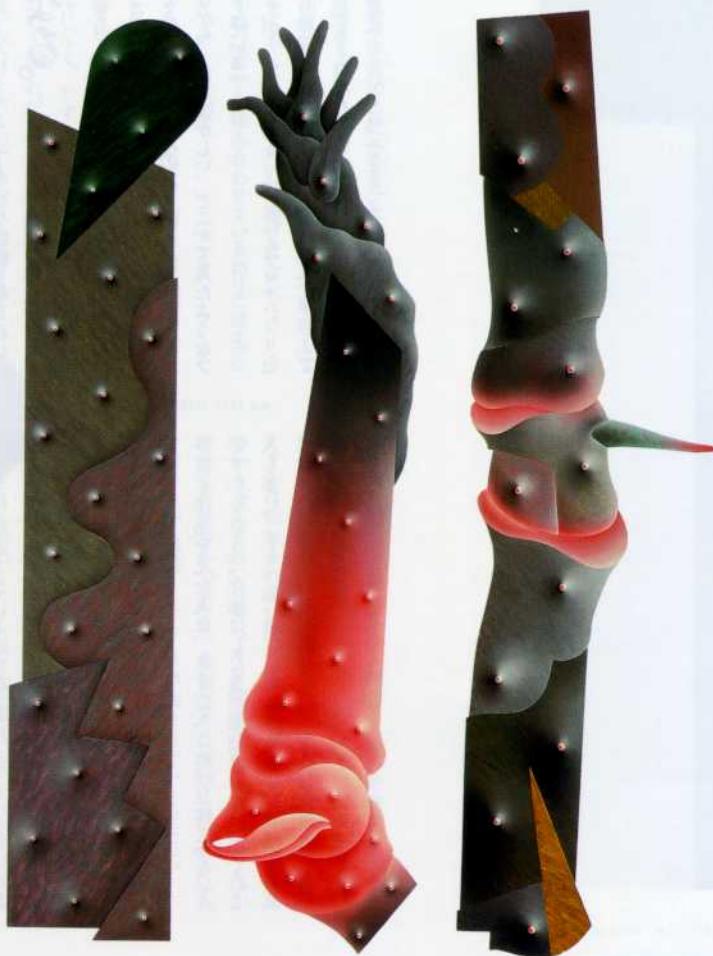


ACRYLART

VOL.5



尾崎愛明「Fleshy Woods」 146cm acryl on wood 1986年 'The object which has been drawn is a cactus. But the color and form of the drawing have been refined within myself from my contact with the plant, and all extraneous lines and colors have been purged from the paper. If words were substituted for this process, perhaps you could say it is the chemistry of eroticism, Aimei Ozaki'

匂いのある、ふくよかな表現。

尾崎愛明

サボテンがあった。コンクリートのビルの屋上に造られたアトリエは、真夏には四〇度を越すジャングルになると尾崎さんは笑う。形と色はどこで余分なものを全て削りとり、純粋なエロスのエネルギーとして結晶する。

「フォルムと色彩は植物から触発され、自分での中へ純化されて表現になる。」

「不思議な形をしたサボテンがたくさんありますね。サボテンをモチーフにして、エロスを表現してみようとしているんですよ。最初は女性の体を借りてやっていた。それ

に鳥が加わり、植物が絡まります。今は植物、特にサボ

テンをひかれている。

——エロスというと、もっととなまなましいものを感じるのですが…。

——自分の中へ純化され、自分の中に余分なものを排除していくのですよ。

——いわれてみると、尾崎さんの描く植物はどこにもない純粹な生命力——。それが描けたらと思っている。エロスの原型のようなもの、かな。

——「描かれるものをオブジェとして独立させよう、という気持ちはないですか。」

写真で作品を見た人は、きまって「これ、立体じゃないんですね」という。立体にした方が面白いよ」としてくれる人も多い。でも、絵はあくまでもイリュージョンだと思っていますから、実体の存在感やマテリアルには頼りたくない。——使っている色は。

白と黒によるグレー。それと植物を暗示するグリーンと、

■おさきあいめい 1933年東京生まれ。東京芸術大学油絵科卒。60年、新表現展参加。64年、第1回個展。同年、第3回国際青年美術家展出品。以来個展、新表現展を中心に、現代日本美術展、安井賛賞展、企画展などに出品。作品収蔵:東京都美術館、龜谷美術館、space NiKi。



■おさきあいめい 1933年東京生まれ。東京芸術大学油絵科卒。60年、新表現展参加。64年、第1回個展。同年、第3回国際青年美術家展出品。以来個展、新表現展を中心に、現代日本美術展、安井賛賞展、企画展などに出品。作品収蔵:東京都美術館、龜谷美術館、space NiKi。

肉体というか動物的なエネルギーを現す赤いやらいですね。最近は表現の幅を広げようとして、マチエールをうくるのにいろんな色を使っていますがね。フォルムと同じで色も純化していくと余り残らない(笑)。描かれたものには、生命的エネルギーがないといけない。匂いのあるというかな、ふくよかな表現というのだろうか。匂いの持ちはないですか。

——エアブラシを使っていることと、色・フォルムとは関係がありますか。

なぜ、エアブラシを使い始めたかと云うと、筆で描いているといつフィニッシュするかと、云うことがない。いつも描いたり、削ったりすることができます。そのうちにいつの間にか、マチエールやフォルムができている。そういうところが嫌なんですね。それに対して、この技法は決断しなければなりません。成り行きや気まぐれは許されないんです。フォルムは、エアブラシを握ったときには完璧に決まらないければならない。色は、頭の中に鮮やかに描かれていないければならない。

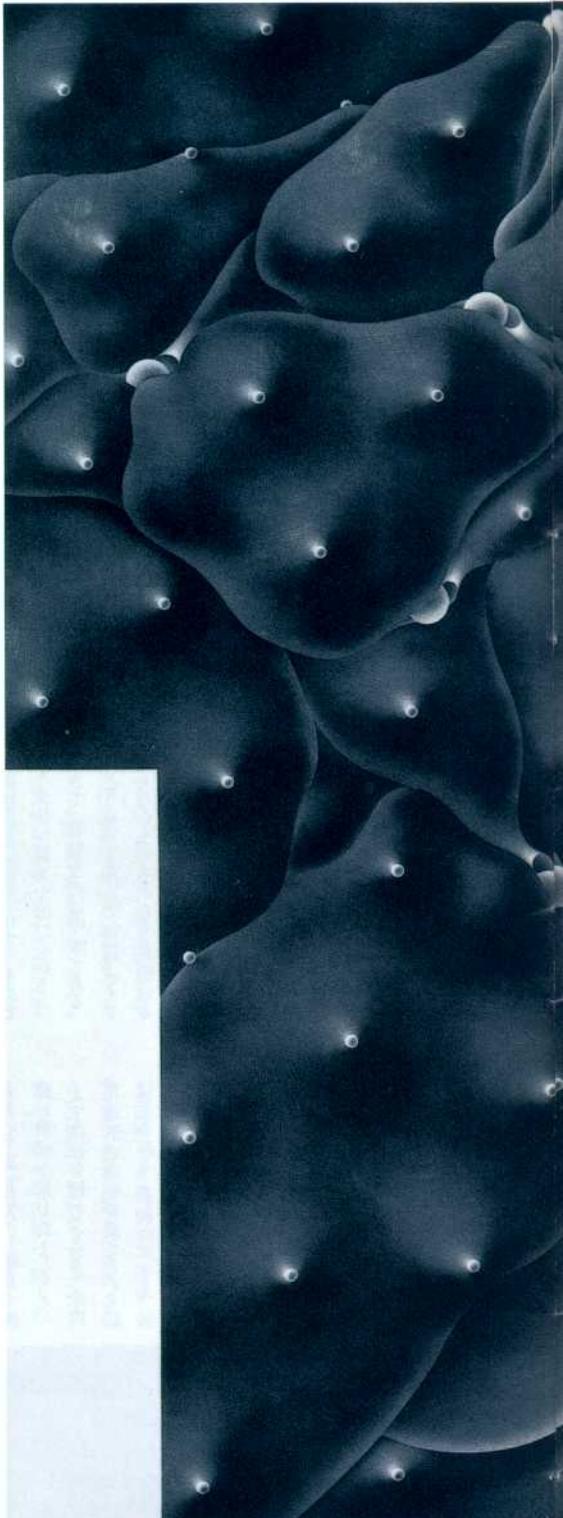
キャラクタスやベニヤの上に、さまざまな色が実験されていました。金が目につけた。新しいジャンルの中には金色に輝く植物が目についた。新しいジャンルの中には金色に輝く植物が目についた。新しいジャンルの中には金色に輝く植物が目についた。



夜へ (1985) 162×112cm acrylic on canvas



大きな鳥が (1978) 116.7×116.7cm



ダメだ。

——試行錯誤している暇はない(笑い)。

ええ。描く前には自分の中に九〇%ができている。後は完成させたときに残りの一〇%が越えられるかどうかですね。普通の絵の概念からしたらまるつきり逆ですよ。絵ができるところから描く。だからフォルムが決まつても、そこから色を塗り始めるまでは何日もかけるんです。

頭の中で何回も何回も描く。筆(エアブラシ)を持つたら、もう悩んでいる間はないですから。一般的の絵描きにいわせたら、僕のなんかは恐ろしく絵的でないのかも知れません(笑い)。それとエアブラシを使うもうひとつ理由は、表現の純度というものをそこに感じるからですね。エアブラシの基本はグラデーションです。それを表現する道具がエアブラシであり、そのテクニックがエアブラシの基本なんです。僕にいわせば、それは人手のかかっていない人の息の入る余地のない、さわめて機械的な技法だからこそ、表現の純度が確保される。

——一般的には、エアブラシはレアリズムの表現に用いられますね。

だけど、僕はフォトリアリズムの道具として使う気はない。あくまでもグラデーションのためにだけエアブラシを使つてゐる。白からグレーへ、あるいはブルー、グリーンへと…。

それは、純粋に絵具のかすれとか、軌跡をとり出すための道具なんです。たいていの人はそうですね。

——植物の繊毛が毛細管のようなものが通つて、眼からは隠れていますよね。それをマスキングした部分は、作家の眼から見て見ながら筆で描いているのと違つて、いかにも頼りない。もう少し絵具を吹いた方がいいのか、これ以上白くしたらどうなつか…。それを決めるのは、作家の力



原植物が繁茂するエロスの密林。
エルンストもルソーも描かなかつた。
ジヤングルを描こうとしている。

——今的作品を以前のと比べると、エッジがかなりはつきりしてきているようと思うのですが。
支那ベニヤを切り抜いて個々のフォルムをつくり、彩色しているからでしょう。でも、鋭角的な線ではない。

——そうですね。ベニヤを組み合わせているわりにはエッジは柔らかい。

僕はマスキングのときにシートを手で押さえるんです。決してテープでは止めない。テープを使うとうとうしてもエッジが立つてしまい、いかにも切り抜いたというふうにしか見えない。手だけだと、かすかに色がマスキングした部分に入り込んでいく。それが、線の柔らかさを出していく。

