

# 高山 登 インタビュー

聞き手：和田 浩一（宮城県美術館研究員）

高山登は1944年、東京生まれの美術家であり、枕木による造形により広く知られている。1981年に宮城教育大学に助教授として赴任して以来、四半世紀に渡って同大学で教鞭を執り、その後は東京藝術大学でも教授を勤めた<sup>1</sup>。並行して仙台と東京を中心に、旺盛な作品発表を続け、宮城県の現代美術を牽引する代表的な存在である。

宮城県美術館では、2010年に「高山登—300本の枕木 呼吸する空間」<sup>2</sup>（fig. 1, 2）を開催し、展示室・エントランスホール・中庭・屋外倉庫で作品を展示した。またそれ以前にも、「みやぎの5人」展<sup>3</sup>（fig. 3）や「アートみやぎ」<sup>4</sup>（fig. 4）といった、地域ゆかりの作家を紹介する展覧会や、美術館創作室でのワークショップなどを通じて、たびたび紹介してきた。

高山作品の特徴である「枕木」については作者の自筆文献<sup>5</sup>が残されており、またこれまで作者へのインタビューも複数回行われていて<sup>6</sup>、作者の芸術における中心的な概念である「遊殺」についてや、「Space Totsuka '70」（1970）<sup>7</sup>をはじめとする、既成の展示スペース以外での制作活動については、しばしば語られてきた。だが作者の制作の核心に触れるもので、かつより掘り下げて聞いておくべき事項がまだいくつかあるように思われる。今回のインタビューではその中から、以下の項目を中心にお話を聞き、写真や註を加えてまとめた。今後の高山登研究の一助となれば幸いである。

1. 高校の頃までの美術的環境
2. これまで影響を受けた主な作家
3. 「Space Totsuka '70」での「地表」と「地下」との関係
4. 枕木による造形と絵画（特にセザンヌ）との関係



fig. 1 高山登《呼吸する空間 消えた身体》2010年、「高山登—300本の枕木 呼吸する空間」、撮影: 山本糾



fig. 2 高山登《Headless Scenery in Miyagi 2010》2010年、「高山登—300本の枕木 呼吸する空間」、撮影: 山本糾

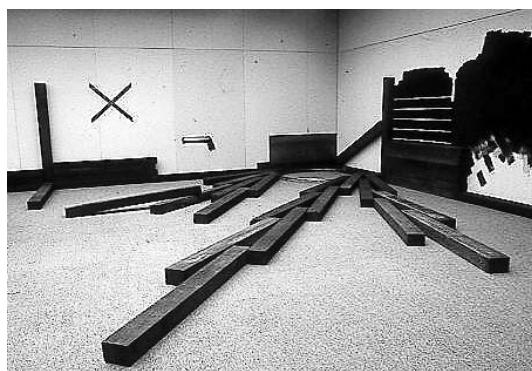


fig. 3 高山登《遊殺》1983年、「第1回『みやぎの5人』展」



fig. 4 高山登《囲った場所、愚かな風景》2003年、「アートみやぎ2003」、撮影: 仙台写真工房

## 高山 登 インタビュー

日時：2022年7月1日、10日、15日、各日とも13:30～  
場所：仙台の高山宅にて

聞き手：和田浩一

※（ ）内は適宜インタビューが補った。  
※小見出しありはインタビューが付した。

和田 この度は貴重なお時間をいただき有難うございます。宮城県美術館で開催した展覧会（「高山登 300本の枕木—呼吸する空間」展）が、2010年の1月から3月にかけての開催でしたので、今年で12年が経過しました。時間が経つ間に、あらためてお聞きしたい点が少しづつ見えてきました。今回はその点についてお話を伺いたいと思います。

高山 あの展覧会<sup>8</sup>は東日本大震災の前の年でした。その時、私は東京にいた<sup>9</sup>ので、以前の宮城教育大学での教え子に電話して、仙台はどうなっているのかと聞いたら、まるで高山先生の作品のようになっちゃった、と言われました。また美術批評家の榎木野衣さんが、私の作品と地震との関係を少し匂わせるような文章<sup>10</sup>も書いていて、あたかも地震の予兆があったようなことを言っていました。もちろん私の作品は地震とは無関係なんだけれども、自分でも不思議に思います。東京藝大の退官展<sup>11</sup>も、やろうかやるまいか随分悩みました。震災のすぐ後だったし、被災地のひどい状況を見て、このような時期に作品を作っている場合なのか、ということと私自身も制作をする気持ちになれず、止めようとも思ったのですが、周囲に励まされて開催しました。

### 高校の頃まで

和田 まず、高校生の頃までの美術的な環境について伺っておきたいのですが、それには女子美術専門学校(現在の女子美術大学)で学ばれたお母様のことと、当時ご覧になつた展覧会についてお聞きしたいと思います。

高山 親に外に連れて行かれた小学校、中学校時代も、展覧会は随分見ています。「ルーブル美術館展」も見ていて、その時のドロクロアには感心しました。ほかにも「ピカソ展」とか「マティス展」とか、多くの展覧会を見に行ってています。当時、国立西洋美術館<sup>12</sup>はまだないから、大きな国際美術展は上野の博物館で開催されました。そのような海外の展覧会を通じて、日本の紙の文化と西洋の石の文化との違い、物質感や世界観の違いを感じたようで、そのことに後から気づくこともあります。その他では上野の東京都美術館<sup>13</sup>ですよね。その後になるけれども、高校の時に通っていたのはブリヂストン美術館<sup>14</sup>です。あそこは常設展だから、勉強も兼ねてセザンヌばかり見に行っていました。毎日展示室に座って《サント＝ヴィクトワール山》<sup>15</sup>(fig. 5)と《自画像》<sup>16</sup>(fig. 6)と《牛乳入れ》<sup>17</sup>(fig. 7)を見ていました。



fig. 5 ポール・セザンヌ《サント＝ヴィクトワール山とシャトー・ノワール》1904-06年頃、石橋財団アーティゾン美術館蔵

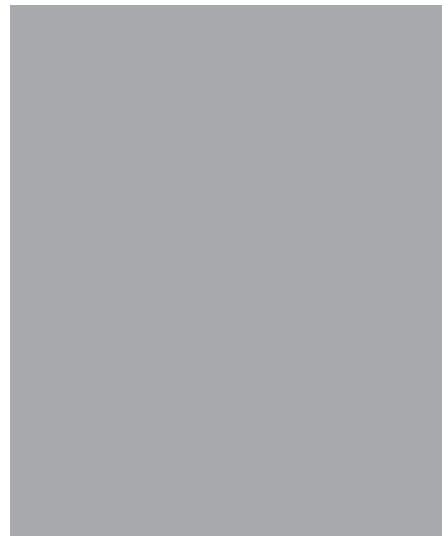


fig. 6 ポール・セザンヌ《帽子をかぶった自画像》1890-94年頃、石橋財団アーティゾン美術館蔵

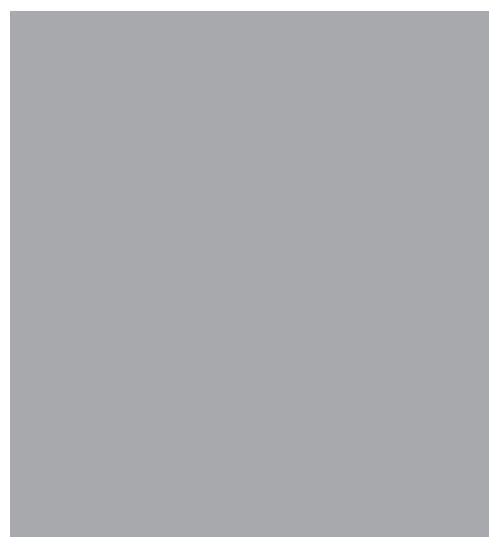


fig. 7 ポール・セザンヌ《鉢と牛乳入れ》1873-77年頃、石橋財団アーティゾン美術館蔵

和田 生まれは1944年、池袋の東長崎でしたね。

高山 長崎です。駅でいうと椎名町。アトリエ村の近く。

和田 アトリエ村の中ですか。

高山 アトリエ村の中というわけではなく、アトリエ村から一本ずれたところなんですね。ずれたというのは、アトリエ村があって、本当にその背中合わせのところにいたということです。

和田 これは当時のアトリエ村周辺の地図ですが、ここに池袋の駅があり、アトリエ村がこういう風にあります。

高山 これが椎名町の駅でしょう。これが桜ヶ丘ですよね。この中です。ここに神社があるんだけれど。そして不動湯というお風呂屋さんがあって、小学校がここですから。ここが表通りで、アトリエ村の路地から一本ずれた路地の奥が僕の家でした。僕の家を出て正面がちょうど米川さ

ん<sup>18</sup>の家。琴の米川流<sup>19</sup>で有名な。その弟が米川正夫<sup>20</sup>といつたかな。その米川さんの家の隣のアトリエが赤松俊<sup>21</sup>のアトリエで、本当にアトリエ村の核と言ってもいい所なんだけれども、僕のところだけアトリエ村とは違って一応文化住宅という、当時の住宅です。文化住宅といっても4畳半、6畳、3畳だけですから。

和田 お母様が美術の学校を出られた関係で、アトリエ村の近くに住んだのでしょうか。

高山 その理由はわからないけれども、多分赤松さんが母の同級生だからかな。赤松さんの作品も家にあったんです。緻密な、菊を描いたいい絵だったけれど、どこに置いたか分からなくなってしまった。その作品は以前、丸木美術館にも見せたことがある。板に描いた作品だけね。油絵です。丸木さんたちは頻繁に行き来していて、丸木さんたちは戦後間も無く引越をして、石神井公園の奥にアトリエを構えた時期があった。それはお母さんの丸木スマさんが存命の頃で、皆で石神井公園に遊びに行くとそのアトリエに行って、丸木さんが描いていたところを見たりしていた。丸木さんの墨絵は真っ黒いからね。黒の骨太のいい絵だよね。日本画の世界では変わり者だよね。変わった絵だよなあ。丸木さんが描いているのを後ろから見ていたけれど、紙は巻いている状態だから全体が見えないわけですよ、全体が。それが、完成して広げてみると、それまで見えていなかった牛がうわーっと見えてきてびっくりしてしまった。手品みたいな感じなんだ。

