

# ACRYLART

アクリラート・Vol.29



和田 政幸 ハコ 105×160×40cm 鉄に油性塗料 1996年

For these creations I use iron plates that are relatively thin, light and flexible. As one would do when sewing together different fabrics, I bend the plates into the shapes I want, then weld them in place. The last step is painting. While unpainted iron can feel rather naked, the colors I choose give these pieces a sense of depth and feeling. Masayuki Wada

# 素材の自由さと不自由さ。

和田 政幸

## 形から現れる色。

●グリーンとか、白とか今はいろんな色を使っていますが、金属に色を塗り始めたきっかけは何だったのですか。

●所沢で野外展をやったときに初めて色を使ったと思うんですが、それが黒でした。黒の時代がずっと長かったです。黒といつても、船の錆止めに使う塗料なんです。椅子を抽象化した木の薄い箱状の作品に、下地に何もやらないでコールタールのような塗料を直接塗っていた。錆を防ぐということだけでなく、塗料 자체としての強さときれいさがありますね。

●選択する色はどういった観点から決められるのですか。

●結局形がはじめにあって、形を見ていたら青系統の色でやろうとか、赤系統でいこうとか勝手に出てくる色でやっているだけです。

●それでも、個展とかで作品を見るとかなり繊細に色を選んでいるという感じを受ける。

●色は周りとの兼ね合いで決まるという部分があると思うんです。一度、寒色系の青色を塗って画廊にもっていったら、床が暖色系のきつい茶色だったので塗り替えたことがあります。アトリエの床はコンクリートですから制作していたときは寒色系の色がなんていただですが、画廊ではその色が逆に退いてしまった。色のちょっとした違いなんですが、周囲の色との関係で映える映えないといったことがある。全てではありませんが、時には色を塗り替えるということもしています。

●和田さんは彫刻出身ですね。  
●そつです。

●彫刻出身の作家で、色をそんなにシビアに考えてる人は意外と少ないですね。  
●そつでもないと思いますが、ただ形からくる自分のイメージを生かしたいと思っているだけです。

## 壊れる色。

●作品に色を塗るとメンテナンスの問題とかでできますが、それはどうお考えですか。

●「ホコリ」という作品を大学に展示するために新たに塗りなおしたのですが、同色の油性塗料が1キロくらいか残っていなかつたので全部塗り直すわけにいかなかつた。コンパウンドで磨いて、色々ちしている部分だけを塗り直したんです。いずれにしても油性塗料を使っているので、下地の処理をきちんとやれば外でも4、5年は保つと思いますが、できるだけその皮膜を薄くしたくて80#ぐらいで研いた鉄の表面に直接スプレーしていますから耐久性はそんなにない。耐久性をもたせようとしたら、自動車のボディカラーのように色を焼き付けてもらわしかねないです。そのためには、下地もしっかり作つておかなければいけない。

●色を塗った立体作品に関しては、保存する側の問題もあるのでしょうか。  
●最初は作家が色の指定して、後は十年に一度くらいの割合で褪色してきたらその指定された色に塗り替える。それも、決して厳密ではなく大体こんな色という感じで塗り替えるので段々当初の色と違ってくる場合が多いとか聞きます。作家もそれを良しとする人で、色に関してはシビアな人がいるように思いますが、和田さんは後者の方ですね。

●そうでもないですよ。デヴィッド・スミスの作品なんかを見て、やはりと自由にペイントしますよね。しかも、古くなったものがわりと自由にペイントしますよ。作家もそれを良しとする人と、色に関してはシビアな人がいるように思いますが、和田さんは後者の方ですね。油性塗料では限界があると思いますが、ど



■和田 政幸 わだ まさゆき  
1957年福井県生まれ。81年日本大学芸術学部美術学科卒。86年ギャラリー十の個展を皮切りに、毎年ギャラリー現にて個展を中心発表を続ける。主なグループ展は82~84年所沢野外美術展、86~95年清瀬美術家展、93年TAMA VIVANT 93(多摩美術大学・八王子)等がある。

## 素材を現す。

●それでも、最近の作品は純然たる色ですね。鉄の素材感まで、全部色で隠してしまっている。

●鉄を隠しているように見えるかも知れませんが、自分にとっては色で鉄を出しているんです。色を使うことによって、鉄のある側面が端的に出てくる。

●具体的に言うと、どういったことなのですか。一般的には、鉄というと重たくて独自の色つやをもつたものとして認識していますよね。

●塗料で覆い隠すことによって、鉄に内在してるものが出てくる。



あなたを絵の中に連れでゆく」というのがあります。僕も平面のドローイングから立体をおこすではなく、直接の大きさで立体を立体として創りたかった。実際に鉄板と格闘しながら、問答しながらないとできなかつたんです。

## 出現する問題

- 作品のイリュージョン性についてはどう思いますか。

●イリュージョンという言葉は難しいですけれど、確かに作品にイリュージョン性は求めていますね。

●70年代はイリュージョン性ということで話をすると、なんて馬鹿なことをいうんだと言われた。ところが、今は絵画にしろ立体にしろイリュージョン性を重視するようになってきた。和田さんの今回の「ハコ」という作品はかなりイリュージョン性の強い作品ですね。

●70年代も大きな意味ではイリュージョン性を求めていたのではないかと思います。もの派の作品にしても、極度にイリュージョンを排除したイリュージョンという感じがする。そして、イリュージョニル幻想ということで言えば、今度の作品の場合は今までの作品と違い、見ている時間・考えている時間が非常に長かった。そんな時、たまたまNHKの人間大学で宮沢賢治をやっているのを見たんです。その2回目ぐらいに、賢治の「ベンネンネンネン・ネネムの伝説」が紹介された。そのストーリーが大変気に入った。お化けの世界の話なのですが、この世界に出現すると罪になつて、お化けの世界で裁かれるというものでした。「ハコ」をつくっている途中、作品を見ながらなぜかお化けの出現を思っていました。まだ、出していない、罪にならない幽靈のことを…。

●絵画的、彫刻的などいえ、和田さんは絵画的ですね。その意味でもイリュージョン性が強いと思うのですが、和田さんは平面の仕事は

なさらないですか。

●平面はやりたいんですけど、詰めて考えるタイプではないので、難しいですね。立体のためのデッサンやまずいわけですから（笑）。

●でも、今の展開だと平面が出てくる可能性もありますね。

●どうでしょうか（笑）。作品は創つてみて、初めて問題がでくる。そうすると、それを解決したいと思う。その繰り返しで今までやつてきた。「白い木」（一九九三年）、「ホコリ」（一九九四年）と作品を創つてきて、面白い作品ができるたど思つ反面で、そこには自分がドローイングしたものそのまま立体で曲げたり、組み合わせたりして創つたにすぎないんだという問題意識があつて、それを何とかしたいと悩み続けてきた。立体にはドローイングにはない、イリュージョニルというのがあると思うんです。絵画的と言つていたいのはうれしいですが、自分としては立体でしか出せないイリュージョンのようなものを出したかった。今回の「ハコ」はその意



ホコリ 205×200×58cm 鉄に油性塗料 1994年

## 側面をなくす。

- 立体の仕事は随分長いですね。

●ええ。今のアトリエで九年。その前は大学でアシスタントみたいなことをやりながら、九年ぐらいた制作を続けていた。立体の場合、機材とかが必要なので大学にいた方が制作環境はいいんです。人もたくさんいるので、刺激しあつたり、自分とは全く異なる仕事を触れたりできる。でも自分が立体の仕事がしたいと思い、オリジナルな自分の作品を創つていこうとした時、しっかりとひとりで考えたかった。自分に向き合い、作品に向き合うことでしか作品は創れない。それで駄目なら自分にもあきらめがつくと思って、ひとりでアトリエを借りて制作を続けてきた。

●「ハコ」の次の作品は、どんなものになりますか。

●そうですね。側面を無しにしたらどうなるのかなとか、今思つているんです、非常に難しいとは思うんですけど。

●側面をなくしたら、平面になる（笑）。

●それも考えたことで面白うなのですが、今考えているのはそういう意味ではなくて、側面をなくすというのは、側面の厚みを正面と同じぐらいとはいかなまでも増していく、団子状のものにした場合どういうような立体ができるかということです。そこには、正面も側面も裏もなくて、全体性だけがあるはずなんです。なかなか難しいことのようにやる前から思いますが、今までの自分のものの捉え方を底から変える行為になればと思っています。

●今は問題を作らないというか、何を問い合わせいか解らない時代だと思いますが、その中で敢えて和田さんは難しい問題を解決しようしている。次の展開が楽しみです。期待しています。

味で本当にきつかったですね。つくりだす前は、学生の時の「デッサンなんかも引っぱり出してきて、全部一応やつてきたことを当たつてみて、どうやつたら抜けられるかと必死だった。問題を発見し、それを解決するといい気持ちになれる。その楽しさが忘れられなくてやつてるみたいなところがありますね。

色材の  
テクノロジー

21

# 絵画の耐久性

絵画の耐久性について本編第15回(第23号、94年)で考察を加えた事がある。

この内の「耐光性、耐候性」について再考してみる。

## ●耐光性

耐光性つまり光に耐える性質は、「色材(自体、あるいは色材の中の顔色成分——色を顯す部分、それによって我々が色材の色を感じる要素)が光を原因とする崩壊にどれだけあずからないか」という事で、それは取りも直さず「褪色」つまり光でもって褪せる事と表裏を成す。耐光性に優れた色材は、光で崩壊する成分が少ないという事である。そして、色材といえば普通は顔料がほとんどだから、上述の「色材」はそのまま「顔料」と言い換えられる。

絵具について考えてみると、絵具が顔料と展色材を練り合わせたものである以上、それを用いて制作された画面では、顔料が(展色材の中の) 固着材で覆われた形になっている。だからその固着材自体の耐光性も絵具の耐光性に関係している筈で、従て絵画作品の耐光性と原料である顔料の耐光性とは、必ずしも同一には論じられない。その関係は後述の耐候性の方が著しい。

## ●紫外線とその遮断

太陽から放射される電磁波のひとつである紫外線は、「化学線」の別名を持つほど光化学作用が強いので、耐光性にはほとんどこの光が作用する。

多くの物質は大なり小なり紫外線を遮断し、(絵具の展色材の中の) 固着材もその例に漏れない。だから、制作画面において顔料が固着材で覆われているほど、耐光性の点で有利に働く。油彩画やアクリル画が絵具の王道にあるゆえんのひとつは、丈夫な固着材が塗膜中に豊かな点にあると言えよう。そして逆に、顔料がむき出しのパステル画などは固着材の被覆の恩恵に浴さないから、その作品の耐光性はひ

とえに顔料自体の耐光性に負う。

画面の顔料の上層に少しでも他の(光を通し、紫外線をさえぎる) 塗膜があると、それは同じく耐光性に有利に働くから、仕上がった画面に「保護ワニスを施す」のは耐光性の点でも理にかなう。

また、ガラスの紫外線遮断能は高く、可視光線のすぐ近くの領域までの紫外線を遮断するから、絵画作品の展示にあたって「額にガラスを嵌める」事は、作品の耐光性に非常に有利に働く。

スコ画は、画面自体が建造物の壁面をなしているほどだから非常に丈夫なのだが、酸性環境にはけっして強くない。アルタミラ、ラスコーで有名な原人の洞窟壁画は最終的には天然のフレスコ画となるに至ったものだが、今日では永久封鎖されて観られなくなってしまった。その理由は入場者の呼気の炭酸ガスと浸出水から生成した炭酸が、画面を覆っている炭酸カルシウムの塗膜を崩壊させるためだと言われている。

## ●耐候性

耐候性は、光をはじめ、水、温度、空気、ガスなどの自然環境のもたらす外因に耐える性質であって、光の要因以外も加わる以上、耐光性よりも強いレベルの性能が要求される。耐光性と同じく、顔料と固着材の両方がこれに関与し、当然の事ながら外気に直接触れている固着材の性能の影響は大きくて、しばしば顔料の因子を埒外におく。

公園の鉄柵や門扉の部分が塗装当時よりも白くなっていて、これを撫でてみると白い粉の手につくことがしばしばある。「白亜化」と言うこの現象は、塗膜の固着材が破壊して、白い顔料が露出してしまったものである。顔料のチタニウム・ホワイト自身は変化していないが、塗膜全体の評価としては明らかに「劣化」したと言えるから、顔料の耐光(候)性と相応していない訳である。

耐候性能は屋外壁画制作に関係し、油彩画は、屋外塗装のバインダーとして広く利用されるアクリル樹脂を展色材とするアクリル画に大きく一步を譲る。

無機質である炭酸カルシウムの薄膜で覆われたフレ

## ●外気の遮断

影響のある外因を防ぐ手立ては一様ではない。そして、顔料の中には、例えば「白亜化」の項目で示したような塗膜の劣化を促すような(活性度の高い)ものもあるから、ただ単に絵具中の展色材の量を増す(それによって固着材の量も相応して増す)だけではなく、一旦完成した画面の上に、他の(光を通し、外気をさえぎる) 遮断層を設ける方が有効である。光に対する「紫外線とその遮断」で述べた考え方の多くがそのまま適用できる。