僕は絵は感覚で受けとめるのであって、理論とか理屈で受けとめるものではないと考えている。

——一見独立した面と面の間に

にも植物の繊毛が毛細管のようなものが通つて、

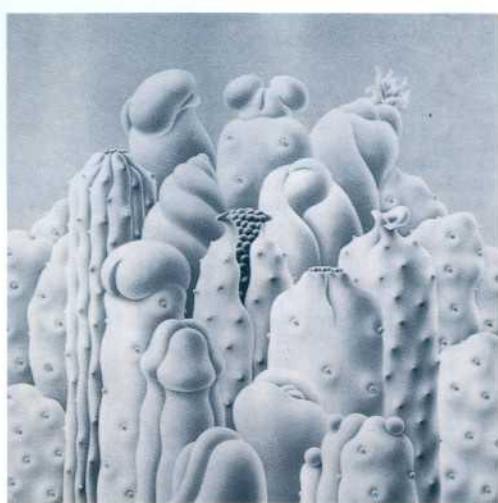
眼からは隠れていますよね。それは全てを見ながら筆で描いているのと違つて、いかにも頼りない。もう少し絵具を吹いた方がいいのか、これ以上白くしたらどうなつか…。それを決めるのは、作家の力

——オールソーブ(1978)33.4×33.4cm
しばられた柱(1978)33.4×33.4cm
——フォルムそのものがキャンバスから飛び出してきたきっかけは何だったんですか。

自分の空間というのかな。今までにない空間。現実のものでも、かといってシユールなものでもない。それが表現できたらいいと思っている。それが、どうもうまくいかない笑い)。それで、ちょっと僕のフォルムと色でつくられた原植物が繁る、純化された視覚的なエロチズムのジヤングル。エロスというテーマで一〇年以上やつてきた。気がつけばこんな歳になつた。エロスはどうやら、僕の終生のテーマになつたようですね(笑い)。

屏風の上に描いた。銀は光線によって黒く沈んだり、逆にハーレーションを起こして白よりもはるかに強くなる。フォルムと色はバックの銀と光の関係で動くわけですよ。それが非常に面白かったです。後ろを含めたフォルムと色を取り囲む空間によってドラマをつくる、といった絵の描き方も当然あるだろう。でも、僕はフォルムに対する意識が強すぎて。まだまだ、自分の中では空間意識は曖昧ですね(笑い)。

——これからどんな作品を描こうとしているんですか。
最終的にはね、ジヤングルの大作を描きたいと思ってるんですね。例えばエルンストとかルソーとかね、あいつた系列のもの。もちろんルソーでもエルンストでもない。純粋なフォルムと色でつくられた原植物が繁る、純化された視覚的なエロチズムのジヤングル。エロスというテーマで一〇年以上やつてきた。気がつけばこんな歳になつた。エロスはどうやら、僕の終生のテーマになつたようですね(笑い)。



砂上の植物群(アントロキヌスまたはガウディ葉)(1985)162×162cm acryl on canvas

「一掬のメリケン考」

庄田常章



私の作品を保管しているイーストヴィレッジのオーナー、ワード。開口の狭い細長い画廊はこの地区的特色で、ディラも自由人風が多い。ソーホーに移れば、まだ生きているという感じがする。

アメリカは日本の国ではない。ピザ、グリーン・カード、ソーシャル・セキュリティ、カード、語学力、高いロフトの借り貸等、画家が来て絵を描く場合には、何重にもロフトがかかる。画廊はたいがいは大きく体育馆程のものである。だから制作する側も体育馆の大ロフトが必要になつて来る。しかし家賃が高くて昔は8000\$位であつたが、今は25000\$位はかかる。中はがらん洞で、神経質な人には耐えられない。

床を張り替へたり、大工仕事

を数年はやる事になるという。

そんなロフトでも今はマンハッタン島の中には少なくなり、画家は対岸の方に移つてゐる。そうなると絵商がロフトを訪れることはなくなるという。

画廊はマンハッタンの中だけでも500軒位はある。ソーホーは約150軒、イースト・ヴィレッジ約70軒、ミッドタウンでは昔からの画廊が100軒を優に越し、全部見て廻ることは不可能に近い。これが皆、貨画廊ではなく、絵を売つて生

計を立てているというが、内情は一流の大手でないところはやりくりが大変で、画廊の家賃を捻り出すのに四苦八苦といったところらしい。ソーホー やイースト・ヴィレッジで急激に画廊が増えたのは二年前までで、現在はこの狂乱状態も一応静まり、新表現派の流行が過ぎると共に少しずつ数が減つてゐるようだ。画家が数人集まつて、発表の場としての画廊を自分たちで開いている場合もかなりあるという。つまり、一昔前は家賃などもえらく安かつたし、現在のロフトのワンフロアの価格の何分の一かで、そのビル全体が買えたのだという。

さて、肝腎なのは中味である。どう見ても作品とは呼べそうでないものもかなり見掛けるが、この国のレベルなどんから問題にならない。その低いレベルの絵を飾つてある画廊に自分の作品のスライドや資料を見せると、ことごとくX印を付けられる。今ではスライドを郵送するシステムになつていて、作品を持って行つてもけつして見

ざ遠い日本から見せに来たのだからと褒めてくれたり、握手をしたり、中には記念に写真を撮らせてくれたりする人もいる。画廊側がスターであり、スライドを見せに来る画家の方はファンといつことらし。トップ・ランクの画廊から二三流の画廊まで見せて歩いた挙句に疲労困憊しどうとう諦めて「僕は旅行者だもんね」とささと帰国するパターンが近頃は多い——と、こちらで長い間仙人の様に制作している或る画家が言っていた。時々フロックで取ってくれることもあるらしいが、何人も「う訳ではない。運良く画廊が興味を示したとしても、まずは絵を預かっておき、余程常連客の評判が良くないと絵は返される。最初のグループ展に声がかかるのは一年から一年半と、うのが早いところ、個展の話が出るまでに四、五年はかかる。勿論その間ずっとNYに滞り、ロフトを持つて制作しているという条件も付く。

N Yの画廊といつても原則的にはユダヤ系の画商はユダヤ系の画家を、イタリア系の画商は



グッゲンハイム美術館のホアン・ミロ展。ここが上がりということか。

旅行者だと解かると、わざわざ

はイタリア系の画家を、ロシア



常設展示中の私の作品。ソファに座っているのはN Yの典型的なヤッピーのこと。ヴィレッジの画廊の客はヤッピーがほとんどだ。



レオ・キャステリー画廊の個展風景。人はほとんどいない。画面は絵を商売するところであり、観賞会のためにあるものとは異なる。

系の画商はロシア系の画家を大切に扱つて育てているのが現実であつて、現在ソーホーには日本の大きな画廊は店を開いてないので、日系在米画家が簡単にそこに入り込むとしても当然なのである。又、これら大手の画廊に珍しく入った無名の新人というのも、調べてみると有名な富豪の子弟であつたりして、これはもう取引済という事になる。アメリカにはこの手の話がかなりあると言われている。何事にもアート・ビジネスという言葉が最優先し、政治力と経済力がN Yのアート・シーンを牛耳つてゐる。この言葉も日本の芸術家には、一部の人以外には馴じみがないが、経済が芸術を支配している姿がN Yでは良く見える。戦後になるとモダナートは経済戦争の道具としてしかなくなつたと言われているが、この様な状況下では若い芸術家のつもりの人々は情報と流行に必要な以上に敏感になる。そんな彼らに話題を常に提供して来たのがホーリー・アート美術館が催すN Yビエンナーレ展なのだが、二年前、五年前のカタログを

たと言われているが、この様な状況下では若い芸術家のつもりの人々は情報と流行に必要な以上に敏感になる。そんな彼らに話題を常に提供して来たのがホーリー・アート美術館が催すN Yビエンナーレ展なのだが、二年前、五年前のカタログを

見ていると、今が低迷期であると言われるのも肯ける。私などには現代日本美術展等の日本のコンクールの方が質量と共に高く思えるが、しかしコンクール用に制作する事になつてゐる日本の実情は気になる。二、三点の出来、不出来が全てで、作り手の姿勢、主張が見えなくなり易い様に思う。今年のN.Y.ビエンナーレはデ・クーニングもシナーベルも並んでいたが、別に彼らが特別扱いされている訳ではない。日本にもこの型の展覧会があつても良いと思つた。

ユナーベルも並んでいたが、別に彼らが特別扱いされている訳ではない。日本にもこの型の展覧会があつても良いと思つた。今年のN.Y.ビエンナーレはデ・クーニングもシナーベルも並んでいたが、別に彼らが特別扱いされている訳ではない。日本にもこの型の展覧会があつても良いと思つた。

なんといつてもアメリカ絵画の魅力は身体いはして思い切て描きまくるところにあり、その激しさの前では東京のかなり強い絵も色褪せて見えるであろう。この面積ばかり大きな作品群は、確かに大きな壁面には最適である。日本にはあまりない一本調子の白い大きなコンクリートのかたまりはかなり強烈で、主題や主張がストレートでないこの大きな空間の中では観賞する距離から言つても、表面的な繊細さなどは吹き飛んでしまい、額縁で助けてもらう事の多い日



印刷効果は良かつたりするが実物はあまり魅力的ではないのがポップ・アートの特徴で、抽象画の巨匠になるはずの画家も皆、割と早死にしているようだ。もう少し年のいった頃の作品を見ないと何とも言えないと思つたりもする。サム・フランシスとデ・クーニングは年寄りだが、二人とも私は落第点を付ける。長く生きていて悪かつた人の見本だ。おそらく精神的なものがなからだと思われる。体力がなくなるとそれで終わりという絵のようだ。富岡鉄斎の様に年と共に良くなるという芸術家はない。

私はジョージア・オキーフを想起する。近頃鎮火したニューヨークの流行の中には

本の絵画などには苛酷な条件になる。しかし建国200年程この国には当然、伝統といえるものはあるはずもなく、これまでにも青年期の画家、壮年期の画家はいたが、巨匠と呼べる程の画家となるとまだ良く育つていては思えず、マチス、ピカソ、ミロという様な旧大陸並みの巨匠はまだいない。

印刷効果は良かつたりするが実物はあまり魅力的ではないのがポップ・アートの特徴で、抽象画の巨匠になるはずの画家も皆、割と早死にしているようだ。もう少し年のいった頃の作品を見ないと何とも言えないと思つたりもする。サム・フランシスとデ・クーニングは年寄りだが、二人とも私は落第点を付ける。長く生きていて悪かつた人の見本だ。おそらく精神的なものがなからだと思われる。体力がなくなるとそれで終わりという絵のようだ。富岡鉄斎の様に年と共に良くなるという芸術家はない。

私はジョージア・オキーフを想起する。近頃鎮火したニューヨークの流行の中には

日本人は入れなかつた様だ。情報が遅れたという訳ではない。美術運動は他人から譲り受けた出来合いで作り出

すものではなく、自ずから生じて来るものだ。それが起

きて来なかつたり、マスコミにコントロールされている間は、

は思えず、マチス、ピカソ、ミロという様な旧大陸並みの巨匠はまだない。

ソーホーにはよくあるタイプの画廊。展示してある作品は日本人のコピーではない。概して写真はとらせてくれないが、自分の国を植民地と認めているに等しい。くさりは、無能であろうが何であろ

うが、自分でその肩書を放棄しないかぎりは、ここではアーティストであり、他人が決めるこ

とはない、ということで、ま

すます数が増え続け、路上の乞食までが明るくパフォーマン

スをして25セントをせびついている。

文化とは金喰い虫であること

は高徳の士は昔から良く知つて、それ故に芸術家を保護し、後援もし、彼らが生み出す薫高い創作物には高い価値を認め、又、その創作の影響

の有る者がある。しかし、この

日本は天才芸術家は見事に

画家をいつまでも食画家扱

つけることが出来なくて、何が

コレクターであろうか。日本の生

きている時代の前に立つてゐる

日本人は人としての初步的な問題

を忘れてはいけない。自分の生

きている時代の前に立つてゐる

日本人は人としての初步的な問題

を忘れてはいけない。自分の生

きている時代の前に立つてゐる

日本人は人としての初步的な問題

を忘れてはいけない。自分の生

きている時代の前に立つてゐる

日本人は人としての初步的な問題



世界的な画商(?)レオ・キャステリーの画廊の入口。

ウエイの仮寓にて
合掌
87/5/6 N.Y.・ブロード

画商歴5年のJana女史と私。彼女の画廊のレセプションにて。イーストヴィレッジには彼女のような若いディーラーがほとんどだが、この地区も豊富に入っている。

■ 1946年石川県金沢市生まれ。66~68年渡仏。71年金沢美術工芸大学卒。76年シェル美術賞3席受賞。80年日本国際美術展出品。84年群馬県立近代美術館賞受賞。86~87年渡米。



