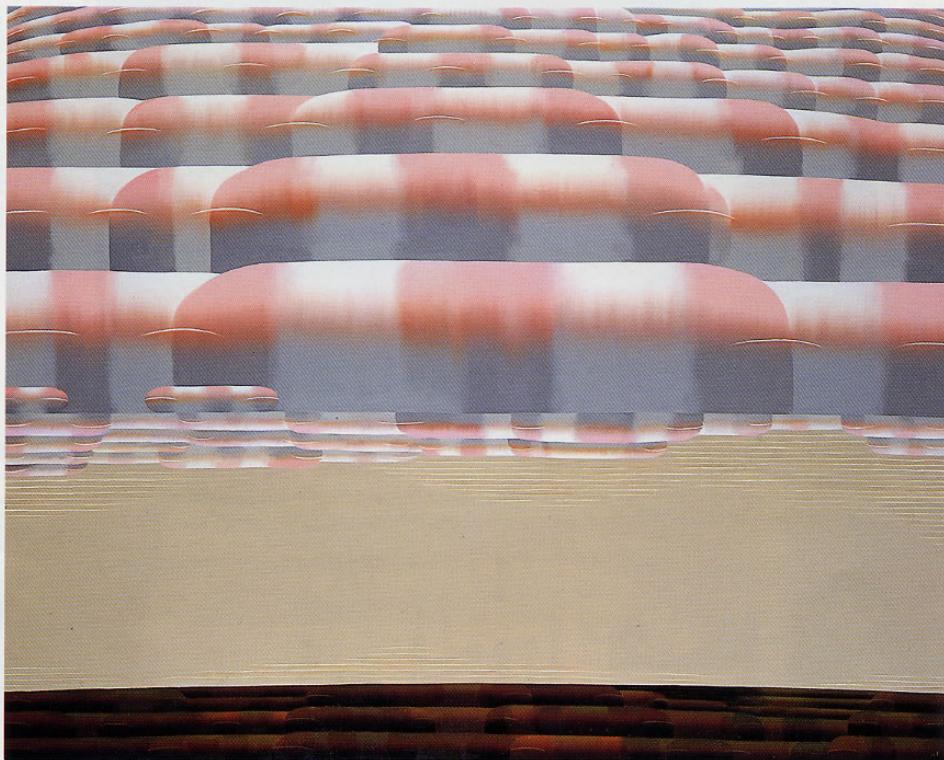


ACRYLART

VOL.14



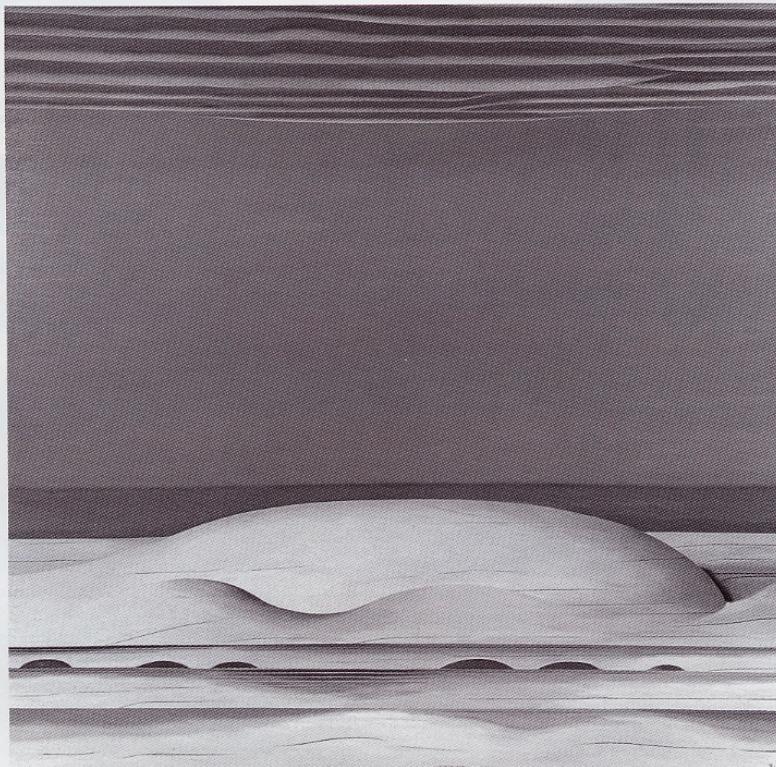
松本英一郎 さくら 90-102 130.3×162.1cm キャンバスに油絵具 1990年 "A still life is a fabrication of utter stillness, but it's not an abstraction of the eternal. In the case of my pictures, I try to paint scenes of gradual change, scenes where something disappears but something new appears in its place." Matsumoto Eiichiro

内視する風景。

松本英一郎



■まつもとえいいちろう 1932年生まれ。東京藝術大学油絵科卒業、多摩美術大学教授。90年3月、それまでの画業を集めだ「松本英一郎個展——退居な風景：さくら」を開催。



芝の風景 120×120cm キャンバスに油絵具 1984年

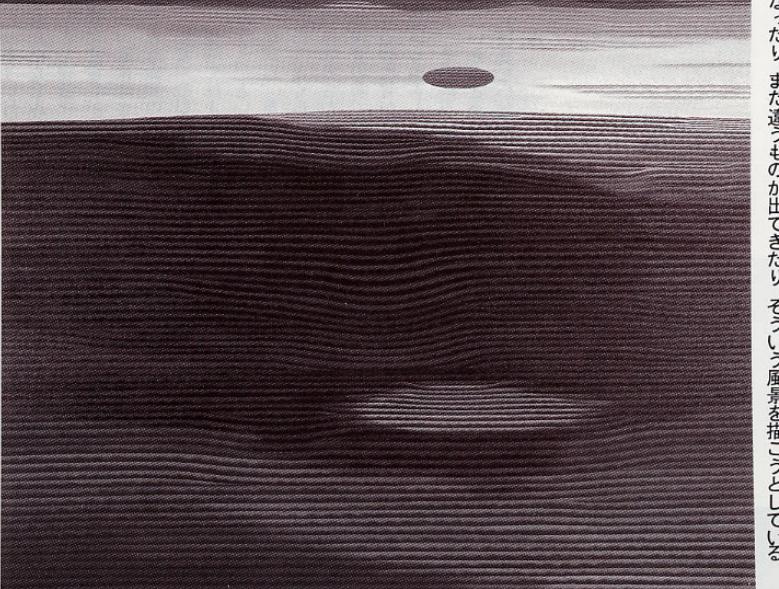
幾層にも重なり合った地平線の向こうに、
空というよりも、ぼかんとした“空”が広がる。

松本英一郎氏はここ十数年の間、そんな風景を描き続けてきた。
嵐の前の静けさといったような奇妙な予感をはらむ風景の向こうには、
いったい何が見えていくのか。
記憶のうねりを縫うように作家の話は続いた。

にぞらないホワイト。さっと乾くホワイト。

●一連の作品を見ていると、ふと「これほど」かで見たことがある」といふ印象をもつ。それは見る人に共通する感覚のように思うのですが、

●虚構というより、みんながよく知っているもの。普遍的な体験を捉え、それを描いているということは確かにありますね。見る方が同化し、それを見てくる部分も大きいんです。手紙や電話をよくもらいます。旅先での風景見ましたよ…。それはやはり描くものと見るものとの接近であることは間違いないでしょうね。



退屈な風景 130.3×162.1cm キャンバスに油絵具 1974年(栃木県立美術館収蔵)



風景No.1 194×259cm キャンバスに油絵具 1978年(東京都美術館収蔵)



●現実の風景が作品の元にはなっていません。じつと風景を見ていますと、夕暮れ時など、雲が、僕が想像するもののはけるかに越えたかたちで、色と形を刻々と変えていきます。旅をして、あの風景見ましたよ…。それはやはり描くものと見るものとの接近であることは間違いないでしょうね。

●ゲーテが色彩論の中で、「主觀の中にあるものは全て客觀の中にもあり、しかもそれ以上のものである。客觀の中にあるものは全て主觀の中にもあり、しかもそれ以上のものである」と書いている。松本さんが自分の身体を通して見えてくる風景描いたとき、画面にはゲーテの言う「それ以上のもの」が現れているかも知れませんね。

●世代論では少々無理がありますが、風景志向というのは僕らの世代に非常に多いですね。人間を描かないといつても人間に反発しているわけではなくて、風景の方が先行しているというか。僕はね、終戦の時に中学生一年生だったんです。その終戦の日から幾日か、ものすごく静かな日が続きました。シーンとした晴天でした。その間飛行機も飛ばないし、エンジンの音も聞こえない、人間の弱々しい声だけ。精神的にもボクンとした空寂状態で。しかも、まだ少年ですよね。どうしていいかわからぬ。その空白をどうやって埋めるか、という…。そういう風景志向が世代と共に通してあるような気がします。しばらくして占領軍が入ってきて騒がしくなるまでは、世の中のすべてが風景だけだったような。その後、水彩絵具のコンポーズブルーを入れて、この色が非常にうつろで、とても気に入っていた。確か、ホルベインだったと記憶しています。

●最初に描いたのは「ゴルフ場だったんですが、それに「退屈な…」とつけたのが、ずっと描いているうちに、多少意味合いが変わってきました。最初は本当に退屈な風景、人間の手が加えられたゴルフ場や茶畠を見つけて描いていた。ところがいつも見慣れていた風景が宅地化されてどんどん地平線に家が建っていく。そんな風景のハイ・スピードの変化を見ていると、「退屈なもの」こそ大事なものではないかと考えるようになります。例えば、自然の中に「これは退屈だから公園を作らう」とか、ミニマムを建てようとか発想しますね。でも、退屈な方がまだよいと思います。人間が退屈でないものを作り始めたら、ロクなものは作らないんです。

いじっちゃんのものがたくさんあります。

見ていると、どんどん動いている感じですね。増殖している。

もうちタニウム。この場合、下にシルバー・ホワイトを使うと、ちょっとエイジングな印象になって色が立たないんです。折ハーマネントホワイトを使います。チタニウムのシラッとした感じというのは、私にとって大切なものです。スードを描いていた頃は嫌いでしたけどね、ずっと使っています。

チタニウムかシルバーかによって、遠近感が違いますね。チタニウムで何か目に引っかかるというよう仕上げるには、やはりチタニウムホワイトを使っています。もっと全体にパアッと明るくしたい時は上

● 地平線のところにある帯も実景なんです。低気圧が抜けるときの層雲。これが抜けていく時というのは、狭間にはっきりとした一〇〇メートルくらいの空間がダラッとできるわけです。一種のレインボーミたいなものなんですが、それに惹かれましたね。それを森原住雄さんに言ったら、「私もそれで俳句を読んだことがあります」とおっしゃっていました。

● 層といえば、作品の中で白の操作をかなりなさっているようですが、そのあたりのお話を。

● まず、影の部分のグレーはシルバー・ホワイトを敷いて、上にチタニウムホワイトを使っています。もっと全体にパアッと明るくしたい時は上

● 風景は退屈な方がまだよい。人間が退屈でないものを作り始めたら、ロクなものは作らないんです。

● それも実際の風景なんですよ。取材に三、四月はあちこち回っています。ただ、取材は現実の桜を見るだけで、現地ではあまり写生はしません。現場ではよく見えないんです。

● 「さくら」といしながら、現実の桜とはかなり違っている(笑い)。それ● これの「さくら」シリーズで一番喜んでくれたのは、私の担当のお医者さんなんです。僕は心臓が悪いんですが、カテーテル検査の時、造影剤をぱっと打ち込むでしょう。そうすると、心臓血管がブラン管に映ります。貧血を起こしていいせいもあるんだけれど、パーンと一面、ピンク色になるんですよ。その時見えたピンク色のイメージを、「これは何とかならないかなと長い間思っていたのが、この始まりなんですね。それは美しい彼岸の風景です。

退屈な風景 130.3×162.1cm キャンバスに油絵具 1972年(北九州美術館収蔵)



風景は退屈な方がまだよい。
人間が退屈でないものを作り始めたら、
ロクなものは作らないんです。

● 見ていると、どんどん動いている感じですね。増殖している。

● 地平線のところにある帯も実景なんです。低気圧が抜けるときの層雲。これが抜けていく時というのは、狭間にはっきりとした一〇〇メートルくらいの空間がダラッとできるわけです。一種のレインボーミたいものなんですが、それに惹かれましたね。それを森原住雄さんに言ったら、「私もそれで俳句を読んだことがあります」とおっしゃっていました。

