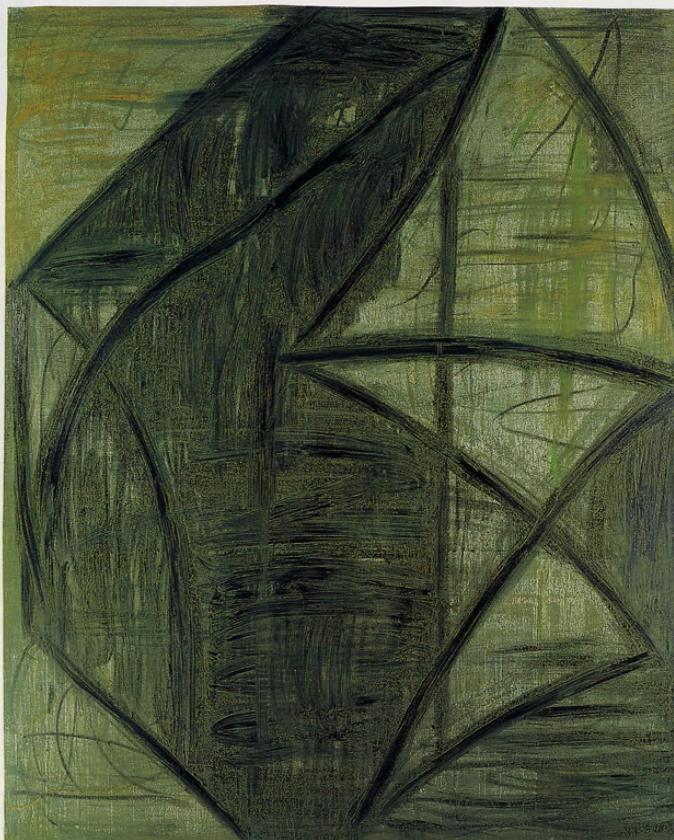


ACRYLART

アクリラート・Vol.25



山部 泰司

〈距離の結晶 D〉227.3×181.8cm キャンバス、油彩 1995年

Giotto, in my interpretation, influences my drawing in such a way that it becomes a purely natural and spontaneous process arising out of a deep level of consciousness that's free of all biases unrelated to the act of drawing. The result is an "autonomous" style of painting with nameless images expressed through colors and figures. These paintings convey totally different impressions when viewed at close range and from a distance, and in their very existence they reflect a natural and complete integrity.

Yasushi Yamabe

自律した絵画。

常に時代や社会との関わりの中から、自らの絵画の捉って立つところを問い合わせてきた。

そして今、絵画は自らにとって「非日常的なものであり、世界の無意味さや闇を再現するためではなく、あくまでもありふれてあるべき崇高な感情確認のための光と空間の生成にある」という。

山部さんを個展会場に訪ねて、絵の在処と向かうところを聞いた。



山部泰司 やまとやすし

1958年、岡山県生まれ。81年、京都市立芸術大学美術学部油絵科卒業。83年、同大学院美術研究科修了。82年、「イエス・アート展」「フジヤマゲイシャ」に参加。また、ギャラリー白を中心とした個展を開催。最近では94年8月の「日本現代美術の断面展」(現代アートギャラリー／ウル)、95年3月の「VOCAL'95」(上野の森美術館)、95年6月19日～24日のギャラリー白における「ペインタリネス展」に出品予定。

関西の80年代。

- 80年の頃はイメージというのを、盛んにおっしゃっていた。イメージ 자체が山部さんの形式というか、代名詞のように思っていた時期があるんです。その頃はシステム絵画というか、オールオーバーというか、それまでの平面絵画の終焉みたいなものがいわれた時期だった。その中で、山部さんはひとつアンチテーゼとして「イメージ絵画」というのを打ち出しているのかなと僕には思えたのですが、どうだったなんですか。

● イメージというよりも、"場"の持っている力に興味があった。それは言葉を代えれば、芸術が持っている特殊性のよつなものだったと言える。その特殊性の頂点にイメージがあるという考え方で制作を続けていた。それ以前には僕はインスタレーションという形式で枠を外した場を試みたり、或いはレリーフや記号的なものをメートル原器とは違う尺度として、"場"の持っている力を探るような作業を行っていた。

● 特殊な場としての絵画というのは、その当時のミニマルの延長線上で絵自体の問題ではなく、空間を含めたものが重要だという意味での特殊な場なのですから。

● そうですね。空間を含めた、作品が存在することによって力を波及している場。世界が区切られてその場で全てが完結するのではなくて、作品が「あつ、存在しているな」ということを認識できる場所の構造というか。

● 70年代の絵画の終焉のようなことを考へると、70年代後半から80年代にかけては作家がテーマを「持たない・持てない時代」というのがあって、その頃の作家は描かれたものを見題にするのではなくて、フレームというか四隅のことを問題として語っていた。空間を語るということも、その延長線上で出てきた問題だった。ところが山部さんの作品というのは、描かれたものが見る人を触発し、誘発するようなイメージが強かった。

● 70年代後半、僕は大学に在籍していて、京都を中心に画廊まわりをしていた。関西というと具体的な印象が強く、非常にパワフルでカラフルなイメージが支配的だけれど、その当時の画廊は決してそうではなかった。70年代はコンセプチュアルで知的な部分が露出した時代で、コンセプチュアリズムの末裔たちが、イメージや概念をすらしながら知的な作品を創っていた。その一方で、作品を創ること自体が無意味であり、個性という言葉が死語化し、もう創るものは何もないという空気が充満していた。そこから逃げ出そうとする作家たち、たぶん僕や僕より少し上の世代は、今一度世界をどう認めるかということに賭け、そこに活路を見いだそうとしていた。世界をどう認識するかといつても、それは物理学や自然科学に頼るの

ではない。作家は非常にパーソナルな側に世界を引き寄せて作品を創っていくしかないと思われた。僕はその頃画廊を巡りながら、そこにアーチストがいれば話を聞いたけれど、その中で共通言語というものを全く見いだせなかつた。僕が作品をつくるのは、サラリーマンや銀行員のような仕事をするためではない。

”中心を創らない“ということ。

- 80年代初めのグループ展「フジヤマゲイシャ」の頃はインスタレーションが中心でしたね。
- ええ。インスタレーションを中心に枠を取り払つたり、重層化させるような作品を創っていた。しかし、差異を創つたり、重層化していく仕事に対する绝望感というのかな何か違うという直感がいつもあった。
- その頃はインスタレーションの作家というのにはまだ少なかつた。関口敦仁とか松井智恵のよう、モノ派の人たちとも、その頃ニューベインティングといわれた西洋の作家たちとも違う視点で、アインデンティティをどうえ、「関係」で見せていくタイプの作家たち

中庭の中

193×91×162 cm キャンバス、油彩 1994年



は結構出ていました。僕も含め、インスタレーションや平面の作家たちが80年代に試みていたことのひとつに、空間の中に何か余分なもの、つまりノイズを取り込むことがあった。しかし、ノイズは存在するモノであって創るモノではない。例えば音はどこにでも溢れおり、文脈は事前にすでに現実を再現することではない。現実と違う品を創ることは、現実を再現することではない。現実と違う決して作家の作為の問題ではない、と考えるようになってきた。作品を創ることは、現実を再現することではない。現実と違うものを作ることだ。

そのためには「図」

が非常に曖昧な時代にあって、敢えて「図」を描き「地」

を描くことが自分の仕事だと考えた。例

えば、白い紙に点を打てばそこに「図」

ができる「地」ができる。それは恣意的な試みに過ぎない。そ

うではなく、不可避的に「地」と「図」

があるような関係を創りたかった。「図」

は描かれた以上「地」

す」とも、配置を変えることもできな

い。「地」と「図」の関係というのは、現実の世界の中では

ちゃんと機能している

システムでありなが

ら誰も見ようどし

ない「隠されたシス

템

です。



大きな緑のジョット 227.3×181.1cm キャンバス、油彩 1995年

- 山部さんの「花のシリーズ」は、80年代の後半ですね。「花のシリーズ」は、今書いた「図」と「地」の関係が不可避的にあるような構造になつてゐる。
- “中心を創らない”というのが80年代前半の僕のテーマだった。でも、中心はずらしてみても無視しても、厳然とお茶を飲んだり観光したりしているわけです（笑い）。中心を創らないというコンセプト

で、中心を描くこと。それはとりもなおさず自分という主体と絵のテーマをリアルなものとして認識していくことだった。「花のシリーズ」はそう言った意図の中から生まれた。作家というのは言語化にくい中心を、そのときの社会とか自分の経験を超えて、より具体化した形象として描く。

●しかし、山部さんの作品の底流にはミニマリストなりコンセプチュアルなアートの流れがある。それを踏まえて、中心を創らないという自分のテーマを出す。

●「イリュージョン」としてのイメージではなくて、もっと即物的というか、具体的に、あたかも看板絵のように描く。構成的に花を置くのではなくて、ボンと置くように花を描く。

●花ほど曖昧なものはないですね。

●花というとエロスとか、美とか象徴的な部分を皆読みとってしまふ。それだけではないだろうと思う。そこにはある種の永遠と刹那、無限大と矮小さが同居している。

●長谷川祐子さんが「アームズ」のパンフレットの中で山部さんの花の作品を、「花のイメージではなく、花の咲きつつある力のイメージ」と言っている。イメージとしての花ではなく、生き物としての花の力と言つたものを僕も山部さんの作品からは受けた。

●花を描いた時期にも、”特殊な場所”としての絵画と言つことをかなり意識していた。例えば日常に対して、祭りの高次のエネルギーが集まつた非日常的な特殊な場所がある。80年代の美術はよりエネルギーを高めていくことで、非日常的な力のある場所を見せてきた。反動的な「ユアース」も含めて、そこには力の中心としての場所＝美術があった。それが僕の作品の中では「図」を描き「地」を描くという作品として表現された。しかし、今それをもう一度中心を持たない”塊としての構造”として創つていく試みを始めた。

ジヨツトの森へ—— 自律した絵画を目指して。

● 70年代、80年代を僕なりに概括してみると70年代には作家は骨格の問題・構造の問題を詰めていた。80年代に入るとミーティングとかニューウェーブ、ポスト・モダンという言葉で言われる美術が現れる。そして、70年代からは常に形式についての認識が甘いと言つて避難される。しかし、表面上の断絶がいくら大きても80年代の試みは70年代を受けている。東京ではモノ派の影響ですね。そして関西で言えば、70年代の概念主義の影響だと僕は思っています。関西では身体の振り戻しとしてコンセプチュアルな表現が起つて、それが石原友明とか森村泰昌とかの活動に通底している。外部から見ていると関西の現代美術はどうすればパワフルだとか、派手だとか言つた印

象が強いけれど、根底ではどの作家もコンセプチュアルなものとの関係の中で自分の作家活動を開始している。そして、70年代へのアンチテーゼとして巨大化とか過剰なもの、エネルギーの一種の過剰な作り方ということが出てきた。80年代が問題にしたのは構造ではなく、構造が社会の中に投げ出されたときどういう作用なり力を受けるか。そして、その受けた力をフィードバックしてきて作品の力としてどう生かすかが問題だった。美術があることによって周囲からフィードバックされてくるものも含めての見え方が重要だった。周囲との関係の中で、作品の構造をどう作り込んでいくかが、実は自分の仕事も含めて80年代の常識だったと考えている。強引に言つてしまえば、"美術があることの場"というのが大きなテーマとしてあって、それによって作品自体の持つている構造の意味が変わってきた。

● 今回の作品「ジョットの森」は今言った70年代、80年代の問題を受けて創られたわけですが、「花のシリーズ」と較べると過剰なものはないを潜め、むしろ静謐といつていいようなものになっています。しかも「花のシリーズ」とは対称的に非常に色が少ない。

