

ACRYLART

アクリラート・Vol.24



吉川 陽一郎（掌の中の名付けられていない場所——打(うつ)）1880×2020×1100mm 鉄、ダンボール 1993年（「記憶と分筋」ギャラリーoM 1994年、写真：小松信夫）While some people believe reality is an essence existing at the base of the phenomenal world, I believe rather that reality is a matter of very personal nature. Carried to an extreme, this logic implies a belief in faith. When a person has true faith, he can actually give form to reality. Perhaps when he spoke of the "realization of sensations," Cézanne was giving evidence of his belief in the power of faith.

Yoshikawa Yoichiro

連続する、兀。

吉川
陽一郎

自らの作品を「プロトタイプ」と呼び、不思議なアリティのある立体を創造し続けている。現代美術の文脈の中で、独自の形態とそれによってもたらされる空間は、何を問いかけていているのか。

アトリエ「トリゴヤ」に吉川陽一郎氏を訪ねた。

ダム的なもの

●吉川さんはここ数年積極的に作品を発表していますね。

●自分で積極的に動いているわけではないのですが、グループ展を含めれば年に2、3回ぐらいのペースで発表していますね。立体作品はフィールドとか発表の場とかと密接に関係しているけれど、私は場所や環境といったものを作品 자체で創りだしたいというか。

●今、野外展用に6、7mの大きな作品を創っていますね。実際に野外に展示されるということで、今までの作品の作り方とは違つてくる。

●例えばギャラリーであったなら、創る人も見る人もギャラリーを日常性とはかけ離れた空間として認識している。ところが野外展に関しては置かれる場所が日常のフィールドですから、その中でどうやって作品を創り、見る人に意味あるものとして展示できるだろうかと考える。当然ギャラリーとは違う作り方、展示の仕方を考えなければならない。

●8月の終わりに白州の野外展に行って来たんです。あまりにも広大だから、案内する人がいないとても見切れない。それを見ながら作家達と話をしたのですが、この作品はすごくお金がかかっている、これはかけていいといった下世話な話ばかりになってしまつた（笑い）。そこで考えたことは、自然の中に作品を置くためには基本的にお金をかけなければ見られない、という事だったんですね。見てもらうためには、自然に対しての強さといったものが要です。見てもらうためには、自然に対しての強さといったものが要です。見ていくつて残ったもので創つていかないと、とても日常の中でも持たないと考えています。

両義性

●吉川さんの作品を見ると、裏と表がない。いや、あるのか（笑い）。

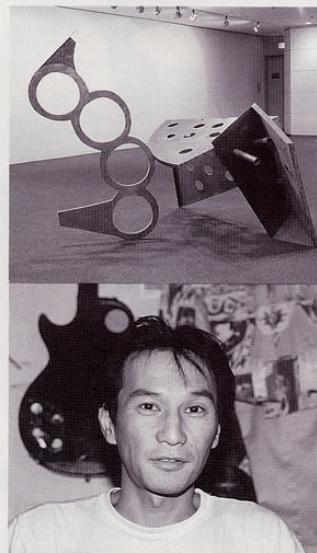
私はそこに置かれる意味を問うことで強さやインパクトを補おうとしている。先ほどお金という非常に明快な尺度を示されたけれど、私の場合はそこに費やされる時間が、量的なものに対して質的なものとして拮抗するのではないかと考えている。人間の時間性というか、もの創るときの手触り性といったものをできるだけ多く残したい。それはただ時間をかけて創るということではなくて、それを作るシステム——建築の構造的なものであつたり、すこくわかりやすいものだと考へている——に即していかに時間をかけていくか、そこに自分の手触りなり、触覚的なものを多く残していくことなどを重視している。そのためにはひとつの方針論なりシステムを持たないと、人にはなかなか伝わっていかない。その個人的な方法論はいずれ時間が経つにつれて、あるひとつのメディアの中に吸収されていくのだと思う。私は自分を大きな流れの中に置いて、連続性の中でその一齣として自分の作品を創りたい。例えば一本の樹がある。そこに費やされたエネルギーとか時間とかは莫大なものだ。だからこそ、その樹は「ダム的」な、物量的なものに拮抗しうる。今回、野外で思つてることは、時間と自分の感觸性といったもの、樹木的なものを強く残していくことでダム的な作品のありように対する抗しようということです。

●同時に、野外では完成度や繊細さといった表面的な問題ではなくて、より骨格というものが大事にされますね。

●そうです。そこでは実験的なものではなくて、その実験的なものを棄てて、つて残つたもので創つていかないと、とても日常の中でも持たないと考えています。

●例えはフォークみたいな形が出てきている。その形自体には裏と表とかは無いんだけど、見る人が無意識的に自分の習慣や体験で表と裏とどつてしまつことは問題ではないということですね。ギャラリーαM（'94年5～6月）で拝見した作品は、「両義性」とでもいえるような極端な感じを鉄と段ボールを使って出している。そ

掌の中の名付けられない場所——なぐられるもの
（岐阜）IBM市民文化ギャラリー
1993年



よしかわやういちろう
1955年宮崎生まれ。80年多摩美術大学影刻科卒業。
81年東京「駒井画廊」で初の個展。以来、個展・
グループ展を通じて積極的に作品を発表。最近では、「モリスギャラリー」（東京）、「かわさき
IBM市民文化ギャラリー」（神奈川）での個展、
同年「ギャラリーFU・DO・KI」（東京）での
グループ展、'94年「ギャラリーαM」（東京）での
個展（記憶と分節）がある。

●人の意図は?

●人にとって素材の強さとか弱さとかいうのは、概念的なものではないかと思う。見る人が鉄は硬いとか紙は柔らかいとかいうことは、もちろん体験したことかも知れないけれど、それがある概念のレベルでとらえて対立させている。しかし、私には素材の抵抗感によって、形が創りやすいか、創りにくいかというもうひとつ別の次元の素材感がある。私にとってはむしろ紙の方が抵抗感がある。紙は非常に形にしにくい。鉄は保つけれど、紙は点で付けても保たない。人にとって奇異に感じられるそう言った自分の触覚性と言ったものが、自分を表現していく手がかりになるのではないか。紙のように弱いものを使うことに関しては当然批判もあつたけれど、それをあえて使つことによってもう一つの地平を提示できるのではないかと考えた。

●井上武吉さんを取材(本号)したのですが、井上さんによると現代彫刻はブランクースから始まつたという。「ブランクース」に関してはいろいろ言われているけれど、例えば笑い話のように彼の彫刻を輸入しようとしたとき、「これは、武器ではないか!？」と疑われたという話がある(笑い)。「ブランクースの彫刻はどんどん人間を遠ざかっていく、どこか架空のところで彫刻が成立してゐる感じを受ける。それは、ある一面で工業的な面が強調されていて、吉川さんが言つた手触り的な彫刻からはかけ離れている。吉川さんがわざわざ不自由な手段ボールを使って形を創つていつたやり方には、人間の方に戻るというか、もう一度立体を人間のメディアとして回復させようと言つて意図が感じられる。

プロトタイプ

●自分の作品というのはひとつ試作品だと考へてゐる。誰も創らないから、とりあえず自分で創る。試作品の場合は常に形が決まらない。部分部分を常に泥縄式に直していく。例えばプロトタイプの車は洗練に向かっているが、基本的には常に未完成で、ある部分



兀 2060mm 鉄 1993年

●よくドローリングをされたと聞きましたが。

●ドローリングはよくするのですが、彫刻にはほとんど役に立たない。私の場合は、別のものとしてやつてある感じですね。例えば、自分の作り上げた作品を確認するために、出来上がったものをデッサンする。

●ドローリングからは作品を創らない。普通はその逆ですよね(笑)。

●先にドローリングするときつと挫折する、と思う。ドローリングがこれから生まれるエッセンスだけを描いたものであつても、決して作品と等価なエッセンスというものは存在しないはずですから。設計図というのならわかるが、自分自身のドローリングには非常に曖昧なものを感じる。それは立体とは関係のない、妄想の王国とでもいうべきもので、私にとって筆記具のスピード感と立体を創るスピードとは余りにも違います。

●立体の中で色を使うというのは意外と少ないけれど、吉川さんは色を使い、しかも妙に物質的に仕上げている。

●前提としては、用途としてあるものを使うということ。例えば、錆止めにしても黒板塗料にしても用途が先にある。色としての存在よりも、別の意味付けがなされているものの方が、自分にとつては扱いやすい。これからどうなっていくかはわかりませんが、今使つてゐる色に関しては「素材としての色」にすぎない。

●色を塗ることによって、鉄が鉄として見えなくなつてもいいという。そういう完成を目指しているのではない、ということですか。

●ええ、どんどん変わっていく。私が創ろうとしているのは形としての完成=完全形ではなくて、私の創つた形によつて切り取られたり、新たに提示されることになる空間のようなものです。まず「負の構造」というのか、無い形がある。それをどうやって、自分の側に引き込んで創るか。その無いものを、ある構造を借りて、創つて現そうとしている。したがつて、実際に創つてある部分といつうのが強いよりは無い方がいいと思つて使つてゐる。

●美術館で色のある彫刻を保存する場合、作家によつては何番の色といつて指定を行つて、何年ごとに塗り替えていくという方法をとつてゐる場合もありますね。

●私は色は剥がれていつてもいいと思っている。むしろ、錆びで壊れていくというこの方に責任を持ちたい。それをしないと商品価値が落ちてくるとしても。例えば、耐久性・保存性というものを考

サンサシオン

えれば素材はステンレスがいいということになる。でもそれは近視的な時間の見方であって、いずれは鉄もステンレスも同じ崩壊の時を迎える。壊していくとどうなれるまで引き受けらるしかない。

●例えば昔の大和絵なんか、銀箔を貼ったところが酸化して黒くなっていく。計算したかどうかはわからないけれど、そこに侘びとかさびを感じて私たちは美しいと思う。作家の責任というのは、そこまで持つということですか。

●そこまでは、持てないと思う(笑い)。そういう責任ではなくて、外的な要因によって姿が変わってしまうところまでいつしましても、構造と文法は変わらないだろうという。その構造と文法に責任を持つということです。

●吉川さんの形は何から生まれてくるんですか。また、タイトルも変わっている。「ムモ」「开kai」「兀こつ」…とか。

●私の場合は身体性がいちばん強いんではないかと思う。指とか腕とかいう、具体的なところから形が生まれてくる。タイトルで言えば「兀こつ」というのは、高く突き出している様、心許ない、無知な様。「ムモ」はささやかな、「开kai」は開くといった意味があるようです。タイトルは最初はなかった。本当はなんともいっていませんが、何度も創っていくうちに、自分では「あれ」「これ」としか呼べないのも不自由だから便宜上付けていた。それも先ほどドローイングと同じで、自分の創ったものを確かめていくという行為に近い。別に記号でもかまわない。しかし、記号もまた意味を持つ。ならば、自分でその意味を考えたらいいと思つて付け始めた。

●タイトル(名)と形は見事に呼応し合っている。自分の作品をプロトタイプと位置づけたけれど、吉川さんの作品は見ようによつては漢字のプロトタイプである象形文字のように見えますから。自分のできた作品をみながら、タイトルを探していくますから。象形文字は自然にそいつたものがあつて出でてくるのだけれど、私の場合は創つたものが結果的に擬似的な自然に似ているに過ぎない。



中間に息よ（くさのまにやすめよ） 450×1780×900mm 鉄、ダンボール
記憶と分節 ギャラリーαM 1994年、
写真：小松信夫

●最後に、今後の抱負をお聞かせください。

●自分の作品を発表していく場所に興味がある。自分がものを創つていくのはなぜかと考えると、存在しない形というものを存在させることで、ものを作りたいことはほとんど信仰の告白と同じものだ。どこまでも存在させ続けたいからだ。ギャラリーでやることは何でも楽しいけれども、そこでは存在させる意味が非常に曖昧になる。自分の作品を地上空間に存在させたい。その意味で、今、野外に関心を持つっている。そういうことを考えると、自分のやり方が岐路に立っていると思う。例えば、私の作品は現代美術のようないわれているけれど、実験的な作品ではない。たまたま、現代美術の端の方をうまくだか、不幸なのかはわからないが流れでこられた。しかし、それが果たして美術の文脈の中に自分がいるということがどういうこと、決してそうではない。ただ確かなのは、自分の作品に対する固執だ。それに寄つて立つしかない。そのためにはリアリティの問題が重要だと。リアリティというものは現象界の基底にある、またはそれを超えた実体・実在といわれているけれど、とても個人的なものだと考える。リアル（現実に存在する）というものは

