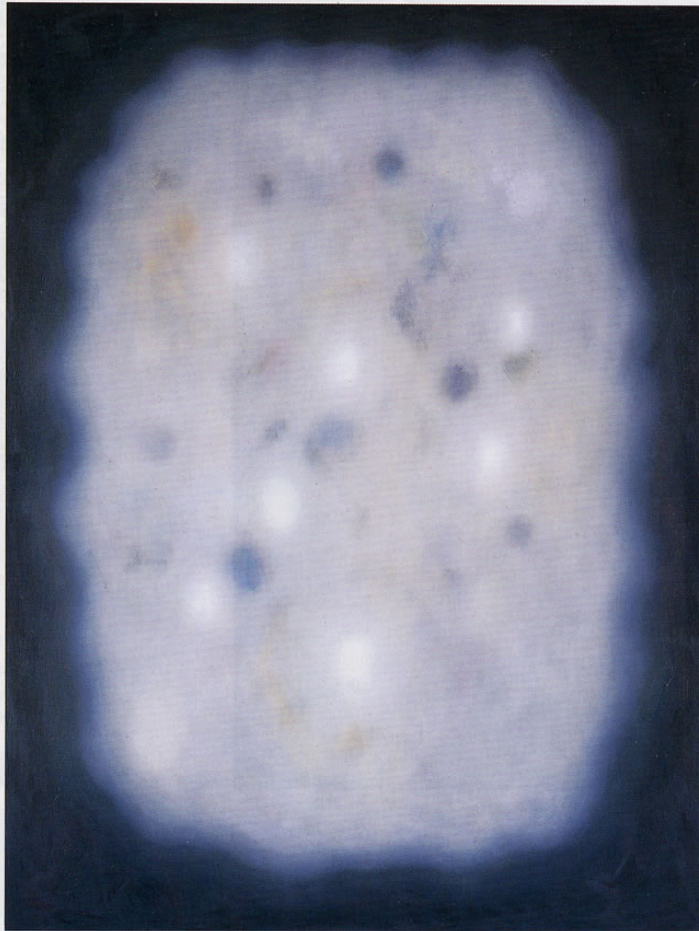


ACRYLART

アクリラート・Vol.27



芝 章文 MAO - 2020395 259×194×4cm 綿キャンバス、アクリル、顔料 1995年

The man who brought Buddhism to Japan was named Kukai,
though when young he was known by the nickname "Mao."

As a child Mao was considered a prodigy —
a boy who could work miracles.

I started my "Mao series" with the hopes that my art would develop,
something like the way a growing boy's aura changes as he matures.
Akifumi Shiba

■芝 章文 しば あきふみ

1956年和歌山県生まれ。80年多摩美術大学大学院修了。86年浄土真宗本願寺派極楽寺障壁画制作(和歌山)。87年「今日の作家(位相)」展(横浜市民ギャラリー)。88年「ニュージャパニーズスタイルペインティング(日本画の可能性)」展(山口県立美術館)。95年「今日の作家(洋上の宇宙)」展(横浜市民ギャラリー)他に、個展多数。



アウラとしての絵画

乱反射して焦点をどこにも結ばせない光、楕円形の黒い太陽…。

「MAO」と名づけられた絵画は、

立ち会った瞬間に見る人の中にさまざまなイメージを喚起していく。

日本画の素材を活かしながら、不思議な空間世界を

つくりあげている芝さんにアトリエでインタビューした。

芝 章文



MAO-310291 150×110×4cm 綿キャンバス、アクリル、顔料 1991年(撮影:末正真礼生)

日本画の素材との出会い。

●八〇年代半ば頃から、芝さんは岩彩を使った物質感を強く感じさせる作品を発表されていた。当時は日本画と洋画のタガが外れたというか、境界が曖昧になり始めた時期でした。当時、日本画家との行き来がありましたか？

●殆どなかったですね。アクリル絵具を使っていて、絵具がやせるというか、ビニールコートされたような感じにすごく難色を示した時期で、それをもっと光輝くというか、独特の質感を持つ画面にしたいと考えていました。それで日本画の岩彩に接したのです。

●当時は箔や雲母を使った日本的な作品でした。

●キラとか胡粉、水晶末を使うことによって、日本画ではないんだけれども随分近いものができてきた。素材によって画面

に特有の表情が現れる、そんな絵でした。

●日本画そのものに関しては、どう思っていたのですか。

●洋画が明治以降入ってくるまでは、前衛的なところは日本画がずっとやってきたわけですよ。今の僕が生きている時代の日本画家に対する魅力はほとんど感じないけれど、それまでの琳派であるとか、大和絵とかいった日本画の美術に対するオマージュというものがあつた。空間とかも含めた、一種の荘厳さみたいなものにすごく惹かれた。また、屏風や襖絵の持っている間仕切りという、生活空間を仕切る形式も面白いですね。我々が学んできた西洋の美術と全く違うものがそこにあるというか…。それを近代・現代の日本画は継承しきれていない。断絶したまま終わっているというところがあつて、それを何とかしたいという気持ちがあつたんです。

●例えばゴーギャンの絵を見ると、描かれたものよりむしろ背景に一種幻想的なものを感じる。同様に、大和絵にしても描かれたもののバックに魅力的なものがある。そういうものが芝さんの八〇年代の絵画には感じられた。

●日本画の素材に惹かれるのは、ひとつには画面の強化という問題があつた。けれど、それよりも空間が満たされている感覚というか、日本画の中に見た意味不明なもの——例えば霞や雲のような自然の異形といった曖昧でとりとめない現実、地でも図でもない中間的な領域を描こうとしていたのです。当時の僕の絵画の中に現れるグリッドと線の発想自体はもともと西洋絵画にある空間の捉え方なんだけれど、僕は線やグリッドを縦横無尽

に錯綜させることによって、視
覚誘導というか、満たされてい
るような画面をつくりたかった。
●それがあるとき、突然に変わ
った。

●九一年ですね。八九年頃から
すごく悩み始めて二年間くらい
ほとんど作品ができなかった。

●驚きましたね、今の作品に出
会ったときは、でも前の作品を良
く見てみると、その作品の中に
現在の作品の原点が見られる。

●そうかも知れませんか。変な
話だけれどUFOが頻繁に見ら
れるようになったのは、近代に
なつてかららしいんです。近代
というのは人間の世界に限界が
見えて、ユートピアとか神が消
えていった時代ですね。ところが、
人間にとっては神秘的なも
のとか、神様とかは生きる
ためにどうしても必要なものな
んです。それで、UFOも含
めて光とか、モアーとしたもの
とかをみんなが頻繁に見るよ
うになったという。それは共同幻想かも知れないけれど、楕円形のも
のとか、ボワンとしたイメージは人間にある種の幸せを感じさせ
るものですね。

見えないもの・現れてくるもの。

●ある意味で八〇年代の作家というのは、方法論とか、論理ついで
作品を作っていたと思うんです。それが九〇年代に入ると、多くの
作家の作品の中に何かつかみ所のないとか、よく解らないんだ
けれども必然的にある形のようなものが現れだしてきた。アンリ・
ミシヨールに神秘的な体験絵画がありますが、芝さんの今の作品には
それに近いものがある。

●ミシヨールはメスカリンの服用で錯乱的な絵画を描くのだけれど、
見えないものを見ようとするときには誰でも似たような酔素が頭の
中に沸いてくるのではないだろうか。見えないものを凝視しようと
すると、見えないんだけど出てくるイメージがある。それは、



MAO - 2040395 259×194×4cm 綿キャンバス、アクリル、顔料 1995年

共同幻想ではないけれどどこか似ている。絵画と言うのは様式的に
突っ込んでいっても、観念的に思索していても、どうしてもイメ
ージが出てくる。それを作家は何かにとめていかなければならな
い。僕の場合は、それは包まれてる感じだとか、空間が変質し揺
らんでいるというものと近いのかな。二年間休んで自分の絵とい
うものをもう一度考え直そうと思ったときに、そこに戻ったような気
がします。抽象絵画をやり始めた頃とか、もつと言えは自分はどう
して絵を描こうとしているのかという問題、作家としての自分の必
然的な、根本的な問題に立ち帰ったということかも知れないですね。
芸術作品が本来持っているアウラというか……。一個人としての未成
熟な人間のあり様を、そのまま画面に写し変えるというか。

●作品のタイトルには「MAO」という、不思議な名が与えられて
いますね。

●「MAO」と書いているけど、「真の魚」と書いて空海の幼い頃の
名前なんです。空海は幼年の頃「佐伯の真魚」と呼ばれて、その頃

から神童とか奇跡をおこす人と言われていた。彼が空海
になったということであつたられた伝説かも知れないけれ
ども、真魚という名前で空海の仕事を見たときに、まだ
未成熟な人間としての空海の成長の過程そのものが、ひ
とつの確信に出会って行く物語であるわけですね。「MA
O」シリーズを始めた裏には、未成熟の人間のアウラの
ようなものとして、絵というものが成熟して欲しいとい
う願いがあつた。それは何なのかというと、見る人がそ
の前に立つと逆に移し（写し）返されるといふか。勝手
な話だけれども、絵そのものに自分自身の想いみたいな
ものが写しだされるような絵が描けないだろうかと思
えんです。同時に、観る人の理解の仕方によってそれぞ
れの想いが写し返されるような絵。

●楕円形、光のようなもの、黒い鏡のようなもの……が、
それですね。

●我々が知っているこの世の中の根本原理ってあります
よね。そういうものとすくく拮抗しながら、怪しくなつ
ていくような絵。光は一番高熱だと白だし。それが、
段々、段々漆黒に向かっていく……。その間に色がいっぱ
い出てくる。その逆転はない。我々は光という根本原理
の中にいて、すべてのものを見ている。真っ黒な太陽だ
とか、真っ黒な光だとか、いろんな事を考えることはで
きるんだけれど、そういうものには出会つてくはない。

けれどその怪しいイメージの中でこそ、人間の生の感情
の流れだとか、本来の光のありようだとかが真に感じら
れるのではないかと考えたんです。光によって我々は色を知覚する。
印象派によって、我々は赤の固有色なんて無いんだということを教
えられた。我々の中にあるもの＝根本原理なんていうものは、簡単
に覆されるんだという気がする。そう言つたことを全て含めて、
そういうものが揺らいでゆくような絵。イメージする人によって違
うものが見え、立ち現れてくるような絵ですね。

●それは、形式や理論では裏づけできるものではないですね。

●ええ。絵はわからないことの方が多いですね。理解しようとし
て追えば追うほど、夏の逃げ水のように逃げていく。

●それが絵画の面白ところですね。普通見られる作品の殆どは、
均一に艶を保つとか均一にマットにするとかに意識が囚われている。
ところが、芝さんの作品は全くそれを無視している。例えば画面の
端っこの方に艶があつたりとか、マットな部分がボンボンと離れ小
島のようにあつたりする……。本来的には二次元ものをいかに三次
元に見せるかとか、視点をどこに誘導させるとかというのが絵画だつ

