

ACRYLART

アクリラート・Vol.22



小林正人

ペインティング(個人收藏) 117×91cm 塗料、キャンバス 1990年

天使=絵画(個人收藏) 117×91cm 塗料、キャンバス 1990年

青キャンバス(個人收藏) 117×91cm 塗料、キャンバス 1990年 ※作品名左から 写真:内田芳考

"When drawing one line, there are
the Support face and the Image face appeared.

One line splits one screen into two faces,
and it increases the face of support.

I want to draw a picture which to eliminate
the Support face and to exist only the Image face."

Kobayashi Masato

純粹絵画の高さで。

● 今日はアトリエに伺って、初めて分かったのは、ああ、こうやって制作していくらっしゃるんだということ。普通は、きつちりと木枠を組んで、キャンバスをビシッと張ってから描き始めるんだけど、小林さんの場合は、全然違う。すべてを同時進行で進めているんですね。

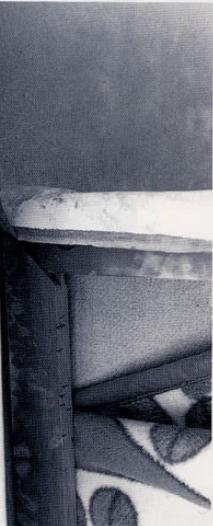
● 僕の場合、最初はね、中の棧をつけないで四方の枠だけで、くらぐらの状態から始めます。そして、広げたり、閉じたりして、作り上げていくんです。木枠を組み立てながら、キャンバスを張りながら、こうやって手に絵具をつけたり、ボロ布でふき取ったりして、描いていく。本当は、自然な行為として、身体と絵具が一体になればいいんだけどね。僕が絵具で、その僕が、描きながらキャンバスを張り、描きながら木枠を決めていく。そうやって体を動かしていくのが心地いいんです。

● 絵筆も使わないんですね。手で、絵具を塗り込むように描いていくんだ。描いている途中で、キャンバスを縫めたりするめたりするから、こんなふうに線に指の跡がついたり、木枠の跡がついたりするんですね。別に意図して木枠の跡をついているわけではありません。作為もないし、偶然に任せているわけでもありません。同じように、別に絵筆を使うのがいやなわけじゃないけれど、手の方がいい。要するに手でやるのが好きだというだけで、技法材料や制度には、僕は関心がないんです。

● 普通にキャンバス張って描いていたら、絵具の面はこういうふうではない。それが、作品を画廊で見た時に、何というか、非常に不思議な存在感に通じているんですね。

● 木枠を組んで完成したキャンバスの「上」に描いていたら、どうしても一層多くなる。作品を、画面を含めて、ただひとつものにしたいんです。僕は別に、イズムだの、制度だの、こんなことをやっていわけじゃないんです。もっと別なことをやっているだけです。絵画というのは、「面上」の造形でしょう。点は面上の点だし、線も面上の線。最初にある支持体の面に画面が乗っかって、1本の線をひけば、支持体と画面と、最低2つの面ができるてしまう。絵画が単体ではないんです。支持体の分が、どうしても一層多くなる。僕は、その支持体をなくして、画面だけが、バツとある。そういう存在の絵画を作り出したかったんですね。抽象画とか具象画とかいうのではなく、絵画をものとして抽象に存させたい。言い換えれば、存在する」とで少しも失墜していない絵画。

キャンバスは木枠に固定せず、しかも手に絵具をつけて描き進めていく。キャンバスの裏は、作家の技などを語っている



テレビンの匂いが充満する古いビルの一室。

うららかな午後の陽のなかで、選ばれたる

「絵画の子」は、ひたすら画面に向かう。

いまだ、誰も知ることのない、

ピュアアートを実行するために。



■こばやしまさと 1959年東京に生まれる。84年東京芸術大学卒業。東京在住。85年の東京・鎌倉画廊での個展を皮切りに、86、89、91年と東京・佐谷画廊で個展。92年、同画廊で「絵画の子」個展。この間、87年「第30回安井賞」展(西武美術館)、89年「色彩とモノクローム」展(東京国立近代美術館)、「ドローリングの現在」展(国立国際美術館)、92年「筆あととの誘惑」展(京都市美術館)などのグループ展にも多数出展。西武軽井沢高輪美術館、東京国立近代美術館にパブリックコレクションがある。

そんな絵画を作り出したいんです。

●だから、最初にキャンバスがあるとダメだと? 描くよりもまず僕にとって最初にキャンバスがあるということは、描くよりもまず先に消すのから始めるとということです。そうである以上、その後にいくら描いたり消したりしても、結局は支持体を消しているだけで、画面を作っているのではない。いわゆる白紙の状態というのですか、そう思っている分にはそんなんだけれど、現実に白紙とか、白いキャンバスとかが、白紙の状態とは、とても思えないんです。ジャッドが言った「絵画には二つの面がある」というのは、まさしくそこなんだよね。支持体と画面の問題。で、彼は立体の方へいったけれど、僕は、絵画でそれを乗り越えたいんです。最初に支持体の面があつて、絵は後から来るというのではダメで、ひとつにしたい。キャンバスを張り始めて、それが終わると同時にできる純粋な絵画を作りたい、さっき言ったように、絵具と一緒になつて。

●しかし、キャンバスがこういうふうに弛んだり、傾いたりしている状態と言うのは、単純に考えて描きにくくないですか?

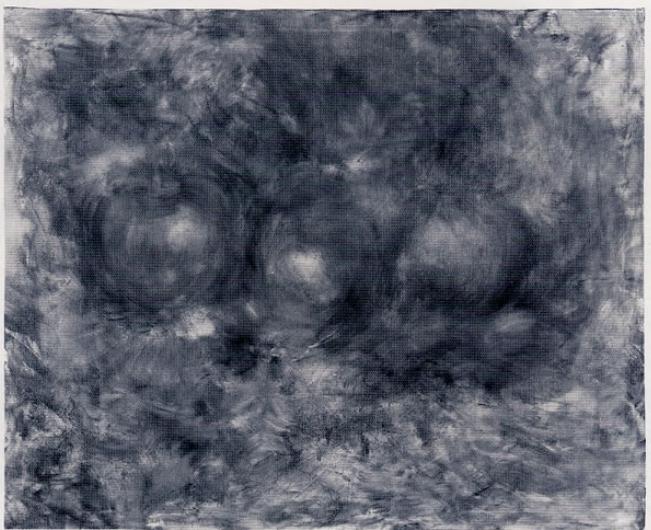
●普通は振り回されてしまうでしょうね。でも、こういうふうに描けるようになったのは、「絵画の子」の個展くらいからです。それまでは、やるんだけれど、途中で汁穢あわせて、絵ができる前にキャンバス張っちゃつたりして、失敗していました。それでも、「空」とか「窓」とか図柄を単純にして、把握しやすくしないと描けなかつたけれど、今はやつと、描けるようになってきました。去年の6月の「りんご」は、かなりうまくできたと思うけれど、でも、まだ、人間は描けない。

●その以前、3、4年前だったと思つけれど、ペニヤ板を使った作品を作つていらしたでしょ。外に出して風化させたりしたやつ。あれも、とても印象に残つていて。

●いや、もうああいうことはしませんよ。枝葉末節なことに過ぎなかつたと思っています。

●そうですか。時間の経過とかが現れていて、おもしろかったと思つけれど。

●あの頃は、キャンバス張りながら、絵を描くことができるのは、まだ思えなかつたんです。でも、もうやらない。結局ね、自分にいい加減なことをしたら、後で取り返しがつかない。僕は、まったく新しい絵画を目指しているんです。その意味では、絵描き、ではないと思つています。人は、絵に似ているから、僕の作品を絵と呼ぶけれど、今までの「絵」とは、構造がまったく違つ。もっと、量子力学的な存在の領域に入つている。だから今までの用語で語れないと思うんです。僕は、別に「線」もひいてないし、「面」もない。色だって、明度だとか彩度だとかいうもので、まったく意識が違つし、色相、モノクローム、三原色は、もう



画 134.5×164cm 油彩、キャンバス 1993年



個展会場風景(佐谷画廊) 油彩、キャンバス 1993年

嫌いなんですよ。光も、こうやって描いていて、絵具とキャンバスとが、一緒に光を作っているけれど、光を描いているわけではないんだ。作品のクレジットに関しては、僕は、*O-i-i-on canvas*じゃないのに、そうされてしまいます。*'on'*じゃない。僕にとって、*O-i-i-on canvas*は、面上の絵画なんですね。タイトルだって、本当はいらないんだけど、使うと*Untitled*にされてしまうようです。それがいやだから、タイトルをつけているけど、例えば、天使なんていうタイトルは、僕にとってはないと同じだから、本当は何もない方がいいんだけど、そうすると、印刷ミスで抜けていると言われたりするようです。

- 他に作品を語る言葉がない、いや、概念がないからそなつてしまふんだろうけれど。
- 僕なんかは思うんだけれどね。近代絵画が芸術にもたらした偉大なスタイルを乗り越えるようなものは、まだ現代絵画から生まれていないと思うんです。それぞれ才能があるはずの現代画家たちが、やっぱり面上の造形で行き詰まっていると思う。もう一度、白紙に戻したところで、現代絵画ならではの新しい芸術のスタイルを確立するべきではないかと思うんですね。古典彫刻の時代から、ルネサンス、近代と進んできて、いつまでも、歴史の参照や引用をしている場合じゃないと思うんだ。今、僕の頭の中には、物理的に実現するのが不可能かもしれないと思うよな、すばらしい作品がたくさんあるんです。描きたいものがたくさんあります、早く描かなきゃいけないと焦っています。ご覧のように、何しろ暮らしがシンプルだから、絵を描く以外はやっていないだけですね。本当に寝て、描いているだけ。買うものと言つたら絵具だけだし、文字通りキャンバスの裏で寝てるしね。絵さえ描いていれば、僕は幸せだから、ずっと続けてやっているだけれど、でも、時間が足りない。絵さえ描いていればいいんだから、すごく恵まれた幸せな暮らしなんだけれどね。



