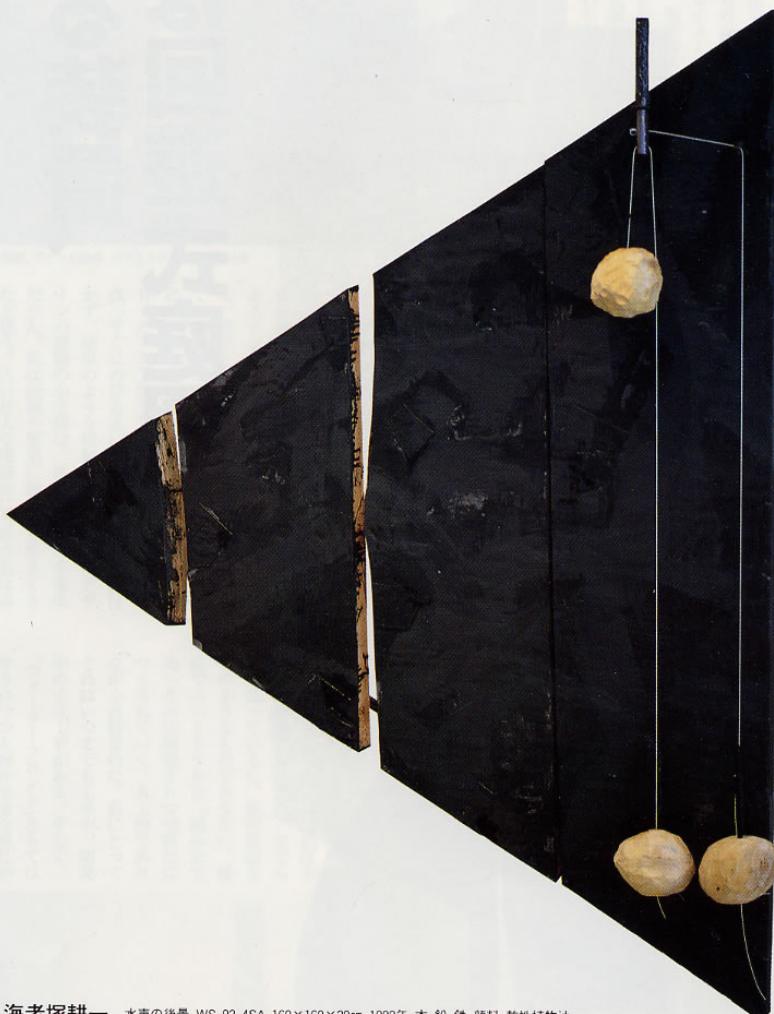


ACRYLART

アクリラート・VOL.19



海老塚耕一 水声の背景 WS-92-4SA 160×160×20cm 1992年 木、鉛、鉄、顔料、乾性植物油

Even though there is certainly something about materials which cannot be expressed in the context we have so far accepted, there is something at the bottom of the multi-layered image. And if there is, can't we erase that image by cutting it up and painting it over?

思考する装置、 あるいは回遊式庭園。

海老塚耕一



「水の影—感光から」
244×78.5×69.5m けやき、あさだ、顔料、乾性植物油 1989年(撮影 山本利)

作品を作ることは、自分の中に事件を起こすことだと作家は言う。
言葉では語れない、どんな言葉にもならない新しいできごと。
それを捜すための装置が作品である以上は、
見る人によって感じるものが違ってきて当然なのだと。



■えびづかこういち 1951年横浜市
生まれ。79年多摩美術大学院美術研
究科修了。75年の個展を皮切りに、以
後毎年個展を開催。これと平行してタル
ト展に多数出展。86年第6回インド
トリエンナーレ、87年の第19回サンパウ
ビエントー、など海外での活動盛ん。
最新の展覧会は、92年 横浜の作家たち
91 横浜市民ギャラリー、91年 平櫻田中
賞受賞。

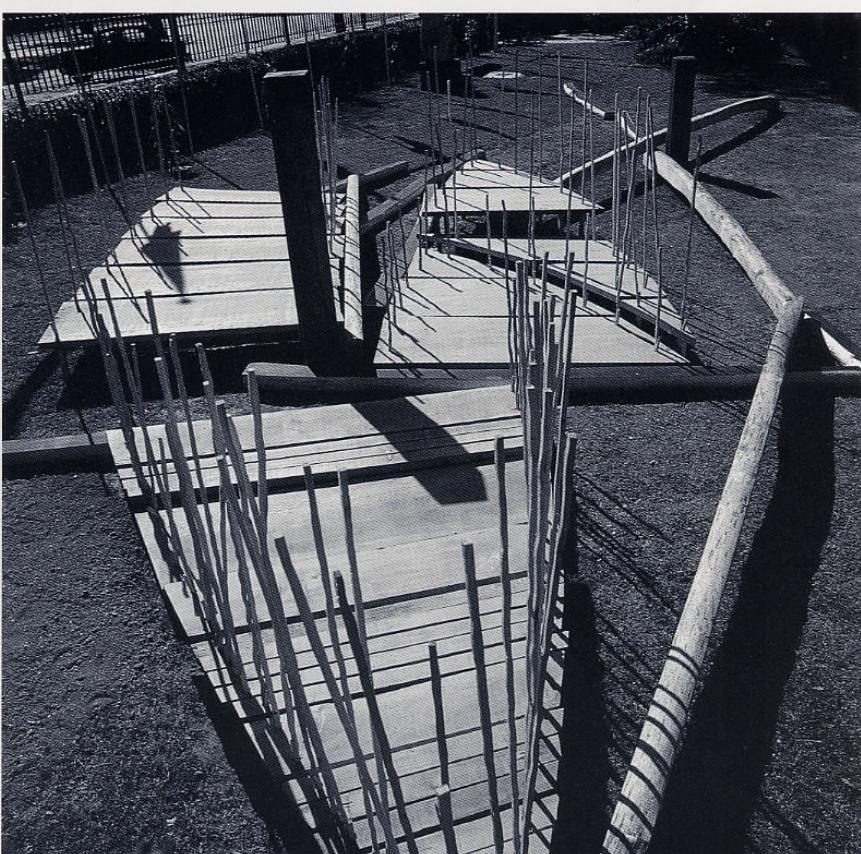
● まず、素材に対する捉え方からお話を始めたいのですが、海老塚さんの作品には、いろいろな素材が見られますね。鉄、フェルト、石炭、ゴム…。とはいえる主体となっているのは木で、そこにも相当のこだわりがあります。そのあたり、どう捉えていらっしゃるのか。

● 確かに木はいろいろな表情を見せてくれるし、面白いんだけど、むしろ、僕のこだわりというのは木に対してではなく、素材に対するものなんです。というより、素材とはいっていい何なのか、そして、それと関わっていくこと、ということはいいたいということなのか、ということを常に考えてきたということですね。その始まりは、法隆寺の回廊なんかを歩いていて、木の表面や形に惹かれたんですね。木というのは、どれひとつとして同じ質を持っていないでしょ。同じ種類でも育った場所や時代によって違うし、そういう意味では、同じ木はないわけなんですよ。そこ、「精神的にさまざまな意味で誘惑される自分を見て、興味を持った」。それで、幾度も通っているうちに、今度は、その表面とか形を、逆に展開することを考え始めた。つまり、カービングではなく、モダリング。木の内部からきた構造を表面に出したい、たまたま表面であったものを削って、新たな表面を作るのはなく、その逆の構造で彫刻したり、切ったり、割ったりして、あ、それそれがそれの質を持つている、全部違うな」と実感した。けやき、樟、松…木の種類によって、表面の表情ももちろん違うし、例えば、作業している時に木屑を吸い込んだ僕の身体反応も違う。こういうことをすべてが木の僕に対する抵抗であって、こういった抵抗をきちんと考えていいないと、素材としての木は捉えられないのではないかと思ったわけです。

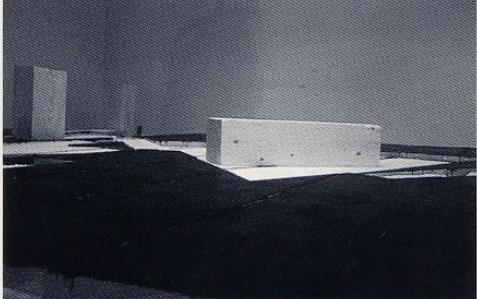
● 素材と対話することにより、創作のための単なるマテリアルとしての素材ではなく、内部構造を伴った「素材」として立ち現れる。

● と同時に、それは、恣意性からの解放もあるわけです。今、物質と簡単にいわれたけれど、それに伴う恣意性というものは絶対につきまとっています。現代美術の流れをたどってみても、「こんな単純な言い方をしてはいけないけれども、もの派以降、何でも素材になるじゃないか」といろいろな物質を素材として強引に引き込んできたけれど、その恣意性の問題は解決されていない。

つまり、木なら木にはさまざまなイメージがつきまとうわけですね。例えばここに、木イコール自然、という一般的な文脈があるとしましよう。けれども、今はくらの回りにある木のほとんどが植林たとことから



「連闇作用 S85IN」230×1000×600cm 木、顔料、乾性植物油 1985年(撮影 山本耕)



「連闇作用—水の窓より・春S90TO」
90×690×510cm 米松、石灰、顔料、乾性植物油 1990年

に表し出する。我々があらかじめ知っているもの、学習の中で作られた物質ではないものが少しは見えるんじゃないか。そう思って作業をしてい

たわけです。一方で、これはえらい處に入り込んだなと感しながらね。そうこうしている時に出会ったのがイバン・イリイチの「H₂O」という

本で、そこでイリイチは、「スタッフ」という言葉を使っていた。あ、「これ

だと思ったんですね。スタ「フ」というのは、石膏どりをする時に混ぜる

綿などもこう呼ばれる様に、素材ということなんですが、イリイチは、歴史観のない素材という意味で、伝統が明文化された力タチではないと

いう意味で、マテリアルと対比して使っていた。で、僕もスタッフとい

う言葉でものを考えたらどうかと思った。木それぞれの性質ではなく、

僕の恣意性、イメージのものに見る木でもなく、木というスタッフで、大きな木を買ってきて、また焼いたり、削ったり、割ったり、挽いたり

してみた。そうすると、さっき言つてた木の抵抗が面白くなつたわけです。素材をねじ伏せるのではなく、僕とその木が相互に抵抗し合つて

作品ができ上がりつてくる。そこに、論理とも考えられるし、知覚とも考えられる、そんな柔らかな感覚が生まれた。僕の感覚であり、また、木の感覚であり、ものでは示せるけれど言葉では示せないもの、どんな言葉も持つてこられないような力タチが成立した。そうやって僕の作品は

