

# ACRYLART

アクリラート・Vol.34



Spindle-shaped 147×113×9cm パネル、水彩紙、水彩絵具、ジェッソ、建築用板材、柱、アクリル板 1997～1998年

In a world where "survival of the fittest" rules,  
we are bombarded with the idea that we have to be strong and aggressive.  
But art and creativity stand in direct opposition to this belief.  
I intentionally create pieces that are soft and subtle-call them "weak" if you like.  
I want my work to be soothing to people, even if just a little.

Akihiko Mizoguchi

# 弱いものを 続けていく姿勢。

溝口 昭彦

木片や枝、種子やアクリル板が画面の中に凹凸をつくり、描かれた無数のスピンドル・シェイプ (spindle-shaped) が平面の上を浮遊する…。

作品は複雑な構造と厚みを持ちながら、不思議と静かで優しい。

岩手の宮古で作家活動を続けている溝口氏を  
早春のアトリエに訪ねた。

- 宮古にこられたのはいつなんですか？
- 去年の春からで、それまでは花巻ですね。
- お生まれは九州の小倉でしたね。秋田に馬場彬さんという作家がいるんです。馬場さんは東京にアトリエを構えてずっと制作をしていましたが、ある日突然ドイツのケルンに行つたんですよ。何年か向こうで制作して身体を壊して戻ってきたんですが、帰るなりすぐ秋田に行つたんです。なんでも秋田みたいな辺鄙などところにくのかなと思つて馬場さんに聞いてみたら、東京だといろんな作家との交流があつたり訪問してくる人とかが必ずして結局孤立できない。だから秋田に行つたというんです。
- 僕も似たようなことを感じていたかも知れません。北九州は古くから製鉄や炭坑の町で、僕が高校生の頃はすでに一〇〇万人を

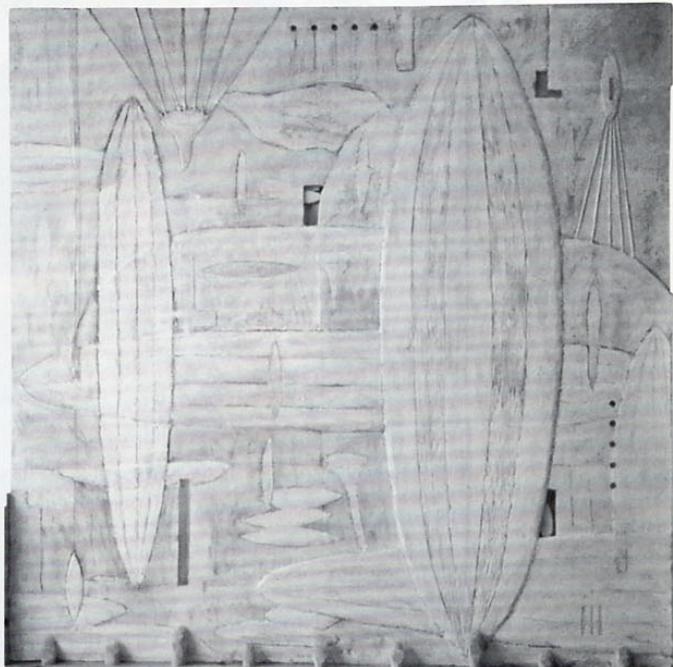
ちょっと超えるぐらいまで大きくなっていました。それも集中した形で人が住んでいましたから、空間的には非常に圧迫されていた。それと逆の世界というか、そんなところに住んでみたいという憧れがあつたんです。南に行つてもよかつたと思うんですが、僕は北に上るということに自分自身の必然性のようなものを感じていたんですね。北にけば時間もゆっくり流れいて、空間もゆっくりあります。そこでは制作をするということだけではなくて、今まで自分が十八年間暮らしていた以外のものが得られるんじゃないかなとすごく期待して来たんです。でも当初は情報量の少なさにすごく悩みましたね。あれりを感じこともあります。でも三十歳ぐらいになったとき、ある意味でバランスよく暮らせるのかなと思えるようになりました。

● 岩手大学の美術科に入学した時からずっとですから、こっちにいる時間の方が長くなつきましたね。

● 絵具としての異素材。

● 溝口さんの作品はレリー・フ状というか、半立体になつているのが特色ですが、平面を盛り上げるようになったのはいつ頃からですか？

● 画面に異素材を張り付けたのは、確か一九八三年頃だと思います。それまでは油絵具を使って、絵具の層を盛り上げながら作品をつくつていました。



■溝口 昭彦 (みぞぐち あきひこ)  
1960年福岡県生まれ。82年岩手大学教育学部特設美術科卒業。  
95年安井賞展・セゾン美術館他、日本ビジュアルアート展・伊勢丹美術館他、96年VOCAL'96・上野の森美術館、97年昭和シェル石油現代美術展・東京国際フォーラム、個展は90年TOWN-HALL・岩手、96年盛岡クリスタル画廊・岩手等がある。



●レリーフ状の作品を考えてみると、紀元前3000年頃にすでにあります。人間の欲求というのは、昔から平面をいかに三次元に見せるかというところにあつたわけです。でも今は二次元のものはいくら考へても、いくら見ても三次元なんだ、そういう考え方があります。

●僕は画面の上に異素材をくつ付けていますが、絵具と同じような使い方をしているような気がします。普通絵具で描くときは粘度を調整して伸ばしますよ。盛り上げる場合は、重ねたりチューブから絞り出したままの状態で置いていく。異素材を僕は絵具と同じようならつもりでモデリングしてるんですね。同じくジエッソやモデリングペーストも、絵具や異素材と等しいものとして考へている。だから大量の絵具を使うときも、パネルに木片みたいなものをくつ付けてその上からアクリル絵具を塗るということも、同じ意識、等価のものとしてやっている。

●最近は色も積極的に使い始めていますね。

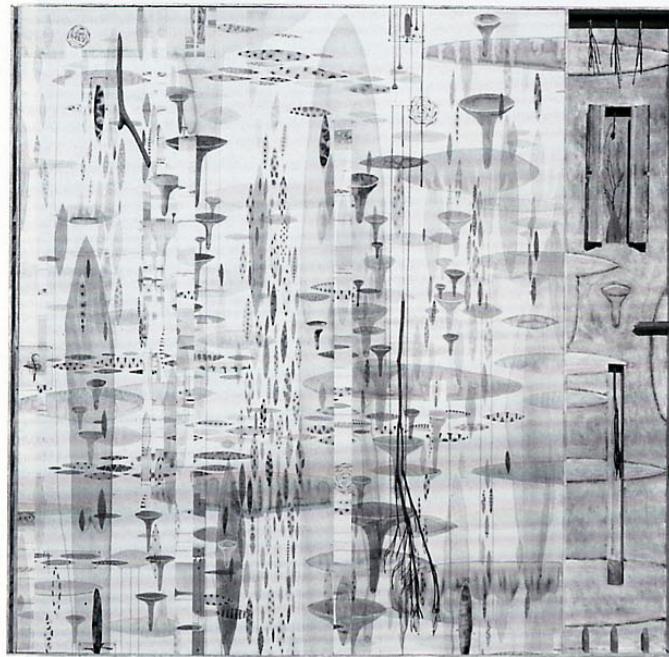
●ええ、色のついたシリーズを作り始めて一年くらいですね。いわゆるレリーフ状のものと半立体の仕事をずっと続けてきて、仕事の段取りが見えてくる恐ささといふことが、自分の中ですこく問題になってきたんですよ。構造的に最初に作っておかないといけない部分がかなりあるので、先に手順だけが自分の頭の中で先行していくんですね。最初プランが上がった段階で手順を逆算して考えて、最後に出来るものが予想されてしまうというか…。

●建築家みたいな感じですね。

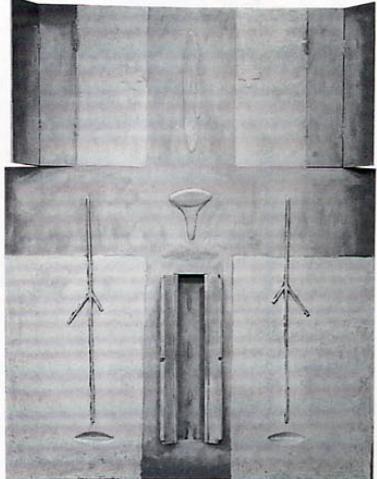
●そうです。そういう状態に自分がどんどん陥っていく。それと半立体なのでその部品をつくり続けていくと、作品がバリエーション化していく。そういう自分に少し嫌気がさしていたんです。このままつづいていても、溝口の仕事なんだと続けて見て下さる人もいるんでしょうけど、自分の中ではちょっと許せないような気がしてきたんです。学生時代から自分で自分のなかで様式みたいなものを崩して作品をつくってきたにも関わらず、自分が様式化している。そんな自分にすこしいらだちを感じた。じゃ何が出来るのか、何をやつたらいいのかということをずっと考えていたら、今のような作品になってしまったんです。例えばアクリル板を作品の中に貼り込む。その中に木材の一部を入れ込む。木材に加工される前の木枝、種子などを使って空間をつくる…。そんな形で、もっと自分自身で予想がつかないようなことが出来ないかとやっているんです。

## 〈スピンドル・シェイプ〉という記号。

●一口ロッパやアメリカには異素材を使う作家はたくさんいますが、見ると本当に異素材なんですね(笑)。その提示が見る人にすこく



Spindle-shaped 164×164×9cm  
パネル、水彩紙、水彩絵具、ジェッソ、アクリル絵具、建築用板材、アクリル板、流木、枝、葉 1997年



Spindle-shaped 119×93×10cm  
パネル、ジェッソ、カラージェッソ、鉛筆、建築用板材、割り箸、蝶番  
1997年

違和感を与える。でも、僕たち日本人が心地よいのは違和感のないものでありますよね。溝口さんの作品には異素材をもつてきても調和がありますね。

●ヨーロッパの作家でものを画面に取り込む人の作品を見ると、もの裏に潜むもの、歴史性とか象徴性とかをかなり意識して使っています。同じようなバツクラウンドを持っていないと、その通り見えっこないというのが僕にとっては問題なんですよ。例えば壁の中に時計が一つ埋め込まれていても、岩手県に住んでいる時計感とヨーロッパに住んでいる人の時計感は違う。木を十字に組むしてもそうだし、空とか大地とかに対するイメージもそうですね。

●宗教や歴史の問題なんかが提示されたら、日本人には全く解らないですね。

●普段生活の中にそういうものがある場合は、言葉にならなくつても感じるものがあるのかも知れません。それがない場合、違うものを持っている場合は、もっと根元的なものをもつてこないと駄目なんじゃないかと。だから「スピンドル・シェイプ」という紡錘形の形をもってきたんです。抽象的な記号みたいな形で、

民族とかバックグラウンドとかいろんなものを超えて、何か共通に感じられる導入部分でありたいと思ってその形を入れた作品をつくり始めたんです。

●「スピンドル・シェイプ」が作品に現れたのは最近ですか。

●同じような形は以前から絵の中についたかも知れませんが、普遍性みたいなことを考え始めたのは五年前くらい前ですね。でもその後、いろんなことがありますね、オウムとか、阪神大震災だと…。世の中には普通なんかあるんだろうかと、今は思い始めています。「これでいいのかと、僕自身すごく弱いので揺れ動いているんです。

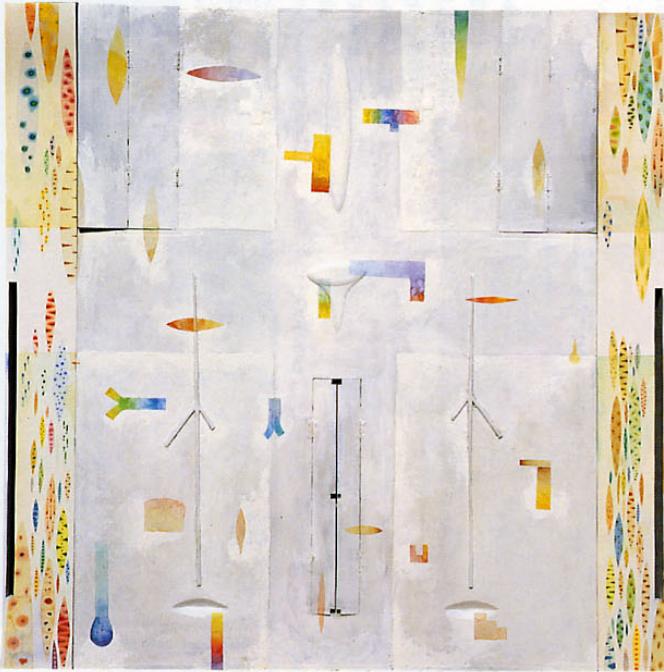
## 日本人の寸法、作家の技術。

●奥行きの捉え方が、新しい作品になるとちょっと感じが違ってきてますね。前の作品だと数値で

うと2とか3、最近の作品は1でもなければ2でも3でもない。数字では表せない曖昧さみたいなものが感じられるんですね。

●厚みというか、奥行きにはこだわりがありますね。適度な迫り出し具合を自分ではキープしておきたいので、建築材を側面に打ちつけて壁から立ち上がる出っ張りみたいなものを作っているんです。

