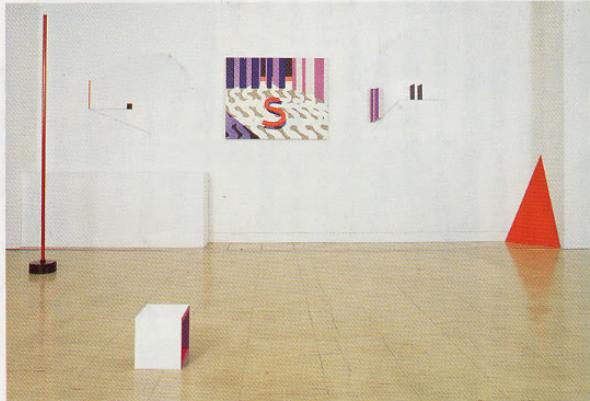
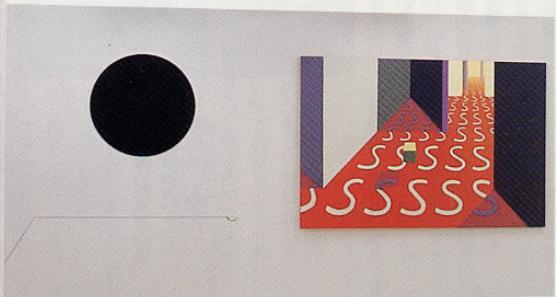


ACRYLART

VOL. 11



柏原えつとむ 〈S の迷宮〉 1989. 京都・ギャラリー16展

"There's an infinite number of pictures painted in my mind.
The imagination wanders, overlapping ideas with inspiration, transforming and growing like crystals. But it's not until I actually stand with the "place" before me that I realize what I had been seeking. Yes, standing as does the critic and observer at the very time and place of discovery."

Etsutomo Kashiwara

ARTIST AT STUDIO

なぜ、そして何を？

美術の根拠をめぐって

柏原えつとも

かしはら えつとむ 1941年神戸生まれ。
父など箱をモチーフにした一連の作品で「蹴脚光を浴び、
以後「Mr.Xとは何か?」(69年に第1回実験展)、
」(70~71年)、「方法のモノローエ」(73年にNo.1)な
立て続けに実験的な展覧会を開く。
作品集に「直感の海へ」(87年)。
新の個展は、89年「想圖(おもねり)の迷宮」(galerie 16)。

ぼくにしかできない
技術やセンスでできあがつているのが
美術というものなのだろうか?

—柏原さんがこれまで一貫して行われてきたことは、美術の根柢を問うという営為だったと思うんです。美術とは何なのか、人間にとってどのような意味を持つものか、など、きわめてラディカルな問いを問い合わせてこられた。しかも、それが批評や評論という立場でなく、つくるという作業の中で行われてきたということが、現代アートにおいて大きな意味を持つているのだと考えています。今日は、そうした問題意識をベースにお聞きしたいと思います。

「要するに」形式や方法の問題ではなく、足場の選び方の問題なのだ」と、65年のノートの中で書かれていますね。もう少し具体的にいうとどういふことなのか、その辺りから始めていただけますか。

非常に俗な言い方なんですが、早い話が、いったい何のために「美術」みたいなことをやらなきゃいけないのです。

けないの?」という懷疑があるんです。世の中の人はみんなまじめに働いているのに、ぼくのやっていることは何の意味があるのか——個人的な満足といふことはそれでおしまいかもしない。確かに好きではじめたことはあるけれど、なぜこんなものに一生懸命になるのか——それは、単にうまく描ける、きれいなものをつくれるということではないと思うんです。

作品の出来——不出来、いい——悪いの問題ではなくて、美術というものを通じてしか触れるものでない精神の領域というのがある。それが作品をつくり、見るという行為を通して、生成し、立ち現れてくるかどうかが、一番大切なではないか——ふうに考へておるわけです。

いつの時代にも人間が何らかの形で持ち続けてき

た精神的な「何か」——それが美術の根柢であり、それを見据えて仕事をすることが大切なのです。もちろん現実には、たとえば、時代ごとの「美術的価値」、うまい下手、好き嫌いみたいなことが、なんどもついてまわります。しかし、それは、あくまでも結果のこととして突き放して考える。極論すれば、現代アートにおける「美術的意味」みたいなことも、どうだつていいじゃないか——美術の根柢を問うところ、ぱくとモノの間に立ち現れてくる(美術)といふ事件に立ち会うこと、それが何より重要なのです。同じものを10点20点つくっていくと、どんどん多くなる。次につくるときにはもつと上手につくりたくなるし、どんどん凝つたことをしたくなる。けれど、そうした中で、なぜそれをつくりだそうと思つたのか、何をつくるうそを考えていたのかという、本

來的な意味が見失われていく。
確かに、モノや方法に凝つてつくるのは楽しい。
でも、いま言つた本来的な(意味)から離れてはどうしようもない。見失わないぎりぎりのところで、
ぼくは原点に戻りたい。いわゆる「完成」の一歩手前で
前であります。
——いろんな基底物が使われているわけですが、素材
と技術ということでは、どのようにお考えですか?
塩ビやガラス、カーペット、煉瓦、紙粘土……あ
らゆる基底物を使っています。でも、ぼくとして素材
の扱いや技術というのが、それ 자체で価値を保
持つ以前の段階でとどめたい。たとえば、画廊の壁
に止めてあるときは作品だと思つてみるけれど、さ
く日常的な場所に転がしてみると、これが作品だと
は誰も思つてくれない。そんな作品だつてあるわけ
です。(紙切れを取り出してきて)これなんか、もつ
とひどいですね。作品のれつきとしたバーチなんで
すが、どう見てもただの紙切れですよね。子供だつ



〈Sの迷宮〉 1989.京都ギャラリー16展
左から、53×90.5cm：合板にアクリラ、F40号：キャンバスに
アクリラ他、Φ50cm：合板にアクリラ、33.5×31.7cm：キャンバスにアクリラ

近代以降、美術はその方法論と技術に意識的になり、それを先鋭化することによって、人々の知覚や思考に大きな影響を与えてきた。しかし、その一方で、美術そのものが特殊なジャンルとして狭い枠内に閉ざされ、同時に枠の外側では拡散現象を起こし、社会における基盤を失うという危機を迎えている。現代アートにかかる多くの人々は、方法論によってそれを乗り越えようとしているかのように見える。柏原えつとむ氏は、そうした中で〈なぜ〉と問い、〈何を〉と問い合わせ続けてきた数少ない一人だといえるだろう。なぜ、そして、何を——美術と作家の営みについてお聞きした。

てつくろうとすればつくれる。それが重要なことです。

ぼくにしかできない技術やセンスでできあがつて

いるのが、美術なのか。そういう疑問は昔から頭を

離れない。何ということもないもののだけれど、

それを構成し、編集していくことによって、ふだん

見ていた紙切れとは全然違った「何か」として立ち

現れてくる。それにぼくが立ち会い、見る人が立ち

会うこと。そのの中にこそ、美術は存在するの

ではないでしょうか。

けれど、さまざま基底物を越えて何かに変化さ

せようとすると、絵具の定着や変色・変質の問題が

でてくるし、基本的に制約があつたりした。だから、

下地処理にエボキシ等を使つたりいろいろ実験して

きた。そして、いま注目しているのはプライマーな

んです。ガラス、金属、プラスチック、建材などが

自由に、簡単に使える。それが技術というものだと

考えています。

——今のお話は、技術や完結性の問題であると同時に、「私性」の問題にも深くかかわっていますね。Mr. X の実験やそれ以降の展開、たとえば(展)など

でも、「私性」ということを問題にされていたと思

ます。

学生の頃から、ずっと考えていました。一体作

品の魅力とは何だろうと、個人的な技術や感性とい

った作家の魅力なのか、作品の魅力なのかという

ことですね。

実際は、誰が描いたとか、作家のオリジナリティ

とかいうことは、どうでもいいんじゃない。そんなことを問題にするのは、それこそ近代の病なので

はないか。絵が見るものに精神的な事件となつて現

れてくれれば、それでいい。

Mr. X の実験は、絵というものがモノにしろ内面的な何かにしろ、作家にはすつかり自明な(すでに)ようになつて現れる立場にあるということを明らかにしてくれました。勝手に現れてくるんです。作家は一生懸命網を張つて仕掛けたんですが、どんなものが出てくるか最終的には分からぬ。絵そのものが

意図を越えて現れてくる。

考えてみれば、作家が自ら何かを表現しようとして描いた作品でも、本当は無我夢中でやつていて、画面の中から自然に立ち現れてきて、作家自身はそれを見届けている。発見しつつ見ているだけ

