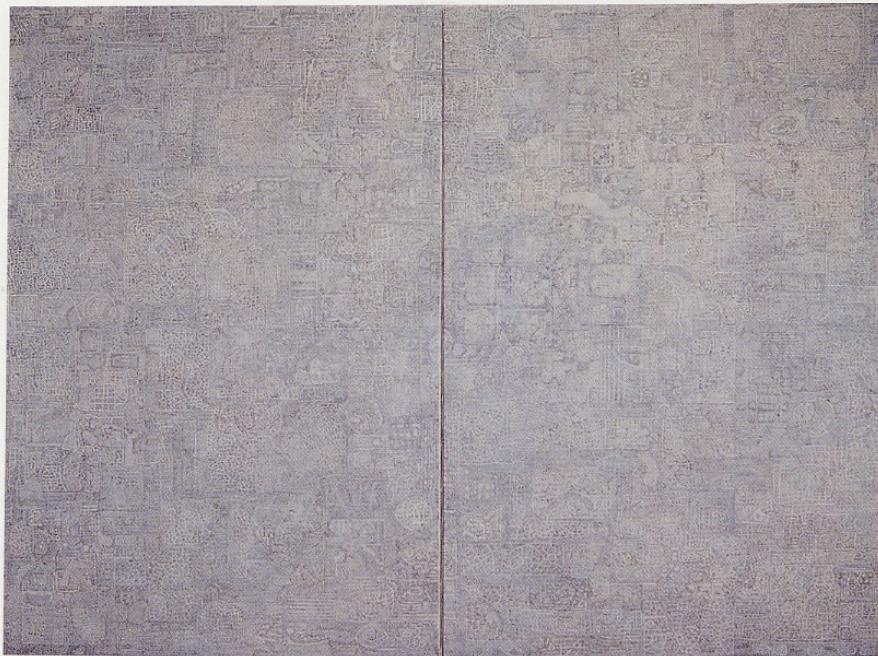


# ACRYLART

アクリラート・VOL.18



斎鹿逸郎 「Untitled Continuous File 1991-1-3-5」 180×230cm 和紙、白墨、膠、鉛筆 1991年

Drawing in pencil on washi  
is no easy task. But isn't creating obstacles for oneself to overcome what an artist's job  
really is? Ideals and principles disappear. But no matter how slowly or simply, an artist is  
expressing himself best when overcoming adversity in one's own way.

Saika Itsuro

# 不自由な自由。



「Untitled Continuous File 1979-2」 180×180cm 和紙、白墨、膠、鉛筆 1979年

斎鹿逸郎



■ さいとう  
1928年鳥取県生  
まれ。60年東京松画廊での個展を皮切  
りに、今日まで和紙を基底にした制  
作を続ける。のは毎年個展を開催  
すると共に、画集グループ展でも活発な  
活動を行っている。

● 斎鹿さんの作品を、69年頃に初めて美術ジャーナルで拝見して、強い印象を受けた記憶があるので、それ以前から現在のように和紙に鉛筆という手法を書いていらっしゃったのですか。

● 鉛筆を使い始めたのは58年で、60年に初めて個展をしました。それ以前はアンフォルメルをやっていました。当時は、どの個展を見てもアンフォルメルという時代で、僕もそういう仲間だったので、ずっと入っていった。しかし、材料を買うとしても、みんな貧乏な時代でしたからね。それが、和紙になったというのは?

● 個展をするにあたって、何か大きいことがしてみたいというのがありました。部屋を埋めつくしてみたい、という。それで、和紙の大きいものを搜していました。そうしたら、「鳥の子」のふすま紙しかなかったもので、自然に使うようになった。お金がなかつたので高いものは買えないから。だから、「鳥の子」も、2号、3号とあって、質がまるで違うんですが、値段も4倍ほど違うので、仕方なしに3号を10年位使っていました。日本画も何も知らなかつたんですが、偶然和紙に入り込んでしまったという感じですね。

● それからはずっとこの手法なんですが、作風が微妙に変わっている…。それは、黒い方向に進もうとしたり、白い方向に進もうとしたり。だいたい5年周期くらいで変わっています。その間には、あまり白紙に黒い点の仕事ばかりしていて目を痛めてしまって、このままでは仕事ができなくなるので、目に影響がないということから黒い作品にならざりともありましたけれど。で、いつの頃からか、白に行ったり、黒に行ったりなくなつたんですね。それには、鉛筆を使う以上、黒くなるというのは当たり前で、それに抵抗する白い光を作りたくなつたのと、黒い作品は小品なら売れるで、なるべく、それがしたくない、ということもあって。もっとも、白い作品の中でも、白の美しさをどう表現したらいいのかということで、いろいろな白を試みてはいますが、光の反射を強くした白い線をつけて、固い白さを表してみたり…。

● いいえ。この頃は、書道の方でも攀水引きをしたりしますが、あれは墨の本来の力を殺してしまって、感心しませんね。僕の場合も、攀水引きをすると鉛筆をはじいてしまって、同じ調子の黒にしかならないので、攀水引きはしません。しかし、和紙にそのままでも鉛筆は乗らない。補助剤として粉を引いてやる必要があるのです。だから、最初に白墨を膠で和紙につけてます。そして、HBから4Bの鉛筆で描いては、白墨を塗り、また描いては白墨を塗るというように重ねて行くと、鉛筆の黒と、白墨の白が立つてくる。これも初めは、セメントの白や、白い粘土などいろいろ試してみたんですが、それではどうしても光沢のある

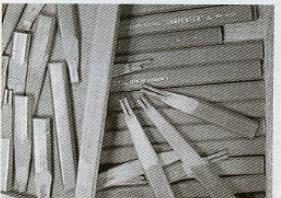
白が出ない。それで、次に胡粉の少し上等なものを試してみて、これが良いんじゃないかと使っていましたが、胡粉だけでは細か過ぎて鉛筆が滑るので、すごく高いことがあって、それに近いものを捲してみたら白墨になつたということです。

● そうですね。胡粉は真っ白という感じですが、白墨の場合は、少し色のある白になる。

● それでも初めは、胡粉しか知らなかつたのですから、白墨を2割くらい胡粉に混せて使つたりしていましたが、それが3割になり、4割になりしていく、今の状態になりました。今、僕の使つている白は、白墨と着胡粉の混合ですが、白墨の白がふさわしいという感じですね。同じように、和紙ももう35、6年使ってきて、いろいろな紙を実験しています。今は、ある画材店と福井の紙漉きの方からと、40、50枚ずつ、白墨と着胡粉の混合ですが、白墨の白がふさわしいという感じですね。



お茶の水画廊個展 1986年



年間に使う鉛筆が600本。

一時は1日に3本が消えていったという斎鹿氏の作品は、

素材の枠を越えて、不思議な力強さに満ち満ちている。

不自由だからこそ、自分らしさが表現できるという氏は、

35年の間、和紙と鉛筆の持つ可能性への挑戦を続けてきた…。

3年ことに買っていますが、僕の使っている「鳥の子」は雁皮で、普通のこうぞでできた和紙に比べて、びしっとした艶や強さがある。膠で白墨を2回も引くと、洋紙では表面が固くなつて使えません。和紙の繊維の復元力は、それほど貴重だということです。最後に2回ほどフノリを塗ると、10回位液体を塗りますから、洋紙だと壁のように固くなるでしょう。

●あ、最後の定着はフノリなんですね。

●フノリは腐敗するという説がありますが、白粉の石灰質が腐敗菌を消毒してくれるようです。これも最初は、フィキサー一チーフを何10本も使つたり、いろいろやってみたんですが、フノリが一番ですね。今、和紙を使つたり、人が増えてますけれど、こういったことを含めて自分流に工夫しないと、和紙の美しさは使いこなせません。和紙の方が上なんですから、和紙に負けてしまつ。

●それにしても、なぜ、和紙なのか、そして、なぜ鉛筆なのかという疑問が残ります。乗りにくく、和紙に落ちやすい鉛筆を止めるために、何度も何度も工夫する。それほど不自由な思いをしながら、なおごだわる。それがドローイング的な作法であるにもかかわらず、物質感という、強さを感じさせる作品に繋がっていくんでしょう。

●不自由なことをしないと、自分が出ないです。不自由なことを組み伏せないと仕事じゃないでしょ。例えば、鉛筆にしても、みんなが小学生のころから使つてはいるその素材で、自分がどこまで表現できるかと云うことで、人が使えないような使い方をするということが、自分流を作つていくことじゃないですか。そして、常に実験して、試行錯誤して作つてきたものだから強い。マチスのデッサンの線なども、何本も何本も引いてみて、初めの巧い線が、これは下手なんじゃないかと思える線になつて残つて。ところが、その線がすこくて、見る者を引き付けるんですから。それは、もう、マチスでなければできないことで、僕も同じように、常に実験しながら、一人で全部決めてきました。それは、これからも変わらない。仕事とはそういう物ではないですか。

●現代は情報化社会で、何もしないからショミレーションでできますといふことがあります。そうじゃないんですね。以前、ある作家が、体が不自由になつたマチスを訪ね、ベッドに横たわりながらサンサンしている姿を見て、大変ですねと言つたら、マチスは「これは朝起きて、顔を洗つたりすると同じことをしているだけだ」と言つたらしいんですけど。

●そう。あたり前のこと。サラリーマンが毎日8時間働いているように、絵描きは絵描きにふさわしいことをしていいんです。情報というのは、自分の言葉じゃないですからね。マイナーでもストローでも、自分の方法を持った者が強い。思想や主義は減りてしましますから。マチスがなぜ、今なおニューヨークの近代美術館の中で一番光っているかというと、そんな物とは無縁のところで、おかげフルネサンス以来の絵画を否定したからです。絵を描くのに、そんなに必要な物はない。むしろ無駄な物をどんどん切り捨てていくこと。飲む物と食べる物、そして描く物と女性くらいがあれば、それでいいんじゃないですか(笑)。



つしていくことじゃないですか。そして、常に実験して、試行錯誤して作つてきたものだから強い。マチスのデッサンの線なども、何本も何本も引いてみて、初めの巧い線が、これは下手なんじゃないかと思える線になつて残つて。ところが、その線がすこくて、見る者を引き付けるんですから。それは、もう、マチスでなければできないことで、僕も同じように、常に実験しながら、一人で全部決めてきました。それは、これからも変わらない。仕事とはそういう物ではないですか。

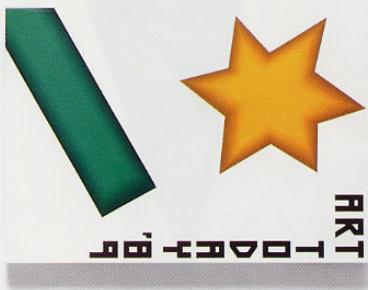
●現代は情報化社会で、何もしないからショミレーションでできますといふことがあります。そうじゃないんですね。以前、ある作家が、体が不自由になつたマチスを訪ね、ベッドに横たわりながらサンサンしている姿を見て、大変ですねと言つたら、マチスは「これは朝起きて、顔を洗つたりすると同じことをしているだけだ」と言つたらしいんですけど。

