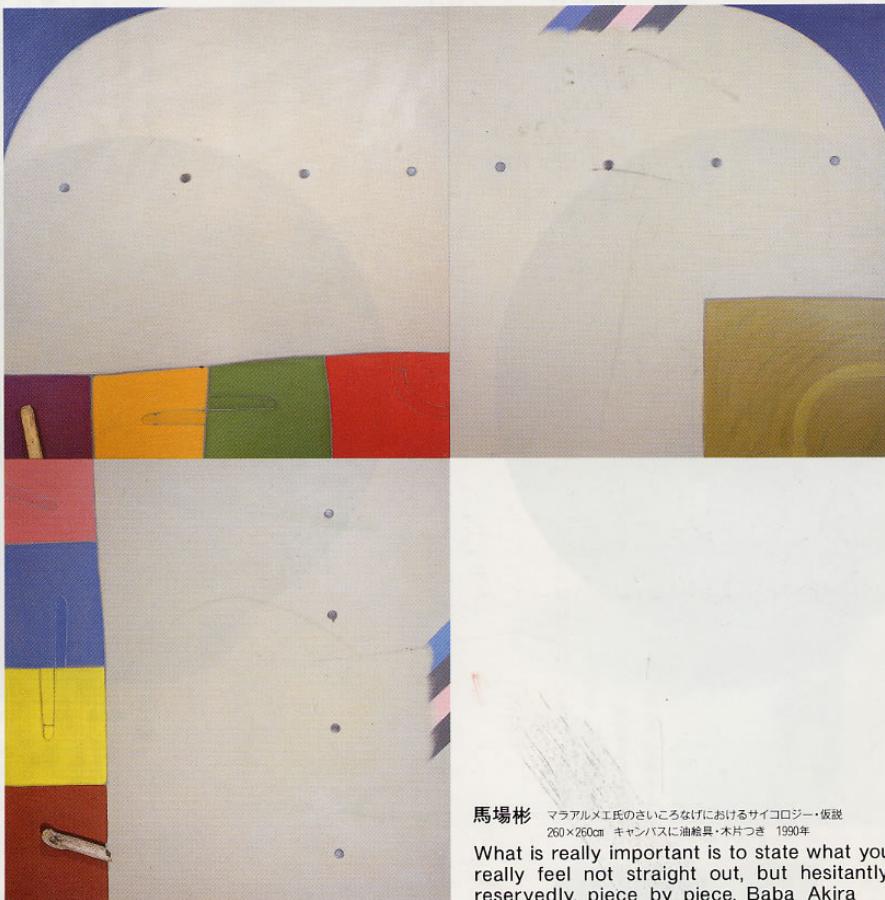


ACRYLART

漆・漆画

VOL.13



馬場彬 マラアルメ工氏のさいころなげにおけるサイヨコロジー・仮説
260×260cm キャンバスに油絵具・木片つき 1990年

What is really important is to state what you
really feel not straight out, but hesitantly,
reservedly, piece by piece. Baba Akira

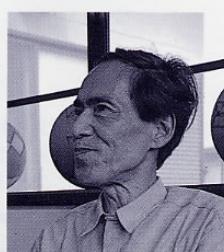
万事球す、といえども。

馬場 彬

84—86年とケルンに滞在、89年からは東京を脱出し秋田にアトリエを構え、
円形画面、球体、大小のキャンバスを繋ぎ合わせた作品、
大画面のパステル画と、多様な面の広がりを持つ作品を次々と発表している。
50年代のアンフォルメルの時代から今に至るまで、
馬場彬という作家は常に平面と立体衝動のせめぎあいの中で、
密度の高い作品をつくり続けてきた。
それらの作品は一貫してどこにも染まらない、誰にも似ていない。
馬場彬さんをアトリエに訪ね、制作に関するお話をうかがった。



「遊儀」 径25cm 木球に油絵具 1987年



■ばばあきら 1932年東京都生まれ。
55年東京芸術大学卒業、サウ画廊企画に参加。
84—86年西ドイツ、ケルンに滞在。
88年「馬場彬の世界」(池田20世紀美術館)、
86、88年にMギャラリーで個展他。
現在、秋田市に在住し、制作を続けている。

ある文章の中で、抽象というのは簡略化し、ゼロに向かっていくことだと書いている。60年代、70年代の切り詰めたような色と形の作品を見ていると、まさにそうだと思えてくる。でも、ここ数年の作品には赤や緑、黄といった色彩が現れてきていますね。その理由ひとつには、「ドイツのケルンに行つたことの影響があるのかとも思うのですがどうですか。

●足し算と引き算が仮にあるとすると、天才肌の絵描きというのは猛烈と燃えて描きまくって、描き走していいって作品になる。僕の場合は、引くんだけれども、ちゃんと垂直感覚を保つのが難しい。ちょっと前まで結構な間に、僕は「ほんと色が使えなくてグレーが王だったが、最近になってカラフルになった。しゃれといえば、老いの色狂いということになる(笑)」。

僕には過敏症みたいなところがあるって、使いたいけれど使えないといふ期間とそれが長かったんです。さらに、エロチズムというモチーフがそれに絡んで、ますます使えなかつた。84～86年と僕はドイツに滞在した。たまたま、僕がエロチズムは自分には合わないと考えて見切りを付けた時期が一致している。ドイツにいてからカラフルになつたと人はいうが、そういう転機を通過したから積極的に色が使えるようになつた。

●ケルン体験というものがあったわけではない、というわけですね。

●体が悪いのを承知で、無理をしてケルンに行ったのはイタリア・ルネッサンスの華麗さより、ドイツ・ルネッサンスの密度の高い作家に興味があつたからです。ボッシュはもちろんのことクラナッハ、グリューネヴァルト、ファン・アイク……をじっくり見たかった。ケルンというのはヨーロッパの交通の要にあって、戦後最後まで進駐軍が動かなかった町なんですね。そのせいか、アメリカのミュージックとかで育つた世代の連中が今の画廊のオーナーになつていて、そこまでアメリカナイズされていて歩いたぐらいで、後はそこにボッシュがあるといえはその1点を見つめ立つものだ。ところが、球は空空が見えない。常に

●ケルンから帰つてこられて、丸い絵、球体の絵、そしてシェイプド・キャンバスといつていいのか、キャンバスを繋ぎ合わせた絵を描くなど実験的・実験的な作品をつくつて、馬場彬というと60年代の作家と大きくなつて、最後には万事休す。球ですよ(笑)。ここ数年の絵は、画面というのは四角いものだという概念から脱出したかった、そういう試みではある。しかし、円形画面でもうだけれども、いったん描き

始めると画面の方が水平感覚と垂直感覚を「いいか、いいか」と迫ってくるんです。黙つていれば、自分が転がる可能性だってある。これは、アリオリに水平感覚と垂直感覚というのはきつくあるんだな、と改めて実感した。球体のときは、球が転がるのと一緒に自分も転がり回つて、それではとても描けないので、画鋲の親分みたいなのを作つてもらって、穴を開けて突き刺し天地だけは定めてやつた。コンポジションといつのは、描こうと思っている白いスペースを、端から端までにひみつけておいて成り立つものだ。ところが、球は空空が見えない。常に

●50年代からサトウ画廊を中心に個展活動を続け、60年代にはアンデパンダン展にも出品なさいっている。馬場彬の最近の「万事球す」の仕事ぶりを理解するために、その頃のお話を聞かせていただけませんか。

●50年代は、世の中は大変だった。アブストラクトという言葉があつて、

それからノン=フィギュラティブという言葉ができ、次はアンフォルメルだというのね。批評屋さんたちが銀座の画廊あたりで、「今度はアン

フォルメルだ」とささやきだす。僕はバケツで絵具をぶん撒くとか、自分

の迷惑を越えたような色や形の出現についてはとても迷惑で、よしんば才さしくとも迷惑の中で煮つめたものしか責任がとれない。そういう構

えだつた。60年代にアンデパンダン展に3回ぐらい出しているが、一室

を占拠して暴れ回るといったアンパン作家ではなかつた。僕は学生を終

えた時点(1955年)でサトウ画廊のマネージャーとしてスタートして

いる。あの頃は銀座にあまり画廊がなかつた。絵のない美術批評とい

う雑誌があつて、若い連中の難解な芸術論を毎号載せている。そんなも

のを読みながら、画廊の企画を始めた。登場した作家といふと、河原温

吉仲太造、池田龍雄、鶴岡政男、利根山光人…。出せばきりがない。み

んな芸大なんか出てない。口の悪い奴がいて、「お前さん芸大を出たんだ

ってね」とつづる。「まずいところを出たな」という事です。芸大とい

ても、マチスとかパウル・クレーの芸術論くらいまで、現代アートには

全然関係ない。僕は学生時代の4年間を、全くのマイナスに戻すのに5

年間かかった。それでないと、自分のアートのスタートがきれなかつた

んですよ。

●画廊の企画をやりながら、自らもアーチストとしてスタートする。当

時の前衛画家たちに囲まれて仕事を始めるというの大変だったでしょうね。

●下手をすれば再起不能なくらいぶつた斬りれる可能性もあつたわけです。

●1960年の作品に、画面にガーゼを貼り込んだ絵がありますね。以

降の作品にも、実物の鉛やビスといったものが、たびたびコレージュさ

れている。また、平面というものに徹底的にこだわりながらも、その反

面でオブジェも制作している。このアトリエの中にも木の作品がいろ

ろとありますね。

●池田20世紀美術館で個展をやったときに(1988年「馬場彬の世界

展」、地元TVのインタビューを受けた)。それが、すごい質問なんだ。

「なぜ、ここにガーゼが貼つてあるのか」と、蚊帳を通して見るといつ

た試みではある。しかし、円形画面でもうだけれども、いったん描き



裏が見えないものだから、そつと覗きに行つたりなんかして…。本当にひどい目にあった。それでも懲りずになぜやるか。水平、垂直感覚が制覇できなくて自分がきりり舞する、それが面白いからかも知れない。絵面の中に盛り込まれたものと、高々しれてるというのがちょっとある。本当に大事なことというのは、気のきいた言葉で「ボコボコでなくして、言い淀んだり、詰まつたり、絶句したりするものなんだよね。

●50年代からサトウ画廊を中心とした活動を続け、60年代にはアンデパンダン展にも出品なさいっている。馬場彬の最近の「万事球す」の仕事ぶりを理解するために、その頃のお話を聞かせていただけませんか。