ニヨーヨークでは自分でその肩書きを放棄しないかぎりは、誰もがアーティストである。

Keiji Usami + Kumi Sugai

「強さ」と「柔軟性」。

菅井汲さんは一九五一年に渡仏。以来、パリで制作活動を続いている。そして今回、個展のために久しぶりに帰国。その菅井さんをゲストに迎えた。「日本人である前に、どこまでも個人でありたい」「個人を通り越して、日本人が出てくるのが嫌だ」と言つ。菅井さんにとって、表現とは「強さ」である。その強さは、可能な限りシンプルであるうとする」とあり、ときに絵画の粹さへ越えていくとする。

強さと弱さ

宇佐美 展覧会の会場で菅井さんにお会いしたとき、パリで作品を作っていて向こうでは強い、と思つたものが、こちらに来たら逆に弱く見えた、というようなことをおつやつた。

菅井 今度の作品では、スポンジを使って色をバツバツ付けるということをしてみたんです。それが、意図と反してどんな風にやつても弱い。逆にラットに塗った部分は強く感じた。ところが日本を持って来ると、これが完全に逆転したんですね。向こうでは弱くてどうしようもないと思つたところが非常に強くて、強いと感じていた部分がどちらかというと弱くなつた。

宇佐美 それは面白いですね。

菅井 詩人の大岡信さんに言わせると、光の関係ではないかと。

宇佐美 それは物理的な面だけでなく、菅井さんの中にあるもっと大きな問題であるかも知れませんね。

まだ、着いてから一、二日なんです。よく人に、時差ボケで疲れるでしょ、と言われる。だけど、僕としては空間

ボケみたいなどころがある。全ての空間が。パリと東京では余りにも違う。

菅井汲

菅井 一般論としても、何があるんではないかな。

宇佐美 菅井さんが直感的にそう感じたということは、非常に興味がある。その強さ・弱さというのはいったい何なのか。そこを、もう少し具体的に話していただけたら…。

菅井 それは、どこまでも視覚的な強さ・弱さなんです。

菅井 風土や生活全般が異なれば、強さ・弱さの感覚も違つてくるだろう。よく言われるように、ヨーロッパと日本の文化的な土壤の違いから、強さ・弱さの感覚というのは明らかに違う。例えば石の文化、狩猟や牧畜の生活というものと、木と藁で家を造つて農耕していた文化の違いのようなもの。そういうものが根底にあって、感覚作用は大きく揺れ動く。たゞ、我々が絵を描くときにはヨーロッパでも日本でも、やっぱり弱いものより強いものの方がいいわけですね。

菅井 強さを求めるんですね。

宇佐美 「弱いてすねえ」というのは、褒め言葉にはならない(笑)。なぜかはわからないけれど、知らず知らずのうちに強い表現を求めている。今の我々の間ではそれは常

識のようになつてゐるけれど、日本人は昔から「強い」という表現をはたして「良し」としていただろうか。平安時代あるいは江戸時代なんかでも、強いというのが価値があつたといつてしまふと、ちょっと違うように感じますね。

菅井 「強い」というのは、ヨーロッパの文化から知らない。宇佐美 僕はヨーロッパ、アメリカにはわずかしかいなかつたけれど、そこにいるときに、やっぱり強さといふことの大切さを感じた。日本ですと生活して、絵を描いてみるとそれが薄れてくる。展覧会のオープニングのときに、菅井さんが強さとすることをぶつと言われたので、あつと思い出した感じなんです。つまり、普段はすつと仕事をしていつも、日本では強さ・弱さというものをあまり意識しない。

菅井 僕の場合は、個人的な資質かも知れないけれど、仕事をする上では強さといふもの、それ以外に求めるものがいるわけです。

宇佐美 この間お会いして、僕は自分が強さの感覚を長い間忘れていたなって気がしました。

菅井 しかし、一般的には強さも必要だが、それが第一義的なものとは思つてはいないでしょ。

宇佐美 そうかも知れませんね。

菅井 強さも必要だが、それ以外のものを求めている。僕の場合はそれはないんです。

宇佐美 菅井さんがスポンジでほかした部分が、向こうでは強さを感じじ、こちらへ来て強く感じられた。最初の疑問に戻るけれど、それは何に原因するのかな。



■すかいぐみ 1919年神戸市に生まれる。52年渡仏。53年パオロ・ヴァローズ、今井俊満、田淵安一と4人展(オワイエ・デ・ザルディス)。54年初の個展。60年国立美術館にて初の回顧展。61年毎日・日本美術展で優秀賞。第2回色彩オリジナル版画国際リエンナーレで大賞。65年第8回サンパウロ・ビエンナーレ展で外国作家最優秀賞。66年クラコウ国際版画展で大賞。68年東京国立近代美術館ロビーの壁画制作。72年ノルウェー国際版画展で名譽賞。76年「菅井汲作品集」(美術出版社刊)出版。83年西武美術館で菅井汲展。87年南天子画廊で個展。

■うさみひいじ 1940年大阪に生まれる。63年南画廊で第1回個展。80年論文集『絵画論』(筑摩書房)、著書『線の肖像』(小沢書店)刊行。82年慶應大学図書館の壁画制作。83年美術文化振興会賞受賞。84年和歌山県鷹坊市文化会館に油彩壁画制作。著者「デュシャン」岩波書店より「現代思想家文庫」の一冊として刊行。

菅井 スポンジでやつているから、よく側で見れば相当に不揃いなツブツブなんです。日本で見れば、ちょっと距離をおいてもそれを感じる。ところが向こうでは、同じ距離をおくと、エアブランシが何かできれいにボカしたようにしか見えない(笑)。僕としては粗くしたいのに、でき上がったものはそこは感じない。

宇佐美 日本に来る時も、繊細なものがあるから、向こうでは繊細に見えてもらいたい。はそろは見えなくて、逆にあらは質感を持つて迫ってくる。

菅井 僕自身はね、繊細には見せたくない。粗く見せたい。にもかかわらず、向こうでは繊細にしか見えないと、いうことですね。日本では、それが、僕が望んでいた以上に何か粗く感じる。

宇佐美 作品だけではなくて、街並みとか日常生活の中にも、それと同じことはあるような気がしますね。

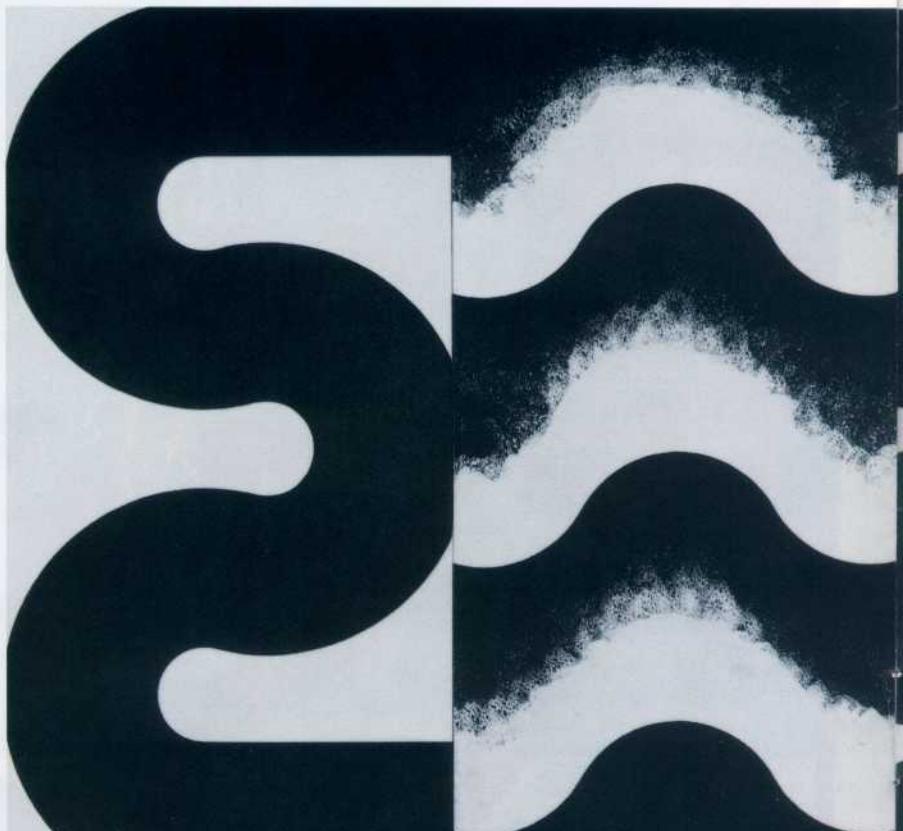
菅井 まだ、着いて二、三日なんです。よく人に、時差ボケで疲れるでしょ、と言われる。物理的な問題でそれは当然あるけれど、時差ボケというよりも、むしろ「空間ボケ」みたいなところがある。全ての空間が余りにも違う感じ。

宇佐美 こういう何か空間の違ひみたいなもの。あるいは強弱とか、曖昧なものとか、柔らかさの違いとか、そういうものは当然、絵に、表現の中に反映してくる。特に菅井さんの絵には、まっすぐなものとグニャグニヤなもの、尖っているものと丸いもの、という単純なコントラストがある。そのコントラストの境界をどうするか、どう扱うかと、いうのが、強さ・弱さの感覺になってくるわけですね。強さ・弱さといふこと、その單純さと、

「東」という字を見れば、我々は木の中に太陽が入っている

菅井 強さを求めるために、單純に、可能なかぎり單純にしていくとする。しかし、本当の強さといふものの定義を僕は知らない。

意味が一体化した表現だ。



菅井氏 COLERE DE CIEL・空の怒り 油彩・アクリル・カンバス 197×295.5cm 1986年 西武美術館収蔵

単純化の極致としての シンメトリー

宇佐美 ところで、菅井さんのパリの生活は

菅井 最近になって、ようやく僕はものの質感

宇佐美 長いてですね。向こうではものの質感

菅井 硬さとか、柔らかさとかに関してはどう

宇佐美 なんですか。

菅井 最近になって、ようやく僕はものの質感

宇佐美 ほとんど変わらないですね。

菅井 相撲は見ていないけれど、力士がデモンストレーションを兼ねてパリの繁華街を散歩がてでにゴソゴソと歩いていくのに、ふつと出くわした。それが、不思議に日本の道

宇佐美 ほんと、何も感じなかつた。「ああ、力士が歩いている

菅井 ほんと、何も感じなかつた。「ああ、力士が歩いている

宇佐美 ほんと、何も感じなかつた。「ああ、力士が歩いている

菅井 日本でだったらかなり特異な方とも、向こうではほとんど何も感じない。

宇佐美 それは大きさの感覚なのかな。

菅井 それもあるでしょう。日本であればだけの寸法をしていればデカイけど、向こうではさほどデカクもない。それと、单一民族だとそこに異質なものがあると目立つけれど、あらゆる人間が歩いているパリだと目立たない。

