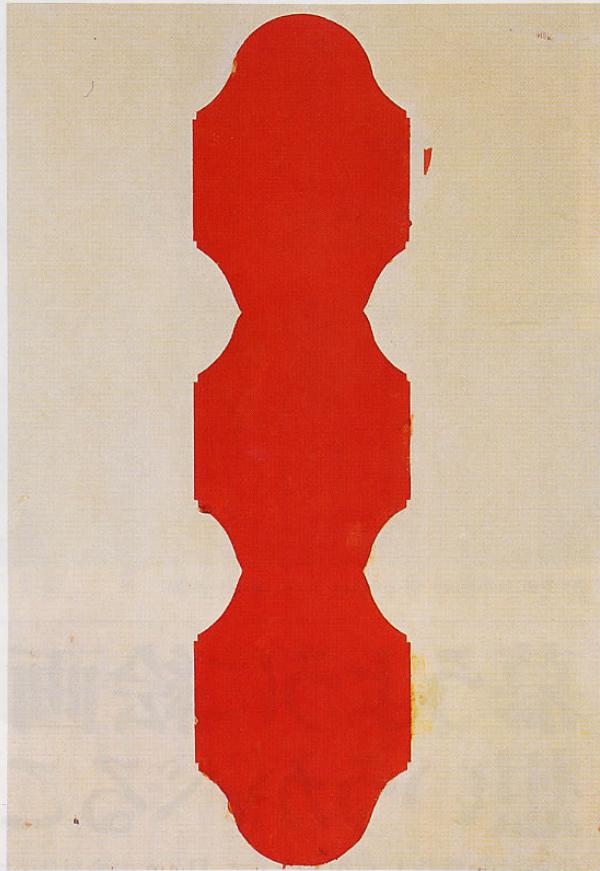


# ACRYLART

アクリラート・Vol.30



96-1 (单纯者Ⅱ) 116.7×80.3cm Oil on Canvas 1996年 (撮影: 佐々木悦弘)

I believe that in every painting one looks for a central image that serves to define that painting.

But this image isn't necessarily fixed or absolute

— it may be different for every different viewer,

depending on each person's unique eyes, feelings, and sense of aesthetics.

In my paintings I simply try to create forms that give life to such images,

in ways that awaken the senses of each individual viewer.

Yoshiro Takeuchi

## 色、地と図の関係。

● 竹内さんの作品を最初に見たのは、90年代のはじめ頃でした。今もそうですが、すごく知的な仕事を受けました。その頃は確かにアクリル絵具も使っていらっしゃいましたね。

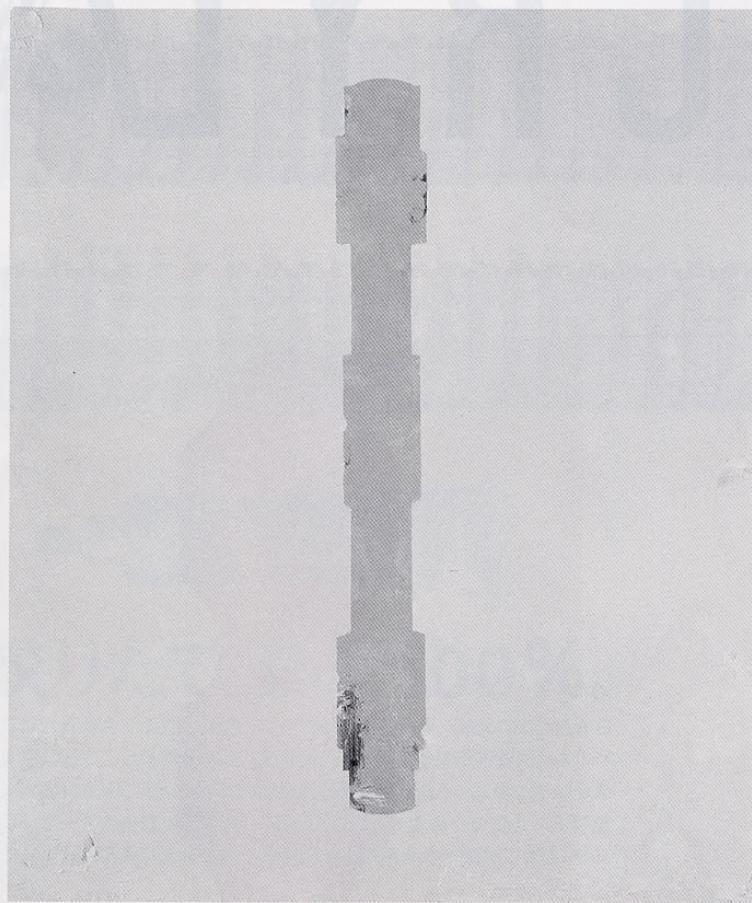
● ええ、アクリルで下地を描いたりとかしていました。でも、自分

の書き方からしたらあまりプラスにはならないと思い、アクリルを使うのをやめてしまったんです。

● 現在の作品は油絵具で、それもかなり塗り込んでいますね。

● 別に厚塗りしているわけではないんですが、厚くなってしまいま

す。● 今回のアクリラートはコンポーズ色をテーマに取り上げているん



96-3 (無題) 72.7×60.6cm Oil on Canvas 1996年 (撮影: 佐々木博弘)

# 慕うように絵画を想いうかべること。

絵画は物質化した視線として、見るものを見返してくる。

竹内 義郎



### ■竹内 義郎

たけうち よしろう  
1960年秋田県生まれ。84年  
武蔵野美術大学造形学部油  
絵科卒。90・92年平行芸術  
展(東京・小原塗会館)、94年  
インドトリエンナーレ(ニュ  
ーデリー)、95年今日の作家  
展(横浜市民ギャラリー)、  
VCCA展(上野の森美術館)、  
水戸アニュアル'95(水戸芸  
術館現代美術ギャラリー)、  
なびす画廊等個展多数。

です。メーカーは絵具同士の混合だと、減算混合のため彩度が著しく下がることを考えて、できるだけ彩度を落とさないようにコンボーズ色をつくります。ところが作家の多くは、それ以上に彩度を落として独自のコンボーズ色を作っている。竹内さんの作品も、作品それぞれに非常に微妙な、様々なコンボーズ色が使われ、しかも彩度を極端に落として使用していますね。

●見たときに、目に色が飛び込んで来ないようにしていいんです。色

が前進してくるというか、乱れ飛んでいるよな絵にはしたくない。色見たときに視線が貼りしていくような肌合とか色味、視線が表

面上に絡まる、そんな感じにしたいのです。形はよほどのことがない限り変えないのですが、色は何度も塗りなおします。色味もそうだし、タッチとかも。昨日描いたのが走ってるなと思ったら、削り取つても直してしまわなければと思うのです。

●色のバリエーションはそんなに多くはないですね。

ええ。一つはホワイト系やグレー系統の色で地も図もまとめていくもの。もう一つは色の強いブルーとかオレンジ系、ブラック系で地の部分を描き、図をホワイトやブラックで描いていくもの。大きくなれば2つのタイプに分かれられるかも知れません。でも、自分の中では2つのタイプを意識的に使い分けているわけではありません。いすれも地と図の関係をあまり際だたせず、最終的に絵画として成り立つように描いています。例えていえば、モランディの絵のようなわざかな色のバリエーションの中で絵画が成り立てばいいと考えています。

●静物画が印象的な画家ですね。偶然ですが私も油絵を描いていた中学生の頃、モランディの絵を模写したんです。色とい形とい中学の私には、これなら模写が可能だと思ったのでしょうか。色もそうですが、形にも妙に惹かれるところがあった。原色を使っていても、とても洪くてそこには生の色の強さはない。

●自分でかなり色は抑えています。でもその中に、ジョンブリアンとかオリーブグリーンとかは生で使つたりしているんです。

●作品を地と図の関係でみていくと、普通だと薄く、図を引き立てるようにして地を描きますね。それが、竹内さんの場合は中央の形態を図とすれば地と図が全く同等の状態で描かれている。地と図は常に同じものとして見て、描く作業も平行して行っています。

●今の作品は図が中央に位置していますが、かつては左に寄つたりとか、右に寄つたりとか中心からズレていきましたね。

●以前の作品に比べると図の入れ方も動かなくなつて、中心に置くようなやり方で、形もシンメトリーなものが多くなつてきました。前は図の入れ方にしても形にしても画面の中で漂つたものを考えていましたが、最近は少し意識が変わつてきました。

## 中心性、正面性。そして形の意味。

●図は一見シンメトリーに見えるけれど、「崩してありますね。しかも中心にある形というか形態は、まさに拝みたくなるような形ですね(笑)」。竹内さんの書いた文章も非常に宗教的です。例えば

「暮つよう絵画を想いうかべること」とか…。

●それはすこく感じますね。例えば、十字架や教会の平面図を思ふ思ふんですね。キリスト教のイコンが正面性を基本としている。イコンがもつていて自分に対峙するような正面性のほかに、中に描かれている像が正面だという意味での正面性に非常に興味があるんです。その意味で言えば、宗教的なイメージを想起する形に似かよっているかも知れませんね。

●それはすこく感じますね。例えば、十字架や教会の平面図を思ふせる形が出てきている。形は一体どこから生まれてくるのでしょうか。

●最初の頃は形はもつと激しかったと思うのです。斜線で、ギザギザでした……。今の形は一番簡単な言い方をすれば、単純さを保った形ですね。シンメトリー的な属性をもつた形であつたり、ある

いはそういうものが二つ組み合わされたものであるとかが好きですか。

●形そのものもどんどん簡略化されていて、よけいなものをはぎ取つていくというか、丁度利休が庭の朝顔を全部とつて一輪の花だけを床の間に飾るような、竹内さんの描く形はそんなふうにも見えます。

●すこく単純なものに収斂させたいという意志がそこにあるわけではなく、また描く内容に関しても利休ほど禁欲を強いているわけで

はないんです(笑)。

●一見、ヨーロッパ的な志向性が強いようになります。けれどじつと見ていると、どう見ても西洋的ではない。日本の文化の中で、色一つに

しても、形にしてもなんじんでいる。日本の文化には、見立て、といふのがある。古事記にもこの見立てが既に書き記されているそうで、例えば神様が降りてくるときに神殿に見立てて柱を立てるという話

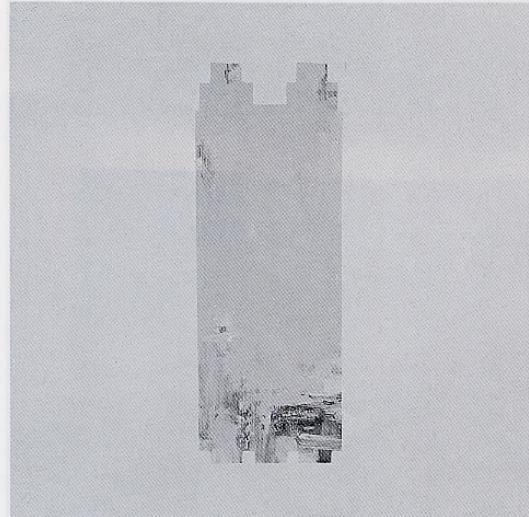
があります。キリスト教のいうイコンとは大きく違つて、それはキリスト教を中心とした西洋文化が本物性みたいなものを追求していくのとは違つて——本物には趣向という精神の働きがないですね——、本物ではなく偽物でもない全く別の世界のもので本物以上に見せること、見る側がその仕組みに創造性を發揮するところを重視している。竹内さんの作品を見ると、ふとそんな気がするのですが…。

●日本的だといわれると、意外だというか興味を持ちますね。でも、日常の生活や油を使って絵を描くことを考へると、どれほど自分が日本のかといふと疑問を感じます。形のことと言ふと、個展を開いたときに見に来られた人が「この形はどこからくるんですか?」「どういう意味があるんですか?」という聞き方をするんですが、それは相手の人が形に対して何か取っ掛かりを掴もうとしてそういう質問をされるのですね。それがたまたまこの間の個展を見に来られた方が「この形は何だと思いますか」と私に聞くんですね。それがすごく新鮮だったですね。形自体というのは本当に自分から出てきているのかも知れないけれど、外部の部分というのは結構ありますよね。自分ではわからない。そういうことを考えたときすこく新鮮でした。

●形はどうすれば心理的に解釈されますよね。

●潜在意識とか集合的な無意識といったように解釈されると、私は困つてしまります。

●作家自身は無意識の中で作品をつくっているのではなくて、意識の中で世界を見つめている。ただその世界があまりにも常識からかけ離れていたり、その探求自体が大きすぎたりして、見る人が掴めない。作家というのは社会の中で作品をつくつてゐるわけですし、社会性とか全てが含まれて作品の中に出でてくるのは否めない。だから無意識の中に形ができたとしても、そこには何かの意味があるわけですね。言葉では作家はうまく説明はできないにしても、



94-8 (小さい兄弟) 45.5×45.5cm Oil on Canvas 1994年 (撮影: 成田弘)

●文章とか批評にしてもそつなんですが、「これはきっと先に進めないようなところがありますね。例えば「これはきれいだ」というのは感想であつて批評ではない。批評するためには特定、限定しなければいけない。しかし作品をつくつてしていることは自由は、すこく曖昧など」ところでつくつてゐるわけです。

## 物質としての絵画。

- 作品の内容もそうですが、作品といつのは全てが自分の内面の内的延長線上にできあがるものではないと思っています。作品は物質として常に作家の前に立ち上がってくる。物質としての作品はそこで一回切れて、作家と作品の間には溝がでます。できあがった作品はもちろん、つくっている途中の作品にしても、私には「物質としての作品」という感じが強い。
- それは客観的に作品と自分を見れると言つことですか。
- 先ほどお話しした「この形はどこからきたんですか」と聞く人は、作品を作家の延長線上のものとして捉えているわけです。ところが「この形は何だと思いますか」という人の質問のあり方だと、できあがった作品と作家とは切れていますね。だから、それが「新鮮だったんです。作品をつくつていて最近よく思うのは、作品というものは自分を拡張していってできるのではなくて、自分が引いたりとか、その間の溝を意識したときできあがつていくのではないかと。もちろんその時には、作品も自分も客観的に捉えていると思いますけれど。
- それは作品の完成度にも影響してくる。
- ええ、溝や切れ目を意識した方ができがいいのです。
- よく作品をつくる場合に自分がめり込んでいくて、客観視できないような感じで作品をつくることがある。得てしてそいつた作品はつまらなくなってしまうケースが多いですね。
- いろんなタイプの作家がいます。例えば画面や素材と一体化して身体的に作品をつくつていける人もいます。しかし常に絵画の物質性を引きずりながら、物質として作品に対峙しながら作品をつくつて行かなければならぬ作家もいる。物質として作品が成り立つて、それに対して自分がいるという。私は後者のタイプですから、身体的な作品にはついていけない部分があると思うんです。
- 身体性といつてしまふと、何でも身体性になつてしまふ。今いつている身体性というのは、生々しい身体性ですね。でも身体的な作家にしても作品の中に入り込みながら客観的に仕上げている作品もある。
- それは稀にありますね。



