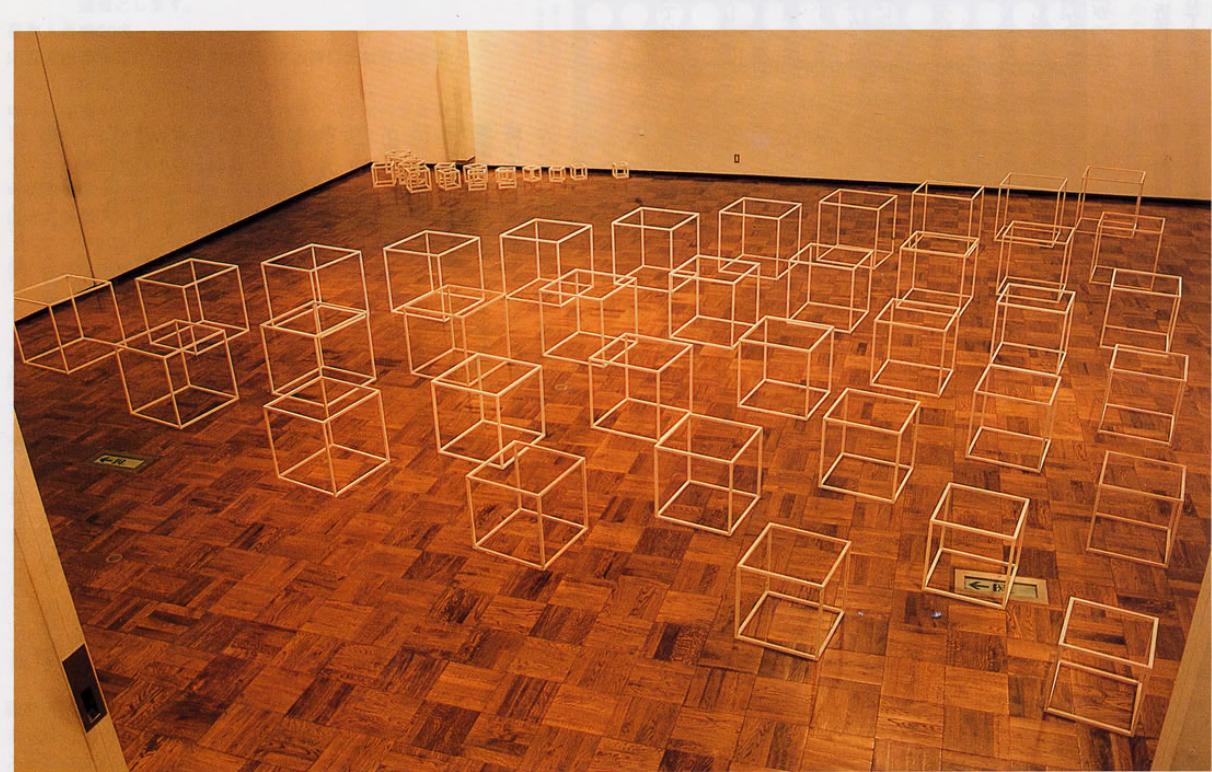


ACRYLART

アクリラート・Vol.28

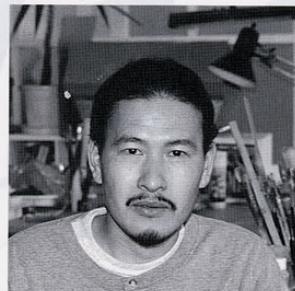
第2回
アクリラート・Vol.28
「現実の壁」



真鍋 武 「Preconscious」 36個の木の立方体 (12×12m スペース) 木、膠、ポローニア石膏 1996年 Photo by XENOS

Using both a sense of texture and visual illusion,I tried to make this artwork more than a simple presentation of shapes and colors – as Marcel Duchamp did in his "ready-made" sculptures. My intention was for this piece to transcend the world of substance and material, to convey new insights into the concept of relationship.

Takeshi Manabe



■真鍋 武 まなべ たけし
1954年愛媛県生まれ。77年武蔵野美術大学造形学部美術学科卒。89年「第6回ふれあい彫刻展」NSビル(新宿)、91年「モニュメント91展」埼玉近代美術館。94年個展「生成のムーブマン」愛媛県立美術館。96年個展「Preconscious」つくば美術館。

絵画の生成。

真鍋 武

油彩からアクリルへ

● 真鍋さんは様々な素材を使用していますが、今回の個展ではアクリルでしたね。

● 特定の素材にこだわらずいろいろの素材を使っていますし、その使い方もかなりいい加減というか、表現主体で捉えています。油彩の素材が、制作意図によっては自由さよりも制約の方を強く感じたりすると、やはり自然と違った素材を探すようになります。今回、平面作品にアクリルを使用しているのもそんな理由からなんです。

アクリルは自分の表現したいもののニュアンスに、積極的に近づいてくる素材ではないかと考えたのです。

● それは、アクリルというものを知つてそうなるんでしょうね。知らないときは四苦八苦する(笑い)。

● アクリルは樹脂っぽくて嫌だと言う人もいますが、しかし、素材はとりあえず使って試してみると個々にその力を発見していくのですよね。アクリルは自分にとってかなり素直な素材でした。

アクリルが水溶性質であることから、表現の幅が大きく広がったようと思えます。

● 最近の作品を見ていると、そこに時間軸が見えてくる。近代絵画以前は、描く手順というものになるべく見せないようにしてきた。ところが、印象派以降は描く手順が見えてくる。マチスにしても、

● アクリルを使いだしてから、そうなったんですか。

● 油彩画の支持体に吸収性のキャンバスを使いだしたというのが、大きな転換期だったと思います。それまでは油性キャンバスに絵具を塗り重ねていた。それが吸収性キャンバスに替えたことによって、キャンバスが絵具を吸い込んでいく。それは絵具を塗り重ねていくことは全く逆なんですね。マクロ的に見れば積み重なっているのだろうけれど、絵具を吸い込んでいったときの発色というか、その美しさに魅せられた。

● 絵具を塗り込んでいくときに、下の塗料と絵具が会話をしている。表面にのつているだけではなくて、浸み込むことによって行つたり来たりする。例えばオイルステンを木に浸み込ませていく。それは表面にベタ塗りするのではなくて、下地に浸み込んだものが生きてくるというか、そういう面白さですね。

● そうです。吸収性キャンバスは表面に膠液で溶いたボローニア石膏を制作に応じて任意の厚さで塗つたものなのですが、その白い表面に絵具が浸み込んでいくんですね。その時の発色には、絵具だけの発色ではない何かプラスされたもの、顔料の色の冴えを引き出す不思議なものを感じますね。浸み込むといつてもほんのわずかなんですよ。画用液の使い方にも拘るの

下地処理された綿布の中にアクリルが浸み込み、
絵具の層が互いに照応しながら画面をつくっている。

また、部屋の中に置かれた無数の立方体が見るものの視覚を疑わせる不思議な作品がある。

そこには、ひとりの現代作家が作家としての
<オリジナリティ>を発明していくために
避けて通ることができないプロセスが見えている。

ですが、1回、2回と繰り返していくうちに浸み込みの具合だと、テクスチャーミたいなものがでてくる。それが自分が表現したかった色だつたり形だつたりする。同様に、アクリル素材を活用した表現の場合にはその水溶性質を活かすこと、さらに浸み込みそのものを確かな表現として感じることができます。

リコン・ポジ・ションからブレコン・シャスへ

●一番最初に真鍋さんの作品を見たとき、もつかれこれ十五年近くになりますが、作品には「静態保存」というタイトルが付いていた。静態というのは、生きるものと保存するのではなく、静寂を保存する」という意味だった。

●当時、死んだ人間を科学的に永遠に保存するというような事件があつて、そのことから何か生命現象に対しても人間のエゴイズムがどこまでも力として通用するといつよくな、社会意識の恐ろしさを感じ、「静態保存」というタイトルで作品をシリーズとして描き始めました。静態の保存つまり当時は「止まった時間」がテーマでした。

●その後、「リコン・ポジ・ション」(組み替え)というタイトルで作品をつくり続けて、今は「ブレコン・シヤス」に変わった。ブレコン・シヤスに変わった。ブレコン・シヤスという言葉は前意識というか、意識以前の形而下のことですね。そこに今いっ下地がそのまま作品化したような絵画が現れてきた。それともうひとつ、立方体が表に出てきた。それぞれ、「自身の制作の基礎」というか、根本にあるスタイルで、形態だと思うのですが。

●頭で考えた固定的なカタゴリーではなく、もっと流動的なアリティはなく、もっと直感的なアリティになっています。ブレコン・ポジ・ションは様々な形を組み替えるトレー・ニングのようなものだたし、そのことは形の絶対性ではなく、形の相対性を確認する行為でもありました。リユーションを否定するのではなく、

く、より確かなアリティのために感覚的な世界と方

法論の中を行ったり来たり

することで生まれた基本の形の一つが立方体であり、偶然性を取り込ん

だストロークの作品に繋がっています。

●ニーチェは当時のクールベの自然主義に対する批判で、自然主義の画家は徹底的にアリズムを追求していった。しかし、アリズムの行き着くところというのは、目に見えないもの、永遠なものであつて、人間がそれを描こうとして

ても歯が立たないとクールベのアリズムを批判する。自然主義の画家は徹底的にアリズムを追求していった。しかし、アリズムの行き着くところというのは、目に見えないもの、自分の感覚的なものに行かざるを得ない。そんな気がする。モロ

ーが「私は自分で見えるもの、手で触れられるものを絶対に信じない」と言う。真鍋さんが「ブレコン・シャス」という作品で、浸みとか、下地がそのまま作品化したようなものを目指すといったとき、そこで扱われている手法は非常に物理的なもののだけれど、ニーチェの言葉アリズムの向こう側、モローの言葉の向こう側のものを描こうとしているような気がしてならない。

●私自身の中に「ブレコン・シャス」というタイトルが浮かんだ時に、結局絵って何だろうと考えた。それは個人的なモチーフの選択ではなくて、共通の心の問題として何があるのだということだったんですね。つまり、「ブレコン・シャス」は意識下のことを示す言葉ですが、私自身の個人的な問題としてのブレコン・シャスと他者のブレコン・シャスがあるわけです。でも、共通項というか誰もが同じ意識を持ちながらも、形にできないものがあるのではないかと考えるようになつた。その辺が立体的な作品にも繋がっていく。精神の形は百様でしょうが、同時代の人間として共通の、何かを問いたいということが根底にある。科学者や神学者ではないけれども、物の本質を探つたり、心の有り様を求める、そんなテーマの追求が絵画表現の中にも確かにあるように感じる。

●例えばドナルド・ジャッドの作品が「リコン・ポジ・ション」だすれば、作品の置かれる方は「ブレコン・シャス」ということになるのではないか。ミニマルの作品というのは、それが置かれる空間まで影響させるわけでしょう。意識上、意識下というのは美術であれば必ず付いてまわる。真鍋さんの作品は、いつてみれば自分の中で近代から現代に至る美術の抱えた問題をストーリー化している作業ではないかと思えてくる。



6つの緑の表層 280×420cm 綿布にアクリル 1995年 撮影：浅川公夫

6つの緑の表層部分アップ



● ええ。例えば支持体にアクリルを浸み込ませてそれをそのまま放置する。夜塗つて朝起きたら乾いている。その経過というのは、寝ている間の自然現象でもあるわけです。その結果としてすごくいい時も駄目な時もある。そういう自然に任せせるものができてくるということも、描くということと行為は全然違うけれど全く同じ次元にあたりする。