日本の道を力士が歩いているほど、特殊なものでも何でもない。僕が振り返って見ないように、フランス人もわざわざ振り返りはしない。

菅井 さほどデカクもない。それと、单一民族だと

かなりセンセーションを巻き起こしたのかなと思つたりするけれど(笑)。

日本の道を力士が歩いているほど、特殊なものでも何でもない。僕が振り返つて見ないように、フランス人もわざわざ振り返りはしない。

菅井 さほどデカクもない。それと、单一民族だと

そこに異質なものがあると目立つけれど、あらゆる人間が歩いているパリだと目立たない。

日本の道を力士が歩いているほど、特殊なものでも何でもない。僕が振り返つて見ないように、フランス人もわざわざ振り返りはしない。

菅井 さほどデカクもない。それと、单一民族だと

かなりセンセーションを巻き起こしたのかなと思つたりするけれど(笑)。

日本の道を力士が歩いているほど、特殊なものでも何でもない。僕が振り返つて見ないように、フランス人もわざわざ振り返りはしない。

菅井 さほどデカクもない。それと、单一民族だと

そこに異質なものがあると目立つけれど、あらゆる人間が歩いているパリだと目立たない。

日本人が好む質感のようなものが出てくると
非常に困る。それが出てくるようなら、
今までパリにいた価値がない。
30何年間我慢してきた価値がなくなる。



菅井汲
COLÈRE DE MER：海の怒り 油彩・アクリル・カンバス
— 97 × 197 cm
— 1985年 箱根彫刻の森美術館収蔵

宇佐美

です。日本人である前に、どこまでも個人であります。だから、普遍的な日本人が好む質感を、僕も好むようになつたら嫌だなと(笑)。

宇佐美 それは、パリに住まれる最初の頃からの感覚ですか。

菅井ええ、そうです。

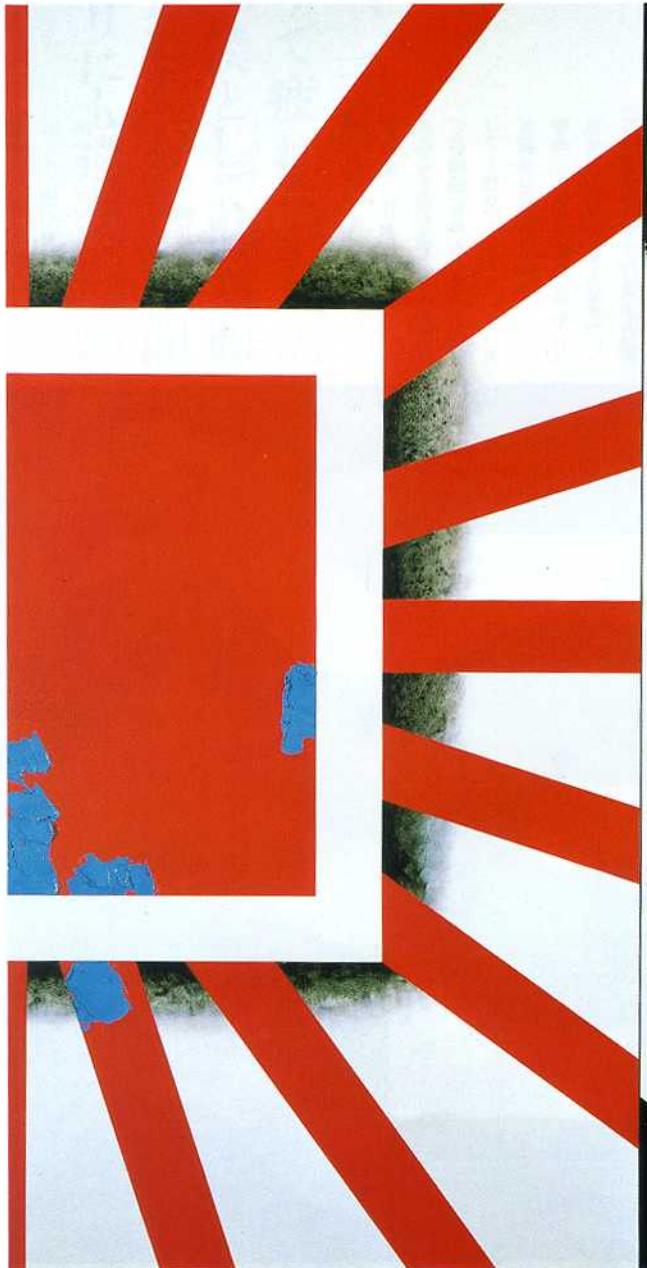
宇佐美 でも、二十ぐらいまでは日本にいたわけだから、そういう感受性が出て来て構わないんじやないですか。困ります?

菅井 ん、困る。それが出てくるような年我慢してきた価値がない。今更、それが自分の中に受け入れられて出てくるようじやあね。ということは、自分自身がそれだけ弱かつたんじやないかと思う。

宇佐美 でもね、菅井さんがどういう具合にして抽象画を始めたかは伺つていなければ、単純化する——ものを非常に単純化して表現する——ことを考えた場合に、例えば象形文字みたいなものがありますね。それができ上がりついた過程と、

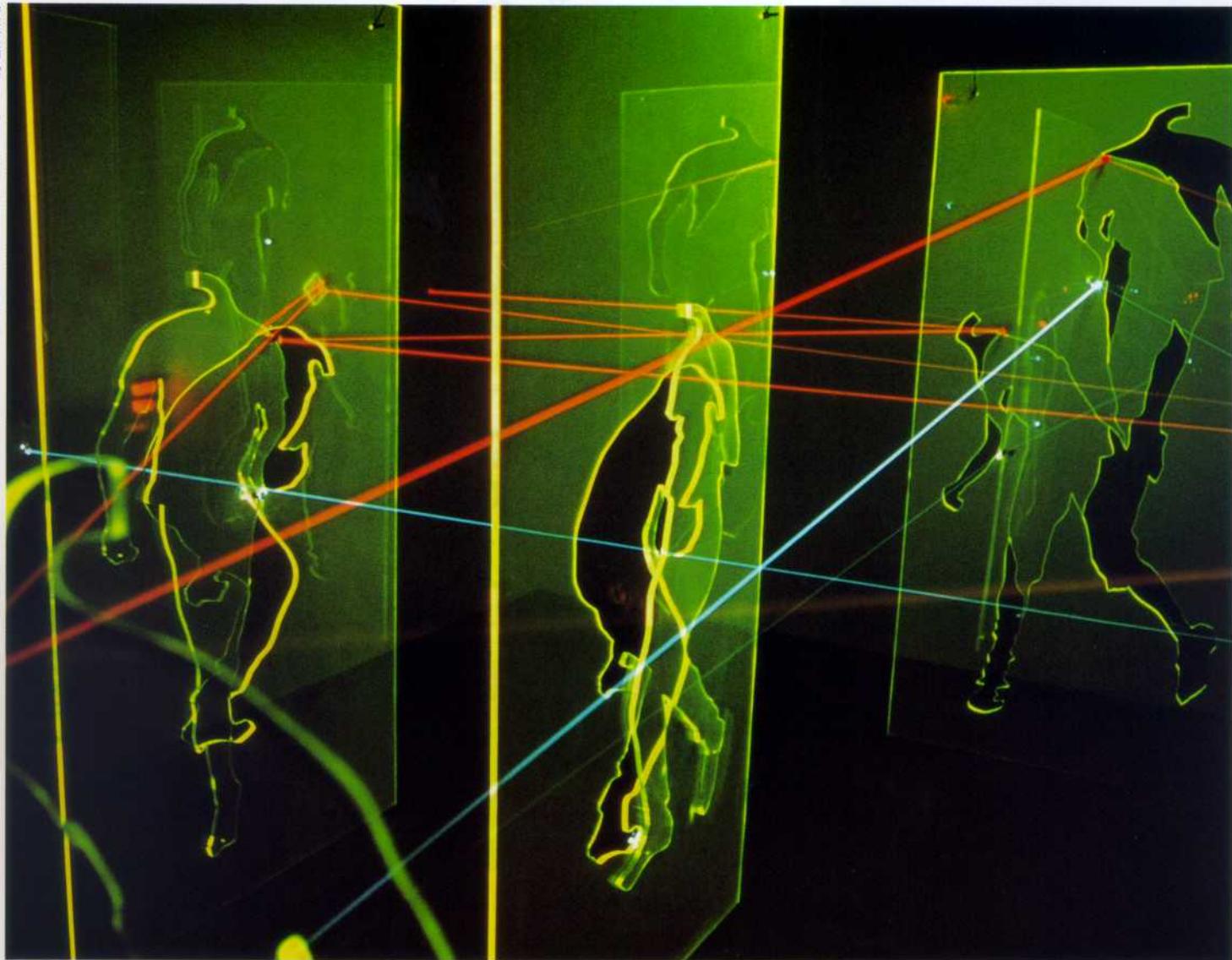
我々がものを単純化して表現しようという意識・作業には共通性がある。漢字なら漢字の持ついる形の感覚とか、バランスの感覚をある程度たよりにしながら、我々はものを単純化していっているのではないか。菅井 直接たよりにしていないけれど、結局はそれが表面に出てきてしまう。自分がいかにそれを排除しようとしても。

宇佐美 そうですよね。逆に西洋人が漢字を見たときに、それが意味しているもの、象徴しているものに対して、こんな單純なものがとう驚きもある。僕もずっと抽象的な仕事をしてきただけれど、構成的には、漢字の持つているあるバランスの感覚みたいなものに魅かれることがありましたね。だから、菅井さんの今の作品にも、遠くその余韻みたいなものが現れているんじやあないか、という気がする。例えば「東」という字を見れば、我々は木の中に日(太陽)が入っているという風景をパッとと思い浮かべる。それは、情景と意味が一体化した表現だ。もしかしたら、モンドリアンが木を抽象化





人工衛星が飛んだら、人間はもう宇宙旅行のことを考えている。技術の進化より人間がイメージする力の方が遙かに速く進んでいく。技術はそれに追いついてくれない。



していくた過程の中にも、フット、かつて人間が象形文字として「木」を作っていた時が甦つてたのではないか。もちろん、モンドリアンは漢字を意識してはいなかつただろうけれど、我々が見ると「あ、漢字だな」と瞬間に思つてしまう。

菅井 象形文字というのは、単純化の極致でしようからね。

宇佐美 菅井さんは、特に漢字に興味を持っているということはない。

菅井 ない。でも構図の上で、僕は非常にシンメトリカルでしょ。シンメトリーという意味でも、象形文字につながる感じがする。何か僕の場合は、シンメトリーに頼らないと不安感があるんですよ。これは乱暴ない方かも知れなけれど、ものというものはシンメトリーがないと成り立たない場合が多いのではないか。テーブルは四本の脚があるから、きちんと立つて。三本脚だって立つが、それにはちゃんと三本がバランスをとつてシンメトリーをとらないと立たない。その意味で、僕はシンメトリーというのは本当に原始的なもので、同時に、絶対的なものではないかと思つていて。

宇佐美 菅井さんの絵を見ていると——それは抽象といふもののルーツを考えるということだろうと思うのですが——単純化ということを考えるし、もっと根源的に生物の発生とかまで考えますね。

菅井 形あるものは、遡ればシンメトリーになつていく。その代わりに、シンメトリーというのはすごくオーバードックスというか、まかり間違えばどうしようもないものになつてしまつ。

