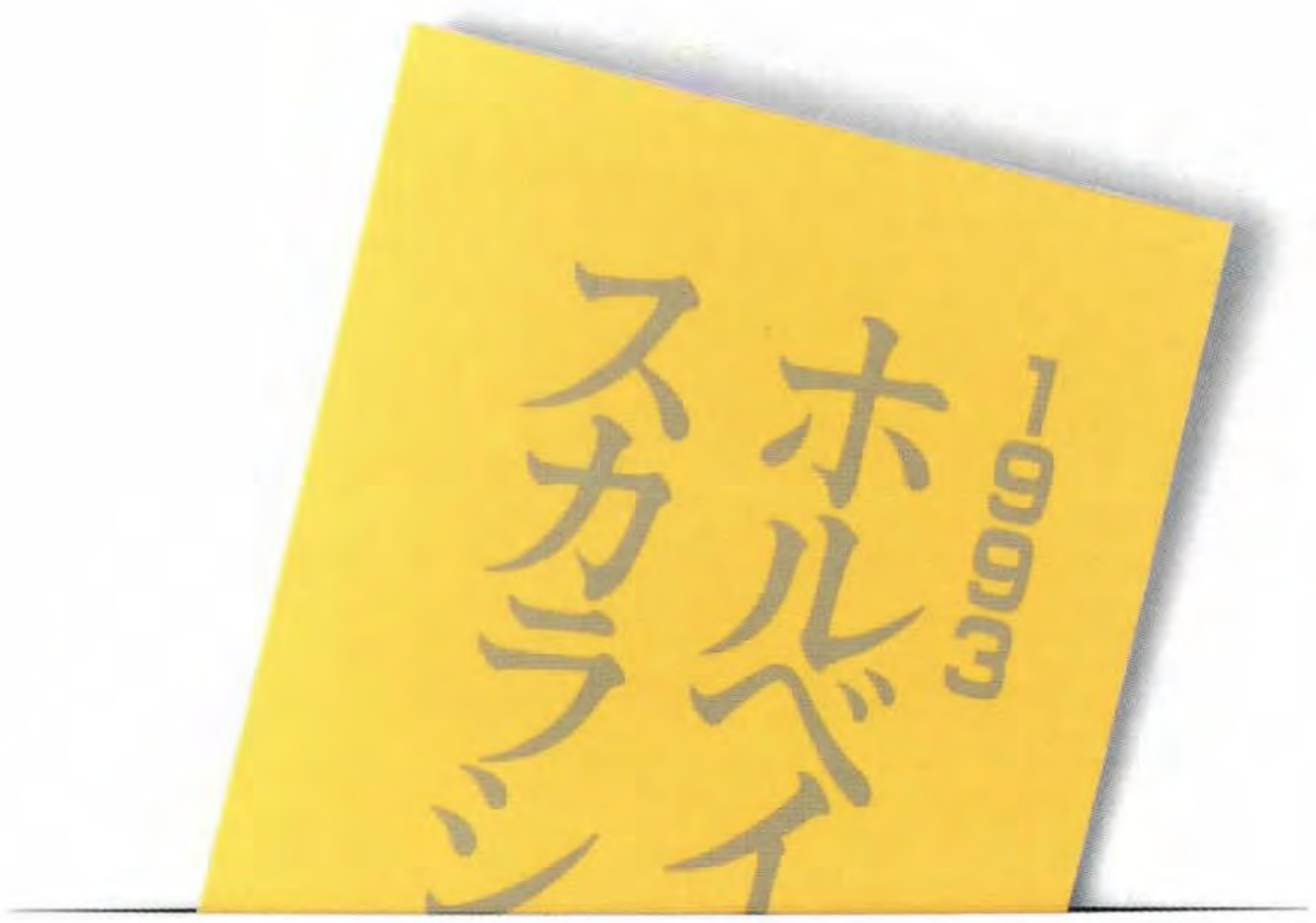
ACRYLART

アクリラート別冊・1993



49er's Perspective

アクリル絵具の冒険者たち

49erとは、

1849年　ゴールドラッシュ当時、金鉱熱にうかされてカリフォルニアに集まった冒険者達を意味します。(米史より)

現在では、アメリカンフットボールのフォーティーナイナーズがその名を使用しています。そして、チームカラーが金と赤なのでそれにちなんでこれを表紙に使用しました。もっとも予算の関係から金は黄色に致しましたが…。つまり、49er's perspectiveとは、希望に向かう49人の冒険者の姿とでも解釈いただければと思います。

アクリラート別冊

1993

ごあいさつ

数限りない美術家がそれぞれの方法論を持ちつつ活動を続ける今日、作品に触れるのはほんの僅かな出逢いに似ています。其れは、一方で最も創造的な作品に触れる機会が少ないということでもあるでしょう。中でも実験的であり迷宮的な現代美術となると、ごく限られた画廊あるいは美術館を通して其の機会も少なく、とても日常的に触れることなどなく、多くに出逢いたいと望んでも無理なことの様にも思います。

このような状況の中で活動を続けている若い現代美術家達に、誠に微力ですが支援させて頂く目的で、1986年ホルベイン・スカラシップ実行委員会が設立され、同時にホルベイン・スカラシップ制度がスタートいたしました。ここにおいて作家との出逢いはこれまでに700名近くにもなるわけですが、この中には、わが国を代表する若手現代美術家も多数含まれております。

今年8年目を迎えるこの制度は、画材提供者の立場から、アクリル絵具の一年間に亘る提供を軸としながら、彼らとの交流を通じ、素材としての絵具が、表現行為の中で変容をとげる様を見極めることにあります。また、スカラシップを受けた作家の側からは、新しい色材としてのアクリラが、いったいどのような表現の手段になるのかを探求することでもあります。現代の美術家は、社会との関わりもより色濃く、社会構造の中で享受しその様はよりリアルに見えます。素材も様々にあり、情報、物流によって選択するわけですが、しかし、作家の独自性という意味において、いかにこれらの素材を作家側に引き入れて表現をしていくかを考えたとき、まず手始めにそれは素材の熟知ではないでしょうか。こうした素材の熟知は、工業化社会における製造者と需要者という二極化による無機質な関係がより困難にさせている部分でもあるわけです。この素材認識を理想的に解決するには、両者の質的向上を前提とした相互関係を生み出すことも、一つの方法として可能なのではないでしょうか。こうした両者の共同作業によって、作家はもとより、強いては社会の美術に対する意識の向上までを願います。

スカラシップ制度がこの度、第六回を終了（1992年）しました。これにともない、奨学者49名の紹介と記録を目的として本誌は発行しました。

彼らの作品とこの記録を重ね合わせ、実像を探求して頂ければ幸いです。

ホルベイン工業株式会社
スカラシップ実行委員会

1993年8月

座談会・表現活動の背景から

稲 憲一郎・越川修身・北川 聡・橘田尚之（敬称略） 7

第六回奨学者49名（50音順）

飯田真人 IIDA MASATO 39/44

飯塚二郎 IITSUKA JIRO 34/46

一ノ瀬智恵子 ICHINOSE CHIEKO 35/48

伊能敬子 INOH KEIKO 32/50

岩本重規 IWAMOTO SHIGEKI 29/52

梅木英治 UMEKI EIJI 33/55

エグチマ EGUCHIMA 34/58

江見佳彦 EMI YOSHIHIKO 33/60

岡田可斗子 OKADA KATOKO 36/62

岡田修二 OKADA SYUJI 40/64

金子奈津美 KANEKO NATSUMI 40/66

川村克彦 KAWAMURA KATSUHIKO 31/69

北籔和夫 KITAYABU KAZUO 27/72

小泉雅代 KOIZUMI MASAYO 29/74

小林聡子 KOBAYASHI SATOKO 30/77

小滝雅道 KOTAKI MASAMICHI 38/79

齋藤浩一 SAITO KOICHI 37/81

茂井健司 SHIGEI KENJI 27/84

渋谷和良 SHIBUYA KAZUYOSHI 41/86

杉本智子 SUGIMOTO TOMOKO 38/89

杉山実 SUGIYAMA MINORU 31/90

洲崎正隆 SUZAKI MASATAKA 33/92

鈴木貴博 SUZUKI TAKAHIRO 34/95

須田真弘 SUDA MASAHIRO 39/96

舘林康行 TATEBAYASHI YASUYUKI 36/98

谷口真紀 TANIGUCHI MAKI 30/101

丹治嘉彦 TANJI YOSHIHIKO 37/104

鶴見厚子 TSURUMI ATSUKO 28/107

富岡直子 TOMIOKA NAOKO 35/110

中瀬康志 NAKASE KOJI 28/112

長橋秀樹 NAGAHASHI HIDEKI 31/115

中村昇 NAKAMURA NOBORU 37/117

成田理俊 NARITA TAKAYOSHI 40/120

野口栄一 NOGUCHI EIICHI 38/122

東恩納裕一 HIGASHIONNA YUICHI 31/124

東野元昭 HIGASHINO MOTOAKI 32/126

平体文枝 HIRATAI FUMIE 41/128

平野裕明 HIRANO HIROAKI 26/130

弘田一成 HIROTA KAZUNARI 29/132

広田美穂 HIROTA MIHO 41/134

藤浩志 FUJI HIROSHI 28/136

藤澤江里子 FUJISAWA ERIKO 26/140

間島秀徳 MAJIMA HIDENORI 39/141

町田哲也 MACHIDA TETSUYA 32/144

三沢厚彦 MISAWA ATSUHIKO 30/147

山田ちさと YAMADA CHISATO 26/149

山本廣道 YAMAMOTO HIROMICHI 27/152

依田順子 YODA JUNKO 35/155

米津真理 YONETSU MARI 36/158

座談会

表現活動の背景

■ 1993年6月9日

■ 於美術家連盟会議室

稲　憲一郎

1947　東京都生まれ

1969～70年「精神生理学研究所」参加、73年「実務と実施12人展」（ピナール画廊）、88年「欲望の海をわたる絵画・揺蝕」（神奈川県民ホールギャラリー）、91年「distance・ふるえる誘惑」（ギャラリー檜）。他にギャラリー檜、ギャラリー現、かわさきIBM市民文化ギャラリー等で個展多数。

越川　修身

1949　松江市生まれ

1984年 installation & performance「目盛」（Plan B）、舞台美術制作・土方巽演出「恋愛舞踏定礎」（第一生命ホール）、87年「浜松野外美術」展（中田島砂丘）、「降りたった絵画」展（東京都美術館）、88年「白州・夏・フェスティバル」（山梨県白州町）。他にギャラリー21＋葉等で個展多数。

北川　聡

1959　千葉県生まれ

1987～91年の間毎年、ギャラリー21＋葉で個展。この間、89年の第8回平行芸術展「樹下のセンセーション」を始め、グループ展にもたびたび出品。91年「The 2ed Taejeon '91 Triennale」参加、92年ルナミ画廊で個展。93年11月ルナミ画廊、かわさきIBM市民文化ギャラリーで個展の予定。

橘田　尚之

1947　山梨県生まれ

1986年第5回平行芸術展「ノスタルジアの歩行様式」、89年第25回今日の作家展「かめ座のしるし」（横浜市民ギャラリー）、90年現代彫刻の歩み「1970年代以降の表現－物質と空間変容」（神奈川県民ホールギャラリー）。ときわ画廊、ルナミ画廊、P.S.ギャラリー、アート・サイト、ギャラリー21＋葉等個展多数。

作品だけでなく、言語での対応

対社会的な状況と美術という関係を、いつも検証していかないと美術って成り立たないという意識がすごく強くあった。——稲

——今回、第六回の奨学者49名のレポートをまとめた一冊の本を考えております。その導入部として、何かお話して頂こうと皆さんにお集まり願いました。今回感じたことですが、作品を発表するという中で、作品を勝手に見て下さいということじゃなくて、何らかの解説って必要だと思うんですが、その一つとして話すこともあるだろうし。文字で作品のことをいい表わすということはなかなか大変だと思うんだけど、そういう努力って結構してますよね。どうなんでしょう。

越川　例えば、世代的にも違うでしょうね。猛烈にやる人とか、逆にすごく素朴になっちゃう人とか。僕らの年代っていうのは、寡黙な人もしゃべる人も、うかつに言うとかみつくみたいなとこあったけど、若い人になると、そういうのはないみたいですね。

橘田　僕の場合、作品は自由に見てもらっていいと思います。個展などで作家の言葉は重要なのだけれど、作家もまた、出来立てほやほやの自分の作品を見て、何か出て来たのか検討しているわけで、すぐに言葉にしたくないという気持ちが少なからずありますね。しかし、作品は展覧会だけでなく、言葉で伝わっていったり、写真で見てもらったりすることもあるわけで、こういう場合は、言葉が大変重要になりますね。

稲　僕たちの世代が作品を作り始めた頃というのは、いわばいろんな意味で美術の崩壊期というんでしょうか、社会状況的にもね。七〇年ぐらいを境にして皆んなだいたい作り始めてる。その時に自分の仕事っていろんな形で反省するというかな、僕らの世代って、どうも作ることだけではなかなか先へ進めないから、どうしても言葉っていうものを介在にして、それをやっていかなきゃいけないというような状況が一つにはあったんだろうと思うんですね。そういう意味では、文章を書こうが、しゃべろうが、あるいはしゃべらなかろうが、皆んなどこか作る中でそういう言葉を介在にして考えていこうという姿勢はたぶんあったんだろうと思うんです。

橘田　今、美術が、だんだん了解された事項でなくなって来たわけです。また、何をやっても美術になるという状況もありまして結構してますよね。どうなんでしょう。

越川　そうね。確かに美術という中での問題にしても、そういう言語化していく作業というのは、かなりいろんな意味で成すす。作品を作って、作ったものを見せるという中に、自分の立場も明確にしておかなければならないというやっかいな問題が出て来ました。

越川　そうね。確かに美術という中での問題にしても、そういう言語化していく作業というのは、かなりいろんな意味で成されたと思うけれども、それは美術がということよりも、今、橘田さんの言葉そのまま借りれば、自分自身の存在が了解された事項ではないというか、私はここにいていいんでしょうかみたいなことが、まずすごく社会的にも問われた時代ですよね。だから、僕らよりももっと上の世代の人たちの、必ずしも美術家とは言わなくても、そういう人たちが書いてる文章、おのずとすごく自分を検証していく様な目に触れるわけで、そこの中ですごく自分の居場所というかな、言葉が氾濫してた気がするんですね。

稲　越川さんが言った様に、確かに自分の居場所というのはなかなかそういうある状況の中で自分のポジションというのをとれか見つけにくい。また、美術自体が社会的なポジションをとれ

ないという状況が一つにはあったんだろうと思うのね。だから、いつも表現していく時に、対社会的な状況と美術とかっていう関係をいつも検証していかないと、美術って成り立たないなという意識がすごく強くあったですね。

それまでの作家って割合作品を作る中でそういうことを消化してきたんだろうけれど、そういう形ではどうも消化出来ないい。僕なんかはかなりコンセプチュアルな仕事をしてたから、作品自体が美術という分野で、一般的には受け取られてもらえないから、それに対してどうしても言葉で援護射撃したいというのも出て来るしね。

僕らの年代に大きな影響

視覚的には、裸電球が蛍光灯に変わったっていうのは、僕はすごく大きな影響を受けた様な気がする。——越川

越川　僕らの年代って、いろんなことに一歩遅れてきた年代のような気がするんですよね。例えば、政治的な意味では、六〇年安保がもっと前にあって、そこに筋金入りがいて、だから七〇年安保というのは何かもうちょっとクタッと来てて。社会の状況としてもそうだったし、それから、今、稲さんが言ったみたいな、自分たちのやってることは美術として認知されていない状況というのも確かなんだけれども。ただね、もう今や死語なんだけれども、「反体制」という言葉が昔あってね。その反体制というのが、反体制という名前の体制になりつつあった時代なんですよね。無印良品がブランドになったみたいに。（笑い）

橘田　一九六〇年代末、アメリカ美術が初めて来ましたよね。ミニマルとかコンセプチュアル、そしてポップはちょっと前ですか。それは順を追って来ていたのかも知れないけども、一遍に幾つも引き受けた時代で、自分の考えをもって消化していかなきゃいけないというふうな時代でしたよね。

稲　今、見るとおもしろいなあと思うのね、六〇年代前半の美術雑誌なんか見ると、当時の最もアクチュアルな美術ってほとんど載ってないですね。それが六〇年の末ぐらいになってから、一斉に載って来てね。その時に、例えば、ポップもあるしミニマルもある、ある流れを追ってこないで、全部一緒に出て来るという感じでしたね。別に鎖国されてたわけでも何でもないけど、情報的にはすごく少ない量で、現実に作品を見る機会もほとんどなかったので、何かそういうものに対するある種の戸惑いもあったし。

越川　北川君なんか世代的に十年違うでしょう。

北川　今の話を若干孤独に聞いてたんだけど。（笑い）そうかあという感じでね。でも、越川さんが今言った様に、前の世代に対してのコンプレックスみたいなものっていうのは、僕の世代にはそれほどないと言われてるんだろうけれども、僕は非常にあって、例えば、今、橘田さんが言われたように、アメリカからワッと入って来たということ自体が、もうそんなことは見えなくなってたというか、そこで何か行われたことが前提として、つまり、すでに作品があってこれが現代美術だよという感じでポンとあった様なね。だから、輸入当時の混乱の様なものはなかったわけです。それだけに僕の世代はそこから出発しちゃった人が多い。作品を成り立たせている背景は見えずらくなっていて、分類されちゃって、君はどれ？っていう感じで、何かを選ぼうとすると、それにそのまま飲み込まれちゃうという感じがあるんですよね。もちろん作品の手前の検証作業をしっ



かりとやっている人もいるんだろうけれども、僕は自分から出発することっていうのがかなり難しかったな。情報量は圧倒的に多かったんですけどね。

越川　僕は、情報の量の違いというのが、いろんなシーンで言われることだけども、あんまりピンとこないんですよね。質の違いなんじゃないかなと思うのね。さっき橋田さんの話聞いてて、あ、おもしろいなと思ったのは、確かに思い出してみると、美術以外の部分で記憶の中に沈殿しているのは、むしろ、ヨーロッパだったという記憶があるんです。小学校の低学年の頃に。つまり、様な気がするんです。あの頃に読んだクレジオだとかバシュラールだとか、それから何かわけ分かんなかったけどフッサールとかね、例えば、映画見てても、ほとんどそれがゴダールだったり、フェリーニだったり、パゾリーニだったり、ヨーロッパのものがすごく多くて、それが何かその時の自分にちょうどぴったり反射光みたいな感じで入って来てて。ひょっとしたらアメリカ美術という形でドーンと入って来たものっていうのは、何か直射光みたいな感じ。光源からズバーッとこっちに光が当たってる感じだったんだけども、そういう印象っていうのは、割と自分の精神的な部分に作用するものではなくて、現象として強烈だったんですね。だけども、ちょっと屈折した人間には、反射光のほうがすごく気になるというか、その反射光としてあるのはフランスだったり、ドイツだったり、イタリアだったりみたいな感じがあるんですね。

――いわゆる美術以外の。

越川　そうそう。そっちのほうがすごく強烈にあって。僕は裸電球で育ったから、家に蛍光灯をつけた時にびっくりしたっていう記憶があるんですよね。家の中に影がなくなって、夜の世界が変わっちゃったわけですよね。最初にはすごく大きな影響を受けた様な気がするんですよね。最初に話した、自分がここにいるということが保証されていない感じみたいなものというのは、そういう何か急速な変化の中にいて、それが何かある種、砂上の楼閣みたいな感じがしてて、それは社会がもろいというよりも、自分個人がすごくもろい地盤にいるんじゃないかという感じがあった様な気がするんですね。そういうことが、むしろ、美術家である前に、自分と世界との関係みたいなのを考えていく時に、すごく大きかったし、今でも僕はそれがかなり大きいんじゃないかなと思うんですね。

――稲さんなんかどうですか、いわゆる美術以外の記憶というか。

稲　そうですね、僕は東京で生まれて育ったからね、ちょうど僕が中学生から高校生ぐらいにかけて、東京の郊外は急速に宅地化されていきますね、交通網やモータリゼーションの発達もあり、町全体が均一化され、方向感覚だとか地理感覚は全く変わって来ましたね。人口が増えるにつれて交通が変わって来て、僕がまだ子供の時は、東京の荻窪あたりから新宿まで都電が走ってましたからね、都電が有効な交通機関の一つだったりして。車はもちろんなかったですしね。それがわずかな間に急激に変化して来ましたよね。そういう中で、今の表現に結びつく様な原初的な問題に触れるということはあったけれども、そういう問題って、例えば、日本だけじゃなくて、ヨーロッパでもアメリカでも、都市化現象だとか全部そうだろうし、そういうのをひっくるめて、表現の問題として現われていた。アメリカ現代美術っていうのもそういう形で出て来ているんだろうなという感じがします。



橘田　さっき言ったアメリカ美術の受け止め方ということでもうちょっと言いたいんだけど、アメリカの現代美術が入って来た時の驚きというのは、たぶん、僕が絵というものにもってた概念を覆すものだったからなんですね。それまで僕が油絵にもってた概念というのは、絵具を重ねていって、その奥に出て来る重厚なものが絵だと思ってたんです。しかし、アメリカの絵というのは、その重ねて作った空間の重厚さがないんですよね。ストレートで、もろそのまま現実に近い絵画だったということが、すごくショックだったですね。空間の出来方が、全く今までの美術と違ってんじゃないかということを感じたわけです。それからいろいろ勉強していって、それが近代美術が流れてきた道筋のたどった先だということが何となく分かって来たんですが。先程の電球から蛍光灯に変わったということと、現代美術の空間と関係あるかもしれませんね。

越川　とても近いことだと思うんですよ。というのは、確かに橘田さんの言うとおり、僕も実はそういうことはすごく強く感じたけれども、それをふっと自分の中で考え直すと、頭の中のイメージとして美術というものが、伝統的なヨーロッパの彼らが世界認識していくのに必要とした、いわゆる語源的意味でのメディウムに支えられて、それが彼らの世界観ともピタッと一致してということはむしろ後で気がついたことで、何だかよく分かんないけども、アメリカ美術の軽さのほうが気持ちいいぞみたいな感じ、それは確かにあったんです。ただ、はるかに、僕は、油絵具を使って絵を描いてた時間よりも、例えば、裸電球が蛍光灯になったりとか、それからい

ろんな、何て言うかな、美術とはちょっと退いた部分で、直接肌を通して感じて来たことの歴史のほうが長いわけですよね。アメリカ美術が入って来て、それで何だかよく分かんない、油絵具もどうも自分にピッタリくるとは思ってなかったけれども、同じ様に、アクリル絵具もピッタリくるとは今だに思わない。でも、あれ、違うぞ、この違いみたいなものって割と気持ちいいぞみたいな感じ。それは蛍光灯がパッとついた時に、ウワァ、全然裸電球と光の温度が違う感じがするんだけど、これも悪くないかな、気持ちいいな、意外と、みたいな感じと近いんですよね。感じ方がね。

橘田　一九六六年だったかな、昔の京橋の近代美術館で大々的なアメリカの美術展があったんですよね。その時は抽象表現主義もあったし、ポップアート、ジャスパージョーンズ…。

稲　ポロックまであったね。

橘田　この展覧会が、僕のアメリカ現代美術初体験だったわけだけど、それからわずか四年後の一九七〇年、「人間と物質」展ですから、この間の日本の美術状況の変化というのは大変なものでした。

自分を通した現代美術の領域

やっぱり安井賞で、どこまで具象なのかっていう問題と同じ。――北川

――昔、前衛とかアバンギャルドと言っていましたが、現代美術とは何なのかというと、感覚的にかなり狭い範囲であるっていうことは分かるんですけどね。ご自身で捉える時どうですか。

橘田　日本の昔の前衛作品を美術館で見ることがありますが、古びて見えるんですね。また、収蔵している作品も少ないので、その作品が生まれた美術状況や思想が見えないですね。資料をひもとけば分かるかも知れませんが、美術というのは目に見えなければ意味がない様な気がします。最近は現代美術の収集を美術館がかなり力を入れている様ですが、ある程度まとまった量がないと、その時代が見えて来ませんから頑張ってもらいたいですね。

――時代が経過して、それが、例えば、ジャクソン・ポロックの作品なんか、絵具をまき散らした、その時のままがそこにある様に思ったんだけど、実際見てみると、かなり古臭く見えますよね。どうですか、その辺は。

稲　それはありますよね。もう一つ、現代美術ってどういうふうに捉えるかって、皆んなそれぞれ何となくこの辺までが現代美術って呼ぼうっていうのがあるんだろうと思うのね。逆に言うとね。いろんな人と話してる時、そんなもの現代美術じゃないよみたいな言い方がどこかにあったりするとね、きっとこの人はこの辺までを現代美術と考えてるんだなというのが分かると思うのね。ただ、僕の場合には、具体的にはこの辺までということより、今の僕にとってアクチュアリティーがあるかないかということが一つあるのね。残るか残んないかとか、それから後々まで新鮮さを保ち得るかどうかというのは次の問題になっちゃうのね。それはまた違う問題で、今、僕が見ておもしろいなと思えたら、取り敢えず現代美術と捉えておこうというふうに考えるんですよね。

越川　僕はね、現代美術というのがどういうものなのかっていうのはよく分かんないけれども、スタイルよりも、その作家が自分にとって不可解か、もしくは非常におもしろいと思える世界認識を持ってるのかなっていうことですね。ほとんどは不可

解ですよね。分からないというのはとてもすごいことで、映像でもそうだし、それから身体表現もそうだし、分かんないけど、ただ事じゃないんじゃないかなというおもしろさを感じるものっていうのは、やっぱり現代の表現だって思うんですよね。

北川　やっぱり安井賞で、どこまで具象なのかっていう問題と同じで、そういうふうに捉えると、どうしてもメーカーが現代美術に適した絵具を出して来たのと同じ感じがあるのね。だから、あんまり言いたくないという感じがしますね。

素材と耐久性

僕がそれに触れることが出来る間、取り敢えず残ってほしい。自分の作品がどういう形で意味を生み出していくか興味がある。――稲

時間が経ってそれを見た時に、全く違うものがそこから読み取れるというのは、物質に対して無防備だなと思うんです。――越川

――現代美術は素材の使われ方なんかも多岐にわたってますよね。それこそ建築の素材を使ったりとか、塗料なんかも、いわゆる絵具じゃない様なものも使ってたり、ありとあらゆるものに入り込んでるということは、素材側からも言えると思うんです。

稲　それがある意味での特徴だろうと思うのね。例えば、僕らより前の時代でも、素材の幅って広がっているけど、今ほどではないですね。今は全部オールマイティーに使える。全部いいわけなんですね。そうすると、それまでの時代が育ててきたメチエはもう通用しないというか。

――メーカー側から言うと、やっぱり耐久という問題を考えちゃうんですね。やっぱり作品として消えていくところというのが、我々絵具を作る側からしてみると、黙っちゃいられないというかね。

稲　そういうのはあるでしょうね。やっぱり古い作品を見た時に、例えば、戦後すぐの作品なんか悲惨なのがありますよね。さっき言った様に、作品ってまず一義的にはアクチュアリティーがあるかないかですね。同時代性の中に何か感じるものがあるかないか。その後に耐久性という問題が出て来るわけですね。もちろん残る、残らないということを考えると、当然どう制作するかという、制作態度の問題に関わって来ますね。

越川　僕は、だから、それはまさに世界認識じゃないかなと思うんですね。自分が成したことが何らかの形で残ってほしいという、そういう世界に対しての対し方があるから、当然絵具会社っていうのは企業だから、社会の中で自分たちの企業が果たしたことを何らかの形で後世に伝えたいという、非常に伝統的な発想に支えられてあるはずだから、だから当然そうでしょうね。

稲　だから、逆に言うと残すということの意味も、かつての意味とは違うだろうと思うのね。恐らく作品を作る時、物理的に残すという意識が第一義的にあるのではないだろうと思うね。僕なんかは、作ったものはみんな見せるという主義ですから。見せるということは、同時にそれはある時間を経ながら、僕の作品がいろんな形で読み取られていくだろう。例えば、十年前に作った作品を、十年後、僕が見てるのとは意味が違って来て

るし。だから、そういう形で変わっていくだろう作品ということを考えたら、僕がそれに触れることが出来る間、取り敢えず残ってほしいなとは思いますよ。自分の作品がどういう形で意味を生み出していくのかということは興味あるしね。

――例えば、九州派が宣言の中に、作品は残すべからずというのがあるんですね。あの中で、素材を見てみると、コールターやなんですよ。だから、実際にはそれは残ってないと思うんですが、あの九州派が東京に殴り込みをした時の、記憶のすごさみたいなね。それは確かに残ってるんですよね。

橘田　ものが残らない作品を見たのは、だいたい「人間と物質」展のあったあたり、もの派以降ですが、この時代のものが残っていない作品というのは、言葉となって残っていますね。

稲　ああいうのを読んでると、どこかでものが残ってないと神話化されちゃうというのがあるじゃないですか。伝説化されちゃうみたいな。

越川　いや、それは残ってても同じことでね。

稲　残ってても同じことというよりか、読み取り方の問題だろうから、作品とどう接するかという問題だと思うんだね。だから、ものがなくなっちゃえば神話だけで一人歩きしていくわけだけれど。

北川　作品を見るっていうのは、他人の作品を見る時もそうなんだろうけど、やっぱり残骸を見てるっていうか、もうそこで終わったことを見てるわけだから、もう読み取る側の誤解みたいなものっていうのは常にあって、だから、違うんじゃないかなよね。でも、十年ぐらい経つと違うねられ方も全然違ってくるというのがあるんで。そうすると、そういうのがちょっとまた違う見え方があるわけでしょう。全てが必ずしも残骸というふうに捉えないかるけど。

北川　自分でやっぱり誤解するんですよね。鑑賞者にまわっているんだから、それはやっぱり作る側の責任だということになるんですかね、そうじゃなくてそれは作るそれぞれの問題ですよね。

――ハーバードにあるロスコーの作品がどんどん変色しちゃって、部屋を密閉して、何十年後でないと見せないというのがありますよね。二通りあるんでしょうね。この前、ビデオ作家の山本圭吾さんが、その昔、ご自身のイベントを記録として残



していけないかというんで、それでビデオを始めたんですって。そういう意味でいうと二通りあると思うんですけどね。

越川　まあ、二通りというか、百人いれば百通りあるんだろうけれども、ただ、残るとか残らないとかいうことも、残そうという意思がどれだけあるかということとは別な力学で残るわけですね。例えば、旧帝国ホテルは、一部保存してあるし、今も都内で幾つかの建築物残しましょうって言ってるんだけれども、建築っていうのは生活の中で使われてる状態でなければ、もう既に建築ではないと思うんですよ。それは、例えば、明治村に移築された建築や、あるいは上野公園に移築された奏楽堂みたいなものを見てると、とても僕は悲惨な気がするんですよね。

稲　あれを生きた建築という範囲で捉えればそうなるわけでさ。僕もそう思うよ。あれを建築だと思わなければいいわけでね。ただ、文化的な資料であったり何かという形だよね。そういう意味だと思うけどね。例えば、建築家なり何なりが、そういうものを、かつてどういうものがあったかを知るには、具体的にあったほうがいいですよね、考古学者が遺跡を発掘するのと同じ様な感じですかね。

越川　例えば、作家にとって作品というのが、つまり、形あるものは変わらずにあって、こちらが変化したことによって、再び時間が経ってそれを見た時に、全く違うものがそこから読み取れるというのは、物質に対して、何て言うかな、無防備だなと思うんですよね。つまり明らかに目に見えて変色したとかいうことではなくても、ものは常に変化してんですよ。もちろん人間も変化してんですよ。

橘田　僕の作品への関わりなんですが、僕の作品は完成して初めて息づき始めるという種類のものだから、完成した時はうれしいわけです。それまでの雑駁なもの、作業が全部消えて作品になるんですね。少し大げさですが、こういう作品は見る人にものが作品になったときの感動を追体験してもらえる様な気がするんです。それで、僕は作品として残したいと思っているわけだけど、発表した後は、社会が勝手に見ていくわけだから後は知らないということになるのかな。

越川　そういうことね。後は知らないっていうのは、そのほうがいいと思う。

稲　ということと、後でまた自分の作品を見た時に、ああ、やっぱりおもしろいなと思う、そこのところ、同じなんだろうと思うのね。

――それだから必死になって修復家が。

越川　僕なんか修復っていうのは、作業そのものとしてはものすごく興味あるけれども、それが美術にとって意味があるかないかっていうのは興味ないですね。修復そのものはすごくおもしろい作業だと思う。幻のフィルムというのが時々ヨーロッパで出て来たりするけれども、なぜ残ってないかって言うと、普通に映写してても燃えちゃうし、缶に入れて保存しても自然発火しちゃう、だから残ってないんですね。そういうものを、例えば、現在の燃えないフィルムにダビングしていく作業とか、雨が降ってるフィルムを、その雑音を取ってクリアな画面にするとかいう行為そのものは、僕はものすごくおもしろい行為だと思うんだけれども、それが映像の表現にとって何であるかとか、あるいは、油絵やテンペラが修復に修復を重ねていく様なことが美術にとって何であるかとかということにそんなに興味ないですね。

橘田　先程、現代美術は素材をいろいろ使うという話がありましたね。素材の選び方は作家によって違うと思いますが、僕の

場合、素材選びのヒントになったのは古典技法でした。二十代から三十代前半まで、コンセプチュアル、ミニマルの仕事をしていたんですが、満足が得られなくて、一からやり直すつもりでドローイングを始めました。その時、古来の人は何で描いたかという興味が涌き、技法書を読んだんですが、多種多様の素材と方法があるわけです。この頃から絵画を作り上げている素材を使って立体を作ったらどうだろうと考え出しました。

素材に対する習練、鍛練。

自分のイメージしてピックアップしたものが、思い通りにいかないところで、何をもってそれを引き受けていくか。本当に自分が試されるわけです。——橘田

——どうなんでしょうね、特に年齢の高い人なんか、素材に対して保守的というか、今まで使ったものから変えようとしない作家がかなり多いんですね。だけど、現代美術の作家って、結構いろんなものを取り入れてやってるんですけども、その辺はどうですかね。

稲　僕は直接、橘田さんみたいに古典技法という形でやってるわけではないけど、でも、例えば、鉛筆にしてもアクリル系の絵具にしても、本来、平らなものに描かれる様に出来てるわけですけれども。例えば、油絵具だったら、非常に奥行きのある空間を作るには便利かも知れないけれど、そうじゃないのに使うにはほんとに不自由な素材ですよね。逆に言うとアクリル絵具で油絵で描く様なバルールを作るのは不自由だろうと。描きにくいものですよね。そういうふうに違うところに使うと、今



までもってきた意味というのが全然変わっちゃうだろうと思うのね。そういうおもしろさってありますよね。

橘田　今、稲さんの言ったこととちょっと関係があるんですけど、今の絵具はあんまり便利すぎるんですよね。すぐそのまま使いたくなるんだけど、他にもいろいろあるんですよね。絵具以外の色とか、自分で作った色はうまくいかないですね。そこがまたおもしろいんだけれど。平面に絵を描いているわけではないのでね。

北川　既製の絵具を使ってて、もうその絵具での使われ方というのが完全にイメージされて作られたなっていう、そういう何かにおいを感じ取っちゃうと、扱えないってということになっていっちゃうんですね。だから、そういう素材でも使える時が来る時っていうのは、やっぱりどこかでそういうのを完全に裏切れるような触り方が出来る時なんだと思います。そうじゃないと、何か手を伸ばせないような感じ。

越川　僕はちょうなを使うでしょう。あれは珍しいからよく聞かれるんだけれども、何も理由ないんですよね。おもしろそうだなと思ったからで。例えば、大工道具っていうのは、その道具を必要とする様な家を建てるから出来たものでしょう。ところが、東急ハンズの大工道具売り場みたいに、木を簡単に切るんだったらこれがいいですよ、鉄ならこれですよ、プラスチックならこれですよというふうにダァーッとあるわけですよ。そうすると、その前の動機ね。もうほとんど問題にされてない。やっぱり僕らがものを作っていく時に、視覚的人間であると同時に、ものに触っちゃうわけですね。そのものに触った時に、自分はなぜそのものに触ったのかということ、そこがすごく問題の様な気がするんですね。結果的には同じことかも分かんないけども、全然動機の違うことを平気でやっちゃう危なっかしさってあると思うんです。だからこそ関係するのかも分かんないけれども、だんだんそれを見極めるのが難しくなって来てる。

――ある意味で便利が抱える不自由さというか、便利がゆえに起こる弊害っていうかね、そういうのがある様な気がするんですね。江戸時代の人っていうのは、時計がないから、太陽の明るさで知覚するわけでしょう、夏時期と冬時期は当然違うわけですから、商売を始めるのはもう朝の四時ごろから夏時期はやって、夜も遅いわけですよね。そういう自然体で回ってるというのは何か素晴らしいなと思いますね。今の時計っていうのは、死ぬ時間を計ってるような感じがある。

越川　まあ、その便利さと同時に、やっぱりすごくサイクルが早いってことでしょうね。なぜそうしたいのかということを、かったるいからだれも問わないというか。古臭い言葉なんだけど、習練するかと鍛練するとかいうことの、そういう言葉が使われる内容がすごく変わって来ている気がするんですね。場合によっては、その人のコンセプトそのものと言っていいぐらい、実に巧妙に駆使するというのが習練や鍛練だったとすれば、自分と自分の選んだものやしぐさとの距離を正確に推し測る様なことが、むしろ、鍛練とか習練とか言われる言葉に変わって来てるんじゃないかなという感じがするんですね。現代美術はいろんな素材が併用されてるんですけど、素材そのものに対して古典的な意味で熟達していくということよりは、自分がいろんな素材に対してどういう距離をもつのかということをピタッともってる人っていうのはすごいなと思いますね。自分が選んだ素材なり何なりと、それがすっごく、変な言い方すれば、きれいな距離感をもってその人が作ってる時って、やっぱりいいですよね。

橘田　道具とか素材を、自分があるイメージをもって最初選びますよね。その道具や素材はそれを裏切りますよね。裏切りますよねっていうのはおかしいね。裏切るんです。(笑い)絶対思った様にいかないんですよね。自分のイメージしてピックアップしたものが思い通りにいかないところで、自分はどういうふうにそれをもっていくか、何をもってそれを引き受けていくか、本当に自分が試されるわけですね。

作品の変化

素材にはいろいろな側面があって、それを素材に教えられるというか、発見していくわけですね。作ることは教えられていくということでもある。

――橘田

――変わりたいという根拠はどうなんでしょう。

北川　僕なんか常に変わりたいと思っているんですけどね。常に変わりたいと思っているんですけど、なかなか変われないという。出来れば変わりたいし、そのきっかけつかみたい。変われないというのは、やっぱり何か、さっきの話じゃないけど、もうすでに残骸なのにそれにしがみついているからでしょうね。

――越川さんなんかどうですか。

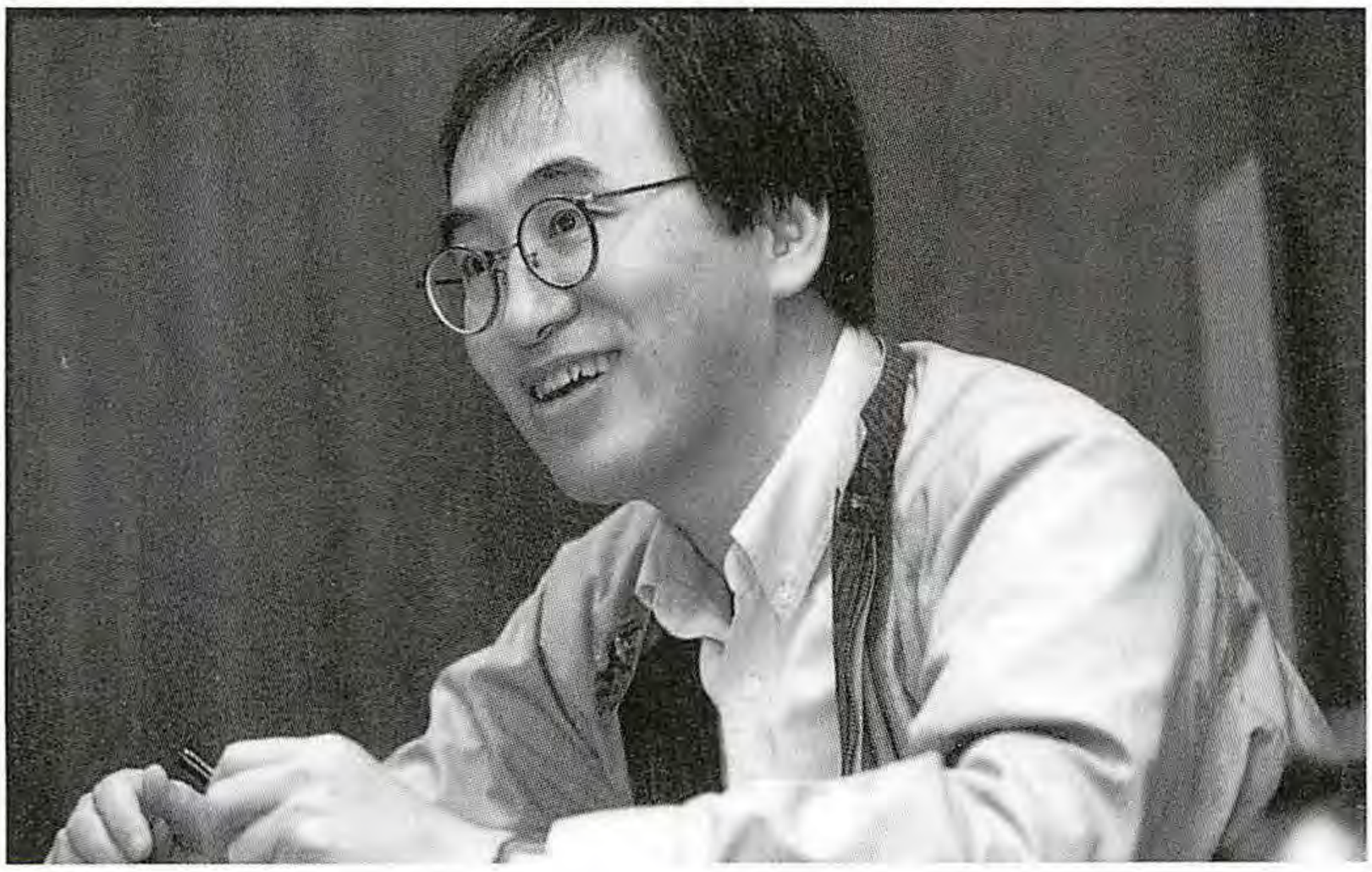
越川　やっぱり、そうそう違うことを発見したり感じたりするわけじゃないから、たぶん自分が感じて、感じっぱなしにしておきたくないことで作るんだろうと思うんですよね。例えば、何かやったりものに触ったりした時に、どうも違うなという感じはいつもあるわけですよね。そのどうも違うなということが臨界点に達した時に、少し動くのかな。

橘田　まだ自分のスタイルなりそういうのが見つからない時は、いろいろやったんですけれど、自分のスタイルが出て来てからは、これをどこまで出来るかと考えています。作ってる時、どれだけ心躍りながら作れるかということが、作品を継続していける一つの鍵になると思います。

越川　僕なんかは、例えば、初めて野外で作品作った時とか、自分が何をやれるのか、皆目見当もつかない。その時に、結果的に自分がそこでどういうふうに振る舞うんだろうということにすごく興味ありますよね。だから、木を使ってるとか、布を使ったとか、それからオイルスティック使ったとか、アクリル使ったとかということは、それは理屈付ければたぶん何かあるんでしょうね。だけども、大事なのは、それに出会っちゃった時に、あ、これ、駄目だ、自分の領域じゃないやというふうに反応したものも、たぶんいっぱいあって、それは離れてんですよ。そうじゃないから長い間付き合っていけるというか。だから、それは作品の様相もきっと、簡単に言えば、作ってる本人がもうそこの中におもしろいなっていうものが見つかんなければやめちゃうだろうし。だから、それはむしろ外からやって来るものでいいんじゃないかなって、僕は思うんですけどね。

稲　例えば、橘田さんがアルミを使う。アルミっていう素材の中でいろんなことをやってますよね。趣向を変えたりしてね。たぶんそれは同じことをやってると、慣れちゃうんだろうと思う。僕なんかも木使ってて、あるやり方をしますよね。すると必ずそのやり方の中でも慣れてくるから、また変えていく。大きな意味では変わらないんだけれど、その辺で少しずつ変わっていくというのかな、そういうのはあると思うんですよね。

それともう一つ、素材の出会いというのは、これはもうほとんど分かんないですよね、僕の場合、いろんな形で木がいいだ



ろうなという予測は立てて木を選びましたけどね。でも、それだっていいかどうかやってみるまで分かんないわけだから、やってみたら何とかいけそうというか、うまくいくということじゃなくて、おもしろいかなという感じがあったからということでね。

――かなり体質的なこともあるんでしょうかね。

橘田　最初アルミ使った時は、表面の平面性に引かれたわけだけれど、それが体質に合ってるかというと、これは非常に問題があるんですよね。

――なるほど。

橘田　今でもあんまり好きじゃないですね。アルミ素材自体、好きになれるものじゃないというか。（笑い）

――例えば、ドローイング的な発想から、立体になってるあの軽さというのは、あれが鉄であったら、それは体質とはいえないのかしら。

橘田　鉄じゃ作れないと思います。

――作れないでしょう。だから、何かこう自分が思ってるものにアルミがピッタシくるというかね。

橘田　ピッタシというより、アルミが作品になったから、言い換えればものでなくなったからそう見えるので、自分が軽かったわけじゃない。（笑い）

越川　大事なとこだと思いますよ。

橘田　まあ、アルミ自体軽い素材ですが、重く見せることも出来ると思います。素材にはいろいろな側面があって、それを素材に教えられるというか、発見していくわけですね。作ることは、何かそんなふうに教えられていくということでもありますね。

越川　よくされる質問にしても、やっぱりこれもそういう構造を徹底的に皆んな教育されているんだなと思うんだけど、どこかに中心があるんだと思う。その中心からどんどん周辺が出来て来て、それで形になってるんですかという聞かれ方するでしょう。中心ってないんですね、意外とね。その周辺を追っ掛けていくうちに、何かその辺あたりなんじゃないかっていうね。でしょうと言われると、ちょっと違うんだけど。だから、作品作っていくというのは、その核があって、その核によって支えられて作られていくんじゃなくて、ひょっとしたら自分ですごく曖昧な、それは仮説と言ってもいいし、イメージと言ってもいいし、何かモヤッとしたものがあって、それに周辺から触ろう、触ろうとしていくんですね。ところが、その核も固定した核じゃないんですよ。いつもゆらゆら、ゆらゆら動いているから、それに触ろうとする位置も常に動いてる。そのことが表現なんじゃないかなと思うけどね。それを精神活動と言うのかどうか知らないけれども。

稲　よく質問されるじゃない、この作品、どういうイメージで作りましたかって、何が狙いですかって。作る時に、たぶん非常に漠然とした方向性だけはあるんだろうと思うけどね。言葉が悪いかもしれないけど、こっちのほうじゃないかなっていう狙いぐらいはあるんだけれど。

越川　どっちかというと、あるベクトルをもってて、中心に向かっていくんではなくて、これ、ちょっと違う、これもちょっと嘘っぽい、その嘘も、つまらない分からなさ、これは違う。だけど、分かんないけど、これはおもしろいんじゃないかなんていうね。

稲　それとやっぱり今の作家って、越川さん、言った様に、排除していくというのかな、そういう形で方向決めていく場合が多いんだろうと思うね。つまりこれは使えない、これは使えない。なぜかって言うと、素材ってあらかじめだいたいある目的をもって用意されているもんなんですよね。だから、それをこれがいいって使うと、その目的に沿っちゃうということになりがちなわけですよね。だから、しょうがないとすると、これは使えない、これは使えないっていう、こういう使い方じゃないとか、そういう形でしか、たぶん今の美術家って素材が選択出来ないんではないかなっていう感じがしますね。

越川　それは時代のせいでしょうね。熱狂出来る時代じゃないでしょう。だから、そういう何か熱狂出来るものがあって、それで行動が喚起されるというよりも、むしろ、何かに熱狂的に、いいからこれやるっていう感じじゃなくて、ああ、こういうのは出来ないよなっていう感じでやっていくしかない時代なんじゃないかなっていう気がするね。

美術家の社会的地位

現代美術は、今の社会との共通する造形言語を故意になくそうとしているところがあります。――橘田

物書きの人たちに求められるような知性を持ち合わせていない。かなり病だれ付きの「痴性」という認識が今だにある。――越川

絵を見るというのは、こちらから能動的に働きかけなければ…絵に接するというのは相当エネルギーを使うことだと思う。――稲

――昔から、絵かきというのは霞を食って生きている様な、社会的地位が非常に低い様に思うけれど。現代美術の作家を見ているとそんなことはなくて、非常に社会に対して触覚を出しているというのか。その点はどうですか。

橘田　現代美術は伝統的な美術と違って、今の社会との共通する造形言語を故意になくそうとしているところがあります。純粋に美術の問題を考えていくからこうなって来るのだと思うけれど、分からなさを生む原因にもなっているわけです。個展などの発表の取り上げられ方も、現代美術の問題ということになり、なかなか文化の問題として取り上げてもらってないんじゃないかな。

――そうじゃなくて社会意識というかね、美術家の社会に対する意識が高くなって来ている。

越川　日本ってすごく美術家の発言とか美術家の感じ方というものに対して、美術に特別関心のない人たちはまるで興味ないですね。それはすごく残念なことなんだけれども、例えば、直接美術に関係ない社会的な事件が起こった時に、それに対してコメントを求められるのは評論家とか小説家とかいう、いわゆる知識人というふうに相場が決まってて、美術家がコメントを求められるっていうのは、どこかの仏像を壊されたりした時ぐらいで。何かそこがすごく違うと思うんですよ。例えば、ピカソなんかがしてきた発言の内容というのは、政治的なことから、ごく普通の社会的な事件に対してまでかなり幅をもってたし。美術家というのが、いわゆる一般的に物書きの人たちに求められる様なたぐいの知性をもち合わせていない、かなり病だれ付きの「痴性」でしかないという、そういう認識はやっぱり今だにあるんですよね。あとね、普段、高校生ぐらいの子供たちと付き合ってると、簡単に言うと、これは頻度が違いすぎるというかね。例えば、今、本当におもしろいと思ってる音楽ってどういう音楽って言うと、すっごく新しい音楽でしょう。この際、その質は置いといて、どんなおもしろがり方でもいいんですよ。ところが、美術に関しては、「すごく新しい」っていってるのが、十八世紀の終わりだったり、十九世紀の終わりだったりね。だから、感覚そのものはものすごく新しくて、ファッションとか、それから音とか、常に触れてるものに対してはすごく敏感なんですよ。ところが、美術に関してはものすごく古臭い。たぶんそれが美術とか音楽とかいうジャンルだけじゃなくて、ある部分はものすごく先鋭的なんだけれども、ある部分はもうびっくりするぐらい保守的っていう、そういう凸凹の状態というのがあって、それは僕は頻度の問題かなって思うんですよね。触れてる頻度が違いすぎる。

稲　メディアとしての違いもあるからね。美術の場合、他のジャンルとは少し違いますよね。音楽なんかだったらレコードあり、ディスクあり、テープありで、文学だったら活字があり、それから映像だったらビデオがあります。メディアを通してより多くの人と接する機会を作れますからね。それともう一つ決定的な違いっていうのは、美術ってこっちから働きかけないと何にも見えてこないところがありますよね。音楽って、分かる、分かんないとか、どういうふうに触れるとか別にして、テープかけたら十五分なり二十分、あるいは三十分なり、向こうから来てくれるっていうところがあると思うのね。でも、絵を見るというのは、こちらから能動的に働きかけなければ、そこで、いくらかの時を費やすということはないし。絵に接するというのは相当エネルギーを使うことだと思うんです。

越川　あとやっぱり美術というものが、社会的に与えられてるポジションがまだまだ低いと思うんですよね。だから、一番端的なのは、大企業の社長室に、例えば、とんでもないチンケな絵が掛かってても、高ければだれも批判しないでしょう。前に日本の企業で感覚的にシャープでいろんなことを先取りをすると言われている人が、ベンチャービジネスについて語ってて、その中に、アメリカのベンチャービジネスのオフィスに行くと、まず壁に掛かってる絵を見るんだって。そこにわけ分かんない絵が掛かってると、その企業と取引をする気になれないっていうの。危なっかしくてしょうがないって。日本で文化活動に理解あると言われてる人ですらそうだから、ましてや日本のオフィスに、そういう人たちが見てわけ分かんないと言われるような絵は掛けられない。これはすごくおもしろい話だと思

う。アメリカ人の間では、その企業の社長室なり、あるいはゲストルームに掛かってる絵が、見たことない絵だったり、すごく斬新だと、それでそのオフィスを使ってる人たちの意識の新しさというか、それを評価する。オーナー自身は美術に特別興味がなくても、そのオーナーを高く評価させるために、作家を発掘してきて、その絵を手に入れてオフィスに掛ける専門のスタッフがいるんですよね。日本ではそんなことは考えられないし、そういう作品を見て、危なっかしくてしょうがないという神経ね。もう絶望的ですね。

稲　中年の女性なんかでも、必ずしも現代美術に拒否反応を示す人ばかりとは限らないですよね、そういう意味では、美術そのものを見てるかどうか分からないけれど、視覚的な情報っていうのはいろんなところで入って来てるから、そういう意味では二十年ぐらい前とは随分認識は違うだろうなという感じはありますけどね。越川さんが頻度の問題って言ったけど、メディアの問題とかいろいろあるけど、これ、一番大きなファクターだろうと思うのね。簡単なことを言えば、本読み始めた時、乱読って、何でもいいから手当たり次第読むじゃない。そうすると、何となく本のおもしろさって分かって来てというのがありますよね。今の日本の美術の状況だって、現代美術の作品を見る機会ほとんどないわけですよね、町の画廊まで足運ぶとか、そういう情報だって、若い人は『ぴあ』なんかで知るかもしれないけれども、一般的にはほとんどないわけですからね。たくさん見ていったら随分変わる。どういうふうに変わるか分かんないけど、変わることだけは確かですよね。

越川　これは根が深くてね、やっぱり、もっともっと子供の美術教育なんかも本気でだれか見直さないと、めちゃくちゃですからね。神奈川県では、高校進学する前にア・テストというのがあって、そのペーパー試験でつまずくと、トップ校には行けないという厳しい試験があるんです。美術のペーパー試験は幾つかの図版の中から選んでいくもので、例えば、力強い絵というのは、力入れてきこりが木切ってる絵だったりするわけ。（笑い）人間の苦悩を表してるというのは、だれかが頭抱えてる絵なのね。それって、単にア・テストのシーンじゃなくて、例えば、結構美術に興味もってる人でも、赤や黄色や色を使ってると、随分明るい性格の作家ですねって言うでしょう。黒い色を使ってると、暗いですねって言うよね。自分がずっと暗色を使った作品を続けてて、突然パッと明るい色に変わると、いいことあったんですかって聞くのね。これは教育のせいですよ。全部そうやってすごく簡単にマニュアル化して解釈させる



くせをつけた。

稲　すごいなあと思ったのは、小学校の美術教育ってだれがやってるんだと言ったら、教材屋さんがやるんですよね、ほとんどね。教材屋さんが教材もって来て、この教材はこうやって使って下さい、こうやって教えなさいっていうのがたくさんあるみたいですね。それはどうしてかと言ったら、美術教育が専門でない先生にとってやり方が一番楽だからでしょうね。

越川　ただね、少しずつ変わって来てはいるんですよ。去年、小学校の専任の美術の先生の研究会からレクチャーしてくれっていう話があって、その時に僕は随分過激な話をしたんです。美術は美しく心地よいものである必要は何もないっていう話をして、それでワークショップをやって、その時にも、いわゆる美術ではなくて、例えば、実際にはだしで校庭歩かせるとかしたんですけど、非常に興味をもつ人は出て来てはいるんですね。子供の人口減って来たから、小学校の教室いっぱい空いてる、そこで積極的な美術の先生のいる小学校は、空き部屋を工房にしたり、ジャンクアートみたいなのを作らせたり、いろんなことをやってるんです。それがもう少し積極的に広がっていける部分で、たぶん美術家も、それからさっき言った教材屋さんなんかの中にも、そういう意識をもっていて出来る人がいるんじゃないかと思う。そこで動けば、少しは変わって来るんじゃないかなと思うんですけどね。