- 大きさというか、サイズも独特ですね。
  - 僕の作品は基本的に建築の寸法で全部できていますので、一寸下がるか一寸上がるかさせて凹凸を持たせているんです。僕がなぜキャンバスを使わないかというと、出来るだけ普段の状態で手に入るもので作品をつくりたいからなんです。だから、自分で建築材料を建築材料屋さんから買って、それを基準にして作品をつくっている。それと、日本人の寸法ということも考えたんですよ。西洋のFとかPとかいう寸法でやると、どうしても絵画になるというか、自分の意図したものが、つくりたいものから遠くなっていくんです。
  - 王デーリングペーストは、実際にはどういうふうに使っているんですか。
    - 非常に技術的なことになるんですが、モディングペーストは、ジエントと繪具とメディウムで粘度とか固さを調整します。ジエントとモディングペーストだけだとちょっと柔らかいというか、ぶよぶよしたものが出来ますし、その中にチタニウムを入れると固い、硬質な感じがします。その上にメディウムをかけることもありますし、中に混ぜることもあるんですが、そこで出てくる微妙な触感とかはケーキ作りに似ているんじゃないかなと思っています(笑)。
    - 多分やってはいけないこともたくさんやっていますね。モディングペーストと違った粒子の漆喰などか、異質のエマルジョン系のものを下地に使って上からジエント塗つたりとか…でも、小さな破片で確かめておいて、何年か経つても大丈夫な状態だったら使うとか、自分ではわりときらんとやっているんです。
    - 以前にアクリラートで、宇佐美さんと対談していただいた左官屋さんの久住さんという方がいるんです。彼は壁の心材に使う青竹でも霜の降りる前に取ると強烈で耐久年数がすごく長いという。常に最良の素材を探し回っているんですね。それどこか似ていますね。
    - 学校なんかでも改築したりしますよね、そん



Spindle-shaped 119×119×9cm  
パネル、水彩紙、水彩絵具、ジェッソ、建築用板材、アクリル板 1997～1998年

- な時は職人さんの仕事をいつも盗み見てますね(笑)。壁のクロス貼りなんかを見ていると、一気に8メートルぐらいのところにボンドをバーッと塗つていくんです。その刷毛の動かし方で出来たボンドの筋目なんかはすごいきれいなんですよ。でもわざとそこまではきちんとやらない部分が僕にはあるんですね。そこまで完成度を高めてしまつと作品として見えない。ちょっとした傷があるとか皺とかが、違う意味で作品を目立たせるようなことがある。そのためには未完成でも、心地よい状態をつくることが大切だと思うんです。
- 工芸の世界とアートとは違いますね。
  - (スピンドル・シェイプ)でも垂直線を引いて計算して、コンパスみたいなもので引けば左右対称のきれいな形が出来るんですよ。でもそれで作ると全く面白くないんです。

- (スピンドル・シェイプ)でも垂直線を引いて計算して、コンパスみたいなもので引けば左右対称のきれいな形が出来るんですよ。でもそれで作ると全く面白くないんです。
- (スピンドル・シェイプ)でも垂直線を引いて計算して、コンパスみたいなもので引けば左右対称のきれいな形が出来るんですよ。でもそれで作ると全く面白くないんです。

## 「弱さ」という表現

- 作品のテーマに関してはどうですか。
  - 最初は「ファインド(見つける)」ということをテーマにしてやっていたんです。自分自身の自己同一性とは何か、どうやれば自分の作品が出来るのかということに興味があつたんです。でも、さつきお話ししたように社会の状況はどんどん動いていている。阪神大震災のその次の年に、展覧会をすることになつて作品をついたんだです。そのときに神戸では困っている人がいるのに、僕はここで絵を描いていていいのか。作品が自分自身を癒し、見る人も癒すことができるんだろうかとか、真剣に考えましたね。やっぱり、眼は外に向いていましたね。
  - その意味でも作家は自分の作品を、自分の言葉で語ることが重要なつてきていますね。
    - 自分の言葉で語るのは難しいですね。でも、今のように社会の層が分化されると、その分化した層しか見えませんよね。そうするとすぐ「人間が横柄になる。ダストシユートなんかその象徴だと思つんですね。自分の身の回りの「ゴミをきれいにして、ダストシユートにぽんと入れてしまえ」結果オーライですね。でも下で誰かが片づけている。僕たちは下で誰が片づけているのかというのを、誰も気にしていない。水洗便所もそうですね。汚物は自分の前から早く消したい。でも下水管を通して誰かが処理をして、またどこかに戻つてきますよね。そういう構造みたいなのがわかりやすく表現できればなと思つことが、画面の凹凸とか中を見せるとかに結びついてるんじゃないのかと自分では思ひますね。全部覆い隠して表面上のことだけを見せるといふことは、きれいにされた部屋とゴミとの関係に似ているような気もするんですよ。それと、僕はさらつとした、弱い状態のものをつくり出そうと心掛けているんです。作品を見た方から作品が弱いとかよく言われるんです。じゃあ、構図としての強さとか色彩としての強さがあればいいのかと。そういうところばかり追ついくと社会の弱肉強食的なものを僕たちがもう受け、強者の視線でものをつくつしていくしかない。美術とかものをつくる姿勢はそれと反する。ある意味では、わざと弱いようなものをつくり続けていく…。見る人がその「弱さ」を普通に感じ取つていただければ「うれしいんです」。

色材の  
テクノロジー

26

# モデリングペースト

「モデリング」には“彫塑のできる”という意味がある。

モデリングペーストの役割は、単にアクリル絵具の肉痩せを防ぐだけにとどまらない。

モデリングペーストは「肉痩せ」を補う目的でアクリル絵具に導入された。

## 1. 痩せる絵具

水彩絵具は写本を彩る装飾絵画(細密画、ミニチュール)の分野で発展した。絵画には飾り文字(カリグラフ)との一体性・均質性が求められ、単に美学上のみならず、物質上の性能も要求された。それは羊皮紙平面から立体的に盛り上がりたいタイプの絵具である事を意味する。絵具には存在感、物質感が要求されないのだ。

水彩絵具はひとつの種類にとどまるものではなく、色々な接着性材料を用いたテンペラがそのルーツにある。いわく膠テンペラ、卵テンペラ、カゼインテンペラ、ゴムテンペラといった類である。最も古い形は膠テンペラだろう。動物の生活を作り立てる基盤である食物、我々人間の場合は食品と呼称するがその中で大きな位置を占める素材と言えば肉である。肉を得た残りは廃棄されるが、それを有効利用しない手はない。そのひとつに、構成材料をなす膠(ニカワ)の、接着材への利用がある。膠テンペラはこの形から生まれた。

テンペラはその形から新たな他の材料が導入され、油彩画誕生の糸口となった卵テンペラ、装飾板絵に寄与した丈夫なカゼインテンペラ、アラビアゴムを原料とするゴムテンペラへと発展し、今日の水彩絵具に至った。

通常、アクリル絵具は水彩絵具のジャンルには入

れられていないが、アクリル樹脂のエマルション(乳濁液)を展色材にしたものだから、これもテンペラの一種にほかなりない。つまり「アクリル樹脂テンペラ」である。材料は異なるものの、これらのすべてに共通する要素がある。それは「接着材の水溶液(あるいは乳化・分散液)である展色材で顔料を練り合わせた絵具」だという事だ。そしてそれは「展色材には多量の水が含まれており、水が画面から蒸発して散逸した後に接着材だけが残って顔料を画面に固定する」事、「絵具が乾いた後には、用いた絵具の量の40~70%程度しか画面に残らない」事を意味し、さらに実際の描画では、描きやすい様に絵具を倍近くの水で溶いでいるから、「施した色料の20~30%程度しか画面に残らない」。つまり目減りする(これを「肉痩せ」と俗称する)。羊皮紙平面から立体的に盛り上がりたいタイプの絵具として水彩絵具が利用された理由はこれである。

## 2. 痩せない絵具

乾くタイプの油つまり植物乾性油は、当初テンペラ画に光沢を与えるためのワニスとして絵画の世界に導入されたが、時代を経るに従って直接展色材に加えられ始め、ついには母屋をのっとってしまった。つまり油絵具の誕生である。油絵具には展色材の油に由来する特徴が幾つかあり、そのひとつが「肉痩せしない」事で、それは前述の水彩絵具と対照する性質である。

痩せないのは乾燥形態の差異にある。水彩絵具の展色材が既述のとおり水の蒸発揮散を前提としているのに対し、油はそれ自体がそのまま固化し、散逸成分がないのだ。

これは画面の質感を要求する制作者にはすばらしい事であり、屈折率による画面の深みや絵画の需要領域の変遷、技法の変化と好条件があいまって、油絵具はほどなく絵具の霸者となった。

## 3. アクリル絵具とモデリングペースト

油絵具の最大の弱点は、我々の回りからふんだんに供給される水を用い得ない事である。今世紀に至って、水が用い得、しかも画面の強度や発色の点で油絵具に遜色のないアクリル絵具が登場するや、かつての油絵具の登場のわだちをたどって絵具の王者の牙城に迫るに至った。

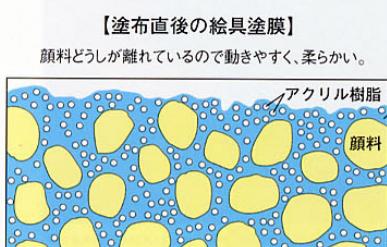
しかし、アクリル絵具は本質的にはテンペラであって、「肉痩せ」からは逃れ得ず、油絵具と同じ様な制作時の質感(量感)の維持は望むべくもない。ただアクリル絵具にはその弱点を補ってあまりある利点が数々ある。そこで顔料分の大量導入によって「肉痩せ」を補う工夫が図られた。これがモデリングペーストである。

モデリングペーストは画面の立体感の維持の外に副次的な利点を胚胎していた。それは顔料の大量導入によって、それ自体がひとつの塑形材料として使える事である。単にそれだけなら石膏と変わらないのだが、モデリングペーストはアクリル樹脂に由来する可撓性(たわみ性)を維持しており、それは制作画面の物理的な加工という新たな技術を可能ならしめたのである。モデリングペーストが単に「インパスト(盛り上げ)メディウム」と命名されているところにメーカーの意気込みが伺える。さらに、テンペラ絵具に共通する(絵具として)腰の弱さを同じく有するアクリルに添加すると絵具の腰が強くなる点も見逃せない。

## 4. 問題点と今後の利用

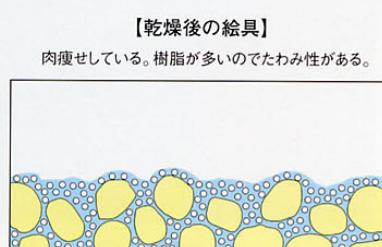
大量の顔料と僅かな樹脂での製品は当然ながら割れ易い上、製品自体が不安定で、いったん開缶するとその寿命は短い。そこで絵具メーカーは硬度と安定性の二者択一を迫られつつ、顔料と樹脂の配合比を工夫している。

割れ難く、安定で、彫塑し易く、しかも可撓性のある材料を求め、モデリングペーストはまだまだ発展途上にある。



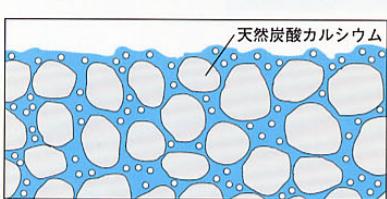
【塗布直後の絵具塗膜】

顔料どうしが離れているので動きやすく、柔らかい。



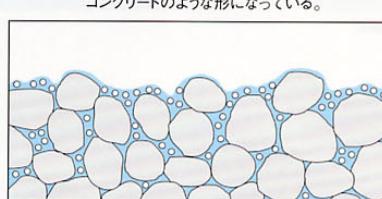
【乾燥後の絵具】

肉痩せしている。樹脂が多いのでたわみ性がある。



【塗布直後のモデリングペースト塗膜】

顔料どうしが近くで動きがたいので、腰がある。



【乾燥後のモデリングペースト塗膜】

肉痩せが少ない。樹脂が少ないのでコンクリートのような形になっている。

# 日常の中にある予見性

小林孝亘は今注目を集めている若手作家。

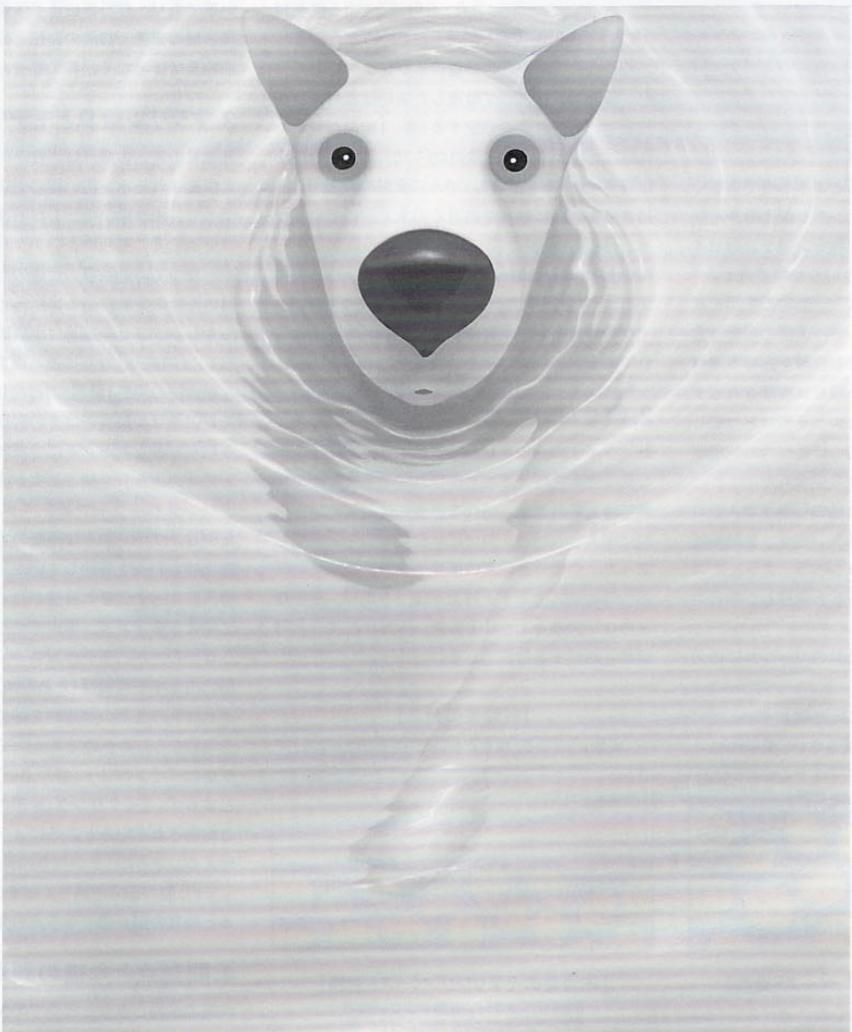
立木や犬、皿や箸や枕など、何気ない日常の中からモチーフを選び、

作品の中に不思議な空間を描き出している。

'96-97年の1年間、小林氏は文化庁芸術家在外研究员としてバンコクに滞在。

その時に制作した作品を含めた展覧会が先頃西村画廊であった。

バンコクでの体験、絵画に対する考え方などについて、宇佐美圭司氏と対談してもらった。



Dog 165×135cm 繊布張りパネルに油彩 1998年

生活の一部としての絵画

**宇佐美** 小林さんは一九九六年から九七年の一年間、文化庁芸術家在外研究員としてバンコクに行かれました。なぜバンコクへ行くかと思ったのですか、小林 それまで、タイには旅行で十回くらい行っていたんです。好きな場所で、七、八回目ぐらいたるは旅行では飽き足らなくなつて、住んでみたくなりました。お金があればいくらでも自費で行けるんですが、お金がないものですから奨学金を探し始めたんです。アメリカとかヨーロッパなどいろんなところに行ける奨学金制度があるんですが、アジアだと文化庁くらいしかない。それで文化庁のやつている芸術家在外研究員制度を受験したら受かって、バンコクに行けました。

