

ACRYLART



VOL.4



野田裕示「Work 296」259×182cm アクリル・キャンバス・木 1987年

"While painting colors, I happened to meet various folds and uneven surfaces appeared on canvas. It sometimes stops paints, or change the stream of paintbrush. Even we couldn't foresee when this happening occurs, we couldn't control or subdue it either. For example, when we draw a stable and straight line on the canvas, only God knows the result. And when I try to coat a paint nicely, I finally realized it's hard. However that means it. I enjoy this happens." HIROJI NODA

地表に絵を描いたら、気持ちいいだろうね。

野田裕示

キャンバスは木と布という、シンプルな素材でできている。野田裕示は今まで誰も疑わなかつたこのお互いに素粒子を通わせ合う。絵は新しい平面を取り戻そうとしている。

野田さんの作品というと、箱、そして白というイメージがとても強いのですが、それに至つた経緯みたいなもの

を説明していただけませんか。

高校時代から、具象というのはほとんど描かなかつた。一般的に抽象といわれる絵を描いていたんです。もちろんキャンバスに油絵でした。大学に入つてからもそれを

続け、出てからもそういう制作を5、6年やつていたのかな。それで何となく自分というものに飽きたというか、タブローに疑問を感じて、ニューヨークに半年ほど行つてきました。何ていうか、今までの自分を全部捨ててしまおうと思ったわけですね。

で、〈箱〉というか、新しい作品のインスピレーションを得た。

いや、そこではないです。帰つて、1、2年いろんなことを考えたり、デッサンや何かをしているうちにでてきたイメージの中のひとつが箱だつたんです。ニューヨークで得たのは、作品というの「何でもできるんだ」という。

要するに、キャンバスに油絵具で溶き油とテレビを混ぜて塗る——そういう基本的、根本的な行為でなくとも作れるんじやないかということだつたんですね。それで、なぜ箱になつたかというと、絵具を塗つていく段階でキャンバスから飛び散つたり落ちつたりする絵具がある。それも絵のひとつ要素ではないだろうか。そういうことに気づかず、今までのものを全て捨ててゼロから始められる。何も引き摺らずに始められるというのが〈箱〉の状態だつた。やってるうちに、「ああ、そういうことなんだな」と気がついたんですね。

それは、箱の中に世界を封じ込めてしまおうといふこ

とですか。

よく、箱を使つてゐるからコールドとか、加納光於さんとかいう人がいたんです。でも、僕の場合は、内側というものにはあまり興味を感じていません。喰えてみれば、地球を掘つて石油を見つけたり、金鉱を見つたりするよりも、もっと地球の外側の自然を相手にして楽しむみたいと思う。〈箱〉というより、單にキャンバスに厚みがあつて、空氣があつて、その中でモノとモノが出会うスペースを作る。あくまでもそれは〈キャンバス〉だということなんです。

いわれると、作品には〈布〉と〈木〉というキャンバスの材料しか使われていませんね。

竹を使つたり、座ぶとんみたいにふんわりした形をだすためにキルティングを使つたりもしたけれど、基本的に木と布ですね。何ていうのか、僕は一度、自分の手も

いたんだから、木と布が配されたモノクロームな世界を形成している。

とにかく、絵具を塗る代りに、布を丸めたり、

皺をよせたり、折りたたんだり……でも、それは決して派手なことでも、奇想天外なことでもないと自分で思つていて。キャンバスをどう扱うかという、あくまでも絵を描くという条件の中でやつてゐる状態のひとつだと。

キャンバスを超えて色や形が飛び出し独立するということはないのですか。

表現というのは制約を取つてしまつて、もう美術でなくともいいというところまで広がつていくと思うのですね。

何か自分が表現したいものがあつて、それをどう表現するか。それは文章だつていいかも知れない。音楽だつていい……そういうふうに考えていけば、無限に広がつてしまふ。しかし、自分は絵描きだと思ってる。だとすれば、規制の中でも表現の可能性を探つていくことにしか興味がない。

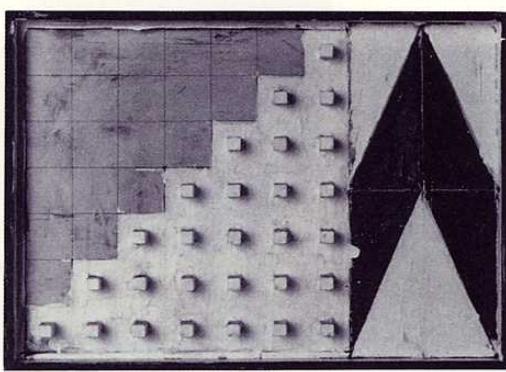
箱の作品に使つてゐる色は、ほとんど白でしたね。

ええ。でも正直なところ、いちばん最初は黒から始まつてます。黒を塗つて、次に青を塗つて、赤を塗つて……

いろいろな色を重ねて、結果的に密度を高めていた状態が〈白〉だった。僕の作品に少しずつ色がでてきたとき

に、皆はちやかし半分に「お、色を使つてるじゃないか」とか「進歩したじゃないか」といつてたんだけど、僕にしみれば途中の段階で止めたら色が残つてた(笑)。

なにもかも取り除いて、白が残つたのではない。



Work 125 1982年 54.5×76.0cm acrylic/board with objects

「飛び散った絵具を取り込んでいたら、キャンバスに受け皿としての厚みが必要になつた。同時に、〈箱〉の中でキャンバスを丸めたり、垂らしたり、縫をよせたり…といった実験をやつてみた。結局、キャンバスは〈布〉ではないか。ならば、ビンと張つて使わなくていい」
1983-86年の作品は、〈箱〉の中に木と布が配されたモノクロームな世界を形成している。

とにかく、引き寄せ手垢をつけたものしか提示できない。そんな習性があるみたいですね(笑)。だから、絵描きなんだろうと思う。これは後で知つた話なんですけれど、クリストは最初何をしたかというと、キャンバスで絵具の缶を包んでしまつた。僕も同じようなことをしてきました。今まで教えられたように、木枠にピンと張つてその上に絵具を塗る代りに、布を丸めたり、皺をよせたり、折りたたんだり……でも、それは決して派手なことでも、奇想天外なことでもないと自分で思つていて。キャンバスをどう扱うかという、あくまでも絵を描くという条件の中でやつてゐる状態のひとつだと。

キャンバスを超えて色や形が飛び出し独立するということはないのですか。

表現というのは制約を取つてしまつて、もう美術でなくともいいというところまで広がつていくと思うのですね。

何か自分が表現したいものがあつて、それをどう表現するか。それは文章だつていいかも知れない。音楽だつていい……そういうふうに考えていけば、無限に広がつてしまふ。しかし、自分は絵描きだと思っている。だとすれば、規制の中でも表現の可能性を探つていくことにしか興味がない。

そして、〈箱〉から今は〈袋〉へと移つてきた。

従来のキャンバスの嫌なところ、疑問に思う点は、エッジをピチッと切つてしまつること。飛び散つたり垂れたりしていくのを取り込むためには、それは側面や裏

側まで回つている。そこに、絵具がつくこともある。これまでが絵だつてスッパリ直線で切れない。箱だつたらそれらを内側に取り込める。だけど今僕が考へているのは、今までは内側に取り込んでいたものを、何ていうんだろうか外側に取り戻したいという。先ほどの地球の袋状の込んだキャンバスになつた。

喻えでいえば、連続する表面をつくつて、どんどんどんどん絵具を裏側まで回していく。そして、表面の中は、今まで内側に取り込んでしまおうと…。それが、こういう規制の中でも表現の可能性を探つていくことにしか興味がない。

アクリルを使つたことも、今の仕事と関係がある。

そうですね。アクリルに変わつたことも、こういう絵ができる第一歩だつたかも知れません。すぐに乾かないやあできない。それに塗つていくと美しい貝合にそれが糊になつて、波打つたり皺がよつたりした凹凸の激しいキヤ



■のひろじ 1952年和歌山県に生まれる。77年南西廊にて個展。以降、個展を中心に活躍。84年HIROJI NODA'S DRAWERS展(ギャラリー・ホワイトアート)、第4回ハラアニアユアル(原美術館)、壁画(御坊市市民文化会館)。86年現代日本美術展(台北市立美術館)、日本アートフェア'86(セントラル美術館)。87年第18回現代日本美術展「現代絵画の展望—平面と空間」(東京都美術館ほか)、個展9/16~9/30(ギャラリーユマニテ東京)予定。



◆「200号ですか」「いや、150号です」。制作中の絵は、思った以上に大きくなる。「大きい作品の方が形としては複雑になるけれど、主張としてはシンプルになる」

◆作品を横から見ると袋状にキャンバスの布が縫いつけてある。「いちばん最初の作品は、完全に袋の中に棒ごと詰め込んでしまつた」とした。今はキャンバスの上にゆったり袋状にした布を被せて、その上からフロッタージュのように擦り込んでいる。でも、意識は袋なんですね」

ンバスの表面を固定していく。僕のように、ざつぶりつけてゴシゴシやる仕事にはアクリルは欠かせませんね。デッサンはあらかじめなさるんですか。

色とか筆のタッチはなりゆき次第だけれども、木の置き方、棒の作り方はきちんとやります。やり直しができまぜんから。で、いちばん神経を使うのは袋の大きさを決めるときですね。どれくらい縮むか、木の形によってどれだけ波打つか…。だから、データだけはその都度残しておきます。

