

ACRYLART

アクリラート・Vol.23



古川流雄 「Reincarnation」 1990.3 個展会場風景・島田画廊(写真:山本 純)

you get something that doesn't conform to the rules. It's completely unpredictable, but if you absorb it and go beyond it, you'll see something new - that's what I call "my plan."

Systems are abstract. So when you apply one to a concrete form,

Furukawa Haruo

システムが壊れる場所。

古川流雄

ミニマルな作品をシステムチックに作っていきながら、常にそこからズレ、外れていくものに自分の表現を場を求める。古川氏がたどり着いた場所は、作品が妙に生きしい現実感を生み出す、ミニマルな表現からは最も遠い地点かも知れない。



「あふれ出す光」 188×182×50cm
布・ポリエステル樹脂・油彩
1988年(写真:山本 純)

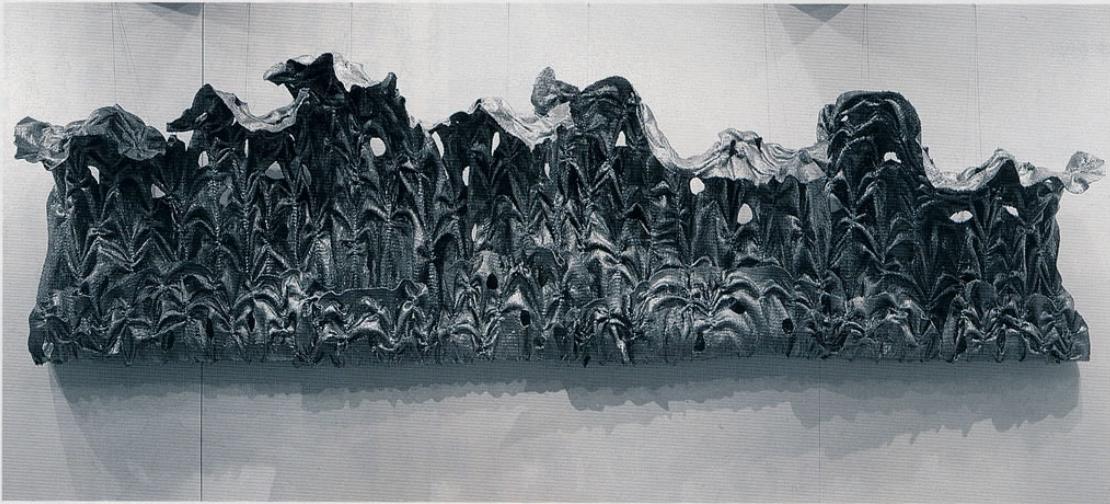


■ふるかわはるお 1955年千葉県生まれ。東京藝術大学大学院美術研究科修士課程修了。81年ギャラリー山口で初の個展。以来、86年まで4回、87年よりエスエズギャラリー(現在の島田画廊)等で個展を開く。93年ギャラリーアミにて個展。グループ展では、第5回ノルウェー国際版画ビエンナーレ(80年)、第19回今日の作家展「内面化される構造」(83年)等に出品。

- ええ。学生時代は半分実験的な意味もあって、短期間に集中してかなりの作品を制作しましたね。
- それは版画の作品ですか。
- 大学四年の時に木版の手法を使った制作の中で自分の表現のきっかけをつかんで、自発的に筆で描くことと平行して最初は格子のシリーズ、それに飽きたらなくなつてからは精円を基本的な単位にしながら、色や形の変化、構成を変えながらさまざまに作っていました。格子の場合は並列的な構成になりますが、精円の場合は重ねるとか、ズラすとかができる。できる限り不規則なものを作りだしたいと考えていたんです。
- 精円のシリーズは八一年頃にギャラリー山口で発表していますが、かなり大きな作品ですね。
- コットン・キャンバスに油絵具をステインさせる方法だったために、あるサイズがないと表現にならない。僕は、現実的な、具体的な感覚を表現の中に取り込みたいと思っている。そのため、いろいろなことをできうる限り試みていました。
- ステインの方法などのような考え方から使ったなんですか。
- きっかけは木版の方法の中で、和紙の裏側にまで色彩がにじみ出した状態を表現として使ったことからです。絵具が重なって、和紙や綿布「しにじみでてくるような斑(ムラ)」を表現に結びつけたかつたんです。無理矢理色面や形を作りてしまふのではなく、偶然や自分の作為から外れて出てくるものを取り込んでいく——そういう表現を考えていました。その頃は常に二つぐらいのことを同時にやっていました。例えば、版画の時は筆による平面を、綿キャンバスにステインしていた時はシェイプド・キャンバスに描くという風に…。自分の思っていることが、ひとつ空間や手法の中では入りきらないというか、常に外れていこうとする。それを取り込んでいくというか、形にしていこうとするなどしてもひとつの手法なり方法ではできなかつたんです。
- 外れていくものを重要視しながら、実際にやつてきたことはとて
- そうですね。システムチックですね。
- れだけ複雑にしていけるかという事を考えていました。単純なことでも少しズレがあれば、何度も繰り返す内に大きくなつていく。そういうたプロセスを繰り返しながら、システムにとどまらない自發的な表現のきっかけをつかむことで、桑山忠明さんとか山田正亮さんがやつてきた仕事を自分なりにどう越えるかということを常に考えていました。

作品へ移っていく。

- 版画、ステインによる絵画、シェイプド・キャンバスと制作しながらも不満なものがあつて、それでベニアの厚板を使った作品を作り始めた。最初は一枚の板状の作品をコーナーに置いたりしながら、壁、床の面を利用して立体感を演出していた。それでも不満だったのですで、次ぎは厚板を二~三枚つないで立体を作つたんです。自分の中には自分の表現に関して、ある予感がありました。その予感みたいなものを実現するためには、ミニマルな作品を作り続ける作業は重要だった。そして、立体にしていくという過程で、やつと自分はここにきて他の人たちとは違う場所に来たと感じたんです。でも、だんだん木を削つたりとか、木をつなげて複雑な形にしていつたりしているうちに、自分の作りたいという感覚とズレていっているのに気が付いたんです。作っているときは気分がいいんですよ。でもそれは結局工芸的な作業の面白さなんですね。そうではなくて、制作の過程と、自分が見て作るという感覚を直結させたかった。そのためには、木では限界があった。
- そして、現在の布をポリエスチル樹脂で固めた作品に至つたわけですね。
- ええ。布を使う前にグラスファイバーをポリエスチル樹脂で固めた作品を作つていた時期があつて、それからです。
- グラスファイバーとポリエスチル樹脂を使った作品を作る作家は、一時期日本でも多かつたんですね。
- それらの作品は概ねかちりとした形態を、型に入れて作るといふものですね。ただ、アメリカのミニマル・アートの作家でアーヴィング・ヘスという作家だけが、ミニマルな構成ではあってもやわらかい形態を作つています。僕はもつと自在で、複雑なものを作りたかった。でも、グラスファイバーをそのままポリエスチル樹脂で固めると透明になつてしまふし、色を塗つていった場合でも滲みとか、斑(むら)とかいった僕がこだわつてある表現には適さなかつた。それと、グラスファイバーの破片は軽すぎて空気中に浮遊する。それを肺が吸い込むと危険だということもあつたんで布に変えたんです。
- グラスファイバーを使つていた頃と比べると、存在感が圧倒的にありますね。それに、彩色の仕方も変わつてきた。彩色には何か決まりみたいなものはあつたんですね。
- ルールはありません。むしろ、何も決まりを作らないということをルールに彩色している。面や形と向かい合つて、その中で反芻するように色を塗つていくんです。
- 全部面を閉じてしまつてしまらない。木が鬱蒼と茂つているところに、ボコンと空を見るように、空気の通うような状態を作ろうと



《哄笑》 1140×3900×750cm 布、ポリエスチル樹脂、油彩 1993年(写真:Nobuo Komatsu)

- 普通に絵を描くという以外と不自由ですね。
- 普通に絵を描くという以外のところで、他の誰のものでもない自分の場所を作ろうとしたらあるシステムがないとなかなかできないと思うんですね。そのためにはまずシステムを構築して、それに従いながらやっていく。すると、いつかそのシステムが壊れるところに出会う。そこに「自分の場所なり方法が現れる」と考へているんです。
- 壊れる場所というのは。
- システムが及ばない場所です。システムというのは抽象的なものだから、実際の具体的なものに落とし込んでいくうちに必ずルールから外れるものが出てくる。具体的にいえば、素材がそのルールに従わなくなる。そこで、自分が作りたいものが少し見えてくるんですね。それは不測の事態なんですが、その不測の事態を自分の中に取り込んで越えていったところに見えてくるものが、自分の場所なんだと考えています。
- 不測の事態だけれど、それは予め予測としてある。
- ええ。自分がこれまで持つていなかつたものを作品の中に取り込むと、全体のバランスというのは大きく変わつてしまふ。全体が組み変わるというか、パラダイムがいっぺんに変わつてしまふような状態に自分を置かなければ、自分の表現は現れてこないんです。
- 最初はグリッドとか構図とか抽象的な形なり、システムマッチクな方法論なりで制作していた。それが、今の作品を見ると物の怪を感じるような、土着的なものに回帰してきた。そんな感じを受けるのですが。古川さんの作品を見ていると、例えば右端を見ていると一方の視角から隠れた左端で何かが動いている。もちろん錯覚でしうが、ちょうど山歩きをしていて足下がガサゴソと動いて嫌な蛇の予感におびえるような、そんな気配を感じる…。
- 僕は鉛子の生まれで、小さい頃は周囲は大きな木の森ばかりでした。だから外に出ると、いつも「ワサワサ」と周囲で何かが動いていた。それは、風が梢を震わす音だつたり、小鳥や小さな動物たちの気配だつたり…。そういう体験が、直接的には関係なくともどこかで



現在の作品につながっているんでしょうね。今もそうですが、僕は、街中のビルばかりの合理的な空間というのは馴染めないんですよ。それにシステムといつても僕のいうシステムというのは、予め全ての細部までルールが決められていて少しの手の跡も付けられないというものではない。ゆるやかな拘束といふんですか、作る過程でいろんな難題や不測の事態は起るけれど、それらに対して拒絶反応を起こすのではなくて、それらを取り込みながら全体を作っていくシステムというか。ある出来事がルールと違ったらそれに合うように出来事を修正するのではなくて、出来事を吸収できるようならルールを作っていくわけです。僕は修正とか失敗というのが嫌いなんです。作品のあるべき姿を予め思い描いている作家にとっては、完成に近づかなかったり、そこからズレていった作品は失敗作かも知れません。けれど、僕は作品はズレや不測の事態を常にその中に含みながらも自立的に完成に向かっていく現実そのものだと考えている。作品と自分が離れてしまったときは、作っている人間が現実に追いつかないときです。そしたら、作家は作品に追いつく努力をしなければならない。ずっと自分が作品の方についていけば、そのための努力を放棄しなければ失敗というのはないんじゃないのかと思いますね。