● 層といえば、作品の中で白の操作をかなりなさっているようですが、そのあたりのお話を。

● まず、影の部分のグレーはシルバー・ホワイトを敷いて、上にチタニウムホワイトを使っています。もっと全体にパアッと明るくしたい時は上

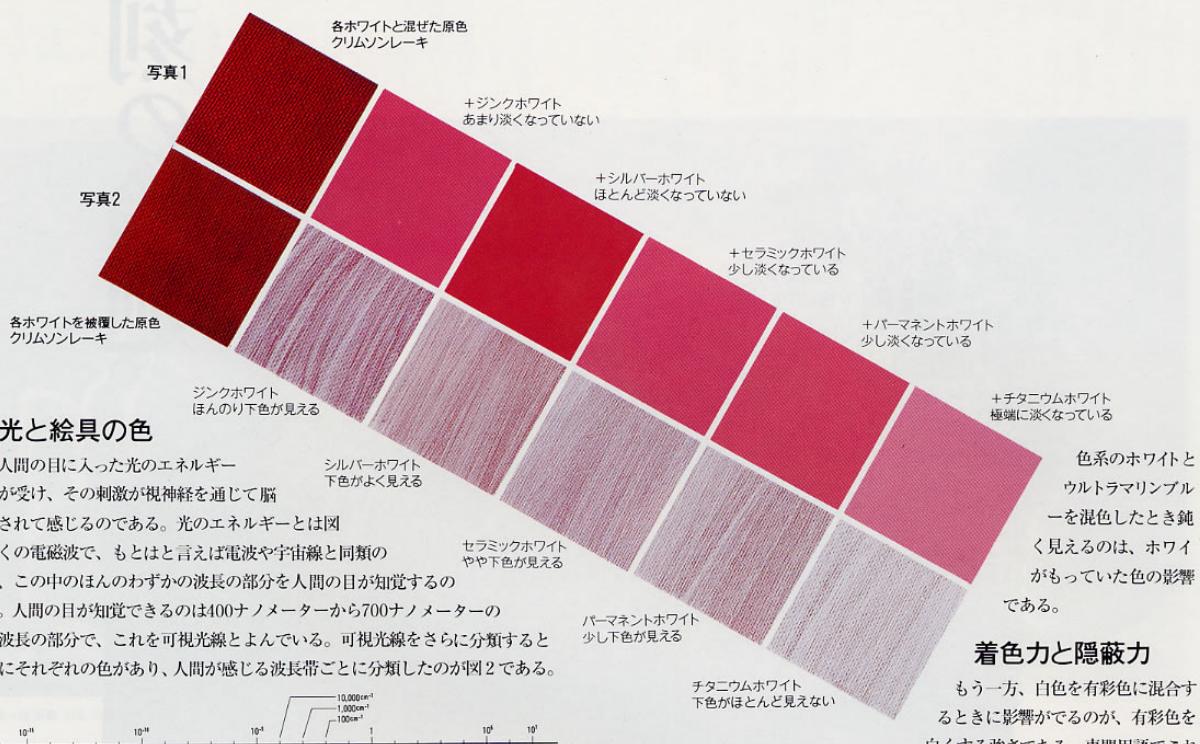
● 風景は退屈な方がまだよい。人間が退屈でないものを作り始めたら、ロクなものは作らないんです。

● それも実際の風景なんですよ。取材に三、四月はあちこち回っています。ただ、取材は現実の桜を見るだけで、現地ではあまり写生はしません。現場ではよく見えないんです。

● 「さくら」といながら、現実の桜とはかなり違っている(笑い)。それ● これの「さくら」シリーズで一番喜んでくれたのは、私の担当のお医者さんなんです。僕は心臓が悪いんですが、カテーテル検査の時、造影剤をぱっと打ち込むでしょう。そうすると、心臓血管がブラン管に映ります。貧血を起こしていいせいもあるんだけれど、パーンと一面、ピンク色になるんですよ。その時見えたピンク色のイメージを、「これは何とかならないかなと長い間思っていたのが、この始まりなんですね。それは美しい彼岸の風景です。

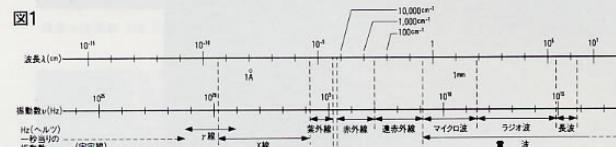
白色の科学

シルバーホワイト、ジンクホワイト、チタニウムホワイト、パーマネントホワイト…。油絵具の白色は顔料の種類によって、異なる名称と性質を持っています。今回は各種白色絵具の発色、着色力、隠蔽力、そして、亀裂と剥落について。



白色光と絵具の色

色とは人間の目に入った光のエネルギーを細胞が受け、その刺激が視神経を通じて脳に伝達されて感じるのである。光のエネルギーとは図1の如くの電磁波で、もとはと言えば電波や宇宙線と同類のもので、この中のほんのわずかの波長的部分を人間の目が知覚するのである。人間の目が知覚できるのは400ナノメートーから700ナノメートーの範囲の波長の部分で、これを可視光線とよんでいる。可視光線をさらに分類すると各波長にそれぞれの色があり、人間が感じる波長帯ごとに分類したのが図2である。



白色光とは全ての波長を包含したもので、通常赤(R)と青(B)緑(G)の三原色の混合としてつかまえる。この色を使って表現できるのは映像の世界で、いつまでもそのまま残しておくことがむずかしい。そこで考えられるのが、他の物質を用いて色を表現する方法である。他の物質とは顔料である。顔料とは光線の中から波長の一部分だけを反射または透過して再放出するもので、それ以外の波長は自分の内部に吸収する性質のものである。

絵具の白色の色

顔料の白色とは光線の全ての波長の部分を反射する性質のものである。完全に全波長を反射する顔料があると理想的な白色ができるのだが、そのような顔料はないので各種の白色が生まれる。ホルベインのホワイトが各種あるのはそうした顔料の性質の相違でできたものである。

それぞれの反射する波長の特徴を比較したのが図3の分光反射率曲線で、この結果「暖色系の白」「寒色系の白」に大きく分類される。白色をそのまま使用するときは、この分類を参考にするとよいが、白色を有彩色と混合して使用するときは、このホワイトの色が影響する。例えば、暖

もう一方、白色を有彩色に混合するときに影響がでるのが、有彩色を白くする強さである。専門用語でこれを白色の着色力という。相手になった色に自己の白さをどれだけ影響させ得るかという力の度合と考えていただきたい。

着色力が強いと、少量のホワイトで希望する色が発色できるので経済的であるが、使用する絵具の量が少なくなるので絵具のボリューム感が出しにくくパート(厚塗り)による表現を好む油絵の作家などには物足りなく感じる。この着色力を比較したのが写真1である。作品の趣向に合わせて選択すると効果的である。

また、白色で下に塗った部分を覆い隠してしまう表現技法にはホワイトの持つ下を見えなくなる力が必要になる。この力を専門用語で隠蔽力といふ。ホワイトの大切な要素の一つであるが、使用的した顔料と使用した糊材(油やアクリルなど)との屈折率の差により、強い弱いがあるのである。

隠蔽力の強い弱いを比較したのが写真2でチタニウムホワイトは格段の強さを持っていて、色面構成的な表現をする作品には少量(一度塗り)で効果がだせて便利である。

いま何故セラミックホワイトか

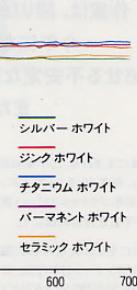
各種のホワイトがあるが、特に油絵具のホワイトには経時変化(時間の経過に従い現れる変化)があるので、その防止に絵具メーカーは努力する。その一つが亀裂と剥落である。亀裂とは乾燥してから両面に細かい割れ目が発生することで、自然条件もあるが、ジンクホワイトの原料に起因するので、これをなくしたホワイトが望まれる、剥落も同じくジンクホワイトの原料に起因するのでジンクホワイトに替わる白色が必要となる。

もう一方、あまり着色力のないホワイトが表現技法には欠かせない、チタニウムホワイトは経時変化のない安定したホワイトであるが、着色力が強すぎるので表現技法には使いにくいことがある。ジンクホワイト程度が必要とされることが多いので、同程度の着色力のホワイトとして該当する原料が必要になる。

ホワイトは変色はしないのだが、油絵具の場合、油が黄ばむ。これは作品の価値を下げる所以この黄ばみも防止する必要がある。

こうした諸々のホワイト独特の弊害を除去し、永遠に変化しない作品制作をバックアップすべく研究開発してつくられたのが、セラミックを原料にしたホワイトである。現在の技術がもたらしたほぼ理想に近いホワイトだといえよう。

図3



彫刻の輪廻。



森の象の墓の死
230×560×62cm
木、アクリル 1989年
山本耕、提供：佐谷画廊

チェーンソーで切り刻まれた無数の傷跡。
轟音と木片が飛び散るアトリエで、黙々と肉体的な作業を続けながら、
作家は、限りない思考の道をたどってきた。
今年になっての、大きな作風の変化。
見えない奥を予感させる不安定な表面を持つ作品の内部が、
また大きくなり、動き始めた。

■とやしげお 1947年長野県に生まれる。75年愛知県立芸術大学大学院彫刻専攻科修了。83年
バングラデッシュ・ビエンナーレ、88年ヴェネツィア・ビエンナーレ、ダブリン・ROSC'88、89年アントワ
ープ・ユーロパリア日本彫刻展、90年プライマルスピリット展、オーストラリア彫刻トリエンナーレなどの国際
展に出品。最近の個展は、90年東京佐谷画廊にて。

■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。90年(株)ライカ本社ビルのための壁画制作。著書に「線の肖像」「デュ
シャン」「記号から形態へ」等多数がある。

殺すことによって、生かす。

宇佐美

今回、アトリエへうかがって、ます面白いなと思ったのは、作品の素材となる木の材質がいろいろなんですね。作品になるとみんな似ているのに、表面の荒らし方、というか風化の仕方というか。そちらの方は、表情は違つても似ていますね。

戸谷 使っているのは、垂直に立つ作品は梅、あと

はみんなこの辺りの雑木です。材木屋に頼んでお

くと、「どこかの庭先で切り倒されたものが出ていたけどどうか」と、ちゃんと連絡が来るようになつていて

(笑)。だから、いろいろな木があります。栗、櫻、

桜…。あそこにあるところもしたままは桂だし。

今、風化とおしゃつたけど、古くしようと意識はないですね。何というか、素材を一回殺そうと

いう意識が。

宇佐美

あ、殺そうという意識…。

戸谷 ええ。僕は、古材は使わないんですよ。みん

な新材というか、新しい材料で、しかも製材所で立

方体にピシッと製材して使つて。サイズも決めて、立方体や直方体にきちんと整形したものを、有

機的な形にしていく。

今のような作品を作る前は、僕もいろいろやつて

いたんです。たる木を組んで作つていくといったコ

ンストラクションの方向の仕事もやつたし、石膏の

直方体に鉄筋を埋め込み、それを削り出していくと

いうような仕事もやつた。

けれども、その頃から思つていてたんですね。素材

感に頼らずに、いわゆる大きさにいえばイディア

というのか、自分の考えをストレートに表す方法で

作品を作りたい、と。素材に石膏を選んだのも、石

膏という素材は中性的で、いまだ概念化された個性

が強くないからです。だから次に木を素材にするよ

うになつた時も、初めは、回りを全部ホワイトで塗

つてしまつて、木の質感をいつたん消したものを見

法というか、習い覚えた素材感覚のよくなものが残

ついてどうしても引きずられてしまつから、意識

的に白く塗つて、素材をいつたん殺してました。

よく木の根っこだと、いろいろ有機的な形をして

いるものをそのまま利用して、作品を作つてい

く人がいますね。しかし、そうすると出発点がもうすでにほとんど決まつていてるわけですから、それは自分の力かどうか、アイディアではなく、それ以前の素材の存在、もともと持つてあるフォルムに規定されてしまう。それが嫌だというのがあつたわけです。

宇佐美 今の話を聞きながら思つてたのが、二十一世紀の作品は特に。椅子の脚とか、都会のなかで乗つられて転がつてゐる素材をいろいろ拾い集めて、ベルソン。彼女が、やはり黒く塗りますね。あれも素材を殺すことだったんだろうな。と。最初の頃の作品は特に。椅子の脚とか、都会のなかで乗つられて転がつてゐる素材をいろいろ拾い集めて、集大成を作り、黒く塗つていた。

戸谷 ニーベルソンの場合は、塗ることにより、そのパーツの形を、純粋に形として取り出すというような意識があつたんでしょう。素材感を消すといつより、ただの形に還元してしまつという。それはたぶん、光というものも関係するんでしょうが、一種の神秘性につながつてくる。僕も多少、そういう部分があります。ただ僕の場合は、はじめは色を塗ることによって、神秘性を消していくことの方向だけれど。白という色は、消していく力があると思うんです。メタファーとして逆の働きもあるけど。

宇佐美 黒く塗つて、素材感を殺し神秘性を高めるか、白く塗つて素材感どころか、神秘性までをも消してしまつのかの違い。

戸谷 色といえば、ここ数年、意識的にちょっと考えていることがあるんですが、それは、物質が燃えて変化する過程の中で、さまざまに色が現れてくるということ。例えば、赤い木の葉っぱがあるとしますね。これを燃やすと最初黒くなるわけです。で、次に灰になつて白くなる。最初は、それで終わりというか、死の場所。最終の場所と思つてたんですけどね。これを燃やすと最初黒くなるわけです。で、今度は、極彩色の世界に戻つてくるというのがあるんですね。赤や緑のガラスになるんですね。

これを教えてもらつたのは、焼き物の関係の人なんですが、焼き物の表面にかける上薬というのは、つまるところ、木の灰から出来てゐる。僕がその人と、火を通した色の問題と物質の問題について話してしまつて、「われわれは灰をガラスとしてみていくよ」と。その木の種類によって、鉄や銅が入つていて、赤っぽい色や緑っぽい色が出たりする。すると白は死のものではなく、境界であると。何か、こう、物質の凹凸性のようなものを感じました。

内部であり、外部であり、表面であるもの。

宇佐美 で、そうやって素材を殺したところに、何を表現するのかというのが、戸谷さんの仕事であるわけですね。先程、イディアとおしゃつた、その内容。もちろんそんなに簡単に言葉にはならないと思つけれど。

戸谷 僕が彫刻を作るという場合に、はじめは映像的なイメージというか、こういう形のものを作ろうと考えて作つてはいるのではないわけですね。もちろん、大まかなイメージはあります。しかし結果は形として生まれるわけだけれど、熱い欲動など

いうか、自分自身の中にある確信に近いようなもの。それに近づきたくて、素材にチエーンソーを何度も何度も入れていくという作業をしていくわけです。

で、そのイディアとしての熱い欲動に直接触れたい、作りたいという思いがあるにもかかわらず、どんなに繰り返してもそれと触れられないといふもどかしさもいつも感じ続けてきた。

というの、そこに表面

宇佐美 戸谷さんの作品も表面を焼いているものがありますね。焼くのはどういうふうに焼くのですか?