水についてはガラスや合成樹脂板が万全だが、ワニスを厚く塗るのもそれなりに効果がある。

温度(熱)を防ぐ手立ては事実上ない。

空気、ガスは同じ考え方ができる。気体に対する保護ワニスは、単独では充分でない場合もある。それ自体が耐候性に優れたアクリル樹脂にはガス遮断性が乏しいから、ガス遮断性が要求される場合にはアクリル樹脂ワニスと画面の間にその機能を持つワニスを施す必要が生じる。ガスと言えば、鉛白やクロム・イエロー、クロム・グリーンを変色させる硫黄性ガスがすぐ頭に浮かぶが、空気中の酸素はれっきとした有害ガスであって、多くの塗膜に対して破壊ガスとして作用する。

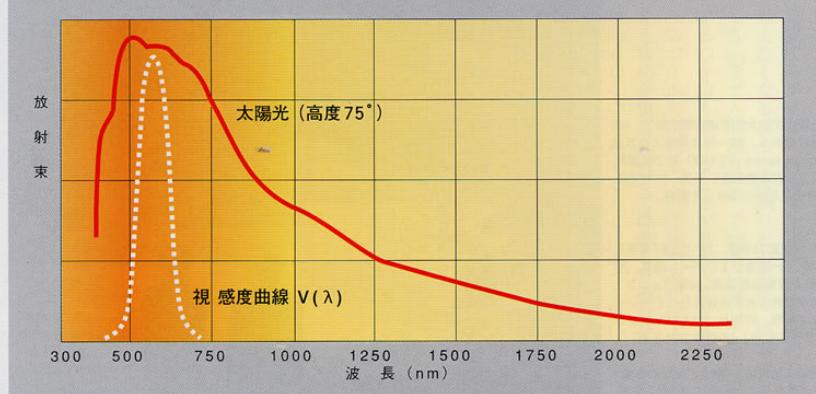
## ●室内展示

作品の室内展示は、耐候性の点はもちろん、耐光性の点でも有利に働く。

太陽光を直接照明に用いる事はまれで、たいていは反射光による間接光、あるいは蛍光灯などの人工照明が使われる。壁からの反射光のエネルギーはよほど反射能率のよい壁を別にすれば源光よりぐっと少ない。従って作品の寿命は逆比例して伸びる。

紫外線で発光させる蛍光灯は紫外線遮断機のようなものだが、前述のようにその多くはガラス管で遮断される。もっとも数%は漏れているから、蛍光灯の近傍に作品を置くのは好ましくない。

■太陽の分光放射エネルギー分布



# HIKOSAKA'S LONG INTERVIEW

## 沖縄の現代美術をめぐって。

ヤマトンチュからの視点――

名古屋から沖縄に移り、琉球大学で美術を教え

自らも作家として絵を描き続けている永津禎三氏。

本土で作家・批評活動を続けている彦坂尚嘉氏。

そのお二人に、基地問題で揺れる沖縄で

対談していただきました。

テーマは「沖縄の現代美術」。

本土の人間にはともすれば

リゾートとしての沖縄しか見えない中で、

二人のヤマトンチュの話は沖縄戦、アジア問題、

文化や社会のあり方など多方面に及ぼしました。

沖縄での対談は、日本とは何か。

現代美術とは何かを改めて考えさせてくれます。

### ■永津 禎三 ながつ ていぞう

1953年名古屋生まれ。79年愛知県立芸術大学大学院油画専攻修了。82年から琉球大学教育学部美術工芸科に勤める。82~86年銀座スルガ台画廊、スペース・ニキ(東京)、space to space(名古屋)等で個展開催。86~88年宜野湾市(沖縄)で自主企画運営画廊に参画。91年浦添市美術館(沖縄)で個展「UTAKI Series 1986-1991」を開催。

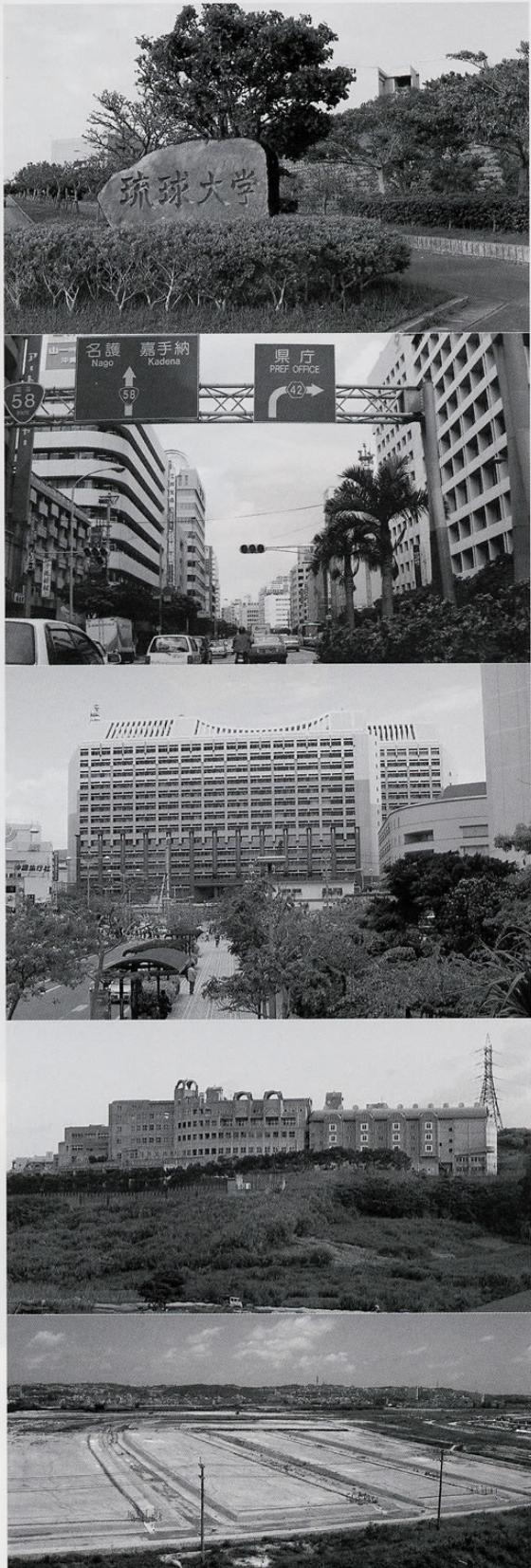
### ■彦坂 尚嘉 ひこさか なおよし

1946年東京生まれ。70年多摩美術大学絵画科中退。71~72年「年表・現代美術の50年」の編纂に参加。75年パリ・青年ビエンナーレ出品。79年「木との対話」展(西武美術館)。81年東京画廊個展。82年ヴェニス・ビエンナーレに参加。82~83年文化庁在外芸術家研修員としてベンシルヴァニア大学大学院に特別生として留学。87年サンバウロ・ビエンナーレに参加。著書に「反復—振興芸術の位相」(田畠書店74年刊)。

(写真上から)「ひめゆりの塔」、「韓国人慰靈塔」(摩文仁ヶ丘の慰靈塔群の一角にある)、「糸数の塙(アブチラガマ)の入り口」(右:彦坂、左:永津)、同、「玉城(たまぐすく)城跡」



## 沖縄との出会い



(写真上から)「琉球大学」、  
「那覇市街」、  
「沖縄県庁舎」(建築:黒川紀章)、  
「沖縄キリスト教短期大学」(建築:真喜志好一)、  
「沖縄県立現代美術館予定地」。

彦坂 永津さんは名古屋生まれですね。

永津 そうです。一九五三年生まれです。

彦坂 大学はどちらでしたか?

永津 愛知県立芸大です。

年です。その後、大学院、非常勤講師など愛知芸大に結構長くいて、琉球大学に来たのは八一年でした。

彦坂 琉球大学教育学部の美術工芸科でしたね。

永津 琉球大学はもともとは琉球民政府立で、アメリカが一九五〇年につくった大学なんですね。

術工芸科は応用美学部芸術科として発足し、以降、文理学部、法文学部の中に属してきましたが、ずっと一貫して作家養成という気分が強かったです。それが、七二年の沖縄返還による国立移管とともに、教員養成学部の中の美術ということになつて、教員養成学部の中の美術ということになつたんです。

彦坂 沖縄に初めて来られたときの第一印象はどうでしたか。

永津 青い海、青い空の素朴な観光のイメージで

すね。少し沖縄戦のことを見聞きはしましたけれど、復帰運動のこととかに関してはあまり意識がなかったですね。とにかく遠いところに来たんだという感じでしたよね。その頃僕のやっていた仕事というのは、ルネサンスの北方系の作家を意識したものでしたから、南方へ来て大丈夫かなと不安でした(笑)。

彦坂 この間見ていただいた最近作は楕円形のもので、北方系ぽい匂いというか、冷たさと暗さみたいなものがありますね。今、同って納得できました。ところで、カルチャーショックのようなものはお感じになりましたか。

永津 それはお感じになりませんでしたか。

彦坂 たぶん最初にどんと来ましたね。例えば今もそのテ

方といふのは変わりましたか。

永津 変わりますね。例えば禮子のお父さんが亡くなつた。その時、祭事一つとっても非常にい

ねいと言いますが、濃厚にやるのです。沖縄では、本土の者が婿に入ることをウチナーメークと呼ぶですね。原初的な宗教で、祖先崇拜と結びついたり、アミニズムみたいなものがくついた状態で現

代の沖縄でも見づいていました。宮古島なんかに行きましたら、特に構築物はないわけですが、部落があつて森がある。古木が一本あると、それが聖なる木といいますか、周囲の環境と一体になつたんです。

彦坂 沖縄に初めて来られたときの第一印象はどうでしたか。

永津 青い海、青い空の素朴な観光のイメージで

て何ともいえない…。

彦坂 一昨年、斎場御嶽(せいふあうたき)に彦坂さんも行かれたときに、肌で感じられるような気配が

ありました。そこで、肌で感じられるような気配があるとおっしゃいましたね。そういう、ある種の古代の聖霊の構造が残っているのがすごいなと思

いました。

彦坂 奥様とは沖縄で知り会われて結婚なさつた

のですね。

永津ええ。結婚したのは八八年です。

彦坂 沖縄の方と結婚なさつて、沖縄との関わり

方といふのは変わりましたか。

永津 変わりますね。例えば禮子のお父さんが亡くなつた。その時、祭事一つとっても非常にい

ねいと言いますが、濃厚にやるのです。沖縄では、本土の者が婿に入るなどをウチナーメークと呼ぶ

ですね。原初的な宗教で、祖先崇拜と結びついたり、アミニズムみたいなものがくついた状態で現

代の沖縄でも見づいていました。宮古島なんかに行きましたら、特に構築物はないわけですが、部

落があつて森がある。古木が一本あると、それが

聖なる木といいますか、周囲の環境と一体になつたんです。

彦坂 具体的には、どういったところが違うですか?

永津 そうですね。形式的には、本土の、特に地

方などとそれほど変わらないとも思いますが、例

えば仏壇を拌むときにも、まるで生きているみた

に語りかけるんですね。

彦坂 声に上げて言うのですか?

