

ACRYLART

VOL.3



北山善夫 「と言うよりも」 80×70×80cm 竹・紙・木 1985年

"When you touch the bamboo spring, you feel it wants to be formed as it is. As an infinite line, it attempts to show us the shape it should be. I am only following its lead." YOSHIO KITAYAMA

竹はフリー・ハンドでひいた線のようだ。

空がゆつたり見える明るいアトリエの中には、油抜きされた竹や、布で汚れをていねいに拭きとられた木にまじって、つくりかけの作品が壁にかけられたり、床に置かれたりしている。乱雑そうに見えながら、それそれがきちんと自分の場所を得ている。2つのビンの中に、絵筆のよう、大と小との竹の枝がより分けられている。1本の竹の線から、今も形が奥へ、左右へ、こちら側へと、無限に増殖していくとしている。

北山善夫

「完結した形」は、もしかしたらないのかも知れない。

竹といつても、使っているのはほとんど細い枝ですね。竹ひごを使つたこともあるんですが、曲がり方が一定で面白くない。節だとそこは割れてくるし、縮んでくる。枝だとそれがない。曲げていくと、つけ根から尖端にかけてきれいな放物線を描いてくれるんです。

竹を使うようになったのは、ここにお住みになつてからですか。

長岡天神は孟宗竹の竹藪が多い処です……。

ここは、5年ぐらいですね。でも、使い始めたきっかけはほんの偶然なんです。最初の個展(79年の頃)は、僕は平面に落書きのようなことをやっていた。

その上にものをくっつけていく。落ちていた針金とか、クリーニング用のピンクのワイヤーとかね。

その中に、竹も混ざつていたんですね。僕は既製のパネルが嫌です。求めた形ではなく、もった形ですね——、矩形にしたり円形にしたりしていたんです。

はじめベッタソコだったものが、その後30cmぐらいでくるようになつてきて、急に竹が増えてきた。パネルがとれ、竹が独立する。ここに住みだしたことが直接の原因ではないですね。

作品を創るときは、エスキースのようなものを描くんですか。

竹を2、3本手に取り、組み立てていく。そのとき、ある程度の形というのは僕の中であると思うんです。でも、決められた形よりも、生まれてくる形というのが面白い。

ミケランジェロは石の中に形が埋まっているというんだ

けれど、僕は逆なんですね。竹を手に取ったとき、何か付け足される形がある。フリー・ハンドでひいた線のように、その先をつながる。線が欲しているもの。それを、僕は見つけていく。あらかじめリハーサルをすると、面白くないでしょ(笑)。だから「完結した形」も、もしかしならぬのかも知れませんね。形はどこまでも、増殖していくこうとする。

しかし、作品である以上、それだけで完結していないと。それはバランスですね。左右の、手前と奥の。色の質量と



■きたやまよしお 1948年、滋賀県に生れる。79年、鞠ギャラリー(大阪)、ギャラリー射手座(京都)で個展。以来、ベネチアビエンナーレ展'82、第2回パングラディッシュビエンナーレ展(83年)、アート・ナウ'84、'85ほか出品。ギャラリー上田・村松画廊、ギャラリー16(東京)ほかで個展。



光がたっぷりとれるアトリエ。行儀よく素材が並んでいる。

でも、ひとつひとつの作品は僕が責任をもつて仕上げますが、展示方法とかは向こうに任せることが多いです。壁にかけても、天井から吊してもいい。ギヤラリーのオーナーが、楽しんだり、苦しんだりして、作品とかわることで、作品自体も作家が気がつかなかつた意外な面を見せてくれたりする。

海外での展示も多いですね。ええ。ベニスでやつたときには、天井から吊り下げました。作品

の面を構成している彩色した和紙が、上からの光を受けてステンドグラスのように見えた。

下に映る影にも色がある。向こうの人は、竹とか和紙とかいう素材そのものよりも、作品のもつてゐる「色」と「動き」が面白いといつてくれますね。

天井から吊り下げました。作品

が、増殖の一歩手前で平衡を保つた瞬間に作業は終わる。展示される空間(スペース)にも影響されますね。

草月でワンマンショウをやつたことがあるんです。イサム・ノグチさんが造つた25m四方の庭園で。そのとき、一点だけやりたいと思つたので、18mのものを創りました。これは、5つぐらいに分解して、真中に上から下にいくほど広がつていく空間をとつた。18mの空気の川が庭園の中を、上から下へ流れいく。

基本的には展示される現場にいつて、その空間の中で要求される作品全体の質量を考え、制作にかかりますね。

和紙と竹、素材はいかにも日本的ですが。和紙を使うには、かなり抵抗があつたんです。余りにも竹と合ひすぎる(笑)。洋紙も使ってみたんですが、破けんですね。和紙はその点、あしが長いですから強い。色も最初は水彩絵具を使つていてただけど、糊をつけないと色がもどる。それで、アクリルに代えました。それと、和紙の透過性というんですか、光を透して発光する

性質ですね。光の側から見ると、ただ白っぽいだけだけど、反対側からだと光が拡散して見える。

僕は作品をひとつ「皮膜」と考へているんです。光と空気の流れが、皮膜を震わしたり、透過していく。そこに生まれる「動き」と「空気の色」によって、今まで目に見えなかつた空間の雰囲気のようなものが顕になっていく。

生け花のもつていて、生の造形のようなものですか。

人に言われる前に、僕自身、これは生け花ではないかと考えたことがあります。外国で展覧会をするときに、向こうの真似をしていたのでは意味がない。どうしても、自分のアイデンティティというものを、明確にだしていかなければならない。そんなとき、何か日本の伝統的なものの中に、僕自身のアイデンティティもあるのだと、

品も、建築と同じじゃないかな。構造的に、竹の組み方、和紙や革や木による面の構成は、まさに建築そのものだし…。

それと、僕はよく前の作品を、バサッと真っ二つに切るんです。すると、内側に埋っていた面白い形や構造が断面中に現れてくる。びっくりしますね。他人の仕事を見ていくような、新鮮な発見がある。それを核に、再び作品を増殖させていったりする。

最近は絵の方も描いていらっしゃいますね。変わった

うコピーリーないところで、何ができるだろうと考えているんです。人間というのは自然の木を見るにしても、人間の価値観に置き換えて見てしまう。そこからは自然から離れていた、作家の情念や知性は伝わってくる。けれど、絵の情念は伝わってこない。絵の情念を伝えることが、今は、大切なんじゃないか。そんなことを考えながら、絵空事をやっているわけです。