- 作品は壁から吊るされていて、上下の面が反り返っていますね。しかも、数力所に穴が開いている。「重力から自由でありたい、物理的なものを軽くしたい」からだと伺つたんですが。
- 物理的な自然から離れない。例えば、今の作品を逆さまに吊るしてしまえば皺の目が全て縦に、上から下へと流れるものとして意識が受け取ってしまう。意識が物理的な現象として、作品を享受してしまいます。



まうんですね。そうではなくて、僕が作りたいのは目で見て、自分で受け取る作品なんです。目で見た瞬間に物理的な流れなり現象なりが無意識に「了解されるようであれば、それはズラさないといけない」と、デュシャンが「泉」という題を付けて、便器を展覧会に出しました。そのとき、壁にそのまま便器を付けてしまえば「便器」という形態・概念になってしまって、どうでもいいんですけど、それでも重要なことをそういう形で現していると言えるかも知れないけれど、すごく重要なことだと考えています。物理的なものになってしまった、自分で捕らえないで、意味で捕らえてしまつ。

- 目で見た状態をもつと、ずっと複雑にすればそれだけ目との応答が複雑になる。僕は絵を描いているつもりなんですよ。僕の作品を絵だという、みんなどんでもないという顔をするけれど、だからこそ、細部を覗き込むような、画面にふれるような表現にしたい。
- 古川さんの作品は壁に掛けられていて、後ろに回り込むようにして見たり、穴の中を覗き込んだりとかかなり彫刻的な見方をしてしまう。
- そうですか。例えばポロックの大きな作品を見る場合は、目で触れるという感じがとても強く出ると思うんです。一点に立ち止まってじっと見るだけではなく、「カーレーの市民」とか「バルザック」を連想した。ところで、普遍性というか、耐久性を考えて作品を作っていますか。

● 意図が明確な作品というのは、例え後から指紋が付いたり、埃をかぶつたりしてもいいんじゃないかな?と思っています。例えは変色とか、破損とかは絶対に作品を損なうとか、そこまで神経質には作っていないし作りたくない。もちろんボリューム樹脂を使つたのは、ある程度の保存性を考えていますが、自分自身が、自分の目が欲しく思っているものを作りたい。だから、僕の場合は作つているより作つたものを見つける時間が長い。作品をなぜ作るかといつたら、自分が見たいからです。自分の作品が、自分がいちばん見たい作品なんです。これは理想論だけれど、自分の作品だけの建物が欲しいですね。ロスコ・チャペルというのがあります、あんな感じでそこに自分の作品をずっと置いておきたい。

絵具の耐久性

作品の保存と絵具の耐久性の間には密接な関係があるが、絵具の種類は制作目的や技法によって異なり、その耐久性の評価は一様ではない。絵具の耐久性を「作品に影響を及ぼすさまざまな内外的要因に耐える性質」と定義づけ、耐久性を考えてみた。

1. 耐光性

光、特に化学変化に関与する紫外線に対する耐久性のことと、顔料である顔料、展色材の糊分(固着材)が関係する。顔料の耐光性は概ね次のようにランクづけされ、褪色(色褪せ)、変色(色合いの変化)で識別できる。

絶対堅牢: 酸化物(とその固溶体)を主成分とする無機顔料

堅牢: (ある条件下にて信頼し得る堅牢度を発揮)

一部の無機顔料(水分と日光の共存下で黒変するカドミウム顔料など)。高級有機顔料(高濃度ではほとんど絶対堅牢)

中位: 一部の無機顔料(強い紫外線で黒変する朱、クロム酸塩顔料など)

低堅牢: 蛍光顔料

固着材の耐久性はそれ自体の劣化崩壊で確認される。ほとんどの固着材は有機質なので、高分子物質であるほど耐久性に富む理屈になるが、実際にはいざれも顔料でいえば堅牢ないし中位というところでそう違わない。むしろ一般的には、厚い塗膜を作れるものほど有利な条件下にあるという単純な理屈の方が耐久性に寄与する。

たいていのメーカーはブルースケールや目視で判定した結果に基づいて絵具の耐光性を指示しているが、統一的ではない。ASTM(米国材料試験協会)は一定濃度に薄めた絵具の色変化を色差で現す統一基準を設けている。

2. 耐候性

光、水、温度、空気、ガスなど自然環境のもたらす外因に対する耐久性。光以外の要因に左右されるので耐光性よりも強い耐久性が要求される。同じく顔料、固着材の双方が関与するが、耐光性とは逆に固着材の性質が大きく影響する。

端的にいって耐候性はアクリル絵具の独断場で、他の絵具に大きく水をあけている。乾燥後も水溶性を維持する水彩絵具、固着材を持たないバステル画などは論外である。

3. 混色性

異なる色どうしを混ぜ合わせた際の保色性(他顔料組成に対する化学的な耐久性)。顔料の反応性に関わるので、顔料の表面が非水性の固着材で覆われていればいるほど遮断される理屈になり、反応性が抑えられて変色しにくくなる。その意味で展色材がそのまま固着材となり得る油絵具は最も好条件下にあり、蠟画絵具やアクリル絵具がそれに次ぐ。

この問題では遊離硫酸を持つウルトラマリンと鉛系顔料の反応がしばしば例証され、混色制限記号が付けられたりしているが、実際の変色例は少ない。今日では硫酸の離脱を抑えたウルトラマリンも珍しくない。鉛白と朱あるいはカドミウムの反

応の実例はない。コバルトバイオレットライトと鉄系絵具の混合による反応は事実上ないし、無意味だから懸念には及ばない。

4. 耐薬品性

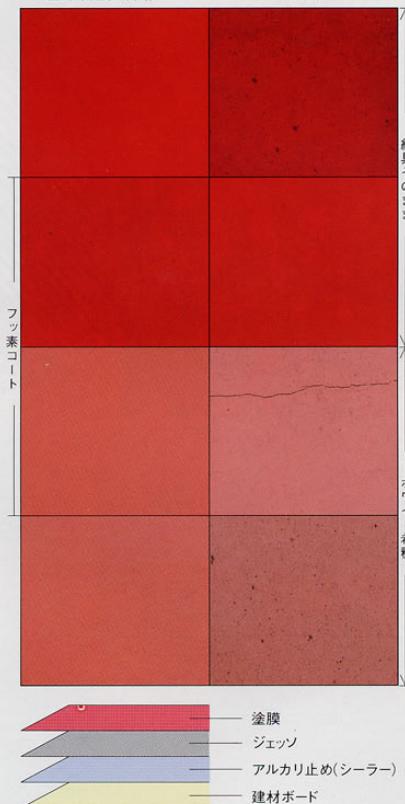
化学的要因に対する耐久性。前項に類似するが、さらに展色材との反応因子が加わる。

ウルトラマリンは酸と容易に反応し、脱色する。ブルシャンブルーはアルカリと反応するからアクリル絵具にできないし、フレスコにも向かない。

■耐候性(Acrylic Cadmium Red)

屋外曝露(2年間)

プランク



コバルトバイオレットディープとかミネラルバイオレットのように水とゆっくり反応する顔料はしばしば絵具で保存中に変色とか固化状態に至るから水系絵具には向かない。画面で乾燥した後もゆっくりと大気中の水分と反応する例は珍しくなく、その意味ではなるべく水を吸わない固着材で顔料表面を覆う用途にしか適用できない。

デトランプの画面は必要に応じて有機系溶剤で洗えるが、アクリル画面はしばしば侵される。

5. 固着性

剥離因子に対する耐久性。固着材のいかんに負う。

画面というものは絵具やワニスなどの層と、他の類似あるいは違った成分よりなる層がよくくっついた状態にあればよいのだが、その阻害因子は少なくない。

先天的要因は例えば絵具層が当初から下地にくつついでいる場合などがそれで、疎水性である油性キャンバスの上のアクリル画(制作段階で親水性)がべろっとめくれたりする例はこれにあたる。予測されるこういう事例に対しては、回避するのが最もよいのだが、予め下地処理という手が無くもない。キャンバスの目止めの膠の膨潤による油彩画の剥落事例などは保管上の注意で避けられる。後天的要因としては亜鉛華と油の反応による亜鉛石鹼の生成に代表される絵具層固着阻害物質の生成があげられる。制作後徐々に表面に吹き出してくる、あるいは表面層を破壊して粉化させるものだが、亜鉛石鹼の一種、ステアリン酸亜鉛がプラスチック成型時の離型剤に用いられる例でも明らかなように、この物質が剥離・亀裂を招く。防止策は用いないことにつきる。現象露呈後の対策は極めて難しい。

技法の問題としては同じく油彩制作で「下層貧油、上層富油」の鉄則を守らなかった場合がある。上層の絵具層が下層に食いつかず、錨作用が発揮できないものである。当初くっついていた画面が、半年ないし数年後ばらっと剥がれ落ちる。

6. 耐屈曲性(可撓性、撓み性)

曲げ外力に対する耐久性だが、伸縮や歪みの外力に対する許容性も含まれるだろう。コンクリートとモルタルの例で推し量れるように、理屈上では顔料含有量が多いほどもろい画面となるが、実際上はひたすら固着材の性質、技法(基底材が何であるか、どのように用いられたか)に依存する。油彩画は乾燥後樹脂化してひたすら堅くもろくなるから厚塗りの油彩キャンバス画はどうい屈曲に耐えない。カゼイン、卵テンペラなどもその範疇に属する。