● それは偶然性の発見なんだけれど、それを選別するのも作家の手腕ですね。

● 現象を起こさせるのは自分で

すから、そこに自然の作為とともに、作為の中に自然を取り入れるという作家の作為がある。

● 「フレコンシャス」という作品もまた、絵画の前意識としての基底材とか素材とか物質的なところに関わりながらも、それを超えて作家の精神的なプロセスが描かれていく。形面下から形而上へ、物質から精神へ向かう回路のようなものがあるような気がします。

いうところがある。例えば、平面作品の中にイリュージョンとしての立方体を描く、そしてそれを実際の三次元空間に提示する、それは私にとってある種の必然なんです。そこには従来の平面、立体という区別や概念の違いがなくなっている。このことはうまく説明できませんが、むしろまだ言葉が生まれていないのではないかとさえ思えてくる。

物質から精神へ

● 真鍋さんの作品で、上下に分かれた作品がありましたね。一方とボジというか、半分は出でてくる、半分は吸い込まれていく…それもダイレクトに一瞬に見えてくるのではなく、作品の前で立ち止まって見入れば見るほど微細に見えてくる。

● 近代以降のヨーロッパの美術が新大陸に渡つて抽象絵画が生まれた。そして、例えばロスコとかポロックといった作家たちが、物質的なものから精神的なものへと向かっていった時に、純粹に抽象的な形態や色面だけで絵画が成立してしまった。その時から絵画表現に対する見方が少しずつ変わっていく。まさに目に見えない領域のリアリティに触れたように、この価値観の共有からわずかな絵画の揺らぎに対しても、我々は自己を通して作品の内面を見ることができます。

● そういうものの有り様として、現在の真鍋さんの作品がある。

● 観測している科学者の観測行為が、その対象に予測不可能な影響を与える。科学的に厳密な観測結果でさえ、確率的な事実でしかないといふ。デュシャンの作品には、そういうことを予言していたところが確かにありますね。

● 今は変化みたいなことが大事だと思うんですよ。人間の持つ多面的で、魅惑的な何か、画一化の中にも質の異なった変化というか、心の柔軟さというか、それは絵画の世界の話だけでなく、より広範囲な生活意識にも必要なことだと思う。

● 今は変化みたいなことが大事だと思うんですよ。人間の持つ多面的で、魅惑的な何か、画一化の中にも質の異なった変化というか、心の柔軟さというか、それは絵画の世界の話だけでなく、より広範囲な生活意識にも必要なことだと思う。

● 描こうとしているのが一つのことではないからでしょうか。例えば植物の一年間の推移といったときに、そこには長い時間の経過がある。それを一枚の平面の中に納めて、こうとする。テーマが一点に納まらない、ということを描こうとするところがある。見えてくるものというのは、ただ絵具の流れであったり滲みであったりするわけですが。

● 作品を見て、そこに作家が手を入れた、入れなかつたといった時間の経過が読める。作品が生まれてくるプロセスというか、作家の内面のドラマが見えてくる。

● 現代はニュートン以来のものの有り様——絶対固定のもの——が虚ろになった時代ですね。何も絶対確定的なものは存在しないし、いろんなものが宙に浮いている状況のような気がする。例えば、デュシャンの仕事にしても、彼の作品や制作の方法の中には明らかに現代物理学が示す世界観——質量はエネルギーの一形態でしかない——に繋がっていくところがある。

● ルネ・マグリットに「これはパイプではない」というタイトルの作品がある。イリュージョンが絵画をつくっている、それと似たところ同時に表面でもあるわけです。

筆で絵具を重ねていく。絵具が布に浸み込んでいく。浸み込ませるために水加減はするけれども、あとは下地のもつてている不思議の力みたいなものに頼る。それを作為の中に入れて作品をつくっていく。それまでは確かなものの上に築いていくのが絵画だった。それが私の場合は、支持体の中に絵具を浸み込ませていく。支持体は底であると同時に表面でもあるわけです。

色材の
テクノロジー

20

ファンデーションの効用

ファンデーションとは、支持体に描画着彩を行う場合の絵具の固着性を保証し、発色性を高める下地のことである。

役割と種類

板、布、紙などに描画をする場合、そのままでは支持体の固有の色があり、また絵具の伸びも悪いので問題が多い。絵具本来の発色と固着性を保証するためには、下地を施す必要がある。また最近では、既に下地が施されているキャンバスに塗って表現の一助とするような使用法もある。

下地の種類は、

(1)テンペラなどの水性絵具に最適の水性下地

白堊などの顔料と膠やアクリルエマルションを練り合わせたもので吸収力が大きい。

(2)混合技法のような水性と

油性絵具併用の半油性下地

上記下地に油分を添加し、エマルション状態の下地としたもの。吸収力が緩和される。

(3)油彩に最適な油性下地

鉛白やチタン白を油で練り上げたもの。吸収力は弱い。

などがある。ここでは(3)の油性下地すなわち市販のファンデーションホワイトについて解説を試みる。

組成

ファンデーション絵具は下地絵具ゆえに鉛白を中心とした顔料を最少限度のアマニ油で練り上げる。白さを出すためにチタン白、有色にするために各種顔料の添加が行われている。

- | | |
|------|--|
| 油性下地 | ①ファンデーションホワイト
②ファンデーショングリニッシュ
③ファンデーションアンバー
④ファンデーショングレイ
⑤クイックベース
⑥クイックドライニングホワイト |
|------|--|

性質

主たる顔料としての鉛白は、粒子径が大きく表面積が小さいので、結果的に絵具化のための油の量は少なくてすむ。このことは、上に乗せられた絵具の油を程良く吸い取り描画絵具の食いつきが良くなる。また鉛白が油の酸化促進剤であるために下地がしっかりと乾き、粒子が扁平な板状であるために塗膜に亀裂が入りにくい性質がある。

チタン白は白色度と隠蔽性が大きく、白い下地としては大変有利である。しかし、顔料粒子が小さいので、下地絵具としての性能は体質顔料によって決まる。すなわち、粒子径の大きい体質顔料により乾燥塗膜面に凹凸が見られ、これが上にくる絵具の固着を助けるということになる。(写真1参照)

使用法と効用

①～④は基本的にはペトロールやテレピン油などの揮発性油で溶いて使用する。⑤についてはそのままの使用が多いが、目的に応じて適宜希釈する。(写真2参照)

揮発性油で溶いた下地絵具は、決して厚塗りしてはならない。必ず粗粒子の顔料が沈降し、細かい顔料と油が絵具上層に分離してしまう。このことの結果は、下地絵具の剥離と上に重ねた描画絵具の剥離になってくる。(写真3参照)

①～⑥で油性絵具のために塗布する支持体は、必ず

膠などにより目止め処理をする。これは、支持体の油の酸化による劣化を防止するため必要なことである。

塗布後、十分な乾燥を待って使用に供するが、せめて二週間以上の乾燥時間がほしい。

さて、既に下地塗料が塗布されている市販のキャンバスにこれら下地材を使用する場合は、キャンバスの下地材の種類は知っておきたい。ファンデーション絵具は、前記のごとく油性である。油性の絵具は既に塗られている下地がどのようなものであれ塗布できる。しかし、出来上がったものの性質は違ってくることに配慮をしておきたい。

例えば水性下地のキャンバスにファンデーションを塗ったとすれば、下の塗料が吸収性があるためにファンデーションの油分が取られ、このものは吸収力ある下地となる。

油絵具を使用すれば、乾燥が早く艶のない画面となる。

反対に油性の下地に塗ったとすれば、下の塗料はあまり吸収力が強くないので、上のファンデーションの油分は吸収されず、この下地の乾燥も若干遅いし、描画に使用した絵具の乾燥も遅いだろう。また、艶も出やすいものとなる。

下地済みのキャンバスに新たな下地を施すことは、厚い下地となり描画表現としては厚みのある画面となる。また、本来の下地が自分の表現に合わない場合の改善策としては有効なものである。

ファンデーションの絵具には、有色のグリニッシュ、アンバー、グレイがあって、仕上げの画面を冷たい感じにする場合はグリニッシュやグレイを使用し、暖かい感じにする場合はアンバーの使用が適している。

- | |
|---|
| 鉛白十チタン白
鉛白十チタン白十酸化クロム十天然土
鉛白十チタン白十天然土
鉛白十チタン白十骨炭
チタン白十白堊
チタン白十白堊 |
|---|

【写真1】
塗膜面の凹凸が上にくる
絵具の固着を助ける



【写真2】
揮発性油により揮発した後の
凹凸が固着を助ける



【写真3】
油膜のため絵具の固着が悪い
(画像のボヤケは油膜)

有限なシステム・無限な絵画。

60年代 70年代という時代の大きな過渡期の中で「もの派」の中心的な存在として、その李氏に宇佐美圭司が、作家の根拠、絵画・彫刻のテーマ等を聞いた。
この原稿は「95年12月 武蔵野美術大学の講堂で行われた2氏の討論をまとめたものです」

60年代、70年代の問題意識

宇佐美 武蔵野美術大学で2日間にわたる李さんの特別講義がありました。初日は、近・現代美術

【人間がどのように感じるか】ということを考える

話の中に「構造」や「システム」がでてくると思います。【構造】や【システム】は個人から独立してありますから、他者を語るときのキーワードであると思うのです。

李 今日はそんな大きなテーマを、李さんの実際の作品に即しながらお話を聞けたらと思います。

李 何から述べていいのかわからないのが率直な

気持ちなんですね。今 60年代、70年代の美術で宇佐美さんと僕にはかなり共通項があつたといふ話を宇佐美さんがしました。確かに共通の接点というものを語ることが出来ます。宇佐美さんは構造「システム」いう言葉を使いまして。特定の社会とか歴史のイメージを濃厚に投影させるというやうな星ひいて、骨董品が段々見え

的な対象になつてき。それで自分たちが今まで無意識の中で肯定してきたそういうものを一度対象化してみようとした。その中で記号性とか構造性とか概念性とか言うことが、クローズアップ

されたのだと言えます。僕は1956年に日本にきました。日本語も出来ないし、生活も大変苦しい。日本にいるための在留資格を得るためにとか色々な苦労の中で、まず自分の存在理由を獲得するために一生懸命絵を描いた。絵は子供の時から学んだものですから、言葉がわからなくても出来る行為だったわけです。それをいろんな団体展とか公募展に出したが、一向に入選しない。



■宇佐美圭司 うさみ けいじ
1940年大阪生まれ。63年初の個展。68年「レーヤー
ピーム・ジョイント展」。72年「第36回ヴェニス・ビ
エンナーラ」日本代表。80年「100枚のドローイング
展」南天子画廊。89年日本芸術大賞受賞。92年「宇佐
美司回顧展—世界の構成を語り直そう」セゾン美術
館。著書に「ユーチャン」「絵画の方法」「記号から
形態へ」「芸術革命」「20世紀美術」等。



