

ACRYLART

VOL. 8



桑山忠明 "Untitled" 245×245×10.7cm oil on honeycomb board 1987. You might say that making a composition is a calculation. You know from the start what you want to make, and you think, "I'd like to make something like this." So then you calculate with what technique and what materials you can come closest to your goal. Tadaaki Kuwayama



絵と向き合うために。

桑山忠明

一枚の絵がある。真っ白。上からのライトが、影を落としている。そして、10cmはあるかという、厚み。見る場所、照明などによってさまざまに表情を変えて、見るものに訴えかけてくる。写真では再現できない、色、質感、存在感——インタビューは、まず、近作のホワイトの絵をめぐって始まった。

材料、テクニック、サイズ、厚み…エクスプレスのための緻密な計算が、作品をつくる。

これは、ハニカムボードと枠を二段に重ねた画面の上に紙のテープを貼り、上に白い油絵具を塗っただけの作品です。表面に錯綜したラインが見えますが、下地に貼ったテープの跡に光線が当たってきている影なんです。影がラインになってしまっている。作品自身が、影みたいなものだといえるかも知れません。だから、まともにライトを当てる、何も見えない。單なる、真っ白。このラインはメカニカルであり、無機的ですよね。その上に、絵具をナノで擦りつけていく。有機的というか、すごくエモーショナルな要素を対比させる。同時に画面を分割させることで、相互に引き合ったり離れ合ったりするテンションを作り出す。有機的なものと無機的なもののコンビネ

ーションと、画面同士のテンションを感じさせていたいと考えたわけです。

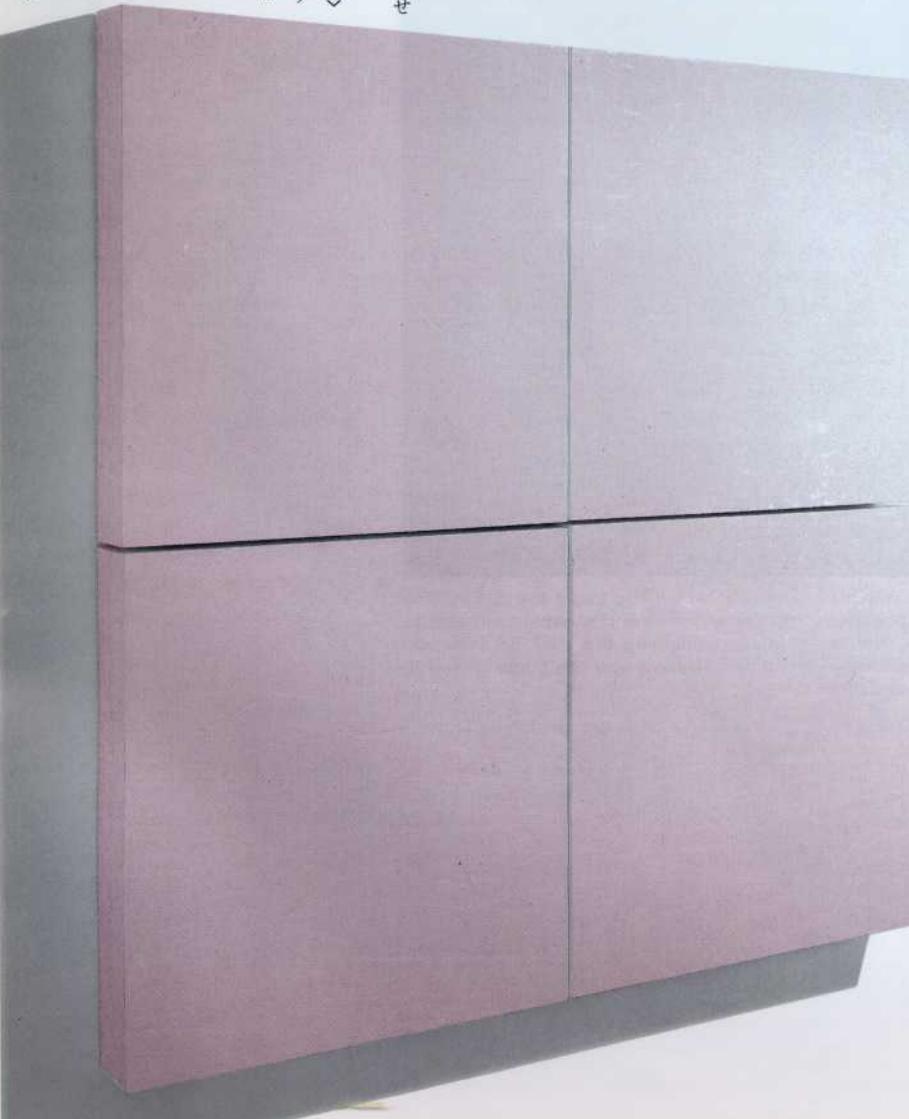
〈見る角度とか光の加減で、全然違いますね。〉

作品をかける場所は、人工的な光の下という

のが、ひとつ条件になってしまいますよね。画廊も、家も、美術館だって、そうです。作ると

きも、同じです。人工的なライトの下で描いています。作るとき、見せるとき——人工的な光というのは、僕の作品の条件だと考えています。そういう意味では、壁も一部です。

必ずしも、正面からだけ見るわけではない。歩きながらだつて、サイドからだつて、人は



White 4 squares 183×183×12cm Oil on honeycomb board 1987年



■くわまだあき 1932年名古屋市に生まれる。56年東京芸術大学日本画科卒業。以来ニューヨークで制作活動を続ける。87年第1回現代日本美術展・企画部門「現代絵画の展望—平面と空間」(東京都美術館／京都市美術館／北九州市美術館／宮城県美術館)出品。88年アキライケダギャラリー(東京、名古屋店)、ギャラリーヤマグチ(大阪)で個展。



見る。だから、僕は、サイドも絵の一部として作品をつくっていいる。厚み、壁とのリレーション……。

いうなれば、計算すれば、作型をつくるつていうのは、作家がつくりたいものが最初にある。自分はこういうのがつくりたいというふうに。そのためどんなテクニックで、どんな材料で、それに近づいていくかという計算をする。だから、計算がうまくいったときは、できがりが思うようになる。いろんな作家がいますが、僕の場合はそうです。つくる前に、自分のつくるものを知つて、やる。偶然に頼るのは、よくない。芸術ついでに計算する。だから、計算がうまくいったときは、できがりが思うようになる。いろんな作家がいますが、僕の場合はそうです。つくる前に、自分のつくるものを

近づいていくかという計算をする。だから、計算がうまくいったときは、できがりが思うようになる。いろんな作家がいますが、僕の場合はそうです。つくる前に、自分のつくるものを知つて、やる。偶然に頼るのは、よくない。芸術ついでに計算する。だから、計算がうまくいったときは、できがりが思うようになる。いろんな作家がいますが、僕の場合はそうです。つくる前に、自分のつくるものを

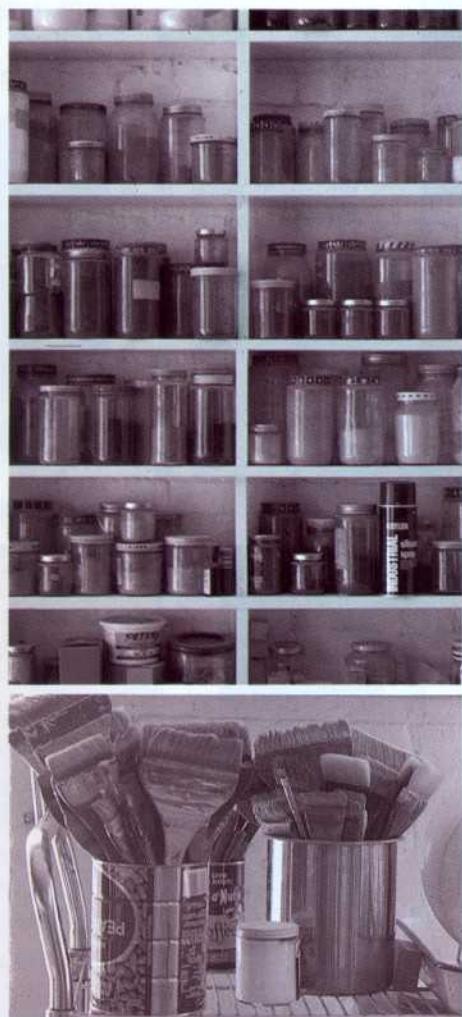
近づいていくかといふ。僕の場合は、よくない。芸術ついでに計算する。だから、計算がうまくいったときは、できがりが思うようになる。いろんな作家がいますが、僕の場合は、そうです。つくる前に、自分のつくるものを知つて、やる。偶然に頼るのは、よくない。芸術ついでに計算する。だから、計算がうまくいったときは、できがりが思うようになる。いろんな作家がいますが、僕の場合は、そうです。つくる前に、自分のつくるものを

近づいていくかといふ。僕の場合は、よくない。芸術ついでに計算する。だから、計算がうまくいったときは、できがりが思うようになる。いろんな作家がいますが、僕の場合は、そうです。つくる前に、自分のつくるものを

近づいていくかといふ。僕の場合は、よくない。芸術ついでに計算する。だから、計算がうまくいったときは、できがりが思うようになる。いろんな作家がいますが、僕の場合は、そうです。つくる前に、自分のつくるものを

近づいていくかといふ。僕の場合は、よくない。芸術ついでに計算する。だから、計算がうまくいったときは、できがりが思うようになる。いろんな作家がいますが、僕の場合は、そうです。つくる前に、自分のつくるものを

写真では再現できない、感動を。作家の表現は、直接性をめざす。



日本における「意味」の氾濫。

（特に日本人って、何か引つかれとか、意味とかがなかなかできないというところがありますね。）

ユアルだけのアートは、これまで日本になかったわけですね。昔あったのは、物語を伝えるための絵巻物であったり、デコラティブアートであったり、肖像画、宗教画で

（へとえは、コンセプチュアルな絵つて、実際の絵を見なくとも写真とか記録としても、感銘とか、衝撃を受けることができますね。ところが、桑山さんの場合、どうしても作品そのものを見ないとわからないものばかりなのですが、これはやはり、方法論の違いといえるのでしょうか。）

芸術というものは、やっぱり目で、そのものを見ないとわからない。その意味といえば、ビジュアルアートとい

なぞだとか……。しかし、ファインアートというのはそれらとは全く違うカタゴリーだということが出来る。僕が興味のあるのは、そのファインアートなんです。それは、人が間に向かって徹底的に作り上げた「直接的な表現」なのです。

（タイトルをつけられない、すべて無題であるというのも、意味性というか文学性を拒否されているということですね。）

（なぞだとか……。しかし、アート自身を独立させようと、日本人で実験的にやつた人は、まだほんとない。それが、いまだに違う要素をもつて絡めないと見る人もつてこないという状況を生んでいるのではないでしょか。だから、割と「意味」のある人が多いですよね、画面に意味をもたせる人が。）

（そして日本の場合、絵描きさんはいっぱいいるけれど、芸術家はあまりいない。オリジナリティのある作家が少ない。それは、作型を見て強く感じる。日本ではコマーシャルアートが盛んですよね。建築とか、洋服のデザインだと、いわゆるデザインですね。それらとファインアートとは全く違うのに、一緒にしてしまっている。そういう人たちが、ファインアートの批判を書いたりする。あるいは、文学者が書いたりする。本当に感じる人ならいいだけれど、そうでないのに有名なだけっていうだけで書くのはよくないことです。根本的に、芸術というのは比較できないものなんです。美術批評家がよく他人の絵と比較して、これはいいとか悪いとかをジャッジする。ナンセンスだし、芸術というものを全く理解していない。自分がその絵から何を感じたかを書くべきだし、それが書けないのなら書かないでいい。）

（それから日本がいけないのは、特殊な、芸術というよりソサエティをもつっていますね。日本だけに存在する絵描きグループがあつたり、親分・子分みたいな関係度のがある。ああいうのがあるうちは、現代アートはダメですね。芸術というのは個人アートで存在するものであつて、本人が作る問題なんです。そいつなったとき、初めて、一般の人たちと理解できるものになるとと思います。そういうこともありますて、今のところ、現代アートが美術史の「今」だと思っている人は少ないんじゃないでしょうか。日本の場合、現代アートっていうグループがあるくらいに思つていて。だからといって、日本を特殊に考えるべきではありません。作品のクオリティが高いか低いか、ということが問題なのです。）

