

ACRYLART



VOL.9



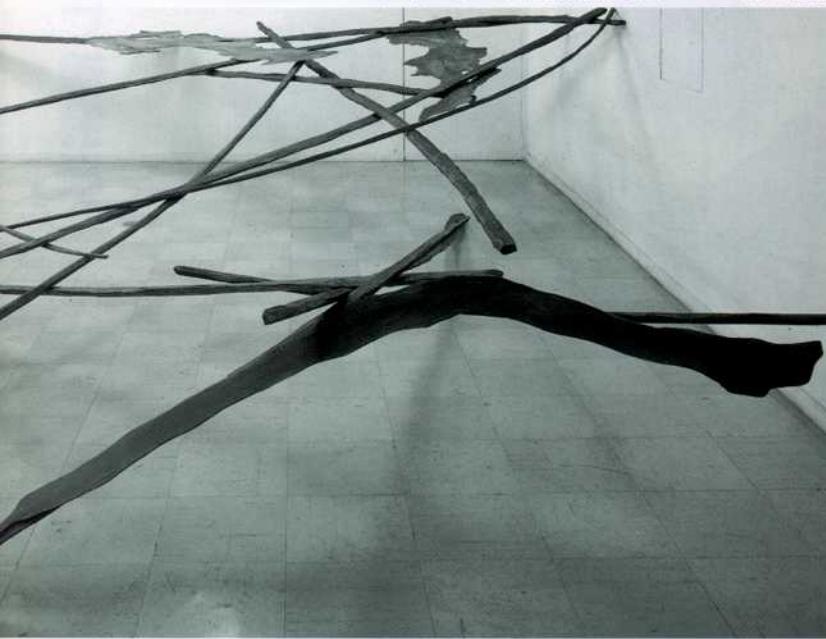
越川修身 Installation (1987 Gallery 21) "The placing of a composition makes that not a special place but rather a neutral space, a space which belongs to no place. Such is the composition which I would like to place." Osami Etsukawa

震える眼差しのために。

越川修身



インストレーション 1987年「浜松野外美術」展(中田島砂丘) 110×220×1m 白布に白の発光塗料



インストレーション 1984年真木画廊 木・絹布・オイルスティック・アクリル・ラッカーポリッシュ



木にオイルスティック、アクリル絵具で彩色し、上にジェッソを塗る。ジェッソという被膜を通して、色が漸く始める。

現代美術は「近代」というコードからの脱却を目指して始めた。しかし、日本においては、それさえもコード化されようとしている。コードとは何か、そこから抜け出すには我々は向をしなくてはならないのか。それは「様式概念」としての現代と「価値概念」としての近代の矛盾¹⁾、宮川達といわれるような状況におかれている現代美術に関わるもの全てが真剣に考えなければならない問題であるだろう。なぜ描くか、どのように描くか、近代のもたらしたものと犠牲にされたものの中でのどのような選択が可能なのか、ラディカルに問い合わせている越川氏へのインタビューは、氏が最近見たという子供の作品から始まった。

半歩先ばかりを見ていると、見失ってしまうものがある。芸術はどこかで見る者の期待を裏切る必要があるのではないかだろうか。

——藤沢市の小学生の作品展をご覧になつて、非常に面白かったということをお聞きしましたが、どんな作品だったのですか。
共同制作の作品なのですが、発泡スチロールとかプラスチックとか、白いものを使って子供たちが思い思いにつくったものを集めて作品にしていました。あれには久しぶりに鳥肌の立つような感動を覚えましたね。

パートを構成している一つ一つの作品のディティールも面白かつたし、全体としても、それらが非常に妙なつながり方をしているのが得もいわれぬ感じでした。子供たちに「パートをつくる」という意識を与えたかったのだと思いますが、全体としてもパートとしても意味が確定されずに成立しているのです。何か特定されるものではないし、特定のイメージも与えない。仕組んでいく部分もない。けれど、すごい緊張感、密度を持つている。見事に完成している。

——現在、偶然性を積極的に活かそうそういうことがよく行われていますが、それとは違うのですか。

美術家の場合、確かに仕組んでいく部分と拾っていく部分があるのですが、拾うにしてもどこかコード化された部分があつて、ちゃんと拾われるよう用意したものを拾っているという感じがするのです。もちろん、偶然性の面白さはあるわけですが、今度はそれに頼りすぎる。なぜその手法を使うのか、ビジネスにどう組み込んでいくのか、それが考案されないままに「作為を超える」ということが安易に言われたりしているわけです。あの子供たちの作品には、そういうところがなかつた。一人一人はきっとそういうものを持ってつくつ

■えつかわ おさみ 1949年松江市生まれ。84年「installations & performance」「日盛」(Plan B)、舞台美術製作、上方歌舞演出「恋愛舞踏定壁」。87年「浜松野外美術」展、「降りたった鶴」。88年「广州・夏・フェスティバル」。他にギャラリー21などで個展。

たのだろうけれど、30個も集まることで見事に壊さ

れている。あるいは、先生が意図し、目論んだことを見事に裏切って、舌を出しているようなところがある。それが作品の強度を増し、輝かせている。見る方にとって、ある種のコードを持つていたのが全部壊される。それがすごく新鮮でしたね。

—見る方のコードだと思いますと…

見る側にあらがじめ固定されてる見方といえるもので、それに対して許容できる範囲のズレがあります。—それは現代美術の世界にもありますね。

そうです。例えば一つの作品を語るとときにどこかの美術や哲学がすごく自然なことのように引用されたりすることの中、どんどんアリバイがつくられるで

る。あるいはこれは直接現代美術とは関係ない世界かもしれないが、日本中で絵描きや彫刻家が女性の裸を描いたり彫ったりしている。それはとっかかり

の部分から既に、人体は美しいもの、芸術的につくらるのいいものだというふうにコード化されてしまつていて、そういうことなんです。古代ギリシャの彫刻なんかも、彼らが見て感じた世界、彼らの世界観が人の肉体の形を借りて表現されたものであつたわけ

ということも大切のことになってきますね。

最近トレンドということがきりに言われています

あの子供たちのようですね。あれはすごく痛快だったし、場がすごく生き生きしていましたね。ひるがえ

ことの必然性があるとは思えないのです。

—となると、コードに埋もれている観客を裏切る

ということも大切なことになってしまいます。

—しかし、現代においてはそのような軽み、フツ

トワークも必要になつてきているのではないでしょ

うか。

確かに、暗さに対し明るさ、重さに対し軽さ

は大きな武器になります。けれど問題なのは、それをやつているのが重い人間だということです。評価されよう、トレンドであり続けようとするだけでも

切りを知らない。だから、消費されてしまうし、自分で疲れはててしまう。

—それと、現代美術に関して越川さんがおっしゃ

ついていることに、近代的な価値観や見方、我々がどつぶりつかっているコードに対する根源的な見直し

だという意識がある。

だから、常に半歩先の

着地点だけを見てしま

う——見る人にとって

はさつき言つたように

許容範囲にあるもの、

半歩先にあるものこそ

が常に新しく、新鮮なものに見える。だから

それに応えようとして

しまつ——僕はオリン

ピックの体操選手みた

いだ、というんですけ

れど。

—しかし、現代においてはそのような軽み、フツ

トワークも必要になつてきているのではないでしょ

うか。

ギーを使うのに、我々を無意識の内に支配している根本的な価値観、我々をコード化しているリニアな秩序があるということ自体間直そうという姿勢が見えていいことです。世界には厳然たる一つの秩序があることを前提にして、その中に組替えたり、差異化を図ろうとしているだけのこととのように見えるのです。近代のもたらしたもの、近代の犠牲になつたものを根本から間直そうとしないから、自分がなぜそれを選んだかという意識さえなく、ただ差異化のために安易にジャポニズムとか、東洋への回帰みたいなことが言われたりする。先達がようやく明らかにしてきたことの意義を考えない。だから、「これが新鮮だ」と思つてやつていることが、ちょっと視点を変えれば、役者が服を替えてててきたに過ぎないみた