――そうでしょうね。結局、さっき言った中心点というのがないところを、中心点を探って教えていかなきゃいけないという問題に戻っちゃうんでしょうけど。

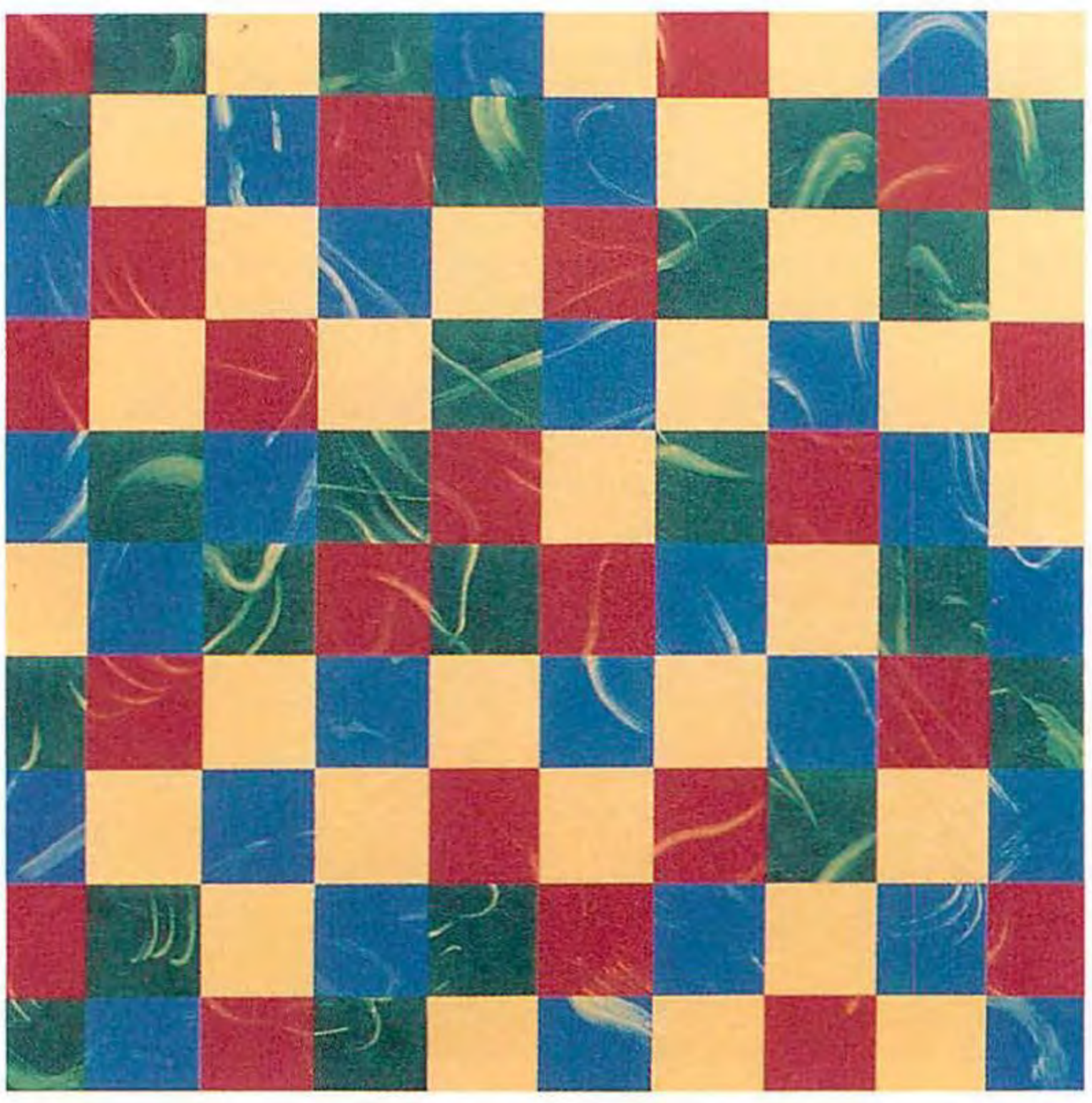
奨学者49名の作品



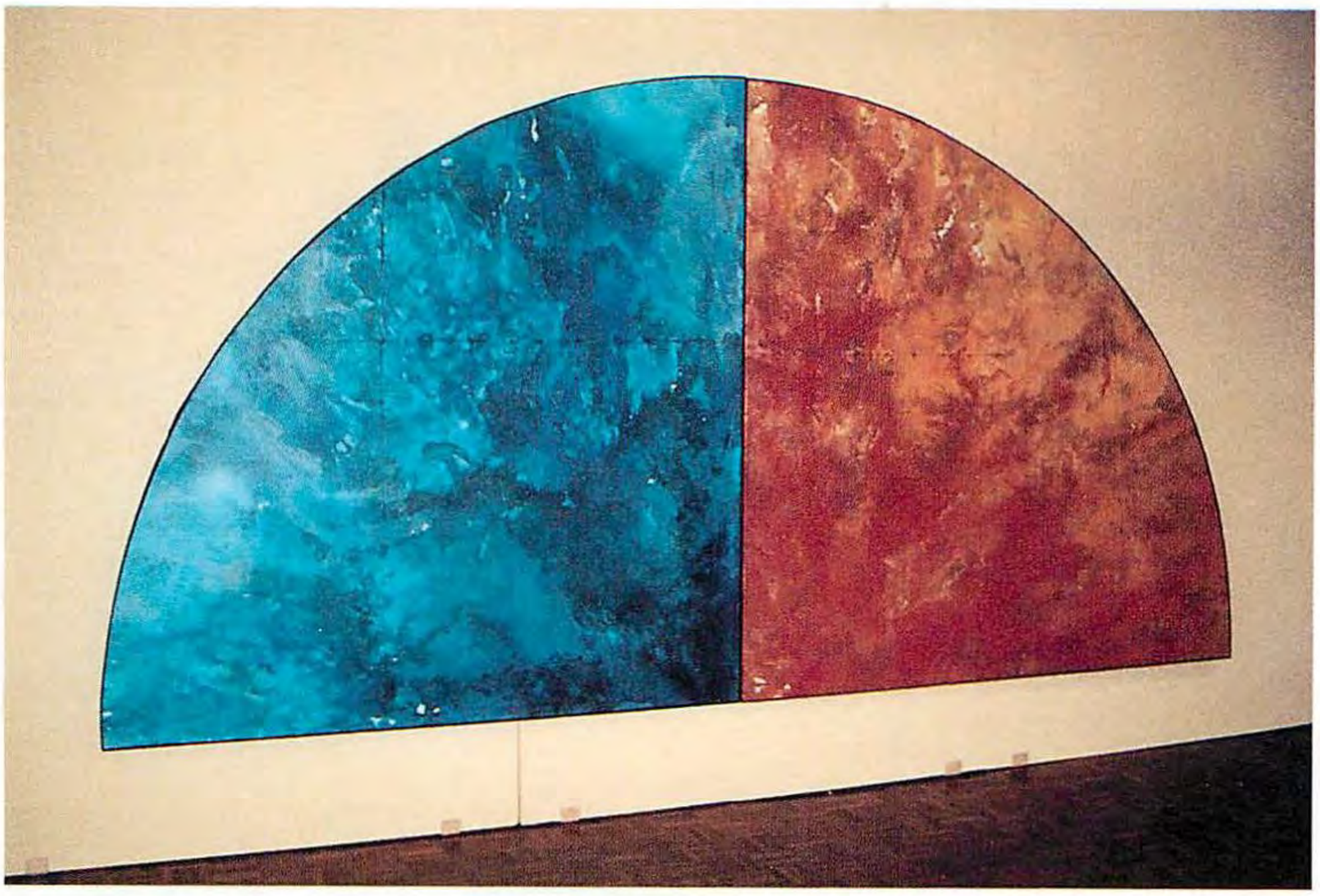
山田ちさと
水・エクスタシーそしてそれから
1992年　240×900cm
シナベニヤ、岩絵具、アクリラ、油彩、ポリ、銀箔、とのこ



藤澤江里子
1992年　22.7×181.8cm
綿布、木炭、ジェッソ



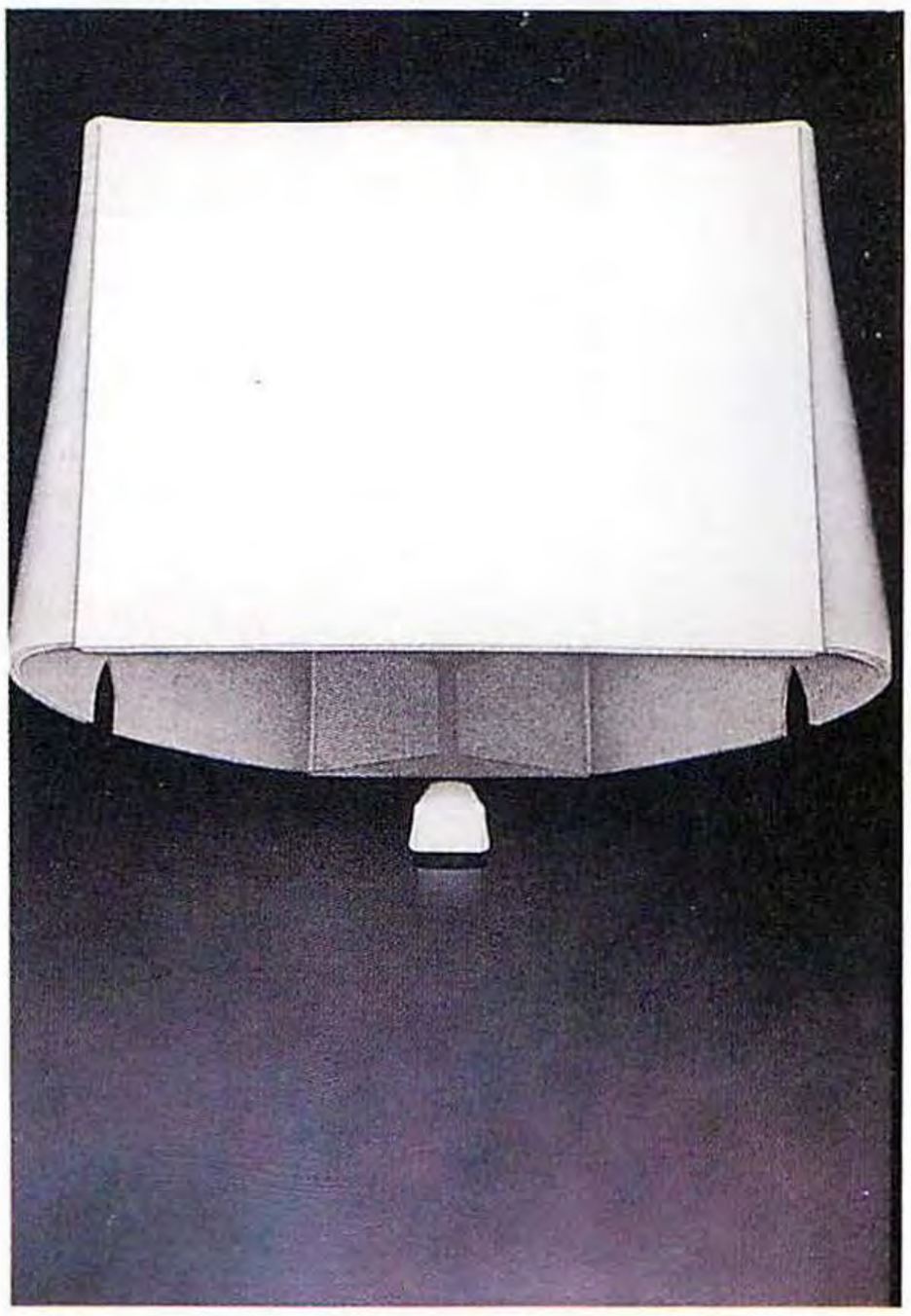
平野裕明
作品(Ⅷ)
1992年　112×145.5cm
綿布、白亜地、ジェッソ、モデリングペースト、アクリラ、油彩



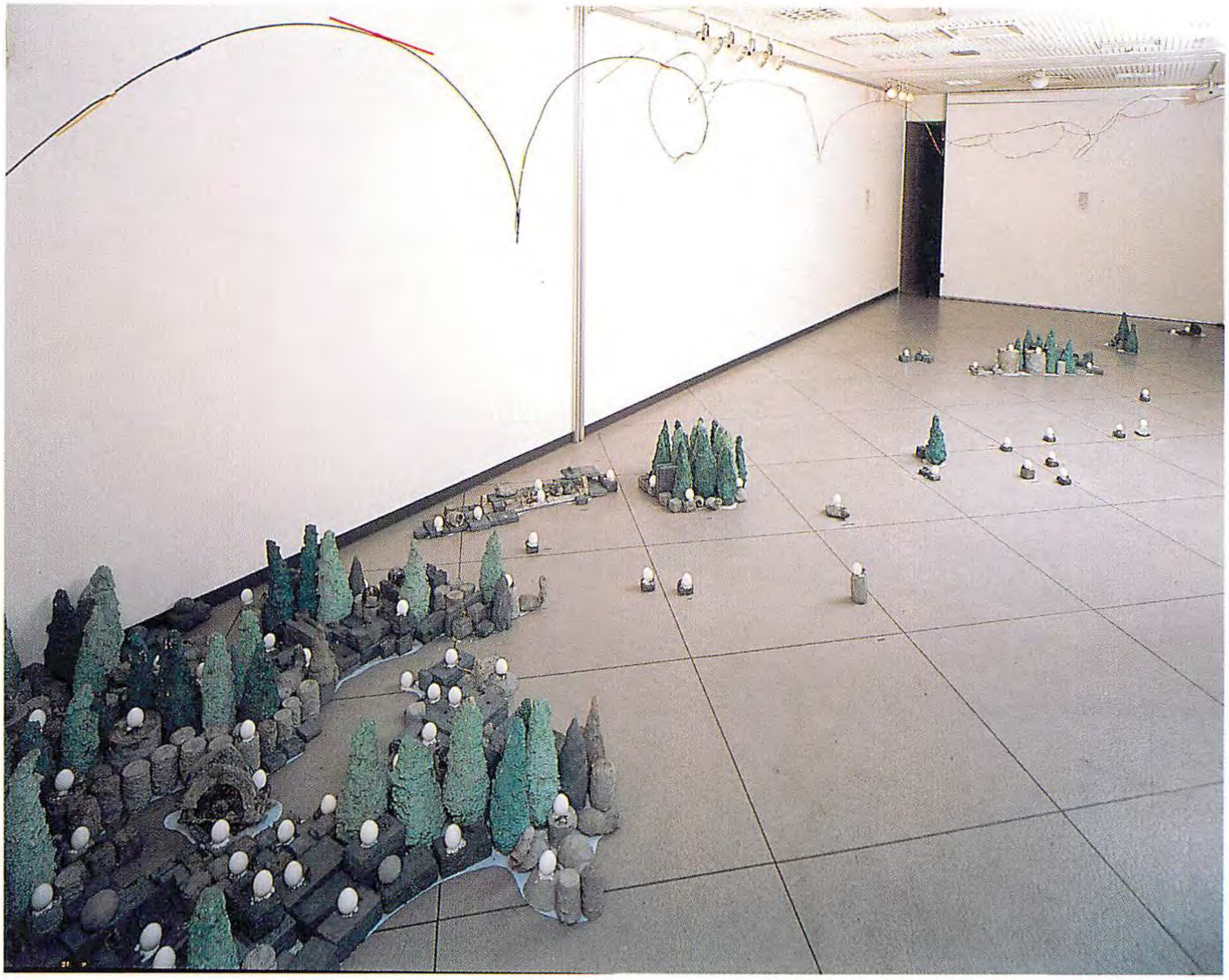
山本廣道
「POP SONG」
1992年　180×360cm
木板、アルミ板、アクリラ、油彩、顔料、砂



茂井健司
膜　ー空間への試みー b.r
1993年　250×70×190cm
枠ー鉄、和紙、アクリル絵具、水性ニス



北籔和夫
のしてんてん '92.5 -1
1992年　194×130.2cm
アクリラ、鉛筆、ニス



藤浩志
101匹のヤセ犬プロジェクト
1992年　250×440×2200cm
コンクリート、ビデオテープ、ゴミ、玉子、紙粘土、バンセン、他



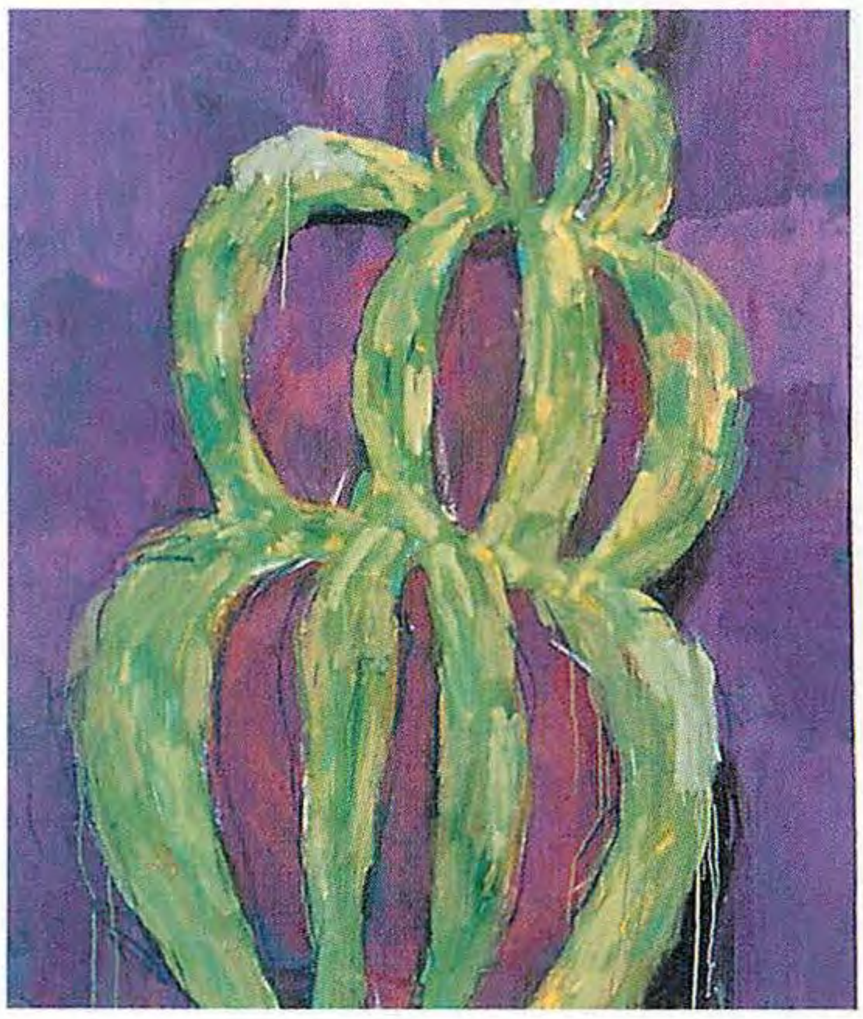
中瀬康志
「天の水の山の器」
1992〜93年　180×180×230cm
木、砥の粉、ウレタン塗料、ガラス、アクリル絵具



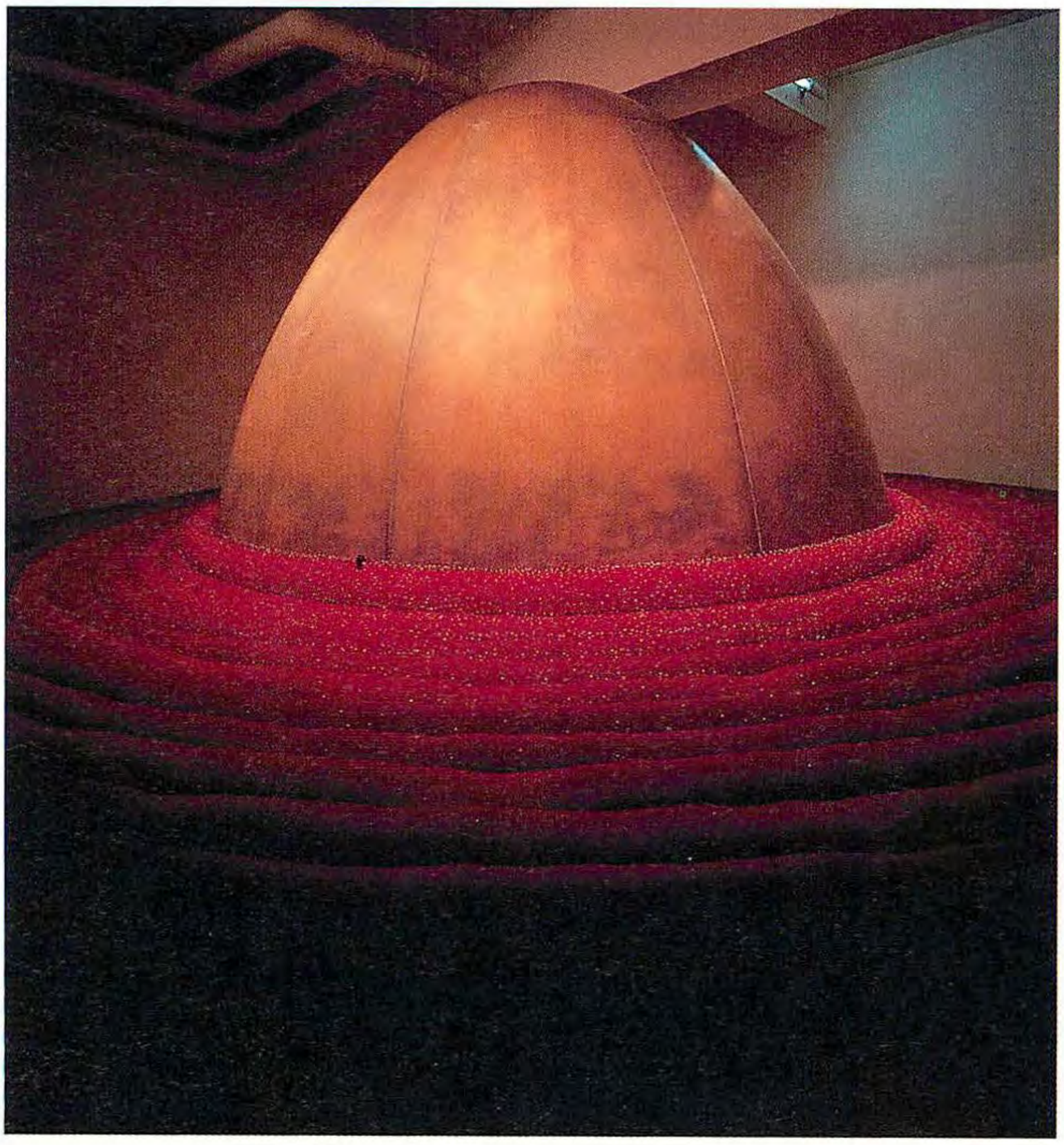
鶴見厚子
夢の質感
1991年　162×162cm
キャンバス、アクリラ、油彩



岩本重規
カノープス No.1
1992年　162×130cm
キャンバス、アクリラ



弘田一成
1992年　194×163cm
キャンバス、アクリラ、オイルスティック



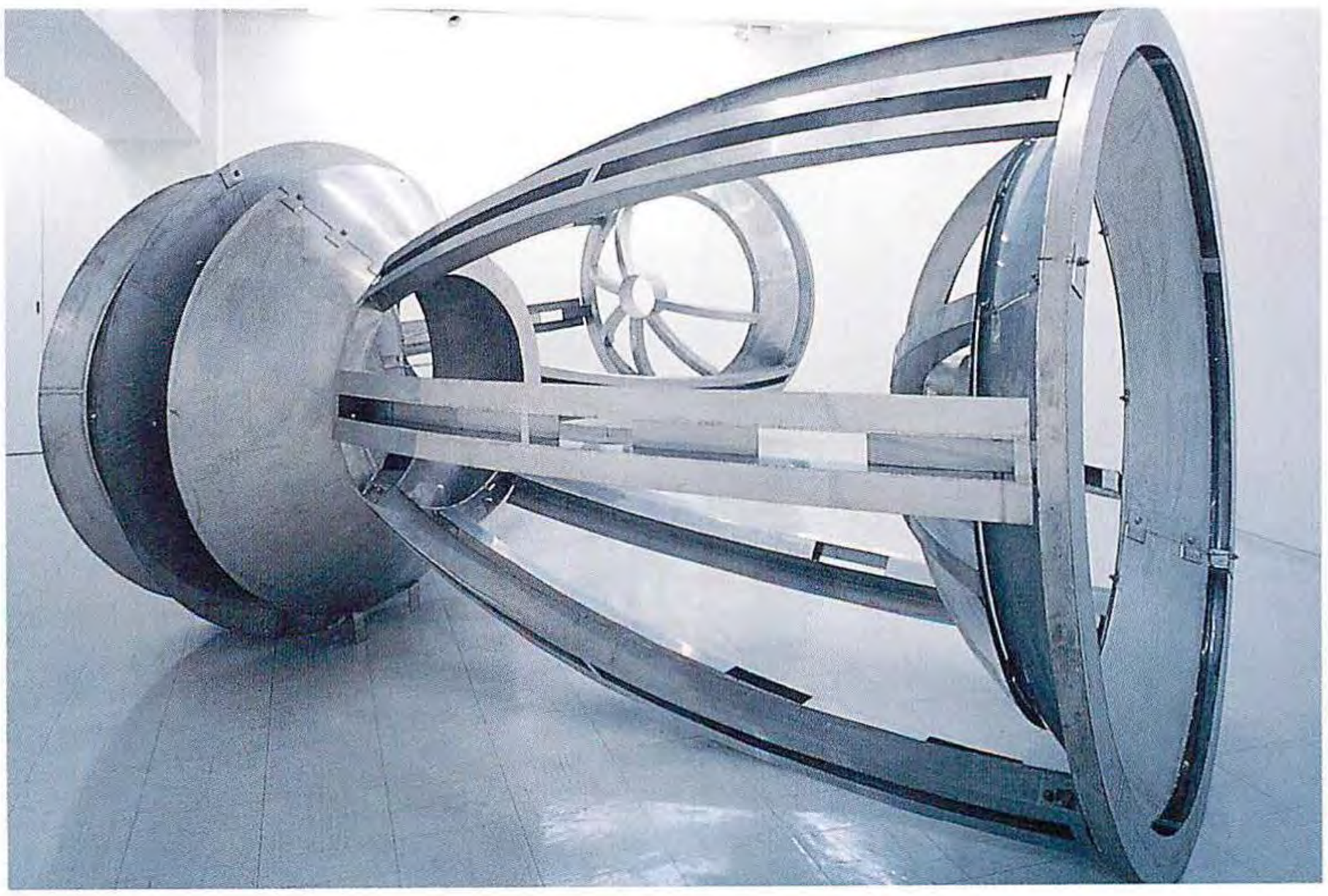
小泉雅代
出産(尾崎泰弘とコラボレーション)
1992年　222×650×630cm
布、綿、まち針、FRP、石粘土、アクリラ



三沢厚彦
STAY
1992年　270×145×50cm
ブロンズ、白御影石、油絵具、アクリラ



小林聡子
Untitled
1993年　275×500×400cm
塩ビ板、木、ペンキ、廃材、アクリラ、
ボールペン、プラスチック、拾ったもの



谷口真紀
Untitled
1992年　200×715×415cm
Pickled Stainless Steel
(表面を酸で洗ったステンレススチール)



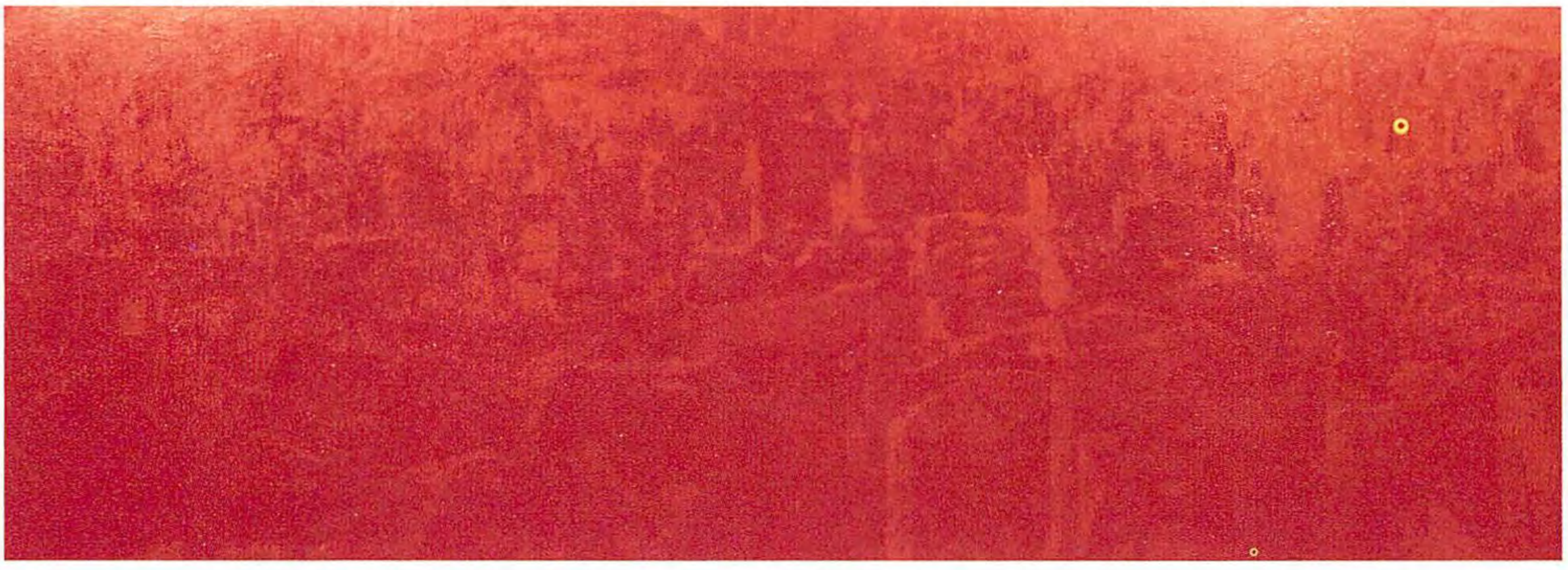
川村克彦
彼女は緑色の歌を歌う No.6(NOA)
1992年　177.6×96cm
合板、雲肌麻紙、甲斐紙、細川紙、
フレーム、乳剤、アクリラ、
アクリラガッシュ



東恩納裕一
untitled/bird ＝001
1992年　90×70cm
アルシュ紙、アクリル絵具、化粧シート、
(ビニール壁紙)、ウールペーパー、
アクリル板

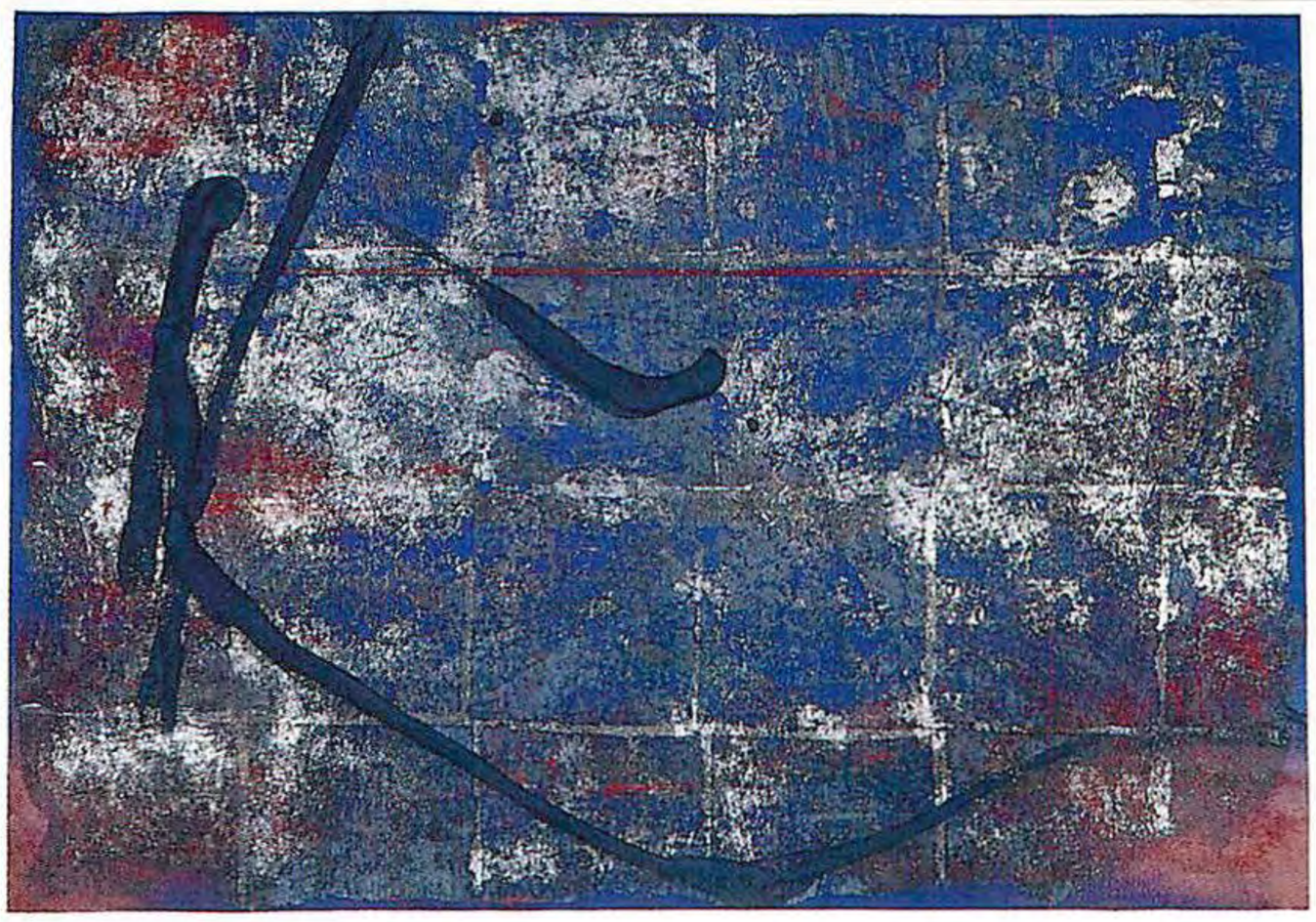


杉山実
Collage 92-101
1992年　182×182cm
ベニヤ板、和紙、ブラック・ジェッソ、カラー・ジェッソ、
アクリラガッシュ、色鉛筆



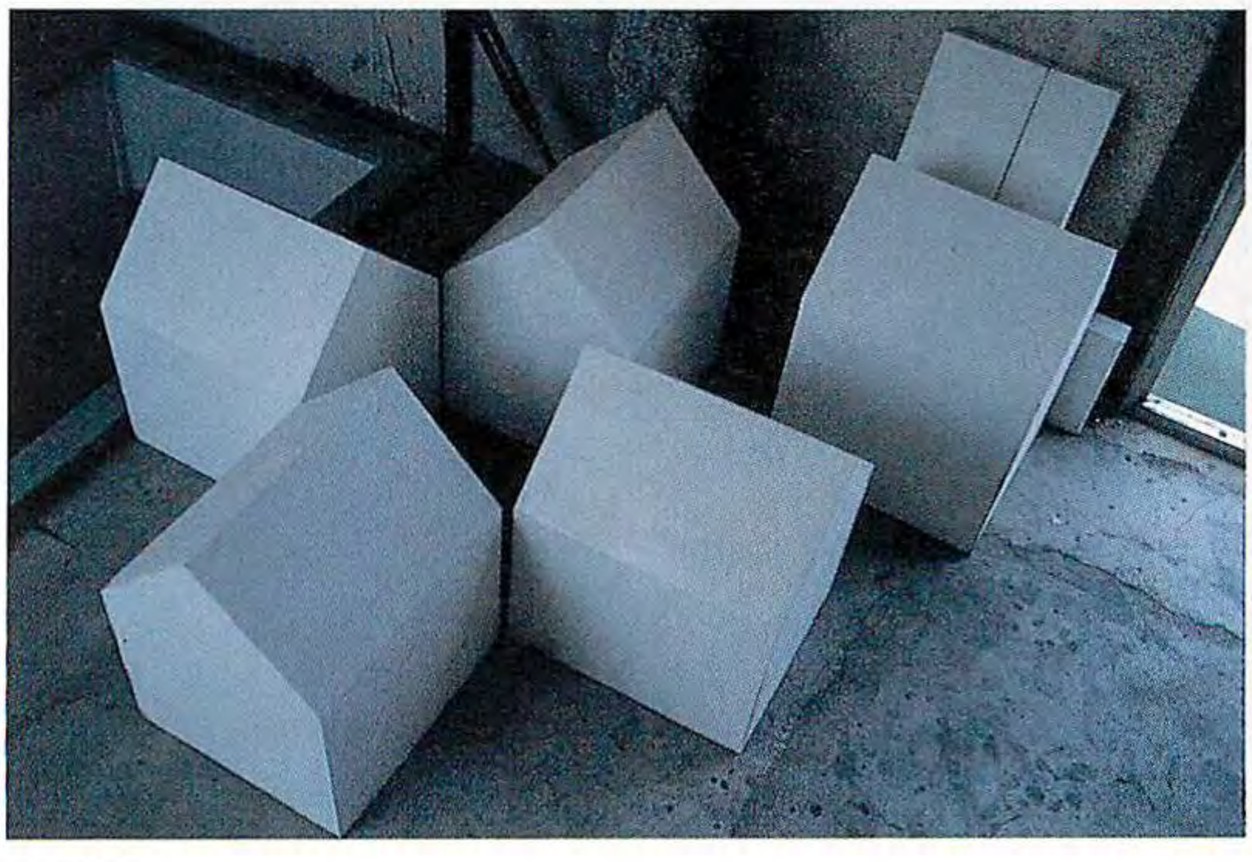
長橋秀樹
サヴェイ(Survey)
1992年　110×270cm
パネル、綿布、ジェッソ、油彩

東野元昭
そら
1992年　46.3×67.5cm
麻紙、アクリラ、ピグメント、
銀箔、岩絵具、墨、膠

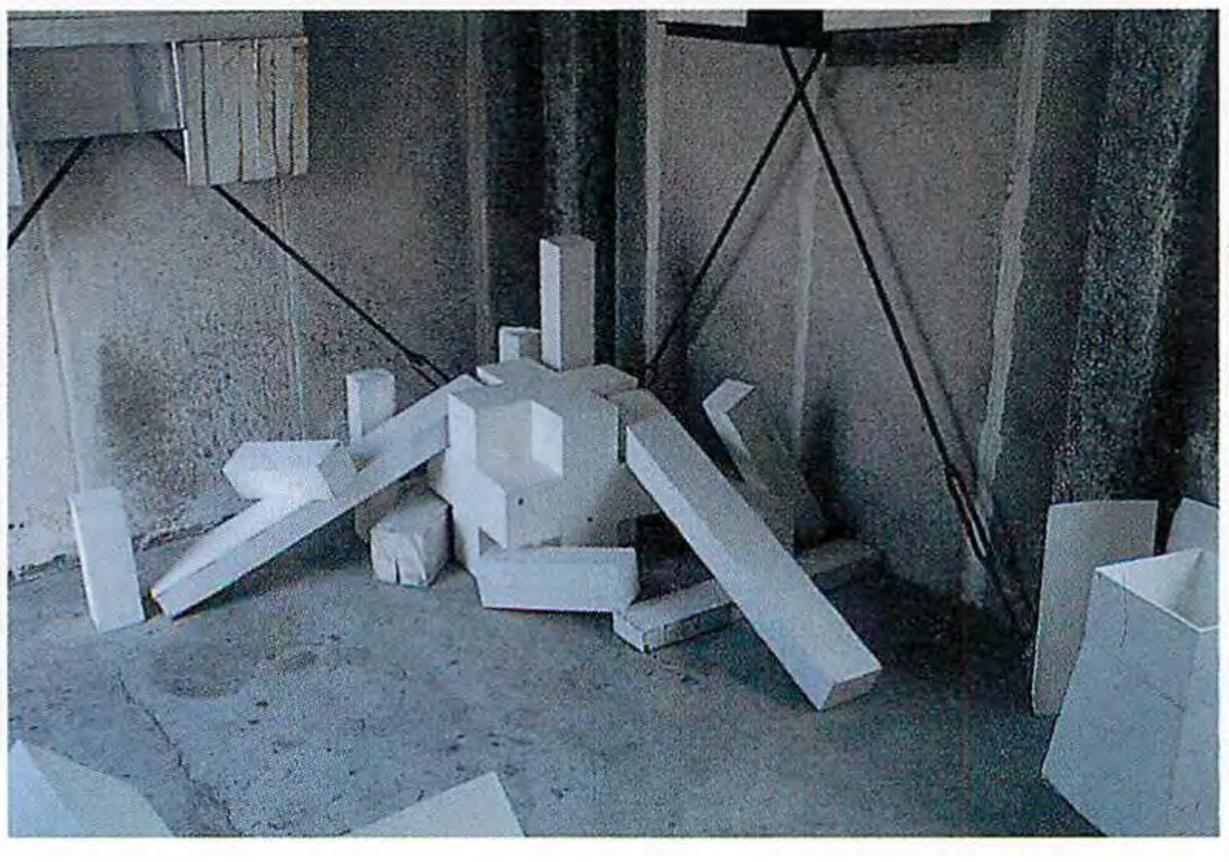




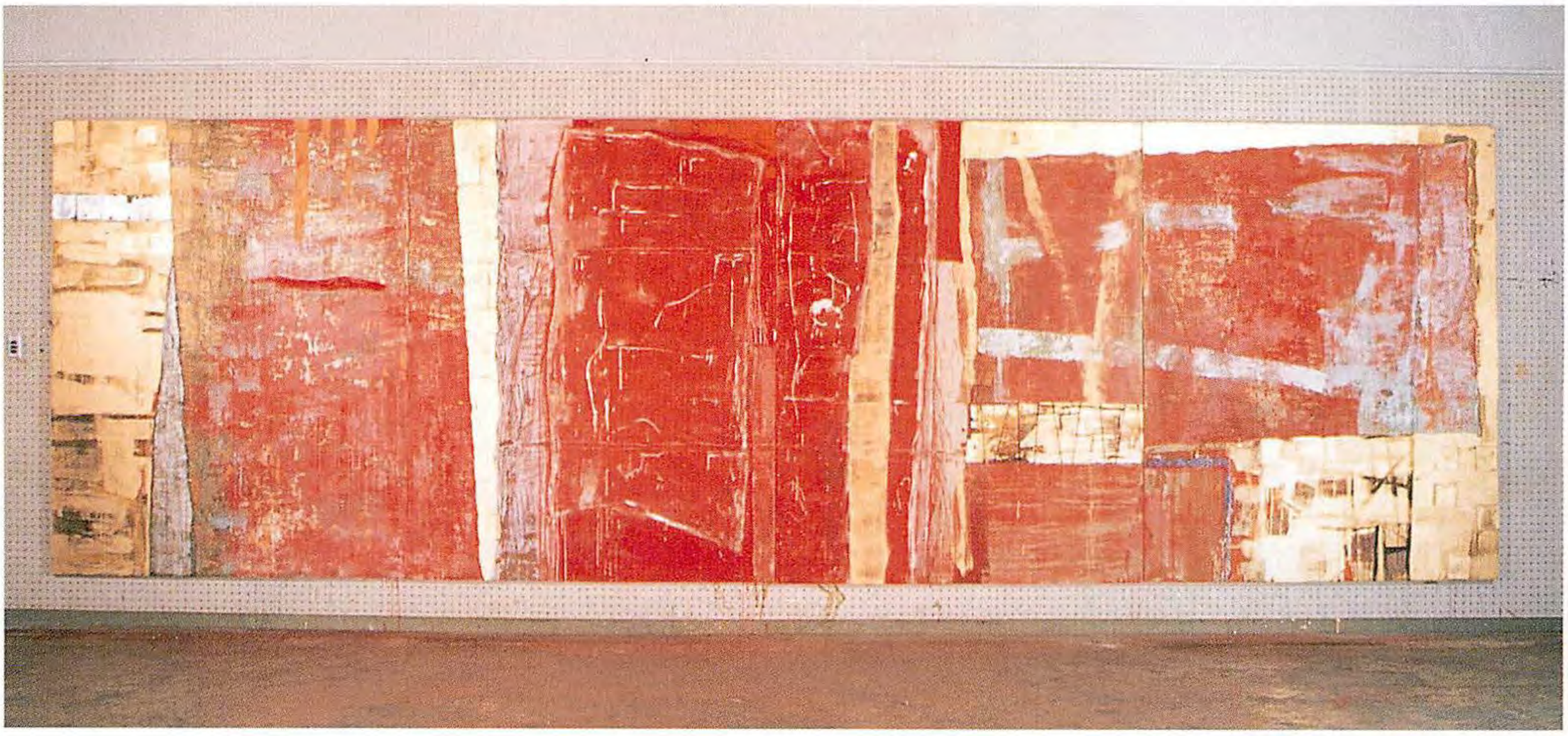
伊能敬子
実験室
1992年　160×400×7cm
木、アクリル絵具、水性インキ、
試験管、てんびん、理科実験道具



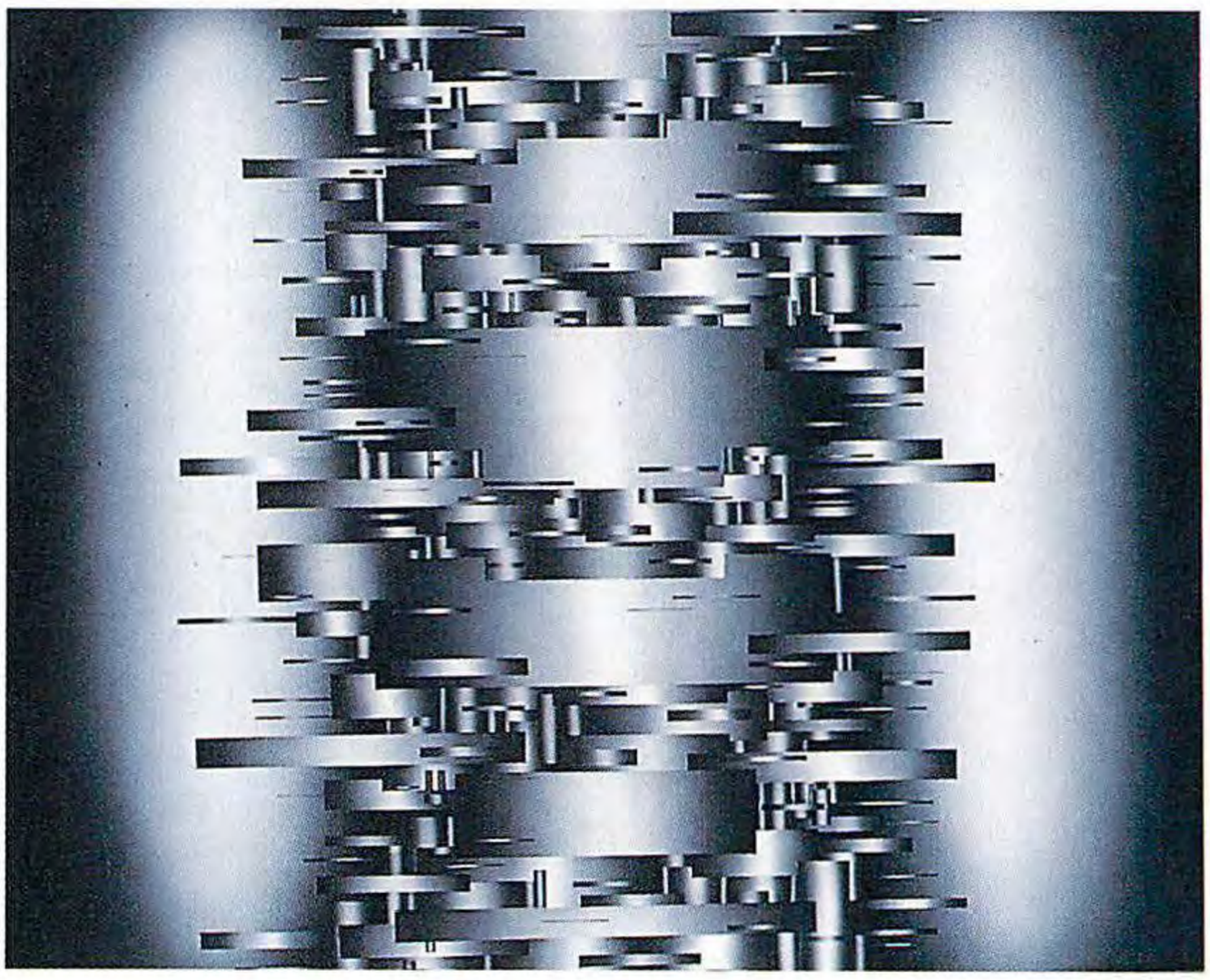
町田哲也
斥力の家/contradicting houses
[penthouse] 設置の為の立体
1992年　45×66×100cm
合板、ゴム、ジェッソ、鉄



「受難の十字立方/white standing cross
[penthouse] 設置の為の立体」
1992年　45×100×100cm
木(角材・ツガ)、合板、ジェッソ、鉄



洲崎正隆
転位1〜4
1992年　227.5×728cm
綿布、麻布、アクリラ、箔、金属粉、寒冷紗



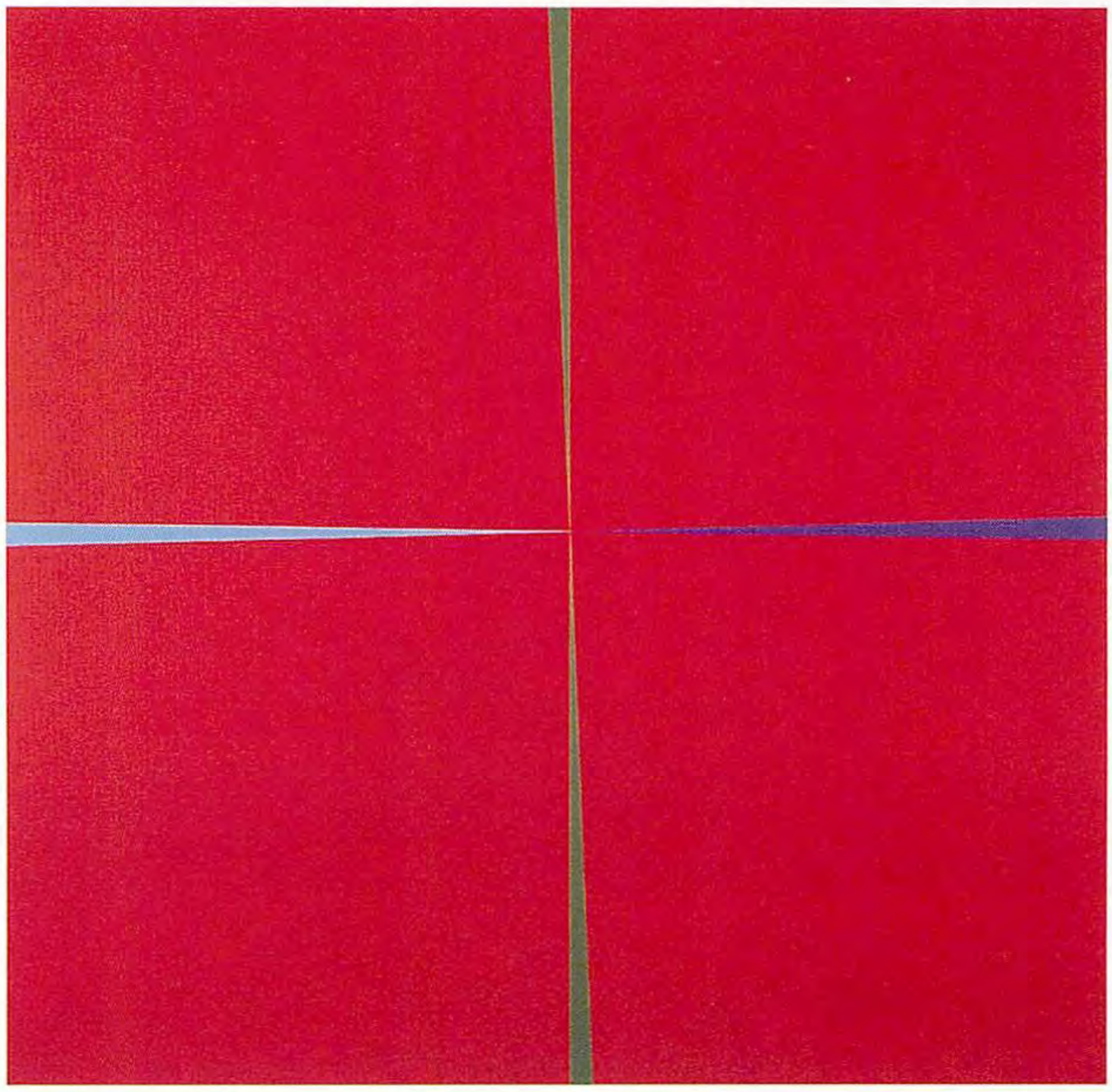
江見佳彦
SOUL SIGHT
1992年　130×162cm
キャンバス、ジェッソ、アクリルガッシュ



梅木英治
The Grand Boy
1992年　91.0×116.7cm
キャンバス、モデリングペースト、
アクリラ、クリスタルバーニッシュ(部分)



鈴木貴博
無題
1992年　80×40×50cm
再生紙、鉄、密蝋、蜂蜜、カフェイン、
植物の根、黒土



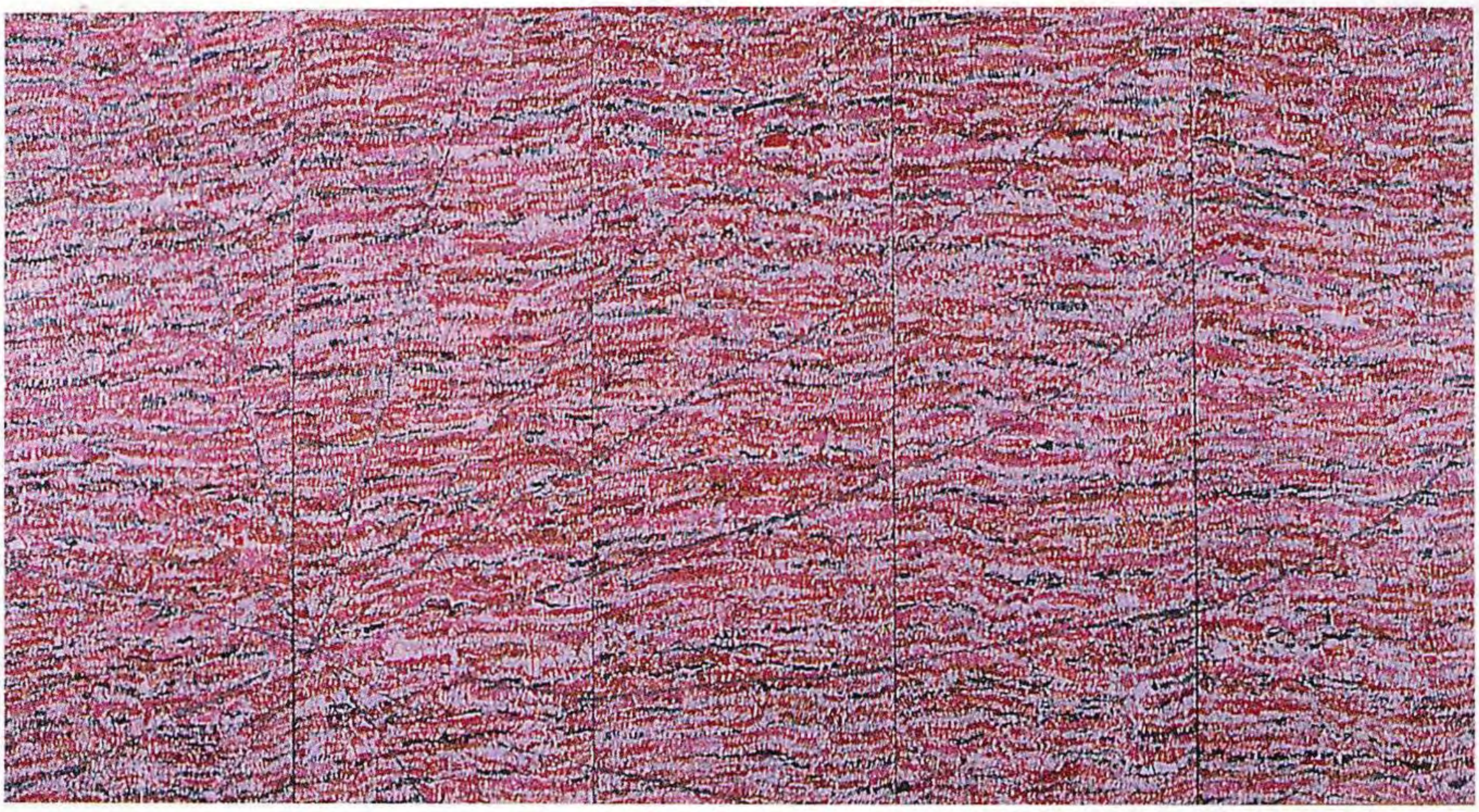
エグチマ
No.45
1992年　194×194cm
キャンバス、アクリラ



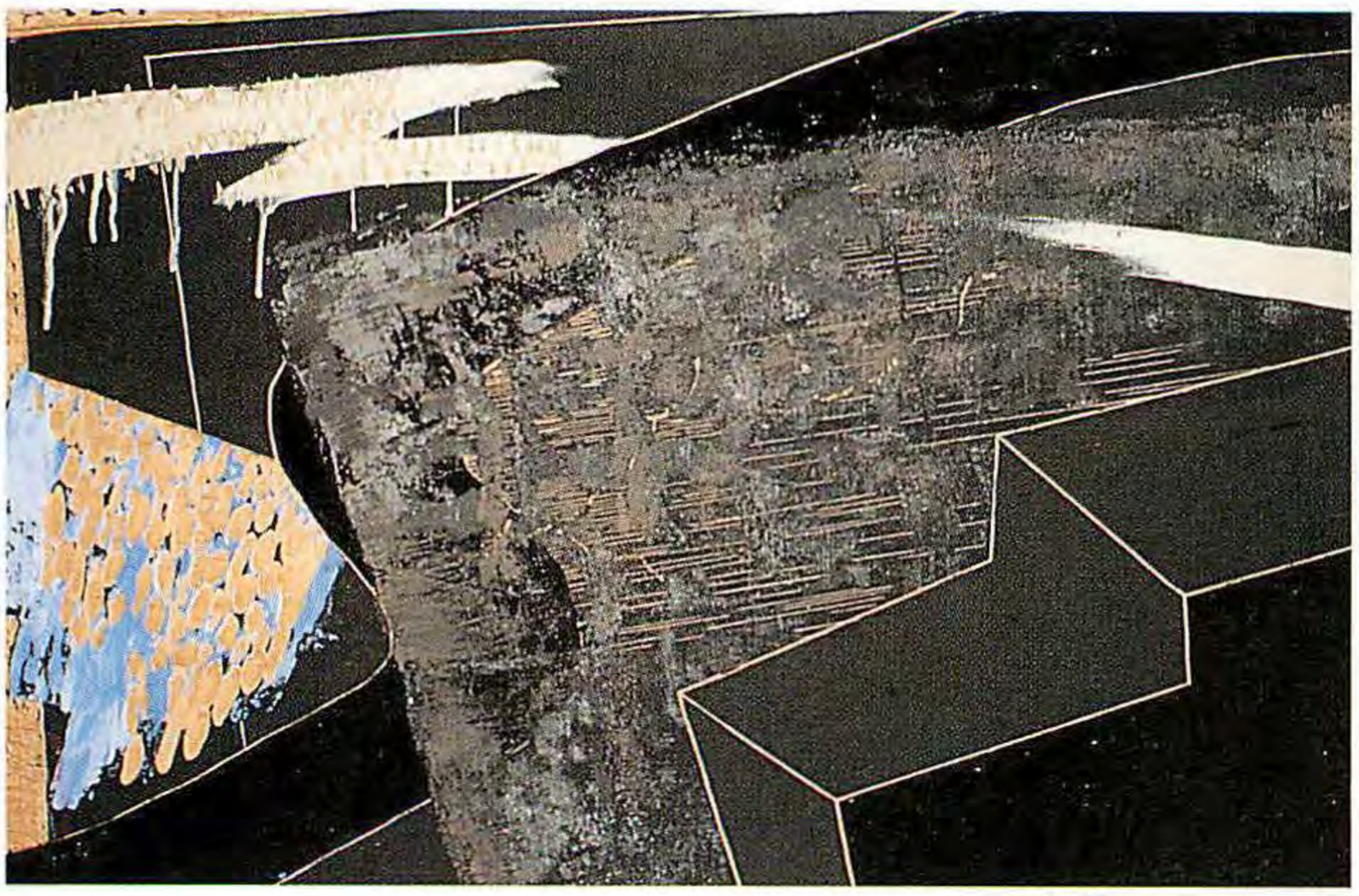
飯塚二郎
地下からの視線 91-3
1991年　182×227cm
ポリエステル樹脂、土、砂、
アクリラ、木(補強材)



富岡直子
untitiled
1992年　200×320cm
綿布、ジェッソ、アクリラ



依田順子
〝Lancaster、P.A.〞「ランカスター」
1992年　203×381cm
アクリラ、和紙、糊、マットボード



一ノ瀬智恵子
Terminate
1992年　60×90cm
シナベニヤにカービング、アクリラ



舘林康行
WATER FALL 91-1
1991年　182×280cm
キャンバス、アクリラ



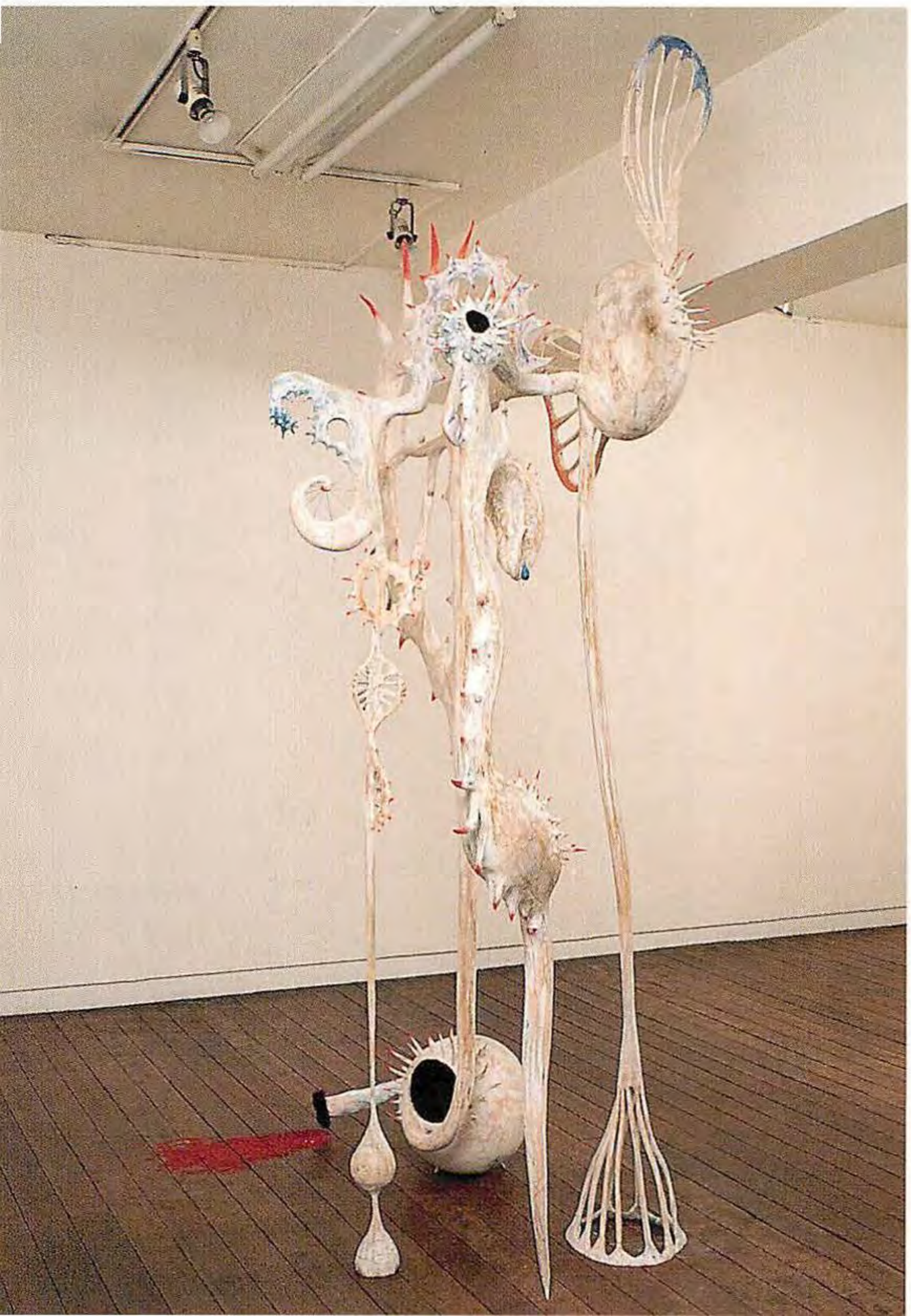
岡田可斗子
Heart of the sun
1992年　1240×300×5cm
ハッポウスチロール、トイレットペーパー、密ロウ、アクリル絵具、岩絵具、ビールのせん