戸谷 バーナーで焼いてるんです。それと同時に削りきずを、全部ストレーブで燃やして灰にして、その灰を表面にかけて接着します。灰は、完全には燃えませんから、どうしてもグレイっぽくなったりするんで、アクリル絵具も少し混ぜたりして、白とグレイの間に調子を付けたりもしています。それは、もちろん装飾的なことでもあるんですが、コンセプトとしては、物質としての凹凸とか変容。そういう意味合いも込めて。つまり、物質の裸の姿、生きる素材感を消すこと。とても、見るに耐えられないで、それを一回、殺したいということであつたりもするわけです。でも、完全には殺さない。生殺しの状態がいちばん気についています。



生きる素材感。物質の裸の姿を

見るに耐えられなくて、それを一度殺したい、という。戸谷成雄

くるのですが、彫刻の場合、彫れば彫るほど物質としてはマイナスされ、どんどん消滅していく。僕の場合は、一回一回、チエーンソーで切り込んでいくたびに、そこに現れている表面というのは次から次へと過去形になっていく。前にあったラインはまったく失われて、新しいラインがたち現れる。その時、その時の痕跡が消えてしまうわけです。例えば、油絵の場合とは違いますよね。色を塗り重ねることによって、前の色は失われてしまつても、色の深みが出てきて、織物のように織り合わせていくというかつながつていてける。それが彫刻だと、意識のなかでは内部と表面というのを織りあわせようとしても、物質的には全部消えてしまって、そのもどかしさ。

宇佐美 例えは、ロダンにしろミケランジェロにしろ、彫刻を刻んでいく過程のことを思いますとね。彫れば彫るほどグラスされて深さとか複雑さとかが増していくたと思つんですね。絵画的に言えばある種の織物になつていくという感じですね。それは、彫られる形の意味と深く関わるわけ。それが何であつて、何を物語るかに関わりますね。

戸谷 形とイデアを合一化したいという思いはみんなあると思うんですよ。ただ、ロダンの場合は、それが完全に分離している。表面は構造に奉仕している。むしろ、ロッソではないでしょうか。それを合一化の方に向けてきたのは。

宇佐美 例えばギリシャ以来、ロダン、ブルーデルなどのアカデミックな彫刻というのは、内部に骨がある、肉があるといつうように、いわば建築的なまんまとした構造があつて、それが形になる、全体として立派な構築物になつているという理論です。その強さを見せていました。ところがロッソになつてみると、内側から立派な構築物は作っていないんですね。表面がほとんどすべてである。といつても表面の材質の問題ではなく、表面としてイデアがどう現れるかがすべてである。



作品を単位空間で閉じ込めると、その空間は、一種の記号化ですね。求めてきた内部と表面の関係性がずっと進んでいくアツサンブラー・ジユ(集合体)という表現が出てきた。 宇佐美圭司

ら作られる。

意識の中では、内と外から作っているわけですね。設計図のないままに、意識の中で押したり引いたりしてやつているうちに、ひとつずつ塊が出来て来る。それが、さつき言われた一種の織物的な効果になつていくように思うんです。そういうた

作業を僕もやつてきた。

宇佐美 それをもつと押し進めると、むしろミニマムアートに近づいてくるという皮肉な結果になる。ジャクソン・ボロックの場合を考えても、最もフレーム構から遠いところに居ながら、結局、均質な画面に近づくといった恐れを抱かざるを得なかつた。内部と外部が完全に合致するということはあり得ないけれど、もし、それが合致すると、その狭間の一枚の皮膜がバーアッと空を舞つてゐるだけ。すべてが削り落とされて、物質性ということが消えてしまう。ブランクーシなど、そういう限りなく消えてしまつ方向に向かつていたのかかもしれない。

限りなくレトリックを越えて。

宇佐美 今日、ぜひ聞きたいと思っていたのが、この前のお話で、戸谷さんの作風が大きく変化していることについてです。鉄の直方体といつう単位の中に作品を封じ込めて、しかも上面はガラスで覆つてある。冒頭に、今までもきっちり測った直方体の中から作品を削り出していたというお話を聞いて、少し分かった気がしたんだけど、今までの作品から考えるところと、戸谷さんの作品の回りに四角い壁が、今回突然出現したように感じる。同じようにものを創る者としては、かなり大きな決意があつたのではないかと。 戸谷 まだ、途上という感じで、論理化するところまでいつていませんけどね。さつき言った内部

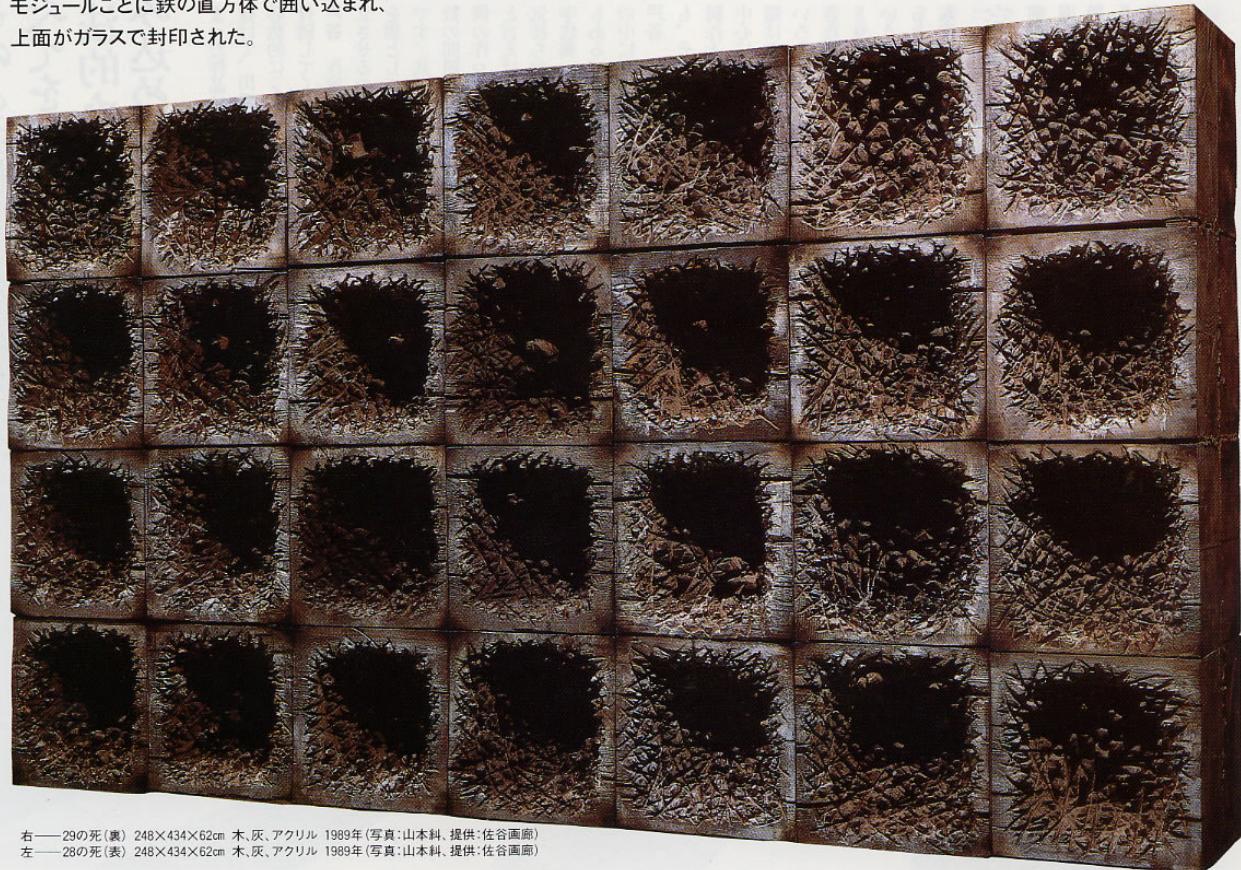


地雷 32×682×434cm 木、灰、鉄、アクリル、ガラス 1990年

(写真:成田弘、提供:佐谷画廊)

モジュールごとに鉄の直方体で囲い込まれ、

上面がガラスで封印された。



右——29の死(裏) 248×434×62cm 木、灰、アクリル 1989年 (写真:山本耕、提供:佐谷画廊)

左——28の死(表) 248×434×62cm 木、灰、アクリル 1989年 (写真:山本耕、提供:佐谷画廊)



内部に向かうものと現れてくる表面との
相関関係のすべてを捉えきれないもどかしさ。
そこにある方法的なやり方で、
何とか一步踏み込めないと。 戸谷成雄

と外部の問題、自分の作ってきた彫刻の理論から、一步自由になりたいというのがあったんですね。一方で、そういう方法論に自分を限定してしまっていいのではないかという思いを持つつも、そこで自分で自分で閉じてしまうのではなく、ちょっと違うふうに踏み出してみよう、と。

その時に思いついたのが、ガラスだった。さつきの話、灰がやがてはガラスになるという意識もあって、初めは、ブラウン管の鋳型みたいなところに、ガラスを透明で流し込むことができたら、と思ったんです。なかに入っている作品とのネガとポジの関係をねらった。直方体から削り出した空間に、もう一度ガラスをムクに流し込み、單一の固まりにしてしますことによって、形態的には直方体であるけれど、内部にはすごいエネルギー、熱い欲動がうずくまっているんだよ、と。ガラスの方から見ると、形の内部から表面を逆光のように見る。結果的にはガラスの板で閉じることになつたんですね。

本当はストレートに出して、やっぱり熱いんだよというのを見えればいいんですけど、物質の表面によつて、視覚はどうしてもさえぎられてしまう。彫刻家の欠点感、欲求不満は、物質の内部にどうしても入り込むことができない、絶えず表面をさわっていられないことなんですね。それを、今回は、違った視点を設定することによって、触ることはできないところを、一度でも近づけないかといつて試みを行つたわけです。

レトリックとしての対象化でし

宇佐美 これもまたの円環ですね。刻んでいったものをもう一度立方体の中に返すという。しかし、常に新しい試みと言るのはそうだと思うんですが、やっぱり昔に戻っていると言ふか、自分の仕事を考えて、そもそもどこか、以前に立ち寄った地点に戻つてくる。結果としては整理された単純な形になつたとしても、近づけないかといつて試みを行つたわけです。

完成の前の終焉。

宇佐美 僕は最近作品ひとつで完結したものを出すと同時に自分のしづく、さつき戸谷さんが言っていた過程のようなものを一緒に出せる装置があればいいと思っていて、さつきからのお話、興味深かつたんだけど。自分がこう考えていたという痕跡をね。例えばジャコメッティなんかも作っていますね、そういう彫刻を。日記みたいにして、自分の記憶を甦ら

まったく作品はつまらないけど、やっぱりそこをつき抜けて、出てくるものがあるのは面白い。そこには、必然的にシンボル性というか象徴性といったものが付随していくわけだけ。

戸谷 作家としては、それを共同幻想の中だけで成立させるのではなく、制作の過程の中で熱い欲動を個として同化しているという実感が欲しいわけです。共同幻想にしてしまうと、個人ではなく、多数の問題になってしまいますから。個人の問題として、僕の作っている内部に触れるかどうか。モダニズムと言えばモダニズムかもしれないけれど、そういう気持ちが強くあります。

宇佐美 それは、すごい決意と言うか、見栄でぬ夢でもある。個人的な作業であればあるほど、結局、自分の中に閉じていく可能性が大きくなるんですから。戸谷 限りなく不可能に向かっていく。とはいっても、そのイデアに対する熱い欲動がなければ、制作する意味は失われてしまう。結局、ひとつの中間に向かうのではなく、表面に向かう。表面の問題はキリがない、キリがないんだけど、そこにいろいろな方法を持つてくることによって、一步でも近づきたい、と。ですから、今回やつたことも確かにレトリックではあるんだけど、レトリックじゃないという作業。レトリックにこだわるわけでもなく、またもとに戻るかもしれないけれど、そういつた作業を永遠に繰り返していくんだろうなと思っています。

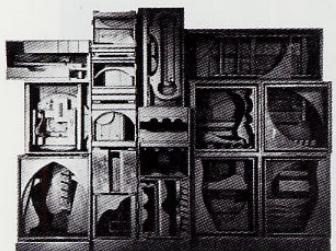




メダルト・ロッソ

1858年～1928年。イタリアの彫刻家。彫刻に絵画的明暗法、細部の省略などを取り入れた作品は、彫刻的印象派と呼ばれ、ロダンに影響を与えたといわれる。

Gavroche #1536 30.5×31.3×25.4cm
ブロンズ 1882-83年(写真提供:鎌倉画廊)



