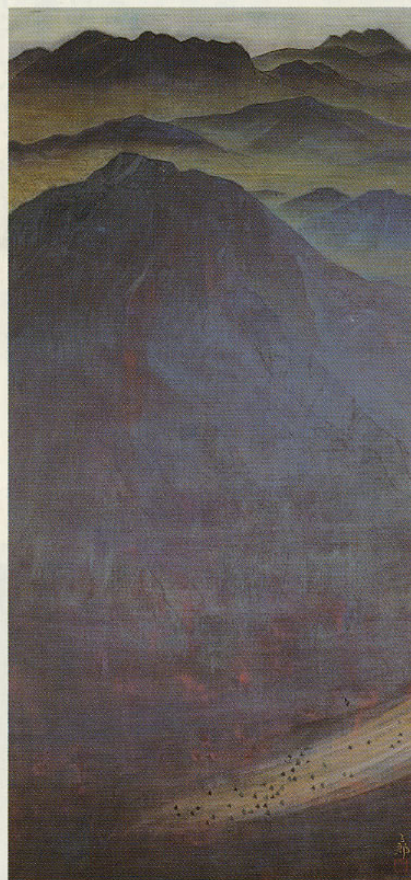


ACRYLART

VOL.12



久住三郎 "Afar" 116.5×47cm 岩絵具にアクリル・メディウム 1989年 (左) "Their way wood" 115.9×54.9cm 岩絵具にアクリル・メディウム 1989年 (右) To me, "breathing" of the paper and paint is of crucial importance. Knowing the merits of acrylic, I still prize familiar materials used in Japanese painting — rock-color and glue — with a feeling that is more than simple partiality. This is because these materials have a sense of history — they are permeated with the Japanese culture and climate, and their potential has been thoroughly explored while maintaining an all-encompassing relationship with the textures of pen and paper. The feel of the brush as it slides across the paper, the way the paint collects on the canvas, the way it matches the paper, and the way it permeates the canvas ... The Japanese style of painting is the relationship between the painter and his or her materials, — refinement, mastery and communication. To be partial or "cling" to one's materials in this sense does not stop at such concepts as "to know thoroughly" or "to be able to use." If this were so, painting and creativity would stop there as well. The choice of which materials to use is one of the most important issues for an artist, something indispensable, something that one makes a part of oneself. Saburo Kuzumi

色の粒子、表現の粒子。

久住 三郎

久住さんは日本画家として、岩絵具、膠にこだわり続けている。それは、風土や伝統といった問題を越えて、作家の表現行為と日本画素材が切っても切れない関係にあるからだと言う。素材としての岩絵具、膠が作家を触発し、試し、ときに矛盾するものに向かわせる。もともと、岩絵具、油彩、テンペラ、アクリル等の素材は異質のものではない。メディウム（糊剤）の違いによって、油絵具と呼ばれたり、アクリル絵具と呼ばれているにすぎない。表現—素材の深い関わりの中から、作家はそのことを認識し、自らの表現行為の中に取り込んでいく。

●昨年、日本画家として個展をニューヨークでなさった。それも、アクリルという、久住さんにとっては初めての素材を使つての仕事だったわけですが、その時の体験からお話ください。

●日本画をそのままニューヨークに持っていったのでは、氣候風土に合わないために画面が割れてしまう。向こうでは、絵画をガラスに入れて展覧するという習慣がない。したがって、人が触つても壊れない画面でなければならぬ。パネル貼りははずして輸送することも不可能だし……。岩絵具、紙、膠といった素材で描くためには制約が多すぎたため、結果的に日本画の岩絵具をアクリル・メディウムで溶いて、麻のキャンバスに描くことになった。

●アクリル・メディウムを使つてみてどうでしたか。

●アクリルのよさ、キャンバスの素晴らしいさを再確認しました。今まで、日本画の伝統として紙と膠と岩絵具を使つてきた。ところが糊剤としてアクリル・メディウムを使うと、非常に気持ちよく描けていく。クールで、美しく、堅牢な画面ができる。

●油絵は油テンペラ、日本画は膠テンペラ、アクリルはアクリル・テンペラ……。端的にいってしまえば、糊剤（つなぎ剤）が違うだけだ、ということが出来る。

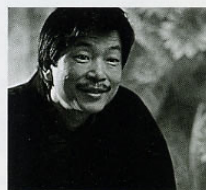
●しかし、日本画の場合、粒子と粒子の間を膠でつないでいくため、その間に空気が入ってくる。紙は細い繊維の間に空気を溜めている。絵具も紙も呼吸している。ところがアクリルの場合、基底剤や、アクリル・メディウムと水との関係を工夫しないと、粒子の間を全部埋めてしまう。僕にとっては（息をする）ということが非常に大切なわけです。アクリルのよさはわかってても、慣れ親しんだ日本画の色彩——岩絵具と膠——には、こだわり以上のものがある。それらは、日本の風土にとけ込んだ歴史を持つていて、その中で、筆と紙といったテクスチャーと総合的に関係しながら研究され続けてきた。筆の滑り、絵具のたまり、紙とのなじみ、染み込む具合……。日本画の描き方は素材と作家との関わりの中で、洗練され、極められ、伝わってきたわけですね。こだわりというのは「熟知した」とか「使える」というだけに止まってしまうものではない。そうなるってしまえば、絵も創造力もそこで止まってしまう。そうではなくて、身についたものとして、作家のテーマと不即不離のものとしてある。

●久住さんの作品のテーマはどこから求められるのですか。

●自然から受ける感動です。そのために、取材はしょっちゅうしないといけない。自然というのは風土の中で息づいている、生活しているものだと思ふんです。同時に、日本画の素材も風土とくっつききれない関係にある。だから、取材は自然の形象や印象をスケッチするとともに、色材を探りにいく旅でもあるのです。



A Girl and Spring Flower 224.2 × 168.3cm 岩絵具にアクリル・メディウム 1989年



■くずみさぶろう

1946年東京生まれ。東京芸術大学日本画科卒業、同大学院修了。現在、日本美術院院友。79年、88年個展。89年にニューヨークで個展。

●日本画絵具は、岩や砂や泥から抽出された色の粒子で作られる。色の粒子は、久住さんの印象というフィルターを通して、濾過され、不純物を除き、表現として画面に定着する。

●膠で溶いた岩絵具の粒子を、溜め、流し、沈澱させる。粒子の密度によって、微妙に発色とタッチが異なる。しかも、色材そのものが美しいから、工夫次第でマチエールは無限に作っていきける。日本画は、ともすれば工芸的なところに陥りやすいといわれる。岩絵具は、使えば使うほど美しさが発見できるので溺れてしまうわけですね。ニューヨークで現代美術に関わっている人たちと話をしたのですが、日本の工芸的な創造活動という話になった。マチエールやテクスチャーにこだわる工芸的な創造力は、本当の創造力ではないという。ニューヨークで個展をしたときいばん感じたのは、彼らは日本画の岩絵具とか膠とかいった素材には関心を持っていない。関心を持つのは表現そのものであって、テクスチャーやマチエールはいつてみればどうでもいい。そのことをはつきり認識しましたね。しかし、作品としてある以上、人が客観的に見て何かしら感動を得ること。その根底のひとつに美しさというものがある。それは、常に忘れてはならないことです。

●素材にこだわっているのではなく、実は表現そのものにこだわっているのだ。自然の印象は、岩絵具、膠という濾過装置を通して現れる——ということですね。ところで、岩絵具は比重とか粒径の違いなどから洋画のような混色ができない。その辺に不便を感じたことはありませんか。

●狙った色をつくりだすということは難しいですね。特に天然のものは不純物が混じっている、粒の大きさも比重も揃いだから特に難しいといえます。

●岩絵具でよく「キラ」という言葉が使われますが、キラというのは何ですか。

●ブルーは一色でブルーではなく、黒や緑青などいろんな色が混じり合いながらブルーという色ができあがっている。それが、逆に色の深みや厚みを作っていく。キラというのは白雲母の微粉のことで、どうさ(ミヨウバン)と膠と水の混合液(と混合して絹や紙に引くキラビキとして使われます。巻物(軸はかりでなく、お教など巻物にも使われた)にするとよく用いられるのですが、下地に柔らかな光沢がもたらされ、上色が冴える効果がある。岩絵具にキラが入っているのではない。岩絵具の輝きというのは、不揃いな粒子が光るためです。粒径が大きくなると、光を反射して、発色するさいの現象も異なる。

●水晶末に合成樹脂でオーバークコートして色をだす。粒子の大きさを均等にし、比重を同じにすれば洋画のように混色できる。今まで出なかった中間色とかが作れるようになる。隠蔽力と耐久性はかなり強くできるんですが、どうでしょうか。

●岩絵具独特の輝きというのは、少し弱くなるでしょうね。それは、キラビキとか水晶末を加える技法である程度カバーできることもある。岩絵具には、そもそもこうしてはダメだという制約はない。その辺の砂や泥を採ってきて作る。混ぜ合わせると、不純物が入っているため矛盾するような色ができる。焼けば色調が変わる。非常に取り扱いにくい素材だけれど、だからこそかえって自由である——のですから。