永津 僕らの世代はあまりいませんが、上の世代は先祖や死者たちに話しかけますね。

彦坂 実際に私も、父と母、祖母を亡くしましたけれども、主觀的には関係が切れるだけではありますから、今のように語りかけるというお話を

聞きますと自然だなと思いますね。

## 情報革命が官僚制度を水平化する

彦坂 話は変わりますが、一昨年十一月ですね、永津さんから突然お電話をいただいて、琉球大学で非常勤講師として集中講義をさせていただきました。それによって、大変に授業時間

が多かつたですね。

永津 こき使つことで、琉大は有名なんです笑

い。今年またお願いすることになりましたが、

八二年は藤枝晃雄さんで、その時、藤枝さんも

んなにびっちり授業をやつたのは初めてだとお



勝連竜子作品「浦添美術館ラウンジにおけるインスタレーション」写真、鉛、蝶、ガラス、髪、木、石、羽、陶 1995年

しゃいましたね。

彦坂 でも呼んでいただいて、初めて沖縄に来れ

て良かったですよ。私は七〇年安保世代ですから、

学園闘争でパリケードを築く一方で、安保粉碎・

沖縄返還でデモを何回もしているわけで、ですか

らもつと早く沖縄に来なければならなかつたのだ

うけれども、私にとっては沖縄、広島、長崎とい

う重い場所からは、怖くて逃げたいという気持

ちも一方にあって、行くことができなかつた。

友人に沖縄に行くと言えば、「青い海を見てゆ

っくりしてくれれば」と言ってくれるだけれど、

私にとってはひめゆりの塔に代表されるような激

戦の地・沖縄の意味が大きいんです。「ものぐさ

精神分析」の岸田秀さんが、南方の海で軍艦が沈

み、海の上にたくさんの屍が浮いている夢を何度

も何度も見ると書いておられます、そういう精

神状態に似たものが私もあります。だから沖縄に来て直ぐにレンタカーを借りて、夜にひめゆりの塔を探しに行つたんです。

とにかくあの沖縄戦の激戦地跡というのは暗くて…やたらにだだっ広い空間に月が煌々と照つていて、なかなかひめゆりの塔を探せなくて困りました。周囲にも小さな慰霊碑がたくさんあるのですね。

されました。この建設には、国や自治体は全くノータッチでしたから。全て自前で、しかし、全国的な協力を得て運動が進んだそうです。

入場者も今年で五〇〇万人を超し、なかでも若い人が増えているのが嬉しいようです。同窓会の人々は皆かなり高齢になってきていて大変でしようが、交誼でこの資料館で戦争体験を語り、資料の整理を続けています。

小さな塔というのは悲しくて良いですね。で、やつとひめゆりの塔を見つけるとやたら立派ですね。やっぱり塔は小さい方がいいと、その時はそう思いました。

でも昨日、永津さんとご一緒にもう一度お参りに行って見るところでもない。ひめゆりの塔にちで段々大きくなつていったプロセスが見えますね。

後で知つたことですが、永津さんの奥様のお母様がひめゆり部隊の生き残りでいらっしゃつたそうで、生き残られた辛さを含めて、ご苦労なさつてこれらただらうと思います。

永津 そうですね。あのような恐ろしいことを一度と口にしたくないという気持ちもずっとあります。戦争体験を積極的に残していくという気運が盛り上がり、こういう氣運が盛り上がったのは、戦後四十年も経つ頃からだったようです。そのきっかけの一つは、九八〇年に朝日新聞社と沖縄タイムス社の共催で全国八都市で開催された「ひめゆりの乙女たち展」であり、また、仲宗根政善先生の継続的な支援助言だったようです。生きているうちに何とか記憶として残そうという、同窓会の真剣な話し合いから「ひめゆり和平記念資料館」が八九年に設立されました。

彦坂 それで、ひめゆりの塔にいく前に、首里、那覇近郊を案内してもらつたわけですが、黒川紀章が建てた県庁ビルディングから始めて、沖縄の現代建築を見て廻つた。あそこまで都市化を進めたというのは、前の自民党政権の西銘知事の頃ですね。

永津 都市化の進展は、県政自体のイデオロギーとはあまり関係ないと思いますね。保守であれ革新であれ、どちらでも開発していくわけですから。

彦坂 建築を中心とした都市化が進む沖縄を見た後、沖縄戦跡の南風原(はえはる)陸軍病院、そしてさらには内部は見られなかつたそうですね。大田知事になつて、壕の中を開示したと聞きます。修学旅行の学生たちが見ってきた壕は、自民党政権下では内部は見られなかつたそうですね。私たちが見てきた壕は、実際に壕の中に入つていましたね。

永津 そうです。それに今は体験学習が盛んですから、小学生、高校生がたくさん見学に来ています。彦坂 それと今回廻つて驚いたことは、まだ完全には遺骨収集が終わつてないことです。これは、私なんかにとっては衝撃的でした。いくつも遺骨収集団が南や北の方に行きました。そして、外地の多くの遺骨や遺品が日本に戻つてきました。ところが、沖縄ではそれが済んでない。これでは成仏できるも何もない。

沖縄では軍隊としての組織戦が終わつた後に、ひめゆり部隊を含めて民間の被害がひどかつた。

それは太平洋戦争の中で、日本の官僚組織、軍組織が民衆を犠牲にするのを前提にしていたからです。

しかし、六〇年代に始まつた情報化社会への移行は——当初は中央の巨大コンピュータで全てを管理する、ミシェル・フーコーが言う近代の「監獄システム」の貫徹かという危機感も持つたのです——、パーソナル・コンピュータやインターネットの登場によつて、私に、もしかしたら情報も解体する方向に進んでいます。

日本は明治維新でモダニズムを導入したときには、貫徹が、産業社会Ⅱ近代国家にあった官僚制度をも解体する方向に進んでいます。モダニズムの貫徹なわけです。そのモダニズムのヒエラルキーは前の封建社会のヒエラルキーを受け継いで大きくなつていった。その構造の中には、沖縄の悲劇が起つた。そして、終戦後の日本もまた、そういつた近代の官僚制度を解体することなく、事実を事実として直視しないまま現在に至つている。



永津禎三作品「KIZAHA」162×97×2.4cm 板、テンペラ 1993年



島田寛平作品「南島の秋」91.6×73.2cm 油彩 1948年  
\*「戦後50年 沖縄の美術 1945-1995」(那覇市刊)より

合理化なわけですから、ポストモダンではなくて、

## 沖縄の現代美術

彦坂 一昨年、学生たちの作品を見させていただ

いて、随分優良なもので感銘を受けました。印象として残っているのは、非常に古典的な前衛をやっておられる新里義和さん。

一方でコンテンツオラリーな魅力があったのは、勝連姉妹です。姉妹とは言いながら、傾向はちょうど正反対で、幾何学的系統のインスタレーションをなさる妹さんの美佐恵さんと、今風のポスト・ネオジオ的なインスタレーションをやつていらっしゃる童子さんでした。

三名とモロかなが、ヨリ二  
ークです。学生といつても新  
里君は高校の先生で現職教員  
枠で大学院に来ました。  
既に何度も個展をやっており  
県内でも作家としてもうかな  
り認められているんです。彼  
は大学院で竜子さんと出会い  
今、コラボレーションを開催  
しています。

ただ僕の好みかもしれないが、コラボレーションはせんが、竜子さんにとっては必ずしもプラスにはなっていいよう感じられます。女性の身体の問題がもつと強く出てくるべきではないかと…。

当時四年生だった妹さんの  
美佐恵さんは今、大学院に在  
学中です。クールに視覚概念  
を問い合わせる興味深い仕事を  
していると思います。ただ、  
非常に写真には写りにくく作

ちの作品に対する好意的なことを言って下さったのですが、ある種の良質さというものの——基本と

して非常に洗練された美しいもの——が沖縄にはありますね。それは今の学生たちの作品にも、ど

お会いしたときに「沖縄にも現代美術がある」といわれて抵抗があると言つたのは、そういうこと



新里義和作品「琉球大学教育実習センター横広場での野外インスタレーション」  
スペース:400m<sup>2</sup>、高さ:3.6m、電柱、シーツ、映像、野原 1995年

こかしらあるように思いました。

彦坂 永津さんに教えてもらつて沖縄美術全集を買つたんですが、沖縄美術は独

自の求心性を持っていますね。琉球王朝というのは、長い間独自の独立した王朝でしたから、今もその精神はひとつ塊というか、ソリトン複合波として形状を保っているようです。日本のものより、優しさとか純粋さはクオリティが高いくてきれいだなと思います。それと、やはり教えられない

彦坂 沖縄で現代美術の作品を創るような学生たちがでてくるのは、ここ数年のことですか？

永津 八六年くらいから八八年の途中まで、数名で自主企画運営画廊をやつたんです。画廊「匠」といい、場所は今、米軍からの返還で話題になつてゐる普天間基地のある宜野湾市でした。国道五十一号線沿いの外人住宅風の建物で、そこの二階部 分に画廊があつた。庭があつて、マンゴの木が茂り、自分たちで改装し、壁を塗り直して、とても雰囲気が良いところでした。

その時に集まつたのは十数名でしたが、一绪に

中心になって企画担当をしたのが、今、沖縄の現代美術館準備室にいる翁長直樹さん。彼は琉大美術工芸科の卒業で僕より二歳ほど年上で、評論をやりたいと言つていました。他に、琉大で陶芸を教えていた奥田実さん、昨年琉大から沖縄県立芸術文化センターへ転職した丸山映さんなどでした。その人たちと一緒に「匠」を拠点に若手の作家を取り上げたり、自分たちの作品展をやつしていました。わずか二年程の間でしたが、ある程度のまとまりた展示もできましたし、何といっても、そこでの勉強会などで僕ら自身の意識が変わった。

今振り返ってみるとその自主企画運営画廊の活動が、沖縄の現代美術の大きな転換点の一つになつたような気がします。絵画とか彫刻とかから外れていくような形式、そういうことを始めた学生もいて、それらが今の若い作家や学生たちの活動に直接ではないにしてもつながっているような気がします。

沖縄の現代美術館

**彦坂** 沖縄に今度「現代美術館」が出来るわけですか? このエッカホテルから、その整地された敷地が見えますね。

**永津** 出来るのは二〇〇〇年の予定です。  
**彦坂** それは博物館と一緒に、県立なんですか?  
**永津** 県立です。博物館は現在、首里にあります。

# HIKOSAKA'S LONG INTERVIEW

が、琉球民政時代にアメリカが造つたものです。復帰後かなり早い時期から老朽化が激しかったので、建て直しの要望があつたようです。同時に、戦後の復興の中、沖縄住民の美的な欲求をある程度満たしてきた、新聞社主催の県民展「沖展」を開催するための場所としての美術館建設要求の運動もずっと前からありました。

そうこうするうちに、米軍基地の一部が返還されたことで、首里と那覇の間の広大な地域一帯に新都心構想が生まれ、新都心の中に文化的なゾーンを造ることが決まつたんです。そして、大田県政になつてから、これまでの運動、例えば、沖縄のための美術館とは全く関わり無く突然、現代美術館を政策的、行政的に造るというプランが打ち出されてきたんです。

陸で渋いたようなアランで、結局どこに帰るか  
もやるようにならざるとしての箱・建築物をとにかく  
く造ればいいのだという発想です。それで、美術  
館建設のための建設構想検討委員会というの  
が作られた。その段階でかなり反発があつて、そ  
のひとつとして委員会に美術館の専門家がいない  
という批判を浴びたんです。

永津 そうらしいんですよ。ところが沖縄の中では、まだ現代美術というのは定着していない。現実の問題として僕の上の世代を中心として、沖縄の中では現代美術に対する拒否感がかなりあるんです。その論拠として、沖縄のアイデンティティへの侵害を彼らは言う。僕にしてみれば、それは言ふ人達のよりどころと

です。要するに、ある種の権威としてそれが働いて、雜音が入らなければストレートにいくというストーリーが既に作っていた。それに対して僕らの雜音が入ってきた。

**彦坂** 批判勢力が出てきたということですね。

**永津** そうですね。名称は「沖縄県立美術館建設を考えるシンポジウム実行委員会」。先程言いましたが、美術家の豊平ヨシオさん、彫刻家の能勢二郎さん、最近沖縄で創刊された芸術雑誌『EDGE』の編集長になった仲里効さん、画家の真喜志勉さん。その弟さんの、佐喜眞美術館や沖縄キリスト教短期大学の設計をした建築家の真喜志

シウムで美術館問題をもめていた時、ちょうど美術館学芸員の勉強のため、アメリカに派遣されていて、その間の事情は分かりにくい。今、美術館準備の県職員スタッフの一員として一応頑張っています。スタッフは結構良質の思考方法を持つているし、頑張ってはいるのですが、現実的には微々たる力しかないように見えます。

行政主導で二〇〇〇年におそらく建物は建つでしょう。しかし、沖縄の近代美術を検証し直す美術館に成り得るかどうか、沖縄の美術館として西欧のモダニズムへの批判となり得るのかどうか、見通しとしてはかなり暗いですね。

する。つまり、美術館の運営費は、この時に、どのようにして得られるかが問題です。

僕の友人も美術館準備室にいます。彼はシンボルとして、現代美術館と言えないこともないわけです。しかし、今回の基本構想検討委員会の中には、現代や現代美術をどう規定していくのかという意見も主張も無いとか思えません。しかも、建設以外の予算は微々たるもののように見えます。だから、本当に建物を造つて終わるぐらいになってしまってはいけないと危惧しています。アジアに対する視点としても、日本の出先機関みたいな感じのアジア観でしかないと思うんです。そのまま行けば、そういった問題含みの美術館がおそらく出来てしまい

ると思うんです。そういうことを踏まえて、どうアジアの美術・美術家を紹介していくかを、根本的に考えて行かないといけないと言っているのですが、まだ流行としてのアジアから抜け出しているとは思えませんね。

彦坂 美術館にしても、かなり変わつては来ていますね。お話を出た「アジア・ビエンナーレ」の第二回目には私も出品したわけですが、そのときは確かにひどかったですね。アジアの国々の方も向こうの官僚が選んだものをしてくる。こちら側も問題意識が低くて、県展規模みたいなレベルだった。