米津眞理
HANASHI NO TANE-The Fairy Tales
1991年　180×160cm
パネル、壁紙、アクリラ、シルクスクリーン、フェイクの真珠、フェイクのガラスのヒール(樹脂製)、木製額の中に真ちゅう(シルクスクリーンで転写したもの)、レース、ピンクのパネル



丹治嘉彦
「接点」
1992年　150×480cm
綿布、シルクスクリーン、アクリル絵具





齋藤浩一
人物-1
1992年　161.5×130cm
フレスコ(モルタル壁に顔料とアクリラを使用)

中村昇
〈生命体シリーズ・メタノルホーゼ〉
1991年　230×150×80cm
板材、ピアノ線、胡粉、アクリル透明メジュウム、
アクリル絵具、ガッシュ、赤く染めた砂

野口栄一
unity of act(右：act92-1、左：act92-3)
1992年　右126×126×10cm　左146×146×10cm
右(鉄、木、FRP、アクリラ、ラッカー、コンテ、鉛筆)
左(木、紙、アクリラ、ジェル、モデリングペースト、鋼、鉛筆、コンテ)



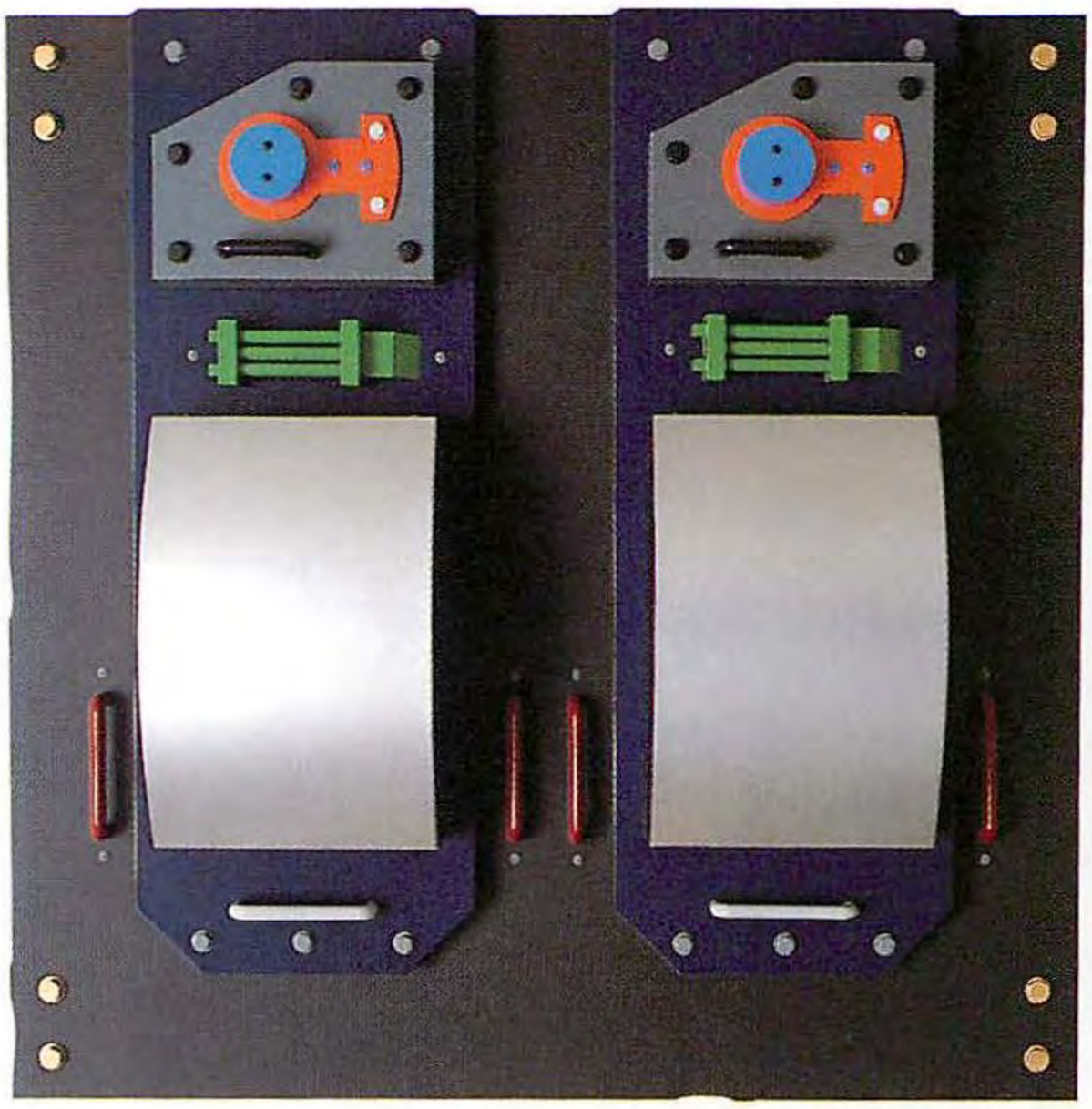
杉本智子
私は赤い
1991年
本、地図帳、割り箸、巾着袋、定期券、靴下、手帳、薬、
ポーチ、ペンケース、歯磨きセット、リングカード、ハンカチ



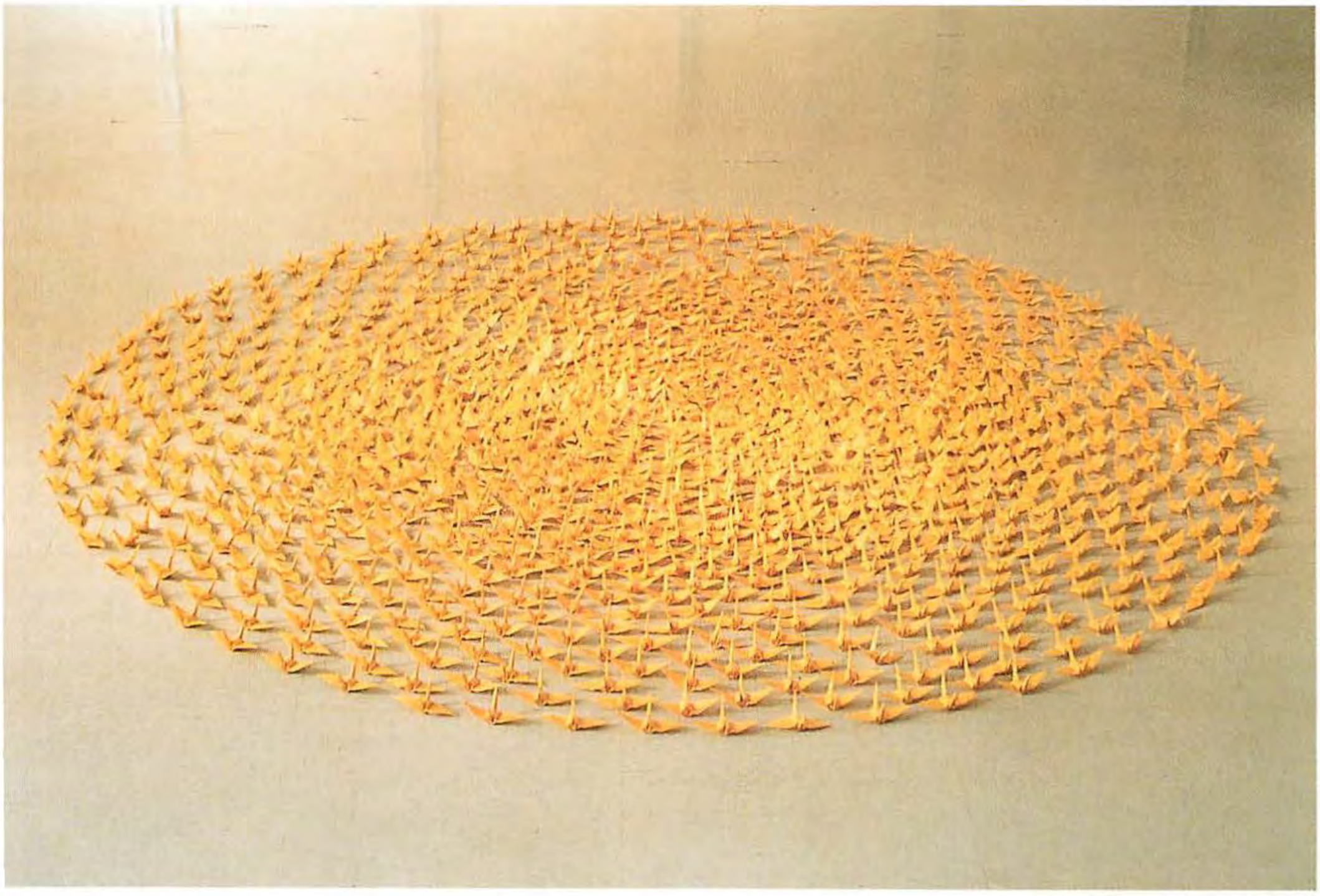
小滝雅道
sign・A-11
1992年　51.5×36.4cm
麻紙、岩絵具、アクリラ、コラージュ



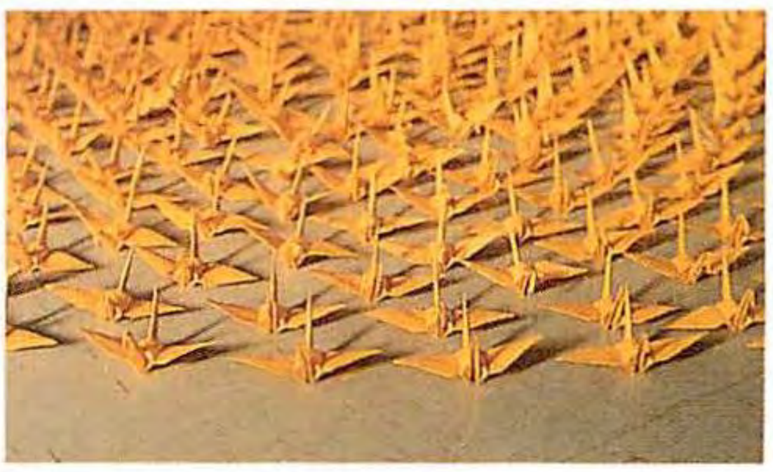
間島秀徳
Untitled
1992年　230×140×5cm
パネル、天竺綿、ブラック・ジェッソ、アクリラ



飯田真人
NEW MODEL
1991～92年　88×88×8～15cm
木材、プラスチック、アルミ、ボルト、アクリラ



須田真弘
Yellow Circle
1992年　5×⌀230cm
Recycled Paper、ジェッソ、アクリラ、ワックス



（部分）



岡田修二
「精神と砂漠1」
1991年　132×237×47cm
布、パネル、顕微鏡写真(植物)、アクリラ、顔料

金子奈津美
THE SURFACE OF TIME
1990年　146×53cm
麻キャンバス、ジェルメディウム、木炭、モデリングペースト、和紙、布、金箔、顔料、ジェッソS、鉛筆、ブラック・ジェッソ、油絵具、マットメディウム

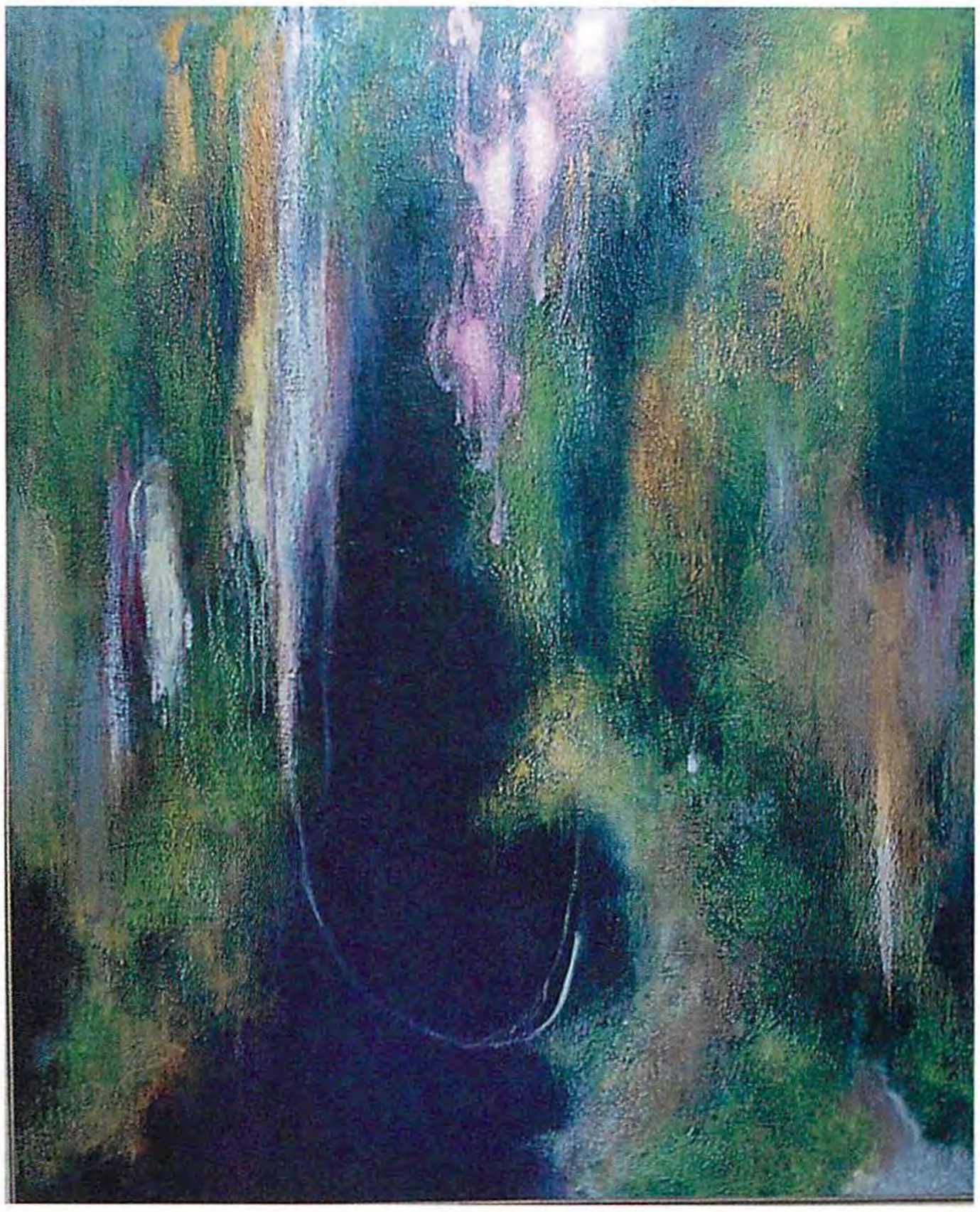




成田理俊
無題
1992年　109.1×89.0cm
紙、アクリラ、ジェッソ、ブラック・ジェッソ、ジェルメディウム



渋谷和良
東風
1993年　218.2×291.0cm
キャンバス、油絵具、アクリラ





広田美穂
「animo-charlamos」
1990〜91年　205×110×110cm
アクリル絵具、布、針金、フォルモ、
ラメ、ビーズ、金網

平体文枝
garden 7-1
1992年　162.0×130.3cm
麻布、膠、ジェッソ、アクリラ、油彩、
オイルスティック、オイルパステル

第六回奨学者49名のレポートより

（50音順）

昨年、一年間の奨学を終了した後、49名に「自己の作品におけるアクリラの今後」というテーマでレポートを提出して頂いた。様々なレポートから日頃の制作態度がうかがえる。また、これらの本文中に潜む彼等の生きざまが読者の心に投影できればという願いであるが如何であろうか。

本文中の❶〜❸は、以下のアンケートに対する解答です。各質問事項は、本文中は省略させて頂きます。

❶美術家になったきっかけについてお答え下さい。

❷あなた自身の作品にもっとも影響のあるもの・ことは何ですか。

❸今後の展望についてお書き下さい。

飯田 真人

立体としてのフォルムと、フォルムを抱む色彩

○作品の制作工程について

素材は基本的に木材を使用し、まずシナベニヤによるパネル状にしたものやシナベニヤ自体をそれぞれの形体にカットしたもの、また小さな木材により形づくられた部品をウッドパテでメドメをして、サンドペーパーで磨き、その後、ジェッソはツソ(M)にて下地をつくる。ジェッソは吹き付けにより、その間のキズやミゾなどはモデリングペーストにより補修する。そして、吹き付けては磨く作業を2～3回繰り返す。最後に次に吹き付けるアクリラの色調に合わせてカラージェッソを吹き付ける。これは作業的にも色の深みを出すという点においても大変有効である。これで下地が完成され、それぞれの部品の色を決定し、その色を2～3回重ねて吹き付け、最終的にボルトやネジで組み立てて完成となる。

○アクリラについて

以上が大まかな制作工程だが、ではなぜ水性のアクリル系の絵具を使用するのかという点については、水性なので作業がしやすいことと、フレキシブルに作業に対応できる、以前から絵具として身近であったことなどによる。そして支持体の特色を完全に覆うのではなく、その支持体の持ついろいろな要素を残しつつ色による表現ができることにある。自分の作品において、木の持つ触感や暖かみを表現に加えることができる。他の塗料を使用した場合、どうしてもそれらの絵具自体の強さが全面に出すぎて支持体の持ち味が消えてしまいがちである。もちろんアクリラに対して水で使用できる油彩であるとか、無臭のラッカー系塗料などと代用品としての絵具と考えて使用するのはまちがいであって、あくまでアクリラはアクリラとしての特色を生かして作品のフォルムを抱む色彩の制作していくことが重要になってくる。

私の作品にとっての要素は立体物としてのフォルムと、フォルムを抱む色彩があり、今までの制作した作品を展覧会ごとに振り返ると、フォルムと色彩がそれぞれ交互に主と従の関係を繰り返してきたとも考えるのだが、ときには逆に色彩を全面に打ち出したこともある。しかし、私の作品にとってたとえフォルムが主となったとしても、素材そのものをみせるのではなく、やはり色彩によって覆われたものとして見せている。今後やはり色彩というものを取り除いて私の作品は成立しないような気がするし、また色彩がなければならないとも考えている。

今以上に色彩のバランスや微妙な変化などを出しつつフォルムをより多様化していきたい。

全体のフォルムを決定して各部分に着色する段階で、チューブから出した時に構想されていた色彩と現実の作品の色彩との期待と裏切りを繰り返しながら、今までにはない自分の色彩の発見をしていきたい。



NEW MODEL
1991年　88×33×27.5cm
アルミ、ビニールゴム、木材、ボルト、アクリラ

❶何かを観て何かに影響されてというような切っ掛けは特にありません。将来に向けての選択において自分がるべき方向を考えた時、いろいろな中で自分が最大限発揮できるものしてその時点において一番興味のあるものとして美術家を選びました。
❷工業的な製品や工業的なシステムからうける影響が最も大きいです。巨大な化学工場や発電所のようなものから、高性能な自動車や飛行機、ミサイル、コンピューターなどの電子機器まで。そしてそれらを生み出したものとそれらを日常として使用している人間におどろきを抱きます。
❸❷で答えたように工業製品と人間との関わりを基本として作品を造っていきますが、工業製品の時代と共に人間としていくように私の作品も進化、そして変化させていこうと思っています。

1967　京都府生まれ
1992　京都市立芸術大学大学院修了

個展
1989　ギャラリー射手座／京都
1990　ギャラリー白／大阪
1991　ギャラリーココ／京都
　　ギャラリー白／大阪
1992　ギャラリーココ／京都

グループ展
1989　トランスメディアワーク　ギャラリーココ／京都
1991　吉原治良賞美術コンクール展　大阪府立現代美術センター／大阪
　　Beyond　ギャラリー白／大阪
　　色相の詩学展　川崎市市民ミュージアム／神奈川
1992　いま絵画ーOSAKA'92　大阪府立現代美術センター／大阪
　　アートジャンクション　京都河原町阪急デパート／京都

飯塚一郎

化石―未来の知的生命体へのメッセージ

化石―例えば恐竜の足跡化石―それは、その存在がその時代に確かにあったという時代において、私は確かに存在するか、否か。

地面の上に粘土を敷きつめ、私にとっての大きな版とみなし、全身を使い、そこに私の存在と行動を刻印し、ポリエステル樹脂で写し取ることで、それを問い続ける。その作品は自画像であり、生身の人間を見つめ直させるきっかけであり、未来の知的生命体への考古学的メッセージでもある。

アクリラは、表面に着く土の色のむらを補正することと、レリーフ感を強調するための影の表現に用いている。混ぜる土・砂の色が変われば、作品表面の色を微妙に変化する。豊富な色数と、混色の容易さは、この微妙な土の色を出すのを可能にしている。エアーブラシを使うと浮いた感じになってしまうので、絵具をかなり薄く溶き、マットメディウムを加え、丸めたボロ布で叩き込むように慎重に着彩すると、異和感なく表面の土の色と同化できる。その後、作品の下部を斜め上に置き、先の色の明度を極端に落とした色を、エアーブラシで斜め上方から吹きつけ、レリーフ感を出す。光の調整がない展示スペースを考慮してのことである。作品が大きいので、気圧を高くし、上方まで均一に吹きつけられるようにしているが、アクリラはブラシの通りもよく、非常に満足している。

作品の仕上げ段階でのアクリラの使用は、黒一色の銅版画から出発した私の作品づくりの思考を別な方向に向けようとしている。微妙な土の色を出すために、彩度の高い色も混ぜられるのだが、チューブから絵具をしぼり出す瞬間、ある種のショックが走る。色の魅惑である。それに取り付かれていながら、作品のコンセプトに合わないという理由で抑制しているのは、なんて不健康なのだろうかと最近思うようになっている。ただでさえ、ポリエステル樹脂やガラス繊維という不健康な材質を使っているのだから、精神的にだけでも健康でありたい。

純度の高い、健康な色を表面に加味することで、作品に別の意味を付加することが可能であろう。そこから派生して、いわゆるアクタブローといわれる絵画の方に向かうかもしれないし、立体に向かうかもしれぬ。今後の展開を現段階ではまだ明言することはできないし、明言することで様々な展開の可能性を抑制したくない。ただ健康でありたいだけだ。

❶美術で生活していない自分に、美術家になった切っ掛けは語れない。ただ、美術を学び始めた切っ掛けは以下のようである。

大学一年の時のことであるが、寮の同室の者が教育学部の美術科で、毎日楽しそうに絵を描いて簡単に単位を取得している。私は理系だった為、週二日の教養実験があり、英文の実験書の予習、神経を使う実験、実験後はデーターを整理し、レポートにして提出。彼の数倍の時間をかけて同単位数がやっと取れる。隣の芝は実に青かった。

翌年、彼の横で私は油絵を描いていた。アカデミックに、日曜画家のように。

❷生の喜び、死の恐怖。

❸わからない。今後の展望がきかない、スリルのある生活に魅了されて、芸術を続けている気がします。その時々で、真剣に考え、作品化し、誠実に生きていくだけです。



地下からの視線920326
1992年　185×130
ポリエステル樹脂、土、砂、アクリラ、木(補強材)

栃木県生まれ
1989　京都市立芸術大学版画専攻卒業

個展
1990　ギャラリー白／大阪
1991　INAXギャラリー／東京
　　ギャラリー白／大阪
1992　ギャラリーココ／京都

グループ展など
1989　京都美術展　京都府文化博物館／京都('91)
　　現代日本美術展　東京都美術館／東京他('91)('92)
　　京展　京都市美術館／京都(～'92)
　　IBM 絵画・イラストコンクール ABCギャラリー／大阪('90)
　　次代を担う作家展　京都府立文化芸術会館／京都('91)
　　ミニアチュール展　ギャラリーココ／京都(～'92)
1990　日本国際美術展　東京都美術館／東京他
1991　吉原治良賞美術コンクール展　大阪府立現代美術センター／大阪
　　和歌山版画ビエンナーレ展　和歌山県立近代美術館／和歌山('93)
　　PRINT　ON/OFF　ひらかたアートギャラリー／大阪
1992　エンバ美術コンクール展　エンバ中国近代美術館／兵庫
　　子供と造形ーこどもの見た現代美術　芦谷市立美術博物館／兵庫
　　肖像ーportraitー　京都市四条ギャラリー／京都

一ノ瀬智恵子

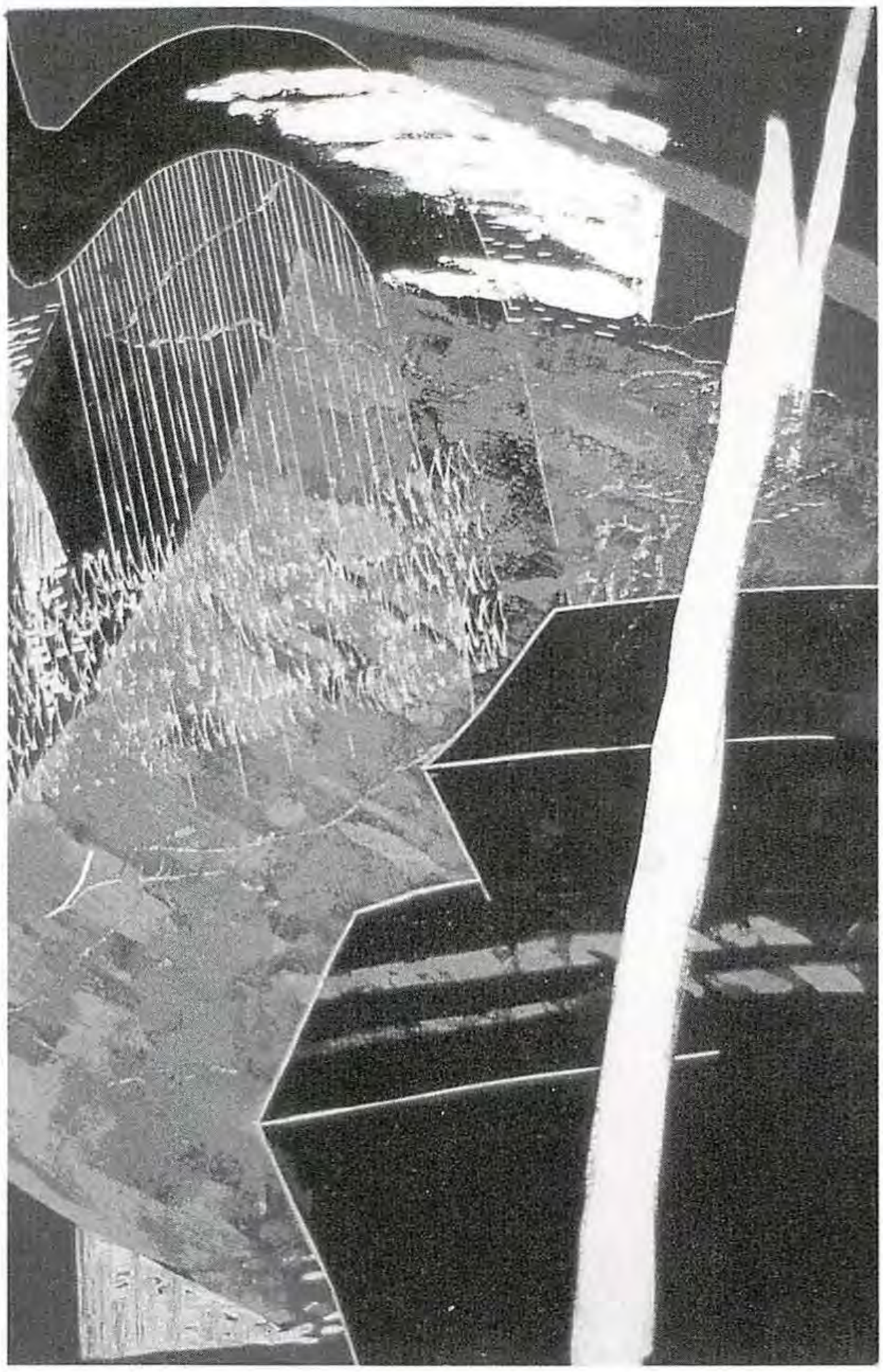
伝統美への憧憬

学生時代、日本画を専攻していた私が現代美術を志して十二、三年になります。現在は板を用いた板絵ですが、それ以前は発泡スチロールを用いたインスタレーションでした。発泡スチロールを好きな形に切り、石膏をかけ、くぎ、木などを刺し、アクリラで着彩し、さらに木の上からは樹脂をたらし、その雫の間から何が描かれているのかのぞき見る、私なりの白い小宇宙空間を創っていました。その後インスタレーションは、四～五年の間に形がシンプルになり、ディテールの描写を排除した結果、絵具の必要性も無いほどに、白い立体物に変わってゆきました。

しかしながら、描く行為そのものへの欲求は止められず、もう一度原点に戻り、平面に絵画する事を真剣に考えた結果、現在の様な板絵の世界に至ったのです。以来五～六年の間にその描画法もさまざまな変化を遂げてきました。シナベニヤにアクリラのジェッソを塗り、彫刻刀で線彫り、点彫りや金箔をはった工芸的な作風から、現在では、板をカービングしながらより抽象的な形体を追いつつ白由な発想で創ろうとしています。

私は現代美術作家であることを自認する反面、日本的な伝統美への憧憬を持つことを、自ら禁じてはいません。むしろ積極的に自分の作品世界にそれを融合させたいと考えています。西欧美術史的な流れをくむ立体的構成と動感の中に、日本的な線と面を、あたかも陰画の様に重ね合わせることで、日本人の作家であることのアイデンティーを表現したいのです。そして、それはそのまま現在の私の作品テーマである「現代社会における複雑なる不安・ｋｈａｏｓ」を表現する時、デモーニッシュなエネルギーの存在を、和の情感を持つ目で、見据える事になるのです。

最近の作品では（92・93）「ＴＥＲＭＩＮＡＴＯＲ」「ＧＯ　ＡＨＥＡＤ」「ＩＭＰＵＬＳ」と題した作品がありますが、これらは全て、更なる未来へ前進を予感させるものとして、私の中では位置づけています。



Terminate
1992年　90×60
シナベニヤに彫り、アクリル

❶大学を卒業後美術に関するいろいろな仕事をしてみたが、今一つ、満足な自己表現ができているとは思わなかった。

日本画を専攻して、日本画が合わないと思っていた所に、現代美術のギャラリーを知り衝撃を受けた。この分野でなら、自分の表現が自由にやっていけるかも、と思い、個展をする様になった

❷日本人の歴史感で根付いた伝統美、西洋美術の歴史の違いを、いつも作品を創る上で考える。

作家では、キーファーやステラの仕事が好きだ。

❸日本人であり、日本の伝統美を認めた上でそれ以上に強い自己表現手段をとりたい。板をカービングしながら絵具をのせる、という絵画工程は、普通の絵画の領域とは違い、一見仕事を難しくしている様であり、実際自分も苦しいが、その制約を越える方法をもう少し自分なりにさぐってみたい。

やはり板を使う事によって自分のオリジナリティを強調できると思う。

1957　東京生まれ
1979　多摩美術大学日本画科卒業

個展
1985　スタジオ4F　／東京
　　TRANSFOR／東京
1986　スタジオ4F　／東京
1987　ルナミ画廊／東京
1988　風が見つけた砂漠の幻想　　コバヤシ画廊／東京
1989　凍った言葉の伝説　　コバヤシ画廊／東京
1990　侵蝕蒼芒　　コバヤシ画廊／東京
1991　Forest　　ギャラリーなつか／東京
　　ForestII　　ぎゃらりい宏地／東京
1992　西瓜糖／東京
1992　ガレリアフィナルテ／愛知
　　OAG ドイツ文化センター内独楽クラブレストラン／東京
　　ドローイング展　　旺倉画廊／東京
1993　Terminator　　ぎゃらりい宏地／東京

グループ展
1981　二人展〝KUDORA〟　　玉屋ギャラリー／東京
1984　オブジェ展　　渋谷PARCO　／東京他('86)
1987　五目御殿　　世田谷美術館／東京
1989　グループ展　　吉祥寺PARCO ギャラリー／東京
1990　三人展　　淡路町画廊／東京
　　Art Beyond The Limits'90　神奈川県民ホール・G／神奈川
1991　Small Size Selection　　ギャラリーなつか／東京
　　日韓現代美術交流展'91　　大倉山記念館／神奈川
1992　ミニサイズエキシビション　　双ギャラリー／東京
　　古川 Selection　　ギャラリー古川／東京
　　日韓現代美術交流展'92　　光州民俗博物館／韓国
　　Art Trial in TAKAO'92(ヨシダヨシエ企画)　ウッディハウス愛林／東京
　　エイズのために　　ZEKÚ Gallery／パリ
1993　ミニサイズ・エキシビジョン　　双ギャラリー／東京

伊能 敬子

アクリル絵具との付き合い方

作品を造る上でアクリル絵具との付き合い方を考える時、アクリル絵具の使いやすさは魅力があるが、私の様に立体絵画的なものを造る場合には、とったり、つけたりという油絵の作業でするような造り上げる満足感がないことが難点だと思う。満足感というのはコンセプトには全く関係のない自己満足の中の話であるが、美術的な作品を造る上で、造り終わったあとで、やりとげた事に喜びを感じなければ次の作品が生まれないと思う。アクリラ・スカラシップでお世話になりながらこのような言い方は我ながら恐縮してしまうが、木工作品に着色という目的でアクリラを使うと、三度塗りしても下地が透けてしまう。会期が迫って忙しい時は随分ロスタイムになった。ただ、発色の美しさと混色のやさしさは魅力があった。

去年の秋口からシルクスクリーンの作品を手掛けるようになった。はじめての経験だったので作品の内容以前に製版で手こずって満足のできるものはなかなかできなかったが、近年のシルクスクリーンの乳剤は、水性の絵具でも印刷できるようになったので、アクリラが大活躍した。近々、作品として発表できる日がくると思う。シルクスクリーンの絵具としてのアクリラは版の目づまりが少ないだけではなく、混色しても色が美しいので大変便利だった。道具のあとかたづけや乾燥時間の短さにもこれ以上の絵具は現在ないと感じた。

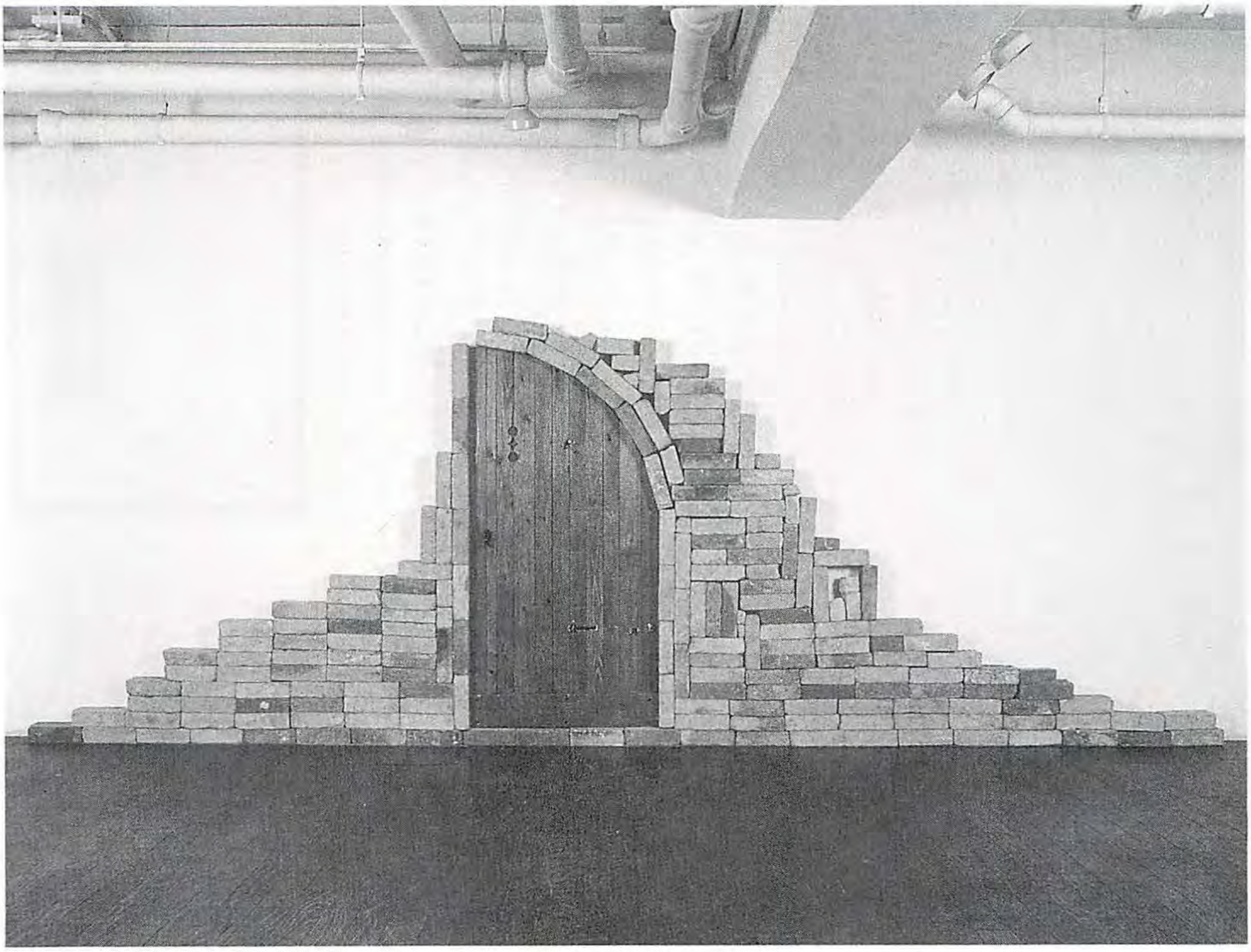
これからは、色を主役とした作品づくりを手掛けていきたいと思っているので、版画ではとてもありがたい素材だ。木工用の為に固練りで顔料分の多いものがあれば立体作品でも使用の幅が広がると思う。

❶高校の時まで、ドクターストップで体育ができなかった。(現在は面影もありませんが。)大学へ行きたいと思った時に、受験勉強が楽しそうなので美術大学へ行った。当時、体が丈夫だったら、一生懸命勉強して、一般の大学へ進学していたと思う。

その後も、急に作家をめざしたわけではなく、卒業までに、銀座で個展をしてみたいと思って個展をした。いつも目標は目前のことを解決するようにしてきた。大学を卒業する時に、ほとんどの人が制作活動をやめてしまったが、私は現在まで制作でき続けられる。その環境と運に感謝しています。しいて言うならば、ＤＮＡに「美術をしたらどうか」と書いてあったのかもしれない。

❷影響のあるものは、私の日常生活です。大学を出て３年間高等学校に勤務したが、一人一人の生徒には、親がいて、家があって、こんなことは当然のことなんですが、人間の一番の基本は家族と言うか家庭だったと肌で感じて、驚いたことがありました。これは単なる一例で、家族について作品をつくったことはありませんが、なんでもない日常生活の中で人間の本質と出会った時や、道を歩いてみつけた小さな感動等が作品につながっていく事が多いような気がします。表現方法については本を参考にする事もありますが、執筆の仕事をしている人が、エッセイを書くように、作品をつくりたいと思います。

❸もう１０年近く発表を重ねて、今さ



略奪の歴史
1991年　178×507×11.5
木、レンガ、ニス、アクリル

1963　大阪府生まれ
1987　多摩美術大学絵画科油画専攻卒業

個展
1986　小野画廊／東京
　　ギャラリーパレルゴンII／東京
1987　小野画廊／東京
　　ギャラリーなつか／東京
1988　ギャラリーなつか／東京
1989　コバヤシ画廊／東京
1991　錦糸町西武スタジオ錦糸町／東京
　　船橋西武アートスポット／千葉
　　コバヤシ画廊／東京
1993　モリスギャラリー／東京

グループ展
1987　100 人の作家による創作ボタン展　　ステージギャラリー
　　アプローズ京都／京都
　　表現の現場展　　多摩美術大学大学院校舎／東京
1988　八つの記憶素ー峯村敏明企画ー　　なびす画廊／東京
1989　ROUND1989　　ギャラリーなつか／東京
　　SMALL SIZE COLLECTION　　ギャラリーなつか／東京
　　PXA 企画　　ハートランドギャラリー／東京
1990　箱展　　ギャラリーミカワ／東京
1991　風の造形展　　すみだリバーサイドホール／東京
1992　ー地図にない風景展ー熊谷優子とコラボレーション
　　すみだリバーサイドホール／東京

表現方法だった事を思い出しました。
人間がものを見た時に一番はじめに感じるのですが、大抵の人は、色＋質感のようです。色からの発想、その題材の色自体を主役にした作品を制作してみたいと考えています。それとあわせて、古代の人は現代人の言うところのテレパシーが現代人より使えたそうです。現代人は情報集めが簡単なので、そんなものを使わなくても危険ではないので退化してしまった?そうですが、作品を見た時に退化してしまった部分を体のどこにあったか感じるような作品をつくっていきたい。そのために主題をシンプルにすることが必要だと感じています。

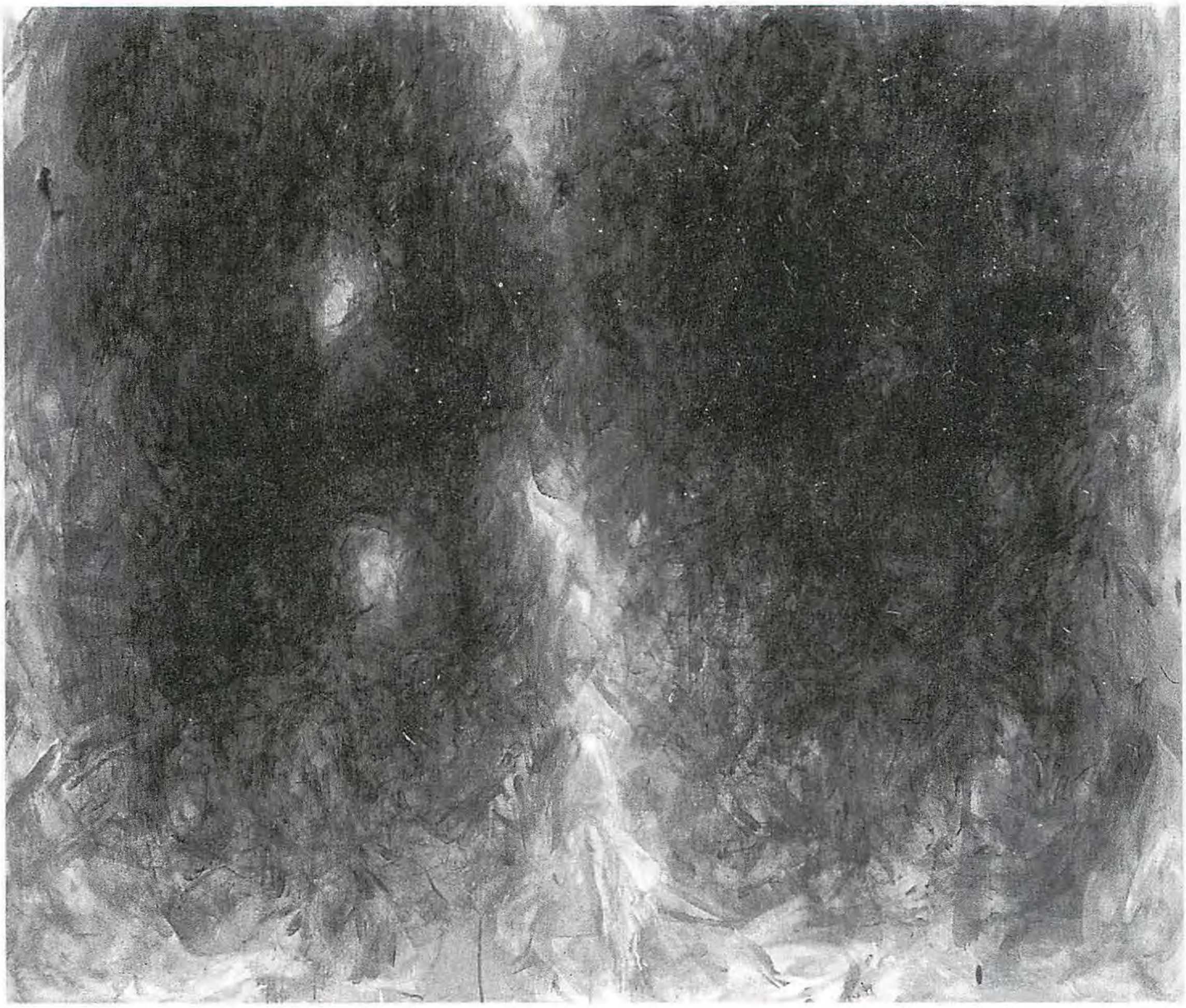
岩本 重規

―憧憬―

私はイメージへの不信と懐疑を抱いていた。私は最初にそれを出発として作品を作り始めた。私は自分の抱いてしまうイメージと見えてしまうものに強い不信感を抱いていたのだ。制作時に不意に現れてしまうカタチ、図像、あるいはそれに付随するようなイメージは、その様な事件が現れたと「みなす」ときにのみ生じる、意味を発生する。見えてしまう事は別段問題にならないが、制作時に於いて「みなす」ことで確定してしまうことが問題だった。制作の中でイメージが自らの重力で閉じてしまう。描かれたものとしてイメージは形態としてではなく、現れては消える確定してしまうのを恐れたのである。それ自身の力で自己完結してしまう、あるいは、それ自身により予め完結が予定されてしまうようなものは極力避けなければならないと思えた。この事は今なお影響しているのである。私の作品との関わりは始めから形態やイメージ、あるいは物体として自立するといった、対象として「みなされて」しまうものの形成や完成を目差していない。実際、私にとってイメージが絵画をつくるのではなかった。

「私」に対して対象化されたイメージや像は、制作に入る、あるいは、制作を牽引する直接の引き金とはならなかったのである。制作の途上に生じるイメージや像は形態としてではなく、現れては消えるしるしづけの連鎖であり、画面の理念的不確定な状態のまま、頭脳の中に起こるアクシデントとしてそのまま留保され続けるような様態として、結果的に生じたカタチとして現すこと。私を画面の前に立たせていたのは画面の向こうからやってくるように見える直接的なものの予感だった。

最近、技術的に二つの違った要素を同時に試みている。一つは構造として、画を基本にしている。一つは下地と絵具の間に光と距離を布と描かれた下地とその上に絵具を薄くのせる事で得られる表面を通過する光の反射率の差異の効果によるもの。それにより画布と下地と絵具の間に光と距離を閉じ込めると同時に、色を下地と画布に関係づける事。もう一つは下地を描くことに於いて、画面に私を介在として外部を直接導き入れる「しる」をつけることである。この場合、筆や刷毛だけでなく主として掌や指の腹を使うのは、絵具を触ったり撫でたりすることで、筆より直接的に得られる、意志から少しズレる線や方向を得る為である。だから、それと判るような跡を故意につける事は目的としない。それによって生じる事は日論むこと。今の時点では、みかけ上、泡状の連なりのような連鎖構造をとる場合もあれば、結果的に描き込めてしまうこともある。いずれにしても「私」の視線の偏りとして、けもの道が自然とできるような方法を心掛けている。さらに、それら二つの方法の差異をそのままに画布を介して乖離しないようにする事。これは本質的に矛盾していた。物質である構造を物質と非物質の双方に跨ぐものとして想定できないからだ。「現れるもの」は生きた構造の機能なのである。描かれたものとして知覚した像（現れたもの）と物質としての絵具や画布とは、図と地の反転関係と同じく決して同時に見る事ができない。地を意識するのでもなく、相互に不可分なことを始め描くことを意識するのでもなく、相互に不可分な矛盾する様相をそのまま剝きだしにする事。像と物質の間に空間が仲立ちとして



カノープスNo. 5
1992年　162×194
キャンバス、アクリラ

顕れるよう「呪」をかけて生き延びる事。筆跡と筆跡、筆跡と画布、画布と絵具、絵具と色、色と色、色と感情、感情と筆跡といった、相互に保証し矛盾し合う差異の連続を、物体としてでもなく、具体的なものとしてでもなく、フィクションとしてでもなく、出来事にする事。そこには生きた構造として外部へ向かう奥行きが既にあるはずだと考えるのである。そうして、私は深さの中へ向かう憧憬を抱いている事に気が付いた。私はもう一つの空虚な空間として風に吹かれて波立つみずたまりなのであった。

1963　東京都生まれ
1989　多摩美術大学大学院美術研究科修了

個展
1988　小野画廊／東京
　　かねこ・あーとG1／東京
1989　ルナミ画廊／東京
1990　なびす画廊／東京
1991　なびす画廊／東京
1992　コバヤシ画廊／東京
1993　なびす画廊／東京

グループ展
1987　表現の現場展　　多摩美術大学大学院校舎／東京
1989　ON CANVAS　ー四辺の中でー　埼玉県立近代美術館／埼玉
1990　自立反発ーPaintingーON CANVAS VOL.2　　埼玉県立近代美術館／埼玉

❶何かが発生しているらしい、と制作中に思うことがある。何が起こりつつあるのか、何を見ようとしているのか。何が発生するのか、見えるものと見えないものの間を何かが行ったり来たりして明滅しているような、目を凝らして見ても何が見えているのか判らない、でも何かがありそうだ、というある種の予感の様なものがあった。それをはっきりと見たことがなかったから、見てみたいと思っていた。おそらく、それが私に今も作品を作らせつづける理由なのではないだろうか。問いの答えにはなっていないかもしれないが美術家になったという意識はあまりもっていないのである。

❷画面の本当の位置はどこなのだろうか。物としてのたいらなキャンバスは絵具が施されることで何処へいってしまうのか、絵の表面は絵画空間のどこにあるのか。私はとりあえず、絵を支えている平面上の物体を空間の見えない軸としてその中心、空間と物質の間に設定してみたいと思った。だが物質と平面は同じものの違う相であるとするなら、何を同じものとするのだろうか。私が関心とするのはマテリアルが空間を発生するのではなく、空間を見えない物体としてマテリアルとする事である。

❸描くという行為と画面とは物理的に限定されている。そうした物理的な限界を露呈する痕跡を「しるし」として、すなわち、身体的に制約される「しるし」をつけることで原初的あるいは発生的な在り方（ものの在処）探ること。さらに、絵画に特有の造型手段として平面と色彩がある。それらには色を色、平面を平面とするといった形式や論理との博愛がついて回る。そうした色からその効力を一度無効にして、しかも、仮にそれが実体のあるものとみなす、つまり、絵を反空間の物体とみなすことで、色と空間が象（しるし）として再び姿を顕すことはないだろうか。いまのところ、結局よく判らないままなのであり、成り行き任せなのである。

梅木 英治

アクリルによる「最後の楽園」創造

私はこの14年間主に銅版画（メゾチント）を発表してきたが、それ以前は油彩もやっていた。ところが版画に手を染め没入しだすと油絵からは徐々に遠ざかっていった。というのは油絵に手を着けても、表面の乾燥を待たなければ描き進められない難点は私の創作意欲を喪失させた。そこで乾きが早いというアクリラを試してみることにした。限られた時間の中で、始めの情熱を保ったまま一息に描けるのではないかと思ったからだ。だが油絵とはまったく使い勝手が違い確かなメチエを見付けるまでは色々模索したものだ。乾燥時間は予想以上に早く、紙に水彩で描くよりもずっと早いのには少々たじろいだ。また隠蔽力も弱く、混色して特殊な色を作っても意味がないと悟った。そこでいろんな色を何層にも重ねて厚みのあるボディーを作ろうとした。まずキャンバスにジェッソを塗り、その上に一通り描き進め、一応仕上げては見たが、油絵の落ち着いた深みは得られず、いかにもビニール画という薄っぺらな印象は拭えなかった。そこでもう一度モデリングペーストでマチエールを造り直そうと思った。任意に全面にモデリングペーストを粗く凹凸にペンチングナイフで塗り重ね、その上からオレンジ、茶、緑等の色を任意に地が見えなくなる程塗り、そこから始めてチタニウムホワイトで形を描き抜いてゆく。そして必要な色を置いてゆく。この行程を完成するまで5、6回繰り返し、常に形を修正する消去法で描いてゆく。この時、隠蔽力が強く乾燥が早いチタニウムホワイトと透明色の多いアクリラは誠に重宝する。

この方法を発見して予てより念願の大画面のタブローも予想以上の短時間で完成させることが出来た。今年3月頃より、昨年から続いている月々の装丁版画のメ切りの合間を縫って50号2点、80号2点を完成した。これは画中の人物を等身大に描きたいという事で、これからも、100号120号と展開してゆけそうだ。等身大というのは、私の絵はあくまでも額縁に納め、自分の生活空間に掛け、画中の空間に自由気ままに行き来して楽しみたいという気持ちからだ。

さてこの作画法により制作してみて、改めて気づいた事は、それ以前に十数年手掛けているメゾチントのメソッドと同じ方法であったという不思議な事実である。メゾチントというのは初めに真っ黒な原版を作り、下絵にそって削り進め、試刷りを繰り返し、黒から徐々に灰色そして白と形が浮かび上がってくるといった技法だ。おしなべて表現というのは素材とその方法論に帰結するが、モチーフはまったく同じものが異なった材料による違ったジャンルで、方法を同じくして完成した作品の印象もまったく違う、正に陰と陽とも言うべき存在が成立する。それはとりも直さず私が意識の世界でずっと探究してきた、陰陽、明るいものと暗いものが精神世界においてはオリジンにおいて合一され、表裏の存在であるという直観が証明されたことを意味する。誠に神秘的な創造の神秘に触れたような喜びを覚える。

今後、童話『最後の楽園』の後日譚として、大画面で『楽園の黄昏』シリーズを描き、大きな会場で展覧したいものだ。そしてこれらの絵には、昨秋旅し、自らのルーツとしての最後の楽園を発見したバリ島に赴き、彫刻村でふさわしい額縁を誂え

1951　大阪府生まれ

個展
1978　銅版画集「夢魂」出版記念展　　Gプチフォルム／大阪
　　ガリレア・グラフィカ／東京
1979　高知アートギャラリー／高知
　　版画展「夢」　　ギャラリープチフォルム／大阪
1980　ダビットソンギャラリー／シアトル
　　高知アートギャラリー／高知
　　たけいし画廊／東京
　　福岡画廊／福岡
1981　版画展「劇場」　　ギャラリープチフォルム／大阪
1982　版画展「メランコリア」　　ギャラリープチフォルム／大阪
1983　はっとり美術／高知
　　水彩画展「ファントム」　　ギャラリープチフォルム／大阪
1984　版画展「リリシズム」　　ギャラリープチフォルム／大阪
1985　平安画廊／京都
1986　「日々の惑星」出版記念展　　Gプチフォルム／大阪
1987　ギャラリー池田美術／東京
　　江寿画廊／京都
1988　ギャラリーおおひら／高知
　　平安画廊／京都
　　メンタル・シアター病める劇場　　京都書院／京都
　　懐古版画展「最後の楽園」　　Gプチフォルム／大阪
1989　西武宝塚店美術画廊／兵庫
　　Dream of beeing　ホール・ワースギャラリー／シドニー
　　メゾチント展　　ギャラリーおおひら／高知
1990　版画展「夢の翼」　　ギャラリープチフォルム／大阪
　　「マルドーロールの歌」出版記念展　　京都書院／京都
1991　マルドロールの歌　　ギャラリー池田美術／東京
　　銅板画展「マルドロールの歌」に至る劇性の軌跡　　ギャラリープチフォルム／大阪
　　メゾチント展「夢の翼」　　平安画廊／京都
1992　梅木英治幻想画集「最後の楽園」出版記念展　　ギャラリー・ミラージュ他／東京他（'93）

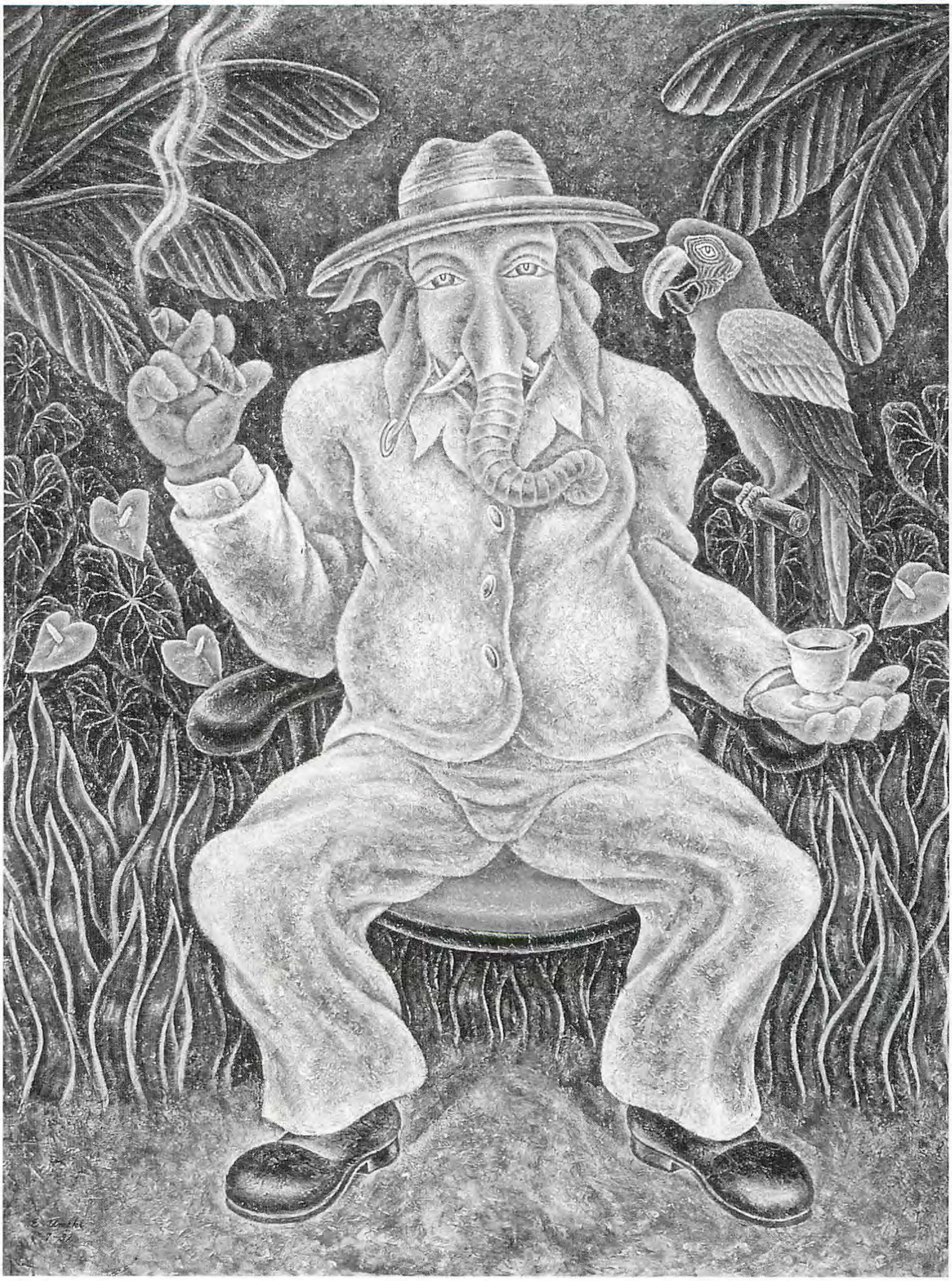
グループ展
1978　フットプリント　　ダビットソンギャラリー／シアトル
1980　版画展　　ギャラリー啓世／兵庫
1981　トレント・ユーモアビェンナーレ／トレント
　　メゾチント展　　ダビットソンギャラリー／シアトル
1982　幻視の森　　東京セントラル絵画館／東京
1983　ミニプリント・インターナショナル／カダケス
1989　現代日本版画展　　オークランドミュージアム／ニュージーランド他
1990　現代日本版画展　　ウェストバックギャラリー／シドニー他
　　ビクトリアナートセンター／メルボルン