竹内義郎展・なびす画廊 1996年9月17日～28日（撮影：佐々木悦弘）

## 絵画の純粹性。

- 竹内さんの作品自体が一度見たら忘れない、目に刻印されるというかそういう存在感をもつていますね。
- そう言つてくださるうれしいのですが、形は抽象画としてあります。がちだという方もいます（笑）。アメリカ的などうか抽象絵画の動きの中から見ていくと、絵画として必要なものだけを最終的に残していくけばミニマルのようになつて、それを突き詰めた先にあるのが純粹な絵画だといわれます。でも、絵画そのものがもつている「純粹性」というのがあると私は思うのです。それが内容的なもののか、漂うようなもののなかはよくわかりません。中世の宗教画とかには、そんな名づけようもなく純粹な何かが確かにありますね。
- 人間は且て作品を見るのだけども、五感というか皮膚感覚までも必要とする絵というのがありますね。例えばタレルの作品は見つめていると自分の存在が希薄になり、どこにいるのかわからなくなつてくる。空中にいるのか、地面に立つてゐるのが曖昧になつてくる。そういう体全体で感じてしまう作品。
- 小説家の高橋たか子さんの本を読んでいたら、宗教的感覚性と芸術的感覚性というのは全く別のものだと言うことが書いてありました。難しくてよくは理解できないのですけれど、芸術的な感覚性というものは感じることが全てであつて、宗教的な感覚性というのを感じなくなることだというのです。私の想う絵画は、その二つの間にあるように思うのです。私は何か決定的なイメージというものが有り得るだろうと思つています。しかし、それは絶対的なものではなく、私の意志や感覚性から見いだされたものでなくてはならない。それが視線によって出会うことができるへ絵画的なもの」として画面の上に物質化できればいいと願つています。
- 竹内さんの作品の画面の色やマチエールや形を見つけて、作品がストレートに迫つてくるのではなくて、そこに作家がたどり着くまでのプロセスとか内面性が見えてくる。僕はそこには「西洋のあるいはキリスト教的な」イメージではなく、なぜか日本の感覚性や洗練を見つめています。先の展開はどうなりますか。
- 今はもっと時間をかけて、内側の自分に対する、外側の物質としての作品を考えて創り続けたい。単純なことですが、そう思つています。

# コンポーズ色

コンポーズ色とは何か？メーカーの立場から、コンポーズ色について言及する。

## 1.コンポーズ色の意味

コンポーズ色とは「ホワイトをベースにした調色品」と定義づけできよう。

まず語義を説明する。コンポーズ（COMPOSE）は、COM（一緒に）+POSE（配置する）で「組み立てる」と言う意味である。調色ものの絵具は複数の顔料を用いて色を組み立てているから、理屈的にはこれらがコンポーズ色にあたるのだが、本稿のコンポーズ色はこれと相応していない。

ついで、製品としてのコンポーズ色を説明する。実際の調色製品であるカドミウムグリーン（カドミウムイエローとビリヤンとの調色）、クロムグリーン（クロムイエローとブルシャンとの調色）は、コンポーズ色と呼ばれていない。商品名にコンポーズの名が冠する品はそう多くはない。最初の品は今日なお残っているコンポーズグリーンで、カドミウムグリーンにホワイトを加えたものだった。この「何かの色にホワイトを加えて新たな他の色を作る」考え方が敷衍されてコンポーズブルーに引き継がれた。今日ではバイオレット、ボルドーなど新たなコンポーズ数色が生まれている。コンポーズを冠されていなくとも、この「何かの色にホワイトを加えて作られた新たな他の色」はコンポーズの概念を踏襲している。これが本稿で言う「コンポーズ色」である。

## 2.コンポーズ色の成立

本稿で言うコンポーズ色には「コンポーズ冠命色」、「（ホワイトベースの）疑似色」、「グレイ色」、「バステルカラー」などがあり、それらはメーカー側の既製品とともに、使用者の手による自製品が含まれる。

コンポーズ冠命色は前述の通りで数色が設定されている。（ホワイトベースの）疑似色（ヒューカー、チント色）は、最初のコンポーズグリーンが前述の通りカドミウムグリーンとホワイトとを混合することで新たな色を作ろうとして作られたのに対し、そういう新たな色ではなくて従来の色に似せる目的で設定された品である。その中にホワイトをベースにしたものがある。

ネーブルスイエローもそのひとつで、本来色はアンチモンと鉛の固溶体であって、アンチモンと鉛の比率によって黄土調からレモン調までわたる色合いを持つ。いずれにしろホワイトをベースとし、これにカドミウム黄やカドミウム橙、黄土を調色して出せる色合いであり、原料の不安定性や重要度の点から、ほとんどの絵具メーカーではそのやり方で、ネーブルスイエローを供給している。

ネーブルスイエローの一変種であるジョンブリ

アンもまたその例をまぬがれない。

コーラルレッドは珊瑚を原料とする特定色ではなく、そのイメージ色であって、鉛丹をこれに当てるメーカーもあるものの、多くは自由な色の選ばれた不定色である。これも明度の高い明るい赤なのでホワイトがベースになっている。

グレイ冠名色は赤（ローズ）から各スペクトルを経て紫まで設けられているおなじみの色である。もともと原色の明度を上げるためにホワイトを加えたものだが、二度と同じ色合いを作りにくいことから、利用者の利便性を図ってメーカーで調色したものである。

バステルカラーは（そういう冠名色もあるが）便宜上そう表現した、いわゆる一見バステル調の色である。

## 3.コンポーズ色による彩度の変化

ホワイトの導入によって作られる色である以上、コンポーズ色の明度は原色よりも高くなる。そしてしばしば彩度変化を伴い、高くなるもの、低くなるものそれぞれあって傾向が一律ではない。

PR112という顔料を絵具化すると濃い（暗い）赤になり、その分光反射は図1aのようになる。これを油彩のグレース技法、あるいは透明水彩技法で用いるとbのような反射となり、

曲線の位置が高くなって、崖の勾配も急になる。これはたいそう鮮やかな赤色を呈することを意味している。この顔料をホワイトで薄めてみるとcのようになり、bほどではないもののやはりaより鮮やかになっていることが分かる。つまりコンポーズ色にすると彩度上昇するわけである。

だから、この顔料は、原色をべつとり用いるよりも、何らかの方法で明度を高めた（薄塗りの、あるいはホワイトで薄めたコンポーズ色）状態で用いるのに適していると言える。

図2のeとmはともにバーミリオンだが、eをホワイトで薄めたfが同じ曲線形のままでずり上がりしているのに対し、mを薄めたnは勾配が緩やかになっている。これは彩度低下したことを意味しているわけで、同じバーミリオンなのにコンポーズ色に対して彩度低下

しないものとするものとがあるわけだ。

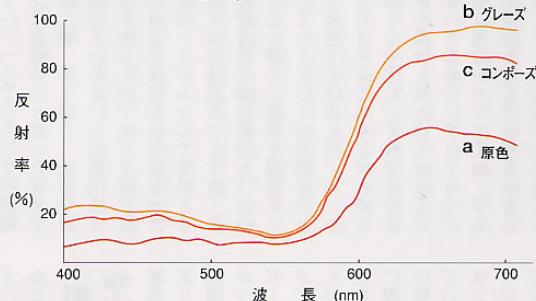
これがコンポーズ色を作る際の問題点で、ホワイトを加える際には彩度低下を伴わない工夫が必要だと言うことを意味し、絵具メーカーはそれを念頭にコンポーズ色を作っている。

## 4.コンポーズ色による画面の変化

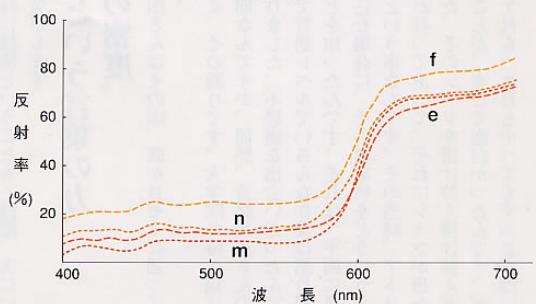
コンポーズ色は殊に邦で人気の高い色だが、それは前記の通り調色の利便性が歓迎されたものであって、技法上本来に必要な色だというわけではない。明度を高める工夫は単にホワイトを加えて済むものではないのだ。

コンポーズ色の明度は確かに高いのだが、前述のようにしばしば反射光の分光分布が平坦になる。つまり彩度が下がる。ところが、明視効果（明度が高いと彩度も高いように見える現象）によって、実際の彩度低下は気づかれにくい。一見そつなく明るくきれいに描かれた作品が、しばしば鈍い画面に留まっているのはこのせいである。画面の彩度に思いを巡らす限りでは乱用を慎むべきだろう。画面の鈍化を憂い、コンポーズ色の提供を控えるべき立場と、使用者のご要望に応えるべき立場との狭間にあってディレクションを抱えているのが、現在の絵具メーカーの姿と言えるだろう。

■図1 PR112の分光分布



■図2 バーミリオンの分光分布



レリーフは閉じられていながら、  
外部に向かって開かれた回路を内蔵している。  
幾何学的な形態とモノトーンに近い色彩の中に胡粉や  
水晶末を混ぜた表面…。見る人に強い密度をもって  
迫ってくる作品を制作し続いている前田一澄氏に、  
同世代の造形作家である高木修氏がインタビューした。

高木 修

前田 一澄



### システムの萌芽。

高木 今回、僕が前田さんは、70年代からずっと関心を持って作品を見てきたことからです。前田さんとは読書会やグループ展などで御一緒したこともありましたが、それよりも発表なされている作品そのものに興味を持つていました。

その作品の構造といいますか——仕組みといつてもいいのですが、コンセプトや制作について今日お話を伺えればと思っています。

先ず前田さんのここ3、4年の作品についてお聞きしたいのですが、その前に多少僕の見方や推論を言わせていただくなれば、前田さんは作品以前と申しましょうか、つくる手前にある論理的

明晰性への欲望みたいなものがあるのではないかで

しょうか？このことは意図的なレトリカルで言つてゐるではありません。嫌な言葉かもしれないが、前田さんの作品は大変理知的な方法でつく

り上げられている。それはある意味で、作品が非

常にシステムティックにつくられているという

面で通底すると思うのです。まず最初に作品に対

するシステムの回路についてお話をいただければと

思います。

前田 私が最初にシステムを問題にしていったの

は、愛知芸大の学生だった頃なんです。私は3期生でした。大学は閉ざされた山の中にありました

が、図書館にはすぐ豊富な西洋の古典の画集が

ありました。それを飽きることなく見続けてい

て、その時自分が興味を見いだしたのは構図と技

法のことなんです。それも西洋の古典の構図であ

り、技法なんです。しかし、愛知芸大のある場所

が場所だけに、新しい美術の情報が入ってくるこ

とは少なく、古い方へ古い方へ一人で入つていつ

てしまつたんです。特に黄金分割にはすごく興味

があつて、古い構図の絵に黄金分割の線を引いて

いくことに熱中しました。

そのうちに制作の方も先に黄金分割の線を引い

ていて、その中に具象物を押し込むという作業

をしていくようになつたんです。技法に関してい

えばその頃のレポートに、「メチエ」いうのは最

終層を読む絵描きの完全犯罪だ」と書いた覚えが

あります。第二層、第三層、全部を読

み尽くして、下から創つていかないで古典技法は

成り立たないというのを知つたのです。その二つ

のことが画学生時代の自分が画集から学びつた

ことでした。それを後のシステムとして発展させ

ていつたんです。システムとは読みつくす事、そ

れは画学生時代に学んだ古典絵画の構図と技法の

中に既にあつたということです。要素を対象化し、

操作して作品を構築していくというのが制作だと

いうふうに当時の自分は思つていました。

ところが、そのうちシステムにがんじがらめになつて行き詰まつていくんですね。それでこのま

までは駄目だ。ともかく現物を見たいということ

が、そこで言語レベルでいろんな作業は語り得る

ことを知つたんです。それは、平面に具象物をはめ込む場合に、その具象物をどういうふう

に置くかという事なんです。その当時、アトリエ

の壁に釘が打つてあって、それにシャツが掛けかつ

っていました。そのシャツを掛け替え掛け替えて

サンすることが、すごく面白かったです。デッ

サンを一ヶ月も一ヶ月もやつてもずっと面白いん

ですね。

### 空間の密度、あるいは密度ある空間。

高木 前田さんはその頃、確かにBゼミに通つてい

ましたね。

前田 ええ、その通りです。大学院の時は描けな

かった時期なんですが、偶然、斎藤義重さんのB

ゼミに入りました。不思議な出会いだつたんです

が、そこで言語レベルでいろんな作業は語り得る

ことを知つたんです。それは、平面に具象物をはめ込む場合に、その具象物をどういうふう

に置くかという事なんです。その当時、アトリエ

の壁に釘が打つてあって、それにシャツが掛けかつ

ていました。そのシャツを掛け替え掛け替えて

サンすることが、すごく面白かったです。デッ

サンを一ヶ月も一ヶ月もやつてもずっと面白いん

ですね。

■前田 まこと かずみ  
1947年和歌山県生まれ。74年東京芸術大学太宰蔵修了。77年Bゼミスケール了。76年今日の空間展76年7月逆算・横浜市市民ギャラリー、79年15人平面展「Position」神奈川県民ホールギャラリー、79年第6回展「壁」壁展「壁」横浜市民ギャラリー、82年富士・戸曾・前田三人展「床・休・壁・倉・画」神奈川県民ホールギャラリー、秋山画廊等個展多数。97年5~6月かわさき・BMギャラリーにて個展予定。

■高木 修 たかし しゅう  
1944年福井県生まれ。20年代以降「グループ36度」やインターセクションのグループを組織し、理論やイヴェントの活動を行つて建築、建築行為の深い洞察や、空間や色彩やジョナルな要素を引き落し、見る者の身体的な知覚に応答する対話的度合いを高めてくる。80年以降、R曲線や橋脚構造が題材された作品は対話的な、特異な空間が出現。この対話的知性は、批評活動にも振張されている。

