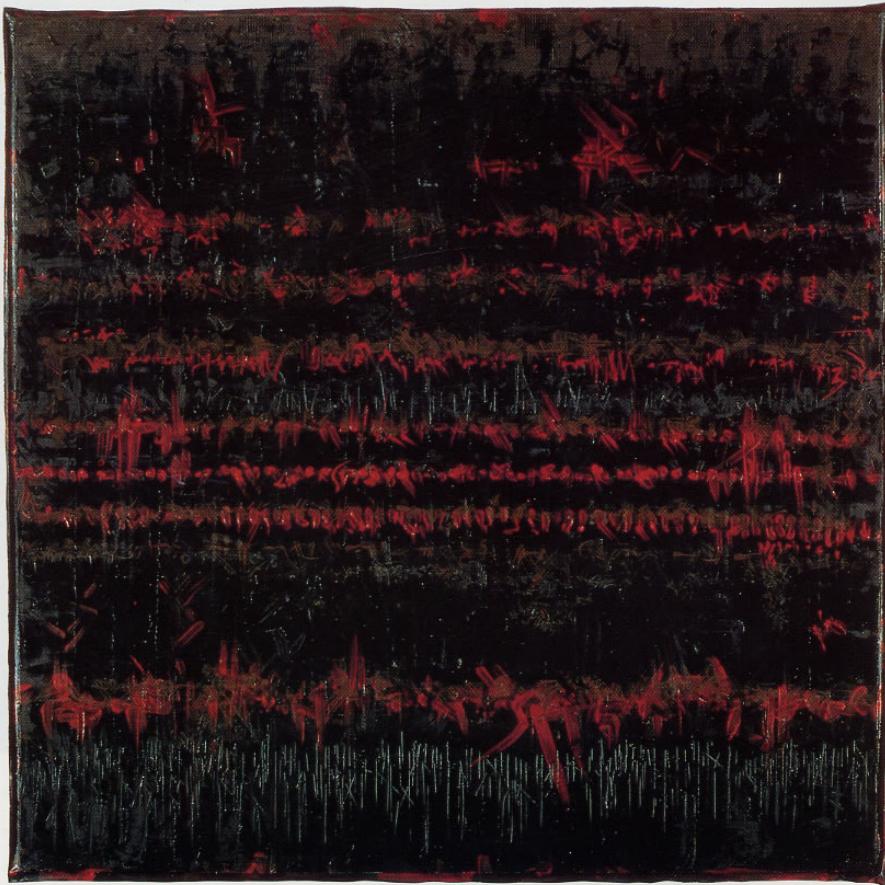


ACRYLART

アクリラート・VOL.17

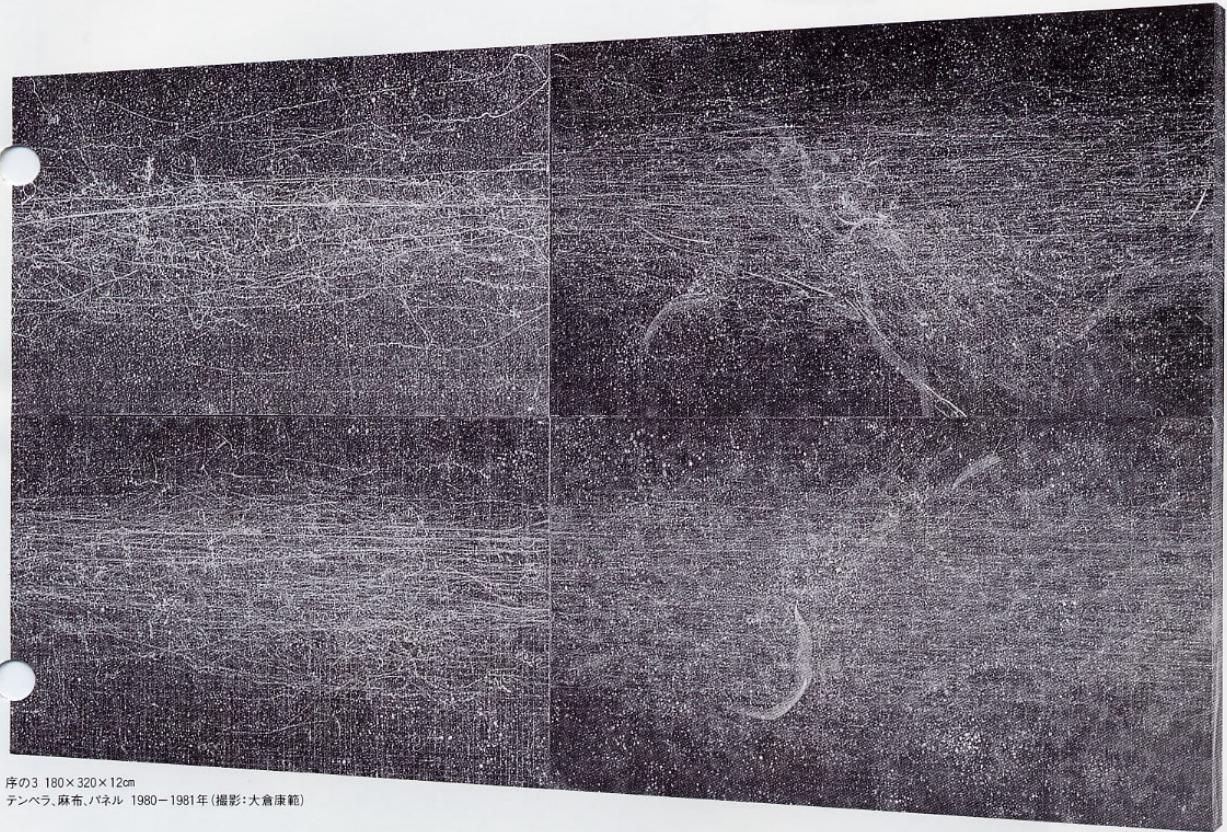


吉仲正直 《間180-2》 186×186cm 油彩、麻布 1991年 (撮影:早川宏一)

I would like people to think of the tableau as the backing of a mirror reflecting the universal spirituality of all mankind. Much like a spiritual history of mankind, this might be expressed by man-made letters such as Hangul script being highlighted in the tableau. Masanao Yoshinaka

永遠なるタブローへの モノローグ。

吉仲正直



序の3 180×320×12cm
テンペラ、麻布、パネル 1980-1981年 (撮影:大倉康範)

アートに限らず、すべてのものには、そのもととなる素材がある。

普遍的な物質から生み出されるたぐいまれなる独創。

それが創造するということであるとしたら…。

吉仲正直氏は、タブローを見据え、突き詰めるという孤独な作業を続けてきた。

それはまた、氏自身のタブロー=精神の基底への旅でもあった。



■よしなかまさなお 1942年大阪生まれ。早稲田大学文学部美術史学科卒業。75年の東京・ヤマト画廊での個展を皮切りに、各種グループ展、公募展などで精力的に活動。88年文化庁芸術家在外研修員として韓国弘益大学留学。89年第19回現代日本美術展(東京国立近代美術館)賞受賞。最近の活動は90年「90兵庫の美術家展(兵庫近代美術館)」、今、ドローイング…展(「東京・ヒノギャラリー」)、91年の個展「平向」(京都石屋町ギャラリー)、「思弁」(東京・島田画廊)など。

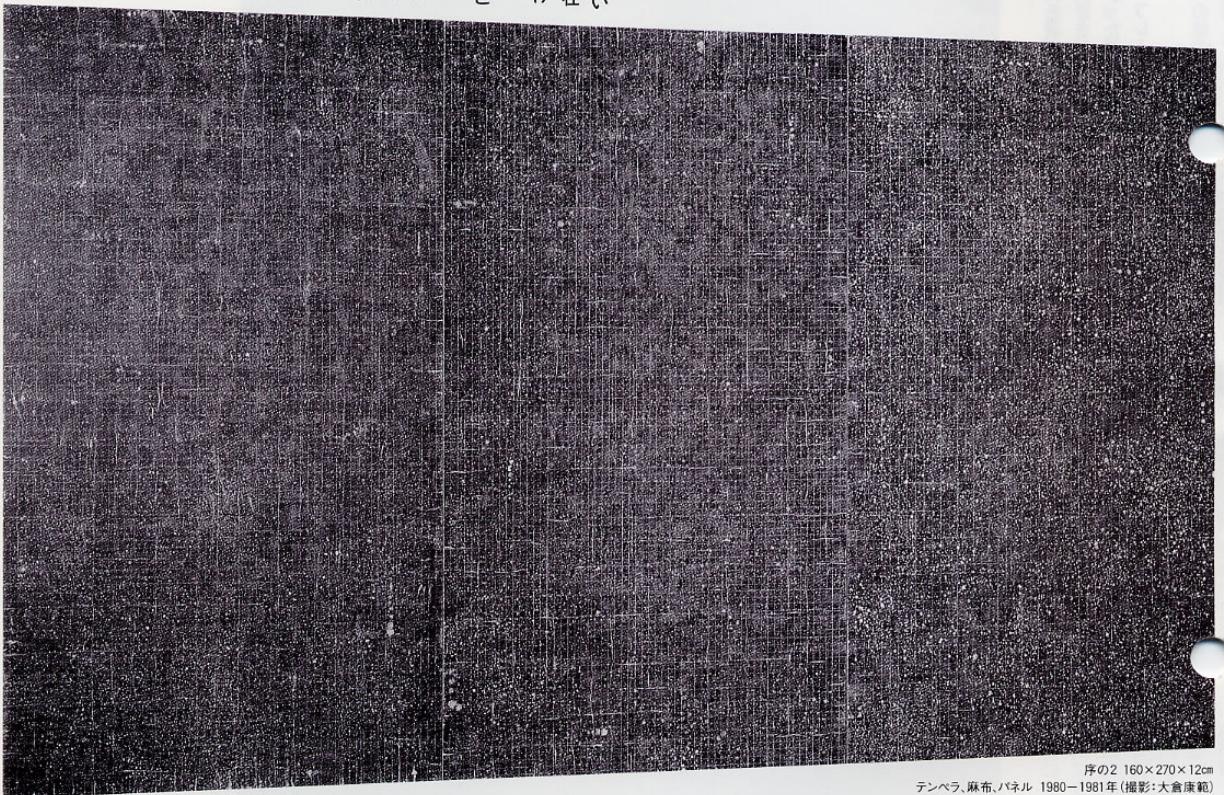
●吉仲さんほど材料にこだわっている作家はいないんではないかということで、今回お話を伺いに来たわけですけれど、現在の作風に至るまでにずいぶんいろいろな試みをされてきたわけですね、基底材や色材に。