● 今回色が少ないので、僕も日本の文化に取り込まれたということかも知れない(笑い)。それは別にして、色が増えると色が見えない。今回は色を見せたかった。花を描いているころはある種の過剰を見せたかったので、色を見せたいのではなかった。だから、いろんな色をどんどん画面の中に放り込んでいった。しかし、今回は色を見せるというか、色が持つているニュアンスを見てもらうためにどんどん色の数を減らしていく。例えは、グリーンの横に赤があれば、誰もグリーンのニュアンスは見ない。対比で見せるのではなくて、色のニュアンスで見せようとした。

● カラーリストという人の絵を見ると、色を色相で見せようと/or、タイプ、フォービズムの画家のように補色関係で色を置いていくタイプ、単一の色をマチエールで見せていくタイプと、おおむね3タイプに分けられるのではないか。今回の作品は、そのどれにも属さないようく思える。緑を置いても、その色を際だてようとするのではなくて、逆にどんどん沈めていく…。

● 外から光を当てられて緑に見える色というよりも、逆に画面の奥から照らし出される緑。画面より前に広がるフォルムではなく、後方の光との関係で成立する色彩と構図を考えているので、沈めてゆく緑、奥に引き込む空間を感じていただけれどうれしい。むしろ、過剰な静謐。

● 素材的・技法的に言えば、エンカウスティックを使つたりテンペラの技法を取り入れたり、むしろ以前より過剰なベクトルが与えられていてる(笑い)。

● 絵画で素材の部分が見えているということとは、非常に重要なことだと思う。素材として見えてくると、絵の色が見えてくる。素材と色が絵の中であたかも両輪のようにお互いに補いあつてある状態

。そこにイリュージョンとしての色ではなく、"絵の色"が現れてくるのではないか。

● 絵の色というのではなく、"絵の色"が現れてくるのではないか。

は、かつては作家の作風的なものが見えないような色だった。今は、作家がどうやって描いたかというプロセスが見えるような色のあり方がむしろ面白くなつた。

● 作家の行為が見えることと、絵の色になることの両立…。絵はオープンな鍊金術だと考へている。閉じた

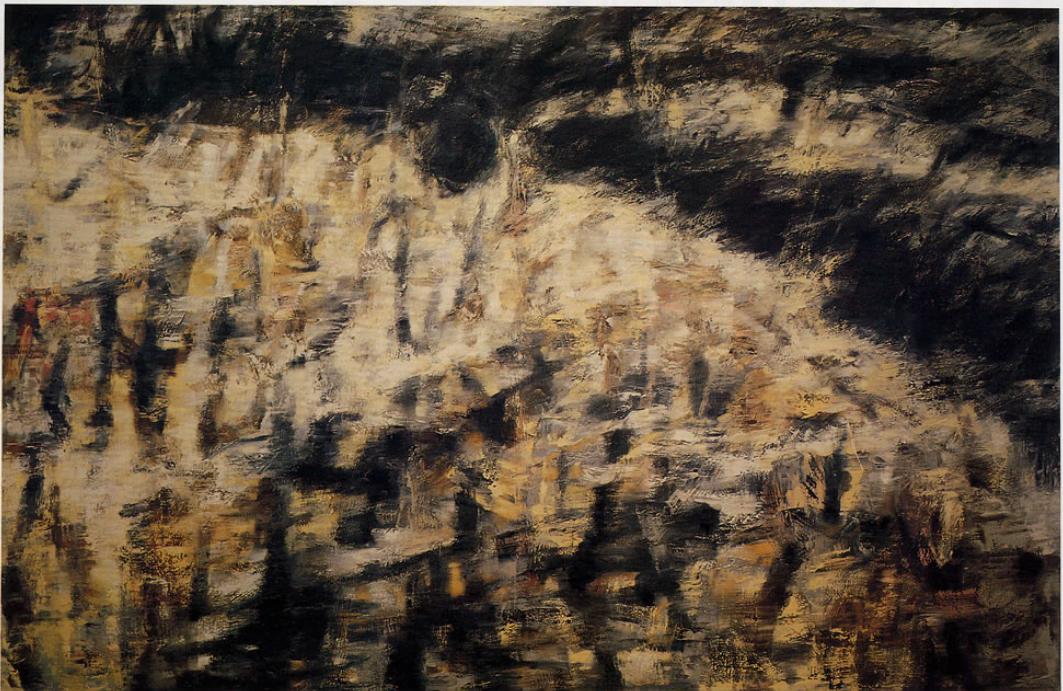
鍊金術では、見る人の心に響かない。油絵具は油絵具、ガッシュはガッシュ、鉛筆は鉛筆なんだけれど、そこにひとりの人間が関わることで、そこに別の油絵具なりガッシュが見えてくる。その結果、絵具本来の色ではない絵の色というのか、全く別の色が現れてくる。それによって、作品なり画面なりが弛緩したものではなく、意味があるものになる。でも、言葉で語ろうとすると意味はいつもそこをすり抜けていつてしまう(笑い)。

● 今回の「ジョットの森」というタイトルですが、どういう意図で付けられたのですか。

● ジョットは13世紀のイタリアに生まれたあのジョットです。それは自分の記憶の中で膨らみ普遍化されたジョットであって、現実の画家ではない。意志的な空間の生成が結晶化することの象徴です。イメージのジョットは僕の意識の中で絵を描くという行為を本来の自律した行為へと導き、絵を描くことの無用のバイアスを取り除いてくれる。それは致し方ないことだけれど、言語化できるものだけが優位に立つ現代の方を絵画を見る」とに対しても当てはめるのは、如何にも貧しい名前ない色やかなち近づいたときに離れたときには全く異質なイメージを与える絵画、存在することで全てが完結するような結晶としての絵画において、自律した絵画"と"原初的なイメージ"が出会う。



〈距離の結晶 A〉227.3×181.8cm キャンバス、油彩 1995年



風景 - 0地 218.2×333.3cm キャンバス、油彩 1993年

絵画の不可能性と可能なるもの。 ——0地からの出発——

大きさも様式も技法もさまざまに異なる作品が、
上下2層に分かれた倉庫の中に展示されている。
長沢さんを新木場・SOKOギャラリーに訪ねて、
宇佐美さんと対談してもらった。
話は長沢さんの自作の背景をめぐって始まり、
さらに現代絵画の主題の根柢と行方まで及んでいった。



風景 - 0地のアップ



■長沢 秀之 (ながさわひでゆき)

1947年、埼玉県に生まれる。72年、武藏野美術大学卒業。79年、かねこ・あーとギャラリー(東京)で初の個展。以来、毎年個展・グループ展に作品を発表している。最近では、89年「色彩とモノクローム」(東京国立近代美術館/京都国立近代美術館)、90年「Art Today 1990」(複製技術時代の芸術復興)(セゾン現代美術館)、91年「色相の詩学」(川崎市市民ギャラリー)、94年「3rd北九州ビエンナーレ(QUINTESSENCE)」(北九州市立美術館)等のグループ展、95年南天子ギャラリー-SOKO(東京)の個展がある。

自作を語る。

宇佐美

展覧会で作品に接すると、技法のことが気になるのは僕ばかりではないと思います。内容はさておき、「これは、どうして描いたんだろう」という描き方に気を奪われます。長沢さんは何か道具に工夫をこらしたり特別のものを使うとかしていますか。

長沢 筆は普通の平筆と丸筆を使って描いています。あとはゴムベラを使っているぐらいですね。ゴムベラを使って絵具を広げたり、逆に形を消したりとかするのに使っています。

宇佐美 ゴムベラって使いこなすのは難しいですね。

長沢 こちらの意図通りに形を作るということができないですね。どうしても、そこには自分でコントロールできない部分ができる。それは筆でも同じなんだけれど、もつと違ったスケールで描こうと思っていることが消されていくてしまうような両義性を持ち込める。

宇佐美 それと今回の大好きな作品が多いけれど、大きさというのも同じようなところがあるのではないか。例えば、自分の腕の中に入ってしまう大きさと、自分のストロークや身体の限界を越えた大きさの画面では、「自由になる・ならない」という先程のゴムベラを使うのと同様の現象が生じてくる。

長沢 小さいサイズだと、その中でどういうふうに絵をつくっていくのかが見える。150号以上になると、わからなくなってくる。ある程

度描き込んで、引いて全体像を眺めて初めて自分でやったことが見えてくるわけだよ。全体像が見えず、画面の前に立って描いているときにはある種の眩暈のようなものを感じますね。それがあるから、大きな絵は面白い。

宇佐美 何をどう描いているのかということは自分である程度は把握しているわけだけれど、大きな絵だとどこかで自分を越えた未知のものが入り込んでくる。絵を描くときの勝負というのは、もしかしたらその「未知」のものをどれだけ呼び込めるかということかも知れないね。

長沢 100号ぐらいが、だいたい人体のサイズですよね。それを越えると、それ以下のものも同様だけれども扱いにくくなってくる。けれど、僕としては100号の方がかえって苦手なんです(笑)。

宇佐美 僕もそうだね。100号のキャンバスといふのは、なぜか自分の身体の中の神経シナプシスとか関節とかが既にそこに埋め込まれていて、蠢いているような感じを受ける。200号とか300号になるとそういうたたかれていた蠢くイメージが消えて、身体のトータリティが回復されてくる。クジラとかイルカは身体全体を使ってコミュニケーションをしているというけれど、それと同じように大きなキャンバスに向かったときというのは、自分の身体全体で画面に反応しているという感じを持つ。身体と作品の大きさの関係を実際に絵を前にして語ると言うことはあまりないわけだけれど、今日は個展会場だしそれをやつてもらえるかな(笑)。

長沢 今回は会場が上下に分かれていることもあって、作品を2つに大きく分けてみたんです。普通なら同じ様式、同じ技法で整えるのですが、今回はそれを無視した。その理由としては、ひとつには個展に展示される作品は自己同一的であることを暗黙の前提にして描かれたり選ばれたりするわけだけれど、本当にそう信じていのかということがあつたんです。展示される作品は、それぞれ違っていてもいいはずですよね。

宇佐美 でも、作品のタイトルは「風景」ということで一貫性を持たせている。

長沢 ええ、タイトルは一貫している。でも、様式と技法、そして個々の内容(表現)は異なる。例えば、この絵は「風景—0地」という題名なんですが、先ず自分の立脚するところがあるのか

無いのかを探る意図で描いた。僕は絵をずっと見てきた中で、人間像を描きたいと何度も思い試みたのだけれど描けなかった。それを探していくと、日本では人間というのは成立しなかつたんだというところへ行き着いたんです。そして、僕なりにその理由を考えいくと、人間像なり人間が誕生したのは戦後のことのよう気がするんですね。世界大戦という未曾有の体験を通して、そこに被害者であると同時に加害者という立場が生じる。その時になって、初めて他者を発見できたのではないかと。そういう「場所」がありうるのでないかと、この絵を描きながら考えた。

(宇佐美著)「エホフやーリキーのロシア・リアリズムの演劇が初めて日本に入ってきたとき、歌舞伎など伝統演劇しか知らない日本人を驚かせた。そこには、生きた間が成長しなかつた」というのを聞いたとき、林達夫が「日本の演劇には人間が描かれていない」と嘆いた言葉思い出した



風景—0地 227.3×181.8cm キャンバス、油彩 1994年

宇佐美 場所というのは架空の一地点であって、現実にある場所ではない?

