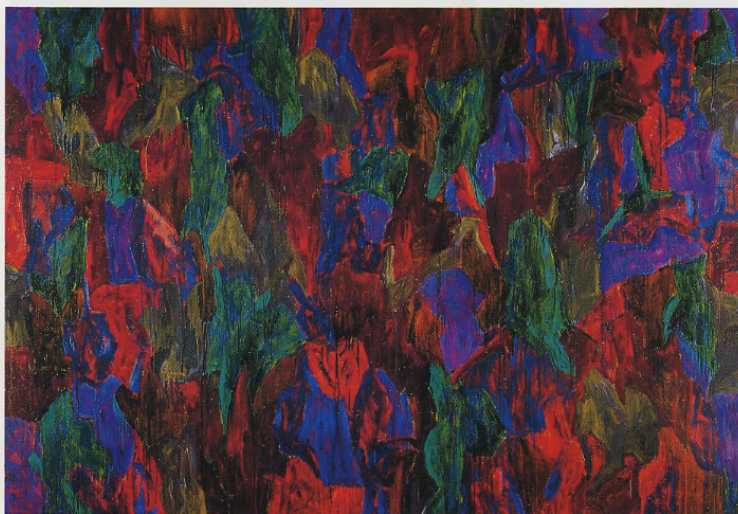


ACRYLART

VOL. 10



中村 功 「意勢 6」 182×259cm 油彩・和紙・画布 1988年(左) 「意勢 10」 227×162cm 油彩・和紙・画布 1988年(右)

"Tearing pieces of Japanese paper and pasting them to the canvas. At first I thought of the matter of the paper itself, but then I became more interested in the shapes formed by layers of paper on paper. Pasting paper to paper is a way of escaping from the responsibility of deciding the motif myself. The motif of the work becomes decided by some external force." Isao Nakamura



ARTIST AT STUDIO

——作品に和紙を貼っていく手法を始めたのは、いつ頃からですか。

一九七七年からですから、十三年になります。でも、最初は和紙を使わずに、新聞紙を使っています。白いキャンパスがあつてモチーフのない世界を

新聞紙を切って貼っていったんです。活字とか絵柄とかをコラージュする、マチエールとして利用してしまう……。それが、始まりでした。そして、すぐに和紙に変換しました。

描くとしたら、頭の中に
すでにあるイメージとか
過去に描かれた「もの」
なんかにしても影響
されてしまう。それを避
けたかった。そのために



中村功

現代作家の多くは、自分である制約をつくり、その枠の中で制作を続けている。それは外部からみれば、一種の自閉症のように見える。外部との関係を絶ち、コミュニケートできる言葉を失い、個人的な世界に閉じ込められ、なおかつ、作家として作品をつくり発表するというのはどういうことなのか。中村さんも、自らを制約することから作家としてスタートせざるを得なかったという。しかし、中村さんがやろうとしていることは、自閉症的な世界に自らを閉じ込めることではない。むしろ、予め自分の内部を持たない(自分で自分を規定するというジレンマから自由である)ことで、外部とつながろうとしているように見える。外部によって自分を規定することで、自分の内面にさまざまな面を起こし、自己と外部との接点をつくらうとしている、ように――。

トランプな性格を持ったものとして、和紙を選んだのです。最初はマチエールにこだわっていただけど、形と形の重なり合いの方に興味が移っていった。重なり合いが明暗の差異として現れてくる。やつて、やつて、何を気にしていくのが変わってくる。最初に断言をして決めてやるのも、自分の内部のイメージを描くのも、もうすでに出来ない。出来る限り、外部の制約の中でやる。和紙を貼るっていうのは、自分で自分の決めることから逃れるっていうか、モチーフを外側で決めてもらうということなんです。そして自動的に、次のきつかけが作成される。」と

いうことです。

外部からの制約によって形が決まるということですね。色の制約はどうなんでしょう？

絵画を始める前に版画を経験していたこともあって、版を刷る要領で「三原色」赤・青・黄を置いていって、版をいっただけです。要するに順番です。しかし概念的な線とか形とかと違って、色は感性的な部分の度合いが大きい。最初は、色の基本的な要素とないうべき「三原色」とかでやっていただけれど、ある部分では色感とか、調和とか、秩序で色を決定していかざるを得なくなってくる。色は制約を越えた、自分

なかむら いさお 1948年東京生まれ。

武蔵野美術大学基礎デザイン学科、自修美術学校版画科卒業

個展は、88年エスエズギャラリー(東京)。

グループ展は、87年「流動する美術」―発熱する表面。 (福岡市美術館) など

（他の部分に任せるしかないんです。絵は全部がコンセプトアルでもないし、全部が肉体でもない。特に色は肉体に任せないと出来上がらない。

例えば十七、八世紀までの絵画には、中心があつてそれに対して補足として背景がある。作品は、遠くから全体を見る神の視点があれば描けないし成立しない。でも、中村さんのようなオールオーバーな作品であれば、隣との関係だけを考へて色を塗り、それを同語反復することで全体を描くことができる。

作品を作っていく時、アトリエが狭いせいもある。全体が見られないという制約も確かにあるけれど、それだけではないです。しかし、実際上、全体よりも部分にヒントが合つてしまう。全体が見えないから、部分と部分の関係の中から全体を構築していくかざるを得ないということがあります。しかし、それは、無意識に持っているイメージにとらわれないためのひとつの方法になっていると思つています。全体は生成していくものであつて、予め準備されたものではない。絵画には枠がありますから、単に反復するだけではないと思つています。

以前はかなりモノクロームな作品でした。ところが、ここ数年でかなり色彩がでてきた。色が変わつても、「あ、中村さんの作品だ」とわかる。色に依っているのではない、という感じが強いのですが、僕はかなりコンセプトアルな要素が強いのだと思つています。コンセプトアルということと人工的なシステムは違う。色彩や形態は、むしろそれがもつ自然感に任せている。では、自然であるとは何か？草や木はえていることが自然かといえば、それ自体にはリアリティを感じない。そうではなくて、そこに木や草や人間の営みを生成させていくものに対してリアリティを感じている。

僕は東京の下町の生まれで、そうした意識が形成される時期をそこで過ごした。今は、湾岸。引越して二、三カ月になる。ウオータフロントと結構もてはやされ、確かに元気はあるけれど、ここには人工的な公園や小さな自然しかない。下町には箱庭のような草木と、老人と子供しかいなかったけれど、自然（じねん）おのずからそうなるうとする力があつた。僕はそれを（地勢）と呼んでいるんです。そ



「意図 6」の部分 (182×259cm 油彩・和紙・画布 1988年)



こには、人々の象徴物としての神社や大学がごく自然に存在していて、そうしたものと生活がひとつになつてあるということが大きな意味を持っていると思う。地勢というのは具体的な形を背景にしているけれど、きわめて抽象的な何かなんです。しかし、その地勢によつて私たちの生活感や意識・無意識が自動的につくられていくという、確かなリアリティを僕は感じています。

形と形の重なり合いに興味があるということ、そこに地勢を感じるからですね。ところで、中村さんには天然志向があるという。例えば素材にしても、和紙を使い、絵具の溶き油として天然樹脂のダンマルを使っているという。そのあたり、かなり意識していらっしゃるんですか。

僕はデザイン科を出るので、正直いつてそういう油性の素材ってあまり知らないんですよ（笑）。以前は作品は安定性や耐久力がないといけないとされていたが、ある時期から「消えてなくなつてもいいんだ」風な考え方も出てきた。もちろん、消えてなくなつても人々の心に残れば最高だ、という考えには共感する

ところがある。そういう意識は、僕らの世代の作家ならみんなもっている。それに、最初から作品が金銭に変わるなんて思つてもなかったし、絶対売れるわけがないと思つてた。ところが、今になって売れたりますんです（笑）。考えられないことですけど。そうすると、「これは耐久性も考へて、ちゃんと（作らないとまずい）と思つてくる。

だから、スタンド・リンシードにしてもダンマルにしても、固着力のいいものとして使っているだけで、それがどんな性質を持っているかはよく知らない。ただ自分の触覚性をたよりに、筆に触れてくる感じとか、キャンバスに伸びていくタッチがいいとか、感覚に訴えるものとして素材を選んでるんです。

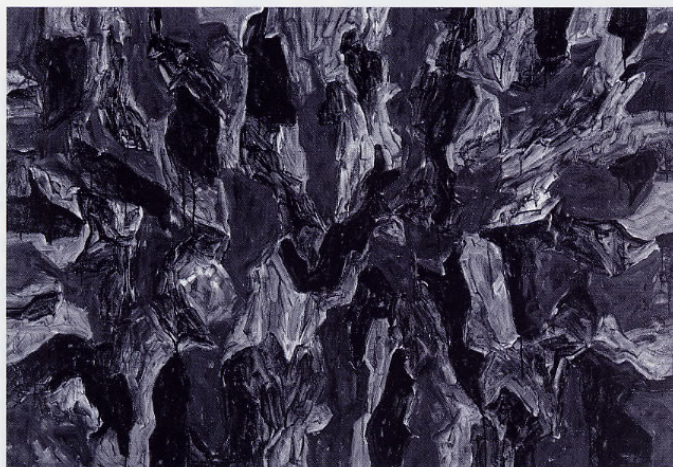
天然のものというのは、メーカーにとつては均質に商品を作りにくい素材なんです。だから、ダンマルもスタンド・リンシードも、作家に委ねられている部品に過ぎないと考えた方がいい。自分で相当工夫しないとその力を発揮しませんね。

僕もなんとなく場面場面で、ダンマルとスタンド・リンシードと揮発油の分量を調節して混ぜてやつて。化学的なことはわからないけれど、経験的になんとなくわかつているんです。

ところで、制作されてこれで筆を置こうと決めるのはいつですか？

全体がフラットになつた時ですね。色を得た形がざわめき動こうとする一歩手前で筆を置く。

木や草や人間の営みを生成させていく「地勢」というものがある。



「意図 7」112×162cm 油彩・和紙・画布 1988年

**マチエールではなく、
形と形の重なり合いに興味がある。**

色材のテクノロジー——②

後左よりダンマル・ワニス 200ml ¥1,300 コーバル・オイル・メディウム 55ml ¥450 サンシクンド・リンシード・オイル 55ml ¥430 前左よりスタンド・リンシード・オイル 55ml ¥430 マスチック・ワニス 55ml ¥1,200



現在、樹脂(ワニス)や加工油(オイル)のプリミティブな性質を追求し、色材として表現行為に積極的に取り込んでいる作家が増えている。——油絵具の発展は基本的には、①色彩の発見②透明性の向上の2方向から進められた。色彩は、染色工業や化学技術といったテクノロジーの進歩によって飛躍的に発展してきた。一方、透明性の向上は画家自身の工夫と研究によって行われた。今回の〈色材のテクノロジー〉は、透明性という視点から天然樹脂と天然油を取り上げた。

プリミティブな素材「天然樹脂と天然油」

1. 天然樹脂

中世のテンペラは、卵、膠という動物性蛋白質を用いていたため透明性が大きく不足していた。これに対して当時の画家は、化石樹脂を油と熱によって溶解したり、溶剤で溶かしたりしながら透明度を上げようとした。油絵具の歴史が何百年にもわたって続いたのは、ひとつにはこの透明性を求める樹脂の研究に、さまざまな道があったからだともみることができる。その中で代表的なのが、フランドルの画家たちである。彼らは多種多様な樹脂を溶かし、加熱したりすることで透明で光沢のある絵具づくりに携わった。絵画に用いるには色彩を損なわない樹脂でなければならない。そして、残ったのがマスチック、ダンマル、コーバルの3種類の天然樹脂である。