Artist at Studio

たけれど、それらを全く無視してる。そこには素材の持つ乱反射というか、粒形のある方解末とか水晶末を使った画面の効果も大きいですね。

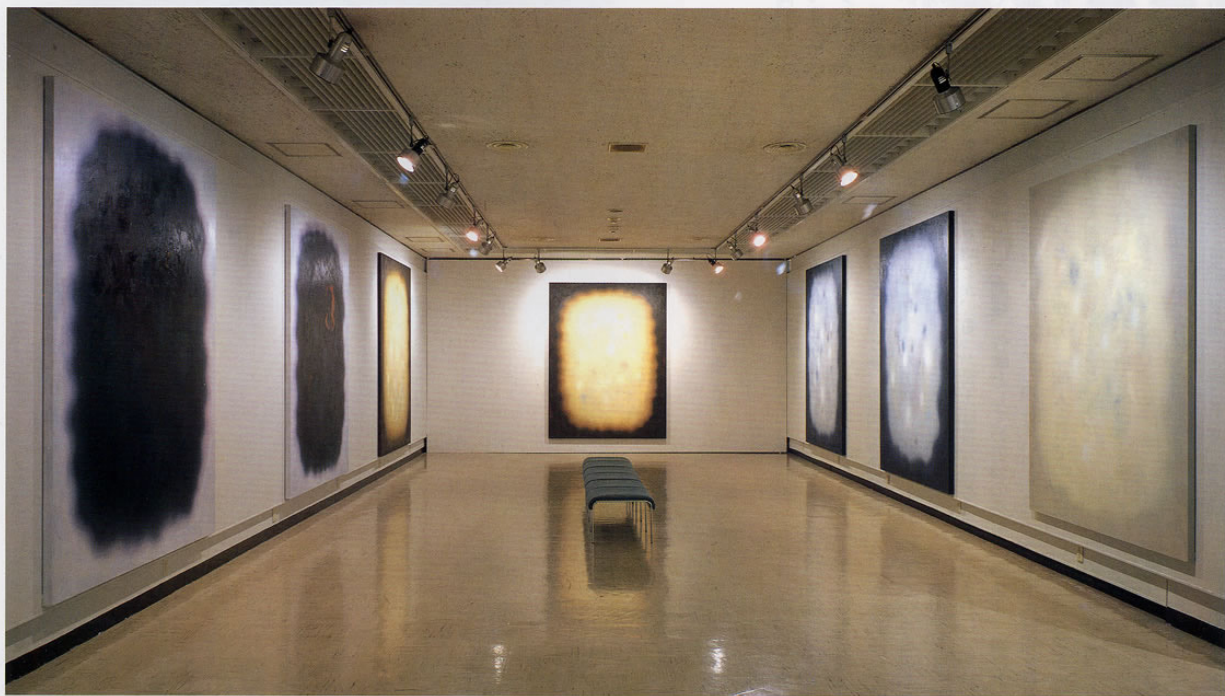
時間の中で生きてくる色、 素材が拓く絵画。

● 乱反射は目の置き所というものを危うくする。日本画にはそういう感じがあるでしょ。それは素材のもっているある種の仕掛けですね。僕は日本画を見ると絵の内容よりも表面で輝く光とか、その部分に強く惹かれる。すくきれいですね。絵の内容という意味で考えたときに、モリス・ドニが昔「絵画とは一定の秩序で配置された色彩でおおわれた平面である」と二〇世紀を予言するような言葉を残している。絵というのはそれまで裸の女性だとか馬だとかそういうものが中心だった。言ってみれば視点を変えるだけで、絵の今まであった根拠は全て崩れてしまう。現代はある意味では絵が終わった時代だという捉え方もできるわけです。しかし、いつの時代でも絵の捉え方を少しずつ微妙に変えていくことで、見えて来るものがある。そして今は、素材というのが絵画を変えていくための重要な位置にあるのではないかなと思えるんです。素材によって描かれる内容というのもあるんじゃないかと。

● 芝さんの作品は、色として見えるというより物質として見える。例えばMAOシリーズの白を見ると非常に物質感がある。

● あれは胡粉を使っただけです。牡蛎の胡粉です。今は、蛤の胡粉というものもありますね。

● それは、昔からあったんです。ただ、蛤っていうのは加工が難しくザラザラしたものしか出来なかったため牡蛎に代わってしまったようです。胡粉の場合、百叩きといって膠とよく馴染ませるために人間の手で手間をかける。機械でやればできそうに思っただけで。(笑)



個展会場風景
横浜市民ギャラリー
1995年(撮影:内田芳孝)

● 百叩きもそうだけれど、日本画の場合は絵を描く前にある種の儀式というか精神統一をやらないとすまないところがありますね。日本の場合には西洋のような進化の精神構造の中で近代をつかみ取っていないから、例えば伊勢神宮のように二千年ごとに全てを作り直していくというような、いわゆる「常若」思想のように何度も螺旋状に繰り返して日本を帰していく。そういうところが今いい精神性につながっているのかも知れません。現代のように我々の生きている時代が加速度的に進化していくようなときには、何かしら必要な考え方も知れないけれど…。

● そうですね…。ところで先程の胡粉の話に戻りますが、同じ白でも水晶末なんかは透明でキラキラしている。それに対して、方解末だともっと物質感がある。

● だから、さらさら感とか欲しいときには結構方解末を使う。

● 胡粉はどう使っているのですか。

● 盛り上げで使いますね。方解末なんかと混ぜて使う。色としての魅力もありますね。白の作品の時は結構使っていた。ところで蛤胡粉というのは、こんなに白くていいのっていう胡粉ですね。(笑) 今までの胡粉もくすんだ白という意味ではわりと魅力的だなと思っていたけれど、同じ質感で明るい蛤胡粉というのはなかなかないなと思っていました。

蛤胡粉について

蠣胡粉より白色度が高く、黄変しにくい「蛤胡粉」がホルベインから発売されます。

今回の色材のテクノロジーでは、この蛤胡粉を取りあげました。



1. 蛤胡粉の概要

現行、市販されている他社の胡粉はご存知の通り、広島で産出する「いたば蠣」を天日に晒し、貝表面を微生物で分解したものです。これに対して、ホルベインの蛤胡粉は、名前の通り蛤を化学処理して得られる蛤胡粉です。それぞれの工程の概略を以下に示します。

蠣胡粉: いたば蠣 → 蛋白質の微生物分解 → 粉碎 → 水簸(すいひ)分級 → 乾燥

蛤胡粉: 蛤 → 薬剤による蛋白質除去 → 乾燥 → 粗砕 → 粉碎 → 分級 → 乾燥

もともと胡粉は中国から輸入された時点では鉛白のことを指し、「えびすの粉」という意味で胡粉と呼ばれていました。これがいつのまにか「蛤の粉」になり、次いで「蠣の粉」に変遷しました。蛤が蠣になったのは、蛤自体が硬くて加工しにくく、また微生物による分解がしにくかったことと関連があるようです。江戸期には、蛤胡粉は硬くてザラザラしており、蠣に比べて低級品との評価が下されていたようです。しかし、これは江戸時代のこと。ホルベインの蛤胡粉は特殊な化学処理と加工技術によって、こうした蛤胡粉の欠点を克服しています。

2. 特徴と性能

〈1〉色調

従来の蠣胡粉では、最も白色度の高いといわれるものでも94.9(粉体の白色度L*)であるのに対して、蛤胡粉では全ての品種でこれを凌駕しています。〈白鷺〉、〈白妙〉、〈白雪〉のそれぞれの品種は、黄色度によって区分されています。

	白色度 L*
白鷺	96.86
白妙	95.74
白雪	95.28
他社高級品	94.90

なぜ、このように蛤胡粉の白色度が高いのか？その理由は大きく2つあります。ひとつは、結晶構造の違いによる屈折率の差です。蠣がカルサイト構造であるのに対して、蛤はアラゴナイト構造です。バンドーと粉体との屈折率が近いほど、その絵具は透明となります。下表で分かる通り、アラゴナイトはカルサイトに比べて屈折率が高く、膠液の屈折率との差が大きいので、不透明性が大きくなっているのです。

	構造	屈折率
蠣	カルサイト	1.47~1.66
蛤	アラゴナイト	1.53~1.69
膠液		1.38

ふたつめの理由は、蛤は蠣に比べて貝自体の白色部分が大きく、もともと白という点にあります。さらに白さが際だって見えるのは、蠣に比べて色が青味であり、心理的に白く感じられることもあげられます。

今回、ホルベインが「蛤胡粉」を開発・発売したのは上記のような蛤の特徴を引き出すとともに、蠣原料の調達が困難になりつつあるという現状からです。

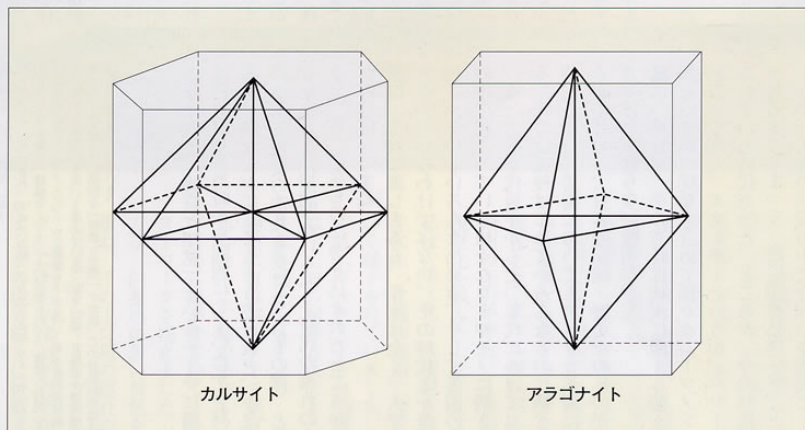
〈2〉粉末としての特徴

蛤については粒子が球状で幾分硬く、多少これまでの蠣胡粉とは違和感があるかも知れません。これは使用している貝自体が硬いためです。しかし、粒度分布の影響で蠣に比べると若干膠液が少ない分量で丁度良い団子となりますので、使いやすさは向上しています。

〈3〉残存蛋白質

有機成分は描画後の黄変にも関係しますが、熱分析法で測定したところ、他社品が1%前後であるのに対して蛤は0.5%前後となっています。胡粉は塗った直後はかなり透明感があり、水分が蒸発するに従って、白さが増してきます。しかし長い時間を経ると、胡粉内の残存蛋白質が劣化するために幾分黄ばんできます。蛤の場合には、この残存蛋白質が少ないので、経時変化での黄ばみが抑えられています。

●結晶形



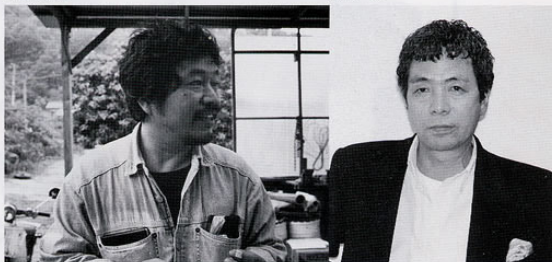
昨年、「1970年——物質と知覚：もの派と根源を問う作家たち」展が全国を巡回した。

その中には原口典之氏の当時の作品も含まれていた。

〈もの派〉とは異なる視点から作品を制作してきた原口氏に、
〈もの派〉との接点と同展覧会、そして自らの制作の根拠などを、
同世代の造形作家である高木修氏がインタビューした。

原口 典之

高木 修



今、この輪郭。

連続性

高木 どうも久しぶりです。原口さんとは時々ま会う機会があるのですが、ゆっくりとお話をしたということもなく、今回いいチャンスなのでお話を聞きたいと思っています。以前ある雑誌のシリーズ「現代彫刻」の欄で原口さんについて書いたことはあるのですが、それとは別に原口さんの制作に対する生の声とか、そういうものをお話していただければと思います。僕の方はあまり原口さんの書かれた文章や評論家の原口論などには目を通さず、一発勝負というか、話の流れに身を任せようかと思いついて、あまりこのインタビューのために勉強してきただけで、よろしくお願ひいたします。

簡単な質問からなんです、今、埼玉県近代美術館で開催されている「一九七〇年——物質と知覚——もの派と根源を問う作家たち」展に出品なさっていますのでその辺からお話をお聞きたいと思っています。まず第一に感じたのは、原口さんの仕事は〈もの派〉に入るのだろうかという点です。七〇年の初頭から原口さんの仕事を見てきて、どうしてもその点が気になるのでして、むしろ〈もの派〉とは違う立場にいたというか、独自のパスベクトティブ（展望）をもって仕事をなさったのではないかと思っております。ですから、原口さんの場合、むしろ〈もの派〉をのり越えようとしていたのではないのでしょうか。