●50年代は、世の中は大変だった。アブストラクトという言葉があつて、それからノン=フィギュラティブという言葉ができ、次はアンフォルメルだというのね。批評屋さんたちが銀座の画廊あたりで、「今度はアン

フォルメルだ」とささやきだす。僕はバケツで絵具をぶん撒くとか、自分

の迷惑を越えたような色や形の出現についてはとても迷惑で、よしんば才さしくとも迷惑の中で煮つめたものしか責任がとれない。そういう構

えだつた。60年代にアンデパンダン展に3回ぐらい出しているが、一室

を占拠して暴れ回るといったアンパン作家ではなかつた。僕は学生を終

えた時点(1955年)でサトウ画廊のマネージャーとしてスタートして

いる。あの頃は銀座にあまり画廊がなかつた。絵のない美術批評とい

う雑誌があつて、若い連中の難解な芸術論を毎号載せている。そんなも

のを読みながら、画廊の企画を始めた。登場した作家といふと、河原温

吉仲太造、池田龍雄、鶴岡政男、利根山光人…。出せばきりがない。み

んな芸大なんか出てない。口の悪い奴がいて、「お前さん芸大を出たんだ

ってね」とつづる。「まずいところを出たな」という事です。芸大とい

ても、マチスとかパウル・クレーの芸術論くらいまで、現代アートには

全然関係ない。僕は学生時代の4年間を、全くのマイナスに戻すのに5

年間かかった。それでないと、自分のアートのスタートがきれなかつた

んですよ。

●画廊の企画をやりながら、自らもアーチストとしてスタートする。当

時の前衛画家たちに囲まれて仕事を始めるというの大変だったでしょうね。

●下手をすれば再起不能なくらいぶつた斬りれる可能性もあつたわけです。

●1960年の作品に、画面にガーゼを貼り込んだ絵がありますね。以

降の作品にも、実物の鉛やビスといったものが、たびたびコレージュさ

れている。また、平面というものに徹底的にこだわりながらも、その反

面でオブジェも制作している。このアトリエの中にも木の作品がいろ

ろとありますね。

●池田20世紀美術館で個展をやったときに(1988年「馬場彬の世界

展」、地元TVのインタビューを受けた)。それが、すごい質問なんだ。

「なぜ、ここにガーゼが貼つてあるのか」と、蚊帳を通して見るといつ

た試みではある。しかし、円形画面でもうだけれども、いったん描き

けれど(笑い)。それはそうとして、平面というのは本当の絵空事だからね。線一本引かない限り、とっかかりも何もない。自分といつも主の存在と関係なく、壁の」とくにあるものでしょ。その絵空事の中に入っていると、確たる触覚というか、立体衝動というのが出てくる。ワインのボトルでもいい。そんなのを手にすると、「ちょっと描いてみたい」という衝動がある。ケルンの倉庫にあった家具の一部。ライン川で拾った流木。昔の織機を作るときに使った鋳物の木型……。大きさに言えば、画面の中にピスやガーゼが登場するだけでもいい。よしんば起伏がわざわざでも、レリーフ上の空間になるのだから。

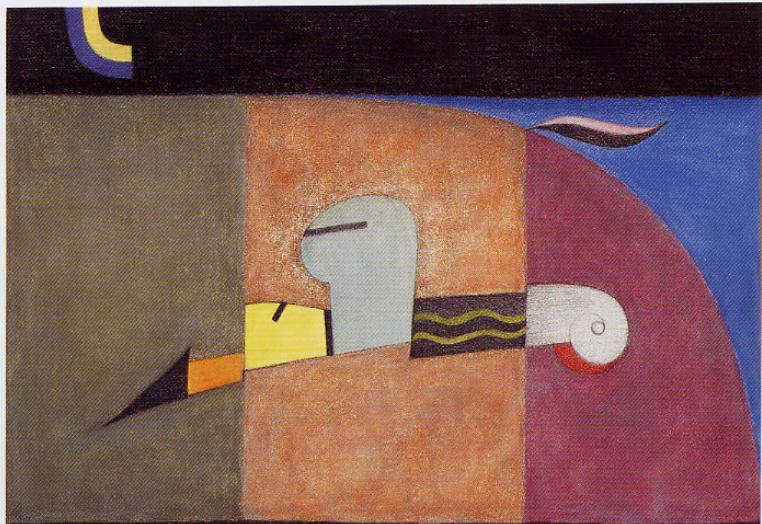
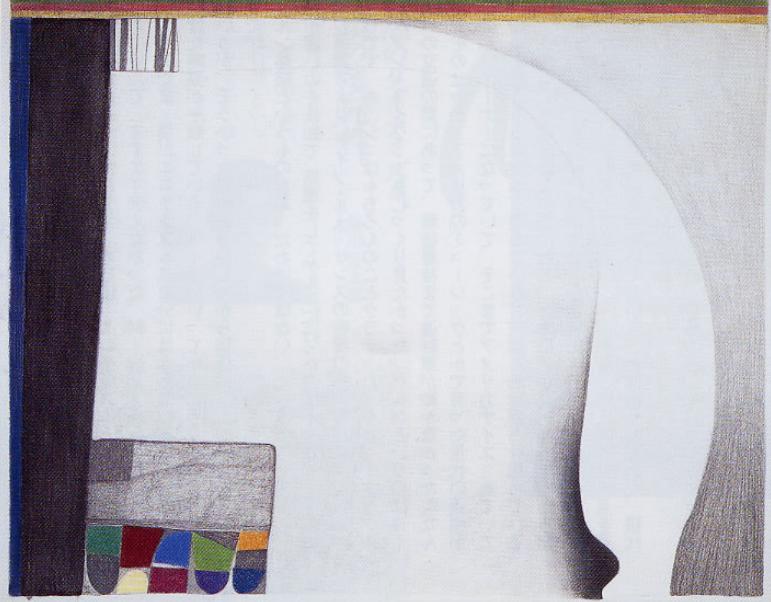
● 立体衝動、触覚衝動というのは馬場彬の絵を解くキー・ワードになるかも知れませんね。ところで、最後になりますがパステル画のことを聞かせてください。103×106cm、120×107cm……、どの作品をとってもとにかく大きい。これだけの大画面のパステル画を描いた作家はあまりいないと思います。パステルというとデッサンとかの延長線にあるものだけれど、馬場さんのパステル画は完全にタブローですね。

● パステルは紙の感触が直接響いてくる。筆を使って筆先でキャンバスに接触していふ感触とは全く違う。それと、紙だから立ててられない。床に置いて描く。マチスが晩年に教会の壁画を描くときに、4、5メートルある細い竹ざおの先に木炭を付けて線を引いて、写真があったんだけれど、パステルはそんな先っぽに付けて使う材料ではない。手で握って自分のリーチいっぱいにしか動かせない。大きな画面だったら、自分が上に乗って、画面の中に入ってしまわないと描けない。そうすると、全体が見えない。これもまた、非常に描きづらかった(笑)。

● 大きな作品になると、強さがないともたなくなる。本来、パステル画は顔料を画面の上に擦りつけて描いていくわけですが、それだけでは画面に強さが出てこない。定着材というの、普通は最終的にパステル画の画面を保存するために用いられるものだけれど、それを途中何度もかけながらサンドイッチ状にパステルの色面を重ねて描いてしているんですね。それと、紙の問題もでてくる。パステル専用紙では1mmを超えるようなものはない。

● パステルというのは強さとは無縁の、非常に軽快なマテリアルだからね。そうしないと、画面にのっていない。紙は水彩紙の特大タブローに台紙の裏貼り付きを使っている。できあがったものはタブローだといったけれど、僕は久々にドローリングをやっているという実感があったね。

● でも、見る人はタブローにしか見えませんね。軽快さではなく画面の強さが「それは定着材を使ってパステルを何層にも重ねた」とによる、顔料そのものの物質的な強さなんでしょうが、視覚を越えて触覚的な画面の広がりと深みを感じさせる。パステル画の中にも、馬場彬の触覚衝動、立体衝動が動いている。

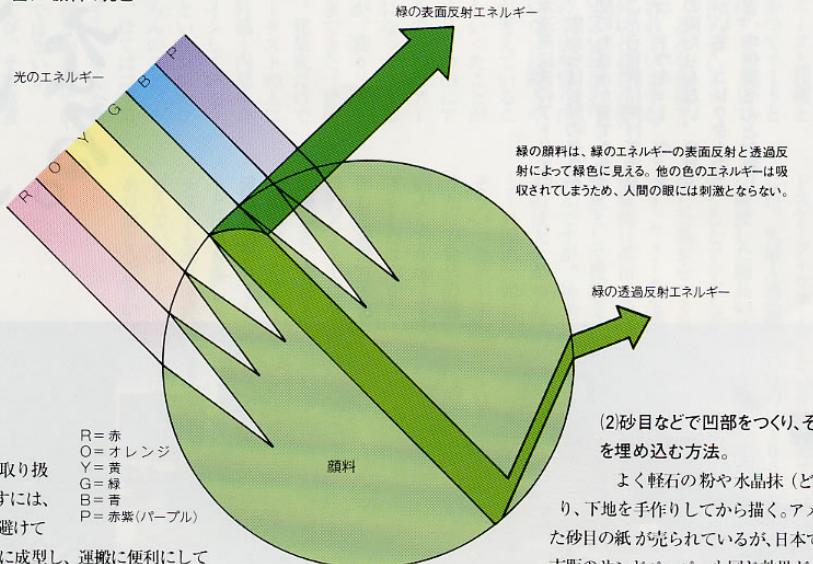


飛翔擬態 65.5×93cm 紙にパステル 1989年 ※作品写真提供:M.ギャラリー

パステルの発色

パステルは歴史の古い色材である。絵画制作者が顔料を使って色彩表現をするようになり、粉の使いにくさを克服しようと努力し、チョークとスティックが生まれた。チョークは顔料をわずかのバインダー(糊材)で固め、携帯・使用に便利な型にしたもので、スティックはバインダーを多く使用し、着色した場合、基底物に顔料が接着されやすいためである。前者に類するものがパステルで、後者には墨や固形水彩絵具がある。

図1 顔料の発色



パステルの色。

顔料はほとんど粉体であるため、取り扱いが面倒である。顔料を使いこなすには、

- ①水などの溶材で湿らし、飛散を避けて使用する(フレスコの例)、②固体に成型し、運搬に便利にして使用する(パステルや墨の例)、③固着材と混合して使用する(油絵具やアクリル絵具)がある。