—さつき、近代のもたらしたもの、犠牲にしたものが言われたわけですが、当然

そうした意識は、

—例えば材料とか

—さつき、近代のもたらしたもの、犠牲にしたものが言われたわけですが、当然

そうした意識は、



ているのです。

もう一つ僕が自戒しているのは、つくることによつて限られた意味とか形を与えてしまつることです。

例えば6時間走つて帰つてきました。「どうだつた」と聞かれる。本当は「いろいろあつてね」と言うしかないのに、「寒くてね」と言うと/or「寒い」と表現してしまつます。

それはものをつくつしていくとき常にまとわりつく問題であるけれど、それだけに注意しなければいけないと思つています。

僕はここ数年、木に布を巻いて絵具を染み込ませながらつくるという仕事をやっています。そこで試みは、僕の作品が置かれることによって空間が最も自然な形で見えるものをつくらうというものです。

それが特殊な場になるのではなく、むしろ作品を置くことで、何物にも屬さない、ありのままのニュートラルな空間になる、そのような作品を試みていま

す。近代のもたらしたもの、近代の犠牲になつたものを根本から間直そうとしないから、自分がなぜそれを選んだかという意識さえなく、ただ差異化のために安易にジャポニズムとか、東洋への回帰みたいなことが言われたりする。先達がようやく明らかにしてきたことの意義を考えない。だから、「これが新鮮だ」と思つてやつていることが、ちょっと視点を変えれば、役者が服を替えてててきたに過ぎないみた

—さつき、近代のもたらしたもの、犠牲にしたものが言われたわけですが、当然

そうした意識は、

空間や時間をリニアに秩序だしていく。
それは一番信用できない考え方だ。

塗、表面とすごく明確に秩序をつくるとする。空間や時間の意識が、そこでは見事なまでに線的であるのを僕は感じてしまう。

油絵具というのはヨーロッパの中であつて、生き続けてきた優れた描画材料です。僕もすぐに駄目になるより、少しは長持ちした方がいいという考えは持っているけれど、強度をもたせるために犠牲にされてきたものを見逃してはならないと考えています。

紙に草木の染料で描く——紙は変色するし、色は落ちる。けれどそれを充分知つて、あえてそれを選ぶ——そういうことがある。物理的な強度をもたせようすれば犠牲になる(向か)。そこを問題にしなくてはならないのではないでしようか。僕がひかれる強度というのは、例えばダンサーのジンスキーやイサドラ・ダンカンのようない強度です。もう見たものは誰もいない。映像が残っているわけでもない。けれどダンスの歴史を語るときには避け通ることができない。何か新しい問題が発生するたびに問題にされる。もう実体はないなっているけれど時代と共に生き続ける。例えば、崩壊した古代の都市や、どこかの壁画のように焼失してしまったけれど、しかし記憶には鮮明に残っている。そういう残り方が僕には一番信用できるような気がするのです。

僕は描画材料としてジエッソを使っていますが、あれは地塗用につくられたものであるだけに、絵具としては非常に不便なもので。しかし、だからこそジエッソには絵具が捨ててしまつたものがあるような気がしています。近く、ジエッソを色材として使う人が多く、我々はよく尋ねるのですが、色材としての人が多いほど。

紙に草木の染料で描く。すぐに変色することが分かつていて、あえてそれを選択することが必要なときもある。



ドローイングと部分 720×540cm アクリル、和紙、オイルスティック・ジエッソ・鉛筆 1988年

僕がドローイングをするときは、紙に色を染ませていくという方法をとっています。皮膜をつくるのではなく吸わせていく。同時にそれをひつ搔いたりすることで、基底材、下地、といった秩序を崩し、上に置かれたものも下にあるものも同等になるようにしていくわけです。最近では、和紙を使うことが多くなっています。それは新しい問題——つないでいくこと、全体と部分の問題を考えるためのものです。作品という全体があり、それに仕える部分があるというのではなくて、部分と全体が対等であるような試み——最終的に何かを表現したいものがあつて、そのために部分をつくり、全体に奉仕させるのではなくて、部分が部分

方法としては、紙を切って、その一つ一つに仕事をしてそれをつなぎ合わせていくということをやっています。そのことによって、視線が画面に垂直に交わり、中心が生まれることを避けていく。ジエッソを絵具として使うのも、油絵具のように皮膜をつくつて視線を跳ね返さず、粒子が視線を吸い込む働きをするからです。

人間の眼は対象が静止していれば静止しているほど動く。そうした生理的なことも考えながらついていると言われていますね。

人間の眼は相手が動かかないものが見えないような仕組みになつていて。静止しているものを見るときには眼はものすごく細かに振動しながら、いろんなところを飛ぶ。それはすごく重要なことをだと考えています。リニアに秩序だった動きを与えるのではなく、揺さぶるような感じを入れていくこと——例えば近代的な人間観では人間の独立性みたいなことが言われ、物理的には皮膚は肉体の内と外との境界として認識されています。僕らはそれを当たり前のこととして考えているけれども、実はそれ非常に二項的な概念を固定的に補強するような考え方から出てきたもので、皮膚というのは穴だらけのものではないか。その中でさまざまな情報がいつたり来たりして、内と外を分かつというより、むしろ内と外が浸透しあい、流通している場なのでないか。

あることと全体が全体であることが同じ位置で認識されるような空間の生成とその認識のための試みといえるでしょう。そのような空間意識、それこそは我々が生きて感じている空間意識そのものではないか。近代の時間や空間の概念が忘れ去り、捨て去ってきた根源的な空間意識なのではないか。僕は、そう考えています。

観察と捉え直す。近代の世界は別な回路を見つけるべきだ。

ジェッソの組成と作用について

ジェッソは、アクリル絵具の地塗り材として開発されたものです。しかし、色としてあるいはニジミや質感を表現する素材として使われるなど、多岐にわたって活用されています。以下のレポートはジェッソの基本的な働きを組成と作用を中心に考察したものです。

発色

白い下地を目的に作られたジェッソには、チタニウムホワイトが含まれています。この顔料はアクリル絵具の白と同じものですが、両者では根本的にホワイトの発色が異なります。

■チタニウムホワイトとジェッソの成分比較(ジェッソはMタイプ)

品種	顔料	アクリル樹脂	水・助剤
チタニウムホワイト	35%	40%	25%
ジェッソ	45%	30%	25%

成分比較からもわかるように、ジェッソは顔料分が多く樹脂分が少なくており、樹脂分が少ないと塗布表面を覆う樹脂皮膜も薄く、光沢がなくなり、チタニウムホワイトと比較すると発色が異なって見えます。また、ジェッソの顔料成分の中には炭酸カルシウムといわれる粒子の径の大きい顔料が含まれていますから、塗布表面に粒子の大きい顔料が立ち、ザラついた表層をつくります。ザラついた表層に光が当たると、乱反射という現象をおこし、平滑なチタニウムホワイトの発色と異なって見えます。この2つの理由による視覚効果の差が、同じ白色の絵具でありながら異なる白色を感じさせます(顕微鏡写真A①②参照)。

作用

ジェッソの働きは2つあります。ひとつは、基底材に接着して堅牢な下地を作ること。もうひとつは、アクリル絵具を確実に受けとめ、絵具の発色をよくすることです。

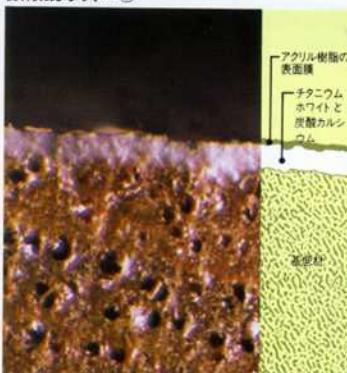
まず、ジェッソは水の浸透力とともに基底材の中に滲み込み安定した下地を築きます。ジェッソによって作られた中間層はアクリル樹脂特有の可塑性を発揮するため、折り曲げや衝撃に耐える弾力性をもたらします。同時に、ジェッソ塗布面のアクリル樹脂分はアクリル絵具の樹脂分より少ないので吸水性がよく、上にくる絵具をよく滲み込ませます(顕微鏡写真B参照)。これは、油絵具を使用するとき、下に油分の少ない絵具層、上にいくほど油分の多い絵具層を重ねて滲み込みをよくする原理と同じものです。この吸水性のよさは、横へも作用します。水分の多い絵具は自然に横へ広がり、水彩画や水墨画のニジミのような独特の効果を発揮させます。