それと平行してか、竹の方の作品も最近、変わってきた。どこが違うかというと、面の部分がふえてきたんですね。外に向かって開かれた、空気や色が流通する空間ではなくて、ブラックホールのような閉じられた、求心的な空間。

それが、作品の上に現れてきました。僕の家内はカウンセラーをやっているんです。で、昔、彼



九帳面に、線の交差する部分を、針金でとめていく。



内側から建設中のドームを見ているようだ。竹はどんな形を試しているのだろうか。



絵空事という平面の仕事。セラミックのペンで、緻密な線を描いていく。

実感させられたわけです。だから、僕の作品は生け花になつてもいいと思う。

生け花には、花のもつていて生の動きというのがある。花が咲いて、実を結び、枯れていく。そのあり方が、すごくいい。何ともいえ艶っぽい! 竹と和紙という材質にそつた形をつくっていく先に、生け花が生まれていく。それはそれで、やはり僕の作品なんです。

先生の作品は、一方で、とても建築的ですね。

建築というのにも、すごく興味があります。まず、外と内と、2つの形がある。住んでいる家だと、出入口、窓からいろいろなものが出入りする。雨露をしのいで寝るために場だけではないですよね。物や人や意味が交換するステーションが、建築じやないかと考えてるんです。僕の作

方法で描いているとか。

ええ。絵でしかやれない、絵空事をやろうとしているんです(笑)。立体というのは、実在物でしょ。これは、存在的に強さがある。逆に、頭の中の想像力にダイレクトに働きかけるには、絵の方が向いてる。僕が今やつてるのは、粘土で火山や樹を創つて、それをベンディングで精密に描写するという方法なんです。そして、

絵の上で、火山を噴火させたり、樹に緑の葉を芽吹かせたりする。自然を模倣する。そういう

どこまで、自分をだしていく

とつたものをだしていく。自分をだしていく扉は、多いほどいいと思っている。

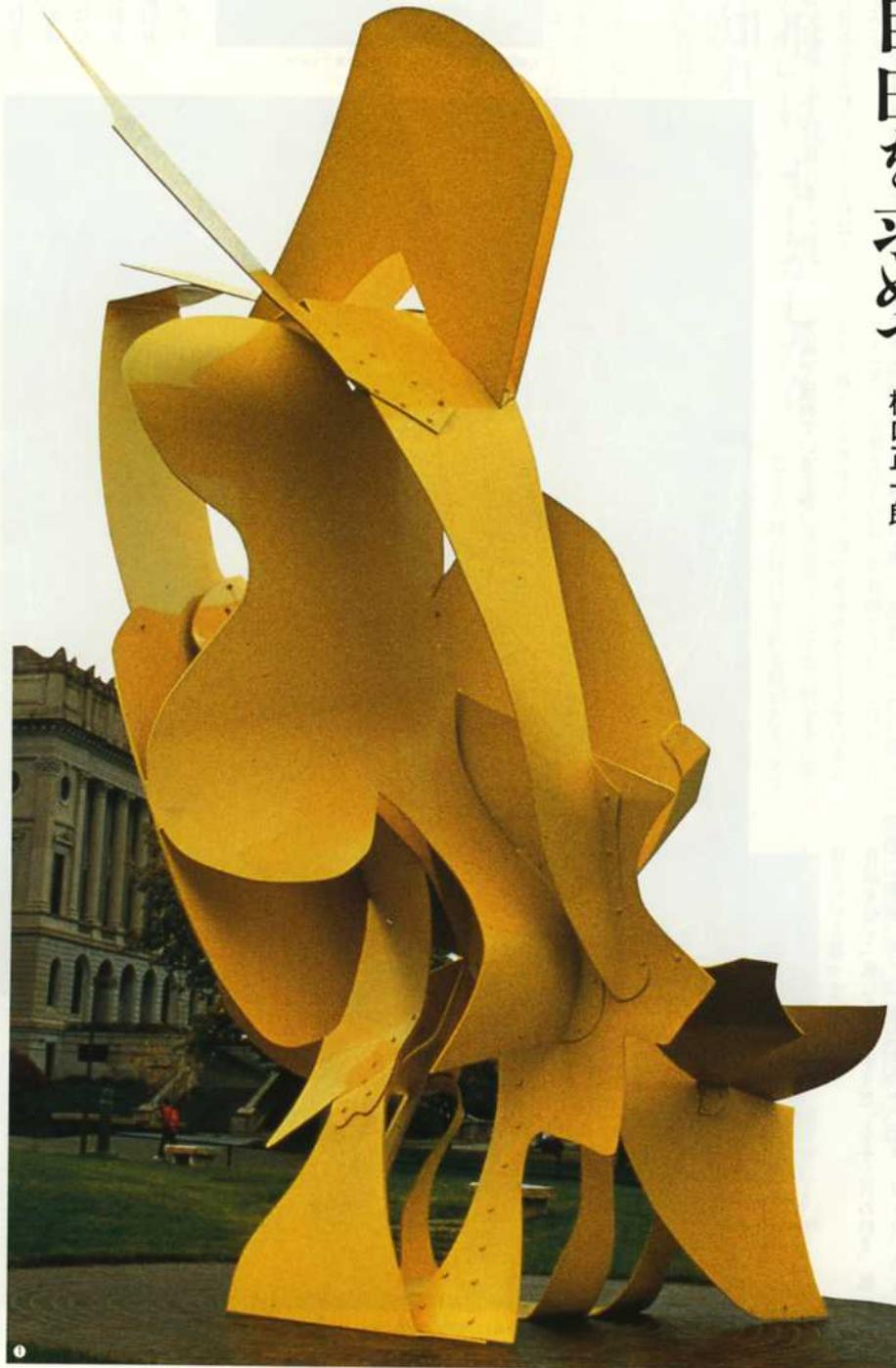
作品を見て「私もできそうだ」とよく言われる。私もできるということは、目でわかる以上のものがあるからではないだろうか。そんな仕事を続けたい。

