

ACRYLART

VOL.2



墨田たけを 遍照86白と黒 260cm×250cm 木、鉄、和紙、布 1986年

"Trying not to give any damages to the material, I brush it up again and again by the wet cloth. Then this piece of work would be put to the outside for weathering. The power of nature gives a finishing touch to each color of wood, iron and cloth." TAKEO MOKUTA

■もくたけを 1910年兵庫県豊岡市生まれ。祖父(日本画家・僧侶)の影響で幼少より絵を描きはじめる。須田国太郎に師事。36~86年独立展に出品。この間、47年に独立賞受賞。49年に独立美術協会会員推挙。現代日本美術展、日本国際美術展などに招待出品。多数。「李田たけを—藝術の世界」展(伊勢・亀谷美術館)



気がつけば、 自然に木になっていた。

李田たけを

色と素材を風化させる。

このアトリエは、古い倉のようですが、お建てになつてもうかなりなるんですか。

戦後すぐにアトリエのために建てたんです。もう30年を越しますね。

お仕事はすべてここで、なさつている。

ええ。溶接や大きな木を切つたりは外でしますが、組み立てや仕上げはここでやります。いつもはそこら中に、道具がちらばっているんですが、今日はお見えになるときいたので片づけました(笑)。

外においてあるのも、先生の作品ですね。

そうです。私はでき上がった作品を何度も外にだすんですね。外において風化させる。木も鉄も布も色も、最後の仕上げは自然がしてくれる。

色も風化させるわけですか。

木は風化したものを使う。鉄は新しいものを使うことが多いです。

木は風化したものを使う。鉄は新しいものを使うことが多いです。

いんですが、鉄の鏽は簡単にだせるんです。ですが、色は風化したものに違和感をもたせないよう付けていかなければなりません。その度合が、非常に難しいですね。特に神経を使うのが切口です。どんなに古い木でも、切口だけは白い。そのままだと、そこだけが目を剥く。以前は日本画の顔料を膠で溶いて、それもできるだけ薄くして、何回も何回も繰り返し塗つていたんです。今は膠の代わりに、アクリルのメディウム——つやのない方を使っています。塗りつけたものは何日も外にだして、色を風化させます。早いもので半年、絶対にかかる時間がある。風化した素材だけで作るのは至くできるのですが、他の素材が入つてくると、それらが風化する時間をかけないといけない。年越しになることもありますね。

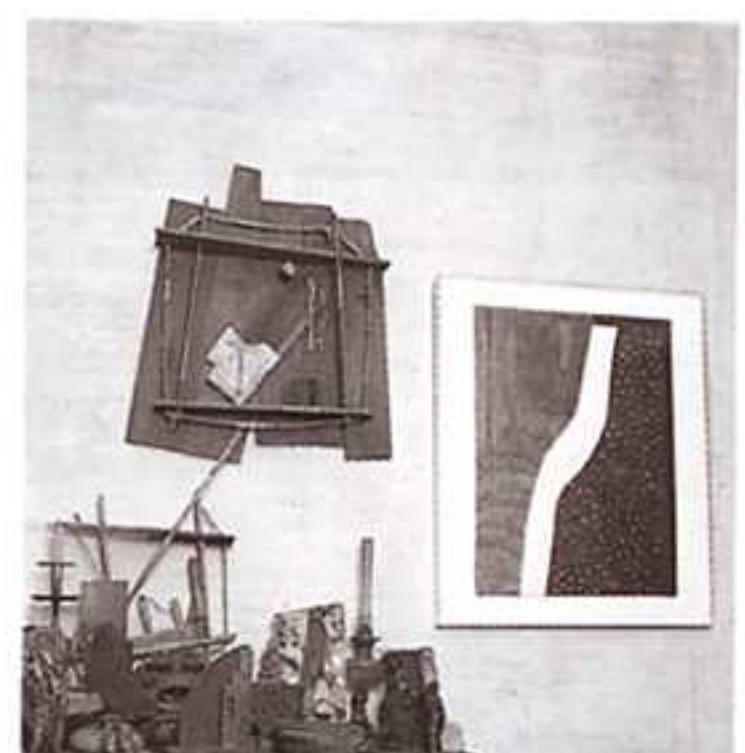
木の隙間に布を埋め込んだり、紙をコラージュしていくのにもメディウムをお使いになつていてるそうですが。

埋め込むのは、メディウムとボンドを使っている。紙の場合は上に色をのせますので、なおさらメディウムがいいですね。最近の作品だと、鏽びた鉄板の上に和紙を貼りつけ、色をさしているんですけど、色はメディウムそのものの色なんですよ。

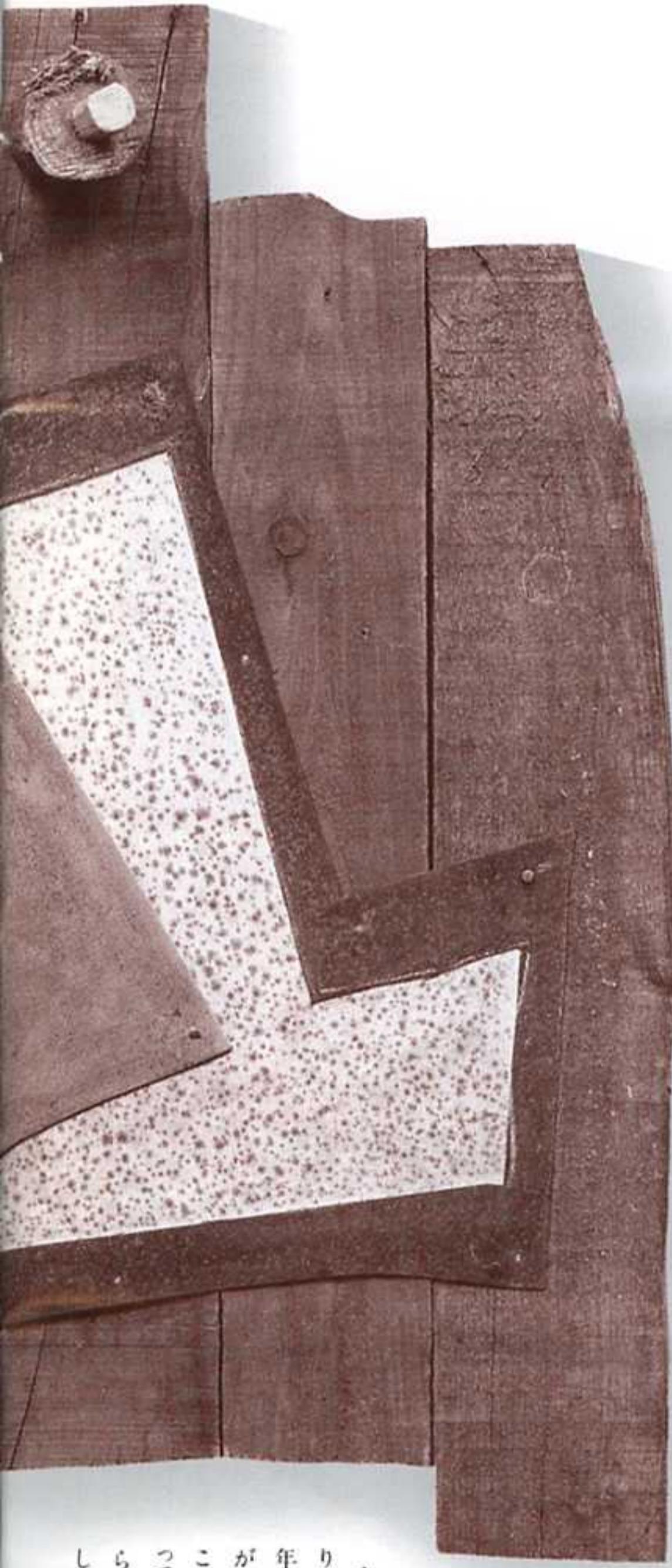
木肌には余り色はおつけにならない。

かつては木をキャンバスのよにして、色をつけていましたが、今は、木肌にはほとんどつけていません。なるべく傷めないように、軽く湿った布で拭く。あまりゴシゴシやると、染みついたものがとれるでしょ。何十年も何百年もかけ木に染みついたものには、不思議な味がある。ある批評家が私の作品を「考古学的」と評したことがありました。素材そのものが、戦争や大地震を知っている。それ自体が歴史をもつていています。だから色をたす場合には、色をいっぺん自然の時間の中に帰してやらないといけない。

子供のころの時間の中に、タイムスリップしたようだつた。鉄道の枕木、不思議な形をした金属の塊や木片、鉄くぎ、金でこ……。不思議な懷しさのあるアトリエ。そこでは時間はゆっくりと、しかも確実に流れ、道具も素材も作品もみな時間の衣を着ていた。「自然が最後の仕上げをしてくれる」という。色と素材と形が溶けあつて、より大きな調和に向かって、今も動いている。



4月に水彩画展をする。そのための作品が一点、壁にかけられていた。和紙に水彩とアクリル。



ボルトやビスで裏からしっかりと留める。

先生の周りには、ずいぶん不思議なことがありますね。

盛岡にいったとき、しばしば雨が降っている中を歩いてたんです。すると、雨の中にゴロンと木を撫で回していた。気がつくと、手で連れて帰ってくれって、訴えてきたんですね。



梵86-C-1 H61×W46×D9.5cm 木、鉄、和紙

1986年

木を使いだしたのは、いつ頃からですか。

もう二十五、六年になりますね。最初はコラージュをやっていて、鉄板、ドングロス、ガラス、石炭……いろんな素材を使つた。

中でも多かったのは布でした。それから鉄に興味がいって、気がつけば自然に木になっていた。そんな感じですね。名字も李田ですから(笑)。子供の頃、よくおばあさんに聞かされたんですが、なんでも私の先祖は江戸時代に宮大工の棟梁だったらしい。その辺もあるんでしょう。木は旅したときに集めることもありますが、今は、ほとんどほうぼうに手を回して、頼んで送つてもらう。古い何百年も前の家を解体するような話を聞くと、自分で見にいきます。拾つてきた廻材みたいですが、お金をだして買ってくるか、作品をもつてお礼にする。集めるのは大変なんですよ、これで(笑)。