②の例に属するパステルを使用した面は顔料のみで色面を構成するので、発色を左右する異質物の影響がなく、顔料の持ち味である彩度の高い発色を100%活用することができる。しかし、先に述べたようにパステルは顔料を少量の糊材で固型化しただけのものため、画面に塗ってもわずかの振動・接触で色が移動し、作品を汚してしまう。これを防止するためパステル画完成後に定着材を吹きつけて固定させる技法が習慣的に行われている。定着材の塗布はパステルのよさである彩度の高い発色に変化をおこさせて嫌う作家もいるが、この絵具の宿命として妥協しながら使っているのが現実である。

図1は顔料の発色のメカニズムを示したもの。パステルは油絵具やアクリル絵具と異なり糊材層がないため、光は顔料から直接反射される。しかも異物に邪魔されないため、色を強力で鮮やかなものとして感じる。さらに表面に糊材の被膜がないため、表面の鏡面反射を防ぎマットな色調となる。(図2参照)

パステルに適した基底物。

パステルを塗るということは、一度固めた顔料を再び紙にして広げることである。粉体は不安定なため、一時的にでも望むところにとどまってくれなければ作品にならない。そのため、パステル画の場合は、粉体がひっかかる面を必要とする。

パステルの層が薄い場合は、紙の表面の繊維にひっかかって顔料が固定する。パステルの層が厚くなると、上層部の顔料は崩れ落ちてしまう。これを防止するためには、凹部の多い表面をつくってパステルの粉を埋め込まねばならない。その方法として考えられるのは3種である。

(1)粗い繊維の紙を使うか、エンボス加工した紙に塗る方法。

よく利用される方法で、粗めの水彩紙を使ったり、キャンバスペーパー等の表面加工紙を使う。

パステルは歴史の古い色材である。絵画制作者が顔料を使って色彩表現をするようになり、粉の使いにくさを克服しようと努力し、チョークとスティックが生まれた。チョークは顔料をわずかのバインダー(糊材)で固め、携帯・使用に便利な型にしたもので、スティックはバインダーを多く使用し、着色した場合、基底物に顔料が接着されやすいためである。前者に類するものがパステルで、後者には墨や固形水彩絵具がある。

緑の顔料は、緑のエネルギーの表面反射と透過反射によって緑色に見える。他の色のエネルギーは吸収されてしまうため、人間の眼には刺激となる。

(2)砂目などで凹部をつくり、その中にパステルの顔料を埋め込む方法。

よく軽石の粉や水晶抹(どちらも日本画材料)を塗り下地を手作りしてから描く。アメリカなどでは加工された砂目の紙が売られているが、日本ではまだ手に入りにくい。市販のサンドペーパーも同じ効果があるので活用できる。

(3)毛筆を使って表面に顔料をからます方法。

ヨーロッパでよく使われるパステル紙はこのタイプで、紙の表面に短い毛を植毛して使う。壁紙など植毛(フロッキ加工)ペルベット紙もある程度活用できる。また、木炭紙を使うものもこの原理の応用に入る。

この他にもアクリル絵具のジェッソを塗ってパステルをのせる、という方法がある。大きい画面なら、ジェッソの粗目(タイプL)が便利である。下地に色をつけ、顔料の発色をえることもできる。その場合は白に限らず、各種の色をついた下地づくりが有効である。

パステルの現状と課題。

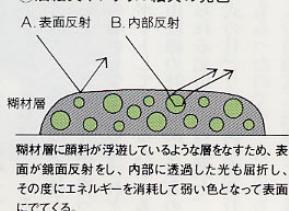
パステルはこれまで速写性をいかしたドローイング的要素の強い絵具として使用されたり、比較的小さな作品の絵具として使用されてきた。しかし今は顔料の発色を100%活用できる魅力的な絵具として、多色を使用することで完成度の高い作品をつくったり、ミクストメディアなどという言葉に代表されるように、例えばアクリル絵具との併用や混合等応用の範囲が広がっている。それに伴い、大画面に使用したり大量に使うことが増え、パステルのサイズも大きくなってきた。フランス製のパステルにはソーセージ程の直径をしたものまで現れ、日本人の手では握りにくいのではないかと思うほどの大きさまで発展してきた。

内容的には直接素手で持って使う絵具なので、作家の健康を考え、害になる原料の使用をさせて製造され始めた。しかし、使用中は顔料の飛散したものを幾分吸い込む。マスクなどで十分にプロテクトすることが望ましい。

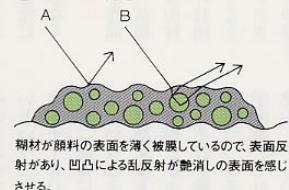
また、パステルは顔料をそのまま表面にむきだして発色効果をあげる色材のため、顔料の褪色の最大の原因となる紫外線を遮断する保護膜がない。そのために、紫外線に強い顔料を使用したパステルが求められている。

図2 各絵具の発色

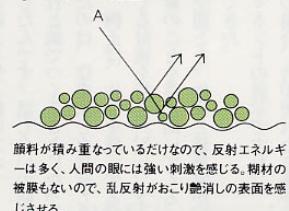
①油絵具やアクリル絵具の発色



②ガッシュの発色



③パステルの発色



一本の竹が生成していく カヌーになる。



コレクターと現代美術。

宇佐美 作家にとってコレクターの問題は仕事を進めていく上で非常に大切な要素でありながら、誰も余り話したがらない。今日は、まずコレクターの話を始めようと思っています。

北山 コレクターと作家の関係は、これからはますます重要なになりますね。竹と和紙でできた僕の作品は保存する上で危険性が高い。從来からいうとコレクトされにくい作品なわけです。僕にとってラ

ッキーだったのは、作家としてやっていこうとしたときにひとりのコレクターに出会い、その人が初期の作品のほとんど全てを買ってくれたんですね。

宇佐美 コレクターが、作家が世に出していく上で非常に大事な役割をしたわけですね。

北山 その人はニューヨークの建築大学を卒業し、建築家をしながらギャラリーもやっている。デュシヤンのグリーンボックスを持つなど、非常に利発な目利きの人で、社会的な評議とかに関係なく積極的に若いアーチストの作品を買っている。

宇佐美 僕の場合も少ないだけれど、何人か作品を買ってサポートしてくれる人がいる。今回、京都からさらに山陰線の特急で30分ほど、静かな山村に住んでおられる北山さんの訪問と、実は、昨日出席した結婚式の日ぶりに、同じ関西行きというふうに合わせてもらったのです。古くからの、コレクターのお嬢さんの結婚式に出席してきました。その時に思ったことは、現代美術に開まれた環境で育つことの大切さですね。そのお嬢さんは小さい頃から現代美術に囲まれて生きてこられたから、結婚し、独立しても現代美術とのつきあいを続けていくてくれると思うんですね。

北山 日本の場合、そういう部分というのは極めて薄いですかね。

宇佐美 例えば、日本には印象派のコレクターはたくさんいる。それは、印象派の絵にはすでに、歴史的にならば保証された価値があるからであって、自分自身の価値基準を持つて買っているのではない。

現代美術という未だ価値基準が定まっていないものは、教養とか理屈とかでは入ってこれない部分があるのですね。すると、現代美術に接することの多い環境とかが、コレクターを育てる意味で非常に大切になつてくる。

北山 実際に作品に触つて、感覚的に価値を受けることにして初めて作品として成立する。コレクターの方も、たくさん持つことで自ずと、絵を見る目もコレクトする作品の質も高くなつてくる。コレクターの人生の中に作品が入つてくる。作品の中にコレクターの人生が入つていく、ということですね。

宇佐美 ところで、今回のアシックスの仕事(1990年「その時から始まつた」)の場合はどうだつたんですか。

北山 アシックス人間工学研究所を設計することになった建築家が以前僕の作品を見ていて、アートディレクターを通じて依頼してきたのです。建築家とアートディレクターの最初のプランは、金属でやつて欲しいということでした。しかし、建築家は「気

の形とか天窓の有無」を僕に聞いてくる。作品とそれが置かれる空間と、作家と建築家が同時に建築家は天窓をつくる計画を持っていたのですが、その形とか天窓の有無のことを僕に聞いてくる。作

品とそれが置かれる空間とを、作家と建築家が同時に進行でつくることができた。

宇佐美 それはパーマネントの展示ですね。

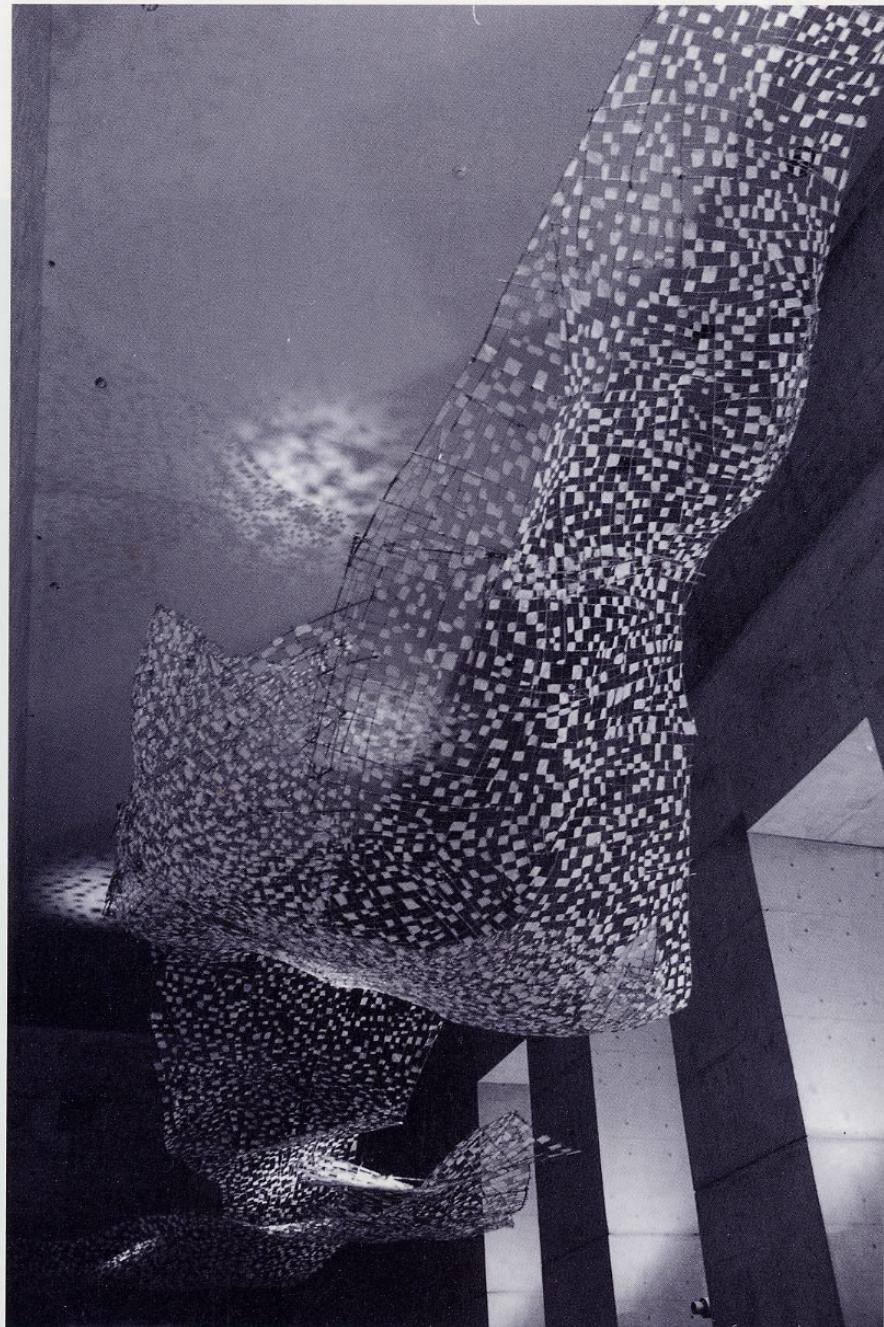
北山 そうです。その場合、竹が折れたり紙が破けたりした場合のメンテナンスの問題ができます。僕のつくりかたは、誰にでもできるということが基本なので、所有者の側で竹を繋いだり紙を貼つたりしてもらつてくださいということにしてる。オーナーの方も快く同意してくれた。作品は運かれ早かれ壊れていく。それを残すか残さないかは、後世の人の文化の問題だと思っています。メンテナンスをどうするかは、作家を越えてしまつた問題だと。

