

NEW



# Holbein

ホルベイン工業株式会社  
東京都豊島区東池袋 2-18-4  
TEL. 03(3983)9251  
大阪府東大阪市上小阪 1-3-20  
TEL. 06(6723)1554  
[www.holbein-works.co.jp](http://www.holbein-works.co.jp)

他の絵具と併用して絵画の技法  
が大きく拡がる。また、溶剤の  
アレルギー問題も一掃。表現の  
可能性までグレードアップした。  
水で描ける——次世代油絵具  
アクアオイルカラー「デュオ」

アーティストレベルの水可溶性  
油絵具としてリニューアルした  
ホルベイン「デュオ」。より専門  
アーティストからの声に応えた  
カラーラインアップが図られた。  
従来から親しまれてきた色名に  
戻し、色によっては新たに顔料  
から見直して処方の改良も行な  
った。さらに、カドミウム系や  
コバルト系の色も追加。透明色  
から不透明色まで、全100色  
が勢ぞろいしたのだ。もちろん、  
油絵具でありながら水に溶ける。



色のグレードアップという、進化。



# 佐川晃司

画家の「眼と精神」

中井康之=文

Text by Yasuyuki Nakai

1989

「菱形というフォルムのなかに、  
何重ものイリュージョンを  
畳み込めるということに気づきました」



無題1 1980 キャンバスに油彩 113×107cm  
真和画廊(東京)での個展会場にて  
「日本の伝統的な空間に対する感性。そうしたものに興味を抱いていたのです」



半面性の樹塊1 キャンバスに油彩 1989 194×259cm

画家は「その身体を携えている」とヴァレリが言っている。実際のところ、「精神」が絵を描くなどということは、考えてみようもないことだ。画家はその身体を世界に貸すことによって、世界を絵に変える。

今回のインタビューで繰り返し言及された、モーリス・メルロー＝ポンティ『眼と精神』(滝浦静雄・本田元共訳、みすず書房、1966)の一節である。佐川も私も、そのことを語ろうしていたわけではない。しかし、佐川の作品を巡って、作家とそれを取り巻く外界と絵画というひとつの世界について語り合う間、身体と視覚との交換体系と、絵画との関係性について論じられたメルロー＝ポンティの芸術論が、ふたりの間で繰り返し想起され続けたのである。佐川は、高校在学中に絵を描くことを志した。高度成長を遂げる以前の豊かな自然に閉まれた福井



2001年、金津創作の森（福井）「森から町へ」展より  
左——半面性の樹塊37 1999 右——半面性の樹塊38 1999 ともに、キャンバスに油彩 190×290cm

## 2001 「無数の判断の積み重ねが、 ひとつの画面として物質化していくのです」

の地に、少年期を過ごしたことこそが、作品の素地を涵養するうえで多大だったと、彼は語った。長じて東京藝術大学の油畫専攻に入学した70年代半ば。藝大生にとって最初のイニシエーションとも言べき、アカデミックな授業と美術界で起こっている状況とのギャップに、彼も苦しむことになる。「藝大をやめて、別の道を探ろうかと思つたこともあります。一方で僕たちの世代は、川俣（正）をはじめ、学校の授業に関係なく作家として活動を始める者も多かった。それで、みんなでカリキュラムを半ばボイコットするようなかたちになつてしまつたんです」。

彼らの行動は大学を突き動かし、旧来とは異なるタイプの講師として杉全直が迎え入れられた。他の教授陣と比べ、杉全は「本質的な話をした」と佐川には映つた。その後、榎倉康二が芸術学科の実技担当の非常勤講師に就くと、油畫専攻の上級生が榎倉の自主ゼミ

を始め、佐川もそれに参加する。榎倉は作家であると同時に、優れた指導者として多くの作家を育て、佐川もその熏陶を受けた。そのような作家としてのモラトリームな期間に、冒頭で取り上げたメルロ・ポンティの『眼と精神』と出合うのである。「その論述の前半でセザンヌに触れていて、やはり絵でしかやれないことがあるのではないかとわかつたんです。絵



2002年、アトリエにて

# 2006 「できるだけ減速して、歩くくらいの速さで画面の変化に付き合っていきたいのです」



2006年、豊田市美術館での個展「場からの創出」会場風景



半面性の樹塊 No.50 2005 キャンバスに油彩 197×291cm

なんかやつてもしかたがないと盛んに言っていたんですけども、絵画でいいじゃないかと思いついたんです。大学3年の頃でした。さらに同期、佐川を絵画へと向かわせる展覧会と出合う。ひとつは1980年に西武美術館で開催された「Art Today '80 絵画の問題」展（藤枝晃雄企画）。そこで見た辰野登恵子の絵画によって、絵画を描くことへの確信を得た。もうひとつは、その前年に東京国立博物館で開かれた「狩野派