絵画の子(個人収蔵) 130.5×162cm 油彩、キャンバス 1992年



個展会場風景(佐谷画廊) 中央の作品:画 198×262.5cm
油彩、キャンバス 1993年

色材
テクノロジー
14

タブロー (VERNIS A TABLEAUX)

正式には「ベルニ・ア・タブロー」といい、主に油彩画の仕上げワニスを指し、ホコリ、煙、有害ガス、湿気などから絵具層を保護する目的に使用する。組成を中心に、化学的な面からタブローを考えてみた。

タブローの種類と特性

古い時代のものは、加工油や、油と樹脂を混合したものが使われ、乾燥硬化すれば不溶性の膜を作るものでした。現在、このタイプのワニスはピクチャーコーパルワニス（コーパル樹脂+リンシード+テレピン）として残っています。このワニスの欠点は着色が大きく画面の色彩に影響をすることと、画面を暗いところに放置した時に暗色化することです（実験写真参照）。今では樹脂を揮発性溶剤のみで溶解した再溶解性ワニスが好んで用いられています。このタイプのワニスはテンペラ用で、シェラック樹脂をアルコールで溶いたものや、テンペラや油彩画に使用されるマスチックワニス（マスチック樹脂+テレピン）があります。これらのワニスはしっかりと膜を作るが完全無色のものか難しく、時間経過とともに溶剤は不溶性となるため、拭い取る溶剤の選択が大変になります。一方、ダンマルワニスは無色透明でガス遮断効果も高く、自作のベルニアタブローとして使用されますが、反面天然物であるために品質にバラツキがあります。戦後、合成樹脂の発達とともに、ダンマルワニスと並行して安定したワニスが供給されるようになりました。現在、販売されているベルニアタブローです。ダンマルワニスよりも弾力性に富み、物理的損傷に強い工夫をこらしています。合成樹脂の発達は、別の機能を有したベルニアタブローを作り出しました。油溶性アクリル樹脂をペトロールに溶解したワニスは透明無色であり、その後の黄変の心配などなく、ペトロールでいつでも拭き取れるものです。しかし、この樹脂はガス透過性があります。このタイプのワニスにはグロスバニッシュソルバブルやグロスフィニッシュがあります。ダンマルワニスに蜜ロウの溶解。この

延長線上にあるのが合成樹脂ワニスに蜜ロウのマットタブローであり、マットフィニッシュ、プランマットリキッドです。

一方、油彩画やテンペラ画以外は次のようなものが用いられます。フレスコ画は自然に生成する炭酸カルシウム膜が、ベルニアタブローの代わりになっていますが、人為的には蜜ロウを熱で溶解し画面上に塗布することにより、磨いて被膜となし、湿気に備えています。アクリル絵具はおもしろいことに油彩の古典的ワニスの施し方が用いられています。すなわち、画面にエマルションワニス（グロスマティウムやクリスタルバニッシュ）を塗り、乾燥させて不溶性となった上に再溶解性のワニス（グロスバニッシュソルバブル）を塗るのです。エマルションワニスはコーパルとは違って乾燥膜は無色透明です。

タブロー類のガス遮断効果

タブロー類の最大の目的は画面保護であります。物理的攻撃に対する保護以外に化学的攻撃に対する保護の必要性、すなわちガス遮断効果が重要です。絵具に対する有害ガスというのは、そのほとんどは硫化水素ガスです。鉛系絵具はこの硫黄系ガスに反応し、黒褐色の硫化物をつくり変色します。さらに、酸素と水分も画面に影響を与えます。酸素は油の固化に不可欠のものですが、長時間でみると物質の破壊を促進します。また、水分も顔料と反応し、変色の原因ともなります。作品の耐久力を上げようとすればこれらも通さない方がよいのです。以下の実験写真は、油性キャンバスにファンデーションホワイト（顔料か鉛白）をナイフで塗布し、2週間乾燥させて各タブローワニスを1回表面が濡れる程度

に塗布して2時間乾燥させます。こうしてできあがった試料に硫化水素ガスを2回暴露しています。絵画面の右側半分が硫化水素ガスのかかったところで反応したところは黒くなります。

プランクはワニスのかかっていない絵具面が露出したところですからよく反応しています。タブローのところは変色部分がないのでガス遮断性が大きく、グロスバニッシュソルバブルのようなアクリル樹脂は透過性があるのがよくわかります。また、ほんの微細ですがマットタブローにも変化が見られます。この場合、下部にタブローを塗布した上にマットタブローを使用することによって遮断されます。艶においてもマットタブロー本来の艶に戻ります。

タブローの光沢

タブロー類の二次的な目的は作品の見栄えでしょう。艶のある画面、艶のない画面、それぞれに見る人に大きな影響を与えます。前記のような方法で塗布した試料片の光沢値を測定したのが下表です。

品種	光沢
プランク	57
ルツーセ	67
マスチックワニス	77
ピクチャーコーパルワニス	75
タブロー	89
マットタブロー	35
グロスバニッシュ	83

基準であるプランクの57に比してタブローは89と高い数値で艶があり、マットタブローは35と低い数値で艶がない。のことにより他のワニスの程度がよくわかります。

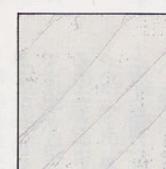
●画液のガス遮断性テスト



プランク



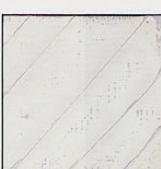
マスチックワニス



タブロー



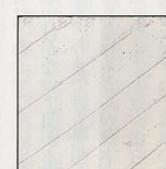
グロスバニッシュ



ルツーセ



ピクチャーコーパルワニス



マットタブロー

画面右半分がH₂Sガスに暴露した部分。試験方法：油性キャンバスにファンデーションホワイトを塗布、乾燥させ、これにそれぞれの画液を塗布した後、硫化水素ガスを暴露させた。

西と東のインスタレーション。

現代スペインを代表する彫刻家、ラモン・デ・ソト氏。先頃の来日の折に、約五〇点の作品を持ち込んで行われた京都・法然院でのインスタレーションは、日本の伝統と西洋の知性が溶け合い、またせめぎ合う印象深いものであった。その期間中、法然院の方丈の回廊で、庭園を眺めながら行われた今回の対談は、その話を中心に、インスタレーションの可能性をめぐって、個性と個性がぶつかり合った。

画学生たちの今。

宇佐美 ソトさんはスペインの彫刻家で、国立バレンシア美術大学の学長も務めた人なんだけれど、このアクリラートを読んでいる人達は学生が多いから、まずは、スペインの美術を志す学生たちの話をいろいろ聞かせてもらえない。

ませんか。



ラモン・デ・ソト氏と宇佐美圭司氏(法然院にて)

ソト 国立バレンシア美術大学には、今、二、七〇〇名の学生がいます。学生たちは学士課程を五年間勉強して、その後、博士課程が二年間(注・スペインには修士課程がない)。卒業するには論文が必要で、これは非常に理論的であることが要求され、五人の教授によって審査されます。

宇佐美 入学するのは難しい。例えば、僕の教えている武藏野美大の油絵科は、今、競争率が十三倍くらいなんんですけど。ソト そんなには難しくないですね。美術を勉強したいという学生の内三人に一人位の割合で入学できますから。ただし、他の学部を目指す学生たちと同じ科目に加えて、美術の勉強もしなければならないので大変です。また、絵画、彫刻、デザイン、版画などのコースがあるわけですが、たくさん入ってもやめてしまう。博士課程になると、

ソト そんなには難しくないですね。美術を勉強したいという学生の内三人に一人位の割合で入学できますから。ただし、他の学部を目指す学生たちと同じ科目に加えて、美術の勉強もしなければならないので大変です。また、絵画、彫刻、デザインの可能性をめぐって、個性と個性がぶつかり合った。

スペインの

間の構造をめぐって。

宇佐美 そういった体験が、今のソトさんの仕事、例えば、今回のこの法然院での「静寂の道」などに反映されているんだけれど、僕には、かなり強いインパクトがあった。日本人としては、ちょっと、やられたという感じですね。方丈や庭に点々と作品を配置してあって、非常に興味深い。そもそも法然院に注目したのは、どういうことだ

もっと難しくて、毎年二、三人しか卒業できません。大変な勉強をしなければならないですからね。

宇佐美 その難しい博士

課程で、ソトさんは何をテーマにしたんですか。建築の勉強もしたと聞いたけれど。

ソト 博士課程のテーマは、環境における彫刻を取り上げました。建築に関しては、専門にコースを取つたわけではありませんが、非常に興味があったので勉強したのです。マドリッドのバレンシアで、建築コースの学生を教えたこともあります。これは彫刻家にとっては、とてもおもしろい体验だったと思っています。空間の勉強もしなければならなかつたし、時間の概念についても考えさせられた。いろいろな意味で有意義でしたね。

間の構造をめぐって。

宇佐美 そういう体験が、今のソトさんの仕事、例えば、今回のこの法然院での「静寂の道」などに反映されているんだけれど、僕には、かなり強いインパクトがあった。日本人としては、ちょっと、やられたという感じですね。方丈や庭に点々と作品を配置してあって、非常に興味深い。そもそも法然院に注目したのは、どういうことだ

