

ACRYLART

アクリラート・Vol.26



小倉 隆 “岩山の水” 118×170cm Alkyd, Plaster panel 1993年

Buds appear and flowers bloom. The leaves grow, spread out, turn colors and fall. Trees and plants faithfully repeat this process time and time again, expressing the stages of their lives through color and shape. Those colors and shapes represent the life force itself.

Takashi Ogura

色のいのち、 かたちの自然。

小倉 隆

作家と自然のコモンセンス(共通感覚)から、色のいのちが生まれ、生きているような形が現れてくる。「伊東」という自然のいのちが吹きだし、終息し、再生される力の場で作家が創られる。

数字と言葉の自然。

● 小倉さんはまず色をセッティングして、そこから作品を創りあげるそうですね。

● 自然を観察するときに、カラーチャートを持って行ったりするんです。実際に見た色と、印象で見た色はすごく離れている。ただ感じたままで作品が出来ればいいのだけれども、微調整しないと、求める色も、色の効果も出ない。そして、次の段階で観察した色で下絵を描いていく。何枚も何枚も試みる。場合によってはそれを白黒フィルムで撮影して、明度の調整までやっていく。

● 観察記録がもとになつて、作品が出来上がっててくると言つことですね。そして観察記録というのは、言葉であつたりとか、数字であつたりする。

● ええ。それで、その場で自然をスケッチしたら駄目なんです。一番駄目なのは、カメラをもつていった場合ですね。そうではなくて、言葉とか数字だけで記録します。後は全てを摸索するときは、イメージでやらないと出来てこない。だから色々な画面を自然観測をもとに調整するのは最後の最後です。最初からそれを探しに行くわけでもない。ただ絵の中に見る色と、自然に見る色とは基本的に共通するものがある。葉っぱ一枚でも、生まれ



“陽なた草” 129×91cm アルキッド、綿布パネル 1993-94年



■小倉 隆(おぐらたかし)

1959年静岡県静岡市生まれ。学生時代は、絵画を美学的立場と制作の実践という二つの側面からとらえ、絵画の魅力と自分の絵画との関わりをたずねた。制作は自然観察から方法を学び、対象も自然を主題にしている。91年より「草木のいのち」シリーズを展開。94年より同シリーズの立体を始める。松村画廊、なすび画廊にて個展を中心に毎年発表を続ける。

てきた新芽のころから、枯れるまでの間に色が変わっていく。それに光があつて色が見えてくる。光を通して、濃い緑の葉が黄緑色に見えてくる。絵具に置き換えると、濃い緑に黄色のグラッシャーがされる、透けて黄緑に見えてくる。光は、黄色に象徴される。そ

京都内でものを見るのとは必然的に違うのかも知れないですね。● こちら来て解ると思いますけど、東京から伊東まで電車で来ると景色ががらっと変わる。都会の色と自然の色とが違う。空間も違う。僕は造形物を創つてゐるわけですから、ここにいると自然物と勝負す

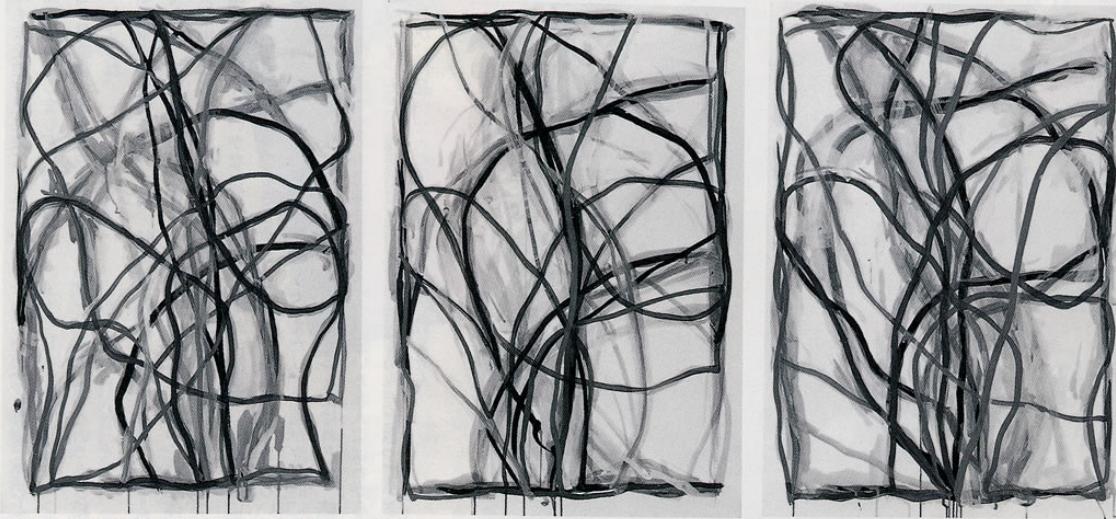
るっていうところがありますね。都会だとやっぱり造形物の方が強い。ビルとか、自動車とか、いわゆる文明のものですね。ところがこっちに来ますと、自然と張り合う。作家としては自然と同じものをやってもしょがないですから、自然と人間との兼ね合いの部分というか、ぎりぎりの部分、そこに僕が関わることで自分の作品が生まれてくると思っている。最近、立体を作ったんですが、それを見て木でやつたらなんて言つ人がいた。しかし、絶対木ではやりたくなかった。

作為としての自然。

●素材は自然とは全く違うスチールですね。それにしても、立体作品は触ると常に動く。平面にしても、小倉さんの作品は全部動いてるように見える。ブリジット・ライリーの作品みたいに、画面の中で視線が一定のところにとどまらない。オブ・アートなんかまさにそうですね。オブ・アートはどちらかというと感情的内面を廻し、矩形とか、曲線でもきれいにピシッと決めているけれども、小倉さんの場合はもつと人間の手で創っているような感じがする。

●そこが僕が絵画にこだわる理由なんでしょうね。絵画の魅力は何かというと、やっぱり色なんです。そして、平面のイリュージョン…特に色の役割、色の効果、それは僕が現そうとしている以上の魅力をとしてある。それを平面というイリュージョンの中に表現したかった。オブ・アートも色を一つの絵画の要素として捉える試みだし、ミニマル・アートに至ってはその試みを断片的にやってきたはずです。ところがステラがシェイプド・キャンバスを試みたとき、色と平面のイリュージョンの追求の果てというか、行き詰まりが見えてきた。それを知つている者 後から来た者 として、それらを僕は一応軽くこなしたい。絵画の魅力も作品の中に入りきれない。それを除いたら、絵画の魅力ってなくなってしまうと思う。

●筆跡とか、ストロークの線だとかも主張するのだけれども、主張の仕方が小倉さんの場合は他の作家のように強引ではない。線じゃないと言われる方もいる。これは紐だと、リボンだとか…。(笑い) そう言わればそうなんだろうけれども、あえて線ではなくすることと、出でてくるところのものがある。それをやめて、線を自然に、自由に太いところは筆の勢いのままに描いていくと、見てくる人はなじみがあるんですよ。自然な感じがして見やすい。でもそうすると、僕が作品として凝縮させようとするものが散つてしまふ。自然すぎて、線がしゃべりすぎてしまう。線を不自然なものにするために、2回3回となぞる場合もある。素描の線は好きなだけれども、あえて作品にするために不自然な線も加えていく。同時に材料(絵具や基底材の質)にも問題があつて、例えば10枚の



"紫の花" 182×91cm×3枚 アクリル、ガッシュ、綿布パネル 1991年

関係の中の自然。

●小倉さんの作品は自然観察に多くの負っているといいます。が、自然から学ぶということはどういうことだと考へていますか。

●僕が学生の頃は、人間が全部いろんなことをわかり切つてゐるような、科学でここまで解明出来てゐるんだみたいなところがあった。若い僕にしてみれば、大人はもっと色々知つていて、専門分野の人たちはもっと深く知つてゐたんだと思っていた。絵画も全部分析しきれるなんて思つていたんですよ。ところが違う。自然の中に入つていくと、自然が生きていて、色だって知識を越えてすごく変わるし、解らないことは無数にある。人間の基準に自然を従わせるのはどうかおかしい。勉強してきたものは、それはそれでいいんだけども、もう一回それを自然の中に求めてみると、今までわかり切つていても違う側面で見えてくるんじゃないかというような気がしたん

です。だいたいミニマルアートとかやつてると、絵が描けなくなつてくる人が多い。(笑い) おかしいと思うんですよ。みんな絵が描けなくなつて、絵についてしゃべれなくなつていく。人間のため

パネルを準備していく、そのうち1点うまくいけばいいくらいに考えている。それでも難しい。思うような作品はなかなかできない。絵具が透明なものですから、不透明にやりたいときに困つたりとか、試行錯誤の繰り返しですね。

●油絵具でも不透明なものもあるでしょう。カド系とか…。

●基本的に油絵具の魅力というのは、透明性にあると思っています。透明を基本に不透明をうまく思うように使い分けたいというのが目標ですね。

になるような勉強とか研究のはずなのに、学べば学ぶほど知識が絵を描かなくなってしまう。そうではなくて、そういうのを抜きに、一度全部捨てて、自分と絵との関わり方を自然との語り合いの中で考えていくと、何を描けばいいのかが見えてくる気がしますね。

● ニュートンの色彩論と、ゲーテの色彩論を比較したときに、ニュートンというのは全部理論でものを判断して色彩論を書く。ところがゲーテは自分の視覚によって、どうして空は青く見えるのか、なぜ虹は七色なのかといったことを、身体の感覚を基準に解説しようとしてきた。小倉さんの話は、ゲーテの方法論に通じるものがありますね。

ところで先程も話に出ましたか、最近始められた立体作品のことをもう少し伺えませんか。

● 僕は少ない色のラインで描くこともあって、絵だと対象の僅かな一面しか表せないわけです。ところが立体だとその裏側はどうなっているのか、脇から見たらまた違うとか、立体だと視点を変えると色と形が瞬時に違って見える。その面白さですよね。絵だとワンカットしか表せないけれども、立体だと何カットも表せる。それがいいかなって思つたんです。それと何より、絵から現実に飛び出してきたような存在で、手に触られるものを創りました。薄くて丈夫なスチールは、僕の絵に描く線を立体に置き換えるのにいちばん適していた。