（日本だから、アメリカ人だからわかる、わからないという時代

ではない。人間の考へてることなんて、どう変わらない。

日本人はオリエンタルな、東洋的な思想があつて、あいづらにはわからぬと思つたら、えらい間違いです。

「でも、逆に、向こうにも異國的なもの、自分たちにな

いものを喜ぶという土壤があるのではないか。」

エキゾチズムというのはありますよ。でも、それとこれ

とは、話が別なんですね。いわゆる、アートのもつている

クオリティの高さというのは、もつ、そういう次元の問

題じやないわけですね。

確かに、自分たちの身に染みついたものがあるってこと

は事実です。たとえば、日本人は、輪郭でものを見る。

西洋人は、光で、影と光でものを見る。これは、うちの

子どもにいわれて気が付いたんです。アメリカで生まれ

てアメリカで育っているにもかかわらず、学校へ行って

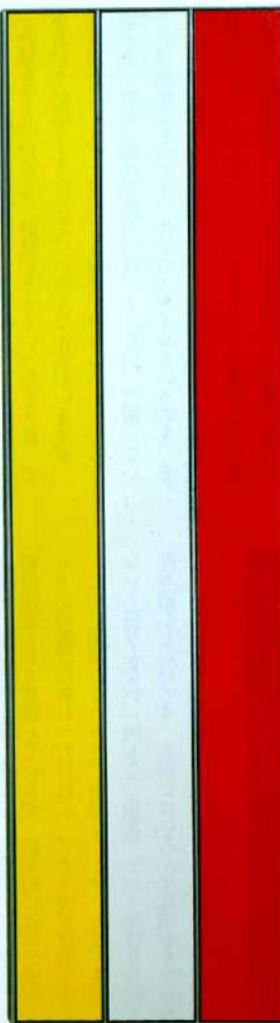
ものを描くと先生にすごく不思議がられる……。全然

教えたわけじゃないですよ。だけどもそうなんです。聞

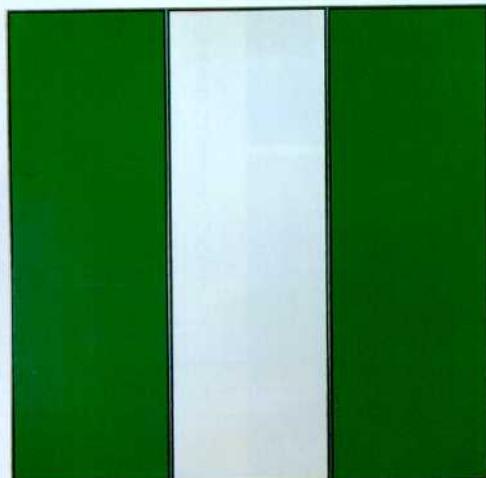
いてみると、やっぱり、東洋系の子どもたちって、そういう

描き方をするらしい。中国人なんかでも……。そういう

う先天的なものの見方の違いがあると思いますね。



Yellow, white, red 200.4×54.3×4.7cm
Acrylic on canvas & chrome 1968年



Green, white, green 172.7×174×4.7cm Acrylic on canvas & chrome 1969年



Red & yellow 81×61cm Acrylic, pigment on canvas 1964年

今年のニューヨークは55ぶりの猛暑で、6週間華氏90度以上の日々が続いた。それでも人々の流れにニューヨーク独特のエネルギーを感じる。日本では一缶飲むのがやつとだった缶コーヒーが飲む次から汗となつて体が要求してくる。地下鉄の蒸し風呂の様な暑さの構内で演奏するニューヨーカー。ランニングショットとロードパンツのいだたちはここでは日常茶飯事はたして彼らはどんな職業なのか。24時間運行している地下鉄や、韓国人経営の24時間スーパーの数、まるで寝るをおしむ人々のパワーを反映している様だ。

ニューヨークに入って一週間後、ミッドタウンノ4丁目の5アベニューから少し入った桑山さんのアトリエをたずねた。地下階は木工作業場になっておりその二階が桑山氏そして奥さんのアトリエになっていた。百坪以上はあるのか、日本ではとても考えられないスペースで大作が何点も掛けあつた。備えつけのエレベーターについて、馬が2頭乗入るとの言葉に、なぜか馬の発想が滑稽であった。話をすこめていく内に百年前、このスペースは馬屋であった事を聞き納得したが、ここでは徹底的に自分が住みやすいように作り変え生活する。「ニューヨークに住んでいれば自由という言葉を感じなくともいい。しかし、日本に行くと僕たちがどこでいかに自由であるかわかる」という。アトリエには2回訪問し近作を中心インタビューした。方法論、芸術論、日本の美術状況への鋭い批判etc、くつろいだ雰囲気の中で、話は様々に及んだ。言葉のひとつひとつに、ニューヨークという何でも飲み込み、あらゆるものを受け取ってしまう環境の中で作家としてのアイデンティティを確立し、作品の純粹性を追求してきた桑山忠明氏の明晰なエクスプレス（表現）が現れていた。

MADRID

モジリアニの恋人だったという老女が
カフェで足をくんでいる。
刑事が大きな拳銃をかついで走り回る…
スペインは、誰もが
ピカソの勢いと、短気と、粗放をもっている
“芸術国家”だ。
「マドリードにて」堀越千秋



1976年、「古典技法の研究」を掲げてスペイン政府給費留学生となって来西して以来の今日である。

スペインへ来てみれば、スペイン人は、みな、ピカソであった。肉屋は大学ノート大の包丁を振り回し、何本かの左指は失なわれているのだった。左官も歯医者も弁護士も床屋もエカキも、みなピカソの勢いと、短気と、粗放とを持っていた。エカキどもは老若を問わず豪胆に、当てずっぽうに仕事をするから、滅法早い。ベラスケスでもゴヤでも、画布に目を近づけて見ると、遠目の重厚さを裏切るようなウス塗りと、雑な筆致である。これを“日本的な言い方”で言うと「上手いから少ないタッチで決まるのだ」となるが、それは間違い。スペイン人というものが、そもそも短気で、雑で、力強いのだ。それに細心さが加わると、ベラスケスやゴヤやピカソやミロの出来上がり。矛盾する両極を具有することが、才能である。

日本の天才たちをふりかえってみると、雪舟も宗達も北斎も関根正二も、かの粗暴さを、まず、持っている。

要は、この原初の粗暴をどう掘り当てるか。そんなことを感じはじめるようになってからは、当初の「古典技法」の黒雲は脳裏を去り、陽がさすように、胸中に「おまえの絵」が問われるようになった。……

さて、自分の絵について書いて面白くないの



アンダルシアのニケ 213×240cm(3枚組) 油彩・板 1985年

で、もう止めるが、ひとつ面白いのは、「反省」と「努力」はやめにしたってことだ。ひとは「反省」によって自分に不足な点を知り、「努力」によってその自分を望み得べき自分に引き上げようとするわけだが、こんなことは教育によってねち込まれた虚妄にすぎない、ということが、当地のジプシーの友人達とつきあっているうちによく判ってきた。(彼らこそ前世紀の宝、文盲なのだが、それについて述べる紙幅はここにない。)

「反省」は過去に属し、「努力」はありもせぬ未来にすがっている。創造というのは、「いまの自分」がやるものだ。僕は毎日十時間から十二時間仕事をしているがこれは「努力」とはいえない。子供の遊びと似て楽しく、飽きたら他の事をするまでだから。で、この話は終り。

さて、遠く西方から日本を見るはどう見えるか、との御質問。スペイン人を当地の肉屋にたとえるなら、日本人は、蒔絵の職人である。下地から筆致の一毛に至るまで、「責任」が匂つくるその絵！

蒔絵は「工芸」といわれ、ピカソはARTといわれる。工芸とART

の違い、とは何か？

工芸は世界内存在であり、つまり“用の美”、“世界”の中にもともとしかるべき寝場所がある。一方、ARTは存在に問い合わせる全体性一人格を持っており、「世界」の中には死場所しかない。もちろん、両者の違いは感覚的なものであるが、日本人の好みとするところは、大むね、「役に立つ」や「使える」であり、「趣味と実益」であり、あるいはお縄を打たれて神妙に白洲にうなだれている懷石料理みたいにチンとおつにすまして納まりよく「キマッテ」いるもの、つまり工芸に傾いているのである。

昔から銀座のギャラリーを見歩いて楽しんだ記憶がないのは、蒔絵の重箱のスミばかり見せられるからだろう。歩き回って楽しいのはスペインのギャラリーで、各自が傍若無人にエネルギッシュで、人間が何かを言っている感じがあるからだ。

死んだゴッホには大金を出すのに、生きているゴッホたちにはハナもひっかけない、(これは生命保険会社だからかもしれないな) こういう“文化國家”日本は、まだ重箱の中の鎖国なんだ、と本当に思う。

それじゃ、この“芸術国家”スペインはどうなのか、と言えば、僕のアトリエの下の石ダミの上を、ジプシーがラッパ吹いて小銭せびったり、刑事が大きな拳銃をかついで走り回ったり、ひったくり男と淑女がハンドバッグでつな引きしていたり、モジリアニの恋人だったという老女がカフェで足組んでいたり、ジプシーがベンツでフラメンコの宴の誘いに来たり、ベルリンで個展が始まったばかりの友人が赤ん坊のミルク代借りに来たり。……

Shusaku Arakawa + Keiji Usami

すべてがわたくしの中にある みんなであるように

宮沢賢治
「春と修羅」序より

三月と七月に、西武美術館・軽井沢高輪美術館で「荒川修作展—意味のメカニズム」が開かれた。二十年近く描き続けてきた意味のメカニズムの力、「ズム・シリーズ」の作品約八十点と、「エビナール・プロジェクト」と呼ばれる巨大な構築物の実物大の模型、そしてプロジェクトの全体像を示すドローイングが展示された。そのとき来日した荒川氏と、宇佐美圭司氏に対談していただいた。宇佐美氏は荒川修作を知るために、私たちに親しい（宮沢賢治）を選んだ。賢治の仕事を対比、類推してみれば、荒川修作という作家の姿がつかみやすいのではない

わたくしという現象

宇佐美 荒川さんは、特異な画家だと思われている。若

くしてアメリカに渡り、向こうの女性と結婚して、奥さんとの共同作業で作品を作り続けてこられた。しかも、

言葉というものを非常に重要な絵画の要素として考えて

いる。それも、日本人でありながら英語という言語を通して、西洋精神というか、西洋思想の一番ラディカルな

部分に触れるという仕事をし、現代美術の中で重要な地位を築いてきた。

荒川 ラディカルな部分というと、

宇佐美 根っここの部分というか、認識の最も基礎的なところというか…。荒川さんが引用した言葉を借りれば、「表面を覆っているものについての思考や知覚は明瞭だ

が、下層はあるものの、形のないものについての思考や知覚はぼんやりとしている。後者は形式ではないからだ」（プロテイス）ということになるのかな。

荒川 その引用は昔のだな。もう、忘れちゃったよ（笑）。

宇佐美 もっと親しい言葉でいえば、見えるものに対しても見えないもの・隠れているものを顕にするということだと思う。我々がものを見たり、考えたりする根柢が成立している基盤を問っていく作業でもいうか…。それにはなかなか持続できないことだけれども、荒川さんはそれを自分の表現作業として引き受け、ずっとやり通してきた。ギリシャの哲人・プロテイス流にいえば、形式にならない、形式の下に隠れている部分へのアプローチですね。そういうアプローチは、日本人は慣れていない。

仮定された有機交差電線の
ひとつ青い証明です
(あらゆる透明な幽靈の複合体)



■あらかわじゅうさく 1936年名古屋市に生まれる。58~61年読売アンデパンダン展に出品。60年最初の個展「もうひとつの墓場」。61年渡米、以後ニューヨーク在住。63年頃から「ダイヤグラム」シリーズを制作。現在の「意味のメカニズム」に至る。マドリン・ギンズとの共著「The Mechanism of Meaning」(ドイツ語版1971、英語版1979、日本語による改訂版)、「Pour ne pas mourir / To not to die」(フランス版1987、日本語版「死なないために」1988)がある。

■ さみけいじ 1940年大阪に生まれる。63年南画廊で初の個展。80年論文集「絵画論」、著書「線の肖像」発刊。82年慶應大学図書館の壁画制作。84年和歌山県御坊市文化会館の油彩壁画制作、著書「デュシャン」刊行。



FIND THE LIMIT OF ERROR

THE is to _____ as OF is to _____



FIRST SIGN OF SAPIENCE (ON REFLECTION)



USE TWO OR THREE DIFFERENT WAYS

優れた観察力を發揮している。行動だけでなく、心理にまで精緻していたから、動物行動心理学にとっても、いつたところかな(笑い)。そんな興味のある方、賢治は死んだもう一方で、賢治は死に対する特異な意識を持つていた。

荒川

「し」つてどちらの?

宇佐美 「死ぬ」、死ぬ。

彼の親父さんは、繁盛した質屋で貿易屋だったなそうです。昔は四国や岡山では、お寺で葬儀をするときに棺桶に晴れ着を被せた。その晴れ着を安く仕入れるのが、宮沢家の仕事のひとつだった。これは友人の社会学者・見田宗介の意見ですが、それが彼のコンプレックスになります。つまり、人の死によって自分の生が成立しているという意識があつたんですね。

荒川 なるほど。

宇佐美 賢治は、子供の時代から、自分の生きているとすることに矛盾を感じていた。荒川さんの制作した「for example」という映画の中に出で来た子供が、「I don't like it」という。その言い方と、賢治の体の中に小さじこらから宿っていた、親の職業に対するコンプレックストと自分の生に対する感覚とが、どこか乖離している。分裂する自我ともいうのかな。自分の生が、もっと他のありようで成立していいのではないか。現実を否定して、今の自分は仮の姿だと信じたい欲求。そして「わたし」という現象は…」で始まる「春と修羅」の中で、語り手である賢治は幽霊の複合体としてどんどん分裂していく。賢治の分身が、例えば、詩集と同名の詩の一節では、「このからだそらのみじんにちばれ」と表現される。そこでは生の意識が、非常に強く死と拮抗している。荒川さんの書いた「死がないために」という本と読み比べてみると、論理としてはなく、体感感覺という部分で二人は相通じるところがある。そう思ふんですね。例えば鹿の踊りといったものを描く。動物行動学という学問があるけれど、それに負けるとも劣らない

は思っていない(笑い)。けれど、賢治のいう「わたくし」という現象を増幅し、徹底的にやっているのが荒川さんの仕事かな、と考えているんです。しかも、賢治は何も特異な詩人ではない。むしろ国民的な詩人として、愛され、親しまれている。だったら、「荒川のやつてることはわからん」といつてしまふのは、ちょっと乱暴すぎないかとね(笑い)。

荒川 その通り。ところで、君は僕の作品を難しいと考えている?

