



ARTIST
INTERVIEW

PAULO MONTEIRO

パウロ・モンテイロ

後藤桜子=聞き手
Interview by Oko Goto



163

国	作家	執筆者	文献タイトル	媒体名	発行日	頁	発行元	展覧会名
○	Paulo Monteiro	後藤桜子	Artist Interview Paulo Monteiro	美術手帖	2017年6月1日 第69巻第1054号	pp.163 -177	美術出版社	



小山登美夫ギャラリーの展示風景より。作品タイトルはすべて
《無題》。モンテイロは、「展示空間においてはすべての要素がつなが
りを持っている」と語り、ペインティングや彫刻などメディアが異
なっても一つひとつの作品は互いに対等な関係にあるという
Photo by Kei Okano (P163), Kenji Takahashi (P164)



P166-167 小山登美夫ギャラリーとMISAKO&ROSENでの
展示風景より。1点1点が自立した作品でもあり、ペインティング、
彫刻から成るインスタレーション作品でもある。細くロープのよう
に造形されたアルミニウムの彫刻や、鉛の塊による彫刻など、物
質の運動性と空間で共振する関係性が作品の全体像をまとめ
上げている
Photo by Kenji Takahashi (P166), Kei Okano (P167)



パウロ・モンティロ展

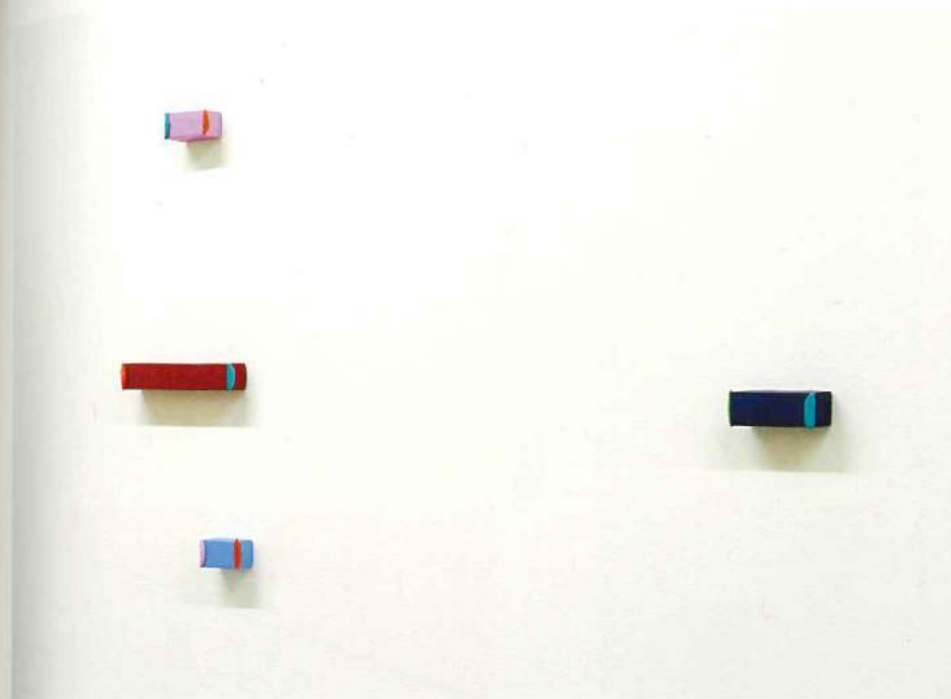
[The outside of distance]

3月18日~4月22日に小山登美夫ギャラリー、
3月18日~4月23日にMISAKO&ROSENにて
同時開催。新作を含む彫刻、ペインティング作
品による、モンティロ日本初個展。彫刻、ドロー
イング、ペインティングから成るそれぞれの展示
空間で、個々の作品が運動性を帯びて密接に
関係しあう。

小山登美夫ギャラリー
東京都港区六本木6-5-24 complex665 2F
Tel. 03-6434-7225
<http://tomiokoyamagallery.com/>
MISAKO&ROSEN
東京都豊島区南大塚3-21-6 1F
Tel. 03-6915-2763
<http://www.misakoandrosen.jp/>

