

The Triangle

Kawato Aya

Diagonal Dimension

京都市京セラ美術館
Kyoto City KYOCERA Museum of Art

川人綾 斜めの領域

川人綾：斜めの領域

2022年2月8日（火）－5月15日（日）

京都市京セラ美術館 ザ・トライアングル

主催：京都市



令和3年度文化資源活用推進事業

Kawato Aya: Diagonal Dimension

February 8–May 15, 2022

The Triangle, Kyoto City KYOCERA Museum of Art

Organizer: City of Kyoto

「ザ・トライアングル」について

「ザ・トライアングル」は当館のリニューアルオープンに際して新設された展示スペースです。京都ゆかりの作家を中心に新進作家を育み、当館を訪れる方々が気軽に現代美術に触れる場となることをねらいとしています。ここでは「作家・美術館・鑑賞者」を三角形で結び、つながりを深められるよう、スペース名「ザ・トライアングル」を冠した企画展シリーズを開催し、京都から新しい表現を発信していきます。

The Triangle

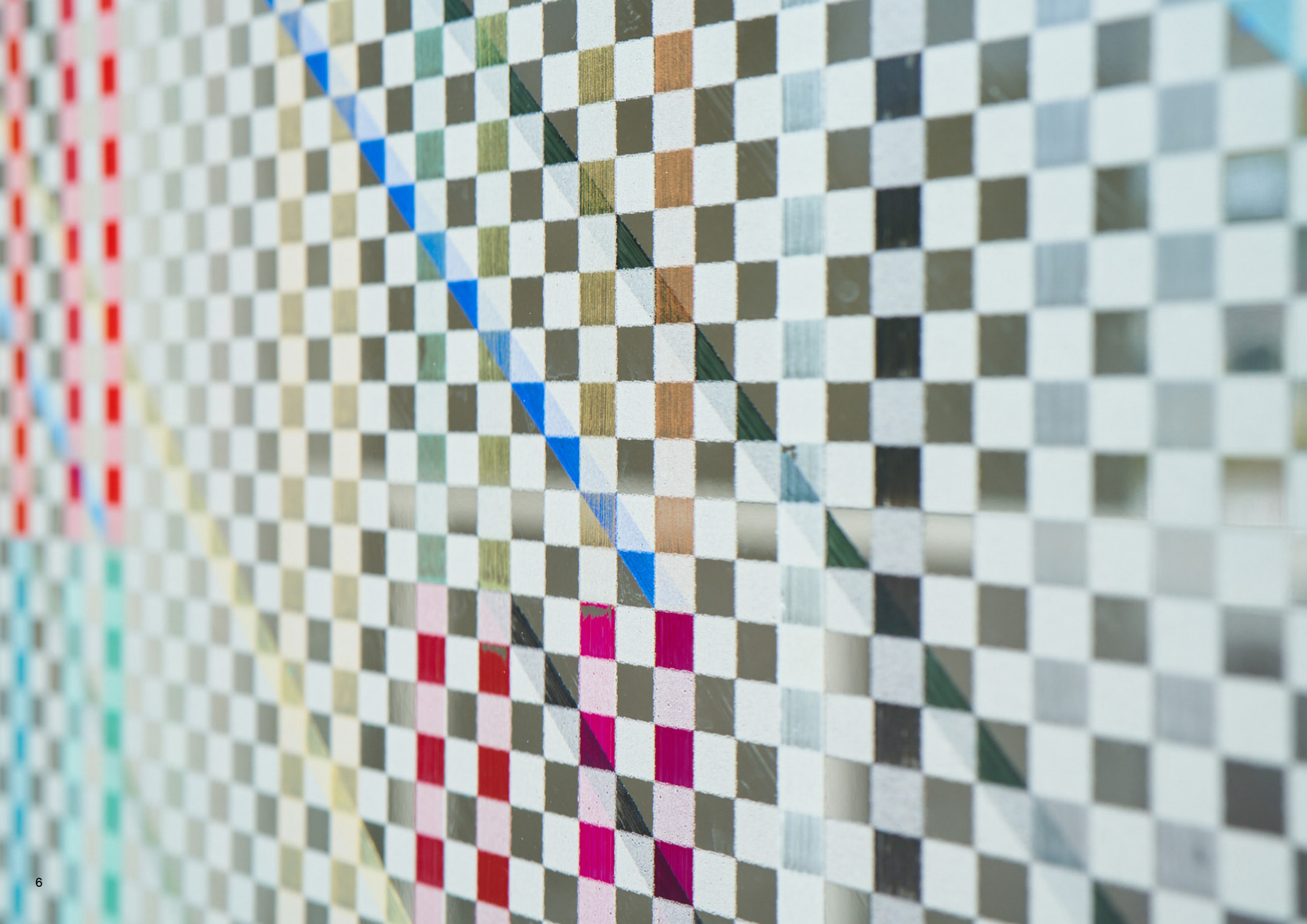
The Triangle is a space newly created for the reopening of the Kyoto City KYOCERA Museum of Art. It aims to nurture emerging artists, especially those associated with Kyoto, and to provide opportunities for museum visitors to experience contemporary art. In order to connect the artist, museum, and viewer in a triangle and deepen those connections, the space hosts an eponymous series of special exhibitions and presents new artistic expression from Kyoto.