和田 丸木さん以外の作家のアトリエにも行きましたか。

高山 光風会の樽松さん<sup>22</sup>。アトリエ村では有名だったらしいけど。それから、ドラマにもなった聾啞者の夫婦もいた。菅沼綾<sup>23</sup>さんのお父さんは彫刻家で、戦後すぐに緑さんもその弟さんも一緒に他の場所に引越ししたんだけど、お父さんはアトリエだけは残っていて、仕事をしにそこに通ってきていたみたいです。それから東京藝大の先輩で、僕のちょっと上の人たち、藝大でラグビー部に入っていたデザイン科の先輩とかもいました。藝大の宮田学長<sup>24</sup>は僕より二つ年上なんだけれど、彼が浪人しているときにアトリエ村の樽松さんのアトリエに通っていたことを後から知りました。1990年代、僕が藝大の先端表現科で非常勤講師をしていた頃に、彼から電話があって、アトリエ村について話してくれないかと言われたことがあります。今から10年以上前だったか、全国の市町村の中には寂れていくところがあるので、そこの空き家を若い人にアトリエとして貸し出さないかと、彼が市町村に提案する時に、池袋のアトリエ村での生活や、その時代の話をしてくれないかと頼まれて、藝大の若い人たちを対象に話をしたことがあります。その時僕は、若い作家たちに家をアトリエとして貸したとしても、10年20年先どうなるかわからない世界のことには、希望が持てるような土壤が日本で育ちますかねえ(笑)、なんて話をしたことがある。

母は戦時に親父と一緒にになった。親父は韓国から来て徳川研究所<sup>25</sup>にいたらしい。鉱山の分析をしていた。簡単にいうと山師ですよね。鉱物の研究をしていた。お袋はいろいろなことをやっていましたみたいで、芝居もやったり当時の

文化活動を、どちらかというと左翼系のそういうものに共鳴しながら動いていたのではないかと思うけれど、結婚して、結局親父が徳川研究所をクビになってからは、アルバイトじゃないけど、内職みたいな、安物のブローチとかサンダルの絵付けで生活していた。サラリーマンではない結構大変だったと思う。

話は戻りますが、丸木さんたちが展覧会で外国に行く時など、お袋たちが面倒を見たり、留守番もしていたらしい。丸木スマさんが亡くなった時の葬式の手伝いなどもしていた。

和田 椎名町にいた頃、お母様と一緒に美術を見て歩きましたか。

高山 親父も一緒でした。親父は絵の経験は全くないのだけれど、お袋と付き合うようになってから親父も絵を描くようになったみたいで、素人で油絵を描いた。朝鮮半島の田舎から出てきた人だから、文化についても東京に憧れて来たんでしょうから。親父は自分から進んで東京へやって来た人。東京へ行けばなんとかなるんじゃないかなと、あの頃はそういう人が多かったみたいです。そして、たまたま住んでいたアパートがお袋と一緒にだったらしくて、そうなったらしい。

和田 上野の博物館の他では東京都美術館ですか。

高山 日展や独立展などの団体展も見に行きました。アトリエの中には独立美術の人、春陽会の人、光風会、一水会、自由美術の人もいた。アトリエ村とその近辺には自由美術の人が多かったです。

和田 寺田政明さん、井上長三郎さんがいましたから。

高山 それから熊谷守一などいろんな人がいて、その作家たちの話も耳に入ってきて、彼らも若い頃だから、変わった行動をしていることを知りました。子供が聞いても変な話しが多かった。冗談なのか何なのか知らないが、朝方に帰ってきたら、違うパンツを履いて帰ってきたとか。(笑)アトリエ村には芝居をやっている人とか、米川さんという琴の先生の家があったり、その弟は米川正夫というロシア文学の翻訳者で、ドフストエフスキイとかを訳している人だった。こういうふうに、雑司が谷からアトリエ村あたりまでは文化人が多く住んでいた。手塚治虫のいたアパートのトキワ荘も家からすぐ近くだった。

和田 絵は小さい頃から好きでしたか。

高山 絵は好きだったし、よく描いていましたよね。上手くはなかったけど描いていました。小さいときのスケッチブックは、まだ残しています。中学校の頃かな。クロッキー会なんかも行ったりしました。アトリエ村の中でクロッキー会があって。

和田 モデルを呼んでのクロッキー会ですね。

高山 そこへ行って冷やかされて。女性の裸を子供が描く

のを、大人が冷やかしながら見ているという。

和田 当時、家の周りには同じ年くらいの子供はいなかつたんですか。

高山 いなかつた。絵に限らず小さい頃から芸術には興味があつて、峯孝<sup>26</sup>という彫刻家がいたのですが、奥さんがバレエの先生をやっていて、踊るバレエね。その練習を見に行ったり、近くには琴の先生もいたりしたでしょう。それからどういうわけか知らないけど、戦後のロシアの大きなグラビア版、スターリン時代のものがよく回ってきて、共産党系が強かったのかな。神近市子とかがよく出入りしていたみたいです。

和田 油絵は中学生・高校生の時から描いていましたか。

高山 高校の時から美術部に入って油絵を描いていました。高校は都立北園高校<sup>27</sup>です。その頃、都立の場合高校は学区ごとに決まっていました。北園高校は東大組も入るんだけれど、美術学校に入る確率の高い所でもあった。府立九中といって、変わった学校で、自由で、当時の建物は今思うと残しておけばよかったと思うんだけれど、建物の真ん中に東大みたいな時計台があって、アーチ状の意匠が施されていた。陸軍士官学校みたいな建物だった。校舎に戦車の絵が描いてあったからね。戦時中に、町を狙わずに学校を狙うようにさせるという意味なのか、敵を騙すために校舎に戦車を描いたんじゃないかと思うんだけど。先生たちも、学校自体も変わっていた。等身大のミロのビーナス像があったからね。校舎にドーム状の空間が作ってあって、そこに置いてあった。石膏像です。戦時にそういうものを置くということ自体がさ。ちょっと違うというか。

和田 ビーナス像は美術部のものというわけではなく。

高山 学校のものです。校舎の一角にドーム状の空間を作つてあって、それはビーナス像を設置するためにわざわざ作った空間です。

和田 校風がよく伝わります。

高山 自由な発想の先生が多くて、教科書を使つたがらないとか、学校からいなくなつたと思ったら大学の先生になつていたとか、自殺した先生もいたし、変わつた先生が多かつた。高校時代、僕は先生たちとよく飲みに行つたし。(笑)

和田 美術の先生はどのような人でしたか。

高山 九州から出てきて、美校(東京藝大)を出た人でした。僕は一年の時に美術部に入り、美術の授業をやつている間、僕たちは隣の部室でデッサンを描いていた。先輩にも藝大に入った人は多かつた。彫刻では二科展に出していた大平さん<sup>28</sup>とか、絵画では藝大の坂本一道<sup>29</sup>という人がいたり、それから、武藏美の舞台美術を出していたのかな、建築系でドリフターズの舞台を作つていた人も高校の先輩で、仕事が大変だつて言つていた。毎週毎週、屋台つぶしの仕掛け

を作るのが大変だと。それから美術部には役者の江守徹がいて、演劇部と掛け持ちしていた。

和田 藝大の試験は石膏デッサンと油絵でしたか。

高山 そう。その頃はもう藝大を受けるつもりで勉強していました。その頃の油絵が、今もあります。僕は現役で、浪人しないで入っちゃつたから、研究所へは夏休みに行つたり、三年生の後期になってからは、すいどーばた<sup>30</sup>の夜間部に行ってモデルを描いたりしました。

和田 当時でも現役合格はあまりいなかつたのでは。

高山 少なかつたです。学区の中では高校の美術部同士の合同展があるんです。文化祭をやると他の学校の美術部が見に来る。北園高校は雰囲気としてそれなりに優秀ということになつていました。先輩もそこから建築系、デザイン系、油画、彫刻もいて、後輩も油画、彫刻、建築がいて、続いているんですね。北園高校で美術を習つた先生の後任の先生も、北園を出て藝大を出た人でした。そういう意味では、美術をやろうとする人にとっては恵まれた環境だつたと思います。

和田 美術の先生の専門は油画でしたか。

高山 そう。九州から出てきて先生になつたんだけれど、ぼくが大学を卒業する頃に、たとえ美術で食えないからと言つて学校の教師をやつてはダメだと忠告されました。(笑)先生になると、結局美術から逃げちゃうっていうこと。自分の経験から言つたんでしょうけれど、つまり高校の先生だけで終わっちゃうよということです。

## 影響を受けた作家

和田 大学に入る前後で、影響を受けた作家はいましたか。

高山 野見山(暁治)さん<sup>31</sup>はそのうちの一人です。安井賞展<sup>32</sup>を見に行って受賞作(fig. 8)にびっくりしちゃつて。それまでそんなに骨太で構成的な絵を描く人がいるなんて全然知らなかつたし。公募展を見に行っても、光風会でも日展でも結局、変な言い方だけれど写真みたいな絵ばかりで。野見山さんとしては、まあ向こう(フランス)で影響を受けたんでしょうけれど、キュビズムの影響もあるし、骨太で構成的な作品でもあった。それを見てびっくりしましたね。いわゆる造形っていうものを熟視させたっていうのかな。



fig. 8 野見山暁治《岩上の人の肖像》1958年、東京国立近代美術館蔵

和田 キュビズムといつても、いわゆるキュビズムっぽい作品ではないですね。安井賞展は京橋にあった頃の東京国立近代美術館で開催されていて、ブリヂストン美術館の近くです。