高木 前田さんはその頃、確かにBゼミに通つてい

ましたね。

前田 ええ、その通りです。大学院の時は描けな

かった時期なんですが、偶然、斎藤義重さんのB

ゼミに入りました。不思議な出会いだつたんです

が、そこで言語レベルでいろんな作業は語り得る

ことを知つたんです。それは、平面に具象物をはめ込む場合に、その具象物をどういうふう

に置くかという事なんです。その当時、アトリエ

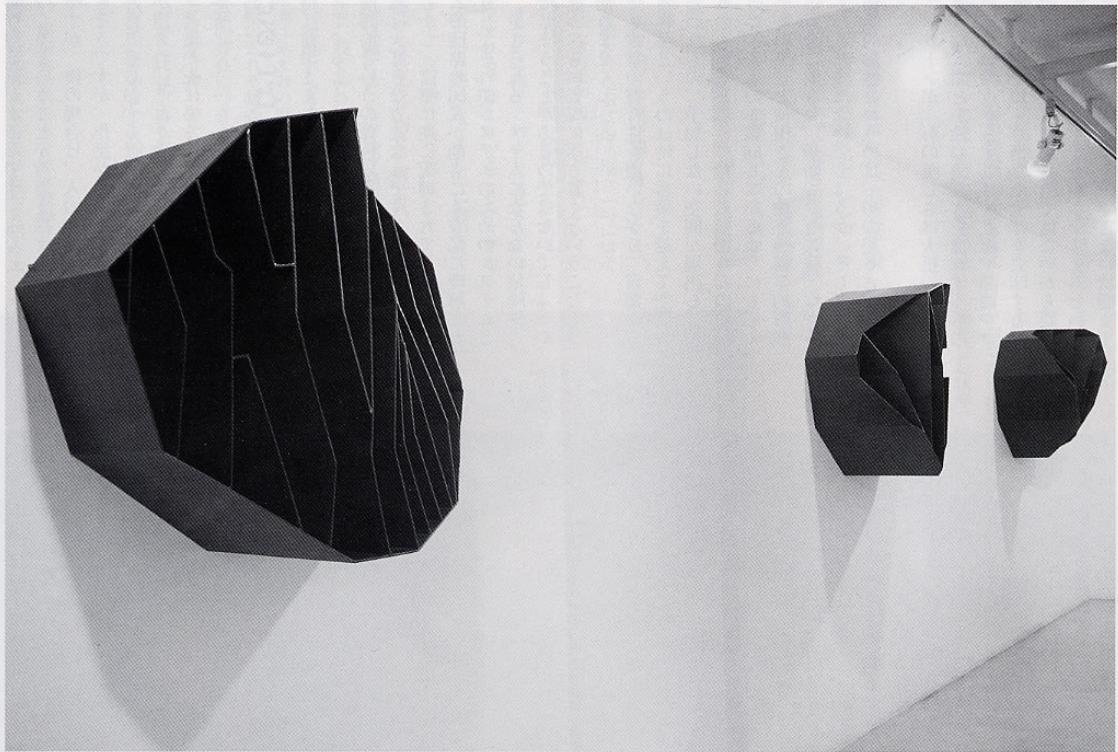
の壁に釘が打つてあって、それにシャツが掛けかつ

ていました。そのシャツを掛け替え掛け替えて

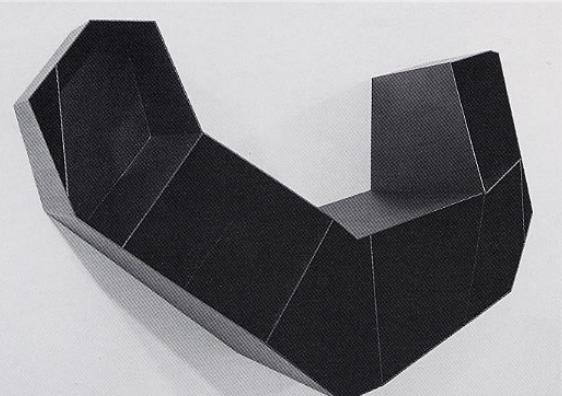
サンすることが、すごく面白かったです。デッ

サンを一ヶ月も一ヶ月もやつてもずっと面白いん

ですね。



「翼」107.3×89.1×48cm他 木、胡粉、水晶末、膠、顔料、ジェッソ 1995年  
(秋山画廊での個展、撮影:鈴木豊男子)



「波うつ正方形」110×66.5×45cm 木、胡粉、水晶末、膠、ジェッソ 1993年 (撮影:鈴木豊男子)

それは一体どういうことなのかなと思いつらもずっとやつたんですが、斎藤さんのゼミに行つて「手始めに手をやつみてみよう(作品を作つてみよう)」というのがあったのです。私は自分の手を角度と表情を変えながら数多くのデッサンをしたんですが、斎藤さんはその作品を見て「これは相手が見てるんですね」といわれたんです。この一言が私の現代美術との出会いになるのですが、とてもショックでした。それが「相手」という言葉で語りえることが出来るんだということを聞いたときに、興味を持つてやつていた一連の作業が「相手」という言語レベルで語りうるということに出会つてから、今の「相手」の操作の仕事に入つていつたというわけです。そして言葉の持つ意味の力や喚起力に、美術の分野を越える可能性を見つけることが出来たのです。

**高木** 「相手」という言葉が前田さんの基調理念を探し出したというか、根幹になつてているということが理解できるわけですが、その「相手」についてもう少しお話ししていただけませんか。

**前田** 画学生時代に芸術が死んでしまうような閉ざされたところで、古い方、古い方に入つていつて油絵の専門家みたいな感じで制作していた当時の私には、美術が分野を超える可能性を持つものだということは信じられないことでした。それが斎藤さんの「相手」という言葉を得たことで、その時にやつている作業をバーンと突き放して見ることができるようになったんです。言葉で語るといふことは、言葉がいろんな領域を開いていくことだつたのです。

**高木** 言葉で語るということは、思考の伝達手段であるし、イメージ生成の場、あるいはまた思考の枠組みを拡大化していくことにも繋がる。言葉によって自分がやつてていることが明解になつたということですが、言葉によって整理され、余分なものが落とされるというアンビヴァレンスな面も同時にあるわけですね。

**前田** 自分が自分でシステムを組み替えることが出来るようになるということです。それまでは單純に作業の意識化ということで作品を進めるやり方だったけれども、もっと大きな意識化が、「相手」という言葉を得たことで可能になつたという

ことです。システムを活性化させたのは、私の場合は言葉だつたのです。その後、正方形をちぎつて置き換える作業を長いことやるんですが、「相手」という言葉が軸にあるからそれが面白かった。高木 なるほど、「相手」という言葉がキーワードになって、自分の作品がシステムティックに展開できるようになつたわけです。その場合、システムの図式化を計りながら、如何にその図式化・解説的レベルから逃走できるかというプロブレマティクも孕んでくるのでしょうか。

前田 システムというものはさつきも言つたように古典の構図とか技法の中に既にあつたけれども、言葉を使うことでシステムを活性化させることができたのです。システムというのはどこにでもあると思うんです。あの頃、現代美術の中でシステム絵画ということがよく言われたけれども、私の場合は言葉というものが媒介となつてシステムというものが成立した。

**高木** つまり、言葉によって作品をトランスフォームーションするというか、それが次の作品を生

成させ増幅させていく…。

前田 一つの言葉で一〇〇の作品がつくれるというのにはあり得る気がするんです。  
高木 つくるということは言葉を探すといつてもよいのですが、僕の場合は、人の作品でも自分の作品でもそうですが、作品からいろんな言葉が出てくると言う感じがする。事象の方が多い多くのメッセージが隠され、それを手探ししている場合があります。言葉が先にあるのではなく、言葉を探しているかも…。

### 「閉じること」と「開くこと」。

高木 特に前田さんの場合は演繹的な方法論で作品がでてくるようになりますが。

前田 演繹的というのはいいふうにはいわれないけど、私は大好きな方法なんです。

高木 しかし、言葉に逆に呪縛されてしまつて、システムの回路の図式が他者にも安易に理解されてしまうと、それがシステムのためのシステムというか、生きられるシステムにならない危険性をも孕んでしまうことがあるのではないでしょうか。

前田 薄っぺらい表現に落ち着くこともあるかも知れませんね(笑)。

高木 でも言葉の整合性を用いながら、言葉からはみ出る作品という時は時に言葉を越えて空間の密度みたいなもの、予想しない空間が現出してくるというのもあると思う。むしろ前田さんの作品にはそういうものを指向しているようにも思えますね。そのことと前田さんの使う幾何学的形態がうまい具合に重なり、横断・ズレ(差延)ながら形成しているのではないか。そしてそれらの幾何学的形態というのは、形の美しさまで繋がる。

かつてプラトンが「形の美しさは大抵の人が予想するような人間とか絵の美しさを意味するものではない。私の論点からすれば、直線や曲線やコンバスとか定規でつくり出した立体を意味する。それは他のもののように相対的ではないからだ」と言っていたと思います。だからシステムという指向性と幾何学的形態とが分離できない状態まで練り上げ、生成する空間を現出する試みは、システムと形態とを結びつけるロジックが、先の論理



的明晰性へと繋がるようと思えるからです。そこ

にこそ密度ある空間が現出したわけですね。それ

も直線などの骨組みや境界(壁)によって…。

前田 それは私の中にある幾何的な感覚というか、

原風景と結びついているように思います。随分昔

の話になるんですが、三、四歳の頃です。その頃

私は和歌山にいたんですが、私の家が大きな十字

路の角にあって、その対角線上の向こう側に洋服

屋さんがありました。和歌山というところは水害

がよくあるんですが、ある日台風が来て辺り一帯

が床下浸水になつたんです。台風が去つた後、玄

関を見てみると水の中で洋服屋さんまでの距離が

随分短く見えたんです。その遠近法が異なつた風

景のことを鮮明に記憶しています。

後 中学時代に習つた二次関数の放物線がすごく美しいと思った印象がありますね。それともうひとつ、中学時代に早稲田の学生が教育実習にやってきて美的テストみたいなものをやらせたんです。

ボットの写真が2枚あって、自分の好きな方に丸を付けなさいというものでした。一つはシンプルで、一つはデコラティブだったんです。私は美しさというのには絶対こっちだと思って、シンプルな方に丸を付けたんです。隣にとっても勉強が出来て尊敬できる仲のいい友達がいたんですが、その子のを見ると逆だったんですね。その驚きといたら、世界がひっくり返るみたいでした。

高木 では、インスタレーションとレリーフの取り組み方についてお聞きしたいのですが。

前田 一時私はインスタレーションということをやっていたんです。平面からレリーフになつて、最後レリーフから床に置く作品に移つていって、最後にはインスタレーションになってしまった。そして、インスタレーションをやつしていく気がついたのは自分の作品が形からすごく離れていたことなんですね。それでまた一つ壁にぶち当たるんです(笑い)。

その時、形をさらに理解するというのはどういうことかと考えたときに、やっぱり「閉じる」とだと思ったのです。インスタレーションみたいなかの方をする要素自体が拡散していく、自分の手に戻つてこないんですね。ところが形を一つ一つ閉じて、対象化していくと次のステッ

プへ向かうことができた。

高木 「閉じる」ことによつて、離散的なものをどめてしまう厳格さが生まれる。だが同時にそこには、「閉じる」ことによつて意識なり目が收敛してしまるという危険性もあり、自己完結性への陥りにおちいる場合もあるでしょう。

前田 「閉じる」ことは、作品と現実空間との関係解ききりし、一方で内部の空間が逆に開こうとしているように見えるのですが…。

前田 内部の問題を扱う必要性というのを、私もすごく感じています。内面というのは柱で守つてこそ、表現が出来るというか、そこにリアリティを感じることができる。

高木 前田さんの作品は、柱で幾何的な形態が整えられている。作品はいつたん閉じられているが、けれど内部を完全に閉ざしてしまのではなく、さらに小さな枠を通して空間の分離化といふ現実空間と絡んで成立していく地平というのを探しているんだと思うんです。そして、そういうところに幾何学的な、つまり普遍的な形を導入していると思うのですが。

高木 「閉じる」ことによつて拡散させないという

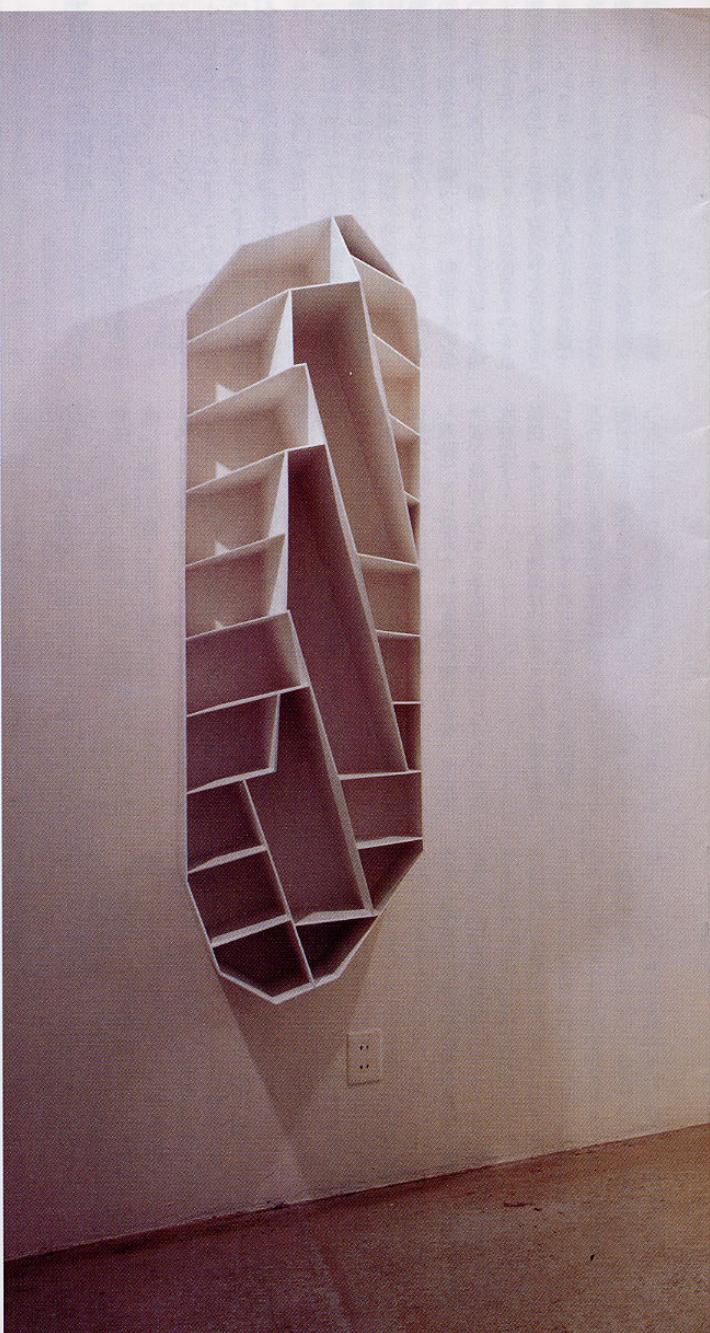
意識はよくわかるんです。特にレリーフのような

壁におく作品の場合というのは、視線が流れないですよね。作品として自律させるという意識は理解できるし、一方で内部の空間が逆に開こうとしているように見えるのですが…。

前田 「閉じる」ことは、作品と現実空間との関係解ききりし、一方で内部の空間が逆に開こうとしているように見えるのですが…。

前田 内部の問題を扱う必要性というのを、私もすごく感じています。内面というのは柱で守つてこそ、表現が出来るというか、そこにリアリティを感じることができる。

高木 前田さんの作品は、柱で幾何的な形態が整えられている。作品はいつたん閉じられているが、けれど内部を完全に閉ざしてしまのではなく、さらに小さな枠を通して空間の分離化といふ現実空間と絡んで成立していく地平というのを探しているんだと思うんです。そして、そういうところに幾何学的な、つまり普遍的な形を導入していると思うのですが。