(上) They're singing in early autumn 85.1×116.8cm 岩絵具にアクリル・メディウム 1989年
(下) Dew Flower 90.2×115.6cm 岩絵具にアクリル・メディウム 1989年

岩絵具の発色

現在、日本画を中心に利用される「岩絵具」は発色のエキゾチックさ(異質感)から各種の表現に活用されている。ここでは岩絵具の発色のメカニズムを解明してみた。

岩絵具の発色と顔料の発色

A. 粒径の違いによる発色メカニズム

洋画の絵具に使用する顔料の粒子の大きさと岩絵具の粒子の大きさを比較したものが表1である。ここでも理解できると思うが、岩絵具でいちばん小さいものでも洋画絵具の顔料の数倍の大きさである。岩絵具のエキゾチックな発色はこの粒径にある。

粒径が大きくなると光を反射して発色する際の現象が異なる。その理屈を説明したのが図2である。粒径の小さいものは光が粒子内を通過する距離が短く、吸収される割合が少なく明るい発色をする。

顔料の種類	粒子の大きさ
パーミリオン	3~8 μ
ビリジャン(チント)	0.5~0.05 μ
岩絵具13番	10~15 μ
8番	15~30 μ
4番	80~120 μ

表1

反面粒径が大きくなると光のエネルギーはたくさん吸収され暗い発色になる。岩絵具の粒子が粗くなると色が濃くなるのはこのためである。洋画絵具の顔料は粒径が小さいので彩かに発色する。

B. バインダーによる発色のメカニズム

日本画は岩絵具を膠の薄い液で粗い粒子の接点だけを接着し、個々の発色成分の反射光を見る発色メカニズムだが(図1参照)、洋画の絵具の発色成分(顔料)は油やアラビアガムの濃い接着剤で描くため、接着剤の屈折率が作用して粉体同士と比較した色と異なった発色をする。特に、油絵具は屈折率の大きい油が接着剤となるので屈折率の小さい顔料は油との屈折率の差が大きくなり光を奥まで通し、反射して外に出てくる光が弱くなるので膠やアラビアガムを接着剤としたときより発色が暗くなる。

日本画のもう一方の発色特徴として岩絵具の粒子同士の接点に空間が出来ると言うことがある。(図1参照)言い換えると、日本画は発色成分が接着成分の影響を受けないので岩絵具のみが光を反射、屈折して発色しているが、油絵具は油(接着成分)の中に発色成分(顔料)があり、互いに密着しているので二つの屈折率が作用して光が左右され色は透明感を出す。日本画の場合はこの作用がないので色は不透明になる。このメカニズムが岩絵具特有のエキゾチックさをかもし出す。(図3参照)

岩絵具の活用

岩絵具を活用するには以上のような特徴の応用になるが、まとめると次のことが考えられよう。

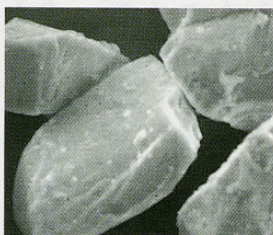
●粗粒子の空間と積層を活用する

油絵具やアクリル絵具に使用された発色成分(顔料)は岩絵具のような粗粒子ではないので、たとえ13番のような岩絵具とし

岩絵具比較写真(×5,000)

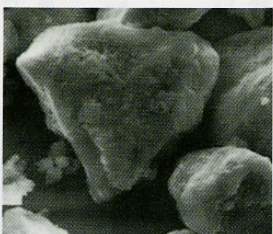


①天然岩絵具(辰砂)



②新岩絵具 ③番(黒群青)

珪石と金属化合物を熔融して発色させた岩絵具のため、陶器や七宝の釉薬と同じガラス質で、稜線は直線である。



③優彩 ④番(ホルベイン研究品 山吹)

化学的に処理した岩絵具のため、稜線は丸みを持っている。



④普通の顔料(ウルトラマリン)

粒子が非常に細かい。

ては細かい部類の発色成分(岩絵具)でも粒子径は大きい。粗粒子で彩色した場合、粒子同士は空間を作って色面を構成する(粒子と粒子の間に空気が入る)ため、不透明で明るい、しかも光を乱反射した無光沢の画面をつくる。

これに類する絵具はあまり他に見つからない。基底材の選択にもよるが、この岩絵具をアクリルのメディウム(マットメディウム)を利用して使用すると膠とよく似た色面を作ることができる。世界的にもユニークな絵具である岩絵具を科学して一歩前進させようとホルベインでは岩絵具の研究を続けている。天然の鉱石を粉碎した天然岩絵具や、珪石を加工した(ガラス)新岩絵具があるが、どれも比重の重い絵具であるため、基底材に負担を掛けやすい。また加工段階に幾分偶然性が作用するので、色の一定化がむづかしく「色ぶれ」が付きものである。最も不便なのは、粒子が小さくなると色が淡くなり、その上表面積が多くなるため色が白っぽくなってしまふ(岩絵具の番号で数字が大きくなると白くなっているのはご存じの通り)ことである。これではあまり使いやすい絵具とはなりにくい。ホルベインが研究中の岩絵具「優彩」はこうした従来からの不便さを解消し、粗粒子絵具による表現をより発展させてくれる岩絵具である。

●点描法的混色を利用する

岩絵具を2色混合するのと油絵具を2色混合したのとは違った発色をする。これは印象派が応用した点描法と同じ理屈で、粗粒子が並列に並ぶと人間の目が、というより人間の感覚が脳の中で混合して二次色をつくる。これは顔料を加工した絵具とは全く違う色彩表現である。これを可能にするには岩絵具の色それぞれが同じ比重でなければならぬ。なぜなら、もし比重の違う2色を混ぜて二次色をつくっても、画面で比重の重い色が早く下に降り、ゆっくりと降りてきた軽い色はその上に重なる現象になる。これでは混色した目論見がふいになってしまふ。「優彩」はその不便さを解消するためにどの色も同じ比重にしてある。従って天然の岩絵具では自由に出来なかった多色混合が可能になり視覚混合の粗粒子の特徴を十分活用できる。

粗粒絵具で表現するときは下の粒子を大きく、上の粒子は小さくして描くと頑丈な塗布面となり、しかも十分な発色効果が発揮できる。このときに乗せたい微粒子の色が濃い色ばかりだと、めりはりのきいた表現ができなくなる。「優彩」の研究ポイントはここにもあった。伝統的な日本画に淡い色面構成が多いのもこうした使いにくさ克服の結果とも言えるのではなかろうか。あまり利用の機会はないだろうが、天然岩絵具を油で練って使用すると化学変化を起こし、黒ずんだり、暗くなったりすることがある。これもタブーのひとつだったが、油絵具と併用したい時にも岩絵具が使えるように、油にも強い粗粒絵具にしたのが「優彩」である。

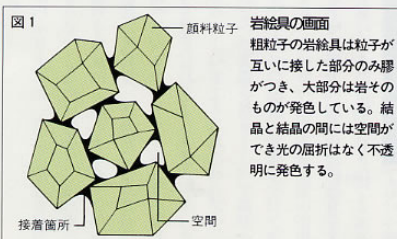
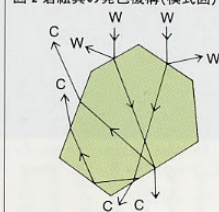


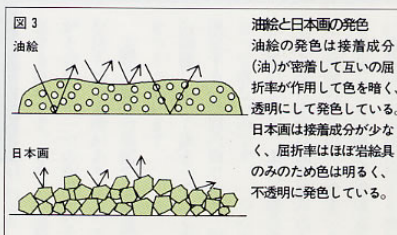
図2 岩絵具の発色機構(模式図)



岩絵具の発色

岩絵具の大きな粒子に当たった光は、表面反射、透過屈折をして発色する。粒子が大きい程内部深く透過し光のエネルギーを消耗させるので色は弱くなり、暗く、透明感を出す。

(顔料光線の反射と屈折、Wは白色光、Cは有色光)