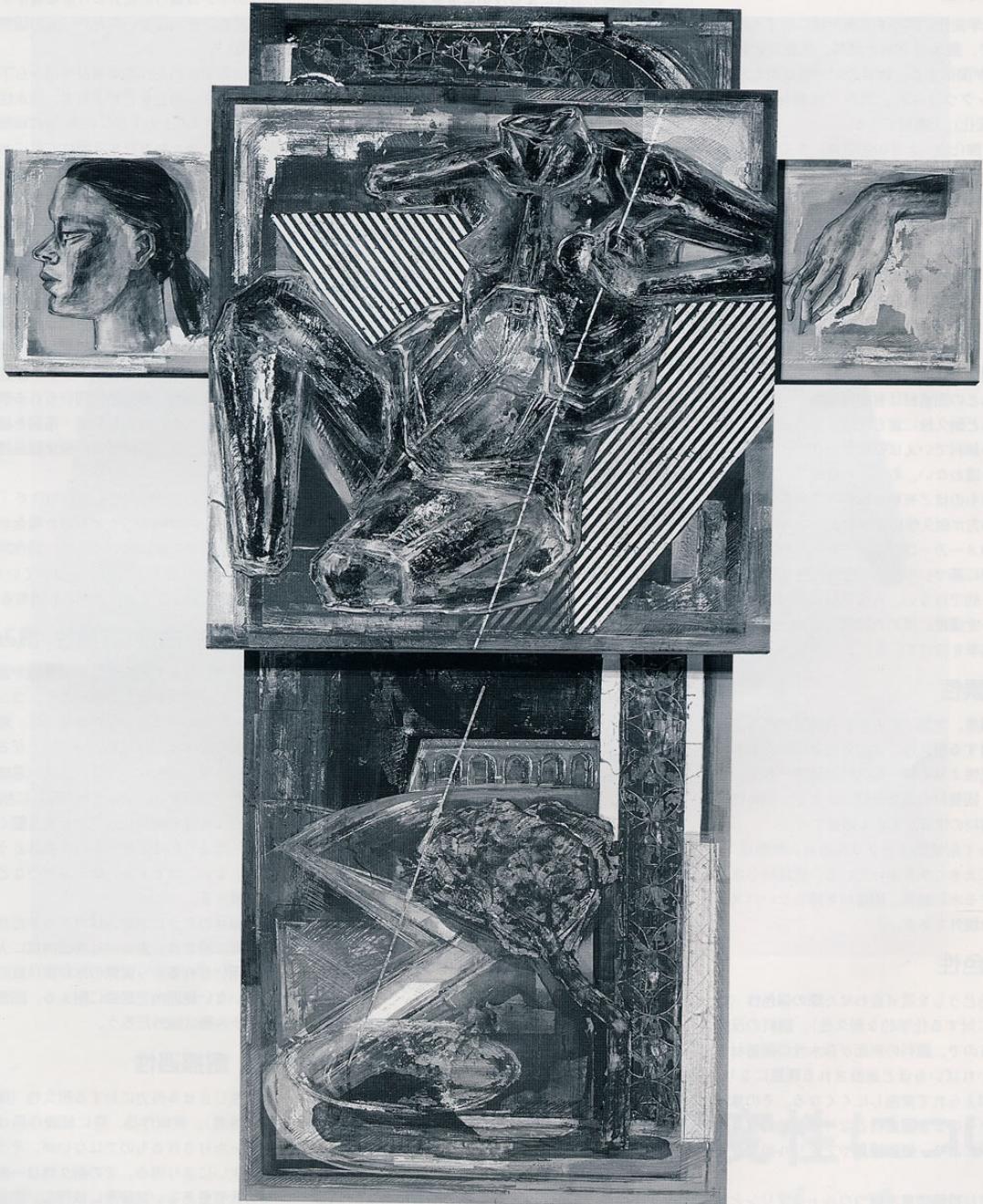
水彩絵具のアラビアゴムはカチカチだが、紙のごく表面に留まる、あるいは表面内部に入り込む技法で用いられるから実際の水彩画は紙の劣化が進んでいない範囲内で屈曲に耐える。固着材のないバステル画は論外だろう。

7. 耐擦過性

傷を生じさせる外力に対する耐久性(傷の付きにくい性質)。美術作品、殊に絵画作品は徒に画面を擦ったりされるものではないが、そういった事故は大いにあり得る。その耐久性は一般的に固着材の含有量あるいは硬度に依存し、固着材それ自身が建築壁面であるフレスコ画を頂点とし、カゼイン画、油彩画、アクリル画がそれに次ぐ。ここでも固着材のないバステル画は論外におかれ。

●Aguri Uchida+Keiji Usami

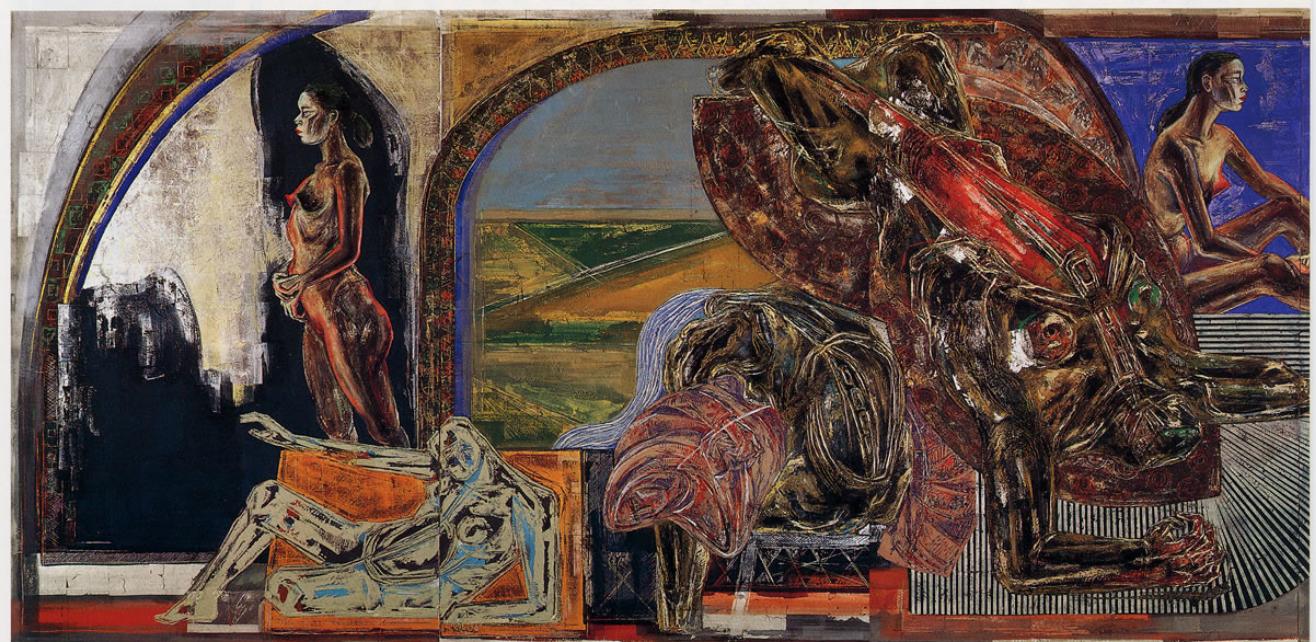
新しい絵画の ホリゾントのために。



地の月 130.0×105.0cm 紙本、岩絵具、箔、墨、膠 1992年(個人蔵)

●Aguri Uchida+Keiji Usami





地への漂流 193.9×781.8cm 紙本、岩絵具、箔、墨、膠 1992年(個人蔵)



栄光の門 208.0×330.0cm 紙本、岩絵具、箔、墨、膠 1992年(横浜美術館蔵)



パースペクティブの問題

宇佐美 パースペクティブということに関しては、どう思っていますか。

内田 パースペクティブな見方ですか。高校時代から好きで油絵を描いていましたが、そうしたことは全く考えていましたが、そうしたことも全く考えていましたね。静物を描くにしても、普通なら立体的な奥行きとかを描くんでしょうかが、私は最初から静物でも風景でも平面的な心像のようなどらえ方をしていました。そういう作品が好きだったし、大学に入つて日本画を学び始めてからも、パースペクティブというどらえ方は学ばなかつたし、デッサンは対象の本質を観ていくことが一番大切で、制作上で見えたままに描くというよりも、心中に写したものを見ながらしていくことを大切にしていたんです。

宇佐美 だけど、今の絵ではパースペクティブなものを非常に利用していると僕は思うのだけれど……。

内田 それは、最近になつてヨーロッパに行つたせいもあるんでしようね。そういう見方もあるんだけど、最近になつてやつと考え始めたわけで、実験的に構成の部分に取り入れてみているんです。

宇佐美 僕はある時期から意図的にパースペクティブを利用して描くようになつたんですよ。僕の作品は非常に記号的な世界なんだけれど、そういうモノの配列を模型みたいにパースペクティブに置いたらうんですよ。それより前は、全面的にパースペクティブに対抗するんだという意識が強かつた。それへの反動ということもあるかも知れないけれど。

内田 先生の作品は、私にはとても平面的に見えます……。

宇佐美 そうかな。僕は部分的にはパースペクティブをかなり意識的に利用している。

最初に絵画論を書いたときもそうだったんだけど、結局人は「パースペクティブなんて考える必要はない。誰もそんなことを考えてなんか描いていません」と言いますよね。それは、物の中にすでにパースペクティブがあるという倨傲ではないかと僕は思います。よく観察してたら自然に描けるようになると言います。コップを自然に描く

けば、そこにパースペクティブは自ずから現れてくる。でも、パースペクティブというのはコップの持っている性質ではない。パースペクティブというの、我々が与えた物の見方の一形式に過ぎないんですよ。それをあたかも物の属性のように言い、意識しなくとも描くことができるのがアリズムの表現ということになつてきました。だから、僕は最初からパースペクティブというものに抵抗しなければならないという意識で絵を描いてきたんです。感覚性の中からパースペクティブを取り去つて物を把握するためにはどうしたらいいかという思いで、常に絵を描いてきた。だけど最近ちょっと変わってきたのは、我々の中に入つてゐるパースペクティブの秩序が作つてきた歴史を完全に取り払つてしまつたら、世界は非常に薄っぺらな單純な世界になつてしまふ。それではいけない。そうなつてしまわぬように、パースペクティブを再構築するよう利用しなければならないと思つてゐるんです。そうして、ふと周りを見回してみると、村上華岳なんかきちんとパースペクティブの原理を持つていない人だけれど、部分的に非常にパースペクティブを絵の中に取り込んで自分のものにしている。もしかしたら、彼のやつてきたことは自分に似ているんじゃないかと……。日本画は伝統的にパースペクティブの原理が確立しなかつた。江戸後期にパースペクティブの見方が日本に入つたけれど、遠近法を驚きを持って取り込んで描いた人の絵と、全然それを意識せずに描いた日本画の世界とどちらが面白い

アトモスフェアということ

宇佐美 不思議だけれど、いろんな風に内田さんの絵は見ることができますね。ところで、意識している外国の作家つていますか。

内田 ボロッキンとかデ・クーニング、フランシス・ベーコン、グリューネヴァルトもセザンヌも好きです。従来の日本画の作家よりストレートに感じるのが大きいですね。

宇佐美 デ・クーニングなんかへの親近感があるというのは、ちょっと面白いな。内田 人物表現なんか自分にびつたりきます。初期の人物像を描いている仕事も好きですし、後期のマリリン・モンローみたいに立つてある人物もとても好きです。日本画にはない表現なので、魅力を感じますね。

