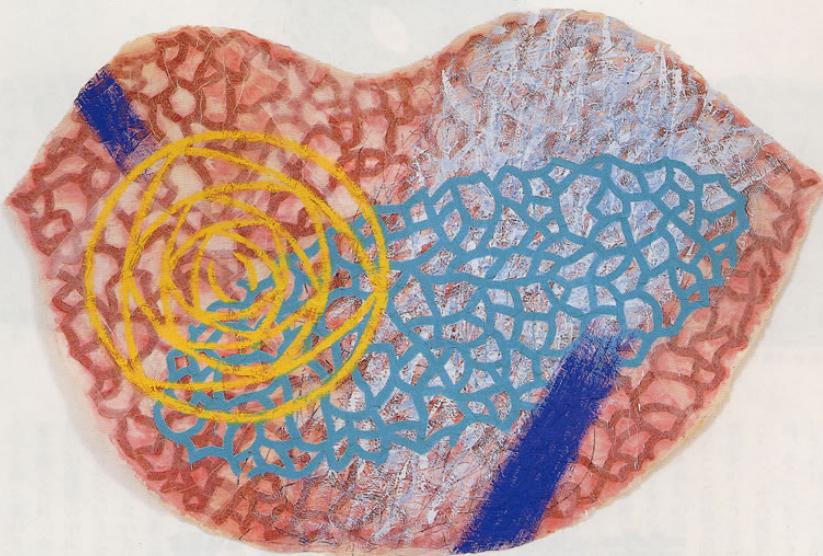


ACRYLART

アクリラート・VOL.20



山本裕子 マドンナの唇 155×230cm 金網、パルプ、アクリル、和紙、胡粉、スティック絵具 1992年(写真:成田弘)

I like creating things with no names.

Not things with a name like "picture" or "sculpture".

When people meet face to face with something as yet unnamed,
they encounter both uncertainty and expectations,
witnesses to the beginning of the world.

Yamamoto Hiroko

■やまもとひろこ 1954年東京生まれ。東京芸術大学絵画科卒。78~80年シリーズ「LINE TRACES」、80~85年シリーズ「直感から直感への軸を覗在化する方法へ向けて」を経て立体作品へ。後に平面作品も手がけるが、最近は立体と平面を対応させた作品を発表。最新作は92年11月「Complex Devices」(21+葉アネックス)。



ガイアの長い髪 250×208×200cm 金網、パルプ、アクリル、和紙、胡粉、スティック絵具 1992年(写真:成田弘)

カオス 華やかな混迷。

山本裕子

天衣無縫に駆けめぐるドローイングの痕跡、

幾重にも積層された色彩の氾濫。

描き重ねては壊し、また描き重ねる作家は、その豊かなるカオスの中から、世界の始まりに向かって歩き始める。

分がやって来たことをもう一回辿ってみて、線を集積させるということと

と、それを増殖せざるということを、もう一度捉え直す。その中から、平面でも絶対に立体にならない部分も、もう一度拾い上げて、そこに、まだ、立体的に構造化できるものがあるんじゃないか、ということを考え直してみようとしたんです。で、そこからまた立体が立ち上がり始めた。

なるほど、あの立体も、ストロークの集積、ドローイングが自立したもののなんですね。決して彫刻ではない。

●彫刻というのは、在る形から掘り出して作るとか、固まりで作るものなんですが、私の場合は、表面だけを作るのですから、表面だけを増殖させた結果、立体のような形になっていますが、中は無なんです。ところが、私は表面だけの意識で作っていて、形ができると中が充実してしまいますよ。空洞なのに、在ることのアーティミタ的なものが出てきてしまう。そのあたりをもつとそらす方法はないかと思って、網目状の立体は、それはそれで、ある程度は気にしているんですけど、もっと表面の戯れが見えてくるようなものにしたい。平面と立体という問題とは別の、あいまいな領域の中で作品を成立させたいと思って、それは今も模索しているんですけれど。

●考えてみれば、土管やドラム缶も、人は外形を見て、そう呼んでいるわけだけれど、意味のあるのは中なんですね。それとは逆に、山本さんの立体は、ストロークの延長線上にある平面であると言つてもいい。そうすると、平面とか、立体とかというのと、次元の違うところに作品が成立するわけだ。

●そう。そもそも作品のアーティミティという言い方は、西洋美術の流れをくんでいるわけで、向こうの芸術家というものは、神の恩寵を受けた天才で、神の代理人として、作品を作るんですね。つまり、神様と言う保証人がいて、アーティミティという優良担保があつて、それが作品に価値を生じさせる。対して、古来の日本美術というのは、作家は誰でもいいけれど、精進潔斎して笑、思いを込めて作品を一心に作っていくと、作品がある境地に達した時、そこに神が宿るんです。私は、別に精神主義者じゃないんですが、やはりそういう文化に根ざしているところがあるからで、だから、西洋的なアーティミティが出てきて、どこかではじめない。神が愛てるような完全さで、隅から隅まで人間的に構築するのではなく、あくまで作られたものであつても、どこまでが自分の意志なのか偶然なのが分からぬ、作品自分が自分の手の中から逃げていって、昇華するというような側面が必要なんですね。

●見る側としても、そのあたりははつきり分かつてしまふとおもしろくないですからね。



バラとダイヤモンドの日々 129×108cm×2枚 バルプ、アクリル、和紙、胡粉、スティック絵具 1992年(写真:成田弘)



無題 100×230cm 金網、バルプ、アクリル、和紙、胡粉、スティック絵具 1992年(写真:成田弘)

●結局、やはり私は、名前のないものを作りたいんでしようね。絵画とか、彫刻とか名づけられたものではないもの。キリスト教では、まず神様が言葉を発して、名前を付けた時に世界が始まるという考え方があり、ますけれど、ということは、いまだ名前を持たないものを前にした人間は、世界の始まりに立ち会ったことになるわけで、そこで、最初の発語の瞬間を体験することができるんじゃないかと思うんですよ。人間は、赤ん坊の時からひとつひとつ、いろいろなものや現象の名前を覚えて、言語化していくことで、その人にとっての世界を構築していくますよね。そういう人間が、まだ名前を持たない、誰も名前を教えてくれないものに出会った時、まさに、その人にとっての世界の始まりに突き刺されるんじゃないかと思うんですよ。デ・ジャ・ヴュの安心感で成り立つ作品もいいと思いますけれど、私は、ジエネシス(世界の始まり)の不安と期待に人を陥れるような作品を作りたいと思っています。



赤塚祐二 hana 119×111 225×320cm キャンバスに油彩 1991年
(写真:末正真礼生、提供:コバヤシ画廊)

イメージと空間 のはざまに。

'92年9月22日から11月8日、東京国立近代美術館において、「現代美術への視点」、ハリーズの一環として「形象のはざまに」というタイトルの展覧会が開催された。'92年12月12日から'93年1月31日にかけて大阪国立近代美術館でも開催。今回の鼎談では、出品作家の中から赤塚祐二氏と中村一美氏を迎えて日本の現代美術の新しい息吹の一端を紹介する運びだった。



中村一美 92316 ⑩—開かれたC(エシュホルツ) 200.3×420cm キャンバスに油彩 1992年 (写真:上野則宏)

見たい「絵」を描く。



宇佐美 今度の展覧会は、現代美術への視点の3回目ですね。いい展覧会だと

思います。その中で、今日来ていただいた二人の作品は、日本の現代美術の新しい息吹を伝えるものであり、しかも絵画としては、かなり相違がはつきり見えると

いう特色があると僕は思う

のです。そこで、それぞれ

どういう感じで描いているのかな。動機というか、絵に向かう時にどういうモ

チーフが自分の中にあった

かということを伺いたいと思つんだけれど…。

赤塚 僕の場合は、「絵を見たい」っていう衝動がす

ごく自分の中にあるんです。音楽を聴きたいとか映

画を見たいなどと同じように「絵を見てみたい」とか映

て、その欲求に対し、自分でちょっと絵に近づきたいということを伺いたいと思つんだけれど…。

赤塚 僕の場合は、「絵を見たい」って始める。だから最初に何

を描こうっていうのはないんです。もちろん、自分な

りの制作の手順みたいなものはあって、最初に下地を塗る、それだけのことと僕の間に何かが生まれる。そして、そうですね、ちょうどフレームを泳

ぐような感じで絵具をつけていく。絵の回りを走り回つたりして笑、描くと同時に否定したり、さらには描き加えたり。そうしているうちにだんだん

と、あ、これは僕の見たい絵に近いんじゃないかな

という感じで何か引っかかるものがあつて、そこから絵ができるくんです。「Walk about」とい

う最近の作品は、オーストラリアのアボリジニが聖地を探してWalk about(徘徊)するんですが、そういう僕の作業に近いかなと思って、タイトルにしました。で、「hana」というのも、そうやって絵具をつけたり取り替つたりしていく、ある時離れて見

ると、あ、これは花かなと思って。

宇佐美 自分の中に抱いているあるイメージという

か、構想とかはないんだ。でも、赤塚君の絵を見て

いると地の中に図というか、大きなひとつの大

じいうようなものがある。例えばモンドリアンで

も、溶けていく木のようなものがあつて、それがも

のすごく溶けちゃうと木か何かわからなくなつて、

ものじゃなくなる所へ行つているように、赤塚君の

場合も、これといって命名されたものじゃないけれ

ど、やっぱりものを描いています。イメージを描いて

いる。もつともモンドリアンの場合は、さらに空間にまで行き着いてしまつたけれど。

赤塚 ええ。ものを描いてますね、僕は。さっき絵を見たいといったのも、何かがそこに描かれることを期待して、それを見たいんだと思います。でも、

それは昔の人が風景やコップを描いたのとは違つて、それを描写したいわけじゃない。といつても一

方で、完全な抽象って言つか、何らかのインスピ

レーションを湧さないものだと、単なるキャンバスに見えてしまつ。そこにきれいなマテリアルがあ

れば、それはそれでいいんだけれど、やっぱりどこか満足できないわけです。

抽象空間の可能性。

宇佐美 中村君の場合はどうだろう。中村君は、赤塚君と違って空間表現だと思うけど。

中村 僕の場合は、もともと、いわゆる普通の抽象とははずれたところで何かできないか、というのが

10年以前に考えたことで、80年代前半にY型の絵を描き、その後グリッドの時期を経て、今は再びY型を発展させたものと、C型の両方の作品を作っています。その中で、空間を複合的に文節したいとい