イリュージョンとしての絵画。

宇佐美 北山さんは竹と和紙の仕事ばかりではなく、絵も描いている。いつから始めたのですか。

北山 僕が決定的に絵を描き始めようと思ったのは、エヌチア・ビエンナーレ(1982年)に参加したときなんですね。オーストラリア館の作家が、建築家の

■ きたやまよしお
1948年滋賀県八日市生まれ。82年「エキシビション」展(83年「ダラス・ミーティング」等
「ダラス・ミーティング」等)、86年「ウルフ代ア・シン・アート」等
「世界の国際美術展」(88年サントリーハウス)、大坂本社、滋賀県立近代美術館、90年アシックス人間工学研究所の作品制作。
■ うさみけじ
1950年大阪府生まれ。63年伊丹の個展、68年東京、ニューヨークで「ザーベーチン・イン・トランセンド」展、81年東京、「ダラス・ミーティング」等
「ダラス・ミーティング」等)、89年第2回日本芸術大賞受賞。90年南米「アーティストのための壁画制作」著書に「緑の肖像」、「記号から形態」等多数がある。



実際に触ってみると
いった体感的な
価値の受けとめ方ができないと、作品の価値はなかなかわからない。
作品は手に触れられて
初めて作品として成立する、というところがある。

北山善夫

たんですが、すごくいいドローイングを50点ほど出品していた。そのとき、プロフェッショナルとして絵が出来ないようでは非常に恥ずかしい、困ると心がかったのです。それで帰国して、何を描いたらいいのかわからなかつたがとにかく描き始めた。僕の最初の頃の作品はドローイングをして、その上に3次元の絵を描いていくというものでした。だから、北山善夫 その時から始まった(アシックス人間工学研究所のために) 竹、紙 全長約30m 1990年 ※撮影:村井修

していただけませんか。

北山 善夫

今は日本の絵画自体が弱っている。そのひと

つに、日本の絵画はテーマを失っているということ

がある。毎年欧米に行っていますが、向こうにはキ

リスト教の「愛」といった不变的なテーマがある。で

は、僕たちは何をテーマにもら得るのか。

僕は今風景を描いている。それは、客観的なものを

得るために、まず粘土で木を描くために、ます粘

土で本をつくる。そして、それを精密に描写してい

くという方法を取っている。自然の形というのは静

止しているのではなく、どんどん動いている。同じ

ように、粘土は一定の形を持たずさまざまなかたちをと

る。言葉を替えれば、僕の絵の描き方は自分自身が

瞬間に生成する自然の形を創造する神になるこ

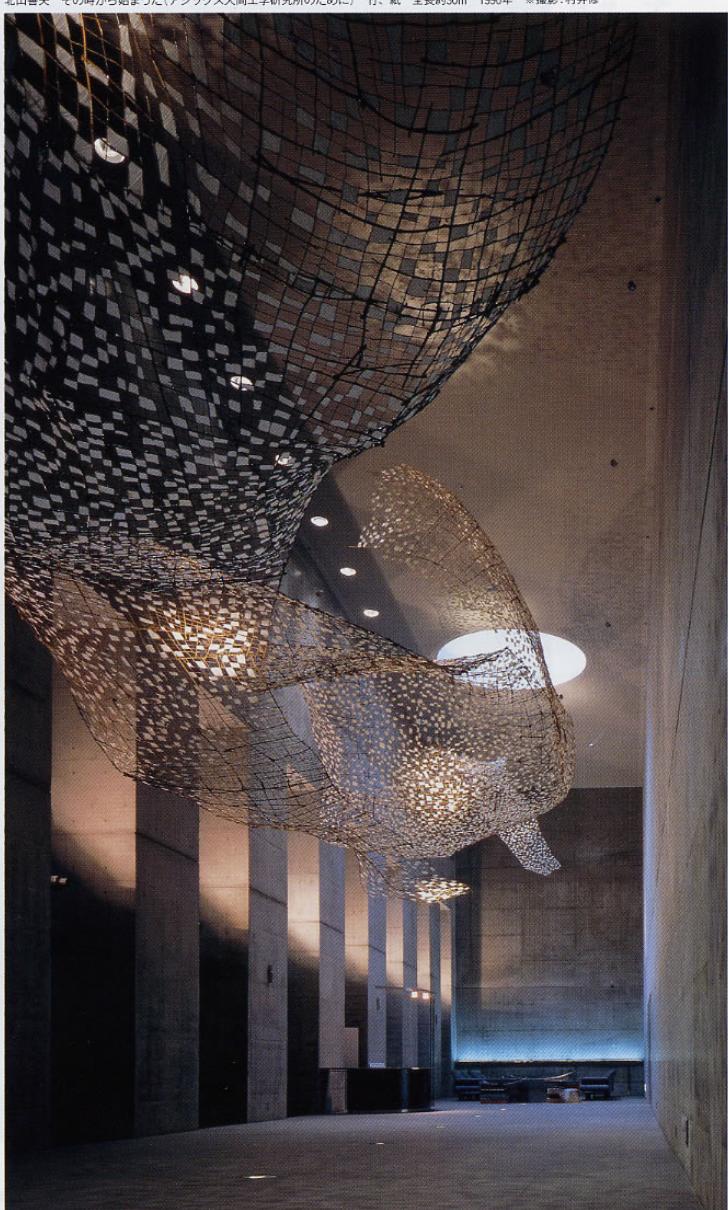
とだと考えている。冒頭も知れないけれど、神に

なることで、木をつくり、森をつくり、山をつくり、

北山 善夫

客観的に空間や事物を切りとるだけなら写真

として今、星をつくっています。粘土ですね。



犬に言葉を投げかければ犬が応える。
木を見て美しいと思ったとき、向こうも
美しいと思っている。木や犬を
つくったように、自然は人間をつくった。

北山善夫

宇佐美 同じようなことを考えますね。絵を描いていたとき、僕にとっては幾何学というのが大切になってくるんです。幾何学というのは、平面幾何学(平面を測量し分割すると自由の運動)及び梢円の軌跡を描く星々の自転と公転とがあって、僕は常にその2つを意識しながら空間の構造体として絵をイメージしている。そして、もうひとつ大切なことはフォーカスのとり方です。フォーカスをどこにあてるかによって見えるものが違つてくる。例えば、水滴一滴と見えたものが、パクテリアの海になり、原子の空間にもなる…。僕が構造といっているのは、フォーカスのあて方によつて現れてくるひとつの層の幾何学的な構成、フォーカスをずらしていくたどきに現れる多層的な空間の現れの2つのことを行つてゐるのです。北山さんの今の発言は、僕がいう空間の構造体と重なつてゐると思います。

宇佐美 ひとつ目の眼を見ても、フォーカスのあて方で「どうにでも見える」リアルというものは存在しないにも関わらず、我々はあたかもアリスムという表現があるように錯覚している。それは見ていてだけではわからないが、描いていくことでさまざまな階層のあり方が見えてくると思うんです。だから、描くということは面白い。描くという非常に原初的な場合によつては稚拙で曖昧な技術に備値があるのは、我々が普通見なれている物質感の隣に全く違つたものがあるということを立ち上がりさせる

ことではないだろうか。作家によってテーマは違つてゐるけれど、描くという行為は、我々が現実と思っている隣に実はもうひとつの現実、数限りないテクスチャがあるということを見せてくれる。

思ったとき、向こうも美しいと思っているのではないか。なぜかというと、自然は、木や犬をつくったのと同じように、人間をつくったのだから。

宇佐美 メルロ＝ポンティが「見えるものと見えないもの」という本の中で

「交差配列」という本の中でも、同じように山を見て描いている。セサン

スが山を見て描いているときに、山もセサンスを見ている。お互いに見合つ、視線が交差する。まさに、北山さんがいつっていることで

元論までいつてしまつんじやないかと思いま

北山 そうなると見る一見られるという三元論の問題ではなくて、一

だけれど、対象化したものを、もう一度対象化する

んです。理解するために分けるということをどこまで

もやつていく。そして、もうこれ以上完全には分けきらないと解ったとき、総体はひとつになる。

宇佐美 でもなかなか分けきれない。どんどんディテールが出てくる笑い。最初に分けられたときの初々しさからどんどん離れて、例えば、幾何学的な图形は分解していけば無限になつていく。