かというと、圧倒的に後者の方が面白い。それは何なのかという事は、はつきり言えないけれどね。ところで、内田さんは立体派なんかどう思われますか。例えば、ブラックなんかは僕は内田さんの絵と似ているところがあるんじゃないかなと思うんだけど……。

内田 そうですか。自分ではそんな意識は全くありませんけれど。

宇佐美 表面的には全く違うけれど、構成の仕方とか、視点の取り方とか類似点がある。

内田 私はものに対して直観的にどらえていくよで、そうしたことを自分の言葉で組み立てて絵に表現していると思うんです。





庭園に誘う 162.1×162.1cm 紙本、岩絵具、箔、墨、膠 1994年

面に迫る表現や、初期浮世絵の湯女図など古典にあらわれる独自の人間像もとても好きですが、明治以降、美人画というものが日本画に定着してから、日本画の場合人間をテーマにした内容が変わってきたように思うんですね。

宇佐美 油絵の作家の中でも山口薰なんかは、じわーっとした形がぱーっと出てくるような雰囲気をつくり出している。逆ですね、内田さんの表現のあり方は。

内田 手ごたえのある硬質なものが好きで、これでもかこれでもかと試行錯誤しながら求めている末に、生まれていく表現というのか。人間の内面性をテーマにしているせいか、手先だけで上面だけなぞつているような事は好きではなく、画面にいき込んでいったり、引っぱり出したたりする気持ちが好きですね。

宇佐美 クリムトにしてもブラックにしても、ヨーロッパの現代の画家にはかなり意識的にアリズムから一線を隔てようとする力があって、その中でどういう隔たり方をするかというと、決して抽象の方に行ってしまわないで、しかもアリアズムからは一線を画して仕事をしているという人は多いと思うんですよ。そういう試みと共通する部分を僕は感じますね。

内田 20代の頃の作品は、空間と人間のみの構成で描いていたんです。背景や空間に何も描かない。そこに人間が在る。その方が緊張感があつたり存在の大きさが強くなったりと、空間と人間の接点が線であつたりというのが、自分にとっての日本画の出発点だったようになります。

宇佐美 空間というのはいわゆるヨーロッパ的な空間ではなくて、アトモスフェア（雰囲気）なんですよ。それは、絶対にバースペクティブにはならなかつたとおっしゃった。空間の中に物があるのではなくて、雰囲気とか場の中に人物なり物なりがあるという。村上華岳なんかの絵も空間の中には山があるのではなくて、アトモスフェアの中に山がある。

内田 日本画の空間というのは、雰囲気というところは少し違うんではないかしら。雰囲気というところと山があるのではなくて、アトモスフェアの中に山がある。

宇佐美 日本画の作品は余り知らないけれど、風土的についても日本では形がじわーっと出てきたりする絵が多いということかな。

内田 人間の内面的表現では、海外の作家にそのテーマ性が強く感じられますね。もちろん日本の絵巻物の餓鬼草紙や蕭白の特異性を持つ人間の内

面に迫る表現や、初期浮世絵の湯女図など古典にあらわれる独自の人間像もとても好きですが、明治以降、美人画というものが日本画に定着してから、日本画の場合人間をテーマにした内容が変わってきたように思うんですね。

宇佐美 油絵の作家の中でも山口薰なんかは、じわーっとした形がぱーっと出てくるような雰囲気をつくり出している。逆ですね、内田さんの表現のあり方は。

内田 手ごたえのある硬質なものが好きで、これでもかこれでもかと試行錯誤しながら求めている末に、生まれていく表現というのか。人間の内面性をテーマにしているせいか、手先だけで上面だけなぞつているような事は好きではなく、画面にいき込んでいったり、引っぱり出したたりする気持ちが好きですね。

宇佐美 クリムトにしてもブラックにしても、ヨーロッパの現代の画家にはかなり意識的にアリズムから一線を隔てようとする力があって、その中でどういう隔たり方をするかというと、決して抽象の方に行てしまわないで、しかもアリアズムからは一線を画して仕事をしているという人は多いと思うんですよ。そういう試みと共通する部分を僕は感じますね。

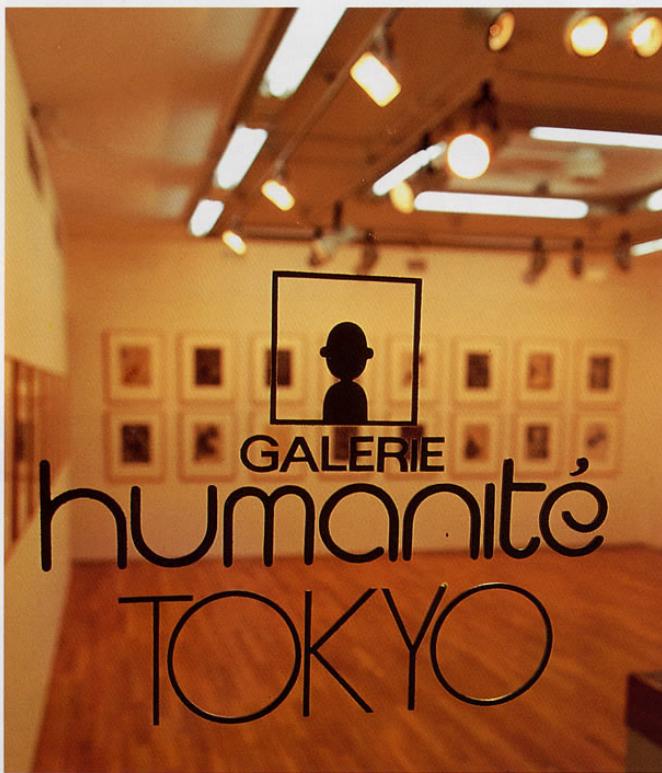
内田 宇佐美先生のおっしゃるよう、日本画の世界はバースペクティブという原理に縛られることが多いなかつた。日本画は空間にしても線にても合理的に割り切れるものではないんです。長い歴史の中で日本の風土に育てられてきた、伝統的な精神性の強い、日本の美術の原点だと思ふんです。そうしたことを基本に持ちながら、西洋のロマンスクやベーコンやセザンヌから影響を受けつつ、吸收しながら独自の新しい日本画の世界を表現していくければ良いなと考えているのです。

宇佐美 数学的に記述できるような世界ではない。だから、決して一点透視法＝バースペクティブでは対処しきれない。20世紀後半を生きたビカソとしてもバースペクティブを必死に拒否するためにいろいろな手法を駆使したり、表現方法を考え出しながら絵を描いてきた。それも、極論すれば空間を描くのではなくアトモスフェアを描こうとしたためだと、僕は思うんですよ。ところが、内田さんの絵は僕たちが必死で努力しながら、悪戦苦闘しながら至ろうとしたところに、自然に至っていると僕は感じる。セザンヌの絵にしても、晩年の絵は自然にあんなつたのではなくて、努力して、努力して、やつと山がばーっと動いていくような表現、バースペクティブを越えた実在感の多いですね。それは概念的なものからではなく、自然から学んだ作家の崇高な魂からあらわれてくるものだと思うんですね。理性ではばかりしないもの、不思議なもの。だから人はより強く魅かれるというか……。日本画には、そういった魔力があるみたいですね。

宇佐美 日本画はバースペクティブを普遍の原理のように遵守する必要もなかつたし、それを呪縛する魔力があるというか……。日本画には、そういった魔力があるみたいですね。

内田 宇佐美先生のおっしゃるよう、日本画の世界はバースペクティブという原理に縛られることが多いなかつた。日本画は空間にしても線にても線にても合理的に割り切れるものではないんです。長い歴史の中で日本の風土に育てられてきた、伝統的な精神性の強い、日本の美術の原点だと思ふんです。そうしたことを基本に持ちながら、西洋のロマンスクやベーコンやセザンヌから影響を受けつつ、吸收しながら独自の新しい日本画の世界を表現していくければ良いなと考えているのです。

宇佐美 数学的に記述できるような世界ではない。だから、決して一点透視法＝バースペクティブでは対処しきれない。20世紀後半を生きたビカソとしてもバースペクティブを必死に拒否するためにいろいろな手法を駆使したり、表現方法を考え出しながら絵を描いてきた。それも、極論すれば空間を描くのではなくアトモスフェアを描こうとしたためだと、僕は思うんですよ。ところが、内田さんの絵は僕たちが必死で努力しながら、悪戦苦闘しながら至ろうとしたところに、自然に至っていると僕は感じる。セザンヌの絵にしても、晩年の絵は自然にあんなつたのではなくて、努力して、努力して、やつと山がばーっと動いていくような表現、バースペクティブを越えた実在感の多いですね。



ギャルリーユマニテ東京

ギャルリーユマニテ



名古屋から東京へ。東京から名古屋へ。

常に若い作家を取り上げながら、二つの場を連動させて企画展を続いているギャルリーユマニテ。

積極的な活動のベースには、作家とコレクターをつなぐ
かなめ
〈コミュニケーション〉の要としての画商の真摯なあり方がある。

西岡 務



画商の仕事。

——今、名古屋で現代美術の画廊というのはどのくらいありますか。

西岡 貸し画廊も含めて二十軒ぐらいでしようか。

——ユマニテさんに初めておじやましたのは小野木学さんの展覧会の時なんです。以来よく拝見させてもらっていますが若い作家の展覧会を積極的になさっていますね。

西岡 そうですね。画商の大仕事は、極力、若い有能な作家を世に送り出していくことだと思います。だから、有名無名を問わず、個性的ない仕事をしている作家を取り上げていくようにしています。それには、作家と画商とコレクターが一本の絆でつながらないと仕事としては完結しません。画商というのは、作家とコレクターの二者をきちんととした形でつないでいくのがいちばん大きな仕事になりますね。以前、ユマニテの案内状にクリエーション—コミュニケーション—コレクションの3Cを入れていたことがあるんですねけれど、その中の画商の役割というのは、両者とのコミュニケーションだと思っています。バブルの時には、この二者の関係がおろそかになりすぎていたと思うんです。景気の変動は仕方がないとして、いつの間にかディーラーというよりお客様の介在しないプロトカードだけの横の流通ばかりが膨らんだいびつな形になってしまった。それで今、バブルがはじけて大慌てでいる。きちんと三者の関係がうまくとれていれば、ここまでにはならなかつた筈なんです。

——確かに、ちょっと異常だったですね。前にある作家に現代美術にバブルの影響はあるのか尋ねたときに、「馬鹿いうな、確実にある」という。昔前は「現代美術には〈売る〉という天敵がい