う欲求があります。だから、Y型の形態っていうのは、実質的な世界というものを想定するとすれば、

その世界性とのパラレルな関係において文節するためにある。また、文節すると同時に、それを現実性

とのパラレル性の中で統合したい、つまり、自分が

生活する世界の中での事象との関係において曖昧な

ままに統合したいという欲求もある。ですから、Y

の形は、幾何学的な文節の形体であり、樹木の形態を表象するものもあり、差異化された単位としての記号的な意味を抱く場合もあるわけです。そして、「開かれたC」のシリーズでは、Y型がその垂直性

と視点の集中性ゆえに、いわゆる対象、オブジェクトとして捉えられやすいので、それを回避するためにはカーブを持つた分散的なC型という形体を採用しています。そこでは、C型が相互依存によって形体を成立させ、中心性は排除されます。空間を重層的に重ね合わせることで空間的な抑揚の問題を解決しようとしたのがこのシリーズです。しかし、現在は、この程度の抑揚では不十分だとうと考えています。

宇佐美 近代という歴史的な空間のあり様は、現実世界を支える形式としての均質空間ですね。その容器の中であるズレがある、歪みが、捩れがある、そういう空間のあり様のバリエーションをずっとやつて来たと思うんだけれど。

中村 20世紀の絵画の空間というのは、今おっしゃったように、印象派からミニマルを経て、ついこの間のニューベインディングまで、均質であるということにおいて変わらなかつた、連続性があつたと思うんです。しかし、その連續性の中で捉えられていく少しきついというのがあって。これからは、そういうじやないレヴェルで、対象物なり、ものなりを空間の中に投入していくかということを考えたい。つまり、現実空間ではその骨格は配備できるだけですね。なのに、なぜ現代の絵画ではそれが非常に難しいのか。そこに、どうやって亀裂を入れて、入り込むことができるのか。イメージが表面へぱりついているように見えるのはつらい。入れられないといふことに、僕は非常に違和感があるわけです。

宇佐美 うーん、もう少し話してみようか。直接目に見えない空間を扱うということは、事物が空間に入ることができないということと同じじゃないかな。つまり、ものを描こうとしても空間しか描けないんだという意識。抽象絵画の成立のところから考えると、ものからスタートして、非常に躊躇しながら空間に行き着いた。マチスなんかも、描寫的な奥行きや陰影を塗り込めていくうちに、ものが入らなくなつて一種平面化していく過程があつたし、モンドリアンもそうだよね。そういった現実に目に見える世界を、クリティカルに扱うようなアートが1910年代に盛んに出た。ものが見えないということと、自分の絵を対応させていく。私はこれを見ていて、見えないことははどういうことがを考えるのではなく、見せられているのではないかということを見たね。そこで、見えるということはどういうこと

中村 今おっしゃったことは、産業革命の爆発的な進行の中で、芸術が現実の社会的な矛盾、それ自身からはじき出され、現実に対する発言権を失つていったことだと思つます。モンドリアンとしても、

具象絵画から出た時に、ある意味で現実から排除されてしまった。本当は具体的なものを想起しているだけでも、そこには、もうアプローチできないシステムができてしまつたわけです。かつての素朴な宗教的なものもない、概念的な拠り所もなくなって、自身をはじき出した抽象的な科学性に頼らざるを得ないのですから。デュシャンにしてもモンドリアンとパラレルで、オブジェを現実的に設置しただけれど、現実からははじかれている。その

意味では、彼らは対極にいながら同じとも言える。だから、クリティカルになつたというより、ならざるをえなかつたということでしょう。

宇佐美 メディアの爆発という状況の中で人間が生きていくということの意味を問われた時に、以前と同じスタイルではやつていけなくなつたということ。それをはじき出されたといえば、

そうかもしれない。確かにいろんなメディアが新しいことを教えてくれて、従来の絵画の表現力なんて小さなものだとということになつて、絵画が相対的に矮小化された。古きよきメディアになつた。でも、古きよきといつて終わつてしまえないとこもある。古きよきメディアなんだけれども、

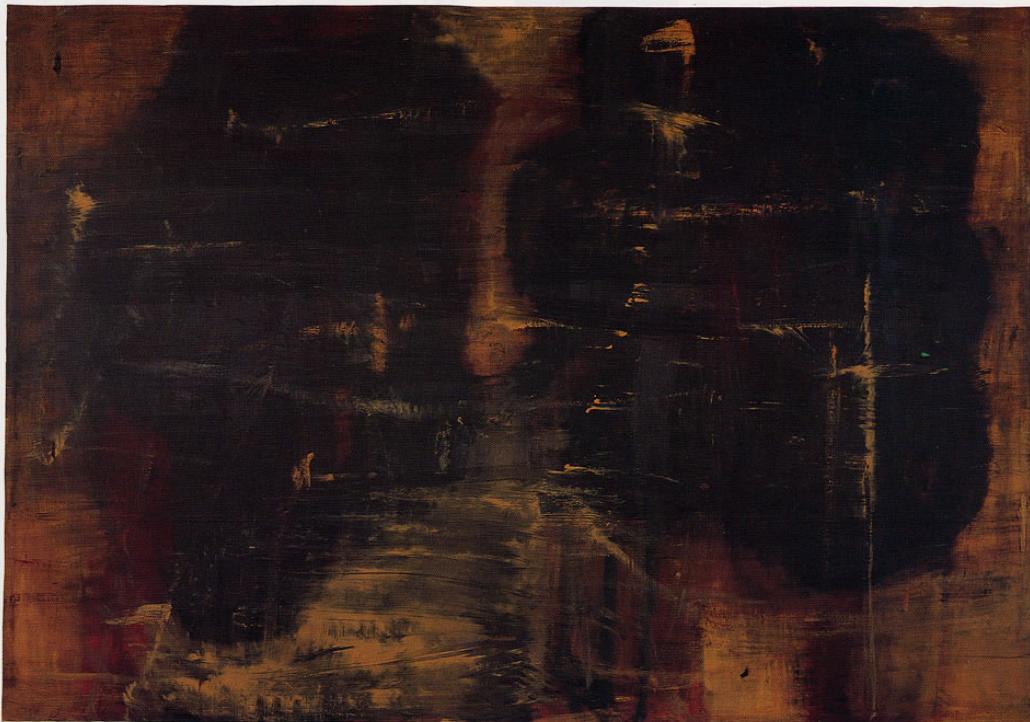
ようになつた。これにはテクノロジーの進歩によつて人間の知覚世界が大きく広がつたという側面もあつて、デュシャンなんかも飛行機を見に行つてびっくりしちゃつた。人間のものを見る力なんて小さいものだ、とテクノロジーによつて知らされる。それが、結局、抽象絵画なり、コンセプチャルアートなりに反映してきた。そういうふたクリティカルな考え方というのを、僕たちは今受け継いでいるんだと思つただけれど。



■なかむらかずみ 1956年千葉県に生まれる。1984年東京芸術大学大学院美術研究科油画修了。'81年画廊ハルゴンで初個展。以降南天子画廊等を中心に発表。'87年「ART TODAY '87」(セゾン現代美術館)、'89年「JAPAN '89」(メント市立現代美術館)、'90年「絵画/日本一断層からの出現」(東高現代美術館)、'91年「色相の詩学展」(川崎市民ミュージアム)、'92年「現代美術の視点、形象のはざまに」(東京国立近代美術館)など。

Drawing!

ドローイング考



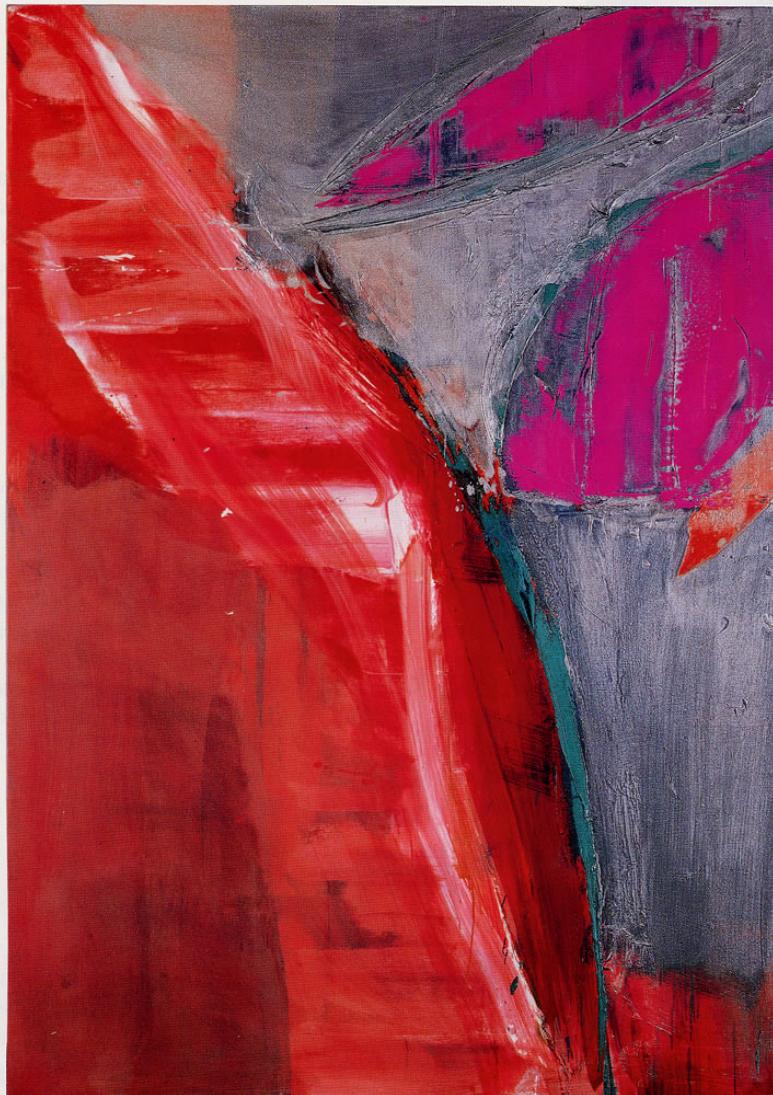
赤塚祐二 untitled 019111 227×190cm キャンバスに油彩 1991年(写真:末正真礼生、提供:コバヤシ画廊)

