

坪内晃幸の制作の展開と「具体美術宣言」

増 田 和 朗

はじめに

美術において「具体」と言えば、兵庫県の芦屋において1954年に結成された「具体美術協会」のことであり、現在では、世界的にも評価の高い美術家の集団であったとして知られている。この、吉原治良を絶対的リーダーとする「具体美術協会」（以後「具体」）のメンバーは兵庫県芦屋市を中心とする阪神地区に在住する作家たちであったが、例外として、会が結成されて僅かの1957年の第3回具体美術展から出品を始め、以後1972年の「具体」解散まで会員として活動した四国松山在住の坪内晃幸がいる。坪内が参加する契機となったのは、1956年の『芸術新潮』12月号に発表された「具体美術宣言」との出会いである。これに感銘を受けた坪内が早速自作と手紙を吉原に送り、それに対し吉原の丁寧な批評と具体展への参加を促す手紙が返送され関係が始まったのであった。以後、第7回を除く全ての具体美術展、また新作展、小品展に松山から出品を続け、吉原治良の死により1972年3月に解散するまで「具体」と共に活動を続けている。解散してから既に28年が経過しているが、坪内は、解散前の1971年の夏、炎天下の道路上で速度規制標示 [40] に出会い、これこそが「具体美術宣言」の精神を具現するものだと感動し、解散後、これを記録、提示していくことを自らの仕事の中心に据える。そして現在まで、「具体美術宣言」に謳われた精神を自らの活動の軸とした画期的な表現活動を続けている。自作について、積極的に語ることのなかった坪内であるが、愛媛で「吉原治良と具体グループ展」のあった1993年に、「坪内晃幸・ノート・No.1」として「具体」や自作、或いはその周辺について覚書のような記述を始め、2000年の現在までにNo.16までを書き継いでいる。その内容は、特に「具体」解散後に獲得した速度規制標識（標示）⁽¹⁾ [40] の仕事を中心として、自分自身の仕事の意味、意義を問い、吟味し続けてきた内容となっている。

本稿では、このノートを元に、聞き語りのような

形で坪内晃幸の制作活動の変遷を辿り、物質と精神を対等とした「具体美術宣言」と坪内の仕事との関連を中心に、若干の考察をしてみたい。

なお、制作活動の変遷は

- 1 「具体美術協会」参加以前
- 2 「具体美術協会」会員時代
- 3 「具体美術協会」解散後
 - (1) 道路標示 [40] の出会いとファイル
 - (2) 道路標識 [40] のステッカーのメールアート
 - (3) 廃物を用いたオブジェ、メールアート

の順番で辿ることとしたい。

1 「具体美術協会」参加以前

坪内晃幸は、1927年松山市に生まれ、愛媛師範学校在学中に海軍を志願し入隊している。復員後は、松山市役所に入り⁽²⁾、一方、1949年松山復興大博覧会の際、芝居に出演して以来、演劇活動にしばらく関わる。戦後の混乱期、魂が飢えていた時代、何としてでも心のよりどころが欲しかった⁽³⁾という。1950年代初めは実存、不条理といったことに関心を抱き、カミュを読みあさっていた。その後、劇団は解散となり、絵を始めることになる。当初は、三津の港を描いて県展に入選、後には黄色の画面に線だけで船を単純化した作品などを出品⁽⁴⁾し、また、中央で自作を問う気持ちで、1956年、第8回読売アンデパンダン展にも出品する。この時の作品は明暗の対比の強い半具象的自画像などであった⁽⁵⁾。読売アンデパンダンは1949年自由な作品発表の場として無監査で発足し、後に反芸術とされる作品等によって物議をかもす展覧会場となるが、この時期は前衛的とは言ってもまだ穏やかなものであった。

やがて坪内の実存を問う表現の欲求は、具象では満たされなくなり、絵の具そのものを生かすことを考え、油絵の具を揮発油で薄めてキャンパスに流し重ねる方法を始める。出来上がった不思議な紋様は、絵の具自体の性質によって偶然に出来上がった形

で、この時、初めて自分自身に出合ったような感動を覚え得意になったが、周囲には認められなかった⁽⁶⁾という。アンデパンダンにもこういう作品を出品するようになる⁽⁷⁾。

さて、坪内がこのような作品で‘実存’を求めて制作を進めていた1956年の暮、『芸術新潮』12月号に吉原治良の「具体美術宣言」が掲載されたのである。坪内の以後の制作の方向を規定する原点ともいえる重要な事柄であるので、引用する。

『今日の意識に於ては、従来の美術は、概して意味ありげな風貌を呈する偽物に見える。うず高い祭壇の、宮殿の、骨董店の、いかものたちに訣別しよう。

これらのものは、絵の具という物質や、布切れや、金属や、土や、大理石を、人間たちの無意味な意味付けによって、素材という魔法で、なんらかの、他の物質のような風貌に欺まんした化物たちである。精神的所産の美名に隠れて、物質はことごとく殺りくされて何事をも語り得ない。

これらの屍を墓場に閉じ込める。

具体美術は物質を変貌しない。具体美術は、物質に生命を与えるものだ。具体美術は物質を偽らない。

具体美術においては、人間精神と物質とが、対立したまま、握手している。物質は精神に同化しない。精神は物質を従属させない。物質は物質のままでその特質を露呈したとき物語りをはじめ、絶叫さえする。物質を生かしきることは精神を生かす方法だ。精神を高めることは、物質を高き精神の場に導き入れることだ。

(中略)

ここに興味のあることは、過去の美術品や建築物の、時代の損傷や災害による破壊の姿に見られる現代的な美しさだ。これ等は頽廢の美としてとりあつかわれているけれど、案外人工の粉飾のかけから本来の物質の性質が露呈しはじめた美しさではないか。廃虚が案外に温く親しみ深く我々を迎え入れ、さまざまな亀裂や剝だつの美しさをもって語りかけることは物質が本来の生命をとりかえした復讐の姿かも知れない。以上の意味に於て、現代の美術では、ポロック、マチュー等の作品に敬意を払う。これらの二人の仕事はそれぞれの資質的な発見による的確なやり方で物質と取り組んでいる。むしろ、物質に奉仕するようであり、分化と統合のすさまじい

効果が湧き起こっている。(後略)』

従来の絵画においては、絵の具は、絵を描くための素材として、うまく表現されればされるほど物質としての絵の具の存在感は稀薄となり、絵という虚構空間で他のものに見えるようになるが、それは絵の具という物質を変貌し偽るものではないか。そうではなく、物質としての絵の具を生かすべきではないかというのである。こういった内容から始まる宣言であるが、これを読んだ坪内がどれほど驚き、感銘を受けたかは、その後の対応の早さでわかる。自分一人であれこれ模索していたことが、「宣言」に明確な文章で謳われているのである。坪内は、早速宣言を読んだ感想を書き、批評を求めるために自作と共に吉原に送った。それに対し、吉原は「絵の具の扱い方が大変面白いと思います。色彩も明澄なところがあって、それが強く印象に残ります。」と作品を評価し、その先に進む冒険を勧め、そして、「あなたにはきっと出来ると信じます。たしかに新しい絵画へのよき出発点に立っておられると感じられるからです。」と丁寧な励ましと具体展への参加を促す内容を続けている。12月号掲載の「宣言」に対し感銘を受け連絡を取った坪内に対し、この返信の日付けが12月11日である⁽⁸⁾。矢も盾もたまらないといった状況で出した手紙に、この返信。坪内の仕事を初めて認めた人が吉原であったのである。

また、発表された「具体美術宣言」に対しこのような反応を起こしたものは他に居ず、吉原にとっても感慨深いものがあつたろうと思われる。後に吉原は、君のような人が松山にいるのが不思議に思える」と坪内に語っている⁽⁹⁾。

翌年、年明け早々に第2便で作品を吉原に送り、それに対し的確な助言と上阪の誘い等、温かい文面の返信が届いている⁽¹⁰⁾。その3月初めに上阪、芦屋の吉原邸で挨拶をし、吉原の勧めで、丁度マスコミの取材のため大阪の豊崎中学校で制作現場公開中の鷺見康夫と嶋本昭三の制作風景を見ている。鷺見が番傘のようなもので絵の具を画面に叩き付け、嶋本が異様な出で立ちで大きなキャンバスに絵の具の入った瓶を投げ付けるのを見、強烈なパンチをくらった思いを持ち、戸惑いを持つ。坪内にとっては、物質を主人公にして自分の内面を客体化することが「具体」であり、「具体美術宣言」の精神もそうであ

るはずだが、「具体」の人は発散型が多いと感じている⁽¹¹⁾。行為に賭けるという面が強いのが「具体」の主流であり、また、既に「具体」のメンバーとして活動している者にとって「宣言」などはあまり意味がないことかもしれない。吉原自身、この「宣言」を書いた頃は、物質性、そのマチエールにこだわり煩悶しながら制作の日々を過ごすのであるが、「具体」の後期には‘円’のモチーフと出会い、従来のマチエールから画面上のフォルムへとその関心を移していく。それは自分自身の書いた「宣言」の精神から離れていったことになるが、坪内の場合は、この「宣言」そのものに感動して参加したのであり、以後も「宣言」を軸として自己の内面と向き合う制作を一貫して続けていくのである。

2 「具体美術協会」会員時代

1957年4月、京都市美術館での第3回具体美術展に初出品、これを機に会員となる。この時の作品は、以前からの油絵の具を揮発油で溶いたものを画面上に流す手法で制作している。画面の内側から形が浮かび上がろうとしている気配の作品。白髪や嶋本らのエネルギーが炸裂する印象の作品とは明らかに異質である。この頃の具体は、その展覧会に並ぶ作品の破天荒振りからスカンダラスな取り上げられ方をしており、展示作業に参加した坪内は、「飛んで火に入る夏の虫というのは、君のことやでえー」などと吉原から言われている⁽¹²⁾。

さて、この展覧会期中に、上阪した坪内に対し吉原からねぎらいの書簡が届き、初回の出品作がメンバーにも好評だったこと、マチエールの美しさを褒めた批評があったことなどを伝えている⁽¹³⁾。この書簡には、舞台展のプランを出すように、という内容もあり、考えあぐねた末、カフカからヒントを得て舞台の上で虫になるプランを提出した。しかし、事務局から吉原治良の作品と似ているということで別のプランを求められ、他には思い付かず結局参加出来なかった。田中敦子の電気服や元永定正の巨大な煙の輪の作品の度肝を抜く作品に対し、吉原の袋の中の人間が舞台を這い回っている作品は内面的に感じられ、似た者同志かなと感じたという⁽¹⁴⁾。