「垂直レリーフ」 205.2×45×50cm  
木、胡粉、水晶末、膠、ジェッソ 1996年  
(秋山画廊での個展、撮影:山本 駿)

ところで、今の作品の形式はインスタレーションで行き詰った後にてきたのですね。

**前田**ええ。インスタレーションからリーフに再び戻つたとき、内面と現実空間の二つをオーバーラップさせた構で閉まれたボックス状の内部分割の形式になってきたのです。

高木つまり、前田さんの作品は「閉ざす」ということで質的密度の高い空間をつくろうとしているのですね。インスタレーションの場合は、一点一点のパーツの完成度はそう重要ではない。例えばディテール云々と言つてもまた仕方がないし、素材主義的なことでも成立しない。要は、作家の行為や他者性をも含めてそういうものを空間に取りこめるかということとその場の力と相関しながら全体を形づくのがインスタレーションだと思うんですよ。それに対して、レリーフという仕事はその点で自律させようという高いバースペクティブがある。

前田密度があるかどうかは自分で判断できませんが、作品を完結させようという意識は常に持っています。

ところどころで、今の作品の形式はインスタレーションで行き詰った後にてきたのですね。

**高木** ここで、今的作品を知りな部分まで押し上げてることになるんでしようね。

**前田** カンディインスキーや、造形要素について明確に言葉で定義づけをしています。「垂直性」ということもその中のひとつですが、垂直を考えるときは、上下左右の位置や方向性のことが問題になりますよね。矩形内のどこにものを置くかといふことは、構図の分析をやつていた頃からの関心事の一つでした。私も78年に神奈川県民ホールギヤラリーで「POSITION」というタイトルの作品を試みたことがあります。

高木 その「垂直性」といった時、僕の場合は身体性や重力、つまり上昇あるいは落下といった直線の種々の相をさらに細分化し、以前からの思想をいつそう押し進めて、線と色彩との関係を明確にする。カンディインスキーや叙事的なものは直線に割り振り、角をつくる線や対角線を分析する」と。カンディインスキーや前田さんの作品は共通する部分がありますよね。前田さんは先程ご自身で演説的といいましたが、非常に緻密な分析的眼差しで呼べるようなものを持っています。それが、前田のヒエラルキーがあるわけですね。だからバーネット・ニューマンの作品のように、ヒエラルキーを

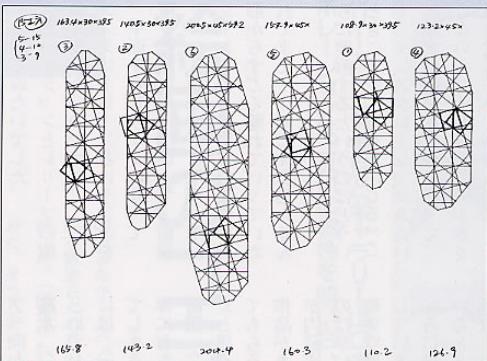
### 「垂直性」の問題。

つい最近、広島大学の金田晋先生と森秀樹さんの訳で知られるベーター・アンセルム・リードルの「ヴァシリー・カンディンスキイ」の本が先生から送られてきました。この本の中で「直線」について書かれているんですが、それを読ん

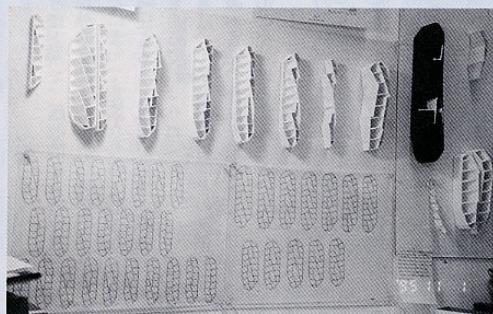
でみると前田さんの作品「垂直リーフ」とオーバーラップしてくる。それにはこう書かれています。「直線」は方向性にだけ表現力をもつ「無限の運動可能性のもつとも簡潔なかたち」を表している。直線は「暖かい無限の運動可能性のもつとも簡潔なかたち」であり、カンディンスキイは

高木 確かニューマンについては、藤枝亮雄さんが書いていましたね。「ニューマンの絵画は私たちを部分にたいして屹立させるが、それがすべてではない。縦の方向において、そこにはヒエラルキーはない。だがそのヒエラルキーのなさにあって、私たちの目は半ば下方から水平に、そして横に移動するのではなく、垂直に対しても動かねばならないからである」と。垂直に対して垂直

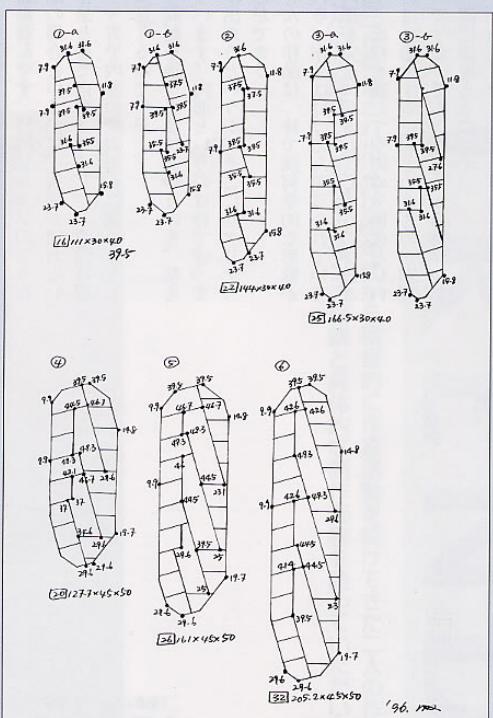
### ▼作品完成まで



①内部の分割線をひろいあげる時に使うグリッド、外周は既に決まっている。



②深さを与えて平面から立体へ模型を起こす。



③数字は模型からわり出した原寸大の高さをあらわす。

だといっている。前田さんのレリーフも垂直性を強く感じさせながらも、その内部を分節しながら直線をつくるとしているように僕には思えます。

## 光、遠近法、絵画性。

高木 ところで、垂直のレリーフを見て気になる点が一つあります。それは光と影の部分ですね。模型の場合は俯瞰してみますので影がさほど気にならない。しかしレリーフの場合、光の当て方によって闇を胚胎する空間も出てきているように思えるのですが、その光についてどのように考えていますか。

前田 レリーフで絶対自分で手放せない決定的なことは、現実空間と切り結ぶということなんですね。二次元に描かれたものと現実の光では、大きく遠近法が違ってくる。よく「二つの遠近法で画家は動搖する」といわれますが、二次元の絵をつくっていて、明暗法でモダリングする技法にはうんざりするものがありました。だからといって、画面をかき回すことはしたくなかった。作品をレリーフにすることによって、そうした説明や解説ではない遠近法、本当に現実の中に物体を投げ出すことによって、作品 자체が遠近法を語りだす。その光の現実感が私にはたまらないのです。

高木 素材に胡粉を使っていますが、それは今の光の問題と関わっているのですか。

前田 学生時代にフランドル派の模写をやったときに胡粉が面白いと思つたんです。

高木 構造を見せるためだけだったら、胡粉なんか塗らなくていいと思うんだけれども。胡粉を塗ることによって、生のままでではなく作品として作品がリアリティを得るというか、前田さんの言葉でいえば、作品と現実空間との結びつきが生まれてくるような気がしますね。

前田 罪悪だとは思っていないません(笑い)。これも三歳ぐらいの時のことなんですが、私が家の裏の縁側に座つて中庭の景色を見ている。地面が砂で真っ白で、右の方に鶴小屋があつて、五羽ぐらいたれが離れて遊んでいる。夏の真昼で、日が燐々とあって、鶴小屋のすぐ側に植えられていたカン

高木 前田さんの一連の作品を見てきて言えることは、その「絵画性」なんですね。それは視覚性といつてもいいのですが、前田さんがレリーフをやっても、インスタレーションをやっていても、常に根底にはその「絵画性」があるような気がしますね。光にしても、胡粉にしても、枠組みなんかにしてもその全ては「絵画性」を目指していると言えるでしょう。

「絵画性」の問題の中でも、もう一つ装飾性についてはどのようにお考えですか。アドロルフ・ロースの「装飾は罪悪だ」という有名な言葉があるんですが、前田さんの作品にも装飾性が全然ないですね。

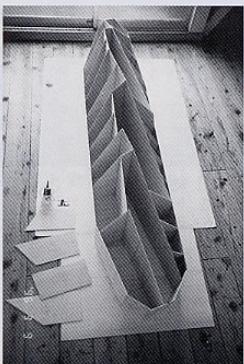
前田 罪悪だとは思っていないません(笑い)。これも三歳ぐらいの時のことなんですが、私が家の裏の縁側に座つて中庭の景色を見ている。地面が砂で真っ白で、右の方に鶴小屋があつて、五羽ぐらいたれが離れて遊んでいる。夏の真昼で、日が燐々とあって、鶴小屋のすぐ側に植えられていたカン

高木 でも、一連のレリーフの作品を装飾的とはいわないでしょ(笑い)。

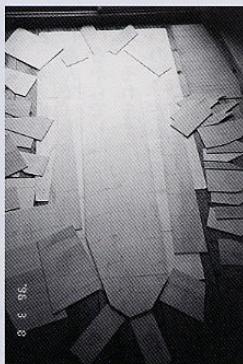
前田 装飾という定義の問題ですね。例えばここに上腕骨が放り出されていて、上腕骨だと知らずにそれを見た場合に装飾的に見えるかどうかですね。私は充分装飾的だと思うんですよ。

高木 「形」とは、既にそのままで装飾的だということでしょう。

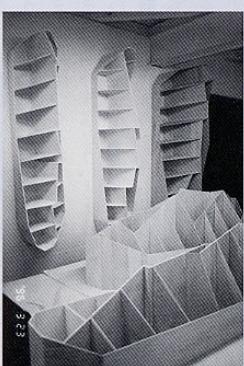
高木 装飾性があるかないかは別にしても、前田さんがいちばん興味があるのは幾何学であり、その数値や直線や曲線の中から生まれてくる「空



⑤2時間位で一気にボンドで接着し、組み上げる。



④型紙をとり板を裁断。



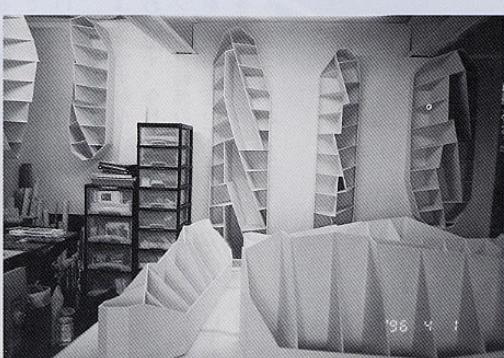
⑦Gesso塗布。



⑥バテで接合部の隙間を充填する。



⑧胡粉地に水晶木を混ぜるのは、ひび割れや剥落防止のため。



⑨黒い作品の場合はこの上から(顔料+膠液)を塗布する。

ナの花と鶴の鶴冠がすぐ一致して見えていた。白い光と白い砂と鶴の白さ、カンナの花と、鶴冠の赤、葉っぱのグリーン。強烈に目に焼き付けています。それは装飾ではないかも知れないけども、そこにはパトスみたいなものを強く感じた。高木さんは装飾性がないというけれども、私が描いたドローイングは、装飾的かも知れません(笑い)。

間へだと思うんです。

**前田**ええ、私は常に「空間」をテーマにしていきます。形を使っていても、一番出したいのはやはり「空間」なんです。

**高木**レリーフの作品は光と空間が一緒になつてゐるという感じがしますね。それと、前田さんの作品はいい意味での機械的な精密さみたいなものがありますよね。前田さんが以前にあるインタビューや答えたとき、「○○号の絵を作るのに○枚のエスキースをつくらないと気がすまない」と言つていましたが、その発言は今の前田さんを暗示している。

**前田**かき回して描くんじやなくて、最終層を読みに読んで、完全犯罪者のような仕事の仕方をしているからでしょうね。

**高木**それをやっている人というのは日本では少ないので、だから関心があるんですね（笑）。厳格なプロポーションが質の高い空間、または細部でもつくりあげている。僕なんかも操作は違うけれども、新しい空間性をつくるという仕事をしているわけで、その意味で共通性はあると思うわけです。それに、イトゲン・ユタインが設計した建築なんかでも、徹底徹尾プロポーションの厳格さがありますね。それはすごく直線とか直角を重視して、厳格につくられているんですね。直線もこのように使わされたらシャープな空間ができますね。彼は自分の家を「私の作ったゲーテル家は徹底的に鋭敏な感覚と良い作風の産物である」と言っています。

前田さんの作品にも鋭敏な感覚というのが見られる。その鋭敏な感覚というのは、ただ感性で物事を進める、あるいは流れする。どうではなくて、一番最初にいった、システムというか、システムをシステムだけに頼らないというか、もちろん、ロジックも入るわけですが空間が出現していく。そのところが作品としてうまくいっているんじやないかという感じがするんです。システム指向をしながら作品をつくりあげていって、出来上がった作品はどのようなシステムなのかわからない。誰でもできそなんだけれど、絶対でき

ない。自明なことですが、前田の作品であるとい

うことが重要んですね。数字に置き換えて、ミリ単位でつくられている厳格さがありますね。それを、今後はどういうふうに展開をしていくか？

**前田**インスレーションをやっていた頃に思つていた、いろんな分野に領域を拓げたいというのをもう一回しつかりやつていただきたいと思つています。六年間「閉ざして」作品をつくり続けていた時期もありますが、見方を変えれば美術の中に閉じこもつていてんだと思うんです。もちろん、そ

