

# Zurück nach Haus?

## Kumi Machida

Ein Interview von Eva M. Shibuya

**Tokio. Ich traf mich mit der japanischen Künstlerin an einem heißen Mittwochnachmittag jetzt im Sommer 2008 in Tokio, um mit ihr für unsere nächste Ausgabe *GIRL*...Nr.9 über ihre Kunst zu sprechen.**

**Die in Japan 1970 in Gunma geborene Künstlerin ist mittlerweile längst bekannt. 1994 schloss die Künstlerin ihr Studium „Traditionelle Japanische Malerei“ an der Tama Universität Tokio ab, die als eine der progressivsten japanischen Akademien gilt. 1999 erhielt sie den wichtigen japanischen Maebashi Kunstpreis. In Deutschland vertrat sie im Frühjahr diesen Jahres in der Kestner Gesellschaft Hannover eine neue japanische Künstlergeneration, die sich zwar auf die künstlerischen Traditionen Japans besinnt, aber weit über die eng gesetzten Grenzen der traditionellen japanischen Malerei (Nihonga) hinausgeht, welche sich allzu oft in banalen, blutleeren Werken erschöpft.**

**Die Ausstellung „No Border“ (Museum of Contemporary Art Tokyo, 2006) brachte dann den endgültigen Durchbruch und katapultierte Kumi Machida in die „Oberliga“ der japanischen Kunstszene.**

ES: Ich mag den Humor in diesen Arbeiten (*zeigt auf Arbeiten an der Wand*). Das spricht mich sehr an.

KM: Humor? Hm, früher vielleicht ja. Hier im Raum hängen ältere Sachen von mir, typisch für eine bestimmte Arbeitsperiode. Was hier im Raum zu sehen ist, das ist für mich eigentlich eine abgeschlossene Sache. Ich finde, es ist nicht ganz fair, nur nach diesen Arbeiten zu gehen.

*(Wir gehen in die Galerieräume, in denen ihre Ausstellung „Snow Day“ läuft. Die dort zu sehenden Arbeiten sind neueren Datums — die meisten von ihnen davon wurden auch in Hannover gezeigt. Wieder zurück, sprechen wir über die Unterschiede zwischen ihren älteren Arbeiten und den neuen.)*

KM: Früher, in einer bestimmten Arbeitsperiode, habe ich nur ethnische, japanische Motive in meiner Arbeit verwendet, wie etwa Manekikatzen oder Kewpiepuppen. Das war missverständlich und brachte mir schnell den Ruf einer Außenseiterin oder einer Rebellin ein. Es handelte sich damals aber um etwas rein Persönliches, nicht um die generelle Auseinandersetzung mit japanischer Tradition. Ich habe eine Sammlung japanischer Volkskunst und wollte diese Sammlung in meine künstlerische Arbeit einbeziehen.

Nachdem ich mich ein paar Jahre lang mit diesen ethnischen Motiven beschäftigt hatte, langweilten sie mich etwas; außerdem erschienen sie mir als zu bedeutungsschwer und -beladen und von meiner eigentlichen Aussage ablenkend; denn jedes dieser Motive bringt ja seine eigene Bedeutung mit sich, die, so empfand ich es, die Eigenheit meiner Arbeit überlagerte. Deshalb wurden die ethnischen Motive nach und nach überflüssig. Zudem drängten meine Motive mich in eine „Folklore Ecke“, in der ich mich gefesselt und eingeschränkt fühlte und aus der ich herauswollte. So fing ich an, den Gebrauch dieser Motive nach und nach zu reduzieren.

ES: Es scheint mir, als sei die Bedeutung Ihrer Arbeit leichter für jemanden zu verstehen, der einen japanisch-asiatischen Hintergrund hat, aber für jemanden, der aus einer anderen Kultur kommt, es möglicherweise nicht ganz so einfach ist.

KM: Ja, darüber habe ich mir auch Gedanken gemacht. Seit 2004 etwa verwende ich Zeichen und Hinweise in meinen Arbeiten, von denen ich annehme, dass sie weltweit verständlich sind — Hände etwa...

ES: Ihre Arbeiten gelten trotzdem noch als rätselhaft genug...Sie arbeiten sehr assoziativ.