高山 高校時代に読んだ本で『リルケの造形論』<sup>33</sup>という本があり、記憶に残っています。その本もあったのだけれど、どこかに紛れてしまった。リルケが造形論としてセザンヌのことを書いている。そして時間のことについても書いていたのかな。いわゆる美術史家とか、美術評論家とか、美術哲学ではなくて、詩人から見た造形論ですよね。ああいう人たちって教養が高いよね。

和田 リルケは1907年サロン・ドートンヌの「セザンヌ回顧展」を、ほとんど毎日見に行きました。

高山 構築性というか造形性。何かを見て写して描いているというのではない。画面を構築していくということ。その頃、造形という言葉自体が絵画ではまだなかった。高校時代に、造形という言葉はなかった。構成とか構図という言葉はあったけれど、造形という言葉はまだ一般的ではなかったはずです。

マチエールも、撫でるような絵の具のつき方ではなく、ぶつけたような。ある意味では粘土を付けたり削ったりというような感じにも見える。(2003年東京国立近代美術館で開催された「野見山暁治展」の図録を見ながら) こういう絵(初期の静物画など)もびっくりしました。日本のデッサンとは違うんだ。やはりセザンヌに近い。これを九州の田舎でね。美術学校を出た直後だけだ。

その頃、池袋の西武百貨店だったか、フランス美術の具象派の展覧会が結構ありました。サロンド・メとか。その頃のフランスの具象の人たちです。有名じゃないけれども、商業的に成り立つような作家で、カルズー<sup>34</sup>とか、具象から抽象、半具象のフランスの画家たち。抽象画でもないし、印象派でもない。デノワイエ<sup>35</sup>という作家を知っているかどうか分からなければ、そういう人の作品をよく見たんだけれども、部屋の構成物を型紙を切って作り、板の前にレールをつけて、それを動かしながら画面構成をするという話を聞いたり、作品を見たりして、ああ、こういうことをして構成するのかと思った。それはデノワイエという作家のやり方だと思うんだけど、日本で見ていた印象派的

なものとは違っていました。

《重い手》<sup>36</sup>を描いた鶴岡政男なども珍しかった。麻生三郎も近くにいたから絵はよく見ていたけれど、あれだって不思議な絵だよね。ぐちゃぐちゃっとしていて、空間なのか、物体なのか、粘土なのか。ああいう造形、空間の捕まえ方なども、物があつて背景があるという感覚ではない。空間とは別の問題。ああいう空間の捉え方というものにびっくりしました。そういう作品とか、フランスの作家の作品を見て、また野見さんの作品も見て、日本にもこんな人がいるのかとびっくりしていました。

和田 中でも最も影響を受けたのはセザンヌと言っていいのでしょうか。

高山 何を読んでもセザンヌのことを書いていたから、セザンヌってそんなにすごい人なの? という感じで見ていたけれど、ブリヂストン美術館でセザンヌの本物を見て、「見るということ」、「こういう風に世界が見えるのはどういうことなのか」ということが。つまり空間ってこういうことなのかということが、ある日半分分かったような気がしました。物があつて背景がある、というのじゃなくて。それが画面に綺麗に描いてあるというのではなくて、空間というのは何なのかという、その詰めていき方に対して、それこそ面と面を重ねて空間を作るという、そういう風に物は見えるという、丸いものも面で描いているということにびっくりしてしまった。リルケの本にも書いてあったのかな、面でシンフォニーを作っているということ。僕らは《サント=ヴィクトワール山》だって、そんなにたくさん見ることはできないし、実際ほとんど日本では見る機会はなかったけれど、雑誌等で写真を見て、同じモチーフをなんどこんなに何度も描いているのかと驚きました。

和田 今でもセザンヌの作品は日本に少ないと思います。

高山 後日、アメリカに行った時に、セザンヌの作品が多いことを知りました。けれどもアメリカにはセザンヌ風の絵を描く人はあまりいない。日本は先人の勉強をしてとする姿勢が強くて、そのままねから入るけれど、アメリカにはそれがないです。

和田 実物が少ないセザンヌですが、画集では見ていましたか。

高山 画集を見るといつても、本屋さんや図書館で見る程度で、あとは雑誌『みづゑ』ですね。

それから須田国太郎<sup>37</sup>の絵にも驚いた。印象派の色彩ではなくて、どちらかというとネオクラシックではないが、色はあるけれど色彩というよりも構築的なトーンで組み立てていく。風景でも寺院でも動物でも。そして彼はスペインで勉強したので、スペインにその源があるのかな。

## 大学生の頃

高山 藝大の卒業制作は《白のエチュード》という油彩作品でした。藝大で勉強していたのは石膏デッサンと人体デッサンと人体油画です。僕らの時代は4年間人体だけでした。

その間に風景が1回とか、版画、壁画を選択で取るとか、それも何ヶ月かだけです。基本的には石膏デッサンと人体、裸婦だけです。静物なんて課題はなかった。

和田 藝大2年の時、戸塚スペースに移っています。どのような場所を探していたのですか。

高山 友達と場所を探していたんだけれど、たまたま先輩で木村克郎<sup>38</sup>という岡山から出てきた人がいて、大学を一番の成績で出た人で、絵がかなりうまかった人で、独立展に出していた。彼(木村氏)は僕と同じ山口薰教室を出るんだけれども、(山口薰の所属する)モダンアート協会展に出さないで独立展に出していた。イタリアに勉強しに行った人です。その彼が先に戸塚スペースに部屋を借りていた。僕は美術とは関係ない友達がいて、一緒に場所を探していたところ、木村さんが先にそこに入っていたことが分かって、その後に僕らが場所を見に行つた。洋館作りで、間取りが広くて、板の間があって、暖炉付きだった。昔、日系カナダ人が住んでいた場所です。その人は戦時中に洋蘭園をやっていた人で、戦争が始まったので地元に帰ったんでしょう。付属していた空き地も入れると千坪くらいある場所で、安かったし借りることにしました。建物の方を借りていたのだけれども、空き地は勝手に使っていた。誰もいないし草もぼうぼうだったから。

和田 藝大では油絵科だったわけですが、戸塚の屋外空間とどのようにリンクしていくのでしょうか。

高山 ちょうど椿近代画廊で、榎倉<sup>39</sup>が2階、僕が地下で展覧会をしたんです。それは別々の展覧会<sup>40</sup>として同時期にやったんだけれども、その時二人で、野外で何かやろうかという話になった。それ以前から当時の美術状況に対しての問題意識はそれなりに持っていました。それをあの場所(戸塚スペース)で考えてみようということになって、何かのスペースとして、そこを開墾しながら何か考えてみようということになった。「何を作るか」ではなくて。榎倉も僕もいわば都会育ちで、土で育ったわけではない。戸塚スペースは農地でもない、中途半端な空間だけど千坪くらいあって、木があって藪があって、壁に囲まれた不思議な空間で、何が見えてくるか分からなかった。イメージがないんですから。僕もまだ「枕木」での作品が本格的に始まっていたわけではないですし、榎倉もまだ「染みの作品」<sup>41</sup>の時期ではなかった。あそこのスペースで一年間土を耕しながら、次第に温まってきたということになります。開墾 자체が目的ではないけれども、まずはスペースを作るということで始まった。草ぼうぼうだからまず草を刈らなくてはならない。でも草を刈るぐらいではどうにもならないぞ、ということになり、ブルドーザーに来てもらって木の根っこを掘り起こしてもらった。戸塚はまだ田舎で、周囲には畑があったので、近所の田舎の人々に頼んだんです。酒とタバコでやってくれた。(笑)60年代だったから。ブルドーザーは自分たちで動かしたのではなく、やってもらいました。機械というのはやはりすごくて、1日あれば整地できてしまう。整地する前に、枯れ草に火をつけたら燃えちゃって、消防車が飛んできたこともある。草を刈ったはいいけど、どう処理しようかということになり、火をつけて燃せばいいだ

ろうと火を点けたら、それが一遍に面として広がって火柱が立ってしまった。でも枯れ草だったからそれで終わった。周りには何もなかったからよかった。

和田 当時の美術状況とおっしゃいましたが、それに反発していたということでしょうか。

高山 美術館とか、いわゆる美術の制度そのものが、これでいいのか、こういうものなのか、という疑問があったと思う。それに対して、何か違うぞという思いが、榎倉氏もそうだったしお互いにあった。簡単に言えば、我々が作るアートとは何かということも含めてだけれど、制度そのものに寄り添っていくのではなく、そういうところから発想するのはやめようというところから、では何ができるんだろうと。白紙からやろうということです。

当時、日比谷公園を使っての野外彫刻展があったけれど、何しろ屋外を使った活動でも、ああいうのじゃないよ、という思いはあった。それではただ画廊の壁、堀が無くなっただけじゃないかということです。その後「点展」<sup>42</sup>に移っていく時もそうだけれど、場所って何なのか、表現って何なのかと、全てを問い合わせるのが動機といえば動機です。結論は見えないんだけれど。体を動かしてみようとか、土掘ってみようとか、草刈ってみようとか、そういうことを通して、皆それぞれに見えてきたことが作品につながっていったというか。その過程で、僕の場合は本格的に枕木が入ってくるんだけれど。その前から枕木は、椿(椿近代画廊)でやったときはもう枕木は作っていましたからね。そのときには野外展には関わっていないし、ただし、展覧会の準備に枕木を戸塚スペースの野外に置いておいたからね。庭に。そこで作業をしていた。そこで繋がっていたということはある。制作現場だったということ。

和田 美術の制度もそうですが、絵画自体に対する疑問もありましたか。

高山 当然、ご多分に漏れずじゃないけれど、デュシャンじゃないけれど、当時、絵画はもう終わったみたいなことをうそぶいていた人々はいたけれど。それに踊らされたのかどうかはわからないが、普通の意味での、絵画を作るという、つまり対象の世界、イメージを追うのではない、というかイメージの否定ということは僕の中にはあった。イメージの模写をしてはいけないという意識はありました。