みんなにとつてあるけれど、リアリティというものは一人一人の非常に私的なものだと。そして極論すれば、それは「信じ切る」という事と同じだ。人が何と言おうと、ある人が信じ切ったときにその人の実在、リアリティというものを獲得できる。それを突き詰めていくと、ものを創るということはほとんど信仰の告白と同じものだと思つ。セザンヌがいった「Sensations*を実現する」という言葉は、もしかしたら信仰の告白ではないか。

「絶対者がいなければ全てのことは許される」という。絶対者というものをどこに設定するか。どういう形であれ、まずは絶対者を自ら設定しておかなければならぬ。なぜなら、全てが許されるとすれば世界は私は混沌の中に自らのリアリティを失つてしまうだろう。そして、絶対者のいない世界にはドラマが成立せず、自己のアリティなどなんの必要もない価値もないだろう。許されざる世界を意識するからこそ、超えなければならない壁も自ずと見えてくる。その意味でいえば、私の世界に秩序をもたらしているのは立体だ。ときにはそれを私は足枷のように重く感じる。しかし、引き受けないといけない。極めて私的なものだが、そこが私の寄つて立つ處であり、それを通じてのみ私はおしなべてではなく、「」一部であれ世界と交信ができるのだから。私はしゃべる」とはどうぢらかというと苦手だけれど、言葉の問題も非常に重要なと考へている。言葉というのは非常に舌足らずで、その時その時で100%のことは言えない。言いたいことの50%、時によつては口が滑つてマイナスの50%とかになつてしまふ場合もある。それと同じ事は作品にも起つている。にもかかわらず、作家は自分を離れていた言葉や作品という「第三者」に対して責任を負わなければならぬ。それが「出きてしまつたものは、ひとつの人」として放り出すことではなく、第三者を生きながらえさせるたつた一つのリアルな方法なのだから。

*セザンヌの言つ Sensations (感覚) は、今日で言う Intuitions (直覚) を意味すると解せられる (吉川注)

DUO【デュオ】両義性の絵具

【DUO】は油絵具でありながら水に溶ける性質、正確には水と混合しうる性質を持ち、水と油という対極にある概念を突き崩す画期的な絵具です。今回は新製品【DUO】(水可溶性油絵具)について、その実体と魅力を開発に関わった研究者の立場からレポートします。

●水と油

一般の方は「水と油」といえば「天と地」、「陰と陽」等と同様に対極にあるものとお感じになると思います。実際、慣用句として「あの二人は水と油だから」という風に使われます。しかし、水と油は本当に對極のものとして存在しているのでしょうか。広辞苑によれば油は「石油類や植物から得られる精油など、水に混じらぬ液体」と定義されています。これに対して水は、水素原子2、酸素原子1からなる液体H₂Oを指しています。「水と油」と言うとき、「水と、水に混じり合わない液体」の事を言っているわけです。したがって厳密にいえば、AとA以外のものは集合論的に對極にあるとはいません。また、一般的に油は水に溶けないものと思われていますが、実際にはわずかですが水への溶解性を示します。

●【DUO】の開発

ここに2つの液体、AとBがあるとします。水とアルコールのように混じり合うものがある一方で、水と石油溶剤のように混じり合わないものがあるはどうしてでしょうか。熱力学の法則に即した表現をすれば、2つの状態を考えたときにエネルギーの低い(安定な)方に状態が移行するからなのです。つまり、AとBが混合されずに2層に分かれている状態と、AとBが混じり合って1層になった状態を比較して、混じり合った状態の方が元の状態よりエネルギーが低ければ(安定であれば)混じり合い、そうでなければ混じり合わないということです(図1参照)。

通常の場合、水と乾性油はお互いに反発し合い、混じり



で水と乾性油の溶液に混合してやると、図3のように油を界面活性剤が取り囲んだ集合状態になります。この状態を専門的にはミセルと呼びます。このミセルを形成させることによって、反発のエネルギーが下がり、水と油が混じり合うようになります。このように、2つの混じり合わない液体があって、片方が小さな液滴となって安定して存在している状態——油脂分が水の中に浮かんでいる牛乳のような状態——になったものをエマルションといいます。今回発売する【DUO】はこの原理を利用して、油絵具の中に界面活性剤を加えたものです。【DUO】自体はエマルションではありませんが、水を加えたときに初めてエマルションの状態になります。【DUO】専用のペインティングオイルも同様の状態のもので、水を加えることによって白く濁ってエマルションの状態になります。アクリル系の絵具はもともとアクリルエマルションをバインダーとして使用していますので、必ず水を含んでおり、塗布時と乾燥時とでは嵩が減ることになります。これに対して、【DUO】は水を含んでいませんから、基本的には油絵具と同じ塗膜が形成されます。

●【DUO】の3大特長 (水可溶性・速乾性・安全性)

【DUO】の設計思想は「誰でも、簡単に安全にそして快適に使える絵具」を作ることでした。水に溶けるようにしたのは、油絵具を簡単に使えるようにするために。また、油絵具の欠点は言うまでもなく乾燥が遅いということです。今描きたいという情熱に反して、従来の油絵具だと乾燥に3~4日かかり、その間上書きできないのが現状でした。それを解消するために【DUO】は単に乾燥剤を使うというのではなく、①早く乾く顔料を選択し、②組成中の油分を少なく調整することによって油絵具にはなかった速乾性を実現しました。色によって幾分の差はあります、1日、遅くとも2日で乾燥します。水系の絵具に較べればまだ遅いわけですが、重合乾燥型絵具としては格段に乾燥は速くなっています。次に、安全性です。現在でも年に何件かの嚙下事故が報告されています。通常の油絵具には危険性のある重金属を含む顔料が使われています。これがもし【DUO】に使われたらどうなるでしょうか。水溶性という画期的なメリットゆえに、例えば

家庭の流しから毒性物質が流れてしまうといったケースも考えられます。このために、【DUO】は全ての毒性物質を排除して作られています。同時に水溶性ですので、従来のペトロール、テレピン、ブランクリーナー等の有機溶剤を使わずにすむため、その点でも極めて安全性の高い絵具だといえます。

●Q&A

最後に【DUO】に関して、いちばん多く寄せられている疑問点について以下に説明します。

Q: 水で描いたときは艶消しになるのか。

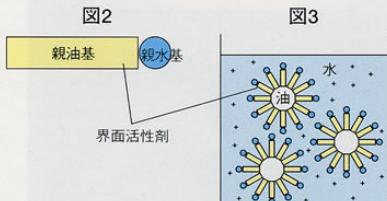
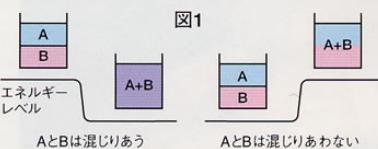
A: 水も溶剤のひとつに過ぎないので、ペトロールやテレピンで描いたときと同じように使えます。端的に言えば【DUO】は希釈溶剤に水という新たな溶剤をレバートリーとして加えた油絵具です。画面は艶消しになり、水性絵具を使っている人にとっては不透明性絵具を使っているような感覚で使えます。

Q: 耐久性はどうか。

A: 界面活性剤が作品に残存するため、耐久性に関して不安をお持ちの方も多いと思います。しかし、【DUO】に使用されている界面活性剤は極めて微量(アクリル系の絵具には【DUO】を上回る界面活性剤が入っています)ですので、以上のような心配はありません。当社テストでも、耐久性は十分という結果を得ています。

Q: 他の絵具と混合できるか。

A: 絵具や通常の画用液、あるいはアクリル系の絵具との混合はなんら不都合はありません。さらに、水彩絵具やガッシュに関しては容易に混合できます。ただし、アクリル系絵具に関しては少し注意が必要です。ナイフなどで直接【DUO】と混合すると、アクリル絵具がガムアップし、もろもろ状態になってしまいます。これはアクリルエマルションの性質上の問題で、異物が混じることによってエマルションが壊れてしまうからです。重ね塗りに関してはほとんど自由にできますが、アクリル系の絵具と混合するときには、お互いを水で溶いて混合するようにしてください。そうすれば、自由に混合することができます。



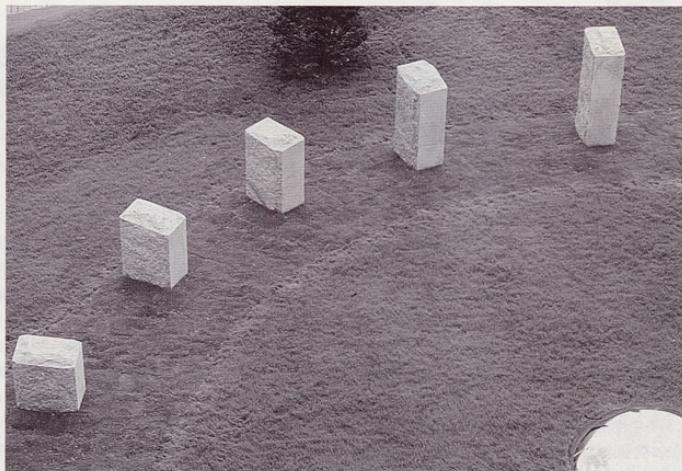
合おうとはしません。人ととの関係においてもそうですが、お互いに仲の悪い同士であっても間を取り持つ人を介したら、緊張がほぐれて仲良くなるケースがあります。同様の原理で、水と乾性油も同様の仲介役を介すことによって、混合を可能にすることができます。その仲を取り持つ材料が界面活性剤です。界面活性剤というと何か特別のものと思われるかも知れませんが、家庭の中にある中性洗剤や食器用洗剤も界面活性剤の一種です。図2は界面活性剤の構造を示したもの。水になじみやすい親水基と、油になじみやすい親油基を同一分子内に持った形をしています。この界面活性剤を適當な濃度



my sky hole

もう一つの森

自分で設計した空間で作品を展示するという、
作家にとって夢のような展覧会が
「彫刻の森美術館」(箱根)の25周年を記念して開かれた。
自らが造ったトポスでの井上武吉氏と宇佐美圭司氏との対談は、
ブランクーシからコンピュータ、そして宇宙まで広がった。



my sky hole 94-5 石のラビラント (箱根・彫刻の森美術館)

しては25年前に完成しているのだけれど、「彫刻の森美術館」は、建物とそこに置かれる彫刻を含めた環境として成り立っている。そういう環境全体を含めて、僕がやり残した感じじる未元の部分を今回の石の彫刻で補うことでも、そこに新しい形が抽出できればと考えている。

宇佐美 その場合、素材はいつもの鉄やステンレスでもよかつたわけだけれど、石を選んだということはイサム・ノグチの影響も含めて、何らかの理由なり動機があつたと思うのだけれど。

井上 僕の作品は地下をイメージしている作品が多いわけです。地下に潜ったほうが、宇宙を想像することができるんだろうと思つて、自分を小さな皆の中にいることによって、大きなものを想像する。事実、地下に潜り込んでいくアプローチの中で今はどうしても石が気になる。石と石の間、石を通り抜けた向こう側。あるいは石に囲まれた空間ということを考えてしまう。



25年前にやり残したこと。

宇佐美 今回の個展「my sky hole——森」は、素晴らしい大理石を使ったものだけれど、石を使った展覧会は初めてではないですか。

井上 ええ、こんな大きな石の展覧会を開いたのは初めてです。そもそも石を彫るという考え方にはなかつた。ひょととしたらこの考え方を抱かせたのはイサム・ノグチの影響かも知れない。