KM: Nun, ich hinterlasse genügend Hinweise und Spuren bezüglich dessen, um was es mir geht in meinen Arbeiten. Da muss der Betrachter schon die Mühe auf sich nehmen, dies zu sehen und die Geduld haben, es zu entziffern. Manchmal ergeben sich Missverständnisse. Ich werde zum Beispiel oft nach der „Gewalt“ oder nach „Verletzungen“ gefragt, die man in meinen Bildern abzulesen meint. Aber es geht mir überhaupt nicht um Gewalt. Die Öffnungen in den Körpern — beispielsweise in der Arbeit „Linse“ („Lens“, 2007) — haben nichts mit einer Verletzung zu tun, sondern es geht dabei um Öffnungen, die erlauben, über die menschlichen Sinne hinaus zu blicken und zu fühlen.

ES: Was die alten und die neuen Arbeiten verbindet ist der leere Raum und die Farblosigkeit. Ganz naiv gefragt: Mögen Sie Farbe nicht?

KM (*lacht*): Doch — sogar sehr! Moment! (*Sie geht kurz aus dem Raum und kommt mit einem Katalog wieder und zeigt mir eine Abbildung eines starkfarbigen abstrakten Bildes*) So habe ich früher viel gearbeitet — während und vor meiner Universitätszeit zum Beispiel. Aber meine Kunst entsteht in meinem Kopf und nicht aus dem Bauch, nicht nach Inspiration durch Farbe. Meine Kunst ist sehr durchdacht konzeptionell angelegt. Ich mache mir Gedanken darüber: Was entspricht mir...wo soll meine Kunst hingehen...was soll sie aussagen. Bei den ethnisch begründeten Motiven war die Farblosigkeit ein Kunstgriff, mit dem ich mir die im Original sehr starkfarbigen Motive der Volkskunst aneignete und sie zu etwas Eigenem machte.

ES: Haben Sie jemals daran gedacht, wieder mehr farbig zu arbeiten?

KM: Nein, so wie ich jetzt im Moment arbeite, da hat die Farbe nichts zu suchen. Meine Motive sind jetzt: Linie, Form und der gezielte Einsatz von wenig Farbe. Das ist jetzt mein künstlerisches Konzept.

ES: Sie redeten vorhin kurz darüber, vor der Universität bereits gemalt zu haben. Kommen Sie aus einer kunstinteressierten Familie?

KM: Überhaupt nicht. Es charakterisiert vielleicht meine Familie am besten, wenn ich Ihnen sage, dass mein älterer Bruder Sportsmann und von Beruf Banker ist. Meine Familie selbst ist vielleicht eher musikinteressiert. Meine Mutter war Lehrerin für Kochen und mittlerweile lehrt sie auch „Shigin“-Gesang (traditioneller Gesang zu Texten klassischer japanischer Gedichte). Außerdem ist eine meiner Cousinen Balletttänzerin — aber das ist ja etwas völlig anderes. Ich habe immer viel gemalt, aber für meine Familie war klar, dass die Malerei ein Hobby zu bleiben hatte. Es gab in meiner Familie viel und lange Streit um meine Studien und um die Berufswahl.

ES : Was bewog Sie dazu, sich an der Tama Universität für das Fach „Klassische Japanische Malerei“(Nihonga) zu entscheiden?

KM: Als ich diese Entscheidung traf, hatte ich eigentlich überhaupt keine richtige Ahnung, was klassische japanische Malerei eigentlich ist und worum es da geht. Es war mehr eine intuitive Entscheidung, die ich direkt im Anschluss an die Aufnahmeprüfung traf. Bei der Prüfung musste man mit Wasserfarben (die klassische japanische Malerei verwendet Mineralpigmente die mit Wasser verdünnt werden) und Bleistift arbeiten — das lag mir. Ich hatte damals wirklich nicht sonderlich viel Ahnung. Später — durch das Studium — hat sich das etwas geändert.