ところで、「具体」では、リーダーである吉原の“絶対に人の真似をするな”という厳命があり、自作で

あっても同じことの繰り返しでは“前に見た”という取り合ってくれないこともしばしばという過酷な状況があった。坪内は、他のメンバーと違って四国松山からの出品であり、展覧会毎に毎回上阪とはいかず、作品を送るだけで展示は任せるということが多かった。「具体」結成メンバーには高知出身の正延正俊がいるが活動拠点は神戸であり、初期からの「具体」作家としては、坪内は唯一近畿圏外からの出品者である。他のメンバーが頻繁に吉原治良の元に結集し、吉原の直接的な檄を受け、メンバーの作品を見合い、展覧会の準備に追われる日々を送る時、遠く離れた四国松山で近くに仲間がいない孤立感や、みんなに早く追い付かねばとの焦燥感を常に持ちながら、自分にしかできない制作を、と出品作の制作をし、展覧会に間に合うよう梱包送付の段取りをする、そういったことを繰り返していったのである⁽¹⁵⁾。

以下に、坪内の具体美術展への出品作を中心に制作の変遷を追っていくが、「具体」の多くの作家と同様、〈作品〉或いは〈作品No.1〉といった作品名であり、出品作品を同定できるものは展覧会場写真の他はない状況である。

1957—1958年

坪内にとっての初参加の第3回展には11点を出品している。

入会当初は、会員になる前の仕事に繋がるもの(図版1)、何色かの絵の具を揮発油で溶いてスポイトで画面に垂らしていく方法⁽¹⁶⁾。噴釉七宝のような偶然性の強い画面であり、素材自身が自らの姿を



(図版1)

探すような現れ方である。制作は、「宣言」の“物質を生かすことは精神を生かす方法”として“物質は物質のままでその特質を露呈”させる行為と言えるが、坪内にとっては具体への参加以前から継続している方法であり、もともとそういった指向性があったのである。第6回ニューヨーク展出品の石垣状の作品（図版2）は、ちぎった紙を画面上に置いてから絵の具を垂らし、後で紙を剥がして得たものである。常に前進を求められての工夫であったが、混沌から生き物が姿を現したような印象的な画面が得られている。



（図版2）

1959年

丸い木の端切れを並べたり、セメントでの制作、鉄板とキャンバスの併用、立体の使用など、絵の具以外の素材の研究を試みている⁽¹⁷⁾。揮発油を使用するの制作の継続は当然のことながらそのガスを吸引することとなり健康上の理由もあってのことと思われる。これらの作品の写真を吉原に送り意見を求めている。吉原は“素材の面白さを追及することは賛成である”、輸送等の利便を考え“なるべく軽い材料を用いた方がよい”、“人の真似と思われないよう研究するよう”等の助言もあったが、“今迄の石垣のような作品の発展が望ましいことではある”⁽¹⁸⁾。これら新素材による作品も具体展に送ったが、展示はされず、結局、平面で新たな方向に展開していくことになる。

1960年

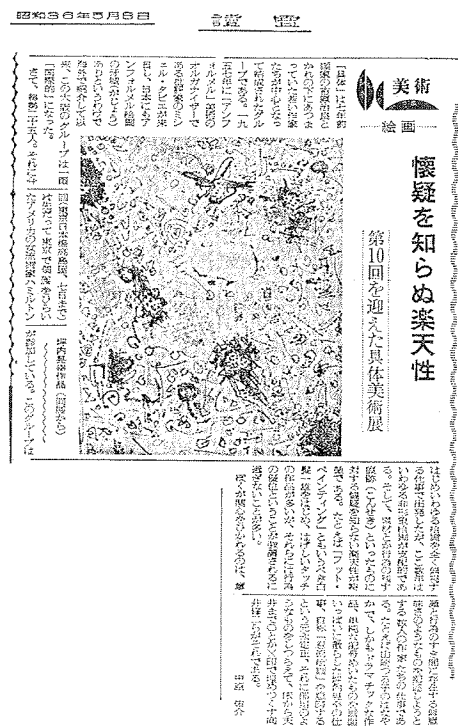
この頃からドロッピングによる記号状の制作がはじまっている。この年「具体」はアドバルンに拡大した作品を吊るすという「スカイフェスティバル」

を開催したが、これには出品していない。スカイフェスティバルに関しては、お祭り騒ぎに思え、自分の考えとちょっと違うので出品を遠慮したとのことであるが、後の万博での「具体まつり」への不参加もあわせて、他のメンバーとは一線を画し、あくまで自分にとっての「具体」を守りながらの制作の展開である。ここには一人だけ阪神圏外にいたという要因も働いていると思える。

1961年

‘単純な記号めいたものを画面一杯に散らした⁽¹⁹⁾（図版3）ものとなる。

坪内の作品は、素材自体に語らせる方向から、自動筆記的な記号状の繰り返しによって画面を埋めていく作風へと転換している。地塗をした画面に、看板用ペンキを大豆揮発油で薄めて缶に入れ、底に空けた穴から指で調節しながら線状に滴らせて制作、無意識的に描いた記号が全面を覆っている。この頃から記号とは何かを考えるようになる。



（図版3）

1962年—1963年

第11回展出品作は‘金山明や坪内晃幸らのピトレスク（絵画）派⁽²⁰⁾’‘吉田稔郎や坪内晃幸のやわらかい色の階調は、とかくなまなましい原色のアラベスクになりがちな会場に清新さを呼ぶもの⁽²¹⁾’と評されている。「具体」の主流とされる作家たちの表現手法

は、自らの衝動を直接キャンパスにぶつけるようなものが多く、嶋本昭三、白髪一雄、鷺見康夫、村上三郎はその典型と言える。白髪のスットペインティングは、全身を使って大量の絵の具と格闘した痕跡である。元永定正は、大画面を相手に原色の絵の具を流してダイナミックなフォルムを現出させている。彼らの作品のほとんどは、その前段としてのプランはあるにしても一発勝負的な気合の仕事であり、それゆえの迫力を持っていると言えるだろう。それに対し、吉田稔郎、上前智祐、正延正俊、金山明、坪内晃幸らは、絵の具や線を重ねていくことで画面を得ようとする立場であり、前者と比べると、自然、内省的表情を伴うものになっている。展覧会評にある‘清新さ’は展覧会全体の中での印象であるが、絵の具の滴りによる記号で埋め尽くした画面には結構動きが感じられ、この動きは翌年さらに増幅している（図版4）。



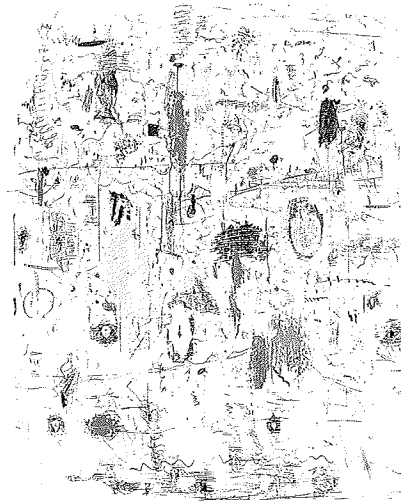
(図版4)

1964年—1966年

グーマトグラフ（紙巻色鉛筆）による線描が全面を覆う画面を経て、合成樹脂エナメル地にアクリル絵の具を薄めて、フェルトペン、色鉛筆等で線描。イメージーションによるのではなく、行き当たりばったりの偶然性を大事な要素としている。線描だけでなく、チューブから画面上に絞りだした絵の具をひっかいたり、混ぜたりの作業もしながらである。それら一旦描写したものの気に入らないところを消去、或いはシルエットで残し、更にその上から同様に描写、消去を繰り返しながら作業を進め、最後は合成樹脂エナメルを塗布して仕上げている。吉原は、

これらについてであろう‘先日貴作小品拝見、好調ですね’と評している⁽²²⁾。不定形の形で埋め尽くした画面は、地図のようにも街の雑踏のようにも感じられ、第14回具体展では‘マジックの線描にビニール塗料をかけて甘い情感を訴える坪内晃幸らの、むしろ温雅な作風の台頭が印象に残る⁽²³⁾’と評されている。1965年第15回展の前には、‘ピナコテカに送って来られた小さい作品拝見、全部優れたものと思いました。——⁽²⁴⁾’との吉原の感想が届いている（図版5）。このような傾向の後、第16回展では、水平方向のストロークが目立つ叙情的雰囲気の商品を出品、翌年の第17回展は15回展のようなスタイルに戻るなど、振幅を見せながら制作が進んでいく。

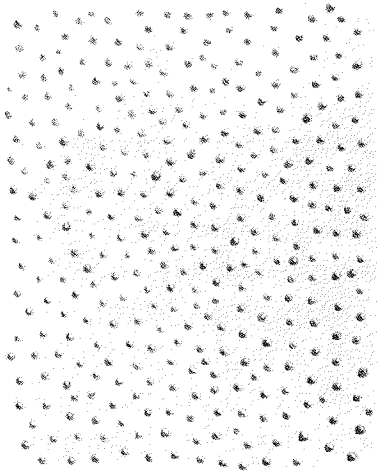
一方、1966年には、松山でグループ・ネオブロックを結成、第1回展を開催。「具体」の熱を伝え、松山の前衛を牽引していく役割を担っていくことになる。



(図版5)

1967年

第19回展では、それまでとはまったく違った作風である。エナメル塗料で地塗した画面上にアクリル絵の具のチューブから直接丸く絞りだした直径4センチ程の乳房状の突起が画面一杯を埋めている（図版6）。パレットに絞り出した絵の具を使って描くのではなく、絵の具をチューブから絞り出すという、一般には表現するための前段の単純な行為自体によってできる立体的形態の繰り返しで画面が出来ている。表現と素材（物質）の関わりを原初的なところから考えようとした結果である。



(図版6)

1968年—1969年

第21回展では、画面全体の色面を白で塗りつぶし周辺だけにその色の痕跡が残るような作品を制作している。出来栄えについては疑問が残るが、この時期、色、線、面などについて、その根源的なところを突き詰めようという姿勢が伺われ、このような表現に対する吟味のあり方は、以後の坪内の仕事でも特徴的なものとしてある。

この年松山ではネオブロックの3、4回展を開催、翌1969年には第1回愛媛野外美術展を開き、また、第1回ヒロシマルネッサンス美術展にも出品している。この年、ネオブロックが発展解消した愛媛実験展を開催している。

1970年

万博みどり館での具体展に、1967年に制作したような乳房状の突起に色鉛筆で螺旋状にグルグル線描した作品を出品。

「具体」も1960年代後半になると、第三世代の作家たちの参加により、平面においてもハードエッジの作品が目立ち、テクノロジーの進歩によるライト・アート、キネティック・アートという表現が出現してきた。坪内はこれらに対して否定はしないが同調もできないという立場をとっている。これらは、交通や情報の発達と連動した動向であるが、それらの成果が動員されたのが、大阪万博であると言える。ただ、万博での作品群について、「テクノロジー・アートや環境芸術は、いずれも本来の問題意識をはなれ、多かれ少なかれ高度経済成長末期に咲いた徒花と化していたのではないか⁽²⁵⁾」と捉えられている。

