

# ACRYLART

アクリラート・Vol.35



静物 32.5×27×11cm  
石膏、蜜蠟、油絵具 1997-98年

In my artwork you can see faces that appear grotesquely adorned with heavy makeup - thick eye shadow and eyebrows drawn with oil paint and beeswax. I believe that a heavily made-up face is perfect for expressing the sorrows of the human body as it weakens. And behind the hideous mask, can you glimpse a subtle beauty that transcends the misery?

Hiroyuki Ohmori

# 形を埋葬する。大森博之

蜜蠟は光を透過するとともに、その中に闇を抱え込むと作家はいつ。蜜蠟と油絵具の線で構成された形は、ともすればグロテスクに見えるその姿の中に、肉の悲しみと普遍のものに憧れる無垢の形を隠している。

## 絵画的な欲望

●作品は型取りした石膏の上に蜜蠟をかけ基本的には赤と青の線で塗られ再び蜜蠟で隠蔽していくような、まるで皮膚の上に浮いた血管みたいに見えますね。

●ええ、蜜蠟の色に合うんですね。黄色みいたな色だと、色が蜜蠟の中に浸透して線がぼやけて曖昧な感じになってしまふ。僕自身は自分の作った形をもう一度確認したい、そういう意味で起伏をなぞつていくように色を塗っているので、中間色の線だと輪郭が曖昧になってしまふのが嫌なんですね。

●色と形との関係はどうなんですか？

●実際の立体の面と色によって出される面の見え方が違う。その混乱の状態が自分としては面白い部分があるんですね。

●粘土でモチーリングして、白い石膏型にした  
ものが、そのときに元の形をど  
めたいというか、残したいとい

う欲望と、逆に形を埋葬して無

くしたいという両方の欲望があ  
る。さらに複数の色を加えてい  
くと、形の中に別のイメージと  
いうか、いろんなものが見えて  
き、それらがどんどん溢れで  
てきて、それをまた壊していく…。

●「形を埋葬する」といいますが、  
蜜蠟を使うことによって彫刻といわれて  
いるものから離れていくとか、より絵画  
的なものに近づいている。そんな感じがしますね。

●セザンヌなど見ると、絵画には離れて遠くにあるものを



通過 70×11×17cm  
石膏、蜜蠟、油絵具 1997-98年



■大森 博之（おおもり ひろゆき）  
1954年栃木県生まれ。79年筑波大学大学院修士課程芸術研究科彫塑専攻修了。86年平行芸術展「スタルジアの歩行様式」、89年今日の作家展「かめ座のしるし」、92年埼玉県立近代美術館開館10周年記念展「アダムとイヴ」、93年「かたまり彫刻」とは何か、94年板橋美術館「物質になった器官と身体」等がある。個展はギャラリー手、なびす画廊等多数。

●確かに、ふと触りたくなる触覚性のようなものがありますね。普通、立体作品というのは計算されていてその方向に向かって形というもののが起き上がっていくのだけれども、大森さんの場合には路線変更があつたりで通常の影刻とは少し違うような気がする。

●カービングというのは木とか大理石といった实在を削つて、ある形にしていくんですねが、モテリングというのは何もないんですね。空虚いうか何もないところに粘土を置いて形を作つていく。形と空虚いうか何もないところに粘土を置いて形を作つていく。形というのがどういうふうな出き方をしていくのかというと、僕の場合には粘土と僕の身体との交わりの中で出てくる。でもそこに出き上がつてくる形というのは、自分の中にある美術の記憶——例えばセザンスならセザンスの絵から受けた形であるとか、あるいはロダンの人体から受けた印象であるとかそういうものがないまぜになつた形だと思うんですね。だから自分としては出きた形がどんなに内発的なものであつても、どこか捏造されたものというか、空虚な紛い物としての負い目があるんです。粘土と関わっているときは納得いつた形なんだけども、しばらくして見ていると過去の絵画とか影刻のフォルムが出てきてうんざりする。

●オリジナルな形というのははさてない。でも、大森さんのように「ない」といきる謙虚さを持つ作家はそんなにはいないですね。

●よく種を明かす手品があるじゃない、種を明かさないでやつてミラクルだじゃなくて、僕には作つた形のネタを打ち明けたいというよくなとこがあるんです。それは照れかも知れないんですが、そういう謙虚さが僕自身のスケールの小ささじゃないですかね(笑)。す「いいなと思う作家というのは、そんな風には思わないんですよ。

●それは作家のタイプの問題であつて、作品とはまた別問題ですね。それに、蜜蠟で埋葬した形には大森さんのオリジナリティがありますよ。

## メロドラマに落ち込まないために

●作り手というのは自分自身のことを考えるんです。僕はそんなにまつとうな人間じゃない、それでいて落ちるところまで落ちられない、先生なんかをやつてるわけですからね(笑)。どつつかずの優柔不断な俗物だと思う。永田耕衣の俳句に「てのひら」というばけものや天の川」というのがある。生命線なんか凝視すると天の川に見えてきたりする。自分の分身でのひらが、マクロのものと通じているというか。だけど撫でたりするとその天の川が汗ばんできたりするでしょう。宇宙が汗ばむ気持ち悪さと言つか、俗物的というか——。制作していく中でそういうようなものがよく出來る。起伏に沿つて油絵具で線を細かく描いていくうちに、川の流れであつたりとか人間の形であつたりとか、イメージがどんどん出できちゃいます。

●ええ、でも、上から重ねていくと形そのものが持つていた、本来のシャープなラインがなくなつてくるんですね。非常にだらしなくなつてくる。僕はそれを「肉のだらしさ」と言つてゐるんです。

●蜜蠟は天然素材ですから、物質としての強さと美しさが確かにありますね。

●ええ、でも、上から重ねていくと形そのものが持つっていた、本来のシャープなラインがなくなつてくるんですね。非常にだらしなくなつてくる。僕はそれを「肉のだらしさ」と言つてゐるんです。

●蜜蠟は月みたいなもので、太陽じゃないんですね。だらしなさを抱えつつも優しさもある。蜜蠟のそんなところが好きなんです。また、蜜蠟というのは表面が温度とか湿度によつて結構変化する。ブロンズの作品とか大理石や木の作品というのは、例えば作品が買われてどこかにいっても大体大丈夫だと思つんですが、蜜蠟の作品というのは自分で持つても、ちょっとほこりがかかつても表面が変わる。だから安心して人に売れないと(笑)。いとおしさが出てきてしまう。(笑)。

●いとおしさといえば、大森さんの作品を見ていると遠方もなく作家が時間と愛情をかけてつくったというのが伝わってきますね。

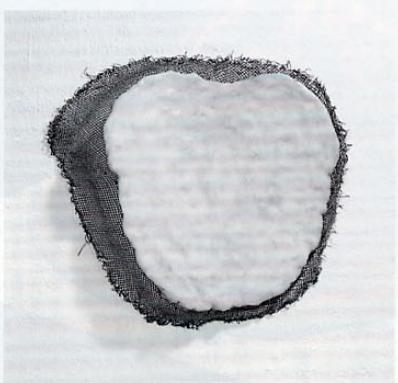
●体質かも知れないんですけど、絶えず留まつて見て、またやる…。時間も手間もかかりますね。

●蜜蠟の使い方としては、湯煎をして溶かして使つてゐるんですけど、そうです。ただ鍋に入れて溶かしてはいるだけなんです。

●テレピンで割つたりとかしていますか。

●蜜蠟をかけてからテレピンで拭いたりはしますが、蜜蠟そのものはテレピンで割りません。油絵具はテレピンで溶いていますね。テレピンは油絵具を塗るのはちょうどいいんですよ。ペインティング

つて、ある風景のようなものが見えてくるんです。ミクロのものの中にマクロのものがどんどん出て来る。でも、「そうだ」と思ったとたん、イメージが固定してくだらない自分の思い描いたものになつてしまつ。だから、イメージをもう一度物質に戻してあげような作業をするわけですね。物質というのは人間が思い込む「いとおしい」とか「美しい」というセンチメンタルな感情を打ち消してくれるだけものなところがある。蜜蠟にはセンチメンタルな感情に落ち込む寸前で、作品を物質に還してくる。ある意味で蜜蠟はメロドラマを寸前で破壊してくれるところがあると思うんです。



影の背中あるいは背中の影 30×32×5cm  
金網、ホワイトクレー、蜜蠟、油絵具 1997年



シエル・ロマンス 18×14×19cm テラコッタ 1995年

●ヨーロッパでは蜜蠍はいわゆるエンコロスティックになるんですが、紀元前からあるんですね。ポンペイの遺跡が十八世紀頃に発掘されて以来、それまで忘れかけたエンコロスティックが再評価され、当時の知識人によつて素材や技法が再現されたという歴史がある。建築の方で使つたり、絵画の方でもいろいろ試されたようです。当時は薄描きだった油絵具に蜜蠍を入れて油絵具の盛り上げやタッチを試みたようなことを読んだことがあります。ですから、大森さんが作品に蜜蠍を使つているのは理にかなつていて。

蜜蠍を塗つてまだ表面が乾ききらないうちに油絵具で色を塗つて、蜜蠍と油絵具が混じり合つて独特の発色を持つた色になる。が好きですね。

ゲロテスクの向こう側

● 大森さんはロツンはお好きなんですか。見ているとロツンに皮膚感覺で近いものを感じるんですが。

ロマンは好きな作家です。景観も受けていますね。例えば「三ツ」クーシとロツソを比べたときに、形態的な類似ってありますよね。

ワックスでコーティングしたモデリングですね。ブランクーシーの大理石の作品には光というか明るさがある。それに対してロツンの例えは「病気の子」という題名をつけられた作品には、死につつあるものの闇の部分が表現されている。テーマもそうですが、それにはワックスでコーティングされた子供の姿という形態とも関係があると思ふんです。蜜蠟も同じで、光を保存するのだけれど、闇の部分を抱え込んでいく。歳をとっていくと子供に近くなってくるじゃないですか。どんどん老いて無垢な存在に近づいて闇に没していく。。。そういう意味では蜜蠟はすごく自分の作品に合っているような

ある肉の悲しみみたいなもの、色とか、蜜柑とかで、影にならざるものの中でのたうち回りたいんです。

「」にある作品は「通過」というタイトルなんですが、右の面と左の面の色を少し塗り分けているんです。蜜蜂を塗ると立体面に透明感が生まれて、左右の面がすーっと抜けて行くような気がするんですよ。

●大森さんはテラ「ツタの作品もつくっていますね。  
ええ、「シリエット・ロマンス」とか「影の背中」といったタイト

●彫刻は基本的にはモノトーンが多い。色を使って面で処理する作家はいても、大森さんのように錯綜した色の描写で表現している作家はないですね。

●そうかも知りませんね。僕も時はせっかく面をつくっているのに面が色によつてぐちゃぐちゃになつていき、蜜蠟で形が埋葬されしていくのは嫌だと思うこともあるんですよ。でも、蜜蠟で埋葬され隠されている形というのは僕だけしか知らない。みんなが見ているものの中でのたうち回りたいんです。

形というのは、層の余分な膜を着た形であつて空虚を包み込んでいる本当の形というのは知らない。モテリングというのは空虚と空虚のあいだの形なわけで、そこに隠された本来の形は見えていないわけです。だから、見出されたものを再び隠すことというのは大切なことだとも言えるわけです。僕の作品はいってみれば、油絵具と蜜蝋でアイシャドウや眉を引いた厚化粧のグロテスクな作品と言つてもいいかも知れない。でも厚化粧の内にこそ、肉の悲しみやそれを越えた超越的な何かも表現できるのではないかと思っているんです。

ドラマと紙一重の  
作品をつくりたいと思  
っているんです。  
だからナラコッタの  
作品は基本的に干  
ノトーン。蜜蠟とは  
逆方向の仕事です。

卷之三

A large, organic sculpture with a complex, layered form. The upper portion is highly textured and colored with vibrant reds, yellows, blues, and greens, creating a marbled or lava-like effect. Below this, the form transitions into darker, more earthy tones of brown and reddish-brown. The sculpture sits on a wide, light-colored, irregular base that appears to be made of wood or stone. It is positioned on a white platform against a dark, neutral background.