*Fortsetzung*

ES: Sie benutzen bei Ihren Arbeiten traditionelles japanisches Material, wie Tusche, Mineralpigmente, Leinwandpapier. Das bedeutet ja eine völlig andere Vorgehensweise als beispielsweise bei der Ölmalerei. Im Gegensatz zur Ölmalerei, wo künstlerische Entscheidungen oder Korrekturen direkt auf der Leinwand getroffen werden können — und viele Künstler arbeiten so — ist eine solche Vorgehensweise in Ihrem Materialbereich eher schwierig, denke ich.

KM: Was die klassische Sumimalerei (Tuschemalerei) angeht, ist das richtig, da ist es eher schwierig, bei der Arbeit selbst zu korrigieren. Aber was die Nihonga-Malerei angeht, stimmt das so nicht mehr. Da handelt es sich wieder mal um eine typische Nihonga-Mythenbildung. So etwas erzählen die Nihonga-Leute gerne. Selbst was die Technik betrifft, verwendet man heute auch bei der klassischen Nihonga-Malerei die Schichtenmalerei. Da sehe ich also kaum noch Unterschiede. Öl oder Wasser — mehr Unterschied ist das meiner Meinung nach nicht. Das Wichtigste ist, dass es erstmal überhaupt um künstlerische Entscheidungen geht und die muss man dann bei jedem Medium treffen.

Was nun meine eigenen Arbeiten betrifft: Korrekturen kann ich bei meinen Arbeiten auch ausführen, kein Problem. Ich benutze ein scharfes Messer oder eine Rasierklinge für kleinere Korrekturen. Das kommt bei mir allerdings eher selten vor, denn ich arbeite sehr langsam und konzentriert. Ich verwende einen sehr schmalen Pinsel, mit dem ich viele feine Linien male, die sich zu einer breiten Linie zusammensetzen — das braucht Zeit. In vielen Vorzeichnungen versuche ich, meine Arbeit genau zu klären und dort nehme ich die meisten meiner Korrekturen vor. Radieren, radieren und nochmals radieren, bis dann die Linie stimmt — so sehen meine Zeichnungen aus. Tatsächlich kann man fast sagen, dass für meine Vorzeichnungen der Radiergummi das wichtigste Werkzeug ist. Und trotzdem — trotz aller klärenden Vorarbeiten — stimmt das Resultat fast nie direkt mit der Vorzeichnung überein. Es wird also schon auch eine Art Korrektur direkt in der Arbeit vorgenommen.

### ...ich arbeite sehr langsam...

ES: Sie sprachen es gerade an: in Japan sind diese Genre-Unterscheidungen scheinbar doch noch sehr lebendig. Da gibt es ja diese traditionelle Rivalität speziell zwischen „Nihonga vs. Youga“ (Youga = westliche Ölmalerei). Wie wichtig sind diese Unterscheidungen für Sie persönlich und für wie wichtig schätzen Sie diese Labels noch für Ihre bzw. die jüngere Generation ein?

KM: Für mich sind das Labels wie etwa Brandnamen (von Konsumartikeln). Ich mag Labels überhaupt nicht. Ich finde, sie schränken einen sehr in seinen künstlerischen Entscheidungen ein. Sie würden sich aber wundern, für wie viele der jüngeren Generation dies und die Zugehörigkeit zu einer Gruppe, noch wichtig ist. Ich habe nie zu einer Gruppe gehört und möchte das auch nicht.

### Ich habe nie zu einer Gruppe gehört...

ES: Eine der wichtigen Ausstellungen für Sie war die Ausstellung „No Borders“ (MOT, Tokio 2006). Dieser Titel signalisiert ja auch eine Grenzüberschreitung

KM: Oh, „No Borders“: das war sowohl ein Glücksfall als auch ein Fluch für mich! Meine erste „richtige“ Museumsausstellung. „No Borders“ war von den Kuratoren als pure Provokation gemeint. Die Strategie ist ja auch aufgegangen. Die Ausstellung, die Kuratoren und die beteiligten Künstler haben alle eine große Beachtung und den entsprechenden Erfolg gefunden. Der Untertitel der Ausstellung „From Nihonga - to Nihonga“ hat mich in meinen Aktivitäten allerdings später stark beeinflusst. Seitdem stecke ich fest in der „Neo-Nihonga-Ecke“, da kann ich rütteln wie ich will; man schreibt mich dieser Gruppe zu. Ironischerweise gibt es diese Gruppe so aber gar nicht. Und wenn es eine solche Gruppe gäbe, möchte ich nicht dazugehören.