中に貼りついている木は角材ですが、たとえば三角とか丸とか、あるいは木以外のものを使うとかは。

ええ、でもそれはバリエーションでしかない。丸棒を使つたりいろいろと実験はしていますけれど、結局は同じことなんです。多少見え方が違つたりするだけで、そのこと自体には意味はない。それよりも、角材というシンプルな単位が集まると、そこに流れとか動きとか表情が生まれる。それが大事だと。その上に、袋状のキャンバスを被せて擦り込む。フロッタージュのように、形がくつきりとするまで。そして、色塗っていく。キャンバスの皺や波によつて、絵具が止まつたり、流れが変わったり、いろんな状況がでてくるんですね。それは計算できないということ。こつちのいいなりにならない。直線を引いても直線に

キャンバスの上から飛び散つたり、落ちていく絵具も、ひとつの絵の要素ではないだろうか。



色を塗る。色を落とす。染み込む。アクリルが塊になって、形を固定していく。畳の上で絵具が止まる。流れが変わる。「絵具のロスが多くてね」笑いながら、さっき塗りつけた色を落としていく。

僕は問題点を解決するためには作品をつくるのではない。問題点を提示するためには絵を描く。

ならない。きれいに塗ろうとしても塗れない。そういう面白さがある。地球の表面ですよ、まるで。今は4点を並行して描いている。仕事はいつもこんな感じですか。

そうです。僕の絵というのはほとんどの場合、塗った方がよく見える。そうすると塗つてない方を塗りたくなつて、お互いに作品がよくなつていく(笑)。それと、1点だとどの状態で止めてもいいと思つてしまふ。ひとつでやると、すぐに完成してしまいますからね。

これからは作品について何か。

僕はいつも、今やっている仕事と次にやろうとする仕事を足して、もう一度作つたらさつと完成作ができるだろうと思ってる。でも、足して2で割つたような作品をつくつた試しがない。いつも完成の2つぐらい手前のところでやつている。問題点を解決するために作品をつくるということに興味がない。詰め将棋は、難しいかやさしいかは別にしても必ず解答がある。絵としてはそれは面白くないですものね。いつも問題点の残つてある絵を描いていきたい。今はキャンバスのあり方というのに疑問を持つていて。でも、もしかしたら明日、僕はキャンバスをピント張つて絵を描いているかも知れない。しかし、そのときは、また別の問題意識をもつてやつてもらおうと…。

Mural Paintings In City!

都市がつくったアーチストたち

樋口正一郎

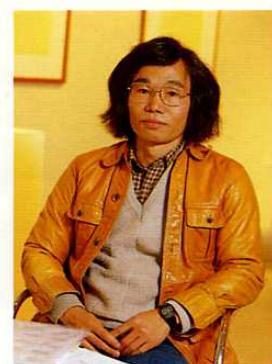


ちょっと、
アメリカのミューラルの
歴史を勉強しよう。

ニューヨークのフルトン魚市場にいくと、私たちは虚構と現実の2つのブルックリン・ブリッジを見ることができる。ひとつはもちろんイースト・リバーに懸かる本物。もうひとつはリチャード・ハース作、アーケードの向こうに見えるブルックリン・ブリッジという、都市の蜃気楼だ。

リチャード・ハース/ニューヨーク・フルトン魚市場の壁画。ビルの向こうに、本物のブルックリン橋が見える。右翼の正面以外は、全てアクリルによるペインティング。

アメリカのミューラル(壁画)は、40年代の不況時代に美術家たちの雇用対策の一環としておこなわれた、公共建築、おもに室内ホールの壁画に端を発している。しかし、実際にミューラルが都市のアートとして脚光を浴びてきたのは、60~70年代にかけてだった。その頃、アメリカでは都市の再開発が活発に行われ、老朽化したビルの取り壊しで、いたるところに隣接したビルのノッペラボウの、汚れた壁が出現していた。五十年、あるいは百年近くの間、雨や風や排気ガスで汚されている。ほうつておく



■ひぐちしょういちろう 造形美術家 1944年、北海道生まれ。東京芸術大学彫刻科卒後、ニューヨークで建築事務所に勤務。現在は美術活動に専念しながら、アメリカ環境彫刻の研究を続けている。

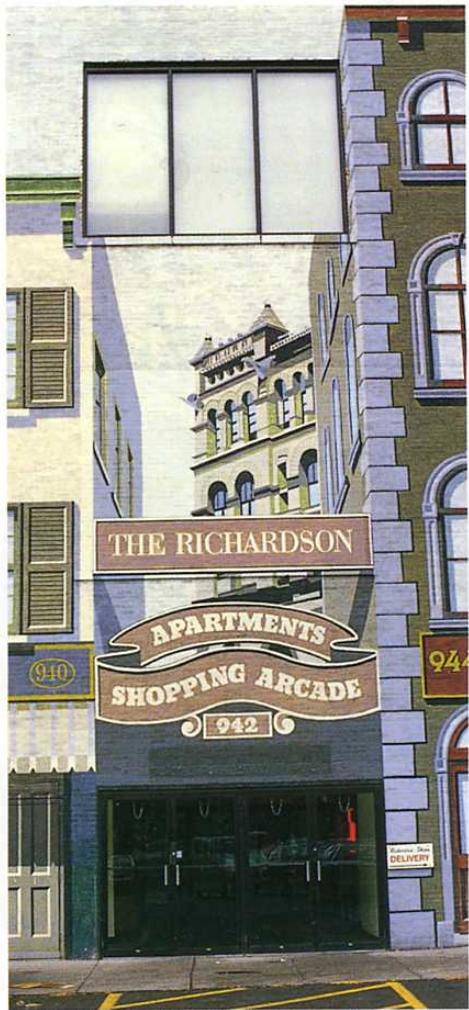
には汚すぎ、むさくるすぎた。それらを「なんとかしようと」と出発したのが60～70年代の多彩なミューラルだった。けれど目的はあくまでも壁の補完、あるいは街の景観の維持だ。作家たちの雇用対策、そして壁の補完的な役割だ。アメリカのミューラルはいたって実用的、実利的な目的から発達してきた。だからこそ、ファインアートの主流から外れたそうした出発点が、アメリカのミューラルを独自な〈都市のアート〉にしていく力になつたのではないだろうか。そう思えてならない。

ベトナム戦争、プラツクパワード。60～70年代前半は、驟然とした社会状況の時代だった。アメリカ人は、誰もが、強く自分たちのメッセージを表現したいという欲求を持っていた。ポップアートが出現し、美術史の流れが大きくなりヨーロッパからアメリカへ移るという、世界的な美術地図の書き換えが起きたのも同じ頃だ。その中でミューラルの作家たちは、シケイロスやリベーラーのメキシコ作家たちの民族解放・民族闘争的な表現形式を借りて、自分たちの民族的メッセージや政治的プロパガンダ(宣伝)を、熱い筆致で汚れたビルの壁の上にぶちまけていった。あらわにされた都市の壁は、格好のメッセージ・ボードだったといえよう。彼等の多くはメキシコ系、ペルトリコ系、イタリア系など都市のダウンタウンに住む作家たちだった。

しかし、70年代後半になるとこうした熱いミューラルは姿を消し、代りにファインアートの流れに追随した作家たちの、クールでスタテックなものが主流になってきた。それらは、例えばフランク・ステラの作品をそのまま拡大したような壁画だといえる。今まで室内にあった絵画が、そのまま外の壁にかけられる。彼等のいくぶんミニマル・アートっぽい作品は、都市に、幾何学的で、明快なりズムを与えていった。しかし、多くの作品は壁をただ巨大なキヤンバスに見立てただけの、空々しい壁画にすぎなかつた。周囲の環境から遊離したミューラルは、そこに住み、そこにやってくる人たちとの間に冷たい、そして近寄りがたい距離をおいていた。ちょうどそれと同じ時期、街の話題をさらうたのが最初にあげたベースの作品だった。

都市を描く——。

彼がミューラルに持ち込んだのは、壁をメツセージ・ボーディでも巨大なキャンバスでもない、都市の環境の一部として



ビルとビルの狭い間から、向こうの空間が見える。エッシャー的なミューラル。ハートフォード。



アトランタにある70年代のミューラル。複数学的な模様と明るい色が都市にリズムを与える。



ハースの手法をさらに発展させ、不思議な異空間を出現させたミューラル。フィラデルフィア。



80年代の作品、ロサンゼルス。ミューラル作家たちは優れた描写力をもっている。

てとらえるという視点だった。そこは都市だ。だから、そこに描かれるものも(都市)であるはずだ。何を描くか、テーマは作家の中にあるのではない。あらかじめその場所にある。作家はビルの取り壊しという物理的な力によつて、その場所から汚落した都市のランドスケープを描けばいい。ハースのコンセプトは単純で、そして明快だつた。逆にいえば、彼のメッセージをもたない鏡のような感性が、新しい都市の風景を作りだしたといえるかも知れない。彼の描いたランドスケープは、街を歩く人の視線を軽く受け流していく。そこには壁画と都市を隔てる距離がない。しかし、人がたまたま壁画に気がつくと、瞬時に都市の蜃気楼に遭遇したような錯覚の風景の中に囚われる。壁画の中に自分が掠め取られてしまう、そんな驚きと戸惑い。それはいつみれば「やられた!」というような快い騙され方だ。二次元の平面に奥行きのある三次元の世界を描く、それ自体は誰でもやっているあたりのことだ。けれど、彼が都市のむきだしの壁の上に、あつけらかんと相似形の都市の姿を重ねて見せると、今まで気がつかなかつたり、見過ごしていただけの風景を見ることなく再発見する。半分開いた窓から顔をのぞかせている猫、「○○プリントeing」「○○リトグラフ」という入社名が入った表札……細部まできちんと描かれたミューラルを見ていくと思わず笑みがこぼれてくる。アメリカの美術の伝統には力強さとともにユーモアがある。騙されて嬉しくなる、そんなハースの壁画が都市に住み、生きる人たちの心を強くとらえた。しかも都市の風景と完全に同化していくように見えてどこかが違う。周囲の風景をそのまま情景にした、壁の中のもうひとつのがニューヨーク。エジプト風のオベリスクとその柱頭を飾る古代の文様……。彼が何気なく仕掛けたそいつたディテールが空間と時間の軸をずらし、私たちを都市の蜃気楼の中に連れ込んでいく。