原口 よく聞かれるんですが、七〇年前後の時代の中である流れというか、同時代性というのはあると思うんです。当時は誰もがその潮流の中にいた。後になって、〈もの派〉とか同世代的な作家として括られてしまうというのは、ある意味でやむを得ないところがあります。しかし、〈もの派〉に属しているかと言えは、当然属していないわけです。それは、当時の状況を知っている人は皆わかっていたと思う。

高木 その「属していない」というメッセージは、作品を通して明らかにするか、或いは違ったメディアを通じて行くかどうかだと思っただけです。原口 違ったメディアというのは、言説を通じてか、または何か別の対抗するグループを作るとかで応えるというところだろうと思うのだけれど、僕の場合は作品を通じてです。六〇年代の半ばぐらいから現代美術に携わってきただけの二十二年近くになる。その時の作品は断片的のように途切れながらも、連続・蓄積されて現在まであるわけです。作家の思想的なり拠って立つ立場というのとは、当然のように作品から見えてくる。第一〈もの派〉自体にしたって、その当時にはっきりとした理念性があつたわけではない。背後にひかえていた時代と、当時だけだ拮抗しきれていたかということに関しても疑問は残る。その意味でも、時代なりあるグループで複数の作家や作品を括ってしまうというのは問題がある。

ジャンプ

高木 しかし、今回の企画展には自ら出品なさったのでしよう。原口 「もの派展」というのであればかなり抵抗も

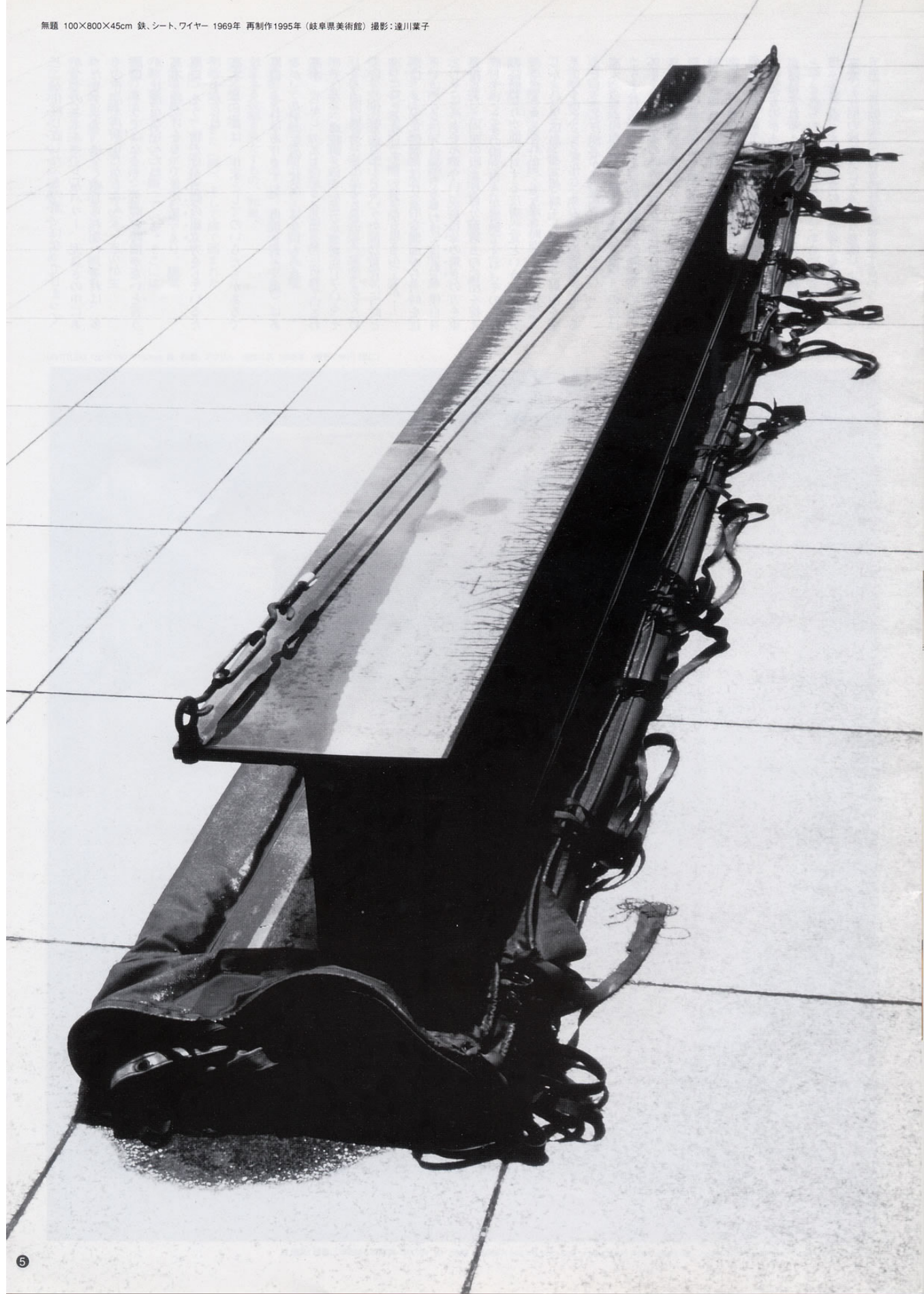
■原口 典之 はくちのりゆき
1944年 神奈川県生まれ。70年日本大学芸術学部美術科卒業。77年「ドメナ・グロム」(西ドイツ)でセリ。84年、1990年以降の美術——その国際性と独自性——(東京都美術館) 89年「色彩とモノクローム」(東京都国立近代美術館) 90年「フォルム」(東京都国立近代美術館) 95年「日本・ベン・ヤン・セター」(1970年—物質と知覚—の派と根源を問う作家たち) (岐阜県美術館) 他に国内外の発表多数。

■高木 修 たぎしゆ
1941年 熊本県生まれ。70年代以降「グループ63」や「インターセクション」のグループを組織し、理論やイベントの活動も行う。建築への関心も深い。作品は観念性やインテリゲンシャルな要素をそそぎ、見る者の身体的な知覚に訴える対話的態度を高くしている。80年代以降、R曲線や構図構造が駆使された作品では対話的な「特異な空間」が出現。この対話的知覚は、批評活動にも反映されている。

あるけれど、「物質と知覚」というテーマに関しては自分自身も当時から問題にしていたからね。高木 僕なんかにしてもそうだけれど、〈もの派〉にはある程度の洗練を受けた。〈もの派〉と相反しながらも状況的というか、時代の流れの中で〈もの派〉的なものに巻き込まれたところがあったのは確かですね。

原口 それは誰しもある。作家は全く一人でものを作っているわけではない。その時代とか身辺で起こっているいろんな出来事、そして美術の文脈の中で起こっている様々なコトやモノに晒されている。六〇年代後半から七〇年代にかけては、ある意味では戦後ばかりではないいろんなものに晒された時代だった。芸術においてもアメリカ美術に対する眼差しとか、日本の伝統、歴史そのものが見直さなければならぬ時期だった。

高木 そして、その当時は状況に関する個々の意識というか、反発も含めて様々なムーブメントが起こつてきた。エネルギーというか、パワーにあふれていた時代だった。ところが、今の時代は開かれ過ぎてしまつて、逆に閉塞状況になつていて。そういった今の状況の中で今回の企画展にしても



どこか化粧した、直した、もの派」になってしまつて、かつてのエネルギーとかパワー、泥臭さの中にあったリアリティは全く感じられない。それは、多くの作品が再制作だからなんだろうか。

原口 そうではなくて、当時の時間がないと言ふか、状況がないんだね。

高木 物だけをもつてきた。

原口 そう、物だけが当時の組立方をしているだけですからね。

高木 そこには、作家としてのいらだちがあるでしょう。

原口 それはありますね。再現された「場」はあるが、一九七〇年の「状況」はないものね。

高木 しかし、一九七〇年と今は完全に切れているわけではなく、通時的とかどこかで通底している。そして今回の展覧会に出品するということは、あらためて自分の作品を検証するというか、自分なりに当時と違つた驚きを発見することだとも思うんですが。

原口 その企画展には社会的な側面から当時を捉えていくという役割もあるわけだけれど、僕自身としては高木さんが今いつた自分の驚きの方を重視した。周囲の眼より自分が過去の作品を捉え直していくときの眼とか感触ですね。その当時の時間なり空間に対する皮膚感覚というのは自分の中にある。それが、全く違う時間と空間の中で、しかも岐阜、広島、北九州、埼玉と巡回して局面を変えていく中で、どう変化し、今の自分に跳ね返つてくるかというところに関心があつた。

高木 過去の作品を再制作するときに、この辺はこうすればもつとよくなったという感覚が出てきますよね。その時の感覚というのは、現在の作品の中に生きてくる。

原口 現在の作品と過去の作品の間は、連続しながらも切れている。切れながらも連続している。そして、過去の作品の中には場所の問題とか経済的なこと、自分の能力の問題で未完のまま埋もれているものがある。それがある時間的経験と記憶が蓄積されることによって、過去の作品の現在性とかそれらの作品の間に潜んでいる問題とかに気づかされる。それが非常に興味深くあるわけだね。

高木 今回の展覧会はそういう意味、よい意味でも悪い意味でも、自分の仕事を見直すというのか、



“Horizontal & Vertical” pool; 28×246×490cm, iron plate: 246×246×1.2cm, 全体: 351.5×246×490cm 鉄板、油 1977年 再制作 1995年 撮影: 成田弘

次ぎにジャンプするためにも役に立っているという気がする。

アンチ哲学

高木 ところで、原口さんがかつてステラのことを書いたときに、確か「ステラは個人的なことには興味がない」と書いていらした。周りの作家にもすぐれた人はいるわけだけれど、常に自分の仕事にしか興味がない。それは、同時に原口さん御自身の態度というか作家姿勢でもあったと思うんです。僕なんか哲コン（哲学コンプレックス）で、徹底的に哲学書なんかを読んで、常に哲学的な視線から物を捉えるというか、考えないといけないというところがあった。（笑い）ところが、原口さんはそういった思弁的な思想といったものを全く出さない。作品そのもので語らしめる。僕みたいに下手に哲学的なことをいわないで、直接に物を提示するのが原口さんの魅力ですね。

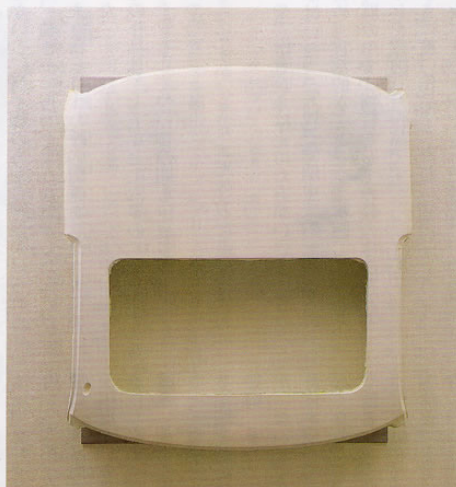
原口 現代美術というのは、歴史的に見て日本の文化・風土の特殊性に、ヨーロッパ、アメリカの美術や思想の潮流が混入してきて混ざりあった状態ですね。その状態の中で哲学的な考察や美学的な考察、様々な絵画論が言われてきて、今も言われ続けているけれど、どれひとつ自分の興味を引かない。それだけです。

高木 それで安心しました。原口さんはよく物性ということをおっしゃっていた。物性という考え方には単なる物の特性だけではなくて、環境とか身体を踏まえた領域というか、場そのものも含んでいる。その中でしか、物性は成り立たない。その意味で原口さんの場合は、作品をつくりながら、物そのものの領域を広げていく。つくられた物が、更に次ぎの作品の契機となっていくというところがありますね。

原口 確かに自分には、身体で物に触りながらわかっていくところがあるね。行為していくことで、作品の世界と同時に自分の世界を広げていっている。だから、現代彫刻というけれど果たしてそのジャンルの中に僕の作品が入るかどうかも怪しいわけで。（笑い）たまたま時間が経つに連れて美術史の中で括られて、ましてや（への派の周辺みたいなもので語られる。そして、それが