土の家II 89.0×381.0cm 紙本着色(和紙・岩絵具・膠) 1988年

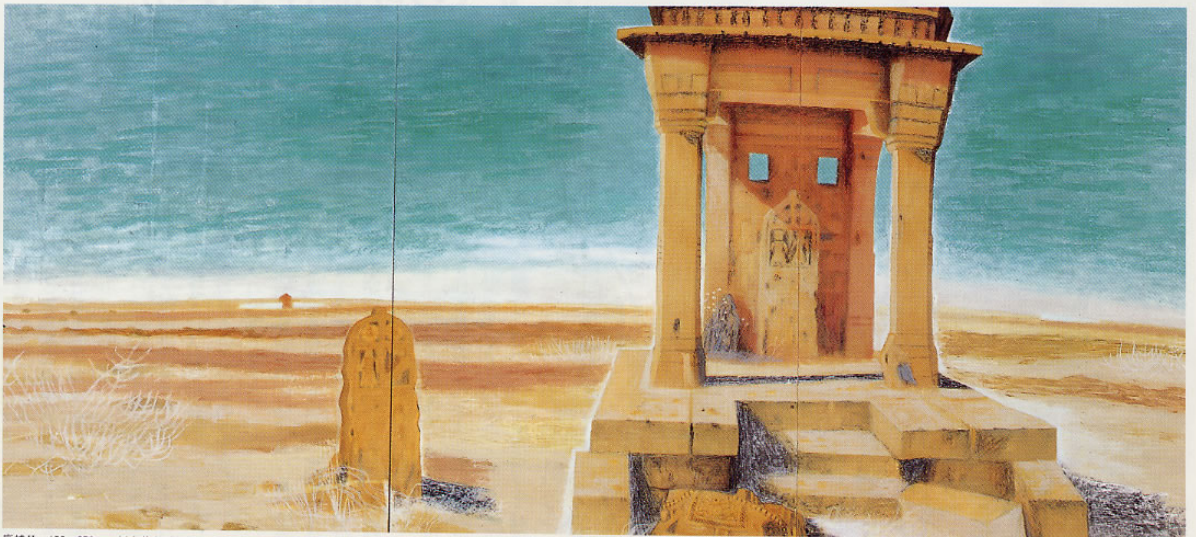
創造と破壊のしあわせな交錯。

インドを描く画家がいる。秋野不矩、1908年生まれ。

1961年、初めて、インドの熱い大地に触れたこの日本画家は、
まるで、そこを自分の故郷のように感じたという。

以来30年近く、彼女の描くものは、緩やかに、また確実に変化を続けてきた。
破壊があるから創造がある。

ヒンドゥーの世界に今も生き続けるこの思想をそのままに、
日本画の枠組みを壊し、自らの作風をも壊し続けるこの画家のまなざしは、
しかし、豊満なインドの女神のように優しいものであった。



廃墟II 150×270cm 紙本着色(和紙・岩絵具・膠) 1989年

成熟し、あるいは爛熟した文化を再び活性化させるためには二つの方法があると、僕は常々考えている。一つはフェノロサがとった方法。岡倉天心と並ぶ近代日本画の生みの親であるボストン生まれのこの論理学者は、日本に来て、日本画や禅、能、漢字等に非常に強く打たれ、一生懸命勉強した。その結果、爛熟したヨーロッパ文化と対等で異質な文化としてそれを盛んに紹介し、その後のヨーロッパ文化及び日本の文化に影響を与えた。これは、いわば文化の異質なものの出会いによる活性化と言ってもいいだろう。一方、これと違った方法で文化に新しい風を送り込んだのが、マルセル・デュシャンである。デュシヤンのとった方法は、爛熟した文化をレダクションつまり、「還元」するということ。要するに、自らの文化を赤ん坊のようにもどし、出直す。例えば線や面が複雑に組み合わさって生まれた形を単純な造形要素に戻し再構成したのが抽象画なら、デュシヤンはそれを極限まで進めたアーティストであったといえる。

フェノロサは、異文化を自らの内側に取り込み、より大きな拡がりを作った。デュシヤンは、自らの文化を元に戻して単純化し、新たな組み立ての可能性を探った。

今回、秋野不矩さんをお訪ねしようと思ひ立つた



のは、彼女の作品のなかに、この二つの方法が一体化して意識され、又は無意識のうちに実践されていることを確かに見たからである。(宇佐美圭司)

**フェノロサは異文化を
自らの中に取り込み、より大きな
拡がりを作った。
デュシヤンは自らの文化を
還元して単純化し、新たな組み
立ての可能性を探った。**

宇佐美圭司



紅雲 208×174cm 紙本着色(和紙・岩絵具・膠) 1938年 京都市美術館収蔵



少年群像 117.7×147.5cm 紙本着色(和紙・岩絵具・膠) 1950年

最初の転機。

宇佐美 ます、不矩さんの60年のキャリアの中でも、大きな転機となったと思われる「創造美術」のことからお話を始めたいんですが。

秋野 「創造美術」ができたのは昭和23年です。

宇佐美 そうすると、敗戦のすぐ後ですね。やはり焼け野原になった中に、変えよう、そこで新しい文化を創ろうという息吹が……。少年群像を第3回目の展覧会に出品されていますが、ここで、変化がいへん際だつていますね。

秋野 変わるというより、目覚めたんです。「たあいもないもの、日本画なんて」って(笑)。そりや、それまでも無意識に自分の好みとか方向が多少は出ていたかも知れませんが、それを意識して、もつと自覚的に描き始めようと思つて、「創造美術」を作ったんです。それまでの日本画の因習的なものをぬぐい去って、自由に描こう、ということですね。それと大きなことを言つて、世界性を宣言しましたけど(笑)。宇佐美 やはり、戦後アメリカから入ってきた抽象絵画とか、そういったものの影響があったんじゃないでしょうか。フエノロサが日本文化に触発されたのと逆ですね。と同時に、デュシランではないですが、従来の日本画の洗練された形式の上になだのつからんじやなく、もともと戻そうというような力もあった。秋野 非常に無意識だったけどね。私は油絵の展覧

会は好きでよく見ました。だから、やはり影響はあったでしょうね。ただ、そこまで意識していたかというところ、そんなものとは違います。お恥ずかしいです。

宇佐美 「創造美術」を結成されてから15年後くらいですか、今度は「創画会」を結成されていますね。秋野 その前に「新制作」の日本画部だった時期があります。「新制作」から同じような主旨だし、こちらには油絵と彫刻と建築があるから一緒にしませんがといわれて、10何年やりました。だけどやはり日本画だけでやりたいという意見があつて、もともと戻そうとしたら洋画に「創造美術」という団体が別にあつたんで「創画会」にした。「創造美術」「新制作」「創画会」と名前は変わっていますが、ずつとつづきなんです。

ずいぶんいろいろとやりましたよ。「新制作」の時も油絵の部屋から日本画の部屋へ入ってきてもらったからなかつたり、いろいろな作品がありましたからね。もつとも周囲は分かっているくて、他所に行くところの次は日展です(笑)。なんて、ご挨拶なことよく言われましたけど(笑)。

宇佐美 このアクリラートを読んでいる人の中にも「創画会」に出品している人が何人かいると思います。不矩さんがなさってきたことは、ずいぶん実験的というか、日本画の世界としては画期的ですよ。先程言っていた「少年群像」なども、かなり斬新

な表現だと思ふんですが、不矩さんの最初のこの絵、たとえば「紅蓼」と比較してみますと、いわゆる日本画的構築を脱した痕がはつきりあると思うんです。構築せずというところに持つて行きながら、どう構築するかを同時進行させている。そういう非常に矛盾した中で、新しい方向を模索するという仕事になっていきますね。レダクションとコンストラクションを同時に言うということ。新しい思想の流行語にデイクンストラクション(脱構築)というのがあるけれど、言葉としては、これに対応する試みがなされたと思います。

不矩さんの脱構築はその後インドでの生活の発見というか、土の発見につながっていく。

偶然かつ必然の出逢い。

秋野 インドに行ったのは一九六一年だから、「新制作」になってからです。最初本当に困ったんです。

新しくなつたと、みんな注目するでしょ。これからの方向を迷っていたんです。それがインドへ行ったら本当にスムーズになって。私の思っていた風景が現実そこにあったんですから。

宇佐美 後にその時の体験を、異文化との接触というよりも人間の生の生活に出逢つたということだつたと書いていらしますが、インドに行かれたのは、たまたまだったそうなんです。

秋野 そう。当時、京都芸大の教授をしていたんですが、インド哲学の先生で日本画の研究をしている方が居て、誰かインドへ行く人はいないかと言われまして、ぜんぜんインドのことを知らないのに、すぐ「私が行く」といつてしまつたんです。その時は1年程居ました。

それまでも、色の黒い女や子供とか、知らないけれどまるでインド人のような絵を描いていた、実際行つてみると、私が本当に好きなタイプの、筋肉の余りついていない男達の半裸の姿とか、花でも、私の好きなカンナとかサルズベリといったものが至る所にあるでしょ。まるで故郷に帰つたような気がして嬉しかったんです。行つたのは全くの偶然なんです、自分では必然のように思えた。

宇佐美 そういう幸せな体験ができるというのは滅多にないことだと思います。創作活動は現実世界とある程度の違和感をもって成りたつていて。架空の世界でもあるわけです。だから不安になつてきて、