長沢 それは不在としての死の場所であって、象徴的にいうならば「ヒロシマ」です。勿論、最初から「ヒロシマ」を描こうとしたわけではありません。「風景—0地」を描くことで自分の位置のようなものを確認したかった。それを更に進めていつたらどうなるかというのが「風景—視座」です。この作品には、人間の頭部の形—顔が描かれている。それは肉体というひとつの中所であり、そこからものを見ている。「0地」では、場所の問題が問われ、「視座」では私はここから世界を見ているという「主体」を問題にしている。



風景—網膜のアップ

宇佐美 地は「訓練されていない網膜」のことなんだね。そのせいかしら、訓練された網膜から見ると、何か非常に暴力的な光のあり方のようなものを作らせる感じがする。僕はここに人間らしきもの品から感じる。

長沢 ヴァーチャル・リアリティという言葉がある品から感じる。

かび上がっているよね。

長沢 ええ。しかし、この絵には本当に人間が誕生する可能性があるのかという、ひとつ目のアイロニーも含まれている。僕はここに人間らしきものの姿を描き、同時にそれを消していく作業を行った。僕は強固な人間像を今描くことはできな

い。なぜなら、まだ人間は誕生したばかりなのだから、そうではないんです。描いていく中で、だんだんテーマが明確になっていくんです。テーマは最初からあるわけではない。ある意味では、今語ってきたことは僕が自分の絵に対してもう所から繰り出された物語にすぎないのかも知れない。

僕が絵の説明を試みていくと、あたかも描く前にテーマなり考えがあったように思われるかも知れないけれど、そうではないんです。描いていく中で、だんだんテーマが明確になっていくんです。

僕が絵の説明を試みていくと、あたかも描く前にテーマなり考えがあったように思われるかも知れないけれど、そうではないんです。描いていく中で、だんだんテーマが明確になっていくんです。僕が絵の説明を試みていくと、あたかも描く前に

自意識の誕生の物語のように思える。同時に、話を聞いていて一貫したテーマの中で絵が出来上がっていくとか、絵を描くというプロセスに直に触れたように感じる。長沢さんのイメージを超えて、自分ならこういう絵になるなどいうか、また違った人が描けばどうなるかなといった、終わりのないイメージの誕生劇の中に引き込まれてしまいそうになる。

絵画(視覚)と意味(人間)

宇佐美 僕には長沢さんの4つの絵のテーマは、

自意識の誕生の物語のように思える。同時に、話を聞いていて一貫したテーマの中で絵が出来上がっていくとか、絵を描くというプロセスに直に触れたように感じる。長沢さんのイメージを超えて、自分ならこういう絵になるなどいうか、

また違った人が描けばどうなるかなといった、終わりのないイメージの誕生劇の中に引き込まれてしまいそうになる。

宇佐美 言語学でいう「能記」と「所記」とい

う概念を借りていえば、マチエールというのを例えれば「犬」なら「犬」という所記(概念)を外

宇佐美 我々が一般的に網膜といった場合、「訓練された網膜」というイメージを持つ。光はその上で仕分けられ、脳に引き渡されてイメージを形成して行くんだけど、長沢さんがいつているのが「凶暴な光」にさらされてしまうと、現実を見ることが不可能になってしまう。それをヴァーチャル・リアリティがプロトクトしている。それに対して絵画のあり方は全く逆だと。凶暴な光こそ見なければならない。それは決して、像を結んでひとつ意味をもたない。僕が人間像を描きたいといつているのは、ベーコン的な意味で人間像を描きたいといつているのではないんです。人間の像とか形とかは描かれてしまったら、ものすごく意味を産出する。そうではなくて、そういった人間像から生存的な意味をはぎ取ってしまいたい。はぎ取ったところから見えてくるものこそ、今重要なのではないかと考えている。そして、それをやつた先に見えてくるもの、それが「風景—消滅」なんです。

宇佐美 「消滅」には明らかに人間的な形が、浮

■宇佐美 圭司

宇佐美

「風景—

視座」では私はここから世界を見ているという「主体」を問題にしている。

宇佐美

「風景—

網膜」の作品が生まれた。そこから「風景—網膜」の作品が生まれた。そこから「風景—視座」を問題にしている。

● Hideyuki Nagasawa + Keiji Usami



のに還ってしまうような宿命もまたあるのだと思う。例えはこの間亡くなつたサム・フランシスにしても、光の中に軽々と入つていく時期もあるけれど、すぐまた色の世界に戻つてくる。「それではいけない、敗北だ」というので、色を捨てて再び光の世界を描こうとするその繰り返しをやる。作家は敗北のシーンを繰り返しながら、絵を描いていくしかない。

長沢 その作家が「視座」を見てそこに和紙が貼つてあるのを見て、「こういう物質感のある絵といふのは、昔もあつたんだよ」という。確かに、その通りです。しかし、僕は物質感を持たせるために和紙を貼つたのではない。むしろ絵画性と物質性は対立しないということだけれど、日本の美術史の中では後者のみが強調され、その人もまたひとつ言葉で絵が描けなかつたことを暴露してしまう。

宇佐美 デビュッフェというアンフォルメルの先駆的な作家の事を思い出します。彼は最初、砂を混入したりしてマチエール的な絵画を試みた時代があつたんだけれど、別の絵画的なレベルの作品に進んでいく。晩年には不定形な形を組み立てた構築的な作品も創り出します。彼は今世紀の西洋の作家の中では、異質なレベルの表現を常に定着しようと試みた画家なんですね。だからマチエールを



風景一消滅 391.2×130.4cm キャンバス、油彩 1994年

決して装飾的に扱わず、あるいはマチエールだけの面白さに終わらず、さまざまなレベルでの絵画のあり方を問い合わせてきた。日本のモノ派の作家たちは絵画を能記の問題の方にだけ持つていつて、そこで終わってしまう。それ以上動かない。

ところが絵画のあり方というのは、長沢さんのいつた4つのレベルの話のように、いくつものレベルがそこにある。そこいくつもの裁断ができるという方向に持つていかないと、新しい絵画となるのは生まれないのでない。僕は僕なりに

の通りです。しかし、僕は物質感を持たせるためには和紙を貼つたのではない。むしろ絵画性と物質性は対立しないということだけれど、日本の美術史の中では後者のみが強調され、その人もまたひとつ言葉で絵が描けなかつたことを暴露してしまう。

宇佐美 デビュッフェというアンフォルメルの先駆的な作家の事を思い出します。彼は最初、砂を混入したりしてマチエール的な絵画を試みた時代があつたんだけれど、別の絵画的なレベルの作品に進んでいく。晩年には不定形な形を組み立てた構築的な作品も創り出します。彼は今世紀の西洋の作家の中では、異質なレベルの表現を常に定着しようと試みた画家なんですね。だからマチエールを

ための根柢となるような風景＝場所なわけです。

宇佐美 人間の誕生という言い方には何かしら作家の不遜さのようなものを感じてしまう（笑い）。

長沢 強引かも知れないけれど、僕の問題として

はそういう措定をしなければ人間像を描けなかつた。確かに別に人間像を描かなくても、人間は表現できるわけですが……。今僕がいちばん興味がある画家は、マネとベラスケスなんです。主題と人間像ということを巡つていえば、マネはその主

題を破壊してきたような気がする。彼の作品の中の人間像が描かれていてもその人間は非常に空虚で希薄というか、そこには何もない感じじるんであります。顔の表情なんかは虚ろで、ただ絵のタッチと

して顔が成立しているというか、色彩としてのみ成立している。それはもう人間像とは呼べない。

しかし、絵画としては輝いている。ベラスケスのマルガリータ王女にしても内面は一切描かれていない。つまりこれも一種の主題（人間像）の破壊なのだけれど、画家のタッチはイメージが生成する瞬間、いわばイメージの首根っこを恐ろしいままでに掴んでいる。それによつて、マルガリータとい

う絵画がからうじて成立するわけです。こういったことを僕らがやろうとしても、それは不可能

のようと思われる。なぜなら、日本ではまだ主題が確立したことさえないからです。だから主題と

いうことを考えると、その確立と同時に破壊も一緒にやつてしまわなければならない。そうしなければ、絵画そのものも生まれてくるはずはないと思つ。

宇佐美 ベラスケスの場合には、前史としてルネサンスの人間像ということがあつたわけだね。それは生身の肉体であり、精神であつて、ルネサンスの画家はそれを人間として見事に表現した。それに対して、ベラスケスの時代になると人間の中

に描くべき内面性が抜けてしまつた。

長沢 ええ、その通りだと思います。それにも関わらず、絵画としては豊かなものが出てきた。

絵画は絵画でしかないという、主題の破壊を通じた一種の割り切り方がある。にもかかわらず、人間は何ものかであるわけです。絵画もまた何ものかであるわけです。だから、主題の確立と破壊はほとんど同じことなのです。

方法論をめぐつて。 ——もうひとつの視覚の獲得

宇佐美 「0地」で、ヒロシマ」という場所の

イメージを示したけれど、主題として人間を今一度確立するためには人間性の謳歌といった視点で最早語れない。だから、はいつくばつて語るというか、溺れながら語り始めるしかない。そういう

絵具の発色。

顔色材の代表的なものである無機顔料と有機顔料の特徴と発色について、絵具づくりの立場からレポートします。

●顔色材について。

絵具の発色とは顔色材の発色であり、この顔色材の発色は染料や顔料の光の吸収の結果によるものです。吸収された光の残りの総和が我々の見える色で、物質ごとに吸収する光の波長が異なるために様々な色相の顔色材が存在することになります。

顔色材には古来より染料と顔料が連続と使用され、今日もそれは変わっていません。染料は顔色材の代表的なものですが、水、有機溶剤、油脂などに溶解し、纖維基質に染着する色素のことを指しています。絵具への応用例としては、カラーインキや各種マーカー類にみられる程度で、顔料に比較して応用範囲は限られています。その理由は描画後の染料自体が水や溶剤などの溶解力に弱く、耐光性も低いことがあります。

染料が発色するのは、分子内に発色団（カルボニル基 $C=O$ 、アゾ基 $N=N-$ 、ニトロソ基 NO など）があるためです。それだけでは不十分なので、色を強め、染色性を高めるために助色団（アミン基 NH_2 、水酸基 OH 、スルホン基 SO_3H など）が導入されています。染料を発色団の化学構造で分類すると、アゾ系（赤～黄）、アントラキノン系（赤～黄、青～紫）、インジゴイド系（青～紫）、フタロシアニン系（緑、青、黒）、カルボニル系（茶、黒以外）などとなり、これらが後述する有機顔料の基本となります。

もう一方の顔色材の代表は顔料です。顔料とは、水、有機溶剤、油脂に溶解しない色素で、耐久性も高いという特性をもっています。固着材の展色材で練り合わせれば、簡便に利用できるものとなるので絵具に多く使用されています。一般的に絵具の色というときは、この顔料の色ということになります。

●顔料の種類と特徴。

顔料には無機顔料と有機顔料があります。無機顔料は天然鉱物である鉱石や土の微粉末と、合成した金属化合物の微粉末の2つがあります。天然無機顔料は、日本画の世界で現在も天然岩絵具として幅広く使用され貴重な色として愛用されていますが、洋画の世界では使用の幅は限られています。

洋画における天然無機顔料の使用は、そのほとんどが黄～茶系で占められています。種類としては、オーカー類、シェンナ類、アンバー類、パンダイク茶、緑系としてはテールベルトがあります。一般的には洋画の天然無機顔料は低価格で耐久性にとむため、絵具のベーシックな顔料として使用されています。これら顔料を使用した絵具はカタログに使用顔料として天然～と表示されています。天然無機顔料の特徴は、その組成中の不純物にあります。この不純物が色としての味わい深い微妙な印象を与えます。

しかし、天然無機顔料は将来の供給を考えた場合難しい面が多くあり、いつまでも一定の品質のものを低価格で使い続けられるとは限りません。色相の振れにより絵具づくりの際の大きな問題となっているのも、この天然無機顔料です。