じゃないか、と気づいたわけです。

——制作にあたって、それをどのようにして方法化し、実践されていますか。

まず、パースをつくりながら、およそどんな風に

なるかを考えていくわけです。でも、それは決してひとつではない。頭の中に描き出される図は無数に

あって、ちょうど夢の中である部分に焦点が当たる

とがばやけたり変形してまた別の景色になるよう

に、想像力がさまざまに広がり、かなり合いなが

らどんどん変形し、新しい圖を描き出していく。

それが作品として具体的に現実的になつていく

のは、やはり、現実に壁につけはじめたからです。

その時になって、初めて自分が望んでいたものに気づくことができる。ぼく自身が発見していく立場になれる。壁につけるという方法をとつたのも、それを

意識的にやろう、ということからなんです。

——ちょうどインスタレーションということが言わ

れ出した時期でしたね。

インスタレーションには三通りあるんです。(1)発

見する立場でつくるインスタレーションと、(2)空間

全体をあくまでも自分の仕掛けの中に置こうとするも

の。ぼくはあくまでも前者の方で考えています。

ぱくの場合は最後までどういう絵になるか

分からぬ。パースだつて、用意した半分も使わな

いなかった。



絵は意図を超えて現れてくる。 ぼくは、それに立ち会い 発見する存在として、ある。

*「Mr. X とは何か?」——Mr. X の指令による小泉博夫・前川欣三・柏原えつとむの第1回実験展(1969のこと)。架空の Mr. X による指令書をもとに、3人が厳密に指定された方法・素材を使い、3人の肖像から全く同じ Mr. X の肖像を合成するという実験であり、展覧会では、単に結果だけではなく、指令書・報告書・原盤などすべてのプロセスが展示された。このプロジェクトは「共同制作」ということを通して、芸術の責任がすべて個に帰せられるという近代の(中略)美術の価値体系へのおおいなる問い直し(たにあらた)として大きな衝撃をもたらした。

箱 BOX というの、すごくシンプルですよね。四角を描いてちょっとと運び書きを描いたら箱に見える。でも、それはあくまでも約束ごとにすぎないわけですね。たとえば四角を描いてそれに台形を乗せる。それはいま奥行きと言つた部分なわけですが、見よによつては子供の描くような「オウチ」でもある。

ところがある状況の中でパツと見ると、誰が見ても箱に見えるようになる。下にホリゾントを加えれば、宙に浮かんで見えるようになる。それはいい悪い、うまい下手といった価値判断を越えた問題です。何を描くかということとどう描くか、というのが、きわめてプリミティブに結びついている。そういう意味で、ぼくにとっては箱というのは「図性」と「絵画性」のせめぎあざざりきりの原点、美術とい

かつたり…。もうこれ以上やることがなくなつた。

これ以上やること思つてることと違うものが出てく

る、というところまできて初めて分かるのです。

——発見していくことと、表現への意志、あ

るは創造ということとの関係についてはどのように

とらえられていますか。

ぼくは、基本的にはものをつくる、創造するとい

うことは変化させることじやないか——何かを新た

に、無から創造するのではなく、すでにある何かを

変化させることではないか、と考えています。

もちろん、いろんな変化があります。たとえば、

素材を機能的に変化させることによって機械とか日用品などの商品ができるがつてくる。絵具やキャンバスも同様ですね。だからこそ、どんなに派手にキャンバスが張られていても、美術としてはなく商品としての出来映えを見るわけです。そこから先の変化、つまり人間の精神と関わっていく変化——それが美術になる。見る人が向き合っているのは画面であ

ると同時に、それを生み、そうした変化をもたらした人間の精神であると思うのです。「一言で言えば、変化が何に支えられているのかを考えることの一環として美術は考えられなければならない」ということです。

そこを考えていったときに、日常的な変化と違う、美術によって初めて可能な変化とは何かということです。

年代の「箱」にも感じられますね。

「図性」と「絵画性」は、非常に微妙な問題で一

言では言いにくいのですが、簡単に言えば「図性」とは「何を」あるいは「何が」という問題に深くか

かわつていて、「絵画性」というのは「どのよう

に」ということだと考えればいいでしょう。

それをなぜ問題にするかといえば、近代以降は

もっぱら「絵画性」ばかりが問題にされていたとい

うことがあります。だからこそ、「図性」と「絵画性」の問題に深くかわつていて、「絵画性」というのは「どのよう

に」ということだと考えればいいのです。この「絵画性」への偏重、その異様な拡大は、近代のオリジナリティ信仰に直接に結びついて行われてきた。そしてその結果、美術なるものの根本が忘れられてきたのではないか。ぼくはそう考えるわけです。この「絵画性」への偏重、その異様な拡大は、近代のオリジナリティ信仰に直接に結びついて行われてきた。そしてその結果、美術なるものの根本が忘れてきたのではないか。ぼくはそう考えるわけです。この「アンチテーゼ」となるのが美術を構成するもうひとつ側面——「図性」です。「図性」というのは、いま言ったように「何を描くか」あるいは「何が現れているのか」ということで、絵画や美術にとって一番基本的な「表現されるもの」と「表現されたもの」の関係を考えるキーになるのだということです。

箱 BOX というの、すごくシンプルですよね。四角を描いてちょっとと運び書きを描いたら箱に見える。でも、それはあくまでも約束ごとにすぎないわけですね。たとえば四角を描いてそれに台形を乗せる。それはいま奥行きと言つた部分なわけですが、見よによつては子供の描くような「オウチ」でもある。

ところがある状況の中でパツと見ると、誰が見ても箱に見えるようになる。下にホリゾントを加えれば、宙に浮かんで見えるようになる。それはいい悪い、うまい下手といった価値判断を越えた問題です。何を描くか、ということとどう描くか、というのが、きわめてプリミティブに結びついている。そういう意味で、ぼくにとっては箱というのは「図性」と「絵画性」のせめぎあざざりきりの原点、美術とい

に行き当たります。それも「いかにも美術でござ

ります」という形でなくて、どこにでもありそうなの

だけど、やはり美術としかいよいよのない、そのよ

うな変化をぼくは生み出していきたいのです。

——その際に問題になるのは、「何を」ということで

すね。柏原さんの言葉でいえば図性と絵画性の問題

になるかと思います。そうした問題意識はすでに60

年代の「箱」にも感じられますね。

「図性」と「絵画性」は、非常に微妙な問題で一

言では言いにくいのですが、簡単に言えば「図性」とは「何を」あるいは「何が」という問題に深くか

かわつていて、「絵画性」というのは「どのよう

に」ということだと考えればいいでしょう。

それをなぜ問題にするかといえば、近代以降は

もっぱら「絵画性」ばかりが問題にされていたとい

うことがあります。だからこそ、「図性」と「絵画性」の問題に深くかわつていて、「絵画性」というのは「どのよう

に」ということだと考えればいいのです。この「絵画性」への偏重、その異様な拡大は、近代のオリジナリティ信仰に直接に結びついて行われてきた。そしてその結果、美術なるものの根本が忘れてきたのではないか。ぼくはそう考えるわけです。この「アンチテーゼ」となるのが美術を構成するもう一つの側面——「図性」です。「図性」というのは、いま言ったように「何を描くか」あるいは「何が現れているのか」ということで、絵画や美術にとって一番基本的な「表現されるもの」と「表現されたもの」の関係を考えるキーになるのだということです。

箱 BOX というの、すごくシンプルですよね。四角を描いてちょっとと運び書きを描いたら箱に見える。でも、それはあくまでも約束ごとにすぎないわけですね。たとえば四角を描いてそれに台形を乗せる。それはいま奥行きと言つた部分なわけですが、見よによつては子供の描くような「オウチ」でもある。

ところがある状況の中でパツと見ると、誰が見ても箱に見えるようになる。下にホリゾントを加えれば、宙に浮かんで見えるようになる。それはいい悪い、うまい下手といった価値判断を越えた問題です。何を描くか、ということとどう描くか、というのが、きわめてプリミティブに結びついている。そういう意味で、ぼくにとっては箱というのは「図性」と「絵画性」のせめぎあざざりきりの原点、美術とい

色材のテクノロジー③



基底物にダイレクトに彩色するのは、今に始まることではありません。しかし、最近、柏原えつとむ氏をはじめとして多種多様な基底物に工夫を凝らして彩色する作家が増えてきています。今回のテーマは、アクリル絵具の下地処理材〈プライマー〉です。

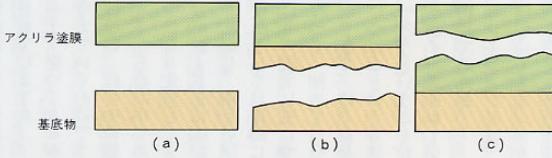
高分子の下地処理材「プライマー」

左からガラスプライマー 180ml ¥900/500ml ¥2,300
/1L ¥4,200/4L ¥15,000/20L ¥70,000; メタルブ
ライマー 180ml ¥1,100/500ml ¥2,700/L ¥4,900/
4L ¥18,000/18L ¥74,000; セラミックプライマー
180ml ¥900/500ml ¥2,300/L ¥4,200/4L ¥15,000
/18L ¥63,000

〈プライマーのメカニズム〉

アクリラは付着性に富むアクリル樹脂を使用しているために、種々の基底物に着色が可能ですが、基底物によっては付着性は十分でなく、爪で引っかいたりすると塗膜が剥がれたりします。これらの原因は主に基底物の表面状態が次の状態にある場合に起ります。(図1)

(図1)



1. 表面に全く吸着性がない場合

絵具と科学的な組成が異なるガラス、金属、大半のプラスチックは吸着性がないためにアクリラが表面を十分になじむことが出来ず付着出来ません。(a)