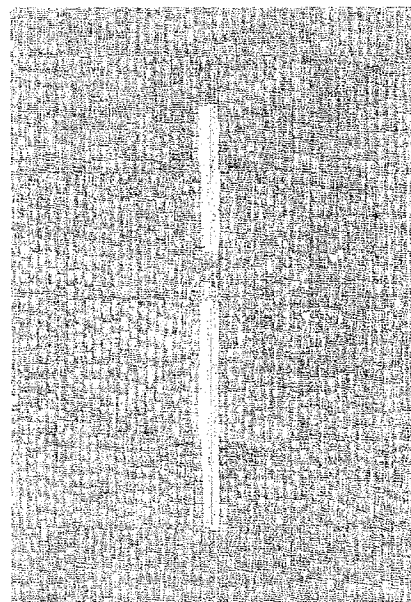
坪内は万博の「具体美術まつり」には参加してい

ないが、万博やこれに先立つ東京オリンピック等の国家的プロジェクトを機に日本では、道路交通網の整備、モータリゼーションの進行、各種情報の管理システムなどが飛躍的に進展していく大きな時代の転換期を迎えていたのである。

1971年

ミニ・グタイ・ピナコテカ開館記念展に数字のスタンプの作品を出品(図版7)。合成樹脂のエナメルによる地塗をしたキャンバスに、ナンバリング器具によって画面全体に均質に数字をスタンプしていく手法で作っている。水平方向垂直方向に均質に押された無数の数字は何度もクリアラッカーを塗り重ねられ、更にスタンプされて複雑な奥行き空間が生まれている。数字はランダムではあるが秩序をもって押されている。消えかかり重ねられた何十万もの数字は全体の中に明暗の調子となって埋没しているが、それぞれは数を表す一つの記号としての意味を持った存在でもある。この作品は、吉原から「君のいまの仕事おもしろいで」と珍しく好評を得たが⁽²⁶⁾、この作風が具体での最後の出品となった。

この年愛媛では、「1の会実験美術展」「TODAY, TODAY, TODAY—都市・自然・人間—」など実験的な催しを企画開催していくが、この時期に道路上の[40]の表示に出会うのである。



(図版7)

坪内の「具体」での15年の作品の変遷を見ていくと、まず「具体」に参加する以前からの、もの(物

質)の本質を引き出そうとして画面の全面に絵の具を流す手法から、自動筆記的方法の線の堆積によって自分自身の内面と対話するような方向に移行している。具体の多くの作家のように、自身の情念をアクションで発散するのではなく、原初的な手仕事のなかで混沌の意味を問うような方向である。描いては消し、消しては描くという試行錯誤を重ねながら、線の延長として記号を考え、数字に向かうという行程を辿っていく。その行程の中には、オリジナルにこだわるあまり、完成度に欠ける作品もあったが、それらも含め、一つ一つの制作は、その後の坪内の仕事を考えると走幅跳における長い助走のような必然性を持つものに思える。坪内の数字と記号、記号と物、現代におけるそれらの意味と実在に関わる大きな展開は、具体解散後に始まることになる。

3 「具体美術協会」解散後

(1) 道路標示 [40] との出会いとファイル

1971年の夏、画面を数字のスタンプで埋め尽くす仕事をしながら、物質と記号の問題を考え続けていた頃、松山市内の道路上で速度制限の標示 [40] と出会う。熱で溶かされ変形し、磨滅していくアスファルト道路上の [40] を見て、自分が、人々が、車を使って地ベタに絵を描いていることに啞然とし、まさに「具体」そのものの姿ではないかと感動し、その時 [40] を本当に美しいと感じたという。

「モータリゼーションにおける、物質と記号、流動する磨滅と再生、二次元の空間では固定しえないおびただしい事象に接して、はじめて、具体美術・実在感とはこれだな、と思いました。それ以来、個人の痕跡から全体の痕跡へと転じ、‘人々を事象に向き合わせる’ことが私の仕事だと思うようになりました。⁽²⁷⁾」

それまで、「具体」の精神を探るとして、キャンバスという枠の中で描いては消し、消しては描きという試行錯誤を個人の仕事として続けてきた坪内であるが、そういう制作と同じ状況が、そして、個人の仕事を遙かに超えたダイナミズムを持つ実在の世界が自らが生活する日常空間に存在した。地ベタこそが、まさに「具体美術宣言」の“物質は物質のままその特質を露呈したとき物語を始め、絶叫さえ”している存在であること、その地ベタは人々の営為

によって常に変化し“生きている”ことを発見したのである。この出会い以後、キャンバスに向かうことが空しくなり、以後、タブローの制作を止めることになる。そして、額縁の中ではなく、我々の生活の中にこそ見るべきものがあることを人々に伝え、日常に人々の眼差しを向けさせることを自分の仕事にしようと考えたのである。ここにあるのは、美術という枠の中での思考を越えて、人間としての‘生き方を問う’という視点ではないか。

そして、坪内が選んだのは地ベタの [40] を撮影し、それを提示していくことであった。初期「具体」の多くの作家が、絵画に限定した制作を展開し、坪内もこれまでその路線を進んでいたのであったが、ここで一大転換をするのである。それは絵画との決別というだけでなく、美術の枠に関わる転換であった。提示するのは写真であるが、写真を作品とするのではなく、写真は‘人々を事象に向き合わせる’ための手段と考えている⁽²⁸⁾。これまでのように、絵画という物質を作品とするのではない。写真を媒介として、映像の向こうにある現実あるいは現在そのものを作品とするような質的転換がここにある。

撮影は車が常に往来する道路上でのことであり、車の流れの途切れた頃合いに車道に出ての一瞬の撮影である。それが可能な場所の選定が必要であった。車道に立っての撮影であるが、映像としては走行中の車の正面に現れた形であり、実は、それは我々がじっくりと構えて見ることのできない映像である。そもそも道路上の標示は走行する車の運転手という、動態にある相手に向けてのメッセージであり、その路上以外では全く違った形に見える(図版8)。

日常の中に確かに存在しており、皆が見ていながら、決して注視しない(できない)記号であり物である。坪内は、地ベタと人々との仲介として、その状態を撮影し提示するのみ。写真によってあくまでも現実の映像を提示しながらその向こうにある状況



(図版 8)

をイメージさせようとするのである。ここには、自我や個性の表現を善とする近代主義的造形作家の姿はない。デュシャンが身近な既成品(レディメイド)を用いて或いは作品として展示室に持ち込み、個人の手仕事の成果による作品という神話を突き崩し、近代の抱える限界を越えたようなスタンスがここにある。オブジェ的提示であるが、坪内の場合は、さらに不特定多数の人々による無為の営為がつくった痕跡、時間の経過を加えた提示である。そのことが新しいコンセプトであろう。展示場という非日常の空間にそれを提示することは、日常を、見る対象に変えることである。個人の“表現”としての作品から、社会全体の痕跡の“提示”への転換は、美術作品としての‘もの’自体をも問い直す問題性を持っている。

道路の標識を作品に取り入れた作家には、ロバート・インディアナやアレン・ダーカンジェロなどポップアートの作家たちがいるが、彼らの標識の扱いは、既に風景の一部となっている記号として、或いはハードエッジの視覚的形態の絵画への導入としての性格であり、ロバート・ローシェンバーグのコンバインアートに挿入された標識は、現代風景の一コマとしての解釈的扱いである。坪内の仕事はそれらとは違い、一つの装置的導入である。

「道路に描かれた[40]、日々路面で繰り返される人とモノ(記号)とのせめぎ合いがもたらす痕跡ほど現代を端的に表現しうるものは他にない。無数に存在するそれらの標識(示)の中から、もっとも普遍的なものを一つだけ取り出して痕跡をファイルすることで、同心円のなかに日本国中の標識(示)を浮かび上がらせることができるだろう。認識とイメージネーションによって、[40]の延長線に日本の時空、ニッポンの風景も写し出すことができるだろう。」⁽²⁹⁾

そう考え発表に踏み出す。当初は世界中にある様々な道路標識を提示することを考えもしたが、結局日本における最も普遍的な道路標識としての規制標識[40]を撮影し、提示することにした。

最初に道路標識[40]を135mmレンズで撮影したのが1972年。その場所は、国道11号線、松山市此花町の、坪内の当時の勤務先であった青少年センターへの入り口交差点手前⁽³⁰⁾。そこの川内方面向きの[40]とした。併せてその近くの道路標識も撮影。最初の

出品は、吉原治良没年に大阪・藤美画廊で開催された「吉原治良を囲む輪展」。その時、坪内はこの2枚を全紙サイズ(43×54cm)のモノクローム写真にして‘これこそが「具体」である’と意気込んで送ったが、意に反してこのメッセージは「具体」の仲間には理解されなかったという。坪内にとって「具体」は「宣言」と同義であり、「宣言」に頓着しない仲間には理解されなかったのは当然とも思われる。

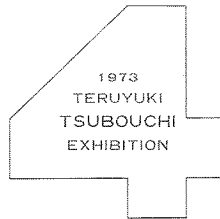
本格的に[40]シリーズを始めるのは、翌1973年の初個展からである。年に1度、松山市此花町の同じ場所の道路標識[40]を撮影し、毎年1回それらを並べる個展を10年間継続するプロジェクトのスタート。具体の解散で発表の場を失った坪内は、東京銀座の村松画廊を会場とする。[40]の写真は、通常のプリントでなく、エレクトロニクス技術による吹き付け方式のネコ(NECO)・プリントで縦1.1m×横5.5mに拡大して展示することにした。これによると、粒子の粗い、一見精密な描写にも見える効果の映像が得られる。粒子の粗さからプリント写真よりも抽象性が増し、観客のイメージネーションを映像の向こう側にいざなうことが出来、また、大画面であるため、観客を取り込む視覚効果が期待出来る。

第1回目は、1973年2月5日から11日。

この年の展示では、1972年に撮影した道路標識[40]の1.1×5.5mのネコプリント1枚を画廊の壁面中央に張り出し、その前の床面に[4]を型どった数十枚の布、他にグラビア写真を切って[4]を浮かび上がらせた構成のカラージュ10点程、[4]の切り紙が中に入ったコココーラの空瓶4本で構成した。新聞の取材に答えて坪内は、「人間の生活に深く入り込んでいる数字、その数字に血を通わせたい。人・物の同一視による日常美の発見を試みた」と述べている⁽³¹⁾。[40]の記録の写真が1点しかないということで、ここでは“人々を事象(=道路標識)に向き合わせる”より、記号としての数字の意味や形、また情報というものに向き合わせることにウエイトを置いている。コーラの空瓶は我々を取り巻く商品、情報時代の象徴として採用したものであろう。ここで使用した空き瓶のイメージはずっと後の表現に繋がっている。

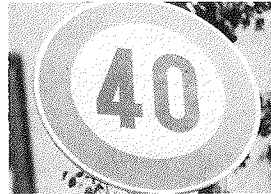
さて、ここで特筆すべきはこの年の案内状である。封筒に入った正方形を二つ折にしたもの。表に展覧