1

Outdoor Painted Sculpture

表現の自由を求めて

樋口正一郎



- ① "YELLOW ASCENDING" ジョージ・シュガーマン
ペインティッド・アルミニウム オマハ
- ② "CRUOSOE UMBRELLA" クリス・オルデンバーグ
ペインティッド・スチール 1979年 テモイン
- ③ "FOUR ARCHES" アレ・クサンダー・カルダー
ペインティッド・スチール 1974年 ロスアンゼルス
- ④ ナンシー・グレーブス ペインティッド・ブロンズ 1984年
ロスアンゼルス
- ⑤ "PITTSBURGH VARIATIONS"
ジョージ・シュガーマン ペインティッド・アルミニウム 1984年
- ⑥ マーク・ディスベロー ペインティッド・スチール
ロスアンゼルス
- ⑦ アレクサンダー・リバーマン ペインティッド・スチール
カンサスシティ



■ひぐちしょういちろう 造形美術家 1944年、北海道生まれ。東京芸術大学彫刻科卒後、ニューヨークで建築事務所に勤務。現在は美術活動に専念しながら、アメリカ環境彫刻の研究を続けている。6月22日から7月4日まで日辰画廊(東京・銀座)で個展。

ミロやピカソが

遊びでやつた彫刻が、

アメリカの彫刻家たちに

自己規制の枠を破らせた。

彫刻家というのは、どこかに伝統的な形態とモニユメンタルなフォルムを求めていたのではないだろうか。そのためか、ともすれば素材にとらわれ、構築的な発想に陥る。シカゴにピカソが創った「女の顔」という作品がある。こんな顔を創りたの中ににはちゃんと出来上がった彫刻があつたのだから。ミロにも同じような彫刻がある。麦藁帽子に赤いベンキを塗つて、その下に拾つてきたような板を打ち付けた作品。ピカソやミロの、構造的にも素材的にもでたらめな、遊びの彫刻は、彫刻家たちが知らず知らずのうちに身につけていた自己規制の枠を涼やかに、軽々と飛び越えてみせた。自由な形態と、自由な色づかい。アメリカの現代彫刻家の作品をみていくと、彼等の多くが絵描きから「自由な表現」を学び、生き生きと思いついて、自分の彫刻の上に繰り広げていったように思えてくる。

デンバーグとレッド・グルームス。この2人は、アメリカの現代彫刻に自由な形態と色をもたらせた、最初の作家たちではないだろうか。デモイン、シカゴ、フィラデルフィア等にある、オルデンバーグの野球のバットや洗濯鉢、シャツのボタン、傘をそのまま巨大化した作品は、各都市のランドマークとして、今では市民たちに愛され、都市の広報誌や旅行者向けのガイドブックにも登場している。一方、グルームスのほうはニューヨークという街をそのまま巨大な彫刻に変えたスケールの大きな作家だ。地下鉄、座っている黒人、車内の落書き、看板、星条旗、ジョージ・ワシントンetc。目に止まるありきたりの日常が、彼等の中で変質し、誇張され、デフォルメされる。当然のように、そこには色彩が溢れている。今まで彫刻家たちが見向きもしなかった、卑俗なものとして遠ざけられていた日常が、形態と色をもつて作品の中に帰ってきた。



絵を切り抜いて、
そのまま立体にする。
グレーブスとシュガーマンは、
日曜画家みたいな気軽さで
創つて見せた。

紙を鉄でちぎきちぎきと切つていく。内と外とが入り込んだ不思議な立体や、面白い形ができ上がってしていく。オレンジや赤や緑の絵具を塗る。それで、でき上がり。

オレンジ・アートの彫刻家たちが、形態を創り必要な色を塗るより自由に、ナンシー・グレーブスとジョージ・シュガーマンは色と形を創る。そこには、かつての彫刻家のような気負いや意気込みはない。立体も平面も変わらない。そのくせ、それらは10倍にも、20倍にも、自由自在に擴大できる不思議な作品だった。アメリカにある巨大なモビルも、動かないスタビルといわれる作品も、垂直と水平を基本にした都市の建築群の中で、美しい曲線と鮮やかな色の面を際立たせている。

アメリカの彫刻は、そのほとんどが都市の作品だといつ

ていい。ニューヨーク、ロサンゼルス、シカゴ……。

巨大な都市の中で、彫刻が自分をアピールするためには、

高層ビルとショーウィンドウと地下鉄と、街に溢れかえ

る工業製品と競い合い、相手を打ち負かしていかなければならぬ。デビッド・スミスのラインダーで表面を荒したステンレス、カルダーの曲線、グレーブスの絵画を

そのまま切り抜いて立体にしたような作品、シュガーマ

ンの内部空間をもたない2・5次元的な造形。これら全ては、表現の自由さを求めて彫刻家のひとつの解答であり、同時に、都市への作品の自己主張ではないだろうか。

「力の表現」と柔軟な造形性。
今、最も面白いのは、

彫刻家らしい彫刻家と
シュガーマンではないだろうか。

アメリカの彫刻を見て周り、いちばん鮮烈に感じたのは「力の表現」だった。都市の中で、都市そのもの、他の芸術作品あるいは彫刻と競い、作品が自分のメッセージを発信し続けるためには、パワーしかない。何人かの彫刻家をアトリエに訪ねたとき、彼等は制作を続行ながら真剣にシュミレーションを繰り返していた。相手は批評家や施主、ジャーナリストや一般の市民たちだ。彼等と一緒にとりして、どれだけ作品はメッセージを送れるか。どんな声が、作品に対して浴びせられるのか。作品が社会や環境に対して、働きかけるペクトル。表現の自由さのポルテージ……。

そして今、猛烈に都市と環境に対しアタックしているのはアレクサンダー・リバーマンとマーク・ディスペローの2人かもしれない。ほんとうの意味で、彫刻家らしい彫刻を創る代表格だ。彼等には絵描き的な発想はない。彫刻家は素材と構造で見せるのだ。色を使つても、それは二義的な意味でしかない。決して美しい形態とはいえないかも知れない。鋼鉄を組み合わせ、それにベンキを塗つただけという、無愛想なディスペロー。巨大なバイブルを切り削いで繋いだリバーマン。乱暴な形態の中にある、確かな堅牢さには、アメリカらしい力がある。

そしてシュガーマン。彼の作品にも、明らかな構築への意感を感じる。普通、立体物には秘密の部分——内部がある。内と外とは完全に分けられる。しかし、シュガーマンの彫刻は内部空間というものをもたない。内部と外部は絶えず入れ替わり、無限に作品の表面を広げていく。アルミニウムの一枚板を、基本的に曲げて使うだけというシュガーマンは、きわめて平面指向の強い作家だと考へられる。その平面の変化だけが創る2・5次元的な作品の中に、ひょっとしたら新しい立体の可能性があるかもしれない。