和田 絵画に対しての思いはあったけれど、それが直接枕木に結びつくものでもなかった。

高山 そう。

和田 ただ、そこから枕木に行くのはハードルがある。

高山 そうなんですよね。それは前にも言ったことがあるけれど、枕木は人柱とか、北海道の旅行とか、日本の近代とかどこかで繋がっていて、戸塚スペースも、あそこの場所について、この場所とはなんだったの?と。そこには前に住んでいた人、日系カナダ人がいたとか。掘ってみる

と色々なものが出てきたりした。榎倉はそれを作品にして、掘って出てきたガラスの破片を机の上に並べたり、僕は掘ったら室<sup>ひろ</sup>が出てきて、そこに枕木を置いた。榎ちゃんは掘った土をもう一回埋め戻して、水をかけただけの作品ですけどね。場所にシンプルに反応していた。そういうふうに、芸術に対して反芸術だとか、芸術を否定するわけじゃないけど、僕らがそれまで見てきた世界の美術というのは、何か違うんじゃないかなという漠然とした疑いはあった。僕が卒業する頃は、アメリカのポップアートが日本に紹介された頃です。60年代の終わり頃で、ジャスパー・ジョーンズとかラウシェンバーグとか、アースワークとともに、どーっと日本に入ってきた。そういうのが背景にはあります。

和田 枕木に行く直前はどのような油絵を描いていたのでしょうか。

高山 その頃はマックス・エルンストに興味があった。転写<sup>43</sup>をやっていたのもその頃です。ラウシェンバーグは絵がうまい人だなとしか思っていなかった。ポップアートというよりも、絵の構成がなにしろ上手い人だなと思っていた。ジャスパー・ジョーンズのような作品からは、思考、というか考えることの重要性を知りました。彼がワックスで絵を描いているのも、その裏付けとして、つまり美術というものの裏に社会という裏付けがあるということ。修復という概念と蟻を使うことが繋がっているなんていうことには、びっくりしました。彼はアメリカの地図をワックス（エンコステイック、蜜蠟）で描き始めます。ワックスっていうのはつまり、僕らが学生の時代に、ベトナム戦争で兵士が銃弾で顔や体をやられた時に、蟻で修復するという話を聞いて、それで彼はアメリカの地図をワックスで作り直した。そういうことなのかと思った。歯を描いただけの作品<sup>44</sup>とか、つまりアイロニーだけで絵が描けるということにびっくりした。

和田 絵画を具体的なモチーフで考えるのではなく、アイロニーといった概念などの、もっと別のもので絵画の構造を見直すということですか。

高山 そうではないかと思う。構造って言っても分析的なものではなく、自分でも矛盾しているんだけれども、なにかパッションが入っているというか、情念的なものが入っているというか。かといって情念を肯定しているわけでもない。イメージも、肯定と同時に否定もしている。

和田 枕木で制作するようになった直接のきっかけは北海道旅行の炭鉱<sup>45</sup>ですか。

高山 そう。けれどその前にも枕木とは出会っていた。高校の時です。デスマスクとおしめと枕木の作品です。ただそれは偶然です。学園祭の時には絵も出すんですけど、同級生と二人でなにかやろうということになり、大げさに言えば高校生の日常とは何かと生意気にも思い、サルトルとかみんなが言っていた時代です。その高校時代に、日本の若い作家たちが出品していたアンデパンダン展の作品をちらっと見て、彼らが何を考えているのか、そういう作品を

見る機会があり、それに追随するというのではないんだけれど、発想は自由なんだということを知った。たまたま学園祭ではキャンプファイアをするために、駅に枕木をもらいに行くわけですよ。それを見ているうちに、これを使って何かできないかと思ったんです。初めは作品を作ろうなんて思ってはいなかった。キャンプファイアは枕木を組んで燃やします。枕木はよく燃えるからね。タールは染みているし、それを校庭で燃やして、その周りで踊るわけだよ。もらってきたのは、あの頃は国鉄だった。枕木は国鉄の備品なんでしょうけど、許可をもらってやった。キャンプファイアの枕木を見ているうちに、これで何かできないかと思いました。キャンプファイアをやるには枕木が二～三十本必要で、それを四角に組んで、結構背の高さくらいまで組んでやる。燃やす枕木はリヤカーに積んで引っ張ってくるんです。どうやったかというと、板橋駅からリヤカーに積んで運んでくるんです。

和田 「Space Totsuka '70」（註7参照）は、広い空き地を開墾して「場」としたイベントでしたが、単に会場が野外になつたというのではなく、その場所に関わることで、各作家が自らを発見してゆく過程も含んだ芸術行為でした。

高山 榎倉、藤井<sup>46</sup>、羽生<sup>47</sup>それぞれが、自分の作品のイメージみたいなものとその場所とを、そして過去のものと結びつけようと考えていたと思う。具体的にやるとどういうことになるか、といった話になったとき、皆、いやそういうことをはじめに頭で考えるのはやめようということになって、その場所をまずは触ってみようということを話し合った気がする。ただし、草ぼうぼうのままじゃなく、一度スペースとして、ある程度木の根っこなどは取ろうと。はじめは手で掘ってたんだけれど、とてもじゃないけど無理ということで、近くの工事の人に酒とタバコでやってもらった。スペースを作っていくうちに、地面と触りながら、木と触りながら、壁と触りながら、それぞれが自然と何かを掘んでいくというような、そんなところにヒントがあったような気がする。僕自身も最初室<sup>ひろ</sup>があることを知らなかつた。シャベルを入れてみて、ぶつかってみて、こんなところに室がある。なんだろう、ということで開けてみたら蛇の巣があつたりして、室は既に斜めになっていたものだから、その前の椿（椿近代画廊）で「地下動物園」という展覧会をやっていたので、その「地下」と結びついで、本当に地下が出てきたと思った。

隣では榎倉が、黒い土を見て、黒い土ってあんなに綺麗なのかって言うのね。新鮮な感覚があったのかな、彼なんかはね。藤井くんも穴を掘った。羽生くんも穴を掘って、そこに藁半紙をずっと置いていった。藤井君は肉を置いていた。それぞれの作家によるその場所との触り方があった。僕もそれを見ていて、自分が全く体験しないことを、榎倉、羽生、藤井君を通して体験するというかね。十人十色というか、4人4様の体験の仕方を見ていて、この場所との体験、場所の触り方が皆それぞれ違うんだなと。具体的にこうだと言えるわけじゃないんだけど、そんなに違うもんのかということを、そこでいろいろ発見した。榎倉は学校の机ぐらいの大きさのテーブルを置いて、地面を掘っていってそこから出てくる釘とか何かをテーブルに置いていくという作業をやっていた。僕は室をやっている

時に、ここが昔洋蘭園だったということを人から聞いて、そうすると下には色々なものがあるんだなということがわかり、そこにあった蔓のようなものにスプレーのペンキで色をつけたり、いろんなことをやっているうちに、藤井君は出身が長野ですからそうじゃなかつたらしいけれど、僕にとってはその作業があたりまえには思えなくて、すべてが新鮮に見えた。そして榎倉の場合は土の「質」の方に行つた。前はそういう仕事はしてなかったからね。僕の場合は前に地下動物園をやっていたから「地下」というワードと繋がったんだよね。

それと、あともう一つ大きなことは、ラジオからちょうど三島由紀夫の乱入の放送が入ってきた。

和田 1970年の三島事件<sup>48</sup>ですね。

高山 そう。放送が入って、びっくりして、部屋に戻ってテレビを見たわけなんだよね。えっ、やられた、という感じで。美術とはなんら関係がない三島由紀夫という人物を通して。泥の中に放り投げていたラジオから聞こえてきたそのニュースを聞いて、その時のショックというのはすごかった。そこが持っている「場所」と、僕らが何かを感じようとしている、なんだかわかんないものと、三島由紀夫の事件とが三つ巴になって、我々のやっていることは一体何なのかというね、結論が出るわけじゃないんだけど、何かをやろうとしてる、それがより強く、別な角度から問われたみたいな感じがしたよね。

### 入り口としての地下

和田 「地下」という言葉ですが、高山さんの場合そんなに深い地下ではない。室も斜めに下がっており(fig. 11)、横にした枕木も3分の1くらいは地表に出ている(fig. 12)。こういう浅い地下ということに何か意味やイメージがありましたか。



fig. 11 高山登《ドラマ地下動物園2》1970年、「Space Totsuka '70」



fig. 12 高山登《ドラマ地下動物園3》1970年、「Space Totsuka '70」

高山 特にないですね。深くということ自体が、手堀りではそれができないという物理的理由もあるんだけれど、枕木も斜めに地面からこう出ているんだけど(fig. 12参照)、それはいわゆる入り口としての地下なんですよ。地下の入り口ですよ。

和田 なるほど。

高山 写真では残っているんだけど、人が入るくらいの穴は掘って、中に入ったことはある。ちょうどしゃがんで首が出るくらいの深さに掘ったことはあるけれど、「Space Totsuka '70」の時にはそれはやらなかった。「Space Totsuka '70」では地下そのものの世界ではない。地下というよりも、榎倉たちと穴を掘って底に鏡を置いて空が写り込めば、地球に穴を開けたことになるといって冗談で遊んだことはあるけれど、それはアースワークという言葉に僕らが踊らされていましたような、そんな感覚からのものだった。地下というようなことはあまり意識したことはなかった。

和田 地下でも、入り口としての地下という話は納得できます。地下へのきっかけとして入り口があればいいのですから。

高山 すでに地下動物園という言葉はできていたわけだから。それは物理的に椿近代画廊の地下でやつたからそういう名前をつけたんだけれど、「Space Totsuka '70」の時には、特に地下という意識はない。入口としての地下ですね。それから、あそこには井戸もあった。覗けば下に水が溜まっていた。当時はもう使っていなかったんですけど、昔洋蘭園があったときは、そこから水を汲んでいたんでしょう。そういう意味では、地下という意識は、環境としては井戸というものの存在を通してあったのかもしれない。その井戸は板をかぶせて蓋をしてあった。地表から少し出していた。