ルイーズ・ニーベルソン

1900年、キエフ生まれ。57年以降、机の脚、階段の柱、標的などの木片や廃品を集めた作品を発表。アメリカ、ヨーロッパ各地で個展を開催。

潮の庭Ⅲ 257×345×39cm 木 1964年



コンスタンティン・ブランクーシ

1876年～1957年。ルーマニアの彫刻家。東洋的なオリジナリティを失うことのない抽象的なフォルムは、現代彫刻に大きな影響を与えた。

ミューズ 29.2×26.7×22.9cm
石の台座にブロンズ 1919年



ロマンチックな仕事だと思います。
素材に頼らないということ、しかも、
形が触角的な表情を持っている。その矛盾のまかの夢。
それはなぜ作るかという問いを、見る側にも喚起する。

宇佐美圭司

戸谷 それは、多分、徹底したモダニズムを追求した果てに、出てくるものなんでしょうね。作品としての自律性が、行き着くところまでいった結果。日本の彫刻、まあ絵画もそうだけれど、まだ、そこまで行っていない。彫刻的な意識、絵画的な意識が、人間の意識の発展形の中で、どこまで走つて来れたのか。その部分の突き詰め方が、まだ日本の美術界は到達点に達していない。その一方で、西洋の彫刻や絵画は、もう行き着いてしまって閉じているというジレンマがある。

宇佐美 同じようにいくら歩いていても、もう道

は終わりだということね。

戸谷 お祭りが、盛り上がる前に終わってしまった寂しさがありますね。その寂しさを、我々は、どう捉えたらいいのか。西洋型の美術の文脈の線上にい

れば、その寂しさは絶対に埋められない。こうすると、日本人にとっての、アジア人にとっての美術というものを、もう一度意識の根源の問題まで立ち返って、再構築する必要がある。それは、西洋型の彫刻とは違うものになるだろうし、そうやってたどつて行けば、ある種の満足感に触れることができるのかもしれない。

宇佐美 まつたく同意見ですね。自分の作品のコンセプトを語るにしたって、やっぱり、西洋の彫刻なり絵画の概念を持って来ざるを得ない。ボキャブラリーがあまりにも貧困だ。しかし、言葉はそこでしか動かない。今、僕の回顧展の計画があるんですけど、自分の作品を自分によって再現するにも、私自身が出るという以外に言い方がない。コンセプトは宇佐美圭司である、と言いかけるしかないかなあと、今、思つたりしているんです。



「三浦くん、今日のパーティーに二人の気遣いが来ましたよ。」とバー・ティーの帰り道に一緒に行った。一緒に帰って来た時Dr. Kumasakaは来ました。

「さうに話が始めてくれた『ほら、一人は日本人の女で君が誰かの力みさんと云つて紹介してくれた。もう、そりゃもう一人はアメリカ人の女なんだア』。」「へー、そりゃ一人はアメリカ人の女なんだア。」「へー、そりゃ一人は超有能な精神科のDr.だよ。」細音広と云ふと、精神科のしかも日本の精神科の医者にはオレひとりなんだア。

「日本にいるアメ公にしても相手とちょっと話をしてただけだよ。その人間が気遣いが出来ない。オレは直ぐ分かんんだア、悪いだらう、偉いだろー。」「先生、ここのオレはどうですか?」「三浦くん、君がアーティストは絶対気遣いじゃないか。君は絶対気遣いじゃないか。だよ、心配するだよ。」

（後日）Dr. Kumasakaが逝った後、郷津談によると「先生、三浦は気遣いですか」との間に「あれは気遣いだから、もう気遣いにはならない」との事であった。

その日はSOHOの135 Wooster St. の島崎さんのLoftでかなりの人数の芸術家と新規の絵画を彫刻家、版画家、音楽家、写真家などが集まっているアパートであった。今から五年前の1974年頃の事だった。その頃の島崎さんは絵画のファンの街では遅く、そのイメージがやっと少ししきつ割られ始めていた。当時はそこはまだ工場や倉庫、ガラス屋、大きなハイ屋があつていい匂いの中は煙わせた。低賃金労働者のビショーンの街では遅く、その街で喰べて、夕食は店で喰わせてくれるサービス付きだった。或る日「アーティストは絶対気遣いだから、もう気遣いにはならない」と云ふと、云つてやつて、その店の工事をやつてるのは早々に付くところ、「スニネー」御飯に味噌にお新香、それだけにいい。」と云ふとお茶を片手でタク食を喰つてるとメガネを掛け口髭を付け背広を着た背の低い男がセカセカと入つて来てアーティストが日本で喰つた。その南側にある国書館前でタクの運転手が彼の處へ出掛けたりやあしない。オレもメンズを喰つのは早い方なのだが、セカセカと箸が動きメンがロードに移る。終るとオレ達がメンズを喰つて居る。そこで「JUの店の工事をやつてるのは君達?」と云つて、「JUの店の工事をやつてるのは君達?」と云つて、三浦と申します。」



「はじめまして、三浦と申します。」
asakoの彼女の様だ。



「オレ、熊坂つて云うんだが作つて欲しい物がある。灯が付けて始めた頃でもあった。今はもう居ない友人のDr. Kumasaka、彼は」「一ヶ月大の医学部の助教授、ベルビューホスピ

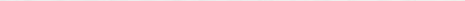
タルの精神科の医者でもあって、細音広の裁判所で精神鑑定医であった。又、貧しい者の為にチャリティをSOHOの中でやっていた。（そのクリーナーも我日本人の喰えない絵描きが大工事をやつたのでした。）

彼が異国に生活しながら日本人（日系人）としてそこまでのステータスを築くまでは、どれだけの苦労があった事だろうか。160番そこそこの小さな細い体で大男のアメリカ人に混つて精神科の医者にならまでの苦労と努力を彼が生きて語つてやつた事があった。（新潮社・北杜夫著、酔いどれ船の第四話）或る人の叔父の物語、主人公は故Dr. Kumasakaそのひ孫である。1974年の夏、W・ビレッヂの「勝レストラン」が6th Ave.に面した小さな薬局が空屋になつたので日本製酒店を開きたいから工事をして欲しい」と云つてあった。アート・スチューデント・リー・グ時代の高橋周、ブリット・インステーツ（その時はそこに籍を置いていた）の同級生の前川和久と一緒にその工事をする事にした。オーナーが日本食レストランなので昼食、夕食は店で喰わせてくれるサービス付きだった。或る日「アーティストは絶対気遣いだから、もう気遣いにはならない」と云つてやつて、その店の工事をやつてるのは早々に付くところ、「スニネー」御飯に味噌にお新香、それだけにいい。」と云ふとお茶を片手でタク食を喰つてるとメガネを掛け口髭を付け背広を着た背の低い男がセカセカと入つて来てアーティストが日本で喰つた。その南側にある国書館前でタクの運転手が彼の處へ出掛けたりやあしない。オレもメンズを喰つのは早い方なのだが、セカセカと箸が動きメンがロードに移る。終るとオレ達がメンズを喰つて居る。そこで「JUの店の工事をやつてるのは君達?」と云つて、「JUの店の工事をやつてるのは君達?」と云つて、三浦と申します。」

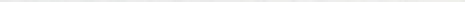
（その南側のLoftを持ってる大きなビルの中の大きなアパートだった。行くと先客が居た。どうやらDr. Kum-