最初に何を描こうというイメージはない。
下地を塗り、泳ぐような感じで絵具をつけていく。
描き、否定し、さらに描き加え…そうしているうちに、
自分の見たい絵に近い引っかかりが生まれてくる。

赤塚祐二



スケッチやエスキースにとどまらない、
トローリングやタブローの本格的な色材として、色彩豊か



中村一美 紫樹を囲む者々 260.3×182.5cm キャンバスに油彩 1992年(写真:上野則宏)

抽象絵画の中にはないもの——社会的事象や
生活世界が抱える矛盾等を逆説的に表現するものとして、
抽象絵画は存続し得るのではないか。

中村一美

どこかでもう一回折り返し点があつてね。絵画は空間に行き着いた、物質に行き着いたで終りではなく、どこで折り返すのかという意識。それはわれわれの仕事の中にもあるんじやないかな。

赤塚 ええ、そういう感じですよ。今はすごくよく分かつた笑。

宇佐美 (笑)。僕の個人史を振り返つても、やはり折り返し点がある、ちょうど1964年に「沈黙の塔」という作品を作った時がそう。ミニマルな表現になって、物質といつもいけど、空間になつて、内容が描けなくなつた。空間というのは一種の檻、体制のようなものだから、それだけになると、マチエールだけになつてしまつた。そこで何かを頼りに戻つてくるという感じになつたんだけれど、その時に、ひとつは触覚というか身体感覚でもつて折り返す、もうひとつは、脳、あるいは言葉としての身体で折り返すということで、もう一度やってみようというようになった。

中村 折り返すということでもう少し詳しく聞きたくんですが、宇佐美さんの場合、それ以前は内容も同時に組み込めていたわけですか。

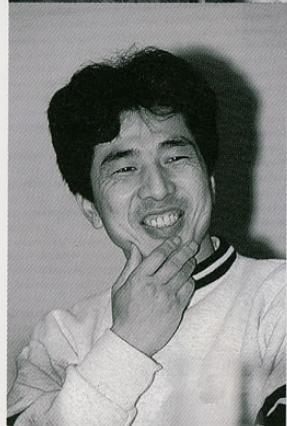
宇佐美 内容というのは、自分の中の欲求が構成して現れるということです。ところが、その構成がなくなってしまった。

中村 それを、1964年頃を境に否定しようとしたわけですね。そこが、僕にとっては不思議で、抽象でも、内面を保ちつつ、別な内容を取りこめるんじゃないかと、僕は思います。「抽象は内面的なものではなく、内容を描くには、折り返さないと、つまり抽象表現を捨てるしかない」という「者抜」的なやり方は、何か苦しい気がする。ミニマル・アート的ではなく、ニューマンやロスコのように内容を伴つた抽象という例があるわけです。ただそれは、先

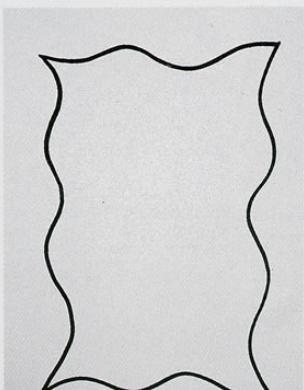
にも述べたように、空間的には浅いもののわけです。19世紀に事物が投入できていたとしたら、もう一度、19世紀的じゃない方法で、対象物や概念を自由に入れるできるかも知れない。今、僕らは、一見空間を自由に扱っているようで、本当にすごく自由だと思うんです。表面の薄い空間の中だけしかなくして、奥行きといつてもその振りのよくなものに過ぎない。20世紀というのは、すべてそういう表面の連續性におけるさまざまの試みの上に成立してきたわけです。キーファーの遠近法にしても、物質の上に成立するもので、偽の遠近感なわけです。あれだけの物質感に支えられない、奥行きを支えられないわけで、それがこそ恐怖感に苛まれている証拠だと思つんです。20世紀に連續と統けられてきたそういうことをもつとはせずせば、より自由に、事物なり、概念なりを投入できるような気がするわけです。

宇佐美 さつき話を聞いて、赤塚 君の暗中模索の中からイメージが浮かび上がってきて、という制作のやり方はよく分かったんだけど、もう少し方法的な何が訪れるとも思つんだけれど。僕も自分の作品を作る時に思うけれど、絵を描くことを持続するということは、見る側である他者とのコミュニケーションの問題がある。もちろんそれと同時に、自分とのコミュニケーションも内在している。けれど、コミュニケーションの問題は、表現の展開力とかかわると思うのです。展開力のための方法がないと、一人称の告白体みたいなものになつてしまつ可塑性がある。だから僕は、自分の外にある種の構造を作つて、その自立性について展開していく方法をとつたんだけれどね。

赤塚 ええ、僕も、以前は今とは違う仕事の仕方をしていて、構造を決めてやつたつもりだったんです



赤塚祐二 CAGE I 88112
103×73cm リトグラフ 1988年



けれど、何か、すごく十分じゃない気がしたんです。簡単にいって、絵画を一種のケージ、籠として考るすると描くものは捉えられるんじゃないかなと思つて、その考へを進めていたんですけど、この方法だと最後に籠だけが残つてしまつたんですね。籠そのものに内容を持たせることが考えたんですが、そこに自分の表現の全体を込めることはできなかつた。そこで展開しようとするところが苦しくなつたというか、僕としては視覚的に何かが納得できなくて、それでペインティングを始めたんですね。結果、僕の試みは、ひとつ大きなテーマと可能性を残したままなんですが、これが僕の折り返し点だと思います。だから今は、完成を予想して描いていくよりは、自分の気持ちを納得させるまで、手を動かして、我慢して絵に向きあうことをしてみようかなと思っているんです。そうやって、僕に對して影響力のある形が出てきたら、いつまでもうひとりしてみていいなあ、と。

宇佐美 分かるけどそろそろと、かつての抽象表現主義とどう違うのかな。
赤塚 違いっていうのは、はつきり分からんですね。ただ、僕の中で明らかに違つ。

宇佐美 中村君は、展開力についてはどう考へてる？ 僕がさつき赤塚君に言つたのは、絵を描く時に、やはりある「動き」を続けていくわけでも、そ

うすると、余裕といふのがいっぱいあ

暗中模索だけれどね。できそうなことがいっぱいあって、楽しみだという感覚がないと、今の絵が描きにくいということなんだけど。昔、荒川修作が猛烈に多作だった頃の話なんだけれど、彼の場合子言語と意味ということで、例えは形容詞なら形容詞をばーっと並べてみると、無数の表現が見えてくる。その中でのすごい勢いで描いていった。中村君の絵も、Y字ならY字で、無数のバリエーションができるように思うことがあるから。

中村 これもさつきの話とつながるんですけど、抽象絵画が空虚しか表現しないというように規定すれば確かにバリエーションは広がるでしょうが、僕はそれには興味がないんです。要するにひとつの形態の形式でしかないようと思うから。そこで展開していくのではなく、むしろ、今、考へているのは、

現実と絵画の関係といったようなこと。例えば「開かれたC」のひとつに「エシュホルツ」というタイトルをつけているんですけど、これはアメリカが水爆実験を行つたビキニ環礁の別名で、この絵を描く時にそいつたことに关心を持つていた。普通、抽象絵画は、現実とか、社会的なレベルのことにはほとんど対応できない、言及力がないと判定されてしまう。それを裏返しにしてどうう思つてているんです。つまり、抽象絵画の中にはないもの、社会的事象などを初めてして、ぼくらが生活している世界の中で抱えている矛盾みたいなものを、逆説的に表現するものとして、抽象絵画は存続し得るんではないかという考え方です。

宇佐美 それはそうで、空間を描くといつても、その中で精神的な内容を描けなければ意味がない。タイトルの持つてゐる少なからぬ役割も分かる。しかし、やはり、それはかなり難しいのではない。そこまでメッセージを込めるのは、バネット・ニューマンじゃないけれど、サブライム「崇高」といつても、それが表現できているかどうかは、誰にも分からぬ。考えたことと、表現されたものの接点がどこにあるかということ。赤塚君のイメージの探索「hana」や「walkabout」もそうだけど、一人とも難しことやつてゐるよね。

中村 もちろん、絵に、そろ描いてあるわけじゃないですから笑。ただ、実際に画家が考へているのとそうでないのとでは、必ず画面に差が出るだろうということ。素朴な考へかもしれないことやつてゐるよね。

赤塚君は、絵を描く時に、やはりある「動き」を続けていくわけでも、そ

れけれど、それを信じられないなつたら僕は絵を描けない。まだ、誰もやつたことがないから、今の段階では理解しにくいくことかもしれないけれど、だからこそやるべきだと思つんです。難しいからやるんで、簡単だつたらその必要がないわけですし。

赤塚 僕も、そのうちに言葉になつて、僕のやつて来たことはこういうことだつたんだ、といえるようになるかもしれません。難しいからやるんで、簡単だつたらその必要がないわけですし。





佐谷画廊

生来の美術好きが高じて、銀行員からの転身を図った佐谷氏。

その熱意は、展覧会ごとにじっくりと吟味されて編集されるカタログ作りにも生かされ、

美術展カタログ・コンクールで連続優秀賞に輝く“作品”を生み出している。

「趣味が仕事にならなければいけないですよ」と苦笑いつつも精力的に活躍する佐谷氏にお話を伺った。

優れた環境が、人を育てる。

——画廊を始めてもう15年。その間に数々の著書（私の画廊—現代美術とともに「画廊の仕事」など）を出版されていますが、もともとは、学校を出られて20年、銀行にお勤めだったんですね。

そして、コレクターでいらした。

佐谷　ええ、1973年に南画廊に勤めるまで、20年間、銀行にいました。しかし、本にも書いたんですが、とにかく美術が好きでしたね。勤めたかたわら銀行にいました。

佐谷　ええ、1973年に南画廊に勤めるまで、20年間、銀行にいました。しかし、本にも書いたんですが、とにかく美術が好きでしたね。勤めたかたわら銀

行にいました。しかし、本にも書いたんですが、とにかく美術が好きでしたね。勤めたかたわら銀



——詩人の三好達治との邂逅のエピソードも、ご本にありましたね。

佐谷　不思議な縁といえば、そうなんですが、三好達治さんは、僕の祖父母のところに養子にいらしてました。これが私のひとつのお転機だったと思います。その後、やっと本格的に画廊巡りを始めて、自分の時間などを殆ど取れない状態だったんですね。ある時、仕事でストレスが高くて病氣になり、3か月ばかり入院した。それが私のひとつの転機だったと思います。その後、やっと本格的に画廊巡りを始めるようになったわけで、1966年くらいからです。