生木樹脂——生きている樹木から採取したものの
マスチック、ダンマル

半化石樹脂——固化した樹脂が地中に埋もれて酸化・重縮合したもの
コーバル、ダンマル(一部)

化石樹脂——半化石樹脂が何千年も地中に埋もれて固くなったもの
アンバー(琥珀)

2. 天然油

油と顔料を混ぜて透明性の高い絵具を作ったのはフランドルの画家、と文献に記されている。彼らに限らず中世の画家は植物油を研究し、油絵具のメディウムをつかった。その中で発見されたのが、リンシードオイルの応用である。この油は加熱すると粘りのあるものになり、絵具のメディウムとして使うことができる。しかし、そのまま加熱した油の状態では色が濃く、後日の油やけにもつながり、塗料用の油にはなっても絵具の油にはならなかった。その後、画家たちは油を加熱するときに空気(酸素)を断つと、色が淡く、油やけのない粘った油ができることを発見した。これが、スタンド油である。また、リンシードオイルは太陽の光をあてて酸素を吸収させても、同じように粘りのあるメディウムとして使えることを見いだした。サンシクンド油である。

※当時の画家たちは、鉛白や密陀僧(ミツダソウ＝酸化鉛 PbO)を入れる加熱法や、鉛の壺に入れて加熱することで、壺を乾燥促進剤として用いる方法をすでに開発していた。

3. 技法と応用

メディウムの研究改良は続けられたが、現在のような固練りの絵具ができたのは16世紀以降になってからであ

る。絵具を盛り上げて、力強い筆のタッチを表現することに成功した、最初の画家はレンブラントだといわれている。このことから、固練りの絵具が開発されたのは17世紀中頃と推測される。これには、エンカウスチックの材料となった蜜ろうが入っていたと思われる。蜜ろうのようなワックス分を加えた絵具を使い始めると、色彩は再び不透明になる。筆で塗るだけでなくコテで塗ることもできるので、絵具層はますます盛り上がり、厚くなり、不透明性を高める。そして、19世紀後半から20世紀初頭にかけての印象派の出現を迎えて、色彩の不透明性は頂点に達する(筆触を分割して色を塗る印象派の技法では、不透明な絵具の筆触ないし斑点状の塗りが併置されて、見る者の眼中で混ざり合って正しい色調になる。そのため、より明度の高い色を求めた。また、明度を高くすることは透明度を犠牲にすることでもあった)。日本に油絵が伝えられたのはこの頃で、医学や法学を学びに留学した研究者が持ち帰った。そのため、油や樹脂による透明性に関する指導もなく、興味ももたれずに普及したため、ワニスやオイルの活用が少なかったという歴史的な背景がある。

表1 各種リンシードオイルの比較

	色	粘 度	乾 燥
生リンシード	3~4	A~ (50CSt以下)	2~4週間
スタンドリンシード	4	Z~Z'(3500~1000CSt)	10~15H
サンシクンドリンシード	12	R~T(500~50CSt)	1~3日

色：ガードナーの色数 数値が大きくなるほど色は濃い
粘度：ガードナー気泡粘度 A~(50CSt)は天ぷら油の粘り程度 蜂蜜はZ~程度
乾燥：厚み0.3ミリ 24℃にて乾燥させたもの CSt=センチストークス

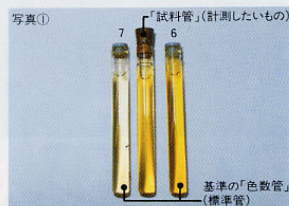
表2 各種樹脂の特性比較

	色	硬さ*	再溶解性	特 徴
ダンマル	微黄色	2B	有	
マスチック	淡黄色	H	有	細線描に適する
コーバル	褐色	—**	無	

硬さ：*鉛筆硬度 **たわみ性に富むため測定できない
再溶解性：乾燥後の再溶解のこと。但し経年して完全に樹脂化したものは溶けない
(注)透明な色を重ねて表現する場合には、下に固い樹脂を使用しないこと重ねたときに溶剤にまけて下層が溶けてしまうこともある。

リンシードオイルの3種の物性を比較したのが表1、天然樹脂の硬さや光沢の差を比較したのが表2である。油絵具に天然油・天然樹脂を利用すると、筆触に変化がいたり、絵具の色彩にデリケートな変化をつけることも可能になる。作家の工夫によって生まれた素材が、今また作家の工夫によって生かされ始めている。

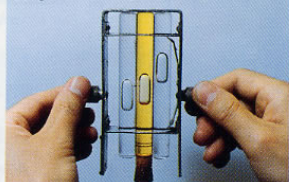
写真①~③は、樹脂・油をテストする方法の一部を紹介したものの。いずれも測定は、人間の視覚によって行われます。天然樹脂の硬さを計測するときにも同様で、硬さの統一された鉛筆の芯で、表面を引っかきながら目で判断します。このように、天然素材に関しては、人間の五感によって比較することが多く、藍染の液や濃塗りが人間の動と経験から生み出されていくことよく似ています。なお、現在ではそれに加えて数量判定できる機器での計測も併せて行っています。



●写真① ガードナーの色数(色の比較) 油の色を比較するときにガードナーの「色数管」を試料管にあてはめてゆき、最も近い色、この写真の場合であれば、6と7の間に位置することになり、「6~7」と表示する。



写真③ くるくると回して泡を上下させる。



●写真②③ ガードナーの粘度測定 油の粘度を測定するときには、ガードナーの「気泡粘度計」による。試料管にあてはめてゆき、最も近い気泡の移動速度のもの、この場合であればAとBの間に位置するが「B寄り」であるので、「A~B」と表示する。



リーガ・パング「聴こえないのか?」182×229cm 油彩 1989年

祈りの歌とともに踊ること。

逗子のアトリエには、キャンパスが何点も積み上げられていた。

リーガ・パングさんは7月28日から、

有楽町の西武アート・フォーラムで個展を開く。そのための作品だ。

誰も見ていない絵、絵具がまだ乾ききっていない作品を前に、

制作について宇佐美圭司さんに対談していただいた。

リーガさんは日本で生まれ、ロサンゼルスで活動をしている作家である。

カリフォルニアの風土、フリーダ・カーロの絵……。話は広がっていった。

(西武アート・フォーラムではリーガ・パング展の後8月11日からフリーダ・カーロ展を予定している)



リーガ・パング「でも臭わない?」182×259cm 油彩 1989年

アートの風土

宇佐美 まず、リーガさんの自己紹介の意味で、バックグラウンドを語ってもらおうかな。アメリカ人の画家のように思っている人もいるから(笑い)。

リーガ 生まれたのは名古屋。そして横浜に移って高校を卒業してからアメリカの美術大学に入りました。今とちがつて日本からの留学生も少なく、人種差別などもいろいろ身をもって経験しました。それから三十年以上、ロサンゼルスで制作を続けています。でも一年くらい前から葉山にもアトリエを持ち、半々で制作しています。

宇佐美 カリフォルニアでは、かなりの人が余裕をもって絵を描いているといえますね。

リーガ ロサンゼルスだけで八千人以上の画家がいる。画廊は二十軒くらいしかない。画廊ひとつが十人程度の画家しか扱っていない。だからほとんど画家が、一生展覧会つてもを知らない。ですけど、多くは自分が展覧会をやっている人に劣ると思っ

ていません。誇りをもっている。

宇佐美 流行とか画壇とかに関係なく絵を描き続けて、しかも自分はいい絵描きだと思っている人は東京には少ないでしょうね。趣味で描いている人はいっぱいいるだろうけれどね。

リーガ 私の周りにはそういう人たちがたくさんいます。かえって売れている人たちが、美術の専門家には評価されていないことが多い。

宇佐美 日本とアメリカの違いについて話してもきりがないが、歴然とした社会の違いがありますね。リーガ 外から認められる、認められないということとはインポートなことではない。私自身にしても、売るのが目的だったらもっと売れる絵を描いています。

宇佐美 でも、リーガさんは三十年間ロサンゼルスについて、自分のためにだけ描いていたのではない。やっぱり発表してきた。それは人との共感の場をつくりたい、できれば多くの人に見てもらいたい。そ

日本にいて抽象的なスタイルで 絵を描くということは、 意識的に飛躍しないとできない。

宇佐美圭司



どこでもよかった。ただ、自分の納得する絵を 描きつづけたかった。

リーガ・パング

生きていくために必要なものです。そうしていないと、サバイバルできない。私は病気になるまで。生きていられない。

宇佐美 リーガさんがプロ意識ではなく、自分の必要性でやってきたということが、絵を見ると実際に納得される。それが、美術という形をとる風土がロサンゼルスにはある。僕がカリフォルニアにいらばん最初に入ったとき、何人かの画家たちとつき合っ

てそう思いましたね。中には会社を退職して本格的に絵を描き始めた人もいます。驚かされました。だけど、同じことは日本で成り立つだろうか。

リーガ そういう人たちの作品のイメージって、すごく個人的で、日記みたいに自分の中の無意識の世界を描き出している。個人をさらけ出すということは、日本では難しいですね。

宇佐美 そうですね。ところで、僕は小学校のときの絵の先生に、描き方とか、モノのとらえ方とか無意識のうちに影響を受けたということがある。展覧会で偶然その時の先生にあつて気がついた。リーガさんは十七歳まで日本にいたのだけれど、日本の何から影響を受けたということを感じることがあります。

リーガ 私は小さいときから、好きなように描いていた。誰から技術的に影響を受けたということはないですね。例えば木を描くにしても、似せるというテクニカルなことも、表現方法も自分で発見していったという気がします。人の真似をしたり、人と同じことをしたり、グループに入ったりすることは一切嫌だった。強情ばりといえは、強情ばりだけれど(笑い)。

宇佐美 僕の十七、二十歳のことを考えてみると、アメリカの抽象美術の影響力ってすごく大きかった。アメリカから流入してきた圧倒的な抽象美術の流れの中で、自分の絵を描き始めた。

リーガ 宇佐美さんは勉強家だったのよ。私は他の人の絵は全然見なかったもの(笑い)。家から離れたくって、自立したくって……。どこでもよかった。

ういう気持ちがあったからでしょ。

リーガ もちろんそう。だけど、ロサンゼルスでは、売れている売れていないということから絵は評価されない。

宇佐美 それは、ロサンゼルスだと作家活動をサポートしてくれるインティメイトなサークルがあるからでしょう。日本にもそういう層がないこともな

い。伝統的な日本の芸術——陶器とか書道とかには

かなりのサポートがあつて、それでやっている人が数多くいる。その中には、アーチスト意識をもった人もかなりの数いる。ところが、現代美術にはサポートする層がない。

リーガ 私の場合、別にアーチスト意識っていうんじやなくて、空気を吸うみたいに絵を描く。それは



リーガ・バング「光」198×264cm 油彩 1983年



リーガ・バング「リマインダー」152×203cm 油彩 1985年

ただ自分の納得する絵を描きつづけたかった。当時
すこく印象に残ったのはニュースか何かで見た、ニ
キ・ド・サンフォールが拳銃に絵具を詰めてキャン

パスを撃ったシーン。そんなことができるんだつた
ら、私もそういう国へいきたいと思ったことは確か
ですね。

宇佐美 日本にいて抽象的なスタイルで絵を描くとい
うことは、意識的にものすごく飛躍しないとい
けない。アメリカ、カリフォルニアといった風土の中
にいたから、誰に影響を受けたというのではなく、
自然に自己表現として抽象的なスタイルがとれたの
ではないかな。風土を選んだときに、結局はいろん
な伝統や遺産を無意識に受け継いでいる。リーガさ
んの絵は、日本にいる日本人が描ける絵ではないと
思う。ところがカリフォルニアでは、リーガさんの
性格もあるでしょうが、自然に今ののようなスタイル
が生まれてきたということでしょうね。

