

# ACRYLART

アクリラート・Vol.33



UNTITLED 54×12cm ペニア、アクリル絵具 1997年 松本 勝

I often think about what it means for me to create art. Actually, I think it boils down to communication. I'm announcing myself. And because of that, I never want my work to come across with a feeble message.

Masaru Matumoto

# アートする自分で何だろう。

松本 勝

床の上に大きな接着剤のキャップやマーブルチョコレートみたいな色をした瓶の蓋が並ぶ。「見、プラスチックか何かのよう」見えるが、ベニヤで几帳面につくられている。台所に立つたり、子どもの心でみたらアートはどんな風に見えるのだろうか。



■松本 勝 (まつもと まさる)  
1943年北海道生まれ。北海道教育大学美術科卒。個展は90年かねこアートG1より毎年、93年よりギャラリー現にて開催。85~90年「this is」(いいじ画廊・函館)、88年「自在の現場」(福岡市美術館)、91年「Mixed Messages」(アースベース福岡)、95年現代アーティストセンター展(東京都美術館)等グループ展多数。

## 台所に立つと見えてきた。

- 今まで三回個展を見させてもらったのですが、最初の頃は家具の見えたのが何よりも興味がありました。自分が何でもうな作品でしたね。
- 九年頃ですね。
- 鏡のようで鏡でない、引き出しのようで引き出しでない…。そんな不思議な作品でしたね。
- 疑似家具というか、そういうものに興味があったんです。自分でも上手く説明がつかないですが、家具であって家具でない、そういうものをつくりたかった時期があつたんです。
- 最近読んだ本の中に「ものを描く」ということは、ものの形を描くのではなくて、そのものが自分に訴えかけてくるのを昇華して描いていく。もの 자체が本来望んでいる姿を通して解放していくことだ」、というようなことが書いてあつたんです。松本さんの作品を見たときに、例えば最近の作品でいうとキャップそのものが望んでいる姿があつて、それを松本さんが透してつくっている、そんな気がしたのです。ところで、なぜキャップなんですか?
- それまでは台所にはあまり立つたことがないんですが、妻が義父の看病でしかたなく台所仕事を始めたんです。そうしたらそれまで見向きもしなかつた、トマトケチャップやソースの入った瓶のキャップやミルクの容器が「面白くて(笑)」。よく見ると、完璧

で無駄がないですよね。それで、つくって見ようかと思ったわけですね。

- 円というのはなにか不思議ですね。四角というのは、長方形とか矩形、菱形とか台形だと色々な名称がありますね。言葉がそれだけ多いということとは厳密なわけですが、円に関してはせいぜい精円と円くらしか言い方がない。それぐらい円で曖昧なものだと思うんですよ。それに、キャップの作品の中には完璧な円というのはないと思うんだけど、円に見えてしまう。円というのは多少変形しても、意外と正確な形になれるんですね。
- 色を塗っていますが、木をむき出しでやろうとかとは考えなかつたのですか。

- ただ、女性のそういうものというのは極めて個人的ですよ。ぬいぐるみなんかは完全に個人の領域の中に入り込んでつくっている。ちょっと、男性と見え方が違うような気がする。
- そうですね。ケリーの作品をみたときに女の人の作品だと思ったんですが、変なもので色を使い始めるなど派手になるというか色数が多くなる。以前は「マーブル」に白黒だけの世界でやつてたんですが…。それと、今回のキャップの色はマーブルチョコレートなんですよ。マーブルチョコレートとい

## 不自由という快感。

●岡本太郎の「芸術は爆発だ」というのがギャグにされていますね。

最近思うんですが、芸術の衝動というのがなくなってしまっている。先に予め意味やコンセプトがないとつくれない。僕にもあるんだろうけれど、そうじゃなくてもっと素直につくりたいものをつくれれば、もっと自由になれるんじゃないかなという気がするんです。

●今はストレートに言えない時代なんじゃないかな。例えば今の若い人は色の使い方でも非常に曖昧でしょ。立体にしたって形状があんまりはつきりしていないものが多い。昔のようにストレートな表現が非常に難しい時代なのかも知れませんね。それに、キャップも一見ストレートなようでストレートじゃないですね。だから逆に面白い。

それに、敢えて木でつくっている。今は便利なものがあつて型を作つて流し込んだら無数につくれるのに、木を使い、その不自由な部分を逆手にとつて作品をつくつている。

●素材ってなんでも不自由だと思うんです。僕のことを、妻はマジだつていふんですけど（笑い）、不自由が快感みたいなどころはありますね。つくるということには「こだわっていませんね。こういう木という不自由な材料で、きれいな円錐が出来たときは快感です。

よ。それと、絵具についても最初は均一な色面を塗るのに、比較的不透明なアクリル絵具を使っていました。カラージェッソやアクリラガッシュのようなマットで均一に塗れる絵具を知りませんでした。

技術ということに関しては、最初は道具も何もわからなくてカツタ一なんかで切ついていたんです。最近ようやくジグソーなんかを使い始めたけれども、自分がこういうものをつくりたい、「こういうもの」を表現したいというものが予めあると技術は付いてくるものじゃないかなと思つんです。僕は決して器用な方じやなくて、学生時代はパネルなんかを全部友達につくつけてもらっていたくらいなんです。

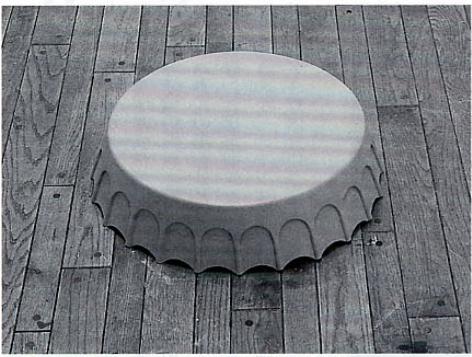
## 英雄的な大きさは心にひびかない。

●作品の大きさについてはどうですか？

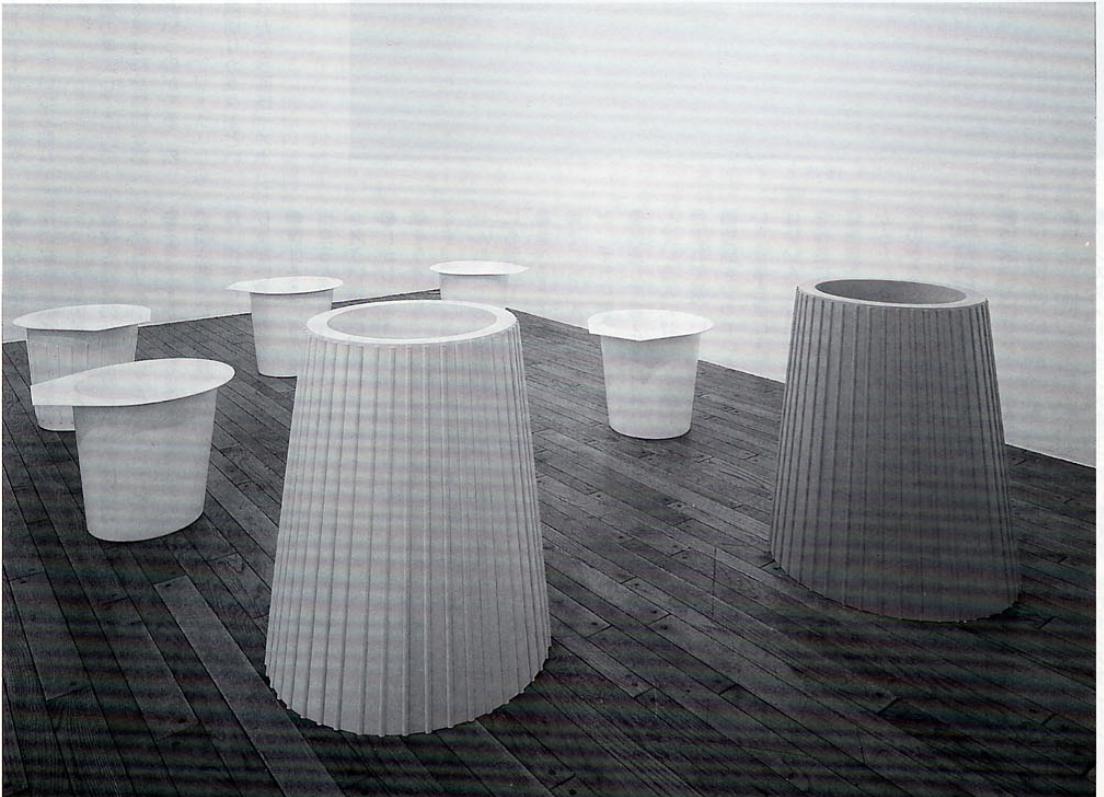
●見るという立場からすると、ある程度の大きさは必要かなとも、このサイズは感覚的なものですね。昨年ドイツを回って作品を見たときに、向こうの作品は大きいですね。美術館も天井が高いし広い。それに圧倒されたんだけども、日本ではあの大きさにはじめない。生活空間の違いみたいなものを感じました。確かに大きいものは迫力あって、それだけでまいつたという気はするんだけれども。

●この前の接着剤の蓋やミルクの容器はかなり大きかったですね。

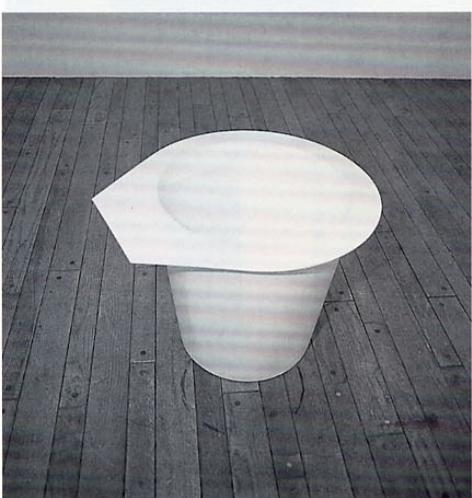
●前回は都の美術館で発表したもので、今回のキャップの作品はギャラリー現銀座で発表したもので、作品の大きさは展示するスペースのサイズに合わせたということです。でもこの小さい空間（アトリエ）でつくつているでしょう。一応ここで



UNTITLED(一部) 54×12cm ベニア、アクリル絵具 1997年



UNTITLED 75×65cm, 54×39cm ベニア、アクリル絵具 1996年



UNTITLED(一部) 54×39cm ベニア、アクリル絵具 1996年



UNTITLED 75×65cm, 54×39cm ベニア、アクリル絵具 1996年

並べてみてこれでよしと思つて持つていくんですが、画廊や美術館に持つていくところはなかつたといつも感じます。

● 今回のキャップにしても、前回の接着剤の蓋にしても円の大きさは大体同じサイズですね。絵を描く場合に身体的な部分で絵の大きさというのが変わつて来るというのがある。松本さんの場合はどうですか。

● これは技術的な問題があつて、それは円切りカッターというが「メートルしか切れないと」です(笑い)。

● これが「内」というと(笑い)。

● 少し余談になりますが、今年の二月に画材の見本市があるんです。そこにホルベインとしてはデモンストレーション用に巨大な絵具のチューブを出展しようと考えているんです。

● 僕も絵具のチューブというのは面白いと思ってつくつとしたことがあります。ところが、オルデンバーグがやつてゐるんですよね。

● そうですか、少しまずいかな(笑い)。ところで、アメリカの抽象表現主義というのは、どんどんどんどん大きくなつていきましたよね。作家というのは大きさに対する欲求というのがどこにあるんじゃないですか?