P168-169_s 小山登美夫ギャラリーでの展示
風景より。鮮やかな色彩のペインティングは、厚
みのあるペイントの層をずらすことで生まれる
わずかな凹凸により、キャンバス上の「色」が「物
質」として浮かび上がる。柔らかな素材かよう
なアルミニウムの彫刻、ペイントされた木材など
の異なる素材が組み合わせられ、空間の均衡が
重視されている

Photo by Kenji Takahashi



作品を空間に展示した後もお実験的な試みは続いている。

ペインティング、ドローイング、彫刻といった異なる形体が、展示空間に緊張感と調和を生み出す。空間と作品の配置、素材や筆触の選択は、見るほどに私たちの感覚を揺さぶり、瑞々しく新鮮な驚きを与えてくれる。ふたつのギャラリーで日本初の個展を開催するため来日した作家に、展示空間と作品の呼応について話を聞いた。

聞き手 後藤桜子

ブラジルの社会情勢と芸術家たち

——まず、初期の活動についてうかがいたいのですが、あなたは1961年サンパウロに生まれ、軍事政権の抑圧と市民による抵抗の中で少年時代を過ごしました。その後、80年代からアーティストとして本格的に活動を開始するにあたり、何かきっかけとなるような出来事はありませんか。

モンテイロ 絵を描くことは幼い頃から好きでしたが、芸術を表現の手段として意識したのはずっと後のことでした。70年代軍

事政権下にあったブラジルでは、多くのアーティストが当時の政治状況に対して批判的な内容のアンダーグラウンド・コミックをつくっていました。私自身も76年頃からコミックを描き始め、政府による検閲や規制に対する抵抗を描いたコミックや雑誌を路上で販売していましたね。同じ高校の仲間と一緒にこうした活動をやっていましたが、その頃のメンバーには現在映画監督やミュージシャンとして活動している人もいます。

——コミックでは政治的な内容を扱っていたのですか。

モンテイロ ええ、当時ロバート・クラムなどの作品に皆が影響を受けていました。

——83年には「ブラジル絵画の復興」と呼ばれたアーティスト・グループ「Casa 7」を結成していますが、どのような経緯があったのでしょうか。

モンテイロ 「第16回サンパウロ・ビエンナーレ」^{*1}（1981）で見たフィリップ・ガストンの作品に感銘を受けたことがきっかけになり、私は本格的に絵画の制作を始めました。コミックと現代美術の両方の要素を併せ持つガストンの作品に強く惹かれたのです。「Casa 7」は当時の友人たちと

Paulo Monteiro

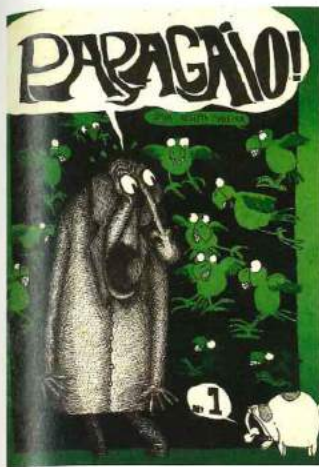
1961年サンパウロ生まれ。サンパウロ美術大学ヴィジュアルアート科卒業。現在もサンパウロを拠点に活動。86年、パイプや木などを使った立体彫刻の制作を開始。94年、第12回サンパウロ・ビエンナーレに出展。99年「Bolsa Vitae de Artes Visuais」賞を受賞。2008年、サンパウロ州立美術館で大回顧展開催。14年、ニューヨーク近代美術館（MoMA）に作品が20点収蔵された。



ともに結成したアーティスト・グループで、「第18回サンパウロ・ビエンナーレ」(1985)などの展覧会に出展し、ブラジルにおける新表現主義として持ち上げられました。しかし、85年には軍事政権が終焉を迎え、アーティストの表現や芸術に対する人々の反応が変わる大きな転換期を迎えました。「Casa 7」のメンバーの関心も次のフェーズへと変化していき、それぞれ異なる分野で活動するようになっていきました。