宇佐美 難しいですよ(笑い)。でも、非常によくわかる部分もたくさんある。

荒川 それで結構だな。それ以上のことわからなくていい。だけど、今、君に借りて「春と修羅」の序を読むと共通する点がいっぱいある。

知覚すること・信じること

宇佐美 修羅は何かということは、はつきりとは書かれていません。けれど、序に出てくる「透明な幽霊の複合体」が修羅意識と深くかかわっている。さらに、彼は特異な時間意識というのを持っていた。あらゆる過去が現存している。そういうた時間の集積体というものを、たくさん書いている。例えば彼の最愛の妹が死んだときも、死んでいなくなつたのだと思はない。そこで、彼女を探しに行くという紀行詩を書く。過去から光がきて、過去に起つたことが今はっきりと甦る。幻覚といえはいえるかも知れないけれど、あらゆる時間というものが現存しているという意識が非常に強いんですね。

荒川 もしそうだったら、彼は知覚のことを言っているんじゃないかな。「知覚」と、そしておそらくは「信じる」とこの2つのことを言っているのだと思う。

宇佐美 知覚と信じること。

宇佐美 賢治と荒川さんを比較するというのは、兩者に共通するいくつかの項目がはつきりと見えるからです。賢治と荒川さんを比較するといふのは、兩者に共通するいくつかの項目がはつきりと見えるからです。見えないものは語りにくいけれど、作品として表現されたものは読んだり見たりすることができます。例えば、宮沢賢治はいろんな動物が出てくる童話を書いた。もちろん擬人化しているけれど、その描写がすごくリアルなんですね。例えば鹿の踊りといったものを描く。動物行動学という学問があるけれど、それに負けるとも劣らない

宇佐美 賢治と荒川さんを比較するといふのは、兩者に共通するいくつかの項目がはつきりと見えるからです。見えないものは語りにくいけれど、作品として表現されたものは読んだり見たりすることができます。例えば、宮沢賢治はいろんな動物が出てくる童話を書いた。もちろん擬人化しているけれど、その描写がすごくリアルなんですね。例えば鹿の踊りといったものを描く。動物行動学という学問があるけれど、それに負けるとも劣らない

4 THE ENERGY OF MEANING

A STUDY OF SIGN PROCESS IN MOTION, AS MOTION; THIS WILL INCLUDE A REPORT OF CURRENT THEORIES (BIOCHEMICAL, PHYSICAL AND PSYCHOPHYSICAL ASPECTS) AS WELL AS FURTHER SPECULATION



4. 意味のエネルギー 運動としての、また運動状態にある……〔意味のメカニズム〕より)



4. 意味のエネルギー まだ世界観から外れている……
 (「意味のメカニズム」より)

「わたくしという現象」が生み出している時空というものがある。それはいつも無名だ。宮沢賢治という作家は、感覚を通して、無名であらざるを得ないものの予感を歌つたみたいだな。

荒川修作



荒川 あらゆる過去は、幽靈のような自分の肉体の周りに残っているということだな。自分も幽靈だから、transformation はどうしても出来るわけだ。

そういう幽靈の肉体を持った私が、見つけたり、感じたりするものを感じるということ。それを、彼は「時間」といったのではないかな。「時間」という言葉は私等の世界には必要がありませんね。

宇佐美 彼は花巻農学校の先生として地質学を教へ、岩手の海岸の地層からさまざまな標本を探集した。そして、地質にはあらゆる過去が現存するという証拠物件があると言う。さらに面白いことは、1922年頃にアインシュタインが日本に来ているんだよね。はつきりした証拠はないけれど、賢治はアインシュタインの時間・空間の考え方方に強い影響を受けた形跡がある。彼の作品に「銀河鉄道の夜」があるけれど、これは地質学を天文学に反映する形で考案されたのではないかと思う。宇宙モデルを一種の時間の集積体として構築したと、僕は考えているのね。それと、ちょっと話は飛ぶけれど、あなたの映画『For example』を谷川俊太郎さんと一緒に見たんだよ。谷川さんのデビュー作が「二十億光年の孤独」という詩集ですね。二十億光年先に自分を置くことから、彼の想像力が始まっている。それだけ離れてしまえば、地球も豆粒もそんなに変わらない。そういう距離的な隔たりと時間的な長さの2つを、一挙に言おうとしたのが「二十億光年の孤独」だった。読んだことがあるかな？ 荒川 彼から頃いた。どこか谷川俊太郎も宮沢と似ているね。ところで、宇佐美君が言われたのは、ナンバーを通じての時間と距離ということかな？ 宇佐美 二十億光年というナンバーのことや。荒川 僕はナンバーというものによつてテクスチャを作ることができないのね。二十億光年でも、一年でも、

五年でもそれほど変わらない。宮沢式に言えば幽霊体が、どのようにして時空というものを作り出すかというのが僕の方なんだな。彼の方は、時空というのは既にあってしまったものなわけだ。だけど、僕の言うところの、幽霊体のようなものが作り出し、言葉を聞いたり、感じたり、見たりする無名の時空というものの形や色や場所は、ほとんど僕たちが使っている言葉には関係なく存在しているんだな。難しくなってきたかな（笑い）。

宇佐美 そうですね（笑い）。

荒川 だから、今日はそこだけを話してみよう。さつき宇佐美君がいつたように、「わたくし」という現象が生み出している時空というものがある。それはいつも無名だ。

宮沢賢治という作家は、感覺を通して、無名であらざるを得ないものの情感を歌つたみたいだな。その感覺が、transformationsされていく方向というものは360度ある。詩を創ったり、物を創つたりするためには、フロント、バック、右、左と領域があるわけだ。そして、どんな詩も絵画もその一部を表現しているにすぎない。そ

の残りの部分——透明な幽霊の複合体——というのはそこだな。僕は、それを作れつてある時空というわけだ。無名のね…。それが、一体どのようにして主導権を取るか。そのためには、どうしたらいいかというのが問題になつてくる。それは、構築しただけではダメなんだ。構築した暁には、私という曖昧な現象によつて使つてみなくてはならない。使ってみて、本当に使い慣れたときに、僕たちは、もしかしたら信じることができるものもわからぬ。

宇佐美 使えるってことは、非常に大事なこと！

荒川 違う言い方をすれば、生きてみるとことだな。全く違う僕たちも、こうやって生きている。だったら、もう一度違う生き方で生きてみることだって出来る

はずだ。だから僕たち（荒川修作とマドリン・ギンズ）は「死なないために」という単行本の一一番最初に、〈Blank is an event and a method〉（空虚は出来事であり方法である）と書いた。

宇佐美 出来事として成立するということは、使えると

いうこと？

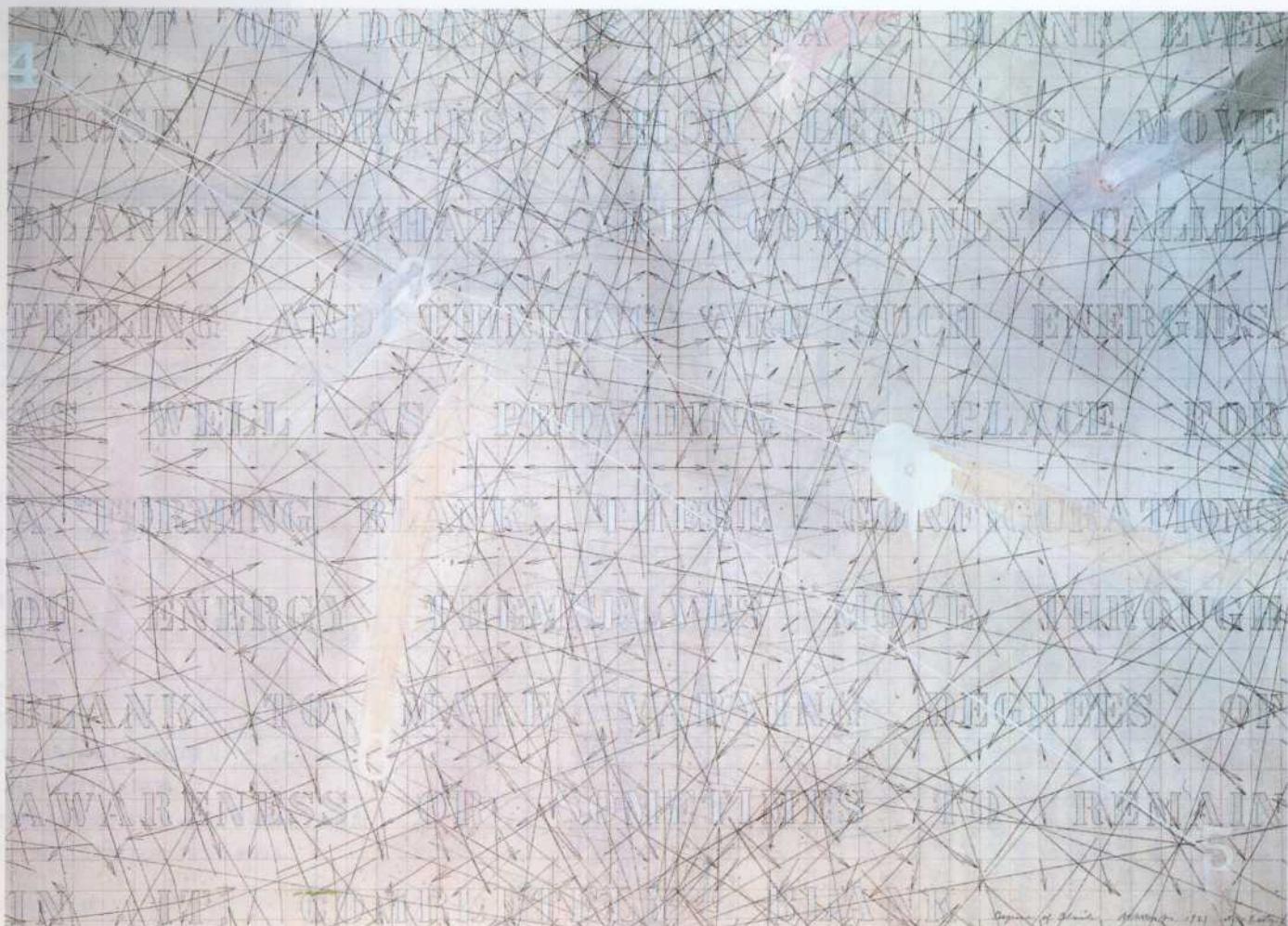
荒川 うん。ちょっと俗っぽい言い方だけど、生きてることとは、使用しているつてことだ。動いたり、寝たりしてね。問題は、〈わたくし〉があるために、私たちで作った道徳とか、私たちでは感知出来ないけれど、そこから現れてきて私たちを取り巻く空虚が明確になることだな。そのためのひとつが、僕のブリッジの方法だ。透明な幽霊の複合体が、わたくしという現象から一刻一刻と作られているんだということを、感じたり、知るためのね。

クリープ(切り閉じる)という言葉

宇佐美 今回、展示されたエビナール・プロジェクトのことですね。ところで、荒川さんの〈cleave〉（切り閉じる）という言い方ですね。それと、普通私たちが「知覚する」という言い方との間には、もの凄い隔たりがあるように思つんだけれど…。

荒川 哲学者の市川浩さんが、彼がいう「身分け」と僕の〈cleave〉（切る）とが、そつくりな考え方だと説明してくれた。確かによく似ているんだ。普通は「切り開く」わけだが、それだと透明な幽霊の複合体が作りあげつてある空虚も、複合体の在処がどの様なものかということもわからない。おそらく、僕たちが今まで使い慣れた言葉や使い古した言葉では、透明な幽霊の複合体は知覚することは出来ない。〈cleaving〉という言葉は、そのために使われた。

賢治の「銀河鉄道の夜」は、地質学を天文学に反映する形で考へ出されたのではないか。どううか。宇宙モデルを一種の時間の集積体として構築したと、僕は考へている。



〈cleave〉という言葉には、死の意識があるんじやないか。

囲いは生の側にはない。だからこそ、生は cleave

されたものの近傍で無限に動いて、ける。
閉じているけれど開いているのだと。

宇佐美圭司

人間は死によって密閉される=切り閉じられ

る、と思うのね。〈cleave〉という言い方には、死の意識があるんじやないか。cleavingは、死を先取りするといつた感じ…つまり、死によって開かれている。囲いは生の側にはない。生は cleaveされたものの近傍 (neighbor) で、無限に動いて、ける。閉じているけれど開いている。

荒川 君が言っているのは、忍者屋敷の仕掛けのようなものだな。開くことによって閉まる。閉めることによって閉む。僕のいう neighbor には、そういうものも含まれているんだよ。あるいは、半分以上現象の中に含まれている道徳といわれるるものもね…。