● 僕はそういう英雄的なでつかい作品には、心がひびかない。もし出来るんであれば微少な作品、そっちの方に惹かれる。脆いというか危うい作品に惹かれますね。

● しかし、キャップの作品は思った以上に堅牢に出来ていますね。

● そうですね。「これに乗つていい」って、見に来た友達がいつたんですね。「いいですよ」と答えた。大人が一人乗つたらいでは壊れませんね。でも、構造的には堅牢であつてもつくつているものはいかにも脆弱で、微少なものに過ぎません。

● 並べると子供の玩具という感じもしますね。

● そこらへんにも興味があるんです。よく外国の雑誌を見るんですけど、それに載つている玩具が面白いなど思つんです。

● 共通して言えるのは独特の軽さですね。日常生活の中でいつも接しているなんだけれども気がつかないという、そういう中から作品が生まれて来ている。

● 教師をやつていますが、子供の作品を見るのが好きなんで教師という仕事も気に入つていて。それを取り入れて自分の作品ができるばいいんだけれども…。アメリカやヨーロッパの作家は自分の生業を作品に生かしている場合が多いですね。ところが、日本の作家は生業を作品とすることを潔としない部分でありますよね。子供からたくさんアイデアをもらつていてるなんだけれども、それを使えないのでかななどるのはありますね。

## 弱音は吐きたくない

● 松本さんは見せ方がうまいなと思いますね。でも、作品はインスタレーション、じやない。

● 自分ではデ・スクラップチャーニーとか思つたりするんだけど、インスタレーションが流行つていて、今のインスタレーションというのは捉え方が今までのものと違うような気がするんですよ。例えば家の中の家具の配置を考えたら、それがインスタレーション

になつちゃつた、そんな感覚なんですね現在は。

● 最近公募展なんかを見に行くと、何も考へないで無頓着に置いてあると思いますね。

● インスタレーションといふと、柏原さんは部品をいっぱいくつて現場に持参し、そして、例えば三〇〇〇の部品をつくつたとしたら、そのつくつた部品の中でせいぜい半分ぐらいの部品しか現場では使わないらしいですよ。その部品が空間との対話の中で、作品として組み立てられていく。今は空間を意識した作品は全てインスタレーションになつてしまつていますね。

● 確かにそうですね。でも、僕はキャップを十五個つくつたら十五個画廊に持つていく。一個も抜かないですね。抜けない(笑い)。そこらへんが僕は曖昧ですね。僕のインスタレーションじゃない。

● 作家つて結構自由なことできるようで、なんでも出来ないんですね。

● かなり不自由なんですね。その不自由をちょっとでも可能性があるところに引き延ばす。いつも、アートする自分てなんだろうと考えるわけですよ。やっぱりコミュニケーションだと思ふんですよ。自分を発表するんだから、自分の責任で発表する弱音は吐きたくないんですよ。

UNTITLED (一部) 75×65cm ベニア、アクリル絵具 1996年

色材の  
テクノロジー

25

# 作品のスケールと制作

なぜ作家は大作を志向するのか。  
科学的・心理的視点から大作に迫ってみた。

## ■ものを見るということ

我々は肉眼でものを見る。用いる器官は眼球であり、そこで受けた光情報が脳へ伝わって、見ることが知覚される。眼球の前面中央には水晶体というレンズがあり、瞳孔から入った光はそのレンズの作用で網膜に目的物の像を映す。水晶体と網膜の距離は一定だが、目的物の遠近は異なるから、それに応じて焦点距離を変えるために水晶体の厚さは人為的に変えねばならない。その際ある程度の距離感が伴う。

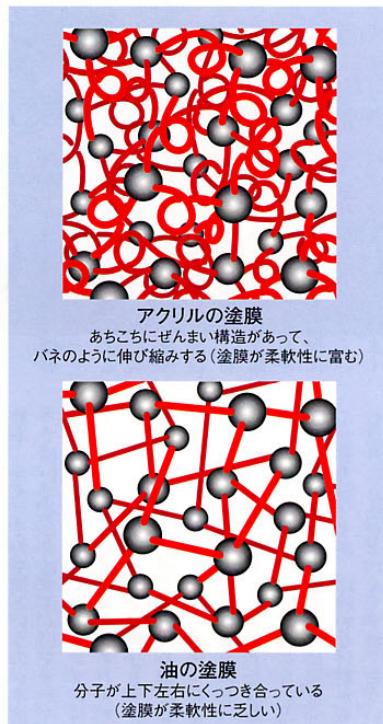
眼球は横に二つ並んでいて同時に目的物を見ているが、目的物に対する焦点距離は常に同一ではなく、対象部位によって少し異なるから、水晶体の厚さは同一ではない。

両方の水晶体の厚さと輻輳角(ふくそうかく: 物体から両眼への角度の開き)の異なる二つの映像と一緒にする(融像を作る)ことで、それらの違い(視差)によって目的物の各部位の距離が正確に判断でき、凹凸が認識できる。すなわち立体感がわかる。これを立体視とい。立体視は、水晶体の厚さに伴う距離感よりも正確な距離感の根本をなし、判断力と対になっている。

眼球は頭部前面の眼窓(がんか)に埋め込まれており、光情報の実際の出入り口である瞳孔は皮膚の裂け目である瞼から数ミリ奥まった位置にあるから、視野(見える範囲)は双眼でも、上下左右180度に至らない。焦点を結んでいる目的物は視線方向正面のみで、その領域は視野の数の数パーセントを占めているに過ぎないが、視野全体は無意識に認識されている。

## ■大作の存在

同じ距離に目的物が複数あれば、実体の大きさのほど視野の中に占める比率も大きくなる。立体視で求められる距離と、視野中の占有率から、目的物の大きさが判断できる。だから、立体視のできる動物はまず大きさで価値判断し、判断の度合は高等動物ほど確かになる。動物の世界は弱肉強食であり、判断を誤れば自分自身が餌となって何らかの形で他の個体や動物の子孫繁栄を助けるにとどまるから、大きさによる価値判断は非常に大切な生存要因である。



我々人類も動物世界の価値判断を免れず、大きさによる価値判断を行うが、人類の場合には単なる価値判断にとどまらず、評価の要素が加わり、恐怖や崇敬の念が伴う。

人は大きなものに威圧され、そして畏れ、ぬかづき、敬い、尊ぶ。絵画作品の多くは額に納められている。額は枠であり、絵画中の世界とその絵画の展示された外界とを切り離す境界でもある。我々は絵画を鑑賞する際、作品とその外界とを同時に同じ視野の中に見ており、意識の有無はともかく、両方が認識下にある。

この認識に作品の大きさの要素が加わると、それは評価に転ずる。それは、大きいと認識される作品の方が高い評価を与えられる理屈であり、大作には内容や技法を超えた高い評価があらかじめ備わることを意味する。洋の東西を問わず、名画に

壁面を覆う巨大作品の多い理由のひとつがここに垣間見られる。それは制作時の気分の高揚もあいまって、画家が大作を志向する動機の源でもある。

## ■実際の制作

大作には、大作であるがゆえの制約が内在する。フレスコのように壁面自体が支持体である例は別として、まず作品の重量と強度、保存性を考慮に入れねばならない。その意味で板絵は不利な点が多い。キャンバス制作なら、枠が可動格子で補強されたもの、四隅に楔を備えたもの(本邦の既製品にはない)が望ましい。

ついで、本邦の住宅事情がある。自宅で枠の組める空間を有する作家は少数だろう。

画材店に枠張りキャンバスを注文するとまず部屋への持ち込みで苦労する。キャンバスを用いたインスタレーション作品も同じで、現場で制作に取り掛かるのでもない限り作品自体を覗見できない。仕上げならともかく、制作初期には小~中品で用いた筆ではらちがあかないから、大作用に新たな制作道具を求める必要はない。大なり小なり技法も変えねばならない。透明絵具層を重ねた小品をそのまま拡大する技法ではいたずらに厚さが増すばかりで、それは重量の多大な増加を招く。だからまず隠蔽性のある絵具で充分な不透明層を設け、その上に透明層を重ねる技法が要求される。

枠張りではなくて巻キャンバスでの制作なら、絵具自体の柔軟性の点から見て、アクリル制作が絶対的に油彩制作をしのぐ。油彩画面では、よほど薄い層で制作しない限り、搬入と搬出に伴う歪みで画面の損なわれることがあり、それは絵具や画用液の工夫で吸収しきれない。ただし、アクリル画面はしばしばその粘着性が災いして、巻いた画面とそれに接触したキャンバス裏面がくっついてしまうことがあるので、表面にクリスタルパニッシュのような硬い保護層を設ける必要がある。

制作後の搬出も大変である。パンやトラックの荷台の意外な狭さに気づき、慌てて画材店に頼み込んだり運送屋を手配する羽目に陥る。という訳で、すべてにわたり、大作になるほどその制作には幾何級数的に経費の増大を伴う。アドレナリンの分泌を体感するのも大変な話である。

1995年の個展を契機に、松本陽子は突然油絵を描き始めた。  
アクリル絵具を使い、空気や雲や水の移ろい変化する一瞬を  
大画面の中に定着し—時代を築いた作家が、なぜ再び油絵に戻ったのか。  
そして、油絵具の使用とともに画面の中に現れてきた黒という色彩…。  
造形作家・高木修氏がアトリエを訪れ、松本陽子氏にインタビューした。

松本 陽子

高木 修



## 絵画

# 必然的展開への跳躍

### 自分を 変えていく

高木 今日はつい最近個展

(九七年アキライケダギャラリー／東京)で油彩による新しい展開をなさった松本さんに絵画の空間性や身体性、そしてアクリルと油絵

の差異、及び色の問題、特に白や黒の色彩についてお話をうかがえればと思つておいる次第です。それに時間がありますから、日本現代美術に対するお考へ、つまり松本さんが感じていることを、述べたいだけれど、思ひます。

ところで、今朝、早く起きまして、以前に松本さんがテレビに出ました「絵画の引き算」を拝見してきました。そのビデオは学生にも何度も見てみるといつて、今日はあらためて見てみると大変刺激を受けました。それは松本さんの絵画への姿勢と言いますが、つくることの肉声が感じられたからです。確かに「絵画の中にある自分の空間に空気をふき込むことが出来るか?」と云うことをおっしゃっていたと思います。先ず、この空間について松本さんのお考へをお聞きしたいのです。

松本 空間というのは私の場合はまだ散していい空間というのじやなくて、キャンバスという方が…。

松本 空間というのは私の場合はまだ散していい空間というのじやなくて、キャンバスという方が…。

松本 ええ。その空間というのが水溶性のアクリルで描いてるときはすごく出やすかつたんですよ。アクリル絵具でアートランダムに画面に描いて、それをグロスボリマーメディウムで崩していく、それをグロスボリマーメディウムで崩していくという形なので、割とそう言うのが出やすかつたんです。でも田浦の個展(一九九五年アキライケダギャラリー)の後、長く抱き続けて

いた理想の絵画の実現ができたのじゃないかと、おぼろげながら思つたんです。この先があるとすれば、もう材料を変える以外にないと思ったんですね。私のような作品の場合には、自分の内面的なことも大切ですが、即物的な材料から作品を変え以外に方法がないんですね。そういう具体的なことで自分を変えていく、例えば筆を変えるとか、溶き油を変えるとか、もつと別の言い方をすれば、色も全て変えてしまうとか、そういうことでしか自分を変えられないんですよ。別に変えなくてもいいじゃないかと思われるかも知れないけれど、

作家つて変わりたいんですね。どんなタイプの人も、あらゆる年齢層の人も、作家というのは変えたいという願望というのは持つてゐると思うんですね。変わつて見たいんですよ。見る人から見れば、くちやいけないんだと。それで、凄く自己矛盾なんですねけど、自分があれだけ憎んでいた油絵に帰るというのも変な話なんんですけど、匂いとかベタツキとか、そういうのから全部逃れるために油絵から離れたのに、一回転して、三千何年したらまた戻つてしまつた。それともひとつ私が油絵に戻つた理由は、最近の若者の油絵具を使った作品を見ても全然よくない。これは「やっぱり私が示さなきや」という、そういう気持ちもあつたん

りますが…。

高木 そうですね。意識的にしろ無意識的にしますが…。

高木 田浦と今回の個展を拝見したとき、絵の内

ふと、「あれ、前と同じことをやつてしまつた」と

言う不安と同時に安心感みたいなものが同居し、尚且つ「どうやって次の展開にいくか」という不安と勇気みたいなものが、つくつていく中でいつも錯綜している。それを一步前へ踏み出すという

のが、凄くエネルギーがいるのだと思うんです。そうした中で松本さんが踏み出すきっかけをつくったのは田浦の個展だったわけですが、具体的には何が限界だと感じられたのですか。

松本 田浦での個展は、ある種達成感みたいなものがあったんですよ。それで肉体的にも精神的にも、手と頭の両方で、「あー、これで終わつたな」という感じが自分でわかりました。死んじゃえばそれでいいんだけど、でも生きていかなければいけない笑い)。生きいくことはやっぱり描いていくことだから、なんとか変わらなくちゃいけないんだと。それで、凄く自己矛盾なんですねけど、自分があれだけ憎んでいた油絵に帰るというのも変な話なんんですけど、匂いとかベタツキとか、そういうのから全部逃れるために油絵から離れたのに、一回転して、三千何年したらまた戻つてしまつた。それともひとつ私が油絵に戻つた理由は、最近の若者の油絵具を使った作品を見ても全然よくない。これは「やっぱり私が示さなきや」という、そういう気持ちもあつたん

ですよ(笑)。今の若い人の油絵具の使い方というのは何が画面を恐る恐るなぞっているというか絵具が全くついていない。

高木 田浦と今回の個展を拝見したとき、絵の内

## ■ 松本 陽子 (まつもと ようこ)

1966年東京都生まれ。60年東京芸術大学美術学部絵画科油画専攻卒。66年「現代美術の動向」(京都国立近代美術館)、83年「現代日本の美術2風景との出会い」(宮城県立美術館)、87年「絵画1977-1987」(国立国際美術館)、90年「アルマントン'90基張メッセ: 現代の美術展」(幕張メッセ)、91年「20世紀・日本の絵画」(ふくやま美術館)、94年戦後日本の前衛美術」(横浜美術館)、95年「見るこのアレゴリー」(セゾン美術館)、アキライケダギャラリー等個展多数。