つたんですか。これまでにも、他のお寺を含めて、日本の寺院を見ればならないですからね。

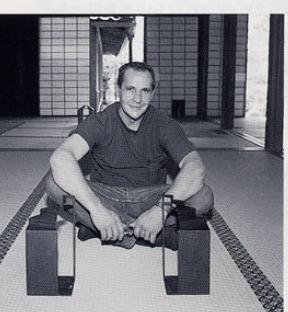
宇佐美 その難しい博士

課程で、ソトさんは何をテーマにしたんですか。建築の勉強もしたと聞いたけれど。

ソト 博士課程のテーマは、環境における彫刻を取り上げました。建築に関しては、専門にコースを取つたわけではありませんが、非常に興味があったのです。マドリッドのバレンシアで、建築コースの学生を教えたこともあります。これは彫刻家にとっては、とてもおもしろい体験だったと思っています。空間の勉強もしなければならなかつたし、時間の概念についても考えさせられた。いろいろな意味で有意義でしたね。

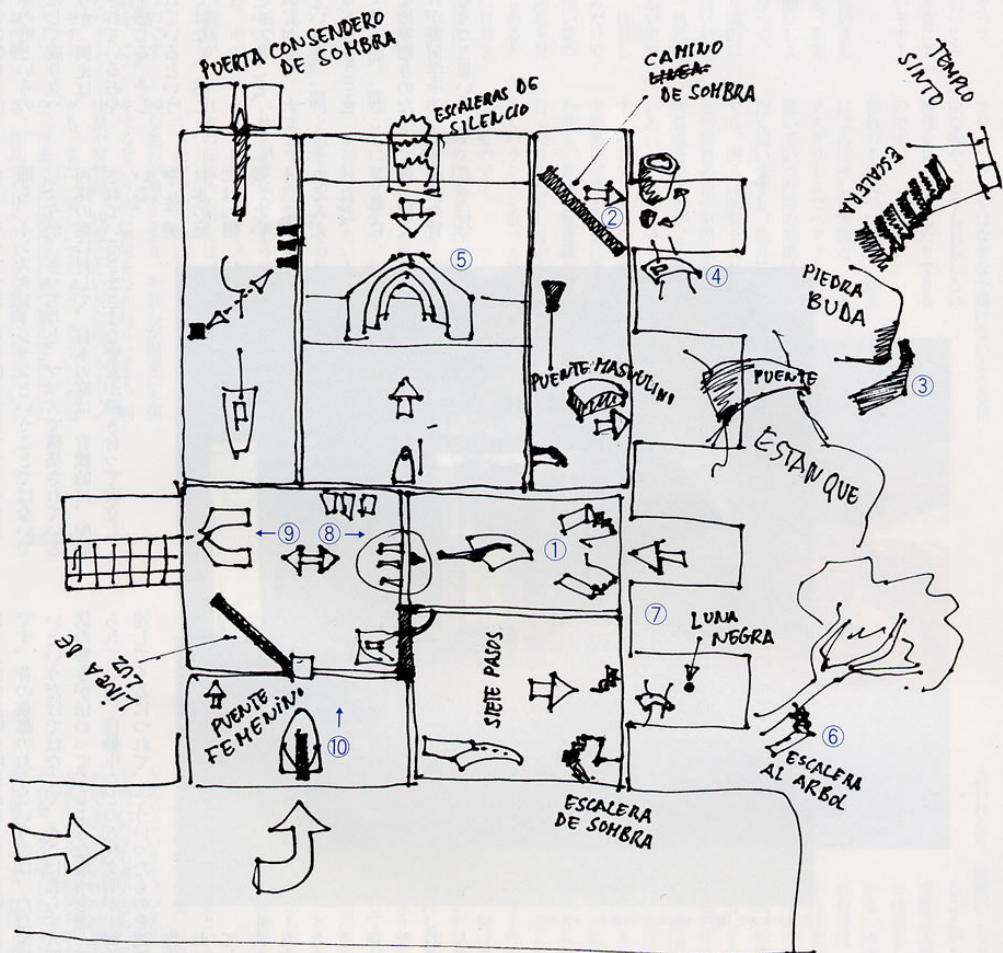
間の構造をめぐって。

宇佐美 そういう体験が、今のソトさんの仕事、例えば、今回のこの法然院での「静寂の道」などに反映されているんだけれど、僕には、かなり強いインパクトがあった。日本人としては、ちょっと、やられたという感じですね。方丈や庭に点々と作品を配置してあって、非常に興味深い。そもそも法然院に注目したのは、どういうことだ



■Ramon De Soto(ラモン・デ・ソト) 1942年、スペインバレンシアに生まれる。国立バレンシア美術大学教授、同学長を経て、現在バレンシア広域圏文化顧問及び環境と彫刻を教える国立バレンシア大学建築科工学博士。

ソト 難しい質問ですけれど、西洋の庭は、すべてにわたってプランが描ける庭なんです。ところ



INSTALACION EN KYOTO: "HONEN IN: CAMINO DE SILENCIO"

AUTOR : RAMÓN DE SOTO

AÑO : JULIO, 1993

Ramón de Soto

Para USAMI, con todo
mi cariño y agradecimiento por todo
Espacio que esto sea el comienzo
de una gran amistad

が、日本の庭はプランが描けない。これは、どう

いうことか?」と言うと、西洋の庭が非常に幾何学的で形式を重んじるのに対して、日本の庭というの

は目に見えないエネルギーを中心にして取り立つ

ているということではないでしょうか。例えば、

このように、「一見、無造作に配置されている石や木、それそれに、何かエネルギーを感じる。そし

てそこに、物どおしの対話が生まれている」という

か?...日本の庭は、構築するものではなく、感じ

るものですね。

宇佐美 ソト そうですね。私も同じ意見です。それは、どう

即ち、インスタレーションということではないで

しょうか。きつたりと、マックスで構築されている

西洋の庭に対し、日本の庭は、有機的に、配置

されているさまざまな要素が働き合って成立して

いる。

宇佐美

日本の庭には、借景とい

う言葉があるんだ

けれど、これに

たんだけれど、もともとは

そういう

存在でもいたのです。

ソト 興味深いお話をですね。庭について、もうひとつ私が考えるのは、東洋の「瞑想」の哲学に対して、西洋の哲学は「行動」の哲学だということ。この二つの要素は今世紀に入って、やっと融合されつつありますが、日本の庭というのは、やはりともとは瞑想できるように作られている。日本の庭を眺めていると、自己の内部の調和を発見するために、外部の調和が作られていることを感じるのです。これは西洋の庭にはありません。

宇佐美 そこはちょっと意見が違つただれど。人間の営



①池から方丈(室内)を眺める(作品タイトルなし)

み、生きている人の息吹が反映される場所であつ

たんです。それから、もうひとつには、それらの

お寺の庭が今のように観光化されていかなかっただけではなくて、そこに暮らす人の生

活の響きが伝わってくるような場所を選んで建て

されていた。自動車などの近代文明が圧倒的に發達していくにつれて、そういうものを遮断する

方向に変わってしまった

たんだけれど、もともとは

そういう

意味だつ

た。お寺の庭は、人間の営



②影の道



③左上の岩(仏陀の岩)の蔭に作品(タイトルなし)



④影の道から庭園を眺める。



⑤影の道から庭園を眺める。
手前に作品(タイトルなし)



⑥木への階段(中央)



⑦静寂への階段からの眺め(作品はタイトルなし)



①池から方丈(室内)を眺める(作品タイトルなし)

に“瞑想”に結びつくには抵抗があるんですね

(笑)。僕は、日本の庭も“行動”的な庭だと思うんですよ。

瞑想的ということであれば、むしろ、例えはアラン・レネ監督の映画「去年マリエンバード」で、出てきたような非常に幾何学的に整備された庭に、僕は瞑想を感じる。なぜ、僕が日本庭が“行動”的な庭と考えるかといふと、さつきの“間”的構造の話につながるんだけれど、じつとしていたんじゃ、“間”的構造は見えてこないからなんです。やっぱり歩いていかなければ見えない。

ソト おっしゃっていることは、よくわかります。

西洋の庭もやはり歩いてみるものですから。“間”というものは即ち距離ですから、当然、アクションを伴います。そして、距離というのは目的なんですね。

芸術作品というのは、“間”があるからこそ物体に移行するんです。これはとても重要なことですね。

宇佐美 ソトさんが、今、言つたのは、見え方の問題ですね。“間”が物体に到達するという距離としての空間。しかし、もう一方で、物体に到達

しない空間関係も“間”的構造にはあるんです。ソトさんは、オブジェの相関関係という具体的なもの”的構造で、それに対抗してきた。

ソト もちろんそうです。法然院の庭、方丈からインスピライアされる何かと、私の作品、数十個のオブジェの配列の間には無数の接点があつて、

それらが重なり、そしてまた、ずれており、不思議と調和が取れて完成しました。もちろん、この場所を理解するのは非常に大変で、最後の最後まで自分で反芻していまして、かなりうまくいったと思います。この場所のすべてと融合できた。ほら、見てください、アリが今、私の作品の上を歩いている(笑)。

宇佐美 あ、本当に(笑)。

ソト 私は、とても好きなんです。こういうふうに、アリが、私の彫刻の上にいたりするようなことを、今、とても嬉しく感じています。

完結すること、しないこと。

宇佐美 でも、何もないんですよ。

ソト いや、できますよ。挑戦するものはある。ターレーションは、むしろソトさんにとってはレアケースではないから。先日、スライドで見せてもらった仕事は、街の中の広場で、かなりモニュメンタルなインスタレーションだった。この法然院の前に、武蔵美の新築ビルのホワイエで、今回と同じオブジェの一部を使って、デモンストレー