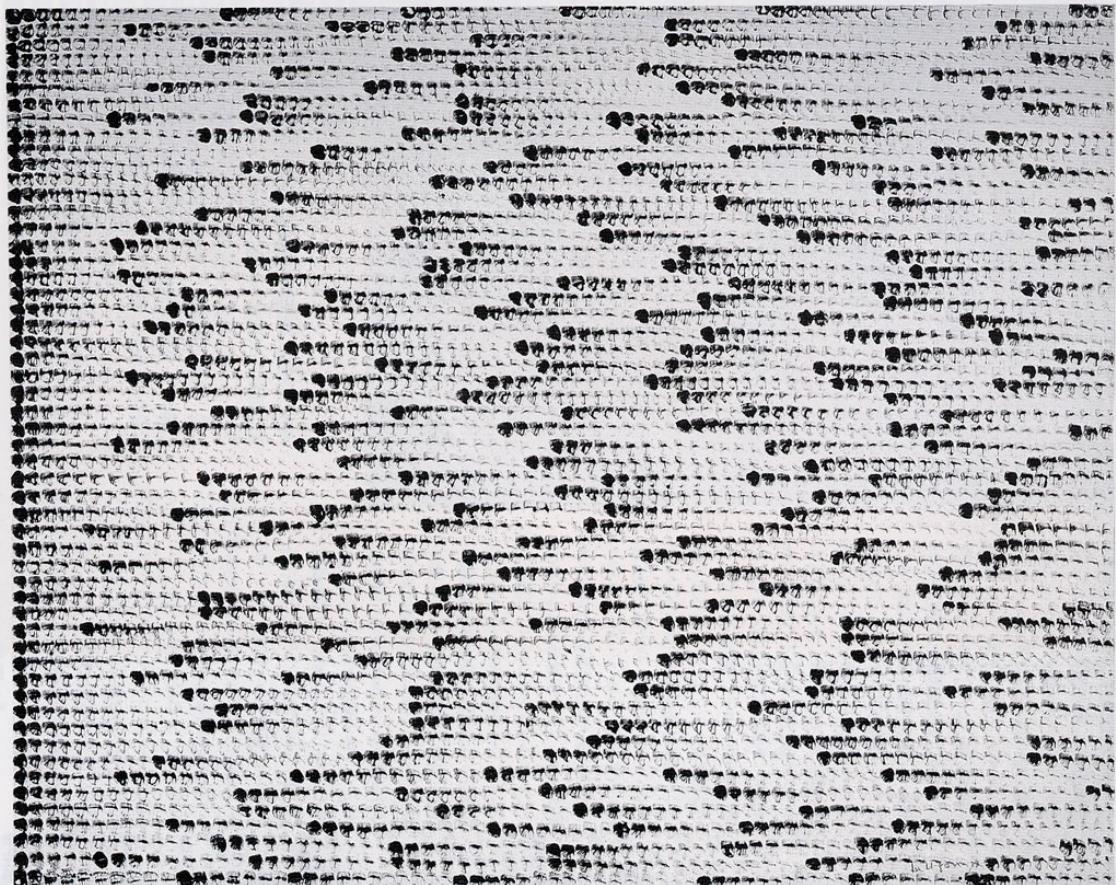
■李禹煥 Lee U Fan

1936年韓国慶尚生まれ。69・74年「サンパウロ・ビエンナーレ」ブラジル。77年「ドクメンタ6」カッセル・ドイツ。79年「第1回ヘンリームア大賞」彫刻の森美術館。82年「今日の巨匠展」ニューアルンベルグ市立美術館・ドイツ。86年「前衛芸術日本1910～1970」ポンピードーセンター・パリ。91年セブン・アーティスト「今日の日本美術展」サンタモニカ美術館他。95年「1970年—物質と知覚、もの派と根源を問う作家たち」岐阜県美術館他。他に国内外の発表多数。

るようになった。そして、69年の日本現代美術展に3枚の雲肌麻紙の作品——280センチくらいいのもの——を出品した。現場で床に糊で貼るだけの指示をして出品したのですが、それが初めて入選した。僕も吃驚しました(笑い)。

宇佐美 それは和紙全体を床に貼り付けた作品でしたか。

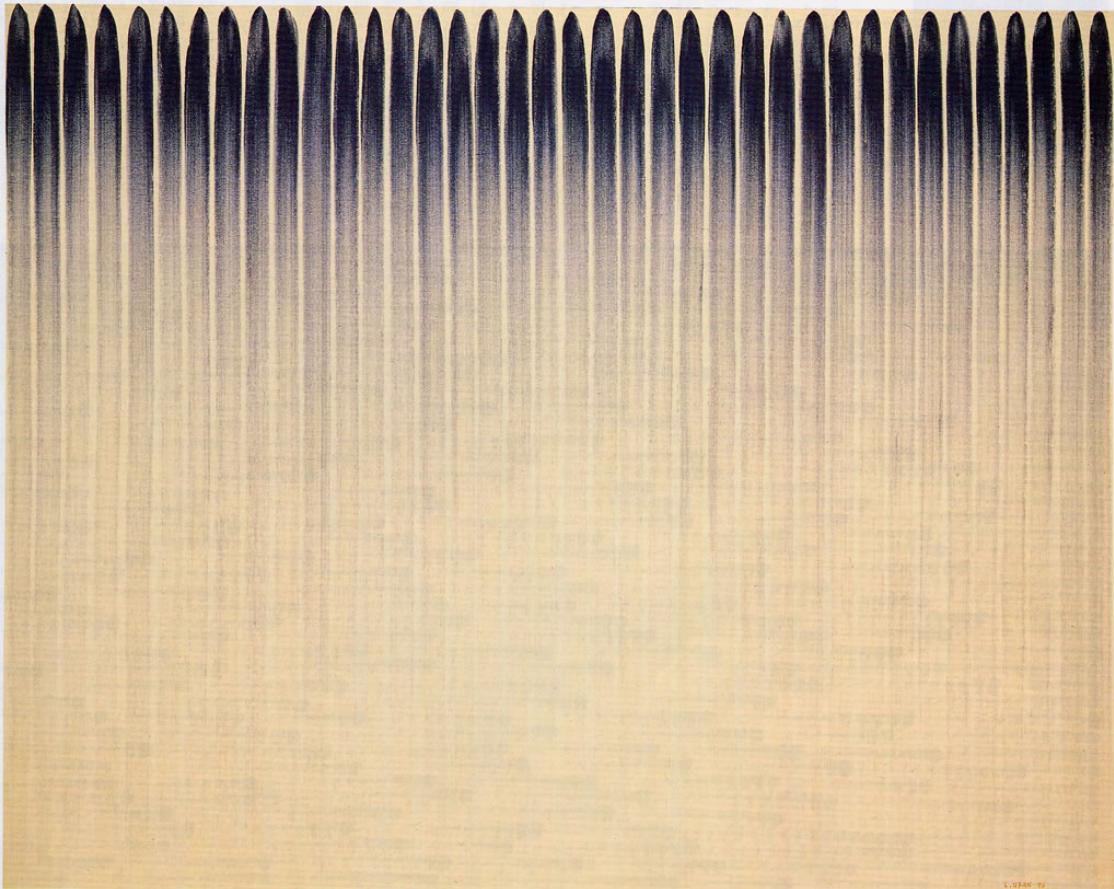
李 ポイントだけを固定したもので、全部は貼りませんでした。後でその作品の真似をする人が結構出てきて、僕の仕事をまんざらではないなと思いました(笑い)。



点より From Point. 182×227cm. キャンバスに膠、岩塗具. 1973年. Collection Iwaki Municipal Art Museum, Fukushima, Japan

宇佐美 李さんのその頃の作品は、現存するものが意外と少ないですね。

李 僕の古い作品、もの派風のものが残っていないのは入選しなかったからです。67年、68年の作品は、入選しないものだから捨ててしまった(笑い)。その頃はもの派といわれる立体がメインでしたが、ずっと絵も描いてきた。



絵より From Line. 130×162cm. キャンバスに膠、岩絵具. 1976年.

「点より」「線より」の時代。

宇佐美 「点より」「線より」のシリーズは70年に入つてからですね。李 正確には69年頃から「点より」「線より」というシリーズを始めました。

宇佐美 立体と平面の作品を同時につくっていたわけですが、立体と平面では意識の在り方、表現方法が異なりますね。

李 ええ。立体には時間的なものがなかなか与えられない。空間的な意識が強くなる。それに対して、絵では時間的なものが問題になってしまいます。

宇佐美 絵画は空間芸術だと言われますが、実際絵を描くと時間を編み込んでいくようなところがあり、時間が強く意識されますね。これも僕と李さんの共通項だと思いますが、2人ともものを見て描くということをやらない。ものではなく概念や記号の世界の中で表現活動を開拓します。ものを描くものが空間の中に存在するという空間意識が最後まで強いのでしょうか。逆に記号や概念を描くことで、絵として初めてものが成立していくのに立ち会う、そんな作業の中で時間が意識されるのだと思います。

李 筆で点を打つていくうちに、自然に絵具がなくなつてくる。するとまた筆に絵具を付けて点を打つていく。点が現れたり消えたり。反復とズレによつて点を打つことは、言つてみればひとつのみシステムであるわけです。それは僕が考えたことではあるけれども、誰でもやれることです。同時に僕は、僕の身体を介してシステムを動かしている。そこには時間、客観的に見える時間というものが介在している。

一方で立体は、僕は当時ゴムを引っ張るとか、針金を張り合わせるとかいったことを試みていました。それを当時僕は「あるがままをアルガママヘ」という言葉で説明しようとした。最初のあるがままを平仮名とすれば、後のあるがままをカタカナに変える。あるいは後のあるがままをかぎ括弧の中に入れたと理解してもらえばいい。少し移す



風から From Winds, 218×291cm. キャンバスに油、岩彩、1983年。

とか、ズラすとかそういうことしか人間はできるものではない。本当に創ることはできないんだと言うことを「ありのままをアリノママヘ」という言葉で僕は言つたつもりなんです。ズレとか、組み替えの中で見えてくるもの。歪みだとか隙間の中で見えてくるものの方に、僕はより関心がある方だった。その当時の問題意識は今でも根本的には変わっていない。

「点より」「線より」という絵画のシリーズは、記号をシステム化する最初の一歩であり、しかも誰にでも納得のいく作業工程がある。筆を持つ画家の最もストイックな姿がそこに現れていますね。

有限の身体、開かれた無限

宇佐美 点と線のシステムチックな扱いの時代から続いて、その後はかなり自由に描くようになつてきましたね。

李 始めは概念を決めて、システムを決めて、そ

れに自分を当てはめてオートマチックにそれに従つて仕事をしていく。自分を極端に制限して、まるで機械がやっているようにならうとした、癖はない。线条を描いたり点を描いたりしていた

宇佐美 描くという行為や意識を極端にストレッカなものにしたことで、李さんの筆触の中にみんなが入っていける。そんな意味でも李さんの絵は道具がかなり重要な役割を果たしていますが、筆に対することだわりはありますか。

筆は子どもの頃から使っていたので、自分への使い方を学んでいました。油絵も描きましたが、油絵具を油絵具の筆で描くと言うのはどうしてもはじめなかつた。東洋画という書を書く筆だと、非常に強い印象を受けました。長い間歴史と風土の中で生きてきた筆の生命力にあやかりたい、という気持ち。それによって、自分のことでありながら自分を突き放せるようなことをできないだろうかという思想に思いますね。長い間歴史と風土の中で生きてきた筆の生命力にあやかりたい、という気持ち。それを僕が扱うビッグメントといいがあったのです。それと僕が扱うビッグメントといいがあるのです。それを僕が扱うビッグメントといい、油で練る前のものなんです。それを僕が扱うビッグメントといい、油ではなくて膠で練って使っていた。その当時は油ではなくて膠で練って使っていた。その当時は油ではなくて膠で練って使っていたので、油の油は濁りがひどく防腐剤が入っていたので、油よりも膠で練った方がよく練れて使いやすい絵具ができました。そのうち油も非常に純度が高いものが出でたので、70年代中頃から油をも使いました。そして、今はたまにしか膠は使わなくなっています。

宇佐美　自己と他者は対概念としてあるように思える。けれども自己の内に対者がなければ、この二項対立は無効です。身体は明らかに両者を媒介する。
手仕事をする、身体的な表現をするという意味は自分の中でいかに他者を回復するかということになると、僕も思います。