誰も解つてくれない」「もう、引き返さう」と思つたですね(笑い)。北山さんの絵も無限に分けいつているように思える。

北山 分けられるものは分けているけれど、その背後には分けきれないとしてつもないものがあると、絶えず分ける作業をしながら感じています。この絵P.4

は、3年ぐらい描き続けている。最初は小さなひとつ

の星。それが、2年目に後ろに大きな星ができるが

り、さらにそれを呑み込むような星が出現した。今

は燃やして穴を開け、少しずつ星を消している。描

き続け、分けいつてきたものを今度は一度消してみ

る。火をつけるとバッと一瞬に焼き消えてしまう。

でも見る側は、空いた穴の中に想像力で映像を繋い

でくるけれど、描くという行為は、我々が現実と思っている隣に実はもうひとつの現実、数限りないテクスチャがあるということを見せてくれる。中世には中世の見方があり、それ構造の問題としてそれを捉え、点から線へ、線から面へ、面から層へ、さらに層の重なりへ構造のあり方を突き詰めていけば、自然物の生成の仕方に近いところに現代のアートの表現のあり方がある。

宇佐美 自然物の生成過程を一種のシミュレーションとして自分の中で造り上げ表現していくといふことになるのかな。

北山 それはしていないけれど、結果としてシミュレーションしたように見えることはある。

宇佐美 仮説を立ててはいけないけれど、結果として仮説を得てしまった。飼犬に一生懸命に言葉を投げかけなければ犬が応える。同様に僕らが本を見て美しいと

を感じ、視線が交差する。まさに、北山さんがいつっていることで

ね。メルロ＝ポンティはそれに続けて「相手もまた見ていているということを語らない限り、見るということとは語れないのだ」という。非常にすぐれた観察であり、また考案だとは思うの

だけれど、対象化したもの、もう一度対象化する

一見されるという三元論の問題ではなくて、一

元論までいつてしまつんじやないかと思いま

すね。

宇佐美 信仰になる

(笑い)。

北山 解ること

は分けること、

北山 解ること

は分けることだとと思う

んです。理解するために分けるということをどこまで

宇佐美圭司 充ちてくる声のざわめき 291×672cm キャンバスに油彩具 1990年 ※写真提供：南天子画廊



虫食いにする。溶かす。砂をかける……。一度できあがつた空間の幾何学の中に磁気嵐を起してみると、バクテリアの海が原子の運動の中に流れ込んでいくような層の構造をつくることができる。宇佐美圭司



僕らは外国に絶望した世代だった。だが、今は、北山さんやさらに若い世代が世界に向かって日本のアートの可能性と希望を切り開いていく。

できあがると、貝に見えたり銀河に見えたりする。線から面へ、面から立体へと増殖する竹が名前を獲得する。北山善夫



宇佐美圭司

星の姿を見ている。もしかしたら最初に描かれていた以上のものを見ているような気がする。これは解釈の問題かも知れないけれど、僕は絵画をやるうとしたとき「決してオブジェはつけるまい」と思つたのです。例えばアンゼルム・キーファーは画面にオブジェ、鉛の画面、服写真、ワイヤーといった生のテクスチャーを貼り付けたりぶら下げる。ヴァン・ゴッホは油絵具という物質の存在感を際だるように厚く重ねて描く。それに対して、僕はあくまでオブジェーションの世界を描きたい。

宇佐美 僕は描き始める前に、わりと現実的に構造

を組み立てるという作業をする。例えば、ひとつ

具体的なモデル（人型の集団）を想定して、それを

展開させていったとき、どのくらいの時間が経過し、

出発点かららどのような図形が描かれたかを、幾何学

的に割りだす。そして、移動したときの距離感、空

間の厚みをグラデーションやばかりで表現していく。

人型と人型は空間の上では点と点で表現される。そ

れをマジネーションで結んでいたとき、空間の

を組み立てるという気持ちはある。構造は運動や軌跡の延

長の上にだけできあがるのでない。北山さんがや

ったように虫食いにしてみると、溶かしてみると

か、砂をかけてみると、かいつたことを通すことで、

それを起こさせてパッと崩していくことを常にや

りたいという気持ちがある。

北山 今を延長していくとき、そこから世界がバ

ッとも変わるような特異点が得られる。それは量から

質へと運動が変換していくときに現れるのではなく

いかということが、僕のイメージなんです。竹の仕

事をやっていると、大きな画面を分割するのではなく

て、小さな画面——線を繋いでいくことによって

北山 ええそうなんです。開高健が「夏の闇の中で、

『ディテールからやられた。ディテールに気をつける』

大きな画面ができるいく。線は紙にも奥にも横にも広がり増殖していく。彫刻の方はデッサンを全然しないでくる。できあがりつある形が次の線を要求し、面を促していく。常に新しい形を見ながら、次の新しい形へと変化させていく。例えば途中でゴロツとひっくり返せば、ガラッと変わった形が出現する。あるいはつくり終えて初めて面白くないということには気がつく。そんなときにはバサッと切つてしまつともする。「何でここまで行かない」とわからぬのか。お前はアホや」といわれそですが笑い、そこが僕の特異点だと思つていて。

宇佐美 増殖は無限に広がっていくのではなくて、そこにはある閾値というのがあるんでしようね。

北山 特異点を越えたとき、予想を越えたイメージ

が現れてくる。手のトレーニングが、どこかで頭の

トレーニングへと変換するのです。

北山 4ヶ月半かかりました。宇佐美さんもライカ

で7メートルの大作（株式会社ライカ本社ビル壁画

1990年）を仕上げたそうです。

宇佐美 半年かかりましたね。

北山 でも、大きな仕事をというのは面白いですね。

見えなかつたものが見えてくるということがある。

宇佐美 視覚の限界、皮膚感覚の限界など、これらの

つづく感じましたね。どんなに手を伸ばしても届

かない。常に自分の体の限界と相談しながら絵を描

いていかなければならぬ。しかし、限界があるか

らこそそこには限界感というものがてくる。逆に小さ

なものをやつていると、限界がわからない。いくら

でも自由に描けるよう思う。

北山 そこが絵画と彫刻の違いですね。

宇佐美 先ほど神になるといっていたけれど、本当に神様だよね。一本の線が生成して、「銀河」とか「貝」

「カヌー」と名づけられるものになつていく。

北山 昨年デンマークで個展をやったとき、助手を

連れていった。2、3ヶ月前からトレーニングをし

て、向こうで手伝つてもらつたけれどどこか違う。

なぜかというと、1マスの大きさが違うんですね。

モジュールの大きさが違うと、全てが違つてくる。

宇佐美 だから、大作も一人でやつてしまつ

たのは1971年。バーゼルのアートフェアで、か

なり大きな個展をしたのは1977年。かなり故意

しますね。僕がヴェネチア・ビエンナーレに行つ

たのは1979年。

バーゼルのアートフェアで、か

なり多くの利益を上げるのはほんの少しだけ

る。もちろん、作品も文化も売却する。税金を使つ

て個人の利益を上げるのはほんの少しだけ

る。日本では、領事館がオープニング・パーティを行つ

る。もちろん、作品も文化も売却する。

国では20%のコミッショナーリーを行つ

て、自分たちの文化を売り出していこうという意念が

ある。日本ではその辺が全然問題にされない。

宇佐美 その意味でいえば、作家はもろんだけれど、コレクターや画廊や美術館や国にも、もつとも

つと、今生きている表現活動の芽を育てるために頑

張つてもらいたいですね。

現代アートの問題点。

宇佐美 北山さんは毎年のように海外で個展をやつたり、展覧会に出品なさつている。海外での日本作家に対する評価や作品の売れ方を聞いてみると、僕らの時はすいぶん違つてきているなあという気がしますね。僕がヴェネチア・ビエンナーレに行つたのは1971年。バーゼルのアートフェアで、かなり大きな個展をしたのは1977年。かなり故意に無視されたといった感じが残っています。北山さんより10年前なのだけれど。

北山 ここ2、3年ですね、大きくなつてきてきたの

は、ヴェネチア・ビエンナーレもそうだけれど、

張つてもらいたいですね。

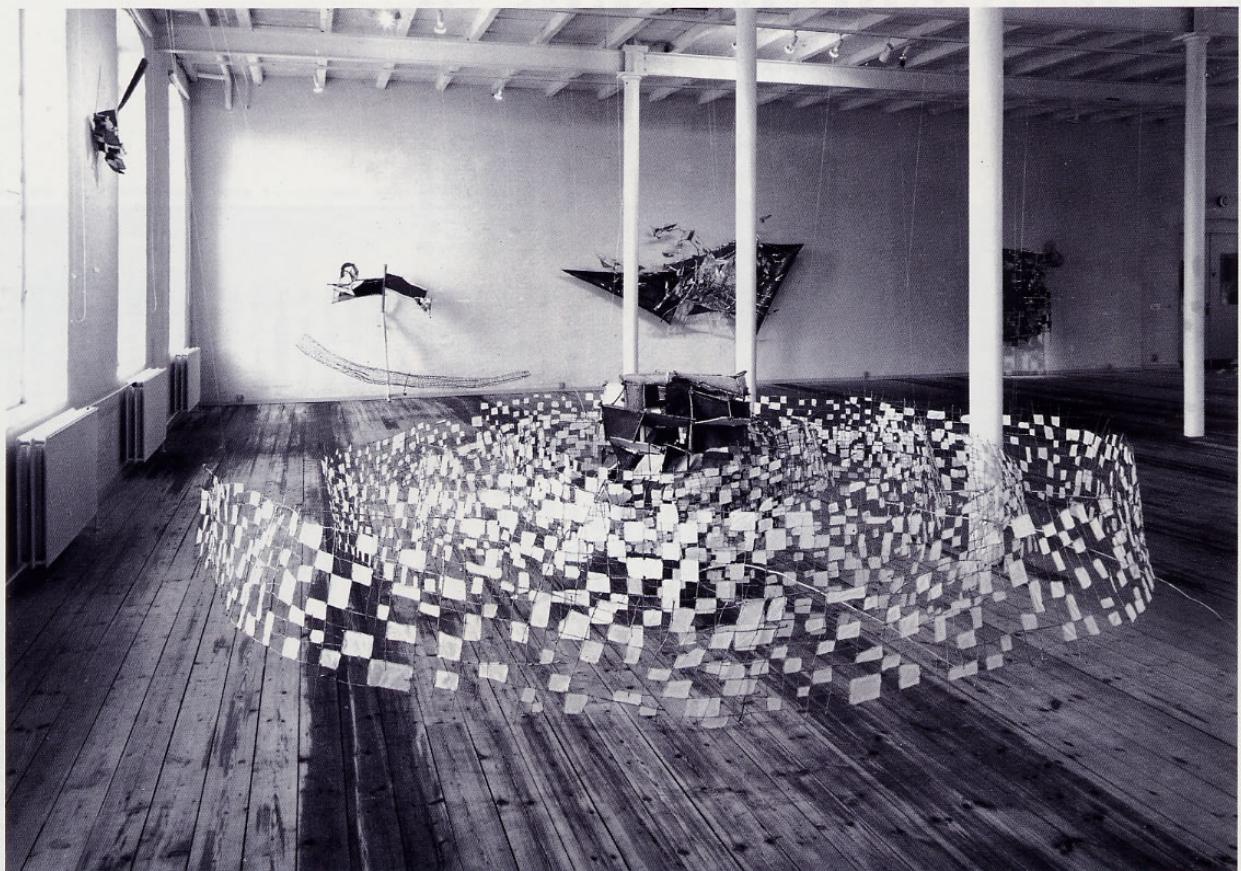
アートフェアにいっても各国の報道陣やギャラリーの反応が全然違つてきている。日本作家の作品の売買も活発になつてきた。僕も今年シカゴのアートフェアに出品したのですが、大きなものが売れました。エアに出品したのですが、大きなものが売れました。宇佐美 年間に何点もできませんね。アシックスの作品なんか、何ヶ月もかかつたんでしょう。

