

# ACRYLART

---

VOL. 6



立山正一 Peinture'87 acrylic on canvas, 1987, 154×143cm × 166.5×180cm × 154×143cm I line up many different pieces of cloth on the floor and draw from there. Because the pieces are lined up together, the images of different works side by side clash together, blend and work together, building a complete work. I don't work from the outside in, but expand the piece from the inside out. It's like exercising the canvas. Shoichi Tateyama

# 境界線をとつぱらうてしまふと、自在な座標が現れてくる。

「僕は日曜画家ですよ」と、立山さんはちよとほのむすりに言った。それでいて言葉の端々には、絵画に対する深い理解と情熱を感じられた。不可能なら不可能の中で、可能なものを絶えず探ししていくという。それが絵画の境界線を越え、描くことの自在さと自由さをもたらしていく。

芸術に難民がいるとしたら、僕らはそういう側にいる。

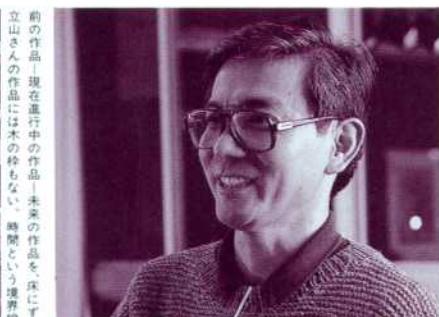
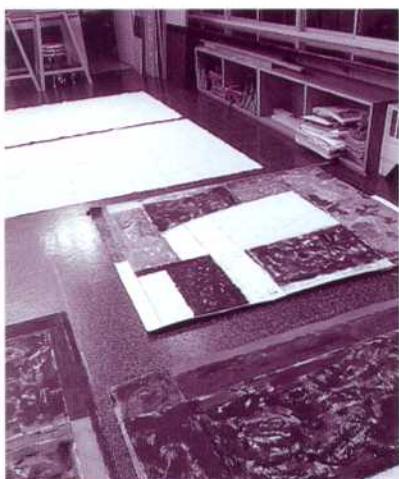
——いろんな布が転がっていますね。

肌触りがごわごわしてたりして、初めはやりにくいなあと思つたんだです。色がのらなかつたりとか。でも、自分でサンドペーパーをかけてひつかかりを作つて、ジエッソを塗つて描く。薄塗りにすればマチエールの面白さがでるし、顔料にメディウムを混ぜるとちょっと粉っぽいような、吹いてくるような効果が得られる。

——制作は、床の上に布をじかに広げておやりになる。何枚か布を並べて、その中に前の作品なんかも広げてやっています。描くときっていうのは、画面に対して攻撃しているわけですよね。四方八方から攻めていく。仕上がった場合にはどの向きで絵の見る方向は決めるんですけど、描いているときにはまだわからない。並べて描くから、隣あつた画面同士が喧嘩したり、溶けあつたり、前に描いた画面がこっちに影響したりして、作品はでき



Peintures '87 acrylic on canvas 1987, 206×272cm



■たてやましょいち 1949年宮崎県小林市生まれ。75年愛知県立芸術大学・大学院修了。76—82年フランス政府給費留学生としてパリ美術学校に学ぶ。個展：76年瀧畠記念展、79年瀧畠作品1976—79展、85年瀧畠作品1976—82展／近作展1982—85／Peintures作品展、86年Peintures1976—86〈色彩・布紙板・構成〉、87年Peintures作品展、88年銅版画展。

立山正一

上がっていく。あるいは、まだ描いていない画面の緊張感が、今回描いている画面の強さ、広さと対峙されるっていうか……。何か外から中を攻めるというだけじゃなくて、中から外へと画面を広げる。画面を運動させていくつて言いますかね。

直接、エスキースなしで描いていくのですか。

エスキースは何枚も描いています。それを元に、布の上にまず木炭とかでドローイングして、色を塗っていきます。もちろん、エスキースをそのまま布に拡大したからって、ハーモニーがとれるわけでもない。そのときの自分の感性とか、布の折り目だとか思いがけない線とかを生ながら作品をつくっていきます。

——個展でも布を壁にそのままビンで貼りつけていらっしゃる。キャンバスではなく、布だけで表現しようとなるさつたきつかけは何だつたのですか。

よく銀行の前あたりで、大きな風呂敷を広げて物を売っている人がいますね。で、何かがあるとサッと風呂敷で包んで引きあげていく。本当はこだわらないで、木枠で張った画面で描いてもいいんです。ただ限られた時間とスペースの中で描いていくには、その方が便利ですか。僕なんか、はつきり言つて日曜画家ですよね。食べたり、車でどこかへ出かけたりと同じように、画材も消費されるわけです。フランスから帰つた頃に困つてましてね。描く場所もないし、ちゃんとしたキャンバスを買おうとしても高いしよ。だつたら、何にでも色を塗ればいいんではないかと。藝術に難民というのがいるとしたら、僕らはそういう側にいるんじゃないかと思うんですね。不可能なら不可能な中で、絶えず可能なものを探ししていく。どういう状態にいても、制作の環境をつくつていいく。そういう作業が必要なんじゃないかとね。

——テント地という変わった素材があつて、それが筆を

——布だけでなく、木に色をのせた作品もありますね。文化祭のために使った材木や古くなつて使わなくなつた椅子は、燃やすか捨ててしまつただけでしょ。それをもらつて、遊びつていうかな、残つた絵具で色を塗つてみる。今物が溢れでいるけど、何か押し付けがましい物つて多いしょ。そういう物つていうのかな、そういうたぐいに彩色すれば自分の絵になる……。運送屋さんで、リフトで物を持ち上げるために使つてるパレットつて台がありますね。あの縦横の比率つていいなと思う。思わず寸法を測つちやいますね。車で走つてて箱型のトラックを見ると邪魔だつて思うけれど、アルミのドアが真ん中で開くようになつたりとか、ちょっと右寄りに付いてた

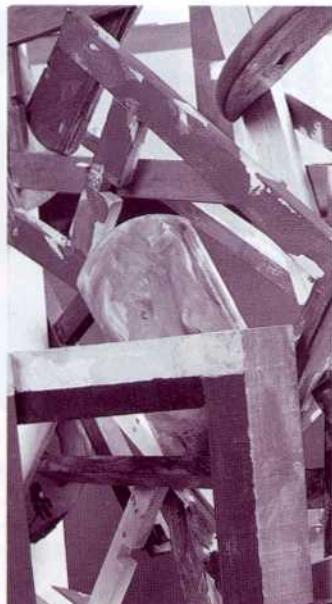
ういつた中でひつかりがきて、それが作品に反応していくくっていうかな。自分の心の振幅が、モノや政治や社会に触れて反動作用みたいなものを返してくる。それが、形とかコンポジションとか、色とか素材に変わつていくっていう気がしますね。

の作品に繋がっている。

七六年から八二年までフランスにて、今年は帰国して六年目になります。向こうでやった仕事とこちでやつた仕事が、ちょっと天秤にかけられるんじやないかととう気がします。量ではなくて、自分の発想の持ち方とか、緊張の度合いといったものが…。ただ、フランスにいたときより今の方が、制作のプロセスというのは多様化してきていますね。留学中に描いた絵をね、向こうで発表したときに見た感じと、こっちに持つて帰つて日本の風の風土の中で見た感じって随分違いますよね。同じものなんだけれど、置かれている状況とか、絵を取り巻く人の見る感じ方とかが違つてくるから、また新しい——いつも昔の作品という形ではなくて、何か生きて呼吸している作品のようにとらえることができる。向こうにいたときにには油絵をやつていたから、今、こんな仕事をするとは予想だにしませんでした。でも、振り返つてみるとそれには留学中の仕事と大きく繋がっている気がしますね。