宇佐美 シンメトリーがあるから、そこから逸脱するものも生まれてくる。逸脱していくものが、シンメトリーという鏡を通過することによって見えてくる。そういう世界がありますね。菅井さんは、今、単純化の極限というものを「空間そのもの」としてとらえていると思うのです。それをシンボリックに現すものとして形がある、と思われていて。だから、ある意味では、抽象絵画のセザンヌからモンドリアンに至るひとつの系譜の上に立っているんじゃないのかと、僕には思えるんですけど。

菅井 その線上にいるでしょうね。それはやむを得ない。はずれだ。はずれようとするが、はずれられない。

宇佐美 フランスに住んでいて、フランスで発表するということは、どうしても、そういう歴史の系譜の上に乗つて自分を主張するということ지요。

いても、もがいてもはすれないと、いうのが実際で。

宇佐美 そのはずれる、というところに、日本を持つて来たくない。

菅井 日本というものは借りたくない(笑)。

表現のメディア

宇佐美 逸脱ということは単純に言えば、西洋の合理精神というようなもの、その美術的反映から離れるということですね。例えば、ヒッピーみたいに逃れていく。相対化してしまえば、世界中にはいろんな生活と文化があるのだから、何も西洋の抽象絵画という体系の中にはまり込んで、逸脱ということを考えなくともいい。日本に向ければ、西洋とはまた違った文化があつたという納得の仕方もできるわけです。けれど、菅井さんはそうなさ

り込んで、逸脱ということを考えなくともいい。日本に向ければ、西洋とはまた違った文化があつたという納得の仕方もできるわけです。けれど、菅井さんはそうなさ

か退屈してしまって、科学や数学でもない、音楽でも文学でもない、何でもないもの。

菅井汲

らずに、パリにて、西洋の文化体系の中に自分を位置付けようとして、そこで逸脱を図っている。

菅井 大きなことを望んでいたが、目先の小さなことで悲戦苦闘している。ちょっと誇大妄想的なことを言えば、美術の世界から違う世界へ移ろうと。美術ではないものを求めている。

宇佐美 美術でないところまで逸脱したい、という気がある。

菅井 あるのではなく、あつたんです。だけどそれをや

つていくためには、もう、僕に残された時間が少ない。生きている間には不可能だ。でも、十年ぐらい前までは、何か美術以外のものになってくれればいい、という気持ちでやっていた。

宇佐美 美術というものを、制度としてかなり強く感じておられた。

菅井 美術以外のものに逃げ出すというのではないけれど、美術以外のところに自分を持つていかなければ、何か逸脱してしまう。美術でもない。かといって科学や数学でもない。音楽でも文学でもない、何でもないものをやりたかった(笑)。

宇佐美 形でもそうですね。記号的にいろんな形を用意する。グニヤツとしたもの、まっすぐなもの、角張ったもの…。そういうとてどんどん作つていても、何か物足りない。そういうやつをどうしてなんとかね(笑)。

菅井 だけど不可能というか、それをやつてると、自分に残された時間というものをどうしても考えてしまう。

宇佐美 形は分類していくべき、なんとか一覧表みたいなものがきてくる。けれど、発生のさせ方というか、関係の付け方はそれこそ無限のバリエーションがある。だから、我々がこうやって絵を描いてやつていてるわけ(笑)。分類だけだったら「あ、これで終わりか」となってしまうけれども、そういうやつもある。どういう状況で、どういう感じで发生させようかと考える。そのとき、フツと化学に近づいたり、数学に近くなったりするときもある。僕なんかは、かなり記号的に形を扱い出している。形が表面にどんなふうに出てくるかというよりも、むしろ、ある時間的な経過の中でどう変遷していくかという方が面白くなってきた。絵はいつてみれば、そういうものの結果として、空間になつてくる。そんな感じがありますね。ある意味では、僕の絵も、絵そのもののからは遠い、ついこうとしているのがかな(笑)。

宇佐美 宇佐美さんの絵のところは、始めからそこにあつたと思う。絵画の枠から、何か違うものにこなしてあるとしている。で、僕の誇大妄想的なところは、今まであつたジャンルでないものが見つかれば、別の新しい言葉ができるなと考えたことですね。

宇佐美 1986年 大原美術館収蔵

葉——パリで使われているかど

かは知りませんが——がある。日本ではエレクトロニクスやコンピュータ関係のものを使っている。菅井さんがいわれたのは、それとは別な

二エーメディアを創り出したいということだと思うのです。今のコンピュータは電気的な回路の組み合わせをどんどん巨大化していく、量的拡大が質を変化させるというところまできていて、それをひとつ道具にして新しい何かを創ろうとしている。

菅井 僕のほんと原始的なというか、原始そのものって感じ。



宇佐美 菅井さんの絵から思い出すのは、ワーツと囁みつくとかね(笑)。手を「おー」と振つたらそれでいいんだみたいな感じでやつてる。非常に初元的なものをイメージさせるようなところがありますね。僕もしようと考えるんだけれど、「これが美術だ」というふうにしてキャンバスに色を塗つていくと、もう面倒くさくて(笑)。もつと直接的に、何があるのではなく感じじる。でも、ある文法ができあがつて、それを壊さうとしても壊せない。何かを表現しようとするときに、既成のメディアに乗らなければならぬ。そのもどかしさですね。

菅井 それで、その文法を壊して新しい文法を自分で作ろうとする。それが文法の用をなさない。

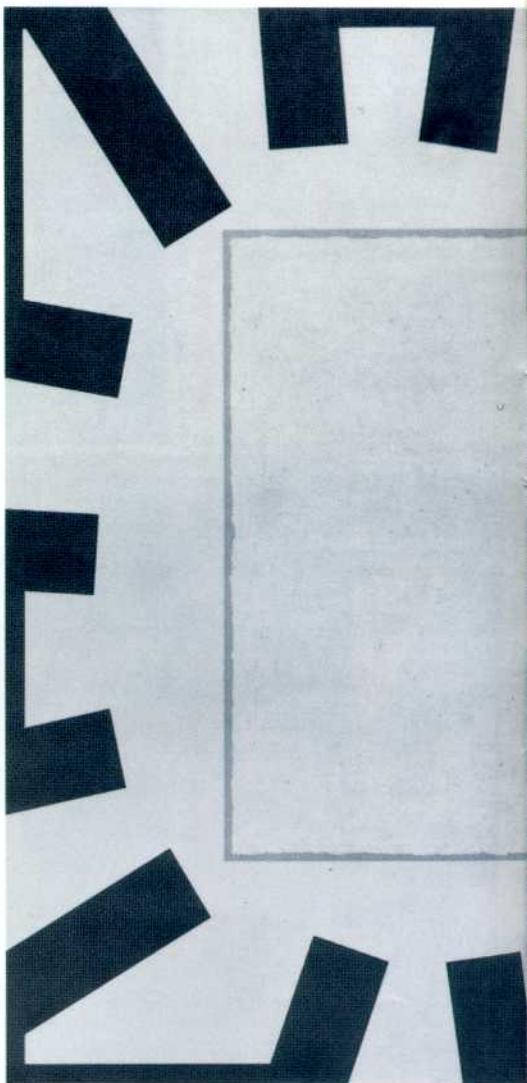
宇佐美 で、やっぱり絵具をとり出してきてキャンバスを張る(笑)。結局はキャンバスに描く。もつと違うでかたがあつたかも知れないけれど、それを投影するということであきらめようかということになるわけですね。

宇佐美 あれは空間的な発想だから、必ずしも作品として固定するものではなかった。空間そのものが形がないだけに、光を媒介することによって、イメージはすごく眼らんでいくんです。ところが、技術はそれに追いついてはくれない。今の先端的なテクノロジーでもだめなんです。

だから、待つてはいるのが面倒になる。それこそ人衛星が飛んだら、人間はもう宇宙旅行のことを考えている。技術よりイメージする力の方が、遙かに速い。まどろっこしくて、しようがない。いざイメージを作品化していくとな

ると、お金の問題・技術の問題にぶつあたりできなくなつてしまふ。むしろキャンバスと筆の方が、もつとフリーに、





菅井 淳 'COLERE DE LA TERRE' 地の怒り 油彩・アクリル・カンバス

もつとイメージーションを開拓できるというふうに考えるようになら。ああいう空間的な仕事をやっているときは、それなりに面白かったけれど、どんどんプロジェクトが大きくなつて、自分の手には負えなくなる。組織に頼らなければならなくなる。朝起きて、ちょっとやってしまおうというわけにはいかない。すると、自分のコントロールからはどんどん外れていく。それは、直接に自分の切実な表現意欲を満たすということとは違つてしまふんですね。やっぱり、実際に自分で握つていられるメディアを持ちたいという感じになつてきて、レーザー光線はもうやるまいということになつたんですね。

団体展のエネルギー

宇佐美 今日ここに来る前に、上野の都美術館に寄つてきました。ボロフスキーの展覧会を見るついでに、久しぶりに団体展をのぞいてみました。たくさんの団体展が開催されていて、すごい活況ですよ。おそらくボロフスキイ個展の何十倍もの人が団体展を訪れるでしょうね。団体展には、明治以降に輸入された洋画の技法と日本人の感性や表現的伝統の葛藤がそのままです。葛藤は絵画や彫刻といった表現形式の内部で行われていて、絶々とそこから離脱し、自由にメディアや空間を扱つたボロフスキイとはいがにも対照的だったのです。両者のギャップはそれほど簡単に結論づけられるものではありませんが、日本の美術がその独自性を主張しようとすると、団体展のエネルギーを負の方向にのみ考えていたのはだめだという気がしました。そこには、あらゆる西洋近代絵画の日本的な垂流があるわけです。日本全国から集められ、一段掛けなんかにして壁面を埋めつくすそのアンサンブル

のエネルギーに圧倒されね。それはまさに、宇佐美さんがいつた団体展の発散するエネルギーと同じなんですね。宇佐美 シュナーベルの場合、菅井さんがいつた強さが大事な要素なんですよ。

菅井 ええ。でも、普通の強さじゃない(笑い)。ワントンいきがして、良し悪しくなくガーッとアピールしていく。何とも知れない大きいエネルギーですよ。

宇佐美 日本では、ああいうマッシュな力つていうのはちょっとないんじゃないかな(笑い)。西洋にはそういうものも位置付けて、こうといふ人たちがいて、文化や美術の問題に取り入れて語つていく。日本にはそれがないです。だから、逆に団体展の熱気が成立しているのかも知れない。菅井 シュナーベルのような展覧会をやろうとすれば、あれだけの巨大な作品を置いておく場所を想像しただけで、もうどうにもならない(笑い)。そういう物理的なことでも、平気で「関係ないよ」とやつてしまう。

宇佐美 「何だこれ、ゴミタメじゃないか」と言つたら、シュナーベルはもうダメになる。それを自分たちの美術のひとつ先端の部分に位置付けていく。演出していく力というものがいるということ。それを、文化的なインパクトにしていく力ですね。

菅井 シュナーベルは、向こうてはいわゆるニューベインティ

が発するエネルギーは、ボロフスキイのようになり形式破壊の上に成立している自由さよりも、すごい力であるかも知れないという気がしたんですね。

菅井 それとちょっと似た経験を、日本に来る三週間ほど前にしました。シュナーベルの展覧会をボンビドゥーに見に行ったのです。とにかく、良い悪いの問題ではない。彼の作品はそれまでに何回か見ていて、面白いなど評価していました。ところが、そのときは大きのだけ並べている。それだけ