成り立つてきたんですね。

●しかし、そういう物質のもつ記号性は、言葉が記号であるかぎり、どうしてもなくならないのですよね。

●そう。絶対あるんだけれど、それを少しでもなくしたい。素材に対する僕の勝手な思いこみを、できるだけなくしたいということでやつています。それはある意味では、サミコエル・ベケットの「コード」を持ちながら」ではないけれど、そこには誰もしないかも知れない」実態のないものを待っているのかもしれないけれど、論理だけで考へてもどんぐん袋小路に入つていくだけですね。美術の延々とした系譜の中で、我々はさまざまのことやつて来て、特に20世紀の初頭のキュビストたちの時代から、素材に対する論理は高い選択の中で構築され、的確に把握され、さまざまに考へられてきたわけですよ。さらに今、そう、80年代くらいから、そういうものも捨てようと/or>いる。それを支える精神がどこにあるのか、そして、そこで何ができるのか、ですね。かつては、確かに、こういう論理で作品を作つてゐるというのがあったのだろうけれど、もう今は、そんな時代じゃない。論理だけじゃ作品は作れないぞ」という独特的の緊張が僕の中にあるんです。

●だからこそ、素材にこだわると?



「歴史、水成岩」115×116.5×15cm いちょう、きはだ、顔料、乾性植物油 1992年

黒、黒」と表示したらどんな顔するかな、と。それを示さずにやつてゐるのですが、みんなの勝手なイメージを解き放てば、違った黒が見えてくるんじゃないかという試みです。

そして、そつやつていけば、素材と精神が同じレベルで作品になつていく。素材から来るものをこちらでどんどん受けしていくことができる。

受けたいたら、そこでいろんなことを考えるだろうし、いろんなものが見えてくる。まだ知られていないいろんな世界が向こう側にあって、その中に自分の世界があつたり、こちら側に向こうの世界があつたりする」ともわかつてくる。境界も見えてくる。だから、そういう道をつけ、振幅や刺激を起こすための装置。それが、僕の作品なんです。

●装置という意味は、作品に触れるとよくわかります。海老塚さんの作品の前では、人それぞれにかかり方は違うし、感じ方も違う。こういう思いや、こういう感動を見せたい、というのではなく、どう見えるかと

いうこと。「見せ方」ではなく「見え方」なんですね。

●それは、僕自身の「見え方」でもあるわけです。それが僕の経験についていくし、体験の中でまた、新しいものを作っていく。僕は、よく批評家に批評されない作品を作りたい、といううですが(笑)、他人のイメージや類推によって、言葉を使われないような作り方をしたい。とにかく装置なんだから、みんないろんな解釈をする、それでいいんです。こう見えるといわれてもいいし、全然わからないといわれてもいい。言葉が考える装置であるのと同じように、ものが、僕の作品が、考える装置として、たまたまそこにある。そういうことを、とりあえずは美術の中でやつている。

●さて、その装置の行方なんですが。

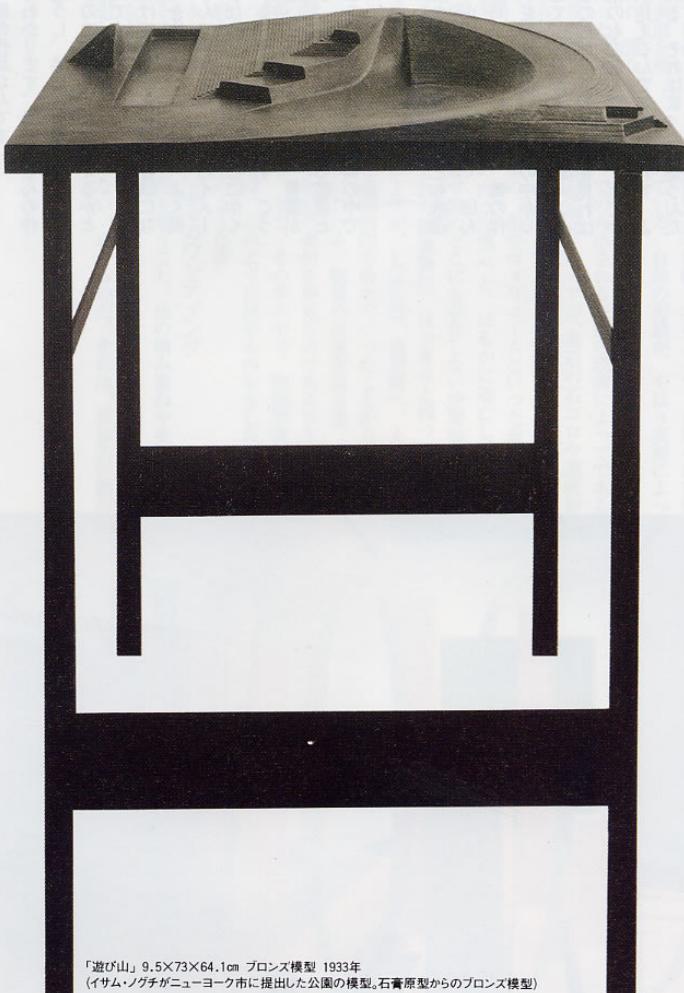
●今、僕がやりたいのは、かつちりと構築されていない、けれども構造化されている作品です。建築のように釘で止めていくのではなく、ぼんと置いていくといふか。庭と同じような空間ですね。もともと、僕の作品は、一種の俯瞰図としてのドローリングを何枚も書いて、その中から出てきた形を一定単位のモジュールに移して、設計図を引いて組み立てている。だから細密に計算されたものだ、その設計図を見れば誰でも同じものが作れるという性格のものなんだけれど、どこかに計算からはずれた部分というのが見えるんですね。それで、よくインスタレーションと間違えられる。それはまったく違うんだけれど、その計算からはずれた部分、結び目がほざけていくような感じというのは必要なんです。作品それ自体が、三次元の中にある絶対的なものとしての意味合いは持っていないですから。それは、まさしく庭の感覺といえるかもしない。土と根が一緒になつたり、水と土が溶け合つたりという空間。で、木は伸びるし、草も生えるけれども壊れない。そういう時間や変化を内包した装置ができればいいなと考えています。そこを回遊式庭園のように人間が歩いて、全体は見えないから肌で何かを感じる。そういふた生きた装置を作りたいと思いますね。



「連間作用 S-90LA」255×623×770cm 木、木炭 1990年(撮影 山本利)

Isamu Noguchiとの対話

イサム・ノグチの彫刻的風景を訪ねて 宇佐美圭司



「遊び山」9.5×73×64.1cm ブロンズ模型 1933年
(イサム・ノグチがニューヨーク市に提出した公園の模型。石膏原型からのブロンズ模型)

イサム・ノグチ回顧展が東京、次いで京都国立近代美術館で開催された。いうまでもなく彼は現代彫刻の第一人者ではあるが、私は彼が彫刻というオブジェをつくる人であるよりも彫刻的風景とも呼びええる。ある場所を作る人だと思つてきた。実際、実現はされなかつたが若い時につくった「遊び山」とか「形だけつくる遊園地」といった作品模型(二作品とも実現されなかつた)、「ヨーク、セントラルパークのためのプロジェクト」がそんな彼の新しい表現者としてのあり方を示している。もしそうなら、彼が遺作のようにして造り、そこで生活した瀬戸内海に面する彫刻的風景をどうしても体験してみる必要がある。この対談シリーズでは例外的なこととなつたが、以下のエッセイはイサム・ノグチに会いに高松まで行き、彼が遺していった場所との対話から生まれたものである。

(イサム・ノグチ 一九八八年逝去 享年八四才)



■イサム・ノグチ 1904年ロサンゼルス生まれ。日本で少年期を過ごし、自身渡米、彫刻家を志す。27年渡仏し、ブランクーシに師事。30—31年、北京で墨絵を、京都で陶芸を学ぶ。51年よりランプ・シェード(あかり)のデザインを開始。56年から58年にかけてハリ・ユネスコ本部の庭を制作。72年には香川県牟礼にてアトリエを設ける。86年第42回「ヴェネツィア・ビエンナーレ」アメリカ代表。88年逝去。



今春、札幌中央通り公園に完成した螺旋形の滑り台(スライド・マントラ)のための模型。この生活空間の中に置かれた「触る彫刻」には、「彫刻の真の意味、彫刻の経験は広げられるべきだ」というイサム・ノグチの主張が込められている。
(原型は1986年、ヴェネチア・ビエンナーレに出品された)

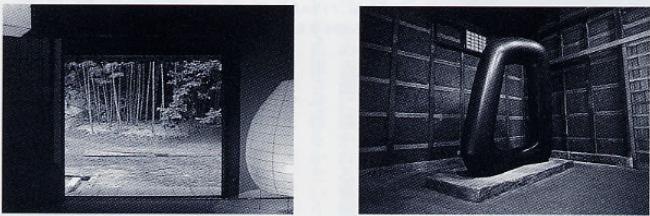
イサム・ノグチの墓は、高松市の東、牟礼の地にある。彼を助けて長年共に仕事をした石工、和泉正敏氏が、イサム・ノグチの意志をくんで、彼の骨の一部をその内に収め、またもとどおりに復原した直径二m近い自然石の墓が小高い築山の頂にすえられている。

入江から五十mほど登ったところだろうか。墓石のそばに立つと、入母屋形をした屋島の縁が左手に、入江はざんで凹凸のはげしい小さな山並みが牟礼の街をかこむようにあるのがのぞめる。(スケッチ参照) それはとりもなおさず、イサム・ノグチの彫刻的風景の大きな凹環をなす背景になつてている。