影から差し引かれるもの 82×88×76cm 石膏、蜜蠟、油絵具 1997-98年

色材の  
テクノロジー

27

# 透過性の利用

## 透過性の工夫とその効果



透明メディウム

主成分:アルキッド樹脂、各種ワックス、ペトロール  
\*透明メディウムにはワックスが配合されています。下層に使用しますと後から上塗りする絵具の固着性が悪くなりますので、画面の上層部分にご使用下さい。

ストロング メディウム

主成分:アルキッド樹脂、シリカ増粘剤  
\*ストロングメディウムは上層、下層ともご使用になれますが、僅かに茶色味があるため、淡い色に混合する時は注意してお使い下さい。

絵具やその材料についてこの連載では、絵具や画面の透明性・透過性について過去に何度も色々な角度から考察を加えています。「プリミティブな素材(連載2)」では、絵具の粘稠度の変化による技法の変化(平滑技法から盛り上げ技法への視点で透明感との関わり合いを捕らえました。「絵具の蔽蔽力(連載18)」では、顔料と展色材(あるいは固着材)との、画面上での構成の仕方による透明感の相違を述べました。「絵具の透明性(連載24)」では、展色材(あるいは固着材)自体の違いによる透明性の相違を考えました。本号では透過性を利用した技法、画面の工夫について考えてみましょう。

### ■ オブジェクトの把握と表し方

対象物の具象的な記録から出発した絵画とは異なり、多面的な制約の多い立体造形作品は当初からある程度の抽象化を伴っていました。その抽象化された部分には作家の表象の入り込む余地があり、抽象化が進む程その観念が具体化します。その表現を推し進める第一の手立ては作品の存在感です。ですから、立体作品の多くは当初から作品を「構築」する意図で組み立てられます。

手段の多様化とあいまって、世相の変遷も表現に影響を及ぼします。歐米的自己主張を是として感情をぶつけ合い、私見を明言するのがよしとされた時代にひと区切りがついて、当今は必要な時以外は一步引き下がった姿勢をとる、はっきり物を言わない時代になりつつある様子です。それは、なるべく敵を作らない為にあいまいな表現でその場を切り抜けようと言う意図が働いているのかも知れませんし、あるいは軋轢を避ける意志が働いているのかも知れません。

立体作品へもこの力が作用し、針金やトンテン板を用いた今ひとつ形の定まらない、あいまいな作品が目立つようになりました。構築ではなくて觀念の具現化程度にとどまっている訳です。

絵画のバステルトーンの隆盛もその風潮を反映していますし、もや(靄)の漂う画面もその現れでしょう。

### ■ 大気色

あまり一般的ではない「大気色(Atmospheric Color)」という言葉があります。風景制作では遠景を表す際、遠景に白を淡く重ねたり、あるいは近景の色に白を混ぜたりして色彩を灰色がからせますが、このもやのようなぼうっとした色合いが大気色です。大気色を表すこの技法は、色彩のあいまいさを表す根本的な技法であり、そのまま風景画以外にも応用されて、心象風景などの表現に用いられます。

上記やおぼろ月夜の表現に代表されるように、白

はこの目的に最も適った色ですが、いかにも直截的、平面的です。油彩ならもう少し立体的な工夫の余地があります。それは透明絵具あるいは蝶の利用です。

### ■ 透明色のつくり方

透明色は、レギュラータイプの品よりも、弊社の油絵具の「透明」シリーズの方が便利です。これを同系のトーンにかぶせると、かぶせた箇所の隈(くま)がぼけた感じになります。色相が離れて効果が今ひとつなら、ストロング メディウムに下と同じ色を差せばよいでしょう。さらにごく僅かな白を加えればぶくなって個性が減殺されます。この操作を反対色で行えば彩度を下げずに明度を下げ得ます。

ストロング メディウムではなくて透明メディウムも使えます。この場合ストロング メディウム程にはキリッとした透明色にならず、そして白を差す程にはぶくなりませんから、使い分けできます。ストロング メディウムはアルキッド絵具だが油絵具の黄変性から完全に免れている訳ではないので、過度に用い過ぎると多少油色を残します。その点では透明メディウムの方が有利でしょう。

蝶はそれ自身でぼうっとした感じを伴っていますから、蜜蝶を2~3倍のテレピン油(あるいはペトロール)で溶いた蝶ワニスを自作してこれを用いるやり方もできます。透明メディウム、自作の蝶ワニスともに蝶が基本になっていますから、色を重ねる技法は避けて下さい。さもないと、場合によって剥がれます。

### ■ 他の絵具

油を中心述べましたが、基本を心得ればアクリル絵具でも可能です。ジェル メディウム(粘度を下げるにはグロス メディウムを併用)を用いれば前記のやり方がそのまま適用できます。再溶解性のある水彩やガッシュは技法上上記の技法が適用できません。



中上 清

# 超越的なものを探して

画面底部に額縁の枠のような桟を取り付け視線を中央に誘導する独自の構造や、視線を跳ね返すようなアクリルの金彩の仕事で知られる中上 清。

最近は山種美術館賞展に出品して日本画と洋画の枠を越えようしたり、NHKの番組で作品が紹介されたりと話題を投げかけている。

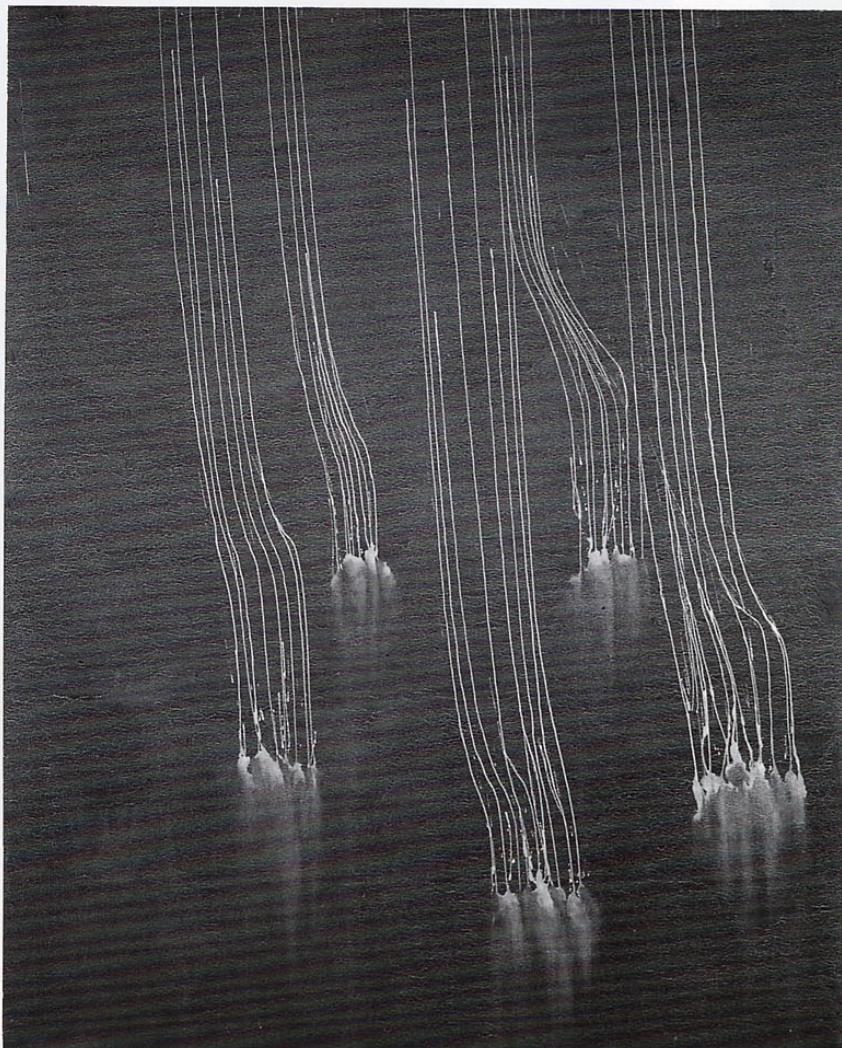
中上 清の「芸術の核心」を彦坂 尚嘉が聞いた。

## 芸術の超越的価値

彦坂 前に芸術って何だって尋ねたときに、「すごく大切なのだ」と中上さんが言ったことが印象的だった。唐突ですが、自分の芸術観というのはどうの辺から出来てきていると思いますか。

人間というのはどんな時代でも民族でも、宗教といふのは確実にあるじゃないですか。美術にもそれは出ると思うんですよ、私の芸術観は宗教に近いものだと思う。ある超越的なものを探求する。ところが、二〇世紀というのは特殊な時代で、宗教よりイデオロギーが勝った時代なんだよね。

彦坂 それは言えるね。  
中上 だから現代美術も説明しないとわからない、説明するどわかるというような美術になった。生まれたときからイデオロギーを持っているやつなんていなから、説明しないとわからない美術になってきたんだね。  
彦坂 具体的に言うとどんな作品なんですか。



中上 清 無題 227.3×181.8cm 繊キャンバス、アクリル絵具 1998年



●インタビュー  
彦坂 尚嘉

■中上 清（なかがみ きよし）

1949年静岡県生まれ。80年今日の作家展「感情と構成」横浜市民ギャラリー。88年神奈川アートアーティスト・神奈川県立県民ホールギャラリー。92年「形象のはざみ」展・東京国立近代美術館／東京他、93年現代絵画の一断面「日本画」を越えて・東京都美術館。95・97年山種美術館開館。97年日本現代美術展・ソウル国立現代美術館等多数。個展は71年を皮切りにヒノギャラリー他多数。

■彦坂 尚嘉（ひこさか なおよし）

1946年東京生まれ。70年多摩美術大学絵画科中退。69年「ウッドペンティング」シリーズと「フロア・イヴェント」シリーズを発表。著書に『反復一振興芸術の位相』（田畠書店74年刊）。



ガレージを自ら改造して造った中上さんのアトリエ。隣は収蔵庫になっている。

彦坂 演奏がある段階まで達して渾然一体化する  
と面白いなと思うけれど、ただ音符だけをたどつ  
て演奏されるとスタジオ・ミュージシャンみたい  
なもので、お仕事だなと、ご苦労さんというだけ  
ですね。話を戻すと、芸術には超越的価値がある  
ということなんですね。

中上 そうですね、超越的なものをどうしても作  
品に求めてしまう。

彦坂 私は超越的価値の水準が時代によって変わ  
つて来ているんだと思うんですね。中世に宗教画  
を描いてるときは主題そのものも超越性じゃない  
ですか。マリア様、あるいは磔になったキリスト  
を描いて、それだって全部同じじゃないし、時代  
の中で微妙に変わっていくわけだけれども、ある  
超越性というものが主題的にも保証されていた。  
それがどんどん変わってくるじゃないですか。中上

中上 それはそれで別にあつてもかまわない。だ  
けど私は違うことをやろうと思っている、そつで  
ないと、全然違った時代で、全然違った人間かな  
んで感動できるのかということの意味づけが出来  
なくなる。

彦坂 私は思っている。だから聞いただけで、そ  
れ以上どうこう言うつもりはないけれど、コンセ  
プチュアル・アートに対しては批判的なわけです  
か？

中上 それはそれでは別にあってもかまわない。だ  
けど私は違うことをやろうと思っている、そつで  
ないと、全然違った時代で、全然違った人間かな  
んで感動できるのかということの意味づけが出来  
なくなる。

彦坂 私は思っている。だから聞いただけで、そ  
れ以上どうこう言うつもりはないけれど、コンセ  
プチュアル・アートに対しては批判的なわけです  
か？

中上 それはそれでは別にあってもかまわない。だ  
けど私は違うことをやろうと思っている、そつで  
ないと、全然違った時代で、全然違った人間かな  
んで感動できるのかということの意味づけが出来  
なくなる。

中上 コンセプチュアル・アートでもなんでもそ  
うじやない。

彦坂 例えばある作家がアメリカ抽象表現主義が  
好きだと言うんだよね。アメリカ抽象表現主義の  
どの作家のどの作品というと、詰まつて言わなく  
なる。それはイデオロギーじゃない。きちんと作  
品をあげて語らないと、まるでほんとにそういう  
作品があるように思うけど、ほんとにあるかどうか  
かわからないんだね。

中上 私は具体的にあげることに意義があるとは  
思ってはいないね。

彦坂 私は思っている。だから聞いただけで、そ  
れ以上どうこう言うつもりはないけれど、コンセ  
プチュアル・アートに対しては批判的なわけです  
か？

中上 それはそれでは別にあってもかまわない。だ  
けど私は違うことをやろうと思っている、そつで  
ないと、全然違った時代で、全然違った人間かな  
んで感動できるのかということの意味づけが出来  
なくなる。

彦坂 私は思っている。だから聞いただけで、そ  
れ以上どうこう言うつもりはないけれど、コンセ  
プチュアル・アートに対しては批判的なわけです  
か？

中上 確かにつくりあげた感動というのはあるね。  
高校生の時カラヤンがベルリンフィルを連れて初  
めて来日したとき、徹夜してチケットを買った。  
その時には、感動しないと困るんだよね、私は笑  
い)。それはそれとでも、今は当の感動というの  
がどんどん無くなってきていると思うんですよ。  
彦坂 金を払つて行ったコンサートで義務的に演  
奏をされると、なんか寝ちゃうけどね。

中上 今はそれはあるけれど、高校生の頃はそ  
は言えなかつたよ。

彦坂 演奏がある段階まで達して渾然一体化する  
と面白いなと思うけれど、ただ音符だけをたどつ  
て演奏されるとスタジオ・ミュージシャンみたい  
なもので、お仕事だなと、ご苦労さんというだけ  
ですね。話を戻すと、芸術には超越的価値がある  
ということなんですね。

中上 そうですね、超越的なものをどうしても作  
品に求めてしまう。

彦坂 私は超越的価値の水準が時代によって変わ  
つて来ているんだと思うんですね。中世に宗教画  
を描いてるときは主題そのものも超越性じゃない  
ですか。マリア様、あるいは磔になったキリスト  
を描いて、それだって全部同じじゃないし、時代  
の中で微妙に変わっていくわけだけれども、ある  
超越性というものが主題的にも保証されていた。  
それがどんどん変わってくるじゃないですか。中上

彦坂 たまたま李禹煥さんの「時の震え」という  
本を読んでいたら、彼は感動するということを信  
用しないんだよ。それはそれで理論があるわけで、  
感動したり狂喜したりするものに対しても、直接的  
に支配されちゃうわけだからそれは嫌なんだよ。  
感動の否定というのはオルtegaにもあるけれど、  
で、中上さんは感動というのは大切なんだ。

中上 重要なたとえますね。

彦坂 今で言うとサッカーのワールドカップに皆  
熱狂するわけじゃないですか。キーファー、シュー  
ナーベルとかのニューウェーブ系系統が出てきたと  
きに、ある種ワールドカップ的な要素つて出てき  
たじゃないですか。感動を強いるというか。そ  
ういうふうに感動を求める絵と一方で求めない絵と  
いうのがあるよね。

中上 確かにつくりあげた感動というのはあるね。  
高校生の時カラヤンがベルリンフィルを連れて初  
めて来日したとき、徹夜してチケットを買った。  
その時には、感動しないと困るんだよね、私は笑  
い)。それはそれとでも、今は当の感動というの  
がどんどん無くなってきていると思うんですよ。  
彦坂 金を払つて行ったコンサートで義務的に演  
奏をされると、なんか寝ちゃうけどね。

