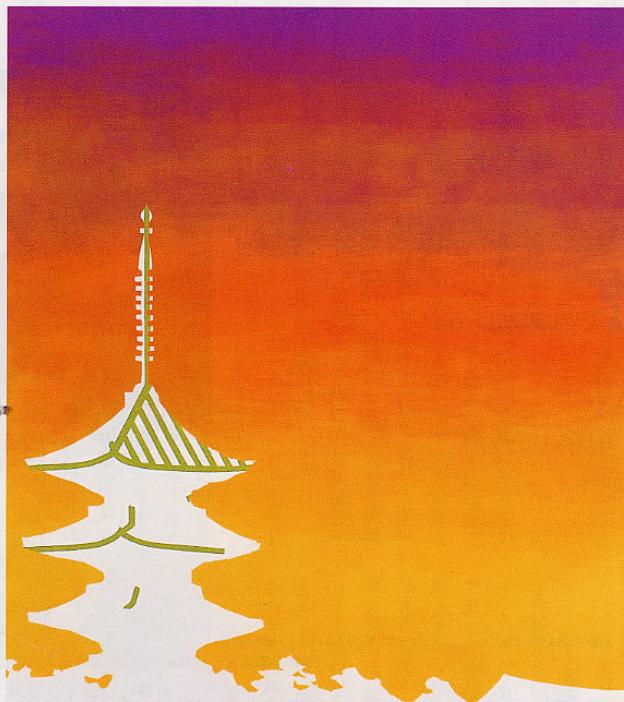


# ACRYLART

アクリラート Vol.38



国宝 149.0×162.0cm 油彩、キャンバス 1999年

photo by katou Naruhumi

I put an enormous amount of time and effort into each of my works—but I don't want people to see that.

Instead, I want them to look at one of my pieces and think,  
"I bet it would be easy to make a lot of these."

Ultimately, I want the finished work to be rich and full.

Nobuyuki Takahashi



■高橋信行(たかはし のぶゆき)  
1968年神奈川県生まれ。91年愛知県立芸術大学美術学部油絵科卒。93年ラヴコレクションギャラリー(名古屋)で初の個展。以来、95年Jギヤラリー、なびす画廊(東京)、ラヴコレクションギャラリー、96年ギャラリーTAF(京都)、97年「新世代への視点'97『環境・生命』画廊からの発言』なびす画廊、98年「美しい日本」ギャラリーTAF、99年「美意識」白土舎(名古屋)他で個展。96年から毎年グループ展にて発表。2000年「VOCA展」上野の森美術館。

# 「あっ」という間にできました、 という絵にしたい。

高橋信行

お寺、灯ろう、もみじ、隅田川、銀閣寺…。

高橋信行の作品には、

ポンポンと日本の風景やシンボルが出てくる。

それでいて、明らかに日本画ではない。

日本画、洋画といった今までのタガは外れていて、

いかにも自由で軽やかだ。

鎌倉のアトリエに訪ねて、

テーマや制作方法について聞いてみた。



お参り 194.0×130.0cm ジエッソ、ペンキ、キャンバス 1998-99年  
(撮影:加藤成文)

おばあちゃん子だった。

●高橋さんの作品にはお寺とか灯ろう、もみじといった日本的なテーマが描かれています。逗子のお生まれで、今も鎌倉に住んでいらっしゃいますが、生まれ育ったところの環境が影響しているですか。

●そうだと思いますね。実家はコンビニですが、小さい頃は酒屋をやっていた。両親が忙しかったので、おばあちゃん子でした。小さい頃はおばあちゃんによくお墓参りやざるそばを食べに連れて行ってもらっていたんです。だから、日本のお寺や風景、風物に違和感がない。好きだから描くのではなくて、違和感がないといふか、ある程度当たり前という感じで描いているんです。

●敢えて日本的なものを取り上げているわけではないんですね。それが自分が絵を描くのに一番アリティがある。一番触発されるモチーフだから取り上げているんです。

●最近の現代美術は、何が描かれているかといった絵画本来のテーマ性に関心が戻ってきています。そういう意味では時代背景にマッチしているのかも知れませんね。一番最初に高橋さんの作品を見たときから、この人なんか面白いものを持っているな、時代の求めるものをつかんでいるなとビンときたんです。ところで、基底材の下塗りはしていらっしゃるんですか?

●キャンバスの場合は下塗りをして、その上に油彩とかアクリルで描いています。  
●アクリルより油彩が多いですよね。

●最近は部分的に透明色を使ったりしますので、油絵具の方が多くなっています。

●高橋さんは愛知芸大の出身ですが、大学時代はどういった先生に学ばれたんですか?

●ほとんど教育は受けてないというか、勉強は放つたらかしでした(笑い)。大学にいる間は遊ぶだけ遊んで、ちゃんとやろうと思ったのは卒業してからですね。でも、やはり友達とか周囲が実際に絵を描いているというのはいい刺激になつたと思います。

●美術に対する意識というのは、小さい頃からあつたんですか? 最初に絵を習ったのが小学校六年生の頃なんですね。それがたま

たま油絵で、そういう意味で油絵というか洋画——立体感とか

陰影をつけるとかそういうのが好きでした。

●テーマもそうですが、陰影のつけ方も浮世絵や遠近感のない日本画に近いですよね。日本画に対する興味もあったと思つていたのですが。

●予備校でも油絵科に自然と行っていたし、大学でも油絵を専攻していました。日本画というのはどうやって描くのかも知らなかつたですね。大学に入つてからも、油絵科にいると日本画は年功序列式だとか、そういう噂ぐらいしか知らなかつた(笑い)。

●もし、高橋さんが大学の日本画科に入つてたらどんなでしよう

かね。

●見当がつかないですね。でも、多分、今の作風は生まれなかつたでしょうね。日本画は自分の持つているものとは違うんですね。

自分は日本画のように細かく仕上げていくというタイプじゃないんです。大きい動きというか、油絵のタッチやストロークが好きだった。かといって、よくいう油絵みたいなのもあんまりうまく

かね。

●予備校でも油絵科に自然と行っていたし、大学でも油絵を専攻していました。日本画というのはどうやって描くのかも知らなかつたですね。大学に入つてからも、油絵科にいると日本画は年功序列式だとか、そういう噂ぐらいしか知らなかつた(笑い)。

●もし、高橋さんが大学の日本画科に入つてたらどんなでしよう

かね。

描けないんですけどね。

●でも、絵は洋画といった枠をはみ出している。かといって、日本画というジャンルにも収まらない。例えていえば、高橋さんの作品には花札のカード一つが作品になつたような面白さがありますね。

●モノクロの日本の版画のような作品がありますが、素材は何ですか?

●白いのはジェッソで黒いのはベンキなんです。最初にコピー用紙とかにサインペンで描いたようなイメージがあつて、それに近いように仕上げたんです。

●描くテーマとかはどうやって決められるのですか。

●旅行雑誌とかをめくついてパッと思いつくというが、ある写真を見たときに瞬間に決まつてしまふんです。

●旅行雑誌ってお寺とか風景、温泉とかいろいろ写真が載つていますが、そういう写真から閃めくわけですか。

●自分が主題にしているようなところに、そういう写真は触れてくるものだと思つた。例えば、名所の建物があつて、その前に美しい庭がある。建物とか庭にはあまり興味はいかないのでですが、庭に落ちている建物の影ものがすごい気になつてきて、何か、影

をぐちやぐちやとやりたいなという欲求が出てくるんです。

●「国宝」という作品は、五重塔だから三重塔だからシルエットだけが夕焼けの中に浮かんでいますね。塔は黒い影ではなく、白い

具体的にどの写真というのではないですが、夕焼け空に何重

かの塔が浮かびあがつてゐるのを見たとき、空は奥行きのある普通の空間にして、建物は白く抜いて構造を示すような線だけを描く。そういうイメージが浮かんできちゃつたんです。

●なんだか、写真でイメージを膨らませてコマーシャルのコピーを考える人みたいな感じですね(笑い)。ところで旅行はお好きなんですか。

●あまりしませんね。だから絵を描くことでそれをすませているというか。忙しいときの方が旅館や旅先の絵を描きたくなるというか。

●取材旅行をすることによって、絵がまた変わつてくるんでしょうね。旅の風景の中に自分が入り込みすぎると、返つて絵が押しつけがましなくなつてくるかもしれないですね。

●そうですね。取材に行くようになつたら、ある程度自分とは別の視点というか、写真を撮るときは、絵のことを考えないで撮るとか、そういう役割を分けないと全部が一貫した自分になつちやう。思い出があるから描きたい、思い出がないから描きたくないとか、そういう風になつてくるとちょっと違つてくると思います。

●コンセプトというか、意識的なテーマはあるんですか?

●テーマというより絵としていいものを描きたいというか、創りたいというのが一番あるんです。西洋的な絵画の問題も自分の中でも踏まえてといふか、昇華して絵という視覚的なもの——意味とういうよりは視覚的に満足できるものを創りたいと思っているんです。

●じゃあ、五重塔がビサの斜塔であつても仕上がつたときにそれが絵として満足できるものであればいいと(笑い)。

●そうですね。自分が思つてゐる絵というものを見てみたいといふか、それが最後まで描きされたそれでいい。だから、逆に日本的なものでもいいと思うんです。日本的なものって挑発的ですね。

●見つける側としては、絵のモチーフに日本的なお寺とか松だとかが

あつたら、日本的な思考を持つていらつしやるのかと思うんです



美の結晶 194.0×130.3cm 油彩、ラッカースプレー、キャンバス 1999年

(撮影:SASAKI ETUHIRO)

が、そうじやないんですね。

●それはきつかけにもなる話題にもなりますが、それを突き詰めるということでもないんです。絵としてよければいいんじゃないかと思つてます。でも思い入る部分というのがないと絵の豊かさは出でこない。

単純にいえは愛着というか、そういうものがないと、辛いときに乗り越えられないんですね。西洋のモチーフなり風景だと行き詰まつたときにはどうしていいかわからなくなる。わからないとどうでもよくなつちやうと思ふんです。

日本のものであれば、こういう方向に持つていこうとか、そういうこと

が自分の感覚や判断の中でできる。僕の場合彫刻だつたら、何となくいいとか悪いとか、それぐらいしかわからない。でも絵だとすごくそ

いつたことがわかるというか。例えば料理だと味がわかつても作る気がしないけど、絵の場合はわかる部分と創られる部分が自分で一番かみ合つてていると思うんです。

●高橋さんがよくやられる作画方法で、紙の形を切つてマスキングする方法がありますよね。どういうきつかけで始められたのですか。

●最初浮世絵とかもやつていたんですけど、そういうのが関係あるかもわからないんですが、版のちょっとしたズレで微妙に変わつてくる効果を狙つてゐるようななところもありますね。

●浮世絵をモチーフに描かれていたんですね。役者とかを描いてたんですけど、結構顔が浮世絵になつて

いつもやうんで止めたんです。それで、風景の方に変わつていつたという感じですね。

●歌舞伎の影響はどうなんですか。見たりとかよくしていitanですか。浮世絵をやつてるときにも見たことはないのかとか言われたことがあるんですけど、見たことは一度もなかつたんです。逆にその