りとか、使いよいよ  
うに工夫されてい  
る。あれにベンキを  
ぶつかってみたい。  
なんて考えるんで  
す。絵描く環境が  
不自由だつたら、そ  
の中で自分の身を乗  
り出して行けるこ  
ろを産み出していく  
返りを求めないものを作るのが作家だから」と言つ  
ていましたね。同じように「la nature inquiète」いう  
ことを、口癖のまゝにおっしゃっていました。inquieterとい  
うのは、不安とか心配とかいう意味です。ものを造る  
ということは、いつも自分の意志で、ああでもない、こ  
うでもないと暗中模索しながら行っていく様子を言つたな  
と思うのです。フランス的な、個人的な見解で言つた  
と思うんですよ。パリにいつてよかっただと思うのは、た  
だ悩んでじっとしているのではなくて、悩んだり苦しん  
だりしたことを、作家活動をしていく上で自分の中に閉

——〈Painture〉と、うタイトルがいつも付いていますね。



絵書きは神様の次に  
偉いんだ。とギュスター  
ーヴ＝サンジエに教え  
られた。

# 現代美術になるアメリカの社会

坂口登

米。オーティス美術学校、ロサンゼルス工科大学、シナード美術大学、カリフォルニア美術大学大学院卒。73年からニューヨーク在住。77年ニューヨークのノビギャラリーで個展。以来、ニューヨーク、日本で個展多数。

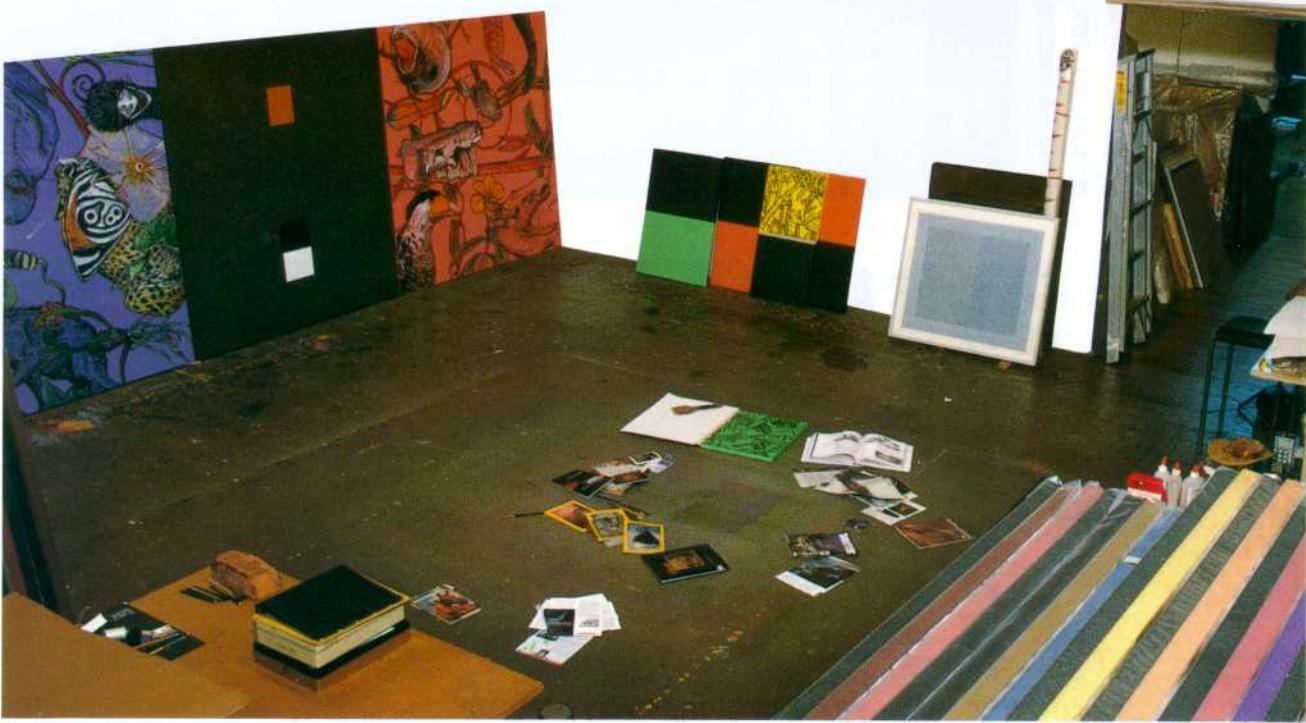
「ススム、君はニューヨークに行くんだって。君、ニューヨークへ行つたら大変だよ。自分を強く表現しなくてはレストランに入つても、注文もできないし、君のようにトロイ人間だったら、ニューヨークでは生きていけないよ」とジョー・ノルマンが私に言う。ジョーは黒人で、ベトナム戦争に参加し軍事奨学金でアートを勉強していた。いつも白人と問題が生じると、私の所へ相談に来た。それは有色人種どうしのためだったのだろうか。

一九七三年六月にキャリ・フォルニア美術大学(CALIFORNIA INSTITUTE OF THE ARTS)の大学院を修了後、三週間にわたりシカゴへ自動車で発つた。ロサンゼルスからシカゴへ向う。シカゴでゲリー・ラングと会う。彼はエール大学の大学院に入つて、たまたまシカゴに来ていたのだ。ゲリーとエレック・フィシエル(シカゴコンテンポラリーアート館に勤めていた)とて昼食を食べ、クリープランドに向う。大学院のおりの友人ジム・オーシャン(オハイオ総合大学の美術教授)の家に立ち寄る。アメリカでも東洋館としては、ボストン美術館に次ぐものを持つていてクリーブランド美術館を観て、その翌日マンハッタンに着く。イーストサイドでは「古の車が燃えているのを見かける。ゲリー・ラング、エレック・フィシエル、ジョー・ノルマン、ロス・ブリックナー、デビット・サーリー、ジャック・ゴースティン等はキャナルアートの仲間だった。

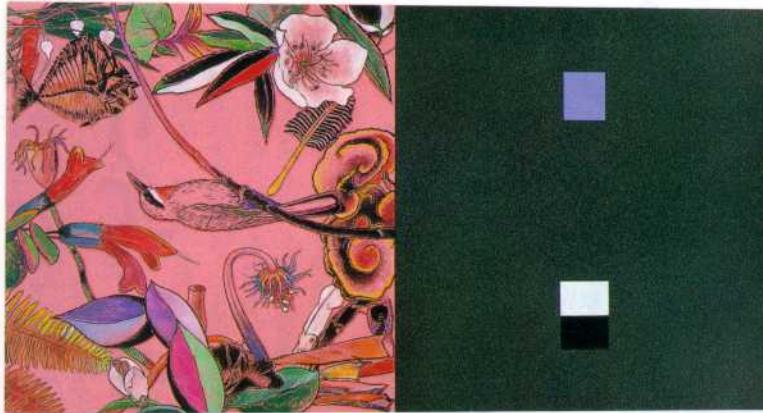
一九六九年にシュナード美術大学(CHOUINARD ART INSTITUTE)からキャリ・フォルニア美術大学と大学院になった。その当時の教授達は、六〇年代のハピングの先駆者のアラン・カブロ、観念芸術をビジュアルにとらえた作家のジョン・バダサリ、ビデオシンセサイザーの第一人者であるナム・ジョン・バイク、ポップアートの評論家としてのマックス・コズロフ、フェミニストのミリアム・シェビロ、ジューリー・シカゴ、そして、当時アメリカの歴史に残る作家達が講義に来た。

ロバート・スミソン、ジャク・トロボック、クリスト、アグニス・マーチン、リンケなどだった。一九七〇年代初期はベトナム戦争、人種問題が社会問題として持ち上っていた。アメリカ全土から十五人のキヤルアート大学一期生が選ばれた。ロス・ブリックナーなどジュイッシュ系が多いなか黒人ではジョー・ノルマンが、東洋人では私、メキシコ系アメリカ人マリオ・ガルシアが選ばれた。このように十五人が選ばれたのはアメリカの社会性であつたのだろう。