● でも三次元でありますから、なぜか絵画的ですね。

● 立体は正直言つて、深く考えてやつてないんですよ。(笑い) 絵はつかりをやってきて、息が詰まつてそれでふつと立体をやれそうな気がしてやつた。それが去年でした。絵にならないんです。去年なんかがある方が言葉になる部分はいっぱいありますけれど、立体はまだ言葉にはなりません。だから何をいわても気にならないんです。去年なんかある評論家が、僕をずっと昔から長く見てくれている人なんですが、「よせ」って怒つたんです。絵がつまらなく

なつしまつ、立体は平面の種明かしするようなもんだろうと。そのよう言われてはじめて自分の作る立体について意識しました。今年もまた彼が見に来てくれた。「いい」とついてくれた。そのときは、ほっとしました。(笑い)

● 見立てる方が面白そうに見えるけど、その深さといったら絵画でしょうね。

● 絵描きが立体をやっても、結局絵を描いてるんだと思いますね。

それに、立体をやることによって表現が一つ広がっていく。立体は突然出たんじゃなくって、悶々として平面をやつてきたからずっと出来るんじゃないかなと言う気がしますね。変な話、絵が立体に見えて、立体が平面を感じさせるというのが、結果としておかしいなと思う。何で、立体が平面で絵画的に見えたり、絵画が立体的に見えるのかはわかりません。結局は一所懸命やるんだけれども、結果として何が線や色の中に感じられるのかは描いた本人にはわからなっています。ただ、最終的には何かが見えてくるんだと思っていて、それが、作品が一人歩きすることかも知れません。



“草木のいのち’95” 94×61×126cm (右)、75.5×98×137cm (左) 鋼鉛板に合成樹脂塗料 (なすび画廊) 1995年

小倉 隆 “草木のいのち’95・6のメモから

● 制作の方法は明快で、かつ楽しくなければならぬ。

○ 制作の方法

① 対象(自然、草、木……)の観察、ふれあいから制作の方法が導かれる。

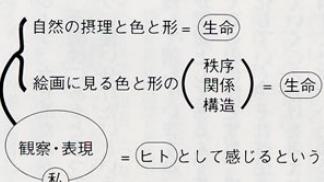
② 線描、観察記録、スケッチ等取材又は物質の関係、時間との関係等のアリアリティを絵画として表そうとするアーチャーフとしてみる。

③ 探す対象は一つの場所、場面であることが多い。そこに見る※物と物、又は物質の関係、時間との関係等のアリアリティを絵画として表そうとする。——具体的な対象に係わっているが、視覚的には全く異なっている。

※ 物、物質／光、水、葉、大気……ほかそれらの様子、変化、過程など線で表象してみる。

例 枯れていく→消される。他変化する→グラッシーされる。他物・物質等の関連、時間経過は、生きている。ことそのものである。※ タブローに描かれた人物、物等の関係など、象徴的、物語的な魅力となる——これと共通すると思う。

○ 自然について、制作・絵画について



自然、または摂理として多く共通する部分があると思う。

絵具の隠蔽力について

絵具の透明性や光沢は描画面に大きな影響を及ぼす。しかもそれは、絵の具の問題だけではなく、下地や併用する画用液の処理に負うところも大きく、画面の状態や材料の物性と深い関係がある。今回は、「絵具の隠蔽力」に関するテーマを、絵具の透明と不透明という視点から取りあげた。

● 透明感のある画面

図1は光沢のある透明な絵具層を図解したものであるが、固着材に比べて顔料分が少なく、塗膜がある程度厚い場合である。例えは、ワニスなどをたっぷり用いた油彩画面はこういう状態になっている。

光源からの光は、表面の絵具層を透過して下層まで到達し、反射してくる。だから下層が透けて見える状態である。つまり透明な画面になっているわけである。下層で反射する光はその分だけ道程が長くなるし、固着材の中を通過するときは、空気中を通過するときよりもエネルギー消費が大きいため、入射光に比べて弱くなっている。もう一つ、下層に至る前に表面の絵具層に含まれる顔料に当たって反射する光があるが、この光は顔料が完全な白でない限り、特定の波長部分が吸収されてしまうから、残った部分の光だけが目にたどりつき、網膜を刺激して色を知覚させることになる。

いずれにしても表面が平坦であれば、画面から出る光は表面反射ともども同一方向に進む。これらを総合してみると、絵具層に入った光は全体的に弱まってはいるが、他の要素(因子)によって阻害されてはいない。光の強弱は色の明るさなど明度の高低を意味する。したがって透明感のある画面では明度が下がる。

図2は顔料も固定材も少ない状態で、日本画の絵画表面がこれに相当する。やはり、下層が見えてるので透明だと言えるが、下層にも大体同じ色が配色されることや、表面の乱反射が大きいため透明感は乏しい。

この場合は、内部透過光も反射光もエネルギー損出が少ないので明度は低下しないが、表面が粗くなっているため反射光が混ざり合い、画面の光沢はない。

図1と図2の間に位置するのが透明水彩であるが、下層の白で明度が下がるのを補っているために、図2に比べて明度は高い。

図3は図1の表面に艶消し剤を配合または塗布して凹凸をつけたものである。顔料反射光・透過光についての考え方と同じであるが、表面が乱反射になるため光沢のない画面になる。しかも表面積が増した分だけ表面反射光も増え、逆に顔料反射光・透過光が減る。したがって全体としての光エネルギーのロスが減り、明度低下が避けられる。ただし、乱反射光が混ざり合うため画面が白っぽく見える。

図1 光沢のある透明な画面

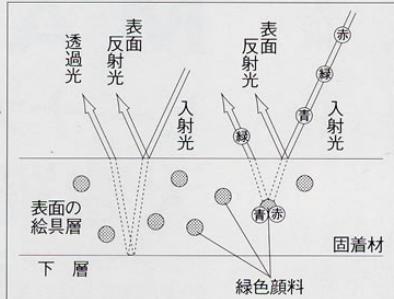


図2 光沢のない透明な画面

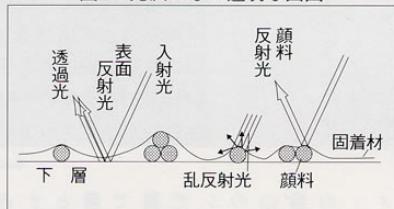


図3 光沢のない透明な画面

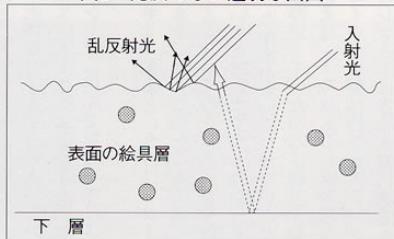


図4 光沢のない不透明な画面

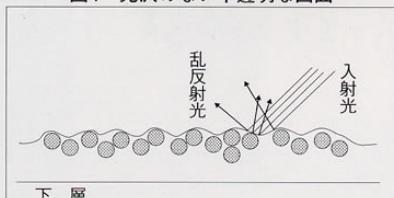
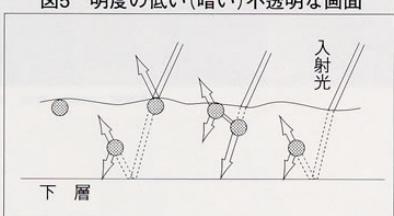


図5 明度の低い(暗い)不透明な画面



● 不透明感のある画面

表面反射率(表面反射光が全反射光に対して占める割合)が大きくなれば、それだけ透過光が減るので不透明感が高まることになる。表面反射率は表面積に比例するから、同じ材料でも表面積を大きくすればより不透明になる。言い換えれば、鏡面(光沢面)と粗面(無光沢面)の違いであって、透明ガラスと磨りガラスの違いと同じ理屈である。不透明な画面は絵具に隠蔽力を与えることによってつくられるが、それには二つの場合がある。

一つは塗膜中の顔料密度を高め、画面内部に光を透過させずに大部分を表面で反射させる場合である。その状態は図4のようになるが、ガッシュや不透明水彩の画面がこれに相当する。透明な画面と異なり、層内部で消滅する光がずっと少ないため、高い明度が維持されるが、表面が粗面なので画面に光沢はない(絵具の中に白色顔料が加えられている場合は不透明かつ高明度だが彩度が下がる)。もう一つは図5のように、画面内部に入った光を吸収してしまって反射させない場合である。これは顔料自体に光の一部を反射し、一部を透過あるいは吸収する性質がある場合に起こる。このときは顔料に反射した部分の光しか目に到達しないので、ずっと明度が下がる。ただし表面が粗面であれば、先の場合と同じくやはり多少明度が引き上げられる。

絵具の透明性は、そのほかに絵具に用いられる顔料・固定材の屈折率と深く関係している。つまり顔料の屈折率と固定材の屈折率との比が小さいほど、光の直進性が高まり、隠蔽力が弱まって透明感が強くなる。具体的には次ぎのようになる。炭酸カルシウムの屈折率は1.60前後、アマニ油は1.48前後、空気は1だから、炭酸カルシウムをアマニ油で練ったときの屈折率の比は $1.60/1.48 = 約1.08$ となる。その結果この練りものは原料の炭酸カルシウム単独よりも透明になる。

この比が1であれば完全に透明、数値が1から離れるほど不透明になる。天然炭酸カルシウムである胡粉を少量の膠で画面上に固定させる場合は、その値がほとんど1.60前後のままである。炭酸カルシウムをアマニ油で練ったときは上記の如く透明で油絵具の体质顔料として使用されるが、日本画では膠が固定材のため白色の有色顔料として用いられるのである。

透明性・光沢についての考え方以上通りである。これらを踏まえた上で技法を工夫すれば、効果的で気持ちのよい画面が構成される。透明な油彩画にテンペラ絵具でウルトラマリンをさなどというのは、工夫された好例と言える。