●そう。あたり前のこと。サラリーマンが毎日8時間働いているように、絵描きは絵描きにふさわしいことをしていいんです。情報というのは、自分の言葉じゃないですからね。マイナーでもストローでも、自分の方法を持った者が強い。思想や主義は減りてしましますから。マチスがなぜ、今なおニューヨークの近代美術館の中で一番光っているかというと、そんな物とは無縁のところで、おかげフルネサンス以来の絵画を否定したからです。絵を描くのに、そんなに必要な物はない。むしろ無駄な物をどんどん切り捨てていくこと。飲む物と食べる物、そして描く物と女性くらいがあれば、それでいいんじゃないですか(笑)。



# 美術企画によって 何ができるか

～キューラーの現在



年を追って数を増やす大小さまざまな美術館。その中にあって、  
美術館の“顔”ともいえる企画展を作り、運営していく  
キューラーの存在は大きい。しかし、その反面、現在の日本では、  
その役割に対する認識や機能が、十分に理解されているとは  
言えないのも現状である。るべきキューラーの姿とは、  
そしてその未来は。それを考えることは、  
すなわち現代美術そのものを考えることでもある。



# 海外の玉石混交な現代美術が、一種の流行現象として入ってきて、一定の評価を受けるのに反して、日本の同時代美術がまったく注目されない不思議さ、ますさ…。難波英夫



## 展覧会の裏舞台で。

宇佐美 今、一種のキューラーブームというか、

まだまだ不十分なんだけれど、美術館の学芸員が力を持ち始めたという感じがあります。難波さんはその一期生ではないかと思うんだけど。キューラー

ターが自分で企画して責任を持つて展覧会していくというスタイルできらんと仕事を始めたということではね。これからももちろん、そういう形での仕事がもっと必要になり、それが私たち同時代の美術の流れを作っていくのだろうと思います。今回は、キューラーブームの現在というか、難波さんの仕事を通じて、今日の美術のあり方を話し合つてみたいと思います。86年のArt Todayやり始めたころからです。難波さんらしいというか、さつき

いつた形での仕事が本格化し

始めたのは。

難波 そうですね、その前は

修業期間みたいなもので、80

年に西武美術館に勤めて、いろ

いろやついていたんですけど。ピ

カソ展とか、古代オリエント展

とか、いわゆるクラシックな

展覧会を。そもそも僕は、芸大で

絵を描いていたこともあって、美

術界のビラミッド構造というか笑、

そういうのが少しは分かつてしまつ

て、そのうえでキューラーブームの道を

選んだということはあるんですけど。で、84年頃

が一種の曲がり角だったというか、それまでは、さ

っき言つたよつた仕事で、多い年だと年に3分の1

くらい外国にいました。海外の美術を見る場に恵ま

れていたんですね。そつすると、どうしても、自分と

同じジェネレーションの作家たちがどういった活動

をしているのかということに、関心が行くわけです

よ。だから、本来の仕事の合間に向こうのキューラ

ターや作家に会うということをやっていました。そ

こで思ったのは、日本の美術館は、同時代の美術に

対して非常に冷淡だということ。それが、どうして

も、拭い切れない感想として残ったわけです。82年

くらいからだったと思うんだけれど、いわゆる二

ユーベインティングの作家たちが日本にも紹介され

はじめで、同じジェネレーションの作家が日本にも

いたのに、海外の彼らだけがさつと紹介される。このところの不思議さ、拙さに我慢ができないといふ気持ちがだんだん積もってきて、84年くらいに、もうたくさんだ!という(笑)。たぶん宇佐美さんも、あの頃、10年先輩として、そうした状況への一種の感慨というか、それなりの感想があつたと思うんですけど。

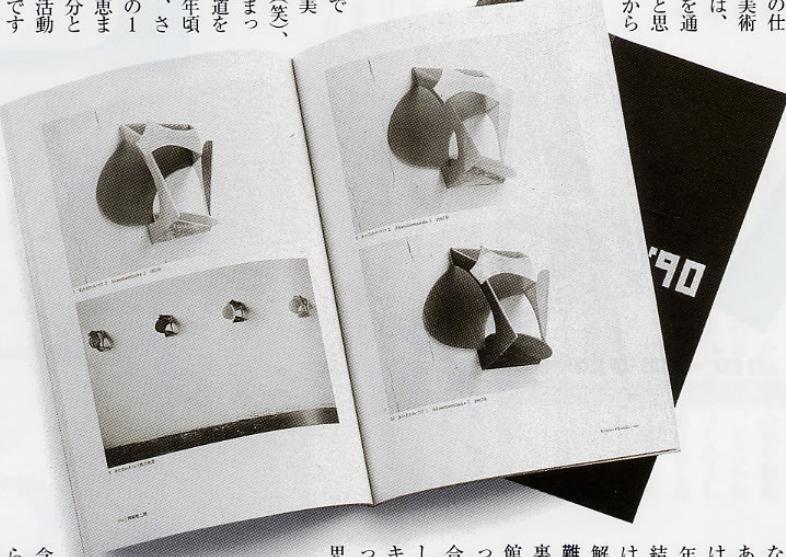
宇佐美 そうね。

キューラーブームの裏側としての、どうにもならないよう腹立たしさというか、そういうのは常にあります。ほつときや、あきらめに変わっていくんですけど(笑)。で、そういう思いが結実し始めたのが86年「Art Today」展であったというわけね。

結果させるといったって、そう簡単ではないだろうけれど。キューラーブームという仕事自体、まだまだ理解されてるとはいえない。

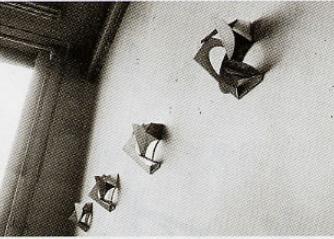
難波 そうですね。キューラーブームという仕事の表と裏というか。やはり、キューラーブームというのは美術館の一館員ですから、帰属している組織とさつき言つた私的な理念なり、方向というものを、どう囁み合わせていくかというのだが、この仕事のいちばん苦しい部分だと思います。それが、外から見ていて、キューラーブームというのは、何か一貫性がなく、何やつているか分からぬといふことに繋がつていくと思ふんですけれど。例えば、Art Todayにしても、見に来てくれる人は、総数で1万人前後、経済的な面だけからいっても、相応の赤字は出でしまうわけです。しかもその1万人がすべて肯定的的な評価をしてくれるわけではないし、そうなると、たとえ現代美術館であつても、美術館活動として誰もが両手をあげて賛成してくれるわけではない。加えて、そこで一回失敗してしまつと、Art Todayそのものの存続すら難しくなるわけです。そのためには、ある程度自分の理念を変質させてでも持続できる方を選択しなければならない。そついつた経済的な問題や政治的な問題をひつくるめてやつていくことが、やつている本人としては面白い部分であり、あるところ限界を超えないところでもあるとは思つんですね。諸々の要因がマイナスの要素になつて、どうしても60点70点の仕事になる。そのマイナス点を、どうにかして20点でいい止められないかといつよくなことを日々、いろいろやつてゐるというのが現状だと思います。

宇佐美 やつぱりひとつ組織作りというかな。



ART TODAY 1987 (趣味の社会への平手打ち)より

岡崎乾二郎・あかさかみつけ展示風景 1987年



それをやりたいという時の、お金の問題を含めた組織作り。そういうことが必要だし、そういうシチュエーションを作っていくのがキューラーのひとつ。成績にこだわり過ぎて、理念というか、自分の仕事でもあるということでしょうね。政治的、経済的状況がうずくまっている中で難波英夫が成立している。その中である程度の成績を上げるということ。成績にこだわり過ぎて、理念というか、自分のやりたいと思うことが消えてしまえばおしまいなんだと思いますけれど。そういう難しい状況の中につけても、もう少し一般の人々を巻き込めるような例えは県展レベルとか、今日の問題を考えるというスタンスを取れる場所がもっとあってもいいんじゃないかなと、いつも思うだけれどね。そのためにも、やはりもっと多くのキューラーが出てきてほしい。そして、県展といった展覧会の組織の中にも本当に今日の美術のことを考える企画者がいるというふうになって欲しいですね。

## 趣味の社会への平手打ち。



ART TODAY 1986 (ボストンの病理解剖学)より  
山本富章「Untitled」183×244cm(4panels) ミクストメディア 1981年

宇佐美　ないものねだりの話は実りがないのでArt Todayの方へ話を戻しますが、第2回、87年のサブタイトルの「趣味の社会への平手打ち」というのが、いろいろなことを表現しているようで面白い。これは、ロシア・アバンギャルドからもつたタイトルだと思ふんですね。

難波　ええ、1912年の立体未来派の展覧文集のタイトルからで、その時の本当のタイトルは、「社会の趣味への平手打ち」だったんです。当時、ロシアにおいては、印象派やキュビズムといったフランス絵画が一枚岩的な力をもつていて、それに対して平手打ちを喰わせるということが、ロシアのアバンギャルド芸術家たちの目的だったんですね。ところが、80年代の日本、僕がキューラーをやり始めた頃というと、残念ことに、どうか一枚岩的な社会の趣味がすでに崩壊してしまった時代だったんです。よく「ポスト・モダン」という言われ方をしていますが、歴史だと主題だとかりオーナーが言うところの「大きな物語」が崩壊してしまって、平手打ちを喰わせる対象がない、あれば、そこまでた「物語」は継続していくだけれど、それがないという非常にやっかいな時代。そこから出てきたのが趣味性そのものの復権というか、具象も復活したし、抽象表現主義

の一番煎じみたいなものも出てきて、なんでもいいんだといつようになってきてる風潮を、僕は強く感じたわけです。そういう趣味的美術が蔓延している社会に対する平手打ちを喰わせなければならない、と。宇佐美　趣味的絵画という言い方をすれば、それは、冒頭に言っていた今の日本の美術界のビラミッド構造を支える絵画と同質になってしまいます。僕なんかも美大で教えながら、そういった既存の日本の美術界というか、新陳代謝しない組織の中に、否応なしに若い人が組み込まれていってしまうということを嫌というほど見ている。欧米にも、ボストン・モダンということで、芸術の衰退が語られる季節がめぐつてきた。しかし、日本の趣味的絵画と欧米のボストン・モダンといわれる趣味性にはかなりの開きがありますね。