応用

絵具の発色には、下地の応用と呼ばれる技法があります。水彩画やバステル画では紙の色や材質、油絵では下塗りの色が下地になります。アクリル絵具では、ジェッソがその役目を果たします。

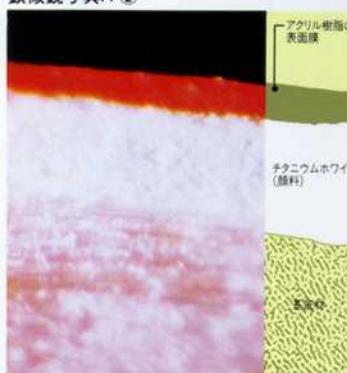
アクリル画ではジェッソを地塗り材として使うため、粒子の大きさを変えて下地の質を変化させたり、あるいは、顔料を混ぜて下地色を作り上にくる色の発色を調整する、といったことが可能になります。例えば、ジェッソに方解石を混ぜザラッとした画面を作る。ペーパーをかけ鏡のような平滑面を作る。黒の顔料を混合して上塗りの色を引き締め、蛍光色の発色効果を高めるetc.さまざまに応用することができます。ジェッソは基底材にも絵にも作用します。だからこそ、下地を変化させたり、絵具の発色や筆触を微妙に調整するといったことができるわけです。今後、インターメディアとしてのジェッソの可能性は大きいといえます。

顕微鏡写真A-①



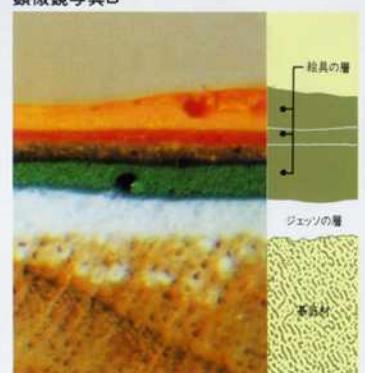
ジェッソの塗布面には大きな粒子の炭酸カルシウムの凹凸ができ、その表面にアクリル樹脂が薄く被覆する。上に塗ったアクリル絵具はくぼみに入り、一部は膜の中に浸透し、一部は膜の表面に接着して上の層を形成する。

顕微鏡写真A-②



チタニウムホワイトの場合は、緻密な粒子による平滑な塗布面ができ、その上に比較的厚いアクリル樹脂膜ができる。上に塗ったアクリル絵具はアクリル樹脂膜に接着し、樹脂膜どうしの結合となる。

顕微鏡写真B



ジェッソは吸水性のよい基底材に水の力を借りて滲み込む。上に塗られた絵具はジェッソのくぼみに入り、強い力で結合し接着する。

スリリングな今を、つくり続けるために。

時代・社会・価値観・知識・技術——私たちは常に(いま)に限定されて生きている。これにはればよい、という絶対的な価値観や目標も既に失われてしまっている。それにもかかわらず、私たちは「何か」をしなければならない。いまに生きる私たちが制作し、未来への回路を開いていくにはどのような方法があるのか?

絵画・彫刻・映画などジャンルを問わず、テクニカルな活動を展開している鋭意の岡崎乾一郎氏

を招いて、宇佐美圭司氏と制作の方法、考え方を軸に対談していただいた。



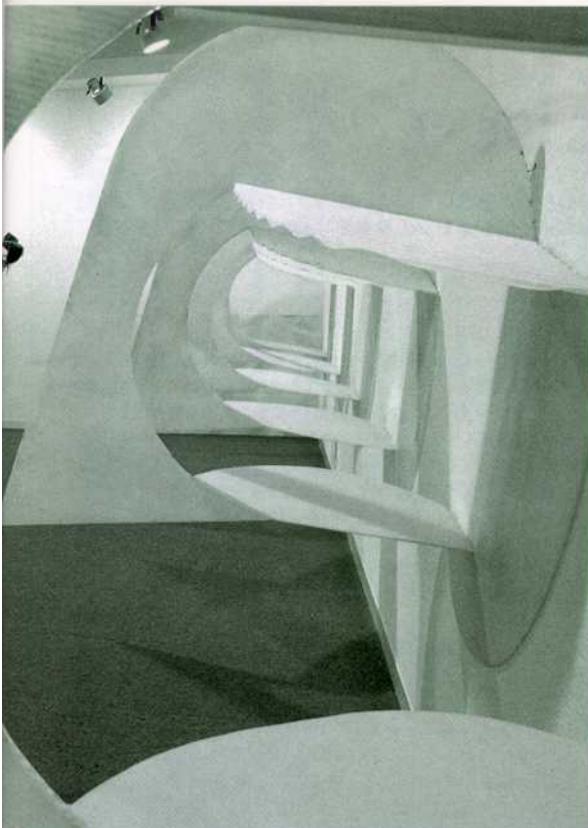
■おかざきけんじろう 1955年東京に生まれる。78年から横浜市民ギャラリーでの展覧会を中心として活躍。82年パリ市立近代美術館での第12回パリ青年ビエンナーレに出品。個展も81年から東京で年1回の割で開催。88年映画「回想のウトゲン・ショーディーン」制作。

■うさみけいじ 1940年大阪に生まれる。63年南画廊で初の個展。80年文芸集「繪画論」、著書「板の肖像」発刊。82年慶應大学岡崎館の壁画制作。88年倉敷市中央病院の油彩壁画制作。著書は他に「デュシャン」「記号から形態へ」がある。

制作を持続させるもの

宇佐美 表現活動の「主題」について語るのは困難な事だと思います。美術の歴史のなかで、何が主題としてあつかわれてきたか、これは画集を見ながら、また美術館を歩きながら語ることができる。解説の問題ですか。人間は生活してきたのであり、その生活があるスタイルをとつて現在に受けつがれてきたのであれば、そのスタイルを言い当てる言葉が、人間の生の「主題」と深くかかわっているはずです。美術の歴史も同じでしょ。私たちは過去を振り返り、これこれの時代の絵画はこんな事を表現しようとしていたんだな、という風に語ることができる。その「こんな事」というのは個々の作品で何が描かれてあるか、何が刻まれてあるかとは当然ちがつたレベルにあると思うんですね。

しかし、いつたん視点を現在に置いて明日に向かってどんな生き方があるのかを問うと、問いの切実さにもかかわらず「主題」として浮上させることができるのはかなり不鮮明な仮説でしかない。生きることが不確かな未来像しか結びえない以上、美術の主題



て恐ろしいんです。

宇佐美 それは迷妄かもしない。しかし、何かをつくり出そうというとき、そうした迷妄の中に足を踏みいれない限り、自分の展開を支えるエネルギーを持続させていくことは難しいのではないか。私の言う主題は、具体的な制作活動を支える思想的な課題といいかえることができるかもしれません。思想的な課題は制作活動の展開そのものの中にある。もちろんそうなんだが、制作活動の持続のなかで成立してきて、しかも個々の作品活動と一段ちがう抽象的レベルで検討してみる主題があるだろうと思うんだけれど。



岡崎乾二郎「Model」100×100×100cm Polypropylene, Acrylic, etc. 1987年

モチーフの発見と 展開

岡崎 主題といわないので、モ

平凡で何の変哲もない「りんご」にも、それ以外のものになる予兆のようなものがある。
——モチーフになるとは、そういうこと。

岡崎乾二郎

も当然語ることが不可能になるでしょう。そんな不可能性を意識しながら岡崎君とはやはり「主題」について語つてみたい気持ちが動くんですね。

岡崎 よく「現代は主題が喪失している」などといわれてしょ。それをまともに受けると、すぐさま「主題の復権」現代において「主題とは何か」を問うことにつながるんだろうけれども「主題とは何か」を聞くことは、往往にして、その作品を誰にても納得のいくように正当化することのできる言葉大義名分を探し求めるにすりかわってしまうよう思えるんです。