❶幼い頃から図画工作は得意で、漠然と絵描きになりたいと思っていた。高校に入ると美術クラブに行き、先輩達に現代美術にも目を開かれた。そして大学受験をひかえ、石膏デッサンを習い始めた。だがその頃学園紛争盛んで美大で絵を学ぶ事に疑問を感じた。美大を受けたもののすべて落ち、また画

好行なっく華ス等べ童❸か何とも心現っすに分ののそ真❷をェくうきっ通幻た壇

たいと考えている。
　そして最後に、私の心の底で求め続けていた材料を与えられた事を心より感謝したい。

絵描きという存在にも反発を憶えた。まったく行き先不明の闇の中から、文学、澁澤龍彦の紹介する世界を知る様になり、自分の内面の世界を開かれた。又、金子國義という従来の絵描とタイプの全く違う作家を知り、こというメソッドが自分の世界に導いてれそうな予感を憶え、自らもオブジ、ラベルを収集、居心地のよい空間作るべく描き始めた。
具体的なモチーフとしては、文学、写、映画、あらゆるビジュアルなもの、れらを言葉で推敲、顕彰し詩的なもが現れたらデッサンし固定する。私絵は幻想絵画といわれているが、自にとっては現実である。私はその中生き呼吸し、自分の苦悩をさらけだこともあれば、歓喜に踊ったり、ゆたり浜辺で寝そべっていたりする。象と夢（内面）を行き来し、別の居地のいい世界を造り出す。そして最大きな起動力はインスピレーションうしかない。彼方からやってくるものか、その時それを受け画面に向っている自分は媒体になりきれる。拙画集「最後の楽園」に収録された話〝最後の楽園〟の後日譚ともいうき〝楽園の黄昏（仮題）〟シリーズを身大の大画面にアクリル・キャンバで制作する。額はバリ島の彫刻村で美な装飾豊かなものを誂えた。平た言えばアンリ・ルソーの現代版といたようなもの、原色を煮染めたよう現代色で表現し、画面の中へ自由にき来したい。それにはアクリラは絶の素材となるだろう。



The Grand Uncle
1992年　145.5×112
キャンバス、モデリングペースト、アクリラ

エグチマ

絵具と語り合う

今までの私は、一方的に絵具を使うのみであった。これからの私に必要なことは、絵具と語り、時には格闘し、互いに高め合っていくことだろう。自分の成長だけを望み、『使う者』でありつづける限り、私の成長はあり得ないだろう。

久しぶりにヨゼフ・アルバースの絵画を見る機会があった。アルバースに関して私の評価はそれほど高いものではなかった。それは、『ステラ以前』であったり、モンドリアンほど厳しくはない『風景画的構図を持った抽象』であったりした。しかし、その作品群は、私の心の変化をとらえ、見透かすかのように私に語りかけてきた。明らかに、アルバースは絵具と語り合っていたのだ。決して、同じ構図による配色の実験などではなく、アルバースからの色への語りかけがあり、色彩からのアルバースへの語りかけがなされたはずである。

私は今、アクリル絵具によって絵を描いているが、絵具と語り合うという必要性はアルバースに於ける油絵具と全く同じである。

現在、私が興味をもっているのは、パール系、黒、グレー等、比較的無彩色に近い色です。それ等とうまく語り合うことができた時、私は再びめくるめく色彩へと向かうかも知れません。数種類のパール系の色に、今は引かれます。漠然とですが、「何かあるぞ」って感じです。次の発表でその答えができるだけ出せれば、と思っています。

（切っ掛けというものは、考え始めるといくところまでいっちゃいますので）

…真っ暗といえば…

幼少の頃、私の掌に『ひよこちゃん』がいて、祖父母の部屋の押し入れの暗やみの中でのみ、『ひよこちゃん』はその黄色い姿を現し、私の話を聞いてくれました。『ひよこちゃん』と交信できた期間はとても短かったように思います。創作活動とは、このように現れては消えようとするナルチシズムを、何とか繋ぎ止めようとした痕跡ではないでしょうか。

❷影響関係というのは次々と現れては蓄積されていくものなので、一概に〝最も〟ということはできませんので、私の人生にインパクトのあったもの・ことを並べてみます。但し、これは意識の上でであって、本当の影響は別の所にあるのかも知れません。

『火の鳥・未来編』（手塚治虫）
『晩春』（小津安二郎）
『ものぐさ精神分析』（岸田　秀）
『アギャキャーマン』『ベロベーマン』（谷岡ヤスジ）
『いたち野郎』（フランク・ザッパ）

ゴッホ。ポール・コゾフの死。スパークス。モンドリアン。最愛の人を愚かにも手放してしまったこと。

❸心には穴が開き、空間は裂け、無と空の世界に遊ぶ私は常に有の強迫に怯え、次なる供物を待ち焦がれながら、女陰への接吻と放尿の観察を続けるだ



No. 45、No. 46
1992年　194×194×2点
キャンバス、アクリル

1961　福岡県生まれ
1984　京都精華大学美術学部卒業
1986　Bゼミ Schooling System修了

個展
1985　かねこ・あーとG1／東京
1987　コバヤシ画廊／東京（6月）
　　コバヤシ画廊／東京（9月）
1989　ルナミ画廊／東京
1990　不二画廊／大阪
1991　ギャラリー古川／東京
1992　ギャラリー古川／東京
　　HURUKAWA SELECTION II／東京（12月）

グループ展
1984　生成と照応　　鎌倉市民ギャラリー／神奈川
1985　Bゼミ展　横浜市民ギャラリー／神奈川（'86）
1986　Aゼミ展　Galleryk／東京

ろう。
「来世」というコンセプトに基づく関係のねずみ講性は、不幸の連鎖を助長し、女達のマザー・コンプレックスを内に秘めながら、21世紀の二重人格の母親による幼女虐待とカリスマとの婚礼を強要していく。
自らのヒロイズムを量産しつつそれを粉砕する作業も、強迫神経症からの脅迫に屈する限り行われる。

江見 佳彦

深い透明感のある空間より

以前は、形と空間との間に発生する緊張感をより高めるため、立体感を持つ物を集積させて、より密度の高い形を作ることにより、それと対位する空間をも作り出してきました。が、現在、進行中の作品では、すべての物体間にある空間に存在するエネルギーと、物とを対位させることにより、より質の高い緊張を作り出し、地球創造の時より、脈脈と続く遺伝子を物体とし、空間にあるエネルギーを魂の発するエネルギーとして、その二つを対比させることにより各々の存在をより高めること。「二性性相」させることが目的であり、それにより、魂の存在を感じさせることこそ主な目的である。素材に関しては、不透明なガッシュでグラデーションし、より強い立体感を作り、対する空間では、以前は余白でしたが、透明なアクリラを重ねて使用し、深い透明感のある空間を作り出そうとしている現在です。

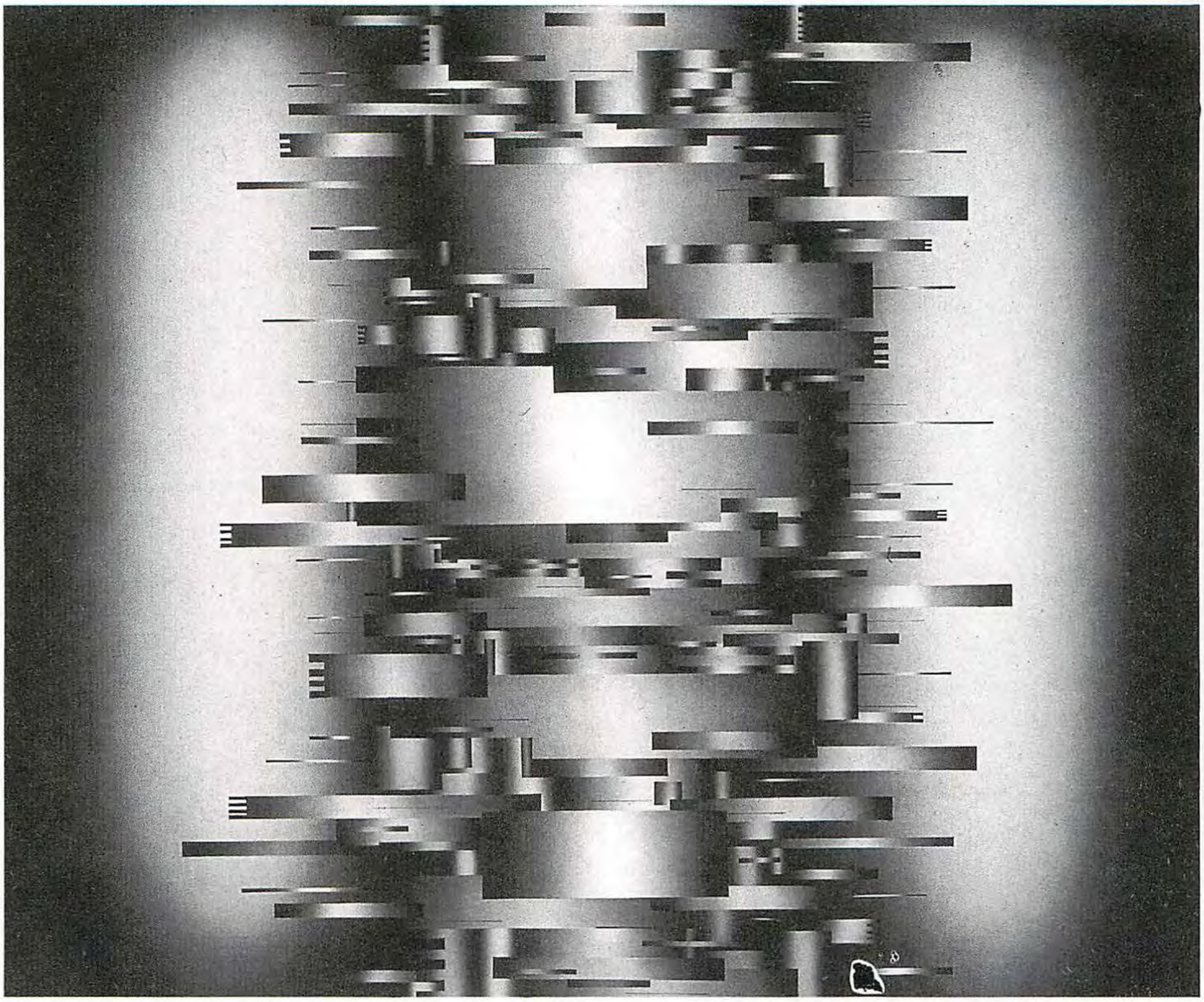
人間の視覚を通して、絶対的な存在と、存在するかもしれない存在を表現するには、より相反する素材が、私の場合必要になると感じています。

今回より、貴社の製品を使用しましたが、問題になった点は、ジェッソで大画面を塗る場合、水を混合しても乾燥が速すぎ、均一な面ができにくいことでした。かなり多めの水でジェッソを薄くし、数回塗り、サンドペーパーで仕上げ、また、ジェッソを数回塗る作業を、何回となく、繰り返さないと均一な面ができませんでした。その他は、現存の製品で満足していますし、不備と考えられるような点も、作家があらゆる努力をし、より自分の理想、または、それ以上の作品、表現を作ることが、作家の仕事の一つと考えています。

るどあく味自❸へ」深にじ妙きすそ❷在❶

「私は誰か」そして「みずからの存をどう証明するか」と、意識した時。「私とは、正確に何ものであるのか」れには「みずからの存在をどう証明るか」。精神は、自然と同調すると内省状態に入る。そして外宇宙と奇に類似して自己の内側の内宇宙を感、同時に外界を深く認識できるようなる。つまり内的拡張意識を、より く帯電することにより「生の命題」死の命題」「死後の生」「魂の不死生」と意識が移行していく。

自己の内宇宙の深淵をのぞきこみ、己に関する知識を拡大し、存在の意の真実を探し続けることで、より多の内的確信を体験することが宿命でり、現在の状態がいつまで続くのか、のように展望するのかは、不明であ



SOUL SIGHT
1992年　130×162
キャンバス、ジェッソ、アクリルガッシュ

1958　岡山県生まれ

個展
1989　村松画廊／東京
1991　村松画廊／東京

グループ展
1988　エンバ美術コンクール エンバ中国近代美術館／兵庫(～'93)
　　ABC&PI展　　ABC ギャラリー／大阪(～'92)
1989　ジャパンイパクトアートナウ'89　　韓国美術館／ソウル
　　現代日本美術展　　東京都美術館／東京他
　　汎瀬戸内現代美術展　　岡山総合文化センター／岡山('91)
1990　日本国際美術展　　東京都美術館／東京他
　　現代日本絵画展　　宇部市民文化会館／山口('92)
　　「岡山の美術、現代作家の眼」展　　岡山総合文化センター／岡山
1991　アース・プロテクトワーク　　ソニータワー／大阪

岡田可斗子

トイレットペーパーとの出会い

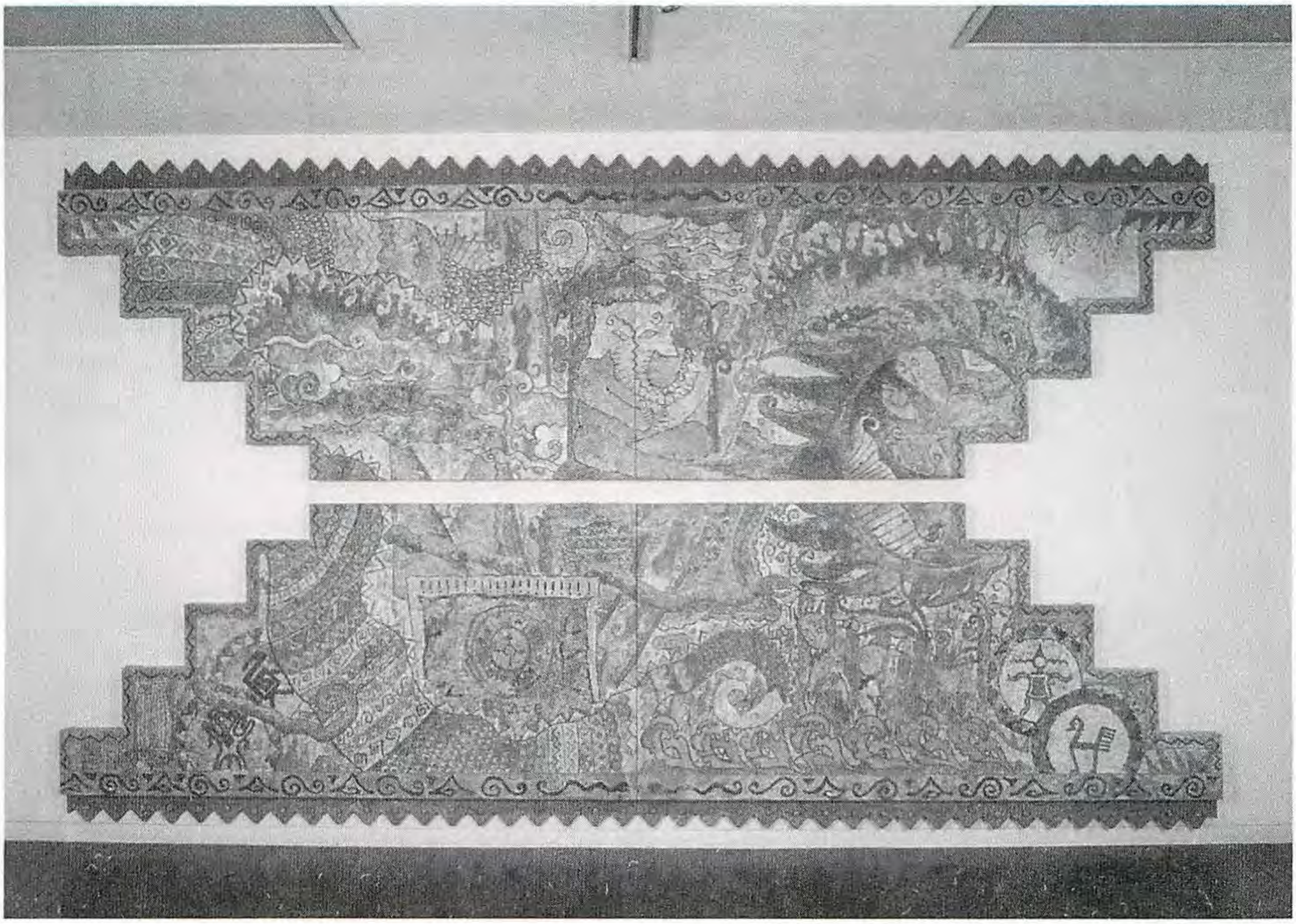
個人の独創性が尊重されることにより、感覚、知覚、認知が視覚化されるのであれば、そこには、条件、規約は、存在しない方が良いに決まっている。芸術表現の媒体が混用されている現在、素材との出会いは、重要な意味を持つことになってしまう。〝トイレットペーパーとの出会い〟なんて、あまりに日常的で、消耗的役割でしかないものであったにもかかわらず、それを使って、筆についた絵具を拭き取った瞬間、そこに、浸透していく色彩が、表面色から内部色へと変化していった偶発的な出来事、つまり〝出会い〟であったかもしれない。その出会いを重要視し、視覚化する行為においてアクリル絵具は自由であった。それは、歩く為に造られたアスファルトの道の上で、眠りこんで、夢を見ることができるような、一つの現象だったと考える。出会いがあり、幾許もの現象が起こり、行為へと移る。そこには、意識的に自己の存在の確認があり、無意識的に原因と結果が、くり返される。それらを、あらためて凝視した時、ＥＦＦＥＣＴに価するものを、どのように生きていくか、という事が要点となる。なぜならば、その線上にＣＡＵＳＥ＝作品が生まれてくると考えるからである。さらにＣＡＵＳＥはＥＦＦＥＣＴにも成る。それは、種子が成長し、幹となり葉をつけ、花を咲かせ、実をつけ、再び種子を生むように循環されていくものであるから…。

現在、私の作品は、細長い板を張り合わせたボードの上にトイレットペーパーでマチエールをつくり、岩絵具、アクリル絵具で描き、密蠟を流すという手法であり、モチーフに内存するものは、宇宙の法則を意識して受けた感動、又、それとは反した動きに対する警鐘である。そして、調子を抑えた淡色の絵具が、ペーパーに染み込んでできる色彩は、今の私の息づかいである。呼吸をとのえた時、自分の体の存在に対する、やや漠然とした感覚の中でイメージはひろがっていく。太陽の光、反射、温度、対極する闇などが、目には見えない大切なものへと移っていく。そこには、無限との密接な関係があり、宇宙の法則で生き放つ現象に、興味を覚えるのである。

そして、これからである。諸体験の統一的、恒常的、自同的主体としての自我の意識がどのような方向に進んでいくかは、曖昧なものであり、未知である。故に、より多くを観察し、深く思考することによって、外界の刺激に応じて生じる感性を研ぎ澄ましていきたい。そしてそれは、時限化・空間化した事において、観者をも刺激していく行為をつみかさねていくことにより、大きな意味が、生じてくると考えている。

気負いはない、しかし、創造することによって、自己を表現していく事は、私には必要不可欠であり、生命と同時進行していくと体内のどこかで確信している。

Heart Of the sun
1992年　205×364×5
トイレットペーパー、アクリル絵具、顔料(岩絵具)、ベニヤ、他



❶1965年、経済成長の時代に生まれてきたこと。常に紙と絵具、クレヨンが、そばにあったこと。空想するのが得意だったこと。ディズニー映画が大好きだったこと。思春期に人間関係がうまくいかなかったこと。自分の中に閉じこもった日々を送ったこと。ピカソとガウディを知ったこと。絵を描くことと、見ることが救いになっていったこと。自分を表現する方法として、作品をつくることが自由だと知ったこと。自分が世界や時代に何か発信できると信じたこと、生きてきた中で遭遇するすべてのことが、私をそうさせてきた。

❷目に見えない部分での影響として、Primitive enegy：自然が与えてくれる精神的エネルギー。文明化された人間たちが失いかけているナチュラルでピュアな根源的感覚。

　目に見える部分での影響として民俗、伝統、文化、長い歴史の中で生み出されてきたフォルム。単なる古代への回帰ではなく、未来へ生きる夢として、求め続けたい。

❸アーティストとは、〝存在である〟と考えた上で、私の生み出すものを、場所、時間、空間を越えてできるだけ多く発信し続けていきたいと望んでいます。

1965　大阪府生まれ
1987　夙川学院短期大学専攻科絵画コース卒業

個展
1991　Heart of the sun　ON Gallery／大阪
1992　How unclear …　番画廊／大阪
　　Heart of the sun　東急ot's／大阪
1993　魂の循環　秩序の不思議　番画廊／大阪

グループ展
1986　VIVA CHU CHU　展　ギャラリービュウ／大阪
1987　3人展　－　with　梅崎温子・佐々木麻美　G中之島／大阪
1991　地球のゴミをアートする展　さんちかホール他／兵庫
　　うねりのモーメント　ぎゃらりい阿紜館／大阪
　　芦屋市展　芦屋市民ホール／兵庫
　　パレオ　パラドキシアー WITH 一瀬ヨシロウ　梅田LOFTスタイリングギャラリー／大阪
　　おみやげアート展　梅田LOFTスタイリングギャラリー／大阪
　　国際インパクトアートフェステバル'91　京都市立美術館／京都
　　CHEAP AND CHIC　東急ハンズ三ノ宮／兵庫
1992　主張するオブジェ展　信濃橋画廊／大阪('93)
　　イアック　ギャラリー射手座／京都
　　17th展　国際交流センター／大阪

岡田修二

素材をめぐる七つの断章

物質と空間とのはざま、そこに一つの表面が出現する。無の表面から、呼吸するゆらぐ表面へ、それはどこにでもあるのだが意志の力によってのみ光り輝く。絵具のある場所。

人は触覚で考える時もある。ぬくもりと水分、絵具の皮膚は多くの気孔を持ち呼吸するのだ。時にはラードのように溶解し、また鉱石のように凝固する。そこにはあらゆる物質のイマージュが混在する。寡黙に語りかける声が聞こえる。

何かの借り物の代用物を形づくる絵具。観念を伝達する、その色や形や質。跳び越えて結晶化し、物質として自立する時、初めてそれは絵具ではなくなる。至福の時を迎えて静かに、あるいはざわめきながら、ただそこに在る。

堅い視線。やわらかい視線。入り込む視線。はね返す視線。だが気配は実はとらえどころもなく、ほのかに立ち上がる。ところどころ穴のあいた、バラバラのイマージュ。絵具は視線を解体し、そして集積する。ほんのささいな出来事。あてどない視線。

イマージュは欲望とともにわきおこる。それは、一瞬のファルマコン。欲望はつねに、ある種の輪郭線を持ち、待ちかまえている。その二つはつねに雄形雌形の関係にあり補完しあっている。つまり絵具は欲望の形でもある。

現実空間と無関係な特定の場所で何かが生まれおちる。生まれおちたその瞬間にある磁場が発生し、それはやがて記号的位置づけを受ける事になる。生成とは既在の記号からの逃避である。その場においては絵具は厳格な変容を要求される。

素材にはそれぞれ固有の意味やイマージュがつきまとう。あらゆる素材に、あらゆる記号性が付着している。一つの宿命として絵具には絵画の匂いがする。跳びはねてもゆすっても目を閉じても、いかなる関係に位置づけても思いがけないところで絵画の影が顔を出す。



「くぼみをうめるイメージ5」
1992年　217×63×9
パネル、顕微鏡写真(植物)、アクリラ、エンコスティック、油彩

❶私が現在、美術家なのかどうかは私にはわからない。したがって美術家になった切っ掛けについても答えることはできない。
❷金銭。時間。妻。子供。会社。テレビ。文学。健康。哲学。幸福。死。食事。親。欲望。自然。音楽。家。詩。身体。
❸何も心配せず、何も気負わず、何もうろたえず、何も欲せず、何も制限されず、何も強制されず、何もいらつかず、ただ心静かに自分らしい絵が描ける日々がくるといいな。

1959　香川県生まれ
1987　愛知県立芸術大学大学院修了

個展
1986　銀座スルガ台画廊／東京
1989　大阪府立現代美術センター／大阪
1990　ギャラリー16／京都
1991　ギャラリー白／大阪
　　ラブコレクションギャラリー／愛知
1992　信濃橋画廊／大阪
　　ギャラリー白／大阪

グループ展
1985　JOINT EXHIBITION1st　　ギャラリーはくぜん／愛知
1986　JOINT EXHIBITION2nd　　名古屋市博物館／愛知
1990　次代をになう作家展　　上野の森美術館／東京
1992　ファイバー　ワークス'92　　ラブコレクションG／愛知
　　アートジャンクション7　　阪急百貨店／京都
　　テーブルトーク　　ノースフォート／大阪
　　アレゴリーV　　名古屋市民ギャラリー／愛知

金子奈津美

制作過程と今後の展開

数年前から、市販の非吸収性のキャンバス（白色下地）を支持体として油絵具のみで制作することが、自分の体質と表現方法に合っていないと感じる様になった。テンペラや日本画は、自分でメディウムを作らなくてはならないし、たとえば、全卵、ダンマルワニス、スタンドオイル、水などを混合したり、膠を湯煎することなどを混合したり、膠を湯煎することなどを混合したり、膠を湯煎することなど

より深くオリジナリティーを追及できる。昔の物を掘り起こし現代的なものにした、現代のテンペラとも言えると思う。未知なる表現の可能性、また無限の可能性を充分に秘めた魅力ある素材である。

1961　東京都生まれ
1983　トキワ松学園女子短期大学造形美術科絵画専攻卒業
1984　トキワ松学園女子短期大学研究生修了

個展
1990　クォーター・アリフ／東京

グループ展
1984　翔展　東和画廊／東京
　　春陽展　東京都美術館／東京('85)('92)
1985　女流画家協会展　東京都美術館／東京('86)
1986　トキワ松短大創立20周年記念展　銀座アートホール／東京
1987　JAG 展　東京都美術館／東京('88)
1988　JAG 横浜展　横浜市民ギャラリー／神奈川
1990　球の会展　銀座アートホール／東京(～'93)
1992　STEP展　ギャラリー銀座SAN BAN KAN ／東京

波紋
1992年　130×194
麻キャンバス、グロスメディウム、木炭、モデリングペースト、ジェルメディウム、顔料、白亜、方解末、コンテ、和紙、金箔、アクリラ、ジェッソS・L、鉛筆、ブラックジェッソ、油絵具



❶全てが切っ掛けであり、それはいつも自然の流れであった。自分の中にあるもの、つまり自分自身に内在するものを形で表現したいという欲求。制作時の試行錯誤や発表することが自分にとって栄養となり、その時、結果的に不満足なものでも、時が過ぎれば一作一作が足跡でありなればという願い。非日常的な意識や空間の中に、ある時間だけ入り込みたいという願望。先祖の〝血〟を自分も受け継いで行きたいという思い。しかし、一番の切っ掛けは、〝子供の頃から絵を描くこと、物を創ることが好きだった〟からであった。

❷茶道のけいこをしている一瞬止まり、ふと自分が時間や空間に滑り込み、違う世界へ行ってしまった様な気になり、日常との間に時間や空間のズレを感じたこと。それと同時に、日本の自然（四季の変化）を意識し、自然の力の不思議を再確認したこと。それは、老木や蓮池を見ていても感じる。水面の波紋、鏡の様な面、光の煌めき等を見ていると、別世界の入口の様に思えたこと。曾祖父と祖母の兄達が表具師であったこと。屏風や掛け軸の形態、金銀箔地に強くひかれることで、〝眼に見えない血の流れ〟の影響を受けていると感じる。

❸宇宙の全ての物の中から、〝自然〟という生物を描いて行こうとする姿勢で、観念の次元を追及して行きたいと思う。自然の中にある様々な形を、一度自分の中に入れ、また別の違う形（自分の〝かたち〟）として出し、未知なる時間と空間を表現することを続けるつもりである。その時の〝かたち〟を平面に留めておく。そして、常に、日本の風土や情念等を、日本人の根源となっているものを考えておく必要があると感じる。作品は、自分のものでありながらも自分を離れ、全く違う形で自分を越えて行くかもしれない。越えて行ってほしいと思う。

川村克彦

素材は常に不自由である。

今回のアクリラの提供を受けた時期は、私の作品の技術面にとってひとつのターニングポイントとなる時期であった。今までの私の作品は、市販の印画紙を使用し、その上から絵具によって彩色する事で成り立っていた。しかし、絵具面と写真乳剤面の部分とが、光沢や質感においてマッチしなかった。それを整える為にメディウムを塗っていたが、その結果、表面の統一感と発色は良くなったが、アクリル系メディウムの妙な光沢とぬめっとした質感が気になっていた。そんな時期に展覧会を行った画廊との関係で、和紙を使用する事ができた。和紙は主に日本画に使用する種類のものであったが、様々な厚さのものがあり、その透明感にも微妙な差がある。さらに水に対して強く、水との関係が成り立ちやすい。アクリラと和紙と乳剤とが私の前に用意された時、私の内部で何かパシッと決まるものがあり、作品の制作の為の実験を始める前から、自分の中にあった素材面における不満が、解消される予感があった。アクリラガッシュは、その使用法によって様々に透明感、厚み等を変えられる。和紙の表や裏からその効果を考えながら使用すると、和紙特有の色や写真の微妙なトーンと相まって、実に様々な表情が得られる。又、思ったよりも樹脂的な光沢が出ず、メディウムに頼らず和紙、乳剤との質感がマッチした。総合的にみて作品がしっとりとし、重厚でありながら浮遊感のある、私の求める作品の質に近いものができあがったのである。

私は基本的に面倒臭がり屋である。それが理由かどうかはわからぬが、ひとつの言葉で多くを語らせようとする気持ちがある。シンプルになろうと思うが、内面では言葉やイメージが洪水の様に渦巻き、常に矛盾に満ちている。私が作品を制作する上で大事なのは、思考がわき道にそれない事であり、身の周りに道具が少ない事である。さらに水に対して強いアクリル絵具というのは実にシンプルな画材であると思う。何本かの筆と水があれば、後はよしよしと画面をなだめながら、神経を画面の裏側に集中する事ができる。私に技術屋はむかない。しかし、トータルな意味で作品を考えると展示空間や光から、素材の選択やその処理の仕方まで技術は必要である。大事なのは作品全体の中で、ひとつひとつの技術や素材をいかに感じさせないかである。それはそれ自体とても難しい技術である。見る者に作品を体験させ、その神経が作品のオーラに触れる様にする為には、技法や素材は作品の中に埋没し、作品の中で細胞に化す事であり、シナプスの役割を果たす事である。芸術そのものの持つ意味は私にはわからないが、作品はコンタクトし、見る者の鏡となり、作者から遠く隔たった所で機能することであり、その為の技術であり素材である。

作品における方向性や理想はない。漠然とした底の見えない水の中で淡く差し込む光の方向に漂う様なものだ。素材や技術においては、体になじみ、集中できるものを望む。素材は常に不自由である。その不自由さは自分を理性的にしてくれるが、時にとてもいらいらする。いつか素材達は私に近づき、私の脳と目と手とその他の体の一部となり、思い通りになってくれると思っているが、私の技術がつたないのか、求める技術が先へ先へと展開していくのか、不自由さで常に新しい局

面をむかえる。画材を生産する側の望みは作家の望みと重なる。作家は新しい道を考え、それは画材を生産する側へとはねかえる。絵画の肉は絵具であり、それは作家と生産者の交合から生まれる。私もフレッシュで見た事のない肉体をつくり、オーラを発する。

❶子供の頃から今まで、常に私は芸術と科学、謎と現実の間にいた。顕微鏡下の世界や鉱物あるいは宇宙といった、未知の現実を探ることと、幻想的なイメージや光と形で織りなす主観的な創造に対して同じ興味をいだいていた。顕微鏡をのぞきながら、その中の世界をノートに写すことは、科学的な興味を乗り越え、描く興味になっていった様な記憶がある。見知らぬ、あるいは見えない世界をかいま見ること。それが絵であるかないかは別にして、昔から、そして今までも私の中の創造の基本であり、生活している私自身の頭の中。私に影響を与えているであろう私の外の世界の様々な情報とその関係。

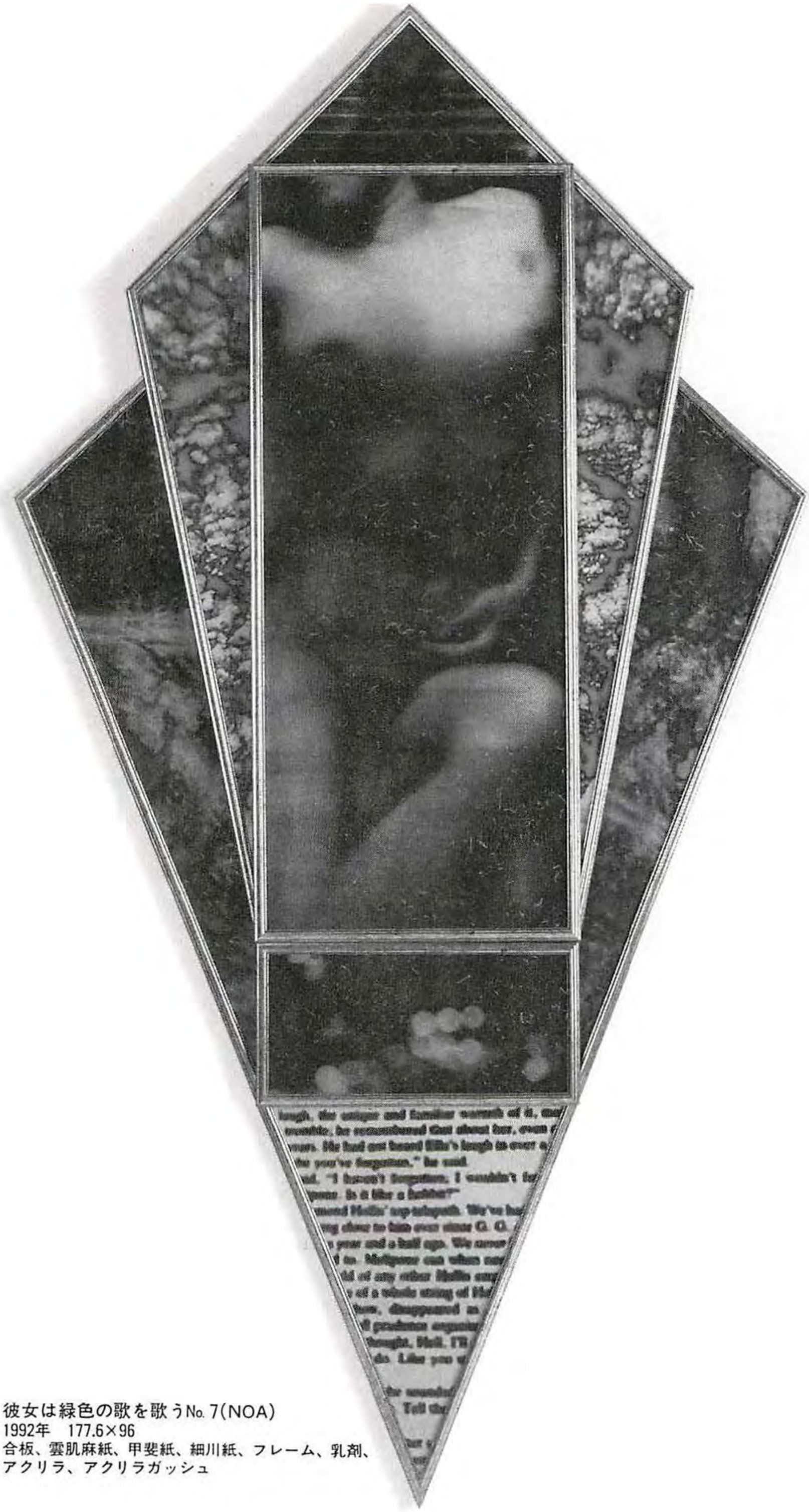
私自身には直接的に影響を与えていないであろう私の知らない出来事や有様。

❷様々な影響を受けている。進化のゆく末がどこに向かっているかは誰にもわからないが、必ずしもそれが良質のものに結び付くとは限らない。私自身の脳の中も常に未来は曖昧である。新しく発見される宇宙や人間についての事実や、新しく生み出される人間による創造物も、私の中に新しいニューロンとして貯えられている。しかし、又、記憶も歴史も地球の中の様々なものが、少しずつ失われ、忘れられていくだろう。その時の私の中の失われたものへの希望とがその時の私の作品となるのだろう。

1957　長野県生まれ
1981　東京芸術大学大学院美術研究科修了

個展
1985　コバヤシ画廊／東京
1986　コバヤシ画廊／東京
1988　「光の背後」展　コバヤシ画廊／東京
1989　「エジャキュラシオン」展　なびす画廊／東京
1990　インターフォーム・アトリエ／大阪
　　「ヤヌスの部屋」展　コバヤシ画廊／東京
1991　DADAイベントホール／福岡
1992　「逃げ水に触れて」展　インフォミューズ／東京
1993　「帰巣」展　ギャラリーなつか／東京

グループ展
1987　「迷夢に膝打ち」展　コバヤシ画廊／東京
1990　SMALL SIZE COLLECTION　ギャラリーなつか／東京
　　脱走する写真・11の新しい表現　水戸芸術館／茨城
　　観念の刻印・1990日本の版画、写真、立体　栃木県立美術館／栃木
1991　Diver's Room－変容の法則－　コバヤシ画廊／東京
1992　知ること＋見ること　碧南市哲学たいけん村無我苑瞑想回廊／愛知



彼女は緑色の歌を歌うNo. 7(NOA)
1992年　177.6×96
合板、雲肌麻紙、甲斐紙、細川紙、フレーム、乳剤、
アクリラ、アクリラガッシュ

私の作品と素材

北籔和夫

私の創作活動における一つの理想は、自分の存在と一体になるという所にあります。それは自分の心を深く探究して、その心の世界を、私は「のしてんてん」と名付けており、作品のタイトルはすべて「のしてんてん」という言葉を使って来ました。なぜなら、作品そのものが、私の生活や人生に裏打ちされた心の発露に他ならないからです。

作品には素材が不可欠である事は言うまでもありません。そして一方で心は自分の内にあって心的世界をつくり出しています。この心的世界を自分の外に表すためには、物質の媒体なくしては考えられません。その媒体となる物質こそ、自らの身体と素材に外ならないのです。

創作活動は根源的な所に心があって、直接には身体と素材の物理的な関係を重ねることによって進められます。したがって素材は創作における重要なファクターであって、その選択は作家にとって大きな意味を持って来る訳です。

私がアクリル絵具を素材として選ぶのは、そのすぐれた稀釈性にあります。しかも乾くと、サラッとした仕上がりになり、これらの特長が、色を強く主張させずに、しかもその色の持つ属性を引き出すことを可能にしてくれると思うからです。また、扱いやすいという要素もアクリルを素材にする一つの理由です。

ともあれ、身体と素材の物的関係は、慣れる程に無駄がなくなって来ます。そして更に高い創作活動を進めるためには、素材そのものへの心の移入がどうしても必要となって来ると思います。

その意味からも、私は今後ともアクリルの可能性を追及してゆきたいと考えています。また、少しテーマから離れますが、私は他方で言葉を素材として自分の心についての表現を試みています。その内容をここに書く余裕はありませんが、「のしてんてん系宇宙」という一つの心的世界を創り出しつつあります。

こうした事がどこかで統合されて、すなわち、私の心と様々な素材が関係を重ねることによって、やがてそれらが一つとなった自分の心的世界が表現できればいいと思っております。

❶私が美術に目覚めたのはちょうど二十歳の時でした。その頃は誰もがそうであるように、多感な青年期であり、自分の存在というものを真剣に考える時期だったのです。

自分は何物だという懸命な問いかけに対して本来自分自身であるはずのものが、ある時、ことごとく否定してしまうような精神的危機を向かえたのでした。

私はこの時、人間という存在の無意味さを思い知りました。意味は自分で見つけるか、創り出すしかないのだという考え方は、芸術という世界にめぐり会ってから後、ずい分時がたってからでしたが、しかし、このような考え方が私の内で固まった時はじめて、芸術家として生きる事に人生の意味を見つけたのです。

❷私の作品にもっとも影響のあるものといえば自分の生活の全般であるとしか答えようがありません。なぜなら私は制作と思索を毎日、仕事と家庭のあい間に続けておりますが、その視点は「自分の心とは何か」という事の他にはないからです。

心は生活の様々な変様の中で揺れ動いています。この心のゆらぎをそのまま受け止め、しかも安定を保つために、心に一本の杭を打たねばなりません。その杭が私にとって作品に他ならないのです。

人々との交流、社会や世界の動き、そして直接には私を導いて頂いている師など、あらゆる影響が私の作品をつくり上げていると言ってもいいと思います。

❸私にとって芸術とは自分という存在の真実に至る道だと考えています。のしてんてん系宇宙という、私が見い出した宇宙観から言えば人間は個人としての存在でもあるのです。人間は宇宙の造り出す最高の物的存在であり、宇宙の中で完成された存在なのです。その意味で人間存在は構造的に何らの目的をももたされていない訳で、そこに人間の完全な自由があるのです。

この自由の意味するものは、この宇宙の中で私という存在を意味づけ、その位置を与えるものは自分以外にはないという事です。

私の作品はドローイングが主体で、この単純な作業の中から人間の領域を少しでも広げられればと思っています。



のしてんてん　'91.8-5
1991年　162×130.2
鉛筆、アクリル、ニス

1953　和歌山県生まれ
1978　国立神戸大学2課程卒業

個展
1985　のしてんてん展＜10万人の顔＞　ギャラリーdo／大阪
1988　のしてんてん展PARTII　ギャラリーdo／大阪
1989　のしてんてん展PARTIII　ギャラリーdo／大阪
1990　のしてんてん展PARTIV　ギャラリーdo／大阪
1991　のしてんてん展PARTV　ギャラリーdo／大阪
1992　のしてんてん展PARTVI　ギャラリーdo／大阪

グループ展
1973　国画会展(～'85)
1975　西宮市展　西宮市民会館／兵庫
1980　第4回サロン・デ・ボザール展　東京都美術館／東京他
1983　昭和美術会展　京都市立美術館／京都（～'85)
1990　IBM絵画イラストコンクール　ABCギャラリー／大阪(～'92)
1991　エンバ美術コンクール　エンバ中国近代美術館／兵庫(～'93)
伊豆美術祭絵画公募展　伊東市観光会館／静岡（～'93)
天理ビエンナーレ　大阪市立美術館／大阪他
現代日本美術展　東京都美術館／東京他
紀の国絵画大賞展　紀の国会館／和歌山
'91 WINTER FASHION ART FESTIVAL　㈱東阪／大阪
1992　日仏現代美術展　東京都美術館／東京他
現代日本絵画展　宇部市民文化会館／山口
第3回柏市文化フォーラム104 大賞展（TAMON 賞展）
柏高島屋／千葉
第6回美浜美術展　美浜原子力PRセンター／福井他
1993　アートビエンナーレ京都'93　京都文化博物館／京都
その他グループ展多数

小泉雅代

エピソードから

私の作品は、私がそれを発表したとたん、私の所有物ではなくなり、反対に私が作品の所有物になってしまうのです。マヨネーズ展をしてからしばらくの間、私は『マヨネーズの小泉さん』と呼ばれ、ウンチを使った展覧会をしてからしばらくは『ウンチの小泉さん』になり、哺乳瓶で雛を作ってからは『哺乳瓶の小泉さん』と呼ばれ……。そんな私が作品について書くなど、恐れ多くてとても出来そうにありません。そこで、作品制作にあたってのエピソードならと思い二つ書いてみました。

『蜂曼陀羅』制作中のエピソード

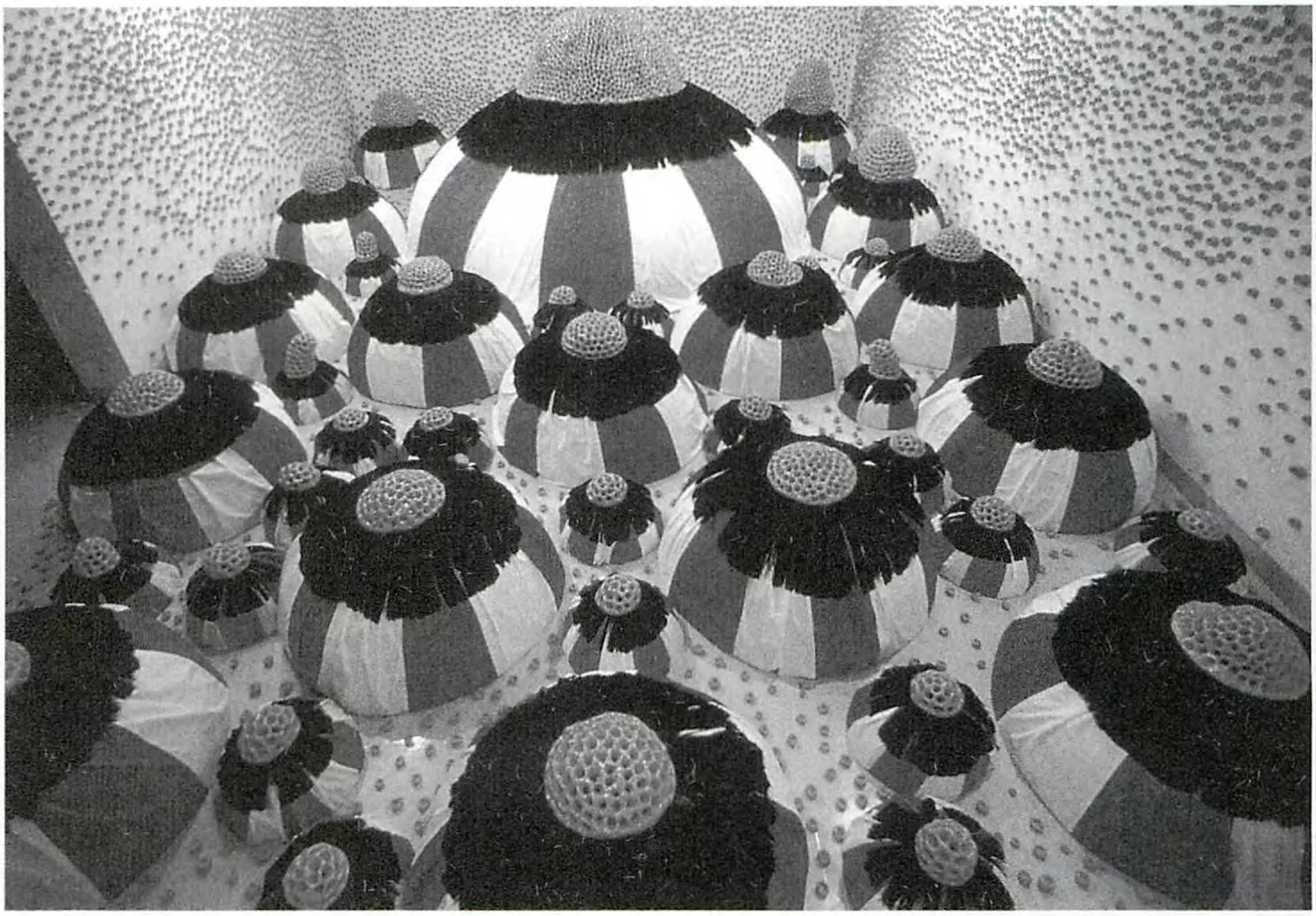
以前、作品に死んだ蜂を使いたいと思ったことがある。石膏板をくりぬき赤と金に塗った小さなほこらに、鉢を座らせたかったのです。生きている間ブンブンとうるさく動きまわる蜂の死んだ時、その何と静かなことか。いかにも死んでいるといった様子である。腹の底から冷えてくるような静けさのなかで『嫁入り』を表現したかったのです。

蜜蜂は、捕まえて籠に入れておくと2、3日で死ぬのだが、足長蜂はなかなか死なない。私は虫籠の中の足長蜂を、庭の隅に置きっぱなしにしてあった壊れた冷蔵庫の中に入れておいた。一週間たっても、二週間たっても蜂は死ななかった。一ヶ月たっても生きている。春から夏になり秋になり冬になった。水も草もない真っ暗な世界に、じっと動かず蜂がいる。光に反応して、蜂達はすぼめていた羽を、まるで何かの儀式のように、一斉にファーットと開くのです。私は恐ろしくなって、急いで冷蔵庫を閉める。ずっとこの繰り返しだった。ついに蜂は春まで生きた。生きるということは、こういうことなのか。私はこの16匹の蜂達の生き様に感動し、恐怖さえ覚えた。この蜂達は逃がしてやらねばならない。私は暖かい日を選び、蜂達を逃がした。からになった虫籠を見て、心の底からホッとした。

そして、死んだ蜂を使った作品『蜂曼陀羅』は、今も中二階の蔵の中で、観音開の箱の小さなほこらの中で、時々私が見に来るのを待っているのです。

『出産』（尾崎泰弘＋小泉雅代コラボレーション）制作中のエピソード

『出産』という作品を夫とコラボレーションで発表することになった。夫は卵のような巨大な半透明の物体を精力的に作っていた。私はそれを見ているうちに『私も卵を産んでみたい。』と思うようになった。日ごとにその思いは強くなっていった。8年前にすでに『出産』は体験済みである。出産に比べれば産卵など簡単なのではないだろうか。卵を産み落とすことは、どんな気持ちだろうか。これは是非体験してみなければと思った。しかし、残念ながら体内で卵（殻のある）を作ることは不可能だ。そこで私はスーパーに行き、鶏卵のSサイズ（いくら私でもLサイズに挑戦する勇気はなかったので）を購入した。卵は洗剤で丹念に洗った。そして、私は鶏のようにしゃがんで、卵のとんがった方からそうっと押してみた。入る。3分の1まではスムーズだ。半分まで行くと少し痛い。やめようか！と思った時、卵の方からスルーッと中に入って行った。さすが卵、あのスベスベした流線型はこういう場所を通過するのに適しているのだ。やった、痛くない、私の体



祝宴(尾崎泰弘とコラボレーション)
1991年　280×480×700
布、石粘土、糸、紙、FPR、アクリラ

1959　青森県生まれ
1981　大阪芸術大学美術学科卒業

個展
1981　マヨネーズ展　　信濃橋画廊／大阪
1982　文箱　　靭ギャラリー／大阪
　　蜂まんだら　　靭ギャラリー／大阪
1983　雛 I　　信濃橋画廊／大阪
1984　結納　　アート・スペース／兵庫
1985　赤子　　靭ギャラリー／大阪
1987　初節句　　信濃橋画廊／大阪
1988　角　　信濃橋画廊／大阪
1993　雅代 I 、雅代 II　　画廊ポルティコ／兵庫

グループ展
1982　3人展ー掛け軸ー　　番画廊／大阪
　　新素材三人展　　東門画廊／神戸
1983　'84 へ…展　　信濃橋画廊／大阪
1985　閉廊展　　靭ギャラリー／大阪
1987　デテステなオブジェ展　　ギャラリービュウ／大阪
1989　美術の国の人形達　　宮城県立美術館／宮城
1991　祝宴ー尾崎泰弘とコラボレーション展　信濃橋画廊／大阪
1992　出産ー尾崎泰弘とコラボレーション展　コバヤシ画廊／東京

内には、卵があるのだ。ちゃんとおさまっている。と思ったとたん、卵の横からプスーッと空気が出て来た。何だ?卵の向こうが真空になったのだ。卵は私の膣の奥で、居心地よさそうにピッタリおさまりかえっている。さあ、これからいよいよ産卵の開始である。いきんでみた。卵は少し顔を出すだけで、力をゆるめると引っ込んでしまう。指で取ろうとしてみたが、何せひっかかりのない形なので取りようがない。卵を割って取るべきか。しかし殻が刺さったらどうしよう。このまま卵を体内に保有しながら、これからずっと生きていかねばならないのだろうか。この時は本当にいつでも後悔先に立たずである。結局、5時間も油汗を流しながらいきみ続け、ようやく産卵という行為を完了したのであった。息子を出産した時は、3時間だったのだが、今回の産卵は明らかに、出産より難事業であった。この後、私は出産と産卵との体験をもとに、夫の制作した巨大な卵のような物体の周りに、赤い、柔らかい、管のような物を制作した。あまりに熱心に制作した為、画廊には、とても展示しきれず、一部しか展示出来なかったのは本当に残念であった。

❶その日はとても暇で、食事中ボーッとテーブルの上のマヨネーズのチューブを見ていました。すると妙にその形が可愛らしく感じて、マヨネーズとこたつで一緒に寝たりしていたのです。その内もっと沢山のマヨネーズが欲しくなり、色々な種類を集めてみると、あるはあるは蓋の色やチューブの形など、軽く30は手に入れました。そしてその一つ一つにぴったりのふとんやまくらを作ってあげたり、お雛様のように畳や色々な柄の金武屏風なども作りました。ちなみに私の第一回目の個展は『マヨネーズ展』というものでありましたが、会期中にマヨネーズ殿におさい銭やお菓子など、沢山のお供え物が集まったのを憶えています。今考えると、この『おさい銭』が切っ掛けで美術家になったのだと思うのです。

❷先日、夫の父が心筋梗塞で入院しました。母はそのショックで交通事故をおこし放心状態。私は7才の息子と92才の祖父の面倒を見ながら、仕事に病院に。夫は仕事で手いっぱいだし、おまけにちょうどその時、入院した父があることで訴訟をおこしていたので、代わりに書類は読まなければならないし…。さすがの私も二ケ月間、固形物が喉を通らなくなり、点滴の御世話になりました。ところが不思議なことに、作品だけはムクムクと湧いてくるのです。時間がないほど、少しの時間でも見つけて作っている私なのです。作品に一番影響を与えてくれるのは、私にとっては家族なのかも知れません。『苦しい時ほど良く出来る。』なのです。

❸以前は『寝ないでも作る。』とか『食べないでも作る。』とかいっていた私ですが、最近は内職作家がベストだと思っています。『子供の勉強を見てやりながら作る。』『小児科の待合室で作る。』というように。女性の作家は『作品を作る為に結婚しない。』『結婚はしても子供は産まない。』など切り捨ての考え方の人が多いようですが、私の場合は、作品を作る為に結婚をして、子供を産んでから益々作品が大きくなって、おまけに夫の両親や祖父とも同居しているのです。何もかも取り込みながら作るタイプなのでしょう。たぶんこれからも『取り込み型内職作家』でいると思います。

小林 聡子

絵画の否定ではなく、これも絵画なのでは…。

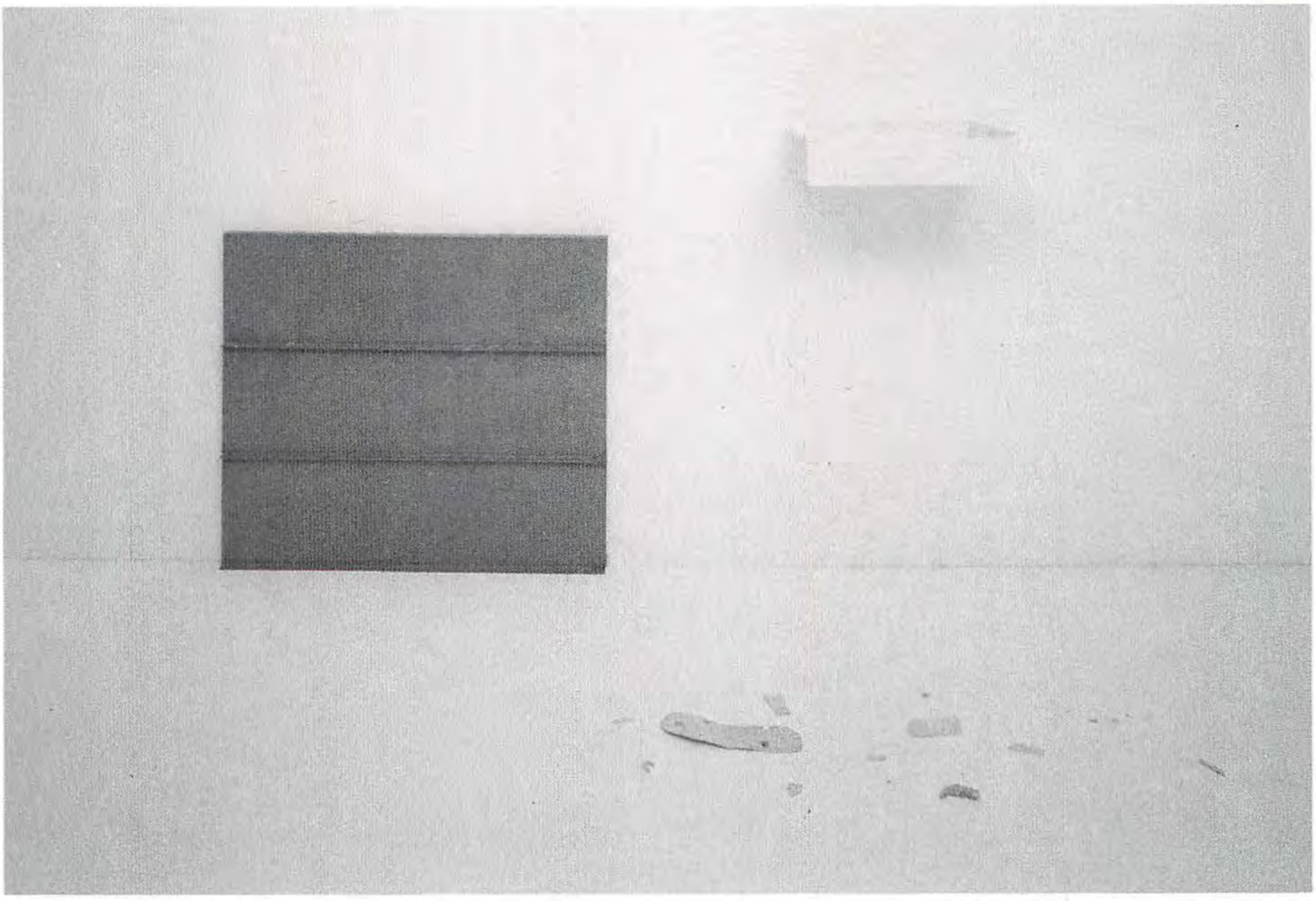
アクリル絵具の特徴としてその手軽さが挙げられるが、それは過去の歴史をひきずらない軽さにもつながり、その物質としての希薄さは、ニュートラルな表層を求めていた私の作品にとって使いやすい素材だったと思う。一番よく使ったのは白のジェッソで、拾ってきたものやつくったりしたものを配置するための壁や床を白く塗りまくっていたのだったが、それは、支持体というより作品を構成する大切な要素だったと思う。ものともの の間に生まれるすきまや余白、又、選ばれず置かれなかったものたちの生み出す空白についてよく考える。

作品は、私個人の日常的な体験から生まれてくる。しかし、それはある限定されたイメージを伝えるのではなく、示唆に富む可能性のステージのようなものであ りたい。選択し、配置し、それを提示する。平面作品をつくっていた頃と比べて、そ の形態は大きく変化したものの、これは