●そう見せたいというか、その為に逆に努力するという感じはありません。ほんとに軽く描いたら、単に軽く描いたようにしかならないから、軽く見せるためにはかなり苦労しますね。ほんとに軽く描いたら、単に軽く描いたようにしかならないから、軽く見せるためにはかなり苦労しま

●エスキースは作るんですか。

●すごい作りますね。ほとんどの時間がそればつかりという感じで、キャンバスに向かうときはエスキースがばつちり決まつた状態で、例えば八〇号のキャンバスに描くときもエスキースで細部まで全部仕上げて、それをトレースして写して仕上げているんです。いかにもあつという間に出来ましたよという感じで。

●すごく手間かかつてゐるんだ(笑い)。

●苦労を売りにするじゃないんですけど、頑張つて頑張つてここまで来ましたよといつたたら、それはボツで、こんなのは何枚も出来るでしようといわれるようなものを指しているんです。まあ、ちょっとわかる人にはわかつて欲しいというようなこともあるんですけど、絵として豊かなものを創りたいと自分でいつも思つてます。よくある言い方ですが絵で全部いうというか、そういう風にしたいですね。



花咲く小道 130.3×97.0cm 油彩、キャンバス 1999年

(撮影:SASAKI ETUHIRO)

れで結果的に、弱々しい色になつてしまつ。そうしないと描いたものが全然生きてこないんですね。色は結構苦労しますね。

●それでも、高橋さんの作品は一見するといかにも軽く描いたって絵ですよね。

●そう見せたいというか、その為に逆に努力するという感じはありません。ほんとに軽く描いたら、単に軽く描いたようにしかならないから、軽く見せるためにはかなり苦労しま

時は見たら終わりだなという気がして、なんか描けなくなつちゃうよ。今なら見れるような気がしますけどね。

●歌舞伎の見立てというか、形式的な形と、高橋さんの絵はどこ似てゐるところがありますね。色の扱い方も類似性があるよう

に思う。

●原色や濃い目の色を使うと、ぱつちりいきすぎると、いうか。そ

# 色材の テクノロジー

## 30

### 下地処理

本誌の読者なら、作品の仕上がりが下地によって左右されるのを自明の理と心得ておられましょうが、一般的な愛好者の方々には存外これに気づいていない向きもおられるようです。今回は少しそれについて考えてみましょう。

#### ■絵画作品の評価

絵画作品はしばしば、あたかも鑑賞者の目前にあるものが全てであるかのようにみなされます。多くの絵画作品は、ひとつの基底材に設けた下地の上にひとつ以上の層をなす画面が構築されて成り立っています。制作者はその構築のプロセスに諸所吟味する訳ですが、鑑賞者の目には最終層しか映りません。鑑賞者は最終層をもって判断し、評価します。

発表されたひとつの作品にあれこれ工夫を重ねる為には、さらにその前に長い練習の（あるいは離伏の）期間があった訳ですが、通例、その事実には一顧も与えられません。

これは作家にとって辛いところで、大学入試やオリンピック競技と通ずるものがあります。

結果がすべてなら、最終層だけ引き剥がして他に移しても同じ評価が得られる、との極論も生まれる訳で、事実、フレンスコ作品をそのやり方で他の下地層に移す荒っぽい技法さえもまかり通る昨今です。

あるいは、非常に精密な写真が撮れ、それを他の土台に何らかの方法で転写し、原画面と同じ凹凸の状態が復元構築でき、原画と複製の判別ができない程だったら、その複製はオリジナルと同じ価値を持つ理屈になります。恐ろしい話です。

本欄の趣旨はその恐ろしい話の論考ではありませんでした。下地に戻りましょう。

#### ■画面の印象

評価や価値はともかく、鑑賞者が画面から抱く印象に最も強い影響を与えるのが最終層であることには異論の余地がありません。

フレンスコ画のように書き出し層がそのまま最終層に利用されるものは例外的で、現在の多くの絵画作品—なかんずく、殊に絵画の王道を歩んでいる油彩画と、その王座を脅かしつつあるアクリル画—は唐突に仕上がり画面が作られる訳ではなく、たいてい何層かが重ねられた上に最終層が設けられています。それらの複数層は、ひとつひとつがそれらの上下層に対する上層であり、下層もあります。

層は極めて薄いものですから、上層の凹凸は当然下層の凹凸に大きな影響を受けます（図1）。

例えばグラッジ（グレーズ）もそのひとつです。

下地の吸収性の如何で上層に残る固着材の量が変わり、それは上層の塗膜の反射率と強度を左右します（図2）。さらに、薄層である以上、光が若干透過し得、それは上層の色合いが下層の色合いの影響を受けることを意味します（図3）。

すべからく上層はそれらの下層の影響下にあると言える訳で、下層はおのずからそれぞれの上の層に対して下地層として機能しています（図4）から、ここに下地の重要性があると言えましょう。

#### ■画面の凹凸

重量問題と柾目の板の入手の問題から大画面制作がキャンバスに切り替わり、それに伴って新たに浮上したのが布の材質感の露呈です。絵具層が薄ければそれはそのまま最終画面に持ち込まれます。それを厭うなら制作者が個々にキャンバスの上に新たな下地を設けるしかありません。そういった場合には流動性のクイックベースやジェッソよりもファンデーション絵具やモーデリングペーストが有効になります。

#### ■下地の吸収性

ほとんどの絵具は、形をえない固体の顔料と、外観上液体（あるいはそれに準じた形態）になったり固体になったりする固着材とでできています。描画時の固着材は液体の形を取っていて、展色材、つまり顔料を画面におしひろげる役割を果たします。おしひろげてそのまま固まれば結構ですが、大抵は体積減少し、制作時といしさか違ったおもむきとなり、体積減少がはなはだしい程、艶を失います（図2）。

体積減少は、展色材自体に起因する場合と下地の吸収性に負う場合とがあります。前者はガッシュ、油彩、アクリルといった絵具の違いで顕著に現れますから、本誌の読者の方々はよく体感しておられることでしょう。後者はそれ自体を設ける際に用いる展色材あるいはそれを溶く為の画用液の種類の選択に支配されます。これは画面の強度にも関係するので、殊に油彩では「下層貧油、上層富油（Fat over Lean）」が鉄則になっています。

#### ■下地の色合い

絵具の塗膜が顔料と固着材で成立していますから、薄膜なら顔料と顔料の隙間を通してその下地が透けて見えます。この現象は制作時のあちこちで技法として利用されます。

例えばグラッジ（グレーズ）もそのひとつです。

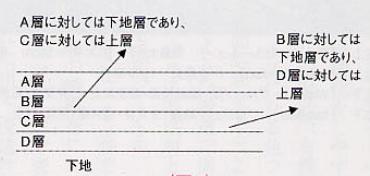
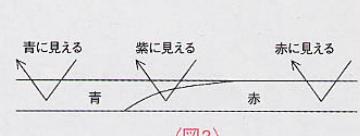
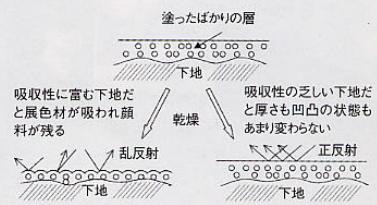
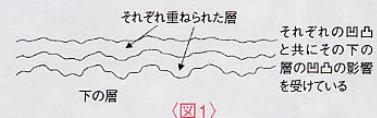
絵具をごちゃごちゃと混ぜ合わせると一気に彩度低下しますが、薄層の重ね合わせだと反射率曲線が相殺し合わないのでキリッとした混合色が得られます。点描やプロセス印刷はこの考え方の応用です。

下地の色合いの最も典型的な利用と言えば、人物画制作でまず顔面にテールベルトを施すあのやり方でしょう。顔の肌色は橙色のひとつですから、その補色で引き締める訳です。

有色下地（インプリマトゥーラ）もこの考え方です。

#### ■蛇足

下地以前の話ですが、メーカーによってキャンバスの質が異なります。お手持ちのキャンバスを斜めに光にかざしてみて下さい。キャンバス面に光沢があれば（特に油彩画において）不適切です。後日の剥落に至ります（搬入直前だと悲劇です）。



汝 隆一

Arne Bartzsch

原口 典之



■汝 隆一(なんじ りゅういち)  
1962年東京生まれ。86年北海道大学文学部卒業。92年「大駒派展」八郷農場、95年「18ROOMS」ホテルAMBIK、96年「新作展」アービック現代美術館、「汝 隆一と粘菌による表現」T'sギャラリー、98年「日韓現代美術交流展'98」臨界城、船橋市民ギャラリー、「海水と花弁」オレゴンムーンギャラリー、99年「平面・絵画・展」後藤美術館、「船橋日仏現代美術交流展'99」手法とエスプリ」船橋市民ギャラリー



■Arne Bartzsch (バルチュ・アルネ)  
1963年ドイツ生まれ。ベルリン自由大学在籍中。97年「office with roofgarden」ベルリンでの建築プロジェクト、98年「just for the birds」熱海の山々 パフォーマンス、99年「場の精霊の実跡に」熱海ビエンナーレ



■原口典之(はらぐち のりゆき)  
1946年神奈川県生まれ。70年日本大学芸術学部美術学科卒業、95年「ASIANA」ヴェンドラミン宮殿(ヴェネチア)、「戦後文化の軌跡 1945-95」、「1970年・物質と知覚 もの派と根源を問う作家たち」、96年「JAPON1970」サンディイェンヌ近代美術館(フランス)、97年「重力—戦後美術の座標軸」、光州ビエンナーレ(韓国)、97、98年「AIG EXHIBITION」田浦

# 第一回 熱海、ビエンナーレ



左上 「夢十インスピレーション」 児島まさ子 90×90×50cm 毛糸、圧縮シート他 1999年

右上 「Just a Position」 川崎豊史 1999年

左下 「Walkh」 グループ展(齋藤桂喜・畠谷武史・石井文次・石戸大助・米元慶一) 人造石 1999年

右下 「fact-field」 プロジェクト熱海(金大仲・澤井徹・阿部文昭) 35×35×35cm 30個 木、アクリル板、ミクストメディア 1999年9月

一九九九年十月一日～十一月十四日の二週間、

熱海市で「第一回熱海ビエンナーレ」が行われ

た。アーチストと市民が自主的に組織した実行委員会が主催したもので「熱海サンビーチ」「銀座商店街」「工事フェンス」「空建造物・空地」の4つのプロジェクトを中心的にアートがいかに地方都市のローカル・アイデンティティを活性化

できるか、厳しい現実の問題とリアルに向き合えるか、アーチスト・市民・行政はコミュニティケーションを図れるかなどが問われた。熱海市はバブル以降、長期化する平成不況の中で負の遺産