Nein, es ist so, dass wir alle individuelle Künstler sind, von denen jeder seine eigene Arbeit macht.

ES: Zur Ausstellung in Hannover: Hokusai, Araki und dann Sie, als Vertreterin der neuen japanischen Künstlergeneration...

KM: Das war schon toll, sich in so einer Gesellschaft zu befinden — Hokusai, Araki und ich (*strahlt*). Das war eine große Ehre. Und das ergab sich so unerwartet. Man kennt mich hier in Japan ein wenig, das ja; aber wer kennt mich schon in Deutschland? Ich habe gehört, dass die Kuratorin sich im Internet über japanische Künstler informiert hat und man hat sich — übers Internet — für mich entschieden und eine E-mail-Anfrage an meine Galerie geschickt. Wir waren total überrascht und haben uns so gefreut!

ES: Halten Sie sich denn für eine typische Vertreterin des neuen japanischen Kunsttrends? Und was denken Sie, ist das Typische am neuen Trend?

KM: Interessiert mich, ehrlich gesagt, alles nicht. Ich mache meine Arbeit...fertig!

ES: Es tauchen immer wieder zwei Worte auf, wenn von neuer japanischer Kunst die Rede ist: „Kawai“ (niedlich, süß, nett, kindlich) zum einen und zum anderen „Hen“ (bizarr, merkwürdig, pervers). Keine Ausstellung, ohne dass nicht irgendwann ein Betrachter diese Worte hinausposaunt, um Arbeiten zu charakterisieren. Im Ausland hingegen hört man übrigens eher „Japan Pop“ und „Japan Cool“... Wie geht es Ihnen mit solchen Begriffen?

KM: Vor allem den Begriff „Kawai(rashi)“, dessen Begriffsbedeutung wie Kaugummi ist, finde ich problematisch. „Kawai“ ist alles. Das hat sooo eine Bandbreite (*zeigt mit den Händen von einer Ecke des Raums zur anderen*), da wird ja gar nicht differenziert. Das ist für mich ein schlampiger Umgang mit der Sprache. Man sollte schon selbst dafür eigene Worte und Sätze finden. Ich habe ein Problem damit, wenn man so reagiert.

ES: „Japan Cool“: Sehen Sie einen Zusammenhang zwischen Mangakunst und Ihren Arbeiten?

### Ich bin Malerin.

KM: Nein, meine Arbeit hat keinen direkten Bezug zu Mangacomics. Ich bin Malerin. Für mich ist es nicht notwendig, in einem Mangastil zu arbeiten.

ES: Über einen langen Zeitraum hinweg hat man hier in Japan überhaupt keine oder nur sehr wenige Kunst gesehen, bei der sich japanische Künstler auf ihre Wurzeln besinnen. Nun gibt es auf einmal so etwas wie eine Bewegung dorthin. Fast zeitgleich gab es einen deutlichen Rechtsrutsch in der japanischen Politik. Zufall?

KM: Der Künstler ist egoistisch. Er nimmt sich das, von dem er denkt, dass er es braucht. Ich sehe da keinen direkten Zusammenhang. Ich denke, es ist eher so, dass die Generation, die jünger ist als ich, viel unbefangener mit der japanischen Traditionen umgeht. Sie macht das allerdings auf eine sehr oberflächliche Art und Weise und befasst sich wenig mit dem, was dahintersteht. Diese Unbefangenheit fehlt mir völlig.

Als ich aufwuchs, wurde alles was mit japanischer Tradition zusammenhing, abgelehnt. Ich respektiere aber die japanischen Traditionen sehr. Aber das konnte man öffentlich nicht zugeben. Es wäre nicht nur peinlich gewesen, es ging nicht, es war unmöglich.

ES (*verblüfft*): Das hat mir fast wortwörtlich der Architekt Kurokawa in einem Interview auch gesagt. Aber Sie sind doch so viel jünger?