宇佐美  
十回というのは

ばかり行っていたんですか？

**小林** タイを中心にマレーシアとかシンガポール、インドネシア等。東南アジアの方です。

宇佐美 ヨーロッパへの旅行の経験もあるんでし

**小林** よう。アメリカはなんですが、タイへ行く前ま

ヨーロッパばかり行っていたんです。ヨーロッパ

でも比較的南の方が好きだつたんです。イタリアとかギリシャとか。北の方にも行くことは行く

ですが、必ず南に行く行程を含めてヨーロッパ

に行くときもタイ航空で行つて、バンコクでストップ・オーバーする三、四日で行けます(笑)。

アーチーは「さう」といふ行き方でしが(笑)

部隊と神平邸

美術学院として15年  
画考一器、美術館、美術  
ラリー、美術展・大日

東洋美術大学  
研究員  
95 絵画  
野の森美術  
ールギャラリー  
ジア美術

（ふ）  
山口県立美術館  
美術家在外巡回展「ニュアル・ヌイー」  
山口県民ホール  
大邸アートフェスティバル  
他多数。

・たかの  
6年愛知  
化庁芸術  
水戸アニ  
年VOCAL  
・神奈川  
97年'97  
村画廊作

こばやし  
まれ。8  
97年文  
館、96  
アル'96  
流会館、  
開展は西

孝亘(たかひろ) 東京都生  
業。96-  
クに滞在  
水戸芸術  
トアニメ  
・小原涼  
会館、個

小林  
1960年東  
由画科卒  
間バンコ  
物差し・水  
茶川ア  
行芸術展  
文化芸術

文行雜物間活法

■ 小林 孝亘 (こばやし たかのぶ)

1960年東京都生まれ。86年愛知県立美術大学美術学部油画科卒業、96-97年文化芸術在外研究員として1年間バンコクに滞在。95年戸水アユアル'95・絵画考一器と物差し・戸水芸術館、96年VOCA展・上野の森美術館・神奈川アート・小原流一'96・神奈川県民ホールギャラリー・平原芸術展・小原流会館、97年大庆アシア美術展・大阪文化芸術会館、個展は西村画廊他多数。

**宇佐美** 僕も若い頃、最初の旅行の時にヨーロッパを一周してきましたんだけれども、その帰りに南回りで帰ってきて、最後にタイのバンコクに寄りました。お金がほとんど残っていない、バンコクに滞在したのははたった一晩だけで、泊まつたのは安宿だったけれどものすごく印象に残っている。それが「メナム河畔に出現する水族館」というタイトルの絵になつたんです。今から考えると無茶をやつたと思うけれど、河つぶちの貧民街を夜つづいて歩いていたという記憶があるんです。夏の雨期でみんな裸だった。人種として我々は同じということもあるて、全く違和感がなく、危険も感じなかつた。それが自分の旅行の体験の中でも、すごく大きな刻印になつてゐるんです。あなたに刺激されたで、今度また行つてもいいかなと思つてゐるんですよ。

**小林** ふつと入つて行つても、バンコクは違和感がないんですね。初めてヨーロッパに行つたときに――その時はバリに行つたんですが、街には違和感なく入つて行けたんですが、ホテルに帰つたときにシャワーを浴びて自分の顔を鏡でふつと見たとき、そこに東洋人がいる。街を歩きつゝているときは周りが全部白人でも気持ち的には違和感はなかつたんですが、ホテルに帰つて鏡で自分が見たときは「こんな顔だつたかな」と東洋人の自分を改めて発見した(笑)。

**宇佐美** 僕も最初ヨーロッパに行つたときはそうだったんですね、ちょっとした道具とか、部屋の佇まいどとかが違うなど。ところで、今度の展覧会で西村画廊には副題として「バンコク」というタッチトルが付いているけれど、絵そのもののタッチはそれまで日本で描いていたのと同じ感じですね。

**小林** 具体的なものを見たときに、描きたい気持ちが出てくる。それは何でもいいというわけではなくないのですが、何かを見たときにそのものから触れられ、芽生えた気持ちというのが再現できればそれでいい、という風に描いてるんですね。実際には見たものを描いてるのですが、仕上がつた絵からその時に芽生えた気持ちというのが再現できればそのやり方で、バンコクでも視覚的に自分に入ってきたもので、感じたものを描いていた。

**宇佐美** 一年間住んだパンコクの感じはどうでしたか。絵にはすぐ取りかかれましたか。  
**小林** 旅行では何度も行っているんですが、住んでみるとまた違った視線で自分が見られたりする僕の場合は最初にしつかりしたドローイングとか、習作とかがあるわけじゃなくて、タブローはタブローでいきなり描き始めたたり、ドローイングはドローイングでいきなり描いていく。始めの一ヵ月半ぐらいは、ドローイングばかりだったんですね。それでもドローイングやりながら、小さいタブロー作品をちょこちょこと描いたりしていた。それで作品を振り返ったときに、自分の視点の動きがどうの、というのが特異なものに捕まっているなど感じたんです。特異なものというのは、自分の感情が自然に向かうのではなくて頭から入っていく。そうではなくて、気持ちが先に行きたい、視覚に入ってきたものから気持ちに伝わってきたものを描かないとい意味がない。だからあんまりタブローは描かないようにして、最初はドローイングばかりやっていたました。生活になれるまで二ヵ月か三ヵ月ぐらいかかったんですよ。語学学校に行つて言葉も学んだ。そうこうするうちに、日常的に食べることができます。一番楽しみでもあり、毎日のことでもあったのですが、だから面白いなと思うようになった。気がつくと自然とふーっと皿や箸をじっと見ている自分に気がついたんですね。

■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・ジョイント展」、72年「第36回ガニエビヌーラー」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—世界の構成法を語り直そ」ゼン・美術館。著書に「デ・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。  
旅行の延長ということが、やっぽり二ヵ月とちょっと来るんですけどね。自然なんなんじやないで、作品のものになつた時、展覧会をやつた時、トリエは大学に借りて、歩いたら大学までは歩いてかかるボートで通つて、乗りとか、ボートやトカが作品のものですが、家から埠頭まで歩くのが、今ここのが、と思うんですよ。旅日記はつけては、旅日記はつけては、絵は入れますけど、のはまずしません。いというときには、いという感じはありますね。あちなかくということは日本でありますね。あちなかくなかつたのですか。



■ 安佐善 史司 (著)

**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・ジョイント展」、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す」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。

常の生活の一部だと感じていたので、住むということには絵を描くということが含まれているんです。だから、どういう絵が描けるのかなという思いはありました。

## ヌルツとした空間

宇佐美

前の展覧会はカタログでしか見ていないんだけれども、タイで描いた作品も、「この東京のアトリエで描く作品も根本的には変わらない。でも、描く環境というのは随分違ったでしょう。

小林 具体的な見たものを取り込むので、見たものや描く環境が違えば違ってきますね。根本的なものは変わらないんですが、表現的に扱うものは実際タイに行つてタイで見たものは日本にないものですから、その違いというのは必然的にでてくる。

宇佐美 絵を見ていると非常に静かな絵だから、都会の喧噪の中よりも田舎の静かなところが好きなのかなというイメージを持つていなんです。ところが、このアトリエも江戸川区の町工場の中という喧噪の中にある。都会の中のごちやごちやとした環境が好きなのかな(笑い)。

小林 静かな時間というのは好きなんですが、人がいてごちやごちやしている処を歩いてさまよいたいというか、今はまだ、そんな環境が好きですね。バンコクにいた時はタイ人にしてはちょっといいところで、日本の駐在員とかにしてはかなり安いレベルのアパートだったんです。街の真んにあるんですけど、昼間は静かで鳥が鳴いていたりとかして、ブルもついていました。そこにずっといれば静かで、ちょっと街に行けば「ちやんち

やしている。だからすごく良かったと思いませんね。

宇佐美 バンコクで制作した作品を並べた今回の展覧会は、感覚の開花があったという感じを僕は受けるんです。自分の気持ちと描かれたものが関係し合い、独特なものになって絵ができる気がついています。それによって小林さんが描く空間は、いわゆる空間という考え方方が西洋人の考え方とは違っている。そのところは意識的にそうしているんだと思うんだけども。

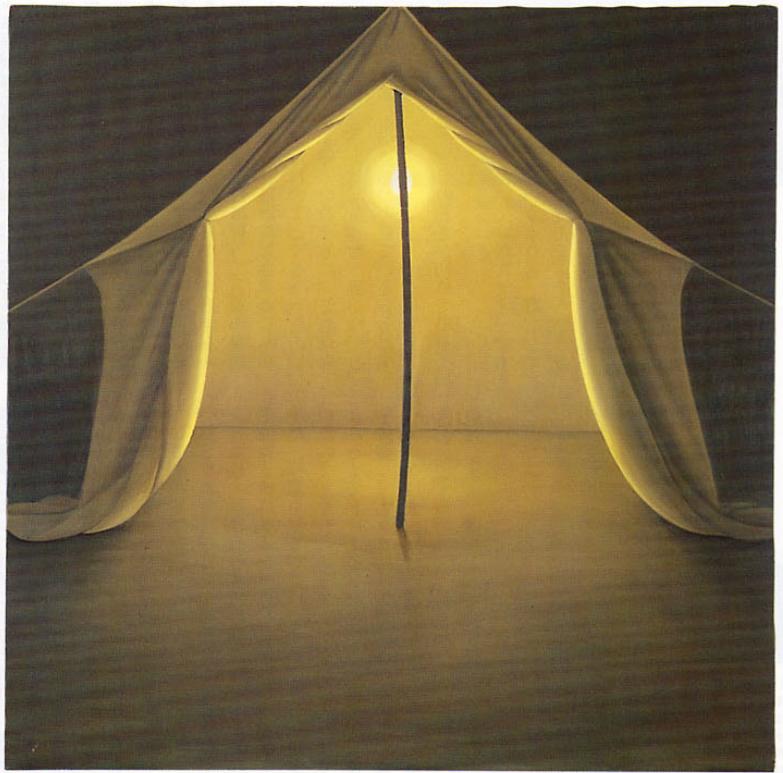
小林 大きなキャンバスで門の絵を描くときなん



Dishes 60×90cm oil on canvas 1997年



Hand 40×30cm oil on canvas 1997年



Tent 90×90cm oil on canvas 1996-97年

かは、ある程度デッサン的に三次元的な処理で描いています。でも、三次元的に見える空間というよりも、精神的に思える空間というか、説明的な三次元空間は必要ないと思っています。

**宇佐美** 意識的に遠近法的なものを取り入れているところもあるけれども、いわゆる西洋的な空間を描くという感じではない。その辺が非常に独自性がある表現になっていると思いますね。自分の独立性と関わり合う、つまり自分の絵に流れてくれる系譜というか、過去にこういうものがあつた、こういうものが近しいんじゃないかというようなことを考えますか？

**小林** 日本の桃山時代の障壁画というのが好きです。桃山や安土の流れを汲むい時代の日本画ですね。その中の空間の捉え方というか、間合いでですね。コンボジションで空間に見せるやり方とかはすごく好きだったんです。

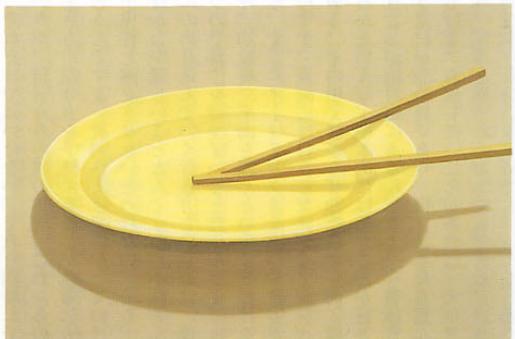
**宇佐美** 言葉がないから空間というけれど、それは明らかに西洋的な意味での空間ではないですね。