フリーダ・カロのこと

リーガ 七、八年前にロサンゼルスで女流画家展とい
う、十九世紀から二十世紀初めにかけて活躍した
女流画家を集めた展覧会が開かれた。技術的に完璧
な作品や親子像といった、ちょっと退屈するような
絵の中に、フリーダ・カロの作品があったんです。
それまでは私は抽象画を描いていましたが、彼女の
絵を見た瞬間にすごいショックを受けて、それ以後
抽象画をやめてしまった。もっと自分の個人的な思
想と感情の世界をさらけだしたいのだと、思った
のです。

宇佐美 最初に見た絵というのは『小鹿』の絵？

リーガ 血管でつながっている『二人のフリーダ』
と『小鹿』の絵でした。会ったことはないのですが、
彼女はいつもきれいに着がざっている。それによっ
て、自分を騙しているんです。そして、周りの人に
自分は『痛い、痛い』といわずに、作品の中で痛みを
どんどん描いていく。例えば『小鹿』の作品では、
鹿は走りもせずに、じっとこちらを見えています。矢
が刺さって痛はずなのに、痛さでは走らない。彼女
は感情を切り離れたところで、状況を舞台装置の
ように描いている。荒々しさや怒りや痛みの感情に
溺れ込むことなく……。

宇佐美 フリーダ・カロの作品には、日常感覚から
逸脱するような痛みが感じられ、それが絵に独特
の強度を与えている。

リーガ 素直な絵というのは、やさしそうで、やさ
しくない。やさしくしようとして、やさしくできな

い。でも、それ以上に何かを加えたり、感情を出す
とセンチメンタルになったり、錯乱してしまう。感
情を切り離れたところが作品にはあるけれど、清潔
で、美しい。

宇佐美 自分が感じている部分と、それを表現して
いく方法とは違うレベルにある。彼女はかなり伝統
的な、メキシコ・インディアの祈りのスタイルとか
イコングラフィー(図像法)を利用して描いている。
表現のスタイルが自分と作品の間に距離をつくる作
用をして、痛みとイメージとが直結しないようにし
ているのではないだろうか。

リーガ 私は感情をワットと出してしまふ。フリー
ダは、感情に溺れないために描いている。

宇佐美 リーガさんは溺れるために描いている(笑
い)。溺れていくようなスタイルを創ろうとしてい
る。一方、フリーダは自分の中に閉じ込めるのでは
なくて、痛みを武器にして、外へ外へと向かってい
く。そのとき(目)が意識的に強調されてくる。自分
の目だけではなく、植物の目、動物の目が作品の中
に現れてくる。ルドンとも共通するところがありま
すね。同時に、非常に鋭利になった目という感覚器
官は鳥や獣や植物の恐れや喜びとも連帯していく。
それは、歴史といったタテのつながりではなくて、
横にひろがる連帯感といつていいのかもしれない。
万物が自分と同時に生きている。同じ命によってつ
ながり、交感し、共鳴し合っている。フリーダ・カ
ーロが事故をしなければ——十五歳の時、電車
の手摺棒が彼女の腰を串刺した事故の時——彼女
はあれだけ敏感な感覚器官は持ち得なかっただろう。
僕のような人間は、自分の感覚器官と物や社会と
の間に距離がある。離れていくことで世界と対話し、
社会の中に位置づけられ、関係づけられながら、美
術という制度の枠組みの中であらう、再構築しよ
うとしている。感覚器官そのものに自分がついてし
まったら、逆に描けなくなるだろうな。

リーガ 四年前にニューヨークで彼女の回顧展を見
たんです。年代順に見ていくと、最後の方になって
くると原色になってきて、彼女自身がお面を被って
いる。それを見たとき、涙がポロポロとふせていた。
いたとき彼女は病気で、病院のベッドにふせていた
て、絵具をミックスすることもできなくなっていた
と思う。チューブからそのままキャンパスに塗ら
れたような感じの絵です。彼女は自分の顔を鏡で



リーガ・バング「シャワー」167×487cm 油彩 1985年



リーガ・パング「鳥の眼」182×259cm 油彩 1989年

素直な絵というのは、やさしそうで、やさしくない。
やさしくしようとして、やさしくできない。
感情を切り離したとき、作品は素直で美しい。

リーガ・パング



フリーダ・カーロ「二人のフリーダ」1939年



フリーダ・カーロ「小鹿」1946年

※写真提供/岩崎美術社
尚、同社より画集「フリーダ・カーロ」
(夢人館シリーズ4)が7月末に刊行さ
れます。
●B4 利家形72P ●カラー作品33点 ●
執筆 利根山光人、加藤薫、堀尾真紀
子、野中雅代。

フリーダ・カーロの作品には、 日常的な感覚を逸脱していくような強度がある。 痛みを通じて、植物や動物と連帯していく。

宇佐美圭司

私はサム・フランシスからアーティストの生き方、制作に対する姿勢、きびしさを学んだ。それは私にとって画風への影響より大切なことだと思っ
た。彼はよく、「プロになつちやいけな」「絶対に
プロになるな」と言った。つまり職人になつてはいけ
ない。年季をつめばつむほど、こなしやうから。ア
ーティストにとって、それは危険なんです。

宇佐美、それは、サム・フランシスの影響というこ
ともあるのかな。
リーガ サム・フランシスの絵を長年間近に見て
て感じたのは、彼は色彩を重要視しますが、それに
溺れていない。色そのものに命を与えている。つま
り、色を活かしている。それはそれですばらしい。
どっちかといえば、私にとっては、色はツール(道具)
にすぎないんです。

リーガ 私は色でエンジョイしてしまうんです。色
彩を使うということは、私にはたやすい。しかし、
色に溺れてしまえば作品の content(内容)が弱くな
ってくる。

宇佐美 色の媚びって？

リーガ 向こうでは窓を開けたら原色がある。アト
リエという個室の中で原色を使っても、全く違和感
がない。しかし、日本では原色が「色彩」で終ってし
まうような気がする。黒とかグレーとかいった色の
方が映えて見える。光や風土といった影響もあるの
でしよう。でも、基本的には色の媚びに負けたくな
いという気持ちがある。今の色使いに現れている。

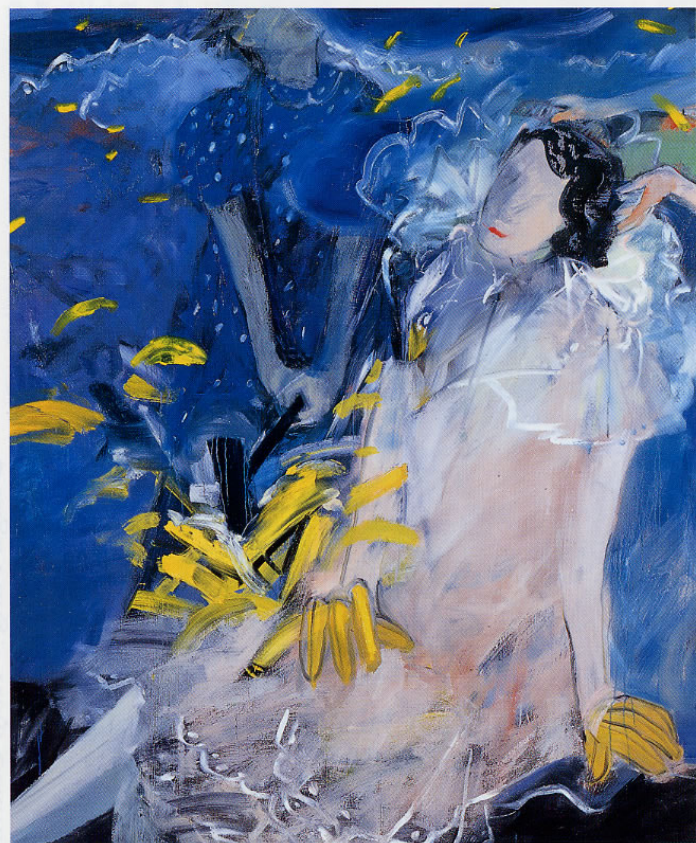
宇佐美 色の媚びって？

リーガ 向こうでは窓を開けたら原色がある。アト
リエという個室の中で原色を使っても、全く違和感
がない。しかし、日本では原色が「色彩」で終ってし
まうような気がする。黒とかグレーとかいった色の
方が映えて見える。光や風土といった影響もあるの
でしよう。でも、基本的には色の媚びに負けたくな
いという気持ちがある。今の色使いに現れている。

サム・フランシス

宇佐美 リーガさんの絵は、カリフォルニアで描か
れたものには原色がいきいきと踊っている。しかし、
ここ逗子のアトリエでの作品には原色が少ない。墨
絵の世界というのではないけれど、そういうものに
近づこうというところがある。

私の絵も彼女の絵のように、見る人がそれによつ
て自分自身に何かを問いかけるものがあればいい、
と思っています。



リーガ・バンク「バナナの手」167×137cm 油彩 1987年

自分が何者なのか、何
をしたらいのかを自
己発見していく行為が
絵を描くということ。

リーガ・バンク

宇佐美 けれど、彼はプロの絵描きだった。自分で
はそう思っていないくとも、この色を使って、こ
う水を加えたらこうなるといことがわかってた。
色を熟知していること、プロであるって意識を持た
ない自分であらうとしたことは、プロだからできた
ことではないだろうか。

リーガ calculation(計算)といったことは、私は一切捨てたいわけでは、それは、プロになればなるほど、たやすくできるようになっていく。鍛練や熟知が(機械的操作)になれば、仕事と私の緊張感はなくなくなってしまう。絵描きであるためには、自分に馴染みあっているし、今まで築いた自分をも一瞬にして白紙に返してしまおうことができる勇気がある。

宇佐美 しかし、人は一切を切り捨てることはできない。どこかで今の自分をつくっているものに媚びなければ、生きていけない。

リーガ 生きるということより、私にとっては「生き方」なんです。プロセスなんです。自分一人で全てをやっているとは思っていません。特にアトリエで、自分一人しかいないのに一人で描いていると思いません。白いキャンバスに向かい、自動的に手を動かしながら何かができいく。ほとんど天と会話しながら自己発見していく行為が、私にとって絵を描くということなんです。

宇佐美 そのためには、持続するエネルギーというのがいる。エネルギーが持続しているときというのは、自分が描いた絵が自分の中に残っていく。だから、僕なんか真っ白なキャンバスの前に立っているような気が全然しない(笑)。真っ白なキャンバスの中にはすでに自分が描いた絵があり、さらにその奥には無数の絵がある……。