TATSUO MAJIMA

ビーナスの 天麩羅

昨年、水戸芸術館現代美術センターで個展をした真島竜男氏に、60年代末から今に至るまで独自な作家活動を続けてきました。彦坂尚嘉氏がインタビューしました。

真島竜男氏はミロのビーナスを天麩羅に揚げたり、イギリス人の俳優を使ってビデオ作品を制作したりと、多彩な制作活動を続ける若手として、今、最も注目されている作家です。9月にはTAMA VIVANTと、レントゲン藝術研究所での展覧会が予定されています。

だから、専門はいわれても無いんですね。

彦坂 いいですね、分化してないということは。

真島 そういうふうに、よく言われます。でも、一長一短はある。何もしないで過ごすというのが結構多いんです。

彦坂 色々考えて、結局何もできなくななる状態に陥る奴もいれば、単純に経済問題で作れないというのもいます。創と理論を重視する学校でしたが、そんなにちゃんとしたカリキュラムで授業をやってるわけではない。週に一回テキストを読み合ふのと、学生の作品で討論をやるというセミナーが、大体毎日2本ぐらい入っている。好きなときに出で、話したかったら話すという形です。

彦坂 ロンドンに住んで見たイギリス美術はどうでしたか。

真島 イギリス美術というのは、ローカルな美術だと思います。根っこのところでは、インターナショナリズムというのを、あまり好きではないのではないかと思いますね。だからドメステック〔国内的〕な作家が多いんじゃないかと思います。

彦坂 私の思っていたのは逆ですね。レコードの例で言えば――今はCDになってしまったけど――昔のイギリス盤は持つとズシッと重たい、アメリカのレコードは安く大量に売るんで、ベラベラでした。イギリス盤はつきり輸出を考えていた、まずアメリカという大きなマーケットを制覇しないと成功しないから、重くなる、と思つていました。イギリス美術もきっと輸出産業として考へたるという、まとまりの良さというのが見えて、ちょっと違和感があつたんです。

真島 そういう違和感は、私にもあります。美術としても、やっぱり良識的ですね、それに、80年代後半から、サーチ・アンド・サーチがイギリス美術を買いまくりだしたということもあります。国内にマーケットがあつて、作家がいて、ディーラーがいて、コレクターがいて、観賞者がいるというのは、これはやはりいい環境ではあると思いました。

彦坂 サーチ・アンド・サーチって、広告代理店です。

真島 そうなんですよね、意外ときれいなので自分でもびっくりしたんです。どうしてそういう結果になってしまうのか。きれいになつてしまつて、それがどうか、予測していない結果だったので、自分が戸惑っています。

彦坂 天麩羅の作品は学生時代につくり始めたと

ロンドン留学とイギリスの美術。

彦坂 初めてお会いしたのが、つい先日のタマ・ヴィバン（TAMA VIVANT）の打ち合わせで多摩美大に集まつた時でした。2次会の席でグローバリゼーション（全世界一体化）の話をし、シャープな意見を聞かせてもらつて、とても面白いなと思ったんです。それで、今回の対談をお願いしたわけです。それでも今日、初めてミロのビーナスの天麩羅を見せてもらいましたけれども、腐つてもいいし、カビもない。全然傷んでなくて、きれいなものですね。

真島 そうなんですよね、意外ときれいなので自分でもびっくりしたんです。どうしてそういう結果になつてしまつて、それがどうか、予測していない結果だったので、自分が戸惑っています。

彦坂 美術教育というの、どんなものですか。

真島 ファイン・アートの一科しか無いんです。

彦坂 いいですね、分化してないということは。

真島 そういうふうに、よく言われます。でも、一長一短はある。何もしないで過ごすというのが結構多いんです。

彦坂 色々考えて、結局何もできなくななる状態に陥る奴もいれば、単純に経済問題で作れないというのもいます。創と理論を重視する学校でしたが、そんなにちゃんとしたカリキュラムで授業をやってるわけではない。週に一回テキストを読み合ふのと、学生の作品で討論をやるというセミナーが、大体毎日2本ぐらい入っている。好きなときに出で、話したかったら話すという形です。

彦坂 ロンドンに住んで見たイギリス美術はどうでしたか。

真島 イギリス美術というのは、ローカルな美術だと思います。根っこのところでは、インターナショナリズムというのを、あまり好きではないのではないかと思いますね。だからドメステック〔国内的〕な作家が多いんじゃないかと思います。

彦坂 私の思っていたのは逆ですね。レコードの例で言えば――今はCDになつてしまつたけど――昔のイギリス盤は持つとズシッと重たい、アメリカのレコードは安く大量に売るんで、ベラベラでした。イギリス盤はつきり輸出を考えていた、まずアメリカという大きなマーケットを制覇しないと成功しないから、重くなる、と思つていました。イギリス美術もきっと輸出産業として考へたるという、まとまりの良さというのが見えて、ちょっと違和感があつたんです。

真島 そういう違和感は、私にもあります。美術としても、やっぱり良識的ですね、それに、80年代後半から、サーチ・アンド・サーチがイギリス美術を買いまくりだしたということもあります。国内にマーケットがあつて、作家がいて、ディーラーがいて、コレクターがいて、観賞者がいるというのは、これはやはりいい環境ではあると思いました。

彦坂 サーチ・アンド・サーチって、広告代理店です。

●インタビュー
彦坂 尚嘉



真島

そうです。80年代にはヨーロッパとアメリカの現代美術を買っていた。そして80年代もおしまいになつて、イギリス人の、それも若手の作品も積極的に買いだしたんです。私がいた頃の話ですが、若手の作品がこれこれの値段でサーキュレーションで売られたといえば、新聞のアート欄に写真入りで出るようになつてきた。

彦坂 何年に帰ってきたんですか。

真島 93年の暮れに戻つてきました。

彦坂 高校を卒業して向こうに4年いたわけです。帰国後、一番最初の発表が水戸芸術館ですか。

水戸でやることになつた理由は何ですか。

真島 去年の春のNICAで、水戸芸術館の学芸委員会の黒沢伸さんや、レントケン藝術研究所のディレクターの池内務さんとお話しする機会があつて、それで水戸での個展をやることになつたんです。

彦坂 彼らは天麩羅が面白がつたんですか？

真島 他の作品も、割と等しく面白くいつてくれたような気がします。

※94・9・10月に水戸芸術館現代美術センター第9室で開催された「クリティオム12」に出品

■真島 萱男 まじまたお

1970年東京生まれ。93年ロンドン大学ゴールドスミスカレッジ卒業。94年「クリティオム12」(水戸芸術館)。95年「(1+(1,1+1)+1)カノーヴァン・名古屋、「EXOTIC EXCURSIONS」(28 FOUBERTS PLACE LONDON・英国)の展覧会がある。95年9/10月「TAMA VIVANT'95」(多摩美術大学・八王子)及び「DEPARTURES」(レントケン藝術研究所・大森)で展覧会開催の予定。

■彦坂 尚嘉 ひこさか なおよし

1946年東京生まれ。60年代末の反安保、ベトナム反戦の学園闘争の中でアーティスト活動を展開。69年の多摩美術大学のバリケードの中で初めて作品を発表する。70年代初期から美術史評を兼ね、多くの鉛筆を重ねる。73年石油ショックに衝撃を受け、ミニマル/コンセプチュアル以降の芸術をいち早く模索し、78年のウッド・ペインティングで注目を集める。

インスタレーション「クリティオム12」水戸芸術館 1994年9月10日～10月16日

「クリティオム12」オープン前日々会場風景

- (右上) ピーナスに衣をつける
- (右下) 熟した食用油を入れる
- (左上) 食用油は投げ込みヒーターにて熱せられる
- (左下) 引き上げられた衣付きピーナス





SAUSAGE IN BATTER(A SALVAGE TO SALIVATE)

ソーセージ イン パター(ア サルヴェー� トゥ サルヴェート)

衣付きソーセージ（垂涎のための引き揚げ）

115×40×40cm (本体)、330×120×190cm (全体)

小麦粉、卵、牛乳、食用油、石膏、建設用足場、

INTERNATIONAL KLEIN NOODLE
SOUP ULTRAMARINE
インターナショナル クライン ヌードル
スープ ウルトラマリーン
13×13×6cm 即席ラーメン、麺料 1995年



ビデオ「ディナー・パーティー」のこと。

彦坂 ビデオ作品も送つてもらつて見ましたけれど、ホーム・ビデオ的な作り方ですね。

真島 あれはコピーのコピーなんで、オリジナルはもうちょっとよく撮れています。(笑)

彦坂 いや、最初驚いたのはホーム・ビデオ的な絵でありますから、役者さんがやつていてるということがどうたんですよ。しかし、シナリオを全部書いてるわけじゃないですよね?