## ■ 高木 修 (たかぎ しゅう)

1944年栃木県生まれ。70年代以降〈グループ361〉やインターセクションのグループを組織し、理論やパフォーマンスの活動を行なう。建築への関心も深い。作品は観念性やパフォーマンス要素をもぎ落し、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いる。80年代以降、R曲線や精円構造が駆使された作品では対話的な「特異な空間」が出現。この対話的知覚は、批評活動にも拡張されている。

"Nyx" 162×130.5cm oil on canvas 1997年



松本さんがおっしゃるように若い人には、積極的に描き込んでいくとか挑戦するという感じがしないですね。

松本 そうなんです、それを高木さんに感じただければもの凄く幸せですよ。

高木 しかも松本さんの場合は、描き込んでいたアクリルがら尚且つその描き込みが前やつていたアクリル絵具の持っている優れている要素や軽やかさを残しているというか、継続させていくという点で展開がなされているんですね。全て自分の描いたアクリル画を否定するんじゃなくて、いいものは油絵の中に方法論として取り入れて、なおかつ油絵の持つ美しさや良さを出していく。田舗での達成

感で満足するのではなくて、その達成と同時に次の展開をしたというのは魅力的です。

## 色彩そのものとしての絵画

松本 今の若い人にはいい指導者がない。私が導が実にしつかりしていた。パレットに出す絵具の順序とか量、最初にキャンバスに入れる色とか筆の種類や使い分け、デッサンの重要性等、何から何まで教わった。

高木 それは東京芸大に入られる前にですか？

松本 そうです。それに、芸大に入ったらもっとアカデミックじゃないですか。私の頃のデッサン

というかドローイング教育って厳しかったですよ。長く油絵から離れていたから、意識の奥ではねに油絵の影があつたからだと思うのですが、再び油絵を描き始めて不都合なことはありませんでしたか。

松本 驚いたのは、描いていく内にやっぱり手が覚えているんだということですね。自分の身体が覚えている。三十年ぶりの油絵でしたが、全然忘れていない。懐かしくて新鮮でした。描いてとても楽しかった。

高木 アクリルを使っているときに油絵への懷疑心と、もう一方では油絵の持つ時間の厚みといい持ちが、松本さんの中にはつたんですね。

松本 そうなんですよ。それに油絵を後何年かやつてまだ生きていたら、次にはサップグリーンとか黄緑色を使つたアクリルの軽やかな絵を描きたんですよ。それをずっと思つてゐる。それを描いたら、私の絵はほぼ完成なんですよ。

高木 松本さんの作品は純粹に色というか、まさに色彩そのもので成り立つていますね。

松本 まだ学生だった五〇年代の終わり頃「世界今日の美術展」を見て、初めて色と形だけの作品を描いてみようと思ったんですよ。それで描き始めて、抽象絵画というものは色彩そのもの。色彩こそがその全てだということを思い知らされたんですね。色が形を決定する。

高木 松本さんはどうしても食欲だった(笑い)。

松本 そうですね。ピンク、紫、グレー、茶色にも、白にも挑戦した。それで、今回は黒。次ぎの色のこともすでに考えている(笑い)。絵は色々、素材ですけれどこの第一義的なことが今はすっかり忘れられてしまつていて。

高木 白という色も徹底的に追及されていますね。その白の領域についてはいかがですか？

松本 白に関してはずっと追求してきました。透明白、不透明な白、朝、アトリエに光が入つてくるときの白とか…。アクリルのときは白に近く、

6

こだわっていました。それも白い絵具を塗り重ねていく白ではなくて、キャンバスから白い絵具を取り去っていったときに浮かび上がってくる白。そういうのを求めていたんです。

白に対するこだわりはずっと昔からあって、芸大を出て絵を描き始めたときに、キャンバスはりネンだったけれどアルブルカドミウム(カドミウムパープル)というのがすごく可愛くて、好きで良く使っていたのです。描いていく過程でカドミウムの上に白を塗る。そうすると、必ずその赤が白を通して見えてくる。何回も何回も同じようなことを繰り返して、それが嫌で塗り重ねた白よりも取つていった白の方が安心だというのがあるんですよ。取つていった白の方が透明ですよね。私にとっては白というのは明るいというより、閉じるという感じがあるんです。

高木 被膜みたいに覆つていく色としてですか。

松本 そうですね。他の色を覆いながら否定する色なんです。

高木 ある人は松本さんの絵を、絵貝を剥いでいくとか、取つていくから「引き算」だといふけれど、僕はそれは「絵画の引き算」じゃないと思つてます。拭き取るということは、つやが出て美しくなるまでに拭くことと重なるわけですから、それは松本さんにとって描くことです。そこから色の本質というか、絵画そのものを沸き上がらせるというか、浮上させてる。ですから、手法としては「引き算」のように見えますが、計算するよりも大変な仕事だと思います。つまり、拭き取ることが絵を立ち上げ生成する絵画のように見えるんです。

## 黒について

高木 白と黒、まさに今までの白に対抗するような形でここにきて黒が一気に松本さんの作品の中に出でてきている。今回展開なさつた黒についてもう少し詳しくお話を願えますか。

松本 黒と白って、それに対するはつきりした認識をもっていないと現代美術はできませんね。アメリカの抽象表現主義の作家のマザウエルにして、ニューマンにしても、ロスコにしても黒と白をはつきりした意識を持って使っている。しかも、



黒をすごく肯定的に使っているでしょ。古くはマネが黒を陰影としてではなく色面として使っていますね。マネの描く人物の背景の黒は、壁の陰影ではない。自律した黒に他ならないと思うんです。そういうことを考えて、今度のテーマは絶対に黒だと決めたんです。

**高木** 黒にも明るい黒、暗い黒、そして重たさや軽やかさといった黒の階層がありますね。日本で黒を使っている人の作品を見ると、意外とベタに近い感じで使っているものが多くて黒に深みも明るさもなく輪郭をぶちどるための黒だつたりする。ところが松本さんの作品の中に描かれる黒は、マチエール主義に陥ることなく、しかも明るい部分や深い部分があつて、黒の光と言うべき透明な黒色を表現し、今までの白やピンクに匹敵する強さがあると思うのですが。

**松本** 今回の場合は、黒といつても黒の絵具はほとんど使っていません。全て基本はバーントアンバーです。私は色の中でバーントアンバーが一番身体になじんだ色なんです。バーントアンバーとセルリアンブルーを私から取つてしまふ私の絵はないって思うくらいなんです。一度、ちょっと目先を変えてみたくてローランバーに代えたこともあるんですが、全然駄目なんですね。微妙なものですね。

**高木** アクリル絵具のときもバーントアンバーは使っていましたね。松本さんの体質にあったといふか、松本さんの基本色だつたんでしょうか。

**松本** 自分の基本色は、もっと明るい色だと思つていたんですが、バーントアンバーが一番ですね(笑い)。

**高木** 的確な言葉が思いつかないのですが、「松本色」つてありますね(笑い)。どこで見てもすぐには「これは松本さんの作品だ」とわかるそれつて、大変重要なことだと思うんです。

**松本** 絵がサインのようなものかもしれません。

**高木** バーントアンバーの他に木炭も使われるとか。

**松本** ええ。バーントアンバーにウルトラマリンディープとかセルリアンブルー、インジゴブルーそして木炭を入れていくんです。木炭はテレビの中粉にして溶かして使う。あまり多く木炭を



"振動する風景的画面,(セビア)" 194×259cm oil on canvas 1996年

画材屋さんから買うので、「何やっているんですか」って怪しまれることもありますよ(笑い)。それと化学系のものを使ったより自然系の材料の方が安心だつて言うところもあります。黒については結構勉強しました。

**高木** 少しレトリカルな言い方かも知れませんが、今回の絵を見て黒が存在の元素的な「肉」となっている。その「肉」も可視性と普遍性としての内(黒)だと思います。日本の油絵はオールオーヴァーやマチエール主義に拘り、またストロークがあまりにも多すぎた。それとは対極に松本さんの作品は、油絵具で描いていてもキャンバスが平らな状態で白や黒が描かれている。從来なら、もつと盛り上げたり、重ねたりして凸凹するものなんだけれどそうではない。平らでしかも振幅があり、身体全体を使って描いていることが見る側にひしひしと伝わってくる。そして、先ほど松本さんがおっしゃったように絵が奥からこちら側に立ち上がりつてきて感じ得るものになっている。

## 前衛とクラシック

**高木** アクリルで描いていらっしゃったときには、だいたい一日で描いていたでしよう。でも油絵具に代えると、乾きの問題で時間をかけなければな

らない。

**松本** 油絵具の場合は最低でも一つの作品を仕上げるのに二週間はかかりますね。大きいものになると冬と夏で乾き方も違いますが…。

**高木** 制作のリズムもアクリルと油絵具では随分違うでしょう。

**松本** ええ。油絵具に代えて体が疲れなくなりましたね。おかげで太つてしまつて(笑い)。アクリルのときは、先ほどいわれたようにはほぼ一日で仕上げてしまうので、ものすごいエネルギーを使います。出る汗の量も半端じゃありません。床の上に置いて描いていたものだから絵の上にボタボタ落ちる。肉体労働そのものだから、考えている暇もない。逆に自分に考えさせない、考える時間を与えない分、絵と一体になつていましたね。前に、スポーツとか踊りの感覚に近いと言つたことがありますか、「まさにそうですね。アクリルの場合は、そういったことをやつた結果が絵だったんです」。

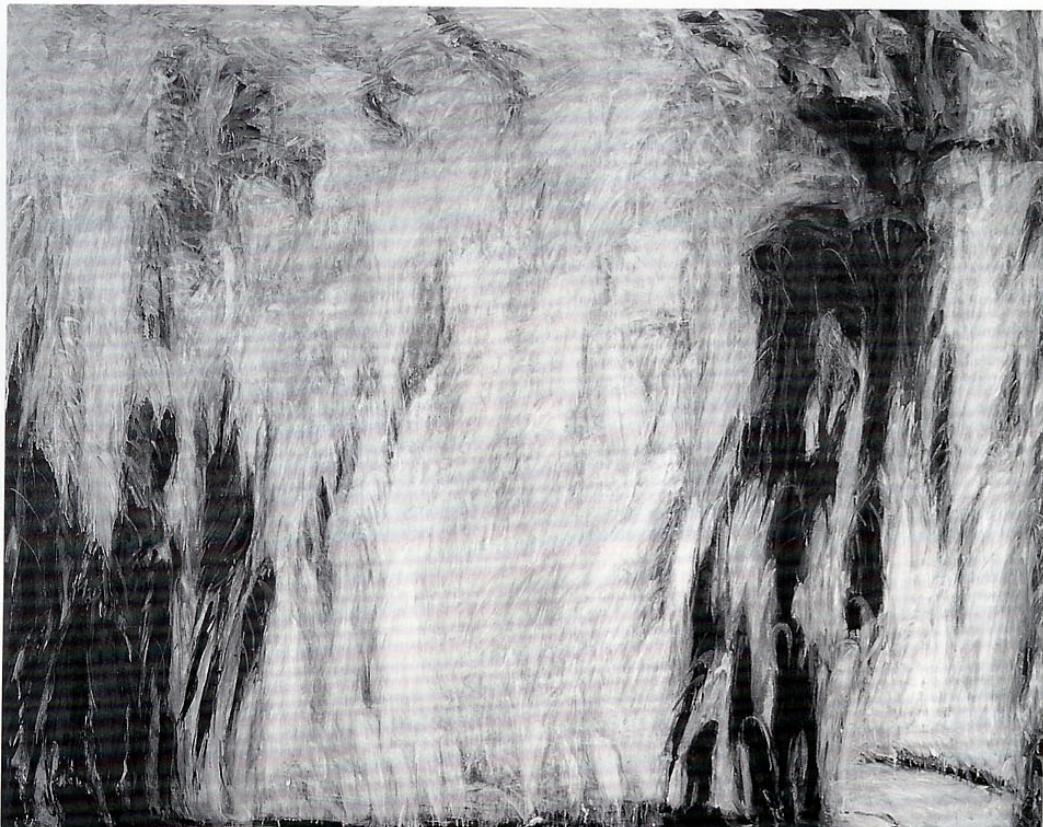
だから、言葉を代えればアクリルの場合は私に

「これは結構上手くいかな」ということがわかるん

いかも知れませんが、絵を作らせない、自分でこうとしても違うものが出てくる。ういう絵を描こうとしても違うものが出てくる。ういう絵を描こうとしても違うものが出てくる。