五島美術館にある源氏物語の古い絵巻なんかに描かれているのも何か独特の「佇まい」があると思っています。それは西洋でいういわゆる空間概念とは全然違うものですね。明治になつて例えばクールベルの鹿の絵なんかが紹介されると、ほとんどの人が「本当の鹿だ！」と見てびっくりした。ある意味では江戸末期までは、日本人は西洋的な空間というものを知らなかつたわけです。ところで、現在、美術学校の石膏デッサンなんかで何を学ぶかというと、空間を描けるようにするということですね。絵描きというのは空間が描けるようにならないといけないということで試験にもなつているわけだけれども、そういう風にして空間を描いていくと限界に突き当たつてくる。例えばマチスはそれまでの西洋的な空間の表現を越えて、いろいろなバリエーションの作品を描いている。そういうものを見たときに、我々は面白いなと思うたりするわけです。異文化の感覚みたいなもの、西洋的な空間概念から離れたものがマチスの作品にはある。それを表現する言葉が今はなくて、小林さんの絵なんかでもそうなんだけれども、「ツルツとしている」とか「ヌルツとしている」「グニヤツ」としている」とか言つたりしている。それはほめ言

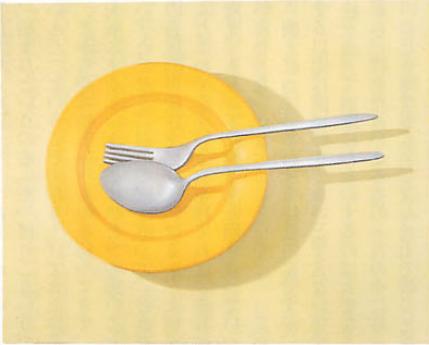
葉なんだけれども（笑い）。この頃は美大の入学試験でも、石膏デッサンをやめて自由に描かせる出題がふえてきている。石膏デッサンだと、空間を描けている人は上手くて描けていない人は下手だとわかる。でも、イメージで描かせる絵では、この絵は「ヌルツとしているからどううよ」なんて、そういう感じが僕らの中にも芽生えてきているんですよ。教育としては今までの基準に合わないような評価が、どういうふうにすれば可能かということで模索段階なんだけれども、その背景にはいわゆる西洋的な空間表現に訓練された眼という感じなくて、もっと違う眼を発見したいということもあると思うんです。僕が教える武藏野美術大学なんかでも新しい先生が入ってきて、そんな傾向が強くなってきた。

## 批判精神と予見性

**宇佐美** セザンヌは他の作家以上に描くことに對して貪欲に上手くなろうとしていたんだけれども、彼の中には上手く描くことに対する批判精神みたいなものが常にあつて、上手く描こうとすると同時にそれへの批判力みたいなものが彼の内面に



Dish 40×60cm oil on canvas 1997年



Dish (with spoon & fork) 40×50cm oil on canvas 1997年



Vessel (with on chopsticks) 40×50cm oil on canvas 1997年



Pillows 70×70cm oil on canvas 1997年

立ち上がりがつてきで葛藤する。そのアンビバランツみたいなものが、彼の作品の中に今まで意識しなかつた空間、抽象芸術に繋がるような空間表現を創りだしたと思うんです。ところが小林さんがそういった葛藤から、割とさらつと自由になつて作品を作りだすのを見ると、「あれ、どうやってこんなものを描けるんだろう」というふうに思つたりもするわけですね(笑い)。あなたたつて石膏デッサンをやつて大学に入ったわけでも、ある程度空間を描くという訓練をしてきたはずなんだけれど、まるでそういうことを超越したよな絵を描く。

お皿の絵なんかを見てると、上手い下手を超えた、全く違った描き方をしているんですね。

**小林** 最初に何か見たときの感じ方というのは、具体的には言葉にもならないし、言葉にしてもなんか嘘っぽくなつてしまふ。絵を描きながら感じたものが何かといふを探つていって、できた作品の中に自分が最初に具体的なものを見たときに感じたものと一緒に感じがあればいいというやり方をとっているんです。描き方にしても三次元的につくつしていくのではなく、もう少し抵抗感があるように描くというか……。

**宇佐美** 作家には二つのタイプがある。絵を描いていつ形式の意識が出てくると、それを批判的に展開していくあまり感性が萎縮していくタイプ。もう一つは感情とものとの具体的な組み合わせを大事に考えて形式の方を問題にしないタイプ。前者のタイプは、なぜ平面に描くのかといった形式を問題にして袋小路に入っていく作家が多いけれど、現代美術というのはそこを問題にして成り立っているところがある。現代美術で一番大事なのは批判精神だと思います。既成の形式を批判



Birth 116×90cm 縞布張りパネルに油彩 1988年

するというのは、表現活動の根幹だと思います。

しかし、それだけではいけない。それと同時に予見性というか、自分たちの次の世代、これからの人々の生き方や在り方を予見することが非常に大事だと思うんですよ。批判性だけではやっていけない。予見性と両立させないといけない。でも、それはなかなか難しいことなんですね。小林さんの絵画にのめり込んでいく行き方というのは、僕はひとつ予見性を持つていると思うんです。

**小林** 今、油絵具で平面を描くということだけを考えてたら、すごくオーバードラクスな古いやり方だと思うんです。表現にはいろんなメディアやジャンルがある。その中で僕がなぞ油絵具で平面に描いているかといえば、根本的には描くことが好きだということが絶対的にあるんですよ。一番体質的に合う素材が油絵具であり、自分はそれを選んで使っている。表現したいことがあれば、文章で書いたり、写真を撮つたりとかでもできると思う

宇佐美 それでいいと思うんですが、

一番の危険性というのは「それは趣味じゃないか」。という批判が成立するということですね。もちろん時代的な形式がどうやって出来上がるのかという事だと思うんですよ。批判性だけではやっていけないんだ」ということで作り上げてきた体系たつた。だから趣味性というものを持ってきて、それを大事にするということはひとつも悪いことじやない。ただそこに自分が開き直つて、どれだけ自分の表現の可能性を拓げていけるかが大切だと思ふんだよね。そういう力を持てれば、それは趣味と考へてもらつて結構ですと聞き直つて、それが大事にするということはひとつも悪いことじやない。ただそこに自分が開き直つて、どれだけ自分の表現の可能性を拓げていけるかが大切だと思ふんだよね。そういう力を持てれば、それは趣味と考へてもらつて結構ですと聞き直つて、それが大事にするということはひとつも悪いことじやない。ただそこに自分が開き直つて、どれだけ自分の表現の可能性を拓げていけるかが大切だと思ふんだよね。そういう力を持てれば、それは趣味と考へてもらつて結構ですと聞き直つて、それが大事にするということはひとつも悪いことじやない。ただそこに自分が開き直つて、どれだけ自分の表現の可能性を拓げていけるかが大切だと思ふんだよね。そういう力を持てれば、それは