中上 今はそれはあるけれど、高校生の頃はそ  
は言えなかつたよ。

彦坂 演奏がある段階まで達して渾然一体化する  
と面白いなと思うけれど、ただ音符だけをたどつ  
て演奏されるとスタジオ・ミュージシャンみたい  
のもので、お仕事だなと、ご苦労さんというだけ  
ですね。話を戻すと、芸術には超越的価値がある  
ということなんですね。

中上 スローガンでいえば「出会いを求めて」だ  
ったよな。

彦坂 そういう中で超越性というものが、超越性  
そのものの書き換えみたいなことが行われて来る  
じゃないですか。その後に入つて、美術評論家の  
藤枝さんとか峯村さんがイデオロギーの時代にな  
つてくると、もう一度ある意味でどこかで押し戻  
そうとするよね。つまり、コンセプチュアル・ア  
ートではない本来の芸術の流れに押し戻そうとす  
る流れがあつて、実際にその逆流の方向でもつて  
二三十年の時代が流れてきたわけでしょ。そ  
して、今、藤枝さんや峯村さんが評価してきた作  
家達が、可能性の問題じゃなくて、彼らの信じた  
ものと実際の作品とがどうなのかという問題が生  
じてきているわけです。ところがそういう批評史  
的な作業というのは、現実にはやられてないわけ  
です。そういうことが問題になる時代に私たちは

もう来ていると思うんだよね。

中上 あの頃の批評をもう一回やるのは必要だとと思うよ。

彦坂 芸術を信じるというか、芸術の超越性というがあるということは私も最終的には認めるけれど、私がこだわるのはよくも悪くも冷戦構造が終わって日本の社会が大きく変動し始めて情報化社会に移っていく中で、超越性の意味が変わっているだろうということなんですよ。自分が変わっているということよりも、外が変わってきているわけだ。

中上 私は人間というのはそんなに変わらないものだと思っている。超越性の意味も基本的には変わっていないと思っている。

彦坂 ブライス・マーデンは一流の作家だとは思わないけれど、好き嫌いといえば好きなんだよ。ところが友達に聞いても殆ど評価しない。マーデンのやっている超越的な意味が通じないんだよね。



中上 清 無題 227.3×181.8cm 締キャンバス、アクリル絵具 1998年

中上 今はそうかも知れないけれど、もう少しすれば見えやすい時代になつて来るんだろうなと、私は楽観的に考えているところがあるね。

## 五十歳のペインティング

彦坂 今回の個展のペインティングというのは、良くも悪くも人に伝わりやすくなつてある。あなたの本来の出自の仕事に、木を床にまいた作品があつたよね。あれからの流れを、ある意味では今回回の展覧会は捨てた部分があるんだよ。

中上 捨てたわけじゃないよ(笑い)。  
彦坂 外に出たんだよ。

中上 今まで外の秩序でつくってきたんだけど、今度は内からの秩序でつくろうと思つたんだね。

彦坂 そういう転換点があるんだよね。作家には、表現というのは自分の本来の出発点みたいなものを逆に打ち消した時というか、ふわっと浮いたときというのは自分の本質的で、価値観というか自分が追

きが他人に見えやすいというのはあるね。見えて評価された後の問題というのはまた別だよ。そういつちやんだけど、中上さんは消費されることあまり多く経験してないから(笑い)。

中上 これから消費されるにしても、私はもう数えで五十歳まで生きている。若くはない(笑い)。だけど、五十歳の絵書きであることは重要なことです。

彦坂 どういう風に重要なのかな。

中上 昔ガブリエル・マルセル<sup>\*</sup>というのがいた

でしょ。彼が日本に来たときに講演に行つたら、「歳を取ること」だと言つたんだ。そういう意味では、私は今五十歳だから五十年までだよね。

中上 それは言えるね、自信を持つて制作していく上では不安はあるべく少ない方がいいことは間違いないですね。

彦坂 ステラも八〇年代に入ると途端に駄目だと思ふね。むしろ地味な時代の方が面白いよね。

中上 でもステラのブラック・ペインティングはいいよね。

彦坂 私は疑うんだけどね。

中上 あれはものとてはいいものだよ。

彦坂 だから疑うんだよ・スタイルが出来上がりついでね。

中上 それは駄目な気がする。それが面白くなくて、それをつてきたものがよくわからなかつた、読めなくなつてしまつた時代だった。だけどバブル崩壊後の今は中上さんが言うように、自分のやらなきやけない仕事をやるだけだね。ところで今の問題でいえば、一方で芸術という核が底としてあるんだけど、芸術と信じたときすり抜けちゃうものがいるんでしょ。

中上 あるんでしょね、あるという前提でやらなきやけないだろうね。

彦坂 私なんかの出発点でいえばそれは両面あって、セザンヌであつてもいい作品が一方でキッチュになっちゃうことつてあるじゃないですか。すぐれた作品ではあるんだけれど、キッチュになっちゃう側面もあるじゃない。

中上 キッチュにしようと思えば出来ないものは何もないですね。権威であればあるほどそうだ。

彦坂 キリストだってそうなんだから。

中上 それをもう一回さらの眼で見るのは離しいんだよね、いつたん眼に垢がついてしまうと。常に逃げ水のように消えていくものというのはあるわけで、それが見えていくか見えていかないかで違うじゃないですか。実際アーティストでも、今ぱつと名前が出てくるのであげるけど、例えばコシユカって若い時は面白いなと思うだけれども、偉くなつちやうとつまんないよね。ジャスピリ・ショーンズでもそうで、私なんかはかなり厳しくて、いいと思うのは五〇年代までだよね。六〇年代になるとつまらないと思う。七〇年以降というの全然つまらなくて、何をやっても芸術で解けてきて、まあこんなところかと思うね。謎は無限にあるだろけれど、自分が仕事をしていく上で必要な謎解きというのはこの辺で終わりかなこと見切りをつけて、仕事自体を安定して制作していくことを思つていて。後何年生きるかわからないわけだから。

中上 それは言えるね、自信を持つて制作していく上では不安はあるべく少ない方がいいことは間違いないですね。

彦坂 ステラも八〇年代に入ると途端に駄目だと思ふね。むしろ地味な時代の方が面白いよね。

中上 でもステラのブラック・ペインティングはいいよね。

彦坂 私は疑うんだけどね。

中上 あれはものとてはいいものだよ。

彦坂 だから疑うんだよ・スタイルが出来上がりついでね。

中上 それは駄目な気がする。それが面白くなくて、それを過ぎると榮になると言っていた。そういう意味

超えたときにつよいと思う。ベートーベンでいえば第九がつまらない、第九は社会的には立派な音楽であるけれど面白くなくて、第九を過ぎるとほんとうにすごい世界が現れてきていると思う。

別に社会的に大きく成立しているものを全面否定しようとしているわけじゃないですよ。それなりの魅力があることは認めるけれど、それはすぐに固定化してしまうわけで、私たちも鑑賞者でもあるわけだから、権威を通してしか見れないのか、権威をすり抜けていくのかで違うでしょ。そうじやない?

中上 権威っていうのはなんだといったときには社会的なものもあるし、道徳的なものもあるんだろうね。

彦坂 自分のためにどうですか? 自分がもの

中上 権威が必要だということですか?

中上 社会や時代を動かしていくためには必要なんだろうね。

彦坂 自分のためにどうですか? 自分がもの

中上 権威っていうのはなんだといったときには社会的なものもあるし、道徳的なものもあるかな。

彦坂 権威が必要だということですか?

中上 社会や時代を動かしていくためには必要な

んだろうね。

彦坂 自分のためにどうですか? 自分がもの

\*注「ダリエル・マルセル」:  
1899~1976年フランスの哲学者。フランス  
実存主義の先駆であり、キリスト教的実存主義の  
代表的人物。平凡社『哲学辞典』

を見ていくときには。

中上 見ていくときは関係ない。

彦坂 私なんかは自分がいいといったものを人がいいといい始めると面白くない(笑い)。

中上 あなたは創る才能よりも見る才能の方がずっとある(笑い)。

彦坂 まあ、私なんかはどちらかというと創る人じゃないよね、見たり考えたりするのが好きな人ですね。なら、創ることをゼロにしたらいんだろうけれどそれも出来ないんだよね。

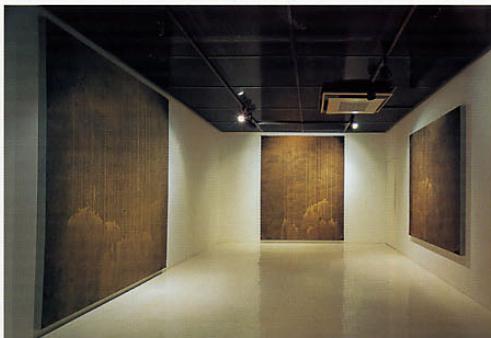
中上 でも見る力というの絶対必要で、それがなければ作家は出来ないからね。

## 普遍性と初源性の問題

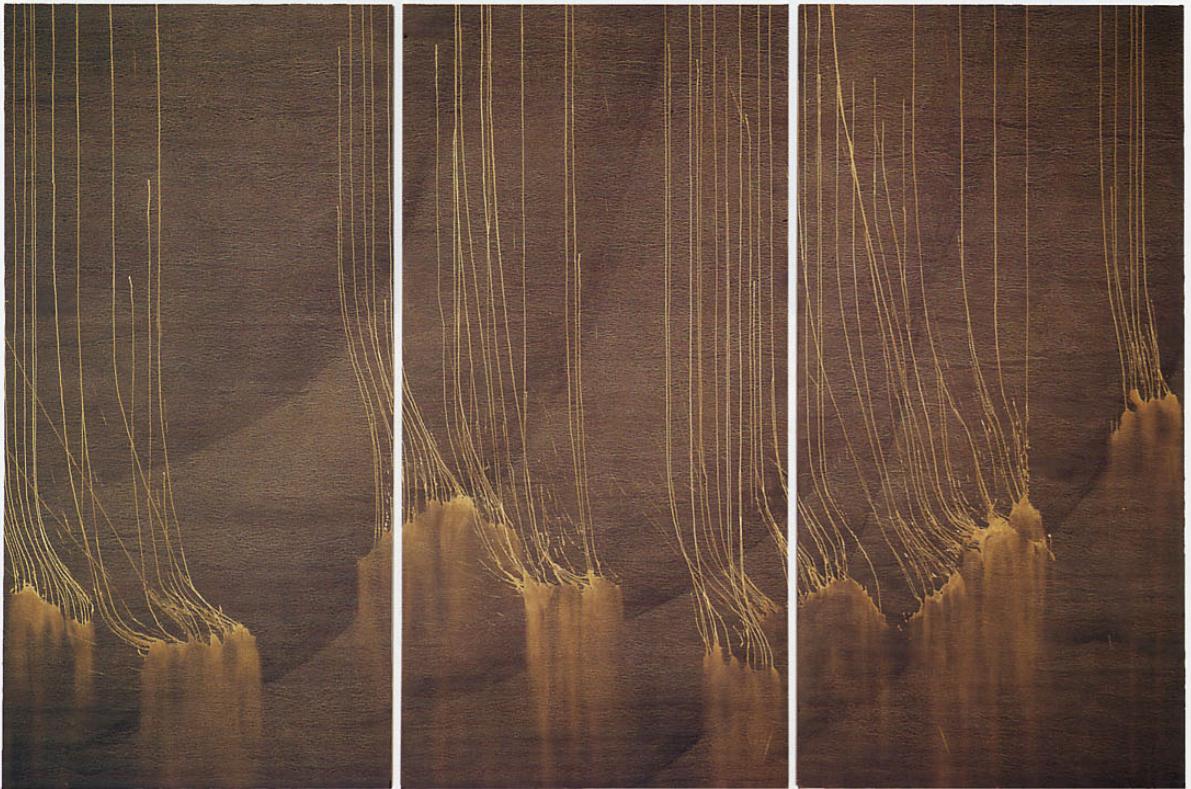
彦坂 前に、中上さんがうちのアトリエに来たときに、キャプテン・ビーフハートっていう——彫刻家なんだけれども音楽をやってて、ロックのマニアのなかでは非常に評価の高い人なんだけれども——簡単にいうと全く演奏をしたことのない素人を集めて集団で特訓をやって作ったアルバムを聴かせたよね。なんていうか不思議な演奏なんだよね、それは幻の名作で私なんかでも二十年待つてやつとCDになって手に入つたんですよ。それをあなたは全面否定するわけですよ。私に言わせれば、キャプテン・ビーフハートの音楽は、音楽のなかの初源性の問題なんですね。ブルースなんかでもうなんですが、初期のたた床をコンコンとやりながら黒人達が声を出しているものとかは私はビンビン来るんですよ。それは技術的な洗練度が加えられてないわけで、技術的自立がない世界で、未熟な世界で私の言葉で言えばアンライブ——未熟な芸術なんで、その良さというか無垢な状態に非常にしひれていく人間なんですよ。私は。

中上 無垢な芸術というのは、基本的に普遍性を持つてないということなんですよ。キャプテン・ビーフハートが誰にでもわかるというの間違います。人にはわからないものもあるものもあるんだから。