●ええ、ずいぶんいろいろやりましたね。自分のイメージと、いうカルテを持って、画材屋という薬局の中をうろつる(笑)。本当は画材屋の中に薬剤師さんがいて、僕の要求にあつた素材を調合してくれればいいんだけれど、それはとうてい望めない状況だしね。溶剤だけでも、様々にある…今は油彩だけれど、ほとんどアルキッド樹脂を使ってるから油の匂いを感じない。もともと一番最初は、油だったんですね。それで、その油の匂いがいやだというのと、もっと繊細に、できれば水彩のように描きたいというのが相まって、テンペラになった。

●それでも、そこには溶剤すらよく知られていないから、これもいろいろやってみて。メディウムはエッグエマルションとスタンドオイル、下地塗料は非結晶質の石膏と人工オキサイド(酸化亜鉛)を混ぜて、膠で貼りつけるとか。

●テンペラというのは、かなり面倒な技法ですよね。

●僕は、日本画の技法というのを持つてないなかたから、テンペラへ行ったのもしない。日本画の、例えば、シリクという素材を知っていたら、基底材の重要性を、もっと早く



序の2 160×270×12cm
テンペラ、麻布、パネル 1980-1981年(撮影:大倉康範)

に分かったのかも知れないんだけど。テンペラは半油性で半吸収性、ということは油彩になるか水彩になるかという接点、中間地点でしょ。今、油彩のドローリングをやっていても、それを勉強したというのがものすごく大きいですね。一方、テンペラには油に比べればやはり弱い、精神的過ぎるくらい弱いというのがあって、材料つまり、基底材そのものの問題をある種の精神性として意識し始めるきっかけにもなった。それまでにも、例えばキャンバスそのものではなく、製図板にキャンバスを貼り重ねた上に木炭を使ったり、それがもつと厚みを求めて箱というか板のようなものになつたり。そうすると描かれる形も、だんだん人体のフォームが描けなくなつていて、具象的な絵が退いていくとか。その頃は、はつきり意識しないでやっていたことだったんだけれど。

●にわとりと卵じゃないけれど、物理的な材料である基底材と描かれる形や色とが相克く合って、作品が生まれていくということですね。現在は普通のキャンバスでいいというところに落ち着いたわけだけれど、まだその四角いキャンバスの端に“耳”がある(笑)。これはどういうことなんでしょう。

●今日は、それを聞かれると思っていた(笑)。あの“耳”に関しては、額と解説されても、枠と解説されてもいいし、現



素・P10 73×61cm バスティル、木炭、紙
1989年(撮影:末正真礼生)

も言えるわけだけれど、そいつたものを踏まえてやっているかというと、別にそうではない。もつと、どうでもいいものなんです。強いて言えば、僕の中の矛盾、というか、空間と時間的なものの広がり方の曖昧さのようなものを表現しているというか……。今、僕は、見事に平坦な面で造形的な原点を表す一種の記号として正方形を選んでいるんだけれど、そういう見事に「ラット」な、物理的には完成度の高いものに対して「耳」など、というのは抽象的で曖昧な状態で広がっていくでしょ。」こういふた概念というのは、西洋ならもつとストレートに言つかわしれないけれど、僕にとっては東西の思想の曖昧さのそれかなあ。

れど、普通、絵画」というものは、例えは、100号のキャンバスを選ぶ時、にただ漫然と選んだのではなくて、これを描くためにはこの大きさが必要なんだ、ということから出発するわけでしょ。だからそういう忠実が、完成した作品の中に、四隅に向けて漂っている。だから、フレームという概念は重要なと思うんです。

●もともと、今日、お話しすることになって、基底面、基底材への僕のこだわりといったようなことを、どういった形で説明しようかと考えていて、

た時に、ふと浮かんだ言葉がタブローといふことなんだよね。一言で言つてしまえば、僕の目指しているものはタブローであるといふこと。といっても、今、タブローといふ言葉の持つてゐる意味は非常に広範囲になつてしまつてゐるから、そのあたりのこととも含めて、そもそもタブローとは何か、ということをおさらいすると、もとと絵画といふのは、書かれていた。それが壁から抜け出して板になった時に、まずノードといわれる墨画面ができ上がつたわけですね。それからまた、し



素·繁而上-64-130-140 133×107cm 油彩 画布 1989年(摄影:宋正真礼生)

もとの素を観つめてきたおかげで、今、生きられているのだと思つ。年代記的に考えられる訳ではない現代美術の中にも、調解も生じていく。例えば印象派以降の装飾的な画家として有名なモーリス・ドニなどは、「タッロー」とは、重馬や裸体、あるいは何らかの逸話である以前に、本質的にある一定の秩序で集められた色彩によって覆われた平たい平面である」というような言い方をしていますよね。この「以前」というところがポイントで、取りようによつては、適当に絵具を持ってきて、キャラ



平向の1 162.1×130.3cm 油彩、麻布、パネル 1990年(撮影:東郷幸夫)



平向の2 162.1×130.3cm 油彩、麻布、パネル 1990年(撮影:東郷幸夫)

ンバスにべたつと塗れば、それでいいというようにも取れるでしょ。アーチストにとっては、何かわかった気にさせられるような言葉だから、それが自由な表現だというふうに、かなり誤解した人も出たわけだけれど。いずれにしても、そうやって近代から背負わされてきたタブローの概念と言うのは、決して現代美術の文脈だけでは語れない。だから、以前というのは僕にとって、タブローの持つそいつたまざまな局面をより知った上で、人間が普遍的に抱いた精神性を反映する鏡の背面として、タブローを意識化したいのです。これがタブローという固定した形式ではなく、自分にとっての表象とは何かという疎外意識が制作させるのかもしません。だから、何か別のが祈るように描かせるというか、さっき言った曖昧な部分を残したいという、キャンバスの「耳」の持つ矛盾は、画面となるための二コートラルな門のようなものなのかも知れない。

●なるほど。さっき東洋人だからという言葉が出ていたけれど、やはりそれは西洋の論理では捉えられない感性なんでしょうね。ところで、そ

うなるとデッサンとの関係はどうなっていくんだろう。僕はデッサンを重視している。タブローが僕の精神の面とすれば、タブロー自身の持っているエネルギーと拮抗するためにはデッサンが必要不可欠で。モルゲンがいて、画面があって、私がいる、それがあなたの骨相学じゃないけれど、基本の基礎をしっかりと踏まえた、学生のよくな写生でいいのです。僕はいわゆる感覚的なものを欲求した描き方のデ

「…」メはいらないと思う。幻想的な誤解ではなく、当たり前に對向かい合う時にこそ、像に対して強張って、正規に純粹に視る堅苦しさが必要だと思う。その体得した態度がいかつから、物理的な対象がなくとも、画面の方から、本当に言いたいことを聞いなさいと差し出してくるのだと思う。写生をそこまで考えるのかといふ反論があるとしたら、絵は誰でも描けるが、デッサンはやらないと解らない学究だと思う。僕も、今、言ったデッサンの核心を、もっと深く知りたいのです。それ自体をテーマにして、タブローという精神面に描けるデッサン的絵画を手に入れたいのです。

●これもまた、東洋的だなあ。最近の島田画廊での作品、あれを見て、思わずハングル文字を連想しました。文化庁の派遣で、アメリカでもヨーロッパでもなく韓国を選んだというのも、やはりそういう素地があるからなのでしょうか。画面からも韓国の作家と共通の色感を感じました。

●ハングル文字は世界にまれな人工文字というところに興味を持ちます。それと、西洋はすでにそれまでに行っていたんで韓国を選んだということなどだけれど、すいぶん前から韓国に惹かれるところはあったんですよ。なぜかというと、そこは、白の民族なのね。白というは

るるためにデッサンが必要不可欠で。モルゲンがいて、画面があって、私がいる、それがあなたの骨相学じゃないのを、「く感じ」のが韓国という國なんですよ。何でも真っ白なところで受け止めるけれど、根本的には描るがなき人のなのかもしれない。けれど、記号化したハングルの人工文字のように人間の精神史として、何処かの精神文庫が書けるといいなあ。字空事のように。韓国について、真っ白にされそうで、涙が出てきて、いついた僕は何なんだ……って。

れば、モノには色の名があるという還元からの形ではなく、ひとつ色

彩から入って行くとも言つてもいいかもしない。だから、どんな文化移入があっても受け止め方を持つてしまう。例えば韓国ではハウハウスの造形性を直輸入することなく、ある種の武骨さというか、無国籍化できるようなどろが、その点、日本では本当に違つんだけど、ハウハウス流儀と日本の古い建築がまるで似ているように思つてしまつ。造形の根底にある洗練された技術の原理が相似関係にあるのであって、日本風土にある美しい弱々しさのその強さを見落としていくことになつてしまつでしょう。

●たしかに、韓国の方が文化としては描ぎないという感じはするね。

表層、表面的な強さがある。

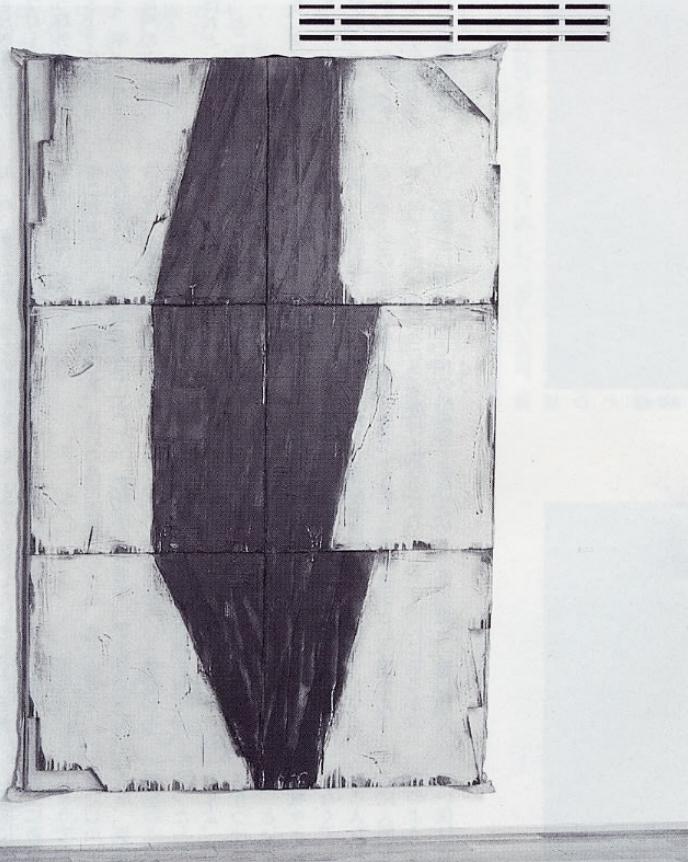
●色彩と姿と言うのが一体化しているからね。だから、せっかく韓国に行つたんだけど、よけいに分からなくなつてしまつたところもあるんですよ。日本って何だろう、東洋って何だろうということをあらためて突きつけられた形で。向こうの人は、きっとぱりと、韓国人である我々は、という言い方をするでしょ。けれど、僕たちは、今や、日本人である我々とは言わない経験をしていて、きっと、東洋、西洋をもう比較しえなくて、人間として考えるチャンスがあつて、ひとり(個)を選擇できる人のなのかもしれない。けれど、記号化したハングルの人工文字のように人間の精神史として、何処かの精神文庫が書けるといいなあ。字空事のように。韓国について、真っ白にされそうで、涙が出てきて、いついた僕は何なんだ……って。