1966　東京都生まれ
1993　多摩美術大学大学院修了

個展
1991　ギャラリー現（東京）
1992　ギャラリー現（東京）
1993　ギャラリー現（東京）

Untitled
1992年　180×350×180
鉄板、木、ジェッソ、拾ったもの



絵画の否定ではなく、これもまた絵画なのではないかと最近考えている。

❶どういう形であれ、創るということは小さい頃から身近にあったと思います。

今まで職業欄には「学生」と書いてきましたが、卒業を迎えた現在、これから私が「美術家」たりえるかどうかは、今後の課題です。

❷私はある時は無意識に、ある時は苦心して何かを選んだり配置したりしている。歩いていてよく拾うのは、何かのかけらや切れ端だったりするのだが、思うにそれは、自然の現象と人間の生理のはざまにあるようなものだ。最近は、私が何を選択するかという事よりもその意志と造形するということの関係に興味をもっている。

❸人がどう見るかはともかくとして、錯覚や前提のないリアルなものがつくりたい。そのリアリティーというのは、とても個人的なものだと思う。愚痴であろうと自分自身の生理に忠実でありたい。そういう個人的真実を信じられるところにいたいと思う。自分で歩いて自分で見て、自分で触れて、自分で感じたものだけをつくりたい。どうしてもそこに自分で行ってみたい。

小滝 雅道

日本画・アクリル画

私は麻紙に岩絵具で、日本画の技法を使用した平面作品を制作しています。アクリラについては、（アクリル考）の中でたくさんの方々が意見を論じられていますが、私なりにアクリラについて書かせていただきます。（アクリル考）の中で同じような素材と技法を扱っている作家の意見は興味深く読ませていただいて参考になりました。しかし、（アクリル考）に載っていなかった事で、まず、アクリラの匂いについてです。メディウムの蓋を開けた時にツンと鼻を突く匂いが、私が常日頃に扱っている素材との距離を感じさせてしまいます。和紙や岩絵具はほとんど無臭です。膠は焦がさない限り、さほど気にならない程度の匂いです。そこへ、アクリラを混合する時の、何か違う物を混ぜているという感覚を少しでもなくす為に、できれば無臭にしていただきたいと希望します。日本画の顔料と膠ではほとんどがマットに仕上がります。アクリラのマットメディウムのみを使用した場合、私にはマットな仕上がりが十分とは思えませんでした。定着力に関してはアクリラより膠の方が強い場合があると（アクリル考）にありました。私の場合は膠3：アクリラ（マットメディウム）1位を顔料と混ぜ合わせると、輝き（発色）を保ったまま、尚且つ接着力が向上するような感じを得られました。メディウムは粒子の大きい顔料や紙・木などのいろいろな素材をコラージュするのにも使用できる事で、より表現を多様化してくれそうです。その他、下地にもよりますが、顔料とアクリラを併用して描いた所に、大量の水をおくと、アクリラの所だけが水でふやけてしまい、ビニール状になって波打ち、浮き上がってしまうときがあります。一度乾いてしまったら耐水になるという特性が、作業中に思わぬ所で顔を出し、水と相性がいいのか悪いのか考えさせられる所です。これからも素材や技法を研究していくつもりですので、新たなる絵具の開発を希望致します。



Sign・B-7
1992年　193.9×130.3
麻紙、岩絵具、アクリル

1961　東京都生まれ
1989　東京芸術大学大学院後期博士課程修了

個展
1988　銀座スルガ台画廊／東京
1989　東京芸術大学大学院後期博士課程研究発表展　東京芸術大学陳列館／東京
1990　ギャラリーなつか／東京
1991　なびす画廊／東京
1992　コロセウム・イン・蓼科・THE GALLERY ／長野
　　ワコール銀座アートスペース／東京
1993　ギャラリーゆう／東京

グループ展
1992　飛翔展　玉屋画廊／東京('93)

❶そもそも、美術家とは何かよくないのですが、美術家に為ったと事であれば自分で自分のことを美だとか芸術家だとか言う事はいくも言えるわけですから、とりあえ美術系大学に行ったからと言える知れません。しかし、美術家に成という事であれば、私は今だに美には成っていないのです。日々を掛けの連続の中で生活しつつ、私が何に成るのかも解らないのです❷日本画の顔料や素材というもの性が強く作家はその因縛を強れます。その結果、ものにたよりてしまう一面があるのです。ある意味で現代日本画はもの性だけで存在しています。あたかも手話のように手を合わせた形の造形的な美しさと共に、何かを語らせたいと思っています。絵画の中で絵画的言語として逆説的に手を描くことで、どのようになっていくのか進めてみたいと思っています。私を取り巻くいま、ここの状況をイコン的な作品として制作していきたいと思います。

いると言えるかも知れません。それは、自分にとって大事なものなんだけれど、忘れてしまいたいものでもあるのです。また、この島に生まれたということは、日本語で思考している頭、日本文化と非文化、東洋思想の存在、環境、それらのいろいろな中で制作しているという現実であり、自分にとって大事なことなんだけれど、超脱してしまいたいことでもあるのです。

❸ギャリック・マラリーは「人間は手で話す」の中で〝手話の話し手は美術家に似ている、人間や事物を相互の関係がわかるように程よく配置し絵画に見られるような効果をあげる〟と延べています。

齊藤 浩一

私の現在の研究課題は「フレスコ画の創作」です。

私の現在の研究課題は「フレスコ画の創作」です。そして、従来の粉末顔料と水という溶剤に止どまらず、新たな素材の利用によるフレスコ画の表現を試みています。

アクリラもその一つであり、現在、技法実験としては次のような使い方を検討しています。

○湿式フレスコ（アフレスコ）

(1)顔料とアクリラを併用（特に染料系顔料の溶けにくい色をアクリラで代用）

(2)顔料とアクリラを混ぜ合わせて使用

(3)アクリラと日本画用などの粒子の荒い顔料などを混ぜて使用

(4)アクリラと煉瓦粉末などを混ぜて使用

○乾式フレスコ（フレスコ・ア・セッコ）

(1)硬化したモルタル壁にアクリラと顔料で着彩

(2)モルタル壁にセメントとボンドの混合物やモデリングペーストを塗り、その上からアクリラで補彩

(3)モルタル壁にマットメディウムを塗って、その上からアクリラとマットメディウムを用いて彩色

前述の方法の幾つかは既に7~8年前検討項目として実験をしています。

(1)石灰・セメントなどのアルカリ性の強い素材に対して耐久力があるのか。

(2)フレスコをストラッポ（画面剝離）後、パネルに移し終えるまで様々な行程（水洗い、膠の塗布、熱湯での洗浄）を経るのでそうした事に対して耐久力があるのか。

(3)フレスコ画の耐久力の源となっている無水炭酸塩（モルタル壁表面に泌みだして表面に皮膜を作る成分）に対して耐久力があるのか。

(4)屋外の外光があたる場所や水中に長時間、浸かっていても変色しないか。

こうした検討項目に対して試料用色見本の制作（パネルにモルタルを塗って、顔料、アクリラなどの各色を塗る）をして次の検討項目で耐久度を試験しています。

①室内に保存②屋外の雨などのかかる場所に放置③ストラッポして、パネル張りし、その後、外光にあてる④水中に浸けておく

実験は現在、進行中で結果により更に検討を加え追試験を行う予定です。また、現在、作品制作では前述の通り、アクリラと顔料の併用で作品制作を行っていますが、顔料に比べて樹脂により皮膜がフレスコ画における耐久力については次の点を作品制作に用いてきているので耐久力そのものについてはこれまであまり問題は生じていませんが、アクリラのフレスコの表面に出来、顔料に比べて幾分、艶が出てしまい、顔料の粉っぽさに比べ、やや異なっています。

これからの新たな制作としては次のような案を検討しています。

(1)フレスコに荒描きで描画後、ストラッポしてその後、アクリラと顔料で描画

(2)フレスコを描画後、無水炭酸塩で表面が覆われる前に（描画後1~2日間）植物性、化学性顔料を壁面に多量に染み込ませ、硬化させ、その後、バーナーで画面を焼いたり、電動工具で部分的に破損させたり、経年変化のマチエールを作り、作品化する。

(3)従来のフレスコ画制作では一日の作業分ごとに絵を描画していた（ジョルナータ）ためダブルイメージ的表現が出来にくかったが輪郭や荒塗りのみ湿式フレ



人物－2
1992年　119×90.3
フレスコ（モンタル壁に顔料とアクリラを使用）

1953　兵庫県生まれ
1984　東京芸術大学大学院壁画研究室修了
　　兵庫教育大学大学院芸術系美術コース修士課程2年在籍（内地留学中）

個展
1980　真和画廊／東京
1981　三星ギャラリー／東京

グループ展
1978　独立美術協会展（～'84）
1979　若人の集い展　　三晃画研ギャラリー／東京
1980　ニューアート展　　ラフォーレ原宿／東京
　　アフレスコ展　　中武デパート／東京
　　試行する作家展　　三晃画研ギャラリー／東京
1982　Five Eesy Pieces展　　東京芸術大学大学会館展示室／東京
1989　加古川美術展　　加古川市民会館／兵庫（'90）
1993　嬉游会展　　西宮市立市民ギャラリー／兵庫

スコで1～2日でジョルナータをせずに輪郭や全体の荒塗りのみ行い、その後アクリル絵具をメディウムで彩色していく。

❶絵画という表現媒体を通して自分の考えた様々なイメージや考えを表現したかったからです。

現在、考えているのは単に自分自身が考えるイメージだけでなく、日本や他の国の様々な芸術に触れる機会を通して、その社会や歴史などについても考えていけたらと思っています。

❷現在の私にとって自分の研究課題であり、また最も興味のあるイタリアルネッサンス期のフレスコ画作品とその制作者であるジョットー、ボッティチェルリ、ミケランジェロなどの作家の作品からの影響があると思います。

一見、素朴そうに見えながら科学的な合理主義が盛り込まれ、日本の家屋の土壁にも通じる温か味のあるマチエールといった魅力などが作品の中に溢れています。

ただ、こうした作家達の魅力は個人に全て帰するものではなく、現代にまで影響を与え続けるルネッサンスという時代の持ったエネルギーも大きいように思います。

現在、大学院（修士課程）に内地留学中で今年は修士課程の2年次で、私自身の研究課題である「フレスコ画の研究」について、イタリアのルネッサンス美術の分析や、フレスコ画の創作活動の可能性の検証のため、様々な角度から技法実験、創作活動、文献による研究などを行っていく予定です。

❸特に創作活動ではフレスコ画におけるアクリル絵具の可能性を、他の顔料との併用や石灰のアルカリ性に対する耐久力、その他、様々な角度から検証すると共に、フレスコによる創作活動を使っていきたいと思っています。

「動き」について

茂井健司

一般の人が動くとは、何らかの目的を達成する為の動作を指す。それは、人の行為が何らかの必要性や生産性に基づいているからに他ならない。この場合、成される結果が重要であり、動くこと自体に意味はない。又、舞踏や運動などは、ある目的の為に行われる動き自体に意味がある。しかし、「動き」は動くこと自体が目的として意味を持ち得る。日常の生産性や必要性の為のそれ、もしくは動きそれ自体に、意味を見い出すために現れてこない出会いとも言うべきその時々の感応がその「動き」からは生まれる。動きは本来位置の移動によるもの変化をひきおこす。対象との距離が変わり、それによって様々な情報が変化する。動くことの魅力と可能性は、その変化する状態を享受し、その関係を問い直すことによって開かれる。

人の身体性は様々な要素の中に在り、多くの影響を受ける。関係においては、動けるということは動けないということを前提とし、物理的距離や心理的距離によって色々な接し方を余儀無くされる。だが要はそれらの距離をいかに縮めるかであり、そこにいかなるつながりを成り立たせるかということが問題となる。距離を障害でありながら不透明としてとらえるとき、距離が縮まることによって、世界は徐々に変化し透明性を増し、透明性を身体が介在できる一種の空間としてとらえるときつながりが成立し、つながりが領域を疎通させることによって新たな関係ができる。

私の設定する問題とは、身体と空間の接し方の問題であり、どのようなつながりを可能にするかである。このつながりは空間との交錯であり、それは透明性によって連動する空間と身体両方の関係によってつくりだされる「動く空間」の成立を図る。いかに空間を透明にするかということは空間において、作品と身体双方を往き来可能な〝膜〟そのものとして成立させるかに他ならない。空間全体が一つの膜となり、活発な生命活動の場となることを願っている。それは、独自の遺伝システムを持っているある意味で他人とも言える核やミトコンドリアその他の者達が隣り合って織りなしている、おそらく



膜ー空間への試みーp.b
1993年　99×20×65
枠ー鉄、和紙、アクリル絵具、水性ニス

❶特別なことはないし、かりにあったとしても、私にとっては〝言うこと〟にあまり意味がないように思う。ただ、美しさ、感動ということを私なりに知っているし、多くの人が私の回りにも、世界中にもいるということが私に表現させている。
❷世の中の様々な出来事。
❸具体的方法論の選択と展開。

1961　高知県生まれ
1987　東京芸術大学大学院美術研究科油画修了

個展
1983　パレルゴンII／東京
1984　田村画廊／東京
1986　ルナミ画廊／東京
　　村松画廊／東京
1987　ルナミ画廊／東京
1989　秋山画廊／東京
1991　ギャラリー美遊／東京
　　秋山画廊／東京

グループ展
1983　K・A・M・I・Y・O　神奈川県民ホール・ギャラリー／神奈川
1984　The Kound-trip Circles　ギャラリールミエール／山形
　　Irregular Version　ギャラリートランスホーム／東京
1985　Ueno '85　東京芸大学生会館／東京
1986　Imaginative Machine　Gアートギャラリー／東京
1987　茂井健司・増川寿一展　秋山画廊／東京
　　〝8〟　世田谷美術館／東京
1988　Free Kids　プレスタワー／静岡
1989　LUNAMI・SELECTION '89　ルナミ画廊／東京
1990　4人展　秋山画廊／東京
　　Free Kids　クリエイトギャラリー／静岡
1993　リアリティーへのアプローチ　ギャラリー美遊／東京

渋谷 和良

生命がもっているエネルギーを かたちに…。

ここ数年、私はペインティング（油彩及びミックスメディア）と版画制作（主にリトグラフ）を中心に制作している。これらの素材は制作上、ごく当たり前に誰もが積極的に扱っている素材でもある。また、版画制作（リトグラフ）においても写真製版やオフセット印刷といった一般的な方法も使用している。出来上がってしまえば作品はプロセスや方法論から独立した存在であるけれども、作者として、しっくりいく気持ちの良い作品とは何か？完成度の高い作品とは？などと考えはじめている。それは私自身の表現したい内容と深く関係があるので、ここでそれを簡単に説明したい。ちょうど今から十年程前から自然、大きくいえば生命が持っているエネルギーをかたちにしたいと思い、自分自身の体をゼブラに塗り街を駆け抜けたり、木彫で原初の生命体の様なものを作ったり、版画や大画面の絵画で広大な自然の楽園を描いたりと、生のエネルギーをいろいろな素材や身体を使って表現してきた。それは非常に興味深いことであったけれど、同時代性やマスメディアを通して入ってくる一方的な情報がかなり影響し合っている。もちろん、そんなことは皆承知のことであるけれど、私自身がピカソやポロックやボイスやキーファーになれるわけがなく、実際に日本の外でそれぞれの国へ行って彼らの仕事を考える事が必要になって来ている。そしてまた日本を見つめ直すこと。それはもい人物である。武家社会を中心とした寛政期を頂点とした文化も退廃的になり、庶民達等、幅広く低い階級までもが中心になった。歌舞伎や遊里など閉ざされた室内の娯楽も文化、文政の頃から下降へ向かい、庶民の心のよりどころは、戸外の自然への回帰へ向かった。

　このような時代の中で北斎は洋風技法と日本画法とを融合させ、新しい風景版画様式を生み出していったのである。これは時代の必然ともいえる。何よりも構図が大胆で明快であり、版画ならではの原画から彫り刷りといったプロセスを経て立ち上がってくる完結したグラフィティズム。

　私がこれから表現したいことは直接的な表現でのペインティングであり、版という媒体をかりて、客観的に立ち上がっ

　東洋にも古くからときを表現しようとする精神があった。九世紀頃から唐・宋の時代の中、〝光〟を表現しようという意図も窺える。これは絹地に銀色の月を描いたり、金地上に花鳥風月の図柄を描いたりして、日本にも家屋にしっくり合う屏風や襖という形態で変容し、伝わり、庭園や縁側に差し込む光や空気と一体となって三次元的にときのうつろぎを感じ取っていたのだろう。

　また、天下太平の江戸時代に出現した葛飾北斎（１７６０～１８４９）も興味深

てくる、トランスフィギァされたグラフィシズムを同等に提示したいのである。

波追い
1993年　130.3×194
油絵具、アクリラ、キャンバス



❶どんな切っ掛けがあったのかは定かではないが、私の原体験に多少なりとも関係があるように思われる。

私の父が音楽家であったこと。そして、毎日、日中父が家に居てピアノの音色とクラシックのレコードが響いていた。その中で乱暴な少年だった私にクレヨンと画帳を与え、父はピアノを弾き、私はそのピアノの下で〝グァン〟という音に体をふるわせながら、どんどん落がきをかきまくった。今思うと、私が体を使って描くようなことをするのは、あの時のピアノのせいかもしれない。

❷多分、いろいろな要因はあるのだろうけれど、私とその他の事物との距離、たとえば制作をするにあたって私の気持ちや心がやすらぐ環境、自然の中に身をおくこと、水や土や森林の臭い、光、風、そこでいとなむ生活。それと同時に都市と交信すること。また、日本を離れ他の国から自分をみつめ直すこと。こういった弾力をもった距離のはかり方を大切だと思っている。

❸私自身、平面が好きで制作してきたわけだけれど、もっと広くて深い文化、思考、生き方のあり様を、美術作品に限らない歴史を勉強していきたいと思っている。一人の作り手としてその背後にあるもの、それはその人間が生まれ落ちた地に宿った歴史でもあるわけなのだから。また、素材についても、私としっくりいく関係を探っていきたい。

1958　東京都生まれ
1983　東京芸術大学大学院版画専攻修了

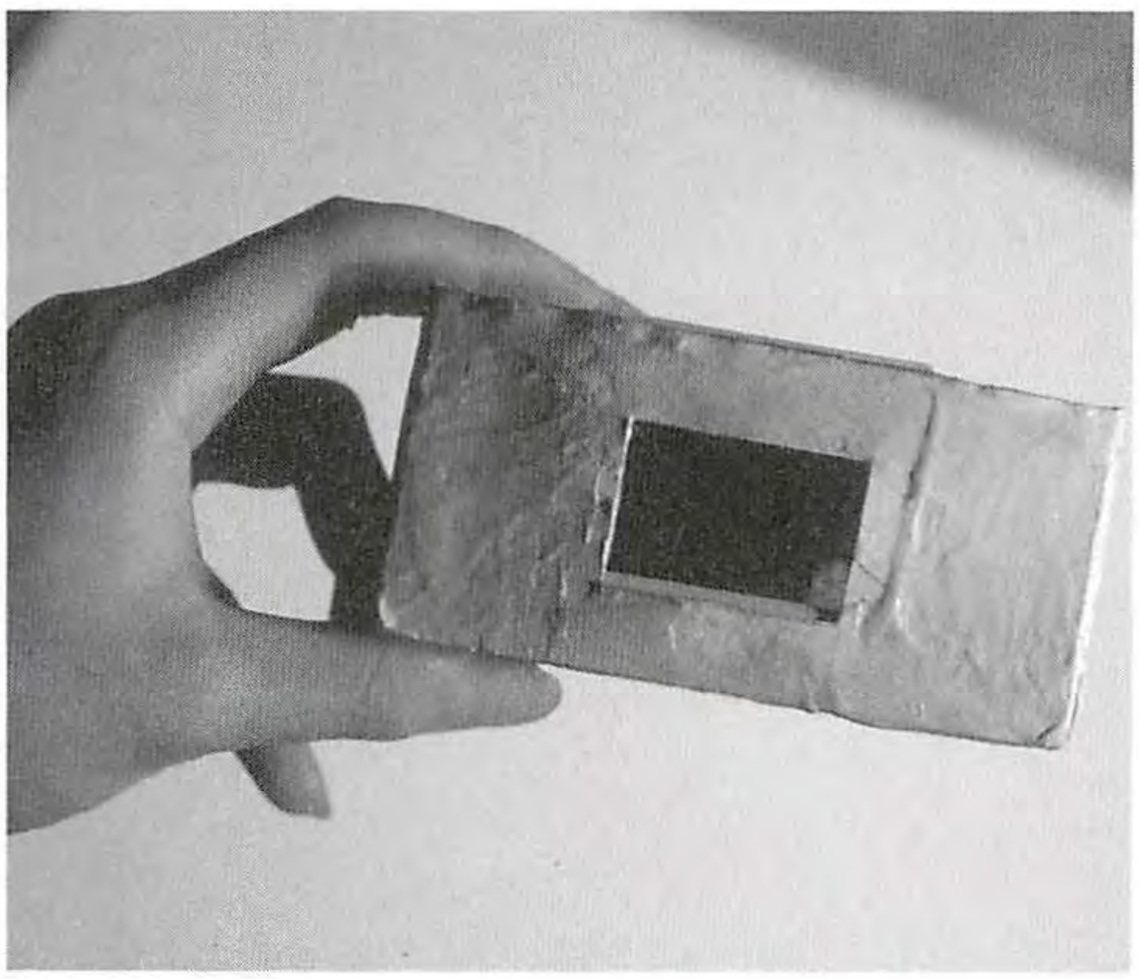
個展
1983　しんたく画廊／東京
　　オリジナルワン／東京
　　オリジナルワン／東京
1985　コバヤシ画廊／東京
1986　新宿丸井イベントホール／東京
1988　シロタ画廊／東京
　　池袋西武美術画廊／東京
　　コバヤシ画廊／東京
　　アールヴィヴァン／東京
1989　ファインアート柊木／鹿児島
1990　NOB GALLERY ／愛知
　　ファインアート柊木／鹿児島
1991　シロタ画廊／東京
　　ギャラリーFORMA ／東京
　　ファインアート柊木／鹿児島
　　MOMAコンテンポラリー／福岡
1992　4CATS ／愛知
　　ギャラリー219 ／東京
　　池袋西武版画ギャラリー／東京
1993　ギャラリーFORMA ／東京

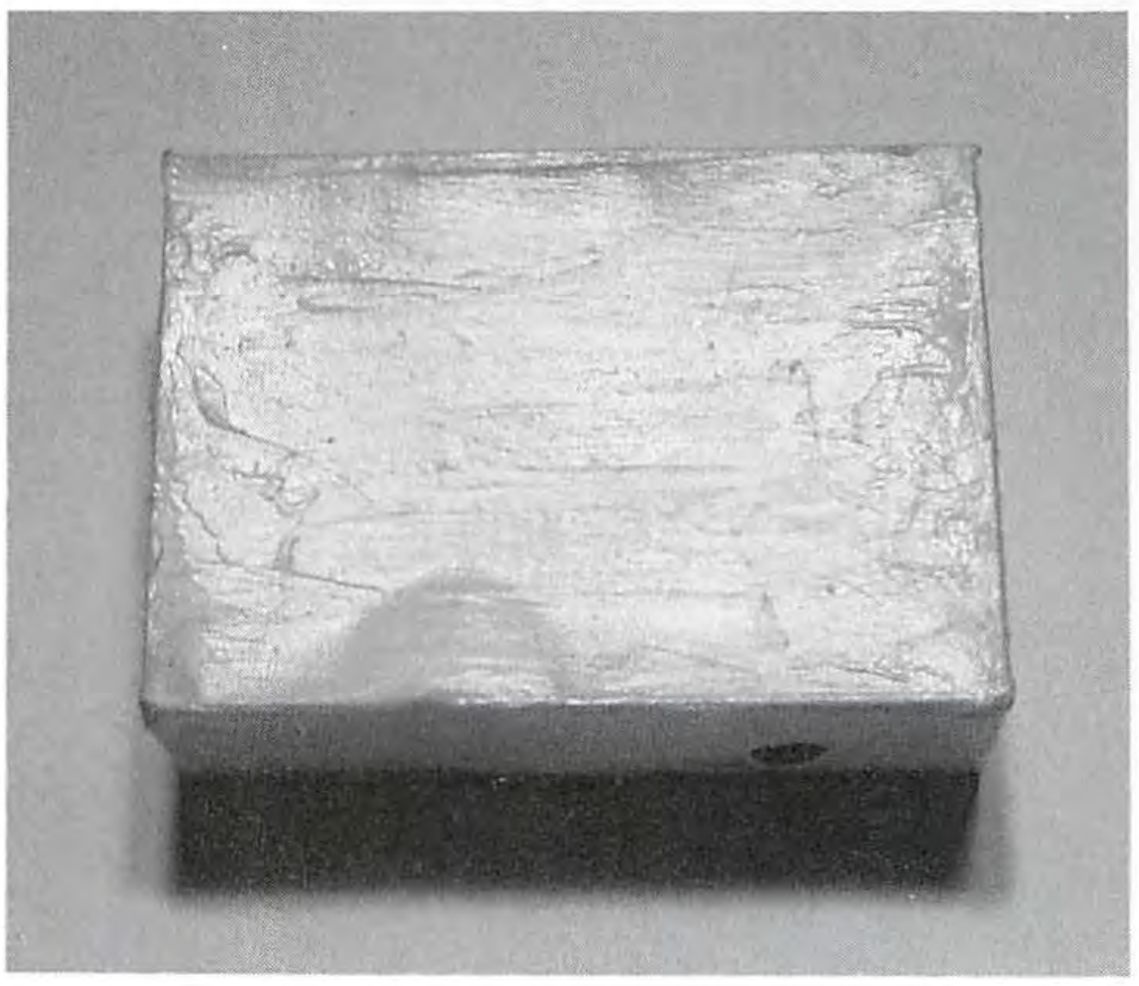
グループ展
1979　4人展　　十字屋ギャラリー／東京
1982　大学版画展　　フォルム画廊／大阪
　　ダイナマイトショウ　　ギャラリーノムラ／東京('83)
1983　アトリエC－126 版画展　　みゆき画廊／東京(～'88)
1984　第2回西武版画大賞展　　セゾン美術館／東京
1985　テーブルセッティング展　　アットギャラリー／東京
　　世界ポスタートリエンナーレ展　富山県立近代美術館／富山
1986　ペインティング・リアルタイム展　　池袋西武ハビタ／東京
　　万物遊覧　　渋谷西武美術画廊／東京
　　風景の現在　　埼玉県立近代美術館・一般展示室／埼玉
　　THE PARTY　スタジオ109 ／東京
　　クリスマス・パーティー　　アットギャラリー／東京
1987　VISIVA・POESIA1　　渋谷西武美術画廊／東京
　　第3回西武版画大賞展　　セゾン美術館／東京
1988　6人展　　インターコンチネンタルギャラリー／東京
　　本田直人・渋谷和良2人展　　画廊むらずみ／愛知
　　VISIVA・POESIA2　　渋谷西武美術画廊／東京
1989　版概念展　　吉祥寺αm ギャラリー／東京
　　インパクト展　　ギャラリーユマニテ東京／東京
　　モダンアート・マーケット　　銀座松屋／東京
　　VISIVA・POESIA3　　渋谷西武美術画廊／東京
　　VISIVA・PENSIERO　　ハイベル青山／東京
1990　SPONTANEOUS 展　　池袋西武スタジオ5／東京
　　2人展　　ギャラリー光彩／東京
1991　ギャラリータムラ／広島
　　クレオギャラリー／北海道
　　VISIVA・PENSIERO2　　ハイベル青山／東京
　　色相の詩学展－現代版画・平面からのメッセージ　　川崎市民ミュージアム／神奈川
1992　よこすかの風　　湘南しんきんG［かまくら］／神奈川
　　VISIVA・POESIA4　　渋谷西武美術画廊／東京
　　山口啓介と2人展　　柳沢画廊／埼玉
　　土屋泉太と2人展　　NOB GALLERY ／愛知

杉本智子

無題

あくびが　あくりら　あすには　あくり
ら　かくにが　あくりら　さくいが　あ
くりら　かゆいは　あくりら　やすりは
あくりら





逆もまた真なり箱
1991年12月　5×10.2×14.3
紙、ラテックス、ジェルメディウム、アクリラ

だ❶～❸
　平皿の上には　豆
　細い壺の中にも　豆
けど豆以外の者も有るので
他のものがいいひとは
言ってください。

1963　神奈川県生まれ
1983　武蔵野美術短期大学デザイン科工芸デザイン専攻卒業

個展
1993　『杉本智子様展』　　ギャラリー＋1／東京

1991　Bゼミ展　　横浜市民ギャラリー／神奈川
1992　Bゼミ展　　横浜市民ギャラリー／神奈川
1993　Aゼミ展　　パルテノン多摩／東京
（開期中、ギャラリー側より『公序良俗に反する』と指摘、中断するよう云われるも、続行する。）

杉山実

基底材や下地、メディウムへの関心

私はここ数年、有機的抽象形態を描く絵画及びレリーフ状作品（ほぼ平面に近いが）を制作してきている。主に各々の部分が互いの色面により拮抗関係を生じさせることを主眼としたスタイルと、形態のダイナミクス、そして物理的な凹凸と視覚的イリュージョンのクロスした関係を意識したスタイルを、最近は平行させて制作している。

現在のスタイルに至るのに、アクリル絵具との出会いは大きい。油絵具の基底材への定着の仕方に、個人的に好きになれないところがあり、例えばある面積を同じ色で一気に塗り上げたい時、よほどうまく下地や描き方を工夫しない限り、ストロークの痕跡が残りやすく、絵具の広がり方もスムースにいかないなどの点が、アクリル絵具では、水溶性ゆえにスポンジや刷毛を使うことにより容易に平面を塗り上げる、というよりは基底材に浸透しながら、又は、表面をすべりながら色面を形成していくことが可能となったことがあげられる。

また、紙との相性が良く、乾きが早く、気軽に作業に入れる点。そして比較的低価格で手に入る点も大きかった。

主にアクリラ・ガッシュを使用しているが、確かにアクリル絵具特有のビニールのような樹脂感覚があり、必ずしも気にならないわけではないが、下地の処理次第で、納得のいくところまでもっていくことができること、また、油彩よりも薄っぺらい感覚を持つ作家もいるようであるが、私としては、それでも強い発色の良さを持つアクリラ・ガッシュの長所を尊重して、日頃の使用に至っている。

ところで、私は絵具はいつも下地や基底材との相性を考えて選んでいる。それゆえ、絵具・下地・基底材等を合わせたものを作品における「素材」、その素材から視覚的に得られるものを「色」、また、基底材の形、凹凸をもつ下地表面の形（状態）、そして図としての形を合わせたものを「形」として扱ってみたい。つまり、常に絵具を他の物質（要素）との関係の中でとらえる姿勢である。さらに、今触れた意味における「素材」・「色」・「形」の三者の関係性を尊重し、各々の要素を等価に、あるいはある秩序を保って認識できるように調和させ、しかし、同時に拮抗関係を生み出すような状態を考えている。言い換えれば、「素材」・「色」・「形」等価に認識できるように、互いに拮抗関係が必要であるが、全体としては、調和、あるいはある秩序を保つということである。もちろん、私のような作品とは傾向を異にする場合は、あまりこのようなことは大きな意味を為さないかもしれないし、また、関係があるとしても、実際は「素材」・「色」・「形」の個々の要素内でさらに複雑な関係が強いられる訳で、簡単な図式や言葉で表現できる訳ではないのだが…。

そのように考えてみると、基底材や下地、メディウムへ関心が向かう。というのも絵具に比べると下地剤やメディウムの種類は少なく感じられることもあるが、やはり、基底材や下地が「色」の見え方に大きく関与するからである。

今後は様々な物質とアクリル絵具との相性と効果、その可能性を追求していきながら、自己の作品の幅を広げると同時に、常に質を向上させる努力をしていきたいと考えている。

❶美術を本格的に始めてからに限らず、常に新奇なものへの関心は高く、純粋な疑問がそれを強め、美術作品への意欲をの理解の気持ちと作品制作への意欲を発展させてきた。日本の美術界は必ずしも良い状況とは言えない。特に現代美術については深刻である。そのような環境の中で、美術界から途中で離れてしまう人々が存在することは大きな痛手とも言える。日本の美術を世界的な認識のもとに、活性化に転じさせるためにも、文化交流への貢献も含めて、自己の制作・発表活動の継続を、半ば当然のこととして、決意するに至ったような気がする。

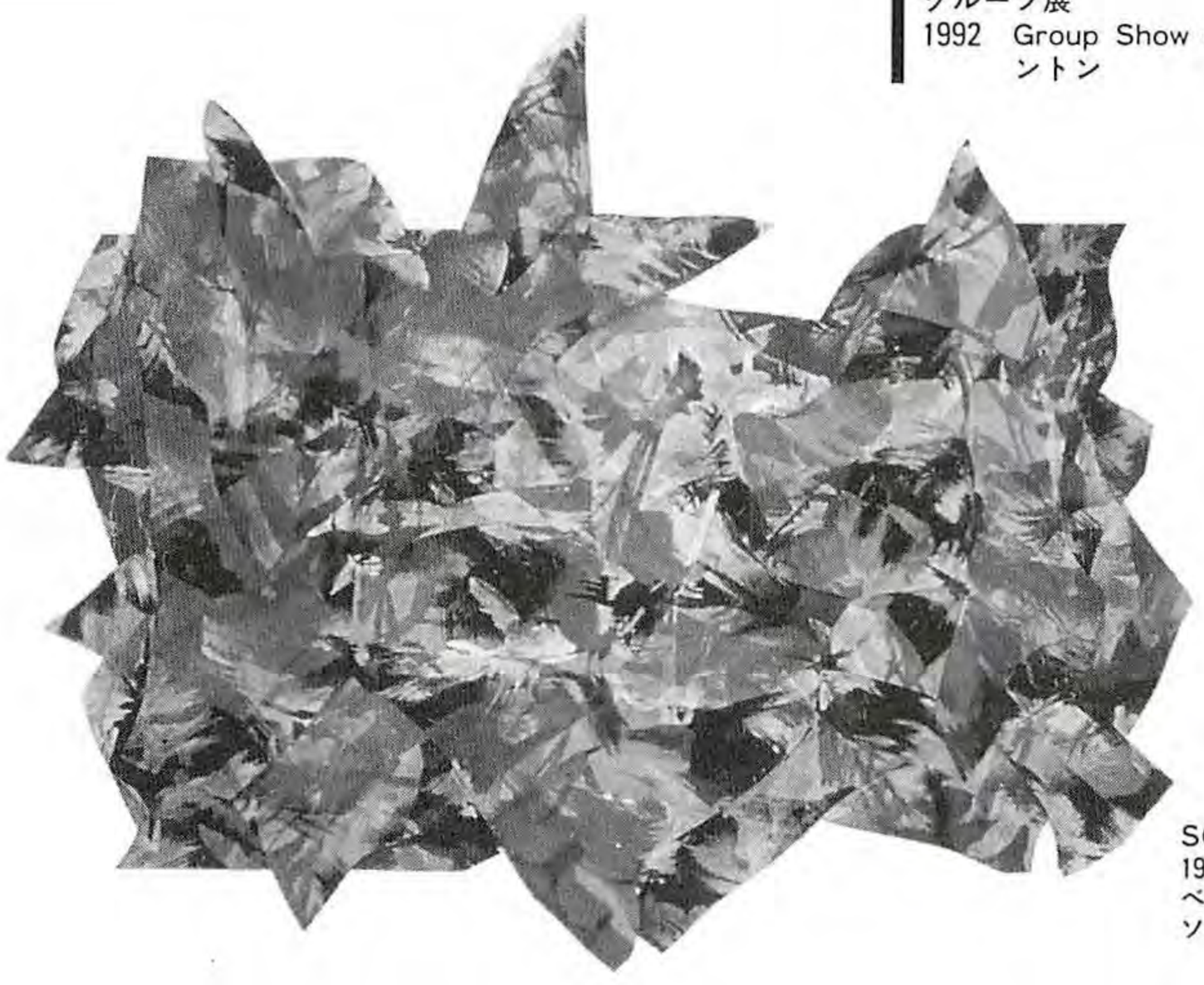
❷美術の難しいところは、人から教えてもらうことも、人に教えることもできない点にある。あくまでも個人の興味とその持続力に裏打ちされた内面の問題であるからだ。かといって、作品を発表するという責任があるゆえに身勝手なものを作る訳にはいかない。やはり、作品には厳密な基準はないものの、「質」という理性で認識可能な側面があり、幅広い視野と柔軟な思考のもとに、それを満たす必要がある。これは美術家の責任として、また否応なく作品から現れてしまうものであるが、その厳しい現実が私の作品制作の原動力となっているようだ。

❸私は、今まで作品の「質」と考えられること、例えば、色・形・素材の関係性をある秩序のもと、現代的な価値観で保ち、かつ生命感を持った「面白さ」を実現することを目指してきた。美術の表現様式は、その時代の様々な分野の功績と相互に影響し合い、新しい価値観で形成されてきたが、二十一世紀を控え、世界は大きな変化を迎えつつある。単純に美術史の外部から新奇な表現を探るつもりはないが、現在行っていることをさらに追求、洗練していく中、新しい可能性を求めていき、将来への指針を示すことをも美術家の仕事と考えていきたい。

1969　神奈川県生まれ
1992　早稲田大学理工学部建築学科卒業

個展
1991　Gallery ＋1／東京
1992　Gallery ＋1／東京

グループ展
1992　Group Show of gallery artists　Henri Gallery ／ワシントン



SC92-102
1992年　135×169
ベニヤ板、和紙、ブラック・ジェッソ、カラー・ジェッソ、ホワイト・ジェッソ、アクリラ・ガッシュ、色鉛筆

洲崎正隆

無数にある選択肢の一つとして

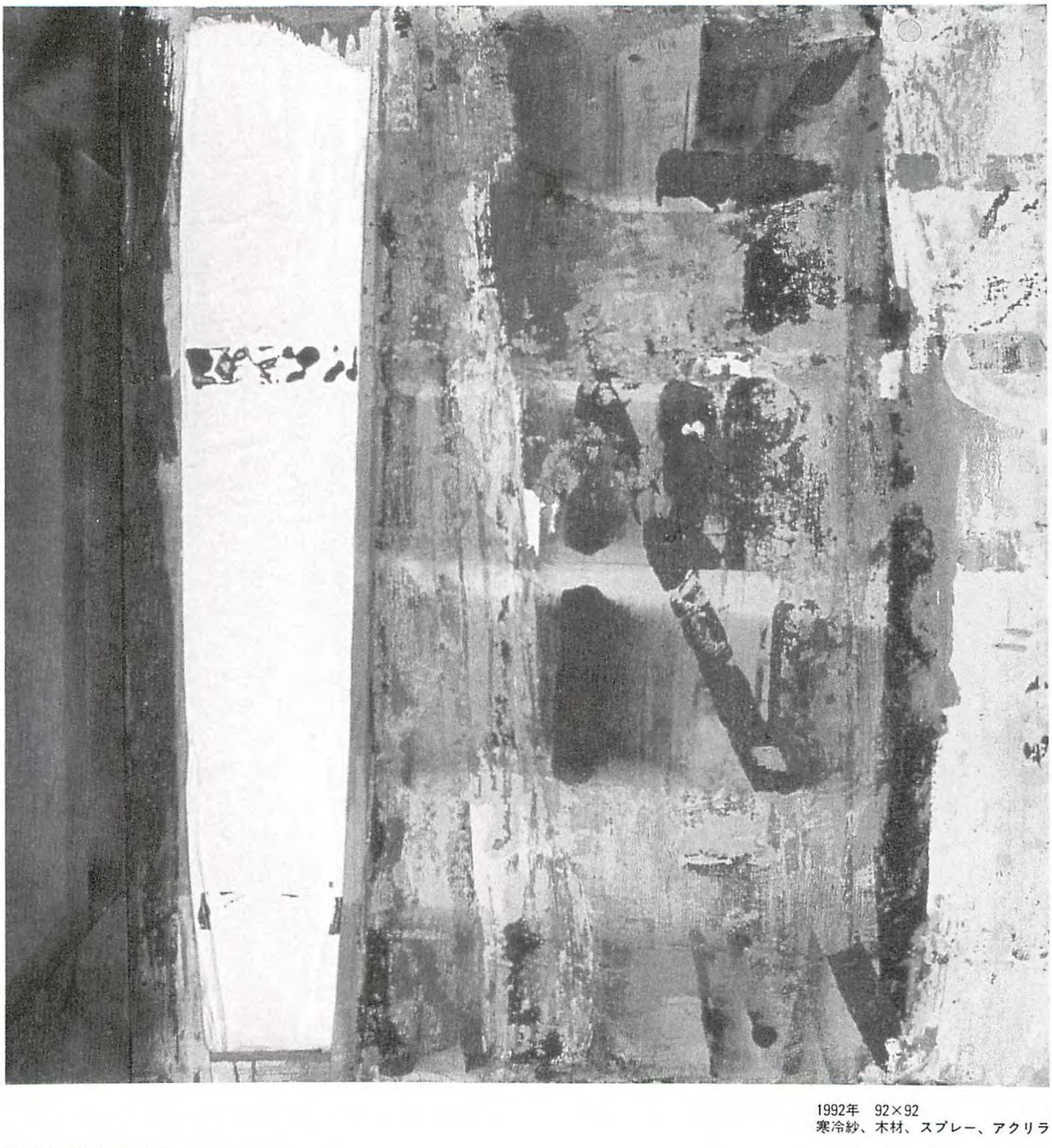
すでに非常に長い歴史のある油絵具とキャンバスという素材の関係は、油絵具の持っている固有の存在感を伴い、また確立された価値観は作品として成立させる前より、強く方向付けられているような気がする。アクリル絵具に接する以前に感じていたこの油絵具とキャンバスというものの定式化した考え方に、何故この素材に固執し続けるのかという事に立ち帰ってみた時、アクリラという素材は、自分にとってより身近なものになっていった気がする。

アクリラに接すると、最初は油絵具の代用品として使い始めたのだが、手間が掛からず無臭であるために手軽に使える下地材として使用頻度は増していったのだが、単にそれだけの理由によるものではなく、アクリラの油絵具と異なった特徴が、作品の素性と関係した所にあるからだと思う。油絵具の持っている物質感、存在感、歴史性といったものの希薄な軽さや実体感の感じられない無気質的な性格が、別の素材や価値観と結び付く事によって、それ自体では説得力の弱いものが新しい可能性を持ち、そこで初めて使用出来るような性質があると思う。その意味でも、アクリル絵具は油絵具とはまったく反対の性格を持ったものであり、このようなあらゆる素材に使用出来、明らかに多目的な用途に応じて作られているため絵具というより、むしろ一般的な意味で着色材のような感覚に近くなっている。徐々に絵具自体から基底材へ、あるいは塗るという行為から塗られた物へという意識の移行があるように感じる。この素材を物質的に画面に定着させようとしても予想した効果は得にくく、ビニールのような質になってしまったり、退色してしまったりで旨くゆかず、これは作り手の用途に応じてか、または作り手が独自の方法を開発しなければ旨く使いこなせないような、ある意味では非常に難しい側面があると思う。しかし、肯定的に考えるならば、これを他の素材や基底材と同等のレベルで扱うと、今後多様な方向性を持ち得る非常に可能性のあるものになると思う。美術作品を作る上で特別な存在であった絵具を単なる定着可能な色素として扱う事により、さらに一般的な素材へと還元され、現代の美術を把握しようとした結果、それを取り巻く状況と共に外側への意識の拡張といった事が、このような時代背景と旨く溶け合って出来た結果のようにも思えてくる。

私にとってアクリラは、たとえば材木や布切れ等の他の一般的に広く用いられている為の数にある選択肢の中の一つとして使える物としてみられればいいと思う。

様々な素材どうしを結び付けるような媒体として使用することによつて、また作品自体の方向性とも関連したそれぞれの作品が、作り出された作品がそこで完結してしまうのではなく、何か別の考え方を誘発させるような存在として捕らえることによりアクリラは自分にとって今後共、より可能性のあるものになると思っている。

アクリラについて今後の理想的な方向性を考えた時、絵具の粘性について、ジェッソのような細分化して、より粘性の低い液状のものや反対に固めたものなど、単に水で加減すれば済むという以上に、発色や質感に影響を及ぼすような違った



1992年　92×92
寒冷紗、木材、スプレー、アクリラ

1965　東京都生まれ
1991　多摩美術大学大学院絵画研究科修了

個展
1993　ギャラリー現／東京

グループ展
1988　2人展　　ギャラリーK／東京
　　インディヴィジュアルメッセージ　　O美術館／東京
1989　表現の現場展　　多摩美術大学上野毛校舎／東京
1990　行動美術協会展　　東京都美術館／東京他('91)('92)
　　フィラン大賞展　　ブロードウェイギャラリー／東京
1991　多摩美術大学大学院修了制作展　世田谷美術館区民G／東京
　　アヴストラクトワークス　　代々木アートギャラリー／東京

目的に対応したものがあると便利だが、反面アクリラは絵具として非常に適度な状態で製品化されていると思うのだが、あまりにも使いやすく精製されていると、素材としての特質が半減するように感じる。絵具として調合される以前の状態のままで市販化する事はできないのだろうか。いずれにせよ自在な用途を持つ故に、それが逆に扱い辛いような負の側面を、いかに取り入れて消化させてゆくかがこれからの課題だ。

❶これを境に美術家になったという気持ちはいまだにないけれど、ただ作品を作り出すきっかけについて云うなら、自分を定義ずけられるようなものが見つからずに、何か作る事によって外部に居場所を見つけるような屈折した反面に裏ずけされた処があると思う。但し、もうそこにも独創はほとんどなく、自分に本来あるような固有の内面性といった事が揺るぎ出してしまった。内側から過疎化してゆく人格のように、情報のたれながしと引き換えに失ったものが在るとすれば、それでもまだ作り出すことによってその外殻のようなものだけでも維持しようと懲りずにつづけている。

❷作品に触発されたり意識的に自分以外のものに接したりして、他から吸収する事はあるが、実際は生活の範囲内にある日常に最も影響を受けている。それ以外の処から自分の作品は生まれないのだから、少なくとも作る事が自然な環境であれば理想だと思う。ただ具体的に、何に影響を受けたという事をあげるのは難しいけれど。アトリエや作品の保管場所の問題など、物理的に制作して行く上で悪影響のある事なら沢山ある。

❸空間との関わりや感じ方の変化に伴って、当然作品も変わって行くと思う。どの時点でも自分に無理の無い範囲で、それを見失わずに作りつづけるという意味では今までどおりでいるつもり。

鈴木貴博

無題

生きてるうちに生きることをしろ。ごちゃごちゃいうのは死んでからにしろ。やるだけやってあかんかったら、しゃあないな。

生きろ生きろ生きろ

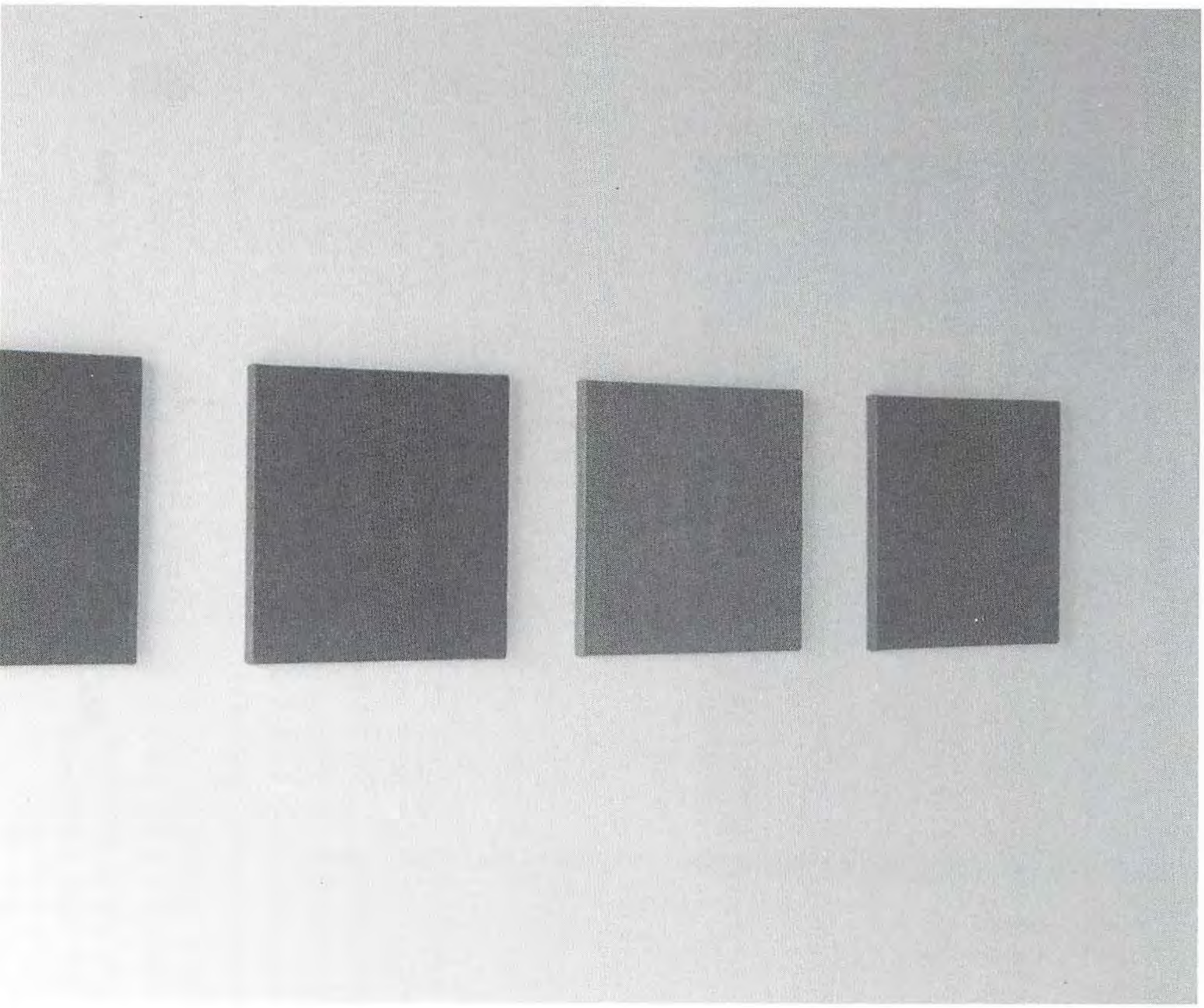
須田真弘

"どんな素材を"よりも "どのよう"に使用するか

アクリラは水性であり、乾くと耐水性という根本的に油絵具とは異なった素材であり、５００年程の歴史的背景がある油絵具に対し、アクリル系絵具は今世紀に誕生した至って現代的な絵具であります。現代の美術作品は価値観の多様化と共に混沌とした状況であり、美術イコール、絵画、彫刻といった様に従来の考え方ではとても対応出来ないほど幅広い表現で自由な方向へと加速しています。

そして、私達を取り巻く現代社会の状況も年々変化し、テクノロジーの発達と共に素材も限りなく広がって行き、そのスピードは増すばかりです。

このような多様化された現代に創作活動を行う上で、何を素材として制作をするかという問題は、作家自身発表と同様重大な選択であるが、むしろ私はどんな素材を使用するかという事よりも、どのように使用するかという事の方がいささか重要である気がしますし、また、どんな



素材（絵具も含めて）も同等の位置にある
と考えます。だから素材に頼りすぎの作
品は非常に弱く見えるものです。
私の作品は、キャンバス、紙など至って
素朴な素材で完成され、色彩もまた、限ら
れた色しかありません。それは目に写る
ものを最小限にする事で目に見えない部
分をより大切に思うからです。
アクリラは、私にとってそんな限られ
た色彩を得るための絵具です。しかし、そ
の色彩が無ければ私の作品は完成しませ
ん。

❶作品を制作することにより自分自身
の創作的欲求を自己の身体および知覚
によって、確認する事、そして他者（社
会）に新しい価値観、美意識、ビジョ
ンを提示する事が美術家の仕事である
ならば、私自身、美術家なのかもしれ
ない。
❷自分自身の日常生活および社会的現
状。
❸自分自身の作品を模索していくとと
もに社会（他者）に対して、作品を通
し新しいビジョンを提示して行きた
い。



1965　三重県生まれ
1992　愛知県立芸術大学大学院研修科修了

個展
1991　ラヴコレクションギャラリー／愛知
1992　ギャラリーQ／東京
1993　GALLERY CELLAR／愛知

グループ展
1991　NCAE　名古屋コンテンポラリーアートエキジビション
　　名古屋市民ギャラリー／愛知
1992　イメージの新様態III　　ギャラリー・すずき／京都
　　芸術の使徒達　　ギャラリーQ・ギャラリー＋1／東京

The four seasons and four paintings
1992年　34×166
キャンバス、ジェッソ、油彩

舘林 康行

大画面に対する欲求と制作時間の狭間から

作家と素材の付き合いというものは、時には親しみ、時には疎ましく思いながら続いていくものだと思う。私とアクリラとの付き合いは私の制作活動期間の中でもう随分と長いものになる。学生時代、油絵科のご多分に漏れず、何の疑問も抱かずテレピンの匂いの中で制作していた私が、支持体がキャンバスから木材へ変わり、表現方法が平面から半立体へ変わった時、油絵具の乾燥の遅さからくる不都合の為にアクリル絵具を使用する様になったのだが、最初はその似て異なる物質感の違いに随分と苦労する事があった。大学卒業後、支持体は再びキャンバスに戻って行ったが、アクリラとの付き合いはその後もずっと続いている。

よく油絵具とアクリル絵具の差異について話題になる事がある。私も一時期、どうしたらアクリルで油彩の様な表現が出来るかに腐心していた時期があった。しかし、最近では素材自体というよりも、要はそれを使用する作家自身の表現の問題なのだろうと思っている。

確かにマチエールの作り方はアクリルと油絵具には違いがある。筆で生の絵具を画面に厚塗りした時、油絵具はその筆触が明確に残るが、アクリルはその材質上、画面の上で筆触が時間と共に平坦にいと、次のタッチは置いていけないが、アクリルだとその間に何重ものマチエールが重ねられる。しかし、それらの問題はいくらでも解決する方法があるし、克服可能なデメリットを一つ一つ解決していき、自身の作品にアクリラを使っているというのが現状だろう。

最近の私の方向性の一つになるべく大画面で表現したい、という欲求があるのだが、その場合、アクリラが非常に都合がいい。経済的な事は勿論、制作にあてられる時間が比較的少ない私にとって、アクリラの速乾性は一日でかなりまとまった制作量（手数という事に限ってだが）が取れる。画面に向かってイメージを思い描いていく私は、朝描いていた赤い絵が、夜には青い絵に変わっていたりする事がよくある。描き出しのイメージが希薄ではないか、と言われればそれまでなのかも知れないが、最初のイメージ通りに作品を仕上げて満足がいったためしがない。作品は作家の創り出すものでありながら、時として作品が自らの意志を持つかのように動いていくものではないだろうか。そうした作品には、素材としてのアクリラは非常によき伴侶となり得るのである。



WATER FALL91-2
1991年　182×280
キャンバス、アクリラ

1962　愛知県生まれ
1987　東京造形大学卒業
1988　東京造形大学研究生修了

個展
1987　かねこ・あーとG1／東京
　　小野画廊／東京
1988　かねこ・あーとG1／東京
1991　なびす画廊／東京
1993　なびす画廊／東京

グループ展
1983　Synchro System　　東京造形大学内／東京
1984　スバル満時そば八合　　ギャラリーパレルゴンII／東京
1985　Group Exxhibition　　東京造形大学内／東京
1986　amorphous PUZZLE　　代々木アートギャラリー／東京
　　饒舌な細部　　アートスペースKEIHO ／東京
1987　8 Solo Exhibitions　　世田谷美術館区民ギャラリー／東京
　　Crossing'87　　かねこ・あーとG I ／東京
1988　アクリラート展　　O美術館／東京

❶『美術家になった切っ掛けは？』と改めて聞かれて、私の中に甦った一つの記憶がある。それは中学時代の美術教師の事だ。当時の美術の教科書の中にパウル・クレーの秋の山村の絵があった。美術教師はその絵を生徒達に十分な時間、観賞させると、その感想をわらばん紙に書かせた。それから一人一人順にそれを読み上げさせた。生徒達はそれぞれに勝手な事を言うのだが、その教師は一つ一つ注意深く頷きながら黙々とメモを取っていくのだった。

寡黙な教師であったが、その態度は生徒にものを教えるといった深がましさはなく、どんな稚拙な言葉でも、生徒が作品に接した感動を一つらず聞きとろうとする。優しさの中にも真摯な態度があった。私は教科書の印刷された作品より、むしろ、その教師の美術に対する慈しむ様な態度に感動を覚えた。美術に接する事によって人間はこうも純粋に優しくなれるものか、と思った。それが美術の世界に深い興味を持った最初の経験だった。

❷具体的なものを平面に表現する私にとって最も重要なものはテーマである。或る意味で何ものも信仰しえない現代にあって私にとって制作のよりどころになるものは、言語化しえない人間の本能に根ざした何か、であろう。私は視覚によって作品の例えば、嵐の夜、たたきつける雨との音の中で、不安と緊張を感じながらも、心躍る気持ちが湧き起こるのはなぜだろう。山深いキャンプ地でする焚き火のような炎に畏怖と安堵を感じるのはなぜか。壮大な瀑布を前にして、時として神の存在さえも感じるのはなぜか。

そういった一種のスペクタルを前にした時に人間の言語化できない感情が、私にとって最も重要なテーマである。

❸素晴らしい作品には見る者の網膜を震わせる力がある。プラド美術館で初めてベラスケスを見た時、わたしの視線は画面上を上下左右に行ったり来たりした。その筆触の跡を私の肉眼は時には滑り、時には引っかかりながらも、止まず動いていった。何と表現すればいいのだろう。私は視覚によって作品の筆触りを、内側を感じる事が出来た。そして私は網膜の震える歓びを感じ取ったのだった。

あれから今後、自身の作品を創造していくにあたって、私は見る者の網膜に訴えかける作品を描きたいと思っている。網膜を震わせる力を持った作品を。

谷口真紀

Q&A「'93アートビュウ」でのインタビューから
一部抜粋

Q現在、興味のあることはなんですか。

A自分をとり巻く社会の状況の中で社会の一個人として、美術とかかわることに興味をもっています。

Qでは、現在の社会についてどう思いますか。

A人間の感性そのものが不在になってしまった社会だと思いますね。例えば突発的な事故であるとかブラックボックス化なんていうのはマニュアルな動作や行動をしてきた為、当然、おこりえた現象だと思いますね。所謂、現在、よく取りざたされてる環境問題については多少、懐疑的な部分をもっているのは否めないのだけど、自分の周囲の状況、特に都市生活者が大半になった環境自体、社会そのものの空間自体が、昔とは、すごく変革していることは明白な事実だし、そこで生活を営んでいる自分達については、よく考えることです。

Q立体作品で表現することに対して、どう思っていますか。

A彫刻というもの自体、3次元に出現するものだから、その空間に入った観者に対してとてもダイレクトな表現だと思っています。

Q金属を素材にしてますが、素材に対するこだわりなど少しお話し下さい。

A機能主義一辺倒に構築してしまった人工自然の中で生活している環境の中の、ありふれた素材だと思っていますね。だから〝初めに素材ありき〟といった素材そのものがもつエネルギー、意味あいにひかれて、かかわっていることは少し違う気がしますし、むしろ、こだわりはないといってしまった方が近い気がします。私は自分と空間のかかわり方をどう認識していくか、というのが初めにあって、自分の周囲の状況や環境の中でかんじていたもの、みたものをイメージとして記憶していて、それを1回解体して、また、都市空間の中の四角い空間に、どう構築していくか、といったことの方にこだわりをもっていますね。だから、同じ金属でも全く異質の素材である鉄とステンレスに共通していえることは、手を入れる前は人工規格の大きな一枚の板であるということ、表面に処理を施せて、もともとの質感を消化してしまえる、といったことから選んでる、といった方が強いですね。例えば鉄であれば染料でそめて、蠟で表面を覆いつくす、ステンレスは周囲をうつしこまないよう酸で洗って表面を覆う。