asaikoの彼女の様だ。

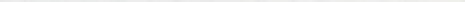
「はじめまして、三浦と申します。」



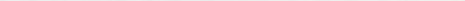
「JUは桜谷さんと云つてマイロボット



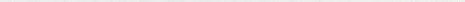
が居た。どうやらDr. Kum-



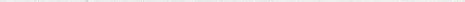
asaikoの彼女の様だ。



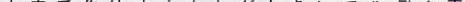
「トトだった。行くと先客が居た。どうやらDr. Kum-



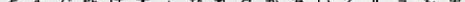
asaikoの彼女の様だ。



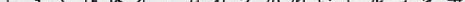
「トトだった。行くと先客が居た。どうやらDr. Kum-



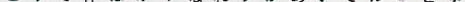
asaikoの彼女の様だ。



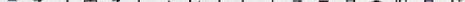
「トトだった。行くと先客が居た。どうやらDr. Kum-



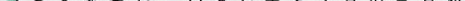
asaikoの彼女の様だ。



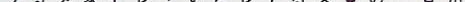
「トトだった。行くと先客が居た。どうやらDr. Kum-



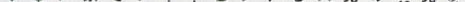
asaikoの彼女の様だ。



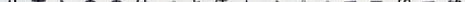
「トトだった。行くと先客が居た。どうやらDr. Kum-



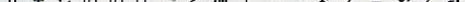
asaikoの彼女の様だ。



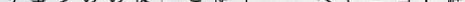
「トトだった。行くと先客が居た。どうやらDr. Kum-



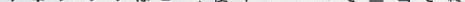
asaikoの彼女の様だ。



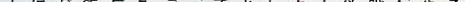
「トトだった。行くと先客が居た。どうやらDr. Kum-



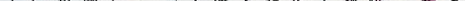
asaikoの彼女の様だ。



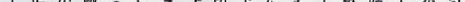
「トトだった。行くと先客が居た。どうやらDr. Kum-



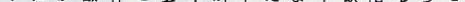
asaikoの彼女の様だ。



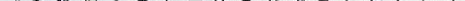
「トトだった。行くと先客が居た。どうやらDr. Kum-



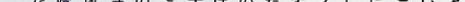
asaikoの彼女の様だ。



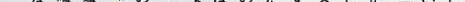
「トトだった。行くと先客が居た。どうやらDr. Kum-



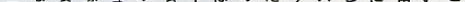
asaikoの彼女の様だ。



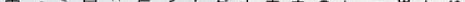
「トトだった。行くと先客が居た。どうやらDr. Kum-



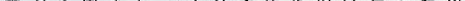
asaikoの彼女の様だ。



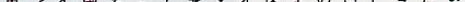
「トトだった。行くと先客が居た。どうやらDr. Kum-



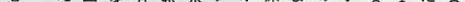
asaikoの彼女の様だ。



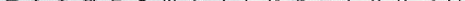
「トトだった。行くと先客が居た。どうやらDr. Kum-



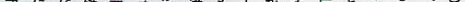
asaikoの彼女の様だ。



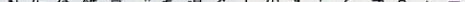
「トトだった。行くと先客が居た。どうやらDr. Kum-



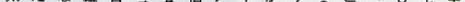
asaikoの彼女の様だ。



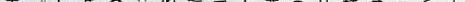
「トトだった。行くと先客が居た。どうやらDr. Kum-



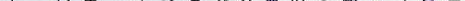
asaikoの彼女の様だ。



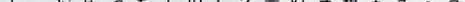
「トトだった。行くと先客が居た。どうやらDr. Kum-



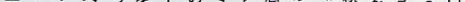
asaikoの彼女の様だ。



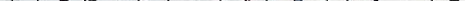
「トトだった。行くと先客が居た。どうやらDr. Kum-



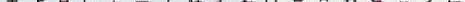
asaikoの彼女の様だ。



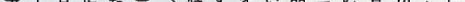
「トトだった。行くと先客が居た。どうやらDr. Kum-



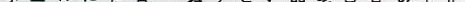
asaikoの彼女の様だ。



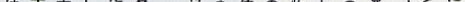
「トトだった。行くと先客が居た。どうやらDr. Kum-



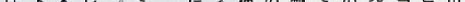
asaikoの彼女の様だ。



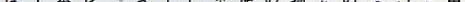
「トトだった。行くと先客が居た。どうやらDr. Kum-



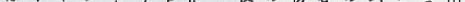
asaikoの彼女の様だ。



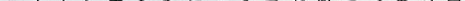
「トトだった。行くと先客が居た。どうやらDr. Kum-



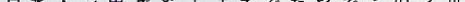
asaikoの彼女の様だ。



「トトだった。行くと先客が居た。どうやらDr. Kum-



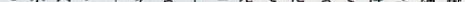
asaikoの彼女の様だ。



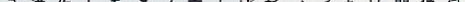
「トトだった。行くと先客が居た。どうやらDr. Kum-



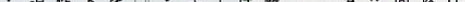
asaikoの彼女の様だ。



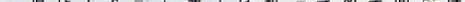
「トトだった。行くと先客が居た。どうやらDr. Kum-



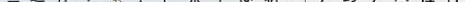
asaikoの彼女の様だ。



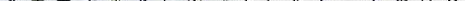
「トトだった。行くと先客が居た。どうやらDr. Kum-



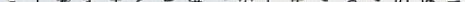
asaikoの彼女の様だ。



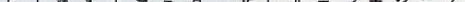
「トトだった。行くと先客が居た。どうやらDr. Kum-



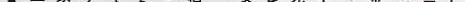
asaikoの彼女の様だ。



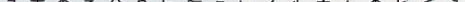
「トトだった。行くと先客が居た。どうやらDr. Kum-



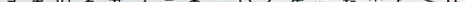
asaikoの彼女の様だ。



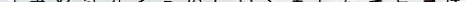
「トトだった。行くと先客が居た。どうやらDr. Kum-



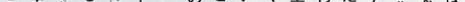
asaikoの彼女の様だ。



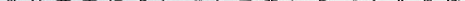
「トトだった。行くと先客が居た。どうやらDr. Kum-



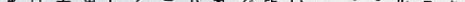
asaikoの彼女の様だ。



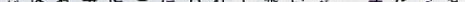
「トトだった。行くと先客が居た。どうやらDr. Kum-



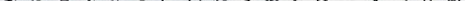
asaikoの彼女の様だ。



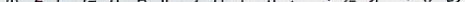
「トトだった。行くと先客が居た。どうやらDr. Kum-



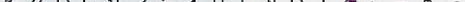
asaikoの彼女の様だ。



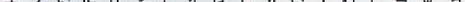
「トトだった。行くと先客が居た。どうやらDr. Kum-



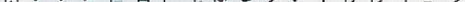
asaikoの彼女の様だ。



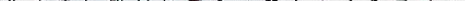
「トトだった。行くと先客が居た。どうやらDr. Kum-



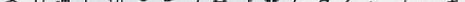
asaikoの彼女の様だ。



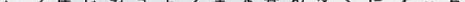
「トトだった。行くと先客が居た。どうやらDr. Kum-



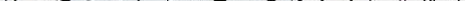
asaikoの彼女の様だ。



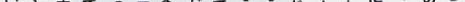
「トトだった。行くと先客が居た。どうやらDr. Kum-



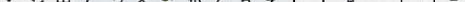
asaikoの彼女の様だ。



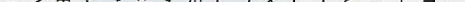
「トトだった。行くと先客が居た。どうやらDr. Kum-



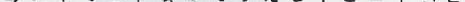
asaikoの彼女の様だ。



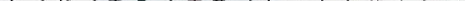
「トトだった。行くと先客が居た。どうやらDr. Kum-



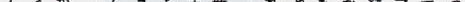
asaikoの彼女の様だ。



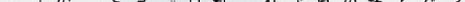
「トトだった。行くと先客が居た。どうやらDr. Kum-



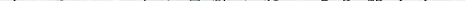
asaikoの彼女の様だ。



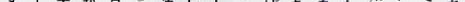
「トトだった。行くと先客が居た。どうやらDr. Kum-



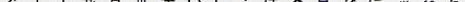
asaikoの彼女の様だ。



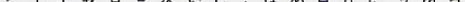
「トトだった。行くと先客が居た。どうやらDr. Kum-



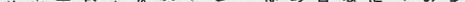
asaikoの彼女の様だ。



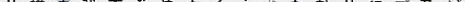
「トトだった。行くと先客が居た。どうやらDr. Kum-



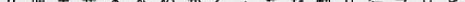
asaikoの彼女の様だ。



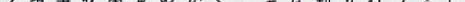
「トトだった。行くと先客が居た。どうやらDr. Kum-



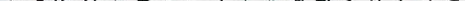
asaikoの彼女の様だ。



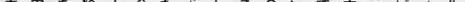
「トトだった。行くと先客が居た。どうやらDr. Kum-



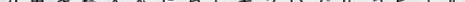
asaikoの彼女の様だ。



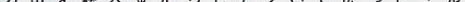
「トトだった。行くと先客が居た。どうやらDr. Kum-



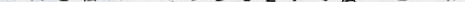
asaikoの彼女の様だ。



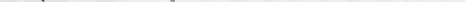
「トトだった。行くと先客が居た。どうやらDr. Kum-



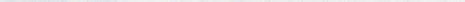
asaikoの彼女の様だ。



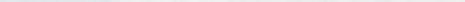
「トトだった。行くと先客が居た。どうやらDr. Kum-



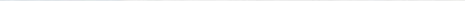
asaikoの彼女の様だ。



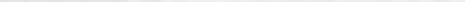
「トトだった。行くと先客が居た。どうやらDr. Kum-



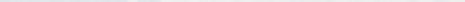
asaikoの彼女の様だ。



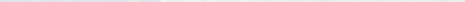
「トトだった。行くと先客が居た。どうやらDr. Kum-



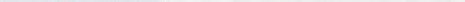
asaikoの彼女の様だ。



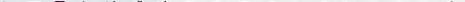
「トトだった。行くと先客が居た。どうやらDr. Kum-



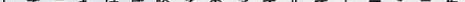
asaikoの彼女の様だ。



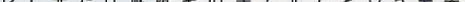
「トトだった。行くと先客が居た。どうやらDr. Kum-



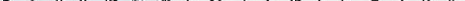
asaikoの彼女の様だ。



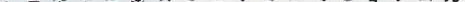
「トトだった。行くと先客が居た。どうやらDr. Kum-



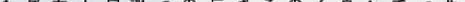
asaikoの彼女の様だ。



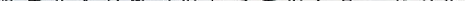
「トトだった。行くと先客が居た。どうやらDr. Kum-



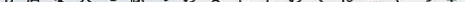
asaikoの彼女の様だ。



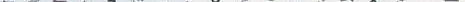
「トトだった。行くと先客が居た。どうやらDr. Kum-



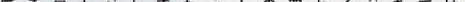
asaikoの彼女の様だ。



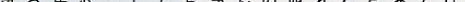
「トトだった。行くと先客が居た。どうやらDr. Kum-



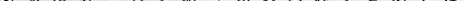
asaikoの彼女の様だ。



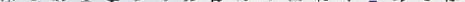
「トトだった。行くと先客が居た。どうやらDr. Kum-



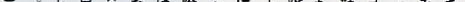
asaikoの彼女の様だ。



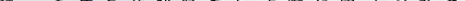
「トトだった。行くと先客が居た。どうやらDr. Kum-



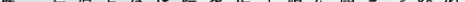
asaikoの彼女の様だ。



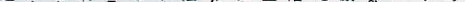
「トトだった。行くと先客が居た。どうやらDr. Kum-



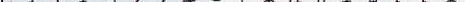
asaikoの彼女の様だ。



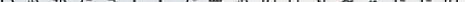
「トトだった。行くと先客が居た。どうやらDr. Kum-



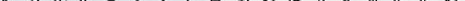
asaikoの彼女の様だ。



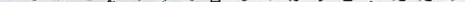
「トトだった。行くと先客が居た。どうやらDr. Kum-



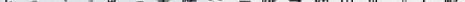
asaikoの彼女の様だ。



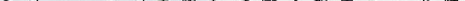
「トトだった。行くと先客が居た。どうやらDr. Kum-



asaikoの彼女の様だ。



「トトだった。行くと先客が居た。どうやらDr. Kum-



asaikoの彼女の様だ。

ミカレディ



銀座通りに面したミカレディのエントランス(右側・ミカレディギャラリー)

今年始め、銀座本社ビル改裝にあたり、

1階にギャラリースペースを設けたミカレディ。

500軒近くの画廊があるといわれるアートの街においても

異色のスペースとして注目を集めた。

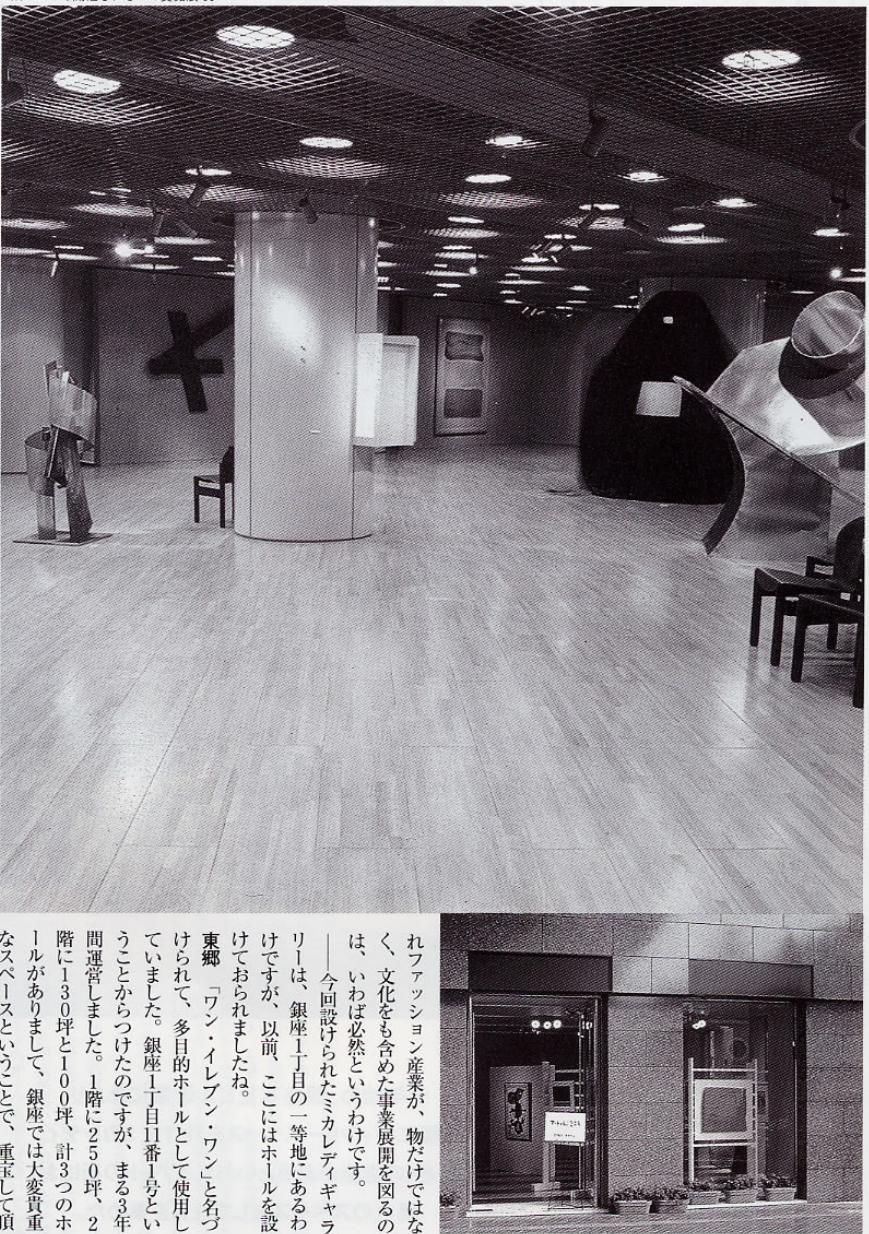
トレンドに最も敏感な業態であるファッション産業の眼に、

現代のアートシーンはどう映っているのだろうか。

ミカレディカルチャー事業室・東郷靖司氏にお話を伺った。



東郷靖司



分が現れる街なんですね。

例え、ここの一画にドレッサールームを設けているのですが、アフターファイブにそこで着替えてパーティに出かけるというような生活の仕方が、日常的にみられるような街なんですよ。銀座は、みなさんが、あつたらしいなど思う物、便利だなど思つて、それを先取りする街。そういう意味では、まさに現代美術に最適な街なんですね。

アートとファッションの融合。

——画廊の活動としてはどういうことを企画なさっているんですか。

東郷 私どもは、大まかに2つの方向で今後の活動を考えています。ひとつは当社のイメージアップ、CI活動の一貫としてアートのある暮らしを提案すること。もうひとつは意欲的な作家に提案の場を提供すること。そしてこの2つが相互に作用し合つて、どちらも、いい方向に向いて行けばいいのではないかと。

——今回設けられたミカレディギャラリーは、銀座1丁目の「等地にあるわけですが、以前、ここにはホールを設けておられましたね。

東郷 「ワン・イレブン・ワン」と名づけられて、多目的ホールとして使用していました。銀座1丁目11番1号といふことからつけたのですが、まる3年間運営しました。1階に250坪、2階に130坪と100坪、計3つのホールがありまして、銀座では大変貴重なスペースということで、重宝して頂いておりました。当時から露観会をやつたり、演奏会、講演会など、多彩な催しを行いましてね。

——それを今回、3年でエンジしてしまってるのは、どういう意図があったのでしょうか。かなりの企業ですが、カルチャーセンターを独立して設けられている企業はまだ珍しい存在ですね。

東郷 私共の夏川浩社長は自分でも絵を描く。それも現代美術の作品を制作していく、もともとアートには造詣も関心も高い人なんですね。

それに加えて、ファッショニエーという言葉は、情報産業の先端をいく仕事ですから、当然、時代の変化に敏感であるねばならない。今の時代というのは、一言でいえば、文化の時代ですよね。かつてのよう、物の性能や価格を競う時代ではなくなっている。われわ

れファッショニエー産業が、物だけではなく、文化をも含めた事業展開を図るのには、いわば必然というわけです。

——今回設けられたミカレディギャラリーは、銀座1丁目の「等地にあるわけですが、以前、ここにはホールを設けておられましたね。

東郷 「ワン・イレブン・ワン」と名づけられて、多目的ホールとして使用していました。銀座1丁目11番1号といふことからつけたのですが、まる3年間運営しました。1階に250坪、2階に130坪と100坪、計3つのホールがありまして、銀座では大変貴重なスペースということで、重宝して頂いておりました。当時から露観会をやつたり、演奏会など、多彩な催しを行いましてね。