キャンバスによる、キャンバスからの脱走。

キャンバスにこだわり続けてきた作家、野田裕示。

ある時は弛^{ゆる}ませ、ある時は断片を貼り、四隅を立ち上げ、袋状にし…。その操作は、まるで、意識をバッチャーワークしているかのようだ。

キャンバスは単に絵の器ではない。キャンバスそのものがアートだと作家は言つ。



(左) Work 629 227.3×145.4cm アクリル、キャンバス (右) Work 631 227.3×145.4cm アクリル、キャンバス
個展(1991年9月17日～10月5日、ギャラリーユマニテ東京)

■のだひろじ 1952年和歌山県生まれ。75年多摩美術大学油彩科卒業。
77年志水楠男と作家たち展(東京・南画廊)、84年第4回ハラ・ア・ニュアル(東京・原美術館)、87年第18回現代日本美術展企画部門「現代絵画の展望/平面と空間」(東京都美術館・京都府立美術館・北九州市立美術館・宮城県美術館)、88年現代日本美術の動勢—絵画PART2展(富山県立近代美術館)など、原美術館、宮城県美術館、和歌山県立近代美術館にパブリックコレクションがある。

■うみけいじ 1940年大阪生まれ。63年初の個展。以降、68年「レーザービーム・ショット展」(東京、ニューヨーク)、72年、「ベニスピエンナーレ日本代表」、80～81年「100枚のドローイング展」(東京、シカゴ)を開催。89年に第21回日本芸術大賞を受賞。今年、東京、倉敷、大阪で「宇佐美圭司回顧展—世界の構成を語り直そう—」を開く。著書「デュパン」「記号から形態へ」等。



現代美術の文脈の中で。

宇佐美 色彩やマテリアルの独立は、それを支える

支持体と深く関わる。あなたの場合は、支持体の形や材質を他のものに変化させるのではなく、四角形

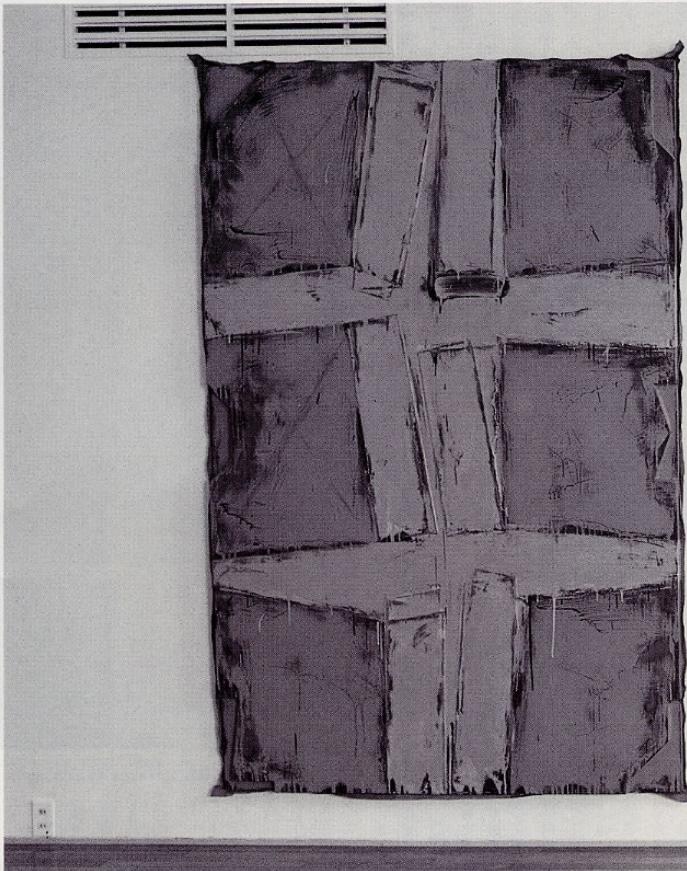
とキャンバスにこだわり続けてきた。そこで、キャンバスの切れ端を貼つて重ね合わせたり、端を立ち上げさせたり、折り返したり、ということをやってきた。それでも矩形という制限というか、形式から

は出でていないのね。それは、ある意味で安心感があるんだけど、そこまでは壞さないという決意をしているのかな。

野田 やはり、はつきりここだわっているわけではない。というより、矩形という制限を取り払う努力をした方がいいのか、少し問題を残したまでもそこから先の問題を掘り下げる方がいいのか、ということに、僕の場合は後者に少しエイトがあるというふうに、そのバランスは作家によってそれ差があるんだろうけれど。

野田 いや、はつきりここだわっているわけではない。というより、矩形という制限を取り払う努力をした方がいいのか、少し問題を残したまでもそこから先の問題を掘り下げる方がいいのか、ということに、僕の場合は後者に少しエイトがあるというふうに、そのバランスは作家によってそれ差があるんだろうけれど。

四隅の力学に拮抗する。



支える形式というのは、具体的には四角い平面のキャンバスとして私たちの前に立ち現れる。だから技法や材料の実験は、まずその四角い平面のキャンバスをどのように扱うかにかかる。そういう時代の中で我々はすつとやつてきたと思うんだよね。

野田 僕は今でもキャンバスを工夫して作っていくこと、その自体が作品を創ることにつながっている。その工夫の中で、今までになかった何か新しいものを発見していく。ちょっと怖いけれども、このことを思い出しちゃった。

野田 僕は今までキャンバスを工夫して作っていくこと、その自体が作品を創ることにつながっている。その工夫の中で、今までになかった何か新しいものを発見していく。ちょっと怖いけれども、このことを思い出しちゃった。

りそいつた時代の影響を受けている。

野田 宇佐美さんと僕では、年齢が一回りも違つて（笑）。ただ、そういう時代の中で、キャンバスをどのように扱うかにかかる。そういう時代の中で我々はすつとやつてきたと思うんだよね。

野田 宇佐美さんと僕では、年齢が一回りも違つて（笑）。ただ、そういう時代の中で、キャンバスをどのように扱うかにかかる。そういう時代の中で我々はすつとやつてきたと思うんだよね。

そのものを問題にするということで、わくわくしたという経験は確かにある。当時は、平面の中に形や空間を再現する、ただそれだけの絵画にはすごく興味がなくなっていた時代。世の中が、もうそつじやないんじゃないかなといいう空氣でしたよね。そんな中で、物質的な意味での絵画の物質性を際立たせていくという作業がおもしろくてやつてきたのは、間違いないところですね。

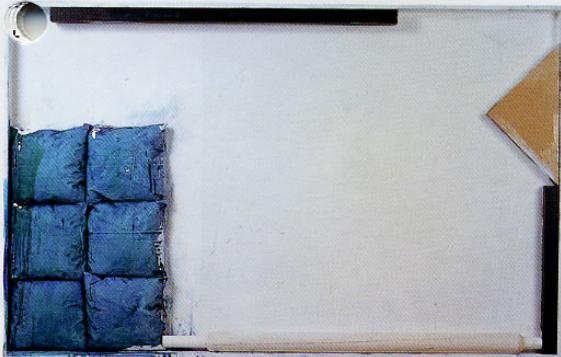
野田 確かに僕は角というか、面の大きさなり、高さなり、幅というのは意識しているんです。で、それを僕の方法で解決しようとしている。まず最初にキャンバスを箱にしたというのも平面の終わり、工

宇佐美 今日、アトリエへうかがつてあらためて思つたんだだけれど野田さんの作品は、キャンバス作りが大変ですね、既製のものじゃないから。野田 ちょっと普通のやり方じゃないから。まず支持体を5、6点平行して作つて、それを今度は塗つたり、洗つたり、削つたり。3ヶ月ちょっとかけてそのままの作品を使つていますけれどね。キツツとできるなら自分で作つてもいいんだけれど、描いてる途中で歪んできたり、絵が変形したりすると、それだけでいやになっちゃうから。

宇佐美 僕も以前、木枠作りからキャンバスの地塗りまで自分でしていたことがあってね。膠を塗り、その上から基底材であるホワイトをかけるという作業がうまくいった時にはいいキャンバスを作れたんだけど、やっぱり大きいものになると難しいし、だから自分で作つてもいいんだけれど、描いてる途中時間もかかるし場所もいる。2ヶ月、3ヶ月前に用意して、うまくルーティングするには非常に大きなスペースと頭の回転というか、イメージの回転が必要になってくる。キャンバス作りと絵を描く行為の間に冷却期間ができちゃつて、もつとスピード的にやれないものか、とついつい既製のものにたよるようになつた。いいキャンバスを作つたときというのは、キャンバスの基底材がそのまま絵の発想や内容と関わっていた時で、あなたの作品を見てすぐそのことを思い出しちゃつた。

野田 僕は今でもキャンバスを工夫して作っていくこと、その自体が作品を創ることにつながっている。その工夫の中で、今までになかった何か新しいものを発見していく。ちょっと怖いけれども、このことを思い出しちゃつた。

野田 僕は今でもキャンバスを工夫して作っていくこと、その自体が作品を創ることにつながっている。その工夫の中で、今までになかった何か新しいものを発見していく。ちょっと怖いけれども、このことを思い出しちゃつた。



Work147 126×198×10cm ボード、アクリル、布、木、紙 1982年



Work628 227×162cm キャンバス、アクリル 1991年

僕は、角を意識することをやめようとして平面を考えているけれど、あなたの場合は角を意識することで平面を考えている。どう、ないものという前提で主題といふか、それをキャンバスに投影するのが僕のやり方。 宇佐美圭司