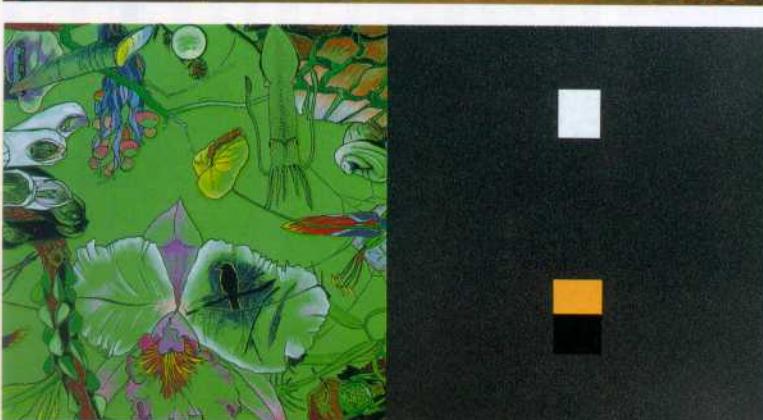
私は一九六九年大きい紙の作品(四寸×三寸)を始めた。私の教授であった、ミリアム・シェビロに、大きい紙を手に入れたいがだから知らないか、と尋ねると彼女はサム・フランスの所に招ぼれていてるので一緒に行くかとさそわれ、サムだったら大きい紙を手に入れられるだろうと言うので、一人で行くことになつた。サムの所へ着くとすぐアトリエに連れていかれた。そこでは日本で作らせた手漉和紙に描かれた大きい(二寸×一・五寸)作品がずらりと壁や床の上に並べられてあつた。そのおり、サムがあげると言つて手漉和紙を四~五枚くれた。紙自体は東洋的な素材と言ライメージがアメリカの中ではあ



ブロードウェイにある坂口氏のロフト。以前はロス・ブリックナーが使っていた。(ポートレイト及びアトリエ風景:撮影 鈴木理恵)



THE SPACE OF CORNUCOPIA AND CONTINUANCE SENSE 183×318cm ACRYLIC ON CANVAS 1986年



THE SPINTER OF TIMES AND INFINITY 183×318cm ACRYLIC ON CANVAS 1986年



るが、私が紙を使い始めた理由は、別に東洋的だからというわけでもなく、経済的理由や持ち運びが簡単に出来たことと、その作品の上にのつて自分の体の表現と一体になることが可能だったからである。紙を最初に床に張り、その上で描いた。その作品を壁にホッチキス（ステープル）で貼りつけると、たちまち他の連中も壁にフリーヘンギングといって皆が真似をした。それは一つの流行になつていつた。

人は十二歳で本質的な個性が決まるというが、私が日本を発ったのは、満十一歳だった。十三歳からアメリカの教育が私の知識となつた。アメリカの学校に入ると言葉がわからないというので、先生が紙と絵具、イーゼルを与え、いつも教室の後ろの角に置かれ、一日中、自由に絵を描かせた。ある日、それを見た校長は私に職員室の前のホールウェイをみな使つていから、展覧会をやつてみないかといわれ、私の第一回めの個展をすることになつたのが、私の美術に対する最初の出会いだった。アメリカのゴールデンエイジといわれた一九五〇～六〇年代にあって、美術教育というものが庶民の中でも意識され始めていた。それから中学一年生になると、アメリカ

アーティストで貼りつけると、たちまち他の連中も壁にフリーヘンギングといって皆が真似をした。それは一つの流行になつていつた。

十四歳の時、一世アメリカンアートアソシエイションに居ることになった。二十歳で会長を務めあげ、その後は会から退ぞいた。一世アメリカンアートアソシエイションの中に居ての問題は、アメリカの社会の中にありながら、もう一つの社会つまりアメリカに住む日本人の文化の型を識ることであった。それはアメリカという一つの興味を持つことになつた。

西洋の文化を知り、自分の中にある東洋を認識したことが自分の作品に現わることになった。それにはなぜか、点という観念的な思考となつて現われた。ここでまた、問題となることは、点というものの自体が東洋的イメージなのか西洋的イメージなのか、私にはまだわからない。でも、それが私の存在のような気がする。

大学院を修了する前、二週間ほどニューヨークに遊びに来た時、暖簾がヨーロッパから日本へ帰るというので、その間の一ヶ月間ロフトを借りることになった。その後、

ロス・ブルックナーのロフトが空くというの

で移り住み今に至る。キャンバスや絵具を自動車に積み、三ヶ月分ほどの生活費を持ってニューヨークに入ったのだが、まず生活の基礎を作らなくてはすぐと食同然になってしまった。ロス・ブルックナーのロフトが空くといふと感じ、アルバイトを探し始めるが、アルバイトといつても誰かれなく聞くわけにもいかず、誰でもが相手してくれるわけでもなく、知り合いの知り合いに尋ね、大工やニューヨークに永く住んでいる作家達の手伝いをつきき計画して、作品を中心とした生活をすることになった。作品を造るためにニューヨークに来たのだから、アルバイトも一ヶ月のうちに二週間に決め、自分のシステムをはつくり計画して、作品を中心とした生活をするように心がけた。

いくつかの画廊のグループ展に出したりしているうちに五七丁目にあつたノビギャラリーのディレクターと知り合い、個展をすることになったのがニューヨークに住んで四年目であった。四年目にして個展ができるといふことは、ニューヨークでは非常にラッキーなことである。ニューヨークで展覧会がしたいと夢を持ってやつてくる作家のほとんどは、実

全国学生美術大会がニューヨークで行なわれた。その時に私の作品が全米一二等になると、特別天才教育としてロスアンデルスオーティスト美術大学に一年間通うことになった。この二つのことによつて、美術にますます

現できない場合が多い。それはニューヨークでの生活の厳しさと競争に負けてしまうからであろう。ニューヨークで一度個展をやると、いろんな美術関係者と知り合うチャンスができる。ある日突然電話が鳴り絵が見たいという。忙しいので断わると、それが後で有名なバハウスの第一人者のヒューヴィート・ペアということがわかつたりする。ニューヨークではいつ誰から電話があるかわからない。また、ある時などは電話で呼び出され、グッゲンハイム美術館の副館長でもあるニューヨークでは名の通ったコレクターの一人のペントハウスに行く。トライ、シャワー室の中までアートがかかり、ベッドの上の天井が抜け落ちそなぐらい大きな作品で、家中埋まっていた。作品を美術館に貰すので、その間の空間に壁画を描いてほしいという話であった。この仕事はアメリカンボーグ誌にも紹介されることになった。それを見た別の画廊から電話があり、自分の画廊で個展をやつみないかという誘いがかかる。それがニューヨークでの第二回目の個展となつたのだが、ニューヨークで世界に通用するアーチストになるには、まだこのようなチャンスはただの始まりであり、それにはいろんな問題がふくまれている。たとえば、ただただ作品がいいだけではだめなのである。言葉のない所に言葉があるように、それは同じ人種達が力を持ち、自分達の社会を築こうとする仲間意識なのだ。ある一種のアイデンティティのパワーを築くためである。それは、私がアメリカの中におかれめなのである。言葉のない所に言葉があるように、それ一つのポジションの問題もある。マイナリティよりもジョリティ。これは美術の世界も同じように造られており、それが現代美術を創造つてゆくだろう。

私個人は生活が社会であり、またそれが疑問である。しかし、私は生きてきた社会を信じるしかない。信じることが次の現代美術を創造つてゆくだろう。

# クリエイティブな主題 Keiji Usami+Tadanori Yokoo

今回のゲストは横尾忠則さん。八年に画家宣言をして以来、今に至るまで、猛烈なスピードで次々と作品を発表している。その横尾さんには、デザインとアートの違い、画家のモチーフ、技術とクリエイティビティなど、さまざまなテーマで宇佐美さんと対談していただいた。お二人は対極にいるようで、どこか似ている。絵に向かう、率直で真摯な姿は変わらない。

## 仕事のスピード

宇佐美

横尾さんは、ほとんど話す機会がなかった。

横尾 いつもそれ違つばかりで。

横尾 一度、「太陽」で架空対談みたいなものをやつたけど、話をするのは初めてだよ。

宇佐美 まず、どんなふうに仕事をしているのか聞きたくですね。

横尾 毎日、午後から始めて夜の十二時近くまで絵を描いている。わりとコンスタントに描いているね。

宇佐美 本格的に絵を描き始めたのは、八十年代になつてからですね。量的にみても、かなりの仕事をわざかの間にこなしている。驚異的なペースですね。仕事量もそ

うだけど、横尾さんの仕事には独自のスピード感がある。

そんなスピードを持った作家の誕生は、日本では初めてじゃないかな。

横尾 グラフィックをやつたときから、膨大な仕事の量を抱えて毎日時間に追われていた。僕は追われていな

いと描けない状態にいつも自分をもつていつたから、その癖がついているんでしょう。

宇佐美 僕は絵描きの中でも特にゆっくり仕事をする方だから、横尾さんは対極にいる(笑い)。大作は年に二、三點とかね。仕事をしていないという訳ではないんだけども…。仕事のスピードというのは、内容と非常に密接に係わっていると思うのね。