2. 表面が爪で引っかくと粉が落ちるよう弱い場合

絵具はよく付着しているのですが、基底物表面と共に剥げてしまいます。レンガ、素焼、石膏ボードなどこの例です。(b)

3. 表面に異物が付着している場合

離型剤、油分、水分、サビ、ほこりなどの汚れがあるとアクリラの付着の障害となります。1の例の場合に多くみられます。(a)

この他アクリラが十分に乾燥していない場合は、表面は乾いていても内部の強度(凝聚力)が十分ではありませんので、塗膜内で剥がれます。この場合も付着性が悪いと言えます。(c)

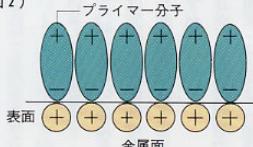
1、2のような基底物とアクリラの間にあって付着を助けるのがプライマーと呼ばれるものです。

付着のメカニズムとプライマーのはたらき

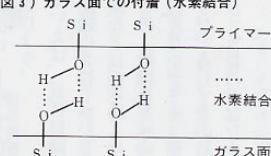
異種の物質同士がくっつのが付着、接着などと言われる現象です。どのように付着するかについては色々の考え方があるので、アクリラ、プライマーの樹脂の分子と基底物の表面の分子が結合するという考え方(吸着説)に立って説明します。まず基底物の表面が十分になじんで、分子同士がまず接近することが必要です。分子間の結合には科学結合(イオン結合、共有結合、配位結合)、二次結合(ファン・デル・ワールズ力)、水素結合の3つがありますが、塗膜の付着は主として二次結合、水素結合に基づきます。

物質を構成している分子同士には、互いに電気的に引き合う力があります。ファン・デル・ワールズ力と呼ばれているものです。分子同士がある距離 0.3~0.5 nm (1 nm は 10^{-9} cm) まで近づくと、分子内の \oplus と他の分子の \ominus が、磁石のN極とS極のように引き付け合うのです(図2)。この結合力のひとつひとつは弱いのですが、プライマー、アクリラの樹脂は高分子(分子が多い)ですので数多くの分子の間でこの力が作用するために総じて強い力となります。水素結合はこの中の特殊なもので、分子の構造上 \oplus になった水素(H)を中心とした結合です。この結合力は 0.2~0.3 nm の距離ではたらき、強さは先の 10 倍程度あります。(図3)

(図2)



(図3) ガラス面での付着(水素結合)



これらの結合には“似たもの同士がよく接着する”という経験則もあります。アクリラがアクリル樹脂板(正確にはメタクリル樹脂)と付着がよいのもそのためです。ガラス、メタルプライマーはアクリル系の樹脂が主成分ですので、絵具との付着は問題ありません。

この付着のメカニズムを基に、上記1、2の場合の各基底物について、プライマーがどのようにたらいているのかを説明しますと次のようになります。

1. 表面が吸着性のない基底物にアクリラで描画する。

a 金属

金属表面の \oplus とメタルプライマー分子の \ominus がファン・デル・ワールズ力を主に結合しています。このプライマーの中には各金属と結合しやすい分子がいくつも配合されているため、様々な金属は当然のこと金箔でも効果があります。(図2)

b ガラス

ガラスとガラスプライマーの付着は水素結合を主としています。ガラスと類似の分子をプライマーに配合してあり、同種の陶磁器、タイルなどにも効果があります。(図3)

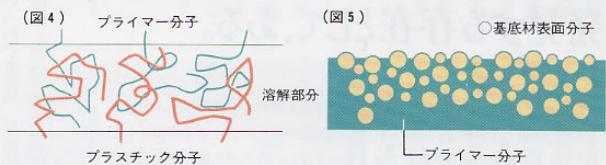
c プラスチック

金属、ガラスと比べてなじみが悪く、付着に関与する表面分子も少ないために分子の結合もつよくすることはできません。メタルプライマーはこれらプラスチックの表面を軽く溶かすことで分子同士が絡み合って混然一体となり結合します。(図4)

2. 表面がもろい基底物にアクリラで描画する。

この場合は、基底物の表面の補強が必要です。セラミックプライマーは基底物によく浸透して表面内部でこれらの結合をさせ、もろい部分を固めます。(図5)

(図4) プライマー分子



(図5)

○基底材表面分子

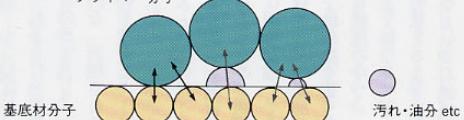
○プライマー分子

3. ファン・デル・ワールズ力は分子間距離の6乗に反比例します。

つまり、わずかでもこの距離が大きくなると結合力は極端に弱くなるわけです。水素結合でも程度は違いますが同じことが言えます。基底物の表面にこのような汚れがあると、その所で分子同士が近づくことが出来ないため結合力が小さく(付着が悪く)なります。(図6) このため、基底物の表面の汚れを除去する必要があります。方法としては基底物をあまり溶かさない溶剤や洗剤で拭き取るのもよいのですが、ペーパーかけをするのが最良です。ペーパーかけは表面の汚れを落とすと共に、表面に凸凹をつくって、付着面積を増大させるからです。

(図6)

プライマー分子



この原理に基づいたプライマーがホルベイン「アクリラ」のメディウムシリーズにあります。内容はプライマーの印刷物をご参照下さい。

尚、基底物には様々な種類があります。特にプラスチックについては適合できないものもあります。前述の3種類以外のプライマーも準備していますので、ご使用になるときにはホルベイン工業(株)技術部へご相談下さい。

Sizu Simada + Keiji Usami



弧球にて一駆ける b 258.8×193.3cm 油彩 1989年（撮影・矢澤一之）

清新さの「持続」の中で。

JR逗子駅裏にこんもり小高い丘がある。

何十本もの桜の大樹、何十種類もの樹木が枝をのばし、空を覆っている。

聞けば、この丘全体が島田さんの敷地だという。そしてアトリエはその中腹にあった。

白い壁、大理石の床からの照り返し、大きな窓

——透明な光の中に、飛び散ったはずの絵具の痕はどこにもない。

芸術の秘儀の場に不可欠のように描かれる苦惱や喜びなどの感情、

努力といったあまりにも人間的なものはきれいにぬぐい去られている。

意志的で、涼やかで美しく、硬質な清澄さに満ちた世界がここにはある。

島田しづ氏と宇佐美圭司氏の対談は、このアトリエからはじまった……

くたびれないために

宇佐美 きれいな光ですね。アトリエのすみずみまで太陽の透明な光線があふれている……島田さんは、ずっと抽象画でこられて、具体的なモノの光や影を描いておられるわけではないですが、それでも、すごく光を大切にしている。意識的に光を表現されているのを感じるんです。

どういったらいいんだろう……。モノっていうのは光があたつてそれが反射して目にとらえられて見

筆、絵具、飛び散ったタッシュ(しみ)…
仕事をやっているときの
アトリエは、戦場。
むちゃくちゃになりますが、
きれいに整った状態で、
新しい朝を迎える。 島田しづ



自分の世界を広げるのではなく、
世界の側にたつ。
世界に加担しながら、
秩序を生み出していく。
本当に困難な闘いだけど、
それは芸術家であるために重要な
課題だと思う。 宇佐美圭司

えるのだけれど、そういう具体的にまた到達しない光、何かそういう状態の光を扱ってこられたんだと僕は感じます。色でいえばモノの色になる以前の色といったような、光——これまでずっと作品を見て感じたことなんですが、それが今日アトリエへうかがつて改めて印象づけられました。それと、20年もの間バリでくらしてこられたことが、アトリエを見るとより実感されます。とりわけ、床を大理石にするというのは、日本にずっといるとなかなか出てこない発想だと思うんです。

木のあたかさや骨の柔らかさと石の堅牢さの違い。日本人の持つ体质や気候風土の持っているものと異質なものを、僕なんかは感じますね。島田 日本的じやないか、どうかは分からないですけれど、絵を描くところです。だから、少しでもよいコンディションにしたいです。広くて白い壁が欲しいし、きれいな光がいる。絵具の色が影響されないって、大切だと思います。

宇佐美 画廊や美術館でも、光や壁面の色彩など、空間のコンディションが整っているところは、少な

いですね。
島田 その通りです。しかも画家が無意識のうちに影響を受けているんじやないかと思うことがあります。意識しないところで会場での効果を考えて作品をつくってしまう。あの空間と壁面をして光線の明暗……画廊とか美術館に展示されているときはよくても、日中のふつうの光の中でもみると荒々しくて、猛々しくて見られない。そんな絵もよく見かけます。私にとって、だから、作品で光を意識して描いているということよりも、むしろ、絵を描くときの環

ど、次の朝アトリエに入つてそれを感じたくないのです。すがすがしく、清新な気持ちで制作にのぞみたい。(前)が残っているのは、イヤです。どんなに遅くまで仕事をしたときでも、パレットをきれいにし、絵筆を洗つて、アトリエを整備して眠ることにしているんです。