一寸先のこともわからない。それに対し、油絵具

場合は描いて三日目ぐらいに「これは失敗だな」、



"ブルーから黒への透明な流れ" 200×250cm oil on canvas 1996年

リルの「海派」に対して「山派」になつてきましたんで。だから、油絵は「クラシック」だと思うんですね。アクリルの場合イメージするものは捕らえています。アクリルの場合は「透明」で、それがたいもの、大気の移ろい、とりわけ水(海も含めて)と雲に引かれました。油絵になると、アクリルの「海派」になつてきましたんで。だから、油絵は「山派」になつてきましたんで。山に登るとか、大地とか大木とか…。今までは変化していくものの、移ろっていくものが自分で

は好きだったし、その変化を一瞬のうちにキャ

ンスに定着させたいと思っていましたが、油絵具

になつて、レンガを積んでいくとか、木が大きくなつていくとかいった時間の経過みたいなものを描いているという感じがありますね。アクリルと油絵では、描き方も描くりズムもがらと変わりました。アクリルの時は音楽を聴きながら絵を描いたことがなかつたんです。時計も見ない、音樂も聴かない、水も飲まない、物も食べられないで、無心に絵を描いていましたね。制作が終わつた後やつと、栄養ドリンクを飲むんです(笑)。時間も空間も忘れてずっと下を向いて、無心に絵を描いていましたね。制作が終わつて家に帰ると、顔が腫れちゃつて、物が噛めないので食事もろくにできない、それぐらいハードでしたね。



"New Paintings" Installation view at Akira Ikeda Gallery/Tokyo 1997年 (photo:Yasuyuki Ogura)

## 言語化できないもの

高木 建築家の原広司さんが「現代思想の冒險者たち」という講談社が出しているシリーズの「メルロ・ポンティ」の月報で、「空間をめぐつて」という短い文章を書いています。その中で原さんは「空間を言語化すれば抜け落ちてしまう体験を人に実現してもらうことを仕事」にしていると言っています。そのことを「半言語」と言つているんですね。画家もなかなか言語化できないところがあります。僕も「特異な空間へ」と言いながら、上手く伝わらない。どうしても内と外とが、あるいは身体と絡め合せないと上手く思考が進まないときがある。松本さんはそのあたりを上手く処理しているというか、言葉に頼ることなく仕事を通じて表現なさっていますよね。

ところで、テーマに関してはどうなんでしょうか。

以前は、自然とか宇宙とかいったことをテーマに描いていらっしゃつたと思うのですが。

松本 そうなんです。でも、私の場合自然というのはスイスの美しい山を見たいとか、ニューヨークの都会の自然とかいうものじゃないんです。ここから、このちっぽけなアトリエの、小さな窓から見える空だけいいんです。何も特別な自然じやがないんです。例えば、自分が出会つた気持ちのいい人間でもいいんです。何でも、広い意味での自然なんです。

高木 人間といえば、絵の中に何か形が見えはじめてきたというか…。

松本 そうですね。人間の形のようなものが見えていますね。私のようなアカデミックな教育を受けってきた人間は、ずっと人体というのを描いてきました。どうしても、人体みたいなものが出てきちゃうんですよ(笑)。ですから、作品を発表しはじめたらずつと学んだ技術みたいなものを一度切り離してしまつて、無にしてしまうというのが最大のテーマなんです。パッと頭と意識を真っ白にしないと絵つてできない。絵ができる上がつてくる過程でも、「いいな」と思つたらそれをぱッと壊す勇気が無ければいけない。高木 普通は、一番いいと思ったところを残しちゃうんですね。いいところは分かりやすいから。

松本 自分が可愛くなつて残しちゃうんですよ。そうすると駄目なんですよ。文章を書く人もそうらしいですね。いい言葉に引きつられる前に進まない。自分の言葉に酔つちゃうと、捨てられない。

高木 アクリルの場合は、何となく絵そのものが浮遊していたんだけれど、油絵になつて浮遊しないが、結構的というか、絵として強く主張しているように思えます。筆の流れにしても拡散もしない画面で止まつているのでもなく、こちらに働きかけてくる感じがしますね。

松本 変化するといつても、ただ目先を変えるだけじゃどうしようもないですよね。変わるなら、意味がないと駄目ですね。よくなるとか、いい絵ができるということじゃなくて、変わることの意味が重要になる。

## 光州ビエンナーレとマチスと日本画

高木 ところで最近の現代美術の状況に対しても意見をお聞きしたいのですが。

松本 先頃「光州ビエンナーレ」が開かれました。が、そのカタログを見て「ああ、日本は駄目だな」と思いましたね。ビエンナーレを本当にやらないといけなかつたのは日本ですよ。残念ですね。韓国政府もバックアップして世界中から作家を集めだし、アジアからアメリカまで今最も新鮮で力のある作家の作品を集めた。興味的にも採算が取れつつ聞いています。完全にやられましたね。ちよつと困りましたね。日本にはビエンナーレを開くエネルギーがもう無くなつてしまつたのですよ、車にお金だけの問題では無いと思います。

八方塞がりですね。私は六〇年代の半ば頃から絵を描き始めたときに、ものすごい未来が見えていました。いい方向に行きかけていたんだけれど、万博で失敗しましたね。あれで現代美術の作家が魂を抜かれちゃつたんですね。一番大事なものをなくしましたね。いい悪いは別にして、やはり一

番新しいものを見たんですね。評価はどうであろうと。

高木 ボンビドゥは面白かったですよ。芸術とは何かを考えさせてくれる、すごくいい機会だと思いますね。中でもマチスが一番いい。どう見て回つてもマチスがいいのだから仕方がない、何度見て回してもマチスが一番輝いていた。そして、時代が新しくなればなるほど、作品が新しくなつて行くば行くほど芸術は先細り、つまりなくなつていく。新しい作品が見たい。見せなければいけないといふ私の今言った考え方と矛盾するようだけれど、新しいものを見れば、なおマチスの重要性がわかるのです。

高木 僕の好きなヴァレリーは、「いつでも見ているものなのに、それをわれわれは、かつて見たことが無かつたと、常にわれわれに教えてくれる——藝術作品とはそうでなければならない」と言つてゐるんですね。それが藝術だと思ふんですよ。ところで、国立近代でやつた土田麦懨はどうでした。

松本 よかつたですね、見たときには震えましたね。「舞妓林泉」と「湯女」の二点しか知らなかつたけれど、本当にすごい作家ですね。私、最近日本の古い絵を良く見ています。近代美術館に行くと、まずエレベーターで四階まで行つちゃうんですね。上から見ていくといい。原田直次郎の「騎龍観音」とか中沢弘光の「夏」、あの女がパラソルを差している絵とか、藤島武一の絵があるですよ。だから楽しいの。川合玉堂の「行く春」も好きなのです。

高木 僕もそうなんですが、現代美術をやっている人というのは、近代日本の作家について興味が無いというか知らないのが現状なのです。

松本 銀座の画廊を回っているだけでは絶対いい作品はできませんよ。土田麦懨の会場で殆ど若い人の姿はありませんでした、残念なことです。現代美術の展覧会は一番新しいものを見せなきやいけないけれど、作家は古いものの中からも新しいものを汲み取つていかなければなりませんよね。

高木 技術的に見ても日本画の作家つて優れていますね。

松本 技術がなくても何となく作品ができちゃうというのが、そもそも間違いなんですよ。知らないと絶対にできてこないものでなきやいけないんですよ。いい意味でも、悪い意味でも技術はいつ

だんです。でも、今は長方形のPサイズというか細長い空間に挑戦しています。

**高木** 松本さんの絵を見ていると、隅々まで見なければ失礼だという気がします。そうして見ると画面上のコーナーの部分をものすごく大切にしていることが理解できますね。

**松本** コーナーというか、隅の処理の仕方は昔の狩野派とかの影響なんですよ。例えば白い画面だったら、それとは違う色という対抗するものが横から入ってくる。長谷川等伯とか狩野永徳とか金地の日本画の画面の端には、斜めに色面が入ってきますね。それも、左下から入ってきて、右に向けて逃げる…。そういう空間のつくり方って結構好きなんですよ。



"From November to May" 73×90.8cm oil on canvas 1996-1997年

は意地悪く、辛辣な質問をしようと思っていたのですが、松本さんの絵を前にしたとき、そうしたことは消えました。松本さんの肉声と「松本色」は改めて魅了するものでした。貴重なお時間をつくっていただきありがとうございました。  
(写真提供:アキラケダギャラリー)

ぱい持つてなくちゃいけないんですよ。自在に材料を扱えなければ言葉など出てこないはずです。

**高木** 技術を知らなくても作品は作れる。でも、それは作品らしきものですね。だからインパクトが弱い。作る側は働きかけ、素材の方から働きかけられる。そして画面との戦い…。松本さんがいう戦いみたいなものがないといけないです。

**高木** 最後に、松本さんの絵のスケール、つまり大きさの選び方にについてお聞かせ願いたいんです。

**松本** ずっと真四角にこだわっていたのです。2m×2mの真四角にこだわっていた。真四角は絵を作らせないようなものがあるでしょ。作家って自分でどうしても与えられた空間の中で絵を作っちゃうというか、まとめちゃうんですよ。そのままとめるとか作るとかいうのが嫌で、真四角を選ん

## 絵の大きさ

**松本** 結構、作品は大きいんですが大作主義といふか、大きさだけを追求していく現代美術の方向性には疑問を感じているんです。感じつつ、大きいのを描いている。

**高木** 大きいものと小さいものとではどちらが描きやすいですか。

**松本** それは小さい方が楽ですよ。だけど、みんな私の小さい絵は余りよくないくらいです。小さいのだと絵を作りすぎてしまうのです。目配りや配色が出来すぎてしまって面白くない。大きいものだと画面が私に絵を作らせません。それには自分の思いを日々ぶつけられる感じです。

