

ACRYLART

アクリラート・Vol.31



Circle 194×194cm オイルパステル、油彩、キャンバス 1996年 押江千衣子

I like to freshen my senses by feeling grass clippings that I collect during my walks outdoors, or by gazing over the landscape and smelling the air as I paint. Rather than passing through a brush like other paints, the colors of oil pastels flow freely from my fingers. I want to express more than just the shape and color of a flower... I want to relay the spirit that is contained in each and every plant.

Oshie Chieko

■押江 千衣子

(おしえ ちえこ) 1969年大阪府生まれ。95年京都市立芸術大学大学院美術研究科修了。96年VOCALIA・上野の森美術館、いまだきの美術3・斎藤記念川口現代美術館、「心を癒す植物」アート・ボタニカル・ガーデン・目黒美術館等。個展は92年よりほぼ毎年、97年ギャラリー山口・銀座にて7月1日～19日開催予定。



小声であなたに 伝えよう。

押江 千衣子

オイルパステルの面白さ

●最近、銀座を回っていて、オイルパステルを使った作品が結構多いのに驚かされます。押江さんのようにオイルパステルをメインに使つて独自の作品を作つている作家はまだ少ないのですが、手軽だからでしようね(笑い)。最初は線を引いても稚拙な線しか引けないし、思うようには行きませんでした。その描きにくさというのが私は面白くて。でも、長い間使って慣れてくると変にうまくかけたりする。今はそれが、気になつてないところです。

●油絵具も一緒に使っていますね。

●絵によつていろいろですね。水彩絵具と併用することもあれば、油絵具を合わせて使うこともある。でも、最近はオイルパステルだけの作品も結構作っています。

●押江さんはドローイングをもとに絵を描いていく方なのですか。

●以前はよく描いていましたが、今はドローイングのイメージだけ取り入れて直にキャンバスに描いています。

●絵描きには相手と直に組み合つて格闘をするプロレスラー型と、じっくり設計図を描いていく設計士型の二つのタイプがあるというけれど、前者の方ですね。

●プロレスラー型ですね、私は(笑い)。それができるのがオイルパステルの面白いところですね。描いていて気に入らないと思ったら、テレビペン油とかでさつと消すこともできますしね。しかも、きれいで消える。

●油絵具と較べると随分楽ですね、その点は。

●油絵具は垂らすとキャンバスの布地の中まで浸透していきますね。それに較べると、オイルパステルというのは口ウソクを垂らしたように定着するから、剥がそうと思えば直ぐに剥がすことができる。それぐらいの差がありますね。それと、油絵具はパレットの上で混色しますが、オイルパステルは直にキャンバスに色を塗つて塗り重ねながら混色していく方法を重ねるように混色していく方法

が、私にはあつているのかも知れません。

●ところで、拭き取つたり伸ばしたりするのには布や刷毛を使つているのですか。

●押江さんのような作品というのは、ありそで意外と少ない。それで、下手をすると工芸的になつてしまつという恐れがありますね。

●そうですね。だんだんオイルパステルの扱いが慣れてきて、無駄な線を省いたり、面を整理していくとそうなつてしまつますね。危険な感じで、いわれますね。

●でも、何か肩がこらなくていいですよ(笑い)。



Circle 194×194cm オイルパステル、油彩、キャンバス 1996年 (斎藤記念・川口現代美術館收藏)

●描いているときにはすこし肩がこりますよ。結構時間もかかるし(笑)。

対象との距離

●筆を使うとキャンバスとの間に距離が生まれるけれど、オイルペイントだとその距離がなくなりますね。

●そうですね。全然キャンバスとの距離がない。すごく近目で描いてるから。それが気に入っています。

●手がそのまま色になってしまって、そんな感じですね。オイルペイントは学生の頃から使っていたのですか。

●最初は油絵を描いていました。でも、描いてるうちにだんだんつらくなってきて。油絵具の質感や画面を埋め尽くさなければいけないという妙な切迫感に、何だか耐えられなくなってきたのです。重いというか、深刻というか。

●学生の頃の作品も、サボテンが出てきたりチューリップを描いたりとかやはり植物が取り上げられていますね。でも、油絵具の作品とオイルペイントを使った作品とは全然違います。同じように植物をモチーフで描いているのだけれど、油絵具の作品は生々しい。同時に妙に客観的なんですね。それは、先ほどの距離感の問題

なんでしょうか。

●もちろん、それもあると思います。でも、油絵をやつていたときの深刻感がオイルペイントで吹っ切れたからではないでしょうか。作品を描いて上にキャンバスを立てた場合と寝かせた場合では見え方が違ってる。寝かせた作品は観者を作品に引き込ませる、反面立てた作品は作品の方から前に立ち現れる。押江さんの作品は寝かせて描いたように、観者を画面の中に入り込ませようとする力を感じます。

●オイルペイントで描いていると、花とバックの境界がはつきりと表現できない。はつきりしない、曖昧なところが好きなんですね。最初は面ではなくて、線を入れていきます。でも、その線も動かせるというか、最初から動いてる感じですね。色にしても何となくこんな感じという雰囲気で置いていくて、後でもっとぎざらした感じが欲しいと思えば、厚塗りにしたり油絵具と併用也可能。逆にもつと瑞々しくしたいと思ったら水彩絵具を加えていけるし…。絶対動かせないという感じで描いているのではなくて、いつも続きというか、その先を描き足していくという感じなんです。

●エンコスティックをやつたことはありますか。

●ええ、学生のときには、^(ミクロ)オイルペイントというのは蜜蠟と顔料で作られたもので、それを熱して液状になつたもので描けばエンコスティックになるし、オイルペイントに熱を加えればまさにエンコスティックです。素材表記がエンコスティックと書かれていると、とても難しい素材を使用しているように思えけれど。

季語

●都会で暮らしていると、家から会社まで全く土の道を踏まないし自然に触れることがない。この辺は、まだまだ豊かな自然が残っていますね。

●随分都会化してきましたけれど、犬を連れて散歩に出れば田園や山林がまだあちこちにあります。

●押江さんの花は、花屋さんから買つてくる花ではないですよね。植物を描き始めた頃は花屋さんから買つたものも描いていました。

でも、今は散歩の途中で見つけた雑草とか草花を取つてきて描いています。

●押江さんの作品を最初に見たのは、一昨年の「NAXギャラリー」です。その時は、確かヤマゴボウを描いていましたね。

私は京都芸術大学に通っていたんですが、学校の近くで見つけたんです。その発見は、自分でいうのも変ですが衝撃的でした。ちょうどオイルペイントを使い始めた頃にヤマゴボウに出会い、描かず

にはいられない気持ちになりました。

●現代美術というか、今の平面作品は画面の四辺四隅の問題だから、空間の問題だとばかりが先行しきいて、気がつけばテーマがなくなっていた。何を描いたらいいのか判断しなくなっていました。そういった状況の中で押江さんの作品に、何だかみんながほつとしましたよね(笑)。

●それは自分でもびっくりしているんです。学生の頃は周りから反応もありなかった。これでいいのかなと思っていた矢先、NAXギャラリーから展覧会をしてみないかといわれたのです。

●それはまだ大学院生のときですね。

●ええ、NAXの方は全国の大学の制作展をよく見ておられて私が院生の一年のときに制作した作品を見て頂いたらしくて。

●植物の形態というのは、何科、何属によってみたい似てきますよね。

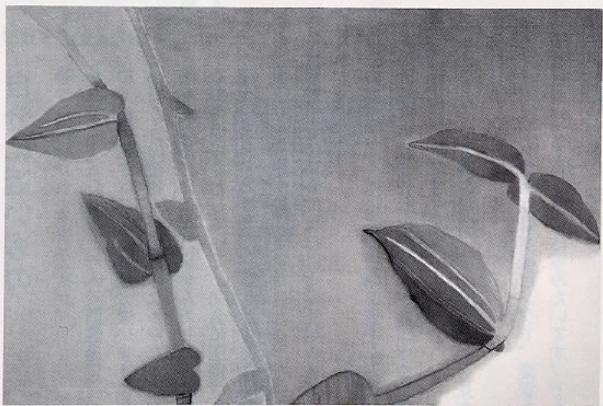
●最初ヤマゴボウを描いているときも、私は自分が何という名前の植物を描いているのかわからなかつたのです。誰かに「これはヤマゴボウだよ」といわれて初めて知ったぐらいです。植物の知識とかは全然ありませんね(笑)。

●静物画というジャンルがありますが、これは静物画なんですか?

●植物が描かれた絵というのは、一世紀半ば頃からすでにあるのです。しかし、それが静物画というジャンルで捉えられ始めたのは十九世紀の半ばぐらいになつてからなんです。それまで植物を描いた絵は何だったんだろうと考えたときに、西洋の博物学なんかで精密に描かれた植物画と日本の風流人が描いた植物画の二つのものを思い浮かべた。西洋の場合は、さっき言つたような植物の系統や形態を明確に区別させるための絵ですね。そこには萼や花びらはどんな形で、雄しべは何本あってどうなことが、精密な描写で克明に描かれている。ボタニカル・アートというのですが、押江さんの作品は明らかにそうではない。日本の植物画というか、俳句の季語のようなものではないかと僕は思ったのです。季語というのは、あからさまに主張する訳ではない。俳人が歌う生活や心情を主軸とすれば、それを支える空気や空間として季語がある。そんな感じなんですね。

●私も日本の昔の植物画はとても好きで、すごく面白いと思ってるんです。克明に形態や色を描いてるのではなくて、その植物が持つてゐる雰囲気みたいなものを描いていますよね。線だってすごく簡略して描いたり、いい加減にさつと描いているようだけど、見ている植物が持つてゐる雰囲気や空気が伝わってきます。

●西洋の場合は三次元的で、量感がある。日本の場合は平面的でべ



Free 130.3×194cm オイルペイント、油彩、キャンバス 1996年 (写真提供、東京画廊)

植物の形態や色を借りて、
作者は植物の置かれた環境や空気までも
描いているのではないだろうか。

どんどんクールに撮つていって、デザイナーのようにさまざま
な素材をキープしそれを「コレージュ」しているのです。
しかし、岡田さんの作品には「ああ、これは作家の感性だ
な」と思う面がかな
りある(笑)。

●自分としては自己

表現だからこれまで
いのだとといった、
欺瞞的ななどいうか、
恣意的な表現は避けたいん
です。もちろん、何を撮る
か、どうコラージュさせる
かというところでは作家の
感性が働く。如何に感性を
排除しようと作家はどうか
で感性で作品を決定してい
る。それはそつなんですが、
最初から内面と自己に依
存するスタンスに立つて仕
事はしたくない。僕は状況
を分析しながらルールを決
めて描いている。だからテ
ーマやモチーフを決めてし
まえば、後は造形というよ
りは計算に近い。計算され
たものに従つて淡淡と描く。
現実の世界から引きだした
ものをクールに再構築して
いくという方法なんです。
現代は作家の内面を露呈す
ればそれが表現になるよ
うな時代じゃないですよ。も
ちろん天才ならできるんで
しようが。

●ルールを決めて描くとい
うと、ともすればシステム
ティックな絵画を連想する
けれど、岡田さんの作品に
はそれが見えにくい。抽象
絵画でも無くリアルな写実

的な表現かというとそつとも言い切れない…。
●自分ではわりとごだわりを持つて、写実を心がけているんです。
もちろん、単にリアルに描こうとしているのではない。リアルだと
思った瞬間に、現実を突き抜
けていくような感じを表現し
たいのです。上手く説明でき
ませんが、絵画には見る者を
空白にするような何かの力が
あると思うんです。それを見
た瞬間に、主体と客体が、知
覚するものと知覚されるもの
が入れ替わり、回転運動を始
めるような空白が生まれる。



(左)Take#7 178×215cm パネル・キャンバス、油彩 1997年 (右)Take#5 215×184cm パネル・キャンバス、油彩 1996年

思つた瞬間に、現実を突き抜
けていくような感じを表現し
たいのです。上手く説明でき
ませんが、絵画には見る者を
空白にするような何かの力が
あると思うんです。それを見
た瞬間に、主体と客体が、知
覚するものと知覚されるもの
が入れ替わり、回転運動を始
めるような空白が生まれる。

じつと見つめていると目がキ
ヤンバスの表面で止まつて、
まるで皮膚で画面に触つてい
るような、表面を掴むような、
なめるような感覚に襲われる。
当然、そこには距離感も位置
感もない。ただ、瞳孔だけが
見開かれていて、そこに痛い
ようなむき出しの物質性が飛
び込んで来る。イメージの物
質性、イメージのマテリアル
というか…。

●それは近代の絵画が持つて
いる物質性ではない。
●ええ。同時に背後の意味や
真理といったことを読む」と
とも違うと思うんです。つまり、絵画を言語に束縛された
意味の器にもしたくない。純
粹な意味での視覚性とでもい
つたらいいのか…。例えば映
画のスクリーンを見ていると、
ただじつと見ている瞬間があ
るじゃないですか。何も考え
ず、意味も求めず、それでい
てただ惹きつけられたように
見ている。写真にしてもそう
考えていました。

作家の態度

だと思うんです。ある瞬間のある風景・人物がリアルに写し取られ
ているのだけれど、そこにリアリズムを突き抜けていく何かがある。
そんな映像感覚に近いものです。

●それはモダニズムの絵画史が置き去りにしてきたことでもあります
ね。

●モダニズムの絵画が実体として物質性を誇張しながらやつてきた
ことに対しても、僕は表面を見せたいのです。ものではなくて、表面、表層のみを見せたいんです。そういう感覚というのは、マンティー・ヤやフランドル派の画家たちとかにはあるような気がし
ています。