とでも呼べる倒産したホテルの廃墟や跡地などを内部に抱えている。熱海市の問題は単に日本

の地方都市の問題ではなく、日本の現在が抱えている問題に他ならない。実行委員長の汝隆一氏、参加作家の原口典之氏、バルチュ・アルネ氏の三氏に「第一回熱海ビエンナーレ」について

(この鼎談は九九年十月開催中の会場で行われたものです)

「スピンクロコダイル」タムラサトル 500×500×160cm  
ウレタン、鉄、モーター他 1994年

「無題」栗山ひろみ 紙、ゴムホース 1999年

「円環するもの」白川昌生 150×220×180cm 鉄、亜鉛メッキ 1998年

## 負の遺産の中で。

でもこのスペースにしても知らなかつたですね。

——バブル以降、平成不況が長期化する中で熱海の温泉街も低迷していますよね。何度もテレビや雑誌で熱海の魔羅化したホテルや旅館なども目にしていたんですけど、実際に見て目の当たりにすると本当に驚かされますね。

原口 汝隆一さんは実行委員長です。今回の熱海ビエンナーレは三十代を中心とした若い作家が中心で、僕はアドバイスするという形で関わっている。バルチュ・アルネさんはドイツ人で、ベルリン自由大学在籍中に日本に留学して、しばらくは京都にいて今はこの熱海に住んでいます。

原口 汝隆一さんは、最初、仕事で呼ばれてきて、熱海にある海外の貿易会社の迎賓館のマネジャーとして働きました。仕事が終わってからも熱海に住んで、今は街づくりのテーマの論文を執筆中なんです。国際化シンク・グローバリィーが求められている中で、日本の街では国際化はどんな風に認められるのか、ローカルな人はどんな風に考えて、街を活性化するか。ローカル・アイデンティティに注目してみたんです。外国人として熱海の街をいろいろ見たら、国際化はどんな風に現実になつていて、面白いいですね。

アルネ 大学では文化学、情報学を専門として勉強したんだけど、だんだん街づくりの方の仕事をやるようになつてきた。静岡県の街づくりセンターアの活動にも参加させてもらいました。

原口 プレイベント的な「熱海芸術」というのをチエックしてもらっています。

アルネ 大学では文化学、情報学を専門として勉強したんだけど、だんだん街づくりの方の仕事をやるようになつてきた。静岡県の街づくりセンターアの活動にも参加させてもらいました。

原口 プレイベント的な「熱海芸術」というのをチエックしてもらっています。

汝 アルネからはベルリンの状況だとか、世界の動き——アートを絡めながら新しく街づくりをしていく場合に關していくアドバイスをもらつたり、日本式のやり方ではなかなか進まないところをコーディネーター的な立場でアドバイスしてもらっています。

アルネ 大学では文化学、情報学を専門として勉強したんだけど、だんだん街づくりの方の仕事をやるようになつてきた。静岡県の街づくりセンターアの活動にも参加させてもらいました。

原口 プレイベント的な「熱海芸術」というのをチエックしてもらっています。

アルネ 大学では文化学、情報学を専門として勉強したんだけど、だんだん街づくりの方の仕事をやるようになつてきた。静岡県の街づくりセンターアの活動にも参加させてもらいました。

原口 プレイベント的な「熱海芸術」というのをチエックしてもらっています。

汝 最初から盛り上がりがつたたね、アルネが一番。この場所(鼎談)が行われた古い温泉の廃墟(もと)も一年ぐらい前にアルネがこつそり潜り込んで見つけていた(笑い)。

原口 僕も五年半住んでいますが、解体跡地にし

てもこのスペースにしても知らなかつたですね。

——汝さんは実行委員長ですが、今回の熱海ビエンナーレをおやりになるきっかけは何だったのですか。

汝 「アンビック」という美術館とギャラリーを併設したホテルがあつて、そこのスタッフとし



「Rental Ango」 岐玉千津 パフォーマンス 1999

なんか誰も知らなかつたし、市役所のセクションはどこが何をやっているのかも何もわからなかつたんですが、一つ一つ情報を頂いたり、サジエスチョンを頂いて、場所を一つ一つ確保しながら進めていったわけです。

——最近同じような話をか少しすつ耳生えてきていますね。例えば桐生とか広島なんかでも同じようなことをやっています。作家自身が同じようなことで悩んでいるんでしょうね。

汝 そのために、ある面で裸になる。アート、アートと、いつのまもなく、可ができるか、可が

アクションとして可能なのかということころまで  
遡つて動く。熱海というのは一種のエアポケット  
トみたいなどころだと思うんですね。現代社会  
の負の遺産みたいなものをかなり抱えている。  
今回かなり多くの作家が下見に来たんですけれ

とも歩いている中で作家の方からここでやりたいと積極的に言い出す。廢業ホテル、解体跡地や廃墟がやはり多かったですね。

アルネ、結婚されてから東ベルリンでは会社が弱くて、潰れちやつたのが非常に多かったんですね。そんなビルや空室に、人はもう勝手に無断で入っちゃつてるんですね。市も困って新しい持ち主を探したけれど、発展する会社はあまり見つからなくて。それで、政府、役場は補助金や材料をだして、安い家賃でその物件をアーチストとかそういった人たちに貸して、マンパワーで街を活性化させるプロジェクトを進めたりしました。

汝 今回のプロジェクトに参画してくださった

川端希満子さんていう女性の作家が面白いことをいっただんです。彼女は東京に住んでいます。東京に住んでいると壊したらすぐに次を造るというのがあたり前のように思っているけれど、熱海



「飽和」 鈴木謙介 ガーゼ、セメント 1999年

では壊しても次はない。壊すことさえもできな  
いんじゃないか、そのこと自体が新鮮だと。そ  
ういう感覚のズレっていうのがものすごく面白い

ですね。次が見えない。逆にいえば次が沢山あるのかも知れない。

——不況が長引けば、東京や大阪でも熱海みた  
いになる場合だつてあるわけですからね。

**原口** そういう意味では、熱海は時代の最先端をいつている(笑い)。だから、非常に実験的なことができる、アバンギャルドにもなる。

ローカル・アイデンティティを

アルネ  
熱海の中にもまだ古い建物とか、ぱつぱつとありますね。別の魅力的な景色もいっぱいあると思いますね。今回のイベントは環境とコミュニケーションがテーマでして、アーチストたちはある場所に魅力を発見して、そういう魅力を自分の言葉に翻訳して作品として出す。

卷之三

**女** 非常に大切な情報的な仕事だと思います。

法で見たい。西風みたいいある体調された場所で展開するのではなくて、階段や坂

道、廃墟など非常に面白いロケーションなんですよ。今の熱海には、視覚 자체をステージ化してしまうっていうか、美術館効果みたいなものがある。

原口 作家も関わり始めて何度も何度も足を運ぶ中で創造的になつてくるし、逆に見る側も、どこまでが作品か判断しないから自分で想像しているのが作品か判らないから自分で想像しているかないしとしまらない。現代美術も六〇年代から七〇年代の頃というのは途上の状態でね、場所も満足に確保できないから非常に特殊な場所でやつたりした。でもそこは誰からも干渉されないから、返ってエネルギーを注ぎこめた。アバンギャルドな、ある意味では良き時代だといえるかもしれないね。ところが、七〇年代の半ばから八〇年代に至る中で、経済発展を背景にしてコマーシャルというかメディアと現代美術というのが接近してきた。それで、飽和していくちゃたというかどつちつかずな状況がここ十年ぐらい続いている。何かリアルな、生活を伴つたものを創造、輩出していくかなないと、自分が美術といつても、何かいまいちズレている。リアルタイムで創造していくことが、何かこうできなくなつたんだよね。非常にきれいになつたり、管理されたり、画一化されたりしているつてことなんでしょうね。で満足いかない。かといって、さつきいた桐生とか広島とか、いろんな形で街や村の中に展開していくものはあると思うんですけど、何かそれとも違うような気がする。そこには、街おこし的なものがあつてちゃんと街がバツクについてくれるからね。

汝



「ATAMI-明治、大正、昭和、平成-」 剣持和夫 14.8×21cm 800枚 1999年



「36°の太陽と影&立体」 長島秀行 45×180×80cm 板、アクリル、ABS 1999年

汝 热海の場合は幸か不幸か必ずしも行政がバックについてくれないで(笑い)。これらはどうなるか判りませんが、リアリティが希薄になつていく中でバックアップがないだけにものすごくリアルに展開して行かなければならぬというか…僕の中では、そのリアリティは人つていう部分だと思うんですね。場所ももちろんそうですが、とにかく接点を作っていく中でいろいろ生まれてくる。改めて人と接して、アーチストって何なんでしょうか。街って何なんでしょうか、アートと街はちゃんとつなげることができるでしょうか。それを個別に個別にやつていかないといけない。大きなバックがついていれば、もうこの企画だからってドンつて通していくんでしょうね。それができないといふのが逆に今回の热海ビエンナーレの強みになつているのではないかという気がするんですね。

アルネ アート・イベントを上から、政府や市政からいわ

汝 パックについてくれないで(笑い)。これらはどうなるか判りませんが、リアリティが希薄になつていく中でバックアップがないだけにものすごくリアルに展開して行かなければならぬというか…僕の中では、そのリアリティは人つていう部分だと思うんですね。場所ももちろんそうですが、とにかく接点を作っていく中でいろいろ生まれてくる。改めて人と接して、アーチストって何なんでしょうか。街って何なんでしょうか、アートと街はちゃんとつなげる

原口 地方の行政なんかも文化への貢献だと

いってモニユメントを作ったり、公園を整備したり、新しい公共の建物を作つてそこにアーチストイックなものを入れたりしているよね。それで市民にとって文化的な環境がよくなつたかと

いうと、お金をかけた巨大なものを作つただけになつてしまつてね。市民不在で、ぜんぜん市民の誇りにもならない、愛着もわからないのがここ十年ぐらい続いていますね。でも、そろそろそういうところはカットして行政指導の文化的なイベントにお金をかけるのはやめましょうという風潮にもなつてゐると思うんですね。

アルネ ローカル・アイデンティティを見つけるために、ただ热海の街の表面的な風景を見るだけでは特別に热海独自のスタイルは見つからないと思いますね。日本全国の建物や景観のス