リーガ 私には、絵は自然に出されるもの。期待もしない。出てくるものをどのように歓迎するかでいっぱい……。

プロセスの中で

宇佐美 僕の中にはある意味での歴史意識——美術史をかかえているという意識がすごくある。例えば、自分が使っている色は十九世紀にもルネサンスにも、誰かが使っていた。描いているときには意識しないけれど、後で自分がなぜそうなのかと、そんなことができるのかと考えたとき、美術の歴史というのをひびひびといきながらひとつの絵を完成しているような気がする。

リーガ でも、私はへ一つの境地に立っていると感じないと絵を描いていられない。描いているときってというのは、絵具をどう使っているのか、絵筆をどう動かしているのかという意識はない。手のひらが

パレットになっていたりして、考える暇もない。昔太極拳をやっていた、そこで無意識の境地に入っていく気迫を学んだ。そのときと同じ状態ですね。

宇佐美 境地というのは歴史がないんだよね。座禅僧が座禅をくむみたいに、あくまでもリーガさんは一つの境地をつくりだすツールとして絵具を使っているということですね。でも、フリーダ・カロの



リーガ・パング「お伽噺」152×386cm 油彩 1980年(大原美術館収蔵)

絵を見てもそうなんだけれど、ある意味で僕には物足りない。自然な態度で頼っている形式に対して、それを意識化して自分が描くところの根拠を問うというところがない。絵を描くというのは、自分が無意識のうちに頼っている形式に対して立ち向かっていくのが出発点ではないか。

リーガ 自分はこの絵でどんな感情をだしたのか、何を言いたいのか——を強調したい。強調するため、形式としての構図や色を使う。技術的なこと、つまり基本は歩くみたいなことで、自然に意識しなくともでてる。踊るにはまず、歩けなければいけない。だけど、歩くことに意識的であると生きた踊りはできなくなる。描くことは、私にとって祈りの歌とともに踊ることなのです。

宇佐美 ひとつの感情をだす手続きにも文化的・社会的な約束ごとがあって、意識的であれ無意識であれ、それに即して行わざるをえない。自分流に描いているのだけれど、美術という文脈の中に入り、そこで分類され、分析され、社会化されている。もちろん、だからってリーガさんの生き方は変えられないんだけど。

リーガ 私にとって一番大切なものはプロセスなんです。画面の上に描かれたイメージが、ニューペインティングや東洋の絵画につながっていくというイメージと、それはどうでもいいのです。その根拠を問うことも私の仕事ではない。根拠を問いはじめた瞬間に、私の感情や世界は止まってしまうのです。

宇佐美 二人のちがいがはつきり出ている話になっておもしろかったね。今日は、どうもありがとう。



リーガ・パング「蘭の花びらに殺される」137×152cm 油彩 1987年

■うさみけいじ 1940年大阪に生まれる。63年南西郷で初の個展。著書に「絵画論」「線の肖像」「デュシャン」「記号から形態へ」等がある。88年サッポロビール第一ファクトリー(恵比寿)で個展。89年第21回日本芸術大賞受賞。

■リーガ・パング 名古屋に生まれる。両親は中国人。1958年に渡米し、現在ロサンゼルス在住。アメリカでの活動が中心であり、日本での個展は85年に西武アートフォーラムで開催された。最近では88年に、カリフォルニア・ラグナ美術館で個展を開いている。

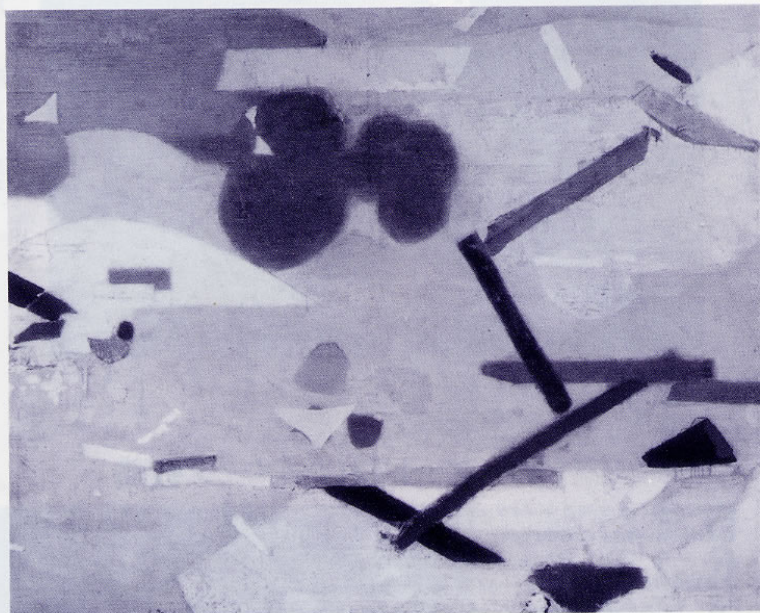
踊りをするためには、歩けなくてははいけない。
歩くことに意識的でありすぎると、
踊ることができなくなる。

リーガ・パング

ケンゾー・オカダの住まいは、 6th Ave.と11th St.の角の 大きな新しいビルの中にあつた。

三浦正雄

ホイットニー美術館に行くと、岡田謙三氏の作品を見ることができます。50年、60年代のア
メリカ画壇でユーゲニズム（幽玄主義）の名で呼ばれ、高い評価を受けた日本人作家です。
今回のニューヨーク裏話には、岡田謙三氏との印象的な出会いが語られています。



岡田謙三「記憶の数々」172.7×214.6cm 油彩 1957年（ホイットニー美術館）

手伝いに来て。この3ドルと云うのは日本人作家が払う平均的なアルバイト料であった。毎日あるアルバイトと時折あるアルバイトでは金には大きな差があった。当時日本レストランで働いて私は月々金でPM5時〜PM11時半まで働いて、週給手取り70ドルだった。この3ドルと云うのはかなりの魅力だった。その上、昼食付きと云う話であった。が、もっともどの絵描きも手伝いを

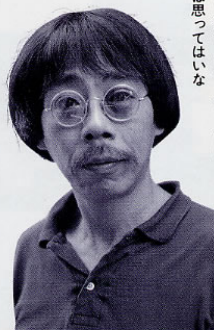
長く住んでるとさきまな日本人との出会いがあった。その中で、心に残った日本人の事を書き綴ってみたいと思う。こんな話があった。

一九七〇年のまだ寒い紐育の三月の事だった。近藤竜男さんからある日本人の作家がSOHOのM画廊で初めて個展をするのだけと絵を運ぶアルバイトがあると云う事だった。1時間30ドルのアルバイト料で私の他に二、三人の日本人画学生が

すれば出してはくれたけど、朝8時から夜8時まで働いた。今、日本でも大きな作品を作家は創るが、当時紐育では馬鹿でかい作品を皆が創っていた。大きな作品をトラックでM画廊に運び入れて飾り付けが済んで後のロフトで一杯御馳走になった。アルバイト料を払う段になって三浦くん、金だけとオレの版面でその分払うけどいいかな。ムカッと来た。馬鹿にすんじやねーぞと思った。3ドル×11時間＝33ドルじゃあねえか。当時のオレには33ドルは実に大金であった。金が欲しいから働く、働いた後で欲しいものないシルクスクリーンの版面で払うなんて、そんなケチな野郎が居たとは、オレ版面いりません。お金下さい。と云って個人小切手をもらって帰って来た。後日友達の話では他にもそうゆうケースが二、三人の作家にもあったと云う。こゝまで来て日本人が日本人をコケにするんだから本当にイヤになっちゃう。

云うのは日本のホチキスと呼ばれているものです。それをライターで起しライターで射一本一本抜いてゆく。作品はかなり大きく数も多かった。なんでも云うたって相手が筆上の作家、アメリカには有名な作家、作品を扱う手は慎重にならざるを得ない。一枚はし終えたと絵の面にキスが付けたい様にプロテクトして巻上げて紙でラッピング。イトとサイズと月日を巻いて終り、致意三、四日て終りそうもない、と云う事で翌日は友達の郷津雅夫を連れて来る事を了解してもらって翌日郷津と一緒に途中で買ったセントハウスとブレイボリーの雑誌を持って行った。それを目にした岡田さん、ニコニコしながら「三浦さん悪いけれどこの本二冊、僕にも買って来てくれなさいか。」「ええ、でもこの本じゃダメですか。オレは又後で買いますから。」「……あん時の岡田さんお幾つだったのだろうが、体の方ももう弱くなつた頃だった。きつと若い頃を思い出してたのか、ととても嬉しそうだった。郷津も当時絵を止めて写真に入ってた。岡田さんの名前が知ってはいたけれどまさか作品一点がウンドルする作品とは思ってはいな

彼はニューヨークタイムスを見ながらサンドウィッチをパクツツいていた。ヘイ、三浦、ケンゾー・オカダって云う日本人の絵描き知ってるか。」「ケンゾー・オカダ、あ知ってるヨ。昔、四日程彼のヘルパーをやった事があるんだぜ。」「イヤ、彼が昨日死んだって新聞に載ってるんだ。」「いつの事だったか思い出せない。まだオレがフリーのロフトに住んでいた頃の話だから、多分一九七五年頃だったかなあ。ある日、古川重三さんから電話があつて、「三浦、バイトしないか、いつもどおれが行ってやつてるんだけれど今頃はもうどうも手が離せない、行ってくれないかな。そのアルバイトと云うのは故岡田謙三氏の所でキャンパスをフレームからはずす仕事で午前十時から5時と云う事でOKしたのでした。当時の岡田さんの住まいはのびやと二二五の角の大きな新しいビルに住んでいた。こゝにちは、古川さんの紹介でアルバイトに来た三浦です。」「岡田さんの奥様に伝え彼のアパートに入った。処女と絵が壁に幾枚もたせ掛けてあつた。此の間置が終って売れ残った作品を一枚ずつフレールからはずして巻いて保管する仕事かその時のアルバイトであった。前もって古川さんから持参する道具を聞いていたのでそれを取り出して作業に入った。今でもそうであるが紐育の絵描きはキャンパスをフレームに張る時はステイプルをステイプルガンで止めてゆく。ステイプルと



かった。作業を始めて手が慣れ出した頃、郷津が「あつ、いけねえ。」「と云ってオレの顔を見た。その声で顔を上げたら奥様が「あれ、いっ」と云ったまま奥の顔を上げて立って居る。なんと郷津がドライバーの先で穴を開けてもらった。郷津はびつくり「どうしよう。」「その声で奥から岡田さんが現われてどうした。」「うん、いい、いい、いい、こんな直るから心配しないいい。」「と云うて下さった。奥様の「でも、でも」との言葉が続いたが岡田さんは「大丈夫だから。我々は冷汗が流れたつ岡田さんのその言葉に流石大物作家と思うのでした。

今でも郷津と吾んでその時の話を懐かしく感じる。その後なんのトラブルもなくアルバイトは終わった。約束のアルバイト料はプラス50ドルのボーナスが付いて、もらい物たがもう、呑まないか好きな酒一本ずつ持つて頂戴と云う奥様の言葉で、我々はシーバス一本ずつ手にして岡田さんのアパートを後にした。