北西エントランスのガラス面には、手描きのグリッド（半透明のガラス面）と、デジタルプリントのグリッド（透明なガラス面）が対比的に展開される。

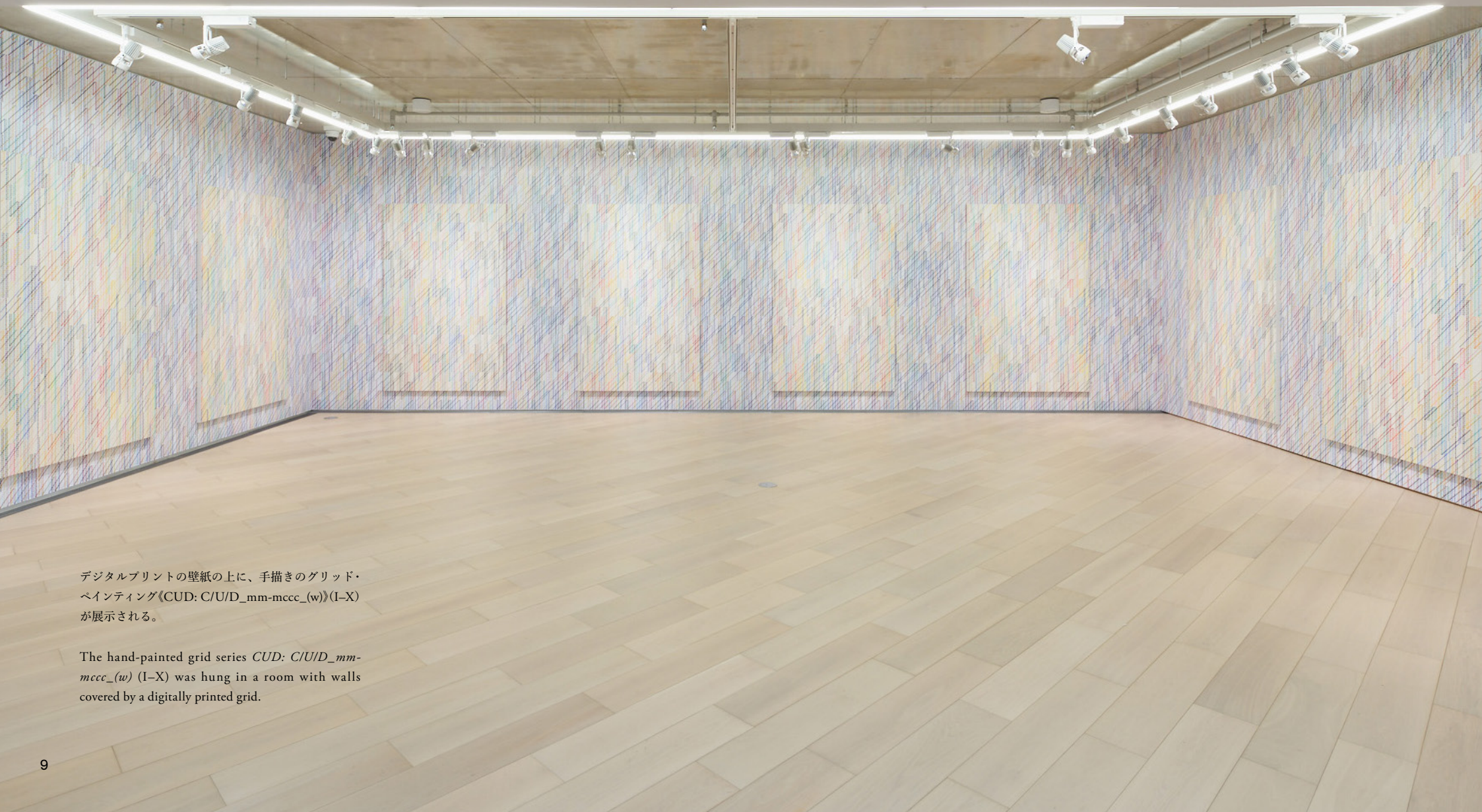
On the windows of the Northwest Entrance, the hand-painted grid (on the translucent glass) created a contrast with the digitally printed grid (on the transparent window).





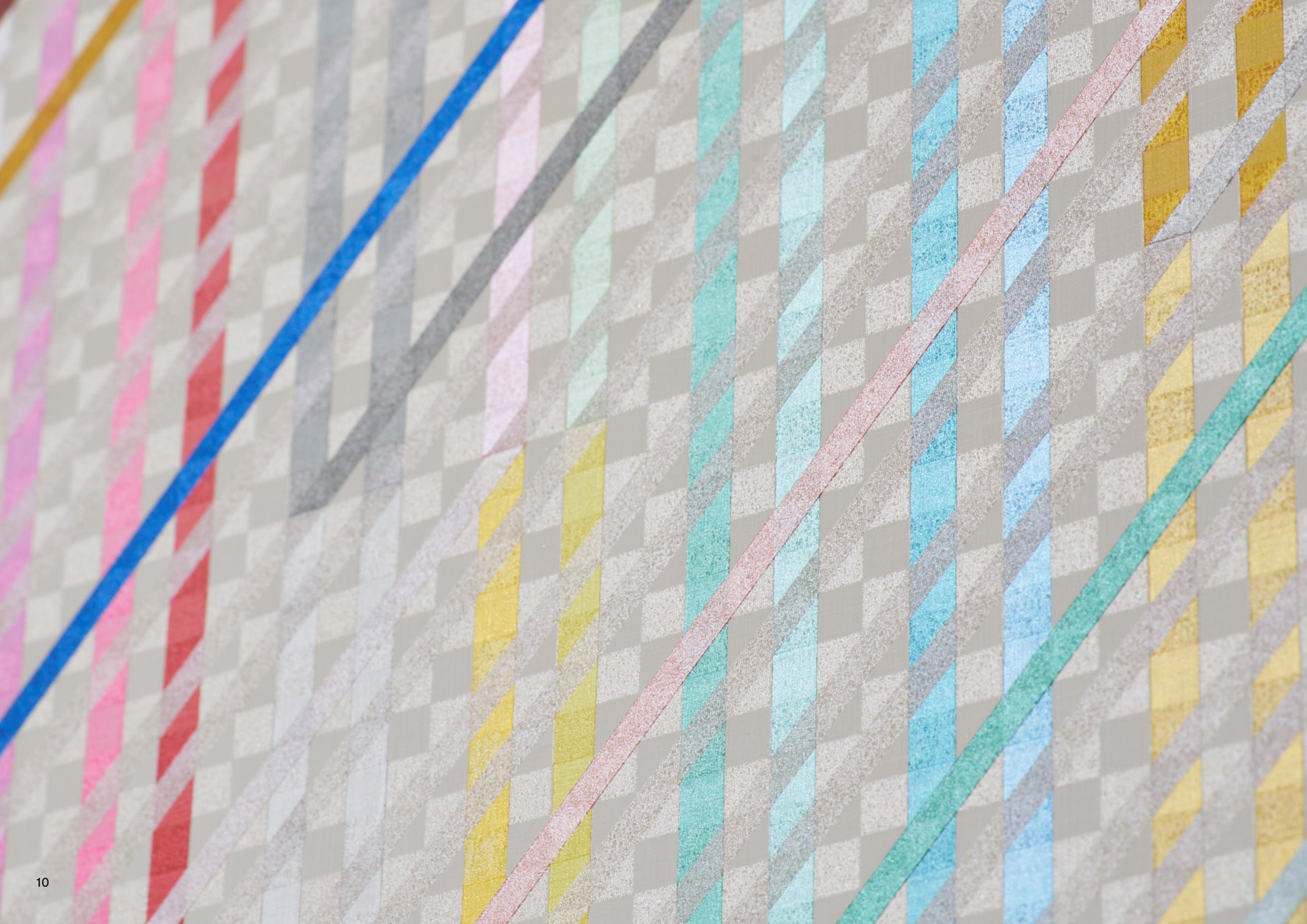






デジタルプリントの壁紙の上に、手描きのグリッド・ペインティング《CUD: C/U/D_mm-mccc_w) (I-X)》が展示される。

The hand-painted grid series *CUD: C/U/D_mm-mccc_w) (I-X)* was hung in a room with walls covered by a digitally printed grid.