木を組み上げていったり、「自身で鉄を溶接なさつたり、労力も大変ですね。

あまりそのことは意識しませんね。自分でやつているというより、後ろから、何か大きな力でやらされているという感じなんです。私は、作品していく木は、何回も何回も布で拭いていくんです。「愛を身じ込める」といつていふんです。愛が封じ込まれて、初めて芸術になるんだというのが私の自説なんですね。それは、自然に仕事をしているときに必ずてくる。それと、私は作品を組み上げていくのに、

接着剤だけでは安心できないんですよ。だから、

自分でやつていてるといふより、
後ろから、何か大きな力でやらされていてる。

ボルトやビスで裏からしっかりと留める。

先生の周りには、ずいぶん不思議なことがありますね。

盛岡にいったとき、しばしば雨が降っている中を歩いてたんです。すると、雨の中にゴロンと木を撫で回していた。気がつくと、手で連れて帰ってくれって、訴えてきたんですね。

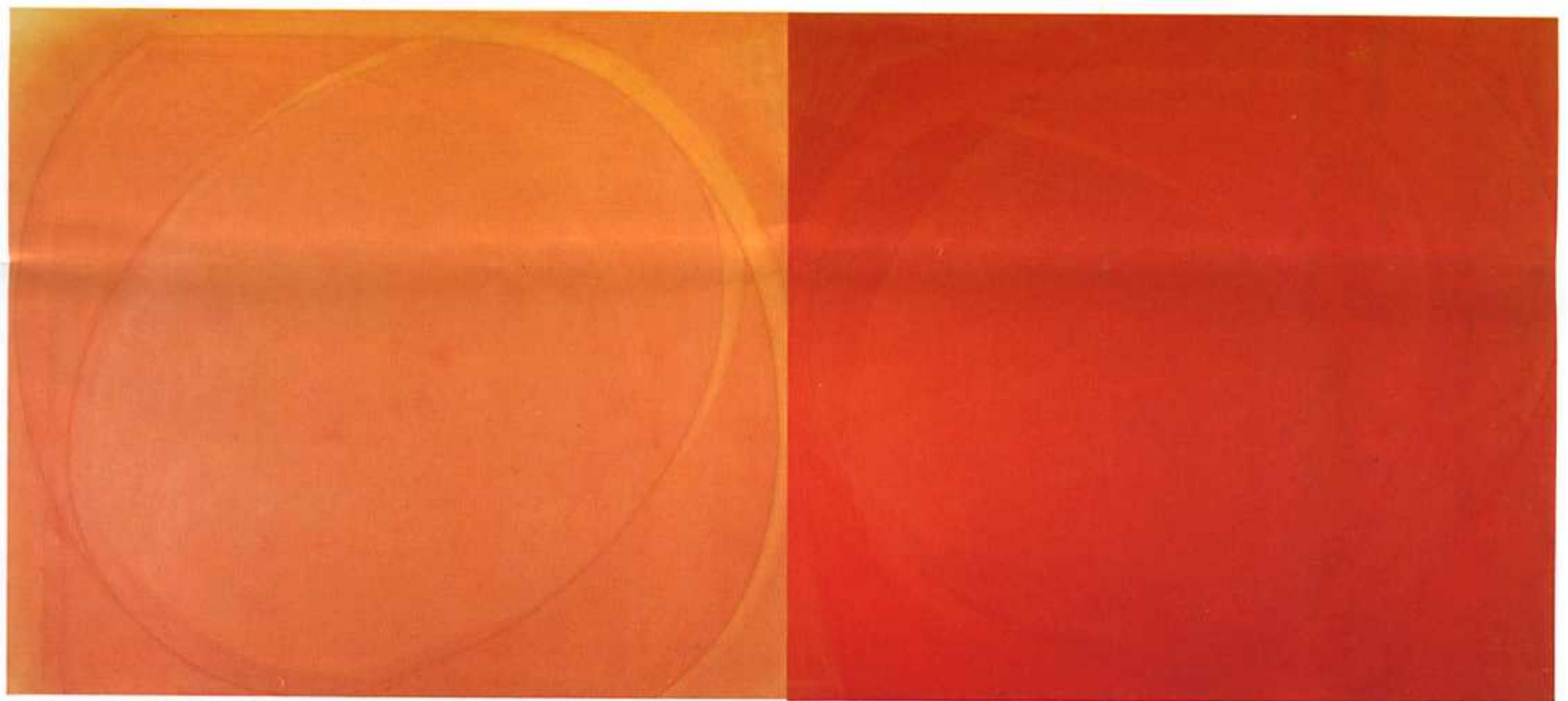
この前も近代美術館の方から電話がありまして、洋の東西問わず一作家で一点の作品を選んで、何か短い文章を書いてくれと頼まれた。ひとりの作家で一点というの困ったなと思いながら、受話器をおいた。その瞬間に、ワーッと文句なくルオードとてきただんですよ。何にも考へないで、瞬間に決つた。奥に入つて、ふつと私の作品を見ていたら、その上に二重、三重にダーツとルオードの作品がのしかかって見えるんです。自分でもびっくりするぐらいにはっきりと。普通の人は馬鹿なと思われるかも知れませんが、靈感とか、自分を超えた大きな力の存在というものを感じますね。

最後に、先生とアクリルとの関わりをお話願えないでしょうか。

私は20年ぐらい前から、その頃は市販されているアクリルはなかつたんですが、工業用の合成樹脂を使つています。今も布を染めたりするのに使つてます。それと、今、4月にやる水彩画展の準備をすすめているんです。和紙の上に、水彩とアクリルを使って描く。アクリルは薄く使つていくと、水彩なんですね。逆に水彩だと弱すぎでだせないような表現にも、アクリルは使える。私には珍しい作品だつていわれそうですが、発表する機会が今までになかつただけなんですよ(笑)。それからこれは余談ですが、今、雑文を書きかけてるんです。それをある人に見せたら、女のことばかりが多くなるつて、お叱りをうけた。友人がいうには「女の話を抜いたら、お前には何もない」と。これは、まいった(笑)。



「いつもは、そこら中に木片や道具がころがってるんですよ」と李田先生は笑いつた。接客のために、きれいに片付けられた作業机。やさしい心遣いが伝わってくる。



赤と黄の絵画 200cm×470cm 1985～1986年

自然、纖細、そして凝縮。

楠本正明



environment and movement 10フィート×9フィート 1964年

アクリルの色。わたくしの色。

技巧——オブジェへの同化。

ことさら、技巧をひらけかし、多彩に描かれた作品を、わたくしは好み。美術における技巧は演奏(たとえばカデンツア)のそれと異つて、表面的に巧みさが演じられるとき、作品は下劣になる。これは、網膜に映る自然の再現を基盤においていた古い美術のパラダイムから遠く離れた次元にあるわれわれの美術の、ひとつの局面である。

わたくしの作る作品は、観客に、まずあるがままの客体として示され、彼の選ぶ任意で自然な時間に対応し、空間を決定するので、技巧

のあからさまな作為と作品の思わせぶりな

てらいを拒む。



白と黒の絵画(黒の部分) 200cm×472cm 1985~1986年

巧のあからさまな作為と作品の思わせぶりなてらいを拒む。

いかえれば、わたくしの制作は、作り方の問題ではなく、作られて現われるべきもの(想像力とイメージ)が、もの(素材)と出会いながら作品に生成するスリルとの格闘であり、技巧がわたくしを主張するのではなく、それは、絶対的なオブジェに同化して、作品を支えるのである。しかもなお、わたくしは、デュシャンの「ファウンド・オブジェ」やアッサンブルージュからは遠い抽象の作家であり、この意味では、作品は徹底して作るものであると考えている。形態の決定、素材の選択、そしてうちなるペインタリー(描くこと)を芸術との一致にたくして、より強く、制作をひとつの流れのかに凝縮させようとする。

アクリル——自然な素材。

初めてアクリル絵具を知ったのは1961年、ニューヨークに渡った直後で、それ以来20数年間、わたくしの制作は、その多くをアクリル絵具にたくしている。日本画出

身のわたくしにとって、アクリル絵具の採択は思いきつた素材の変更ではなく、自然な移行であった。とくに、はじめの一、二年間は、雲肌摩紙に強めのドーサをほどこし、経済的な効率もあって、顔料にマット・メディウムを

膠のように使用し、日本から持つていった刷毛や日本画絵具はわたくしに自然な素材なのである。アクリル絵具と、油絵具や日本画の素材とは根本的に異なる。油絵具は古く技術と美術の一貫していった時代から引きつがれ、長い時間をかけて、作家の手仕事とともに、主として西ヨーロッパの風土と彼等が共有する世界の表現の必然性の中で発達してきた。日本画の素材もそれが未発達の部分をとどめてはいても、油絵具と同様に伝統を継承した美術家の手とともに常にあった。それに対し、アクリル絵具は、美術と離れた化学が開発したアラステイクの一種であるアクリルを、絵具製造会社が画材に応用した、いわば、アイデア商品の一種である。油絵具に似た効果が、早く乾き、水性の扱いやすさで得られることが発売の出発点であった。

その結果、アクリル絵具の難点は、油絵具が作家それぞれの個性によってテクスチャ(繊細さ)が自在に得られ、美しい艶があるのであるのに反して、もしも、アクリル絵具を一般的な手引書で油絵具のように使うと、表面は反個性的な様さに陥り、しかも、アクリルのもの美しさは鈍いビニール色になる。

染み込む色。重ねていく色。

アクリル絵具の使用で最も重要なことは、製品である絵具を美術家が、もう一度、顔料とメディアに解体して、顔料の性質とプラスティックの一種であるアクリルの長所を引きだすべきだと、わたくしには思われる。その実