宇佐美 自己と他者は対概念としてあるように思える。けれども自己の内に對者がなければ、この二項対立は無効です。身体は明らかに両者を媒介する。

す。純化、純度の高い仕事をしたいという気持ちの中、繊細な筆が選ばれたり、長い時間に絶えられるようなピグメントを選ぶということになつたのです。

まとう。描く方法ができるだけ無機的にニュートラルにすると、システムそのものが普遍性を帯びてくる。するとシステムは自分以外の他の者でも自由に律することができるものになる。そこに他者の問題が現れてくる。一方で内容においても、何を描くかというテーマの模索や、実際に筆を動かして描いている間は僕が個人的に経験する時間であるわけですが、描かれたものは全然僕ではない、見る人によってさまざまに意味やイメージをくみ取る時間の前に晒される。そこにおいても、僕を引き離しての客観概念、一般概念として他者性の問題が生じてくる。

宇佐美 それは絵画だけではなく、立体でも同じですね。

李 ええ。立体では空間性が問題になってくる。それは自分の中でひとつ概念を固めないで、それをばらして、その間に空気を通わせることによって、その間に他者を、関係者を立たせることだと思っていて。空間とか、他のもろもろのものを組み合わせることで、自分以外のものを引き入れて、外部を引き入れて他者性を感じさせる。ものの派風な彫刻においては他者性を語りやすかつたと思います。ところが絵画においては語りにくい。方法論としては他者を取り込めても、完結した絵画の中には他者がなかなか入り込まない。しかし、その構造なりシステムは外部に向けて開かれていく。あるいは論理の遂行——画家が自分の身体を介して行う一回性的行為としての絵を聞く。その時に「これは僕が好きな形なんだよ」と言わないアリバイ、それをみんな一生懸命探したことなど僕は思います。ところが論理自体には他者はあるのだけれど、論理の遂行——画家が自分の身体を介して行う一回性的行為としての絵を描くということ——には矛盾がある。例えば李さんの線は、線といつ記号性を持つていて、同時に、筆触としての具体的なものでもあるわけですね。記号としての線は論理の支配下にあるけれども、筆触はそれ自身の身体を持つて自己を主張します。そんな矛盾を自分の中に抱えながら60年代、7

0年代の作家はシステムというものを探った。その時代の中で李さんがある意味でリーダーシップをとっていた。僕なんかも、誰が見てもこうなんだと言う方法をやった。そしてシステムとか構造とか追い求める作業の中で、身体性という問題が僕の場合にも出てきた。自分ががんじがらめになっていく中で、身体性が顕在化していく。哲学者のスピノザが「身体は自分が考へている以上のことをやる」と言った。それは実際にやって、自ら抱んでみないとわからないことです。

李 そうですね。僕も最初はわからなかつた。始めは同じ作業、システムチックな方法に耐えると言つことが快感でもあつたわけです。それが何年も繰り返されるにつれて、こんなことをやつて何になるんだと思うようになる。体がむずむずしてきて、精神がおかしくなりそうになつてくる。すると身体はその中で自らを樂な方にズラそうとする。否応なく、そうなつてしまふ。そして、ズラしていくうちに段々段々隙間があいてくる。時間概念を考えると言うことは、「無限」というものを考えることだと思うんです。身体が勝つと同時に、その隙間から自分が描いていない地が見えてくる。それが「無限」だというのに気がついたんですね。近代概念としての無限——閉ざされた無限——から、ぎくしゃくしているうちに開かれた無限と言うのをこの有限な身体が教えてくれた。後から思うと、左とか右、あるいは長さや広さという概念が壊れていくようなものがそこにはありました。

ミニマルからミニマルを越えて。



風と共に With Winds. 218×291cm. キャンバスに油、岩影、1990年。

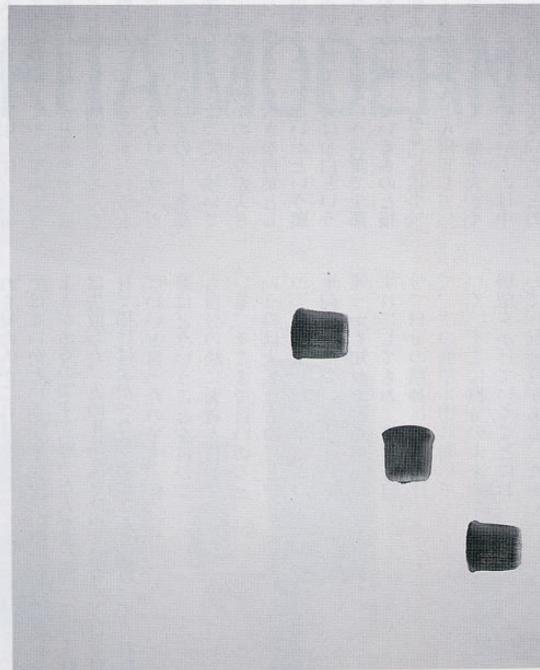
李 日本に来た最初の頃は具体的な形や対象もあつたんですが、積極的に発表し出してからは具体

李 佐美 無限定な広がりが身体と重なりますね。僕にはすごい抵抗があるので、それが結果としてミニマルな表現に通じていくという面がありますね。

李 僕もミニマルなものには昔から関心と興味があつた。しかし、自分の絵は体験の中からこつこつ付け足すことで発見したんだという自負もある。

宇佐美 画面にシステムを持ち込むと同時に、それが避け難くなる形とか像という物に見えてくるという過程もあつたと思うんですね。

李 日本に来た最初の頃は具体的な形や対象もあつたんですが、積極的に発表し出してからは具体



照応 Correspondance. 227×182cm. キャンバスに油、岩彩. 1995年.

的な形の導入というのにならなかったですね。具体的な物や形が嫌いかというと、そういう事でもない。ただ僕には頭で考えるという癖がどうかにあって、絶えず自分のやつてることを、概念というものを検証するところがあった。絵画の起源というものはどうやって成立するんだと言うことをずっと考えて来て、それをぎりぎりまで切り詰めてやつていく。すると、僕の根に長い間培われてきた、あるいは因子として組み込まれている東洋絵画――水墨画とか書の世界に突き当たった。幼い頃に読んだ周易に、「世界は点から始まって点に帰る」という様なことが書いてありました。点の集まりが石になつたり人間になつたり雲になつたりする。絵画も点から始まって点に帰る。そういうものがかなり大きく作用してるとと思うんです。絵画の必要条件を絶えずなんだろうかと切り詰めていくと、形と色というものがでてくる場が無いんです。

宇佐美 色を使った時期もありましたね。

李 そうですね。オレンジ、ブルーはよく使った。簡単に言えばブルーは空の色、オレンジは大地の色なんです。日本で大地といえ

ば土色というアバーミみたいな色を想像する。

宇佐美 僕が生まれ育つた所は土が黄土色で、大地とい

えばもう黄土色に決まつていました。最初はそうやつて誰でもが知っている色を選んだんですね。それが徐々に徐々にグレーっぽい黒になつていった。山水画、水墨画の影響があるんじやないかとよくいわれる。影響が無いという嘘になりますが、影響があるというふうには僕は考えたくない、僕は概念の中で出てきた色だというふうに言いたいですね。画面の中には必要最低限の要素しか持ち込みたくはなかった。真っ白い構造のキャンバスに下塗りもしなくなつて、色と単純なものだけで勝負する。最低限のことと同時に最大限の色々な要素を全部含みたいと思う。墨に5色ありといわれるよう、いろんなことをやつて内に、段々とグレーがかつた色の方に自然というか否応なしに行つた。それ以外の色は考えられない。ブルーを使つとあまりにも一般的な色になつてしまつ。グレーには含蓄性というか暗示性が強い。オレンジダメ、いろんなことを考えていくと結局段々と灰色っぽいとか黒っぽい色、グレーになつていつた。理念的というか、現実的であつたりす

宇佐美 出来るだけ基本的なものに帰つていくといふ。それだけ取り出してみると、他者を排除しに至つてはなかつた。真っ白い構造のキャンバスに自分で決めていったわけです。

李 極端な話、出来た色だけ基本的に帰つていくと、それが他のものでないかといふよりも言われるくらい非常に単純なものになつきました(笑い)。その単純なものになる中に、ミニマルアートとの比較でいろんな問題を突きつけられたりすることもありますが、ミニマルアートの理念を僕なりにずっと書いてきて、それでいろんな批判を浴びてきたりした。近代を僕はこれから先も批判しますが、どんなに批判しても、僕の武装している知識やいろんなものはつきり言つて全部近代のものなんです。古典を読むにも近代的な枠組みをはずれて読むわけにはいかない。近代を批判する近代主義者――そういう矛盾性は常につきまとつております。自分を近代の外に完全におくわけにはいかない。しかし、その内側で自己矛盾を矛盾として感じながらやりたい。絵画という概念だと、四角いキャンバスを使うとか、西廊に陳列するとかいう古いキヤンバスを使うとか、西廊に陳列するとかこれら殆どが近代が残したシステムそのものだし、制度そのものです。自分もそこから全然離れていないことがあるわけです。それでもそのまま

立するのかということを僕なりに一所懸命考えてきたわけです。

宇佐美 そして今、李さんの作品は画面に点が2つ、3つ打つてあるだけの極めてミニマルなものに至つていて。

李 僕の作品を見る人は、そのうち何もなくつう感じがしないでもないです。

宇佐美 出来るだけ基本的なものに帰つていくといふ。それだけ取り出してみると、他者を排除しに至つてはなかつた。真っ白い構造のキャンバスに自分で決めていったわけです。

李 僕は60年代後半から近代批判というものを書いてきて、それでいろんな批判を浴びてきたりした。近代を僕はこれから先も批判しますが、どんなに批判しても、僕の武装している知識やいろんなものはつきり言つて全部近代のものなんです。古典を読むにも近代的な枠組みをはずれて読むわけにはいかない。近代を批判する近代主義者――そういう矛盾性は常につきまとつております。自分を近代の外に完全におくわけにはいかない。しかし、その内側で自己矛盾を矛盾として感じながらやりたい。絵画という概念だと、これに対して僕は、作品とは、世界とはどんなに切り詰めても所詮それ以外の何物かであると言つています。それだけがミニマルアートかというとミニマルアートの人は反発するかも知れない。それに対し僕は、作品とは、世界とはどんなに切り詰めても所詮それ以外の何物かであると言つています。それがそれ以外の何物でもないものというところは世の中にはあり得ない、必ずそれ以外の何物かである。自分をぎりぎりまで追いつめれば追いつめるほど、概念を最低限のものにすればするほど、概念とは別なそれ以外のものが見えてくるという全く逆説的な所に立つのではないか。

宇佐美 それはやりながらそううつていつたわけではなく。そこから少しでもずれるような発言をしたいし、自分をなんとかその外に持つていきたい。それで必要最低限の所で絵画がどのように成

よね。

李 今の所は僕はどんどん自分を制限して、自分の行為だけでなく考え方も制限してやつてみようと考えている。その根底には絵画がどうやって成立するのかということと他者性の問題がある。これは現代絵画の可能性がどこにあるのかということを僕なりに考えた行為でもあるわけです。だから描いているものと描いていないもの——全部

描くんじゃなくて一部描くことによって、描いてないものとの接点でそれが何物かの一つの大きな言葉になれるのなら、僕よりも大きな言葉として働きかけることが出来るんじゃないかという願望があるわけです。古い言葉で言えば余白という言葉になるんでしょうが、余白という言葉で全部を語りたくはない。要するに描いているものと描いていないものの組み合わせ。あるいは接点、そういうものを求めて自分をどんどん限定していく。自分を少なくすることによって、他を大きく引き入れる。そしてそこに描いていないものは中のものだけではなくて、外の描いていないものとの連関関係も考えていいみたい。そういう様なところで、無限という概念を自分の内で具体的に絵画というものの中で創り出していきたい。