ハイネケンヴィレッジ



ソフィステイケートされたイメージ戦略

ここ一年ぐらいの間に、ハイネケンビールはコンテンポラリーアートの世界ですっかり有名になった。それも、若い無名の作家を積極的にサポートする企業として——。例えば、『CHAYAZACA 1988』では、住宅街の中に忽然と若手作家のアート作品が出現させた。

展示会の案内状やカタログに、小さくHeinekenの緑色のロゴマークが刷り込まれたものが多くなった。

ハイネケンビールが現代アート援助にあてている予算は、年間7,000万円だといわれている。

そのうち、約半分が展示会の資金援助といった具体的な作家活動のサポートに回される。

なぜ、コンテンポラリーアートなのか。

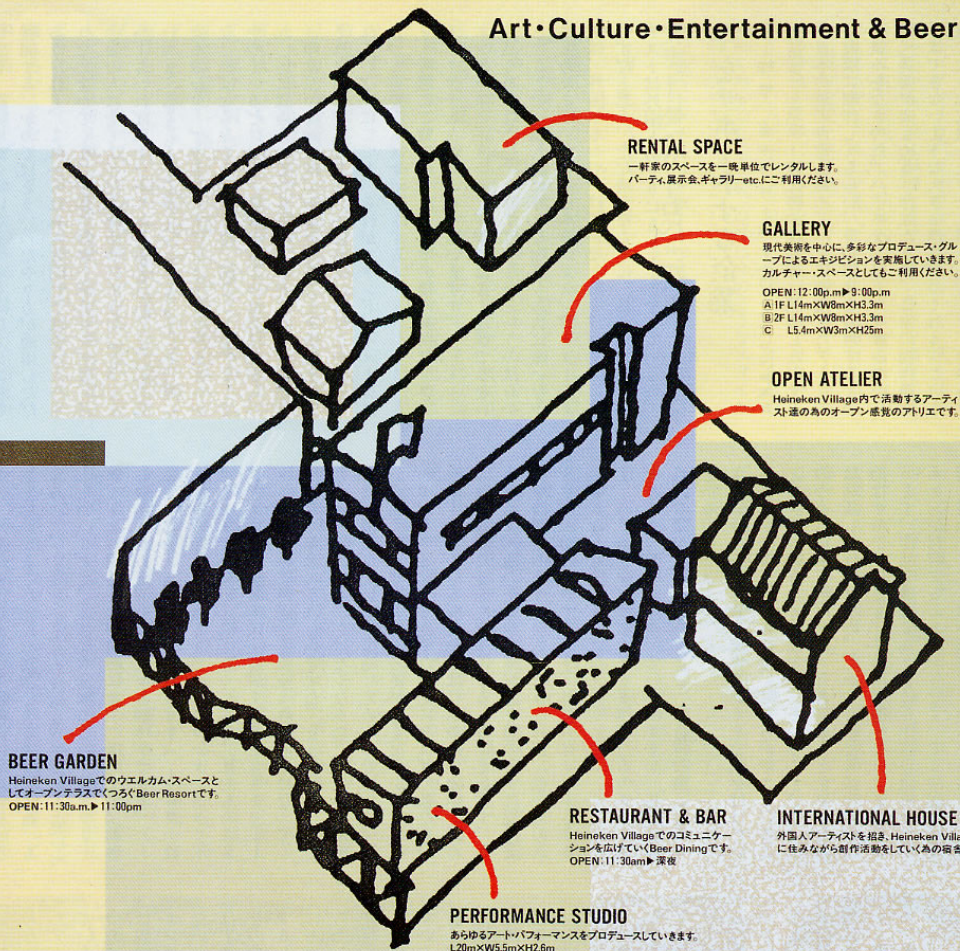
企業にとって現代アートをサポートするということは何なのか。

ハイネケン・ジャパンのD.S. エンテレス氏(代表取締役社長)にインタビューした。



Heineken VILLAGE

Art・Culture・Entertainment & Beer



RENTAL SPACE

一軒家のスペースを一枚単位でレンタルします。
パーティ、展示会、ギャラリーetc.にご利用ください。

GALLERY

現代美術を中心に、多彩なプロデュース・グループによるエキジビションを実施しています。
カルチャー・スペースとしてもご利用ください。

OPEN: 12:00p.m. - 9:00p.m.

A: 1F L14mXW8mXH3.3m

B: 2F L14mXW8mXH3.3m

C: L5.4mXW3mXH2.5m

OPEN ATELIER

Heineken Village内で活動するアーティスト達のみのオープン感覚のアトリエです。

BEER GARDEN

Heineken Villageでのウェルカム・スペースとしてオープンテラスでつづくBeer Resortです。
OPEN: 11:30a.m. - 11:00pm

RESTAURANT & BAR

Heineken Villageでのコミュニケーションを広げていくBeer Diningです。
OPEN: 11:30am - 深夜

INTERNATIONAL HOUSE

外国人アーティストを招き、Heineken Village内に住みながら創作活動をしていくための拠点です。

PERFORMANCE STUDIO

あらゆるアート・パフォーマンスをプロデュースしていきます。
L20mXW5.5mXH2.6m

1989・6・23 Fri. ▶ 1990・9月中旬

OPEN



3-60 Sendagaya, Shibuya-ku, Tokyo, 150, Japan
Gallery Tel. 03-5474-5205 Restaurant & Bar Tel. 03-5474-4406

■スペースレンタルに関するお問い合わせ
株式会社トレンインターナショナル Tel. 03-479-0303

主催: ハイネケン・ジャパン株式会社 プロデュース: 長谷川 康之 PR: 株式会社トレンインターナショナル



Art・Culture
Entertainment & Beer

ハイネケンと現代美術

—まず、なぜコンテンツポリシーアートをサポートしようとしたのか、いきさつからお話願えますか。

エンテレス 去年の初めからASP(Art Support

Programをスタートさせました。でもASPというのは、企業のトータルなイメージ戦略のほんの一部に過ぎません。テレビ、雑誌広告、イベント、店舗展開などを進めている中で、ハイクネンビールのブランド・イメージに即して、ソフステイクルのブレイクな現代美術をサポートしていくとしたわけです——現代美術とハイクネンビールのイメージは重なっているということですか？

な落差を感じますね。

――當前たという点で、日本の企業との間に大きな

エンテレス 日本の大手メーカーは、全てのお客さんと同じブランドで物を売ろうとする。例えば車にしても、高級車から安い車まで全く同じブランドで展開する。かつてはそういったやり方が通用したただろうけれど、これからはみんな同じでは受け入れられなくなってきた。今までのマーケティングは、三〇歳の人はずべてこうだと決めてつけた。でも、ミハイもいればパーソナリティをもった人もある（笑）。売るのがカーゲットグループをはっきり決めていかなければならなくなってきた。同じことをアードで

エンテレシス ええ。現代美術の作家たち、あるいは現代美術を楽しんでいる人たちは、私たちがハイネケンビールのターゲットグループとしている人たちです。私たちはハイネケンを、こだわりのある人によって飲んでいたきたい。みんなが飲んでいから飲むのではなく、みんなが飲んでいないから飲む。自分

趣味の世界を大切にする人たちが多い。

ソフィステイケートということは、洗練されていること、自分の意見や考えを持っているということとですね。しかし、現代美術は日本ではまだマイナーな位置しか占めていない。それをサポートするというのはかなりの英断があったのではないですか。

エンテレス 僕は「やってみたいいいんじゃない」と気軽な気持ちでASPを進めてきた。外国では、現代美術はソフィステイケートされた芸術として認

められている。それに対して援助することは、企業にとって重要なイメージ戦略のひとつです。でも、これは後でわかったことだけれど、すごく大変だったみたいですね(笑)。日本では認められているものに対しては全面的に援助するが、まだ認められて

いないものに関しては躊躇し、二の足を踏む。

——ハイネケン是世界で第三位のビール会社ですが、本社でも現代美術に援助を行っているんですか。

エンテレス アムステルダム工場の赤煉瓦の壁をギャラリーとして開放したり、展覧会を主催したりといった活動を継続的に行っています。企業として当り前のことをやっているにすぎません。

——当り前だという点で、日本の企業との間に大きな落差を感じますね。

エンテレス 日本の大手メーカーは、全てのお客さんと同じブランドで物を売ろうとする。例えば車にしても、高級車から安い車まで全く同じブランドで展開する。かつてはそういふ同じ方が通用したであろうけれど、これからはみんな違う下は受け入れられなくなってくる。今までのマーケティングは、三〇歳の人はずべてこうだと決めてきた。でも、ミニーハムいればパーソナリティをもった人もいる(笑)

い)。そをきちんとセグメンテーションして、誰に売るのがターゲットグループをはっきり決めていかなければならないようになってきた。同じことをアートでやっていただけである。日本の多くの企業は日本人の九〇％に認められている文化 クラシック音楽ないし印象派の絵画には、お金をだすことを惜しまない。それに対して私たちは、一部の人たちにしか認められていないにしても、それがブランド・イメージにとって重要ならばサポートする。

——実際にご覧になって、日本の現代美術はソフィステイクートされていると思いますか。

エンテレス 正直いって、僕にはよく理解できない作品もある笑。全部すばらしいというのはおかしいことで、個人の好きな作品もあれば嫌いな作品もあります。でも、日本のコンテンツポラリティーは、外国へもっていけばかなり高い評価を受けるはずだと思。たゞ残念なことに、日本の若いアーティストは外国とあまりにも exchange していない。そこをハイネクンがサポートできればと考えている

今をサ・ポートする企業

——昨年、ギャラリリーバー(CHAYAZAKA 1983)を東京・恵比寿の住宅街に開店した。そこに日本の若手作家を集め、バーに隣接したアトリエで実際に制作してもらい、その作品を展示するという試みをなさされた。ハイネケンビールを飲みながら現代美術が楽しめる。作家たちは、日常の制作場所ではないような大きな作品がつくれる、という点で大きな成果を上げたと思うんですが、今年もそういつたことはなさるんですか。

エンテレス 先ほどの exchange をコンセプトにした、『Heineken Village』が六月二十三日から原宿でオープンしています。駅から五分くらいの所に五〇

○坪の敷地を確保した。その中に、四・五軒のギヤラリーがある。バフォーマンスができるスペースがある。一寸したホテルがある。ホテルといっても、オークラや赤坂ホテルといったりつばなものではない。外国から作家がきて、滞在費に余り気を使ふことなく、そこに住んで制作できる場所ですね。もちろん、ハイネケンビールの飲めるバーがある笑——いいですね。そこには、日本のコンテンポラリーアートと外国のそれが同時に並ぶ。隣同士で、刺激し合いながら批評し合いながら制作ができる。

エンテリス 前のもの(ギヤラリーバー)より一段上をやりたい。やることで、若いコンテンポラリーアーティストたちが元気になる。私たちのAS Pを通じて日本の現代美術がよりソフィスティケートされたもの、外国でも認められるものになってくれたら、非常にうれしいですね。そうすれば、私たちはもう援助するとはなくなる(笑)。ハインケンは、援助したいから援助しているのではない。近いう将来にはサポートする必要がなくなるから、今を

サポートする。五年先、六年先になれば、私たちがサポートしている現代美術は日本の社会の中で認められ、確固たる地位を確保すると考えています。そうならば、他の企業や団体が当り前のように現代美術を後援するように。そうならば、私たちのASPは成功なのです。もう、私たちはサポートする必要がなくなってくる。