**高木** 大きい作品の方が、僕は好きですね。今日



"光は荒野の中に輝いている" 227×182cm oil on canvas 1997年



●芸術家 長綱 宣

### 空間と格闘する

— 素晴らしい空間ですね。大正時代に建った水力発電所の建物をそのまま利用して、とてもユニークな美術館になっている。

長綱 発表するときに空間を取り込んで空間そのものを作り替えて見せる作品が最近は結構あります。この



## NIZAYAMA FOREST ART MUSEUM

にざ やま

# 下山藝術の森 発電所美術館

北アルプスの峻険な山並みを背景に、それは突然、田園風景の真ん中に出現した。

なぜ、こんな平地に水力発電所があるのか。

不思議な雰囲気に包まれながら、大正時代の水力発電所を再生させた発電所美術館に入る。

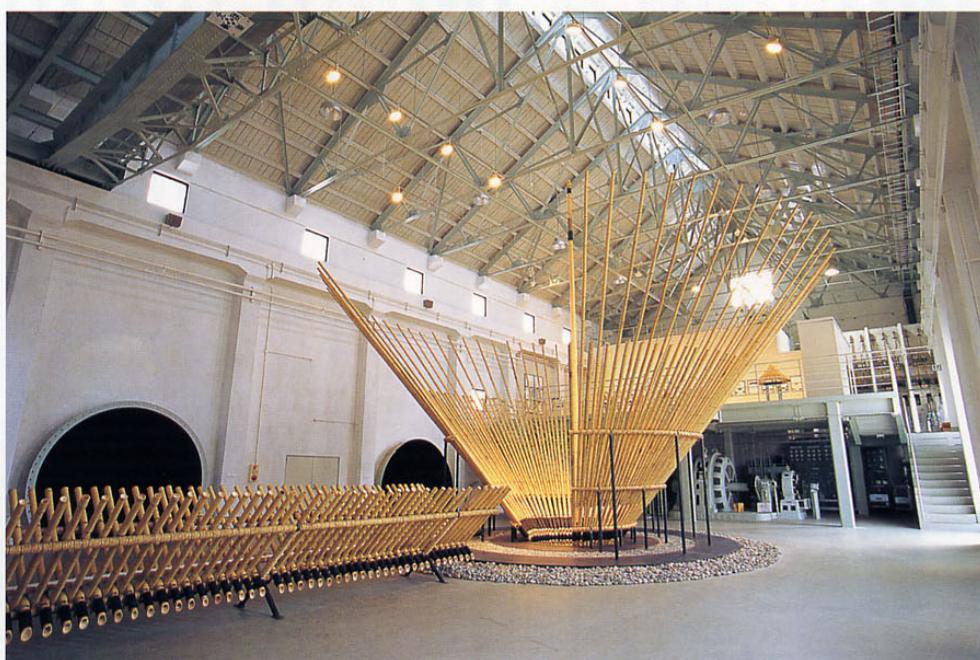
圧倒的な存在感を持つ特異な空間があった。

作家の創造力はこの空間を前にして、どう刺激されるのだろうか。

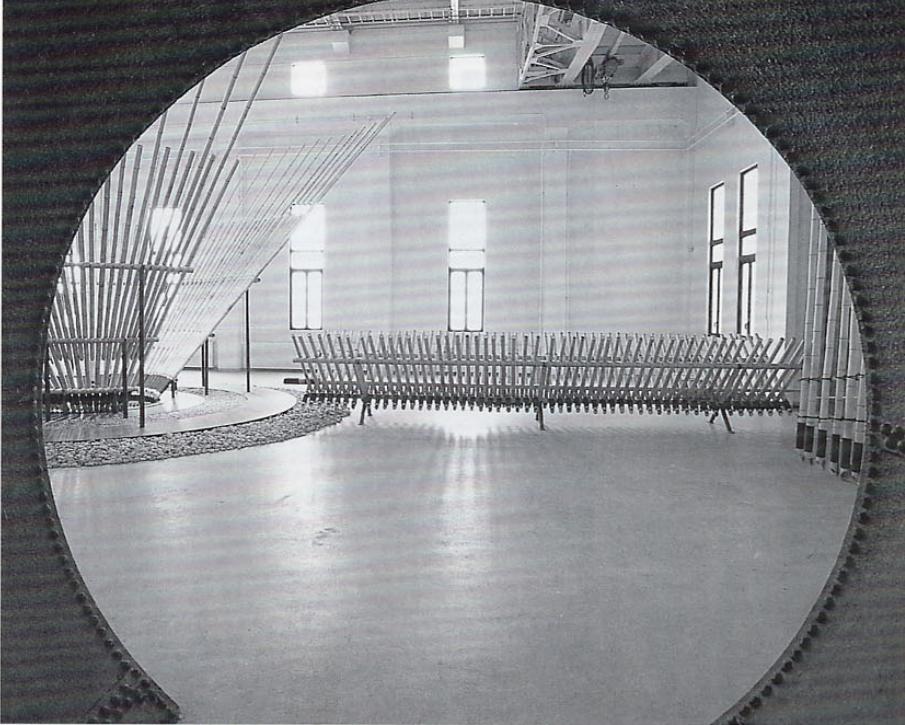
これは逆に、作家にとっては空間から挑戦状をたたきつけられる美術館だと思いますね。作家の方はここを見たときに、挑戦したくなったり、融合するためにはどういった作品を創つたらいいのか、すごく刺激を受ける

— でも、なかなか出来ないでしょう。発電用タービンや直徑三メートルはあるうかという巨大な導水管が三つも口を開けている空間の中では、自分の作品をただ出せばいいというものじゃないですね(笑)。

長綱 作家は相当悩まるみたいですね。オープニング



(上)発電所美術館のファサード (下)眞板 雅文氏の作品が展示された室内



導水管からみた展示スペース(作品は眞板 雅文)

グの篠田守男さんもそうでした(一九九五年春開催「篠田守男——水力発電所展」)。こちらとしてはこけら落としに、この建物と空間のイメージに合う作家を搜したわけです。発電所美術館のもつ古いものと、篠田さんの機械的でしかも新しいイメージの作品が調和するだろうと考えてお願いした。ところが篠田さんは計画を練っていく内に、だんだん発電用のタービンといふすごい威力のあるオブジェに自分の作品はかなわないと思つようになつた。今までの旧作ではとても太刀打ちできないということで、展覧会が開催される「一、三週間ぐらい前に突然「三つほど新作をつくったので持つてきたい」という連絡が入つたんです。鉄造所から直接運搬されてきたんですが、その作品を見て驚

## 発電所美術館の誕生

——この建物を美術館にしようという発想はどうから生まれたのですか。

長繩 柚木春雄元町長が平成二年(一九九〇年)に取

り壊す計画だったこの電黒部川第一水力発電所を譲り受け、現代美術を展示するスペースに造り変えたわけです。元町長というのは骨董品のコレクターなんですが、同時にすぐ現代美術にも理解があつた。こん

——普通ではちょっと信じられないですね。行政の上に立つ人というのは美術というものは批判的で、ましてや現代美術となるとます「わからない」という人がほとんどだと思うのですが。

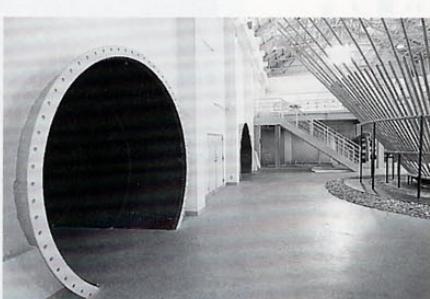
長繩 そうです。人間的にも魅力のある方です。  
——美術館として開館したのは一九九五年ですね。長繩さんは当初からこの学芸員だったわけですか。  
——今、眞板雅文さんとの作品展(一九九七年九月十一月、「音・竹の闇」)を開催されていますが、眞板さんの竹の作品も珍しいですね。  
長繩 真板さんといえばそれまでは鉄と石と木という素材がメインだったんですけど、先生も色々考えられて結局今回は、「竹で見せたいといふことになつたんで

ますね。

長繩 この美術館の特色は、制作と公開という二つの機能を持つことです。眞板さんもそうでしたが、敷地内にある宿泊棟に作家に泊まつていただいて、アトリエやアートスペース(展示室)を使って公開制作してもらっています。企画展というのはその都度入れ替えがありますよね。入れ替えをするとなると、その都度美術館を閉めないといけない。でも閉めるよりはやっている最中でもいいから開けてしまおうという考え方なんです。ある作家が「制作している最中が僕の展覧会だ」といつたんです。制作する現場を公開すれば、お客さんも作家と一緒に話ができる。基本的にここは収蔵品を持たないという方針ですから、一般のお客さ



中二階の展示スペース(作品は眞板 雅文)



室内にある巨大な導水管(直径約3m)

きました。届けられた作品は何と「トンボ」だったんです。

——幾何学的、抽象的な作品ではなかつたわけですね。

長繩 ええ。トンボの他に蝶もいました。

それまでの作品と全く違う有機的なイメージの作品をつくら

れた。もちろん、幾

品もありましたけれど。

——今、眞板雅文さ

んの作品展(一九九

七年九月十一月、

「音・竹の闇」)を開催されていますが、眞板さんの竹の作品も珍しいですね。

長繩 ちゃんとい

えばそれまでは鉄と

石と木という素材が

メインだったんですね。

が、先生も色々考え

られて結局今回は、

「竹で見せたいとい

ふことになつたんで

ますね。

長繩 一方としては県外の作家で一本、地元の作家で一本、それからこの美術館の空間にあう作品で一本と、大体そういう区分けで年間三~四本の旧発電所の空間を活かした立体造形の企画展を開催しています。後は冬場に町所蔵の美術品を飾る展覧会を一回やります。町の小さな美術館なので、県外の作家ばかりで展覧会を開くわけにもいかないので。

——この美術館の上の方にはアトリエと宿泊棟があり

ますね。

長繩 この美術館の特徴は、制作と公開という二つの機能を持つことです。眞板さんもそうでしたが、敷地内にある宿泊棟に作家に泊まつていただいて、アトリエやアートスペース(展示室)を使って公開制作してもらっています。企画展というのはその都度入れ替えがありますよね。入れ替えをするとなると、その都度美術館を閉めないといけない。でも閉めるよりはやつている最中でもいいから開けてしまおうという考え方なんです。ある作家が「制作している最中が僕の展覧会だ」といつたんです。制作する現場を公開すれば、お客さんも作家と一緒に話ができる。基本的にここは

収蔵品を持たないという方針ですから、一般のお客さ

んにできるだけ現代美術というのが出来上がつていく

プロセスというものを見て欲しいと思っています。

— 現代美術というのは高尚なというよりも、社会に入り込んで作品をつくっていくというのがペーパー・スク

ム理にかなっているのかも知れませんね。

長繩 現代美術は社会との関わりでつくられていると

いつも出来上がったものだけを見せてますからお客様さんからするとどういう意味があるのか掴めないんですよ。つくっている現場を見つ作家と話をしたら、難しい作品が結果として出来上がったとしてもお客さんはわかりやすいんじゃないかという気がします。

## 展示の工夫・学芸員の仕事

— 立体的作品はもちろんですが、この空間だと平面の作品だとおさらい見えるかというのが難しくなってきますね。

長繩 色々展示方法を考えました。パネルで仕切つしまつたら空間の良さが全くなくなるので、天井からワイヤーを十メートルもぶら下げて作品を吊りりますよ。そうすると空間を感じながら同時に絵を見るんですよ。天下同じ金具でテンションを掛けながら引つ張って釣るような展示バネルを造つたんです。それがまだありますね。

— 川崎のIBMのギャラリーも同じような展示をしていましたね。IBMのものは確かに四方にワイヤーをつけるとテーブルにもなった。

長繩 それは僕もやりたいと思っていたんです。ここには中一階があるので上から見られる。平面でそういうのがあつたらしいなど。あと、床全面に作品を敷き詰める…。平面で考えられるはそれぐらいですね。ただそれをOKしてくれる作家がいるかどうかですよね。

本当にこの空間にはいつも悩まされます。僕は大学時代に制作の方もずっと平行してやってい

— それは大事ですね。実際に自分で作品をつくっていないと、作家の考え方や考え方方が理解できませんね。ところで、地元の町民の方々の

かということが具体的に理解できるので、それはすごく役立つですね。

反応や理解の方はどうですか。

長繩 現代美術なのでわからないとか色々言われる人もいるんですが、徐々にですがいい反応が返ってきてますね。田圃仕事の合間に頬から汗をかく人が「なんかわからんけども、いいものを見せてもらつた」と帰っていく。言葉では上手く言えないけれども、普通の美術館では得られない美術館らしくない雰囲気的な包容力がここにはあるんじゃないでしょうか。まず構えがないですね。なんか発電所の跡地だと聞いて発電機を見ようと思つてきた人が「なんか変なものがある」と(笑)。入つてみれば意外と心地よい空間だったり、面白いものがあったりする。普通の美術館だったら白い四角四面の壁に作品だけが難しそうに見えるように並んでいて、きれいな服を着て行かないといけないとか、畏まって入つていかないといけないけれど、ここにはそういう構えが全くない。すんなりと入つて見られる場所ではあるかなと思います。町の人口は三万人弱で、「ここは町のはずで交通の便も悪い。駅周辺の町の人とはこの辺を「山」と言つて、下山という地名すら知らない人もいる。でも近辺の「山」の人にとってはこの発電所は小さい頃の遊び場だったり、生活に馴染んだ場所だったりするんですね。そういう方は意外とすんなり遊びに来てくれる。イベントには必ず顔を出すおばあちゃんもいますよ。中学生以下は無料なんで、子供達はそれを知つていて遊び場のように何度も来てくれる。最近は「町」の人も県外の人も、あまり宣伝はしていないのですが人に聞いて結構来てくれるようになりました。

— カタログというか、展覧会の記録もきちんとつづっていますね。ほとんどお一人でなさっているんですか。

長繩 今回も真板さんのカタログは近隣の学芸員さんが文章書いてくれ、デザインも友人の若手デザイナーに手数料もならないような金額でやつてもらつたんです。英訳はうちの父が英語の教師なもので頼みました。今回は助かりましたが、普段は自分でワープロを打ちながら作家の制作を手伝つたり、デザインしたり、頭を混乱させながらでてこまでやつてます(笑)。

— 長繩さんは文章もいいですね。わかりやすい。町報というのがありまして、その裏面に自分でコラムを書いています。わからない現代美術をやつていいんだから、少なくとも町の人にはわかりやすい文章で解説しようというので原稿用紙一枚半ぐらいなんですが毎月書いているんです。新聞の美術欄に掲載する文章も、作家の経歴や高尚な作品解説はなるべく避けて、常に作品と向き合つた自分のイメージで書くことを心掛けています。そういうこともあって、カタログを出すときも難しいことを書けなくなっちゃつたんですよ(笑)。

— 県外の作家とのコンタクトはどうなさつてているんですか。

長繩 僕は学芸員になつてまだ浅いので、知り合いの学芸員の方とか画廊の方に資料とかを頼いたりしながら搜しているんです。幸いなことに紹介してくださる方が結構いるので、そういう方を通じて作家が先ずここに来られるんです。それで、ここを見てしまふと、作家はやりたくないままうんでしょうね(笑)。学芸員としての力はまだまだですが、この空間が持つていて助かっています。

— これから予定している展覧会はありますか。

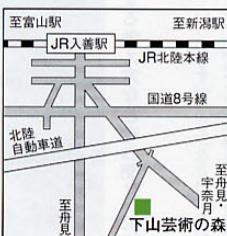
長繩 九八年の七・八月あたりですね、齊藤義重さんをお呼びする予定です。とにかく制作には暑い夏がとつたので、じゃあいっぱい使いましょうということになつたんです。