そこで当然、合成無機顔料に大きな比重を置かざるを得ない現実が生じてきます。化学処理が自然界で行われたものが天然無機顔料であり、人為によるものが合成無機顔料です。一般的には天然の方がすぐれているという風評がありますが、化合物の安定性を考えた場合、天然物がよいとは一概には言えません。

合成無機顔料の特徴は、

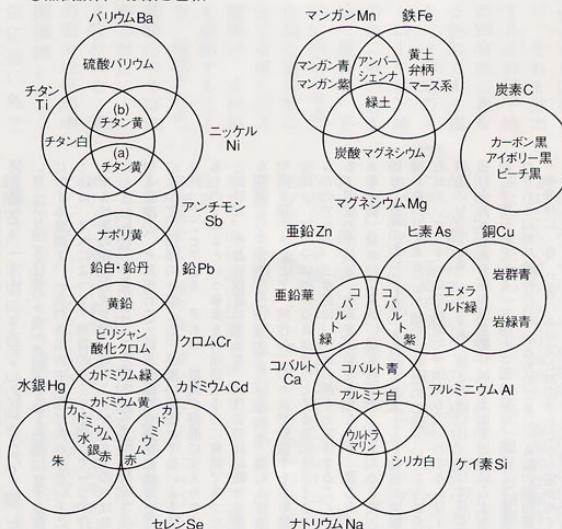
- 安定した品質のものが供給できる
 - 不純物を含まないために、色の冴えは天然物を凌ぐものが多い
- ことです。そして、絵具に使用されている合成無機顔料は一般的に金属名で呼ばれていることが多いので、利用者にも理解しやすくなっています。

●無機顔料の発色。

天然にしあわせにしろ、無機顔料の発色とはどのようなものでしょうか。無機顔料は組成中の金属化合物が光を吸収することにより、発色します。この金属化合物にはいろいろな形態のものがあり、光の吸収も異なるので、発色の仕方は様々です。どの金属が、どのような色を出すのかを示したのが図です。金属によって色相が変化することがわかります。しかし、無機顔料は金属の種類によってのみ色相が異なるのではなく、金属と反応する物質の種類によっても色が変化します。例えば、カドミウムに硫黄が化合すれば黄色だが、セレンが反応すると赤になる——という具合です。そのことを簡単にまとめると、次ぎのようになります。

- (1)酸化物（酸素が化合したもの）：チタン白、アンバー類
- (2)水和物（水が化合したもの）：イエローーオーカー、ビリヤン
- (3)硫化物（硫黄が化合したもの）：カドミウム黄、バーミリオン
- (4)複塗（2種以上の化合物の結合したもの）：ウルトラマリン
- (5)錯塙（錯イオンを含むもの）：プロシア青

●無機顔料の分類と色相



●有機顔料の発色。

顔料としての絵具の、発色の一方を担うものは有機顔料です。有機顔料は炭素と水素を基本とした物質で、その構造は染料とほぼ同じです。異なるのは、染料が可溶性色素であるのに対して、有機顔料は不溶性色素であることです。有機顔料にも天然と合成があります。天然有機顔料は天然無機顔料のように鉱石を粉碎すればすぐに顔料になるというものではありません。天然顔料を抽出し、体質顔料に沈着させる行程が必要で、かなり手間がかかるものです。しかし、出発物質の化合物の形態をそのまま利用するということで、通常は天然有機顔料と呼んでいます。

天然有機顔料で絵具に使用される（或いはされた）ものとしては、ケルメス、ラック、コチニール、マダーのレーキがあり、これらはアリザリン化合物の赤色発色です。他にインジゴイド系のインジゴ（藍）、メラニン系のセビア（茶）などがありますが、いずれも顔料中に不純物として各種成分の混入があり、微妙な味わいのある色を呈しています。

これに対して合成有機顔料は、コールタールやアニリンのような簡単な出発物質から色素を合成したものですが、さまざまな化合物をつくることができ色彩も豊富です。その上、純粋な化合物のために、際立った色彩の絵具をつくることができる大きなメリットです。絵具はこのような多くの顔料の発色によって成り立っています。しかし、個々の発色にはさらに複雑な要因が関わってきます。以下に発色に関するいくつかの事項を列記しておきます。

(a) 顔料粒子の大きさ

大きいと色は深く、細かいと浅い色になる（日本画顔料の場合）。

(b) 展色材の種類

油性のものは色が深く、水性のものは浅い色になる傾向がある。

(c) 展色材の量

油や樹脂の量が多いと色は深く、少なければ浅い色になる。

(d) 体質顔料の種類

アルミナホワイトは透明性が高く深い色になり、炭酸カルシウムの場合はそれに反して不透明で浅くなる。

(e) 体質顔料の量

体質顔料が少なければ色濃度は濃く、多ければ低い。

ACRYLART TREND

3つ或いは4つに分解されたパーツは壁に掛けられることによって、それまで隠されていた絵画の全体像を「見る」見えない関係の中から浮かび上がらせる。



柏木 弘

隠された絵画。



Untitled 161×244×4.5cm 合板、綿布、アクリル絵具 1994年



制作ノート から
（多摩美術大学研究紀要 第5号 1990年）

画面に描かれている他の線形とほぼ同質の形に切り取ら
れた空虚の部分は、最初の段階で設定された三分の意
図を試みた。一つは、「ディブリック・ターリング・シック」、ある
いは、「シリーズ作品の一点・点のダブル・ロー」間に生ずる隙間
に対する意識を、一点の作品の中に取り入れるということ
である。それによって、画面の表現形式を、複数の作品
とするものの表現形式を、複数の作品とするのではなく
かと思われたのである。「一番目は、切り取った三つの線
形＝空虚の、それそれの一端を画面から突き出させること
によって、画面の一部とも、画面の延長とともにいる空間
を作ったのである。それは、画面が壁面に支えられていて
いたのであること、その事実を再確認するのに有効であった
と同時に、作品の設置の方法を、制作の初期段階から重要な
な問題として考えさせたのである。すなはち、線形＝空虚の
空間を用いることで、制作のプロセスや輪廻面をも含む絵画
空間を、より全体的に捉え直そうとする意図を示すうつと試
みた。図版の作品は、それを正面から見ると、最も近くに
あるA面、次ぎに、溝状に掘られたよう見えるB面（美
際は、A面の形に切り取った合板を基本となる輪廻の合板に
張り合わせてある）と、線形＝空虚のC面といふふつに分け
られていて、それは三段階の構成で、最も遠いわゆるリリーフ
構造になつていて。それぞれの厚さの違いは、15ミリほどで、
張り合わせられた合板の浮き彫りの状態を、包み込むように
綿布で覆われている。B面とC面の形は、画面に下地塗り
がされる以前に決定されているものであり、A面の線形群が
一番の後に、平面の面にあり方を描き重ねながら描かれてい
るのである。單一な平面に線形を描き重ねた場合、不透明
の絵具を用いるなど、最後に描いた線形が他の線形を分断し
全体に覆い被さるという法則が生じ、物理的にも視覚的に

それによって、眼指の方向
を前後させ、作品に現れる
形態の性質を中性化させよ
うと試みたのである。

● シュボール／ シユルニアスとの出会い。

ここで、制作のプロセスについて具体的に触れてみたい。

大学では染色デザインを専攻していた。日本の伝統的な型染とか、ローケツ染めをカリキュラムの中でやしながら、一方で作家の李禹煥先生の授業の影響を受けた。布切れを銷びさせるとか戯戯のよくなことをやつたり、テキスタイルのパターン・デザインの繰り返しや型染めの紋様とミニマルアートの反復との関連を議論したりしていた。そんな中で、シュボール／シユルニアスの作家たちの作品を写真を通して知った。

当時、私のやっていたことの類似性を強く感じ、その作品と作家に会いたくて80年にフランスに留学した。当時パリでは新表現主義が台頭しつつあり、シュボール／シユルニアスはほとんど問題とされていなかつたが、可能なかぎりさまざまな資料調べて、作家クロード・ヴィアラの制作の方法をテーマに卒業論文を書いた。その理念を私なりに解釈すれば、60年後半から70年代にかけてヨーロッパに入ってきた戦後アメリカ美術の刺激を受けて、制作を物質的なレベルに一回押し戻すことで、絵画の中の抑圧されたものの回帰を目指す試みであったといえる。それはモノ派やミニマリストとも近く、還元主義的な運動だった。

私は油絵出身ではないこともあって、順序の組み替えとか形の決定に何か前提がないと描けないということがなかつた。逆に、その前提の前の段階に描くという行為を設定してスタートさせるような、絵を描く営為 자체の組み替えを試みたかった。

● ストロークと色が作る地と図。

私の作品の特徴を簡単に言うと画面に切れ込み（空虚な部分・切り取られた部分）があつて、それの切れ込みと同じ形の溝のよくな直線が残された部分に設定されているといえる。しかし、実際の特徴は、無数のストロークが重なり合つた状態が基本となつて、その重なり合いが意図せぬ形態を作り、その状態を見ることで、次の制作の身振りを決定してゆくことがあると思う。

切り込みや溝の形は、画面に段階を与えるため、便宜的に描かれたストロークの形を簡略化したものにすぎない。

(1)まず、土台となる2枚の合板（厚さ3cmのものと1.5cmのものを2枚重ねて、1.5cmの板を手前に置く）の表面に直接、チャコールヘンで基本となる無数のストロークを描く。

(2)線の重なり合いが作り出される様々な形の中から、任意に形を選び取り、その部分を（2枚の合板を仮重ねした状態で）ジグソーで切断する。

(3)さらに、作品全体の大きさとの関係から決定した幅の切り込みを入れる箇所を決めて、同じく切断する。それが、私の作品でいう、いわゆる空虚な部分である。その切り込み同士が重なつた場合、画面は切り放され、自由とバーツに分かれる。

(4)次に、画面に段階を設ける箇所を決め、板だけを切る。

(5)溝となる部分が欠け落ちた15cmの合板を正しく位置に乗せ、接着剤で固定する。

(6)合板の塊の表面と側面を木綿のキャンバスで糊付けしながら包み込む。

(7)キャンバス地の見える箇所を下地材のジエソの上に赤、青、黄の3原色を順番をかえて塗り重ねて、個有色を作つた。

3原色を下地の上に塗り込む段階で、赤、青、



Untitled
1994年
123×110×4.5cm 合板、綿布、アクリル絵具

黄の組み合わせは6通りある。今回試みたのは、3点の作品を創っていく上でこのルールを応用することだつた。3点の連作は、ひとつひとつが左右に別れていて、それをジョイントする構造をもつてゐる。6つの矩形が、2枚ずつ横に連結される。3点の作品を並列関係に置き、作品ごとに塗る色の順番を変えて全面に塗り込む。個有色の下地ができると、次は画面の最も手前の面に筆と絵具を使って再び無数のストロークを描く。筆によるストロークの重なり合いから、画面に対応する線の繋がりを選びとり、それを抽出するために下地の個有色と異なる色彩で太く描き、その他のストロークは下地に同化させる。

全体からバーツへ、バーツから隠された矩形の絵画へ。

私の作品は基本的に真白の壁に掛けることを前提にしている。したがつて、真っ白なベンキの塗られた壁面との兼ね合いで、色を少し落としている。そこには雲霧気をつくるとか色褪せた感じをだすとかそういう意図ではなく、あくまで展示されたときの壁との関係で成立する作品であることを目指している。