もなければ庭もない近代的な空間だった。いつもは、そういう比

較的のニュートラルな空間での仕事が主体なんだよね。

そこで、こんな質問はどう

かな。それをもつと押し進めて、例えは元壁に二ユートラルな空間があったとして、そこでもやはりインスタレーションでできるんだろうか。外からの要素が何もない、挑戦することが何もない空間で、果たして、それは可能だろうか。

ソト できます。

宇佐美 でも、何もないんですよ。

ソト いや、できますよ。挑戦するものはある。ターレーションは、むしろソトさんにとってはレアケースではないから。先日、スライドで見せて

もらつた仕事は、街の中の広場で、かなりモニュメンタルなインスタレーションだった。この法然院の前に、武蔵美の新築ビルのホワイエで、今回同じオブジェの一部を使って、デモンストレー

もなければ庭もない近代的な空間だった。いつもは、

そういう

戦だけたくさん

のインスタレーション

を立させてきたんでしようか。

ソト ええ。ずいぶんやつきました。

しかし、それを説明するのはとても難

しい。もちろん、私の作品は、作品そ

のものでも価値を持っていますし、完

成しています。しかし例えば、酸素が

いくつかの原子によって形成され、さらにもた他の分子と結びついて違った物質を生み出すよう

に、そこでも、また新たな完成が導き出される。

そうやって、私はいつもインスタレーションして

いるのです。

宇佐美 もちろん僕も、ソトさんの作品は自立していると思う。つまり、それだけでも独立した意味はあるし、そこで完結している。それがさらにいろいろな物との結合することにより、新たな意味作用が生まれてくるということだよね。その時には、それが調和として働いたり、愛として働いたりして一種のエレメントになつていく。

ソト その結合の際にも、私がずいぶん以前に仮説として提唱した独自のプロボーションシステムには、それが調和として働いたり、愛として働いたりして一種のエレメントになつていく。

宇佐美 ソトさんは本来、エロスとタナトス、あるいは男性的、女性的といった相対立する要素を強調するラテン的な精神風土を持つている人だと



⑦庭園。中央下に作品(タイトルなし)

思うんですね。自分の中にあるそ

ういう理念だけで、インスタレーションが成立するとは、僕は考えにくんだけれど。今まで、そういう自分への挑

戦だけたくさん

のインスタ

ラーン

を立させてきたんでしようか。

ソト ええ。ずいぶんやつきました。

しかし、それを説明するのはとても難

しい。もちろん、私の作品は、作品そ

のものでも価値を持っていますし、完

成しています。しかし例えば、酸素が

いくつかの原子によって形成され、さらにもた他の分子と結びついて違った物質を生み出すよう

に、そこでも、また新たな完成が導き出される。

そうやって、私はいつもインスタレーションして

いるのです。

宇佐美 もちろん僕も、ソトさんの作品は自立していると思う。つまり、それだけでも独立した意味はあるし、そこで完結している。それがさらにいろいろな物との結合することにより、新たな意味作用が生まれてくるということだよね。その時には、それが調和として働いたり、愛として働いたりして一種のエレメントになつていく。

ソト その結合の際にも、私がずいぶん以前に仮説として提唱した独自のプロボーションシステムには、それが調和として働いたり、愛として働いたりして一種のエレメントになつていく。

宇佐美 ソトさんは本来、エロスとタナトス、あるいは男性的、女性的といった相対立する要素を強調するラテン的な精神風土を持つている人だと

ね。

宇佐美 ソトさんは、工口スとタナトス、あ

と組み立てていきます。これはとても簡単で、私

にとって、もつとも大切な比例値は1・326、

⑧方丈の中の「点のインスタレーション」(タイトルなし)
一番庭よりはうの作品)

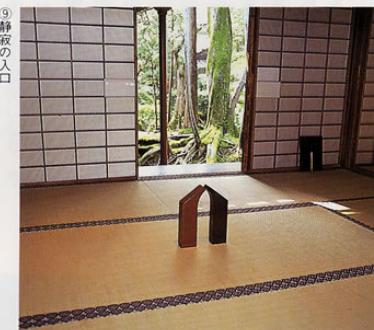


て空間全体の関係を統一するのです。数の基本的関係は絶対ですから、他の一切の要素を切り捨てても、その関係を複合体として抽象的な構築物を作ることができます。今回の法然院でとても驚いたのは、畳の配置が、ぴったりこの理論に当てはまることがあります。本当に驚きました。そういった経験も含めて、非常におもしろかったわけです。まさにインスタレーションならではの収穫ですね。ですから、私は、これからもさまざまな場所で、どんどんこういった新たな試みを続けていこうと思っていますよ。

●解説(宇佐美)

読者のために、京都 法然院における「静寂の道」の概観を説明しておく。

今回のインスタレーションでは、方丈の間仕切りや襖が全部取り払われ、四間×八間くらいの大広間が出現しており、ここに、ソト氏の作による主に鉄製のオブジェが、五十個近く畳の上に配置されている。写真が示すように、オブジェは、それほど大きいものではなくなりました。それは、少し、ゴシック形式のカテドラルのようでした。



⑨ 静寂の入口

く、いちばん大きい門のようなオブジェで、高さは50cm位。ソト氏は、それらを2m×1m×1m位の木箱に詰めて送ってきた。ソト氏は、およそ一年位前に、法然院を訪れて作品を発想し、本国スペインで構想を練り、それをこれらのオブジェによるインスタレーションとして具体化した。ソト氏の描いた配置図の矢印の位置は、西側の回廊。回廊は、池や石橋、つくばいのある方丈庭園側にも直角に折れて続いているが、ソト氏は、なぜかその廊下を省略して描いている。庭園にも六個のオブジェがさりげなく配置されており、ソト氏はそれを、「七個置きました」と、すまして語った。つまり、六個の全体が一体化して七つのオブジェを成立させているというのである。また、今回のインスタレーションでは、方丈の間仕切りや襖が全部取り払われ、四間×八間くらいの大広間が出現しており、ここ

のつづきによると、この法然院でも、当然、この角度のモジュールによって考えました。この前、聞いた理論ですね。ソトさんに聞きました。この前、聞いた理論ですね。ソトさんは、まず、1、3、5、7といった奇数の関係が重要で、1対3、つまり0・333という数字が基本単位になってくるという話だったよね。ピタゴラス以来の幾何学的精神の伝統がもたらした理論だと思った。

ソト そうです。53度という角度は、その近似値から発生してきたもので、それをモジュールとし

私はそれを見ながら、心の中に、何か深いものを感じました。山門の終わりにお寺の入口がありました。そこに入った時、暗かったのですが、出た瞬間に光を感じました。白い砂の築山があり、築山はまるで光の反射板のようだったのです。そのままを過ぎ、振り返った時、私はとても深い感動を味わいました。その時、私は、これは偉大なインスタレーションだと思いました。その後で、この方丈に来たのです。方丈庭園で橋を見ました。そばを過ぎ、振り返った時、私はとても深い感動を味わいました。その時、私は、これは偉大なインスタレーションだと思いました。

私はその中で、方丈庭園で橋を見ました。

その名前は何というかわかりませんが、橋のそり返る力にとても強い男性的なものを感じました。石橋と、もうひとつ、それと対峙するように、石のつづきがありました。そこに水が入っていました。これほどでも女性的であり、女性性器のようなものをを感じました。それを取り除む木々、トロトロ流れる水、そのたたずまいに、とても心を動かされました。私はこの環境の中に、何か、小石を置くようにして、作品を作れるのではないかと思ったのです。『静寂』は、その時(二年前)、私の中に浮かんで来たインスタレーションのイメージだったのです。

『法然院に来て、山門の階段をすつと上がっていくと、その奥に墓地がありました。そこには大きな木がありました。それは、少し、ゴシック形式のカテドラルのようでした。

⑩女性的な橋(手前作品)と方丈の広がり



何必館・京都現代美術館



京都・祇園、観光客が慌ただしく行き交う街の一角に、ひときわ特異な精彩を放つ建物がある。今年、開館十二周年を迎える“何必館 京都現代美術館”。二十代の頃から画商として活躍した梶川氏が、その業務を完全に離れ作りあげた、美の理想空間である。



一枚の絵の力。

——今日お伺いしてます驚いたのは、この空間自体が持つ緊張感というか、非常に密度の濃い空気

が流れているというのが、一歩足を踏み入れた時の印象だったんですが、この建物の設計からすべ

て、梶川さんがお一人でなさったそうですね。

梶川 ええ。実際にこの建物ができ上がって、今年で十二年になりますが、それ以前、設計から工事を含めて約十年、この建物を造ることに費やしました。もちろん私は、建築の専門家ではなかつたわけですが、とにかく満足のいく建物を作りました。

かつたので、自分で模型を作つて、図面を引きました。先程御覧になつた五階の庭も、木が育つわけはないとかいわれたんですが、失敗してもいいから自分の力でやってみようと思って、こうして作り上げたわけです。その間、建築のことはずいぶんと勉強しましたね。それは、今、私の美術に



梶川芳友さん

きでいらしたんですか？

梶川 昭和三十八年、私がまだ二十一歳の時、はじめて華岳との出会いがありました。そして、これは決して大きさではなく、そのことによって、私は自分の人生を変えられてしまったのです。その頃、私は、美術は好きだったものの、まったく違う分野の仕事をつきたいと考えていたのです。それで、その仕事をする会社を紹介してもらいために、知人と平安神宮の前で待ち合わせをしました。御存じのとおり、平安神宮の横には京都国立近代美術館がありますが、その頃は、近代美術館の京都分館でした。約束の時間に間にあつたので、ふらっと入った。ちょうど、「村上華岳の芸術」という展覧会をやつていて、百点ほど展示されていました。その中の一点が「太子樹下禪那」だったので。もう、一撃ですね。それまで、華岳のことは何も知らなかつたんですが、守衛さんに閉館ですよ、と声を掛けられるまで、その一枚の絵に見入っていました。そして、そのまま約束も忘れて、東京まで帰ってきてしまつた。