そもそもミューラルの作家たちは、最初からファインアートからはならなかつた。それが結果的にファインアーチストたちが忘れていた、絵と出会いうことがファン(愉快)でうれしい——そんな都市のアートを実現させた。その最大の功労者がハースだつた。ハースが確立した都市の環境としてのミューラルは、さらに多様な広がりを見せてきている。壁画とというジャンルを飛び出した、金属や木材を使つた立体的なミューラル。キネティック作家によるネオ

itについて、話そうか。



アクリル技法対談3回目は、ゲストに元永定正さんを迎えた。元永さんは伊賀にアトリエを構え、そこから世界に向かってユニークな作品を発信し続けている。根っからの関西人であり、世界人である。話は技法のことから、関西と東京のこと、ユーモア、宇宙、地球誕生以前の記憶まで、itは果てしなく広がつていった。「アートには原型はない」「これからも新しい美の形体は生まれてくるだろう」元永さんの言葉は優しく、作家の大きさを感じさせた。

お椀を伏せたような摩耶山の上に、赤やピンクのネオンサインがついている。なんて都会の山はきれいなんやろう。それが最初の抽象画になつた。

元永定正

宇佐美 なかなか話したりする機会もなかつたけどね。

で、最初に何から話をしようかと思つただけれども、今、

現代美術のおかれている状況というのは非常に難しい問題があるよね。でも、今日はそちよりも、作品を作るといろいろな展覧会で一緒になつたりしていますね。

元永 宇佐美さんも関西でしょ。そういうことも初め知らなかつたけど、展覧会と一緒にしたりして、イメージとドローの代りにどんな動詞を使ってもかまわないけれど、私は常に目的語句にあたる何かをつくり続けてきしてはよつちゅう会うてる感じやな、長い間。

た。その itについて話そうと。その itには、お互いにいろいろ変遷があつて変わってきたただろけれども、60年代に平凡社からでた「世界の中の日本美術」に、二人の絵があるよね。あの頃の絵の話から始めたいと思っているんだけれど。元永さんの itにあるものは、何だつたろうか。

元永 その当時いうたら、がむしゃらにやつてたな。特に、関西の連中というのはあんまり理屈でものは考えへん習慣があるさかい。とにかくグリーブの中でみそばらしい感じにならないようにとか、自分だけが一番いい作品をつくらんとあかんとか、並んだときに他の人の作品が消え

に含まれている。

宇佐美 どんな絵描きでも、誰もが今までにない新しいものを作りたいものね。展覧会をやつたら、その中で「二等注目されるようなものを作りたい。それは、みんなと共に通の欲求だろうね。今まで作ったものをずっと探してきて、「これはなかつたよ」という発想が生まれる。それがどれほど意味があるかは、別の問題だけれど。

元永 僕はそんなんしないけど、今、いうてる話は自分の制作するエネルギーにできるわけや。その場合にもうひとついえば、お金がもうかつたらええとか、女の子にもてたらええとか、何か自分の都合のええ」とばかり考えてやらないと、何かじめじめしたこと考えてたらでけへんと思うや(笑い)。ただ、制作ちゅうのはやり始めると全部

私たちが常に目的語句にあたる何かをつくり続けてき

うんや(笑い)。ただ、制作ちゅうのはやり始めると全部「無」にならないとできないわけで、その煩惱が消され

宇佐美 元永さんは60年代から、現代美術展なんかで、最初に出品してわりと近いところに並んでいたり、いろんな展覧会で一緒になつたりしていますね。

元永 宇佐美さんも関西でしょ。そういうことも初め知らなかつたけど、展覧会と一緒にしたりして、イメージとドローの代りにどんな動詞を使ってもかまわないけれど、私は常に目的語句にあたる何かをつくり続けてきしてはよつちゅう会うてる感じやな、長い間。

抽象表現に入る。

しまうと思う。いつの間にか、自分の作品を無心になつてやっている。それは、僕だけではないと思うね。そして我に返ったときは「元れたらえのにな」とか「問題になりたい」とか、いろいろ邪悪な気持ちが入つてくるわけや(笑い)。

宇佐美 今描くのはその前に描いた自分の作品があるて、それが今描くモチーフになっている。そのようにして、自然に自分がやっていることというのではきがあがっていく。

今から振り返つてみて、その頃何を描いていたんだろうと、その「何」っていうことを。

元永 それははつきり自分でわからんわ。しかし、初めの頃のことはよく覚えている。今は伊賀にアトリエをもつているけれども、その時分は伊賀から神戸に出てきたばかりだったわけです。芦屋の市展というのがあると聞いて、裸婦の絵を出した。その絵は出来が良かつたと思うし、今でも、好きな絵なんです。「どうやねん。僕の絵よりもすばらしいあるのか」という気持ちで出した。

芦屋の市展というのは、その時分から(1953年ぐら)非常に新しいムードをもつた展覧会だったんです。それも全部、抽象ばかりだった。そういうものは、今でもないと思う。それぐらい芦屋の市展というのは、新しい問題をはらんでいた。僕もそれを見て、「いやあ、こんな新しいものがあるのかな」と思つて、抽象画を描いてやろうかとふつと思つたわけです。けれども、どうしてええか、さっぱりわからんわけ(笑い)。それまで、おもに裸婦やとか景色とかをデッサンしつつたんですけども、抽象画のやり方なんか何にもわからん。どないしようかなと思つたけれど、まあ何かやってみないと始まらないから、3号ぐらいのキャンバスにこちよこちよと描いてみたのがきっかけやね。それで、「一番最初ヒントになつたのは、神戸の魚崎」というところから見た「摩耶山」(六甲山系の中にある山)や。丸い形で童話で出てくるようなお山の感じがしたなんだけれども、夜なんかそのお山のつべんに不才

元永定正 241×126cm 油彩 1965年



底抜けに明るいちゆうのは、悲しさに通じたりするところがある。

元永定正

ンサンがついている。赤とかピンクとか、ものすごくきれいなんですね、それが。伊賀の山なんか夜は真っ暗やのに、都会の山というのはなんできれいんだろうと思った。これを絵にしようと思つてやつたのが最初の抽象画で、お椀を伏せたような形に、上に3本毛はやしたり丸い色だまをくつつけたりした。その絵に「宝がある」という題名をつけたんです。その時、僕は山を描いたんじゃあなしに、山をヒントにして自分の抽象画を始めたと思つてる。

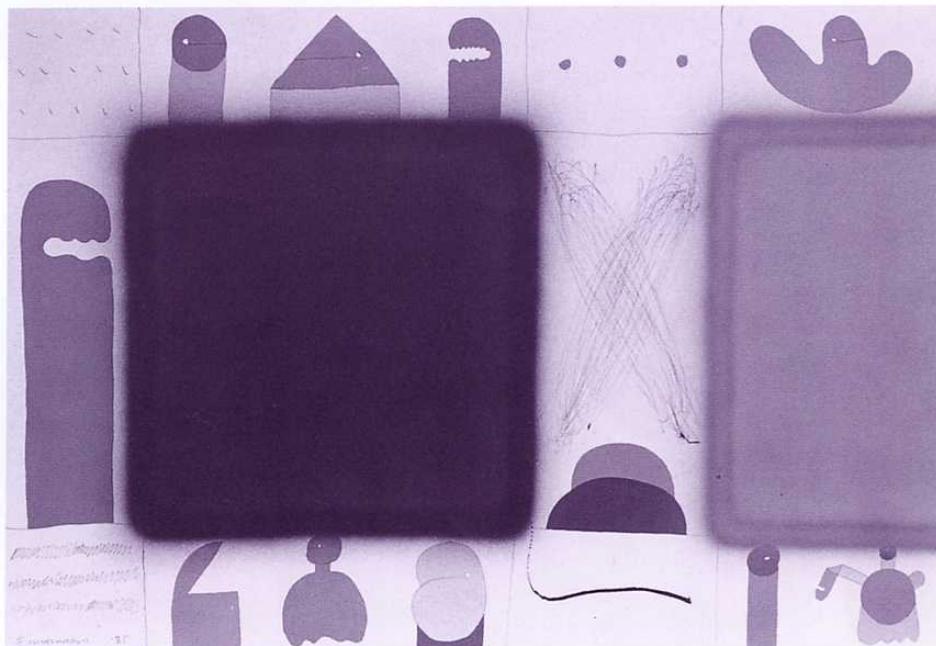
それから、そういう絵ばかり描いとつたんやけれども、だんだん行き詰まつてきて、形の中のマチエールを何とかしようと考えたのが、日本画のたらし込みの技法です。伊賀にいるときに、僕が絵を見てもらつたのが浜辺萬吉先生。洋画家なんだけども、よく絵絵に日本画の手法での創作を見せてもらつていて、その時たらし込みを覚えたのです。これを、山をお椀を伏せたような形の中にしたらどうなるかと思うて、いろんな色を混ぜて油で流したりしてたんです。初めはなんとなしに、もやもやとした形