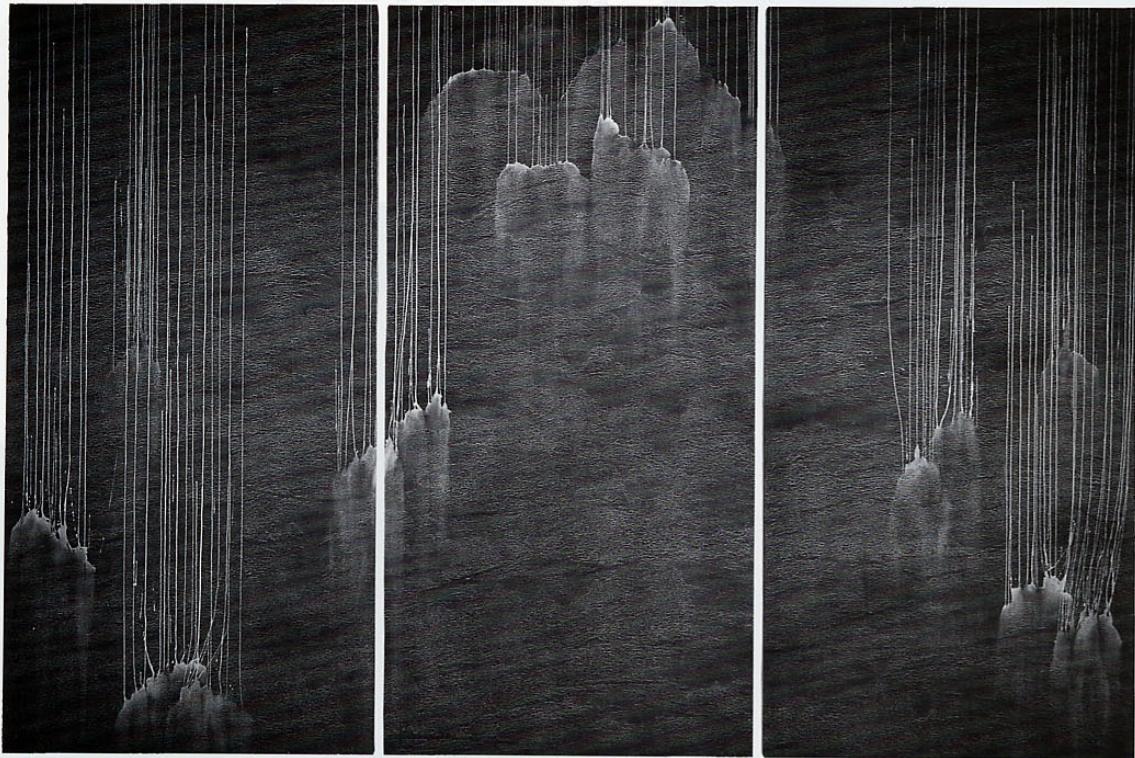
彦坂 それはおっしゃる通りです。でも、味覚でもそなんだけれども土着的な食べ物というのは、その共同体にいる人はすごく美味しいの。例えは



「中上 清 展」(ヒノギャラリー)展示会場風景 1997年



中上 清 無題 240×360cm 総キャンバス、アクリル絵具 1997年「日本現代美術展」(ソウル・国立現代美術館)出品作



中上 淸 無題 240×360cm 絹キャンバス、アクリル絵具 1997年「日本現代美術展」(ソウル・国立現代美術館)出品作

ブラジルに黒人の奴隸料理というのがあって、真っ黒で臓物とかが入っていて、それをご飯の上にかけてオレンジをのつけて食べる。私はまず自分の目系人達はうまいといって食べる。私はまずコレステロールが多いと思うし、汚いなと思うしね（笑）。ちょっと口を付けただけで食べない、実際味も泥臭いものでね。もちろんそれなりのおいしさはあるんだけど、それは部外者にはなかなか離しいよね。芸術だってそうだと思うね、芸術的なもの・初源的なものは離しいよね、洗練したもののは通用するんだよね。

中上 好き嫌いってそういうことだよ。だから一番問題なのは好き嫌いと善し悪しを混乱したら駄目ってことだよね。

彦坂 そういう意味でいえば、あなたは演奏的な部分でいえばオーディオもそうだけど、演奏者はうまい人じやないと駄目だよね。

中上 そこまでは言わないけれど、人に聴かせせるという事はある程度のレベルを持つてないと駄目だということです。

彦坂 私なんかだとそういうのはつまりスタジオ、ミュージシャンの音だといって、テクニックでスタジオ・ミュージシャンが音楽性を抜きにして技術を見せびらかせる、そういう演奏の限界みたいなものを感じるだけれど。

中上 どんなものでも素人のものなんか聞けないよ。あるレベルにこなきや駄目だというのは私のなかには絶対にあるね。

彦坂 それを私は全面否定しているんじゃない。だけど、さっき言ったキャブテン・ビーフハートの音楽を私なんかは面白いと思うけれど、あなたの場合はあまり認めない。

中上 それはあなたに初源のものに対するインテンションがあるってやつてるからですよ。それがあればそれでいい。私はそれがないだけですよ。

彦坂 私はゼザンヌのあるペインティングを五十年前ぐらい見たことがあるんですよ。それはフィラデルフィアで個人コレクターが生きているときのゼザンヌから買ったものなんです。それを見たの、つまらないなくてね。その当時の普通の人が買えた作品というのは何かの選びが入つていて、非常に凡庸な風景画ですね。私なんかそういうペインティン

グジャなくて、ペインティングナイフでぎゅぎゅっと描いた初期のやつがあるんだよね。厚塗りの例えはワシントン・ナショナル・ギャラリーに入っているのがあるんだけど、あいうのを見るとすごいなと思うんですよ。つまりセザンヌ様式が確立していない、もっと未熟な芸術の頃のセザンヌ、セザンヌつてすごいなという一般的な評価があるじゃないですか。それを越えていく何かがそこにはあるんですね。

## 少數者に見えるもの 人間に見えるもの

彦坂 セザンヌの大好きな回顧展がありましたよね。私は行けなかつたけれど、見てきた友だち何人かと話すと、結局静物が一番好きだという。静物が一番わかりやすいんだよね。絵として、わかりやすいし、綺麗だし。でも初期から作品を見ていつもセザンヌには空想画の系譜が最後まで貫いているわけです。非常にパンクっていうか、パッド、ペインティングの流れとして、初期の空想画を何点も描いているわけね。それが最後の大水浴図まで流れできている。空想画の流れというのは、何なんだろうかと思うのね、西洋の中ですね。例えば、キリコだって空想画の流れがはじめから最晩年まである。みんなある種の未成熟性を持っていて、ある意味で下手なんだけれど。

中上 空想画をやるんだつたら、リアリズムの問題をちゃんとやらないと駄目なんだよ。

彦坂 私の問題だと、ある種の、誰にでも見えるものではない世界に興味があるのね。少數者には見えるね。

中上 私は自分を最初に規定するときに、まず自分と一般と同じだろうと規定しないと仕事を言えないんだろうというところがある。選ばれた一人だろうという気概は必要だし、それがないことは制作は出来ないんだけれども、感覚のところでは一般人の人というふうに規定しないと仕事は出来ないだろうと思うね。

彦坂 それはひとつの中価値観だよね。オルtegaだったはつきり大衆とインテリというのを分ける。今の時代でいえばあなたの考え方はポピュリズム、大衆主義っていうのかな。



言えば無神論だとも言えるんだけれどね。

中上 無神論っていうのはありえない。

彦坂 いや、現代美術っていうのは無神論の部分がある。

中上 それは無神論という宗教だと思うよ、私はそう思っている。

彦坂 超越という問題なんだ。だから、さっきあなたが超越性というのが必要なんだというのは正論なんだけれど、同時に超越性を否定していった歴史っていうものもあるんだ。

中上 超越性を否定するつていったって、何によつて否定するんだい。

彦坂 例えば、オウムがあるでしょ。オウムが事件を起こして失敗する。するとそれをもつてオウムの超越性を否定するわけだよね。

中上 失敗したからじゃないんじないかな。その裏側に合理主義の原理があつて、オウムを否定するんだよ。神様がいるかいなかという「元論」がいけないんだろうね、あれが要するにいけないところだよ。

彦坂 オウムについてはどう思うの。オウムの事件が起きたときに、ある程度の衝撃性ってなかつた?

中上 確かに衝撃はあったよ。でも、さもありなんつて思ったね。

彦坂 宝島の別冊でオウムについての潜入記を書いてあって、オウムは安全だつて書いてあつたの。全くそれを鵜呑みにして、事件が起きて仰天したね。私にとってのオウム体験というのはすごく深刻なところがあつて、あいう修行とか超越性とかが、これほどひどいことになつたのには強い衝撃を受けましたね。宮崎勤の事件にしても、まさにうちの部屋もああいう状態の部屋だから同じだと思うし、今のバタフライナイフの切れる子たちだって、自分のことだと思っちゃうタイプだからね。

中上 それはそうだと思う、全て人間がやつていて、ついでにジョットの絵を見たんだけれど彼はよくわからないみたいよ。

彦坂 ジョットはフランチエスコ派かな。あの系統は聖書や歴史がわかつてないとわからないよな。

中上 ケースバイケースだね。

彦坂 私なんか何でもないけれど、中上さんは手を合わせない人なんだ。

中上 まあ、そうだね。

彦坂 その辺はモダニストなんだね。

中上 モダニストと言われるどころかなと思うけれど。

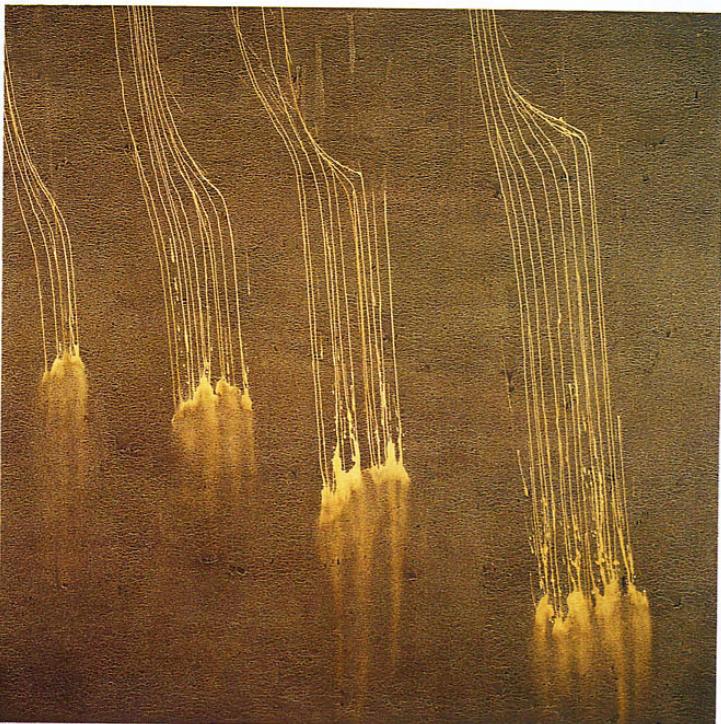
彦坂 仏教やキリスト教の、教典とかは読まない中上 みんなが何でもないけれど、中上さんは手を合わせない人なんだ。

中上 まあ、そうだね。

彦坂 その辺はモダニストなんだね。

中上 モダニストと言われるどころかなと思うけれど。

彦坂 仏教やキリスト教の、教典とかは読まない



中上 清 無題 162.5×162.5cm 繊キャンバス、アクリル絵具 1998年

人を刺すのは特殊なことではなくて、ああいうも

んだと。十人いたら二人ぐらいはそういう人間もいるんだと。こういうことを言つたら失敬かも知れないけれど、殺された先生がナイフを突きつけられたときにその危険を察知しないというのはち

よつとまずいかな。

中上 人間は動物として劣つてきている。動物つてそういう危険性はわかるんだよ。本気か本気でないか、刺すか刺さないかってことがね。

彦坂 ところで、今回のは仏壇絵画っていうわけ

でもない。

中上 僕は違うと思つてているんだけれど、人は同じようなものだと思つてているかも知れない。でも、評価っていうのはどうでもいいんだよ。

彦坂 どうでもいいってどういう意味?

中上 絵を描くじゃない、そうすれば自分が出来たことと出来なかつたことはちゃんとわかるわけじゃない。何と言われば関係がない。誰も見てくれなくていいというところは欺瞞になつてしまふだけだけど、でもそういう気概は半分持つてゐるわけだよ。出来たことと出来なかつたことはちゃんと分けて、出来なかつたことに關しては次にやつっていく。

彦坂 その意味では作品を動かしていく人なんだよね。

中上 人に作品を見てもらうのは申し訳ないなつていうのが半分あつて、これこそは一番いいんだという作品だけを見せなきゃいけないんだろうと思つてゐる。そんなことを言つたら、私なんか一度も見せられなくなつてしまふけどね(笑)。

彦坂 その時その時に一生懸命やつて、それでいいって言うしかない。

中上 そう思わないといけないんだろうけれど、やればやるほど悔しいことがいっぱいあるんだよ。

彦坂 それはそうさ、だから続くんだけれどね。

中上 自分で絵を描いてると、自分しかいないから「おお、いいじゃないか」と思う。だけど、そこから離れると自己嫌悪にまた陥る。

彦坂 でも、出来た作品っていうのは作家の手を放されば子どもみたいなもんで、別の自立した存在だからね。

●現代美術とミュージアム 10



●館長 北詰 栄男



9mもある天井から自然光が入る。

# METAL ART MUSEUM HIKARINOTANI

## メタルアートミュージアム光の谷

見渡す限り、田園が広がっている。庭にはクローバーが茂り、野草や山草がいたるところに植えられている。

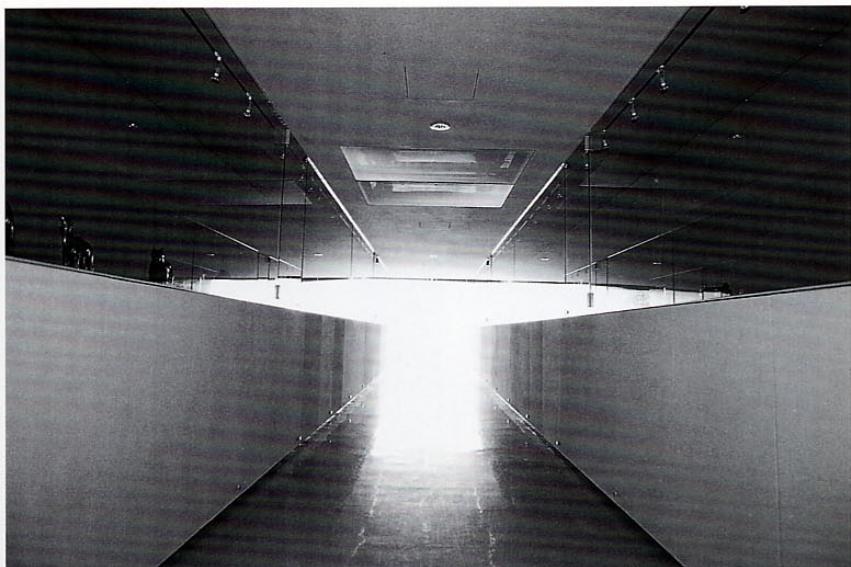
奥行き3.6メートル、窓ひとつない無愛想なトタン壁の内部に入ると、天井から光の粒子が降ってきてその余りの明るさと広さにびっくりする。メタルアートミュージアム光の谷は、驚きとゆたかさで人を迎えてくれる。