の絵画」展であった。その図録の表紙を、狩野水徳の『檜岡屏風』が飾っていた。この時代に、かようには装飾的な絵画様式に対する関心を持ち始めたとするならば、極めて独自な地点に存立していたと言わねばならない。80年代に入り、絵画の復権が謳われていたとはいえる、俗流ポストモダニズムの流行のもと、表面的な引用はともかく、ミニマル絵画や抽象表現主義絵画などをどのように超克するかという神学論争を闘っていた時期である。日本の古典的な美術を絵画の本質的な問題として抱え込もうとするような観点は、少なくとも日本の現代美術界では極めて稀だったと思われる。

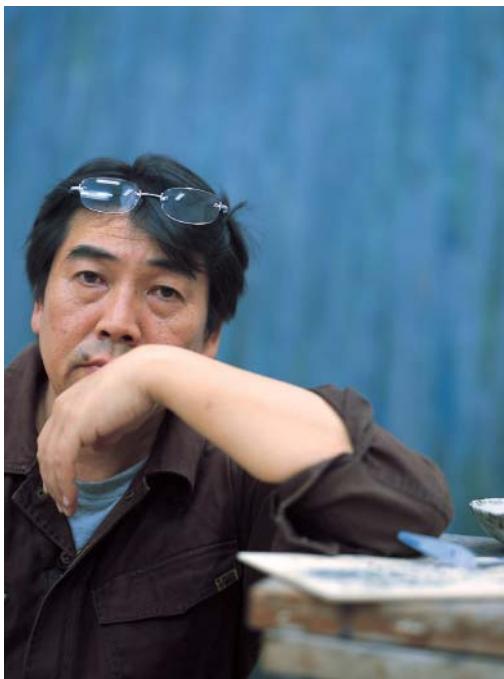
それではなぜ、そのような領域に足を踏み入れたのであろうか。佐川は当時、藝大の茶道部に所属していた。そこで岡倉天心とともに面識を持つおばあさんに厳しく指導されたという逸話は、遠い歴史上の話のようにも思われた。佐川が



### さがわ・こうじ

1955年福井生まれ。85年、東京藝術大学美術研究科博士課程満期退学。同年より京都精華大学に勤め、現在同大芸術学部造形学科教授。主な個展に80年「真和画廊」(東京)、82年「田村画廊」(東京、87年も)、銀座絵画館(東京)、84年「東京藝術大学陳列館」、89年ギャラリー16(京都、99、02年も)、91年「石屋町ギャラリー」(京都、93、95年も)、92年「国際美術館」(大阪)、06年「場からの創作」(豊田市美術館、愛知)。またグループ展として、80年「絵画—一実在力としての愛」(東京藝術大学陳列館)、92~93年「現代美術への視点—形象のはさまに」(東京国立近代美術館、国立国際美術館)、94年「VOCA展'94」(上野の森美術館、東京)、95年「水戸アニュアル'95 絵画考—器と物差し」(水戸芸術館、茨城)、02年「さまざまな眼125 佐川晃司・村岡三郎」(かわさきIBM市民文化センター、神奈川)、07年「DIALOGUE」(滋賀県立近代美術館)などに出品。

大津から山科へと抜ける街道に沿って、ゆるやかな堅田丘陵が広がる。作家のアトリエを出て、曲線を描く坂道を歩いていると、田んぼの織り成す幾何形が、湖の湿気を孕んだ靄に覆われていた  
Photo Kenji Morita



ここでは、日本の文化を知悉するところになつたであろうことは想像に難くない。アメリカ文化に侵されている当時の状況を嗤うと同時に、返す刀で安易な日本文化回帰の現象を断ち斬つていたのだ。1980年、榎倉の進言で開いた最初の個展では、ミニマル絵画と方丈空間の融合したような作品を発表している。繰り返しになるが、この時期に、これだけ確信的に絵画然とした絵画を個展で発表するのは画期的なことであった。

しかし当時のバブル経済による急激な状況変化の中、東京とは異なる文化圈に移ることを願うようになって、80年代半ば、京都精華大学の講師となつた。そして安易に土地と結び付けたくないと言いながらも、作品に風景を、その内容を見出していくことを考えるようになり、実施していった。佐川の絵画としてよく知られている菱形の形象は、風景の存在を容認することによって自然に生み出さ

れたものなのである。

「夕方、道を歩いていたら、量感を持っていた木が逆光でシルエットになつて、菱形に見えたんです。視覚的には平面でありますから、その中に深い量が見えた。いろんな要素が多重に脳み込めると思い、それを描き始めました」

佐川は、しかしその見出した形象を容易には見切らない。「問題は、描かれた作品ではなく、描かれた過程そのものを生きる、自分が生きていくことと描くこととの重なり合ひだと思うんです」。その行為を見る立場から言い換えれば、「私の見ている画像」<sup>(タコロ)</sup>がどこにあるかを言うのは、確かに骨が折れる。……私は絵を見るというよりもむしろ、絵に従つて、絵とともに見ているからである」(メルロ・ポンティ『眼と精神』より)といふことになるのである。

● なかい・やすゆき 「国立国際美術館主任研究員」  
10月24日 滋賀・堅田の作家アトリエにて