ギャルリーユマニテ東京 加納光於個展

西岡 若い人たちの間では、気に入った絵を自分の空間に置くことが自然体になってきたという感じがしますね。昔、僕が大阪でこの業界に入った頃は、大阪に洋画専門の画廊はたった四軒しかなかった。しかも、その四軒のお客さんはほとんど共通のお客なんですよ。売れる作品も限られていましたし、洋画を売ると言うことは大変な事だったんです。

大阪フォルム画廊の頃。

——西岡さんがいらしゃつたのは大阪フォルム画廊ですね。今画商をなさっている方の中には、大阪フォルム画廊の出身者というか関係が深かつた方が多いですね。西岡さんが画商になろうとしたきっかけは何だったんですか。

西岡 僕は機械科の出身なんです。でも、卒業して就職するときにこのまま果たして一生機械の前に立つてはられるものか自信がなくなってきたんですよ。絵は好きだったこともあって、学校の教師にこの仕事を紹介してもらつたのが始まりです。オーブンしてしばらくの大阪フォルム画廊を初めて訪れた時は「へえ、世の中にこんな商売もあるのか」という実感だったんですね。

——当時はどれくらい社員がいたのですか。

西岡 社長と女性と僕の三人だけでした。お客様も一日に一人か二人でしたね。時には全然ない日もあった。古いビルの四階の一室で、今でも覚えていますが脇田和さんとか、須田国太郎さん、香月泰男さん、鳥海青児さんなんかの絵が掛かっていましたね。今は巨匠にならっていますが、あの頃は四〇代から五〇代までのまだそんなに売れ

並べているのか」と言われたものでした。

——今だったら、大変な人たちの作品ですよね。大阪フォルム画廊は抽象の作家も扱っていましたが、どちらかというと具象の作家が多かったです。その中でも若手を中心だった。大阪フォルム画廊のカラーは開業された松村健氏の見識で貫かれていましたから。

——独立したのは名古屋ですね。大阪でなく名古屋というのは何か理由があつたのですか。

西岡 名古屋に月一回か二回セールスにいくことが多いです。そこで、それがきっかけで大阪フォルムの名古屋支店ができ、その後僕が独立してギャルリーユマニテを開設しました。今から丁度二十年前の一九七四年秋です。

——大阪フォルム画廊から数えるともう四十年近く、画商筋でこられてるんですね。いろんな事があつたでしょうが、面白いエピソードはありますか。

西岡 一口では語り尽くせないほどいっぱいありますね。(笑い)

——ユマニテさんと作家との関係は、一時的ではなく、どの作家とも付き合いは長いですね。

西岡 それが最も望ましい作家と画商の型だと思っています。香月泰男さんには、個人的に一人の人間の生き様にも多くの示唆を受けました。大阪フォルム画廊時代からの付き合いですが、作家としてはなかなか売れない時代から売れるようになっていく。一人の作家が自己主張を貫きつづけ、信頼関係の中で、作家は作家として、画商は画商としてこつこつやっていくわけですね。

——理屈でなくして自分の目を信じるというのは基本ですね。ところで、見に来るのは若い人が多かったです。そこまで、見に来るのは若い人が多くなっていますね。お客さんの方がそんな絵を見ては、「何でこんな難しい絵ばかり

そんなことが大変勉強になっています。

——昔の作家と画商の関係というのは、作家が画商を育て、画商が作家を育てるというか、一緒に成長していくというところがあつたようです。

西岡 香月さんの話ばかりになつてしまいますが、

シベリヤ・シリーズは有名ですよね。あれは先生がじつくり想を練つて作り続けてこられたものです。個展の時に「一作か二作か三作作り、後は周辺の風景とかでシベリヤ・シリーズの周りを閉むよう」に作品を並べる。そんな構成単位で発表していかれたんです。そんな時でも、必ずしも世間からは全面的に歓迎されたわけではない。香月さんは

作品は思想性がないとか批判的な見方をする評論家もいました。でも先生はそんなことには一切頗着することなく、頑なな信念でシベリヤ・シリーズの制作を続けられたんです。ひたすらに信念を通していくと、世の中の評価は結局後をなぞつくるものなんですね。今思えば、思想性を拒絶して、シベリヤに虜囚として抑留された自己の戦争体験を主張したからこそ、万人を感じさせるあのシリーズができたと思うんです。

——自分に直であることが、逆に批判性を持ち得たとありますね。これから企画とか、抱負はありますか。

西岡 個展にしても、実現するまでに出来るだけ時間をかけないとい型では見せられませんからね。展覧会を見たときにその時間のかけ方というのは、わかると思うんです。だから、慌ててバタバタとしたくはない。見せるためには、最高の状態で見せたいと考えています。二年も、三年もかけてじつくりやりたいというのが本音です。そして、繰り返しやっていく。そういう型が新しい作家を見つけて育していくという事だと思っています。

西岡 ——ユマニテの現代美術

心優しい作家が多いと
（笑い）。理屈が先行する
作家は、突然崩れもなく

まったく逆の理屈になつたりすることがある。そ

うすると、お互いに納得しあっていたことが次ぎの時にはもう通じ合わない。そんな時にいくら話し合つても、もう嘴み合わなくなってしまう。そういうことがないように、確認し合いながら仕事を続けたいという事が基本にあるから、作家の選び方にもそんな傾向が現れるのかも知れませんね。その時々で、理論武装して目まぐるしく変わつていく。そういうタイプの作家には僕はかなわないんですよ。

——話が先に戻つてしまつますが、大阪に画廊が四軒しかなかつたときにそこに就職するというは相當に度胸がいったのでしょうか。

西岡 あの時代に画商や画廊といつてもほとんど一般の人にはなかなか通じなかつたし、ちょっとと肩身の狭いところもあつた。しかし、今この業界で精力的に活躍している方は、岡田さん（元町画廊）、山本さん（フジテレビギャラリー）とか、笠原さん（カサハラ画廊）、新居さん（ギヤラリー新居）とかは、ほとんどが同時期の人たちで、みんなそれぞれに辛いことやいろんな貴重な体験をしてきていらっしゃいます。

——でも先ほどの香月さんの話ではありませんが、普通の人は味わえない貴重な出会いもあつた。

西岡 そうです。これは大変な失敗談になりますが、大阪フォルム時代に山口薰さんのところへ展覧会の作品を貰いにいったことがあります。当時の山口さんは売れっ子で忙しくて、前日、前日に出かけても作品ができない。それで遂に展覧会当日になつたんですが、まだできない。僕は責任任任何か作品を持って帰らないといけないし、玄関で押し問答になつた。先生も意地になつて、出来ないものは出来ないと。今ならあんな無理はしませんが、当時僕も若かつたし、何としても作品を貰つて帰りたいという責任感ばかり先走りしちゃつて、つい「じゃあ先生、水彩でも」つていったんです。それが山口さんの逆鱗に触れた。

「水彩もとは何だ、君。水彩だって立派な作品なんだ」と。全くその通りです。で、結局何もいただけずす「すこと」と帰つたんです。作品は改めて後日いただけましたが、そんなこともありましたね。

西岡 ——若い頃のお話ですね。でも、画廊の仕事と

いうのは大変ですね。コレクターもそれ相応の地位と名譽を持つている人が多かつたろうし、作家

も一家言を持つた個性的な人たちですから。

西岡 両方に挟まれてね。でも、偏屈であつても

作家には作家ならではの「人間性」があるわけです。それが理解できれば、偏屈でも、わがままで何でもない。当然のことと言つておられるだけなんですね。

——作家というのは孤高の中で仕事をしてきた人でも、当時の社会情勢というか根本的な世界のあり方を意識している。いつも、不思議に思うのですがそうですね。

西岡 その通りですね。例えば、今、個展をしている加納光於さんのエンコスティックは一九七八年から七九年に描かれたんですけど、そのときの加納さんを巡る周囲の世界の状況などが作品に含まれている。すぐれた作家というのは彼が生き制作した時代の空気とか状況、極端にいえば宇宙を支配している「氣」のようなものが必ず反映されていると思います。

——今扱っている作家の中には、難波田龍起さんとか、池田龍雄さんとか、日本の抽象の父といふ感じの作家もいますね。その中に山本容子さんとか今話題の作家もいらっしゃる。

西岡 山本さんとももう十五年くらいの付き合いなんですよ。ずっと見ていると、今のような書店の店頭を自分のギャラリーにしてしまうような展開の仕方も非常によくわかるんです。

——いちばん思い出に残っている作品とかはありますか。

西岡 やはり自分で初めて売つた作品でしょうか。鳥海青児さんの「山鳥」（一九二九年）だつたんです。当時で十万ぐらいだつたですね。半値近くに値切られましたが、うれしかつたんですね。

——その作品は今、国立近代美術館に収蔵されていますね。ところで、美術館の展覧会の企画にも参加されているとか。

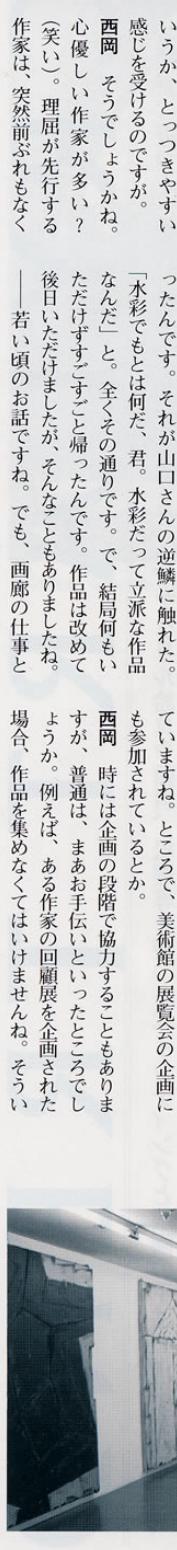
西岡 時には企画の段階で協力することもありま

う時に協力するような形で参加しています。美術館が持っている作品は、美術館同士で貸し借りで

きますが、個人のコレクターの作品はその時その時でコレクターにあたらなくてはいけない。ユマニテのお客さんは割合作品を大事に愛蔵されてい

る方が多いので、バブル期にも殆ど作品も動いていないし、拝借するにも集めやすいわけです。

——いちばん最初におつしやつた3Cがうまくいっている。三者のコミュニケーションを大切にした西岡さんの画商としての仕事があつたからこそですね。今日はどうも、ありがとうございました。



ギャラリーユマニテ名古屋 作品左から、野田裕示、加納光於、橋田伸也

ACRYL ART TREND

一見重そうに見える絵が、近づくと意外と軽やかなのに驚かされる。アクリル絵具や顔料、松煙等を使ったペインティングと版画の手法を併用することで、目に見えない「風」を捕らえる。イリュージョンの中に、一瞬の現実が生まれる。作家の京都の古いアパートを使つたアトリエには、風の音が舞つていた。