真島 事前に打ち合わせをしまして、リハーサルも簡単にやって、一日使って20分テープで7本くらい撮つたんです。作品はその一番最後のものです。ずっと流れを追つてきて、じゃこれとこれをピックアップしようというような形で、会話の内容と展開を決めていったんです。

彦坂 最初から食事をしながら「ウンコ」の話ですね。(笑)

真島 それまでの流れで割と面白い方向に行ける感じが出てきたんで、最終的にあいいう形にしたんです。

彦坂 話題が話題だから刺激的ですね。

真島 見る人が単純に楽しんで、笑つて見てくれる。終わつた後に何か考える人は考えるんでしょから、単品として見てもらつて「面白い」という形のものを作ろうとした。

彦坂 あれは、イギリス人たちが旅行に行って帰つてきたわけですか? 旅行先で見た話を、食事をしながら、しかも、ちょっと第三世界的なテープルで、色々雑然とお皿がおいてあって、正式なイギリスのディナーではない。

真島 4人の中の一人が最近海外旅行から帰ってきたという設定なんです。皆、昔からの友達同士で、それぞれがあちこち旅行に行つた経験を持つていて、昔の友達が何年ぶりだかに帰つて来たんだで、「ディナー・パーティーをしましよう」という話なんです。

核戦争の恐怖とその消失。

彦坂 ナラティブ(物語、話術的)なものに興味があるんですね。

真島 そうですね。あのビデオに関していえば、ナラティブというよりも、ナラティブが無いような感じが強いわけですけど。(笑) 物語というのは興味がありますね。それは単純に面白いということだと思います。それからそこにはサービス精神もあると思います。

彦坂 話が変わりますが、先日、木場の現代美術館のオープンの日に中原祐介さんから聞いた話なんですが、神戸で大震災があつた三日目か四日目に中原さんは神戸に行つたんですつて。そうしたら、臭い。いろんなものが燃えてるわけですから、すごい臭いだった。それで戦争中の事を思い出したんだそうです、中原さんは。小さいときに神戸で大空襲にあって、防空壕に入つて出つてみると、隣のおばさんがいて、話をして、また敵機が来たからもう一度もぐつて出ると、もうそのおばさんは焼けて黒こげになつていたという。その時に初めて人間というのは物なんだなと思ったっていうんですよ。

彦坂 それで、外国で見てきたものを話し合う。

真島 ええ。本当に凡庸な話をされども、旅行消費してこちらに戻つてくる。そしてまた会話を通じて、面白おかしく再消費する。そういう事に對して批評的な立場もどれるんでしようけれども、どういう訳か話の中身、面白さの方に興味を持つ。

彦坂 いや、十分に批評的だと思いましただれどね。エミニスト作家と呼ばれているジユディー・シカゴの、まさに「ディナー・パーティー」というタイトルの作品がありましたよね。歴史上の有名な女性の性器を刺されたブレートを並べて、三角形のテーブルに配置した。ああした抽象的な、象徴的なコンポジションから逸脱するような方向へ行つてしまふんです。もちろん現実には、作品はやはり何らかの形で回収されていくわけですが、形としてもっと散漫なものに向かっていくようです。

彦坂 ナラティブ(物語、話術的)なものに興味があるんですね。

真島 そうですね。あのビデオに関していえば、ナラティブというよりも、ナラティブが無いような感じが強いわけですけど。(笑) 物語というのは興味がありますね。それは単純に面白いということだと思います。それからそこにはサービス精神もあると思います。

中原さんが企画した70年の東京ビエンナーレの

「人間と物質の間」という展覧会には、そういう争体験がベースにあるんですね? って聞いたら、「ある」と言つてましたね。

それで話が天麩羅に戻るんですけど、眞島さんの天麩羅にした作品にしても、どこか原爆で黒こげになつた人体を思わせるものがありますね。

眞島 私なんかの世代でいうと、原体験ではないんですけど、ひとつの方は、原爆で死んでしまった人達の恐怖が、どうもそのまま残っている感じですね。

彦坂 今まででけけれども、グローバルに行われる核戦争——ああいうものに対する恐怖って強烈にあります。でもそこには、物質性というものは全くない。あれはもう観念的な問題ですね。

彦坂 「恐怖」をもつたのですか?

眞島 そうです。その恐怖というのは、全てがおしまいになるという恐怖で、『博士の異常な愛情』のあのラスト・シーンの恐怖ですね。全てが死に絶える、歴史が終わつて、その後に何もない……。もしろ今は、そうした恐怖が切实な問題として考えられないことの方に困つて違和感がありますね。

映画だと『マッドマックス』だとか『アキラ』、『ターミネーター』などでは、明らかに核戦争は物語のきっかけでしかない。ひとつの時代として持つていた、明かなフォビア(恐怖症)がありますよね。ところが今はなぜか、フォビアというものが全くイメージとして有効性を持てない。

彦坂 持てなくなつたのは、冷戦が終わつてからですか。

眞島 冷戦以降は顕著ですね。そういうものに対するアリエティ——イメージとしてのアリエティ——というものが、急速に薄れていった。

彦坂 80年代の初め頃にアメリカに一年行つてゐるんですけど、アメリカに行つて驚いたのは20代の若い人たち、フィラデルフィアのベンシルバニア大学の大学院の学生たちでしたが、もうすぐ第三次世界大戦が始まつて自分たちは死ぬ、そういうふうに信じていていたんですね。今の眞島さんの話を聞くまで、私は日本の若い人もそんな恐れを持つていたということを知らなかつた。

眞島 私はありましたよ。それこそ小学校、中学校の頃ですよ。そういう共有されている幻想というの、確実にあつたと思いますよ。ところが、90年代に入ると、月並みが大体は正しいので月並

みな言い方をしますが(笑い)、例えば湾岸戦争で

も明らかのように戦争そのものが局地化、コンピュータ化されることで、非常に計算でくる戦争になつてきました。全面戦争とは全く違うわけです。そ

こに80年代と90年代の本質の違うところがあるよう気がするんです。そして90年代になると、80年代に共有されていたグローバルな、全体的な危機意識というか、一回起つたらそれでおしまいという、イメージとしての終末感が急速になくなつてきました。代わりに出てきたのが、要するにエコロジーに根ざしたものですね。これはまさにグローバルな危機意識ですが、しかし当面は、ドメスティックな地域的な問題しか対処できないなも

こつているのではないかと思うんです。

彦坂 そのエコロジー的な敗局への恐怖の転換の自覚は、意識的についたものですか。

眞島 はつきりとそのマルクマールがあつて、ひとつ転換点があつて変わるという事じやない。むしろその転換点自体が曖昧になつてゐるという状況の中で、いつの間にか、核戦争の恐怖というものがアリエティを失つたことが、何かひつかかります。まあ冷戦が終わつたと言つても、終戦記念日がいつだったのかをよく知らないんですね。

彦坂 今の日本でいえば、日本経済は不況でしょ。そして、地震の恐怖が東京を待ちかまえている。

眞島 そこから、復讐しうる最終戦争みたいなものを期待しているわけではありません。しかし、その恐慌を待ち望んでいるわけでもない。

ません。地震にしても、破壊された跡からもう一回始められるというところがないわけではない。

事実、東京という都市の歴史はそうです。全面核戦争というときには、イメージとして凄いアリエティを持つわけです。それがどんどん失効していく。チャエルノブリイでもチャレンジャー号の事件でも、起つてしまえば徐々に徐々に危機というものはあつもなく乗り越えていけるんだということが、一般化した意識として定着していつてしまふ。ソヴィエトが崩壊したってロシアがあるわけですね。

児島善二郎を。ヒックアップする。

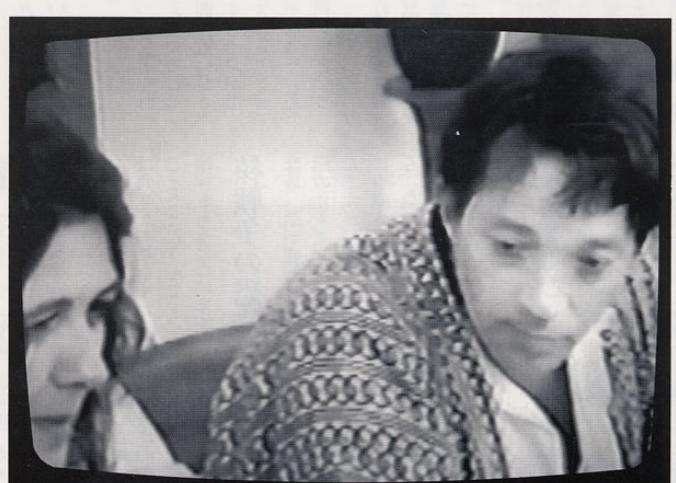
彦坂 真島さんは今25歳ですよね。

眞島 私は今年で49歳です。1946年に生まれて

DINNER PARTY ビデオ作品20分 1992年



アジアから戻ってきた友人を迎えるホームパーティー。
友人たちはエキゾチックな食卓を囲んで、
異文化間のコミュニケーションの難しさ、
ツーリズムの弊害、糞尿処理とエコロジーなどについて語る。



展覧会『(1+(1.1+1)+1』カノーヴァン(名古屋)会場風景
(左より)

NEW END HOSPITAL 40×90×30cm 電照看板、蛍光燈、ステンレス、コード、アクリル板、カッティング文字 1995年／NEW END HOSPITAL QUIET PLEASE
NEW HOSPITAL 写真プリント 1992年／UNTITLED(MADE IN DENMARK) 50×70×6cm 時計のムーブメント、土産物ベン、コード、電池 1995年
／同(サイズ50X100X6)／SAUSAGE IN BATTER(DAVID HANGED)：衣付きソーセージ(吊るされたダビデ) 30×20×10cm レジン、小麦粉、卵、牛乳、水、食用油、
ワイヤー 1990-1995年／TAKE OFF ビデオ作品2分30秒 1993年



けてやっている。でも絵画を見るのは好きだけれど、なかなか自分で描くと言つわにはいかないですね。(笑い)

真島 児島さんのものをなぞるという形で、逆に自分の絵画をつくる。

彦坂 そういうやり方でしか自分は交渉をもてないので、とりあえずそれでやるわけですが。

彦坂 いい話を聞かせていただいた。次のレンタルゲンも期待できますね。

真島 成功したかどうかは会場で確かめていただくとして、タイトルを考えているんですけど、なかなかいいものがでこないんですね、やっぱりこれをやるとなると、どうしても笑いになるんですね。根本的にはユーモアがあつて、それよりももっと下品な「お笑い」にいかざるを得なくなるかも知れない。ショミレーションというか、パロディになるのは確かですね。(笑い)今、「一応仮題として、「日本近代美術殺人事件／楽しさ国土」というのを考えているんです。

「楽しさ国土」っていうのは関根正二の「信仰の悲しみ」って絵がありますね。実は彼がそれを描いたときには、「楽しさ国土」というタイトルにしたいんですけど、ところが、友人の伊東深水に見せに行つたら、これは「楽しさ」というよりは悲しみの底にあるようだと言われて、タイトルを変えたって言う。何かそれがどうも引っかかりまして、日本近代美術を見ていると、悲しい出来事がありにも多くて、ユーモアというのがほんとうに見えない。(笑い)けれど逆に、そこにこそユーモアを感じるといつた言ひ過ぎですが、気分だけは「楽しさ国土」でやりたいなど。