ツジラインを乗り越えるという意味で、厚みをつけた。絵具を塗った時に床にたれるでしょ。その絵具を、箱の10センチの厚みが全部吸収してくれる。吸引する以上は、箱の厚みも画面の延長だという意識なんですよ。今、袋にしているのもそう。袋にしてもエッジは存在するだけれど、キャンバスはそこでは終わらないでくるりと側面に回っていくという意識になる。いずれも、キャンバスを終わらせない、延長させるということ。エッジの問題を一度自分の中に取り込んで、それを乗り越えるひとつ的方法だと思ってやっているんです。

宇佐美 いろんな形で考えられるけれども、一応こういう矩形というものを、たまたま習慣的に良いといることかな。

野田 ほかの形でもいいけれど、ほかの形の方がいいという理由もない。マイナスの要因がないから矩形でやっていると言えるかもしませんね。ただ、サイズにしろ形にしろキャンバスを容易に受け入れていると思う人もいるかもしれないけれど、さっきいたように、僕の中ではかなり違いますしね。プランの段階では正方形の方がいいんじゃないかと思ふ時もあるんだけれど、あえて正方形にするアリティーが自分の中にはないんです。例えば、端の見えないようなどだっ広い場所に描くとしても、作品を展示する時は、矩形なら矩形の中に納まついくでしょ。そこには、やはり同じような問題は生じないです。

宇佐美 制作の最中はこちらの考へている内容が、どういう図像に変わるかということだけを問題にし

ツジラインを乗り越えるという意味で、厚みをつけた。絵具を塗った時に床にたれるでしょ。その絵具を、箱の10センチの厚みが全部吸収してくれる。吸引する以上は、箱の厚みも画面の延長だという意識なんですよ。今、袋にしているのもそう。袋にしてもエッジは存在するだけれど、キャンバスはそこでは終わらないでくるりと側面に回っていくという意識になる。いずれも、キャンバスを終わらせない、延長させるということ。エッジの問題を一度自分の中に取り込んで、それを乗り越えるひとつ的方法だと思ってやっているんです。

宇佐美 いろんな形で考えられるけれども、一応こういう矩形というものを、たまたま習慣的に良いといることかな。

野田 ほかの形でもいいけれど、ほかの形の方がいいという理由もない。マイナスの要因がないから矩形でやっていると言えるかもしませんね。ただ、サイズにしろ形にしろキャンバスを容易に受け入れていると思う人もいるかもしれないけれど、さっきいたように、僕の中ではかなり違いますしね。プランの段階では正方形の方がいいんじゃないかと思ふ時もあるんだけれど、あえて正方形にするアリティーが自分の中にはないんです。例えば、端の見えないようなどだっ広い場所に描くとしても、作品を展示する時は、矩形なら矩形の中に納まついくでしょ。そこには、やはり同じような問題は生じないです。

宇佐美 制作の最中はこちらの考へている内容が、どういう図像に変わるかということだけを問題にし



Work636 227×162cm キャンバス、アクリル 1991年



Work645 227×145cm キャンバス、アクリル 1991年

だだつ広い空間に描くというの
はとても勇気のいることなんじ
やないかと思う。僕は四角い平面
を意識した上で、それを乗り
越えたいと思う。それがキャンバス
の立ち上がりにつながっている。

宇佐美 ところで、この前、最近作を見たけれど、そいついた四隅の問題を感じさせないようなところまでこなれてきている感じがした。さつき現代美術の大好きな流れの話をしたけれど、単なる形式批判では、結局、形式を越えることができないことはもうみんな分かつてきているわけで、あなたの今までのこだわりの中から内容にまで持つてこようとしている。そこで、これから抽象絵画はどこへ行くのかということなんだけれど。

野田 別にそんな大きな命題を背負って仕事をしていけるわけではないんだけど（笑）。平面という意識を完璧に定着させようと思つているのは事実なんです。抽象絵画というのは、三次元的なものや共通

て四隅を意識しないから。で、ある程度のところまでいってからキャンバスの四隅が内容の構成に関わるようにして姿を現す。僕のドローイングの発想はそうなんですよ。描こうとした内容は四隅とは関係なく動いているなんだけれど、だんだん四隅に牽制されて、調和とか構成を考えるようになる。20代の頃はエッジの力学の中でそれを利用して、抽象的な構成をいかに調和された、あるいは逆の意味で不調和で泡立つような表現に持っていくかといった仕事ばかりしていたんだけれど、今は違う。僕の今の絵は、描こうとしている内容と四隅の平面力学の妥協点なんだろうね。あなたの場合は、四隅の問題なんだというアプローチから、四隅が四隅であることをどうやって主張さすか。それによって、形とか色とかいう問題を展開していくている。

平面の可能性。



作家といふのは過去から押し上げられてきた力で描いているところがある。

宇佐美圭司

自分の作品を、そばにしつかり置いておくのも作家の責任だよね。

野田裕示

言語で語れるような形を描くのではない。単なる平面でいいから良い平面の姿を示してください、ということだと思つてます。だから、例えば、僕が表現方法として四角い布を描くではなく貼るのも、その方が平面としてのリアリティーがあるから。四角いキャンバスの角を折り返した時にできる三角形は描いた三角形よりはるかに説得力がある。

層の問題もありますしね。もう

一つは、キャンバスを主役にしていいんです。工具

象絵画なら、キャンバスは単に描かれたものの器にすぎないんだけど、そこで

はなくて、キャンバスそのものが作品である、と。さつきの話じゃなければ、僕がキャンバスの形や物質性といった制限の中で仕事を続けてる理由もそこにあ



宇佐美圭司《杜子春》291×291cm 油彩、キャンバス

で、その過程の意味をどう見せるか、もしくはどう消すかということですね。ひとつのが欲しいと思つたら、二十くらいのものを持ち込んで、その後いらぬものを消していく。最終的にディテールをうまく作つただけでは、良い平面とはいえない。過程が見えていなければおもしろくない。

宇佐美 そ、行行為の層なんだよね。ちゃんととした

プロセスがある

から表情が出て

くる。それをき

つちりと見せて

いるところが、

最近のあなたの

作品の、完成度

の高さだと思う

んだ。角から角

まで作行為が働いてる。結局、

角に戻ってくる

けど、やはりそ

のあたりが僕のアプローチとは違つところだね。

さつき、これら

の抽象画とい

うことをいつた

けど、最近僕が

考へてているのは

テーマ性の復活ということですね。

宇佐美 テーマ性?

野田 テーマ性? 僕も同じように抽象

の複雑さとして現れていて、なかなかの説得力だと思う。キャンバスの切れ端がべたっと貼つてある。はがしてみたら何があるんだろうということで、ずっとその下に何かが詰まっているように思つてます。中身を感じさせる平面。コンセプトが表面に滲み出てくる平面を

たい。やはり絵という

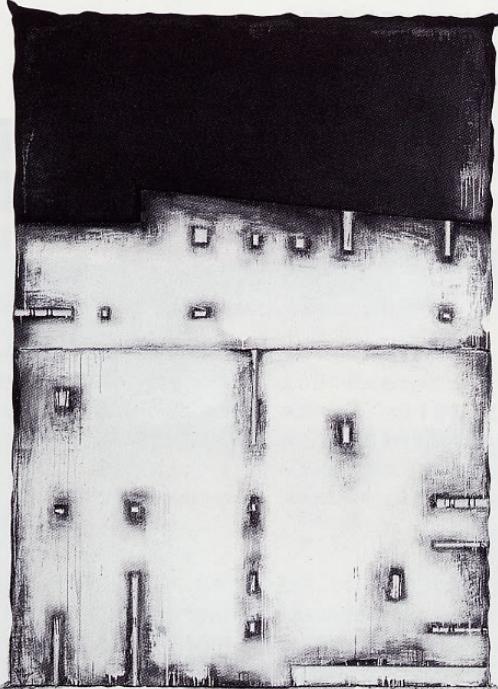
は、塗り重ねて塗り直してという基本的動作の中

絵画を突き詰めて追つかけた。でもそれはどんどん描くものを失つてきたことではなかつたかと思うんだ。どんどん自閉していく感じね。我々

は戦後のアメリカやヨーロッパの抽象的絵画の影響を圧倒的に受けてきて、いわば必然的にそうなつたんだけれど、今、僕は、平面によつて平面を語つても、新しい問題がそ、らは生まれるとは思えないところがある。平面の



Work505 259×182cm キャンバス、アクリル 1988年(和歌山県立近代美術館収蔵)



保存すること。創ること。

宇佐美

それともう一つ、最近僕が思っているのは、作品の保存ということなんだけれど。というのは、この2月にセゾン美術館でやる回顧展、3月に大原美術館、5月に大阪のライカという会社の本社ビル

でもやるんだけれど、その準備をしていて3年前の作品なんか半分くらいだめになつてるので見失してね。それでも100点くらいは残つたけれど、保存しておくのは本当に難しいな」と。今、抽象絵画のパブリックコレクションも増えているけれど、美術館でそんな大きな抽象絵画を保存しておくのは初

宇佐美

そう、現実は厳しいんだよ、これが(笑)。

宇佐美圭司回顧展 ——世界の構成を語り直そう——

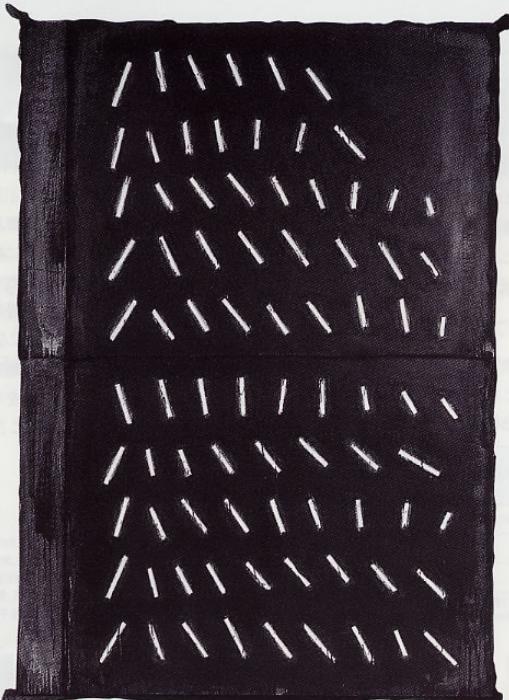
宇佐美圭司の30数年に亘る営為をまとめた回顧展が東京・倉敷、大阪で開催されます。作品は1959年の写実的な風景画から、初めて人間のシルエットの形が現れた60年代の抽象的な作品、4つの人型を記号的に扱い展開させていた70年代の作品、そして現代の象徴的な絵画に至るまでの約80点。その中には、60年代後期に神戸・須磨公園で行われた環境テーマにした「Imaginary Pole」の復元、'70大阪万国博他で展開されたレーザー光線を使った作品など立体的・空間的な作品も含まれています。日時及び会場は以下の通りです。●2/5~3/2セゾン美術館(東京・池袋、休館日2/18、24、25)●3/10~4/12大原美術館(倉敷)●5/8~6/14ライカ本社ビル(大阪・南港)