一階のロビーには、マンズリーの「振機卿」、二階

が村上華岳の作品室、三階が山口薰の作品室、四階が近代日本画・洋画の作品室になつていて、五階に茶室と先程おつしやっていた坪庭「光庭」が設けられている。茶室の待合にあつたのはクレードですね。

梶川 あの茶室が、この美術館の原点であり、私は美術の道に導いてくれた村上華岳の「太子樹下禪那」を掛けるための最上の場を作りたいという事が、美術館を作ろうと思いついたちばん最初の動機でしてね。もっとも、その頃は、まだ、私の中ではなかつたんですが、三十数年前にあの絵と出会った時から、なぜか、この絵は自分のものだと強く信じていた。ですから、毎年一度、華岳の命日をはさんで、一週間だけ、「太子樹下禪那」が、あそこの床の間に掛かるんです。

——華岳だけで、相当のコレクションをお持ちだと伺っていますが、そんなに以前から華岳がお好

るんですからね。
“何ぞ、必ずしも”的精神。
——凄いお話を伺いました。それで、なおさら興味をひかれたのが、この美術館の名前。何必館の意味なんですが。

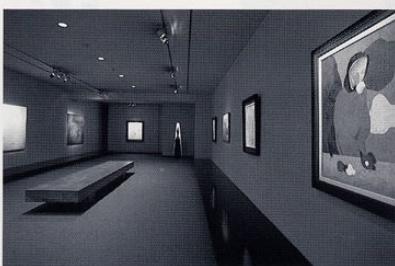
梶川 端的に言うと、僕にとってのArt、それが「何必」なんです。何ぞ、必ずしも。本当にそうだろうかと常に考える精神ですね。私は以前から、美術とという言葉に対して非常に疑問を持つていましてね。美の“術”というのは、Artの訳語としては、どうも違気がする。今、展覧会などは、その文字のとおり美の“術”的技術コンクールになつてしまつていて。本来のArtというのではなくて、思想とか哲学とか、もつと眼に見えない、心に近いものでしょう。そこで、私の思つてゐるArtを表現できる言葉はないだろうか、といろいろ考えて見つけたのが、この言葉だつたんです。でも、見慣れない言葉だから、初めは誰も読まなくなつて。

——ええ、確かに、ちょっと読みづらいですね。

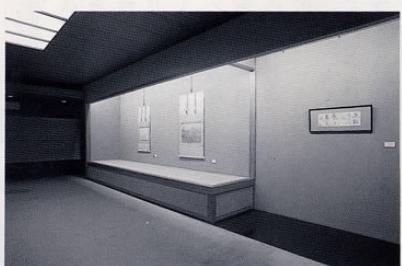
梶川 でも、子供は先入観がないから、すつと読むんですよ。大人はなかなか読まない。間違つて恥をかきたくないから。結局、人間というのは定説とか概念とかに縛られて、自由を失つてしまつんですね。その定説を、何ぞ必ずしも、と疑つてみる精神。それがいちばん自由な精神ではないでしょうか。今は、知識によつて理解する「知解」の人が多く、体によつて理解する「体解」の人が非常に少ないです。

——芸術論ばかりがひとり歩きをしているくらいは、確かにありますね。

梶川 この美術館の名前に關しては、さらに後日談がありましてね。この美術館が開館して何年か後に、ある人から電話がかかってきたんです。「梶川さん、良寛の中に何必というのがありますよ」と。僕は「そうですか、それでは近日中に」と言って、電話を切つたものの、気になつて仕方がないので、その日の夜行列車に飛び乗つて、新



3F 山口薰作品室



2F 村上華岳作品室

湯まで見に行つたんです。その人も、絶対来ると思つていただらしく、その軸を床の間にかけて待つていてくれたんです。その詩のいちばん最後に「何必」というのがあった。「何ぞ必ずしも人を怨み、天を咎めるは女兎にならわんや」。良寛が七歳の時に、新潟に大きな地震があつて、人心の頽廃があるんですよ。

政治の不正を激しく叱咤している一説なんです。その後、その軸は、所有者が亡くなられたので、必館のコレクションになつていますが、ひとつこのことを追いかけていくと、必ずそういう出会いがあるんですよ。

——華岳といい、今のお話といい、すごい情熱というか、思い立つたら、すぐに実行なさる行動力にはびっくりします。

梶川 やはり、『必ずしも』の精神ですよ。誰でも、フツと思うこと、いうのはあると思うんです。根拠はないけれど、何か気になって仕方がない。そこでどうするか。人間いうものは、そういうことは大したことがないと思って、すぐに忘れてしまがちんですね。でも、私は、フツと思つことこそ、非常に重要なことのきっかけではないかと思うんです。一人一人がさまざまなか体験を重ねてきて、その中でフツと思うことなんですか。もちろん、はつきりしてないことですから、それについて行動するのは勇気のいることですが、逆に言えば、わかっていること、見えていることで大したことがあるはずがない。じつくり考へてからというのは、ある意味で純じやないでしよう。とてもない化け物が出てくるわけですね。ですから、私の今までやって来たことは、すべて、そういうふうと思ったことをたどつて、たくつていて生まれたものです。何のバックボーンもなく、資力もなかつた私が、こうして好きな画家のコレクションを集め、美術館を作ることができたのも、もとつだし、パウル・クレーなどの大規模な展覧会をすることができたのもそう。いつも片手を手ぶらにしておいて、ふつと来れた出会いを掴んだ結果です。いつも両手一杯持つていると、何も新しいことを掴めないですからね。

小声の聞こえる美術館。

——先程、五階でクレーの絵を見ていた時、『小声の絵画』というお話をなさつていましたが、

なるほどと思いました。今は、ほとんどの画家が、大声で喋つてゐる時代だという気がして。

梶川 別に大声で喋るのが悪いわけではないと思

います。それが不向きな画家もいるんですから、もう少し、小声が聞こえる美術館があつてもいい

というのが、私の考え方です。繊細なものに対して

は、それをいちばん感じやすい状況を、鑑賞空間

として作つてあげる必要があるのではないかと思

います。今、あちらこちらで美術館が作られて

ますが、とにかく大きいでしょう。私はあれを『体

育館美術館』と呼んでいるんだけれど（笑）、あ

の中では小声は聞こえないんです。その上、たく

さんの人が見に来たら、「立ち止まらないでくだ

さい」なんと言つ。もちろん、何が来てもいいよ

うに、効率を考え建てているんでしょうが、そ

の結果、展覧会の企画段階で「この作品は、小さ

過ぎて美術館には向かない」というような発言が

出るようでは、主客転倒でしよう。そういう場で、

「絵は寸法ですか」と言つたら、へんな顔されま

したけれど。みんな、それに慣れてしまつて、わ

からなくなつてゐるんですね。

——クレーの作品など、特に、どれも小さいです

からね。

梶川 八十六年の十月から十二月にかけて、油彩、

水彩六十四点を集めた『パウル・クレー展』をこ

こでやつたんですが、ほかの美術館でやつた時と比べて、見え方が全然違いました。それより以前に、私はクレーの生前そのままに残つてゐるアトリエを訪ねたことがあるんですが、その時、息子のフエリックスさんが、世界中で何回となく展覧会をやつて来ただけれど、一度としてこの家で見て

いるより、よく見えたことがない」と言われたん

です。そこはアパートなんですが、もう壁中に二

段、三段に絵がかけてあって、トイレの中までク

レーという状況だったんですが、一歩足を踏み入れた時、明らかにクレーの

氣配を感じた。絵が、そこに住んでいて、

いるという感じですね。そして、何必館

での展覧会の時に、孫のアリューシャ

さんが来られて、昔から、ずっとここに

掛けてあつた気がする」と言つてくれました。私は、「ずっとここに掛けてお

いてください」と応えたんですけど（笑）。



4F 近代日本画・洋画作品室



5F 光庭と茶室

な画家の展覧会をなさつてきていますね。

梶川 そうですね、入江波光、小野竹喬、山口薰、須田国太郎、坂本繁二郎、フランスの写真家でロ

ベール・ドアノーといったところでしようか。ド

アノーの時は、オリジナルプリントだけを五十点

集めた写真集を、何必出版でまとめました。限定

十部だつたんですが、日本でいちばん高い新刊書

だと言われてしましましたが（笑）。展覧会につ

いては、十分な準備をして、企画が熟してからでないとやらないので、なかなかできませんが、や

る時は、作品集、ポスターなどを含めてきっちり作ってやっています。結局、私は思うのですが、

華岳も、クレーも、山口薰も、須田国太郎も、彼らはみんな、どこか深いところ、地下水脈で通じ

ているところがある。同じ水を飲んでいるという

か、行き着く先を信じているところに共通点があ

る。クレーの孫のアリューシャさん、彼も画家な

んですけど、その彼が華岳の絵をここで見て、大感

激していましたからね。

——今後の展覧会のご予定はあるんでしょうか。

梶川 今のところ、ひとつ思つてるのは、私なりのものさしで、現代美術を、もう一度見直して

みようということです。私もいろいろ現代美術は見てきているんですが、どうも、ちょっと違うよ

うな気がしているんです。美術が自分のものになつていなといいうが、知識や觀念だけではついてい

るという気がする。今、現代美術で新しいと言わ

れていることは、古典や近代美術の中に、もつす

でありますので、私が最初に華岳と出会つた時

に震えるような体験をした、そのものさしと使つて、もう一度、現代美術を見直してみようと考

っています。もうひとつは、ここ数年興味をひかれ

ている良寛です。しかし、いずれにしても、私は、

先程言つたように、自分の中でフツとひかれたこ

と、その関わりの中で企画をしますから、なかなか

具体的なプランになるには時間がかかるんで

す。自分との関わりの中で、たぐり寄せられてい

つて、どうしてもやらなければならなくなる。今

まで開催した展覧会も、すべてそうしてできてき

たものですから、そうなるまでは、次に何をやる

か、自分で予測がつきません。ただ、自分の中

に、そういう関わりは必ずきてきますから、私は、それを信じて、これからも歩んでいきたいと考

無意識と意識の 交差点から。



水のトンネル 四曲一双屏風 480×180cm
和紙、染料、金箔、アクリル、シルクスクリーン、モノタイプ、コラージュ、フロッタージュ、ドローイング等の混合技法 1992年