それがどのぐらい楽しくなるのかというの、間のズレも歴史的なズレも含んだ芸術だと思います。その中で絵画をやることは、やっぱりたどり着けないとあると言つことですね。だからたどり着こうとはせずに、できるだけ近づいたらいいんじゃないかなつていうふうに期待をか

彦坂 本日は、ありがとうございました。



UNTITLED(MADE IN DENMARK) 15×15×6cm
時計のムーブメント 土産物ベン、コード、電池
1995年



若江 漢字

若江 治子

MUSEUM HAUS KASUYA



アオバズク、コジュケイ、メジロ…。
森の中を飛び回る鳥たちの姿。
室内に展示されたヨゼフ・ボイス、
ナム・ジュン・パイクを始めとした、

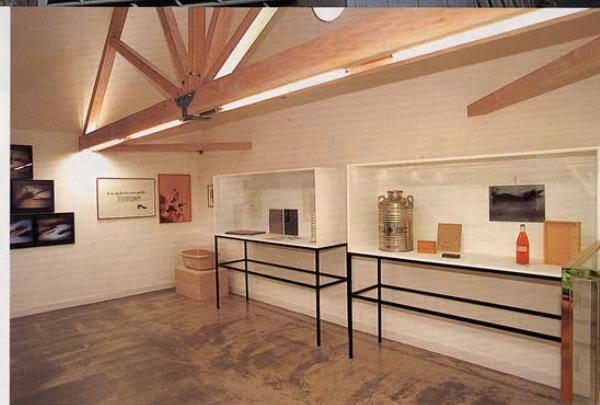
社会との関わりを重視した現代作家の作品…。

豊かな緑に囲まれた森の一角に、
教会のようにそれは建っている。

かつて、ヨーロッパの中世に教会がそこに住む人々にとって
精神と芸術に触れる親しい学校であったように、

「MUSEUM HAUS KASUYA」は

三浦半島に住む人々や自然や芸術を愛する人々にとって、
〈開かれた学校〉であることを目指している。



ヨゼフ・ボイスの作品

ナム・ジュン・パイクのピアノと カスヤの森。

——まず、この美術館を造るきっかけをお話していただけますか。

若江(夫) 9年前の1986年に横浜で「藝術—平和への対話」展というのを企画したんですよ。その時のオープニングのイベントとして、山下洋輔とナム・ジュン・パイクのジョイント・コンサートを企画した。

その時に、パイクさんから連絡があつて、「当日は、テレビカメラで鍵盤をこするけどいいか」と言つてきました。それで急遽ジャンク行きのピアノを搜し、既に予算がなかつたので私のポケット・マネーでピアノを一台手に入れて準備しておいたのです。そうしたら当日その話をパイクさんが知ると、「それなら作品にしてプレゼントする」と言い出して、調律師が一生懸命調律している横で、パイクさんが弦を切つてくれつて頼んで、ピアノを壊すバフォーマンスが始まつた。そして最後に、パイクと山下洋輔と調律師がサインをした。

それがこの美術館に飾つてある作品なんです。展览会が終わつて何か僕だけが得しちやつたというかさ(笑)……。同時に、ギュンター・ウッカを始めとした参加した作家が「お前、ピックなショウをしたんだから俺の作品も置いておけ」と、手紙をくれたりして、それで、申し訳ないなと思つて、出来たらそれらの作品が公開できる場を造りたかったわけです。

——この美術館がオープンしたのは、1994年ですね。

若江(夫) 僕はライフルで3メートルの木の彫刻を5体創るというのを、20年ぐらい前から計画していて、それで5年ぐらい前から、それをいよいよ始めるよと思つて木造の古いアトリエを壊して、3メートル以上の高さのある天井のアトリエを造つて、一部に展示室を造ろうと計画した。そこにナム・ジュン・パイクのピアノなんかを収めようと思つて、ところが色々話しているうちに話が発展して……。ここは通称「カスヤの森」って呼ばれていて、野鳥の会の人たちが名付けた——アオバズクが来たり、野鳥が巣を作つたり、コジユケイが何代か続いて生まれ育つたりしているところなんですよ。それで、この森をずっと残していくためには美術館のようなものを造つて、美術館の敷地として残していくのが一番理想的的だといふなど、いう話になつた。実は20年ぐらい前、結婚した當時に女房と同じ様なことをしゃべつてたことがあるんで

すよ。そのこと結びついて、「アーティスト美術館」にするチャンスだな」と言つて、急遽僕のアトリエをやめて、美術館にしちゃつたんですね。

——「カスヤ」というのは地名ですか。

若江(夫) それは女房の名前です。彼女の族は350年くらいここに住んできた。

若江(妻) 戦後の農地改革で土地を失ながらも、この一角だけが残つてここで暮らしてきたんです。でも、美術館にするヒントというのは、1975年に主人がドイツのギャラリーmという画廊で展覧会を開くことになって、ボップムという町にあるギャラリーを訪れたときにつかんだのです。そこは昔の領主の広大な敷地で、一角に画廊を造つて、残りを市に委託して公園にしています。規模はうちの十倍位は広いでしょけれども、昔からの土地というのは切り刻んじやつたらそれまでだけれども、何か公共のものだと、自分たちが携わっている美術とかにうまく使えたらいな、そのとき強く思つたんですね。それで「藝術—平和への対話」展やいくつかのステップがあつて、ここに美術館を造ることになったのです。

——パイクさんは、美術館が出来たというのを「存じなのですか。

若江(夫) エエ。今はフロリダにいるだけれども、うちの美術館でジャズを演奏したアメリカ人のクラリネット奏者の知り合いがフロリダに住んでいて、散歩していたらパイクに会つて、「自分は若江の美術館で演奏会をやつた。パイクさんの作品がきちんと飾られてたよ」と伝えてくれた。パンフレットを見て、パイクも喜んだそうです。

ヨゼフ・ボイスとの出会い。

——ここには、ボイスの作品が随分ありますね。その辺はどういうつながりなんでしょうね。

若江(夫) ギャラリーmで個展が開いたとき、4月から12月までずっとドイツにいたんです。画廊が探してくれた家について、個展があつて、グループ展がオランダであつて、忙しかつた。その時、メッセというのを初めて知つて、「行って来いよ」といわれてね。

——メッセというのは何ですか?

若江(夫) 美術見本市です。ドイツはメッセ国家で、ハノーバーは台所用品、ランクフルトはおもちゃや、美術はケルンとスイスのバーゼルが中心で盛んにメ



ナム・ジュン・パイク パフォーマンスビデオ及び作品

セが開催されていた。それで、バーゼルのクンスト・メッセを見にいって、ボイスの作品が売っているのに出くわしたんです。

降の芸術が何なのかがわかるということなんですね。ボイスの作品は、今を生きる僕たちに、そのための新しいモラルを吹き込む教科書なんですよ。

一マンでも週の内前半だけいくサラリーマンとか、後半だけいくサラリーマンとかいろいろな種類が出てくる。最近「人生は『毛作』」という言い方をしているけれども、一つの人生だけじゃなく違う人生だと、二つ目

若江（妻） ボイスの作品をなくさん売ってなんてす
主人は欲しい、欲しいって言つて、買おうよって言う

小品しか買えませんでした。(笑)

著者(手) 20世紀の美術とは何かなどと、どうかがわからぬけれど、宗教に変わるんだけは思うのです。今歐米では、土曜日・日曜日が家族連れで美術館に行くんですよ。現代は美術館がか

——企画展は年に何回ぐらいやるんですか。
若江(天) 年に6回、2ヵ月ごとに企画を変えてや
うとしている。たまに、ちょっと見たいと思
うときに、ちょっと見てもらいたいときに見
たり、そういうふうに見たいときに見たり

若江(夫) その後ドイツに行くたびに細かいものを買って、この美術館のために新たに買った大きな模型作品も含めて、それらが展示されている。ボイスとはギャラリーの後、文化庁の招聘でドイツに行つたときには会った。以来、何となく繋がりがあるて、ボイフランクが84年に日本に来て西武美術館で個展をやつたときは一週間ずっとボイスと一緒にいたんだ。ボイスが考

えている芸術っていうのは、芸術家がもつと社会改革に参加していくべきやならないということだった。(僕はボイスと親しく付き合いで、そういうた作家の作家活動の重要性を学んだ。

——この前ナッシュの展覧会に行つたんですよ。そこで強く感じたことは、ナッシュが音威子府（オトイイチフ）の村の人たちに非常に感謝したことなんですよ。

理解できる。日本の美術雑誌が「アンディ・ウォーホール以後」という軸で現代美術史を区分しよう試みてゐるけれど、あれは全く本末転倒している。アンディ・ウォーホールは単なるポップ・アーチストで、ポップアートは芸術の概念を変えていない。

若江（夫） そのためにここで教えられるものは、少なくとも好印象を与えておくこと、それから音楽会などやつてもらうちょっと云芸を身近にしていくって、たびたび来るようになります。一応県立美術館は全部出
るが、5年先10年先にどう変わっているか楽しみですね。

——この美術館の造りは教会をイメージしているのですか。

そろつたでしよう。今は市立美術館が出来てきていますが、これからはもっともっと身近な美術館が必要になつてくる。ここなんかそういう意味では、捨て石つていうふ、七匹さひな。

若江(夫) 一番大事なことは、1960年代にボイスと音楽が出現して以来、云々が概念が変わったということです。中世の社会は、教会が世界の中心で、ヨーロッパ。

て色は僕の創り方で、一種の対比教育的な仕上げであつた。僕は昨年の10月に西村画廊で「エトス」っていうタイトルで展覧会をやつたのだけれど、「道徳」っていう意味なんですよ。美術はすっとこのところ「道徳」

若江（妻） この美術館に入ったすぐのところに、ボイスの「カブリ・バッテレー」の作品があるんです。美術を勉強した人とかは短絡的な比喩に見えて、「何だ？」と思つたが少しちがむ。

す。中世の社会には豈かが七男の中心で、三口の行けばわかるけれども、どんなに田舎に行つても世会の塔が見えて、あそこに村があるってことがわかる。我々が今勝手に芸術と呼んでいる彫刻とかステンドグラス