——政治体制の民主化とともに芸術のあり方も変わっていったのですね。

モンテイロ 芸術の分野では、85年はブラジルで新具体主義が再評価された年でもあ



路上で販売していたコミックのカバー(1977)

ります。新具体主義にはエリオ・オイティシカやリジア・クラークのように動的なオブジェのあり方を試みたアーティストや、ウィリス・デ・カストロやアミルカール・デ・カストロのようにオブジェそのものをとらえ直すことで新たな空間の創造を探索したアーティストがいました。新具体主義のリバイバルは社会の民主化だけでなく、この芸術運動に関する主要な展覧会が開催されたり、書籍が出版されたことにも起因しています。そのひとつが、アラシー・アマラルとリジア・バービが77年にサンパウロ州立美術館ピナコテカで企画した、ブラジルにおける構成主義の動向をとらえた展覧会「Projeto Construtivo Brasileiro na Arte」です。実際の展覧会を見ることは叶いませんでしたが、私も展覧会の図録を興味深く読みました。また、85年に発表されたホナウド・ブリトの著書『Neocoiticism: Apex and Rupture of the Brazilian Constructivist Project』(新具体主義:ブラジルの構成主義プロジェクトの頂点と破裂)も新具

体に限られた友人しかいなかったせいかもしれませんが……。

——話が少し戻りますが、「Casa 7」の活動は82年から85年までと短命で終わりましたが、同じ頃あなた自身の制作にも転機が訪れていますね。86年に撮影されたあなたのスタジオの写真を拝見しましたが、この頃からパイプや粘土、ゴム、木材などを使った立体作品の制作を始めています。この写真に写っているオブジェはどれも、互いに支えあっていたり、壁にもたれかかっていたりと、次の瞬間には形が変わってしまうような一時的な状態で展示されています。これらの作品は展示の後に廃棄してしまったのですよね。

小さな差異の繰り返し
密接な関係性をつくる

モンテイロ ミラとは85年に共通の友人だった批評家のホドリゴ・ネヴィスの紹介で知り合いました。彼女が87年の私の個展を見て、リチャード・セラやアミルカール・デ・カストロのようなアーティストを引き合いに出しながら、私が作品に用いた鉄のプレートについて熱心に語ってくれたことを覚えています。

アーティストとしての彼女は、アクリル、ジェツソ、木材、油彩、水彩など様々な素材や技法を自由に選択して制作していました。そういった点で、彼女と私は互いに共通する制作スタイルを持っていたと言えるでしょう。彼女は非常に知性的で心温かい人物でしたが、一方で自分自身の作品に対して非常に批判的でした。当時彼女は作家としてもあまり有名ではなかったし、周

体主義の再認識に貢献したと言えるでしょう。

個人的には、86年にウィリス・デ・カストロやアミルカール・デ・カストロら、当時私の作品に大きな影響を与えたアーティストに直接接する機会に恵まれ、翌年にはリジア・クラークをはじめとした新具体主義を代表するアーティストを多く扱っていたキャビネット・デ・アルテラケル・アルノーで初めての個展を開催しました。その頃、私自身の関心も静的なオブジェから動的なオブジェへの変転に向かっていました。彼ら先人たちと私たちの時代には、彼らのような根源的な問いを私たちが抱えていなかったという違いがありますが、それでも私は自分の創作が彼らの思考とつながっていると考えています。

——ウィリス・デ・カストロやアミルカール・デ・カストロの名前が挙がりましたが、あなたはミラ・シエンデルとも親交があったと聞きました。ミラ・シエンデルは新具体主義を代表するアーティストたちと同時に活動していました。メイスンストリームと距離をおきつつ、内省的なテーマの探究を続けたアーティストとして近年再評価

だったと言えるでしょう。

当時、私はフィリップ・ガストンのある言葉が気にかかっていました。その言葉とは、ガストンがスタジオの床に飛び散った絵具について、床の上では活発でない状態



左——アーティスト・グループ「Casa 7」のアトリエ風景(1986) Photo by Chico Aragão
右——無題 1990 鉛 28×20×10cm Photo by Eduardo Ortega