宇佐美 あなたのいいところは、描きたいとい

うことです。でも、僕は平面に描くとい

う表現のやり方を選んでいる。それ

は絵画の中のシステムに取り込まれ

ることだと考へた時期もあったん

ですが、それを突き詰めていくと自分

自身が描いていてつまらない。結局

は頭で描いていくようになる。先程

もいましたが、僕は気持ちで描い

ていたい。そうすることがオーソド

ックスな表現手段を使つても、

かえつて現代性を取り込める要素に

なるんじやないかと思つてゐるん

です。

宇佐美 それでいいと思うんですが、

僕々絵を描く人は少ないと思うけど、「描きたい」という感じを僕はダイレクトに受けた。そういう力というのは、何を置いても説得力がある。それ

を感じがすぐ伝わつてくるということだと思つ

ます。でも、僕は平面に描くとい

う表現のやり方を選んでいます。

モダニズムの流れをふまえたものがほとんどで、

具象的な絵を描いているだけで、「これは具象です

ね」とまず頭ごなしに批判された。その頃によく

ヨーロッパに行つていたんですけど具象的な絵はど

この美術館にいつても現代美術としてある。けれ

ど、当時の日本にはほとんどなかつたんですよ。

自分が抽象の方にいかず、ずっと具体的なものを描いていた。具体的なものを描くことだつて、抽象的の絵と並べたときに同じレベルの現代性みたい

なものを表現できると意識していました。だから

描いていた。それを作るに囲むことだつて、

それを作りに囲むことだつて、

それがやらなかつた。

宇佐美 あなたのいいところは、描きたいとい

うことです。でも、僕は平面に描くとい

う表現のやり方を選んでいます。

モダニズムの流れをふまえたものがほとんどで、

具象的な絵を描いているだけで、「これは具象です

ね」とまず頭ごなしに批判された。その頃によく

ヨーロッパに行つていたんですけど具象的な絵はど

この美術館にいつても現代美術としてある。けれ

ど、当時の日本にはほとんどなかつたんですよ。

自分が抽象の方にいかず、ずっと具体的なものを描いていた。具体的なものを描くことだつて、抽象的の絵と並べたときに同じレベルの現代性みたい

なものを表現できると意識していました。だから

描いていた。それを作るに囲むことだつて、

それを作りに囲むことだつて、

それがやらなかつた。

宇佐美 あなたのいいところは、描きたいとい

うことです。でも、僕は平面に描くとい

う表現のやり方を選んでいます。

モダニズムの流れをふまえたものがほとんどで、

具象的な絵を描いているだけで、「これは具象です

ね」とまず頭ごなしに批判された。その頃によく

ヨーロッパに行つていたんですけど具象的な絵はど

この美術館にいつても現代美術としてある。けれ

ど、当時の日本にはほとんどなかつたんですよ。

自分が抽象の方にいかず、ずっと具体的なものを描いていた。具体的なものを描くことだつて、抽象的の絵と並べたときに同じレベルの現代性みたい

なものを表現できると意識していました。だから

描いていた。それを作るに囲むことだつて、

それを作りに囲むことだつて、

それがやらなかつた。

宇佐美 あなたのいいところは、描きたいとい

うことです。でも、僕は平面に描くとい

う表現のやり方を選んでいます。

モダニズムの流れをふまえたものがほとんどで、

具象的な絵を描いているだけで、「これは具象です

ね」とまず頭ごなしに批判された。その頃によく

ヨーロッパに行つていたんですけど具象的な絵はど

この美術館にいつても現代美術としてある。けれ

ど、当時の日本にはほとんどなかつたんですよ。

自分が抽象の方にいかず、ずっと具体的なものを描いていた。具体的なものを描くことだつて、抽象的の絵と並べたときに同じレベルの現代性みたい

なものを表現できると意識していました。だから

描いていた。それを作るに囲むことだつて、

それを作りに囲むことだつて、

それがやらなかつた。

宇佐美 あなたのいいところは、描きたいとい

うことです。でも、僕は平面に描くとい

う表現のやり方を選んでいます。

モダニズムの流れをふまえたものがほとんどで、

具象的な絵を描いているだけで、「これは具象です

ね」とまず頭ごなしに批判された。その頃によく

ヨーロッパに行つていたんですけど具象的な絵はど

この美術館にいつても現代美術としてある。けれ

ど、当時の日本にはほとんどなかつたんですよ。

自分が抽象の方にいかず、ずっと具体的なものを描いていた。具体的なものを描くことだつて、抽象的の絵と並べたときに同じレベルの現代性みたい

なものを表現できると意識していました。だから

描いていた。それを作るに囲むことだつて、

それを作りに囲むことだつて、

それがやらなかつた。

宇佐美 あなたのいいところは、描きたいとい

うことです。でも、僕は平面に描くとい

う表現のやり方を選んでいます。

モダニズムの流れをふまえたものがほとんどで、

具象的な絵を描いているだけで、「これは具象です

ね」とまず頭ごなしに批判された。その頃によく

ヨーロッパに行つていたんですけど具象的な絵はど

この美術館にいつても現代美術としてある。けれ

ど、当時の日本にはほとんどなかつたんですよ。

自分が抽象の方にいかず、ずっと具体的なものを描いていた。具体的なものを描くことだつて、抽象的の絵と並べたときに同じレベルの現代性みたい

なものを表現できると意識していました。だから

描いていた。それを作るに囲むことだつて、

それを作りに囲むことだつて、

それがやらなかつた。

宇佐美 あなたのいいところは、描きたいとい

うことです。でも、僕は平面に描くとい

う表現のやり方を選んでいます。

モダニズムの流れをふまえたものがほとんどで、

具象的な絵を描いているだけで、「これは具象です

ね」とまず頭ごなしに批判された。その頃によく

ヨーロッパに行つていたんですけど具象的な絵はど

この美術館にいつても現代美術としてある。けれ

ど、当時の日本にはほとんどなかつたんですよ。

自分が抽象の方にいかず、ずっと具体的なものを描いていた。具体的なものを描くことだつて、抽象的の絵と並べたときに同じレベルの現代性みたい

なものを表現できると意識していました。だから

描いていた。それを作るに囲むことだつて、

それを作りに囲むことだつて、

それがやらなかつた。

宇佐美 あなたのいいところは、描きたいとい

うことです。でも、僕は平面に描くとい

う表現のやり方を選んでいます。

モダニズムの流れをふまえたものがほとんどで、

具象的な絵を描いているだけで、「これは具象です

ね」とまず頭ごなしに批判された。その頃によく

ヨーロッパに行つていたんですけど具象的な絵はど

この美術館にいつても現代美術としてある。けれ

ど、当時の日本にはほとんどなかつたんですよ。

自分が抽象の方にいかず、ずっと具体的なものを描いていた。具体的なものを描くことだつて、抽象的の絵と並べたときに同じレベルの現代性みたい

なものを表現できると意識していました。だから

描いていた。それを作るに囲むことだつて、

それを作りに囲むことだつて、

それがやらなかつた。

宇佐美 あなたのいいところは、描きたいとい

うことです。でも、僕は平面に描くとい

う表現のやり方を選んでいます。

モダニズムの流れをふまえたものがほとんどで、

具象的な絵を描いているだけで、「これは具象です

ね」とまず頭ごなしに批判された。その頃によく

ヨーロッパに行つていたんですけど具象的な絵はど

この美術館にいつても現代美術としてある。けれ

ど、当時の日本にはほとんどなかつたんですよ。

自分が抽象の方にいかず、ずっと具体的なものを描いていた。具体的なものを描くことだつて、抽象的の絵と並べたときに同じレベルの現代性みたい

なものを表現できると意識していました。だから

描いていた。それを作るに囲むことだつて、

それを作りに囲むことだつて、

それがやらなかつた。

宇佐美 あなたのいいところは、描きたいとい

うことです。でも、僕は平面に描くとい

う表現のやり方を選んでいます。

モダニズムの流れをふまえたものがほとんどで、

具象的な絵を描いているだけで、「これは具象です

ね」とまず頭ごなしに批判された。その頃によく

ヨーロッパに行つていたんですけど具象的な絵はど

この美術館にいつても現代美術としてある。けれ

ど、当時の日本にはほとんどなかつたんですよ。

自分が抽象の方にいかず、ずっと具体的なものを描いていた。具体的なものを描くことだつて、抽象的の絵と並べたときに同じレベルの現代性みたい

なものを表現できると意識していました。だから

描いていた。それを作るに囲むことだつて、

それを作りに囲むことだつて、

それがやらなかつた。

宇佐美 あなたのいいところは、描きたいとい

うことです。でも、僕は平面に描くとい

う表現のやり方を選んでいます。

モダニズムの流れをふまえたものがほとんどで、

具象的な絵を描いているだけで、「これは具象です

ね」とまず頭ごなしに批判された。その頃によく

ヨーロッパに行つていたんですけど具象的な絵はど

この美術館にいつても現代美術としてある。けれ

ど、当時の日本にはほとんどなかつたんですよ。

自分が抽象の方にいかず、ずっと具体的なものを描いていた。具体的なものを描くことだつて、抽象的の絵と並べたときに同じレベルの現代性みたい

なものを表現できると意識していました。だから

描いていた。それを作るに囲むことだつて、

それを作りに囲むことだつて、

それがやらなかつた。

宇佐美 あなたのいいところは、描きたいとい

うことです。でも、僕は平面に描くとい

う表現のやり方を選んでいます。

モダニズムの流れをふまえたものがほとんどで、

具象的な絵を描いているだけで、「これは具象です

ね」とまず頭ごなしに批判された。その頃によく

ヨーロッパに行つていたんですけど具象的な絵はど

この美術館にいつても現代美術としてある。けれ

ど、当時の日本にはほとんどなかつたんですよ。

自分が抽象の方にいかず、ずっと具体的なものを描いていた。具体的なものを描くことだつて、抽象的の絵と並べたときに同じレベルの現代性みたい

なものを表現できると意識していました。だから

描いていた。それを作るに囲むことだつて、

それを作りに囲むことだつて、

それがやらなかつた。

宇佐美 あなたのいいところは、描きたいとい

うことです。でも、僕は平面に描くとい

う表現のやり方を選んでいます。

モダニズムの流れをふまえたものがほとんどで、

具象的な絵を描いているだけで、「これは具象です

ね」とまず頭ごなしに批判された。その頃によく

ヨーロッパに行つていたんですけど具象的な絵はど

この美術館にいつても現代美術としてある。けれ

ど、当時の日本にはほとんどなかつたんですよ。

自分が抽象の方にいかず、ずっと具体的なものを描いていた。具体的なものを描くことだつて、抽象的の絵と並べたときに同じレベルの現代性みたい

なものを表現できると意識していました。だから

描いていた。それを作るに囲むことだつて、

それを作りに囲むことだつて、

それがやらなかつた。

宇佐美 あなたのいいところは、描きたいとい

うことです。でも、僕は平面に描くとい

う表現のやり方を選んでいます。

モダニズムの流れをふまえたものがほとんどで、

具象的な絵を描いているだけで、「これは具象です

ね」とまず頭ごなしに批判された。その頃によく

ヨーロッパに行つていたんですけど具象的な絵はど

この美術館にいつても現代美術としてある。けれ

ど、当時の日本にはほとんどなかつたんですよ。

自分が抽象の方にいかず、ずっと具体的なものを描いていた。具体的なものを描くことだつて、抽象的の絵と並べたときに同じレベルの現代性みたい

なものを表現できると意識していました。だから

描いていた。それを作るに囲むことだつて、

それを作りに囲むことだつて、

それがやらなかつた。

宇佐美 あなたのいいところは、描きたいとい

うことです。でも、僕は平面に描くとい

う表現のやり方を選んでいます。

モダニズムの流れをふまえたものがほとんどで、

具象的な絵を描いているだけで、「これは具象です

ね」とまず頭ごなしに批判された。その頃によく

ヨーロッパに行つていたんですけど具象的な絵はど

この美術館にいつても現代美術としてある。けれ

ど、当時の日本にはほとんどなかつたんですよ。

自分が抽象の方にいかず、ずっと具体的なものを描いていた。具体的なものを描くことだつて、抽象的の絵と並べたときに同じレベルの現代性みたい

なものを表現できると意識していました。だから

逆にその制約があるからこそ、その中で何かがで

きると思つてゐる。その方が難しいと思うんですよ。

**宇佐美** 僕もモダニズムの中からでてきたわけで、

絵そのものの形式を疑つてみよう、それをつくりかえてみようと夢を見たことはありました。六〇年代といふのはそういう夢を見ているというか、僕もつと違う何か生きる形式みたいなものがあつて、絵で表現するということではなくてももつといろんなことが可能なんじゃないかと思えた時代だつた。

でも、結局は僕も形式の方に還つてきた。

**小林** 僕の中には根本的に何かを批判しようとかいうのがあまりないんですが、以前は描くときの緊張感「よしつ」というような緊迫感をわざと持つようになつてました。それがないと絵が駄目になつてしまつというような恐怖感があつたんです。ですが、今は逆に楽に描く、よけいなことを考え

ないで描く、その方が難しいと思うんですよ。

## 意味の中、意味の向こう側

**宇佐美** 八〇年代の後半から「潜水艦」のシリーズを制作していましたね。

**小林** ええ。潜水艦を自分自身だと想定して、画面の中に入れるというやり方で描いていたんです。

そのモチーフばかりを七、八年続けていたんですね。今よりも三次元的に空間をつくつていたんですけど、それはその時に自分が置かれている状況みたいなのを想定して描いている。その風景が自分の周りの状況だつたりというのが如実にわかるというか……。

**宇佐美** 現在の絵とはかなり違う。

小林 潜水艦を描き始めた頃というのはどうして自分を自分で閉鎖して、人との関係を断ち切つていかなければ絵を描けない状態だつたんです。その中で必然的にでてきたモチーフなんですね。

が、だんだんと歳を重ねる毎に周りの状況も変わつてきて自分自身を閉じ込めなくていいような状況になつてきました。それで、潜水艦じゃないものを意識的に描いてみようとして一枚描いたんです。公園の水飲み場の絵でした。それを描いた後は何でも描けるというのが自分の中であつて、その中で何を描くかというのを探つていつたら、描きたくなつていくようなものにあたつていく。それが目常的にあるんで、結構いろんなモチーフで描いてきましたね。新しくできたもので、「三枚で終わってしまうものもあれば、持続的に描いているものもあるんです。

Water Fountain 182×245cm 締布張りパネルに油彩 1994年

のは悪いこともあるって、小さいのをやつしていくと、でかいのが描きたくなるんですね。だから大きな三メートルぐらいの面に入れるというやり方で描いていたんだけです。描きこつて、一番最初に大きなパネルに描いて、後からだんだん小さいのに描いていっているんです。描きこつて、最後の段階でこうしようと思つてももう絵はいいじれない。じやもう一枚違う構図で描こうという感じで描いた。詳しく話すと、まず飼い犬を描いたんです。実際僕が見たのは飼われている鎖に繋がれた犬なんですが、それを描いたことによって違う感情が芽生えてきた。

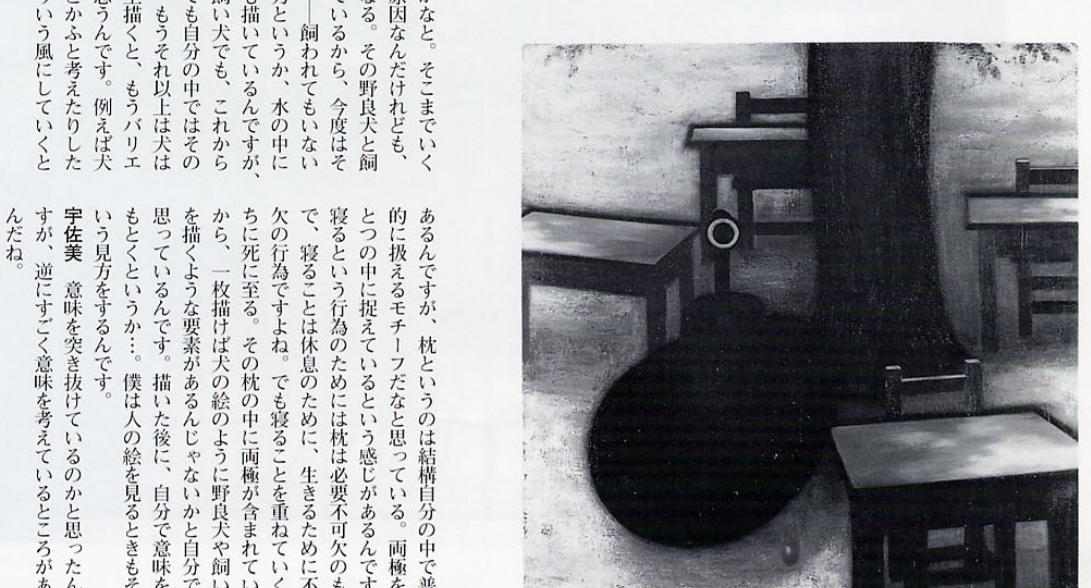
飼い犬の極にあたるものといえば野良犬ですね。じや野良犬を描いてみようかなと。そこまでいくと実際に見たものが直接の原因なんだけれども、二次的な部分で描くようになる。その野良犬と飼い犬とがつて両極を描いているから、今度はその中間のイメージで泳ぐ犬——飼われてもいないし野良でもない、疑似無重力というか、水の中に浮いている犬を描く。子犬も描いているんですが、

子犬というのは野良犬でも飼い犬でも、これから選べるような状態ですね。でも自分の中ではその三つのパターンを描いたら、もうそれ以上は犬は描けないなと思う。それ以上描くと、もうバリエーションになつてしまつと思うんです。例えば犬の鼻に蜂が止まつている絵とかふと考えたりしたこともあるんですが、そういう風にしていくと違うものになる。

**宇佐美** お箸やお皿も同じようなパターンで描いていくの？

**小林** 食器とかでは今のところ二次的な発想で描いたものはありません。他に、枕を描いたことが

あるんですが、枕というのは結構自分の中で普遍的に扱えるモチーフだなと思ってる。両極をひとつの中に捉えているという感じがするんですよ。



Class Room 200×200cm 締布張りパネルに油彩 1993年

あるんですけど、枕というのは結構自分の中で普遍的に扱えるモチーフだなと思ってる。両極をひとつの中に捉えているという感じがするんですよ。で、寝ることは休息のために生きるために不可欠の行為ですね。でも寝ることを重ねていくうちに死に至る。その枕の中に両極が含まれているから、一枚描けば犬の絵のように野良犬や飼い犬を描くような要素があるんじやないかと自分では思つてます。描いた後に、自分で意味をひもとくというか……。僕は人の絵を見るときもそういう見方をするんです。

**宇佐美** 意味を突き抜けているのかと思つたんだね。

**小林** 描く時は何も考えません。あくまでも、ものとして成り立つた絵、絵としての強さがある上のことです。そういう意味性だけを考えないと、頭で描くようになつてくる。だから今は絶

対それだけはしないようにと思っている。ふつと氣を抜くと頭だけで考えて、こういうのを描いた人ははこういう風に感じるかなと作意的になります。それでいくと違う方向に行ってしまう。描きたいと思う気持ちが無くなったら、僕は絵を描けないと思います。感じられなくなったら、描けなくなるというのがあるんです。

### 絵画自体の展開力

**宇佐美** 最近の作品には独特の色があるんだけれども、よく見たらほとんどモノクロームの世界ですね。

**小林** タイに行く前に日本で描いていた時はほんとにグレートーンのモノクロームだけで描いていたんですが、タイに行ってからは固有色のモノクロームになつた。

**宇佐美** パンコクから帰つてきて、わりといろんなものを描けるようになつてすぐ楽になつている感じがしますね。モチーフを潜水艦とかに限定していくときの厳しさとかオリジナリティは、

**宇佐美** 最近の作品には独特の色があるんだけれども、よく見たらほとんどモノクロームの世界ですね。

**小林** 今僕はものを見たときに一番自分が安らぐというか、いいなと思うこと自体を大切にしたいんです。いい感情を自分なりに絵として描いているんですね。

**宇佐美** 今僕はものを見たときに描きたいなと思う。なぜそういうふうに思うか。小林さんは安らぐという。僕なんかは安らぐという感じではないですね。自分が触発されるようなもの、自分の中の独自のものを描きたいと思う。それは人によって随分違うんだよね。さっきも言つたように自分の中では生まれてくるものは、独特のものがあるわけだから。