——ハイネケンがサポートする作家たちのチョイスはどういった基準でやっているのですか。基準があればお聞かせください。それと、作品の収集はなさっているのでしょうか。

——現代美術にも、作家にもニュートラルであらういうことですね。ハイネケンにはパトロンのではなく、あくまでも援助者なのだ。発表する場所なり、制作する場を提供する。資金も拠出する。しかし、それは近い将来に、あなたたちが自立できるはずだと疑わないからだ。現代美術はソフィステイクートされたアートとして自立できるし、そうできる力を持っている。だから、〈頭張れよ〉という企業からのひとつのメッセージなんですね。ところで、オフィスには現代アートの作品が飾られていますか……。

エンテレス 若い作家たちがアメリカで個展を開きたいといつてきたので資金を援助したので。本来はアメリカのハイネケン・グループがやるべき仕事なのですが、熱心に頼まれたのでこちらが援助したわけですと、そのお礼をしたいという。作品を貰うわけにもいかないのです。一年間オフィスの壁を飾つてもらうことにしたのです。いい環境で仕事ができれば社員もうれしいですね。

——効率と機能性だけを考えた日本のオフィスとはずいぶんイメージが違いますね。気分がすくく落ち着く空間になっています。

エンテレス オフィスもそうですが、飲食店も現代美術を認めて上手に使えるようになったら、そこで過ごす時間も仕事もソフィステイクートされたものものになってくるでしょうね。そうなれば、ハイネケンビールももっと飲まれるようになる(笑)。

——最後にもうひとつお聞きしたいのですが、二二には営業マンの席がない吗？

エンテレス ええ、家賃の高い日本の狭いオフィスですから、営業マンと一緒にいたら狭いところがささ

エンテレス 若い作家たちがアメリカで個展を開きたいといってきたので資金を援助したのです。本来はアメリカのハインケン・グループがやるべき仕事なのですが、熱心に頼まれたのでこちらが援助したんです。そのお礼をしたという。作品を貰うわけにもいかなないので、一年間オフィスの壁を飾ってもらうことにしたのです。いい環境で仕事ができれば社員もうれしいですね。

― 効率と機能性だけを考えて日本のオフィスとは

ずいぶんイメージが違いますね。気分がすごく落ちて着く空間になっている。

エンテレス オフィスもそうですが、飲食店も現代美術を認めて上手に使えるようになったら、そこで過ごす時間もオフィステイクトされたものになってくるでしょうね。そうならば、ハイネケンビールももっと飲まれるようになる(笑い)。

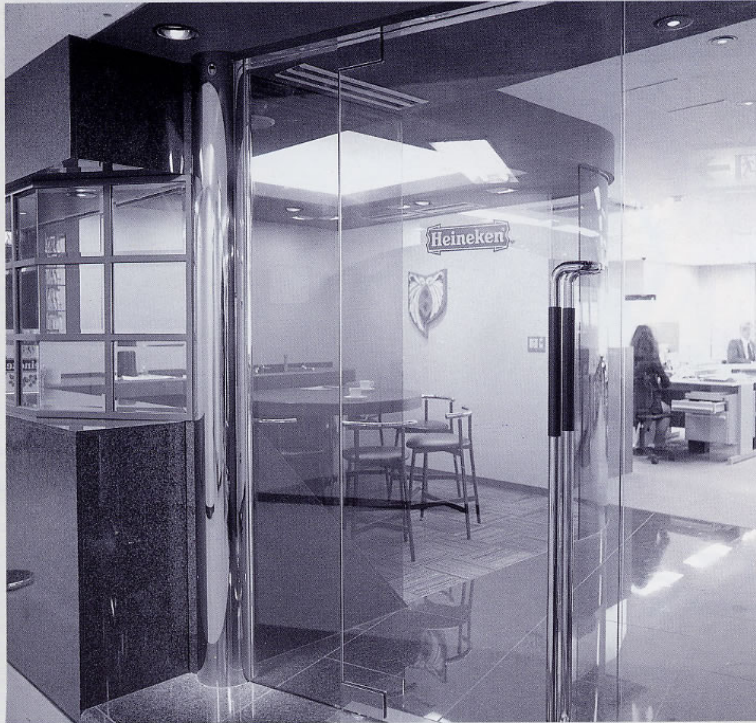
——最後にもうひとつお聞きしたいのですが、ここには営業マンの席がない!?

エンテレス ええ、家賃の高い日本の狭いオフィスですから、営業マンも一緒にいたら狭いところ^がさらに狭く息苦しくなる(笑)。だから、社内には営業マンの席は置かない、その代わり各目一台ずつ車を与えて、自動車電話を付けて連絡は全て電話ですまじ直行直帰してもらっている。もちろん、一週間に一度は集まってもって、営業会議をしますけれどね。

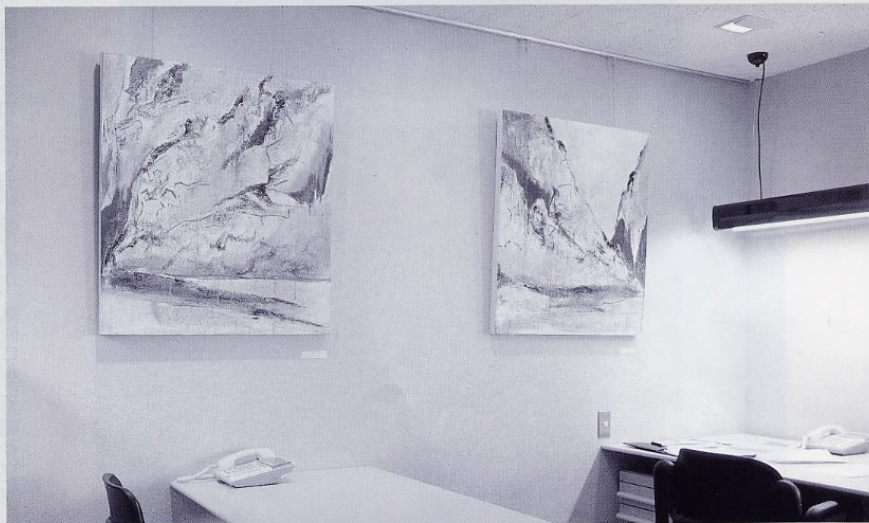
車はボルボだと聞きましたが……。

エンテレス ハイネケン はプレミアム・ビールですから、ソフィステイケートされたイメージを大切にしたい。営業マンにもゆとりと落ち着きと自信を
持つてもらいたいですからね。

——全てがハイネケンビールのイメージ戦略としてつながっている、そういうことですね。どうも長い間ありがとうございました。

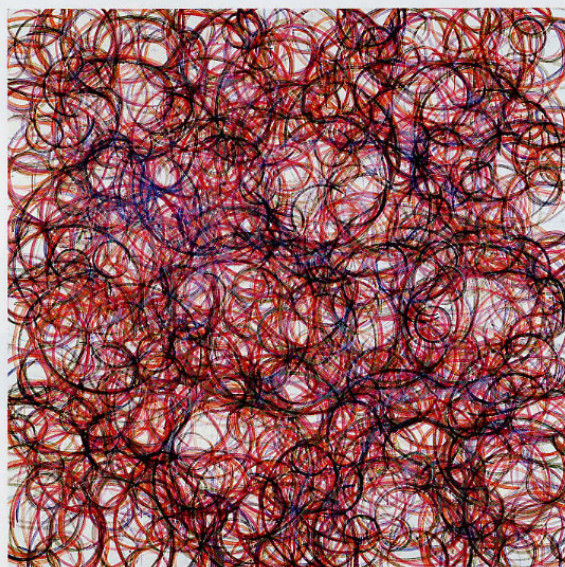
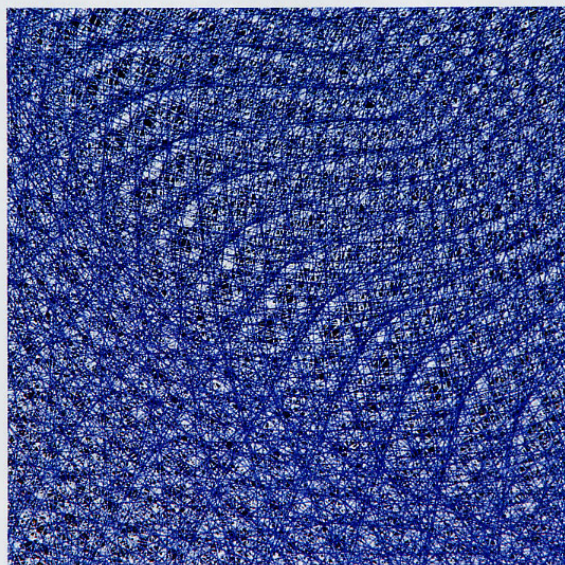
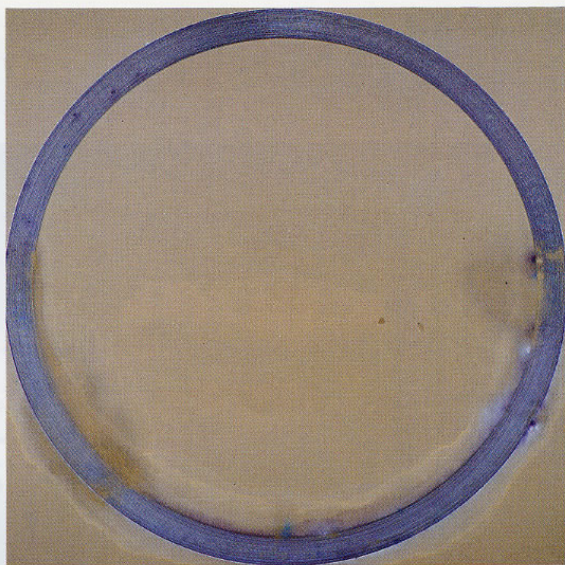


私たちは一部の人たちにしか認められていなくとも、
それがブランド・イメージにとって
重要ならばサポートする。 D.S. エンテレス



Acrylic art Trend

コンテンポラリーアートの多くは方法論に意識的であることで、作品を自閉症的なものにしないだろうか。意識的であるとなろうと、作家は方法論によって制作せざるをえない。それがときに方法論を淘汰にし、作品と方法論の間を乖離させている。桑原さんの方法論はいたってシンプルである。方法論には、作品の表現の可能性や未知を開く力があるのか。桑原さんにお聞きした。



上から「奥行きへ」1989、333×333cm Oil on Canvas 1989年 / 「1つの円へ」シリーズの一部（制作中 Acrylic on Canvas） / 「奥行きへ」1985 -2- 多重正方点格子から点と円による変換 200×200cm Oil on Canvas 1985年

●点を求める。

一枚の紙の上に基盤の目をつくる。何枚もつくって、重ね、ずらしていく。線と線が交わる場所に点を打つ。点を打つ位置の選び方を変えていく。中に複数の点が打ち込まれたグリッド（格子）が、何枚も何枚もできいく。その中からきれいなものを選ぶ。それを一単位に、キャンパス上に円の中心となる点の位置を決定していく。

●偶然とルール。

例えば、ひとつの円を描くのにサイコロを使う。一目の目がでたら、右周りに四分の一の円弧を描く。二目がでたら半円……。それは、偶然にまかすということとは違う。ルールの中に偶然をも取り込む、ということ。最初の一単位となる格子と点の位置は作家の気まぐれで選ばれているように、最終的に選ばれたきれいなものにはあるルールがあるようだ。