[illegible]



ザ・トライアングルでの現場制作を通して

展覧会が始まってから約2カ月間、ほとんど毎日朝から晩まで、地上1階のガラス面に向かって制作を続けた。この展示を構成する際に一番大切にすることは、ザ・トライアングルという空間だからこそ実現できる視覚効果をつくり出すことだった。

地上1階は東面、南西面、北面のガラスで囲われた空間である。太陽の影響があるため、ここでは普段スタジオで制作しているように、自分勝手なスケジュールでは進まない。東面は午前11時30分頃まで、南西面は午前11時30分頃から午後5時頃まで、直射日光を浴びるため、眩しくて制作することができない。北面は夕方西日が当たるが、1日中制作できる。晴れの日、それらの条件を考慮して制作スケジュールを立てる。また、ガラスが鋭角に交わる角や、ガラスと柱の間が

狭い部分は、マスキングテープを貼ることも色を塗ることも、なかなか難しい。できる限り正確にマスキングテープを貼れるように、絵具を塗ることができるように建築の躯体に身体を寄り添わせた。

そんなふうに、ザ・トライアングルという刻々と移り変わる空間で制作していると、美しく驚くようなイメージが、次々と目に映り込んでくる。空の色に絵具を重ねた、今まで見たことのないような輝く色や、外部空間とガラス面、内部空間がレイヤーとなって互いに影響し合い、鮮やかで深い奥行きを生み出す瞬間をたくさん見ることができた。私自身の色や空間の感覚が、日々新鮮に生まれ変わっているように感じた。それが、これからの作品にどのように影響していくか、とても楽しみだ。

川人綾

On Working On-Site at The Triangle

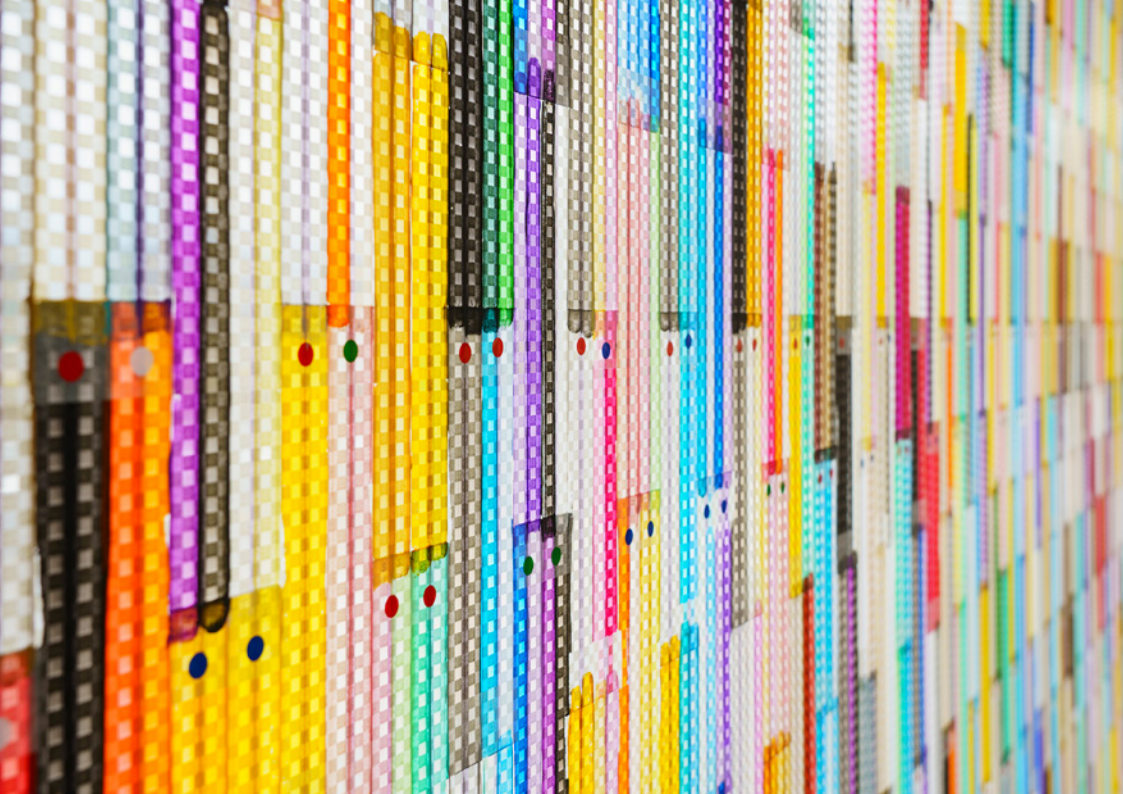
For around two months after the exhibition began, I worked on the above-ground glass walls almost daily from morning till evening. What I paid most attention to when arranging this exhibit was creating a visual effect that can be achieved specifically in the space that is The Triangle.

The above-ground first floor is a space surrounded by glass to the east, southwest, and north. Due to the impact of the sun, things couldn't proceed according to my own schedule like when I am working regularly in a studio. Since the eastern wall was exposed to direct sunlight until 11:30 a.m., and then the southwestern wall from 11:30 a.m. to around 5 p.m., it was too glaring to concentrate. The evening sun would then hit the western wall, but I could work on it all day. I organized a schedule that took the conditions of sunny

days into consideration. It also proved difficult both to put up masking tape and paint colors at the acute angle where the glass walls meet or the tight space between the glass and the pillars. I endeavored to add the masking tape and apply the paint as accurately as possible.

Working in this way in the gradually changing space that is The Triangle, astonishingly beautiful images reflected one after the other in my eyes. I witnessed many moments when coruscating colors never seen until now from paints laid over the color of the sky formed layers with the external space, glass walls, and internal space, influencing one another, and producing profound and vivid depth. My own sense of color and space seemed reborn afresh every day. I look forward to seeing the impact this will have on my future work.

Kawato Aya



当館の北西エントランスに展示した《CUD: C/U/D_2770-44475_(t)_1》は、本展の会期中に、作家の2カ月に及ぶ現場での継続的な制作を経て完成した。

CUD: C/U/D_2770-44475_(t)_1 was on display at the Northwest Entrance. It was completed on-site by the artist over the course of two months during the exhibition.