例として、いくつかの方法をわたくしの場合を中心にして示すべきであろう。

最近のわたくしの絵画制作は、形態を決定させた柄を自分で作り、木綿のローキャンバスを張り、薄い膠の下地を作る。全面に水をほどこし、薄く溶かしたアクリル絵具を布の裏にまで染み込むほど塗り、絵具の顔料に対する多すぎるメディウムを取り去り、絵具とキャンバスの一体感を得ようとする。

色料の発色は、プライムしたキャンバスに劣るが、顔料の性質は、たとえばピリジンの透明性とカドミウムの鉛、物的な不透明さなどが損われることはない。この方法は、モーリス・ルイスやケニス・ノーランドなど、いわゆるニューアブストラクションの作家達が多用した、薄いジ

そして三番目には前述したように、アクリルのメディウムと顔料をほとんど日本画と同じ技法で使用する方法がある。こうすることで、ドライビングメントの美しさは他のいかなる絵具にまして得られ、さらにこの方法は第一の方法の中にも使用できるなど、未明な可能性がある。

そしてまたわたくしは、和紙やキャンバスを使ったアクリル絵具の制作が限界に達し、なお不満を残している場合に、その作品をもう一度完全に乾かし、その画面に油絵具の粘着性を利用して一気にペインタリーを集中させて、作品を仕上げることもある。

繊細——水の技法。

いずれの場合も、わたくしの方法は水を多く使ふことで共通している。われわれの水に対する繊細さは、欧米の伝統に比べてはるかに優るものである。古く天平に大陸から絵画の形式を受け入れて明治に至るまで——それは西ヨーロッパが作った絵画の体系と比較して未発達のものであつたとしても——中国とは異なる風土の中で、とくに住まう建築、清澄な水と豊富の上の座の文化に養われた日本固有の繊細さを作つた。それが近代化した現在の生活の中でどのように受け継がれているかが定かではなくとも、わたくしは水によるイメージとペインタリーを確信できるのである。



エッソの下地にステイン(染める、染め込ませる)させた発色のよさとは異なつて、より繊細に、枠の厚さを含めて、素材から何もかも自分で作ろうとするわたくしなりの方法であるといえよう。

一方これとは逆に、和紙や木の表面に充分な下地を胡粉やジエッソで作り、その上に薄く溶いたアクリル絵具を執拗に塗り重ね、さらに薄めたクロス・メディウムを得ようとする方法も試みている。同じような試みをして、桑山忠明の60年代半ばから70年代の作品がある。

「自分の色になるまで」何回も塗り重ねられ、吹きつけられた三番目には前述したように、アクリルのメディウムと顔料をほとんど日本画と同じ技法で使用する方法がある。こうすることで、ドライビングメントの美しさは他のいかなる絵具にまして得られ、さらにこの方法は第一の方法の中にも使用できるなど、未明な可能性がある。

そしてまたわたくしは、和紙やキャンバスを使ったアクリル絵具の制作が限界に達し、なお不満を残している場合に、その作品をもう一度完全に乾かし、その画面に油絵具の粘着性を利用して一気にペインタリーを集中させて、作品を仕上げることもある。

繊細——水の技法。

いずれの場合も、わたくしの方法は水を多く使ふことで共通している。われわれの水に対する繊細さは、欧米の伝統に比べてはるかに優るものである。古く天平に大陸から絵画の形式を受け入れて明治に至るまで——それは西ヨーロッパが作った絵画の体系と比較して未発達のものであつたとしても——中国とは異なる風土の中で、とくに住まう建築、清澄な水と豊富の上の座の文化に養われた日本固有の繊細さを作つた。それが近代化した現在の生活の中でどのように受け継がれているかが定かではなくとも、わたくしは水によるイメージとペインタリーを確信できるのである。

繊細さを徹底して重層させながら、それが徐々に強さに変容する過程で、作品を生成させようとする。その限りにおいて、わたくしにはアクリル絵具は適している。もしも美術の学生や若い作家に、技術についてわたくしが何か言えるとしたら、それは、芸術が嚴存するのは、これが芸術作品であるという絶対のものがないからであるのと同じく、これが技法だというものはない、技法はあくまでも個々の作家の全経験から自生し、工夫される固有性の中にあるという自明のことだけであろう。

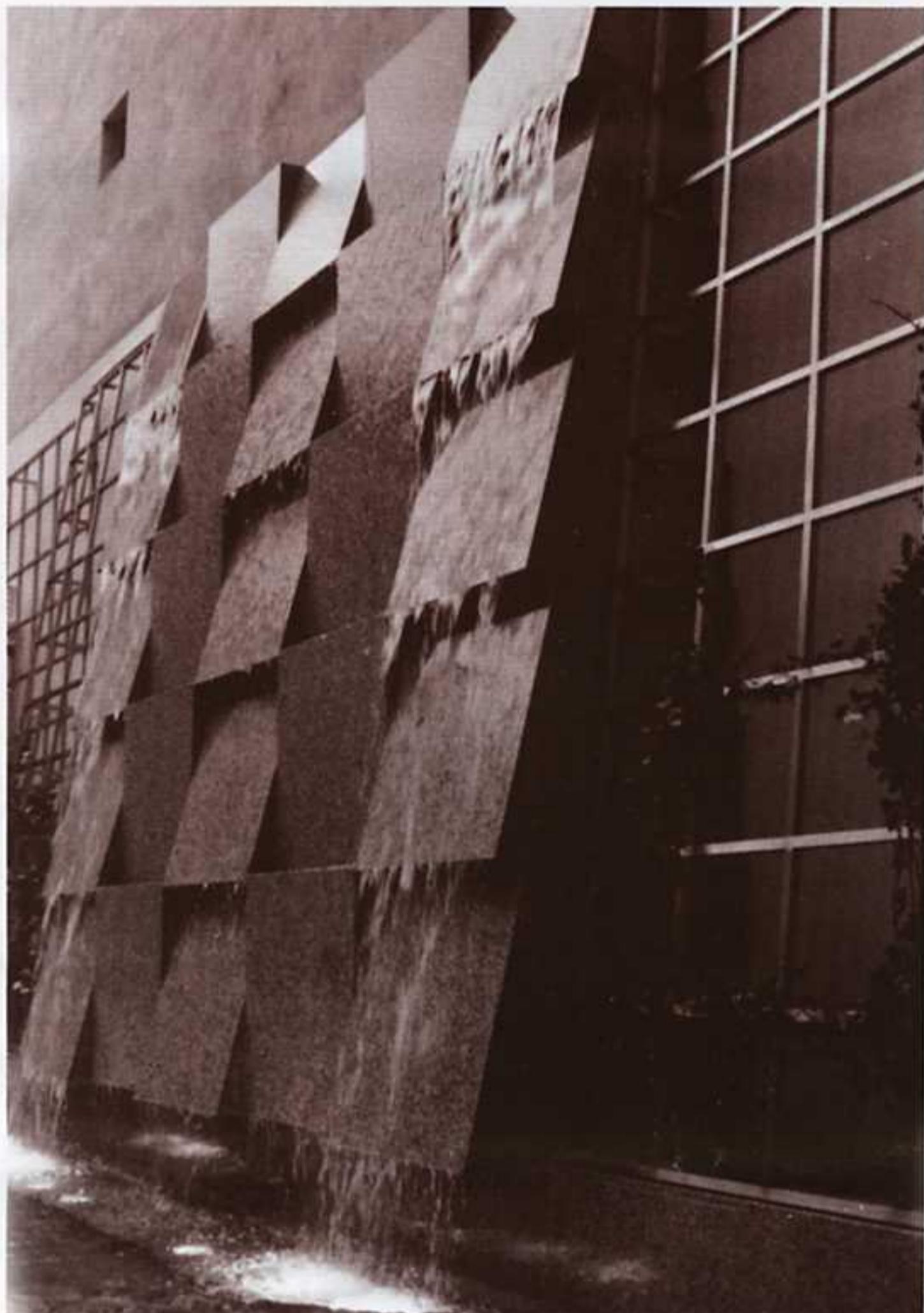
※ファウンド・オブジェ マルセル・デュシャンが発表した「泉」(陶器製の男性用便器)に代表される、レディ・メイドのオブジェ。

※アッサンブルージュ ロバート・ラウエンバーグ、ジョゼフ・コーン、ジエラード・ジョンソンなどが代表的な作家。「アッサンブルージュ」は「寄せ集め」のこと、都市生活から生まれた廢品を寄せ集めたものが多い。

※雲肌摩紙 現代日本画に一般的に用いられている伝統的な基底材。

Keiji Usami+Hisao Domoto

自転運動する表現。



アクリル技法対談第2回は、ゲストに堂本尚郎さんをお迎えした。話は技法をこえて、大きな絵の面白さ、作家のテーマ、日本人と西洋人の文化観、現代美術と市場、前衛とは何か、など多方面に広がった。それは、とりもなおさず堂本さんのやつてきた仕事の大きさ、ホストである宇佐美圭司さんの関心の深さ、ひろがりによる。堂本さんは床に流れたアクリルの跡を目で追いながら、2年前にパリで制作した滝のオブジェの写真をひっぱりだしてきて「これを作つてから、僕の作品はキャンバスの上で流れるようになつてきた」と、笑いながらおっしゃつた。水は形態をどんどん変えていきながら、水そのものは変わらない。水は堂本さんの作家姿勢そのものかも知れない。

部分の集積としての世界

宇佐美 堂本さんは来年、おおがかりな回顧展をひかえていて、それに出品するための最近作でアトリエが活気っています。2m角の3枚続のパネルがあつて、今も製作中なんですが、まだ半分もいつていなという感じかな……。

