

ACRYLART

アクリラート Vol.37



満ち潮 230. X 182.7cm、キャンバス 1998年

photo by hayakawa kouichi

While working on something, I often found that each time I tried to give it a certain form, I would end destroying it. Likewise, whenever I thought I had the words to describe a piece, it ended up being indescribable. Now, I simply try to find myself inside these formless, indefinable objects.

Teruaki Harai

ミツケノイチ



■原井輝明（はらいてるあき）

1965年山口県生まれ。91年東京芸大学院油画修了、同大学院博士課程満期退学。92年「日韓現代絵画交流展'92」、94年桐生再演（95,96,97年）、個展は91年より毎年開催、ギャラリー美遊、ギャラリーJ²、スカイドアなど多数。



「うずのしうげ」 12.6×12.6×12.6cm 1995年
photo by kurokawa mikio

東京を離れ、故郷の宇都市（山口県）に帰つて制作を続けている原井輝明。八〇年代後半から九〇年代初めにかけ、油絵具を使つたモノクロームの画面や印象的なインスタレーションで注目された若手作家は、故郷で今何を考え、何をテーマに制作しているのか。宇都市のアトリエに作家を訪ねた。

桐生のインスタレーション

● 神社の境内に土を盛った作品がありましたね。あの作品はすごく印象に残っているんです。

● 九五年に桐生（群馬県桐生市）でやったグループ展の作品ですね。桐生市は東京から車で二、三時間離れている。関東のはずれに行くと、都内の空気と違うじゃないですか。東京のアトリエで描いていたものを、ほんと持つていって展示するような雰囲気じゃないんですよ。それで、その場でできることは何だろうと考えてやつた作品だつたんです。

● 土を使って自然に朽ちるに任せた作品ですが、朽ちる時間を遅くさせることとかはなさったんですか。

● 樹なんか使うとできるでしょね。粘土質の土を使えば朽ち方は遅くなりますね。でも、加茂神社の境内の土をそのまま使って、一切操作は加えなかつたんです。作品は自分が最初想像していたよりもしっかりとしていました。森の中だつたので雨などを枝葉が遮つて地面の作品を守つてくれました。

● いい作品ですね。環境というか、風景の中でも全く違和感がないで。

● 展覧会が終わつたら作品を撤去する、現状に復帰させるという条件で会場をお借りしたんですが、終わつた後で思ったより邪魔にならなかつたからでしょうね。「そのままいいよ」と神主さんも言つてくれました（笑い）。作品といつてもただそこにある土を採つて、型に入れて水で固めただけなんです。コンクリートとか人工的な素材を使つているわけではないので、放つておけば自然に戻るわけです。

● 野外展といういろいろな問題があるわけですね。作家はそうは思つていなくとも、地元の人々はみんなゴミをどうするんだと思っていらっしゃる（笑い）。

● いちばん最初に桐生に出品したのは九四年なんです。そのときは「拡散計画」といって、パズルのピースのよう並べれば一枚の絵になるのですが、それをバラバラにした部分部分を見に来てくれたお客様に一つづつ持つて帰つてもらいました。その後も機会あるごとにそのプロジェクトを進めてています。

光のかけら

● 展示ケースの中に小さなキャンバスのピースを詰めた作品がありましたよね。

● ええ、東京芸大の陳列館を使った研究発表展の作品（九四年）です。展示空間は一階と二階があって、二階には大きな空間があるのです。誰もが二階を使つたがつたんですが、敢えて誰もが避けている一階の空間に自分を追い込んでみようかなと思つてやつたんです。そこには陳列ケースが置いてあって最初はどうしていいかわからなかつたんですが、ケースがそこにあるというところからスタートし「光のかけら」という作品をつくつたんです。

●普通の作品ではケースに食われてしましますものね。同時に写真と

●作品を同一平面状に展示した作品群がありますね。

●説明的な作品なんですが、自分の普段の絵の描き方を見せようかと思つてやつたものなんです。描くとき写真なり資料のある部分を見ながら描くのですが、目の前の風景を描くくにしてもどこかしらを切り取るという作業をやりながら描いています。それをこつちは資料で、これが自分が描いたものというふうに同時に提示してみたんです。右の方ばかりにいつてしまうんですね(笑)。

●光の三原色で展覧会を構成したり、レンブラントやフェルメールなど光と影の画家と呼ばれる作家の作品を資料としてみたり、光というか明暗には関心がありましたね。

●「光のかけら」というタイトルもううですが、光に対する関心がおありなんですか?

●原井さんの最近の作品は見ようと焦がばやけてしまう。作品のほうから遠ざかって行く、そんな気がしているんですが。

●赤、緑、オレンジといったモノクロームで画面を構成し、ピントの

●一度、自分が対象に向かえるようになつた。でも、見ている側の人からは「原井さんの絵はよけい見えにくくなつたよ」と言われる(笑)。

●ところで、今のアトリエで描いている作品(宇都宮市内を流れる厚東川をモチーフにした連作)とかをモノクロの写真で撮るようなことはありますか?

モノクロームと固有色

●原井さんの最近の作品は見ようと焦がばやけてしまう。作品のほうから遠ざかって行く、そんな気がしているんですが。

●赤、緑、オレンジといったモノクロームで画面を構成し、ピントの

●一度、自分が対象に向かえるようになつた。でも、見ている側の人からは「原井さんの絵はよけい見えにくくなつたよ」と言われる(笑)。

●ところで、今のアトリエで描いている作品(宇都宮市内を流れる厚東川をモチーフにした連作)とかをモノクロの写真で撮るようなことはありますか?

●敢えてモノクロの写真に撮つてみると重要なことはしていませんね。

●明度の問題を原井さんはかなり重要視している。モノクロ写真だと、明度差がはつきりと出でますね。それで、もしかしたらと思うたんです。

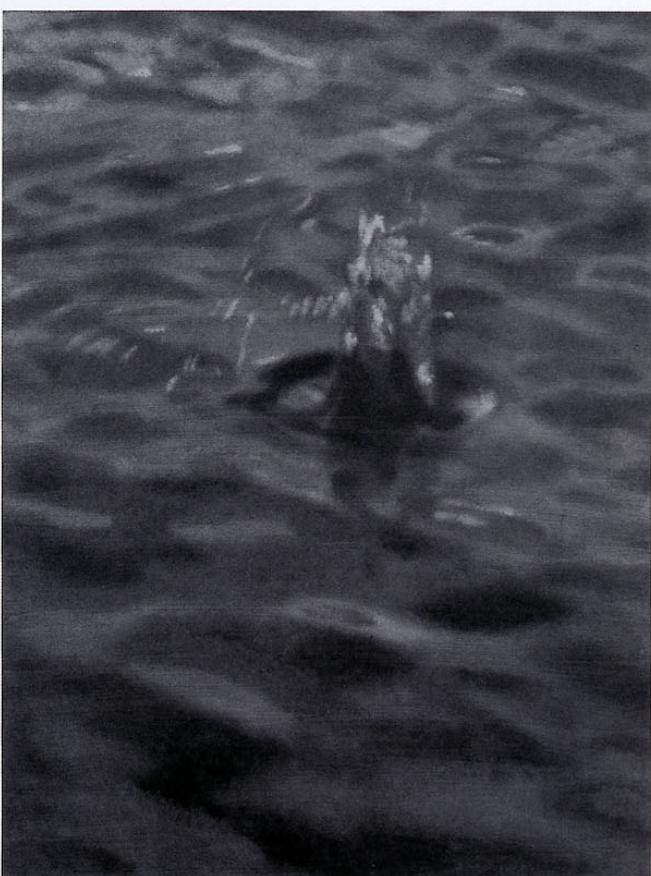


photo by hayakawa kouichi

●以前はカラーの資料をモノクロでコピーして描いたりしていました。ハーフトーンとかが飛んだりするのが、明暗を知る手がかりになつてましたかもしませんね。でも明度だけをそんなに意識していた訳じゃないです。

●ある作家が言つてたんですけど、白黒で作品の写真を撮るとその作家の色の扱い方がすぐわかる。彩度とか明度に対する作家の感覚が見えてくるらしいですね。

●そう言えば、暗闇の中で自分の作品を確かめるのを基準にしていた

●具体的なものに納まりたくないというのがあるんですよ。作品にしてもそなうだし、自分にてもそなうなんです。仮に具体的な形が現れようとすると壊すし、言葉が出来ようとするときに予想を立てて見に行くと、全く違う、予想外のことをやつてゐる。でも、方向としては一貫している。それに原井さんはモノを確かに描いている。ミニマル以降画面の構成とか平面の問題とかそういうことばかりが先行して、一体全体何が描いてあるのかわからなかつた。それが、もう一度、何をテーマにするか、何を描くかということに戻りつつあるじゃないですか。

●僕は原井さんの作品を何回も見てるんですが、その度に裏切られるんですよ。

●具体的な形が出てこようすると、いつも壊してきましたから。

●裏切られるというのがなんとも言えないんですね(笑)。

●前回見てああこんな展開になつてきたのか、じゃあの次は:

●予想を立てて見に行くと、全く違う、予想外のことをやつてゐる。でも、方向としては一貫している。それに原井さんはモノを確かに描いている。ミニマル以降画面の構成とか平面の問題とかそういうことばかりが先行して、一体全体何が描いてあるのかわからなかつた。それが、もう一度、何をテーマにするか、何を描くかということに戻りつつあるじゃないですか。

●学生時代に具象絵画を描いているとものすごく肩身が狭くて(笑)。でも、安易にスタイルで抽象やミニマムの方には入つて行けなかつた。

ミツケノイチ

●絵具はやはり油絵具が合つていますか?