Q形態について少し説明して下さい。対称になっているものも、よくみられますが？

A具体的な形を表そうとしているのではないです。さっきもいったように自分が体験した経験からでてくることが多いですね。私は実際に作品をつくりはじめる前に必ず1／10サイズの部屋の空間をつくりマケットをつくるのですが、その時に生活の中で車で走ったり歩いたりした体験の中から感覚として覚えているものを部分としてつくりはじめて、全体の形態自体が人工的にもみえ、触覚的にも感性がとらえられるようにも思えますね。だから、その形状自身は不完全といえるし完成してるようにも思える。その四角い空間に入ってしまった人の勝手な想像に、まかせてしまっているところが多いかもしれませんね。

対称や円がでてくるのは部分（マケット）をつくる時に、一緒に考えてるので

すが、その空間に入った人の心的エネルギーの活性化をはかれないか、ということを思いながら、つくってます。ユングの話は有名ですが、対称性というのは、自然界のあらゆるところで認められていて幾何学的対称性、幾何学的な均整と機械的な規則正しさは人間の心をおちつかせることができるそうなのですが、対称性構図を歩くことで内的な不調和を回復し創造的なエネルギーに転換できることもあるんではなかろうかと思っています。

Qドローイングについて、おきかせ下さい。

Aドローイング自体に実験的な役割を果たしてくれることや自己固有性を再確認させてくれる大切な要因をもっていると思います。空間と形態の問題もそうですが、私は彫刻の表面に対する問題が等価になれないか、と思っています。例えば平面の表面自体に絵具がしみこんで平面自体を覆ってしまうような。だから平面の方が、より不完全な状態であるといえます。

Qアクリルを使っての感想と、今後について

Aアクリルと共にジェッソなどはドローイングだけでなく台座、仮設の壁などに、たくさん使わせて頂きましたが全体的にアクリルとともに表面の状態が、艶っぽいですね。もう少しマットになってくれると嬉しかったです。でも乾きもはやく、のびもあったと思います。今後もドローイングが習作といった方が多かったので、絵具の特性などを研究、実験しながら、かいていきたいと思います。

❶作家でいるということは、何故作品をつくるか、美術と関わっているか、ということを終始、考えているものです。

私の場合、物心ついた時から母が絵を描かせていたせいか、絵を描いたり物をつくったりすることは生活の一部として成り立っていました。

ただ、漠然と成り立っていた美術そのものに対し改めて考えはじめたのが切っ掛けといえば切っ掛けであったように思われます。

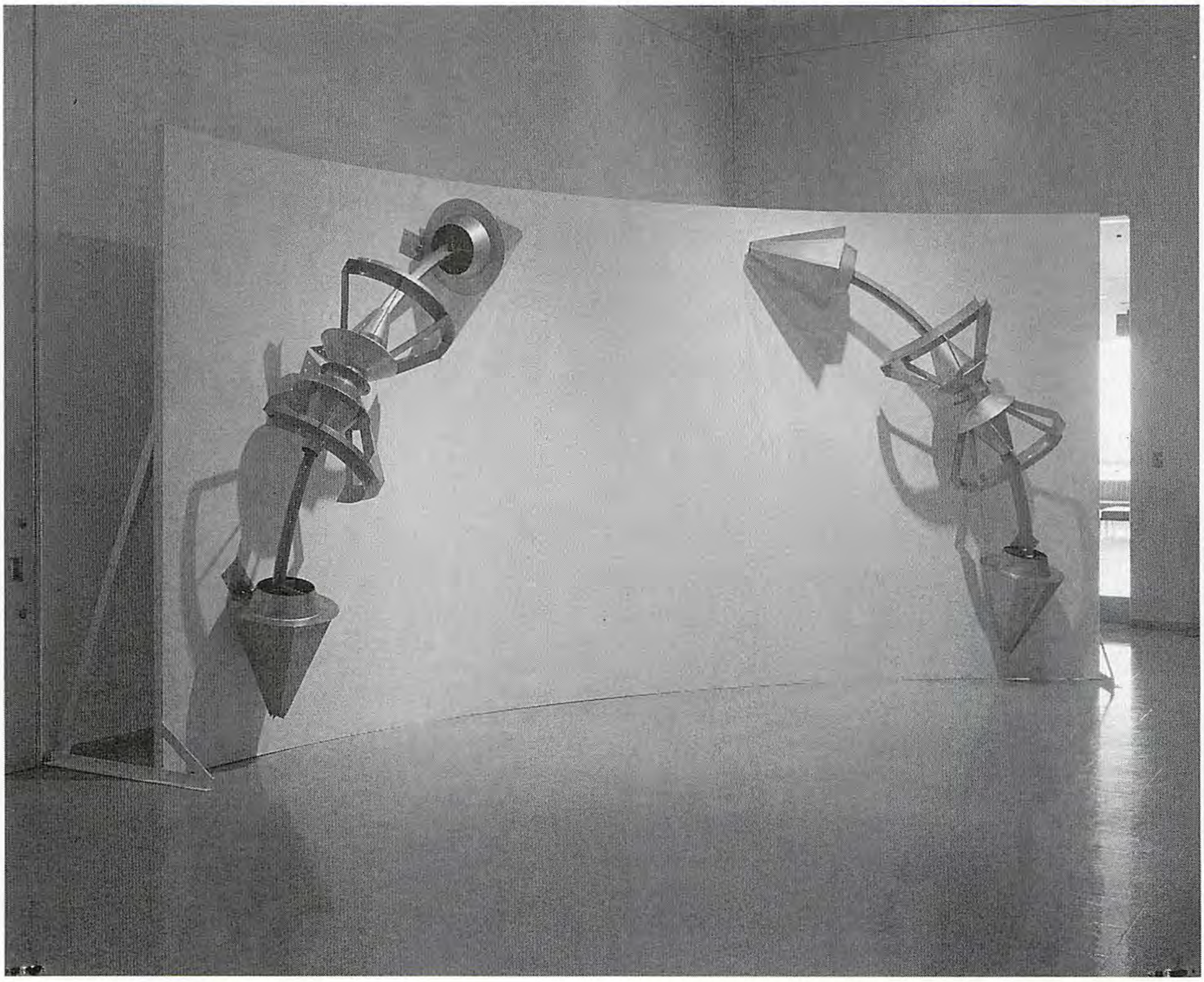
それは自分の持つ内省的な世界観、社会に対しての普遍的な個としての自己を考えはじめてからのようです。

ですから逆説的にいえば社会の一個人として美術と関わることで自分の存在価値を見いだそうとしているのかもしれません。

❷〝ニュース程素敵なショウはない〟といったのはウォーホールですが、私は新聞を読む時が大変に幸せに感じます。日本のジャーナリズムに対して懐疑的な部分は多いのですが、それもすべて含んで読むことを日課としています。

また、美術の中での流行の様式の影響という点で少し、お話ししたいと思います。

たいていの作家の障害と同様に流行の様式というのは吸収や拒否という準備段階があり、その影響は必ずしも、つねに直接的でも明確でもないということ、それは画家が彫刻家に影響されるかもしれないといった類のことでもあるように、芸術は強い伝染力のある



Untitled
1992年　280×450×70
Pickeled,Stainless steel

1965　徳島県生まれ
1992　京都市立芸術大学大学院美術研究科修了

個展
1990　ギャラリー白／大阪
1991　ギャラリー白／大阪
1992　ギャラリー白／大阪
　　ギャラリーココ／京都
　　村松画廊／東京

グループ展
1988　New Face　　ギャラリービュウ／大阪
1989　萌芽の形跡　　ギャラリー白／大阪
　　Yes Art 8　　ギャラリー白／大阪
1990　Yes Art 9　　ギャラリー白／大阪
　　百花繚乱、100 人のポスター展　　西武ロフト・ロフトフォーラム／大阪
1991　隠喩から直喩へ　　ギャラリー白／大阪
　　ミニアチュール　　ギャラリーココ／京都
1992　アート・ナウ'92　　兵庫県立近代美術館／兵庫

病気であるとか、作家の目にとびこんでくる形体を何でも無意識にとりこんでいるとかという観察をもっと押し進める必要はないということです。
　大切なのは、先人たちの惑いは同時代の人の作品の影響を受まいと懸命になったところで、それは可能なことでも望ましいことでもないということ、ある共通性をもって作家にとっては、ある共通性をもって自分たちの運命、自分たちのその一部分である文明の一般史と直面することだと思います。
❸社会が流動的であるように、作家個人もそのことに直面すると思います。
　ただ空間に対する関わり方を、いろんな角度から検証したいと思います。

丹治嘉彦

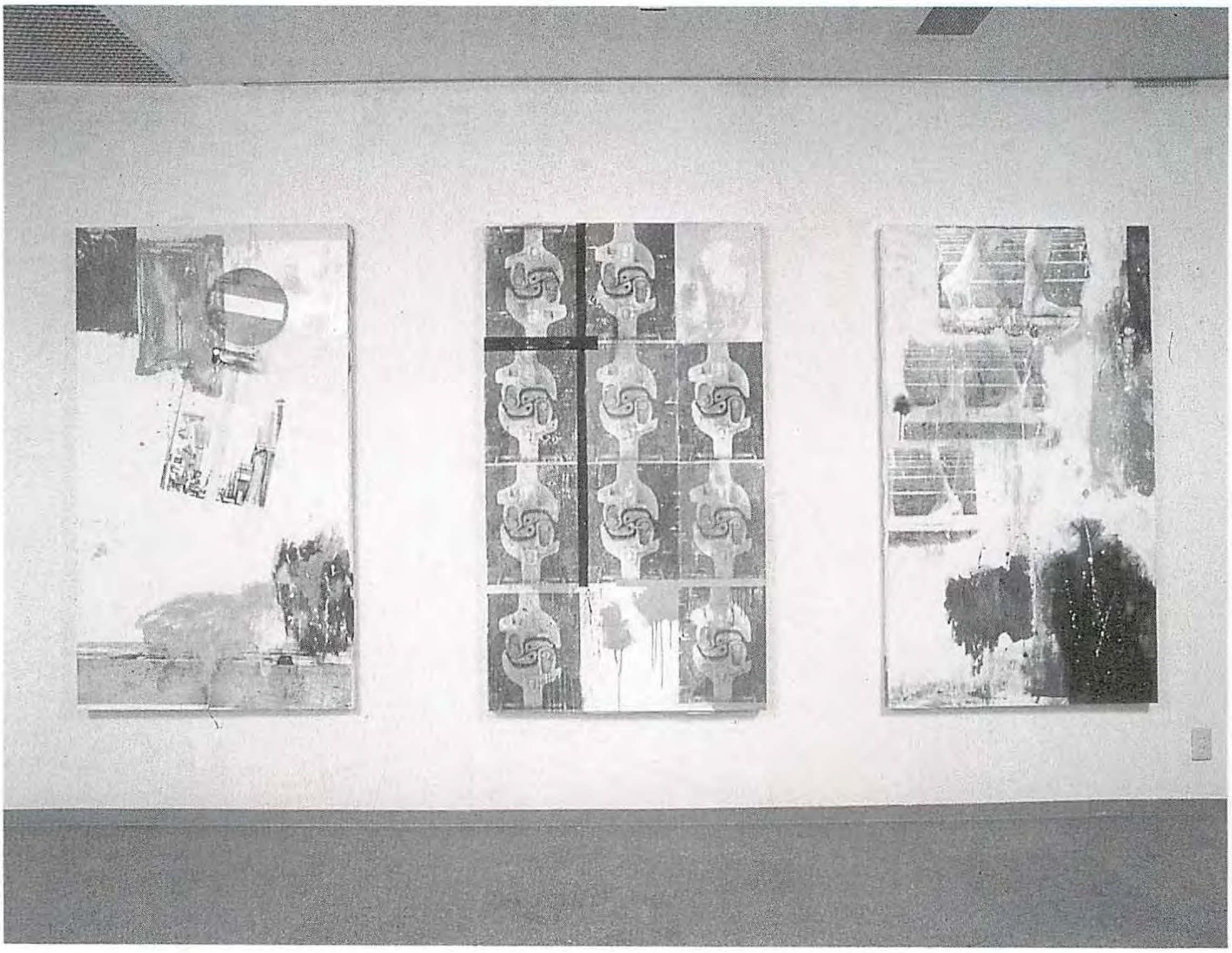
共有しうる磁場

我々作家が、物を表現する際に考えなければいけない事として、表現行為を啓示しさえすればよいという欺瞞とも思える責任のよりどころのなさ（沖に船を出せば、いずれ水先案内人が現れ、自分を宝の島やまだ見たこともない楽園にでも運んでくれるとでも思っている事の安易さ。）それが、我々を取り巻く現代環境を悪い方向に進ませる事はあっても決して良い方向には進まない。自己の表現行為を一人称の告白体として語る事、それが、社会の中においてあまりにも小さな存在でしかないと悟る事。社会の枠組みに対して抱えている矛盾、意志の遮断等をしっかり抱きかかえ、濾過し、明確に存在しうる事、個と個、社会と社会、個と社会が共有しうる磁場を形成し距離を認識しなければいけない。例えば、企業のメセナ活動などが昨今問題になっているが、本来企業が目的としていた営利至上主義に対して、見返りを考えない目に見えない人間の精神に訴える必要性を提示する姿勢。しかし、それらの行為をネガティブにとらえるならば、芸術（美術）に対して有形無形の見返りを期待し、金も出すが口も出すといったような事、（自分のテリトリー内において、ブロックを積み上げ個としての存在よりも器としてのあり様を重視するあまりに、作品の成立においては自分の気トルを逆に向かせてしまっている。）又、作家側にしても、作品を制作すればそれを誰かが見守り秘密の花園にでも誘ってくれるだろうと思いこむ事の安易さ、逆に自己の行為が方程式の中において記号化されてしまうと思う事の力のなさ。芸術は、時として宗教や哲学と共に発達しそれが人間の精神形成をつくる一役を担っていくものとして成立していった訳だが、実体としてとらえどころがない現在、信ずべきものの不確かさ、伝える事の難しさの中において、お互いの共有しうる磁場を形成させていかなければいけない。

自分が作品を発表し始めた１９８４年頃、内なる自己との距離を計り、原体験となる風景や触覚的な出来事から、肉体を通過した儀礼的なものを作品化していった。それは、いわゆる自己の内部を昇降しながら細胞分裂を繰り返して行くようなものであった。

しかし、内部が飽和状態に達したとき、自己の存在性を社会とのかかわりの中から指し示す必要性を強く意識し、又、人間との人間とのはざまに流れている不確かな淀み、あるいは、意志の遮断。不確かなものを自己の中において強い意志を持つ事。そして、作品の成立においては自分の気持ちを納得させ、意志がしっかりと支持体に定着する事を念頭において成り立たせている。（複数の自分の作品が、多数の人に意志として伝わればと思い、版画・シルクスクリーンなども制作している。）

社会のシステムの上で、意識の希薄さが現存している中において、自身の作品に対して反応の根拠をなににによって判断するかということへの批判的基準を確立し、常に社会というフィルターを通し、お互いが共有しうる磁場の中において存在していきたい。



「連結風景」
1992年　176×100×3点
パネル、シルクスクリーン、アクリル絵具

1960　福島県生まれ
1987　東京芸術大学大学院美術研究科修了

個展
1984　田村画廊／東京
1986　かねこ・あーとG1／東京
1989　秋山画廊／東京
1991　秋山画廊／東京
1992　ギャラリー美遊／東京
1933　かねこ・あーと／東京

グループ展
1983　「茶坊主走る」展　新宿文化センター展示室／東京
ART FESTIVAL'83　東京芸術大学絵画棟内／東京
SOUL'83　代々木アートギャラリー／東京
1984　FREAK　神奈川県民ホール・ギャラリー／神奈川
「亜」展　東京芸術大学展示室／東京
1985　東京芸術大学美術学部卒業制作展　東京都美術館／東京
UENO'85　東京芸術大学内野外展示／東京
ーフジヤマゲイシャー東京芸術大学・京都芸術大学交換展
モリスギャラリー／東京他
1986　盲亀の浮木　秋山画廊／東京
1986　クロッシング '86Ⅳ　かねこ・あーとG1／東京
1987　東京芸大大学院美術研究科修了制作展　東京都美術館／東京

❶何によって美術家と呼ばれるのか、自分の絵が年間何百万単位で売れればよいのか、個展を何年間も続ければよいのか、又、画廊界隈で顔見知りになればそれで呼ばれるのか、あまりにもファジーのような気がする。ただ自分が作品を発表し始めて、自分の赤裸々な部分を鑑賞者にさらし、批判的な意見を受けたり、又、快楽的なものを享受した時、ものすごく勇気のいるものとして自己にとり入れ、次の行為を思考し、内部から発酵しはじめた時、純粋に物を制作する自分を、美術家として認識している。

❷現在自分が、物を制作する際、最も影響がある事柄、又、それについて察しているものとして「結びつき」、「接点」といったものがあげられる。意志伝達の不確かさ、マスメディア、あるいは、信ずべきもののあいまいさ、人間の意志の尊さが非常に信じがたいにおいて、視覚的な価値観、一方通行の情報、マスメディアの暴力にさらされた鑑賞者の眠りを強い意志をもって問いかけ、自覚させ、その場に生ずる情動的差異を表現し、個と個、社会、個と社会の関係を明らかにしながら「結合」「接点」といったテーマとかかわりながら、作品化していきたいと思っている。

❸今の自分は、今の自分でしかないことや、時間と出来事が織りなす大きな流れの中にいることに気がついてからは、その時々の一番リアルな表現を、そのつどしるしていくことが、今の自分にできる精一杯のやり方なのだと思っている。

「結びつき」あるいは、「接点」といったテーマとかかわりながら、作品化していきたいと思っている。

鶴見 厚子

意識の深みから汲み上げるような

数年前に一年間程、アクリラを試したことがある。その時は、色味の軽さ、のっぺりとしてしまう絵肌に親しめず、あっさりと油彩に戻ってしまった。しかし、この度のスカラシップで再度、存分にこの素材の感触に浸ることができ、今の私の描き方ならば、油彩よりむしろアクリル絵具の方が好都合な点が多いことに気づいた。

レオナルド・ダ・ヴィンチがマックス・エルンストにつないだヒントから、私は出発した。1983年からである。まず画面に、偶然のしみ状の濃淡の生じる地塗りをする。そこに日常的に記録している夢日記の記憶を重ね合わせながら、夢の形成の過程を、画面のしみを糸口にたどるのである。ここ迄の段階で、めまぐるしく変容しながら次第に形成されるイメージを定着させるのだが、油彩では乾燥を待つうちにこちらの緊張がほどけてしまい悩みの種だった。アクリラなら乾きが速いため、私のイメージ遊びの速度を緩めずに済む。

ただし難点も出て来た。制作の次の段階で、部分的に明るい色の線描とハイライトをつけて行くのだが、筆の滑りを良くするために水やソルベントを混ぜると、明度彩度ともにぐんと落ちてしまうと、これは成功であった。ガッシュの不透明性故である。

では、ガッシュの併用に問題は無かったかと言えば、乾くと色が粉っぽくなったしまい、さらにニスがけすると色味が違ってしまうという扱いにくさがあった。アクリラの方も制作途中と乾燥後では、かなり色の印象が違って見えた。通常使う色についての、予想される状況下でのカラーチャートを自作しなくてはなるまい。

さて、この研究熱心であった一年間に、二つのすばらしい展覧会との出会いがあった。「スペインリアリズム展」と「ウィーン幻想派展」である。十余年前のスペインへの旅では、抽象画とゴヤ、ベラスケスに終始していたため、今回のナランホは大ショックであった。5回見に行った。ウィーン幻想派の独自性と技巧には惹かれ続けていたが、今回はハウズナーのすごさを思い知らされた。こちらは2回見た。日本の〝現代美術と呼ばれている作品群〟に思いを巡らせると、情けない気分になった。日本が独創的な作家を多く輩出しないのは、周囲が判断の眼を持たないからと思えてならない。独自の判別眼を信ずる評論家はわずかであり、異端視されさえする。美術界の中心に位置する人たちが、諸外国の動向を伝え、それに迎合する発言をする。何故自国の作家それぞれの生き様、描き様を大切にしないのか。不信は募るばかりである。アメリカの現代も、この眼で昨年二度渡米し見て来た。後の一度は自作があちらの小さいコンクールで4位となり展示されたからだが、ここでも日本の作家はもれたとこでも日本の作家はもっと自信を持つべきであり、現代美術の代名詞のようにアメリカを語るなかれと思ったものである。

ともあれ、私自身は自分の意識の深みから汲みあげるような、現在の制作態度を貫こうと、改めて決意したところである。先達の残してくれたヒントをありがたくは思おうとも、盲目的模倣からは回避したいものである。依って立つところのものは、外にではなく自分の内側に求め続けたい。

おそらく、今後は、油彩は用いても、ご

く部分に限られることになるだろう。今
年8月末の個展（於：ぎゃらりいセンタ
ーポイント）で、アクリラ研究の成果をお
見せしたいと考えている。

夢の質感
1991年　162×194
キャンバス、アクリル、油彩



❶幼い頃から絵ばかり描いて過ごして来たので、全く自然な成り行きだったという気がする。子供の時分は、空想世界を広げる場として、絵画はいわば秘密の花園のようなものであったらしい。

それは、本質において、今も全く変わっていない。自分の内面をのぞきこみながら、潜在意識の壁の中に分け入って行こうとする作画の姿勢は、子供だった私の嗜好の延長線上にある。

美術大学に進学したいと願った切っ掛けはと言えば、中学時代の美術の先生に恋をしたことだった。単純だ。

❷睡眠の時間帯に見ている「夢」である。

「夢の質感」というテーマで描くようになってから十年が経過している。夢は私にとって切り離されたもうひとつの世界ではない。夢と現実をひっくるめた世界全体で自分が生きていると実感する時、実に解放された気分になる。又、ややオカルトめいて来るが、はっきりとした予知夢を数回見ている。だからこそ「夢」というものが、ただごとでないという思いを持っている。

十年間、思い出せる夢を朝枕のそばに置いた「夢現記」というノートに記している。私の作品の原点である。

❸これ迄は、どちらかというと抽象の作家たちとの交流が多く、いくつかの出会いが私の作品に抽象の息吹を吹き込んで来た。

しかし、どうやらこれからの私は〝現実と夢世界の両方がない交ぜとなった世界の住人である自分〟を絵としたいらしい。そのことにはりと気づいたのは、ごく最近のことである。現実を感じる自分、夢を見る自分は、いったいどこに居るのうと考え始めたことがきっかける。時には夢の中に住み、時にはとのはざまに立つ自分を、脚色しずに絵で語って行けたらと考える。

1951　東京都生まれ
1975　多摩美術大学卒業

個展
1981　櫟画廊／東京
　　ギャラリー南大門／神奈川
1982　櫟画廊／東京
　　ギャラリー南大門／神奈川
1983　櫟画廊／東京
1984　櫟画廊／東京
1985　櫟画廊／東京
　　彩林画廊／神奈川
1986　彩林画廊／神奈川
1987　櫟画廊／東京
　　ギャラリー三真堂／東京
1988　彩林画廊／神奈川
1989　櫟画廊／東京
1990　彩林画廊／神奈川
1991　櫟画廊／東京
1993　ぎゃらりいセンターポイント／東京

グループ展
1974　女流画家協会　東京都美術館／東京他(～'77)
1975　88人展　東京セントラル美術館／東京
1977　モダンアート協会展　東京都美術館／東京他(～'93)
1979　神奈川県美術展　神奈川県民ホール・G／神奈川（～'85)
1982　モダンアート協会新鋭作家展　大阪府立現代美術センター／大阪
　　新人の美術招待展　横浜市民ギャラリー／神奈川
1983　LAVA展　ギャラリーアペア／東京
　　モダンアート協会新鋭作家展　神奈川県民ホール・G／神奈川('84)
　　現代日本美術展　東京都美術館／東京他('87)('89)
　　神奈川女流美術協会展　横浜市民G／神奈川(～'92)
1984　モダンアート今日の作家展　埼玉県立近代美術館／埼玉
1985　LAVA展　泰星画廊／東京
1986　'86 現代美術の祭典　埼玉県立近代美術館／埼玉
1986　IBM 絵画イラストコンクール　ABC ギャラリー／大阪
　　彩林画廊アートナウ　彩林画廊／神奈川
　　横浜美術招待展　横浜市民ギャラリー／神奈川
　　翔展　彩林画廊／神奈川('89)('91)
1987　神奈川女流会員展　神奈川県民ホール・G／神奈川
　　BOITES展　彩林画廊／神奈川
　　ヨシダヨシエ企画「穴についての考察」牧神画廊他／東京他
1988　現代美術120 人展　埼玉県立近代美術館／埼玉
　　銀座画商組合展　東京セントラル美術館／東京
1989　MOVEMENT　彩林画廊／神奈川
　　コンテンポラリーアートフェスティバル　埼玉県立近代美術館／埼玉('90)
　　安井賞展　西武美術館／東京他
　　神奈川県美術展25回記念特別展　神奈川県民ホール・G／神奈川
1990　十一展　彩林画廊／神奈川
　　ひゃっかりちょうらん　YU現代美術／神奈川
　　12の現在地　池袋西武美術画廊／東京他
　　レ・セ　フジヰ画廊モダーン／東京
　　横浜美術展　オデッサ東西美術館／ソ連
　　アメリカ・カナダ巡回展　ジャパンアートセンター他／コロンビア他
1991　モダンアート明日への展望展　横浜市民G／神奈川
　　DIMENTION 展　彩林画廊／神奈川
　　コンテンポラリーアートフェスティバル　G絵夢／東京
　　亥の富aboration　ギャラリー亥の富／千葉('92)
1992　ソーホー国際美術展　アゴラギャラリー／ニューヨーク

富岡 直子

たゆたう水面の憧れ

アクリラを油絵具にかわって使うようになって五年程になる。絵画の生成にこだわる私には、素材から体験的に学ぶことが多かったが、今はアクリラに新たな疑問を抱きつつ制作している。

絵画科の学生であったある時期、絵画に非常に疑問を持ち、描くことを疑い見ているものを疑いはじめた。そこで、絵画の成立要因を一つ一つ明確にし、手で確かめる仕事を繰り返した。中でも絵画が物質であることは私をとまどわせた。やがて絵画がもっとも絵画らしくあるために、物質性を極力抑える方向で仕事をし、支持体も薄く弱いものへと変えていった。でも、それはこだわっている限り饒舌であった。そしてつきあたるのは、それを支える壁面であり、とうとう始原へ戻った感じであった。

絵画にこだわっているのは、湖や海、水たまりなどのたゆたう水面への憧れである。多くのものを内包し、外部と、そして内部で多くの交流を行う表層面の豊かさ……。だから、たゆたう水面にも似た絵画の成立させてゆくとしたら、私にとって問題なのは物質であることではなく、いかにその行為が視覚的に変質して現れるかではないだろうか。物質であることは目に見える現実世界に存在するための前提条件でしかないのではないか。もちろん、それは絵画を構成する要素であるから絵画の存在に大きな影響は及ぼすだろうし、解消しきれない問題である。ともかく今は、面を平らに支えるだけの無関心を装うパネルに落ち着き、描くことになった。

あらゆる力を秘めている無の状態の面から、ある何かが生成されていく、その力の移動やそこに引き出される何かにとても興味をもっている。コンセプトのためだけの絵画でもないし、はじめに描きたいものがあって現出させるためでもない。形象は、イメージを生むが、その形象は私の場合いつでも、どうしようもない

との併用も試みながら、より望ましい画面の現出を探すことになるだろう。また、新たなメディウムの開発や改良を望みたいと思う。

1966　神奈川県生まれ
1985　多摩美術大学絵画科卒業

個展
1990　WORK－Ei－Ⅰ　　ギャラリーQ／東京
1991　WORK－Ei－Ⅱ　　史水画廊／東京
1992　ルナミ画廊／東京
1993　NICOS ギャラリー／東京

グループ展
1988　GROUP EXHIBITION　多摩美術大学1号館ホール／東京('89)
1989　3C展　　世田谷美術館区民ギャラリー／東京

❶幼い頃、何でも叶えられるなら何を願うかという遊びを友人としたことがある。友人は無邪気にも、私と入れ替わることと答えた。毎日一緒に過ごしていた故に、決定的な隔たりの感情に襲われた。そして、自分の見ている世界は、自分の存在によってしか肯定できないことを知った。

その後、自分自身に対する意識だけが確実に強くなっていき、同時に、満たされない思いで一杯になっていった。だから、両者を解き放つ場所が必要だったのだ。世界に触れなければならないと思った。その手段が美術であった。

❷芸術に限らず様々な出来事に身を委ね、想いを巡らすことを楽しむ。また逆に、自然や自然の一部として人間の事を考えると、何故人は表現するのか考えさせられる。

大昔から人は、人間以外の何物かと対立し、それを超えようとする指向があったのだと思う。私にとって、ものを作ることは、開かれた何かと出会うことだ。

❸今後のこと？先が見えていたらつまらない。とりあえず、開かれた世界を現出するよう試みることだ。

絵画が成立することさえ危ういのだから、どれ程のことができるのか？どれ程、熱望してるのか問うていくしかない。

untitled
1992年　200×340
綿布、ジェッソ、アクリラ



中瀬 康志

アクリラの色彩
―物質と空間をつなぎとめて―

私は、現在までの作品制作に於いて、多種多様な素材を使用してきました。金属（鉄・真鍮・銅）、木、セメント、ガラス、アクリル樹脂・透明ポリエステル樹脂などがその主な素材ですが、これ等は、その質の違いによって、二つに分類することができます。ひとつは、金属や木、セメントといった素材で、非常に強力な質を持っており、見る側の皮膚感覚をストレートに突き動かすような、体感的なエネルギーを保有しています。私は、これ等の素材を使用する際、常にこうした質の存在感の強さを引き出す方法をとっています。この場合、素材の色は、その素材の持つ質の存在感と切り離されることはなく、一体となっており、色自体が独立することはありません。もちろん色自体を鉱物としてとらえ、他の素材同様、物質として認識して使用する方法もありますが、私の場合、こうした認識での使用は、その ほとんどが、主になる素材の補助的役割での使用に限られています。つまり、その素材の質の存在をより強く見せるための効果材料といって良いでしょう。

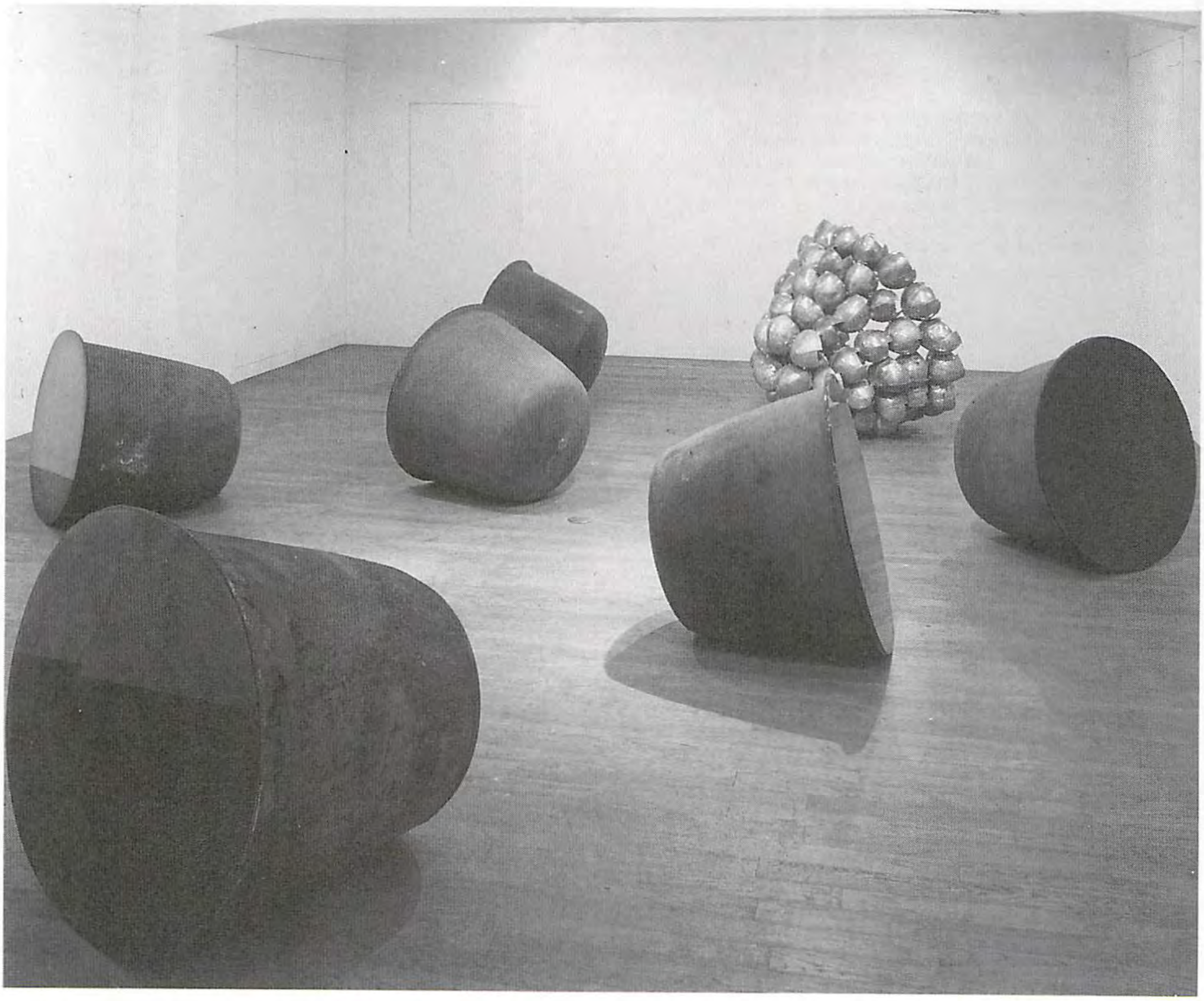
次に、ガラス、アクリル樹脂等の素材です。これ等の素材はその透明性ゆえ、確実に物質としての強さを保有しながらも、その質の強さが全面に出てくることはありません。また私の制作に於いて、これ等の素材が無色であるという事が、絶対的な条件になっています。それは、無色透明ら側とこちら側の空間を断ち切ってはいるものの、常にお互いを認識可能な空間として作り出してくれるからです。私にとって、この異なる二つの素材の組み合わせは、とても興味のある事であり、また持続可能な研究素材ともなっています。

さて、私の最近の作品は、金属や木などで作られた器状の形態に、透明なガラスで蓋をしたような作品です。空洞の内部空間が透明なガラス越しに見ることができるという設定です。言ってみれば、外部の形態は「生」な状態であり、素材の持つ質感を常に現実に感じ取ることができるのですが、ガラスで断ち切られ、塞がれた内部空間は、現実と非現実を合わせ持った特異な空間となります。しかし、その内部空間が、あまりストレートに直視、観察できる空間にしてしまうと、内部と外部のコントラストを弱めてしまいます。そのため、私はその作品のテーマに沿って微妙な調整をしなければなりません。つまり、内部空間の素材に対しては、アクリル絵具を何度も薄く塗り重ね、空間の深みへと繋がる様相を作り上げて行くのです。しかし、その色はガラスを通して見る時と直接見る時では、かなりの変化があるため、幾度となくその差を考慮しながら塗り重ねて行きます。次にガラス面へ の着色ですが、これは全面を不透明にするものの、常にお互いを認識可能な空間への視覚的認識が可能な範囲に押さえます。着色の方法は、ガラスプライマーで下地を作り乾燥後、アクリル絵具を塗ります。私の作品では、その色は、ガラスの裏側に塗られるため、素材の向こう側の色として、常に間接的に見られます。つまり、色は第一層目に塗られた裏側を見るということになる訳です。そのためにも微妙な濃度の調整が必要になり、アクリル絵具の持つ速乾性は、私の場合、逆に使用しづらい面もありますが、何度も薄く溶いたものを重層させることでクリアして用しています。以前は版画用インクを使用していたのですが、色によっては、インクの厚さによってヒビ割れしたり、また

インク自体の完全乾燥が無いことなど、常に不安定な状態で気疲れすることもあり、その点、ガラスプライマーによる着色は、かなりの強度を持っているため、その使用方法の技術的広がりも考えれば、表現上の可能性は高められるものと思っています。

おぼろげな透過性をもって、内部の色彩がその色自体を越え、無限に広がる熱き、そしてまた漆黒に包まれた生命の不思議さを呼び覚ます。空間として閉じながらも外部へ向かってエネルギーを放出する。そうしたものと色との出会いが作り上げられればと思っています。

「1万m³の空気」
1991年
真鍮、鋳鉄、ガラス、油性インク



1955　青森県生まれ
1983　東京芸術大学大学院美術研究科修了
1986〜1988 西ベルリン美術大学(DAAD奨学金 ドイツ学術交流会)

個展
1982　枠の構造　　Gアートギャラリー他／東京
　　銀座絵画館／東京
1983　Gアートギャラリー／東京
　　SQUATTERS'HOUSE GALLERY ／千葉
1984　ルナミ画廊／東京
1986　ルナミ画廊／東京
1988　ROHOギャラリー／ベルリン
1989　ルナミ画廊　Bスペース／東京
1990　From Installation to Sculpturc　　ルナミ画廊／東京
　　SPACE MAP ／東京
　　ギャラリーNAF ／愛知
1991　秋山画廊／東京
　　ギャラリー古川／東京
1993　ルナミ画廊／東京

グループ展
1981　「RADIAL・POINT」彫刻の周縁から　東京芸術大学展示室／東京
1983　現代日本美術展　　東京都美術館／東京他
　　EXCITING SCULPTURE　神奈川県民ホール・G／神奈川
　　所沢野外美術展　　所沢航空記念公園／埼玉
　　人工呼吸　　画廊パレルゴン／東京
1984　所以　　ギャラリーK／東京
　　同時代性への発話　　埼玉県立近代美術館／埼玉
　　街とむらの展覧会　　倉敷市展示美術館／岡山('85)
1985　「周遊券」展　　西友ギャラリー／愛知
　　CONTAKTA '85　　OAG-HAUS・ドイツ文化センター／東京
1986　都市の視覚　　川上画廊／東京
1988　「KLASS 」展　　Hdk ／ベルリン
1988　四人展　　代々木アートギャラリー／東京
　　ETAGENKLANGE　　TELEFUNKENHAUS／ベルリン
　　様々な視点　　CHRISTOF WEBER GALLERY／ベルリン
　　BEGEGNUNG　　SARAH KIRSCH／ベルリン
1989　藤野野外彫刻展　　藤野／神奈川
　　所以　　ギャラリーサージ／東京
1990　彫刻家の平面展　　ギャラリーマニン／東京
1991　ルナミ・セレクション　　ルナミ画廊／東京
　　さまざまな眼 39　　かわさきIBM 市民文化G／神奈川

❶多くの人がそうであるように、私にとっても、趣味に始まった表現が、幾多の経緯を経て、美術家としての認識が高まってきました。ここから美術家になったという線引きはできませんが、自己内部の問題と、外部の問題の関係が結び合った時、始めて、意志を持った自己表現への要求が生まれたようにに思います。

❷ささやかな自分の私生活の部分から、情報として得られる様々な知識まで、およそ自分にかかわりのあると思われるもの、そして、自分を成立させていると思われる全てのものが影響しているように思われます。（ここで、「もの」と「こと」は広義に解釈し、同一の意味としてとらえます。）私にとって大事なことは、作品は、全人格的なものであるということです。

❸本来芸術（＝美術）は、それ自体、人を引きつけ、魅了し、感動を与えるものであると思います。その意味で、異なるものを融合させ様々な関係を作り出す。結合へと向かう力を持ち備えているように思われます。

私自身の体験の個別性、つまり作品が、そのような力を保有、発揮できる迄、制作を続行しようと思っています。

長橋 秀樹

ジェッソ下地の上に定着した油彩について

私の作品の中で使用されている絵具は専ら油絵具が多く、筆を使ってパネルに張ったキャンバスに定着させてゆきます。

今回、送っていただいたアクリラの内、現在の作品の中で使用しているものはジェッソのみで、ノーマルに作品の下地として使っています。他のものについては今のところ使っていません。ということで私の制作者としての立場から油絵具のもつ描画材としての都合の良さを説明してみたいと思います。ただこれからの文章の内容ですと「自己の作品におけるアクリラの今後」というテーマにそぐわないものになってしまうかもしれませんが、そこはアクリラとの差異などを思いめぐらせながら読んでいただくと有り難く思います。さて、何故私がアクリル絵具でなく油絵具を作品の素材に使用しているのかと申しますと、まず第一に、油絵具に携わっている時間が単純にアクリル絵具に比べて長い為、その性質に合った制作が自然に身についてしまっているということです。そこでその性質ですが、まず乾燥時間（次のタッチにより下の絵具が流れない程度）が3日～10日という長さで、画面の絵具の表情や呼吸の変化を感じとりながら、その先に表出するビジョンを想定し、絵具との対話が可能であることです。私にとって絵を描くという行為は、絵具、キャンバス、自己の中のビジョン、この三つの要素の波長をチューニングしてゆくような感じがします。制作中に起こるそれぞれの波長を合わせたりずらしたりしながら、次第にキャンバスの表面に付着した絵具が参加し、ゲル状から固体状に変化してゆく、この変化のスピード（間）といったものが私の制作の上で不可欠な要素であり、制作のリズムを司っているのかもしれません。そしてもう一つの性質は固形化した時にやせた感じがなく、常に〝その時〟が続いているかのような表情を持っている点です。この効果は油絵具のもつ絵の道具としての理想と思われる事物に出会わ❶な❷て❸使っていながら、同時にその物質感をも表現できる特徴を表していると思います。

1. 『事象が見えている』という事です。
2. 今後の展望は私の仕事にはあまりあてはまらないように思われます。
3. 私はただ作るだけですから。



サヴェイ(survey)
1991年　100×200
パネル、綿布、ジェッソ、油彩

1963　静岡県生まれ
1990　東京芸術大学大学院修了

個展
1985　駒井画廊／東京
1988　田村画廊／東京
1989　かねこ・あーとG1／東京
1991　ギャラリーQ／東京
　　ギャラリー現／東京
1992　ギャラリー現／東京

グループ展
1984　STRAIGHT'S展　沼津市民文化センター／静岡(～'87)
　　沼津アンデパンダン展　　沼津市民文化センター／静岡
　　生成と照応　　鎌倉市民ギャラリー／神奈川
1985　純粋芸術青年展　　埼玉県立近代美術館／埼玉
　　場の造形　　名古屋市立博物館／愛知
1986　原風景II　　東京都美術館／東京
　　二人展　　真木画廊／東京
1987　生成の観察　　千葉県立美術館／千葉
　　生成解剖　　パレルゴンII、藍画廊／東京
1988　ロゴス展　　千葉県立美術館／千葉
　　東京芸術大学美術学部卒業制作展　　東京都美術館／東京
　　グループ展ー野外ー　　埼玉県立近代美術館／埼玉
　　アートセッション　　カクタ染め物店／長野
1991　A　ーVALUE　　静岡県立美術館／静岡
1992　二人展　　J2 ギャラリー／東京

中村昇

複合体である私の作品の一部品として扱える

巷の画廊で、通常の出来事の様に、ポストもの派の作品が展示されてあった頃、何か自分自身の中から滑り落ちて失われてゆくものを感じていた。それは私の前世から在ったものらしいことしか解らなかった。確かに、美術は一般的な動向として進化してゆく様に受けとられるが、そうではなく、忘れさられてゆくものの中に重要なものがあるのではないかという問いかけが脳裏に浮かんだ。この単純な問いかけから、私は作家活動をしてゆく事で、仕事の要因として物質に依存するのでは無く、飽くまでも自身の手で物質感を創ることを徹底しようと考えた。手作業の中から忘れさられて失うものを取り戻そうとした時から、今日までの私の仕事があると思う。以前は、二次元的平面だったものを、三次元的立体に移行したことは触ったり動かしたりする制作過程を通ることによって、自己の感性が積極的な創造へとかきたてさせられるからです。作品の支持体に木を使っているのは、日常的で感覚に自然な素材であり、加工し易い所にあります。木は板材でジグソーで切り抜き、切り抜かれた板をボンドで貼り合わせて立体化し、サンダー、ノミ、木工用ヤスリでイメージした大方の形を作り、表面にアクリルの透明メディウムと胡粉を練り合わせたものを塗り、アクリル絵具、ガッシュで着色し、更に、サンドペーパーで磨き上げる。透明メディウムを用いるのは、水性で支持体としての木に浸透しやすく、しっかり定着するからであり、半透明なので支持体としての木の材質感を失わずにすむからです。それよりもアクリル材は基底材を規定しない為に感性を自由に開放してくれるので、自分のイメージに合った質感を創れるという所に、重要なポイントがある。だから、アクリルを塗装するという感覚ではなく、一つの物質を扱う感じで、複合体である私の作品の一部品として扱えるのです。こうした事からアクリル材は無限に多くの質感が生まれる可能性を持ち得るものであると考えられます。この可能性を基に、過去に在ったと思われ、失いつつある原始的な感覚を目覚めさせ得る物質感を創りたい。原始的な感覚の覚醒は、質感ばかりでは無く、形にもその覚醒の要因となることを示したい。自然と湧き出てくる無意識の知覚が形となって出てくるのを作品の本体の表層に固定し、それぞれの形が忘れさられてゆく原始的な感覚の回帰を願う形にしたい。その付随された形は、生命エネルギーを内在としたなってしまいかねないからだ。生命エネルギーを内在した本体が球体に近い形をとるのは産む力のシンボリズムである子宮であり、生命を支えている地球のダブルイメージとなって現れたものです。生命エネルギーへのこだわりは、永い歴史の上で人類は地球をレイプし続けて来た。それゆえ、地球の生態系が崩れつつある。人類の地球に対する行為そのものが、根本的に間違っていた。世界を断片的に理解し、総合的、循環的に理解しようとはしなかった。地球は一個の有機体である。環境破壊は、最も悪質な例である。その罪に我々は今日覚めなければならない。人類が地上の生命体と同等の感覚、原始的な感覚を取り戻すことによって、地球の危機を感じとらなければならない。忘れ去られた感覚、意識によっては取り戻せない感覚を、私は作品を創り提示す

1951　茨城県生まれ
1980　東京造形大学造形学部美術学科絵画専攻卒業

個展
1980　ギャラリー真和／東京
1984　ギャラリー真和／東京
1985　ルナミ画廊／東京
1991　ギャラリーK／東京
1993　ギャラリーK／東京

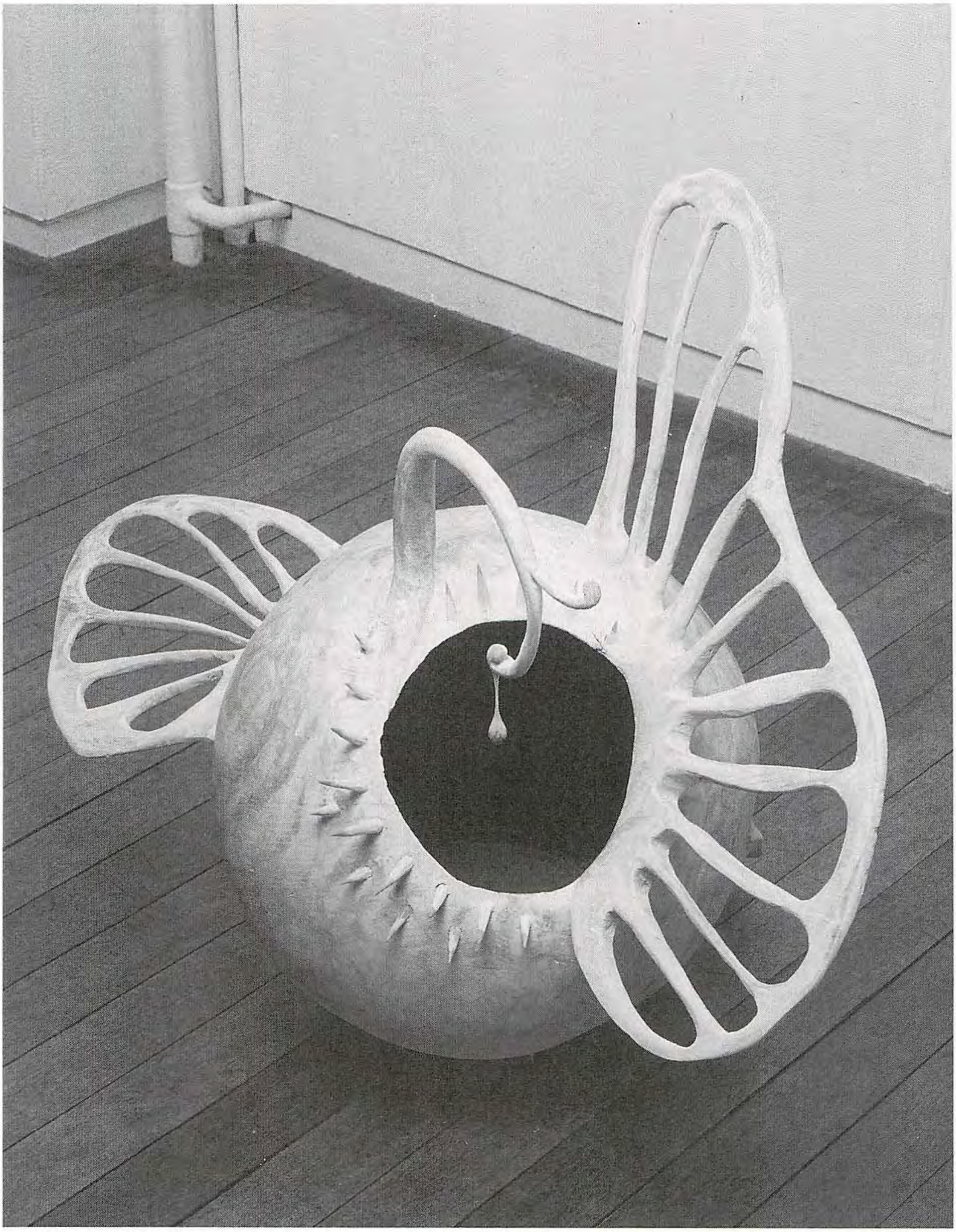
グループ展
1978　グループ展　　ギャラリー水瓶官／東京
1979　グループ展　　ギャラリーロコ／東京
1983　2人展　　ギャラリーStadio4F／東京
1984　2人展　　ギャラリー真和／東京
1985　2人展　　ギャラリー宙／東京
1986　3人展　　秋山画廊／東京
1987　ジャパン・インパクト・ナウ'87　　韓国美術館／ソウル
国際インパクト・アート・フェステバル　　京都市美術館／京都
1988　3人展　　信濃橋画廊／大阪
主張するオブジェ展ー村岡三郎etc　信濃橋画廊／大阪('89)
3人展〈三つの方位展〉　　ギャラリーK／東京
1990　現代建築と美術展　　京都リサーチパークアトリウム／京都

る行為によって取り戻し、世界に地球の危機を発信したい。

❶まだ生きる事の意味を捜して悩んでいる時期、「生きる事は、生き延びる事では無い。」と考えていた私は毎日が苦痛でした。高卒間近になって覚えた油絵が、唯一の現実からの逃避だった。絵を描こうと思い立ったのは偶然にもフェルメールの絵を観て深い感動を受けたからにほかなりません。それ以来、絵を描き続けていましたが、多少は上手く成りたいと思う願望が美術研究所に行かせたのです。そこには同世代の薄汚れた情熱家達がいたのでした。私は、その場で言葉なき言葉で生きる事の意味を聞いたのです。そして美術家に成ろうと決心したのです。

❷私は、なるべく論理的に仕事をしないことによって、私の感性の望むままに創ることにしています。生命の母体である植物、原始的な形をした海洋生物、そして生命の支持体である地球、それらのものが複雑に結合して一つのイメージ体として作られています。こうした作品を創る様になったのはゲーテの「地球を有機体として扱わなければならない。」とした一つの言葉からでした。生命の支持体とした地球、(球体)から原始的な形をした生命が派生する。派生する形は感性の望むままに、それは個人の存在、個人的感情の解放へと向かう形の現れだと考えています。

❸論理的に仕事をしない。感性の望むままに創るという事は従来の彫刻の造形的な意味において、多分に否定してしまう部分があると思います。彫刻としての概念の解放へと向かわないと考えているからです。彫刻と名付けられるものではなく、始めて目にする原始的な形、生命の旺盛な原始時代の回帰を想い起こされる様な立体を作りたい。その作品に立ち会った人は、失われてゆく原始的な感性に覚め、今日、生態系が崩されつつある中、生命の機器に直面している自分に気づく様な、そんな作品を作ってゆきたい。



〈生命体シリーズ、種子から〉
1991年　90×115×60
板材、ピアノ線、胡粉、アクリル透明メジュウム、アクリル絵具、ガッシュ、赤く染めた砂

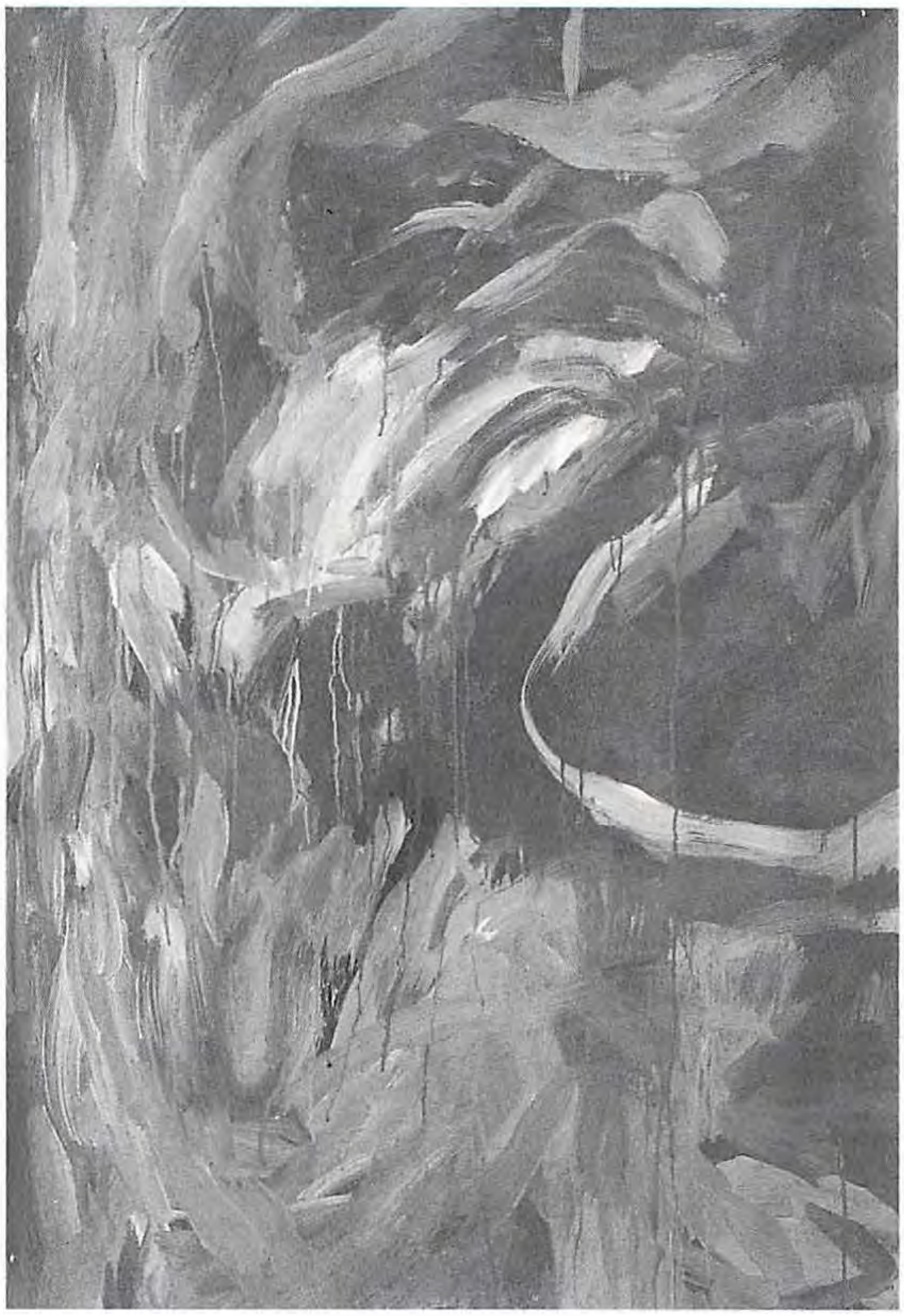
成田理俊

概念から解き放し、オーソドックスに描く。

私はアクリル絵具という素材を使って2年位になるが、自分にとってはあらゆる点で使い勝手が良く、油絵具に比べ結果が早く出せる、という制作進行上の理由から自分の表現したいものへと導いてくれた。その当初の頃の作品は、単なる模様とでもいうべきなオールオーバーな画面で、完成させた作品が次の作品のモチーフとなる感じで、ただいたずらに枚数を重ねていった。しかし、一年位前からただ単にバリエーションでしかなかった自分の仕事に疑問を抱き、今迄の仕事を否定する方向で制作を進め始めた。自然に仕事が変化していくという方法が今迄の自分の方針ではあったが、それ以上の作品の進化してゆく姿が自分には見えなかったし、アクリル絵具という素材を多少なりとも試行錯誤した上での不満というものもあったためだ。又、それ以上に、抽象的な仕事を開始してからの展開に無理があったのだと思えた。それは自分にとって素直な表現をしてきたとは思えず、要するに、現代美術においての絵画というある枠組みの中に急いで入り過ぎた様に考えられた。そういったことから、自分の仕事をある程度以前の状態に戻し、何かきっかけを求める方向で進めることにした。以前の状態というのは、自分が探し求める情景、或は見てみたい風景といったものをイメージ化して表現する作業で、抽象絵画においての画面構成的要素はある程度無視して自分の感覚に大いに頼るという方法であった。そのことは自由な発想、自分のオリジナリティー等を少なからず引き出してくれ、新たな展開へのステップとなってくれると信じた。技法的にもただ単に絵具と筆だけで描く以外のさまざまな方法、例えば、綿布に絵具を薄く溶いてしみ込みの効果を出したり、或はメディウム類の使用による多様な表現の可能性等々。しかし、それらはかえって素材中心的な姿ばかりが目立ち、自分の表現しようとする方向性が不透明なものとなっていった。そういった訳で、現在に至っては、技法的なことよりもオーソドックスに描くということで仕事を進めている。まだ自分の理想に少しでも近づくものとして成立していないが、かつての仕事を否定した方向で進めていることで絵というものを本格的に学び始めた頃の新鮮さが感じられ、本当に素直で正直な作品をつくっていける気がする。

制作上のコンセプトについては、はっきりしたものがなく混沌としているのが現実だ。今の段階ではある考えを持ってしているが、束縛されないようにしている。ただそれは、そのことから逃げていて作品自体の向上には良い結果をもたらさないと思え、反省すべき点だろう。しかし、理想として自分が唯一見ることができるおぼろげで非常に曖昧な映像というものが頭の中にある。ましてそれを他人に説明することは困難なことと考える。だからこそ、それを自分は絵画という媒体を使うことによって素直に表現し、そのことで多少なりとも理解してもらえる作品をつくっていきたい。

今後の展開としては、アクリル絵具の色自体の軽さ、そして乾きの速さによる画面上での操作性の問題等から、油絵具との併用を考えている。そういったことで、自分の絵画における表現が充実したものとなってくれたらと考えている。



無題
1992年　109.1×89
紙、アクリラ、ジェッソ、ブラックジェッソ、ジェルメディウム

1969　北海道生まれ
1992　武蔵野美術大学造形学部油絵学科卒業
　　武蔵野美術大学大学院造形研究科美術専攻油絵コース中退

グループ展
1991　成田理俊・岸本吉弘展　　武蔵野美術大学課外センター展示室／東京

❶切っ掛けと問われると、自分でも何が切っ掛けかわからないので困ってしまうのですが、画家になろうと意識し始めたのは、もう随分幼かった頃からで、絵を描くのが好きだったからです。最近では、絵を描くという手段が、自己表現に一番合っていると考えています。