横尾 思いますね。僕の場合、画面に表現されるスピード感というのももちろん重要だけれども、それ以上に変化していく、ということが基本にある訳です。変化しない自分というの、ある意味で自分を殺していると思う。例えば、一点の絵を二ヶ月かけて描くとするでしょう。すると、次の二点目にそんな大きな変化は起こらなければいけないかと思うわけ。また、一点目と同じバリエーションを作つていくんじやないかとね。僕は短時間であるテーマを消化しきつて、たとえ消化しきれなくて未完成であつたとしても途中で放棄する。そして、新しいイメージの方に移り変わっていく。もちろん、以前のイメージをひっさげたまま行く訳だけれども、常に転がつていなければいけないという、何か脅迫観念に近いものがある。

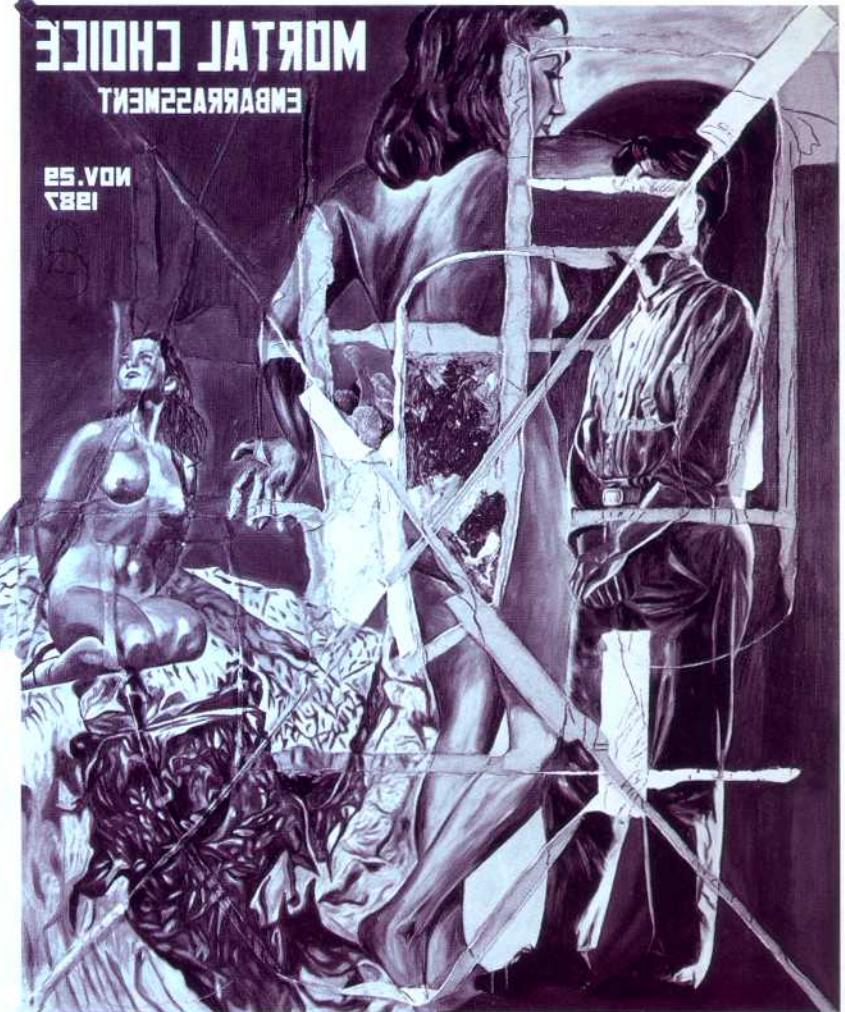
宇佐美 僕の仕事もそうだけれど、二十頃から絵描きになろうと思つたら、まず真似をすること。アカデミックであれ実験的な仕事であれ模倣から始める。そして、いろんな制度とか、自分の感性を束縛していく絵画的な原理を少しずつ学んでいく。それに飽きたらなくなつて自分独自の表現の方に行つたりするわけです。自分の個性を打ち出そうとする時に一番最初にやるのが、一般マーサーにおける一種の戦略という意味になつてきているよね。僕はデザインもアートも同じようにマジックだと思っている。それが商品化されてお金に変わること、という局面ではね。けれど、コマーシャルでは結果(=お金)がでないことにはクリエイティブではないが、アートではもしかしたら結果はでないかも知れない。

横尾 グラフィックは自分の人生と切り離して、職業として単独に考えられるものなんですよ。絵の場合、絵



■よこおただのり 1936年兵庫県西脇市に生まれる。60年本格的なデザイン活動を開始。66年南天子画廊にて初めての絵画による個展。67年ワード・アンド・イメージ展で「腰巻きお仙」が60年代を代表するポスターに選ばれる。69年第6回パリ青年ビエンナーレ展版画部門でグランプリ受賞、以降さまざまな賞を受賞。81年画家宣言、絵画制作に向かう。82年南天子画廊の個展で新作ペインティングを発表。画家として精力的に活動を始める。

■うさみけいじ 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年美術文化振興協会賞受賞。84年和歌山県御坊市文化会館に油彩壁画制作。著書『デュシャン』(岩波書店)を『現代思想家文庫』の一冊として刊行。



横尾忠則 人生の選択(当惑) MORTAL CHOICE(EMBARRASSMENT) oil, cloth and collage on canvas 227.3×181.8cm 1987年

を描く行為と作家の生き方は切り離せない。デザインの依頼のないデザイナーは世の中に存在しないけど、絵一枚も売れなくとも画家は画家でしょ(笑い)。デザイナーから美術の方に切り替えるということは、単に考え方を変えるというのじやなくて生き方の問題なんです。制度としてみても、デザインの世界はがんじがらめになっているが、美術の世界は、ルールを決めるのも美術界じやなくて自分自身が決める。

宇佐美 もちろん自分だけで設定したルールで、制作の場合は動いている。けれど、ふと自分を振り返つてみると実はそうじやないんだよ。現代美術という制度の中で、ある道を選択させられている、生き方を強いられている」ということがある。だから、束縛していくものから自分を解き放つていくためには、自分の中ではボリューションを起こすパッショントを持続する必要がある。

横尾 基本的には、パッショントないと絶はやっていけないと僕は思う。ちょっと大袈裟にいえば、それを奪われたら待っているのは死しかない。いつでも狂人になる、けれど、スポーツは肉体を道具として使う——もちろん、

ギリギリのところの狂気みたいなものを内在していないと、絵の場合やっていけないと思う。

宇佐美 スポーツを例にとると、水泳競技では速く泳ぐことが自明のルールになる。体操競技では、これよりあれ方が難度が高く高度だという、厳然としたヒエラルキーがある。だから、練習を積み重ねることはそのヒエラルキーを上方にのぼっていくことで、そこから外れることではない。だけど、アートをやるということは、そういうヒエラルキーというものを見つけていくことを考えて再構築しようということだからね。初めからその中のルールに従えば、なんとなくやつていいけるという問題ではない。

横尾 それは結局、美術の基本的な問題になると思うだけれども、最終的には破壊と創造につながるんじゃないかな。それも、破壊をしてその後に創造がくるというのではなくて、破壊と創造が同時に起ころてるって感じだな。それは、スポーツにはない。芸術にしかないと思う。だから待っているのは死しかない。いつでも狂人になる。けれど、スポーツは肉体を道具として使う——もちろん、