八幡はるみ

美術の勉強がしたくて、たまたま大学の染色科に進んだひとりの女性はそこで、さまざまな美術に出会い、さまざまな手法を学んだ。その作品は、染色、ドローイング、版画などなど、固定された美のジャンルを軽やかに飛び越えて、自在の世界に遊んでいる。

●偶然の中の美。

私の作品は、いつも、手遊びの中から生まれてきます。幼い子供が折り紙や落書きで遊ぶように、手で遊ぶ、色で遊ぶ。そうやって、楽しい造形が見えてきたり、おもしろいモノチークが浮かんできたりするのです。

言い換えるば、視点をすらすらとでも言いましょうか。ものを造るというのは、本来、非常に意識的な作業です。しかし、意識的にしようとすると、すぐしんどくなつて、行き詰まつてしまうことがある。意識的に作ろうとする意志も、もちろん大切だけれど、それだけがもの作りの方法ではない。偶然の中に、まだまだ知られていない美しい造形があるんだということに、もう一度、注目したいのです。そして、ただ偶然に頼るだけではなく、普通の人が見過すような汚い壁のしみや、紙の皺からも、すばらしい造形を見出すこと。それも、美術にたずさわる者としての私の意志であり、その造形に自覺をつけて完成させていくことも、私の表現になつていくと考えています。

●二十以上の工程から生まれる複雑さ。

私がよく使う方法のひとつに、モノタイプという手法があります。ガラス版の上に、アクリル絵具で色を置いて、それをあらかじめクシャクシャにしておいたコウゾ紙で転写するといふものです。紙を開いた時、そのクシャクシャの加減によって、美しい模様が生まれます。

そこまでは偶然の作用によるものなのです。が、そこからは私の意志、ここに線を、ここに金をといったように、さまざまなバターンの彩色を加えていきます。その際、モチーフとなるのは、四角や三角のようないしやーブン形である場合もありますし、また、紙の皺

から拾い出した不定型の形であつたりもします。

先程言つたように、紙なら紙の皴ひとつでもよく見て、その棱線をたどつていくと、フリー・ハンドではなかなか描けないよくな自由な線や、とてもおもしろい模様を見つけ出したりできるのです。

色彩の手法についても、絵筆による生々しい筆跡と、シルクスクリーンでベタッと色を置いていった時の効果はまったく違いますし、絵具についても、例えは胡粉を入れることで顔料の粒子を際立たせて物質感を出すとか、その都度、いろいろ工夫を試みています。そして、それらもたらす効果を、さまざまに組み合わせて、意識と無意識の間を行つたり来たりしながら、うまいバランスを取つて仕上げていくのです。



個展風景 ギャラリ・マロニエ(京都) 1992年11月

のです。

●美術屋さんとしての仕事。

東京などで個展をすると、「みやび」だねと言われたり、琳派のよだねと言われたりす

ることがよくあります。私が

京都美大出身で、現在も京都で仕事をしていますので仕方

がないのかもしれません。

私は、伝統ということをそれほど意識しているわけではありません。(二二六年ほど)

屏風の形態の作品をつくったりもいますが、それも、

屏風の持つ道具としての合理性を評価していること以外は、タブローと同じ感覚で使つているだけです。もちろん、一般的な形態のタブローの作品も数多く手掛けています。考えてみれば、日本のタブローの歴史は、近代まで機械化、掛け軸や屏風であったわけですから、それもまた、大切にしてもいいのではないかと思います。

ビルの排気ダクトの表面塗装などなど、フレット、本の表紙、シャッターグラフィック、襖絵、昭和益の和紙のデザイン、空間デザインの方では、店舗壁面のディスプレイ

やビルの排気ダクトの表面塗装などなど、美術に取り組むひとりの人間としての私にとっては、興味が湧くものであれば、なんでもいいのです。私の作品が印刷されたり、職人さんの手によつて次加工されることには、またこだわりはありません。作品としてのマチエールは、そこでは生かすよりも生きるのですが、作品だけがすべてではないと思います。

美術に取り組むひとりの人間としての私にとって、興味が湧くものであれば、なんでもいいのです。私の作品が印刷されたり、職人さん

の手によつて次加工されることには、またこだわりはありません。作品としてのマチエールは、そこでは生かすよりも生きるのですが、作品だけがすべてではないと思います。

ビルの排気ダクトの表面塗装などなど、美術に取り組むひとりの人間としての私にとって、興味が湧くものであれば、なんでもいいのです。私の作品が印刷されたり、職人さん

の手によつて次加工されることには、またこだわりはありません。作品としてのマチエールは、そこでは生かすよりも生きるのですが、作品だけがすべてではないと思います。

の気持ちのいいものが好きだし、その点で今まで誰も見たことがないようなきれいなものを作りたい。美の概念も大切。けれど、それ以上に、美しい作品のものが、私にとっては重要なことなのです。

今まで誰も見たことがないようなきれいなものを作りたい。美の概念も大切。けれど、それ以上に、美しい作品のものが、私にとっては重要なことなのです。



みわはるき

ゴールの 直前で…… スタンダード号の 車中から



「飛行訓練計画Ⅱより」71.3×63×15cm
木、アクリル、砥の粉 1993年

列車は静かに夜のリヨン駅を出発した。少しずつ速度を増す車中から、プラットホームを荷物を抱え何事か叫びながら走る、白いシャツの男の姿が見えた。列車はさらに速度を増し、男は走ること止め、膝を折り両手を高くあげて、怒りと絶望を示していた。ほんの一瞬、私の目と男の目が合ったような気がした。ささやかな始まりの予感と、大いなる不安を乗せて、私の旅は始まった。

斯オルツア城美術館の、ロンダニーニのビエタと呼ばれるミケランジェロの未完成の彫刻の前に立ったとき、憧れとも妬みともつかない、いい知れぬ思いに駆られた。

伝えられるようにミケランジェロ最晩年の作であり、死の直前まで制作は続けられたが、その完成を見ることはなかった。初期の彼のビエタ像のもつ安定した構成と比べると、かなり不安定な構成になっている。サンピエトロ大聖堂のビエタ像が、膝の上に横たわるキリストと、それを見守るマリアという、静謐な気品を見るものに感じさせる彫刻であるに対し、ロンダニーニのビエタは、ほぼ直立に近い姿勢の両者が彫刻され、今にも崩れ落ちそうな不安感を見る者に突きつけてくる。さらに、未完成ということが相まって、作品そのものの存在すらが危ういものとなっている。

常識的に考えたとき、このものの彫刻作品といえるのかという疑問が湧いてくるのだ。これはまだ彫刻と名付けられる前のものに過ぎないのでないだろうか。百歩ゆずつたとしても、ものが彫刻になる直前のものではないだろうか。こんな思ひに駆られながら、私はしかし、ロンダニーニのビエタの美しさに圧倒され、魅了されていた。

同じミラノのカステラーラの壯麗な美しさと比べて、気抜けするほどあつさりとした建物の外観。広くて穀風景な中庭。順路を追って次々と表れるカビ臭いような展示室。それらの間を巡って、そのためにいつもおもわれる壁を回り込んだとき、ロンダニーニのビエタは私の前に倒れ込む

もう後戻りはできないという、漠然とした不安に押し潰されそうになりながら、今から始まるのだと自分自身を励まして、海峡を渡る連絡船に一人で乗船した少年の日を思いだした。何かが始まる、何かが変わるという予感は私達を楽しませる。予感は私に生きる勇気を与える。予感を失ったとき、私は絶望する。

完成度について

どの時点で、作家は筆をおくのだろう。

作品が完成するとは、どういうことか。

2人の作家に「完成度について」レポートを書いていただいた。

Perfection 1



「飛行訓練計画IIより」207×207cm
絹布、アクリル、磁の粉 1993年

ように立ち表れた。

古城をさまようジエラール・フィリップは、幽閉された幻の美女に出会うことができなかつたのだが、私はこのスフォルツァ城の中で幻の美女を見つけたのだ。しかし、この美女に穿たれたノミ跡は生々しく、まるで破壊の跡のように、猛々しく凄惨だ。目の前の美女がそれでも美しいと私に感じたのは、それ自体が美しいのではなくて、美しさへの予感を孕んでいるからなのだ。それ以来、美女は私の前から姿を消し、幻の存在となり、私は旅を続ける羽目になった。私と、私の幻を乗せて列車は走り続ける。

ロダン美術館の屋外作業場におかれ、彫りかけの彫刻群。頭部の失われたサモトラケのニケ。クリュニー美術館（旧修道院部分）に残された中世の天使像。かつて私を魅了した彫刻は、未完成だったり欠損していたり、不完全な形態のものが多かったような気がする。誤解のないようここで敢えて断つておくが、私は滅びの美学を語ろうとしているのではない。滅びの美学を語るには、私はまだ若すぎるのだ。廃墟は確かに私達を引きつける。壮大な建築物が崩壊しその原姿が損なわれたとき、敢え無く消え去る美のはかなさを見て、そこに私達は魅かれるのだ、とは私には到底思えない。崩壊するものが、失われてゆくものが美しく魅力的だとするなら、あらゆる事物は美しく輝き（それらはいずれ崩壊するのだから）、塵、芥、残骸こそがもつとも美しく魅力的でなければならなくなる。廃墟が私達に魅力的なのは、かつて美しかつたであろうその原姿を彷彿させて魅力的なのはない。今までにここから何がが始まつとすると、予感を私達に与えるから魅力的なのだ。そういうえば、かつて人の善い美術家たちが「作品は排泄物だ」と言つてしまつたことがある。その