ホルベイン・シンポジウム 分極する表現世界の中で

——いま美術はこれでよいのか——

2月7日、東京・サンケイビルで、池田龍雄、島州一、堀浩哉、岡崎乾二郎の4人の作家を迎えて、第一回ホルベイン・シンポジウムが開かれました。テーマは「分極する表現世界の中で——いま美術はこれでよいのか——」。池田氏の司会で、島、堀、岡崎の各氏が自分の創作活動をふまえ、表現の方法と可能性、作家のおかれている状況など報告。次いで、池田氏を含めて「新しい絵画」への可能性について、活発な討論が行われました。以下は、その基調報告及び討論の抜粋です。

けです。例えば和歌とか俳諧では、経済的に少ない
使う。枕詞という普遍的な言葉をバーンと
前に置いて、自分のいいたいことを後いう。普
遍と個が、短い経済的な記号の中に合体し
ているといった美事なものがあるんだと。

わからぬことを、いつも
口に出して言うことから始めないと、いけない。

情報というもののほとんどを、私たちは例えばテレビとか電話、印刷物とかで受けています。それらは実際に何が起つたかは体験していない体験、いわゆる擬似体験です。そして、現代人である我々には、それらが非常にたくさん積み重なってきており、否応なしに…。そのために、欲求不満を感じるというものがでてくる。その不満をどうやって解消したらいいのか。そう考えたときに、その因果関係を自分なりに頭の中になぞってみるしかない。作家の場合には幸いなことに、それを自分の現実として、実際に紙とか絵具とかで実行できる。解消できるわけです。擬似体験の体験を、現実に自分で置き換えて体験できるわけです。

地になる。意識の変換は瞬時におり、連續していく。政治は「力の矢印」が全体の方に向かって外に行くとすれば、芸術はひとりひとりの内面に向かっていく。自分に向かっていく矢印というのは、日常的なレベルでは非常に退屈な時間だと思います。今のように豊かな時代にあつては、手あたり次第にいろんな素材や表現方法を駆使していると、退屈しないでですむ。しかし、それらは結局、情報による擬似体験でしかないわけで、それが積もり積もって不満としてでてくる。退屈さというのは、芸術の要になつて、今こそその退屈さを享受することが必要な時期ではないでしょうか。

人やモノは存在したり、させられたりしている。そのときみんな「力の矢印」というものを出してている。その力が重なり合ったり、混じり合ったりしてひとつグリッドとなるか、ジャンルジムのような格子をつくると想像することができます。それが社会の構造だと思うんです。その場合に、情報がどういう形でそこにあるのかどうか、私がイメージするところでは、グリッドの中に瞬間に、花が赤いネオン管のように光っているものが、「情報」だと考えて、ます。

素材なことをいへば、甘いのをたくさん食へたら、しつばいのを一寸つまみたくなる。そういう感覚のバランスをなくさないことが、芸術にも要求されるんではないでしょうか。私が心がけていることは、意識の交換が、絵を描く場合にも行われていくことです。描く前は意識化された無意識が筆先に伝わって、紙の上に落ちる。紙に描かれた瞬間に、意識となつて紙の上にある。すでに描かれた図としての線の上にもう一回線が交差すると、今描かれた線が図になり、意識になり、下の線が

池田 タイトルは「辛苦しいんですが『分極する』」というのは、平たくいえば「多様化している」と受けとめていただけたらと思います。美術の表現手段や素材が多様化し、表現領域が広がり、芸術概念はめぐらしく変わっていくからです。そうした状況の中で、私を含め作家はそれぞれ仕事をしているわけですが、ここでは私は司会者の立場をとらせていただきたいので、この3人の方々に各自自分の仕事を踏まえたうえで、今自分がどういうことをやっているか、どういう考え方でやっているか、現状をどう考えるか、そういうことを発言していただきたいと思います。偶然いうか、期せずして3人の歳は——一番上の私がからうまい具合に——十歳ぐらいたつ間違がある(笑)。まず、少し歳上の世代である島さんからお願ひします。

情報は火花か
赤いネオン管のように、
瞬間的に光つては消えていく。
描くことで、私たちは情報を現
実として体験できないうちどうか。
それとは別に、今度は身の回りのことを考えてみたとき
に、例えば自分が絵を描く。絵を描くときに、筆をもつて
て、絵具をつけて、紙に描くわけです。紙というのは、机
の上に置いてあつたら机に支えられている。机は床に支
えられ、床は地球に支えられ、地球は天体に支えら
れ

芸術のかたみには退屈さがある。意識を常に変換させながら、私たちには力の矢印を内面に向かって享受するしかない。ソシュールの言語学でいわれている「意味するもの」と「意味されるもの」との関係。絵画にこれを転化すると、「意味するもの」が描くモノ——絵具などの材料——だとしたら、「意味されるもの」は描かれた意味・内容である。情報にそれを当てはめてみると、「意味するもの」は情報で、「意味されるもの」は現実(意味・内容)になる。しかし、そういう関係は良くない。一方的な関係を破ろう。

情報は火花か
赤いネオン管のように、
瞬間に光っては消えていく。
描くことで、私たちは情報を現
実として体験できないだろうか。

芸術のかがみには退屈さがある。意識を常に変換させながら、私たちには力の矢印を内面に向け、この退屈さを享受するしかない。

未知のものに触ることによつて、何かがはじけたように展開していく。

堀 浩哉 自分の作品を前にしての話ではないので、僕は自分の表現の前提的な部分、表現の外側について話してみようと思います。北斎は生涯にたくさんの「絵本」(絵手本・技法書のこと)——を書いた。そのひとつ「絵本彩色通」の中に、平仮名で「ベロ」という不思議な名前の中色がでてくる。これはベルリン青のことなんです。ベルリン青というものは、18世紀中頃にベルリンの染料屋が染料を作っている過程で、たまたま合成してしまった化学顔料で