何から何まで全部がきちんと整つて、気になるものがひとつもない状態で今日がはじまります。昨日の闘争の後をそのままの状態にしておきたくないのです。でないと、絶望感とか疲労感がまたよみがえってきて、未知の世界にチャレンジしていく希望が半減してきたりしますからね。それは、その時その時で打ち切つて、新しい気持ちで制作に立ち向かいたい。

秩序への意志

宇佐美 それはすばらしいことです。

いま島田さんがおっしゃったことはこういうことだと忠うんでいます。自分があり、世界がある。その中で新しいことを展開していくとすることは闘いであるわけですが、その時にたすらに自分を拡張し、世界を征服するような方向に向かうのではなく、世界の側に立つて、こうとする——それは、非常に困難な闘いです。

普通は、どうしても自分の側を拡張し

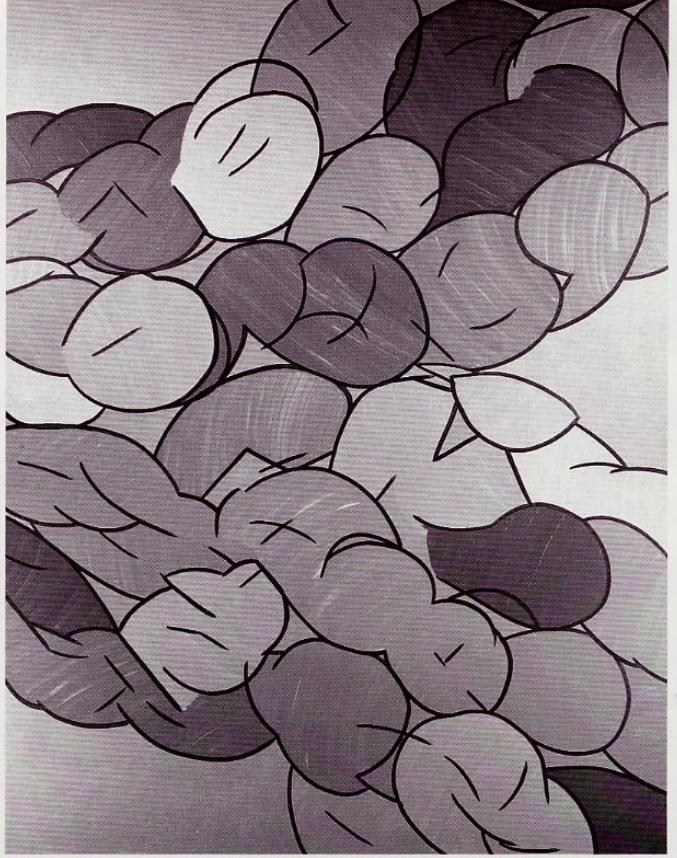
るときにどこか緊張感があり、道場のような硬質さ、清潔さが必要なのです。大理石は、だから、私にとっては「実用」のレベルで一番いいということだったんですね。木のように時代がついてくんで重々しく、貫禄がついてくることもないし、なによりも、どんどん飛び散る絵具もテンペラ油できれいに拭けるし、固まつてもナイフで削り取つたり……

宇佐美 床全体がパレットというわけ。(笑)

島田 私みたいなモノグサにはびつたりなんですね。

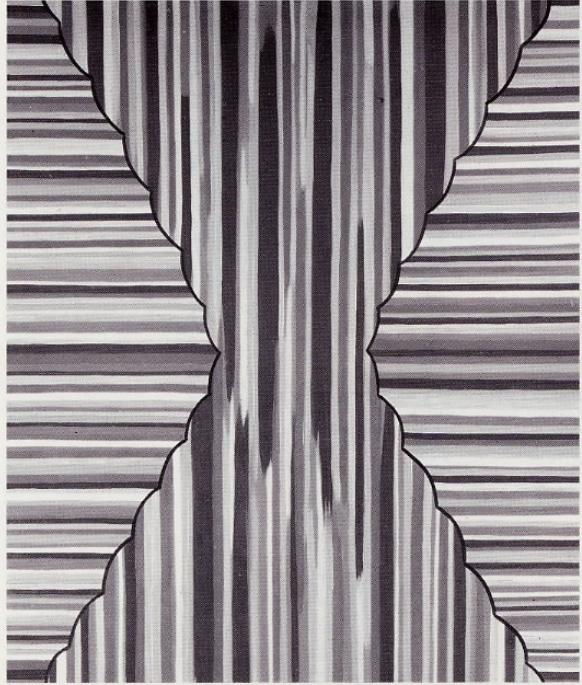
宇佐美 それでも、制作中はそんなことに構つていられないといふにはなりませんか。

島田 確かに仕事をやっている時は、夢中だし、アトリエだってめちゃくちゃになる。仕事着も、床も、手・脚・顔まで絵具にまみれ、くたびれて——けれ



弘球にて一片腕でたち上るおこたちーacrobat 258.8×193.3cm 油彩 1986年 (撮影・矢澤一之)

クロウズマーー朝焼の虹橋により、そって 193.8×162.0cm 油彩 1989年 (撮影・矢澤一之)



自分が自分であります。……どうでも、自分の感情や感覚、自分の解釈した世界の像にとらわれてしまいまさつきの話につながっていく。というのは、自分で自分を立てるには汚れたままでもできる。けれども、いつたんきれいにして、そこからもう一度立ち上がりたいというのは、世界を新たに発見し直すことに同じえ——私が共感するもの、そういう秩序感、律法感なのです。そしてそれは生み出された絵からも非常に強く感じられますね。

島田 私の場合、頭で考えているだけでは、何のイメージも湧いてこないんです。湧いてきてても、それは後で考えて非常に観念的で、不必要になる場合が多いのです。画面に向かって集中する——作業を開始することによって初めて、直感的な意志とか、この線は絶対断ち切らないといけないとか、イメージや考えが具体的な手応えとして出てくるんです。そしてそうしてでてきたものがひとつルールになつて動き出すと、今度は逆にそれを壊していく——どんな作品が現れるか分からぬから、情熱も湧いてくるのです。

宇佐美 つくりながら壊していくといわれただけれど、島田さんの絵には独特的の秩序感があります。エンタロピーという概念があります。熱力学や情報工学で使われていたのが、時ごろはやっていたんですけど、自然是放つておくとどんどん無秩序の方向に向かう。それをエンタロピーが増えていくというんです。生き物はそれに抗することで生きている。エンタロピーを減らすっていうのは闘いなんですね。生きることの中にある、そうした闘い、秩序をつくりださうという意志が島田さんの絵には感じます。

持続ということ

島田 自分が夢中で描いている時にも、客観的に眺められる新たな目を持つこと——アッと自ら驚くことができる、これじゃないと瞬間に分かる、客観的な直感力。くたびれなくて、客観的に見ることができれば、そういうのがでてくるのです。もちろん、客観といつても自己を通してのことです、それが普遍性につながるとかは別な議論になることでしょうが、ふうにできる人は少



人間は主觀と客觀の両極性を持つてゐる。
しかし、その中間ではなく、
何かヒュアで澄み切つたものを持たないと、誤る。
客觀的な目、集中された直觀力を養い、持つこと——
その持続以外に私の方法論はない。

島田しづ

そしてその毎日の積み重ね、時間・空間と
その厚み——もし私に何か才能と呼べるもの
があるとすれば、感覺や直觀などの蓄積の上
に立つた、集中することの持続性ということ
以外にないと思っています。

何かヒュアで澄み切つたものを持つように
していないと、誤る。漫然と描いているだけ
じゃあ、意味がないと思う。たゆまず磨いて
いく、自己に厳しく鍛錬していくその年月、
それ以外に私の方法論はありません。

宇佐美さんは秩序——ということをおっしゃつ
てますが、逆に私などの目から見たら、宇佐
美さんの方こそすばらしい秩序への意志、(宇
宙觀)をもつて描かれているのを感じますよ。

宇佐美　いや、その宇宙觀というのも、放つ
ておいたりすぐに手垢がついて、汚れしていく
ものなんですよ。それを本当にきれいに、まつ
さらにしてもう一度立て直す。自分がどこま
で主觀を離れて見れるかという問題はすぐく
離しいですが、しかし、島田さんと同じでそ
れを持続するということにおいて非凡といい
えるのではないか、と自分では思っています。

私はきわめて常識的な人間ですが、同じこと
をやつているというのではなくて、言葉では
うまく言えないけれど、立て直すことを持続

するというか、そこだけは常識を逸脱してい
るという変な自負心があります。
島田　続けるということ以外にはないんです。
もちろん、ただ続けるだけじゃあ、仕方ない
んですが。

宇佐美　長く続けていると、違つてきますよ
ね。たとえば何かチラッと見るだけなのに、
じいっと見るとときでは違う。さらに見続けて
いると、また違つてくる。もちろん、チラッ
と見ることのおもしろさもあるわけだけど、
長年ひとつのことを見続けていると、さわっ
たりよりもっと見た、もっと確かな手応えを
もつてつかんだという感じが出てくる。
そして、島田さんにとってアトリエを清
潔に、美しく保つ——こと、持続を保
つための方法論の中にあるわけだ。道場のよ
うに、といわれたけれど、清潔にすがすがし
く保つということには、緊張を自らつくり、
ボテンシャルを高めていくための一種の儀式
性も含まれていて、そうすることを通じて命
名されていない新しい世界がふつと見えてく
るようになるわけですね。