彼はオブジェを造るよりも空間=人間がそこに居る場所=をつくるのに情熱をかけた。彫刻という、環境から独立したオブジェはむしろ彼の現実のなりわいを支えるための技であり、僕の仕事はほんとうはこういものだったんだと、自分の仕事場、生活の場、墓所までを一体化して造していくように私には思えた。一九七二年に書かれた手記に次のようなくなりがある。(引用ーイサム・ノグチ回顧展カタログ)



入り江から登つくると、まず守護神のようにそびえる2つの石柱に出逢う。



S. ゲストハウス

T. 屋島

U. 入り江

V. 凹凸の激しい山並

W. 段丘の畑



画 宇佐美爽子

G. 頭骨のような石

H. 鼻骨のような石

I. ささげもの、幾何学的世界と有機的世界

J. 枯れた流れの下流、石組

K. イサムの住み家

L. 上の庭と下の庭を分かつ流れ

イサム・ノグチと永年一緒に仕事をした石工・和泉正敏氏(左)。この庭園の所有者でもある。



日本庭園には借景という考え方方が古くからあった。一つの場所が他の場所から独立して存在するのではなく、場所は相互に關係しあいひびきあうものであると考えられてきた。庭園は借景のなかに開かれて成立し、そこに遊ぶ人と関係を結んだ。とくに寺院といった半ば公共性のある場に成立する庭園は、寺自体の配列と深くかかわるとともに、寺の外部を借景として取りこみながらそのデザインが発想されたであろう。

例えば大徳寺真珠庵東庭七五三の石組として名高い細長い石庭がある。け

から)

「私は十七年間にわたって瀬戸内海を形づくる島の一つ、四国にある村、牟礼で制作してきた。私がこの地域に関心をもつたのは、一九五六、五七年にユネスコの庭園をてがけていたときに、そこで制作したことにして端を発している。二百年ほど前に建てられたサムライの家の解体され建て直された。それに私の制作する場所である壁をめぐらした場所がつくられ、さらに加えて二つの蔵納屋のような構造物が建てられた。」

イサム・ノグチは五十二才の頃はじめてこの地を訪れ、以後八十四才で逝去するまでの三千数年間を主にニューヨークとこの地を往復しながら仕事をしている。

和泉さんのお嬢さんの話だと、そこはもともと段丘上の和泉家の畑で、彼女の祖母が他界して畑のつまり手がなくなつてから、イサム・ノグチが自らの庭として設計図をひいて築山を築き、石を置き、木や草を植えかえて、ほゞ一九八二年頃現在の形をなしたといふ。

和泉さんのお嬢さんの話だと、そこはもともと段丘上の和泉家の畑で、彼女の祖母が他界して畑のつまり手がなくなつてから、イサム・ノグチが自らの庭として設計図をひいて築山を築き、石を置き、木や草を植えかえて、ほゞ一九八二年頃現在の形をなしたといふ。



イサムの墓、リング、頭蓋



墓からの眺望(屋島を借景に、右に石舞台、左に善のオブジェ)



ユーカリの木(手前に墓から続く桃の木、その奥にユーカリの大木)



リング(墓)を囲む桃の木たち

れども今は二重の意味で借景が死んでいる。細長い庭園の向こうに広がる畑、民家、街道、森、そして比叡山の峯々から空へと続く大きな風景があつた。それを凝集するようにして石組と苔による巾二間に満たない横長の庭園が回廊に側つてできあがつた。凝集するようには、小さくしただけではない。借景の運動を止め、それを静止する石組に変えた。庭を体験するとはその静止する石組と苔を媒介にして、こんどは精神の内に運動を回復することである。借景は外部へのひろがりだけではなくたと思う。庭はそれを体験する人の様々な感覚や行動の対応のなかでも存在したのであるから、回廊の一点からの視覚像は庭の仮の姿にすぎぬ。いわば見えない庭が、見える庭の借景にあつた。心の中に落ちてくる庭の石組はそう語りかける。

禅寺の石庭は感性を視覚から開放することにおいて意味があつたのではなかろうか。だからこそ借景は大切であった。そしてほんとうは私たちの全感覺を庭のなかに遊ばせねばならない。有名な龍安寺石庭にも同じことを感じる。

枯山水や石庭のほとんどが観光資源となり観賞用オブジェクトとして眺められるあり方には文化的な退廃を感じずにはおられない。

イサム・ノグチはそんな枯山水や石庭のあり方に对抗したのだ、と私は彼の生きている借景のなかで思い、彼の作った枯山水の川を渡りながら思う。スケール(尺度)が幻影となり、重さが浮き上がり、彼方の山が今この場の石のテクスチャーとしてさわれる感覚。

僕より一足先にこれを訪れ、その全容を記憶によつてスケッチした宇佐美爽子の一葉の絵をたよりに、イサム・ノグチの遺作をこしたどつてみよ。

墓石でもあるリング(力男根のシンボルA)が築山の上に立っている。私はかつて南インド各地を旅したことがあるが、ヒンドゥー信仰のある所ではどこにもこのようなリングが信仰の対象として祭られていた。もちろん、イサム・ノグチはその事を知っていたであろう。この自然石をこよなく愛したイサムは、自らの分身として



イサムが独創した石舞台
(築山から昇る月を見ながら独創したという)



草地を横切り、三日月のように蛇行している枯れた流れ



頭骨と石舞台



鼻骨のような石
(写真中央。右手前にG、左奥にFの頭骨)



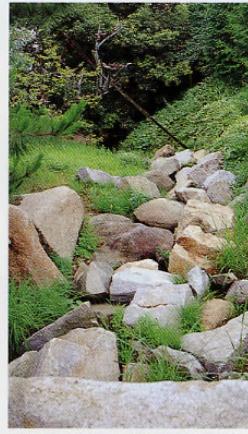
下流に行くに従い石は大きくなる



頭骨のような石(F)



頭骨のような石(G)



最も下流は、無造作に放置された石の流れ
になる



月石（イサムの墓がある築山のまわりに、
月石とF、Gの頭骨が配されている）

リンガを上の庭の頂に据えたのである。それを開むようにして桃の木が植えられ、それがB-Eの地点にのび、E地点ではそれが一本のユーカリの木になっている。桃の木は地元の産で、彼をめぐる女性達のシンボルであろうがユーカリはわざわざカリフォルニアから移植したもので、アメリカ人であった母親と深くかかわるのだと彼が語ったそとである。リンガ石をめぐる空間はなんともなまめかしい。しかし、イサムの墓石はリンガであると同時に頭蓋骨をも想像せらるのだ。それは、F、Gの石がそれ 자체で頭蓋骨を想像させるのと呼応している。リンガを配すこの半円に傾斜する築山はなまめかしいと同時にコスミック（宇宙論的）な感覚を呼び起こすが、それがDのリンガの断面のような満月石（僕の勝手な命名）によってよけい強調される。築山を区切るようにして流れはじめ、しの小さな水の流れまで小石から大石に到るグラデーションとなって蛇行する石の川は、C、Dの草地のストリーブを下る地点で何度も三日月のような姿を、こちらの動きに対応してあらわす。下の庭からアプローチすれば私たちはこの最も下流の無造作に放置された石の流れに先ず出会い、いつたいこれはなにかと驚かされる。そして上の庭の白砂の流れに到りつき、心が露のしづくとなって流れ落ち、やがて大河に変化する運動の世界に気づくのである。

F、Gはほとんど手を加えられていない自然石だが頭蓋骨の見立てもあることは明らかだ。しかし、それは人骨というよりも、むしろ動物たちのもの、あるいは生きもの一般の生のつかのまの姿をあらわすような形に思える。それらが対をなして両者の石の穴が両眼のくぼみと見えるよう位置からは、その中央に鼻骨のよう横たわる石を見てとれるだろう。下の庭が生の庭に対し、上の庭はシンボルの集合から言つても死の庭であると言えるのではないか。Fの頭骨の前に平らな石敷きの舞台がある。イサム・ノグチは、よくこの舞台で獨創していたといふ。死に向かって生をながめる場であつたろうか……。上の庭にはエロスとタナトス死と生満ちるもの欠けるもの、といった境界線をへだてる二者の対比に呼応するような、オブジェが



イサム・ノグチの住み家(玄関)



作品収蔵庫



石彫り断片、未完の作品群



イサム・ノグチの住み家(内部)



作品収蔵庫(内部)



上の庭と下の庭を分かつ、結界の円環する
石垣



石彫り断片、未完の作品群（結界の円環する
石垣のサークルで囲まれている）



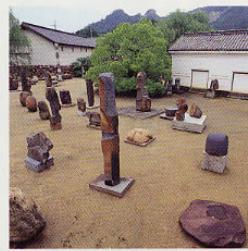
イサム・ノグチの住み家(中庭)



作品収蔵庫(内部)



石垣は、下の庭の出口へ通じる



道具小屋(右奥)と、石彫り断片



イサム・ノグチの住み家

墓地にそなえる“さけもの”（食物と箸のオブジェ。四角形の金属板は“天を映す鏡。”）



ある。さらに上の庭の西端には、墓地にそなえる食物と箸ということができよう（1）。写真からもわかるように、ここには抽象と具体、あるいは幾何学的世界と有機的世界といったイサム終生の葛藤のドラマが人生のささげものとして形をなしているのだ。お团子の方はインド産の鉄分を含んだ安価な砂岩だという。抽象彫刻は、八一年作の「天を映す鏡」とタイトルされた金属版の作品である。