— 齊藤さんをやるというのはすごいですね。美術家の父、バッハみたいな方ですか。

長繩 昨年、齊藤先生自ら下見にいらつしゃつて「やります」ということになつたんです。学芸員としてはすこく幸せなことですね。普通なら企画を持ってお願いいく。ところが、噂や何かの情報でここを知つて、作家の方が直接来館されることもしばしばです。その中で、空間に合うかどうかの選択に頭を悩ませていまます。僕はいつも発電所美術館が個人のワンマンショーや場であつて欲しいと思つています。賛同にこの空間全部に挑戦していただきたいですね。



30mの落差から水が発電所に導かれる  
■下山芸術の森 発電所美術館  
●住所:〒939-0631  
富山県下新川郡入善下山364-1  
TEL/FAX 0765-78-0621  
●開館時間:午前9:00~午後5:00  
(入館は閉館30分前まで)  
●休館日:毎週月曜日・祝日の翌日、  
年末年始(12月28日~1月4日)、  
展示替えの期間中  
●入場料:展覧会によって異なります  
(20名以上の団体割引あり)  
\*98年2月20日まで工事のため休館中、  
2月21日~「発信する美術展」開催



# ACRYLART TREND

九八年二月にアジア最大の横浜国際総合競技場がオープンする。渡辺豊重氏はその競技場に長さ32m、幅7mという巨大な天井画を描き上げた。制作現場の様子、色やフォルムに関する考え方などをお聞きした。



天井画「そらゆけ それゆけ」全景

## 32mの天井画の中、さまざま〈飛ぶ形〉が見上げる人々の空想力を羽ばたかせる。

渡辺 豊重

### ● 巨大天井画

最初原画を描いているときには大きいとは感じなかつたんですね。「二十五分の一ぐらいで描いたのかな。作家というのは描いているときにはキャンバスのサイズでしか考えていない」ところが、実際に取り組んでみるとあまりの大きさに自分でもびっくりした。制作は九七年七月十六日から始まって、完成したのは十月一日です。実際の制作日数は現場に入つてから約四十五日間。平均六人ぐらいで描いていたから延べ二百七十人ということになります。裏方の人を入れれば三百人ぐらいで仕上げたことになりますね。天井画は4×7mのボードが全部で8枚、繋げる32mという巨大なものですね。使用したのは湾曲可能なイギリス製の石膏ボードで、上に貼るクロスは十種類をテストして決めました。クロスは吸収性がよいので下塗料のジェッソンも40リットル以上使いました。とにかく画面が大きいので、それを見るどみんなどが怖じ気になってしまう。だから、出来るだけ考えさせないようにして無我夢中でさせるようにした。僕自身もそうしないと、考えて止まってしまう。始めた一、二週間はとにかく死にもの狂いでしたね。

### ● 絵画の学校

一枚の石膏ボードは真ん中が湾曲していく、それを三枚のパネルが繋がつて出来ています。

場所も狭く、大きいので離れて全貌を見ること

ができない。パネルには基盤の目状に線を引く

ものが入っていて、それを頼りに画面と照らし合せながらデッサンしていくわけですが、大きさのものだからどうしても線がとぎれとぎれになる。忠実に画面通りに写していくことが、そのままのところです。そうすると、線が死んでしまう。小さいところは目立たないのでそれでもいいのだけれど、大きなメインの線はそれではいけない。だから、若いスタッフにもう一度引きなおさせる。「失敗してもいいから一気に

### ● アクリル絵具と技術

今回は早くやらなきゃいけないとか、湿度や夏の暑さといったいろんな条件があった。そんな

中で、一番仕事がやりやすくて早く結果が出る

絵具を考えるとアクリルしかなかった。もし、

結果がすぐに見られない油絵具なんかでやつ

いたら、途中でいろんな心理状態になる。そ

れでは作家はたまらない。アクリルの場合ば

作品の方が先にできてくる感じで、作家の方は

後から付いていけばいいといったところがある。

それがよかつたね。抽象絵画は頭の中にあるも

に「引け」っていうのですが、なかなか恐くて引けない。だんだん慣れてきて引けるようになりましたけれど、その辺りは大変でしたね。色面の中に、線があることも忘れてはいけない。

線が死んでいると面が生きてこないわけです。

デッサンの非常にうまい人、塗りがうまい人、色のセンスがいい人、グラデーションをやらせたら並群にうまい人と、いろいろいましたね。

一ヵ月ぐらいやってみたら、それぞれの個性や技量がわかりますから、後は適材適所ですね。

適材適所というのは、「一番やりたいことを一

番やりたい人にやらせることなんですね。それが

結局は一番うまくいく。今回、いろんな人と共

同作業をしてわかったことは、絵描きというの

は意外と、自分に合った技術しか持っていない

ということですね。それは若手でもテラーノで

変わらない。今回の制作はそれぞれが個性を

だしあっては仕事にならない。共同でひとつのみの作品を完成させるためには、基本的な技術とい

うか技法が必要だということですね。僕の作品には、面もあるしグラデーションもある。線で

描いてあるのもある。最後には箔まで貼られた

（笑い）。いろんな技法や技術が入っているわ

けです。そういったことが、今回勉強になつた

とみんないつくればました。そういう意味で、

絵画の学校のようでもありましたね。

のを引っぱり出してきて画面に定着させなきや

アクリルなどで描いて、短時間の間に乾燥する  
アクリル絵具でして、その分、作業はは  
んやりしているわけにはいかなくなるけれど。  
アクリルの場合、やせるといった問題も出てこ  
る。でも、油絵具の場合は、印  
象派にしてもそういった問題も含めて、独特な

塗り方を見失していったと思うんです。やせるのをこまかす塗り方がある。「こまかす」という語弊があるけれど、下塗りをきちんとやって、その上に薄く塗りながら色の層を重ねていけば絵具はやせたように見えない。若い人は意外と下塗りという意識がなくて、始めから描いてしまおうとする。仕上げてしまおうとする。例えばブルー系なんかは透明色でしょ。始めるから厚く塗っていくと、仕上がったときにムラが残るんですね。頭の中にそういう設計図が入ってないと、絵は描けない。

●色とフォルム  
一つの色を使う作家は多いかも知れないけれど僕のよう立ても複数の色を使う作家は少ないと。なぜだろうと考える。外国の作家はいろいろな色を使うのに、日本人ではほとんどない。それは日本の彫刻家が口ダンから出発したというところにあると思ってる。口ダンを教諭理想として学んだ日本の立体作家は、ブロンズの呪縛がら一步足を踏み出すのに大変苦

■渡辺 豊重（わたなべとよしげ）  
1931年東京都生まれ。60年代より現代日本美術展・国際青年美術展・国際版画ビューラー等に平面藝術を中心に発表。後に81年「現代日本影刻展」、84年「神戸須磨離宮公園現代影刻展」、85年「現代影刻の歩み一木の造形展」等立体も平行して制作。88年「今日の作家たち」'88「江口透・渡辺豊重」展」、89年「安田火災歴史館青銅美術館大賞」、93年「渡辺豊重展」（伊丹市立美術館）。97年長野オリンピック「ホワイトリンク」に木彫・メント設置賞。

勞したのではないだろうかと。

僕の作品はそのまま立てるとして立体になる。もと絵画そのものが彫刻的なんですね。最近は彫刻が絵画的になりつつある。かつては、彫刻は奥行きや重量感といったものを重要視してきました。今はそれからなりイメージが技術より先行してきている。絵も同じだと思つんですよ。フォルムというのは美しいとか美しくないとか

いつの問題ではなく、それ以前の問題だと僕は考えている。美しいで解決できない。例えば警笛が鳴るときがあつたり、悲しみや苦しみが感じられるものが「フォルムだ」と思っている。僕の場合は「飛ぶ形」というものを形態として追い求めている。鳥や飛行機はもちろん、人間や森羅万象を含めてそれが飛んぐたらどうなるか。その中で、自分はどう形を飛ばせばいいのか。形というものは強烈だと思う。人間が大自然の中で生きている以上、眼の中にはいろんな形が、色も含めて入ってくる。自分で描いていて、もちろん

自分の好みのノルムを描いていくんだけれど、これはどこかで見たことがある形だなというのもある。理屈があるし全く見たこともないものもある。見ようとしたら見えなくとも、空想力を羽はたかせればその形は見えてくる。今の若い人は、フォルムがない。それでは雲霧氷の絵画にはなるけれど、訴える絵画にはならない。壁画にはなつても、天井画にはならないですよ。僕は作品は環境だけではないと思っている。それでいいのなら、作品は大自然にはどういかないわらない。人工的なものは、構築的で、訴えるものがないといけないと思っている。

未完性とチャンピオン・システム  
僕は成熟を嫌っている。爺臭いことはやりたくない  
ないということがあるんですよ。肉体はどんど  
んボロボロになつて行くからどうしようもなら  
ないけれど、頭というか精神の方は柔軟にして  
おけばぎりぎりまでやれるんじゃないかと思つ  
ている。日本の作家というのは爛熟期に入つた  
とか、完成度の高い作品を創つたとかいうけれ  
ど、作家の完成度が出来上がりつたら、もう死を  
待つてはいるというのに近いんだよね。完成しち  
ゃつたらもうお仕舞いで、誰も創る人がいなくな  
くなる。完成じゃないから、芸術というものは永  
遠に人類とともにあらわけです。僕は芸術は完

けていかなければいけない  
ピオンを落ちるわけですか。  
争精神だと思う。芸術力  
だろうか。

思っている。未完だから  
れど、死ぬまで続けら  
ビカソにしろマチスにし  
事をした。日本は横綱制  
てしまつたら落ちること  
綱なわけですね。ところ  
ン・システムですから、

大敗する。失敗するのだ。  
を身につけていなければ  
負け。それは、歐米人の間  
にはそれが大事じゃない

う明日がある。欲深いは  
れる。ヨーロッパの人は  
じる死ぬまで第一線で仕  
制度で、一回横綱になっ  
がない。止めるまで横  
うが、欧米はチャンピオ  
常に勝負して自分を鍛

リーンのビンゴンがあつた。300号の  
をついた。300号の  
るい部屋に掛けてある  
から「あんな光の当た  
ら、作家に失礼じゃな  
長に苦情の手紙が来た  
「あれは、作家の意向な

太陽の光に当たつたら  
くなつちゃう。ブルー  
わつてくる。特に赤は  
術館ができるときには  
まれた。写実は日本画  
はアブストラクトでお  
す。金箔の真つ赤な富

●制作工程

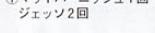
(制作:タツノオトシゴ内久美、小井田由貴、平原麻実、松本恵子、高島雅之、西村卓文、中谷欣也、鶴見光、武藤一夫、渡辺奈々)



A construction worker wearing a green hard hat and safety harness is working on a steel beam. The worker is positioned on a metal structure, possibly a scaffolding or formwork, and is focused on their task. The background shows a clear sky and other structural elements of the building under construction.



### ③ 彩色 2~3回(重ねは5回)



100



• 10



10

朝の光や  
暖昧な色  
へのインタ  
ラクション

# SCALE OF WORKS 1

## 「大きさ、強さ」

大作は多くの人々を惹きつける強度を持っている。  
しかし、物理的な大きさと作品の強さは正比例しているわけではない。  
二人の作家に「大きさと強さ」についてレポートを寄せてもらった。