会名、会期、作家略歴等が書いてある。開くとコカ・コーラの瓶の写真が左右に1本ずつ、その中に4の数字を切り抜いた紙が入っており、左の瓶には街の雑踏の写真も写り込んでいる。現代という時代を問題とした展覧会であることがこの写真だけでも伝わる（図版9、10）。

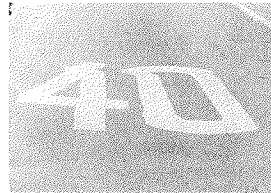


坪内晃幸展
2月5日 月～11日 日 11A.M.～7P.M.
村松画廊 東京都中央区銀座3丁目15
TEL. 03-571-5526

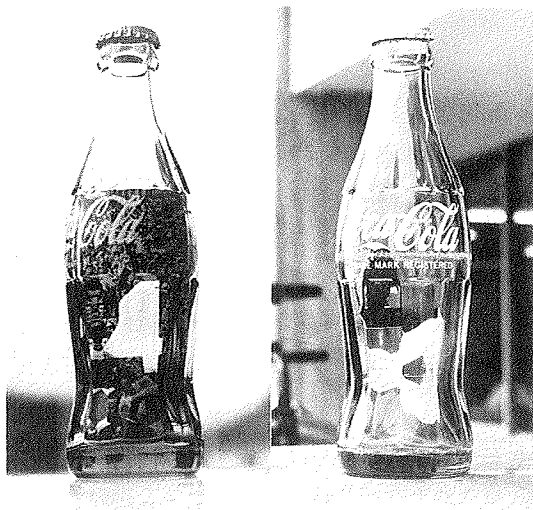
「I hereby declare that of the road regulation signs in Japan, the road marks keeping speed within limit of 40 kilometers an hour are all works of art.
Oct. 1. 1972 TERUYUKI TSUBOUCHI



I hereby declare that of the road regulation signs in Japan, the road marks keeping speed within limit of 40 kilometers an hour are all works of art.
Oct. 1. 1972 TERUYUKI TSUBOUCHI



（図版9）案内状表（左）・裏（右）



（図版10）案内状を開いた内側

そして、案内状の裏には、上に道路標識の40、下には地面の上の道路標示の40の写真、そしてその間に英文と日本語両方で次の宣言文を載せている。

「I hereby declare that of the road regulation signs in Japan, the road marks keeping speed within limit of 40 kilometers an hour are all works of art.

Oct. 1. 1972 TERUYUKI TSUBOUCHI

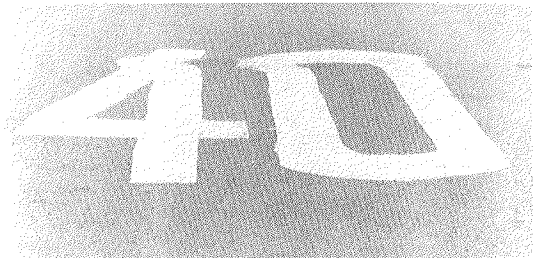
日本国内の道路の規制標識のうち、速度制限40kmの道路標識と道路表示はすべて作品であります。

1972.10.1 坪内晃幸」

この宣言文こそが以後の坪内を貫くアイデンティティであり、[40]シリーズ初回で既にこの宣言をしていることが重要である。宣言文の日付けは、この初個展の4か月前の1972.10.1であり、おそらく「吉原治良を囲む輪展」の際、写真に託したメッセージ性が受け入れられなかったことの反省もあり、このシリーズに向けて綿密に準備を進めたのであろう。

日常をそのまま提示するだけでは表現とはなりにくい。“人々を事象に向き合わせる”契機となる言葉を組み入れたことが坪内の慧眼である。説明でなく、宣言という大仰な構え方が、道路標示 [40] の写真映像に向かう鑑賞者に「？」をもたらす注視を促すことになっている。

ところで、これらの日本の標識・標示については、1960年に交付された「道路標識・区画線及び道路標示に関する命令」によって定められたものであり⁽³²⁾、色彩も [40] などの道路上の規制標示は、黄だいたい色と決められている。坪内がこの宣言を出した1973年という時期は、日本中に道路網が整備されていき、一般家庭でも乗用車の所有が進んでいた時期に重なる。日本社会が高度成長と共にモータリゼーションに向かっていく状況下での宣言である。その宣言と共に提示された道路上の [40] の形は、その輪郭線にズレが生じており、上方の直線部分ではその下のアスファルトとともに幾分左に流れて歪み、既に車社会を支える記号の変形と摩耗を余儀なくされる象徴的姿を呈している（図版11）。



（図版11）

さて、このシリーズは、2回目からは毎年3月の第1週を会期と決め、村松画廊を会場として開催していく。

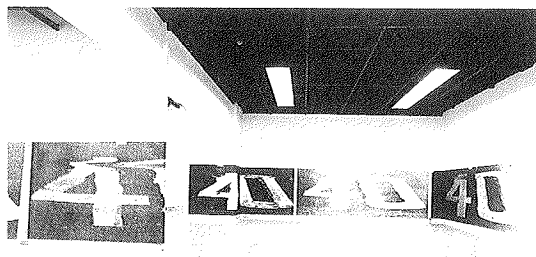
2回目の1974年は、1972年と1973年に同じ場所で

撮影した [40] 2枚と、違う場所の [40] をネコ・プリントの拡大写真とし、他に部分の表情を捉えた写真を6枚加えて会場を構成。‘数字40がそれぞれ個性を持って息づいている感じ⁽³³⁾’の展覧会となっている。

3回、4回と、[40]が1年に1点ずつ増え、ネコ・プリントの [40] 自体が主役の展覧会となっていく。同じ場所で撮影した40であるが、撮影する日については厳密な日時は定めていない⁽³⁴⁾。展覧会としても年数を重ねるに従い、徐々に体裁が整っていく。[40]の凝視は、その上を走る膨大な量の車の騒音や排気ガス、そして交通事故や死、そういったものを自ずからイメージさせる。年度によって、薄かったり描き替えられて濃くなったり、前の40の上に二重になっていたり、変化を見せながら、写真は‘消滅と再生’を物語っている。そして、最終回の1982年には延長50メートルの壁面に11点の [40] が横一列に並ぶという壮観を呈するのである。(図版12、13)



(図版12)



(図版13)

さて、坪内の仕事は、地ベタを対象としているが、もとより、アースワーク、ランドアートなど自然に手を加えて作品とするものとは無縁で、人々を“地ベタの事象に向きあわせる”ことが目的である。地ベタの事象を提示する方法としてはいくつか考えら

れ、その一つには、マーク・ボイルのような、地面そのものから型取りして、それをグラスファイバー等によって実物とそっくり再現提示するような方法がある。ボイルの場合は壁に貼った地図にダート・ゲームの矢を投げ偶然に矢が刺さったところを制作対象として2m四方に再現するというコンセプトの作品で、どんなところでも芸術の対象となることを示し、我々を現実に向かわせる趣旨を持ったものである。その点で坪内の仕事に似ている。ただ、即物的にサンプリングされるこれには、そのコンセプト以外に精密な再現技術に対する驚きなども付随して来る部分がある。それに対し坪内のそれは同じ現実に向き合わせるといっても、モノ自体というよりモノを通じて我々を取り巻く現在の状況に人々を向き合わせることに目的であり、そのためには即物的な型取りのような方法は都合が悪く⁽³⁵⁾、写真による年次のファイルの提示としたのである。また、そもそも道路上の標示というものの自体が走行中の車の運転席から判読出来るような視角的変形を想定した形として縦長に引き延ばしてデザインされており、そのために [40] の場合は型取りして提示することは不可能でもある。ファイルの提示は今でいうインスタレーションであるが、当時からそれを一つの装置として考えていたことは興味深い。

最終回では、個展作品集を作成し、その中で「40—その出会いと若干の考察—」という文章を記している。

『—40はもっとも今日的で普遍的な記号であり、刻一刻、日本の営為を写しとっている風景の一つともいえる。例え、それが日本的貧困の現れであるにしても、また、空疎なものであったとしても、私たちの日常空間に氾濫する記号の象徴として、モノとして、まぎれもなく具体性を帯びた生き物のように私の目には映る。21世紀がかいま見え、とめどもなくふくらむ物質文明に人間の同化作用がみられる現在は、あらゆる営為がモノと記号によって管理されているし、人間の生き方にもなんらかの転換が迫られるが、そうした状況の下では、まず営為の隅々に改めて目を向けるべきではなかろうか。そこで、時間性の中でモノを見続けることにも、一つの役割と意義があるように私は考えるし、この作品は人々を直接事象に近づけコンセプトを導きだす作業でもあったが、ようやく10年という時間が経過する。そこに

「具体美術」を、管理社会の砂漠を、また日常と非日常を、そしてパロディと、そのいずれの部分を見るにしても、40のイメージネーションはあなたの手に委ねたい。」

これによって村松画廊での10年連続の展覧会を閉じるのであるが、以後も [40] のファイルは継続していく。

さて、[40]シリーズ展の始まりの頃は、その意図するところを測りかねた評論家が多かったようであるが、10年の間には、見過ごすことのできない展覧会として新聞や美術雑誌の展評にも取り上げられている。以下に抜粋として主なものを上げておく。

○「展評」平井亮一

「……この「40」という数字（標識）が、実はその間ずっと同一のもの（同一の場所）ということになると、同じ条件で作られる作品自体の見かけ上の変化には、空間、時間、いずれにもわたる事柄が幅そうしているとみなすわけにはいきまい。……いうまでもなく一つの「具体性」を、氏は年月の上に参照したのだ。のみならず、当の「具体性」が交通標識という記号の側面を持っている以上、そこには記号を、記号たるべく範例化する社会的要素が、それに現に関わっている部分だけ抽出されるだろう。

いいかえれば、この「具体性」は、その記号が有効な範囲だけの拡がりや普遍性を持っているのである。……⁽³⁶⁾」

○「ミラーボールに映るイメージ情報」ヨシダ・ヨシエ

「物質の変化を黙って見続けているだけの作家がいる。……坪内によれば、記号は今日、生活を管理する象徴的なものであり、特にモータリゼーションによって、それは一層際立った管理記号としてある。……それは人間の操作する車によって、管理されつつ、かつ磨滅し、そして消えかければペンキで新たに塗られて再生し、管理を持続維持させる。そうした経緯を、彼は時間性の中で考えながら、現代を告発したいと願うのである。……坪内晃幸の行為と記録は、一見まことに通俗的、日常的に思われるかもしれない。……そこから覗いているのは、「日常」という名の量的拡散の欺まんに覆われた時空間のヒビだ。自らが「日常」のなかへスパイのように潜入し、その管理の欺まんの一端を切りとってきってしまうの