しかし作品をつくるのはむしろ、決して正当化一般化できないようなキッカケ(僕はモチーフと

よびたい)から、つぎつきと別種のものを引き出してくるということであって、旗じるし、スローガンみたいにひとつの主題、目標めざしてというのではなく、つたく逆方向の運動だといえないでしょうか。考え方の道筋として、「主題」は最終目的(イデア)として、どうしても作品の前にきてしまう지요。しかし、そんなに決定的なのがあらかじめあつたなら、そこを問うことは、往往にして、その作品を誰にても理解が形成されてみて初めて、そのりんごがモチーフになつたといえる。つまり動き、運動をつくる契機、動機がモチーフだつてわけです。セザンスがりんごを描くときに、「りんごはりんごである」といつも同じひとつのりんごとしか見れないなら、その絵はその同語反復を繰り返しているだ



岡崎乾二郎 左から「I, INDIGO」216×156cm glassine, pastel「II, JAUNE」216×156cm glassine, pastel「III, YELLOW OCHRE」216×156cm glassine, pastel「IV, MADDER」216×156cm glassine, pastel 1988年(HILLSIDE GALLERY)

あるモチーフが文化の中に投げられたとき、どう変形され、展開されて受け入れられるか、作家には予測し、自覚する責任がある。

岡崎乾二郎

来ていて、それぞれの一コマは、さまざまな動きに展開する可能性を持つているわけでしょう。でも普段見るのはひとつ流れにそった動き、ストーリーだけなわけです。宇佐美さんが今おっしゃった場面でいうことといえば、そんな固定的な流れが日常的な場を作っている。僕はとの一コマ一コマが持つていて多様な動きの可能性を解放したいという気持ちがあるんです。つまり一コマ一コマが聞く、そこそこ未知の場所を検証したい。それにはこれ以外に動きを知らないコマを動かす、アニメートするテクニック、編集能力がいるんです。ふだんも人は自然に編集作業をしてるんです。ある絵からほかの絵を連想し、それらを比較、対照しているという無意識におこなっていることがもう編集作業であり、

性を感じるのは、それらの組織の仕方というか、編集の方法なんです。つまりそんなレディメイドのモノをどう動かしたか。どのようにモチーフに転換しえたかということを尊敬しちゃう。

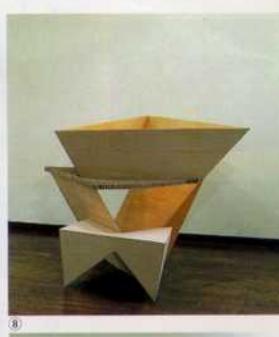
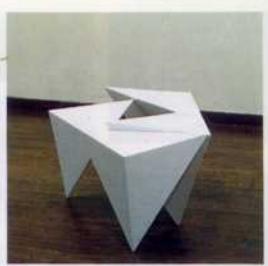
宇佐美 確かに岡崎乾二郎のオリジナリティはつくられたモノそのものよりも、そこに透けて見える思考の過程や方法にある。あなたの作品は思考やそのプロセスを見るることを要求している、そして何よりもユニークなのは、意識せざるうちにそれを見てしまっている、まさに仕組まれているということだね。

戦略としてのレトリック

岡崎 今はマネをもっとも尊敬しているんですけど、

アーティストなんです。だいたい普通はその固定された動きを自然のように思つちやつてから、ますそれをバラバラにして、一コマ一コマの状態に戻すところからはじめなければならない。動きをちぐはぐにしてみる。別の場所にすらしてみるとか。

僕は映画を作らなくて、モノとか空間とか色とか光とか形とか自然とか、普通作家がテーマにするようなモノにはあまり執着がわいたことがないんです。いつだって、それらの対象 자체が、自然な意味を持つたことはなくて、いつても消費しつくされた平凡なモノだけが残されているだけだと思うから。たとえば僕が作家のオリジナリティや創造



するかのように、絵を組み立てている。議論への返答があらかじめ折り込まれているかのように絵は出来ている。こんな複雑な手順のはてにマネは観客に絵自体、絵具自体の持つなましさを発見させるんです。

僕はやっぱり、人は絵そのものを見ているのではないと思う。絵の見方というのは、連想の仕方、動かし方であって、社会的、文化的枠組によって固定している。観客はその文化的に固定した連想の動きを、その絵自身を見ることを取り違えているんです。マネの絵はそうした無意識的に固定した動きの連鎖を先取りし、さらにひとひねりを加えることで、絵そのものをモチーフとして取り返してしまう。マネの素材に何も新しいものはない。彼の偉大さは美術を編集する力にあるんだと思うんです。

マネがすごいと思うのは、たとえばスキヤンダルになつた『草上の昼食』。非難した人は「裸婦が描かれていなくていいせつだ」という。「でも裸婦の絵なら今まで沢山あるのに」という反論がある。「いやあれは神話が描かれてるのであって日常ではない」。するとまた『草上の昼食』もラファエロ以来の歴史的神話的主題と構図を踏襲して描かれていると返される、こうして最後には彼の絵具の塗り方自体がわせいだといわなければならぬところまで議論は行ってしまうんです。最初にせいだつて生発したひとは、そんなに深く考えていない。でもマネは明らかにそういう一枚の絵がひきおこす連鎖反応を予測

なくして、その回路を無効にしてしまうようなレトリックの戦略。

宇佐美 岡崎君の



動かない映画、モチーフだけでできた映画——見終つても、何が起きるんだろうという気持だけが残る映画がつくりたかった。

岡崎乾二郎

ペニア板と紙で作った作品(版画)について、うまい下手の問題から解放されているといつも少々安っぽいね、という言い方が疊合せにあらうと思つた。この作品は君が説明してくれたように、三つの影刻のための要素から展開がはじまる。三つの要素が展開のモチーフとして選択されたことは重要なことで、かなう抽象的な、分析的な理念の投影なんだな。もう改めて主題ということは前面には出さないけれど、レトリックを支える場がそこに出現しているからレトリックが語れると思うんだ。だからあなたの作品をレトリックの駆使、うなれば「すごいテクニックだね」という方に展開することは可能ではないのかな。思考と材料の結びつきが直接的であるのはいいが、ペニア板の語るものと、大理石やステンレスが語るのはちがう。もちろんあなたに鉄や大理石でつくれるといつもはしないんだけれど、ペニア板と紙では、例えば建築模型があるよう、理念が裸であらわされて、作品のテクスチャとしての豊かさを失いてしまうことになりはしないか。

岡崎 子供の絵って、ちょうど10個くらいしか言葉を知らないでも、あらわることをそのまま葉だけを使って言おうとしているようなところがあるでしょ。実際、彼らはそれだけで何とも言ひあらわしちゃう。それに對して誰も「テクニックがもつとあれば表現が豊かになるのに」とか「言葉がもつと多ければ」とクレームはつけない。でも子供は例外であつて、やっぱりプロ、大人に対する対して誰もそれが問題になる。僕は子供ではなく、子供の描いたものも、プロの描いたものも

同じように扱える方法のよろなものに興味を持つ。つまり技術の上手下手、素材の立派さ、豊かさと無関係に表現の豊かさを判断できる方法。

つまり、誰だって完全なことはないわけ。限界がある子供の表現に魅かれるのは、彼らが不自由で限られた言葉を、限界まで使って表現を組み立てるところ。決まつたやり方だけつたら10の言葉は10の言葉でしかないけれど、その決まりを平氣で破つたてならぬ使い方を発明してやりくりして何でも表現してしまう。子供に限らず、この発明というか、やりくりがあつて初めて表現は表現として成立しているんだと思う。(つまり、どんなにテクニック、語彙を増やしてもどこかで限界にぶつかる。それをやりくりして乗り切つて。僕はその一回限り、その場しのぎのやりくりこそが表現なんだと思うんです。