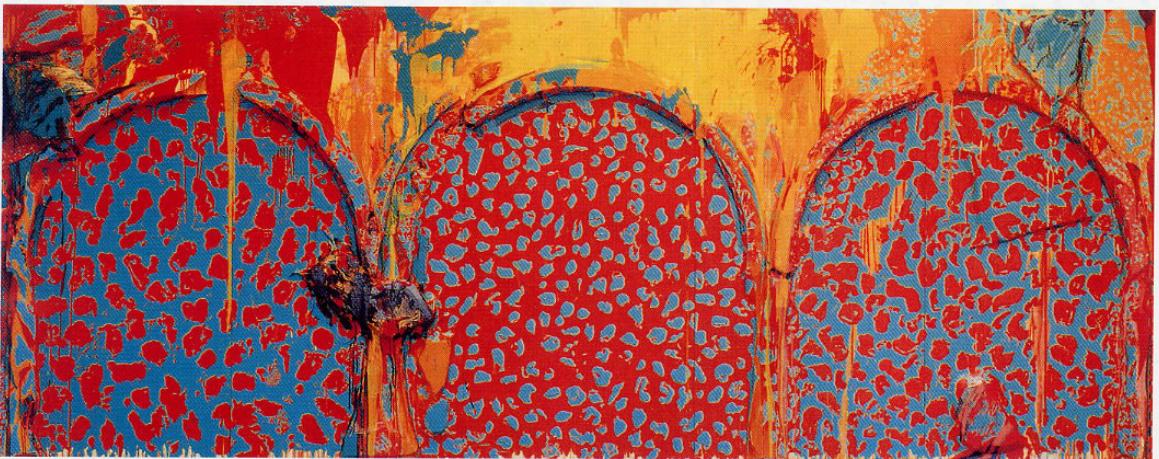
ART TODAY 1989 (主題のない四楽章)より  
小山穂太郎「空間・階段・景」220×165cm  
セラチン・シリハーブプリントに漂白、その他  
1988-89年(麻生秀穂氏蔵)



それは、作家の中にもある。だからこそ、そういう批判力を持ったキューラーが必要。それが、今の美術界の体質を変えていく力になる。宇佐美圭司

主体はあくまでも作品と作家。  
歴史や社会に無関心な作品や作家からは、  
サブタイトルは出てこない。

難波英夫



ART TODAY 1986 (ポスト・モダンの病理学(ハドロギー))より  
山本富章「Untitled」200×500cm(5panels) ミクスト・メディア 1982年

ります。日本の美術教育というのは、情操教育という言い方がありますが、それが、美術を趣味的なものにしてしまっている。今、僕の子供なんかも言われているんだけれど、学校で絵を描いていると、先生が“もつと元気のいい絵を描きなさい”という。けれど、僕から見れば、それは体育と美術の混同だ、という…(笑)。

宇佐美 (笑)。それは、日本では、芸術が人間の精神活動の最も重要なもののひとつであるという認識が欠けているということに通じていると思う。絵描き、即趣味人というのが一般的な解答ではないかな。趣味の世界に生きることも悪いことではないと、いうので、絵描きと言われる人口がすごく多いでしょう、あなたの主張する混同していない少數派の人達も含めて。外国人が来るときつくりしてしまうほどの画家の数だ。だから、今までキューラターという仕事というか、批判精神の機能が育たなかつた。難波 ええ。少なくとも海外では、そういう混同、美術に対する誤解は少ないよう思いますね。

されど、サブタイトル。

宇佐美 ART Today の仕事に戻りま

しょう。3回目、89年のサブタイトル

が「主題のない四重奏」、4回目、

90年が「複製時代の芸術(アウェ

イフ復興)」とあって、その後の北

欧巡回展「Japan Art Ti-

oday」に続いていく。これ

は、それまでのArt Tod-

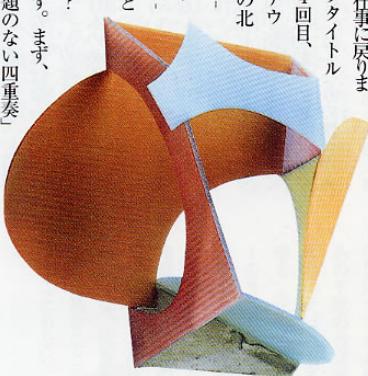
ayの総決算と捉えていいと

思つんだけれど、今後もわ

ちろん続けていくんじょよ。

難波 ええ、続けていきます。まず、

3回目から説明すると、「主題のない四重奏」  
というのは、1、2回目の逆説と言うか、一度やれ  
ば十分なのですが、一度はやりたかったテーマでし

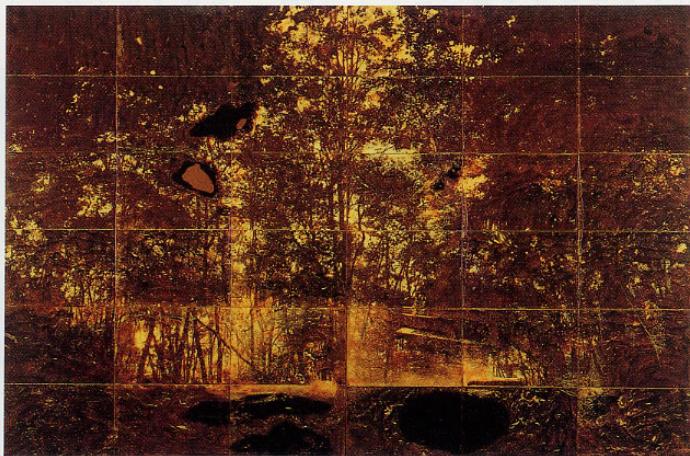


ART TODAY 1987 (極端の社会への手平打ち)より  
岡崎乾二郎「あかさかみつけ」5j 27.5×25×17.5cm  
アクリル塗具、ビグメント、ポリプロピレン 1987年



作家にとって、サブタイトルといふのは、言葉に結晶される前の状態。それを搜そうとして仕事をしている。

宇佐美圭司



ART TODAY 1989 (主題のない四楽章)より  
小山穂太郎「水面より」210×312cm ゼラチン・シルバープリント、火、ガラス、化学樹脂、パネル 1985年(後藤守男氏蔵)

た。というのは、前2回は、かなり厳密にテーマを出して、そこに集約していくという方法をとつていわけなんです。

思考のメカニズムが要素還元主義で成り立つてること。つまり、たとえば宇佐美さんというものを表現していく時に、顔があり、胴体がありという要素に還元される。さらに顔を見ていくと、目があり、口があり、鼻があり、という要素に還元され、差異を見出していくという思考法ですね。ところが、3回目では、それを一度、放棄してしまおう、と。主体の要素還元的な視線を放棄してしまうわけですね。そうすると世界がある種均質で漠然とした広がりになつてしまふ。そこに、展覧会という形式が与えられているとするならば、どういったものができるんだろうか、と。そこに出品されている4人の作家は、要素として還元されたものではないけれど、四重奏することで確実に世界のあるパートをなしえるわけで、それはひとつ世界の反映であり得る。そういう方法をやつたかったんです。單純に言えば、4人の作家と作品があれば、個々の作家が例え断片的な表現であつても、展覧会になり得るということなんですねけれど、だから、この手法は1回しか使えない。ちょうど、この頃、僕が仏教美術とかニュー・サイエンスといった要素還元主義ではない思想についていたのですから、そんな思いが反映していたのかもしれません。

**宇佐美** 4回目のベンヤミンへのオマージュと反撥。これは、ちょうど、時期的に国家社会主義、共産主義の崩壊と重なつていて面白かった。東欧やソ連が、がらがらと音をたてて崩れていく、ちょうどその時で。

**難波** 芸術作品の礼拝価値、とベンヤミンは言つているんですねけれど、つまり、芸術というものは、教会に行って神様に手を合わせるようなものとして存在してきたという理諭。神様は、教会にあるから神様なんであつて、道端にあれば神様ではなくなつて



ART TODAY 1990 (複製技術時代の芸術(アウラ)復興)より  
長沢秀之「風景—見ること」227.5×546cm キャンバスに油彩 1990年



しまつ。同じように、特別な人が、わざわざそこまでいって、拝むことが芸術を支えていて、そこにあるのがアーティストといのがベンヤミンの見解なんです。そしてそう

点からは、良くないことだと考えていたわけですね。逆に言えば、大衆に対してマスアーティスト一般大衆のものにするという観點から、良くなないことだと考えていたわけですね。何かを探りながら仕事をしているわけで、ある意味で流布されていくのが、これから芸術であるということ。だから、複製されるメディアに対する肯定的な姿勢があつたわけです。

**宇佐美** 大衆への信頼というものがベンヤミンの中にあつたんでしょうね。それがマスク主義と結びついて、革命というイメージの中にはみんなの芸術ということがあつたわけですよ。

その中で複製技術というのが生かし得るんだという夢があつた。

**難波** ところが、ベンヤミンが死んで50年たつて、その間にアーティストは死んだが、と言うとそうではない。ポップアートというものが大衆性を獲得したといふことは確かにあつたけれど、それは、複製されて流布したからではなく、複製されたものの中にもアーティスト的なものを大衆が見いだしたからであつて、結局はアーティストが温存されてきたことによって芸術は支えられてきたということ。それを、ベンヤミン没後50年という90年の時点でもう一度語つてみたかったわけです。

**宇佐美** ベンヤミンの主張を僕の言葉で言えば「芸術家の消滅」(※1)ということだと思います。芸術は復讐すべきだけれど、19世紀の芸術家というイメージは消滅すべきだということ。それにしてもベンヤミンの予想は見事に裏切られたわけで、複製メディアは社会の、そして芸術の革命をもたらすものではなかつた。複製時代の芸術「アーティスト復讐」というサブタイトルは挑戦的であり、ベンヤミンのアーティストという概念の再思を促すものであつたと思います。難波さんは4回目の展覧会のカタログのプロローグに

そのことを書いていますが、展覧会のサブタイトルは、かなり重要な、作品の見方に対するコメントだと僕は思いますね。

**難波** もちろん、作品と作家が主題であることは大前提です。しかし、われわれが言っている美術の作家は、常に歴史や社会を意識しているわけで、それ



ART TODAY 1989 (主題のない四楽章)より  
小山穂太郎「空間・地下の道路・景」213×400cm ゼラチン・シルバープリントに漂白、その他 1988-89年(麻生秀穂氏蔵)

が作品に反映されていることは間違いない。ですから、作品をずっと見ていくと、趣味の世界であるかどうかははつきり見えてきます。逆に言えば、そこで見てきたものに名前を与えようとして、僕のサブタイトルがあるといった方が正しいかもしない。宇佐美たかがサブタイトル、されどサブタイトルということですね。作家の方も、みんな五里霧中で何かを探りながら仕事をしているわけで、ある意味では、サブタイトルを検索するようにして作品を作っているところがあるんだからね。

## 持続から生まれるエネルギー。

**難波** キューラーの仕事というのは、作家との共同作業だと思います。お互いに磨き合つて作つていけるものでなければ、いい見展会はできないんですね。

今度の宇佐美さんの回顧展も、宇佐美さんの作品が年代を追つてたどつていただけるということから始まつたわけですね。同時代の作家でも、活動を作品として残せなかつた人も多いし、残つてたとしても、ある時代のものは出したくないと言うか、今の作品を見る時に過去をさかのぼる必要のない人も多い。作品として全部回顧していくのではなく、つなく稀有なことで、そこに宇佐美さんという作家の独自性があるような気がするんですよ。例えば60年代に九州派やネオダダなど、芸術に対するアンチテーゼが非常に分かりやすい形で現れた時期があつて、簡単にいえば「反藝術」と呼べると思つただけれど、既成の美術のあり方に批判的な方向で創作していた一群の作家がいたわけでしょう。

ところが、宇佐美さんの場合は、同時代にありがたがる美さんの意図というのほどのようになつたのか、それが興味深い。今回の回顧展のキューラーとして、宣伝も兼ねて(笑)、ぜひ、それを聞いて見たいんですけれど。否定形によつて語るのが芸術だと言つていた人達の、その時代性はすでにいろいろなところで語られているけれど、肯定的に作るんだという意志を持つていた、例えは宇佐美さんのような人達のことは、今まで語られなさ過ぎてゐるんじやないかという気がするんですね。