堂本 そうですね。

宇佐美 これにあとパネルが一枚足されて、8mの作品になる。8mというと、アトリエにもういっぱいですね。

堂本 そう、入らない。どうしようかと思っているんです(笑)。ただ、日本の伝統的な作家というのは、屏風絵や襖絵、障壁画を描く場合に、そんなにも大きな所で描いたはずがない。だから、物理的にスペースはないけれど、それもチャレンジしてみてもいいんじゃないかなと。

宇佐美 日本の作家って、おうおうにして部屋が狭いから。

堂本 それに、日本には物理的に4m以上の角材というのがないんですね。だから、どうしても4m以上上の枠が作れないのね。継ぎ足さなければならない。屏風絵でもそりやつて継ぎ足していくわけですよ。それと、絵巻きなんかですと、ひとりの作家がその全てを眺めて描いてはいなかつたと思うのね。部分部分を描いていく。その集積で全体=世界が生まれていく。そういう視点を取り入れてもいいんじゃないかなと考へたわけです。

宇佐美 それは、スペースがないという消極的な話じゃなくて、絵の描き方、見られ方という視点でもう一回大きさや、構成のありようを考え直してみる、という感じの発言だと思うんですけど。たとえば「洛中洛外図」(狩野永徳)なんかは、非常に細かいディテールを見るように描いてありますね。絵の大きさが京の都の大きさをあらわすようになつて

いる。ディテールは生活の現場ですね。あらゆる生活の場面を描きつくしたいという情熱が絵を巨大なものにした。ああいう絵でもねかして描いたのかしら。

堂本 油絵具はキャンバスにくつづけていくけれど、日本画の顔料というのは膠でフィックスしながら、画面の上においていく。もちろん「洛中洛外図」でもそうして描かれたと思いますよ。

宇佐美 今は立てかけてありますが、堂本さんも普段は下にねかせて描いている。

堂本 だいたいそうですね。

宇佐美 ねかして描くという

のと、立てて描くというのは、かなり違う。視覚も変わるし、体のまき込まれ方も変わってくる。

堂本 立てて描くのは、対話なんですね。ところが下において、おおいかぶさるというか、さつき絵具をおくといましたけれど、自分を画面の上におく場合には、絵の中に入ってしまうんですね。

ジャクソン・ポロックのドリッピングという技法も、恐らく彼は考えてはいなかつたと思うんですが、床においた画布の上にのつて描いていく。そして、後で自分の好きなところを鋏で切りとっていく。そういう直接の行為のただなかにいると、ポロックなんかの仕事に親近感をいただくことがありますね。

宇佐美 立てて描くというのは、距離をおくということだからね。

空間に……。

堂本 極端なことをいえばシスティーナ礼拝堂のミケランジェロだって、あの空間が与えられなかつたら描けなかつただろうね。でも、何ていうんだろうか、僕はこの絵をスタートさせたとき、まず2m×6mにしようと思った。それでも、だんだん自分がエモーショナルになつてきて、それでは自分を説得させることができなくなつてきたのね。だから、更に2m

宇佐美 尚也とひさお
1928年京都生まれ。1955年パリに留学。1957年パリ・スタドラー画廊で初の個展。58年デュッセルドルフ他、59年ニューヨーク、ローマ他で個展。第1回パリ・ビエンナーレ出品。1960年南画廊で個展。1967年「円」の仕事を始める。以後、欧米・日本各地での個展や、美術展に多くの作品を出品。1983年南天子画廊で個展「連鎖反応・水」。1987年西武美術館で初の回顧展を開く。



宇佐美圭司 うさみけいじ
1940年大阪に生まれる。1959年東京へ移る。1963年南画廊にて第1回個展。1966年ニューヨークに遊学。帰国後、1967年にパリ青年ビエンナーレ、東京ビエンナーレに出品。1970年“エカウンター'70”大阪万国博でレーザー光線の仕事。1972年ヴェニスピエンナーレ展出品ほか、現在まで幅広く制作活動。



立てて描くというのは対話なんですよ。
ところが床にねかせて描くと、
その中に自分が入つてしまえる。

堂本尚郎

足した。仕上つてみたら、絵画的には6mの方がよかつたかも知れない。だけれども、僕の、今のエモーションとしてはそこまで欲しい。

宇佐美 絵は頭で描くという部分と、情緒で描く

宇佐美 絵は頭で描くという部分と、情緒で描くという部分と、両極がある。両極のあるバランスの中で、仕事が成立する。だけど、確かに身体をまさ込んでいく大きさというのはあるね。頭で考えていふものを超えていきたいときは、大きさが欲しいって気がする。一つの円を描こうという考えがあって、直径20cmの円を描くのと直径2mの円を描くので

身体をまき込んで、いく大きさといいうのがある。
頭で考へて、いるものを、
それは超えて、いくのかも知れない。 宇佐美圭司

円から水へ、油からアクリルへ

堂本 僕は〈水〉がテーマでしてね。2年前にパリで、大きな滝のオブジェをつくったんですよ。その時に、思つたんです。絵画だと自分の能力で完成させることができる。もちろん、そこにはアクシデントもあるし、偶然から生まれる発見もあるんだけれども、それはやれることなんですよ。だけど、実際に水を使って5mの高さから流したときに、水には絶対に逆らえない。水っていうのは、自分の流れたいようにしか流れない。これは大変なことだと思つた。その仕事をやつて、僕の作品は、今度はキャンバスの上で流れるようになつてきました(笑)。でも、そうなるまで30年ぐらいかかっていますね。僕が最初に水の

美しさ、エネルギーを感じたのは、1955年の南仏でしたから。一時は、僕は〈円〉に興味があつて円ばかり描いていた。円というのは不思議で、たとえば自分の視覚に入らない円があつたら、それは本当に円であるのかどうかは全然わからない。逆にぐっと凝縮すると点になる。それが連続すると線になり、継続していくうちに波が発生する。友達のイブ・クラインが、紙の上に水性の粉、ピグマンをおいて雨が降ると外にだす。すると、それが流れて波を描く。水には運動の美しさがあるんですよ。いろんな

は、物理的に身体の動かし方がちがう。横8mの直線を引こうという考えは、筆を持つて横8m走るという行為で変質する可能性がある。

堂本 部分的な集積が世界をつくっていくことは知っているんだけども、大きい画面だと、部分が消えてしまうというか、自分自身とでもいうか、自分のねらいがその中で消えていく。もしかしたら、その面白さかも知れないね、大きい絵の面白さというのは。

宇佐美 具体的な材料の面でいうと、油絵具からアクリルに変わった。堂本 僕の体质なんだろうけれども、水で溶解するもので描いていると非常に安心感がある。その安心感というのは、僕が日本画をやってたってことと、日本人として有している自然観——油文化ではなく、水文化だということじゃないかな。

宇佐美 アクリルを初めて使ったのは、いつ頃ですか。

堂本 1964年のベニスのビエンナーレだったかな。その当時、パリでアクリルを使っていたのは、僕とサム・フランシスぐらいじゃないかな。流れる美しさと、もうひとつ早く乾燥するということが魅力でね。その後、すぐにニューヨークに行つてしまやすく油絵具とアクリルの併用があつて、それから本格的にアクリルを使いだすようになつた。

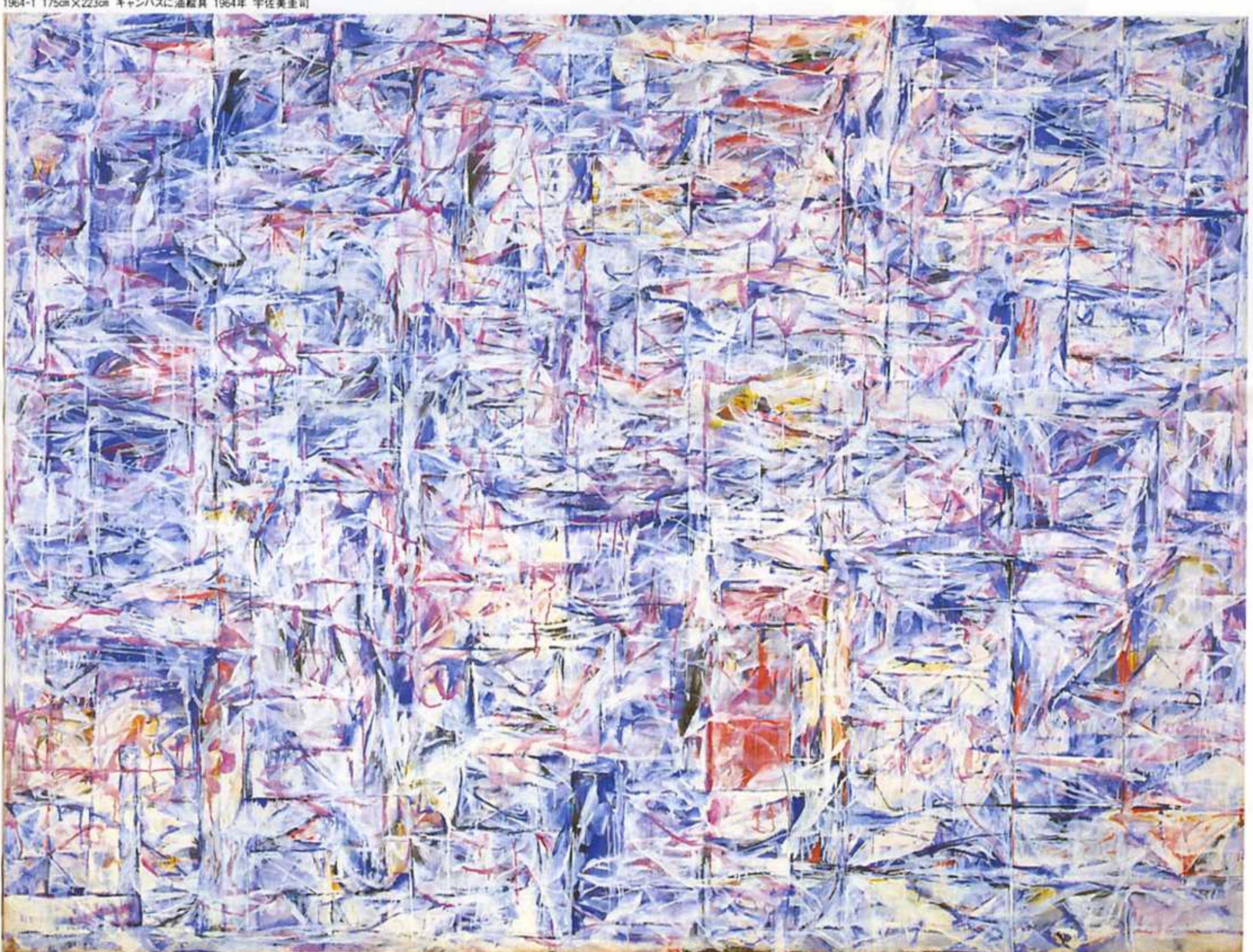
宇佐美 僕たちの出会いもそのころですね。65年に、僕はニューヨークで初めて堂本さん