風のリアリティー。

版画から、版画を越えて

大学で洋画学科のあと版画専攻に移つた。最初に興味を持った作家は、ハンス・ベルメール。解剖学的なところに興味を持つた。その後、アントニ・タビエスにかなりの影響を受けた。荒漠とした空間の中に精神的なものを感じた。シミだとか、滲みに宇宙を見るようだつた。当時はいろんな作家やイメージに興味を抱いた。クレー、マディス、ロスコ、アメリカの現代作家、曼陀羅、タントラ…。矛盾してはいるけれど、僕は筆跡を残したり、水彩画のじみだとか、絵画的な表現を版画の中でだしたいと考えるようになった。

当初、なぜ版画に興味を持つたのかといえば、絵画のもつ直接的な生々しい表現に対してもじめなかつたのがひとつ理由だつた。絵具を使ってストロークを表わすとする。絵具を盛り上げる。どうしても重たい感じになつてしまつ。物質感が勝つてしまう。僕は透明感とか、スピード感、ニュートラルな感じに興味を持っていた。版画でまたま自分の持つているイメージが表現できた。奥行きのないイメージの広がり。そこに平面性を意識した。平面独自のおもしろさを感じた。そして、なぜか筆やペンの先では感じられなかつたものが、記号的な客觀性として感じられた。しかし、版画は重要な手法であつても僕の目指す絵ではない。一般的にいわれる絵具を塗りこめる絵画もまた、自分を表現できる絵ではない。絵具という生きしく物質的な表現を越えて

えた表現に至りたいという思いが強く、試行錯誤の毎日だつた。

物とイリュージョン

再び絵を描きだして、一時期作品をどんどん物化していくことがある。キャンバスを変形する。粘土で線を全部覆う。キャンバスの端を絵画の延長線上として、色を塗つていく。しかし、それをどんどん進めていけば行くほど自分自身とかけ離れていく。僕自身がもつてゐる表現の本質とは違つたものになつてしまふと感じた。作品を物化してしまうという方法論では、自分の描きたい絵は描けない。絵を描いていくうえで、描かれたものはイリュージョンなのか、画布の表面にのつた単なる絵具にしかすぎないのかという葛藤にぶつかった。版画をしている時も、同じような問題に直面していた。版画というの、刷り上がつたものは紙切れにすぎない。だからイリュージョンを版画で見せようとなれば、イメージを具体的な表現で見せていくしか方法がなくなつてくる。マチエール面に強さをつけようと思ったところで、色の落差でしか表現できない。絵画的な意味でのマチエールの強さは、僕の試みていた版画にはないと思った(当時僕はリトグラフをしていました)。版画をしていながら、絵画的な強さについて考へていたんです。



風の系譜'94 I 50×50cm×40pieces 頭料、油性インク、アクリル、パネル 1994年



手法とテーマ
絵具を使って描く。その中に、版画の手法を取り込む。手法は作品によって異なる。モノタイプといって、金属板の上に油性インクで描いて紙をあててプレスする手法。フィルムの上に描いた物を、シルクスクリーンで製版する手法。このシリーズ（作品写真）はシリクスクリーンで刷ったもの上に、松、煙、雲母、アクリル絵具、油性インクで彩色する方法をとっている。風をテーマに絵を描く。

風に煽られた時に感じる高揚と陶酔、浮遊感、絶対に対する憧れ、そして、それともう恐怖。自分の肉体が透明になって、風の中に溶け込んでしまった瞬間、「生命と非生命」、「刹那と永遠」、「ミクロとマクロ」、それらの間に往復し続ける……。目に見えない風の動きをストロークで定着させる。それは、強くなればいけない。しかも、透明であり中性でなくてはいけない。テーマが手法と出会ったとき、「風の系譜」という作品が生まれた。

地と図

最近の僕の作品は、作品をモジュールとして創っていく。1点1点の作品を最後に組み合わせることを想定して、縦のバランス、横のバランスを考えながら制作していく。イリュージョンが平面上成立するためには、（地と図）が重要になってくる。それは作品と展示する空間の関係であるとともに、画面中ではイメージあるいはテーマと背景との関係、複数に組み合わされた作品の場合には、1枚1枚の作品同志の関係、組み合わされた作品と作品との関係……と無限に（地と図）の関係を結び、拡げていくことになる。僕の作品は中心を排除し、画面の中に描かれている世界が果てしなく広がるイメージの断片でありたいと思っている。画面の中で完結してしまわない。（地と図）という関係を乗り越えてしまうような（イリュージョン）と言つていかも知れない。

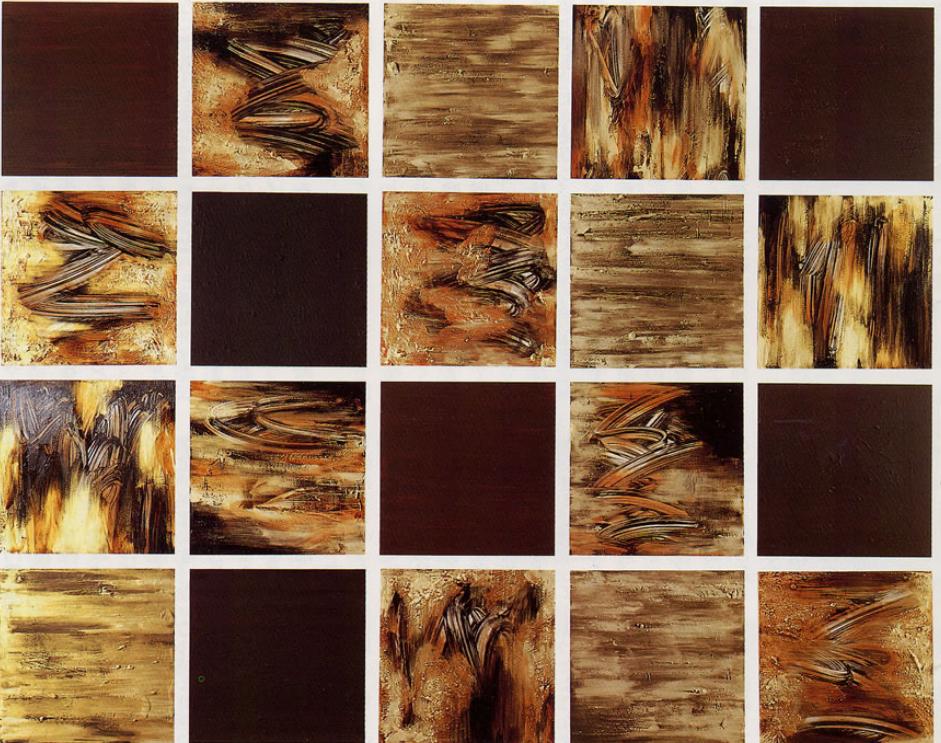
オランジユリー美術館のモネ

空間を取り込んでしまうような、展示の仕方に興味を持っている。例えば、「風の系譜94-1」の作品は実際には80枚を制作し、廊に運んでその中から半分の40枚をチヨイスし組み合わせていった。80枚の絵は意識としては全部で1枚の絵画だが、空間の制約の中では全てを展示できない。また仮に展示できたとしても、その空間と80枚の絵が拮抗し、バランスを壊してしまえば僕の絵画は成り立たない。空間に合わせて、作品の枚数を流動的に調整する。

モネの絵をオランジユリー美術館で見たとき、パノラマのように広がるモネの絵が、有無をいわせぬ説得力をもって迫ってきた。絵を描きながら、描き上がった絵を見ながら、自分を絵画の中に取り込んでしまいたいという意識がある。絵画の中に空間を取り込んでしまいたい意識とそれはどこかで通じている。絵がアリュージョンであるのなら、意識や肉体もやすやすとその中に入り込めるのではないだろうか。（作家へのインタビューを元に編集部でまとめたものです）



片山 雅史



Unchangeably 1

不变性について

絵画の不变性について語ることは、物理的な不变性を語ることよりも、むしろ作家の抱く主題の普遍性或いは可変性について語ることのようだ。 「不变性」をテーマにした二人の作家のレポートです。

不变性について (むしろ可変性について)

高岸 昇



「不变性」というテーマを与えたられた時、まつ先に頭に浮かんだのが、ワイルドの「ドリアン・グレイの肖像」であったことは、何とも皮肉なことである。若い美貌の貴公子ドリアン・グレイは、おのれの肖像を描かせ、生身の当人が、永遠の美と青春を謳歌し、匂うようなばら色の人生を味わいつくすにつれて、描かれた肖像は、放蕩と背徳、非情と汚辱にまみれて次第に色褪せ老していく。この幻想譚は、最後にきて、もう一度逆転劇を演じて終るのだが、絵の中の肖像が老いていく、という発想は、さまざまなる暗示を我々に投げかける。この物語にならって、老いさらばえた「裸のマヤ」や、白髪の「モナ・リザ」を想い描くことは、陳腐な文学的悪趣味というものだが、我々を取り巻く現実の中で、不变なものなど何一つない、といふことも曲げられない事実であろう。

私は絵を描くとき、かならず画面のところどころに空気孔を穿つ。これをしないと画面が息苦しく、風や空気が流れないので、絵が死んでしまうからだ。これは比喩的な表現、と思われるかもしれないが、訊ねられれば、空気孔の所在をはつきり指し示すことも出来る。話術で言えば、間のようないものであろう。

銀座通りを歩いていて、美しいビー玉を三十個程きまぐれで買ったことがあった。家に持ち帰り、蓋つきのガラス瓶にこれを入れると、蓋に届くほどいっぱいになつた。眺めていると、なんども息苦しく、十個程瓶から取り出し、空隙を作つてやつた。こうしておけば、瓶を傾げると、内部では地殻変動が起こつて、球は転がり、全体の形状は変化する。よく見ると、多少大きさの異なる三種類程のビー玉は、一部を他と接して、かならず小さな隙間をつくつてゐる。おおむねその辺が内側に反りかえった三角形の隙間が出来てゐるのだが、重なりあう別の一個に遮られて、三角の頂点が欠けていたり、いくらか変形になつたりして、微妙に違う形をしている。この瓶の存在を忘れて一年、二年が経過すると、いつのまにか、蓋にはうつすら埃が積もり、中の球体は、もう金輪際動かない、といった面持で静かに鎮座している。これに気づくと、私はあわてて埃を払い、蓋を取つ

て、球体を「ごろごろ」転がし、中の濁んだ空気を人位置はそつくり入れかえられる。こうしないと安心できない。隙間があるからいいのだ、とその時思つた。角砂糖が箱の中で、びっしり整然と詰め込まれている状態と比較されたい。