**宇佐美** うん。確かに「反藝術」といわれていた



人達と、僕は同時代に生きていて、同じようにダダやシュールレアリズムにも非常に共鳴したし、それはひとつ出発点でもあるんだけれど、そのまねをしようとは思わなかつたと言うのが、ひとつあるのね。ダダやシュールに影響を受ける一方で、セザンスにしろゴーギャンにしろ、見よう見まねで西洋近代の絵画をまねて、自分のしさにしていくという表現としては、そのしさをずっと延長していくだよ。だから、僕の絵は連続している。

それと、消されちゃったデ・クーニング(※2)じゃないけれど、そういう1点で時代に参入しても負けちゃうんじゃないかという意識もあつたんだよね。すでに近代化を終えて、その裏返しとして出てきたアメリカの現代美術と、戦後遡ってきた僕たち、近代と反近代を同時にやって来なければならなかつた宿命を背負つた僕たちのありようは、やっぱり違う、と。そこに、否定形で語るようにして参入することは、ある意味で易しいんだけど、それでは彼らを越えられない。じゃあ、どうするかというと、1点ではなく、持続で見る。1年2年のスパンで見るより、10年20年の運動体の中で初めて姿を現すものがあるんじゃないかな、と。

そういうことはずっと考えていた。だから、今回の回顧展も、今までの画業を振り返るということではなくて、連続する精神の運動体というひとつ的方法として提示したつ難波 持続することのエネルギーですね。だから“反”芸術にならなかつた。宇佐美さんの主張の中には批判は主題になり得ないということがあるのでしょうか。それが、今の宇佐美さんを作つている。

**宇佐美** 結局、既成のメディアを手あかのついたものとして放棄することが、逆にメディアに捕らわれ過ぎているんじやないかという気がするんだよね、僕は。メディアの持つ新しさからは、「何を描くか」という主題、そこそこ歴史に介入する意図のようなものは語れないだろうと思いませんね。



■なんばひでお 1950年東京生まれ。75年東京芸術大学美術学部卒業。80年西武美術館勤務。89年セゾン美術館、財團法人高輪美術館学芸部長。91年財團法人セゾン現代美術館副館長。この間、Art Today(86年-)、荒川修作展(88年)、宇佐美圭司回顧展(92年)をはじめ、数々の企画展をキュレート。評論、講演の分野での活動もめざましい。

■うさみけいじ 1940年大阪生まれ。63年初の個展。68年「レーザー・ビーム、ジョイント展」、72年ベニスピエンナーレ日本代表。80~81年「ドローリング展」等を開催。89年に日本芸術大賞受賞。93年、東京・倉敷・大阪で「宇佐美圭司回顧展」一世界の構成を語り直そうを開く。著書も多く「デュシャン」「記号から形態へ」「絵画論」等がある。

\*1 宇佐美圭司著「絵画論」参照  
\*2 1950年の「バートラム・サンバタ」が自分の作品として「デュシャンのドローイング作品を消しゴムで消して消されたデュシャン」とタイトルして発表した。

# 和紙

雲肌麻紙、鳥の子紙、雁皮紙、美濃紙…。中国で生まれた紙の技術は日本に伝えられ、「和紙」という独自の文化をつくった。今多くの作家が、和紙を支持体に仕事を続けている。和紙の特性を探ってみた。

絵画の支持体は、古来より種々のものが使用されてきました。東洋においては特に紙の使用例が顕著です。紙という字の解字は『氏が音を表しなめらかの意の語源“砥(と)”からきている。なめらかな絹布の意』(角川漢和中事典)とある。古代中国の辞書『説文解字』は、紙とは『絮(じょ)を蕪(す)て漉(いた)もの』とある。絮は繊維層のこと、繊維層を水中ですくい乾かした薄布が紙ということになる。絹以外に麻も用いられたようであるが、西暦105年に蔡倫という人が、古布をつき、樹膚、麻頭、魚網などを用いて紙を作った。この紙を蔡侯紙と呼び紙の原型になっている。図のように、東西の交易ルートに沿って紙が伝播されていったわけであるが、東のルートで我が国に入ってきたものが、今日の和紙と考えられている。広辞苑によれば和紙は『我が國特有の紙。古来の手漉によるものと、機械漉によるものと二種類がある。前者は楮、三桿などの韌皮繊維(植物体の形成層と表皮(黒皮)との間にある白皮の繊維のこと)を原料とするもので、半紙、美濃紙、奉書、鳥の子などの種類があり、後者は木材、ボロ、マニラ麻などのパルプを原料とするもので、仙花紙、パルプ半紙などの種類がある』となっている。

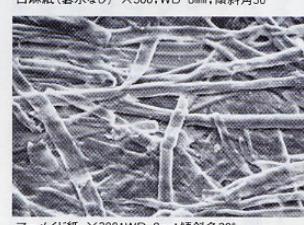
美術、殊に絵画の支持体としての使用は、前者の方が耐久性に富んでいるが生産量は少ない。和紙の原料は先述したように楮、三桿、雁皮だが、もう一つ重要なものに、粘滑液(ネリ)がある。ネリは、トロロアオイやノリウツギといった植物より得られる粘液で、紙料を分散させた水中に入れると、これを管で漉く際に、ネリの影響により水漏れが遅く、すくい上げた紙料分散液を前後に動かしやすい。そうすることによって長い纖維のからみつきが良くなり、丈夫な紙が出来ると共に、少ない紙料で紙が漉けるので無駄が少ない、しかも、湿紙を一晩重ねて放置してもネリが急速に退散するので、湿紙間に布をはさんで水切りをしなくとも、一枚一枚容易にはがせるという便利さがある。和紙はこのネリの発見によって製造上、大きな進歩を遂げた。和紙の漉き方には、前後左右にゆすって紙層を形成してゆく『流し漉き』と最初にすくい上げて薄層にした後もう一度すくい上げてそのまま水が無くなるのを待つ『ため漉き』がある。和紙の特性について以下に述べる。

## ①加工が容易

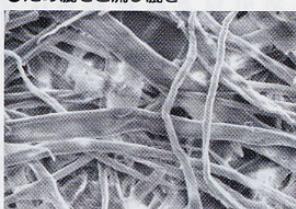
切る、ちぎる、折る、燃る、染めるなどは韌皮繊維が持っている一つの特質である。染めるなどはすぐれた和紙の吸収性と絵具中の顔料及び染料と繊維分子の分子間結合の強さの表れといえる。和紙は西洋紙に無いにじみを生む。顕微鏡写真で見ると嵩のある纖維の絡まりや、漉き方によってもにじみは異なる。『ため漉き』は纖維方向が無定形であるため柔らかく四方ににじみ、『流し漉き』は縦目、横目がはっきりしてるのでにじみに方向性がある。



### ●和紙と洋紙



### ●ため漉きと流し漉き



## ②軽い

和紙の韌皮繊維は軽くしかも漉いた時には嵩があり柔らかい。顕微鏡写真で見ると麻紙は嵩高で立体性がある。このことは毛細管現象によって吸収される率が高いことを示し、また、繊維の重なりが立体的であるために表面残存の顔料と内部残留の顔料がつやの無い明るい独特の表情をあらわすことになる。紙の嵩を1cm当たりの繊維数の密度で評価してみれば和紙0.3~0.6g/cm<sup>3</sup>、上質紙0.82g/cm<sup>3</sup>、コート紙1.20g/cm<sup>3</sup>である。

## ③強度

和紙における韌皮繊維は分子量が大きく、結晶の部分も多いので、西洋紙に使う木質繊維よりも強い。また、ヘミセルロース[繊維細胞を膠着させている物質で、グルコース(ブドウ糖)以外に各種糖類の結合した高分子化合物]成分が多く叩き解しによる損失も少ないとこから纖維は水によく分散し漉いた後はよく絡まり、しかも、纖維間に水素結合が発生するので大変丈夫な紙となるのである。この水中における纖維の分散及び絡まりには添加するネリ(粘滑液)が大きく左右する。

## ④保存性

和紙は純粋なセルロース[纖維の主成分で、グルコースの連鎖した高分子化合物]より出来ていて空気中に硫黄や空素酸化物がなければ老化しにくい。また、叩き解す際のセルロースの損傷の少ないこと、リグニン(植物体の主成分の一つ。フェニルプロパンを主体とする高分子化合物。リグニンが多いと木質は硬い)が少ないとこに加えて還元性末端基の存在が小さいこと、分子量が大きいことなどから保存性に優れた紙である。

現在、絵画に使用される和紙は数種類ある。

●麻紙 雲肌麻紙、白麻紙 特に雲肌麻紙は纖維が太く大変丈夫である。蓼(とうさ)の引いていないものはにじみが大きい。麻と楮の混合などで作られる。

●鳥の子紙 室町時代に登場。この紙の色が鳥(雁)の卵に似ているところからきているらしい。紙面は平滑で、光沢があり緻密な紙質である。たらしこみなどが容易。雁皮、雁皮と三桿、三桿などがある。

●雁皮紙 鳥の子紙と同じく室町時代に登場。江戸時代以後は、雁皮に三桿を混入して漉かれたとあり現在の鳥の子紙に近い。

●美濃紙 典具貼ともいわれ、浮世絵版画の版下紙などに使用。現在も下絵や模写などに使われる薄い紙。楮で漉かれている。

●画仙紙 書道、水墨画に多く使用される。中国製の本画仙と日本産の和画仙とがあり、本画仙のほうがにじみが大きい。古来日本には産しない櫻(たん)という植物の樹皮繊維から『ため漉き』で作られる。

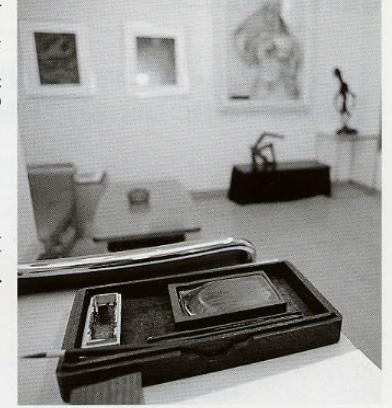
# 東邦画廊



日本橋の古いビルの2階にある小さなスペース。ここ東邦画廊は、地味ながらも味わいのある数々の画家が次々と個展を開いたところとしても有名である。  
永瀬義郎、大沢昌助、重田良一、谷川晃一、豊島弘尚、難波田龍起、  
平賀敬、建畠朔弥、吉野辰海、小山田二郎、杢田たけを…。  
美術のこと、画家のことを語らせると止まることを知らないオーナー、  
中岡氏の情熱は、創立27年を迎えた今も一向に衰えを見せる気配はない。



中岡玄行



## 南画廊と山口長男の 薰陶を受けて。

— 中岡さんは、南画廊の志水さんと交流が深いということですが、どういうきっかけで?