——それを今回、3年でエンジしてしまってるのは、どういう意図があったのでしょうか。かなり

の企業ですが、カルチャーセンターを独立して設けられれている企業はまだ珍しい存在ですね。

東郷 私共の夏川浩社長は自分でも絵を描く。それも現代美術の作品を制作していく、もともとアートには造詣も関心も高い人なんですね。

それに加えて、ファッショニエーという言葉は、情報産業の先端をいく仕事ですから、当然、時代の変化に敏感であるねばならない。今の時代というのは、一言でいえば、文化の時代ですよね。かつてのよう、物の性能や価格を競う時代ではなくなっている。われわ

美術は遊び場であるべきだ。

東郷 もう美術と生活を明快に区別するような時代は終わつたんじやあないでしようか。ファッショニエーが、それだけ激しいということですね。人の考え方や、ライフスタイルが変わる。今世の中は、どんどん加速度的に変化していますでしょう。しか

も銀座という場所は、さらに、その最も先鋭的な部

とはいえ、おつしやるとおり、今回の改装は、相当

大きかりなことなんですが、つまるところ環境の変

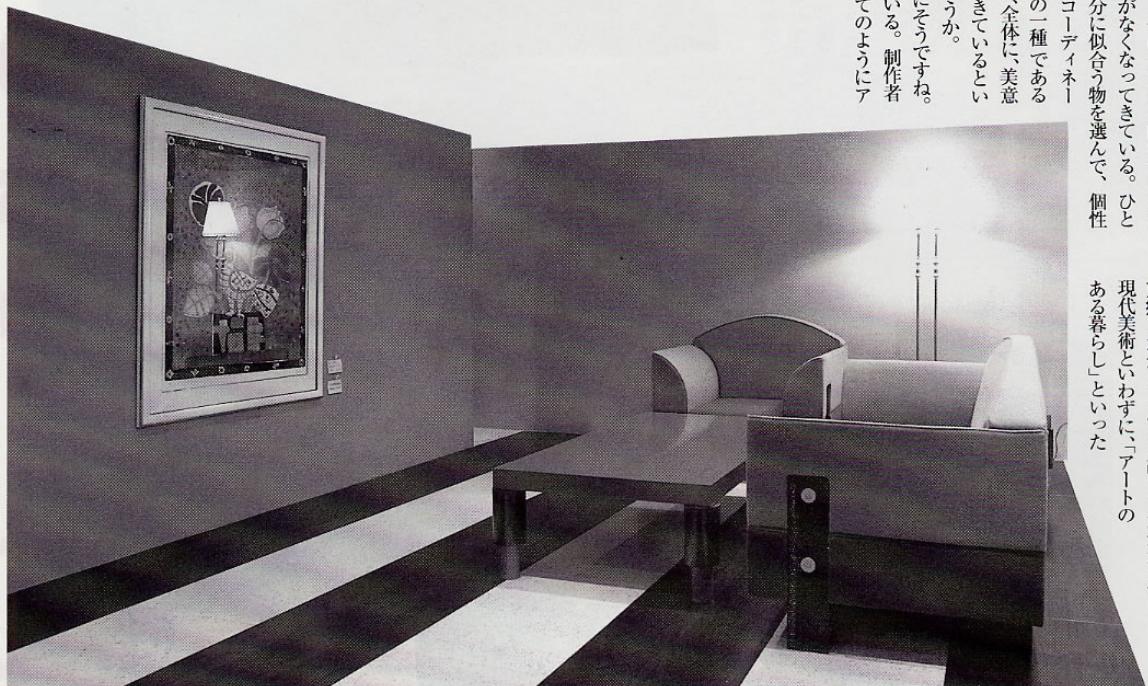
化が、それだけ激しいということですね。人の考え方

が変わる、ライフスタイルが変わる。今世の中は、

もう美術と生活を明快に区別するような時代は

終わつたんじやあないでしようか。ファッショニエー

の分野でも、例えばプリントの柄、あれなど抽象の



1 脱衣にあるドレッサー ルーム

最たる物です。男性のネクタイもしかり。具象のネクタイって、まずありませんよね、一部を除いては。それを、みなさん、着こなしているわけですから。それに、以前と比べて、今はどちらに向いてもそればかり、といった流行がなくなってきた。ひとりひとりが、本当に自分に似合う物を選んで、個性的に着こなしている。コーディネートするというのも創造の一種であるということを考えれば、全体的に美意識のレベルが上がってきているといふことではないでしょうか。

——今の若い人は、特にそうですね。しかもいい物を知っている。制作者の方もそうです。かつてのようにア

トリエにこもって、孤高を保ちながら作品を作るのではなく、社会の中で触覚を立てながら作品を生み出している。現代美術といわば、「アートのかわづら」だから、あまり改まつたかたちで「ある暮らし」といった

視点でものを見るのも大切なんじゃないでしょうか。それがやがては美術を見る目を養い、普及させる育てていくことにつながるようになります。企業活動としても、確かにお金はかかるでしょうが、できる範囲でいいわけですから、折りに触れて美術とかかわっていく。それが次の時代、企業の大きな財産になっていくし、大人の義務であると思いますね。——ファッションもアートも、一種の遊び心がなければ育たないもの。日本では今まで、美術を教養として捉え過ぎていましたね。そうではなく、肩と頭の力を抜いてニュートラルに接しさえすれば、現代美術は私たちの感性や知性を生き生きと動かす体験になるということですね。本日は、どうもありがとうございました。

Acrylic Trend

今こ^トに、彼らが……。

砂のイリュージョン 金 昌永

●砂へのこだわり①：原体験

日本に来て8年半。砂を使った作品は、その前から作っていた。こちらに来てから少しの間止めていたが、また4年前から作り出した。材料の砂は、主に韓国の物を使っている。日本の砂は、僕が考へている砂と、粒子や色が微妙に違うのだ。最近、岡山とか九州とか、半島に近いところには、韓国の砂に近いものがあることに気づいたが、それ以外の砂は、どうも外国の砂という気がして、自分のものにならない、触れられない。そして、作品としてのインパクトも薄れる気がする。

最近よく感じるのだが、どうも自分は、今、これが流行っているからそれをやるといったことが苦手なようだ。ファッショニオンに乗り切れないというか。それで、東京に居ると時に孤独になつたりする。

私は、原体験に還っていく、ということではな

いだろうか。無理に戻るのはなく、居心地

いいから還ついく。これは愛国心でもな

ければ、単なる感傷でもない。おふくろが恋

しいといつても、会つたらどうということも

ないし、今、ここにいて、この社会で生き

ていて、そういう人間関係も大切なのだが、

その一方で、創るという行為の中で作型と真

刺に向かい合った時、本能的に心は生まれ故

郷に還つていく。子供の頃に見たものとか、

聞いたものの世界に引き戻される。それが僕

の場合は、泥んこになって遊んだ子供の頃の

土や砂であり、それが今でも韓国の砂にこだ

わる、そんなことであるように思うのだ。

●砂へのこだわり②：実体

アクリルを使い始めたのは、砂を使い始めた当初からだ。木工用ボンドは萬能するし水に弱いが、アクリルならそんなことはない。時間があつても豪奢しないので安心して使つて。僕の作品を見る人は、かなりぶ厚く砂がかかっているようと思うが、実は、近づけば下地が見えるくらい薄く、1ミリ位に均質に貼つてある。というのは、厚くするとぶれるしかえつて定着が悪くなるからだ。そのため下地になるキャンバスには、砂とまつたく同じ色をあらかじめ塗つておく。そこに、まず、ジエルメディウムを薄くかけて、砂をのせる。定着力からいえばメディウムは多い方がいいのだが、砂の表面がツルツルになつてしまつて、後の油彩がのりにくい。だから描いている時は、砂が半分落ちる位の状態にじみを止めるために油を抜いた油彩で、そこに絵を描いて、最後にもう一度メディ



SAND PLAY 902 130×146cm 砂、木、油絵具 1990年

イウムをかけて定着させる。この手法は立体

の場所も同じだ。

普通、みんなが注目するのは、油彩で描かれた足跡などのイリュージョンの方だが、僕自

身は、むしろ下地を作る方に時間も時間もか

けている。そこにそ、僕の作品のリアリティ

があると思うからだ。

なぜなら、砂は自然(宇宙)であり実体である。

自分はいずれ消えるものだし、作品も消えて

いくのに比べ、砂は、僕の生まれるずっと前

から存在していく、ぼくら人間の営みとは無

関係に存在、続けていく。存在の重みが違う。

だから、砂地を作る時も、できるだけ自然の

ままに見えるように、飛ばしてみたり、いろ

いろ工夫をしている。

僕の作品の中に、今にも崩れそうな砂の塊と

關係に存在、続けていく。存在の重みが違う。

砂がつけ加えられない分、もっと真剣になる。

●砂へのこだわり③：虚構

下地に比べて、描く方はずっとラフにやって

いる。描くという行為、それ 자체が、もとも

と私の詐術によって虚構を作っていることだ

からだ。

例えれば紙にりんごを描いたとしても、りんご

に対しそこにあるのはじよせん紙である。

写真だってそうだ。美しい風景が映っていて

も、そこに青い空そのものがあるわけではない。

自然が、自然そのものとして存在してい

るのに比べて、人間が行なうことば、何と移ろ

いやすく、実体がないものなんだろう。そし

て僕は、りんごでもなく空でもなく、もつと

壊れやすいもの、虚構でリアルなもの、宇宙

(自然の前の人の存在——つまり、描くこ

とにより、人間が本来持っている虚構性を二

重に表現している。

現実が虚構であること。それを認めることが外、現実を捉える方法はないのではないか

うか。そして、リアリティといふものは、それがどこにあるかを捜す行為のなかから、た

ち現れるものなのではないだろうか。その行為も、また虚構なのだが。

僕の絵画の場合は、砂という実体物を素材に使うことにより、よりリアリティに近づけたと思っている。それは、実は実でリアリティを持つよう、虚は虚でしかリアリティを持たないだろう。実体とイリュージョンの混在が生む相対効果——そこに、僕が砂を使ひ意味があるのだ。

●砂へのこだわり④：時間

僕の作品のテーマは、自然と対峙する人間の営みである。人間の体やかたちではなく、人間の行為を描くことによって、人間を語りたいということだ。

砂浜で、誰かが走ったり、歩いたり、遊んだり、その上をまた誰かが通ったり、風が吹きつけたり、波がかぶつたり。そんな人間のドラマを、「痕跡」という形で提示する。逆に言えば、別に砂でなくても構わないのだが、砂の上には痕跡が断面的に残り、また消えやすい。砂浜に現れる存在の痕跡には、過去もなければ、未来もない。あるのは現在だけだ。非常に時間性の強い場所だから、そういった移ろいやすい人間のドラマを表現をするのにうつつけだと思ったわけだ。

この東京にも、大勢の人

がいるけれど、そのそれ

それがいろんなふうに毎日を過ごして、やがては死んでしまって、また次

の世代がさまざまに生きてといふ繰り返し。それ

が人のありさまであることを、僕の作品からもうひとつ加えて感じてもらえたたらと思う。



SAND PLAY 8903 62×90cm 砂、キャンバス、油絵具 1989年



SAND PLAY 200 200×200cm 砂、油絵具 1988年



SAND PLAY 200×200cm 砂、油絵具 1988年

作品におけるホワイトの意味性。

ホワイトにおけるこだわりについて、2人の作家にレポートを書いていただいた。絵具という物質であるとともに、「白」は作家の資質や表現方法に深く関わるメディアにほかならない。

ヴァルールを考える

「ヴァルールがどんぐりの形になつていてる。どうしてなのだろう?」といった質問を、時々受けることがある。勿論、僕の絵に関してであり、特に、白色にそれが顕著であるという。正直言つて、僕はヴァルールというものをあまり考えたこともないし、見る時もそんなことは考えないので、質問自体

のだ。また色彩は絵具という特殊な物質の現れでもある。それをヴァルールという範囲でくくつてしまつては、描くことが不可能になるのも当然であろう。このことは、二十世紀に起つた立派運動の成果と深く関連しているかもしれない。つまり、フォーマリズムがヴァルールという枠を壊してしまったと言えないだろうか。(マチスなどは、フォーマリズム以前に、形式への目覚めにより、従来のヴァルールを壊しているが)



人間の形を絵具たっぷりの白い線で描いたとしても、白い体(光)を意味しているのではない。それは、絵具という物質であり、白色に縁取られた人間の体(意味)なのだ。

長沢 秀之

形は意味を示す。

絵具は、ヴァルールという枠組みから解放され、絵具そのものになった。ウォリュームや空間を表現する色彩としての絵具は現実世界とは対応しないただの、しかし生きしい物質に生まれ変わったと言えよう。しかし実際に絵を描く場合、このようなことを考へているだけでは絵は出来ないし、見ることも出来ない。もつと違った何のまゝに動かされ、筆をとつたり、絵を見たりするのではなかろうか。

それでも色彩というのは、個人の感情に根ざしたものであり、現実にある自然の光の秩序とは違つたものだ。色彩は、ヴァルールという枠組みから解放され、絵具そのものになつた。色彩と他の色との関係と解剖したい。そのヴァルールが狂つているということは、画面の空間秩序が混乱しているという意味である。また、ヴァルールとは、本来、色彩に関して言わるものなので、質問者の言う「特に白色につい