●円は直線である。

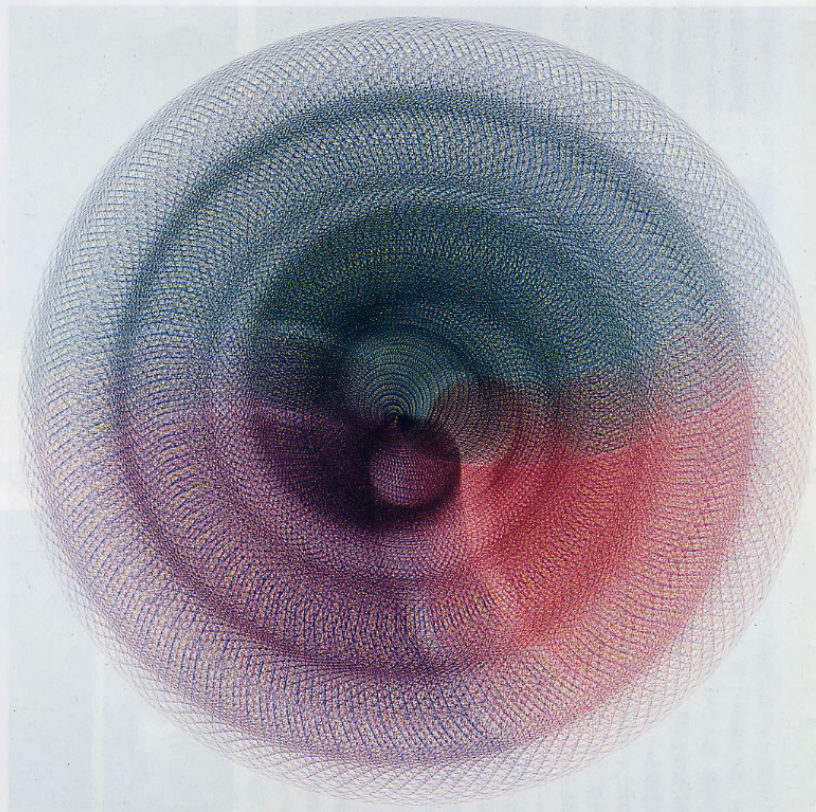
キャンパスに円を描いていく。円と円が重なる。半径を広げても、円と円がクロスしたところに、きれいな正方形のグリッドが現れる。小さな円はあくまでも円である。しかし、例えば（○）号のキャンパスにいっぱい広がつた円は直線になる。逆に、円弧を1mm、0.5mmと細かく区切つていった先に直線は現れる。

●驚きに合う。

キャンパスの上に極小の円・極大の円を描いていくために技術がいる。キャンパスの面を滑らかにする技術、同じ太さの線を描き続けられる技術、透明色を重ねていく技術、円の連続した線と色の重なりの中から、現れて

単純なシステムの連続の中で、 何かが起ころうとしている。

桑原盛行



「1つの円へ」1987、200×200cm Acrylic on Canvas 1987年

システムは誰にでもわかる単純なものがない。私たちは、余りにもシステムというものを軽視してはいないだろうか。フラクタル理論は正三角形の相似形を無限に増殖させていくことで、複雑に入り組んだ海岸線や植物の自然な植生の姿も、単純なシステムの連続からできていることを明らかにしてみせてくれた。新しい絵を出現させるのは、画家の感性やイマジネーションだけではない。

●私もまた変化する。

円をシステムチックに連続的に変化させていく。ひとつは鳥口で、もうひとつは筆を使つて。感覚をシステムチックに変化させていく。円をひとつに限定することで、三つの方法によつて円を描いている。三番目は、キャンパスにひとつの円を描くという、極めてシンプルな方法である。筆の強弱、スピード、ためらい、かすれ、にじみ、始まりと終わり……。ひとつであることによつて、そこは作家のそのときどきの肉声がむき出しになる。システムは絵を変化させ、また私を変化させる法則である。

くる形・色相を予測する技術、予測をかなにする技術、そして、それを越えて現れてくるものに対して素直に驚く自分を持続させる技術。

●ストレートに描く。

絵筆と鳥口の二つを使う。円には始まりも終わりもない。しかし、筆で描いた円には始めと終わりがあふ。頭と尻尾がでる。そこに、スピード感がある。鳥口で描くと、円は本来の無表情を取り戻す。絵筆を使つたら、表現主義的になってきたじゃないか、と他人はいう。その道具で、いちばんストレートに（素直に）描いているに過ぎない。

●感覚が動くスピードが必要だ。

例えば夏になると、鳥口に入れたアクリル絵具はどんどん乾いていく。ペンチング・ソルペルトを入れると、鳥口からスムーズに絵具が流れるようになる。ほんの少し乾きかたが早かったり、遅かったりするだけで作業は滞る。スピードというのは、作家の技術や感性をシステムの中に組み込む大切な要素だ。

●重ねる。重ねる。越える。

重ねていくと、絵具の色は薄く薄く使わなければすぐに黒ずんでしまう。水彩絵具には限界がある。下色が固定せず動いてしまう。色が濁ってくる。油絵具は下色を隠してしまう。

そのために、線を何重にも重ねる場合は、透明水彩にアクリル・メディウムを混入したものをを使う。今描いている絵は、二六色相で、四明度変化。描き始めは、色はねばけたようにしか見えない。しかし、色が二重三重……と重なっていくにしたがつて、色は予想を越えてキャンパスの上に浮かび上がってくる。

●パツと変わる！

ルールに従つて、円の位置と大きさを決める。後はシステムチックに絵具の色相を変え、明度を変え、円の径を変えて描いていく。大きな変化を追うのではない。ゆつくり、連続的に小さな変化を加えていく。そのためには、



Moving Now

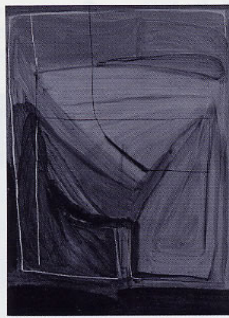
「美術の新しい流れは、いかなる観念にも怖気づくことなく軽やかに『つくる』手によって支えられているように思う」と小林康夫氏は書いた。今、O美術館で Moving Now に登場した何人かの作家たちの作品をまじえた展覧会が開催されている。来年はこの5人の『つくる』手に会えるかも知れない。

時の操縦士



遠山 書苗

私はここ数年に渡って、空間を異化していく作品を展開してきました。主に、木や布や鉛板などを



ギャラリー-Qのためのイメージドローイング
74×54cm 紙・アクリル・コンテ・木炭 1988年

素材にして、その場を構成し未知なる世界を構築していく仕事です。それと同時に、私が関わる特定の場を、ちょうど物を俯瞰の位置から見るといった具合に紙面に置き換えて、空気の流れやリズムや光の微妙な動きを、色や形または線などで表現するドローイングを

制作してきました。ドローイングの仕事においては、私自身の浮遊する記憶や混沌としたイメージをできるだけ抽出し、直接画面に描きとどめる試みです。

断片的な記憶の集積と現在の自分が交換し合い、どんな錯綜していく回廊のように、または、人を導く水先案内人のように、時間の流れを遅くさせたり、早めたり、五感を覚醒させて、不可視なものをとらえていく。そんな感じで制作と取り組んでいこうと思っています。

不自由な...

青木 敦

「君久しぶりに手紙を書きます。今とても不自由な空気を感えています。直接的な抑圧というよりも、ドレイ根性の鎖に囲まれているという感じなのです。今の日本の社会が自由でないといったら多くの人は反対するかも知れませんが、しかし大袈裟はいうのでなく、本当に不自由なのです。しかも皆が自分たち自身をどんな不自由に追い込んで行っている様にすら見えるのです。」



Resonance/Fracture/Consonance III 273×1180cm 合板・布・アクリル 1989年



はあのドレイの主人になったがドレイの根性なのです。日本の経済的繁栄や国際的立場の上昇

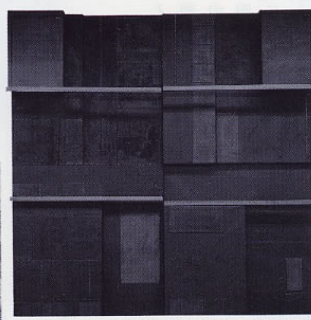
欧米の行き詰まりあるいは自己批判と、日本の経済的繁栄を背景に、日本文化を臆面もなく称揚する者がいます。狭い美術の世界においても形こそ違っても同様の現象が起っていることは御存知のとおりです。はたして今の日本の文化・社会はそれほどすばらしいものでしょうか。また過去の日本の文化は偉大であったと今言い続けることはどの様な効果を生み出すのでしょうか。考えると憂鬱になってきます。

私は偉大な日本美術史の末端に自らを位置付け、その歴史を更新しない訳ではありません。私にとって「美術」は目的地ではありません。「美術」も「日本」もかなり不自由な出発点なのです。自由の領域を少しでも押し広げたいただけなのです。モダンのない所でポスト・モダン論議もないものだと思いますが、近代化＝西欧化とした上で日本あるいは東洋（への）回帰をしたところで何が生まれるものなのでしょうか。そこに見出されるのは

は、日本の美術にとっても非常に有利で、今がチャンスだとアドバイスしてくれる人もいます。しかし私は全く別の意味で今がチャンスだと思いません。状況はあまりにひどく、不自由であるということがはつきりと自覚できるようになって来ているからです。

創造の原風景

前田 信明



UNTITLED I 395×395×32cm 合成樹脂塗料・顔料・アクリル
絵具・金庫・カンヅアス 1988～89年



個展の準備で追われる五月の日曜日の朝、一つの新聞記事が、私の目に飛び込んできた。「検証・熊本の昭和・幻の有明製鉄・コスト合算す挫折」私の心の眠りを覚ます強い衝撃が走った。それは、決して、懐かしいものに会った郷愁ではなく、忘れていた少年の目の目の感性への同化であった。

確か、一九六〇年の初めだったろうか、私が小学校三、四年生の頃である。自宅近くの広大な田畑の中に、まさに、人間を寄せつけない、巨大な要塞とでもいえる、製鉄所が出現したのである。自然の中の不可思議な光景を初めて見る幼い私の目は、おのずから、その製鉄所へ惹かれていった。子どもの目と心は、未体験の新鮮さと、強いもの、頑丈なものへの憧れがあったのであろうか。私は時折、警備の人の目を盗んで、その製鉄所の中に入り込み、凝視した。砂鉄や粗雑な鉄材の山、ドロドロに溶解していく鉄、堅牢に構築された工場内、鉄による爆けた壁、天井が、鉄骨によって強固にボルトで連結され

マテリアルをそのものがき出しにされていた。身体の内深くまで浸透するかのような地響きと、風塵が舞う壮大な空間は、私に、言い知れぬ感動を呼び起した。活気あふれる力動的空間の中で、人が汗を流して働いて、真の人間そのものが露呈されていた。そこには、ものに挑み、ものをつくる、人間のエネルギーが渦巻いていた。すべてが、人の手によってつくられた磁場である。まさにもなく、ヒューマンスケールを越えた神秘的な空間が立ち現れていたのである。