す。今でいうブルシャンブルー。この色が作られてから20年くらいの間に、日本にも入ってきていた。ブルシャンブルーは、ヨーロッパ、東南アジア、日本と、どこでも大流行色になつています。北斎の使つた青のことは、この新発見のブルシャンブルーに胡粉を混ぜて作ったような青です。当時でいえば、今までになかった非常にハイカラな色で、それが江戸の人間たちのハイカラ好みにすごく合つた。北斎が瞬く間に江戸の人気者になつた背景には、この青があつたともいわれます。非常に優れたアート、芸術というのは何かしら、そういう部分があるのでないでしょうか。つまり、今まで未知のもの、全く外から来たものあるいは情報・考え方につれてることによって、何かがはじけたように展開し



春草も北斎も、他者を見る目をもつていた。

明治に、岡倉天心が日本美術院を興しました。その中で、当時の横山大観や菱田春草らがやろうとしたことを、春草が端的にこういう言葉でいっています「いすれば画とか日本画という言葉はなくなるだろう。なくななければならない。あるのはたった一つ、日本の絵画があるだけだ」と。現実にはそうならなかつたことは、ご存知の通りですが……。

堀 浩哉 はりこうさい
1947年高岡市生まれ。77年第10回バリビンナールをはじめ海外の展覧会への出品多数。83年今・アート最前線、84年1940年代生まれの現代美術の仲間——平面・立体画展、85年パリ・東京現代美術交流展など、80年代に入り精力的に活動。

岡崎乾二郎 おかざきけんじろう
1955年東京に生まれる。77年多摩美術大学彫刻科中退。主な展覧会に、81年第2回ハラ・アニユアル、82年現代美術の最前線、第12回「リ青春ビエンナーレ」、83年今日の作家展、84、85年「巡回のバーゼル」展など。86年南天子画廊にて個展を開く。



池田龍雄 いけたたつお
1928年佐賀生まれ。48年多摩美大に入学。49年アヴァンギャルド運動に参加。50年よりアンダーバン展に出品。60年超現実主義の展開展、66年東洋の幻想展、76年世界・ショーレアリスト展、82年現代芸術祭、85年池田龍雄の世界展(池田20世紀美術館)、85~86年日本の前衛(1945~65)展(パックスフォード近代美術館)など。

島 州一 しまくにいち
1935年東京に生まれる。72年第7回ジャパンアートフェスティバルで大賞。以後、74年の第9回東京国際版画ビエンナーレで長岡現代美術館賞、同年第5回クラコウ国際版画ビエンナーレ、第2席、85年和歌山版画ビエンナーレ、優秀賞など数々の賞を受ける。個展40回。

素材を置き換える、違う仕組みで考へる。それではじめて、見えなかつたパターンが現れてくる。

岡崎乾二郎

れど、把握ができる。

パターンの強さはモノとしての作品を現実的な空間から離れて、大きさとか、小ささとかそういうものを超えた存在に見せることすら可能にするわけですが、それだけだと、主観的というか、ただ概念の映写でおわつてしまふ。

むしろ始めは分裂している感覚的な情報が、ひとつの中のパターンに統合されるまでの過程があることで、そのものが車なる自分の頭の中だけではなくて外にほんとうにあるという実感を与えてくれる。視点が動いて、連續感を維持したまま少しずつ見え方が変化していく。そのレベルで、触覚であるとか、テクスチャであるとか、そういうさまざまな相が見え始める。このような分裂的な知覚と統合的な把握という矛盾した2つの側面の間をむすぶ連続性、僕は最近そこにしか興味がないんです。絵でも、彫刻でも、映画でも全部その問題で考えられると思う。

頭の中で作品が形成されていくプロセスは、ほんとバターン化（パターンをつくるパターン）して、いつも同じようなものの見方、感性的働き方をする。それを改革することが僕にとって面白いわけです。ですから実際に作品をつくるときには、メディアを置き換えるとか、素材を置き換えるとか、違う仕組みで考へると一見全然違うように見えるものの仕組みを応用してみるとか——そういう置き換え作業というのがきっかけになるんですね。新しい概念やパターンをつくりだすプロセス、仕組み自体は言語化できないし、とらえられないけれども、柔道や剣道の型のように、実際にいろんなものと置き換えて、相手を換えていくたび

に、だんだんとあらわれてくるものだと思う。

北斎の明晰さは、異質なものを手本としてとらえないと、一般化してみせたことでは

ないだろうか。

そこで、さつき堀さんも話された北斎についても面白いのは、北斎は「北斎漫画」「絵手本」という和漢洋の画法を統一する野心を持ったテキストブックを書いています。中國の画法だけではなくて、遠近法とか、さまざまの画法を同一のレベルでまとめていた。

そういうこと自体かなり面白いんですが、まず第一に面白いのは、それが版画によつてなされたということです。たとえば「北斎漫画」は清で出された「芥子園画譜」といふ、中国山水画史上の画法をすべてマニアル化した本をモデルにしたものですが、木版に水墨画を置き換えるのはメディアとしてかなり無理があるわけです。



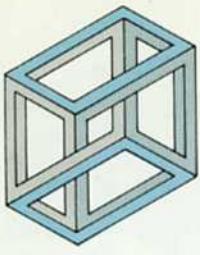
上に色彩を並べていく。白い面を媒介に強い色彩対比が可能になつてくる。北斎も白を媒介することで可能になるような色の使い方をしている。

つまり、北斎にとって重要なのは、ある異質なものが入ってきたときに、それを車なる手本としてとらえないで、いかに一般化し、ほかのものと接続して、まためあげる形式を作るかだつたわけです。同じようなことは菱田春草などの「膠體」にもいえるわけです。これは日本画でも洋画でもない、西洋で今問題になつていることも統合しておるような技法で、日本では批判されたけれどもその空間、色彩処理は以後の西洋の動向をかなり明確に預言していた。日本画の形成期には西洋のものを、表面的でなく、の中にかくれている仕組みを取り上げるという努力がなされていました。

筆のじみだとか、一回性のタッチであるとかを、全部デジタルに分析して、線や面の集まりに置き換える。それはもう完全でない。この本を手本にした池大雅の山水画はほとんど線