に過ぎないんじゃないかということ。そういうことを全然考えないでさ。
「」いうのがすでに育ち始めているよね。その時、ダビンチの時代とは違うけれども、そのデッサンが持っていたような豊かさ、ある種の物語性、テーマ性といつてもいいけど、それを持った新しい絵画が生まれるんじゃないかな?と思つて。

野田 そうね。これからのことばよく分からなければ、その可能性があるかもしれない。でも、我々の世代が引き摺ってきたような精神構造を持たない世代だからこそ、新しい平面が生まれるということもあるんじゃない(笑)。違うかな。

野田 僕も同感です。古い作品は故郷へ送つて倉庫にいれているけれど、150号や200号で50点近くあるのに、保存状態を考えると怖くて見ることもできない。実質的に作品を保存することと、頭の中や手に作品を蓄積することは、いいことか悪いことかは別にして、作り手にとって絶対に必要なんですね。覚えているつもりでも、忘れてしまつてことつて多いし、手が覚えていないのに重要なこともあります。僕なんか、平均以上に引き摺る人だから。でも現実は、描く場所を確保するだけで精一杯で(笑)。

宇佐美 そう、現実は厳しいんだよ、これが(笑)。現での経験でしょ。現にボーラーのドロッピングなんて、今は見るも無惨な状態になっているでしょう。だから、日本の美術史の中で、今の抽象絵画がどういう風に残つて、後世に受け継がれていくのか、ちょっと心配になつてきた。それに、作家個人にとっても、今、絵を描かす力というのは過去の力というか、過去から蓄積してきた力で押しあげてきて、今、描けるわけね。だから、自分の作ってきた歴史というのを引き摺ってきて、今の作業があると思うんだ。自分のやってきたことが作品として、痕跡として自分の回りにがちつと保持されているという状態が欲しいよね。



Work507 259×182cm キャンバス、アクリル 1988年

吸収性キャンバス

絵画表現を物理的に分解してみれば、絵具の色、厚み、タッチ、透明感、光沢が様々に影響しあっていることはもちろん、下地が作画上の作業性、画面全体の物理的安定性や発色等に大きな影響を与えていている。今回の色材のテクノロジーは、色材をサポートする支持体として、幅広い対応力をもつた吸収性キャンバスについて考えてみた。



写真1



写真2



写真3

支持体としての布

木、布、紙、石、ガラス、皮革、金属、プラスチックなど空気と水以外は殆ど支持体となり得る。支持体の選択は作品の全てに大きく影響するが、入手の容易さ、保管のしやすさなどの手軽さから木、布、紙が洋の東西を問わず良く用いられる。特に布は大きな作品も作りやすく、軽いこともあって広く使用されている。布は昔、船の帆を用いていたために現在でも絵画用布をキャンバス（麻の帆布）と呼んでいる。布の種類は大きく3つがある。

1.木綿(写真1)

支持体としての用途は比較的新しい。一般的に、肌合いの柔らかさ、白さ、浸透性から水彩やアクリル画に用いられるが、目止めを行い油の浸透を防止すれば、油彩にも用いられる。油彩の場合は、目止めをしないと油の酸化で繊維が劣化し易い。麻に対して引っ張られたときの強度や縮み、耐久性が少し劣るもの、安価で豊富な種類と、何よりも入手が簡単であるのが魅力である。

2.麻(写真2)

麻の使用は古くからあり、特に油彩の基底材として使用されてきた。麻糸は布にした時には良く絡まりあって丈夫なものになる。そして、下地塗料が良く付着する。また、麻は天然繊維の中では強度もあり伸縮性も小さい。天然繊維は比較的耐久性はあるが、保存方法に左右される。

3.化繊(写真3)

化学繊維の支持体は極めて近年のことであるが、水彩・アクリル用として広く使用されている。種類も豊富だが、絵画用としてはビニロンが使用されている。安価で品質が安定していて水に強く丈夫である。繊維表面が平滑であるために下地付着は前二種に比べて劣ることがある。また、柔軟性に富んでおりこの布を木枠に張るときは手加減しないと非常に伸びことがある。

吸収性下地塗料の性能と効果

吸収性キャンバスを考えることは、取りも直さず水性下地塗料を考察することである。この塗料は古来、顔料を膠或いはカゼインと言った動物性蛋白質の展色材で練り上げたものであった。近年はこれら水性展色材に代わって合成樹脂エマルション、特にアクリルエマルションが使用されている。なぜこれらの塗料は吸収力があるのだろうか。

*10%膠水・膠10g 水100g アクリルエマルション…(自作の場合はグロスマディム代用) 固形分50% 動物性オイルシードオイル 顔料…酸化チタン、炭酸カルシウム、鉛白等

代表的な塗料の処方をみてみる。

これらの塗料の吸収性は顔料容積に対する固着成分容積で決まると考えれば、以下の表に見られるような結果となる。

固着成分が多いと	水性下地	アクリル下地	油性下地
ということは、乾燥	固着成分	0.1	1.0
後の塗布面の成り	顔料	1	1
立ち具合を指摘し		吸収性 大	吸収性 小
ている。吸収性下		▲	▼

地は、次のような状況が上部彩色に影響を与える。

- ①水性下地塗料における水分蒸発後の表面の細孔（ボーラス）面の形成。
- ②塗料塗布後、水性展色材の支持体への流動性の容易さから絵具層中の固着成分の残留の少なさ。（支持体や目止め材の種類により塗料の吸収性は変化する）
- ③水性下地塗料調整時における軽い混練と粗大顔料どうしによって生じる隙間の生成。（混練により粗大粒子を粉碎すると吸収性が損なわれる）などが挙げられる。

次に、下地塗料の違いによる効果を写真で比較する。Aは非吸収性下地（写真4）、Bは吸収性下地（写真5）のもの。大まかに2枚の写真を見ると、布の部分と塗布された部分の稜線がはっきり別れているAと、曖昧な稜線を持つBとに分かれる。Aのような緻密な塗膜では絵具の展色材は殆ど塗膜中に残り、Bのようなラフな状態では、展色材は下地塗料中に吸収される。BはAに比べて、①光沢の消失②明度の上昇③不透明性の増大④見かけの乾燥時間の短縮といった点が出てくる。これらは表現上重要な物理的要素となり得よう。さらに絵具の展色材が下地に食い込むのであるから、結果的に絵具の付着は有利なものとなる。しかしながら、余り過度に展色材の吸収があるとかえって絵具の付着は損なわれ、画面の堅牢性は弱くなる。そこで古来より吸収性下地を使用する人は様々な「どうさ」引きの工夫を行い、適度な吸収力になるように調整を行なっている。

吸収性下地を含めて様々な下地塗料は支持体を固定しておいて塗布するのが理想的であるが、塗布済みのものを木枠などに張る場合は、力の加減をしないと写真6のように塗料に亀裂が入ることになり不都合を生じる。

※注釈

下地：支持体に目止めを施し塗料を塗ったもの、あるいは地塗り材そのもの。

支持体：画面を支える本来の材料、紙、布、木など。

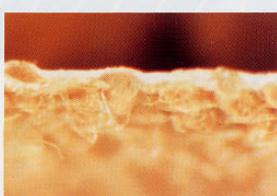
展色材：色素を基底材に押しつける固着材溶液。

固着材：顔料などの色素を固着させる材料、展色材の一成分。

エマルション：固体或いは液体のコロイド粒子が液体中に分散して乳濁液の形になっているもの。



A 写真4



B 写真5



写真6

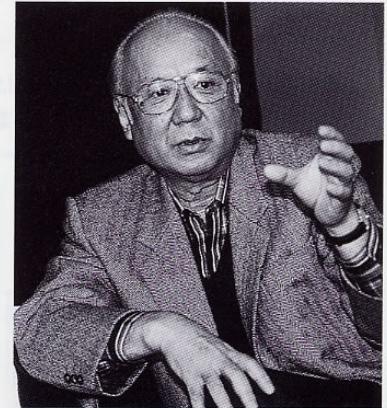
南天子画廊



現代美術の牙城として著名な南天子画廊。
そのオーナーである青木治男氏は、30年の間時代のアーティストと共に歩んできた。
アートへの深い理解とビジネスセンスを併せ持つ点で、
日本の美術界では希少な存在である氏にお話を伺った。



青木治男



こけら落としは瀧口修造展。

——一九六〇年、まだ現代美術が認知すらされていなかつたころに開設されたのが南天子画廊さんなんですが、場所はずつとこちらなんですか。

青木 いいえ。同じ京橋なんですが中央公論があるちょっと手前のビルの二階、四畳半くらいのところで始めたんですよ。それから三年後に今この画廊の斜め向かいに移つて、十一年前、画廊を始めて二十年目にここに移りました。地主さんから、うちが入つてくれるならビルを建てるという話があつたもので。

——もともとはお兄さんと一緒に始めたとか。青木 そうなんです。私はサラリーマンをやつていたんですが、兄はいわゆる文学青年で、図書館勤めのかたわら、俳優座関連の劇団に脚本を書いてたり外国の小説の翻訳をしたりしていた。大学は早稲田なんですが、西洋美術史の中の東西交渉史のようなもので、西洋美術史の中の東西交渉史のようなものをやつていましてね、「東方見聞録」を翻訳したのも兄です。その兄が結婚して、あまり経済的に恵まれていなかつたのを、相手の親を見るに見かねて援助してくれることになりました。何をやりたいと聞かれた時に「ほろつと言つたのが『画商になりたい』こと。ちなみに南天子という名前は、兄の岳父の俳優からもらったものです。

青木さん自身は、やはり美術関係ですか？
青木 いいえ。当時、大阪にいたんですが、日本画も洋画も区別がつかないくらいの美術に疎かったです。それが、そういうことになつて、いきなり一緒にやら

ないかと言つた。兄は美術に興味が深かったのですが、若造一人でやるわけではなくしね。で、ますうがけたのが版画。外国の例

からね。三彩社という日本画中心の美術雑誌の編集長が太田三吉さんで、兄の友人だったのですから相談に行つたら、瀧口修造さんを紹介してくれて。

瀧口さんなら絶対に人が来るよといつたので、こけら落としは瀧口修造展です。これはずいぶん話題になりました。あと、当時やつたと言えば、清宮質文さん、利根山光人さん……。