宇佐美 見えるものと世界が見えないものの世界に比べてどれほど小さいものであるか、論を待ちません。見えるものとそれほど沢山描いても、見えない世界を描いたことはならない。描いていないものの全体をタッチひとつの中に描き切れた。今の話は欲望としては非常に壮大だという印象があります。單純性ということについて昔(本誌VOL.5)の対談 菅井汲さんと話をしたことがありました。菅井汲さんの作品が非常に単純なものになつた理由を聞いていたら、「自分の形をどういう風に扱つてゐるか」ということで、表現世界が出来上

れを見た人がこれは俺にだつて誰だつて描けるのではないかという印象を持つ。僕の絵はそういうよさがあるので「買った人が家に飾つて、これは失敗した。人の作品を買うのではなく、自分で描けばよかった」、そんなふうに思つてくればいいと言つたのです。作家はどういうことを言つても自分の絵に愛着を持つている。そこまで言い切るというのは大したものだとびっくりしました。李さんの

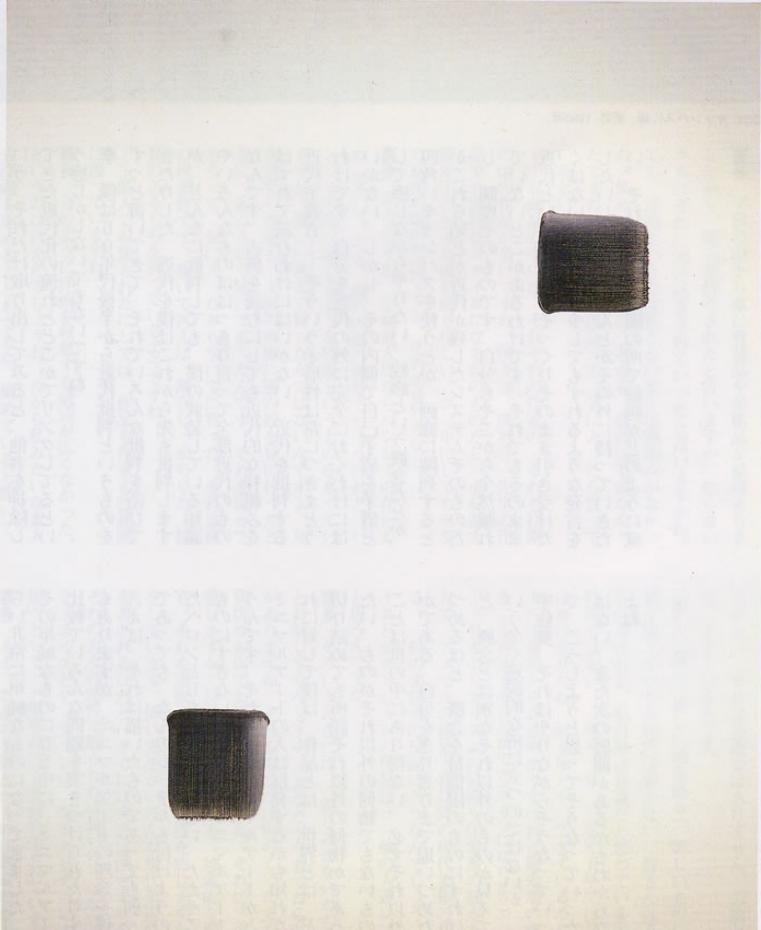
単純性とは少し意味あいが違うかも知れませんが、いずれにしてもお二方とも自分で自分の精神に語りかけて、次の展望を切り開いていく。そこに自分の未来の展望をかけていくことにおいて、共通性がある。だから今の李さんの話を聞いて非常にたのもしい気がしました。

*作品写真提供 東京画廊

李 今は非常に断言的な言方をしたけれど、その先是わからない。いつまでそういうふうにしてるのか、断言できない。ただ必死になつてやってみてるだけのことだ。それが正しいのか間違ひなのかもわからない。

宇佐美 自分がどういうふうに世界と関わるかということで、表現世界が出来上がつていく。絶切り型に与えられた知識とか与えられた感受性のままに自動的にものを見、そして描くということをやめてみようというメッセージは強く李さんから受ける。今日は学生たちを前に、意義深いお話をありがとうございました。

照応 Correspondance, 227×182cm, キャンバスに油、岩彩, 1995年。



●現代美術とミュージアム3



館長
喜多 才治郎

KITA MODERN ART MUSEUM



ボイスとデュシャンの部屋（本館）：ヨーゼフ・ボイスとマルセル・デュシャンの作品が常設されている。

喜多美術館

印象派から現代美術に至るまで、

戦後美術を一望できる作家と作品を集めた美術館は数少ない。

明日香をはじめ古跡の多く残る奈良盆地の東南端、ゆたかな自然に囲まれた
山の辺の道の出発点に「喜多美術館」はある。



古い酒蔵をそのまま使った展示室（別館）



山の辺の道から見た喜多美術館

新しもの好き 現代美術との出会い

——絵画を収集されるようになったのは、いつ頃からでしょうか。

喜多 銀行に勤めていたのですが、終戦後結核にかかり鬱病生活に入りました。その頃からですから、昭和二十九年、三十年ぐらいですかね。佐伯祐三とかの絵を、叔父とかの紹介で買ったのが最初でした。

——小さい頃から絵はお好きだったのですか。

喜多 子供の頃から家に骨董品や美術品が結構ありますから、関心を持たされたと言いますか、知らないうちにそれに溶け込まされていったと言いますかね。でも、洋画というのは私どもの家には馴染みがなかった。集めてやろうとか言う考え方も、最初は毛頭なかつたですね。徒然に絵に出会って、気に入ったら買っていたという感じですね。

——收藏品の中には、それぞれの作家の、それも初期の頃の作品が多いですね。例えば、熊谷一先生の作品でも独特なスタイルになる前のものだし、小糸源太郎先生の小さな風景画も珍しい。ゴッホにしてもかなり初期の頃の作品ですし、それが意外だなと。

喜多 そうですね。小糸源太郎ならパンジーの花とか海青児の作品も、大阪の画廊に別の絵を見に行つたときに、箱に入れて置いてあつたんです。それを見せてもらつて、氣に入つたからついでに買った。それは彼の代表作です。強いて言えば、割合しつかりした、特長のあるものを買つているようですね。

——個人で收集されたにしては、作品も作家も広範囲に渡っていますね。

喜多 今のように洋画を收集する底辺が広くなかった、というのは言えただしようね。だから私みたいな素人も洋画を集めることができた。集めていると聞いて、東京から画商たちがいろんな作品を持ちつけてきましたね。でも今は日本の画商さんとの付き合いが薄くなつて、向こうのオーパークションが主力になりました。オークションに出ないような注目されるような作家たちの作品を画廊から買うこともあります。

——喜多美術館のコレクションの特色のひとつは、海外の現代美術の作家たちの作品ですが、そう言つた作

品を集めるようになつたきっかけは何だったなんですよ。

喜多 簡単にいえば「新しもの好き」ですね（笑い）。

——物心ついた頃にもらった玩具を七十年で使っていますか。二十歳の時には二十歳の玩具を使う時代が変わつてくると、私の子供でも私が使つた玩具は使わない。結局、時代とともに、社会とともに人間の考え方も変わりますし、そこから人間の営みも変わることもある。子供の遊びも変われば、いろいろ変わります。それと二緒です。いつまでも昔のもの追つていたつて仕方はない。それは芸術ではありません。芸術というのは、生きているんです。

喜多 「新しい藝に、新しい酒を盛る」。新しいものに、古い酒を盛つていたら時代は動かない。皆さんは不思議がられるけれど、私自身は普通だと思います。何も特異ではない。一年や二年、三年や五年では長い道程は歩けませんね。何十年とやつてきているから、世纪末の印象派からささやかで最後端の現代美術までを賞美することができるようになりました。

——日本のリアリズムの絵画や印象派の絵がある。一方で、アメリカの抽象主義以降の現代美術の作品がありますね。一般的な来館者の反応はどうなんでしょう。特にボイスとかデュシャンの作品は、一般の人達には難いと思うんですけど。

喜多 そういうときには、「親しみがないからです」とお話しするんですよ。「あなたが今までおられる洋服がありますね。それをあなたは何のくつともなく百貨店やお店でお買いになりますね。それに、違和感を感じますか。具象的な模様の物も、抽象的な模様の物も、それを選択するときに違和感を感じますか」と話をしています。偉い先生がいろんな現代美術の入門書を書かれるけれど、すぐには実感は湧きません。それぞれの方々の感性で観られれば良いのではないかですか。

——ボイスとデュシャンは「ボイスとデュシャンの部屋」として、一室を設けて常設展示されていますね。ドイツではボイス、フランスではショーボール／シユルファスの人達、そして英國ではアート・アンド・ランゲージがコンセプチュアルなアートのあり方を提唱した。最初はボイスやデュシャンは公開しないでおこうと思つていたんです。モダンアートだけを公開す

ればいいんじゃないかと。でも、私の知っている人た
ちが、ボイスを見せてくれと言う。今の現代美術の中
で、ボイスの影響を受けなかつた人はいないでしょ。

また、ボイスの影響を受けないような現代美術とい
うのは語れない。そういったこともあって、常設展示し
ているんです。

大和から二十一世紀への贈り物

喜多美術館の開設

——喜多美術館は昭和六十三年（一九八八年）に開館されたそうですが、公開に踏み切った理由は何だった
んでしょうか。

喜多 各所に美術館が開設され、展示会が催され作品を販売するようになり、多くの方々から一人静かに楽しんでいるより公開されてはと勧められました。私も、私有と私物を分けなければならぬ、私物の時代は終わった、これからは私有の時代だと考えていたので、公開することにしたのです。幸い敷地が広かつた



写真上／展示室（別館）：白髪一雄、麻生三郎、北川民次、山口長男、

写真下／展示室（本館）：佐伯祐三、須田国太郎、安井曾太郎、ピカソ、ルノアール等の作品が展示。

ので、その一角に美術館を造りました。

——ここは豊かな自然に囲まれていますね。周囲には、明日香をはじめ多くの古代遺跡が残っています。山の辺の道の出発点にあるわけですから、美術館としても最高の環境ですね。

喜多 昔は雪の日とかには、猪やタヌキやキツネの足跡がありました。春になりましたら、今でも山鳥とか雉とかがやつてくる。しかし、大和もだんだん都会化されてきました。幸いこは風致地区ですから、かるうじて自然や田舎の景観が生きているというか、残っている。

——美術館の一角に古い酒蔵を改造された展示室があつて、そこには白髪一雄、山口長男、菅井汲先生等の作品とともに、ドナルド・ジャッカードの作品がある。また、写真作品いろいろと展示されています。特に写

真作品の収集が多いのも、喜多美術館の特色ですね。

喜多 写真によって表現される美術がどう発展していくか分っているのが、スザン・ラフォンとかトマス・ルーフです。今や写真是記録ではなくなった。油絵のように描く、版画のように刷る。写真による表現は、これからの美術の中で大きな役割を持ってくる

と思います。本館に展示されていた作品はチャールズ・ゲインズの作品で、胡桃の写真があつて、スケッチがあつて、その次に赤とグリーンのグラフで1234、1234と描いたボードの3点からなっている。あれはコンビュータグラフィックスなんです。彼は六〇年代に、すでにコンビュータグラフィックスを創り出したための手だてとして、理論的にあいつたものを創り出している。そこには、二十一世紀の美術を予見させるよな表現がありますね。