CRP.9707 The beginning of the end  
65×91cm キャンバス、油彩 1997年

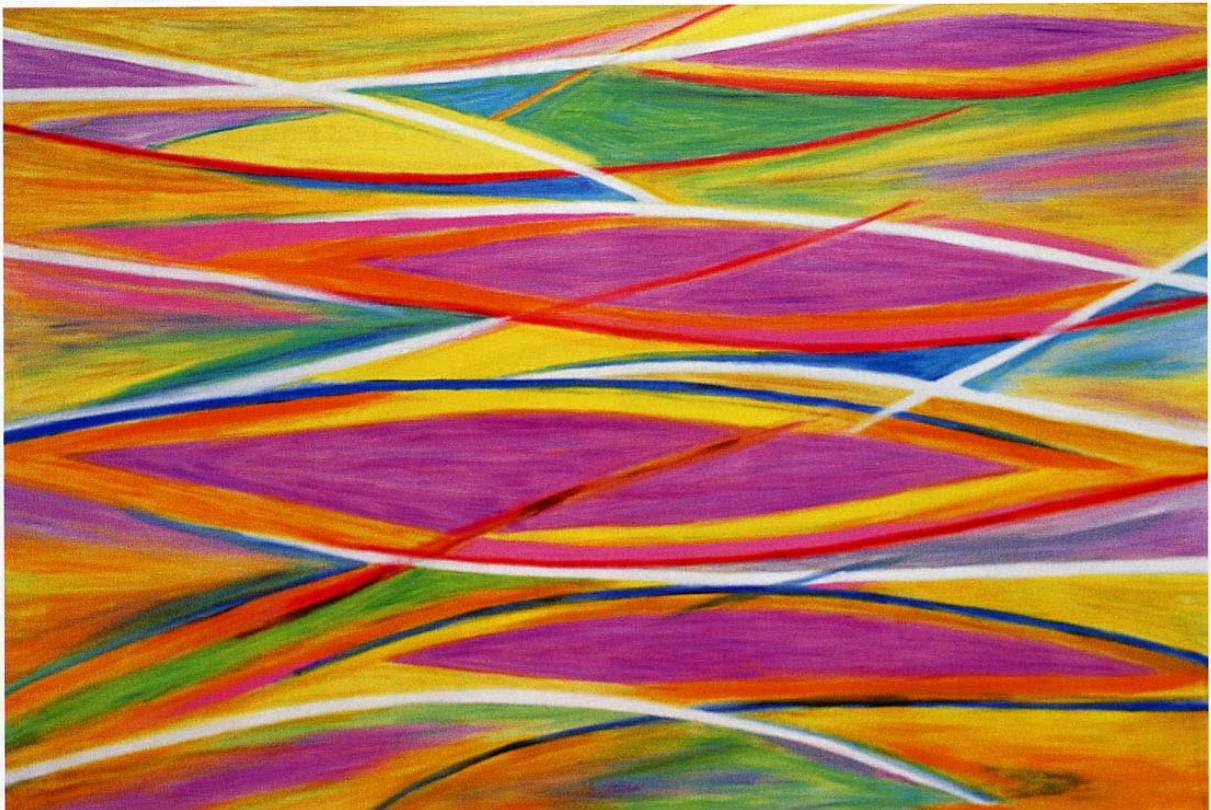
## 不 安定性 の 拡 大 に つ い て

清水 誠一



こここのところ、柿採り、薪割り、秋の農作物の収穫などと過剰な肉体労働の日々が続いていて、こうして文章を書いている今も脳に廻る血液が少ないので、頭の中は見事に脳天氣で「不 安定性 の拡大について」たって、そういう馬鹿のことを考える奴は、映画「トレイインスピッティング」の主人公の様に、逆さ吊りにして便器の中に頭突つ

込むぞと叫んでいるのですが、突っ込まれるのは自分自身ではないですか。逆さ吊りのことを書いたら、頭の血の巡りがいくらか良くなってきたました。今は、「健全な身体に健全な精神が宿る」なんという悠長な箴言が通用する時代ではないのです。誰だって好んで精神の不安定を欲する訳はありませんが、私達は、波長の振幅のようにはらはら、ある種の苦立ちと共に鳴して生きているような気がします。動くものにしか反応しない動物のように、人間もイリテーション（苦立ち）を持たない作品なんかにはなんの興味も示さない日がくるかもしれません。イリテーションが芸術を支える必要十分条件になるということではなく、必要条件ぐらいにはなるのではないかと思います。現代人は、我慢の限界ぐらいまで日々いらいらしている



CRP.9710 Paradoxical Paradise 197×291cm キャンバス、油彩 1997年

の、芸術作品を見てもっとといらざせられんじや堪つたものではないという意見が一方にあるでしょうが、引き裂かれた今を生きている人が、安泰然とした夕焼け空や沈黙然とした深海のような抽象絵画を見て癒される方がある。遅れてきた新興宗教の楽天的自然回帰のようつて時代錯誤なのです。確かに私達は、自分と共有する青立ちを持つた作品には目を向けます。自分自身の精神の不安其鳴には敏感なのです。しかしその不安が其鳴だけ終わるものは、その芸術の力がそこまでのもとも言えます。見た人にそこから不安の拡大の想像力を鼓舞させ、何らかの哲学的設問を喚起せしむるような作品は、作り手の芸術家の意図にかかわらず、真の力を持った作品と言えましょう。

ここ二、三年前から芸術家の想像力というものに疑問を感じるようになりました。現実ではいらして完全に引き裂かれているのに、芸術家の想像力は無限などというお話は、想像力の無限を隠れみのにして別の世界に逃避しているのすぎないですか。私達はあらゆる意味で不安定な世界の中にいます。そしてもしそれが現実だったら、不安定の中にある自分を正面に表現していくべきなのです。むしろ不安定なものを拡大していくほうがより困難に立ち向かい戦っていることになるのではないか。こんなことを考えるのも芭蕉の「夢は枯れ野をかけめぐり」の年齢になつたせいかもしれません。しかし、ネクローシス（壊死）的人生觀で生きようと思つていません。アボートシス（自死）的人生觀を自らの芸術にも積極的に生かして行こうと思います。受動的にヒリズムを享受するのではなく、積極的にヒリズムの中に身をおくことでも言えます。この小文に与えられたテーマは、「大きさ、強さ」ですが、前文で書いた内容は、具体的に今私自身が作品を作るとき考える「大きさ、強さ」の問題とも深く関わることなのです。

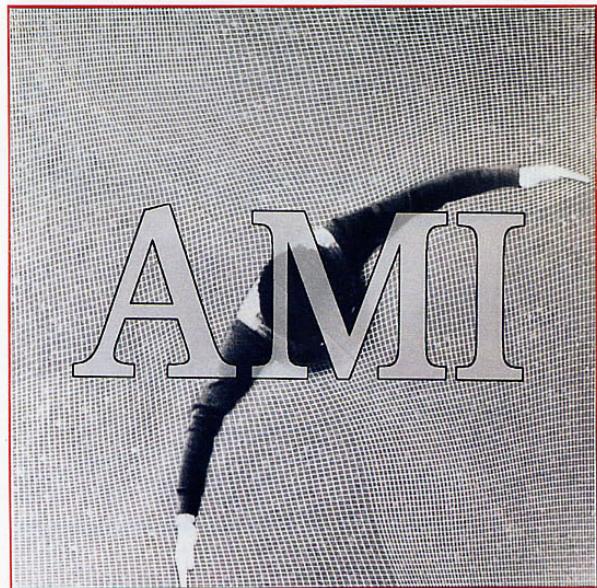
■ 清水誠一（「みずせいいち）  
1946年山梨県生まれ。77年パリビエイオレ（パリ市立美術館）、85年「青後の解説」（山梨県立美術館）、87年「重慶する浮遊展」（山梨県立美術館）、89年「今日の作風展」（横浜市民ギャラリー）、92年「現代美術の視点 形象のはなし」（国立近代美術館）、95年「絵につづいて」（橋本美術館）、96年「壁の向こうの聖ヨハネ展」（かわさき＝BM市文化ギヤラード）等、個展、グループ展多数。

私はここ十何年これがテーマと言えるものかどうかは分かりませんが、クラシック形を原形として作品を展開してきました。クラシック 자체が点対称になつたのは不思議でもないのですが、その点対称なシステムに唯従つて何の疑いもなく絵を描くことが空しくなつてきました。それと「モダニズム研究会」で教えられた、「みずから抵抗する伝統」という言葉が無意識に作用したことも確かです。そのときは、自らのシステムを壊そうとする意図よりも、初めて創った立体と今までの絵を合成しようとしたのがきっかけでした。その後、今までのシステムを全て壊すのではなく、部分的に壊したらどんな絵になるだろうかとやり始めたのが最近の制作方法です。別にどういったことではないではないかと思われるかも知れませんが、頭にある何らかのビジョンを絵にするのではなく、どんな絵になるか分からぬものに賭けることは本人にとっては、コヘルニクス的展開なのです。

それから気付いたのですが、大きな絵を壊すなんてことは、実に馬鹿馬鹿しいことで、小さな絵でシステムを崩壊させ、それを拡大した方が有効ではないかということです。システムを壊すといろいろの絵ができます、全ての絵を拡大しようと使われている類似した二枚の絵は、別に概念的意図などなにもありません。不安定性のより強いものを、その性格をより強くすべくショミレーションしていこうとしているだけなのです。この文の挿画に使われている類似した二枚の絵は、別に概念的意図などなにもありません。一枚のサイズの小さい絵は、システムの崩壊の為描かれた絵、もう一枚の大きな絵は、不安定性の拡大の為に描かれた絵であり全く別の絵なのです。

「大きさ、強さ」

SCALE  
OF  
WORKS  
2



BODY SCALE(ami) 240×240cm 写真、木、ウレタン塗装 1996年

スケールについて

——これまでなのか、これからなのか

A black and white photograph of Wang Mingyuan, a middle-aged man with dark hair and a mustache, wearing glasses and a light-colored striped shirt. He is seated in front of a bookshelf filled with books. A white cloth or bag is draped over his lap.

私が「オーディー・E・スケーラー」というナーヴで身体を主題とした作品を発表したのが一九七七年のことだ。銀座にあるはまのや画廊で行なわれた、「写真としての芸術」「芸術としての写真」展というグループ展に出品してから、今日まで同じテーマをつづけている。其のつど副題は異なっているが基本テーマは変わっていない。いつの間にか二十四年の歳月が過ぎた。長かったような気もするがついこの前のことのような気もする。

この間、世界の状況は随分と様変わりした。ヘル  
リンの壁の崩壊にともないソ連国家の崩壊は、世  
界の枠組みそのものを大きく変えた。この枠組み  
の変化にヨーロッパ諸国とアメリカは速やかに対  
応したように見える。もつとも枠組み自体を変え  
ているのは、ヨーロッパ諸国とアメリカであって  
変化に速やかに対応しているのは、当然のことと  
いえば当然といえるだろう。しかし、日本の場合に  
この枠組みの変化に戸惑うたてて見えていたのを見  
える。一部の情報によれば、壁の崩壊もソ連の崩  
壊もアメリカやイギリスは事前にキャッチしその  
後の世界の枠組みについてすでに検討させていた  
と伝えられている。どうも日本人は、多くのデータを基に現実の場面を想定してモデル問題を作り  
事態の変化や展進を分析し予測することが苦手の  
ようである。想像力の欠如と言わてもしかたが  
ない。近ごろの証券会社の倒産に至る経緯などの  
ニュースを見ているとそんな気がしてならない。

薬害エイズで問題になつたみどり十字にても厚生省にても結果は明らかに非加熱製剤を許可し販売し続け事態を拡大したことは記憶に新しいところだ。こうした状況を見ていると日本社会は「これまでなのか、これからなのか」よく解らなくなる……失望感に満たされてしまいそうになる。

日本社会は、本質のところで二十年前も今もあまり変わらないといふべきである。しかし、本質

まり変わっていないような気もする。もし本当に二十年前と違いがないのであれば、おそらく四十年前も六十年前も、もっとそれ以前から日本社会の本質そのものは変わっていないのかも知れない。日本は、海外から入ってきたものを全て「キー変換」することでトゲを抜き検閲し、違和感をなくしてから受け入れ日本社会を築き上げてきた。もしかしたら、三〇〇年つづいた鎖国の大概念が今もどこかで生き存えているのかかもしれない。しかし「キー変換」したものが外から見たとき、「文字化け」して写っていたとしたら真正に化けものの社会ということになる。コンピューターは、種々のことを教えてくれるが同じソフトを双方が持ち合わせていないと「文字化け」という現象が起きてしまう。

変換していることに気がつく、サッカーは蹴球に一度  
変換され最近もう一度サッカーの概念に正しく変  
換し直したのではないだろうか。海外から入つて  
きたものを日本社会に合わせるために一度目の「キ  
ー変換」には成功してきた。今求められているの  
は、海外に向けて二度目の「キー変換」を直す  
ことだ。サッカーは、二度の変換に成功した一例  
に見える。

美術も例外ではない。美術としての概念をアーテ  
トとしての概念に「キー変換」し直すことが重要  
なのだ。美術という概念の中には、どうも工芸と  
いう概念が混在しているように思える。混在する  
ことで伝統的な美術と欧米から入ってきた美術と  
の調和をばかり異なった文化を築き上げてきたが、  
もはや情報化時代になつてはそれも終わつたよう  
な気がする。日本は、海外から入つてきたものを  
内に合わせて「キー変換」する能力は抜群に優れ  
ていたようと思える。今日、その優れた能力を外  
に向つて再変換することが必要なのだ。情報化社  
会になった今、美術はアートとしての概念に再変



BODY SCALE (ワッペン)  
90×90cm 写真、木、ウレタン塗装 1996年

換する時期に来ているよう思える、様式のことではない芸術概念そのもののことである。

私は「ボディー・スケール」というテーマで身体を主題とした作品を今日まで二十年間作り続けてきたと冒頭で書いたが、よく「ボディー・サイズ」と勘違いされた経験がある。どうもサイズとスケールを混同している人が多い、スケールとサイズとは対局に位置している。簡単にいえば「図るものと図られるもの」の違いである。サイズというのは、あくまでも客観的なもので物理的な対象にしか過ぎない。とはいっても、サイズは作品を成立させるのに重要な要素である。作品を成立させるための物理的な空間に係わるからだ。一方スケールは、主体的なもので決して物理的なものではない、概念そのものである。スケールというとき、量・距離・広がり、といったサイズ（規模）を想起すかもしないがそれは全く要素である。スケールとは、内側に向かう認識度と外側に向かう認識度の「キー変換」によって生じてくる概念だと考えている。昔も今も変換作業の重要性には変わりがない、ただ以前より複雑になっている、常に現実を直視するスケールを持ち「キー変換」しなければ「文化解け」してしまう。私の「ボディー・スケール」というテーマは、「これまでのなか、これからなのか」よく解らないが、まだ当分つききそうな気がしている。