——自分で描かれていたとか。

佐谷　いや、あれはもう、下手で。きつぱりあきらめました。笑。

しかし、僕の芸術好きというのは、あらためて考えてみれば、やはり環境が与えた影響が大きかったんじゃないでしょうか。というのも、僕は、京都府の舞鶴で生まれ育つたんですけど、当時の舞鶴というのは軍港で、外からいろいろなものが情報が入ってきたんですね。海軍鎮守府があり、海軍機関学校、海軍工廠、造船所、もあって、人やものとの交流が活発だった。だから、田舎町といえば田舎町なんですが、東京方面からいろいろな人が来てたり、広い意味で文化的な交流があり、当時の裏日本の町としては刺激の多い町だった。それに加えて、僕の祖父というのが、今で言うコレクターですね。もちろん洋画はないけれど、掛け軸を中心とする書画骨董を集めていた。だから、僕も子供の頃、季節ごとに掛け軸の掛け替えの手伝いをよくさせられました。僕にとっては、それが最初の絵画体験です。それと、家にあった美術年鑑、1927年朝日新聞発行の、すごく分厚いやつ、その口絵にカラーが20枚ばかりはいっていたのを、繰り返し眺めていたのを覚えてます。印象派やエコール・ド・パリの図版もあり、飽きずに見ていましたね。

瀧口修造のともして
「灯」を見つめて。

——そして、佐谷さんにとってのもう一人の師、奇

しかも詩人ですが、瀧口修造との出会いがあるわけですが…。毎年オマージュ展をなさっていますね。

佐谷 昨年7月で12回目。もちろん今年も企画しています。瀧口先生とは、「亡くなる6年ほど前からいろいろおつき合いがあったんですけど、僕の仕事にとつては、「灯台」のようなものです。この灯台の灯を見ながら、僕は航海を続けています。

1968年に南画廊のサム・フランシス展で、ちらりとお姿を見かけて以来、徐々に親しくさせて頂くようになつて、本屋に御供した帰りに、その時、購入した本を肴に飲んだこと、書籍や絵画で埋めつくされた先生の書齋でさまざまなお話を伺ったこと、今も思い出は尽きることはありません。

瀧口先生の偉さというのは、ます第一に、シュルレアリズムを日本で最初に本格的に紹介されたということです。ブルトンの「超現実主義と絵画」を瀧口先生が訳されたのが1930年。ブルトンが書いてわずか2年後のことなんですが、あれが、わが国におけるシュルレアリズム絵画の最初の紹介であつたわけなんです。それに、「実験工房」を中心とする次代の芸術家の育成。

荒川修作 加納光於、東野芳明、大岡信、武満徹…、数えれば切りないけれど、先生を中心に戦後の芸術界をリードする個性的な人々が集まつた。先生自身、タピエスと詩画集を作つている、ミロとも2回、詩画集の仕事をし

ている、「手作りことわざ」と「ミロの星とともに」ね。デュシャンとも「デュシャン語録」を作つている。世界の超一流の芸術家と仕事をしているこんなすごい人物は、日本にいませんよ。しかも、戦前から、グローバルに仕事をしていたんですから。先生はまさしく同時代を、まぎれもなく同時に生きた稀有な人間だと私は思います。その先生に対する敬愛の念から、先生をめぐる関係の深い作家の展覧会を開催することにより、先生の仕事をもっと知つてもらつたのに、僕は毎年、「オマージュ瀧口修造展」をやつてゐるんですね。



的です。それに、「実験工房」を中心とする次代の芸術家の育成。

荒川修作 加納光於、東野芳明、大岡信、武満徹…、数えれば切りないけれど、先生を中心に戦後の芸術界をリードする個性的な人々が集まつた。先生自身、タピエスと詩画集を作つている、ミロとも2回、詩画集の仕事をし

ている、「手作りことわざ」と「ミロの星とともに」ね。デュシャンとも「デュシャン語録」を作つている。世界の超一流の芸術家と仕事をしているこんなすごい人物は、日本にいませんよ。しかも、戦前から、グローバルに仕事をしていたんですから。先生はまさしく同時代を、まぎれもなく同時に生きた稀有な人間だと私は思います。その先生に対する敬愛の念から、先生をめぐる関係の深い作家の展覧会を開催することにより、先生の仕事をもっと知つてもらつたのに、僕は毎年、「オマージュ瀧口修造展」をやつてゐるんですね。

佐谷 最近になつて日本でも、シュルレアリズムに対する再評価の氣運が高まつてきました。巖谷國士さんの訳で、やつとブルトンの「超現実主義宣言」が岩波文庫に入つた。だからというわけでもないんでしょうが、日経新聞のウイークリーエンド特集でも、昨年10月には4回、シュルレアリズム絵画を取り上げられていました。僕のところにも、取材に来られ、僕の持っているエルнстの作品や、コラージュマンの初版本「百頭女」や「カルメル修道院に入りたがつた少女の夢」などをいろいろお見せした。けれど、私は、まだまだ不満ですね。シュルレアリストについては、もつともと認知されてしかるべきだし、研究されるべきです。

——今年のオマージュ展で何を。

佐谷 「アンドレ・ブルトンと瀧口修造」というタイトルで、ブルトンに関連する作家のブルトンにまつわる作品を展示します。すでに、マン・レイのブルトンの写真を13点ほど集めましたし、数少ないブルトン自身が作ったコラージュや、コーンelのマン・レイの撮つたブルトンの写真を使ったコラージュも見つけました。トワイアンのエッヂイングによるブルトンの肖像、これは巖谷國士さんがお持ちの作品を貸してもらうことになつています。この他にも、昨秋ヨーロッパへ行って、「超現実主義宣言」の初版本をはじめ、超現実主義と絵画の初版本と再版本、N.Y.で出版、それにブルトンの文章のあるエルнст、タンギー、マン・レイ、トワイアン、ダリ、マッソン、マッタ、ピカソなどのビジュアルなカタログ等、20冊ばかり集めてきました。テキストは、巖谷さんの他、若い研究者に書いてもらつて、わが国のブルトン学の水準を示すものに上げたいと思っています。

——そこまで来ると、画廊の仕事を超えてい

ますね。

佐谷 いや、これが画廊の仕事ですよ。美術品は商

品ですが、別の視点から見ると優れて文化にかかわる商品です。時間もお金もかかりますから、できないなら仕方がないけれど、何とかやれるものならやるべきだ。僕はそう思つて仕事をしています。

美術環境の整備を。

——確かに、日本では、シュルレアリズムという言葉は知られていても、その根底にある思想が、的確に理解されているとはいえないですね。

状況は、どう映つているんでしょうか。

佐谷 数年前に、ゴッホの「ひまわり」を58億円で買ったた
だという話題になりましたが、例えば数字で言うと、貿易統計による美術品の輸入額は、1986年で628億円なんです。これが景気の良かつた90年には5,966億円にまでなったんですが、91年に1,321億円と実に78%ダウンした。92年はどういうと、8月までで400億円弱ですから、年間で約600億円。ピークの時の10分の1、86年以前の水準に戻つてしまっているんです。しかも、その中身はというと、貿易統計は原産地主義ですから、ニューヨークでルノワールを買ってもフランスとしてカウントされるんですが、90年の5,966億円のうち、実に74%がフランス原産の美術品になっている。要するに、印象派、エコール・ド・パリ、ビュッフェ、カシニヨール等なんですね。偏りが著しい。もつて意味のある優れた美術品がいっぱいあるのに!これをどう見るか。ところで、これに対する日本からの輸出額は、いったいいくらだと思います?

8%、1%を切っている。91年は23億円で、そのうちフランス向けは、わずか7,300万円です。この

OMAやポンピドーセンターくらいの現代美術館があつてもいいはずなのに、日本の作家を体系的に収集した現代美術館すらない。まったく妙な国です。

ンも、ジョーンズもありますよ。これらは、ほとんど卒業生からの寄贈なんですが、そういった寄贈など

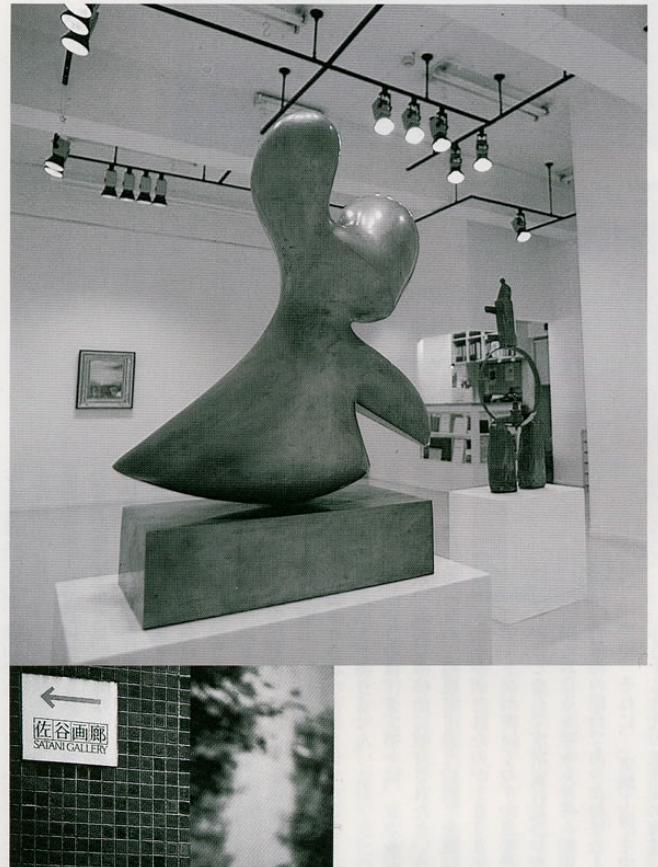
OMAやポンピドーセンターくらいの現代美術館があつてもいいはずなのに、日本の作家を体系的に収集した現代美術館すらない。まったく妙な国です。