宇佐美 石でやつてあるというのを聞いて、びっくりしました。イサム・ノグチの四つの庭を僕も実際に見てきてアクリラートに書いたんだけれど

(VOL.19 「Isamu Noguchiとの対話」平成4年9月)、彼はそこで自分の作品を実際の庭の構造、階段や石舞台として造っている。

井上 僕の場合は、25年前に自分が完成させた建物「彫刻の森美術館」があつて、そこで自分がやり残した何かがあつたわけです。もちろん建物と

品だけでも、それが周到に準備された、あるいは意図された空間の中には必ず美術館だと考える。そこにブランクーシングの魚が1点あれば、空気とか樹木とか空などと一緒に、それらを全て含めて環境全体がブランクーシングの彫刻だと。それはブランクーシングの考へた彫刻とは全く違うかも知れない。しかし、井上武吉の解釈／翻訳によるブランクーシングがそこにある。そんな思いでの部屋を造つた。しかし、井上個人の意志を超えて、そこにはさまざまな作家と作品群が並ぶことになつた。それは間違いではない。彫刻という宝物を広く、数多く見せることが美術館の重要な役目であり機能なんだから。しかし、25年を経た今、僕の中にやり残したという思いを抱かせるのは、それを実現できなかつたことをも含めた「環境としての美術館」のありようだつた。

宇佐美 場所と作品が一体化してあるという美術館のイメージ、自分の意図とは違うものになつたという思いが今回の展覧会まで尾を引いてゐるわけだね。ところで、実際にはブランクーシングの鳥も魚も展示できなかつたんだよね。

井上 そう。買ったのは「キス」だけだつた。「キス」だけでは空間がもたないのでは、ジャコメティの「横切る人々」という6、7人の人間の群像作品、ブロンズではなく金箔でできればところどころがちよつとほげているものと注文をつけた。これは手に入れて置いてもらえたんだが、その隣に他の作品も置いたものだから、また困つてしまつた(笑)。

宇佐美 今回の個展会場の一部、今話している部屋の入り口のところに「キス」が置かれていますね。普通は他人の作品なんか置かないのだけれど、それを置いてあるということはブランクーシングに対する並々ならぬ井上さんの尊敬と愛情を感じられたんだが、その頃に留学した美術家は沢山いたけれども、そのほとんど人が花のパリに幻惑され、華やかなパリの印象をそのまま持つて帰ってきた。



宇佐美 圭司

井上 武吉 (いのうえ・ぶきち)

1930年奈良県生まれ。55年、武蔵野美術学校彫刻科卒業。その後、国内外の展覧会に出展を重ね、日本を代表する彫刻家として注目を浴びる。同時に「彫刻の森美術館」(69年)、「池田20世紀美術館」(75年)等を設計。美術館のこれからの方針を定め、構想・形にしていくという仕事を続けている。最近の代表的な仕事に「東京・東久留米駅西口広場のための my sky hole'94 樹の情景」(94年)、「ユーロトンネル開通記念 ミュニメント」(94年)がある。

てさらに先に進まなければならない。井上さんの彫刻は、ブランクーシング以後の彫刻のありかたを見事に示している。その意味でもメルクマールとしてのブランクーシングの存在は大きいですね。井上 ブランクーシング以前にも抽象彫刻をやつた人はいたけれども、彼で彫刻の概念が変わつた。僕はとても不思議だと思うのだけれど、ブランクーシングはルーマニアの片田舎で生まれ、パリに憧れ第一次大戦の後にパリに出てきた。生まれ故郷では、彫刻といえば木彫ですね。つまり、家の大黒柱や扉を飾る物だつた。その頃のブランクーシングも装飾的彫刻を造つていた。もちろん、女の子の首を造つたりといった仕事もあるはあるけれど、それらはブルデルの作り方であつたり、ロダンの物の見方の模倣であつたりするわけです。ところが、パリに出てきて僕たちが今知つてゐるブランクーシングに一気に変わつてしまつた。パリに行きたかったブランクーシングと、パリに着いたブランクーシングは別人のよう見事に違うんですね。日本からもその頃パリに留学した美術家は沢山いたけれども、そのほとんど人が花のパリに幻惑され、華やかなパリの印象をそのまま持つて帰つてきた。





地球は回っているのか？

宇佐美

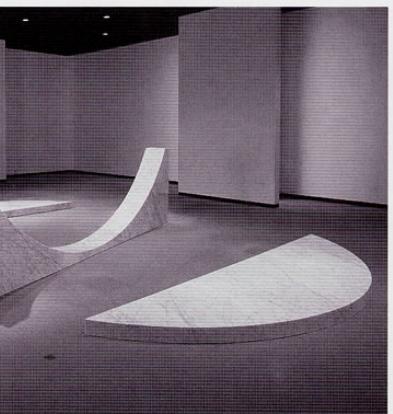
マルセル・デュシャンも同世代ですね。彼もパリ博覧会で初めて飛行機の飛ぶのを見て驚愕する。そして、飛行機というイメージを借りてその後の時代を予見するような仕事をする。

井上 一方ロシアではタトリンが一生懸命模型飛行機を造っている。それは、どこかレオナルド・ダヴィンチに似ていたりする。そして、模型飛行機を作りながら第3インターナショナルのモニメントを造る。当時のロシアといえば、今とは比べ物にならないほど距離的にも時間的にもフランスとは離れている。にもかかわらず、パリとロシアで同時にものすごい勢いで今までの時代から脱しようとする動きが同時発生的に起こる。

宇佐美 面白いですね。同時性といえばそれまでだけれど、人間の感受性や知性が一気に変化していった時代だった。そして、メディアとか空間に対する意識が、この20世紀にすさまじい勢いで変化していく。例えば最近の宇宙論なんか読んでみると世界の始めも終わりも全て見えてしまっていいといった時代だった。もちろん途中で中止はないんじゃないかというような気がしている。そんな気分は井上さんにも強い影響を与えていると思うけれど。

井上 10数年前、友達のハロード・セイマン(HAROLD SEEMANN: デュシャンの研究家の家庭)に潜る作品を造ろうという話があつたんです。それでスイスの彼の家に行つたんだけど、すごく堅い岩盤で掘ることができなかつた。

それを「彫刻の森美術館」の15周年の記念(1979年)に造らせていただいた。それが最初の



my sky hole 94-7 光と闇のラビント(箱根・彫刻の森美術館)

チエーレの奇跡。石工の話。

宇佐美

ブランケーシがそうであつたように、ジヤコメティも彫刻の開拓者であった。彼もまた場所を、時間を作っていく。それまでの造形の世界とは違ったマジネーション、知的なアプローチで彫刻を改革した。

井上 「広場を横切る人々」を初めて見たとき、彫刻でこんなことを考えた人間がいると言うこと

にびっくりした。「ほおー、細くなつたな」と先ず思う。それは形で見ているわけです。マチエルもいいし、彫刻家として面で触っていた僕にとってその作品は「凄いな」と思う。納得できるう

まであり、凄さであるのだけれど、ジヤコメティの本当の凄さはそこにはない。「広場を横切る人々」は9~15度くらい体が傾いていて、そこに

は横切るという運動が集合体として造形されていく。當時のモンパルナスでマントを羽織つて歩いていた人々とその時代が、横切るという運動の中に全て結集されている。彫刻でなければならぬ

科学の中で解決できるように思つていてるけれど、それができないのではないか。宇宙のイメージは、宗教とか哲学とかそういう人間の思想的なファクターを通して徹底的に論じられなければならない。そのため、ルネサンスから今に至るまでの

はできあがる。しかし、人間が物を作るということではないと思う。とは、単なる形を造るということではないと思う。今言つた宇宙の動きとか、イメージとかが互いに作用し合つて出てくる。一言で言えば、僕は視覚的にできることを「my sky hole」でやりたいと思っているわけ。

井上 昆虫シリーズは「孵化する」というイメージで造つてた。我が青春期の作品だ。そこには、カフカの影響もあるんだけれど(笑い)。造りたかったのは卵から孵化かけた芋虫のよう、ブヤヤでグロテスクな物だった。その頃の作品は、扱つてた画廊が潰れてしまつてほとんど散逸してしまつたけれど、そこにもすでに球体はでてきていたね。

井上 昆虫シリーズは「孵化する」というイメージで造つてた。我が青春期の作品だ。そこには、

カフカの影響もあるんだけれど(笑い)。造りた

かったのは卵から孵化かけた芋虫のよう、ブヤ

ヤでグロテスクな物だった。その頃の作品は、

扱つてた画廊が潰れてしまつてほとんど散逸してしまつたけれど、そこにもすでに球体はでてき

ていたね。

井上 行つたのは62年が初めて?

井上ええ。サンパウロ・ヴィエンナーレに行つた帰りに、ニューヨーク、ロンドン経由でパリに行つた。

宇佐美 パリに行つたのは62年が初めて?

井上ええ。サンパウロ・ヴィエンナーレに行つた帰りに、ニューヨーク、ロンドン経由でパリに行つた。

宇佐美 それまでは粘土を主にやつていたけれど、粘土からステンレスに代わつていったのもその頃ですか。

井上 パリから帰つてきて、66年からかな。ステンレスを使ってBOXシリーズに取り掛かり始めた。その頃に、この彫刻の森美術館の話があつた。

宇佐美 一時、僕も含めて多くの作家が環境に関して考えた時期があつた。ところが、環境として

作品をとらえたり、制作しようと作品が建

築的になる。そこでは職人や技術者とのやり取り

といつた、実際的な知識や経験が必要になつてく

る。たいていは、そこで頓挫するわけだけれど井

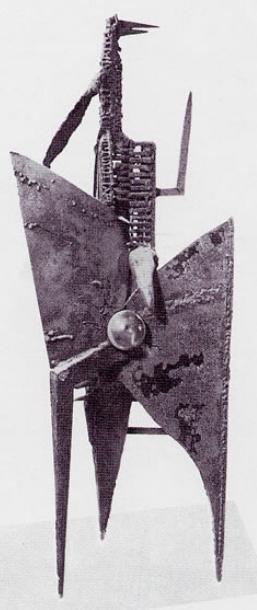
さんはそれを見事にやりのけた。建築を手がけたのは「彫刻の森美術館」(1969年)が初め

たのですか。

井上 1962年。

宇佐美 その頃はまだ井上さんは造形的な仕事を

していた。



(昆虫シリーズ)作品(孵化) 1958年

井上 ええ。その5年後には「池田20世紀美術館」(1975年)をやることになるんだけれど、ト

レベにT定規で書いたものが伝わるという経験はここが初めてだった。これは職人的な話になるけれど、T定規の上に鉛筆を回しながら走らせる線が太くなったり細くなったりせずに均一な太さ

の線が引けると教わった。夜を徹して職人さんにこういう風に仕上げてもらおうためには、ここはこう書いて、この位置から書き始めるなんてイロハを教わりながら始めたわけです(笑)。

宇佐美 それと、写真で見ただけなんだけれど、T定規の上には驚いてしまった。夢のようなと言うか、奇跡的なプロジェクト

トですね。

井上 作家が作品が置かれる環境を見て作品を造っていく。これから彫刻のあり方を示すような

プロジェクトだった。仕上がるまでには5、6年かかったけれど作品が完成したのは1990年だ

った。

宇佐美 井上さんとプロジェクトの関わりと内容について、少し話してもらいませんか。

井上 イスラエルの彫刻家ダニー・キヤラバンとの出会いがそもそもその発端だった。80年頃ヨーロッパに別のプロジェクトの件で滞在していた頃、彼の紹介でイタリアのジュリエーノ・ゴーリー氏に会った。そして、意気投合して一緒にイタリア

のチエリに僕の作品を造ることになった。

宇佐美 そこは公園のような場所なのですか。

井上 「彫刻の森美術館」の数倍はあるかな。丘と原生林の森からなっている。初めてその場所を見たとき、そこは中世の森と言われている所なんだけれど、森の一角の上にだけ斜めに雨が降っていた。ジョットの絵に描かれている森そのままの美しさに、深く胸を打たれた。