●時間かけて、ゆっくりやつていくにはいちばん合つていますね。

●ここへ来てお話を聞いていると、本当に時間の制約がないって気がしますね。

●帰ってきたばかりの頃は仕事がぜんぜんなかつたんですよ。眠くなつたら寝て、起きたくなつたら起きて…。

●宇都宮に帰つてこられたのはいつなんですか。

●九六年の秋です。

●帰られたのは理由があつたんですか。

●本当は帰りたくはなかつたんですが、親が病氣で倒れて、僕は長男で定職についていることで、帰ることになつたんです。

●美術を仕事をしていると、東京を離れて田舎に帰ることにはかなり抵抗があつたのではないかですか。

●そこにはありますよね。今描いている絵

●ここにいるから描けた作品もありますね。今描いている絵は、ここにお邪魔する前にそのほとりを通つてきた厚東川のゆつたりした流れ、のどかな風景そのままです。ところで気になつたんです。

言葉にならないもの・形にならないもの

●インスタレーション、方法論的な作品、そして今回の川の絵画と、原井さんはいろんなことをおやじになつていてくれど、何か一貫した

●ありますね。

●ありますね。

(2)

満ち潮 1998年 230.0×182.7cm キャンバス、油彩



ていたのですが、壁に大きな地図が貼られていますよね。

●この前、厚東川の源流を見に行こうかと思つてマウンテンバイクで辿り始めたんです。宇部市北に秋芳町があつて、そこの大山が源流なんです。地図はそこへ行つた道筋と日付を記したもの

●河原温さんが全く同じようなことをやつていますよね。

●そうですか、リチャード・ロングにも確か市内の地図に歩いた道筋を示した作品がありましたよね。でも、僕はそれを作品にしようとかそういうつもりは無いんです。ただ、源流を見たいと思って。それに時間もあったので、何日かかけ、前日に到達したところまで車にマウンテンバイクを乗せて行き、そこからまたマウンテンバイクで上るという方法をとつたんです。途中、川沿いまで人の家の敷地になつていて、藪や絶壁で入つていけないところがいろいろあつたんですが、何とか辿りつけました。

●油絵具でこつこつ描くやり方、原井さんの制作のスタイルに似てゐるかもしませんね。源流まで行つてみようとしたのはなぜなんですか?

●川を描いていて、じゃあ源流まで辿つてみようとふと思ひ立つたんです。僕もさうだけど母親も生まれたときから、何十年も厚東川と親しんでできながら源流を意外と知らないんですね。

●よっぽど暇がないとでもできない(笑い)。

●自分でもマウンテンバイクで走つていてそう思いました(笑い)。でも、当てもないそいつた時間つていいなと思いますね。

●なんだか作品に川の流れのよくなものがあつて、最初の頃はせかせかして、だんだん穏やかになつていい。そんな感じがしますね。険しく、荒荒しい水流が流れ込んで、大きな本流になつていくみたいに。本流になつたら、さきづからおつしやつていた形や言葉も見つかるんじゃないですか。

●いちばんいいのは、死ぬ直前にそれが見つかればいいと思う(笑い)。何もあせつて安っぽい言葉や形をみつけなくていい。だから見つかりそうになると壊しちゃう。それに僕は苦手なんです、言葉や文章にするのが。

●原井さんの文章は素敵ですよ。そういえば、加茂神社でやつた作品のパンフレットの中に「ミツケノ

イチ」ってあまり聞かない言葉が出てきますよね。

●部屋に入つて、一番最初に目にとまる位置のことを言うらしいんですね。耳で聞いた言葉なのでちょっと怪しいけれど、宇部地方の方言かも知れない。祖母やおばとか古い人間が言うのを聞いたことがあって、文章の中に使つたんです。宇部にはそれ以外にも興味深い古い言葉がいくつか残っていますね。

●ミツケノイチつていい言葉ですね。空間の中だけではなく制作活動の中にもミツケノイチがあつて、原井さんは自分の受信機を通じてミツケノイチを探つていて、そんな感じがしますね。

〔夏の静かな境内の駐車場でつるはし振り下ろす。ぶつれたまめがあたらないように、かばつたところにまた、まめができる。ホトッと、乾いた音が、私のすぐ近く、かすかに聞こえた。制作に入る前に、私はここに作る「受信機」の位置を決める為に、気持ちを落ち着けた。空間にはミツケノイチがある。私はこの前に、そのポイントを探し始めた。空間として、世界が坼つて心地よい。隣には、「枝を広げたひときわ大きな木」が立つていて、世界が坼つて心地よい。隣には、「枝を広げたひときわ大きな木」が立つている。私は、奥に寄つた傾斜しているポイントを選んだ。……」(桐生再演3丁街における試み 1996)のパンフレットからの引用 強調点は編集部。文・原井輝明〕



photo by hayakawa kouichi

画家のパレットと絵具

■絵具の成り立ち

弊社は、各地の学校や画材店、文化教室その他の諸機関から、絵画制作にたずさわる方々への啓蒙活動のひとつとして、絵具の材料に関する講習を依頼される事がよくあり、大学のカリキュラムに組み入れられもしています。

ここでまず話す事は絵具の定義づけであり、そのひとつは例えば「絵具とは、作家が二次元の広がりを持つ面上に目的物を表象しようとして施す色料」となります。随分抽象的な表現ですが、それは今日多岐にわたって使われる色々な形態や構成の絵具をひとつの定義で括らねばならないからです。でも、現実に使われる絵具は「顔料を何らかの糊剤で練り合わせたもの」がほとんどですから、絵具をそう定義づけてもほぼ間違いではありません。

絵具というと、ある種の先入観もあって何か特別な材料のように思われがちですが、実は歴史を顧みれば明らかな通り、顔料も糊剤も作家の身近な所から求められました。顔料は建築関連の着色材や陶磁器の着色材の転用や加工品でしたし、糊剤の多くは食料品と医薬品の転用です。顔料には、ラピスラズリから製した真正ウルトラマリンなどのように最初から絵画目的の、非日常的で身近とは言えない材料もありましたが、そういうものはごく僅かで、少なくとも作家の所属する社会で入手できるものでした。要するに絵具の材料は他の産業と深く関わりあっていました。そしてそれは今日なお同じ事が言えます。

■顔料の選択

先のウルトラマリンなどは極めて高価である事が宗教的価値と結びつけられて絵具に用いられた顔料ですが、他の顔料は前述のように他の産業で利用されたものの転用です。しかし、転用といっても広範にわたりたるものではなく選択肢の狭いものでした。絶対的に種類が少なかったのです。それは天然という出自の制約上、しかたのない事でした。例えば赤色顔料など、カイガ

ラ虫あるいは茜を原料とするアリザリン系顔料か、辰砂を原料とする朱、天然土の代赭が連綿と用いられてきたのは、結局それしかなかったという事です(実は外にも鷄冠石などもあったのですが、その使用は傍流でした)。

種類が少なければ作家が用いるべきパレット上の色数も限られますぐ、そこは人間の感覚のすばらしいところで、制作者は組み合わせの妙に腕を奮い、鑑賞者は画面にない色を頭脳の中で観念的に構築しました(その最も端的な例が墨絵であり、そうみるとグリザイユ技法は墨絵を下敷きにした着彩技法です)。この事は、パレットの色数と絵画の本質は相応しない事を意味します。

絵具は元来、作家のアトリエ(というよりは工房)で作られ、日本画制作では今日なおこのやり方が取られていますし、フレスコやテンペラの制作もそうです。これが、大航海時代を代表とする流通機構の発展や社会構造の変革と共に入手可能な材料が増し、18世紀を迎える前に早くも絵具を製して作家に提供する業者が現れ、そして18世紀の産業革命を迎えて合成顔料の開発が大いに花開くと、それは絵画制作に提供される絵具の色数の一挙増大を意味しました。それはパレットにのこすべき色の選択肢が広がったという事です。

もっとも、選択肢の増大と個々の作家のパレットの色数とは比例せず、今日でも多くの制作者が実際制作に用いる色には偏りがあって、例えば魔術師ボナールでも愛用の色数は10色余りです。

■絵具の製造

制作者のパレットの実際数と絵具製造業者の提供数とが一致しなくとも製造業者は可能な範囲での材料提供を怠りません。製造業者は常に産業界の動向を見守り、新しい材料の出現をてぐすね引いて待ち、待ち構えてその評価に取り掛かり、是認できれば採用して世に問います。

バーミリオンなどのように信仰に近いよ

カイガラ虫



茜の根



うな支持背景を持つ無機顔料と異なり、従来品を凌ぐ性能の品が陸續と生み出される有機顔料には、躊躇ない世代交代の運命が待っています。半世紀前のテキストによく見られた「アニリン色素」は今日ポスターカラーのような短命絵具以外では用いられていません。保存タブローを制作する世界においては、アニリン色素を凌駕する性能の顔料に駆逐されてしまったのです。

「絵具は混ぜ合わせる色数に比例して彩度を失う」のは斯界の常識ですから、製品の純度を保つために絵具製造業者はひとつの絵具に用いる顔料の数を減らす努力をします。その意味にでは、単独顔料のみで提供するのが本筋です。

入門者セットでは色のバランスの関係で複数の顔料を用いざるを得ない事がしばしばあります。この時には、できるだけ高彩度で色相環の近い位置の顔料を用い、製品の濁りを避ける工夫をします。

ラピスラズリ



アズライト



マラカイト



椿黄・雌黄



麒麟血





■川邊耕一（かわべ こういち）1963年大阪府生まれ。88年筑波大学大学院修士課程芸術研究科美術専攻修了、89年STAATLICHE AKADEMIE DER BILDENDEN KUNSTE KARLSRUH(ドイツ)留学、88年日本国際美術展、95年現代日本美術展、97年国際インパクトアートフェスティバル、個展では'86年より真木・田村画廊、淡路町画廊、ギャラリー・ウエスト、Gallery Q等がある。



■宇佐美圭司（うさみ けいじ）1940年大阪生まれ。68年「レザービーム・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枚のドゥローイング展」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—世界の構成を語りなおそう」ゼブン美術館他。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。

氣とコスマロジー

～ドゥローイングについて～

『絵を描くことは、刻々と移り変わる時の経過の中に身を置く、自己という存在を認めるための行為である』と川邊耕一はいう。彼の作品の中に描かれた線や形は、未完のドゥローイングの線や形のように画面の中で動いているように見える。最近、ドゥローイング集を出したばかりの宇佐美圭司が川邊耕一と「ドゥローイング」をテーマに対談した。



ドゥローイング 1998年 60.6×72.7cm
アルシユ紙、油彩、オイルスティック、鉛筆、



氣(ゆらぎ)の風景(痕跡9719) 1997年
240.0×360.0 cm、錦布、鉛筆、蜜蝋、油彩、オイルスティック

メモ書きのよう

川邊 以前、「一〇〇枚のドゥローリング展」をなさっていましたが、一気に一〇〇枚をお書きになつたのですか。

宇佐美 展覧会に並べたのは五十枚でした。その後、シカゴでも一度やつたときは八十枚ぐらいまでいったかな。意気込みとしては一〇〇枚描いてやろうとして始めたんです。

川邊 一〇〇という数字は天文学的とはいわなければ、かなり多い数ですよね。

宇佐美 ドゥローリングにめり込んでいくと感じですね。今日は川邊さんとドゥローリングについて話をしたいなと思いお伺いしたんです。僕はドゥローリングをやる前、まず紙をびしっと水張りするのね。そこへ下塗りして、額どりした平面に向かいながら描いていく。そのせいか、ドゥローリングといつてもかなり作品っぽいでしよう。