ンも、ジョーンズもありますよ。これらは、ほとんど卒業生からの寄贈なんですが、そういった寄贈など

8%、1%を切っている。91年は23億円で、そのうちフランス向けは、わずか7,300万円です。この数字の持つ意味は重大です。

OMAやポンピドーセンターくらいの現代美術館があつてもいいはずなのに、日本の作家を体系的に収集した現代美術館すらない。まったく妙な国です。

ンも、ジョーンズもありますよ。これらは、ほとんど卒業生からの寄贈なんですが、そういった寄贈など



佐谷 数年前に、ゴッホの「ひまわり」を58億円で買ったた
だという話題になりましたが、例えば数字で言うと、貿易統計による美術品の輸入額は、1986年で628億円なんです。これが景気の良かつた90年には5,966億円にまでなったんですが、91年に1,321億円と実に78%ダウンした。92年はどういうと、8月までで400億円弱ですから、年間で約600億円。ピークの時の10分の1、86年以前の水準に戻つてしまっているんです。しかも、その中身はというと、貿易統計は原産地主義ですから、ニューヨークでルノワールを買ってもフランスとしてカウントされるんですが、90年の5,966億円のうち、実に74%がフランス原産の美術品になっている。要するに、印象派、エコール・ド・パリ、ビュッフェ、カシニヨール等なんですね。偏りが著しい。もつて意味のある優れた美術品がいっぱいあるのに!これをどう見るか。ところで、これに対する日本からの輸出額は、いったいいくらだと思います?

8%、1%を切っている。91年は23億円で、そのうちフランス向けは、わずか7,300万円です。この数字の持つ意味は重大です。

——貿易黒字の解消に非常に貢献していますね笑。

佐谷 美術品に対する統計は、公式のものとしては貿易統計しかありません。輸入税との兼ね合いを考えると、アンダーバリューで申告している例もあるでしょうから、今言つた輸入額は、最低これぐらいだろうというもののなんですが、信じられない数字でしよう。みんながかりするでしようから、あんまり言わない方がいいとも思うんですが(笑)。

外国から見ると、さっぱり分らないと思ひますよ、この日本の現状は。これだけの経済力があつて、自動車やオーディオなどの技術水準も高い国なんだから、日本の現代美術は、もつといい状態にあるはずだと、諸外国の人はみんなそう思つてゐる。事実、日本の作家は頑張つてゐる。なのに、それを支えるところが弱いんです。国立の美術館にしても、わが国には4館あります、一館あたりの年間予算がわずかに1億円です。これでは何も買えない。わが国にM

— OMAやボンビデーセンターくらいの現代美術館が作られるといふのは、日本ではまだ珍しい現象です。でも、日本の作家を体系的に収集した現代美術館すらない。まったく妙な国です。

—— 先頃、日本の某企業の会長が購入したゴッホとルノアール2点を、国の美術館が買つたためには248年かかる(笑)。しかし、これ、どうしてなんでしょうね。今、息づいている美術に、お金が流れてこないというのです。

佐谷 ひとつは教育の問題もあると思います。子供の頃からの、学力一辺倒の偏重値重視教育の過程で、本来、人間の持つているはずの優れた感性がきれいに削り取られてしまふんでしょうね。このように育つた人間が、行政や企業の中核にいて仕事をしていくのでは、文化には永遠に陽は当たらないでしょうわ。それと、冒頭の三好達治さんの言葉じゃないけれど、やっぱりいいものを見ていないと、いいものは分からぬ。いいものが見れない環境にあるということが問題だ。アメリカの大学、例えばハーバード大は有名ですが、スミス女子大学ですら、その付属美術館には、セザンヌもあればリキテンシュタイン

も、ジョーンズもありますよ。これらは、ほとんど卒業生からの寄贈なんですが、そういった寄贈とやすい税制が、日本では整備されていないんですね。アメリカと違って、寄贈に対する課税が厳しいので優れた美術品が、社会的な財産として、なかなか残らない。子供の頃から、日常生活の中で、ごく自然にいいものに触れていれば、自然と感性が高められていくはずなのに。

人間形成は、経済も大事だけれど、感性とのバランスが取れていることが基本ですよね。そこが欠けている。経済的な余裕があつても、精神的な余裕がない。人間が美しいものを見らないで、見ないで、死ぬのは不幸なことだと思います。文化的に貧しいとは、まさにそのことを言うのです。美しいもの、優れたもの、感動的なものを見せる経験力があるのに、それを見えることができない状況であるというのは、文化的に、わが国はいまだに発展途上国であることの証左です。その辺のところを、美術にかかわるわれわれは勿論のこと、行政も企業も再考すべくではないでしょうか。

色鉛筆

スケッチやエスキースにとどまらない。

ドローイングやタブローの本格的な色材として、色鉛筆が着目されてきている。

●歴史

鉛筆は、そもそも墨芯よりスタートした。16世紀初頭に英國で天然黒鉛の発見に伴い、ここに筆記用具としての鉛筆が誕生した。しかし、天然黒鉛は使用時に於いて、必ずしも満足のいくものではなく、18世紀末になってフランス人コンテが黒鉛を粉末にし、粘土と一定割合で混合・燃焼することにより品質の一定したものを造れるようになって今日の鉛筆に至っている。これにより、いつでも好きな時に、必要なだけ筆記・描画出来る筆記具が完成した。

その後、これら技術と19世紀半ば以降の染料、顔料、工業技術の発達とあいまって色鉛筆が大きく発展してきた。我が国で色鉛筆の生産が始まったのは、大正7年であり、現在では数多くの種類が生産されている。

●組成

軸木と芯より成り立っている。

(a)軸木には、エンピツビヤクシン、アラギ、ハンノキ、シナノキ、ジェルトンなど木材が当たられるが、現在、最も多いのは北米でとれる檜の一種インセンスシーダーである。

軸木の特性としては、木目が真っすぐで軽く、纖維質密度もあり、削りやすいものが要求される。更には芯をはさんで貼り合わせるので、木材としての色相の同一性が要求される。軸木の直径はJIS s-6006により8.0mm以下(紙巻き軸を除く)とあり、長さは172mm以上(短寸色鉛筆は85mm以上)とする。また、軸の塗装には有害物質を成分とする原材料を使用してはならないと規定されている。

(b)芯は有色顔料+体质顔料+ワックス+粘土+樹脂類の材料を混練、成型、乾燥させて作られる。

それぞれの機能は

- 有色顔料(無機・有機顔料、染料)→顔色(耐光性、無毒性の要求)
- 体质顔料(主にタルク) →描き味、強度
- ワックス →描き味、定着、硬軟、型抜き
- 粘土 →硬軟
- 樹脂 →粘結

であり、各種配合比によって、硬質のもの、軟質のものが出来る。

JIS s-6005及びJIS s-6006では、色鉛筆芯は濃度記号を付す硬さ表示により次のように用途と合わせて分類している。

- 硬 質：主としてグラフ用及び製図用
- 中硬質：主として一般の筆記用具及び図画用
- 軟 質：主として陶磁器、金属、プラスティック及び皮革への描画用

JISにのっとれば、これら品質表示は明記すべきことなのだが、但し、次の場合は例外である。

1.中硬質の色鉛筆の場合は色鉛筆の硬さの表示を省いてよい。

2.硬質、軟質表示は、用途を表す用語を用いてよい。

硬さを英語で表す場合は次のようにする。

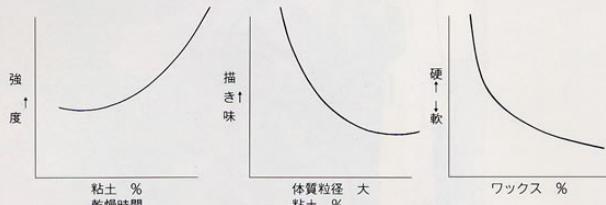
	硬 質	軟 質
用途で表す場合	Hard	Soft
グラフ用	Graph	Dermato Graph
製図用	Drawing	Marking Graph

●特性

JIS s-6005に色鉛筆用芯の直径と曲げ強さが記載されている。

硬 質	直 径(mm)	曲げ強さMpa (gf/mm ²)
硬 質	1.8以上	24.5(2500)以上
中硬質	2.5以上	19.6(2000)以上
軟 質	3.5以上	4.9(500)以上

この特性は、通常に使用して折れにくいことを目指したものであるが、これを支配するのは、粘土、ワックス、乾燥時間であり、ついで、書き味は体质顔料の粒径などが支配している。

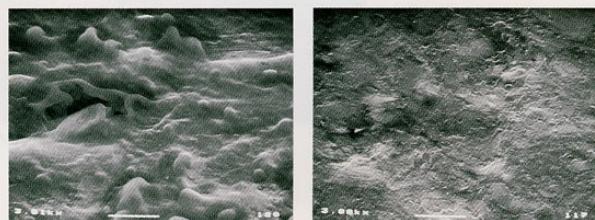


色鉛筆に要求される特性としては

- ①耐光性がある
- ②着色性がよい
- ③なめらかな描画
- ④粉落ちしない
- ⑤芯が細く削れる
- ⑥重ね塗りが出来る
- ⑦毒性のないこと

を目標として作られている。そして、油性タイプのものはテレピン油、水性タイプのものは、水で溶解することが可能である。一般的に美術用色鉛筆はJISの枠組みを超えることが多い。例えば、JISでは49色だが通常は100色を超えている。

鉛筆表面電子顕微鏡写真



濃度Bの墨芯
(3,000倍)

ホルベイン色鉛筆黄色(カナリーイエロー)芯
(3,000倍)