●僕がやつているのが現代美術かどうかは知りませんが、今、絵画
や彫刻をつくろうとすれば歴史性を自分なりに分析し、それを引き
受けやつて行くしかない。

●僕たちは1997年に生きている。ある意味でピカソよりも随分
歳をとっているわけです(笑)。ピカソよりはるかに知識がある。
しかし、常に現在から過去を参照しながら過去を超えていく努力を
自らに課さなければ歩進しないわけです。例えば古典技法に執着す
るからといって、素材はこれこれでなければならないという発想は
どこかで間違っている。何かで代用できるのなら、それはそれで
いいと思うのです。素材や技法の方ばかりにいつてしまふと、絵の方
が駄目になつてしまつ。

●いわゆる考古学者になつてしまふか、或いは歴史を反省せずに現
代のモードだけで浮遊するか…。どちらも淋しい話ですよね。日本
の美術は戦前はヨーロッパから、戦後はアメリカから強烈な影響
を受けてきた。最近はそうでもないかも知れませんが、数年で流行
が目まぐるしく変わるといったひどい状況の中にあつた。
●国の境みたなものは、アートではなくなっていますね。しかし、95年でしたか国立近代美術館でやつた「絵画、唯一なるもの」
で日本の作家と海外の作家の作品と一緒に展示した展覧会があつて
見に行たのですが、作品の厚みというか強度というのが全然違う。
●僕たちはヨーロッパの人でもアメリカ人でもない。アメリカやヨー
ロッパの作家とは決定的に違う。あたりまえの話ですが、そろそろ
影響を一方的に受ける立場から変わらなければいけない。それは作
家の自覚の問題ですね。かといって、日本的な美学の方に帰属して
も駄目だと思うんですよ。絵や彫刻をつくるというのは、本当に不
自由なことだと思う。その不自由な中で、イズムやセードにも依
づけの穴を通すような作業を作家は続けていかなければならぬとい
うことです。

色材の
テクノロジー

23

ステイック繪具

ステイック繪具のルーツと組成、制作画面の保護について考えてみた。

ルーツ

ステイック繪具のルーツは輪郭線のみで構成された線画の原始絵画にさかのばる。線画には、硬い描画材料で画面に形象を彫り込む線刻画と、何らかの着色材料を用いて形象を描く線描画がある。後にこれらは、土を始めとする着色粉を何らかの展色材(その最も単純な形態は単なる水)に溶いて画面に施す色彩洞窟壁画へと発展し、線画から画面へと移った。

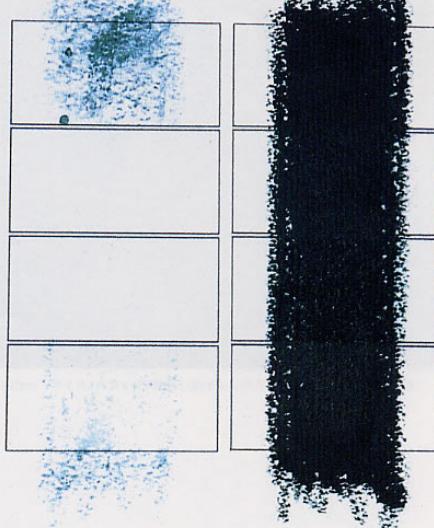
線描画の材料は手近に求められた。調理に用いた木枝の残骸つまり炭、あるいは土塊、砂岩、白亜などの、いずれにしろ着色塊である。これらを粉碎すれば着色粉となり、それはとりもなおさず顔料である。だから、線描画は顔料(の原料)塊で描かれた、と表現できる。この顔料塊を使った線描画での制作は、展色材で溶いた顔料(つまり絵具)を用いて描く、いわゆる絵画制作の時代に入っても途絶えることなく続いた。木炭デッサン、あるいはコンテ、パステルでの制作がそれである。

顔料塊と言っても、パステルを始めとする固形絵具は、画面に施す際の形態から実際にはたいてい棒状つまりスティックになっているから、広義にスティック絵具と言えば「棒状の固形絵具を総称」した言い方である。

■スティック絵具の画面保護

紙をあてて擦る

転写している



オイルス パステルの登場

面彩色デッサンとも言えるパステル画は後年下絵のレベルを脱却し、タブロー(制作画)へと出世したが、その描画材料であるパステル自体の本質的な脆弱さからは免れ得なかった。その脆弱さは、パステルがほとんど固着材の含まれていない媒材で顔料を練って成型されること、それによる画面上で顔料をつなぎ合わせる接着剤の極端な欠乏に負う。そこで何らかのつなぎ材を配合した棒状絵具が考案されたのは自然の成り行きだった。パステルやコンテのつなぎ材に用いる水性の固着剤の量を増すだけでは硬くなり過ぎるために工夫が凝らされていたところ、ポンペイ発掘で再認識された蠟画の蠟がヒントになって、蠟入りパステルが誕生した。つまりワックスパステルであり、今日普通にはクレヨンと呼ぶ(実際にはもっと古くから考案されていたが、普及しなかった)。顔料を固めるのに硬質蠟を用いるとともに細くても成型できるようになる。これが一般的の色鉛筆である。だから色鉛筆は、黒鉛を用いた黒鉛筆とは形が似そぞれ、違う種類の色材であって、クレヨンの仲間と言える。蠟で固めたクレヨンと色鉛筆は、硬度の関係で線描主体に用いられる。

クレヨンに油を導入すると、軟らかくなり、線描ばかりでなく面描もしやすくなり、しかも屈折率

の関係で色合いに深みも出る。と言うわけで、そういう製品も考案された。これがオイル型クレヨン、つまりオイルパステルであり、本邦の発明品である(実はクレバスがこれなのだが、この名が商品名なのでこの種の製品は普通オイルパステルと総称する)。オイルパステル画の画面は顔料と蠟、油で構成されているから、言わば「蠟画(アンコスティックEncaustique、またはエンカウスティックEncaustic)」に他ならない。

固着剤を持たないパステルやコンテなどの棒状絵具に対し、固着剤を持つクレヨンやオイルパステルなど棒状絵具の画面の方がいわゆる絵具の概念に近いので、狭義にスティック絵具と言えばこれらの「固着剤を充分含んだ棒状絵具」を指す。

画面保護

油絵具や水彩絵具、エマルジョン型のアクリル絵具は、画面上で泥漿から固体へという外観変化を伴って乾く。それに対してクレヨンやオイルパステルは制作当初の状態をそのまま保つ。これはそれらスティック絵具の固着材である蠟や油の性質に因る。パステルよりはるかに強い画面だとは言え、後々でも画面を強く擦ると手に色がつく。この問題は自然に解消されるものではなく、それを厭うなら何らかの遮断材を設けるしか策はない。つまりガラス板を始めとする透明板の設置か、あるいはいわゆる保護ワニスの塗布である。

遮断材に用いられるワニスとしては一般的に次のものが用いられる。艶のあるものやないものが併記されているが、それらを併用して加減する。

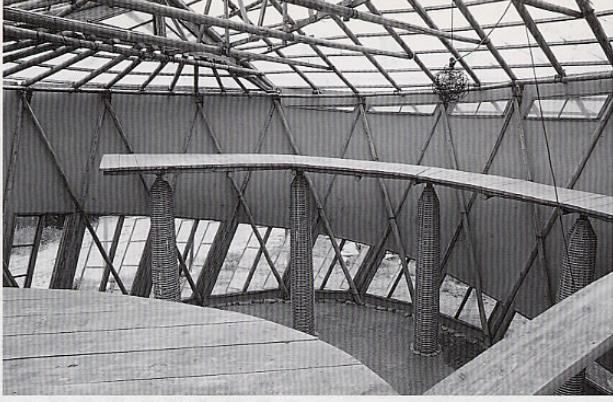
オイルパステル画
クレヨン画

マットタブロー、
マットフィニッシュ
(グロスフィニッシュ、
(グロスフィニッシュ)

色鉛筆画

マットタブロー、
マットフィニッシュ

これらのワニスは溶剤型ワニスであり、その塗膜は乾いた後も再溶解性を有する。そして、狭義スティック絵具の画面もまた溶剤に溶ける。溶剤に溶ける塗膜が重なっているわけだから、保護ワニスとは言え、油彩のように経年変化で汚れた後の洗浄除去はできない。外部からの遮断には効果的である。画面を侵さず取り除けるタイプの保護ワニスの考案が今後の課題である。



ゲストハウス1の内部。内部は明るく広い。



横上よりゲストハウスを眺望する(上:完成したゲストハウス1、下:現在竣工中のゲストハウス2)

●Akira Kusumi + Keiji Usami 楽しむの回復を目指して

関西空港から高速ポートで三十分。春が咲きほこる津名港に着く。待つてくれた久住氏の車で十分程海岸線沿いに北上したところに二つの奇妙な建物が、まるで光と風を呼吸する舟のように大地の上に浮かんでいた。
久住氏の発案で、早稲田大学の講師で建築家である丸山欣也セミの学生たちが主体になり、久住氏配下の左官屋さんたちの応援を得て建てられたものである。

私たちが訪問した折りにも早稲田の学生二人、武蔵野美大空間デザイン科を出た学生が一人、三人が作業を続けていた。二つの建築物は基本的には壁土でできており、なんともいえない肌さわりのよくなものを持っている。マテリアルの面だけではなく、構造的にも直線や直角はなるべく避けられ、素材のたわみやカーブが活かされ、また幾何的には三次曲面が多用されているので、土の感触とその形態感の組合せが「ほつ、これは!」と誰もが思わず声をあげてしまいそうな柔らかで懐かしい感じを持っているのだ。

*

左官職人である久住章を知つてから十年近くになります。桂離宮や京都御所の修復に携わる伝統的な技術の持ち主で、バロック調の装飾の鍛工事に秀でている職人——それが当時の久住氏のイメージで、もちろん伝統的な数寄屋をつくる技術水準の高さがあつてのことだが、現代建築とのコラボレーションに積極的に取り組む中で、彼の発想のユニー

クさは、単に技術の人という段階を越え、一人の表現者としての輪郭を持ち始めている。

私がアトリエを福井の越前海岸沿いに建てた時、久住氏は四、五人の部下とともに、ほぼ三ヶ月くらい、できあがりつつあるアトリエに寝起きして住居の完成に力を貸してくれた。

仕事をする彼は素晴らしい。研究熱心で、いつも新しい試みにチャレンジする姿に私は強い刺激を受けた。もちろん仕事をしたけれど、その期間に彼は土壁の様々なサンプルを一〇〇点近く造つたろうか。絵でいえば十号大。平面の耐水ペニアの上に、顔料や土、植物繊維等の混合を試しながらつくられたそれらのサンプルの整列は、モノクロームの絵画のようにすら見えた。彼は常に与えられた壁を塗る仕事に安住せず、インテリア全体を考えていた。空間を考えることが彼を一人の作家としての仕事へと導いたのだと思う。

インテリアとは建築の内部であると同時に人間の内部空間でもある。人がそこに住むというは

どういうことか。どのような住み方が人間の可能性を切り開いていくのか。彼の問いの重さは、彼の仕事のスタイルの明るさ、軽快さと一対をなしている。彼はステップを踏むようにして壁を塗る。移動する彼の身体さばきはまるでダンサーのようだ。そんな彼の仕事のありようが身体——マテリアル——形態の側からの発言として私たち絵描きの側に投げかけられているのだと思う。

以下のダイアローグは、アフリカ・マリ共和国の土の家を見学にいって帰ってきたばかりの久住氏を、車の中で、建物を巡りながら、あるいはお蕪麦屋さんで、気楽に話し合った内容を編集部がまとめてくれたものである。(宇佐美記)



ゲストハウス1の基本構造は3本の柱と土壁。その上に波板で造られた屋根が乗っている。

■久住 章 くすみ あきら

1948年、淡路島生まれ。25歳で一人立ち。その後も数人の親方にいて、28歳で本格的に独立。日本古来の伝統的な土壁の手法に、イスラム・カシュガル等を施して培った独自の手法を織りませた左官術は、建築家の間でも注目を集め、これまで手がけた仕事も多数。藤沢市湘南台文化センター、ホテル川久等の仕事では大きな反響を集め、建築雑誌にも多く取り上げられた。

■宇佐美 圭司 うさみ けいじ

1940年大阪生まれ。63年初の個展。68年「レーザービーム・ジオント展」、72年「第36回ヴェニス・ビエンナーレ」日本代表。80年「100枚のドローイング展」南天子画廊。89年日本芸術大賞受賞。92年「宇佐美圭司回顧展—世界の構成を語り直そう」セゾン美術館他。著書に「デュシャン」「絵画の方法」「記号から形態へ」「心象芸術論」「20世紀美術」等。