“TG-7 (クルマの屋根より)”
120×109.7×20.2cm プラスター、アルミニウム 1993年
撮影：成田 弘



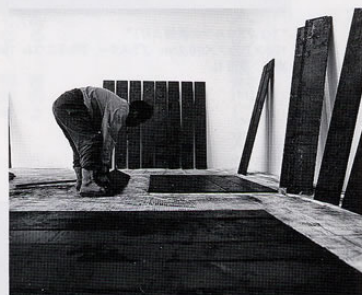
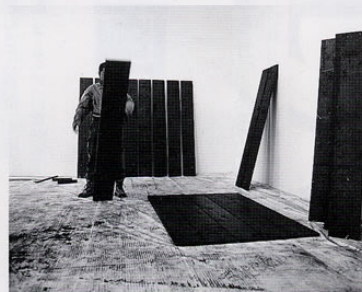
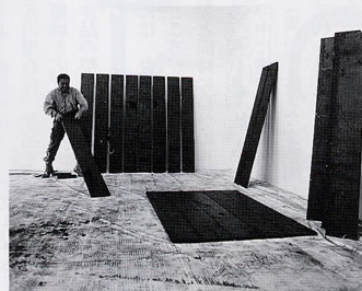
“TG-9 (クルマの屋根より)”
119.6×108.4×21.5cm プラスター、アルミニウム 1993年
撮影：成田 弘



“無題, 1”
120.5×107×21cm 鉄、アルミニウム 1993年
撮影：成田 弘



“MC-908496-1”
196.5×150×34cm 鉄、アルミニウム 1993年



認知されて《美術》になっていく、《作家》になっていく。それはやむを得ないんだけど、僕は自身はそこを目指しているわけではない。絶えずもつとグローバルに自分がどこにいるのかという、位置探してみたいものを作ってきた。その対象となるものは物質であつたり、風景や場や人であつたりした。それは今も続いている。それは、自分の輪郭を描くことであつて、世界の輪郭をなぞることではない。

高木 触れていくことでしか作品がつくれないうところ、逆に原口さんの強さというか現在性があると思う。

重さ

高木 例えは素材の選び方、具体的にいえば原口さんの鉄板の厚みというのはどの辺から決定されているんですか。僕の場合は鉄板は三・六ミリの間のものを使っている。なぜかという、自分が使いやすい。逆に厚いとか僕ではなく、セラとか誰かがやっているんじゃないかと思つてしまふんです(笑)。原口さんの場合はどうなんですか。

原口 厚からず薄からずといったところかな(笑)。むしろ、僕の場合は《重さ》が重要だというところがあるね。

高木 重さというのは、空間に対する重力と関係

しているのですか。

原口 それだけではなくて、今の自分の脳と身体を基準にしている。

高木 昔の作品で、画廊の中で鉄を常に動かしていた作品がありましたね。非常に興味をもちましたね。それはシステムにそつて体を動かしているわけではないし、何か物の方から呼びかけられたというか、働きかけ合ったような気がしたんだけれど、つまり物と身体の関係関係をラジカルに表出していた。

原口 その作品は、七五年と七六年の二回やっているんです。そつてついでこの間も伊豆多賀で二十年ぶりにやつた。

高木 そうですか。まだまだ体力がありますね(笑)。

原口 いや、医者からは止めた方がいいよつてクレイムが付いた。(笑) 会期中(約一週間)の絶食を含め、日常的なことを全て排除して、ある場所と時間の中で、物質としての鉄の生の存在を見せることを意図した作品です。

高木 まさに重い作品でしたね(笑)。

原口 一枚が八〇キロぐらいの鉄板で、全部で三トンぐらいはあつたかな。それでも、一枚一枚の鉄板は動かしやすいように幅は肩幅ぐらい、高さは身長よりも少し高いぐらいのものにした。重さ

も百キロを超えてしまうと自分の身体では動かせない。そのぎりぎりのところですね、八〇キロというのは。

高木 今後も、そういうことをやりたい。

原口 体力が続きませんよ。(笑)

高木 原口さんは大きな作品を作っているけれども、造っている最中というか制作のプロセスの中では今いったような身体的な関わり方をしていますね。

原口 基本的にはそうですね。自分の範囲というか限度というのを身体で測定していて、それを基本にしながら制作している。

高木 大きな彫刻の魅力つて何でしょうか。大きさと重さという点でははるかに身体の間身でできる領域を越えてしまつていくわけですが。

原口 そうですね。何トンとか、何十メートルとかになつてくると触らなくなつてくる。意図的に身体を使つて触つたりとか、削つたりとかができなくなるんです。重量物になると、自分が技術者や他者になつて機械を操作しながら造り上げていく。作品を客体化する、と同時に自分の身体をも客体化できる。その身体と物体の距離が、また気持ちいいのですね。

高木 その素材に関しては、逆に身体に抵抗する

挑発



ドロ잉

高木 話は変わりますが、原口さんは沢山のドロイングもしていますよね。それは物体に触っていくときのつくり方と同じなんですか。

原口 同じですね。

高木 立体の場合は重さとおっしゃいましたが、平面の場合は何が重要になってくるんでしょうか。

原口 近作などではドロイングに近いかも知れない。どちらかというと空間性の方でウェイトが置かれる。しかし、零点何ミリの極めて薄い紙を使ったりとか、鉛筆が紙を刻んだりとか、紙をすすっていくときの非常にデリケートな圧力というか、そういった身体の感覚というか直接性を大切にしている。そこには、先程いった重さということが関係していると思う。重さというのは重いだけではない。どんなに軽くても重さはあるわけだから。非常にデリケートな重さの範囲というのがある。ドロイングの場合はその非常にデリケートな重さの範囲を触っている面白さだよ。

高木 造形作家のドロイングは平面作家のそれとは違いますね。

原口 そうだと思う。例えば、白いキャンバスに向かい合った場合、こちら側にあらかじめ用意したものがなく描けない。ところが、そこに落つてこちているキャンパスの切れ端とか、紙なんかも用意された紙ではないものとかに向かい合うと自然に身体が動く。

高木 その時には知的なものとかわずらわしいものは全くなく、直接的に身体が動く。

原口 知的というか、予め全体を構想してしまう概念的な操作を意図的に排除しているところはありますね。そうすることで、ドロイングにしても対象が物質として立ち上がってきて、その物と身体の関係の中で自由に知覚が動いていく…。

眼差し

原口 僕の眼差しというのは、必ずしも作品だけ

に向いていない。その背後にも向かっている。作品というのは、見る人が自分の意識や考え方を転換するひとつの契機であり方法であると考えれば、より単純でプリミティブなものの方がよりその契機・方法として強い強度を持つ。一方で、それは見る側の制度からすると非常にわかりづらかったり、何処に作品があるのか意識的に見ようとしなないと見えない場合が多い。見る側の概念というのは、歴史的につくられているからね。

高木 僕が思うには、美術の歴史に対する懐疑心というのが原口さんの中にあって、それがまた作品を創り出している。その働きかけが重さみたいなもので、それを通してやっていく方法論というかプロセスが面白いと思うんですね。

原口 ある意味では、安易に見てもらいたくはないということなんだよね。既存の概念なり、見方で「美術を観賞します」という態度で見られたくはない。広く一般に気づかせるというのは非常に困難な作業だと思う。しかし、そこでテクノロジーとか哲学思想とかの言葉をぶち込んでいって、解るというところに行き着くかという、解らないのが現代だと思っしね。そして、自分はそういった二元的な世界観、価値観と結託はしたくない。もし仮にそこを手を結んでそれが美術として成立しても、そういったものはすぐにぶち壊れていく。むしろ、無限定的な存在し完結しない世界の在り様へ眼差しを解放してたい。

高木 まさに知的分別を脱却した直感とか感情というものを、原口さんはもっているらしい。先程もおっしゃったように、今はいちばん難しい時代ですが、最後にこれからの考えていることについてお聞きしたいのですが。

原口 今、自分が何処にいるか。現在の時間と空間——今、ここの中で、いろんなことが語られなされている。例えば、二十代、三十代というのは自分に可能性もっていたり期待している。今はそんなものがないから、自分の現在までやってきたもの、継続の中での自分と、今、ここですべての自分。そして、世の中が変化していく、そのギャップというかズレを、どこかで多少なりとも客体化していき

い、それと向かい合っていたと考えている。それは世界に迎合することではなく、世界と対峙すること、今、ここにおいて世界の中で生きている自分の輪郭を明確にしていこうと考えている。

高木 ぶっつけ本番でどうなるかと不安もありましたが、原口さんの重い、強度のある生なまの声が聞けたとお思います。今日はとても長い間ありがとうございました。



“Yumen (油面)” 60×888×445cm アルミニウム、鉄、油 1995年 撮影：成田弘

Niki Museum



古代エジプトの神々からインスピレーションを得た「トエリス(カバ女神)」「ホルス(鳥神)」「アヌビス(犬神)」「ギルガメシュ」の作品が飾られた展示室5

国立公園・那須高原の閑静な別荘地の一角に、ニキ美術館はある。当初はニキ・ド・サン・ファール自身がデザインした、ダイナミックな曲線とあざやかな色彩の美術館になる予定だったが、国立公園法・自然環境法等の規制で現在の形に落ちついた。しかし、エントランスの長屋門と植生の豊かな庭園、ダイヤモンドカットの屋根と方形のユニットからなる美術館は、却ってニキの作品をコントラスト鮮やかに浮かび上がらせるものになった。そして、内部は増田館長が「胎内感覚」と呼んだ通り、ニキの作品の不思議に出会い遊ぶアリスの世界だった。



ニキ・ド・サン・ファールとの 衝撃的な出会い。

ニキ美術館がオープンしたのは、ついこの間です。

増田 一九九四年の十月です。十五年前にニキの作品に出会ったときから、美術館をつくりたいと思っていました。当時は、そんな夢みたいなことをいうんじゃないと言われてました。

それほどこまでに、増田さんを動かしたニキさんとの出会いについてお話を聞えませんか。

増田 ニキとの出会いより、作品との出会いの方が先でした。八〇年の八月も終わりの頃でした。何か不思議なものに出会ってしまったという感じでした。少し大げさかもしれませんが、人生の中でそれはたまたまの衝撃でした。作品を見た瞬間に凍りついてしまって、まるでUFOからでた光線の中に囚われてしまったように現実感覚がなくなりました。帰ってから夢の中に作品を見た色や形が現れてくる。それで、汗をびっしょりかいて目覚めたんです。三日間同じ夢を見ました。その絵は何だったのですか。

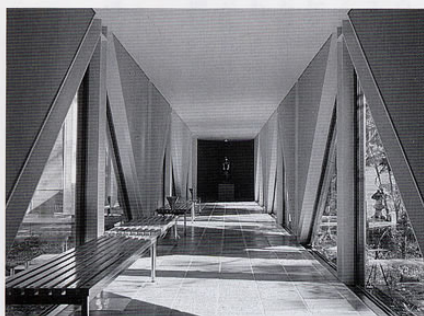
増田 ニキ美術館の最初の部屋の壁に飾っている「恋人へのラブレター」(一九六八年)という版画でした。ちょうどその頃、上野の公園の側にビル建設の最中でした。その六階がテナントさんも決まらず、どうしたものかと思っていたときでした。それで何に出会ったかを知るために、その版画をはじめとして「ナナ・パワー」シリーズを主とした版画を、六階の壁に展示しました。その頃はニキがどんな人か、まさか部屋の中に入りきれないような大きな立体をつくっている作家とも知りませんでした。それで、そこに勝手に「スペースニキ」という名前をつけて、版画を展示していたんです。