が主体になってしまって、じみの部分は消えているんですね。版画というメディアをとおして、それでかなり誤解がある。ところが北斎のほうは初めからそういうメディアの仕組みを知っていた。つまり版画という制限されたメディアのなかに全部の技法を置き換えることによって、彼はそれを一般化する視点をもつことができたわけです。デジタルなメディアの置き換え作業によって、たとえば、遠近法にしても、北斎は西洋人が思つくることもできなかつたような可能性をそこから引き出した。たとえば北斎が多用した技法というのは、手前に、画面の外に飛び出すぐらいのところに鳥とか樽とか置いて、奥の方に風景を置く。それは奥行きとしてはものすごい落差があるわけですけれど、形態のレベルとか、線のレベルでは全く同じ扱いなんです。つまり、形だけの判断でいくと奥にゆく富士山とか、風景というのは小さくなるんですけど、富士山が形成している構図的な線が手前にあるものと同形になつていて、平面的なパターンをつくっている。色彩の扱い方でも同じようなことがいえます。色を塗り重ねていく油絵とちがい、版画は一たん同一レベルの平面





無意識の中に、いつの間にか染みついた美しさはこわい。

意識化してそういうものはつくりあげたときは、その仕組みはわかっているわけです。一番怖いのは、無意識的に感性の中に染み込んできたときですね。たとえば、白を媒介にした色のまとめ方というの

は、日本の場合、絵にしてもデザインにしてもより容易な、白いもやのかかったトーンによってまとめられる、いわゆる和菓子の色が多くなって、それがほとんど無意識化した美意識になってしまっている。そういうところが僕にとっては問題なわけです。

どのように調和や秩序を感じるかという、無意識化した美意識をいかにして意識化し疑問をつきつけて新しい秩序を見つけるか。そういうところに興味があるわけです。

池田 「日本画」に対する「洋画」という区分けは、明治のときが始まって、戦後もずっとあった。私はそれに対して、「一本立て」であるというのは非常におかしいのではないかという考え方を、強くもつていた。「絵画」一本でいいのではないかと……ところで、洋画も日本画も含めて、戦後の「前衛」として、「新しい絵画」への動きが現れる。

しかし、残念ながら「前衛」のお手本も常にヨーロッパ、アメリカにあった。例えばショールアーリスム、ダダイズムとかいうものはすでに20世紀の初めのころ、あちらで生まれたわけです。それで否応なく戦前はヨーロッパ、アメリカに影響されるかたちで、日本の「前衛」(アバンギャルド)は存在した。それがここへきて、明治維新以来百年あまりたつて、ようやく「日本的なもの」を問題にするところを経て、いつになつたのですね。

島 私は長いこと版画をやってきた。版画

というのは、日本人の体質にすごく合ってい

たと思うんです。版画はひとつものを、い

ろんなメディアに分解していく、改めて分析

したものを作り出す。そういうシステムが、

「閉ざされない」とは、どういうことか。

日本人の中には、何か伝統的に、自分を閉ざしてしまおうとする志向性があるのかも知れない。

池田 龍雄

日本人に向いている。版画という日本人の体質に合った考え方のメソッドを参考にして、絵を描いたり、表現行為をすることもひとつの突破口ではないでしょうか。

堀 池田さんのおっしゃった「前衛」ということで言えば、パリのポンピドーセンターで「日本の前衛展」が行われた。「前衛」ということで組織されたこともあって、例えば高松次郎さんは紐の作品しか展示されていない。それを見て、それなりにこの作品は面白い・面白くないとか言えるとすれば、それは当時彼が紐でいろいろやっていたハブニングを知っている人、もしくはそれ以降の彼の展開を知っている人でしかないだろう、と思うんです。

池田 それは、さつき島さんが話された情報と現実、あるいは地と図の転換ということでもありますね。

池田 つまり個人、個人が閉ざしてしまって、情報があふれるほどあっても、情報というのは読みとらない限り何も見えてこない。しかも、その読みとる方向が固定すると見え方は閉ざされてくる。閉ざさないということとは、常に読みとついくことだらうし、読みとる方向さえも常に相対化していくことだと思います。

島 自分がいつも図であるはずはない。何かやれば必ず他者との関係がでてくる。

岡崎 他者というのは「他者」と言つたとたんに他者でなくなっちゃうようなところがあると思うんですね。例えばアメリカで日本の展覧会をやるといったときには、想定された他者というか、自分とは異質なものというイメージを先に求めてくる。それが、ジオニズムとかオリエンタリズムと言ふわけです。それは、自分の中にある無意識の部分が浮上してくるだけであつて、「他者」ではない。他者は、徹底的に相手に同化しようとしたときにできないものが出てきたときに、初めて現れてくる。



127 池田龍雄画集 初回

られて、自閉的になつていくばかりはない、と思います。

岡崎 パリ・モスクワ展であるとか、パリ・ニューヨーク展というのは、明らかにパリとモスクワ、ニューヨークの影響関係を示しているわけですね。ところが、日本の方だけは、日本だけでタテ軸をとつて、その中に歴史を見ろというのは、それは閉ざされた考え方ですね。「閉ざされた」というのは、日本が閉じているとかないとかいうことではなくて、そこを見るとその構組みが閉じているということです。

池田 つまり個人、個人が閉ざしてしまって、要素を持つています。

堀 情報があふれるほどあっても、情

報というのは読みとらない限り何も見

えてこない。しかも、その読みとる方向が固定すると見え

方は閉ざされてくる。閉ざさないということとは、常に読み

とついくことだらうし、読みとる方向さえも常に

相対化していくことだと思います。

池田 それは、さつき島さんが話された情報と現実、あ

るいは地と図の転換ということでもありますね。

池田 つまり個人、個人が閉ざしてしまって、情報があふれるほどあっても、情報

というのは読みとらない限り何も見

えてこない。しかも、その読みとる方向が固定すると見え

方は閉ざされてくる。閉ざさないということとは、常に読み

とついくことだらうし、読みとる方向さえも常に

相対化していくことだと思います。

池田 それは、さつき島さんが話された情報と現実、あ

るいは地と図の転換ということでもありますね。

池田 つまり個人、個人が閉ざしてしまって、情報があふれるほどあっても、情報

というのは読みとらない限り何も見

えてこない。しかも、その読みとる方向が固定すると見え

方は閉ざされてくる。閉ざさないということとは、常に読み

とついくことだらうし、読みとる方向さえも常に

相対化していくことだと思います。

池田 それは、さつき島さんが話された情報と現実、あ

るいは地と図の転換ということでもありますね。

池田 つまり個人、個人が閉ざしてしまって、情報があふれるほどあっても、情報

というのは読みとらない限り何も見

ACRYL ART TREND

今回は「壁画」をテーマに、2人の作家にお話を伺った。松本さんはアクリルを使って独自の絵を描きつづける一方で、60年代から今に至るまで、数々の壁画をアート・タイルを使って制作してきた。柏原さんはインスタレーションの作家として、現在進行形の多摩都市計画の中心となるパルテノン(複合文化施設・多摩市)の壁画に向かっている。大きな空間で、色と形はどう変容していくのだろう。