グリッドのあわいに

山田隆行



Fig. 1 《CUD: C/U/D_2770-44475_(t)_I》の縦線の配列データ



Fig. 2 木製パネルにシルクスクリーンでグリッドを印刷した状態

はじめに——グリッドを身に纏う

「川人綾：斜めの領域」展では、均一な長さや幅に塗り分けられた色鮮やかな縦と斜め45度の線が、三角形のガラスの建物に呼応するグリッド（格子模様）をかたちづくりながら展示空間全体に展開されている。地下1階にある展示室の壁全体はデジタルプリントのグリッドで覆われ、その上に、壁の図柄と重なり合う手描きのグリッド・ペインティング《CUD: C/U/D_mm-mccc(w)》(I-X) が掛けられる (p. 9)¹。遠目では作品と壁が一体化するように見えるが、近づくと両者の質感の違いが明瞭になる。デジタルプリントの平滑な質感に比べ、アナログな手描きのグリッドには絵具のカスレや作家の筆跡が残っており、幾何学的で平面的なグリッドの世界に何とも言えない独特の深みと温かみを与えている。

展示室の開口部に設置されたアクリル板 (pp. 8, 11) と、階段を上った先にある北西エントランス (pp.

4-7) の窓ガラスにも、同じく手描きとデジタルプリントのグリッドが交互に展開される。これら透明な支持体に浮かぶ無数の色の線は、さながら空に浮かぶ色の雨のようである。

本展に足を踏み入れた鑑賞者の多くは、対象との距離や角度によって揺らいで見えるグリッドに、強烈な錯視（目の錯覚）を特徴とするオプ・アートとの親和性を看取るだろう²。実際に作家自身もオプ・アートを好み、少なからず影響を受けている。だが、彼女の描くグリッドには、オプ・アートほどの攻撃的な視覚的效果は見られない。それは、鑑賞者の目眩を誘い、時に彼らを拒絶するというよりも、むしろ心地よい視覚的な揺らぎをもたらす。

展覧会場であるザ・トライアングルは、この来場者を優しく包み込む色の糸で編まれたグリッドを身に纏い、一つのインスタレーションへとその姿を変えている。

時間の積層

グリッド・ペインティングは、幅5ミリ、長さ200ミリの線で構成されている。線の色は120以上もあり、その配列は事前にコンピュータ上で決められてい

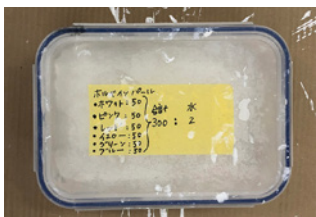


Fig. 3 シルクスクリーンに使用する絵具

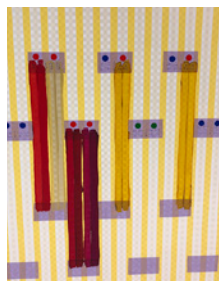


Fig. 4 黄色と紫のマスキングテープが貼られ、その間の露出面に縦の線が塗られている

る (Fig. 1)。デジタルプリントの作品は、このデータをそのまま紙やシートに出力しているが、手描きの《CUD: C/U/D_mm-mccc(w)》(I-X) では、この色の配列に正確に従いながら、作家が自らの手で精緻にアクリル絵具を塗り分けていく。作品の制作手順は次のようなものである。

まず、下地を塗った木製パネルの支持体に、基盤となる市松模様のグリッドをシルクスクリーンで印刷する (Fig. 2)。この時に使用する絵具は6色のパールを調合してつくったものであり、白銀のような独特の色味をもつ (Fig. 3)。次に、その模様の上に一定間隔でマスキングテープを規則正しく貼りめぐらせ、テープの間の露出部分に縦の線の色を塗る (Fig. 4)。絵具が乾いたらマスキングテープを剥がし、今度は斜めの線をシルクスクリーンで印刷する。再びマスキングテープを貼り、露出部分に斜めの線を塗る。絵具の乾きを待ち、テープを剥がせば完成である。なお、本展には透明なアクリル板と窓ガラスを支持体とする作品も展示されるが、その制作手順も概ねこの通りである。ただし、これらの作品では、支持体の透過性をより活かすため、下地の塗りと、シルクスクリーンによる斜めの線は省かれている。

川人のグリッド・ペインティングの特徴の一つは、このように、絵具が何層にも塗り重ねられる点にある。使用するアクリル絵具は、一度乾くと別の色を重ねても混じり合わない性質を有する。川人が塗り重ねる絵具は、そのため、混じり合わずに層状になって絵画面に蓄積される。例えば、縦線と斜線が交差する部分は、下地とシルクスクリーンを含めると、絵具が6層にも重なり合っている (p. 10)。敢えて絵具を混色させないことで、作家は、絵具がもともと有している色彩の鮮やかさを、そのまま自らのグリッド世界に反映させるのである。そして、鮮やかな色の線を、織り合わせるように塗り重ねるのだが、このような手法は彼女が学んだ伝統的な染織と大島紬の技法に負うところが大きい³。ここで学んだ技法を自らの絵画行為に落とし込むことで、独特の質感と色合いをもつグリッドを表現しようと試みる。

本稿の初めて述べた、川人のグリッドがもつ独特の深みと温かみは、この線と線の重なりによって生じた絵具の堆積に由来するのではないか。それは、緻密な手作業にかかる時間の視覚化であり、グリッドによる幾何学的な世界の平板さを和らげている。

本稿の挿図はすべて
稿者がAYA KAWATO STUDIOで
撮影したものである。

制御とズレ／筆触のフェティシズム

川人がグリッドを描くにあたりテーマとしているのが「制御とズレ」である。これは主に作家が関心を寄せてきた二つの事柄に由来する。一つは染織である。繰り返しになるが、作家は大学で染織を学び、大学院で大島紬を研究してきた。その際に着目したのが、どれほど熟練した職人による作品でも、緻密な手作業の過程で、カスレやムラといった「ズレ」がどうしても生じてしまうことである。それは、一方では不完全さの表れとして否定的に捉えることも可能だが、川人自身はむしろ、ここに人間の制御が及ばない領域の存在と、それゆえの美しさを肯定的に感じとった。

もう一つは錯視効果である。神経科学者である父の影響もあり、川人は幼少の頃から世界を目だけでなく脳を通して把握していると強く意識していた。それは、脳の複雑なメカニズムに起因する錯視効果と、錯視効果の強いオプ・アートへの興味へとつながる。錯視もまた、言うなれば目と脳の間で生じたズレであり、作家はこの視覚上のズレにも制御の及ばない美しさを見出した。