## モチーフについて

宇佐美 情熱とかエネルギーとかいつても、それを新鮮に保つのは難しい。

横尾 女との恋愛を持続させるのは難しいけれど、自己愛なら死ぬまで続けられるんじゃない(笑い)。

宇佐美 だから、方法として持続させていくことを考える以外にない。自分が非常にエネルギー・シューなどといふのは、破壊と創造がいっしょになって共存している状態だと思ふんだけれども、そういう状態で常にやれるつて限らないものね。僕も三十年間やつてきた中で、やっぱりある流れみたいなものができている。それは筋を作つて伸びる、竹のようなものだと思うんだ。筋目筋目でパッショントが表面に出ている時は、方法は蔭に隠れている。しかし、それを持続させていこうとする、方法論

ある程度は思考も働くかも知れないけれども、本能的なものを目指していかなければならない部分がある。そこは、芸術と近いのね。芸術には、論理とか言語とか大脳の新皮質だけの問題では解決できないものがある。本能とか魂とかそういうたものを呼び起さなければ、その力を発動しなければ芸術的感動は与えられない。

宇佐美 手で描く、体で描く。いろんな道具は使うけれど、絵はかなり肉体的な作業だから、人間の基本的な生のありように直接繋がった部分をいつも持っているだろう。さつき(還元)といったけれど、元へ戻るとはそこに行きつくんだけど、僕はそれを本能とか魂とか言うんじやなくて、内的な制度というあたりでおさえたいの。だから破壊と創造も内的な制度とその外部、といった関係の問題になる。

横尾 我々は絵を見るとき何を見ているかというと、色とか造形とかを見ている。同時に、作家が描いたときの情念の集約されたエネルギーみたいなものを感じている。それがないと、芸術は感動と結びつかない。話はちょっと飛躍するかも知れないけれど、絵の中の絵具という物質に内蔵された作家の凝縮されたエネルギーは、作家がどれだけ絵に対して恋愛しているか、自分自身への自己愛がどれだけボルテージを上げているかということだろうと思う。こんな精神的な話をすると、「そんなことは十九世紀以前に終わったんだから、やめてくれよ」と言われるかも知れないけれど(笑い)。そのことが僕は二十世紀の美術の発展の上で、ちょっと無視されているんじゃないかと思うわけ。

横尾 だけど、絵は非常に肉体の直接的な表現でもあるでしょ。抽象表現主義的な描き方とか、あるストロークによる手法とかの方法論を使えば、絵は情熱とは関係なく描ける。けれど、見る側を動かすためには、絵を誕生させようという作家の強い意志がないと不可能だ。

宇佐美 何だか、すごく緊張して絵を描いてるつて気がするね。横尾さんは（笑い）。

横尾 すごくリラックスして描いてる。音楽をガンガンかけて…笑い）。僕がそういう話し方をすると、緊張して描いてるみたいだけどもね。解放された感じで、気持ちはよくやっている。解放された状態でないと、絵は誕生しないね。ところで、

宇佐美さんはモチーフを変えないで、定着させていいこうとする。

宇佐美 同じモチーフでも、どこかに震んで見えるところがあるとか、さまざまな状態が、燃えているようだとか、水を感じさせるとか、さまざまな状態を想像させることができ

横尾 それができなければ、一点といわなければですかね。

宇佐美 自分との距離——例えば置く場所で、自分の手の届かないところをもモチーフをもつて扱うことができる。ひとつつのモチーフでもいろんな状況に置くことで、イメージを動かしていくのですよ。

横尾 自分の秘密を明かすようだけれど、僕は固定したね。されば一生描るぎない様式

を、自分で持ちたいというのがいつもあります。わけだけど、意に反して様式はどんどん変化してしまう。固定した様式を持とうとする想いは実は制度化への傾斜で、これを拒否するのは僕の本能なんだね。

## グラフィックは自分の人生と切り離して、職業として単独に考えられる。しかし、絵を描く行為と作家の生き方は切り離せない。

横尾忠則



横尾忠則 薔薇の薫と薔薇の関係 RELATION BETWEEN ROSE AND ROSE-BUD oil and cloth on canvas 227.3×181.8cm 1988年



られるのは、一種の悟りみたいな気がしてさ（笑い）。僕も信念をもつて様式を問う続けながら、様式を変えていくんだろうね。

宇佐美 しかし、僕がやっていることは非常に架空なものですよ。いつもその脆さというものを、強く感じている。

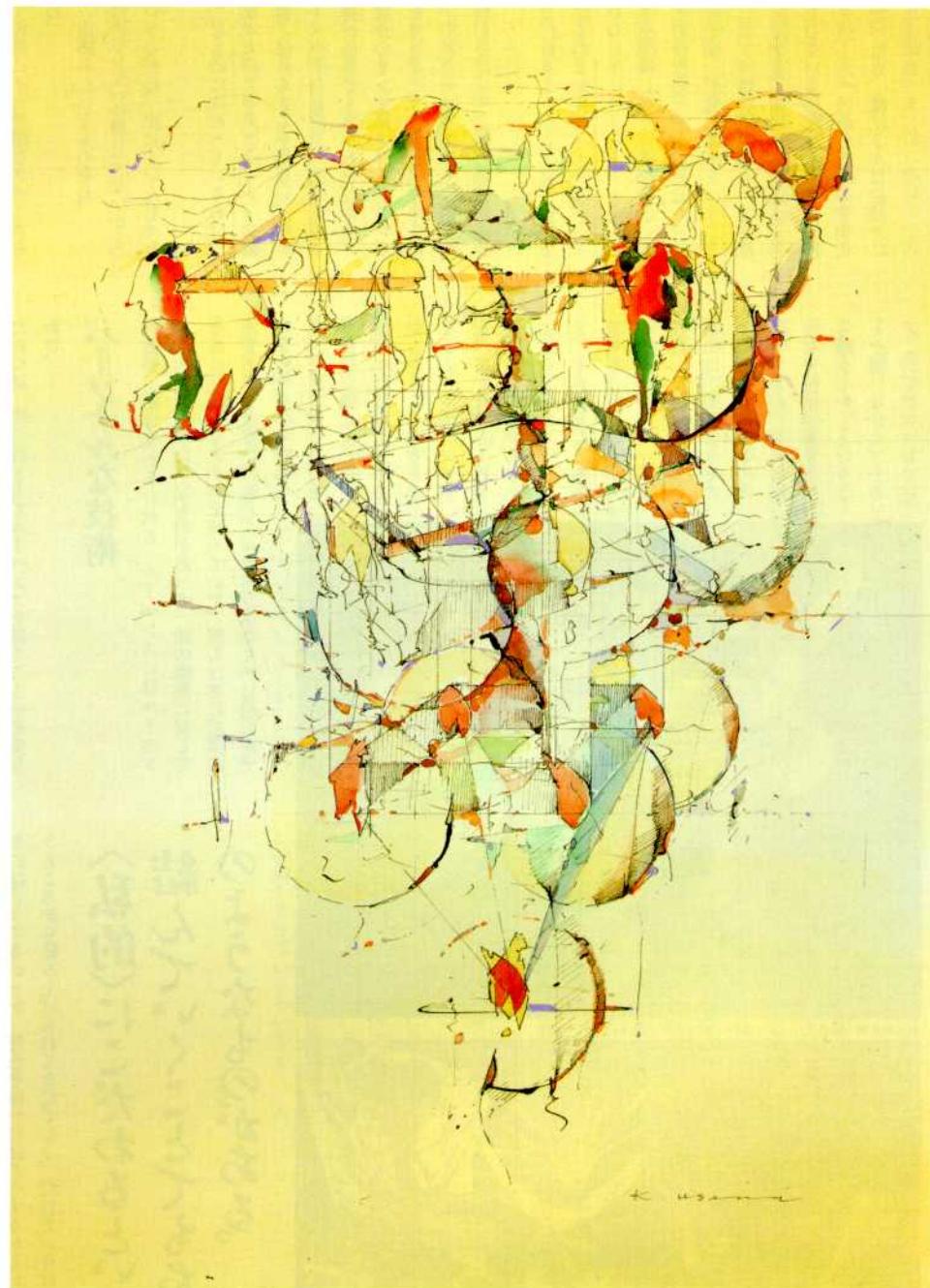
例えば草花を描くとすれば、一、二年描くといふことから離れていても、そこに草があり花が咲いている状態に面すれば、モチーフとか動機とかは与えられる。ところが架空の世界はちょっと離れていたのが、何をしようとしていたのが、全然わからなくなる（笑）。一ヶ月ぐらいどこかに旅行して帰ってきて、自分のやりかけていた作品眺めると、非常に違和感があるのね。もう一回元の状態に戻るのに、随分時間がかかる。