櫛の上で

久住　ここからだと、ゲストハウスの全体が見晴らせるでしょう。

宇佐美　きれいですね。曲線の美しさが生かされ

てるから、形が生きてるんだよね。これが曲線じ

やなかつたら、ただのビニールハウスのようにな

つてしまふ(笑い)。

久住　難しかったんですよ、三次曲面上に波板

を張るのは。

宇佐美　波板が重ねてあるところの線もきれいで

出ている。

久住　夜、電気をつけたらもっときれいですよ。

宇佐美　天井全体が半透明の波板だから、昼間電

気もあまりいらぬ(笑い)。

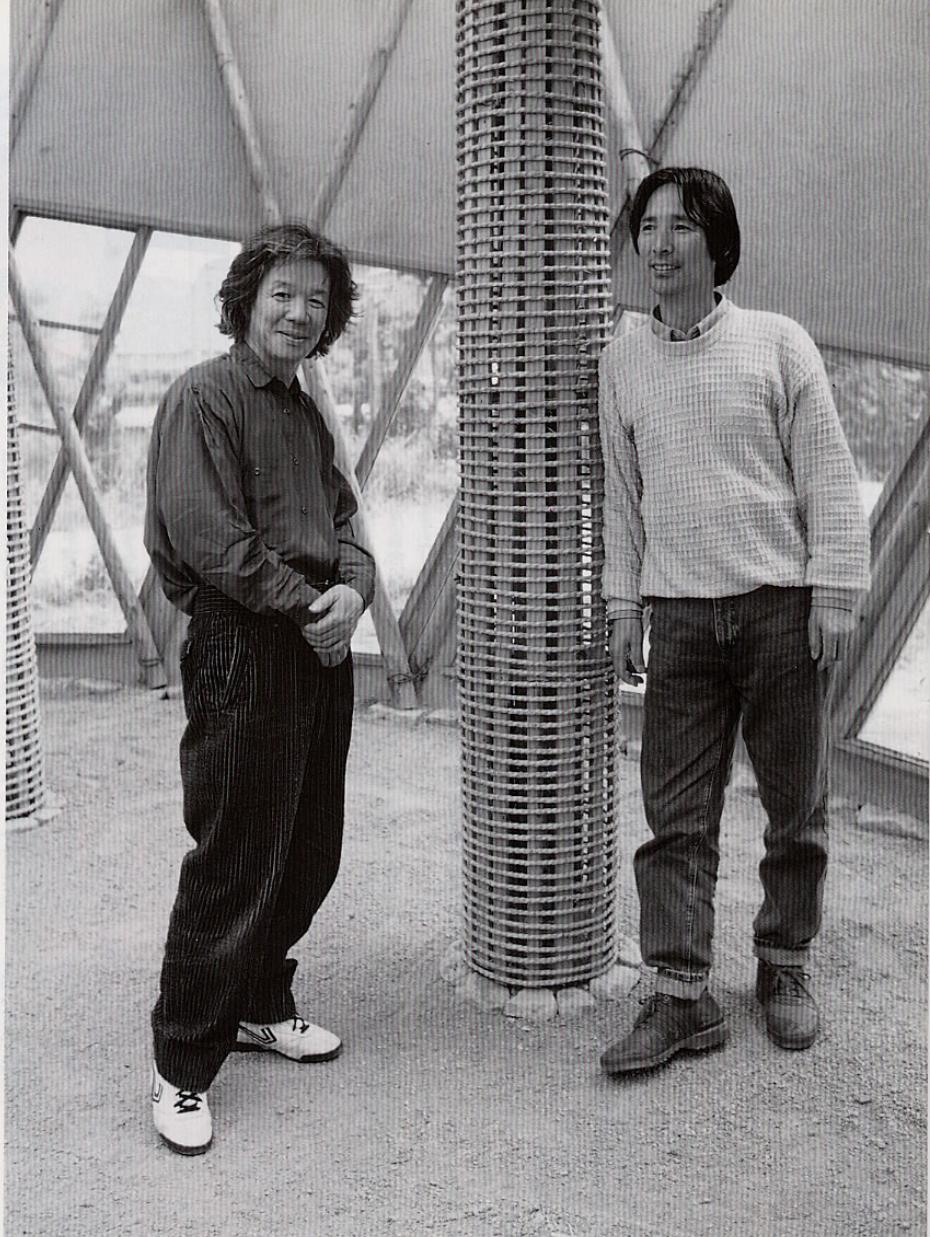
久住　その代わり、夏は暑い。冬場は夜の十二時頃まで暖房しなくても暖かいけれど、夏は地獄ですね。その意味で、もうひとつの方のゲストハウス(現在建築中のものは)は、ずっと快適に住めるよう設計している。そちらは夏も涼しくて、昼夜

をしていたら風がすーっと入って最高ですよ。

宇佐美　最初のゲストハウスができるのは、確かに阪神淡路大震災の前でしたよね。建物は大丈夫だった?

久住　ゲストハウスの方は全く大丈夫でした。でも、この辺りは被害が激しいところで、空き地は殆ど家が壊れたところですよ。僕の女房の実家も近辺なんですが壊れてしまった。こちら辺はもともと瓦の産地で、焼き損ないの瓦で屋根を葺いてあつたんですよ。けれど、地震の後葺きなおしたからきれいになってしまった。

宇佐美　波板が重ねてあるところの線もきれいで



海側から見たゲストハウス1



屋根と壁面は全て三次曲面で構成されている。

屋根になつたけれども、以前はいろんな土色をし
た瓦でもつときれいだつたんですよ。

宇佐美 このゲストハウスは一見華奢に見えるけ
れど、壊れなかつたんですね。

久住 地震の前に建築家が何人も見に来た。そし
て地震が起つた後、みんなが電話をかけてきた
んです。「大丈夫でしたか?」といつてね。建築家
がこれを見に来て、大丈夫かどうかわからんとい
うのはおかしいと思うんです。いつちやなんだけ
ど、これが壊れるよつたとコンクリートの建物全
部がアウトやね(笑)。なぜか? というと、柱の数
が普通の木造の三倍入つている。しかも全部クロ
スする構造になつてるんですよ。だからこれは地
震で絶対壊れる建物と違う。いかに建築家とい
うのは木造に疎いか? ということですね。しかも、重
量にしたら壁だけ約二〇トンあるんですよ。

宇佐美 二〇トン? というのは重いという意味ですか?
久住 いや、二〇トン? というのは割に軽いんです
よ。それでも、構造がしつかりしてから地震に
は十分耐えられた。問題があるとすれば、地震よ
りも台風です。少なくとも二〇トンあれば風で吹
き上げられても建物は移動しない。そんな力が働
いたら、まず屋根の波板が下から上に吹き上げら
れて飛んでしまつ。台風の時はこら辺の
地形の問題で、台風は南から来るんだけれども、
風は東に回り込むんですよ。この辺の家は南側の
壁は全然傷まないけれど、東の壁が傷む。だから、
ゲストハウスは東の庇を浅くしている。台風でも
丈夫なように設計している。そういうことは建
築家はわからない。地元に住んでる人間でない
とわからないことですね。

ゲストハウスの中

宇佐美 建築科の院生ですか?

宇佐美 久住さんは五年前、僕の福井のアトリ
エのときにお世話になつたんだけれど、すでにそ
の時にこの発想はあつたんですか?

久住 ええ。ちょうど早稲田の建築科の学生たち

が僕のところに来て勉強をしてたときで、この
場所に敷地があつたので共同でゲストハウスを建
てようということになつたのです。丸山欣也さん
のゼミの学生たちです。アトリエ・モビルを主宰
している建築家なんですが、その丸山さんの所へ
僕がこのところずっと教えに行つてたんです。

宇佐美 丸山さんは僕も知つてます。写生がう
まいですよね。彼は旅行しても、いつでも絵
を描いています。

久住 速くてうまいですね。

宇佐美 建築家といつても、どこに本当の建築家
の才能を發揮していいのか今の時代はわからなく
なってきてる。ものを作るということを基本
から考え方? という意味でも、久住さんのような
人のところで勉強するのは意義がありますね。

久住 どうでしようか(笑)。そういつた関係で、
ここにゲストハウスを一緒に造ろうということに
なつたのです。それで、僕の希望としてはこうい
う希望があると、とりあえず平面図だけを書いて
渡したんです。そうしたら学生はそんなことは全
然関係なく、自分たちで勝手にやり始めた。僕と
しては当初はこちちゃんと住める、百坪くらい
の家を造ろうと計画していた。ところが、学生た
ちは学生たちで自分のアイデアや発想を持ち込ん
だ図面を描きだした。それで、僕の方も面白いと
思つて自由にやらせてみたんです。ここは僕の
女房の土地で、とりあえずどう使つてもよかつた
ものですから(笑)。でも、初めはそれこそ建築
家の作るようなものを書いてきた。それで、僕は
家が作るようなものを書いてきた。それで、僕は
「お前ら頭の柔らかい学生が造るのに、こんなも
のを持ってきてどうするんや」と言つて、三回ぐ
らいやり直させたんです。そうやつてやり合つて
いるうちに、段々面白くなつてきた。

宇佐美 建築科の院生ですか?

久住 やりはじめたときは院生じゃなかつたんで
すが、仕上がつたときは院生になつてました。全部
で六人でチームを組んでやつたんです。僕は施工
上のアドバイスだけで、デザインは全部その連中

がやつた。

宇佐美 学生たちは壁まで塗つたのですか。

久住 その時は彼らはもう卒業まぎわで忙しかつ
たんで、壁を塗るところまではいかなかつたん
ですよ。だから、壁だけはうちの息子が高校を卒業

してまだ見習いの時に塗らせたんです。

宇佐美 丸山さんは僕も知つてます。写生がう
まいですよね。彼は旅行しても、いつでも絵
を描いています。

久住 速くてうまいですね。

宇佐美 建築家といつても、どこに本当の建築家
の才能を揮発していいのか今の時代はわからなく
なってきてる。ものを作るということを基本
から考え方? という意味でも、久住さんのような
人のところで勉強するのは意義がありますね。

久住 どうでしようか(笑)。そういつた関係で、
ここにゲストハウスを一緒に造ろうということに
なつたのです。それで、僕の希望としてはこうい
う希望があると、とりあえず平面図だけを書いて
渡したんです。そうしたら学生はそんなことは全
然関係なく、自分たちで勝手にやり始めた。僕と
しては当初はこちちゃんと住める、百坪くらい
の家を造ろうと計画していた。ところが、学生た
ちは学生たちで自分のアイデアや発想を持ち込ん
だ図面を描きだした。それで、僕の方も面白いと
思つて自由にやらせてみたんです。ここは僕の
女房の土地で、とりあえずどう使つてもよかつた
ものですから(笑)。でも、初めはそれこそ建築
家の作るようなものを書いてきた。それで、僕は
家が作るようなものを書いてきた。それで、僕は
「お前ら頭の柔らかい学生が造るのに、こんなも
のを持ってきてどうするんや」と言つて、三回ぐ
らいやり直させたんです。そうやつてやり合つて
いるうちに、段々面白くなつてきた。

宇佐美 しかし、建築は基礎を固めてその上に駆
体を造つていかなければならぬ。ある程度の建
築家のようになつたのをうながして、建築家
の作法や手順を踏まないと建てられないのでは
ないですか?

久住 柱の下に敷いてある石は、建物を組み上げ
て後から敷いたんですよ。普通は基礎をやつてそ
れから立ちあげるだけれども、それやつたら収
まらないから、とりあえず三又を組んで建物の骨
格を造り、後からきれいに基礎を並べた。はじめ
から基礎をきれいに組んでやると彼らのデザイン
は收まらない。このゲストハウスは下に基礎も何
もないんですよ。上に乗つてるだけなんです。下
にはコンクリートも何もない。だから、地震も台
風も恐いというイメージに結びつく。だけど、大
地震にも台風にも今のところはなんともない(笑)



舟の竜骨のような内部の骨組み。

い）。ただ困ったことは、住むというか暮らすためには適していない。さつきも話したけれど、本当なら夏の暑いときなどに窓を開けたら風が入ってくるかということなどを考えないとけないんだけれども、そういうことは考えていない。デザインを考えて窓の位置を決めた。機能よりもデザイン優先ですよ。柱も本当は全て骨格の上に土を塗る予定だった。だけど下地がきれいだったので剥ぎだしのままにした。しかも垂直にせすちよつと歪めている。あれで柔らかい感じになりますよ。ピシッと真っ直ぐになると固い感じになってしまいます。

宇佐美 学生たちもいい勉強になりますよね。建築家は設計図を書くものだと思ってるけれど、こういうふうに実際にやってみると全然違うことが身体でわかつてくる。設計図だけ書ける学生がそのまま建築家になつたんじや、人間が生きていく建築なんかできないでしょうね。でも、インテリアを作るのがこれから大変だ。

久住 こういうものは、建物のデザインよりもインテリアの方がきっと面白いと思う。でも、学校で建築を勉強している学生はインテリアに弱いね。インテリアがわかると、もっと簡単に建物が造れる。建築家はインテリアを馬鹿にしているところがあるけれど、インテリアにもっとちょっと突っ込んでみたら、建築がもっと楽になると思うんですよ。だから、僕は建築デザインを決めるときにもっと絵を描くと言っている。みんな描く絵の量が少なすぎる。模型ではディテールが出てこない、大雑把なものしか出でてこない。模型を作る前に自分が納得するまで絵を描くと、これをやつたらこういうふうになるとか、もう絵の段階でディテールが想像できるわけでしょう。それをやらずに、直ぐに模型を造ってしまう。それでは、全く意味がない。これは学校の教育の問題点ですね。

宇佐美 東京国立近代美術館でやつた近代の見直し「ポストモダンの建築 1960—86年」で、象設計集団が久住さんも参加した「夏見台の家」の粘土だけの模型を出してたんですよ。他の建築家やグループは図面及びバルサやボリエスルといった素材の模型が多かった中で、彼らだけは粘土で建築のプロセスを出していた。粘土で模型を

つくることと、ディテールを絵で描くことが一体化した展示だったと記憶しています。それは、久住さんの今の話とどこか共通している。久住さんは仕事で象と随分関わっていますね。

久住 象設計集団との仕事はそんなに多くはないで、それでも六件ぐらいです。

宇佐美 ところで柱の丸太は針金でよじて留め

てあるけれど、釘は使っていないのかな?