下の庭はイサム・ノグチが逝去する二三週間前まで制作していたという仕事場である。思い思いにけずられた石たちがそのままの姿で道具小屋の倉の前に散在している。

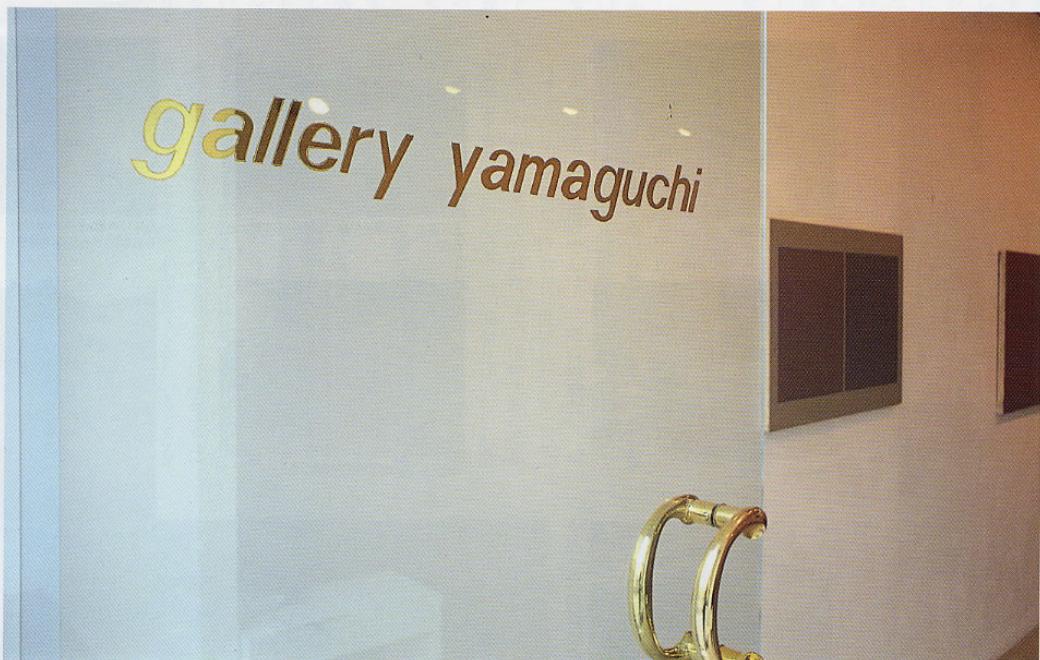
それらは私たちを良く見てくれば主張せず、むしろ何か一種盲点のようになんか存在したいと主張しているようだ。おまえ僕には思えた（O）。それはイサム・ノグチを誹謗することではない。

ブランクシーのあとで（二十歳代の何年かを彼はブランクシーの助手として働いた経験がある）抽象彫刻のさらなる展開の不可能性を知ったイサムが何を考えながら、これらの断片を削つたのだろうか。私はこんなに抽象彫刻という形式そのものが露出している場を他に知らない。呪術師が占いの場所としてつくる結界のように（特に中央アフリカ各地の呪術師の作法に多い）彼は円味をおびた、リングの縦断面の延長のような石垣のサークルを聖域としてつくった（M）。石たちにそこでどんな呪術をかけられたか。はたして彼はその呪術を信じていたか……。

牟礼のイサム・ノグチの仕事場跡は公開されているわけではない。私は和泉さんとプライベートに許可を得て、この生と死の象徴の庭に遊び幸運を得た。

これがパブリックに公開される日があるかどうか私は知らない。しかし、もし公開されるなら、なるべく立入禁止の標識のない、人が自由に石や草や空と戯れる空間であってほしいと思う。しかし、もしそうなればイサムの知力と感性を結集したこの場は容易く荒れ果て、なにか荒漠とした庭の廃墟に変わってしまうかもしれない。

ギャラリーやまぐち



ギャラリーやまぐちのオーナー山口氏は、取材中、結構いい加減にやってきただけですから、と何度も言った。しかし、設立以来10年、内外の現代美術を一貫して手がけ、美術館での展覧会まで実現させたその行動力には目を見張るものがある。型にはまらず、のびのびと自分の道を行く。団塊の世代の主宰する、まったく新しいタイプの画廊である。



山口 孝

サラリーマンからの逃走。

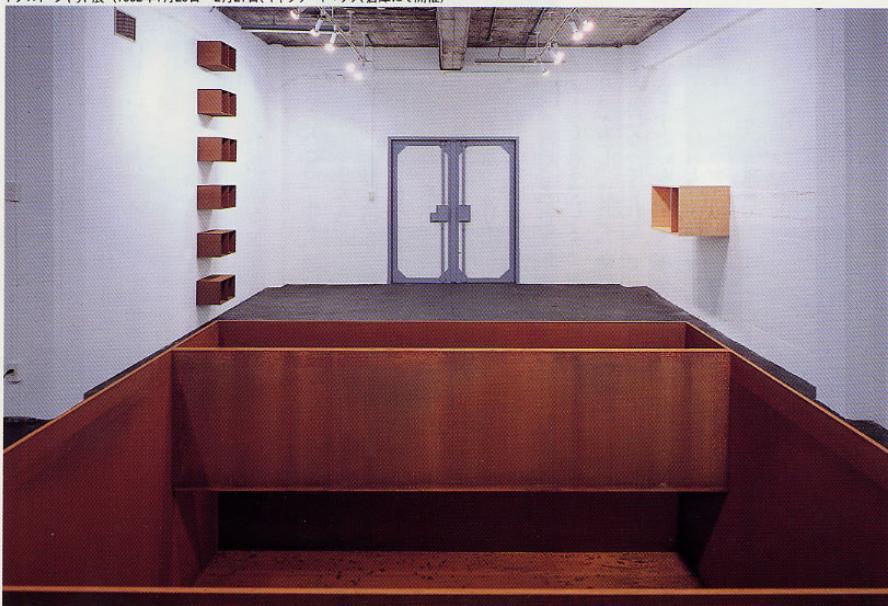
— 81年の設立以来一貫して現代美術を扱っていら
つしやいますね。扱っている作家の顔ぶれも、日頃
の活動もユニークだら、山口さん自身のキャラク
ターに興味をひかれます。

山口 そもそも僕が画商になつたきっかけは、不純

としてね(笑)。ひと言で言うとサラリーマンになり
たくなかつた。大学は経済学部だつたんですけど、3
年生ぐらいになると、そろそろ就職が決まりかける
でしよう。僕の場合、親戚がみんなサラリーマン
で、どことこの会社だから偉いとか、そういうたぐ
いの雰囲気でして、僕もほつておけば、同じようあらか
じめ敷かれた線路の上に乗せられてしまう。それが
嫌だつたんですね。なら、自分で何かするしかない
んだけれど、何をしていいかわからない。まだ、画
商なんて思いも付かないし。そんな学生時代を過ご
していました。

— それが画商になられたというのは?

トナルド・ジャッド展 (1992年1月20日-2月21日、ギャラリーヤマグチ、倉庫にて開催)



山口 いや、これもいろいろあります。もとも
と、この世界の知識もないし、知り合いでいるわけ
でもなく、就職したのも新聞広告を見てでしたから
ね。その画廊には、7年いたんですが、ビジネスと
しては、近代絵画や近代美術が主体でした。でも、
今から思うと、意識としては現代美術だったんです
ね。買い付けで、NYのサザビーのオーディションへ
行つた時も、コンテンポラリーのセクションを覗き
に行つて、買いつこしませんでしたが、面白いと思
つた。当時、ジャスパー・ジョーンズのナンバーの
シリーズが出ていて、これはいけるという確信はあ
つたんですが、その頃のお客さんのことを考えると

— でも、その後独立なつてからは、初めから現
代美術ですよね。オープニングが、イサム・ノゲ
チ、サム・フランシス、リキテンシュタイン、荒川
修作。すごい額ぶれですね。

山口 資金がなかつたですから、いきあたりばつ
りなんですが。イサム・ノゲチのマルチブルは、N
Yのジェミニアイの工房で見て、一眼で気いついて買つたんです。
荒川は個人蔵の物を買って、後
は、画廊に勤めていた時にお客様に納めた作品を借りて、何
とか格好をつけた。

— そこで、初めてマグリット
展で考えたような仕事が実現し
たわけですね。

山口 (笑)独立したのがオイ
ルショク直後でしょ。すべてが
売れなかつたんです。で、同じ
売れないなら好きなことしよう、
と。展覧会もしたかつたですね。
で、2回目がラウシエンバ
ーゲの版画とマルチブル。大阪
では初めてだつたんですけど、お
客さんがほとんど来ないで、も
うこの時点で銀行の口座残高が
限りなくゼロに近くなつてしま
つて(笑)。今でもまだ、持つて
ますよ、売れなかつたこの時の
作品。その後が、ハンス・ナムス
という写真家のジャクソン・ボロ
ックの写真展、次がスペインの
作家でピッテンの版画展。この
時は結構完売で、ひとと息付いた
んですけど、その翌年のステラの
マケットとプリントの展覧会は
1点も売れませんでしたね。これ
も大阪では初めてといふこと

勧めても難しいなと思つて…。今では信じられない
ような値段だつたんですがね。

自分が好きなものを
見てもらいたい。

山口 今でもそうなんですが、展覧会に関しては、
とにかく自分の好きな物を見てほしいということだ
けでやつてましたからね。ビジネスとしては、
マーケットがあつて、そこにこう売つらうというのが
あつて初めて成立する物ですが、そういうのが何も
なかつたですから。たゞ僕がいいと思う物をやつて
いただけ。で、結果的に見に来た人がつまらないと
いうならそれはそれでいいんです。こつちは好き
だ、でも嫌いだという人がいるなら、あらためて僕
もどこが悪いのかということを考える機会にもなり
ますし、新しい視点も持てる。そういうことをする
場所が展覧会だと思っていますから。

— この道に入るもうひとつ動機だった作家との
交流という面ではいかがですか。

山口 それも初めはどうしたらいいか全然わからな
くて、いきあたりばつたり(笑)、やつてあるうちに
徐々に道が付いてきたという感じですね。初めて作
家と相談してやつた展覧会は84年の五十嵐彰雄さん
なんですが、最初は、こちらから作家に展覧会しま
しょうというのかな、それとも向こうから言つてこ
られるのかなという感じで、どうしたらいかわから
ない(笑)。3年ほど前から交流はあつたんですけど
ね。ステラの時だつたか、何かけつたいたな画廊があ
るというので見に来て下さつて、その後も大阪に来
られる度に寄つて下さつたり、ちょうど、画廊を拡
張するにあつた時に、ちょうど、画廊を拡