川邊 作品集(宇佐美圭司作品集『絵画空間のコスモロジー』ドゥローリングを中心にして)を贈つて頂いて拝見したのですがそうですね。

宇佐美 今回の作品集はすでに自分の中にア イデアがあつて、それをどういうふうに平面の中に入れるかを決めた段階で描いたものなんですね。ドゥローリングにはもうひとつ下の段階のものがある。例えば檜円の球みたいなものがあつてどういう割れ方をするか——歪んでいつて割っていくんだ、中から空間が溢れるようにならなくて割れていくんだと、いろいろ考えな

川邊 自分の中では記号的なものでなくして、不

定形な形であつても自分がいちばん心地よいと思

うけれど、中国には古いものがたくさんある。そ

うのは求めたいですね。

のようないくつかのドゥローリング集を作つてみたいと思つているんですね。

川邊 ダ・ヴィンチの手稿の中に描かれているのは、頭の中にあるものを忘れないためのメモ的なデッサンでありドゥローリングですね。走り書きの文字やデッサンにしてもそのときの必然性がある。そのせいか、見ていて線や描写が勢いと自然さとを兼ね備えていて面白いなと思

いますね。

宇佐美 「鳥の飛翔に関するノート」というのがだいぶ前に出たけれど、デッサンの横に借金の計算をした数字とかメモ書きが出てくるのね(笑い)。ダ・ヴィンチの時代には、紙は貴重でそんなには出まわっていない。もつたいなかつたので、いろんなことをメモしたのかもしれないね。デッサンと借金のメモは同時に書かれたのか、デッサンを書いた後そのままに書き込まれたのかも今になつては判らないけれど、そういったことがごっちゃになつていて。手稿が生きている人間の断片の集まりとして呼吸しているみたいなところがあるって、返つて「モナリザ」とかいった完成された作品を見るよりも魅力がありますよね。もちろん完成品の持つていられる力というものもあるけれど、そっちへ収斂していかないで未完の状態の中で動いているもの、そういうものの方がわれわれには魅力があるんじゃないかな。川邊さんの作品にも、あるパターンとして決まる以前の仕事として魅力があると思うのね。

宇佐美 僕は中国から帰ってきたところなんだ

けれど、中国には古いものがたくさんある。そ

れは言葉を替えれば、壊れかけているものがた

くさんあるということなんだね（笑い）。大同
とか雲崗にある石仏はわりときれいに保存され
ているものばかり写真とかスケッチで見ている
けれども、その脇にはもつと壊れたもの、風雪
や時間の中で目や腕が削りとられたものがある
んですよ。そういうものを見るとゾクゾクして
くる。自分でも不思議に思うんだけれども、削
り取られたり荒れていると一挙に触感的な感じ
がしてね。古い歴史的なものは、やがては崩壊
していく。そこに崩壊の再生として循環してい
る時間を感じるんだね。人間もその中で生きて
いる。自分も完成体ではなくて、未完な者、崩
壊する予感を含んでいるものなんだと。そうい
う観点からすると、花が咲いているけれどそれ
は蕾から見れば蕾が破壊された状態、枯れたと
しても種子から見ればそれは卵みたいな状態だ
と言える。川邊さんの絵画の中にもそれはある
と思うのね。ある定型のパターンを描くのでは
なくて、出来あがっていく過程の中で展開しよ
うという意識が非常にはつきりしている。それ
は途中なのか、後なのか、未完性なのかは別に
して、完成されたものの世界は扱っていないよ
ね。命名されたものではなくて、命名されよう
としているものを扱っている。

宇佐美 ドゥローリングという言葉が

とても種子から見れば蕾が破壊された状態だ
と言える。川邊さんの絵画の中にもそれはある
と思うのね。ある定型のパターンを描くのでは
なくて、出来あがっていく過程の中で展開しよ
うという意識が非常にはつきりしている。それ
は途中なのか、後なのか、未完性なのかは別に
して、完成されたものの世界は扱っていないよ
ね。命名されたものではなくて、命名されよう
としているものを扱っている。

川邊 自分の中にも混沌としたものはあるんで
すけれども、ドゥローリングの面白さというの
はメモ書きっていう気楽なところで取りかかれ
る魅力だと思います。気楽さといつても、決
していい加減さではなくて。

宇佐美 どうしていい加減さではないとおも
うか。

川邊 それは、自分が描くときに、結構

も、そこから手触りみたいなものが広

がつていて、賢治の世界が出来あがって
いく。もちろん長い間の経験の中で、や
ろうとすればそういったことがブランニ
ングとしてできることもある。川邊さん
でも、こうやって、こうしてやろうとい
うことがそつくりそのままいく場合もあ
るだろう。しかし、取っ掛かりはいい加
減なものなんだよね。いい加減にやつ
いくと、いろんな要素が入っちゃつてど
う動くかわからないような場合もあるけ
れど、それが面白いんだよね。

うところで大きな作品を描く場合
には、地塗りを先にやっているの。
川邊 地塗りということを考えた時期も
あるんですが、今は地塗りなしでやつて
います。直接的な手触りが掴みやすいん
です。例えば、綿布を張つて最初にテレ
ビンを置くことわつと染みていきますね。
その広がりとかが面白いですし、上の上
にプラスして絵具をのせていくのも触感
的で面白いなど。でも、出来るだけ僕の
中では楽に描かなければと思うんですが、
大きなキャンバスでやろうとするけどどう
しても作つていこうとするんですね。そ
うすると、後で見てよくないなど。

宇佐美 川邊さんは自分が作つていてるマ

チエールの質感の方に入つていいける方で

すね、そういう魅力があると思う。描い

ているうちにそういう質感がでてきて、

質感を確かめながら、自分と画面との距

離をぐつと縮めながらやっていく。密着

するような感じでね。僕の場合はそうで

はなくて、離れていくんですよね。質感

の方にいくよりも、むしろ光に向かう。

僕みたいなタイプは少ないと思うんだけど



氣（ゆらぎ）の風景（痕跡9901）1999年
130.3×162.1 cm、キャンバス、鉛筆、蜜蝋、油彩
photo by suemasamareo



氣(ゆらぎ)の風景(痕跡9902) 1999年
130.3×162.1cm、キャンバス、鉛筆、油彩

photo by suemasamareo

れどね。マチスは僕の絵の先生だけれども、彼はすごい近眼なのね。対象との距離を極端に詰めて、見るというより触りながら描く。モデルを相手に絵を描いている時の写真を見ると、一豈ぐらいの莫蘿の上にモデルとマチスが一緒に座っている(笑い)。触るように見ると、物の見方について言っているのではなくアーティズムなんだね。棟方志功さんもすごい近眼だよね。棟方さんが描いた女性の像とマチスのそれとはフォルムの捉え方が非常によく似ているものがある。マチスや棟方さんは極端でも、川邊さんもいつもある距離を保ちながら描いていくスタイルではなく、ぐっと距離を詰めて描く。ある程度の距離を持ったときのアクション、中に入ったときのアクションは違うよね。一定の距離というのは何が物が死んでいるというか、物がバターンになっている気がするんだけれど、グッと近づいているときとか、サーツと距離をとっているときは物が違った風貌をしながら生きてくるという気がするのね。

川邊 宇佐美さんのドゥローリング集を見せていただいて、物を描かれているんですけれども、それだけじゃなくて周りの空気つていうんですか、それが呼び込まれているという気がするんですね。

宇佐美 自分でもそんな気がするんだよね。外へずっと遠のいていくとき、光がそこからワードに入ってくるような感覚になる。

川邊 ドゥローリングの中に出でてくる線とか点とかが浮遊的な気がして、その中に円と人体に象られた形、有機形態が交錯している。宇佐美さんは「透体脱落^{*}」と書いていらっしゃいますが、身体が溶けて透明化する力と浮かびあがつて姿を現わす力が拮抗しているという感じはすごくよくわかりますね。その拮抗しているところに凄いエネルギーを感じる。それがドゥローリングで出ているんじゃないかなと。そういうところを僕も出したいたなと思うんです。だから、物と周りとの間、本当に少しの、線一本

しかないかも判らないですけれども、その間に拮抗するもの——僕の作品のタイトルでいうところの「氣」ということになるんですけども、物が發している気が出てくるんじゃないかなという気がしてすごく興味を持つたんです。

*「透体脱落」は道元の「正法眼藏」に出てくる言葉で、私は寺田透の「道元の言語宇宙」という本でそのことを知った。身体が透明化して脱落する。透明化するのは再び身体が浮かびあがるためであろう。溶けて透明化する力と浮かびあがって姿を現わす力が拮抗して力感にあふれ、また脱力しきった精神、意識世界を表わすばらしい言葉だと思う。「還元・沈黙の塔」を経て描く自分の姿を画面に投影するといった主客の未分化な状態を生きた頃から現代に至るまで、私は私なりの「透体脱落」を思い続けている。(宇佐美圭司作品集「絵画空間のコスマロジー」ドゥローリングを中心にして 122頁より引用)

平面を立てる面白さと覚悟

宇佐美 自分は固定された物を見ながら描くという習慣を持たないで絵描きになった。だから対象を描いているという感覺がないんだね。何を描いてきたのだと言われば、「時間」を描いてきたのだと。時間というのは目に見えるわけにはいかないから、何とかして提えようとしてやってきたんだなあと思ひざるを得ないんですね。あるエネルギーとか、あなたが「氣」といったものに近くで、それにはひとつ決まったバターンになっている姿でないわけですね。言葉を代えて言えば、「コスマロジー」といっていいかもしれない。われわれの世界(ワールド)とコスマロスは違う。コスマロスとワールドとの違いというのは、コスマロスはワールドとは違つてある固定されたバターンを持たないということなんだ。コスマロスは常に運動体としてある。時間の中で生成していくってある。何と言つたらいいのか、気配ばっかりが集まつているというかね(笑い)。それをおびき寄せるための装置として、記号的なものとかがあつ