久住 釘も使っていますよ。なんでもかんでも針金

じゃ収まらないから(笑い)。とにかく、あまり

こだわらないで気楽にやった方がいい。何か一つ

にこだわりすぎると、可能性が段々小さくなつて

しまう。もうなんでもありといふくらいでないと

あかんね。僕なんかは僕らでもできそうな、そんな

面白さつてありますね。

久住 できますよ。材木屋から買ってきた材木を

そのまま切断して、つないであるだけだから。表

面も粗いし、ざつとしてるでしょう。この方が柔

らかい感じがするんですよ。人がそれなりに作

つたという方が、なんか堅い感じがないんですよ。

これでも大工がピシッとやつてればかなり緊張感

の高いものになつてくる。それに大工にやらした

方が安くつく。人が悪戦苦闘した方が高くつく

(笑い)。でもこういう建築というのは簡単に、軽

くできたけども面白いやないかというのが命なん

ですよ。手間がかかるのはいくらかかってもいい

んだけれども、「ああ、えらい手間かかってるな」

というのを見えたならアウトです。

伝統技術を越えて

宇佐美 久住家はすっと左官屋さんなんですか?

久住 親の代から左官屋の二代目です。僕の親は

左官なんだけども建築の学校に行っているんです

よ。左官をやりながら建築の請負もやって、自分

でデザインして住宅なんかも色々造っていた。小さいときからそういうのを見て育つた。例えば左

官の仕事だけでも、土蔵とかは全部職人が図面を

書くんですよ。ディテールから全部。蔵の図面と

いうのは昔からずいぶん左官屋が書いてたんですね。

左官屋が仕上げのディテールを全部決めて、それ

にあった下地を大工にやらせていた。

宇佐美 若いときは伝統的な技の修行もやつたわ

けでしよう。

久住 主に数寄屋をやっていた。桂離宮の補修に

も六年ぐらい行つて、その後、京都御所にも関わつ

た。技術的にはもう充分やつてきた。でも、伝統

技術だけをやつていると段々まもなくなつてく

るんですよ。伝統建築というのは本来限界がない

んだけれども、家元制度があつたりとか、お客様

のかたくなな姿勢があつたりとか限界が出てし

まう。本来数寄屋なんていうのは、やりたい放題

好き放題をやれる筈なのに、そういう条件が生ま

れてこない。さんざんやつたけれども、馬鹿らし

くなつて、あまりやる気がなくなつてしまつてね。

宇佐美 それで久住章が考える現代の数寄屋とい

うものはどういうものかという、ひとつ解説が

このゲストハウスですね。ところで、この空間は

南方の部族の青年小屋を思い出させるようなところ

がありますね。成人を迎えるまで村の若者たち

が生活する家——そこで彼らは大人になるための

通過儀式として、共同生活を体験するなんだけれど

——その家を若者たちが自分た

ちで造る。素材を活かして、軽

くさつとみんなで造れるよう

してある。北の伝統という感じ

やなくて、南からの流れがこの

空間や建物には感じられる。

久住 この建物の基本構造は三

本の柱の組み合わせなんです。

柱は全て三つ又になつていて、

三本の柱を東ねて一番上を針金

で結んで、足を括げてあるんで

すよ。そのヒントはね、ここから

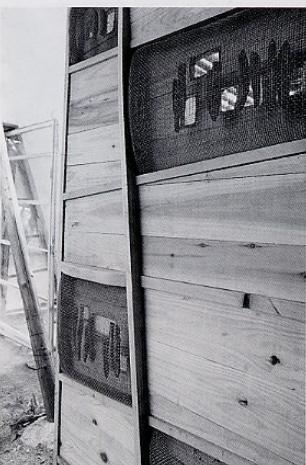
辺で秋に稲刈りした後、稲を干

すでしよう、その時、竹で三角形の櫓を組んで、その上に千すんです。あれを学生たちが見て思つた。学生たちが自分たちの手と身体で家を建てるっていうのは、結構危険な作業なんですよ。どうしたら、簡単に作れるかということを考えた。これだと地面に三つ色々考えてこの形になつた。これだと地面に三つ又の柱を置いてしまつたら、後は壁を塗り屋根を乗せるだけでしょう。普通はそういうのは思つかない。

楽しさの回復



直線的な屋根と白い漆喰の壁面で構成されたゲストハウス2。



エントランス部(ドア部分)

久住 このゲストハウスもそうだけれど、隣の進行中の建物も実は床が斜めになつていて、集中豪雨で大雨が降つたら、山から流れてくる水が家中に入つてくる。だから入つてきたら抜けやすいように、はじめから斜めにしようとこで斜めにしてあつた。どういうわけか、そういうことが学生たちはなかなか理解できない。どうしても、建具とか内部のものを水平を基準に考えてしまう。だから最初は内部の造作が取まらない。はじめから斜めなんだから斜めに処理することを考えないといけないので、頭の切り替えができない。別にそんなに難しいことじゃないんだけどね。「じゃあ、テーブルが全部斜めになる!」って学生はびっくりする。それは当たり前のことやねんね。斜めといつたって、大した傾斜じゃない。コップの水を少なくすれば別にこぼれないんだから。座るのもちょっとぐらいためになつてもいい人間はちゃんと自然にバランスをとつて座るから平気なんだよ。そういうことが感覚的に理解できない(笑い)。

宇佐美 絵を描いていくのも、これからはそういう感覚的な働きを活かして仕事をしていかないとしようがないかも知れない。そこを考えないで、効率と機能で家を建てたんじゃ人間が住む場にならない。そういう意味で言うと、久住さんみたいのが本来の建築家のしかも知らないね。

久住 建築家は丈夫に丈夫にと考えるけれども、

簡単に直れば別に壊れたっていいんですよ。地震でも台風でも水害でも、うまく逃がせたらしいわけです。でも、そういうふうには普通考へないわ

けです。でも、そういうふうには普通考へないわ

も、人間の生活がどうなっていくかということと全く無縁には考えられなくなつてきている。その時にどうなつていつたらいのと、いうのを反映できない美術が、いくら現代美術独自の流れには合つたとしてもそれは未来は作れない。もう一回人間の生活を観察しなきゃいけない。それと美術の歴史を結びつけるのは非常に難しい。でも、難しいといつたら駄目なんだ。我々の身近なところで新しい発見みたいなものが出てくる可能性がなかつたら、ファインアートがもうどん詰まりになつてしまふ感じがするんです。

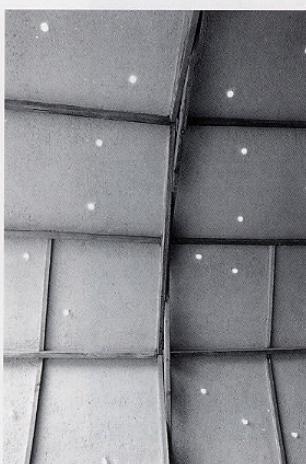
久住 僕なんかが、ずっと建築にかかわり合いながらお客様など話をしたりして観察していると、どうも最近は「楽ししく生きたい」「楽ししく生きるための形とか色とかデザインを求める」という傾向が強くて出てきているね。僕らの若いときと違つてきた。何かステータスなものを造ろう、残そうというよりも、「もつと云を楽ししく生きよう」というような、自分たちが生きることに対する自覚がものすごく高まつてきている。ところが、建築家はそこまで意識が追いついていない。素人の方が先に進んでいく。

宇佐美 その楽しさというのを、生活や意識の中にうまく位置づけられればいいんだけれどね。楽しく生きるというのを単なるエンターテイメントじゃなくて、芸術や建築に直結していくような、そういう感覚が生まれてくれば一つの突破口にならんじやないかな。

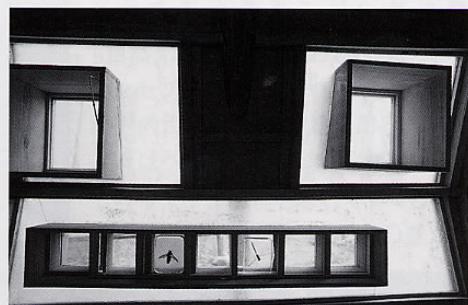
久住 そういう意味ではこれは一つの提案になつていて、防水皮膜が破れると雨が漏つたりする。

逆に空が見えてても雨が漏らない、というのを理解できると、建築というのは以外に簡単に作れるんですよ。そういうことを今の建築家は全然理解しないで、コンピューターで頭で作るからいろんな問題が出てくる。こちら邊でも色々古い建物がいっぱいあるでしょ。だから僕は学生たちに、單に建っている間の経時変化とか強度とかそういうのを見るだけじゃなしに、生活を観察しろといつてますよ。生活を観察しないと、台所を決めても換気扇がどのように機能するかとか、煙がどのように広がるかわからない。それらのことは生活を観察してないと対処できないわけですよ。普通に彼らも生活してるんだけども、見失ることが多い。だからいかに観察するかといふことは重要ですね。

宇佐美 現代絵画がどうなつていくかという問題



天井部(風を通す穴が開いている)



窓(室内から)

技術の再生へ

宇佐美 ところで、このゲストハウスの土壁はどういう造りになつているのですか。

久住 土入りの漆喰仕上げなんですよ。

宇佐美 フレスコとは違うの?

久住 フレスコの場合の漆喰は、石灰と砂と水で作られ、石灰の結晶化によって固まる。その結晶化が顔料を定着させフレスコ画となる。漆喰壁といつても色々あつて、日本の場合は糊を入れて固めます。糊を入れると、固くなると同時に防水性も高まる。要するに糊を入れることによって、保水性と作業性と防水性と硬化力、この四つのメリットが出てくる。その代わりマイナスとして、収縮率が悪くなると言うか、速くなる。収縮率が速くなるということは仕上がりたときに、肌が粗くなるんですよ。でもそれを利用して、荒く仕上げてやることができる。

久住 下地に使つてるのは竹ですね。

宇佐美 そうです。竹は取る時期があつて、秋に取ると一〇〇年経つても腐らない。取る時期が悪いと虫が入つてすぐぼろぼろになる。

人までも含めてわかるようになつてきたんですね。どうも今、街に建つてて家がおかしいんじゃないかということに、やつと気づき始めたんだね。今売れ筋の絵というのも割に軽い絵の方が売れてるんじゃない?

宇佐美 それは問題があるよ(笑い)。だけど、現代美術が逼塞状況にあるということはこれは確かになんだよね。だからどういうふうに楽しさを回復するかということは、今大きい問題ですね。建物というのは、生活を支えるという役割を持つていて、役立つことと楽しさを結ぶ回路がそこにある。でも、ファインアートで楽しさを語るというのは非常に難しい。変なふうにエンターテイメントになつていったときには、趣味の問題になつて行くからね。建築においては住むことが、総合的な生き方の問題として哲学を作る。楽ししさの在り方がちょっと違うと思うんだよね。でも楽しさないというのをもう一回考え方の中にも確かになります。

宇佐美 それは問題があるよ(笑い)。だけど、現代美術が逼塞状況にあるということはこれは確かになんだよね。だからどういうふうに楽ししさを回復するかということは、今大きい問題ですね。建物



いかにも手作りといった風情の窓(屋外から)

の修復技術を教えているというのは不思議ですね。ドイツにはマイスター制度があるて、漆喰壁の資格を持ったプロフェッショナルがいるんじゃないですか。

久住 や、いなかつた。ドイツより日本の方が高度な技術をもつた人間は残っているんですよ。

宇佐美 久住さんぐらいいのレベルの人間はいないのですか。

久住 いるんだろうけれど、少ないね。ドイツってマイスター制度があつて、マイスターつてずっと技術を持つていると思うけれどどんでもない。全然、がたがたですよ。ギルドの時代にはすごい技術を持った人間もいたのだろうけれど、現在では皆無に等しい。労働省あたりがドイツのマイスター制度はすごいから、それを取り入れて日本の職人を再教育しようと言う。ところが日本の職人の方がレベルは高いんです。制度がよくつたて職人は育たない。ドイツのマイスターは経験年数七年だけれど、日本は十五年かかる。日本の職人の方方がレベルの高いところを要求されるから十五年もかかるわけです。

宇佐美 日本にそう言つた職人が残っているのはすごいことだね。でも、日本の住宅なんかでも職人が少なくなつたから、鉋を使わないと鋸を使わない工法が開発されてきています。

久住 ええ。今、ドイツで一番古い漆喰壁が一二九〇年って言つたかな。どんな材料でできているかを調査したわけです。塗り壁の造りは世界共通ですね。日本と西洋の技術の間にそんなど大差はない。小麦わらを使うか麦わらを使うかで後は同じなんですね。

宇佐美 ドイツで久住さんが茶室や敷寄屋の日本古来の左官の技術ではなく、ヨーロッパの漆喰壁を教えているとか。

久住 ええ。今、ドイツで一番古い漆喰壁が一二九〇年って言つたかな。どんな材料でできているかを調査したわけです。塗り壁の造りは世界共通ですね。日本と西洋の技術の間にそんなど大差はない。小麦わらを使うか麦わらを使うかで後は同じなんですね。

宇佐美 ドイツで久住さんが茶室や敷寄屋の日本古来の左官の技術ではなく、ヨーロッパの漆喰壁

久住 やるよ。でもほとんどは大工の仕事で左官工事は大したことではない。

宇佐美 大工技術で言うと宮大工が一番上なのかな。

久住 宮大工が一番難しいと思つてゐるけれどどうじゃな

い。茶室をやつてる数寄屋大工の方が技術がいる。宮大工は感性と技術がいる。別の次元の問題を含んでいるから。

宇佐美 優秀な職人を育てるにはどうしたらいいんだろう。なぜ少なくなつてゐるかといふと、社会が腕のいい職人を求めていないからだね。社会が望んでいないから職人がいなくなる。その一番大きな原因は、技術のある人間もそうでない人間も賃金が同じだからですよ。努力しても同じ賃金しか与えない社会では、職人は育ちませんよ。職人がいなくなつたというけれど、僕は楽観視していますよ。社会が求めたら職人の技術なんだ、どうやつたら利益が上がるかということだね。