中岡 志水さんと知り合ったのは、画商を始めてす

ることですが、どういうきっかけで? 山口長男先生が紹介してくれたんです。今の画廊 この二人から受けた影響は大きいですね。今、画廊の床の色も、少しでも広く見えるように、全部志水さんが決めてくれたのですし、当初からこの二

人があなたみたいにいつも一人で一人と構えていてくれたから、皆さん安心だというので、ここまでやつて来られたというのはあるでしょうね。

志水さんが決めてくれたのですし、もうとも僕は広島で材木商をやっていますね。それがうまく行かなくなつて東京へ出てきました。出版社に勤めていたんですね。中でもぜひ逢いたいと言つて紹介してもらつたのが山口長男先生。昭和三十四年にお逢いして、親しくお話をしました。一方で、勤めたわら、版画家である水瀬義郎先生の作品をぼちぼち先つたりすることも始めましてね。そんな折に、画商を始めたのならと言つて、山口長男先生が紹介してくださつたのが、当時、先生の作品を扱つていた南画廊の志水さんだったというわけです。

— アメリカのレオ・キヤスティリのようですね。他

の画廊に伺つても、志水さんに関しては、そういうお話を出てくる。

るんですがね。さつきお話をしたように、僕がほんち絵を売つてることを知つた人から、新しいギャラリーができるから来てくればという話があつて。もちろん自分でやろうということになつたんですけど、前はいろいろ悩んだんですよ。金銭的に余裕があるわけじゃない、これからうまくやっていくんだろうって。実は、勤めていた画廊が潰れた時に、志水さんが、うちへ来いといつてくれたんです。がね。少しばかり画商の経験があるからといって、志水さんの期待に添えるものでもないし…。で、山口長男先生に相談したら、何でも好きなことから始めたいいいじゃないかといつてくださつた。ちょうどその頃、フランスの近代美術展が上野に来ていて、われわれの見慣れている日本画、例えば水墨画の余白と、セザンヌの、何も描いていないけれど、これから何かが現れる余白の違いについて考えさせられましたね。水墨画の場合は、画家が描いているうちに精神的に昇華していくが故の余白であるのに對して、セザンヌは描くことにおいて形と方向が現れてくる余白で、それが問題なんですね。これから僕が近代絵画を取り扱う画商をやる以上、こういう違いが分かつてやると違うのと違うのでは、おのずと取り扱う作家や作品の方向が違つてくるのではないかと、そう思つて画商になることを決意したんです。

— 理論派として知られる中岡さんですが、出発点からすでにそういう美術に対する深い認識があつて始めたんですね。

中岡 何といつても、南画廊にはしようちゅう足を運んでいましたからね。とはいっても、最初は専門会議で、いつでも、初めてから志水さんと同じことができるわけじゃない。やれるところからやろうというので、最初は日展とか、いわゆる具象作品を取り扱うことが多かつたんですよ。でも、志水さんのすごいところは、そういったことをやつても全然馬鹿ではないんです。展覧会の前の日にはここに来て、全部かけ替えてくれるんですね。絵の見せ方とか、いろいろなことを教えてくれる。で、飲み屋に連れてつてくれて、現代美術の話を…。僕のやつることは否定しないで、少しずつ教えてくれた。

志水さんの余白が、どういふことか、地味な作家が多い。そういう方向に進むにあたつては、ずいぶん勇気がいつたのではないか。日展の作家なら間違ひなく売れるわけですし。

中岡 僕は、今もそうなんだけれど、前衛という意識はないんですよ。一步遅れて後からついていくと、どう考へ方。古事記の中の大國主命の言葉に「ともひととなりて往来」というのがあるんですが、小さい頃にそれを読んで、僕にびたりだなと思つた記

中岡 今もって、僕は志水さんの知性は越えられないと思ってますよ。出ようと思つていても、出れない。そうやつて日展の画家を扱つていても、やっぱり現代美術の方に行きたいから志水さんのところへ行つて、あの作品買ってくれと頼むんですけどね。それは自分の見つけた作品じゃないだろうと、こう言われるわけです。自分で見つけてやれ、と。ゴッホが五百万ドルしているから良いんじゃなくて、ゴッホはなぜ近代絵画の父といわれるのか、現代の何に対してどういふのかということ。これから取り扱う作家も、そういうことを考へて、問題意識をもつてやれということをずいぶん言わされました。山口長男先生も、またかりで、週に2、3回はやつて来て、夜十一時、十二時まで飲みながら、そういう話をして帰る。

— 三岸黄太郎さんの展覧会をできるようになりました。僕としてはやはり中岡が欲しくて、当たつて碎けるで、当時、いちばん光つていて三岸さんに頼みに行つたら氣持ちよくやろうと言つてくれて。で、例によつて、前日に絵を並べて、志水さんの御来迎を待つていたわけです。夜十時半頃に来てくれたのかな。ひとりじつと見て、もう、俺は来なくていいなつて。もうお前一人でやれよと、それから、いくらく電話しても来てくれなくなりました。その後も、志水さんが扱つていた難波田龍起先生を紹介してもらつたり、そつそつ、僕が版画家の前川千帆先生の展覧会やつた時には、山口長男先生がすごく良い作家を見つけてと喜んで、買ってくれたり、そういうた交流はありましたけれどね。

— 非常に興味深いお話を伺いましたが、当時の現代美術はいわば前衛ですよね。しかも、なさつてるのは、まだ無名に近いと言つて、地味な作家が多い。そういう方向に進むにあたつては、ずいぶん勇気がいつたのではないか。日展の作家なら間違ひなく売れるわけですね。

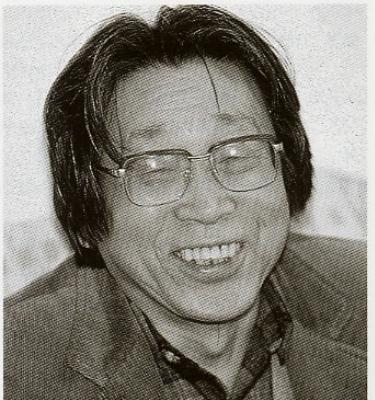
中岡 いや、自分が良いと思うのが中心だろうといふ考え方しかないから。はつきり言つて前衛というのではなく、後衛です。

— 例えば十年前、馬場彬さんを扱つたことにして、馬場彬さんを扱つたことにして、馬場彬さんをかけて扱わせてくれる作家を選んでやつて行ったらしいんじやないかと思つていただけで。前衛ではなく、後衛です。

— 例えは十年前、馬場彬さんを扱つたことにして、馬場彬さんをかけて扱わせてくれる作家を選んでやつて行ったのですが、それすら疑問です。とはいっても、さつさとおしゃつたように、確かに新しい分野に挑戦している作家を扱つている以上、経営面で不安はあることは確かです。ただそれについても、僕はこういう考え方をしている。

中岡 いや、自分が良いと思うのが中心だろうといふ考え方しかないから。はつきり言つて前衛というのではなく、後衛です。

— 物理的思考といいますかね。未知の世界と既知の世界に、双方の共通點を見つけること。それによって今、我々の知つている物理学というのは発展してきただけです。未知のものを知ることによって、既知のものがより正確になつていくことになります。美術の世界でもそれは同じで、未知のもののなかで、それがいつでも、僕はこういう考え方をしていています。未知の世界と既知の世界に、双方の共通點を見つけること。それによって今、我々の知つている物理学というのは発展してきました。僕は、今もそこそこだけれど、前衛といふ意識はないんですよ。一步遅れて後からついていくと、どう考へ方。古事記の中の大國主命の言葉に「ともひととなりて往来」というのがあるんですが、小さい頃にそれを読んで、僕にびたりだなと思つた記



今までそれを知らなかつた人に新しい絵、未知の美を掲示する場を作つうと、いうことです。中岡 現代美術はよく分からぬけれど、絵つていうのは、すべての人の中にあつて、そこには何かのきっかけで触れれば、そこでそれは物理であり、自然なんです。そこに生命感があつて、そういうことがあつたんですね。一時期、難波田先生の絵ばかり掛けていたことがあります。お客様が怒つたんですよ。君は、いつもつきおつしやつてた共感の場ができていく。中岡 もちろん、見せ続けることに耐えれる絵を画商が扱つているということが大事ですけれどね。だからこそよね。

人を変えることが、自分を変える。

お話を伺つていて、非常に純粋なところが、結局中岡さんは絵が好きで、絵を信じていらつしやるんですね。ただ、一方で、やはり分からぬといつて、窓口を開けていくかといふ問題はあるんじゃないでしょうか。中國 白い砂と黒い砂を一緒にしてわくと、別にかま混ぜなくてもいつか



から、作家によつては怒つちやうともありますけどね(笑)。でも、今日、こうやってあらためて考えてみたら、結局志水さんや山口長男先生が僕の出発点なんですよ。どういう作家であれ、既成の概念に捉われずに、大きめのを見ていた彼らは、やはり偉大ですよ。だからこそ、僕は二人の亞流になりたくない。二人が何を目指していたかそれを僕なりにやつしていくこと。真理とは何かと聞い続けることを、目をつぶるまでやつていきたいですね。美術を含めて芸術は、逆もまた真なり」ということだなって、「眞は眞なり」ということが、山口長男先生の口癖でした。

混じつちやうんですよ。同じように、絶えず良い絵を見せていく、展示し続けていけば、いつかは漫遊していく。それに、別に印象派が好きってことは悪いことじゃない。コンテンポラリーにしても、印象派にしても、生命の開放感は同じですね。自然を見つめ、自然という意識が変化しても、自然がなければ自己が見えないし、仮に反自然にしても、心理は物理であり、自然なんです。そこに生命感があれば、まずは美しい作品だと思います。以前、こういうことがあつたんですね。一時期、難波田先生の絵ばかり掛けていたことがあります。お客様が怒つたんですよ。君は、いつもつきおつしやつてた共感の場ができていく。

中岡 もちろん、見せ続けることに耐えれる絵を画商が扱つているということが大事ですけれどね。だからこそよね。

中岡 そう。ヒューマンでありたいという願望は同じなんですね。難波田先生の作品はヒューマンそのものなんですよ。だから、真美があれば、何をやつても自由ですし、平等なんです。そういうことを例えれば、さつき話したようなお客様が証明してくれている。そして、常に自分が変わつていいたい、自分で成長を続けていきたから、自分の領域を増やす。いつも、もう少しごくらん、見せ続けることに耐えれる絵を画商が扱つているということが大事ですけれどね。だからこそよね。