中庭の折り 129.5×134.5cm 紙本着色(和紙・岩絵具・膠) 1984年

とにかくインドが好きで、インド人が好きで……。
その辺りにいる、クーリーやリキシャを
引いているような路傍の人々が、私の絵を育て、
描かせているのだと思います。

秋野不矩

架空の世界、表現活動というのは、

現実とのある程度の隔たりを持ってやり続けなければならぬ。不矩さんの場合は、

現実(インドの日常)と絵との隔たりがとりはらわれて一体化する滅多にない幸せなケースだと思っています。

宇佐美圭司

その架空性というのを信じきれなくて、すぐに地上の方に戻ってしまうのが普通なんです。

それが、不矩さんの場合は、インドの日常が自分の本当の表現の世界で、自分のやろうとしていたことがそこにあったという感じがしたんでしょうね。

そうすると、生活している現実そのものと、絵との隔たりがなくなってくるから。

秋野 初めて行ってから30年になりますが、インドはいつ行っても変わらないんです。特に田舎の方へ行くと、一〇〇年も前からそんな生活じやないかという感じ。それに、古いしきたりとかも延々と続いていますね。ヒンドゥー教ですけど、家具一つにも宗教的な意味合いがあるし、みんながそれぞれ自分の神を持っている。

そういう気持ちが続いていきますから、経済的に見ればすごく惨めな国に違いないですが、反対に精神は豊かじゃないかと思えます。ただ、私は言葉ができませんし。話ができて、本当のことが分かったり嫌になりますよ、とも言われるんです(笑)。

どこにいても、インド。

宇佐美 それにしても何度も行つてつらいですね。つこう7回ですか。一種の取材旅行という形ですね。

秋野 取材とかいうものじゃないです。とにかくインドが好きで、インド人が好きで、お金持ちや偉い先生なんかじゃなく、その辺りにいるクリーヤリキシヤを引いているような路傍の人々が好きで、彼らに逢いたいと思つて行くんです。

よく、「インドで、どこがよかったですか」と聞かれますけど、私はどこもいいんです。間違つて行っ

た所も、どこでもいいと思いましたね。

宇佐美 そういうことが、絵を描くことにつながっているんですね。今のお話に、不矩さんの絵の感じが、そのまま出ていますね。

作品を見ながら、お話ししましょうか。これはガンガー(ガンジス川)ですね。

秋野 そう。むこうの雨季は、スコールが何回も降つて、ものすごく増水してしまうんですね。そんな海みたいなガンガーです。

雨季のインドって面白いですよ。陸でもそうですが、一部分に雨が降つても、他は陽が照つていたりして。そういうのを描きたいなと思つて。

宇佐美 これは(中庭の祈り)というタイトルですが、その白いは米の粉でした。

秋野 ええ、米の粉で描いている。毎朝毎朝、5時とか8時半の鳥が起きたす時刻に、庭や道路を掃き清めて、牛糞を溶かした水を撒くと、そこが聖地になるんです。神様をここに呼んで家の中に導く。幸せの女神、ラクシュミですね。この模様はそのシンボルなんです。抽象的でもいいでしょ、なかなか。この前もケララまで行つてきましたけど、やはり描いていましたね。

でも、みんな道に描いていますから、踏まれて消えてしまふ。だから毎朝描くんですよ。これは、写真撮つてきて描いたんですが、地面の絵がうまく写らないんです。だから少ししらえて描いたんです(笑)。

宇佐美 実際の制作は、あまり現地ではなさらないですね。

秋野 むこうでも描かなかったわけではないのだけれど、そういった作品は火事で焼けてしまったもの



ガンガー(ガンジス河) 148×266.5cm 紙本唐色(和紙・岩絵具・膠) 1979年

が多いんです。特に初めて行ったときのものなど、ほとんど焼けてしまいました。下手でしたけどインドラらしい絵ですね。

宇佐美 9年前ですが、京都市内にあったアトリエが火事になったのは。しかし、焼けたのは悔しいですね。

秋野 下手だったから、焼けてよかったとも思いましたけど(笑)。

宇佐美 それで、現在の京都の北山のさらにその奥の美山町にアトリエを移されたわけですが、インドとはかけ離れた環境という感じもしますが。

秋野 ここでもね、5月頃など、朝は「インドみたんだな」という感じがしますよ。夏でケシが咲くころの朝の感じに似ています。

それに、私、インドの絵を描いていると、多少でもインドを感じられるんですよ。このアトリエの周辺は非常に日本的な風景だけど、反対に私は、非常に乾燥した砂漠地帯であるとか、そんな風景を思いうかべながら描くんです。好きなところだから写真にも撮るし、それを見て、その時の気分を思い出す。実際の制作の材料としては写真は間に合わないですけどね。そして、あまり長行かないで感じが鈍ってくると「ああ、もういっぺん行っちゃった」って行っちゃうんです。



土の家 60×74.5cm 紙本着色(和紙・岩絵具・膠) 1983年

や」と思っています。

宇佐美 インドを思いながら日本で描くという、独自のイメージを生み出したと思うんですが、非常に珍しいやり方ですね。

普通、描くときは、物語とかシーンとか目に見えない構想があって描くじゃないですか。ところが不矩さんは、非常に具体的な感觸、例えば土の臭いかを思い出しながら、それをここで視覚化していくという作業ですからね。

不矩さんにとつてのレダクションは、はるばるインドから、ここへ届けられているんですよ。あるいは自分の中に作り出すように努力していく。自閉症

遠足へ行くと、絵具が
落ちているんですよ。石なんです、
割ると中が鮮やかな朱色。
まるで辰砂のよう――。

秋野不矩



■あきのふく 1908年静岡県生まれ。

静岡県立二俣高等女学校卒。31年第12回帝展に「野に帰る」を初出品。

48年創造美術を結成。51年第1回上村松園賞受賞。

62年インド、ジャンチニケータンのビスバパーラティー大学に客員教授として招かれ1年間滞在。

以降再三にわたってインド訪問。74年京都市立美術大学名誉教授となる。

85年「秋野不矩自選展」を大阪、京都、東京、浜松で開催。

京都市文化功労賞、京都府美術工芸功労賞等受賞。

現在、京都府北桑田郡美山町在住。

という病気がありますが、あれも一種のレダクションなんです。病気ではありますが、外界との関わりをきまりきった約束をどんどん元に戻していく。そして戻っていった時に土なら土、草なら草と対話する形が通常の場合と違ってくる。

ところが、不矩さんの場合は非常に自然に、不矩さんという人間の体質にピタッとあつた形でインドというレダクションがあつた。非常に羨ましいケースだと僕は思います。

インドの土で描く。

秋野 インドの色だね。赤土の色が、地方によって色の濃さもあつたりするけれど、本当に好きな色だね。そういう色で、家とかお寺とか建っているようにするでしょ。それも、私には、もってこいでしたね。

宇佐美 やはりインドでも、その土を使って、実際に描かれましたか。

秋野 インドでも以前は、土とか金とか朱とかね、日本画の岩絵具と同じ自然のものを使っていたわけなんです。

清と濁を超えて。

ところが、私が実際インドへ行ったとき驚いたのは、そんな絵具、何にもないんです。植民地になって、王様お抱えの絵師たちがみんなお払い箱になって、伝統の絵具屋もなくなっちゃった。教えていた学生たちも、日本から輸入している安物のチューブの絵具で描いていたんです。

だから、私は学生に「その地面に本物の黄土の絵具がたくさんあるじゃない。それで描こう」と言っ

て取ってき、膠で溶いて野原の風景を描きました。それに遠足へ行くと、絵具の材料が落ちているんです。石なんです、割と中が鮮やかな朱色で。まるで辰砂のよう。「こんないい絵具があるじゃない」と言っ、私は持つて帰るのに、学生はそんな面倒くさいことはしない。捨ててしまふんです（笑）。それでも、もういい白石を硯ですって使うくらいはしていましたけど。

日本でも、私、陶器用の赤土の色、特にこの辺りの赤土が好きですから、陶土屋さんに届けてもらってますよ。油の人でもできますよ。ブラックの作品にも砂を使っているものとかあるでしょ。

ただ、泥や岩絵具は、透明度の点や、非常に深い色を求める、ちよつと物足りない。もつと深い黒が欲しいと思うんです。油だったらあるのにな、と思います。

宇佐美 不矩さんは、ちよつと環境が違つたら、油を描いていたかも知れない。

秋野 「新制作」の時も言われました。内田巖さんに「あなたは油絵が描けるよ」って。

宇佐美 しかし、油絵もそうですが日本画もプリントされてしまふとかなり現物と違います。ぜんぜん質感が違ってくる。残念ですね。

秋野 このまえ、宇佐美さんとインドへ一緒したとき、カルカッタで路上に寝ている人を見て、普通だったらかわいそうとか言うのに、宇佐美さんは「自分も同じようで安心する」とおっしゃったでしょ。あれが素晴らしいと思いました。そんなふうに見てくれる人がいて嬉しかった。

宇佐美 インドへ行ったという人は、僕なんかもううだけ、インドではなく自分を見ているわけですから、結局自分の好きなものを見るわけで、嫌いなものは見ないんです。

日本で作られた感受性というフィルターをとおしてインドを見ている。そういう意味では、僕のインドとの出逢い方と不矩さんの出逢い方が、ちよつと違うんだな。どう違うかは、なかなか言いにくいけれど。