それから、五年足らずのうちに、いかなる事があつたのか、この製鉄所は閉鎖され、地底に沈むかのように、解体されてしまった。私は、寒い冬のある日、創造の固まりのぬけ殻のような解体前の製鉄所の前に立っていた。無用のものと化した製鉄所とは対称的に、煙の出ている空へのびる高い煙突は、青空という未来へ向かって突き進んでいるようであった。それは、戦後の日本の高度経済成長の社会状況そのものを象徴している光景であったのだ。

二十数年経った今、時代の変貌と共に、ものの価値基準は変化してきている。しかし、私は、ものや人間の精神性、真実は何も変わっていないと思う。私は、現代において、何が真正であるのか、一作ごとに、熱誠をもって、全力を注ぎたいと思う。

私は、自己に付着したあらゆる芸術の形式を払拭する。眼前に広がる空間は、計画的に構築された、未来を志向する世界である。そこに対峙し、自己を投影させ、検証すること、芸術を推進する。私は、新たな空間を受け入れるべく、イメージの構築を開始する。構築の表現となりうる事物を自己へ引き寄せ、意志をもって、自らの手を通してつくることに集中する。質は問わず変化し、全ては面上での、この浅い空間の中で蘇生する。柔軟性と適応性、素材はコントロールされ、何ものにも拘束されることのない、自然な広がりをもつ空間を引き起こし、自律性に支えられた、異次元のミステ

リアスな空間が現出する。作品自体の空間は自立し、外側の空間へ働きかけ、多義性を主張する。

私は、静かに、奥深く、重く、力強い、存在感のある作品をつくる。積極的に空間を志向し、今、まさに、そこに作品が在ることにすべてを賭ける。現実とはそこから生まれてくる。

古い耳を捨てることの戦い

井口大介

ブルガリアポリフォニー(フィリップブクトフ国立合唱団)とエンヤは、つくづく新しい鎖国のありかたを示したのだなあ、と思う。西欧近代音楽のバラダイム信仰を、乗越えようと彼女達が、ヨーロッパ周縁部からぼつぼつと現れているのを見ると、民族的血の流れと意志が西欧式地縛(音楽産業)に取り込まれることなく、我々の魂を柔らくときほぐしてくれる。それは彼女達のリズムと民族的唱法に大きな理由がありそう。

ブルガリアの場合、複雑に入り組んだリズムに不協和音のポリフォニーが、力一杯飛び交い、エンヤは産業音楽に逆行し、ゆつたりとしたリズムにアイリッシュトラッドの唱法と民族楽器の奏でる音に重要な秘密がある。(特にエンヤのケル語で吹き込まれた「きよしの夜」は西欧式「きよしの夜」との差異が明らかであるので聴いてもらいたい。)

ブルガリアポリフォニーは興味深い科学的報告がなされている。大橋力氏によれば、『広帯域FFT分析によるとブルガリアポリフォニーは、40kHzを越える高周波倍音を含んでいる。人間の定説によれば20kHzの音は感知されない。(中略)面白いことにこのブルガリアポリフォニーの高周波は、ひとりひとりの声には存在せず複数の声が共存したとき、それらの相互作用によって二次的に生れてくる。つまりひとりのVOICEではだめで、VOICEESすなわち合唱でなければならないことがわかった。季刊ノイズ／ブルガリアポリフォニーの快感、大橋力、

というのだ。つまり生で彼女達の声に接した時、我々は聴こえない声、聴こえてはならな

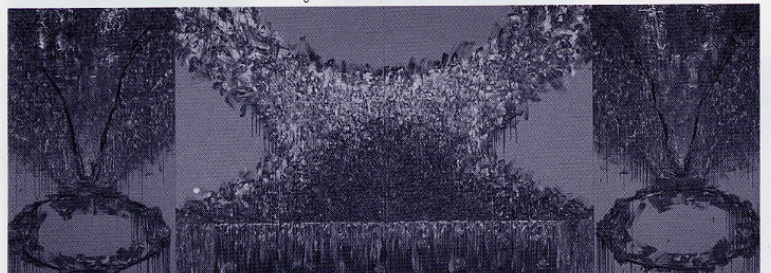
い声聴いているのである。しかも緊張やイライラにともなうα波などを抑制させ、瞑想やリラックスをとらうα波が増強されることも示している。また山城祥一氏によればモノフォニーから出発したとされるポリフォニーは、文明化が進み政治権力が肥大し独裁化し始めるモノフォニーが優勢となり、農村などの地域社会が活性化するとポリフォニーが維持され、政治権力が同化しない力をなえららしい。それはバリのガムランや、ブルガリアのサカルトベロポリフォニー、ビッグミのポリフォニーにも共通点があるらしい。

(ブルガリアのサカルトベロポリフォニーは男声の辛口ポリフォニーとして力強く、女声は静かなブルガリアというべきもので、また政治的にもソビエトの中で民族運動の盛んなところである。)

我々の耳は、ある特定の表現イメージづけられていて、日常の大半は、産業音楽として情報づけられたものにつづりつづつて、その音と、リズムとも、生きているのである。

近年ぼつぼつと大衆に起る民族音楽に、西欧式文明産業音楽の停滞と息詰まりに気づき、地球音楽として多様な国の音を受け入れる耳が個人のレベルで自己組織化し、変動し始めてい

るためだろう。ブルガリアポリフォニーに見られるもう一つの重要な点は、未知な聴覚的領域に入る力とともに自ら民族的伝統をときほぐしながら再構築したことであり、西欧式いきづまりを引越した上で、民族の血を鎖国しながら新たな解釈として蘇生しようとするのである。山口昌男氏や中村たう氏の指摘するよう、ヨーロッパ周縁部にありながら超ヨーロッパの動きの予兆を感じさせるのだ。このような現れ方をしているのは、エンヤやブルガリアコーラスばかりではない。少なくとも僕らの知る限りでは、アフリカから自らの伝統のリズムに西歐のテクノロジを引込むこととでんがかに歌う、サリフケイタやユースン・ドール、アデ、等が、つい先頃来日しマリニ・パ・チリンバ(小型の親指ピアノ)と驚異的なVOICEを暖かく聴かせてくれた、フクウエザウオセ、又カリブのとてもやさしく柔らかなストリングスのマラヴォア、アロアのポップライのシェフバレドなど続々と現われ、西歐自らはお人好し自己崩壊型ビーターグレイプリエルや変態プリンス等が、骨を折るやがて反骨していくことになろう。



ホルネスシリーズ-W-88-S-11-1 270×700cm アクリル・麻キャンバス・木(ミックスメディア) 1988年

そこに見えてくる、音楽的区分けがもはや無根拠となった昨今、自らの地縛をときほぐし解体し、反省し、自らの血と強い意志によって、エリツヤンツの言うところの自己組織化すること、デリタの言う脱構築が、楽がこれから産業に挑む戦い(葛藤)と、我々が持ちつづけてきた古い耳を捨てることの戦い(葛藤)が今こころで始まり、来たるべきニューエイジへるときはぐしの道筋となりようことばになるからだ。

「日常」を連れ添いながら歩く

天野豊久

取るにも足りないことを(あたかも、そして本当に特別な出来事、物事へと変換・転換させること。しかもこころをフライングベイトな意識の中で、それは推し進められる。しかし、最終的な結論を紡ぎ出すのは、必ずしも(私)自身ではないことを忘れるべきではない。

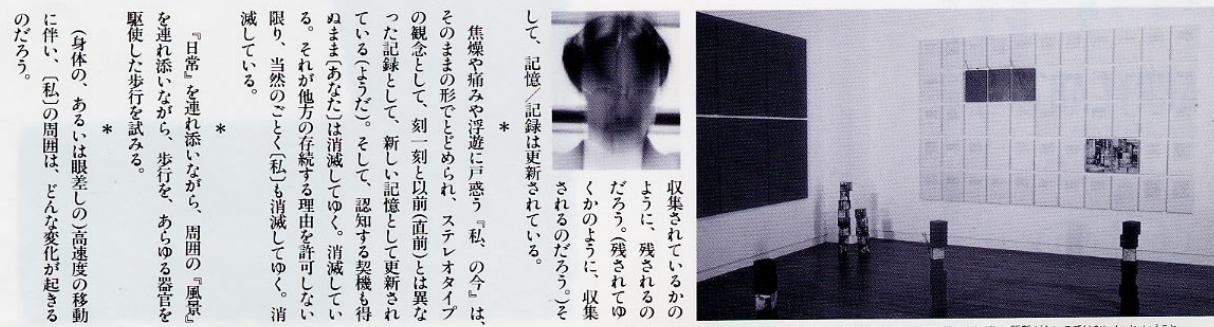
所詮(私)には、(私の)眼差し以外の手だてを与えられてはいないのだから、どんなに客観的な判断の上で認知された出来事だとしても、(私)が(私)の内に理解した遠端(客観)は、(客観性)という固定化された概念による切口として、再び眼差しに還元される。もちろん、(私)には(私の)眼差しに還元される。つまり、(あなた)や(あなたが)どんなに個人的であつたとしても、かつて太陽が地球の周囲を巡回していた時のように、(私)の天動説に取り込まれないわけにはいかない。

(私は)あなたに通信を試みているのであって、(あなたがた)とのコミュニケーションを要求しているのではない。

但し、(あなた)以外の(あなたがたに(私)たちの……一方向的な(かも知れない(私)の……通信が傍受される可能性は、いついかなる時でも否定することはできない。むしろ期待しているのではないか、脈絡を失いながら気まぐれに飛び込む断章は、(私)たち以外の「空間」で再編される。(あなたがた)独自の受信・受振。その瞬間(私)たちの通信は、本来の目的を越えて失って変質へん成を余儀なくされるだろう。実は、そこに(私)ののもっとも大きな期待が寄せられているのかも知れない。

完成は、失念に近い。

時間の往来に揺さぶられることのない『記憶』の記録として、多くの『もの』が(私)の周囲に生まれ、残されるだろう。あたかも



落ち着かない／疑問のひとつは、僕が思っているほど、僕のものさしに距離がないのではないかと、ということ。立方体1個8×8×8cm・赤・白・黒・青・黄・紫・その他 1989年



2は1より新しい。

第2回ACRYLART展

照灯でありたいと念願します。アクリラという新しい色材と作家の問題意識が一致したときどんなパワーを生み出せるか。ホルベインスカラシップ第2期生の提起です。▼展覧会場 ○美術館(東京都品川区大崎1-6-2) ▼開催期間 7月22日(土)～8月1日(火) 木曜日休館です。

'89ホルベインスカラシップ

ホルベインスカラシップは、新しい時代のアートをめざす作家を応援する目的でスタートした奨学システムで今回は第4期生の募集となります。アクリラを使って、クリエティブな活動をする作家の方100名です。▼詳しい内容や応募の方法は画材店で申込書をご覧ください。尚申込書はハガキでも請求できます。

宛先 〒170 東京都豊島区東池袋2-18-4 ホルベイン工業株 アクリラ奨学制度係

TEL. 03-3983-0250

▼締切 9月20日(当日消印有効)

ACRYLART

発行日 平成元年7月15日
発行所 ホルベイン工業株式会社
東大和市上小原1-3-20
TEL (06)723-1555

発行人 高木幸雄

holbein

ホルベイン工業株式会社
東京都豊島区東池袋2丁目18番4号 電話 (03)983-9251
東大和市上小原1丁目3番20号 電話 (06)723-1555