*1 サンパウロ・ビエンナーレ
サンパウロで2年に1度開催される国際美術展。ヴェネチア・ビエンナーレに次いで世界で2番目に長い歴史を誇る。特に1953年の第2回ビエンナーレでは、ピカソの《ゲルニカ》が出品されるなど大きな注目を集めた。

*2 フィリップ・ガストン
1913～80年。モントリオール生まれのアーティスト。50年代より抽象表現主義の作家として注目を集め、60年代からクー・クラックス・クランやユダヤ人大量虐殺などの記憶をテーマに社会的なメッセージ性の強い作品を制作した。

*3 ミラ・シエンデル
1919年～88年。チューリッヒ生まれのアーティスト。49年にブラジルに移住後、アーティストとしての活動を開始。言葉やイメージを組み合わせた作品でヨーロッパのモダニズムをブラジルで再構築した。

んが、そのつながりは明確ではありません。展示空間においては、すべての要素が互いにつながりを持っています。その都度関心を抱いた問いを探究する過程で、様々な素材や技法を使って絵画、立体作品、その他の作品を同時に制作していますから、メディアが異なっても一つひとつの作品は互いに影響し合っていると言えるでしょう。まずはドローイング、それから絵画、次に彫刻というようなつくり方ではなく、上下、左右、裏表など全方位的に思考しながら制作しています。

——あなたの作品は、その制作過程にある状態の変化や行為、メディアを横断したかたちとの対話など実験的とも言えるプロセスで生み出されていますが、スタジオとギャラリーでは作品のあり方に違いはありますか。

モンテイロ メディアによる優劣がないのと同じように、スタジオと展示空間における作品のあり方にも違いはありません。とはいえ、お察しの通り私のスタジオはいつも散らかっているのですが、ギャラリーとまったく同じ状況とは言い切れません。

差異の繰り返しが 個々の作品の間に力や共振を生み 密接な関係性をつくり出す

スタジオで仮設の展示空間をつくり、前もって作品を選ぶことはあります。しかし、展示においては事前に練ったプラン通りに作品を配置するというより、その空間に回答するようにその場で配置を考えて展示全体を構成していきます。ですから、この作品の隣には必ずこの作品を配置しなくてはならない、というような厳密なルールは設けていません。また、小山登美夫ギャラリーとMISAKO & ROSENの2会場とも、物と物との間にある距離を意識して展示を構成しています。ひとつの作品を見るとき、鑑賞者と作品の間にはある一定の距離が設けられるわけですが、作品と対峙する鑑賞者の立ち位置を一箇所に決定せず、インスタレーションもしくはは空間における鑑賞者の身体感覚によって作品との距離が変化し続けていることを意識しています。この距離によってヴォリュームが生まれ、鑑賞者は作品が持つ境界の中と

外を行き来することで作品の一部になっていくのです。そのような作品と展示のあり方を考えれば、作品を空間に展示した後もお実験的な試みは続いていると言えるでしょう。

——確かに、展示では作品一つひとつを切り分けて鑑賞するというより、作品の素材や色、質感、平面性や立体性など複数の作品の特徴を同時に意識しますよね。そのディテールに対する意識が、作品に対峙する位置によって変化していくということでしょうか。

モンテイロ 個々の作品は空間そのもののや空間に共存する別の作品と常につながっており、また一方で固有のアイデンティティと質量を持っています。その双方が成立し



ファウンドリー・ハウス、アルコイ・リス、サンパウロ
1998 Photo by Eduardo Ortega

にあるそれがキャンパスの上ではとても活発で動的な、生き生きした存在になると語ったもので、彼が示した「死んだ」状態から「生きた」状態への変化という概念は私の関心を強く惹きつけました。そして、私はその境界を模索し始めました。かたちや状態の一時性に対する関心は、現在でも私の制作に通底するものなのです。