空気孔を擂ることに意識的になつたのは、丁度その頃であつた。思いかえせば、もう二十年ちかくも以前のことになる。

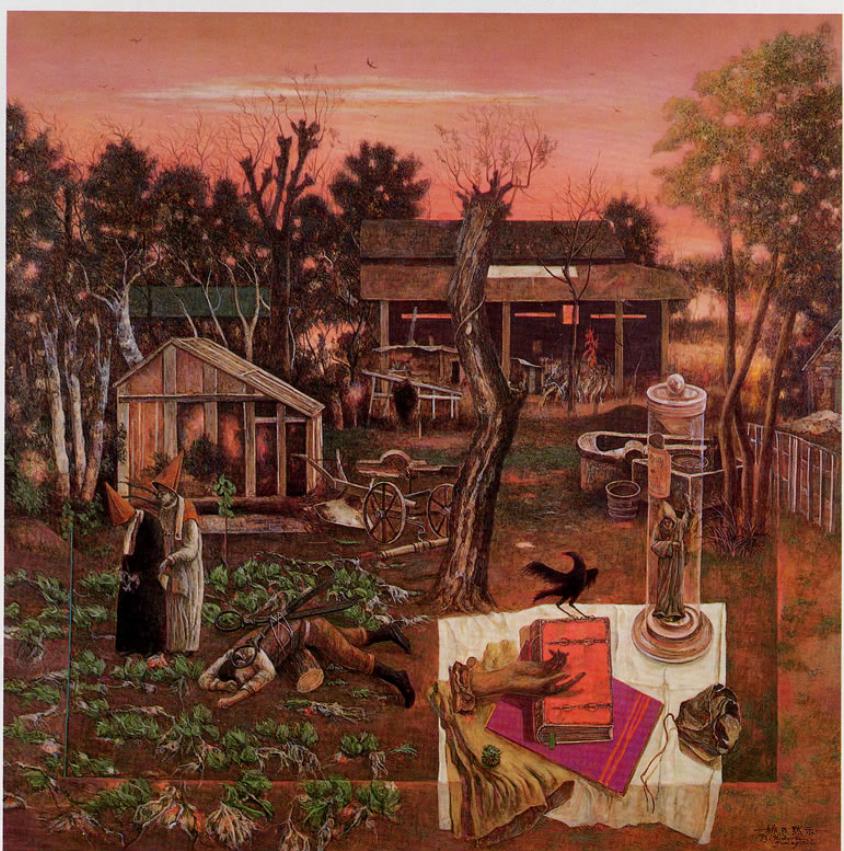
その頃あわせてもうひとつ経験をしている。古い岩波文庫で、「物の本質について」ルクレーティウス、樋口勝彦訳、という一冊がある。読んでいてこんな箇所にぶつかったのだ。「……ところで、万物は何処もかも物質のみが凝結して保たれているのではない。即ち、物の内部には空虚が含まれているのである。……ところで、触れることが不可能な場所」即ち、空隙をなしている空虚が存在する。もしこれがなかつたとしたならば、物は動かされることが絶対に不可能となるであろう。何故なら、物質の特性となつているとこらの、妨げること、邪魔すること、この作用があらゆる場合に、あらゆる物に発生するに違いないからである。即ち、何ものも、ます場所をゆずり始めるものが全くない以上、何ものといえども、動くことが不可能な筈だからである。……」

オリンボスの神々の地、遠くギリシャ時代にさかのぼって、哲学や詩が栄えた頃、ルクレーティウスは、物の本質についてこう喝破していたのである。目の覚める想いで、この一文を読みながら、我々の五体を形成する無数の細胞の間に、かすかな空虚の部分があり、一つ一つの細胞は絶えず動き、変質をとげている。物の本質はすべからく、この可変の法則につらぬかれて、我々の目の届かない変化を繰り返し、生命を保持していく。だが生命を永く生きることは、やがては朽ち、衰え、消滅していくという、自然界の撰理の反証になり得るものである。

さて、この勿質文明の辻にあって、めざまし、



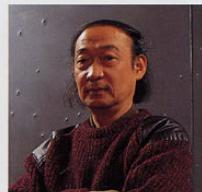
「小人国」65.2×65.2cm 油彩 1991年



「緋の默示」116.7×116.7cm 油彩 1993年

技術革新は、我々画家の使う、絵具その他の画材にも大きな変化をもたらしている。描かれた絵画が、限りなく不变性を得てして、何百年、何千年の後々でも、変質することなく、その生命を維持することをもくろんでいる。私の絵が、私亡き後も、生き永らえることは間違いない事実であろう。正直なところ、自分の絵が、何世紀も後の人々によつて、どう受け止められるかななど、考えたこともなく、考えるとすれば、五十年、百年後には、どこかの片隅で、塵芥に埋れて、次第に土に還っていく、その姿の方がリアリティーがある。

とはいゝ、たかだか零コンマ何ミリだかの、キャンバスを覆う絵具の層が、肉体と化し、多くの人の目に耐え、生き永らえるべく、少しでも堅牢な後々でも、変質することなく、その生命を維持することをもくろんでいる。私の絵が、私亡き後も、生き永らえることは間違いない事実であろう。正直なところ、自分の絵が、何世紀も後の人々によつて、どう受け止められるかななど、考え完成して私の手を離れた作品は、日毎、宇宙に散らばる微細な塵や埃があるかなきかの層をつくり、風や光や水という自然の手によつて、少しずつ変質させられていく。だが自然という匠(たぐみ)の手は、私の貧しい作品を、今よりもずっと輝かしく手直してくれるかもしれない、といふ一縷の夢を託して筆を置くことにしたい。



不变の関係

河口龍夫



DARK BOX 60×37×35cm 鉄、闇 1975年（撮影：斎藤さだむ）

——不变性について

Unchangeably 2

「DARK BOX」という私の作品がある。

題名が示すように文字どおり闇の箱である。この作品の制作にあたっては、前もつてつくられた上部と下部とに分かれる鉄の鋸物の容器に、ただ閉じ合わせるだけで闇になるにもかかわらず、本物の闇を密閉しようとしたのである。そのため昼間に目隠しをして、重い鉄の容器の上部と下部を何度も重ね合わせ、その透き間から外光が入り込まないようにフェルトをかませ、ボルトとナットで闇を封じ込めるための練習をしたのである。その後、一九七五年の月も星もない深夜、闇の中まさに眞の闇が封印されたのである。

したがって「DARK BOX」の内部には、一九七五年に闇が密閉されることにより、一九七年の闇が内在しているのである。この作品が最初に発表されたのは、南画廊での一九七五年の個展においてであった。

今年、かわさきIBM市民文化ギャラリーにおいて、「かたちとまなざしのゆくえ」と題した企画展で三名の作家による連続個展が開催され、私もそのうちのひとりとして参加することになり「生成する現在」と言う個展のタイトルが与えられた。私の出品作品は企画者によつて選択され、一九七一年から一九九四年の期間に制作された作品のなかから企画内容と会場空間の広さを考え合わせて選ばれた作品のひとつに「DARK BOX」が含まれていた。

久しぶりに展示された「DARK BOX」は、スポットライトを浴びていた。闇の作品がスポットライトに照らされているのが奇妙と思われた。ところで、私達には光がなければものを見ることはできない。しかし、光があれば闇はその場から消えてしまう。したがつて闇の中に入り込まない限り闇を直接見ることはできない。さらに闇が鉄によって覆われることによって二重の意味で見ることができない作品である。

この作品の初出品の年は、先述のように一九五六年である。この発表の年は「DARK BOX」

の制作年と同年であつたためにそれほど不思議に思わなかつたけれども、今年、つまり一九九四年

に、一九七五年の闇が密閉された「DARK BOX」を見ることに特別な不思議さを感じたのである。その不思議さとは、密閉された闇が一九七五年の闇のまま一九年間ありつけたことである。したがつて今ここに一九七五年の闇が存在しているのであり、密閉された闇がなんら変化することなく実在しづけたと見える不思議さにである。

一九九四年において一九七五年の作品を見てすることは、なんら不思議なことではない。しかし同時に一九七五年の闇の存在を見てしまっていることは不思議なことである。闇が年代を所有し、所有することにより変化からはじかれている。そしてその時、不变の闇が存在するのである。

「DARK BOX」の表面は、鉄でできているために時間の経過とともに鉄が発生し、色彩の変化が見られる。ありえないことだらうが、内部の闇も、鉄における錆のよう、闇からにじみ出た闇の錆によつて変化が起つていてかもしれない。そのことの確認はこの作品においては不可能である。何故なら無理に開けてのぞき見ると闇が消えてしまうからである。と同時に作品も消滅してしまうのである。

年代を所有した闇が変化から逃れられ、あたかもその闇が不变のようにありつづけるのは、視覚から遮断されたまま実在しているからではなかろうか。

視覚からの遮断と言えば、自作の鉛で植物の種子を覆つた「関係—種子」シリーズにも言及できることである。

例えば一九八六年から制作された「関係—種子、土、水、空気」である。この作品の構造は、板の上に蒔かれたり置かれた野菜や果実の種子が、その状態のまま鉛板に覆われ密閉されている。種子の凹凸は感じられるがもはや直接種子を見ることができない。覆うことに使用された鉛は、放

射能を遮蔽する物性があることにより二重の意味

での遮断がおこなわれることになる。さらに、種子を発芽させるのに必要な土、水、空気が三種類の金属によつて密閉されることにより視覚から遮断される。土は銅で、そして空気はアルミニウムでそれぞれできたパイプ状の容器によつてである。したがつて外側の刻印によつて中身を知ることはできるが、直接には見ることができない状態になつてゐる。

このように視覚からの遮断は、そのままに見ることができないことにより、種子も土も水も空氣も一切の変化を拒絶したかのようによつて密閉される以前の状態のまま、つまり私達が知覚している種子、土、水、空気のまま凝固し、変化という時間の推移からの逸脱がなされたかのようである。視覚を遮断し、見る対象物を覆つてしまふことは、視覚が遮断されたものを記憶のなかにゆだね、現実の流れから隔離し、あたかも変化をも遮断してしまう不変の関係におきかえるかのようである。

さらに言うならば、視覚の遮断は、視覚の遮断の視覚化であり、見えるものとの見えないものの関係の構造化のひとつである。また、直接見えないことにより見えないものが不変の時を生きつづけ、見えないがゆえに私達は限りなき想像を喚起させていくことになるのである。