宇佐美 ダニー・キヤラバンの他には誰の作品がコレクションされているのですか。

井上 リチャード・セラ、オッペンハイマー、アバカノヴィッチの他にもいろんな人が参加している。最初にそこに彫刻を造ったのはリチャード・セラだった。鉄板の作品ばかりと思っている人が多いけれど、彼は実は素晴らしい石の彫刻家なんだ。彼は石をならかなる丘の稜線に沿って7、8本並べた。石は幅が12~13m、高さが1.5mぐらい。そして、石の上端が丘の起伏に合わせて1本1本カットされている。凄い作品ですよ。しかも、最後の石だけが見る人の方が削り忘れたんじやないかと思ってしまうくらい、何の人工の手も加えられないまま置いてある。「自然のなりゆき」という言葉そのままにね。今までの彫刻は空間をぶつた切つたり、作り変えるという異質なものだった。それはいけない。では、どうあるべきか。

彼はそれを実地で見事にやつてのけた。そこから、少し行つた森が開けたところにダニー・キヤラバンの作品がある。コンクリートの真つ直ぐな道で、一本の木にあたるところでぶつりと切れて、またその先に延びていく。そして、ずっと先の池に至る所で止まる。池には四角い、先の尖ったボートが浮かべられている。

宇佐美 井上さんの作品は地元の石工たちの手を借りて造られたそうですが、噂によるとさすまじいや取りががあったようですね(笑)。

井上 メディチ家の仕事をしたかつての大芸術家たちも、みなイタリアの石工たちが嫌になつて逃げ出したという噂のように、僕も一度は大喧嘩をしてパリに逃げ出した(笑)。石組みをするために石を選んでいたら、この石で組めといつて石を持ってくる。どこの石だと聞くと、家の烟の脇から持ってきたという。それがルネサンス期よりさらに前の城壁か何かの石なんですね。それは歴

史を作り変ることだからまずいと言つても、彼はがんとして聞かない。後で思えば、現代人がそのまま新しい作品を造るというのではなくて、彼は歴史を持ち込んで、歴史を作り変えるのではなく、現代の中に脈々と続く歴史というかイタリアの魂を今に繋ぐことで現代を新たに問い直そうとい

う、彼流のアンチ・ティーぜだつたんです。でも、その時はこちらも「そんな馬鹿なことはできない」と激昂していたからそのまま仕事を打ち切つてパリに帰ってしまった。しばらくパリに居て、気持ちは落ちついてきたしパリに居るのも飽きてきたので帰つてみると、ゴーリーと石工が大歓迎してくれる。今度は口を出さないから、井上の好きにしてくれと。でも、やっぱり同じなんですね。

地下への入り口を造つてると、「うちのかみさんは太っているから、もう5cm幅を広げてくれ」という。充分幅を取つているのにおかしいなと思

うと、縦横の比率が黄金分割になつていないこと気がなつて、そんなことを言つてゐるらしい。実際に幅を5cm延ばせば、ぴつたり黄金分割になりますね。でも、僕の方は黄金分割では面白くないので、ちょっとそれを狂わそうとして幅を広げているわけだから、ゆずれない。また、喧嘩になる(笑)。別に彼は寸法を測つたわけじゃないんですよ。感覚的に、黄金分割の比率が体の中

に染み入っているんですね。また、ある時「水勾配をどうう」という。その通りなのでやつてくれと言うと、いつも簡単に寸分の狂いもなくやつてしまふ。なぜ、喧嘩をするのか。彼の職人としての完璧さが芸術家にコンプレックスをいだかせる(笑)。それでも、彼は一日が終わると僕の所にどこから取つてくるのか知らないけれど1本の葡萄酒を持って「井上、一緒に飲もう」という。

宇佐美 井上さんの作品は、どちらかというとモニュメンタルなものや、球体や直線で構成された幾何学的な作品が多いために、冷たく、クールだと思われてしまう面がある。しかし、それは大いに誤解であつて、実に人間的で、作品そのものもヒューマンな作り方をされている(笑)。

井上 彼と過ごした時間は、僕にとって今までに経験したこともない貴重で、大事な体験だった。僕は彼との関わりの中で、彫刻というのはお芸術をやつているのではなくて、時間だとかそここの場



my sky hole 94-6 石のラビント(箱根・彫刻の森美術館)



ユーロトンネルから、コンピュータへ。

的な造りものなんだから。この型板を造るために、僕は鎌倉のアトリエにこもって、禁欲的に造る。それさえできれば、後は工場に入ればいい（笑い）。

宇佐美 最近の作品と言えば、ユーロトンネルのモニュメント（1994年）ですね。

井上 カレーのターミナルに造りました。それは所だとか言つたものを彫り出したり削り出したりしているんだという実感を掴んだ。

宇佐美 井上さんの作品は石工、或いは職人の手を借りなければできないし、共同で造ると言うことをむしろ大切にしている。そのため、僕らは窺うことでもできないような苦労もあるわけですね。

井上 例えば、僕の作品の中に出でてくる球体はステンレスをさらに磨き込んで鏡面にしているため、あとは完全な球体ではない。それでも、あれは完全な球体ではない。完全な球体にならないように、潰して潰して、狂わせて狂わせて、いって変形させている。だから、見る人には完全な球体に見えるわけです。球体を覗き込んで見ている人は、常に世界の中心にいる。宇宙の中心にいて、周囲で生成される宇宙の変化を眺めている。それがそもそもの狙いだったわけです。そのためにも、完全な球体であつたら人が中心に入らない。中心に入れるために、球体を狂わせていくわけです。どう狂わせるかというと、座標と数字を書き込んだ型板を造る。型板を現場に持ち込んで、職人に指示する。型板は絶対にそこに置いておかないと、必ず持ち帰る。これが、僕のニニシヤティブだから（笑い）。井上のイメージから造られたヒューマンな、とても人間

話してくれますか。

井上 ひとつ大きな広場があるのね。日本だけれど、そこにモニュメントを造つてくれと言つて頼みがきてる。しかし、ほとんどモニュメントを置かずに、芝生をはったり、水飲み場を造つたり、石畳や石踏といったナチュラルのものだけをエレメントに構成したいと考えている。もちろん、光や木も取り込みたい。モニュメントは「記念」という意味だけれど、むしろ（広場）とかいった方がリアリティがあるので僕は考えている。

宇佐美 彫刻は今、人間の環境デザインとしての発想を持ち始めていると同時に、人間の知能が持ち得るある限界に挑戦していくという方向性が一方であると思う。幾何学というのはそういう面を持つ。それは、硬度計算など構造的な強度の限界だとかも含めて、形やイメージの限界に挑戦する仕事だよ。

井上 その通りだと思う。現に僕もある高速道路のゲートの設計をしていて、イメージとして描いた形の構造としての強度や耐久性を確かめるためにコンピュータを使うという作業を進めている。ところが、こちらのイメージを形に数字として入力していくと、コンピュータが撥ね返してしまう。計算しないと言うか、できない。コンピュータを使ってみて、機械と人間とのズレとか重なりがはっきりと見えてきたね。同時に、それまで自分では見えなかつたある意味で非常に危険な、こちらの感受性にまでに解が入つてくるような形とかイメージが画面上にあらわれて



宇佐美 それは井上さんがブランクーシに出会い、ジャコメティの彫刻の中に発見したものと近いのかも知れないね。

井上 そうだね。

宇佐美 井上さんの作品は、ヒューマンな作業の面を含みながらもとても知的なアプローチの仕方と形態を持っている。しかし、それにしても自分が造った空間に自分の作品を造つて置く。最高に贅沢な個展だな（笑い）。

井上 25年にわたってこここのオーナーと大変な戦いをしてきたことも事実だけれど、確かに僕は幸福な人だなと思う。僕の造った「my sky hole—」が10年もつか20年もつかはわからないけれど、僕がこの個展のメッセージに書いたように、作品が宇宙の倫理と秩序、そして宇宙から贈られた命としての“もうひとつ”の森“たりえたらと願つて”いる。

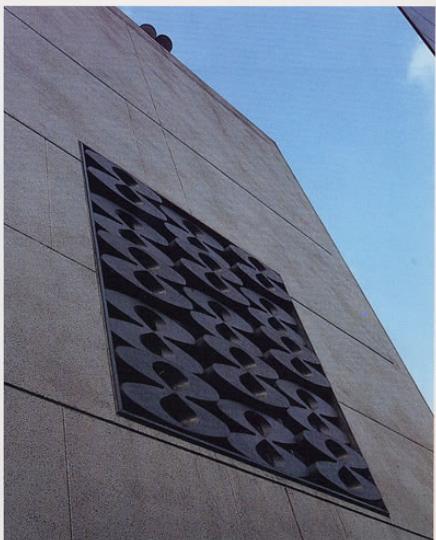
宇佐美 最後に、これから抱負や仕事について

天と地を結ぶ my sky hole 86-3
(イタリア:Fattoria di Celle)
3枚の写真は右上から、作品の内部(地下)に向かう道 内部(地下)から地上を見上げたもの、地上から見た光を地下に取り入れるBOX。



フジテレビギャラリー

多彩なメディアを使いながら、積極的にアートの大衆化と国際化を進めているフジテレビギャラリー。その中で社長である山本進氏は、決してメディアの力におごることなく、モダニズムが生んだ弊害に対してアートの力を借りて警告を発し、あるべき本来のアートの姿を示唆しようとしている。



山本 進

フジカワ画廊から、 フジテレビギャラリーの設立へ。

——山本さんはフジカワ画廊のご出身ですね。ホルベインの初代社長・清原定謙がよくおじやましていたと聞きました。

山本 よく存じ上げています。よく覚えているのは、いい展覧会をやると必ず清原さんが来て、熱心に見ておられた。私がフジカワに入ったのは1957年ですが、何度もお会いしました。

——フジカワ画廊といえば、当初から外国の作家の個展や展覧会を積極的に開催されていた。

山本 ええ。その頃外国から作品を持ってきて展覧会をやれる画廊はフジカワしかなかったですね。オーナーの美津島徳蔵さんの考え方方がユニークだったのは、1950年代の、日本が高度経済成長に入る前の大変な時期に、すでに国際化ということを予測してそれに向けてのアプローチをしていかれたということです。

当時外国からの美術品を買える人といつたら石橋正一郎さん、大原總一郎さんの2人ぐらいしかいなかつた。

そんな時期に本格的に外国から作品を輸入したのは、美津島さんが初めてじゃないでしょうか。名画を見抜く鑑識眼はさすがでした。そんな中で僕はたまたま外国人部といういいポジションにいたものですから、海外の情報や知識を收集したり分析したりといった広い視野の中で、画廊の仕事というものを学ぶことができた。

——現在の山本さんの国際感覚は、その頃磨かれたわけですね。次は、フジテレビギャラリーの設立についてお話を願えますか。

山本 ええ。その経緯をお話しそれば、ブールデルの展覧会が取り持つ縁でフジテレビの取締役社長の鹿内信隆さんと出会うわけです。確か1968年だったと思います。フジカワ画廊の東京店が主催したブールデルの小品展の会場でした。それは、美津島さんの下で僕が日本のプロモーターとしてブールデル美術館と交渉して集めたものでした。そこに鹿内さんがお見えになつて「ブールデルを買いたい」とおっしゃる。僕は「個人でお持ちになるんですか」と聞くと、そうではなくて当時構想されていた箱根の「彫刻の森美術館」に置きたいという。それで、すかさず「およしなさい」。

個人のコレクションならよいけれど、こんなレベルの小品を美術館をつくりそこに入れるのならそんな美術館は造らない方がいい」と言つたんです。びっくり

さいましたね。これは後で秘書の方に聞いたんですが、「人が買うと言つているのに、およしなさいとは何と生意気な奴だ」と思われたらしい。現在彫刻の森美術館の入ったところにあるブールデルの4点（自由・勝利・雄弁・力）の作品は、その縁でブールデル美術館からお買いになつたものです。