最初から、美術館をお建てになるつもりだったのですか。

増田 まだ、数点の版画と小さな立体しか手に入

館長
増田 静江





胎内（展示空間）へ導くブリッジ（渡り廊下）
ブリッジ奥に「青い女神」（1990年）



庭園の樹木越しに見える本館のダイヤモンドカット屋根



ニキ美術館の入り口・長屋門

てなかったんですが、そう思ってしまったんですね。何でかという、作品を見れば見るほどニキの世界の奥深さと不思議さが面白くて、その多面性を知るためには美術館しかない、と確信したのです。その頃、毎日毎日「ニキのこと」を感じたんだだけだと思う？」と夫に言っていました。「またニキか」、「世の中にもっといっぱい課題があるのだからもっと視野を広げて、世の中を広く見るようにしないか」なんて夫に忠告されましたね。（笑）数年前からは、一番の理解者、協力者になつてくれましたけれど、これは第二の人生の中の最大の収穫ですね。

スペースニキの活動。

——スペースニキでは具体的にはどんなことをなさっていたのですか。

増田 小さな作品では物足りなくて、作品集から好きな作品をスライドにとって、大きく壁に映して自分で眺めていたんです。それで、ひとりでもニキの作品を見たいという人があります、部屋を暗くしてスライドで作品を紹介しながら、わざわざマイクロフォンを使って、「スペースニキはフランスの造形作家であるニキ・ド・サン・ファールをあらゆる角度から紹介すべく発足しました。ただなにぶん日も浅く情報もたまりません。皆さまも世界各地を旅行の折りにニキ・ド・サン・ファールの情報を入手されたときには、どうかスペースニキにお寄せください。それではニキの作品の解説をさせていただきます」と言つて、例えば「私はこの版画は若いニキと日焼けしたジャン・ティンゲリーが海岸で生命を謳歌している。燦々とした太陽の光を浴びながら、青春、愛を確かめ合っている。実は昨日まではそう思っていたんですが、今日見ると男性の方は黒い色をしている。ニキには若い黒人の恋人がいたのではないかと、今日はそのように考えています。」なんて。（笑）ああでもない、こうでもないというんことを考えながら、作品と対話しながら思つたまま一枚ずつ解説していったんです。そうしたら、皆さん終わつたら面白がつて拍手をしてくれました。それで、「何だか、おかしな画廊ができた」「実験画廊とでも言うのかな」「ニキもさることながら、増田というのがまた面白い」と等と口コミで広まつてね。そんなある日、ある美術雑誌の編集部の方がお見えになつて、「作家にお会いになったのですか」と聞く。「え、会わないといけないんですか」というと「え、会つてないん

です」と相手も驚いて。（笑）

——ニキさんに実際にお会いになつたのは、スペースニキがオープンした翌年ですね。

増田 ええ、一年にニキの招待でバリ郊外のアトリエを訪ねて、初めてお会いしました。

——すぐに作家に会いたいと思わなかつたのですか。

増田 フランス語の家庭教師まで雇つて、フランス語のカタログを読んでニキのことを知れば知るほど気が重くなつて。（笑）「こういう人とどういう会話をしたらいいのか」と思ひましてね。言ってみればカメラが鎌を持ち上げて猛牛に向かっていているようなね。（笑）ですから、実際にニキに会うまで半年以上もかかつてしまったのです。

少女の未来、不思議の国のアリス。

——ニキ美術館を訪れるまでは、ニキさんの作品というのはボンビードーセンターの横にあるティンゲリーの共同作品と作品集の写真でしか知らなかつた。そして、あまり気にもせずに「女性の作品だな」「ぐらいいか思つていなかった。ところが今回ニキ美術館で、あれだけの作品の集合体の中に入つていくと、なぜか優しはくですね。写真で見たときのどぎつい色の感じはく、暴力的に色がちに押し寄せてくるという感じもく、成熟した女性の作品と言ふより、むしろ少女の作品だなと思つたのです。『ドロット・ガーデ』の作品とか、生命線や感情線なんかがかきと描いてある手の作品とか……。

増田 そうですね。ニキは物語の中に生きています。少すね。少女のよう……。

少し話は飛びすぎけれど、大江健二郎さんがノーベル賞の記念講演で、「ニルスの不思議な旅」という本を母親から与えられた。その本は、少年としての自分が未来に對する希望が持てるという確信を得た原点だといふんです。ニルスは雁に乗って旅に出て、旅の中で苦難とか喜びとか、迫害とかいろいろな目にあつて帰つてくる。そして「パパ、僕は帰ってきたよ」といつとき、「一回り大きなヒューマン人間になつて帰ってきたといふのです。（傍点大江氏原文）」

我々は「シンデレラ」や「白雪姫」を読んでも、少女の未来に對して大江少年のような確信をつかめない。シンデレラは、王子様によつてそれまでの哀れな生活から救い出される。他者（男性）に手をさしのべられないと未来が開けない。百年眠らされる白雪姫でも同じでしょ。少女の物語は「待つ」と

か、見いだされる。物語ですね。その中で唯一「不思議の国のアリス」は、未来を勝ち取っていくというのではないけれど、不思議な経験を通じて、新しい自分に出会っていく物語だと思うんです。ニキの作品に出会った私は、まさに不思議の国のアリスでした。中に入つて戸惑いながら、何に出会ふのかなどという自分に出会っていく……大江少年が「ニルスの不思議な旅」で自分の未来を確信することができたと言ふのと同じように、私はニキの世界を通じて自分の未来と夢をつかんでいった。ニキの作品世界はニキの自分史であり、それが同時に私自身、女達自身でもあるという普遍性をもっている。

——いいお話ですね。

『ナナ』という存在。

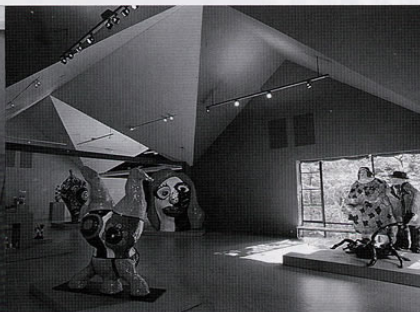
増田 スペースニキで以前上映したのですが、ニキの作品に『ナナ』（一九七二年）という映画（カンヌ映画祭出品）があるんです。その中で、彼女自身が父親と娘の関係を、まるでギリシャ悲劇の「オイディプス王」の物語のように演じています。父親は社会であり、権威です。そして、『ナナ』は父親に對する娘の自立物語なんです。この美術館の最初の部屋には、六〇年代の射撃の各作品が展示されています。私は最初にボンビードーセンターの八〇年版カタログで見たときに、正視できなくて思わずカタログのそのページを閉じてしまいました。「私はテロリストになる代わりに、アーティストになつた」と当時ニキはドイツの雑誌に記しています。その後、彼女は遅く生き「ナナ」という存在を生み出します。ナナは、古代エジプトやオリエントの母女神であり、時に巫女であり娼婦でもあるような、女性のあらゆる属性を含んだ女性の存在そのものののです。彼女は自分史として作品の中でふくむ古代の、女性の中に眠り抑圧されていた「ナナ」を呼び覚まし、新たな命を吹き込みました。

——「ナナ」といえば、一九六六年のストックホルムの国立近代美術館に展示された作品がありましたね。胎内に人が入れる、巨大な作品だった。

増田 ええ、巨大な、広げて横たわった「ナナ」で、「ホーン」エスエーデン語で「彼女の意」と呼ばれた作品です。これは、素敵なエピソードがあります。当時ニキとティンゲリーはバリ郊外の「白い馬」と呼ばれる宿屋を買取つてそこにアトリエにしました。そこへ友人のストックホルム国立近代美術館館長で



ニキ・ド・サン・ファール自身の手によるニキ美術館の建築プラン(原案)



展示室3、4の作品群



射撃絵画をはじめとしたニキの初期作品群がある展示室1

あったボンタス・フルテン氏から、「ベル・オロフ・ウルトヴェットと組んで三人で展覧会をしないか」と誘われた。それで、勇んでストックホルムに行ったんですが、期日が迫って何のアイデアも湧いてこない。困ってこれじやどうしようもないから三人で逃げよう」と相談しているところへフルテン氏が、「ニキは昨年『ナナ』を創ったではないか。その『ナナ』を横にしてみてはどうだろうか」と言われた。「そうだ、いける」と言うので、みんなでワインやパンやチキンを買ってきて大いに盛り上がった。巨大な『ナナ』の中を水年の共通のテーマであるヘダイナミック・ラビンス(迷宮)にしようということになって、どんなアイデアが浮かんでいった。作品はニキを横にしてティンゲリーがデッサンしたものをとに三人で仕上げたという記録があります。

「ナナ」にしてもそうですが、ニキの作品はティンゲリーの影響を多く受けている。
増田 その通りかも知れませんが、影響というより相互に刺激し合い続けたと言った方がよいと思います。ニキは「六〇年代の射撃絵画と今までの『ナナ』やその後の作品はコインの裏と表だ」と言っています。ニキの作品に会った時、私は「ニキは私だ」と思いました。五十歳になった程度で分別をつけ、母親として妻として何と世間並みにはみえないように生きてきた私ですが、ニキの作品は私を子ども時代の裸の女の子、好奇心の強い失敗を恐れない女の子に戻したのです。そして、人間として、女として新たに生きる勇氣や夢、誇りなどを与えてくれました。

那須の自然とニキの作品。

美術館を入ったところに、ニキさんが造った美術館の模型(作品)がありますね。もしそれが実現していたら、「タロット・ガーデン」(イタリヤ・トスカナ地方のガラッピオに一九七八年から建設されたニキの理想宮殿。現在も建設中と同じように、緑の木々の間にニキさんの鮮やかでユニークな色の建築物が見える、とてもきれいで楽しい美術館になったかも知れませんね。
増田 ニキは色彩の魔術師って言う方です。私は「タロット・ガーデン」を何度か訪問していますが、一九八三年にそこにいるニキを訪ねた時、『女帝』という巨大な立体的作品の右の胸の中に寝室を作って、その下のアトリエでタロット・ガーデン全体の造営の現場指揮を執っていました。外側はまだ白いコンクリートで、足場も組まれたま

までした。その背中にあるペランダと呼ばれる、そこに腰かけながら、あそこはこんな色で、そこはこんな色で、という説明をニキから受けましたが、隅から隅までイメージしているんだと言うことに吃驚しましたね。その二年前、初めて招待されてバリのアトリエを訪ねた時は模型しか見なかったんですが、それは粘土で造られていて、小さな直径四〇センチくらいの丸

い土台に、よきとよきと何とも不思議な角のようであつたり、怪物のようであつたりする物達が生えたような模型で、「これはタロットカードの大アルカナをモチーフにしたもので、二十一個の巨大なモニュメントになる」とニキが説明してくれるのだけれどピンとこなくてね。何という達方もないことを考えている人だろうと、呆然としました。

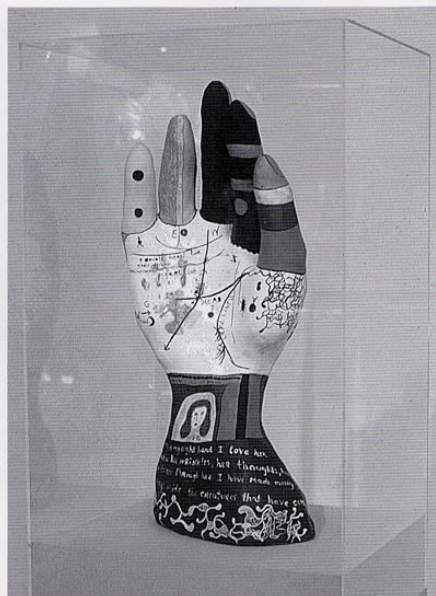
——美術家はアトリエとかで作品をつくって、画廊や美術館で展示しますね。展示するところはどうしても限られてしまう。ところが、今の美術家の中にはそう言った限られた空間から脱して、野外に展示したり自ら建築空間そのものまでをつくってしまふ作家が現れてきている。ニキさんにしてはそうだと思う。
増田 ええ、その通りですね。それで、タロット・ガーデンでもボンビドーでもニキの作品の多くが野外に展示されているのに、ニキ美術館ではなぜ外に展示しないんだと言われる。でも、那須のような寒冷地というのは、まずモザイクのような作品は耐候性の面でポロポロと剥奪が起きるから野外展示できないという辛さがある。「大きな蛇の樹」の噴水も外に展示できなくて残念なんです。それならいっそ胎内感覚で、密度の濃い展示、展示空間の中でお客さんに不思議の国に入ったアリスのような体験をしてみたらどうじゃないかというので、現在のそのような方法にしたのです。外に置くのと伸び伸びはするけれど、お客様の意識は拡散してしまうというところもある。しかし、野外展示は私にとって大切なテーマではありません。