たりするわけだけね。絵を描くということは、その運動を止めてしまうことだから、全く合はれないようなことなんだけれど、合い入れない形式だから面白いと思うのね。

川邊 確かに

絵は運動を止めてしまうものですね。けれど、だからこそ止めた中に動きというか、時間、空間を感じられるものを入れたいなと作り手は常に思っていたわけですね。

宇佐美 例えばパフォーマンスなんかも面白いとは思うんだけれども、世界

いうか、「音楽」みたいなものがあると思う

んですけども、演じる人間も生きているからはじめがつかないといいうか、いつまでやつても終わらない永遠に続いちやうよな感じがするんですよ。（笑）

川邊 そうではなくて、運動を一度切つて、

平面を立てる。ドゥローリングやタブローはそ

ういう形の面白さではないかと思う。だか

ら、その形式からあんまり外れていくつ、われ

われの生きている世界と芸術がダブつてくる

い。平面の中で出していく空間で勝負したいな

川邊 なって本当にうれしいですね。

宇佐美 奨学生制度に関してはどうですか。

川邊 絵具とかいろいろ頂いていますから、本

当に助かりますね。

宇佐美 材料がいっぱいあると豊かな気分になれるものね。

川邊 そうですね。今までだと絵具を大量に

塗つていて画面から垂れたりなんかすると氣になつて、もつたいないなと思っていました（笑）。

宇佐美 気持ちは大きくなると、絵も豊かにな

るみたいですね。絵具とか好きな画材を頂ける

川邊 ということもありますけれども、奨学生に選ん

で頂けたというのも自分の中では楽しみになりま

した。

宇佐美 自分の周りにいろんな材料がリッチ

川邊 無駄なことが大切だと思いますね。そ

いないので、絵画でもインスタレーション

川邊 僕もインスタレーションまでは発展して

いないのですが、絵画でもインスタレーション

川邊 あると思いますね。絵には「気

い」と思っているんですけれど、やっぱり描くだ



B棟の風景 (痕跡79-9) 1997年
181.8 × 227.3 cm, キャンバス、鉛筆、蜜蝋、オイルスティック、油彩

瞬間瞬間に鋭く反応するためには

い。收拾がつかないことがひとつ発見かもしれないけれど、他の人たちの作品とかを見るときついにコラージュされている。このままやっていったとしてもきれいに行ってしまうことを、それは自分のものじゃないと。逆に、コラージュではないけれども、支持体なり絵具なりいろいろ操作していくことが僕にとってコラージュの代わりという気がするんですね。支持体や絵具の違いによって空間感が出せるんじゃないかなという気がするんで

すね。

い）。收拾がつかないことがひとつ発見かもしれないけれど、他の人たちの作品とかを見るときついにコラージュされている。このままやっていったとしてもきれいに行ってしまうことを、それは自分のものじゃないと。逆に、コラージュではないけれども、支持体なり絵具なりいろいろ操作していくことが僕にとってコラージュの代わりという気がするんですね。支持体や絵具の違いによって空間感が出せるんじゃないかなという気がするんで

すね。

見も出来る。

宇佐美 僕は学生たちの卒業制作を見ていていつも感じるんだけれども、学生の絵を描く力が材料をケチらない（笑）。すると学生もいろんな発見をし、いい作品をつくるんだよね。普段は材料とか方法とか書き方が先にあって自分が付いていくのだけれど、卒業制作ではそれを超えようと努力をするんだよね。そこで初めて自分が主体になって材料選び、絵を描くといふ感じになる。主体的になるためには、材料とか豊富にあることが意外と重要なんだよね。

川邊 こうやりたいなと思つてふと周囲を見たときに、そこに材料があればすぐ出来ますよね。なければ、画材屋に行かなければならぬ。またお金が必要。いやあ止めとこうとなりますがね（笑）。描いている瞬間瞬間に鋭く反応するためにも、材料とかは豊富になければいけない。制作する空間にしても、出来るだけ広いところでやりたいなというのがありますね。

川邊 使うながら構想していくわけだからね。それに、できるならスケールの大きなものを構想したいと思う。物理的に大きいことがいいことはないけれど、炬燵に入つて描いているだけでは駄目なところもつぱりあるよね（笑）。僕はアトリエを大きくしたんだけど、大きくした理由のひとつには、ひとつ一つの事をして次のことをするのに片付けなくていいということなんだね。昔のアトリエでは油絵を描いて、ドゥローリングをやろうと思うと片付けないと出来なかつた。紙の仕事はこつちでやつている、油絵の作品はこつちでやつっている、ここでは粘土をいじつてしている：そういう贅沢がないと構想力は高められないね。

川邊 これからも平面で自分を表わしていくのなかつた。紙の仕事はこつちでやつている、油絵の作品はこつちでやつっている、ここでは粘土をいじつてしている：そういう贅沢がないと構想力は高められないね。

けじや枯れてくるような気もします。立体を造ったり、粘土をこねたり、コラージュなりいろいろな自然物を持ってきて遊んだり、そういう遊びというのも通していきたいなど。

左手の線、自然の引っかき傷

宇佐美 絵はひとつの形式だけれども、その側にはいろんな逸脱したのとかがあって、絵を取って開んでいる。それこそ、ピカソがヤギの彫刻を面白半分に作ったような、絵を取り開んでいるいろんな遊びがあつて、そういうものによつて構想力が豊かになつていかないと先細つていいくんじゃないかと僕は思うのね。ドゥローイングにしても、もっと違うやり方、もっと変わった方法を次々と考えていくべきやないかとね。川邊さんの作品はマチエールがいいといたけれど、僕はマチエールに関しては非常に弱い感覚しか持つていないんで、画面から離れたところでは、絵の中から音が聞こえてくる線と音が交錯する。納得がいく平面が出来たときには、絵の中から音が聞こえてくるとか、あるいは、伝わってくる感覺というのがあるのね。それはただ表面化するのではなく、さつきあなたが言つたように隠していく作業・引き算しては、絵の中から音が聞こえてくるとか、あるいは、伝わってくる感覺というのがあるのね。

川邊 宇佐美さんは音とどうか音樂にかなり興味を持つていらっしゃるんですね。

宇佐美 強い関心があるわけではないけれど、音が聞こえるなという感じになつたときは良くなつたと思えるのね。

川邊 音を出すためには空気が必要ですね。絵画やタブローの中にある空間が音を聞こえさせている、そんな気がしますね。

宇佐美 そこで空間が生きている、息づいている感じがするときには音が聞こえる。もちろん凍ついている空間、シーンとしている空間もいけれどね。ところで、川邊さんは左手で描くことがあるらしいけれど、僕も落書きの線み

たいなものを意識する。例えばコントロールが出来ない細い木の枝やコンパスの先に鍵をつけ、先っぽが震えるような状態で描くこともあります。描き加えることはいくらでも出来るんですが、消すのはとても難しい。僕は消した痕跡をも自分の作品にしたいなと思つてゐるんで

す。作為的に消すのでなくして「自然に消していれるな」、それでいて「すごく訴えているな」という消し方を見つけていたなと思うんですけどね。

宇佐美

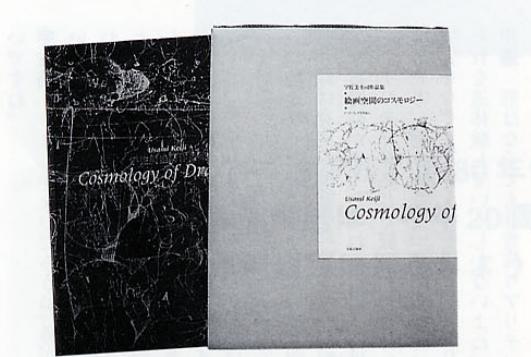
描いていく上で作家が感じる手応えや感覚はいろいろあるけれども、僕は音が響いてくるつて感じ——実際に響いてくるわけでなく比喩的な言い方なんだけれども——がするのね。平面を立てるということは、世界が充満しているものから何にもなくなつてしまふ。ナッシングとの間に、自分の作品を立てるということだ。その間にはものすごい層の平面がある。

川邊 描いていく中で、ちょっと音が聞こえてくると描いていくと、音がワーッと全体に響いてくると

宇佐美 インドのデリーに行つたとき、そこにイスラム教のモスクがあつたんですよ。巨大で立派なモスクなんだけれど、その周りが貧民窟になつたから、景色を見ると自分のドゥローイングを見ているような気がする。大きな木が枝をはつて空を覆い、枝が折れ曲がつては、寒寒としているだけで、全然面白くないよね。この頃ドゥローイングをよくするようになつたから、景色を見ると自分のドゥローイングを見ているような気がする。大きな木が枝をはつて空を覆い、枝が折れ曲がつては、寒寒としているだけで、全然面白くないよね。生きている線として権力が造つた空間の中に、たたずみ、動き回るのね。そういうものがなくて、立派な宮殿だけを写真で見ても

宇佐美 例えはモスクの中に入つて、天井に穴が空いてて、そこから光が入つてきてワーッと閉まれる、光に閉まれて、自分が下にたまらしているのは同じような仕草で寝かつたけれど、旅に行つていろんなところでいつぱいドゥローイングしたって感じだったね(笑い)。

川邊 旅つていいですね。



■宇佐美圭司作品集

Cosmology of Drawings

絵画空間のコスモロジー

●体裁：300×225cm・全164頁

●定価：本体18,000円+税

●出版社：美術出版社

「100枚のドゥローイング展」(1980年)から1998年まで、ほぼ20年にわたって描かれたドゥローイング作品を中心とした画集。「ひかり・聲・呼吸」「時の…」「瞳の中で重ねられ」「透体脱落」など、全体を8つのかたまりで構成。宇佐美圭司の思索的なメッセージとドゥローイングの宇宙(コスモス)が交錯し合うユニークな作品集になっている。

川邊

筆を持つて左手で描いたり、長めの筆を

転がつたり物乞いしている乞食たちなんだよ

ね。それがドゥローイングのように見えて、それが建物の床とか壁にできた引っかき傷や線、染みというのは自然に出来て意図的じゃない

ね。

生きている線として権力が造つた空間の中には、たたずみ、動き回るのね。そういうものがなくて、立派な宮殿だけを写真で見ても

かつたけれど、旅に行つていろんなところで、寒寒としているだけで、全然面白くないよね。生きている線として権力が造つた空間の中には、たたずみ、動き回るのね。そういうものがなくて、立派な宮殿だけを写真で見ても

から見上げている。そういう感覺っていうのは一体どういうふうにしたら描けるんだろうと思う。いくら描こうとしてもそれは描けないのね。対象として描くことは出来ても、取り囲まれているという感覺は描こうとしても描けないんだよね。

川邊 でもそこで感じた空間感とか大きさといふのは、確かに自分の中にあるんですね。

宇佐美 何とかして出そうと思うのね。遠近法があつたけれど、それは死んでいる空間を対象化する方法だよね。本当にその中に自分が介入していくような空間の感覺っていうのはまだありますよ。それはほんの入口だなという気がする

なかつた。それだからこそ、自分でそれをきちっと方法化できないとしても、そこに参入していく空間とか、取り囲まれていく感覺とか、周りから押し寄せてくるものとかをドゥローリングすることをやつてみたい。でも、まだ、それはほんの入口だなという気がする