の中で閉じたり開いたりみたいなことをやつてい

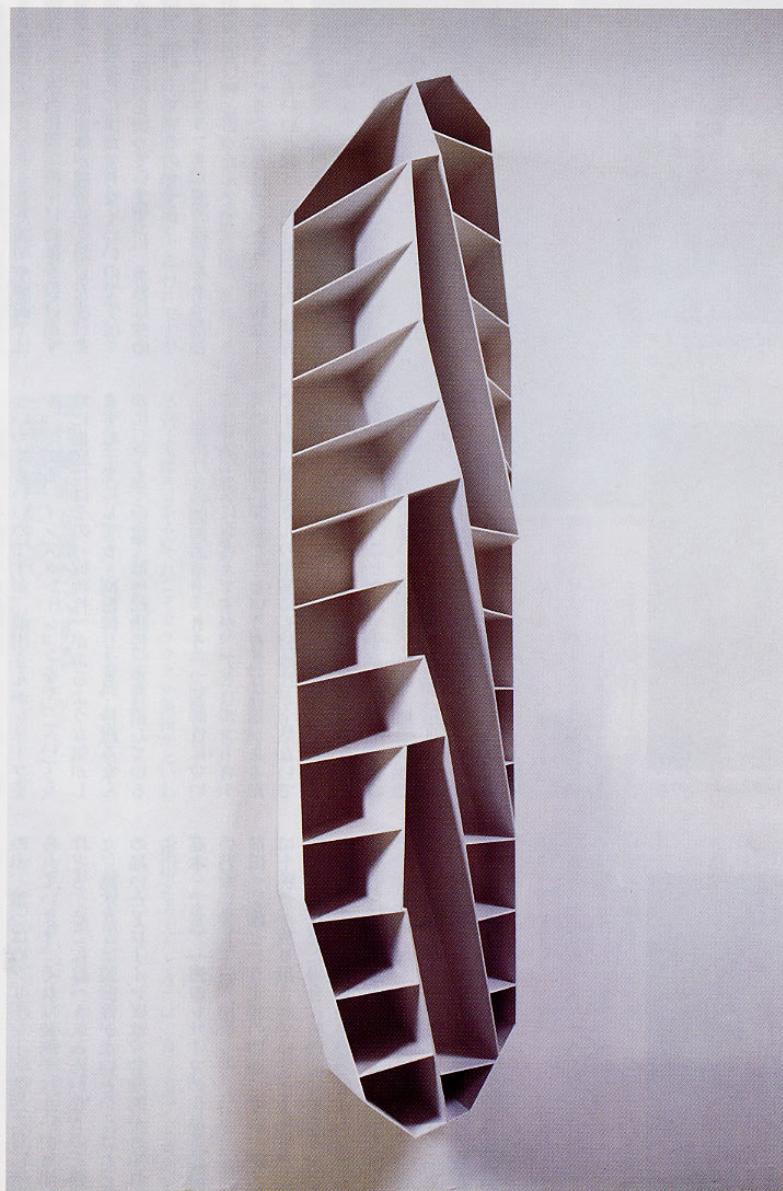
たのですが、これからはさらに「開く」という意識を持つて、仕事に取り組んでいきたいと思ってます。

**高木**それは、「空間」の意味を読み解きたいと

いうのがあるのでしょうか？

**前田**絶対のものを見つけたいんですね。自分も仕事を積み重ねてきて、これだけは絶対だということがいくつかあるわけです。そういう確信を積んだ仕事を通して、絶対だという「空間」を掴んでみたいものだと思っています。

**高木**一見理知的で感情みたいなものが消されているんだけれども、消す感情みたいなものがある面では見えている。ただシステムだけでつくれられているのではないかという気がするというのは、それは現れてくる「空間」が魅力あるからでしょう。ですからシンパンシーを持って見ていているわけです。今日は作品の距離や奥行き、プロポーションと輪郭の問題等もお聞きしたかったのですが、時間も経つてしましましたので、いずれ機会をみてお話を同いたいと存じます。今日は長い間ありがとうございました。



「垂直レリーフ」 205.2×45×50cm 木、胡粉、水晶末、漆、ジェッソ 1996年  
(撮影:山本 純)



館長／須賀 忠治



学芸員／森田 一

斎藤記念

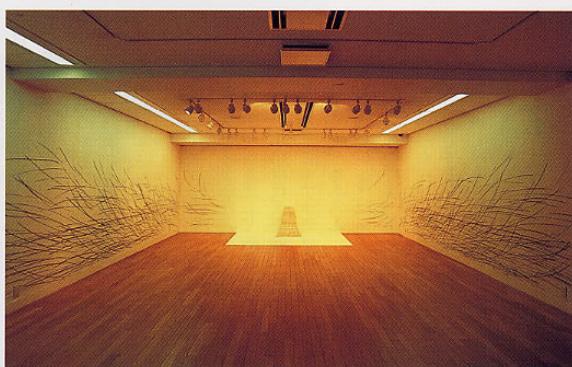
# 川口現代美術館

KAWAGUCHI MUSEUM OF CONTEMPORARY



川口現代美術館のファサード。

斎藤記念川口現代美術館は、川口市と蕨市の境に位置する  
蕨駅前に94年4月開館した。以来、変化し続ける  
現代美術の最前線で活躍する若い作家を積極的に取り上げて紹介している。  
当美術館の基本的なコンセプトや設立の経緯を  
館長の須賀氏と学芸員の森田氏にお聞きした。



「旋回する表象」一鶴津朝子—展覧会風景（'96年10月22日～12月22日開催）  
壁面に直接チャコールで描写。美術館の空間に作家は1ヶ月強挑む。

## リアルタイムで現代美術をどう見る。

——昨年、樺倉康一さんの写真を中心とした展覧会を見てきましたがいい展覧会でした。樺倉さんの突然の死は私もびっくりしたのですが、確かにその展覧会の少し後のことでしたね。

森田 樺倉先生にはすいぶんお世話になつて、印象に残る作家として忘れられない方でした。自分の考えを押しつけることが全然なく、放し条件をのんでやつていただきたことを忘れません。

樺倉さんもそうですが、川口現代美術館は70年代以降の作家を中心になさっていますね。

森田 そうです。70年代以降の作家や作品を中心に収集し、展覧会をしていくというのが基本方針です。

しかし、70年代で作家と作品をスバッと切ろうとか、70年代をターニングポイントにしようとかしているのではありません。70年以降というのは大まかな基本方針であります。できる限り今という時代のリアルタイムな状況に即して作家や作品を選んでいくということです。

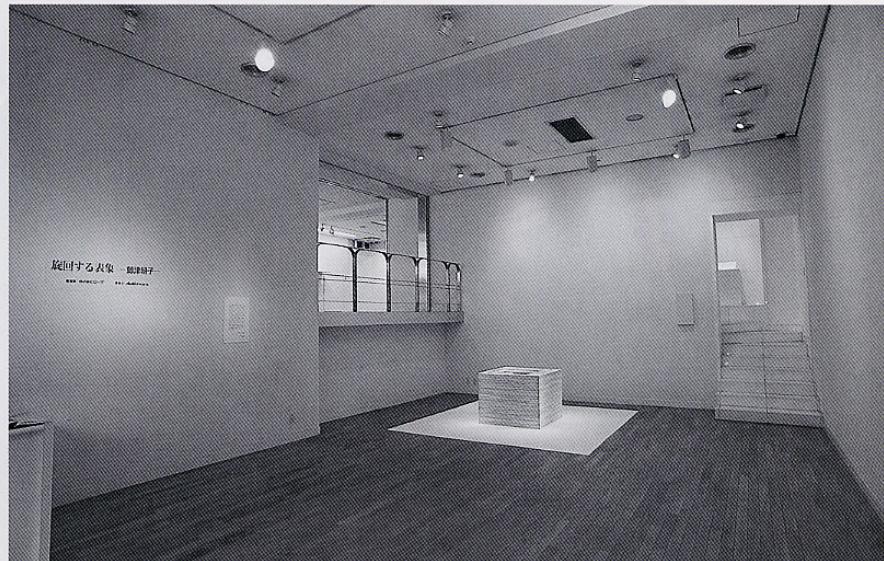
——美術館は一般的にはこの人はもうギャラントされていて、作品の価値が認められているから収集するということになる。ところが現代に近ければ近いほど、作家の選定も作品の収集も非常に実験的な部分ができますね。

森田 既存の美術館で現代美術ということで購入された作品や作家は、60年代のある程度価値が認められたものであつたり、或いはアメリカやヨーロッパのコンテンポラリー・美術が主流となっています。しかし、それでは本来の意味での現代美術と言うのにはそぐわないのではないかというような議論が、設立準備の段階であつたんです。川口現代美術館は私立の美術館ですし、小規模なものですから、あれもこれもという風には出来ない。そういう網羅的なものは国立の大規模館にまかしておけばいい。現代美術、それも70年代以降のまだ価値も不確定な作家の作品を収集しようといふものは今のところは殆ど日本には無いわけです。じや日本になくて、しかも現代に必要な美術館にしようとすることになつたのです。

具体的な作家や作品の選考は、特別な諮問機関や組織を設けているわけではないのでもっぱら私が窓口になります。選考の基準は必ずしも明確なものがあるわけ

ではありません。でも、良く言えば感性的であり、それがいいと思っています。実際にまだ価値や存在理由を認められていない作家や作品を選定するわけですが、そう言つたものにならざるを得ない。収集した作家や開催した展覧会が失敗に終わったり、10年、20年先には残らないものである可能性も大きいにあるわけですね。しかし、基本的な方針に基づいた結果ですから、それはもう自ら引き受けざるを得ない。

それは私の個人的な考え方なんですが、その時々の状況で収集した作品や取り上げた作家は、例え99%までい



「旋回する表象」—鯨津朝子—展覧会風景（'96年10月22日～12月22日開催）

わゆる歴史の網の中に引つかつてこない、残らない作品

（笑）。

森田 昔は美大を受験するつもりで、石膏デッサンな

んかを一生懸命やっていたんです。それで、浪人時代に画廊回りをやつて、その頃は70年代のコンセプトアートが盛んな頃で「デッサンなんかをやつ

はないと思つています。そういう美術史の網に引っかかる作品をコレクションしていくことは無意味なことでないと思つています。そう

多くの美術館は確立したもののだけを見せて、隙間の部分は見えない。今の考え方には見てくるものだと考えています。

多くの美術館は確立したもののだけを見せて、隙間の中で哲学に専念していると、現場というか物から自分で遊離していく。物に即していろんな事をやらないと面白くない。自分自身の空疎な感覚が段々強くなつてきます。それで、卒業したら美術館に行こうと思

うのもたくさん持っていると聞きます。買い付けしたときに

一生懸命に就職口を探したけれど、哲学科で美術館の仕事を探すことはこれはまた大変なことでした（笑）。

森田 大原美術館は近代の印象派の優れた作品を数多く展示していますが、膨大な量の、

それで、まず画廊に入ったのです。

森田 美術館というのは、歴史の中で淘汰されたもの

だけを集めめてみせればいいのだと言つ考へ方は厳然としてある。他方で、そうではなくて淘汰される前のものを選んでやつて行くべきだという考え方もある。どちらが良くて悪いかという事は一概に言えません。

森田 美術館の選定の基準がどこかアナログ的だなと思つていて理

由がわかりました。もちろん、いい意味でアナログ的だ感じるのですが（笑）。

——1と2の間みたいなものを探していくのは哲学で

いうと物事をデジタル化して紹介していく。今のお話を聞きまして、川口現代美術館を紹介する作家や作品をお聞きして、

森田 一生懸命に就職口を探したけれど、哲学科の

中で哲學に専念していると、現場というか物から自分で遊離していく。物に即していろんな事をやらないと面白くない。自分自身の空疎な感覚が段々強くなつてきます。それで、卒業したら美術館に行こうと思つています。そう

一生懸命に就職口を探したけれど、哲学科で美術館の

仕事を探すことはこれはまた大変なことでした（笑）。

森田 お聞きして、川口現代美術館が紹介する作家や作品を数多く展示していますが、膨大な量の、

それで、まず画廊に入ったのです。

## 一本の柱として。

——森田さんは、確か村田画廊にいらっしゃったんですね？

経験も変わっているとお聞きしたのですが

面を明確に形づくるようなコレクションをつくりあげています。美術館ではありませんが、山村コレクションの、当時としてはそれこそガラクタか美術かといわれていたもの、間違えば歴史の中に埋没していくような作品をすくい上げてきた活動にも賛同しています。

それを一步間違えば、傲慢な闇与の仕方に陥る危険性もあるとは思っています。しかし、日本の戦後の現代美術史を書えたときには、良くも悪くも美術ジャーナリズムというメディアが作家を選別評価してきたところはまた違う経緯で作家を見ていくようなものが存在して、そういうものが複数で拮抗してけば現代美術というのはもっと豊かになつていくのではないかなと考えています。

未知の作家の情報を収集して消化していくという

のは大変なことですね。

**森田** 情報力ということになると、ジャーナリズムは今の所かなわない。それに認められない作家だと何かを収集したいといつては、この收藏作品は美術ジャーナリズムを通して知られている作家ばかりじゃないか。なぜもっと本当に知られている作家や作品を扱わないのかという批判が、外部はもちろん内部からも出ているんです(笑)。

—それは難しいですね。個人や小美術館の力やネットワークでは情報は限られている。

**森田** いきなりジャーナリズムに知られていないような人達ばかりでコレクションを立ちあげよう、とものも無理なところがある。だから徐々にはあれ、あまり知られていないけれど面白い作家なりをピックアップしていけばと思っています。

—地元との関係はどうですか?

**森田** 希薄です。たまたま選んだ作家が川口市の方だったという事はもちろんありますが、地縁結合にのみ依存し密着した関係をつくろうとは考えていません。

—若い人が多いようですが。

**森田** それも特徴の一つで、10代、20代の方の来館者が約半数以上あります。

—一般のあまり美術に興味のない人は美術館というとまだ入りにくいようですね。

**森田** 現代美術館など、また敷居が高くなる(笑)。

—しかし、現代美術というとわからない代表のようないわれ方をしますが、現代美術こそも社会の中に入り込んでいくべきだと思いますね。

**森田** 現代美術というのは私たちが生きている同時代のものですから、もっと同時代の諸々のことと同じよ

うに大事にされ得かかるべきじゃないかと思っている

んですが、一般的には静物だと人物だと風景などだと何かが解るけれども、四角や三角や丸になつてくると解らなくなつてくると言うことがあるみたいですね(笑)。でも、開館し1年目はまだそういうことはなかったのですが、2年目ぐらいから夏休みとかになると小学生がたくさん来るようになつきました。だから、地域の小、中、高校には展覧会の案内を出すようにしているんです。先ほど地元ど

い意味での地域と結びつくよくならしいといましたが、がら、この美術館を人々が現代美術に親しめる場所にしていきたいと考えています。

## 現代美術のデータベースとしてのカタログづくり。

—川口現代美術館はとてもいいカタログをつくっていますね。カタログづくりというのは、美術館の大切な仕事だと私は思っています。

—川口現代美術館はとてもいいカタログをつくっていますね。カタログづくりというのは、美術館の大切な仕事だと私は思っています。

森田 収集したコレクションが場合によっては美術史の表舞台みたいなところから消えていくものであつても、そついたカタログはその時代の状況をいくばくか伝える貴重な資料だと考えています。

## 人々の記憶に残るもの。

—川口現代美術館設立には、斎藤規子さんという方が関わっていらっしゃるようにお聞きしたのですが、この方はどういう方なんですか?