とはいえ、カルカッタは文句なく素晴らしいです。自分の子供時代がそこに映し出されているような気がして、懐かしい感じがたまらなかった。

また、インド各地でみつけた崩れかけている街や石の像も、まるで自分の昔の絵を見ているような気分になりました（笑）。自分の再発見ですね。そういうことがカナダやスウェーデンに行ったときに起こるかという、そうはいかないでしょ。つまり、場所的に、われわれの文化そのものをレダクションするような働きがインドにはあるという感じがしました。

インドが好きということは、単に文化遺産というのではなく、裸足になつて歩いているという感じが、われわれの子供の頃も裸足だったというのを思い出させるということじゃないですか。

秋野 そう、みんな裸足でしょ。裸足って、私はい

いと思うんです。ただ、熱くて歩けないけど（笑）。

上に親近感があるんですね。私たちが裸足で外を歩くと汚いとか、裸足で上がつてきてはいかん、という観念があるけど、土も下も同じよ。

ある時、インドから来られた日印協会の会長さんを桂離宮に案内したの。そしたらその方が庭を見たら、ボンと下に降りて裸足で散歩してきて、またボンと縁側から上がつて来たの。解説していた人が怒りましたけど、紳士でも平気ですね。土の上を歩くのは、初めて行つた時から、私、そういうのが大好きだった。

宇佐美 文化を作るときに、やはり区別しないといけないから、区別は必要だと思ふんです。ただ、それが固定化しちゃうと感ずることができなくなつてしまふ。インドでは、これは清潔、これは不清潔といった、われわれの持っている規

準が大きくずれるから。秋野 それどころか、広場のお米の穀殻の上にちよこんと何かが置いてある。それが牛の糞だったりするんです。牛って、聖なるもの、神様でしょ。だから。

日本人の汚いとかいう観念とは正反対なんだけど、そういったところがとても素晴らしいと思いました。自然の摂理というか、土の尊さ、太陽の尊さとかね。日本人もそういうふうを感じてくればいいんですよ。



■うさみけいじ 1940年大阪に生まれる。

63年初の個展。68年東京、ニューヨークで「レーザー・ビーム・ジョイント展」。
72年ベニス・ビエンナーレ日本代表。80~81年東京、シカゴで「100枚のドローイング展」。
89年第21回日本芸術大賞受賞。著書に「線的首像」。
「デュシャン」「記号から形態へ」等多数がある。

*作品写真提供：柳便利堂、彩鳳堂画面

普通、描くときには物語とかシーンとか目に見えない構想がある。
不矩さんは具体的な感触——例えば土の匂いとかを思い出しながら、それを、
ここ、美山町で視覚化していくという作業をする。

宇佐美圭司

N.Y.の中の女たち。

「まったく、日本からくる今の若い娘って、何を考えてるのか、分かったもんじゃあない」——友人のNさんが、こう語りかけてきた。ここは、女がしたたかでなければ生きていけない地、N.Y.……。

三浦正雄

■みうらまさお 1946年長野市生まれ。ニューヨーク在住。

1984年の事である。こっちの某有名大学の学院でアートを教える友人のNさんと吾ん娘の事だった。まったく日本から来る今の若い娘って何を考えてるのか、分かったもんじゃあない。聞いてくれないか」と憤慨の色を見せて話しかけて来た。「実は日本の友人からアメリカに留学したいと言う男、女をとりすつ居るんだが、Nよ宜しく頼むよ」と訳で引き受けた。その友達とは美術学校にいた訳なんだ。心配だから時折様子見に行くんだ。まあ男の方はそれなりに頑張ってる。さういふ点で、女の方があまり元気がない。ホームシックにでもかかったのかと、自分の昔の事もあるからネ、日本のレストランに連れて行ってメシを喰わせて、少しでもリフレッシュしてやればと思つたんだ。男はいい訳ネ、学校も生活も楽しくやってるから。元気がないのが女。あまり学校にも行かず、アパートに籠りつ切りだと言う。カルチュアル・ショックかなと思つていろいろ理由を聞きたれど、ちっともハッキリしてやんと理由が分かったんだヨ「何だと思っ」「やっぱりカルチュアル・ショックだったのかなあ」とういふやないんだ。その彼女、妊娠してるって言った。馬鹿にするんじゃあないヨ。まったく、Nさんは本当に腹が立つてたであつた。

「へー。こっちに来てからこっちの野郎と」「イヤ、そうじゃあないんだ。日本で出来てたらしい。こっちに来ると言ひで忙しかつて、出来たのが分からなかつたらしく。そりゃあ人間だからメークラブもしたらしい。だがネ、これから留学して学ばんだと言ふ人間が、愛してる男との別れがなかなかにないが、本人は28才なんだヨ。子供じゃあないんだ。バースコントロールもしないでサ、こっちに来た出来たのどうしようかと悩んでたと言ふんだ。そんな話を聞いて、心配してやつて腹が立つてきて、本当にオレって大馬鹿者だヨ。なににアメリカに来たのかと、留学なんて言つたてでちんちや可笑しくつて来れ返つてしまふ。ほら三浦くん、いつだったか君が日本から連れてきた女の娘、あの娘もさだつたろう」ところで、その後うなづいた。腹が立つたやつてなんでもなかった。後で誰かに聞いたら随分と「言ふ事だけ、日本に帰ったのか残ってるのか知らない。日本人女子留学生だではないと思ふけれど、これは本当にあった事。次から次へとこっちで憧れた日本から若い男女が毎年やって来る。交換学生、官費留学生は別として、私費留学となるとこれ又、破産、金もあまざりない送金も無い。生きてゆかなければならぬ。さりとて英語は出来ない。アメリカの会社は働けない。とこのつりは日本のレストラン、ピザ

バーの類で働く事になる。9年前の事であつた。長野の友人に紐育へ行きたいと言ふを紹介された。地元の高校を出て広告代理店に勤めてデザイナーもどきの仕事をして、ひとつ年下の男と同棲して。同棲相手に未婚であるが紐育での生活の方がもっと憧れる。どうしても行きたいと言ふ事、小生が戻るとこで一緒に行く事になった。その時冗談で「頼むからあつちに行つたら産婦人科に行くハメにならない様にしてくれヨ」と言つた事があった。後でそれが本当になるとはつづ知らず。「NO」Levinson Ave.の小生のアパートに泊つてたある日の事であつた。ネエー、三浦さんこまかつたのー。「なにが」「あれが来ないのー。」「つきにオレは分かつた。あれ程日本で置いたのに……」「馬鹿メ、オレ知らないヨ、あんなにも関係がないんだから、自分で処置してくれヨナ。仮に一度でも男と女との関係があつたなら、多少は責任も感ぜられる。さうしてその内に彼女は泣きだして行くて下さ。」「こやうやれやあ仕方ありません。週刊新聞のレッチェヴウオイスに「Adoption」の広告があつたのを思い出し、ヴウオイスを買つて来て、こから一番近いクリニックに電話を入れた。広告には妊娠テスト無料、バースコントロールの相談無料、妊娠期間別の「Adoption」

料金がランク別で載つて居る。ハロー。私の知つてる女性が妊娠したらしいのだが、テストをしてくれませんか、もし出来たら直ぐ手術してくれませんか、時間はどの位かかるのか、現金でなくクレジットカードでもいいか、Adoptionの後には直ぐ帰れるのかの質問をした。を切つた後彼女に「ヤウーを浴びる様に言い渡した。とうとう一緒にハメになつてしまつた。オレは父親ではないのに……。テストはやつて直ぐ答へは出る。勿論Adoptionは出来、時間は45分。3ヶ月目であればラウスドル、現金の方がいいけれど、トラベラズチェックでもいい。終われば直ぐ帰れるから心配なくつてもいい。」「この答であつた。30分後近くの「Roxbury」にある12Fのそのクリニックへ居た。その日は曜日だった。他に患者は誰れひとり居なく、受付の女と看護婦らしい女とでタバコを吸つてた。「さつき「Adoption」をお願いします。」「O.K.」「こっちに来て質問に答えて、名前は何、」「生年月日は、」「血液型は、」「メンスの周期は、最後のメンスの日は何、前にAdoptionした事はあるか……」と、これ等を全て彼女に伝え彼女の答を聴いてやらなければならなかつた。まったくいい面よとしてあつて、受付の女には「これから随分子供が父親はあんなのネ。」って言う様な目で見られて様な気がでたらなかつた。前にAdoptionし