● パーツからバーツへ、

画面の中では色彩の対比によつて行われる。溝の部分はその中間領域として、白に近い色で色々乱雑に塗つてある。書道のようだとよくいわれるが、抽出された線はすべて基本となるストロークをガイドとして、基本線を忠実にそのままに描いたものであり、文字としての意味はない。ある部分だけを抽出するように描いていたり、別の色を置いたりするようなことをしていく。

油絵具では絵具の強い隠蔽力によって、重ねて描いたかった。それは、ジグソーパズルに似ている。個々のバーツは明確な意志を持つて、あるべきたつた一つの全体のために再組織化されることを求めていた。そして、作品を見る人は矩形の一部が欠け落ちているということに気付くことで、逆に視覚的に見えない矩形の絵画を意識して、そこに二重の絵画の輪郭のようなものを再現させる。

以上の作品の土台が完成する。以前は白色の下地で土台を完成させていたが、最近は下地に個有色を使うようになつた。特に今回は、ジエソの上に赤、青、黄の3原色を順番をかえて塗り重ねて、個有色を作つた。特に今回は、ジエソの上に赤、青、黄とか黄、赤、青の順番で薄い色の層を塗つていとも、ジエソの白が一样に視覚的に戻つてくる。

COLOURING

色彩について

作家は絵を描きながら、常に色彩と対峙している。

世代と志向を異にする作家8名に、色彩について自由に語ってもらった。



“蘇生するものI” 218.5×275cm 和紙、油彩、アクリル絵具 1993年（写真提供：村松画廊）



「色をおく」ことの論理的行為

藤江 民

時折版画を自分自身で制作する。というより、絵画を本格的に制作・発表するようになるよりも以前は版画の制作にのめりっていた。「色」について書くとなると私の場合版画の制作のことから書くほうが取りかかりやすい。版画といつても技法は様々あるが、リトグラフと銅版画については、プレス機を持つてるので今でも自分で製版・刷りまでやることもある。シルクスクリーンはその技術を私は持っていないので、版への描画だけをしてあとは工房へ向いて刷師に作業を任せる。リトグラフやシルクスクリーンの多色刷り印刷の時は、その色を決定する時がかなり緊張する時で、なかなか決まらないことがある。色を決めインクを練りローラーに色を巻きつけてさあ一枚刷つてみる。

思っていたのと違うと再度色を練り直す。すでに刷り終わっている色とも大いに関連するし、これから上に刷り重なる色も考慮にいれる必要がある。そしてほんのわずかな彩度や色味の違いがはつきり作品の印象をかえてしまう。他の版画の色との関係においても版数を少なくすればするほど、色同士の間に「物理的」と言いたい

いくらいの絡みが生まれ非常に面白いし、又敏感にならざるを得ない。本刷りとなると、どんどん枚数が刷られるにつれて部屋中にその色が満ちていく。これはなかなかに心地良いものである。ただ、このことが原因かどうかはわからぬが、私は絵画の場合もそれぞれの色を濁らせたくないという考えを抱きすぎたようだ。一つの色は物理的存在以外のなにものでもなく、その色 자체はいかなる意味も有しないわけであるから、どんな色であってもそれ自体の持つ輝きのようなものを気にしてきた。だから、画面のなかで時に反発を生じてきたかもしれない。これからはもっと肩の力を抜いてとりくんでみるかと思うこの頃である。

キャンバスに色をおいていくという意味でいわゆる「描く」という場合、それこそ様々な絵画制作法はあるが、色を選ぶ時も画面に色を置く時も直接的であり、やり直しも又直接的に可能である。それに比べ版画の場合、思つた色をすぐに置いてみることが出来ないことや無制限には色は使えないという「制約」を強いられる。又、刷つてみないとわからない点ややり直しの大変さ、刷りといふのは結構面倒な作業である。又、リトグラフのインクで言えばその色数はエルナ製でも20数色、日本製では白黒いれて10色程しかない。これらにメチウムを加えて自分で調合して思う色を作る。版画を制作する一方で絵画制作に移行はじめたころ、版画の刷りの場合はほとんど三原色を混合して色を作っていたのに比べ、油絵具とアクリル絵具の色数の豊富さには本当に驚いた。私は今、油絵具もアクリル絵具もつかうが、決まって使う色というのはそんなないので、だいたい40から50色をそろえておいて、ちょっとした色味の違いをきめたいと思っている。

版画という作業としての面倒さと、一つの決定した色を刷るためにいくつかの工程が作動し、刷っている最中の手休め出来ない緊張の時間は、「二つの色をおく」ということが一つの明快な、段階を区切る大きな「行為」であること、を思い知らてくれた。「色をおく」ということの論理性と行為性を、私は見つけた。このことは、私が絵画の制作にあたる場合にとても重要な影響をおどしているかも知れない、絵画に移行してしばらくしてから思ったものである。



COLOURING-2

色彩の魅力

佐竹 英一

色彩は、絵画を豊かにする最大の要素である。自然界において、色彩は私たちの目にいち早く到達し、私たちの感情に答えるを要求する。私たちは色彩に対して、何らかのイメージを持つ。例えば、赤は、血や火などを想起させるし、そして暖かさを感じさせることも、青からは空や海を、また涼しさを感じさせることもある。色彩は私たちのそれぞれの経験がもつ「もの」のイメージとそのイメージが想起する感情とを交差させるのである。絵画にとって、フォルムと同時に色彩が重要なのは、このイメージを色彩が想起させることができるのである。自然界に存在するものは全て、光を反射し、私たちに色彩の信号を送り続けていく。その色彩の信号の渦の中にどっぷりと私たちは漬かっているわけであるが、この自然界に不快感を感じる人は、稀であろう。自然界には自然界的の「調和」が成立している。絵画における色彩が織り成す造りだされた調和は、自然の調和のように大きな合意を観賞者から得られるわけではない。制作者の感情と他者の感情が必ずしも同一ではないがためであり、ここに絵画における色彩の困難さの要因がある。名画といわれる作品がフルムや色彩の点において多くの人を引き付ける理由は、自然のもつこの調和を画面上で勝ち得ているからだと言えよう。

制作する者にとって、色彩は神秘である。画面の上で、追いかけても追いかけてもその調和の取れた姿は、なかなか表してはくれない。画家は描き続ける中で、自分なりの色彩の調和をなんとか発見してゆくのである。目的寄港地を持たずに航海に出た舟にもたとえられよう。舟は遭難を避け、必ずどこかしらの港にいざれ停泊しなければならない。これが作品の仮の完成である。画家がキャラ

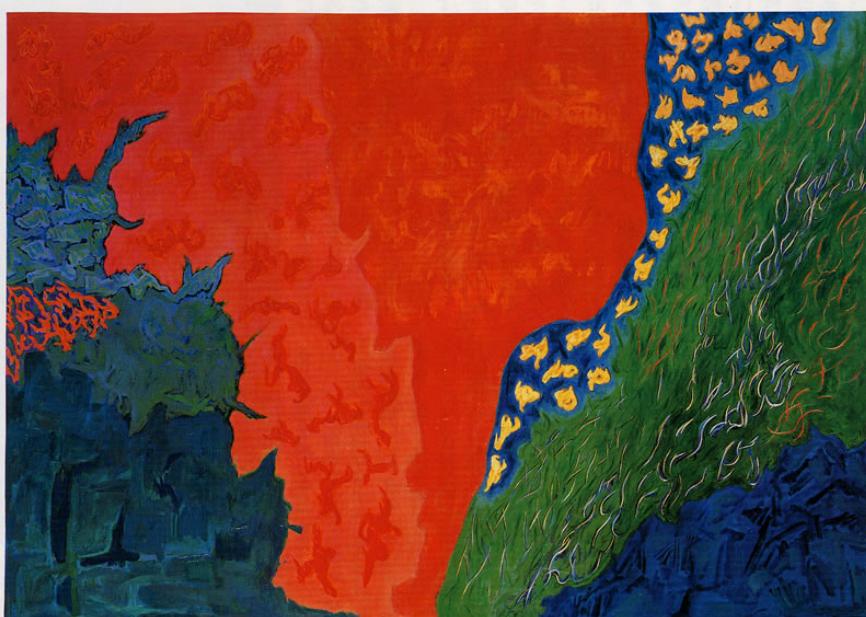
ンバスに最初の絵具を置き始めてから完成と納得するまでの間、まさしくそれは航海である。シルバーホワイトをベースにしたファンデーションをキャンバスに施し、じっくり乾かすといよいよ帆を張り出航。パレットで絵具が選び出され、キャンバスに置かれてゆく。白いキャンバスの上の航海は出航当ときわめて軽快だが、しかしながら、すぐに座礁し、航海の行く手に不安を帯び始める。羅針盤の針は何も語らず、これまでの航海の経験に頼らざるを得ない。やつとのことで港にたどり着くのだが、その港が目的に適った港であつたかどうかは、だれにも計り知ることはできない。そして、また次の停泊地を求め航海にする。

一九七九年、夏、一つの航路に私は、出会った。神奈川県立近代美術館にエルミタージュ美術館から印象派以降の絵画が運びこまれた。当時、私は友人と共同で鎌倉に小さな版画工房構え、そこを制作の拠点にしていた。その日、美術館まで工房からいつものようにゆっくりと散歩を楽しみ、特に期待感を抱かずに、そつと入館した。多くの優れた作品に混じり、ひときわ目立つ一点は、私が釘付けにした。マチスの「赤の調和」である。

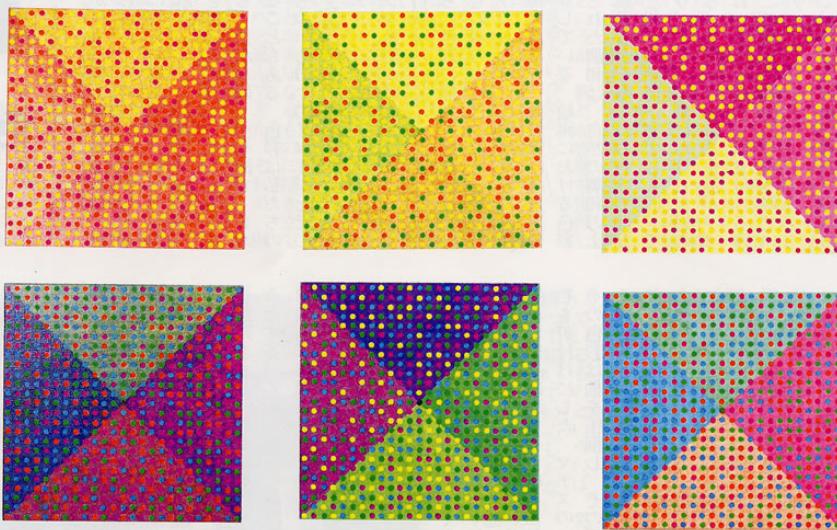
その色彩は、他を圧倒し、その部屋全体を赤く染めるほどだった。開館時に入場したが、いつしか閉館を告げる時刻が訪れていた。「赤の調和」が時間を止めていたのである。色彩のもつ大きな影響力にショックを受けた忘れ得ぬ一点である。

色彩は、色彩そのものは、絵画の中では成立しない。調和のとれた形に支えられた時、初めて絵画を豊かにする。マチスにおける色と形の完成は、晩年の切り紙絵に語られている。絵画という土壤の上で、新しく何ができるか、常に、画家ならだれしも試みるが、もう新しい発見につきあたることなど、もしかするとないのかもしれない。しかし、タブローは生き続ける。

多くの手段、メディアが次々と開拓される時代にあって、メールを送るツールと同様、メールのメッセージ 자체が重要なのだから。



大地の歌 162×227.3cm キャンバス、油彩 1992年



エリア（回転T-1・2・3・4・5・6）各30×30cm キャンバス、アクリル絵具 1995年 (phot by 今福 克)