潔さに私は感動したのだが、それを文字どおりに受け取るほど私は素直ではない。美術家にとつて作品は次々に生み出されるべきものであるし、一度完成させた作品にいつまでも拘泥せず、新たなもの（作品）に立ち向かおうという心意気がそこから感じられるから感動的に私に思えたのだ。

「排泄物」だとか「残骸」だとかと聞いて、それをそのまま単純に受け取る人々がいるとは思えない。しかし、作品は制作者（画家や彫刻家の）内の活動の結果として表に現れたに過ぎないのだから、それはすでに終わつたことなのだ、などという論を聞くと、私はむきになってしまつ。現れた作品より、そこへ至る途中のプロセスこそが重要なとする考えは、制作者の奢りなどと言つていいられないほどに無駄だ。そこには他者（観賞者）の視点が全く欠落している。さらに付け加えるなら、作者自らが最初の他者だということに全く気が付いていないのだ。

加工される以前の素材、例えば白いキャンバスは、予感の可能性と不可能性が同居している。このままでは何物でもない、ものに過ぎないキャンバスに線を引き、色を塗り、ものが動き出すその時を私は待つ。かつて白かったキャンバスが、始まりの予感を孕んだとき私は筆を止める。嘘見かけが不完全であろうと（より不完全である程よいと私は思うのだが）その時作品は完成するのだ。それは決して終わりなのではなく、始まりなのだ。このめくるめく瞬間に立ち会つために、私は作品をつくり続けたいと思うし、そのように完成された作品こそが、他者の共感を呼ぶのだと信じたい。過去の名作が未だに私達を魅了するのは、始まりの予感を孕んでいたからなのだ。

列車に乗り遅れた白いシャツの男や、途中下車した乗客を見やりながら、私は幻の美女と旅を続け



ベッド 193.9×130.3cm 油彩 1972年



桜井 寛

私が筆をおくとき

一九五〇年代のはじめ私はトランクに衣類や本をつめて上京したことを思い出す。みんな食べて生きいくことに必死だった。そう、なげなしのわざかな米も入れて。今もそれは私のアトリエの隅に座っている。取手もふたもこわれかかって。私のモチーフとのかかわりが生まれてくるのはその頃からである。

文壇では、野間宏の「暗い絵」とか椎名麟三の「重き流れの中に」といった小説が若者の間で話題となり、私は東京の池袋西口あたりにあつたバラックの安飲屋で深夜まで熱っぽく絵画論をたたかわせたが、やり切れないような暗く重いものが胃の中に残った。そんなある日、友人の家で絵をもちよつて合評会をしようということになった。友人の知り合いという見知らぬ年長の男が先に来ていて、当然のよう私達の絵を批評しだした。特に私の作品をターゲットにして、プロレタリアだとか、ブルジョアジーとか、大衆といった言葉が機関銃のようにとび交つた。今でも断片的にその時のことと思い出しが、私が反論してもどうといかなう相手ではなかつた。その夜私はボロボロの気持で学校の寮に疲れ果てて帰つた。

絵画の自由を信じ、その表現の中では何の束縛もない世界を夢みた若者にとって、その傷は水いこと心中に残つた。その時をさかいにして、私の中に生まれたことは

完成度について

どの時点で、作家は筆をおくのだろう。
作品が完成するとは、どういうことか。

「個を深めることに徹していく」というおもいだつた。声高に絵画のイズムやテーマ性をいうことをやめよう。そして自己の内面凝視に力を注いでいこうと思った。それから私は荒野にさまよい出したように、自分の生活の周辺を手さまざま歩きはじめていたの

Perfection 2



「フライパンと牛の頭のあるテーブル」
116・8×91・0 cm 1993年

である。長い間「牛」や「牛骨の静物」をモチーフにしてきた制作から私は少しずつ「私の静物達」に変わりはじめていた。それは一九七〇年代のはじめの頃からで、ごく日常的な身近なもののモチーフが感動をもってあらわれてきた。何とも水い道程であった。

最初に姿をあらわしたものは、私の着ふるした「背広」であった。椅子にかけられた背広はあたかも座る人物を感じ、つぎつぎにモチーフはあらわれてくる予感があった。

「黒いベッド」が描かれたのはそのような時だった。私は一九七四年に個展を予定していたし、つきめた日はごく自然に自分の古ぼけたベッドに向かわせた。大きさ（F120号横）を決め一度地塗りをしたキャンバスを木炭でいくつかに等分割した。エスキースを通して黒いベッドのイメージは徐々にかたまり、画面半分より下に横一線に黒々としたベッドがあらわれた。今、かすかな糸でつながっているその過程を内面からひきよせて見ると、「ベッド」は私が描いたのではなく、すでに「ベッド」が私より先に現われたのだ。そうだ、絵が先に立つて私があとからついていったような思いがある。私の見ていたものは暗い深い青にじりこまれた黒いベッドの闇の中の光だったような気がする。ベッドは闇の中に息づいているように、静かに生きものが横たわっているようなイメージがあった。その時に絵は生きものとなつたのだ。

画面は隅々にまで絵具がいきわたらず、塗り残しがあって地塗りの色が見えているような所があった。私はそれでもかまわなかつた。要はリアリテを極めることにあつた。ベッドのリアリティが極まつた時ベッドはうごめきはじめて見えた。リアリティが極まつたときベッドの自然なデフォルメがあらわれた。当然、バースペクティブは無視され、かえつてベッドの存在感がストレートに伝わつてきただ。

「筆をおくるとき」が近いと思えた。

それからという私のは身のまわりの品々、そいつの「もの」といわれる私をひきつけるものをすくい上げればよかつた。前述の水い間アトリエの隅にじっと座っていたカバンも椅子も、テーブルも、浴槽も、そして目だま焼きも。

私の身のまわりを延々と「もの」が通過し、私はそれらの中の一つをある時、突然すくいあげる。すくいあげられた「もの」は私どこかで有機的に結びあつていた。それは長い時間の中から生まれる愛着なのかも知れない。そして、それらがやがて姿をあらわしてくれるまで画面の中に没入すればいいのだった。一九七五年、私はヨーロッパに旅立つた。スペインでの生活は私自身が考えたこともなかつた視野をひらいてくれた。乾いた大地の果てに残された城趾や「捨てた村」の廃墟への興味は私を風景画へとかりたてた。ラド美術館で見たスペインバルロックの黒の深さとかさなつて黒い大地の中の廃墟はこわれかからずれ落ちてもかすかに人間の痕跡を残していた。私は日本で静物を描いていたときのように、廃墟とも向かい合つた。

私にとってモチーフから発生されたイメージがいかに持続するかにかかるべく。作品の大小の問題もそれほど影響を感じない。むしろ小品に手こりり投げ出してしまつこともある。だから一つの作品にかける時間のかわりを考えて見ると、大方はその絵のまわりをつううろして、絵具を塗り重ね、あるいはけり取るという表現の行為の中で、いつかあらわれてくるであろうリアリズムの極みの果てに見えてくる、絵がふるえてくるような見えないものをまつてゐるのである。

最近は「目だま焼き」を描きつづけている。私にとって卵への思いは、最も日常的なモチーフなのに私の場合、戦争とオーバーラップして、それは欠乏という名の中で不思議なイメージをつくり出している。

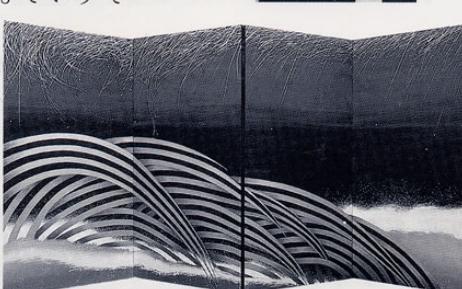
ホルベインスカラシップ奨学者レポート

moving NOW

今年から、新しい奨学者制度がスタート。
30名の精鋭たちの、真摯で、若々しい力に
あふれたレポートを掲載していきます。

ひとつの「普遍」。

藤原ゆみこ



雪・月・花
—冬— (屏風)
180×360×5cm
雪肌麻紙 岩絵具 金箔 銀箔 アルミ箔 アクリラ
プラックエイジン 胡粉 1992年

導き出したいたいと思つて

るが、その過程のあたり

に「装飾」がチカチカと

点滅している。凝縮され

た「表現」としての装飾

性はひとつ共通語であ

ると考へてはいるのだが

……。

記憶の検証。

上村亮太



"Recollections" 260×4230cm 紙にアクリル、テンペラ、木炭、鉛筆 1993年



質と水の記憶の質とを一視することにある種の不明解さとセンチメンタルさを感じ始めたため、「93の作品より、テーマを "Recollection" としました。自分自身の「記憶の質」を並べることによって、はたして「記憶全体の風景」を表現することが出来ることかどりうことをもう一度ストレートに考えてみたいと思いました。

ここ数年、"Juvenile Water" というテーマでドローイングを行ってきました。地質学用語で、地球内部の物質が新しい海床を形成する時、その湧き上がる物質に含まれる水分の事を言います。言なれば、水の前身であるといえるかもしれません。又、水には興味深い性質があり、自分の生い立ちのこととを覚えていると言います（水の構造記憶）。