ていた。ところが、そのときは大きなだけ並べている。それだけ

ことが、今、難しくなってきていた。建築のデザインで、も、潰れていくようなものを描くところが面白いという。これがヨーロッパでも出てきたかといふことは、構築する情熱を見つけることが、今、難しくなってきていた。建築のデザインで、これがヨーロッパでも出てきたかといふことは、構築するより、壊れをデザインする方がやさしいつまり、それが生きづらくなつて言える。それにも「強さ」というのが生きづらくなつて言える。だから、これは強い。これが生きづらくなつて言える。それにも「強さ」というのがすごく関係しているのではないか。だから、これは強い。

菅井 テロで、バツと壊する。これは何ものにも代えがたい。人間の意識を越えて、構築的な精神と構築するよりも、壊れをデザインする方がやさしい。つまり、我々の感性がそういうふうに動いて、構築的な精神と

いうのが生きづらくなつて言える。それにも「強さ」というのが生きづらくなつて言える。だから、これは強い。菅井 文化にはそれぞれの価値があつて、美意識も違うかも知れない。けれど、壊すときの快感というか、壊されたものを見たときの快感というのはかなりの共通性を持つているのではないか。だから、ある文化が爛熟期を迎えたときのテロのエネルギーというのはかなり大きい。その一端が、美術の中にも反映している。でも結局、人間は破壊した後の瓦礫の中からまた構築を始める。そのとおりに構築しようとしたら、今までの歴史を見直す。新たに構築しようとしたら、今までの歴史の中に、自分をどういうふうに参列させるかということを考へざるを得ない。日本は西洋近代を受け入れ、それを何とか生きようとしてきた。その感じは、西洋人自身の崩壊感覚やテロリズムとは、ずいぶん違つたものではないでしょうか。だから、日本にはボップアート同様ニューベインティングの成立する土壤はなかつたと思いますね。

団体展の熱気の中には、明治以降の輸入された洋画の技法と日本人の感性や表現的伝統の葛藤がそのまままでてている。

ACRYL ART TREND

高貴であるとともに俗悪である。物質としての金には、常に矛盾した属性が付きまとっている。それが、金をマチ工一郎として使うことを作家にためらわせ、同時に不思議な力で誘惑する。今回はこの「金」をテーマに一人の作家を訪ねた。諏訪直樹さんは絵画を一枚の布にした掛軸形式、中上清さんは絵画を閉じ込める枠を画面の一部に組み込んだイコンのような作品、とそろってユニークな制作を続いている。この一人に「色としての金」の、魅力と魔力について自由に語つてもらつた。これは単なる偶然かも知れない。一人のアトリエは京浜急行・黄金町のそばにある。神奈川という地名は「金川」に由来する。

ただ光だけがある。そこには、形も距離もない。

中上 清



て今に至るまで、最初から最後まで金は絵と一緒にいた。それは油絵の黄だつたり、箔だつたり、パウダーだつたりした。どこかに、金があつた。たな好きだから、ということしか言えない。明日になつたら嫌になるかも知れないけれど。

コンに対する興味……。

逆光の絵を描きたいと思っている。光には形もない。距離もない。無限の遠方からさしてきてそこそこに偏在する。ただ、光だけがある絵。僕の作品にはタイトルがない。いつからか写真にとって記録したり、見せたりすることも半ばあ

（起）→接近・もっと細かく見てやろう（承）→おまえエールが面白いぞ（転）→よし、もう一回全体を見てみよう（結）のようだ。それら一連の働きが、あたかも一瞬のうちに行われたかのように感じられる。時間というイリュージョン……。そのためマチエールにもインパクトを持ち込みたいと思っている。



120×180cm 繊キャンバスにアクリラ他 1986年



作業そのものは、もしかしたらものの数分間で終わってしまうのかも知れない。それでしながら、微細なマチエールをつくるための見えない時間と

記憶がそこにはある。
金をなぜ使うの、と
何度も聞かれた。そ
の度に、正面に答えた
つもりである。黄
色を使うのが下手
だから。面とし
て箔をおくため。物
質から色までの無
限のバリエーションがそ
こにある……。しか
し、今になって思う
とそのどれもがされ
いに消えてしまつてい
る。七年から絵ら
しきものを描き始め

きらめている。平面に定着できない平面。視線を固定できないもの。見るたびに変わっていく絵。写真に作品の全てを語らせてもらうとしたら、いったい何枚ぐらい撮つたらいいのだろう。

「平羽落雁」 135×136cm 絹キャンバスにアクリル絵具
1987年



色としての金は、作家の手の中 でコントロールすることがで きる。

諏訪直樹

モノとして金をとらえる。そこには、常に高貴なものとしての意識が付きまとっている。使えば、たちどころに豪華絢爛になる。しかし、使の方を間違えば結婚式場の金屏風のように、あるいは街の看板のように、いつも簡単に通俗的なものになってしまう。モノとしてはなくして、色としてとらえてみてはどうだろうか。黒を多用することによって絵がしまってくる。金を用いることによって、絵に向こう側からも側に飛び出してくるような、強い効果を持つことができる。もちろん、そこにはつまり間違えばとんでもない世界に入つていく危険性もある。

アクリルで木綿の帆布に直接描いていく。油絵具のように膠層でキヤンバスを分離し色をせるのと違って、絵具は深く木綿の繊維の中

けれど、色としての
金は作家の手の中
でコントロールするこ
とができる。



「四季三景」四曲一隻 96×280cm 絹キャンバスにアクリル絵具 1987年

にまで染み込んでいく。金色はかなり抑え込まれ、金の持つ輝きは阻害される。それだけ、色としての金はコントロールしやすくなっています。僕は下地にウルトラマリンを塗り込んだ上に、金を薄く掃いでいく。それで、下地の色は消えてしまふとグレーしか見えなくなる。金の複数の力にはびっくりさせられる。普通に用いれば金をサッと塗っただけで、表面は金色の輝きを放ち始めるだろ。そのために、壁塗り用のローラーを使って下地のブルーを引き出しながら、金を薄く薄く掃していく。

その上にナイロンのブラシで、ストロークのままに金銀を混ぜた緑・紫・青などの線を加えていく。線は錯綜し、互いにせめき合、形を確めていく。すると、そこに直線的なものが出てくる。それが画面を区切る。さらに、ひとつの線に対して平行の線が生まれる。一枚の布が俯瞰的な広がりを持ち始める。大和絵の吹き抜けの技法——画面に縦帳、襖、庇、たなびく雲などの複数の平行線を持ち込んで奥行きをもたらしている——と、パンと繋がる。意図したわけではない。最近は、それに垂直・水平の線が加わる。あるとき、自分の仕事をずっと追いかけていつて言葉化する、ということをやつてみたい。最近は、それに垂直・水平の線が加わる。あるとき、自分の仕事をずっと追いかけていつて言葉化する、ということをやつてしまつたわけではない。最近は、それに垂直・水平の線が加わる。あるとき、自分の仕事をずっと追いかけていつて言葉化する、ということをやつてしまつたわけではない。



みた。それで、はたと気がついた。「俺は論理的には決して進行していくじた。自分の前に現れたモチーフを追いかけていくうちに、それに付随したモチーフが次々に現れてきた。そのモチーフが前のモチーフの殻を食いつぶして主題化していく。それらの自立した運動として作品はある。作家の仕事は展開していくのだ」と。
金箔を使った狩野派の仕事を意識的に見た時期もある。しかし、物質としての金には興味をもてない。それより裏金箔、金泥の仕事の方に親近感を感じる。あくまでも色としての金。なぜ、金のかよ間われて「世纪末だから」と絵描きが発言したら、それは嘘だとどう気がかる。常に時代の空気を吸い込んでいても、時代が絵描きに直接作品を創らせるわけではない。強いて言えば、僕が金にいたわり、それを使って制作を続けてるのは、金が作家の空間表現をどうしようもなく阻害していく装置として作用するからだ、と言えるかも知れない。色として扱おうとしても、金は物質としての存在感を強く主張する。それが絵の中に入り込んでしまうと、絵そのものの実体を失わせててしまう。力が発散する。見る角度、意識によつては地ともなり影にもなる。どこが中心なのかわからぬ。多中心的で、眼のやり場を失わせる。常に拡散する意思を孕んでいる。一触即発、視覚の中で見た瞬間にバラバラにくだけ散ってしまう。それで、いながら、きわどいところで自立している。「金は光だ」その言葉が頭からなせが離れない。もうとしているのかも知れない。あるいは言葉にならない部分で、時代の空気が僕に金を選ばせたのかも知れない。

もし 秋だとしたら



向井隆豊



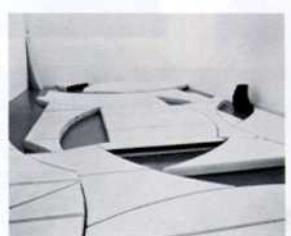
そう！（第54回独立展） 130.3×162.2cm
油絵具・アクリル絵具 1986年

ている。時代の進歩発展の中で生きてきたので世紀末的ムードになることに必要以上に驚いている。作品を造る方法として、自分の中にだけ目を向けるようにしたり、流行に鋭敏になるよう心掛けたり。時代が混沌としてくれば自己の生活の些細なことから作品を造ることも一つの方法だろう。しかあまりそのことに執着すると時代の痛みを感じさせない純い作品になるだろう。流行に敏感すぎても自分との係わりを喪失した空虚な作品になるだろう。もし現代がある時代の秋にあたるならば無理やり自分のスタイルを作ったり、流行のスタイルを借りてきたりせず、秋の風を自分の肌で感じながらそのうつろいを表現していかたい。

夏から秋にかけては、独立展に出品するようになら、から独立展の作品を描くことで過ごすことが長くなり、夏のギラギラした太陽がある朝、涼しげな顔になっていたり、ミーミー蝶が変に気違いじみて鳴いていることが、作品の進み具合のよくないうつな急立てられていたよう。勤にさわったり。そんなこんなで初秋は私の中で独特のおもいを占めるようになつた。1950年生れの私は、若いと思っていても新人類の方に比べればおじんだろう。これからやろうと思っていることが多い、なにもできないことではおじんだとはとても思えない。日本が世界一の債権国になりアメリカにお金を貸す金持ちになつたと新聞で読むと、私の年少の時と比べて隔世の感がある。生れた年は朝鮮動乱が起き、それまでの何もない緊縮時代から、生産の激的な増加をみた年だ。その後さまざまなもの／ーションを起し日本は高度成長してきたわけだから戦後の発展と共に生きてきたことになる。私の考え方や生き方の中にもその様な時期に生を受けたことが、いろいろ関わっているのだろう。

芸大の受験勉強で研究所に通つたところは、芸術は進歩発展し変化していくものだ。印象派・新印象派立体派・シルバーリズム、正反対と高度な芸術になつていくと素直に思つた。前衛美術、観念美術の中に時代の息吹を感じ、デュシャンの作品が新鮮で……。それから十数年たったのに新しい芸術は表面的にはあまり変化が無くて、なにか孤つてしまふたよ／＼な気になる。近代の工業化社会の中で芸術もまた工業的発展を夢見ていたのだろうか。堺屋太一の本を読むと現代は知能革命の時代で工業社会の秋にあたるようだ。そのことがやがたつているのは別としても合理的な見方では收まらない心の震えを感じるのは私だけではないだろう。樂天的な力強さは、さりげなく説明できる美。何か心の中に不可解な崩壊感覚が生じてき

走査する風景から 古田 裕



351×748×260cm
ALC板・アスファルト・ゴム地 1987年

Moving Now

今回はアクリラ奨学者の中から7人の方にレポートを提出してもらった。テーマは前回と同じ「制作のコンセプト」。作家は自分の内面の声にだけ耳を傾けているわけではない。感覚や方法や思考によって、常に外部へと向かっている。