森田 館長である須賀の叔母に当たる方で、代々、東京の日本橋で紙問屋を営んでいたんです。それで、常々自分の資産を何かしら公的な形で後世に残していくのですが、その中で、出来るだけ充実したものを作ろうとしています。特に資料ページを時間をかけて作っています。それを最初に試みたのは、美術館の仕事ではないのですが、以前に故・諷訪直樹さんとの作品集を作ったときです。

—それが、以前に故・諷訪直樹さんが亡くなられた後で評価される対象は、もうカタログしかないのであります。だから、人員とか時間の制約はあるんですが、その中で、出来るだけ充実したものを作るとしています。

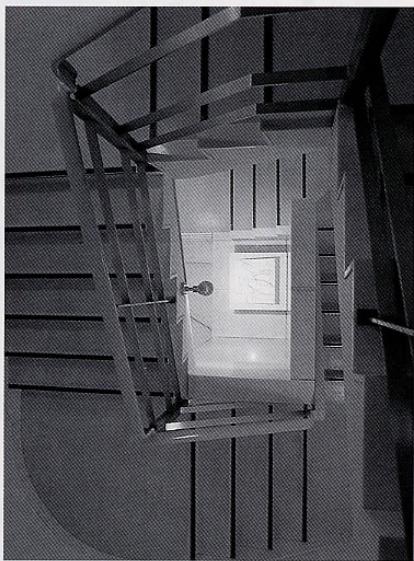
—美術館はつくるということになったのです。

須賀 社会にどう貢献していくか。これは将来的な意味も含めて、私が専々思つてきました。経済活動だけでは、会社は終わってしまいます。社会との関わりの中で、記憶に残る何かをしたいと考えています。美術というものはいろんなジャンルがありますが、21世紀の美術を創つていくのは若い、未知数の美術家です。そういった人々を援助できればと思っています。そして、そういった人々を理解できるのやはり美術を愛する若い人たちだ。だから、館長という名はあるが、この川口現代美術館を実際に運営していくのは森田君のような若い人たちに任せている。

森田 館長は「美術館は美術館として独立してプライドを持つてやればいい」と言つてくれます。

須賀 もちろん会社がつぶれてしまつてはどうにもなりませんから、利益を生むための活動は当然やつていかなればならない。しかし、それ以上に情報の発信基地としてささやかでも企業は世間の役に立たなければならぬ。それは企業家としての精神だと思ってい

展示フロアは1、2、3F。螺旋階段の上(3F)から1Fのフロアに置かれた作品を俯瞰する。



斎藤記念  
川口現代美術館  
(ROSAビル内)  
〒333-8322 京浜東北線  
JR 東北新宿駅  
東口  
TEL. 048-261-7878  
048-261-7878 (京浜東北線)  
下車、徒歩5分) ●開館: AM10:00 ~  
PM5:00 ●休館日: 毎週月曜日、年末年始  
展示替え及び特別整理期間 ●入館料:  
大人300円、高校生200円、中学生  
及び70歳以上は無料 (特別展は別料金)  
●収蔵作家: 森山康二・森村康昌・  
土屋公雄・戸谷成雄・川俣正・吉澤美香  
・丸山直丈・太田三郎他 (9.12月現在)

だらうかという事をもう少しそく見せられる方法はないでしょうか? どうかと考へて、彼が今まで出品してきたダル

いだろかと考へて、彼が今まで出品してきたダル

たのは94年でした。

展示の企画者も出品者も全部網羅してみたんです。そ  
うすることで、彼がどんな作家と直接・間接に関係を  
持ち、どういった企画意図の展覧会に出品したのか、  
彼が周囲からどのように見られていたか等といったこ  
とがある程度示唆することができるのでないかと考  
えたわけです。以来、川口現代美術館のカタログは出  
来るだけ同じ考え方でつづっています。

—展覧会のメンバーを見ると、「ああ、このときによ  
る作家と関与しながら仕事をしていたのか」とか、  
絵を見るだけではわからない作家の姿が見えてきま  
すね。

森田 収集したコレクションが場合によっては美術史  
の表舞台みたいなところから消えていくものであつても、そついたカタログはその時代の状況をいくばくか伝える貴重な資料だと考えています。

—企業メセナは一時ブームのように盛んになりましたが、バブルの崩壊で多くの企業は潮が引くように退散してしまいましたね。

須賀 社会にどう貢献していくか。これは将来的な意味も含めて、私が専々思つてきました。経済活動だけでは、会社は終わってしまいます。企業メセナをテーマに活動したりして、時に叔母から相談を受けて、この美術館をつくることになったのです。

—企業メセナは一時ブームのように盛んになりましたが、バブルの崩壊で多くの企業は潮が引くように退散してしまいましたね。

須賀 社会にどう貢献していくか。これは将来的な意味も含めて、私が専々思つてきました。経済活動だけでは、会社は終わってしまいます。企業メセナをテーマに活動したりして、時に叔母から相談を受けて、この美術館をつくることになったのです。

# ACRYL ART TREND

96年8月、ギャルリー「マニテ東京」とギャラリー「山口」の会場で「コラボレーション 岡本敦生+野田裕示展」が開催された。共に80年代から積極的に作家活動を続けてきた二人の作家の初めてのコラボレーションは、互いに個性を競い合しながらも、個性を越えた作品を生み出した。野田さんに今回のコラボレーションの経緯と具体的な制作過程を語っていただいた。

## 石と絵画の「コラボレーション」

野田 裕示



■野田 裕示 のだ ひろじ  
1952年和歌山県生まれ。76年多摩美術大学油彩科卒業。84年ハーバーナイア（東京・原美術館）、87年現代日本美術企画部門（東京都美術館他）。88年現代日本美術の動勢－絵画PART2（富山県立美術館）。90年美術の現在－4つの試み（和歌山県立近代美術館）。95年野田裕示近作展－絵画の原風景をもどめて－（和歌山県立近代美術館）、南画廊、ギャラリーユニマニテ個展多数。

のにしたかった。

岡本敦生さんの石の作品を僕は以前から好きだった。「何かやれないかね」って彼に話してみた。そうしたら、即座に「やりましょう」ということになった。展覧会は8月26日から始まる。二人のコラボレーションがスタートしたのは、そのおよそ8ヶ月前だった。

■構造 岡本さんと一緒に最初3つくらいの試案を持った。石に描くというのは選択肢のひとつで、実現はしなかつたけれど私の絵に彼の石の方からアプローチするというプランもあつた。ただ、その時点では、漠然とした方向を話し合っただけで、どう具体化していくかは見えていなかつた。

彼は切り出した白御影石の原石を、いつも簡単に割っていく。そして、外側の皮の部分だけを残して内部を取り出す。取り出された内側の石を接合して、さらにそれを魚を捌くように3枚におろして、元の石の内部に中骨に属せず、個展を中心に発表している人が多い。個展だけを延々と続けていくと、自問自答の繰り返しに陥ってしまう。最初からコラボレーションという形態を思いついたわけではないが、以前から、いろんな人とコミュニケーションしたり物を創ったり企画したりしたいと思っていた。そして、やるからには自己満足に終わらせたくないかった。二人ともにそれが新しい発見があって、それらを自分の作品に反映できるところまで持つていけるも

4月に岡本さんから石の小片をもらって、絵具がのるかどうかを試した。私の作品は、キ

ヤンバスにエデリング・ペーストやアクリル

素材で地塗りをして、その上にアクリル絵具でペインティングしていく。

実験をすると、今までの私の作品の表面は石の切った面や削った面に非常に近いものであることがわかった。石に描くことに関して言えば定着も良く、そこには技術的な困難さや材料的なトラブルはほとんどなかった。実験は順調にいった。展覧会まであと4ヶ月。

■制作 石はそれが現れるまで、自分の目の前に置かれまるまで実際の形も大きさもわからない。途中ではない。最初に岡本さんから作品化する石が来るのは7月だった。

キャンバスというのは、立てたり、寝かしたり、転がしたりしながら描ける。けれども、持ち込まれた石は重量があってびくともしない。自分が動くしかない。アトリエにはども運び込めないので、画廊の倉庫の一部を借りた。いちばん重い作品はそこにも入らない。倉庫のそばの駐車場での野外制作となつた。動かすわけにはいかないので、自分が石の中に入る。寝転がつた状態で上向いて描く。

内部をくり貫いた石は中に手だけを入れて、手探り状態で内部に色を塗つたりサンドペー

バーをかけたりする。やれることしか出来ないから、特に工夫をするということもない。塗れないところは塗れない。描けるところは何とかして描いた。

■発見

私たちの世代の作家は団体とかグループに所属せず、個展を中心にしている人が多い。

個展だけを延々と続けていくと、自問自答の繰り返しに陥ってしまう。最初からコラボレーションという形態を思いついたわけではなく、以前から、いろんな人とコミュニケーションしたり物を創ったり企画したりしたいと思っていた。そして、やるからには自己満足に終わらせたくないかった。二人ともにそれが新しい発見があって、それらを自分の作品に反映できるところまで持つていけるも

4月に岡本さんから石の小片をもらって、絵

具がのるかどうかを試した。私の作品は、キ



Collaboration O&N-IV (2点組) 手前：185×83×125cm 奥：183×46×100cm 白御影石、アクリル絵具、綿布 1996年

壁に掛けられた絵は、キャンバスと壁の境目で完全に終了する。ところが石に描いていると、絵は終わっているんだけれども石は続いている。絵が描かれている面と描かれていない右の面の質感の対比が綺麗だった。ペインティングを止めても、石の表面が作品として延々と続いて行つてくれる。石が作品をつくっていた。

### テンション

石が現れるまで私の作業はない。石が姿を現すまで、ずっと自分の気持ちのテンションを保つていいといけない。だから待ち時間にいろんなものを描いていた。それは絵画的なトレーニングでもあつたが、いつでもスタートできるようにテンションを維持することが目的だった。

### 絵画性

岡本さんは石を割り、再び組み直していく。私はその分解された石に絵を描き（時にはその絵もさらに彼の手で細かく割られていく）、画廊に運ばれ、そこで再び組み合わされる。すると、そこには当然、外からは見えなくなる部分が生まれる。見えないところがとても刺激的で面白いと思った。そこには絵の見え方ではなくて、在り方があった。

「絵は正面から見るのが当たり前」という、自分の中に無意識にあった常識が崩れる。斜めから見たり、覗くように見たり、時には完全に見えない絵画として存在を始める。それまでは、絵画は見え方の世界に属していた。見え方が問題にされる絵画には、重さとか量とかいった物の存在につきものの意識が希薄だった。ところが、在り方として絵画が存在し始めると、そこには、あたかも彫刻の量塊、存在感に対抗できるような絵画の可能性が見えてきた。

### 格闘

8月25日、展覧会の前日まで私は会場で石に絵具を塗り、岡本さんは分解した石を組み上げていた。二人は互いに、作業を進めながら「いいねえ」という言葉を繰り返していた。

二人ともそれしか言わない。自己満足かも知れないけれど、二人の目の前にある作品は、今まで自分たちにはなかった要素が現れたものだった。同時に、自分たちの中についた個性が違った形で立ち上がってきたものだった。

一人で何か仕事をするというのは個性と個性がぶつかり合つて、乱暴な方をすれば喧嘩をした状態で強烈なものが出てくるか、逆にどちらの仕事でもない匿名性を持つ作品ができるかのどちらかだらうと思っていた。ところが、それぞれが自分を主張して個性を曲げないで、しかも、お互いの作品を否定しないところで作品ができた。

### ネクスト

コラボレーションは、つくり終えるとすぐにやり残したことを見えてくる。同時に、別の切り口も見えてくる。二人とも「また、やろう」と言う。今回は石に絵を描くということだつた。次はさらに一步踏み込んで、お互い個々にやつてきた展開（例えば岡本さんの「記憶体積」）に代表されるよつた石や写真といった媒体による表現と、私が自指してきた絵画の原点及び表面といつたテーマ）が、より深いところでクロスオーバーするような作品を実験できればと考えている。

（この文書は作家へのインタビューとともに編集部でまとめてました）



写真上／Collaboration O&N-I 200×54×83cm 白御影石、アクリル絵具 1996年  
写真下／Collaboration O&N-V 188×110×18cm 白御影石、アクリル絵具 1996年



（撮影は岡本敦生。協力：ギャラリー山口、ギャルリーユマニテ東京）

### ●お知らせ

このコラボレーション展が愛知県美術館（愛知芸術文化センター10F）の企画室テーマ展として開催されます。

展覧会名：コラボレーション：

岡本敦生・十野田裕示展

期間

間：'97年3月28日（金）～5月18日（日）

会場

場：名古屋市東区桜1-13-2

愛知芸術文化センター10F

（地下鉄東山線・名城線栄駅下車、徒歩3分。

または名鉄瀬戸線栄町駅下車、徒歩2分）

# or COMPOSURE 1

COMPOSEは組成する、組み立てる等の意味があるが、名詞になるとCOMPOSUREとなり、落ち着き、沈着、冷静となる。絵具は減算混合だから、混ぜると必然的に彩度が落ちる。メーカーのコンポーズ色は、どのように彩度の高い色を作り出すかに手腕が問われる。一方、作家は彩度を落として使おうとする。メーカーの意図はCOMPOSEであり、作家側はCOMPOSUREと言ってもよいのではないか。今回依頼した2名の作家の言葉から、生産者と使い手の差異を知ることができた。

世間の人たちが、あの子はきれいだと言うけれど、ぼくには、どうしてもあの子がきれいだとはおもえない。いや、もつとはつきりと言えば、存在しているとすら、おもえないのだ。夕焼けは、きれいだ。だけど、夕焼けのような色の絵具で塗つた夕焼けのような空を、ぼくはどうしてもきれいだとはおもえない。きれいな色なんて欲しくないし、きれいな色の絵なんてみたくもない。色が鮮やかで美しいほど、それがぼくの網膜に空虚にうつるようになったのは、いったい、いつ頃からのだろ。それが、定かではないのだ。しかし、美しい色に歓喜したことなら、ぼくにも、たしかに、遠い日にはあった。

小学生の時、週に一回、図画の授業があった。といつても専任の美術の先生はいない。学級担任が、「はい、絵の時間だよ」と言うだけだった。入学時には、硬いクレヨンがあった。そして、三年生の時に初めて、十二色の水彩絵具セットというものを手にしたのだった。白という色は、その十二色のなかのひとつだった。ぼくたちは、空は青、土は茶、花は赤、葉は緑に描いた。いや、塗った。白は、空に浮かんだ雲の色として塗った。やがて空の青に白を混ぜると、空がもっと暗れたようになると感じることを知った。葉の緑に白を混ぜると、葉がもっと鮮やかに見えることを知った。それをきれいとおもつたりもした。だから、ぼくたちの白のチューブは真っ先に無くなつた。そうなんだ、白は、色ではなく、色をつくるための色になつた

## 冬の海へ

岸田 淳平



良夜 38.0×45.5cm 油彩、キャンバス 1996年

# COMPOSE

のだ。图画の時間になると、みんなが、「白を貢じてくれ」と言った。色と色を混ぜれば新しい色が生まれる。それは驚嘆し、感動することだった。まだまだ、街には戦後の匂いが色濃く漂っていた頃なのに、ぼくたちは、十二以上の色を欲しがったのだ。