和田 むしろ開墾を通して、地表に触れるという意識の方が大きかったのでしょうか。と同時に戸塚スペースには壁もありました。榎倉さんは壁に油を染み込ませ、高山さん

は壁について考察しました。

高山 刑務所を囲んでいる壁のことを考えていた。壁をささえるのに内側と外側でどう違うんだろうというね。それで刑務所の事が問題として出てきて、自分の中で、枕木と戸塚スペースの空間に関して、壁と外の関係性を自分なりに読み込んでいた。榎倉氏はあの壁に油を塗り込んでいたから。

椿近代画廊 (fig. 13) では枕木を壁に立てかけましたが、戸塚の時は壁を使わず生えている木に枕木を立てかけました (fig. 14)。

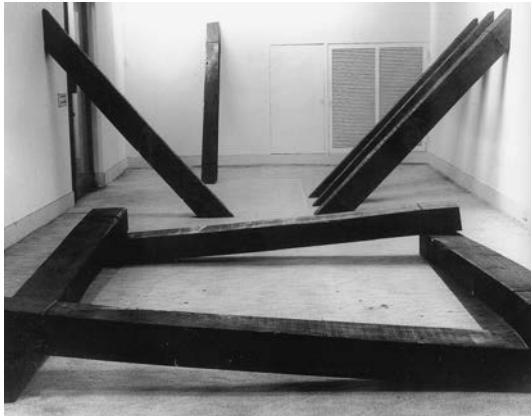


fig. 13 高山登《地下動物園》1969年、椿近代画廊での展示



fig. 14 高山登《地下動物園6》1970年、「Space Totsuka '70」

和田 45度で立てかけた枕木は、壁にもたれているのか壁を支えているのか、その両義性を図録<sup>49</sup>の中で指摘したことがあります。

高山 立てかけた枕木の側面には、さらに45度の角度で切り込みも入れていました (fig. 15)。(紙に図を描きながら)切り込みを入れた面の裏側にも、角度を90度変えて切り込みを入れていた。それを45度で壁にたてかけると、その切り込みは地面に対して、枕木の一つの面では垂直に、その反対側の面では水平になり、そこに隠れた十字架が作られるようになっていた。戸塚で木に立てかけた枕木でもそれをやりました。

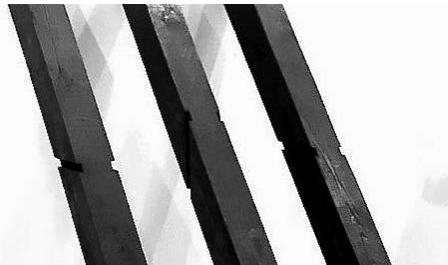


fig. 15 枕木の切り込み部分

和田 枕木には必ず角度を変えて切り込みを入れていましたか。

高山 90°角度を変えて切り込みを入れた枕木と、同じ角度で切り込みを入れた枕木とがあります。同じ方向に切り込みを入れたのは1回だけだったかな。そして、枕木を壁に立てかける場合は、3本同時に立てかけるように作っていたから、3本の枕木が重なると、ある方向から見ると水平の線が3本、別の角度から見ると垂直の線が3本見えることになる。すこし説明的ではあるけれども、作品の構造として、垂直と水平、天と地を意識していた。

### 絵画的なもの

和田 以前のインタビューで高山さんは、枕木による造形は特殊な状況を作るつもりではなく、なるべくニュートラルな状況から問題が透けて見えるようにしたいと語っています。作品はそのきっかけにしたいということでしょうか。

高山 それでいいと思います。作品を見て、その構成の中に入ると、その関係の中で、自分もその構成の一部になるということ。そこから見えてくる世界が意識されればいいなと。

和田 枕木による造形は立体的な作品ですが、私には絵画的であるという印象が強いです。

高山 それは、特に2010年に美術館の中庭でやった (fig. 2 参照) 時もそうですけれども、自分でもやはりセザンヌをやっているみたいだなと思っていた。絵画を見て、そこに重なって出てくるものをあの中(宮城県美術館の中庭ほか)に作っているという感じで、いうなれば絵画の立体模型を作っているみたいな感じが自分でもしています。

和田 絵画の延長上にあると考えてもいいのでしょうか。

高山 枕木自体は、イメージだとか、社会性とか、歴史性とか、寓意性をたくさん持っています。それを展示物として出したとき、それらはどちらかというと絵画的だと思っています。彫刻は作っていない。立体を作っているというわけでもないし、絵画的な空間を僕なりの分析で行って、絵画構造のモデルを作っているみたいな感じはあります。見る人の内側で、それをもう一度組み立ててもらえると、そこに絵画が出てくるのではないかという感じです。

和田 枕木による造形は、平面的に捉えると同時に、それ

を俯瞰しても捉えている。その二つが常に共存しているように思います。

高山 それが常にあります。西洋彫刻、西洋建築では透視図法を作るわけだけれども、学生時代に、日本の庭のことなのだけれども、平面のところに紙で、このように（貼り付けた紙を起こすようなそぶりをしながら）石の形を作つてあり、ある時は寝かしてあって、広げるとこのように立つようになっている、そういう日本の庭の図面を僕は見た事があります。立体絵本みたいなものですが、その時のイメージがどこにあるんです。その庭の図面を見た時にはびっくりしました。ああいう現実の空間が、図面ではペちゃんとこになるんですよ。岩を描いた絵が紙に貼つてあって、ある方向から見るとこのように奥行きのある空間として見えるということ。それにびっくりして、このような東洋の空間把握は面白いなと思いました。

和田 そういう図面は見たことがありません。平面であるとともに空間としても見ることができることですね。図面は幾つかの方向からのものが作られるのでしょうか。

高山 いや、日本の庭は縁側から見るので正面性があります。

和田 なるほど。

高山 彫刻は360度から見るけれど、庭は正面性がある。

和田 パノラミックであると同時に正面性が常にあります。

高山 まあ、回遊するという要素はあるけれども、それは2次的3次的なものであって、基本的には座敷の中や縁側から見るのが庭です。そこには借景も含めて正面性があります。

和田 確かに借景はある方角を前提としています。庭はよく見て歩きましたか。

高山 学生の頃は興味をもって見ていました。大学では古美術研究の旅行に2～3週間行きますからね。僕にとってはびっくりすることばかりだった。それまで関西は修学旅行で行った程度だったから。古美研ではじめて桂離宮、修学院離宮、有名な寺の庭を見て、一時は庭師になりたいと思ったこともあった。

和田 平面的なものを常に俯瞰して捉え、浅い奥行きを意識する。

高山 セザンヌは静物でも上から見たり、横から見たり、常にいろんな角度から見たものを一つの画面にする。それで彼は苦労していたわけだけれど、そのような作品の中にも正面性の意識のようなものはあった。

和田 簡単にいえば、セザンヌの絵画空間を現実空間でや

ろうと。

高山 2010年に宮城県美術館でやった展覧会で、中庭での展示では山のような形を白い木の板で作りました。それは、仙台市の中心部から郊外にある自宅へ車で帰る時に、正面に見える山があの形なんだけれど、無意識のうちにそれを作っているんだなと思いました。

和田 常に空間として平面を考えるということですか。

高山 自分の中では全然ちれていない。自分は常にセザンヌで考えているんだなと思っている。

和田 セザンヌの絵を横にしている感じですか。

高山 そう（笑）

和田 平面で見ることと俯瞰して見ることを、常に頭の中で転換しているのですか。

高山 そうです。

和田 マケット<sup>50</sup>（fig. 16）を作る時も、実際に枕木を並べる時も。



fig. 16 マケット

高山 同時にやっている。平面性と正面性というのは昔から意識がありました。

ただし、マケットを作るときは、視覚的に俯瞰することが優先してしまう。そのため、どちらかというと正面性でやるのは難しい。マケットは、一回作って固定したら、それを一度写真に撮ってから、その写真を見てみないと正面性というのはなかなか見えてこない。どうしても俯瞰で見てしまうから。ただし、正面性というものを意識するなんだけれども、そういう意味では、特にヨーロッパ彫刻のような意識はないです。それはなんなんだろうね。難しいけれども、立体は作っているけれど、彫刻ではない。西洋彫刻は、精神的なものも含めて内部からの圧力ともいうようなマップが問題とされる。枕木は重力を感じはするものの、それはマップとは異なります。

和田 枕木による造形は、平面的というより絵画的なものといった方がいいのでしょうか。絵画は平面ですが深い深度をもった絵画空間を持ちます。

高山 言葉にするのは難しいけどね。ちょうどそこを出たところで、(仙台市内と仙台の北部をつなぐ道路を)市内からこっちへ向かってみると、一度坂を下がってからまた登つてここに来ることになる。あの感覚が何かね、ここに住むようになってからね、なんとなくそういう風にものを見ているなという感じがしないではない。俯瞰すると同時に正面性をとらえるみたいな。

和田 その感覚は、セザンヌの絵画全般とともに、インスタレーションのようなフィールドを伴った表現にも通じるよう思います。

### 正面性について

和田 「平面性」は構成という観点からわかりやすいですが、「正面性」は少しあまりにくいくらいかもしれません。

高山 結局見る人の正面性です。作品の正面性ではなく、見る人の正面性。正面性というと、仏像じゃないけれど、作品そのものがシミュレーションする世界が構造として作られているようなそういう正面性ではなくて、見ること自体の正面性ということ。だからどこから見てもいいんだけど、対象が正面性を求めているわけではなくて、見る側の正面性とは何かということです。そこから見る、中で起きる構造というのは、自分が移動すればまたその正面性は変わってくるわけですが、常にそれが重なってくる。彫刻のように、その周りを回った時の総合というのじゃなくて、見る側の正面性が重なったところでの総体としての世界像というか。そういう意味での正面性です。