**小林** 現代社会に住んでいると自分の置かれている社会環境の中で、自分が見失いたくないと思えるものが見えてきたり、感じられたりする。それを絵の中に描きたいですね。

**宇佐美** だからこそ、絵画が一つの予見性を持つといえるのではないかな。作家は絵を描くことによってそれを掘り起こしていく、具体的なものにしていく、ディベロップ(展開)させる。

**宇佐美** 絵画は自らの中に大きな展開力を持っているんだよ。

小林さんじゃないとやれない独自の世界をつくり出している。そこからタイに暮らした体験を踏まえていろんなバリエーションを描きだしたときには、拡散をしてしまう危険性もあると思えた。しかし、解放されていく中で、作品にも光とか風が入ってきて楽になつていったところで、今の何気ないけれど気持ちのいい作品が生まれた。作家にはその両方が必要なんだと僕は思う。だから、小林さんもある時またぐ一回と限定していくときがあるかも知れない。作家には自分の呼吸運動みたいなものがあるからね。

**小林** 今僕はものを見たときに描きたいなと思う。なぜそういうふうに思うか。小林さんは安らぐという。僕なんかは安らぐという感じではないですね。自分が触発されるようなもの、自分の中の独自のものを描きたいと思う。それは人によって随分違うんだよね。さっきも言つたように自分の中では生まれてくるものは、独特のものがあるわけだから。

**小林** 現代社会に住んでいると自分の置かれている社会環境の中で、自分が見失いたくないと思えるものが見えてきたり、感じられたりする。それを絵の中に描きたいですね。

**宇佐美** だからこそ、絵画が一つの予見性を持つといえるのではないかな。作家は絵を描くことによってそれを掘り起こしていく、具体的なものにしていく、ディベロップ(展開)させる。

**宇佐美** 絵画は自らの中に大きな展開力を持っているんだよ。



Gate 285×400cm oil on canvas 1997-98年(作品写真提供・協力 西村画廊)



●学芸員 山内 宏泰

# RIAS ARK MUSEUM OF ART

## リアス・アーク美術館

宮城県・気仙沼市にある  
リアス・アーク美術館。  
ともすれば奇抜な建築だけが  
一人歩きしそうな美術館だが、  
地元の若手作家を積極的に紹介していく  
展覧会やユニークなワークショップ活動を  
展開している。  
これからのおすすめ美術館のあり方を示す  
ひとつの指針がここにある。



リアス・アーク美術館外観



ワークショップ室内：工作道具は全て揃っている。壁や床にワークショップでつくられた作品が置かれている。



## ●現代美術とミュージアム9

山内ええ。作品のみを一点一点見せようという意識よりは、空間全体として一人の作家の仕事をトータルで見てその作品の大ささを知つてもらいたいと思ってます。実際作家が作っている距離なんて、數十センチぐらいのものです。しかも一センチ区画のところを埋めていくという仕事をやつている。でかい作品に出会つた人は何をするかというと、「わあ」と一度近づくんですよ、近づいて食い入るように見て、後でもう一度下がつて「へえ」という(笑い)。最低限の絵を見る距離というのは、真っ正面を向いたとき視界に作品が全て入つてくる距離であればいいと思うんです。

——ニューヨークに住んでいたり桑田忠明さんは、大阪のギャラリー山口で年に一度個展をしていましたが、どの作品をどうセッティングするかをシミュレートした図面を案内状に使つてあります。それだけ展示空間に神経を使つています。

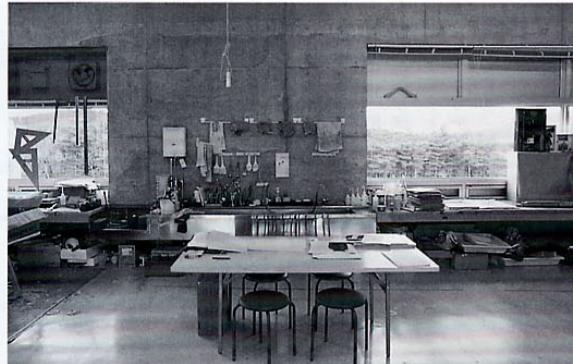
山内それが出来ればいいのですが、なかなか作家はそこまではしないですね。場所を管理している人間はいろんな要素を知つていて、作品がどう見えるか任せた方がうまくいく場合も多々あります。

## ワークショップの意義

——これは複合的な施設になつていて、現代美術館は単独であるとその時点で壁が出来てしまい、「わかるない」と地元の人々にそっぽをむかれることも多いですが、ここでは気仙沼の大漁旗を見に来てついでに現代美術館を見る事ができる。

山内 地元で帆を作つておられる方々の作品を展示してみたり、「ちやぶ台の風景」というタイトルで食事をする空間の変遷を展示したり、時代毎のいっただけを展示した「いっちょうどら展」を開催したりとか、いろいろとやっています。大漁看板(タイリヨウカンバン)といつて、大漁だつたときに船主から漁師がもらう派手な襦袢があるんです。漁師はそれを練一枚に羽織つて、雪駄をはいて、町の中を札ビラ切つて歩いたというのが氣仙沼の漁村のかつての文化なんですね。その大漁看板という衣服を展示了したこともあります。

——そういう展示をいろいろしていますねでも、



作業用のデスク(ワークショップ内部)



### ■リアス・アーク美術館

- 住所:〒988-0171 宮城県気仙沼市字赤岩牧沢138-5 TEL.0226-24-1611 FAX.0226-24-1448
- 開館時間:9:30~17:00(入館は16:30まで)
- 休館日:毎週月・火曜日、祝日の翌日、年末年始休館
- 料金:常設展/一般300円(250円)、大・高生200円(150円)、中・小学生100円(50円)  
( )内は20名以上の団体料金。  
企画展は各展覧会ごとに設定
- 交通:JR気仙沼線南気仙沼駅または大船渡線気仙沼駅下車、バス・タクシー利用。約10~15分。

そこで何を問題にしていくかというと、やっぱり見せ方であるし、語り方なんですね。どう見せるかで生活も美術展になる。

——ワークショップもやつていらっしゃいますね。

山内 私の専門です。ワークショップでテーマにしているのも、生活なんです。アートでなんだって言えば、極論すればそれは人だと。じゃあ人間ってなんですかと言われたら生活(衣食住)ですね。それを核にワークショップを企画しています。去年の夏に公開セミ「のら」というのをやつたんです。子どもたちに野外で段ボールの家を作らせて野宿させたんです。午後一時に始めた、日が暮れるまで自分の家をガムテープと段ボールで作る。出来ない子がすごく多かつたけれど頑張つて作つて、夜露とかがあるのでビニールをかけたりとかいろんなことをして、夜は釜で水を炊いて、味噌汁と漬け物だけのシンプルな食事をして過ごさせた。朝になるとゴミの山から子どもが這い出してくる(笑い)。この子どもたちが東京に行つて新宿西口の段ボールのホームを見てどう思う、何を考えるのだろうと考えたんです。単なるゴミだと汚いとはいわないでしようね。すごいな、本当にこんなところで暮らしてゐる人がいるんだと、たぶん感動するんじゃないかなと思うんです。言いたかったことは人工と自然ということがあるとしたら、その中間で生きてるのが野良なんだ。昔、人間というのは、自然を利用しつつも、畏れつて生活してきた。それがどこかでおかしくなつてゐるのが現代じゃないかと。そういうことが知つてもらいたかつたわけです。

——もともとはアートも生活も人間も一つだった。ラスコの壁画も現代美術も、人間や生活と繋がつてゐるわけですね。参加者は子どもだけなんですか。

山内 大人も来ますけれどメインは小学生で、比率でいくと、対十ぐらいですね。年間に十本ぐらいワークショップの企画を作らんですが、平均で一回四十人ぐらいでしようか。

——地元の作家の人はボランティアで参加したりしないのですか。

山内 一般的に手伝つてもらうことあります、ほんと美術館内部の人間でやつてます。

——それは大変ですね。段ボールのワークショップ意外では、どんなことをやつてあるんですか。

山内 色彩に関するワークショップをやつたこともあります。黒をテーマに絵本みたいな冊子を作つて、子の話から、そうじやないと出来ないと出来ないと思つていました(笑い)。

——面白いですね。でも美術館の人つて結構組織やシステムで動いてるから、山内さんのように何から何まで一人で奮闘はしない(笑い)。

山内 危険物取り扱いの資格は取つていないのでガス溶接は出来ないんですが、それ以外の道具は何でも工具で作ってきた人じやないと解らないことがある。

——制作してた人じやないと解らないことがある。

山内 自分で創らなければ出来ないと、今はお話を聞いてワークショップの狙いも、山内さんあると思います。決して仕事として割り切れてやれることがあります。決して仕事として割り切れてやれる事でもないですから。

——制作してた人じやないと解らないことがあります。

山内 今のお話を聞いてワークショップの狙いも、山内さんやの方も納得できました。

房の中に描つているんです。ここにあるものを使ったんだです。色彩には眼に見える物質的な色(光学的)と、見たものをどう受け取るか(心理的)の二つの問題がありますよね。ワークショップでは黒いもので作品を作るというのを実際に子どもたちにやさせて、同時に「黒ってなんだ」展という展覧会をやつたんです。色彩光学と色彩心理学の両面から、黒留め袖のような美しいものとしての黒とか、忌み嫌わずかと言われたら生活(衣食住)ですね。それを核にワークショップを企画しています。去年の夏に公開セミ「のら」というのをやつたんです。子どもたちに野外で段ボールの家を作らせて野宿させたんです。午後一時に始めた、日が暮れるまで自分の家をガムテープと段ボールで作る。出来ない子がすごく多かつたけれど頑張つて作つて、夜露とかがあるのでビニールをかけたりとかいろんなことをして、夜は釜で水を炊いて、味噌汁と漬け物だけのシンプルな食事をして過ごさせた。朝になるとゴミの山から子どもが這い出してくる(笑い)。この子どもたちが東京に行つて新宿西口の段ボールのホームを見てどう思う、何を考えるのだろうと考えたんです。単なるゴミだと汚いとはいわないでしようね。すごいな、本当にこんなところで暮らしてゐる人がいるんだと、たぶん感動するんじゃないかなと思うんです。言いたかったことは人工と自然ということがあるとしたら、その中間で生きてのが野良なんだ。昔、人間というのは、自然を利用しつつも、畏れつて生活してきた。それがどこかでおかしくなつてゐるのが現代じゃないかと。そういうことが知つてもらいたかつたわけです。

——もともとはアートも生活も人間も一つだった。拉斯コの壁画も現代美術も、人間や生活と繋がつてゐるわけですね。参加者は子どもだけなんですか。

山内 大人も来ますけれどメインは小学生で、比率でいくと、対十ぐらいですね。年間に十本ぐらいワークショップの企画を作らんですが、平均で一回四十人ぐらいでしようか。

——地元の作家の人はボランティアで参加したりしないのですか。

山内 一般的に手伝つてもらうことあります、ほんと美術館内部の人間でやつてます。

——それは大変ですね。段ボールのワークショップ意外では、どんなことをやつてあるんですか。

山内 色彩に関するワークショップをやつたこともあります。黒をテーマに絵本みたいな冊子を作つて、子の話から、そうじやないと出来ないと出来ないと思つていました(笑い)。

——面白いでですね。でも美術館の人つて結構組織やシステムで動いてるから、山内さんのように何から何まで一人で奮闘はしない(笑い)。

山内 危険物取り扱いの資格は取つていないのでガス溶接は出来ないんですが、それ以外の道具は何でも工具で作ってきた人じやないと解らないことがある。

——制作してた人じやないと解らないことがあります。

山内 今のお話を聞いてワークショップの狙いも、山内さんやの方も納得できました。

# ACRYL ART RENDER

絵はいつどこで終わるのだろうか？

作家は自らの問いに答えなければならないのだろうか？

伊藤氏の絵は激しく、中心を持たず、常にないと生成の途上にあるように見える。

油絵料の学生だったが、絵具を使いこなすこと

ができなかつた。描くこと 자체にも手応えを感じ

じることができなかつた。卒業して再び絵に

むかうようになつてからは、水彩を多く試みた。

今度は油絵具の乾きの遅さがもどかしく、画面

に物質感がほしくなると、日本画の岩絵具を二

カワやジエルメディウムで溶いて使つた。その

過程でアクリル絵具も次第に使うようになつた。

が、独特のビニール質のツヤには抵抗があつた。

もう十年近く前になるが、椿近代画廊での原大

介さんの個展に行ったときに、原さんが「モデ

リングペーストをしゃぶしゃぶに溶かして使う

とマットな感じになる」と話された言葉がずっと

心に残つていた。六年前、画面に具体的な形

を描かなくなり、150号や200号の大きな

作品を作るようになつた。画材の中心は「ラッ

クシエッソ、カラージエッソ」のシリーズ、それ

にモーリングペーストだった。基底材としてで

はなく、気がつくと絵具の一つとしてのセデリ

ングペーストを使つていた。

モーリングペーストとアクリル絵具を混ぜて塗つていく。絵具の物質感と共に、だんだん画面が厚みを持つてくる。そこで、一回盛り上がりで画面をはぎ取る。はぎ取った上に、また絵具を塗り重ねていく。削り、はぎ取り、重ねるという作業を繰り返す。それは画面を上げるという作業ではない。自分はイメージをふくらませようとも、極端な言い方をすれば造形的であろうとして描いたこともない。仕上げよう、描こうとする、そこからこぼれ落ちていくものの方が多いのではないだろうか。画面を整えようとする気持ちになることを、自分に禁じる。

今までは色味はあるけれど、モノトーンだった。少し色を使ってみようかと思う。最初はイエローオークやレッドオークで始まる。補色の関係にある赤と緑、イエローークと紫を意識的に使ってみる。ベンガラも最近よく使う。ある批評家に画面の中に何か象徴的な色や形が出てくると作品が強くなる、と言われた。それはこれから課題だ。