つていう同名の展覧会をやっているんです。普通美術の中に道徳なんていう展覧会ないんだけども、あえてやっている。(笑) 芸術というものがまさに宗教に代わる

つて顔をなさる。でも、普通の大人の人や子供たちには説明してあげないとわからない。ここに来て共感を持つ人もいれば、反感を持つ人もいる。全然自分と異

ム 1 ラスは実はそこの人たちに、影響を与えて教育し、勇気を与えて救うという機能をほつっていた。一言でいって言えば、そういう

わるべき機能、来るべき未来社会のイデオロギーとしての役割を果たさなければならないところに来ているそれをビジュアルにして、人の潜在意識の中に送り込む

質のものとして、距離を持つちやう人もいる。その辺の穴を埋めることも、私たちの仕事だと思っているんです。だからお茶を出して、おしゃべりをしたりしな

時代の芸術精神に戻るということをボイスが示しているんです。彼の作品は哲學書なん

んで行こうというのが、ボイスの作品やボイス以降の我々芸術家の作品でもあるわけです。そういう意味も含めて、この会話とは改めて建設業界を意識的

——見代美術は一番美術たちに身近な美術なのに、そのがら、感想を聞いたり、こちらが知っていることを話したりするんです。

すよ。あのコミの様な中には様々な思想が隠されていて、作品を読むことによって未だ

含めてこの美術館には宗教的な建築様式を元祖的取り入れた。

時代に行はる者たるに於ての如き、
メッセージが読みとれない人がたくさんいる。作品と
見ゆるの石難と詠むる土喜がこれいづの美術館の幾を

●現代美術の社会がどうあるべきか、未来の美術がどうあるべきかがわかるようになっている。逆言えど、それをわかつた人だけが、60年代

——ところでこの美術館の館長は奥様だと伺つたのですが…。

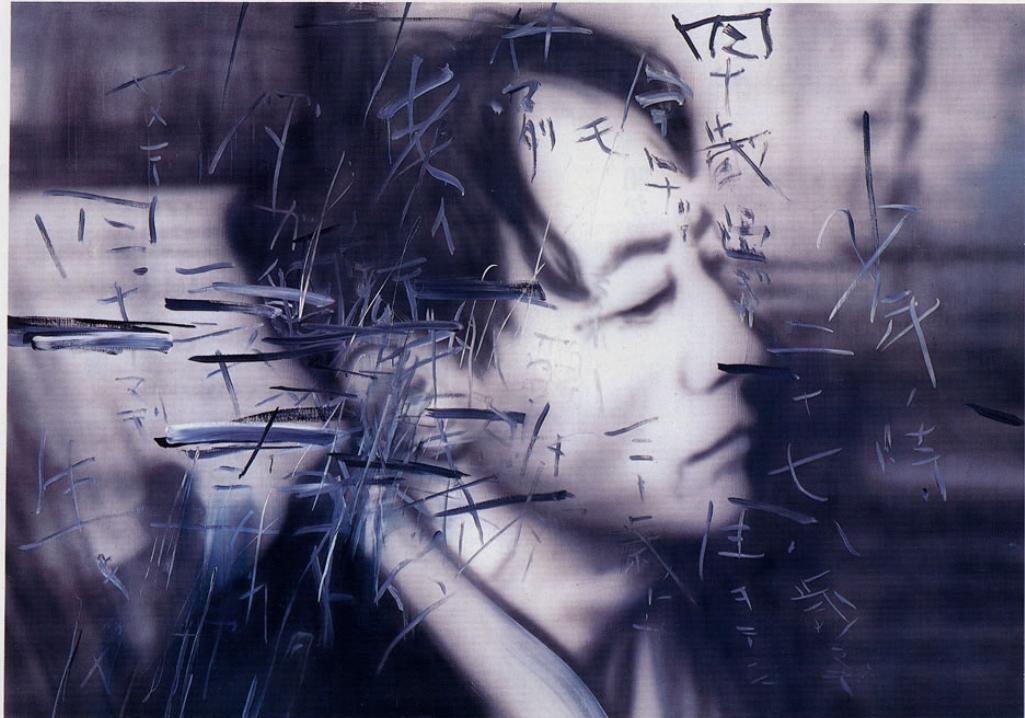
見る人の距離を縮める。仕事がこれまでの美術館の枠から脱却するかもしれませんね。今日は、どうもありがとうございました。



写真左／（左）若江漢字、（中央）植松圭二、（左）眞板雅文の作品
写真中／クラウス・シュテックによるポスター及びカレンダーの作品
写真右／中央のピアノは演奏会のためのもの

ACRYL ART TREND

リアルな人物の背後に、風景が隠されている。地中に消された風景が、図としての人物と、線、文字のズレを微妙に浮かび上がらせる。



朝太郎一たとえ老いて生きることー 162×227cm アクリル、キャンバス 1995年

隠蔽された風景。

古川 勝紀

■古川 勝紀 ふるかわまさのり
1953年富山県生まれ。78年東京芸術大学大学院修了。76, 93, 94, 95年毎日現代日本美術展、82-88年毎日国際美術展、91-93年CAF展、94年顔日「21世紀アート大賞展」、95年「上野の森美術館大賞展」に出品。他にルミナ画廊、日辰画廊等の個展がある。





中西夏之さんの1982年頃の作品に、吹き付けた絵具の上に絵具を置くと、浮き上がりで見えるような效果が得られる。ジャコメッティにも消された線

と、何を描いても全部トゥオンブリーになってしまつて、何が目につくかは見えない。それが悪戯書きのようにも見え、何か浮遊するような感覚のある軽やかで官能的な絵を描きたいと思つた。作品にできなかつたのは、そのころ自分にもうひとつ上に上げる技術がなかつたの

と、何を描いても全部トゥオンブリーになつてしまつたからだ。ある日、新聞に掲載された風景写真が目にとまる。写りのよくない、書いてある記事内容とは違つ別のものが見えてくるような写真。それを見ながらエアブラシで作品の背景に描いてみた。その上に悪戯書きをしたら、トゥオンブリーとは違つ自分で出会えた。

以来、ふと目にとまつた報道写真などをスプレーで拡大し、その上に何んとなく、本当に

何となくとが言い様のないドローイング（落書き）をするようになつた。

●ズレ、技法。

中間物みたいなもののが、結構面白い。宗達の鳥の絵に光悦が書を入れる。ダヴィンチが一度描いたものの上に、さらに別のものを描き込む。そつとダブルイメージになつて、全く違うもの、意外なものが見えてくる。ピカソの絵を描く以前から、ズレというか、異質なものと出会つたときの接点のようなものを意識的に画面の中に取り組むことに興味を抱いてきた。

●トゥオンブリー、私のスタイル。

の上に何本も線が引かれている。結果的に、そこにもズレを感じる。リアルな線と無数の曖昧な線の交差によって見ているうちにそれぞれの線と線との間に本当の線が浮き上がつて見えてくる。私の作品の顔や風景その上に描き込まれた線、文字は視覚的なズレを誘発する。

●風景

阪神大震災があつた2週間後、京都に行った。その帰りに無性に神戸に行きたいと思った。震災後の風景を写真に撮りたいと思った。私の作品の風景は、新聞に掲載されたある事件の現場だったり、廃墟だったりする。風景はエアブラシでかなり荒く曇昧に描かれているので、よほど気をつけて見なければそこに風景が描かれていることにすら気がつかない。前は全く絵空事だったから気楽にやついていたのが、震災の生々しい廃墟を目にし、妙に風景が描けなくなってきた。風景はある距離をもたなければ自分の使えるものにはならない。

●ピカソ・ゴッホ・朔太郎。

最近個人的な楽しみのひとつとして始めた顔シリーズがある。風景的な作品に多少行き詰まり、描くことで臆病になりかけていた頃富山近代美術館でピカソの晩年の作品を見て、「やつぱりピカソはいいな」と思った。学生の頃ピカソの顔の上にピカソの作品を重ねて遊んでいたことを思い出し、エアブラシでキャンバスにリアルなピカソの顔を描き、その上にピカソ風の線や絵を落書き始めた。結構面白い。「これは楽しい」と思った。ピカソをやつてつるつるに、その他の天才画家も気になり、美術史家とは違つた角度から追つてみたくなつた次第にはゴッホの顔写真を真剣になつて探し出した。ゴッホは自画像は多いが、顔がまとめて写っている写真は一枚しか残っていない。ゴッホの作品に鶴のいる麦畑の絵がある。この作品についてゴッホ自身「私はこの上もない悲しみと孤独とを表現しようと努めた」とある。ゴッホの顔を描いたその上に、雨足のように無数に自分の線を入れてみる。

朔太郎のような天才の中にも、さえいこどがい集を探し出した。その中に、彼の顔写真があつた。本棚を整理していく、昔読んだ萩原朔太郎の隨筆

ついでいる。日常的にいろいろしているときには、当たりつけたよつて文章を書く。陰鬱で重苦しい群馬の田舎で、嘲笑と誹謗を受けながら現在にも通じる普遍的な文章を書く。果てしない退屈と不斷の焦燥に思いをはせ、「朔太郎」を一気に描いた。

●1-5 社会の情報。

ピカソの「ゲルニカ」は当時の「ス・ワール」紙の一面に掲載されたゲルニカ空爆の写真が決定的な影響を与えていた。この事を知ったとき、やはりそつだつたのかと思つた。私には以前から「ゲルニカ」がなぜ、「反戦の」「ピカソニーズムの」と声高に言われるのかよくわからなかつた。何を描こうか悩んでいたとき、一枚の新聞写真に出会つた。ピカソにしてこうなのかと、考えさせられてしまう。

バーコンの「戦艦ポチョムキン」、宇佐美圭司さんのお品に現れる人型にして、現実に起きた生々しい事件の風景を介して作品が成立している。そこには戦争の悲劇やヒューマニズムからだけではなく、一枚の写真が持つてゐる視覚的なイメージに触発され、左右に限られた世界がある。実生活の中から得たものでないイメージに対する後ろめたさというものが私にはある。しかし、対岸の火事や悲劇といった私にとっては現実でもあり非現実でもあるような、一人称で三人称、客觀と主觀のちょうど狭間に置かれた情報としての風景が、今も私を絵画へと向かわせる。