のものができたんやけれども、それがあるときややりすぎではみでて「いや、失敗かな」と思つたけれど、どうせはみでるのなら、思いつきりはみだしてやろうと思うて、絵具を思ひきり流した。そういうことから始つた。

宇佐美 それで、抽象絵画の同時代性というか、アメリカの作家とか、ヨーロッパの作家とか、そういう外国の作家の仕事を意識的に自分の作品と対峙させてみ

るとか、彼等のやつていることと自分との接点みたいたいものとかを考えるとか、その当時そんなことをしてみたんですか。

元永 何にも知らなかつたわけです、そういう世界は。具体美術というのにもそのときに入つたんや



元永定正 「あかいしかくははんぶん」 131×134cm アクリル 1986年

つことになつてくる(笑い)。そういう時分から、世界との接触が始つた。「やあ、よその国にもこんな絵があるのやなあ」とか、「抽象表現主義ちゅうのはこんなのがやなあ」とかいうのを、後で認識し始めたというのがほんまですわ。

宇佐美 僕も、学校にいつて、別に何も習つたわけはないですけれども、元永さんの抽象表現に入る入り方は全くかわつていて面白いですね。

元永 たらし込みから始つて、じづけていえば「俺は伝統を踏まえている」と(笑い)、いうたらいいえるわけや。

宇佐美 そのたらし込みを、單にものを描くということだけじゃなくて、作品としてやつてみようと思う。そういう試みをしてみたいという気になつたのは、やっぱり芦屋の市展で抽象画をたくさん見た、かしょうと考えたのが、日本画のたらし込みの技法です。伊賀にいるとき、僕が絵を見てもらつたのが吉原治良が審査委員長をやつたということもあって、作家も早川良雄さんなんか出品してたり、今、東京へつている東貞美さんも出品してたしね。それから、菅井波が第2回にだしてゐるね。そういう芦屋の土壤というものがあって、そこで僕が触発された。

元永 伊賀にいたら、そういう新しい問題もわからんかったと思う。芦屋の市展というのは、吉原治良が審査委員長をやつたということもあって、作家も早川良雄さんなんか出品してたり、今、東京へつている東貞美さんも出品してたしね。それから、菅井波が第2回にだしてゐるね。そういう芦屋の土壤というものがあつて、そこで僕が触発された。

宇佐美 僕の抽象画というのも、頭から入つたわけではない。でも何ていうか、さつき一番最初に「私が何かを描く」「何かを表現する」といった。その何かといふのが、対象モノという感じからずんずんそれが溶けていくって、自分の頭の中にあるもの、自分の身体に関するものへ、つまり、自分の方にずっと寄つてきて対象的ではなくなる過程があつた。で、結局、自分は絵を描こうという意識を描いて、描こうとしている自分の身体を描いていたといった時代があるんですね。元永さんが「世界の中の日本美術」に描いた、非常にエネルギーッシュなたらし込みの絵の頃に、僕が描いていたのは抽象的なんだけれども、「絵を描いている」とさミシェル・タピエがきて「これはアンフォルメルだ」といわれた。けれどもなんや知らん。「アンフォルメルって何や」

ている」といつた絵なんです。

宇佐美 そのままもう一度画面に投影して描い

ユーモアって何だろ

宇佐美 横はあるグループとか、学校仲間との付き合いとかがなかったものだから、どうしても自分の中では自己反芻するというか、そういう仕事が後からみてみると多いですね。何かがスタートにひとつあって、自分はそれをずっとと展開していく。そして、展開している自分をまた考える。そういうことで、ずっときたようと思う。ところで、元永さんの話を聞いていると抽象画の、それも最初の抽象画から、一種のユーモアのセンスというものが結果的にはでていた。

元永 そんなことあまり考えていないんだけど、何かそうくなってしまうところがある。よういうてるのやけれども、絵描きっていうのは飯喰われんから、初めは漫画家にならうと思うた。そやから、漫画の勉強もしたことあるし、連載漫画も描いた。東京に戦争中「漫画」という雑誌があって、そこに投稿もしとったし。谷口六郎なんかとも、投稿欄に一緒にでたことがある。戦争中のことやから、将介石やチャーチルとかをやつける漫画ばかり描いた。もちろんナンセンス漫画も描いた。笑いということに対しての、興味というのもあつたと思う。だけど、戦中、戦後と飯の喰えへん時代が多かつたからね。そやから、何か深刻な絵わうのはそういう中で深刻になってしまったら、自分は逆にマイナスになつてしまつて死んでしまう——くらいなところがあつて、かえつて楽天的に生きてきたと思うんやな。どうせ俺は天才やからよくなるとか、まあ、僕ほどの人間はそういうやううとか。そういうことで、自分のお尻をたたいてきた。樂天的な性格を含めてやけどな……。それで、深刻なのは嫌いなんや。悲しみとか苦しみとかいうのでも、ユーモラスな中でそういうものを表現できたらええ。底抜けに明るいちゅうのは、底抜けに暗さがあつたりとかやね、悲しさに通じたりするところがある。俗な言葉でいうたら「顔で笑つて心で泣いて」とかさ(笑い)。大阪の吉本興業みたいなところがあった。まあ、そういうふうな中でね、にこやかに笑つて、宇宙の大さみみたいなものをだせたらいいなと。

宇佐美 最近の絵ではわりと意識的に、スケールの問題とか、形の問題とか、バランスを考えるとか、地と図を考えるとか、方法的にユーモアというものを試みてるんじゃないかなという気もするけれど。

元永 あんまり、それは意識ないんやね。そういう体質や思うんや。



元永定正「ちいさいのはあかいいろ」97×130cm アクリル 1986年

宇佐美 体質でも、昔のたらし込みのときと今とはずいぶん変わってきてる。それはね、僕にとっては同じことなの。当時でも、初めは形をかたち描いてそれから流しどとんだんです。技法の結果があんなふうになつてただけであつて、初め形があるというその形は、今でも変わりない。形の中のひとつ要素として流した。それも、あつちこつち流すんじやなくて一ヵ所を集中的に、いろんな色を何十べんも流す。絵具の溶き方とか固さとか、まあいろいろあるけれども、それを無意識に思いきつバツバツと——。といつてもね、そんなに暴れてるわけやないで、ジワーと流していくわけです。流れ方というのは傾斜度が1cmとかね、まあ10時間ぐらいかけてゆっくり流れるわけよね。その間見てると人間ちゅうのは、ちょっとこっちが流れすぎたから消さうとか、しようもない意識が働くもんやら、自然にまかさために流して後は飲みにくくと(笑い)。おかげさんで酒が強うなつてね、未だにならない状況でされども。

元永 そうそう。1966年にニューヨークに招待でいったときに、向こうで日本でたらし込みに使つてたエナメル買えなかつたんですね。どこで買うたらええかわからへんし、英語はあかんしやな(笑い)。それで、僕は一番最初、形から入つたけれどそれをあんまりしてなかつたから、もうちょっととその統きしようと思うたんです。ニューヨークにいる頃は、1年やつたですけれども、日本みたいに次々展覧会がないわけやし、暇やつたから考える時間があつたわけ。それで、流れるというのは自分の意思を超えた世界が生まれる可能性があつて、地球の引力を利用しているわけやさかいに、それに変わるものは何か、人間の力を超えるものは何かなあつて考えた。で、スプレーを使つたわけです。それが手を変え品を変え、まあエアブランチを使ってないのもあるけれども、未だに統いてるといふわけや。それで、流れるのが止まつた。僕は前にもよいうてるのやけれども、バツと見て「こんなアホな絵描いた奴の顔が見たい」といわれるような絵描きたいと、基本的には思つてゐるわけ。

宇佐美 最近の元永さんの絵というのはちよつと…

元永 かしこなりすぎてて(笑い)。

宇佐美 いや、昔のものよりも、思いきつてぬけぬけて

繋がっていく回路を模索している。今、何をしているかってことを、一生懸命考っている。そういう考える場として、東京を選んだということだろうな。

元永 東京のムードっていうのは、宇佐美さん好きだったと思うね。僕らも東京へいたいなと思つたけれど、結局よういかんかった。伊賀から、東京いこか大阪いこか思うたときに、ちょうど弟が神戸に部屋借りとったがら、まず、手つとり早い神戸へいけ、そういう軽い気持ちやつた。で、具体美術協会と結びついたのは非常に運がよかつたと思うてる。一頃は東京にいるだけでも、ええなあと思つたこともあつた。でも、だんだんそれも廢れてきている。

何でかいうと、東京・大阪の時間が縮まつたということもあるからね。バツと朝乗つたらこうやってお話しできるんやさかいに。何か用事あつたら、伊賀までも東京からきてくるるしやな。宇佐美さんが東京で、東京のムードに浸つて、東京の中で自分を磨いていたような時代はもうないんと違うやろか。東京も家賃高くなつたしな、住みにくくなつてくるから、関西でもええやないかと笑い)。今は、そういうことに動いてるのと違うかな。東京も大阪も一緒やないか、という時代がさてると思うね。