——当初から先進的だったんですね。瀧口さんも、文章はともかく、絵の方は知られていないところでしょう。今から考へるとそぞろなんですが、瀧口さんもまたま紹介があつたからだけわけ。とにかく、展覧会をやらないと人が来ないというので、兄と一緒に、作家のところを端から頼んで歩いた。当然のことながらずいぶん断られましたけれどね。その中でやつてくれたのが、さつきの人達と、後は新制作の福田豊四郎さん、日本画では工藤甲人さんなどで、とにかく僕の兄は個性の強い男でしたから、自然とそいついた企画になつていつた。で、一九六年に兄が死んでしまつたのですが、その前の年に彼が企画したのが『青い絵の展覧会』で、加納光於さんや藤松博さんが参加してくれて、芸術新潮などで、面白い企画展だと取り上げてくれましてね。松本竣介さんとも、この企画展がきっかけで、彼の作品のおそらく三分の一はうちで扱つていて思うんです、そういうおつき合いもこの頃から始まりました。とはいって、そいつた風変わりというか、珍しい展覧会だけでは食べていけないですから、一方では大家といわれる人の作品も扱つてはいたんですけどね。そいついた展覧会やつても、僕は、どうも面白くなくてね。本来なら立派な案内状を作らなければならぬところが、名前の羅列だけで済ましてしまつて、こんな事してたら作品をもらえないかなよ、と注意されたこともあります。

——昨年五月に新木場に作られた「SO-KO」ギャラリーの壁面も菅井汲さんの手によるものですね。先日の宇佐美さんの公開制作も興味深く拝見しました。

青木 あれは宇佐美さんが回顧展にむけて大きい作品を描きたがつていてけれど、場所がない、と云つて

いる時のあの場所ができたから、じゃあ使わせてくださいという話になつて、どうせなら公開制作をしてみよう、と本人が云いだしたのがきっかけ。そういう具合にたまたま動いたわけです。もともと、あの場所を作つたというのもまたまで、さつきお話しした南画廊の志水さんの親友でコレクターでもある材木屋さんがあそこに製材所をお持ちだった。あの一帯は、外材を集積して加工するための六百軒くらいの材木屋さんが集まつてゐる団地だったんですね。ところが時代の流れで加工まで外国でやるようになつて不要になつちやいましてね。商業地域でないのをギヤラリーにしたらどう、になつた。

——現代美術を扱つようになつたのはいつ頃から…。
青木 七〇年代、兄が死んで五年経つたころからでしょうか。どうせやるなら自分と同世代の人たちと仕事がしたいと思つてになつた。僕にしたら、珍しく本気でそう思つた。そこで現代美術の方に入つていくんですけど、一方で難しいということも分かつているわけですよ。() がまつたく成り立たないで困るしね。で、ますうがけたのが版画。外国の例

を見ていて、この先、版画のマーケットが広がつていくだろうという感覚は持つていています。最初に作つたのが幾嶋さんの版画集で、あと加納光於さんとか。それで十年ほどやつていて、やはり版画だけでは飽きたらないようになつてね。ちょうどその頃から、南画廊さんなどの功績もあって現代美術が注目され始めました。

——七九年に南画廊さんが閉められて、宇佐美圭司さんや堂本尚郎さん、保田春彦さん、菅井汲さんなどが契約作家として移つてこられたわけですが、元々

南画廊さんとのおつき合いも深かつたようですね。青木 兄と画廊を始めた当初からです。それからずっと、南画廊さんの志水さんを、僕は兄貴分みたいに思つていましたからね。最初に現代美術に入る時も、いろいろ相談させて頂いて。他にも、井上武吉、サム・フランスなどの方々の作品を扱つています。

現代美術もほんの一握りのコレクターや美術家にしか受け入れられなかつた頃に比べると、ずいぶん評価が高まつてきたように思いますね。もつとも、まだ、売れるのは美術館関係が主体ですが。

——結局、現代美術というのは、美術とはこうあるべきものだ、というようなことを否定しながら作つていくのですよね。学校教育によって認識した美術というものを一度潰さないと、現代美術は楽しめない。そういう意味では、作家を志しているのではなく、それこそ「びあ」を読んで来るような人が増えてきたというのを、すがすがしいというか、いいことだと思ふんですが。

青木 絵を買ひに来る人なんて、百人のうちにひとつですがね(笑)。そういう人達も見に来てくれて、それなりに楽しんでくれているのは嬉しいですね。

——青木さんは、画商のほかにも、美術界を巡つて多彩な活動をされていますが、自ら雑誌を出されたり、アーティストのマネージメントをする会社を作られたり。絵を並べてお客様が来るのを待つているという画廊とはちょっと違う。

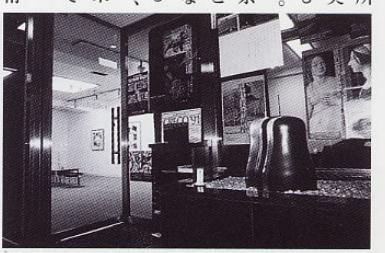
青木 別に画廊が主導権を持つということではないんですけれど、画商としてこういうことが理想かと考えた時に、まず自分の扱つてゐるという画廊とはちょっと違つた。

——青木さんは、画商のほかにも、美術界を巡つて多彩な活動をされていますが、自ら雑誌を出されたり、アーティストのマネージメントをする会社を作られたり。絵を並べてお客様が来るのを待つてゐるという画廊とはちょっと違つた。

青木 別に画廊が主導権を持つということではないんですけれど、画商としてこういうことが理想かと考えた時に、まず自分の扱つてゐる

ものを見られる場所があるというのには、美術ファンにとつてもありがたいことです。

青木 だから、今、京橋で展覧会やろうと、いう作家がいなくなつた笑。でも、「ひあなんかを片手に、若い人がずいぶん来てくれるんで喜んでいます。



——環境を作つていくこと、作品が正本当に評価される土壤を整えることも画商の仕事ではないかと。というのは、僕は、さつきもいつたように美術に対する知識や感覚性を強く持つてこの世界に入つたのではなく、作家のパーソナリティや制作に対する感銘を受けたり賛同する処から仕事が始まる

ですね。で、それをただ見せてはいるだけではなく、売つてやろう、と。だから、売れないものすごく気が悪いわけですよ。勧めて売つたものが結果としてよかつたということになればいいわけで、まだ評価の出る問題ではありませんけれど。

売る、というと商業主義的に取られがちですがれど、青木さんの場合はそうではない。以前、七年頃ですか、出されていた雑誌も、非常に立派なものでしたよね。

青木 今、古本屋ではいぶんと高く売れているみたいですが、あの頃は売れなくて困っちゃつて（笑）。結局七四年まで、七号出したところで資金切れでやめましたけれど。

——ずいぶん厚い本ですよね。その頃の現代美術にとつては画期的なメディアだった。

青木 每号一人作家を取り上げようということで、創刊号は浜田知明さんです。今、富山の近代美術館の館長をやつておられる小川さんと京都の近代美術館の小倉館長たちに編集員になつていただいて、編集していたんですがね。印刷費が出ないもので、この別冊という形でオリジナルを作つたりもしたんですけど、続かなかつた。

——今、やつておられるパンテアンというのはどういった会社ですか。

青木 パンテアンはフランス語で21という意味で、設立してもう五年になるんですが、簡単に言うと、プロデュースとマネージメントの会社かな。今、建築と結びつく形でアートが注目されていますけれど、ちゃんとしたシステムがないので、作家と建築会社との関係がうまく行つていない。ですから、それを両者の中間に立つて、とりわけ金銭面での折衝をする。と同時にアーティストの感性をしっかりと受け止めてやるという役割です。もちろん建物との調和も考えなければなりませんから、一部、こちらからア

イデアを提供することもありますけれど。慶應の図書館や新宿NSビルアートデザイン、大阪のライカもパンテアンの仕事です。どうしてこういうことを始めたかというと、ずっと以前から、ここで展覧会をやつてもそれで終わってしまうことが気になつてしまして、もっと大きな空間の中で作品を

生かせないものだろうかと考えていた。それと、例え、カレンダーなどで許されることはありますけれど、作家が使用しているというようなことが多くて、作家と印刷会社の間に入つて交渉するなんということをよくよく頼まれていたのですから。これはビジネスになるのではないか、と。やってみたら忙しく市場がある分野なんですね。

——海外の画商というのは青木さんがやつておられるようなマネージメントの色彩が強いようですよね。美術というのはある意味で、画商さんが作つていくようなどころもある。

青木 今、日本の作家が海外でも注目され始めています。僕もよくちよく足を運ぶんですが、本当にアーティストのビエンナーレなども、完全にアーティストのモーションの場なんですよ。レオ・キャステリなどは、諸外国のコミッショナーを招待してパーティーをして、わあわあいつている中で作家を押し出してビジネスを成立させている。日本は、国際交流基金がありながら、その援助を受けるとビジネスをしちゃいかんということになる。建築とアートの関係にしても、向こうでは建築費の一%をアートに使わなければいけないと法律で決まっているので、画商を交えてアートが取り入れられているけれど、日本では、例えばお役所などは指名業者でなくてはいけないとか、そういうところが不自由です。結構、画商というのはね、アーティストからもお客様からも、なくてはならない存在にならなければいけない。そう考えれば、まだまだやっなければならぬことがたくさんあるので、こういう活動をしているわけです。食べられればいいというところに原点を置いておけば、そう狂わないでもやつていけますし、時代の流れを見ながら、これからもいろいろ