張する時だったので設計の相談に乗つて頂いたり。僕も、よその画廊でやつていらっしゃる展覧会を見に行つて、好きで買つたりしてはいたんですが、自分の所の展覧会はなかなか切り出せなかつた。長沢秀之さんも別に知り合つたわけではないんですよ。みずゑを見て、面白いと思ったのでお電話して、アトリエへ伺つたりしているうちにじやあやううということになつた。87年にやつたジャン・ピエール・パンスマンも、独立する前から好きだつたので、会いについて実現したし、ハンス・ナムスの時は、LAの画廊で見てよかつたのでやらずしてほしと申し出たら、その場でレオ・キヤステリの写真部門のディレクターに電話してくれて、画廊のオーナーが後は直接話をしなさい、と。そういうようなことで、次第に広がつていつたということですね。

——それにもすごい行動力ですね。聞く所によると、先日の静岡県立美術館のジャッド展も、山口さんがきっかけとか。画廊の方からラインアチブを取つて美術館で展覧会開くのも珍しいですよね。

——それにもすごい行動力ですね。聞く所によると、先日の静岡県立美術館のジャッド展も、山口さんがきっかけとか。画廊の方からラインアチブを取つて美術館で展覧会開くのも珍しいですよね。

山口 大変でした(笑)。作家の思いと僕の思いがうまく合致したからできたんですけれど。僕も初めての経験ですから、新聞社の文化事業部や評論家の方々にも相談に乗つてもらつて、いろいろ方法を考えただけですね。基本的に既存のシステムで巡回するのではなく、手作りというか、美術館と作家と商議が一緒になつて作るという形の展覧会をしたかった。だからいろいろ動いたんです。ただ心配だったのは、静岡県立美術館の空間が今までのジャッドのイメージと違つてしまふ。床は絨毯だし、壁はファブリックだし。けれど、彼は意外と気にしないで、やる気になつてくれた。で、彼が実際に作品を展示するところが、僕なりにいろいろ考へていたんですねけれど、すべてはずれた。発想が違つたんですね。

山口 ジャッドに関しては、ロンドンのワディントンというギャラリーを通して、89年に、一度展覧会を取つて美術館で展覧会開くのも珍しいですよね。

——展示というのは重要ですよね。特にミニマル傾向の作品においては。

山口 それは、演出ということではないんですよ。僕も、以前、桑山忠明さんに教わつて、かなりそういうことを意識してきましたが、今度のジャッドにもあらためて教えられる所が大きかったです。普段我々がジャッドを知る時には作品で知るけれど、彼の仕事は空間も含めてのこと。ある作品をそこに置くことによってすべてが生きてくるということを



平面の作家展 Part I (1990年4月9日-28日、ギャラリーヤマグチ、倉庫にて開催)

美術は情報ではない。

——2年ほど前に「ギャラリーヤマグチ・倉庫」を作られたのも、そいつた展示を意識してですか。天井の高いいい空間ですね。

山口 いや、あれは、初めはもと引きのあるいい条件で手持ちの作品を見て欲しかつたというだけのことだつたんです。ここでは限界があるので、興味のあるお客様だけ連れて行つて、ビジネスをするための倉庫展示場。それが、できてみると、すごく

把握できているんです。ですから、作品をどう置くかを意識するのではなく、そこに作品を置くことによつて、状況が変わるものだということを彼は言つて、もう、現代美術の世界では、この作品はここに置くべきだという意識の持ち方は、すでに常識なんだといえるくらいの状況になつてもいいと思しますね。

——作家は、すでにそういう意識で制作しているのに、受け取る側がいまだにそうではないのは困りますよね。

山口 確かに僕も海外に行くと、何でもいいから送っている画廊というのは少ないのでしょう。例えば山口さんの作られるカタログなども、かなり上質の物だし、資料としての価値も高い。今、美術館などに行つても、そういう資料が皆無の状況ですからね。

山口 確かに僕も海外に行くと、何でもいいから送つて欲しいとよく言われますね。日本の現代美術に対する関心はすごく高い。浮世絵などを生んだ日本だから、現代美術にもさつといい物があるはずだと彼らは思つてゐるし、現にあるのに、資料がない。日本へ来ても何も見られなかつたという話もよく聞く。もともと美術というのはバーマネントなもので、画廊が1週間美術館が1か月やるだけの物ではないはずなのに、特に日本では、情報としてどんどん消費されるだけに終わつてゐる。新しいディスコなどの情報と同列で、今、これが新しいんだと言つう知識として受け取られるだけで、今の美術として素直に社会に受け入れられてはいない。これは何とかして欲しいですね。もちろんどんどん作られる作品すべてをパーマネントにすることはできないにしても、本当はそつでなければならんんだと言う意識を持ちたい。そういう状況に少しでも近づくためにも、美術がそれ自身として社会的な発言のできる場所がもっと必要なではないでしょうか。僕がジャッドを美術館でやつたのも、这么いふ思いを込めてのことなんです。

WOOD

美術の分野に於ける木材の使用は大変長い歴史があり実績もある。彫刻は当然の事として絵画の支持体、版画等になくてはならないものである。今回は、前回に引き続いて絵具と基底材の関係で木材を考えてみる。

写真-1 鈎葉樹(水平断面写真 200倍)



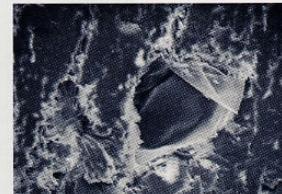
杉



檜

広葉樹に比して進化の遅れた木で、内部構造が簡単である。

写真-2 広葉樹(水平断面写真 200倍)



桜



ラワン

組織は複雑で針葉樹にはない導管を有している(中央の穴)。

●天然木

洋の東西を問わず絵画の支持体として天然木は愛用されてきた。西洋においては、ブナ、シナノキ、カシ、マツ(独)：クリ、ボプラ(伊)：カシ(フランドル)が使用され、我が国においても杉、檜が能舞台や神社仏閣にあるのが見られる。

天然木は針葉樹と広葉樹の二種がありどちらも利用されている。

針葉樹は1億3500万年前よりあり広葉樹に比して進化の遅れた木で内部構造が簡単である。そのために、成長が早く軽量で柔らかく狂いの少ない木材である。(写真-1)

しかし、松などは樹脂分多く絵画の支持体としては、揮発性油による樹脂の除去、シェラックニスによる目止め処置が必要。

広葉樹は8500万年前に出現した樹木で植物学的には進化した木である。

組織は複雑で針葉樹にはない導管を有していて絵具の定着は良好。(写真-2)

木質は堅く着色しているものも多く色素の染着に注意する必要がある。

天然木材は、①寸法安定性があり ②強度があることである。一方、木材自身が湿気の調整を行うために③水分結露がなく絵具層に影響を与えることが少ない。欠点は①菌類、昆虫に侵され易い②水分により反りの現象を呈する。

絵画の支持体としては、柾目板が反りの来ないものとして古来使用されている。

天然木を絵画の支持体として使用する場合は、繋ぎと反り防止に工夫が計られ更には絵具の定着や平滑さを求めるために布を貼るような工夫もなされている。

●合板

合板は、単板(ベニヤ Veneer)を相互に木目を直交させて奇数枚を接着剤で貼り合わせたものをいう。3枚合わせから9枚合わせまで各種あり、厚さも1mm—30mm位まである。大きさは91×182cm(三六板)、122×243cm(四八板)が一般的。接着剤の種類、接着方法によって耐水性に差があり、優れた耐水性を示す特類(水溶性フェノール樹脂)から3類(增量ユリア樹脂)まである。一般的なものは2類(ユリア樹脂)合板だが絵画の支持体としては1類(メラミンユリア共縮合樹脂)合板も用いたい。

a 一般合板

ラワン合板……ラワン材で出来たベニヤ

シナ合板……ラワン合板の両面にシナ単板を貼ったもの

ベニヤコア合板……木材単板を合わせた合板で表裏及び芯の材質は同一で共芯ベニヤと称されている。

絵画の支持体としては、シナ材、サクラ材などのベニヤコア合板が良い。ラワン材は表面が汚いことと虫害、それに色素の滲みの危険性がある。

色素が多い場合は、シュウ酸水溶液や過酸化水素水溶液などで漂白処理をする。合板に布貼りの場合はトラブルは少ないが、直接下地塗料を塗布した場合は、こまかに皺裂に悩まされる事がある。とくにアルカリ性の強い塗料、絵具の使用時に見られる事がある。また、合板の接着剤にユリア樹脂を使用したものは、ホルマリンを発生することがあり目止め材としての膠を硬化させ、フェノール樹脂を使用したものは茶褐色に着色することがあって色素の染みだしに注意しなければならない。

b 特殊合板

ランバーコア合板…ひき板(コア)を並べて、その表裏に直角に添え心単板を貼り、表裏単板を貼ったものである。

価格が安く、釘打ちし易い利点があるがコア部分が集成材のために、ひき板を並べた方向での曲げには弱い。

軽量合板…コア部分に紙製のハニカムコア、コルゲートコア、ロールコアおよび発泡スチロールなどを使用し、単板を表裏に貼った合板で厚さや大きさに比して軽量で丈夫。

●ファイバーボード(纖維板)

木材や植物纖維をユリアやメラミン、フェノール樹脂で固めたもの。

軟質、中質、硬質があり、絵画には硬質のものが良く利用されている。

硬質のものはハードボードという呼び名でテンペラ画、アクリル画等に用いられている。

ハードボードにも種類があるが、製造時に乾性油を浸透させて耐水性を持たせたものがT、無処理品をS、両面平滑仕上げをS-2-S、片面網目をS-1-Sと称している。

絵画には無処理品Sタイプのものが望ましい。

ハードボードは吸水率が10—30%あり水性の目止め材も良く付着する。

ファイバーボードの特性は

- ①広い均質な板が得られ、各方向からの力に耐えられる。
- ②吸湿、吸水性が木材より小さく同時に膨張収縮も小さい。
- ③加工が容易。

●パーチクルボード(削片板)

木材を細片にしてユリアやメラミン、フェノール樹脂で固めたものである。

日本にはホモゲンホルツ法による製造法が紹介されたのでホモゲンホルツ板ともいう。

单層、2層、3層、多層とあるが絵画の支持体としては3層のものを使用する。即ち、中心を粗い小片のもので、表裏を細かい小片で構成したものである。表面が美しいことと曲げに対して強い事が利点といえる。

パーチクルボードの特徴は

- ①幅方向の膨張収縮は小さいが、厚さ方向の膨張率は木材の2倍。
- ②吸水率は15—40%で絵具は良くつく。

●集成材(ひき板積層材)