宇佐美 そうね。僕の二十代の頃を思つてみると、その時のムードと現在は随分変わつてきている。

元永 自分も作家活動としての幅が出てきたから、どこでもええと。ニューヨークでも、じやりの間はマンハッタンにいてないと画商が見にきてくれへん。えろくなつたら、皆、ロングアイランドやとかいうさかいな(笑い)。日本もそういう感じになつてきてると思うな。昔はね、東京へしてきたら「なになににしゃつてさあ」とか東京弁をしゃべらないとあん思うたけれど、この頃はそんな気持ちは全然なくなつた。年のせいかもしれないけど笑い)。

宇佐美 ところで、今はどんな仕事を。元永 東京ではあまり展覧会しないけれども、おかげさんで、とても忙しい。この間も、ひとつ大阪の府立体育館の壁画完成させた。

宇佐美 相撲見てると、映つたよね。

元永 あれは3m80と41mの大壁画で、

陶器で焼いたんですけどね。焼き物は信楽の大塚近江で。最近、今井俊満もあそいでやつたし、岡本太郎さんなんかも何かやつていて。ラウシエンバーグもそこに入つたし。あんな山なかで新しいセラミックができると

いうことで、いろんな人が来る。それも時代性やなあ。東京でのうても、仕事ができる。皆みんなところへも来てるし、展覧会は名古屋と神戸と大阪とこれから大きのがあって、なかなか東京までこられへん(笑い)。年間30回展覧会やつていてるからね。去年の暮れはボンビドーセンターにもいつてきたり、バンコックで来年一月「3人展」をやるとか……まさに、どざまわりや(笑い)。そやから、大阪にいながら世界との繋がりが濃うなつていて。前は東京を経由してしかできへんようなことが、地方で

なのがあって、なかなか東京までこられへん(笑い)。年

間30回展覧会やつていてるからね。去年の暮れはボンビドーセンターにもいつてきたり、バンコックで来年一月「3人展」をやるとか……まさに、どざまわりや(笑い)。そやから、大阪にいながら世界との繋がりが濃うなつていて。前は東京を経由してしかできへんようなことが、地方で

もの頃、それぞれ住んでいるところから皆世界と繋がり、もちろん東京とも繋がつて。それは非常にええことちやうかなと思う。東京にいなければいけないという、そういう神話いうもんがだんだん崩れてきてると僕は思う。

元永 僕が始め絵描きになるといふときは、親に反対されてしまう怒られて、堅いところに入りなさいって国鉄に入った。そこに足かけ4年いた。いろんなことをしながら傍ら絵を描いてきて、今は、やつと絵で生きてるつていう時間になつた。どうなるかわからへんなかで、不安定な生活しながら、どつかで絵を描いていたちゅうのは、絵は鉛筆と紙さえあれば描ける。そういう気楽さが根底にあって、今まで続いてきたんだなと思ってる。お金なかつてもね、やろう思うたらやれるのが絵とちやうやろか。ピアノがないとかんとかね、子供の時分から天才教育しないとバイオリンが弾けんとかあるもんね。

絵描きはそういうことなしに、三十から始めようと五十年から始めようと——鉄道は五十過ぎてから絵を始めたという——精神ができていれば、作品は後に付いてくるという便利さ、特異性がある。

宇佐美 僕もよく思うんだけれども、絵画はいちばん古臭いメディアなんだよね。古臭いからい。砂に描いたり、岩に刻んだり、それこそ石ころひとつあれば描けるし、鉛筆があれば描ける。そういうことが、未だに我々を引きつけている部分だからね。古いメディアだけれども、一番面白い。どんな時代が来ても、最も基本的なメディアとして残るだろうと思うな。

元永 ニューメディアの問題になつてきて、やっぱりそれを動かすのは人間だからね。テレビ使つたつてコンピューター使つたつて、それは全部人間が信号送るわけやさかいに。そんなことせえへんでも一本紙の上に線を引いたり、紙の上に絵貝ぶちまでたつて表現できるものはできる。時代とともに新しいものができてきて、それをアートに取り入れるらうのは自然や思う。けれども、それがわかるてたって人工的にそういうものを作

絵画は石ころひとつあれば描ける、もつとも古いメディアだ。だから面白い。

宇佐美圭司
精神の新しさ、脳の中の回路



ども、そういうものを使うたさかい、新しいとはかぎれへんのや。精神の新しさというのはメディアを使つても新しさというのにはちゃんと定着できるわけだ。それは精神の問題が新しいかどうかというだけで、メディアの問題ではないと思ふ。それを間違えるとナンセンスなことになる。

宇佐美 よく、「紙の上に鉛筆で描けるような表現は、もう全部やりつくされたんじやないか」という議論をする人がいる。それは違うと思うんだね。美術の歴史といふの問題があるし、古いメディアを使つても新しさというのをひもといていくと、いろんな人がいろんなことをやつていて。だけどやっぱり最初の話に戻ればみんな「何か」、ひとつのものを「それはコップがコップであつた時代もあるし、溶けるコップであつた時代もあつた時代もあるし、溶けるコップのよう見えてもつと違つた別のものをコップの変わりに表現してたこともある——そのようにして汁を四角い紙の上に写しどとつてましたんだよ。

元永 従来のいわゆるキャンバスという四角の中で描いてるわけやけれども、ひととろシェイプキャンバスがはやつて、形をえていた。でも、また、四角が残つてゐる。新しさといふのは、今の古いメディアを使つても(四角いキャンバスも含めて)その中で新しい空間が作れるわけや。だからニューメディアを使おうと思うても、それができへんかったらそれも使えへんの違うかなと。それが基本にあつて、ニューメディアを使う人でも、一本の線でも新しい世界が作れるという、そういう才能をもつてなつかつたらしく新しいメディアを使つても、それは新しいのを使つたといふことだけであつて、精神の問題は定着できないのであるうと思う。今、進化した人間でも、人間ほどのコンピューターを作ることができない。染色体の問題にたつて、酵素の問題にじたつてやね——いつも化け学とか生物学の話を聞くと僕も非常に興味があるわけで、一生懸命聞いてんのやけれども——そういうものの存在がわかつたたつて人工的にそういうもの作

れないし、組み立てるることもできない。そのへんで、人間が神祕性を考えるとか、神秘に対する憧れみたいなものがいつまでも残るのと違うかな。

宇佐美 今、人工知能みたいなものに対する興味ついては、世の中でも盛んなわけね、そこが残された分野として。バイオテクノロジーもそうだし、人間の脳に対して外科的な、解剖学的なアプローチもなされている。我々芸術も知らず知らずのうちにオブジェクティブなものから、サブジェクティブというか人間の意識の中にあるもの、人間がそこで思いだすもの、記憶するものの、頭の中ていうか心というか、そつちの方へ興味の対象を移動させだしたよね。僕なんか一番最初のきっかけは、やっぱり風景を描いたけれども、それがだんだんそこから撤退して、自分の意識の中にひっくりよった感じにどうしてもなってきた。そくなってくると、よくわかつてないんだけども、何をしてるかというと一種の人工知能というか、それへのアプローチを描いてきたのかなあという意識がある。後で気づいてみると、そこのうだつたと。科学的な世界と美術の世界とが接点をもつて、そういうふうにも思うのね。人工知能そのものになりきることはできないけれども、たとえば我々二人が共通にやつてきた抽象画というもの始まりを考えてみても、カンディンスキーやクレーとかいった連中のやつた仕事でもうだけれどもある意味では「記憶の回路」を描いていたという、そういう視点というのは、あつたと思う。たとえばクレーの絵があつて、グラデーションの道を描いてる。それは、やっぱりいろんな記憶の回路を描いたんだなあ、という見方ができなくはない。元永さんのはいつているたらし込みの技法だと、ユーモア、非常に大胆な笑いを説くようなものも、もしかしたら人間の意識の中にある、ある一種の脳の設計図のようなものだという見方もできないことはないなあと。自分ではそういうふうには意識してなかつたけれども、美術といふものはサブジェクティブなものを、記憶の構造といつたオブジェクティブなものをよりにして、脳の中の回路といつてるものに近づきつつあるという感じがする。

元永 僕は認識の問題とか意識の問題とかは、そういう人間の生活の記憶によって美を感じると思う。美というのは非常に抽象的なもので、何が美かそんなことはわからない。けれど、興味をもつてこの絵を買いたい、お金を払う人がいてくれる。それはありがたいわけやけれども、どうしてそのお金を払ってくれるかというと、僕が



アートは常識から思いつきりはずれたほうが面白い。それができるかでき
ないかが、新しいアーティストの素質に關係していく。

元永定正

作った世界に対して、それを共有して楽しみたいと思つてくれるのやさかい。そういう気持ちはどこからくるかということになると、人間の脳細胞に記録された、ある種の記憶がそなえられると思う。作家も、何かわけのわからんそういうものに焦点合わせて、自分が面白いと思う

世界を暗中模索で作つている。新しい美は何かというと、そんなわからん。だからこそ、それを求めて作家は仕事をする。それをもつと突きつめていくと、宇宙の、地球の創生から始まつてくる。水の中のアーベの頃の生活とか、それから抜けだして地上にでてからの記憶——それらの細胞に染み込んでいる記憶が、美を感じる。何かとくつけは、