だ。……

……自由が日常化しているように錯覚するほどに、自由がみごとに管理されている時代にあって……⁽³⁷⁾」

○「都市と現代美術」石崎浩一郎

「……市街地を車で走ると、さまざまな交通標識のサインや商業的なシンボルが視界に飛び込んでくる。都市の雑踏や車で現代人は絶えずこうした記号を手がかりにして行動している。こうして人工化されてゆく環境では、もはやかつて19世紀に印象派の画家たちが描き出した山や河、樹木や森といった自然の姿は見当たらなくなりはじめている。

いや、それどころか、画家たちがキャンバスにイメージを描き出すまでに、市街地には写真や看板、商標やマネキン人形といった既成のイメージにあふれている。……坪内晃幸も、都市環境の中から、もっとも普遍的な交通標識を取り出して、事実として観客に示しているだけだ。こうした坪内の作品を日増しに人工化してゆく都市環境や管理社会への告発として受け取るかどうかは見るものの自由だが、なによりもこの作家の作品に見られる過去7年間にわたる同一主題の執ような反復、作家主体の沈黙、観念操作の巧みさといった内容が私の心を捉える。……⁽³⁸⁾」

○「展評」田中幸人

「……この作家は、普段は人がいつも眺めながら、決して見つめていない「40」に着目する。いうなれば、現代の時間と、日常空間をこれほど具体的に象徴するモノと記号はないわけだ。そんな「40」に私たちはみごとに囲まれて、今更のごとくア然としてしまう。⁽³⁹⁾」

時間性の中で現代の都市環境や管理社会を浮かび上げる巧みさ、といった面の論述が多いように思われるが、道路標示 [40] を「生きている」と見、美しいと感じた坪内は、[40]に自分を重ね、生きることに伴う苦渋をその形状に見だし共感的状況に立ったのである。その決断には、金ピカの仏像でなく、年月によって風化し傷んだ仏像に安らぎを感じ心ひかれる感覚と同様の日本的感受性、人工のものが自然に還っていく状況を前にした諦めに似た無常感というようなものがあるのではないかと思う。ともあれ、表現する個としての主体性存在から、被写体に

寄り添う（坪内の言葉では“合体した”）立場に移行することで、坪内自身は影的存在となる。

そして、10年間。写された道路標示 [40] は、単なる記号ではなく、坪内の分身として消滅と再生を繰り返す姿を見せている。1か所の [40] のファイルの提示であるが、坪内が問題としているのはその [40] だけではない。全国津々浦々にある [40] の1例として提示しているのである。或いは [50]、[30]、またその他の標示というものを代表する象徴として考えている。疾走する車のタイヤに踏まれながら絶叫をあげつつ耐えている記号は、それを踏み付ける車の営みとともにどこにでもあり、それは、現在の日本を象徴するものである。

さて、年に1回撮影した [40] の道路標示の写真を提示して10年間、毎年1点ずつ増えていく趣向の個展を終えての坪内の実感はどうであったか。それは、意図したほどには、人々の理解、反応は芳しくなく、以後、坪内はファイルが続けながらも違った方法での発表、働きかけをしていくことになる。

(2) 道路標識 [40] のステッカーのメールアート

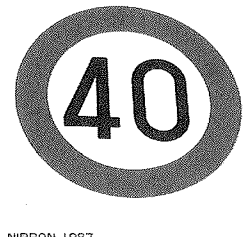
1985年に、制限速度の40の標識と [40] シリーズの案内状に使用した1972年10月1日付の宣言文（英文のみ）を組み合わせたステッカーを制作。これをメールアートとして主に海外に向けて発信、ネットワークパフォーマンスを始める。“現代美術では、いたずらに画面が大きいというのでは意味がない、唯一コンセプトだけを問題にしなければなるまい。ステッカーはコンセプトを伝達する手段としてこれに勝るものはない⁽⁴⁰⁾”と考えた。これまで10年間に渡って [40] の視覚的変化をファイルし提示していく発表を続けたが、この活動においては、そういった時間軸の蓄積に対しそれを補完する意味において [40] のメッセージを空間的に広げようという意図がある。このステッカーでは、地ベタの標示 [40] にあった“消滅と再生”のイメージはなく、記号の意味、あるいは地球上の空間的広がりや問題をとしている。青い40という数字を赤い丸で囲んだ時速40kmという速度規制標識は日本のものであるが、車社会、モータリゼーションの及んでいる文明社会においては、それと同様の規制標識が必ずあり、それらとの対応において“速度制限40kmの道路標識と道路表示は、すべて作品である”との宣言が生きており、空

間的広がり、また繋がりやイメージさせるのである。

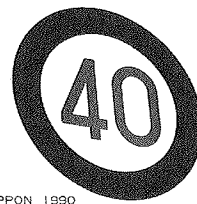
この時のステッカーに使用した標識は、坪内が手描きで作図したものを使用している。赤の正円の中にコパルトブルーの40、真下に赤で小さく1985、そしてその下に宣言文という構成。円の下に横長の矩形が組み合わさった縦7.7cm横5.8cmのステッカーである⁽⁴¹⁾。ステッカーという手段は、扁平、軽量で、メールアートとして郵送にも都合良く、また裏を剝がせばシールとして紙やアルミなどにも貼り付け組み合わせることもできるものであり、以後、[40]以外のバリエーションを含め、現在まで作成、使用を続けている。ちなみに、[40]のステッカーは、その後、1987年、1990年、1994年に作成している⁽⁴²⁾が、作成毎にデザインが変化している（図版14、15、16、17）。



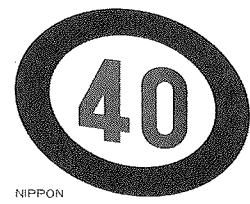
(図版14)



(図版15)



(図版16)



(図版17)

1985年は、手描きであったが、以後は、実際の標識を撮影した写真から版を起こして宣言文を加え、また宣言文の上に NIPPON の文字を入れている。手描きの正円とは違い、見上げて撮影した標識の輪郭は楕円となり、数字の40も斜めに歪んだ形である。そのことで標識は、我々の生活の中での記号となっており、ステッカー自体に三次元的奥行きが生じている。道路上の標示のような磨滅や歪みのような変

化はないが、生きた標識になっているのである。1987年の40は、濃い青で線の細さも含め現在の標識と同様でリアルである。1990年からの40の色彩は、実際の色より明るいシアンとしている。それにより、道路標示の写真に粒子の粗いネコプリントを採用したのと同様に、抽象性がもたらされている。一番新しい1994年の40は、1972年に撮影し最初の個展の案内状に使用した写真を使用している。40の線は太めで、実際の場面での明示性を別にすると、前のものよりバランスがよく美しい。現実を忠実に再現するのではなく、現実を写しながら抽象化することで、人々をステッカーの意味を問う思考に引き込む効果を計算しているようである。NIPPONもそういう役割のため加えたものであろう。

1990年以降のステッカーには、宣言の下にラインを引き、その下に2行、

NETWORKING PERFORMANCE

You shall have a sheet of sticker, please.

と入れている。ステッカーは坪内自身から発送するだけでなく、例えば、1989年のニューヨーク、オープンハウス・ギャラリーでの個展「ART BOX 40」のように、作者が居ず、テーブルの上に置いた箱の中にステッカーが1,000枚、という発信の仕方もあり、その経験を踏まえた配慮であろう。1994年のステッカーの最下段には、自分の正確な住所をJAPANをも入れて刷りこんでいる。

[40]のステッカーのこのような変遷を見ても、坪内の制作における意識の進展が伺えるように思う。記号のサンプルのような手描きの40から、現実の中で機能しているリアルな40、そして、人々をコンセプトによりよく導くために抽象化した40というように必然的進化を遂げている。宣言の下の文言も、ステッカーによる伝達、その自立性、可能性を踏まえた展開と思える。住所の記載については、ネットワークを結びながらその連絡の利便性ととも、コンセプト発信地としての自負が感じられる。既に、ニューヨークでの個展や、世界33カ国、300カ所を超えるメールアート展を通じて、ステッカーは世界をひとり歩きし、また、ステッカーをシールとしてカラージュされた作品が海外の作家たちから届くなどしている。道路上の標示 [40] では、坪内は完全な影的存在として沈黙しつつ、モノを提示する姿勢を貫いてきているが、その間、物を見つめ、物を通じて現

代社会を捉え、自らの行為、立場を吟味し続けていたのである。

坪内自身が [40] のステッカーについてメッセージを書いている。

『[NETWORKING PERFORMANCE]

作者からのメッセージ……………このシール(ステッカー)は、人々を事象に近付けようとする試みと網の目のように広がる道路上の標識を、全て作品 [インスタレーション] に仕立てようとする意図を持って作られています。たとえていえば、海に浮いている漁網のウキのようなものです。網を手繰り寄せると、その底に魚がいるように、シールを手繰り寄せると日本中の道路、モータリゼーションといわれる営為の痕跡が浮かび上がってきます。したがって、このシールには、道路を、画布や、美術館、画廊の空間に変えてしまう作用があり、認識とイメージーションによって時空を変幻自在なものにする今様お札でもあります。一方、1972年以後、四半世紀にわたって、同一地点、地ベタの [40] をファイルしていますが、これらの記号が実在する限り、日本の時空はまぎれもなくシールの網の底にある、といえるでしょう。[1995]』

明快なコンセプトである。日常としての道路、普段は意識して見ることもない対象である道路(記号)を、ステッカーにすることで非日常のモノに仕立て上げ、美術館で鑑賞する作品のような見方をさせるのである。日常を非日常に操作することで、逆に日常を、見詰める対象としていこうと呼びかけている訳である。このような操作は以後も継続されていく。

ステッカーについては、標識の [40] 以外に [Uターン禁止] [横断歩道] [200M先(工事中)] [40(標示の写真)] など8種類あるが、全て道路標識、標示をモチーフとしており、“MY CITY” “MY COUNTRY” というタイトルとメッセージを組み合わせ、人々の視線を地ベタの営みに向かわせる意図の元に制作している。

[200M先] (図版18) では、工事中であることを示す200M先という仮設の標識の下に、次のメッセージが記されている。

「MY COUNTRY 1989

An even more usual sight on the road besides fields, the natural mountain scenery, or city

streets, is the road itself.

JUN 1. 1986 TERUYUKI TSUBOUCHI

野や山の自然、町角の風景とは別に、地ベタにはもっとも日常的な風景がある。」



MY COUNTRY 1989

An eyes more usual sight on the road behind fields, the natural mountain scenery, or city streets, is the road itself.