ひき板や小角材を纖維方向に並べ接着させた再生木材で建材として大きな用途があるが絵画の支持体としては実例は少ない。彫刻には見られることがある。

集成材は天然木の節や腐朽部分を除去し作られているので強度の高いものが得られる。

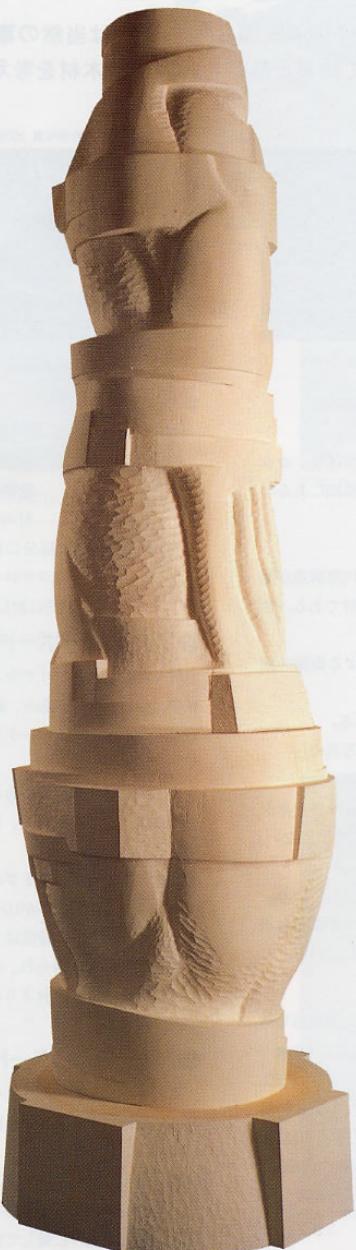
含水率も低く狂いは少なく「木より強い木」と称されている。

特徴としては ①長大木材が得易い。

②自由な形のものが得られる。

③安価で美しい。

Acrylic Painter Trend



Works of Floor「Corps」9105 250×70×70cm 木、アクリル絵具 1991年

CORPS～ニュートラルな形態。

川越 悟



白く、静かなうねりを見せて、すっかりと佇む端正なフォルム。CORPS(コール)と題された川越氏の作品は、人体のイメージを内包しながら、あくまでも形態として、そこに存在する。肉体という意味とともに、中身、実態という意味も併せ持つそのタイトルは、塗られた表面と内部、形態と内実の狭間を摸索する作家の思いを端的に表現して興味深い。

素材からユートラルであること。
僕の作品は、木彫である。主な材質は、木で、本物を製造して乾かし、彫りやすい楠。原本を複数枚用意してから寄せ木法を使い彫っている。
作品を作り始めた当初から、僕の扱う素材が木が主体であった。しかし、僕の中には、自在にいくつもの属性への信仰はほとんどない。自在にいくつもの属性への信仰はほとんどない。だから、色彩によって、素材感を覆い隠すのではなく、木の質感がいいとか、どこか懐かしい感じがいいとか、それは僕のやうな人間が持つ感情でありとした重量感がいいとか、それは僕のやうな人間が持つ感情であり、それではいけない。惚れ込んでしまったから木彫にならなければだめ、というわけではまったくなく、ただそれだけだ。

打ち出す方法は近代から現代の彫刻の歴史の中で重要なところではあったけれど、それだけでは今後の彫刻の展開にとって不十分であろう。僕としては、素材だけにこだわるよりもむしろ表面と内部の関係を大切にしていきたい。僕は木を素材として使っているが、表面を白く彩色することで、素材への直接的な視線の了解を回避したいと思っている。見る者の想像をより重層的に取り込むような素材へのアプローチが、僕の作品の性格を形成しているといえるだろう。

マツスからユートラルであること。発表を始めた84年頃、僕の作品は、ブリミティブな儀式性で語られることが多かった。いわく、祭壇である、骨である、などいろいろ言われたものだ。しかし、僕としては、その辺りのことは、意識的にも無意識にしろ微妙なところでやっていただけで、むしろ当時の关心は、彫刻そのものの解体して

もともとボリュームとしてのマッスがあるて、とにかくにあった。そこから膨つていくという従来の形ではなくて、質量を一度ゼロにしてから、それを再構築する。そのため素材を一度薄くスライスしたり、裁断したり、裁断したり、素材感に対しても解体するために、木に限らずいろいろなものを取り込んだなかから派生してくるイメージを追求して、スライスしたものや細く裁断したりしたものを円陣型に配置することにより、仮想空間のマップと求心性を暗示していた。

これらの作業は、教えられたことから自分を確立していく過程であったわけで、そこにはおのずと自分の原風景的なものがブリミティブに出でてこざるを得なかつたのだろう。それが、今と比べて、同じ作家のものとは思えないといわれる作品群を生み出したのだと思うが、87年のギャラリーK、88年のギャラリーAで、作品によって仮想の求心性を持った

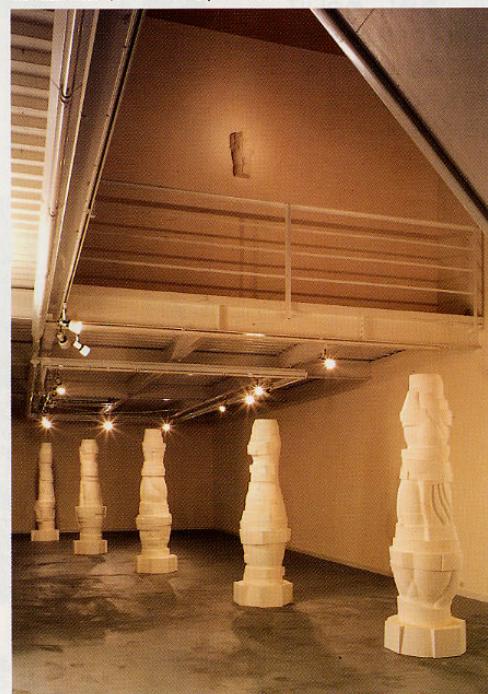
シリーズは完結し、その中から有機的曲面と四角い面を併せ持つ形態が、立ち上がりがついていた。それが今の僕の作品である。解体して展示してきた中から、ひとつの中を立ち上げて、よりベーシックな彫刻をそこから始めたということだ。

同様で、一部塗らない部分を残したりといふ実験を重ねていたが、最近においては、むしろ、形態を全面に打ち出すために、均一に塗り重ねる方向に進んでいる。白という色を使っているのは、塗られた表面と内部との関係性の中で、質感が変わつて見える。つまり、一種の浮遊感をもたらすといふこと。それと、ニュートラルな色だから形態の関連性が分かりやすいということによつて。白であることによつて、物体的・物質的な具体性が消失して、視覚的により一層強調されるのである。

こういつた色との関連性は、今後、フォルムの展開と共にさらに変化していくものかもしれない。特に最近に至つて、僕の作品は、ほとんどよじれ、ふくらみやくびれに動きが出来て来ている。これがさらにつかくなり、やがて崩れていくのか。そのぎりぎりの一線で、僕の模索は続いて行くのだろう。



Works of Floor 後作品「Corps, 9201」、前作品「Corps, 9204」
108×320×130cm(a work with 5 pieces)木、アクリル絵具 199



View of Exhibition in the Soko Tokyo Gall
[Corps. 9101~9105]

絵画表現の支持体として木材が利用されたのは、古くは原始時代まで遡ることが出来るだろ。おそらくその頃は、今のように木材で平滑な面を得る事は技術的に困難であったろうし、凹凸のある木や石といったものに彩色したり描いたりする事自体に、ある意味が存つたのだろ。そこに描かれる事柄の意味よりも、木の形や凹凸との関係において彩色されたり描かれたりする事の意味が問われていたのだろ。木はさまざまな時代や社会に於いて絵画表現の支持体として意味の生成の一因として使用されてきた。6-17世紀頃は板の上にテンペラの技法で、15世紀には、レオナルド・ダビンチ、ピートル・ブリューゲル、そしてヤン・ファン・アイクのゲントの祭壇画等、多くの油彩画が板を支持体として描かれたようになる。これは絵画がルネサンス期を境に、より描かれる事柄の意味(記号の透明性)が問われるようになつたのに対応して、画面の平滑さが求められたからだらう。そうした点で木は、乾・湿によるようになる。これは絵画がルネサンス期を境に、支持体として支持体であると言える。

「木」の物語を 超えて

単なる支持体でもなく、経験の中に
潜むイメージとしてでもなく、
その中に存在する何かと
出逢うために…解体し、あるいは
組み立て、表面をつくり、色を重ねる。
木という物質と真摯に対峙することで
新しい表現を生みだしている
2人の作家からのレポートです。

WOOD.