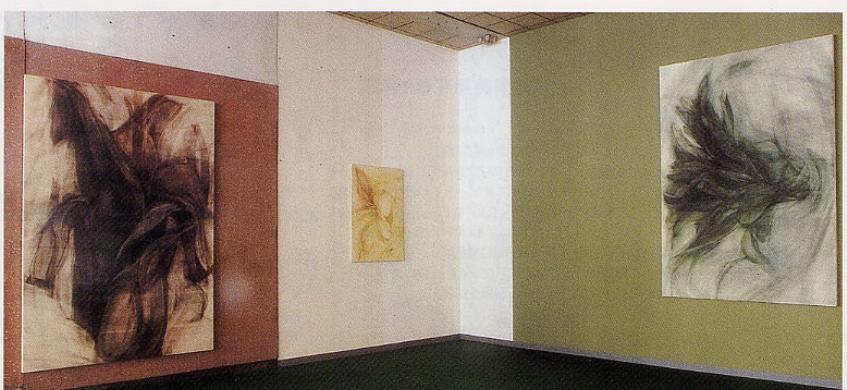
タイルそのままですね。温泉、海、自然などの概念は、ただ見ている限りは同じ形ですね。それはダメで、例えば热海は坂道が多い。热海の坂道はどのような形を生まれさせることができるのか…そういうローカル・アイデンティティを刻みつけた記号を見つけるためにはアーチストの労力も大切だと思いますね。そういう繋がりは、要するにまだ热海では判つてないです。ヨーロッパの場合はローカルな風景を守るために、例えば屋根のレンガはこの色、この大きさ、この形以外は使えないとかいろいろ厳しいルールがあります。ガイドラインがあれば、屋根のスタイルや壁はどんな機能のためですか、その土地独自の材料は何ですかといったローカル・アイデンティティも自然的に生まれてくると思いまますね。ただ私自身はヨーロッパのガイドラインはあまり良くないと想いますね。もっと柔らかいガイドラインみたいなものがあればいいと想いますね。

## 誰でもアーチストだよ。

原口

いずれにしても、热海は時代の問題、地形の問題、伝統と歴史の問題、人々のしがらみというか、因習、慣習というか、そういうものがいろんな意味で面白いポジションにある場所だなあとつくづく思つね。

汝 今、热海の海側に博物館の計画があるんです。热海の伝統とか、温泉の歴史・風俗を展示するようなものを作ればいいと僕は思うんですけど、吉本博物館(企業の芸能博物館)とかゲーム博物館(TVゲームの歴史を展示)なんですね。その必然性を僕は全く感じられない。不況の街だとローカル・アイデンティティよりは、とにかく人が呼べるものと判断したんでしうけれども、淋しいですよね。



「サトウ橋ビル空き部屋における絵画展」 西山真実 絹布、和紙に膠、油、墨、水彩他 1999年

# A three-man talk

## 汝 隆一 Arne Bartzsch 原口 典之

——今回のビエンナーレに、熱海市はノウタツチなんですか。

**汝** 名義使用を許可しない、協力というレベルです。観光協会と商工会議所は後援してくれています。熱海芸術のときは、熱海市が後援になつたんです。建物の中、室内でやるときにはある程度問題は起こらないだろう。ところが外へ出ちやうつてことになれば、いろんな所からいろんな問題が発生するかもしれない。責任は負えない。当然行政の方が後援といふことになれば、行政の方にも責任がかかるべきますからね。

**アルネ** ビエンナーレのプロセスの中でも、行政との折衝は難しかったと思いますね。現代美術のアーチストたちは、熱海市でもばつぱつ、あちこち暮らしてますね。別荘地の方ではアート関係の方も多いです。その人たちの意見を聞いたら、協力してくれる道を見つけようとしたけれど、コミュニケーションの場所も組織もここにはないんですね。市役所の方にも相談しに行つたんですが、文化交流室という組織あるん

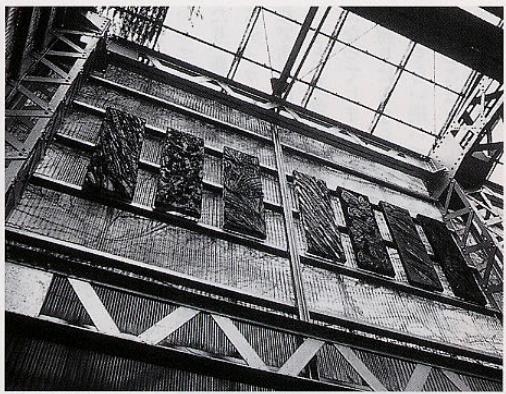
ですけれど、私たちが思つていた土台づくりはならなかつたんですね。そのためのお金はない、経済は厳しいといわれて(笑い)。それはよくわかりますね。でもコミュニケーション的なことはできるはずと思うんですね。あまりお金はかからないし。

**汝** それと担当の方が言つたのは、現代アートで街づくりをするというのと、熱海市が考えている街づくりと果たして接点があるもののか、そぐうもののかわからないと。もしかしたらすごく不快感を与えてしまうものをつくつちやうかもしれないし、そういう場合には熱海市の街づくりとは逆行する。そこら辺で一辺様子を見たい。見た上で判断していくたいという

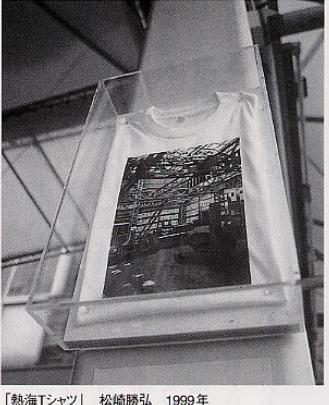
ことなんですね。でも、今回見たからといつて、次回はまた別のものになるかもしれません。判断は難しいですよね。本当は熱海市が考へている将来のビジョンと我々が考へているビジョンを、コミュニケーションをしてすり合わせていく機会というのをしっかりとつくりますからね。

——今回のビエンナーレに、熱海市はノウタツチなんですか。

**汝** 名義使用を許可しない、協力というレベルです。観光協会と商工会議所は後援してくれています。熱海芸術のときは、熱海市が後援になつたんです。建物の中、室内でやるときにはある程度問題は起こらないだろう。ところが外へ出ちやうつてことになれば、いろんな所からいろんな問題が発生するかもしれない。責任は負えない。当然行政の方が後援といふことになれば、行政の方にも責任がかかるべきますからね。



「無題」 斎藤誠 66×82cm リトグラフ 1998年



「熱海Tシャツ」 松崎勝弘 1999年

接関係のない人たちもたくさんいるんですか。

**原口** 絡んでるのは、六、七人ぐらいかな。後は熱海在住の作家たちが声をかけて、呼びかけて集まってきた。

——アルネさんも今回初めて作品を出されたんですね。

**アルネ** アートの作品としては初めてですね。物づくりは好きで建築家としてベルリンの建築プロジェクトに参加したことはあります。アートの作品として前はあんまり考えなかつた。

**汝** アルネもそうだけど、今回初めて作品を表するつていうのが何人かいるんですね。熱海消防の特別救助隊にいる人がこの企画に関わっていて、最初は手伝うだけでいいと思っていましたが、実際にアーチストになつてしまつたと云うんです。アーチストだから、アーチストじゃないからという線引きは僕は無効だと

思つたのですよ。このビエンナーレに関わつてくれたのなら、本当に作りたいことがあるんだつたら、人に見せたいものがあるんだつたら、何の抵抗もなく出していきましょうよというのも、今回の狙いのひとつでした。

**アルネ** ボイスの言葉で「誰でもアーチストだよ」というのがあるよね。

**原口** 僕もこのカタログを作るのに携わつていけただけど、今回、熱海ビエンナーレというのはそういう関わり方をしてないなどづくづく思うのね。まあ、忙しかつたこともあるんだけれど、自分の作品そっちのけで何か別の仕事をやつしているな、何か不似合いなことをやつているなど(笑い)。

——今回の出品作家たどりうのは、熱海と直

として、作家性を現実として当然持つてゐるわけだけども、今回、熱海ビエンナーレというのはそういう関わり方をしてないなどづくづく思つたのです。峯田隆さんで、彼からフォーマットが送られてきて経歴を見るところに「陸上自衛隊 第34普通科連隊レンジャー部隊」とあるのね。こういふ経歴つて今まで見たことがないからさ、どこそこで個展とか、何々美術展出品とかいう他の経験がなんなん



「内側のやわらかい皮」 川端希満子 82×95cm 板、ペンキ、塗料、エポキシ樹脂  
1998年

のか、どんな人なのかということになる。どのコンセンサスの中にコンセンサスがあるのかというのが、全然、千差万別なんだよね。そこがね、市民と手を組んでといったときに何か不毛なコミュニケーションになるよね。

**汝** 幽靈を相手にしているって感じですよね。

行政の人といろいろ会つたけれど、どうしても立場論になつちやうんですね。どなたに会つても個人的には応援したいね、ただ立場も考えて

：つてことにならう。僕の理想としては私人として関わつてもらえる組織なりグループみたい

いなものができればいいなど。例えば市長なら市長という立場を一回捨てて入ってきてもらうとかね。理想論ですけれど。で、そこで自由な話し合いをして、お互いの意見や考え方をすり合わせたものを持ちかえって具体化する。そんなものが作れればいいと思うんですね。

んで今まで長い付き合いなんだけれど一度も美術の仕事で関わったことはないんですね。今回は声をかけて、タベストリーなんだけれど出してもらった。それも、全然違和感ないのね。こうでなきや現代美術でないみたいですね、そういうのじゃなくなつてきてる。

新しい文化のコンセンサスのために

**汝** 作家というのはゲリラ的、ハブニング的に街と関わるのはお手のもんだと思うんですね。しかし、じゃあ街と市民と組んでということになるとまたちょっと考え方を変えていかなければならぬうまい。

原口 工事フェンスのところ(長さ四二五mの

工事フェンスで進行中の「熱海健康運動施設」建築現場を作品化したもの)にしても、市民にわかりやすくという言葉が返ってくるよね。じやあそのわかりやすくという市民とは誰のことな



「汝隆一 塙を海に還す」 汝隆一 パフォーマンス 1999年

から何まで制限される。ただ昔の街並みを修復

**汝** 経済が斜陽になつてきたら「心の時代」とか言われているじゃないですか。僕はそのままやかましが嫌ですね。心といつてゐるとき、どう考えて

も「優しさ」とか「癒し」とかのことをいつていて、  
だけで、「憎しみ」とか「怒り」とかが落としている  
（やま）。実はそういうのが二つあります。

じゃないですか僕はそういう方カテバな部分をひつくるめて、それを吐露できる、表現でき

る場こそ作つていかなければいけなくて、そこから生まれるコミュニケーションが文化に繋

がつて、いくと、思うんですね。それにしても、今年の一月からスタートして、短期間にここまででき

た。準備期間もなしに無謀ですよね。

中で中だるみしてね、結局消えちやつていたか

もしないね。逆にタイトにやつたから現実味を帯びてきたかも知れない。計画的にやつたら、

**女** 多分できないかも知れないね。

からね。今だつてシッテンバツトウ、ごたごたと

いうか、トラブルの多い中でやっていますから

A vertical strip of a photograph showing a close-up of foliage or a plant.