うね。水というのは、形態はどんどん変わつていくでしょ。だけど、水そのものは変わらない。それが魅力ですね。

宇佐美 具体的な材料の面でいうと、油絵具からアクリルに変わった。
堂本 僕の体质なんだろうけれども、水で溶解するもので描いていると非常に安心感がある。その安心感というのは、僕が日本画をやってたってことと、日本人として有している自然観——油文化ではなく、水文化だということじゃないかな。
宇佐美 アクリルを初めて使ったのは、いつ頃ですか。

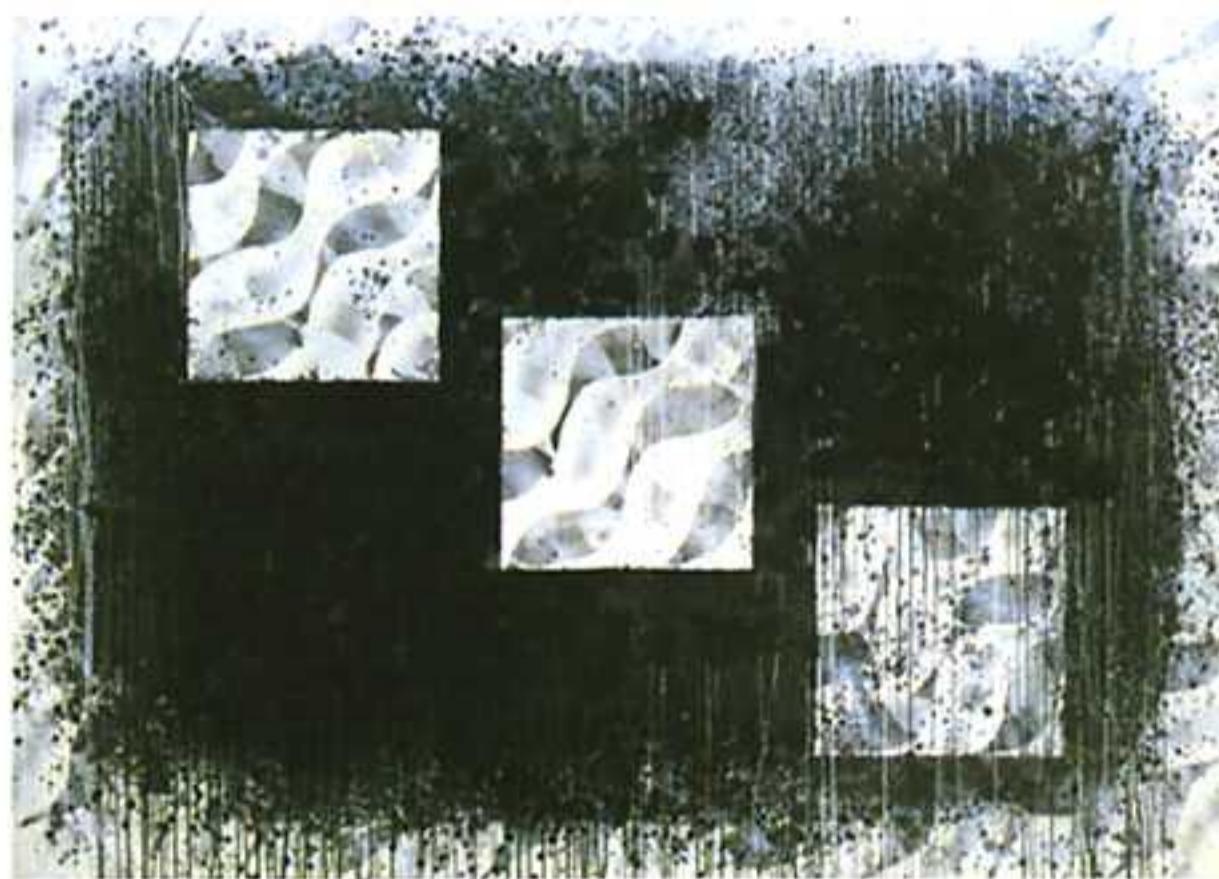
堂本 1964年のベニスのビエンナーレだつたかな。その当時、パリでアクリルを使っていたのは、僕とサム・フランシスぐらいじゃないかな。流れる美しさと、もうひとつ早く乾燥するということが魅力でね。その後、すぐにニューヨークに行つてしばらく油絵具とアクリルの併用があつて、それから本格的にアクリルを使いだすようになった。

宇佐美 僕たちの出会いもそのころですね。





長方形／緑 130cm×180cm キャンバスにアクリル 1985年 堂本尚郎



三つの正方形 162cm×227cm キャンバスにアクリル 1986年 堂本尚郎

水の形態はどんどん変わっていく。

しかし、水そのものは変わらない。そんな動、静の関係のなかに美しさがある。

堂本尚郎

現代美術と市場

宇佐美 アメリカ

と日本の現代美術界の違いというには、現代美術が市場をもつているかどうかの違いが一番大きいですね。

アメリカだと、作家が実験的な仕事をして、それが売買されていくて、ある程度のスタイルを形成する市場というのがある。ところが、日本の場合には市場というレベルが欠けている。

以前に「絵具箱の手紙」にも書きましたが、現代美術が「売れる」という天敵がないから、非常にジャーナリスティックに欧米の市場がらみの流行が入ってきて、何が新しいかということが、常に取沙汰されている。

美術ジャーナリズムもそこで動いていくから、後に何か蓄積が残つていきくい。60年代後半から70年代にかけてミニマル・アートやコンセプト・アートなんかがてきて、たとえば額縁にはまるような絵は絵じやあないというコンセンサスが現代美術界にできあがる。すると、キャンバスに絵を描くということが拒絶反応としてできなくなる。今さら「額縁絵画」を描くなんてといった雰囲気。それがニューベインティングとかニューウエイブとかいう流行がきて、四角いキャンバスなんかに描くのは許されない、っていう感じが一蹴される。それが露払いに



なつてくれて、ああ、まだ描いてもいいのかなと思ひだす(笑)。

車輪が一回転してまたも戻ってきたときに、「描かれた現代美術」が市場を形成していれば、未だ私の実力不足でそれまでに至っていない。

堂本 それでも、ここ4、5年、日本も随分変わってきたよう

に思うね。たとえば地方美術館ができたこと。

宇佐美 アメリカでは地方の大学を中心にして、美術館がかなり充実している。地方出身の有名画家だけではなく、地方の現代作家を大事にして買い上げる。

それがとりもなおさず現代美術の市場を形成していく力になる。

そういう形で、現代美術の活動を地方の美術館がかなり支えていますよね。日本でも地方美術館ができ嬉しいんだけれども、現代美術の母体を支えるような地道な活動をやっていきたいです。

作品によるアプローチ

堂本 セザンヌは、生涯売れなかつたという。僕の叔父(日本画家・堂本印象)が、好きな前衛の仕事をして、それが飯の糧になると思うのは間違いた、という。社会の先達というのは、まず、理解されないと認識がなければ——条件ではないけれど——ありえないのではないか。

宇佐美 セザンヌのときもそつたし、当然、今でもそうだという考え方もある。しかし、もう一方で、人間というのは時代にそれほど先駆けることができるだろうか。20~30年先を読んでいくということが可能だろうか。という疑問がありますね。前衛が崩壊したといって、もう久しいけれども、我々がこれから背負つて立つていくという問題をね、そんなに先取りして抱えるだろうかという不安が、誰にでもありますね。それに対する個々人の解答——表現の試みはいろいろあるけれど、それが何によつて保証されるのか。何によって自分が時代を先取りしたかということを、自分の中で誇りに思ふことができるのだろうか。

堂本 たとえば、さつきのように物理的に大きなキャンバスに自分を埋没させて、誇りを感じるとか。

宇佐美 今、共通の神話的な主題とか、個々人の思考を超えた大きな枠組——そこでのごとを考えるような——はないですね。だから

アプローチは、セザンヌの「アクションフィールド」(1964年)や「キャンバスに油絵具」(1964年)など、宇佐美圭司の作品を通じて行われる。彼の絵は、色彩豊かな筆触で構成された抽象的な空間であり、視覚的・感覚的な要素が強調されている。

宇佐美圭司



自分の中の表現の自転運動を頼りに、制作していく。宇佐美圭司

らどうしても、みんな個人に分解したところで、プリミティブに生きるということに帰つていって、そこで表現をもう一回組み立て直すという、そういうムードがでてきている。ある意味では非常に保守的だということにもなつてくるけれど、ひとつの形式を組み上げていくという仕事をなんとか持続したいという欲望、僕はそれを大事にしていくつもりなんですが。

堂本 破壊があつて創造——というのは、ひとつ原理ですよね。しかし、今の社会・画壇というのは破壊もできない。

宇佐美 アンチという形はあり続けると思うけれども、それが形式の破壊ということになると、もうできなくなっている。やり尽くされたというか、今やつても全部一番煎じになるだろうからね。だから、一種のファッショントしての破壊というか、破壊のパロディしか残っていない。1910年あたりから、つまりダダの後はね。