佐喜眞道夫さんの奥様というのが、私も関わったのであります。不思議なご縁なんですか。この美術館の問題は、一九六八年、六九年の多摩美術大学の学園闘争の中でも、中心メンバーの一人だつたんです。あの闘争では、姉妹校の多摩美術学園の自治会が重要な役割を果たしたのですが、その副委員長だつたのが杉井加代子さんで、彼女が沖縄に嫁いでいて、こういう美術館建設に関わっていたというので驚いた次第です。

ところで、現在、現代美術館のアジアの問題はどうなつてているのですか。

次第です。

佐喜眞道夫さんの奥様というのが、私も関わったのであります。不思議なご縁なんですか。この美術館の問題は、一九六八年、六九年の多摩美術大学の学園闘争の中でも、中心メンバーの一人だつたんです。あの闘争では、姉妹校の多摩美術学園の自治会が重要な役割を果たしたのですが、その副委員長だつたのが杉井加代子さんで、彼女が沖縄に嫁いでいて、こういう美術館建設に関わっていたというので驚いた次第です。

ところで、現在、現代美術館のアジアの問題はどうなつてているのですか。

好一さんなど、多くの人々がシンボジウムの実行委員になっていました。話は飛びますが、真喜志好一さんの設計した佐喜眞美術館が九四年に創設されました。館長は佐喜眞道夫さんという方で、軍用地の返却を求めて個人で作つた美術館です。丸木位里・俊さんの、「沖縄戦の図」を常設展示しています。美術館のボリシーをみごとに反映した美しい建築です。ところが、今年六月、問題の県立現代美術館の建築コンペがあったのですが、ひどい話で彼のような個人は応募も出来ないような規定の元に実施さわれたのです。

が、ここ沖縄ではあまりないですね。突然アジアというものがキャッチフレーズ的に使われて、今まで吟味がないままに流行に乗るような簡単な気持ちで取り入れられている。

先ほどのモダンアート、現代美術の定義が沖縄では曖昧だという問題もあるけれども、そういうものの功罪と近代の力関係をそのまま背負った形で沖縄の現代美術館づくりが進んでいる。彦坂さんがおっしゃったように情報化社会になってきてある種の中心性が失われていくという期待はそこには勿論あるんだけれども、結局は情報社会といふ構造の中で踊らされているだけじゃないか――

ある。例えばアジアからの留学生に対するセクリュリティ事件というのが頻繁に起こる。沖縄戦にしてしまった沖縄県民は被害者だけれども、そこには加害者のな部分もあるわけです。

彦坂さんと行った平和記念堂の隣に體頭型の中には韓国人慰靈碑がありましたが、沖縄戦戦死者の中には朝鮮半島から強制連行されてきた軍夫や慰安婦がたくさんいた。しかも、彼らに関する記述はそういう意味でまだまだアジアに対する無自覚な部分が強いわけです。

でも、今は黒田雷児さんのようなユニークな学芸員が出てきたりして、大分変わってきていますね。

永津 実はその黒田さんも、シンポジウムのパワーリストの一人としてお呼びするという計画はあったのですが、残念なことに都合がつかず来てはいただけなかったのです。

アイデンティティを問う

## アイデンティティを問う

芸員が出てきたりして、大分変わってきていますね。でも、今は黒田雷児さんのようなユニークな学長リストの一人としてお呼びするという計画もあつたのですが、残念なことに都合がつかず来てはいただけなかったのです。

## アイデンティティを問う

永津 実はその黒田さんも、シンポジウムのパリストの一人としても沖縄の美術館問題に「アジア」という概念が出てきたのは、唐突に感じます。沖縄の意識構造の中には日本のミニチュアという繩子がかなり大きく述べている。日本人自身はアジアの一員なんだけれども、思考はやはりヨーロッパ中心主義ですね。そういうところが沖縄にあります。例えばアジアからの留学生に対するセクハラ事件というのが頻繁に起こる。沖縄戦にしてから沖縄県民は被害者だけれども、そこには加害者的な部分もあるわけです。

彦坂さんと行った平和記念堂の隣りに頭骨型の韓国人慰靈碑がありましたが、沖縄戦戦死者の中には朝鮮半島から強制連行されてきた軍夫や慰安婦がたくさんいた。しかも、彼らに関する記述は沖縄戦史の中にはほとんど書かれていないし、ナショナリズムの構造を超えた言説はなお少ない。そういう意味でまだまだアジアに対する無自覚な部分が強いわけです。

例えば、九州で「アジア・ビエンナーレ」をやつてみて、初めてアジアに対する視点の問題というのが見えてきた。そういう学習機会というものが、ここ沖縄ではあまりないです。突然アジアというものがキヤッチフレーズ的に使われて、あまり吟味がないままに流行に乗るような簡単な気持ちで取り入れられている。

先ほどのモダンアート、現代美術の定義が沖縄では曖昧だという問題もあるけれども、そういうものの功罪と近代の力関係をそのまま背負った形で沖縄の現代美術館づくりが進んでいる。彦坂さんがおっしゃったように情報化社会になってきてある種の中心性が失われていくという期待はそこには勿論あるんだけれども、結局は情報社会といふ構造の中で踊らされているだけじゃないか――

ある。例えばアジアからの留学生に対するセクリュリティ事件というのが頻繁に起こる。沖縄戦にしてしまった沖縄県民は被害者だけれども、そこには加害者のな部分もあるわけです。

彦坂さんと行った平和記念堂の隣に體頭型の中には韓国人慰靈碑がありましたが、沖縄戦戦死者の中には朝鮮半島から強制連行されてきた軍夫や慰安婦がたくさんいた。しかも、彼らに関する記述はそういう意味でまだまだアジアに対する無自覚な部分が強いわけです。

でも、今は黒田雷児さんのようなユニークな学芸員が出てきたりして、大分変わってきていますね。

永津 実はその黒田さんも、シンポジウムのパワーリストの一人としてお呼びするという計画はあったのですが、残念なことに都合がつかず来てはいただけなかったのです。

アイデンティティを問う

沖縄にいるとそういうものに対する危惧というか、否定的なものが強く感じられます。

そういうものを抱えながら、ここで僕は教育の現場に立っている。そして、あたかも美的価値観を教えるような立場にいる。だから、自分自身の感覚をもう一回括弧づけると、いうか、反省するという視点を持つていいと非常に危ないなど…。

彦坂 今 現代美術は終わつたとか、モダニズムは終わつたという本や評論がたくさん出ていて、ある種の終わりというものは自明化してきてると思つます。しかし、終わつたからと言って私も永津さんも作品をつくることを止めるわけにはいかない(笑)。日本の現代美術がもしアメリカやヨーロッパの模倣の問題ではないものを含んでいたとしたら、終わつた今から現代美術を対象化して、自分で動かなければしようがないですね。その時に、私なんかから見ると沖縄の現代美術というのが刺激的だった。

それで、永津さんの今おっしゃつた括弧づけの答えになるのはどうか判りませんが、私はこう考えています。東京で現代美術をやつている仲間にしろ、先程お話を出た『EDGE』の記事にしろ、随分アイデンティティをめぐる発言が多いですね。バブル時期ぐらいから、自分探しといったことがいわれだして、非常にアイデンティティを追求するようになつてきました。でも、アイデンティティを問い合わせても他者は見えてこない。他者は現れてこない。もし括弧づけるとしたら、アイデンティティを問うことを括弧づけなければならぬのではないかと。

ジョーン・ロールズが、「無知のベール」という方法を提案しています。自分が何者であるかを問うことを、まず一回判断停止する。男であるか女であるか、白人であるか黒人であるか:それら全部を、何もかも判らない状態にしてみる。そして、他者に接する。自分が何者か判らない状態で、初めて他者は立ち現れてくると言うのです。そして彼は、そこからモラルとは何か、正義とは何かを追求しようとする。

自分のアイデンティティを問うことは、自分以外の周りのことを全て括弧に入れることだと思うんです。近代は「我思う故に我あり」(コギト)



勝連美恵作品「作品 I=琉球大学教育学部本館棟教504室でのインсталレーション」糸、ビン、水性ペイント 1995年

というデカルト以来、徹底的にアイデンティティを追求してきた。その結果、一度の世界大戦を生み、冷戦構造という世界大戦を開き、官僚制度をはじめさせてきた。現代美術の作家たちも自分の芸術にこだわることで、問答無用に作品を提示し、そのため観客を矢印してきた。そして、若い作家の作品はそこから現れてくると言つています。

今回は都市化が進む那覇から、いくつかの gamma と呼ばれる戦時中の洞窟、そしてひめゆりの塔まで案内していただきたい。そして、若い作家の作品は見えてくる。聖なるものと向き合つたときに、自分より大きなものが見え、自分が見えてくる。

いたまながら、沖縄をめぐるさまざまな問題や自分を見えるのではないか。そう思つてい

ます。本当にいろいろとありがとうございました。



館長 佐喜眞 道夫

# 佐喜眞美術館

返還問題で揺れる米軍・普天間基地のフェンスの一角に、  
食い込むように佐喜眞美術館は建っている。

館内には、丸木夫妻の「沖縄戦の図」、  
ケーテ・コルヴィッツや上野誠、ジョルジュ・ルオーらの  
生と死、苦悩と救済、戦争と人間をテーマにした作品が並ぶ…。  
「人は芸術によって癒される。そういったもの想う場を造りたかった」と佐喜眞さんはいう。

## 丸木位里・俊との出会い。

——佐喜眞さんは生まれも育ちも熊本だそうですが、  
小さい頃から絵は好きだったのですか。

佐喜眞 父親が熊本に疎開していたので、熊本で生ま  
れ育ちました。子どもの頃、よく父親と美術館に行つ  
たりして、坂本繁一郎や青木繁などの作品を見まし  
た。その道々、父親から芸術家というのは如何に苦労  
して絵を描くのかということを聞かされた。それで、  
芸術家に対する尊敬の念が小さい頃からインプットさ  
れているんですね。

——沖縄で暮らしたことなどなかったのですか。



佐喜眞美術館全景

## SAKIMA ART MUSEUM



丸木位里・俊の「沖縄戦の図」が展示された展示室

佐喜眞 先祖伝来の土地が沖縄にありました。が、そこ  
ができるまではずっと東京で鍼灸師の仕事をしてきました。  
——その佐喜眞さんが沖縄に戻られて美術館を造るき  
つけとなったのは、何だったんでしょうか。

佐喜眞 いちばん大きかったのは、丸木先生（丸木位  
里・俊）と出会ったことでした。

——「原爆の図」をはじめとして、「南京大虐殺の図」  
「アッシュビルの図」等、戦争の悲惨さをこ夫婦でお  
描きになつた作家ですね。

佐喜眞 ええ、そうです。その丸木先生が、一九八三年  
年の冬に「沖縄戦の図」を描かれたということを新聞

で読みまして。その時、僕は万歳をしたくなるほどう  
れしくなったんですね。これは沖縄人として何とかお  
礼がしたいと思って、講演会に行つたんです。その講  
演で俊先生が目が悪いというお話をされた。このま  
まいたら目が見えなくなる、目が見えなくなつたら絵  
が描けなくなる。そうなつたら、私は言いたいことが  
山ほどあるから、全国を講演して回るとお話しされた。  
——それまで面識は全くなかつたのですか？

佐喜眞 なかつたんですよ。それで、あの目は私の針  
で治るかも知れないと思つて知り合いの人に話をして  
おいた。しばらくして、治療をして欲しいという連絡  
があつたんです。それで治療を開始して、幸運なこと

に三回目で治つたんです。俊先生は吃驚なさつて、お金を払うと言つた。僕は何かお役に立ちたいという気持ちでやつただけで、どんでもないとお断りした。それが出会いだつたんです。

## ウチナンチューのアイデンティティ。

——丸木先生の作品の収集が初めてだつたんですか。

佐喜眞 絵は一九七五年頃から収集を開始して、ケーテ・コルヴィツ、上野誠、ジョルジュ・ルオー等をすでに何点か集めています。

——精神的な、社会的な関心の強い作家の絵ばかりですね。絵を収集されるようになった理由は沖縄の先祖伝來の土地と関係があると伺つたんですが。

佐喜眞 一九七二年に沖縄の本土復帰が決まつたわけですが、その前後復帰運動は島ぐるみでものすごくありました。その中核になつたのが米軍基地に土地を強奪された土地連（軍用地主）と自治労でした。ヨギ公園で復帰集会があるといふと、学校の先生や軍用地主がタクシーで一齊に集まつてくる。タクシーの運転手に「ヨギ公園に行つてくれ」といふと、「今日は復帰集会ですね」といつてメーターを下ろさない。そこまで全島を挙げての团结性があつた。それで、これは危ないと日米政府が思つたんだでしょうね、それまで雀の涙程度だった軍用地代が一年ぐらいで十倍ぐらいに、学校の教員の給料も五倍ぐらいになつた。僕は沖縄には住んでいませんでしたが、自分の受け継いだ土地が軍用地として取りあげられていた。一つの塊としてお金が自分に入つてくるようになつたんです。それで、