限界の内側で

だから僕は現在の表現手段、技術の限界を自覚し、むしろ意識的に限定したほうがいいとさえ思つてゐる。だって問題になるはどうやって限られた枠をやりくりして乗り超えるかっていう、まさにそのやり方であつて、語彙の多さじゃないわけだから。完全な状態っていうのはありえないっていうことは、いつも誰でも、いまという限られた時間内、限られた能力、限られた情報という暫定的で見通しのきかない条件の限定内で、何かを判断しなければならない、作らなければいけないことなんです。こんな非常事態みたいな状態が平常で常態。次に何が起るかわからん。たとえば、作品を作つているときに、かなり思つたとえば、作品を作つているときに、かなり思つた

ねアクシデントが起るでしょう。たとえば汚れ、シミが絵につくとか。普通だったら慌ててこれを直し、隠しちゃう。それはそれが拡張されていく先を予想して、恐れるからなんだけど、作品を作る技術つてまさに予期せぬ出来事に備えるようなところにあって、つまり限界内の把握している道具だけ、その限界の外に起つてアクリシデントを予知し立ち向かっていくようなところがある。そうするとむしろ制作の過程におこる小さなアクシデントっていうのは、まさに限定された枠の外のアクシデントの予兆のようを感じられるんです。つまりこのシミこそが次の出来事のモチーフになる。このアクシデントがあつて初めて、作品は限定された狭い範囲のなかでのトートロジーを超えた表現になる。僕はだから、思ひぬ失敗みたいな異質な要素を隠さず、みのがさず、積極的に露わにしていきたいと考えているんですね。

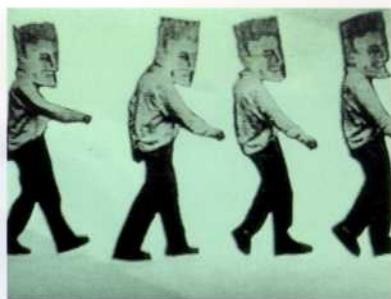
〈いま〉を決断するため

ほら将棋つてルールもあるし、勝つという目的もあるけど、実際に将棋を指すときはさ、やっぱりいつも非常事態で。一つ一つの局面でこう指せば勝てる」という決まり手があるわけではない。目前の盤面から一手でも先を予測するつて戦いになる。先を読むためには定跡つていう駒の進め方のパターンを手掛かりにするはかないんだけれど、これは決定的なルールじやなくて、大体そななるつていうあくまで暫定的なもの。すぐくつがえされちゃう。局面局面で新たな定跡を編みだしていくなくちやならない。

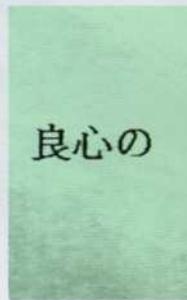
作品を作つているとき、いつでも将棋を思つてゐるんです。将棋つてとてもミニマムな要素でなりたつてゐるけど人生にたとえられるほどあらゆるドラマがそこそこ起つててしまう。作品を制作しているなかなかでも、前もって、完成したかたちを見ることはできない。にもかかわらず、それを予測し、不測の



私の頭に帽子を
かぶることができるのは
わたしひとりだけ



良心のひとコマ



「回想のウィトゲンシュタイン」8mmフィルム作品 1988年

最初に短くてちいさな映像的な断章(テロップを含めて)を200ほど3カ月ほどかけて撮りました。持ち前の乏しい機械と技術の限界で、けれどこれだけあれば、まあなんとか何でも言えるといえそうな基本単語、モチーフ群です。そのあと、とりためたタイトルから20を選び、それぞれ3分間ほどの20のシーケンスをとりためたモチーフを編集して組み立てていったのです。3分間でもその間の繋がりをまとめて考えれば、3時間の映画にはなるような、長大作を点で囲いこむといったやり方。そんな3分間が全部で20章。

映画を作つてみると、その編集作業——切り込み、展開の方法、どう組み合わせ、整理し、シーケンスを形成するか…そうしたことはすべて、絵や彫刻を制作することと同じだったことが分かりました。(岡崎)

事態に用心しながらそのつどいまゝ決断して次の手を組み立てていかなければならぬ。最終的答は未知のまま判断しなくてはならない。僕は判断っていうのはすべて定跡のように暫定的な限られた有効性しか持つてないと思うんです。決定的なものはなにもない。いつも何が起るか分からないと、いう判断を超えた部分がその外に待ち受けている。技術も同じ。原発もある社会的な状況内で選択された定跡のひとつだった。

だからその判断の限界を超えたところで破綻する。たとえば放射性物質は原発の有効範囲をはるかに超えてしまっている。判断不可能、操作不可能のことが危険って呼ばれるわけです。安易なヒューマニズムによる判断ではない。

僕たちの外側には常に判断できない危険なものが待受けている。ある定跡、技術が破綻することが分かつたなら素早くそれを認めて、つきの定跡を編み出さなくてはならない。

僕は予告編としての映画つていうのが作りたかったんです。何がつぎ来るのかっていう。普通の映画は

本体なき予告編を

見終わつちやうと何が起つたのか、ひとつのもつたストーリーがわかつちやうけど、見終わつても相変わらず何が起つるんだろうという気持ちだけ残るような。だから動かない映画、動きも、だけどう。見た時はたただティティールばかりがゴツゴツしていて、何か消化されない、だから見たあとすぐ忘れられてしまうような。

けれど何ヵ月かたつて、ふとある場面が思い出され、そして頭のなかで勝手にその映画が作られてしまうよう。そういうモチーフだけの集まりのような映画を作りたいっていう気持ちは最初にあつた。「回想の…」つてタイトルついてるのは、予知するつて結局記憶別の視点で回想しなおすつてことだと思うから。映画たつて記憶と同じでそれそれは過去に撮られたもの。だから回想の予告、予告を回想するつていう意味をひかけたんですね。

宇佐美 この映画だけでなく、岡崎君の作品には、例えば立体作品彫刻の例を見ても、どこか予告編の予告編にも、でき不できがあるのは当然だがよくて予告編にも、でき不できがあるのは当然だがよくて予告編は子感に満ちており、断片の飛躍、圧縮がある。宇佐美 この映画だけではなく、岡崎君の作品には、

あとの「本体なき予告編」という考えは、刺激的な。制作者をつくる側から、作品を見る側、解釈する側に逆転させる発想があるから。

断片の飛躍、唐突な出合い…よくてきた予告編には、予感が満ちている。

宇佐美圭司

生まれ来るモノとの往還の中で。

木村林吉

乱数表から始まつた。かつては描いていた、線一本でも曲がつてはほんとうにも我慢できず、ビシッと直線を引いて描いていた。けれどもそれはどうしても納得がいかない、満たされないところがあつた。そこで、色も形も捨てて原点を見つめようなどいうことで始めたのが、パネルに穴を開け、乱数表を使って位置を決めて絵具を押し出すという手法だつた。それをやつていると自分の美意識に反するところも出てくる。けれど我慢して進めていくと、最後になつて自然でソフトなものがてきてくる。まるで、落葉が自然に落ちたように…。それは自分から

をおいて、また絵具を塗って、と積み上げていき、その断面を系譜で切る方法を取り入れた。しかし、それなり、紙の間から押し上げてくる絵具そのままの表面の方が面白いと気がついた。今は主に木をナタで削ってそれを絵具でつなぎ合わせるという手法でやつる。それも乱数表を使って絵具を出すという手法の延長にあるのだと言えるだらう。(作法をいれない何かにお任せしながら)自分の意志や考えの範囲だけでも、素材(できあがり)つたあるものとの往還の中につくる——木本を使い、木を取り組むことで、そのような意識がより明確になってきた。