この制御の及ばないズレを、川人は自らの絵画に現れる絵具のカスレや歪み、筆触、隣接箇所への滲み

に見出す。これらのズレは、身体的な限界、絵具と支持体の材質上の問題、制作環境の変化などの結果として、否応なく生じてしまった、自らの制御を超えたものと作家は解釈するのである。だが、そもそも制御できないものを、意図して生じさせることは可能なのだろうか。結局のところ、ズレが作家の手によって生み出されるものであるならば、意識的か無意識的にかかわらず、そこには何かしらの制御が働いているのではないか。

この「制御とズレ」が孕む矛盾に対して、川人は絵画行為そのものを目的化することによって応答しているように見える。絵具を塗る段になると、作家は事前に定めた色の配列に機械的に従いながら、一心不乱に色を塗り進める。この時の彼女は、まるで自らを無化するように塗るという行為に没頭している。そして、その瞬間、絵画行為だけが純粋な目的となり、彼女を導く唯一のものは、行為の結果として現れ出てくる筆触のフェティシズムだけとなる。

興味深いことに、このような川人の絵画行為は、そのうちに抱える矛盾も含めて、シュルレアリストの自動記述（オートマティスム）と重なり合う。自動記述において、作家は自らの制作行為に意識を介在させ

ないことで、意識下で抑圧された真の思考、広大な無意識の世界を表現しようと試みた。

そのようにしてシュルレアリストが不定形な無意識の領域を探るように、川人もまた、自らの絵画行為に没入し、その結果として不意に生じるズレを通して、制御と認知の及ばない領域の表出を試みる。このようにして生まれたズレは、幾何学的で安定したグリッドの世界に穴を穿つ⁴。ズレは、グリッドの世界を揺さぶりながら、その先にある人間の制御も認知も及ばない領域の存在を、我々鑑賞者に垣間見せる鍵なのである。

おわりに——ザ・トライアングルでの現場制作を経て当館の北西エントランスを囲む大きな窓ガラス全体に描かれた《CUD：C/U/D_2770-44475_(t)_I》は、会期中、作家の2カ月におよぶ現場制作を経て完成された。川人にとって、絶えまない環境的变化を受けながらの長期制作は初めての経験であった。ガラス窓から差し込む太陽光は、季節によっても1日の時間帯によっても大きく移り変わる。制作する後ろでは、頻繁に人々が通り過ぎ、時に立ち止まって観察し、時に興味を持って作家に話しかけてくる。窓の外に広がる周囲の風景も一様ではない。室内の温度と湿度は大きく

上下し、過酷な暑さのなかでの制作を作家に強いることも頻繁にあった。

変化の少ないスタジオでの制作と比べると、このような特殊な環境下での制作は非常に挑戦的な試みであったと言える。だが、自らを取り巻く変化を川人は積極的かつ好意的に受け入れ、制作を続けていった。

彼女の描くグリッドは、これまで経験してきた幾つもの糸によって織りなされている。今回の経験は新たな糸として織り足されるであろう。この糸は、今後、他の糸とより強固に結びつくことで、彼女の描き出すグリッドに、これまでにない風合いを与えるに違いない。

(やまだ・たかゆき／京都市京セラ美術館アシスタント・キュレーター)

- 1 作品名は、テーマ、サイズ、下地の色、バージョンを省略的に示している。「C/U/D」は、それぞれテーマとする「Controlled(制御)」、「Uncontrolled(ズレ)」、「Diagonal(斜め)」の頭文字、続くアルファベットはサイズ(mm)をローマ数字で表している。次の「(w)」は下地の色(ここではwhite)の頭文字であり、最後は作品のバージョンをローマ数字で示している。なお、本展に展示された《CUD:C/U/D_2770-44475_(t)_I》では、サイズがローマ数字で表記できる大きさを超えていたため、アラビア数字を使用した。
- 2 オプ・アート(オブティカル・アート、Optical Art)は、幾何学的な模様や色彩によって強い錯視効果をもたらす点に特徴がある戦後美術の一様式である。代表的な作家にジョゼフ・アルパース、ブリジット・ライリー、ヴィクトル・ヴァザルリらがあり、1965年にニューヨーク近代美術館で開催された「ザ・レスポンス・アイ(応答する目)」展で大きな注目を集めた。同時代の大量消費社会、都市空間、映画、音楽といった幅広い文化的事象とも強く結びついており、戦後の美術史だけでなく、文化史や社会史のうえでも重要視されている。
- 3 大島紬は、鹿児島県の奄美大島を発祥地とする絹織物である。川人による大島紬の研究と、その絵画への応用については、川人の博士後期課程学位論文(東京藝術大学大学院美術研究科、2018年)を参照。
- 4 川人のグリッドに生じるズレを考えるにあたり、ロラン・バルトが著書『明るい部屋』において写真に関する議論を進める際に用いた概念である「ストゥディウム」と「プンクトゥム」を参照した。バルトによれば、前者はコード化されており、欲望と、種々雑多な興味と、とりとめのない好みを含む、きわめて広い場である。一方で後者は、このストゥディウムを破壊しにやって来る、刺し傷、小さな穴、小さな斑点、小さな裂け目のようなものである。

主要参考文献

- ・網野奈央、前田希世子編『ゆらぎ ブリジット・ライリーの絵画』DIC川村記念美術館、2018年。
- ・アンドレ・ブルトン『シュルレアリスム宣言・溶ける魚』巖谷国士訳、岩波書店、1992年。
- ・川人綾「制御とズレ —大島紬における『制御とズレ』の構造研究を通して」平成30年度東京藝術大学大学院美術研究科博士後期課程学位論文、2018年。
- ・国立近代美術館編『ブリジット・ライリー 1959年から1978年までの作品』東京新聞、1980年。
- ・ロラン・バルト『明るい部屋』花輪光訳、みすず書房、1999年。
- ・特集「オプ・アートの快感」『美術手帖』53巻、808号、2001年7月。
- ・William C. Seitz, *The Responsive Eye*, NY: Museum of Modern Art, in collaboration with the City Art Museum of St. Louis and others, 1965.