### Ich respektiere...die japanischen Traditionen sehr.

KM: Stimmt, ich muss etwas korrigierend ergänzen. Viele von meiner Generation gehen wesentlich unbefangener mit dem Thema um als ich. Ich wurde geboren, als meine Eltern schon älter waren. Sie sind beide über 80 und gehören zur Generation, die den 2. Weltkrieg erlebt hat. Von daher fühle ich mich auch eher einer älteren Generation zugehörig. Die totale Ablehnung der japanischen Tradition ist die Erziehung, mit der die Nachkriegsgeneration aufgewachsen ist.

ES: Es war ja sehr lange Zeit fast notwendig für einen japanischen Künstler, zuerst einmal in den Westen zu gehen, um dann in Japan Erfolg zu haben. Der japanische Künstler Makoto Aida hat das nicht gemacht; und so einige aus Ihrer Generation haben direkt ohne den „Ausflug“ in den Westen hier Erfolg gefunden. Ist der Gang ins Ausland unnötig geworden?

KM: Mein Kollege Makoto Aida hat das nicht gemacht, da er, so glaube ich, eine Botschaft hat, die spezifisch und direkt an seine japanischen Landsleute gerichtet ist.

Ich selber würde schon sehr gerne eine Zeit lang im Ausland leben. Man ist hier doch sehr eingeschränkt, bekommt schnell einen Tunnelblick. Meine erste Ausstellung in Amsterdam (Galerie AC Witteveen, 2000) war eine gute, befreiende Erfahrung. Alles war so einfach. Ich bin Malerin — fertig! Das wird so akzeptiert. Das war auch in Frankfurt und Hannover so. Deshalb liebe ich es, im Ausland auszustellen. Ich habe übrigens für den Herbst ein Stipendium nach Dänemark bekommen.

ES: Herzlichen Glückwunsch! Der Fotograf Araki sagte in einem Interview einmal, dass er ohne seine ausländischen Sammler und ohne ausländische Unterstützung niemals Künstler hätte werden können, sondern wäre dazu „verdammte“ gewesen, Werbefotograf zu bleiben...

KM: Das ist für Künstler seiner Generation sicher eine richtige Aussage. Es war für diese Generation bestimmt noch schwieriger als für uns. Da hat sich allerdings etwas geändert. Es ist immer noch schwierig, aber ich habe das Glück, hier Sammler und Leute zu haben, die mich unterstützen.

ES: Viele japanische Künstler arbeiten direkt und sehr aktiv daran mit, die Infrastruktur und den japanischen Kunstmarkt zu verbessern. Ich finde das erstaunlich.

KM: Ist das erstaunlich? Der japanische Kunstmarkt ist ja noch sehr jung. Eine intakte Infrastruktur ist für den Künstler sehr wichtig. Es gibt so wenig Interesse an zeitgenössischer Kunst. Da muss man schon aktiv mitarbeiten.

ES: Vielen Dank für das Gespräch.

**Dank an die Nishimura Gallery, Tokio, insbesondere an Herrn Nishimura, Ms. Kuboki und Ms. Koizumi.**

## 帰宅

画家 町田久美インタビュー

インタビューー 渋谷エヴァマリア

私は暑い水曜日、「グルー...9号」の為に東京で、画家町田久美に彼女の絵についてのインタビューをさせて頂いた。

日本で注目されている1970年群馬県生まれの町田久美は、1994年多摩美術大学絵画科日本画専攻卒業後、重要な「前橋アートライコンペ1999」グランプリ「始め、多くの賞を受賞。今春ハノーバー、ケストナー協会主催展覧会に新しい画家の一人として選ばれた。彼女は日本画の伝統的な技術を元に、新しい世代のアーティストとして無色と静止を主題とする古典的な日本画の世界へ新鮮さを投石した。町田久美の展覧会「ノーボーダー」は彼女を日本現代美術のトップアーティストとして確立させた。

以下インタビュー

**ES** (質問者:渋谷 Eva・Maria 以下同): この作品はユーモアがありますね!語りかけます。

**KM** (画家町田久美以下同): ユーモア? (質問がまじめなものかどうか、訝かっている様子でした。)それは以前の作品ですか?現在の作品には、それは無いと思います。この部屋には以前の作品だけが展示されています。これらの作品は、私の過去のある一時期に描かれたものです。