試みていくつもりですよ。

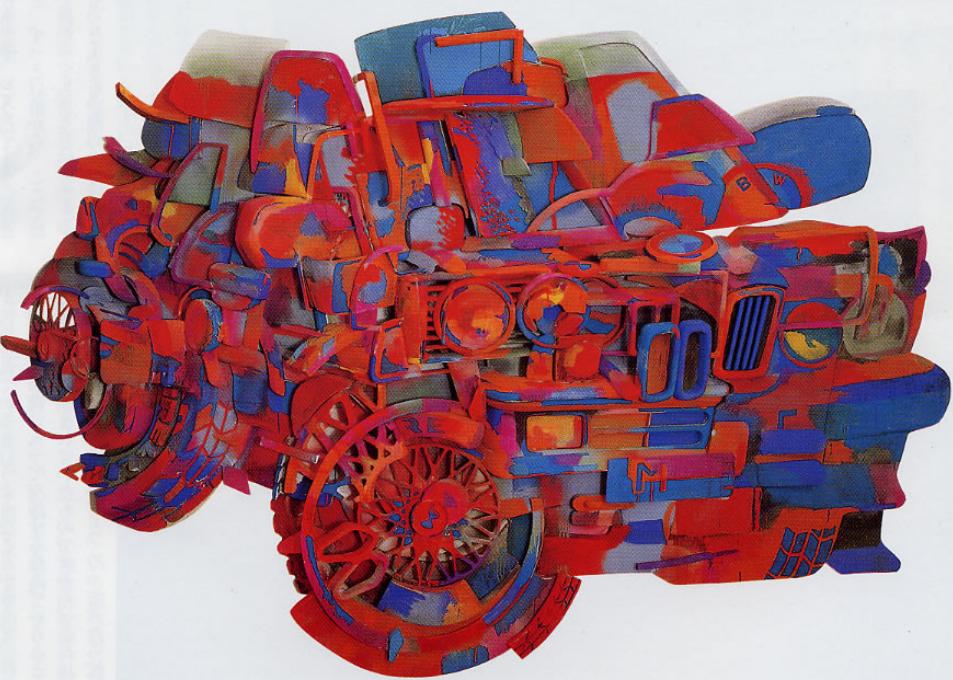
Acrylic art Trend

美術、音響、映像のメディア・ユニット「COOUNCO-」を組織し現代美術に刺激を与えていたる大村益三さんに、創作の手法・素材との関わり方 etc.をお聞きした。



考古学的方法、
あるいは素材の横断。

大村益三



弾みの桁数(BMW 635CSi) 大村益三
300(W) × 210(H) × 70(D) cm スタイロフォーム、アクリラ 1986年

Support

支持体としての 綿布について…

ロ・キャンバス 生の綿布を支持体に使って制作を続いている2人の作家に

レポートを書いていただいた。支持体は絵画を支える物質的な基盤であるとともに、
作家のヴィジョンを支え刺激するメディアでもある。



カーテンの背後に…

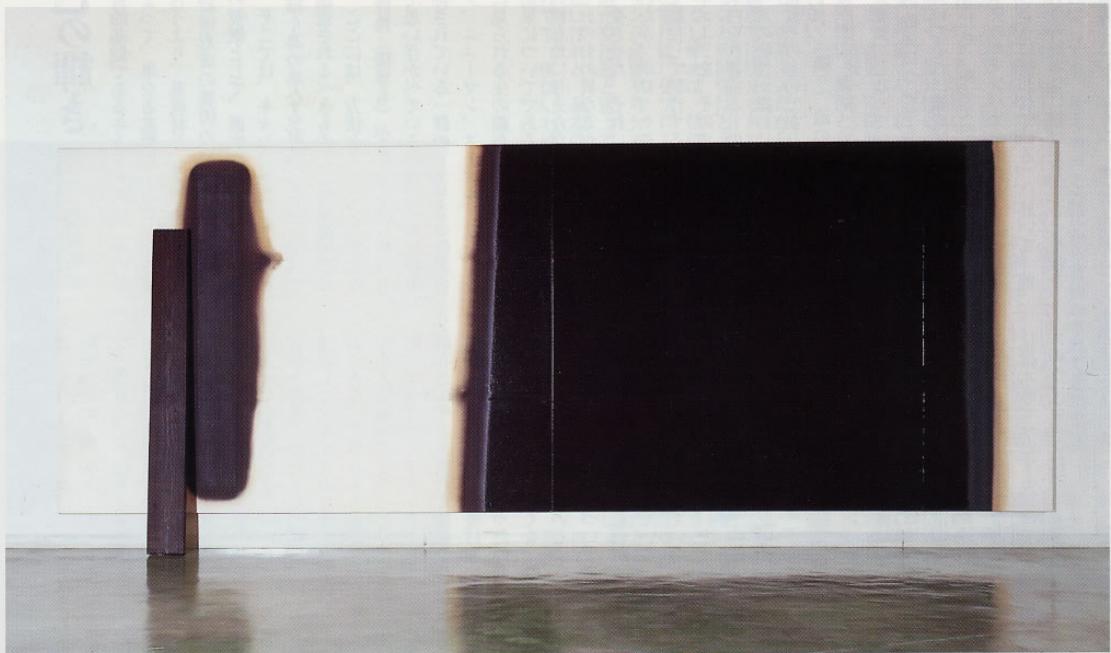
櫻倉康二

91年8月の新潟での個展のタイトルは「BEHIND THE CURTAIN」とした。このタイトルはアメリカのパフォーマーであるローリー・アンダーソンの歌の中に出でてくる言葉の一節で、わたしの気持ちの中にいつも引っかかっていた語句であった。この「カーテンの背後」というひびきに、日常の空間の中にある一種の不安構造が読み取れ、日本流に言えば暖簾に腕押しといったところなのだが、大変面白い問題を含んでいる。わたしたちの生活の中で、周囲にある壁や床、天井、窓、ドア、それとカーテンなど空間を遮断するものたち、それらは、つもわたしたちの目の前にりながらその背後の謎を含んで立ちはだかっている。通常わたりたちはそれらの背後に何があるかを、生活の経験で知つてはいるもののしかしそれはあくまでも予測であつて確信ではない、そのすき間に一種の不安感がよぎる。それは遮蔽物の問題だけではなく、空間そのものにあら。バシュラールの語る屋根裏部屋や部屋の隅の話、またボルヘスのアレフなど全てわたしたちの日常に存在している現実の世界である。わたしたちの視覚は物の不透明な表面しか見ることはできない、その物の中にあるいは背後にどのような世界が隠れているか、どのような回路が潜んでいるかは常に謎である。もしその実体をつかむとしたら身体としているが、どのよくな回路が潜んでいるかは常に謎である。しかし、その身体を伴つた感性とはこの微粒子状の物質の漂いを感じることに外ならない。ミクロからマクロへ、マクロからミクロへと物の崩壊と再生が繰り返される。物の表面が空気の流れに触れて微少な崩壊が始まると、わたしたちの命の鼓動とが干涉し合つ。物の表面が空気の流れに触れて微少な崩壊が始まると、わたしたちの命の鼓動とが干涉し合つ。物の表面が空気の流れに触れて微少な崩壊が始まると、わたしたちの命の鼓動とが干涉し合つ。

いる、非常にわたしの感覚に自然な素材で入りやすいた、それは平面の仕事をするときにもほとんど変わっていない。木枠に張られた何か描かれるのを待つているキャンバスを一つの物体として扱いたい、というのがまず出発点としてあり、下塗りをされたキャンバスは、それ自体が美術制度としての匂いが強くて入りづらい。この問題はあまり堅率に語ること

はできないが、とにかく今までのわたしの仕事は物質を通して、美術制度と日常の空間との問題を探つて来たつもりなので、美術の制度的な構造はいたたん解してから再構成するというのが基本的な姿勢であるといえる。もちろん生地のままの綿布を使用するので、技法的にある程度の制約を受けざるを得ない。しかし、その制約の面よりもわたしの身体レベルで自然に作品に向かうことを優先するならば、一つの物質としての綿布の方がより表現の可能性が拡がる。今回の新潟での個展は平面作品が2点、キャンバスを床の上に立て立体的に扱った作品、それと大きいカーテン状の大作4点で構成した。このカーテン状の作品は、平面作品の延長上にある仕事で、素材は平面作品に使用している同じ綿布でした。この作品には表裏もなぞこのカーテン状の物質そのものよりこの物質によって仕切られた空間が主題であるといってよい。

物の背後に隠された世界に対する恐れや夢は、わたしたちの位置を確認するためにも不可欠である。現代の情報社会の中で、ちまたに溢れた実体の無い情報は、空間に浮かぶ霧のように、都市にわたしたちに付着している。しないにそれらは現実味を帯びてわたしたちの脳裏に実体化していく、自己のイメージと同質化し始め、固体の崩壊へとつながっていく。そのような状況の中で、わたしたちの身体は自己確認の糸口を見つけるべく、迷い歩いている。ローリー・アンダーソンの「BEHIND THE CURTAIN」という言葉は、都市で生活する者のつぶやきのように聞こえ非常に興味深い。



「干涉 (STORY-No 30)」 248.5×666cm 緜布、アクリル絵具、アクリル塗料、材木 1991年(新潟創庫美術館)



「BEHIND THE CURTAIN No.2」 370×1200cm 線布、オイルステイン 1991年(新潟創庫美術館)

黄褐色の輝き

須賀昭初

絵画成立の物質的基盤であるキャンバスは、その扱い方や方法によって、単なる基盤以上の物となる場合がある。と言うより、基底材としてのキャンバスそのものが、絵画形成の要因の一つとして、或いは、絵画衝動の契機として、画家に作用してくると言つていい。そこでは、キャンバスは、与えられたもの（絵を描く為の単なる前提）としてではなく、むしろ再創造されるべきものとして積極的に捉えられている。ここには、方法とイメージの莫大な領域とその可能性（限界も）があるようと思われる。私がここで思い浮かべているのは、一般に抽象表現主義と総称されている一群のアメリカの作家の中で、ポロック、ニューマン、スタイル、サラ、リイス等の絵画に見られる生の綿布の使用と、その機能や達成した効果についてである。彼らが、地塗りを施さない生の綿布地に与えた卓越さは、その目的や手段に於いておのおの異なるが、過去の伝統的な美術的表面を一変させた。それは、ポロックによって最初に成されたが、ポロックやニューマンが、地のキャンバスを駆使して制作する時、生の綿布地の黄褐色に輝くイメージを、そのまま光に転換させるここで、その余白を含めるものにしていく。同時に、キャンバスの物性が露わにされてもいる。それは、全くの物質そのものでありながらそれを越えて、「物質のモード・「織り」地のモード・具体性のモード」とフリードが述べるところのそれであるイリュージョン（変質）となつていて。このことは、（そこでは、中央のキャンバスの余白が、ほとんど塗りを施さない生の綿布地に賭けた重要さと卓越さ