宇佐美 僕らは外國に絶望した世代だった。だが、今は、北山さんやさらに若い世代が世界に向かって日本のアートの可能性と希望を切り開いていく。

———山本義徳と宇佐美清司の研究会
———宇佐美清司と山本義徳の研究会

第三回

———山本義徳と宇佐美清司の研究会



北山善夫 「ゆらぐ」 92×800×700cm 竹、木、紙、革、銅 1987~89年

N.Y.で個展を!

カーネギー・ホールでリサイタルをやったら歌手に箔がつく。N.Y.で個展をすれば……。
今回は、N.Y.の貸画廊について

三浦正雄

■みうらまさお 1946年長野市生まれ。ニコニコ在住。

絵画展にやって来て2年目にしてやったと画廊がオーナーの作品を見て見事に手に入れた。Ovaline Galleries が、お世話になつた。首になつて半年後に Jim から個展の案内状が届いた。Jim の個展に顔を出したら画廊にオーナーの事を既に紹介してあって近日中にスライドを持ってきて下さいと云う事であり数日後スライドと写真を用意してオーナーの個展に持参した。それを見てマネージャー女士は興味をもつたらしくフレンドシップを持って欲しくと云ふ言葉をもつた。タイプライターが無いので鋼筆の女房にレジメを打つてもらつて届けた。後日画廊から10ドルがあってオレの作品を見たいと云う事で 6月27日マネージャーがやって来た。既に画廊のオーナー(女)は小学生の作品のスライド・写真を見ただけでかなりの興味がありオーナーは12月にあなたの個展を予定しているかどうかと云う打診であった。オーナー自身、作品を見にやつて来るからと云うマネージャーの方であったが今日(7-14-90)現在なんの連絡もない。

紐育に今、どれ程の日本人作家が住んでいるか定かではない。古くから居る人、新しく来た人……それらの人などがどれだけ紐育で個展をやつたのか、

原文のままで、と美術専門家を並び立てる。そこで、僕は日本をやった美術館に話を聞いてみた。金額は「アート・ラボ」で、それも週単位で30万円。両収益よりも60万円になります。金額的には東京銀座のちょっとした美術館を貰うのと同じ位地でしょう。ただ作品輸送にかかる時間もかかりました。作品の大小により個人差がありますが、私の場合、日本→ニューヨークが14万円→ニューヨーク→日本が8万円くらいでした。それから雑誌に広告を載せましたので、「ギャラリー・ガイド」が2万4千円。「ライティング・ヴォイス」が9千7百円。当時のレートで、程かかりました。案内状については個人でつくり……中略……結局全体で57万円弱かかったことになります。……」と話はまた続く。

「東京銀座にある現代美術の貸画廊では相変わらず、今から先さきまで埋められる所が多いらしいですね」となれば、やつてみようと思ふ人が大勢いても思議ではないでしょう。東京の画廊で自費で廊下を借りて個展を開きキャリアをつけていく発表スタイルが時代遅れの感がする今日でも、このスタイル

アメリカ人に電話をしたら約38000円払うなんや

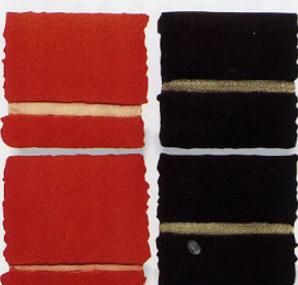
メリカ人に話をしたら\$3800払うなんて

単純に計算してもA・B室利用して週60万円、4回として240万円。6ヶ月×150として900万円、画面のレーベルをそのままみると、0円。しかし、何かしらの費用がかかるはずだ。衝撃でして、個人(ソニー)0円→M(ソニー)もろく万ドルはオーナーか誰か渡しまうのだが。57万円弱ここでこの個展にかかるとして、自分の個展だから経費に何も行きださない。そつすれば100万円は出るハメになる。

全くそこで個展をやった人達は日本全国各地にいるのである日本人だけである（尤も推薦状には日本作家紹介のための本格的ギャラリーと印してあるが）細育にも日本人経営の画廊は数軒あるけれどこの様な商売の画廊は初めてである。

に来ちゃったから書いちゃおうかと思う程なのよ」とも云っていたが、書いてはくれそうもないオレが書く事にした。どんな形にせよ商談をしてる訳であり客も居るのだから悪口を云う事ではないが、それでも実に抜けない商談である。

ルに夢を持つ予備軍が多く年生まれてきているのも
少しうまい」と語るの?――3.の日本人作家にその話を
してみたら、郷津は「ありやあ、描け画廊」の日本から呼んで金取ってやらせて、夏なんかが
画廊が夏休みなのにあそこだけオーブンして何ん
をやらせて、誰も見に行きやあしないぜ。そな
 oreが「ヤー」とつった黒人、絵描きでもな
 もいんだん。バーティーのタダ呑みたまでござ
 きの様な顔をして毎回行ってるんだぜ。」日本小
 術の本に原稿を書いているある日本の女性は



- 個展'90 11月14日～11月28日
かながわサイエンスパーク KSPギャラリー
川崎市高津区坂戸100-1
イノベーションセンター西棟3F
'91 1月22日～1月28日
82ギャラリー
長野市岡田町八十二銀行
八十二銀行別館1F

清水建設

ランドスケープとインテリア。

今、ビルを建てる上で2つのデザイン要素は欠かせないものになってきている。

それに加えて、清水建設はアートを3つめの要素として積極的に取り込んでいこうとしている。

今年4月、幕張テクノガーデンがオープンした。

テクノロジー+ガーデンの名称からもわかるように、最新のインテリジェント機能とともに豊富なリフレッシュ空間の2つを融合させた大規模複合オフィスビルで、その中には現代アートの作品が重要なモニュメントとして設置されている。

清水建設(株)の設計本部デザインセンターの田中理夫氏及びインテリア設計グループの相野恒雄氏に、現代アートと建築の関係、今後の建築の方向性などお話をうかがった。



幕張テクノガーデンとマルタ・パン作品「ステール」(右)と「レンズ」(左)

田中理夫



相野恒雄

ニーズとしての建築、アート。

——ここ数年、「ランドスケープデザイン」ということがさきりと言われている。清水建設には「ランドスケープ」というものがあるそうですが、まず、「ランドスケープとは何なのか説明していただけますか。

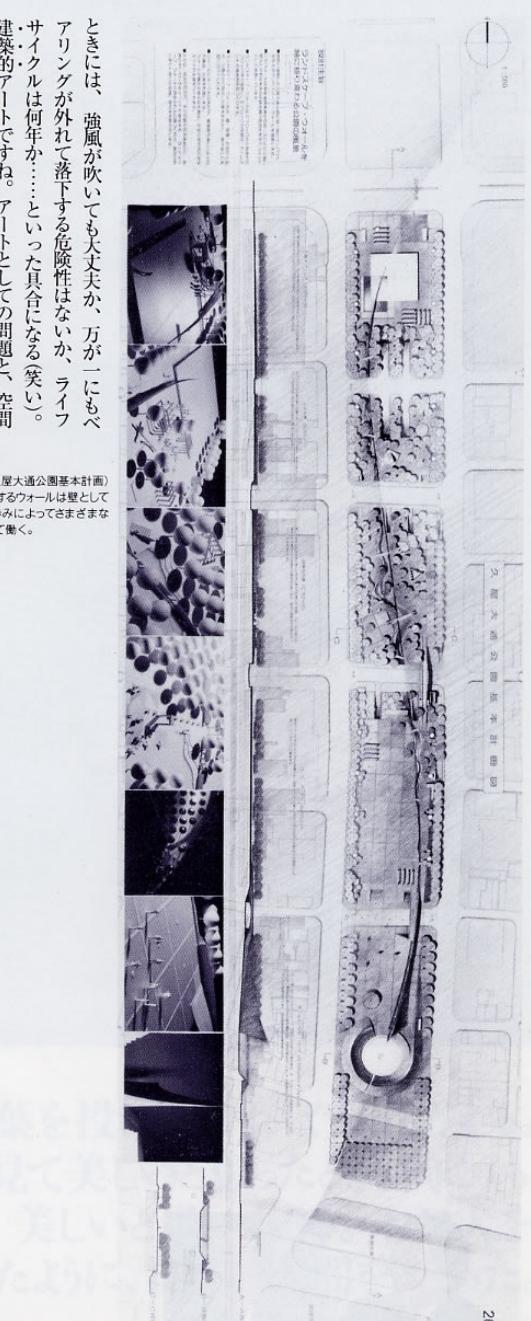
田中 以前はビルを建てる場所敷地内いっぱいを使って建てていたのですが、今は大きな建築物に対してはパブリックスペースを設けることが義務づけられている。それもただ単に広場であるだけではなく、周囲の環境の中につながっているわけ

——「周囲の街並み、自然環境、暮らし、文化……との調和。広場はあらゆる處につながっているわけですから、広義に「ランドスケープデザイン」といえれば、環境全てをコーディネートするという大変なものになつてくる(笑)。