(私たちは別の展示室へ移動し、そこには「雪の日」(SNOW DAY)、その他が展示されていました。そこにある作品はすべて『ハノーバー』で展示されていましたが、それ以降の作品がある会議室へ戻り以前の作品と新しい作品について話をしました。)

**KM**: 以前私は、日本のエスニックモチーフを使っていたのです。例えば...招き猫やキュービー人形などです。それらが伝統的と理解されていたのではないのでしょうか? 私は異端の画家と思われていたようです。これらのモチーフは私個人が蒐集していたものでした。自分で民俗的モチーフを集め、自分の作品の中に取り入れたかったのです。しかし、エスニックモチーフを使うことが段々と自分にとって必要でなくなってきたのです。モチーフ自体が深い意味を持っているので、自分の表現したい事を現すのに、それらがかえって邪魔になってきました。それと同時にそれらへの興味も少なくなってきたのです。それからです、エスニックモチーフの数を減らしていきました。

**ES**: と言うことは、あなたの使っていた民俗的モチーフは、日本文化のバックグラウンドが有る人には理解し易いと言う事ですか?

**KM**: はい。私もその点については同意です。2004年以來モチーフを変えて、イメージやサイン等を作品のモチーフに使っています。それは例えば...万国共通誰が見ても「手」と理解できるような、共通の概念をモチーフにする事です。

**ES**: あなたの作品は謎めいた、ミステリアスな作品と呼ばれ、また、それぞれの部分にとても遠慮感があります。

**KM**: 私は自分の作品についてヒントと方向性を残します。作品を理解しようと真摯に観てくれます。

よく私の作品の中には、影や傷があるのではないかと問われます。作品「レンズ」の様には体を開くことは肌を傷つけることではないのです。一般的な人間の感覚を超えて迫り着き、「観る可能性」へと進みます。

**ES**: 以前の作品と今の作品を見て、とてもナイーブな質問ですが、色彩は嫌いですか?

**KM**: (笑)色は大好きです!ちょっと待って下さい。(彼女は席を立ちカタログを手にし、ある抽象画を指しながら)これは特に私の典型的な初期の頃、大学で描いていたものです。私の芸術は感覚的な色彩構成ではありません。「計算してプランをする。私は自分のアート、性格、考え、経験と融合していくかを考えます。芸術の道は、その意味ではオリジナルのエスニックモチーフは非常にカラフルです。それを白と黒、そして僅かな色彩のみで、表現することによって私自身のモチーフと成ってきます。

**ES**: また、カラーを使おうと思われたことはありますか?

**KM**: いいえ。今の作品への手段として、かつて用いていたような色彩は合わない気がします。

私の絵は現代社会の忙しさや、溢れすぎる情報の嵐に直接フィットしたいのです。シンプルで明解にしておきたいのです。溢れる色彩を使う事は、今の私のコンセプトの一部分ではありません。

**ES**: 大学へ行かれる前から絵を描いたと仰いましたが、ご家族は芸術に興味を持たれていましたか?

**KM**: いえ、全く。家族の方針だったのかもしれませんが、兄はスポーツマンで銀行員になりました。私の専攻について家族の中で大きな関心がありました。家族の中には「それは、趣味として扱われるもの」とされていたのです。ただ、母は理科の教師から、後に詩吟の教師になりました。従姉妹の一人はバレリーナです。とても異なっていますが。

**ES**: 多摩美術大学へ入学された時、なぜ古典「日本画」を専攻されたのですか?

**KM**: 私自身この頃、日本画がどういうものかよく分かっていませんでした。入試科目(水彩と鉛筆デッサン)で決めたのです。最初は画材の扱いに戸惑いましたが、学んでいくうちに私の勉強は少し変わってきました。

**ES**: あなたは日本の画材(岩絵具、箔、雲肌麻紙、和紙)を使いますが、油絵とは技術が違うでしょ。油絵は何度も重ね塗りができますが、墨のような画材は修正が難しいのではないのでしょうか?

**KM**: 墨はそうかもしれませんが、岩絵具はそうではありません。最近の日本画(と言われるもの)の技術も変わりました。岩絵具は重ね塗りができます。水彩、油...画材は違えども、描く技術の根本は同じものではないかと思っています。自分の作品も場合によっては修正できます。修正の技術は「シャープナイフ」などを使います。また、快(線書きようの筆)で、極限まで集中して描きます。デッサンの段階で修正を沢山するので、デッサンする時、練り消しゴムはとても大事な道具です。描こうと思っているものはいっぱいありますが、実際に作品にしようとする時、大部分のものはその原型を留めません。