萩が植えられたサークルの上に立つと、遠方に印旛沼が見える。  
5~6mの赤いフェンスの中には、この作品のために高さ8mほどの桟が植えられていた。  
まさに吹き抜ける風と対話しているように。(作品は中瀬康志「Conversation」)



手前・尾崎悟「月」 750×150×280cm ステンレス。  
2階敷入口には1.5tのチェンブロックが設置されている。



1階展示室には香取秀真・津田信夫等の金属工芸品が展示されている。

——内部もそうですが、庭  
も素敵ですね。クローバー  
が敷き詰められた中庭、萩  
が植えられた土手、それに

忠を知り、彼のことをいろいろ調べているうちに香取と津田の作品に出会ったんですね。

が敷き詰められた中庭、萩が植えられた土手、それにたくさんの野草：。現代美術館というと普通は芝生や洋風の植物が似合うようなニュアンスがあるけれど、ここはそうではない。それでいて、野草や日本の植物と現代美術の作品が不思議

とマッチしている。  
北詰 木仙や彼岸花、ネジ  
バナなど、いろいろ植えて  
いますね。多くは植り合い  
や近所の人たちから頼りいた  
り、自分でとつてきましたし  
たものです。手間もお金も  
そんなにかかるないし、私  
も草花が好きなんですね。

伝統と革新  
現代日本工芸界に  
大きな潮流を

## つくつた 二人の郷土作家

——一階部分に二人の郷土作家の作品が常設されてい

北詰 香取秀真（かとりほ  
つま）と津田信夫（つだし

建築になつたんです。奥行きはわずか一間(約三・六㍍)しかありませんが、長さは二十一間(約三十八㍍)あるんですよ。敷地が三角形ということもあって、途中二カ所で十七度ずつ折れ曲がっています。

——美術館には「光の谷」という名前がついています

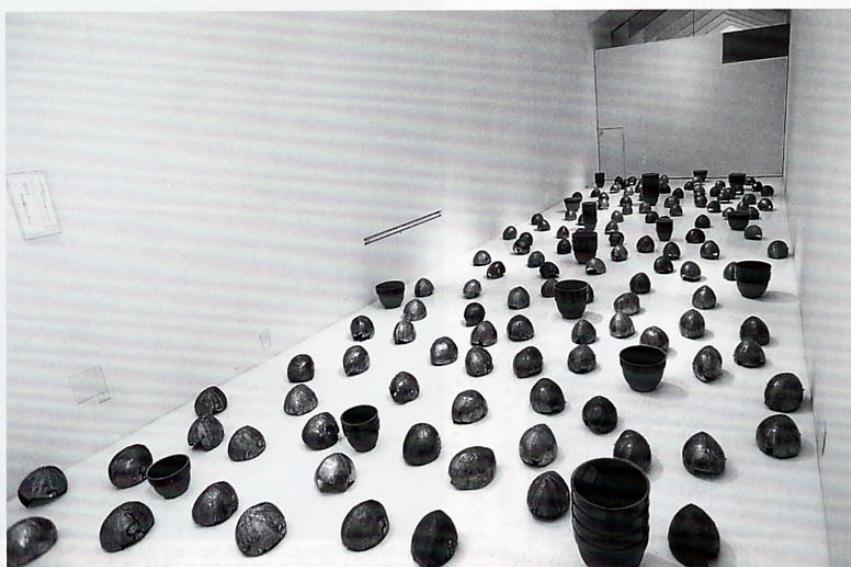
北詰 一部三階建てで、天井面は全面トップライトで

倉出身の鍛金作家なんです。二人は生年がほぼ同じで、大正から昭和の初期にかけて活躍し、多くの工芸作家を育てて、現代日本工芸界に大きな影響を与えたんです。でも作家としての生き方は対照的で、香取秀真は伝統を重んじ、津田信夫は革新を唱えた。この二人の郷土作家は、造形美術の新しい流れと古い流れの原点

卷之三

ところで作家が展覧会をやつてくれるだろうか心配した

北詔 平成七年の十月二十三日です。津田信夫の生誕百二十年にあたる日で、その日を記念して開館したんです。



2階展示室には中瀬康志「Conversation」。鉄・ブロンズ・他にミクストメディアを使用した無数の作品が増殖するように置かれていた。

深沢幸雄先生にいる。そのとき深沢先生がアート・オーディオをされている方がこの環境を気に入つて、作家を紹介して下され、スペースを見に来た作家も創作意欲が湧く空間と、作家がまた作家を呼びという形ですね。

——この美術館がオープンしたのは何時ですか。

北詒 平成七年十月十三日です。津田信夫の生誕百二十年にあたる日で、その日を記念して開館したんですが、企画展は立体です。

——庭と一階部分には中瀬康志さんの現代美術の作品が展示されている。一階には大正から昭和にかけ、一方は前衛的、一方は伝統的という作風が対照的な二人の郷土作家の作品が展示されている。違和感があるかと思ったけれど、それが全くありませんね。

## 趣味のゆたかさ、美術館を囲むフレーノたち。

——北詰さんはもともとは郷土史の研究家だとお聞きしたんですね。

北詰 若い頃から郷土史には興味を持ち、いろいろ調べたりしていました。

——骨董やお茶にも造詣が深いそうですね。

北詰 私の叔父が本郷の西方町で東大の茶道部の顧問（江戸千家）をやっていたんで遊びに行っていました。

戦前、朝鮮電力のオーナーであられた小倉武之助さんが、戦後習志野に住まれ、九十二歳でお茶を始められ若い私を可愛がってくれたんです。小倉さんは古代朝鮮の発掘品や陶磁器の有名な蒐集家で、国立博物館東洋館の朝鮮美術品の大部分は小倉さんの寄贈されたものです。佐倉に来られるよく寄つて下さって、古美術や陶磁器のことなど話しかけて下さいました。

——骨董もかなりお集めになつたのですか。

北詰 好きでいろいろ集めましたね。桃山時代の唐津の抹茶碗で松永安左衛門所持のものを手に入れたこともありますよ。授業料は結構払いましたけれどね（笑）。

——登呂の遺跡の発掘にも携わったそうですね。

北詰 ええ、私の家は農家の飼料などを販売する仕事をしていたんですよ。ところが戦後は食糧難の時代で、農家の連中から小麦の依託加工（乾麺製造）を始めたんです。その頃私は東京学生考古学会で発掘の手伝いなどをしておりました。各大学の考古学の教授たちが乾麺屋に入りするようになり、いろいろ教えをいた

——好奇心が旺盛というか、趣味人ですね。それにても、知り合った方々もすごい人たちばかりですね。

## 自然と作家と美術好きたち

### 「ミニニケートする場」

——この美術館はホームページをつくつていらっしゃいますか、それも北詰さんがなさっているのですか。

北詰 文章を書いたり、写真を撮つたりしているのは

私ですが、ホームページを作っているのはたまたまここで遊びに来た人なんです。その方が好意でやつてくれています。本当にありがたいことです。

——増えたとはい、まだまだ美術館でインターネットをやつているところは少ないですね。カタログとかの記録はご自身で。

北詰 ええ、自分で写真を撮つて、簡単な資料なんかはカーフーコピーとパソコンで作っています。昔、画廊をやつていて「しぶや通信」という情報誌を作つていましたですよ。隔月で二十何号まで出しましたかな？ そんな経験も活かされているのかも知れませんね。それに、今は事業を傍に譲つたのでそんなにお金もない。自分でやるしかないですね（笑）。

——登呂の遺跡の発掘にも携わったそうですね。

——今回、取材させていたくということで、北詰さんから資料をいろいろ送つていただきましたよ。中瀬康志さんの企画展の案内があつて、中瀬さんが

「地平線まで続く程の田園風景の真ん中に美術館は位置する。天と地を分け、豊に広がる沃野。その上を颶乾麺屋に出入りするようになり、いろいろ教えていた

——好奇心が旺盛というか、趣味人ですね。それに自然と共に生き続けた苦みを読み取るとき、この美術館の、現代に於いては奇跡に近い程の意味を感じる事が出来ます。美を愛し、郷土を愛し、そして、若き人々の未来に賭ける。この美術館は特にこうした場である」と書いていました。この美術館は交通の便は少し不自由かも知れないけれど、本当にのどかで自然が深く、印旛沼にも近いところにある。ここで北詰さんの

お話を聞き、ヒバリの声を聞き、自然や作品に目をやつしていると、まさに中瀬さんがおっしゃる通りだと感じますね。

北詰 いつも案内にはプロフィールとともに、「今回の制作にあたって」という文章を作家にお願いしている

——茶の席というのは作法や精神修行だけではなくて、かつて政治の話や文学や美術の話をする場や空間でもあったわけですね。美術館の中に茶室があるのですが、作家を茶室にしたいですね。

北詰 これは実現するかどうかわかりませんが、コン

テナを使って茶室を造ろうかとも思つてゐるんです。

今倉庫代わりにコンテナを使つていてるんですが、その

中を茶室にしたいですね。

北詰 これは実現するかどうかわかりませんが、コン

テナを使って茶室を造ろうかとも思つてゐるんです。

今倉庫代わりにコンテナを使つていてるんですが、その

中を茶室にしたいですね。

北詰 それはどうでしょうか（笑）。茶事は茶事で、

あつたわけですね。美術館の中に茶室があるのですが、それを茶室にすることで、美術の話が出来るというの

——茶の席というのは作法や精神修行だけではなくて、

かつて政治の話や文学や美術の話をする場や空間でも

あったわけですね。美術館の中に茶室があるのですが、作家

を囲みながらそこで美術の話が出来るというの

——アクリラートの学生たちは、作家たちも、ここで

結構個展をやつしているんですね。茶室は別にしても、

これからも若い作家や美術好きの人たちがコミュニケーションできる場であつて欲しいですね。



### ■メタルアートミュージアム光の谷

- 住所:〒270-1603 千葉県印旛郡印旛村吉高2465 TEL.0476-98-3151/FAX.0476-98-3156 ホームページ <http://www.jade.dti.ne.jp/mam> E-mail: [mam@jade.dti.ne.jp](mailto:mam@jade.dti.ne.jp)
- 開館時間:4~9月 10:30~18:00/10~3月 10:30~17:00(入館は30分前まで)
- 休館日:曜日、休日の翌日(但し、土曜・日曜は開館)、年末年始、展示替日
- 入館料:大人500円、小中学生300円
- 交通:電車・バスの場合、京成佐倉駅北口よりミニ路線バス・イーバス利用。「山田西口」下車徒歩約2.7km。JR成田線・小林駅よりイーバス利用。「堺田」下車徒歩約2.5km。車による東京方面からのアクセスは、東関東自動車道の佐倉IC経由が便利(詳細はマップ参照のこと)

北詰 メタルアートミュージアムですから、メタルにこだわった作品を中心とした展示を行つていただきたいと思つています。今は企画展は一人の作家でやつていて、今後は、庭と二階の展示室とを分け二人の作家でやつていただいたら考へているんです。二階の展示室は金属にこだりますが、庭の展示は素材にはこだわりません。美術館の外壁と庭が結構広いので、そこを自由に使ってやつていただきたいかなと。この辺りは竹も多いですね、竹を使った作品なんか面白いかもしれません。