JUN 1. 1986 TERUYUKI TSUBOUCHI
野や山の自然、町角の風景とは別に、地ベタにはもっとも日常的な風景がある

(図版18)

眺め、味わう価値ある対象として“風景”と呼んできたもの、我々の生活の中でやや距離を持って眺める対象でなく、我々が毎日踏み続け、通るその道にこそ見るべきもの（風景）があること。以前は坪内自身も、余りに身近過ぎて見えてなかった現実の中の面白さを伝える装置として、これらのステッカーがある。

これらのステッカーをシールとしても用いながら、コラージュ作品としてメールアートプロジェクトに送ることもしている。

標識に関する発表としては、展覧会に併せてTシャツに [40] の標識やその他の標識をシルクスクリーンで刷ったものを使用している。海外での初個展、1987年、ニューヨーク、レイ・ジョンソン画廊では、[40]を印刷したTシャツとこのステッカーが主役。1990年嶋本昭三がヘッド・パフォーマンスとしてヨーロッパを巡回した際には [40] のスライドを後頭部に映写してもらっている。1992年には坪内も坊主頭になって [40] を頭に映写、記号に管理された日本人の状況を象徴する [JAPANESE] としてこれをメールアートに使用⁽⁴³⁾ (図版19)。洗脳をイメージさせる規制標識を照射された頭。自由な生活を謳歌しているような日常ながら無意識のままに管理されている生活を明快に象徴した映像である。道路標示の経年変化のファイルとともに、[40]につい



(図版19)

ては坪内のアイデンティティとして、ステッカーをはじめ以後の発表でも必ずといえるほど登場している。

坪内は、また、多くの [40] のステッカーを身につけてパフォーマンスを行っている。1990年には、ステッカーを薄いアクリルに貼り付けたものを何十枚も紐で作ったネットにくっつけ、それを頭から被り、グルグルと歩いて回った。滑稽な姿であるが、まさに記号、情報によって管理された現代人の姿、笑えない切実な現実提示である⁽⁴⁴⁾。1997年にはテレビの番組中で、空き缶、ペットボトル等と [40] のステッカーを組み合わせて同様のソロ・パフォーマンス「JAPAN」を行っている⁽⁴⁵⁾ (図版20)。ここでは、我々のライフスタイルの中から生み出される大量のゴミと情報、それらに取り囲まれ、窒息しかかっている人間(或いは JAPAN)をあからさまに提示した。おそらくテレビを見た人の多くは、思い付きのパフォーマンスとして失笑したであろうが、坪内は [40] を提示し続け繰り返す中でこういったメッセージを四半世紀も前から発信し続けているのである。

(3) 廃物を用いたオブジェ、メールアート

Tシャツに40などの標識を刷りこんでの発表はメールアートを始めた初期からのものであるが、時代全体が作り出す地ベタと同様の様相は、日常生活の中にも見い出せるとして、空き缶、絵の具のチューブ、ペットボトル、ストッキングなどをモチーフとして、オブジェの制作をしていく。これらはメールアートによるネットワーク・パフォーマンスとして [40] のステッカーと同様、世界に郵送されていく。

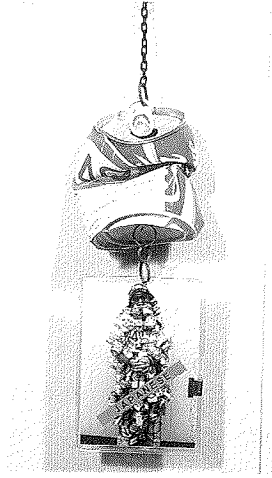


(図版20)

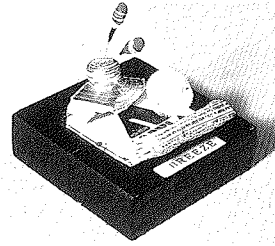
1993年、[40]のステッカーを貼り、潰した空き缶にチェーンを付け、穴を開けた底から更に、それら空き缶に全身を覆われた格好の坪内自身の写真(JAPANESE)を挟んだカードケースに繋げた作品(図版21)をメールアートとして制作している。

中身を飲み干され空となった缶は、その時点で存在の意味を失い、ゴミとなる。缶の外部デザインによって中身が何であったかが空しく発信されるのみである。日本国中の路上の自販機で24時間何時でも飲み物が手に入り、常時ゴミが生まれている時代である。[40]の広がりと同様の日本の風景、状況がここにある。

1996年、個展の案内状の末尾に「使い終わった絵の具のチューブを持って来てください」とコメントし、持っていくとそれを作品にしてプレゼントするというパフォーマンスを行った。チューブは蓋を外し、チューブの口にテグスで作った飾りを挿し入れ、予め黒く塗って“BREEZE”というタイトルを印字した小さな紙を貼った木の台座に、蓋とともにボンドで固定、台座の裏に TSUBOUCHI のサインを入れ完成である。ほんの6cm四方の作品である(図版22)。別に、厚紙を底にして額縁状に枠を作った箱の中に同様な行程で作った別バージョンもある(図版23)。テグスの飾りというのは、釣に使用する透明なビニールの糸をアクリル絵の具のしぼり口に挿し入れ、くっ付いた絵の具を乾かし、また別の色の絵の具に挿し入れるという行程を繰り返して作ったもの。絵の具を釣るとでもいうべき行為によって作ったカラフルで縞状のマッチ棒の頭のような形状であるが、これを加えることで、ユーモラスで愛ら



(図版21)



(図版22)



(図版23)

しい表情が生まれている。あたかも墓に供える花である。

会場には、こうして作った小さなオブジェを壁とテーブル上に並べて展示している。チューブはそれぞれつぶれ方や汚れ方が違うが、ここにあるのは中身である絵の具を乾かないように保護する用途を終えた物である。

絵の具は、大量に生産され、チューブに入れられてセット或いは単色で全国に配送される。絵を描くためにはチューブを搾って絵の具を出し消費されるが、どれ一つとして同じ消費のされ方はない筈である。これらのチューブは既に役目を終えて捨てられる直前、新たなオブジェとしての命を与えられたのである。本来なら見向きもされない物が健気な生き物のように見え、その向こう側に道路標示 [40] が重なってくる。ここには、既成品を作品とするレディメイドを超えて、更にこれらに対しての無為の時間経過を被せる操作が為されている。また、等身大の小さなオブジェであるが、黒い台の上に、或いは額縁状の枠の中にチューブを据えることによって、制度としてある美術品(彫刻、絵画或いは浮き彫り)の体裁を持たせている。無価値と思われる物を、既成の権威的構造を利用することで、見詰める対象としてしまうところが坪内の観念操作の巧みさである。BREEZE(微風)とは、これらチューブに対するオマージュであろうが、制度に対する二重のアイロニーにもなっている。

2000年1月の個展では、“ストッキングとコーラたち”を中心とするオブジェを展示した。下半分を切り落とし切断部を焼いて変形したコーラのペットボトルに、使用済のストッキングを被せたものをモ

ビール状にいくつも吊るしたオブジェである
(図版24)。



(図版24)

ペットボトルの歪んだ切断部の形状はストッキングに覆われて判らないが、それは丁度痛みを隠している現代人の象徴のようにも思われ、人の動きでできる空気の流れにも反応して揺れるオブジェは、未来に展望を持たない現代の人の群れのように力なくはかなくも見える。この作品はその後のメール・アートでは“VENUS & COCA-COLA”というタイトルで送られているがストッキングに女神を見、傷口を癒してくれる母としての女性性を見せようとしているのだろうか。

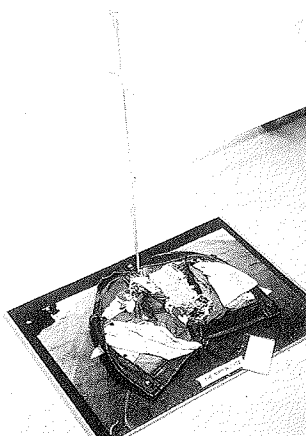
この個展では、これらと並んで坪内自身が着用したGパン、穴のあいた靴下など、坪内自身の身体に密着し、その個人の営みの証言としての物をオブジェとして並べている(図版25、26)。現代の生活は物を大量に消費していくことと切り離せない。坪内は、ものを消費する過程における物の磨滅と変形が、自らの生活の記録であることに気付き、その物に分身としての愛着を感じるのである。作ろうとして出来た形、物でなく、無意識の状態での日々の営み、

その結果としての靴下の穴であり、形である。それらの提示は、人々の無為の営みの結果としての[40]の写真提示と何ら変わらない。ここにあるのも日常に向かう視線である。

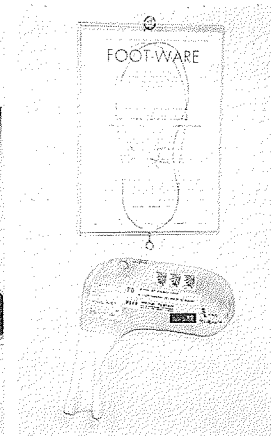
1月の個展以後、メールアートとして届いた作品には、“Stocking & Corrugated paper(ストッキングとダンボール)”(図版27)“Corrugated paper(ダンボール)”(図版28)”といった作品がある。前者は、段ボール自体に印刷されていた文字(NIPPON)を残しながらボール紙を剥がして内側の波形の紙を露出させたものに題名とサインを入れた小さな紙を貼り、裏には例の40のステッカーを貼り、これにストッキングを被せてある。後者は、厚手の段ボールを使用、表面の印刷のうち、007、1、バーコードと青の三角を残して切り取ったものに題名とサインの小さな紙を貼って作品にしている。

ともに段ボールを使用しているが、それを素材として何かを表現するのではなく、それに手を加えることで段ボールそれ自体の構造や特性を浮かび上がらせる作品にしている。段ボールは、現代社会の流通の中で、主として中身を保護するための梱包資材として使用されるが、開梱され中身が取り出されるとともにその役目は終わり、廃棄されるのを待つ存在である。‘空になったらゴミ’という図式は、他のオブジェの図式と全く同じである。我々の生活は物の消費によって成り立っているが、生活に必要な物を支えるための物も大量に作られている。坪内の仕事は、それら本来脇役としての物に目を向け、その物に人々の視線を向けようとする仕事である。

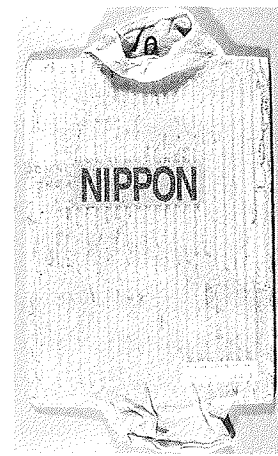
物に向き合わせるために作られたそれらのオブジェは、結果としては文明批判的な意味合いの濃い



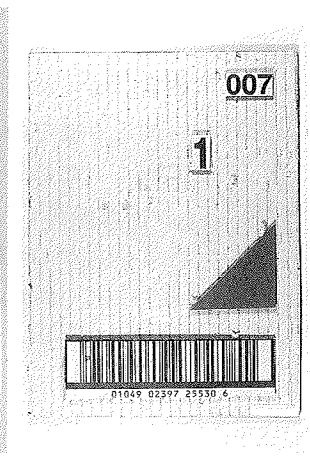
(図版25)



(図版26)



(図版27)



(図版28)