た事があるかと言問に彼女は3回と答え、それを相手に云う矢先彼女が「Go.」と言つた。やつぱり女心として少少の恥らいがあつたのだらうか。紙コップの中に少量のオシッコを手にした看護婦は奥へと消えてゆき、5分程して「3ヶ月ネ、とうします。産みますか、随しますか。」「ハイ、随します。」と彼女は答へた。トラベラズチェックで金を払うと彼女は看護婦と共に奥の部屋に消えていった。待つ事45分、幾本のタバコを吸つたらうか。彼女が奥から涙を流しながら出て来た。堕した子供への気持なのか、好きだった男との間がこれで切れてしまった悲しみのためか、聞かされた事、エレベーターのドアが開き中から中国人のカップルが1組出て来た。夫婦なのか、恋人同士なのか、彼女はすでに涙を流して。オレは彼女に向つて「よせよなあ、泣くのは。オレの処に近よるなヨ、オレは父親じゃあないんだぜ」と冷たくした事は確かであつた。自分の過去に流れていった女達の事、いささかの負目を感じながら、それにしては日本に言つた冗談が本当になつたやうとは……。それから少しして彼女は従姉妹の居るフロリダへ旅立っていた。風のためによりと一度日本へ帰つて来て又紐育に戻つて来る」と聞いた。女がたまたかに生きなければ生きてゆけない異国の地、紐育なのかもしれない。





※写真はエンバ中国近代美術館の内部

ジャパンエンバ

「エンバ美術コンクール」は、数少ない現代美術のコンクールとして知られる。

特に、若い、未知数の作家達の登竜門として12年間にわたって果たしてきた意義は大きい。今回はジャパンエンバの

会長である植野藤次郎氏を、エンバの文化事業の中心である

「エンバ中国近代美術館」（兵庫県芦屋市）に訪ねてお話をうかがった。

アート、探検、中国陶器。

——エンバ美術コンクールは今年で十二回目ですが、現代美術とエンバとの関わりあいからお話願えますか。

植野 「現代美術のスポンサーになってくれないか」と言ってきたのは、大阪大学の木村重信氏でした。七十年代のはじめです。吉原治良を中心とした前衛グループが頑張っていて、木村氏たちは彼らを支援していた。それが、現代美術との最初の出会いでした。

当時日本では、シエル石油とオリベツティの両企業が現代美術をサポートしていたが、アーチストと企業の間意見の食い違いが出てきた頃なんです。アーチストたちは「われわれは、ビジネスを超えて人間の心の奥底にあるものを社会に還元したい」「企業は芸術家を援助する義務がある」という。ところが、企業のお金というのは「個人のものではない。しかも、宣伝費も開発費も営業費も全てが含まれている。その中からいくらかを割いて、アーチストたちのサポートに使ってほしい。意義や理念にだけお金を払っているのではない。サポートが、社会、日本の国に役立つかどうか」という社会的な意義と実利で動いている。

——では、なぜ援助なさろうとしたのですか。

植野 現代美術は、アメリカで、ヨーロッパで定着していた。それを日本に定着させていくにはどうしたらいいのか。当時、日本の現代美術は胎動期にあつて、垢をつけ、模索し、流動していた。まずは、その垢を落とし、洗練させていく。焦らず、どんな制作させていくことで、世界と日本の美術との接点を見いだせれば、近い将来に現代美術は日本に定着し、受け入れられていく。木村氏から話がきたとき、へその時だと思っただけです。だから、お金を出し、一九七八年に「エンバ美術コンクール」を始めた。

——エンバ中国近代美術館には、日本では数少ない中国清朝中期以降の現代陶磁器をはじめとした、染織、刺繍、水墨画がコレクションされている。また、一九七八年と七九年の二回にわたりエンバ探検隊をインドネシア、メラネシアに派遣し、民族楽器を収集し、建築・彫刻・染織を調査するなどユニークな活動を続けていらっしゃる。それらの文化活動と現



代美術はどうつながっているのですか。

植野 私たちは、人間であり、動物であり、生物である。社会も、ビジネス、アート、建築、産業等の多様な面できあがっている。豊かな世界というのは、私たち個人個人の中にある。人間、動物、生物としての存在（知性、本能、生命力と言い替えてもいい）と多様な社会との結合点の中にあるのではないかと考えています。

現代美術も探検も中国陶器も豊かな世界をつくる結合点のひとつであって、それらは本来区別されるものではないということですね。

植野 そう思います。地球上には四十五億人の人間がいて、一人一人は考えることも違い、趣味も、嗜好も違う。けれど、人間として、動物として、生物としての世界は共通している。アメリカとヨーロッパと日本は、文化も風土も生活も異なる。しかし、地球丸という一つの船に乗っているということでは同じだ。そう言った視点に立てば、アートも、建築も、陶器も、探検というロマンのありようも全てつながっていく。

エンバ美術コンクールも現代美術がクローズアップされているが、第一回からジャンルによる制限は設けていない。陶器、染織、書、写真、人形、映像などの出展もかなりあるんです。ただ、絵画、彫刻に内容的、現代的に、すぐれたものが多く集まっているということに過ぎません。

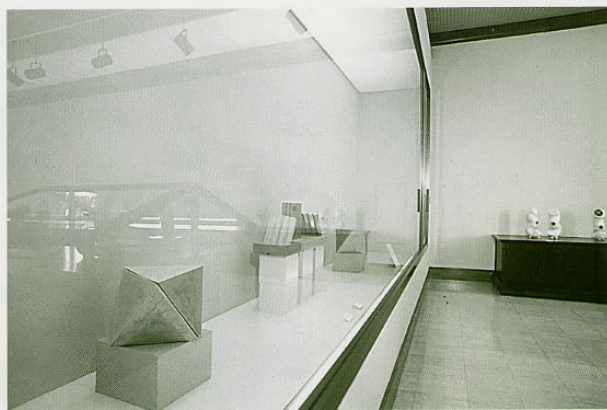
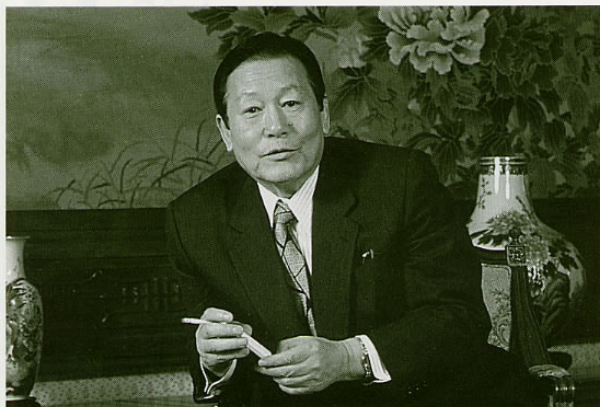
ところで、庭にエスキモの彫刻が随分ありますね。実物を見たのは初めてですが、素朴な中に力があつていいものですね。

植野 アンカレッジに行けば、エスキモのおみやげとして売られている。その中から才能のある人たちを選んで造らせた作品です。ハドソンズ・ベイ・カンパニーという毛皮の会社が、エスキモに三百年にわたって毛皮を抽ってもらった、そのお礼に援助して作らせている。

企業家と現代美術。

毛皮のエンバは知っていても、エンバが美術コンクールを主宰しているということ知らない人が意外に多いですね。企業的なPR活動はなさっていないのですか。

植野 私はPRする必要はないと考えている。PRすれば、当然こちらの思惑とアーチストの思惑との



アーティストたちの作品を見ていると、
「何をなすべきか」ということがわかる。
一瞬の感動の中にあるのは、
次の時代につながっていくための
素晴らしい何かだと思います。

植野 藤次郎

食い違いが出てくる。そうすれば、コンクール自体がぎくしゃくしてくる。そうではなくて、お互いが自然体でいることで、スリットと素晴らしいものができあがってくると考えている。

作品はアーティストに任せる。アーティストは作品を通じて、社会や人間との接点を見いだしていく。結合点を見いだした作品は、表現手法や形態はどうであれ、気品と純粋さとを併せ持っている。PRするとすれば、企業でもアーティストでもなくて、接合点だと思っくんですよ。

企業イメージからいえば、毛皮とアートはむすびつきやすいですね。

植野 毛皮と宝石と美術というのは、昔から富を裏打ちする基本財産ですね。マネーがあるところに集まってくる。今、日本に美術品が集積してきているのは歴史的な必然でしょうね。だからといって、毛皮とアート、特に現代美術とが何か深い関連があるかというとならないと思う。ただ、企業家としていえるのは、将来を読むという点で現代美術を理解することは非常に大切なことだと考えている。

先ほども言ったけれど、美術作品は、人間としてのものの考え方、動物や生物としての生本能が融合されてできあがっている。三十年周期説というのがあって、それによると生物、動物、人間としての、本能、考え方が循環していて、三十年単位でどれかひとつが顕著に目覚めてくるという。

アーティストたちの作品を見ていると、「次の時代が何を求めているか」「何をなすべきか」ということがわかるんですね。「あつ」という一瞬の感動の中に、キラツとする生本能が輝いている。それは、次の時代につながっていくための素晴らしい何かだと思えます。それは、きちんと説明できたり、説明できないけれども、本能が答を体の中でだしている。現代美術では、特にそれが顕著ですね。