横尾 宇佐美さんの場合、アメリカの雑誌でみた投石する男の写真を見て啓示を受け、それをモチーフにして未だにやっていらっしゃる訳でしょ。

宇佐美 最初は、ロサンゼルスでの投石している人々のフォルムがモチーフだった。ところが、次第に自分を動かしていくのがモチーフじゃなくなつて、モチーフは変えないで何かを動かそうとしたのね。

横尾 それは形とか色とか空間とか、そういうコンセプチュアルなものですか。今の宇佐美さんを見ていると、モチーフはそんなに重要ではないですね。

宇佐美 モチーフとしてのフォルムのコンセプチュアルな展開がないと、それを置くどんな環境も生まれない。その環境を創っていくのは、非常に感情的なものという



宇佐美圭司 層をなして浮上する ガッシュ 紙 51×36.5cm 1987年

## クリエイティブということ

横尾 僕の場合のモチーフは次々に変わっていくみたいにおっしゃったけれども、実際には、非常に單純なんですよ。僕を取り囲むいろんな環境とか、今まで生きてきた経験の中の記憶、それから未来に対する夢想する部分あるいは現実には存在しない架空なものへの想い…。そ

架

宇佐美圭司



とすれば——ただ、特別の関係を抱いていないとダメで、それだとモチーフになる。生きている以上、过去了記憶の宝庫だし未来は夢想の根源だ。そこから、僕はただ借りてくれればいい。後はそれを使って自分をどう表現するだけです。

宇佐美 自分の中にあるインナースペースというかそういうものの中で、あるとき「ここが一番いいんだ」と画面に定着する。無限にある切れ方、断面の中でそれがクリエイティブになるためには、自分のインナースペースから出たところで、何か他者との係わりを持たなければクリエイティブだとは言いにくいのではないか——といふ気がするのね。だから僕はいつたん外部に出て、自分のインナースペースの中のバリエーションのひとつという言い方をしない方法はないか、と考えてた。横尾さんの場合、クリエイティブになるというのは自分の中を探索する、自分という非常に不可思議なスペースを探検するということですね。

横尾 ジャングルの中、迷路みたいなものをね。

宇佐美 それは、他者とは関わらない世界じゃないかと。クリエイティブな主題というのがね、出にくいくらいやないか——という気がする。

横尾 僕は、常に「私的」なものに拘わっているわけ。僕における「私的」とは日本人のアイデンティティに繋がるものだから、当然他者と関わらざるを得ない。だから、あなたの言うインナースペースに完全に閉じこもることは不可能だね。僕自身が他者でもあるわけだから。

宇佐美 今、横尾さんが自分のインナースペースというものをひっさげて展覧会をするということが成立する以上、やっぱり外部に向かってアクセスする大文字のスペースっていうかな、他者性がそこに生じる可能性があるからだと思う。

横尾 「私的」（私体）にこだわるということは、他者との回路を結んでいくことでもあるのではないか。その予感の回路を結んでいくこともあるからね。

宇佐美 繋がらないといけないというインパクトと、自分の中のインナースペースを探検しなくちゃいけないと、いうことは、全然別のことではない。そうじやなかつたら、横尾さんがみんな勢いで描いて発表するということはなかつただろう。そこには、一種の隠者になつて外部と隔離する可能性もある訳だから。横尾さんの絵は自分の中のスペースとして成立しているのだけれども、実際は我々の時代の大文字のスペースへのある意味の変換になつていて、なつていなかつたら、横尾さんは絵描きにならなかつたんだろうと思うのね。

横尾 絵描きになつて、美術界の制度から外れるものは何かとずっと考へてきた。その答えるようなものは、僕の作品になんらかの形でてていると思う。もちろん制度である以上、100%そこから外れたものだけでは絵は描けない。しかし、制度化された現代美術とは言われた

くない。それは、例えば看板絵かも知れないというギリギリのところね。そこを綱渡りしていくみたいなところに、僕の快感なり官能の充足があるわけだからね。

宇佐美 看板絵という言い方は非常に面白いと思うけれど、みんながそれを見てなんらかの意味を了解するというのでなければ、看板とはいえないだらうしね。

横尾 例えば今、ルーベンスの絵を模写するという作品をつくっている。しかし、いくら模写してルーベンスに近づけようとしても近づき切れない部分がある。つまり、本物のルーベンスは僕を満足させてくれない。満足するために、僕の描き方でルーベンスを描くことが必要なわけ。

宇佐美 話は変わるけれど、ルーベンスにはルーベンス・スクールみたいなものがあつて、絵の構築に対しても非常に伝統的なメチエを持っていた。僕らは単に絵具の消費者にすぎないけれど、ルーベンスなんかは絵のメチエを自分で作る側にも立つてた訳よね。そういう立場で、今、我々はどんな技術が持てるかということを考えてみると、ルーベンスが持っていた技術とは違う技術しかありえないような気がする。けれど、それは果たして技術かどうかと思わざるを得ないよね。

横尾 今僕がやっているのは、制度としての美術の枠の外側での作業ですね。それは限りなく技術のあり方から離れていくというこ

ないといけないという、ギリギリのところね。

宇佐美 その中で、何が接点になつてくるのだろう。つまり、芸術には、メチエを何かの形に変換するということで、技術が伝統をつくってきたという面がありますよね。

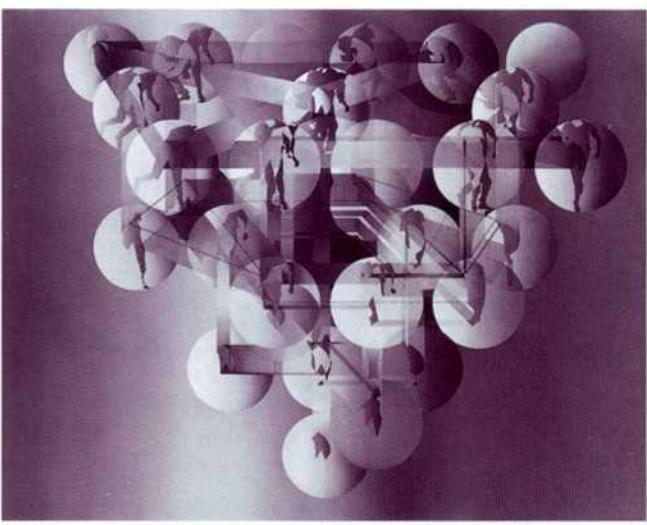
横尾 僕はルーベンスの技術を借りてはいるんじゃない。ルーベンスのモチーフを借りてはいるだけで、技術は全く違う。

宇佐美 我々の世代は、そういう技術的伝統が完全に切れただでしかアートを語れないという気がするね。横尾 そいつた伝統は、ポップアートでズバッといつたん切られたわけじゃ。シルクスクリーンみたいなメディアを持ち込んだことによってね。あれをやつた以上は、もう何をやってもいいんじゃないかと。

宇佐美 絵画の技術というのは、結局は絵を長持ちさせにはどうするかとか、発色を保つにはどうするかといふところから組み上げられてきたでしょ。だけど、今は

「**私的**」にこだわるということは、他者との回路を結んでいくことでもあるのではないか。その予感のようなものがある。

横尾 忠則



宇佐美主司 30のバルーン 油彩 キャンバス 101×127cm 1984年



宇佐美主司 DREAM! WHAT A WONDERFUL CHARMING LABYRINTH oil and cloth on canvas 227.3×181.8cm 1988年



# ACRYL ART TREND

今回は、アクリルを使ってグラデーションの作品を創り続いている二作家を訪ねた。一般的に透明色のアクリルは、グラデーションがやりにくい絵具だといわれている。それを有するなど、植田さんは、全く違ったアプローチでみごとに成し遂げている。一方は透明色としてのアクリルを何層にも重ねることによって、一方はジエッソをアクリルに混ぜ不透明色として用いることによって。(以下は一人の話を編集部がまとめたものです)