——丸木先生と沖縄戦の図に出会つたことはありますか？ 佐喜眞さんも本土に暮らしてはいても常に沖縄人としてのアイデンティティがあつた。それが佐喜眞美術館として結実したわけですね。

## 亀甲墓と普天間基地。

——この美術館を設計なさつたのは真喜志好さんというのですが、コンクリート打ち放しのモダンな建築ですね。それと、不思議なのは館の隣にお墓がある。

佐喜眞 美術館用地のために、五年間ぐらいい土地を探し回つたんです。何か静かにもの想う場所。僕のイメージとしては、大きな木があつて風がさわやかに吹いてくるような場所を造りたかった。ところがバブル最盛期で、交渉を行つたびに坪単価が十万円ずつ上

絵のコレクションを始めたんです。

——しかし驚きましたね、軍用地の地代でコレクションしていくというのは。

佐喜眞 当時はバブルの開発で、漫畫みたいな悲劇がいっぱい起つていました。漁民が干拓事業で喜劇がいっぱい起つていました。

——何千万とか何億とかもらって、御殿みたいな家を建てる。するとそこに必ずヤクザが入つてきて賭博場を開くんですよ。賭博で全部持つていく…。残つたのは形だけの、殆ど内装もしていないよう御殿で、そこから出稼ぎに行くよな写真が朝日ジャーナルや週刊誌なんかによく出てましたよ。そういう悲劇がいっぱいあつた。ところが、僕がその当事者になつたわけですよ。使つてしまえば、金に人間が動かされてしまう。こちらがきちんとした選択を持たなければ、みんな狂つっていく。それで、軍事基地は後何年続くだろうか、自分に後何年、不労所得が入つてくる子育ても終わつた三十年は続くだろう。三十年間軍用地代をやせ我慢でもいいから、美術のコレクションに回そうと。そうすればコレクションとしてのまとまりが出来るだろう。その時には僕は六十歳を過ぎて子育ても終わつていて。暖かい沖縄に帰つて鍼灸院の隣に展示室でも造つて老後を暮らすのも悪くないと、漠然と考えてました。具体的に美術館をつくる行動を起こしたのは丸木先生と「沖縄戦の図」に出会つたことですが、美術館をつくりたいという思いはずつとありました。

——ウチナンチュー（沖縄人）という言葉がありますが、佐喜眞さんは本土に暮らしてはいても常に沖縄人としてのアイデンティティがあつた。それが佐喜眞美術館として結実したわけですね。

がつていく。これは駄目だと思つてゐるときに、自分が何度もお参りにいつて先祖の墓がある土地のことを思い出した。自分のイメージしている通りの場所がそこにある。本当にチルチル、ミチルでした。寓意的な感じすらしましたよ。

——ここはかつて普天間基地の中の土地だつたんですね。それを美術館を建てるということで返還してもらつた。創設は一九九四年ですね。

佐喜眞 そうです。しかし大変でした。まず、防衛施設庁に行つて交渉した。ところが、「佐喜眞さんの要望はお伝えしましたが、アメリカは決つています」といふだけで、二年も三年も待たされた。もうこれは駄目かななどいろいろいらして市役所に行つた。すると、

「公益性のあるものだから全面的に協力します」と言つてくれました。それで、直接米軍に行つて話しました。「何するんだ」と言うので、「美術館です」と答えると、「ああミユウジアムか、いいね」と好意的に対応してくれた。驚いたですね。問題は防衛施設庁だつたんです。

防衛施設庁は怒りましたね、なんで個人がそんなことをやるんだと。しかし、アメリカ側がいいと言つてくれたのだから、断る理由がなくなつた。そういう内に返還されることになった。

——アメリカという国は不思議な国ですね、文化的なことに關してはかなり好意的に対応してくれる。それでも、お墓には吃驚しました。

佐喜眞 オ墓は二五〇年ほど前の亀甲墓。沖縄の場合はあの世とこの世は近い。だから、建築家の真喜志さんは古い墓と調和を取れるようにして欲しいと注文をしたんです。ウチナンチューがきたら懐かしいなあという場所にしたいと思った。沖縄では亀甲墓は出産の形をかたどつたというのが俗説（入り口が産道になつて両側が足の形）ですが、そこにはもういっぺん生まれ帰つてきて欲しいという願いが込められている。僕は東京に二十七年間いて、個人の感覚でいうとまるで自分が砂つぶになつていいくようだった。それが嫌だなというのがあつたのですから、墓の庭と美術館の庭を一緒にしようと思つたわけです。梅原猛さんが繩文時代のストーンサークルは繩文の宇宙觀を現してゐる、宇宙の輪廻とか生成と消滅の宇宙觀を現してゐる。これは面白い、これを美術館に取り入れたいと考えた。それで地形を構造にして、美術館を閉むように十一本の円柱と松を植えた。要するに十二支とか、一月から十二月の十二です。そういうた古い東洋や繩



上野誠、ケーテ・コルヴィツの作品が展示された展示室

丸木位里・俊の展示室

文人の宇宙観とか沖縄の生死観といったものをこの美術館と墓の庭で表現しようとした。

それと、この辺りには五百年くらい前に植えられた松並木が、普天間神宮から首里城まで続いているとあります。それに思いをはせて松の名所にしていこうと、周囲にも松を植え始めたんです。

## 「沖縄戦の図」の意味するもの。

—収集された作品もそうですが、佐喜眞美術館には沖縄人としての平和に対する強い願いとメッセージが込められていますね。

佐喜眞 私も團塊世代ですから、沖縄に押しつけられ膨大な軍事基地を撤去したいという気持ちがあった。そのためには、時間的にもエネルギー的にも膨大な力が必要とされる。しかし、芸術の力を借りれば、まずイメージだけでも反転できるのではないかと考えたわけです。

——丸木先生もそうですが、コルヴィットの作品にしても、人間の本当の根源の悲しさとか喜びとかがストレートに伝わってくる。

佐喜眞 コレクションを始めた頃は、みんなバブルで浮ついていた。ああいう風潮に腹が立つてしようがなかつたんです。悲惨なもの、嫌なものは全部見ない振りをして置いておかれいく。それでは駄目だ。今一度、自分が生きている根っこみたいなところを取り返さなければならぬと思って始めたのです。コルヴィ

——上野誠、丸木夫妻、ルオーを今コレクションしていますが、ただそ時々で自分の目の中に飛び込んで気に入ったものを集めてきた。知的に選んだというよりは、感覚的に選択してきたんです。ただ、僕は学生時代に魯迅が非常に好きな作家だった。その魯迅がコルヴィットと繋がっている。コルヴィットの作品がちょうど扇の要のようになつていてるんだと思つています。

——「沖縄戦の図」は丸木さんからこの美術館をつくるということで永久貸与されたのですね。

佐喜眞 ええ。「沖縄」に展示したいというお二人の強い要望でした。同時に、僕自身の願いでもありました。丸木先生はこんな話をされた。

アメリカが原爆を落とした。アメリカは人間の街に初めて原子爆弾を落としたわけですから、膨大な資料を収集している。街がどのように壊れたか、ビルがどのように壊れたか、橋がどう

壊れたかを実証的な写真で残している。しかし、そこには人間が一人もいない。僕も見ましたが、これは気持ちの悪い写真です。原爆を落とした後だから人間がいるのは当たり前かも知れませんが、そこには人間のない視点がない。そして原爆医学研究所（略称ABC）というのを作つて、押し寄せてきた被爆者を全部検査する。原爆症というのがどういう病気で、どういう形で変化していくか…まるでモルモットですね。

そこには、どう治すかという医者の視点は全くない。戦争というのは勝った方しか残せない。それでは駄目だ。自分は「広島」を覗いてしまった画家としての責任を取らなければならない。その絵が「原爆の図」だと思ふんですよ。お二人は「原爆の図」を三十六年間に十五部描いた。でも、描いても描いてもアジア・太平洋戦争の本質を描いた気がしない。事實を描くために洋戦争を描くしかない…そこで描かれたのが「沖縄戦の図」です。そのメインに描かれたのが集団自決です。沖縄戦は軍人よりも多くの一般住民が死んだ。なぜ、日本は一般住民を巻き込んでまで戦争を遂行したのか。その根本にあるのが、公民化教育というマインドコントロールの問題です。それがいちばん悲劇的に出たのが沖縄戦です。丸木先生はそれを描いておかないといけないと。「原爆の図」から「沖縄戦の図」まで、時代に対する証言として描かれたものだと思います。ビカソの「ゲルニカ」にあたる作品です。

——それにもしても、集団自決や日本軍による住民の虐殺の画面などさまでじめい絵ですね。佐喜眞 なぜこんな惨劇が起つたかもきちんと理解し、過去の事実から目を背けてはいけないと思うんですね。この絵を説明するときに、文献資料に基づいて僕はこういって話す。昭和十九年の十二月に、当時の近衛文麿首相が天皇に上訴文を書きました。その上訴文というのは「この戦争は負けます。しかし、負け方を失敗すると日本は社会主義国になってしまいます。だから今、國体を残すために負け方を工夫しているところです」といふのです。

——「沖縄戦の図」は丸木さんからこの美術館を借りて置いておかれいく。それでは駄目だ。今まで、自分が生きている根っこみたいなところを取り返さなければならぬと思って始めたのです。コルヴィ

——上野誠、丸木夫妻、ルオーを今コレクションしていますが、ただそ時々で自分の目の中に飛び込んで気に入ったものを集めてきた。知的に選んだというよりは、感覚的に選択してきたんです。ただ、僕は学生時代に魯迅が非常に好きな作家だった。その魯迅がコルヴィットと繋がっている。コルヴィットの作品がちょうど扇の要のようになつていてるんだと思つています。

——「沖縄戦の図」は丸木さんからこの美術館を

のこの平坦な場所で、徹底した持久戦法を取つたわけです。

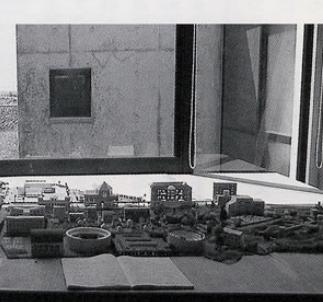
首里城ではすさまじい白兵戦までが行はれて、一般住民も巻き込んで軍部のほとんどが壊滅した。常識的にいうのは当たり前かも知れませんが、そこには人間のない視点がない。そして原爆医学研究所（略称ABC）というのを作つて、押し寄せてきた被爆者を全部検査する。原爆症というのがどういう病気で、どういう形で変化していくか…まるでモルモットですね。そこには、どう治すかという医者の視点は全くない。戦争というのは勝った方しか残せない。それでは駄目だ。自分は「広島」を覗いてしまった画家としての責任を取らなければならない。その絵が「原爆の図」だと思ふんですよ。お二人は「原爆の図」を三十六年間に十五部描いた。でも、描いても描いてもアジア・太平洋戦争の本質を描いた気がしない。事實を描くために洋戦争を描くしかない…そこで描かれたのが「沖縄戦の図」です。そのメインに描かれたのが集団自決です。沖縄戦は軍人よりも多くの一般住民が死んだ。なぜ、日本は一般住民を巻き込んでまで戦争を遂行したのか。その根本にあるのが、公民化教育というマインドコントロールの問題です。それがいちばん悲劇的に出たのが沖縄戦です。丸木先生はそれを描いておかないといけないと。「原爆の図」から「沖縄戦の図」まで、時代に対する証言として描かれたものだと思います。ビカソの「ゲルニカ」にあたる作品です。

——それにもしても、集団自決や日本軍による住民の虐殺の画面などさまでじめい絵ですね。佐喜眞 なぜこんな惨劇が起つたかもきちんと理解し、過去の事実から目を背けてはいけないと思うんですね。この絵を説明するときに、文献資料に基づいて僕はこういって話す。昭和十九年の十二月に、当時の近衛文麿首相が天皇に上訴文を書きました。その上訴文というのは「この戦争は負けます。しかし、負け方を失敗すると日本は社会主義国になってしまいます。だから今、國体を残すために負け方を工夫しているところです」といふのです。

——「沖縄戦の図」は丸木さんからこの美術館を借りて置いておかれいく。それでは駄目だ。今まで、自分が生きている根っこみたいなところを取り返さなければならぬと思って始めたのです。コルヴィ

——上野誠、丸木夫妻、ルオーを今コレクションしていますが、ただそ時々で自分の目の中に飛び込んで気に入ったものを集めてきた。知的に選んだというよりは、感覚的に選択してきたんです。ただ、僕は学生時代に魯迅が非常に好きな作家だった。その魯迅がコルヴィットと繋がっている。コルヴィットの作品がちょうど扇の要のようになつていてるんだと思つています。

——「沖縄戦の図」は丸木さんからこの美術館を



地元の小中学生が造った普天間基地返還後の街並み(模型)。窓の向こうには普天間基地が見える。

## ●現代美術とミュージアム4

佐喜眞 美術館の庭で表現しようとした。それと、この辺りには五百年くらい前に植えられた松並木が、普天間神宮から首里城まで続いているとあります。それに思いをはせて松の名所にしていこうと、周囲にも松を植え始めたんです。

——丸木先生もそうですが、コルヴィットの作品にしても、人間の本当の根源の悲しさとか喜びとかがストレートに伝わってくる。

佐喜眞 コレクションを始めた頃は、みんなバブルで浮ついていた。ああいう風潮に腹が立つてしようがなかつたんです。悲惨なもの、嫌なものは全部見ない振りをして置いておかれいく。それでは駄目だ。今一度、自分が生きている根っこみたいなところを取り返さなければならぬと思って始めたのです。コルヴィ

——上野誠、丸木夫妻、ルオーを今コレクションしていますが、ただそ時々で自分の目の中に飛び込んで気に入ったものを集めてきた。知的に選んだというよりは、感覚的に選択してきたんです。ただ、僕は学生時代に魯迅が非常に好きな作家だった。その魯迅がコルヴィットと繋がっている。コルヴィットの作品がちょうど扇の要のようになつていてるんだと思つています。

——「沖縄戦の図」は丸木さんからこの美術館を

### 佐喜眞美術館

●住所：〒901-22 宜野湾市  
上原358【上原児童公園隣り】  
●休館日：火曜日・年末年始  
●開館時間：9：30～17：00



# ACRYLART TREND

We shall dance.