宇佐美 佐谷画廊で、荒川さんの 1961~62 年の作品展をやってますね。の中にキャンバスの四隅を「開いたもの」がある。その頃の作品には cleave という意識はなかつたろうけれど、何か、既に非常に意識的なものの萌芽を感じるんですね。

荒川 意識的だけど、今程意識的ではなかつた。例えば「Stretchable Labyrinth」(1962 年) というような絵も、やっぱり感覚で作りあがつたものじゃないかと思うね。

宇佐美

当時、括弧だけの絵で展覧会をやつたことがあつたね。位置をすらしたり、色をまよつと付けてみたりしてさ…あの頃から荒川さんは、かなり特異な画家だった。普通の絵描きが自分というものの、世界というものを還元する——元に戻すとしたときに、どこまで戻すかというと支持体までしかいかない。例えば、シェイプド・キャンバスとか木とかにね。ところが荒川さんがやつたことは、そういう支持体の議論というもの、無効にするものだと思えるのね。支持体といても、結局は絵をどういう形式で作るかということではない。支持体を、物質的な意味でしかとらえていない。それをもつと徹底的に還元していく、そこからどんな出発があつるかと問うたのが、括弧の仕事だと思う。

荒川 うん。そうだな。

宇佐美 支持体の意味のあり方が、1961、2 年の仕事を契機に完全に変わった。そして、それ以降、メカニズムとして描くという行為・仕事を続けてこられた。ところがメカニズムとして語れば語るほど、下層にあるもの的存在を暗示させる。そんな仕事になってきているのではないだろうか。下層そのものは語れないから、仮にメカニズムとしている。

荒川 それは 1963 年以降、僕がどうして今のような方法論・形式でのを作ってきたかということかな。

宇佐美 切り閉じたときには、既にメカニズム・ミーニングということが見えている。それもある程度一覧表になつて見えている、といおうか。だから、下層へ触手を伸ばそうとするんだと思うのね。意味というものはどれだけ根拠を持たないかということを、語つていくことでしか表現出来ない。荒川さんは現実世界の中の意味というものが、成立していくプロセスをはつきりさせるために描いているわけではない、といふことだよね。

荒川 そろかも知れない。余り自分で書いたものを見慣れていないからね(笑)。

体系をつくる

宇佐美 荒川さんのやつしていることは、意味の無根拠性

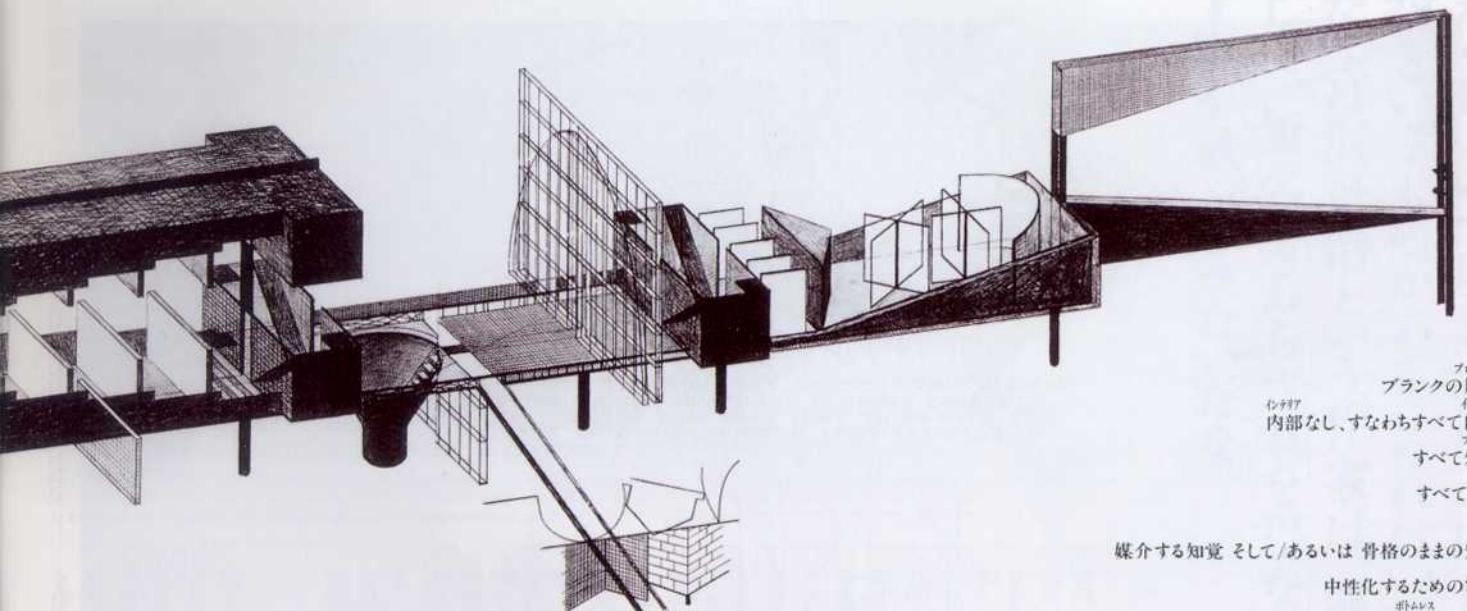
を語るための表現だよ。作品のひとつに、ヴィトゲンシュタインの目玉が世界の中になくて、外にあるのだとう記述がある。目は、見て見ているところと自体を見ることはできないのだという。

荒川 世界の事実は世界の外にある。つまり、どう意味

付けてみても、本当に意味付けることはできないと

いうことだな。おかげ、あのよちんな難解だが、すばらしい言語の構築を成しとげた。一体どういうことだつてことだな(笑)。

宇佐美 それは、一種の逆転の手法といったところかな。でも、結局語るといつてはそこでしか語れない。最初



媒介する知覚 そして/あるいは 骨格のままの知覚

中性化するための容器

ボトルネック

底なしの斜面

永遠の斜面

そこでは永遠の命は、止まらないという意志に等しい

無言の分野

無名の共有

進化をわれわれの手中におさめ

組み込まれた誤ちをともない

出来事と出来事でないものがその網目にかかる格子

その格子にもとづいて知ることが始まりうる。

ほとんどゼロの道

ここからいたるところへ循環するゼロの道

宇佐美 佐谷画廊で、荒川さんの 1961~62 年の作品展をやってますね。の中にキャンバスの四隅を「開いたもの」がある。その頃から荒川さんは、かなり特異な画家だった。普通の絵描きが自分というものの、世界というものを還元する——元に戻すとしたときに、どこまで戻すかというと支持体までしかいかない。例えば、シェイプド・キャンバスとか木とかにね。ところが荒川さんがやつたことは、そういう支持体の議論というもの、無効にするものだと思えるのね。支持体といても、結局は絵をどういう形式で作るかということではない。支持体を、物質的な意味でしかとらえていない。それをもつと徹底的に還元していく、そこからどんな出発があつるかと問うたのが、括弧の仕事だと思う。

荒川 荒川の作品にもあきらかに人間動物園といった視点の逆転がある。動物園で人間は檻をめぐって自由に散策することができる。閉じこめられていてはいけない。おかつ、あのよちんな難解だが、すばらしい言語の構築を成しとげた。一体どういうことだつてことだな(笑)。

宇佐美 それは、一種の逆転の手法といったところかな。でも、結局語るといつてはそこでしか語れない。最初

のプロティスの言葉でいえば、表層を覆っているもの。形式のあるものについて語れば語るほど、根柢の疊薄さが出てくる。

荒川 表層というのは、知覚で見るもの？

宇佐美 単純にいってしまえば、現実世界だといつてもの。

荒川 そして現実世界といつた途端に、それは表層ではなくなってしまったわけだな（笑い）。

宇佐美 絵を描くことには、表層を疑うという意識が入っている。目に見える通りではなくて、知覚、あるいは知覚のもつている形式に対する批判というものが、絵を描く作業には現れてくる。それをどこまで徹底させるかは、別なうけれども、たゞ、そういう意意識がある程度は共存されている。だから、その部分では荒川さんの仕事はわかると思うんだ。

荒川 そこがわかつてくれればいいんだ。

宇佐美 わかるし思う。後は、ただ、自分の描いたものの根柢をどこまで問い合わせていくか、それをひとつ記述としてどう絵に仕上げていくかの問題だ。それを極限まで進めていったとき、荒川さんのいうblankに至るんだと…。

荒川 *blank*の指しているものが何か、というのもたいへんな問題になるのだけれど（笑い）。でもそれが今僕がやっていることだな。今日は、一番最初にもうお終いのことを話しちゃつた。もう、これ以上話を続けるのは大変だ（笑い）。

宇佐美 （笑い）。

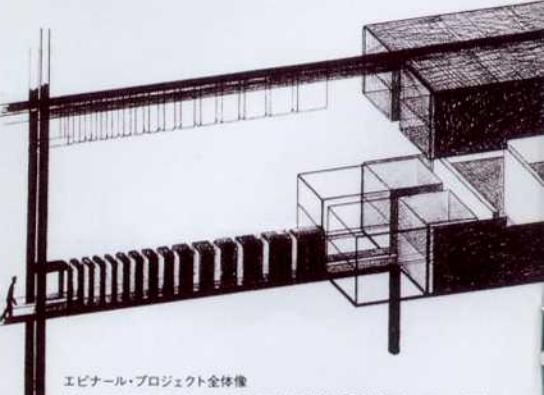
荒川 僕たちは、強い命令的な手で定着してしまった道徳というものに捕まれて生きている。けれど、わたくしという現象から透明な幽霊の複合体が出てくるであろう時空において、どれだけそれが作りあげた観念・道徳がそこを支配しているか、支配できないか。そういうことだ。支配できないとしたら、それは僕と宇佐美君の間にある空気のよくなもんだな。支配するためには、空気枕のようなものに入れるか、風船のようなものを作るか、何かをしない限り明確ではないわけだ。しかし作りあげても、その途端に地獄とか極楽とか、世界とか反世界とか呼ばれて、それに囚い込まれてしまう。作りあげたものに飼い慣らされてしまう。これもまた大変だ（笑い）。しかもそれを知るために、体系のよくなものがなくてはならない。それがあることで、たまたま早道したいめとか、迷ったときは戻れるところはあるわけだ。そういう駅のようなもの、自分に一番使いやすい駅を作っているわけだ。それを、おそらく人間の世界では体系と呼ぶんじやないかな。日本には体系のよくなものは少ない。だから、難しいものとか、ヘビーなものは嫌うだろう。僕も嫌いだけれど作っちゃつた（笑い）。

宇佐美 よくあんなヘビーなものを、八十占以上もまとめたよね（笑い）。

荒川 いつか君にいったかも知れないけれど、他の国で生まれていたら「意味のメカニズム」という仕事はやらないかな。やる必要もなかつたんじゃないかな？

とつても、またそれを見る人間にも望ましい。しかし、と荒川は考える。私たち人間が橋の中にいるならどんな橋が望ましいだろうか。

発想を逆転してみよう。動物たちが自由に散策する多摩丘陵、動物の橋が一ヵ所に集められており、人間はその中でフィールド・アスレチックのようにさまざまな橋を渡つていく人間動物園。



エピナール・プロジェクト全体像
敷地：フランス、エピナール川に架橋（「意味のメカニズム」より）

とつても、またそれを見る人間にも望ましい。しかし、と荒川は考える。私たち人間が橋の中にいるならどんな橋が望ましいだろうか。

荒川 いつか君にいったかも知れないけれど、他の国で生まれていたら「意味のメカニズム」という仕事はやらないかな。やる必要もなかつたんじゃないかな？

宇佐美 修司

（雑誌「草月」178号より）

たまたま早道したいためとか、迷つたときに戻れるために駅のようなものを作つていて。それを、おそらく人間の世界では体系と呼ぶんじゃないかな。

荒川 修作

魅せる空間。

「Works, '85~'88」

宇佐美圭司さんが4年間に描いた大作をまとめた個展「Works, '85~'88」が、11月に開催されます。展示会場は天井高が6mもあるというビル工場跡。300号から500号の作品、20数点が展示されます。「ここ1、2年で自分の絵のイメージが変わってきていている。それを、僕は流出という言葉でとらえている。」アクリラートの横尾忠則氏との対談で述べています。流出とそれを充満させる巨大な空間へ、足を運んでみてはどうでしょうか。

●日時：

11月5日(土)～11月15日(火)

AM11:00～PM6:00

●場所：

恵比寿駅前ビル工場跡・
第1ファクトリー



半透明・吹抜け屋台 150F キャンバスに油絵具
1988年

9

ACRYLART TREND

。パーチメントと日常。

林孝彦

皮っていうのは、細い線でもスーと引ける。けれど、和紙は、当然にじんでいく。にじまなくなされることも可能だけれど、それだとにじむ様子がだせない。皮っていうのは水の加減と湿り具合を変えていけば、にじますことも、にじませないことも自由でできる。和紙だと、にじむ紙とにじまない紙どちらかしない。パーチメント(羊皮紙)っていうのは、作家が表現の幅を広くとれる。もし、平たくのばしたものと紙とすれば、パーチメントも金属板も紙だということができる。植物繊維を主原料でてきたものと限界すれば、布は紙の仲間になるが、パーチメントは搔き傷を付けてインクを入れたり、銷びさせたりする銅版画と近いところがある。