目前の画面はいつも完成からは遠い。いつまでも終わらない。しかし、どこかで作品は終わらなければならない。例えば作品搬入という外からの理由で、仕方なく筆を置き、作品を送り出してしまう。すると、それまでの格闘や逡巡が絵を描くたびに、この問いは繰り返される。問いかつても、答えは見つからない。絵を描くと、「よこはまの作家たち'94」に出品し、コメントを求められときこう書いた。

バネルを作った時に鋸屑が出る。それをモーリングペーストの中に入れ込んでみる。画面の中にもう一つのフレームを作る。下にベニヤを張る。バネルを厚くする。厚いフレームをナイフ

面相筆で絵具を重ね、ストロークや線を描いたときもあつた。今は重ねていく力、描く力よりも引き取つて壊していく力の方が、自分に合い、自分の力がこもりやすい。スッと体が画面に入つてける。筆で上手に線が引けないからかも知れないが、はぎ取つて描くことに手応えを感じ、そこに自然の佇まいというか、自分の自然さがあると感じる。最後に水で画面を洗う。洗つても洗つても残るものがある。それが自分の絵かも知れないと思う。

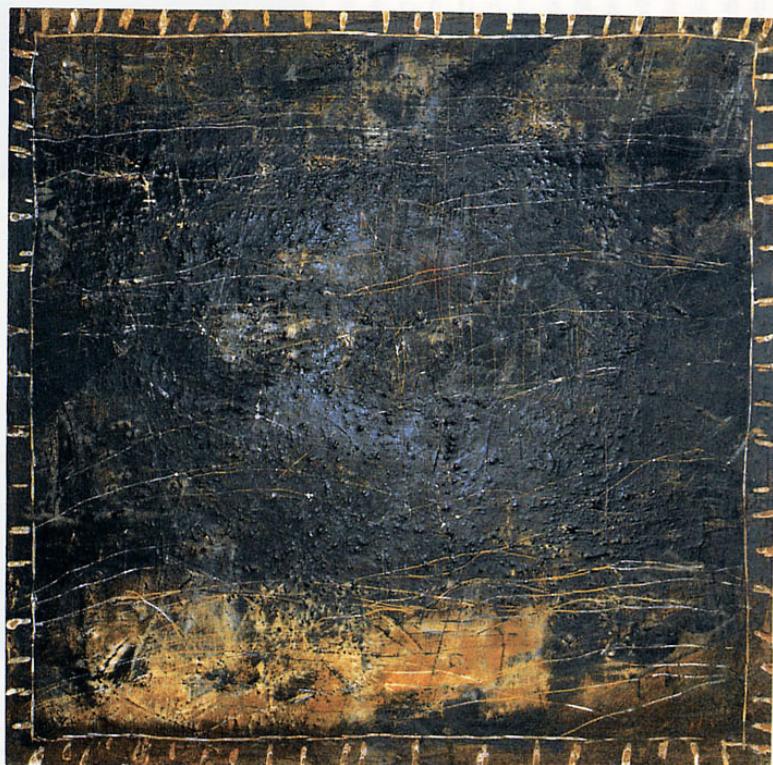
風景を見るときも同じようなことを考える。景色を見るときは、敢えて写真を撮らない。プリントという映像が残らない分、その時の土の匂いとか感じた寒さとともに、凍えて描けなかつた不十分なスケッチを通じてその情景がありありと思い出される。写真を一枚撮るよりは、自分が五感を通じて風景を心にたたき込んでいく



■伊藤 彰規（いとう あきのり）  
1955年北海道生まれ。78年多摩美術大学油彩科卒業。94年よこはまの作家たち'94冒除する表現展・横浜市民ギャラリー、95年安井賞展・セゾン美術館他多数。96年上野の森美術館大賞展(97.98)個展(みゆき画廊他多数)。98年9月ギャラリーARK／横浜にて個展予定。



Land 120×120cm パネル、アクリル絵具、水性ペイント、との粉、ベンガラ 1997年



Land 120×120cm パネル、アクリル絵具、水性ペイント、との粉、ベンガラ 1997年

# The quality of the material I

## マチエールの巧み

異素材を提示した作品を多く制作している二人の作家に、「マチエールの巧み」というテーマで原稿を依頼した。マチエールという言葉は、二人の作家に改めて「絵画の本質」を問うたようだ。

### マチエールの巧み

近藤 昌美



家と骨 240×185cm 締布、油彩 1996-97年

クスチャーリー」という言葉を使用することの方が多い。つまりは、私としては、「マチエールの巧み」という言葉は、絵画構造の要素としてのみ成立するわけである。もし仮に、「巧みなマチエール」と言うとしたら、本末転倒のようなものだ。全てを見ず、細部に沈殿したときに発せられそうな言葉である。素材の躍動や発露は、全体を形作る構造の一部としてのみ發揮されるものである。

つまり私は、「マチエール」というと、絵具(塗料)の物質感(盛り上げや、凹凸など)だけを対象にしている感じがするわけである。他方「テクスチャーリー」とは、その語源の通り織維のように部分と全体が不可分であり、絵具(塗料)の物質的特質ばかりではなく、その構造的部分としての役割を問われていると思う。そこで、「ここでは絵画の構造、組織としての『テクスチャーリー』を、マチエールへ」として、テクスチャーリーという言葉を使っている。

実際はフランス語と英語の違いしかないのだろうが、私の中では使い分けられている。

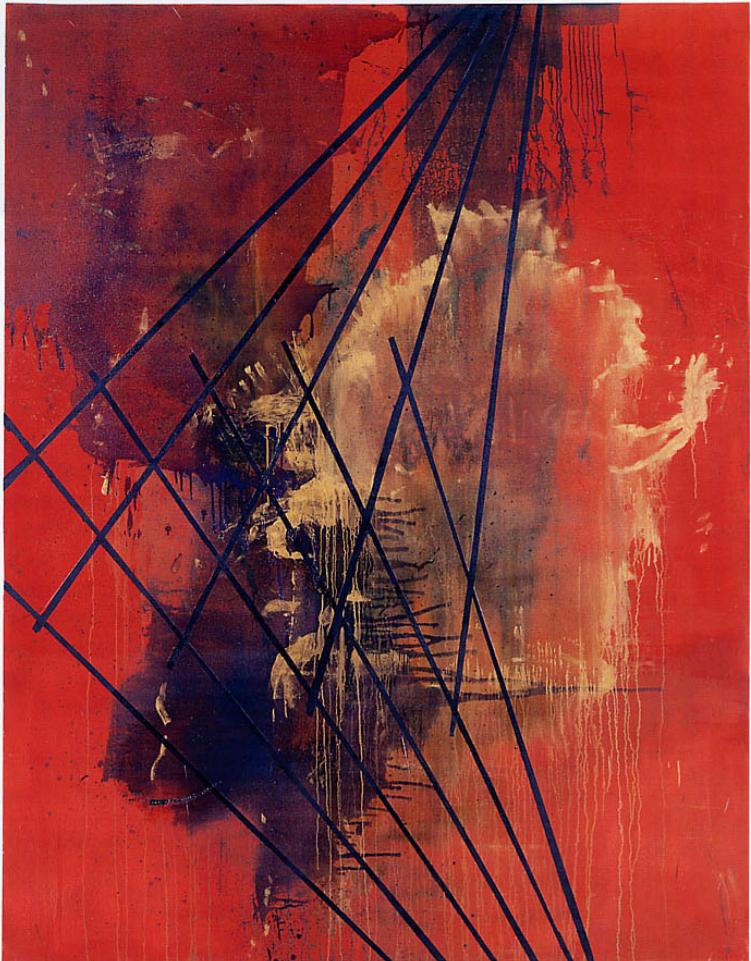
私にとって、マチエールとはテクスチャーリーの一部なのである。絵画の構造、組織の中で、絵具、塗料」という素材による物質的効果をマチエールといふのだろうが、私はもっぱら素材感としてのみの「マチエール」より、構造の構成要素としての「テ

形」と、それが持つテクスチャーリーとはそれほど強い関係を持たせないようしている。主題は、毎作品変わらないとはいえ、絵の表層は作品ごとに随分変化させている。テクスチャーリーも含めた絵画の表層自体が、絵画のスタイル、ひいては主題だと誤解されがちで、そのためにはどうか、と思うからだ。そうした中で私は、主題と表層の分離に非常に興味がある。しかし所詮、私たちはそこに現れていたる表層からしか、絵を見たときの情報を得ること

ができないのも事実だ。写真のように平滑で全体的に均質なテクスチャーリーならば、フォトリアリズムであるとか、荒々しい盛り上がりの大きなブランストロークのテクスチャーリーの絵は、アクションペインティングであるとかだ。

表層は、殊にテクスチャの違いは、その絵画の主題さえも決定してしまう。そうした主題と表層の間に、その主題から導かれたり、時には無関係なイメージから作つた形などを、どう組み合わせて、どう挿入していくか。それにどのようなテクスチャを纏わせるなど、主題、形象、テクスチャ、それらを要素とする絵画の構造をロジカルに組み立てていくことに私は腐心している。

また、当然手にした色材が何色であるかは分からずがない。しかし、彼は見たこともない「赤色」をイメージして、手にした色材を信じ、「これは赤色である」と言葉を描く。多分その色は違う色であろう。青かもしれないし、黒かもしれない。目の見えるものは、青で描かれた赤色であるという断言を見ることになるのだ。盲人にとって、青をもって赤であると断言したことは、失敗であつたのだろうか。いや、結局確証することのできない彼にとって、それは失敗にはならず、当事者でない他者としての目明きにもそれが失敗であると断定することなどできはしないのである。それ



死せる天使 240×185cm 締布、油彩 1996-97年

はキャンバスの大きさも瞬時には理解できないし、私にとって絵画とは、あえて乱暴な例を挙げれば次のようなものである。例えば、盲人が彼の前に予め並べてある色材(塗料)を使って、キャンバスに「これは赤色である」と、言葉を印す。彼に

でも色材は、例えは絵具であれば、あるテクスチャをもってキャンバスの上に定着されるであろうし、それがキャンバスの中のどこに、どう描かれようが構図となるのである。絵画とは、こうした色材がそれ独自に作家とは無関係に果たす仕事に、ほんの少し作家のロジックが加わったものに過ぎないのである。

大概、絵具(塗料)が勝手に果たす仕事を、作家それ自身の仕事と勘違いしていることが多い。本来、作品で重要なことは、ロジックなのである。ロジック無しに絵具(塗料)自体のテクスチャを感じ的に、または文学的に解釈しすぎると危険である。

■近藤昌美 (こんどう まさみ)  
1960年埼玉県生まれ。88年東京藝術大学大学院修士課程及び研究生終了。86年美術回平行芸術展、小原会館、90年ART-TODAY '90-複製技術時代の芸術回顧ー・ソノン美術館、96年レトローム 横濱美術館記念川口現代美術館、97年DEAD ANGEL 死せる天使 近藤昌美、丹治喜彦2人展セゼンZOOM 個展はルミ画廊、秋山画廊等多数、他に98年ハーモントスタンオセンター・USA等がある。

“マチエール”とは、物質である。物質はただそれだけで美しいものである。

つまり、“マチエールの巧み”とは、既に美しいものをただ並べただけではない、絵画の本質が暗喩されている言葉なのであろう。

絵画とは、かくも容易で、かくも難しいものだということである。



## 「表層の変遷と 絵画の可能性」 内海 信彦



INNER SCAPE 1998.NAZCA-2 194×162.2cm キャンバス、岩絵具、アクリル絵具 1998年

絵画の表層という問題について、若干の考察をしてみたい。絵画の表層という問題は、表層的な議論ではありえず、むしろ絵画の本質に関わる問題である。絵画は、表層においてすべてを表明し、すべてを内蔵しなければならない。絵画における表層とは、絵画の物質性を超えた普遍性に関わる問題である。絵画とは、二次元に関わる表現の形態であり、世界認識の方法のひとつである。絵画の発明は、人類史上最大の革命的発見であり、絵画の歴史は、人類史の宇宙観・世界観・自然観の歴史である。絵画の歴史は、およそ数百万年の悠久の時の流れとともにあり、絵画は永遠の課題として継承されてきた、人類の革命的伝統の歴史である。絵画とは、人類の世界認識の普遍的な基準である。さらに絵画は、視覚される三次元の、より深化された分析的認識である。そして同時に絵画は、すべての立体的現実を平面的抽象性において本質的にとらえる。また絵画は、事象を総体として認識し、全体において部分をとらえるといふ、極めて優れた科学的方法論なのである。

絵画の表層という問題について、若干の考察をしてみたい。絵画の表層という問題は、表層的な議論ではありえず、むしろ絵画の本質に関わる問題である。絵画は、表層においてすべてを表明し、すべてを内蔵しなければならない。絵画における表層とは、絵画の物質性を超えた普遍性に関わる問題である。絵画とは、二次元に関わる表現の形態であり、世界認識の方法のひとつである。絵画の発明は、人類史上最大の革命的発見であり、絵画の歴史は、人類史の宇宙観・世界観・自然観の歴史である。絵画の歴史は、およそ数百万年の悠久の時の流れとともにあり、絵画は永遠の課題として継承されてきた、人類の革命的伝統の歴史である。絵画とは、人類の世界認識の普遍的な基準である。さらに絵画は、視覚される三次元の、より深化された分析的認識である。そして同時に絵画は、すべての立体的現実を平面的抽象性において本質的にとらえる。また絵画は、事象を総体として認識し、全体において部分をとらえるといふ、極めて優れた科学的方法論なのである。