色鉛筆は大体に於いて濃度B程度の墨芯鉛筆に相当する。表面状態の写真により、いかに色鉛筆が滑らかで描画性に優れているかが分かる。

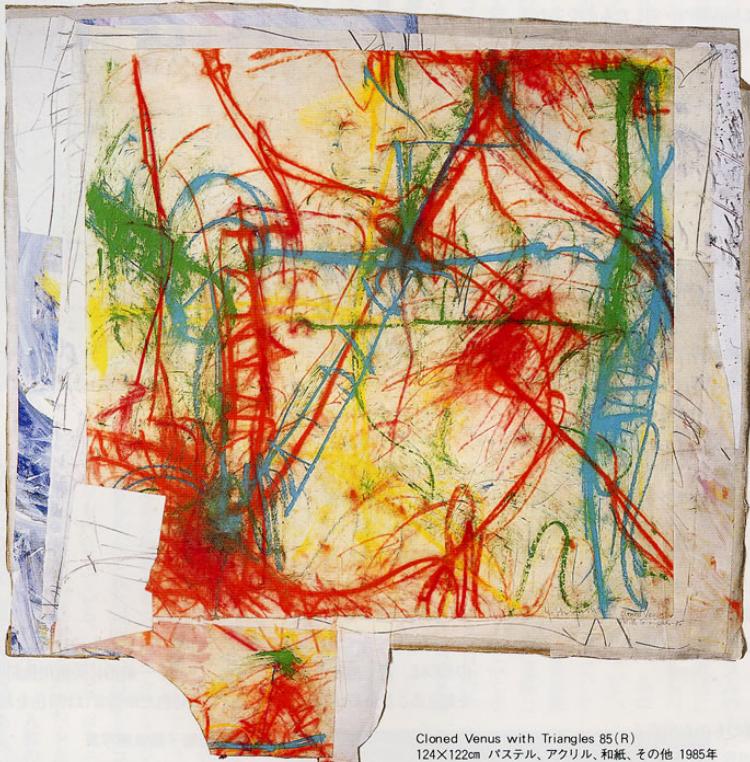
参考文献 JIS s-6005・JIS s-6006

Acryl art Trend

窮地に落ちた孫悟空が自分の体毛をひとつまみ抜き取って、ふう、と息を吹き掛けて無数の「コピー」をつくり出したように僕は絵を描いている、と此の作家は言う。その意味では、生涯たった一点の作品しか描かなかつたと言うことになるのかもしれない、と。そうやって生まれ出された配島氏の「コピー」は、世界のあちこちに棲息している。

『クロード・ビーナスの誕生』

配島庸二



Cloned Venus with Triangles 85(R)
124×122cm パステル、アクリル、和紙、その他 1985年





2/母型展開 99-460 「水の占い(A)」
300×385cm アクリル、パステル、墨、水、紙、その他 1991年

●細胞からの展開

ある時期より僕は、自

分が以前に描いた絵の任意の一部、詰まり切れ端のようなものを持ってきて新しい紙のうえにのせ

その中に込められてある様々な情報の中から、これまでの任意に選び取りながら、新しい絵を作ることで、自分の絵の細胞のようなつもりで、そんな自分の方法を、普段から関心のある生み科学的なメタファーとして、クローリー・ビーナス「母型展開」と呼ぶことにした。

それ以前は僕もやはりキャンバスの四角い画面に絵を描くということを、何の疑いもなしに継けてきたわけだが、こうして自己増殖的を遂げてゆく画面を前にして、四角いキャンバスという仮定を、あたかも自明のものとして受け入れ、その中のコンボジションなどか色彩だとか、奥行きだとか、そしてそこにはどのようなイメージを実現したとしてもどうしちゃなくなつていった。(世には勿論シェイプド・キャンバスという絵もあるにはあるが

●いけばなからの展開

まあ、さっき悟空になぞらえて自分の作品の作り方を話したけど、それは別の言葉でいい張って、その事自体既に自然の生命体系

である。そしてこれは自分の絵の作り方の体系であって、自然の生成とは別のことだ、と言ふても、その事自体既に自然の生命体系に於ける脳細胞の出来事、つまり脳髄の現実であることを事実だ。だから芸術も厳密には全て現実のものであり、自然のものだ。しかし芸術を現実とは違つた別の、人間の精神の働きの所産とする考え方は、確かに人間や芸術や精神というものがオーソライズされて、とても尊ましいのだが…。

総じて四角い画面という自明があるからこそ繪画という制度が成り立ち、脳髄の自由が保証されるということかもしれないが、とにかく僕の絵はどんどん服られ、続けていったのだ。それは一つには十代の中頃から日本画を齧つて、また自分の回りには常に紙というものがあって、これは本格に張られたキャンバスと違って、要らないスペースがあればきつてしまつて、要するに切った貼つたの極めて容易な素材だ、ということでも預かっていただと思う。

●アートという現実

そうやって、描いていくと、完成ということは無くて、例えば展覧会から戻ってきた作品でも、またどんどん描き次いでいくと、色やタッチが古い部分と新しく描き次第部分とで、自然と変わってしまった、古い部分の情報の読み方如何に依つては、全く違つた发展を遂げてしまったり、とにかく色々なことが起こってきて興味は尽きない。そうした自分の方法をさつき、生命科学のメタファーなどと言つたが、それはとにかくしてこれは、僕の絵の作り方の一つの体系をなしているもので、もちろん生命科学でもない、自己増殖でもり得ないものだ。

ましてや自然の生命世界の生成とは直接的な関わりがあるわけではない。ただそういう眼鏡を懸けることで、今までの絵の作り方を何とかで超えてみたかった、ということに過ぎない。そしてこれは自分の絵の作り方の体系であつて、自然の生成とは別のことだ、と言ふても、その事自体既に自然の生命体系に於ける脳細胞の出来事、つまり脳髄の現実であることを事実だ。だから芸術も厳密には全て現実のものであり、自然のものだ。しかし芸術を現実とは違つた別の、人間の精神の働きの所産とする考え方は、確かに人間や芸術や精神というものがオーソライズされて、とても尊ましいのだが…。

始めた僕としては、その時、それ迄半ば脅迫的にあった、中心的な自己觀から偏在的な自己觀へと、180度に近い転換を遂げたつもりだった。またコビーという考え方に対して、良くいわれているような芸術作品のオリジナリテイに対する疑問、というよりはしばらく前から取りつかれていた生命的細胞学的な関心からのもので、生命的適応乃至は免疫学的な関心から来るものだった。例えば植物であれば、たら必ずしも花粉によるつまり両性の結合に依らなくとも、挿し木でも根分けでも取り木でも、うな殆どこれは、たわいのない独り言だ。実際に簡単に(?)新しい自己といふまでの幾らでもコピーや複数の仕分けする働きをもつてゐる。こんな考え方をするようになったのは、僕はこの30数年、殆ど絵描きとしての歴史と同じくらいに携わってきた、いけばなの雑誌の編集という仕事を通して知った、いけばなの作家たちのユニークな方法や自然觀に大いに影響されたという気がしている。

例えば僕の最近の仕事の中に「水の占い」というのがあるが、それは、僕の仕事が先程も申ししたように、ドロウイングをどんどん貼り重ねて行くわけですから、それに紙の作り出す自然のうねりの凸凹が加わって、画面は実際に複雑な地形をしている。あるとき此の複雑な画面の凹凸を捉えてみたいと考えて、そこを紹介して僕の絵画へと変換させてみたと言ふことだ。日本にはマーブル(石)ではなくて水。マーブリングという伝統的な工芸的な技術を、水という自然へ一度戻してやつて、それを紹介して僕の絵画へと変換させてみたと言ふことだ。日本には墨流しというのもある。今は各画材メーカーが競つて(?)新しい素材、耐久力の有る、或いは刺激的な、そういう画材をつくり出して、われわれの表現の幅を広げてくれる。ステイク状の油絵の具ひとつとっても随分多様な表現が可能になつたのではないか。特に色鉛筆や水彩絵の具は、使い方では一種の軽快さ、スピード感が生まれるし、描いているうちに滲んでしたり、芯が太くなつたり減つて、鉛筆の木の部分が画面を引つ挿して、それはまた一つの表現だ。大海原に一瞬にして起る波。というのは一つの現象に過ぎなくて、次の瞬間にはもうその波は無くて、また元の海の平面…といったよな僕の生であり、絵画であり…。

母型展開 99-432 200×180cm
パステル、アクリル、墨、和紙、その他 1991年

Drawing I

ドローイング考

造形言語の解析

島州一

私の平面作品を描くシステムは、木炭紙に木炭でデッサンをすることから始まる。

最初真白の画面に向って線を引くと、その線に呼応して次々に線が紙上に生まれ、程よい密度で画面が覆われ緩やかにスペースが区分された時に、全体を布で消してしまう。淡く残った線を足掛かりに二度三度と同じ行為を繰返すうちに、自分の気に入つた緊まった形が全体の均衡を保つて、出来たなと思った時作業を停止する。私が木炭をドローイングに使う理由は、即時に使える即興性と、調子の自在さで、指で描線や面を擦つたり叩いたり押し付けることで、深い調子が出来る為である。次に水彩紙に鉛筆で先の木炭デッサンを丹念に忠実に書き写しながら、色彩で描くことを想定しながら構図をつくる。



言語の誕生 59 803×652cm カンヴァスにガゼインテンペラ・油彩 1992年



作品の背後には、描かれたもの、消されたもの、それ以前のメモに属するものと、おびただしい現れなかつたものがある。2人の作家に、ドローイングを軸に作品ができあがるまでの構想についてレポートしてもらった。

た色層に分けられる。全体がなめらかに混沌とした、その動きが画面にもどり、中心に徐々に移行し、帰り付いて、再び視覚の意識が新たな生命を持つ周間に拡がりながら循環する、という構図を強調する様に色彩で置き換えられる。

最初の色面は比較的単純明快な区分けの為の塗り分け作業であつて、全体を数回繰返し描くうちに、部分の描き分けが細く相互の色面の性格が顕著に異つて対立しながらも融合して來て、全体が一個の有機体になって充実、どんなに画面を引き伸ばしても確固たる構造を持って描るぎない、と思うところで作業は終わる。最初の単純な描き分けから、目前に見える複雑になつた上層までを精確に記憶し、後で読み取れることを忘れない作業でもある。

最初の木炭、第二のガッシュに引き続く第三の描画は、F25号の油彩である。シェッソとジェルメディウムで地塗られ脱脂された縮布に、カゼインテンペラで最初の段階の色面が全体に塗られる。次に油彩で諸色面の輪郭を描きながら、忠実にガッシュ画を油絵具に置き換え、絵具とメディウムの使用の配分を部分と全体に組み立てて行く。ガッシュの画面上の組織と、油絵具のそれはメディアの性格の差によって大きく異なる。