川邊 自分が大きい広いところにいるなあと思つて例えスケッチしても、形に描いてもその空間感は出せないと思うんですね。けれど、自分が感じた線なり面なりをドゥローリングの形でだしたときに、それが抽象的な線だけのものであつたとしても、逆に、空間感が出来るかもしれません。創り手の新鮮な感覺と素直な感動が、リアリティを示すことになると思います。

感覚をなぞつてしていく線の中であれわれは後からそれを追体験していくしかないよね。

宇佐美 最後に、このドゥローリング（5頁下）はどういう技法でやつたのですか。

宇佐美 それしかしないだろうね。孫が四歳ぐらいいのとき、自分の感覺を天才的に描いたのね。それは夜、飛行機に乗つて飛んだときのことを、モグラみたいになつて動いている感覺として絵にしたものなんだけれど、非常に面白いなと思つたの。それがだんだん天才的でなくなつて、今はもう小学五年生なんだけれど、空間を対象としてうまく捉えようとして凡庸な絵しか描かなくなつてきた（笑い）。四、五歳のときは身体の感覺みたいなものを絵にしようとする時期があつたのね。川邊さんは自分なりのリアリティを感じる線といったけれど、抽象化したり、何かをなぞつている線ではなくて、オイルステイックで線を描いているんです。モノの断片的なものを残している、そんな感じです。

宇佐美 メモ的といったけれど、川邊さんの作品の中には完成されたものを扱うのではなく、未完の状態の中で動いているもの、作家が自分の感覺をなぞりながら描いている臨場感がある。近作はいいんじゃないかな。



気（ゆらぎ）の風景（痕跡9803）1998年
145.5×112.0 cm、キャンバス、鉛筆、蜜蠟、油彩



気（ゆらぎ）の風景（痕跡9804）1998年
145.5×112.0 cm、キャンバス、鉛筆、蜜蠟、油彩



主任学芸員 安田篤生

Hara Museum of Contemporary Art

原美術館（東京都品川区）



『ハラ・アニユアル』で80年代、90年代の現代美術シーンをリードしてきた原美術館は、今年20周年を迎えた。美術館の危機が叫ばれている今、原美術館は何をしようとしているのか、どこへ向かおうとしているのだろうか。



——今日は平日ですが、見にきている人は多いですね。

原美術館ができた頃、仕事でアマチュアの人たちを連れて来たことがあります。まず東京都美術館で齊藤義重さんの展覧会を見て、次にここに来たのですが、「ああ、これが現代美術なんだ」と、アマチュアの人たちから眼の鱗が取れたという話を聞いたのが印象に残っています。

原美術館ができたのは一九七九年の十二月で、今年が二十周年なんです。その当時は現代美術を見る場所がなかったですからね。

——年配の男性の方が多かったんですね、拒否反応を見せるかと思つたら意外と興味を持つてくれた。女性より男性の方が現代美術に関心があるみたいですね。

最近は女性の比率が結構高いんじゃないかなという印象がありますね。中年以上の方もいらっしゃいますが、日曜日とか週末になると若いカップルや女性グループも多いんですね。

安田 原美術館ができた頃、仕事でアマチュアの人たちを連れて来たことがあります。まず東京都美術館で齊藤義重さんの展覧会を見て、次にここに来たのですが、「ああ、これが現代美術なんだ」と、アマチュアの人たちから眼の鱗が取れたという話を聞いたのが印象に残っています。



ゴンザレス=トレス・フェニックス 無題(トロント)1992年、全長約1,889.7cm(イースタレーション)25W電球42個、延長コード高張ソケット、右側:5×375.9×619.9cm(イースタレーション)銀色のセロファン、キャンディー

安田 館長の原俊夫がニューヨーク近代美術館(MoMA)の評議員をしている縁で、共同企画されたものなんですね。MoMAはモネやピカソとか教科書的な名品で知られていますが、現代美術のコレクションもたくさん収蔵しています。その中から九〇年代の作品を中心紹介したのも、なんですね。九〇年代のアート・シーンは、いろいろな国や地域の作家たちによって、手法、スタイルがさまざまに入り乱れていますが、それを出発するだけすくいとつて現代美術の多様な流れを見てみようというのが基本的なコンセプトです。

安田 館長の原俊夫がニューヨーク近代美術館(MoMA)の評議員をしている縁で、共同企画されたものなんですね。MoMAはモネやピカソとか教科書的な名品で知られていますが、現代美術のコレクションもたくさん収蔵しています。その中から九〇年代の作品を中心紹介したのも、なんですね。九〇年代のアート・シーンは、いろいろな国や地域の作家たちによって、手法、スタイルがさまざまに入り乱れていますが、それを出発するだけすくいとつて現代美術の多様な流れを見てみようというのが基本的なコンセプトです。

安田 絵画ということといえば、八〇年代の一時期に「イメージの復権」という形で括られた

——原美術館は建物としても古いですね。しかも、もともとは邸宅だったのですから展示とかには苦労なさったでしょうね。

安田 日本の場合、美術館として建てる場合が多いけれども、ここは歐米みたいに昔の住宅を改造した空間なんですね(建館で知られる建築家・渡辺仁が設計)。よく説明するのは、美術館は成人式で建物は還暦だと(笑い)。窓のと

季節的には今時分(五月頃)が一番にぎわう時期もあるし、今の企画展が最終週なんだから込みで増えているんです。今回の展覧会はいろんなメディアで取り上げられたりしたので、その影響もあるのでしょうかね。

——今回の展覧会『交錯する流れ MoMA 現代美術コレクション』についてお話を願えますか。



ナム・ジュン・パイク「ニーシェイン T」1994年
カラーテレビ、ビデオデスク、ビデオデスクプレーヤー、コンピューター、鉄、ケーブル 290×110×45cm

——VOCAL展はわりと好きですね、あの異常に巨大な作品とか。(笑い)。

安田 作品が巨大になったのは八〇年くらいからですね。兵庫県立近代美術館の『アート・ナウ』が七〇年代の初めにスタートして、初めはペテランの作家が多くたけれど、作家の選び方を代えて若手主体にしてからはみんな競って大きい作品を出すようになった。巨大さで、主張する。同時に立体とか平面とかいう括りではなくて、インスタレーションが増えってきた。

ハラ・アニユアルの活動

——原美術館は建物としても古いですね。しかも、もともとは邸宅だったのですから展示とかには苦労なさったでしょうね。

安田 日本の場合、美術館として建てる場合が多いけれども、ここは歐米みたいに昔の住宅を改造した空間なんですね(建館で知られる建築家・渡辺仁が設計)。よく説明するのは、美術館は成人式で建物は還暦だと(笑い)。窓のと

ころに壁を建てて展示面積を取つたり、照明や空調も入れ換えたりとだいぶ手を加えてはいますが、六十年以上経っているんです。良くも悪くもこの空間を生かしながらという感じで構成していくわけですが、券売的にはそこそこいい感じに仕上がっていると思います。

展示空間とかは増やしているんですね。
安田 展示室のスペースは殆ど増えているんですけど、でも、ガラス張りのカフェを磯崎新さんにデザインしていただいたら、多目的ホールを建築して若干は広くなつたかなと。

企画展は年に何回くらいあるんですか。
安田 年によつて多少凸凹はありますけれども、展覧会の本数としては年五、六本ですね。

そのうち純然たる企画展は一、三本かな。後は所蔵品展です。

——今回の展覧会の会期はどれくらいですか。
安田 普通は大体三ヶ月くらいひつぱるんですが、MoMAの都合もあつて今回は二ヶ月の会期です。

——決して短い会期ではないですね。それにしても、原美術館に収蔵されている作品のレベルは高く、作家もそうそつたるメンバーですよ。

安田 アメリカの巨匠の作品は八〇年代後半のバブルとともに美術マーケットが高騰する以前に買つてゐる。今だつたら、こんな小さな財团ではつくりきれないコレクションでしょうね。

——「ハラ・アニュアル」はここでやつたんですね。

安田 ええ。八〇年に第一回展が行われて、十年間継続されました。記憶に残るよ

うな作家や作品が多くつた。
安田 当時は本当にフレッシュな顔ぶればかりで、毎回十人以上ずつの作家を紹介していました。登場した作家は百人以上です。まだみんなそんなに有名じゃない頃ですよね。

——運営の仕方とか作家の選択はどうやって行つてましたか。

安田 美術館サイドで選んだ候補者と、推薦委員として評論家に候補者をあげて頂いたものをもとに選んでいたんです。

——村岡三郎、小清水漸、榎倉康二、川俣正、岡崎乾二郎、戸谷成雄、吉澤美香…本当にい

い作家が集まつていた。ところで原美術館の基本コンセプトは「アメリカ抽象表現主義以降の作家と作品」ということになつていますが。

安田 簡単にいえば広く浅くということですね。ヨーロッパや南米の作家もいますが、アメリカの現代美術の比率が高いですね。

——現代美術の啓蒙

——『ハラ・アニュアル』は終わつてしまいましたが、若い人を中心とした展覧会は今もやつていらつしやるんですか。

安田 ベース的にはかなりダウーンしていますけれど、全館使わないで一部屋、二部屋単位のプロジェクトの中でやつたり、ハラミユージアムアーケで毎夏『アートは楽しい』という若手作家を中心とした企画展をやつています。

——『アートは楽しい』は現代美術を啓蒙していく企画ですね。

安田 多少、イベントもできるように増築したので、音楽の演奏会とかパフォーマンスなどやつていきたいと考えています。ホールのよう

なちゃんとしたところでやるのもいいけれど、この庭でやるのも面白みがあるでしょうから。舞踏家の田中浪さんなんかも昔、ハラニアユアルでやつたこともあるわけですね。

——東京の原美術館の方はどうですか。
安田 子どもが参加できるワークショップとか、コンサート、映画の上映会、公開制作と夏は盛だくさんですね。

——東京の原美術館の方ではどうですか。
安田 多少、イベントもできるように増築したので、音楽の演奏会とかパフォーマンスなどやつていきたいと考えています。ホールのよう

なちゃんとしたところでやるのもいいけれど、この庭でやるのも面白みがあるでしょうから。舞踏家の田中浪さんなんかも昔、ハラニアユアルでやつたこともあるわけですね。

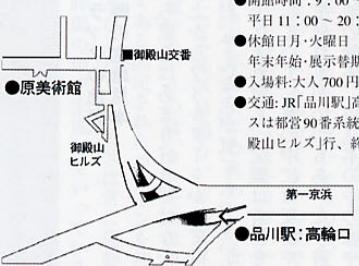
——美術館のやる領域もどんどん広がつてきてますね。広報の方にお伺いしたんですが、原美術館は『メンバー・シップ・プログラム』を通じて学生や一般の方々に現代美術を体験する場や機会を提供する活動にも前向きに取り組んでいらっしゃる。