THE PRACTICAL



「無題」 原口典之 1999年

ね。

**原口** 生もんだから(笑い)、ライブだよね。参加

した作家も一般の人も含めて、それをどういう風にして自分の問題意識にしていくかってことですね。個々が切実に考えないと実行できない、実践できない。

**アルネ** ここは間違いも認められる場所だと思いますね。経済的な世界に入ると間違いはダメですね。そのインスピレーション面白いからちょっととやつてみようというのがないと、新しいものを作るのは難しいですね。参加してみて

そういう自由さが面白かったですね、子どもの習い方に似てるから。

**原口** ここが拠点となつてね、アートセンター

的な機能で物を作っていく。学校でもないし、組織、団体でもない。まして企業でもない。そういうのを作るのは難しいですね。参考までに、アート

ミッド構造になつちゃあいけない。  
**汝** 热海ビエンナーレ自体が権威に絶対なつちやあいけない。とにかく風通しをよく、情報もど。好きなことを言えるってことは同時に傷つくことだから、それでいいんだっていうコミュニケーションの取り方がができる場所になれば僕はいなかことだから、相手を傷つけ、自分も傷つくことだから、それでいいんだっていうからアートが生まれくればいいんじやないか。

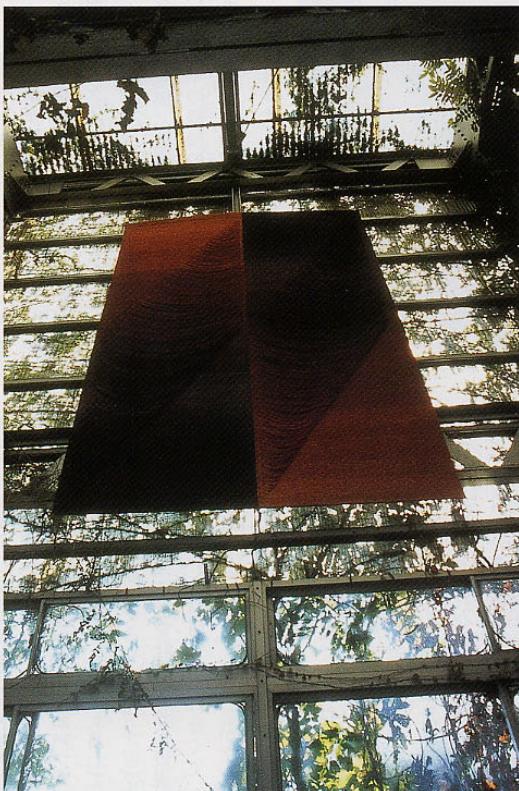
**アルネ** いろんな人がいろんな立場で、いろんな意見があつて、例えば私と原口さんと意見がある点でかなり違つて、このプロセスを通していろんな話し合いはできて、互いの理解にはなつたと思います。

**原口** そういうのは大切な。だから、所長もないし、社長もないし、館長もない。ビル

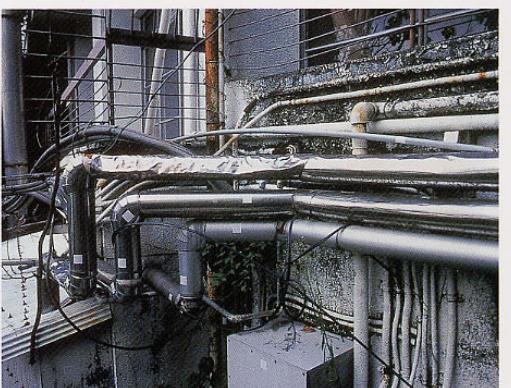
——そうですね。今日は長い時間どうもありがとうございました。  
**汝** 热海ビエンナーレ構造になつちゃあいけない。



「無題」 峰昌宏 自動車のボディ、サフェーサー、ステンレス、その他 1999年



「風のことば」 佐伯和子 172×218×3cm 絹、麻、木綿 1995年



熱海市街地の1999個所に作品を展示 森山恒治 1999年



駒ヶ根高原美術館・館長 松井君子

# KOMAGANE KOGEN ART MUSEUM

駒ヶ根高原美術館

窓から美しい中央アルプスが見える。

館内には、草間彌生、池田満寿夫、大竹伸朗、そして藤原新也と、

個性的な四人の現代美術作家の作品が

四つの部屋に展示されている。

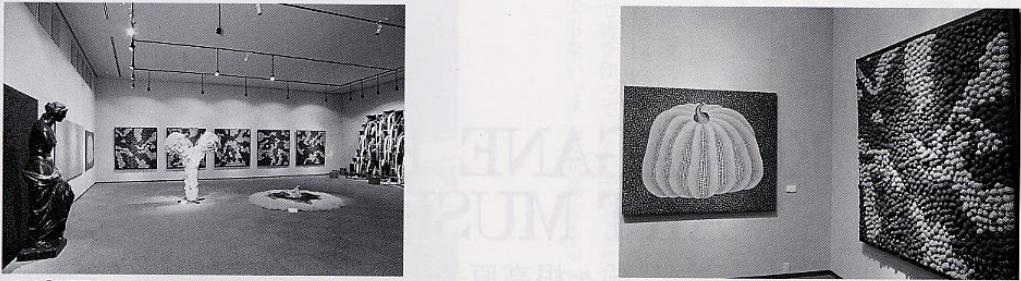
同時に、ゴヤとドーミエの戦争に絡む版画が

数多くコレクションされている。

現代美術とゴヤ、ドーミエの作品はなぜここに一緒にあるのだろうか。



## 子どもを喜ばす魔物が棲む美術館。



2枚とも「草間彌生」の作品が飾られた部屋

アートに触れるところが無いなど思つたん

ですね。一人でいるとただ本を読んだり、テレビ

——コレクションは全てご自身で集められたんですか。

松井 二六〇点あまりあるんですが、全部一人で集めました。この土地も私がここがいいと決めて、設計士じやないんですけどこういう形にと依頼して造つたんです。普通のおばさんですから、自分の思うようにやつているというのが良かつたり悪かつたりですよ。欠点も色々あるでしょう、独断と偏見ですから。

——オーブンしたのはいつからですか。

松井 六年前(一九九三年)です。

——ずっとお一人でコレクションをされていると、嗜好とかも変わつてきますね。

松井 そうですね。草間さんを好きになつたり大竹さんを好きになつたり、主役が変わりますね。

——この美術館には池田満寿夫さん、草間彌生さん、大竹伸朗さん、そして藤原新也さんと個性的な作家の作品がそれぞれの部屋に分かれて展示されていますね。草間さんの作品はこの前の展覧会(ニューヨークと東京で同時に行われた草間彌生の回顧展)でも拝見したんですが四〇年代、五〇年代の作品に凄さを感じましたね。ちょっと前は不思議な人だなという見方をしていましたが、今の時代だとかえつてそれが面白い。

松井 人間のモラルをすべて守つていれば常識人で、普通の人ですから。やはりどこかに少し怜憐な眼と、さらに言えば狂気みたいなものがないと草間さんのような世界は描けませんね。

——ところで、ここに美術館を建てようとされた動機は何だったんですか。

松井 私はここの人間じゃないです。生まれはこの山を越えた向こう側の辰野町というところで結婚してここに来て、美術館だけじゃなくて、

## 現代美術と戦争の惨禍。

——草間さんの作品に興味をもたれたのはいつ

頃なんですか。

松井 十五年ぐらい前に、ある雑誌にお医者さんのコレクションの話が掲載されていて。その方は草間の話は何もしてないんですよ。お医者さんの写真が載っていて、後ろに階段があつてそこにようしちゃう魔物が棲んでいる美術館にしたいなと思つたんですね。

——子どものためのワークショップとともになさつていますね。

松井 地元の中学生の授業をここでやつたんですね。そうしたら子どもたちがすごく喜んで、なんて創作することは楽しいんだ、またやりたいと言つことになつて。それを文部省が認めてくれてお金をめずらしく下さつて、「子どもたちのワーキングショップ」が文部省委嘱事業になつたんですね。ワーキングショップとはちょっと趣が違いますが、「名作に学ぶ。私も迷作家?」というのと「樹の生長は私の成長」という企画もやりました。す

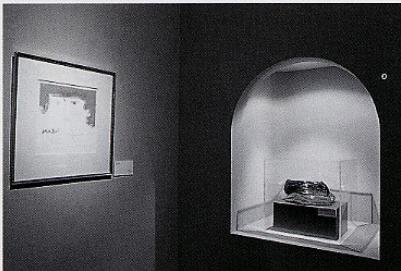
ごく喜んで皆さん参加してくれるんですよ。それに、この美術館では断然草間が子どもたちに人気があるんですね。子どもたちは例えビカソぐらいなら名前を知つてますが、普通の作家の名前は知らないから、作品だけで純粋に見る。

——美術館に対する大人たちの反応はどうですか。

松井 知名度が無いんで、そんなに皆さんはお出でにならないんです。それと現代アートをやつてみるとおばさんたちは嫌でしよう。私は逆なんですよ。近代アートはつかり見てると疲れちゃう(笑い)。それでも年間六万人ぐらいは来ていただいている。ピカソやマチスをやらない割には多く

——現代美術だけでなく、ドーミエやゴヤの版画も数多く収蔵していますね。

松井 私が生まれたとき、父親は戦死してしまった。日華事変の頃ですが、その頃すごく生活が苦しかつたんです。韓国で造り酒屋をやつていたんですが、それもやめざるを変えなかつたし、いろんなことで辛いことがあって、戦争というものは人を何代にもわたって苦しめるなど。またまその時に、ゴヤの「戦争の惨禍」を買わなかいかという話



「池田満寿夫」の部屋



「ドーミー」の版画の展示室

があつて、それが作品を買った一番最初なんですよ。だから平和というものに対する関心というの高いです。

——最初に美術館を一回りして、ゴヤ、ドーミーと草間さんをはじめとした現代美術の作家の作品が一緒に見てあるのを見たてどういう観点で作品を選ばれているのかと思ったんです。

**松井** ゴヤ、ドーミー、そして浜田知明の作品は、全く私個人の人生観死生觀から集めたコレクションです。ゴヤの作品もドーミーの作品も浜田知明の作品も、私の一つの死生觀が反映されているんです。怒られるかもしれません、草間さん、藤原さん、池田さん、大竹さんとの作品は、素敵で、大好きだけれどそんなに芯をたくものじゃない。今自分が生きていく上でこのことは譲れないとか、このことはどうしても次の世代に受け継ぐべきことというのが「戦争の惨禍」とか浜田とかですね。人が人間でいるために失ってはいけないものというのに自分なりに一貫性を持たしたものがその収集ですね。草間さんが自分から発している波動といいますか、生きているということはどういうことか、自己中心的だけれど真剣に考えている現代美術の作家のモードと、自分がこの世にでてきて何を伝えて何を考えていかなければいけないかという、ゴヤ、ドーミー、浜田のヒューマニズムのモードは違うんですね。だから両方あるんですねここには。

——美術館じゃなくて芸術館にしたいと言うようなことを書かれていますが。

**松井** そうですね。私は音楽がすごく好きで、音楽というのは美術に比べて幅がもう少しボビュラーワーだと思うんですね。例えば「螢の光窓の雪…」と歌うと誰しもが寂しいと思う。音楽は直接的に人に波動を送ってくると思うんですよ。二人子供がいまして、二人とも音楽がすごく好きで演奏するんですよ。それで、音楽会も出来る美術館にし