つけようとしているのは、こうしたこともあるのかかもしれない。アカデミズムを嫌うあまり、再現的な絵画と具象的な絵画が混同され、そのすべての可能性が否定される。その結果、文頭に述べたような転倒した質問も出てくる。事実、先の質問をする人は、「抽象絵画」もしくは、「バターン絵画」をやっている人が多い。しかし、重要なのは、ヴァルールを無視して現れ出てくる絵画の意味である。フォーマリズム以降の絵

言ったのは、形式以前の絵画が内容(意味)で見せていたのに對し、形式以降の絵画が形式の内容(意味)での可能性を探つているからである。同じ意味ではあるが、両者は違つていて、絵に即して言うならば、人間の形を絵具たっぷりの白い線で描いたとしても、それは白い体(光)を意味しているのではなく、絵画の中の白色の絵具(物質)であり、光に当たった白ではなく、白色に縁取られた人間の体(意味)なのだ。

同様に、白い画面があつたとしても、それは、現実にある壁ではなく、絵具という物質であり、白く全体を占めるもの(意味)であるはずなのだ。無論、絵画は単純には進まない。部分的にヴァルール(光)の表現であつたり、他の部分が物質や意味を示すとしても、何らかしつかえない。ここでは、具象的表現か、抽象的表現かの区分けさえも無効になつてしまつた。白い線や面は、言葉の本来的な意味で抽象されたものなのだから。

絵画の意味、ホワイトの意味

画は、ヴァルールという言葉では括れない、別の問題を提示したようになつてゐる。それは、個人的なフォーマリズムと言つてもよく、形式の根底にあるもの、簡単に言えば意味の事である。

これを單純に考へると、ヴァルールは、主に具象的な形の展開は不可能であり、抽象的な形の展開しか不可能ではないということになる。多くの現代美術とりわけ、この国の大絵画が対比や差異の構造で見せられたと言えなくはない。ここで差し戻されたと



「風景一出来事」 218.2×453cm キャンバスに油彩 1990年



「風景一出来事」の部分



「風景一出来事」の部分

あたかも芸術と無関係な者が、自分は芸術至上主義者だと言い張っているようなものである。意味を消してきたフォーマリズムが、逆説的に別の意味を解放してしまうのは、歴史の皮肉としか言いようがない。しかし、これは画家にとって、新たな牢獄に解放されたようなものである。その牢獄の意味を真剣に追求しない限り、絵画の新たな展開はないと思える。

作品におけるホワイトの意味性。

私の絵画

紙の上に鉛筆でドローイングばかりしていた私が、十年くらい前から、油絵真打によるペインティングを手がけたことは、単なる技法や、方法の変化のみではない。私のインスピレーション(藝術的直感)が、絵画を成立させる上で、それが必要としたからである。

「白」(一)

我が国は、四季の変化が美しい。そこで、我々の人達は、その折々の移り変わりを、すぐれた感性で、詩歌や絵にしてきた。私は現在北陸に住んでいる。この土地も四季に変化があり、自然は豊かである。特に、雪におわれる冬の季節は、日本海側独特の美しさがある。この白い雪の世界は、全てのものを包みこみ、自在で変幻な自然の「相」を見せる。それは光、風、気温、地形、などの変化とともに、微妙に移ろぐ「白」の表面であり、光と色彩の交感の場でもある。

「白」(二)

広がる際限のない黄土層の岩肌や、立在する木々の変化の中に、常にそつしたパノラマを見ることが出来た。話はかかるが、韓国もまた、すばらしい国である。私の友人の多くは、自国の文化や、伝統に深い誇りと愛着をもつていて。そのことは、我々日本人が、明治以後、欧米の文化や学問を気軽に受け入れたことは多少違っている。しかし、中国、韓国、日本と、今一度、アジアの文化圏という視点で見たその壁画群は、圧倒するスケールで私をおおいつくした。窟から窟へと足を運びながら、超次元の空間を楽しんだが、その場を離れようとして、窟の外に出た時、眼前に広がる茫茫とした砂漠が、一瞬、

色彩を失くして、透明な「白」になるのを感じた。それは確かに、うす暗い窟の中の色彩の輝きとは、全く別の「光」であった。昔、敦煌を訪れた高僧が、三危山に光を見て、窟を彫り始めたといふ。私にとつてまさにそのような光の体験であった。

中国は広大である。到るところで予想外の大自然と出合った。それは同時に歴史と人間が存在する時空間でもある。敦煌から汽車で上海にもどる時、車窓に



絵具で埋められた画面は、

純粹な「白」へと見る人の視線をいざなう。

同時に、全ての色彩を包含して、

多様な「光の場」として立ち現れる。

五十嵐 彰雄

「白」(三)

私は色彩をただ調和的に配列したり、構成したりすることには、あまり興味がない。色彩そのものの意味を認識し、それ自体を自律的に扱うことにより意識を感じている。先にも述べたように、最近の私の絵画は、油絵具を使用している。まず、黒い絵具を全面に塗り、その上に何度も白の絵具をペイントする。その時、黒と白との絵具の層の間に微妙な空間が現われてくる。複雑に重層したその筆触は、交叉した時空間の場を生み出す。そして、その白の表面は、

にも手へ、我が國の陸地が見えてくるのに驚いた。その後、私は時々日本の地図を遠ざまにして、大陸の方から眺めている。そこには、日本の島々が大陸に沿って並んでいる。その中に日本海がある。不思議な身近さでアジアの共通の文化を感じてくる。この感覚こそ、我が國の先人達が、自然に持ち合っていた感覚ではなかつただろうか。今、私は敦煌で見た透明な「白」を、私の住むこの土地にも感ずるのである。

「白」(四)

最近、私はペインティングと平行して、リトグラフを制作している。クレヨンで自由にドローイングをして何色かでプリントをする。刷り上った作品の複雑に重なったその色面は、それぞれの色彩が同化し、あるいは対立して、混沌とした版画空間を生み出す。

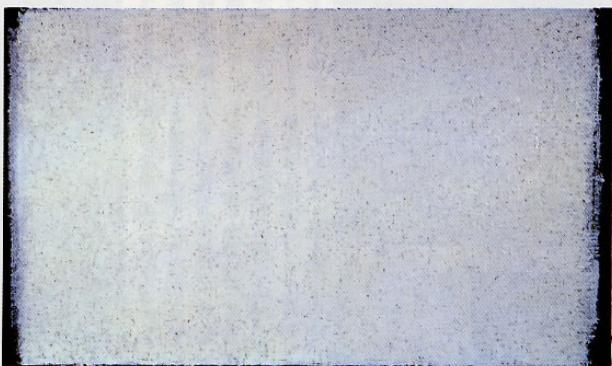
このことは、私の白い絵画とは違った仕事に思われるかも知れない。しかし、私が版画制作の中で多くの色彩を試みることは、私の絵画の中に、繊細で微妙な色彩を盛りこむことに極めて重要である。さらには、私の絵画が、あらゆる色彩をその中に包含して、「白」の存在としてあることも自覚させてくれるのです。私は、以前、筆触に光を見ると述べたことがあります。まさに、私の「白」はそれを意味している。私は、今まで色彩について述べてきたが、当然のことながら、それは素材や形態と多義的に関連して成り立っている。たとえば、私の絵画の重要な要素である筆触は、麻生地と絵具の微妙な関係において絵画のイリュージョンを生み出すが、同時に無数の筆跡の重なりは平面の二次元性をも喚起する形態との関係においても同様である。私は主に定型のキャンバスを使用する。しかし、筆触がくり返された最終的な絵画においては、常に定型を越えた複数性を意図している。そこに現われる定型と非定型との拮抗。この様にあらゆる絵画場面において多義的要素が同時存すること、それが私の絵画そのものなのである。

画面のスペースを越えた広がりを与えると共に、前後する奥行きをも出現する。それは絵画的イリュージョンをもつた自律した色面である。

WHITE



色面(相) 90-1 181.5×291.0cm キャンバスに油絵具 1990年



色面(相) 90-2 181.5×291.0cm キャンバスに油絵具 1990年



色面(相) 90-P-13(部分) 59.5×51.7cm キャンバスに油絵具、紙 1990年

Moving Now

描くという行為と体験を通じて、作家は自分のコンセプトを掘り深めていく。コンセプトを通じて、自分の表現とそれを越えて社会や他者と結びつく表現に向かおうとする。



然それには、塗りの問題や、形と色とを四角形の画面でいかに組み合わせるかといった問題と密接に関わってくるものである。最近日本の美術状況においては、絵画の分野でも、四角の平面にこだわらず、変形キャンバスを使用したり、木などをくつつけた半立体的な作品が多くみられるが、私としては、あくまで画面を四角として限定し、この閉ざされた空間にいかに密度のある空間を作りあげてゆかという課題にこだわってゆきたい。昨年末から今まで見た日本の作家では、中村一美・辰野登美子・久保田昌喜が、この問題に真正面から取り組んでいる数少ない作家たと思われる。

3月から2ヶ月半ほど、韓国ソウルの現代美術館において油彩画の修復作業を行ない、その機会に、韓国の作家の作品および、ドイツ現代美術展を見ることができた。まず、ドイツの作家ベンク、ハゼリック等の作品には圧倒的なパワーがあり、到底日本人には、この種の強さの点では太刀打ちできないものが、はつきりといって、それは莫ヘインティングであり、私とは全く相入れないものであった。韓国人の作家、例えば、徐世鉉・權寧禹らの作品は、民族のアイデンティティを保ちながら、しかも現代的であり、充分に自分の制作に生かそうと考えていた。例えは、東洋には墨絵の伝統があり、同じ空気を表現するにしても、全く別の表現があり、私はそれを自分の制作に生かそうと考えていた。

私は、彼らの作品から学ぶべきものが多々あると思われた。日本の現代絵画が世界に比肩しうるものになるには、いま一度、日本、ひいては東洋の伝統的な絵画を徹底的に研究し直さなくてはならない。それは、單なる歴史主義ではなく、現代日本に生きる作家としての立脚点・ルーツを明確にするため必要となる作業である。ただし、それは、黒・和紙・顔料等、伝統的な材料を使用し、表面的に日本の伝統を模倣することではない。現代の日本画の作家達は反而教師とする「アーティスト」を意識する場合が多い。そうしたものの、積極的に絵画に応用することも必要である。最近デパート内で、現代美術の作品を展示する機会が多いが、デパートの空間の中に置か

り、たとえ空氣や動きを表現するとしても、形が消滅してゆくわけでは決してなく、すべては形から出発しているものである。東洋には墨絵の伝統があり、同じ空気を表現するにしても、全く別の表現があり、私はそれを自分の制作に生かそうと考えていた。例えは、

私は、彼らの作品から学ぶべきものが多々あると思われた。日本の現代絵画が世界に比肩しうるものになるには、いま一度、日本、ひいては東洋の伝統的な絵画を徹底的に研究し直さなくてはならない。それは、單なる歴史主義ではなく、現代日本に生きる作家としての立脚点・ルーツを明確にするため必要となる作業である。ただし、それは、黒・和紙・顔料等、伝統的な材料を使用し、表面的に日本の伝統を模倣することではない。現代の日本画の作家達は反而教師とする「アーティスト」を意識する場合が多い。そうしたものの、積極的に絵画に応用することも必要である。最近デパート内で、現代美術の作品を展示する機会が多いが、デパートの空間の中に置か

れた絵画作品の多くは、周りの商品やディスプレイに負けてしまっている。少なくとも、デパートのディスプレイに負けないだけの強度を有することは、現代絵画の最低条件である。

和田 賢一
作品の強度

和田
賢一

私は、彼らの作品から学ぶべきものが多々あると思われた。日本の現代絵画が世界に比肩しうるものになるには、いま一度、日本、ひいては東洋の伝統的な絵画を徹底的に研究し直さなくてはならない。それは、單なる歴史主義ではなく、現代日本に生きる作家としての立脚点・ルーツを明確にするため必要となる作業である。ただし、それは、黒・和紙・顔料等、伝統的な材料を使用し、表面的に日本の伝統を模倣することではない。現代の日本画の作家達は反而教師とする「アーティスト」を意識する場合が多い。そうしたものの、積極的に絵画に応用することも必要である。最近デパート内で、現代美術の作品を展示する機会が多いが、デパートの空間の中に置か

岩絵具の立場

宮前 正樹

「アッシュ・ヴィッツ以降、文化は全て廃物である。」(アドルノ)



300×400cm アクリラ、岩絵具、帆布、その他 1988-89年



現在の作品のテーマは、まず、自分のイメージする色を、いかに力強く画面に定着させるかということである。当

私の作品のテーマは、まず、自分のイメージする色を、いかに力強く画面に定着させるか

といふことである。当

私の作品のテーマは、

まず、自分のイメージ

する色を、いかに力強く

画面に定着させるか

といふことである。当

私の作品のテーマは、

まず、自分のイメージ

する色を、いかに力強く

に乗つてやつて来る物語を語る。もう画面には「物語」も「誕生日」もありはしないのだから。そう、これから女の人に誕生日を聞かれたら、こう答えることにしてよう。「僕はアメルガ・パン・ヨリ。

ウシユヴィッツの誕生日だけ覚えておけば充分なんだよ。」

※ニコラジバニースタジオ・ペインティング展 山口県立美術館

共に、思考し

高橋 理加



普通の人々との共通理解や感覚を其にしろとも思っている。

メタファーでも、アイロニーでも、何だらう」という疑問

試行することを目指す作品の形体としては、私は平面作品にこだわっている。二次元の世

界の持つリリューション性と、物質(素材)の持つ現実性とのせめぎあいが快感なのでは、私自身の感覚をはるかに超えて、新しい世界が、突然出現する感覚の緊張感からだらうか。