ものであるが、オブジェとしての表情は軽やかであり、シニカルであってもそこには、作者の物に対する感性に慈しみを認めてしまうようなものである。坪内が物に向かう時、その物の向こうには必ず人間が居り、“人間に対する問いかけを持たない芸術は死に体です。美術館や、画廊などの限られた空間に作品を並べ立てているだけでいいのだろうか⁽⁴⁶⁾”と基本となる表現姿勢を見せているが、更に物に対しても命を認め、真摯な対峙を続けてきていることが明らかである。これまで辿ってきた仕事においても、物の向こうに人間の営みや時代の危機的状況をイメージさせる操作を冷静に施しながら、なお、物を同胞のように捉える感性は丁度、「具体美術宣言」の“人間精神と物質とが、対立したまま、握手している”という文言を思わせるものがある。坪内の仕事に一貫しているのは“物質は物質のままでその特質を露呈したとき物語りをはじめ、——物質を生かすことは精神を生かす方法だ。”という「具体美術宣言」の精神の忠実な実践である。「具体美術宣言」に感動して具体の一員となった坪内にとって、制作における基本姿勢はこの宣言の精神であり、その文言は坪内の体内で細胞のように息づいているのであろう。

終わりに

1982年、坪内は、それまで10年の間、毎年続けた道路標示 [40] の写真を並べていく村松画廊での個展を終えたが、以後もそのファイルが続ける作業を継続している。既に個展後のファイルの方が長期間となり、1972年の最初から数えると四半世紀を超える28年分もの路上の [40] の表情が記録されていることになる。

先日、坪内宅で、最後の個展以後の18年間の写真ファイルを見せてもらった。ファイルノートに入れられた18枚の写真。興味津々であったが、そこには期待した劇的な変化は見られず、ただ1985年からは以前よりも縦長くなった [40] が、ほとんど流れたり変形したりもせず、ただ摩耗し薄くなり、また書き替えられて濃くなるといった違いが認められる程度であり、それまであった存在感が稀薄になっている、そういう印象であった。しかし、それはまぎれもない同じ場所の道路の経年的変化であり、その変

化はその場所のそれなりのドラマを映し出している訳である。

村松画廊での10回の展覧会後の18年の間に、坪内が撮影を続けた地点のある国道11号線は、1982年より、交通渋滞等、交通事情緩和のために作られたバイパスに取って替われ、‘県道松山重信線’となり、道路としては格下げとなっている⁽⁴⁷⁾。そういった個別の事情とは別に、規制速度を超える走行が日常的な状況下での車のスピード化に対応するために、道路上の標示が遠くからも見易い縦長いデザインとなっている。道路舗装の技術も進歩し、標示を描く塗料の乾燥も早くなり⁽⁴⁸⁾、この塗料にはガラスの細片を入れた素材を利用して夜間でも見易い標示となっているという。そのような合理的な改善の結果、道路標示の変形も少なくなっているが、現在でもヒビ割れや変形は普通に見られるのである。

82年以降の写真ファイルは、それまでの、自らの上を通過するタイヤに削られ、暑さに流れ、呻いているような表情とは違った、無表情に淡々として薄くなっている [40] である。それは個人の表現の記録ではなく、時代を生きた人々の営みの痕跡である。何度も見ていると、この [40] の変化には、この国の四半世紀という時代の変化が、我々の生そのものの密度、生の充実度が希薄となっている現実までもが映し出されているようにも思える。しかし、それは坪内によって予め予測された目論見であり、実践の結果としての膨大な日本の時空のファイルなのである。この地ベタの仕事を振り返って書いている坪内のメッセージを最後に紹介し、また、現在も年1回記録し、蓄積され続けられているファイルの存在があることを記してこの稿を終えたい。

『地ベタ [北緯33°50′ 東経132°45′] からのメッセージ

1972年、モータリゼーションの原風景として、地ベタの [40] と向き合ってきた以来、四半世紀。かつて軟弱なアスファルト路上に刷毛で描かれていたそれらの記号は、真夏の太陽の下で、のたうちまわっているようにも思えたが、いまでは道路も記号も分厚く、その様相は目立たない。しかし、磨滅と再生が、この点の延長線上で繰り返し行われていることに変わりはないし、一つの点の事象は、線から面に広がり、ニッポンを覆っているとさえいえる。つまり、

四半世紀の推移は、まさに、ニッポンの時空そのものに外ならない。そこには、日常とはいわないまでも、おびただしい数の人の死もあるが、[40]にとどまらない地ベタの諸相、営為の痕跡から浮かび上がってくるのは、もっとも今日的な風景と言える。

一体、人々は繁栄という名の下で何処に向かうのか、はじめも、おわりもない、時空の一コマを取り出す作業の合間に、そう思う。地ベタは風景で溢れている。[1996]』

註

- (1) 地面に描かれるのが標示、支柱などに付けるのが標識とされている。
- (2) 1987年定年で退職するまで勤める。
- (3) (坪内晃幸・ノート・No.1・1993)
- (4) 1953年第2回、1955年第4回、1956年第5回県展に出品。
- (5) 作品A、作品Bとして出品。
- (6) (坪内晃幸・ノート・No.1、3・1993)
- (7) 翌年第9回に2点(作品No.1、2)、11回に3点(3点ともタイトルは作品)この年の出品作・オートマティズムの手法が新しく起きている。・・として坪内の名前も上がっている(読売新聞1959.3.6滝口修造)、12回展に4点(作品A1、A2、A3、A4)。
- (8) (坪内宛吉原書簡1956.12.11付)
- (9) (坪内晃幸・ノート・No.1・1993)
- (10) (坪内宛吉原書簡1957.1.10付)
- (11) (坪内晃幸・ノート・No.1・1993)
- (12) (坪内晃幸・ノート・No.1・1993)
- (13) (坪内宛吉原書簡1957.4.9付)
- (14) (坪内晃幸・ノート・No.1・1993)
- (15) 具体美術協会の解散後、具体の再評価を促す展覧会が各地で行われ、展覧会でのスナップ写真も豊富に紹介され、写っている作家の名前も丁寧に記載されているが、作品とは違い、坪内本人の姿がほとんど見えないのは彼のこういった事情のせいである。この事情に関しては、吉原から、仕事の世話をするから四国から出てこないかとの話もあったが、断っている。ただ、離れている分、作品の批評等に関して吉原との手紙の遣り取りがあり、吉原の思考を探る上での数少ない資料ともなっている。(芦屋市美術館「なりひら」Vol.13・'93/12、Vol.14/'94/3参照)
- (16) 後には穴を開けた缶を使用して垂らす方法で制作となる。
- (17) (坪内宛吉原書簡1959.5.15、1959、1959.8.7)
- (18) (坪内宛吉原書簡1959.5.15、1959、1959.8.7)
- (19) 中原佑介「懐疑を知らぬ楽天性 第10回を迎えた具体美術展」読売新聞1961.5.8)——ぼくが関心をひかれるのは、意識と行為のすき間に存在する無意味さのようなものを記述しようとする数人の作家たちの仕事である。——単純な記号めいたものを画面いっぱい散らした坪内晃幸の仕事、——。
- (20) おとなになった具体美術展(読売新聞1962.4.20)
- (21) 「前向きの明るさ 第11回具体展」(朝日新聞1962.4.20)
- (22) (坪内宛吉原書簡1964.3.9)
- (23) 「転換期に立つ具体美術展」(朝日新聞(橋)1964.4.4)
- (24) (坪内宛吉原書簡1965.3.23)
- (25) (具体展III「後期具体」山本淳夫・芦屋市立美術館企画展図録1993)
- (26) (坪内晃幸・ノート・No.1・1993)
- (27) (坪内晃幸・ノート・No.4・1996未完)
- (28) 写真を作品としない点で写真家ではないと言える。
- (29) (坪内晃幸・ノート・No.2・1993未完)引用中の「(示)」は筆者が挿入。
- (30) この場所は、1993年より県道334号線・松山川内線となっている。
- (31) (愛媛新聞1973.2.13)
- (32) 規制標識・標示は公安委員会、警戒及び案内標示は道路管理者が管理することになっている。
- (33) (愛媛新聞1974.3.14)
- (34) デジタルでなくアナログ的対応である。LED(発光ダイオード)による数字の点滅を使い、時間の流れ、生と死、死と再生を扱う宮島達男の仕事は、クールで均質な時の流れ、或る意味で強迫的な宇宙時間を感じさせるが、坪内の対応は人間の都合による時間の対応である。
- (35) 坪内の表現でいうと“死に体”である。
- (36) (三彩・No.346・1967)
- (37) (日本美術5月号・点評一抄・1977)
- (38) (愛媛新聞2月20日・1979)
- (39) (毎日新聞夕刊3月4日・1982)
- (40) (坪内晃幸・ノート・No.2・1993未完)
- (41) この最初のステッカーは3,000枚を作成。
- (42) 1987年4,000枚、1990年5,000枚、1994年5,000枚を作成している。
- (43) 1992年スペイン、ラスパルマス展で、セレクションのはじめにランクされる。
- (44) 1990年4月24日「花の万博」におけるAU全天全空展でのソロ・パフォーマンス、4月10日関西テレビ「とうぎゃざあ」でソロ・パフォーマンス、西瀬戸現代美術展での作品展示とパフォーマンス。
- (45) 南海放送テレビ「ふれ・あーと」1997年4月10日。
- (46) (坪内晃幸・ノートNo.6・1999未完)
- (47) 更に道路の延長により1993年からは松山川内線となっている。
- (48) 当初は刷毛のようなもので描いており、乾燥にも4、5時間はかかっていたが、最近では、型枠の上ローラー状のものを動かして描き、乾燥時間も1時間程度である。

■坪内晃幸略年譜

- 1927 松山市生、美術は吉原治良に師事した。
- 1956 第8回読売アンデパンダン展（東京都美術館）
- 1957 第3回具体美術展（京都市美術館）具体美術協会会員
第9回読売アンデパンダン展（東京都美術館）
第4回具体美術展（東京・小原会館）
- 1958 新しい絵画・世界展—アンフォルメルと具体—（大阪・高島屋百貨店、長崎・岡政百貨店、広島・福屋百貨店、東京・高島屋百貨店、京都・丸物百貨店）
第5回具体美術展（東京・小原会館）
第6回具体美術展（ニューヨーク・マーサー・ジャクソン画廊外巡回展）
- 1959 第8回具体美術展（京都市美術館、東京・小原会館）
第11回読売アンデパンダン展（東京都美術館）
- 1960 第9回具体美術展（大阪・高島屋百貨店）
第12回読売アンデパンダン展（東京都美術館）
愛媛8人展を企画（松山・三越百貨店）
- 1961 第10回具体美術展（大阪・高島屋百貨店、東京・高島屋百貨店）
日本の伝統と前衛展（イタリア・トリノ）
愛媛美術展（愛媛新聞社ホール・愛媛新聞社企画）
- 1962 第11回具体美術展（大阪・高島屋百貨店）
グタイピナコテカ開館記念展（大阪・グタイピナコテカ）
- 1963 第12回具体美術展（東京・高島屋百貨店）
具体美術新作展（大阪・グタイピナコテカ）
第13回具体美術展（大阪・高島屋百貨店）
具体美術新作展（大阪・グタイピナコテカ）
- 1964 具体美術小品展（大阪・グタイピナコテカ）
第14回具体美術展（大阪・高島屋百貨店）
具体美術新作展2回（大阪・グタイピナコテカ）
アートクラブ会員推挙（'77解散）
- 1965 第15回具体美術展（大阪・グタイピナコテカ）
第16回具体美術展（大阪・グタイピナコテカ）
具体美術小品展（大阪・グタイピナコテカ）
アートクラブ日本今日の美術展（東京・銀座・村松画廊）
- 1966 具体美術オランダ展（デンハーグ・オレッツ国際画廊）
第17回具体美術展（横浜・高島屋百貨店、大阪・グタイピナコテカ）
グループ・ネオブロックを結成、第1回展（松山・プランタン画廊）
- 1967 具体美術オランダ小品展（ロッテルダム・デザインハウス）
第18回具体美術展（大阪・グタイピナコテカ）
具体美術オーストリア展（ウルフェンガッセ・ハイデ・ヒルデブランド画廊）
第19回具体美術展（東京・セントラル美術館、大阪・グタイピナコテカ）
具体美術小品展（大阪・グタイピナコテカ）
第2回ネオブロック展（松山・ヒロヤ画廊）
- 1968 第20回具体美術展（大阪・グタイピナコテカ）
第21回具体美術展（大阪・グタイピナコテカ）
具体美術小品展（大阪・グタイピナコテカ）
第3回ネオブロック展（松山・市民会館）