この美術館で展示したいと思います。そこには、日本画とか、洋画とか、書とかの枠組みを設け

ることは、将来の美術の発展に障害となり、毛頭必要ではないと思います。

——美術館の多くは、感性を理屈で分析していかないといけないと思っている。展示するためには、それを言葉や解説で説明しなければならない。

喜多 だから、一般の人は現代美術がわからなくなるんです。先程も言ったように、美術館は作品を紹介さえしていればいいのです。この人はどこ生まれで、どういう人で、どういう時代に生き抜いてきたか。それ以上のことは必要がないと思います。

——そうですね。最後にこれらの抱負をお聞かせ下さい。

喜多 モダンアートはあるが、それ以前のものをきちんと集めた美術館は日本には少ない。幸いにもここには、ささやかだけれども戦後美術を一望できる作家と作品が揃っている。ついこの間も、アメリカの若い旅

行者が一人偶然この美術館に来て、「アメリカに帰ったような気がする」とってくれた。私のコレクションはいつてみれば道楽です。お洒落と一緒に知れません。ただ、少しだけ聞こえがいい道楽です。いつまでも、新しもの好きの好奇心を持つて、無名であつてもいい作家の、いい作品を集めていきたいですね。



財団法人 喜多美術館

●住所：〒633 奈良県桜井市金屋730 ●開館時間：AM10:00～PM5:00(入館は閉館の30分前まで) ●休館日：毎週月曜日(祝日の時は翌日休館) ●交通：JR桜井線三輪駅下車 徒歩約7分／近鉄大阪線桜井駅下車 徒歩約15分／西名阪天理インターより南へ車で約15分

ACRYLART TREND

画面を菱形に仕切る様式の中に、作家の中心的主題であるカタルシス（浄化）がさまざまな手法で描かれる。



■西村正幸 にしむら まさゆき
1957年奈良県生まれ。83年京都市立芸術大学大学院美術研究科絵画専攻版画修了。83~86年リュブニアやノルウェーの国際版画ビエンナーレ、86年「アート・ナウ'86」（兵庫県立美術館）、89・90年「YES ART」（ギャラリー白）等。他に個展多数。

それは見られるだけではなく、読まれるだろう。

西村 正幸

【青銅の蛇／十字架／評価表】

モーゼがエジプトからイスラエルの民族を連れだした時に、彼は青銅で蛇の像を造って棒の先につける。そして「これを見たら噛まれても生き」と告げる。イスラエルの民たちが神に刃向かったとき、一匹の蛇が彼を噛んで殺した。モーゼに付き従った者たちは死を免れたという話が、旧約聖書「出エジプト記」の中に記されている。それが新約聖書でキリストが十字架にかけられて皆が仰ぎ見るシーンの雑形になっていふと言われる。●バングラディッシュの子供の里親になった。毎月、定額を送つてバックアップする。ラムザンという名のその子供の評価表や体重・身長などのデータが年に一回送られてくる。拡大してシルクスクリーンで割り画面の中に貼り込む。●青銅の蛇と十字架と評価表（肉体的な命だけではなく、精神的な命も含めての証明）——その三つのイメージがひとつ画面の中で重なっていく。

【天使／種／問い合わせ】

初めて聖書をテーマに作品を創り出した時（八六年頃）には、風景とか植物を描いていた。聖書は人物を中心とした心の動きや行動の物語だ。それを描くのではなく、そこに記されていない背後のものを描こうとした。それが風景であったり、植物であつたりした。今はそこから少しシフトして、主要なイメージとして天使と種を描いている。●植物の種は、時がれて土に落ちる。そこから新しい生命が出てくる。天使は神との仲介者である。天使によってマリアは受胎告知を受け、人から人を超えた存在へと変化していく。●二千代の頃現代美術にのめり込んでいたときに、「ゴーギャンの作品を見る機会があった。作品そのものよりテーマに惹かれ、そこから来たか、われわれとは何か、われわれ

はどうへ行くか」というタイトルのものがある。

家族も捨ててタヒチに行き、文明から隔離したところで、彼はもう一度生命そのものを見つめようとした。それは全ての作家に共通する。そう考えたとき、ある意味の肩の荷が降りた。●

世界のあちこちに、同じ様な意味合いで鱗模様が使われている。当然、そこには聖書の中のアレゴリーとしての蛇のイメージも含まれている。●結果的に菱形は私の画面上のアイデ

ィオティイのようになってきた。最初は意味がなかった時には、その作品の前に立ち止まる。同じ美術館に足を運ぶ人は、何かを見ようとしている。観客は何の問い合わせもない作品の前は通り過ぎる。わからなくなると、心に何かが引っかかる。●

他の作品を見てみたい、歴史を見てみたいと思うようになる。そういう人たちとのコミュニケーションのようになってしまった。最初は意味がなかった。今もそれらは自分の内で暗黙の制約になっている。しかし、今はルール破りも自然にできてしまうようになってしまった。

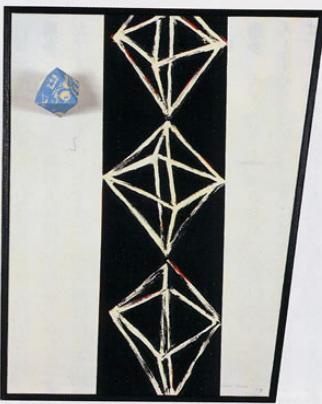
【キルティング／手法／異材】

画面上にヘインティングとは別の要素を持たないと思った。普通絵画は一つの枠の中に、一つのシーンを描く。そこに、私は別のものを持つてきたかった。キルティングはそのためのひとつ手法だった。キルティングは菱形（あるいは三角形）を基本形として縫っていく。●最初はアクリルペイントで布を貼っていた。

菱形の縫い目同様にミシンでパッチワークを取り外し可能にした作品もある。●イメージを描くのではなく、引用という形で制作する場合は版画の手法が多い。菱形の縫い目が機能的な部分だとすれば、意味的な部分で意識的に異材を持ち込む。身近にある銅や鏡、タイル…。アクリルだからこそ、あらゆる基底材に対応できる。

【アレゴリー／アイデノティティ】

菱形は縫い合わせたり、模様を繰り返していく上ですぐれて機能的な形である。上下左右に展開していくと平面は（入れ子構造）になって、複数の要素を互いに関連させながら、ときには異質のものと出会いながら平面とデータを描けていく。●三角形を繰り返していくと



The Original word 58×47×10cm
Silkscreen, Collage 1995

●しかし、塵はゴミではなく分子や原子のことだと考えたとき、「太初に言あり」という聖書の記述が、実は原子の純化されたものを言つてゐるのだと思ってきた。小さい頃理科の実験で

The word of the cross (Catharsis #214)
164×133×30cm 繊布に顔料、コラージュ
(シルクスクリーン、タイル) 他 1995年



ビーカーの中に糸を吊るして明礬の結晶を作る実験をした。すると、無から小さな正八面体の結晶ができ、それがどんどん大きくなっていく。絵の中に正八面体を描く。絵の中に描いていた八面体を、緑青がふいた青銅で造る。発端には、聖書のワントフレーズがあつてそこから形やイメージが生まれてくる。

【浮遊感／ケルビム／ジヨット】

自分では意識しなかつたが、私の作品に浮遊感があるといわれたことがある。楓の種——羽がついた種が風に吹かれて頭上からぼろぼろ落ちてくる…。そのイメージと天使が羽を広げて下

【ステラ／北斎／臆病さ】

● となく恐ろしく、無表情な天使ばかりだった。自分の中で神と人との取り次ぎをする天使のイメージは、いつも下を向いていた。

衝撃を受け、何年かしてハドウアに実際に見に行つた。ショットに「氣に」の工房の無名の作家たちの作品が並べてある。多くはフレスコが剥がれてきたもので、それらを切り取つたものだつた。矩形のものは少なく、ほとんどが変形の形だつた。そこにグリアエントの作品があつた。天使ガブリエルを多く描いてゐる。何

好きでもない作家だった。ところがある画集で、イタリアのバドヴァアという処にある小さな礼拝堂の中にびっしりと聖書の物語を描いたジヨットの作品が並んでいる写真を見た。晩年に近い頃の作品群がひしめいている。それは敬虔であるとともに、ある種のグロテスクにも見える空間を造っていた。

さくへ延べ広げて、蓋に覆い被さるよう
にしないといふ表記がある。それまでは、
天使と言えは小さな羽をもつ可
愛い存在^{リキュー・ビット}＝女性的な
イメージだった。それが巨大な重々しい
翼が覆い被さる、莊厳なイメージとし
て浮かび上がってきた。●ジョットは、
それまでは、全然気にもとめていない

後に、十戒を納めた箱を縦・横・高さ何キュビト（長さの単位）のアカシアの木で造りなさい。これに純金を着せて、その周りに金の縁を付けて云々と、いう、詳細で退屈な記述が続く。最後にケルブ（ケルビムの単数形）を一对作って、それを蓋の上に乗せなさい。ケルブは向かい合わせにして、翼を大

に降りてくるイメージが重要な、最初に描いたのは「ケルビム」だった。●『出エジプト記』(旧約聖書)の中に、モーゼが神から十戒を書いた二枚の板をもらうシーンが書かれている。その

当時に開港、美術、「モチーフ」はいかに自己付いた。それはある意味では二次的なものであつて、ステラの本質ではない。ステラに「白鯨シリーズ」がある。晩年になって、ステラという現代作家の中にもアメリカ人の個人的な部分には今いっただ平凡なアメリカ人としての心性や少年時代の原風景は隠されている。そういった作家の本質に、今は心を惹かれる。●北斎は八十歳になつても、「後十年、後五年生きたい」「生きたら、私はこういうことをしたい」という旺盛さを常にもつっていた。八十歳を過ぎてから作品もみずみずしい。そういう生き方をしたいくと思う。そこに作家の理想的な姿を見る。●作家というのは臆病なのかも知れない。ステラにしても大胆に変わつたように見えながら、詳細に作品群を見ていくと少しづつ、神経質に作品を変えながら変化していく。

下地から完成まで

相笠 昌義



私の場合、油絵具の特性であるツヤのある肌合いはあまり好みない。完成時にヴエルニ・ア・タブローを塗り、さらにツヤを出す工程などももちろん受け入れられない。しかし、絵具の堅牢性、発色、加筆の自由性など油絵具に優るものはいまだに見つからず、新材料が数多く出てきた現在でも、油絵具にキャンバスという慣れ親しんだ方法で制作している。

顔料や岩絵具を使った大和絵や、フレスコ調のツヤのない色調を好む私は、そのように見せるためのべく単純な下地処理はしている。といっても下地処理は市販のキャンバスに簡単な地塗りをするだけでは複雑な工程はない。ヨーロッパではキャンバス地塗り等に大理石粉末、貝の粉末を使用することはあるようだ。昔、亡くなられた勝本富二雄さんから大理石のカケラを一缶もらったことがある。使おうと思つたが、一律に細かく擦り潰す労力は大変なもので、あまりの面倒しさにやめた。勝本さんが惜しげもなく私にくれたわけだ。そのようなわけで大理石はあきらめ、現在は地塗り用に水晶末を使っている。粉末の粗さ順にナンバーがつけてあるのでなかなか便利だ。