隠蔽の操作

木島 彰



遙かに越えている。しかし、モニターに現れる色彩は加算混合に従るもので、色彩は重層化を試みれば還元され、繰り返せば限りなく白に無に近付いてしまう性格のものだ。

一方、画家のパレットに用意されている色数はせいぜい多くて20~30色であるにもかかわらず、作品として提示された色彩の豊かさは数量の比ではない。それは、画家が直面する色彩は、物質としての経験であると同時に、人間の内面をも含んだ様々な関係としての経験のアリティを潜在させているからにほかならない。

私は色彩の自立・並置というテーマに拘わってきました。それは、すべて色彩II絵具も対等なものとして扱おうとしているからではなく、画面上でそれぞれの色面が対等なものとして知覚できることを考えている。基本的に同面積をもつ色面がそれぞれに重層化されていく過程で、予定調和を否定し、別の色面を揺さぶりながら、それぞれに自立し、全体としてある緊張感が生ずるまで試行錯誤を繰り返すのであるが、実際の制作過程ではこの上層と下層とのごく僅かな色彩の様相が作品の在り方を決定的なものにするよう思えてならない。

1979~85年の数年間を除き、油絵具を用いている。この素材の魅力は何と言つても透明で堅牢なマティエールにあり、長い歴史の中を生きてきただけに特有の美しさと可能性がある。しかし、それだけに拘われば拘わるほどに、絵具の扱いが美術史の中で制度化されているように思えてくる。事実、印象派以前では透明色の出現はバースペクトティブな遠近法と結び付いて人間絶対主義的な視座の確立に寄与しており、透明色はその下地である堅牢な色彩との関係としての役回りを演じてきた。また、退色することなく輝き続ける色彩の堅牢性の背後には下層と上層との間の長い乾燥の時間が存在していて、この時間を超越した合理主義には畏敬の念を抱かざるを得ない。

フェルメールが描く湿度のある透明な空間の背後には周到に計算されたラピスラズリの下地があり、マチスの表現するバーミリオンの下地にはエメラルドグリーンや明るいグレーが施されている。絵具の溶き具合や重ね具合と相俟つてバーミリオンを重厚にも軽快にも感じさせる。このように画家の扱う色彩は既に等価に記号的に混色されたものではなく、画面上でその時々の状況の中で下地やメディアとの、あるいは個々の絵具のもつ隠蔽力や透明度との物理的な重層した関係を経験として色彩を思い描いている。

また、近年のCGの技術革新は目覚ましく、モニターでは1670万色が自在に呼び出しができる。その数値はすでに人間の識別できる色の数最大でおよそ1000万色と言われている――を

り隠蔽されたとしても痕跡はその時々のアリティに富む経験として最後まで生き続けることになる。そのことは、予定調和的な上層からの要請としての下層ではなく、むしろ、下層から誘発された上層を生成させる契機として、柔軟な全体性を提示できる優れた素材と考えられるからだ。

1995年のCONTERPOINTシリーズで特に苦労したのはメディウムの選択であった。本来、メディウムは顔料との媒体として、顔料自体に内在する特性を引き出し、定着するためのものであるが、それは筆触の伸びやかさや、色彩の透過性という絵具の現実的な扱わわれ方を規定し、様々な技法として、マティエールの形成や空間の出現の仕方に直接に関係する。このシリーズでは、色彩を均一に塗り込めずに、ストロークの痕跡を残しながら、重層化するそれぞれの色彩が、同化されずに視覚化されること、拮抗することにおいて生ずる純い奥行きと表面との関係を探り出そうとする試みでもあった。画面上ではメディウムの操作を頼りに、比較的に隠蔽力の大きな色彩を上層で透明に、透明度の高い色彩を下層で不透明にと目論んでみたのである。

私たちはイメージの力を借りて、視覚化された部分と部分をつなぎ合わせて全体として知覚している。また、知覚は物理学的な現在の瞬間に限られる。また、知覚は物理的な過去の瞬間に限られない。イメージとその説解は、表面の僅かな綻びから、その背後に隠蔽されている色彩を通じ時間の中に埋め込まれた経験のアリティを引き出してくれる。

重層する色彩は共鳴したり、反発したりしながらも、色彩それ自身がもつてている力は、新たな秩序を探ろうとしているかのように見える。例えば、隠蔽されることにより逆に画面の奥から光り輝く下層の色彩と、隠蔽されることにより制御される上層の色彩との関係として、また、この両者の拮抗が同時に色面相互の並置的関係で錯綜しながら表面を漂う空間の世界として、私の意識を越えた存在として立ち現れてくる。

とは言え、私にとって油絵具は最も現実的な素材であることは違いない。乾燥がきわめて遅いこの絵具の特性は同時に操作の自由度も大きく、出現すべき筆触の選択に時間と力を要する。そして、キャンバスに置かれた油絵具は一度手元を離れると、その極微細な表面の毛羽立ちをも、その状態のまま物質化され、たとえ上層の色彩によ

隠蔽について

隠蔽（隠す・隠さない）という幾重にも及ぶ操作をえて、下層と上層の色と形は互いに拮抗せめぎ合いながら一つの画面を創っていく…。
二人の作家に隠蔽について語っていただきました。

HIDING 1

■木島 彰 1952年新潟県上越市生まれ。79年東京芸術大学大学院修了。91年「91今日の視線・空間・非在の生成」アートスペース碑波・富山。93年「絵画の構造—現代日本のストライプ」文房堂ギャラリー（東京）。94年「漆を塗る波動」マニラ市立美術館（マニラ）。他に、ギャラリーO+1（東京）、創庫美術館（新潟）、カワサキIBM市民文化ギャラリー（神奈川）等個展多数。



CONTERPOINT S-3-2 197×291cm oil on canvas 1995年



CONTERPOINT S-1 130.3×162.0cm oil on canvas 1995年

透明色と不透明色

渡辺 恰三



皮膚 162×194cm キャンバス、油彩 1994年

編集方から頂いたタイトルは「隠蔽の操作」、つまり不透明絵具の使用法ということですが、隠蔽度0~100%と考えれば透明色から不透明色まで全般の問題ということになります。僕の場合むしろ透明性の方に留意しているのでそちらを中心に喋ることになります。

透明色といつてもその透明性によって活かされる下地は概ね不透明のものですし、絵画の構成の要素として透明色と不透明色の配分もそのひとつですから、その意味でも不透明性が単独で成り立っているわけではないといえます。

●油絵について

僕の場合油絵が中心ですが、地塗りまたは下塗りの段階ではアクリルも使います。下塗りのアクリルは多少ジェッソを入れて吸い込み地に仕上げ、上塗りの油彩は透明或いは不透明の絵具なら擦り込み調の薄いパートにして重ねの効果を出します。

明るい色の下地の上に透明色が乗る場合は、鮮やかで瑞々しい発色が得られ、黒又は明度の低い色を下地として、上に透明色が乗る場合は深いところでキラッと輝くような発色、上に乗る色が隠蔽力のある色ならパシリパシリと気味の良いタッチがきまり、そのタッチの切れ間から覗く下地の深い色との間には折り合いの妙といったものが期待できます。

透明色は有機顔料（染料や色素に化学処理を加え不溶性とした）が中心で薄い積層にして用いれば下地の色とよく兼ね合いの色を出せますが、尚厚めのボディーを必要とするときはチューブ入りの透明メティウムや速乾のベンチングメティウム等を混ぜて用います。チューブ入りの透明メティウムは蝶分の多いものは白濁しているので好みませんが、乾きの悪い絵具には可塑性を持たせ、且つしっかり硬化させるために多用います。

不透明色、特に隠蔽効果のために重要なものはホワイトです。僕はチタン系のものを使っています。

チタン系の色 자체はちょっと気味悪いような気があってあまり好きになれないのですが、混色で加減すればいいことですし、なによりも効き色なので有難い。ほかの不透明色としては、カドミウムやバーミリオン、コバルト系など。

僕の色についての考え方は、透明であれ不透明であれ「彩度の高い色は全て原色」ということです。磨には水彩も用います。ホワイトは使いません。磨

他の色を混ぜて作れない色は全て原色で、三原色などというものは実体を伴わない理論上のデータ

であると思っています。フタロシアニンの緑はビリジンからは作れないし、マンガニーズブルーはセリリアンブルーに何かを混ぜても出せません。こうした、要するに強い色は色調上のハイライトというべきものでチタン系のホワイトは文字通りのハイライトになるものです。

●ガラス絵について

僕のレパートリーのひとつにガラス絵があります。1970年以来始めたことです。ヨーロッパで見たステンドグラス、エマイヤなど光の芸術に魅了され始めました。僕のガラス絵の構造は図を参考してください。

ガラスは磨りガラス（小さいサイズなら手磨りのもの）を用い、絵具はほとんど油彩です。部分的には水彩も用います。ホワイトは使いません。磨

隠蔽について

HIDING 2



りガラスをそのまま残せばそれがホワイトです。透明色を乗せた処は素通しのガラスとなり、不透明色の処はヘタッとした厚みのない昔からあるガラス絵の効果が得られます。

これに用いる透明色のことは前述の通りで特に付け加えることはありません。不透明色は中途半端な半透明は汚くみえるので、カドミウムやバーミリオンのような完全な不透明を使います。不透明色でもイエロー・オーカー・テールド・シェンナ等土色の系統のものは使いません。理由はありません。単に苦手な色だからというだけで、これからは使いたいと思っています。アルミニウム、銅、銀、金、雲母粉も一くたまには使います。

●技法書について

さてこの原稿を書きながらひとつともモドカンシイことがあります。読者の顔が見られないことですから。技術の方からも同様でしょう。「今言っていることはこの絵のここ処です。」といった具体的例を示すわけでもなく一方的に話をしているわけですから。技術というものは人それぞれにあるもので、僕の例を挙げても他人にはどこまで通用するものか、果たして疑問です。