——いっぽうで、90年代には鑄造による立体作品の制作も始めていますよね。一般的に鑄造はオブジェを固定化するような印象を持つように思われるのですが。

モンテイロ 鑄造による作品は、床や壁に粘土の塊を盛り、それが崩れ落ちそうになったら上から押しつけるという動作から生まれたかたちを原型につくっていたり

無題 1991 紙に鉛筆 48×28cm
Photo by Eduardo Ortega

ドローイングが基になっているものが多いですね。さらに立体作品からドローイングを展開するといった具合に、私は異なるメディアの間を行き来しながら制作しています。

形体において、メディアの別にかかわらず私の作品は膨らみや長さを感じさせるものや、楕円など共通したかたちを持っています。メディアを変えながらある形体に対して繰り返し取り組んでいくわけですが、その連続性のなかで徐々に形体に変化や差異が生まれてきます。そうして生まれた小さな差異の繰り返し、個々の作品の間に力や共振を生み、密接な関係性をつくり出すのです。

——同時期に制作されたドローイングは、グラフィットで描かれたシンブルな線によって紙の持つ物理的制限とは異なる空間的な感覚を生み出しているように感じました。どのような関心に基づいて描かれているのでしょうか。

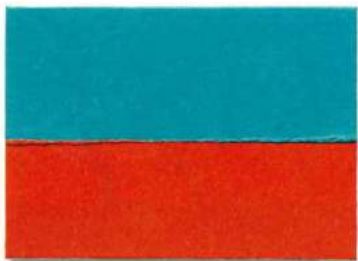
モンテイロ これらの作品は、91年にドローイング集として発表したものです。描

く行為によって生み出された空間は空虚であると同時に満たされている、という空間の充溢について考える過程で描きました。別の言い方をすれば、かたちを持たないかたちについての考察とも言えるでしょう。これらのドローイングは非常に抽象的な関心から展開していますが、私にとつては70年代から取り組んでいたコミックの仕事とも関係しており、その意味では具象的でもあるのです。

ダンス、オブジェ、空間、石庭 その内側と外側

——ところで、あなたはダンスにも関心があるそうですね。展示空間に配置された作品は、音楽や舞踏のスコアのようにも見えます。作品とダンスには、何か関係があるのでしょうか。また、空間における作品の配置はどのように決めているのでしょうか。

モンテイロ バレエにおける空間や動作の対称性に関心があり、姉であるゼリア・モンテイロから週3回クラシック・バレエのレッスンを受けています。作品とバレエの習練はどこかで関係しているかもしれません。



無題 2015 キャンバスに油彩 25×35cm

新具体主義をはじめ、ブラジルの美術史における運動の多くは左派的な思想を汲んでいましたが、民主化した現代社会においては芸術も異なる政治性を持っていると言えるでしょう。選択肢が複数に開かれたいま、1枚の絵を描くことがペンを執るのと同じくらい容易に政治的な意思表示となる時代なのです。

Oku Goto
1986年生まれ。東京を拠点に展覧会の企画・制作を行う。共同企画展に2015年「Optional Art Activity: summer school」など。17年よりアーティストやキュレーターが各々の発想を対話や協働を通して汎用に開いていくための不定期の集まり「ASSEMBLIES」に参加。



WA デザインの源流と形相

日本の伝統工芸や民芸から、現代のプロダクト、ファッション・デザインまで250点を紹介した「WA: The Essence of Japanese Design」(PHAIDON社)の邦訳版。イタリアの日本美術史研究者ロッセッラ・メネガッツォがセレクトした、新旧のオブジェを、木、紙、鉄など素材ごとに掲載。和綴じ、手製本で仕上げられ、日本の伝統とデザインの真髄を感じ取ることができる一冊。

著者＝ロッセッラ・メネガッツォ、ステファニア・ピオッティ、原 研哉
ISBN=978-4-568-50626-6 C0070 定価=9,000円+税 288ページ
和装本(袋綴じ、四つ目綴じ)、27×20.5×2.6 cm

美術出版社
BIJUTSU SHUPPAN-SHA CO., LTD.