あれから、いつたい何年が過ぎたのだろうか。どれが基本色で、どれが中間色かわからないほど、多くの色の絵具が氾濫している。絵を塗るなら、まあ、色数は多いほうが、楽しくて便利だろう。でも、絵を描くのに、どうしてこれほど多くの混色された色数が必要なのだろうか。すでに何百というコンボーゼされた色が存在し、それぞれに色の名称を与えられ、市販されている。そのなかには、なんと、フランチエスカのイエロー、ジオットのブルー、ブリュッゲルのレッドなどを、そのままそつくり再現、再生させたシリーズさえあるという。しかし、今後、たどえ何千という色がつかれようとも、絵そのものがありようには、なんの影響も与えないことくらい、絵具メーカーだけつて知っているはずだ。

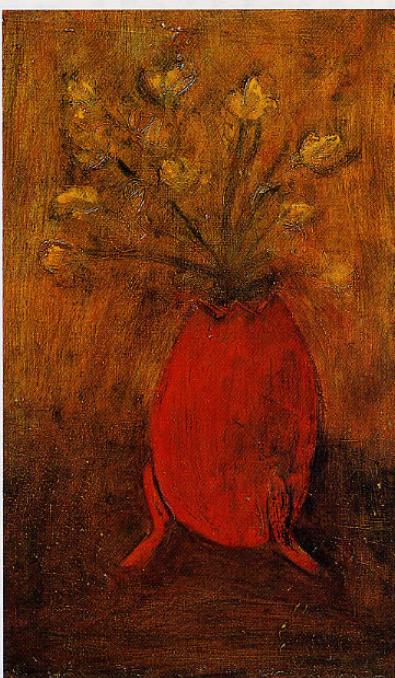
ぼくのイーゼルの右側の大きな作業台には、油絵具のチューブが、それこそ山のように積まれている。そのほとんどが、混色もの、中間色だ。しかし、その美しい色を、チューブから出したのままで使うことは、まず、ない。他の色と、かならず、混ぜる。そして、漏らす。いや、ぼくの場合、汚すといつたほうが的確だろう。

もちろん、顔料を混ぜてつくった色と、絵具を混ぜてつくった色とでは、発色の優劣ははつきりしている。もし、美しい色が欲しいなら、メーカーの中間色をそのまま使えばいい。白を加えない混色ものでさえ、メーカーの色は美しい。なのに、チューブから出たあの美しい色を見た時に、そして、その色をそのままぼくの画面にのせた時に、自己嫌悪したくなるのは、なぜだろう。

ぼくは、絵が色や形で成り立つという常識を、常識としては持っていないのかもしれない。なにか、それ以上の思い込みを、絵に対して抱いているのかもしれない。

何年前だったか、たしか、まだ年号が昭和の頃、板橋区立美術館に長谷川利行のまとまつた展覧会を、古い女ともだちとみに行つた。ぼくたちがあの白という色を、色をつくる色としてはしゃいでいた頃、この画家はもうとっくの昔に、野垂れて、死んでいた。だが、利行の色は、どの色も快活に生きている。世間の人々が言うところのカラリストとはちがう。なによりも、白を白の色として、描いている。そこしもはしゃいでではない。ちいさな厚紙にちいさな林檎が三個、油絵具で描かれていた。画面のほとんどが白く、明るかつた。だけど、その三個の林檎は、実に哀しく、実に淋しく確實に存在していた。

ああ、もう白い色は、使えないな。その絵の前で、ぼくは、わけもなくそうおもつた。ぼくの目の前が、冬の暗い海のようにおもえた。

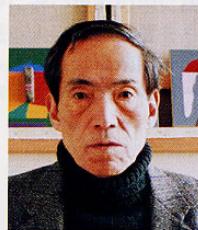


短かき日 41.0×24.2cm 油彩、キャンバス 1996年

■岸田 淳平 さしだ じゅんぺい  
日本国際美術展 現代日本美術展 現代の裸婦展 現代彫塑展 サロン・ド・トンヌ展 ハンガリーローマ美術展 エンナーレ展 クラウス・クランツバイン画展 リュブリアナ国際版画ビエンナーレ展など出品。杏美画廊、ギャラリー椿、西武百貨店、吉井画廊、画廊香月など個展。著書「百合繪譜」放課後読本「半日叙伝」(犯罪的放浪)「立風書房」版画集「春の深部」など。

# エンデ「灰色の男」・ てんで「灰色の画家」

馬場 椎



岩波書店の「図書」の'96年9月号はエンデ特集で、中村雄二郎、池内紀、山中康裕の三氏による座談会が載っていてたまたま中村の興味深い発言に眼を留めた。途中から孫引きする。

「……。ところが、最近色彩論をやっているうちに、どうも色というものは、実は灰色がすべて原点だという見方があることがわかつてきた。ヴィトゲンシュタインも云っているんです。ショタイナーモーも云っていたかな、とにかく何人か、気になる人たちがみんな云っている。……云々」

その後も怠惰なぼくは、そのものになる書物を直接手にしていないのですが、これまで中村の著書を直ほんの二、三冊しか読んでいないにもかかわらず、

ぼくにはそれ以来この中村発言に共鳴するどころか殆ど確信に近い心情を寄せてているのだ。そのあとに続いて、灰色というのは普通の意味ではネガティブだし、自分のバイタルなボルテージが下がつてくると灰色に見えてくるとか、池内発言がそれを受けて「灰色というのは白でもなく黒でもなく白であり黒であり白と黒の両者をもちながら白でも黒でもない、要するに否定と肯定が重なり合っている」と色彩論は発展する。三者による座談会だから最後に山中発言を統けて収録しておく。

「……白というのは色光でいうと緑と青と赤の三つ合わさったものですね。まったく黒というのは光のない状態でしよう、減色混合。ところが、色光ではなくて、実際の有彩色の補色で独楽をぬり分けてまわしたら独楽の色は必ず灰色になるんですね。」

補色と云わざる総ゆる絵具の色を混ぜれば、ヘドロのような灰色になる。筆洗バケツの底を見ればわかる。ちなみに赤と黄と青の絵具を(うまく重ねれば)という前提だが)重ねることによって黒を出現させる仕事を続けている友人もいる。

さて長年、灰色に捕まり、灰色にこだわり続けてきたぼくとしては、当然のことながら下手にきらびやかな色の群より自分のグレーの方が美しいと信じ、使っても使わなくともよいような色は使うまいと念じてもいる。だがその結果それでも画面に登場し最後まで消し去ることなく生き残ったぼくの画面の中の色たちは、他者のあやつる色どもに優るとも劣ることはあるまい。

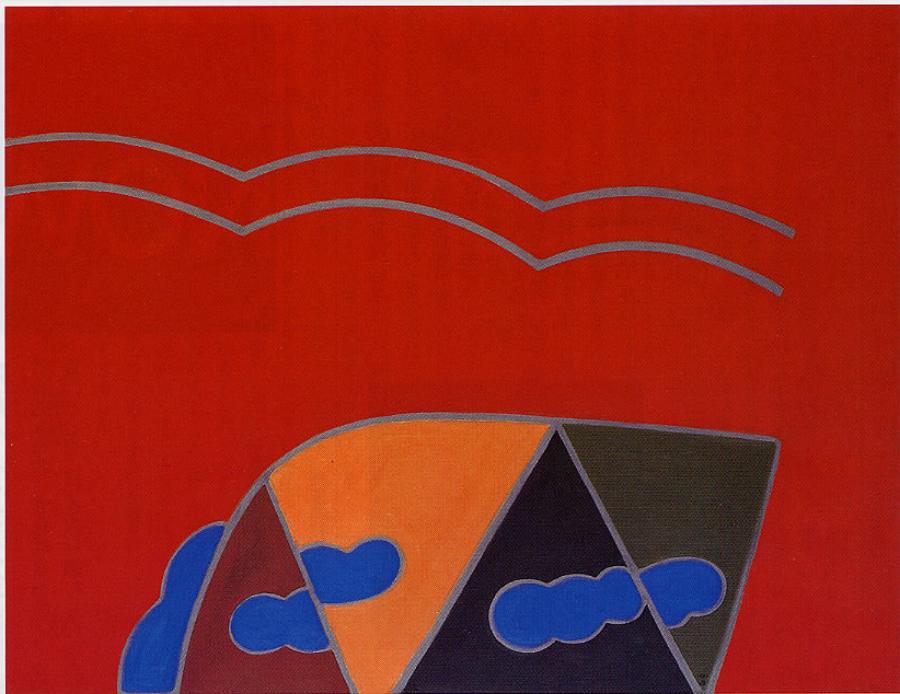
そんなわけで近年とみに彩度派手目の練り輝いた油絵具の、いろいろの色にぼくはいさかの抵抗を試みることになる。その前提としてキャンバスはつやのないアブソルバンのアンバーを特注して山程焼却し、新聞紙に油絵具で描いたさり気ない小品を残しておる。どうやら一律に彩度が高ければよいというものでもない。ぼくなど、エスキース用に長年使用している60色セットの色鉛筆の減り具合みると、グレー、紫、青系が短く、次いで緑、赤系となり、茶と黄の系統は長いまま残つていて、使いにくい色であることが一目でわかる。殊に明度彩度とも高い黄色は、実はぼくのみならず一般に日本人には使いにくい色味であるら

の絵具ということになる。

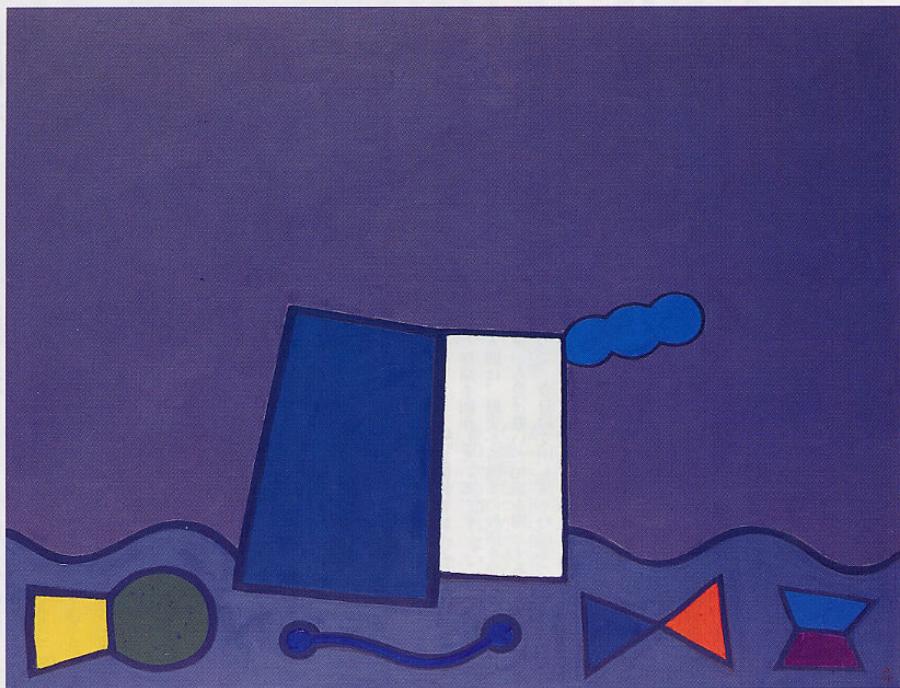
エロスとタナトスのアンビバレンツのはざまにひたり続けた長い年月、殆んど色の使えない苦しい時期が、かつてあつた。十余年前になるが、大病をわずらい、それから命がけで毎日計画を実行にうつし、渡欧した時期とエロスの呪縛から解放される時期が重なり、ぼくは頬を紅潮させながら(これは興奮ではなく発熱のためだったかもしれない)オレンジ色や紫、明るい緑の絵具を使い始めた。だが二六時中サングラスをかけている人の眼のように長年灰色の世界になじんだぼくには、彩度が高過ぎてチューブから出てきたそれ等の色がまぶしく、そのままパレットから画面に持ち込むことができない。とどのつまり、ホワイトを混入してコンポーズの中間色に柔らげるのではなく、グレーを少量混ぜて色相明度彩度併せて渋く調合することになるのであった。いぶし銀という言葉があるが、もともといぶし銀のようないぐれを駆使するぼくのことである。フォルティッシュの音量漬けにしびれた耳は、絶妙繊細なピアニッシモの音の度数に欠ける。戦前の西欧の油絵具にはメーカーにより特徴があり、コクのある深い発色のいい色があつた、など話に聞いたこともある。まあ、彩度の高い派手目の色を渋く押さえて使うことはできるが、はじめから地味な色を派手にする手立てではない。

ゴッホは南仏の地に立つて晩年黄色を基調にぎらした色の饗宴を激しい筆さばきによって一気に現出させていく。だが一方で、ルオーは一時期キャンバスに描いた沢山の作品を買いもどして山程焼却し、新聞紙に油絵具で描いたさり気ない小品を残しておる。どうやら一律に彩度が高ければよいというものでもない。ぼくなど、エスキース用に長年使用している60色セットの色鉛筆の減り具合みると、グレー、紫、青系が短く、次いで緑、赤系となり、茶と黄の系統は長いまま残つていて、使いにくい色であることが一目でわかる。殊に明度彩度とも高い黄色は、実はぼくのみならず一般に日本人には使いにくい色味であるらしい。

紙半ばにしてようやく本題のコンボーズ色にたどりついた。勿論そんな調子であるから絵具メイカーの造り出した彩度の高い多種のコンボーズ系統の色は使ったこともなく、今後も使えない無用



赤の小景 91.0×116.7cm キャンバス、油彩 1995年 (撮影:二塚一徹)



小景 91.0×116.7cm キャンバス、油彩 1995年 (撮影:二塚一徹)

巷の絵貝屋で、新しく異なるメーカーの絵貝にきりかえたため今まで扱っていたあまり一般に人気のないメーカーの、長年店頭に並べてチユーブの汚れた金色の油絵貝を客へのサービスとして無料放出した例がある。ぼくは何気なく高価な色ばか

り拾つて持ち帰つたものだが、数回目にのぞいてみるとびっくり、何と黄糸だけ見事に取り残されていたのである。あのゴッホ大好きのこの国の美術愛好家や画学生、画家のパレットは「黄」薄の気配だ。

■馬場 彰 ばば あきら  
1932年東京生まれ。55年東京芸術大学美術系油絵科卒業、サトウ画廊設立に参加。65年現代美術の動向展(官邸国立近代美術館)、68年今日の作家展(68展 横浜市民ギャラリー)、81年「9·60年代—現代美術の転換期展(東京国立近代美術館他)、84~86年ドンドツ展在。88年馬場彰の世界(池田20世紀美術館)、現代日本美術の動勢展(富山県立近代美術館) M.ギヤラリー、カサハラ画廊 ギヤラリー飛鳥等個展多数