くらし・仕事

宇佐美　ところで、今でもパリで仕事をする

やつぱり合っているし、うまいと思いました。

それと、夏のヴァカンス。精神と肉体の健康のため、2ヶ月半は、ヴァカンスをとつて、時には、スペイン、フランス、イタリー、アフリカ・ヨーロッパをはじめ各地を訪れました。日本はまだどこも知らないんですけれど。(笑)

宇佐美 その時、スケッチしたり、絵を描いたりされましたか。

島田 いえ、ヴァカンス中はしないですね。夏にスペインとの国境になるピレネー山脈の

フランス側の、コルビエルというところにある山岳のアトリエで、朝・昼の内は仕事をし、夕方は海に出て泳ぐという生活をしていたことがあります。

私は、わりと通俗的な部分を大事にしたいタチなんです。それで、20代の頃から常に考えていましたことが幾つかあります。ひとつは、

健正在ること。作品をつくるには、すごくエネルギーがいるものです。何時間もぶつ続けで仕事をしたりする。だから7時間でも8時間でも集中して制作にのぞめる体力を持つこと、それがます大切だな」と。もうひとつは、

これも健康づくりの中に入ると感じたのですが、一日1回は贅沢なといふんじやなくて、自分

のからだが欲しがるもの、満足感のある食事をすることです。

最後はやっぱり自分はこうだと自分で決め込まないことです。吸収できるときはとにかく、もうこれ以上どうしようもない」というところまで吸収する柔軟な姿勢を持つこと。飽和状態になるまで、どんどんいろいろなことを吸収してきます。そう思っています。回り道になるかもしれない。けれど、いいのです。

宇佐美 向こうでの生活はいかがでしたか。

島田 こちらにアトリエもなかつたし、向こうではすぐ仕事ができる条件があるというのが一番の動機でしたね。でも、そういう意味では現在の日本は、その気になればフランスよりもっといいコンディションをつくることができるようになってきているんじゃない

かしら。

宇佐美 そうですね。向こうでは日本食を食べる

島田 より、気候や風土の中で育まれた食事の方

り続ける天才であるよりは、自己の限界を達

い未来に持ち、凡人的作家であつていいといふ意識を持っているのです。

宇佐美 いま、ちょっとおしゃつた、凡人の作家であつてもいいということをもう少し補足していただけませんか。

島田 当たり前のことですが、芸術は機械文明と違つてそれを受け継ぎ、発展させていくというたぐいのものではない。芸術はその人とともに生き、その人とともに完結しますよ

ね。

その時、芸術の大きさ。小ささは本人には関係ない。みんな歴史の中に織り込まれていく。もちろんビラミッドの頂点の人もいるし、底辺の人もいるわけです。ビラミッドは巨大でこそ意味があります。だから底辺で終わつても悔いないという覚悟こそが仕事を続けていく場合一番大切なことで、それに連なり、堅牢な礎となる。——これが絵を描きはじめ以来の思いなんです。

どこまでやれるかは分からなければ、やはりたいからやる。その持続の中で、だんだん自分の体質にあるものを振り分け、濾過し、絞りこんでいく——そこから強さ、単純ではあるけれど強靭で、しかも何も語らなくて

も「これはタブロードだ」というものつくつていきたい。そう考えています。

いいものの、すばらしいものをどんどん吸収し、自分に浸透させていく弾力性を大切にしたい。単純になれば、そういうところも冴えてくると考えています。

油彩・水彩・デザイン
宇佐美 ところで、最近はどのようなものを作成されていますか。

長年ひとつのことを見続けていると、さわったよりも、もつと確かな手応えでものが見えてくることがある。

島田 (バッタの絵を指しながら) これなどが、そ
うです。

宇佐美

ずいぶんとマチエールがありますね。

島田

そうですか。これ、写真なんかでみると、水

彩みたいに、見すごく薄い絵具で描いているように

見えますが、どうどうの——テレビ油をほんの一

滴入れたらいいの——絵具を使って、しかも一度、

三度重なってしているんです。

宇佐美

水彩もずいぶん描いておられます、水彩

と油では、いかがですか。

島田

水彩は即興というか、感情や気分といった油

では出しにくいものが表現できますね。1年とか2年

とか油を統けていると、水彩でふあーし自由に、勝

手氣ままに描きたくなります。油とはエスプリが違

うんですね。とはいっても、これから油にもそうい

うものがでてくるかもしれないですが。

宇佐美

油では重ね塗りもするし、どんなものを描

くか計画やビジョンといったものも必要になってしまいます。

島田

うんですね。とはいっても、これから油にもそうい

うものがでてくるかもしれないですが。

宇佐美

油では重ね塗りもするし、どんなものを描

くか計画やビジョンといったものも必要になってしまいます。

こられましたか。

島田 やはり意識しますね。色彩にしてもタブローとしては考えられないような相反する組み合わせをつけたりだそっとしたりします。

けれど、そういう場合も、よくやるように下絵み

たいなのをサッと描いて、「あ、こういうんだ」と納得することが私はできないんです。そういう方

法では未知の作品はつくれない。

サッと描いただけでは、全然分からぬ。私にとつて、答にはならない。とことんまで、そう、これ以上できぬなしというところまでいってはじめて、アツこんなふうになるのかと分かるようになる。

宇佐美 そこまでいくには、やはり時間がかかるでしょう。

島田 1カ月くらいはかかりますね。それで答が出

て、ようやくまた次へ進める。「ああ、こうだったのか」と前の前に現れたことをつくづく見ながら、じやあ、それならこんなふうにしてみようと違ったイメージも出てくる。はじめに「やりたいな」と思つたことに近い形になるのは、3年、4年たつてからですね。

ノロマだなあと自分でも思いますが、その過程を通しきりぎりまで掘り下げていって確かめないと、次のステップへの足場がでてこない。だから、どうしても1点1点が実験になるわけです。

宇佐美 実際に昔の作品から継続的に見ていくと、造形言語の実験という側面がはつきり出ているのを感じますね。

ところで、素材とかはどうですか。島田さんが表

現しようとしていることとキャンバス・絵具がぴつたり合っているだけに、かなりこだわられるところがあるんじゃないかと思つてゐるんですけど。

島田 マテリアリストではないですが、一番描きやすいとか、その絵を表現するのに一番いいものを選ぶということは大切だと考えています。

宇佐美 大きな作品を中心で描かれているわけです

が、絵の大小などいうことはどうですか。

島田 小さいのだと、どうしても画面の中での小字

宙を創りたい意欲に凝り固まって、伸びる力がなく

なってきますからね。

宇佐美 もちろん小さいのにはそれなりのよさもあるし、実際描いている時にはそれなりにその中での

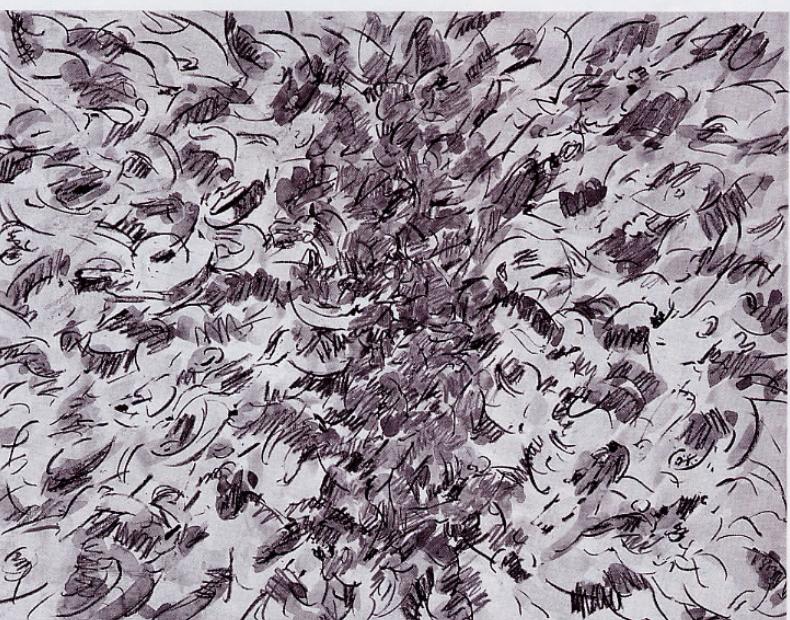
自由を獲得するんだけど。それでも、大きいのから

小さいのへ行くときは、非常に抵抗感がありますね。なんだか、からだが「イヤだ」つていつてるような。

島田 そう。それに小さいのを息をつめて描くみたのが1年も続くん、本当に爆発しそうになつて。

島田／宇佐美 やっぱり、大きいの描きたいですね。(笑)

Suzu Simada + Keiji Usami



夏への讃嘆 d 50.0×64.5cm 水彩 1988年 (写真提供・ギャルリームカイ)