——パリのブールデル美術館のエントランスに円形に並べられている作品と同じものですね。

山本 そうです。アルベルト・ルードルフ将軍というアルゼンチンの英雄を讃えた、ブールデルの代表的な作品です。そんな経緯から鹿内さんと親しくなつた。同時に、「彫刻の森美術館」の構想を知ることになった。このブランニングは土方定一さんを中心に、河北倫明さん、高階秀爾さん、中原祐介さん、飯田善国さん、そして基本設計者の井上武吉さんといつたそうそうたるメンバーによって進められたものでした。それがオープニングしたのが1969年です。現代作家の彫刻作品を野外に展示する、当時としては画期的な試みの現代美術館でした。そのため、一般的なアートマーケットの中でも知られている作品、作家が入り難い建前になつてた。鹿内さんは当然そこの経営者ですから、大衆性を持たせないことは美術館の経営が成り立たないことわざを知っている。そこで、ロタン、ブールデル、マイヨールと言つた作品も入れることになった。その為に、美術市場を知つていて、適切なアドバイスが得られる誰かが必要だつたわけです。そこで、僕に手伝わないかという話があつた。それで、僕は1969年の10月にフジカワを退職し、11月から「彫刻の森美術館」で働くことになつたのです。専務理事の三ツ村繁さんと常務理事の牧田喜義さんのお二人の指導を得て、うちに、牧田さんから、今度はフジテレビの関連会社としてギャラリー設立の話があつたのです。牧田さんは実にすぐれた時代感覚を持つ、即断即決の外れた才能を身につけた極めて有能な経営者であり、自分が社長となつて新事業を起こされるのだから安心してよいのですが、画廊の仕事の経験者は僕しかいない

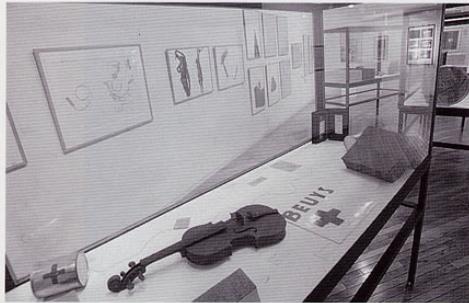
し、それに全く新しい美術館に移籍して日も浅く、新鮮な興味と期待に満ち溢れていた矢先だつた。そこへ、銀座や日本橋とはうつてかわつた、あまり交通の便の良い市ヶ谷河田町のテレビ会社の一角にギャラリーを創立しようという。そんなところにお客様が来るはならないと決めていたので、牧田社長の英断により、号当たり5万円以上の市価の作品は、フジテレビギャラリーでは取り扱いませんとお断りしました。

——それは大変勇気があって、同時に無謀な決意です

どんどん進んでいく。心配になつて、いつたいどうう支援がして貰えるのですかと牧田さんに聞くと、それは直接鹿内社長にお尋ねしろと言われた。そこで僕は牧田さんのアドバイスに従つて、事前に将来の画廊の運営についての自分なりの考えを文章にまとめて鹿内社長に会いに行きました。そして、本社1階のスペースを画廊にして稼げとおっしゃるけれど、僕には全く自信がありませんと率直に話したんです。すると、そこで僕は「君はずいぶん弱気なんだな。僕が要求しているのは単なる金儲けではない。いい仕事をして、いい金儲けをしてもらいたいんだ。そういう時代になつていて、要はやる人間にその気があるかどうかの問題だ」と言われました。しかも、鹿内さんは「自分はメディアを3つ持つていて、テレビとラジオと新聞だ。君がそうして欲しけば、このメディアで援助しようじゃないか」とおっしゃる。はたと困つてしまつました。もはや逃げ道はないが、メディアの利用によつて画廊が成功するとも思えない。牧田さんに報告すると、一言で片づけられました。「自立できないような会社を作るバカがいるものか。社長となる私がセールスマントな黒字の成績にしてみせよう。君は全力を尽くせば、それでよいのだ」と。当時、キワニスクラブの事務局長を兼任しておられた牧田新社長の意気込みと努力は生涯忘れることができません。キワニスのメンバーの方々を次々と画廊へ招き、絵や彫刻を買ひ上げていただけでした。僕は牧田社長の補佐をしながら、当初の5年間というもの何物にも替えられぬ貴重な体験をさせていただいだと思います。また、企画・広報担当として、現在、新潟市立美術館館長で、牧田さんの後に池田20世紀美術館長もなつてゐる林紀一郎さんがいらつしやつたことも大きかったです。いつの間にか、画廊がスタートしてからは迷うことは余りありませんでした。というのは、オープニング時、我々の予想も超えていました。林紀一郎さんは、お出でになり、ご好意を示してくださつたのですが、マスメディアを背後に持つ新しい画廊としては、権力とお金と大衆的人気という3つの力に追従することがあってはならないと決めていたので、牧田社長の英断により、号当たり5万円以上の市価の作品は、フジテレビギャラリーでは取り扱いませんとお断りしました。

——それは大変勇気があって、同時に無謀な決意です

いものではない、と思つたんです。しかし、計画は



山本 1970年の4月です。

——当時はこの場所ではなかつたですね。

山本 タワービルの1階でした。ところでこれは余談になりますが、新ビルができてその1階にギャラリーが移つて以来歴代の総理大臣がこのギャラリーの中を通つて奥の貴賓室に向かわれたんです。その中で印象に残つてゐるのは田中角栄さんで、ちょうどピカソのデッサン展をやっていたのを見ながら隅まで見ていかれた。それで最後に例の如く慌ただしく扇子で扇ぎながら僕に、「あー、わしや絵は分からん」と(笑い)。

実際にピカソのデッサンに対面して、眞面目に受け取らうとしたら何が描いてあるのか、何故なのか分からぬというのが本當だと思います。ピカソを見て、そこから何かを感じようとする人はまず「分からない」という答えを出すと思うんです。大半の人は分かるのか分からぬのかも分らない。田中さんの、あの生真面目な鑑賞の仕方はとても印象深い思い出です。

モダニズムの弊害

山本 西洋で言われているモダニズムの病氣、近代化の副作用が今蔓延していると感じます。特に日本の場合、西洋的近代化は明治に始まり100年以上経つているわけだけれど、第二次大戦後もう一度始め直さなければならなかつた。今度はアメリカ的な近代化を目指して半世紀の間に驚異的な発展をしたわけですが、これは果たして健全な成長だったのでしようか?敗戦を境に、歴史観・価値観の極端な変化と、アメリカのパワーの傘の下にいたおかげで、国際的な力のパラソスが生む危機意識も純惑なまま、いわば日えて育ちすぎた経済力の肥満兒になつてしまつたように思われます。その弊害というか、病状が今いろんな形で出てきています。

——具体的にはどんな弊害なんでしょうか。

山本 バブル経済と呼ばれた現象もそのひとつでしあります。また、近年になつて社会問題化した環境保護などについても、古来自然に密着した文化を特質としてきた日本民族にしては、試行錯誤が運びます。どんなに科学技術に優れ、競争力が他に勝つていても、心の豊かさつまり、文化において明らかになるもの——が相対的に成育されなければ、当人は世界のトップランナーのつもりでも、はた目では周回遅れでしかない。優れた芸術家は、いち早く警告をしていま

す。例えばヨゼフ・ボイスは、行き詰った近代主義の治療の处方箋として「藝術＝資本」という文言を世

界中に、作品を通じて広めました。彼はまた「人は誰でも芸術家である」と言っています。素晴らしい考え方ですね。書やお茶、お花から武術まで「〇〇道」

のレベルに精神性を高めた日本民族の伝統的特性は、西洋には稀な高度の文化受容の能力だったと思いま

す。そのような先祖伝来の能力さえも失つて、経済力だけを身につけたのでは、見るべきものも見えず、聞くべきことも聞こえぬ、恐ろしい状態になるはずです。

バブル経済の頃、鑑賞行為抜きで油絵を買いまくった人たちがその実例です。当人たちはよい買い物をしたつもりだつたに違ひないけれど、正常な目にはどう見ても正気の沙汰とは思えなかつた。環境問題にしたつて同様、地球の環境のほんの僅かでもバランスが失わると、人間なんて瞬時に死滅してしまうことを分かっていても、つい最近までは真剣に取り組もうとしたかった。今、僕らはとても危い時代を生きているのです。芸術家は、民族によって異なる宗教とか哲学と違つて、直感で受容できる美術作品によって我々に語りかけます。でも、その内容は受容する側の能力次第で、黄金にも木の葉にもなります。この能力は、先ほど言つたように日本人の特性でもあるのですから、どんどん有効に用いることで、自分の感性・知性を磨くことができ、その繰り返しがよりよい未来につながると信じています。

未来のアートのために

——今、僕たちにしてみてもみんな同じようないつた社会のありようについて予知していく四角い箱の中で、経済合理主義の枠組みの中にからめ取られている現状に気がつき始めている。そんな中で、今まで特異なセクションの中にいた作家たちがじつは早くからこういった社会のありようについて予知していた、警笛を与えていたということが分かつてきている。しかし残念なことに、そういった作家と一緒に人の英知や長い経験の中で知恵が生まれる。そして、世の中のために役立っていく。何度も続けていく内に100年、200年のデータが蓄積され、そこに人の英知や長い経験の中で知恵が生まれる。そして、世の中のために役立っていく。何度も同じことを言うですが、芸術家というのは類まれな存在だと思います。いろんな論考や知識を越えたところで、直観的に真理と結びついて、それをアリティを持つ普遍性につなげていく。そして、最終的には誰にでも分かる感性と知性で相手に直に伝えていく……。僕たちはそういう芸術家と接触できるボジションにいるわけですから、その責任をきちんと果たさなければならぬ。ボイスの作品に聖書の中からとったこんな言葉があります。「毒麦が一粒はいつていれば、やがて原野の全てに広まつていく。悪貨が良貨を駆逐する」と言いますが、そういう状況が至る所で起つている。その中で、今、私たち画廊や美術に関わっている人間は何をしなければいけないかが問われているのではないかでしょうか。



ヨゼフ・ボイスの展覧会風景



に、作品は時代の例証となるものになる。でも一方、美術とは日常生活とは直接関係がないと片付けられてしまう。本当にそうでしようか?美意識を持たずに生きている人はいないし、今日の商業主義の世の中で、何らかの形でアートと関わり無しに生活するのは不可能に近いのではないかと僕は思います。実は、街中色鮮やかな看板が氾濫しているために、うつかりする信號が目に入らなくなるように、見るべき大事なものが見えにくくなっている、ということではないでしょうか。僕たち画廊の仕事は、この混沌の現代の例証である真物の美術を岐別し、ひとりでも多くの人に意識して見て貰うことなのです。

——ここはニューヨークの画廊のようを感じる。例えば、ニューヨークの画廊は学者を抱えたり、美術館の優秀な学芸員をひっぱってきて、独自の企画からデータの蓄積までまるで美術館のように運営されている。そんな感じなんですね。

山本 僕らは画廊の形というものはどんな風にもありうると思っています。問題はさつきいた職業意識である。それが生活の手段というだけなら、次の世代のことを考える必要も、モダニズムの弊害を考えることもない。しかし、仕事を永続性がなければやつたつて意味がない。その為には、当然発展のためのリサーチとか研究活動とかは欠かせない。画廊の仕事というものは、僕の一生の内ではおそらく10分の1もできないだろう。その後は次の世代に託す。そして、何世代も続けていく内に100年、200年のデータが蓄積され、そこに人の英知や長い経験の中で知恵が生まれる。そして、世の中のために役立っていく。何度も同じことを言うですが、芸術家というのは類まれな存在だと思います。いろんな論考や知識を越えたところで、直観的に真理と結びついて、それをアリティを持つ普遍性につなげていく。そして、最終的には誰にでも分かる感性と知性で相手に直に伝えていく……。僕たちはそういう芸術家と接触できるボジションにいるわけですから、その責任をきちんと果たさなければならぬ。ボイスの作品に聖書の中からとったこんな言葉があります。「毒麦が一粒はいつていれば、やがて原野の全てに広まつていく。悪貨が良貨を駆逐する」と言いますが、そういう状況が至る所で起つている。その中で、今、私たち画廊や美術に関わっている人間は何をしなければいけないかが問われているのではないかでしょうか。

ACRYL ART TREND

「エオント」というタイトルで、独自の絵画を制作している。そこに描かれたものは、プリミニティな日本画の素材と技法がアクリルに出会いことによって生まれた不思議な抽象絵画だ。