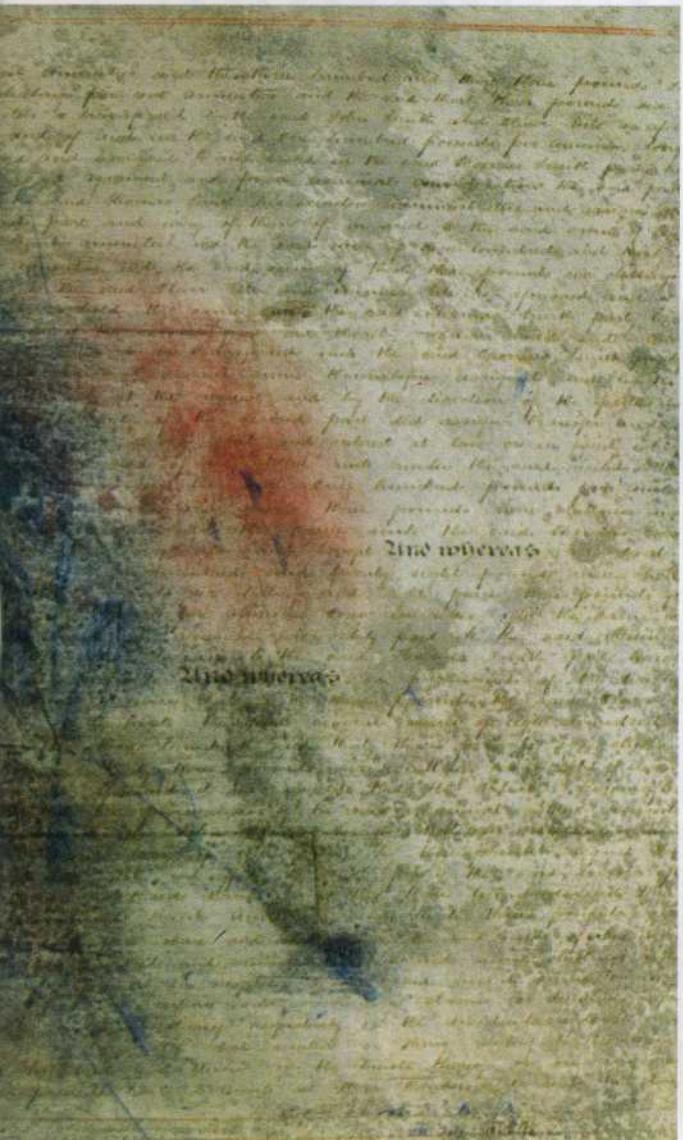
木炭紙とか、水彩紙というのがありますね。学校で教えやすいように規格された紙というか……。使うなあらず、こう使いなさいという目的意識を外していかないと、自分なりのメデュウムの使い方や技法、表現のスタイルはできっこない。キャンバスでも絵具でも、規格された範囲の中でものを作ろうとするとすぐ狭くなるんです。

パーチメントは、正規のルートで輸入しようとすると、毛皮製品扱いになる。だから友達がイギリスに行つたときに、古本屋で古い写本の類を買つてきてもらつた。文字が書かれているけれど、それは僕の絵のテーマの中では重視していない。古文書をうまく使うことが目的ではない。パーチメントという素材が面白いのだから、それは、確かに落書きする感覺に似ている。羊皮紙を机の上に広げて、ハッキングする。色を塗る。描いて考える。絵柄自体が予めあるのではなく。皮の場合は、余り粗い素材は向かない。ペンとかインクといったものが適している。顔料、油漆、染料、アクリル系のメデュウム、金属、オイル、土……。それでも、素材的には自分で気が付くものはなんでも使う。

僕は描いて考えたいというのかな、ずっとハッキングばかりしていた時期があった。そのとき、太いペンをもつか中ペンをもつか、鉛筆でやるのが刷毛でやるのか、作家として選んでいたわけですね。自然に、作品やモノとつき合うことがで



D-18, May, 88 65×77cm パーチメント・和紙・ミクストメディア 1988年



今回のアクリラ・トレンドは、羊皮紙を使って細密な作品を制作している林孝彦さんを取材した。皮は、使つてみると和紙よりもむしろ金属に近いという。新しい素材を得ることで、表現のポテンシャルが広がる。

きるようになつてゐた。色にしても同じで、絵具を買ってくれば色は塗れるんだらうけれど、自分で選びたいから、どこかへ旅行すれば土を拾ってきて塗つてみたりした。そういう行為も含めて表現だと考えている。外国の作家が日本に来て作品を発表するとなると、日本のスクラップ小屋みたいな所に出向いて素材を集め制作したりする。日本に来たら、日本で何かをしようとする。そこで自分が出会つたモノで、作品を作るというのもいいんじゃないかな。

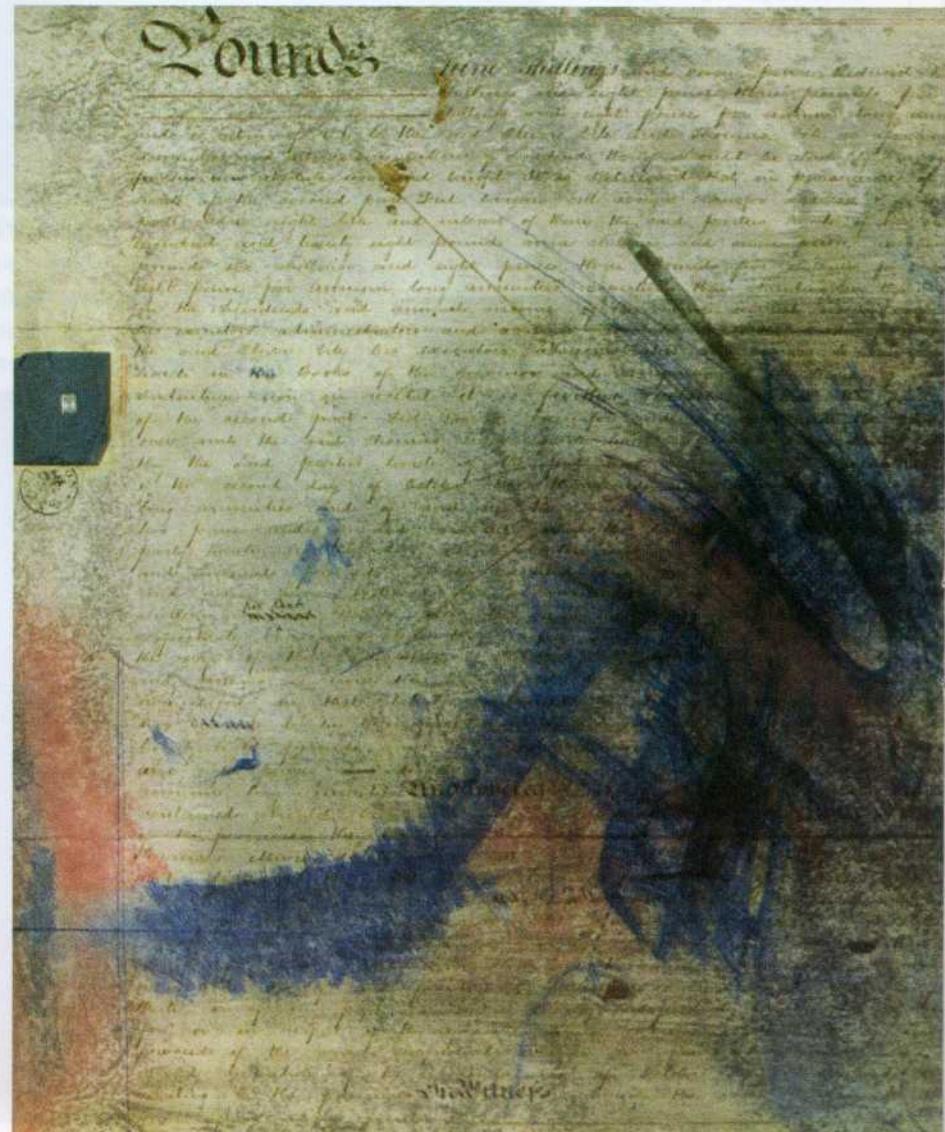
作品はピュアル・オンラインではなく、もっと触覚的であつたり、歯ごたえがあつたり、ぬめぬめしていたり……そういう要素があつてもいい。メチエとかいう言い方ではなく、せんべいみたいなどか、ガラスをなめたつるつとした感じ。例えば炭カルを用いれば、粒が粗いために表面に粒子の凹凸ができる。パーチメントは最初はぱりっとしているが、湿らせればじっととした感じになる。材料なり、道具なりは今の方が豊富なんだろうけれど、人間のためというよりも機械のためにあるみたいですね。人が使いやすいものを作つてあるというより、機械が合理的に動いて、大量に生産できるものを作つてある。そういうものつて、これから時間がたてば「醜さ」が出てくると思うんですね。機械の中で出てきたものだから、変化していくものの中に、自然に変わってきたものじゃない無理やり作つた「醜さ」っていうのがな……汚いというのじやなくて、醜い存在に変わっていくような気がする。僕は基本的には、変色しても形が崩れても違和感がないということを考える。日常みたいなところで、作品をきちんと作り続ければ、色が変わらなく、何がが落ちようとさほど変わらないんじゃないかな。当たり前なことを当たり前にやる。モノとの出会いっていうのは、動物ではない。モノとの出会いの中で自然に生まれてくる人間の感覚として、作品を作りたいと思っているんです。



D, Oct. 5 51.5×80cm 和紙・ミクストメディア 1987年



D-24, May, 87 58.5×33cm 和紙・ミクストメディア 1987年

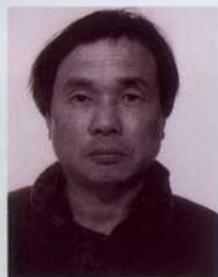


風合済-2 51.5×72.8cm パーチメント・ミクストメディア 1986年

PARIS

週に一度、
ルーブルから街の画廊まで、
時間をかけて見ていると、
それらが一本の線上に繋がつて
いるのがわかってくる。

湯沢正臣



(1) 出発・生活・制作

私が妻と15歳になる娘と12歳の息子、そして飼っていた犬と猫、つまり一家をあげてパリにやって来たのは1979年12月、今から8年6ヶ月前、43才の時でした。以前1年間程、単身で住んだことがあるとはいっても、家族を引き連れての旅立ちは、やはり私にとっては大事業であり、冒険でありました。しかし、心の片隅では、どこに行こうと、そこに住んでいるのは皆同じ人間、人間とは何かを問い合わせていくのが作家ではないのか、まして今回は家族と一緒に、みんなが心を合わせてやっていけば、なんとか道は開けて行くに違いないという信念のようなものはいつも持っていました。

ここで出発の動機を少し書くことにします。以前



コンポジション・人々 130×185cm 油彩 1986年

パリで1年間生活し、ヨーロッパ文化の底の深さを私なりに感じとて帰国し、よし、もう一度今度は家族と共にやって、腰を落ちつけてむこうの文化に触れ、制作してやろうとの思いが日に日に強くなって来たのがまず第1の動機です。子供の教育のこと、私の年齢などを考えると、最後のチャンスであるような気がし、それが出発の決意をなお強いものにしたと思います。

パリというところは昔から世界各国から沢山の芸術家が集まって（亡命も含めて）来ているところで、海外といっても画家にとり、もっともボビューラーなところだと思いますが、いざ生活をし始めてみれば、やはりいろいろ大変なことばかりでした。子供の教育がまず当面する問題でした。現地校（リセ）に2人とも通わせましたが、初めは家族みんなが夢中でした。幸いフランスの教育に合ったのか、子供達も毎日元気で学校へ行き、言葉の方も心配が少なくなり、今では2人ともバカラ（大学入学資格試験）も無事終え、パリ大学の学生

となりました。

そうしているうちにいつの間にか私達は、まず10年は滞在しなくてはと思うようになりました。独立美術を退会したのもこの頃でした（'81）。

制作とは生活の証であり、自己告白でもあると思います。なぜ海外で制作するのかと問われるのには、なぜ生きるのかと問われるのと同じこと、私にとって制作が生活より先行するということは考えられません。この8年余、私の制作も迷うことばかりでさしたる仕事もしなかったように思われますが、子供も大きくなったりしたことでもあり、すべての点で、まずこれから制作が始まる様な気がしてなりません。もう少しパリで頑張ってみます。