三輪 美奈子



「魚石'94」160×200×63cm グラスファイバー、FRP樹脂、アクリラ、ジェルメディウム、モーリングベースト、和紙  
1994年 ときわ画廊 撮影：三輪はるき

●触れる、道具。現れる、色。

透明なアクリルのジェルメディウムをモーリングベーストと混ぜ合わせ、水で溶き、ナイフで貼り重ねた和紙の上に塗ります。そして、さらにジェルメディウムを指で塗り重ねていきます…。やがてそこがにわかに色めき立つてくる瞬間がやってきます。それはあたかも形が、そちら側から私に触れてくる——そんな

感覚です。かたちをもたないものの形が、手や自分で触れることができるものになっていく

。ジェルメディウムは私にとって、魅力的な何かに触れるための道具のようなものです。私の創る立体の作品は乳白色か、ほとんど色が無いものばかりです。でも、そこは本当に色のない世界でしょう。私は大量にジェルメディウムを使います。それが裏返しの私の色を塗る行為ではないかと思っています。ジ

エルメディウムを表面に塗ることは、私が触れたい何か、眼でまさぐりたい何かを、挑発し、現出させること。

●風になる、触覚と視角。  
十数年前の忘れられない時間があります。秋の終わりに、鎌倉のお寺を廻りました。海の側の寺の本堂を出て廊下を歩き出したら、薄いストッキングを通して、何か触れてくるのが、柔らかく、硬く触れてくるもの…。一瞬、

そういう形をつくろうという考えは、最初は何もありません。例えば粘土を側において、触り、練り上げ、重ねあげていくうちに形が現れます。土の手触りと、自分の手の感触がだんだん次の形を誘っていきます。初めて触った形にならない、そういう瞬間に手で粘土に触っている間に生まれる。そこでは、私がドキドキしないのです。形をつくる方向で、形をつくる。何か形になりそうで形にならない、そういう瞬間が手で粘土に触っている間に生まれる。そこで初めて、私自身が少し浮いたような形になります。到達しそうで到達しない一点、形になりそうでならないそのぎりぎりのところ。そこは、作品と私自身が初めて呼吸をする場所です。形になってしまったたら呼吸が止まる、そのままぎわに現れてくる形。呼吸する形、生起する形。

最近はさらにFRP樹脂やグラスファイバー、和紙を塗り重ねて半透明の皮膜のようなものをつくり、その上に和紙またはモーリングペーストやジェルメディウムを塗って作品を創っています。触りながら創るというスタイルは、ずっと変わません。

そして、現れてくるのは雌雄同体の形、花の

足を滑らせて歩みを止めて、足下に目をやりました。

元の木の姿を想うと、目が眩むような大きな板が並んでいます。板の表面は色が白み、木目が深く浮き出で、板なのが、模様なのがわからない。その瞬間、「風つー」と声に出してしまいました。

ストッキングの薄い膜を通して、皮膚に触れる板が、風になって溶けていくのです。砂が波に溶けていくよくな…。否、もっと軽く、触感と視角が交差して溶けていく感触。

●呼吸する、形。

こういう形をつくろうという考えは、最初は何もありません。例えば粘土を側において、触り、練り上げ、重ねあげていくうちに形が現れます。土の手触りと、自分の手の感触がだんだん次の形を誘っていきます。初めて触った形にならない、そういう瞬間に手で粘土に触っている間に生まれる。そこで初めて、私自身が少し浮いたような形になります。到達しそうで到達しない一点、形になりそうでならないそのぎりぎりのところ。そこは、作品と私自身が初めて呼吸をする場所です。形になってしまったたら呼吸が止まる、そのままぎわに現れてくる形。呼吸する形、生起する形。

最近はさらにFRP樹脂やグラスファイバー、和紙を塗り重ねて半透明の皮膜のようなものをつくり、その上に和紙またはモーリングペーストやジェルメディウムを塗って作品を創っています。触りながら創るというスタイルは、ずっと変わません。



■三輪 美奈子 みわ みなこ  
1975年村松画廊を皮切りに藍画廊、ギャラリー現、1984年から、ときわ画廊等で毎年個展。主なグループ展では、80年「事象の外延から」神奈川県民ホールギャラリー、87年「クロッシング'87」かねこあーとG.I.、91年「distance ふるえる誘惑」ギャラリー横、93年「さまざまな顔55」かわさきIBM市民ギャラリー、94年コンテンポラリーアートナウ94「Y3-1 Dec au-delà」神奈川県民ホールギャラリー等。

ような、キノコのような、決して閉じることのない形。

### ●すり変わる、表と裏。

表面の背後はその裏側、つまり表面。底なしの深さの中。すり変わることでしか、裏と表というのは存在しない、感じられないのではないか。ものが存在できるとしたら、そのすり変わる瞬間にところにしかないのではないでしょうか。

その瞬間に私自身を埋める。すり変わる瞬間に瞬間をつないで作品を創る。創るというより、

存在しないものの表面を滑っていく行為。言葉ではうまく言い表せないけれど、振り向いたらもう別の形になってしまっているかも知れないもの。それが、私の作品。

### ●動く、作品。

### 触る・触られる、エクスター。

画廊に作品を展示するときに、人に持つてもらって、いろいろ動かしながら場所を決めていました。そのとき、ふと私の作品は人が持つて動いた方が面白いと思ったんです。最初に私の作品を使いたいといつたのは、ダンサーの加藤みや子さんでした。もう十年ぐらい前です。それは、画廊で作品を展示するのではなく、不思議で魅惑的な体験でした。以来、もう七回、加藤さんと一緒に仕事を続けています。

作品は背景やシンボルとしてそこにあるのではない。  
それは、ダンサーとともに動き、ライトを浴び、闇に蹲り、呼吸する。  
時には、パーカッション奏者の手によって幻想的な音を紡ぎだされる…。  
ダンサー、パーカッション奏者という美術とは異なる人とコラボレーションによって、作品と作家は変質していく。



ダンス：加藤みや子、音：高田みどり、  
美術：三輪美奈子 1995年10月草月ホール  
作品 170×165×90cm×7個 ガラスファ  
イバー、FRP樹脂、アクリラ、ジェルメディ  
ウム、モデリングベースト、ステンレス  
撮影：阿波根 治（テス）

（この文書は作家へのインタビューをもとに編集部でまとめたものです）

私が美術を担当しました。その時はグラスファイバー、FRP樹脂で創った「魚石」という作品と、素焼きで創った作品を使いました。

「魚石」を天井から吊るし、また黒子の人が「魚石」をもって揺らしながら動かし、それと呼応するように加藤さんが踊る。みどりさんは手足、ステンレスを使い、「魚石」や床に置いた素焼きの板や壺から幻想的な音を引き出す。ライトをあてると、私の作品が色を変えたり、消えたり、また見えたりします。

黒子が動かし、さまざまに見え方を変える作品を、まるでパートナーのように加藤さんが踊ります。高田さんが叩きます。時には作品に入ったり出たりします。どうかすると作品が壊されたりすることもあります。しかし、そこには自分が作品に対する触れ方と違う触れ方があるので。

### ●元気の、コラボレーション。

### 変質する、私。

背景に作品を使うのではなく、作品を舞台に侵入させる。それによって、ダンスがどう変わつてしていくのか。音を出す人がどう変わっていくのか。同時に、私がどう変わつていくのか。それが、面白くてやめられないのです。

加藤さんは「コラボレーション」（共同協調）という言い方で、私の作品と自分のダンスとの関係を表現しました。作品をダンスのパートナーにすることで、モノと動きとの間にコト

画廊で作品を見てくれる人とは違う触れ方が、妙に腹立たしかつたり、うれしかつたり、ドキドキしたり…。舞台で人に作品を触らせる

というのは、妙に自虐的な感じがします。それが、ともすればエクスターにも繋がっています。

ミュニケーションが始まり、そこにコラボレーションが生まれる。そんなダンスを大切にしたいと。

私は挑発と誘惑だと考えています。そこには、ゾクゾクするような出会いがあるのです。彼女たちは表現者として生き、呼吸し、生身を晒しながら演奏し、踊っている。そこに、や

わらかに立ち上がる人間がいる。一緒に仕事をするとき、私は彼女たちをストレートにそのような存在として感じます。そして、その中で私は彼女たちから元気をもらっているのです。生き生きと、瑞々しく存在しているものは、木でも、花でも、人間でも、水でも、作品でも、関係を結ぶことによって、自分に元気を与えてくれる。

それは、自分で選びたる関係だけではないのです。時には、暴力的に侵入してくるものとの出会いもある。そんな思いもかけない出会いが面白いのです。作品と私の関係は、変質していきます。例えば、最近になってドローンでさまざまな色ができるようになりました。それは、使おうと思つてそうなつたのではなく、自然に気がついたら使っていたのです。人と人、作品と舞台、立体と平面といったさまざまな関係の中で、侵入し、侵入されながら再生し潤い、作品は作家は変質していくのではないでしょうか。

（加藤みや子とのコラボレーションは「かけふみ」「ひと・I」「ひと・II」「ひと・III」「ひと・IV」に続き「玉響くたまゆらII」「扉の向こうの島のフ作品）

# 消されない世界

田窪 恭治



現在の礼拝堂（1996年） © TAKUBO



## 耐久性への意識 —

礼拝堂を作品化する。支持体に金属を使用する…。  
構築的に仕事を続けていたる2人の作家に、  
作品の耐久性に関するレポートを寄せていただきました。

Durability

テーマが「耐久性への意識」ということなので私はすべてに絵とか絵の事とか描く技術とかそれも独自の方法についてずっと考えていました。

しかしよく考えてみると私は昔から同じような方法で同じような表現を長く続けるタイプではないので取り敢えず現在私が進めている仕事を通して考えてみます。

私はある時から「美術」という範囲の側からではなく、普段の生活の中で自分の表現を考えるようになりました。それは自分の考え方を感じた事を絵や彫刻のような限られた形式の中に収斂するので

はなくもう少し対象を抜け日常生活の場や目の前の風景を対象とした表現を心掛けようになります。

1980年代の半ばからそのような方向に行き始めたのですが具体的な作品の例としては私の住んでいたアトリエを作品化した世田谷美術館での公開制作「日常・時間の層」やその後の「絶対現場」1987などがそうです。

現在私が取り組んでいる「田窪恭治 サン・ヴィゴール・ド・ミュー礼拝堂プロジェクト」もやはり最初は私の「家を作品化してみたい」という單純な発想から始まつたのですがその内容はフランス、ノルマンディー地方に在る500年前に建てられた小さな礼拝堂を素材として田窪恭治によつてまったく新しい作品に作り変えようというものです。



(写真上より)

昔の礼拝堂(1985年) ©TAKUBO  
南東上空からの礼拝堂(1996年) ©TAKUBO  
礼拝堂内部の作業過程(1996年) ©TAKUBO  
壁画の習作(1996年) ©TAKUBO  
(P.17上顔写真 photo:Shuzo SAITO)