しかも視覚を遮断されることにより、封印されたものは、闇も種子も土も水も空気も、確固たるリアリティーをもちながら、それぞれに命名された言葉に対応したある意味では普遍的な闇、種子、土、水、空気と化すのである。そのことは視覚を手掛かりにしながら、見えない関係をつくることによつて、現実世界と対峙できる無限の想像力に

よつて生成する宇宙を構築することにつながるのではないか。激しい変化の現実に添いながら、芸術的思考と芸術的感性の透因としての不变の関係を発生させていくことも、時には必要なのではなかろうかと思いを巡らすのである。



関係—種子、土、水、空気（関係—種子）37点、
「関係—水」30点（関係—水）30点
(現・横田茂ギャラリー)での展示 1987年 (撮影: 斎藤さだむ)

ホルベインスカラシップ

奨学者レポート

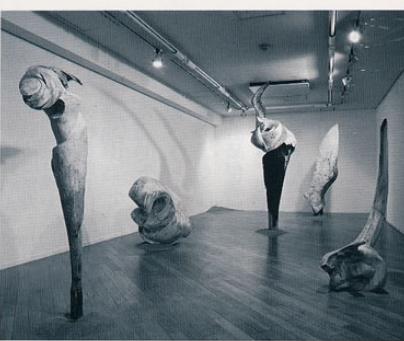
現実がリアリティを失つていきつたある世界の中、改めて身体と思考がひとつにある作家の仕事の重さが伝わってきます。



ニュー・パラダイム 祐成政徳



「ラウカン」居城、中央の高い彫刻
桂和紙 ミッロウ 金箔 砂
1993年 240×80×72cm



Bの「と」という記号は境界を表現する方法のひとつである。

海と陸の間に生きざが有る。渚は常に反復作用をしながら移動し、一瞬たりともどど

まることは無い。にもかかわらず地図においては、それを一本の線分として表現する。

表現とはくもあつけないものなのだ。止まるこの無いなきのありようがモノの本質であるならば、私の造るモノもまた例外ではない。モノの存在は時間を包含するのだ。

私の制作は0を体験することからはじまる。私達の日常には「と」があふれかえつてゐる。会話や活字の中で見つからぬ場所はない。そしてそれこそがヒトにとっても大切な価値なのだ。海岸をずっと歩いてい

て、何度もクジラの死骸に遭遇したことがあるが、その時しばしば私の中で生きているものと死んだモノの「と」が何處かに消し飛んでしまう。ひとつ目の「と」の消失は

網の目のように張り巡らされた多くの「と」をも同時に崩壊させ、私は一瞬0を体験する。そして0の中に居る自分を認識した瞬間また元の「と」の網の目の中へと引き戻される。そこに新たな線(面)の発見がある。そんな体験を元にしていても表現することはやはり無力であつけない。それでもなぜか話し続けることは止められない。それは呼吸をしながら生きていることと同じ何か。存在とは常に對である。1は暗に0を肯定し、0は1を予感させる。そして同時にそこに境界線(面)が存在する。Aと

…と…
前川秀樹



今、アスファルトの上に立つてることを

何故自分は知つてゐるのだろう、と思うときがある。五感のすべてでそれを感じ、思う自分がいるからだ。なら、そう感じる自分

分がなければアスファルトは存在し得ないのか。存在とは常に對である。1は暗に0を肯定し、0は1を予感させる。そして同時にそこに境界線(面)が存在する。Aと

絵画において描かれるものを地と図といいう要素に分類し、論じられることが多いります。

それは、そこにリンクが描かれるならば、そのリンク、図に対す背景、地が作用をしながら移動し、一瞬たりともどど

まることは無い。にもかかわらず地図においては、それを一本の線分として表現する。

表現とはくもあつけないものなのだ。止まるこの無いなきのありようがモノの本質であるならば、私の造るモノもまた例外ではない。モノの存在は時間を包含するのだ。

私の制作は0を体験することからはじまる。私達の日常には「と」があふれかえつてゐる。会話や活字の中で見つからぬ場所はない。そしてそれこそがヒトにとっても大切な価値なのだ。海岸をずっと歩いてい

て、何度もクジラの死骸に遭遇したことがあるが、その時しばしば私の中で生きているものと死んだモノの「と」が何處かに消し飛んでしまう。ひとつ目の「と」の消失は

網の目のように張り巡らされた多くの「と」をも同時に崩壊させ、私は一瞬0を体験する。そして0の中に居る自分を認識した瞬間また元の「と」の網の目の中へと引き戻

される。そこに新たな線(面)の発見がある。そんな体験を元にしていても表現することはやはり無力であつけない。それでもなぜか話し続けることは止められない。そ

れは呼吸をしながら生きていることと同じ何か。存在とは常に對である。1は暗に0を肯定し、0は1を予感させる。そして同時にそこに境界線(面)が存在する。Aと

づけた者は確かに存在するのだ。

インナースペース 伊藤祐之



伊藤祐之

微妙な「色」と「質」のニュアンスを持つております。私はここで、表面と支持体、個と全体、色と構成、物と平面、行為と時間、時間と偶然などを考えながら、私と作品との対話をなされて行くのです。

素材(麻糸)…それは私の「言葉」であり、色…それは私の「目」なのです。そこには淡談と繰り返され、行く単純な行為の中で…。私の制作は、まず支持体作りから始まります。ユニットになるパネル作り、麻糸をカットし、麻糸の張られたパネルに横縦に一本一本麻糸を張りつけて行く…。次ぎにステイニング(私は没潤と言つてゐるのですが)の手法で、極薄く溶いたアクリル絵具(補色、三原色)を交互に何回も滲み込ませて行く…。それによって素材(麻糸)と一体になつたモノクロームに近づこうとする色のストライプや色面で構成された色のテクスチャができるのです。

そのように線・面・色調(トーン)、素材(テクスチャ)によるユニットの構成は単純ではあります、デリケートであり、

関係から解き放たれてまったく新しい世界を目前にしたような感覚です。

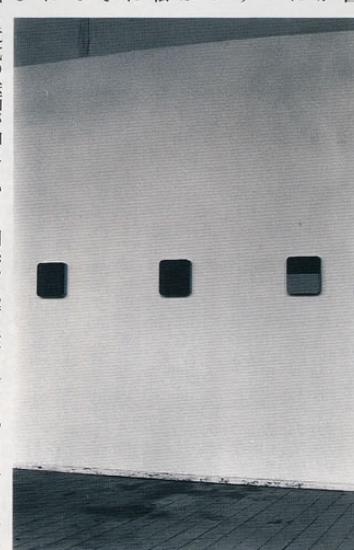
私のやさしく静かに見つめている自己の風景があり、自然(木、草、土、山、野、空)の内側に根元的にある「色」を探しているのかもしれません。

また、このように繰り返される単純な行為(作業)の積み重ねに禁欲的な、または「行」としての自分の生き方(時間)を求めているのかもしれません。

今的方法論における展開の中で…。私の作品はファイバーワークと近似、工芸的、表面的な美しさ、きれいさへの危険性を持つておりますが、私は常に新しい試み、展開、追求をすることで、単に表面的なきれいさ、おもしろさ等におちいることなく、平面作品として、よりフェンシングな物を生み出し

て行きたいと思つております。

今後、二次元を超えた三次元での空間構成(壁、床を使ったインスタレーション)、また立体的な(素材=色=物=形)表現、色面とイメージペインティング、色面と他素材との組合せによる表現など、多くの展開の可能性を感じております。



29×26.5×6cm 3pieces each 木・アクリル絵具 1994年

つくりた物が図

になり、室内が地ということになるでしょう。

そのことをより深く考へつきつめてゆくと、ふ

と地と図が逆転して彫刻が入れものになり、そのまわりが物であります。それがあたかも近代の絵画が抽象といふ要素がその物と周辺との関係で成り立つものとすると、そのまりを含んだ全体が作品であるとも考えられます。その場合、私の

絵画において描かれるものを地と図といいう要素に分類し、論じられることが多いります。

それは、そこにリンクが描かれるならば、そのリンク、図に対す背景、地が作用をしながら移動し、一瞬たりともどど

まることは無い。にもかかわらず地図においては、それを一本の線分として表現する。

表現とはくもあつけないものなのだ。止まるこの無いなきのありようがモノの本質であるならば、私の造るモノもまた例外ではない。モノの存在は時間を包含するのだ。

私の制作は0を体験することからはじまる。私達の日常には「と」があふれかえつてゐる。会話や活字の中で見つからぬ場所はない。そしてそれこそがヒトにとっても大切な価値なのだ。海岸をずっと歩いてい

て、何度もクジラの死骸に遭遇したことがあるが、その時しばしば私の中で生きているものと死んだモノの「と」が何處かに消し飛んでしまう。ひとつ目の「と」の消失は

網の目のように張り巡らされた多くの「と」をも同時に崩壊させ、私は一瞬0を体験する。そして0の中に居る自分を認識した瞬間また元の「と」の網の目の中へと引き戻

される。そこに新たな線(面)の発見がある。そんな体験を元にしていても表現することはやはり無力であつけない。それでもなぜか話し続けることは止められない。そ

れは呼吸をしながら生きていることと同じ何か。存在とは常に對である。1は暗に0を肯定し、0は1を予感させる。そして同時にそこに境界線(面)が存在する。Aと

づけた者は確かに存在するのだ。

見つかつたよ、永遠が。

100年前、フランスの天才詩人が歌った永遠にはほど遠いけれど、見つけました不变にすぐれたホワイト。絵具屋が確信を持つて「不变」と呼べる自信作へセラミック ホワイト。



- 品 名：セラミック ホワイト
- 顔 料：チタン酸ストロンチウム
- 展 色 材：ポビーオイル
- 顔料屈折率：2.41
- 展色材屈折率：1.47~1.48
- 特 性：不变性（塗布面の耐久性）

油絵作品がいつまでもそのままの美しさを維持するためには、絵具が安定していること、変色・褪色しないことが求められる。この条件にセラミック ホワイトは非常にすぐれている。セラミック ホワイトは安定性の面では問題があったジンク ホワイトの使い良さを活かし、亀裂・剥落をなくすべく研究して原料に無反応性のチタン酸ストロンチウムを使用。堅牢な塗膜を形成して、色の安定性を持続させる。黄変性・耐光性・耐硫黃性においても他のどのホワイトにも負けず、安定したホワイトの美しさを持続させる。

只今、不变性にすぐれたセラミック ホワイトをプレゼント中。●応募要領'94年9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「永遠、希望」とお書きの上、下記編集部までお送りください。発表は発送を持って替えさせて頂きます。

- 送り先：〒170 東京都豊島区東池袋2-18-4
ホルベイン工業（株）
アクリラート編集部宛

50名様
プレゼント