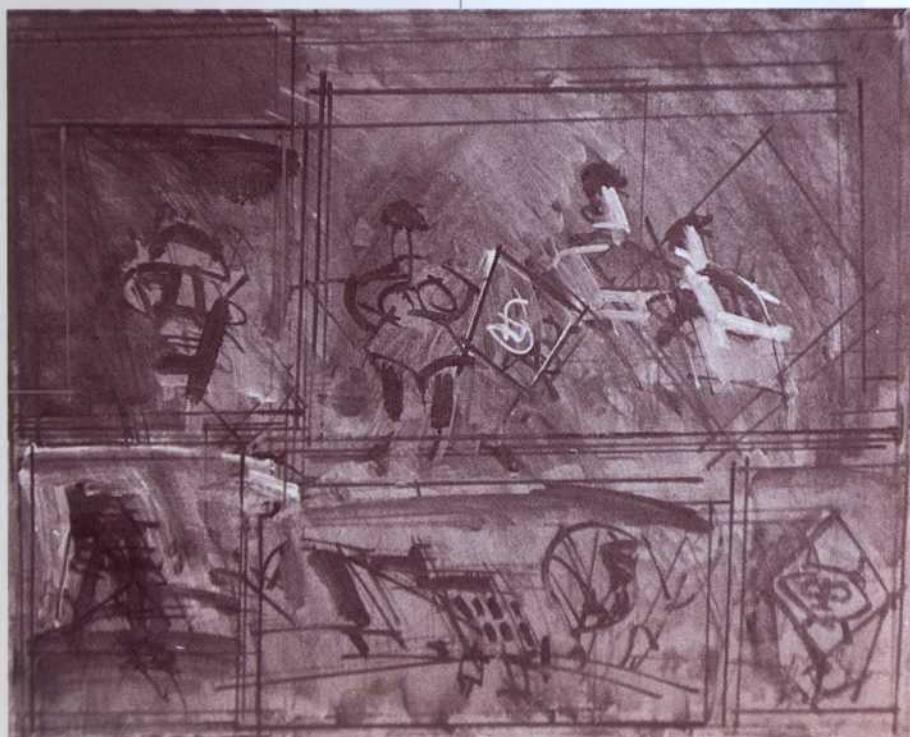
(2) 影響を与えるもの

パリ市内に住んでいるので近いせいもあり、ルーブルには週に一度は行くようにしています。なかでも古代エジプト、オリエントの各室はいつも私を仕事の原点に立ちかえさせてくれます。新しく出来たピカソ美術館も時々訪れます。ひとりの作家の作品を生涯にわたって観ることは、目に見えないもの、つまり作家の生きずらを知ることが出来るので大切なことだと思います。街の画廊もそれぞれ個性的で特徴があり、観に行くのが楽しみです。

作家の考え方、制作態度をまず見るよう努めています。こうしてルーブルから街の画廊まで、時間をかけて見ていると、各時代を通じて1本の線上に繋がっているのが分ってきます。

(3) 発表

作品を公に示す、つまり発表することは、作家にとり制作と同じくらい大切なことと思われます。しばらく仕事の上で迷っていたこともあり、パリに来て3、4年間はあまり発表ということは考えませんでしたが、少しずつ作品が出来かけてきた1986年にレ・アル近くの会場を借りて個展をしました。会場においておいたサイン帳に短評を書くのが普通のようで、いろいろ書いてもらいました。仕事の反省にもなり、また思い出ともなりました。昨年は渡仏以来初めて東京で個展をしました。これからは折を見て、パリと東京で作品を発表して行きたいと思っています。（'88・5月）



人・風景 50×61cm 油彩 1988年

PARIS

ヤン・フォスに借りてい
たメニルモンタンの
第三のアトリエで、
ピエール・レスターに
私の制作過程を
すべて見せた。
「驚いた」
「本当に驚いた」……
彼は何度も繰り返した。
今村幸生



▲シベリア上空を20数回飛んだ。1000キロも彼方のオホーツクの地平の曙光が、西の果てのウラルの間に向かって、超微妙なグラディションをみせる。絵画空間にもこのように相互滲透し、流動し、拡散する光が必要だ。

▲合自然や反自然ではアートは成立しない。存在の本質とは自然現象そのもの。この神技をプロメテのように奪い体すること。厚紙の模型を元に鉄細工してはならない。リチャード・セラは鉄材利用の自己表現ではない。鉄の意志。鉄自身のアート表現に手をかすという、世界・存在のフィルター。これがアーティストだ。自重で立つ鉄。互にきわどく支え合い立つ鉄。ポンビドゥでも、チュルリーでも、アムステルダムでも、カッセルでも、ミュンスターでも、私はいのち・本能となり、「均衡」と「重力」に爪先から脳天までぶち抜かれた。

▲自然には直線は存在しない。神の視座より地上に人間をみつけるのは容易だ。山河の果てに直線が見える。まず道、そして畑、屋根……直線のある所に人間がいる。

アートの中に直線を持ち込む危険を真のアーティストは知悉している。ルチオ・フォンタナの切りさく線が何で直線などありえよう。位相の暗黒空間になだれ込む赤い光の瀑布。単色に現れるトーンの奇蹟。ステラの初期メタリック・ペイントのストライプのはざまの木綿地はギザギザの峡谷。——非直線。マスキングは死後硬直だ。



ZENON VOL. 86092 130×130cm 油彩・画布 1986年

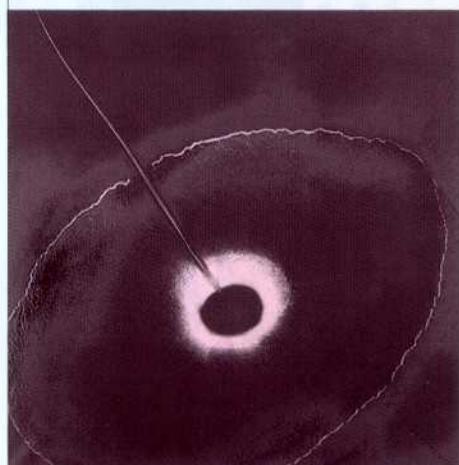
▲ヤン・フォスに借りていたパリのメニルモンタンの第3のアトリエで、ピエール・レスターに私の制作過程をすべて見せた時、「驚いた。」「本当に驚いた。」と彼は何度も繰り返した。それは「風が絵をかく姿」を目撃したからだと思う。1986年12月には、私は約200人の注視の中、パリ市立美術館で500号2点の公開制作をした。ボロックよりも、もっと時間を飛び越えてゆくスピードがあると評した山口勝弘は伊勢のアトリエで、この精神と物質のスパークの全アクションをビデオに収録して下さった。

▲「無名の若いアルティスト」。私は41才から今日までの12年間、パリで「何者でもなく」、事実「年令半分」の積りで生きてきた。異郷の生活は誰でもそうだが苦労が多い。ぬるくあるよりは熱きか冷きを選ぶ。そこから創造が始まる。ところで年令半分で生きるという事は1歳年をとるのに2年かかるという事だ。54年生きて27才になった私。パリ^{1/2}、日本^{1/2}。あの世とこの世を行ききするよう、或は前世を忘れた現世のように、その国その時にエネルギーを出すので、恐らくやりすぎなのだ。しかも1年は普通の人生の半年分にすぎないのだから、もしこの年令半分の年令で長生きするのなら、恐るべき刑期の長さということになる。

▲私は度々食いつめて日仏を振動した。計らずもこの東西の強振が、あえていえばふるさと私の

原点「伊勢」とパリの強振が私に覚醒をもたらした。根にあるものと外にあるもの、外から見ると自己の根や日本があらわに見える。風土、伝統、血に流れる避けがたいもの、それら根源と現代のスパーク。

▲私の絵をみて、パリのある画商が言った。「我々はこのようなものは絵画と呼ばない。」OK! 我々は欧米アートの価値基準や造型理念に追随する必要はない。それらのすべてを無視して、自らの坑道を掘り続ける先に別のアートが生まれるだろう。偉大な同時代アーティストの仕事に素直に感じ入る。それと創造とは別だ。アートの価値判断は今や極端に分極化している。大感嘆してくれる人々のみを味方にすればよい。人々少数精銳、ハッピー・フュウなものなのだ。クリスチャン・シュノウ画廊等パリの画商企画展は私はまだ3度。しかし近年の予定もあり、副都心デファンスの広場に面した、開発メイン企業S A R I 本社ビル玄関にも大作が設置された。息が長くないとだめだ。



ZENON VOL. 87104 130×130cm 油彩・画布 1986年

オリジナリティ
▲独創性とは——ひとたび体すれば、自由自在な多様性の展開があるばかりで、自己の独創性を神経質にその都度考慮する必要はない。それは精神と技術と体のアクションの一体化の事であり、平明にいえば「心技体」。アタマと技だけのアートには存在の力がなく「作りもの」という感じがする。精神とは人間の内部というより、もっと越えた何物か——その謎のものが通過する網目。実例を出せば、ゴッホは太陽の、セザンヌは地球のフィルターであったという事である。(1988年7月1日)
(注) 今村幸生氏の「ノート」より抜粋

MOVING NOW

技者



安田奈緒子



記憶と約束 350×540cm Mixed media on paper 1988年

特別な事なんて、何も考えていないだけれど、今は、ただ、絵を描く事に夢中が上手になりたいと思いつながら、絵を描いています。それが自分にとって一番正直な答えだと思いますから。

ミケランジェロやデューラー、ラファエロなど、正統派のデッサンを見ると、素直に「うまいなあ」といつたつて思えるから安心しきるでしょう。そういう感じで、すこし大切な事だと思うのです。私は、見自分の華やかさにも魅力はいっぱいあるけれど、やっぱり長いスタンスで見て、本当の美しさって大事だし、技っていうのも必要だと思うのです。だから、今の私は、MOMAよりもメトロポリタン美術館や、ルーブル

美術館の方が百倍ぐらい楽しいのです。今、世の中ってすごく多様化の時代だから、何でも許されちゃうみたいな感じがあつて、学芸会みたいな乗りで作品作つても、アーティストでも、それなりに一つの価値を持てるのかかもしれないけれど、日本だって、いつかは、この子供文化やドアのノブカバー趣味から脱出する日が来るかもしれないでしょう。

その時にきっと、物の本質って大事だって思うんだ。まあ、百人いれば百のクオリティがあるのだろうけれど、人と同じ物を求めるより、自分の中のNo.1を常に求める様になります。毎日、絵が上手になりたいと思いつながら、



私が子供の頃、積み木遊びが好きでした。いつ親が、それを買って私に与えたのが記憶にありませんが、積み木は私の創造のすべて



KINK 22×22×200cm

木材 1988年

積み木遊びのよう

岡田佳之

1、底が見えなくて、どこまでも楽しくて、ちょっとこわい所もあるのだけれど。私にとっては、絵を描く事以外に何もできそうもないし、自分を表現できる手段がこれしかないの、とにかく上手に表現するためには、絵が上手になりたいと思うだけです。技者になりたい! サンタクロースへのお願いは、プレゼントより、これです。

でも、私が言う技者って、技術だけの事じやない。美術に対する全ての事についてなの

が細かい木肌は、白木のまま美しい、西洋の家具のようにテカテカに塗装を施した装飾家具に対して、その素朴な表現は、いかにも木で遊んだ積み木遊びのように遊び心を失わない

ル美術館の方々が百倍ぐらい楽しいのです。今、世の中ってすごく多様化の時代だから、何でも許されちゃうみたいな感じがあつて、学芸会みたいな乗りで作品作つても、アーティストでも、それなりに一つの価値を持つれるのかかもしれないけれど、日本だって、いつかは、この子供文化やドアのノブカバー趣味から脱出する日が来るかもしれないでしょう。

その時にきっと、物の本質って大事だって思うんだ。まあ、百人いれば百のクオリティがあるのだろうけれど、人と同じ物を求めるより、自分の中のNo.1を常に求める様になります。毎日、絵が上手になりたいと思いつながら、

今は、本当は、作品見たりするよりも、日本の職人さんの技物を見たりする方が、感動しちゃうのです。極めた技者ってスゴイ。背中がぞくぞくしちゃうくらい感動します。まあ、とにかく、今の私は、精進の日々とも言うてほしいものだと思っているのです。その時に、「描ける」っていう、絵を描く事の基本的な事がすっごく大事だと思ったのです。これは、も

さりに、出来た物を壊す楽しみだったかもしれません。しかし、手に持った木の重さと木肌の快さは、自然と私を遊びの世界にひきり込んだのでしょう。当時は、木でつくられた物が、もっと多く私の身近にあった気がいたします。鉛筆、定期、学校の机、いす、さら

が、木やブリキで、つくられていました。現代では、木でつくられたものが、回顧的な目で見られるることは、残念なことです。その頃の潜在的な意識なのでしょうか。旅しながら、日本の杉、檜の針葉樹材でつくるれた白木のくりもの、しゃもじ、お椀、机などの物を、民芸店などで見かけることが、よくあります。これらの物は、形が実にシンプルであり、柱や梁の木自や節は、自然との空間の間に溶け込んでいます。古い日本間の空間は、どんなに装飾された空間よりも精神的に卓