## しみ込みさえすればグラデーションは自然にできる

植田 嘉躬



牡丹刷毛と呼ばれる反物用の刷毛を使って、アクリルをぼかしていく。

一眠りして夜の十一時起き、朝の四時頃まで絵を描く。初めて木にグラデーションをやつたとき、びっくりしたね。その日の晩に見たら、夜中に描いたのがない。あれ、おかしいなと思ったら、全部、吸い込んでやっている。グラデーションの部分は水だけやる。だから、完全に木に吸収されてしまう。これはダメだと思った。それで、メディアムで吸収を調整した。でも、木の方がグラデーションは楽ですね。吸い込むからグラデーションができる。キャンバスだとジエッソを三回も四回もかけて、下地を吸い込むうちに作らないとグラデーションはできない。筆がすべてといって、一方にだけ色が付つ

てしまう…。

グラデーションをやり始めたのは中学ぐらいから。親父が着物の模様師だったんです。江戸襷の模様で青がかかっているのは、グラデーションなんですね。羽二重だとか縮緬の反物に、頼まれた絵柄を手描きで描いていく。その親父にグラデーションと線引を徹底的に仕込まれた。火箸とかコテで叩かれながらね。商売だからグラデーションができない。キャンバスだとジエッソを三回も四回もかけて、下地を吸い込むうちに作らないとグラデーションはできない。絵でも、僕はまず失敗しない。

でも、最初にキャンバスにグラデーションをやろうとしたときは、できなかつたですね。普通の絵筆でやろうとしたけれど、すぐには乾いてしまってできなかつたんですね。それで牡丹刷毛を

使つてみようと考えた。着物用の刷毛なら、ぼかすことができるだろ? と。僕はそれを

使つてグラデーションを見えたのだから。それで、アクリルがぼけたことがわかった。僕はアクリルにジエッソを混ぜて、不透明色にして用いる。チタニウムホワイトやホワイトと混ぜると、どうしても色が白っぽくなってしまうのでジエッソにしたら、さらに湿らせた雑巾を使って刷毛の含みを調整して、一回で決めてしまつ。色を置いたら、そこで一気に決めてしまつ。色を置いたら、それが動いていく。不思議ですね。体で覚えてい



るから、しみ込みさえすれば木でもキャンバスでもグラデーションは自然にできていく。逆に、しみ込まないとできない。僕は親父の下にいて、牡丹を描けるといわれれば、頼まれた絵柄に寸分違わない牡丹を描かなければならなかった。そこに、蝶を描きたいと思っても描けない。それが嫌で、飛び出してきて絵を描き始めた。初めは具象を描いたり、日本画をやったり、油絵を描いたりしただけど、仕込まれたことと、いうのは忘れない。油絵具と併用してアクリルを使いだしたとき、もししかしたらこれは何かやれるんじゃないかと思つた。それが今のグラデーションになつた。



"Twist Box" oil-acrylic and Sculpture 1987年 F150.  
40×70×150cm (收藏:みやぎ県立美術館)



牡丹刷毛と呼ばれる反物用の刷毛を使って、アクリルをぼかしていく。

## 起こつて、いく。 色の変化は作為を超えて

有賀由延

一歩ぐらい土地を借りて、野菜を作っている。大根、もろこし、にんじん、ピーマン、きゅうり、トマト、茄子、えんどう。六十種類ぐらい作っているかな。大根なんか一シーズンで千本ぐらい取れますね。松本に暮らし、野菜を作り、生活し、絵を描くということを十何年続けている。社会派っていうほどでもないけれど、絵と生活はイコールだと思っている。それは絵で食べるという意味ではなくて、ものの考え方とか普段の生活とか、絵を描くことが一致しているということ。グラデーションをやり始めたきっかけも、これという具体的なものがあったわけではなくて、松本という土地で暮らし、自然に触れていく中で生まれてきた。

朝烟に行って土に触り、また、夕方出かけていつて野菜の世話を。昼間の仕事を持つているから、早朝と夕方に行く。すると、自然の変化ってすごいんですね。光の状態、空気、季節によって刻々と色が変わっていく。それを何とか表現できないだろうか、と思つたのが今的工作に繋がった。野菜を作るつてことも、どこか

グラデーションと似ている。実を結んで終わりというのじやない。その実から、また次のスタートが始ま。絵もその時点で精一杯の完成を感じてやる以外に仕方がないけれど、その時の生き方とか自己主張を繰り返しながら、何か大きな流れの中で成長し続けていくのだと思う。



透明色のアクリルを何層も重ねていくことで、みごとなグラデーションができ上がる。



森の春風 1986年 F130 acryl on canvas

グラデーションは地づくりから始まる。十五二千回ぐらいジェッソを塗り、削り取るといふ作業をする。構想を別にすれば、それだけで作品づくりの四・五割の時間をとられる。マスキングは普通のテープを使う。小さいアールの

アクリルを使うようになると、アクリルをやつてる人に「絵を描くことは何をどう表現するか」ということであつて、アクリルをなかなか使いだせないでいた。すると、アクリルをやつてる人に「絵を描くことは何をどう表現するか」ということであつて、アクリルをやつてる人に「絵を描く」と言われた。それから、アクリルに代えた。今は完全にアクリルの虜ですよ。

部分はやりにくいのでは、とよく人に聞かれるけれどそんなことはない。テープを細く切って使うと、自在にアールにそつて曲がっていく。ジェッソを削り取るには、イタリア製のサンダーを使っている。これは地元で家具を作っている人に紹介された。何回もサンダーをかけるうちに、画面の大さきが自然に体の中に入つていく。透明色のアクリルはグラデーションがやりにくいと言われる。けれど、逆に僕は透明色を利用して色を何層も重ねることで変化を付けていく。最低二回、重ねていく。すると色が微妙に最初のものとそれながら透明に重なっていく。仕上がりしていく中で、色の変化が作用をして起こつていく。野菜作りでも、ときどんでもいいやつがたりする。グラデシ



# 描く——呼吸する

伊東直昭



"For The Spirit in OYA" 500×900cm 紙・麻・金属・アクリル・油性ペイント 1987年

はちょうど伸ばした手の届くぐらい。ミクロとマクロ、あるいは等身大。静止と躍動、あるいは息にが一つのこと。なにか一つのこと。思考が飛びぶつけてしまう。自分があらゆるところへ寄せてくる。とりでわざかでも自分が作り続けてきた場を育んできたもの——絵画的表現ということになろうか。これまで突き詰めるには、それなりに苦労するのだ。制作にも同じことがいえるよう、まずはこれがつくづく雑念の寄せ集まりに思えてくる。とりあえず暫定的にでもまとまりをもつて語れると、そこから進めるしかないのが現状だ。描くことは向かいだした頃から「絵画事」というコトバはいつも心中にひっかかるつたように思う。

「なければならない」「よせん絵画事」——重いことだと思う。また一方、美術史的認識に立った把握になるが、ミニマル・アート、コンセプチュアル・アートなどと統称される表現によって提示された一つの限界性も——そのものは初めて見たときは反感の方が強かつたが——そこへ至る近代以降の生産至上主義の合理主義、科学的合理的精神を柱とした歴史的・思想的背景の流れの必然性を考えるとき、全面的の肯定はできないまでも、強い説得力をもつて感じられるのであつた。こうしたことはあるときは顕在化して、またあるときは潜伏していく。全面的に現われ、制作にも影響を与えていた。とにかく見遁しにはできない問題なのだ。

一方、より制作実践の場に即して語るならば、自分にとって、描くということはこれまでの精神活動の集積。沈黙のようなことがあり、それによる手の思考としているべき活動と、生まれてくる、見えてくるイメージとの交感作用。関係のあり方を制作の場に停める呼吸ということになる。具体的に作品でこのところ繰り返し試してきたのは、画面を一律の規範によって成立させるのみでなく、多角的視点を持つこと——遠隔と近接、あるいは