Gaps in the Grid

Yamada Takayuki

Assistant Curator, Kyoto City KYOCERA Museum of Art

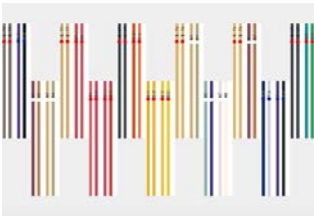


Fig. 1 Vertical lines layout data for
CUD: C/U/D_2770-44475_(t)_I



Fig. 2 Grid printed by silkscreen on a
wooden panel

Introduction: Wearing a Grid

At *Kawato Aya: Diagonal Dimension*, vividly colored forty-five-degree vertical and diagonal lines painted with uniform lengths and widths formed grids corresponding to the triangular glass building, unfolding over the entire exhibition space. All of the walls of the exhibition room in the first basement were covered by a digitally printed grid, over which the grid painting series *CUD: C/U/D_mm-mccc_(w)* (I–X), painted by hand and layered over the patterns of the walls, were hung (p. 9).¹ At a distance, the work and the wall seemed unified, but closer inspection clearly revealed the textual differences between the two. Compared to the smooth texture of the digital print, the analog hand-painted grid showed unevenness in the paints and traces of the artist's brushstrokes, giving a remarkably distinctive depth and warmth to the world of geometric and planar grids.

An acrylic panel (pp. 8, 11) set up at the entrance to the exhibition room and the glass windows at the

Northwest Entrance (pp. 4–7) at the top of the stairs likewise featured hand-painted and digitally printed grids. These countless colored lines floating over a transparent support seemed almost like a shower of colors suspended in the sky.

In the grids that appeared to shift with the viewing angle and distance, many of the visitors to the exhibition surely spotted an affinity with Op art,² which is characterized by its intense illusory effects (that is, optical illusions). The artist is indeed an admirer of Op art and certainly influenced by it to some extent. But the grids that she paints do not have the aggressive illusory effects of Op art. Instead of inducing optical disorientation or an adverse reaction in the viewer, they bring about a pleasant visual uncertainty.

The Triangle “wore” grids embroidered with the threads of colors that gently swathed these visitors, transforming into a single installation.

Layering of Time

The grid paintings comprise lines five millimeters wide and two hundred millimeters long. The lines have over 120 colors, whose layout is fixed in advance on a computer (Fig. 1). For the digitally printed works, that data is outputted on paper or sheets, while for *CUD: C/*

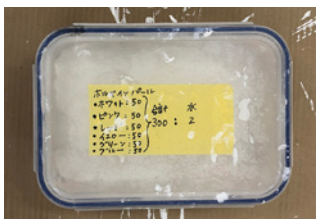


Fig. 3 Paints used for silkscreening

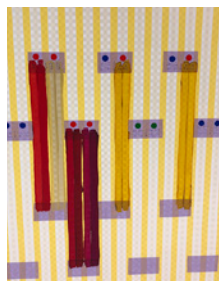


Fig. 4 Yellow and purple masking tape is placed over the work, and then the exposed parts in between are painted with vertical lines.

U/D_mm-mccc_(w) (I–X), the artist accurately adheres to the color layout as she elaborately applies acrylic paints by hand. The process of making the work is as follows.

Firstly, a checkered grid is printed by silkscreen over a wooden panel support painted with a base coat (Fig. 2). The paints used at this stage are a blend of six pearl colors, forming a strikingly unusual silver hue (Fig. 3). Next, masking tape is put over the pattern at precise, regular intervals, and the exposed parts between the tape is painted with the color for the vertical lines (Fig. 4). When the paint dries, the tape is removed and the diagonal lines are silkscreened. Masking tape is once again put on the work and lines painted diagonally over the parts left uncovered. After waiting for the paint to dry, the tape is taken off and the piece is now finished. This exhibition also included works that employed a transparent acrylic panel or window glass for their support, though they were made by largely the same procedure. They did, however, omit the base coat and silkscreened diagonal lines to better harness the permeability of the support.

This multilayering of paint is one of the features of Kawato's grid paintings. The acrylic paints that she uses are characterized by how they do not mix, even if painted over with another color after drying. As such,

the paints that she layers up stratify without mixing, and accumulate on the surface of the painting. The parts, for instance, where the vertical and diagonal lines intersect have six layers of paint if we include the base coat and silkscreened paint (p. 10). By deliberately not mixing colors, the artist is reflecting in her grid world the vibrancy of color that the paints originally have. She layers the vivid line colors as if interweaving them, an approach that is heavily indebted to the traditional dyeing and weaving and Oshima *tsumugi* silk pongee techniques that she has studied.³ By here integrating such techniques that she learned into the act of painting, she attempts to express a grid with a distinctive texture and coloration.

The particular depth and warmth of Kawato's grids that I cited at the start of this essay surely derives from the buildup of paint arising from these layers of lines. It is a visualization of the time involved in the meticulous creation process, and softens the monotony of a geometric world created by grids.

Control and Deviation / Brushstroke Fetishism

When she creates her grids, Kawato is exploring the theme of control and deviation (that is, what is controlled and uncontrolled). This mainly derives from two things

that have interested her. The first is dyeing and weaving. As mentioned above, she studied this at university and researched Oshima *tsumugi* silk pongee when a graduate student. She focused on how even in the work of incredibly skilled craftspeople, “deviation” inevitably arises over the course of the meticulous creation process in the form of unevenness or irregularities. Though it is possible to perceive this negatively as a sign of imperfection, Kawato affirmatively sensed the presence here of a realm beyond the reach of human control and of a consequent beauty.

The other thing that has inspired her concern with control and deviation is the effect of optical illusions. Influenced by her neuroscientist father, Kawato was highly aware from an early age that we perceive the world not only through our eyes but also through our brains. This led to an interest in optical illusions, which are attributable to a complex mechanism in the brain, and Op art, in which optical illusions play a large part. Optical illusions too are a deviation, so to speak, arising between the eye and brain, and the artist discovered the beauty that lies beyond control in these visual deviations.

Kawato finds such uncontrollable deviations in the unevenness of paint, distortions, brushstrokes, and bleeding into adjacent areas within her own

paintings. The artist interprets these deviations as the things beyond her control that inevitably arose as the result of physical limitations, of problems related to the materiality of paints and the support, and of environmental changes during the creation process. But is it possible to intentionally generate such uncontrollable things? If deviations are ultimately things created by the artist, doesn't this mean that some kind of control is functioning there, be it conscious or unconscious?

In the face of the highly contradictorily nature of control and deviation, Kawato seems to respond by setting the act of painting itself as a goal. When it comes time for her to apply paints, she mechanically follows the arrangement of colors determined in advance, and becomes completely absorbed in the process of painting. At this point, she immerses herself in the act of painting almost as if to negate herself. At that moment, the act of painting alone becomes the pure objective, and the only thing guiding her is a fetish for brushstrokes that emerges as a result of this act.