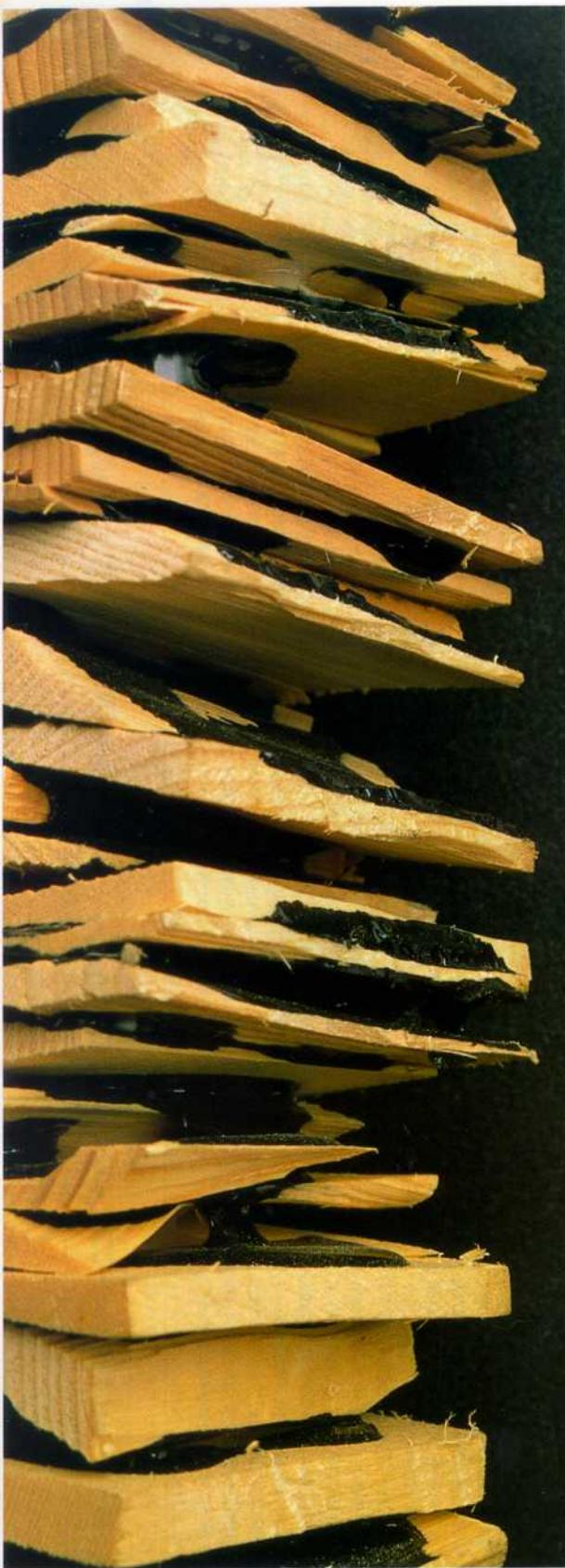
モノとしての絵具。絵具は塗るための素材といふよりも、モノとして扱つていい。柔らかい流動的な形がどうにでもなるモノとして、それは自分から

種み上げていた制作中の作品が、自然に崩れて形を作った、作風を越えたものの楽しさ。

押し上げてくるもののがある。割っていくものの自然がある。制作への意志とつくられるモノの意志が交感し、共に生成しあう——対等に、自然に、自由に…。木を新しい視点から取入れて、新しい境地の開拓に取組まれている木村さんにお話を聞きました。



61×110cm 紙、鉛具、ボルト 1986年(部分)



びしり詰まっていた隙間が、窮屈だよ、ちょっと空気を通わしてくれといいだした。



木にナカをいれ割る。アクリル道具で接着していく。割れ目から色がにじみでてくる。流れだした絵具が液になり、木の年輪と交差する。

が抵抗する。それをねじ伏せようとするのではなく、その抵抗を作品にするようにしている。より自由に、解放されたとはいい、それでもまだ、どうしても形が窮屈になってしまことがある。逆に、木片を積み上げていくと自然にいい形になってくることがある。翌朝見たらそれが崩れ落ちていて、その方がも

不埒につくる。誰にて
不埒につくる。めしきる技法を使ってつくりたい。そのためには考える位置や角度を変えていかなくてはならない。私のこだわりはそこにある。埒(らち)という言葉

がある。それは、もとは黒場の周囲につくられた柵のことだ。柵が開かないとか、柵もない、とロクな表現で使われない。けれど、こうして手供でもできるような技法で作品をつくることは、アートにおける堵をとっぱらうことだ。表面でなく、断面を見せようと、いうのもその一つ。これからもますます不埒に、新しいことをやって、いたい。いまでは、ずっとモントーンを中心につくってきたが、どんどん色を使って制作しようとも考えている。今はその過渡期。例えば、いろんな青をつくってテストしたりしている。作品として発表するにはまだ恥じらいがあるが、それも堅苦しい気持ちでなく、楽しんでやっていこうと考えている。

童男氏、川島田屋等の講演會があつた。
篠原司男氏は私どもちがかが一ヶ月前
後して紹介していると記す。
作家にならう描き出す人を喰らうことを
見て希望を持つてやつて来た日本人は
数多く居た。このことの生き方を簡単に
日本人を一流の作家と認めてくれでシス
を喰らせてはくれない。チャンスは日本
以上にあるが、チャンスの糸口をつかむ
だけでは言葉の問題があり、生き方を爲
に働くがなくては生きることは出来ない。→
→SAの事もある。当初日本から持つて
来た金も底がつき、喰らへるには、生きて
残り作品を創る爲にはレントのキッ
チンヘルパー、皿洗い、引手越の荷物運
び、大工の手伝い、日本工芸美術作家の
助手なりヘルパーをやる。金になると
なんでもやらなくつちゃあならなか
つた。

おわれてしまい、といひに仕合も割れなくなつてしまつて、お互い夢を見と残つて来たアメリカの生きの中へ收入の面やその他の併があつて別れてゆく夫婦もあつた事は確かであった。

夫の為にと働き收入の面で支えた妻が、ちつとも手出がない夫に嫌気をそして、他に男を作つたと出でかけられる女房もあつて……。そういうオノ自身も永住権を取る為に日本レスヒアードで働いて、その間日本に着いて来た女房に更高的死は體になる。異國で生活しようとした時は誰でもが肉親の死にめには会えないのだ、と云ふ貴値はあるものの、母親の死を知つてどうどう帰れなかつた時の事、信じた女房が男を作つて裁判になつて負けと別れて異國の地で生きようとした時のその二つがどうとも辛く悲しい事だった。

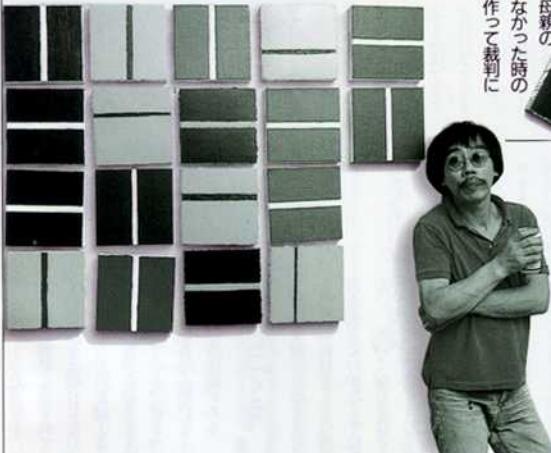
そつ、それと並立した頭に来た事がある（自分が悪いのであるけれど）税金を払わなかつたら人の連絡もなく一円（税務署）が口座から預金の全てを引き出してしまい、こつちが切る個人小切手の全てが不渡りとな

異國で生活しながら作品を創つてゆく事について名前に出でない作家はまだ珍しいやあ出来やしない。細君に居たる出た日本人の作家も数多く居るが、貴そなれ者とは甚じて書めながら生き、多くの姿を叢いたのである。

今は細君たアメリカだと紹介する本が本屋には山積みされて居る。それ等の本を見てもちつとも面白くなれば読もうとも思わない。何故ならば書く人があまりにもいいばかり、自分の事を極好良書を過ぎて居にあるからなのである。勿論本当の事もあるだろうが、いい事ばかり書いて自分がいい子になつちゃうってそういう書き手があまりに上手く感じてしまい。それ等の本を読った読者はいつも夢を大きく見てしまつて「コノ」元氣楽