そして絵画の可能性は、現実世界の認識の範囲を可視領域にとどまらず、不可視領域にまで拡大した。絵画によって人類は、時間の軸を自由に往航して、過去・現在・未来と、今という場においてとらえる方法を見出したのである。また絵画は、地平的空间を魔術的に飛躍して見せ、また宇宙空間を移動することによって、類的能力を著しく高めたのだ。こうして絵画は、視覚の革命を実現し、自然の対象認識の領域を時空間において驚異的に拡大した。絵画は、二次元のなかで時間と空間を内蔵させ、現実を超えるという魔術である。芸術家の起源とは、宇宙認識の範疇を視えるものごとのみならず、見えないものごとにまで飛翔させることを可能にするシャーマンである。したがって、芸術の可能性とは、その靈的能力の進化により、芸術は探求の光を、宇宙世界の半分である物理的世界にとどまらず、宇宙世界のもう半分である靈的世界にまで、送り続けてきたわけである。

このようにみると、人類史において、ホモ・フアーベルとしての労働的人類が、自然に対する即自由に依拠した認識の限界によって、種として絶滅したのに比べ、ホモ・サピエンスとしての文化的人類が、靈的な進化を芸術の発明によって具現し、芸術から発展した文化と、科学技術にもどうく文明を進展させてきということをあらためて確認することになる。音楽と並んで絵画は、ホモ・

# The quality of the material 2

## マチエールの巧み

サ。ピエンスとしての人類史の進化の象徴である。

サビエンスとしての人類史の進化の象徴である。アルティミラなどの聖なる洞穴に描かれた絵画は、乗り越えられたことのない至高の人類史的遺産であるが、洞穴の絵画が描かれたおののおのの場所で、音叉を鳴らしたところ、洞穴 자체が巨大な楽器として共鳴したという最近の発見は示唆的である。ここにおいて、初源の絵画は絵画であるにどまらず、すでに宇宙につながる窓であり、時空を超える場なのだ。

的で恣意的な見方に曝されており、受け手の組織化と批評の解体が火急な課題になつてゐる。

80年代から自己組織的宇宙と、形態形成を命題としてきた私の作品は、90年代中盤からの海外での制作滞在によって、大きく変わりつつある。なにかでも、97年からアメリカ・ヴァーモント、フロリダ、ニューメキシコ・タオス、ネバール・カトマンドゥ、ペルー・リマ、クスコ、ナスカなどで、制作滞在のプロジェクトが連続したことで、漆黒の水面のようだった私の作品の表層は、私が訪れた聖なる大地のように、起伏に満ち、鮮やかな色々な色彩に彩られた表層に変貌した。

末であり、太古の彼方からやってくる大地の一部である。平面である以上、床に置かれて制作される作品の上で、大地の姿が蘇生され、大自然の営みが再生される。表層は、かくして聖なる大地の萌しを見せ、極小化された大自然の容貌に転位されるのだ。私は、この内蔵された宇宙のシステムによって心をよせ、孤立を恐れずに制作を持続する男児を得るのである。



INNER SCAPE 1998:NAZCA-1 194×162.2cm キャンバス、岩絵具、アクリル絵具 1998年  
(Photo by Uchida／協力・ギャラリーなつか)

表層とは、マテリアリストのいうマテリアルなテクスチュアのことではない。テクスチュアの深遠にある異次元の画面には、魂の荒廃したマテリアリストには見ることのできない広大無辺な光景が映し出される。19世紀の機械論的唯物論信仰は、科学の革命からもつとも取り残された、旧態依然の近代科学思想の棲息地として、美術の世界で延命している。絵画は、近代の芸術革命によって辛くも生き延びたが、要素還元主義と技術主義の因習にとらわれて、現代性を主張しながらも重大な危機の中にある。表層は、文字どおり表層

であり、私に知覚認識されたハラルルな世界の錯覚である。そして絵画とは、私の魂から身体に働きかけられた靈的當為の、顯在された姿であって、絵画的表層とは、あらかじめ内包されている宇宙の秩序が、向こう側から浮かび上がつて形成される、形態と色彩との関係性の総和、つまり大なるそのものなのである。潜在している時空を超えた秩序の総体が、二次元のうちに現存在として現れてくるのを、私は表層において待ち伏せし、そして自撃している。批評家たちのいう偶然性などありようがない、完璧に複雑系のなかに込み込まれた秩序が、確かにある。その秩序はみごとに自己組織化されながら表層に密集し、あの形態が形成される。絵画の表層とは、現実界と、いう大地に打ち寄せる。靈界から絶え間なく押し寄せる波涛である。

とは至高存在につらなる実践であり、祈りである。そしてその表層こそが、双方向的世界との切り口

作滞在のプロジェクトが連続したこと、漆黒の水面のようだった私の作品の表層は、私が訪れた聖なる大地のように、起伏に満ち、鮮やかな色々に彩られた表層に変貌した。

1953年、竹下博士は、74歳慶應義塾大学文部学部政治学科中退。81年多摩美術大学卒業後、同校卒業。87年、東洋大学、早稲田大学、神奈川アーバン・ビル、88年「アート・ブルーム美術館」開館。那是ハーバード大学、新潟市美術館、鹿児島市美術館、鹿児島市現代美術館、ヒルサイドアーツセンター、愛宕山美術館、ギャラリーなつか等多数の「他」、95年「ワールド・モンタージュ・オブ・アーツ」USA、97年イギリス大学、ベル・国立博物館で招待、特集展である。

# Moving NOW

**ホルベインスカラシップ奨学者レポート**

大きな物語が壊れつつある今、  
私たちはリアルに対する想像力と創造力を  
發揮しなければならない。



Flower 195×70×60cm 木、FRP、夜光塗料、  
カラージェッソ、ミクストメディア 1997年



## 無題

棚田 康司

私は作品に自分のライスマスクを取り入れている。自分にこだわるのは、最も私的なものを使い、個人を深く掘り下げていくことが、他人や社会、民族や歴史をも意味することになるのではないかと思つてい

るからだ。

顔を石膏で型取りし、FRPの面（おもて）にする。現在の自分というものを、日記につけるような感覚で取るのだが、それをそのまま作品化することではなく、必ず、仮面のアクリを取ることにしている。シワや余分な膨らみを削り落とし、私が生きていく上で身につけているあらゆる記号を薄れさせてゆく。現在性が薄れることで、ひとりの人間としてのビュア、



## ハナビ

大岩 オスカール 幸男

六年前、初めて日本に来た時、ある建築事務所で働いて生活費を稼いでいました。ある日、皆で近くの川の横にある公園に行つて、バナビを見ることになりました。花火は、中国から始まり日本に伝わり、現代にも残っている文化の一つに違いないと思いました。その日、会社の新入社員は朝早くから公園に皆の場所を取りに行きました。会社の女性たちは、仕事をせずにお弁当の用意をしていました。夕方になると川の横の公園に行きました。人は多く、皆土を見ながら飲んだり騒いだりしていました。私も夜の暗い大空を眺めながら花火が始まるのを待っていました。しかし、待つても待つても花火大会は始まりませんでした。あれは、「バナビ」の日で

はなくて「ハナミ」の日だったのです。

自分の展覧会も「ハナビ」のようなものだと思い続けていました。何週間、何ヶ月間、場合によつては一つのプロジェクトを実現するために何年もアトリエの中で作業をして、ある日突然作品に火をつけ大空に向かって飛ばし、社会にほんのわずかの楽しみを与えるようなものだと思つていました。その後に残るのは、大会を見た人達の記憶だけなのです。作品を多くの人に見てもらうためになるべく高々派手に飛びるように努力してきました。花火大会はあちらこちらでやつていますので、それらに負けないようにしてきました。

この間、上野公園に花見に行きました。桜の花は見事に咲いていました。桜の木は一年間アトリエの作業生活を過ごし、春になつたら展覧会を開くようなもので、桜は自然の花火のようなものとも言



“花”(FLOWER) 180×360×1cm ペニア、アクリル絵具 1995年

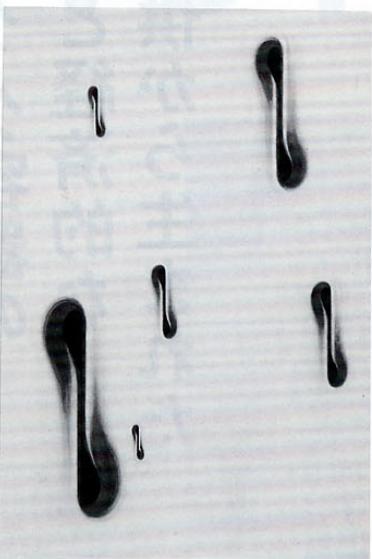
／自分がクローズアップされてしまう。それは、確かに自分ではあるのだけれども、全く知らない他人のよう見え、人間のフォルムを持たせた木に付けることによって、私は別の「誰でもない自分」として存在し始める。

現在を生きていて感じる不安や緊張、ま



## イリュージョンを巡って

千葉鉄也



ZIP-4 of 10 194.0×130.3cm  
麻布、油彩、オイルパステル 1997年

いまから約三十年  
程前までのモダニズム絵画は、ルネサンス期以来の還元的な美術史における一つの結論として現れた。その中でも、最も極限的な状況として考えられるのが、「絶対零度の絵画」と呼ばれる

い。(そんなことは不可能である)むしろ私はモダニズムに至る歴史において、捨て去られてきた様々な絵画的要素の瓦礫の山から一つ一つの要素をピックアップし、キャンバスに再導入していくこうと考えている。そのことにより、モダニズムまでの「絵画から決して取り除けない

物は何か」という思考とは正好反対に、バラドキシカルにも「絵画に決して導入できない物は何か」を見出そうとしているのである。但し私は、モダニズム以降に

様々な現象として語られたような「早急に語られてはいるが、実際のところ絵画や美術一般における状況は、今日においても本質的には何も変わっていない様に思える。

現在の美術界における相対主義的な芸術の中でも、こうした現状確認は一種タブー化された感もあるが、私は今一度その必要性を感じざるを得ない。私はモダニズム以降の様々な現象に目を配つてはいるものの、基本的にはある意味で一旦三千年前のモダニズムの状況に戻つて思考を進めてい

るといえる。しかし、當時の還元的な動向をそのまま続行するつもりはない

た、近代化が終わつてからの先の見通しのつかない、宙に浮いたような現実の中で、辿り着きたい自分を探すのが困難な時代になつてきただよに思う。生きづらいと感じるのもしばしばだ。しかし、現在から逃れて生きていくのは不可能だ。同じく、生れると同時に背負っている、性別、人種、国籍、両親も消し去ること

はできない。私はそれを、拒絶ではなく受け入れ、否定ではなく肯定していくことで、その先にあるものを手に入れたいと思う。それがたとえ、生理的で、ゲロテスクであっても、ポジティブなものであることに変わりはない、私のなかに存在することの意味を考えていかなければならぬ。

今後とも私は、モダニズムを美術史における一つの折り返し点との認識を持つ、絵画作品を展開していくだろう。さらに正確に言えば、モダニズムの極限として考えられるモノクローム絵画を「支持体について語る表層」と認識した上で、この支持体と表層との間ににおける差異、差延に絵画的イリュージョンを見出していくだろう。「支持体について語る表層」と言えば、すぐさま「絵画のための絵画」

という過去の言葉が連想されると思うが、当時においては支持体と表層に挟まれた重要な差異が、軽視または見逃されがちであった。もちろんこれは、イリュージョンの排除と言う当時の誤ったテーマから導き出されたものである。私は、イリュージョンを何かを描き出す道具としてではなく、単なるイリュージョン、言わば、イリュージョンそのもの(今日的に言えば、シミュラークル)として描いていきたい。これは結局、前述の「支持体について語る表層」という堂々巡りを解体して、「絵画に決して導入できない物」を、絵画において見出そうとする不可能な試みの過程として表現されているものである。そして、その手段として、私の場合は、「穴」の絵画というスタイルを採用しているのである。

(スカイドアートプレイス青山・カタログ  
URBAN CELL 一九九三年より)



## 触りながら描くということ

玉木えりこ



白い四つ足のもの(桜子) 130×162×3cm  
キャンバス、油彩、オイルスティック 1997年

■再掲載とお詫び

前号「ムービング・ナウ」に掲載の玉木えりこさんの原稿に印刷ミスがありました。再掲載してお詫びいたします。

自分の展覧会も「ハナビ」の日ではなく、「ハナミ」の日にしなければならないのに気がつきました。飲んだり騒いだりする花を見に来てくれるお客様がいなくなります。花火は、一回散ればそのまま消えて無くなります。桜の花はそれを支える木が健康であれば年々自然に増えています。

短い時間に、花と花びらの散る美しさを見せるのです。しかし、この二つ花を比べてみると、一つ大きな違いがあります。花火は、それがたどえ、生理的で、ゲロテスクであっても、ポジティブなものであることに変わりはなく、私のなかに存在することの意味を考えていかなければならぬ。

私は人と人の間の、または人の中の「距離と接触」の在り方にについて問題や、疑問や、感想を持つと、それを画面上の動き(拭き取り、引っ掻き、撫でるなど)に移し替えてみる。動きと触覚を通してテレマ(というか、きっかけ、というか)は重層化し、変容していく。私の作品上の羊、箱、椅子は、それらきつ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、きつかけとなつた「距離と接触」はそれ自体距離を設定され、接触を図られる対象ともなり、結果ともなる。もとと別の言い方をすれば、テーマとの「距離感や接触の刻々の体験」が私を動かすもとで、物質としての作品はある時点でのテーマについての総合的な把握の痕跡であり、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であるのだ。

# プラスチック容器の 再利用と経済的な 製品提供から生まれた。

ボトルの再利用とごみの減量化を考え、詰替用パックを発売することになりました。簡易梱包ですがキャップ付きなので少量ずつ使用できますし、無駄無く絞り出しが出来、しかも手を汚すこと無く詰替えも簡単です。コストダウン分はお客様に還元した価格とさせていただきました。

## ●ジエッソM



300ml  
840円



900ml  
2,100円

## ●ジエッソS



300ml  
840円



900ml  
2,100円

## ●モデリングペースト



300ml  
840円



900ml  
2,100円