油彩はガッシュのドローイングより透明性を持たせることが自在であるだけでなく、緻密に細かく鋭く又力強く描き上げることが出来る。

幾重にも重なる色層は、高層ビル群が建ち並ぶ都會の構造を鳥瞰している時と同じ心持ちだし、半永遠の地層を検べる地質学者のそれもある。

ガッシュのドローイングに即して油彩が充実して来たところで、最初の木炭デッサンの無垢の痕跡を拾つて描き加えると、油彩によつて鋭く意識化された画面が無意識な描線によつて中和され、柔らかく有機化される。

私の制作過程はそれまでの行為を全て忘れずに、順序をひっくり返したり乱したりして画面上に生かすよう気を配つて、以前に描かれたものを仔細に調べながら作業が進む。

F25号が出来上がつたらF120号に大きく描くが、その場合にも、第一木炭デッサン、第二のガッシュのドローイング、第三のF25号の混合油彩の三つを忠実に参考につつて作業が進む。F120号の場合、下地

が油彩の色面なので仕上りが油っぽく重く感じられないように気を配り、出来るだけ無駄な絵具やメディウムを使わない。

以上が大まかな平面制作の過程であるが、更に気が向いた時にはF120号のタブローを木材のみで、色面を上下差の変化に置き換える平面のオブジェ作品に創り換えることもある。

私の作品画面中には具象的な映像は無い。その意味では抽象絵画と云えるが、私自身は具体画と云えるのではないかと勝手に思つてゐる。

平面作品とは自然の中の人間が概念的に創り出した分野で、自然と対等の平らなオブジェと云う一存在である。全ての存在は私が言語でとらえるが故に意識として存在する、としたならば絵画も又同じであり、言語と絵画の関係は密着して常に在る。

私の絵画のテーマは、現在一貫して「言語の誕生」である理由が此處に在る。人間が人間となる所以は言語を使用することに於いて在り、それ故宇宙も星雲や地球が存在し、自分も存在することが出来る。

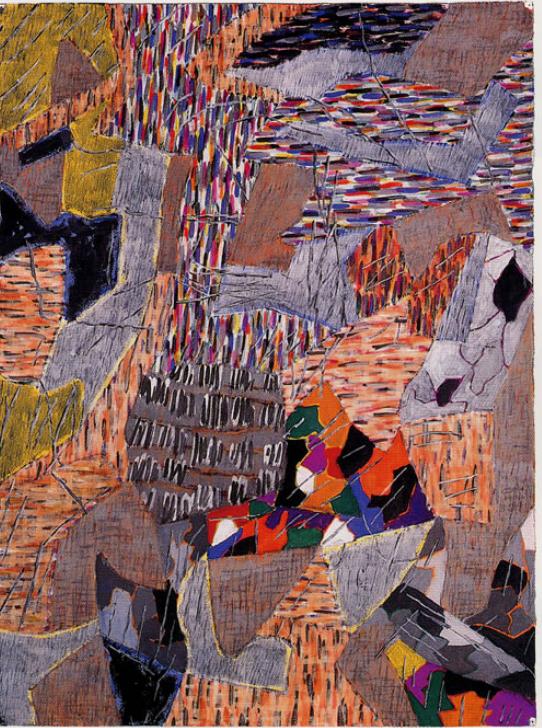
自分という有機体は精神であり肉体であり行為そのものであつて、その存在が働き掛ける画面も又、私生命的体として宇宙に自立する。

言語の構造は人間の恣意性のみで出来上がつたものではなく、宇宙の構造、地球の構造、私自身の構造と同じでなければならぬ。

言語の構造は私と云う人間の身体や、それが与える機能以上の構造では在り得ない。

以上のように考えると腹が座つてゆつくりと自分の好きに行動し、ゆつたりした気分で絵を描き進むことが出来る。

私の肉体は何が中心であるか、頭脳や心臓を中心として五臓六腑があり、血管やリンパ管、神経系があり、リナバ液がメディウムの役目をして体組織を司り、それによつて筋肉があり、皮下脂肪が表皮で覆われ、体毛で保護され、その縫合は骨格で支えられる。しかしその中枢の脊髄は、尾骶骨から上に積み上げられ、頂上のそれは頭蓋骨に変形し脳を包む」と云つて解剖生理学も又言語の上に成立った概念分野であり、その構造や全体が有機する働きは、私の中の絵画の構造そのものとも云ふのではないだ



D197 770×570cm 紙にガッシュ 1992年



アフリカ '85 121×130cm/126×15cm 木、アクリル絵具、紐 1985年(写真:天野貴之)

「スカルプチャーへの構想」

若江漢字

一つの作品が完成に至るまでの道筋は多種多様で、作品の性格一つ一つによつても又様々なアプローチが存在する。そして更に人それぞれと一通りのものではない。

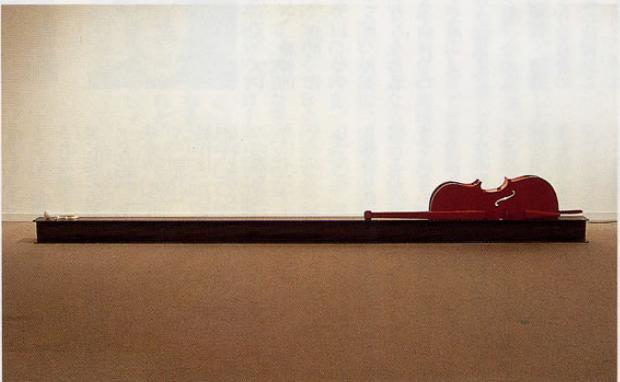
作品の背後にあつて普段見えない制作時の全貌は、発想に関する事柄に焦点をしほる場合と、手順に関する事柄を物語る場合とに大きく分ける事ができる。プランは誰しもメモから始めるのではないかと考えられるが、このメモやト書きの類も「公開」図と「秘匿」図の二種類に弁別され、誰しも二つながら己が性格として仕事を進めているものと想像される。デュシャンの大ガラスに関するメモ類はグリーン・ボックスやホワイト・ボックスとして出版され但是在が、実作者の経験からすれば、恐らくその三倍ものメモ類が、人目に触れる事もなく、デュシャン自身の手によって消却されていると考えられる。

Drawing 2 ドローイング考





現代美術の死の椅子
銅、檜材、ゴム、ロープ、鉄 1978年 (写真:天野貴之)



セロ 27.5×138×17cm 木、アクリル絵具、電球、卵、錫鋳造、鉄 1986年 (写真:天野貴之)

ボイスに関しては、五十年代半ば以降は、わりとそのまま残されている様だが、青少年期の残された水彩や油絵は、後年の作風に不都合でない一貫性のある物だけが慎重に選ばれ残されているよう見受けられる。

このように作品制作の背後は深い森のようで、全体を語る事は並大抵の事ではない。そこで私は自作の一つに話を絞つて進めてみたい。

昨年十一月に日黒の八雲にある画廊で旧作ではあるけれども未発表の彫刻を展示する機会があり、その中の「アフリカ・85」という半立体の作品にまつわる事柄を以下に記してみたい。

題名からすぐに想像される様に、この作品は合板を地図状に12×13cmの大きさに、切りぬいて作った、壁に掛ける作品である。しかし右下のマダガスカル島が、壁の地図上の位置から島の形そのままにぎゅーと引き伸ばされ、下端が床に付いて壁に添えられて立っているものである。

まず「動機」について語らねばならない。動機には意識的なものと、無意識的なものの二つの精神状況があるけれども、この「アフリカ」に関しては意識的な決定によつている。

一九八五年は、アフリカでは内戦や旱魃など悪天候によって、多くの難民が出現し社会問題となつた年である。目もあてられないその惨状は、連日TVで報道されたところである。そんな折ロック・ミュージシャンの発案で、アフリカ・エイドという難民救済の基金集めの大コンサートが、ロスアンジェルスとロンドンの二都市をTVで中継して行なわれたが、このような時ビジュアル・アーティストがいかに無力であるかを感じさせられたのである。私はせめてアフリカの人々に対するシンパシーを表明する意味で、アフリカを主題に作品を作ろうと思いつたのが動機である。

次に制作の手順であるけれども、主題が決まるときのように作るか構想の段階にはいる。中公文庫の「世界の歴史」は私の愛読書の一つで、改めてアフリカの部分を読み返す事から私は始めた。私はどういうものか中学生の頃から無性にアフリカ大陸の形が好きで、いつも絶麗だなーと感じつておらず、迷わなかった。

アフリカ大陸の图形をそのまま使う事に決めた。私が承知の通りアフリカは、一九世紀にヨーロッパ列強による植民地獲得競争のために、ずたずたに分割

され、更に一八六七年に子供の玩ぶ小石が、ダイヤモンドの原石である事が発見されるに及び、時の帝国主義の狡猾無慈悲な代表であるイギリスの軍隊の侵略によって始められた惨状は、現在も何ら変る事なく続けれている。

こうしたアフリカの歴史を振り返ると、どうしても私の美しいアフリカは、すたずたに分割された黒いアフリカに成らざるを得ない。と単純に構想はすすむのだが、壁に飾られただけのアフリカは、観賞する人々にとって、その作品の在り様そのままで、まったく対岸の火事のごとく存在するだけになつてしまつ。マダガスカル島は女王を戴くアジア人と混血した豊かな王国であったけれども、フランスによつて女王はレユニオン島に流刑されてしまった。私はこの植民地となつた島を、地形のまま斜めに引き伸ばして立てかけ、床と壁を繋、要素を与える事にした。そうする事で観賞者が立つ床と壁のアフリカが結ばれるのである。

私たちにとってアフリカの現状は無関係な対岸の火事ではない、現代社会は自ら思うと思わざるにとかわらず、何人も被害者であると同時に加害者の立場に身を置かざるを得ない世界状況下にあると云う事を、私は床から伸びたマダガスカルの存在によつて示し、島の形そのままの平面图形を、斜め下に引き伸ばす事で、マダガスカルは奇怪な形に変貌しながら訴えているのである。こうした一連の思いによつて作品は完成している。完成後この作品を私は写真に撮り印刷して多くの友人・知人に発送した。これが黒い「アフリカ・85」作品の来歴である。