サッと描いただけでは、
自分の奥底に押しこまれたものが
出しにくいのです。ぎりぎりまで掘り下げて、
初めて具体的なイメージとなって湧きてくる。

島田しづ

■うさみけいじ 1940年大阪に生まれる。63年初の個展以来、68年レーヤー・ビーム・ジョンソン展(東京・ニューヨーク)、72年ベニス・ピエンナーレ日本代表、80年~81年「100枚のドローイング展」(東京・シカゴ)、82年慶應大学図書館壁画など最前衛で活躍。最近では88年サッポロビール第一ファクトリー(恵比須)で個展を開催。89年第21回日本芸術大賞受賞。「線の肖像」「デュシャン」「記号から形態へ」等、多くの著書を持つ理論家でもある。

■しまだしづ 桧太に生まれ、東京で育つ。1955年フォルム画廊で初の個展。同年、大絵会で新人賞、57年には同展最優秀賞を受賞。58年に渡仏。フランスでの観覧会を中心に活動。78年帰国し、伝子アトリエを構える。以降はフジテレビギヤラード日本での個展・観覧会を中心に、フランス、日本をまたにかけた活動を続けている。

企業とコンテンポラリー・アート

INAX ギャラリー



ギャラリー1 坪庭展—隠された雪・月・花—



ギャラリー2 カーリア & アキオ・マキガワ展

1985年にCIを導入して以来、86年10月に六本木アーケヒルズ37Fに中世ヨーロッパの庭園を模した総面積460余坪の世界のトイレ・バスプラザ「XSITE」をオープン、88年には公衆トイレの公園「とこなめトイレパーク」、89年には青山にアーティスティックなオブジェとともに商品を配したコミュニケーションスペース「Xy LIFE」、…とINAXはここ数年洗練された生活提案活動を続けている。

京橋の東京本部ビル2階にある「INAXギャラリー」も、そうした企業のイメージ戦略のひとつとして位置づけられる。しかし、ここがギャラリーとしてスタートしたのは8年前。その間、アメリカやヨーロッパではなくアジア、東京ではなく地方の現代作家を支援するという一貫したコンセプトで現代美術を援助し続けている。コンテンポラリー・アートとCI導入後の企業のイメージ戦略とは、密接に結びついているのだろうか。企業にとってコンテンポラリー・アートとは何か——を、エクサイト事業部長の水谷千加古氏、INAXギャラリー・チーフディレクターの入澤ユカ氏に聞いた。

建築とコンテンポラリーアート、 2つの空間

—NAXギャラリーはオープンして八年目ですね。その間、一貫してコンテンポラリーアートにスペースを提供してきた。現代美術に関与している企業が少ないので、自社ビルの中にギャラリーをつくり、しかもそこで積極的に現代作家を取り上げてきた理由は何なのですか。

入澤 なぜコンテンポラリーアートなのかというと、理由は二つあります。現代作家が発表しようとしたら資金的に大変ですから、それを援助しようというのがひとつ。もうひとつは、メジャーナな作家ではなくマイナーな作家を取り上げたいということです。日本で言えば東京以外の地方の作家のための場に、海外でいえばアメリカやヨーロッパではなくてアジアとかの作家にする。それも、一ヶ月という長いスパンで作品をみせよう——というのが、基本的なコンセプトです。時代と共に何度か修正はしていますが、今もこのコンセプトを再確認して広げているにすぎません。

—ギャラリーが二つありますね。

入澤 ええ。ギャラリー1は建築にかかるもの、ギャラリー2はコンテンポラリーアートを扱っています。

—ここ数年、建築と現代美術というジャンルは方法論的にも思想的にも非常に密接に関わってきていた。同じスペースの中に二つを対比させたのは、ユニークで、先駆的な試みだったと思うのですが。

入澤 ギャラリーを作るとき、社内の人間に、美術評論家、デザイナー、建築家らを加えた企画委員会を組織し、何をやつたらいいかを検討しました。そのときでたのは、「どこでもやれないこと」をやりたいということだったのです。ギャラリーを二つ作り、そのひとつをコンテンポラリーアートにあてたのはそのためです。建築は商業に近いジャンルということで取り上げました。

—それが結果的に、有機的で、知的な刺激に満ちた二つのスペースを出現させている。いいですね。ところで、カタログも無料で出していらっしゃる。入澤 展覧会というのは終わると消えてしまう。モノクロームですが、差し上げられるという範囲でつくるてるのは記録として残したいからなのです。

—美術館に行つても、有名作家の画集はあつても

わかるとするから
イヤになる。
見た瞬間に好きか嫌い
かという事だけでいい。
自分にとって面白いか、
面白くないかが大切だ。

水谷千加古



東京以外の地方の作家、
アメリカやヨーロッパ
ではなくアジアの作家
のための場として
ギャラリーは
機能している。

入澤ユカ

遊び心と企業のイメージ

これからの方たちの資料はないので役立たせてもらっています。

—ギャラリーの場所としては最高の立地ですね。

水谷 アートをやろうとしてギャラリーをつくったというよりも、事務所が八丁堀から京橋に移ってきました頃から「少し遊びをやりたい」「遊びを持ちたい」というようなことを言わでした。そして、会社にそれが出来得る人間がいたということです。それにこのあたりは画廊が多いところですね。

—企業の多くはお金だけを出して、アートのサポート活動は代理店に依頼するとかデザイン事務所に任せ、それにおんぶして企業のイメージを保つてゐる。NAXの場合は、おんぶされるのではなくて能動的にやっていらっしゃる。

水谷 二つは外から見ると同じだろうが、内から見るとだいぶ違う。外に頼むと広がりはないが、自社内でやるとどんどん広がりを持つていて。ギャラリー1も2も、企画に関わってくれた人達と人脈というのがずっとつながっていて、さらにそれを別に広がりにつなげる事ができる。最初からそれを狙つたわけではないですが、少し経つてみると自然にそなっている。(笑)

—NAXは、セラミック技術や合成樹脂・金属加工技術など時代と共に歩んでおられる。技術がNAXされてより複雑なものができるようになってきた。そういう中で単なる機能だけではなく、"ゆとり"を追求するようになつた。

水谷 物を作るのでも遊びがないと本当の物はでこないという気がする。売れない物を作つて、初めて売れる物が作れるようになる。つい先だって、セラミックのフルートやクリネット等の楽器を作りましたが、それで商売する気は全然ないのです。ただ、「セラミックを使つてこういう事もやれますよ」ということをアピールしたい。

—その意味で、ギャラリーも「遊び」だと思つてゐる。二つのスペースを出現させている。いいですね。ところで、カタログも無料で出していらっしゃる。

入澤 展覧会というのは終わると消えてしまう。モノクロームですが、差し上げられるという範囲でつくるてるのは記録として残したいからなのです。

—美術館に行つても、有名作家の画集はあつても

「等地をあんな風に使つていいのか」という批判はたくさんあつた。これはどこの会社も同じで、社内で評価されないことが外で評価される。そしてその声が中に入つてくると、「どうも、いい事をやつてるらしい」ということになつて、だんだん批判の声も小さくなる。おかげで、八年も続いている。(笑)

最近私達が話してるのは、企業というのは経済機関だけではダメで、ある部分文化機関的要素ももたないうまくなる。おかげで、八年も続いている。(笑)

—日本の企業でも、そういう考え方が最近盛んにでてきてますね。水谷 言われ出す前からやつてますから、次はそこから出てきたことを、どんどん他へ膨らませようという動きになつたのが現状です。

—チェースマンハッタン銀行は一九五八年頃から現代アートに力を入れました。社内でも初めは嫌われていたそうですが、その後社員が現代美術に深い関心をもち、職場に飾られている作品を「マイ・アート」と呼ぶようになりました。社員の方の反応はどうですか。

水谷 社内の声は、「あれは、何だ!」という意見から、だんだん馴れてきて、「あれがいいな」という風になつてきました。

—いいな」じゃなくて、「おもしろいな」ですよ。(笑)

入澤 初めは名づけようとして名づけられない。

水谷 分の言語では形容できないから惑つてゐるけど、別に名づけなくていいんだ、と思いつめるより非常にわかりやすい。わからなくていいという事がわかってくる。

水谷 わかるうとするからイヤになるのであつて、見た瞬間好きか嫌いかという事だけいい。自分にとて面白いか、面白くないかが大切なのです。

—わからないと困る、不安だ。だからすぐに定義して安心しようとする。定義つけようとするのは自分を狭くすることですね。ところで、ギャラリーができた社内のモノづくりとかデザインとかにフィードバックされているとお考えですか。

入澤 有形無形の形で出てきているのではないか、と思ひます。

水谷 思ひたいがあまりでてきてないね。(笑)

に何かにファイードバックされるということを思い始めると、ダメじゃないかという気がします。やつてそういう事だけに意味がある。それと何か関連して……と考えると逆にできない。

——タイルとかセラミックとかINAXが開発している素材に対して、アーティストの方から「面白いから使いたい」という要望もあるでしょう。それらを使った展覧会を企画するということはないのですか。