作品の収蔵はなさっているのですか。

植野 エンバ賞をとった作品は収蔵しています。まもなく芦屋市立美術館ができるのですが、そこに第一回からのエンバ賞の作品を一挙に展示して見ていただこうと思っています。

十二年間の作品を一堂に会してみれば、日本の現代美術の歩みと接合点の広がりが見えてきそうです。

どうも、今日はありがとうございました。

Acrylic art Trend

描かれているのは、〈表面〉だ。乾いて、自由で、軽やかな表面の深み——キャンバスに置かれた絵具が〈モノー記号—イメージ〉となって漂いはじめ、平面に多層な空間性が形づくられていく瞬間を、あなたは見るだろう。視覚と触覚がシヨートするような眩惑の中に新しい感覚の動きを感じるだろう。それは、素材と技法の発見が表現につながる幸福な出会いから生まれたという。星憲司氏に、素材・技法・表現へのかかわりなどをお聞きした。



Layer X-25 162X162cm アクリル・キャンバス 1988年

多層な空間へ——

星 憲司

結局、私はなにを表現したいのか。確かなことはひとつだけある。平面上に秩序をつくっていくということだ。あたらしい秩序。てだては平面上に色と形しかない。

学生時代は油彩で描いていた。油彩のべとつきが気になりその後アクリルへと移行する。さらにアクリルのなかたがイヤでテンペラに移る。そしてこれらの混血技法へと帰着する。水と油を行き来しながら自分の素材をみつけた。さまざまな素材、さまざまな試行錯誤が自分の体質はどんなものか間々ことを多儀々させた。絵具はモノなんだ。さうがった延長線上にいまの私の表現はある。

●表現と技法の出会いの中で
技法はシンプルだ。
キャンパスにオートマティックにつけられ、かさなり合った絵具が半分は乾いた時点で一気に水洗いする。それを幾度も幾度も繰り返して下地はつくられる。消えゆく形と残る痕跡、乾く時間が形を生ずる。見えかくれする色の層は画面の奥へと空間を広げる。さらにタッチを置き影をつける。強調され遊ばしたタッチは、モノになる。画面の物理的な厚みと視覚的な奥行にこだわりながら、タッチはタッチでありつつ、自立したモノになりイメージを喚起する記号になる。

人は、これをドロップ・ペインティングと呼ぶかもしれない。確かに、技法の目新しさ、ビジュアルの新鮮さの発言が多すぎる嫌いはある。あまりにも、効果が強い技法なのだ。しかし、見せたいのは、層の空間とタッチがつくる「モノ」記号イメージだ。多層な空間性を持った平面が、活性化される表面へと変容するイメージなのだ。その表現のために、技法はある。

自分の技法を見出すこと。素材、技法と表
返して下地はつくられる。消えゆく形と残る痕跡、乾く時間が形を生ずる。見えかくれする色の層は画面の奥へと空間を広げる。さらにタッチを置き影をつける。強調され遊ばしたタッチは、モノになる。画面の物理的な厚みと視覚的な奥行にこだわりながら、タッチはタッチでありつつ、自立したモノになりイメージを喚起する記号になる。

●素材を知る。素材をつくる。
一点の作品をみることに、実験がある。アクリル絵具をベースに様々な配合が試される。エッジの調子、筆触のたらし具合、質感、伸びなど、表現したいとするもののイメージが新しい素材を生み、生まれた素材が新たなイメージを喚起することもある。例えばメーカーが「これを見てはいけない」というところに可能性が見えるかもしれない。表現と結びついた素材、技法の発見は、こうしたなかから生まれてくる。

現代美術では、プリミティブな技法の中で新しい表現を追求する人が多い。技法ではなく
現へのかかわりの中から発見するようなアプローチで作品を考え、つくる——技法の効果だけが表現になるのではなく、技法とコンセプトが一体化しつつあること。そうした技法——表現に、私は一生に何度出会えるのだろうか。

表現を見たいという欲求がこの流れを形づくる。しかし考えなければならぬのは、いかにプリミティブな技法でつくられているように見えても、すぐれた表現というものは素材と技法について熟知している中から生まれてきているという事実である。私の場合はむしろ絵具という物質の抵抗感を通して、あるときはそれを格闘し、あるときは平穏に共存し、自己の表現の在り様をつかみとっていく。ときには材質や技法の側からその在り様を決定づけられながら。

●もつと空間のイリュージョンを——
私は自分自身のデイトールを見たい。デイトールを全部だしたところで何がでてくるか。デイトールの関わりあいから自分自身というものはたしてそのマッスが見えてくるのかどうか。その意味で作品がデイトールの沼に陥ることに恐れはない。徹底したマニエリズムの追求が本質を生む。現在、いま行っているような層の空間、イリュージョンをもつと大胆に追求していきたい。層の空間を深めていくこと——幾重にもかさなりあつた多層な絵画空間を、活性化した表面をつくり出していくこと。それはどんなイリュージョンをつくりだすのだろうか。そしてその展開の中で、平面から立体へと動き出すかもしれない。平面のイリュージョンとしての表現から、モノとしての層空間の表現へ——いま、私はそのような予感の中にいる。



Layer V-7 91×117cm アクリル・キャンパス 1987年



Layer 89-36 130.3×182.1cm アクリル・キャンパス 1989年



Layer 89-36の部分アップ

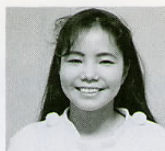
Moving Now

見て、聞いて、手触りを確かめ、匂いを嗅いで...

全身の感覚を發動させながら、

自分の内へ、自然の中に、そして社会の中に、
新しい表現を探しに出かける。

そんな4人の奨学者のレポートです。

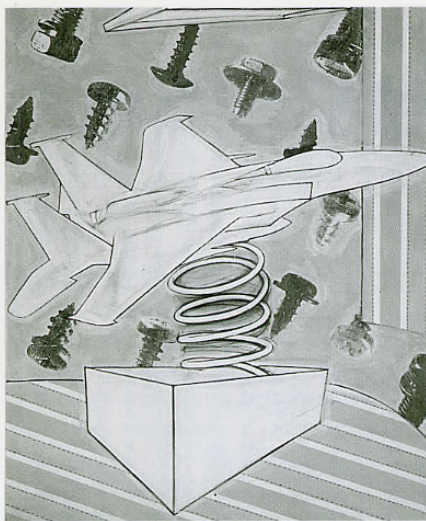


中間性"の中で。

関根恵理

私は平面の絵画にこだわってきた。それは立体的なものを平面に写すということ、作品自体が立体的でないということの両方の意

の作品においては、描かれたものは、例えば前面のみに描かれているため、側面とは異なった空間となっているものや、額縁で切りとられた空間に限定されているものと違って、見える限りにおいて布一枚に忠実にひとつの空間であり、平面的である。一枚の布が、布としては立体であるのに画布としては平面であるという点に注目して、私は立体と平面とを見つめてきた。そして、その布がまた私たちの衣服や、そういった日常的なごく普通のものでもある。個人的なもの、一般的なもののちょうど中間にあるというような意識から、マスへの係わり方も考えてきた。



モチーフは立体物を平面へ写すということから、なるべく平凡な立体物(として周知のもの)を空間の中へ置

味で、である。

絵が平面であるということは約束事として常識である。ところが実際はもちろん、体積を持つ立体的なものだ。私の作品についていえばシェイプキャンパスの様に側面から裏にまわりこませて布を張り、側面にも描かれているため、また、更に

既成の矩形から飛び出した形だつたりするので(写真の作品では、箱のフタの部分に上縁より3cm位、飛び出している)、より立体物として考えることが出来る。ところが、実は私の作品においては、描かれたものは、例えば前面のみに描かれているため、側面とは異なった空間となっているものや、額縁で切りとられた空間に限定されているものと違って、見える限りにおいて布一枚に忠実にひとつの空間であり、平面的である。一枚の布が、布としては立体であるのに画布としては平面であるという点に注目して、私は立体と平面とを見つめてきた。そして、その布がまた私たちの衣服や、そういった日常的なごく普通のものでもある。個人的なもの、一般的なもののちょうど中間にあるというような意識から、マスへの係わり方も考えてきた。

く、という選び方をしてきた。

今現在、そういった個人的なシステマチックなことばかりをどのような形でより個人的に、それと同時により一般的に展開してゆくかが課題である。

ポップアートの年、一九六二年に生まれ、

(あの宮崎も) マスメディアと係わりながらも孤独であるといわれる世代的私が、どれだけ個人的でどれだけマスか、自分自身でも興味を持って客観的に追求してゆきたい。

今後の方向性としては、強烈な明るい作品をつくってゆきたい(実は以前からそうであつたはずのだが)。なぜなら、実は作品をつくる原動力となっているのはこだわりやコンセプトだけではなく、「おもしろいものだから見て」という気持ちにかられていることから、そして、努力や苦勞をしない、というのが私の人生のコンセプトであり、もちろんそれが作品の根底にも表われないといけないと思つている。