北詰 メタルアートミュージアムですから、メタルにこだわった作品を中心とした企画展を行つていただきたいと思います。

——今は企画展は一人の作家でやつていて、今後は、庭と二階の展示室とを分け二人の作家でやつていただいたら考へているんです。二階の展示室は

金属にこだりますが、庭の展示は素材にはこだわりません。

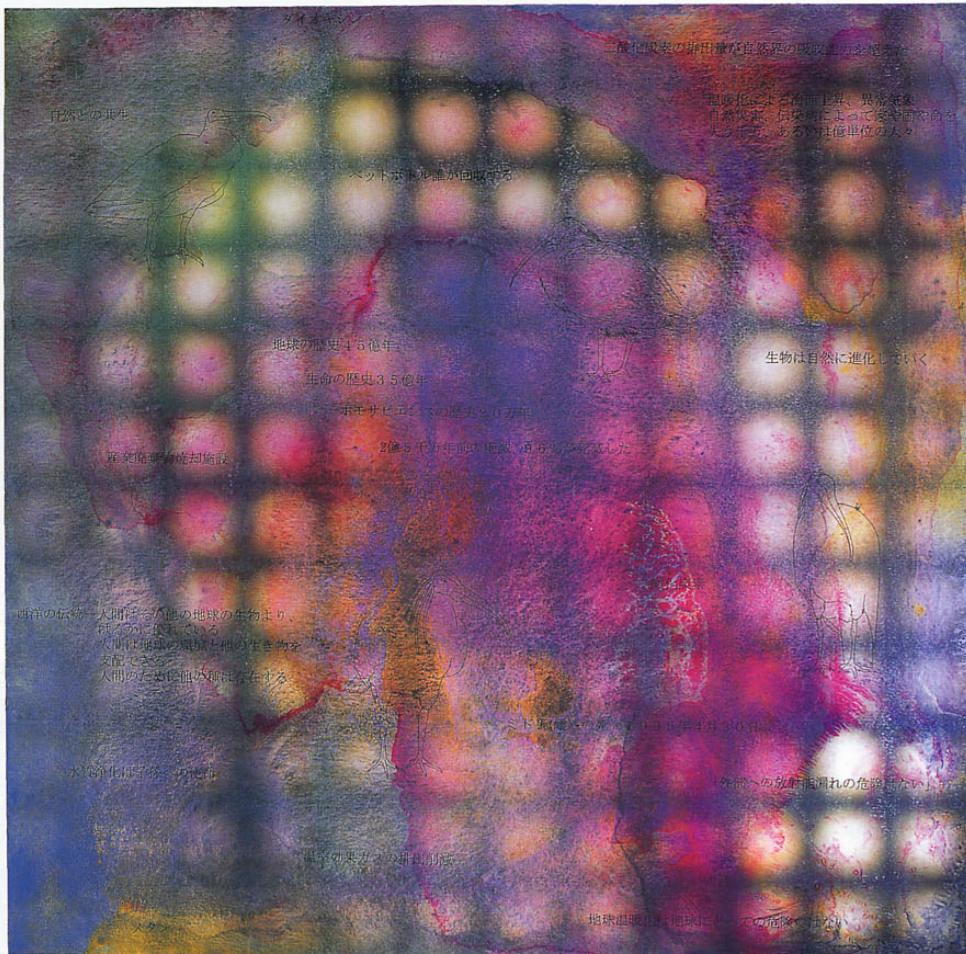
北詰 これは実現するかどうかわかりませんが、コン

テナを使って茶室を造ろうかとも思つてゐるんです。

今倉庫代わりにコンテナを使つていてるんですが、その

中を茶室にしたいですね。

作家のイリュージョンは人間の出来事と  
別物であっていいのか——。  
大竹氏の絵は社会的な問いに真剣に  
応えようとしている。



# イリュージョンの波、 現実の波。

大竹 英志

私が生まれ育ったのは新潟県の新津市です。信濃川と阿賀野川に挟まれた市で、当時はまだ美術系の予備校もなかった。高校の美術講師も市役所を定年退職した非常勤で、授業が終わるとさつさと帰ってしまう。一人で美術の勉強をしながら、親の反対も多少ありましたが押し切つて美大に進んだんです。最初は印象派やシューレアリスム風の絵を描いていました。近くには美術館もなかったんです。本格的に美術館に通つて絵を見たり、画集を通じて現代美術に触れたのは大学に入つてからでした。名古屋は現代美術が盛んな土地です。大学で美術を勉強しながら熱心に絵を描いていました。ところが、大学を卒業してから急にどんな絵を描いたらいいのかわからなくなってきたんです。それでも描き続けたいと思い、キャンバスと顔と向かい合つて描いていました。

物質と画面の中の空間の問題に興味を持ち始めたんですね。画面の中を全て空間にする、或いは画面そのものを物質にする——。そんな絵を模索し描いていました。

化的な処理や加工はされていますが、絵具によるキャンバスにしろ自然の物質ですね。イリュージョンは言つてみれば、自然の物質を人間の出来事に変えることだといえる。人間の出来事に変えるために、私たちは物質を擇取的に扱っている……。そう考えたとき、人間と物質の関係に目がいき「環境問題」というテーマにぶつかったんです。ちょうどマルコア環礁でフランスが核実験を強行した(一九九五年)ときでし

た。テレビを見ていて、そこに映し出された核実験が終わった後のマルコア環礁の海がすごくきれいだったんです。きれいな海は同時に死の海で、そこにはプランクトンもないし、海底の岩盤が高熱で溶けて放射線が出てるかも知れない……。その海のイメージで作品をつくつたんです。それと前後してフランスから使用済みの核燃料を再処理したプルトニウムと核廃棄物が日本に送り届けられてきました。放射性廃棄物は約二万年管理し続けなければ危険だといます。そんなモノを人間が作つていいのだろうかと思ったんです。生物を宇宙からの放射能から守るオゾン層を破壊し、地上の上では放射性物質を作つて……。人間がいなくなればオゾン層の破壊もおこらないし、放射性物質だってなくなる。けれど、そういうわけにはない。はどうしたらいいのかと……。

画面の上に描いた波はマルコア環礁の海に立つ波なんです。そして、自分が生まれた新津市に流れている阿賀野川の波でもあるんです(一九六五年六月、阿賀野川流域で第二の水俣病が発見された。原因は上流の工場から排出されたメチル水銀だった)。波は何重にも貼つた新聞紙の上に描いています。新聞紙には活字が載つていて、そこには人間の出来事が書かれている。新聞を水でびしょびしょに濡らし、クロスメディアで貼り付けていくんです。強引に伸ばしたりすると乾いたときに皴が出来るので、均等に力を加えながら、気を使しながら慎重に貼っています。新聞の活字はクロスメディアの上にアクリル絵具で描いた波を透過して見えます。環境問題の記事を敢えて選んでいるではないのです。これはしないと取り除く感じで残つたのを貼つていてるんですが、環境に関する記事がどうしても残つてしまつ。

植物は実際に葉が枯れていくと言いますね。貼るクロスメディアの使用方法で透過して下の基盤自体の模様が見え隠れしてくる。同時に和紙には新聞紙の記事から拾つたタイトルや記事の一部を自分で打ち込んで、コンピュータ・グラフィックスで逆さ文字にして転写しているんです。そこには日本で最後の朱鷺の絵もコピーして、同じ手法で転写しています。それらの済みの核燃料を再処理したプルトニウムと核廃棄物が日本に送り届けられてきました。放射性廃棄物は約二万年管理し続けなければ危険だと思います。そんなモノを人間が作つていいのだろうかと思ったんです。生物を宇宙からの放射能から守るオゾン層を破壊し、地上の上では放射性物質を作つて……。人間がいなくなればオゾン層の破壊もおこらないし、放射性物質だってなくなる。けれど、そういうわけにはない。はどうしたらいいのかと……。

絵を描く上で支持体や絵具とそこに描かれるイリュージョンの世界との関係を問いつつ、そこが環境ホルモンや人間のバランスまで崩してしまおうとしているイメージが透過し、重なり合いながら見えてくる。この他にペットボトルをそのまま使って、モノを燃やした灰で埋めてしまうような作品もつくっています。実家は園芸農家で今は兄が跡を継いでやっているんですけど、作物の成長に神経を尖らせ、焚き火などで黒い煙が流れてくると非常に心配する。ダイオキシンが社会問題になっていますが、兄に聞くと黒い煙をかぶつた

植物は実際に葉が枯れていくと言いますね。貼るクロスメディアの使用方法で透過して下の基盤自体の模様が見え隠れしてくる。同時に和紙には新聞紙の記事から拾つたタイトルや記事の一部を自分で打ち込んで、コンピュータ・グラフィックスで逆さ文字にして転写しているんです。そこには日本で最後の朱鷺の絵もコピーして、同じ手法で転写しています。それらの済みの核燃料を再処理したプルトニウムと核廃棄物が日本に送り届けられてきました。放射性廃棄物は約二万年管理し続けなければ危険だと思います。そんなモノを人間が作つていいのだろうかと思ったんです。生物を宇宙からの放射能から守るオゾン層を破壊し、地上の上では放射性物質を作つて……。人間がいなくなればオゾン層の破壊もおこらないし、放射性物質だってなくなる。けれど、そういうわけにはない。はどうしたらいいのかと……。

これまで、そのうちに自分の身体も自然であることを忘れてきた。ところが環境ホルモンといふ人間が作った合成物質が、自然そのものであります。絵を描く上で支持体や絵具とそこに描かれるイリュージョンの世界との関係を問いつめていくと、現在おこっている環境ホルモンやダイオキシンの出来事と作家のイリュージョンは全く別物ではないのではないか——。そんな問い合わせるように、私は絵を描いているのかも知りませんね。

(この文書は作家の「インダストリー」をもとに「画集部でまとめたものです」)



■大竹 英志（おおたけ えいじ）  
1955年新潟県生まれ。78年名古屋芸術大学美術学部絵画科卒業。90年代より現代日本美術展、日韓現代美術交流展、昭和シェル石油現代美術大賞展等多数。個展では創庫美術館(新潟市)、真木・田村画廊(日本橋)、日辰画廊(銀座)等がある。98年10月ギャラリー陸／千葉にて個展予定。

今やっている作品は、キャンバスの上にエアブランで基盤目状にぼた餅がいっぱい並んでおり、その上に和紙を描いて、その上に和紙をクロスメディアで貼り付けています。和紙を



TOKI 98-1 181.8×227.3cm キャンバス、アクリル絵具、新聞紙 1998年

TRANSPARENT

## “透過する色”作品の物質的奥行き

絵具を重ねて出すか、あるいはCGで光学的に表現するか。

異なる手法で透過性を追求する作家に  
トランスペアレンツについて語つてもらった。

### 「透過」という外部

金井 裕也



●

リテラル／フェノメナル／フィギュラティブ

絵画の復権が話題になった時期とバブル崩壊あるいは冷戦構造の終結が言られた時期はシンクロしていたようだ。ボストモダンを声高に叫んでいた諷刺もオウムの崩壊と同時に霧散してしまった。「フォーマリズム」の再検証とも言うべき本格的に問題にされるのは初めてだったので、初検証かもしれない）動きがあつたのもこの時期かと思う。

「モダニズムのハードコア」\*という大変刺激的な冊子が出版されたのもこの頃で、（1995年）そのなかの共同討論に透明性についての興味深いくだりがある。

「透明性—リテラル（実）とフェノメナル（虚）」といふのはぼくにとっては非常に示唆的な文章でし

た。空間を前提としてものを組み立てるのか、空間を前提にしないかという：「虚の透明性」と

訳されているのは、現象的に理解される透明性です。その透明性というものは二つの共存し得ない事物が共存しているように見える、そのときに事後的に要請されるのが透明性という概念だ：「実の透明性」と訳されているのは、リテラルな透明性です。それは、グロビウスの建築のやうなもので、すべてが重なりあう場をリテラルにガラスの物質的透明性のなかに実現していると見てしまうことだ、と。（以上引用 P.10／岡崎乾二郎氏）

これらは、絵画が宝石のような絶対的な商品価値を維持するのに重要であつたろう。

しかしながら、近代の個（オリジナル）の成立と写真の技術的な完成により、絵画は技法的な崩壊をともなう自己言及の方向に向かう。

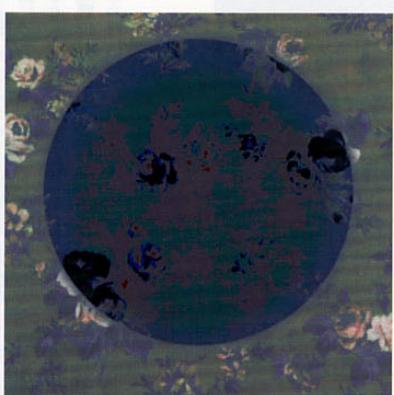
新古典主義のアングルやダヴィッドはデッサンに写真を利用していたらしいのだが、絵画に収斂していくそれらと、たとえばスティーレクリットの写真作品の無機的な解像度の高さは全く別物である。逆に写眞的な解像度の冷たさが絵画に感染してみえる。

が、例えはフェルメールの絵画のディティールや、白内障におかされたモネの「睡蓮」のディティールを思うとき、その物質的な解像度は決して高くない。視点を引いて絵画全体を眺めるときその透明度の高さに陶然とするのだ。

また、マチスの晩年のきり絵のシリーズは、技法としてはガッシュユを塗られた不透明な紙片の集合にすぎないのに、私は透明感を覚える。「事後的に要請される透明感」／フェノメナルとはこの事かもしれない。

日本において「絵画の復権」がいわれたときにはいつしまったミニマリズムを超えるべく、きわめて安易にイメージの復権が言い替えられたのである。ほどなく抽象表現主義の悪しき引用は、もどもどあつた構造のない和風の抽象画へ先祖帰りするか、糸のきれの廻のようにな着地点をさがしてさまよっているように見える。