無限に薄くなる事が望まれ、できれば絵画の形成という事からは、なくなる事が理想であったと言えるかも知れない。

私が木を作品の基底材として選択したのは、単に彩色したり描写したりする事の為の支持体として選び取ったのではないし木といふ素材の持つ意味を抽出しようとしたのでもない。また制作過程における素材との直接的な関係を制作の契機へと転換させようと思ったからではない。私にとって木といふ素材は、大きくゆるやかな起伏を持った曲面や、表から裏へとまわり込んでゆく面、よじたり、断ち切られたりする面を持つ支持体を作るというもぐるみのために選ばれたといってもいい。木は色々な意味で豊かな表情を持つた素材である。木といふ材質の持つ均一性、固さ軋らかさ、筆や鉛筆を通して伝わる感触が、描く事に直接、間接に何かを与えていける事は否定できないが、私の関心が、そこにあるのではないことも確かである。

私は何ものかを見るとき、その事柄とその属性、あるいは物とその属性とを同時に見ることは出来ない。屈折する光と写し出される空の青さによって私達が海面を見る時、同時にその内に透明な海水を通して見える海中や光の届かぬ海底を思い起す事が出来る。目をこらして海面を透かして海の中をのぞき込むと、そこには岩や砂、魚たちや海草が潮の流れにゆらめいている。そしてそれが確かに海の中であることを感じとるのは、一方で目をこらしてのぞき込んだ海面の記憶によって支えられているからだと言つてもよいだろ。

そしてそれを確かに海の中で見ることを感じとれるのは、一方で目をこらしてのぞき込んだ海面の記憶によって支えられているからだと言つてもよいだろ。

しかし、二つのことを、同時に見ることが出来ないとすれば、いつでも一方は記憶によつて想い起こさないもの、また見えてはならないものとして存り、

れ、遮られる。そしてそれらは連続する時間や記憶の断片へと移行するのではなく、包み込みながら、遮られるものとして現れる。

出来事としての 表面

稻憲一郎



出来事としての表面は、鉛筆のドローイングとアクリルの透明メデュウムが何層にも積み重ねられ透明な被膜に覆われる。無数の鉛筆の線は透明な被膜の堆積をより表面へと抽出し、表面による構成体の型に、あるところではより添い、あるところでは乖離し、視線を横へとずらし込む。さらに上層にオイルステイクと鉛筆によるドローイング。透明な被膜は不透明なものに覆われ、ある部分では半透明なものへと変質する。透明な層が広がれると、広がるほど、透明なメデュウムの堆積—被膜—は、より厚くなる事を要求する。

なにもないところに描く事は出来ない。支持体がないのかと裝つたとしても、それは何のものかの上に描かれたものとして、私は感じしるしかない。また、かといって支持体の素材の含意性に寄りかかって、工芸品に堕すのでないとすれば、物と事との間に描かれたものとして、私のそれの繰り返しの中で描れ動かなければならぬ。

私の眼差しは表層の一点に集約されるのではなく、あるいは道すじに沿つて意味の回廊を専かれるものでもなく、私の視線のどどいている、光と物の表面を、網膜に結像している一点一点で生起するものやことに誘われてさまよつていると言えるかも知れない。

そして私の作品にとって支持体とは、そうした物や表面での出来事の一つであり、記憶と現前、物と事、時間や空間の断片や集積のくずれの連鎖の中、どつちつかずのまま現出する作品の在りようへの試みである。



「Work 91-03」
80×130×13cm 木、アクリル絵具、鉛筆、オイルスティック 1991年



「Work 92-05」
210×180×18cm 木、アクリル絵具、鉛筆、オイルスティック 1992年

“物質的——” その一語の ジャンクションを通り…

建畠朔弥



物質で覆われて、様々な光を感じさせるようになるまで……。刃物、ヤスリ等によつて木の表面に刻まれた無数の傷が、再び木の内へと後退し、かわりに、形がその形体の構造上の特徴と溶けあい、新しい空間的リズムとなつて行く。繰り返し浮き上がり謎に充ちた言葉の存在を、色と形の混在(幻想)の中では消える細かな傷跡が、物の微かな呟き、永遠の中には見ざる事無く、永遠の謎を抱いてゐる。

以前、アルミの表面を、苛性ソーダを使って腐蝕させた一連の作品を造つた。金属の滑らかな表面を被膜で覆つてしまえば、酸化による曇りや汚れ、傷なども気にならないだろうと、始めたことだった。腐食が進む際の、黒い泡の湧き立つ微かな音の呟きを、指向性集音マイクでひろうなどしながら、アルミの表面が、白く瘡のように乾くまで待ち、さらに苛性ソーダの結晶を水に溶いては塗る作業を続ける。やがて、金属の滑らかな面も、偶然の傷跡もある。白く乾いた粉に厚く覆われた。その厚い層をワイヤブラシでかき落すと、そこには、何重にも段差のある凹凸が出来ていた。それは何かの風景のようでもあった。空漠とはしているが、砂漠のようではなく、むしろ岩山に似ている。岩肌には、無数の円形や記号が記されていた。そして、それらは總て、單一の言葉で書かれた灰色の物語の一場面なのだ。光語で埋め尽くそうと試みた。しかし灰色の記号、灰色の意味の群は、果しなく物質の中へと後退しなが

ら何一つ形に加えることなく、材質と一体化した單調な、灰色の謎を、繰り返し生産するばかりだった。金属質の言葉で書かれ、完璧な自立的質を持つたこの書はまた、物質の辺境を巡る旅の記録でもある。その極限までの簡潔さ故に、私はこの書を永久に理解できないが、ただ、辺境の予感の内に、幻想のページを繰ることが出来る。そこでは、人の造りだした形体も、曖昧な実体化しているだろ。形体は、その表面の少なくとも半分量が、形の逃亡(材質内部への)に晒されることで、自然それ自身に似始めている。自然の形態が、やはり表面によって保証されるとても、それは、物質の内に向うことによってのみ示される表面の現前によつてである。

……彫刻家H・ムーアが、海辺の石コロや漂流物を好んだということは、彼の説好きを表明している。漂流物の、形やヴァオリュームといった造形的要素が物質の内(辺境)へと、はるかに逃げし、そのことが、最早他のどこにも存在しない空間的痕跡となつて、それら漂流物にはつきりと残つていただからだ。ムーアが、しばしば、虚空間へ、えぐられた空間へと造形指向を強めていたことからも、彼は彫刻表現における、物質の辺境を巡る旅、極限までの簡潔な物語の表出を夢見たのであると、私は思つている。また、その夢の中で、物語の表紙に書かれた言葉は、このように読めるのかもしれない。“薄曇りの空のよくな夢”

● 色によるカウンティング

色によるカウンティング

色で空間を覆うことで、色の積み重ねや変化で、物質の内に向けた、永遠の物語のページを繰ること(読む)ではない、めくるのだ。それは、具体的行動の為

「木」の物語を 超えて

の、パフォーマンス幻想である)。ジョナサン・ボロフスキイの記録や行為、作品としてのカウンティングは、究極の幻想の産物、物質的言語に傾斜して行く思考の現前であり、そのことは、すなわち、無限に空虚に向けて、そのページを数えることにある。ボロフスキイのカウンティングは、その絶対的な單調さにおいて、物質の秘密の言葉を真似ている。

● アイルコンボネーションの幻想

(ISLE-COMPONENTS)

物質的……、その一語のジャンクションを通り、ごく日常的に永遠が出入し、そのことによつて、彫刻には、高速の微震動が生じている。島から放浪体が逃がれて行くように、形体から極小の永遠が逃亡する。私が色を塗るということは、永遠の繁雑な入りによって、高速で震動する形体表面のシミュレーションなのだ。このことはまた、以下の作品のイメージを、可能にするだろ。総ての構成要素が、小さくても強い長持を持つた造形的トリックを、共に有することで、全体として統一感をいたかせるが、言語的な意味における体系を持たないので、構成要素の一つ一つが、再び散乱してしまつてゐる状態。このインスタレーションには、予定調和の美しさではなく、形体の表面を走る、狂おしい程錯綜した想像力の痕跡が見られる。……様々な表徴が在る。いつか朽ち果てて、原初の意味に送り返されるまで、事物の中心近くにあって、虚無に抗い、ざわめいている……。アイルコンボ(ISLE-COMPONENTS)、島づくる要素群、一人一人の心の中の小さな島、仮設格納庫の中の半現実群……。

の、パフォーマンス幻想である)。ジョナサン・ボロフスキイの記録や行為、作品としてのカウンティングは、究極の幻想の産物、物質的言語に傾斜して行く思考の現前であり、そのことは、すなわち、無限に空虚に向けて、そのページを数えることにある。ボロフスキイのカウンティングは、その絶対的な單調さにおいて、物質の秘密の言葉を真似ている。

● アイルコンボネーションの幻想

(ISLE-COMPONENTS)

物質的……、その一語のジャンクションを通り、ごく日常的に永遠が出入し、そのことによつて、彫刻には、高速の微震動が生じている。島から放浪体が逃がれて行くように、形体から極小の永遠が逃亡する。私が色を塗るということは、永遠の繁雑な入りによって、高速で震動する形体表面のシミュレーションなのだ。このことはまた、以下の作品のイメージを、可能にするだろ。総ての構成要素が、小さくても強い長持を持つた造形的トリックを、共に有することで、全体として統一感をいたかせるが、言語的な意味における体系を持たないので、構成要素の一つ一つが、再び散乱してしまつてゐる状態。このインスタレーションには、予定調和の美しさではなく、形体の表面を走る、狂おしい程錯綜した想像力の痕跡が見られる。……様々な表徴が在る。いつか朽ち果てて、原初の意味に送り返されるまで、事物の中心近くにあって、虚無に抗い、ざわめいている……。アイルコンボ(ISLE-COMPONENTS)、島づくる要素群、一人一人の心の中の小さな島、仮設格納庫の中の半現実群……。



「アイルコンポーネントー1」 68×148×140cm 木、アクリル絵具 1991年(撮影 野嶋成美)



「アイルコンポーネントー2」 123×160×71cm 木、アクリル絵具 1991年(撮影 野嶋成美)

Moving Now

自然、社会、自己、生命…さまざまな概念が
揺らいでいる現代の中で、自分の表現を一つ
一つ確かめながら進む奨学者たち。それぞれ
の最前線から5つのレポートが届きました。

山田ちさと



図 only

なぜ絵を描きたいのか、
自我を守るために、絵を
描くことによって自我
を支えている。具体的
には疎外感からの開放。
又は世界に包まれた
い、抱かれたい。気持ちよくねむつていい。
は急展開してどこかへ消えさせ、平面があ
らわれる。そこには見知らぬバランスの気にな
る私の、誰かの未完成の平面作品。今度は
それを完成へともってゆく。地と図のかけひ
きまでをも含み、すべて他人ごとのようにな
る。そうしてできた作品がはじめての思いと何
ら関係なくそこに成立していることこそが、
そしてみる人がそこから勝手にそれぞれ何か
をひき出してくれるこそが、私にとって
の言い訳であり、はずかしながらも絵を続け
て描く根拠となる。