今後の方向としては、社会の傍観者としての

芸術家の特権を生かしつつ、私なりの「其思

考絵画」の、より良いあり方を探り、自分と他者の思ひをどこまで刺激していくかと考

えながら、制作していくつもりである。

だから、「未生」の生成過程の途上であると共に、遺伝子に組み込まれた記憶まで含めて、すでに出来上が

りてしまっている「決定項」との混合体そのものである。

だから、一本の線を紙の上に引いただけで、すでにその中に、過去(人類史の記憶)から未来に到るまでの時間が入り込んでしま

る。その中から何を読み取り、何を構成し、何を

切り捨て、選び取るかに、画家の「視る一描

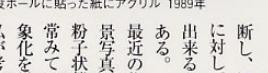
く」行為の意味と責任性が要求されるのは当然である。

私の現在の制作は、すべて、その「視る一描

く」という行為に含まれている。意識と知覚

のゲシュタルト(構成体)を、どのように切

304×234cm 段ボールに貼った紙にアクリル 1989年



最近の作品では、モノクロの風景写真、あるいは人物写真を

粉々状態に還元して、我々が日常で見慣れていること、そのもの対象ではない。むしろ、「対象化

化」を繰り返している。しかし、それを

せ聞かせたりするものより、私自身の思考を刺激するものが好きだけなのである。

今年8月の個展のコンセプトは、「其思考絵画のススメ」であった。表現者と他者が、作品

や音楽についても、教訓的な結末や歌詞を見

つてしまう。(それらの醜悪さは、音楽にしろ芸術にしろ、他のメディアにしろ、記憶に新

しい)。あえて、私の作品は、プロガンダで

はないと言いたい。ただ、現代美術」という

世界が、未だ閉ざされた世界であり、そこを

訪れるのは、芸術的言語のあやつれる「藝術

の趣味人」のみという現状には反感を持

ち続いている。(自分もその中に含まれる事も

あるが)そこで、社会問題的テーマを切り口に

普段の人々との共通

理解や感覚を其にし

たいとも思っている。

メタファーでも、アイロニーでも、何だらう」という疑問

を媒体として思考を刺激し、また、其に

せ聞かせたりするものより、私自身の思考

を刺激するものが好きだけなのである。

今年8月の個展のコンセプトは、「其思考絵画

のススメ」であった。表現者と他者が、作品

や音楽についても、教訓的な結末や歌詞を見

つてしまう。(それらの醜悪さは、音楽にしろ芸術にしろ、他のメディアにしろ、記憶に新

しい)。あえて、私の作品は、プロガンダで

はないと言いたい。ただ、現代美術」という

世界が、未だ閉ざされた世界であり、そこを

訪れるのは、芸術的言語のあやつれる「藝術

の趣味人」のみという現状には反感を持

ち続いている。(自分もその中に含まれる事も

あるが)そこで、社会問題的テーマを切り口に

普段の人々との共通

理解や感覚を其にし

たいとも思っている。

メタファーでも、アイロニーでも、何だらう」という疑問

を媒体として思考を刺激し、また、其に

せ聞かせたりするものより、私自身の思考

を刺激するものが好きだけなのである。

今年8月の個展のコンセプトは、「其思考絵画

のススメ」であった。表現者と他者が、作品

や音楽についても、教訓的な結末や歌詞を見

つてしまう。(それらの醜悪さは、音楽にしろ芸術にしろ、他のメディアにしろ、記憶に新

しい)。あえて、私の作品は、プロガンダで

はないと言いたい。ただ、現代美術」という

世界が、未だ閉ざされた世界であり、そこを

訪れるのは、芸術的言語のあやつれる「藝術

の趣味人」のみという現状には反感を持

ち続いている。(自分もその中に含まれる事も

あるが)そこで、社会問題的テーマを切り口に

普段の人々との共通

理解や感覚を其にし

たいとも思っている。

メタファーでも、アイロニーでも、何だらう」という疑問

を媒体として思考を刺激し、また、其に

せ聞かせたりするものより、私自身の思考

を刺激するものが好きだけなのである。

今年8月の個展のコンセプトは、「其思考絵画

のススメ」であった。表現者と他者が、作品

や音楽についても、教訓的な結末や歌詞を見

つてしまう。(それらの醜悪さは、音楽にしろ芸術にしろ、他のメディアにしろ、記憶に新

しい)。あえて、私の作品は、プロガンダで

はないと言いたい。ただ、現代美術」という

世界が、未だ閉ざされた世界であり、そこを

訪れるのは、芸術的言語のあやつれる「藝術

の趣味人」のみという現状には反感を持

ち続いている。(自分もその中に含まれる事も

あるが)そこで、社会問題的テーマを切り口に

普段の人々との共通

理解や感覚を其にし

たいとも思っている。

メタファーでも、アイロニーでも、何だらう」という疑問

を媒体として思考を刺激し、また、其に

せ聞かせたりするものより、私自身の思考

を刺激するものが好きだけなのである。

今年8月の個展のコンセプトは、「其思考絵画

のススメ」であった。表現者と他者が、作品

や音楽についても、教訓的な結末や歌詞を見

つてしまう。(それらの醜悪さは、音楽にしろ芸術にしろ、他のメディアにしろ、記憶に新

しい)。あえて、私の作品は、プロガンダで

はないと言いたい。ただ、現代美術」という

世界が、未だ閉ざされた世界であり、そこを

訪れるのは、芸術的言語のあやつれる「藝術

の趣味人」のみという現状には反感を持

ち続いている。(自分もその中に含まれる事も

あるが)そこで、社会問題的テーマを切り口に

普段の人々との共通

理解や感覚を其にし

たいとも思っている。

メタファーでも、アイロニーでも、何だらう」という疑問

を媒体として思考を刺激し、また、其に

せ聞かせたりするものより、私自身の思考

を刺激するものが好きだけなのである。

今年8月の個展のコンセプトは、「其思考絵画

のススメ」であった。表現者と他者が、作品

や音楽についても、教訓的な結末や歌詞を見

つてしまう。(それらの醜悪さは、音楽にしろ芸術にしろ、他のメディアにしろ、記憶に新

しい)。あえて、私の作品は、プロガンダで

はないと言いたい。ただ、現代美術」という

世界が、未だ閉ざされた世界であり、そこを

訪れるのは、芸術的言語のあやつれる「藝術

の趣味人」のみという現状には反感を持

ち続いている。(自分もその中に含まれる事も

あるが)そこで、社会問題的テーマを切り口に

普段の人々との共通

理解や感覚を其にし

たいとも思っている。

メタファーでも、アイロニーでも、何だらう」という疑問

を媒体として思考を刺激し、また、其に

せ聞かせたりするものより、私自身の思考

を刺激するものが好きだけなのである。

今年8月の個展のコンセプトは、「其思考絵画

のススメ」であった。表現者と他者が、作品

や音楽についても、教訓的な結末や歌詞を見

つてしまう。(それらの醜悪さは、音楽にしろ芸術にしろ、他のメディアにしろ、記憶に新

しい)。あえて、私の作品は、プロガンダで

はないと言いたい。ただ、現代美術」という

世界が、未だ閉ざされた世界であり、そこを

訪れるのは、芸術的言語のあやつれる「藝術

の趣味人」のみという現状には反感を持

ち続いている。(自分もその中に含まれる事も

あるが)そこで、社会問題的テーマを切り口に

普段の人々との共通

理解や感覚を其にし

たいとも思っている。

メタファーでも、アイロニーでも、何だらう」という疑問

を媒体として思考を刺激し、また、其に

せ聞かせたりするものより、私自身の思考

を刺激するものが好きだけなのである。

今年8月の個展のコンセプトは、「其思考絵画

のススメ」であった。表現者と他者が、作品

や音楽についても、教訓的な結末や歌詞を見

つてしまう。(それらの醜悪さは、音楽にしろ芸術にしろ、他のメディアにしろ、記憶に新

しい)。あえて、私の作品は、プロガンダで

はないと言いたい。ただ、現代美術」という

世界が、未だ閉ざされた世界であり、そこを

訪れるのは、芸術的言語のあやつれる「藝術

の趣味人」のみという現状には反感を持

ち続いている。(自分もその中に含まれる事も

あるが)そこで、社会問題的テーマを切り口に

普段の人々との共通

理解や感覚を其にし

たいとも思っている。

メタファーでも、アイロニーでも、何だらう」という疑問

を媒体として思考を刺激し、また、其に

せ聞かせたりするものより、私自身の思考

を刺激するものが好きだけなのである。

今年8月の個展のコンセプトは、「其思考絵画

のススメ」であった。表現者と他者が、作品

や音楽についても、教訓的な結末や歌詞を見

つてしまう。(それらの醜悪さは、音楽にしろ芸術にしろ、他のメディアにしろ、記憶に新

しい)。あえて、私の作品は、プロガンダで

はないと言いたい。ただ、現代美術」という

世界が、未だ閉ざされた世界であり、そこを

訪れるのは、芸術的言語のあやつれる「藝術

の趣味人」のみという現状には反感を持

ち続いている。(自分もその中に含まれる事も

あるが)そこで、社会問題的テーマを切り口に

普段の人々との共通

理解や感覚を其にし

たいとも思っている。

メタファーでも、アイロニーでも、何だらう」という疑問

を媒体として思考を刺激し、また、其に

せ聞かせたりするものより、私自身の思考

を刺激するものが好きだけなのである。

今年8月の個展のコンセプトは、「其思考絵画

のススメ」であった。表現者と他者が、作品

や音楽についても、教訓的な結末や歌詞を見

つてしまう。(それらの醜悪さは、音楽にしろ芸術にしろ、他のメディアにしろ、記憶に新

しい)。あえて、私の作品は、プロガンダで

はないと言いたい。ただ、現代美術」という

世界が、未だ閉ざされた世界であり、そこを

訪れるのは、芸術的言語のあやつれる「藝術

の趣味人」のみという現状には反感を持

ち続いている。(自分もその中に含まれる事も

あるが)そこで、社会問題的テーマを切り口に

普段の人々との共通

理解や感覚を其にし

たいとも思っている。

メタファーでも、アイロニーでも、何だらう」という疑問

を媒体として思考を刺激し、また、其に

せ聞かせたりするものより、私自身の思考

を刺激するものが好きだけなのである。

今年8月の個展のコンセプトは、「其思考絵画

のススメ」であった。表現者と他者が、作品

や音楽についても、教訓的な結末や歌詞を見

つてしまう。(それらの醜悪さは、音楽にしろ芸術にしろ、他のメディアにしろ、記憶に新

しい)。あえて、私の作品は、プロガンダで

はないと言いたい。ただ、現代美術」という

世界が、未だ閉ざされた世界であり、そこを

訪れるのは、芸術的言語のあやつれる「藝術

の趣味人」のみという現状には反感を持

ち続いている。(自分もその中に含まれる事も

あるが)そこで、社会問題的テーマを切り口に

普段の人々との共通

理解や感覚を其にし

たいとも思っている。

メタファーでも、アイロニーでも、何だらう」という疑問

を媒体として思考を刺激し、また、其に

せ聞かせたりするものより、私自身の思考

を刺激するものが好きだけなのである。

今年8月の個展のコンセプトは、「其思考絵画

のススメ」であった。表現者と他者が、作品

や音楽についても、教訓的な結末や歌詞を見

つてしまう。(それらの醜悪さは、音楽にしろ芸術にしろ、他のメディアにしろ、記憶に新

しい)。あえて、私の作品は、プロガンダで

はないと言いたい。ただ、現代美術」という

世界が、未だ閉ざされた世界であり、そこを

訪れるのは、芸術的言語のあやつれる「藝術

の趣味人」のみという現状には反感を持

ち続いている。(自分もその中に含まれる事も

あるが)そこで、社会問題的テーマを切り口に

普段の人々との共通

理解や感覚を其にし

たいとも思っている。

メタファーでも、アイロニーでも、何だらう」という疑問

を媒体として思考を刺激し、また、其に

せ聞かせたりするものより、私自身の思考

を刺激するものが好きだけなのである。

今年8月の個展のコンセプトは、「其思考絵画

のススメ」であった。表現者と他者が、作品

や音楽についても、教訓的な結末や歌詞を見

つてしまう。(それらの醜悪さは、音楽にしろ芸術にしろ、他のメディアにしろ、記憶に新

しい)。あえて、私の作品は、プロガンダで

はないと言いたい。ただ、現代美術」という

世界が、未だ閉ざされた世界であり、そこを



&



にごらないホワイト。さっと乾くホワイト。

ジンク ホワイトよりもさらに白く、光や混色や乾性油によるにごりや黄変がほとんどないセラミック ホワイト。そして、今までのファンデーション絵具の5分の1の乾燥時間で、早く、しかも厚塗りした絵具の内部まで乾くクイックドライング ホワイト。2つの「白」がホルベインの油絵具に加わりました。白の高性能は作家の創造力を刺激するでしょうか。●セラミック ホワイト:10号チューブ(50ml入り)¥1,200/20号チューブ(110ml入り)¥2,300 ●クイックドライング ホワイト:20号チューブ(110ml入り)¥1,150