多人数が色のむらの中に像を見つけにはおれないシステムが人間の脳にはそなわっているのだ。それを

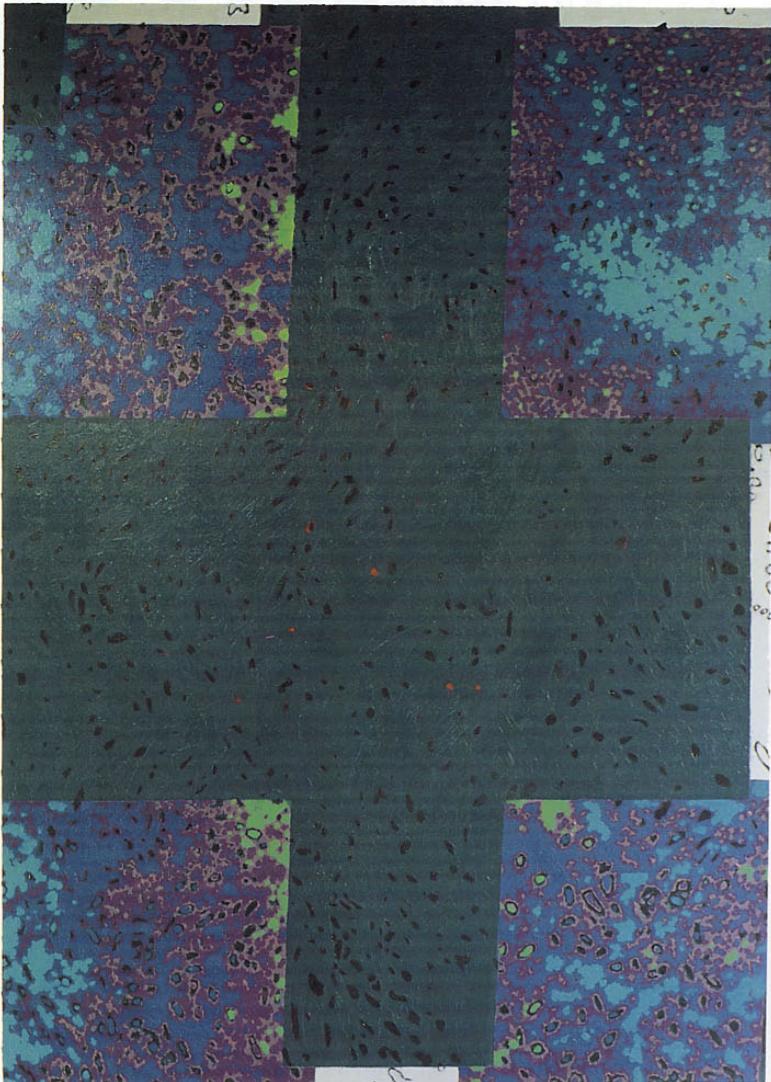


Clone Painting [アポートーシス／自己破壊システム] 50×50mm 1998年  
CG data 300dpi

精神性の高さや崇高に結びつけるのは言語の力でしかない。

### ● DPI(解像度)のこと

写真画像をオフセット印刷するときに、それはドットに置き換える。ドットの原形は正方形の市松模様なのだが、アナログ的「光」によって処理されるので、形は点の集積になる。カラーペン刷でもシアン(青)マゼンタ(赤)イエロー(黄)ブラック(黒)の4版に分割されたドットを重ねる。解像度は1セントに100とか180のドットの密度として置き換える。



Clone Painting [TWINS] 259×182cm Oil on Canvas 1997年



Clone Painting [TWINS] (左) 259×182cm Oil on Canvas (右) 92×65cm CG Print  
1997年

コンピューターでデジタル画像を扱う場合も解像度は1インチあたり72とか300とかの単位で扱われる。ドットに替わる単位はピクセルといい、正方形の平面である。

とともに単位数を増やせばそれに従って高密度の結果が得られる。

このとき私は妙な符号と思う。スララの点描(ドット)による分析的絵画と、セザンヌの平塗りのモナド(単位)というべき分析的絵画の質の差を感じるのだ。

スララの絵画は数学的合理性とアナログ的近代

の知を、セザンヌの絵画にはデジタル的に崩壊した向こうにかいま見られる世界の再構築を感じる。この面が重層化した透過性の向こうに見える存在や密度のある空気はフェノメナルな物である。

過日友人と群馬県立近代美術館の「ヨーロッパからの8人」を見た。シグマー・ポルケが大変刺激的だったのだが、あの透明に近いボリエステルの画布に塗布された樹脂は、モニター上に映ったデジタル(RGB)画像をそのまま取り出したいと願望に思えた。しかしこれは、リテラルの透

明性によりかかる。

現在の私の作業はデジタルとアナログを入れ替えながら絵画に残るものを見ようとしていることにならうかと思う。アナログの作業 絵具を塗り重ねるとデジタルでの電気的加工の分裂の狭間に私の身体がどのような対処をするのかを見たがつてはいる私がいるのを感じる。

■ 金井裕也 (かない ゆうや)  
1951年群馬県生まれ。77年東京芸術大学美術学部絵画科油画専攻卒業。77年よりひとつの画廊、美術学校等にて個展を中心に発表。98年9月7日(月)~12日(土)神田・ときわ画廊にて個展予定。10月12日(月)24日(土)日本橋・田中画廊にて「BAD TASTE CG,HOLYSHOW-CGアート4人展開催予定。  
\*注:「批評空間 1995年臨時増刊号  
「モダニズムのハードコア」太田出版

“透過する色”作品の物質的奥行き

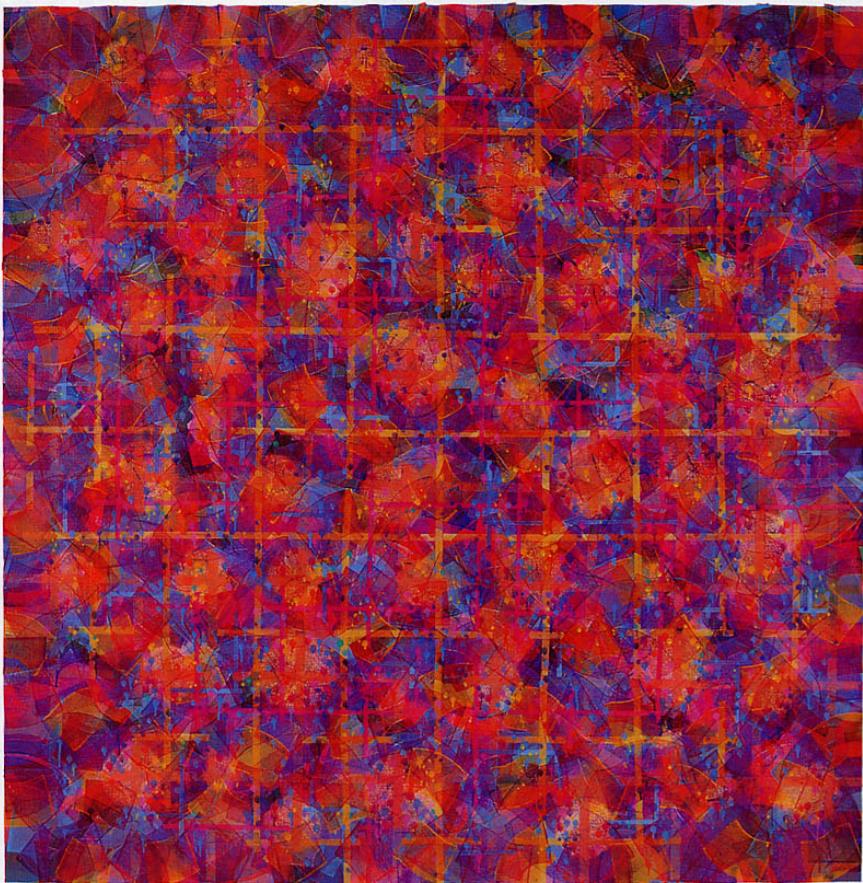
## 百万長者の禿頭

中川 久



自分の作品を語ることは、態度や意図の表明になる。しかし、作品はそれ自体が自立し作者の意図するところとずれて独自の生命を持ち始める。思うに、作家による態度や意図の表明は、参考にはなるものの本質的なものはほとんどわからない。やはり、作品をじっくりと見るしかない。このことを踏まえながら私の作品についての感情や願望を記したい。

私は、1970年代後半に、白だけの大画面の作品(ロパート・ライマン1976年)を、本の中の小さな図版で見つけた。ロフト風の会場で作品のサイズも記されていた。当初、私は概念的な作品だから見る必要がないものと判断していた。モダニズムの性格が絵画を進化させ、平面化し、絵画が持つ空間的イリュージョンを消滅させてしまった。白の大画面によつて絵画は物体に還元されたと証明されて、フォーマリストの文脈による絵画は展開不可能のように思えたのだ。そのようなとき、私は偶然にも画廊でライマンの白い筆触が目立つとても小さな作品(1960年代後半)に出会つた。消極的大が單純なシステムのこの作品は理解しやすい分多くの感覚を私に与えてくれた。



Q-98-1-A 190×185cm 締布、和紙、アクリル絵具 1998年

絵具の白の物質と塗り残した隙間の地肌の白は、  
それぞれが違う様態で、絵具の白を図としたら、

性も感覚しているようだ。そこで、表面における色彩と肌理のドラマが始まるのである。

アリストテレスは「透明」はあらゆる物体に内  
在し、透明の限界、即ち物体の限界(表面)が「色」

正確にとらえる目が必要であり、表面を触るのではなく内側の筋肉や骨をつかみ取つて描いている

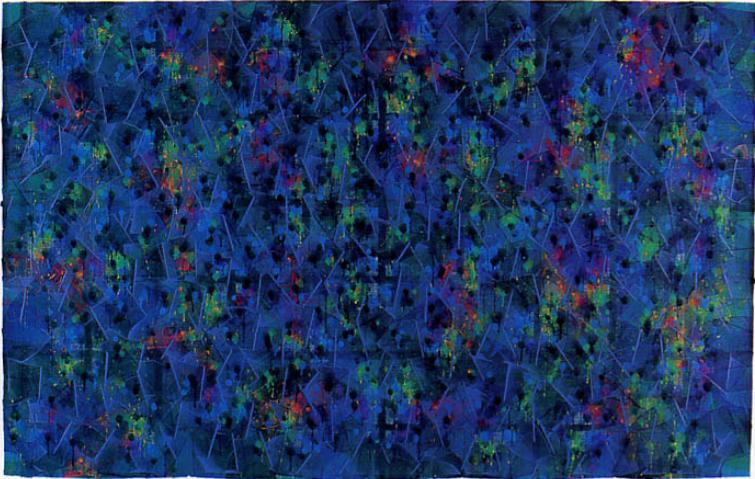
地崩の白は地となり、又その逆にもなりうるども、  
具合である。そこで想い浮かべなくてよかつたあの白の大画面のことが気になりだし、もし白が筆触荒々しく目立つものであつたら、艶がつて真つ平ならどうか……下層の色や支持体を感じるほど薄塗りならば、その白はさぞかし饒舌になるだろうにと、そんな推測が次から次と出てきた。

アリストテレスは「透明」はあらゆる物体に内在し、透明の限界、即ち物体の限界(表面)が「色」であるという。ふむ、こういう「透明」もあったのか。内在する「透明」。

百万長者で禿頭だったらしいアリストテレスがおつむをぶつけたかもしれない透明な物体。それは最も原始的な知覚といわれる触覚が秘密を握っているという暗示なのかもしれない。縋り上げられていて手を出すことのできない者は、その視線を物体の表面を嘗めるようにならうし、闇の中、触覚だけを頼りにする者は、表皮を優しく撫でてイメージを喚起する。デッサンは対象を

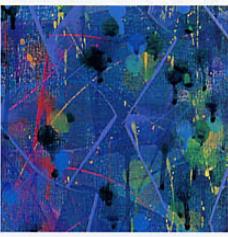
正確にとらえる目が必要であり、表面を触るのでなく内側の筋肉や骨をつかみ取つて描いているはずだ。デッサンは物体の存在（眞理）を探ることであり、表面を触ることは物体を鏡にして心理を探る方向にあるようだ。私の仕事もそうであるが、非描写的な手法は、人間の知覚によって全世界と我々の臨界界を直接つかむのではなく、全世界と我々の臨界の場でしか確認できないものであると、私は自覺している。

触覚的行為が物体の表面（色）を露にしていく。私の制作は、ゴムベルアで表面に薄く触るように重ね塗っていく。例えば、まず青を塗り、少しずらして



Q-98-1-B 95×150cm 綿布、和紙、アクリル絵具 1998年

部分アップ



中川 久（なかがわひさし）  
1944年（昭和19年）武藏野美術大学美術科修業研究課程卒業。  
神奈川県民ギャラリー、等多数。個展ではギャラリーM、川崎市立美術館など。  
1月1日（木曜日）「イターナショナルアート・ワールド」開催予定。  
アリーナ・エントランス料金：大人1,000円、子供500円。

視覚的な存在感の強さなどということでも、ただ絵具を盛り上げた愚作も多い。デュビュッフェ、フォートリエなどの作品は重厚な絵具の質を持ち、自己表現になつてゐる。彼等の仕事は物質による絵画化といえるだろう。しかし、ライマンの方は絵画の物質化といえる。私の問題にする物質性は自己を吐露する爲のものではなく、表現の消極さゆえのモノクロームの画面でもない。画面は基底材の質や絵具の性格によつて変わる。塗られるものの・塗るものは我々の目にする表面において全てである。その表面における色と色の肌理の違いや関係で妙味が生まれるのだ。たとえば透明メディウムが、画面全体に厚く盛られるとする。当然画面は光りの屈折で覆い尽され、表面はメディウムの質が突出する。透過媒体と言ふよりもメディウムそのものになり、これは物質的恍惚の物語である。どうであろう、我々は純粹に色彩だけを見ているのであろうか。遠くの画面を見ると色彩の強さに圧倒され肌理の細部は画面に近づかなくては気がつかない。しかし、色彩そのものの有り様は肌理の状態と一体になつて強さを醸し出している。我々は色彩を見る同時に表面における物質

表面に色(透明なものの限り)は、透過しない、  
沸き上がりがつたりの多様な姿(表情)を見せてく  
れる。  
色を厚く塗るのはよそう。とことん薄く表面を  
撫で・磨き・拭き取るようになつてゐるつもりで描  
こう……私の仕事は、綿布や和紙の基底材が色  
を吸収し一体化した表面(構造)と、ゴムベラによ  
る限りなく薄く塗られた色層の表面(触覚とリズ  
ム)が織り成す事件である。  
私の作品は、搖蕩い、移ろう画面を呈している  
地が図に、図が地にと入れ替わりを繰り返し画面  
は生成の最中となる。画面は中心を持たず全体の  
奥の方から何か立ち上がりがつてくる様子だ。私は予  
感される遍在の強度を実現したいと願っている。