堂本 そうですよ。ダダの後はネオ・ダダがあつて、ニュー・ペインティングがあつて、ポスト・モダンなわけ(笑)。言葉を操作しているだけだ。

宇佐美 握り戻しごらいの小ささしかない。大きな地殻変動にはならないでしようね。

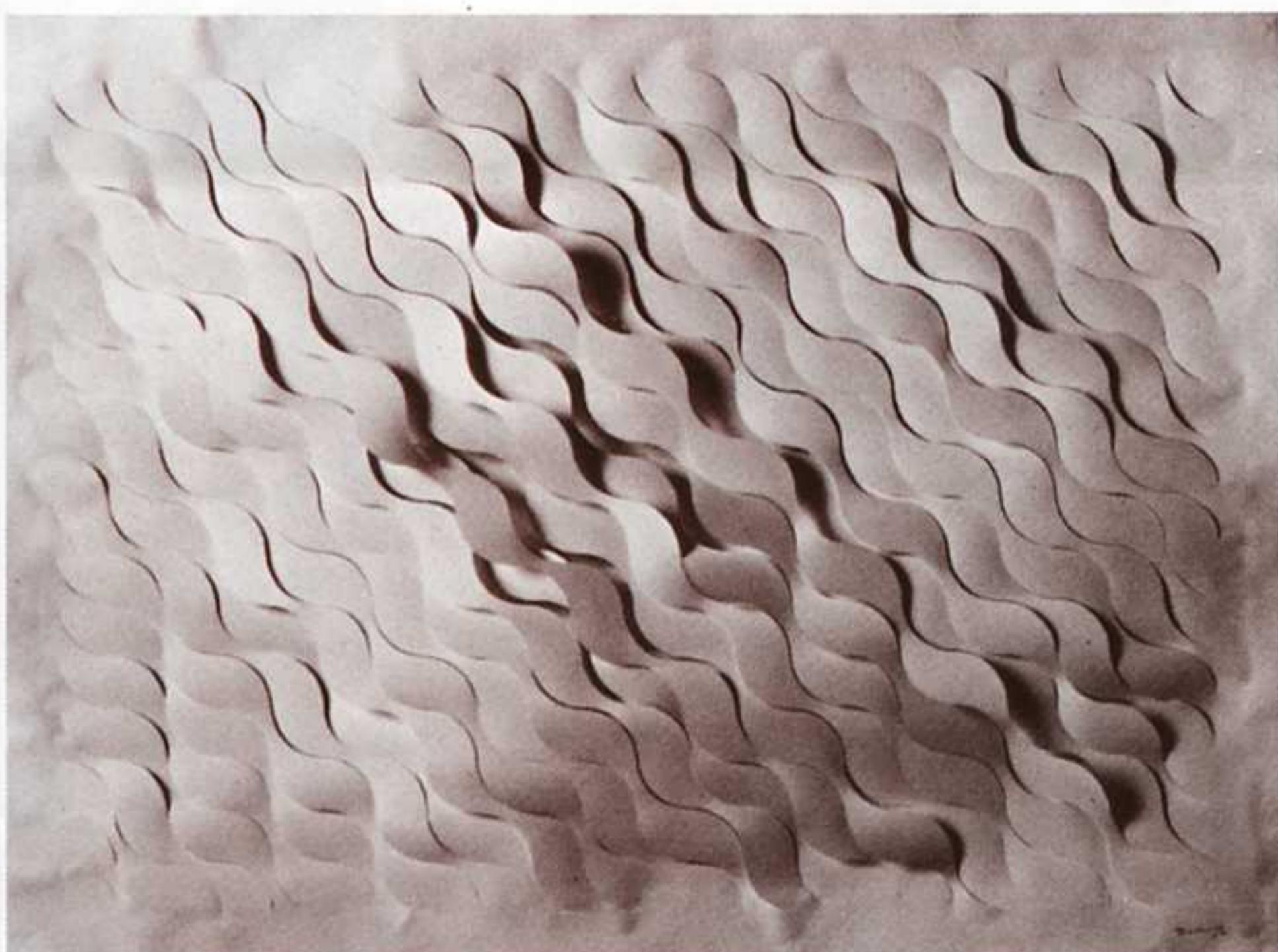
堂本 今のアーチスト、日本だけでなく世界的にね、ファッショントてらしい部分でしか新しい行為に見せるような方法をもつていいのね。

宇佐美 それじゃあ新しい処方箋が何か成立するかというと、大きなイズムみたいなものをつくりだすことができない。やはり、晦渺なんだけど、自分の中でもつくりだした、ある架空の神話っていうのかな、そういうものをつくりしていく以外にない。堂本さんにしろ、僕にしろ、自分の中に入つていて、自分の中のひとつ表現の自転運動——そういうものを頼りにしながら、やり続けていく。

堂本 クロード・シモンが、リアリズムからは芸術は生まれない、といつて。たとえば社会運動にアプローチするなら、芸術家は作品でアプローチしなければダメだと。サルトルが同じような命題を実存主

義で打ちだして、いろんな政治運動に参加したけれども、彼の文体というのは何の変化もない。それではいけないと。

時代と作家の接点を見る



コンポジション1 56cm×76cm 紙、ガラス 1983年 堂本尚郎

宇佐美 最後に、回顧展を僕はすごく期待しているわけだけど、日程は決つたんですか。

堂本 来年の3月21日から、東京の西武美術館で。

宇佐美 どんな構成です。

堂本 回顧展という言葉はあまり使いたくないんだけど、自選展かな、30年間という時間の問題があつて、日本画時代は入っていない。1957年から、今年までですね。

宇佐美 今は、作家が20年とか30年とかかなり長いスパンで、自分の作品を一堂にして眺めて見ることが必要な時期だと思いますね。

堂本 僕らの現在というのは、毎日の積み重ねでできてきたわけよね。今、自分がやつてきた30年間の作品をリストアップしてみて、自分を再認識しましたね。その意味で、自分にとっても非常にありがたい。そうでないと、忘れちやうんですね(笑)。

宇佐美 作品をきききと見ていくとね、それが制作された時代が見えてくるところがある。ひとりの人間の中で回転しているいろんな運動と、社会が回転している運動がかわっている接合面が、見えてくるだろうと思いますね。そういう意味でも回顧展は非常に大切ですね。

堂本 戦後40年たつたわけですね。作家はもちろんのこと、評論家にしても美術館にして、40年間に一休何をやつてきたかということを、考えなければいけない時期だと思う。

今は、作家が長いスパンで自分の作品を見つめる時期ではないだろうか。



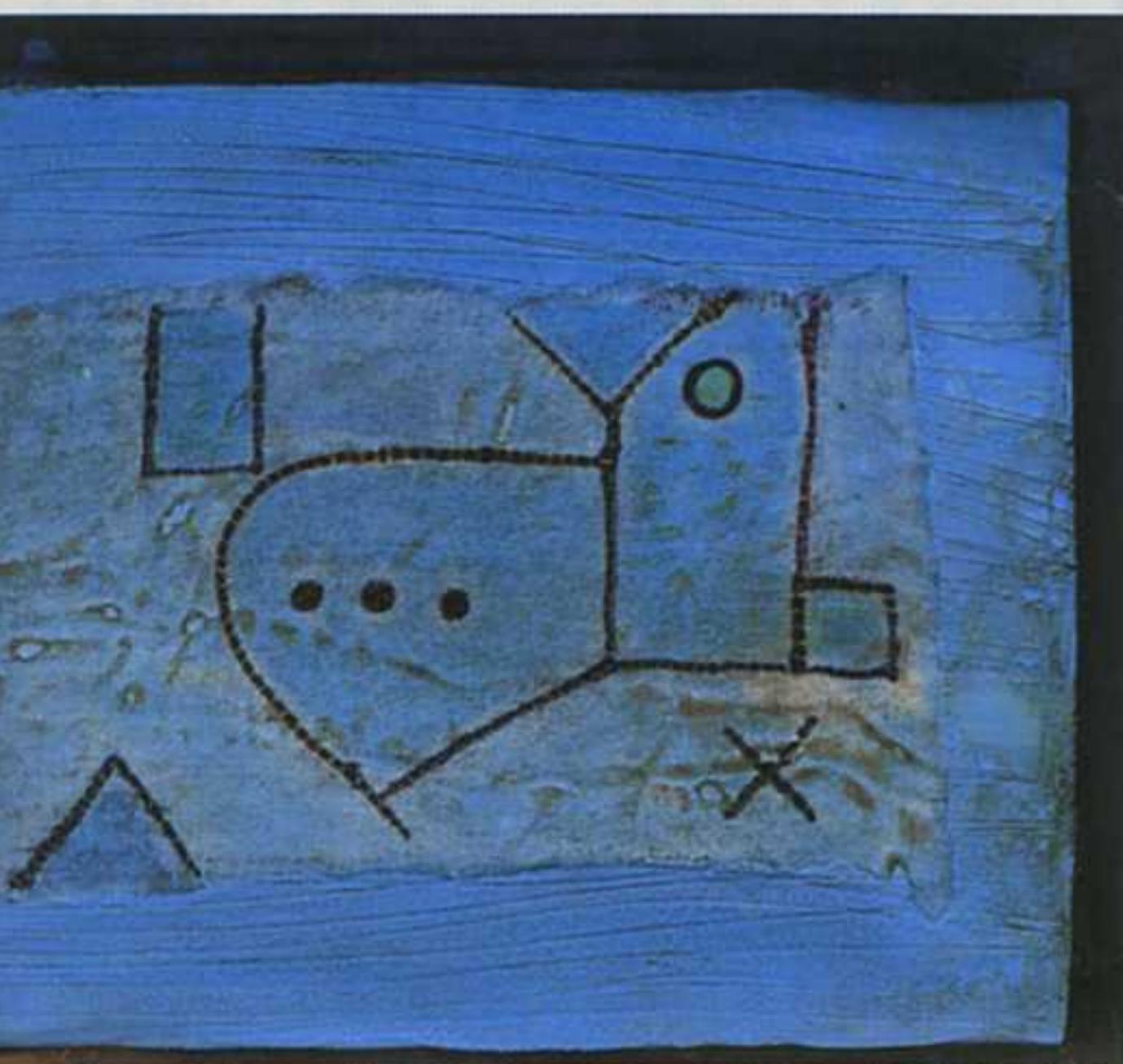
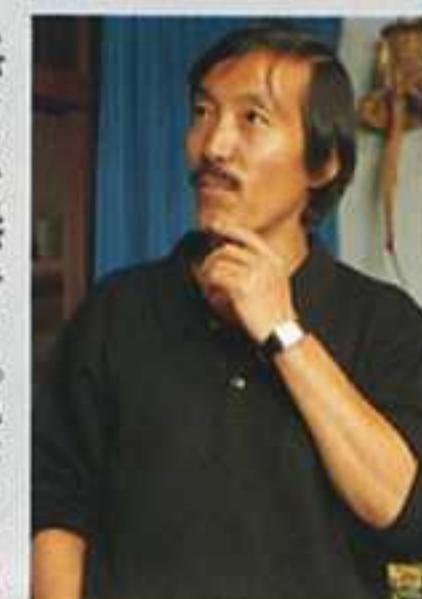
ACRYL ART TREND