——「04年に完成した『幕張テクノガーデン(MTG)』には、フランスの彫刻家であるマルタ・パンの作品「ステール」「レンズ」の2点が都市の景観として巧みに取り入れられている。その意図を「ランドスケープの関係からお話し願えませんか。

相野 アート作品は、MTG敷地面積の約4分の1のブロックを占めるプラザ(パブリックスペース)の中心的なモニュメントになるものでした。そのため「2棟のインテリジェントビルとの調和」「幕張の街並みの創造」というコンセプトになりました。その場合の作家の選定は、どういった基準、方法でなさつたんですか。

相野 彫刻、タペストリーなど作品をジャンル別に分け、建物のコンセプトにあった作家をチョイスしていました。その場合は、明るく、未来を感じさせるようなもの。ディティールに凝りすぎたものではなく、迫力のある造形的な線とかフォルム、強い色彩をもつたものになつきますね。普通に僕たちが美術館にいって美術を見るのとは、どうしても違う次元から見てしまふ。たとえば、モビールを使う



ランドスケープ・ウォール(久屋大通公園基本計画)
なめらかな曲線を描いて連続するウォールは壁として機能するだけではなく、人の歩みによってさまざまな風景を展開する環境装置として働く。

田中 建設というのは常にニーズがある。建築会社はそれに従いながら自分が創りたいものを創つていくしかない。ニーズと創造性の葛藤ですね。さらに、サイクリは何年か……といった具合になる(笑)。建築的アートですね。アートとしての問題と、空間全体をどう見せ構築していくかという問題はどうしても違つてくる。

田中 建設というのは常にニーズがある。建築会社はそれに従いながら自分が創りたいものを創つていくしかない。ニーズと創造性の葛藤ですね。さらに、サイクリは何年か……といった具合になる(笑)。建築的アートですね。アートとしての問題と、空間全体をどう見せ構築していくかという問題はどうしても違つてくる。

生まれようとしている。

相野 建築とアートは今でこそ離れ離れになつてゐるけれど、西洋の建築物を見れば明らかに天井画や壁画などかつて絵画は建築の一部であり、建築がアートだった。

——15世紀にヴェネチア派が帆布を使って、その上に絵を描くよになつた。それがキャンバスの始まりですが、アートと建築が一線を画するようになつたのはその辺りからだと思います。日本にしても、

相野 15世紀に「エヌチャ派が帆布を使って、その上に絵を描くよになつた。それがキャンバスの始まりですが、アートと建築が一線を画するようになつたのはその辺りからだと思います。日本にしても、

田中 建築は今、「良い・悪い」ではなくて「好き・嫌い」の不可分の関係があつた。



モニュメンタル・リング(久屋大通公園)
ウォールは集結点で空に向かって高まる高さ20mのプロンズのリングとなり、ランドスケープ・ウォールのクライマックスをつくる。

い」の世界に入っている。少し前までは「良い建築が雑誌に取りあげられた。現在は「変わっていて、面白い建築が興味の対象にならなくなっている。機能だけで満足するのではなくて、文化というか、ゆとり」というか、趣味というか、そういう要素をどんどん建築が取り入れている。建築がアートに接近している。今まで建築というのは、ニーズと技術と建築がそうちつたように、これからはアートとしての建築が人間の感性的な部分を豊かにしていく。

——現代の建築技術をもってすれば、どんな建築でも建てる。空間でも作れるといわれていますね笑い。とすれば、後は、建築の内と外にどれだけ夢やオリジナリティを付与できるかということですね。

田中 アーチストはさまざま表現の手法や切り口を持つている。我々は彼らが持っていない技術力やノウハウを持っていますから、彼らが考えていることをどうすればよりよく見せれるかといったことができる。インテリアにしても、インテリアの中にアートがあるのではなく、インテリアそのものがアートになっていく。アーチストと一緒になつてできる仕事はまだ限られていると思いますが、我々サイドにアーチストを受け入れる土壤ができた。世間も、それを認める自由さができた。建築家だけではなく、インテリアデザイナー、アーチストの人々が参画してもらつてくる。それは、外部・内部を含めて、より総合的に環境全体をデザインしていくこと、ということです。たとえば、「流れ」というコンセプトが決まったとすれば、建物はもちろんのこと、カーテンからカーペット、家具調度類、はてはゴミ箱一個までそのコンセプトでデザインする。そんな時にアーチストに入つてもらえば、我々が考えているかが、建築会社の今後を決めることになつてくるでしょう(笑)。

田中 E-Iというようなことを考えれば、アーチストの参画はももちろんのこと、環境全体をアートディレクションでできる力量とソフトをどれだけ持つてみればE-I(エンバウアイローネンメント・アイデンティティ=環境そのものをトータルに創造する)といえるかも知れませんね。

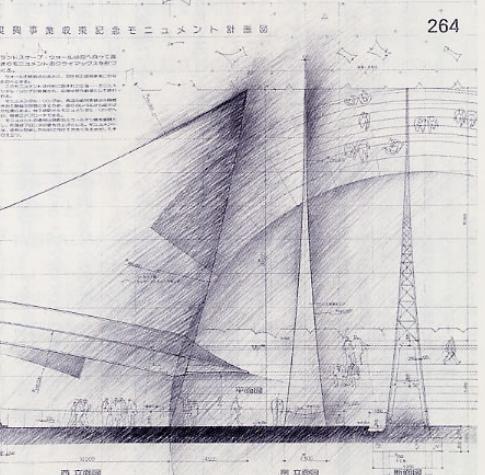
——名古屋の市政100年を記念した「久屋大通公園デザイン・コンペティション」(1989年)に参加したときは、最初からアーチストと組んで仕事をなさつたそうですが。

田中 時間外の有志の集まりということでやつたんですが、オーストリアの彫刻家ラングと一緒に「ラングスケープ・ウォール」というコンセプトで展開しました。久屋大通公園というのは100メートル道路に隣接した細長いスペースなんですが、そこを人が歩くことやすらぎと活力を与えてくれるような連続した風景をつくりだそうというのが狙いだったんですね。ウォールを道路と公園を区分する壁ではなく、積極的に都市の新自然といった景観を作り出す環境装置として機能させようとした。最終選考まで入ったんですが、結果は佳作でした(笑)。しかし得たものは大きかったです。

——外国の作家に限らず、日本の作家たちの中にもそういったテーマを考えると、そのテーマに沿つた形で自分の表現方法を構築していくこととする若い人たちが増えてきている。社会的な環境の中で、アートとは何かということを積極的に考え、それに即した表現手法をどうとしている。これからは建築的アートではなく、機能と美しさ、快適さと喜びが一緒になったアートとしてのアートとは何かということを仕事に楽しんでいる、アーチストも清水建設との仕事を楽しんでいる……。どうも、長い間ありがとうございました。



MTGプラザのモニュメント 現代作家のオブジェが2棟のインテリジェントビルと調和し、文化性・国際性・アーティスティック性をもたらす新しい景観を生みだしています。



野外劇場(久屋大通公園) モニュメンタル・リンクを中心とした円形広場がつくられ、都市の風景の中にハレの空間を形成する。

Accessory Trend

あいまいさの中にある空間。

植田陸雄



く緊張する。

経験で吹き加減をコントロールすることもあるが、ほとんどは「神頼み」という感じで、自分がやってることは少ない。ビラビラした

自然な線も、適当にくしゃくしゃと書けたダントボールを作つてもう。段ボールの切れ目の細かい凹凸から絵具が流れだし、輪郭はぼやけさせる。素材のアルミニウムの境界があいまいになる。グラデーションにしても、勝手に流れた濃淡だ。

作品を写真に撮ると周囲が映り込む。見た人が始まる。最初はその引つかつたものがいまだ大事なものだけでも、それをどんどん変形させていく。

それで最終的にはいちばん最初に戻る。これ

が最も大事なところだ。

●描いているもの、生のままのもの。

本当は描いているものより、そのまわりのアーティストの地図を見せていく。地のために形があつてクールで、それでいて温かい。そんなアルミニウムの質感が好きで、表面処理をしていない