中山正樹(なかやま まさき) 1945年生。正樹の父は、『余白』(原作:セイコ・ギラリーハリ)、『63年』(原作:「萬葉の事実」)へ(横浜市立美術館)、「現代のリルフ・ボルト」(原作:「五葉の美術館」)83年等で話題の(東京文芸俳優大賞)、『92年』(原作:「秋の版画と写真の展覧会」)、「ニシヌラ・ツバ美術館」(原作:「秋の版画と写真の展覧会」)、「96年」(原作:「秋の版画と写真の展覧会」)、「98年」(原作:「秋の版画と写真の展覧会」)等で個展・グループ展多数。また「B.M.M.市民文化アートフェア」等で個展・グループ展多数。

## ホルベインスカラシップ奨学者レポート

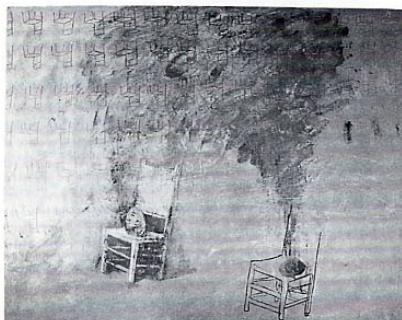
社会や歴史と繋がりながらも、  
作家は「私」という内部から  
出発するしかない。



### 触りながら描くということ

玉木之子

イタリアに滞在していた頃、それまでつと使用していた油絵具と平面作品というメディアをいつたん離れ、かえって素材の持つ固有の物質感を味わい、それによって自分の中から引き出されるものと共に制作する



くか?」「どのように触れるか?」という體驗を抜きにして作品をつくることができなくなってしまった。私は人ととの間の、または人の中の「距離と接触」の在り方について問題や、疑問や、感想を持つと、それを画面上の動き(拭き取り、引っ搔き、撫でるなど)に移し替えてみる。動きと触覚を通してテーマ(というか、きっかけ)は重層化し、変容していく。私の作品上の羊、箱、椅子は、それらしきかけの類比的な形として、消えたり、言葉を伴つて再び現れたりしながら、重層化の痕跡として画面に堆積していく。制作の過程で、きっかけとなった「距離と接触」はそれ自身距離を設定され、接触を図られる対象となり、結果となる。もっと別の言い方をすれば、テーマとの「距離感や接触」であり、またある時点に拘束されているという点において別の次なる物の到来を私に要請するものもあるのだ。



### 日本の絵画と伝統について

和田賢一

いかなる時代の芸術品も決して無から創造されたものではなく、必ず先行する時代の伝統がある。それを批判的にせよ継承していくことで成立するものであり、私自身の作品もその例外ではない。しかしながら、特に明治時代以降の日本美術は明治政府の欧化政策もあって、事情が複雑であり、作家は常に東洋と西洋のはざまにあって自己のアイデンティティーを模索するという非常に困難な立場に立たされた。しかもそこから生み出された作品のほとんど

はろくに紹介されず、ジャスパー・ジョーンズやサム・フランシスといった重要な作家(コートマン、ロスコ、ルイス等)は過去の反省はこのくらいにして、それで今後どうすればよいのであろうか?私が思うに、ここでもう一度古今東西の名画といわれる作品を可能な限り自分の目で見ること(特に日本のルーツである中国の絵画)。その中に必ず新しい作品を制作していく上での手がかりが秘められている。第二には視野を美術に限定せず、より広い文化全般に拡げること。音楽、文学、演劇、建築など他ジャンルの作品に触発されることが多い。環境問題、人種・民族紛争、南北問題、エイズ、オウム事件、いじめ等、現代の社会に山積みされている問題は多様で、それに対しても



より身近な例で言えば車であるが、日本車は確かに今日の日本を経済大国にした立役者ではあるが、果たしてヨーロッパやアメリカ車に本当の意味で対抗できるほどのレベル性能、デザイン、安全性すべてを含めた意味での「の」のものを生み出してきたかというと疑問である。おそらくそれが批判的で、それを継承していく日本画はごく一部を除いて、趣味的であり、主題技法と共に完成されなくしていなかった東洋画の伝統を正統に継承するものではなかつた。この事態は第一次世界大戦後、白人による美術の流れがヨーロッパからアメリカへ移行した後も同様であつて、藤枝晃雄氏が指摘するように我が国においては抽象表現主義及びカラーフィールド系の重要な作家(コートマン、ロスコ、ルイス等)は必ずしも車を作ることは、今の日本に匹敵しうる車を作ることは、今の日本のメーカーではまず不可能ではないか?このことを我々現代の美術家も正しく自覚しなければならない。バブル崩壊によつて少しは冷静になつた日でもう一度世界を見渡して、自らの立脚点を確立する時期であると思う。

過去の反省はこのくらいにして、それで私が思うに、ここでもう一度古今東西の名画といわれる作品を可能な限り自分の目で見ること(特に日本のルーツである中国の絵画)。その中に必ず新しい作品を制作していく上での手がかりが秘められている。第二には視野を美術に限定せず、より広い文化全般に拡げること。音楽、文学、演劇、建築など他ジャンルの作品に触発されることが多い。環境問題、人種・民族紛争、南北問題、エイズ、オウム事件、いじめ等、現代の社会に山積みされている問題は多様で、それに対しても

## INFORMATION

### ■ 第12回ホルベイン奨学者

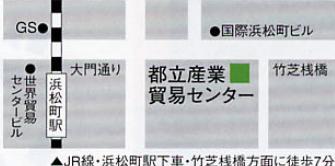
ホルベイン奨学者が以下の20名に決まりました。  
(敬称略)

- 群馬県 高崎市 小林俊哉 ●埼玉県 上尾市 玉木之子 川越市 和田賀一 ●東京都 日野市 岩尾恵都子 立川市 千葉鉄也 八王子市 古谷利裕 小金井市 水村綾子 足立区 大岩オスカール 幸男 練馬区 平久彦 ●神奈川県 横浜市 大森博之・菱刈俊作 藤沢市 三沢厚彦 桐原真市 五味良徳 茅ヶ崎市 棚田康司 ●愛知県 岡崎市 石橋勝久 一宮市 松本幹永 ●三重県 桑名市 吉本次作 ●京都府 京都市 岩澤有徳 向日市 谷本天志 ●大阪府 河内長野市 松山賢

### ■ TOKYO画材ショー'98

TOKYO画材ショーは国内はもとより海外の画材87社が一堂に会した、我が国最大の画材ショーです。ホルベイン工業株式会社では、この機会に絵具について大いに学んでいただこうと、油彩はもとよりアクリルや水彩、そして色鉛筆やパステルなどの色材をもとに展示構成いたします。油彩に至っては数多い画用液の克服、また水で描ける油絵具DUOもこの機会に習得していかがでしょうか。この見本市は、新製品をはじめとして、日頃にしない製品との出会いの場であり、また何よりもユーザーと製品を研究している者との貴重な出会いの場でもあります。2月13・14の両日、スタッフ一同で皆様をお迎えいたします。

- 日時: '98年2月13日(金)AM9:30~PM5:00  
14日(土)AM9:30~PM4:00
- 場所: 東京都立産業貿易センター/3・4・5F  
ホルベイン工業(株)のブースは4F、No.331です。



### ■ 訂正文のお詫び

前号、前川・彦坂氏の対談6ページ最後「大岡さんは當時評論懸賞で一席をとった」とありますが間違いました。訂正してお詫びいたします。



## 撫でることについて

1. 撫りつある肉  
(静物)<sup>a</sup>  
ジャコメッティ

うな、人間の側からイメージした死の空間に支配されています。だから、彫像たちはゾンビのように見えるのです。

シユール時代から独自の様式の彫刻へと移行する頃、映画を見ることができなくなりたと述べています。映像を見ようとするヒスクリーンの肌理が立ち現れ、映像(イメージ)はリアリティーを喪失していくのです。同時にシユールな彫刻もできなくなる訳です。

この事態は、私の事態でも、もしかしたら今のわれわれの事態でもあります。像が像となるリアリティーを保障しているものを呑みこむでできなくなるのです。ジ

ヤコメッティの解決法は、映像の本質的な非物質性を、手の届かない遠隔的な視像で示したことです。しかしこれは、TV画面に近いものです。そこでは物質と映像との摩擦、今ここに立ち現れる現実と地続きの混沌が、すっぽり抜けてい

るのです。エロスが欠如しているのです。エロスが欠如しているのです。

3. 影から差し引かれるもの／官能  
(影のせなか)<sup>b</sup>

眼の前に自分の影が映っています。影は私に背中を向けています。影は背中を擦ると影も動き形を変えていきますが、いったい、この手と背中の厚みや、肉の温度はどうに消えたのかと思うのです。この影になれぬものは、私の時間に属していても、けつして人間のそれではないような気がします。生とも死ともつかぬ影にもなれぬだらしさにおいて、官能的で、故に美しいのです。

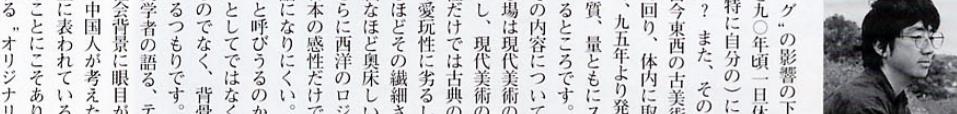
☆a, bは近作のタイトルです。



生物 35×26×11.5cm 蜜蠟、油絵具、石膏 1997年

ヤコメッティの解決法は、映像の本質的な非物質性を、手の届かない遠隔的な視像で示したことです。しかしこれは、人間の精神、心を豊かにする力を持ついるはずであるし、それを生み出してゆくのが我々今日の芸術家の任務である。一般論めてしまつたが、私は私自身の過去においてイタリア・ルネサンス美

芸術は具体的な解決策を提示することはできないが、少なくとも芸術作品は本来の最大の武器である色彩(白・黒も含め)を用いて新たな作品を生み出したいと願っている。



## 平明にして悩ましい制作状況

吉本 作次

現在の制作状況は、必要なでしよう。

具体的な制作法は、基本的に歴史的に考



べてても即興絵画こそ王道であると信じる

ところから、抽象、具象を問わず、大量の油絵具の海に精神と肉体を投げ込む表

現主義的様式の作風と、即興では絶対に表わせないグレーディングを多用した計画

的構成を持つ作風とを両輪として、様式にしばられることなく、絵具の魅力、筆の魅力等、歴史を通じて私が信じる絵

画をスタンダードに、自分自身の個性が自然に乗り移ってゆくよう、できるならば、誰にでも解るが決して通り一遍ではない絵(どうしても抽象にしろ即興画)にして一般受けが悪く逆に業界人には

芸術は具体的な解決策を提示することはできないが、少なくとも芸術作品は本来

の感性だけでは古典の持つ趣に欠け、味わい



ひぐらし 112.1×145.5cm キャンバス、油彩 1995年

日本での感性だけでは甘ったるく、国際言語になりにくい。何を用い何をコンセプトと呼びうるのか? (作品ゲームのルールとしてではなく)前述の不満を折衷するのでなく、背骨としての答えを求めて

いるつもりです。つまり絵画は評論家や文學者の語るテーマ、主題、スタイル、社会背景に限るものではなく、古代の中国人が考えたように、所詮、絵画の上に表われている氣韻生動を目で読み取ることにこそあり、現在の画家に要求される、オリジナリティ病“こそ治療が

いるところです。

その内容については、まず作品を発表する場は現代美術のフィールドですが、しかし、現代美術の魅力とされる刺激や知

性だけでは古典の持つ趣に欠け、味わいや愛玩性に劣るし、逆に古典を知れば知識を得ることができます。つまり絵画は評論家や文學者の語るテーマ、主題、スタイル、

屈など奥深いものではないかと思えて、さらに西洋のロジックでは躊躇れないが、

ひいては宇宙空間に置いた立場で、絵画の最大の武器である色彩(白・黒も含め)を用いて新たな作品を生み出したい

と願っている。

ホルベイン〈アクリラ〉  
カラー ジェッソ



どんな基底材の上にも自由に塗れて、上のせた絵具の色(水性絵具、油絵具、パステル、鉛筆etc.)を引き立てる。そのままでもマチエールが面白い。ジェッソ同士で混色もできるし、広い面でも一気に塗れる…。ホルベインの〈アクリラ〉カラー ジェッソは22色あります。下地づくりだけに使うのはもったいない、いろいろ使えるジェッソです。

# いろいろ、ジェッソ。