**ES**: 展覧会に『NO BORDER』がありますが、違う文化や異なるメディア、環境を乗り越えることを提示されていますが、日本ではセグメントが未だ大事にされていませんか?例えば洋画だとか日本画だとか...あなたにとってセグメントまたは、ジャンル分けがどれほど重要だと思われるか?

**KM:** 私にとってそれはただのレーベルであって、私はそういったジャンルで分けられるのが嫌いです。

1つのブランドとして扱われているみたいで、先入観が生まれ、自らイメージしようとする力が失われるようで、同じ物でも見方一つで大きく変わるの、観た人の感覚を優先させて欲しいからです。でも、若い人でもこの概念に捕らわれている人が多いような気がします。私はどこにも属してきつつもありません。

**ES:** “NO BORDER”は大事な展覧会でしたか？

**KM:** “NO BORDER”は、極端に良し悪しが二分しました。私にとって初めて、現代美術館と言う大きな展覧会で出品できたことは非常に良かったです。”NO BORDER”のキュレーターたちにとっても刺激的でした。

**ES:** あなたにとって今の所一番大切な展覧会は、クロス・オーバーの様なものを意味する“NO BORDER”(MOI 2006)、ですか？

**KM:** ああ、“NO BORDER”ですか。幸運と同時に不幸な、有名美術館で行われた、私の初めての“本当の”展覧会。とても良かったですね。“NO BORDER”と言うのは、キュレーターへの純粋な挑発としての展覧会です。まあ、この戦略は当たって、全ての参加アーティストの注目を集めました。この展覧会、“From Nihonga to Nibonga”(日本画から日本画へ)と名づけられたタイトルは、その後の自分の活動に多大な影響を及ぼしました。私はネオ・日本画(新しい日本画)とレッテルを貼られたことに戸惑いを感じました。自分でそれを宣言したわけでもないのに、そのレッテルはいつまでも私の作品を追いかけてくるのです。ですが皮肉なことに“ネオ日本画”と呼ばれるグループはありません。もしあったとしてもそこに属す気はないですね。もしそうだったとしても、私たちは一人一人独立して、それぞれのスタイルを持つアーティストですから。

**ES:** ハノーバーで行われた展覧会についてお話ししたいのですが、アラキさんと町田さんが日本の新しい代表となったわけですが…

**KM:** 非常に光栄な組み合わせでしたね。北斎、アラキ、そして私。ほんとうに期待してないものでした。私は日本では少し名前が知られてきていましたが、誰がドイツで聞いたことあるのか？と。無名のアーティストになったわけです。キュレーターの方が、日本の若いアーティストについて、インターネットで勉強したと聞きました。その方を通じて、私のギャラリーにメールが来たわけです。大変驚きましたが、嬉しかったですね。

**ES:** ご自身の事を、新しい日本の美術の流れの中での典型的な代表者だと思われませんか？そして、今、典型的な新しい流れとは何でしょうか？

**KM:** 実際全然興味無いのですよ。私は私の事をします。以上という感じです。

**ES:** いつも日本のアートの背景には、“可愛い”と“変”の二つが付き纏いますが、それには問題があると思います。日本で展覧会を行うと、なんのテーマでも、遅かれ早かれ、誰かが“可愛い”と“変”と大声を上げるわけです。海外の場合は、その作品を表すのに、“Japan Cool”や“Japan Pop”を使いますね。