この建物は地面の上に直接石を並べただけの床。不揃いな石ころを積み重ねて漆喰を塗つただけの壁。櫛の木の小屋組の上に手捻りで作った素焼き瓦を乗せた屋根。と、これ以上ない程素朴な造りでした。私はこの素朴さに一日惚れし、東京での生活を捨てて、家族と共に正面からこの礼拝堂に挑みました。しかし実はその後、この仕事は思つた以上に大変な作業に展開して行きます。

まず一番大きな障害はノルマンディーの自然でした。私は特に冬は雨が降り続き湿度が高く気温は冷え込むと零下20度にもなります。ですから雨の降り続いた時など礼拝堂の地下納骨室には1メートル近く水が溜まり床は地面から水が滲み壁はびっしょりと濡れています。

この礼拝堂は1480年から1500年にかけて建てられたものですが耐久性からいえばこのような稚拙な工法でつくられた建物が500年もの年月を生き抜いてきたこと自体、驚くべきことであります。しかしこのままの状態では今後百年も経たないうちに壊れて行きます。この礼拝堂の素朴さを失わない為にはデリケートにして未永く使用され得る為には大胆に作業を進めなければなりません。そこで始めに礼拝堂の基本的な構造だけを残してそれ以外の全てを分解してそこによつて新しい素材に差し替え、あるところは古い素材を再び元あった場所に収め返したりしながら礼拝堂を私のイメージで組み立て直して行きました。

1948年発刊生まれ。72年多摩美術大学絵画科油画専攻卒。72年第一回東京国際ビエンナーレ東京美術館。75年9回バーニャ・ラーベン国立・市立美術館。84年ベネチア・ビエンナーレ84イタリア。88年田窪恭治・個展・箱根影刻の森美術館。89年ベラ・コリムの舞台装置を担当(アルメニア人・ロンドン)。89年より渡仏。現在サン・ヴィゴール・ド・ミュー礼拝堂プロジェクトを行中。

このようにデリケートな手仕事と大掛かりな工事とによって礼拝堂の建物が新しく生まれ変わつて来ましたがもうひとつ私がこのプロジェクトの最初から追いかけているものに礼拝堂の内部壁面への表現があります。これについては今からさらに一年半ほどの時間をかけて追求するつもりですが

ある意味では私にとって一番難しい表現でもあります。

油彩、水彩、合成樹脂、コンテ、クレヨン、鉛筆、黒鉛、墨、テンペラ、エンコスティック、リトグラフ、レリーフ、スクラッチ、などなど私が考えられる方法は全て試してみました。今ではその習作の数は200点を越えています。そしてもちろんこれらの習作を礼拝堂の中に長く放置してその耐久性を調べてもみました。また参考のため、マチスやル・コルビュジエの礼拝堂、北斎の天井画、若冲の襖絵、ルネッサンス期のイタリア人の壁画、

鉄筋や防水シートの上からコンクリートを打ちさ

らに床暖房設備をした上に厚さ3センチのコルテン鋼を設置しました。壁については以前の壁が10センチ程浮かして手前に二重壁を立て、その隙間に一定間隔で通気口を設け断熱材を差し込み三重壁の表面には壁画の支持体である厚さ

1・5ミリの鉛板を貼り込みました。コールテン鋼による新しい床の抵抗感や鉛壁の表情とともに更に新たな要素として私の開発したガラス瓦と古い素焼き瓦のアンサンブルによる屋根の表現や透明の厚板ガラスを入れただけの窓が礼拝堂に加わりました。

このようにデリケートな手仕事と大掛かりな工事によって礼拝堂の壁画に私の表現をフィニッシュするか決めていません。私の手を通じてこの礼拝堂に最もふさわしい表現が出て来るまで私は待っています。そして全てが終わつた時、その時から始まる何かを私は期待しているのです。それはたぶん私以外の他人の手によって始まるものなのでしょう。作品は生み出された後は作家がどうこう出来る筋合いのものではありません。ただ

注意すべき事は作者の側も残す側も「残すこと」を意識するあまり、技術至上主義に陥り他のことが見えなくなるようでは困ります。何事においても「ます人間ありき」で物事に対しても常に感動する心を持ち続けることが最も大切な事でしょう。

ラスコーから現代までの芸術や文化は人々が人間をも含めた世界に対し感動した歴史でありただ

目的もなく守り通すことは違うと思います。消されず残つて行くこそこそ耐久性があるものではないでしょうか。

ジョットの壁画、サン・サヴァンの天井画などのフランス各地のロマネスクの壁画を経てラヴェンナにあるビザンチンのモザイク、ポンペイの壁画、エトルリアの壺、エジプトの墓の壁画、もっと逆上つてラスコーの洞窟壁画まで興味の湧くものは全て観て歩きました。しかし私は最終的にど

うな方法で礼拝堂の壁画に私の表現をフィニッシュするか決めていません。私の手を通じてこの礼拝堂に最もふさわしい表現が出て来るまで私は待っています。そして全てが終わつた時、その時から始まる何かを私は期待しているのです。それはたぶん私以外の他人の手によって始まるものなのでしょう。作品は生み出された後は作家がどうこう出来る筋合いのものではありません。ただ

注意すべき事は作者の側も残す側も「残すこと」を意識するあまり、技術至上主義に陥り他のことが見えなくなるようでは困ります。何事においても「ます人間ありき」で物事に対しても常に感動する心を持ち続けることが最も大切な事でしょう。

ラスコーから現代までの芸術や文化は人々が人間をも含めた世界に対し感動した歴史でありただ

目的もなく守り通すことは違うと思います。消されず残つて行くこそこそ耐久性があるものではないでしょうか。

■田窪恭治(たかば きょうじ)  
1948年発刊生まれ。72年多摩美術大学絵画科油画専攻卒。72年第一回東京国際ビエンナーレ東京美術館。75年9回バーニャ・ラーベン国立・市立美術館。84年ベネチア・ビエンナーレ84イタリア。88年田窪恭治・個展・箱根影刻の森美術館。89年ベラ・コリムの舞台装置を担当(アルメニア人・ロンドン)。89年より渡仏。現在サン・ヴィゴール・ド・ミュー礼拝堂プロジェクトを行中。

# Durability 2 耐久性への意識—



和田 守弘

私の絵画作品の場合、1979年頃から支持体に銅板か、真鍮板を使用する様になった。最近ではステンレス板、鉄板なども使用する。なぜ、この様な素材を絵画の支持体に使用するに至つたかについては、私なりの絵画の歴史の読み解きによって、また、私の作品制作に対する思想によつて選択されたものである。この場では、なぜこういった素材を選択したかに関しては詳細に述べることを避けたいと思う。

金属を支持体として使用するということで作品制作上に色々と制約がある。銅板と真鍮板を主に使っていることが多い為、ガス溶接で切断するのが難しいので、支持体作りは、ジグソーと電動糸鋸によって切断し、プレス機にかけて、箱状に折り曲げる作業を行う。

この様に支持体作りに制約がある為、制作手順は、綿密な計画によつて制作しなければならない。それでも、その計画にそつて制作しても、思いがけない事態が起きる場合が、多々ある。それが、また作品を創る場合の創造力に繋がって、次の作品への意欲を喚起させてくれるのである。

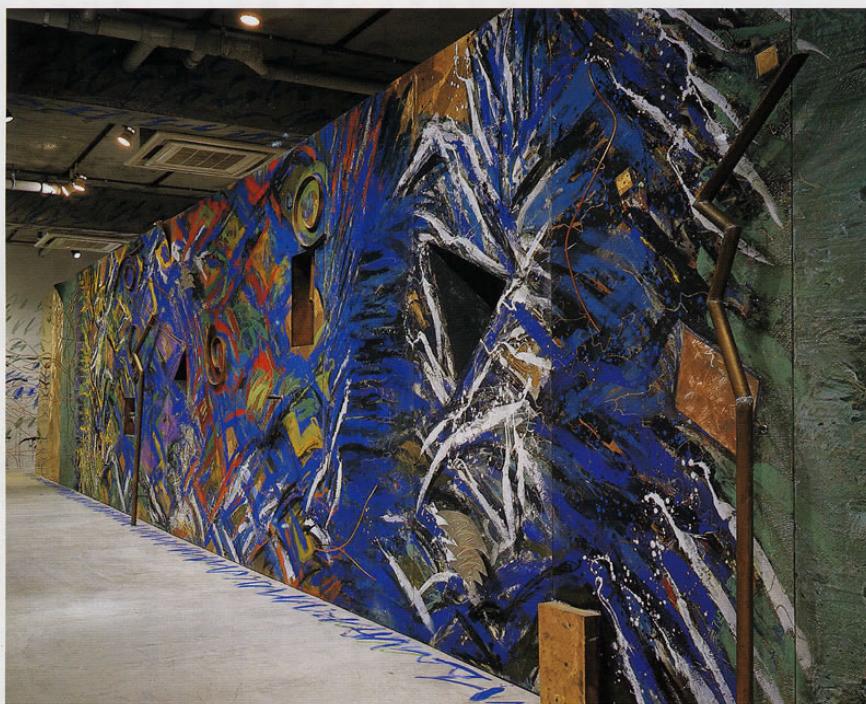
素材の破片を使って、様々な試行錯誤を繰り返しながら、ブランデッサンへと進んでゆく。

ブランデッサンは、一作品を制作する場合、数十枚に及ぶ場合が多い。これによつて、ある程度の作品イメージの決定付けをしなければ、相手が金属なので作品の創り直しが困難な為に、この過程が精神的に緊張する時間と空間になる。

デッサンの選別が決まるごとに合わせてペーパーマケットを作る行程に進んでゆく。

このペーパーマケットが、また問題なのだが、大きな作品を制作する場合、素材の物理的問題で、

箱状の支持体を制作するためには、大きさが制約されることが多い。その制約の中で支持体の大きさが決定されてゆく。そして、箱状の支持体が出来上がることによって作品の大きさが決定されてゆく。その箱をロウ付けとアルゴン溶接によって完成させる。



表基体'95 無題（片面部分） 235×1440×75cm 真鍮、銅、鉄、ステンレス、岩絵具、水彩、エナメル、その他 1995年 (Photo by 山本耕)

縦2 mの箱の場合でも最低500本以上は引く。その後に、アットランダムな縫線を出来るだけ多く描画をして、黒ワニスの皮膜を取り除く。それが終わると、その支持体を、木枠とビニールシートで作った水槽の中に鉛化第一鉄の原液を水で薄めた中に、その箱の表を裏面にして、船の様に浮かせて約二日から三日、じっくりと腐食させて線状の溝の深さが0・6 mmぐらいになるまで待つことになる。通常使用する素材の厚さは、2 mmの場合が多い。これは、私が一人で作業できる大きさと重さだからである。溝が出来上がると黒ワニスを灯油とシンナーで奇麗に拭き取り、更にベンジンで残ってる黒ワニスを取り除く。

なぜこの様な行程を行うかといえば、出来る限り表面積を多くする為と溝の中にペインティングする絵具が、その中に入り込む様にするためである。更にサンダーとグラインダーで、アットランダムな傷をつける作業に入る。これも同様に表面積を多くする為である。

以上の行程が終われば、何度となく失敗を繰り返して、私の思い通りになる様になつた腐食液を均等に一回塗る。それが半乾きになるまで辛抱強く待ちつ。この時点では、まだ緑青は、発生しないので、この作業を3回・4回繰り返して行う。だいたい一週間程度で緑青が画面全体に出来上がる。しかし、思い通りの緑青が出来上がらない場合は、またサンダーとグラインダーで全部削り取つて同じ行程を繰り返して思い通りの緑青が出来上がるまで行う。これが出来上がれば、その緑青を自己流の方法で定着させる。これが終われば、その緑青は金属からは剥がれなくなる。それからイメージを喚起させる為と画面に奥行きを作る為に、透明水彩絵具のフレンチ・ウルトラマリンとコバルトブルーを水で溶かして塗つてゆく。

ペーパーマケットを見ながらその表面に笑起物や表面に凹凸を作つてゆく。そして、次に、色を塗らない部分の緑青をサンダーとグラインダーで削り取る。削り取つた部分に艶消しクリアーラッカーやマーケット通りに壁に立て掛け全体を眺めて見ることで色をペインティングしてゆく作業をどの様にするかを考える。

時には、数日間もそのままにして何度も眺めて見る場合がある。

金屬という支體に負けないマチエールを作らなければならぬ。それには、日本画の岩絵具が現在のところ最も有効だと考へている。その岩絵具も出来る限り物質感の強い表面を作る為に、岩絵具の粒子は8番～10番目の物を中心にして使用する。これを最初、油絵具のメデウムで溶いて使つたが、岩絵具本来の持つてゐるメティエが壊されてしまう。そこで膠に匹敵するメデウムを創らなければならない。アクリルのメデウムを使ってみたが、あのアクリル絵具独特のぬるつとした表面の皮膜が岩絵具本来の美しさを壊してしまうことになる。そこで何度も失敗を繰り返して創った水性溶材を現在のところメデウムとして使用者である。この方法でペインティングした作品は、現在のところ10年以上が経過しても剥離しないで岩絵具本来の美しさを保持している。