書かれたものと描かれたものの間を、

大きくジャンプするのが

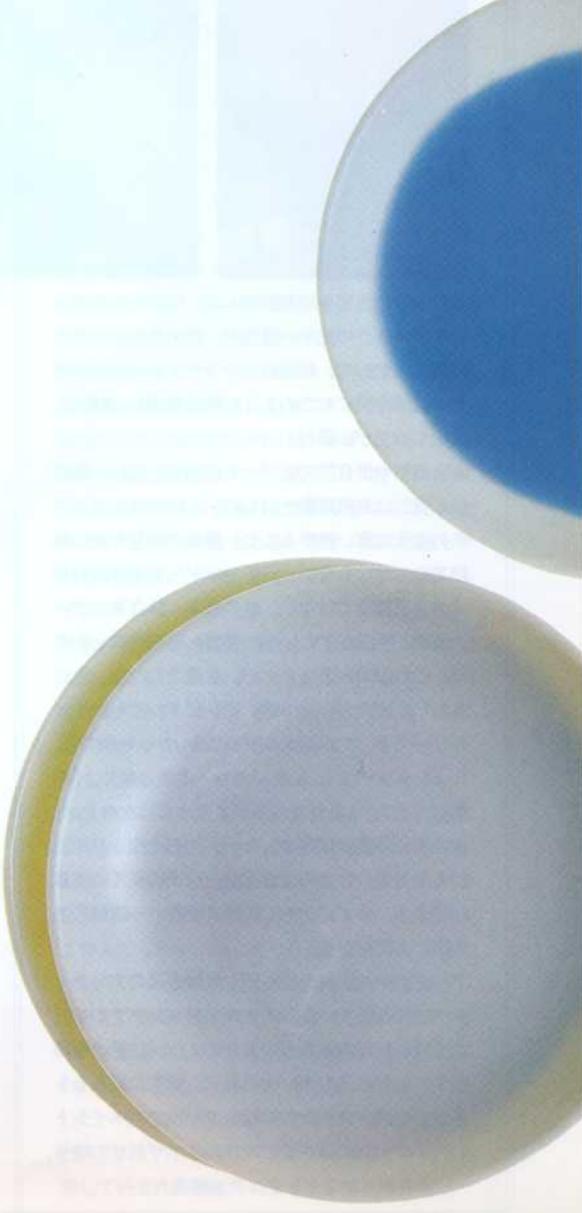
作家かも知れません。

若い作家達は、言葉を手探しながら、描くための意志をためているようです。

「MOVING NOW」は、
ホルベインアクリラ奨学制度の奨学者の
<今>を伝えるものです。

今回は第2回ホルベインアクリラ
奨学者の中から、5人の
作家達の「制作コンセプト」

についてのレポートを掲載します。



力タルシス

西村正幸



「左のケルビム」、ケルビムは翼を上のほうに伸べ広げて、184×246cm
(80×60cm バニル12枚) 総布にアクリル絵具・色鉛筆・コラージュ(刷)他



西村正幸

「素材は現代からとられるであろう。形式はあらゆる時代を乗り越えた遙かに高尚な時代から、存在が絶対に変わることのない統一から取られるのだ。美は、世代や時代の腐敗に薄まることなく、靈感を授かった天才の精神から流れ来る。」と、シラーは、「美的教育論」の中で言う。

これは一種古風な響きを伴うが、僕には非常に新鮮に響く示唆であり、制作衝動を裏付けてくれる一つの典型でもある。歯の生えかけた小犬が何かを喰はずにはいられないように、描かずにはいられないから描くことが画家の生理と信じる僕は、やはり古風なのか。

僕に制作衝動を起させるものは、聖書である。聖書には僕を引き付ける、実に多種多様な人間の仕業と神の啓示が凝縮されている。

しかも都合の良いことに、聖書は時代を超えて普遍的であり、公的である。そして僕にとっては実に個人的である（僕はクリスチヤンである）。それに、過去には聖書を

テーマにしたあまたの芸術作品があり、聖書のみが、それらの作品群からも、主題、構図、様式、表現手段、形態などを学び、引用することだってできるわけである。

作品の質は、形式や表現手段などの独創性や新しさの度に左右されるようなのでないといふが故に、これらを引用することがで

きると言つてあるのが、僕にとっては大きな財産と言えるのである。

「一つの時代は去り、次の時代が来る。
しかし地はいつまでも変わらない。

昔あつたものは、これからもあり、昔起つたことは、これからも起る。

「これを見よ。これは新しい」と言われるものがあつても、それは、私たちよりはるか先の時代に、すべてあつたものだ。」

〔伝道者の書1章4-10節〕

賢王ソロモンが旧約聖書で明白するように、地上には正に新しいものは一つもない。僕は新しい表現方法のみを追い求める愚を悟った。

一般には、作家の個人の表現手段を一つ確立し、その作家のオリジナリティーとして、

極端に言えば、主題を一つに定めたとして、多様な様式、表現手段、構図、形態をもつて作品を描き、それでもなおかつそれらの作品がどれも僕の匂いを放つことを望む。

そういう訳で、この数年来、決まっているのは主題と様式である。描いている形態は、聖書に登場し、弱さの典型的として描かれている人物たち——シモン・ペテロ、ポンティオ・ピラト、イスカリオテ・ユダ、大祭司カヤバなど——の弱さが現れている場面であり（それは登場人物がひとりもいない、冷やりと美しい場面として描かれる）、あるいはこれら

の対極に位置する神の側の力強い天使たち——ケルビム——の比喩的姿である。そしてこれらに共通するのが、中心的主題となる「カルシス」（浄化）であり、画面を菱形に区切る様式である。

表現言語は多様であればある程良い。一つにとどまることは、僕にとっては悪である。もし、芸術に大きな影響力があるならば、芸術家の目的は自分の生きている時代を浄化することである。現代美術の多くが提起する問題が、観衆に異化作用をもたらすとしても、

その裏にテーゼとしての神（創造主）が存する時点から、今はすいぶんと隔たつてしまつた

在する限り、芸術の果たすべき役割は、やはりこの時代を浄化することである。

そう信じて描かれる僕の作品は、見られるだけではなく、読まれることをも期待している。なぜなら彼らはリリカルでもあるのだから…。

病いの天使へ

増田聰子



増田聰子

「KNA—病いの天使へ」、197×295×4.5cm
アクリル・パネル・麻布他 1988年

「絶望」をひとつの病いの状態にたとえた人がいた。だとしたら、これは不治の病いでありますからね。その病いを癒すために努力したことよりも、私はその病いとともに歩いていくことを選びたいと思う。とても樂觀的になれない状況ではあるけれども、そのなかで作家は、とりあえず一点一点をつくる営みのなかに全てを託すしかない。それはまた、空虚さを常に問い直す作業であり、それを見据える作業でもある。

どうも泣き事を言いながらこれだけマスを埋めているではないか。これは最後の居直り

とていうのか、独り言をそのまま文にしただけのことだろうか。大馬鹿野郎め！これこ

そまさに取り繕つた仕事ではないか。最初に

弱味を全部さらけ出しておいて、だから文句

はなかろうと言わんばかり。私はこんなふう

のが嫌いだ」と、まあいつもこんな結果にな

りやがてまた空白になり始め振り出しに戻る。

私の前にたちはだかるといつもこんな事ばかり

で、かといって安易に時代と馴れ合つて、この場所に生きていることが、作品の上にも大きく影響を与えるにおかないからだ。しかし、かといって安易に時代と馴れ合つて、この場所に生きていることが、作品の上にも

何回となくそこに足を運ぶ様になつた。見るにつけその場所を去り難くなる。どうして自分でもよく解らない。

頭の中がまるで空白になる事がある。それはこんなふうに、いざ文章を書かなければいけない時だ。絵を描き出せば「なんて」「なんて」の繰り返しの自問自答ばかりが始まり、私ひとりの独演会だ。時には鋭い笑をビシヤリと

まだそれは、内へ内へと個人のなかへとこもるほかない。このような閉塞的な状況のなかでの必死の闘争、それも绝望的な闘いが、私にとって、作品をつくるという行為であるか

作品が、表現するものと表現されるものとの表裏一体として——まさに文字通りの表と裏として——表面が指し示すところのある「深奥さ」が確かに存在すると信じられていて、文章として組み立てなければならないと思う

ところが描くことを離れて言葉だけを用意しようとする、どうしたことか貝の様に口を開じてしまつ。

文章として組み立てなければならないと思うことである。現代美術の多くが提起する問題が、観衆に異化作用をもたらすとしても、

その裏にテーゼとしての神（創造主）が存する時点から、今はすいぶんと隔たつてしまつた

たようだ。もはや、幸福な「真なる世界」は始末。まして文章が人にさらされるとなれば私は蒼白になる思いだ。訳はいたつて簡単。人に見られると思ったとたん自分が自分でなくなるというのが私の悪い癖だからだ。ひと

りで描いている時は、まる裸でもてんで構わないところだろう。やたらと取り繕い過ぎたものを一枚一枚剥いていくことをしようとしない

だけなのだろうが、これがなかなかしぶりとて剥がれない。

なんのことはない、まるで文章は書けないな

だけのことだろうか。大馬鹿野郎め！これこ

そまさに取り繕つた仕事ではないか。最初に

弱味を全部さらけ出しておいて、だから文句

はなかろうと言わんばかり。私はこんなふう

のが嫌いだ」と、まあいつもこんな結果にな

りやがてまた空白になり始め振り出しに戻る。

私の前にたちはだかるといつもこんな事ばかり

で、かといって安易に時代と馴れ合つて、この場所に生きていることが、作品の上にも

何回となくそこに足を運ぶ様になつた。見るにつけその場所を去り難くなる。どうして自分でもよく解らない。

頭の中がまるで空白になる事がある。それはこんなふうに、いざ文章を書かなければいけない時だ。絵を描き出せば「なんて」「なんて」の繰り返しの自問自答ばかりが始まり、私ひ

とりの独演会だ。時には鋭い笑をビシヤリと

まだそれは、内へ内へと個人のなかへとこもるほかない。このような閉塞的な状況のなかでの必死の闘争、それも绝望的な闘いが、私

にとって、作品をつくるという行為であるか

作品が、表現するものと表現されるものとの表裏一体として——まさに文字通りの表と裏として——表面が指し示すところのある「深奥さ」が確かに存在すると信じられていて、文章として組み立てなければならないと思うことである。現代美術の多くが提起する問題が、観衆に異化作用をもたらすとしても、

その裏にテーゼとしての神（創造主）が存する時点から、今はすいぶんと隔たつてしまつた

「歩道橋の前」、183×273cm 和紙・錦糸・アクリル 1988年



増田聰子

グルグル、ゴシゴシと絵を描き始めてしまつ

始末。まして文章が人にさらされるとなれば私は蒼白になる思いだ。訳はいたつて簡単。

人に見られると思ったとたん自分が自分でなくなるというのが私の悪い癖だからだ。ひと

りで描いている時は、まる裸でもてんで構わないところだろう。やたらと取り繕い過ぎたものを一枚一枚剥いていくことをしようとして

いるだけなのだろうが、これがなかなかしぶりとて剥がれない。

なんのことはない、まるで文章は書けないな

だけのことだろうか。大馬鹿野郎め！これこ

そまさに取り繕つた仕事ではないか。最初に

弱味を全部さらけ出しておいて、だから文句

はなかろうと言わんばかり。私はこんなふう

のが嫌いだ」と、まあいつもこんな結果にな

りやがてまた空白になり始め振り出しに戻る。

私の前にたちはだかるといつもこんな事ばかり

で、かといって安易に時代と馴れ合つて、この場所に生きていることが、作品の上にも

何回となくそこに足を運ぶ様になつた。見るにつけその場所を去り難くなる。どうして自分でもよく解らない。

頭の中がまるで空白になる事がある。それはこんなふうに、いざ文章を書かなければいけない時だ。絵を描き出せば「なんて」「なんて」の繰り返しの自問自答ばかりが始まり、私ひ

とりの独演会だ。時には鋭い笑をビシヤリと

まだそれは、内へ内へと個人のなかへとこもるほかない。このような閉塞的な状況のなかでの必死の闘争、それも绝望的な闘いが、私

にとって、作品をつくるという行為であるか

作品が、表現するものと表現されるものとの表裏一体として——まさに文字通りの表と裏として——表面が指し示すところのある「深奥さ」が確かに存在すると信じられていて、文章として組み立てなければならないと思うことである。現代美術の多くが提起する問題が、観衆に異化作用をもたらすとしても、

その裏にテーゼとしての神（創造主）が存する時点から、今はすいぶんと隔たつてしまつた

たようだ。もはや、幸福な「真なる世界」は始末。まして文章が人にさらされるとなれば私は蒼白になる思いだ。訳はいたつて簡単。

人に見られると思ったとたん自分が自分でなくなるというのが私の悪い癖だからだ。ひと

りで描いている時は、まる裸でもてんで構わないところだろう。やたらと取り繕い過ぎたものを一枚一枚剥いていくことをしようとしているのである。

BELGIË

スイスまで作品を運ぶのに、
作品リストと値段表を入れた白筆書類を
6枚も書かされた。
ヨーロッパにいると、
画家もまた経済社会の一員として
位置づけられている感じがしてくる……。
大西清自



ベルギーでもゴールデンウィークがあった。何の休日か知ろうとも思わなかったし、どちらがルートか知らないが、飛び石連休が5月の初めにあるのです。ただ違うのは、お役所も一般企業もすべて、ブリッヂをかけて一週間から10日間ぐらいい休みてしまうことです。

スイス・バーゼルで私の個展があったのです。ゲントの私のアトリエからバーゼルへ作品を運ぶのですが、作品の出来上りの日がはっきりしていなかったので、運送の日がちょうどこのゴールデンウィークにかかってしまった。どこの運送屋も動いてくれません。最後の手段として私自身が運ぶはめになってしまった、カミオネットの運転は初めてだが、トライすることになったのです。アントワープの私のギャラリーが総ての書類を用意してくれました、税関のためのものです、ゲントからバーゼルのコースは高速道路料金のいらないドイツ経由をとることにした。いずれに（フランスコース）しても税関を2ヶ所通らなければなりません、オランダ語で書かれた書類をもって、作品を積み込み出発しました。