和田 作品の中を歩くとその都度正面性が生まれてくる。その正面性の総体として現れてくるものが作品であると。

高山 言ってみれば、正面性の重層された世界像。うまく言えないな。つまり「重なり遠近」なんですよね。セザンヌが絵画の中で面を描いたように、正面性を重ねていくことによって、遠近というか空間を作るということ。そのように空間を作っている私がいて、その私がいるから、場所がそこに生じるのです。「重なり遠近」は、美術ではセザンヌからキュビズムのところで問題となります。セザンヌの重なり遠近法をキュビズムが捉えて、その方法だけで絵画を作った。透視図法的な遠近法ではなく、面が重なることによって空間を作る。ピカソはその空間の作り方をすぐ見抜いて、面だけを取り出して画面を構成しようとした。難しいのは、背景と分けられないということ。この場合背景というのは無視されている。そのとき、見る人の側の正面が私の前にではなく奥に空間が作られる。

和田 自分の奥に空間があるというのは、空間の中に自分が入るということですか。

高山 そういう意味での正面性なんです。そして自分の背後にも空間が生まれる。前にも後ろにも正面性が生じるということです。

和田 空には位置があるはずがないのに、セザンヌはそれ

を面でとらえることで位置を捉えていると、高山さんはどこかに書いています。

高山 それまでは距離を、目の前の奥行きとして考えていたんだけれど、距離とか時間は、自分の背後に構築し直しているんだということかな。絵画の奥行きは見る主体によって作られる。モチーフの後ろに背景があるといったような、物理的な「遠さ」ではない。世界の中で自分の位置を捉えようとして現れるもので、自分と世界との関係性の中での構造的な問題です。見ることによって自分の位置が生まれる。私たちは世界を見ているだけではなく、見られてもいるわけです。その時奥行きは自分の背後にも展開する。セザンヌもそうなんだけれど、ジャコメッティもそうじゃなかつたのかなと思う。点で捕まえるという。点だから厚みも重さもなくなってくる。

後の世代の作家は、セザンヌにどのようにぶつかったかによって、絵画の捕まえ方が変わってきたと思う。セザンヌのどの辺に引っ掛けたかで作品が変わる。ピカソの引っ掛け方とマティスの引っ掛け方とでは違う。セザンヌの絵から学んだ絵の構造や切り口によって、その後の絵の構造が変わってきたと思います。

和田 自己と対象といった、主客の安定した関係がセザンヌの絵画では揺らいでいます。見る人がそのつど作っていくのが絵画空間と言うことになるでしょうか。

### 枕木の定型的な形

和田 これまでの枕木による作品では、いくつか定型的な形が生まれました。たとえば東京都美術館が購入した作品や、2010年に宮城県美術館の展示で屋外倉庫で展示した作品(fig. 17)、1970年のウォーカー画廊の作品(fig. 18)もそうです。それを以前高山さんは、造形的「ボキャブラリー」という言い方をしています。

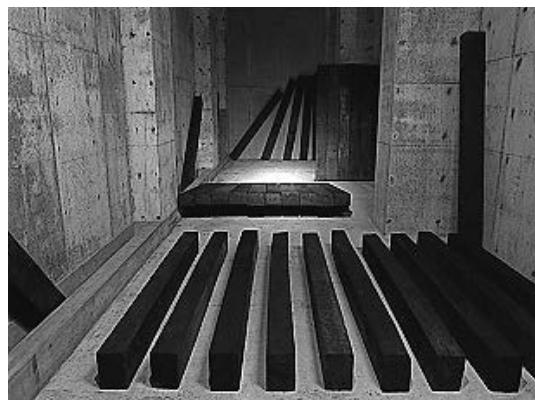


fig. 17 高山登《地下動物園2010》2010年、「高山登 - 300本の枕木呼吸する空間」、撮影:山本糸



fig. 18 高山登《動物園》1970年、ウォーカー画廊での展示

高山 あまり意識したことはないけれど、物理的にそうなるということではないでしょうか。部屋があれば四隅がある。隅には角度90度の空間ができる。枕木を部屋に水平に置くか、四隅に向かうか。枕木を四隅に絞っていくか、面として引っ張り出すか、突き抜けるか。物理的にそうならざるをえないと思っています。それをやらなかつたのは、円を基本としてやったり、渦巻状にしたりする場合<sup>51</sup>(fig. 19、20)です。四隅の場合は矩形の空間があって、円の場合には中心から広がる空間がある。



fig. 19 高山登《首のない風景》1979年、横浜市民ギャラリーでの展示

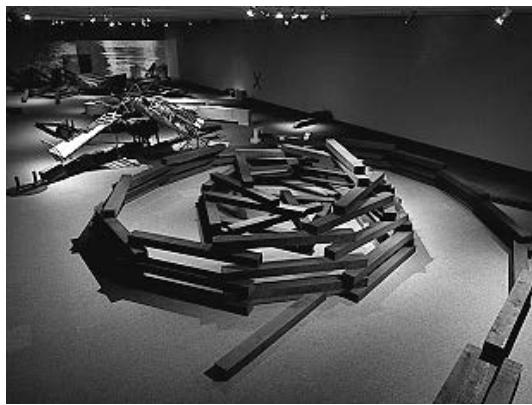


fig. 20 高山登《呼吸する空間 消えた身体》2010年、「高山登 - 300本の枕木 呼吸する空間」、撮影:山本糾

和田 枕木の本数は決まっているわけではないですね。

高山 周りの空間によって決まります。今度、市原市の湖畔美術館で展示する<sup>52</sup>のは、東京都現代美術館に所蔵されている作品です。和田さんは東京都現代美術館の作品は見てないですね。

和田 いえ、見ています。東京都現代美術館の所蔵品展で展示されたもので、その時は吹き抜け空間の一角に展示されていました。今度の展覧会には展示の指示を出しましたか。

高山 現都美に収蔵された時に、展示に関する指示書も一緒に付いているので、その通りにやってくれればいいと言っています。

和田 マケットを作るようになったのはいつ頃からでしょう。

高山 それまで図面を書いたことはあったけれども、マケットを作るようになったのは90年代になってからです。アメリカのPS1<sup>53</sup>のアーティスト・プログラムに参加した時に、パインの木を100本買って、枕木のサイズにして、自分でタールを塗りました。かなり構築的な作品だったので、マケットを作らなくてはならなくなりました。

和田 マケットによるプレゼンテーションをPS1から求められたのですか。

高山 自分で必要だと思ったからです。PS1はマンハッタンから離れたところにあったけれども、結局周りはビルだらけでしょ。それと対抗しなければならないということもあって、高さのある作品(fig. 21)となりました。それでマケットは随分つくりましたよ。展示が終わった時に、当時いた向こうの友達にみんなあげてしまったけれど。PS1の時は枕木どうしをボルトで締めて固定し、重機で吊りながら展示を行ないました。職人がイタリア人で、少し作業をすると、もうやったからと言ってすぐ帰ろうとするのを、なんとか説得して、完成するまでやってもらうのに、もめにもめた。(笑)

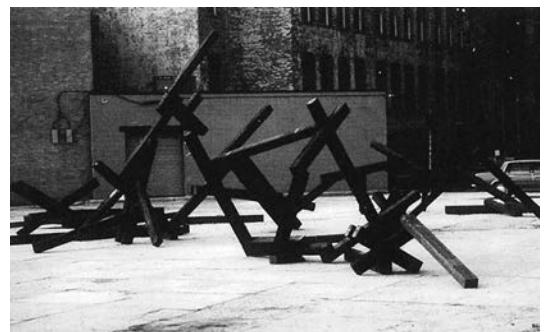


fig. 21 高山登《Headless Scenery》1990年、PS1 Institute for Contemporary Artでの展示

和田 マケットから実際の空間に移す時は、どういうプロセスでしたか。

高山 マケットを提出して、あとは大工にまかせました。現場で変更もほとんどなかったです。

和田 2010年の宮城県美術館の中庭の作品の場合はどうでしたか。

高山 あの場合はマケットを作らず、その場で決定していました。放射状の配置も並べながら決めていきました。あの展示の時は上から見てはいません。屋根に上がって中庭を俯瞰できたのは出来上がった後だったですね。初めから上がりながら制作していたら別のものができるていたかもしれないけれど、どちらが良かったかはわかりません。現場で平面的なものと俯瞰的なものを頭のなかでスイッチしながら考えていきました。

和田 必ずしも上から見ることが俯瞰ではありませんし。

高山 あのときの作品でいうと、見る人が皆、どこから見ていいのかわからないという質問が多かったです。子供は自由に走り回るだけれども。作品の内部に入ってしまえば、その人が見る方向それぞれが正面であり、こういうように見て欲しいという意味での正面性はないです。

山を見るときも、観光地ではよく、ここが一番いい場所だということで展望台を作ってしまう。もっと自由に見たらいいのに、そういうことに慣れてしまっているということです。確かに建築物でも正面や入口とか、大きなシミュレーションはあるんでしょうけど、自然を見るときにはもっと自由に見ていいと思います。見る場所によっていろんなことが起きることを楽しんで欲しいと思うのだけれど、大人は困ったみたいです。ここから見るところ見えるといった、いろいろなことが起きていることを楽しむことができない。全体として総合してどう見えるかとか、あるいは部分的にここが面白いとか、集中して見るとまた違う見え方が開拓できるかもしれない、ということが生まれてくるはずなんだけれど、それが難しいようですね。