ペーパーマケットを見ながらその表面に突起物や  
切り抜いてゆく色々な型を、ジグソーや電動糸鋸  
で切断してゆく作業に入る。

マケットに合わせて、ロウ付け、アルゴン溶接で  
表面に凹凸を作つてゆく。そして、次に、色を塗  
らない部分の緑青をサンダーとグラインダーで削  
り取る。削り取つた部分に艶消しクリアーラッカ  
ーを塗装する。この段階で一応支持体が完了する  
マケット通りに壁に立て掛け全体を眺めて見る  
ここで色をペインティングしてゆく作業をどの様  
にするかを考える。

時には、数日間もそのままにして何度も眺めて見  
る場合がある。

透明水彩絵具を刷毛で何層にも塗つてゆく。一旦  
作品を床に置き並べ、脚立に登つて上から眺めて  
見る。さてここからが本格的ペインティングの作  
業に入る。



表基体'94 泳ぐ水 235×360×45cm 真鍮、銅、鉄、ステンレス、岩絵具、水彩、エナメル、その他 1995年 (Photo by 山本耕一)

1947年和田守弘が横浜市公所に登場。『みひる』73年多摩美術大学絵画科油彩専攻卒。79年今日の作家展『横浜79』(横浜市民ギャラリー)、81年エキシブンズ・アート・セントラル・センター、83年「モノ・トコ・シタ」近代美術館。86年美術史探索学入門講師。現代美術としての映像表現『日北美区美術館』、東京。92年他文化との遭遇—非日本—ローバ・現代美術展、カリフォルニア・ハミングバード、ドイツ)個展多数。

# Moving NOW

## ホルベインスカラシップ奨学者レポート

原色に近い強い色と禁欲的なモノクローム…。  
色彩は作家の資質によって異なるのだろうか。  
テーマが作家に色を選ばせるのだろうか。

### 新聞紙とイメージ

玄 美和



私は新聞紙を使った作品を発表している。学生時代に、「美しい」と思つて部屋の壁に新聞紙を一枚貼つて終始ながめていた。

そこから写真の部分を細かく切り抜いたコレージュが最初に生まれた。その頃の新聞はルツーセで、するとインクが溶け、文字と映像が透けて混じり合つて、言葉と像が絡み合つたまた別のイメージを想起させた。

新聞紙は紙であるのに、その両面に文字と写真が刷つてあり、また、日々新聞受けに入れられ誰がしかの手に取られるる間もなく、紙としては廃棄物に、情報としては記録として累積されていくのみで、物質としての固有の存在感を認められない在り方が、逆にポリュームと存在感のある立体作品を私に多くつくらせたのだ



三つのプロフィール 155×120×10cm  
新聞紙、計金、木工ボンド、アクリルペイント、アクリルメディウム、ルツーセ 1989年

### 形態と色

中川 猛



ここ十年以上、合板、木、鉄、アルミニ

ュウム、紙、アクリル板、ガラス、蛍光灯、石、コンクリートなど様々な材料を使つて、立方体やフレームの形態、回廊のものなどに加工した基本構造をユニットにして、それらを組み合わせた作品を中心して立体作品を多く発表している。

もともと学生時代から、絵(油彩・水彩・

アクリル・フレスコ画)を描いてきたが、モチーフの組み合わせによる空間に興味が出てきて、絵画のフレームや額縁にまでも関心が起き、鏡や写真を使って空間を表現したり、ついに自分の身体とそれを包み込む実際の空間に関心が出てきて始まった表現である。はじめは、素材(木・

シデ鋼板・シナベニア・ブリキなど)の生活雑貨など様々なものを生み出し、普段無意識にそれらを機械や手段、道具や記号として受け止め、消費していると信じている。しかし、その日常空間を構成している存在の持つ、多様

な内部を白く塗り分けたり、グレーやモノクロームの単色をベースに、少ない造形要素(縦・横・高さ)から成立する形態を少しずつ変化させ、それらを組み替えることによって成り立つ空間表現に興味を持つて制作活動を続けて来た。

最近は、そこに色彩をマックスとして感じ取れるような要素を、赤・青・黄の三原色や、白・黒・グレー、また様々な中間色などを個人的な恣意性を排除して組み入れて、より形態の複雑な組み合わせの中から成立する明快な表現を模索している。

日常生活の中で、私達は都市や居住環境を形成、成立させていく道路、交通機関、住居、家具、生活雑貨など様々なものを生み出し、普段無意識にそれらを機械や手段、道具や記号として受

で原初的な剥出しの形態こそが問題なのである。私の表現する形や色彩のそれぞれの要素が様々な角度から乱反射するようになり、視覚の、あるいはそれに感応し、視覚の、あるいは見ること、見られるこの秘密を明かすことを見ること、見られることの密かに期している。

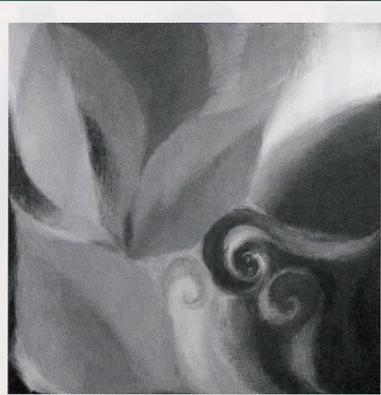


TRANS STRUCTURE FRAM 3 150×221×95cm  
鉄、合板、木、アクリル絵具、ウレタン、1994年

時、モノクロームの世界にたち戻ることで、制作の概念的なグラウンドを検証し続けることができたのも事実だ。今、改めて新聞というマス・コミュニケーションの犯す罪悪について、一度も触れてこなかつたことを痛く思う。また、映像が人間の眼球に引き起こすイメージと、視神経から取り入れられた後、概念化され増幅されたイメージと、のひらきを、何がつくり出しているのかについても突き詰めていくことができる。

色彩の植物 Vol. 2-1 194×194×3cm  
アクリル絵具、油絵具(キャンバス地) 1995年

現在、私は“色彩の植物”(Plants in color)というテーマで平面の作品を作っています。植物のもつている形の美しさ、Primitiveな力強さと、曲線の美しさ、その部分が関連している全体から生まれてくる生命力を帯びたのびやかさなどに惹かれ、その形からイメージを発し、独自の画面にまで昇華できればと思っています。形について先に述べましたが、それを使って、また生かしての色彩の中にこそ私の真のテーマがあります。“色彩の植物”とは色のつい画面に定着させるためには、その素材、マチエールから離れて考えることはできません。最終的な表面は油彩であることが多いのですが、油彩の持つ重厚で透明感のある独自な美しさを生かすためには、オイルとの調合、支持体となるキャンバス地との関係などを、それら全てが絶妙なバランスで保たれたことで、輝きのある色彩が表現できるのです。私の表現を文える上でも、心地よいマチエールを持つた画面(筆触を含めた)にまで高めていくことは、私にとって重要な要素なのです。



## 色彩の植物 を求めて

羽賀 洋子



途半端さを感じている。この二つを解決することが今後の私の方針につくつしていくが、単に新聞紙ではなく、新聞というメディアの在り方により直截にかかわっていきたい、想像力といふ概念が、実は視覚的な作用から發して丹念に言語化されるべきであるのに、であり続けるが。

現在のFACEシリーズは、一九九〇年一枚の50cm四方のタビストリーとの出会いが始まりです。それまでは「絵画とは何か」とか「絵画はどうまで絵画か」とかいったことに思いを巡らし、半立体や抽象画を制作していました。そして、生業が忙しくなりあまり制作できなくなつていた頃、おみやげにもらったタビストリーや私の目にとまりました。それは「五、六世紀」の風俗画のコピーで——ヨーロッパのある街の一隅、職人らしい若者と頭にカゴをのせた女がすれ違つています。あるいはちよつとした会話を交わしているのでしょうか。左側では、木陰で老女が長椅子に腰をおろしています。——そのような一場面を織ったものでした。それでは、木陰で老女が長椅子に腰をしており、もちろん建物や木も模様のようであります。その織目は目にを奪われながらも、逆に私は何故かその元の絵に想像をかきたてられ、それが描かれた時代や生

## 顔とコピー

山中 真理



活描いた画家、模した織物職人にまで思ひを巡らせていきました。そして、それが時間的、空間的隔たりを経て、今の日本の私の眼前にある。何か不思議でない解答を出していきたい。勿論、その中心にマチエールは、新聞紙であり続けるが。

現在のFACEシリーズは、まだはつきりと言葉にできません。それまでの「絵画の問題」のテーマからすると、ずいぶん個人的で、今まで感覚的な動機で描いていました。しかし、從来のテーマは「私の必

現のFACEシリーズは、一九九〇年一枚の50cm四方のタビストリーとの出会いが始まりです。それまでは「絵画とは何か」とか「絵画はどうまで絵画か」とかいったことに思いを巡らし、半立体や抽象画を制作していました。そして、生業が忙しくなりあまり制作できなくなつていた頃、おみやげにもらったタビストリーや私の目にとまりました。それは「五、六世紀」の風俗画のコピーで——ヨーロッパのある街の一隅、職人らしい若者と頭にカゴをのせた女がすれ違つています。あるいはちよつとした会話を交わしているのでしょうか。左側では、木陰で老女が長椅子に腰をおろしています。——そのような一場面を織ったものでした。それでは、木陰で老女が長椅子に腰をしており、もちろん建物や木も模様のようであります。その織目は目にを奪われながらも、逆に私は何故かその元の絵に想像をかきたてられ、それが描かれた時代や生

ていて、その両岸を行き戻りつしている中

にふりましたが、それを使って、また生かしての色彩の中にこそ私の真のテーマがあります。“色彩の植物”とは色のつい画面に定着させるためには、その素材、マチエールから離れて考えることはできません。最終的な表面は油彩であることが多いのですが、油彩の持つ重厚で透明感のある独自な美しさを生かすためには、オイルとの調合、支持体となるキャンバス地との関係などを、それら全てが絶妙なバランスで保たれたことで、輝きのある色彩が表現できるのです。



FACE,XI 227×227cm 麻布、紙、油絵具 1994年

現在は、雑誌の顔や身近な人を写真に撮り、その顔を描いています。顔が50枚描き終えたら「顔は何かわからなかつた」と言えるのではないか。あるいは「無に近い透明な顔が描けるのではないか」と甘い期待を抱いています。

そこで、私は、顔を150号か200号サイズで後40枚描く目標を設定しました。現在は、雑誌の顔や身近な人を写真に撮り、その顔を描いています。顔が50枚描き終えたら「顔は何かわからなかつた」と言えるのではないか。あるいは「無に近い透明な顔が描けるのではないか」と甘い期待を抱いています。

顔は描くには体力と気力、そして絵具が必要となります。あと何年かかるかわかりませんが、計画はすでに始まっています。

色彩の植物 Vol. 1-1 "93 色彩の植物 v o l . 1 "95 色彩の植物 v o l . 2 "の個展を開きました。今後もこのテーマで制作活動、発表を続けていき、新鮮な感動を与えるられる作品づくりを目指し、自分の意識に近づいていければよいと思っています。

## INFORMATION

### ■第11回ホルベイン獎学者

ホルベイン獎学者が以下の20名に決まりました。(敬称略)

- 北海道 札幌市 小林重予
- 岩手県 花巻市 溝口昭彦
- 茨城県 つくば市 与那覇大智
- 千葉県 船橋市 向井三郎
- 松戸市 小滝雅道・紫牟田和俊・原井輝明
- 東京都 大田区 湯浅龍平
- 千代田区 締引展子
- 豊島区 塩田光宏
- 小平市 額田宣彦
- 東村山市 和田みつひと
- 神奈川県 川崎市 大森牧子・小河朋司
- 茅ヶ崎市 大村雄一郎
- 三浦郡 DAVID GARDE
- 静岡県 浜松市 川邊耕一
- 京都府 京都市 英ゆう・山部泰司
- 高知県 高知市 SEIGO(西悟)

# きれいな未来が、 詰まっているね。



## 耐光性にすぐれた「ホルベインアーチストオイルカラー」

絵具が変色したり褪色したりする最大の原因是光。特に光の中に含まれている紫外線です。ホルベイン油絵具は、現在世界中でいちばん厳しいアメリカのASTMの基準を参考に独自の耐光性テストを実施。その結果を\*印で全ての油絵具のラベルに表示しています。\*\*\*\*は「絶対堅牢な色」、\*\*\*は「堅牢な色」を示すホルベイン油絵具の自信作。もうすぐ21世紀。でも、ホルベイン油絵具はアーチストのために、すぐれた作品のために、さらに100年先、200年先を考えています。

ニュー  
ラベルで  
発売中