Intriguingly, this act of painting overlaps with the automatism of the Surrealists, including the contradictions that it contains. In regard to automatism, the artist has attempted to express the true ideas repressed by the conscious mind and the vast world of

the unconscious by not inserting consciousness into the creative act.

As the Surrealists explored the amorphous realm of the unconscious, so too does Kawato immerse herself in the act of painting and, through the deviations that arise unexpectedly as a result, endeavors to present a realm beyond control and cognition. The deviations that appeared like this bore holes in the geometric and stable world of grids.⁴ The deviations disrupt the grid world, forming the key for us viewers to glimpse the presence of a realm beyond the grid that neither human control nor cognition reach.

Conclusion: Creating Work at The Triangle

CUD: C/UID_2770-44475_(t)_I, which was painted across the entirety of the large glass walls that enclose the Northwest Entrance of the museum, was created on-site by the artist over two months during the exhibition. For Kawato, this was her first experience of a long-term production process while dealing with constant environmental changes. The sunlight coming in through the glass shifted significantly depending on the season and hour of day. Behind her as she worked, people frequently passed by, at times stopping to observe, at others even curiously asking the artist about her work.

The surrounding landscape extending outside the windows was also not uniform. The temperature and humidity inside the entrance space fluctuated greatly, with the artist often forced to work in brutally hot conditions.

Compared with the more consistent space that is a studio, working in a special environment like this was an incredibly challenging endeavor. Nonetheless, Kawato proactively, even positively, accepted the changes that surrounded her and continued with her work.

The grids that she paints are woven out of the threads of various things she has experienced. Her experience this time will surely be woven into that as her new intent. That thread will intertwine more tightly with others in the future, lending a texture never seen before to the grids she creates.

- 1 The work name is an abbreviation of the theme, size, undercoat color, and version. “C/U/D” derives from the first letters of the themes (controlled, uncontrolled, diagonal), followed by the size in millimeters in Roman numerals. “(w)” is the first letter of the base coat (here, white), while the final Roman numeral indicates the version. One of the exhibits, *CUD: C/U/D_2770-44475_(t)_I*, uses Arabic numerals because its size exceeds what is possible to indicate by Roman numerals.
- 2 Op art, or Optical art, is a style of postwar visual art known for its strong use of optical illusions through geometric patterns and colors. Major artists of the style include Josef Albers, Bridget Riley, and Victor Vasarely. *The Responsive Eye*, held at the Museum of Modern Art in New York in 1965, brought the style widespread recognition. It is also closely connected to broader cultural phenomena like then-contemporary mass consumption, urban space, cinema, and music, and is regarded as important not only in terms of postwar art history but also cultural history and social history in general.
- 3 Oshima *tsumugi* silk pongee is a silk fabric from the island of Amami Oshima, Kagoshima Prefecture. For more on Kawato’s Oshima *tsumugi* research and how she applies it to her paintings, see her Tokyo University of the Arts Graduate School of Fine Arts doctoral dissertation (2018).
- 4 Regarding the deviations arising in Kawato’s grids, I referred to Roland Barthes’s notions of *studium* and *punctum*, which he discusses in relation to photography in *La chambre claire*. According to Barthes, the former is something coded; an incredibly wide field that encompasses desires, various kinds of interests, and haphazard tastes. The latter is a kind of sting, small hole, little speck, or tiny tear that destroys *studium*.

Further Reading

- Amino Nao and Maeda Kiyoko, eds., *Bridget Riley: Paintings from the 1960s to the Present*, Sakura: Kawamura Memorial DIC Museum of Art, 2018.
- Roland Barthes, *La chambre claire: note sur la photographie*, Paris: Collection Cahiers du Cinéma/Gallimard, 1980.
- *Bijutsu Techo*, vol. 53, no. 808, July 2001.
- André Breton, *Manifeste du surréalisme. Poisson soluble*, Paris: Éditions du Sagittaire, 1924.
- Kawato Aya, “Controlled and Uncontrolled—A Structural Study of ‘Control and Uncontrol’ in Oshima *Tsumugi*,” Tokyo University of the Arts Graduate School of Fine Arts doctoral dissertation, 2018.
- National Museum of Modern Art, Tokyo, ed., *Bridget Riley: Works 1959–78*, Tokyo: The Tokyo Shimbun, 1980.
- William C. Seitz, *The Responsive Eye*, New York: Museum of Modern Art, in collaboration with the City Art Museum of St. Louis and others, 1965.