COLOURING-3

もっと中性的な色を— 画家のパレット

松本 昊

美術館の展示室で、著名な画家のパレットを見る機会があった。絵具がこびりつき、層をなしていって、素材の木の部分が殆ど見えないものや、拭き込み、歳月をへて底光りのしているもの、主色10色程を扇状に配したもの等、何れも絵具を調合し、自家菜籠中のものとすべく奮闘した画家の姿を彷彿とさせるものばかりだった。カラーリストと称せられる画家達は、こう云う中から生まれたのだろう。

翻つて私のパレットはと云え、25才頃迄は使っていた記憶はあるのだが、どこにいつしまったのか、現在使用しているものは、ずっと以前に市販されていたキャンバス代用のスケッチ板（6号）の板2枚を油彩画のパレットにしたり、版画の油性インキの練り板として使つたりしている。アクリル絵具や、水性のものの場合は、絵具皿や安定性のあるガラス食器を使つていて。もし、画家のパレットとして、これらのものを見せたとして、そこからは私の制作する作品の何物も浮かび上がつては来ないのでないかと思う。そこで、私のパレットは何かと問われると、作品「エリア（赤味・青味・黄味）」（86年）がそれに当たるのではないかと考える。

これは、赤、青、黄（カラー印刷のマゼンタ、シアン、イエローに近い）の水溶性色鉛筆の、各色組合せによるもので、方形の画面を四分割の正方形に区切り、塗り分け、24通りのパターンで完了するカラーチャートのような作品（各13.5cm×13.5cm）であるが、この24通りを文章で表すと煩雑で判りにくいものになる。しかし、現物（作品）を見せれば一目瞭然というわけのものでもなく、

仕組みの解説と、作者の制作基盤の理解の上に立って了解される代物で、これは文章や实物よりもしろ記号化した方が良いものかも知れない。因みに以下24通りを、青C、赤M、黄Yで表示してみると、

YC MC	C M	M YC
YC M	M C	Y YC
YC M	M C	Y YC
YC M	M C	Y YC
YC M	M C	Y YC
YC M	M C	Y YC
YC M	M C	Y YC
YC M	M C	Y YC
YC M	M C	Y YC
YC M	M C	Y YC
YC M	M C	Y YC
YC M	M C	Y YC
YC M	M C	Y YC
YC M	M C	Y YC
YC M	M C	Y YC
YC M	M C	Y YC
YC M	M C	Y YC
YC M	M C	Y YC
YC M	M C	Y YC
YC M	M C	Y YC
YC M	M C	Y YC
YC M	M C	Y YC

と云う具合になり、カラー印刷の基礎的な体験があれば、読み取りは容易で、全体をイメージ化することも可能である。これをパレットとして位置づける姿勢から作品の方向も又見えてくるのではないかと思うのだ。

色材全部を使い切る

70年代の終わり頃から80年代中頃迄の「配色順列」のシリーズでは、色材全色を使うと云う制作が続いた。例えば、78年制作の「293色の順列（横・往復）」では、オイルパステル293色を並べ、横58個×縦58個（全部で3364個）の小円の中に、それを順列を崩さず順に埋め、それを繰り返すことで、自然に模様の様なものが見えてくると云う、織物を織る様なやりかたで制作していく。カラーリング、顔料など、あらゆる色材で、その都度色数を限定し「順列」と「重なり」の連作を続けた。そこには、行為性と共に「どの色も平等」と云うダイナミズムを根底にした様なところもあつたが、「色」そのもの、「色材」そのものを問い合わせることで、「色」 자체が表現として自立出来ると信じたからで、その後に続く「併置」のシリーズでも、全色分けへだてなく、ネガティヴな状態で使いきっている。

最近は、蛍光カラーとメタルカラーと云う様な色材を多用する様になつてきているが、これは、より中性的な色を求めてのことと、全色を混色なしに使うと云うこと、カラーリスト（従来の）と云うよりは、意識はモノクローム（灰色）の方に近く、そのことは、70年代に、黒色で、網点に分離した「風景」を描いていた頃も含めて、方法や、対象となるものの選択の違いはあっても、意識は到底していると考えている。



「光が暗闇に近づいてくる」 194×259cm キャンバス、油彩 1993年



COLOURING-4 題 無 馬越 陽子

森羅万象色のないものはなくその色彩は形でもある。内部から突きあげてくるものを凝視しこれを定着することを生きる核として実証することにござわり、走りつづけ久しい時が流れた。神と悪魔、光と闇の混沌と存在するこの世ならぬ世界はどこまでも深い淵をのぞかせ、また天は遙かに高く想像を絶する。人間もそのような存在である。決して絵で表現し盡くせぬ世界を私は目指してしまった。画面は生き方の全てを没入させなければ生きてこない。ともすると分裂しそうになる私の実存を統一し混沌を調和に導き、絶え間ない死から復活し全てを肯定して生きる方向に主舵（おもかじ）を取ることが私にとっての制作である。画面上の全ての色彩はこれらの思いと深く関わっている。

人は光がなければ生きられない。私にとって色は光である。必要な色がなくなりかかるとまるでモルヒネがきれかかった麻薬中毒患者のように落ち着かなくなったりまらなく不安に襲われるのも私の生きるために酸素がおびやかされるからである。眞白なキャンバスに色を塗りはじめる。砂漠のように乾いた心に生命（いのち）の水が注がれ、酸素が体中の血液を新鮮にはじめる。

赤が青を呼び青が黄色を喚起して物質としての絵具の色が自ら思考しはじめる。地下水を汲み上げるように色が次の色を呼ぶ。私の中から解き放たれた色が無意識の領域にまで拡がる内奥の世界を捕え、ひっぱり出し私の念する宇宙を定着させ客体として現実に出現させる手段となるのだ。しかしこれは簡単なことではない。一つの宇宙の表現のための何百回とない試行錯誤がある。時にはそれがすんなり生まれることもあるが、私が使用している色は五〇色を下らない。だが同じホワイトでもルフランのジンクホワイトとセヌ

リエのホワイトでは前者は腰が強くねばりがあるのであったかも豊かな海のようにたっぷり塗りたくなるのに対して、後者は、切れ味が良く鋭く脳神経に食い込んでくる。それ故、か細い立ち上がりの線をひく時は内部世界と外界が一直線につながる安堵感を得ることができる。そんなわけで練りの度合、色のニュアンスにより同じ名称の色彩でも種類を用いている。ホワイトは大量に必要である。ルフランのカドイエロー、ニュートンのシナバーグリーン、ウルトラ、カドスカーレット、ホルベインのインジゴ、カドレッドマールーン等並列すれば限りがないが自分の色彩を作りたい欲求のため絵具に岩絵具の例えれば天然の群緑や金茶を混ぜこむこともある。キャンバスに置く前に毎日練る色もある。セヌリエの油分の多いパステルもかかせない。溶き油は最小限にしか使わない。色彩はまた私にとり象徴である。黒は悲痛、死、沈静、青は瞑想、神秘、赤は情熱、黄色は生命の輝やき、大地、というよう。しかし色は必ずマチエールを伴つてそれぞれの言語を発するものだ。例えばむらのある青、べつたりした塗りの青、ごくうすく塗られた青、赤の上に何回も塗り重さね赤をにじませてとき出された青等、これ等が全ての色相の数だけあるとするどとのような色数になるか計り知れない。それらが一つの宇宙表現の生かし合いとして適切な量と位置を画面に得るに至るには、画面がある時私の理性を越えてそれ自身本能的に動くことがある。この現象がおこつてくるまでは画面の色は立ち上がつて来ない。画面の奥から立ち昇る空気が湧き出するまでの位の時を費やすだろうか。心身共に磨り減る思いがある。これ等マチエールを持った色彩がひび割れや剥脱の悲惨にあわぬよう、けずりまた塗り重ねる。絵肌が雲母のようにきらめきだし奥から声が聞こえだすまで。私の生の終わつたあとも変色せず無事に生き続けることを祈りながら。

色彩が私にとって光である以上、真黒な画面でも底に光を湛えた色でありたい、それを終始目指している。画面が自然に熟しシンフォニーを奏ではじめ私から離れて自立した存在として血脉を打ち呼吸はじめた瞬間、私の魂は漸く解き放たれ、心から安らぐのである。

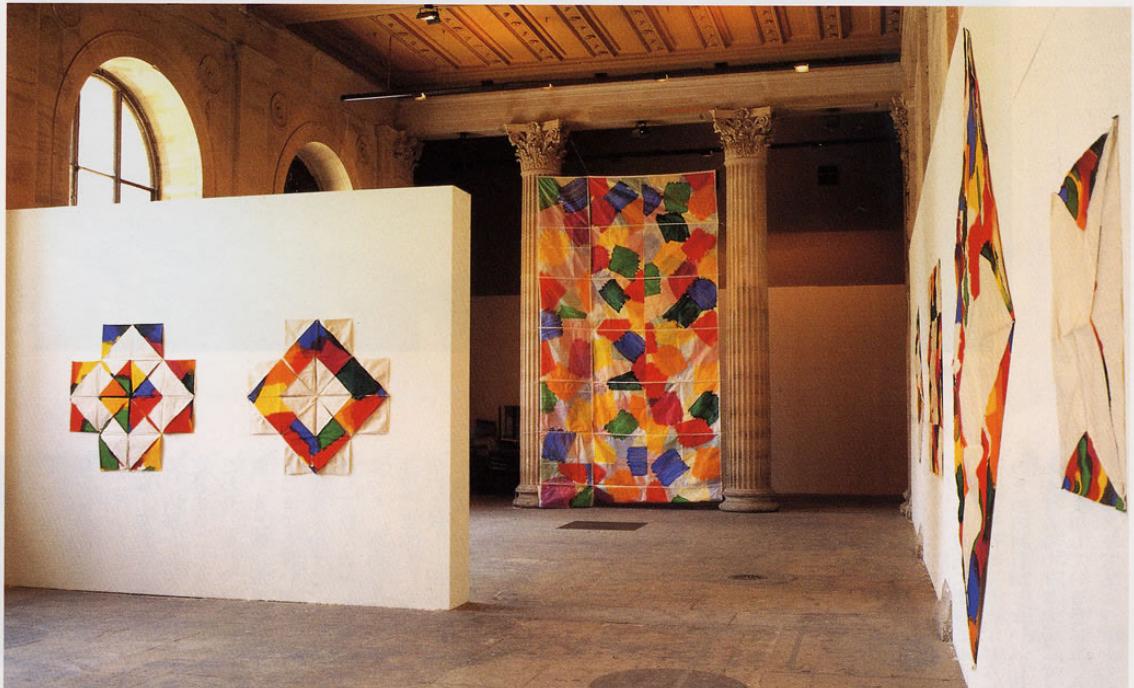
りエのホワイトでは前者は腰が強くねばりがあるのであったかも豊かな海のようにたっぷり塗りたくなるのに対して、後者は、切れ味が良く鋭く脳神経に食い込んでくる。それ故、か細い立ち上がりの線をひく時は内部世界と外界が一直線につながる安堵感を得ることができる。そんなわけで練りの度合、色のニュアンスにより同じ名称の色彩でも種類を用いている。ホワイトは大量に必要である。ルフランのカドイエロー、ニュートンのシナバーグリーン、ウルトラ、カドスカーレット、ホルベインのインジゴ、カドレッドマールーン等並列すれば限りがないが自分の色彩を作りたい欲求のため絵具に岩絵具の例えれば天然の群緑や金茶を混ぜこむこともある。キャンバスに置く前に毎日練る色もある。セヌリエの油分の多いパステルもかかせない。溶き油は最小限にしか使わない。色彩はまた私にとり象徴である。黒は悲痛、死、沈静、青は瞑想、神秘、赤は情熱、黄色は生命の輝やき、大地、というよう。しかし色は必ずマチエールを伴つてそれぞれの言語を発するものだ。例えばむらのある青、べつたりした塗りの青、ごくうすく塗られた青、赤の上に何回も塗り重さね赤をにじませてとき出された青等、これ等が全ての色相の数だけあるとするどとのような色数になるか計り知れない。それらが一つの宇宙表現の生かし合いとして適切な量と位置を画面に得るに至るには、画面がある時私の理性を越えてそれ自身本能的に動くことがある。この現象がおこつてくるまでは画面の色は立ち上がりつて来ない。画面の奥から立ち昇る空気が湧き出するまでの位の時を費やすだろうか。心身共に磨り減る思いがある。これ等マチエールを持った色彩がひび割れや剥脱の悲惨にあわぬよう、けずりまた塗り重ねる。絵肌が雲母のようにきらめきだし奥から声が聞こえだすまで。私の生の終わつたあとも変色せず無事に生き続けることを祈りながら。