たかつたんです。

——フルクサスなんかも音楽と美術が絡んでますよね。ものを作り上げるということでは、音楽と美術には共通のものがありますね。

**松井** 私はつい三日ほど前まで、自分は普通の人だと思っていたんですね。二年前に脊髄がしまっていくというすごい重い病気をしてね。めずらしい病気なんですが、それで手術をしてしまったのです。そしたら昨日手紙が来ました

先生は聖路加病院の名医という評判の方で、たまたまその先生の奥様が国画会の会員でいらして。

それでいい人をつかまえたと思って、診ていただいたんですよ。あなたは職業柄はつきり申し上げて治らない。一生辛い思いをして生きていかなければならない。けれども、あなたは特に変なやつだからもしかしたら変な変化があつて治るかも知れない」と言うお手紙を下さったんですよ(笑い)。どう

これが変に見えたかなと。普通ですよね、あんまり変じないです。もし変わっているとしたら、あまりお金が無いのにこの美術館が持てたと

## ■駒ヶ根高原美術館

### ●住 所:〒399-41

長野県駒ヶ根市菅の台光前寺

Tel.0265-83-5100 Fax.0265-83-5180

### ●入館時間: 5月~10月 AM9:00~PM5:30

11月~4月 AM9:00~PM5:00

### ●休 館 日: 年中無休

(展示替日は臨時休館する場合があります)

### ●入 館 料: 大人 1,000円/高校生・大学生 800円/小中学生 500円

(毎週土曜日 小中学生のみ無料、団体割引有)



# フェラーリより格子がいい。

綿布を縫い合わせて形を作る。

形の面白さやテクスチャーを追っていた。

しかし、今は平面性にこだわり、

描くことの中味に向かう。

形は矩形に近くなってきた。



記憶の収集／1999（ギャラリー山口での個展風景） 綿布、アクリル、インク、岩絵具、石膏、たこ糸 1999年

(Photo/田中マサシ)

マックを使ってデザインの仕事をやつていると、テクスチャーが出てこない。レイヤーを重ねていっても、下の色が透けたり、滲みあっていく微妙な重なりは表現できない。コンピューターで表現できないものを、絵に求めているんでしようね。

最初はイラストを描いたり、立体を作つてみたり、いろいろとやっていましたが、その後綿布をつなぎ合わせてその上に描くという仕事を続けてきました。学生時代にやつた版画の手法も積極的に使いましたね。綿布を切つて、それを縫い合わせて一枚のキャンバスにする。自分で縫つているので大変だろうという人もいますが、縫つているときつて手作業で何も考えていないんですね。縫い合わせることに意識がいくと、キルトやパッチワークのようないくつかの世界に入ってしまう。それは避けなければいけない。

三十前のときは結構揺れ動いていた。なぜ綿布なのか。多分キャンバスの成立といふ意識がどこかにあるんでしょ。本当はそれを逸脱させていかなければならぬのかかもしれません。描くこと、平面性へのこだわりが常に避けてはいけない。

日本画みたいに、床に置いて描くんであります。アクリル絵具を綿布に染み込ませながら描いていく。下地はジェッソを塗つたり、ジェッソに石膏を混ぜたり

して作っています。そうすると発色がいい。薄いところ、厚く塗るところもある。厚く塗ると後で剥がれる心配もあるけど、剥がれても余り気にしないタイプなんですね。例えば、廊持つていつて壁に飾る。形とかが気に入らないと、その場でハサミで切つてしまつ。結構アバウトなんです。作品自体がそんなに神経質な作品ではない。アクリル絵具も、油絵具と違つて自由度がある。自分のやり方と合つているんでしようね。

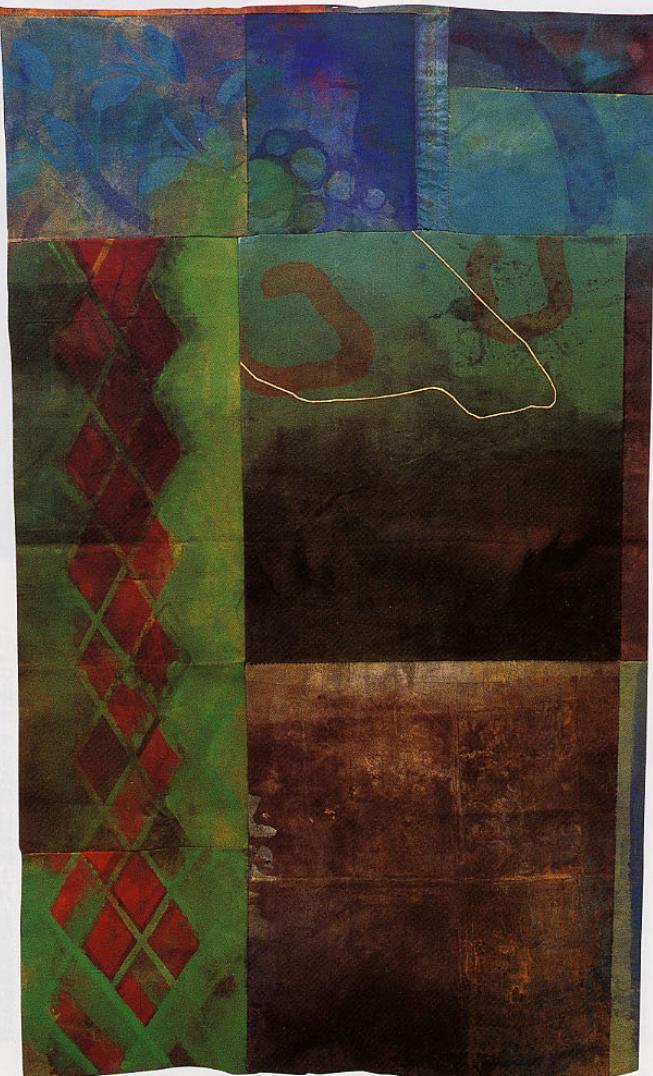
いろいろものに興味を持つて、面白いなどいうとすぐに自分の作品に取り入れてました。影響を受けますよね。いろいろ影響を受けて、どんどん作品のうちに取り入れていると知らない間にそれが自分の考え方じゃないかと錯覚していく。そのままだと自分を見失いそうで、それは止めようと思ったんです。今も時々はグループ展にも参加しますが、基本的に個展でやつています。三十を越えると、だんだん時間もなくなってきますし、それが仕事や生活の雑事も多くなってくる。しばらくは一人でやつていった方がいいと思ってるんです。

作品も以前は形や素材や表現に面白さを求めていた。今は形もシンプルになつてきた。縫い目やつなぎ目も余り



渡辺伸(わたなべ しん)

1961年東京生まれ、84年武藏野美術大学油絵科卒業、83年北関東美術展(栃木県立美術館)、銅版画工房展(87,90,92,96)、89年現代日本美術展・東京都美術館他(94)、90年GOD(P3 オルタナティブ・ミュージアム)、96年百年の壁・I(有隣館・桐生)、個展は87年より毎年開催。ギャラリーQ、柳沢画廊、真木・山村画廊、藍画廊、ギャラリー山口など多数



記憶の収集／1999-3 220×172cm 縞布、アクリル、インク、岩絵具、石膏、たこ糸 1999年 (Photo/田中マサシ)

見せないようにしている。つないでいくことに面白さを求めたり、素材感に頼つたりすることはもう止めて、描く方が真剣にやるようになった。描く方を真剣にやるようになつたね。

かつては裁断した綿布の上に描いたり版画を当て込んだり、それぞれのパツを完成してから縫い合わせて一枚の作品にしていました。今は一枚の布に縫い合わせてから描くことが多くなつてきましたね。

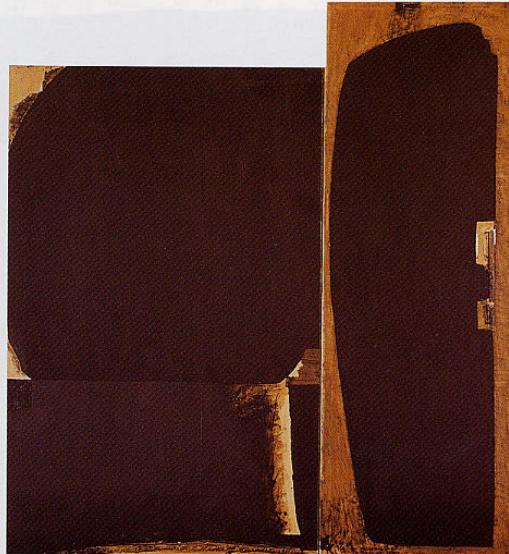
自分で言うのは変ですが、日本的な要素がでてきたなと思っているんです。フェラーリとかを見ると、すごく彫刻的で三次元的ですね。ヨーロッパの彫刻や絵画の影響がそこにはある。日本だと浮世絵や着物の文様にしても二次元的で、すごく平面的ですよね。たまに京都なんかにいっても、格子とか、日本のなものにどうしても目がいってしまう。うちの祖父は宮大工をしていて、親父も工務店をしていたんですね。そんなことも、どこかで今の作品に影響しているのかもしれませんね。

# SUPPORT.1 —支持体について— Osamu Asano



浅野修(あさの おさむ)

1937年北海道帯広生まれ、60年多摩美術大学油絵科卒業、88、2000年文化庁現代美術選抜展、85年舞台美術をてがける、88年サントリホール、ムソルグスキー場面アート、十勝毎日新聞社70年記念・浅野修展、89年埼玉県主催オペラ舞台アート'91-'92等多数、個展は文芸春秋画廊、札幌時計台ぎやらりーなど毎年精力的に活動している。2000年文芸春秋画廊4月10日-15日、WHC企画 Daiwa Foundation Japan House(日英基金) 浅野修展(ロンドン)8月15日-25日個展開催の予定、現在主体美術協会会員。



楽器 変形200号 キャンバス、油彩 1999年

本題に入る前に何故を云つておかねばならない。我国は明治以来、歐米が全てにおいて勝れていたと想い違いしていた。たとえば北斎の版画を輸出茶碗の包み紙にしていたとき、それを見たゴッホやボナール等は茶碗よりも包装紙の素晴らしさに心を奪われ、彼等の材料で模写し日本の独特な絵画空間の影響をうけ少なからず力にして、自分のものにしてしまった。日本の風土、地形、気候、水などから育まれた独特なその文化を歐米のものに比すれば価値がないものと極端ではあるが捨ててしまった。当時フエノロサにしてみれば捨てられた文化品は宝の山であったに違いない。その宝を潔く捨てる日本人は、政府から民間からと歐米がすべてに勝れていると影響だけではなく、真似をしに出掛けるのだ。そつくりそれを持ち帰った者は、もてはやされ、スターになってしまった。それを見た大衆邦楽、画人達)も続け続けになってしまった。