絵具の白の物質と塗り残した隙間の地肌の白は、それぞれが連う様態で、絵具の白を図にしたたら地肌の白は地となり、又その逆にもなりうるといった具合である。そこで想い浮かべなくともよかつたあの白の大画面のことが気になりだし、もし、白が筆触荒々しく目立つものであつたら……艶があつて真つ平ならどうか……下層の色や支持体を感じるほど薄塗りならば、その白はさぞかし饒舌になるだろうにと、そんな推測が次から次と出てきた。

私は、ライマンの作品に感動したわけでも手本にしたつもりもない。ただ白の画面の存在は、絵画の終焉を見たというよりも今までとは少し違つた個別的なこだわりの視線になるが、まだ視覚表現の能動性があると思えたのだ。これは奇を衝く新しさなどではなく、私の素朴な疑問を投げかけていく対象になりえだし、画面の物質性は視覚に強く働きかけるものではないかといった期待も生まれた。

——色分けした記号。透明なものの限界だ。でも彼(アリストテレス)は付け足しているぞ。物体におけると。それなら物体の色より先に物体そのものに気がついたことになる。どうやつて? そりや物体におつむをぶつけ、だろうさ。——

(第三挿話「プロテウス」)

アリストテレスは「透明」はあらゆる物体に内在し、透明の限界、即ち物体の限界(表面)が「色」であるという。ふむ、こういう「透明」もあったのか。内在する「透明」。

百万長者で禿頭だったらしいアリストテレスがおつむをぶつけたかもしれない透明な物体。それは最も原始的な知覚といわれる触覚が秘密を握っているという暗示なのかもしれない。縋り上げられていて手を出すことのできない者は、その視線を物体の表面を嘗めるようにならうし、闇の中、触覚だけを頼りにする者は、表皮を優しく撫でてイメージを喚起する。デッサンは対象を

正確にとらえる目が必要であり、表面を触るのでなく内側の筋肉や骨をつかみ取つて描いているはずだ。デッサンは物体の存在（眞理）を探ることであり、表面を触ることは物体を鏡にして心理を探る方向にあるようだ。私の仕事もそうであるが、非描写的な手法は、人間の知覚によって全世界と我々の臨界界を直接つかむのではなく、全世界と我々の臨界の場でしか確認できないものであると、私は自覺している。

触覚的行為が物体の表面（色）を露にしていく。私の制作は、ゴムベルアで表面に薄く触るように重ね塗っていく。例えば、まず青を塗り、少しずらして

# Moving NOW

**ホルベインスカラシップ奨学者レポート**

精神のリレー。20世紀から21世紀へ、  
作家は何を伝えられるのだろうか。

## 作品のテーマについて

水村 綾子



現在私が行っている制作活動は抽象絵画、無対象絵画といわれているものである。それは何ら再現するものがなく、絵画が絵画自身を指示対象として、自己言及的な絵画といわれるものである。大学時代から現在に至るまで、常に自己の内面を研ぎ澄ませ、それを絵画として表現してきた。それは遡ると自己判断の繰り返しが必要であり、その精神的过程が大切であり、結果として画面にその痕跡が写し出されてくるのである。

そんな制作活動の中で生れてきたのが現在のテーマであり、作品の題名にも用いている「交差」である。そこには時空を超えて茫洋と広がる記憶が、「己」が、これから先に出会うであろうものとの「交差点」という意味を有している。つまりは既視感が伴う混沌とした記憶に対し、刹那的に生れては消える感覚とが現在の日常と絡まり、重なり合い、現実と非現実のアンバランスな領域の中で「自己」の風景として知覚されるのである。そしてそれがいかにして主体的な形象が可能になるかということである。画面の前

でその可能性を曖昧さの中でしばらく見入り、後ずさりし、視線は表層をさまよい、そしてまた、筆は画面を描きぶり始め、あるべき姿形を求めていくのである。

そのようなせめぎあいの中から私の絵画は生成していくのである。今後、自己を二ユートラルな状態にした上で、現在そして過去の無数の記憶を土台にし、固定的な概念に陥ることのない普遍的な作品を制作しつづけていきたいと思っている。



平 久弥

## ありきたりを描くことについて

平 久弥

特に大袈裟にいうほどの芸術上の冒険、技術の新しさではなく、特徴と言えるのはただ写真を描くというあまりにも明確なことだろうと思います。私が自指すこと

はその明確な入り口から出発して新たな地平に到達することです。それは街そのものを描くではなく、街の姿によって抽象に行き着くということ、形態を抽象化するのではなく、自己的な絵画的意志をなくして徹底的に描き込むことによってそれを実現することです。それは風景画というよりミニマリズムと言つていいだろうと思います。それはちょうどまたアメリカ文学上のミニマリズムに描かれる絵はほとんどがありきたりのアメリカ風景となってしましましたが、日本に住んでいるのになぜアメリカなのかというような疑問は馬鹿げていて、描かれたものよりも得られる抽象性こそが問題なのだし、私が解放されることにも意味があり



ます。ただ、同じレベルのありきたりの風景は日本でも住るはずで、それは常に時代で、そこにたまたま生を受けた自分は、それとどういう具合に関係を切り結ぶべきものであろうか。という思いが、いつたいどういう

## “波打ち際”よりの船出

松本 幹永



時代で、そこにたまたま生を受けた自分は、それとどういう具合に関係を切り結ぶべきものであろうか。という思いが、いつたいどういう



交差 182×227cm キャンバス、油彩 1997年

あるわけではないので、重要なことはまず作品化できる風景を見つけることです。最も多く見つかるのは街路で、というのは、具体的な対象があるようでは、実は個々の物は都市の構成要素としてあるだけで、実体は何もない、からっぽだからです。それ



20世紀も暮れかかっている今とは、いつたいどういう

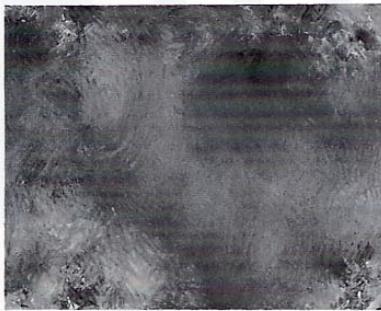
時代で、そこにたまたま生を受けた自分は、それとどういう具合に関係を切り結ぶべきものであろうか。という思いが、いつたいどういう



「たしかにあなたは私を見たわ、  
でも、私のことは何も聞かなかつた……」

古谷 利裕

たとえばぼくが他人の作品を見ると一体そこに何を見ているのだろうか。その作品の中に、ぼくが良いと考える何かや、共感できるものや、興味を持つ要素だけしか見ていないとしたら、そんなことで本当に何かを見たといえるのだろうか。結局、それは他人の作品の中に自分を写し見ているというだけだ。しかし、それならそれ以外の何を見ることが可能なのだろう。自分があらかじめ知っていること以外のものを見ることなどできるのだろうか？

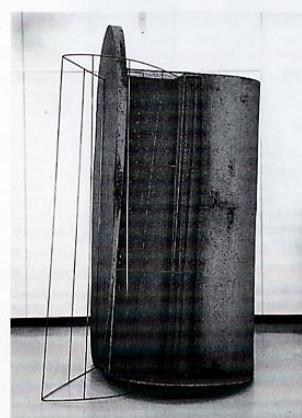


天気一図 91×116×2cm  
ジェッピ、ブラックジエッピ、麻布、木枠 1997年

もし今、「芸術」という言葉を何のテレも躊躇もなく素朴に信じられるとしたら、その人は相当すごい人か余程のバカだろ。こんな時代に何かを造ろうとしたら、どうしたって他者からの承認や共感をアーティスト(それを基準にして造るしかないと)でもしなければ、不安で死になくなってしまう。でも、不安で死にたくないながら生きることが、そんなに悪いことだろうか。他人にうけなければないという強迫神経症とともに生きる

のと、どちらがマシだといえるのか？おそらく現代を生きる人にとっては、現実との自然な繋がりは絶たれてしまつている。それぞれの個人の個別な行動やはたらきかけと世界(現実)の変化との間に、どのような直接的な因果関係も見出せないので。目を向ければ見ることができ、手を伸ばせば触れるのでできる。「現実」を素朴に信じることなどできしない。この手が粘土に触れ、その冷たさを感じ、粘土を掴み、捏ねて、物質の抵抗を、肌触りを感じ、この手によって目の前の粘土が確かに変形してゆく、といつたりアルな接触をどこまで信じてよいのだろうか。セザンヌによるモネへの批判は、彼にはモネのような「目のによる現実との交感」を信じることなどができないということだ。だからセザンヌは「自然光」或いは「絵具や画布」との神秘的な合一ではなく、「一つ一つはゴミのようなものでしかない現実の切れ端を縫い合わせるようにして関係づけ、なんとか世界の一部を構成しようとするしかなかったのだろう。当然このような構成はセザンヌという「個人」が生きている限り完結することなどありえないのだし、こうした構成は、他者に向けて示されたものではない。問題のは、芸術作品の完成などではなく、現実から隔てられてしまふ自分の自分が、現実と関係するために行なう思考の持続・思考だけが唯一現実への行為だ)で、それは必ずしも他者へと向かうものではない。

絵画を描くことは完結しない思考を孤獨に生きるということであり、絵画を見るることは他の「思考」を見ることであって、それ以外ではないと、とりあえずは言い切つてしまおうと思う。



内部の庭 190×90×110cm  
金網、鉄棒、再生紙、アクリル絵具 1997年

彫刻が置かれた時にその空間にはある種の異化作用がある。彫刻が置かれた時、全体がそれまでとは違った性格を持つことになるが、その時に出現する空気のイメージは事前にははつきりとは見えず、むしろ、何かメタファーのような間をはつきりとは分離

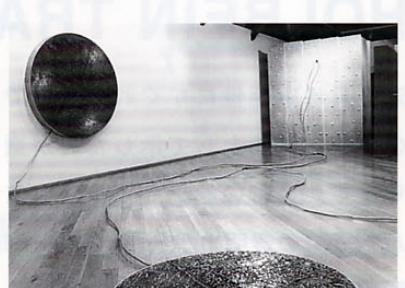
もので想像するしかないようと思われる。そして、今イメージするそれは波打ち際の水の満ち引きであり、いつのまにか身近に迫っている霧といったものである。現在、素材として使用している主なものは金網と再生紙であるが、金網については、それによつて区切られた内と外の空

## 編みあげないということ

菱刈 俊作

自分の持つている思考や嗜好も、幼年期の生は多様な社会的フィルターを通して現れる。それが現実を生きる人にとっては、現実の上に始めて成り立つているからである。環境の上に始めて成り立つているからである。自分の持つている思考や嗜好も、幼年期から様々な他者から影響の堆積の結果と見えるかもしれない。また、社会自身もその中にいる人間からはその存在はあまりにも自明のことと捉えられているが、個々の欲望が仮託された集合体とでもいうべき社会自体が必然的に孕んでいた恣意性を見落とすわけにはいかない。突き詰めて考えていけば、社会(世界)の姿容の過程が自分自身の内にもその痕跡をとどめているのではないかと思えるのである。

“社会と自分”という具合に言ってしまえるものではなく、両者の境界は微



Cosmorama (Venation) 200×500×1000cm  
鉄、銅、亜鉛、木、FRP、油彩、顔料、アクリル絵具、電球、電気 etc. 1997年

妙に入り組み、あやふやなものであり、それはあたかも永遠に続く入れ籠構造や、出来上がっていく、自分にとって作品とはそのための測量器具 Instrument であり、時には海図 Chart そのものであり、起こそさせるものである。だが、そのばかりに輪郭を辿つていくことによって、時には航海のための乗り物 Vehicle でもある。自己の存在の希薄さを感知していくことは、結果として存在の無根拠性に行き当たる。が、諷刺ではなく、そのことを直視することは自分が単なる傍観者ではない、観測者として、当事者として存在し得る可能性を逆説的に導き出すよう思われる。

たとえばアーミティニア芸術を、物理的な素材の面や表現されている世界観等が、その芸術が派生してきた環境の影響を色濃く受けていることによって、土着的・土俗的 vernacular と呼ぶならば、その意味で自分の作品は現代におけるフォーク・ロアとして、土俗的なものでありたいと願っている。

いて作り、酸化を防ぐためにアクリル絵具と木工用ボンドを適量混ぜ、同時に着色と固着力を高めることをしていく。再生紙は、金網の上に刷毛で置いていくことになり、その時に自然に穴が残り、それを見せるか、埋めるかということも大切なポイントになってくる。また、その表面は、視線を吸い込むようなやわらかいマチエールを持っていて、別の肌合いでを持たせるために、バーナーで焼くといったこともしている。

以上のことは界面の強度や曖昧さと密接に関わっていて、最終的には、相互通透する両義的な場を持つことになり、置かれた空間と複雑な関係を取り結ぶことになるのだと思われる。

「魂の出口」のために、インディアンは籠を編み上げてしまわない」という文章を以前読んだことがあるが、彫刻において置かれた空間と複雑な関係を取り結ぶことになるのだと思われる。

金網の上に再生紙をのせていく作業に入るが、再生紙はより纖維のほつれやすい新聞紙を用いるものと思われる。

透明値  
72.5

これはちょっとすごい。



## HOLBEIN TRANSPARENT COLOR

油絵具は透明性にすぐれた絵具で、各色ごとに様々な透明感を持っています。その比較を数値として示したのが透明性の値。数値が高くなるほど透明性が高くなります。通常の絵具ではその数値が25.0以上のものを透明色としていますが、ホルベインの透明カラー(HOLBEIN TRANSPARENT COLOR／全11色)は全て透明値を72.5で統一し、従来の絵具よりはるかに透明な絵具として販売しています。