入澤 あります、ギヤラリー2でそれをやつてしまつと、タブーを犯すことになる。その瞬間に遊び心が崩れる。

水谷 だから、ギヤラリー2の方ではINAXの「い」の字も出すようなものはやらない方がいいと思ってます。ギヤラリー1の方は、2と違つて、時々それに近い事もります。

——ギャラリー1の方も知的ですよね。

入澤 ギヤラリー1の方は、一回ずつのコンセプト

でやっています。“建築展覧会”というと写真と図面と模型になってしまいます。そうでなくて、モノの力、みたいなものと既存のテキストのないものをやる。

——ギャラリー1・2共に同じ企画委員会、共通のメンバーで、テーマやいろんな事を決めています。

——ギャラリー1でお出しになつてある冊子ですが、情報量はすごいんですね。どういう風に集めるのですか。

入澤 すぐ簡単にやつてます。ネットワークができるので、このボタンを押せばあの先生あたりからこういうものが出てきて……ことになります。

——そういう関係は企業の財産ですね。

入澤 そうでもないんじゃないですか。私の所にそういう財産があるよと言つても会社は「あ、そう」というくらいです。

水谷 以前に比べていろんな面でお世話になつて、役立たせてもらつてるのは事実ですよ。(笑)

——最後に、ギャラリーを訪れる人達の「反応」はどうなんでしょう。

入澤 建築をメインに見に来た人がギャラリー2を覗いて、「あ、おもしろいね」という。コンテンポラリーを見に来た人が、建築を見て、「こつちもおもしろい」という反応がある。やつてての方としてうれしいですね。そこで違うものに出会える空間を作れる事がとても励みになる。

——そういう意味では、ギャラリーに来る人達の方も遊び」と“ゆとり”を持てるようですね。遊びやゆとりを事業に取り込んでおられるINAXのギャラリーだからこそ、訪ねられた人にも名づけられないことのほんの少しさと豊かさが伝わる。しかも、二階がギャラリーで、一階ベースは建築・デザイン・美術とその周辺の本が充実した本屋になつているから、クオリティの高い時間が過ごせる。

今日はお忙しい中ありがとうございました。



ギャラリー2 タナカノリユキ展



ギャラリー2 野村仁展



ギャラリー2 タナカノリユキ展



Accessory Trend

一見、化石のように見えるモノの形がある。不思議なモノ——ここには、素材と手法

作品に結晶して行くのか。ユニークな制作

けれど、じつと見つめていると、静かに動いているように見えてしまう。すこしと重い、石のような質感がある。けれど、さらさらと快い軽みがある。この方法論の発明がある。(ビジュアル)への意識的な試みがある。中川さんの表現のオリジナリティがどこから生まれ、それがどのように表現になり、

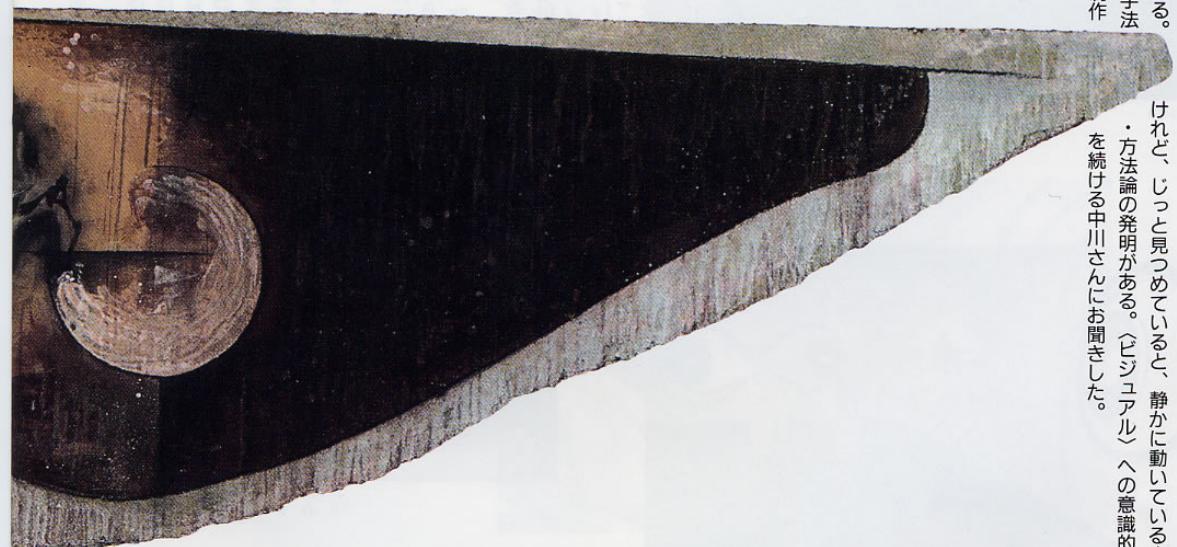
を続ける中川さんにお聞きした。

ビジュアルを表現するために。

中川佳宣

●ビジュアル採集

はじめにビジュアルがある。見ているものの中に、見えるものがある。浮遊するイメージではない。観念的であつたりするものではない。それは浮かんでくるものではなく、もつと手応えのある感覚の動き、見えているものとしてある。たとえば、あなたはユリのつぼみが開くのを感じと見届けたことがありますか。朝から昼まで——背後のブロック塀が方眼紙になって、伸びて開いていく花の動きが、刻々と感じられる時間(花は、確かに動いている)。花が感じている季節感。そうしたもののがビジュアルをかたちづくる。イメージの原形質ともいえるだろうか。それを形に結晶させていくことが、私の試みの核をなしている。



制作の時は、ビジュアル採集に行く。植物を前にじっと考える。見たもの、見えるもの。ビジュアルと形を考える。見上げる目線の高さ、採集した場所、カメラにとった角度…そうしたのも、ビジュアルの重要な要素になる。たとえば作品を置く位置も、こうしたことを抜きにしては考えられない。

採集されるのは、單なるモノの形ではない。僕がビジュアルと呼んでいるものは、場所のひろがりの中に位置づけられ、場所をつくりだしていく、意志の形、生の相といえるかもしない。

● 植物——循環する生成

植物が好きだ。けれど、美術史の中で描か

れてきたような意味で植物を取り上げる

のではない。華やかな色彩ではなく、形とし

てそれはある。

種から生まれ、茎をばら、葉を茂らせ、花を咲かせ、実をつけ、土に還る。僕らには感じられない季節の感じ方が植物にはあるのではないか。限なく繰り循環するの規則正しい生成のサイクル。植物には季節感や時代が刻み込まれている。そして植物は独自の生きる域をもっている。それらのすべて



「6月のピアニスト」 93×240×45cm
再生紙にアクリラ(モデリングペースト)
シルクスクリーン、染料、顔料、
金属粉、木炭他、1988年



*

ビジュアルは生きて動くもの。ビジュアルを形にするには、イメージを追う以上にすべきが必要だ。それには、「描く」とはもど



「Offering」 32×30×28cm | 1989年 (部分)

● 焼き付ける、ようにな
ビジュアルは生きて動くもの。ビジュアルを形にするには、イメージを追う以上にすべきが必要だ。それには、「描く」とはもど

ん、感動だ。だから僕は原寸大でつくる。
ビジュアルのインプレッショ

ン、感動だ。だから僕は原寸大でつくる。
● 焼き付ける、ようにな
ビジュアルは生きて動くもの。ビジュアル

現してきたい。

それは「私の」機能的な形を、表

ての重なり合いを、僕の理解している植物の持っている機能的な形を、表

現してきたい。

それは「私の」イメージ——たとえばエロス的なとか、増殖する生命とかいった——をつくり、それを強調することではない。大切なのは、はじめて見たときの

ビジュアルのインプレッショ

ン、感動だ。僕は原寸大でつくる。

こうしてつくれたボディにモデリングペー

ストをかけ、絵具や染料や顔料を染みこませる。モデリングペーストは、作品に白を生み、

強度を増し、紙の酸性をアルカリ性で中和す

るために。染料はモノクロームな作品に微妙な色彩と陰影をかたちづくるために——モデリングペーストをはじめにかけた部分は白く

残り、染料を先にかけると色彩はモデリングペーストを通して浮び上がりつくる。このよ

うにして、僕の作品はつくられる。

● 言葉から
詩を読み、文章を読む。そのなかから何か引つかかる言葉がある。言葉から

イメージが湧きはじめる

うある。それをビジュアルとどう結びつけていくか、形に運動させていくか。——言葉から新しい運動がはじまる。たとえば、

言葉は、タゴールの詩からと

うした言葉をキイにした新しい言葉の流れとしてつくられる。

かしきり。「描く」ことはあまりにも人間的すぎる。描きこんでいる時間がビジュアルの最初のイメージを消してしまう。自分の手を使わずに紙の上にモノをうつしることはできないだろうか——スライドを映し鉛筆で紙に定着させる試み、写真、感光紙、コピーリンクスクリーン……さまざまな美術のあとで、立体をつくり、それにシルクで刷り込み、染料や顔料をかけてつくる、今の方法にたどりついた。

※

ところで、僕たちの世代の作家は何を読み、何を聞いているのだろうか。考えてみると、同じようなものを読み、聞いているのではなく、いだろうか。言葉が符牒になり、「あ」といえばみんなが「あの辺のことかな」と分かつてしまふ。自動的に似たようなイメージを持ち、気分を分から合う。そういうのを僕はなんとなく気持ら悪く感じてしまう。