宇佐美 そういった逆境の中でも大工なり職人が残つていて、いざ造ろうと言うことになると集まつて造れるという力がまだ日本の文化の中にあるんですね。川久の現場では延べ二千人くらいの職人を指揮されたと聞き驚きました。ところで、寺トにも同じことが言えますね。



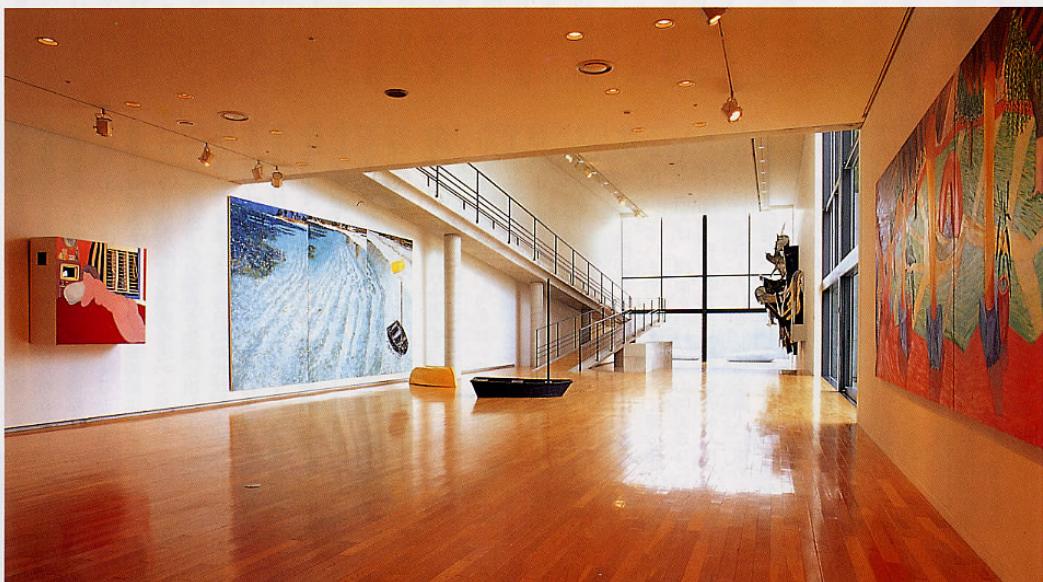
ゲストハウス2を側面から眺める



岡山・コーポレート
コミュニケーション室統括
秋元 雄史

Beness House

直島コンテンポラリーアートミュージアム



ベネッセハウス本館の内部(右手前:ディピット・ホックニー、右手奥:フランク・ステラ、左手前:トム・ウェセルマン、左中央:ジェニファー・バートレット)



瀬戸内海国立公園の中に浮かぶ直島
(○印がベネッセハウス本館・別館、国際キャンプ場などを含む約165haの直島文化村)

「自然・アート・建築の共生」をコンセプトに造られたベネッセハウスは、瀬戸内海に浮かぶ直島にある。人々はベネッセハウスに泊まり、その中でアートに包まれてくつろぎ、近辺を散策しながら、瀬戸内の豊かな自然とうららかな陽光の中にあるアートに巡り会う。

——ベネッセハウスは、直島コンテンポラリーアートミュージアムができたのはいつですか？
秋元 本館が開館されたのは一九九一年で、今年でまる六年になります。直島文化村の開発の全体構想は約十年前からスタートしています。開発当初からキャンプ場と美術館、そして宿泊施設を造ろうと計画して、現在ほぼ当時の計画通りの設備が整ってきたところです。
——秋元さんは、いつ頃から携わっているんですか。
秋元 ベネッセハウスができる一年前ですね。マスターープランの時はいなかったので、最初の事情はわからぬのですが、キャンプ場から次の美術館施設を造るというところで参考しました。美術専門に考える人間が必要だということで、「じゃあ、やらせてください」と言うことになつたんです。

——ベネッセハウスは、ベネッセコーポレーションが運営しているわけですが、一企業がこういった現代美術館を開設しようとした理由は何だったなんですか。
秋元 当社の企業哲学である「ベネッセ」は、「人がよりよく生きること」をさしています。それは単に当社の企業哲学であるばかりでなく、人間が生きていく上で当然だれもが真剣に考えることであるわけです。「人が生きること」という、そういった普遍的な問題を事業を通して考える当社にとって、アートのもう一つ哲学的な思考やイメージの広がりは、顧客を中心として多くの方々とコミュニケーションを楽しく深めていくために必要な要素であるわけです。当社が美術品をコレクションしはじめたのは、三十ほど前からで、創業者であり先代の社長でもある福武哲彦の時代からです。まだまだ小さな会社でしたが、当初から教育や文化について夢をもつて事業を行つてきました。そういう構想が出来上がつてきました。先代社長は、もともと学校の先生をしていたこともあり、とても高い理想を掲げていて、子供たちが自由に学べるキャンプ場や研修施設を直島に作ろうと考えていました。そういう構想が出来上がつてきました。先代社長は、亡くなられたわけです。その後、福武二郎現社長が就任され、先代社長の遺志を継ぎながら、今日の構想が出来上がつてきたわけです。

ベネッセハウスの構想

——ベネッセハウス・直島コンテンポラリーアートミュージアムができたのはいつですか？
秋元 本館が開館されたのは一九九一年で、今年でまる六年になります。直島文化村の開発の全体構想は約十年前からスタートしています。開発当初からキャン

プ場と美術館、そして宿泊施設を造ろうと計画して、現在ほぼ当時の計画通りの設備が整ってきたところです。
——秋元さんは、いつ頃から携わっているんですか。
秋元 ベネッセハウスができる一年前ですね。マスター

ープランの時はいなかったので、最初の事情はわからぬのですが、キャンプ場から次の美術館施設を造るというところで参考しました。美術専門に考える人間が必要だということで、「じゃあ、やらせてください」と

言うことになつたんです。

——ベネッセハウスは、ベネッセコーポレーションが運営しているわけですが、一企業がこういった現代美術館を開設しようとした理由は何だったなんですか。
秋元 当社の企業哲学である「ベネッセ」は、「人がよりよく生きること」をさしています。それは単に当社の企業哲学であるばかりでなく、人間が生きていく上で当然だれもが真剣に考えることであるわけです。「人が生きること」という、そういった普遍的な問題を事業を通して考える当社にとって、アートのもう一つ哲学的な思考やイメージの広がりは、顧客を中心として多くの方々とコミュニケーションを楽しく深めていくために必要な要素であるわけです。当社が美術品をコレクションしはじめたのは、三十ほど前からで、創業者であり先代の社長でもある福武哲彦の時代からです。まだまだ小さな会社でしたが、当初から教育や文化について夢をもつて事業を行つてきました。そういう構想が出来上がつてきました。先代社長は、もともと学校の先生をしていたこともあり、とても高い理想を掲げていて、子供たちが自由に学べるキャン



別館客室
(壁面にデイヴィッド・トレムレットのウォール・ドローイング)

別館の客室は全てオーシャンビュー

ベネッセハウス別館(内部の池を取り囲むように客室が並んでいる)

——社長が交代したとき、美術館構想自体にも変化があつたんですか。

秋元 前社長は教育普及的な視線が割と強かつた。それで、美術史の流れを模範的に展覧でき名作や大作家の作品を見ることができる、いわゆる公立美術館の県立美術館クラスが想定する総合美術館をイメージしていた。しかし、現社長の時代に入ると、先代の意思を尊重しながらも、そついた美術館はすでにアート・ライブートで運営する意味をもつと見直して、企業姿勢なり、考え方なり個性を全面に出していく時代であると考えてきました。今日の時代状況を感じたり、解釈したりする場合、現代アートの自由奔放さや時代を見る感性は、今の時代を生きる人々にとって重要な要素です。当社は常に新しい可能性にチャレンジしていく会社です。そこで、現代アートをコレクションの中心にし、瀬戸内の自然とともに楽しめる美術館ができるのです。

企業の自由なマインド

——今まで美術というのは一般には理解できない、高度なものだという認識がどこかにあつた。しかし、現代アートの作家自身は今の時代を意識して作品を創つていている。そう言つた同時代性が魅力や可能性ですね。

秋元 当社では作品ができるがつていく過程、プロセスを大切にしています。作家によって随分作り方も違います。例えば、画面を引いてその画面通りに制作する人いれば、その場でどんどん変更が入りその時の感覚を大切にする人もいる。今後企業人に求められることを考えた場合、フレキシブルに自分の行動や考え方を変えていける人が必要です。個性的な発想法やアプローチの仕方を学ばないといけない。今年は一〇〇人ほど新入社員が入社したんですが、このベネッセハウスで新人研修がありました。そして社長や役員自らが新人たちの前で現代アートを通じて基本的なメッセージのマインドを語る。時には作家本人を招いて、講演をやつたり、制作のプロセスを見せたりする。新入社員の方々も増えています。

——僕の兄は商社マンでずっとドイツで生活しているんです。ですが、日本の一般的な商社マンは向こうでアートの話ということになると、印象派ぐらいいのことを話し始めだすことがあります。ところが、同席

した企業のトップが当たり前のようにボイスの話を始める。びっくりしたらしいですよ。

秋元 日本の企業のエグゼクティブも経済や政治や国際情勢と同様にアートに対しても興味や関心を持つている方が話は広がると思います。今ではどの会社も役員や社員が仕事をの関係で海外に出る機会が多くなっています。教養の高い人たちと話す機会も多い。そういうとき、経済や政治の話はもちろんですが、アート、それも現代の作家の話がさらりと出せます。

——そうですね、向こうのインテリの人というのはボイスとかキーファーとかの話が普通に出てきますよね。

秋元 例えばベネチアアートを行つて、風景や雰囲気を楽しんで、食事を楽しんで、会話を楽しむ。そういう楽しみの中に同列でアートがある。そんな豊かな体験が来観者に見ていただける。そんな場所として、ここを造りたかったんですね。

新しいリゾートの過ごし方

——美術館そのものがホテルになっていて、ゲストルームには作家に実際に描いてもらった壁画があつたり、本物の作品が掛けられています。いたずらされないかと返つて心配になります(笑)。

秋元 度もいたずらというのはあつたんです。その度に柵をしようとか、注意書きを大きくしようとか、色々案が出るんですが、それをすると、アートを自分ものとして身近に楽しんでもらうという当初の意図からどんどん離れてしまう。スタッフが我慢できなくなるところまでは、今のスタイルをお客様に信じてやつていただきたいと思っています。

——日本人はリゾートでの過ごし方が非常に下手ですね。何にもしないといふことができないでしょ。

秋元 おっしゃる通りです。でも、たとえばベネッセハウスに毎月来られる年輩のご夫婦がいらっしゃるのですが、その人たちは何をするかといふと、散歩をして、読書をして、絵を見て、静かに週末を過ごして帰られます。そういふ方も増えています。

——日本のリゾートホテルというのはスポーツ施設とリンクしていることが多いですが、ここにはそういった施設がありませんね。

秋元 施設の中にキャンプ場、テニスコートはあります。それ以外のアミューズメント的なものはあります。ここでのサービスは基本的にお客様が日がな

日をのんびり過ごされるのを、さりげなく手伝いましょう」というものなんですね。もちろんテニスがしたいとか、ゴルフがしたいとおっしゃれば、テニスコートやゴルフ場の手配もいたします。ただ、ゴルフ場は直島はないので、近くのゴルフ場まで海を渡つていかな

いといけませんが笑い)。いくら遊びでもスケジュールの目白押しません。だから、部屋の中にテレビも置いていません。

体験としての現代美術

——ベネッセハウスの大きな特長は、作家を実際に招いてここで制作してもらうことだと思います。その背景には秋元さん自身が作家として長い間作家活動をやってこられたことも影響しているんですか。

秋元 自分の話になつて恐縮なんですが、私が今の仕事をやり始めたきっかけは、アートの世界を外から見てみたいという思いからなんです。アート界と一般社会との関係がとてもかい離れていると感じていました。

アートそのものというよりアート界のあり方に強感じていたわけです。これは、外回から美術界を相対的に捕らえないと、自分の中で意味を感じられなくなってしまうと思ったんです。考え方としては芸術家になるというのもあるんですが、芸芸員も美術業界の人であり、美術の中にいるみたいなものじゃないですか。それで、ベネッセコーポレーションという企業を選んだ。企業というのは基本的に利益を中心的に物事を組み立てます。実利的なものの考え方がまず必要なわけです。そういう実利社会の中、美術がどこまで通用するのかなというのを探つてみたかった。アートの可能性を実社会の中で考えてみたかったのです。作家にとって現地で制作っていうのは、色々制約があつてやりづらい面もあると思います。しかし、それが一つのきっかけとなつて、その地域や目の前の現実と深く関わつてしまい、新しい関係も生まれる。

現代美術の面白いところって、人との関わりだと思つんですね。ここにはいろんな人たちが働いています。料理人もいれば宿泊施設でサービスをしている人たちもいる。そういう人たちは、はじめは作品を見たって全然解らない。お客様にどう言つたらいいかも解らない。そういうときには、そこく意義がある。「なんだ、あの変わることをやるやつは」というのが、手伝つたり手伝われたりしている内に、互いに体験が蓄積して同じ人間と

して、相手の言わんとしているところがわかってくる。そういう体験の積み重ねが、言葉で「現代美術はこうですよ」と言うよりも、はるかに自分たちのものとして話せる環境を形成していく。

——昔、チエース・マンハッタン銀行が現代美術の作品をどんどん集めていった。そして、従業員の職場である無機的な空間に自分の好きな作品を選んで壁にかけさせたんです。最初は違和感があつたけれど、だんだん慣れていくうちに「私の作品だ」、「私が選んだ作品だ」ということになつた。つまり従業員の作品を見る眼を肥やしていくことになる。ある意味では、外側に対するものなんだけれども、企業の中を洗練していくという点でもそれは非常に意味があつたと思うんですね。と思えばしゃべれる。