色彩が私にとって光である以上、真黒な画面でも底に光を湛えた色でありたい、それを終始目指している。画面が自然に熟しシンフォニーを奏ではじめ私から離れて自立した存在として血脉を打ち呼吸はじめた瞬間、私の魂は漸く解き放たれ、心から安らぐのである。



COLOURING-5

無題 井川 惺亮



"Peinture" 奥の作品は天地約8m、手前2点は2.4mの正方形の布を折り込んだ作品 アクリル絵具、綿布、紙 1993年

作夏、ハラミューージアムアーティクの「アートは楽しむ」における公開制作では、このアーティク裏に広がる放牧場の牧柵、約250本を水洗いした後で着彩を行った。色付いた牧柵を見た人が「普段はただの牧柵が着彩すればただの牧柵でなくなりますね」といった。

僕の使用する色は、チューブから出たそのままを使う。いわゆる原色である。「いつも原色ばかりで飽かないのか」とか、「井川の色はマンネリだから、そろそろ自分の色を作り上げないとオリジナリティなものにならんよ」とか、忠告してくれた。だから僕はいつも初心に戻って初めて油絵を描き始めた頃を思い出すようにしている。小学校3年生の時だった。難聴の僕に勇気を与えてやるうと父親が油絵具の一枚を買ってくれた。その頃、「わしは絵かきになる」と友人に伝えると皆から「あいつは馬鹿だ」といわれ悲しい思いをした。今この歳になつてもその孤独感は忘れられない。

「どうしてこの色を使うの?」「どうしてて、色だもの!」子どもの対話を前にして僕は教えられる。マルセイユ美術学校時代(1975-79)は、とにかく角、自作に使う色や形について論理的に述べることをいつも迫まられた。僕はフランス語が全く上達しなかつたので、むしろそのその方が大変だった。けれど、絵かきは作品が何よりも自己を離弁に語ると信じていた。当時、美校内は机上で制作する学生が多く、俗にいう「Drawing」が絵画の主流で、彫刻では「行為の痕跡」とそのコンセプト」だったり、「博物館的標本」などが目立つ

ていた。このようなかで、本来の僕の色を思い切り画面に塗りつぶしていく。

ところで、本来の僕の色について述べることにす

と決意した時の最初のモチーフが絵具の成分であることは、やがて、理屈なく大学受験のデッサン(木炭画)を習い、正に測量(風水)師になり切ること

る。絵具が石や土から成り立つ、伝統油絵が絵具の被膜で構成されていたことを

知った時、驚いた。

僕は小

3の頃から風景画として隣

の島全体が石

灰岩でできて

おり、この石

山や土砂をモ

チーフに油絵

にした。僕の

好きな朱色は、

赤土に直面ば

かりして、ま

た、夕陽に映

えた石山と海

への反射を、

絵かきになる

学校時代の友人が帰国展を見て「小学校時代の色と少しも変わってないね」といった。ふと、大三島の大山祇神社参拝の時、見学した国宝の鎧、

かぶと、刀などに付いている装飾品を懐しく思

い出した。

最後に一言、黒を使うと絵を作ることになるので

決して使わないようにしている。

最初の個展は帰国した時で、25年ぶりに再会の小

特に好んだか

らである。そ

れにしても、

絵かきになる

学校時代の友人が帰国展を見て「小学校時代の色

と少しも変わってないね」といった。ふと、大三

島の大山祇神社参拝の時、見学した国宝の鎧、

かぶと、刀などに付いている装飾品を懐しく思

い出した。

最後に一言、黒を使うと絵を作ることになるので

決して使わないようにしている。

同時に、デッサンとは単なるドゥロイング以上の巾のある、色を持つた面の集積であると感動しながら、「絵画空間」を認識し、素材的にも即席で描けるので集中もし、描く喜びを感じた。その点、油絵は重層化される素材であり、時間的にも感情的にも、文字通り、制して作る「制作」であるため、僕にとって奥の深い素材となつた。その頃、松田権六の「漆の話」に感動し、油絵の組成の研究、修復を本格的に修業した。絵画の基本的な歴史や構造が見えたが、絵の医者になることはさけた。つまり、修復の一切を断ち切ることが、遠山の島全体が石灰岩でできており、この石灰岩の南仏へ向かった。そこで、偶然にも、

啓の現代数学に通ずるものに共感し、僕の育った石灰岩のある瀬戸内海風景と似たセサンヌの生育した石灰質の南仏へ向かった。そこで、偶然にも、ジョエル・ケルマレック、クロード・ヴィアラ、トニ・グラン、クリスチャン・ジッカール、そして、イヴ・ミシショに出会つた。僕は何の美術情報も持ち合わせてなかつたのが幸運だった。何故なら、本来、僕が好きな色で思い切り描けた環境であり、色についての分析や反省などじっくり検討出来たからである。

最初の個展は帰国した時で、25年ぶりに再会の小特に好んだからである。それにも、絵かきになる学校時代の友人が帰国展を見て「小学校時代の色と少しも変わってないね」といった。ふと、大三島の大山祇神社参拝の時、見学した国宝の鎧、かぶと、刀などに付いている装飾品を懐しく思い出した。最後に一言、黒を使うと絵を作ることになるので決して使わないようにしている。



COLOURING-6

A green thought in a green shade.

松浦 寿夫

以前、フランスのとある田舎の小学校の子供たちから、それぞれの素描を送つてもらったことがある。よく限定された故の色彩のなかから選ばれた、しかも対立性の強い色彩によって描かれた画面に驚嘆せざるをえなかつた。臆病な私が、少しずつ、対立性の度合いを高めつつ、色彩の分散性と画面の全体的な單一性の折りあいに苦労している時期だつたと思う。

ある色彩が美しいと発話するとき、いつも、奇妙な感覚を抱かざるをえない。それは、ひとつ

色彩は、絶えずそれ以外の他の色彩——実際に画面の上で隣接しているにせよそうでないにせよ——との関係におかれざるをえないからだ。つまり、ひとつつの色彩とは相対的なものでしかありえないからだ。これは、いわゆるモノクロームの絵画と呼ばれる作品においても同様のことといえるだろう。画面上の単一の色彩と、それが設置される壁面の色彩との関係という次元において、そして何よりも、画面に不在の他のあらゆる可能な色彩との関係の次元において。

また他方、色彩はある種の絶対性の相貌のもとにも出現しうるかのようだ。たとえば、マティスをはじめとする何人の画家たちがすでに指摘しているように、 1cm^2 の青と、 1m^2 の同じ青とが、決して同じ青さをそなえているわけではない。このいわば量の次元は、画面の色彩にある種の絶対的な單独性のような側面を与える。

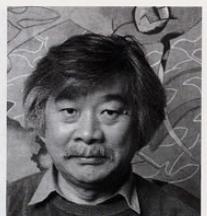
この色彩をめぐる相対性と絶対性という矛盾は、絵画制作の日常的な経験の場にたえず露呈していくものであるように思えてならない。そして、この経験の次元での個人的な回顧が許されるとすれば、一九八五年頃まで、私はもっぱら画面を対立性の低い色彩で構成することに努めてきたわけだが——それは、少なからずナビ派の画家たちの作品への参照によるものであつたと思う——、このような選択は少なからぬ臆病さと、ごく端的に経

画面の上で、色彩は筆触のいわばシーケエンスとして組織される——この連鎖を、セザンヌならば論理と呼ぶのだろう——。それゆえ、画面に種々の色彩の筆触を順次おいていく過程において、筆はそこに出現することが可能なあらゆる拡がりのなかから、決して出て来てはならぬものと、出て来なければならぬものを選択していかねばならないかのようだ。だが、この選択の絶対性を何が保証するのだろうか。また、私の限界は、この可能な拡がりそれ自体の狭さという限界ではないのだろうか。

この可能性の拡がり、いわば、色彩の潜勢態が拡ければ広いほど、かりにある具体的な画面のうえに出現する色彩の数は少なくとも、その色彩は複雑な次元を持ちうるだろう。画面のたつたひとつの色彩でさえ、あらゆる精妙な色彩の起伏を提示しうるだろう。ちょうど明晰な仕方で提示された複雑な思考のように。哲学では、それを端的に概念と呼んだはずだ。そして、眞の対立性はこの潜勢態の広さによってのみ産出されるはずだ。



「小さな庭」 110×160cm キャンバス、アクリル絵具 1994年



COLOURING-7

色彩について語るならば

重田 良一



“花に見た夢” 90×70cm 和紙、アクリル絵具 1991年 (Photo by 竹見良二)

絵の上での色彩の使用法は作家に全く任せていると思うので、自分は同時代の流れの中で自然に呼吸し秘密というものも無く、自分の描き方に伴う色の使い方というものもあるにはあるけど法則という程のものではなく、結局は楽しみとして喜びとして使っていると思う。

六〇年代から七〇年代にかけて、私は建築外装色のこととか環境の色に人々の関心を向けよう、そのような分野の仕事をしたが、その時には使用を前提とした多くの色調を、パレットとして作つたものである。その色調色数は、絵の仕事の場合と違つて、選ばれた場所・環境での突出か同調かを軸として考えたものである。絵の場合でも注文された場合周辺との同調を考えねばならぬこともあるが、通常は自己表現の色として突出であるだろう。その突出はどのように成り立つ得るのかも。私は今、或る旅行案内記の中のゴッホの素晴らしい風景画とその場所の実景写真を同時に

見ている。そのうなるような風景画の中の山なみや樹は激しくまぎりくねり、空の雲は強い風に吹かれて流れているかたちである。色彩は極めて透明な雰囲気を持っている。小さな複製でありながら、そのイメージは、自分の人生を振り返らざるを得ないとと思わせるような気迫に満ちている。色だけについて語るならば、明るい輝かしい色調とか、色相の幅はそんなに広くないのに強い感じとか言つことも出来るだろう。しかし絵から受けた感動は、かたちのゆがみと全体の構成の動きに伴う色彩世界なのだ。つまりは彼の見方そのものなのだ。

デッサンによつて、色は自分の裡に生き始める。我々の周辺の色世界は、花を見ても動物を見ても、そこには色が輝く、光としての色が表わされると思ふ。内的な構成的な力が、様々な色を呼び寄せ呼

とは自分にとつては克服すべき問題であると思うこともあるけれども、自分の仕事の過程を見ると、色とかたちはかたちが先だと思うようになつて来た。色 자체に既にかたち成す動的性質がそなわつてゐるからだ。色はかたち以上の表現をもたらすけれども、かたちの中から或いはかたちの上に成りたつて生きるものだ。

我々は現在数多くの色を持った顔料を容易に手に入れることができること、又コンピューターにたよれば数万色というパレットを目にすることが出来る。色の扱いの自由度という点でも非常に巾広い受け入れが一般的である。絵画という不自由な世界で、画家は色彩をどのように考へているのか、何が為し得るのか。