和紙、硬質ウレタン、キャンバス、カードボード…。今回はさまざまな材料にアクリルを使って制作されている、4人の作家の方々に近況を伺つてみました。アクリルのもつてゐる新しい可能性を、ライブな声の中に発見できないでしょうか。

素材との出会い、

色の冒険。 高木敏行

虫ばかり作っているせいか、オブジェ作家とか造形作家とか呼ばれる。しかし、僕はあくまでも画家。虫は「匹」がキヤンバスで、その上で色の実験をしている。60年代からアクリルを使つていて、アクリルは僕にとって冒険できる素材というかな。発色がいい。上から色をのせていく。混ぜてきれいだ。乾きが早い。だから、その分、色に悩める。黒だって、ブルーだって何百、何千種類とある。「見、黒にしか見えなくとも、そばにいくとグリーンがかつたり、茶がかつたりしている。思



月の光の中で 77cm×52cm 石膏、ペイント、墨、アクリル、パステル、クレバース、リト用インク 1986年 高木敏行



My Collection 布、アクリル、絹、パンヤ 1984年 高木敏行

空間の溶融、日本的なもの。 重田良一

軸装——というのは抽象性を持つて、同時に、空間に置いたときにあり、強さ、力を感じさせる。そして、美しい自分の絵に求めている日本独自の空間性を表現するのに合っていると思う。

いわゆる花鳥風月は描かない。けれど、展覧会に来てくれた人たちは、非常に日本の空間を感じるらしい。

いまは、絵は全部、軸装している。というのは和紙を使っているから。最初の段階で、例えば水張りをするといふことはやらない。じかに描く。かなりシワがあるけれど、最終的に軸装にしあげる時にピンと張ればいいから気にしなくていい。

絵具はアクリルが相性がいいと思う。絵具はアクリルが相性がいいと思う。



風とともに現れる鳥 画面142.5cm×47.5cm 軸装200cm×63.8cm
(軸装 吉田弘休堂) 和紙、アクリル 1986年 重田良一



葉の動きのかたち 画面40cm×93.5cm 表具118cm×99cm アクリル+軸装 1985年 重田良一

水絵——底のない表面性。堀浩哉

キヤンバスの上に、いくつも、薄い平面をアクリルで重ねていく。筆をとつて色を加え、筆をおく。その間は、1分もないだろう。植物が繁茂する。そのスピード感を描く。茂るにまかせた植物は、「見、無造作で無秩序にも見える。しかし、そこには自然のシステムが働いて、ひとつのお互いに独立しながら、干渉し合い、時間の重なりの中に全体の秩序を生成していく。



Jungleというテーマの一連の絵を描き続けている。そこには植物が描かれているわけでも、植物の色が使われていても、貝殻から離れていないわけでもない。貝殻から離れていて

和紙の上に描くと、水彩の感じはない。むしろ、顔料を連想させる。和紙の繊維にくいこんで、非常に堅牢な表情になる。写真ではわかりづらいかもしれないが、実際そばで見たら

ビシッとしまっている。和紙の魅力にアクリルがよくのる感じだ。

では日本は何か。それは、空間を描くのに、西洋には遠近法があり、中国には墨絵のような濃淡の描き分けがある。では日本は何か。それは、

造型的な問題で考え続けているのが、日本の絵がかつて持つていた空間性を把まること。大和絵的な一連の絵には必ず、ある日本の空間性を感じる。これは日本独自のもの。中

空の影響は受けているけれど中国とは違う。もちろん西洋とも違う。平面の空間性というようなものがある。

そこで、遠い・近いとか、前・後とか、溶かし込まれている世界。これは、陶器や染色などの、日本の平面処理されたものが共通に獲得してきた世界

といつていい。

それを今の言葉でどう表現することができるか。どう把えることができるか。ここにいま一番関心がある。

軸装による展覧会は今年で三回目。軸装づくりにも慣れてきたので、プロポーションを変えてつくつてみるとか、いろいろなことが自分の思うようにできることになった。

今は、できればものすごく大きなものをつくつてみたい。絵では大作を描いたことがある。特に大きさ自体に対するエモーションは感じないが、軸装の大きなものというのは難しいから、可能であればやってみたい。

それに、非常に特殊な画面。うんと縦長とか横長とか。昔の「絵巻物」や「柱絵」などのような、特殊な構図を克服してみたいという気持がある。日本の絵の空間性というのは、そういうものをずっと克服してきたわけだから。

夢。ひらめき。のびやかな気持ち。

アラベスク

变化

会、ファッション）が、これから自分の絵の中に

作品は形式にとらわれない実験がなければならぬという意識が強いと思われます。

紙

今はイスラム文化圏に多く見られる、幾何学模様（アラベスク）に興味を持ち、制作を続けてい る。幾何学模様というとすぐに数学的、数値的

というイメージでしか受け取られない。しかし、イスラムにおける幾何学模様（アラベスク）は、非偶像崇拜という状況下で生まれた以上、仏教でいうならばマンダラのような世界観をもその中に秘めているものと自分では考えている。今現在は、イスラム教自体にそれほど関心はないが、宗教と具等を併用し、制作してきたものがほとんどです。しかし、現在多くの美術に触れ、知ることによつて、これまでの自分の絵に対する考えが、徐々に混乱状態に陥り、これが美術だと断言できる状態ではありません。しかし、そのことでかえって、毎日絵を描くたびに絵の表情が変わり、ある意味

現在、一二二年位の間に、自身の見た夢をそのまま立体に制作する「夢 Dream」シリーズを制作しています。また、少しづつ作品の中に、文字や文章が入ってくる、今までに余り見られなかつ

夢

幾何学模様という関係には非常に興味があり、いろいろなアラベスクを、美術書や実際にモスク内で撮った写真などによつて集め、気に入つたものがあればそれをもとに、自分なりの感性で絵にしている。まだ始めたばかりで、アラベスク模様の持つ奥深い部分を理解するまでには到達していないが、表面的な接し方ではあっても、アラベスクをもとにした作品を制作していく中で少しでも理解できないかと思って制作を続けている。将来は黄金分割のような、数値的な一定の法則のようなるべく、つくりあげられるかと思う

において自分の心情が、充分に表現されているのではないかと思います。一枚の絵を描く間にも自分の気持ちは変化し、描き始めた時と描き終つたあとでは、全く異つた表情の絵ができる上る訳ですから。

これから自分の絵の方向性は、明確には断言することができませんが、これまでの文学的な面と併せて、こうと思いま

た版画作品を制作しています。日本に昔からある文人画とか、鉄斎などという風な作品群も私の作品を制作する上での根底にはあったと思われますが、むしろ私自身を表現するのには、版画の中に言葉を介入させた方が、より効果的であると考えたからです。従って、版画史上では考えられなかつた、図と文章による合体作品が生まれてきたのです。その意味でいえば、言葉は詩になろうと思います。それに伴いあらゆる素材(今人や小説家だけとか、版画は色と形だけという、従来からある形式の中だけにおさまることに対
りません。夢には色彩のあるものが多く、素材もまちまちですが、その都度、夢に応じて実現するのに一番良い素材を選び出して、それらの素材の上に着色などもしていく。夢だけとは限らないが、主として「夢」を題材とした作品を作ることを通じ、私自身を追求する手段としても、今後の方向として「夢」シリーズを制作し続ける事になろうと思います。それに伴いあらゆる素材(今人や小説家だけとか、版画は色と形だけという、従来からある形式の中だけにおさまることに対

かつたり。モチーフに紙質がぴったり合うと、とてもうれしくなります。やはり紙には水性絵具が合うようです。染料タイプ、顔料タイプそれに紙に合った使い方をすれば、とても生き生きしてきます。メキシコのアマテ紙(いちぢくの皮をたたいて伸ばしたもの)や杉皮紙などは紙というより皮に近く、並の水性絵具では弱くアクリラの可能性が大です。

今後の方向としては、モチーフが決つたら紙を考え、色合い、肌合い、厚み、大きさ、紙質は、

のよきなものと、ぐりあいのわざいものかと思つてゐる。また、できれば平面にこだわらず、立体作品まで発展させてみたい。

的な面を排除しないと思ひます。それは、絵がどうしても説明的になりすぎるからです。

して、自由を束縛されるという意識や、もと

福山市
斎藤俊徳

コウゾとカンビヒミツマタを3対5対2の割り合いでブレンドして…というよう

教員の仕事にも一毫慣れ、それなりに時間も生むことができるようになつたので、これからは本腰を入れて制作活動をし、中断していた個展も、隔年ぐらいのベースで再開しようかと考えている。