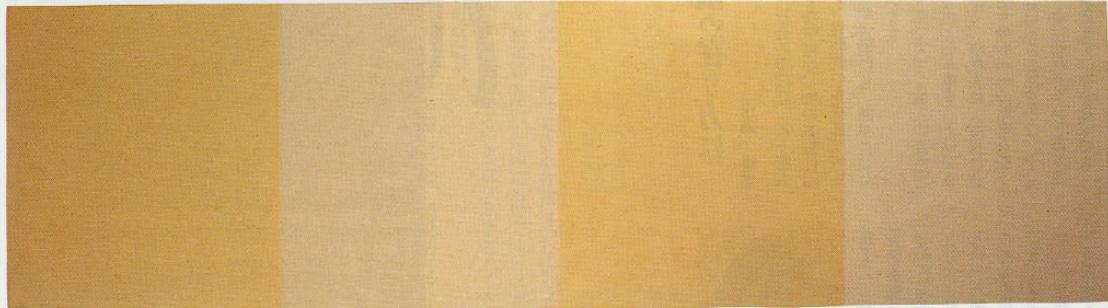
は、フリードによれば、「ピンと張られたアラットなキャンバスは、単にアラットなのではなく、そのビンと張りつめた張りと平坦さ自体が、全体の呼吸の源として、新たな方法で意味を持つことになる」とか言つて外はないもの」として、又、その本広がりの作品で、一層露わにされることになるルイスのキャンバスとの関わり方と在り様について、「キャンバスによって巻き込むこと、そして、そのまま固定性と質を、ひたすら内部に、ひたすら頼りにして達成した、ルイスのキャンバスのヴィジョンそのものである」とフリードが暗示的に述べた事は、含蓄のある言葉である。これらの事は、後に、ステラが、ブラック・ペインティング・シリーズで、生の綿布とエナメル塗料で制作することになる当時の歴史的状況であり、彼が受け継いだ「新しい表面、新しい素材」（ステラ）だったのだ。私は、絵画表現のイメージ（表象）の多くのを制作する素材、もしくは、その過程から得ているように思う。その中で、とりわけキャンバスについて考えること（見つめること）は、私に於ける絵画的イメージの発見の端緒であり、その源となっている。私の絵画の最初のイメージは、そこから得ているし、又、最終のイメージとなつていて。私が、キャンバス（基底材）として、地塗りを施さない生の綿布をそのまま使用し、キャンバス地そのものを画面に取り入れて制作するのは、そのイメージ（コットン・ダックの黄褐色の輝き）を実現したいが為であり、アクリルの透明メディウム（エマルジョン）を用いるのは、その透明性（それが施された画面は、決して無色透明なのではない）故に、生の綿布地のイメージを隠蔽することなく活用することが出来るからなのだろう。私は、キャンバスにイメージを持つている。制作することは、そこから新たな方法で、そのイメージを再び捉え直すとする試みであり、私自身のキャンバスのヴィジョンに達する努力である。

支持体としての 綿布について…

2



Support



「作品」 45.5×152cm アクリル、ロウ・キャンバス 1976年



「陽炎Ⅲ」 193×227cm アクリル、顔料、ロウ・キャンバス 1990年

Moving Now

今回は奨学者3名のレポートです。社会と個という対立の中で、自己の表現行為をどう刻印していくのか。真摯な問と模索が感じられます。

開かれた個の在り方に 向かって

中瀬 康志

私達を取り巻く現代社会の環境は、益々肥大化しています。様々な情報は、物の本質に迫る手段とは成り得ず、価値観の多様化と共に、人間の存在の意味を不透明にして、混沌とした状況を作り出しています。

元来人間が生きるうえで大切な個人の価値創造は、人間の存在理由と切り離すことはできないものでありながら、現代人は（現代社会は）一人間の存在理由そのものへの思考を低下させているため、自己本位の孤立的な、そしてエゴイスティックな行動パターンを繰り返しているようにも思えます。その意味でも、人間存在に関する知恵の発動、行動が現在程求められている時代はなかつたのではないでしょか。私は今まで、このような状況を

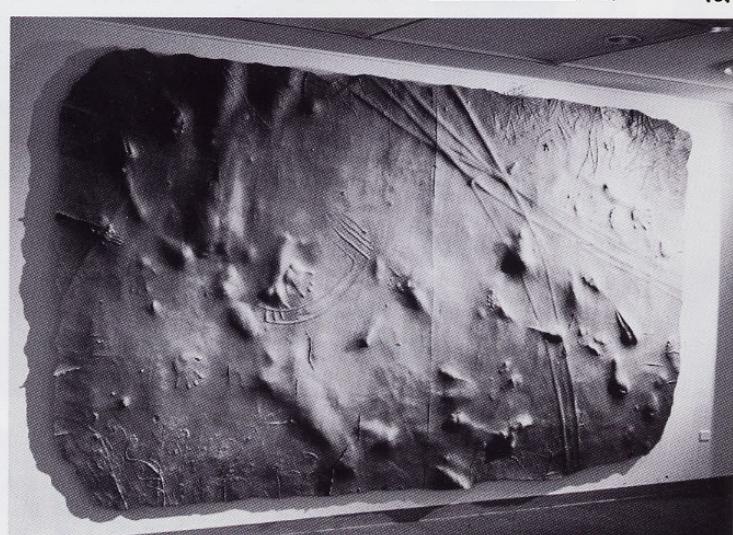


進化の分岐点 220×480cm 鉄、真鍮、ガラス、電気、アクリル、油性ペイント 1990年

未来へと統くひとつの方向性を探るための葛藤でもありました。自然界のもつ極小から極大への関係というのは、調和のとれたダイナミックな運動体のみ立することができます。人間個人も、そして個人の集団である社会も、この関係を離れて成立することはできません。私にとって重要なことは、生活に於いても、作品に於いても、個と個の関係を考ぎることです。言つてみれば、結合の力となり得るような、開かれた個の在り方を考えることにあります。

考古学的 メッセージ

飯塚 二郎



その存在は無に等しい。
い。私自身の存在も行動も鉛筆と同じである。しかし私はカラカラという音を聞き、茶色の細長い六角柱が机の上を動くのを確かに認知している。けつして無ではない。私自身の存在も鉛筆と同じようには確認できないか。
不可能としても鏡の中の私より客観的に自分の存在を自分自身で実感してみたい。そんな願望を版独自の機能を用いて私は作品化している。

地面の上に厚さ15cm程度粘土を敷きつめ(この巨大な粘土の板が私にとっての版である)、周囲に存在する植物などと共に、その表面に自らの体を投げ入れ動きまわり、私の存在と行動を刻印する。最も原始的な版といえるかも知れない。その版にボリエヌル樹脂を流し、リント・オフしたものが私の作品となる。

なる。それは私の生きている時間の一部分を切りとったものであり、また現在における存在を一気に化石化し、客観的に確認する行為である。化石——例えは真竜の足跡化石——それは、その存在がその時代に確かにあった印といえる。高度な、そして多量の情報が飛びかう今という時代において、私は確かに存在するか、否か、問い合わせ続ける。

私の作品は一生を通して、その時その時の存在行為を刻印し閉じて封けることで完結されるかもしれない。それは未来の知的生命体への考古学的メッセージともいえる。そして、地球上の有機生命体である私の存在も、私の生の時間も単なる情報となってしまう。

この情報の価値判断は彼らに委ねられるであ

どう歩くか、 過程の問題

藤 浩志

PHRASE 1 現代
社会の中での学習活動
量と、反比例の関係に
失われつある。自己
の中の無意識



先日、約半年間にわたり会場で一連の作品展示発表を行いました。作品のシリーズの大きなタイトルは「犬のおしつこ」。この作品は、3年前、海外青年協力隊として赴任していたバブアニューギニアから帰国したのち就職した、東京の土地開発業者（いわゆる地上げ屋）が行なうとしていたアフリカの砂漠開発のプロジェクトや、飢餓救済についての援助活動に対する、その組織の内部から関係した私個人の感情を心象風景にモチーフ化したものです。現代社会の中で、よりふざわしく社会生活に順応し、物質と情報の消費生活を営んで行くことはある意味でとても心地よく、とても刺激的であったりもします。言わば、現代社会の中の構成要因としての自分の

存在価値を自分の所属する組織の中へいたり、自分自身の言動を、意識をもつて組織の全部として洗練して行なうような学習活動です。事実、このような個人個人の学習生活が所属する組織の社会的なボランティアを直接高め、その集合体として（その地域地域において）の社会という総体を高めてゆくことになつてゐるかもしれません。ここで、私が問題にしていることは、その社会的学習活動の一方で、日々意識されないで忘れ去られて行く、原初的な感情行為についてです。対

社会的な言葉として存在しない言葉。言葉にし難い複雑な感情の様なもの。私達が、現代社会の中で非常に意識していく部分を自分自身の中で捉える作業。自分の社会的な行動を自分の感情の中で位置づけてゆく作業がどうやら私の創作活動の根っこ部分のようですね。

PHRASE 2 環境計画（シアン）・都市開発（マゼンタ）・国際協力（イエロー）という3つの創作活動を行なう上で、何を素材として作り始めるかという問題は、実は作家の方向性を大きく決定づける要素の一つです。私自身は私自身の美術活動の中で環境計画・都市開発・国際協力という現代社会の中における重要なサ

その歩き方自体に私自身の「美」に対する意識が深く関わらながら、どうに歩き続けなければ行けない責任感。これが私の脊髄あたりからふいに襲つてきます。

PHRASE 3 どう歩くのかといふ目的地ではなく、どう歩くかという過程

「犬のおしつこ」お米の砂漠 250×320cm 米、木、アクリル絵具、コンクリート、壁、缶詰、カラーコピー、商品、照明、音響装置等 1991年



■ 第6回ホルベインアクリア賞学者

ホルベインアクリア賞学者の第6期生が以下の50名の方々に

- ニューヨーク 依田順子 ● 東京都文京区 長橋秀樹
世田谷区 井崎正隆 中野区 三沢厚彦 杉並区 小滝雅道 練馬区 村上隆 小川克彦 武蔵市 ノ瀬智恵子 三鷹市 鈴木康行 調布市 茂井健司
日野市 岩本重慶 東大和市 成田理俊 ● 神奈川県 津久井郡 中野志保 横浜市 鈴木義博 江口正裕 庄田美穂 杉本智子
・杉山美・曾我屋子・弘田一成・三浦翠山町 滝谷和良 緑ヶ丘市 富岡直子 ● 千葉県 松山市 丹治嘉彦・間島秀徳 市川市 伊能敬子 中村昇
船橋市 小林聰子 ● 滝王川赳市 犀口栄一 ● 鹿児島県 富田哲也 ● 愛知県 愛知郡 清田真弘 ● 大阪府
大阪市 岡田可斗子 山本廣紀 ● 兵庫県 神戸市 岡田修二・斎藤浩一 津名郡 小泉雅代 ● 岡山県 御津郡 江見佳彦 (敬称略)

holbein

ACRYLART

発行日 平成4年1月15日 発行所 東京都豊島区東池袋2-18-4 TEL:(03)3983-9253

編集

保田幹夫

ホルベインのオイルパステル。

一色多才、



描き込んでいくと、ソフトパステルとはひと味も二味も違う濃厚でこってりした画面。テレビン油で溶かせば、水彩画のような淡白であっさりとした表情。9×9×70mmの1本のスティックがつくりだす、多才な色の表情をお楽しみ下さい。「オイルパステル好評発売中 全100色 ●1本 180円 ●15本セット 2,700円 ●25本セット 4,500円 ●40本セット 7,200円 ●50本セット 9,000円 ●100本セット 18,000円