最晩年のモネがジヴェルニーで描いた作品群は、水蓮や池に映る葉等が主題でありそれぞれは共通した見方によつて描かれている。その中の僅かな作品は、他と比べて穏やかで明るく一見未完成を思われる。しかしそこに展開されている色彩世界は抑制された筆触で成り立ち、透明な色調で描寫というよりも色面的色斑的それに色の線によって成り立つてゐる。後のアメリカの抽象表現主義の作家達が、そこに範を仰いだと言われていることが強く納得されるし、その新鮮さは疲れた体に力とそして勇氣すら与えてくれる。モネの到達した色彩世界が何故そのような力を持ち得るのかと考えてみる。そこに見える自由さは何からの自由さなのか。ものごとの再現性・或いは写実性といつた言葉でたらえられる見方からの解放であつた。彼の明確な意志のもとにつかみ得た自由さである。彼の空間構成観はそこで変わり、違つた空間性を持つたが故に色彩も又新しい表現を持ち得たのだろう。

我々の周辺の色世界は、花を見ても動物を見ても、そこには色が輝く、光としての色が表わされると思ふ。内的な構成的な力が、様々な色を呼び寄せ呼び覺ずからだ。



COLOURING-8

いろはにはほへと

松岡 真



埋立地 162×194cm キャンバス、油彩 1993年

色にはほへとちりぬるを。色には匂いがあるのであるうか。絵を描き始めて間もない頃、児島善三郎の作品を前にして、色に匂いがあるのを知った。色彩の純度、調和、マチエール、等々、画家の全人間的な何かから醸し出されるものであろうか。マチスは十九色、セザンヌは十八色とか。私のパレットの色の痕跡は二十七色だが、當時、使うのは十五六色であろう。その中、九色は、昔から変わっていない。例えば、緑はビリジヤンとエメ

ーラードグリーン、茶はライトレッドである。亦、どこのメーカーの何色というのも決まっている。ブルーコンボーゼは同一メーカーの二種類を使い分けするが、その一つの色合いが微妙に違ってきて困ったことがある。そこで、使い残しのチューブを持って、似た色を探して廻ったが徒労に終わった。今は、別のメーカーのブルーコンボーゼとブルーグレイとの混色で間に合わせているのだが、それ以上の混色は無理となつた。ルフランのイエロー・オーカーライトも同じ目にあつた。ストックが無くなり補充したが、最早、同じ色合いのものではなかつた。

ルフランと別のメーカーのものを並べ、使い分けしていたのだが、それも無用となつてしまつた。この色は、ルフランだけ他のメーカーのものは微妙に違い、混色した時の味違つた色は私にとって大事だったので、今でも、残念である。気に入つた色というのは、それ自体肌に合うというだけでなく、混色した時の色の問題でもある。純度や堅牢性はさておき、この色でなくてはならぬというものがある。朱はパーミリオンでなくフレンチバーミリオンを使う。触角的な感覚であろうが、昔から好きな色である。白はジンクとチタニウムの併用だが、混色した時の色の違いはもとより、それ自体のマチエールも考慮に入れる。

絵具としての色は、画面上の色彩として昇華していかねばならぬが、その色は同時にマチエールを伴う。色は、面とマチエールを持つのが宿命といえよう。菅野圭介は「絵はマチエール」と云い切っているが、そういう意もあると思う。彼の作品は、一筆の流れの中にもマチエールを持ち、画面全体の存在感は香氣を放ち乍ら観る者に迫る。

「埋立地」は、小樽でのスケッチを基に描いたものだが、私にとって、モチーフは表現しようと思う空間の為の道具に過ぎない。空は青でも、白でも、黄でもよい。曾て、青を基調に制作した時期もあったが、現在は、赤の色調、黄の色調、白の色調と意図的にしろ、そうでないにしろ多様である。この作品では、意図したのは黄の色調であったが、最終的にブルーグリーンに落着き、従つて、この青の下には暖色の色面がある。更にウルトラマリン、ブルーシャンブルー、ホワイトの混色の下地の上に、二種類のブルーコンボーゼ、エマラルドグリーン、トルコブルー等を重ねた。大地は、ローズコバルトバイオレットの下地の上に、イエロー・オーカー、ライトレッド、チャペルローズなどである。

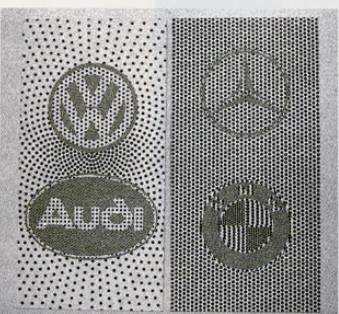
第二段階は、その画面に不定形の剥離した部分（自称「黴菌」）をつくることである。二十年程前、剥離した失敗作に、求めていた空間を見出したのである。具象（意味をもつもの）と不定形（抽象、無意味なもの、同時に、重ね塗りの部分と剥離した薄塗りの部分との色）マチエールの相互関係を考え乍ら完成へと向かう。黴菌を隈取る線の色は画面全体の色調によつて決めるが、この作品では、更に、それをとりまく精円様の形を加えたので、その個所をどういう赤にするか腐心した。

現在、具象的面と黴菌は、常に調和の方向へと流れいくのであるが、この黴菌に異和感のある役目（色）を持たせ、画面全体の色調に如何に破調を持ち込むかが、これからの私の命題である。一方、毒気を含んだ香氣のある色彩の作品を夢みている。

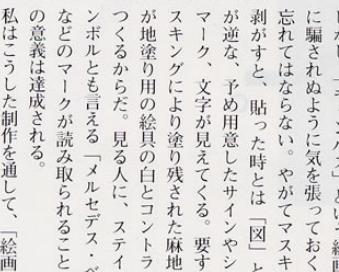
10年目の願。

●ホルベインカラシップ募集：ホルベインカラシップが今年10年目になります。これを機にアクリラのみに限らず、油彩を含む全ホルベイン工業製品も獎学品に入れました。色材を必要とするコンテンポラリーアートを志す20名に、1年間にわたり50万円相当の色材を無償で提供します。●応募資格：20歳以上45歳以下の現代美術家。詳しい応募要項は画材店及び画廊で直接入手されるか、下記までハガキでご請求ください。●宛先：〒170 東京都豊島区東池袋2-18-4 ホルベイン工業(株)内・アクリラ奨学制度実行委員会宛 ●電話：03-3983-9253

●申込締切：1995年9月20日(当日消印有効)



「フォルクスワーゲン、アウディ、メルセデス・ベンツ、BMW」
192×196×6cm



絵画の不毛と至福。

私の作品は、キャンバス生地（麻生地）に下地用絵具を塗ることだけで成り立っている。実際に下地絵具を塗り込める前に完成を予想して綿密に大小数種類のドット（円形ラベルシール）によるマスキングを施してお

くマスキングの後、絵具で全面を塗り潰す。通常の絵を描くという複雑なプロセスに比べ、全く単純な行為であるが、私にとっては完成を目の前にした至福の時とも言える。ただ一色の白絵具を均一に塗り込むことだけを考えればよい。しかし、「キャンバス」という絵画の呪縛に騙されぬよう気に張つておく必要も忘れてはならない。やがてマスキングを剥がすと、貼った時とは「図」と「地」が逆な、予め用意したサインやシンボルマーク、文字が見えてくる。要するにマスキングにより塗り残された麻地の色調が地塗り用の絵具の白とコントラストをつくるからだ。見る人に、ステータスシンボルとも言える「メルセデス・ベンツ」などのマークが読み取られることで作品の意義は達成される。

私はこうした制作を通して、「絵画」にお

ける「イメージ」が絵画の主題に成り得てきた歴史にアンチテーゼを与えることを考えている。その方法として近年は、ミニマルな提示を意図的に行なつてきたが、それは自分にとって問題から距離をとる（回避する）常套手段でもあつた。制作は葛藤の日々であつたが、ある日、ミニマルな画面に偶然、文字を並べてみると（実際使つた文字は「plutonium-239」「caesium-137」といった危険を孕んだ言葉）、強烈に正の方向にイメージが膨らみながら、作品自身はミニマルで、ぎりぎりの立ち上がり方をしているのが、自分

自身にはすごく新鮮に思えた。

作品を語るのは難しい。説明になつてないかも知れない。ただ、「一律背反ともどが共存する関係に何らかの糸口を感じ



UNTITLED 103.0×72.8×3.0cm
ワトソン紙、油彩、木炭のコラージュ 1994年

その為、計画性より即興性、思案より直感を優先し、制作しております。したが



彷徨い変形していく私自身。

閻　国雄

つてテーマになるものも、その瞬間、瞬間に生まれては消え…を繰り返し、ある



大画面の中では息づく」と。

池辺 政人



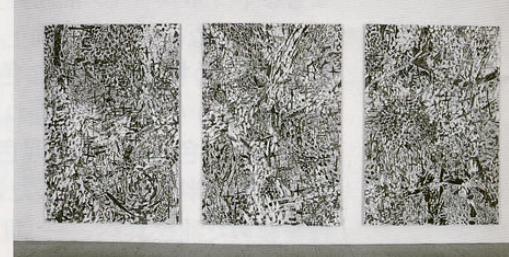
現在、私の制作は主に平面の上で行われる「描くこと」から生まれて来るものに

絵画を解体し、「描くこと」をイメージや風から解放したうえで、絵画の中に「描く」ということ」がどのように存在するのかにこだわっている。それに付随しての空間なり、形なり、イメージが出来て来る。あらかじめイメージを持っておりま

る状態である。その中で出来て来るものは点や線の集積である。塗ることは描きながら制作を続いている。言葉で言うなら「描くこと」によって描かれていたり、描かなくて必然的に一笔一筆にイメージは宿つて来る。絵画をイメージから解放した行く末にミニマルアートがあつた。しかし、その世界は論理や理屈の世界であつた。感覚的にはどうしようの無い空しい世界であつた。そこから立ち直るに

はどうすれば良いのか。その試行錯誤の中今私はいるのだが、私の方法としては「描くこと」から生まれて来るものに自分を乗せている。非常に曖昧でどのようものが出来るか分からず、少し間違つてどうしようもなくなる危険性を孕みながら制作を続いている。言葉で言う何故か、塗ることは強引で作者の意志が先行しているように思え、出来ないのでさて、今後の在り方としては集積の限界をどのように解決して行くかである。一つは大画面の使用である。大画面の中でひとつひとつ行動は希薄な状態で息づくと思う。その行為は希薄でありながら決して消し去ることが出来ない状態で存

在している。そして、大画面の中では決定的な行為ではないのだが確実に全体の中に拘り合つてている。これは現在の社会の中で生きるものとして脳裏に浮かぶビジョンである。



無題 180×123×4 cm×3枚組 マットサンダース紙、アクリル、コンテ 1994年



100年目の大型スター。

まもなく、「ホルベイン油絵具」は生誕100年。2世紀目を迎えるにあたって、ホルベインでは今まで様々な改良や品質向上が図られてきた油絵具をニュー・コンセプトに基づいて集大成しました。
 <1>描画に必要な色=ベーシックカラーを基本とした164色
 <2>科学の粋と品質研究から生まれた優れた耐久性(褪色のない強い色、混色しても化学変化を起こさない色etc.)
 <3>混色による色のバリエーションを広げた高濃度の色
 <4>明暗・濃淡を判別しやすくした新色名の命名。より、美しく、堅牢で、安全、そして大きな可能性を秘めた油絵具へ——。世界に先駆け、装いを新たに「ホルベイン油絵具」を発売します。