**KM:** それには違和感を感じています。とくに“可愛い”は、“可愛い”はチューイングガムみたいなもので、ここからそこまでと(顔塵のある角から角を指す)誰も特徴を表せないんですよ。そういうことは言葉の使い方を怠けているという事で、見るほうが自分自身の言葉で表さないということは、彼・彼女は見ていないし、考えてないということだと思うのです。そういった反応には疑問を感じます。私と、私の作品は、“可愛い”と言ってもらう為に作っていません。

**ES:** “Japan Cool”=マンガと町田さんの作品に繋がりはありますか？

**KM:** 作品自体に繋がりはありません。私は画家で、作品を漫画というスタイルで表現する必然性はないのです。

ES: 長い間伝統的なアートは日本であまり見る事がありませんでした。今、突然日本のアーティストが日本の伝統に根ざした物を使う“動き”が出てきています。同時に、日本の政治が右翼化していますが、これは偶然でしょうか？

KM: アーティストは自分本位に感じた物は使います。直接の繋がりはわかりません。私にとってそれはもっとそうであって、若い世代は日本の伝統芸術に対してもっと公平だと思います。ですがそれはかなり軽い感じの物で、その絵の背景にどんな意味があるのかということには余り興味が無いかも知れません。とても表面的な物だと思います。私にはそういう感じの軽さ（自由さ）は無いので、意味はとてよく分かるのですが、私には難しいです。私の育った頃は、日本の伝統芸術に関して肯定的に捉える事を“良し”としない時代でした。日本の芸術が好きで尊敬しているけれども、それは人に大っぴらには言えないもの、言っては駄目な物という、潜在的な抑圧が世の中にあっただように思います。そして戦後そういう教育が日本では主流だったと思います。

ES: (驚いて) 黒川紀章さんもインタビューで、ほぼ同じ事をおっしゃっていましたが、町田さんは大分お若いですよ？

KM: (しばらくおいて) そうです。自分自身を少し置さなければなりません。もう少し説明しましょう。私の世代ではこの点では私より、少し自由です。私は両親が年を取ってから出来た子なので、今両親共に80歳を過ぎていて、第二次世界大戦を経験した世代なのです。家でも戦争の話がよく出てきましたので、私自身はもっと上の世代に属していて、同じ世代とは違う感覚を持っているのだと思います。

ES: 長い間、日本のアーティストは日本での成功を保証するため海外へ行くことが必要でした。しかし、例えばアイダマコトさんは、そういった方法を取られませんでした。事実、あなたの世代の多くのアーティストが、西欧に旅立つことなく成功を収めています。もう若い世代の日本のアーティストにとって、外国での経験は必要ない物になっているのでしょうか？

KM: そうですね。アイダマコトさんは、私が思うに、直接、ストレートに日本人に届くメッセージを発していると思います。その為、彼のシチュエーションは少し違います。私自身は外国に行くのが大好きです。日本では、制限が強くて、偏った見方“トンネルビュー”になりがちです。私の最初のアムステルダムでの展覧会は自由で良かったです。(2000, Gallery Ac Willeveen)全てがシンプルでした。私は画家。その他の肩書きは必要無い、どこかに所属したり、自分のスタイルを限定する必要もない。日本人の画家です。以上。これで済みます。フランクフルトも、ハノーバーも、似たような経験をしました。ですから外国での展示は好きです。この秋から奨学金でデンマークに滞在する予定です。

ES: それはおめでとうございます！ 写真家の荒木さんのインタビューで、外国人のコレクターや支持者の方が居なければ、商業写真家にはなれなかったし、アーティストにはなれなかったと言っていました。

KM: そのお話というのは彼の世代のアーティストには当然の話でしょうね。ただ、私の世代では、かなり状況が良くなってきていると思います。私の作品のコレクターや、支持者が日本に居てくれることは幸運です。

ES: いつも日本のアーティストが、基礎とアート市場を作る為にどれだけの努力をしなければならないのかという事に驚かされます。

KM: そんなに大変ですか？日本のアート市場はまだ成長過程で、基礎はアーティストにとっても重要な物ですよ。ですから一緒にやっていかねばなりません。

ES: 楽しいインタビューを、どうもありがとうございました。

このインタビューの実現にご協力いただいた、西村画廊の西村様、久保木様と小泉さまにお礼を申し上げます。どうもありがとうございました。