ファンデーションホワイトに三種類の油絵具、乾性油を混ぜ、やや粗目の水晶末で練る。やや暖かい感じの明るいグレイ地をつくる。それをペインティングナイフで丹念にラップトに押し込むようにキャンバスに擦り込む。できた地塗りキャンバスを一ヶ月ほど乾かし、その後制作に入る手順に年始め大小合わせて、できるだけ多くの地塗りキャンバスをつくつておく。

制作時には使用する油絵具に細かい水晶末を混ぜて描く。工程はこの二つの作業のみである。筆で油絵具を盛り上げるマチエールも好みないので、押し込むように色をつけていく。ただ、この地塗りキャンバスを使用すると、筆先の減りは激しいので上等の筆は使えない。ごく普通の豚毛の硬い平筆を使っている。

制作は直接ものを見て描くことはない。いくつかのデッサン、スケッチ、クロッキー、様々なスクラップなどの資料をもとに、勝手に構成して制作を進めている。一見、計算的と見られがちな私の作品だが、むしろ描きながら考え、自由に変えていく。制作前の計算は50%位しかない。最初木炭で納得がいくまで画面構成をする。次に茶系の絵具でかたちを決めていく。画面の上端に光の方に向かって矢印をつけておく。私にとって時刻、時間の流れは重要な要素だ。一つの場を設定すると、そこに老若男女をあてはめていく。どんな動作、かたちでたたずんでいるか、造形的フォルムのみが重要で、心理的、文学的、詩的イメージはほとんど考えない。計算した人物配置が計算したようにならないために四苦八苦している。写真やメカニズムの遠近法と肉眼の遠近法とは決定的に違っていると思っている。だから肉眼のイメージに合わせて遠近法も変えていく。

色彩も構成のバランスの大きな要素である。色彩の影響によってフォルムも構成も変わっていく。色彩は完成にしたがつて彩度を上げていく。壊れる寸前のギリギリの色彩の関係、緊張したフォルムの構成等が出来くれば完成に近い。絵画は感性

より、数理的方程式に近いものだと思っている。もちろんインコレに見せてイコールでない方程式であることはいうまでもない。

最後に後の空間を平筆で丹念に、筆勢、制作過程のフォルムの痕跡を消していく。できるだけ情感をほぶき、フラットなイメージを与えるようにしていく。

だからほとんどの人が気付かない、何もない空間の処理についても大変な労力を使っている。空間を無機的に処理しているのは、明快でわかりやすい絵画であることを常に意識しているためだ。そして、良きにつけ悪しきにつけ、20世紀の日本を画面上から感じさせること、日常のごく当たり前に見える風景も私にとって切実な関係にあること、通俗的に思われようが明快に描くこと、そのための思考の時間は十分にとりたいと思っている。だから、思考の変化とともに自由に修正ができる油絵具が一番好きでありながら、油絵具特有のツヤを取り去るというやや邪道な使い方をしている。

The Lower Part 1

下地の意図が完成に与える影響

下地づくりは単に制作の前段階ではない。下部をどう処理し、どう捉えるかで、完成される画面は大きく変わってくる。二人の作家にレポートを書いていただいた。

■相笠 昌義
あいがさ まさよし
1939年東京日本橋生まれ。74年~74年現代展(パリ市立美術館)、80年シェル美術賞受賞作家。82年安井賞受賞。84年現代美術の20年(群馬県立美術館)。87年相笠昌義その世界(池田20世紀美術館)(伊東)。91年「昭和美術—その再生」(展開)。展(宮城県立美術館)。ギャラリーユマニア、彩鳳堂画廊等個展多数。

1939年東京日本橋生まれ。74年~74年現代展(パリ市立美術館)、80年シェル美術賞受賞作家。82年安井賞受賞。84年現代美術の20年(群馬県立美術館)。87年相笠昌義その世界(池田20世紀美術館)(伊東)。91年「昭和美術—その再生」(展開)。展(宮城県立美術館)。ギャラリーユマニア、彩鳳堂画廊等個展多数。

ファンデーションの効用



海水浴をする人 89.4×145.5cm キャンバス、油彩 1994年



駅にて・冬陽 89.4×145.5cm キャンバス、油彩 1994年



文中にある制作途中の作品 259×518cm

実のところぼくには“下地”という発想はない。というのも、ぼくは自分の絵画を“層”として組み立てているからだ。

第一の層を読む。たとえそれが木枠に張られたばかりの真さらなキャンバスであつたとしても、それはすでにただの物質ではなく描かれるべき絵画の表面なのだ。その表面を観る。観切り読み切り。そこから求められる次の表面を、描き重ねる。第一の層と第二の層が重なった表面をまた観る。第三の層を重ねる。そしてまた——と、そのようにしていくものの表面が層として重なつたものとして、自分の絵画を組み立てていく。絵画の中の距離ゼロの眼と、観る距離無限大の他者の眼と、その往還の皮膜として絵画はあるのだから。そんな層としての絵画には、だからどこからどこまでが“下地”という発想はない。しかし、“下地”ではないが、いくつも重なった層の下方の層というものはある。

今、たまたまアトリエの眼の前の壁には、そんな下方の層まで描いて、ほぼ十ヶ月ほど中断したままの絵がある。200号のSサイズを一点横につなげた大画面だ。昨年秋の個展のために描きはじめたのだが、途中で搬入不可能な大きさだといふことがわかつて、いったん中断し、その後また描き継ごうとしたのだが、どうしても次の層が読み切れない。それで出しては引っ込めをくり返しながら、こんなに時間がたってしまった。画面の方

今、眼の前の壁には…

堀 浩哉



The Lower Part 2

下地の意図が完成に与える影響

そんな眼の前の絵画の、ここまででの層の手順を、思い出すままに記述してみよう。
まず木枠を組み立て、直角を確認してキャンバスを張る。キャンバスは麻に二カワ引きをしたもの。地塗りはしていない。キャンバスを裏返しに床に伏せ、その上に木枠を置いて、ガントツカーペットの裏に止めていく。張りの強さに神経を使う。この後キャンバスの上に紙を貼るのですが、そのとき紙の伸縮の激しさで木枠が割れることさえあるからだ。



継ぐ風・7 (Wind:Succession-7) 259×546cm 墨、アクリル絵具、アルミ粉、キャンバス、和紙 1995年

次に薄く溶いたアクリルのジェルメディウムをキャンバスにこすり込む。紙を貼る糊としてジェルメディウムを使うのだが、その前にメディウムとニカワをなじませておかないと、後にニカワにヒビが入る怖れがあり、その予防のためだ。メディウムが乾いたところで、少し濃い目に溶いたジェルメディウムをキャンバスに塗り、水を引いた紙を貼りつける。紙は厚手の土佐の楮紙で、一枚のサイズは145×75センチ。それを繰り返して完全に乾いたころには、また伸びて木枠が元にもどり、ビーンと張りつめた緊張感が見えてくる。同じ紙を今度は手で裂き、画面の上に裂いた紙どうしを少し重ねながら貼り込んでいく。絵具を浸透させ含み込む厚みのある、しかも非均質な層を作るためだ。(世界は決定的に非均質だし、世界はひとつでもない)。このときは、裂いた紙の方にジェルメディウムを塗って貼り込んでいくのだが、そのメディウムの溶ぎ具合によって、この後に重ねられる層は全く別の表情を持つようになる。メディウムを濃い目に溶けば、表面にまでメディウムは浸み込み、乾くと水分がゆるゆると紙の纖維の間にじみ出す軟らかなテクスチャ―になる。二日ほどかけて完全に乾いたところで、墨を塗る、というより墨で空間そのものを描き出す。実は、このときはじめて前の層のメディウムの効果がはつきりとわかる(どんなにテストピースでデータを取りても、同じものには絶対にならない、といふことだけがわかっている)。だから、その画面の具合を確かめながら、その浸み具合にふさわしい描き方をしていく。ごく薄い墨。それが乾く前にも少し濃い墨。さらにもう少し濃い墨。竹竿の先に刷毛をつけた、長い柄の筆で、墨は濡れ色と乾き色が著しく変わり、さらにメディウムとの作用もあるので、乾いてから濃さを調整し、またくり返す。空間が見えた、と思えるところまで描き込む)。次に、アクリルのマットメディウムを、またその

次に薄く溶いたアクリルのジェルメディウムをキャンバスにこすり込む。紙を貼る糊としてジェルメディウムを使うのだが、その前にメディウムとニカワをなじませておかないと、後にニカワにヒビが入る怖れがあり、その予防のためだ。メディウムが乾いたところで、少し濃い目に溶いたジェルメディウムをキャンバスに塗り、水を引いた紙を貼りつける。紙は厚手の土佐の楮紙で、一枚のサイズは145×75センチ。それを繰り返して完全に乾いたころには、また伸びて木枠が元にもどり、ビーンと張りつめた緊張感が見えてくる。同じ紙を今度は手で裂き、画面の上に裂いた紙どうしを少し重ねながら貼り込んでいく。絵具を浸透させ含み込む厚みのある、しかも非均質な層を作るためだ。(世界は決定的に非均質だし、世界はひとつでもない)。このときは、裂いた紙の方にジェルメディウムを塗って貼り込んでいくのだが、そのメディウムの溶ぎ具合によって、この後に重ねられる層は全く別の表情を持つようになる。メディウムを濃い目に溶けば、表面にまでメディウムは浸み込み、乾くと水分がゆるゆると紙の纖維の間にじみ出す軟らかなテクスチャ―になる。二日ほどかけて完全に乾いたところで、墨を塗る、というより墨で空間そのものを描き出す。実は、このときはじめて前の層のメディウムの効果がはつきりとわかる(どんなにテストピースでデータを取りても、同じものには絶対にならない、といふことだけがわかっている)。だから、その画面の具合を確かめながら、その浸み具合にふさわしい描き方をしていく。ごく薄い墨。それが乾く前にも少し濃い墨。さらにもう少し濃い墨。竹竿の先に刷毛をつけた、長い柄の筆で、墨は濡れ色と乾き色が著しく変わり、さらにメディウムとの作用もあるので、乾いてから濃さを調整し、またくり返す。空間が見えた、と思えるところまで描き込む)。次に、アクリルのマットメディウムを、またその

後の作用を考慮しながら必要な濃さに溶き、画面全体にたっぷり置くようにして塗る。乾く前に素早く、やはり長い柄の先についた竹べらで引かきながら線を走らせる。乾くと、二つのメディウムにはさまれた紙の画面は、十分な強度と厚みを持ち、しつかりと視線を受け止めてくれるようになる。浅い浮き彫りの線が、画面に見えかくれする。

ごく薄く溶いたアクリル絵具の青系の色を塗る。乾く。また少し違う青系の色を塗る。乾く。そしてまた……。画面に滲みたごく少量の色材が、重なり、よどみ、蓄積し、少しずつ色として見えてくる。その色が、空間に遍在する光の粒子のように見えるまでくり返す。

ここで、この絵は中断している。が、すでにこの絵は絵画として充足している。

もしこの段階で充足した絵画として見えてこなければ、いくら観切ろう読み切ろうとしても、何も見えず、読めず、結局はボツにしてしまう。たとえその上にいくら層を重ねても、決して絵画として生き返ることははない。

今、眼の前の絵が読み切れないのは、それとは逆に、あまりにも様々な読み方が可能なほどに充足しているので、当初の構想からあふれ出てしまっているからだ。

この先さらに層を重ねるのは、そんな充足した絵画を、充足しているがゆえに壊し、壊すことで別の視線としての次の層を呼び込むためだ。その後返しによって、層の重なりが硬質でありながらゆらぐ空間という絵画的イリュージョンを生み、そしてそこには作品が作者とその分裂させた眼を越える瞬間が見えてくるまで……。

(96.4.14)

■堀 浩哉 (ほり こうさい)