にやつて来てしまふ。近頃はすゞへ田高・ドル安であり、實に日本人が紹興に渡海する居る。特に若い連中でそれが多くい。日本の大学に入れない様なハーラン者者がバタバタと紹興にやつて来るほどのつと知りて向つて直ぐ野郎と同棲を始めたやうだ。野郎もそつだけど、女はまたくわづや。ひとの恋路を邪魔する訳じやないけれど、白人の野郎と歩いつく日本女の女がジヤウジヤ居る。よくもまあ、あんな風した女がさ。日本じゃあちうねえからい。もとねオホの解なだらう。日本の親が馬鹿なのが、大学に入れないといつづつされやあ困るな? (オレ) て當時は同様の身に均しかつたただけじ? 日高・ドル安、日本へ居てもかかる金剛」、それなり留学しなだらうといふ説ふや親がその話を進めて渠の娘「おやや、うれしくます」、「ちの子は今、アメリカに留学してゐるのです」と、平氣じええやうんだから。まったく渠です。昔は親の心、子知らずがあつたけど、今や子の心、親知らずになつてしまつやうつ。わが、あつたわんしゃあなた。」(口)書じこむといひに來る日本人の連中が毛き青うつるが如歌じやがない。ちゃんとやつてゐる事居るやう云う事なのです。日本人、「じ」「へ」行くのも集まれば話題がなくなつてしまつたが、直ぐひしの喰「〇〇がカニさん」(通じ)れやう? 「〇〇は日本から來た評論家をうつしに呼んで、メシ喰せと酒呑ませて泊めたんだつて?」、「〇〇は日本から観光を來た女を「マンガやつて、あいつ日本の旅行社の案内やつてたんだう。」ってまあこんな話をどうへ行つても日本人の社会は同じ。

三浦正雄
画家になろう、絵描きて飯を喰おう……。夢を見てやつてきた日本人は数多くいた。



にやがて来てしまう。近頃はもうと田高ノドル女であり、実に日本人が紳育に泥酔して居る。特に若い連中にはそれが多い。日本の大学に入れない様なハミタン者がバタバタと紹介)やつて来とはならないけれど、白人の野郎と歩いてる日本人の女が「ジャウジャ屋だよ。よくもまあ、あんな面した女か」と、日本いやあもんねえからよ、もとねオレの娘なんだううう日本のお親が馬鹿なのか、大学に入れないでつづつされやあ困るかが。(オレンジ当時は同様の身に拘しかっただけ)の「田高」ノル安、日本に居てもかかる金は領」、それなら留学しなさいと云つて冬や親がその話を進めて垂れ流す。「ちやん、どうしてます?」「チチの子は今、アメリカに留学するのです。」つて平氣(ひねえねやうんだかい)。まったく柔軟です。昔は親の心、子知らずであつたけど、今や子の心、親知らずになつてしまつちゃつ。わく、あつたわんじやあない。じぶん書いてみせつけられてる日本人の連中が全毛毒(まことの毛)の張りやない。ちゃんとやつてしまひも居るといふ事なのです。日本人、とにかく行つても集まれば過激がなくなつてしまつのが、直ぐひとの噂(〇〇が力ミさん)に逃げられちやつて!」「〇〇は日本から来た評論家をウチに呼んでメシ喰せて酒呑ませて泊めたんだって!」「〇〇は日本から観光で来た女をマシちゃんやつて、いつ日本の旅行社の案内やつてるだろう。つてまあこんな訳でどこへ行っても日本人の社会は向こ。

Art at work

— チェース・マンhattan銀行のコンテンポラリー・アート・コレクション。

企業が果たしている役割を無視して、アメリカの現代美術を語ることはできない。IBM、ゼネラル・モータース、エクソン、モービル、シティ・コーブ、フィリップ・モリス、ATT(American Telephone & Telegraph)、CBS……。ありとあらゆる産業にかかる企業が、展覧会のスポンサーとして、コレクターとして、美術館の設立者として、アメリカの現代美術の発展に貢献している。チェース・マンhattan銀行も、そうした中でアメリカの現代美術をサポートしてきた有力な企業のひとつである。その貴重なコレクションが、6月18日から10月1日まで横浜美術館で展示されることになった。アメリカの企業は、いったいどんなコンセプトで現代美術に関わっているのだろうか。収集の目的は何か。今回、コレクションを紹介するために再三渡米し、チェース・マンhattan銀行との交渉にあたった横浜美術館の天野太郎氏にインタビューした。

ソーホーブランチ店内
左にクリッケン&ガットマンの写真



企業の社会的責任

— チェース・マンhattan銀行のコレクションが海外で大規模に紹介されるのは、今回が初めてということですが。

天野 作品は、アメリカ国内はもとより、世界中にあります。そのために集めることが困難なことが、今まで展覧会を海外で行わなかった最大の理由でしょう。今回の展覧会は「未だその全てを見たものがない」といわれている貴重なコレクションの一端が見られる絶好の機会ですね。

— 世界中のオフィスにあるということはどういうことですか。

天野 オーナーがオーナーのためにコレクションする。

あるいは、企業のイメージ戦略の一環として、投資をしてアートを収集する。そういうコレクションもあります。しかし、チェース・マンhattan銀行のアートはART AT WORKというコンセプトに基づいて、社員のために快い働く環境を創るという目的で収集された。だから、全オフィスの待合室、会議室などあらゆるところにアートが飾られているわけです。

世界のプライベート、コレクションの中でも、とりわけ現代美術の充実したコレクションとして知られています。コンテンポラリー・アートを収集すること、チェース・マンhattan銀行の企業姿勢は結び付くのでしょうか。

天野 前会長のロフクフエラー氏を含む10人のアート・コミッティが購入を最終的に決定します。MOCA(ロサンゼルス現代美術館)、ニューヨーク近代美術館、グッゲンハイム美術館、ボストン美術館の専門家、有名な美術史家のロバート・ローゼンブルム氏など、そうそうたるメンバーで構成されています。しかし、アート・コミッティにかけられるのは7千ドルを越す高額の作品に関して、それ以下のものに対してはアート・プログラムの責任者であるマニュエル・ゴンザレス氏に一任されてる。その

ソーホーブランチ店内
左にクリッケン&ガットマンの写真

Corporate Responsibility(企業の社会的責任)という考え方がある。企業利益は、社会に還元されなければならない。IBMやゼネラル・モータースをはじめとする多くのアメリカ企業が、美術、パレード、コンサート、演劇などを援助するのは、社會的な義務を果たすためです。そういう考え方の上に立って、積極的に若い作家をサポートし、育成していくこうというひとつ的企业姿勢の現れが、チェース・マンhattan・コレクションだと思います。

それと、時代の先見性があったというのも見逃せない事実です。企業が現代美術のコレクションに積極的になつたのは、70年代から80年代に入つてからですが、チェース・マンhattan銀行はアメリカのコンテンポラリー・アートが今日のように脚光を浴びる前、60年代からジャクソン・ポロックといった若手前衛作家の作品を購入していました。その姿勢が、一貫してずっと今に続いているということです。そして、今までの収集点数は一万三千点にも及んでいます。

— (ART AT WORK)というコンセプトは、社員の職場環境と同時にアーチストの制作現場をも心地よくしよう、ということですね。

天野 基礎科学という学問があります。それは将来的に役に立つかも知れないが、役に立たないかも知れない。わからない。しかし、アメリカの企業はそれを対して援助する。日本の企業はすぐに役に立つものにしか資金を出さないというところがある。アメリカと日本の現代美術に対する企業姿勢というのは、それどこか似ていますね。

アートの今をとらえる

— 作品の購入システムというのは、どうなっていますか。

天野 前会長のロフクフエラー氏を含む10人のアート・コミッティが購入を最終的に決定します。MOCA(ロサンゼルス現代美術館)、ニューヨーク近代美術館、グッゲンハイム美術館、ボストン美術館の専門家、有名な美術史家のロバート・ローゼンブルム氏など、そうそうたるメンバーで構成されています。しかし、アート・コミッティにかけられるのは7千ドルを越す高額の作品に関して、それ以下のものに対してはアート・プログラムの責任者であるマニュエル・ゴンザレス氏に一任されてる。その