記憶の中の抽象。

仲山 計介

● プリミニティ

和紙というのはいくらでも大きくとれる。市販されている手漉き和紙でいちばん大きいのは7尺から9尺。3×2巾くらい。それを自分で貼り合わせれば、無限に大きなキャンバスを造ることもできる。紙の繊維は複雑に入り組んでいる。貼り合わせるときには、端を手で裂いて繊維どうしをお互いに囁み合うようにして裏から補強用の紙を貼れば繋ぐことができる。また、和紙にそのまま描くと渾り組んでいた。貼り合わせるときには、端を明礬（硫酸アルミニウム）を溶いたもの——を引く。和紙は呼吸している。枠木とベニヤのハネルにぶ糊で貼る。和紙のじんわりと引つ張る力は相当なものだ。時には木枠を曲げてしまうぐらいの力を發揮する。絵具もブリミティブだから、自分の好みのものを作れ

● 居心地のよさ

日本画に籍を置いてはいるけれど、コンセプチュアルなもの洗礼も受け作品も作ってきた。例えば、道路上に薄いアルミニウム板を敷いてその上を通った車や人の痕跡を記憶させた作品……。しかし、何をやったところでそれは結局は頭の中の操作・観念の芸術化でしかなく、実感のない不毛の砂漠の中に入り込んでしまうようなものだった。自らの手で作ろう。ジャンルに古い、新しいといふのはもうない。古い日本画の世界に足を置いていようと、その時代に生きてどう自分を表現していくかが問われているのだから。どこにいられればいちばん居心地がいいか、自分なりに住みよい処にいることが表現の自在さや今（現代性）を獲得していくことに繋がる。

● 膠の問題

膠は上下の固着力が極めて強い。それに反して、横の引っ張りに弱いので画面が割れやすい。例えば、顔料を膠と水で溶いていく。膠の量と水の量は季節（温度・湿度）によっても違ってくる。その上、制作を進めるにしたがい膠の含有量を少なくしていかないと、画面は割れてしまう。膠は溜めておくと周縁部の膠の濃度が濃く、中心部は薄いといったムラをつくり、画面が割れる原因になる。常に濃度を考慮しながら、規則正しく丁寧に膠を扱っていかなければ作品はできない。日本画を革新しようとした人は、必ず溶剤、接着剤に何を使うかという問題に突き当たる。膠は完成された世界最古の接着剤（グルーテンペラ）だけれど、技術的に大きな制約があつて、それは表現上の制限に繋がつていく。膠に代わるものとして、ある時期、固着力の強い酢酸ビニール系の木工用ボンドを使用した日本画家達がいたが、和紙のPH濃度が偏り和紙のしなやかさが消え、何年も経たないうちに基底材の和紙がボロボロになつてしまつ無惨な結果を招いた。仕上がりも光沢が奇妙にテカテカして美しいとは言えない。日本画には上品さとか工芸的な美しさが要求されていたから、日本画は膠を接着剤として使用しなければ成立しない絵画だといった風潮に戻つていった。

● アクリル

アクリルが出てきたことによって、洋画の人間が顔料を使い出す。日本画家が膠の代わり



スラムダ 75×220cm 麻紙、岩絵具、膠、金箔、銀箔、アクリル絵具、シルクスクリーン 1993年

にジエルメディウムを使い始める。アクリル絵具の登場は、洋画と日本画の垣根を外し、互いの素材や技法をクロスオーバーさせていく。日本画のプリミティブな素材と技法は、アクリルという素材をなんなく受け入れる土壤と僕の広さをもつている。しかも、ボンドに較べてアクリル樹脂（ジエルメディウム）ははるかにしなやかで、和紙に合つ。日本画の技法ではやれないこと、〈偶然性〉を引き出すといったことをも可能にしてくれる。

● 技法

① 麻紙（和紙）にフロッタージュとかシルクスクリーンを使って地紋を刷り、アクリル絵具でマチエールを作る（この段階で後にになって岩絵具が固着しやすいよう微細な凹凸を画面に作つておく）。

② 銀箔や金箔をアクリル樹脂で貼つていく。

③ 温泉の素（硫黄分の入った入浴剤）を水で溶き、布に浸して②にあてる。温泉の素が染み込んだところにアイロンなどをあて加熱し、硫酸ガスを発生させ、銀箔と反応させ

様々な模様を現れさせる。一般的には硫黄の粉末を画面の上に撒いて放置し、時間をかけた化学反応をおこせるのだが、僕は以上のような方法を採つていている。時間が経過するほど、変色が進んでいくので、ホースで水をかけながら表面を洗い硫黄分を洗い流す。アクリル樹脂の接着力や皮膜の弱いところの箔は水洗いの剥がれ落ちるので、画面の様子を見ながら作業を進めていく。落ちて剥がれていこうとする部分、強く固着しつきりと色と形を残す部分の面白さ……。最後に、そのまま壁に立てかけて乾かす。また、洗濯糊、ジエルメディウムに温泉の素を混ぜてシリクス

クリーンで刷る。すると刷り上がったシルクスクリーンで刷る。すると刷り上がったシルクス

の模様が硫黄で焼けていく。「よし」と思つてここで手洗いをする。耐水性のあるアクリルならではのこと、膠だけではこんなことはできない。

● エオント

72年頃、金井恵子さんの短編に「エオント」というのがあった。それは男と女の話で、直接的には僕の作品とは何の関係もないけれど、ギリシャ語で「存在するもの達」を意味するこの言葉に強く惹かれた。僕は抽象指向の強い絵を描いている。限定した題を付けてしまうと、見る人の受け取り方をも限定してしまう。無題でもいいのだけれど、それでは面白くない。もっと、ふくらみのある、そして意味を限定しないつかみ所のない言葉はないとthoughtっていた。それで、以降全ての作品に「エオント」と題を付けることにした。今は題を見れば、仲山計介の作品だということになつた。

● ポップアート

高校生の時にポップアートが入ってきた。それを契機に、浮世絵、琳派といった日本画の世界の面白さに気づかされた。それまで僕たちが習ってきた絵画は、ルネサンス（遠近法）以降のヨーロッパの画家の視線の高さで描かれた作品だった。それは、画家という絵を描く主体の意識＝人間を中心で描かれた世界だった。ところが、ポップアートはそれが出来た。ところが、ポップアートはそれが出来た。そこには、手を動かし、描写を洗練させることはなくて、どう意識して見るかということではないだろうか。僕の絵は、物を見ること、物のそばに臨場することを止め、記憶の中に意識の錨を降ろしていくとき現れてくる。

（この文章は作家へのインタビューをもとに編集部でまとめたものです）

曼陀羅の形をとった「那智之瀧図」とか奈良の大麻寺にある「山越え阿弥陀図」には深い感銘を受けた。これも日本画を選ぶ契機のひとつだった。

● 描くこと

僕にとっては、見て、そこに臨場して描いているものは全て（具象）である。具体的なものが描かれているから具象ではない。それに對して記憶にたよって描いているものは、全部（抽象）である。僕は記憶が呼び起こす（抽象）を描こうとしている。僕は絵を描くということに執着心はない。むしろ、嫌いだといった方がいいかも知れない。絵が本当に好きな人は、旅行に行つても毎日時間でスケッチをしている。ところが、自分の表現にだけ興味がある人は逆に何も描かない。僕は描くことが辛いと思うタイプの画家だ。頭の中で構築する観念芸術よりも手作業にひかれて日本画に身を置いた者ではあるが、嫌いな労働といったものに近い気持ちで絵を描いている。したがって、どうすれば手を抜けるかということを考えてしまう。オートメーションが出来始めの頃、研究者はいちばんの急げ者はかりを部屋の中に入れて彼らの手の抜き方を記録しながら合理性を研究したという。急げ者は工夫する……。抽象を描くことは、手を動かし、描写を洗練させることはなくて、どう意識して見るかということではないだろうか。僕の絵は、物を見ること、物のそばに臨場することを止め、記憶の中に意識の錨を降ろしていくとき現れてくる。



エオント NO.9303 145×360cm 麻紙、岩絵具、膠、金箔、銀箔、アクリル絵具、シリクスクリーン 1993年

Ambiguity 1

両義性について

作品のありようも思考のスタイルも異なる

2人の作家に、レポートを書いてもらいました。

通底する部分、アンビバレンツに相反するところ…。

両義性というテーマが、作家の個性を浮かび上がらせます。



樋口 正一郎

孤立への勧め

立体的構造を持ちながら、透けるということを利用して、平面的に見せる作品をつくろうとはつきり意識し始めたのは、1978年のとき。わ画廊のFRPの作品の時からである。とはいっても、かなり漠然とした考え方であり、それ以前にも、四角の穴をたくさん開けた、ベニヤ合板で大中小の様々な箱をつくり、組み合わせ、箱の内部も外部も一緒に見えるように試みた作品もある。このFRPを使った作品は3~4年つくったが、透明感を出すには薄くする必要があり、その反対に構造的な強度を出すためには厚くせねばならないという矛盾のため、ときわ画廊での、81年のトボロジカルに入り組んだ箱状の作品で停止した。

85年、ギャラリー葉での個展からまたベニヤ合板と角材になり、今のシリーズの「遊動都市」というタイトルをつけた。ベニヤで構成した角パイプ状の内側にも色を塗り、角材でベニヤに開けた四角の穴を通して、表と裏が入り出し融合するような構造のものをつくろうとした。立体造形物の外からは見えない内部を覗き込みたい、内側から外側を見てみたいという欲求を表現した。

この作品の延長であり、巨大化したのが85年9月、佐賀町エキジビットスペースでのインスタレーションである。作品の中に人が入って、内も外も連続した、つながったものとしてどうえ、形態があるようでない、形態を把握できないような構造、しかし、見通すことのできる構造で、全体が一度に見えるというもの。これを勝手に、「立体絵画」「2・5次元絵画」と言つていた。

は、押し潰し、一部、大小の角パイプが残ったようなものをつくった。その後、数年間は、パネルに箱状のものをつけた、あるいはコラージュ風の凹凸がついた作品をつくったが、これも、投影したスクリーンを重ね合わせたものとして考えた。

94年、日辰画廊と豪徳寺の and ギャラリーワークの作品は、裏は表を補完するためのものでなく、同等の存在で、表裏一体で一緒に見えるものをつくろうとした。タイトルを「プラスマイナスゼロ」とつけたように、凹凸の箱に、熱を加えると、形状記憶合金のように元の平面にもどるというような意図である。もう一步踏み込んで言えば、究極には無くなるという作品である。それにしても、人の頭の構造は単純にできている。凸の形態と凹の形態が板の厚みを境に無関係になり、まったく別のものを合成したという感じがする。それをたどること、関連づけることなど不可能に近い。