それがだんだんそこから撤退して、自分の意識の中にひっくりよつた感じにどうしてもなってきた。そくなつてくると、よくわかつてないんだけども、何をしてる

かというと一種の人工知能というか、それへのアプローチを描いてきたのかなあという意識がある。後で気づいてみると、そこのうだつたと。科学的な世界と美術の世界とが接

点をもつて、そういうふうにも思うのね。人工知能そのものになりきることはできないけれども、たとえば

我々二人が共通にやつてきた抽象画というもの始まりを考えてみても、カンディンスキーやクレーとかいった

連中のやつた仕事でもうだけれどもある意味では「記

憶の回路」を描いていたという、そういう視点というのは、あつたと思う。たとえばクレーの絵があつて、グラデーションの道を描いてる。それは、やっぱりいろんな記憶の回路を描いたんだなあ、という見方ができなくはない。元永

さんのはいつているたらし込みの技法だと、ユーモア、非

常に大胆な笑いを説くようなものも、もしかしたら

人間の意識の中にある、ある一種の脳の設計図のようなものだという見方もできないことはないなあと。自分

ではそういうふうには意識してなかつたけれども、美術

といふものはサブジェクティブなものを、記憶の構造といつたオブジェクティブなものをよりにして、脳の中の回路といつてるものに近づきつつあるという感じがする。

元永 僕は認識の問題とか意識の問題とかは、そういう

人間の生活の記憶によって美を感じると思う。美という

のは非常に抽象的なもので、何が美かそんなことはわか

らない。けれど、興味をもつてこの絵を買

いたい、お金を払う人がいてくれる。そ

れはありがたいわけやけれども、どうして

そのお金を払ってくれるかというと、僕が

うのは生まれるだろう。そういう楽観性を、僕はもつてゐる。

宇佐美 いろんな記憶が帰つてくる。元永さんは細胞つ

ていったけれども、もつと前に光だけがあつた。そういう

イメージがある。たとえば光を見ていて感動するのは、

やっぱり星雲のイメージというのが我々の中にあるから

ではないだろうか。地球誕生以前の記憶みたいなもの

が、帰つてくる氣になる。

元永 実際に僕はそうだと思う。地球の誕生、水からアーベみたいなもの、コセラベルみたいのから

——ソ連の哲学者が考えたひとつ原始的な生物やけ

れども——さらに遡つていけば、地球以前のものは宇

宙のガス、それ以前は真空であつたという。そういう宇

宙に漂うガス体から生物が生まれてゐるわけだ。といって

「我々はガス人間やで」というたら「お前、おならばつかし

こいてんのちやうか」とかね、変なことになるけどや

ね(笑)。でも、考へてみれば、水は酸素と水素の化合

物、我々の体の中は水がほとんど占めてるってことは、

宇宙のガスから生まれてきたという証拠にもなるし、僕

は思う。そういうふうに考へてみると、非常にファンタ

スティクに広がつてくる。同時に、これはたんなる幻想

ではなくに、厳然たる物理的な事実に違ひない。

宇佐美 非常に大事だと思うのは、たとえばそれはガス

まで帰るけれども、赤ん坊に帰ることもできるし、それこ

そ、最初のものを見て瞬みつきたかった衝動というか、

そういうものに帰ることもあるだろう。メディアそのもの

のを露出させる。

元永 自分でもどこへ帰つてるかわからんけどね、ど

つかの記憶の中に帰つてんやさかいい。それが面白い。

宇佐美 つまり常識になつてるような、常識的にものが見える世界から、どんどん逸脱していく可能性がある。

元永 思いつきははずれたほうが面白い。はずれられる

ことができるかできないか——これは新しいアーティス

トの素質に関係してくる。

宇佐美 突然、記憶の中にそういうものが蘇つてくる。

そういう経験を、みんなもつてゐる。そこから発想が展

開していくわけだよね。だから、前行こうとして逆に

時間を取り、古い質というか、発生の状態へどんどん帰

つて行くという感じ。

元永 行つても帰つても同じやと思う。どうせ地獄が

滅亡してしまつても、ガスに帰るんやさかいに。生まれる前は、死んどたさかいな。また死んでしまつた

ら、生まれる前に戻るということになる。それは人間の問題であると同時に、地球の問題でもあるし、宇宙の問題でもある。太陽が巨星化して地球を呑み込んで爆発して、また無の世界に戻る。それは人間で考へた

ら無であるけれども、別に無ではない。真空といつて

も無ではないという。そういう意識を持つても人間はいいんぢやうかな。

宇佐美 なんかこう鉛筆もつて紙にひゅうと一本線引

くだけでもね、やっぱりそういう宇宙的なエネルギーの

中に参入して行くという力の一端だよね、たぶん。

ペイン絵具でもそうですね。人工的なものでいうたつて、これは自然と同じものなんです。だから、この頃はあんまり区別して考えたくはない。制作するときだけ、東京も大阪も世界もロシアもなにもないわけね。自分の

中で何かを目覚めさせてそれを探す。それにはどうし

たらええかと。それには、もちやくちやしたらえわと

僕は思うや。でも「今日はもちやくちやしましょ」という

ても、人はなかなかむちやくちやよせんわけでね。非常に

に単純なことなんで、かえて伸び伸びとオープンにす

ること自体が難しい。その中へ飛び込んでいくとい

うと、禅的な意味をもつてゐる。禅というのはあまりよ

くは知らんけれども、そういうふうにいうたら禅かなと思

うてくる。人間、考え方の多様性みたいなものをどうか

で踏まえて、自由に振舞うべきや。アートちゅうのは、

原型はないのである。そう思える人が才能があるのち

やうかな。絵はこれでなければいけないと、本道を決めたりすること自体が、もうアーティ

ストではないと僕は思う。

宇佐美 原型がないということは大事だと思うね。

元永 どうしなければならないかということはないわけ。

どうしたら作品ができるかということもわからない。そ

んがアートの、非常に自由で、特殊性があるところ

だと思う。

ACRYLART TREND

今回のテーマは「和紙と色」。権尾さんは1963年の最初の個展以来、一貫して和紙を使つた独自の造形を続けていられるベテラン作家。山本さんは80年から和紙の魅力にみせられ、精力的に和紙を使った「アクリル」の機能を最大限に利用し、半透明で淡い立体のよろを創つてゐる。見、対照的な二人だが作品は和紙と色の新鮮さに溢れてい。

自然の色で染めてやると、和紙はまるで違う物質になつていく。

権尾正次

和紙の魅力は何だろう。ひとつには、丈夫だということがある。破つてみればわかる。細長い繊維が複雑に絡みあい、びっくりするぐらい頑丈にできている。これにタンニンを含ませると和紙は、今度は紙でないが、全く別の物質になつてしまふ。水を通さない、硬度を強める。腐らない。タンニンは和紙の繊維質の中に吸収される、細胞内の物質と結合し不溶性物質をつくるといわれる。もうひとつ。紙は普通には、そこに絵を描いたり文字を記したりする平面的なものだと考へば、和紙はそうではない。古くから傘や提灯といった、立体的な使われ方をしている。形を与えればどんな形にも和紙はなびき、しかも堅牢な造形を維持する。

東京の画廊で初の個展を開いて以来、もう24〜25年和紙を使った制作を続けている。それを可能にしたのは、その和紙の魅力があったからではないだろうか。けれど、僕が使つて



「さかだちかなエちゃん」115×100×90cm 鉄線・和紙・柿漆
鉄液 1986年

字も書家のものと違つて、伸びやかに書いている。なかなか調子がいい。

仕事を忘れて、思わず昔の親父だからに感心したりする。これを何枚も裏貼にして作品をつくっていく。

住むことから、よく越前和紙ではなくいかと聞かれる。そうではない。いわゆる帖紙(ちようがみ)——ゴミが混じつてたりする粗悪なもの、48枚で一帖と数える——といわれる、昔の大福帳などに使われたものだ。この帖紙も最近は

誰だかに感心したりする。これを何枚も裏貼にして作品をつくっていく。

和紙という手で触つてみればすぐわかるが粗面をしていて、そのままにしておくと、そこに埃が溜まつたり汚れたりしやすい。それを防ぎ、表面に光沢をもたせること。柿漆にはさつき述べたタンニンが多く含まれていて、和紙をより丈夫にしてくれること。そして、鉄やそのほかの金属と化合して、さまざまに発色する(染色する)ということ。この3つの理由から用いている。この柿漆はそれ自体色をもつていて、茶色い、濃色といわれる色だ。その効果の方が強いと、文字のちまちまとした面白さは消えてしまう。逆だと文字が目立ちすぎてしまう。素材の面白さは、使い方によつては作品を損なうことにもなつてしまふ。

和紙を塗ると、和紙は強い収斂性をもつてくる。僕の作品は見た目には重量感があるけれど、実はきみで軽い。その錯覚を利用する、そんなことを考えている。

植物や石ころや民具……眼に触れたもの、手に取ったものの「一切がつ」といが僕の中を通して、ドローリングとしてでてくる。線はたどたどしく、きわめて不格好だ。その線を着のためにではなく、和紙の表面に艶をだすために用いている。柿漆を塗つた作品の上に手でなすり付けていく。

柿漆や蘇糊を塗つたままで、作品を止めるときもある。しかし、これに色を乗せて、こうしたたら、紅柄(ベンガラ)や鉄液や墨や松煙(しょうえん)の根を燃やして作った煤(黒色顔料)を加えていく。ドングリの実や藍(藍染に使うタデ科の一年草)などを