和田 作品を、テキストに替えられるものとして見てしまう、ということでしょうか。

高山 そうですね。

## 仙台に赴任した頃のこと

和田 仙台赴任後に開催した「みやぎの5人」展(fig.3参照)のプランについてお聞かせください。

高山 すこしスケッチを描いたぐらいですが。丸いパイプを使いました。そのパイプは以前舞台美術で使ったもので、石黒節子さんの「ニュートンの法則」という草月ホールで1979年にやった舞台装置の一部です。それまではコンクリートなどの硬質な空間ばかりで展示をしていたので、宮城県美術館の展示室の床がカーペット敷で、ふわふわした感じがあり、枕木が合うかどうか心配でした。物質としての抵抗感が全く違うから。実際やってみてそんなに抵抗はなかったけれど、はじめは作品が変にソフィスティケートされてしまうのではないかと思ったんですが、結果として

そんなには気にならなかったです。その後の「アートみやぎ」では、床のカーペットを剥がしましたが、確かにそちらの方が良かったとは思います。

和田 仙台に赴任された時のことを伺えますか。

高山 東京の創形美術学校<sup>54</sup>で田口先生<sup>55</sup>の後に教えることになったのですが、私が担当した教室では、田中泯さん<sup>56</sup>を呼んだり、千葉成夫さん<sup>57</sup>、早見堯さん<sup>58</sup>を呼んだり、木幡<sup>59</sup>さんに英語を教えてもらったりして、受講者数も増えたのですが、その後創形を辞めることになった時、たまたま宮城教育大学が教員を募集していて、募集要項には現代美術とありました。募集要項にそこまで書くことは通常ないです。また、神田の田村画廊の山岸さん<sup>60</sup>の知り合いで、フルブライトでアメリカに留学し、抽象表現主義の研究をしていた三井さん<sup>61</sup>も宮城教育大学にいることを知りました。

和田 三井さんは宮城県美術館で収集委員をやってくれていた方です。

高山 藤枝晃雄さん<sup>62</sup>と話をしていて、三井さんはアメリカ現代美術の研究の草分け的存在だと知りました。三井さんは当時、地元仙台の新聞に批評も書いていました。私が以前静岡にいた時、静岡大の先生でやはり、地元紙に文章を書いている人がいて、三井さんは宮城でのそのような役割を担っている人なのかなと思っていました。三井さんは宮教大では部屋が隣で、よく飲んでいました。ある時ときわ画廊で井手則雄<sup>63</sup>さんに会った時に、私が仙台に行くことについて好意的なことを言われたことがあります。高校時代に、井手さんの「造形論」は雑誌『アトリエ』の別冊で読んでいました。

和田 宮城教育大学は、設立当初の教育者、林竹二<sup>64</sup>が有名です。高山さんが赴任した時にはもういらっしゃらなかつたですが、林さんの影響はありましたか。

高山 林竹二是哲学者だし進歩的な人だと思っていました。林哲学に賛同していた一派とはよく話をしました。けれど林さんの新しい教育像はどんどん廃れていました。林さんが新しく呼んだ先生には面白い人が多くいて、変わった人が多かったけれど、次第に辞めていってしまった。林さんが連れてきた人は、皆実践家だったから教育方法も変わっていた。

和田 高山さんは宮城教育大学でも、作家を育てるという意識が強かったように思います。

高山 作家というよりも、作品について考えることができる人。理論にしても作るにしても、絵画とは、彫刻とは、芸術とは何かと、問いかけることができる人を育てなければいけないと思っていた。その頃テレビなどでは、小松崎さん<sup>65</sup>の絵画教室などがあって、僕は藝大の頃彼の助手をやっていたからよく知っているけれど、そういうような、絵を描くときの描画方法を教えて欲しいという学生は結構いました。それを否定しているわけじゃないけれど、そ

いうことではなくて、遠近法とは何かを教えるときにも、逆に言えば外に出て机を並べてみて、こっちから向こうを見たらどう見えるか、視点を高くしたらどう見えるかなど体験させるとか。図法を教えるのではなくて、見るのはどういうことなのか、ということを教える。そんなことで授業をやっていました。版画でも、木版や銅版ではなくて、コラグラフ<sup>66</sup>を教えていたからね。

和田 学生にはセザンヌをどう教えましたか。

高山 教えようとしたんだけれど、私の言わんとしていることをなかなか分かってくれない。まず、セザンヌの絵が難しい。僕らの時代だと、まだセザンヌは「へた」であるとかそういう論争もあったくらいです。遡って白権派がセザンヌをわかりにくくしてしまった。

前に遠近法のことを話したけれど、我々がものを見る時は、見っぱなしじゃないということ。見たものが自分に届いてくるまでの時間を描くんだ、という言い方をしていた。それが空間だと。

和田 宮城教育大学はいわゆる美大とも違うので苦労したのではないか。

高山 絵も彫刻も版画も一通り習うんだけれど、理論の授業も一点透視図法とか色彩論など、簡単なもので終わってしまう。「見る」こととは何か、とか、誰も言わない。彫刻、絵画の授業は、その描き方、技法的なことを教える。僕の場合は、ペネチア技法や、明暗法で描いてから色彩を置いていったり、スケッチする時でも、質感だけを感じながらとか、音だけや、重さだけを感じながら描いてくださいというように、そのつど使うセンサーを変えさせて描かせたりしました。木を描くんでも、木は一見静止して見えるけれども、成長過程の途中にあるわけだから、そういう意識になってごらん、と言ったりもした。ただ形が合っているとか、そういうのだけでは意味がないんだということを言おうとしました。それを面白いと思う感覚の人、関心を示す人と、そうではなくて技法を教えてくださいという人がいる。僕は、見ることでむしろ自分を発見するということを目指していた。

和田 大学によって学生の反応は違いますか。

高山 基本的には変わらないけれど、受験勉強をしてしまっていて、受験勉強自体どこでも似たようなもので、受験勉強について僕は否定的だったので、いつも問いかけていた。何をどう感じているかということを、たとえば質感でいうと、ザラザラしていることを表現できるような技法

のことではなくて、質感とは何なのかを考える。あるいは重さを感じるとはどういうことか。重さなどは目に見えない。見えないものを描くしかないということをしきりに言っていた。

和田 容易に技法に落とし込めないものを、どのようにアドバイスするかということですね。

高山 重さなどを自分でどう感じているか。そして実際に持つてみる、触ってみるなど、自分に置き換えてみるとこと。その時どこが働き、身体の中で何が働いているのか想像してほしいと。

和田 高山さんの教え子には作家が多く出ています。

高山 当時は、先生が所属している団体の展覧会に学生が出品することが多かった。そして教員をしながら作家活動をする人が多かったけれど、その割合が現在では本当に少なくなってしまった。先生の側にも、学生が何を考えて何をしたいのかに思いを馳せる余裕がなくなってしまい、今は特にそうなのではないでしょうか。現場の美術教師は要らないのではないだろうか。それより美術のプロを講師として呼んできて、話しをしてもらったりワークショップをした方がいいと思う。教育大学の場合、美術の教師になるには、全美術ジャンルの単位を取ることが条件ですが、美術大学の場合はジャンルを特定しても先生になることができます。そういう人が物を作る時の実感や苦労を話す方がいいように思います。

和田 地域の美術への関わりとしてはどのようなものがありましたか。

高山 授業でコラグラフを教えるようになったこともあり、「版態」という集まりを作って、版画という狭い意味ではなくて、版の容態として展覧会をつくろうとした。途中で高橋貴和さん<sup>67</sup>がいなくなり、私が藝大で教えるようになったこともあり、その後は参加しなくなつたけれども。

和田 どうも長時間有難うございました。

本インタビューを掲載するうえで、黒川公二氏、中井康之氏、西村勇晴氏にご協力賜りました。ここに記して謝意を表します。  
図版提供：石橋財団アーティゾン美術館、東京国立近代美術館、宮城県美術館、高山登（図版を許可なく複製することを禁止します。）

## 註

- 1 2006年に宮城教育大学を退官。途中1990年9月から翌年7月まで文部科学省在外研究員としてニューヨークに滞在し、PS1のアーティストプログラムに参加。2006年から2012年まで東京藝術大学先端表現科教授。
- 2 2010年1月23日～3月28日に開催（fig. 1, fig. 2）。
- 3 「第1回みやぎの5人」展、1983年7月30日～9月15日に開催（fig. 3）。
- 4 「アートみやぎ2003」、2003年1月28日～3月23日に開催（fig. 4）。
- 5 「枕木について①～⑫」『ACT』1999年1～12月、仙台演劇研究所、ほか。