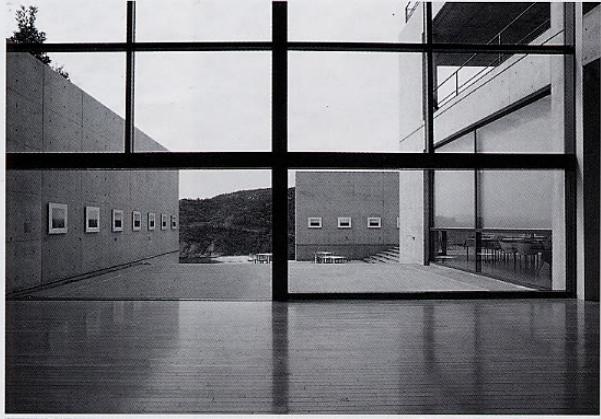
冗談からホート

——館内にジエラード・バートレットの作品がありま
すね。砂浜に黒と黄色のボートが描かれた平面作品。

その前の床に絵から抜けだしたように、そのポートが

と相談に来たりします。

てきました。それで急速、展覧会場を結婚式場にしたんです。記念写真を見せてもらったんですが、新郎新婦がマイク＆タグスターの作品の前で写っている。そんなことが積み重なってきて今に至っている。最近は地域振興が盛なんですが、直島でも島の整備を島の人



上/本館内部からの眺め(外には杉本博司の作品)

下/木室内部(右手前) サイトウ・インズリー 沖幸典 左手奥:ジョナサン・ボロフスキィ 壁面:セイ・フランシス

島で面白かったとか言うと、他の作家に次のプロジェクトを頼むときにはすごく説得しやすくなる。一回一回の作家との関係を積み重ねて大切にしたいですね。

——地元で一億とか二億とかをかけて文化ホールを作つても全然機能してないところがいっぱいある。そやうなところを思うと素晴らしいですね。

——これから構築といふのははどうですか？

園になつてゐる。建物を造る上で色々考慮されたと思うのですが。

園になつてゐる。建物を造る上で色々考慮されたと思うのですが、

刺激し合う風景と建築

——建築は安藤忠雄さんの作品ですね。ここは国立公

——どうしても美術館という、孤立化してると
イメージがある。ただ美術館を開くということのではち
くて、自分から出ていくという発想はいいですね。
創っていきたいと考へています。

造りとしては山があつて、それに入り込むような形で建物が建っている。ギャラリーを回ると要所要所から風景が作品の横にパッと開ける。安藤さんの非常に存在感のある、硬質な建物は、ゆつたりとした瀬戸内の風景と互いに刺激し合ひながら面白い空間をつくっています。

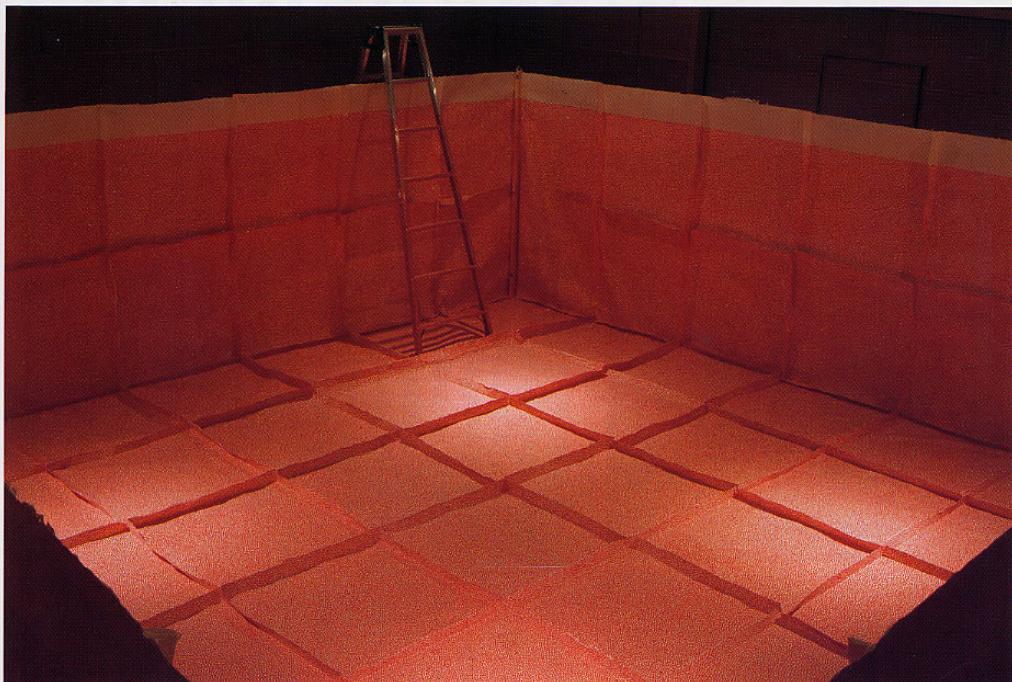


ベネッカハウス・直島コンテンポラリー・アートミュージアム

●住所:〒761-31 香川県琴高郡直島町琴彈地 ●TEL:0878-92-2030/FAX:0878-92-2259 ●交通手段:①岡山・宇野港よりフェリー(四国汽船)で直島・宮之浦港まで約20分。宮之浦港からバス、車で約10分。②香川・高松港よりフェリー(関西汽船)で直島・宮之浦港まで約60分。●開館:午前10時～午後5時(ホテル宿泊者は別) ●収蔵作家:ジャコメッティ、カガルー、ロエッス、アベル、クリス、サム、フランシス、シガール、セザーラン、シャッパ、ハイク、ステラ、安斎重男、大竹伸朗、杉本博司、川俣亮、柳原誠、草間彌生他、企画展も随時開催 ●ホームページ:<http://www.nanshima-is.co.jp>

見えない世界の密度

吉田 富久一



「造化 NO.443」 "Nature's Engineering No.443" 560×560×165cm 和紙、アクリル絵具 1996年

2000メートル級 谷間の世界観

大学を出て直ぐ、武尊(現、尾瀬)高校の美術教師になった。尾瀬の登り口にあたるそこは、峻険な山脈に囲まれた渓谷の中にある。十月の半ばぐらいから風花が舞い、冬は深い雪に閉ざされる。

それ以前、ここに来るまで山は大気のスクリーンの上に浮かぶシルエットと認識していた。ところが、そこでは至近距離に2000メートル級の山腹が壁のように立ち塞がり、そのまま私が立っている地面と直に繋がっている。そこには閉ざされた世界があった。かつて眺める対象であった世界の中に、自分が佇んでいるという感覚。眺められるものから、見られる存在の中に実在するという視点のズレ、そこから全てが始まつた。

キャンバスから はみ出していくもの

山の中で掴んだもの——自然と接することで、その中で暮すことで私の五感は開かれ、自然のもつ豊かなマテリアルに触れた——を絵画という平面に表現しようとしたとき(当時の制作は矩形のキャンバスで始められた)、私はキャンバスという限定された領域から描かれたコマが寸断されてしまうことにもぞかしさを感じ、シェイプト・キャンバスへと展開した。シェイプト・キャンバスは、平面の問題を空間の問題へ、壁から床面へと広げ移行させる。私はそこで視覚の問題としてだけではなく、実在する物体として絵画をこうえようとしていた。同時に、踏みしめる大地の感触をキャンバスのテクスチャへと浮き出させて触覚性を表現しようとした。

自然から学び、自然のエッセンスからつくられた世界は、20世紀末を生きる私たちにリアルで親しいメッセージを送ってくる。

同上制作風景(撮影:平山利男)





■吉田 富久一 よしだ ふくいち
1953年群馬県生まれ。78年多摩美術大学大学院修了。81年第15回現代日本美術展、第25回シェン美術賞展。92年現代美術の招待(高崎市美術館)。94年現代美術の招待94(茨城県立つばは美術館・つばは中央公園)、日本の現代美術“自然—素材と表象”(エルサレム・アーティストハウス、エイ・ハロッド美術館)。他個展多数。97年個展予定は6/22~アールギャラリー(福井・武生)、7/27~8/2モリスギャラリー(東京・銀座)がある。

しかし、鑑賞者は作家の意図とは裏腹にそこにはビジュアルな表現しか見ようとはしなかったように思える。全ては見え方の問題として処理されてしまったようだ。

インスタレーション

絵画は見られるものであり、そこには正面性の問題がつきまとつ。物体の側面に点の凹凸を打った立体絵画ばかりか、キャンバスでつくられた作品でさえも、ただ前を見られるだけではなく、横から、後ろから、その内部から見られる。となると、視覚だけではなく身体感覚を使って体験されるものではないか。私がインスタレーションを始めたのは、絵画の正面性を消すためからだった。インスタレーションはただ空間にものを置けばいいと言ふものではない。まずは、内容のある作品をつくり、そして個々の自立した作品を使つて空間との関係を再構成する試みだ。私が目指したもののは作品の棲となる空間に、茶室のよくな緊張感を張りつめさせることだった。

造化から

「Nature's Engineering」 く

造化という言葉を初めて知ったのは、芭蕉の「奥の細道」だった。万物の創造神。山の中の生活で、自然という造化の持つ力を引き出すことが私の制作活動だといつことを学んだ。「Nature's Engineering」はその英訳だが、エンジニアリングという言葉に私は自然の精密で意志をもった力を感じて、これと人為の意図という関係につけるのがテーマとなり、以降私の作品のタイトルとした。山の自然は厳しい。反面、親しみ深もある。その過酷な自然の中に身を置きながら、しっかりと自然を呼吸し、私の感覚を通して造化のエッセンスを引き出したいと考えた。

仮想大地から直接大地へ

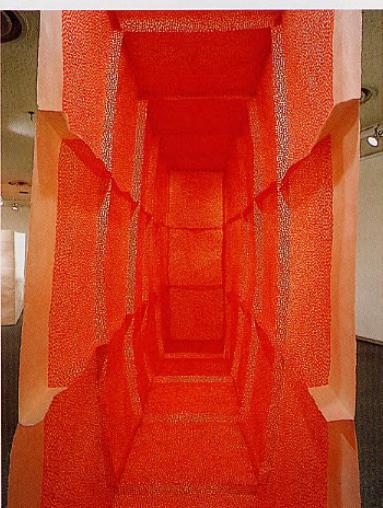
武等に行つたのが一九七八年。ほぼ十年間の制作活動を経て、私の表現に大きな転機がやってきたのが、そこを離れてしばらくした九年頃だった。山間地での生活を客観的に測れるようになり、触覚をはじめとした五感を通じて作品が成立する、どんな感覺も表現に

結びつくという心構えが自分の中に生まれた。多摩中央公園で行つた「ZONE EXHIBITION」は、その意味で自然と直に向き合い、私の五感を通して自然と感応する作品を提示した最初の野外展となつた。布で円錐形をつくり、色を染みさせる。これまで私は、筆を垂直にキャンバスという仮想大地の上に打つてきました。そこで作品を大地に対して突き立てるように垂直に置く。円錐はあたかも筆のようで、その尖先は大地に埋め込まれている。風が吹くと布がはためく。雨が降れば濡れて、色が深みを増す。作品 자체がパフォーマンスをする。九二年にハラミューージアムアートを行つた「アートは楽しい」は、このシリーズの集大成的な展示であつた。

本も空間の中に樹林のように立てる。作品にマテリアルを入れ、天井から吊り下げ、大量の水を使いながらカラージェンツを染み込ませた布袋を円柱状にしたものだ。それらを何袋状にした作品の中に砂や丸太などの大地の会場(高崎市美術館)で試みたことがある。その前に、「MOVE」と同じ形状の作品を別に野外展となつた。布で円錐形をつくり、色を染めさせる。それまで私は、耳を当たるところでは外部からの音や光が入つてこない。そこは外部からの音や光が入つてこない敏感になつていて。赤く染められた布地は光を通し、内側の空間に充満する。その中には聴診器が取りつけてあって、耳を当てると話し声、風の音、外を走る子どもたちの足音が大地を震わせて聴こえてくる。

内部の密度

和紙で袋を作り、その内部に入つてカラージェンツで点を打つ。粒径の大きい、粗野な絵具のもつ物質感が私が目指した絵画の触覚性を定着させる。袋を廊廊の中に置く。そして、袋状にした作品の中に砂や丸太などの大地の会場(高崎市美術館)で試みたことがある。その前に、「MOVE」と同じ形状の作品を別に野外展となつた。布で円錐形をつくり、色を染めさせる。それまで私は、耳を当たるところでは外部からの音や光が入つてこない。そこは外部からの音や光が入つてこない敏感になつていて。赤く染められた布地は光を通し、内側の空間に充満する。その中には聴診器が取りつけてあって、耳を当てると話し声、風の音、外を走る子どもたちの足音が大地を震わせて聴こえてくる。



「造化 NO.450」『Nature's Engineering No.450』 1997年
405×80×240cm 和紙、アクリル絵具 (撮影:早川宏一)

品の中に仕込まれた。会場は赤城高原にある「MOVE」という地下室を利用した画廊だつた。そこは外部からの音や光が入つてこない。壁に触れるか触れないかの大きさだ。スカートめぐりのようなるべくの緊張感をもつて入った鑑賞者の五感は、閉じられた空間の中で敏感になつていて。赤く染められた布地は光を通し、内側の空間に充満する。その中には聴診器が取りつけてあって、耳を当たると話し声、風の音、外を走る子どもたちの足音が大地を震わせて聴こえてくる。