細長く、細長い繊維が複雑に絡みあい、びっくりするぐらい頑丈にできている。これにタンニンを含ませると和紙は、今度は紙でないが、全く別の物質になつてしまふ。水を通さない、硬度を強める。腐らない。タンニンは和紙の繊維質の

細胞内の物質と結合し不溶性物質をつくるといわれる。もうひとつ。紙は普通には、そこに絵を描いたり文字を記したりする平面的なものだと考へば、和紙はそうではない。古くから傘や提灯といった、立体的な使われ方をしている。形を与えればどんな形にも和紙はなびき、しかも堅牢な造形を維持する。

東京の画廊で初の個展を開いて以来、もう24〜25年和紙を使った制作を続けている。それを可能にしたのは、その和紙の魅力があったからではないだろうか。けれど、僕が使つて

手に入れることが難しくなつた。その代りというわけでもないが、よく古物商を回つて古い取立帳などの反古を集めてくる。明治や大正期の、料理屋や呉服商の売上

や付けや注文を書いたものだ。ビール何本、あて〇〇…などと書いてあつたりする。飲み屋なら、その親父が書いたわけだろうか。きっと、一杯飲みながらでも書いているのだろう。

や大正期の、料理屋や呉服商の売上や付けや注文を書いたものだ。ビール何本、あて〇〇…などと書いてあつたりする。飲み屋なら、その親父が書いたわけだろうか。きっと、一杯飲みながらでも書いているのだろう。



植物や石ころや民具……眼に触れたもの、手に取ったものの「一切がつ」といが僕の中を通して、ドローリングとしてでてくる。線はたどたどしく、きわめて不格好だ。その線を着るためにではなく、和紙の表面に艶をだすために用いている。柿漆を塗つた作品の上に手でなすり付けていく。柿漆や蘇糊を塗つたままで、作品を止めるときもある。しかし、これに色を乗せて、こうしたたら、紅柄(ベンガラ)や鉄液や墨や松煙(しょうえん)の根を燃やして作った煤(黒色顔料)を加えていく。ドングリの実や藍(藍染に使うタデ科の一年草)などを

細長く、細長い繊維が複雑に絡みあい、びっくりするぐらい頑丈にできている。これにタンニンを含ませると和紙は、今度は紙でないが、全く別の物質になつてしまふ。水を通さない、硬度を強める。腐らない。タンニンは和紙の繊維質の

細胞内の物質と結合し不溶性物質をつくるといわれる。もうひとつ。紙は普通には、そこに絵を描いたり文字を記したりする平面的なものだと考へば、和紙はそうではない。古くから傘や提灯といった、立体的な使われ方をしている。形を与えればどんな形にも和紙はなびき、しかも堅牢な造形を維持する。

東京の画廊で初の個展を開いて以来、もう24〜25年和紙を使った制作を続けている。それを可能にしたのは、その和紙の魅力があったからではないだろうか。けれど、僕が使つて

一本のドローイングの線が、そのまま色と面を定着させる。 山本裕子

キャンバスから、絵だけ取りだしてみた。そんなことができたらいいな。和紙を使った仕事を始めたのは、そんな動機からでした。気持ちとしては、透明な素材を重ねあわせていくて半透明のものを創りたかった。他の素材だと重ねていけば、接着剤が見えたり、と重ねていけば、接着剤が見えたりと、凹凸ができたり、すぐに剥がれたりとかしますが、和紙だけでも4枚でもビタッと重なって一枚の紙のように見えます。しかも透明感がある。それとアクリルを使ったことも、今のように作品ができる要素だったと思います。

大きな和紙の上に、もう一枚和紙を重ねて描く。すると、描かれた線がそのまま下の和紙に接着し、定着していく。何も描かれていない余白の部分を剥ぎ取っていく。それは、まるで描かれたものだけが独立して、キャンバスの上から抜けだしたようです。描くことと接着することが、アクリルを用いることによって同時進行していくまでも、鏡は作品以外のものまで取り込んでしまいます。使い方によっては、舞台装置であるはずのものが主役になるとかいった、どんでもない結果になってしまこともあります。それと、舞台装置では支持体として、真鍮の針金や布や虫を防ぐために窓とかに張る網を真ん中に入れて、それを和紙でサンドイッチみたいにはさんでいくようになります。あくまでも和紙のもので、ドローイングそのものが支持体なしに固定し、描くままにさまざまな線や面を増殖させてしまう。しかし、光も鏡と同じでそれをこだわりすぎると、作品は雪洞(ぼんぼり)になってしまいます。

80年から和紙の作品に取り組んでいき、最初は〈点と線〉、次に〈面〉を重ねて、



「羽衣」和紙・紙類・布・サン(防虫網)・アクリル・パネルにアクリル 1987年3月二人展(スペース遊)



「祝祭の空間展」和紙・紙類・布・サン(防虫網)・アクリル・ステンレス板
1986年11月28日～12月31日(サントリーアートボックス)



壁左 「黒い盆栽」 173×128×205 鉄線・和紙・松煙
壁右 「アスク」 90×58×125 鉄線・和紙・桑の葉・アクリル・絵具
床左から 「開いて閉じよ」 85×110×80 鉄線・和紙・紅柄
「A PLANT」 62×135×85 鉄線・和紙・紅柄
「LIKE A TOWER」 225×85×85 鉄線・和紙・紅柄
「AN ANT HILL」 100×63×63 鉄線・和紙・枯淡(1986年)



ときにはよく鏡を使います。そこに虚像が入ってくると、モノの存在感は軽くなるのではないかでしょうか。でも、鏡は作品以外のものまで取り込んでしまいます。使い方によっては、舞台装置であるはずのものが主役になるとかいった、どんでもない結果になってしまこともあります。それと、舞台装置には、それを防ぐ意味も持たせています。

なるべく、作品は実体感のないものにして、和紙は軽く、半透明でいいのですが、それだけだとどうしても物が重くなる。特に最近の作品には色々な色が入っているため、モノとしての自己主張が強くなっています。そういうこともあって、作品を展示する

増殖させた半立体的なもの、そして、今の色の要素を取り入れたより複雑なものへと、過程を経てきました。最初の作品は支持体に主に真鍮の針金を使っていたため、それがメディウムにより真鍮の酸化を早め緑青をふき、くっきりとしたドローイングの線のような面白い効果を生んでくれました。今は、描いたものから余白の部分を剥ぎ取った、和紙は石と見紛うばかりの強く、そして抵抗感のある表面を露出させてしまう。しかし、光も鏡と同じでそれこだわりすぎると、作品は雪洞(ぼんぼり)になってしまいます。

80年から和紙の作品に取り組んでいき、最初は〈点と線〉、次に〈面〉を重ねて、



ールの壁画……。平面は今のように特殊なものでも、

与えられたものでもなく、その都度、作家たち

によってニュートラルに創られていました。

タッシリ・ナジエールの壁画には首だけがない、

まるでその部分が身体の中に回んだような、不

思議な人が描かれています。宇宙人だという

人もいますが、私はただその頃から「頭なんか

なくつたうていんだよ」その方が自由だし、よ

り豊かに自然の知覚ができる」と思っていた人が

いたんだろうと考えます。キャンバスという特殊

なものに関わっているかぎりは、時代が煮詰ま

つくると寓意に満ちたもの、暗示に溢れても

のとが出てきます。それらは決して気持ちのい

い、人間にとって、自然で、ニュートラルなもの

ではないはずです。それはいつみればアーティ

ーで、非常にやせ細ったものではないでしょうか。もつ

と私たちは豊かだし、より豊かに絵を描くこと

ができる。首のない人間の姿は、そういうている

ように思えてきます。

特殊から一般的なものへ——。キャンバスの平面

の特殊性を除き、できるだけ一般的なものに変

えてやろう。そのため私が試みているのが、キ

ャンバスに穴を開けた一連の作品です。もしか

したら、見る人は私の作品を非常に特殊なものと

して見るかも知れません。しかし、私がやってい

ることの方こそ実は一般的なことなのです。タイ

トルの〈ドローベ〉は非ユーリックド幾何学のガ

ウスから借りた言葉。彼は一本の平行線に対し

て、一点を通る平行線は実は無限に引けることを

証明しました。トローベは無限を表しています。

ダイアリー

斎藤俊徳



「SOUL OF WATER - 水のたましい -
(Dream Oct. 19, 1984)」1985年

もそれが出てくる。……」

「1987年5月9日午後2時31分

何ということだろうか？ 先程、学校より帰って昼

食をした後、さっさと新聞に目を通していたら、

航空自衛隊新田原基地のT-4型ジェット練習機

が「日向灘上空の通称上(リマ)空域で突然交信

を絶ち、云々(中略)」といふれば坂本九が飛行機

事故で亡くなる前ひょとすると前日だったが、私

の頭の中に何故か「上を向いて歩こう」の歌がさか

んに出て来たり、顔を何度も思いうかべた。しかも

葬儀と墓は私達夫婦が結婚式を挙げた、あの麻

布の水平寺東京別院に妻の相木由紀子はふと思

い当たるところがあつて決めたとの事であった……

がつくな蝶がヒラヒラと舞っていた。というのを

思いだしています。夢を立体化したりする制作姿

勢が日常に溶けこんできただのか、と思える。

1987年5月9日午前0時51分

……西上空に球形の虹を見る。しばらくする

と、風の気流で虹が棒状に長く流れ、東方へ消

えていく。円形の雲の中に、虹色の縞模様がある

感じだった。色が薄れ、それが雲のように流れ

いく。何か、プリズムの光のよう色だ。(車の中

からカメラで何枚か撮影する)—— 昨夜、とい

つても何時か前、うとうとして寝たとき夢を見た。

私の作品「川の中での拾得物(Dream 5th July

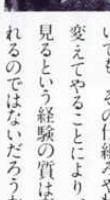
1984)」の作品メイン部分の映像が夢に出てきて、

何故か作品の夢と関係ない「リマ」というのが、

声でもなく、何となくはつきり理解でき、何度

対話

柏井良友



がいかに不思議に見えようとも。

きらうとした状態で作品をつくるのではない。そ
うではなくて、その辺にボロッと紙切れみたいな
ものが落ちていて、それが作品として成立する
かしないかの瀬戸際にある。そんなところででき
ていくものを作りたい。何年かの間(Period of
Tears)〈Tears Bomb〉というコンセプトで作