作品リスト

① CUD: C/U/D_2770-44475_(t)_I

2022年

太線部分：ガラスにアクリル絵具

破線部分：ガラスにデジタルプリント

277 × 4,447.5 cm

② CUD: C/U/D_mm-mccc_(w)_I

③ CUD: C/U/D_mm-mccc_(w)_II

④ CUD: C/U/D_mm-mccc_(w)_III

⑤ CUD: C/U/D_mm-mccc_(w)_IV

⑥ CUD: C/U/D_mm-mccc_(w)_V

⑦ CUD: C/U/D_mm-mccc_(w)_VI

⑧ CUD: C/U/D_mm-mccc_(w)_VII

⑨ CUD: C/U/D_mm-mccc_(w)_VIII

⑩ CUD: C/U/D_mm-mccc_(w)_IX

⑪ CUD: C/U/D_mm-mccc_(w)_X

2022年

木製パネルにアクリル絵具

各200 × 130 cm

⑫ CUD: C/U/D_mmclx-mcmlx_(t)_I

2022年

アクリル板にアクリル絵具

216 × 196 cm

⑬ CUD: C/U/D_mmclx-mcmlx_(t)_II

2022年

アクリル板にデジタルプリント

216 × 196 cm

List of Works

① CUD: C/U/D_2770-44475_(t)_I

2022

Bold lines: acrylic on glass

Dashed lines: digital print on glass

277 × 4,447.5 cm

② CUD: C/U/D_mm-mccc_(w)_I

③ CUD: C/U/D_mm-mccc_(w)_II

④ CUD: C/U/D_mm-mccc_(w)_III

⑤ CUD: C/U/D_mm-mccc_(w)_IV

⑥ CUD: C/U/D_mm-mccc_(w)_V

⑦ CUD: C/U/D_mm-mccc_(w)_VI

⑧ CUD: C/U/D_mm-mccc_(w)_VII

⑨ CUD: C/U/D_mm-mccc_(w)_VIII

⑩ CUD: C/U/D_mm-mccc_(w)_IX

⑪ CUD: C/U/D_mm-mccc_(w)_X

2022

Acrylic on wooden panel

200 × 130 cm each

⑫ CUD: C/U/D_mmclx-mcmlx_(t)_I

2022

Acrylic on acrylic board

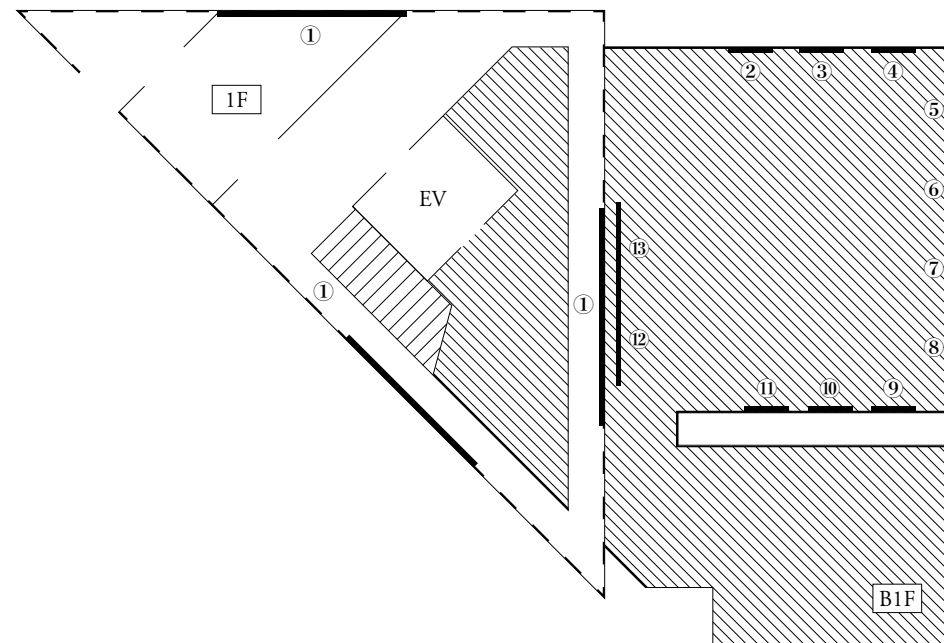
216 × 196 cm

⑬ CUD: C/U/D_mmclx-mcmlx_(t)_II

2022

Digital print on acrylic panel

216 × 196 cm



川人綾 かわと・あや

1988 奈良県生まれ
2011 京都精華大学芸術学部素材表現学科テキスタイル卒業
2014 パリ国立高等美術学校に交換留学
2015 東京藝術大学大学院美術研究科先端芸術表現修士課程修了
2019 同大学大学院美術研究科先端芸術表現博士後期課程修了
現在 京都在住

主な個展

2017 「C/U_CCLXXX-CXC_(w)_I」 Shonandai MY Gallery (東京)
2019 「Aya Kawato Solo Exhibition」 A. Iynedjian Fine Art (ジュネーヴ)
2020 「Tell me what you see」 Pierre-Yves Caër Gallery (パリ)
2021 「織^{Ori} Scopic」 イムラアートギャラリー (京都)

主なグループ展

2017 「第13回 群馬青年ビエンナーレ」 群馬県立近代美術館、高崎 (群馬)
「2074、夢の世界」 東京藝術大学大学美術館 (東京)
2019 「Drawing: Manner」 Takuro Someya Contemporary Art (東京)
2020 「Crossing Paintings —交差する絵画—」 イムラアートギャラリー (京都)

主なコレクション、コミッションワーク

シャネル株式会社 (東京)
東京藝術大学大学美術館 (東京)
メタ・オープン・アーツ・コミッション (東京)
ロンシャン ラメゾン銀座 (東京)

主な受賞歴

2017 2074、夢の世界 グランプリ
2018 野村美術賞 2018 受賞

Kawato Aya

1983 Born in Nara Prefecture, Japan
2011 BFA in Textiles, Faculty of Art, Kyoto Seika University
2014 Studies at the Beaux-Arts de Paris as an exchange student
2015 MFA in Intermedia Art, Graduate School of Fine Arts, Tokyo University of the Arts
2019 PhD in Intermedia Art, Graduate School of Fine Arts, Tokyo University of the Arts
Currently resides in Kyoto

Selected Solo Exhibitions

2017 *C/U_CCLXXX-CXC_(w)_I*, Shonandai MY Gallery, Tokyo
2019 *Aya Kawato Solo Exhibition*, A. Iynedjian Fine Art, Geneva
2020 *Tell me what you see*, Pierre-Yves Caër Gallery, Paris
2021 *織^{Ori} Scopic*, imura art gallery, Kyoto

Selected Group Exhibitions

2017 13th Gunma Biennale for Young Artists, Museum of Modern Art, Takasaki, Gunma
Rêver 2074, The University Art Museum, Tokyo University of the Arts, Tokyo
2019 *Drawing: Manner*, Takuro Someya Contemporary Art, Tokyo
2020 *Crossing Paintings*, imura art gallery, Kyoto

Selected Collections and Commissions

CHANEL K.K., Tokyo.
The University Art Museum, Tokyo University of the Arts
Meta Open Arts Commission, Tokyo
LONGCHAMP / La Maison Ginza, Tokyo

Selected Awards

2017 Grand Prix, *Rêver 2074*
2018 Nomura Art Prize 2018

川人綾：斜めの領域

〔展覧会〕

山田隆行（京都市京セラ美術館）

〔カタログ〕

編集：水野良美（京都市京セラ美術館）

翻訳：ウィリアム・アンドリュース（pp. 15, 17, 23–27）

撮影：三吉史高（pp. 4–13）、大島拓也（Northern Studio）（pp. 16, 17）

デザイン：菊地敦己

発行日：2022 年 5 月 15 日

発行者：京都市京セラ美術館

〒606-8344 京都市左京区岡崎門勝寺町 124

www.kyotocity-kyocera.museum

Kawato Aya: Diagonal Dimension

〔Exhibition〕

Yamada Takayuki (Kyoto City KYOCERA Museum of Art)

〔Catalogue〕

Edited by: Mizuno Yoshimi (Kyoto City KYOCERA Museum of Art)

Translation: William Andrews (pp. 15, 17, 23–27)

Photography: Miyoshi Fumitaka (pp. 4–13), Oshima Takuya (Northern Studio) (pp. 16, 17)

Designed by: Kikuchi Atsuki

First Edition: May 15, 2022

Published by Kyoto City KYOCERA Museum of Art

124 Okazaki Enshoji-cho, Sakyo-ku, Kyoto 606-8344 Japan

www.kyotocity-kyocera.museum