❷現在、作品を制作する際、自分はイメージを画面に表現するといったかなり感覚的な仕事なのですが、単にイメージといっても次から次へと出てくるものでもなく、それだけに頼るというのは危険過ぎることもあって、自然にある風景から題材を得ることが多い。題材に対するきっかけでしかないが、形や色彩に関しては、かなり影響をうけて制作しています。

❸今現在の制作では、自分に明確なコンセプトがないというのが、自分の表現の方向性に対してマイナスだと思えます。しかし、言葉での解釈を画面に表現するというよりは、直感的に何かを表現する方が、自分には今までの制作から考えて合っている気もするのです。全く困ったことですが、今後の自分の作品をどう展開させてゆくかは、制作を続けることで、その都度考えることなのでわかりません。ただ一つ望むことは、何か精神的なものを表現したいということだけです。

物質としての存在感

野口栄一

今まで絵具とはどんなものか、さほど考えてみる機会などなかった。絵具とは小学以来、絵を描く時に、なくてはならないもの、特に、美大受験の頃は、対象を描写するために必要なものだと、何の疑問も持たず受け入れてきた。それが、美術＝描写という関係に疑問を感じ、表現する事とはどんなことか考えるようになり、絵具を一つの素材、表現するための一つの媒体として考えてみるようになってきた。ここ何年か、私は、物質（鉄、FRP、木、紙、砂、その他）を組み合わせ作品を作ってきた。その時も絵具は一つの素材、他の物質と同じ素材として扱ってきた。

この一年、スカラシップでアクリラを使うことによって、私は今まで慣れていた絵具を考え、又、絵具を考える事によってあらためて「絵画」とは何であるのか考えてみる機会になったのではないか…。

絵具とは一つの素材、それ自体物質である。それとともに絵画においての色、描くことによる絵画性を持ったもの、物質性と絵画性を持ったもの。それは自分が考えている絵画の問題としているところでもある。物質性と絵画性。それは、又、「ぬる事」と「描く事」にも似ている。

私は作品を作るにあたり、絵画を「ぬる」というとらえ方に重点を置いている。つまり、塗られたそのものが物質として存在するように望んでいる。そうした方向から考えた場合、アクリラという素材はむいていないように思われた。アクリラは他の絵具（塗料一般）と比較した場合、求めている物質感や抵抗感と異なり、油絵具や他の絵具とも全く別で、作品を作るうえでとても扱いづらい素材であることに気付いた。そして、この素材を自分が求める表現にするために試行錯誤をくりかえした。そんな中でメディウム、パール系メタリック系絵具との出会いは、自分の表現に幅ができたように思う。今後、作品を作るにあたり、自分にとって一素材でしかないアクリラを、他の素材との併用のうえで、また、あらたに考えてゆきたいと思っている。



unity of act(右：act92-4、左：act92-2)
1992年　右：210×210×10、左：108×166×10
木、紙、和紙、ダンボール、アクリラ、ジェッソ、ジェル、モデリングペースト、鉛筆、コンテ、エナメル、ラッカー

1961　埼玉県生まれ
1982　創形美術学校中退

個展
1990　ギャラリー現／東京
1991　ギャラリー現／東京
1992　オーランド・アート・スクエア／埼玉
　　ギャラリー現／東京

❶私が勤めている仕事場で中山正樹さんと出会うことによって、美術家になることに踏み出していく切っ掛けになったように思われる。以前より、美術に携わっていたが自分が作家になるとゆうことが、どんなことなのか漠然としていた。作家とは何なのか、そんな時、中山氏の生き方に接し、感じることによって、「生きていくことにおいて、美術を一番に選ぶ」とゆうことを自分が選んだ時、美術家になるための自覚が芽生えたと思う。

❷人間は長い間、物を生み出してきた。又、これからも作り続けるだろう。人間が、作りだした多くの物の中の一部が（絵画であり彫刻である）美術とゆわれるものである。美術とは、人間が生み出した人工物でしかない。私は自分が打ち出す美術が、美術として成り立つのか。際どいところで、作品を作りたい。作品が作品としてだけの物でしかないということ…

マルセル・ドナルド・ジャッドが言う「芸術を芸術としてだけ扱う」ということ。自分にとって、作品が、美術として成り立つまえに、人間が生み出した人工物であるとゆうことを考えていきたい。

❸作品を作っていくことにあたり、私的な観念によって想像されていくものではなく、自分自身から離れた所で生み出されるもの、又、美術作品という概念から逃れ、逃走していくものを生み出していくことを望んでいきたいと思っています。

東恩納裕一

"Painting"というものから離れて

50年代の抽象表現主義あたりまでは、白いキャンバスと絵具というのが絵画の前提として一応受け入れられていたと思いますが、その後の美術の変遷と"何でもあり"(作品のスタイル、素材、テーマetc。)の現在を考えたとき、伝統的な素材(絵具、キャンバスetc。)から美術(絵画)を考える事自体無理があると思います。

一応、自分の作品を絵画と考えていますが、それはpaintingというものからは、かなり離れたものだと思います。

振り返ってみると、1987年から1992年まで行なってきた事は、極論としてすべての平面が絵画である可能性があると考える事から出発していったと思います。

そんなモダンな枠組みでの絵画をこわす意味でもそう考えたのですが、結局それはアプロプリエーション《シュミレーショニズム》に回収される様なものだったと現在は考えています。

今後は今までの仕事をふまえつつ、もう少し内容的なものから出発したいと考えています。

日本の社会の中でアーチストがどのように機能しているか《あるいは機能していないか》を考える時、アーチストという称する事はかなりの勇気を必要とするはずです。

美術家という閉じた専門領域のプロという印象をもつものには、むしろなりたくないと考えていましたし、もその感を強めています。《この国、経済的に職業として成立するはずないアーチストとして存在する可能とは、一種外部の眼を持つものが選択の一つとしてあると思います。》

・日常、身の回りにあるものすべて。
・海外、日本の美術史。
・同時代の思想、経済、政治。
・もちろん同時代に活躍する作家達の作品。

作品を発表する様になって5～6年なりますが、この間やってきた事はいずれかといえばフォーマルな観点からの表面の操作だったと思います。けどそれは最終的にはシュミレーション(アプロプリエーション)と合流するな形でとりあえず終了したと思います。絵画という形をかりて作品をつくる点は変わらないと思います。《最終的には表面の操作であるという事》が出点をもう少し内容的なものに移したと思っています。



untitled/bird ＃004
1992年　90×70
アルシュ紙、アクリル絵具、化粧シート(ビニール壁紙)、ウールペーパー、アクリル板

1951　東京都生まれ
1978　多摩美術大学絵画科油画専攻卒業

個展
1987　コバヤシ画廊／東京
　　ギャラリーQ／東京
1988　コバヤシ画廊／東京
1989　コバヤシ画廊／東京
1990　西瓜糖／東京
1991　藍画廊／東京
1992　ギャラリーNWハウス／東京
　　東京デザインセンター／東京

グループ展
1989　写真（佐藤ジン）とコラボレーション」　西瓜糖／東京
1991　ヤン・フートIN鶴来　　鶴来町／石川
　　ヤン・フートの眼　　アルティアム／福岡

東野元昭

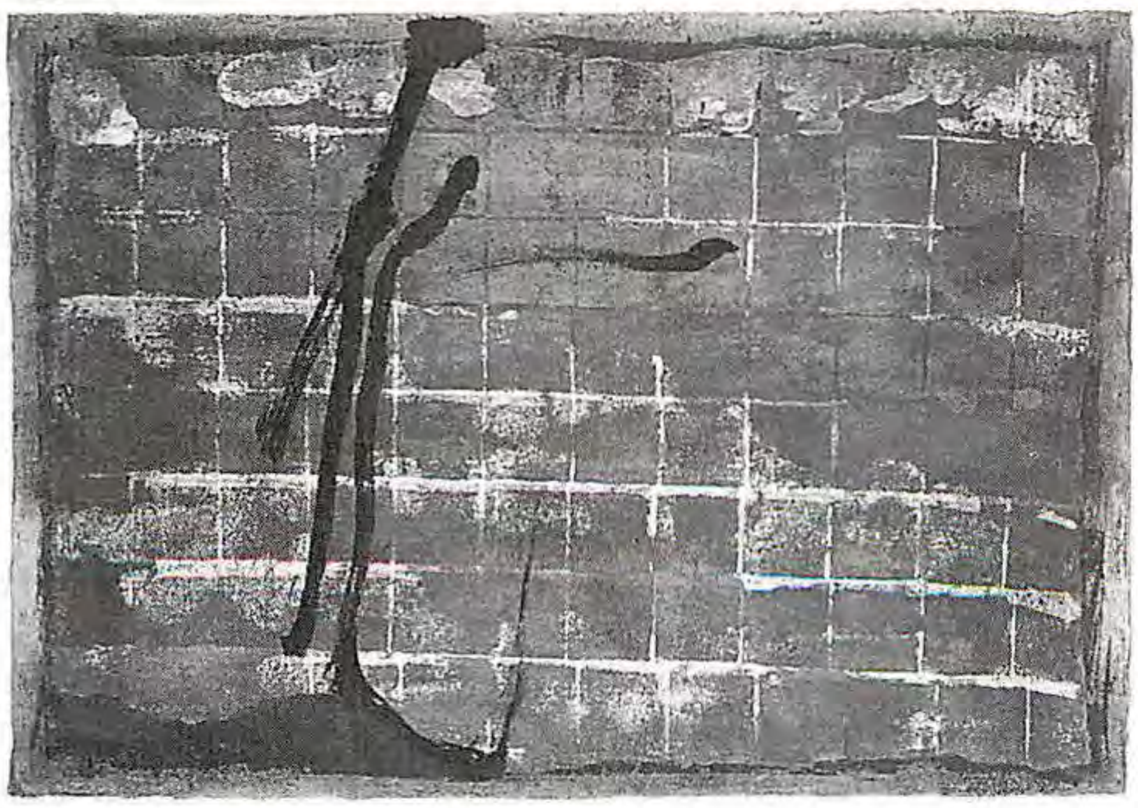
僕は《そら》を描いています。

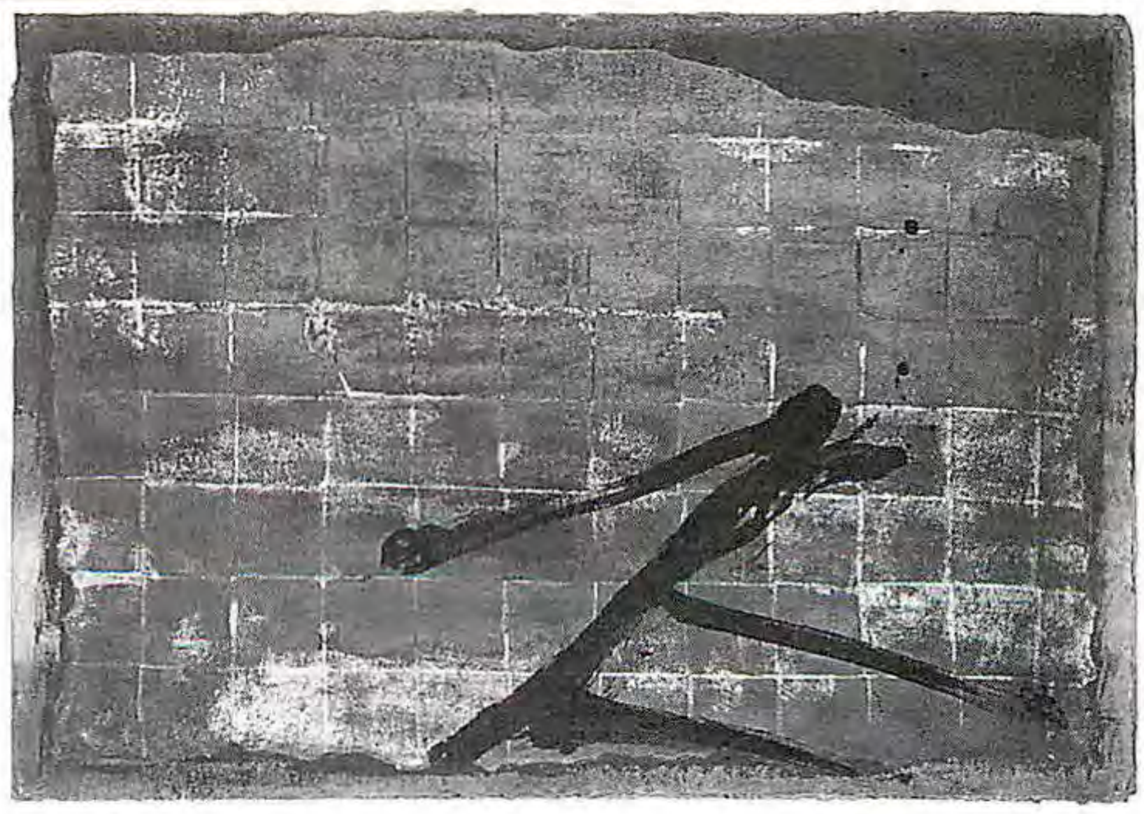
空をみているといろんな物がみえてきます。子供のころの記憶にのこる、が、しかし、経験とか体験とかによって今の僕の空と混じりあった《そら》。宮沢賢治の『銀河鉄道の夜』の汽車の窓からみた《そら》。時間と空間のひずみやゆらぎがつくる〝ベビー・ユニバース〟や〝宇宙ひも〟という《そら》の仲間。空の中にはいろんないろんな物が《そら》をみせてくれます。硫黄で変色した銀、墨の色、西洋顔料のウルトラマリンブルー、岩絵具の紫群青、和紙に淡塗りしたアクリラのボルドーレッド等々。いろんな絵具や材料や景色が《そら》をみせてくれます。

僕はこれらのイメージと材料を混ぜあわせ、また重ねあわせることによって自分の《そら》をさがしています。

アクリラはこの「混ぜあわせる」ことや「重ねあわせる」ことに長けていると思います。僕はアクリラを使って、アクリル・テンペラ・膠・墨・金属箔・岩絵具等を混ぜあわせ、あるいは重ねあわせ、僕の《そら》を作っていきたいと思います。

また、アクリラには、僕にとっては好ましくないように思えるところもあります。岩絵具や金属箔とは、あまり相性が良いようには思えません。でもこのごろは、良くないような気がするところに何か面白いものがみつかるかも、などと思いながら、僕の未だ知らないアクリラの個性をみいだすことが、僕の、《そら》を作っていく楽しみの一つになってきたようです。





ふたつの〝そら〟
1992年　107×152×2点
麻紙、アクリラ、ピグメント、テンペラ、銀箔、岩絵具、墨、膠

1958　大阪府生まれ
1983　奈良教育大学専攻科修了
1986　中国／浙江美術学院書法班修了

個展
1990　LE CROISSANT DE LUNE／ランデルノー（フランス）
1991　OMBRE ET LUMIERE／レンヌ（フランス）
1992　マドレーヌ寺院 LES ATELIERS BLANCS ／パリ(フランス)
1993　ギャラリー・ドーマ／大阪

グループ展
1986　二人展　　浙江美術学院展覧館／浙江省杭州（中国）
　　二人展　　スタジオ・デルタ／大阪
1989　二人展　　大阪府立現代美術センター／大阪
1990　二人展　空間エキジビション《融現》ー現代音楽との、音と平面の融合展ー　　Art Stadium 309 ／京都
1991　皐月展ー京鳴ー　　Art Stadium 309 ／京都
　　MEETS PRODUCE vol.1　　GALLERY FLUGO ／京都
1992　ART MESSAGE'92 ー KYOTO<>SEOUL 6000 SECONDS ー
　　第3回　日韓現代芸術交流展　　京都市美術館／京都

❶私が書道家をめざして中国に留学していた時に、たまたまステュットガルからアンドレアス・シュミットという美術家が留学生として来ていたこと。中国から帰国して少したった頃、を作る事は自分をさがすことではなかと、ふと思ったこと。そして、そと同じ時期に、友人が書いてくれた絵に本阿弥光悦よろしく『書』を書機会があったことだと思います。具的にはこのような事などがあげられますが、本当は「切っ掛け」ではなく必然」であるように思えてなりません。

夕暮れの、色と共にうつろう時間。生の頃の、同じ学科の後輩二人の死。岳長次郎沢から仰いだ夜明け前の。中国ウルムチからカシュガル、カュガルからムツターク・アタ山麓まの砂漠の景色と匂いと食べ物の味。ングール、ムツターク・アタの山塊アメーバーの様にかじりついていた河の群。ムツターク・アタの夜明けの空。砂嵐。ー990年ー0月のベリン、チェックポイント・チャーリ近くの壁の跡。ポツダムの森の秋の。パリの薄汚れた壁。『銀河鉄道の』泉鏡花の小説と戯曲。レナード・ーンスタイン。ホーキングの…宇宙。モーツァルトの『レクイエム。』月。どです。

今しばらくの間は、私自身の〝そら〟〝原風景〟を探していきたいと思っいます。そしてその過程で生まれてたものを、可能な限りの場所で発表していきたいと思っています。

思能きて‖❸な論バ夜光ー ル前氷にコでシ空剣学❷ん ュま体く下れい物とうト

平体

油彩とアクリラの大きな差異を生かして

文枝

私は、今まで油彩とオイルスティックを用いた作品を制作してきました。油絵具の不透明色と透明色、そしてオイルスティックの重なりは独特の色彩感と物質感を持ちます。私はこの特性が、アクリラでも可能なものかと思い、試行してみましたが、結果、油彩との大きな差異を感じましたので、その点を記したいと思いました。油彩とアクリラを「速乾性の下地」として使用しています。

まず、その重なり具合いですが、油彩の場合時間を隔てて重ねた色がとけ合うようにひとつの層を形成するのに対して、アクリラは色と色がとけ合わず、分離しているという感を否めません。時間の隔たりが、そのまま物理的な差として表面に現れてくるのです。

油彩の場合下層が勢いよく吸い込むグレーズも、アクリラでは表面に漂うという感じで、何よりも「吸い込む」という力強いつながりは（特に下層が厚くなってくると）期待できない様な気がします。また、稀釈した色自体の透明感も、色を置いてから乾くまでの彩度の変化も、どうしても私の今までの制作方法での比較ではその弱点が明らかにされるばかりです。

それぞれの画材を用いた作品を並べて比較した場合その差は明らかでアクリラ自体すべての描写法には適しきれない。熟しきっていない成長段階にある画材であると思いました。よって、現在、私はアクリラを「速乾性の下地」として使用しています。

しかし、これらの弱点は視点をかえれば長所でもあり、実際、様々な作品を見る際に感じる事ですが、綿布にしみ込ませる等の方法でのアクリラの美しさは、油彩では表現できないものがあります。未開の画材は逆に多くの可能性を含んでいるとも言えます。今後、自分の表現がどう変化するかわかりませんが、それぞれの画材を使用することで、それぞれの特性を改めて新しい角度から知ることが出来、作品を見つめなおすきっかけとなりました。今後も様々な可能性を探りながら制作して行きたいと思います。

1966　石川県生まれ
1989　筑波大学芸術専門学群卒業

個展
1991　なびす画廊／東京

グループ展
1990　4人展　　紀伊国屋画廊／東京('91)('92)
　　MITO 10月展　　水戸芸術館現代美術ギャラリー／茨城
1991　日仏会館ポスター原画コンクール　Bunkamura Gallery／東京
1992　アート・サイト・コレクション展2　　ART SITE／福井

❶すべてのものに意味を持たせようとする世界の中で一番無意味なものに興味があった。何の役にもたたず、誰のためでもない無意味な行為。そして描くことを見つけた。

　しかし、無意味なことはやればやるほど意味を持ち、無意識に描こうと思えば思うほど意識が頭をもたげてくる。まだまだ「美術家」などになれそうもない。

❷耳から聞こえてくるもの。

❸自分にとって気持ちのいいかたちで制作して行きたい。



garden7-3
1992年　145.6×103
麻布、ジェッソ、膠、アクリラ、油彩、オイルスティック、オイルパステル

平野 裕明

必要とする材料を妥協しないで

学生という充分な時間を持っている立場から離れて、生活しつつ制作するのには、作品の制作時間や費用に制限が生じる。油彩と比較し乾燥時間が早いということは、大変な魅力であるが、また、一方で早く乾きすぎるため、ふきとるなどの修正がしにくい。そこで計画的な制作がこのアクリラという材料には要求されるようだ。

私はマチエールとして色をつける前にモデリングペーストで絵肌をつくることが多いが、そこではモデリングペーストとアクリラは相性が良い。またアクリラの長所として〝においが〟がないことは、住居の中で制作する私にとっても家人にとっても良いことで、これは重要だ。十年近く油彩のみを使ってきた私は、すぐに油彩とアクリラと比較してしまうが、水性のアクリラの長所は上にあげたような乾燥の早さ、無臭、安価であることがあげられると思うが、不満であるのは、油絵具のようなネバリがなく（ネバリをだすメディウムもあるが）、絵具をおく、画面にくっつく感じが希薄であること、色味が浅い、艶が単調であるなどの不満がある。そこで私が考えることは、アクリラという材料が、より油絵具に近づいていくのか、あるいは、アクリラという全く油絵具とは違った材料として確立していくのかということである。私にとってアクリラは未だ、油彩の代用品としての意識が強く、そのように使用している。併用している多くの作家の存在も知っているが、完成後のアクリラと油彩、またはテンペラの年月を経た後の相性もまだデータが少なく不安もある。

新しい材料の発見は、新しい表現を生むと思うが、その材料を充分に生かすのは、作家のコンセプトがしっかりしていないと、材料のおもしろさや、使い方のみで遊んでしまう、内容の希薄になる恐れはいつも戒めていなければと考える。アクリラがあるからこの表現を選ぶのか、本末転倒にならないようにしなければならない。

支持体が多く存在するアクリラは、現代の立体的な作品には重要な材料になっているが、平面に関しては、まだまだ油彩に劣る面が私には感じられる。作家は、その体質や表現によって材料を選ぶわけではあるが、私も自分の必要とする材料を妥協しないで使用していきたい。今後も新しい材料を充分にこなして作品に使っていけたらと思う。

1960　群馬県生まれ
1986　東京芸術大学大学院修了
1986～1988　フランス政府給費留学生として南フランス　Aix-en-provence Ecole des Arts に学ぶ

個展
1985　銀座スルガ台画廊／東京
1989　煥乎堂ギャラリー／群馬
1991　ぎゃらりーセンターポイント／東京

グループ展
1984　群馬青年美術展　群馬県立近代美術館／群馬
1989　煥乎堂秋季創作展　煥乎堂ギャラリー／群馬(～'92)
1990　日本国際美術展　東京都美術館／東京他

❶子供の頃に、絵を描き、物をつくり、自己を表現し、他人に認められる喜びを教えられた。

中学、高校、大学とその時期、その時期で良き指導者に恵まれ、そしてその人たちの生き方、考え方に強い影響を受けた。

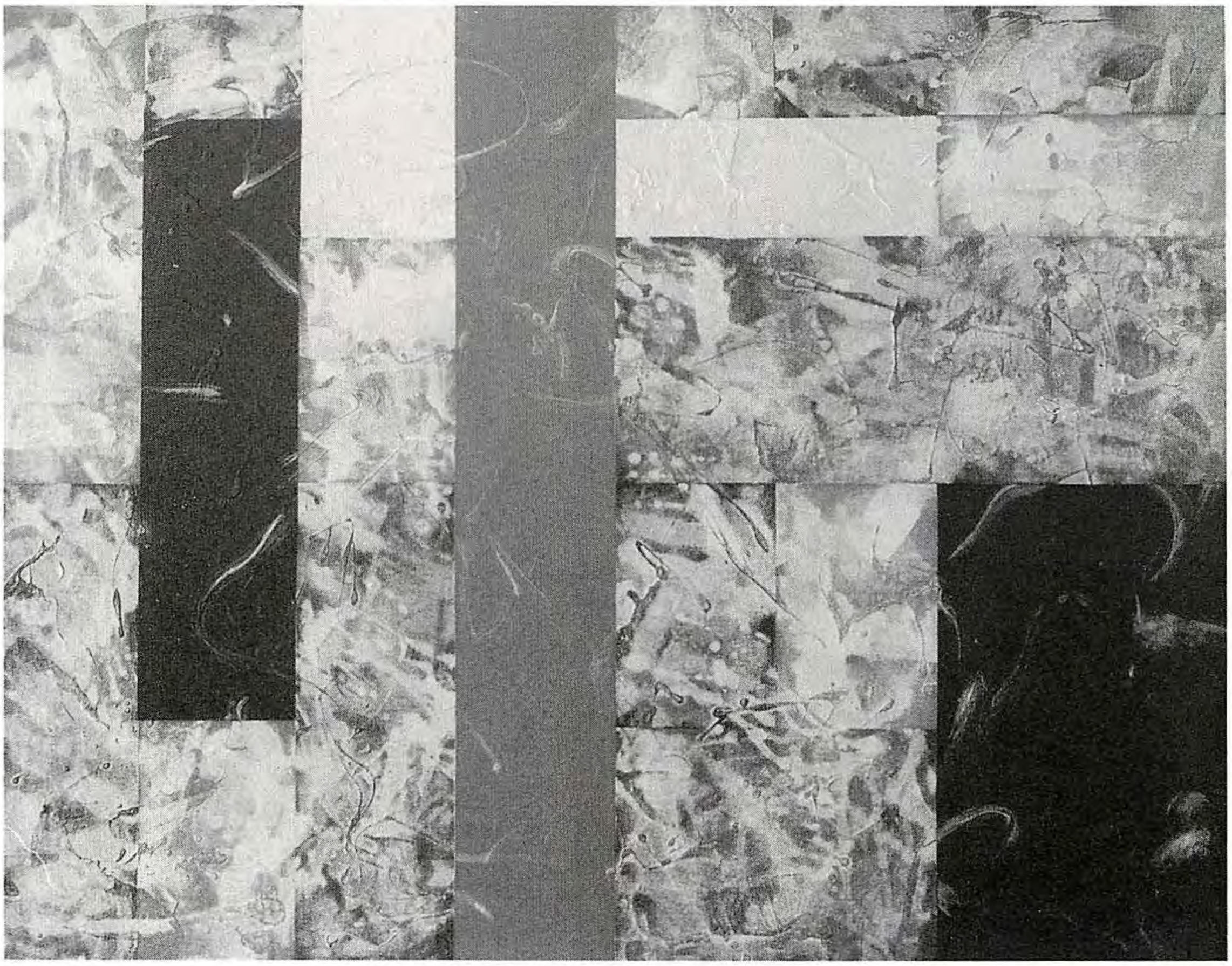
制作活動を停止させる大きな悪条件もなく現在も制作を続けていける幸運があった。

❷私がひかれるものとして、美術・文学作品、映画、社会現象、また作品の場合、その作者の思考、表現方法がある。その多くの事柄が、私が制作をしていくうえで大なり小なり影響を与えている。

またなぜ、そのものに興味を持ったかと考えるとき、じぶんとは何かを探るうえでの足がかりになると思われる。

❸いろいろな種類の材料を使って表現する可能性はあるかもしれないが、自分の体質にあった材料にしぼって表現していくだろうと思われる。ここ何年かで、作品の方向やスタイルを決めて制作しなければと考える。また同時に作品を作るうえでのうらづけや考え方を深めたいので、思想や宗教などの学習が必要となるだろう。今後も自分を探っていくための表現であるだろうし、また作品によって自分の考え、表現が更に展開していくことができればと思う。

作品(X)
1992年　162×162
綿布、白亜地、ジェッソ、モデリングペースト、アクリラ、油彩



弘田一成

一気呵成に

私は今、制作にもっともっと速度をもたせたい。立ち止まる間を自身に与えずに、一気呵成にフィニッシュにもちこみたい。と思っている。（実際はなかなかうまくいかないけれど。）

アクリル絵具の第一の利点は、やはり手軽さ、というところにある。水で溶け、乾きが速い故、素速くイメージを定着できる。水彩的なサラッとした表現も可能だし、メディウムやモデリングペーストなどを利用すれば、油絵のような重厚なマチエールも可能である。そして、塗膜が丈夫であるという点もある。多少無茶な使い方をしても、ひびが入ったり、変色したりということを、それほど心配する必要がない。ただ、あまり使い良いので頼り過ぎると、どうも表現に説得力がなくなってしまうようである。それは乾いていない状態と、乾いたときの状態とがかなり違うことに、かなりの原因があるように思われる。描いている段階で密度を感じていた部分が、乾くとペラペラな感じになってしまったりする。だから、自身の表現を深化させるためには、ひとつの素材として割り切り、別の素材とうまく組み合わせるか、水彩的な表情と、油画的な表情をごちゃごちゃにしないでうまく組み合わせるか、ができることが必要になってくると感じていた。

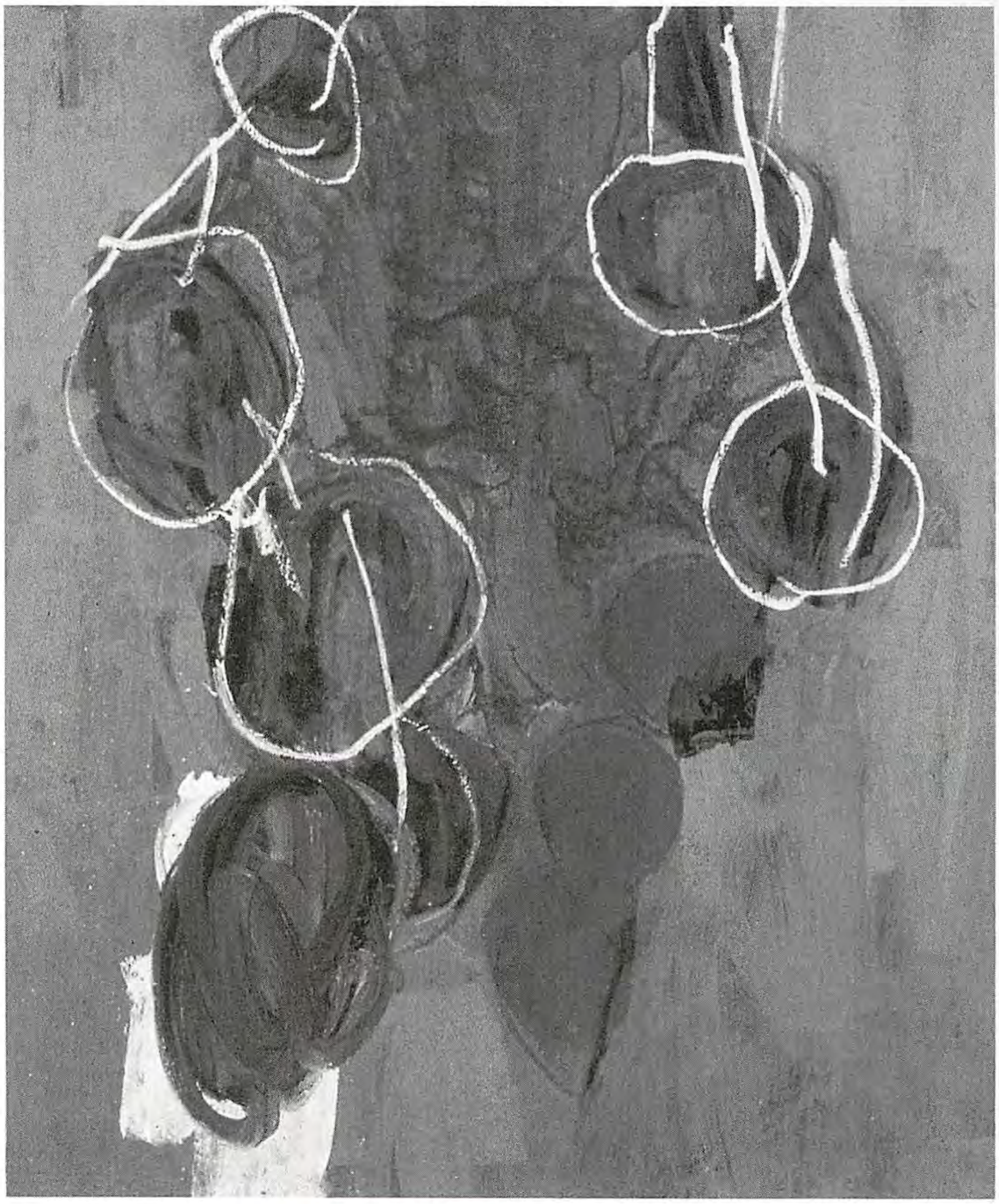
モチーフを強く表出させたい。線を主体とし、それが色としても強く発現し、かたちとしても発現するように、最近はオイルスティックを併用し、ドローイングの要素を持ち込んでいる。しかし、オイルスティックは、私が求めている色があまりなく、太さも限定されているので、それのみで画面を形成するのは、今のところ無理がある。油絵具との併用も考えたが、画面が重く鈍くなり、しっくりこない。画面が軽さに流れることなく、必要以上に重くなることもない。マチエールの変化も自然と出せるので、速乾性であるアクリル絵具とオイルスティックとの組み合わせが、今のところ気にいっている。

1965　埼玉県生まれ
1988　多摩美術大学絵画科卒業

個展
1989　ギャラリーK／東京
1990　ギャラリー古川／東京
1991　なびす画廊／東京
1992　ギャラリーK／東京
1993　ギャラリーK／東京

❶絵画というものに興味をもちはじめたきっかけは、中学生の頃、ダリの作品写真に偶然出くわしたことだと思う。いままでみたこともない世界が拡がっていて、とても新鮮な驚きだった。自分が通常生活しているのと、別な次元の空間世界が生みだせるというとこころに、限りない魅力と可能性とを感じた。そこから、自分で想像する、という方向に次第にのめりこんでいった。❷自分にしかだせない感覚を十全に生かすには、それを十分にひきだしうる器のようなものが必要であると思う。自分の作品に直接関わっているのは、自分をもてあましている感情であり、それをシンボライズすることによって色・かたちの次元へとひきだしている。そして、このような方法をとるきっかけになったのは、「色彩とフォルム―児童画の深層へ」という本に出会ったことである。特に触発されたのは、色彩象徴という方法であり、自分なりに体系化してみた。そしてそれは観念としてでなく、感覚として、自身に身についてきている。

❸私の場合、目下ドローイングがメインの作業である。即座に色。かたちに置きかえられるということがとても重要である。作品は計算したりかまえたりしてつくれるものではなく、画面にかたちをとどめるに足るある種の感情の抑揚と、作品にとどめたいという欲求が合致してくれないと、うまくかたちになってくれない。不確定的だが、自分にとってリアリティーはあるし問題になっているのはキャンバスに対したときで、いまだにキャンバスへの接し方をはかりかねている。タブローという意識に無頓着であり、かつ意識的であるという、矛盾を包みこむなんらかの接し方で、作品としての強度をもたせたいと思っているのだが。



1992年　194×163
キャンバス、アクリル、オイルスティック

広田美穂

ココロとカラダは表裏一体

ココロとカラダは表裏一体。
とても、私的な感情を基に、つくっていく。コトバの間に在るような感情が、好きだ。

作品の大きさは、感情が拡がってゆける大きさが欲しい。
形は、コトバに閉じ込められない形にしたい。
色は、それだけで在るものではないけれど、ポツリと在るような。

素材や要素は、手のキッカケにはじまる。これらは、目とアタマが決めたものだけれど、ひとつひとつを、コトバにはつなげたくない、と思う。

目の前に、事実、物としてあらわれてしまうことは、コワイ。
でも、感情を閉じ込めないよう、感情とゆっくり、じっくり、付き合ってゆきたい。
もっと。



い思わでこりなし品❸しのもよすすャ生❷なすのだき行ったときいいれは❶職業欄が出てくる度に頭を悩ます私、この設問にギョッとしました。そはともかく、とりあえず、つくると状態に自分が居ないと落ち着かなう私は、見ることも含めて、美術が好なのです。遡って考えても、クラブいうもは小学校からずっと美術でし（一度だけ演劇）、チビの頃からずと美術館やデパートの美術展を見にくのが楽しいでした。近所のお絵か教室の先生は、決して、美術はこれ、と言わなかったので、この先生とチビの時からの付き合いは大きいで。という様に、とても普通に、今にった様な気がします。

直接的ではないかもしれませんが、きていて五感のどれかがどこかでキッチした、嬉しいこと、だと思いま。たまには、怒りや幻滅も入るのでが、それは、どうしても必要というりは、仕方なく入ってきてしまったので、つくる勇気のもとみたいなもは、嬉しいという感情のような気がています。

作品については、今つくっている作と次につくる作品ぐらいまでのことかはっきりしていません。先がどうるかというのはわかりません。わかませんと書く理由は、言葉に出来るとは、今、集中している内容と、すにしてきたことだと思うからです。からない部分をつくっているのだとうので、あえて書けば、今わからなことをしたい、ということです。



「Corazón」
1992年　(130×130×95)5ヶ (125×125×95)5ヶ
アクリル絵具、鉄、針金、金網、ビニール、ワイヤー、綿、染料、フォルモ

1961　神奈川県生まれ
1986　多摩美術大学大学院美術研究科修了

個展
1986　MY FAVORITE LAND　ギャラリー山口／東京
　　太陽から　横浜SOGO－RIER遊／神奈川
1991　punto y coma　ギャラリースペース21／東京
1992　corazón　ギャラリー山口／東京

グループ展
1985　アントロポソフィア美術展　鎌倉市民会館／神奈川
　　神奈川県美術展　神奈川県民ホール・G／神奈川('91)
　　－上野毛セッション－表現の現場から　多摩美術大学上野毛校舎／東京
1986　2人展／わたしたちのわたしの　Gアートギャラリー／東京
　　〈エネルジィコ〉糸・布－それぞれのパラダイム　神奈川県民ホール・ギャラリー／神奈川
　　TAMA VIVANT'86〈溶けはじめた、索引〉展　渋谷シードホール／東京他
1987　〈ピクニック〉ダンス・パフォーマンス－舞台美術担当－　スタジオmas ／東京
　　第7回ハラ・アニュアル　原美術館／東京
　　アカ・シロ展　彩林画廊／神奈川
1988　枯れ木に花を咲かせる　板橋美術館／東京
1990　うねりのモーメント－今つくる90年代美術－ HOT STUDIO／大阪
　　MUSEUM CITY OF TENGIN　福岡市美術館／福岡他
1992　神奈川アート・アニュアル'92　神奈川県民ホール・ギャラリー／神奈川

藤浩志

アクリル絵具は悲しい。

今回一年間、アクリラ奨学生として主にアクリル絵具の供給をうけた。以前は画材店に並ぶ絵具ケースをとても遠い憧れの目で眺めていた。しかし、それがいま僕の手元に溢れるほどにある。いつか作品に使うつもりの布のぎっしり詰まったプラスチックケースと、いつまでも捨て切れない数々の廃品のウォークマン等、電化製品や電気の配線具がぎっしり詰まったプラスチックケースの箱に並んで、やはりプラスチックケースの中にきれいにつめこまれ、使用されるのを待つ。

僕らはまさに物の消費の速度が加速した時代に育った。トランジスタラジオに始まるオーディオ・ヴィジュアル製品のめまぐるしい商品開発やテレビゲームに始まる様々なコンピューター商品の技術革新をほとんどリアルタイムで体感してきたし、街の文具屋でもキティちゃんに始まるキャラクター商品や様々な付加機能をもつ筆箱や消しゴムの嵐を体験した。高校生になってはじめて画材店に足を踏み入れた体験はそうしたミラクルな文房具屋のワンランク上の物との出会いだったような気がする。文房具屋のうそっぽさに比べるとなにか本当の物が並んでいるような気がした。

別に何が必要なわけでもなく、お金を持っているわけでもないので、暇ある度に精巧で高価なガラスケースの向こう側のプロっぽい道具を扱うこと、そのことに意味があった。

美術大学に入学すると同時に僕の画材店との関係は終わった。画材店には売っていない様々な素材との関係をもつことに没頭した。染色材料店、建材店、園芸店、日曜大工店、東京ハンズ、ｅｔｃ。しかもそれらとの関係が実はとてもはかないものであることにうすうす感づいていた。

すでに僕にとって作品の素材は画材店に売っているものではなく、モノですらもない。それは、社会現象であり人間関係であり自分の周辺の状況であったりする。しかも、都市開発、地域開発、国際協力という三つの基本原色に興味を持ちはじめている。

作品は自分自身の意識をつくる過程として・自分の周辺の関係をつくる過程として・自分自身と周辺との記憶をつくる過程として在る。しかも、作品がある状況

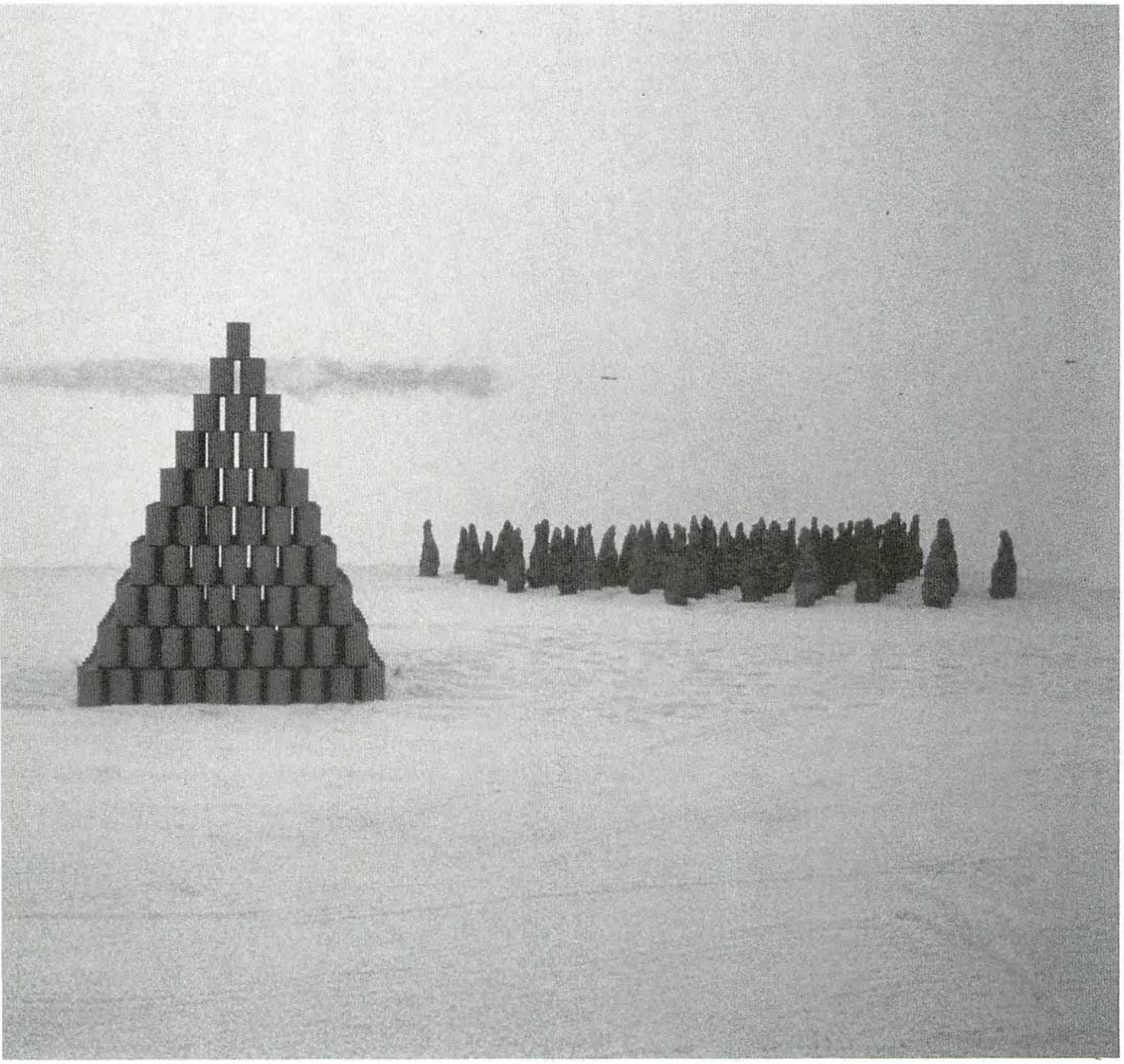
をつくる。事件をつくる。事柄をつくる。

僕はこの半年間、この三原色の基本的なドローイングともいうべき人口増加の問題についてスタディしてきた。人口増加の問題を語る時に用いられる例え話「ある都市の蓮の池の話」を都市空間の象徴的場に再現する作品の制作にかなりの時間と労力を注いできている。この作品の制作に関していえば主に2つの相反する制作のプロセスがある。ひとつにはコンピューターによる情報の整理と加工という頭脳労働作業。そしてもうひとつは御飯という扱い困難な材料を使用してお米まみれになりながら蛙の形のおにぎりを量産してゆく肉体労働作業。一方の作業がより能率的で合理的でスムーズさが求められるのにたいして、後者の作業はより困難で苦労が多いほうが自分自身の体験としては意味深い。

さてこの長いまえおきの結果、やっと一年間支給を受けたアクリル絵具について語ることになる。結論からいえばアクリル絵具は悲しいことに悲しかった。能率的合理的作業の素材としてはコンピューターのペイントソフトにかなうことはないし、体験的素材としては妙に管理されすぎている。すぐに固まってしまう為に油絵具や日本画顔料の様に最後の一粒まで宝物のように粒子を感じることもできない。アクリル絵具は実に中間的なあいまいな所にあるような気がする。「コンビニ感」「使い捨て感」がつきまとうにもかかわらず、けっこう扱いにくい。何にでもペイントできて、発色も保存もいいようにみえて、いざ無計画に使ってみるとけっこう安易な作品を作ってしまう。住宅地のなかにどこにでもあるマルエツの衣服売り場で休日にみかける子供連れの家族のようなイメージがアクリル絵具にはある。なぜかアクリル絵具は悲しい。しかし、それでもまだ未使用のアクリル絵具達がプラスチックケースの中で可能性を主張しつつ僕の使用を待つ。

人口増加問題に関するアートワークの後、僕は地域計画に関するアートワークを展開するために4・5年鹿児島県に身を置こうと思う。一〇一匹のヤセ犬プロジェクトという作品を考えてしまった為にそれを実現させる準備をしなければならない。数多くの人々とこの計画について語り合い、プレゼンテーションの為の資料を制作しなければならない。そのときにまたアクリル絵具は使用される。しかし、それでもアクリル絵具は悲しい。

マルエツの衣料品店に買い物に来ていた子供づれの家族のお父さんがたまたまそこに売りだされていた2、900円のセーターを買ってしまった。縫製も色も柄も決して悪くはない。値段の割にはいい買い物をしたような気になる。家族みんながハッピーな気持ちを装う。それでいい。



❷し強作と暮ん品とエとのイれて習まに❶

「美術作家という帽子をかぶることなったいきさつ」ならばお答えできす。高校2年の夏休みのデッサン講会で、僕が石膏像を前にデッサンしいる写真が地方新聞に偶然掲載さ、その横に「懸命な画家の卵」とタトルがつけられていた事件に対して、嫌悪感と強い否定意識がきっかけなり、美術という権威〔ハニワ〕と、ネルギー溢れる存在の自分〔ゴジラ〕の関係の中の恋愛感情を否定する作を作りだしていったのかもしれませ。その後美術というハニワと別れてらした結果、複数の別のハニワさんの関係ができちゃいました。今美術家という帽子をかぶっているのは、い社会の日差しから身を守る為かもれません。あれっ？

1960　鹿児島県生まれ
1985　京都市立芸術大学大学院美術研究科修了

個展
1984　無口なカメよ　　ギャラリー白／大阪
1985　すてきな畑　働く僕…　　GARDEN／京都
1986　私達の子供達の成長を考えようか　　ギャラリーCASA／京都
不自由な僕　　ギャラリー白／大阪
1988　報告展　　ルナミ画廊／東京
1989　HOW TO WALK?　　Eスペイス／鹿児島
1991　イーゼルとエスキースによるMOTIVATION Eスペイス／鹿児島
犬のおしっこ　　ギャラリーなつか／東京
お米の砂漠　　F,h FACTOLIER ／東京
1992　2nd JAPAN ART SCHOLARSHIP グランプリ受賞展　　スパイラルガーデン／東京
1993　さよなら蛙達　　芦屋市立美術博物館／兵庫

グループ展
1983　ART NET WAORK'83ーさまざまな相互作用　　三条鴨川内、河原町周辺／京都
1984　披露宴　　大阪府立現代美術センター／大阪
残暑見舞　　スクオッターズハウスギャラリー／千葉
第1回JAPAN 牛窓国際芸術祭　　牛窓オリーブ園／岡山
フジヤマゲイシャ　　京都市芸大／京都、東京芸大／東京
1985　周遊圏　　パレルゴンII／東京
6年間の結婚生活〜シリーズ　　京都市立美術館／京都
TAMA VIVANT'85　多摩美大八王子校舎、Gスペース21／東京
ARTIST'S BOOKS;JAPAN　　フジテレビギャラリー／東京
上桂森下1-115　　上桂の家／京都
第21回今日の作家展ーインスタレーションとは何かー　　横浜市民ギャラリー／神奈川
1986　第6回ハラアニュアル　　原美術館／東京
1987　ART DOCUMENT'87　　栃木県立美術館／栃木
JAPANESE PRINTS EXHIBITION　　パプアニューギニア国立博物館／パプアニューギニア
1988　PNG NA SIAPAN BUNG LONG KALSA　　パプアニューギニア国立博物館／パプアニューギニア
1989　原美術館コレクション展　　ハラミュージアムアーク／群馬
1990　アートは楽しい　　ハラミュージアムアーク／群馬
1991　箱の世界　　水戸芸術館／茨城
1992　90年代のアートシーン　　なんばシティー／大阪



お米の砂漠
1991年　1800×1500×1500
お米、塩、カンズメ、カラーコピー、コンクリート、木材、他

●自分自身がその前のポイントとそさらに前のポイントで、どこで何を作し行動し、周辺の人々や物事や意とどういう関係を持ち、どういうべトルで旅した結果、現在どこにいて、ういう人々や物事や意識と関係し、どういうベクトルに向かおうとしいるのかということ。
●僕自身の周辺の人々や物事や意識、どういう人々や物事や意識で、僕身とのどういう関係のなかで、それれが、どういうポイントで過去と未に対してどういうベクトルをもってるのかということ。
●そして、それぞれの人々、物事、係、意識、場所、時間の持っている性と、そのそれぞれの属性のベクト。みたいなもの。かなっ？
3点立脚の為の活動の3つの場所エリア）を求めています。1点は血の濃い鹿児島なのではないかと思、現在活動の拠点にしています。地計画を美術作品として扱う活動を行うとしています。2点目として数年ブラジルの海岸の街に住み着いて仕をしたいと思っています。都市につて深く関わり、作品が展開できればいなと思っています。もう一点は現の段階ではまったく予想のつけようありません。3点を活動の拠点にでれば、きっとすばらしい物事や意識作りはじめることができるような気するというだけのことです。もちろ、それまで、自分自身を含めて、生ていることができればの話ですけ。ちくしょう。

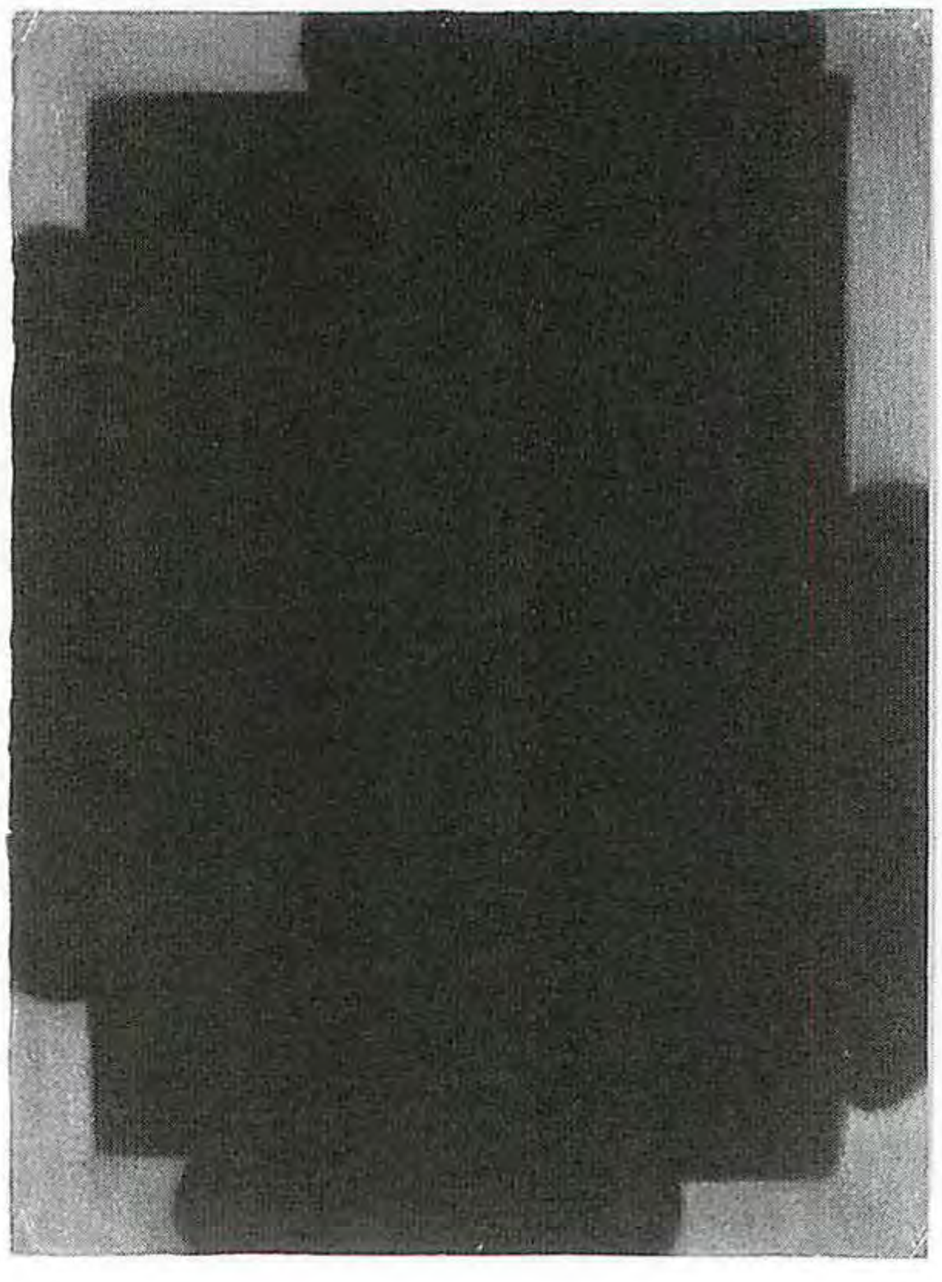
藤澤江里子

一番初めの一本の線を最後まで

制作にアクリラ商品（主にアクリル絵具）はそれ程使わなかったけれども、材料ということをその都度考えた。

油彩を使ったペインティングの作品をとすると、その前の段階「でき上がり品」とで使われる木炭、パステルといった材料を使い、またキャンバスではなく紙をそのまま壁にピンナップする発表の仕方は、〝ドローイング〟という習作ではない独立した域のものとして理解されたりするが、何しろ絵を描きたかっただけであ る。オイルペイントにぬりかためられた所から想像する、一番初めの一本の線を最後まで定着できたら、それだけで充分であるという考えの方が勝り、一番初めの状態にもどす、あるいはその場面にあこがれるという事は変わらなくても、いろいろな段階でまだまだ工夫が必要だ。

❶算数が、できなかったから。
❷展覧会や雑誌でみた他人の作品。自分の作品について他人から言われたこと。
❸生活環境（制作の展望について）や性格が今までと違ってくることがあって、今までやってきたようなことを、やっていきたいと思うか思わないかを注意していく。



1992年　38×28
パステル、紙

1960　東京都生まれ
1983　武蔵野美術大学造形学部基礎デザイン学科卒業
1987　Bゼミスクール修了

個展
1989　なびす画廊／東京
　　ギャラリー＋1／東京
1990　「from Installation to Painting 」シリーズ　ルナミ画廊／東京
1991　ギャラリー　MIU ／神奈川
　　ルナミ画廊B室／東京
1992　ルナミ画廊／東京
1993　ギャラリーギブリ／東京

グループ展
1986　55DAYS　MARUBISHI 55DAYS GALLERY／東京
1987　Bゼミ展　横浜市民ギャラリー／神奈川
1988　4人展　世田谷美術館区民ギャラリー／東京
　　Aゼミ展　三省堂ホール／東京
1990　A Little Presence　ギャラリーMIU ／神奈川
1991　ヤン・フート in 鶴来　鶴来町／石川
　　ヤン・フートの眼　三菱地所アルティアム／福岡
1992　A Little Presence 2nd　お茶の水画廊他／東京
　　よこはまの作家たち'92　横浜市民ギャラリー／神奈川
　　ルナミセレクション'92　ルナミ画廊／東京
　　Handy Works by Hands　ルナミ画廊／東京

間島秀徳

新たな絵画成立に向けて

現代の情報社会における混沌とした状況の中で、芸術はいかなる役割を果たすことができるだろうか。既に芸術の終焉が幾度となく語られてきている。しかしながら、テクノロジーが発達し、メディアの浸透が進む現在においては、全ての情報がコンパクトでニュートラルに視覚化され、日常生活に侵入し続ける。TVの画面では、戦争とバラエティー番組を同時に体験し、情報は真実の様に伝えられる。そこでは、個人の意識、価値感は麻痺され、困惑の中から選択と編集を余儀なくされる。因って自己のアイデンティティーを模索しつつ作品化する作業は、メディア・アとの対応であり、出発点となり、それは、個人の哲学と実体験に基づくリアリティーを抽象化しつつ、新たな自己の解釈となって現れる。

私の作品は平面であり、絵画空間（世界）となって成立し、絵画の諸形式は、さまざまな要素を内包しつつ、記号化し存在する。個々の作品は、全体によって規定され、恣意的、差異的な総体としてとらえる。

芸術の終焉と共に絵画の終焉が唱えられる現在においては、全ての枠組みは取り払われ、あらゆる分野が交錯し、芸術の社会における存在価値が、改めて問い直されようとしている。絵画の伝統に限らず、歴史を個人のレベルで否定的にとらえなおすことが、現代を思考する手助けとなり、概念（知覚）装置となって作品化される。美術史を省察することは、美術史に懐疑を抱くきっかけとなり、全世界（宇宙）の中の自己による規定を促す。

人間コンピューター化した身体は、インプットされ続けるデータによって、重たるい満腹感が肥大し続け、簡単なダイエットの方法を夢見る。そこには、痩せ細った拒食症の自分の姿が映し出され、恐怖の中で、生存のためにリハビリを繰り返す自分が、フィードバックされる。身体性の問題を語る時に、新たな意識と精神の結び付きをぬきには考えられない。メディアの進化は、人間の意識を変革し、より本質的な意識へと向かわせる。さまざまなテクストに根拠を求め、目的を探し続けても、実践を伴わなければ、確証は得られない。

いまの私は、意識をいったん無化させることによって、闇の中で微かに光が輝き出し、マクロとミクロのレベルでエネルギーが爆発し、宇宙と生命の誕生を想起させる様な、原初的な目覚めへ自分を呼び戻す。そこでは、生命の象徴ともいえる「水」を主体的に用い、インスピレーションを得た身体は、精神性を伴ったコンピューターと成る。

水は、自然界をささえ、森を蘇生し、人々に潤いを与え、動植物の生存上欠かすことができない。水の存在その物においても、海、川、湖、滝となって現れ、神秘性の象徴としてとらえられる。水が自然物の生成過程に関わる様をシュミレートすることが、自然と現実をみつめなおすきっかけとなり、素材においても、水は、さまざまな色材との共有を可能にし、媒材としても重要な役割を果たす。水によって生命を得、自然の中から抽出された物質（和紙、顔料他）を用いることによって、自らの意志を解き放ち、素材の持つ特性を引き出し、より自由な昇華の場を用意する。そこに現れるアクションに再びアクションを繰り返すことによって、（染み込み、広がり、弾け、流れる）イメージが立ち現れ、消え去る。このプロセスこそが、コミュニケーションを成り立た