- 第4回ネオブロック展（松山・文宝堂画廊）
- 1969 具体美術小品展（大阪・グタイピナコテカ）
第1回愛媛野外美術展を企画（松山・城山公園）
第1回ヒロシマルネッサンス美術展・特別招待（広島県立美術館）
実験美術展を企画（松山・市民会館）ネオブロック解散
- 1970 EXPO'70具体美術展（大阪・万博会場・みどり館）
第2回愛媛野外美術展（松山・城山公園）
- 1971 グタイミニピナコテカ開館記念展（大阪・グタイミニピナコテカ）
TODAY TODAY TODAY—イベントと記録展示—を企画（愛媛県立美術館外）
「1の会」実験美術展を企画（愛媛県立美術館）
第10回現代日本美術展（東京都美術館、京都市美術館）
- 1972 具体美術協会解散
吉原治良を囲む輪展—40シリーズ—（大阪・藤美画廊）
- 1973 個展—40シリーズ—（東京・銀座・村松画廊）
第3回汎瀬戸内現代美術展（岡山県総合文化センター）
- 1974 個展—40シリーズ—（東京・銀座・村松画廊）
- 1975 個展—40シリーズ—（東京・銀座・村松画廊）
SUNDAY HOBBY EXHIBITION を企画—40のチラシを配るパフォーマンス—（5/11・松山・大街道）
第4回汎瀬戸内現代美術展（岡山県総合文化センター）
愛媛の101人展（愛媛県立美術館・愛媛新聞社企画）
アーティストユニオン愛媛を組織、事務局、全国合議体運営委員（後AUに組織変更、'92退会）
- 1976 具体美術18年展（大阪府民ギャラリー）
アーティストユニオン・ジャパナウ展（サンフランシスコ）
個展—40シリーズ—（東京・銀座・村松画廊）
アーティストユニオン・シンポジウム（東京都美術館）
アーティストユニオン・シンポジウム日振島を企画（宇和島市・日振島）
アーティストユニオン・シンポジウム（大分県文化センター）
- 1977 第5回汎瀬戸内現代美術展（岡山県総合文化センター）
個展—40シリーズ—（東京・銀座・村松画廊）
アーティストユニオン・シンポジウム（東京都美術館）
アーティストユニオン・サマークロスオーバーイン'77（愛媛県立美術館外）
今日の美術展（福岡県文化会館）
- 1978 アーティストユニオン・シンポジウム（東京都美術館）
個展—40シリーズ—（東京・銀座・村松画廊）
日本アジア・アフリカ・ラテンアメリカ美術家会議（JAALA）に参加（'91退会）
JAALA 第三世界とわれわれ展（東京都美術館）
アーティストユニオン・シンポジウム（奈良県文化会館）
アーティストユニオン・ART'78瀬戸内（愛媛県立美術館）
- 1979 個展—40シリーズ—（東京・銀座・村松画廊）
アーティストユニオン・シンポジウム（東京都美術館）
吉原治良と具体のその後（兵庫県立近代美術館）
第6回汎瀬戸内現代美術展（岡山県総合文化センター）
- 1980 アーティストユニオン・シンポジウム（東京都美術館）
個展—40シリーズ—（東京・銀座・村松画廊）
今日の美術展（福岡県文化会館）
現代美術'80展（大阪府立現代美術センター）
JAALA 第2回第三世界とわれわれ展（東京都美術館）

- 1981 アーティストユニオン・シンポジウム (東京都美術館)
個展—40シリーズ—(東京・銀座・村松画廊)
- 1982 個展—40シリーズ—(東京・銀座・村松画廊)
トラックアート (国内全域・嶋本昭三企画)
- 1983 愛媛現代作家秀作展 (松山・いよてつそごう・愛媛新聞社企画)
- 1984 アートフェスティバル飯田'84 (長野県・飯田創造館)
アートフェスティバルイン仙台'84 (宮城県美術館)
岐阜アンデパンダン・20年後の動向展 (岐阜県美術館)
JAALA 第4回第三世界とわれわれ展 (東京都美術館)
小さな国際展 (西宮・アートスペース)
BODY ART 展 (神戸、宮崎)
個展—Tシャツシリーズ—(松山・アオノホール)
- 1985 [40] のステッカーによるネットワークパフォーマンス開始
AU 18人展 (西ドイツ)
- 1986 AU 国際美術展 (大阪・ABC ギャラリー)
未確認 ART '86 (宮城県美術館)
AU 交換展 (チェコスロバキア)
(新収藏品展・北九州市立美術館企画)
佐久・現代イベント'86 (長野県)
- 1987 AU 現代芸術とカベリーニ展 (東京都美術館)
AU ニューヨーク選抜展 (NOSENO ギャラリー)
クルト・シュビッターズ生誕100年祭のためのイベントを企画 (4/19・ゴミ集めてアートする・松山堀
江海岸、[MERZ]CRY・メッセージ・作品を SCHWITTERSUM 100年祭に送る、6/20・シュビッター
ズのバースデーパーティを主催)
個展—Tシャツとステッカー—(ニューヨーク・RAY JONSON ギャラリー)
個展 (松山・田都画廊)
第10回汎瀬戸内現代美術展 (岡山県総合文化センター)
フリーアートミーティング'87 (愛媛県立美術館)
現代美術国際大阪展 (大阪市立美術館別館)
現場'87—通交する日常と非日常展—(福島県・桑折町)
MAIL ART PROJECT (海外)
- 1988 AU 国際現代芸術'88東京展 (東京都美術館)
AU 版画展 (西宮・アートスペース)
MERZ 展 (西宮・アートスペース)
具体6人展 (西宮・アートスペース)
JAALA 第6回第三世界とわれわれ展 (東京都美術館)
世界メッセージ・アートイベント飯田 (長野県・飯田創造館)
現代芸術'88 AU 国際展 (京都市美術館)
ART CORE '88国際メールアート展を企画 (松山中央郵便局・ゆうあいるーむ)
広島平和ワールドシンポジウム
MAIL ART PROJECT (海外)
- 1989 AU 現代芸術'89東京展 (東京都美術館)
AU (レイ・ジョンソンと共に) 展 (西宮・アートスペース)
EXHIBITION '89 TOMORROW (松山・アオノホール)
個展 (ニューヨーク・OPEN HOUSE GALLERY)
MAIL ART NOW '89 (松山・アオノホール)
MAIL ART PROJECT (海外)
- 1990 AU 現代芸術'90東京展 (東京都美術館)

- 関西テレビ番組「とうぎやざあ」でソロ・パフォーマンス（4／10）
「花の万博」AU 全天空展でソロ・パフォーマンス（4／24）
JAALA 第7回第三世界とわれわれ展（東京都美術館）
西瀬戸現代美術展（作品展示とソロ・パフォーマンス、愛媛県立美術館）
（春の常設展・北九州市立美術館企画展）
MAIL ART PROJECT（海外）
- 1991 AU 現代芸術'91東京展（東京都美術館）
AU 現代芸術京都展（京都市美術館）
個展（ドイツ・オルデンプルグ、HEINO R. OTTE の企画による）
INTERNATIONAL MAIL ART SHOW を企画（松山西郵便局ロビー）
MAIL ART PROJECT（海外）
（絵画の冒険者たち「具体」展・福岡市立美術館企画展）
- 1992 MAIL ART PROJECT（海外・スペインで作品の POST CARD）
- 1993 （具体展II、III・芦屋市立美術博物館企画展）
（吉原治良と具体グループ展・愛媛県立美術館企画展）
（常設展・具体美術協会の作家たち・北九州市立美術館企画展）
MAIL ART PROJECT（海外）
（具体関係資料、吉原の書簡等芦屋市立美術博物館に寄贈、感謝状を受ける）
（具体関係資料の一部を兵庫県立近代美術館に寄贈）
- 1994 青野貴久子、坪内晃幸2人展（松山・アオノホール・LIVE-ART GALLERY）
100%リサイクルアート展を企画（松山・LIVE-ART GALLERY）
THE THIRD BIENNIAL OF MINIATURE ARTS (YU)
MAIL ART PROJECT（海外）
（北九州市立美術館美術ボランティア松原あけいが作品について研究発表8／25）
- 1995 MAIL ART PROJECT（海外・ドイツで作品の POST CARD）
- 1996 THE FOURTH BIENNIAL OF MINIATURE ARTS (YU)
FANO VIDEO FESTIVAL '96 (ITALY)
アンドレ・ブルトン生誕100年祭 (NAPOLI)・RAY JOHNSON MEMORIAL MAIL ART SHOW (USA)
FUTURE COMMUNICATION (POST DENMARK) など海外の MAIL ART PROJECT
個展—坪内晃幸のオブジェ—(松山・LIVE-ART GALLERY)
- 1997 南海放送テレビ「ふれ・あーと」でソロ・パフォーマンス（4／10）
FIRST NETWORKING PROJECT IN UNITED STATES OF EUROPE (NETHERLANDS) など
海外の MAIL ART PROJECT
（熱き抽象・具体・1957～1964・芦屋市立美術博物館企画展）
- 1998 THE 5th INTERNATIONAL BIENNIAL OF MINIATURE ART (YU)
MAIL ART PROJECT（海外）
- 1999 MAIL ART PROJECT（海外）
- 2000 NAU プレ展・21世紀美術連立展（東京都美術館）
個展—坪内晃幸のオブジェと MAIL-ART の世界—(松山・LIVE-ART GALLERY 企画)

(注) 行全部に () のあるものは、旧作に関する内容である。