「HELLA & HERA」1987年

品を発表してきた。涙は感情的に盛り上がりがつたときにも、ボクシング的に物理的な力が加えられても出てくる。全く違う原因が、同じ現象を引き起こす。今は〈HELLA & HERA〉HELLAはギリシャ、HERAはゼウスの妻。といって、これは後からコンサインスをみていて判つたことで、いつれば補足的のこと。絵画は重たいというイメージではなくて、紙つぶらみに軽いほうがいい。力を抜くというわけではないけれど、私はどこかでスーと抜けていくところがないと安心できないようだ。

私の作法は、絵にある動機を入れていて、後はキャンバスというフィールドの中で対話しながら絵をつくっていく。動機は選んだサイズだったり、使った色だったり、テーマだったりする。しかし、あくまでもそれはゆるやかな規制でしかない。次にキャンバスに区分を与える。以前は1m×1mの正方形のキャンバスを使い、それが少し嫌になると、いうことをやっていた。今はそれが少し嫌になつて、130号のキャンバスを使い、その画面を細分化していく、ひとつひとつの空間と空間の対話から全体を組みあげていくという方法をとっている。区分の中だけで描いている空間。そこから離れて、全体にタッチをうけていく時間。隣合う区分、離れた区分同士が干渉し、同調し、刺激し合いながら全体をつくり続けていく。やっていって、それは結構スリリングな行為だ。私は作家自身に独特の形があつて、それが作家の個性を持つしていくとは考えない。どうではなくて、絵と絵、部分と全体の関係の成り立ちが(私)ではないかと思っている。絵という形式がもつていて、造形と色、矩形のキャンバスという要素を全てもつていて、その仕組みや状態を変えてしまつて、その絵を変えてやることにより、絵を見ることによる経験の質は変えられるのではないか。見ることによる経験の質は変えられるのではないか。

新しい街が、空間が生まれようとしている。

バルテノン多摩とインスタレーション

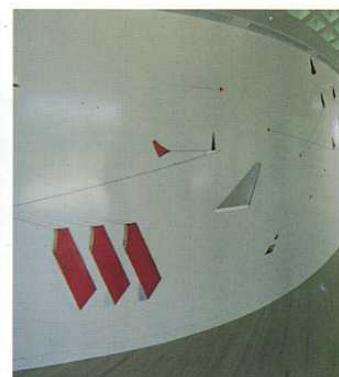
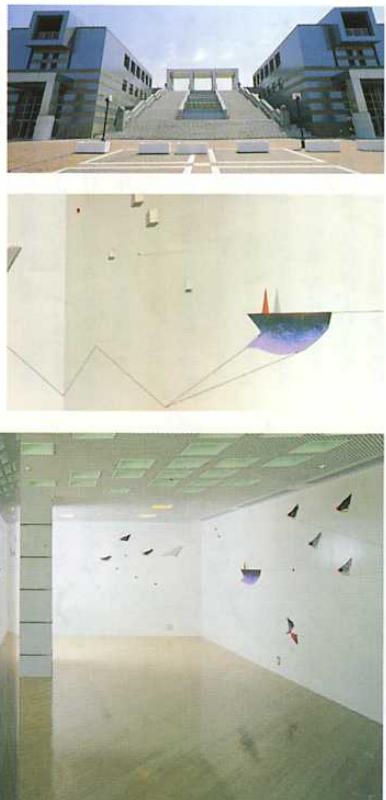
それは、深い緑と優しく人を包むようにうねる丘陵との真っただ中にあった。新宿から京王相模原線が小田急多摩線に乗れば、わずか40分で多摩センター駅に着く。超高層ビルが林立する都心から、少し離れただけとはとても思えないほど自然は豊かだった。「バルテノン多摩」は今年の10月31日にオープンする。そのため、最後の仕上がりが急ピッチで今も進められている。この施設は多摩都市計画の文化・教育の中心となるもので、10万3千坪の広大な敷地に、曾根幸一氏が設計した地下1階、地上5階の複合文化施設「バルテノン多摩」とその約10倍の広大な公園からなる。

その4階部分、そこから公園の池に直接出られるカフェテラスに、柏原えつとむ氏の作品「鳥類の神話」がある。そこに入ると、まだ建物の内部は工事中であるにもかかわらず、そこだけが奇妙に静謐で、人間の声が音符のように天井や床に木霊する。そして、壁に取り付けられた、アクリラで彩色さ

れたさまさまなパーツたちが、軽やかに、明るく跳ね回っていた。

「現代美術に対して、お役所が深い理解と関心を示してくれる。そして、機会を提供してくれる。正直などろりくりましたね。受けて立つ、という以上のものを何とか作品で表現しよう。よし、こっちも頑張ろう。そんな気持ちにさせられました」柏原氏は話す。

パーツたちの取り付けは、3月25日から29まで、まる5日間を費やして行われた。中でもいちばん緊張感のあつたのは、カッターで壁を切り込み、ラインを付けていく作業だったという。ピアノ線でいくか、描き込むか。パーツたちを結ぶ線はできるだけ、いつも廊でやっているインスタレーションの感じをだしたい。結局、柏原氏と何人かのスタッフとでカッターをもち、壁に2・5mmの溝を刻んでいった。ラインも、インスタレーションでは大事なひとつのがついた。一見、同じ線に見えて、そこには微妙に太さと奥行きに違いがある前にやつてくる。椅子に座って、くつろぎ



る。単純な線だからこそ、完全に推敲されなくてはならない。

何度もその前に立つ。ときには通りすぎ、ふたたびその前にやつてくる。椅子に座って、くつろぎながら眺める。誰かとおしゃべりしながら、相手の肩越しに見る。光がさす。雨が降る。硝子の向こうに深い闇が広がる。鏡面の円柱や、公園に面した大きなウインドウに人間たちと一緒に

「邵心からちへ人々がやつてくる。そんな文化の新しい核にしていきたいですね」まだ工事中の「バルテノン多摩」の中を快く案内してくれながら、多摩都市複合文化施設室の佐藤さんはそういった。

映り込む。そんな中で、パーツたちは出会うたびに微妙に違った表情を見せて、生き生きと豊かな物語を語っていく。そのためには、一本の線が完全に推敲されなければならない。現場でパーツたちがあげる声を聞き取り、その空間と対話しながら、ていねいにひとつひとつを壁の上に置いていかないといけない。

「手を動かしていない間の仕事」という。「バルテノン多摩」のためにエスキースをつくった。しかし、それはパーツを手際よく壁の上に取り付けいくための設計図ではない。あくまでも、やろうとしていることはインスタレーションだ。壁と向きあう。何度も何度も、その空間の中を動き回る。眼をつむる。深呼吸する。近づく。離れる。立つ。しゃがむ。すると、初めはよそよそしかった空間が身近に感じられ、親しくつぶやいてくる。パーツたちも、そろそろと箱の中からはじめてきて、自分たちの気に入った場所を探し始める。手を動かすという物理的な時間が始まる前に、作家のイメージーションが動きだす時間と空間がいるのだ。その場所と時間を、「バルテノン多摩」は与えてくれた。

「邵心からちへ人々がやつてくる。そんな文化の新しい核にしていきたいですね」まだ工事中の「バルテノン多摩」の中を快く案内してくれながら、多摩都市複合文化施設室の佐藤さんはそういった。



holbein 第2回ホルベインアクリラ奨学者100名募集
►応募の方法など詳しくはポスター掲示の美術館、画廊、学校、画材店で

第2回 ホルベインアクリラ奨学者100名募集

今年で2年目。ホルベイン工業はアクリル絵具で創作に励んでいる方のために奨学者を募集します。認定者には月々一定額(1万円相当)のアクリラ製品を提供します。これに対して認定者はレポートと作品を出品していただきます。審査により5名の方には個展会場を提供するなど広く一般に紹介します。▼実行委員／池田龍雄 宇佐美圭司 谷川晃、野見山暁治、李田たけを(敬称略アイウエオ順) ▼期間／62年10月1日～63年9月30日(1年間) ▼応募資格／18歳以上で美術の各世界を目指す方 ▼申込締切／62年9月20日

ACRYLART

発行日 昭和62年7月10日
発行所 ホルベイン工業

株式会社 東大阪市上小阪1-3-20 TEL (06) 723-1555

発行人 高木幸雄

この印刷物は、ホルベインアクリラ・モニター、奨学者の通信誌です。不定期刊行のため、定期購読の受け付けは致しておりません。



ホルベイン工業株式会社
東京都豊島区東池袋2丁目18番4号 ☎ (03) 963-9251
東大阪市上小阪1丁目3番20号 ☎ (06) 723-1555