出会いの パフォーマンス

熊谷優子



谷間(盲龜の浮木屋より)
布・ペニヤ板・アクリル絵具・自然木など 1986年

谷間(盲龜の浮木屋より)

（発表予定：88年3月ルサ画廊、5月「Art OFF Youth 1988」ウエストベスギヤラリー）

ル化される今日。時間、距離、風景はどんどん変質し、プラウン管に囲まれた、本質から遠い記号が走査する風景が日常風景としてある。そのような風景の変質に対し視ることの変質も望まれる。

そして、また廃墟や生物や絵も風景としてある。が走査する風景が日常風景としてある。そのような風景に対する意味がある様に思う。そこで即、パフォーマンスは行なう事自体に意義があるとは思わないが、私は今までの日常生活と気分をガラリと変えるという感じではなく、パフォーマンスの時間を観客と共有し終わつてからプライベートな個人の時間にもどつていた時、以前より自分のことを考える時間へと続く様なものであるならば、アーティストの行為のみならず、様々なアーティストの行為の中に（演劇・ダンス・舞踏など）、人々は自分の好みを見つけ、夢を描いて来た。私自身、一観客として、一つの舞台に三千円から一万円という料金を支払つて夢を描く。そこは、出会いの価値觀を問われる場でもある様に思う。都市におけるその様な場の広がりは、そこに集まる人のつながりをつくるという意味がある様に思う。そこで即、パフォーマンスは行なう事自体に意義があるとは思わないが、私は今までの日常生活と気分をガラリと変えるという感じではなく、パフォーマンスの時間は、私達のまわりで流動質から均質に透きとおるものとなり、次第に、四角い内壁を中央に結集し、また、等距離を保持したまま同一方向へ円運動を繰り返していくことを忘れたかのように風景は、私達のまわりで流動質から均質に透きとおるものとなり、次第に、四角い内壁を飲み込みはじめ、乾燥してゆくのだが、朝露に濡れて輝いている。

直接的ペクトルの挫折、または逆ペクトル。○相対するものでもどちらでもない。● 测定されないような距離感、不確かな物質感。● 物質をあはくよう逆照射模型。● 他人の無限への憚懼により染め上げられてしまふこともある。○ プランはあくまでプランでデータはあくまでデータである。

● 積極的な消極性。○ 本質とか根源とか、身振りについて。● もののから、ある形で切り取られただけで、自立してしまう。あるいは取り抜け。● システム、ある姿勢、しぐさ、身振りについて。● もののから、ある形で切り取られただけで、自立してしまう。あるいは取り込んで行けるか。○ みるとこのトレーニング。● 多元的に分裂させることと不連続。

● あるものの結果としてたち現われたものはその一部であること。○ 目撃した事故や火事などを、テレビや新聞などで、日常風景の内で再確認しなおすことなどもあり。

入り口に立って

佐藤良輔



65×50cm アクリラ
木板・チョーク・紙 1987年

（発表予定：11/23～28・ギャラリー葉）

（発表予定：88年3月ルサ画廊、5月「Art OFF Youth 1988」ウエストベスギヤラリー）

また逆にテレビで見たことをあたかも現場で見たかのように会話したりする。

空気の動き、温度、湿度などなんでもビジュアル化される今日。時間、距離、風景はどんどん変質し、プラウン管に囲まれた、本質から遠い記号が走査する風景が日常風景としてある。そのような風景に対する意味がある様に思う。そこで即、パフォーマンスは行なう事自体に意義があるとは思わないが、私は今までの日常生活と気分をガラリと変えるという感じではなく、パフォーマンスの時間は、私達のまわりで流動質から均質に透きとおるものとなり、次第に、四角い内壁を飲み込みはじめ、乾燥してゆくのだが、朝露に濡れて輝いている。

（発表予定：11/23～28・ギャラリー葉）

（発表予定：88年3月ルサ画廊、5月「Art OFF Youth 1988」ウエストベスギヤラリー）

形にして私は自分の作品を作りたい。具体的に私が今考えているパフォーマンスピジョンは、自分のインスタレーション作品と自分の心地良い時間の中で、リボンで作られた薔薇の花、縄飛びの紐の形から借りた線、天国の約束の様な言葉などを言つた無意識のかけらをつなげる事、作品の中のイメージが今わかる場でもある様に思う。都市におけるその様な場の広がりは、そこに集まる人のつながりをつくるという意味がある様に思う。そこで即、パフォーマンスは行なう事自体に意義があるとは思わないが、私は今までの日常生活と気分をガラリと変えるという感じではなく、パフォーマンスの時間は、私にとってベストな表現方法となると思っていて。個人の時間にもどつていた時、以前より自分のことを考える時間へと続く様なものであるならば、アーティストのみならず、様々なアーティストの行為の中に（演劇・ダンス・舞踏など）、人々は自分の好みを見つけ、夢を描いて来た。私自身、一観客として、一つの舞台に三千円から一万円という料金を支払つて夢を描く。そこは、出会いの価値觀を問われる場でもある様に思う。都市におけるその様な場の広がりは、そこに集まる人のつながりをつくるという意味がある様に思う。そこで即、パフォーマンスは行なう事自体に意義があるとは思わないが、私は今までの日常生活と気分をガラリと変えるという感じではなく、パフォーマンスの時間は、私にとってベストな表現方法となると思っていて。個人の時間にもどつていた時、以前より自分のことを考える時間へと続く様なものであるならば、アーティストのみならず、様々なアーティストの行為の中に（演劇・ダンス・舞踏など）、人々は自分の好みを見つけ、夢を描いて来た。私自身、一観客として、一つの舞台に三千円から一万円という料金を支払つて夢を描く。そこは、出会いの価値觀を問われる場でもある様に思う。都市におけるその様な場の広がりは、そこに集まる人のつながりをつくるという意味がある様に思う。そこで即、パフォーマンスは行なう事自体に意義があるとは思わないが、私は今までの日常生活と気分をガラリと変えるという感じではなく、パフォーマンスの時間は、私にとってベストな表現方法となると思っていて。個人の時間にもどつていた時、以前より自分のことを考える時間へと続く様なものであるならば、アーティストのみならず、様々なアーティストの行為の中に（演劇・ダンス・舞踏など）、人々は自分の好みを見つけ、夢を描いて来た。私自身、一観客として、一つの舞台に三千円から一万円という料金を支払つて夢を描く。そこは、出会いの価値觀を問われる場でもある様に思う。都市におけるその様な場の広がりは、そこに集まる人のつながりをつくるという意味がある様に思う。そこで即、パフォーマンスは行なう事自体に意義があるとは思わないが、私は今までの日常生活と気分をガラリと変えるという感じではなく、パフォーマンスの時間は、私にとってベストな表現方法となると思っていて。個人の時間にもどつていた時、以前より自分のことを考える時間へと続く様なものであるならば、アーティストのみならず、様々なアーティストの行為の中に（演劇・ダンス・舞踏など）、人々は自分の好みを見つけ、夢を描いて来た。私自身、一観客として、一つの舞台に三千円から一万円という料金を支払つて夢を描く。そこは、出会いの価値觀を問われる場でもある様に思う。都市におけるその様な場の広がりは、そこに集まる人のつながりをつくるという意味がある様に思う。そこで即、パフォーマンスは行なう事自体に意義があるとは思わないが、私は今までの日常生活と気分をガラリと変えるという感じではなく、パフォーマンスの時間は、私にとってベストな表現方法となると思っていて。個人の時間にもどつていた時、以前より自分のことを考える時間へと続く様なものであるならば、アーティストのみならず、様々なアーティストの行為の中に（演劇・ダンス・舞踏など）、人々は自分の好みを見つけ、夢を描いて来た。私自身、一観客として、一つの舞台に三千円から一万円という料金を支払つて夢を描く。そこは、出会いの価値觀を問われる場でもある様に思う。都市におけるその様な場の広がりは、そこに集まる人のつながりをつくるという意味がある様に思う。そこで即、パフォーマンスは行なう事自体に意義があるとは思わないが、私は今までの日常生活と気分をガラリと変えるという感じではなく、パフォーマンスの時間は、私にとってベストな表現方法となると思っていて。個人の時間にもどつていた時、以前より自分のことを考える時間へと続く様なものであるならば、アーティストのみならず、様々なアーティストの行為の中に（演劇・ダンス・舞踏など）、人々は自分の好みを見つけ、夢を描いて来た。私自身、一観客として、一つの舞台に三千円から一万円という料金を支払つて夢を描く。そこは、出会いの価値觀を問われる場でもある様に思う。都市におけるその様な場の広がりは、そこに集まる人のつながりをつくるという意味がある様に思う。そこで即、パフォーマンスは行なう事自体に意義があるとは思わないが、私は今までの日常生活と気分をガラリと変えるという感じではなく、パフォーマンスの時間は、私にとってベストな表現方法となると思っていて。個人の時間にもどつていた時、以前より自分のことを考える時間へと続く様の

とができるものが未だ明確な言葉とはならないが徐々に自己覚察されてきました。

それは自分が生活の様な経験の中で身体や感覚器から受け取る空間の、或いは物質のリズムの相に對する好奇心のようなもので、自然の中で人間が認識できる繰り返しの差異、その差異が時にダイナミックであり或いはまた緻密で在りたりする。我々が波を眺める時その繰り返されるリズムに時を忘れるもの。これを具体化するにはこれまでの限定され、尖鋭化された思考方法では、それが生じ、自分の感性の一部のみしか表出できない矛盾に襲われ、絵画の豊かな奥行きの希求を迫られました。

私はそれを表現の現場に持ち込む手掛かりの一つとして、空間が或いは物質それ自身が持つている性質を表現させるため、幾つかの要素を設定しました。「重なり合う」「すれ合う」「絡み合う」「集中と散逸」「中心性と拡がり」これらをキーワードとして画面にそれを具体的に可能にする「溝」「断絶」「線」「疎」と「密」「力の緊張と擴張」を暗示させる弧形を絵具の重層によるイリュージョンを持ち込むことで表現を展開し始めています。もっと我々の感性に直接触れ、記憶の中から呼び覚まされる造形の感覚を促し、その点ではより解りやすい視覚言語の構築に歩みを近づければと思つてます。

それは、今までの秀れた具象絵画が視覚対象物を借りて対象をその固有性によつて認識し、視覚的な側面を現すという束縛にもかかわらず果たしてきました役割を、視覚的対象物を離れ、或いは取り込みながら、新たな奥行きの再構築をめざすことです。

我々が洞窟の入り口を目前にした時、不安と恐怖にも増して強い誘惑に駆られる何かを感じる事があります。それが暗がりとひだの中に世界の淵を見ようとする想像力であり、理性や知性よりも本能的とも言える何かを喚起し続けています。

私はその魅力の共通項を絵画の上で少しても表現できればと思つてます。我々は見ることの中でも何を再構築すべきか迫られている、そこにはまだ感性を巻き込む場を備えているような気がしてなりません。

変わらないもの

片山雅史

高い崖の上に立つと、下から吹き上げてくる風で、体が空氣に溶け込んでしまいそうな気持ちになる事が、しばしばあります。(その間、頭の中は空)

風のなる日のために 104×184cm
油性インク、油性インク、顔料、アクリルメディア 1987年



変的で、いくらでも増殖して大きくなる事が出来、また一つでも成立するわけです。

います。イメージの問題と、空間解釈の問題と。芸術家は、自分の思考をいかに新鮮な表現方法で作品に創り出していくか、常に試行錯誤をして

砂を混ぜてスペインのタビエス流の厚く荒いテクスチャ好んでいた。

メキシコから帰国して、コラージュ制作を始めた。しかし雑誌等の写真があまりにも生々しいので、使っていた金属粉を少し混合すると完全に不透明になりました。

源的な造形衝動を、生命(植物)や自然(風)にからませて平面作品として展開してきました。ヒューマンな問題にいたわって表現していたのですが、それが今は人間的ではないやさしさと硬さに、绘画をたらし、自分自身を自然に近づけ。そ