断片から——全体性へのひとつのアプローチ

米満泰彦

キャンパス上の視覚的なイリュージョンとての物質の手ごたえを要質させながら、表現のきっかけは視覚的なものでなく身体全体で捉える感覚によるところが多いに気づく。例えば全く視覚的で大ききと聞かない写真を見るのと、その場にあつて初めて成り立つ絵を見るのでは、その相違は大きい。キャンパスの前に立つときの溶けこんでしまいう、それを拒み跳ね返すかのような対峙感、絵画の平面をつくる大きな要素の一つである。自然を前に我を忘れて見るとき、皮膚感覚、聴覚、嗅覚が自分の存在をリアルなものにさせているのに気づく。存在感の表現は、体感とも言うべき感覚の記憶によって研ぎ澄まされる。

私が今取り組む作品は、一種ミニマルな形態をしているが、ミニマルアートではありませぬ。一つの画面を描いてと同時に一つの面へ閉塞されるのを避け、異質な別な面をぶつけることで活性化すると、どこか

キャンパスにアクリル・油彩 1989年(個展風景より)



が前者のための図に對する地なのではなく、その面だけで成立させたい自分の断片の一つです。そしてどこかに空虚な面を組み込むようにしていますが、余白の構造化となつて欲しいのです。一つの面を決定するのは別の面であり、相互の関係によって決まってくる表面をつくっています。

実際の制作の場面で色が透明性を持ち始める時があります。それがその作品が一つの作品として成立する兆しです。そのぐの流動的物質性がよく残りながら定着していくのがねらいで、スクリーンのようなメッセーじ性の画面にならず、物質性を感じさせながら非物質的である地点が絵を追いかけていく最終点です。色彩は感覚に訴え、ひきおこす、それぞれの色の性質がありますが、民族性を伴いながらの微妙な色彩は、その人達の感性のヒタを呼びおこすある限定性を持っています。例えば日本的な色彩を思い浮かべることは可能ですが、これは色と色の組み合わせで、一層の限定性を持ちます。私が色面を用いるとき、この限られた色からの連想するものに對し戦いをしかけているつもりです。色に對してはついに無自覚になり易い。それは曖昧なものでもあるからでしょうが、近代の油絵の色彩感覚をずっとひきずり、せいぜい高度成長期頃の消費社会らしくデザイナーの感覚の影響を受けて看板記号風になった変遷を見るくらいに興味ある探求がなされているように思われる。私が美しいと思う目はそもそも先人の美しさの表現に依つています。アートのステップは先人の美意識に無自覚、無批判に形成された自分の感性を自覚的に扱ふところから始めなければならぬと思つています。私の今の制作、作品のシリーズは、そこに応えるためのものです。



で通底するところを見つてみようとしているのです。複合的な画面での互いのズレ、差異が何を語るのか、また複合的な面が一つの全体となつて語る未知数に興味があります。交響曲における楽章の存在は何だろうと思つたことがあります。一つの完成した楽章の次に別な調の楽章を配し、全体を語ろうとする。楽章の独立のためには他楽章との異質性がある一方で全体を形づくりまふ。そこにヒントを得て、生の全体性へ近づき方したいと思つています。よく喋る面と沈黙したかのような平樂りの面がありますが、決して後者

自然の力、
絵の力。

奥田輝芳

山や野を歩いたり、海を見たり、川で魚を釣ったり、絵を描かない時はいろいろ動きます。もちろん本など読むことも色々です。山や川を前にして、いつも自然の力の不思議と、存在するものすべてにある「力」を痛切に感じます。自然がすばらしいなどと言っても、従来の印象主義的、自然主義的の絵画とは異なり、私の場合は、その美しさもさることなり、それ以上に心に染み込んでくるその場のもの「気」なのです。その「気」を逃さぬようにしっかりと画面に留める。これが私の最近の仕事です。無論あくまで、目に映る山や森を忠実に写生再現するのではなく、自然の中から感得した「気」を線や色、形によって画面に定着させる抽象的な作業を繰り返して「絵」という新しい物「存在」を生み出します。そしてその絵に存在の「力」(目に見えぬ絵画の魅力)を与えようとしています。この魅力は絵画の表面上の構構性や力動性がイリュージョンとして出現するもの



「PROVIDENCE IN NATURE. SERIES 63. "FIELDS"」 160×209 cm アクリル・コンテ・鉛筆その他 1989年



や空間、それを司る宇宙の摂理に基づくものの持つ潜在力となつて見る者に働きかけます。こういったいわば未知の魅力は存在の「力」ですから、時間

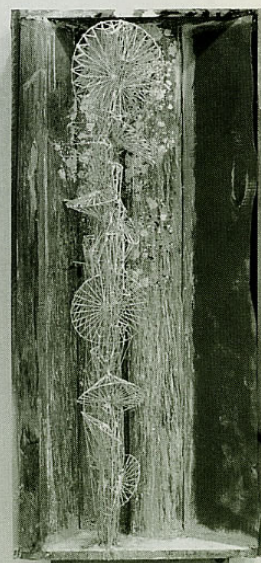
風景から。そして
風景へ――

西村文弘

では、最初に見たい「風景」があります。趣味的な心象風景とも過去に経験したノスタルジアとも言切れないその「風景」とは、端的に言えば何かとてつもなく渺茫としたところ。その場所やその時期を具体的に指し示すことのできる基準値のようなもの



は、作品に対する私の願望かもしれません。「風景」とは、今そこに取り巻く状況に対する願望の姿なのかもしれない。内省に向かった自我のありうべき形象なのか言葉に言い換えるには、難しく不明確で曖昧でもありますが、そのそれ自体が「風景」の属性かも知れません。背後の「風景」は、自分でも捉え切れない遠近に張り巡らされているようである。実際に自分の作品をあげてそこに「風景」を見て感じていることは、ふたつの視覚の質があると思っていることです。ひとつは「風景」のなかに取りこまれていく視覚の場合で、それは、その「風景」のなかにいる自分自身を



159×73×22 cm アクリル・岩彩・石膏・木材・

第3回アクリラート展

作家と美術館と色材提供者――この3者の良質な緊張感の生まれる場、ホルベインのアクリラート展が年々その温度を高めて、3回目を迎えました。今回の共催は、目黒区美術館、ホルベインスカラシツプ24名の言葉が集います。

●開催場所：目黒区美術館 東京都目黒区目黒2-4-36 J.R山の手線目黒駅下車

●開催期間：5月23日(水)～6月3日(日)、月曜日休館(最終日3時まで)

第5回ホルベインスカラシツプ

新しいアートをめざす作家をホルベインがバックアップします。アクリラを使って創造的な仕事をする若い作家(100名)を募集。今回は第5期生となります。

●募集要項
内容 ●この制度の認定者には、1年間にわたり月々一定額(一万円相当)のアクリラを無償で提供いたします。●特別通達によりアクリラと現代美術の情報提供いたします。●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。●奨学期間終了後、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。

奨学期間 平成2年10月～平成3年10月(1年間)

応募資格 この奨学制度に応募できる資格は18才以上45才以下で、アクリラを使いコンテンポラリー・アートをめざしている人となります。

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
〒57 大阪市上小阪1丁目3番20号

申込締切 平成2年9月30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が選考させていただきます。

発表 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「請求ください」。

拡く、はやく、大きい。
たっぷりの基準。



絞り出したときはガッシュ（不透明水彩絵具）と余り変わらないが、時間が経過して、乾くと水に溶けない非水溶性になる——。ホルベインでは、アクリル樹脂を使用した不透明色の水溶性絵具・アクリラ〈デザイナーズ〉ガッシュに、従来の6号チューブにプラスし、新たに10号チューブ（50ml）を発売しました。6号チューブ2.5本分を詰めた大型チューブです。新色を含めて全80色。色もボリュームもたっぷり。よくのび、塗り重ねてもにじまないアクリラ〈デザイナーズ〉ガッシュが、作家の創造力を加速し広がります。シリーズ価格●6号チューブ[A] ¥220 [C] ¥340 ●10号チューブ[A] ¥500 [C] ¥760

特長

1. 色はすべて「不透明」、画面はすべて「艶消し」。
2. 筆によく「なじみ」、紙によく「のびる」軟線タイプ。
3. 乾燥スピードを「コントロール」できる。（薄く・広く絞り出すと20～30分、小さく・厚く絞りだすと30～45分で乾きます。また、リターディングメディウムを10%程度混ぜると、薄塗りの場合で5～10分くらい乾くのを遅くできます）
4. 水溶性の絵具ならすべて「混色」可能。（例えば透明水彩絵具、ガッシュ、ポスターカラー、ドローイングインク、エアロフラッシュ、もちろんアクリラetc.）



大型チューブは、新色を含め全80色。

※アクリラ〈デザイナーズ〉ガッシュのカatalog請求は弊社までご請求下さい。

ACRYLART

発行日 平成2年4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

holbein