スの板の上に貼りつけていった作品です。後ろから照明をあてる

と、ちょうどスティンドグラスのように、色がボーッと浮かび上がつてくるようになりました。黄、パーミリオン、赤…柔らかく、あたかい、色の日だまりのよう。残念なことに、このときの作品はホテルの改築で残っていません。

70年代には札幌国際ホテル、ホテル・オーラ、80年代にはホテル・サンルート・タイルを使った作品で、2×1㍍のものを全面割りつなぎ合わせたものです。それと対し、絹の布を使い十二単のように色を重ねた作品を創りました。私の作品をみて、何の経験もない私に頼んできたのです。そして次の年、ホテル・ニューオータニの壁画を制作。

テッセラというイタリアの矩形のアート・タイルを使った作品で、2×1㍍の壁面を難攻不克のまま、なかなか進まなかった。そこで、施主と建築家の意見、要望を聞いてから下絵にかかります。そして、1㍍×1㍍の大きさで下絵を描きます。それをもとに、タイル職人と私の間で具体的な制作が始まるわけです。

オーラの制作中に、20㍍の壁面に並べられたアート・タイルの3日とか4日を、それこそ、何度も差しかえてもらいました。一部だけを修正す

るということ、私の作品の場合でき

みながら必死に、それこそ豆つぶのような絵筆のタッチまで再現しようとしています。そうすると、でき上がった作品は小さなものになってしまいます

んです。下絵と同じものを削ろうとし

てはいけない。近づけようとしないこと。壁画は私と職人が共同して、いつ

てみれば私の作品とは全く別のもの

を創造していく作業だと。

李禹煥さんが、「こんなことを言つてい

ます」「作家は名前を言われたら、その

作品が眼前に浮かんでくるようにな

らないといけない」と確かにそのとお

りだと思います。しかし、壁画の場合

は違うのではないか。「あそ

にあった」ということが、頭の中に残っ

てはいけない。「何かあつたな」というの

がいいのです。主張すぎる、目立ち

すぎる、余りにも新しきものは、

壁面にはならない。空気になってしま

うもの、建物とか周囲に溶けてしま

るもの——没個性の個性が壁画ではな

いでしょうか。

オーラの制作中に、20㍍の壁面に並

べられたアート・タイルの3日とか4日

を、それこそ、何度も差しか

えてもらいました。一部だけを修正す

るということ、私の作品の場合でき

植物学

湯沢幸子



メタモルフォーゼ——変様。私は作品にすべてこのタイトルをつけています。ゲーテの「植物学」の中に見つけた言葉です。ゲーテはいま、ドイツでもあまり読まれていませんが、私は生命の輝きを感じます。鮮やかで、とても好きです。私の作品はインスタレーションが多いのですが、特に平面とか立体とか意識しているわけではありません。絵を描くといつも棒が気になつてしまふ。で、気持ちのままにキャンバスの外にも描いてしまう。それが、アートで、気持ちはまさにキャンバスの外にも描いてしまう。それが、アートです。

の絵を展覧会などに出品してしまつた。自分が残る。その回りのほうが本当は描きたかったんだないか、と思うことがあります。

形をつくりあげるプラス

の仕事と、削り取るマイナスの仕事——その繰り返しの中で「空間」が見えてくる瞬間がある。そのとき、作品が成立すると思います。

失敗するのは、描き切つてしまふとき。私の場合、つくるといふことは素材の上に色をのせて覆つてしまふことですから、空間が見えでこない色を避けすぎて真っ黒になつてしまふんです。

だから作品と対話しながらつくっていく。例えば、大きなバネ

で、四角く白い部

うが本当は描きたかったんだないか、と思うことがあります。

がよくあります。

形をつくりあげるプラス

の仕事と、削り取るマイナスの仕事——その繰り返しの中で「空間」が見えてくる瞬間がある。そのとき、作品が成立すると思います。

失敗するのは、描き切つてしまふとき。私の場合、つくるといふことは素材の上に色をのせて覆つてしまふことですから、空間

が見えでこない色を避けすぎて真っ黒になつてしまふんです。

だから作品と対話しながらつくっていく。例えば、大きなバネ

で、四角く白い部

うが本当は描きたかったんだないか、と思うことがあります。

がよくあります。

形をつくりあげるプラス

の仕事と、削り取るマイナスの仕事——その繰り返しの中で「空間」が見えてくる瞬間がある。そのとき、作品が成立すると思います。



中西學

10月、大

(5月11～18日、グループ展、神奈川県民ホール。10月、大

谷地下美術展'87)

トレーニング

学校を卒業してから、個展を中心活動してきました。それまでは公募展にもよく出していたんですが、なかなかうまくかない。そのうち自分のスタイルが、個展中心の方が力を發揮できることに気づいた。以来、個展活動を軸に、公募展にも取り組むようにしてきました。発泡スチロールの作品は、4、5年前から積極的につくっています。立体にして、大きさが、5年後も大きくなっている。立体にして、大きさが、5年後も大きくなっています。

(第4回吉原治良賞美術コンクール賞、独立賞)

自然と発泡スチロールが浮かんでいたのです。使い方次第では、他

の素材を吹き飛ばすような、インパクトの強い、面白い

素材です。これを使つて自在にフォルムをつくり、その上にアクリルと水溶性のベンキ

を混ぜて厚みをだし、た絵具を、何度も何度も重ねるようにして塗つていく。そし

て、パワーのある色と形をつくりあげる。

一見荒っぽく、力にまかせて色を塗りたくつ

ているようにも見えても、表面に現れた色の下には、計算があるんですよ。ロックが好きで、エルビスに夢中で、作品の中にもその影響があつた。そのためか、よく60年代のイメージがあるなんていわれる。でも、僕は80年代の、まさに今の作品をつくつてい

る。色も形も今を生き、表現していると思っています。僕は思いつくままに描いた、落書きのようなスケッチをベースに、作品をつくりあげていきます。フォルムは、日常の生活の中から出てく