安田 海外の美術館もそうでしょうけれど、美術館になじんだことも無いような人向けの企画をやつてきた。それが『アートは楽しい』のシリーズで、今年で十回目です。最初は入門編的な性格から始まつたんですが、最近は少し趣が変わつてきて現代美術のホットな部分も見せられるようになつてきています。村上隆さんとか奈良美智さんとか、若手の元気で面白い作家も取り上げていますね。

——アーケの方と品川の方とではやり方は違いますか。

■原美術館

- 住所:〒140-0001 東京都品川区北品川4-7-25
Tel. 03-3445-0651 Fax. 03-3473-0104
- 開館時間: 9:00 ~ 17:00 (入館は16:30まで)
平日 11:00 ~ 20:00 (土・日曜、祝日は17:00まで)
- 休館日月・火曜日 (祝日の場合は開館)
年末年始・展示替期間
- 入場料:大人 700円・学生 500円・メンバーフリー
- 交通: JR「品川駅」高輪口より徒歩15分／タクシー5分／バスは都営90番系統「五反田駅」行、御殿山下車徒歩3分、「御殿山ヒルズ」行、終点下車、徒歩2分。



静かなもの

画面の中に現れるブラックの絵、
キキや家族の肖像、
そして抑えられた色づかい…。
作家の「色」と「テーマ」はどこからくるのだろうか。



ディーンそして…モンロー 2,590×1,940cm 締布、アクリル絵具、ソリッドマーカー、1996年

■ ブラックの色彩、 西陣の生地見本

昔から原色はあまり好きではなかつた。上からフィルターをかけて抑え込んだ、そんな色が気に入っていた。西陣で生まれ育ち、父親は着物を商いにしていて、家の中には反物や着物の生地見本がいつもあった。着物の生地の触感、色見本の中の緑や紫の色に惹かれていたのを思い出す。緑といつても鮮やかな緑ではない。原色を沈めた色だった。地味でありますながら、そこには粒な色づかいがあつた。子どもの頃 生地の色見本を見ながらいつかそんな色がつくりたいと思っていた。

学生時代に、ブラックの絵画に惹かれていた。形のないキュビズムの作家としてではなく、彼の描くモノトーンの世界、モノクロームな彩度を抑えた色彩を美しいと思っていた。何十年も経過したいま、再びブラックの絵の美しさに惹かれている。少年時代に思っていた粹な色見本は、今も私の感性の根底に生きているのだろうか。

■ アクリル絵具と モデリングペースト

アクリル絵具のビニールに似た光沢が嫌だという作家は多い。ずっとアクリル絵具で描いているというと、「どうやってアクリルの持つ光沢を消しているのですか」と尋ねられる。マットメディウムを何パーセントか



■森田康雄（もりた やすお）
1946年京都生まれ、72年武蔵野美術大学油絵専攻卒業。82年安井賞展（以降83,89,90,92,96年出品）、85年現代日本美術展、88年文化庁現代美術選抜展、90年メリニャック国際ビエンナーレ展、91年武蔵野美術大学研修派遣員として渡仏（～92年）、93年「IMA絵画の今日」展（以降95,97年出品）。現在独立美術協会会員



kikiと画家 2,590×1,940cm キャンバス、アクリル絵具、ソリッドマーカー、1998年

水を入れて、アクリル絵具を溶くこともあるがほとんどは水とアクリル絵具だけで描いている。色の質感、画面の質感を乾いた感じにしたいときは、モデリングペーストを仕上げた画面の上に薄く塗り、ペーパーをかける。その上から薄い絵具を塗ることを2、3度繰り返すと、和紙の上に描くような吸い込みになり、大変気持ち良い画面になる。

■キキ・モノローグ

「画面中画」というものに興味があり、絵の中に積極的に取り入れている。ブラックやフォンタナ、ピカソの絵を入れ込む。自分の絵だけでは行き詰まっていた画面が、自分とは全く違うところでつくられた世界、時代も空間も異なる世界を取り込むことによってそれまでない画面の動き方をする。このことで単なる「画面中画」ではなく、絵の中で一体化して作品が作られていく。

パリに居たとき、そこで描いた200号の作品を独立展に送るために分割する方法を考案した。キャンバスを三分割して壁に貼つて描く。描きあがつたら、それぞれを巻いてクロノボストと呼ばれる郵便物で日本に送る。それ以後画面の分割の世界に興味を持つ様になる。

レトロ（過去）と（ポップ）という時間の流れ、抽象と具象という画面の奥行き、多種の要素をつなぎ融合させることで、ジェームスディーン、マリリンモンロー、キキ（画家（作者））が交錯し、多重構造の人物が生まれる。画面を二分割、三分割すること

で、これらの多重構造がより等価値的でありながら異次元的空間の世界に引き込む。

■自分の周りにあるもの

公募展の出品作は、周辺の作家たちとのある意味での戦いである。その意味では出品以来少しでも鑑賞者の目に止まる様に制作していった気がする。今、私の作品が思い切ったドラマを打ち立てなくとも十分満足出来る年齢になつた様である。今は自分の表現に戻つて、自分が生活の中で何を考えているか、何を思っているかをそのまま絵にしていきたいと思っている。絵の中に自分はもちろん、子どもが出てくる、妻が出てくる、飼い犬が出てくる…。自分がありのままに生活していることが、絵になればいいと考えている。母が病気をしたとき、それまで思つてみたこともない『老いた母』を描いてみたくなつた。しゃれたドレスを着せて、母親を描く。

その後その絵を見るのはとても辛かつた。先日、母を亡くしその身近なテーマを作品にとは、とても思えなかつた。私にとっての身近なテーマとは、やはり平穏な日常ドラマがいい。

絵の本質とは何かと考えるようになってきた。静かなものが自分の周囲にある。それを描ければいいと思つてゐる。

（この文章は作家へのインタビューをもとに編集部でまとめたものです）



■鳴剛（しげ ごう）

1943年東京都生まれ。68年東京藝術大学大学院美術研究科修了。74年第9回ジャパン・アート・フェスティバル展(文部大臣賞受賞)、78年第12回日本国際美術展(東京都美術館賞受賞)、93年第36回安井賞展(佳作賞受賞)、他に78年「写真と絵画・その相似と相異」、87年富山国際現代美術展、88年ベルリン－東京現代美術交流展、95年「戦後文化の事跡 1945-1995」等多数。20年間に亘り西村画廊(東京・銀座)で個展発表。

Matiére

“パレットの色数”は作家の感性だけで選ばれるのではない。
時代や絵画を問う作家の知的な意思によって選択されている。

「来るべき贅沢な色彩のために」

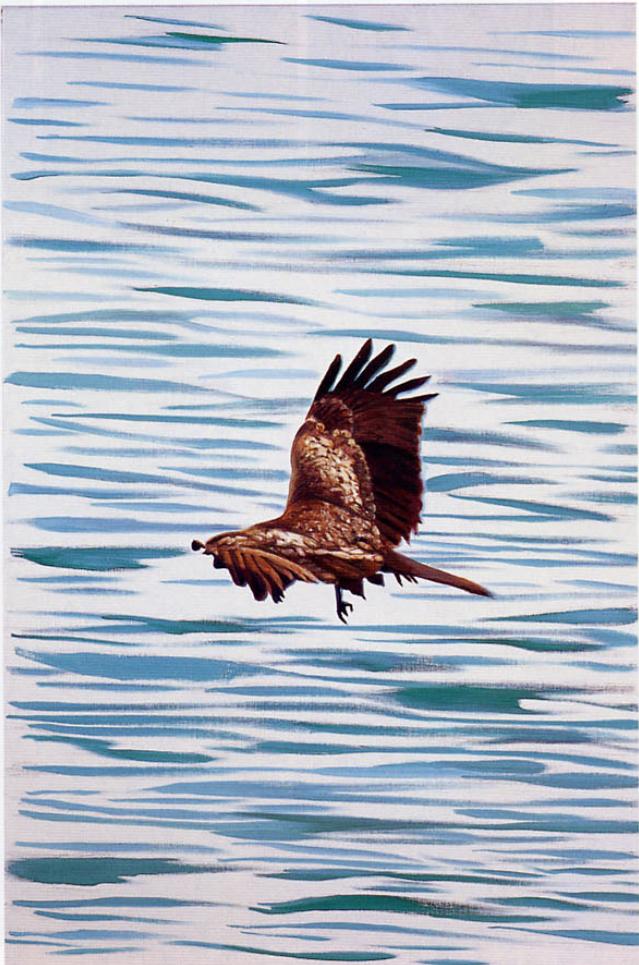
鳴剛

まずははじめに、私はこのテーマには不適任であるかもしれない。やはり軽率に原稿を引受けるべきではなかつたと、その安請合い振りを今反省し、後悔している。

考えてみれば、学生的トレーニングの時代は別として、創作活動に入つて30年余り経つが、その内半分以上はモノクロームの時代が続いたので、「パレットの色数」はホワイトとブラックの2色でしかなかつたのだ。これでは、制作

に使用される色が様々には成らずで、端からクリラートの今回のテーマから大きく逸脱していくことになる。しかしながら、白と黒も無彩色という色には違いなく、また、その後色彩を使い始めるのであるから、その辺の事情を述べようと思う。

何故、モノクロームであったのかというと、1970年代の世界情勢と美術状況が私に感じさせさせていたものは、やたらに論理的で概念



JUNE キャンバス、油彩、80.4×53.1cm 1998年

的であり、色彩に対する過度の抑制を強いるものであったと思う。私の場合は、写真と絵画の関係を観念的に捉えた作品を制作していたのだがそれに色彩面を除くことで主張がシンプルに明確に成るという本題とは別に、写真を利用する上にも白黒写真の方が当時は安かつたという経済的な理由にも因っていた。その無彩色時代の雰囲気はその頃の個展カタログに載せた次の「一文が良く示していると思う」。