この美術館については、「スピリチュアルな体験をした」「勇氣を得た」「ニキって人は知らず偶然に見ただけで、こんな芸術があるというのは驚きである」とか、アンケートにも六百枚近くもたまっています。五歳のお子さまもたまたまいい字で面白かったという、七十歳の方も同様に楽しんでと言っています。五歳から七十歳までのアンケートがある美術館は他にはないんじゃないでしょうか。或る、ニキのことを何も知らずに来た五十六歳の女性のアンケートには、「作品を見ながら、自分の過去がフラッシュバックのように思い出されて、涙が出てきて止まらなかった。自分か本音で生きていたか確かが持てました。ありがたう」と書いてあったんです。それを見た時は、ああ、ニキ美術館を造つてよかった、と本当に嬉しく思いました。

——楓やツツジや沙羅双樹や山帽子などを植えた庭も素敵ですね。特に、植え込みの長い小道を通つていくとタイヤモンドカットの屋根が現れ、ガラス越しにニキさんの華やかな色彩の作品が目に見えてくる突然の出会いのような景観。さらに、内部に濃密に、進んでいくにつれてさながらのようになら上がつてくる作品の集合体。本当に、不思議の国に迷い込んだアリスのような体験をさせていたかったです。今日は本当にありがたうございました。

ころもある。しかし、野外展示は私にとって大切なテーマではありません。
この美術館については、「スピリチュアルな体験をした」「勇氣を得た」「ニキって人は知らず偶然に見ただけで、こんな芸術があるというのは驚きである」とか、アンケートにも六百枚近くもたまっています。五歳のお子さまもたまたまいい字で面白かったという、七十歳の方も同様に楽しんでと言っています。五歳から七十歳までのアンケートがある美術館は他にはないんじゃないでしょうか。或る、ニキのことを何も知らずに来た五十六歳の女性のアンケートには、「作品を見ながら、自分の過去がフラッシュバックのように思い出されて、涙が出てきて止まらなかった。自分か本音で生きていたか確かが持てました。ありがたう」と書いてあったんです。それを見た時は、ああ、ニキ美術館を造つてよかった、と本当に嬉しく思いました。

ころもある。しかし、野外展示は私にとって大切なテーマではありません。
この美術館については、「スピリチュアルな体験をした」「勇氣を得た」「ニキって人は知らず偶然に見ただけで、こんな芸術があるというのは驚きである」とか、アンケートにも六百枚近くもたまっています。五歳のお子さまもたまたまいい字で面白かったという、七十歳の方も同様に楽しんでと言っています。五歳から七十歳までのアンケートがある美術館は他にはないんじゃないでしょうか。或る、ニキのことを何も知らずに来た五十六歳の女性のアンケートには、「作品を見ながら、自分の過去がフラッシュバックのように思い出されて、涙が出てきて止まらなかった。自分か本音で生きていたか確かが持てました。ありがたう」と書いてあったんです。それを見た時は、ああ、ニキ美術館を造つてよかった、と本当に嬉しく思いました。



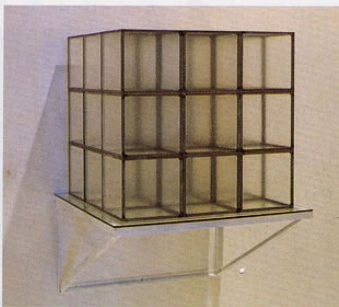
「手」(1983年)

和紙と鉄でつくられたキューブは、光や色を透過させ、あるいは視線を半ば遮り、見る人の空間に対する意識をさまざまに変容させる。

透過した空間絵画。

茂井 健司

UNTITLED 51×51.9×51.9cm
鉄、和紙、アクリル、油性ニス 1995年（撮影：中川 理仁）



人が触感なり視線を通じてそこに日常的空間を感じとる。しかし、感じとった瞬間に空間の質は少しだけ変化する。作品の周囲を移動することによって、さらに空間の質は変化する。空間全体がひとつの「膜」となり、活発な生活活動の場となっていく。

■空間

私の仕事は「空間」をつくることだ。自分の身体が直に周りの空気に触れていて、息をし、生活している「空間」。そして、観者と作品の間に立ち塞がる障害としての距離を縮めることで、観者と作品、あるいは観者と作者とが繋がり交錯できるような「空間」。

■UFOと網膜

ビルの屋上に大の字になって横たわり、空を見上げていた。真つ青な、雲ひとつない360度の青空。見続けていると、私が空になり、空が私になる。青空と自分の無限大の距離が消え、私の身体も空に吸い込まれるように消えていく。その瞬間、「あつ」と思った。UFOが空を真一文字に横切ったのだ。同時に、私の身体が回復され、空とそれを見つめていた私との関係が回復されていく。戻ってきた意識をUFOに集中した。UFOは私の前の空間を、何度か縦横無尽に駆け抜ける。それは、私の網膜の上の傷だった。

■庭

日本の庭に興味がある。そこは、「もてなし」もてなされる場であり、半ば「社会性のある場」である。また、外部や内部に対して自分の心や姿勢を「整える、和らげる、あるいは準備する場」であり、自分が「愛する空間」でもある。家のように自分が守られている場所でもなく、相對せねばならない社会でもない。その中間の領域いくつもの意味を関係の中で変える。このことができる。眺め、あるいは歩き回りながら意味が成立してゆく空間。とらえどころなく広がり、つながりを生む空間。その面白さがいい。また、庭と家を隔てるものとして障子がある。外の風景を映し、家の光を外に投げかける障子。外と内を厳然と区切る壁ではなく、内と外の情報を微妙に透過させる庭と障子。「膜」のような存在。

■透明性あるいは膜

距離を縮める。それは障害。不透明を取り除くことだ。「透明性」が増していったとき、そこには身体と作品がつながり、そのつながりが身体と作品を疎通させる新たな関係。「空間」をつくりだしていく。そのための、身体と空間の双方へ行き来可能な「膜」そのものとしての作品。「膜」、それは「空間」から立ち上がってきたもの。境界。

■つくられる距離・動く境界

人がより自由に作品との距離を測れるものにしたかった。変容させた空間そのものを自立させた作品である「膜」は、境界を可変的な状態として考えるところ。問い直し続けられる有機的な場所、「動ける」場。関係ができるのではなく、つくられる場としてとらえていきたい。

■キューブ

30cm×30cm×30cmの立方体のキューブを、縦5横5高さ5の125個積み上げる。個々の

■茂井 健司 しげい けんじ

1961年高知県生まれ。'87年東京芸術大学大学院修了。'91年ギャラリー美道／東京、'94・'95年秋山画廊／東京等で個展。主なグループ展では、'90年「4人展」（秋山画廊）、'93年「リアリティーへのアプローチ」（ギャラリー美道）等がある。



キューブは透過性のある和紙で創られている。ただしキューブとキューブがつながる面は、和紙が二重に接することがないように気を配る。1個、2個、3個とつないでいく。まだ、向こう側が見える。5個つなぐ。すると、よく見れば何かが見える・感じられるというぎりぎりの距離・厚みに達する。

■色彩と筆触

和紙にかすかに色を感じる程度に彩色する。色には特別な意味あいを与えたくはない。現在、カドニウム系の赤、セルリアン、コバルトと20色くらいの色をランダムに使っている。空間をつくるのに際だった色や強い筆触は邪魔になる。色や筆触が目の前に立ち上がると、空間の透明性を塞いでしまう。和紙はとびつきり薄い天狗紙を使っている。その上に油性ニスを塗っていく。すると、柔軟性とともに太鼓のような強度を持つ半透明の「膜」ができる。

■素材

素材があつてそれに触発されたというよりも、素材を探していった。「透明性」「膜」という概念があつて、自分が表したい内容にふさわしい素材を探して和紙と鉄に行き着いた。空間が意識できるには、素材感がはつきりしていないといけない。基本的な空間の質を問うときに、有機的な空間の面白さはいらない。空間に特別な形を与えることが強くなる。最低限の強度を持ち、基本的な空間を厳密に這れる素材としての鉄。そして、鉄とは相反する役目を持った素材としての和紙。空間の大きさ＝空間にある種の厳密さをもたらすもの、鉄。空間の質＝中身を変える役割を果たすもの、和紙。

■文感の場

和紙と鉄でできた「膜」、そして膜で囲まれた「空間」は、できれば活発なコミュニケーションの場であり、つながりを生む場であり、識人の動く場であればいいと願っている。そこには独自の遺伝システムを持つ複数の核やミトコンドリアが隣合い、接し合っていて、互いに生命情報交換し合う。当然そこには、観者も作者自身も呑み込まれている。

(この文章はインタビュアーをもちに編集部でまとめたものです)

UNTITLED 150×150×150cm 鉄、和紙、アクリル、油性ニス 1995年 (撮影：中川 理仁)



Drawing vs. Tableau 1

ドローイングとタブローの領域

ドローイングとタブローの領域が曖昧になってきています。
2人の作家にドローイングとタブローの領域、両者の関係essを、
制作の現場からレポートしていただきました。

ドローイングと タブローの領域

坂口 寛敏



私は溪流で岩魚や山女魚を夢中で追うことがあります。そしてその時私が体験していることは、タブローやドローイングの表現する空間との関係を暗示しているように思われます。それは変化に富んだ水の流れる水面と、水面下、水面上の領域で引き起こされる現象と私と相関関係の中で体験されます。川底の傾斜や形状にともなう盛り上がり、渦巻きたりしながら流れるその水面には、き

らめく光の反射やゆらめく木々の像が映り、時に水中に見える岩の間に魚影が走ります。私をとりまく沢の冷気の中を、釣り竿からのびる釣り糸は、これら三つの領域を出入りして魚影を追う、視線のシユプールとなつてこれらの領域を関係つけるの



個展「文影の器」ギャラリーαM 1995年 撮影：小松 信夫
作品正面左（暖かいイメージのために 95-3）：右（暖かいイメージのために 95-2）180×160cm
綿布にアクリル絵具、緑チョーク、樹脂、グラファイト 1995年

■坂口 寛敏
1949年福岡市生まれ。75年東京芸術大学
大学院美術研究科修了。83年ミンヘン美術
大学絵画科卒業。83年「モノコ国際美術展」
（モノコ国際美術館・モナコ）、88年「白州・
夏フェスティバル88」（山梨）、90年「津川現代
彫刻トリエンナーレ90」（群馬）他に、ヒルサ
イドギャラリー（東京）、ギャラリー美遊（東京）、
村松画廊（東京）、調布画廊（東京）等、個展
多数。

です。そして一瞬の引きに合わせてそれを引き上げれば、漢流の精が眼前で躍つていたりするのです。これら三つの領域は全て水面に集約されて現れますが、それは絵画における空間の領域が平面として集約されるのに似ています。そしてその三つの領域を貫通して一気に釣り上げる方法は、ドローイングに近いように思われます。

ここで私は、ドローイングとタブローの領域を定義づけるつもりはありません。ただ概念の拡大と融合に興味を持っているのです。ドローイングは、



(焼土、ガラス板、かたつむりの殻によるインスタレーション)
500×200cm 麻布に土、炭化した葉、ガラス板、かたつむりの殻、接着剤
1994年

ある作品が生まれる前段階的な試みとしての素描やスケッチ、下図から解法され、他に置き換えが不可能である自立した表現として、近年特に重要な表現ジャンルと認められています。素描の物質性にも引きずられず、技法によっても特権化されない表現方法なのです。