くる。そして、ときにはそれは自分でも気づかなかつた、深い生の中から、ひょっこりと現れてきたたりする。頭の中、体の記憶の中にある、みたことのない形……。最近、そのことを人からよくいわれて、自分でも驚いています。それもまた、自分の新しい発見です。

アーチストは、常に、新鮮さを保ち続けなければいけない思つています。そのためにはトレーニングが必要です。

多くの作品をつくり続けていくこと。食欲に、その一瞬一瞬に作品に爆発できるエネルギーを蓄えおくこと。何よりも自分に妥協しないことが大切なのではないでしょうか。オートバイのミニチュアを頼まれてつくるときでも、僕は自分に納得がいくまで作品と戦う。作品と自分が向かい合っていく真剣な時間が、トレーニングだと考えています。自らのパワーをおもいつくりつけていく、そんな元気いっぱいの作品を、これからもロングランでやっていきたいですね。

物語

森田康雄



描くときは、わりと無造作なんです。頭の中で、こういう部屋で、こんな人がポン、ポンといふ。その程度のイメージで、ほんとんどエスキースもつくら

ないで、大きな画面にサーツと描いていく。たとえば男の人がいて、それは昔の自分であつたりお腹の大きな女の人と子供がでてくれれば、

それは自分の家族で、男の人が誘いにきているとか……。人によつては、絵の中には物語性をつくらない方がいいという意見を持つ人もいます。僕は自然にそこにあるものという感覚で、絵を描いています。それ

は生きています。そのことは、そのままひとつ物語ではないでしょうか。以前は、「何か」を描こうと懸命でした。それが、なにも考えもせず、パステル画のようにぱつと日常の一角を描いてみたとき、自分の中で絵が生き生きと動きだしたのです。

実際にパステルも使います。よりハードなエッジをだそうとしても、ソリッドマークを使つたり、乾いた感じをだすために、日本画の顔料や方解石をメディウムで混ぜ合わせて使つたりします。画面の中にコラージュしている部分もあります。アクリルをベースに描いていくことで、自由にいろんなことができるし、思い立ったときに、すーっと仕事を入れます。

独立展、セントラル展、日本青年画家展、京都作家展、具象現代展……年間20回ぐらいの割合で、展覧会を中心とした作品を発表してきました。今は、少し厳選していく方向で仕事をしていきたいと考えています。立体的な作品もつくっていますが、平面にこだわり、日常にこだわりながら、そこからチラッと抜けだしていくものが描けたらいいなと。

僕は飽きやすい方なので、これからいろいろ変わつていくでしょう。でもなるべくなら、いま生きているということをふまえて絵が変わつていけば……。30代、40代、50代——それぞれの年代で、それの生きている環境の中での絵が変わっていくといふことになれば、一番いいと思っています。

英國の水彩画

著者 斎藤泰三

発行 彩流社 定価3,800円

英國水彩画の発達の流れを、時代を追って画家達の生涯と作品を紹介しながら、それらを育んだ社会的背景や国民性を開拓させて記述した本格的な研究書。アクリル絵具の美しさのルーツをたどれば、優美な水彩画に出会うかも知れない。



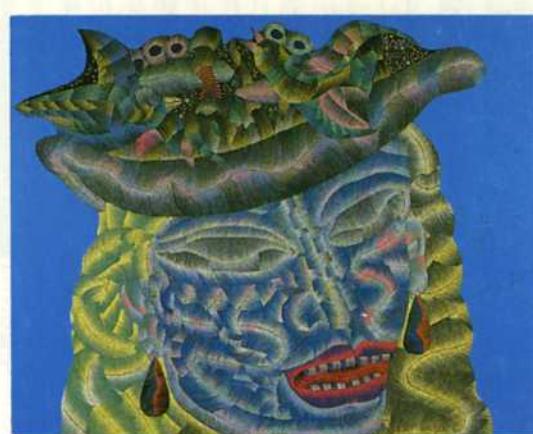
intedion

ACRYLART GALLERY

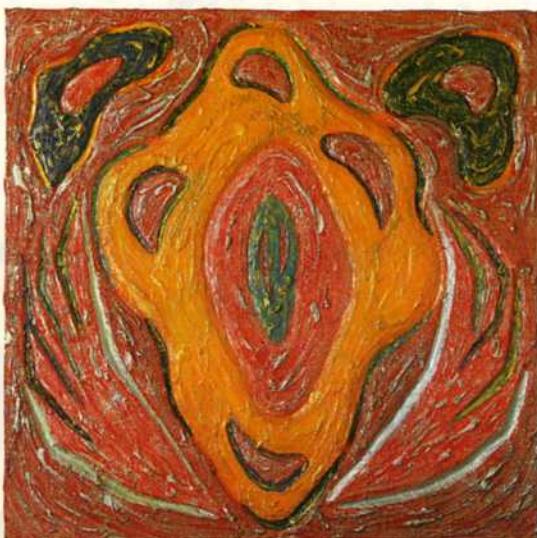
—6人の作家たち—



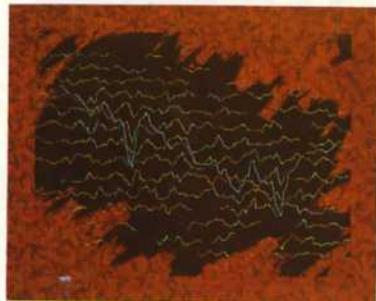
METAMORPHOSE 265×121cm(2枚のパネル)
パネルに綿布と手漉き和紙・顔料・アクリル 1986年 湯沢幸子



帽子をかぶった女の肖像 160×130cm アクリルでスタンピング 1986年 塚本賛一



THE RADICAL DISK 180×180cm アクリル・発泡スチロールほか 1987年
中西學



回想II 130.3×162cm キャンバスにアクリル 1987年
石井久恵



パーティーに行こうぜ 194×162cm
アクリル・オイルペンシルほか 1986年 森田康雄



MOVIN' OUT II 194×162cm アクリル 1986年 小林一彦

holbein

ホルベイン工業株式会社
東大阪市上小阪1丁目20号 TEL (06) 723-1555

ACRYLART

発行日 昭和62年4月6日 発行所 ホルベイン工業株式会社 東大阪市上小阪1-3-20 TEL (06) 723-1555 発行人 高木幸雄
この印刷物は、ホルベイン・アクリラ・モニター、美学者の通信誌です。不定期刊行のため、定期購読の受け付けは致しておりません。