ふれようとしている気がします。手の痕跡を残し、绘画粉を加えた方が定着しやすくなります。

それを見つける事ができますが……。

メタリック。

森田康彦



アクリリック。メデュームで解して描いています。特にアルミニウム粉は比重が水よりも浮かび出て、張力を強め、その外形に微妙にじみが二度も静かに(やさしく)すべてを包み込んでしまいます。

「風」は、生命に根源的に関わり、そしてすべてを、

永遠な存在に変えてしまう力があるような気がします。

僕の絵は、まず無作為な黒いストロークを創ります。とから始まります。そして、これが一番重要なボイントになっています。自己に内在する根源的な

アクリルを使い始めた動機は、一九七五年からチエコスロバキア政府

ラハ市にある純粹美術院に留学するためであつた。国産の油絵具を

持つて、こうとしたら重たいのに困ったので、アクリルに変えたら軽いに驚いた。東欧では油絵

具は生産されていたがアクリルはなく、輸入量も少ない。そこで、秩序だったものなどありません。考えていたのは自分が自然に入り込めるません。できるだけ速く、一瞬の間に描いてしまう事が必要なのです。そして、それをシャープな区画で分割します。場合によっては、暴力的なストロークを封じてしまう事もあります。そ

うする事により、画面の中に緊張と秩序が生まれるわけです。その作業と同時に、掌や指を使つて画面の中に、顔料をすり込み、垂らし、にじませ、染み込ませることをします。子供が泥遊びをするように。

そこには、偶然性(計算された)と、作因為性が、手の痕跡を伴わない、からみあい、モノトーンの世界を生み出しています。そうして出来上がった一つ一つの作品を組み合わせる事で、また別の大きな作品に創り上げます。大きなは可

ませぬ。一般社会のイメージリー立場問題と遠い、美術の場合、粗い異なる人がいて、お互いに差し支えないからです。まあ、せいぜい愉快に感じられる程度です。

別角度から見ると、質問返しなしの約束があるから安心して制作出来る。ということがあつて、私は精神衛生上大変結構です。特に臆病者の場合は、大切に丁寧で、安心して作品に取り組んでいたのです。ついて色々なことも考えます。時には、大変むずかしいこともあります。どれくらいのましかけて、いつに色々なこともあります。時には、大変むずかしくあります。

メキシコから帰国して、コラージュ制作を始めた。しかし雑誌等の写真があまりにも生々しいので、使っていた金属粉を少し混合すると完全に不透明になりました。

源的な造形衝動を、生命(植物)や自然(風)にからませて平面作品として展開してきました。ヒューマンな問題にいたわって表現していたのですが、それが今は人間的ではないやさしさと硬さに、绘画をたらし、自分自身を自然に近づけ。そ

ふれようとしている気がします。手の痕跡を残し、绘画粉を加えた方が定着しやすくなります。

それを見つける事ができますが……。

他の作家の皆様はどうだか存じませんが、私の場合、何といつても材料と一緒にないとどうにもなりません。良く言えば現場尊重、悪く言えば

手などと無い感じです。

1986年

Farewell to Good-bye.

東京ウォーターフロントフェスティバルとアーチストたち

東京都中央区新川一丁目八一四。ここに馬鹿げた巨大な空間があった。六メートルおきに、人間がひとりではとても抱えきれない、いのようなコンクリートの柱が立ち並ぶ。見上げるような天井と、かび臭くひんやりした空気。耳を澄ませばクルマの音に混じって、かすかに水の音が聞こえた——。

壊されていく空間には進んで絵を描き、演奏し、文化を語り、過去と未来を見ようとした。

九月一九日（二十九日）、中央区の隅田川畔に立つ三蔵倉庫を使ってギヤラリー上田・ウエアハウスの

ファイナルイベント、東京ウォーターフロントフェス

ティバルが行われた。ウエアハウスは五年前、日本

で最初の倉庫画廊としてこの一角にオープンした。

そこはもともとは現代美術を収納するために用

意された空間にすぎなかったという。それが画家

にとどまらずミュージシャン、舞踏家、演出家、

詩人、パフォーマー、そしてやつて来た人たち全

を次々に巻き込んでいく装置になった。ギヤラリー

でもない。劇場でもない。そこに入る人のインスピ

レーションを触発する場所。その空間に魅せられ、

桑原盛行もそのひとりだ。倉庫の前、二〇×三

〇メートル四方の路面に自らの手で「水の絵」を描

いた。黄、赤、紫、青の幅五〇センチのアクリラ

の帯が特製の絵筆（アメリカの潜水艦を掃除する

モップを改良したもの）でひと色ずつ塗られていく。

作品はこのイベントのポスター用に水彩で描かれた

絵はそこで音楽と出会い、音楽は舞蹈と出会い、

東京ウォーターフロントフェスティバルは、そのウエ

アハウスの多彩な活動を集大成するイベントになっ

た。日比野克彦が壁画を描いた。崔在銀、小清

水漸、松村要二、岡本敦生、高田洋一、井田

照一らがインスタレーションを行った。林英哲が和

太鼓を汗だくになって叩き、坂東玉三郎がそれを

演じた。YASU-KAZが不思議な音色の

漆塗りのペーパードラムを演奏し、山下洋輔が空

間に自分の音を永久に刻み込むようにピアノを弾

いた。赤瀬川原平、陣内秀信、三遊亭円丈らが

熱っぽく水と都市と文化を語った。明治、大正、

昭和を生きてきた長老がしみじみと隅田川を偲んだ。

（一〇月一日から）の三蔵倉庫は、ウォーターフロント都市計画のために取り壊される。それは

文字どおり最後のものとなつた。

桑原盛行もそのひとりだ。倉庫の前、二〇×三

〇メートル四方の路面に自らの手で「水の絵」を描

いた。黄、赤、紫、青の幅五〇センチのアクリラ

の帯が特製の絵筆（アメリカの潜水艦を掃除する

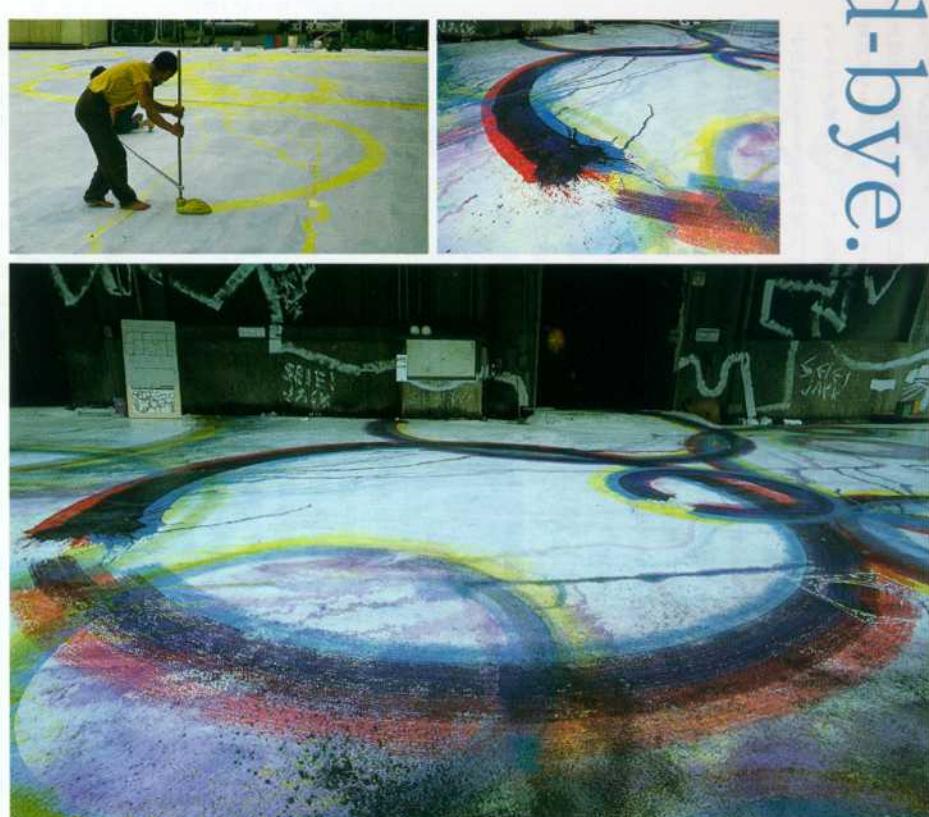
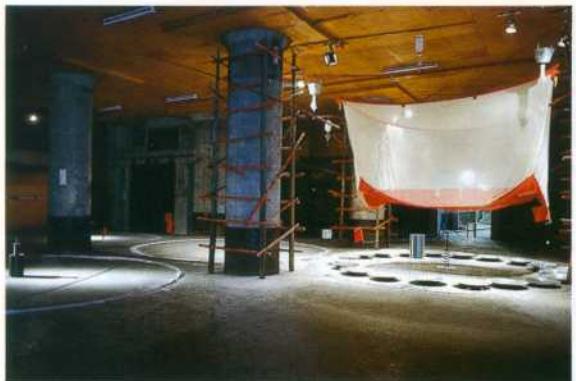
モップを改良したもの）でひと色ずつ塗られていく。

作品はこのイベントのポスター用に水彩で描かれた

ものが元になつた。コンクリートの上に大小の波紋が舞う。「円と円は互いに正三角形の関係で描かれている。だから、拡大することには不自由は感じなかつた。ただ水彩のもつ色のにじみ、かすれ、重なりをだすのが大変でしたよ」そのため、カラーティヤートで色は常に元の絵と整合され、ときにバケツで水がぶちまけられた。色に透明感とコンクリートの強い接着力を持たせようとして、四〇リットルものメディウムが使われた。「モップの幅が二五センチしかなかつたら、一色を塗るのに一個の

円で二回往復しなければならなかつた。円は基本的に四色で描き、最後に黒で仕上げて完成する。それが二十九個あるのだからとにかく体力の勝負でしたよ」軌跡にスピード感をだすために、後ろ向きに中腰で走った。コンクリートはときに色を拒絶し、あるいは貪欲に呑み込み、無情に流れます。色は太陽に焼かれ、雨に打たれる。人々の足に踏まれ、

語られた。



クルマのタイヤで削りとられしていく。「それでも、コンクリートはこうちが気づかなかつたり、予測もしないかった色のディテールをいろいろ見せてくれましたよ。それらは記憶の中にはいはぢつてゐる」と。

それは今はもうない。けれど、その空間に触れ、この空気を吸つた人たちの記憶は鮮明だ。「これはプレビューなんです。フェスティバルではない。一九九九年には、ここに新しいウォーターフロントが誕生します。三年後にここでお目にかかりましょう。その時には、ここが隅田川に向かう窓口だよ」と。このイベントを企画したウエアハウスの上田祐子は語った。

（文中の敬称は略させていただきました。取材に

協力していただいたウエアハウスの上田祐子さん、作家の桑原盛行さんへ感謝いたします。なお、ウエアハウスは同じ場所に一九九九年に完成するインテリジエントビルの一階部分にできる）

holbein

ホルベイン工業株式会社
東京都墨田区東向島7丁目8番4号 ☎ 03(363-9251)

ACRYLART

発行日 昭和62年11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、美学者の通信誌です。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。