私はここで私の作品を年代を追って振り返ってみようと思います。

一九八九年「白州・夏・フェスティバル」において私は森の中にトラックを設置し、その上方に渦

巻状に編んだホースを沢から引いた水がその中を流れ、したたり落ちるように吊り下げました。今ではその車体は苔がおおいい、土の盛られた運転席や荷台からは自然発生した松、杉、そして胡桃などの木々が生長しております。

一九九〇年「沢川現代彫刻トリエンナーレ」において私は、広がりのある緑の芝の上にパースペクティブを延び縮みさせる五つの円形を皿状に掘ったり盛ったりし、その上に石灰を敷いて配列させました。

一九九一年「多摩川野外美術館」においては、グループとの共同制作で、多摩川の流れをはさんだ河原に、そこに存在する石の色の違いを使って水の波紋の様な同心円を数カ所配置しました。その後の台風による増水でそれらの形態は流れ消えました。

一九八九年から一九九二年にかけてのこれら一連の野外インスタレーションは、私にとって拡大されたドローイングの概念の実行でした。

一九九三年「松村画廊個展」では、「スー・フー・スー」と題するF300二点を展示しました。両者とも黄を主調とした培養液の様な画面に、一方は鉛筆で大きく淡く螺旋形を描き、他方は色彩だけの流れや広がりをもった表現をしました。これらは絵画とドローイングの両義性を持ったものと言えます。

一九九五年四月、ギャラリー美遊における「環境のエピステメ展」には、野火で焼失した利根川の葦の河原の焼土を五枚のキャンバスに転写して敷き並べました。その上に同形のガラス板をおおひ、河原に焼け残り点在してい



土、そしてその上の白いかたつむりの殻の存在と暗黒の天空に瞬く天体としての映像の位置関係を同一平面上に置こうとする試みでした。

五月、私は、この利根川の焼土で炭化し立ち枯れている葦に、白亜地のキャンバスを押しつけたがり、引いたり、回転させたりして得た痕跡によるドローイングを制作しました。大地に対しての画面の圧力やすれによる関係の視覚化を試みたのです。その後、私は、焼土化した河原が葦の再生によって緑の海原に変化していく様子を見ていました。

六月「ギャラリーαM個展」には、二つの制作方法による平面作品を展示しました。一方は、綿布に直接バーナーで焦げ目を作った上に、緑のチョークで焦げ目から緑が芽びいてくる様なストロークを描きました。又他方は、白亜地に薄い黄色を塗り重ね、その上に星の運行の様にも見えるドローイングをしました。これら両者は絵画とドローイングの境界線上に位置するものと見ることが出来ます。物質的な焦げ目としての、また薄い黄色の画面としての位置と、絵画的イリュージョンが発生する空間の深さの中の位置があり、私はこの質の異なった深さの位置の関係を行ったり来たりしながら、それらを手さぐりで統合しようとしているのです。

たかたつむりの殻を拾い集めたものをその上に散在させました。又、それに正対する壁面に木炭で螺旋形を描き、それが下方のガラス面に上下左右反対に映るようになりました。これらは黒褐色の焼

な発生や、何かが生まれ出ることのできる状態に強い興味を持っています。無から有へ、そして再び無へと循環する中に自己をつなげて行く行為が創造に関わることだろうと考えているからです。

肉体としての 絵画

——ドローイングに寄せて

母袋 俊也



す、その表面を支える木枠・板の厚み即ち構造や、絵具自体の物質としての自覚を促し、更に主題、思想を受け止めるボディ・肉体の所持の意識にも連鎖されていくのである。

一方ドローイングが物質性と結びつきづらいのは、おそらく支持体とされる事の多い紙の特性とも不可分と考えられるのだが、最も原始的な物質の一つとして永い歴史と共にあった紙は我々に物質としての認識を時に忘れさせてしまうのだろうか。又色彩的にも極めてニュートラルで、ちょうど空気や光がそうである様に無への連想をも許すのである。更に鉛筆、コンテ、水彩等描画材料も又物質感に乏しい傾向が認められる。さてこれらが誘発するところの非物質性は、ドローイングに一体如何なる原理的意味を与えてきたのだろうか。

物質、言い換えれば肉体そのものが絵画であるのに対し、ドローイングは肉体を持たないと云う一見ネガティブな図式を背負わされているのだが、むしろそれは、主題即ち概念そのものを宙つりにし鮮明に際立たせる特徴を引き出すのである。それはセザンヌの水彩と油彩の関係が示す様に、時に本制作よりドローイングの方がより的確に作者の意図・意志が明示されると云う事例をつくり出す結果ともなるのである。又デュシャンやボイスら概念的作家にとってドローイング作品がことさら重要な意味を持つている例からも明かとなる。

ではここで、ドローイング・素描の画面上の原理に立ち返る事にしよう。

本来素描とは、何にも増して形即ち空間に強く結びつくものであると私は考えている。それは白と黒の間にある無限なグレーの階調、又は線描によって、平面上に或る特定な空間を実現させようとする運動なのである。

故に水墨画もその類型の一つと考えられるのだが、墨の提供する無限に近い濃淡のヴァリエーション、運動感を率直に伝える筆致は空間表現に一つの解答を示した訳だが、もともと宗教性に紀元のある漫画の系譜では、牧谿の画面上で満たされ

仮に或る二つの事項を分けるものがあるとするば、そこにあるのは境界だけではなく、自ずその原理にも差異が認められうるだろうし、それぞれはその原理こそをアイデンティティとして立脚し、その特質を露にしていくな事を課題としていると考えられる。

ではドローイング・素描とペインティング・絵画は一体如何なる関係を示しているのだろうか。

両者はそれぞれの展開の過程で互いの領域を往来し、そのフィールドは相互補完的に浸透し拡がりを見せ、その境界は以前にも増して判然とはしていない。そして今やその二項の差異の検証は意味を持ち得ないかの様にも見える。だが、あえてここではその現象ではなく、それぞれを規定し育んだ根本的とも言える原理を再考する事で、その両者の本質に触れる事が出来ると考えられるからである。ドローイング、ペインティングは共に、平面上をフィールドとする表現である。しかし、物質性を軸に考察しようとした時、それぞれは差異を明らかにし始める筈である。

ドローイングが、非物質性の特質を示すのに対して、絵画はむしろ物質性をその成り立ちの重要な提所としている様に思われる。

絵画にとって物質性は、支持体としてのキャンバス、板と云った描かれる場としての表面のみなら



「M,151 TA to TA」182×700cm (8 panels) テンペラ、油彩、綿布 1995年

ている信仰・精神の深さは、時代を経て等伯の霧にかすむ松林図の中、空間の深さへと変容をとげているのである。

この様に素描が空間に対して求心的であるのに比して絵画は空間のみならず、より総合的な課題を引き受けていこうとしているのである。

線も又空間をつくり出す一助となるのだが、それが故に線との関係の中では油彩の或る典型を示す筈のファン・アイクが、極めて素描的と映り、晩年のマティスに於いては線を中心とした仕事にもかかわらず絵画的であると云うパラドックスを生むのである。そしてそれは皮肉にも素描をも内包する絵画自体のパラドキシカルな本質をつまびらかにしているのだ。

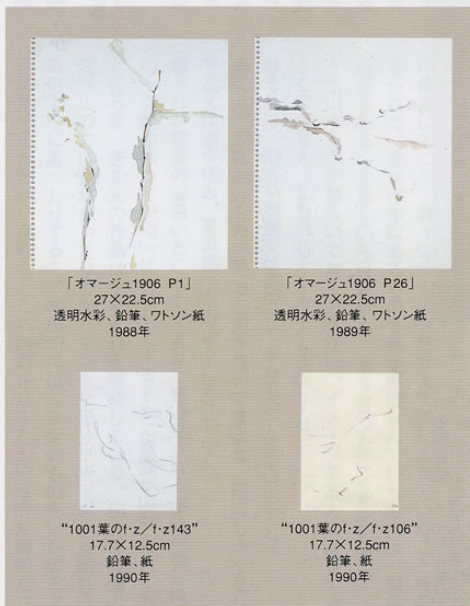
さてここで、水彩シリーズ「オマージュ1906」について触れてみよう。これは88年秋、葉の落ちた枯れ草を描き留めた一枚から始まるのだが、それは植物を前にして野外での即興的な仕事であり、鉛筆で捉えられた空間に対し、異なった位相への表現を目的とされ水彩が施されていくもので、同一フオーマット、マテリアルの限定が設けられ徐々に体系化したものであった。これらは92年迄継続され総数は約200点である。またタイトルの1906はセザンヌの没年であり、彼の水彩作品群への思いからの命名であった。そしてこれらが、私の絵画に有機的な線を導き入れる結果をもたらした事に疑いはない。だが私はそれを空間のみの表現を求めている点から素描と云うより絵画の一領域に位置づけている。そして純然たる空間素描として、鉛筆の描線で人物の衣服部分を描き留めた「1000葉のf・z」'90-'92を掲げるのである。この両者を分ける境界こそが、私自身の絵画原理の中での絵画と素描の本質を明らかにしていると言えよう。

この様に局部的に求心性

を発揮する事に於いて素描は優れているのだが、絵画が私を中心に据えるのは絵画が、より多くの課題を身体・平面上で受容し、統合を図ろうとするメディアと考えるからである。

真理の探究の連続体としての絵画史は、セザンヌの死後急速に変化を遂げていくのだが、そのモダニズムの運動体の中で、平面と空間性、と云う絵画の本質的課題は、時にイリュージョナリテイの指摘を許し、更に記号論的解析の元で、絵画の受容の豊かさは不明瞭との判断を生み、美術史上の中心の座を他に譲り渡す事になるのだが、アメリカンフォーマリズム以降一連の絵画復興の動きの中で、物質性へのチームが中心の課題に据えられ再び始動する事となる。そして一つの解答として部分の拡大とも云える全面性の巨大な絵画を生むに至るのである。だが全面性の絵画もまた絵画の本質的課題に触れうる唯一の解答などでは当然あり得ないのである。まだ見ぬ平面上では、あるいは既に棄て去ってきたものも含め、より多くを引き受け、より高度な統合が待たれているのである。その為に私は帆布の前に立つのである。

■母袋 俊也 1954年生長野県生まれ。78年東京造形大学・絵画卒業。87年フランクフルト美術大学・絵画・美術理論科修了。83〜87年主にフランクフルトにて発表を続ける。90年以降、母袋俊也——絵画・水彩——ストライプハウス美術館・東京、平面・余白・モダニズム——ギャラリー・M・東京、「アトモスフィア」88（ギャラリー・なか、東京、かわさき）B.M.市文化ギャラリー（神奈川）等、個展多数。



「オマージュ1906 P1」
27×22.5cm
透明水彩、鉛筆、ワトソン紙
1988年

「オマージュ1906 P26」
27×22.5cm
透明水彩、鉛筆、ワトソン紙
1989年

「1001葉のf・z/f・z143」
17.7×12.5cm
鉛筆、紙
1990年

「1001葉のf・z/f・z106」
17.7×12.5cm
鉛筆、紙
1990年

ホルベインスカラシップ



奨学者レポート

1995年は作家の中にどう記憶されるのだろうか。
10回目の奨学者たちの今年の作品が注目される。

開かれた色彩をめざして

佐佐木 誠



私は人間心理というものの中に秘められた、その内側にある「深さ」というものに強く興味を感じてきました。私たちの

生きている世界では、あらゆる現象のものが常に相対的な二元性を合わせ持ち、それぞれのものが表裏一体となっていてい

ます。それは、この現実世界での相互作用によって現れる二つの特性、まったく異なる二つの現れ方なのです。そしてこの現代社会は虚と実の世界であり、私たちの人間はその虚実のはざまで生きています。