作りたい。紙を煮る木灰、石灰、ソーダ灰、苛性ソーダなどが変わるので、同一の紙とは思えない変化がでる。それに紙の素の組み合わせを考えれば、どこにもない紙が作れると思う。今、自分の紙を作るため少しずつ準

春日井市
長沼直巳

稻敷郡莧崎町 大島一兵

前号に続いて、第一回ホルベイン研究者の中から、8の方にアクリラと技法、制作活動と今後の方向などを報告していただきました。なお、次号からはこのページで、個展の紹介なども掲載していく予定です。予定をお知らせください。

私は現在アクリル系の絵具を使っています。これは、まず第一に乾きが早く、そして油彩に劣らないほど多種多様の表現ができるということ、さらには第三の理由として、ロールでの保存が可能である、ということです。現在、50号以上の作品は年間約10点程度のベースで制作しています。美術関係の情報は多少のずれはあるものの、確実に届きますので、むしろ田舎のほうが惑わされずにやつていけると思っています。しかし、毎年これ位の制作を続けていると、田舎は広いというものの限度があり、暫時ロールにして保存していきます。これについてもアクリルはその特性をいかんなく發揮してくれます。

ています。古く中国では、金石文や古文のよう
に、様々な事象が力強く魅力的な線に置き換え
られ表現されていましたが、私の作業はそれらの
ように「生」の様々な事象を、新しい文字を作る
ような気持ちで造形化していくことと似ています。
素描の方でも単純な線描表現をめざしながら、
クレヨンをはじめとする様々な色材を用いた色面
構成的な素描から、単線な線描のものまで、行き
つもどりしながら、線により一層の強さとリア
リティを持たせるよう努力しています。

藝術家が取り上げなければならぬ最も重要な主題は、人間の「生」であると思います。今後は人間の日常的なさりげないしぐさの形の中から「歓び」や「悲しみ」といった普遍的な「生」を抽出し表現できるように努力していきたいと思います

狹間

金沢市 寺口武吉

金沢市 寺口武志
パネル・麻布・生木「色数の限定」そしてこれらをつなぐものとして「部分的な影の表現」の五つの要素に集約して、一つの空間を造りあげる。
抽象でも具象でもなく、私自身をそのまま投影
大学を出てから、突然何を描いてよいのか判ら

なくなり、色々な素材を試したり、理論のみの構成、感性のみの表現等の実験をくりかえした。するような作品ができたらと考えている。現在までのところこの試みから得た結果は、①

海草郡下津町 楠瀬伸和

したことは、自分の内にある絵画的欲求なるものの整理であつた。具象表現と抽象表現、絵画的空間と実在空間、そして情念と論理。これらの一見矛盾して見えるものが、私の内では並立の関係で共存している。そこで、この状況をそのまま作品にできないものかと始めたのが、現在続いているシリーズである。前述の対立した関係を

自由な絵画空間にこもかつて――。

最近になって「エスキースや建築物などの設計図

今後もこの方向は変わらないと思うが、最終的に

つてみたいと思う

新潟市 信田俊郎

文字

したことは、自分の内にある絵画的欲求なるものの整理であった。具象表現と抽象表現、絵画的空間と実在空間、そして情念と論理。これらの一見矛盾して見えるものが、私の内では並立の関係で共存している。そこで、この状況をそのまま作品にできないものかと始めたのが、現在続いているシリーズである。前述の対立した関係を

風土

京都市 森 芳仁

昨年になつてから「描きたいものは何もない。しかし描かなければならない」という心理状態は、これもひとつ絵画的状況ではないのかと感じるに至り、現在の仕事を開始した。まず最初にしたことは、自分の内にある絵画的欲求なるものの整理であつた。具象表現と抽象表現、絵画的空間と実在空間、そして情念と論理。これらに成り立つてゐる。(3)「素材としての一重パネル・麻布・生木」は、何ら絵画的な空間を妨げるものではない。(4)あたりまえではあるが色数を限定しても配色の悩みにかわりはない。(5)影には色鉛筆を使つてゐるが、絵具とは異つた効果が得られてゐるように感じる——以上五つの要素別に、感じじるままに書き出してみた。

フランク・ステラの立体絵画にも、とても影響を受けたが、やはり自分は、物体の方へ行きすぎるところなく、あくまで絵画の枠の中で仕事をしようと思っている。頗るくば、作品の形態のもつ物的な力と、色彩の響き合いによる抽象的なエネルギーが、相互に拮抗し合って（場合によっては協力し合って）より現実的（実感的）なエネルギーを感じさせるような絵画であってほしい。

今後も、この方向は変わらぬ、と思うが、最終的に（絵具の良し悪しではなくて、テクスチャの意）の問題である。現在は、油彩がほとんどのだが、私の目指す表現のためには、水性絵具の長所である、布などにしみ込んでいく性質がどうしても必要に思われるのだが、かといって油彩の良さももちろん否定できない。この機会に、アクリル絵具と油彩をうまくからめ合わせて使ってみたいと思う。

が持つ未完の魅力、未完ゆえの想像作用、これらの中に絵画の私の表現物としての、私の絵画であるためには、私の生まれ育った佐渡という風土を、作品を通して

打楽器と声と色

細やかに激しい空気が、生まれ続けた。

—田中稔之と床絵—

昭和六十一九年九月二十二日から二十四日まで、高田みどりと池成子によるデュオ・コンサート「胸がはりさけてしまいそうです」が開催された。この舞台美術を田中稔之が担当した。舞台美術といつても、演奏する場の床を絵にしようとしているもので、通常の背景づくりや環境装置としての舞台美術とは違った、おそらく初めてと言える試みだろう。7m20cm四方の大きさ。それを90cm×180cmの32枚のパネルに分割して描くという、大がかりな仕事だった。円環と名づけられたその作品は、真中に朱色の燃えるように鮮やかな大円があり、周間に四つ、白と赤の小さな円が配置されている。その間を黄色や紫や青の線が偏心的に、動くような円環をなして描かれている。

はじまるとき、中央に鼓がひとつ置かれている。高田みどりがゆっくりと黒装束で現われ、立つまま鼓を低く、小さく、そして激しく打ちはじめる。演奏は、床絵を舞台上にひとつひとつていねいに展開されていった。高田みどりのマリンバ、ドラム、鉦など多種多様な打楽器の音の群れ。池成子の伽倻琴と杖鼓の演奏。そして、哀愁をともなつて朗々と響く声。

床に描かれた円は、明らかにその夜の演奏を中心を与えていた。音は、太陽をイメージして描かれたその円環の中央から、四方へとひろがり、聴衆の身体の中に入っていく。中央に杖鼓を打つ池成子が座り、その周囲を高田みどりが澄んだ鉦の音をつくりながら、まる

い円環の動きに沿ってゆっくりと歩いていく。ライトが繊細に変り、音を視覚的な風景にしていく。

二人に問い合わせたのにちがいない。打つことが、演じる劇であること。聞くことが、視ることである。ある瞬間、それは神が降りてくる祭儀の中

られる場であることをこれまで以上に試みられたが、今回の田中稔之のそれは床絵である点で独創的であり、舞台づくりもまた演奏にはかならないことを今さらのように語りかける試みだつた。

大がかりなこの作品は、前進座の舞台装置の制作場を借りて一週間かけて創られた。グラデーション部分を除いて、中央の朱の円をはじめ面の部分はすべてアクリルが用いられた。一色を平均五回、何度も塗り重ねることによって色は次第に厚みと深さを増し



心となつた。光が洩れる木陰のようになり、次の場では、太陽がさんさんと注ぐ広場に変わっていく。水のように揺らぎ、ちいさな風が吹き続ける瞬間があつた。演奏される曲の音の空間を、床絵とライティングがみごとに美しい、生命の抒情ともいべき視覚的な場に創り変えていく試みだつた。

これまで数々の舞台美術が、画家によつて試みられたが、今回の田中稔之のそれは床絵である点で独創的であり、舞台づくりもまた演奏にはかならないことを今さらのように語りかける試みだつた。

すべてがフリー・ハンドで描かれていく。マスキングは一切使用しない。空気中の目に見えないホコリで発色が悪くならないよう神経を使つた。アクリルを使つたのはこれがはじめて。大きな作品ゆえに色彩に密度が要求されるが、このような仕事をアクリルなしにはできないなかつたにちがいないという。

三日間、延べ演奏時間は合計六時間余り。作品が床絵として演じられる期間は、極めて短い。このことについて、田中稔之は語る。

「作家は、絵が完成するまでの途中が仕事です。手を離れると、それは、演じる人に委ねられ、音や光といっしょに動いていく。演奏中に傷がついたら壊れたりしても、その事自体が生きた作品です。」

打楽器は点、伽倻琴は線、床の色が面をつくり、激しくて優しい生の空間が生まれ続けた。（文中の数体は、略させていただました）

holbein

ホルベイン工業株式会社
豊島区北池袋27-1844 ☎(03) 981-9251
東大阪市上小路1丁目3番20号 ☎(06) 723-1555

● 東京 世田谷区 筑村出 新宿区 平沼葉穂子 練馬区 野口玲一 ● 埼玉 与野市 松坂美穂 ● 神奈川 横須賀市 細川美代子 ● 愛知 一宮市 岩瀬裕夫 春日井市 藤江誠・長沼直巳 ● 石川 金沢市 寺口武志 ● 大阪 豊中市 高畠彰 羽曳野市 小西祐司 ● 山口 下松市 藤田直美 ● 福岡 福岡市 櫻井共和・吉田正道 初刊号で発表した100名のホルベイン獎学者名簿より以上の方の名前が漏れています。お詫びして訂正させていただきます。

ACRYLART

この印刷物は、ホルベイン アクリラ・モニター、獎学者の通信誌です。不定期刊行のため、定期購読の受け付けは致しておりません。