「遊動都市・迷宮」部分 W6000×H2500×D3000mm 帆布、アクリル 1990年

86年の日辰画廊からは、帆布を使い、佐賀町エキジビットスペースの作品を投影あるい

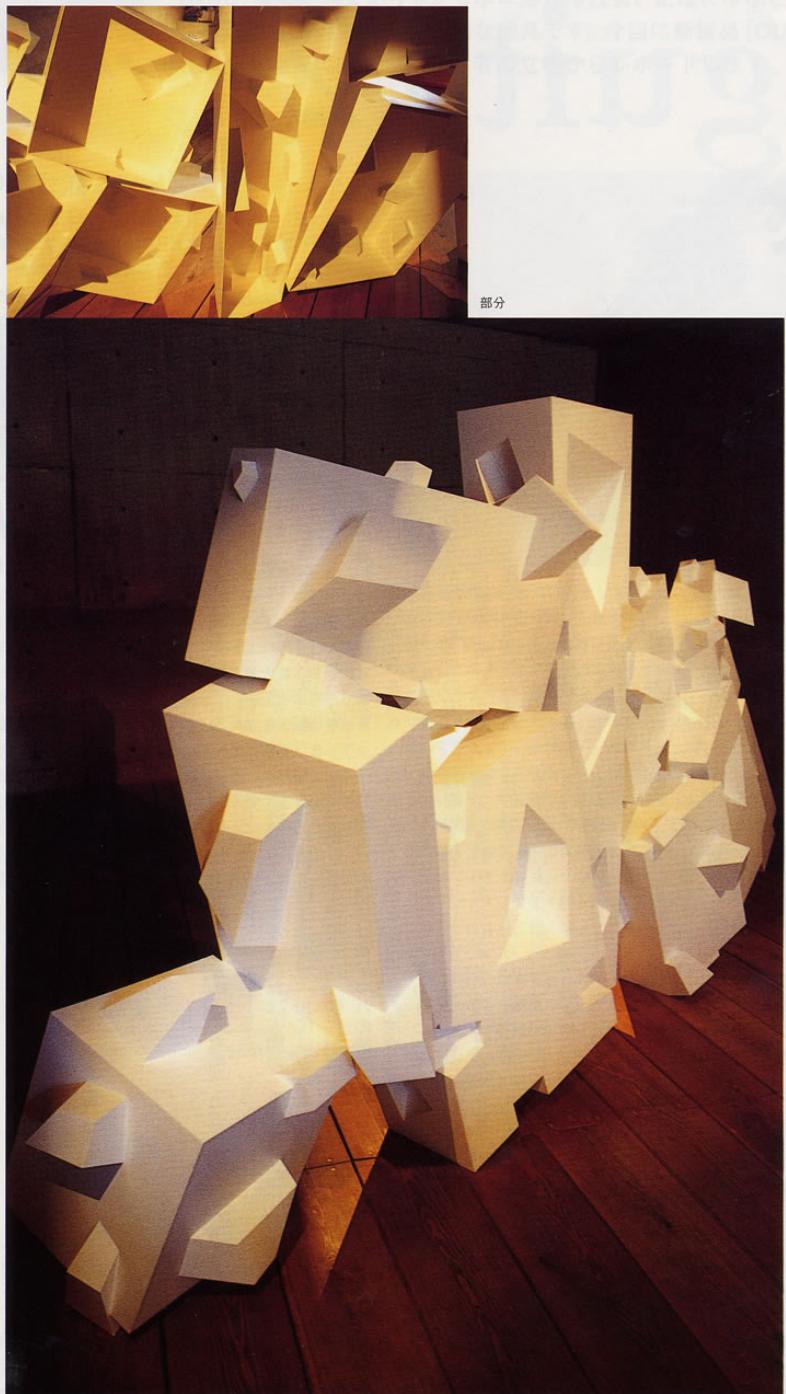
年歴史と社会から生まれたものを、短時間に

うのである。この振幅の中で客觀性をつくり、動くしかないと思つた。というのも西洋の数千ある人間の間を行ったり、きたりしようといふのである。

そして、ついでに言えば、美術が社会と余り

業界の流れや評価はあってしない方が身のためかううが、自分なりの方向と考えを打ち出すことが先ず第一歩なのだ。度々、アメリカ、ヨーロッパを訪れ、美術家のアトリエを訪問し、日本

の美術家、とりもなおさず自分の経験からは別世界と思える程、やつてることの違いを常々認識させられていたし、また、ダイジェスト版で入つてくる海外の情報が便利と思っていて、実際には、大幅に異なるし、日本の美術業界の流れや評価はあってしない方が身のためかううが、自分なりの方向と考えを打ち出すことが先ず第一歩なのだ。度々、アメリカ、ヨーロッパを訪れ、美術家のアトリエを訪問し、日本



部分

ツセージを発し、自分たちの生き方や方向にくんずほぐれの格闘が表現とも思える欧米の美術と、きれいごとでしかない日本の状況は、国際的な動きとは正反対といつてもよい。いまだに美術とはどんなものか、あるいは美術らしいものをつくろうと、美術として見えるものをつくろうとする、いまだ西洋美術の模倣を続けている自分に気付いた時、何のための表現をしているのかがやつと見えてきた。美術界での名譽や地位、そして金に未練たらしく窮々として、幻想に引きずられて生きる自分を見た時、なぜ、今迄、自由になれなかつたかとやつとわかつた。94年の白い作品をつくるようになつて、と

つても樂になつた。作品を“ビジネス”にしようという下心がなくなつたからであり、自分を解放し自由にならうとするための表現の原点に戻ることができたのである。この春、ニューヨークでヴィット・アッコンチに会えてからひつかかっていたことが、一遍に雲散霧消した。つまり、他人の眼なり、ふところに気を配らずにすむ。知的な造形ゲームに没頭できる。あるいは、する方向に動けるようになった。美術をつくろうとする誘惑されるので、模型飛行機や家具やタペストリーやカスタムカーなど自分の表現したいものはなんでもいい、表現すればいい。レジャーの一種と考えるようになつたから

参考資料
* ジャパン・インテリア』
* 「コン」
* 「ボトフオリオ」
* 「アイデア」
号でS・ブレイン氏が述べているように、自分の中にジギルとハイドが棲んでいて、美術というなまめかしい香りの食中花の魅力に身を委ねようとするジギルと、それを抑えようとするハイドの相剋という感じがしないでもない。

94.8.7 86.85
9月号
12月号
246号
Sブレイン

である。

このように、作品と考えを振り返り、大雑把であるが分析してみると、「アイデア」246

号でS・ブレイン氏が述べているように、自分

の中にジギルとハイドが棲んでいて、美術とい

うなまめかしい香りの食中花の魅力に身を委ね

Ambiguity 2

両義性について



豊島 弘尚

白昼の星のよう

色彩にしても赤と緑、黄と青など補色関係が多いし、個体の詰まつた形態は生命体の単純形が多い。

「顕現（父の星冠）」という作品がある。私はこ

の作品で記憶の光粒子を探り出し、それを集め天

蓋に地上の図を描くことによって、一つの発光体

を得ようと目論んだのである。先づ故郷の海を想

い出す。海は空でもあるのだから地球をとりまく

空気をみる。海に潜つたり宙天から眺めたりする。

大陸や島は地球にへばりついているから薄く描こ

う。そして赤道があり、歴史の縦線が走つていて

人型が見えるがそれより遙か昔の父のような顔が

現れてくる。そして時を遡ることができる。太古

の波動が迫つてきて深い青に響く。距離もつかめ

ない。しかし実像はたしかにあるという手ごたえ

はある。海に黒のドリッピングは原初の動物か海

の波の塔か。青が更に深まる。更にカドミウムの

鮮かな赤の飛沫。そして墓石子舞の裾模様も見え

る。よいよ父の顔は薄れ深いところにおさまる。

そして氣輪が輝き出して画面全体の薄い青が発光

体になるのである。

また「顕現 春・萌の海」は「空に播く種子」と

でも言おうか、植物の形が人の顔形のモニュマン

にダブルイメージされている。そして春の芽はミ

サイルの性格を持つ攻撃的な形となっている。

この画面の中には社会の中の不毛の合理性に立ち向

かう毒を持つ要素（薬か）と槍がかくされているよ

うだ。ここでは星々もその構図の中に収斂されて、

むしろ葉に宿る露のようである。春、一齊に芽吹

くと、木々森々は一瞬茜色に染まる。これは緑の

前兆なのである。紫の梢の集積は海の樹のように

ほのかな霞の中にあって、これも距離感はなく、

オーロラ輝く宇宙に輝く馬頭観音のようにプラ

ックホールを暗示する。地上の天宮団なのである。

緑の中の鮮やかな赤は春のみならず深秋の草々の

美しさは二律をこわして一方をより生かす非合

理ゆえ、だから未知なのである。私は死も一つの

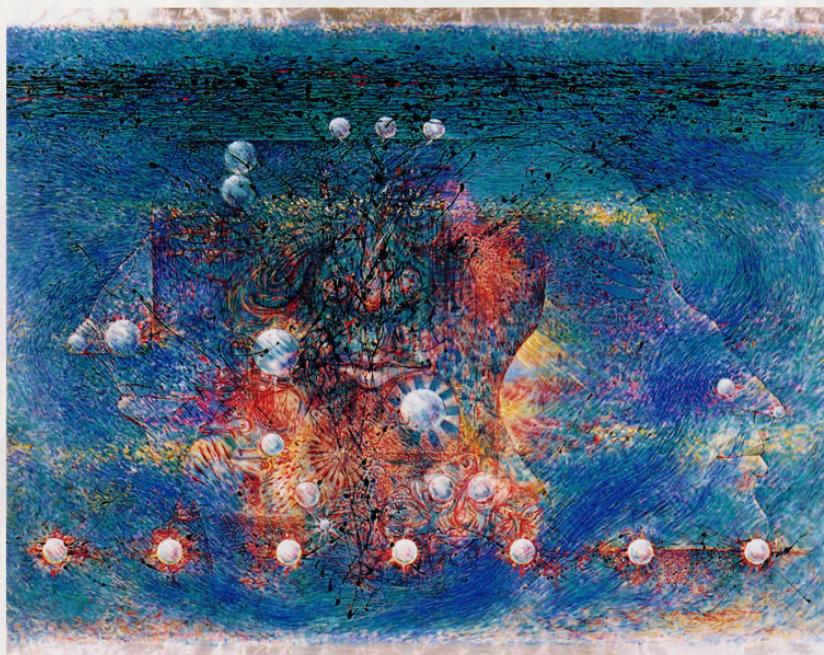
栄養だと考えている。だから強い対決を用いる。

そして生は死にいたる美しい闘いであった。

太古には砂もなければ海もなく、冷たい浪もなかった。大地もなければ、天もなく、奈落の口があるばかりで、まだどこにも草は生えていないかった。（二）この奈落の口の南に火焔の国ムスベルスハイムがあり、北側にはニヴルヘイムという氷と霜の国があつて、毒液の流れエーリヴァーガルが奈落の口に流れ込んでいた。このムスペルスハイムの熱風とニヴルヘルムの霜とがぶつかると、それが融けて滴り、その滴りが熱を送る者の力によつて生命を得、巨人ユミルが誕生する。ユミルは同じように滴から誕生した牝牛アズフムラの乳に養われる。（二）（二）とも「エツダヒサガ」——北欧古典への案内——谷口幸男著・新潮選書より抜粋

この北欧神話の冒頭の創世の部分、生命的の誕生の一節は壮大な宇宙詩のはじまりであり、人類はもち論、神々と万物はやがて死という黄昏——世界の終末（ラグナレクル）を迎えるといふものだが、すでにその予感はこの誕生にある。何と、何もなき奈落の口で、熱と氷の霜の冷氣との相反のぶつかり合いから生命は出現するというのだ。そして喜ばしき誕生の背景にも毒液の川という予感がつきまとつ。私はこの神話を初めて読んだ時、「生命とは」という命題を改めて突きつけられた。この宇宙の存在は全てこの誕生と同じように、一对の相反する二律を持っていて、天なら地がなければならず、右と左、上下、虚と実、硬軟、男と女、水と油、陰陽、太陽と月、春なら秋、昼なら夜といったよう、存在は片方の認識だけでは成立しないのである。この「白昼の星」のよう自明の論理は、どこまで行つても二律で、この関係は凹凸のバランスによつてよく万物の存在をきわ立たせている。

豊島弘尚は、この二律のバランスクホルムで買い求めた一枚の壁掛絵を私



「顯現（父の星冠）」 182.0×227.3cm キャンバスに油彩・銀箔 1994年5月



「顯現（春・萌の海）」 182.0×227.3cm キャンバスに油彩・銀箔 1994年5月

ホルベインスカラシップ



奨学者レポート

大江健三郎氏がノーベル文学賞を受賞した。

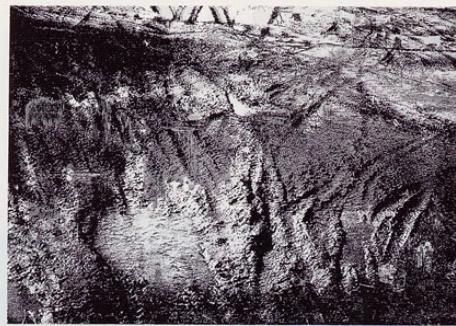
個を追求することによって、民族や文化を超えた

普遍を実現した作品は「世界文学」として高く評価された。

「世界絵画」に向かって、若い作家たちが動いている。

写真製版によるシルクスクリーン、そしてアクリルについて

木俣 創志



シルクを全面的ある
いは部分的に、また
は隠し味的に使い、
その一方でモダリン
グペーストでインパ
ストを施しサンダーで表面を削りこすりとい
うようなプロセスを繰り返しながら、か
たちを探す面白さ。