新しい言葉が必要だ。とりわけ、オリジナ

ルなイメージ、考え方でモノをつくっていくことをするなら。僕はそう思う。詩とか小説批評・全然違う分野の芸術のある部分を自分の中のイメージに転換して考えていくこと、新しい言葉が必要だ。



「MOON-DIAL」 30×30×28cm
再生紙にアクリラ(モデリング・ペースト)
染料、顔料、木炭、バステル他、1988年

■第4回ホルベインアクリラ奨学者

アクリラ奨学者・第4期生として、以下の115名の方々が決まりました。お知らせします。

- 北海道 小樽市 山本みよ子 ●宮城 仙台市 星純一 ●埼玉 浦和市 井坂健一郎・おひにしゅう子 春日部市 安原竹夫 北葛飾郡 新山雅朗 入間郡 山田順一・綿引明告 狹山市 伊藤七男 富士見市 木武士奮進 上福岡市 石川順恵 入間市 香川元太郎 上尾市 藤井功 鴻巣市 五嶋稔 ●千葉 我孫子市 沼尻昭子 松戸市 木俣創樹・北川聰 市川市 和田賢一 東金市 勝田徳朗 ●東京 千代田区 岩井成昭 台東区 日比野ルミ・綿引風子 北区 尾崎玄一郎 荒川区 塚田賢治 足立区 串田治・唐沢美紀 葛飾区 佐藤尚・高橋理加 江戸川区 斎藤薫 大田区 川越情・山口実 世田谷区 鬼頭朋雅・朴有福 南川博 新宿区 城下るり子 中野区 中西はるみ 杉並区 福士朋子 リサベース・ナイチンゲール・大平誕・関根恵里 練馬区 井崎聖子・今井芳孝 調布市 大島由美子 小金井市 南島隆 国分寺市 高橋輝夫 宮越一昭 国立市 下向恵子・木村繁一 小平市 荒井真一・藤沢ユキヒロ 東村山市 桑原裕子 立川市 加藤チャコ・谷充央 八王子市 小林良一・押尾純子・薄井寛・岡野洋 町田市 永井聰・宮前正樹・佐藤純子 福生市 出口道吉 東久留米市 水口秀樹 ●神奈川 川崎市 吉田茂規・米満泰彦 横浜市 鈴木朝潮・相田正則・当間裕子・西村文弘 津久井郡 中谷欣也・相模原市 牛田恭子 座間市 矢野静明 海老名市 桜井美智子 誠倉市 高橋智子・藤沢市 月岡和子 茅ヶ崎市 高橋勉 泰野市 浜西勝則 ●新潟 栄尾市 佐藤秀治 ●富山 富山市 藤江直人・増山直人 ●石川 小松市 鈴木治男 ●長野 長野市 小山利枝子 ●愛知 名古屋市 原充論 愛知郡 堀田真作・加藤茂次 大山市 落合竜家 ●三重 三重郡 奥津真紀子 名張市 櫻井弘子 ●京都 中京区 井上和洋 西京区 山口嵩志・松山和夫・奥田輝芳・岩野謙人・海東忠彦 伏見区 鈴木春生 ●大阪 中央区 吉井秀文・池田市 吉田浩之 茨木市 高橋義雄 高槻市 八木敏太郎 羽曳野市 小野修 富田林市 緒賀大入 ●兵庫 岐阜市 頼末麻起子 宝塚市 炭谷昇 加東郡 木津文哉 加古川市 平木美鷗 多可郡 春澤振一郎 ●奈良 生駒郡 日下部一司 吉野郡 富松幹夫 ●和歌山 新宮市 三隅啓昭 ●広島 福山市 津川純子 ●高知 高知市 玉造義隆 ●福岡 北九州 大原マリ ●長崎 長崎市 斎野英恵 ●大分 大分市 菅原一郎 鹿児島市 大重満美子 ●オランダ アムステルダム キース・オーバーデベスト (敬称略)

■第5回ホルベインアクリラ奨学制度 募集要項

ホルベイン工業はアクリラを使用して、コンテンポラリー・アートをめざしている方に材料を援助させていただき、優れた作品の創造を推進し、その作品を広く一般の鑑賞に供し、美術界の発展に寄与できることを願い、奨学者を募集します。

内 容 ○この制度の認定者には、1年間にわたり月々一定額(1万円相当)のアクリラを無償で提供いたします。○特別通信誌によりアクリラと現代美術の情報を提供いたします。○認定者はホルベイン工業が要請するレポートと作品・資料の提供をしていただきます。○選考期間終了後、実行委員会による選考を経て、アクリラート展を行います。

授業期間 平成2年11月～平成3年10月(1年間)

応募資格 この選考制度に応募できる資格は18歳以上45歳以下で、コンテンポラリー・アートをめざしている人とします。

募集人員 100名

申込先 ホルベイン工業株アクリラ奨学制度係

- ▶〒170東京都豊島区東池袋2丁目18番4号
- ▶〒577東大阪市上小阪1丁目3番20号

申込締切 平成2年9月20日(当日消印有効)

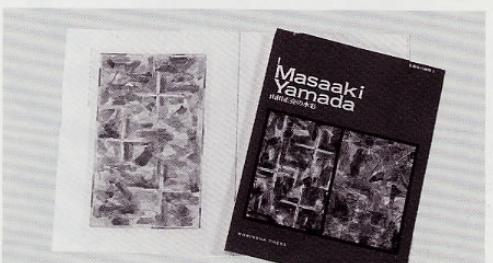
選考方法 ホルベイン工業で組織する選考委員会で厳正に選考させていただきます。

発 表 郵送により通知させていただきます。

(注)応募用紙等はアクリラ奨学制度係までハガキでご請求下さい。

■山田正亮の水彩

〈光林社の画集シリーズ〉の第1巻として、「山田正亮の水彩」が発刊されました。体裁: B4判・34P、オールカラー、作品図版15点、定価1,500円(消費税含まず)。出版元: 光林社出版。TEL: 075(441)3177～8・6793



きずり出す。そしてこの風景が、なぜ私を魅了するのか、その理由を明らかにすることを企てる。

そんな時に、この厄介な「存在」というものが気になりだすのだ。

仮に地平線だけの広い単純な風景が、眼前にあると仮定しよう。その風景のなかに一本の立木を配置する。するとそこには両者の「存在」の関係が生まれてくる。

そして、その立木が存在することで、一人の人物を「存在」として想起することも可能だ。その「存在」の関係性が、私は気がついて仕方がない。

現実は、早いテンポで環境を変化させ、日々常に変化させる。そして、さも自然のように風景として提示する。それは、ある意味では時代性をおびた風景といえるかも知れない。

しかし、そんな変化のなかにあっても、変わらないものも、数多く見つけることができる

「雨後」(あめのち) 145.5×227.5cm (部分)
キャンバス・紙・アクリル・デラントラップ 1988～1989年



る。それらの「存在」と、変化する風景の「存在」が、交差する関係性を、私は興味深く見ているし、とてもおもしろいと思っている。

その交差するポイント多分に風景なのだと

ト、自分のものだけでしかない風景を、描きた行為をくりかえすこと、私がなぜ、ここにいるのかという「存在」の意味を、私自身の手で明らかにできたらな予感がする。それは、私にとって生まれてきただけの価値があることのようにも思えるし、描き続けただけのなにかをもつて、魅力的なものなのだが、どうなのだろう。

それは、私にとって生まれてきただけの価値があることのようにも思えるし、描き続けただけのなにかをもつて、魅力的なものなのだが、どうなのだろう。

holbein

ホルベイン工業株式会社
東京都豊島区東池袋2丁目3番4号 ☎ (03) 393-1205
東大阪市上小阪1丁目3番20号 ☎ (06) 723-1555

ACRYLART

発行日 平成元年11月20日

発行所 ホルベイン工業株式会社
東大阪市上小阪1-3-20
TEL (06) 723-1555

発行人 高木幸雄



たっぷりの、ランク。

アクリラ大型容器販売システム

ホルベインでは、アクリラ製品をより自在に、たっぷりと使っていただきため、大型容器によるアクリル絵具(全色)とメディウム類の受注販売を始めました。容量は、330ml、1l、3l、12lの4種類です。

左記の表をご参考に、必要な絵具、メディア類の種類と容量・個数をお近くのホルベイン製品取扱い店にお申しつけください。申し込み店、もしくは従来サイズと大型サイズの中から、自分サイズのアクリラが見つかります。

製品名	容量	330ml	1l	3l	12l
アクリラ(絵具)シリーズナンバー A色	2,200	*5,500			
B色	2,800	*7,000			
C色	3,400	*8,500			
D色	4,500	*11,300			
アクリラ(メディウム類) ジェッソ Mタイプ	レギュラーサイズ	2,700	7,800	*29,000	
ジェッソ S.L.ブラック	レギュラーサイズ	3,300	9,500	*35,000	
モーリングベースト	レギュラーサイズ	2,700	7,800	*29,000	
ジェルメディウム	レギュラーサイズ	2,700	7,800	*29,000	
グロスマディウム		2,700			
マットメディウム		2,700			

本印は特注扱いになりますので、納期に多少時間かかります。アクリル絵具の330ml、メディウムの1l、3lの一部に付いては市販されているものがあります。ホルベイン製品取扱い店でお尋ねください。