1947年富山県高岡市生まれ。77年第十回パリビエンナーレ(パリ市美術館)、84年第41回ベニービエンナーレ(イタリア)、88年ユーロパリア・ジャパン、93年現代美術館ベルギー、94年断面1979(アーティスト現代美術館ベルギー)、95年断面1995(アーティスト現代美術館ベルギー)、96年日本展(ルイジアナ美術館)、97年断面1996(アーティスト現代美術館ベルギー)、98年断面1998(アーティスト現代美術館ベルギー)、99年断面1999(アーティスト現代美術館ベルギー)。

馬。95~96年今日の日本展(ルイジアナ美術館)、97年断面1997(アーティスト現代美術館ベルギー)、98年断面1998(アーティスト現代美術館ベルギー)、99年断面1999(アーティスト現代美術館ベルギー)。

ホルベイン・スカラシツ。ブ

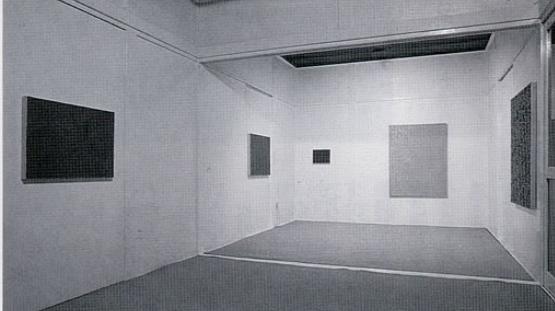
アートを
アートで解く

福田 篤夫



「展覧会を企画、組織することは、一人のアーティストが自らの作品を創り上げる作業に等しく、展覧会そのものが一つの作品」といえます。MUSEUM—I SMとは、個人（私自身）の作品の発表といった形式をとるだけでなく、定められた空間に「美術館・ギャラリー」とそのシステムをつくること」をキーワードにしながら、展覧会そのものを作品と考え、作品の制作から始まる計画全体を作品として提示し、アートとは何かをアートそのもので解き明かそうとするものです。右記の計画は、1988年からはじめられ、さまざまアプローチにより展開されています。具体的には、最近発表している「サインテックスコレクション展」として提示され、それは高出力、高解像度のサインテックス社製スマートコンピューターにより、14世紀～20世紀のグレートは、将来的にはたとえ大絵画「水浴シリーズ」のツボがゴーギャンのたとえの「ひまわりシリーズ」の大絵画の連作「ルーアン」のカッコ的に吟味し、美術作品というコンセプトをもじめ持っている伝統的に問題提起しつゝ、アーティストの絵画に対する偏見に訴えようとするもののです。

今世紀に入り、コンテンポラリーアートが既成概念を越えることに表現の目標をおきながらも、袋小路に陥っていた事



YELLOW (ヴィンセント・ファン・ゴッホの12点のひまわり)
キャンバスに油彩、サイテックスコンピューター 1996年

トドケーラー、ストーリー、ウエンツ、マーティス、ビカソ等20作家のオリジナル作品を独自の方法により単色分解し、その後のデータをもとに調合した絵具により、またたく間に制作されるプロジェクトです。オリジナル作品と同寸法、同素材、

実をふまえ 総画 周玄としご 構思から
今一度新しいコンテンポラリーアートの
方向を見据える時期になつてゐると考え
ます。

ノートより

松本 春崇



僕の考へていたアンチカルチャーやとは制度化されて消されてゆく媒体となりゆくことです。この文化の構造には常に見えない摩擦が存在すると考えられると思うのでアンチカルチャーやと言つたのですが、いわゆるカルチャーやと消えゆくもしくは消えた二つの文化のどちらが僕にとって重要かといえば、それほどちちらも重要なのです。メタルカルチャーやと言いつけると少しニュアンスが違うと思ういます。おそらくそれでマネがでたのかとも知れませんがキリコなどもそのたぐいなのではないでしょうか。

それから、マイナス絵画と言いましたのは、眞なる絵画空間は作家によつて仕込まれていなければならぬ、壊されるべく伝統がすでにあることが創造への絶対

12／13／1995
自作品について
私の作品は痕跡、筆のあと、つまりけ
通過した者の、いなくなってしまった者
の痕跡を作ることから始まりそれを複数
の制度上にまとめ構造化することで終わ
ります。

二つ、もしくは複数の制度が交わるところには、判断不可能な空間が存在する
かりにこれを（P）としよう。（P）は
外部から見たある状態である。この（P）は
は、外部からは狂った状態である。しか
しながら（P）においてはこれは夢とす
る条件であること、そして壊されることに
よって伝統もまた生きるといったことか
ら生産のためのマイナス行為を絵画に託
そうと思ひマイナス絵画と言いました。

牛である二三、そして裏ざれる二三

現代美術が陥っている袋小路の中で、若い作家たちが自分のオリジナリティをさまざまに模索している。

奨学者レポート



■第11回ホルベインスカラシップ募集

ホルベイン工業はコンテンツ・アートを目指している方に材料を援助させていただき、優れた作品の創造を推進し、美術界の発展に寄与できることを願い、奨学者を募集します。

内 容●認定者には、1年間にわたり総額50万円相当のホルベイン工業製品を無償で提供します。

●情報誌アクリラートにより素材と現代美術の情報を提供させていただきます。

●認定者は最終にホルベイン工業が要請するレポートと作品写真及び資料の提出をしていただきます。

奨学期間●1996年11月～1997年10月(1年間)

応募資格●国内在住の20歳以上45歳以下、コンテンツ・アートを目指している作家及び作家志望者とします。

募集人員●20名

応募方法●ホルベイン奨学者制度申込書に記載事項を明記の上お申し込みください。

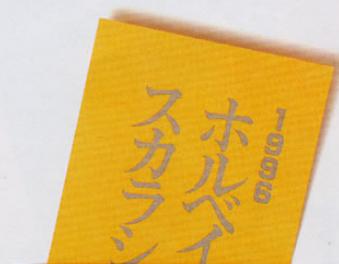
申込先●ホルベイン工業(株) スカラシップ実行委員会
〒170 東京都豊島区東池袋2丁目18番4号
TEL.03(3983)9253

申込締切●1996年9月20日(当日消印有効)

選考方法●スカラシップ実行委員会で組織する選考委員会で厳正に選考させていただきます。

発 表●郵送にて通知させていただきます。
●応募用紙及び作品写真と資料は返却できません。

●「願。」のポスターを見つけてください。



材木店、画廊、美術系の大学及び専門学校に貼られている「願。」のポスター(15cm×30cm)の中に、申込書が入っています。見つからない場合は、上記住所の「ホルベイン奨学者係」宛にハガキでご請求ください。

■訂正

前号(Vol.27)のP18、2段目最終行「漢画」は「漢画」の誤りでした。訂正してお詫びいたします。

僕は脳裏に残った断片的なイメージをひとつひとつ作品に記録する。まず測量をする。ひとつの小さな事実の積み重ねが大きな地図をつくる。

地図をつくるとき、まず測量をする。ひとつひとつの小さな事実の積み重ねが大きな地図をつくる。

脳の地図

瀬田 哲司



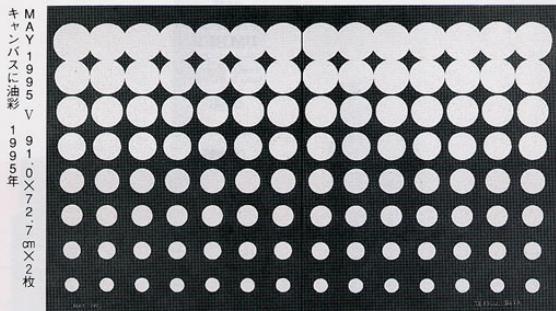
挙げた大きさに鉄の鋳物に鋳造しつづける作品。現在は約400点になっている。の制作をはじめました。そして、1991年より「かたちのはなし」道端で拾った小さなオブジェ(木ノ実、機械の部品、オモチャなど)を一点一点写真に撮り、8×10インチの白黒写真にした作品。現在は約230点になっています。

の制作をはじめました。そして、昨年の暮れより制作はじめたのが、油彩の作品のシリーズです。これは日常生活のなかで記憶に残った断片的なイメージを日記のように一点一点作成化するものです。

前者の二つの作品のシリーズは共に小さなモノの集積によって宇宙を表現しようとしてきました。

ところで、現在の私たちの生活を振り返ってみると私たちが膨大な量のグラフィックイメージの洪水のなかにいて、それを消費し続けていることに気づきました。私はその膨大な量のイメージから触発された断片的なイメージをひとつひとつ作品化していくことになりました。そうすることによって、私たちのおかれている社会の状況、社会と美術の関係についてのことを浮かび上がらせていくことができるのではないかと思っています。

同じく整合性のある現実の世界なのである。この(P)と外部の二つの世界における常識と非常識はお互いに入れ替わる。つまりお互い狂



MAY 1995 V 91.0×72.7 BM×2枚

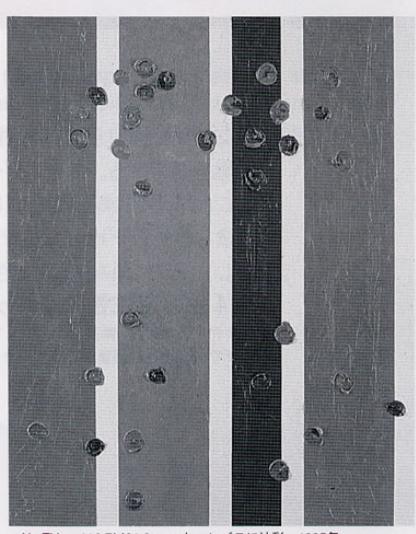
つてみると私たちが膨大な量のグラフィックイメージの洪水のなかにいて、それを消費し続けていることに気づきました。私はその膨大な量のイメージから触発された断片的なイメージをひとつひとつ作品化していくことになりました。そうすることによって、私たちのおかれている社会の状況、社会と美術の関係についてのことを浮かび上がらせていくことができるのではないかと思っています。

同じく整合性のある現実の世界なのである。この(P)と外部の二つの世界における常識と非常識はお互いに入れ替わる。つまりお互い狂

がももこの(P)を産み出すことができたとき、つまり狂った空間を出現させる

ことができたとき、それは我々の現実世界の整合性を尽き崩す快楽を与えてくれるだろう。なぜならおそらく我々は、現実世界において、現れては消え去る複数の制度のなかで狂っていることにさえも

気づかずには暮らしているからである。作品によって何がしたいのか。というごとに、色々と考えてみても、結局は見える物によって非視覚的な世界を出現させることしか思いつかない。



No Title 116.7×91.0cm キャンバスに油彩 1995年



ACRYLART

発行日
1996年6月1日

発行所

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)

上と下がスイングする。

①支持体の固有色を打ち消し絵具の発色を良くする ②絵具の固着を助ける ③絵具の光沢や乾燥を調節する。ファンデーション絵具の基本的な役割は3つ。でも、「塗り方に変化をつけることにより表現の幅を広げる」ことができるのも大きな魅力。下地をつくるのではなく、上に塗る絵具と下地との間でジャム・セッションを行うように画面を仕上げていく。色と色が交感し、そこに深みや冴えが生まれてくる…。 ホワイト、アンバー、グレイ、グリニッシュの4色と速乾性のクイックベース——ホルベインのファンデーション好評発売中。

*ファンデーション絵具を柔らかくする場合は、揮発性油で行います。乾性油の画用液を用いると乾燥に時間がかかり、膜ができて絵具の固着を悪くするからです。塗布した画面はできれば1ヵ月以上の乾燥時間を経て使用してください。