そのように考えていくと、私たちの人間心理というものもまたそうした世界の中にあり、さらに「心理」そのものが虚と実の交錯した世界だということが出来るから面白い。

私が興味を感じている内側の「深さ」というのは、虚実の場（虚ろな空間）の中

にある「心理そのものの深さ」だといえます。現在、私の研究と仕事における目的のひとつは、「深さ」を通して「心理」というものを明らかにしていくことだと考えています。そうなるかどうかという色彩による隠喩的な表現というものが必要になってくるのです。

色彩は眼でみるものではなく、心で見るものです。

たとえば私の立体作品では、色彩の支持体となる格子状の構造体を空間的に重ねていき、そのことによってつくられる深さと、色彩自体のもつ深さとして、私は虚と実の交錯した世界の「三次元的な深さ」をつくる（見えるものと見えないものを同時につくること、広さの領域と深さの領域を同時につくること。そして、その中にある実体をより虚ろなものへと変化させていく）。そうして色彩に向けられる心理は感覚の経験と理性に深く関わってくる。私はそのような虚ろな空間へ

部屋の中

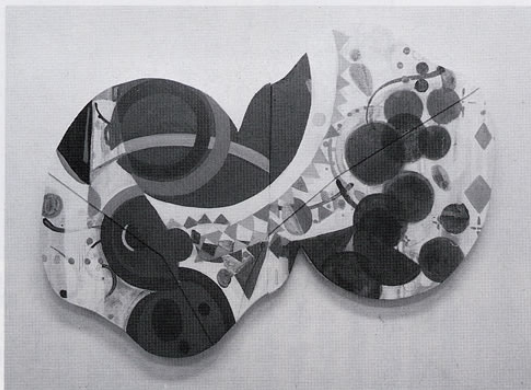
牛島 智子



食卓に、合間をぬって読んでいる立花隆著の「臨死体験」上巻がある。最近の脳の研究では、精密な電子機械というより、精密な化学機械とみる方が有力だ。という一節が記憶に残る。体外離脱、超能力、幻覚、UFO、ヨガ、氣功、宗教、心理、生理、物理など考えられるいろんな切り口から、体験した人の話を慎重に引き合いに出して進めていく様子は、読みたい衝動をかきたてるものの、睡魔はやっぱりおそってくる。

枕の上の本棚には、桐島洋子の文庫本が何冊か並んでいる。どれに書いてあったか忘れたが、遠心分離器にあれもこれも一緒にたがアッとかけてホイッと何か出てくる感じがわかるかなあと、7年前に読んだまま一緒に住んでいる。少し忙し位の方が調子がいい。忙しくなくても、忙しくする方法を身につけた。リズムである。リズムはブツブツと切っていくことだ。

仕事机の横には自分は何をやってきたんだという、写真や印刷物、材料資料のファイルが並んでいる。その中におもしろいなと思った雑誌の切り抜きのファイルが一冊、



こは天使 93.5×125.7×6.0cm パネルに綿、麻布、膠、石膏、アクリル、砂他 1995年

いる紫原榮一さんから電話があった。いろんな子供に接してきたけど、男の子はだいたい「おもしろい」ということに興味があり、女の子は「気持ちいい」ということが好きな気がする。ということとを聞いた。テレビで見たんだって、左脳は論理的思考を、右脳は空間的思考をするっていったのは人間皆両脳持っているわけだから、両方使えば良いのだけれども。宇佐美圭司氏の「20世紀の美術」を置いてある図書館の本棚を思い出す。アメリカ美術の在り方の問い直しには共感を持つし、空間が先にあるというのは同感だ。

木村尚三郎の本を引用した市橋立彦氏の文章がある。「女時は未来の展望が見えず、時間感覚では生きられず、人の移動や情報化、交際などの空間感覚で動く時。男時は現在から未来を臨んで生きる時間感覚が働き、前に向かって突き進む時。近代化というのは男時におこり、今は女時である。」親元から離れて電話は5回変わった。4台目の電話の時、こどもの造形教室を開いて

先日、私が銀座で現金を出して買った本は竹原あき子著の「ソニア・ドロネー」だ。日々の生活、ロベールとの関係、友人や社会の状況、実際に生きた人の足跡がリアリティをもつて読める。芸術家の動きと社会の近代化の進みが右脳と左脳の絡みのようで、人はこう生きていくんだと学んだ。窓には、刻一刻と色味をかえていく富士山がビルの間に見える。

INFORMATION

第10回ホルベイン奨学者

ホルベイン奨学者が以下の20名に決まりました。
(敬称略)

●茨城 日立市 山中眞理 ●群馬 渋川市 福田篤夫 ●千葉 市川市 松本春崇 船橋市 小林聡子 ●埼玉 南埼玉郡 近藤昌美 所沢市 坂本優子 飯能市 玄美和 ●東京 杉並区 山本晶 板橋区 馬場健太郎 練馬区 羽賀洋子 八王子市 杉木浩一 小平市 祐成勝枝 ●神奈川 鎌倉市 牛島智子 茅ヶ崎市 中川猛 大和市 佐佐木誠 中郡 阿部佳明 ●富山 富山市 ヘルナディ・レーカ ●愛知 春日井市 瀬田哲司 愛知郡 G.S.カビール ●大阪 枚方市 押江千衣子

TOKYO画材ショー'96

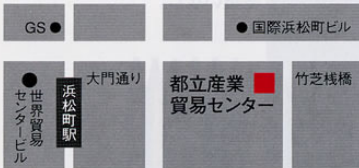
TOKYO画材ショーは、海外も含めた画材業界86社が一堂に会した、日本で最大の画材ショーです。ホルベイン工業株式会社では、ブース内を楽しくしかも言語の認識を越えて理解していただこうと試みました。まず、絵具メーカーであるホルベインならではの拘りから生まれた、タブロー的要素の強い色鉛筆を知って頂こうと、異なる素材で構成された直径170cmの球体を用意。試供品を使って、参加者に直に球体表面の素材の違いによる色鉛筆の筆感を味わっていただきます。

またその他にも、水可溶性油絵具「DUO」の実演やこの絵具の可能性についての説明、本誌「色材のテクノロジー」で紹介した新製品の胡粉の魅力も作品を通じてご紹介をいたします。

この見本市は、日ごろ目にしない製品に出会う機会であると共に、ユーザーと製品を研究している者との貴重な出会いの場でもあります。2月2/3日の両日、スタッフ一同で皆様をお迎えいたします。

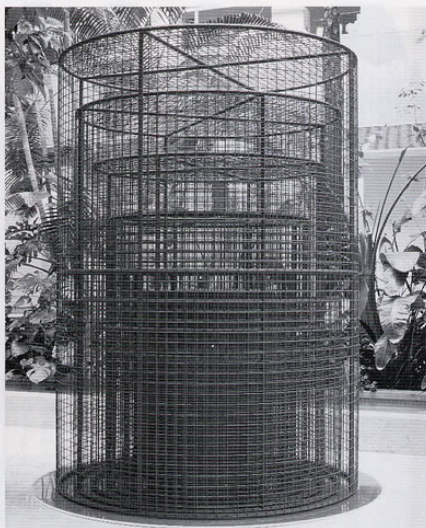
●日時：'96年2月2日(金)AM9:30~PM5:00
3日(土)AM9:30~PM4:00

●場所：東京都立産業貿易センター/3・4・5F
ホルベイン工業(株)のブースは4F、No420です。



(JR線・浜松町駅下車・竹芝桟橋方面に徒歩7分)

1号のあみこ 242cm×180cm×186cm 特殊樹脂アクリルとアクリル絵具、アクリル板、キャンバス



現代の中で、私たちが自身の命を得られる「開かれた色彩」を目指しています。私たちが自身の命を得られる「開かれた色彩」を目指しています。私たちが自身の命を得られる「開かれた色彩」を目指しています。

「秘められた力の場を通して、「心理」というものを明らかにしようとする。人間心理のイメージが実現化されるということ、作品が色彩で覆われるということとは、必然的な関係があるのだ。色彩による虚ろな場では、見る側が自分を抑えたいという気持ちを緩め、その色彩空間の働きを素直に受け入れ、また見る側自身もそこに働きかけることができ、私はそれが開かれた空間として、見

る側が自分の「心理」に触れることのできる自己回帰(新たな自分を発見すること)の場だと考えています。私はよりリアルな「開かれた色彩」(より強調された色彩)の場、可能性を備えた場というものを表現して行かなければならないと考えています。それは場(出会いの場)でなくてはならない。提供のための美術といえるのかも知れません。私にとって「心理」を解き明かしていくことは、自己の新しい生命を得られる「開かれた色彩」を目指しています。私たちが自身の命を得られる「開かれた色彩」を目指しています。

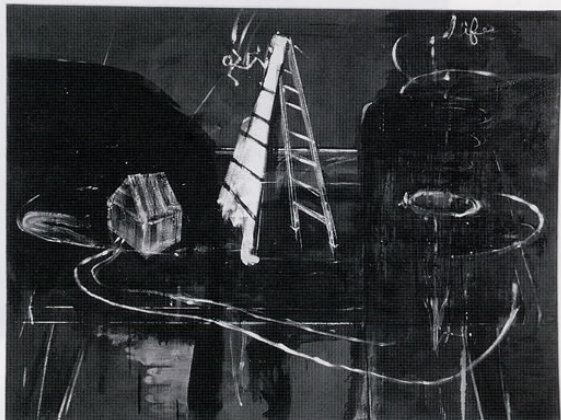


歴史的要素との決別

近藤 昌美

我々人類の文化は何処に向かうとしているのか。過去のユートピアの夢の中に、争いや差別は存在しなかったはずだ。科学的な発達は物理的なことに限らず精神的な間をも払拭してくれるはずであった。しかし、どうであろうか。我々はどんな世の中を感じているのか、世界中で起っている争いは、まるで人権も民主主義も未発達な太古の出来事のようにカラゝ映像で映し出される。民族はまるで融け合わずその数々の違いは差別として表れる。少年たちの心は痛み、大人たちは道を見つけれない。国家は未来の争いのために未だ確実に準備を進める。科学文明は我々人類の「心」の問題を何も解決してくれなかった。その証明が世界中に溢れ出している。それらは、ただ科学が、強大な武器類を作り出すために最も大きな効果を上げたということと同時に知らせてくれる。ある人々は宗教に救いを求めさらに道を失い、拝金主義者達もその限界を知る。また新しい科学は新しい間を作り出すことも知らねばならない。つづら折りの道のように歴史はいつも同じ場所に戻ってくるように感じられるだろう。私は美術作家の仕事というものは科学や文明が照らしきれなかった闇に光を当てて行為に繋がると確信している。それはもちろん、美術のみならず文学や哲学とも共通する役割であり、また今後抱えていかなければいけない問題でもある。確かに、科学に比較し美術や哲学が持つ力は微々たるものかもしれない。しかし、高度な科学が多くの歴史的諸問題を解決できずにいるのを見る時、その美術や哲学の役割も決して過小評価してはならないと感じる。私は作品を作る。それは決して美しいものを作るためではない。また、もちろん美術品と呼ばれるものを作るためでもない。時には文明の発展に背をむけること

もあるかもしれないし、美しさとは大きくかけ離れるかもしれないが、なるべく簡素な方法を選びオーソドックスに、そして、争いを起こし差別を生み自然を破壊してきた、そういった歴史的要素とは決別した表現を選択していきたい。



UNTITLED 250×190cm キャンバス、油彩 1994年



これは色鉛筆ではない。



タブローとドローイングの間には、厳然とした境界があるわけではない。「これはタブローである」と作家が言え、一本の色鉛筆の線もタブローになる。…けれど、色鉛筆画を「タブローである」と明言するには、ちょっと抵抗があるという作家には、ホルベイン〈アーティスト〉色鉛筆。芯も軸も太め。油絵具のように面に塗りつぶしたり、重ねたりできる。しかも、色おりはとてもなめらか。描いた瞬間に「これは色鉛筆ではない」と叫ぶこと間違いなし。



ホルベイン〈アーティスト〉色鉛筆、全150色。好評発売中