COMPOSE

# Moving NOW

## ホルベインスカラシップ奨学者レポート

社会的なもの、文化的なもの…。作家の関心と意識は、自己とともに日々を取り囲むものへも鋭い鉛筆を延ばしている。

## 恐竜達にならないために

塙田 光宏



えながら、この世に存在し我々に影響を与えてきた流れ、プロセス、構造等をそ

### ボイドの思想

湯浅 龍平



### ボイドの思想

湯浅 龍平

この世界の中では言

語的には理解できても肉体の感覺として

は理解不可能なこと

がある。例えば現在

という一瞬をどのよ

うに定義できるであろうか？

私は、時間は絶え間なく進行し、現在の一瞬がそれ

自体では存在しないことを知っている。現

在は過去と未来の間にこそ存在するが、そ

の二つの特性界（Parameter）の外では意

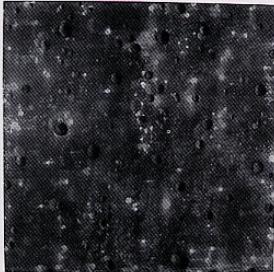
味作用を持ち得ない（Signify）。同じよう

に二つのパラメーター間に存在する空間は

それ自体、実体がなくカオス（Chaos）また

はボイド（Void、無名界）と同意義を持つ

だらう。僕は「アート」の意味作用の成立しない（Non-signifiable）または特定されない



\*O.B.7.2\*96 72×72cm  
アクリル絵具、油絵具、キャンバス1996年

たように意味作用の成立しない、秩序を持たない空間であるから言い換えるれば、構成（Structure）も描写（Representation）をも持たない空間なのである。従つて僕の作品は構造性や描寫性、それらのテキスト性（Textuality）への批評であるとも言える。

言い換えれば、これらはモダニズムにおけるアブストラクションのような單一論理的（Monolithic）な考案ではなく異種混交性（Heterogeneous）なのである。またここにあれる色彩指示の不明確性（Ambiguity）もこ

うした意味作用を持ち得ないボイドの思想（Concept）から出でおり、作品は明確にこのうつろいの空間（The unstable quality of space）に関係している。その意味でもそ

れぞのタブローは時空の裁断面を提示しておらず、幻的（Illusionistic）な視覚的運動が全体の中の部分としてオールオーバーな手法で表現されてきているのである。

### 文化のヒエラルキーをこえて

紫牟田 和俊



この世界の中では言語的には理解できても肉体の感覺として

は理解不可能なこと

がある。例えば現在

という一瞬をどのよう

うに定義できるであろうか？

私は、時間は絶え間なく進行し、現在の一瞬がそれ

自体では存在しないことを知っている。現

在は過去と未来の間にこそ存在するが、そ

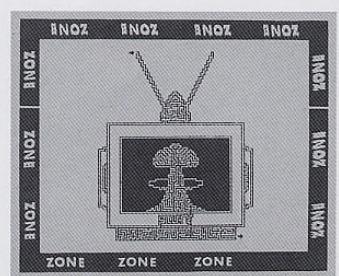
の二つの特性界（Parameter）の外では意味作用を持ち得ない（Signify）。同じよう

に二つのパラメーター間に存在する空間は

それ自体、実体がなくカオス（Chaos）また

はボイド（Void、無名界）と同意義を持つ

だらう。僕は「アート」の意味作用の成立しない（Non-signifiable）または特定されない



ZONE - MUSHROOM 2 38×45.5×2cm  
キャンバス、アクリル絵具 1996年

私は「テクノロジーと人」一闇とすること

で以前の状態とは異なる物に変化してしまったものをテーマに迷路のような图像を描いた作品を作っている。

人々間は、歴史から幾多の教訓を学び、先人達から受け継いだ知識を繋ぐとともに、そ

れによって、今の文明を築くのに至った。

私は「テクノロジーと人」一闇とすること

で以前の状態とは異なる物に変化してしまったものをテーマに迷路のような图像を描いた作品を作っている。

### 漢字といふアイコンを超えた絵画

小滝 雅道



「日本画」は、西洋近代主義を意識した明治維新による「日本」

会階層などによって形成され、それらは複雑に幾重にも重なり合っており、ひとりの

人間がそのいくつの枠内に参加していることは言うまでもない。もちろん本人が、

例えは「抽象表現主義が好きだ」と言っても、そのアソシエーション内の意識とされ

る表現主義だなどというときには、それがセクト化されたアソシエーションに対する共感や憧れがある。このアソシエーション

は、排除して「日本画」というジャンルをあらわに作り上げたのです。それは、西洋に對してではなく国内をまとめるための政策のひとつでした。この時に「美術」ということを生まれて今も使われています(註)。

明治以降、「日本画」と「洋画」という内向

と外向の対立は続ぎ、戦後は反省的に「日本画滅亡論」がおこるものの批判力はなく、伝統主義と結びついて閉じた状況に

なつてしまつたのです。おおざっぱな言い方ですが、簡単に近・現代日本画の姿を述べました。しかし、世界の状況は複雑で

東西冷戦構造の終りと共に、いろい

ろな社會構造の変動が起り、「日本画」の制

度も揺れています。単純に伝統回帰を叫ぶ

ものもいれば、アジア志向からめてナン

ヨナリズム的に言つものもいます。また、

「日本画」を廃殺してしまうものの、現代美術としてだけ語るものなど、錯綜したあいま

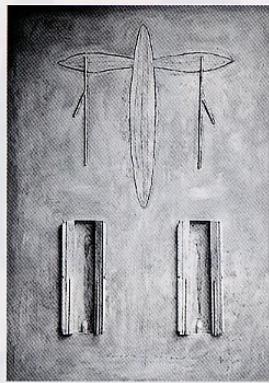
い言説が聞かれます。私は、「日本画」を

単純に否定せず、「日本画」とはなにかを見極め、ニュートラルな意識で再検証しながら主体的に関わみたいのです。



芸術はこのように暗い属性を引きずつてゐる。そして芸術の商品価値の多くはこの属性に依拠しているのであり、この点に関しても、他の商品と何ら違ひはないのである。それでも、芸術家がなにも超越的で神秘的に装うすることは、芸術自体を更におどしめることになろう。もし、いくらかの希望があるとするならば、近代の生み出した芸術の自己批判の機能を強くことなく活用し、芸術が置かれたこのような状況をより正確に認識し、その結果いかに引き裂かれた事態を招くことになつても、そこにとどまり続けることに堪えることによつてである。

衣食住が足りて、商品は人々の欲望を上回るほど多くの種類が巷に溢れている。その中で、商品には差異化が求められ、当然デ



Spindle-shaped 146×103×11cm 建築用板材、ワリバシ、木片、カラージェッソ、モディングペースト、アクリル絵具、鉛筆 1996年

1、作品について  
作品の題名はSpindle-shaped。紡錘形の形を、凹凸のパネル（造形物）の上に描き続けている。パネルの凹凸は、紡錘形を描き始める前に「家を建てるように」、または「彫刻をするように」つくる。要するに、作品は平面でもなく、立体を平面化した壁に埋めたり掛けたりするレリーフでもなく、台座を必要とする彫刻でもない。日本の美術の分類では非常に説明しづらい物である。作品の厚さは10~20cm程度で、立体として立ち上がり、自立するためには弱く、平面作品としては厚すぎるのである。

作品の上に描かれる線は紡錘形、この形を選択する時、初めは必然性に似たものを感じたが、現在は描かれている形や色彩、描

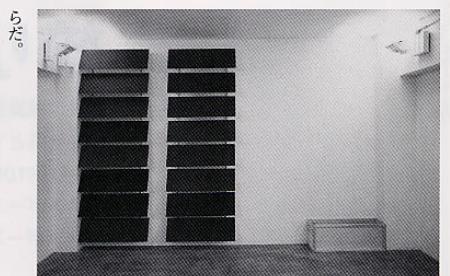
さまざまな関係性の中で 溝口 昭彦  
1、作品について  
作品の題名はSpindle-shaped。紡錘形の形を、凹凸のパネル（造形物）の上に描き続けている。パネルの凹凸は、紡錘形を描き始める前に「家を建てるように」、または「彫刻をするように」つくる。要するに、作品は平面でもなく、立体を平面化した壁に埋めたり掛けたりするレリーフでもなく、台座を必要とする彫刻でもない。日本の美術の分類では非常に説明しづらい物である。作品の厚さは10~20cm程度で、立体として立ち上がり、自立するためには弱く、平面

作品としては厚すぎるのである。

2、活動について  
私は、常に自分の感性を發揮させていくには、多くの素材との関係をそのまま鑑賞者に感じてもらうための形である。また、作品としては形態として強い物よりも弱い物、色彩は過剰な物より質素な物、そして全体のイメージとしては、完成された物よりも未完成の残る物を目指している。それは西洋社会の価値観や現代の消費社会の構造を反映しているのである。私の作品がその制度をそのまま受け入れない、逆の意味での「強さ」や「普遍」の一部だと信じて活動している。

3、今後の展望  
作品は、徐々に進化し続けていく。経済状態や政治体制、天変地異、社会問題によって私の中の価値観も書き振りをかけられ、と相まって、作品をどのような形で発表するか。例えば、作品を空間に設置し発表する以外の媒体にも乗せて、断片的にでも社会に発信していくかなければならないのか、それをお決断しなければならない時期にきて

サンはどんどんと洗練されていき、テクノロジーの発達も手伝つて無数のイコンがつきぎに生み出されている。いさかか乱暴な言い方をすれば、芸術作品もそのイコノロジーの一部として消費されかねないのである。私が商品陳列用の什器の形を作品に用いる理由のひとつは、そうした生産と消費のシステム（芸術も例外ではない）を想起させることがあります。そして主となる商品に対しても、常に従の位置にある什器を自立させ、商品の目立たない存在を画廊や美術館という美術の権威の中で再利用することで、文化のヒエラルキーの危うさを引きぎり出すことを目指すのである。什器の中でも傾斜した形を選んでいるのは、それが狭い場所に多くの商品を、人に分かりやすく陳列するという什器の機能をよく表しているか



16 pious blues 240×420×30cm  
木、合板、アクリル絵具、油絵具、傾斜プラケット 1996年

どうして「日本画」や「美術」や「絵画」についての文脈があいまいなのでしょう。明治以前と以後とつなげるような歴史的に違うような予感がします。空気のように無意識の通った文脈がないという事実もありますが、私の考えでは、それは文脈の問題ではなく、このように書いていることば・文字そのもののエッセンスに大きな関係があるような予感がします。空気のように無意識に使用しているために気がつかないこともあるのではないかでしょうか。

代表的な文字は「漢字・ひらがな・カタカナ」ですが、そのなかでも漢字は古代から今日まで使われている世界でも唯一の文字です。この国においては奈良時代に大陸から仏教と漢字が同時にになり、それに付随する仏教画といつしょに「日本画」材料や

技術も入ってきました。大陸といつても長江下流の六朝からの文化が、いまもサバカ

ルチヤーとして生きていると言わればいい

。私達の物の見方や考え方方に漢字のイメージが影響しているのではないか、概念を

公開し、自分の感性を拡散させていくには絶好の機会であるが、私自身は危機感も感じている。それは、美術館や画廊の持つ無機的な空間とそれに伴う権威のようなもの

にいる。私や私の作品がその制度をそのまま受容することは、現代社会の諸問題を

そのまま認めるにもなるので、注意を払いながらもう一つの空間、作品と鑑賞者の関係が成立する以前の空間でも作品を設置している

江戸の「書」以上に書いたのではないかと誤解され

ます。私はその古層を辿っていくと広くアジア

全般の漢字文化圏に共通の本質が見えてく

るのではないかと思う。

そのように想像した上で言うことは、新た

なナショナリズムではないかと誤解され

ないように、漢字そのものの造形的要素に

絆つて、次のような仮説をたててみると、

三千年前の古代中国での象形文字から

抽象的概念の表現にいたる過程において、

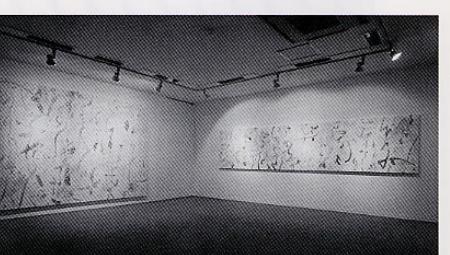
この世のすべての物事を方形の枠の中へ、

文字として点や線を納めようとする画面上に現れる

これまでの「絵画」ではないかと想ひ直してい

るのです。

（註）「一眼の神殿」北澤憲昭著 美術出版社 参照



左：点でもない・線でもない-62 194×260.6×3.5cm 烏ノ子紙、青墨、ジェンソM、鉛筆/右：点でもない・線でもない-61 90×390×3.5cm キャンバス、青墨、ジェンソM（両方ともパネルに水張り）1996年

## INFORMATION

中央公論美術出版社により、ホルベイン工業技術部編の「絵具の事典」が発刊されました。「絵具の科学」「絵具材料ハンドブック」に続く3冊目で、各種絵具の定義・歴史・組成・種類・使用上のポイントについて、製造の現場からわかりやすく解説したもの。絵具の事典の決定版です。



●体裁：A5判カバー装・本文247頁・カラー33頁  
●価格：3,914円（本体3,800円）

### 訂正文のお詫び

前号の永津・彦坂氏の対談に出てくる「アジア・ヴェンナーレ」は福岡市美術館で開催された「アジア美術展」です。訂正してお詫びいたします。

作家としてのアートとの関わり…室内・屋外共に、作品と見るものとの関係を考えながら作品を発表して

いる。

（註）「一眼の神殿」北澤憲昭著 美術出版社 参照

私の活動の闇わりは一通りある。それは自分がどの美術教育という社会

の枠組みを通して活動する自分である。お互いにはつなげ離れず、一定の距離を保ち続けながら社会にアートを発信し続けている。

作家としてのアートとの関わり…室内・屋外共に、作品と見るものとの関係を考えながら作品を発表して

いる。

私は、常に自分の感性を發揮させていくには、多くの素材との関係をそのまま鑑賞者に感じてもらうための形である。また、作品としては形態として強い物よりも弱い物、色彩は過剰な物より質素な物、そして全体のイメージとしては、完成された物よりも未

完成の残る物を目指している。それは西洋社会の価値観や現代の消費社会の構造を反映しているのである。私の作品がその制度をそのまま受け入れない、逆の意味での「強さ」や「普遍」の一部だと信じて活動している。

3、今後の展望  
作品は、徐々に進化し続けていく。経済状態や政治体制、天変地異、社会問題によつて私の中の価値観も書き振りをかけられ、と相まって、作品をどのような形で発表するか。例えば、作品を空間に設置し発表する以外の媒体にも乗せて、断片的にでも社会に発信していくかなければならないのか、それをお決断しなければならない時期にきて



## 絞りたて、彩度100%。

絵具は減算混合であり、混ぜれば必ず彩度が落ちる。彩度の高い色から彩度を落とすことは可能だが、低い色を高めることは不可能だ。ホルベインは約100年に渡って持てる知恵と技術を注ぎ込み、彩度低下の少ないコンポーズ色を作ってきた。最初のスタートはあくまでより高彩度のコンポーズ色を。ホルベイン油絵具全164色からお選びください。