生地のままのアルミニウムを使う。

制作の過程では、空の雲やその辺の草や土、

それから機械でも何でも、まわりのものが最

初の引つかりとして、そこからエスキース

が始まる。最初はその引つかつたものがい

ちばん大事なものだけでも、それをどんどん

変形させていく。

それで最終的にはいちばん最初に戻る。これ

が最も大事なところだ。

落ちてしまい、付いてない

状態になる。

最近は出来るだけ近づけて

即、当たりような感じで吹

くことが多い。それと、固着力はどうしても

弱いので、コートティングで工夫している。

●気持ちの良さ、自由、そして不安。

「early in the morning」では、夜明けのビン

と張りつめた空気の気持ち良さを出したがっ

た。朝の通勤電車では、みんなのすぐ疲

れた顔をしている。一日の始まりなのに疲れ

けれど、何もない方がいい。

アルミ板は加工されているから、アクリル絵

具がのりにくい。スプレーが空気中で飛ぶと、

固着力が弱くなる。最初の頃は空気の流れと

重力だけを使って描こうとしたから、だいぶ

離してやっていた。離すと絵具が粉になつて

断面を当てる色を吹く。その瞬間はものすごく

楽しいのは、反動かもしれない。共通する部

ているから、未だに半分何をやつてい

るのかがわからない。

現実から逃げて自由になりたい気持ち

があった。しかし自由は羈みどころが

ないから不安になって、また安定を求

めるという葛藤が當時ある。ものすご

く気持ちいい反面、足がいつも地面か

ら浮いているという不安。

そういう部分が作品に出ている。空洞

で中がない。ただ広がりだけという感

じで、これは自分の自画像になつてい

る。

ただそれは、後から考えて逃げてると

思うだけで、並段は考へていない。む

しろ楽しんでやつっている。

●0と1の間の、ちょっとスレたところ。

アルミが本当に合っているのかは、わ

かれない。描くのはほんの一瞬だが、失敗し

たらそれまで終わりという緊張感から解き放さ

れたいという気持ちが、最近出てきた。

僕は、絵描きになりたくて美大に行つたとい

う人種じゃなく、最初がズレている。絵を始めたのが30くらいからで、どんどん回り道し

分け、やはり「気持ちいい感じ」。

立体では、音や映像を出したり、メカニック

な部分も結構好きだ。この作品(写真参照)は

高校野球を見るためにブラウン管がある。

もともと学生の頃は電気をやっていた。つま

り1+1が2になる世界。それにものすごく

抵抗を感じて、できるだけそこから離れよう

として、こんなところに来ていると思う。

工学的な考え方だと、無駄なものは外してそ

ぎ落としていく。これは逆に、どんどんいろ

んな物を足してつくつていった。映像を映す

ためには工学的であれば十分で、形に至るま

では関係ない。つまりデジタルでも0と1の

間のちょっとスレたところに、本当に大事な

ものがある。そしてそれは、アルミニウムの上のぼ

けた輪郭と同じものだと思っている。

●メタルフレームについて

支持体がアクリル絵具を壊すにつれて地処理

が必要になります。金属、アルミニウム、真鍮、ステンレス

などに対応してはメタルフレームが有効。(絵具によつて金属表面が化学

変化をおこし、錆びたり腐食したりするのを防ぐこと

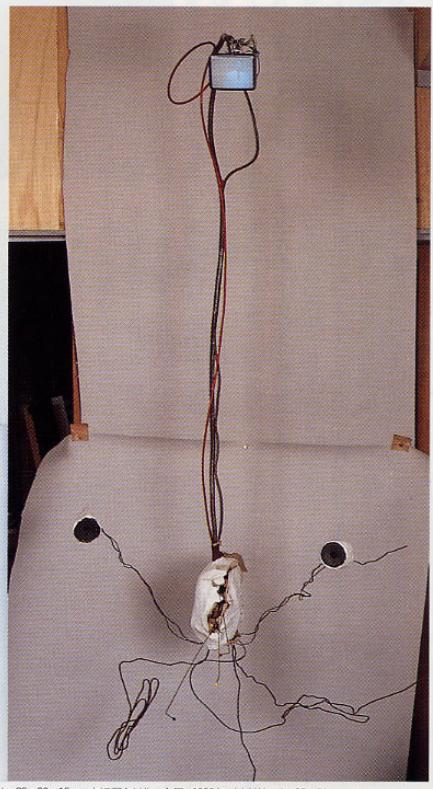
ができる。フレーム及び下地処理に関する質問は

ホルハイム工業株までお問い合わせください。(編集部)

冷たさをとおなったアルミニウムの上に、輪郭のはつきりしない形が描かれている。周囲の光の変化が映り込み、描かれたものと一体となって無機質なアルミニウムの上を漂う。表情はあたたかく、そしてやわらかい。余分なものを取り去つて、最小限の形をアルミニウムに定着する。境目のはっきりしない「アーチー」な線がアルミニウムの上に不思議な空間をつくり出す。0と1の間にあら、ちょっとスレたもの——植田陸雄氏に、素材へのこだわり、技法・表現についてお聞きした。



Early in the morning 182×227cm アルミニウム板にアクリル 1990年



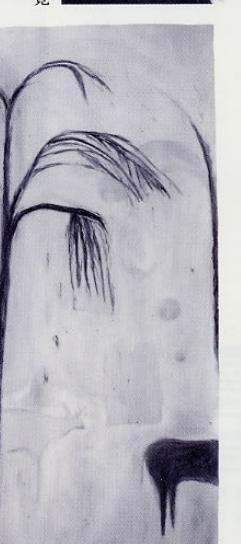
(右)これで高校野球を見るのだ 200×100×100cm ブラウン管・コード・鉄線・石膏他 1989年、(左上)Early in the morningの部分アップ、(左下)Work 25×30×15cm 木にアクリル・金属 1989年、(中)Work 35×50cm コンクリートにアクリル 1990年

とりたくないのですが、平面を絵画の約束事として捉えてしまうと大変矛盾しています。絵画は平面のうえに展開することで自在になるからです。自分の絵画の経験上ではようやくこの様な形態を取るに至るのですが、きっかけは波の様なアイデアを写実的に描こうとしたときで、それを描く場合には面的にはこちらがわの波の面に向かう側の波の面などの意識を持つて光源はこの方から当たることを立体制して描いたわけですが、このことを立体制して立体制したい願望が湧きだしてきました。

このようなレリーフ上の凹凸を持つアーティストを写実的に描くことで共有出来た一体感でこのアイデアを立体として作ることが一致しました。絵画は支持体の上に何らかの媒體で描かれるもので写実的な方法でのリユエーションとしては、光、色彩、形を含みます。絵画の、立体ではなく立体感である、物質で

はなく物質感であるということ、彫刻の、立体感ではなく立体である、物質感ではなく物質であるということは同じイリュージョンの露呈です。事実を單に表しているに過ぎない。いずれにしても國式化できない表現行動を領域の中では捕らえずに矛盾とされるものを含めたまま新しい表現を進化していくところです。

※個展：8月28日～9月9日 Gallery Aoyama
（東京都港区北青山2-12-27バル青山2F）、
10月15～20日 ギャラリー上田（東京都中央区銀座3-1-39金子ビル3F）



本誌12号の「Now」に掲載した関根さんの名前、関根真里の誤りでした。また、作品の一部を久保田先生が掲載してしまいました。氏名及び作品を訂正してお詫び申し上げます。

（編集部）

訂正とお詫び

新しい言葉を。 木村繁之

記分の様な形でもあります。

平面（ドローイング・版画、立体（木・陶）の2つが、現在制作している中心になります。それは、素材の異なるものであり、交差しつそれぞれの作品になっています。それは、自分の中の鉱脈を探つて出てきた記憶の石であります。

絵についての寓意性を指摘される事も多いのですが、作者として絵は、それらの事に興味はありません。ドローイングという言葉の原義は、「何かを引き出す」という事だそうです。見たことのある概念的な形を用いて、自分の中に沈没するものを探すし出して、紙の上に定着させようと思っています。具象的な形をした、抽象度の高い、新しい言葉を作つてみたいものです。



新刊「山田正亮作品集」

美術出版社から山田正亮氏の1949年～1980年までの画業をまとめた作品集が出版されます。

色彩と形態の拮抗が生み出す自立した絵画。40年にわたる228点の絵画の軌跡は、画家山田正亮が追求してきたものの深化と展開そして達成点がみえて示されています。解説は草見義、本邦夫。判型260×290mm、総頁数292、図版オールカラー、228点、

■ 第5回ホルベインスカラシップ
応募資格 平成2年11月～平成3年10月（1年間）
応募期間 年間
内 容 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。アクリル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1期生となります。

募集要項

● この制度の認定者は、1年間にわたり月々一定額（一ヶ月相当）のアクリルを無償で提供いたします。

● 特別通話料（月額）アクリル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芸会を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。

● 研修期間終了後実行委員会による選考を経てアクリル工芸展を行います。

申込先 募集人員 100名
ホルベイン工業アクリル奨学制度係
〒170 東京都豊島区東池袋一丁目18番4号
申込締切 平成2年9月30日（受付順次有効）
選考方法 ホルベイン工業で組織する選考委員会で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ル奨学制度係までハガキでご請求ください。



この制度の認定者は、1年間にわたり月々一定額（一ヶ月相当）のアクリルを無償で提供いたします。● 特別通話料（月額）アクリル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芸会を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。

● 研修期間終了後実行委員会による選考を経てアクリル工芸展を行います。

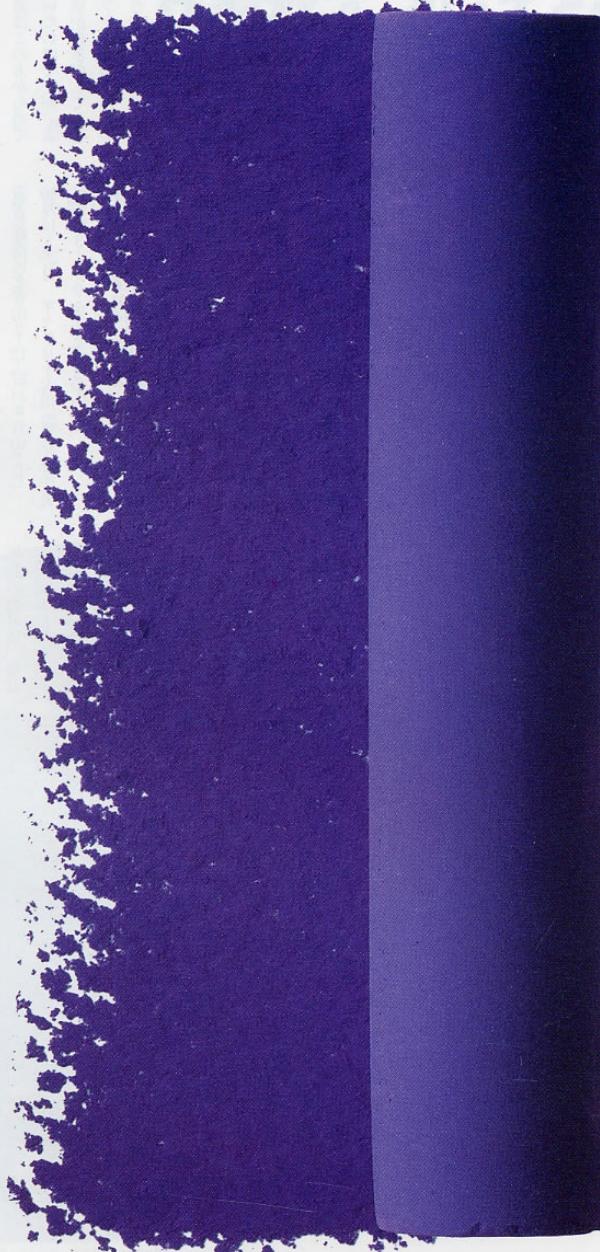
（注）応募用紙等はアクリル奨学制度係までハガキでご請求ください。

いつの時代も新しい
90
FOR
THE
NEW
AGE
HOLBEIN COLOR TECHNOLOGY

holbein

STAT STUDIO

ホルベイン



6倍。パステル。

ACRYLART

発行日 平成2年9月1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)723-15555

発行人 高木幸雄

広い色面をいっせいに描きたい。何層もの重ね塗りによって画面に強さと色の深みをもたせたいetc。小さなパステルではこんなことはなかなかできません。ホルベインは今までの25ミリサイズに加え、長さ75ミリ直径15ミリのビッグソフトパステルをつくりました。容量で言うと6~7倍。もう1つの色面に何本もパステルを使わなくてもよくなりました。太く長くなることでよりエネルギーッシュな表現が生まれそうです。全部で52色。価格は270円~360円。店頭でご覧を。

ホルベインのビッグ・ソフトパステル新発売