❶自らの作品を検証の場に提示する事が、客体化された事実として、空間を形づくり、自身に与えるインプレッションは、内省と次への新たな思考を促す。

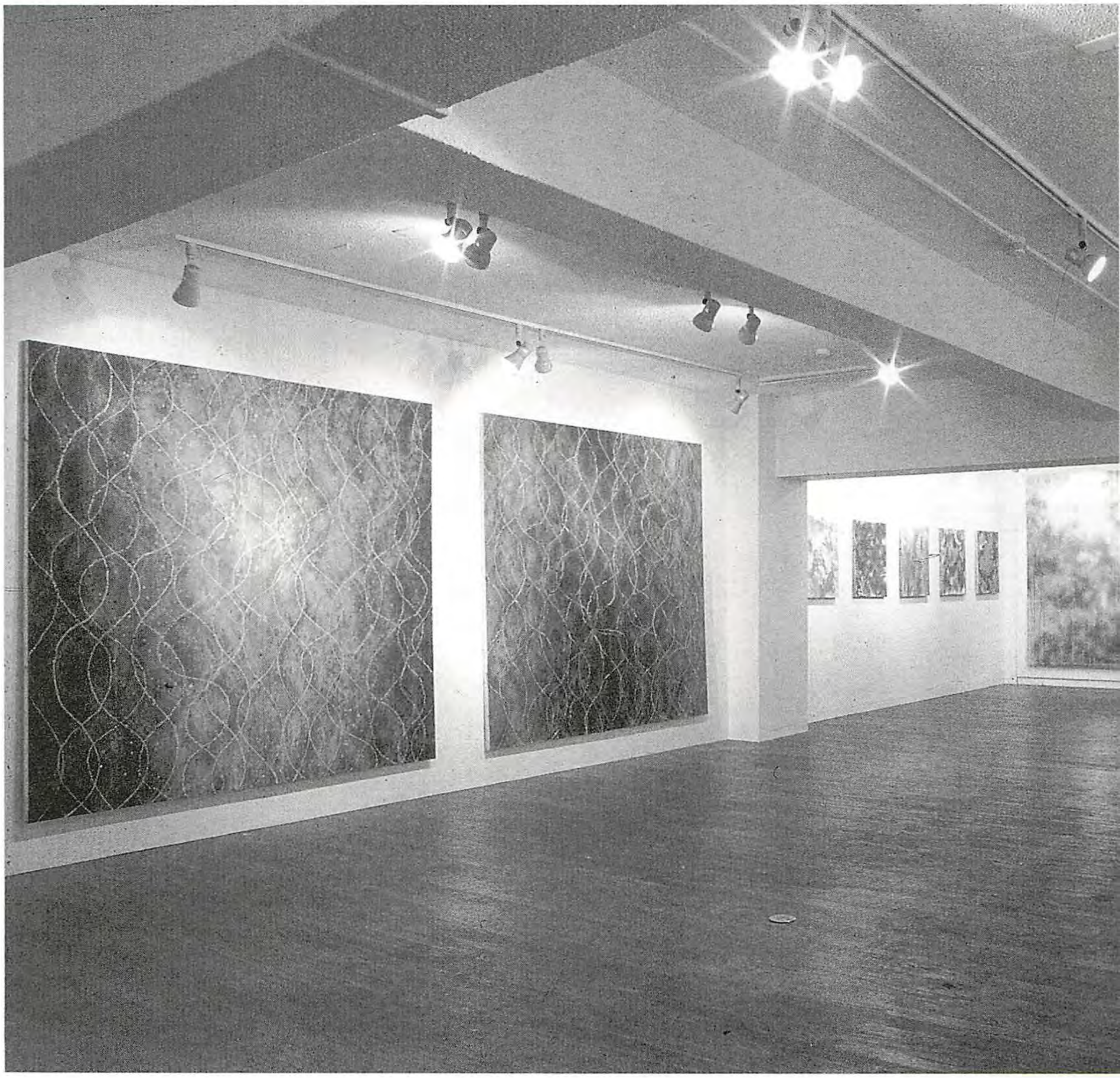
かつて美的芸術作品に感動し、憧れを抱き、自らの表現による可能性を見い出す。そこでは、創る根拠が再考され、複雑な社会構造との関わりの中で、作品化することによって自己確認し、新たな思考を問い正すことによって作品化へ向かう。

明晰な表現に向けて自己を解放するために、突き詰めた明晰な思考を求める暗中模索が繰り返される。

❷かつてのデュシャンが「作品の善し悪しではなく、それを信じられるかどうかだ」と言った様に、メディア社会における、個人の編集作業においても共通していえる。

人間の五感に訴えかけ（映像、音、言語など）知覚を揺さぶるコンテクストは、自然（原始）体感に置き換えられる。奥深い森の中に身を投じてみると、闇と光の中で、自然現象がうつり変わり、生命の永遠の循環と力強さを体感する。森の思想が宗教となってあらわれる様に、自然の生成を芸術に生かすことも必然であり、自然と人間の共存が精神の復活へと向かうといえよう。

❸いま現在の不安定で、未来を予見できない状況にあって、アートの存在の必然性が、改めて問われている。多様化する現代においては、メディアとの関係も併せて、アートが広く浸透してきたかの様にもみえる。美術館やギャラリースペースの拡充など、コマーシャルなレベルでは、ミュージックシーンに迫ろうとしている。しかしながら、本来的な意味での芸術の在り方を幅広くとらえる上では、全てを商業ベースでは当然語れない。美術家や支援者のオールターナティブな意識が問われており、楽観的にとらえられない現在の状況を積極的に突き抜けねばならない。



Untitled(絵画インスタレーション)
1991年
パネル、雲肌麻紙、天竺綿、銀箔、軽石、顔料、墨、岩絵具、アクリル

1960　茨城県生まれ
1986　東京芸術大学絵画科（日本画）大学院修了

個展
1988　ギャラリーなつか／東京
1989　間隙の一撚　　ギャラリーK／東京
　　ギャラリーなつか／東京
1990　ギャラリーサージ／東京
1991　ギャラリーサージ／東京
　　ギャラリー古川／東京
1992　ギャラリー古川／東京

グループ展
1986　水水水展　　ワコール銀座アートスペース／東京
　　project 1ー渡辺康とコラボレーション　　九十九里／千葉
　　project 2ー闇の視界・幾何の森　　スタジオ4F／東京
1987　project 3ー目にみえるモノよりできる限り遠く離れて
　　秋山画廊／東京
1992　FURUKAWA SELECTION　　ギャラリー古川／東京

町田哲也

無限へと問いかける衝動を孕んだ作品を

制作は、製作する者にとって特殊な出来事（仕草）ではないが、制作によって生まれる作品は「これからへ」という予感めいた「新しさ」という働き掛けを、その都度辺りへ促すものだから、制作の生産システムが確定的に完成してしまうというのはありえない。震えながら、放ち、諦めや方針も伴う張りつめた営為でもある。

制作に反復というシステムを持ち込む制作思考をこの矛盾のうちに試さないと、作品自体の有様（リアルリィー）が疑わしくなる。つまり、制作とは、辿り着いた一つの観念ではなくて、できるだけ克明で明快な固有な生でありながら、個を超えていく。その場限りへとへばりつくと、制作者の成立が、外側を根拠なく信じて疑わない幻想によってでしか説明できないものとなって、制作するその手前の空間に、今までどおり甘く含まれる。

開き直って、些細なことを脈略無く妄想する余分な時間などあるわけないし、それよりも、虚空を測るように制作を続けたいと、祈るような気持ちが頼みの綱となる。

「制作」と「眺めるということ」が端的な構造を照応させ、且つ、互いに突き抜けていくような思想を、私は制作自体に求めているといえる。

音の立ち上がるその手前で、耳を澄ますように、筆を握っているこちらがあって、作品もこちら勝手の譜面もようにも眺められる。そして何か壊れた感じが付き纏う。そこから何かが聴こえてくる気がしている。

作品を「展開する」仕組みと、制作者個人の在り方の関係を、新たな問題としようとしている。制作の論理は、作品の手法であったらつまらない。単独の制作者が生きる全く別のビジョンが必要だ。綿々と、しかし、大胆にスピードに溢れた制作を続行することが、未知に近付く最短の手段である。

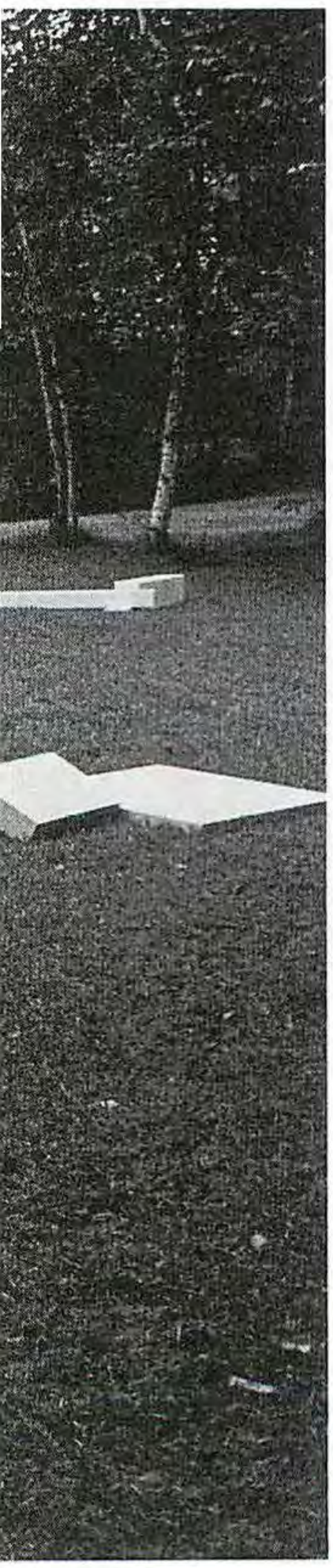
こちら自体には何もない。漠として、けれど歩き回ると、その移動が全く別の運動や、出来事を生み出すことになるから、あれこれを、観念を解体したり組み替えるばかりに悩まずに、とにかく、出来るかぎり歩き回って外気に犯されたこちらを持ち込んで、もう一度、更にもう一度と、白い画布の前に立つことで、制作は次第に凄みが増していく。

時間が空間を切り裂く。空間が時間を歪ませる。微かな吐息が、喘ぎがそこに生み出される。光速を超える一瞬と、深いためらいが横たわる…。

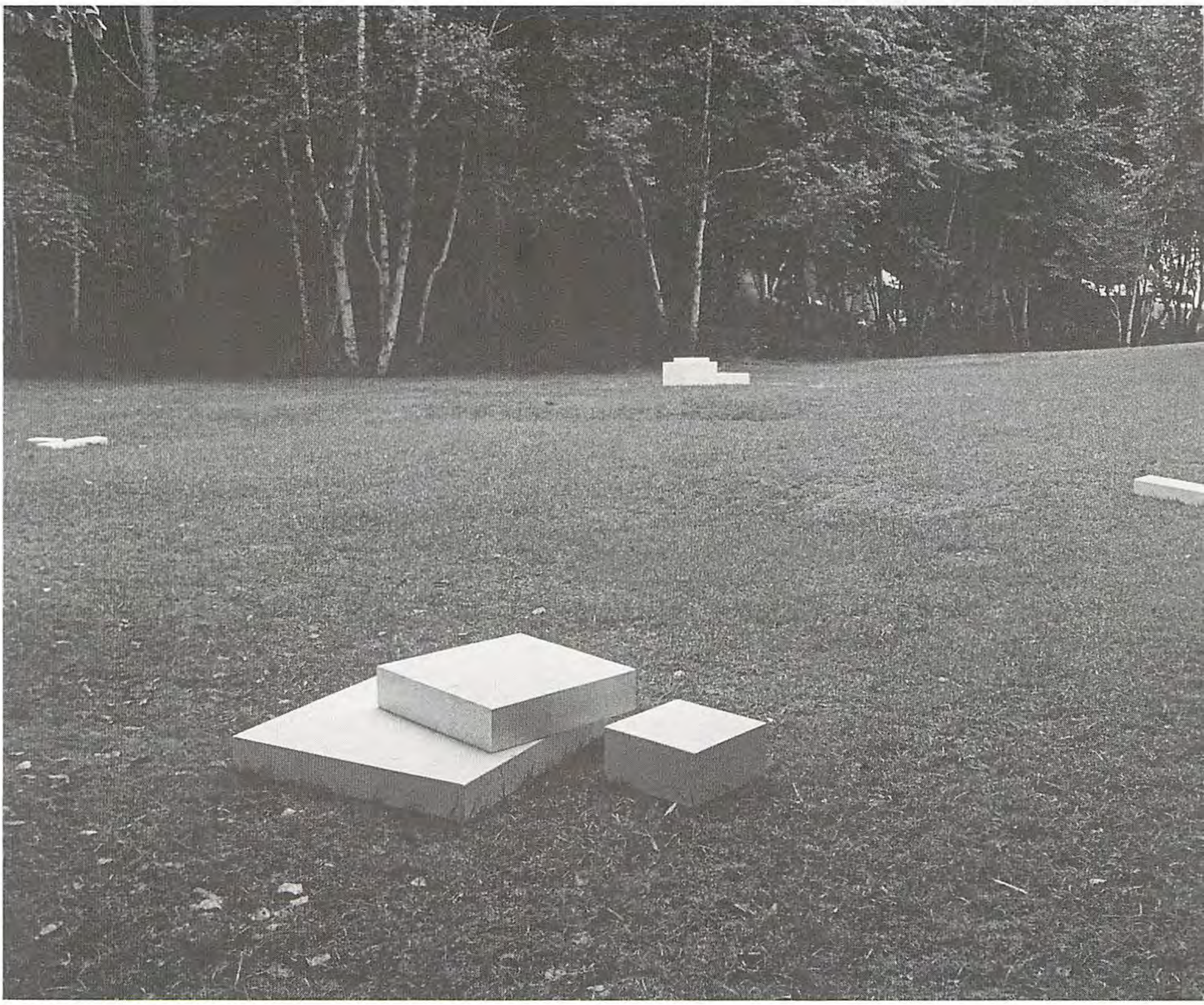
そういった平面の制作は、やはり、再び別の空間を求めだしてきた。

ホルベインの奨学制度による画材の支給で可能となった、立体制作があった。

様々な音が共鳴しながら、様々な過去を呼び出すような空間で、私は新たな平面の反復のための、季節への逸脱を考えている。



〝白く置く 〈ー或いは群れへー〉〞
1990年　1200×800×60
鉄



❶独りで生を確かめたいと、眺めを鍛練する。その果てに広がるセンスは特殊から解かれて、何か人間の視線の質（倫理）に関わっていくのではないか。私には、こうなっていった「こと」や「理由」はなくて、疑いながら眺めるという傾向があったにすぎないと思われた。

❷音（おと）

❸制作の充実と戦略に、緊張をもった生活をつづけること。

量産すること。

美術ということからできるだけ離れること。

1958　長野県生まれ
1985　多摩美術大学絵画科油画専攻卒業

個展
1982　ギャラリー葉／東京
　　ギャラリー手／東京
1985　鞭と斧　　かねこ・あーとG1／東京
1986　悲劇芸術考　　ギャラリーパレルゴンII／東京
　　悲劇芸術考　　玉椿アートスペース／東京
1987　放下　　かねこ・あーとG1／東京
1989　越前画廊／長野
　　夜の重力　　ギャラリー岡田／長野
1990　距離と予知　　S．Cギャラリー／長野
1992　particles blow through the cross shape　JHI 教育センター／長野

グループ展
1981　PRE BRIGE ART FESTIVAL　　タブロー5／愛媛
　　試行する作家展'81　　ギャラリーフロイデン／東京
　　LAST　　新宿文化センター／東京
　　6WORKS　　新宿文化センター／東京
　　DYSPROSIUM　　神奈川県民ホール・ギャラリー／神奈川
　　現代日本美術展　　東京都美術館／東京他
1982　ZONE1　　多摩美術大学八王子校舎／東京
　　ZONE2　　神奈川県民ホール・ギャラリー／神奈川
1984　INFORM:INFORMAL:INFIDELS1　　Gパレルゴン II／東京
　　INFROM:INFERMAL:INFIDELS2　　Gパレルゴン II／東京
　　AFTERNOON INFORMATION　　国立公民館／東京
1985　INFORM:INFORMAL:INFIDELS3　　Gパレルゴン II／東京
　　バイバイ＆ベンチプレス　　真木画廊／東京
　　色彩としてのグリーン　　かねこ・あーとG1／東京
1986　クロッシング'86　　かねこ・あーとG1／東京
1987　遊牧　　Gアートギャラリー／東京
　　ー未来加速主義ーストライプアートMARKET'87　　ストライプハウス美術館／東京
　　CONTEMPORARY ART EXPO TOKYO'87　青山ベルコモンズ／東京
1989　AROUND THE IRU EXXHIBITION　　井上デパートG／長野
1990　鋳展　　上山田文化会館ホールギャラリー／長野
　　原村野外彫刻展　　原村自然公園／長野
1992　UNTIL NOW & IN FUTUR　長野県民文化会館Gホール／長野
1993　第1回長野国際パフォーマンスアートフェスティバル賛同作家展　　長野県民文化会館ギャラリーホール／長野

三沢厚彦

私自身のリアリティーを

一枚の絵を描く場合、アクリラを使用し、その上から油絵具や他の塗料を使ったり、更にアクリラを使って描き加えたりする。彫刻の場合も同様で、かたちにする過程において、手当たり次第に絵具や塗料を使用することが多い。素材の扱いや系統だてた使い方にはあまり執着がないので、かなり雑多な使い方をしているのかもしれない。メディウム類では、モデリングペーストをよく使う。モデリングペーストは、非常に多才な素材である。使い手の要望に応じて、いろいろなバリエーションで、幅の広い使い方が可能となる。私のアクリラに対する印象はヘビーでタフでありながら、非常に小回りの利く素材であるということである。大概のものに使用でき、高い順応性と機動力を持っている。最早、アクリラは私にとって非常に身近で、最もよく使う素材の一つである。

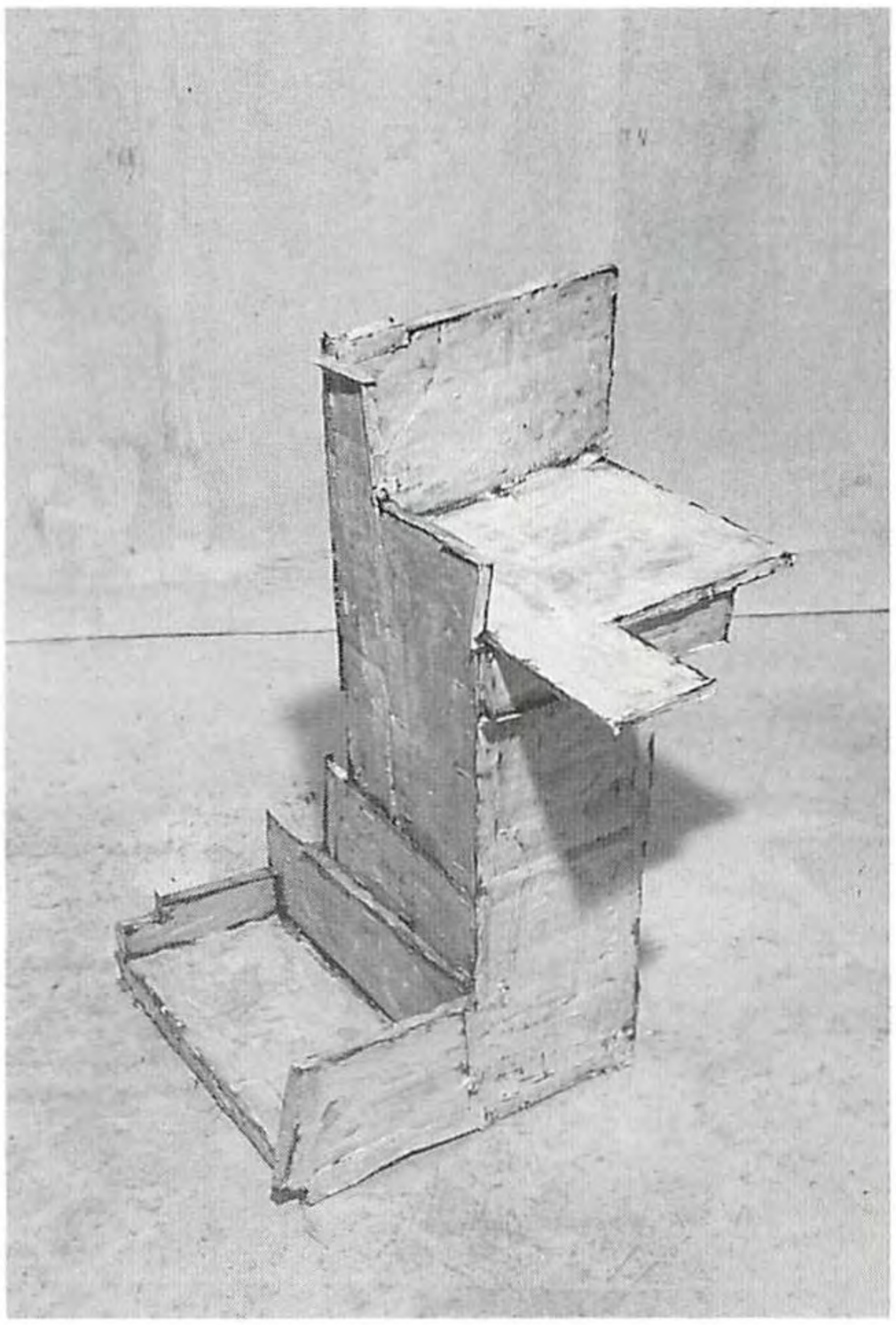
彫刻、絵画、素描といった、つくる、あるいは描くという行為を伴うものが、私の表現手段である。歴史上の、あるいは、先人の思想や哲学をコンバインすることは、現代人にとって、そう難しいことではないだろう。もちろん、重要な点はそれをどのように発展、展開させ、どのように表現するかにあるのだろうが。例えば、概念と表現の関係が完璧であったとしても、私自身、空虚な気持ちを抱いてしまっていたなら、まだそこには何かが足りないのであろう。それを埋める何かが、私のアイデンティティーであり、コンセプトといえるものだと思う。今、私のやるべきことは、自分の足元をじっくりと見つめ、歴史や先人から学んだことをよく理解し、認識すること、そして、技術と内面を鍛練することにほかならない。

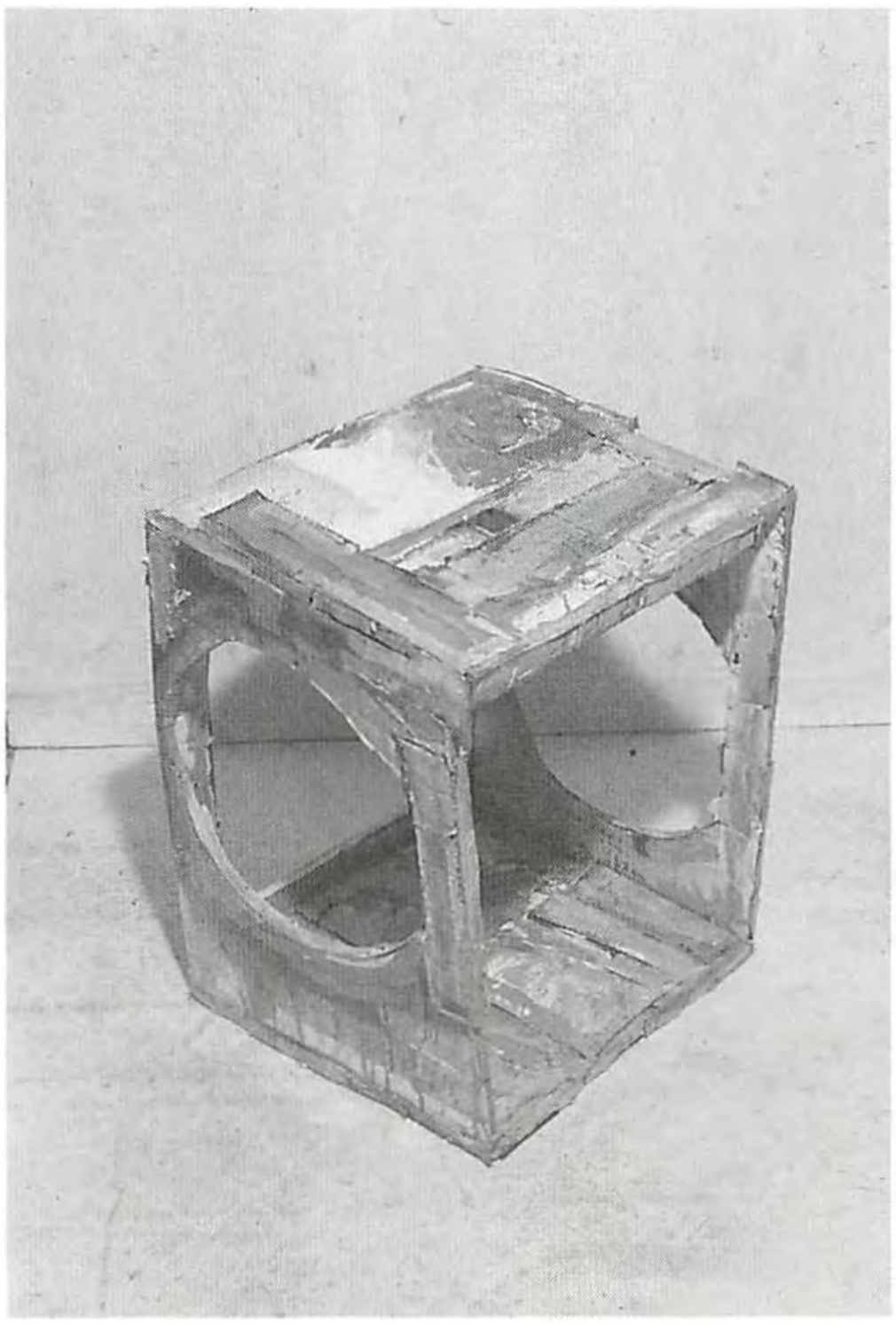
圧巨い❸考環❷て共がのろ❶

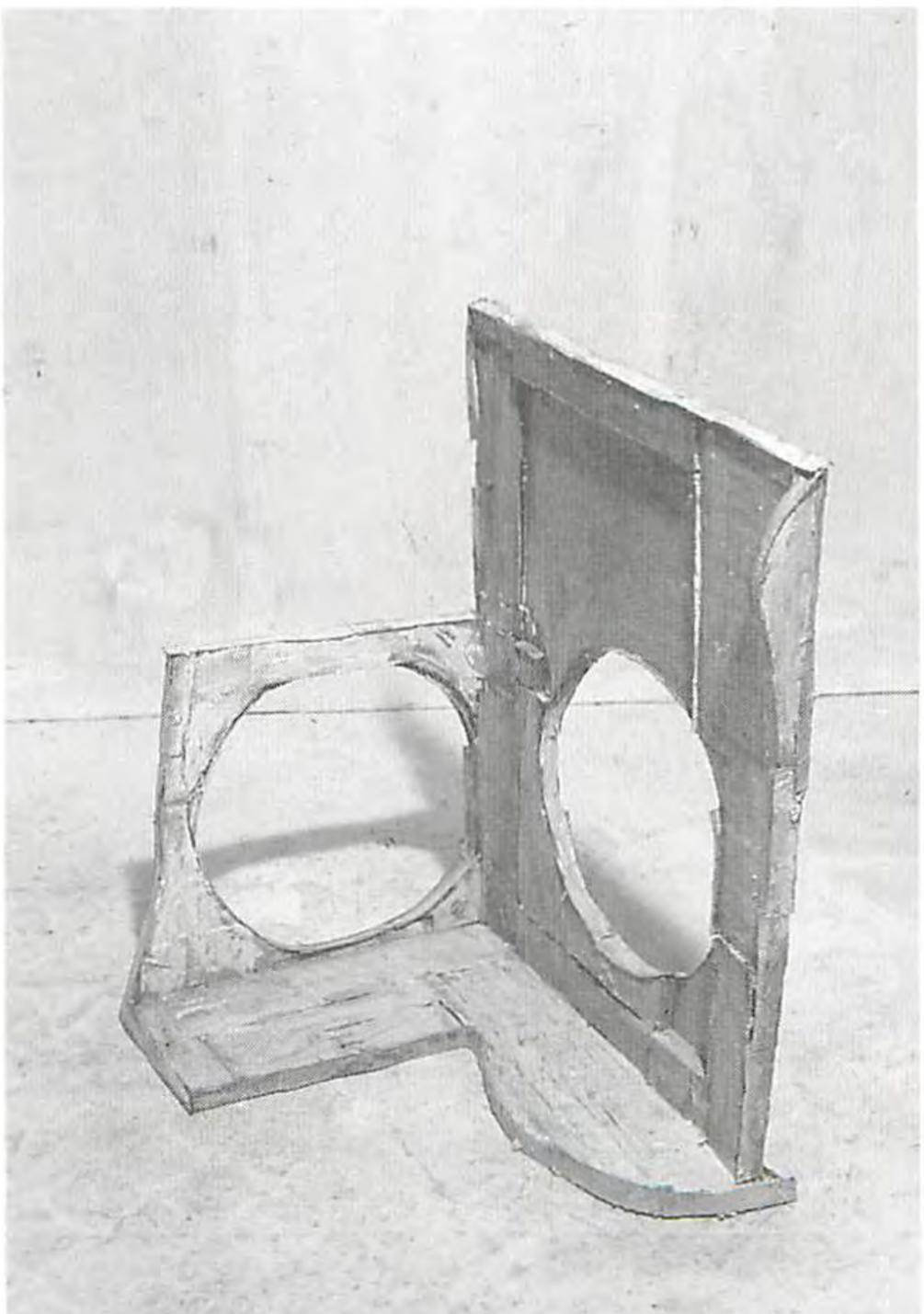
多分、いろいろな要因があったのだろうが、一つ言えることは、美術（もをつくったり、絵を描いたすること）好きだからだと思う。環境や時間とに、美術そのものの考え方は変化しているが、それが根底にあると思う。今、現在の私自身のリアリティーと境。時間や空間を超えた、精神、思、表現との拘り。

いい作品を一つでも多くつくりた。

匠といわれる人の作品の質と量には倒される。







FORM1,FORM2,FORM3
1992年　40×32.5×28.5、40×30×30、39.5×34×24
紙(ボール紙)、モデリングペースト、アクリラ、油絵具、油性塗料

1961　京都府生まれ
1989　東京芸術大学大学院美術研究科彫刻専攻修了

グループ展
1991　オブジェTOKYO 展
　　現代日本美術展　　東京都美術館／東京他('92)('93)
　　FROM A THE・ART展　　／東京
1992　Projek gruppe Stoffwechsel〝BEGEGNUNG MIT DENANDEREN
　　WELFENSCHLOβ（ハン・ミュンデン市庁舎）／ドイツ

山田ちさと

自身にからみ合うような絵画

このレポートテーマである「自己の作品におけるアクリラの今後」。この最後の〝今後〟というところで、どうにもすっきりと出口のみつからない思考、又は〝へたな考え〟のトンネルに突入してしまい、このレポートもなかなか書き始めることすらできなかった。書き始めた今も実はいまだにその中をさまよつている。〝今後〟のみならず、私の現在はとても流動的な状態だからだ。実際、パチンとあてはまるような手応えがもう一つ作品から返ってこない状態にいる。

この一年位、正確には四月の個展で発表した作品は、シナベニヤと曲げベニヤを使って曲面のパネルを作って、支持体にしている。正直に言えば、はじめはだた欲望、そしてエクスタシーの気憶を背後に感じながら、展示する空間をつつみ込むようにしたい、という気持ちの方が強かった。あるいは自分自身が作品につつみ込まれてしまいたかった。世界との一体感や強いあこがれ、それが問題だった。しかし、そのことで絵画としての現実、〝絵画そのもの〟の側へどれだけ近づけただろうか。あくまでも外部のできごとであったのにすぎないのではないか。

けれども実際に、曲面の支持体に描いてみるということは、曲面になっているということよりも、強く意識しやすかった。あらためて絵画というものが、物質としての平面、平面としての物質、物質であり、イリュージョンであるということを意識するようになった。その意味で支持体への問いがとわけられない表面、地と図、その他もろもろも含めて）から考えなおしたい、という地点に現在たっている。

といって、私自身が今まで描いてきたつらなりを、すべて白紙にもどして、0から始めることも不可能だ。

私は大学では日本画科にいたことで、自分の作品を岩絵具で描き始めた。和紙にドーサを引いて、目止めをし、矩形のパネルに袋張りする。それを支持体として、岩絵具を膠で溶いて描いてゆく。それから、膠の不便な点を補うために、アクリルのジェルメディウムを併用するようになった。アクリル絵具の耐水性の性質と膠の水溶性の性質、それらを混ぜた時の中間的な性質、それらの性質を併用しとりまぜることで、予期せぬ結果が生まれ、よりテーマが自分自身の中で鮮明になることも多かった。それにともない、形態が矩形からはみ出していくようになった。それで、パネルに袋張りする形式が自由度に欠けることと、より堅牢な支持体へ、ということでシナベニヤをパネルにして直接、描いていくようになった。しかし、形態が、矩形からはみ出し、徐々に矩形から離れていくようになって、図と地の意味、絵画としてこの意味を意識して、もう一度矩形にもどり、前述の曲面をともなう平面としての支持体を作ったのだ。

〝テーマ〟と先程書いたが、その〝テーマ〟そのものが、絵画上ではやっかいな問題だと思う。絵の外部にあるテーマを平面上で説明しても、それは絵画というりアリティーにならない。絵画そのものを作っていくにはどうすればよいのか。といって、何かのとっかかりも、テーマも、欲望も、すべてとりはずしたところで、恣

意的に、あるいはオートマティックに描き始めることも、私にはできないでいる。

〝テーマ〟思い込み、欲望が、図だとすれば、辻褄合わせの地は本当に必要なのか。いや、要らないだろう。とすれば、矩形をはずれ、レリーフとなり、やがては立体となるような一つの道筋。もう一つは地と図にヒエラルキーをなくし、反転させ、オールオーバーへとゆく道筋、テーマは限りなく薄められる。あるいはイデアルな形でもう一度テーマが外部になる。ここらへんにつきあたるのだが、どうもそれだけではないような気がして選べない状態にある。

支持体そのものの物質性と、従来、図として分離していた欲望―ずっと問題にしてきた、ある根拠のない、しかし、狂おしく親しみ深い、図としての欲望が、直接的にからみ合うような絵画。それがあるような気がしてそれを探している。

❶大学受験の頃、美術大学を選んだから。でもその事はそんなに単純なことじゃなく、それでいて、よくあることかもしれない。何かから逃げたいのに、気がついてみると、少しも逃げ果たせてはいない。これを延々続けている。私は一体何なのだろう。美術家なのだろうか。自分自身のアイデンティティーが定まらないのは、むしろ絵を描きたいという動機とどこかで表裏に一体化している。

❷水に関するイメージや、集合、拡散する何か……。それらは、ただやみくもに描きたいのだが、今、これから、果たして絵を描こうという時に、過去の歴史的蓄積をどういう形をとるにせよ、考慮せずに何ができるのだろうか。

❸レポートの方に書いたことに追加すると、絵画の物質性、平面性と空間、そして欲望、この三つが同時に成り立ち、尚かつ矛盾したまま、閉じることのない状態にあこがれている。

1960　東京都生まれ
1987　多摩美術大学大学院美術研究科修了

個展
1988　かねこ・あーとG1／東京
1992　ギャラリーQ／東京

グループ展
1983　神奈川県美術展　神奈川県民ホール・G／神奈川('84)('85)
1984　春季創画会展　高島屋／東京
　　創画会展　東京都美術館／東京他
1986　五つの表現展　文芸春秋画廊／東京
　　ー上野毛図鑑ー表現の現場から　多摩美術大学上野毛校舎／東京
1987　修了制作展　世田谷美術館／東京
　　でびゅたんと　なびす展　なびす画廊／東京
　　TAMA VIVANT'87　シードホール／東京
1988　インパクトアートフェスティバル'88　京都市美術館／京都
1989　Winter Session　スタジオams ／東京
　　ジャパンインパクトアートナウ'89　韓国美術館／ソウル
1990　Be-Art'90　Be-Art／京都



2つのこと
1991年　300×120
楊ベニヤ、岩絵具、アクリル、油彩、とのこ

山本廣道

誰かこの続きを見た人はいませんか。

創作することと「夢」との因果関係は、すでに歴史が証明していて、もはや取りだたされるものでもないだろう。僕自身、夢をみることが多いらしく、一日に何回も違う夢を見ていて、夜中に目覚めた時など、あれは一体なんだったのだろうと、ベッドの上で悶々と考え込んでしまうことが多々ある。しかも恐ろしい夢だとか、怖い夢がほとんどで、夢を見終わった後で気持ちが明るくなったとか、つい一人でほくそえんでしまったという嬉しい夢などは見た記憶も皆無に等しいぐらいである。もし、他の誰かと同じ夢をみたということにでもなれば、ある種〝共時的〟な体験として面白くなってくるのだが、へたをすると、「エルム街の悪夢」的なものとなって、何だかとても恐ろしいような気がする。

ある日のこと、僕が目覚めたら、その日は地球最後の日であった。晴れわたった空を、家の窓から眺めていると、街にはたくさんの人達が出ていて、手に手にほうきやちりとりを持って掃除をしている。何をしているのかと家を飛び出して聞いてみると、せめて地球最後の日ぐらい感謝を込めてきれいに掃除してあげようということになったのだという。どこの通りを歩いてみても、たくさんの人達が忙しそうに掃除をしていたのだが、自分の掃除を担当する場所が終わりだすと、今度は各自が掃除道具から、野球のグローブやテニスラケットを持ち出して遊びだした。傍らにいた人に聞いてみると、もうとれてしまったという嬉しい夢ことだけをするのだという。みんなが散々遊びつかれた後、あたりはもう真っ赤な夕焼けに包まれ、それを境に、みんなは家族の待つ家に家路を急いでいった。掃除は終わったし、最後は自分のしたいだれもかれもが友達や回りにいる人達に握手したり抱き合ったりして、最後の別れを惜しんでいる。僕もとにかく家に帰ろうと、近所まで帰ってくると、家の前には黒山の人だかりがあった。何ごとかと思い人をかきわけ入ってみると、そこには一台の大きなテレビが置いてあり、全世界生中継の衛生放送番組が今まさに始まろうとしていた。

「全世界のみなさん、この番組は衛生中継でお送りする地球最後の特別番組です。まずは地球最後の日を記念し、つきましてはそのテーマ曲を発表したいと思います。その曲は、デビット・シルビアンの〝オルフェウス〟です。では、さっそく聞いていただきましょう。」

うやうやしく登場してきた彼が、ギター一本でその曲を歌い始めると、街中のいたる所のテレビやスピーカーからも流れ出してきた。思わず外に出てみると、あたりはすでに暗闇が拡がっている。頭の上には満天の星が輝いていて、それに見とれていると、星が一瞬の間に飛び散り、暗闇の空一面にメッセージらしき文字を描き出した。何と書いてあるのか読み取ろうとするのだが、ロシア文字のようでさっぱり解読できない。さらに後方には、大きな満月がぽっかりと浮かんでいて、その満月も、半月から三日月へとまたたくまに姿を変えては、また元に戻るというのを繰り返し、それが大きな円弧となってグルグルとスピードを速め回転している。凄いことになってしまったと思っていると、とうとう、目の前にある星でできたメッセージが空の一点に吸い込まれたかと思うと、次の瞬間大爆発を起こし、

巨大な銀河系のような星雲になってしまった。前後に拡がる光景があまりにも凄かったので思わず僕は、叫んでいた。

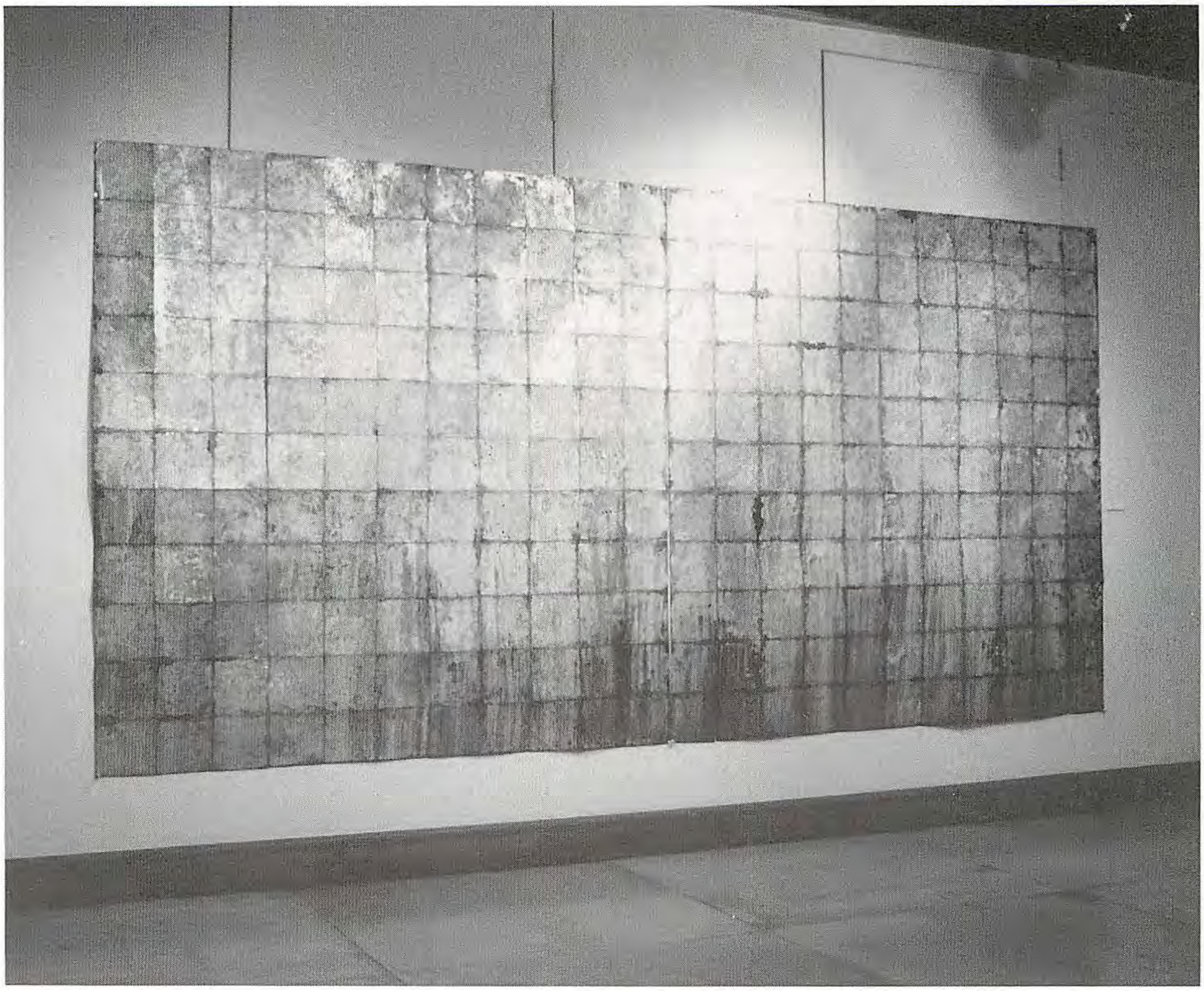
「これが地球最後なのか。」

すると、その横を見知らぬおじいさんが、カレーライスを食べながら、僕に声をかけてきた。

「こんなことぐらいで興奮していたらだめじゃよ。これから先、もっとすごくなってくるのに。」

と、ここで僕は目を覚ましたのであった。誰かこの続きの夢を見た人はいませんか。

「完成されない音を完成させるためのエスキースII」
1992年　190×400
アルミ板、アクリラ、油彩、顔料、砂



1963　大阪府生まれ
1986　大阪芸術大学美術学科絵画専攻卒業

個展
1987　大阪
1989　大阪
1990　大阪
1991　大阪
　　大阪
1992　大阪
1993　大阪

グループ展
1987　ペイパーバックペインター展／大阪
　　ロングホットサマー展／大阪
1988　個から公へ〜未来へのビジョン展／大阪
　　〈点、線、面〉展／兵庫
　　現代美術新世代作家展／大阪
1989　カオス展／大阪
　　創造の森屋外彫刻展　　創造の森美術館／大阪('92)
　　3人展／大阪 ('92)
1990　EXPO'90 展　　花の万博会場／大阪
　　3人展／兵庫
　　ロングホットサマー展／大阪
1991　透明な奥行き展／大阪
　　芦屋市展　　芦屋市民センター／兵庫('92)
　　横浜・神戸現代美術交流展／大阪
　　阪急ファイブストリートギャラリー展／大阪
1992　主張するオブジェ展／大阪
　　インテリアウイズアート展／東京
　　大阪芸術大学芸術計画学科展／大阪
1993　「凧」展／大阪

❶もともとこの世の中、女性と男性で構成されています。まあ、中にはその間を行ったり来たりと揺らいでいる人達も回りにはたくさいるのですが、今日のところは取り敢えず置いておいて。中でも男性は、女性と違って、物事のけじめなど始めから持ち合わせていない人種でして、女性は生理が始まったり、子供を産んだり、その要所々々に変化する。〝きっかけ〟がないまま、〝はい、これあなたの赤ちゃんよ。〟などと言われたりして。年令だけがその人の大人度を計る判断材料でしかなく、そうしていい年をすぎてもブランデーグラスを片手に、帆船のプラモデルを訳知り顔して作ったりしてしまうのです。

❷春物の薄手のセーターが少し暑く感じられる季節の頃、近くの海岸まで彼女と二人で散歩に出掛けました。砂浜に腰をおろし、遠くの地下鉄線を何も言わず眺めていました。ときおり息をはずませた犬を散歩させている親子が僕たちの脇を通り過ぎる以外は、打ち寄せる波の音だけしか存在しないそんな静かな午後の一時でした。ミニスカートを穿いた女性や、自転車に乗った女性に目をうばわれ、落ち着きなく臭いを嗅ぎ回る犬の様です。それ以外にも、パチンコ屋があったり、寂しくなんて持ってないわよ。」と波打ち際のひざまで入ったところで僕の姿を追っていました。海面にぽっかりと首だけ出している僕は、「いいんだ、僕がどこにいるか当ててごらん。」と言って、頭までですっぽり海面に潜ってしまいました。

❸都心部に生活を構えていると、街中をブラブラと歩いているだけで色々な誘惑にかられてしまいます

依田順子

制作プロセスに一つの変化

1970年代の始め、ニューヨークに来て2、3年目の頃だった。日本から送られてきた荷物の中に入っていた和紙を使って小品を数点作った。その時使った絵具がアクリルだったと思う。そのころの私には、アクリル絵具について知識もなかったし、買った憶えもないから、多分そのころ流行のアクリルを使っていたのだろう。ものをこっそり使っていたのだろう。

紙を素材とした当初は、紙自体の持つ美しさの方が偉大で、まるで紙に使われているような感じがあった。ある時、ふと思いついて紙を一面グレイのアクリルで塗ってみた。塗ることによって、紙と私の関係は、逆になり、コントロールするのは私の方となった。下地に思う存分カラフルな色彩を使い、引っ掻いたり、傷をつけたグレイの紙をその上に張り付けた。白い糊が乾いて透明になる時、引っ掻き傷の傷口から下地の鮮やかな色がキラキラ輝いて現れた。

以後、下地の色をもっと表面に出したいという欲望から、表面となるグレイの紙をたんざく状に傷を付け、よじったり、こよりで結ぶ方法を考え出した。そのうち、グレイ一色では飽き足らなくなり、出来上がりサイズの約3倍はある紙に、大まかに仕上がりを予測した上で彩色するようになった。その上で、よじったり、結ばれることで凝縮した表面には、予想をはるかに越えた動きや魅力的な発見が次々と現れた。

私の仕事場のすぐそばにニューヨークで一番大きな画材屋があり、そこにはざっと数えて9つのメーカーのアクリル絵具の棚があり、アクリラが整然と並んでいるがこのところ、後から描いてもかまわないのではないかと思うようになり、決めごとを破ってみた。今のところ、描く量が最小限に留まるのか、どんどん増えて行くかは分からないけれど、一つ自由を得たような感じがして気分がいい。

アクリラと和紙の組み合わせを私は好きであり、素材としていることを誇りに思っている。

❶四国の田舎町に生まれ育った私が、初めて画集というものを見たのは、小学校も高学年になってからのことだった。果物や野菜が本物の色ではなくて、淡いグレイで描かれているのにびっくり仰天し、何度も何度も見て、ついには、先生から借りたその画集を欲しいと思ったのを憶えている。やはり同じ頃、いろいろな職業の中に、画家という職業があることを知った時の驚きと身体中が熱くなるような感覚は強烈なものがあった。それから数年して、倉敷の大原美術館で生まれて初めて実物のマスターピースに出会った。その時の深い感動は、「私も画家になりたい。」という決意を本物にしたように思う。

❷走る車の中から見る風景を使うことがよくある。制作の方法と風景がうまく組合わさった時、強靱な画面ができるが、時には、風景は制作の途上で次々と消え、完全に消滅して仕上がりとなることもある。「空、ニュージャージー」「ターンパイク」という作品となったハイウェイは、殺風景で巨大で、しばらく走っていると猛烈な孤独感に押し潰されそうになる。ブルックリンの南の端を海沿いに帯のように走っているベルト・パークウェイからもいくつもの風景を使った。それらの風景は、私が絵を考える上での大きなエネルギー源となっている。

❸紙について。紙を素材として使い始めたばかりの頃は、日本の民芸の店で売られていたタイ製の紙を使っていた。それは、薄くて、粘り気のある上質の手漉きで重宝していたが、数年で手に入らなくなった。その後、知人で貿易商のワンさんが、中国から荷を運んで来る度に、品物と品物の間に押し込むようにして運んで来てくれた。何回目かの旅の後、ワンさんが死んだので、その紙も手に入らなくなった。今は、少なくなった紙と相談しながら制作している。来年当たりは、紙探しの旅に出ることになるかも知れない。

1945　徳島県生まれ
1967　武蔵野美術大学油絵専攻科修了
　　ニューヨーク在住

個展
1968　宮武画廊／香川
1979　ミドルスペースギャラリー／香川
1980　ザブリスキーギャラリー／ニューヨーク
1984〜1985　　ギャラリーザブリスキー／パリ
1985　ギャラリーザブリスキー／パリ
1986　細川画廊／香川
　　NAO ／徳島
1987　マックスコールと依田順子展　　ザブリスキーギャラリー／ニューヨーク
1989　村松画廊／東京
1991　村松画廊／東京

グループ展
1967　主体美術協会展　　東京都美術館／東京('68)
1978　ニュータレントショー　　ザブリスキーギャラリー／ニューヨーク
1979　日本人現代美術展〝東方の窓〟　　ザブリスキーギャラリー／ニューヨーク
1982　Mixed Bag 展　　アルタネイティブミュージアム／ニューヨーク
1982　The Four Directions 展　　アメリカンインディアンコミュニティー〜ハウスギャラリー／ニューヨーク
1983　ギャラリーオープン展　　La Ma Ma's La Galleria／ニューヨーク
1984　ザブリスキーギャラリー／ニューヨーク
1985　実在のルーツ、変わりゆく東洋系アメリカ人展　　Louis Abrons Arts for Living Center／ニューヨーク
1986　ブルックリンのアジア人アーティスト展　　ブルックリンミュージアムコミュニティーギャラリー／ニューヨーク
　　海外の日本現代美術展　　ギャラリーインターナショナル52／ニューヨーク
　　東京画廊／東京
1988　Cultural Cuerents 展　　サンディエゴミュージアム／サンディエゴ
1989　ニューヨークの11人の日本人アーティストたち　　横浜そごう／神奈川
1992　'92 ・秋・Muramatsu　　村松画廊／東京



〝Lancaster-Winter〞 「ランカスター、冬」
1992年　203×228.5
アクリラ、和紙、紙ひも、マットボード

米津眞理

無題

机の奥にしまい込んだ、小さな宝石箱。

一つ一つ丁寧に手に取り上げて開けてみる。いろんな事柄は、いつの間にか消えてなくなり、乱れて混ざり合い、不思議な宝石として、私の心に深く触れてきます。本の宝石に綴られたものたちは、また別のページに覆われていき、彩色され、たえず新しい物語となって、私の記憶の中に積み重なっていきます。隅々まで自由自在に、あるいは遅く、あるいは速いかけ足の連続で、あるいは優雅な旋回によって、自分の感情が溢れ出してくるのです。

幼い頃の夢は、誰の中にも生き続けているのです。

一ページ一ページ大切に取り出し、「HANASHI NO TANE」として、時を経てふたたび別の空間に映し出されたかたちは、私の体の中で、ふっくらと膨らんでいくようなものでありたいと思います。

私の歴史と重複する年輪を持つ木の本、あるいは宇宙に広がる無重力の神秘や無菌状態的な金属の空間の覗き穴、あるいは様々な情報を、リアルタイムで得ることのできるテレビのブラウン管などによって、アルバムの一ページに、日記の片隅に、ポケットの中の忘れていたメモに、解読不可能な、私にとって出来上がる前の、でも、体の中にはしっかりと刻みこまれている物を、形を、色彩を、私の感動の強度と呼応したときに、想像力の坩堝のなかで結びつけていく。

とても魅力的な、魔法使いのように…。

極度に心をかき乱す冒険を、と同時に、絶えざる探索を続けるのです。そして、その世界で、その出来事を通して、私と見る人との間に、聞き覚えのある何かを感じ、新しい何かが生まれ、大きく拡がっていくものにしたいのです。

❶芸術家にならなかったら犯罪者になっていたかもしれないと、よく言われるが、私は何になっていただろうか。芸術的作品が好きで、空想しては楽しみ、流行の服を着て、流行の場所で、流行の食事をし、流行の事を話し、あらゆる情報からの流行を気にし続ける人間だったろう。そんな曖昧な自分の存在が不思議で不安に感じ、自ら筆を持ったのがそもそも美術家になった切っ掛けといえるでしょう。世の中の出来事を集めて、世の中の証人として私がいて、私がここに存在する証しし。それが、作品なのです。

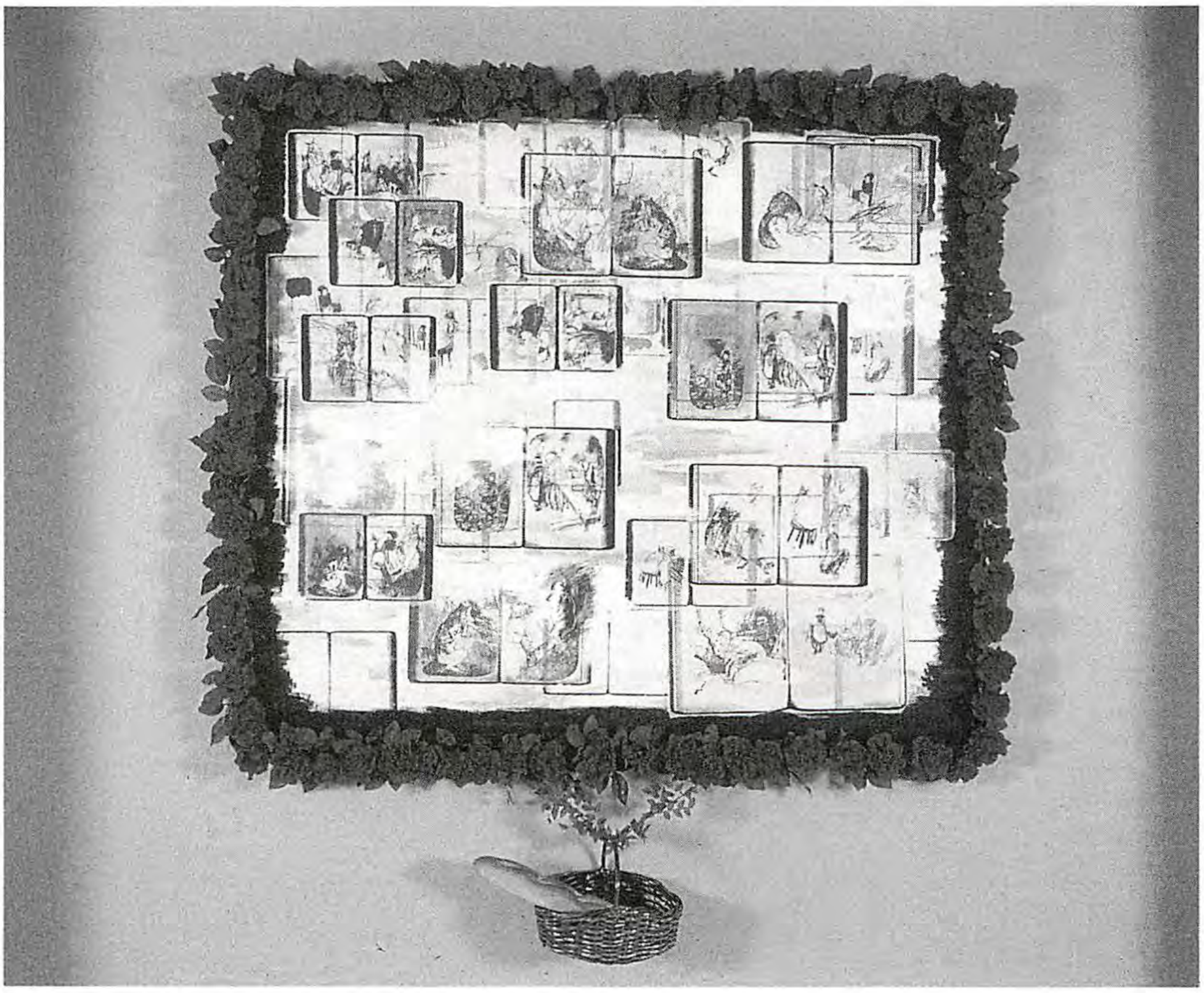
❷日常生活の中の出来事

非日常的なこと。

宇宙旅行、恋愛、戦争、殺人…。ブラウン管の中では、日常生活において経験することのできる、非日常的なことが、チャンネルボタンひとつで、知り、体験できます。

これだけの情報社会の中で暮らしていて、いったい人々に何が起こっているのか。これが私の興味です。生活の中で、口にしたり、目にしたささいなことを寄せ集めながら、浮かんでくるものをつくります。そして、それを見た人がどんな物語を自分でつくり上げるのかということを大切にしています。

❸個人的なことを普遍に変換し、幾つものイメージがそこに重なり合い、運命や人生、日常の秘め事、些事から終末論に至る、微妙な息づかいのある、ある状況のドキュメンテーションを、観るものそれぞれの人生に従って読み解く装置＝作品であります。そこにナルシシズム、エロティシズム、無意識の残酷さを感じるようなものにしたいと思います。



HANASHI NO TANE-The Fairy Tales
1991年　160×160×20
パネル、布、和紙にシルクスクリーン、アクリル、造花（フェイクフラワー）、藤のかご、フランスパン、ピンクのパネル

1969　京都府生まれ
1992　京都市立芸術大学美術学部美術科版画専攻卒業
　　京都市立芸術大学大学院美術研究科絵画専攻版画在学中

個展
1993　「SWEET VIRUS ～禁断のウィルス」 ON GALLERY／大阪

グループ展
1991　deux platsー福寿朋子と二人展ー　ギャラリー射手座／京都
　　京展　京都市美術館／京都('92)
　　国際掌中新立体造形展　吹上ホール／愛知
　　全国大学版画展　町田市立国際版画美術館／東京('92)
　　第3回 HANKYU FIVE ART COMPETITION　HANKYU FIVE STREET GALLERY／大阪
1992　現代日本絵画展　宇部市文化ホール／山口
　　ミニアチュール展　ギャラリーココ／京都
1993　芸術祭典・京「四条ストリートギャラリー」　三菱信託銀行ウィンドー／京都
　　BOX MAKERS SHOW'93　ギャラリービュウ／大阪

アクリラート別冊・1993

1993年8月31日　発行

定　価——1,000円（本体971円）

発行所——ホルベイン工業株式会社

東京都豊島区東池袋2-18-4

TEL 03-3983-9253

発行人——吉村信夫

編集者——久保田幹夫

デザイン——キューズ・グラフィックス

holbein