中岡 そう。理由で絵を扱つことはないし、そういうことに捉われない、既成の概念にもはまらない。——そういう意味では、作家も画商も同じなんですね。

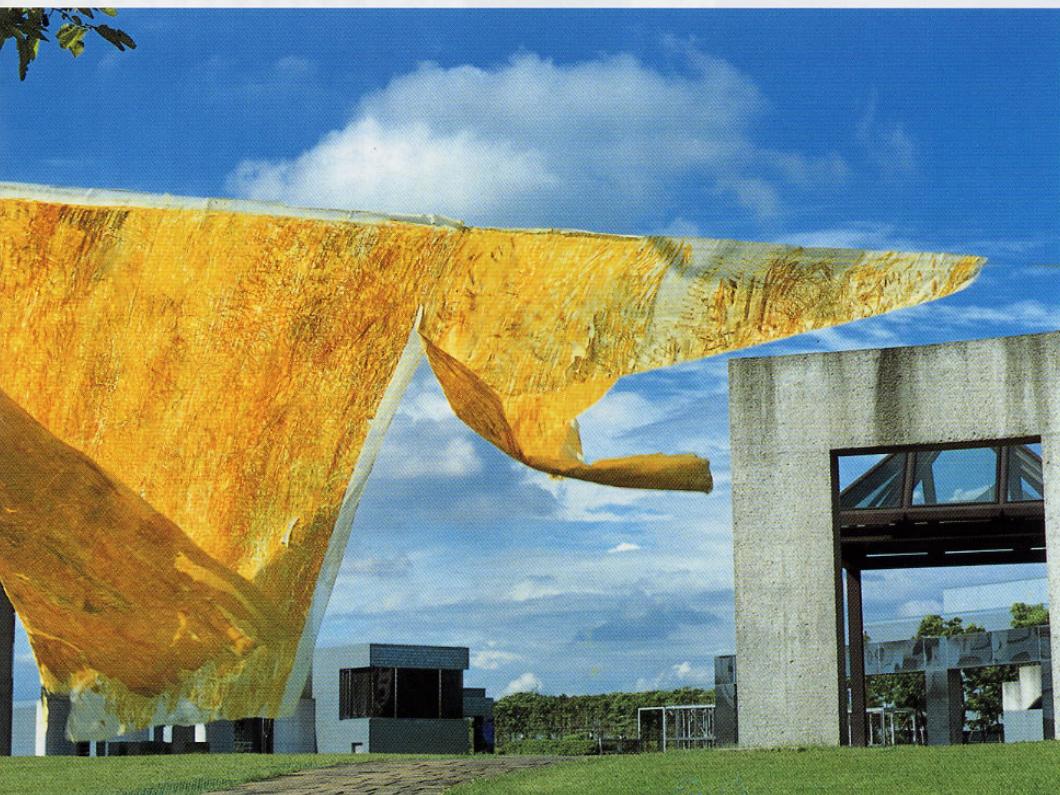
中岡 そう。僕は、今有名だから、お金になるからという理由で絵を扱つことはないし、そういうことに捉われない、既成の概念にもはまらない。

うですか、嫌いですかと言つていたんですが、半年ばかりそういうことが続いているうちに、ある時ぱつと、そのお客様が難波田先生の絵が好きになつた。それからはもう、その人は展覧会の度に難波田先生の絵を買うようになるし、それも待つなくて、旧作も集めてくれといつぱりそのままつてしまつた。そういうことがあると、こちらも抽象画でも元されるんだな、という自信もできてくるから、結局、自分も変わらしていく。

# Acrylic Trend

## 息が通り平面。

召田政士



「パンテノン」部分 640×220cm/330×220cm2枚組 布、和紙、アクリル絵具、オイルスティック 1991年

薄く透けた\*設計図面用紙を基底材にして、木炭の黒、パステル、アクリル絵具の彩色等で構成されたクールな画面をつくり続いている召田さん…。紙との関わりをお聞きした。

かつて渋谷の洋画研究所に通いながら、白紙に線を引きまくっていた。モデルは裸体である。微かな息に体は動いている。前の線を消して描く。かつてあった線は排除され、新たな線が書き加えられる。しかし、線は決して定着することはない。モデルが動き続ける限り、線もまた動き続ける。

「我々は大きな流れの中にいる。ひとつ

から、もうひとつの点、さらには次の点で…。

君は無数の点をみつけてふやしていくとい

う個展の時、山口長男さんが言つた。モデルを

描くという仕事を続けていくうちに、人体は

ことをしてみてはどうだろうか。初めての

定点をつくることはない。モデルが動き続ける限

り、線もまた動き続ける。

平面はどんなにその上に色やバターンを重ねても、あくまで平面であって、表面はツルンとしている。凹凸はない。凹んでも、盛り上がりをしてもいい。薄くつるりと透けた紙をくしゃくしゃに丸めて伸ばす。表面が柔らかに波打つ、紙独特のガサガサという硬い感じがこれまでのようになる。アクリル絵具で彩色していく。その上に、さらに雅仙紙や半紙をテープや大和糊で貼り付けて彩色していく。JAZZYな動きがつく、和紙特有の吸い込みやにじみも現れる。

千葉の県立美術館に天井から床すれすれに吊るす、布のようになる。アトリエの狭いスペースの中で、縦長の作業はともに胸がせばせばなる回りながら描いていた。全体のイメージは予め持っているが、描いているうちにわからなくなってくる。しかし、描きあげて手本を眺めながら現場で修正を加えるという作業は私にはない。

数年前に、古い家の改築を行ったことがある。ドアの位置、窓の大きさ、間取りといっことで、その時考えたのは、人の動き、流れに沿って位置なり大きくなりレイアウトを決めていくといつやり方だった。うまくいくまでは、まるで喉が詰まつたようにしつくりない。しかし「よし、これでいい」と思つ

たとき、自分の身体の中に入っていた。狭いアトリエの中では7mの画面の全体は見えないけれど、二十日鼠のように動き回るうちに身体の中に7mの空間が自然に認識されてくる。

作品を立たせる、あるいは天井から吊るす。

それは障子のようであるのかも知れない。壁

のように空間と空間を断絶させない。人はそ

の周りを歩くことができる。薄い紙は光も

風も、色も、人も通わせる。見る人もまた身

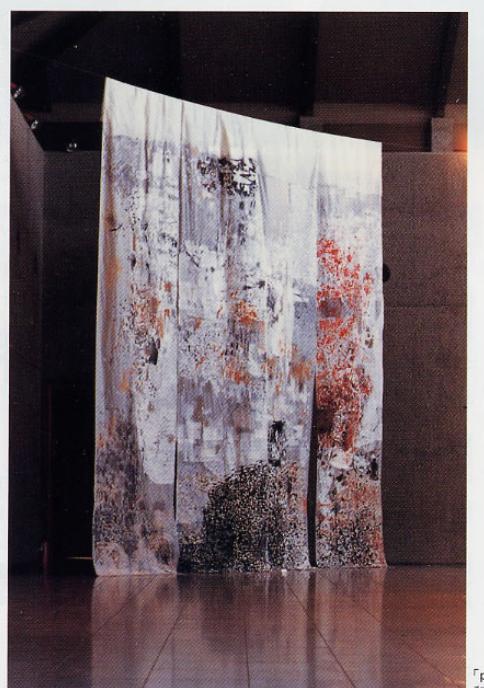
体の中に私の作品を取り込んでいく。

昨年夏、バルテノン多摩の野外展に出演したとき耐久性を考えて初めて布を使った。それ

は紙のように絵具を吸収し、滲ませる。薄い

布と薄い紙、外光を透し、風を通わせる。自

然と一体化する。



「piu」 740×680cm  
和紙、ケミカル和紙、アクリル絵具 1988年



「MESUDA No1~8」 115×55×240cm 和紙、ケミカル和紙、アクリル絵具 1989年



めるのかも知れない。



めるのかも知れない。

喋っていて快い、ビールを飲んで喉越し

がいい。同じように、描くことに於いても息が詰

まるようではいけない。例えば、線を描く。

その線はどこまでも息が抜けていくこと

か、呼吸ができるということ。画面の隅々ま

でも、息が通っているというのがとても大切

に思える。

その危うさは私の身体の感覚にあってい

る。弱く脆い紙を基底材に使うのは床の危

うさに關係があるようだ気がしてならない。

足心が骨の床を感じていているように、

私の手の動きや鉛筆や絵筆の接触感が紙を求

むのです)

\*ケミカル和紙手漉き、和紙に特殊樹脂加工を加えたもの。

# WA SHI 1

## 和紙の魅力

平面と造形の各々の分野で、和紙を素材に独自な作品を作り続けている2人の作家にレポートを書いていただいた。日本の文化と風土——。和紙を表現手段として選んだとき、作家は同時に2つの大きな相手から自分の表現行為を問い合わせられている。

## 古文書の甦り、 都市の甦り



村上善男

津輕に移住して、間もなく十年になろうとしている。津輕十年。いさか、感慨が浮かばぬこともない。大半を住んだ生地の盛岡や、制作に於て比較的の進展をみせていた仙台を後にした出立なので、果たして制作生活に、津輕がプラスするかマイナスするのか、不安がなかつたといえども、しかし、そうした漠然たる前途の不安を打ち消してこの地は、このように屈折した心情を持つて飛び込んだ美術家を、誠に「津輕風」としかいいようのない仕方で、しつかり受けとめてくれたように思つた。今稿のテーマに即して語れば、さながら、たっぷり水性絵具を含んだ極太の筆が、手漉和紙に触れたときに、あのすばやい色の浸潤に似て、たちまち津輕の町並みにつくつに浸つてしまつた。

こうした町中に、他都市に比較し、古書店、古屋、質屋、古道具屋が、いさざか多めに存在している。町並を、根こそぎ破壊する戦災がまったくなかったこと、文系の旧制高校が置れていたことなど、前出の四業種にかかるのかも知れない。拙作のここ十数年のシリーズは、この町で生まれた。まず、材料としての古文書である。

写真から想像していただくほかはないが、拙作の、ほとんどすべての下地は、綿または麻生のキャラバンス地に、ジェッソンによつて、固目の基底部をつくることに始まる。その上に伴の古書店や道具屋で手に入れた古文書（縞目）が切れてはらはらになり、しかも、歴史資料として価値のないもので充分）を一枚一枚たんねんに貼りつける。この際、ありていに書けば、メデュームが濃ければ紙を生じ、薄ければ剥離を招く。そこはある程度カコンにたよるはかない。

これはなんの作家か？ さすがに今日、紙漉町に、紙漉屋は一軒残らず消えてしまったが（記録では、明治末にはまだ三軒残っていた）、清水の湧く水場が二箇所、紙漉盛んなり（マンジ）町に釘打ち」と名づけた。正とは弘前市で、津輕藩の、しるしでもあつた。釘打ちと工房を訪ね、紙それ自体が

（美術家）

は、大方の読者も経験を持っているはずの、地面に、五寸釘を投げてつきたて、点と点を結ぶ遊びの、あの「陣取り」合戦からきている。木版で掲られた古文書を見る側の余計な興味を誘発させぬよう裏返しに貼りつけ、偽の町並みをつくりだす。これからが勝負だ。

偽の城下町に、陣取りの釘を打つ。まさか本物の釘を打つわけにはいかないので、8ミリ程度の丸い絵具のかたまりを、点々と置くのである。そして、点と点を、手描きの線で結ぶ。点々が、人間に見えてきて、無数の人間と人間が結ばれているように受けとられても、それは一向にかまわない。また、点群が、古都に降る雪に見えてもかまわない。（こうした物語の総體が、「正町に釘打ち」シリーズであり、この二月に開いた村松画廊企画展の「黒石府下之図に釘打ち」の作品群である。そこで再び和紙（私の場合は古文書）だ。

和紙をベースにしようと試みたのは、弘前に移る前からで、70代の「気象シリーズ」と名づけた。気象像をイメージした仕事の頃から、白石和紙（宮城県白石市・遠藤忠雄工房）との接触である。