- 6 主なものとして、「インタビュー 高山登」(聞き手:武田昭彦)、『WHAT'S ART』1996年5月／「高山登が語る」『高山登展図録』2000年、リアスアーク美術館／「2010年9月14日に行われたインタビュー」(聞き手:高熊洋平)、仙台SARP ウェブサイト掲載／「高山登インタビュー」(聞き手:村井啓乗)『高山登 枕木－白い闇×黒い闇図録』2011年、東京藝術大学大学美術館、など。
- 7 「Space Totsuka '70」、1970年に高山の住むアパートに付随する空き地で、高山登、榎倉康二、藤井博、羽生真の4人で行ったアートイベント。
- 8 「高山登展 300本の枕木－呼吸する空間」、2010年1月23日～3月28日、宮城県美術館
- 9 2006年から2012年まで東京藝術大学先端表現科教授として勤務。
- 10 樋木野衣「2010年、仙台での高山登展」『震美術論』2017年、美術出版社
- 11 「高山登『枕木－白い闇×黒い山』」展、2011年11月17日～12月4日、東京藝術大学大学美術館
- 12 国立西洋美術館の開館は1959年。
- 13 開館は1926年。1943年に東京都美術館に改称。
- 14 ブリヂストン美術館の開館は1952年。
- 15 《サント＝ヴィクトワール山とシャトー・ノワール》1904-06年頃 油彩・カンヴァス、石橋財団アーティゾン美術館蔵 (fig. 5)
- 16 《帽子をかぶった自画像》1890-94年頃 油彩・カンヴァス、石橋財団アーティゾン美術館蔵 (fig. 6)
- 17 《鉢と牛乳入れ》1873-77年頃 油彩・カンヴァス、石橋財団アーティゾン美術館蔵 (fig. 7)
- 18 米川親敏(琴翁) (1883-1969) 岡山生まれ。箏曲家。研筝会を創設した。娘は生田流の米川敏子。
- 19 生田流米川派のことと思われる。
- 20 米川正夫 (1891-1965) 岡山生まれ。ロシア文学者。ドストエフスキイの翻訳で知られる。
- 21 赤松俊(1912-2000) 北海道生まれ。画家。1941年丸木位里と結婚。1956年まで赤松俊子の名を使用。1967年原爆の岡丸木美術館を設立。
- 22 横松正利 (1916-2008) 東京生まれ。画家。光風会で活躍した。
- 23 菅沼緑、1946年東京生まれ。彫刻家。2000年岩手県東和町に移住。
- 24 宮田亮平、1945年新潟生まれ。金属工芸家。第9代東京藝術大学学長。2016年～21年文化庁長官。
- 25 公益財団法人徳川林政史研究所。東京目白に所在。公益財団法人徳川黎明会に所属する研究所で、林政史や尾張藩の研究を行っている。
- 26 峯孝 (1913-2002) 京都生まれ。京都市立美術工芸学校卒業後、東京美術学校で彫刻を学ぶ。武蔵野美術大学の教授をつとめた。自由美術協会会員。
- 27 東京都立北園高等学校。前身は1928年開校の東京府立第九中学校。
- 28 大平隆洋 (1937-2011) 東京藝術大学彫刻科卒業。1992年まで二科会所属。
- 29 坂本一道、1934年東京生まれ。1978年東京藝術大学技法材料研究室助教授。1983年から2001年まで教授。
- 30 すいどーばた美術学院。高澤節が文京区水道端に1957年創設。その後1964年に目白に移転。
- 31 野見山暁治、1920年福岡生まれ。東京藝術大学で教鞭を執り、1981年退官。東京藝術大学名誉教授。
- 32 1958年の「第2回安井賞展」。《岩上の人》(fig. 8)で安井賞を受賞。
- 33 ライナー・マリア・リルケ『セザンヌ—書簡による近代画論』1954年、人文書院、のことか。もしくは、リルケの著作ではないがヘルマン・マイヤー『リルケと造形芸術』1961年、昭文社、と思われる。
- 34 ジャン・カルズー、Jean Carzou (1907-2000)
- 35 フランソワ・デノワイエ、Francois Desnoyer (1894-1972)
- 36 鶴岡政男《重い手》1949年、東京都現代美術館蔵
- 37 須田国太郎 (1891-1961) 京都生まれ。1919年渡欧。マドリードを拠点にスペイン美術を研究。1923年帰国。京都市立美術大学等で教鞭を執る。
- 38 木村克朗、1941年岡山生まれ。東京藝術大学修了後渡伊。1975年帰国。京都造形芸術大学等で教鞭を執る。
- 39 榎倉康二 (1942-1995) 東京生まれ。1968年東京藝術大学大学院修了。1975年から1995年まで同校で教鞭を執る。
- 40 1969年に椿近代画廊で、高山の個展「地下動物園」と榎倉康二の個展「歩行儀式」が同時期に開催された。
- 41 布や紙に絵の具や油を染み込ませる作品。
- 42 「点展」。戸塚、汲沢団地、足利など、関東に点在する参加作家の生活空間やアトリエを舞台に断続的に開催されたアートイベント。「Space Totsuka '70」参加の4名のほか長重之、内藤晴久、八田淳、原口典之、藤原和通らが参加。第1回は1973年、第2回は1975年、第3回は1976年、第4回は1977年に開催。

43 転写。雑誌のグラビア図版に画用液を塗布し、紙を被せてその上から擦り、画像を擦り取る技法 (fig. 9、fig. 10)。

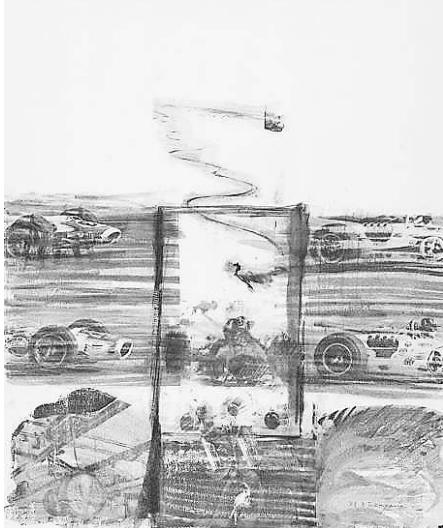


fig. 9 高山登《転写》1967年



fig. 10 高山登《転写》1967年

44 『批評家は笑う』(1959年 ブロンズ)のこと。

45 1964年、大学2年の時、友人と北海道を旅した際に炭鉱を巡り、坑道のレールに敷かれた枕木と出会う。

46 藤井博、1942年岐阜生まれ。田村画廊、ときわ画廊等で個展を開催。「Space Totsuka '70」では、直線状に生肉を置き、数日後肉が消えて痕が残される作品を発表。

47 羽生真、1944年鹿児島生まれ。田村画廊、藍画廊等で個展を開催。「Space Totsuka '70」では、地面の上や壁の横に藁半紙を積む作品を発表。

48 1970年11月25日に、作家の三島由紀夫が自衛隊市ヶ谷駐屯地で自衛隊に決起を呼びかけた後、割腹自殺した事件。

49 和田浩一「高山登 - 枕木・呼吸する空間 -」『高山登 300本の枕木 呼吸する空間 図録』2010年、赤々舎

50 実際の枕木で造形する前に、枕木と同じ比率で作ったミニチュアの棒を使って構成を行うこと (fig. 16)。

51 「第15回今日の作家展」(1979年、横浜市民ギャラリー)での展示 (fig. 19) や、「高山登 300本の枕木 呼吸する空間」(2010年、宮城県美術館)の『呼吸する空間 消えた身体』の一部 (fig. 20) など。

52 「試展 白州模写」展、2022年10月29日～2023年1月15日、市原湖畔美術館

53 PS1現代美術センター。1971年にアラナ・ハイスが「芸術と都市資源のためのインスティチュート」を立ち上げ、同年クイーンズ、キングアイランド・シティの元小学校をリノベーションして発足した施設。2000年にニューヨーク近代美術館のコンテンポラリー・アートを扱う別館となり、MoMA PS1に名称を変更。

54 東京池袋にある美術とデザインの専門学校。

55 田口安男、1930年福島生まれ。創形美術学校で黄金テンペラを指導。その後東京藝術大学教授。1998年から2010年までいわき市立美術館館長。

56 田中沢、1945年東京生まれ。ダンサー、舞踊家。1978年身体気象研究所設立。舞塾 (1981-97)、桃花村舞踊団 (2000-06) 主宰。

57 千葉成夫、1946年岩手生まれ。美術評論家。東京国立近代美術館研究員を経て、中部大学教授。

58 早見堯、1945年広島生まれ。早稲田大学第一文学部卒業。美術評論家。

59 木幡和枝 (1946-2019) 東京生まれ。芸術評論家、翻訳家。東京藝術大学名誉教授。

60 山岸信郎(1929-2008)宮城生まれ。東北大学中退。学習院大学大学院修了。1969年に田村画廊、1975年に真木画廊を開廊。2001年閉廊。

61 三井滉 (1929-1993) 秋田生まれ。東北大学大学院修了。仙台アメリカ文化センター勤務を経て宮城教育大学教授。主著に『現代美術へ 抽象表現主義から』1985年、文彩社。

62 藤枝晃雄 (1936-2018) 福井生まれ。美術評論家。武蔵野美術大学名誉教授。

63 井出則雄 (1916-1986) 長崎生まれ。彫刻家。1948年から56年まで宮城教育大学で教鞭を執る。

64 林竹二 (1904-1985) 栃木生まれ。教育哲学者。東北大学名誉教授。元宮城教育大学学長。

65 小松崎邦雄 (1931-1992) 東京生まれ。画家。一水会会員。具象的な作品により知られ、NHKテレビで油絵入門講座が放送されていた。

66 コラグラフ (Collagraph)。台紙にいろいろな素材(ひも、葉っぱ、布など)を貼ったり、ボンドを盛りあげるなどして版を作り、そこにインクをのせて刷りとる版画技法。技術や描写力に左右されず、作者のアイデアが活かされる版画技法 (fig. 22)。

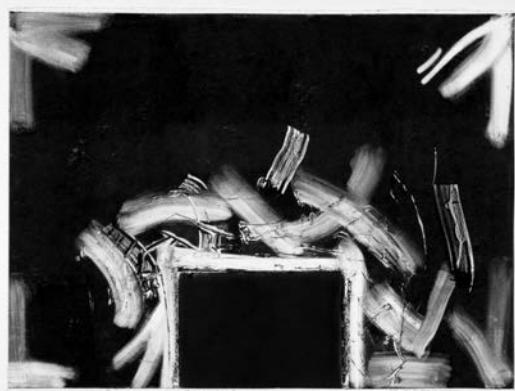


fig. 22 高山登《□のっぺらぼう A》1988年、紙、コラグラフ、  
宮城県美術館蔵

67 高橋貴和 (1945-1994) 宮城生まれ。版画家。1969年宮城教育大学卒業。宮城県美術館建設準備室時代から普及部スタッフとして勤務。

**宮城県美術館  
令和3年度 年報  
令和4年度 研究報告**

---

**発 行 日** 令和4年12月28日

**編集・発行** 宮城県美術館  
980-0861 仙台市青葉区川内元支倉34-1  
TEL 022-221-2111  
FAX 022-221-2115

**印 刷** 今野印刷株式会社  
984-0011 仙台市若林区六丁の目西町2-10

©宮城県美術館 2022 printed in japan

---

この年報は350部作成し、1部あたりの印刷単価は2,266円となっています。