私が写真製版を使う理由は、自分の作品
のスタイルが、次第にカメラ・アイに近
づいたためである。考えてみると、18
26年ニエブスによって写真が完成して
以来、空間を平面に再現し、それを永久
に保存するという役割は、絵画から写
真へと譲り渡され、絵画は自己のテリト
リーに固有の可能性を模索せざるを得な
くなった。その後、写真と絵画は時に反
発し牽制し合い、時にそれぞれが各々か
らヒントを貰い受けつつ今日に至つてい
る。

しかし、今私がカメラ・アイを多用する
目的は、写真的持つ「実在証明性」の魅
力ゆえではないか。実在証明性とは、そ
のイリュージョンの現場が確かにこの世
界のある時代のある瞬間において——す
べての現象が、そのひ

とつである（アクリルが、シルクのイン
クとして極めて扱いがちなことは言う
までもない）。

そこで、シルクという表現は、極めてデ
ジタルな働きをする。「インクが付くか、
付かないか」というハーフ・トーンの切
り捨ては、「全か無かの法則」に貫かれた
美意識に支えられていると考える。とも
かく私は、そうした二進的な意識でシ
ルクやロックス・コピー・プロセスを
使用している。

——例えば、風景が最も純粹に見える瞬
間。それは、柔らかな陽光の覆い、ある
いは、手に触れる川の水が触覚に及ぼす
名状しがたい感触さえも、一瞬の後にデ
ジタルに還元され得る音の消えた世界
ではないだろうか。その時、視線は、中
心を喪失しかけたイリュージョンを前に
して、「全くの無意味」が突然「全くの有
意味」に変換する体験に恍惚とする。そ
んな「恍惚感」を平面に定着させたいと
願つて作品を作っている。

写真と絵画を融合させる 賢者の石を探して

福田 英昭



1990年から私の
興味は、荒々しくそ
して時には静かな行
為の痕跡で埋めつく
された絵画と、映像
を平面に移し取ること
のできる写真の融合に集中していった。

私の写真のイメージは人間社会の表皮、
例えは、壁の表面、地面など私たちを取
り巻く社会の表面を映し撮り、それを印
画紙に焼き付ける。その焼き付けられた

写真紙を支持体にして描き込んでゆくの
だが、印画紙上のイメージと描き込まれ
たマチエールなどが互いに殺し合わないよ
うに、互いの効果が生かされるように描
き込んでゆく。

最近私はこうした制作過程が鍊金術に
通するのではないかと考えるようになっ
てきた。それは自然や生命や死、永遠や
無限といった、私たちを取り巻く世界を
解明するための手段としての思想哲学で
ある古代ヘルメス思想を源泉にした一つ
の実践的思想としての鍊金術である。鍊
金術での卑金属から貴金属への変成の過
程は古代ヘルメス思想のメタファーであ
り、鍊金術で使用される金属はそれぞれ
象徴的な意味を持ち、鍊金術という呼び
名に集約される。

私は写真と絵画を融合する。非常に魔術
的だがそうしたいのである。私にとって
写真は私を取り巻く社会への懸け橋であ
り、カメラを通して見た客観的世界の象
徴でもある。そして、描かれた行為の痕
跡は直接的で主觀的因素であり、私自身
個の象徴である。

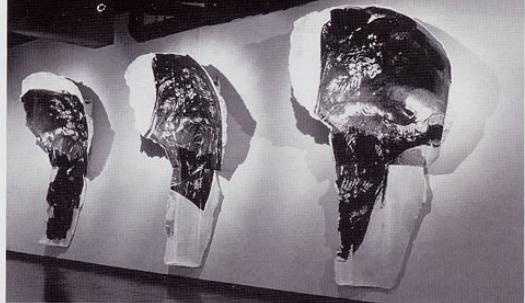
そうした二つの象徴をうまく融合させる
ためにアクリル系樹脂に金属粉、顔料、
そしてアクリル絵具などを混ぜ合わせス
ペースとして使用する。その結果、個を
含んだ人間社会の象徴という平面世界を
現出させることができればと思っている。



写真 メディウムアクリル 金属粉、顔料、速乾油
Sovest Coagel - 151×163cm

アンチ・モダニズムの シャーマン

金田 純二



混沌は人に不安を与える、普遍的な明瞭性などとは相反する。例えそれが深遠なる森のような物でも。

個人と世界の多様性は集約されることを知らず、既に記号化された具象画と抽象画からの愉悦と官能を取り戻すため、写真に留められた凡庸なイメージは曖昧なシステムを得て徐々に異化していく。それは派生的に表され取り込まれ、垣間見える光の残像は有機的アララを紡ぎ出す。文脈から滑落した物で、絵画らしき物をあたかも捏ね上げるかのよう。

森のように、既に記号化された具象画と抽象画からの愉悦と官能を取り戻すため、写真に留められた凡庸なイメージは曖昧なシステムを得て徐々に異化していく。それは派生的に表され取り込まれ、垣間見える光の残像は有機的アララを紡ぎ出す。文脈から滑落した物で、絵画らしき物をあたかも捏ね上げるかのよう。

私という未知に向かって

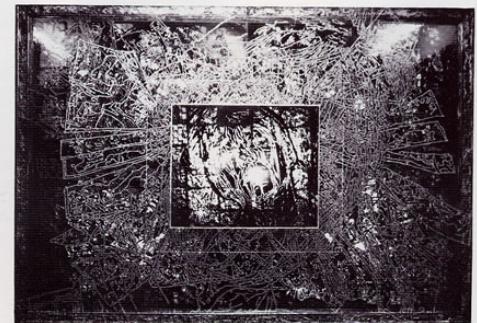
杉山 健司



とても日常的な人間に対する興味——自分を見たいという素朴な欲求から出発した。そして自分を見る鏡として、また「視る」ことを問う手立てとして人のからだ(バラバラになった身体、手や口といった器官、体の傷)を描いてきた。

例えば、指や爪を見つめ、さらには、そこに生じる傷を見る。そして、それを作つてしまふ時の記憶を探る。こういつた個人的な体験を通して、自分への観察を深めてきた。

作品「Inside Outside」は、からだの外見としての「表面」の雌型になつている。いわば、裏がえった表面と言える。普段は意識せず見ていている内側の形をあらためて見つめてみた。



"Rose" 1993-1994. 140×200×15cm
カラープリント、カラーフィルム、アクリル、木、ガラス、アクリル絵具、蛍光灯、パネル

水の宇宙、水の語彙

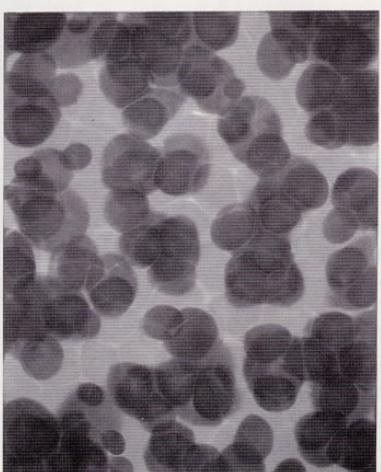
井口 貴夫



私の活動の場合、絵具を画面に置くことが表現のすべてを確実するといった訳ではなく、むしろ、絵具自身が本を媒介として、アーバーのように「にじみ」の効果を通して成長し、「点」から別の形に変化を遂げ、あるいは別の「点」と同化し、水分の乾燥するまでの間に増殖し続けることで「言い換えれば、水の力を借りて」画面を造り上げていく。このような繰り返しにより、色同士の重なりによるバリエーションや、微妙な粗密の変化を得ることができる。

ところで、地球の70%は海で、陸地はそこからわずかに顔を出しているのに過ぎないことや、すべての生物のからだを構成する物質成分のうち、水分の占める割合は60~99.8%にも及び、水なくしては生物は生きることができないとい

う。だからこそ、水の中には親しみ、水の中に自分を置くことで、からだも心も満たされることだろう。だれでも子供のころの水遊びの思い出は心の奥底に大切に納められているものだ。決して記憶の中心には腰を据えないが、友達、山の緑、塩辛い、



増殖 227×182×4cm 綿布にアクリル絵具

1993年

INFORMATION

■第9回ホルベインアクリラ奨学者

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)

●岩手 盛岡市 長谷川誠 ●千葉 柏市 堀部由佳子 野田市 菅徳子 船橋市 山本直木 松戸市 小川邦恵 ●埼玉 川口市 増岡直子 川崎市 梶原由美子 ●東京 足立区 山本育江戸川区 渡辺五大 大田区 藤澤江里子 渋谷区 邱世源 世田谷区 久保理恵子 国立市 新清一・森山龍爾 国分寺市 吉川民仁 小平市 加藤泉 八王子市 加藤陽子・三輪浩隆 東村山市 石塚統浩 日野市 関口国雄 ●神奈川 相模原市 佐原路子 大和市 和田彰 ●新潟 新潟市 磯貝四郎 ●富山 富山市 福井祐介 ●愛知 豊田市 高島大利 名古屋市 三渡基久男 渥美郡 神本浩子 ●兵庫 西宮市 馬超 ●京都 相楽郡 泠波政人 ●広島 府中市 ピクトルベドロ アラニバル

■訂正とお詫び

前号で文章及び表記が一部間違っていました。
お詫びとともに訂正文を以下に掲載いたします。

①「不变の関係」河口龍夫さんの文章

P.19下段4行目「土は銅で、」→「土は真鍮で、水は銅」

②「色材のテクノロジー」

P.3中央写真のキャプションで、「屋外暴露(2年間)」と「ブランク」が逆。

つたことは、科学的根拠に基づく事実である。

冷たいなど多くの事象を落かし込むかのように水がそこにあるように思える。

今後も水との関わり合いについて制作を通じて問い合わせ続けていきたいと思う。それは単に作品としての「小宇宙」をつくるのではなく、自己の内面への問い合わせや自己を形作る細胞に向けて信号を発するものであつたり、見方をかえれば未知なる宇宙への創造ともいえるだろう。

論よりデュオ。

【DUO】(デュオ) 80色に接するセミナー参加者募集。

今回「色材のテクノロジー」でご紹介した【DUO】はいかがだったでしょうか。色材は、面倒な制約がないほどありがたいもの。水で溶かせる油絵具【DUO】は、表現者の右腕、あるいは黒子となる可能性を秘めた色材です。今回、【DUO】を更によく知っていただくために、論より証拠というわけではありませんが、全80色の塗り見本づくりを中心にセミナーを、東京・大阪の2カ所で行います。ぜひ、ご参加ください。参加費が若干かかりますが、きっとそれを超えた収穫と驚きに接することができると思います。

★参加費: 2,500円
 ([DUO]12色セット・全色塗り見本提供)

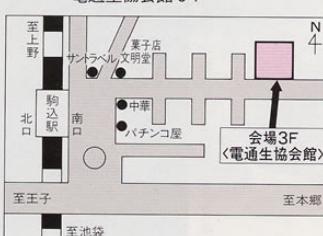
★申込方法: まず電話で希望の会場及びA・Bどちらかの時間をご予約ください。予約の際にナンバーをお知らせしますので、当日受付で用紙にご記入ください。参加費は当日で結構です。

★申込先: 東京地域 豊島区東池袋2-18-4
 ホルベイン工業株式会社
 【デュオ】セミナー係/
 TEL.03-3983-9253
 大阪地域 東大阪市上小阪1-3-20
 ホルベイン工業株式会社
 【デュオ】セミナー係/
 TEL.06-723-1554

※セミナー当日は時間に厳守ください。

東京地区／募集人員・各30名

- 日時: 1994年12月22日(木)
 Aタイム 午後2時～5時
 Bタイム 午後5時～8時
- 会場: JR/山の手線・駒込駅/徒歩5分/
 電通生協会館3F



大阪地区／募集人員・各30名

- 日時: 1994年12月26日(月)
 Aタイム 午後2時～5時
 Bタイム 午後5時～8時
- 会場: 地下鉄/堺筋線・堺筋本町駅/徒歩2分/船場センタービル4号館3F