（正町に釘打ち）と思える遠藤和紙にうなつた。このような工人の紙の上に、なにができるだろう。また、白石の旧家・片倉家が所蔵している（紙布）の衣裳にも參つてしまつた。白石は

凜とした和紙風土だ。

和紙は手ごわい。和紙に描くなど、至難の業に思え

てきて、試みを中止した。

振り返ると、津輕で、「津輕風」のY氏（工房）故人を

訪ねたのは、移住の丁度三年前である。雑誌のルポ

の仕事であつた。

華やかな色彩にいろどられた北斎風な図柄が、びつ

しりと上房を埋め尽してゐた。その脇に、なんとも

く見る、強度を求めて下貼をした古文書の、描き

たしたランダムなバターンがあつた。

あの下貼の古文書が、拙作に甦り町並みをつくつ

たといふは、あまりにもうがちすぎだらうか。いわ

ゆる（良俗）を否定、または肯定的媒介にしたアートをまさぐるのは、私の課題と思ふ。

幾層にも貼り重ねた和紙（古文書）の、やや黄ばん

だ色層の上に点を置き、線で結ぶ。

和紙（古文書）の重なりがつくりだす図像に都市を

幻視する。この作業は、漉いた紙を板貼りするとき

のよう、慎重さと根気がいる。和紙と切り結ぶの

は、容易なことではない。が、同時にこれほど魅力

的なこともない。

町並みをつくつてゐるのである。因にシリーズは、（正町に釘打ち）と名づけた。正とは弘前市で、津輕藩の、しるしでもあつた。釘打ちと工房を訪ね、紙それ自体が

（美術家）

は、大方の読者も経験をしているはずの、地面に、五寸釘を投げてつきたて、点と点を結ぶ遊びの、あの「陣取り」合戦からきている。木版で掲られた古文書を見る側の余計な興味を誘発させぬよう裏返しに貼りつけ、偽の町並みをつくりだす。これからが勝負だ。

偽の城下町に、陣取りの釘を打つ。まさか本物の釘を打つわけにはいかないので、8ミリ程度の丸い絵具のかたまりを、点々と置くのである。そして、点と点を、手描きの線で結ぶ。点々が、人間に見えてきて、無数の人間と人間が結ばれているように受けとられても、それは一向にかまわない。また、点群が、古都に降る雪に見えてもかまわない。（こうした物語の総體が、「正町に釘打ち」シリーズであり、この二月に開いた村松画廊企

画展の「黒石府下之図に釘打ち」の作品群である。

そこで再び和紙（私の場合は古文書）だ。

和紙をベースにしようと試みたのは、弘前に移る前

からで、70代の「気象シリーズ」と名づけた。気象

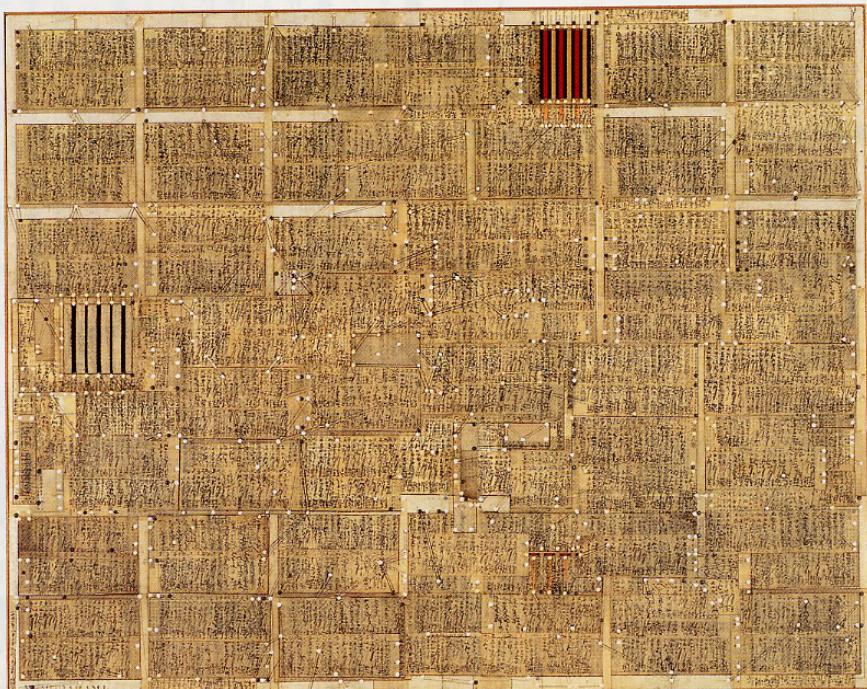
像をイメージした仕事の頃から、白石和紙（宮

城県白石市・遠藤忠雄工房）との接触である。

（正町に釘打ち）と思える遠藤和紙にうなつた。このような工人の紙の上に、なにが

できるだろう。また、白石の旧家・片倉家が所蔵し

ている（紙布）の衣裳にも参つてしまつた。白石は



「黒石府下之図 油懐町に釘打ち」182.5×231.5cm アクリル、キャンバス、和紙 1991年



「黒石府下之図 後大工町に釘打ち」231.5×182.5cm アクリル、キャンバス、和紙 1991年



権尾正次

貴い品といえましょう  
かつて日本人は、紙を日常生活の中へどんどん取り入れ、ありとあらゆる品物をつくってきました。次にあげてみますと…

鳥帽子(えぼし)、陣笠(じんばし)、鉄砲道具(てつぱうどうぐ)、弓矢道具(ゆきゅうどうぐ)、馬印(うまじるし)、采(さい)、軍扇(ぐんせん)、扇(わ)、提灯(ちとうちん)、旅道具(りょくどうぐ)、合羽(かつば)、紙衣(かみ)、紙布(しぶ)、夜具(よぐ)と蚊帳(かや)、染(ぬぐ)、傘(さかん)、食器(しょくき)、煙草入れ(えんとういれ)、望遠鏡(ぼうえんきょう)、顯微鏡(けんびきょう)、箱(はこ)、骨紙(ほねしき)たとう)、火消道具(ひしょうどうぐ)、看板(かんばん)、絵封筒(えふうとう)、紙難(かみな)、張子細工(はりこ)、双六(じょうろく)とかかる、組上げと替り絵(かみあげとかわりえ)。

これらは『江戸の紙細工』(誠文堂新光社刊)という本からひろいあげたものです。

私が一九六二年から現在まで三十年間、紙による作品を作りつづけてきましたが、ヒントは日本人が今まで紙にどのように手を加えてきたか、その技術を私なりに応用したものだと思います。子供の頃をふり返ると、「おくそばち」というものがありました。益出芸氏は「糊(ご)」という字をあてていますが、彼の「おくそ」の説明は「麻の皮からその表面の皮をこそげとったもの、内側の甘皮が白い芯で表面の皮がおくそである。おくそには、こしげた時にかけられた甘皮が混じるので、これをそのまま鉢や壺の底にうすく伸ばして貼りつけ、乾燥したものが『おくそばち』である」(『山干飯ことば集』より)とあります。かつての庶民が、本来は捨てられてしまつも今まで生かして使つてることに感心させられます。が、一九八八年ギャラリーTOMで発表した作品でセルロース(繊維素)からできいて、水が加わることによりセルロース分子間に水素結合という化學的要因が加わり、これが和紙の丈夫さを生む秘密があると科学的に説明されています。

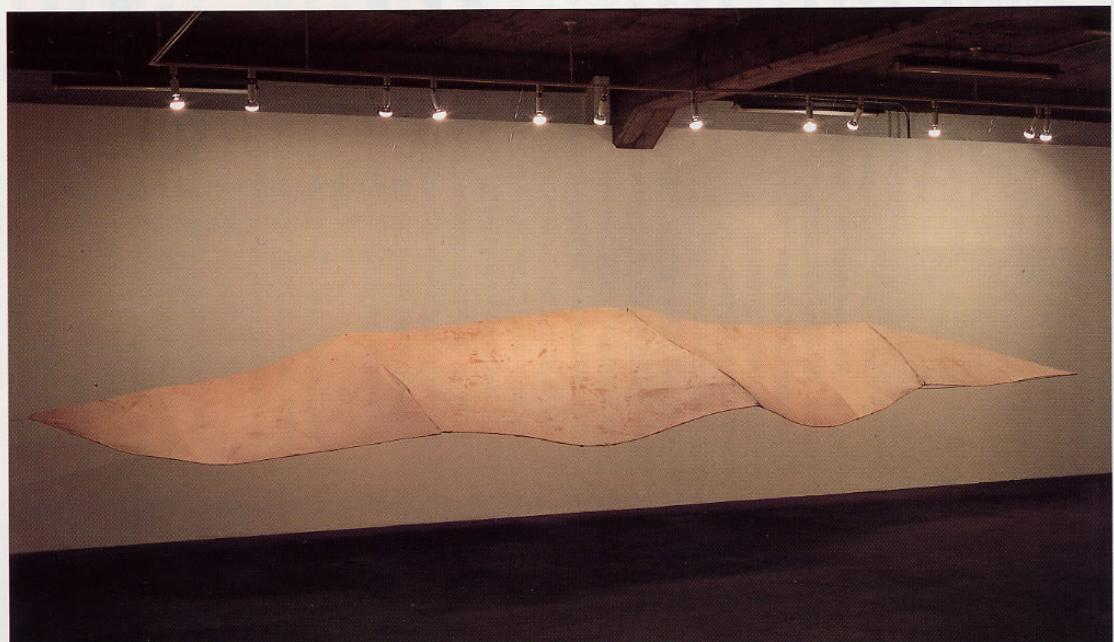
もともと絵を描いていた私は、針金を手の平や指先で確かめるように曲げ、立体の線を作り、そこへ和紙を何枚もはり合せ、造形作品を作りはじめました。多少無理であっても、一たん濡れた紙は乾く途中でのびたりもぢんだりして、針金でつくれた枠におさまるのです。あんなに頼りなげであった紙が乾いてくると、ピンと張って強固な面をつくってくれます。これは洋紙ではあり得ない和紙の特性だと思います。

はじめ壁面の上にレリーフ状に、私の作品はしがみついたり、ぶら下つてましたが、次第に壁を離れ、天井から吊されたり、床の上をはうようになりました。和紙がつくってくれる面も曲面で、空間を仕切る時に不ガとボジを同時に展開してくれます。作品を作っているうちに、ピンと張った面は太鼓の皮のように思えてきて、指先ではじくと、軽い音をたてます。紙の中に種子や貝殻の破片を入れて封じこみ、振ってみたらどんな音をたてか試みたのを、世界各地の紙をはり合せた作品で発表した作品で、中に砂を入れた作品を耳のそばで傾けると、意外に大きな潮騒が聞えます。目の不自由な方に触つてもおうと、世界各地の紙をはり合せた作品「触覚のために」も作りました。昨年、福井県立美術館で発表した「ラック・ボックス」も触覚の復権のために、海岸の漂流木片や、破けた硬球ボールの皮、シユロの毛など大きい箱に入れ、暗幕を吊しましたのですが、晴眼者は一体何が入っているのか触るところに不安を感じて、幕を開けてのぞきこもうとしていました。これでは私の意図とはちがつきます。この和紙を使って制作をつづけるには、のびたりちぢんだり、まるで呼吸をしているような和紙の生理に素直に従うこと、それもかつての日本人が和紙とどう接してきたかをさぐることによって、いっぱいヒントはあふれてきます。