品の中に仕込まれた。会場は赤城高原にある「MOVE」という地下室を利用した画廊だつた。そこは外部からの音や光が入つてこない。壁に触れるか触れないかの大きさだ。スカートめぐりのようなるべくの緊張感をもつて入った鑑賞者の五感は、閉じられた空間の中で敏感になつていて。赤く染められた布地は光を通し、内側の空間に充満する。その中には聴診器が取りつけてあって、耳を当たると話し声、風の音、外を走る子どもたちの足音が大地を震わせて聴こえてくる。

品の中に仕込まれた。会場は赤城高原にある「MOVE」という地下室を利用した画廊だつた。そこは外部からの音や光が入つてこない。壁に触れるか触れないかの大きさだ。スカートめぐりのようなるべくの緊張感をもつて入った鑑賞者の五感は、閉じられた空間の中で敏感になつていて。赤く染められた布地は光を通し、内側の空間に充満する。その中には聴診器が取りつけてあって、耳を当たると話し声、風の音、外を走る子どもたちの足音が大地を震わせて聴こえてくる。

品の中に仕込まれた。会場は赤城高原にある「MOVE」という地下室を利用した画廊だつた。そこは外部からの音や光が入つてこない。壁に触れるか触れないかの大きさだ。スカートめぐりのようなるべくの緊張感をもつて入った鑑賞者の五感は、閉じられた空間の中で敏感になつていて。赤く染められた布地は光を通し、内側の空間に充満する。その中には聴診器が取りつけてあって、耳を当たると話し声、風の音、外を走る子どもたちの足音が大地を震わせて聴こえてくる。

(この文章は作家のインタビューをもとに編集部でまとめたものです)

■水琴窟と赤
すいきくつ

ある日、深夜まで制作をしていた。大量に水を使つていたので、その水が排水溝の中に流れ込む。しばらくすると水の流れが途絶えて、

水の滴が聞こえてきた。「キュ~、キュ~」と

高く澄んだ美しい音をたてていた。偶然にも

必然的な出会いに、これだと思った。水琴窟といわれる江戸時代の粹人たちが音を楽しんで遊びがある。手洗いの床下に瓶を埋め、水滴を垂らしてその反響音を楽しむ。水琴窟を自分で作り、その音をテープに録音して作

的環境を提示できた。その頃から作品には主に赤単色を使い、以降の作品も赤を主に使つようになつていった。

■五感の装置
ごんのそうち

野外展としてもうひとつ、テント状の作品を無数につくり展示したものがある。眺める対象としての作品から、中に入り、五感を通じて鑑賞者が感覚できる作品を目指したものだ。テントとは違つて入り口こそそないが、作品の布をめぐり中にいることができるようにな

は裏側に隠されている。見ているのは現実の裏側で、真に見なければならない表は、見ようという意志をもたなければ見えられない。外からは見えないけれど、内側には密度の世界、人間の五感が生き生きと働いて触知できる現実の世界。私が暮らした豊かな谷間の自然がある。



線条は続くよ…

高橋 國夫

□タッチ・感触

筆が画面に触れるとき生ずる触感の種々相を言う。この際、筆色料、画面の筆の扱い方等の複合交錯によって、様々な様相が生ずる。そして、最も重要なのは画者の筆の扱い方で、その筆端には画者の心境、体质・性行・芸術観等凡ての特質が伝わる。

—西洋美術辞典(東京堂) —

時々、無窮動に心が引かれる。子供の頃、お寺の本堂で坊さんの讃経を聞きながら祖母の膝の上で眠ってしまったようだ。あるいはゴルトレーンの演奏に、声明に、竹山の津軽三味線に、インド音楽のMATA TALAに。また、壊れたレコードが途中でつかえておかしな繰り返しをし始め、放っているとこちもそれと同調していく、ぐつと耳をすますと、急に元に戻って演奏を再開するその瞬間、目覚めにたぐる夢のように、先刻の單調なメロディの情が、頭の隅で鳴っている。

こんなふうに、無窮と共に鳴り続ける其処は、ものが終わりゆくのか、始まり来るのか、闇と光が交錯するカオスの現象所だ。そうして、あるフレーズや小節や動作の端々の断続に呼応する素材といえば、いきなりの起用だけれど、それはステック絵具だろう。とにかく直接的で素材が尽きるまで塗り続けることができるからだ。以前、インスタレーションによる発表をしていたが、どんなことも長い間続けると、ふと吾に返る停滯期があつて、どうやつても物は物の捷から切

れない。イメージには後から絵画習性がついてきてしまう。そして、ものとことや場との関係的一層の乖離感が、自己を際限もなく消耗し、拡散してしまいそうで、インスタレーションへの思い入れにブレークがかかり、それは同時にぼくなりに浸透していた、ポストモダニズムへの懷疑の始まりでもあった。

そんなある時、床に張った汚れ防止の紙に目が止まった。ただの汚れに過ぎないシミや斑点や傷や線が、視線を引きつけ這わせる。床にへたり込んでよく見ると、上から垂れ落ちた絵具類、直角や平行を出す鉛筆やインクの線、貼り残したテープなどのはつきりした汚れと、紙の下(うら)からうつすらと浮き出た直線・曲線・パティールの割れ目などの、足が踏み出した不定形状のフロッタージュの、これまで一瞥もしなかつた汚れが、妙にへんなものに映ってきて、それはなぜか少年時、野外映画会で風にゆれる映写幕のうらおもてから見た、不思議な映像と呼応する。床の敷紙とこの映像を関連づける直接的なものはもちろんないのだけれど、タフララサリ空白ではないという証につけると

はない——からの覺醒であり、眠れるものの目覚めに際しての幻滅に他ならない。そうしてその幻滅に伴う不快感に、実は現実的意識の特徴たる「嘔吐を催す胸の悪さ」に符合する」と。そして無自覚・不用意な結像作用への嫌悪感も、世界像崩壊の現況と無縫ではあり得ない。線が何かの形象を想起させ、結像を予感させ、線が形象に従つたり、形象を従えたりするその瞬間から負荷が生じ、倫理的に、媚び始める。そして指示的となり画面を統括しようとして、更に象徴するようになって、遂には元の造形へと帰つていく。

六〇年代に、それまでは美術作品の素材にはならなかつた分野、例えば産業資材、日用品、自然物、医療品、動物、人体や音響等の使用可能な凡てのものごとを、敢えて表現の素材とした一時期があつて、エヌコスティックもそのひとつであったけれどそれ以降も、ステック絵具は長いことサブメディアに甘んじてきたが、少しずつ需要が増えて、今では画材店に数種のステック絵具が並んでいる。ワックス系ではないが、よく使うものに木炭がある。以前アクリルカラーや木炭と併用した時期もあつたが、今はステック絵具のみになり、ぼくのコンセプションと統合し、この方がインパクトがある。

次に支持体…この用語には窮屈の便法といった感がある: 紙、綿布、キャンバスで、これらを使つての制作では、必ず平らでしっかりした画板や壁に張る。ステック絵具は堅い板の抵抗感を利用し、ぐいぐい、びゅうびゅう、ばんばんと力を込めて塗るからだ。布やキャンバスは後で木棒に張る。最も多く使つたのは、四六判の紙で年に二千枚位、全てがステック絵具によるものではないが、B4判位まで入れると数万枚、仕事中毒の職

——スティック絵具の魅力
スティック絵具を使って制作している二人の作家にその魅力を訊いた。
スティック絵具は作品のありようだけでなく、作家の精神のあり方にも密接にむすびついた色材ではないだろうか。

OIL-PASTELS 1

—スティック絵具の魅力
スティック絵具を使って制作している二人の作家にその魅力を訊いた。
スティック絵具は作品のありようだけでなく、作家の精神のあり方にも密接にむすびついた色材ではないだろうか。

はない——からの覺醒であり、眠れるものの目覚めに際しての幻滅に他ならない。そうしてその幻滅に伴う不快感に、実は現実的意識の特徴たる「嘔吐を催す胸の悪さ」に符合する」と。そして無自覚・不用意な結像作用への嫌悪感も、世界像崩壊の現況と無縫ではあり得ない。線が何かの形象を想起させ、結像を予感させ、線が形象に従つたり、形象を従えたりするその瞬間から負荷が生じ、倫理的に、媚び始める。そして指示的となり画面を統括しようとして、更に象徴するようになって、遂には元の造形へと帰つていく。

六〇年代に、それまでは美術作品の素材にはならなかつた分野、例えば産業資材、日用品、自然物、医療品、動物、人体や音響等の使用可能な凡てのものごとを、敢えて表現の素材とした一時期があつて、エヌコスティックもそのひとつであったけれどそれ以降も、ステック絵具は長いことサブメディアに甘んじてきたが、少しずつ需要が増えて、今では画材店に数種のステック絵具が並んでいる。ワックス系ではないが、よく使うものに木炭がある。以前アクリルカラーや木炭と併用した時期もあつたが、今はステック絵具のみになり、ぼくのコンセプションと統合し、この方がインパクトがある。

次に支持体…この用語には窮屈の便法といった感がある: 紙、綿布、キャンバスで、これらを使つての制作では、必ず平らでしっかりした画板や壁に張る。ステック絵具は堅い板の抵抗感を利用し、ぐいぐい、びゅうびゅう、ばんばんと力を込めて塗るからだ。布やキャンバスは後で木棒に張る。最も多く使つたのは、四六判の紙で年に二千枚位、全てがステック絵具によるものではないが、B4判位まで入れると数万枚、仕事中毒の職

人のような日々でもあった。作品番号は六桁のナンバリングで打ったが、無意味に思えて止めた。そして、この数量にスティック絵具の特色が表れている。

スティック絵具の多くは乾く時間を待たずして作業が進む。動作が先行し、視線がそれを追い、そのままあって作品となり、出来たものを後方や右側に重ねていて、振り返らない。

逆もあって作品となり、出来たものを後方や右側つまり、画板や壁を前にして、紙などを左側に積んで置き、スティック絵具を手に持てば準備完了。スティック絵具の多さは、作家の観念が表現の形式や媒体を透過する際、逆もあって作品となり、出来たものを後方や右側に重ねていて、振り返らない。

そうして積み上がった作品を整理したら、いくつかのパターンに分別した。これを見ると、スティック絵具の特徴がよくわかる。跡の種々相となつて定着したもの：「跡をつけたのではなく、跡がついた」ということだ。冒頭に引用した「タッチ＝touch＝筆触」は、スティック絵具を用いる表現の実相を、至近距離

から言い得ていやしないだろうか。



《うら庭 '96 (g)》 206×197cm オイル(スティック絵具)、麻キャンバス 1996年 (撮影:山本 純)



《うら庭 '96 (b)》 290.9×197cm オイル(スティック絵具)、麻キャンバス 1996年 (撮影:山本 純)

■高橋 国夫

たかはしくにお

群馬県生れ。49年群馬大・群馬師範学校卒業。50年文化学院美術科へ夜間部卒業。69年ルーフ・コンセプト展に参加。65年吉田

村画廊やアートフォーラム谷中等で個展を中心とした多数活動。最近では97年「さよならまな暖'92」(かわさき一OB市民文化ギャラリー)にて個展がある。



綿引 展子

子供の頃から持っている画材に、色鉛筆とオイルパステルがある。どちらもそのまま使い続けている。以前は箱の中に写真（あるいはそのコピー）を入れる制作をしていた。はじめの数年こそ色彩があつたものの、ほとんどは下地をついた木に鉛筆で写真をかいていく仕事、白黒の仕事となっていた。白黒の作品を発表しつづける間仕事場では紙にアクリル絵具や手元にある色鉛筆、オイルパステル等をつかって日々の演習ともいいうべき作品をつくっていた。この色のついた作品達のほとんどにはやはり写真のコピーが入っていて、白黒の箱の制作のための上澄みを出していく作業のように思えていた。それがある人からの助言をきっかけに鉛筆の作品の持っていた「はかなさ」や「はりつけめ、線の細い緊張感に」、「強さ」を加えていくこと、手元にあるオイルパステルを使うようになる。その時出来上がった色面の強さには思つた通りの印象を持った。手に直接つたわってくの画材と支持体のつくる触感が鉛筆での作業と似ている。しかしオイルパステルは鉛筆のように堅さが選べず棒状のままの描画はやわらかく手にひどくつてしまふのが気になるところ。ともあれ使い慣れた画材とよく似た触感で無理なく思い通りの色面がつくれることは制作の上では好都合だ。当初は白や黒、灰、赤と限られた色だけを使い、私にとっては色彩というよりはただ強さとしてのオイルパステルであったと思う。

長いこと箱の制作を続けて、私は自分自身がその

経過の中でもとても癒されたという思いから、これ以上の箱の制作は私の内なる强迫観念からは離れていた。ただ変化としての作業でしかないと思いはじめていた。この時にふと以前から仕事場に放置していたキャンバスが目に付いた。演習の延長でオイルパステルを使って無造作に描きはじめた。始めてみると手の感触そのままに全く何の行先もないにつづく制作に改めて胸踊る思いだった。これを機に私は思いもかけず絵を描きはじめた。それが筆を使った作業であつたらば一時のちょっと息といった仕事場の内だけの制作にしかならなかつたのではないかと今さらながらに思う。画材と支持体のつくる触感はそれと強く意識することなくとも制作の上では大きな要素になっていたようだ。

はじめは油彩との併用で制作していたので支持体としてキャンバスを使った。下地をついたキャンバスにオイルパステルをぬりこめていく作業とかかる時間が行先を確かめながらすむ制作の速度とよく合っていた。その後、より日常の演習作業の形にちかいように和紙をつかうようになった。