●パークアベニュー410支店2F店内 アレクサンダー・カルダー(モビル)



●ソーホーブランチオフィス 左:フランク・マジョリ(写真) 右奥:ロバート・メイプルソープ(写真)



●パークアベニュー410支店5Fロビー 右:アンセルム・キーファー(絵画) 中央:ジョエル・シャビロ(彫刻)
左:ジョン・チェンバレン(レリーフ)



●ソーホーブランチ店内 右奥にエドワード・ルッシュ(絵画)

ゴンザレス氏と一度ニューヨークの画廊を回ったんですね。その時彼は気に入った作品、興味を引く作品があると「これこれ」と直接買っていく……。画廊や若い作家達との面識も、非常に深く広い。びっくりしましたね。それも道理で、彼は名画廊ホリー・ソロモン・ギャラリーの支配人から今の地位に抜擢されたという。絵に対する鑑賞眼、教養、情熱がすばらしい人です。

企業の中にアート・プログラムを設ける。そして、プロフェッショナルな人物にコンテンツボラリーアートの購入を任せた。チエース・マンハッタン銀行のコレクションが、質が高く、しかもアメリカ現代美術のダイナミックで多様な流れをとらえた作品を数多く所蔵したのは、常に現代美術の現場で、アートの今をキャッチできる見識の高さと資金力をもっていたからですね。

現代作家の、若く、可能性のある人たちにお金を出さないと意味がない。チエース・マンハッタン銀行は、ザザビーズやクリスティーズのオークション会社を通して作品を購入してはいない。価値の決まったものはオークションにても、これから価値が決まるかとしているのはそこにはないのですから。先進的なもの、可能性をサポートする——それが、チエース・マンハッタン銀行のCorporate Responsibilityの果たし方なのです。

日本の企業への贈物

今回のチエース・マンハッタン・コレクション展を開催するにいたつた経緯を、もう少し詳しくお話を聞えませんか。

天野 横浜銀行が仲介の労をとった。昨年の春に、チエース・マンハッタン銀行のコレクションを使つた展覧会が、アメリカ各地を巡回して行わされました。最初はそれを考えていたのですが、実際に見てみると規模が小さすぎる。横浜美術館のオーブニング第2弾として企画したかったので、無理を承知で規模の大きいのをとお願いしたのです。なかなか返事がきませんでした。最初にも話しましたが、規模が大きくなると作品を集めることが大変になること。それと、チエース・マンハッタン銀行の「ART AT WORK」というコンセプト 자체が海外に持ち出すことで狂つてしまつた。この2点が障害でした。こんな話があります。5年前、ファットの会長が



●ウォール街チーズマンhattan・プラザIF内庭 イサム・ノグチ(庭) ジャン・デュビュッフェ(彫刻)

イタリアで展示会をするため、チエース・マンハッタン・コレクションの貸出を申し出た。彼はチエース・マンハッタン銀行の顧問も兼ねている人物なのです。しかし、コンセプトが違うという理由で断わられた。だから、半分以上は諦めていたのです。ところが、5月になつてOKという返事が届いた。この間、チエース・マンハッタン銀行東京支店の当時の支配人ロバート・ビニー氏をはじめ各スタッフが、本社へ開催実現のための労を惜しまなかつた。10月にはダグラス副会長が来日し、全面的に協力するといつてくれた。うれしかつたですね。理由はいろいろあると思います。当然企業ですから、日本でのマーケティング戦略を考えたレンタル・プロジェクトを組んだのでしょうか。いずれにしても今まで社員や顧客以外はほとんど目に触れることができなかつたチエース・マンハッタン銀行のコンテンポラリー・アート・コレクションを、日本で見ることができるというのは貴重なことです。企業利益を社会に還元するというアメリカ企業の理念からすれば、今回のことでよりその理念に近づいたといえるかも知れませんね。

具体的には、どんな作品が展示されるのでしょうか。

天野 アンディ・ウォーホル、ナム・ジュン・パイク、ローベンクライスト、キース・ヘリング、シンディ・シャーマンなど、アメリカの現代美術を代表する作家たちの、絵画、彫刻、映像、写真といったさまざまなジャンルにわたる作品約90点を展示します。年代としては1974年以降、現代に至るまで。

チエース・コレクション以外の10数点は、今回新たにアメリカの現代作家に制作依頼された新作です。

——ジャンルの広さ、質の高さ、先見性。そして現代作家との深い結び付きがうかがえる構成ですね。この展覧会を契機に、日本企業がもっと現代美術に関心をもつてくれるといいですね。企業の文化性に関していえば、日本の企業はまだまだ立ち後れている。コレクションを企業の文化戦略としてとらえることもできる。けれど、コレクションを通じて企業の豊かさって何だろうと考えてみると、とても大切かも知れませんね。

天野 豊かになつた日本の企業を啓蒙できる豊かさがある。そんな展覧会でもあって欲しいと考えています。

おつかれいけるね。

アクリラージェッソ、4タイプ新発売。

何にでも塗れて
上にくる色が引き立つ、
そのままでもマチエールが面白い



ジェッソS（微粒子タイプ）

■微細な地肌ができる6μの超微粒子。球状の顔料を使用しサラッとしていて筆運びが良い、弱い着色力(白っぽくする力)を生かした表現ができるのが特色。細密描写の基底材として有効なほか、そのままで作品の一部になる。

- 原材料／アクリルポリマー、アルミジン、チタン白、炭酸カルシウム
- 品種／330ml ¥1,200 1,000ml ¥3,300



ジェッソM（標準粒子タイプ）

■最もボビュラーな下地材。S、Lタイプと比較しチタン白の含有量が多く、着色力が大きいのが特徴。絵具として使用した場合、不定形な15μのボディ材を含んでいるためSタイプより顔料を感じる。

- 原材料／アクリルポリマー、アルミジン、チタン白、炭酸カルシウム
- 品種／40ml ¥280 100ml ¥490 330ml ¥1,000 1,000ml ¥2,700 3,000ml ¥7,800



ジェッソL（粗粒子タイプ）

■40μの粗い顔料粒子が独特的なマチエールを生み出す。表面はサンドペーパーの様なザラつきになり、筆運びに軽い抵抗感がある。着色力はちょうどMとSの中間です。絵具として使用しても面白い効果が得られる。

- 原材料／アクリルポリマー、アルミジン、チタン白、炭酸カルシウム
- 品種／330ml ¥1,200 1,000ml ¥3,300



ブラックジェッソ（標準粒子・黒色塗り用）

■アクリラのブラックとは違って、ブラックジェッソは一色で多くの表情を感じさせる。下地として幅広く応用できるほか、絵具として使用してもブラック絵具とは全く異なる素材の表情を見せる。現代版の墨絵のような使い方が可能。

- 原材料／アクリルポリマー、アルミジン、マースブラック、炭酸カルシウム
- 品種／330ml ¥1,200 1,000ml ¥3,300



Holbein

ホルベイン工業株式会社
〒530-0043 大阪府茨木市西茨木1-18-1 TEL (06) 723-1555

■編集後記 昭和の元号は1月7日をもって終わった。山下鶴二さんが他界して昨年2周忌を終えた。天皇制、人種差別等を終生のテーマにされた山下さんは元号に拘り、最後まで西暦で表したことも含め、まさに昭和と共に語り継がれる画家であると思う。この程、美術出版社より500点に及ぶ作品を収録した、初めての作品集(定価20,000円)が発刊された。生前、弊社HPで「絵具箱からの手紙」の取材で訪問した折、社会の闇のなかから人間として何をすべきかと、筋轡からくる不自由な語りでお話されたことが今でも耳にやきづいている。言葉のひとつつか、まるで一貫したセサンヌのリンゴの様で、どれかひとつを取ることによってバランスを失ってしまうよう。それそれが生きている。作家の創作姿勢もどこかそれに似ていると思う。今回取材したチエス・マンハッタン銀行のコレクションも同じ趣に思う。現代美術が社会に關わりを持ち發展している現状も同様だ。豊かになった日本の企画に求めめる文化的豊かさにたたずむ。

ACRYLART

発行日 平成元年4月1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