「バイオニアやボイジャーなどが送つてくる土星や木星の写真をテレビで見ていると、子供の頃考えていた宇宙の神秘とか、その真実を巡る幾多の言説とかが、具体的な実際上の事柄となり、やはり新たな感動を覚えるのだが、反面、古来綿々と統いてきた未知なるものの象徴としての宇宙存在への論議が、単に形而下の問題として語られるか、または、SF的世界へと集約されてしまい、なんだか氣分になつたりもする。……（略）……およそ、果てしの無い幻想や自然観察から出発しがたい所に今を生きて居るからだ。醒めた眼を持たざるをえない、この世界の空虚さには飽食して近づきがたい。今は、チンパンジーもコンピューターも絵を描くのだが、その条件反射とシステム化による作業は、人の優位を立証するというよりは、今日の人の在り方をシニカルに示唆しているとも言え。世界的な時代、この社会環境に個性の王国といつたような表現領域は、昼間出てしまった幽靈のよう

うようになった理由というのは次に述べるようなものである。
「……、元より、贅沢な時間などという感覚が何処から来るのかは、明瞭な根拠が有つての事では無いのだが、ある彫刻家が私の作品について述べた内容に発している。実を言うと、私は冷戦時代に核戦争がかなりの確率で起こるのではないかと、半ば諦めて考えていた所があつたので、過ぎて行く時間が贅沢の象徴となつたのである。

映るのだが、幸か不幸かアリバイ証明の玉手箱は忘れてきたので、それを開けるか否かの気遣いは仕舞くて済む。……（略）＊2
要するに、冷戦の終結が私にモノクロームの時代を終結させたのだ。それ以来、パレットにては使つて使わないので、私の場合は使う使わぬに随らず、行儀良く虹色の順番で24～36色が整然と並んでいる。ストイックな時代の後遺症と反動だと思うが、色を使うとなると今度は可能な限り全色が出席して欲しく

映るのだが、幸か不幸かアリバイ証明の玉手箱はまだこれからだと思っているので、この原稿が2年後ぐらいだったならば「独自の特異な色彩」について少しは書けたと思う次第だ。手法についても、従来私が進めてきたシステムマッチクに補色を重ねて、細かい描法で大作を仕上げるというタイプの作品だけではなく、できるだけ色や形を捏ね回さずに簡潔で鮮麗な作品が創れたらと願っている。モチーフは身の回りの事物、光景を写真に撮つたものからピックアップしているので、色彩は实物のものではなく、光学的色彩であつたり、絵具そのもの的人工色であつたりと、観念的色彩、觀念的繪画、觀念的アリズムである範囲は今も超えていないのかもしれない。

私は、この絵画は私の精神的設計図であり、そのプログラム、あるいは心電図と成り、時に興奮剤と鎮静剤なので、久しく絵画は死んだと言わねながらも手放せないでいる。（たとえ絵画は死んでも絵は生きているのだと思ふ）そしてどんな色が作品に活用されるかは、時代の精神、生活の感情が作品に色濃く反映されるので、一定してはいられない。



JULY キャンバス、油彩、80.4×60.8cm 1998年

*1 個展「コントラスト」(西村画廊)

1979年カタログより抜粋

*2 個展「ENOSHIMA」(西村画廊)

これは20年も昔の記述だが、この生硬さから思えて、それを偏愛する傾向があり、作品にその反映を指摘されて嬉しく感じた事に因るものと思う。

世界の枠組が大きく激しく変わった今日で、思えて、それを偏愛する傾向があり、作品にその反映を指摘されて嬉しく感じた事に因るものがいる。そして、今では機械的に描かなくなつたが、それでも精神的リハビリテーションを行つて、精神的リハビリには変わらないと思つている。

最近は油絵具を多用している。写真のよくな絵を描いていた時代は、その写真的質感に近いものという観点からアクリル絵具が最適だったの

*1 個展「コントラスト」(西村画廊)
1979年カタログより抜粋
*2 個展「ENOSHIMA」(西村画廊)
1992年カタログより抜粋



■ 東原均 (とうはら ひとし)

1955年東京都生まれ。1981年東京芸術大学大学院修了。85年「風景展」(東京芸術大学学生会館)、89年「REVERBERATING VIEWS」(埼玉県立近代美術館)、91年色相の詩学展(川崎市民ミュージアム)等、個展では主にNWハウス等多数。



something キャンバス、油彩、アクリル絵具、194.0 × 292.3cm 1999年

絶えず神聖な気持ちで

東原均

絵画は多くの人々を引き付ける魅力を持っている。絵画そのものが持っている要素として豊かさの存在があると思う。この豊かさが沢山の人々の気持ちを掴むことのできる包容力なのかもしれない。柔軟であり幅広さでもある。そして絵画の可能性なのである。

絵画を描くことが、布地のような素材に色素を持つた物質を定着させていく作業であるのだが、私はそれをすぐに行うことはなかなかできず、本当にその行動を執つて良いのか迷い、不安定な気持ちが落ち着くまで待たなければならぬ。そうしてそれを行なうことができるならば、曖昧な時間を送つて、私にそうでないものへと純化させようとする力をもたらしてくれるので、制作することは私である為の、一つの儀式の様なものである。

歴史の中において宗教と絵画の結び付きは古く、宗教という形態が発生する以前の人々の自然や神に対する恐れと尊敬が絵画を生み出したのではないかと思う。

絶えず自然の中で感じていることに対しても神聖な気持ちで接したいと思っている。そして描かれていく絵画の中にも同じような気持ちで接していく。今、描いているのは私であっても、私でない何かの力によって、私の腕を、手を借りて描いているのではないかと思うことがある。描かれていく空間はその尊敬と恐怖を持ち、その中に居る私は恐怖と緊張、そして安らぎに包まれている。日常の猥雑なものとなるべく省き、描かれていく空間は、描いていく私にとつてもその中に居る私にとつても、柔らかく強く恒久的な力を持ち続けて欲しいと願っている。私にとって絵画の制作は祈りのようなものである。

以前どこかで見てきたことなのか、視覚で

は捕えられなかつたが他の感覚にて私の中に潜伏している何か。映像のようなものとしてそれを抽出したいと思つて止まつてゐる絵といふよりも絶えず微粒子が流れ出でている状態である映像そのものを感じる絵画空間であつてはある存在するの確かなことだと思えるようでありたい。絵画制作の上でそれを表現する必要な要素として色材の持つ意味は大きい。色彩が持つそれを見る人に与える心理的な影響力は、生み出したいと思う絵画空間でその色を最初に見る人となる私と選択することはその作品を考えることとほぼ同じ意味を持つてゐる。

ここで制作していくためのその色を、今回のテーマである色数について考えてみたい。

私の持つてゐる色数について調べてみると、同じ絵具の名前でもメーカーが違えば絵具の表情は異なつてくる。絵具名が同じでもメーカーが違えば別の色として、磨きとなつてしまつた絵具も使用可能ならばそれも数に入れることにする。その結果として約150色以上の色数となつてしまつた。色数の多さに驚き、140色位数えた段階はよく使用していたのが現在はほとんど使用しない色が数多くあり、最近は絵を描くたびに直感として必要と思える色を新たに捕えてゐる。制作中の絵画に於いても本当はあまりそのようなことは起きて欲しくないのだが、ある局面を開けるため予定外の色を抽出することもあつた。これがまた新しい色数が増えた原因である。しかし絵具の多くは澄んでいる色が中心で白などがコ

ンボーズされている絵具はほとんどない。すぐには居るだけならば片方が話している時は、もうかつての画家達が使つてゐた色数と比べてみると、その色数の多さにやはり呆れています。一枚の絵画制作にその70色全てを使用することはなく、その70色というのは色を選択できる幅が広いということであつて実際に使用する色数は7色位である。

でしかりえない。しかし同じスペースに二人が居るだけならば片方が話している時は、もう片方が話を聞いてしまうという形ができるくらいで、そのスペースに居る人数が少ないほど会話は自然に進行してくれる。そこで生れてくる話題は二人より三人四人と人数が増すごとに幅が広がつてくる。絵画に於いての色数はそれに近い状態であるのではないか。またそのスペース

に使用できる状態の色数はその内の約70色位。かつての画家達が使つてゐた色数と比べてみると、その色数の多さにやはり呆れています。一枚の絵画制作にその70色全てを使用することはなく、その70色というのは色を選択できる幅が広い。油絵具は他の色材に比べてその要素はよく、その70色というのは色を選択できる幅が広いということであつて実際に使用する色数は7色位である。



Angle キャンバス、アクリル絵具、油彩、227.3×162.0cm 1999年

に居る人数が少なくて相性が悪ければ会話は複雑になりコントロールしづらくなる。成り立たない。これも絵画制作の上の色と色との関係に似ている。

比べて絵具の色に奥行きを感じるもの、幅がありプレを持ち続いているもの、色自体が絶えずビブレートしている、そんな絵具を選ぶ割合が高い。油絵具は他の色材に比べてその要素はよく、その70色というのは色を選択できる幅が広い。油絵具は他の色材に比べてその要素はよく、その70色というのは色を選択できる幅が広い。油の層の中に色素としての顔料が浮遊しているようと思える。ひかりなどに対しても安定性の高い堅牢な絵具というよりも有機顔料のようなやや問題を抱えている絵具に惹かれている。それらの絵具の持つ移ろいさまは溶剤としての油性成分だけでなく、顔料の脆弱さの中にもあるのかかもしれない。

このどちらかというと不安定な絵具、位置はその絵具空間の中にあるのだが、その位置は見る人にとって絶えず奥から手前へ、手前から奥へと揺れ動いている。それは先程の映像の感覚を呼び起すことができる絵画空間とある意味で共通している。それらの狭間に未だ見ぬ大切な何かがあるような気がしている。

色数が増えればそれだけ色と色との組み合わせは複雑になりコントロールしづらくなる。ちょうど、閉じられた或スペースに無作為に多くの人が集まり、それぞれが自分の主張を統制無く話し出しているようなもので、それは雑音

でしかりえない。しかし同じスペースに二人が居るだけならば片方が話している時は、もう片方が話を聞いてしまうという形ができるくらいで、そのスペースに居る人数が少ないほど会話は自然に進行してくれる。そこで生れてくる話題は二人より三人四人と人数が増すごとに幅が広がつてくる。絵画に於いての色数はそれに近い状態であるのではないか。またそのスペース

ホルベインスカラシップ奨学者レポート



意味を取り扱って形だけ

内田かんぬ



自転車 バスケット
補助バスケット、綿布、アクリル絵具、ジェルメディアム
91×91×2 cm 1998年

入ってきたものの形を切り取り、パネルに描く、ということで、そのものの形と意味をバラバラにしてみたのです。そして、例えば人工物と

ある夕暮れ時、いつもの道を歩いていると、突然、不思議な形が目に飛び込んできました。しかし次の瞬間には、それはただの、道端に止めてある自転車の子供用補助イスに変わっていました。夕方の、いつもとは違う光線が普段は別に気にも留めずに見過ごしているものを、何か特別なものに見せたのでしよう。