画面も強いものになる。

指一本とほとんど同じような大きさのオイルパステルは大きな画面になつても細い手の動きが残る。それが大きな画面になればなるほど密度にもつた。それが大きい紙が入手しやすくなつて和紙には何か便利な点が多い。しかしそれ以上に和紙の持つ便利な点が多い。しかしそれが許されるのは、手元に定着剤をかけると色がひどく変わってしまうことや、制作中に出るパステルの粉が空中に飛び散ることにも不満をもつた。それが大きな画面になればなるほど密度にもつながる。私の制作では簡単な形を描くことが多いのでこのオイルパステルがつくる表面の密度は表現の一部ともなつていて。色そのもの重ね方や、ぬり方で紙の表面がぼそぼそと出てきて密度になる。オイルパステルと和紙の組み合わせは発色もよく

オイルパステルも、制作が終わった後長いことそのままにしておくと表面が油がぬけたようになり手にもつかなくなる。個人としてはその変化も気にはならないのだけれど、完成した画面の変化として嫌うむきもあり、何より仕上がりが汚れる。手につくことから、又表面の保護のために定着剤を使用するようになった。どちらもあれオイルパステル画の表面がしっかりと保護できるのは喜ばしいことだ。

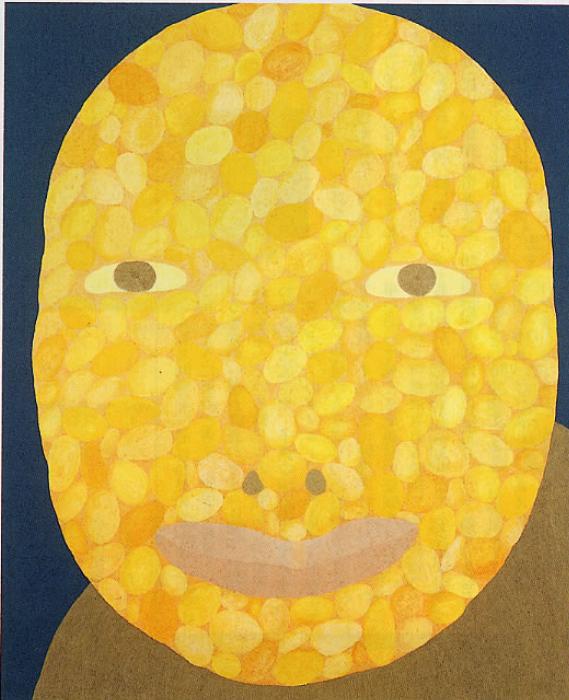
一時期パステルを使ってみたことがある。その時は外国製品をつかつたためか、ついに発色には悩みつづけた。美しい色であることは確かだけれど自分の色という気がしてこない。最も違ひを感じたのは赤だ。赤が赤ではない。いや、私の思う赤ではない。こんな抽象的な言い方が許されるのなら、お地蔵さんのよだれかけのような赤。それがどう混色してもぬり重ねても思うように発色してくれなかつた。やはりどちらかといえば国産の赤の方が私の思いに近いと思う。それでもまだ満足とはいかないのだけれど。他にパステルはそれをかげには保存ができない定着剤をかけると色がひどく変わってしまうことや、制作中に出るパステルの粉が空中に飛び散ることにも不満をもつた。それが大きな画面になればなるほど密度にもつながる。私の制作では簡単な形を描くことが多いのでこのオイルパステルがつくる表面の密度は表現の一部ともなつていて。色そのもの重ね方や、ぬり方で紙の表面がぼそぼそと出てきて密度になる。オイルパステルと和紙の組み合わせは発色もよく飽きない。ところで完成当初ベタベタとしている色というのはどうにも難しい。全百色と揃つてい

でも今度はどれも中間色、これという決めにかけようで迷いが出る。反面普通は使わないような色を組み合わせてみて改めて新鮮な発色に思えたりすることもある。選択の幅は広いほどよいとい

うことであるらしい。

余談になるが棒状のオイルパステルは最後まで使い切ることがむずかしい。お米つぶ2つ程の大きさになつたオイルパステルをビンに入れてとつて

いる。人が見るとこれを又固めて使うのかなどと訊ねられるが、そういうことでもない。ただビン詰めのちびたオイルパステルがどんどんたまる」とになる。



「決意の手放し」 210×170cm 和紙にオイルパステル 1995年 (写真提供: 東京画廊)



「はこびづけてきた 位置のようなものを 吐息のようにおろす」 210×170cm 和紙にオイルパステル 1995年 (撮影: 末継康紀)

■ 編引 順子 わたびき のぶこ
1958年東京都生まれ。最近の個展では94年スカイドア・アートフレイブ青山、96年ギャラリー日経、東京画廊がある。ブルーラブ展では92年「よまばざまの眼」、94年「かわさき IBM市民文化ギャラリー」、「現代の人間像」、95年「北海道立近代美術館『VOCAL』」、97年「上野の森美術館等がある。現在「存在説明展」北海道立近代美術館で開催中。

「空白の領域—
LookからSeeへ」

小河 朋司



最近、電車に乗つ
たり歩いていると
気になることがある

「見えること」を考えれば、「見えないこと」

思考 目的のために残ってきたのであろう。そのことは、見えることの景観の背景には何か見えない「空白の領域」のリアリティと呼べるもののが浮き彫りになつていて、

“Subway day dream”

ダビデ・ガルデ



重要な意味がある。地下鉄だけの電車も強い印象を私に与える
信じら
ーマは

、日本で
ないほ
どなく、

ほどは

ていな
できる
いろい
れらの

い人は昭
る。私独
ろな運命

眠つてい
目の視占
命を感じ
う私はス

る人をじっくり観察で、彼らの表情から
ることができ。そ
トーリーを創り上げ

豊かな絵画

大村 雄一郎



材にした作品をつくつきました。何をどう撮るかということよりも写真を限定された場所や平面上に置き、内容のみではなく写真的存在そのものを見る、感じることができるようにと思い、制作してきました。この際に、内容としてごありふれた事柄・日常をモチーフとし、技術的に美しいプリントではなく、またフレームの中で語り尽くさないようにつくつてきました。額装のイメージを並べることによりそれぞれのイメージを立地や物語組み合わせを見せてゆく方法をとりました。このような表現をするようになった背景には、私が日常の中で出会う映像との関わりを考えたからです。情報とともに

と同じように風景と考え、世界を構成して重要な要素の一部だと思います。また、首都高速を走っている時ビルの谷間から突如現われる巨大広告や、子供の頃端で出会うロマンボルノのポスターなどのイメージなどは、その入り交じた感情をきたす事柄、それがその映像だけではなく、車や歩いて見てきた風景の経験を含めて、記憶の中で再構成される映画であり絵画である気がします。このようなことを私は印刷紙という素材に限定し、コーラージュをしているという意識でもしょんは絵具として空間と関わってきました。あえて絵具を避けてきたのですが、昨年からイメージの伝達としての原点として絵の在り方へ気がなり、また自分自身の問題としても、もう一度歴史と取り組むべきだと思いました。写真のマッチリアルへの不満と単純に描きたいと思う欲求はどうして出てくるのだろうか、ということが問題になりました。決して写真をやめること

絵風景・桐生 1995 170×400×800cm
(6面を走馬燈のように吊るす)
縦布 アクリル絵具 コーティング板 1995年

ホルベインスカラシップ奨学者レポート

見えないもの、イマジネーションの中に表現を探りながら、作品はリアルを捉えようとしている。



目の前にある それ

それ



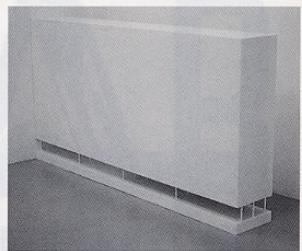
まず、この作品に
関してはエンドレ
スに続く世界を表現したいと思って、上に
も下にも続くような、流れのようなフォル
ムがでてきていった。作品の内容に関しては、
言葉では「愛としみのエンドレス
スペクトカル・トラットーラー」だ
と。しか言いようがなく、私はいつも絵
と同時発生的に言葉のスクランブが連鎖し
て出てくるので、それ以外の言葉で補えな
いし、具体的なストーリーがあるわけでも
ない。自分自身の人生を描くよりはバフォーマン
スも絵を描くのと同じような感覚で、どうし
らが先ということではなく、その時一番やり
たいことをやっている。より感覚的に、よ
り自然に、自分の生活中で興味や感動を
肥やしにパワーを発出していきたいので、
それを表現の上で制限することはしたくな
いと思う。

自分自身と連携するが、自分がどんな人間
制作のプロセスは、まず普段から描きため
たDrawingや、記憶の中にある或る特定の



愛と哀しみのエンドレス☆スペクタクル・
トラトラトーラトラ 385×1240×18cm
アルミ、ラッカー、アクリル絵具、油彩、ラメ、
ペンキ(部分的に研磨) 1996年

見えない秩序を形成しているようにも感じられる。その上「見えること」と同じか、それ以上に「見えないこと」の方に拡がりを感じて創造や認識を司っているのではないかとさえ思うのである。



T-B「color tint box」 105×210×30cm
木、ジェルメディウム、マットメディウム、ジェッソ、
ルミナス系アクリル絵具 1996年

意味を指す言葉で、Seeは見たことのある動作の起きた動作を示す意味を含んでいると感じる。私が「見えること」と「見えないこと」の狭間に感じるのは、このLookからSeeへの変換と移行。

いう技術を使って、物質ではない色彩表現（あたかも光っているような）をしていく。そして、感覚的に「色彩の力」を表現しようとして試みている。

また、情景や景観は光の記憶として頭の中に変換されて留まっていると感じる。そこには色彩の力や、覗くこと「見ること」を意識する行為を爆破料として、「光の記憶」を「空白の領域」の中に生み出すことを表現したいと考えている。

光と影のよう「見えること」と「見えないこと」を意識することは、何か未知なるものとの出会いを求めていいるのか。それとも、「なぜ」という人間がもつてゐる単純な好奇心か。自己の中で「見ること、見せること」見えないことについて、さらに「空白の領域」を探求して行きたい。



SUBWAY DAY DREAM 'ISLAND'
「島」 200×136cm アクリル絵具、油彩
アクリルニス、キャンバス 1996年

ていく。何が真実かは決してはっきりわからないのである。ほとんどの人達とは二度と会わないだろう。もし、会ったとしても思い出せないだろう。目につけた服やアクリルセザリーやハーフなどからもいろいろなストーリーが展開される。私の知っている人に似ている人（様子や表情etc.）に会うさらに私の創造力は深くなる。

「地下鉄」のテーマは、1996年の一年間描き続けましたが、今年になつてからは一つのテーマを決めていません。キャンバスだけではなく、ビニールやアルミホイルの上に描いたり、いろいろ試してます。アルミはまるで鏡のようでも描くのはとてもおもしろいです。光ってみえたり、暗くみえたりします。色の暖かみとメリックの冷たさのコントラストを楽しんでいます。

闇への凝視

向井 三良



で、世界を抽象する言葉である」とともに、また「絶対常に記憶された光をつなぐことで、世界を抽象する言葉である」とともに理解した。最近の作品は、「この「Inner Constellation」というシリーズを出発点とするもので、私は自身が何かを見てそれを憶えている、そこに光が差しているという状態の仕組みを確かめるためのものとして、絵画作品を制作してきた。それらの作品は、目盛りがない定規、不規則に目盛りが打たれた分度

命名 96-1 91.5×110×3.7cm
シナベニヤ板 關 キャンバス 油絵具 1996年

INFORMATION

■ 第12回ホルベインスカラシップ募集

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

内 容●認定者には、1年間にわたり総額50万円相当のホルベイン工業製品を無償で提供します。●情報誌アクリラートにより素材と現代美術の情報を提供させていただきます。●認定者は最終にホルベイン工業が要請するレポートと作品写真及び資料の提出をしていただきます。

選学期間●1997年11月～1998年10月(1年間)

応募資格●国内在住の20才以上45才以下で、コンテンポラリー・アートを目指している作家及び作家志望者となります。

アートガラス
草創作品●22名

応募方法●ホルベイン奨学制度申込書に記載事項を明記の上お
申込みください。

申し込みください。
申込み先●ホルベイン工業株式会社内・スカラシップ実行委員会
〒170 東京都豊島区東池袋2丁目18番4号

TEL03(3983)9253

申込締切●1997年9月20日(当日消印有効)
選考方法●スカラシップ実行委員会で組織する選考委員会で厳選

に選考させていただきます。
●郵送にて通知させていただきます。●応募用紙及び

【問題】「この写真をどう見付けてください？」

■「願。」のポスターを見つけてください。

画材店、画廊、美術系の大学及び専門学校に貼られている「

のポスター(15cm×30cm)の中に、申込書が入っています。見つからない場合は、上記住所の「ホルベイン奨学制度係」宛に葉書でご請求下さい。



■訂正のお詫び 先ごろ発行された、ACRYLART／別冊の85ページの作家表記「山本眞理」は「山中眞理」。39ページ押江さんのプロフィールにあります個展開催日「7月11日～」は「7月1日～」です。訂正してお詫びいたします。

holbein

SINCE 1900

ACRYLART

発行日 1997年6月10日

東京都豊島区東池袋2-18-14

TEL (03) 3988-9253

編集人 久保田幹夫

定価500円(本体485円)



筆を介さず表現者の意思がそのまま画面に定着する快さ、チューブに入った絵具にはないダイレクトな魅力から、スティック絵具を使う作家が増えている。スティック絵具で仕上げた画面には、ホルベインのグロス バニッシュ ソルバブル、グロス・フィニッシュ、マット・フィニッシュ——。描いた面のべたつきが解消されるのは勿論、ほこりなどを遮断し画面を保護してくれる。各220ml缶・スプレー式。