高い位置から路面をみながらのカミオネットの運転は意外と快適でした。120キロをキープしながらベルギー・ドイツの国境についた。

普通車で国境を通過するのは慣れていますが荷物車では初めてです。列に従がって書類提出の窓口に出た。この窓口の前に立つまでいろいろ聞き廻ってやっとここに来たのに、そこで6枚も同じ書類を書かされた、作品リストと値段表です。ドイツ側の窓口も経てやっと終ったと思ったのですが、2人の係官が車までやってきて現物のチェックです、梱包の端をはがして中をみるのです。私の作品、部分をみただけでは何だか彼等はわからない、何やらドイツ語で話していたが、行ってよろしい。一路オウトバンを南下しました。なぜ書類が6枚かというと、カーボンかコピーでもよさそうなのに6枚自筆というのはわからないが、ベルギー側で1枚保管し、ドイツ側で1枚、そしてドイツ・スイスでの国境で各1枚づつ、計4枚、残りは搬出の時に2つの国境で作品の出入りの数のチェックのために使います。希有な経験をしたと思っています。

デュッセルドルフに住む私の友人がパリであった彫刻フェアに出した作品を、彼の友人のトラック

に便乗させてもらってドイツに運び入れて、トラック代浮かせたと思っていたところ、例の書類が宙に浮いてしまった。政府筋から大変なおしきりを受けたそうだ。

私の作品、そんなに売れるわけではないのに、こんなヨーロッパにいると、何か大変社会的な、また経済社会の一員として位置づけられている感じがしてくる。

日本にいると、何

やらわけのわからない、人間社会にとつてヨケイなことをやっていける人間のように感じさせられるのとは、大きな違いである。

もちろん芸術を経済視点からだけ言おうとしているのではない。人々が構成する社会の中での位置づけ、あるいは意識、がこんな話しの中に読みとれるのではないかだろうか。私がこんな経験をしたちょっと後に、同じバーゼルでアートサミットという芸術会議がありました。ボイス、クッキー、キーファーとあと2名、4・5日かけて芸術と社会を討議しています。ボイスが亡くなった年で、彼は一日しか出席できなかつたようです。又、これは、ドイツ語とイタリア語で発表されているのであまり知られていない、私も偶然イギリスから出ているアート誌で知ったことで、ニュース扱いで詳しくは載っていないかった。いずれにしても双方の、社会の中の芸術の意識は、ヨケイなものではないようだ。

アントワープにあるギャラリーがあるで私のマネジャーの様によく動いてくれるので、最近は東京にいる機会が多くなっています。が東京の土地の値上りは異常で、しばらくはベルギーに仕事場を置くことになりそうです。



COVER 100×24cm 木にアクリル絵具 1987年

COVER 100×24cm キャンバスにアクリル絵具 1987年

MILANO

「AZUMAは東洋のドイツ人
みたいなものだから、
地中海の情熱と
アモーレの雰囲気をよく学べ」——。
マリノ・マリーニは言った。

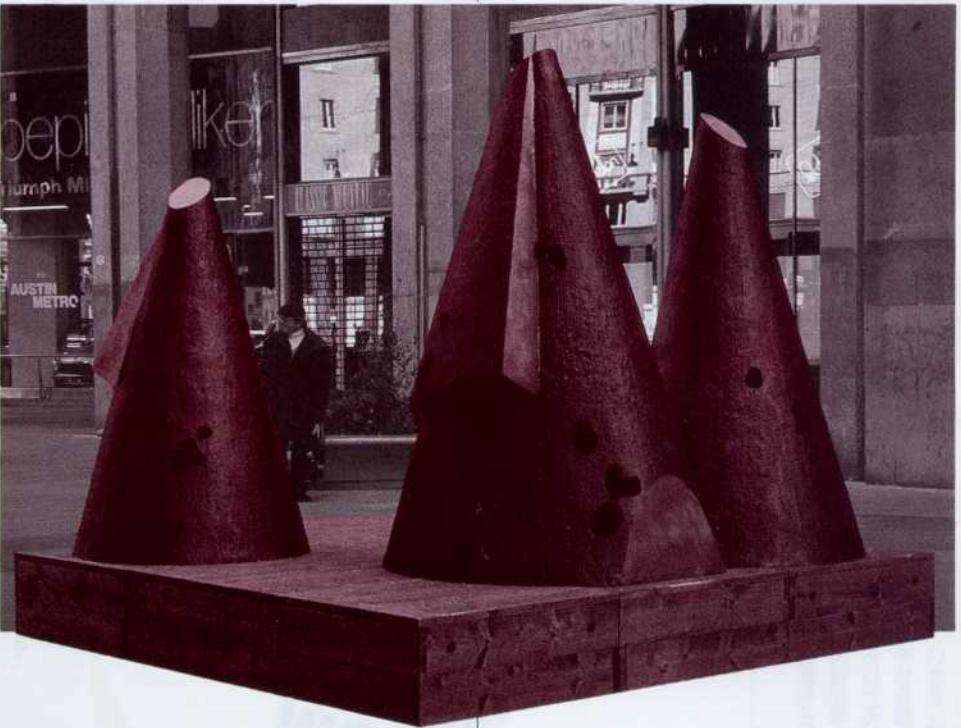
吾妻兼怡郎



私がイタリア給費留学生としてミラノへ着いたのは1956年9月、あれからすでに32年の歳月がアッという間に去ってしまった。芸大彫刻家の副手をやめて彫刻家マリノ・マリーニに師事すべく大きな希望を持ってミラノのブレラ美術学校へ入学し、言葉の不自由と孤独感、貧乏と郷愁に悩まされ苦闘の学生生活の末、1960年無事マリノ・マリーニ教室を卒業することが出来た。在学中より日本へ帰国する前に一度でもよいから巨匠マリーニのアトリエを見学してみたいという大きな夢を持っていたが中々その機会を得られなかった。マリーニは自分のアトリエを他人へ見せることをあまり好まなかった。週2回程学校へやって来て僅かに1時間位教室で話をしてすぐ自分のアトリエへ帰って行くのが常だったので私達学生は毎週マリーニの来校をたのしみに待っていたものでした。私はなにせ語学が不得意で、又自分の限界をよく知りて居りましたし、マリーニとは作品を通じて交流しようと考えておりましたのでマリーニがやって来ても話をききにゆくのをやめ、毎朝やって

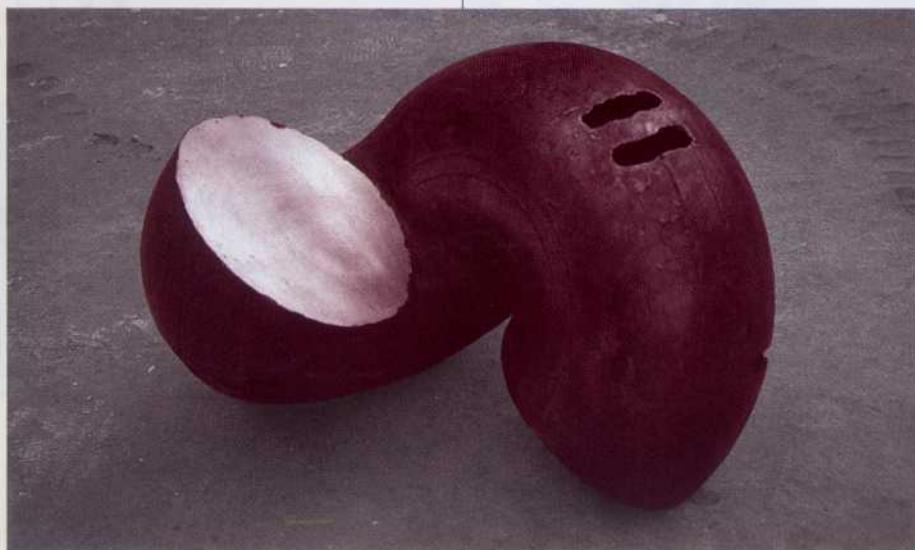
"yu-5" 大・221×140×120cm 中・201×115×100cm 小・173×110×100cm

ブロンズ 1987年



くる2人のモデルを前にデッサンをやったり、粘土で裸婦像の制作に熱中しているのをマリーニはちゃんと目にとめてくれていたらしく、3年生の時或る朝マリーニが私の近くに来て「AZUMA 今日の午後3時に自分のアトリエに来い」と声をかけられ驚きと感動で胸がつまり声も出ず感涙してしまった。3時にわくわくしながら行ってみたら小さな粘土の馬のエスキースがあってこれを石膏にしてくれという。その時の興奮は今でも忘れられない程強烈なものでした。その馬を2日間で石膏にとり、それからこれもやってくれ、もうしばらくしたらあれも石膏にしてくれと次々に仕事をやらせて頂き、つい24年間もマリーニとの身近な師弟関係がつづきその間に素晴らしい教訓と深い友情が生れ眼に見えない多くのものを身につけることが出来ました。これは自分の語学の限界を知って、語学が出来なかつたことによって得られた大きな幸運だったと思います。その間マリーニ作風から脱出すべくもがきくるしみ悩みの末、或る晩アトリエの床一面にくづれた果物の箱の木片

による美しいリズムにより開眼、抽象への移行に進展。レリーフの仕事により1961年ミラノで最初の個展を開き大成功、画廊との契約も出来細々ながら作家生活が出来るようになった。貧乏とはいえ画廊と契約が出来たということはいっぽしの作家として認められたということであり、社会的にも芸術家として尊敬されるというわけです。あとは画廊のバックアップによって定期的な個展を中心に行き、又時々重要な国際展などから招待出品を要請されたりという過程をたどって年と共にだんだんといそがしくなって行くわけです。イタリアへ長年滞在制作活動している間にマリーニが私にいわれたことは「AZUMAは東洋のドイツ人みたいなものだから地中海の情熱とアモーレの雰囲気をよく学べ」とよくいわれました。私は地中海だから私には北方文化が必要なのだとよくいわれてました。それでマリーニはオランダとかドイツ、又東洋へもたえず注目して居りました。はじめなんのことかよく解らなかったのですがだんだんその意味が解ってきて地中海民族のもつ明るい陽気さ、おおらかな夢、つきないイマジネーションなどを身につけたらAZUMAはよい彫刻家になれるだろうといってくれた。そして東洋文化の根に地中海文化の枝をつぎ木してここにちの彫刻家吾妻が存在するわけです。自国の文化を大切にしながらどの枝をどのように上手につぎ木をしてよりよい実を育成して行くかということが国際的な場で活動出来るための大切な要素だと思います。アトリエとか素材の入手などについては多少の時間は必要ですしあまりあせらず、2年辛抱しながらジーッと外国の生活になれることが大切でし入的な交流が一番大切な基本姿勢だと思います。友情による交流からすべての困難が解決され外国での生活が気分よく出来ることになります。友情を育てるのにはそれほどの語学能力は必要なく要は人の心が一番大切なものです。



"yu-12" 37×51×43cm ブロンズ 1985年

ガッシュの描写力。

優雅な画面。 アクリラの光沢を
消し、ガッシュ独自の艶のないしつと
りとした持ち味をもつ絵具。アクリル絵具は、アクリル樹脂のポリマー・エマルジョンを媒材として作られた二千世紀の絵具。全く違う二つの色材が、ひとつずつチューブに詰められました。——アクリラ・デザイナーズ・ガッシュ、ホルベインの新作です。

規定期間がない。 紙木、布、水性キャンバス、ロック、天然皮革など幅広い基底材で使えます。
よくのびる。 軟練りなので、どんな筆に
きにそってよくのびます。も良くなじみます。筆の動きにそってよくのびます。

水溶性のアラビアゴムを媒材に顔料と混和した不透明水彩絵具ガッシュは、西洋中世（十六～十八世紀）の挿絵装飾や細密画に用いられた、艶のないしつとりとした持ち味をもつ絵具。アクリル絵具は、アクリル樹脂のポリマー・エマルジョンを媒材として作られた二千世紀の絵具。全く違う二つの色材が、ひとつずつチューブに詰められました。——アクリラ・デザイナーズ・ガッシュ、ホルベインの新作です。

溶けて、溶けない。 描くときはガッシュを溶いて塗れ、乾くと水で溶けて濁ることがない耐水性。もちろん乾くままで塗り重ねれば、にじみを生がすこともできます。

色をかくす。 塗り重ねると下の色が完全に見えない不透明色。

溶けて、溶けない。 描くときはガッシュを溶いて塗れ、乾くと水で溶けて濁ることがない耐水性。もちろん乾くままで塗り重ねれば、にじみを生がすこともできます。

色々できる。 アクリラ・エアロフラッシュ、ユ・ボスター・カラーラー、透明水彩絵具etc。他の水性絵具と自由に混合・併用することができます。もちろん、アクリラの11種のメデュウムとも混ぜて使えます。

素材の自在さが表現の可能性を広げる、全62色。

アクリラの新鮮色

ホルベインアクリラ
(デザイナーズ) ガッシュ

全色セット
(全62色ホワイト2本入り) 6号チューブ ¥14,000



「絵具箱からの手紙」が、No.37をもつて終刊となりました。十年という長期にわたって、さまざまなかつらが、作家の発言を取り上げてきた同誌の役割は終えたと考えます。ご協力、ご愛読された多くの方々に心から感謝いたします。また、アクリ

ラーはNo.37より販売数を4頁増やして発行します。増えた分だけ編集内容が濃くなつたかどうかは、読者の判断に任せるしかありませんが、作家と素材の可能性と未知を切り開くヒントのある誌面ができるほど考えています。ご支援ください。

ACRYLART

発行日 昭和63年10月15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

holbein

ホルベイン工業株式会社
東大阪市上小阪1丁目3番4号 〒583-0030
東大阪市上小阪1丁目3番20号 〒583-0030