人がものを認識する時には、人はその形を見て瞬時に「それが何であるか」を判断します。人の意識はその「形」で止まることなく、すぐにそのあとにあるものの意味へ、移行と

98・6 「イサクの犠牲」コンセプトより

高橋辰夫



自然物のように全く違った存在のものを「形」という点だけで同じように見てみたいのです。意味を取り扱って形だけとしてそのものを見た時に、もともとのそのものの価値とは全く違った、何か別の価値や意味が生まれてくるのではないだろうか? という試みです。

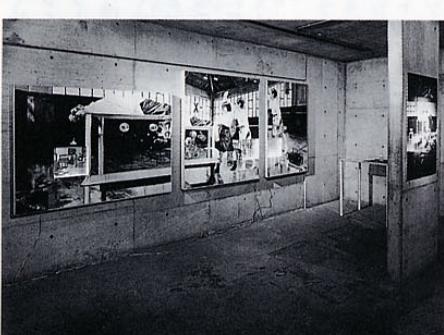
キリストによる救いを軸とした「愛の論理」と、世界の創造者／裁き主としての父なる神による「力の論理」、そしてその矛盾を超える為の聖靈による「信仰」というキリスト教的世界觀は、矛盾を内包した今日の世界と、その中で生きることの困難を示すモチーフとして、逆説的にその正当性が認められる。或いは世界とは聖なるものと俗なものの不可分なもので成立するとした時、絵画もしくは美術もまた、そうした価値の転倒可能性をその中に含むことにより、世界と絵画的現象を可能にするもう一つの方法として、その不可能性を感じさせる装置を借り定し、その装置自体の欺瞞、不可能性を直視させることで、シミュレーション的作業の限界を示すことを意図することが考えられる。

先のアルノー・デプレシャンの言葉とは対極に、「現実を映すこと」の最も安易な方法として、雑誌によるイメージの直接の定着と、無関係(そうな)言葉との暴力的な共存を図る。しかし、結果としてそこには「物語」が発生し、「感情移入」すら可能となる。「言葉と物」という言葉に集約したイメージの有り様とはこうすることで、悲劇はそ

よう反射させることによりはじめて、新たな幻想が生まれるのかもしれない。世界のモデルに形態を付与する作業(シミュレーション)に帶びる曖昧さの欠落という危険性を回避し、古典と現代、コピーとオリジナルといった様々なレベルにおける差異を明らかにし、擬態的絵画を現実世界との差異として提示すること

で、現実的(と思われている)日常と神話的世界(と思われている現実)を接続し、悲劇を悲劇として見ることができればと考えた。

98・6 「言葉と物」コンセプトより



「イサクの犠牲'98」手前より120×150×10cm、150×120×10cm、
150×90×10cm、
ジナベニア、アクリル絵具、蛍光灯、カラーコピー、アクリル板 1998年

ここに悲劇があることではなく、そこ

に悲劇を読み取らせてしまう世界と、

世界と向き合う人間との関係そのも

の内在するのではないか。

今後は、誤読可能性を孕んだ物語(悲劇)を、絵画的現前の今日的な現われとして「明快な不明瞭さ」として示す、より積極的な態度に移行していきたいと思う。

99年5月発表の作品では、その最初の試みとして、昭和と私が跨る記憶、或いは私と外部の曖昧な状態としての「世界」(対象)を相対化し、東浩紀の示す「郵便的」空間についての絵画的考察を試みようとした。今後もしばらくはこうしたテーマを問題とし、「世界」への接近を試みてみようと思う。



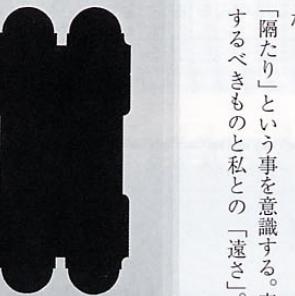
「想い」「隔たり」(距離)

竹内義郎

作品の発表を始めて以来、自分は制作にひとつのことしか課していない。「かたち」を描くこと、あくまでも「描くこと」によって「絵画」を成立させたい。「かたち」は多様になるだろうし、その与える印象も様々である。しかし、「かたち」をたたえる絵画としての理念はひとつであつて欲しい。それは私たちの絵画に対する「想い」を表わすことである。最近、作品のサイズは小さなものが多くなっています。小さい。小さなものは鑑賞者に注視離れていることで親しみが増すこと

を促し、より多くのものの把握を可能にする。それほど多くの情報が作品の中にあるわけではないが、ひとつのかたち、限定されたサイズ、描かれたものの正面性によって鑑賞者との対峙が強まるのではないかと思う。

ひとつの作品を観る時、私たちはその物質としての作品を通してのみ制作者の「意志」に触れ得るのであり、優れた作品の場合にはおそらくそれ以上のものを手にすることはできるだろ。それは芸術活動における「希望」とも言えるものであり、制作する私たちが忘れてはいけないものだ。



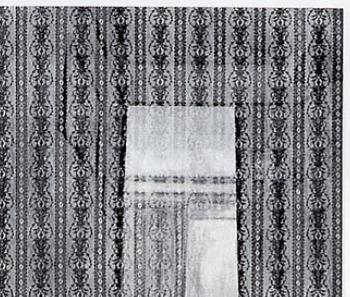
95-4 (Untitled) 116.7×72.7×2.5cm
キャンバス、油彩 1995年

が日常にはある。隔たっていることで「想い」が強くなる。「想い」に徹することは難しいが「表現」することは力づけられていく。もともと私達は「距離」を受容しなければならない存在なのだろう。「手をさしのべずに眺める果実」しかしながら、手をさしのべずにいることの困難さの内に私達はいつも在る。

記憶の行方を連想

長尾浩幸

「隔たり」という事を意識する。表現するべきものと私との「遠さ」。素連想しながら作品にしている。1990年以降は、日常生活で消費される情報の中から、自分の居場所について考察し、絵画や写真を組み合わせたり、仮構の物語の一場面を再現したインスタレーションを発表している。



"LIGHT" 60×70×5cm
麻にアクリル絵具、ワックス、 1997年

記憶をはらんだ無名のかたち。私は人の居場所の中に棲んでいる記憶や、いつか消し去られた記憶の行方を連想しながら作品にしている。1990年以降は、日常生活で消費される情報の中から、自分の居場所について考察し、絵画や写真を組み合わせたり、仮構の物語の一場面を再現したインスタレーションを発表している。毎朝届く新聞のチラシには数多くの住宅の平面図が並んでいる。幸せを誘うような美辞麗句が踊っているが、言葉より記号的な間取り自体のかたちに興味が湧く。高額でやり取りされることは、そして何よりも、作品と私の間の「距離」。それらの「隔たり」の中で個人としては無力感を感じる。しかしこのようにして在る「隔たり」は決して否定的のものではなく、その中に身を置くことは、表現する者にとって本質的な部分なものだ。

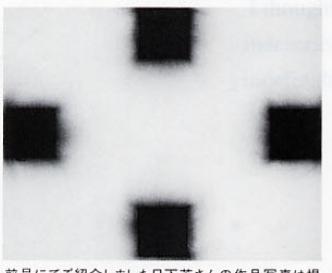
が日常にはある。隔たっていることになる。頭の中で勝手に家具を揃えて、あたかも自分が住むような感覚になれるのだ。夜更けのマンスリーハウスに灯る窓明りには、眠れぬ時を過ごす孤独な人や、ひそやかな一時を楽しむ人たちがいる。そして壁の向うに、同じ間取りの部屋が何層にも重なって、性別も年齢も職業も異なる人たちが眠つてゐる様子を想い浮かべることができる。聞きかけた扉の向こう側やカーテンの窓越しに見える人影に物語を付けられて、言葉にできない感情を呼び起こせると考えている。

普遍的な価値が揺れ動いている現代において、かつて現実を写す鏡であつた絵画は、その意味や役割を変えようとしている。絵画と写真や映像作品を表現のメディアとして関係づながら、高度に成育した社会環境の中で埋没する不確かな性の方とともに、現実と虚構の狭間で見え隠れする人間の心理について問い合わせて行きたい。

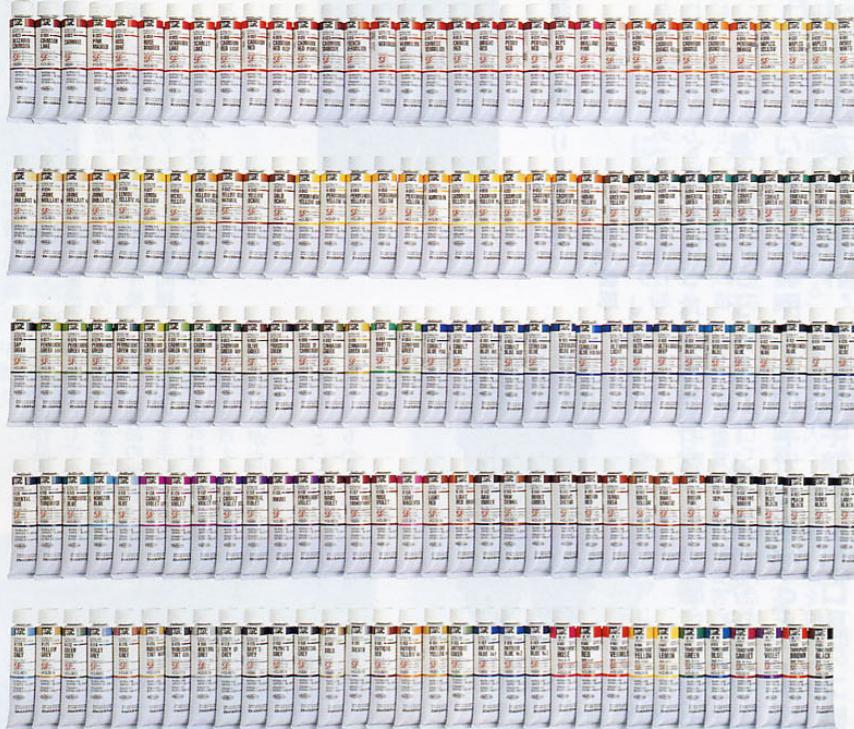
竹内義郎
95-4 (Untitled) 116.7×72.7×2.5cm
キャンバス、油彩 1995年



竹内義郎
"LIGHT" 60×70×5cm
麻にアクリル絵具、ワックス、 1997年



前号にてご紹介しました日下芝さんの作品写真は掲載が間違っていました。正しくは時計回り90度です。訂正してお詫びいたします。



絞りたて、彩度100%



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