かつての日本住居を見ても今の建築空間とは違っていた。門のがら戸を開けると人間の歩に合せた踏み石はリズム良く並べられ、それを踏む下駄の音の心地良さ、やがて玄関、開けると空間にはオブジェに花が生けられ、隣のオブジェからは心地良く誘うお香の匂い、金魚鉢、前には衝立てのアート、上がって廊下を行き襖を開け室内に入ると、天井は杉板の抽象、欄間に彫り物、その下は襖のアート、床は二対一の抽象置、床の間には趣きのある置物や、オブジェに花、四季折々の掛け軸や提灯のアート、杉しづりや黒檀などの床柱、脇には三味線、お琴、尺八等々が置かれ、お茶の道具、季節季節の料理、そして雪見障子を開けると、置き石、庭の石組み、季節を表わす花や木、

等にとつて脅威に違いない。

生きる生命自然力はいかに素晴らしいかについてふれてみよう。伝書鳩を例に、東京の鳩を北海道の留萌(今もこのレースがある)で放すと、海図や案内図などなく、悪条件の気象、隼や多くの敵を潜り抜け、生命力で戻ってくる。虫もその力がある。人間が食べる遺伝子組み換え大豆などは食わないのだ。日本人は土に還る和舟も何もかも捨てプラスチックの経済性に目がくらみ反比例して自然力を失つてプラスチック時代に突入してしまった。

ここで私のテーマ、基底材と下層部からの処理について述べてみよう。私のテーマは楽器であり、それを通じて主題を探っている。楽器と云つ

灯籠、水の触覚つゝぱい、鈴虫、風を受ける風鈴の音(欧米人には騒音)、水琴窟、水を受ける竹の音。これらは欧米のようにドアなどで区切られた合理空間ではなく、日本は生活する者と自然との融合空間であることが分かる。今の日本は世界でもトップクラスの金持ちと云われている。だが、かつての中級サラリーマンでもこのぐらいの美しい生活感を持っていたのだ。宇宙から、自然から、生物から区切られた説明を廃し融合意識がつきづめられ、削ぎ落としの想像空間觀が究極の姿として日本觀を高めてきた。

つきつめられた日本觀として禪、能、鼓の空気が裂けるような單純な音は宇宙そのものである。俳句の世界、單純化された五七五の文字空間には宇宙が込められている。茶「お茶の渴を医するに止まる」の道もそうである。等々。これら歐米の直接的合理主義からすればこの込められた空間は不思議なことであり、日本の宇宙觀は彼等にとって脅威に違いない。

いてふれてみよう。伝書鳩を例に、東京の鳩を北海道の留萌(今もこのレースがある)で放すと、海図や案内図などなく、悪条件の気象、隼や多くの敵を潜り抜け、生命力で戻ってくる。虫もその力がある。人間が食べる遺伝子組み換え大豆などは食わないのだ。日本人は土に還る和舟も何もかも捨てプラスチックの経済性に目がくらみ反比例して自然力を失つてプラスチック時代に突入してしまった。

ここで私のテーマ、基底材と下層部からの処理について述べてみよう。私のテーマは楽器であり、それを通じて主題を探っている。楽器と云つ



ても楽器の本質は音を通して宇宙を望む窓と思つてゐる。私は音の出るものはすべて楽器だと考へてゐる。空気、石、竹、木、土、水、自然力音、等々。オーケストラの楽器だけが楽器とは思つてはいない。音は宇宙であり究極は生物にとって生きる力だ。

宇宙と云えは水墨も共通した魅力がある。あの和紙の繊維空間、墨と筆によつて浸透させた墨色は宇宙である。和紙の繊維と墨色が作者の意とする融合で宇宙を導いてくれる。私はこの空間觀を

とてもやらなければならない。まずサンドペーパーで板の表面を柔らかくし、繊維化をしやすくしてやる。そこにバラフィン、界面活性剤、有機溶剤をほどよく調合し、それにベースになる色ファインデーションを薄く加えて表面処理をする。これを何回か繰り返さないとと思うような浸透空間にはなつてくれない。やがて私の求める基底材と下層部からの処理の関係が出来上がつてくる。

次にキャンバスからについて述べる。誰でも知つてゐる通りキャンバスは麻の繊維布に二カワをほどこし、その上に鉛白とリンシードで表面を固定してある。その固定された面を、浸透性の良い麻として、本来の繊維と絵具との関係を造らなければならぬ。まず、ファンデーション、パラフィン、界面活性剤、有機溶剤で表面を分解し、板とは逆に後から半乾きの状態でサンドペーパーを掛ける。これも何度も繰り返し行う。すると、ほどよく麻の繊維が表面に出てくる。キャンバスの場合は、このほどよい半乾きの段階で着色に入る。と、和紙にも出なかつた質感の伴つた私の必要な空間が出現する。

私の主題にせまる表層は基底材と現実を超える下層部から重要な関係が産まれる。そして視覚を通しての宇宙觀、自然觀は、生きるもの永遠の進化の継承であり、物の総体ではなく、事体の総体としての価値を得る。

日本人はもともと美を感じる感度の高い繊細な民族であり、芸術は知識だけではできないことを良く知つてゐるはずだ。

前々から先達がやらなかつた欧米材を使って、板とキャンバスによつて求められないかにこだわつてゐた。何故。それは質感が決めてであつた。質感によつてより強い堅牢空間が出ると思つたからだ。

板は植物繊維の固まりである。植物繊維を漉いて製した和紙との違いは素朴な物質である、それを生かし基底材と下層部に私の求める浸透空間を出現させようとした。堅い板の表面は総じて、器具の浸透力がなく、それを繊維化させて浸透力を

# SUPPORT.2 —支持体について— Naoki Itou



伊東直昭(いとう なおあき)

1959年横浜市生まれ、83年多摩美術大学絵画科油絵専攻卒業、85年同大学院修了、86、87年大谷地下美術展(大谷資料館・栃木県)、87、88年今日の作家「多極の動態」展(横浜市民ギャラリー)、91年日本・ベルギー現代美術交流展(ブリュッセル/東京)、92年神奈川アートアニュアル'92(神奈川県民ホールギャラリー)、95年日仏現代美術交流展(パリ/京都)、98年「塩の芸術・芸術の変容」展(フランス・ブルターニュ地方)、他に東京、大阪等で個展



塩を待つ人 300×700cm 現地にあった木製の枠、ケーブル、ロープ、寒冷紗、冷木、鎖、貝殻、アクリル絵具他  
(作品の後方はフランス、ブルターニュのダンサー) 1998年

自分にとつて、作品についての素材、技法の内で、どこまでを支持体、基底材、あるいは地塗りと呼ぶかは、突き詰めると実のところ、はつきり線を引くことは難しく思われます。特に一般には芸術作品の展示用ではない施設、屋外等の発表現場での制作を主旨とする展覧会、ワークショップ等では、「物心両面で」「底」の所在は広く、深く、漠漠としています。

近い例では昨夏(1998)フランス西部で、約一ヶ月のアーチスト・イン・レジデンスを行った際の作品がありました。それは自分にとって初めての野外制作を行い、その地域のリハビリテーション施設の一角に残った遊具の跡をいかして設置したものです。ブルターニュ半島の南東の付け根、ロワールアトランティック県のこの辺りは、伝統的方法による天然塩の産地で、広大な塩田地帯があります。強い陽射しと、冷たく乾いた風によつて、夏季の塩田では引き込まれた海水が昇華し、塩が生まれます。豊かというか、むしろ状況の対比が鮮やかで骨太な印象の自然環境です。そこ

での人々の暮らし、文化、歴史などが、制作においての非物質的、あるいは精神的な「底」としてありました。具体的物質面では古い支柱の木枠・塩分と乾燥で干物のようで燒りもなく、しつかりしていましたが、があるだけで、自分にとって正面から柱内は、向こう側の海へ端の松林しかない、「底」抜けの状態でありました。

とはいって、日頃は伝統的技法に則つて絵を描く場合が多いのです。その場合、完成時の表層からみて、最も下層にある物質、すなわち一般的に、木材、布、紙と、そのすぐ上の絶縁保護と効果増援を担つた水性、乳化性、さらに油性まで、様々な素材

が一応の区別分化が可能ではあり、多少なりとも、いや、むしろそれ以外は、さしたる美術の表現技法を持ち合わせない自分としては、いかなる場合もよりよく描き続けて描き終るための、不均質でありながらも、段階的な層構築の手法を常にある程度、意識の内に置いていると言えそうです。

先の例でも、底なし故になお、足掛かりが必要で、地元の友人にもらつたケーブルで、大まかな構成を木枠に施し、ワイヤーによる海岸の漂流物の固定や、寒冷紗を樹脂で固めるなどの「地」作りに格闘した記憶があります。完成作品は保存目的としてない、朽ちるに任せたインスタレーションですが、制作の意義は大きなものでした。完成までの時間に限りがあり、ほとんどの素材も現地調達であり、切羽詰まるので、必要以上に捏ね繰り回したりできないし、その結果、無駄や小細工はしなくなるものの、おそらく本当に身に着いたものしか出でこないので、それが分かることは当然、自身の作法を見詰め直す機会になりました。

日頃、キャンバスや木材を用いる場合も、「地」作りは行います。基底の材質が「もの」として必要以上に風合いを持つことは、避けるべきと判断しています。色、質とも中性的で、壁と絵の間の0(ゼロ)の領域、緩衝地帯として機能することが望ましいのです。おそらく「底」は、例えばそれが絵画の作者にとって習慣的に使用する素材に過ぎなくとも、常に「もの」として、混沌として在るでしょう。言い換えてそれは、大きく分けて二つ、すなわち、あるがままの自然(じねん)・触れるとの許されない、神聖ですらある領域・と、道具的理性のものとの目的手段化対象・効率良く加工すべき対象としての素材・: ということでしょう。私は



詩歌と旗印に関する解釈と五つの提示 約300×250cm  
紙、寒冷紗、流木、金属、アクリル絵具、ウレタンニス、油彩 1999年

身はどちらかといえば、後者にシフトしたところにいるのでしょうか。日常も含めていつも相対的な視点を抱えています。「底」に気を配りつつ、後に入るものに向けた初めの一歩が「地」なのでしょうが、そこでは常に何か得られるとともに、なにかを失っているし、均し切れない対象があることも知らなければと思います。初めの一歩が全てということもあるでしょう。恐ろしいことです。これが、自身の課題として、ここしばらくの活動の振幅つまり個展と、なんらかの外部的企画性を帯びた展示という動きを執らせている一つの要因ともなっています。

今年(1999)発表した作品では、描画とともに、海岸に漂着した流木を用いています。潮に晒されできたかたちの面白さは、自然の成せる術ですが、「元は生木か加工されたものだったのか、いつたいなぜ、漂流し、今ここにあるのか考へると、拾い上げた自分も含めて、人為、社会とも界を接した在り様がみえできます。塩分を抜き、乾かしてから、ジェッソやニス、さらにコラージュと色々と試しました。結果、観る人によっては骨だの内臓だの言わされましたが、素材そのものが必要以上に主張することはなく、その意味では良かつたと思っています。単に流木の持つ素材的意味…底…を立てるのではなく、一旦それは封じ込めた上で、築層的手法の内から発せられるなにかが觀る者に届き、その人の精神を介して明らかに異なるものとして立ち現れるならばむしろ成功といえるのです。