これは小片の原稿ではありますけれども、それでも技法書の範疇に入るのかもしれません。技法書は読む側にとって本質的におもしろくないもので、技術というものは人それぞれにあるものです。書く側にとってもムナシイものです。学生と話しているなら応えも判ります。学生は僕の絵を大体は解っているし、僕は相手の絵も知り、且つ彼の直面している問題に対処して喋るわけです。相手次第で言うことも変わるし、彼にしても他の教師がまったく反対のことを言ったとしてもそれぞれの絵を知り、その扱つて立つ処の違いを知つて聞けばその相違を矛盾とは受け取らないでしよう。

技法書といえども熱の入った読ませるものもあります。日本で読者が最も多く名著といわれているものといえば、岡鹿之助の「油絵のマチエール」でしょう。近頃これを「間違いだらけ」と評する人が多くいます。根拠としては、「ジルバーホワイトを廃しジンクを用いよ」、「リンシードよりボビ

ーを使え」、「テレビはダメ。ペトロールが良し」としている二点にあるかと思います。一理も理もあることだと思います。しかし、この書は技法についての個人的な信仰告白のような側面があるのを一概に否定したくない処です。この「問題あり」とさえいえる点も氏の画面を念頭に置いて読めば別に問題にもならないことです。磨き澄まされた潔癖性の氏の姿勢が浮かんできてむしろ納得させられるものです。著者の顔が見え、著者のステーションポイントがはっきりしている氏の書は、おもしろくも何とも無い技法書よりも有益なものであります。

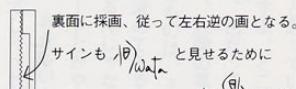
絵具の知識は暗記ものではありません。制作量が豊富で、できれば失敗を重ねて来た人でないと「ナルホド」という理解は生まれません。そんなわけで本稿を読む読者よ、どうか豊かな経験と見識を持ってある程度の距離を置いてこれを読んで下ささい。

僕は初めて透明色は有機系を用いると書きました。技法書の中にはこれらの色の耐光性を問題にするものがあります。僕は自分で使って(試して)みて最近の有機系は実に堅牢だと思っていました。通常画家が使う厚さに於いては心配のないものと信じます。絵具には耐光性の表記がされているので色名表で見てみると、有機に比べて無機が強いなどとは一概に言えないことが解ります。

■ 滝邊 恒三 1933年東京都生まれ。63年「パリ青年一年展」(フランス)、68年「イード・トリエンナーレ」(インド)、69年「国際青年美術展」(東京)、69~70年、「72~81年度版画」(74年「カーニュ国際版画展」(フランス)、76年「カーニュ国際版画展」(フランス)、78年「リニア・アナ版画ビエナーレ」(コート・ダズ)、85年「リニア・アナーレ」(日本)、87年「真象絵画ビエナーレ」(錦會、三重)、他に公私美術館を巡回)。他に国内、国外にて個展多数。

【図示】

ガラス絵は一般的には素通しのガラスにガッシュで描きますが、僕の場合は随分違っています。



裏面に採画、従って左右逆の画となる。

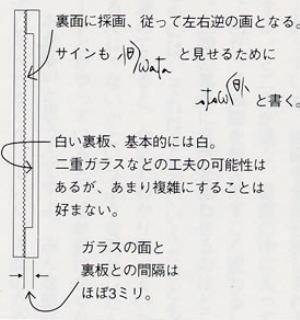
サインも gaッシュと見せるために

と書く。

白い裏板、基本的には白。

二重ガラスなどの工夫の可能性はあるが、あまり複雑にすることは好まない。

ガラスの面と裏板との間隔はほぼ3ミリ。



ホルベインスカラシップ



個と全体、内面と外部…。作家の意識と作品は、その狭間で激しく、静かに運動している。

奨学者レポート

特別な場の提示

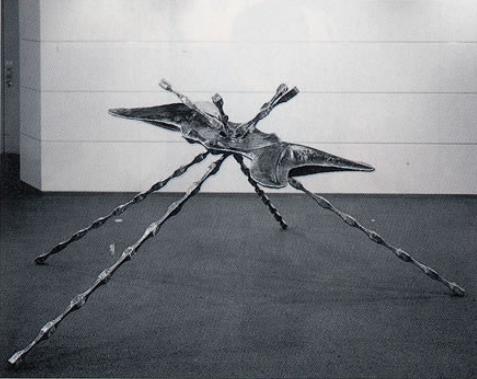


渡辺 五大

私たち現代人は、昔の人々が持っていたであろう神秘的な感受性が希薄になった時代に生き、日常において現実的な目的を追うことによつて、それにまつわる喜怒哀楽に自己を見失いかがちである。私の場合、これから創造しなければならない世界に向かっている時こそが、危うくなつた自己を救済することで、自分の根底にある漠然とした不安を乗り越えていく行為であるといえる。私が創造しなければならない世界とは、現在を生きる私たちに何處か特別な感情を経験することができるような場を提示することであり、そこには至る過程では何かを再現したり、記憶や連想を頼りにすることよりも、無意識に暗示されてくるような原始的なもののへの願望によるところが大きい。まだ判然としないよく分からぬかたちを探つていかなければ

私たち現代人は、昔の人々が持っていたであろう神秘的な感受性が希薄になった時代に生き、日常において現実的な目的を追うことによつて、それにまつわる喜怒哀楽に自己を見失いかがちである。私の場合、これから創造しなければならない世界に向かっている時こそが、危うくなつた自己を救済することで、自分の根底にある漠然とした不安を乗り越えていく行為であるといえる。私が創造しなければならない世界とは、現在を生きる私たちに何處か特別な感情を経験することができるような場を提示することであり、そこには至る過程では何かを再現したり、記憶や連想を頼りにすることよりも、無意識に暗示されてくるような原始的なもののへの願望によるところが大きい。まだ判然としないよく分からぬかたちを探つていかなければ

ばならないことになる。そして、そのかたちが現実として空間に存在した時は、そこに生まれる厳しい構造や拮抗した力関係によって、空間全体が様々な感情に満たされしていくことになるだろう。



畏れと征服 150×300×300cm 鉄、ウレタン 1994年

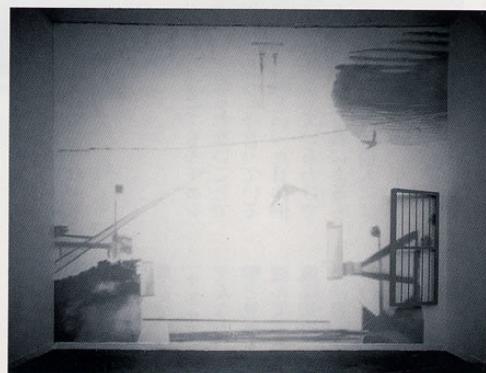
記憶によるみなざし

小川 邦恵



いつも頭に浮かぶあらゆる映像が作品になる。それは、自分の中の鉱脈を探つて出てきた曖昧で未整理な感覚が捉えた記憶の映像である。映像の原形は、ある夕暮れの空であつたり、水面に映る陽の光であつたり、壁にそよぐ木々の影であつたりする。しかし、その形のない自然の異形の姿を忠実に表現しようというわけではない。私はそれらが時間の経過と共に、想像力というイメージを軸に幾重にも軌道を重ねながら巡つていき、ゆっくりと姿を変えるそのさまに興味を持っている。

記憶による映像は時間が経つにつれ、彩度は一定化され平面的になる。形は曖昧になる。記憶によるまなざしというフィルターを通して三次元の空間の中に引き出してみると、そのことが主題である。私は幼い頃の数年間、絵画教室に通つていた。そこでは目の前のモチーフ、風景を写生するということを一切しない。



無題 380×450×300 鉄、ガラス、紙、アクリル、その他 1995年 (撮影: 谷岡康則)

個々の描きたいこと・ものを思い出し、絵にするのだ。それは記憶の不確かさを知ると同時に、観察力、表現力を身につけるという教育であろう。ここでもたちは皆それぞれの自由な視点のものに記憶を描く。私もあらゆる事柄を絵に表現するということに夢中になった。次第に現実を写生するということを一切しない。

子というモチーフを利用し、内であり外である空間を表現している。そして、水や空気や空をつくる。私は作品を通して自分と見る者とが感応しあえるイメージの場を自分の手で創造したい。そしてそこに、懐かしく甘美な感じから生まれる何か分からぬ予感のようなのを定着させたいと思う。

た。しかし、現実に近付くにつれ、それと記憶によるそれとの間に生ずる差異を感じてならなかつた。どうして私もの中にあらゆるもの語ることができないジレンマ、やりきれないさを幼い頃の私は感じていた。それは時間の経過と共に原風景が心象風景に化けてしまうということではないだろうか。記憶による風景は視点の中心を持つ、その時の音や匂いなどを含む雰囲気のようなものだと思う。

現在、私はインスタレーション的な性格の強い作品を制作している。一つひとつ的作品は与えられた空間を演出するための部分であり視界である。窓や面格子というモチーフを利用して、内であり外である空間を表現している。そして、水や空気や空をつくる。私は作品を通して自分と見る者とが感応しあえるイメージの場を自分の手で創造したい。そしてそこに、懐かしく甘美な感じから生まれる何か分からぬ予感のようなのを定着させたいと思う。

holbein

ACRYLART

発行日 1995年9月25日

東京都豊島区東池袋2-18-4

TEL (03) 3983-0253

登録人 ホルベイン工業株式会社

編集人 久保田幹夫 定価500円(本体485円)

あなどれない 絵具



ガッシュはゴムテンペラの中の不透明技法で、古くから画家に愛用されていました。中世からルネサンスにかけての名作は、ほとんどガッシュによって描かれたと言えなくもありません。油絵具も面白いけれど、ルネサンスの天才たち、ミケランジェロやダヴィンチが用いたガッシュの力もあなどれません。500年前の魅力に、さらに磨きをかけた、ホルベインのガッシュ——不透明で隠蔽力があり、さらに発色に冴えがある。

発売中