この「構造記憶」とだぶらせてそれらを並べることによって、水の前身であるもの、又は、自分自身の原風景のようなどを表現しようとしてきました。しかし、自分自身の記憶の質と位置づけてはたして

「動き」を、記憶の質と位置づけてはたしてよいのだろうか。また、現在の一瞬に、過去の記憶を一度に並べるということはどういうことなのか。記憶とはたして過去のもののか、当面、この課題を平面を制作するなかで検証し、より明解な自分なりの方法論を見つけていくつもりです。

雪解け水は、自分が雪だったことを覚えていなかった。しかし、自分自身の記憶の質と位置づけてはたして

「動き」を、記憶の質と位置づけてはたしてよいのだろうか。また、現在の一瞬に、過去の記憶を一度に並べるということはどういうことなのか。記憶とはたして過去のもののか、当面、この課題を平面を制作するなかで検証し、より明解な自分なりの方法論を見つけていくつもりです。

自然感傷や郷愁やらもある。抽象的な感情を振り動かす。個人的なアニメーション。ほんやりとしたアンビュアルエンス。日常的な焦燥。私の中のフィルターを通して、いくらかは濁過してそんな事を書きたいと思っている。

日本的(?)な叙事性と藝術性がずつとひつかつてもいる。個人的な感情を象徴的、感情の濁過。言葉の昇華。季の純化。いつも抽象的表現に変換し、ある意味での共通項を解りたい思想続けている。

■第8回ホルベインアクリラ奨学者

本年度のホルベインアクリラ奨学者が以下の30名に決まりました。(敬称略)

●青森 黒石市 三浦孝治●宮城 多賀城市 佐々木健●茨城 龍ヶ崎市 藤原ゆみこ●埼玉 川越市 野口栄一 北本市 坂本敦子 深谷市 安部典子●千葉 市川市 伊能敬子 松戸市 木俣創志・高橋香苗●東京 杉並区 岡田明子 台東区 坪田貴久子 練馬区 中川なる 国立市 前川秀樹 小平市 金田純二・祐成政徳 八王子市 今澤正博・片岡洋之 三鷹市 村谷圭一●神奈川秦野市 伊藤祐之 橋須賀市 井口貴夫 横浜市 伊藤彰規・西山晴恵●静岡 静岡市 小林正明●愛知 名古屋市 青木聖吾・杉山健司●滋賀 大津市 岡本光博●京都 京都市 間泰宏・山口素子●大阪 高槻市 福田英昭●兵庫 神戸市 上村亮太

TOKYO画材ショー '94

TOKYO画材ショーは、海外も含めた画材業界86社が一堂に会した、日本で最大の画材ショーです。ホルベイン工業株式会社では、46種類にも及ぶ画用液を正しく認識していただくために、溶き油から完成ワニスまで、あなたのカルテを基に技術員が様々なアドバイスをさせていただきます。また、今回美術家2名にご協力をいただきてブース内を楽しくしかも言語の認識を越えて理解していただこうと試みました。まず、弊社のタブロード要素の強い新しい色鉛筆を知りたいなどと、螢光灯やネオンを用いて表現を続けている倉重光則さんにご協力を願い、人によって違う色の体験と、光りによって違う色の見え方を認識していただこうと思います。また今回、ACRYLART TRENDでご紹介しました八幡はるみさんには、合成岩絵具“優彩”を使った作品にチャレンジしていただきました。“優彩”は研究開発に十余年を要した新製品です。顔料の粒子の拡大によって色をより物質的にした“優彩”は、日本古来の色名を再現させました。もうここでは、日本画・油彩・水彩・アクリラ等の総合はありません。この他に化学技術が生み出した、水で溶ける油絵具等不思議な絵具も紹介します。この見本市は、日頃にしない製品に出会う機会と一緒に、ユーザーと製品を研究している者との貴重な出会いもあります。

2月4・5の両日、スタッフ一同で皆様をお迎えいたします。

●日時：'94年2月4日(金) AM9:00～PM5:00/

5日(土) AM9:00～PM4:00

●場所：東京都立産業貿易センター3・4・5F

(JR線・浜松町駅下車 徒歩7分)

絵画によって、絵画を。

村谷圭一



し悪しは別にして彼が、彼の作品がもつた要素を効率的に達成している点は注目に値するだろう。日本の平面作家の多くは（もちろんすべてではない）、とりわけ語るべきテーマを持たず表面の造作に終始し、あるいは単に好奇心をあおるだけのモティーフやタイトルで作品が成り立っているように見える。いったい日本人としての私たちに止むに止まれぬテーマ



Emotion, secondhand 200×153×6cm
アクリル・キャンバス 1992年

と、そのテーマを効率的に立ち上げさせる表現方法があるのだろうか。おそらく、それはただやみくもに描くだけでは見つからぬだろう。私は現在、全方位的にその答を見つけ出そうと試みている。まず、しばしば見落としがちな抽象表現主義の作家達の空間を今日的に置き換えてみる。そのやや浅い奥行き感を持つた空間に自分なりの深度とスケール感を加味させる。もちろんこれらのフォーマルな要素は、その作品の精神性を表現するための手段として。たとえばB・ニューマンやM・ロスコの作品に内在する精神性は、彼らの作品の質をより高めている重要なファクターである。彼らのように、具象的なモティーフに頼らず精神的な主題を表現できないものかと考えている。

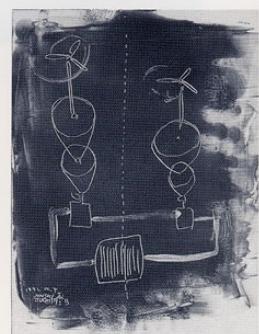
私は絵画の周りを行き来りしながら、それでもなお「絵画によって絵画を越える」という壮大なテーマに到達したいと願っている。

より非物質的なものへ。

土屋純一



制作の動機は常に誰もが持つてあります。対象または生活の中の素朴な事柄から生まれてくる。しかし、そこから選び出されるも



Double 27×19cm
アクリル絵具・合成紙 1992年

のは、私の場合、表面的な図像ではなく、内面的かつ象徴的な記号であったりする。私の作品においては、大きいや素材といった物理的なものが作品の内容を決定づけるものであつてはならない。むろん、物質的なものと空間的なものが混同するのを出来る限り避け、いわゆる「目に見えない空間」が常に存在する作品を制作したいと考えている。物質と空間の大きさの関係は比例するのではなく、その逆が逆さましい。作品の中に用いる「記号的なものは現在の所、そいつの関係に最も近い気がする。作品は非物質的な空間を含んでいなければならぬ（物質的なものを空間に大きなポイントとなる。そのための作品は表面的に極力無表情である方が望ましい場合もある。また、時として人の手を感じさせる表情や質感も邪魔になつてくる。アクリル絵具は良い意味でそういう無表情さをもつた絵具ではないかと考える。

ホコリ、煙、ガスや湿気etc.から画面を保護するタブローワニス。日本のように従の多い風土では、作品保管上欠かせない製品です。ホルベインのタブロー ワニスは、マットタブロー・艶なしとタブロー・艶ありの2種類ある・なしの選択は、作品の重要な決め手。作家の意図をパーカクトにする、最後の点睛です。

●使用は作品が完全に乾いた後(12ヶ月後の湿度の低い日に塗布するかスプレーして下さい)。●硫化素ガスの遮断についてはマットタブローの場合、特にタブローを塗布した後にエアゾールタイプのマットタブローをおかげ下さい。(本誌13頁参照)。●価格:タブロー・55ml ¥330/200ml ¥930/500ml ¥1900 ●エアゾール:220ml ¥1100 ●マットタブローはエアゾールタイプのみ



50名様 自作タブローセット プレゼント

タブローの原料である、ダンマルガム180ml、ワックス900mg、 α -ビネン180mlの3点セットを抽選で50名の方にプレゼントします。ご希望の方はハガキに住所・氏名・電話番号のほかに「タブローセット希望」と明記し、平成6年2月28日までに下記宛にお送り下さい。発表は発送をもって替えさせていただきます。

●申込先 〒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



タブローワニスは、比較的簡単に作ることができます。今回の読者プレゼントに紹介した自作タブローセット(ダンマルガム、ワックス、 α -ビネンの3種類)の作り方をご紹介します。手作りで艶の調節など、自分の表現にあつたものが見つかれば幸いです。

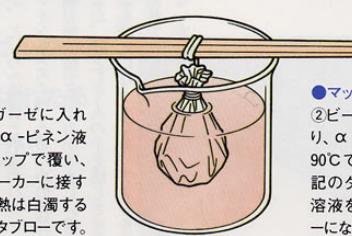


- 处方A:タブローワニス
ダンマルガム 重量比100g
 α -ビネン 重量比200g
- 处方B:マットタブローワニス
タブローワニス ... 重量比100g
 α -ビニズワックス溶液 重量比~50g位まで
(当然のことですが、ビニズワックスの量によって艶の度合いが変化します)



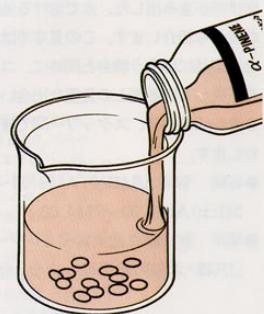
●タブローの作り方

①ダンマルガムを袋状のガーゼに入れ割り箸の中央に結びつけ、 α -ビネン液の中に宙吊りにし、容器をラップで覆い、自然溶解させる。(この際ビーカーに接する事の無いように。また、加熱は白濁するので避けること)この溶液がタブローです。



●マットタブローの作り方

②ビーカーにビニズワックスをとり、 α -ビネンを入れて80~90°Cで湯煎にて溶解させる。左記のタブローをベースに、この溶液を入れ込むとマットタブローになります。



画龍点艶

艶ありタブロー・艶なしタブロー