私の作品は科学的意味で、当然、生物ではありませんが、生もの(なまもの)、生きもの(いきもの)ではあります。自らが異なるものに化することと、同時にものを異なるものに化させる働きを持つこと。案外、人を異界へ導くもののけ化(氣)の存在のような作品が、私にとっての理想体かもしません。

ホルベインスカラシツ。プロ獎学者レポート

**MOVING  
NOW**

賞書



梅本和之

自分は一番身

自分が見「からなくて他人を見つめる」とその心の中にもう一人の自分を発見す

私にとって描くという行為は、良く知っているようで本当は何も知らない「自分」という存在がいたい何者であるのかを確かめる手段である。描かれることがある。

たものは、他人や社会に関わり現代を生きている中で感じた「人」とそれを取り巻くイメージである。そして同時にそれは他人を鏡として写し出した様な自分自身の姿——「自画像」——でもある。

私の絵画は、主題、社会背景、様式に眼  
目があるのでなく、あくまで「私」の  
追求を基調としている。

そこから多くの人々に通じるもののが見えてくる。また個人の心の深みを知るうとすることで現代を生きる日本人に



無題 225×290×4cm 油彩(染料系、顔料系)、綿布 1998年

矩形のキャンバスと油絵具は西洋の伝統的素材としては一般的である。独自性があるとすれば、人の内面に向かう視点を中心に据えた主題 자체ではなく、今という時間に生きる私の、「人」を捉える視点が現在性と普遍性を併せ持つ時だろう。私が生きる現代社会は私に無限のモチーフを提供し、人に対する不思議に興味は尽きない。単なる矩形の画面は無限の可能性を秘めている。

矩形のキャンバスと油絵具は西洋の伝統的素材としては一般的である。独自性があるとすれば、人の内面へ向かう視点を中心に据えた主題 자체ではなく、今という時間に生きる私の、「人」を捉える視点が現在性と普遍性を併せ持つ時だろう。私が生きる現代社会は私に無限のモチーフを提供し、人に対する不思議に興味は尽きない。単なる矩形の画面は無限の可能性を秘めている

周囲に感じる世界を俯瞰し、咀嚼して現わされたものには、現実感が強く滑稽で皮肉、愛敬溢れる人々が登場する作品もあり、また、普段は気にも止めず心の奥底に忘れ去られているが、人である以上逃れられない根源的な世界を描いた作品もある。威圧感を抑え観る人を包み込む大きさを持つ画面は、窓として決められた位置から眺めるのでなく、観る人自らが絵の中に踏み入る。

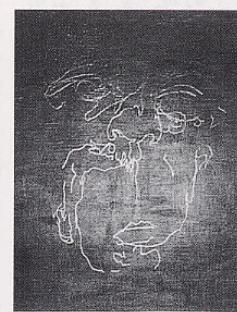
鉛筆を折りたして、三才一面に折る  
される表情を抑えた人物は、人格を特定せ  
ず曖昧で謎を秘めるが、観る人の想  
像力により作品として完成する。作品  
は描かれた画面のみを指すのではなく  
く、観る人の心を写す鏡となり、感情の  
受け皿となることによって作品として  
成立する。他者が住む世界の中に自分  
が存在する。この自我を根底に据えた、  
これらの考え方や表現方法は日本の伝  
統的な美意識である。そして私にどう  
か抽象化に向かうのではなく具象表現に躊  
躇とどまるのが最善の姿である。

A black and white portrait of Kelly Davis, a man with dark hair and a serious expression, wearing a dark jacket over a white shirt.

Walter Melch Nominalism



Kelly  
Davis



Whispers of Memory 66.5×53cm 黒  
グロスペイント、黒のマットペイント、木製パ  
ネル 1995年

ない脳を持つ人間が全世界において真に何かを理解することができるとは信じ難い。が、しかし、同時に私達人類の存在が肉体の範囲だけにとどまるとも思えない。

## 水面

小林伸子



水鏡 91×116.7×5cm 白堺地、炭酸カルシウム、ウサギニカラ、油彩、キャンバス 1997年

先日、個展を開く機会がありました。その折、なぜ抽象画なのかと聞かれることがあります。なぜかと聞かれることが多い、そういう方は公募展に入選した絵は良い絵というようにしか見下さいませんでした。すべては固定観念で。果たしてその絵が本当に二番良い絵だったのでしょうか。

私は水面をテーマにして描いていて、現実にある心引かれる場所を何度も描き、水面に映り込む形や、流れ、波を利用しています。

開く機会がありました。その折、なぜ抽象画なのかと聞かれることがあります。なぜかと聞かれることが多い、そういう方は公募展に入選した絵は良い絵というようにしか見下さいませんでした。すべては固定観念で。果たしてその絵が本当に二番良い絵だったのでしょうか。

水面にあらわれる三次元から線と面の関係を密接に考えることによって画面全体の流れを簡潔に見せる。例えば、線から面にだんだん変わっていく、またその逆です。全体の線と面とのバランスを見てていきます。

私がどう入選した絵は、問題を見つけ、次の段階へ進むという点では他の作品と何も変わらないため、その時の一番良い絵ではありませんでしたが、自分の欠点がはつきりした作品でもありました。それを解決し今後も自身に問いただすと、私たちとして世界に存在する全てが何かの粒の集積構造体なのだ。または世界は点で現わされる。思わずいられません。私たちの目が粒と認識できる媒体。それが米粒でした。最近発表したカタチは2種類あります。

まず、輪郭がはつきりしていて何が描いてあるか一日でわかるもの。例えば、身体の一部(歯)やその周りのもの(椅子、手袋、ストッキングなど)。見えたカタチは意味を持っているので、それは記号化・言語化されます。そして輪郭がはつきりせず本来のカタチになり、いくカタチ。例えば雲などから取つて

いるのです。入選した絵も当然その形式で生れたのですが、今では気持ちが入りすぎて全体を書き過ぎ、見せたいものがわからなくなつてしまっていると思います。

水中に映り込む影をいつそう利用し、水面上にあらわれる三次元から線と面

の関係を密接に考えることによって画面全体の流れを簡潔に見せる。例えば、線から面にだんだん変わっていく、またその逆です。全体の線と面とのバランスを見てていきます。

私がどう入選した絵は、問題を見つけ、次の段階へ進むという点では他の作品と何も変わらないため、その時の一番良い絵ではありませんでしたが、自分の欠点がはつきりした作品でもありました。それを解決し今後も自身に問いただすと、私たちとして世界に存在する全てが何かの粒の集積構造体なのだ。または世界は点で現わされる。思わずいられません。私たちの目が粒と認識できる媒体。それが米粒でした。最近発表したカタチは2種類あります。

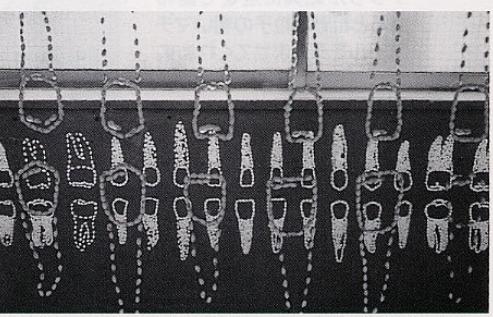
まず、輪郭がはつきりしていて何が描いてあるか一日でわかるもの。例えば、身体の一部(歯)やその周りのもの(椅子、手袋、ストッキングなど)。見えたカタチは意味を持っているので、それは記号化・言語化されます。そして輪郭がはつきりせず本来のカタチになり、いくカタチ。例えば雲などから取つて

きた面や線などを抽出した形体です。ウムでカタチを描いてみる。白い画廊の空間に、透明ビニールに白い米を貼って形を描いたドローリングを吊るす。それ、透明+透明も白+白も描かれただけが消えてしまうような構造です。当然、カタチは確かに印されているにもかかわらず、私たちの目には映りにくい。でも光の具合、あるいは鑑賞者の位置によって微妙に現れたり、消えたりします。

私たちの目は見る。耳は聞く。鼻は嗅ぐ。舌は味わう。肌は触れる。そして脳が統合する。そんな感覚器官に対する当たり前の、大人びた常識に對して疑いのようなものが常に私の頭の中にはあります。それを目を出発点としていつか晴らしたいと思うのです。

また私たちにとって、空間や形体(カタチ)といったものを認識する力は根底で言語と密接に結びついているように思えます。

つまり空間やカタチといったものを感知する能力は、象徴化したり理論化したりする機能である言語と同じプロセスをたどって、脳で形成されていくといふのかもしれない。と思う瞬間がある



## INFORMATION

### ◆第14回ホルベイン奨学者

ホルベイン奨学者が以下の20名に決まりました。(敬称略)

●千葉県／松戸市 斎藤ちさと、柏市 西田英知 ●東京都／調布市 阿部千花世、狛江市 梅本和之、小平市 加藤泉、八王子市 藤井浩一朗、江東区 大巻伸嗣、墨田区 小林伸子、豊島区 富田瑞穂、渋谷区 溝部公憲、荒川区 皆川琴美 ●神奈川県／横浜市 大上久美子、相模原市 川田祐子、川崎市 KELLY DAVIS、茅ヶ崎市 斎藤喜美子、鎌倉市 高橋信行 ●静岡県／小笠郡 蜂谷充志 ●滋賀県／守山市 岡田修二 京都府／京都市 萩野瑞穂 ●大阪府／大阪市 青木健地

### ◆第15回ホルベイン・スカラシップ募集

色材を必要とするコンテンポラリー・アートを志す方を援助させていただき、優れた作品の創造を推進し美術界の発展に寄与できることを願い、奨学者を募集します。詳しい応募要項は画材店、画廊、美術館、美術系学校などで直接入手されるか、ホルベイン工業(株)「スカラシップ係」宛ハガキでご請求ください。

(〒170-0013 東京都豊島区東池袋2-18-4)

# 盛り上げに、さまざまなマチエール作りに、

## モデリングペースト

従来からのモデリングペースト。きめ細かい平滑な表面になり、上に塗ったアクリル絵具の発色をよくし、混ぜると深みのある盛り上げができます。



## モデリングペースト ハイソリッド

硬化時間が早く、顔料分が多いので、厚く盛り上げてもナイフやヘラ、筆による切り立ったエッジをそのままシャープに残すことができます。アクリル絵具と混色しても絵具の色をころさず粒形を感じる色作りができます。



## モデリングペースト ライト

従来のモデリングペーストと比較すると重さが約四分の一と軽量で、厚く盛り上げても重量の軽いテクスチャーができます。大きな作品やクラフトなどの凹凸の大きな作品でも、重量を気にせず盛り上げができます。



## モデリングペースト サンディ

乾燥すると粗い砂目のテクスチャーができます。薄いウォームグレイをしていくまでのアクリル絵具に混ぜて塗布すると粗野な粒子の粗いマチエールを楽しむことができます。



# 環境保護と省資源。 ホルベインのエコロジー・パック

詰替用300ml ¥840/900ml/2,100  
ポリ缶330ml ¥1,200/1ℓ ¥3,300/3ℓ ¥9,500