クロ、あるいは等身大。静止と躍動、あるいは息づかい。といった二つ、もしくは三つぐらいの視線を持ち込むことだった。描きはじめるきっかけとして、いくつか限られたイメージ、もののかたちを用いることもある。例えはある岸辺から水面を真近で見れば、そこには、水の質や深さを考へた子供みたいにそこに映る風景——大気のなかかわる様子と、さらにそこに映る風景——大気の影響もあるだろう。ときに見ている人が自身が微妙にうつろいやすくゆらめいて——またあきらかなところへ思えてくる。それが「なぜか」思っててしまう。これまでわざかでも自分が作り続けてきた場を育んできたもの——絵画的表現ということになろうか。

そしてまた、はるか上空から大気をすかしてそこを眺めれば、地図のこと、細かなことより、大

きかな水と陸の関係が見えてくる。こうして存

在する現象性や、平面に置き換えたときの図形は自分なりの縮度に照らして、試みるべき必然性を

持っていると感じている。一方、色彩は好みにま

かして使いやすい方向へ走ってしまったのを防ぐように、例えばどこかに補色を設定

して、そこからの制約を加えて仕事を進めること

が多い。

少し整理すると、集める。重ねる。これを振り返

く。ときとして並べ換えたり、組み換えたりする。

また反覆して煮つまるまで持っていく。時としてズレのようなることが生ずる。そこに思わぬ可能性が見えることもあるし、單なる失敗にしか思えないこともある。今の自分がしているのはこんなことだろ。

以前から自分にとって、絵は重ねていくものとい

う意識が強かった。質質の重層性として認識した

のだ。歴史的にも洋の東西で、その顯著か否かの

差はあるが、こうした性質は、絵画の構造に存在

している。こうしたことば、絵画の成立と、同時に解体を確認するうえでの足がかりとなるので

はないか。今、絵具に限らず、様々なものの、重

なりの関係を検討しつつ、制作の反覆から、新たな可能性のある表現を見いだせないだろうか。

ではあるが記してみた。

ただ、先に述べたなかで描く——呼吸といった定義

のように、まさに作る現場

のまつただ中にあって

## 私の作品群

田伏勉



"午后 F130号" アクリル・顔料・油彩 1987年

## 天の邪鬼が

田伏勉



"午后 F130号" アクリル・顔料・油彩 1987年

は、当然、事は理路整然とは進まない。できるだけのことをやつてみた先は、見えてくるものを持つけない。蜘蛛が本能からだろうが、ベストの操縦を持ち込むことだった。描きはじめるきっかけとして、いくつか限られたイメージ、もののかたちを用いることがある。例えはある岸辺から水面を真近で見れば、そこには、水の質や深さを考へた子供みたいにそこに映る風景——大気のなかかわる様子と、さらにそこに映る風景——大気の影響もあるだろう。ときに見ている人

はちょうど伸ばした手の届くぐらい。ミクロとマ

クロ、あるいは等身大。静止と躍動、あるいは息

づかない。といった二つ、もしくは三つぐらいの視

線を持ち込むことだった。描きはじめるきっかけとして、いくつか限られたイメージ、もののかた

ちを用いることがある。例えはある岸辺から水

面を真近で見れば、そこには、水の質や深さを考へた子供みたいにそこに映る風景——大気の影

響もあるだろう。ときに見ている人

はちょうど伸ばした手の届くぐらい。ミクロとマ

クロ、あるいは等身大。静止と躍動、あるいは息

づかない。といった二



のがよい。疲れたあたり不意に手を動かしてみると時計を忘れた。当初の計画からやろうと思っていたが、遅れば、壁と対面する壁との距離は3メートルという日本のアパート感覚からきたサイズがこの机上小品制作を促したのだ。

・果して気になるヤツだ。いまは黒いピニールゴミ袋のなかにまるく取まっているが、この作品の制作動作を反芻してみる。ケミカル和紙を縫ぎ足して18×24cm紙の表のツルツルした光沢が気にかかり、裏を表と使用する。床にひろげて置いた。

いきなり墨がタタタと走った。何を思ったのかまるめて皺くちやにしてしまったのである。そのままの姿で数週間、時にもう一度ひろげてみた。それからラウエーイと墨を走らせて表裏にちぎっては和紙を貼りまたちぎってはと言葉が飛びこんでこないよう一気にやつちまつた。人はシャツを着るシワを着るアイロン台でシワをのばす。W.Hオーデンの顔をみ／顔に刻印だらけだ。労働とともに人はシワを生む。されば太陽の光に透かしてみよ。手の跡墨の跡ばかりが眼に映るのだ。シワ枯れ消えて飛び立つ墨の光かな。

画廊にこだわらず多様な質の場に立ち会って制作し発表してゆきたい。同時代の人との間にこそ作品を位置づけたいと考える。

## おへんとうの絵

ナカサワマス美

ぱくは、絵については、なるべく簡単に考えたいと思います。だから、いろんな絵を見て考えるの

ふーんはふーんのまま、だいじにしてあげるの



キリミノマイ 162×480cm 岩絵具・硝・アクリル絵具 1987年

が、一番気持ちのよいことはないでしようか。

（でも、ときどき高校生に変身してしまって、むずかしいへりくつをこねているときもあります。

が、最近はへったような気がする）さて次に、ば

くの絵についてち

ょつと書きます。

まず、使っているメイン

の画材は、日本画で使われる岩絵具や宿などです。それらの絵具を、日本画ではにかわによって

ます。

多少、共感なり反

発なりの理由を言葉にしたとしても色がきれいでいいとか、かかれているものが不気味でやだとか、その程度で止まっています。

むりに評論家風にあれこれ言おうと思うし、高校生のへなこな小論文みたいなことを話してしまって、やっぱり無理はいけません。でも、ふーんとかへーとか感じるだけだつていですよねえ。

あんまりいろいろ考へちゃうと、かえつてほんなくなっちゃいますよ。

ふーんはふーんのまま、だいじにしてあげるの

言葉にならない、なんとなくの共感してだいたい共感してるとかへーとかぶつぶつ言つてるときが多い。あまり共感できるものがな

いときは、えへえ

へ笑つてごまかし

ます。

多少、共感なり反発なりの理由を言葉にしたとしても色がきれいでいいとか、かかれているものが不気味でやだとか、その程度で止まっています。

むりに評論家風にあれこれ言おうと思うし、高校生のへなこな小論文みたいなことを話してしまって、やっぱり無理はいけません。でも、ふーんとかへーとか感じるだけだつていですよねえ。

あんまりいろいろ考へちゃうと、かえつてほんなくなっちゃいますよ。

ふーんはふーんのまま、だいじにしてあげるの

が、とりあえず今、考えているのはこんなことみをかこうとか、決めてから始めるときもあります

が、それより、制作の過程でみつけたがたちにモ

それでは……。

す。

岩絵具の層がある程度の厚みになつたら、水道の水流をしながら、画面を耐水ペーパーでけりります。

すると、上層の絵具がけずれて、下の色の層があらわれてきます。それぞれの層の色がいいぐあいにあらわれ、されに

なつたらそれで終わり。色みがきにいらぬ部分は、もつとけずつたり、さらには絵具をかけて、またけります。こんな作業をくりかえしながら、いい色になるまでぐちやぐちやつていると、けずつたあとにぐちた色面が、なんとなく、なんか

かかること。

矩形のパネルに紙をはつて支持体とするところから、陶板とか、スライスした木材といつたものを支持体とし、画面自体のかたちも、もつと自由な

ものにしていいかなって考えています。

たぶんずーし絵をかいていくと思つから、まだな

んじゅう年も、絵をかく時間があります。（お金もかかるけど）それはつともうれしいことです。

わりとぼーっとしてもそれなりに、自分がわかつて、きているなつて感じるときがあります。

あいまいな表現だけれど、とにかく絵をかくこと

をやめないで、もつといろいろ、そして深いとこ

ろまで、『わかり』たいと思っています。

なんかうまくレポートをまとめられないんです

が、とりあえず今、考えているのはこんなことみ

をかこうとか、決めてから始めるときもあります

が、それより、制作の過程でみつけたがたちにモ

それでは……。

## ACRYLART

発行日 昭和63年3月15日  
発行所 ホルベイン工業株式会社  
東大阪市小阪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。



ホルベイン工業株式会社  
東京都葛飾区東池袋1丁目10番4号 ☎ (03) 383-9251  
東大阪市上小阪1丁目3番20号 ☎ (06) 723-1555