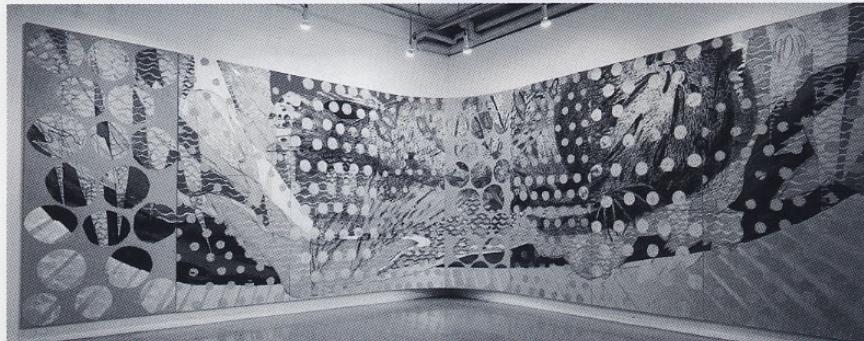
あくまでもはじめの思い、思い込みのあまり
の恣意性にはなんとかしなくちゃ。とりあえ
ず全てを因にすることで両方向への検証をし
たらどうだろう。思い込みを分析してバラバ
ラにし、通過点を越えても圖の日本にこだわ
ることで安易な成立で結着をつけないとしたら。

そして、やみくもに絵具をのせてゆくとある
時突然に、あるいはゆっくりと通過点がやつ
てくる。ある点、そこを越えるとはじめの思
いは急展開してどこかへ消えさせ、平面があ
らわれる。そこには見知らぬバランスの気にな
る私の、誰かの未完成の平面作品。今度は
それを完成へともってゆく。地と図のかけひ
きまでをも含み、すべて他人ごとのようにな
る。そうしてできた作品がはじめての思いと何
ら関係なくそこに成立していることこそが、
そしてみる人がそこから勝手にそれぞれ何か
をひき出してくれるこそが、私にとって
の言い訳であり、はずかしながらも絵を続け
て描く根拠となる。

と云つてもはじめの思い、思い込みのあまり
の恣意性にはなんとかしなくちゃ。とりあえ
ず全てを因にすることで両方向への検証をし
たらどうだろう。思い込みを分析してバラバ
ラにし、通過点を越えても圖の日本にこだわ
ることで安易な成立で結着をつけないとしたら。

（油彩）とタブロー
トグラフ）を中心に制作を行
っています。タブローのもつ直接的
行為、絵の具を支持体にたらしたり埋め込んだり、塗りこめたり、
剝き取ったりすることから創り出される筆あ
とや、絵の具の重層性。版画のもつ間接的表
現行為一版一版比較検討し、客観的に構築
して立ち上げがつく表現とが表裏一体となつ
て私の制作活動の全体を形づけています。

私は本来、自然現象、風光、水、森、天候 etc.
から受け取る自然観と、私自身の精神性と対峙
してシミズムを支持体を使って（ある意味では
水彩にいた表現、光を受け、すいこむ様なマ
チエルをつくつて絵を描きたい）と思います。



「水・エクスター・そしてそれから」
240×900cm シナベニア、アクリル絵具、岩絵具、
油絵具、銀箔、木炭、砂絵具、ボリ、とのこ 1992年

バイタル・イン・ポート 渋谷和良

現在、私は主に版画（リ
トグラフ）とタブロー
（油彩）を中心いて制作を行
っています。タブローのもつ直接的
行為、絵の具を支持体にたらしたり埋め込んだり、塗りこめたり、
剝き取ったりすることから創り出される筆あ
とや、絵の具の重層性。版画のもつ間接的表
現行為一版一版比較検討し、客観的に構築
して立ち上げがつく表現とが表裏一体となつ
て私の制作活動の全体を形づけています。

私は本来、自然現象、風光、水、森、天候 etc.
から受け取る自然観と、私自身の精神性と対峙
してシミズムを支持体を使って（ある意味では
水彩にいた表現、光を受け、すいこむ様なマ
チエルをつくつて絵を描きたい）と思います。

人：感情、感覚、情緒、意識
などが客観的に作品の中で
「生命感」を持って交信でき得
たのか？ で、きたのか？ それ
は昔から先人たちが探求して
やまない真理の一つと思えま
すが、私にとってある風景の
中に同化して、光や風や体を
つたわづくするその場の温度
に何ともいえない充実した氣
分になる時、絵の具とキャン
バスというオブジェをかりて
視覚に見えている風景（もの
や人物である時もある）の背
後にアリティーを表現できたらと思
います。もちろん絵は空間的構成物であり、
形と色の色相（絵の具と絵の具がかなつて
帯びる重層性）をもつて現われ
る統一體であつて、純視覚的空间に違つて
ません。その絵画は現代においては古典的視
覚藝術となつた感がありますが、私にとって
自分の開放と抑制の均衡の場になつて、精神
がとけこむリユーションが出来た時、うま
くいった時、何とも表現しえない快感を得る
ことが出来るのだと思います。

今後の方向としては、従来のエスキースの段
階では水彩でやつて大延ばしにしていく時に
油彩を使つていきましたが、どうも油彩のマチ
エルがしつくりこないので、水性素材を使用
してシミズムを支持体を使って（ある意味では
水彩にいた表現、光を受け、すいこむ様なマ
チエルをつくつて絵を描きたい）と思います。



風景III 610×910cm
アクリル絵具の上に油彩 1990年

人：感情、感覚、情緒、意識
などが客観的に作品の中で
「生命感」を持って交信でき得
たのか？ で、きたのか？ それ
は昔から先人たちが探求して
やまない真理の一つと思えま
すが、私にとってある風景の
中に同化して、光や風や体を
つたわづくするその場の温度
に何ともいえない充実した氣
分になる時、絵の具とキャン
バスというオブジェをかりて
視覚に見えている風景（もの
や人物である時もある）の背
後にアリティーを表現できたらと思
います。もちろん絵は空間的構成物であり、
形と色の色相（絵の具と絵の具がかなつて
帯びる重層性）をもつて現われ
る統一體であつて、純視覚的空间に違つて
ません。その絵画は現代においては古典的視
覚藝術となつた感がありますが、私にとって
自分の開放と抑制の均衡の場になつて、精神
がとけこむリユーションが出来た時、うま
くいった時、何とも表現しえない快感を得る
ことが出来るのだと思います。

今後の方向としては、従来のエスキースの段
階では水彩でやつて大延ばしにしていく時に
油彩を使つていきましたが、どうも油彩のマチ
エルがしつくりこないので、水性素材を使用
してシミズムを支持体を使って（ある意味では
水彩にいた表現、光を受け、すいこむ様なマ
チエルをつくつて絵を描きたい）と思います。

不確かなものの中で

茂井健司

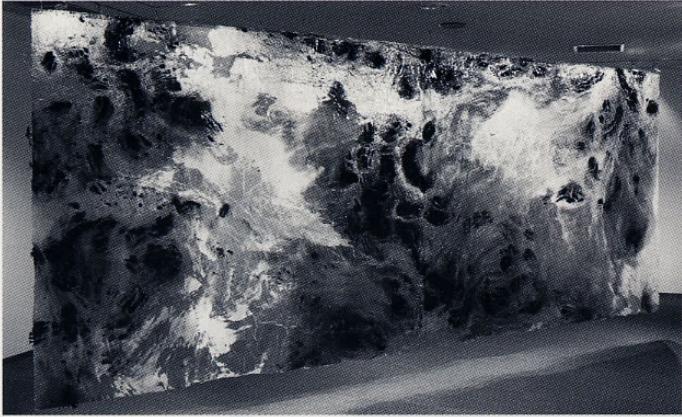
実。一つのエネルギーではないか。
そしてそれは「共生」というなかに求められる
個人の力を認め合つこと、生かし合つこと
につながると考えている。



内にある形

小瀧雅道

現在、私は手を合わせた形をおもにモチーフとして平面作品を制作しています。描き始めたのは1987年頃からで、現在ではしたいに手そのものではなく、大きなマッスとなつていろいろなイメージを抱き込みながら変化しています。形が形ゆえに宗教的に観られても私はかまわないと思っています。しかし、宗教のみを表現したいではありません。この形はいろいろな意味を持つてゐるのです。



振らぎ 280×430cm 和紙、アクリル絵具、ボリエステル樹脂 1991年

原風景

小林聰子

とても日常的なところで作品は生まれてる。それはカケラやスキマの形やひろったもので出来てゐる。わたしの手のなかで偶然のことが生まれてくるものたちの場合もある。それは「絵画」でも「彫刻」でもないような気がしている。それはとても曖昧なところにある。美術の歴史の延長上にもないかもしれない。あるビショニに向かつて作品はつくられている。歴史との関係は今、私がこの時代に生きているということだけだ。

埋め立て地の先は、奇妙に明るい人工浜か防波堤だ。様々なものが打ち寄せられている。それは、くらげや海草ではなく、何だったかも区別できないガラス、プラスチックのかけらやごみだ。海にあらわれ空気しさらされた、それらのモノ達は、人工のものでも自然のものでもない不思議な感じがした。たかがプラスチックのあせた肌合いで、私は生理的感覚さえおぼえた。今でもそう思つてゐるし、私の作品もそのようなものでありたい。曖昧でニュートラルな「埋め立て地」、それは破壊されつつ新たにつくられていく。人工的でありながら自然なのだ。私にとってそれはいつまでも工事中、開発中のイメージがある。そして、「ウォーターフロント」ともてはやされつとも何か空虚な感じがある。私は今までこそ昔から陸だつたところに暮らしてゐるが、私が制作のよりどころとする原風景はある埋め立て地だ。



風景 400×500cm 石膏、樹脂、アクリル、針金、その他 1992年(撮影 谷岡康則)



SIGN 1990 B-5 193.3×130.3cm 雲肌麻紙(越前)、岩絵具、顔料、銀箔、インク

1990年

holbein

ACRYLART

発行日 平成11年9月30日 発行所 ホルベイン工業株式会社
東京都葛飾区東池袋2-18-4 TEL:(03) 3620-0103

編集人 久保田幹夫

定価500円(本体400円)



これはいつたいカラージェッソ
ホルベインのカラージェッソ全12色。

カラージェッソ12色サンプル(50ml)を先着150名様にプレゼント
カラージェッソは、ジェッソの持つ特長を受継いだ原初的な絵具といえ、
粗野で隙間のある部分に制作の魅力を感じていただけると思います。
330ml、シリーズD¥1,200、シリーズE¥1,500、シリーズH¥3,000
●お申込は編集部宛に葉書で。“カラージェッソ希望”とご明記ください。
発表は発送をもって変えさせていただきます。