昨日制作した五斗大の円環「ベーバー・サークル」(ストーン・サークルから思いついて)の中にたたずんでいると、和紙は自然となじむ素材だなあとしみじみ思いました。

# WA SHI 2

## 和紙の魅力



「浮き世」 205×825×71cm 和紙、鉄線 1991年



「ペーパーサークル」 510×100cm 和紙、鉄線 1991年

# Moving Now

社会や歴史との関わりの中で、絵とは何か、何がテーマになりえるのかと問う—。6期生、5名のレポートです。

全体性への希求

山本廣道



す。世界はあたかも脳内部の様に、情報と形が潜在的に貯えられています。私たちたちはその中から電気が走ったシナリオスの様に活性化し、情報と情報、形と情報を結び、世界を認識します。

現在は世紀末でもあり、人間は新しいパラダイムを求めて、新しい形で世界を認識しようとしているのです。

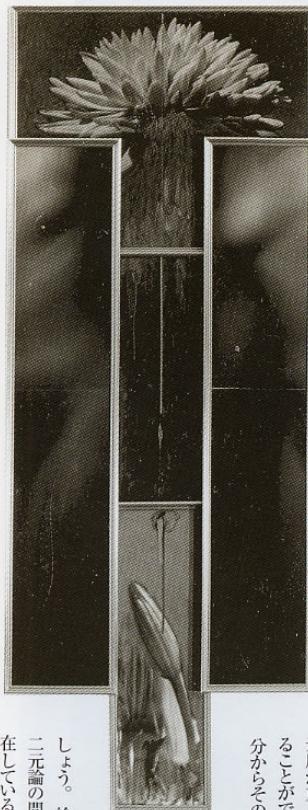
彼女は緑色の歌を歌うNo1 153×58cm 印画紙  
アクリル絵具、メディウム、その他 1989年

現存私に行っている制  
作作品のテーマは、二  
元論的な対立に基づく  
自己矛盾やバラドクス  
に关心を持つ制作を行つて  
います。それが  
絵画空間においては、直線と曲線、壁と床、  
あるいは色彩、シンメトリーといつ対立シス  
テムになつていくものと思われます。  
平面という「ワク」の範囲の中で制作を行つ  
ていると、それ 자체がイリュージョンの空間  
のひずみの中で処理されていくという矛盾を  
生み出していくことになります。それは制作す  
る行為自体、何か現実感がない、かりそめ  
の空間ではないかといふ気さえします。この  
行為を自分自身の人間存在に当てはめてみた  
時、どうしようもない虚偽、あるいは絶望感  
などといったものを感じずにはいられなくなつ  
てしまします。  
とくに、現実という対象を排除しているアーテ  
ィストにとれば、無意識における人間存在の  
根本的な問題として位置づけられているの  
かも知れません。しかし、どうしようもなく  
アーティストとして作品を制作している。こ  
れもやはり自己矛盾におけるバラドクスな

BOB SONG 200×300cm アクリル板 アクリルゴムアート

二二一・バタタイム  
川村克彦

私はここ数年、写真を  
引き伸ばした映像の上  
に、アクリル絵具で彩  
色したものをフレーム  
によってコンバインし  
た作品を作っています  
た。そこに使われている映像は、人物や花、  
機械の一部などをぶらしたり、ピントをはず  
して撮影した物やビデオ映像や科学写真の複  
写などでなりたっています。それらは私個人  
を中心とした世界の情報の断片です。それら  
を祭壇画の様に組み合わせ、新しい世界の連  
なりを表現しようとしています。その制作の  
根本にあるものは、生と死、心と脳を扱う最  
新的の脳科学であり、精神と物質の関係を量子  
的に扱うニューエンジニアエンスです。  
今後はそれにより人間の真理を考慮した、よ  
り演劇的、より心理学的な側面を加え、新し  
い視覚体験創造していくたいと思っていま



でしょうか。考えうるにこれは、人間として存在していること自体にもはや、二元論的矛盾が重くのしかかっており、それを回避することができない。さらにはそれ以上に、自分からその矛盾を望んでいくようななどころえあるような気がしてくるのです。個人に埋もれていくだけでは、孤立感を生んでいくだけでしょうし、社会に埋もれていくだけでは、創造性が欠如していくことになるのでしょう。絵を描くという行為 자체の中には、二元論の間に描れて立つ全体性への希求が存在しているような気がします。無意識の内に

行を、同一平面上に表現されていれば、一次元的対立を乗りこえたものとして画面上に定着していくのです。この絵画空間の中に、三次元的奥行が加味されていたならば、広大な空間の中でのんの支えもないまま、浮遊していることができるになります。



小泉雅代

私は淡路島の田舎で、92才の曾祖父から6才の息子まで4世代で同居して暮らしています。住んでいる家は100年以上前の古い家で、一部茅葺き屋根の所もあります。壁には御先祖の写真がかかるついて、屋根裏には御先祖の使っていた物(着物、襷、箱枕、おわん、箸、匙)がころころしています。私は御先祖ともいっしょに暮らしています。ここでの生活は決して便利な物ではありません。住んでいる家は



雛(ひな) 140×400cm 紙粘土、和紙、カシュー、全箔、アクリラ、ビーズなど 1983年

今日は「お針」と「老人会」という作品を制作中です。御先祖様の残したいろいろな柄の古布に縫を詰め込み、それを集めて形を作り、それにアクリラで微妙な色彩を作り、それと並んで櫛や箸なども使つつもりです。

今年は6月22日㈪～27日㈯コバヤシ画廊(東京・銀座)で「出産」というテーマで尾崎泰弘(私の夫)と一人展を開く予定です。家族も仕事を共にする夫とのコラボレーション。お互いに戦いながらも楽しむぞうです。ぜひ見に来て下さい。

私はモチーフにしてるのは、壊れた壁、壊れたドア、開かないドアです。19Cに滅びの美というのがもてはやされた頃があつて、それは見る人をランコリックな気持ちにさせたドア、開かないドアでもあります。19Cに滅びの美というものがもてはやされた頃があつて、そこにはこんなかたちが欲しいという思いはなく、ただし、これがまたよくなかったら、けはさけみたいと思ひながら、平面、矩形の制約をうけつづれました。平べったいおののが呼応しつつ全体がひびき合ふような空間、空気がつくりだされればいいと思っていました。いろんなもののみでそれがこうじて庭園の中に人工的な廃墟をつくったのです。

ではなく、難しい近所付き合いや4世代同居の煩わしさなど、都会の生活では考えられないような暮らしはあるのです。それでも私は好きでここに住んでいます。ここに何かが私をつかんで離さないのです。ここに生きて生きて、そして自然に生まれて来るのが、私の作品なのです。私はずっと以前から女性として、妻として、嫁として、母として作品を作つて来ました。タイトルも「結納」「嫁入り」「離」「菊」「赤子」「お食い初め」「初節句」「角隠し」「祝宴」など、ここで生きて、密着した物がほとんどです。

今は「お針」と「老人会」という作品を制作中です。御先祖様の残した物がほどんどで見えたのです。私はずっと以前から女性として、妻として、嫁として、母として作品を作つて来ました。タイトルも「結納」「嫁入り」「離」「菊」「赤子」「お食い初め」「初節句」「角隠し」「祝宴」など、ここで生きて、密着した物がほとんどです。

ティーアの巻 225×630cm 木、レンガ、石膏、アクリル絵具 1989年



## 廃墟

伊能敬子

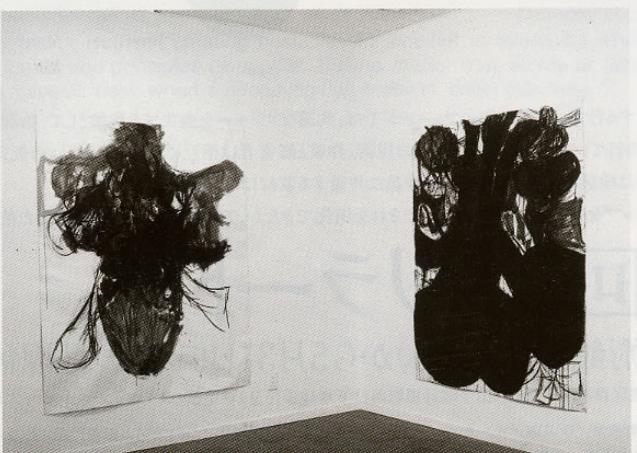
制作を続けていく中でテーマといえるようなものは、今のところ「かたち」である。やみくもに自分の手を動かし、線をひき、色をぬりこめていく。はじめから、こんなかたちが欲しいといふ思いはなく、ただし、これがまたよくなかったら、けはさけみたいと思ひながら、平面、矩形の制約をうけつづれました。平べったいおののが呼応しつつ全体がひびき合ふような空間、空気がつくりだされればいいと思っていました。いろんなもののみでそれがこうじて庭園の中に人工的な廃墟をつくったのです。

今まで)紙に木炭で線をひき、パステルで色をぬつていくん作業を続けていく。しかし、21Cになろうかという現在「絵画的」なだけを表現しているわけではありません。見た人の空想の力によってロマンチックな気持ちにさせたり、現代人の持つストレス、生活、精神状態を表現しています。今後もこのコンセプトを追求していくことを考へています。

## “かたち”

藤沢江里子

力と戻ってきたが、最近は、ありふれた誰でもしつているかたち。例えは幾何学形態が存在していることを考へる。有機的に幾何学的な形態のどちらを描くかではなく、ある力の方向を有した流れが最終的に成された“かたち”――(私が)提出するかたちとなるのだと思う。



162×130cm 紙に木炭、パステル 1990年

当然ながら、  
すべて原子で構成されている。



物質をアートに変換する行為。現代美術のフィールドでは、共通なメジャーを喪失する代償として、物理学的な思考を逸脱することが了解されている。価値自由空間での模索。作家と鑑賞者は相互に理解しあえるという仮定のもとに対峙する。残念ながらその成否は検証不可能であるが。全作品に共通する素材はアクリル絵具。ホルベイン・スカラシップを手にした作家がどこまでそれを消化できたか。アクリラの可能性を追求した彼等の一年を見てください。

## 第5回アクリラート展

目黒区美術館 5月20日(水)から5月31日(日)まで 月曜休館(最終日は午後3時まで)

- 目黒区美術館(目黒区目黒2-4-36・JR山手線目黒駅西口下車徒歩10分) ● 主催: ホルベイン・スカラシップ実行委員会 / 共催: 目黒区美術館
- 出品者 井上亨 / 宇野和幸 / O JUN / オノ・ヨシヒロ / 勝野正則 / 木村裕 / 黒川洋 / 小関栄司 / 近藤勝波 / 佐々木高信 / 高野麻紀  
王征夫 / 崔恩景 / 根之木正明 / 長谷川仁 / 平町公 / 松崎朋子 / 村井俊二 / 柳川文秀 / 橫須賀幸男 / 吉田富久一 (以上21名、50音順)