〒150-0033 東京都渋谷区猿楽町11-1 ラ・フェンテ代官山 アネックスB1
[受注センター] TEL:03-3235-5136 FAX:03-3235-5169

モンテイロ 「サンパウロ・ピエンナレ」は、サンパウロをはじめブラジルのアーティストにとって外の世界とつながるための接点として非常に重要な役割を担ってきました。しかし、インターネットが普及した今日においては、ピエンナレの役割は昔ほど重要ではなくなっているように感じています。グローバル化によって誰もが世界中のあらゆる場所から起きている出来事にアクセスできるようになったいま、ピエンナレが担う役割も大きく変わってきていると思います。

——最後に、あなたが自らをブラジルの美術の流れのなかでどのように位置づけているかをうかがえますか。
モンテイロ 70年代にコミックを描いていた頃から私の周りには常に同世代のアーティストがいましたし、ミラ・シエンデルら私の作品に影響を与えたアーティストと個人的に接する機会に恵まれてきました。私は今までさまざまなアーティストと交流を持ってきましたし、制作者として彼らからたくさん刺激を受けてきました。

一枚の絵を描くことが
ペンを執るのと同じくらい容易に
政治的な意思表示になる

——今回異なる特徴を持ったふたつのギャラリーで展示してみても、特に印象に残ったことはありますか。
モンテイロ ふたつの会場での展示を構成しているときは、共通して作品の内側と外側というとても近代美術的な問いについて考えていました。私はこの問いに対し距離

この実験的な思考は2015年にサンパウロのメンダスウッドDMギャラリーで行った個展「The inside of distance」(距離の内側)です。すでに試みていたことです。が、東京での個展では、2会場ともにこの距離をその外側から見ることでできる位置にオブジェを配置しました。実は、この感

てこそ、全体性が生まれ、一つひとつの作品と全体の関係性の間に新しい意味を獲得することが出来るのです。
また、ヴォリウムは作品と鑑賞者の関係の上に生まれるものです。作品はそれぞれ空間を充溢する力を持っていて、それらがどのように空間を満たすのか観察することで、絵画や立体作品が持つ固有の質を放棄することなくそのヴォリウムを拡大することが出来ます。関係性の上に生まれるヴォリウムは、例えばある絵画では、画面の中央に水平な線が引かれていることにより生まれ、上下の色面の部分に対して距離を感じるでしょう。そして、作品に対して正面から対峙すると、あなたは作品の中から、そして横に逸れると、作品のヴォリウムの外からその作品を見ていることになるのです。

の概念を与えることにしました。あるオブジェが空間の持つ特徴との関係によって異なる意味を持つことに関心があつたからです。



サンパウロ、バー・ハ・ファンダ通りでのインスタレーション風景(1993)
Photo by Eduardo Ortega

覚はバレエにも関連しています。踊っている時、自らの動きの中にいるように感じ、また一方で元の位置を記憶しておいて自らが生み出した距離の外側に立つよう意識しなくてはならない。はっきりとは言えませんが、そういう感覚がバレエの練習と共通するようにも思えます。

私も多少は日本の文化について知っていましたが、完全な偶然とは言えませんが、京都で石庭を見たとき、私の作品との共通するものを感じました。石の配置には、この庭をつくった仏僧の極めて抽象的な思考があつたのではないかと、その仏僧も距離の外側について考えていたのではないかと思います。

——近年、ブラジルは特にアート・マーケットの成長が目まぐるしいですが、いつまでサンパウロでは51年から「サンパウロ・ピエンナレ」が開催されていますよね。今日国際展は世界中で行われ珍しいものではなくなりつつありますが、81年のピエンナレがあなたの制作に大きく影響したように、ブラジルのアートにおいてその影響力は大きいものであったのではないのでしょうか。

第1054号 2017年6月18日
発行所 株式会社 未来屋書店
〒100-0001 東京都千代田区千代田1-1-1
TEL 03-5561-1111 FAX 03-5561-1112
E-MAIL info@miraiya.co.jp
URL www.miraiya.co.jp

美術手帖

BT | 2017.06

vol.69, NO.1054

Artist Interview

パウロ・モンテイロ

赤瀬川原平「遺作展」

特別付録

大山エンリコイサム

描き下ろし
ステッカー

SIGNALS!

共振するグラフィティの想像力

大山エンリコイサム監修

Futura2000/PHASE2/COCO144/José Parlá/THE RAMM-ELL-ZEE