私たちはチヨコレートを食べる度に、アフリカでの不幸な搾取を思い出さうか。毎夜の明かりがアフリカ産の鉱石によって原子力発電される事を思うだろうか。

一点の芸術作品はその由来と共に、社会に対して日本私たちが忘れている背景を喚起させる場のことをものとして機能している。新しいスタイルの装飾であるだけなら、使用の役に立つ工芸で事たりるではないか! 芸術は我々を取り巻く現実が、いかなるものかを視覚によって理解させる教材としての有り様も同時に要求されるのである。

作ることの 意味

向山惠一



もない劇場で、台詞を語りながらそれをどうぞ」というオレコーダーに撮り、また同時に自分で見て、といった行為を繰り返す。やがて観客役者、脚本家を、一人で三役もこなすうちに、台詞が必要となり、空白が訪れ、台詞以前の台詞に演技以前の演技に芝居に向かう。また逆もある、台詞が自己増殖を繰り返し増大していく。行為が役者を蝕む。方法が確立し、システムとして一人歩きすると、全てが逆流する。この身体を起点としてシミ出していくこうとしていた動きが見失われる。作るこの、何が何を、といった関係は、自分自身を起点とする以外ないと考える。最後には、自分を起点にし、作業することの中で展開した、器と内容物との関係をとらえることで、なんらかのものを手元に残すことができる。たしかにこれら作業により、いくつかのものが手元に届いている。いくつかのフォルムがある。しかしこれらフォルムはもはや個別のなものではない。自分の内側から紛らわしくなったことにより、インプットの対象が限りなく広がることもかもしれない。点、線、とした具体的な事象から引き出してきたものが、映像ともオーバーラップできる。意味を失うという身体への違和感が、再びシミ出すといふ、行為の確認を求めている。自分の中で新

共生の可能性 を求めて

卷之三

からである。制作はモニア液、鉱物など使用し、それにアクリル

場のそれそれの素材構成した仕事である。変化エネルギー」と、存在しない。私の好みが、それらの根柢の条件として成立しうるか。新たな秩序を私が立てるのではなく、それら自らもてる秩序の内に、私が入りこむことだ。自ら自然の中に入りこみ、そこで見出したさまざま

続き、今日も又そうである。外のアサガオの葉が日々痛んできているのに驚いた。伊吹山での作品制作のときもそうであつたように、酸性雨である。といった毎日どんな大気を吸っているのかとも思った。現代の自然破壊がもたらした危機的状況に対する認識を持つようになつたのもその時に自然物を素材としてアル絵具や酸化液、アルミニウム箔などを併用し、その時、その

の直接的なものを作出すとして、それまでのさざやかな一石が時としての内なる原始的秩序を発し、それが増幅され、昇華する。踏山、磐梯山、浅間山、伊吹山、日本海側、太平洋側、シト、ウェーラス、と制作の場眼には判然と見えないもので、一つある自然の変貌をこれから制作活動をしてゆくつもりのアプローチは徹底した帰依続けてゆきたいと考えている。

プランテーション 310×340×4cm ダンボール、
紙 鉛(アンダル) 石膏 長石 塵 アクリル 1990年

■第7回ホルベイン・アクリラ奨学者

アクリラ業者・第7期生は以下の50名です。お知らせします。

INFORMATION

久保健二 狐山市 萩生祐子・東松川市 古川勝勝 比企郡 金井裕也・千葉 我孫子市 川村真理子 鹿嶋市 印旛郡 大木章子・東京 江戸川区 川口真理子 川和彦 練馬区 武山歩夫・仲山幹介 文京区 中津川生涯 港区 神脇聖子 国立市 佐藤梨香 福生市 水貝良子・川崎市 川崎区 鶴鳴山 池崎市 晴子・川崎市 品川区 山岸惠一・静岡県 寺町 田中和則・長野市 上田和則・長野市 山岸惠一・静岡県 伊藤智生 野田市 美奈子 岩倉市 福島正訓・重・重四日市市 小川信治 京都 市原市 伊藤かよこ・奈良 北葛城郡 小野寺町 福岡 北九州市 西田季広 政経研



力のあるゼロ 点に向かって

自川昌生

ミラン・クンデは、一人で作者は、
「うつたつた二
書き始める
ある仕草
置き換えない
る」ということ。
ボーズといふ
れを探り、問
っていると思う。
人類が生まれて
た人間たち。死
た。たとえは死
刑されたり、



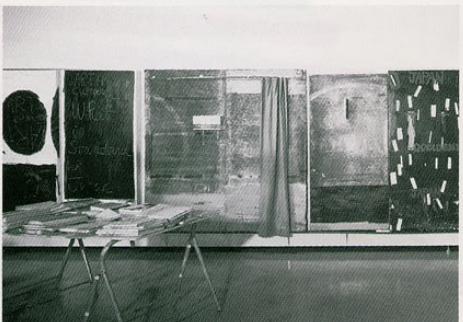
私は、「日本の現代美術が可能か、否かを考
えながら、テーマにも
それを選んでやつって
ます。すでに現状では
日本とか外国というの
は時代おくれで、ただ
新しい美術をやって
ればいいのだ」という考
え方もあるけれど、そ
れはこの日本の中にい
て発言して意味をもつ
ても、外国では意味を
えます。この状況のなか
文化圏の作品などは相手
の美術はすでに解体さ
り、すでにひとつの段階
のであり、そのため求め
るに突然侵入してくる
の中に突然侵入してくる
あること。クンデラはそ
自体を物語として提出し

FRICITION 116.8×91.0×3cm アクリル、ジェッソ、メディウム、綿キャンバス(地塗りしてあるもの) 1992年



美術は「解体」をめざす以上に、すでに自らの自立できる足場とその作品を求める限り、ひいてはアジア文化圏での現代美術の発展の動向の方向づけにおいて重要なものになるはずです。私はそのため、まず日本の近未来的の矛盾を作品の中にもらこんでみますから。なぜなら、近代こそは現代の美術へ移してゆく方向性を作ったものであるため、この問題をはつきりと「自己」のものにした上で、いと前へはすめないと、私は考ふたからず。たしかに、ゼロから出発する方法もありますが、歴史的な背景（美術史上）をもつてゼロから出発するヨーロッパのアートについて、歴史的なものないところでゼロから出発するとしても何度やつても、誰がやつても内的には以前と同様のゼロでしかなく、ヨーロッパでしかないのであります。私は近代歴史をくみこむ作業によってゼロの出発を今までのものにしたいと思っています。私は一面、立体にこだわらず作品を作っていますが、いまの私は、近代と現代ことをどのようにつぐことが出来るのか、そして現代の「こ

「今」を力のあるゼロ点として、未来へ向かって定着できるかを私の作品に求めて作っています。誇大妄想的であっても、ロマン的であっても、私は見かけの新しさよりも、歴史へ目をむけた翮思います。



日本の美術/木... 100×550×25cm 鉄、両鉛板、絵、アクリル、立陶木、漆、木 1991-92年

狭間・際に あるもの

十一



き、そのわく取られ
ば、壁はぼやけ、壁
たんに風景がぼやけ
て、そこに2つの要素が
のみ注目したい訳です。
「木の葉が流れている」という文
章では、見えない風の葉の存在を
示すために象徴される、木の葉の
現状が、時間の差やズレで、底に
流れているわけですが、現在はクラフト紙で
パステルであるので、いく上で、その時々
ていかざるを得ない、つまり、平面とい
ふ枠組みの範囲外の、こう思つていて
は、視覚的にすべて等価感なものとして見て
いるのは、2つ以上の事物がある關係を持つ
時に生じてくる間・時間・際にいた
ことで、その關係を支えているそれそれの要
素がどのような意味を含んでいるかというよ
うなことは殆ど問題ではありません。もし
ろ、それらの価値そのものはすべて等価値で
なければならないと考えています。自分にと
つて、ある特定の意味や位置づけを持つたも
の(極個人的な感覚や趣向によるものも含め
て)を主題や構成要素として表現するという
ことが、何のアーティスティックも持たないと同時
に、人の目が点でしか物を見ないという事実
を知り、いわゆる奥行きや距離といったことを
ぬきにして、焦点を合わせたそれぞれの物
は、視覚的にすべて等価感なものとして見て

に使ってきた遠近法による物への価値基準が、いかにも無意味な道具であったかを思い知らされた。その結果として、このよんなことを考えるをえなくなつたのです。『ハザマ』や『雪国』といったことで、私が当初取り上げていたのは「懲」でした。日常生活の中では、極あたり前にある窓の役割は、外界と内とを隔てた建物の中で、その閉じられた内の空間と外の空間との間にある開口部であると共に、視覚をささぎきらないという意味においても両義的な部分だということで、とても興味深かつた。自分が部屋の中にいる時、その室内の空気と窓を隔てた外の空気とは、質(〇)のとくに点でも何ら変わりはない等価だらう。しかし、窓は内と外との境をなしている。もう少し相観的なことに話を進めるな、やはり部屋の中から窓わくを通して外の風景を見ると



Untitled NO. 41 244×333cm アクリル、パステル、クラフト紙 1992年

屋の中から窓わくを通して外の風景を見る

き、そのわく取られた風景に焦点を合わせねば、壁はぼやけ、壁に焦点を合わせれば、ちゃんと風景がぼやける。この時、どちらに焦点を合わせるかということが問題ではなく、



ちよつと太めの、 油絵出身。

油絵具のように、面を塗りつぶしたり色を重ねたりできる。色おりはあくまでもなめらか。紙は勿論、アクリル絵具の上にも油絵具の上にも乗って、色落ちしない堅牢さがある。描していくうちにアーチストの気持ちまで乗って、一気にタブローまで仕上げてしまえる——。絵具の

ホルベインのごだわりと技術を形にしました。芯も、軸も太めのワックスタイルの本格派色鉛筆誕生。

ホルベイン〈アーチスト〉色鉛筆、全150色4月発売。

- ベーシック基本色12色セット2,200円
- パステルトーン12色セット2,200円
- 24色セット4,400円
- 36色セット6,500円

ただ今100名様にホルベイン〈アーチスト〉色鉛筆プレゼント中。
色鉛筆12色セットを抽選で100名の方にプレゼントいたします。ご希望の方は3月末日までに葉書に、郵便番号、住所、氏名、電話番号を明記し「色鉛筆希望」とお書きの上、編集部にお送り下さい。発表は発送を持って代えさせて頂きます。
〒170 東京都豊島区東池袋2-18-4 ホルベイン工業株式会社 アクリラート編集部宛