

# 現代日本絵画の一断面

—アクリル技法を通して—

新井 知生\*

Tomoo ARAI

Aspects of Contemporary Japanese Art  
— through Acrylic Technique—

## 1. はじめに

油彩画は五百数十年の歴史を持つ。<sup>1)</sup> この長い歴史の中で、芸術家は油絵具という描画素材を通して様々な表現能力を身につけ、今では世界の共通言語として油絵具は完全に定着している。多くの人々が傑作として思い浮かべる名画のほとんどが油絵作品であることは、油絵が広く一般に親しまれている証明であろう。

日本における油絵の歴史はまだ100年あまり<sup>2)</sup>であるから、西欧の伝統の重みに比べるべくもなく、しかもその摂取、発展の中で未消化の部分が多く、いわゆる日本的な油彩画として弱々しく歪んだ形で独自の展開をしているという問題もなくはない。しかし、日本においても絵（タブロー）といえば油彩画であるという観念は既に定着している。

一方、アクリル絵具という描画素材が絵画において初めて使用されたのは1960年代初頭である。いわゆる「カラーフィールド」と呼ばれる抽象画家、マーク・ロスコ (Mark Rothko 1903-1970)、モーリス・ルイス (Morris Louis 1912-) 等から、「ハードエッジ」「ミニマル・アート」のケネス・ノーランド (Kenneth Noland 1924-)、フランク・ステラ (Frank Stella 1936-) 等へと続く画家達によってこの新しい水溶性の絵具が使われた。したがってまだ30年あまりの歴史しかない。しかし、すでに1970年代後半には、アメリカの画材店の店頭では、「油絵具の占めるスペースはアクリル絵具の三分の程度」<sup>3)</sup>となるほどアクリル絵具の需要は増している。日本では1960年代に、ベニー&スミス社の「リキテックス」

絵具が輸入されアクリル絵具の使用が始まった。当時は、「制作材料・リキテックス」と表示されたものを展覧会場でよくみかける<sup>4)</sup>ほど「リキテックス」はアクリル絵具の代名詞的存在であった。私自身がアクリル絵具を使用したのは1978年からであるが、やはり「リキテックス」と記入した覚えがある。しかし1960年代後半には国産品も提供されるようになっており、現在ではマツダ絵具、ホルベイン工業、ターナー絵具、ニッカー絵具、アートカラーなどの各メーカーが各社独自の名称をつけてアクリル絵具を製造販売している。ホルベイン工業によれば、生産量については企業秘密で具体的な数値は示せないが年々増加しているという。アクリルは絵具の他にメディウムと補助剤が多数あるが、色数は70色以上に増えメディウムや補助剤も新製品が次々と開発されている。アクリル絵具は一般的にはまだ油絵具ほどの知名度はないとはいえ、今やその種類、質、量とも油絵具にひけをとらないものとなっている。

何故アクリル絵具は急速に広まったのであろうか。実際、日本絵画界においてアクリル絵具による絵画はどの程度浸透しているのであろうか。またそれはどのような表現スタイルを持ったものであろうか。本稿では描画素材による作品分析をし、その多様な表現の中でアクリル絵具を使用した絵画の特性を探ってみたい。

## 2. 日本絵画界の諸層

現在、日本における絵画の状況は複雑多岐を極めている。その中には、現代美術の最先端の部分で新しい絵画を模索している作家から、趣味で花を描いている婦人ま

\* 島根大学教育学部美術教育研究室

で含まれるし、一つの展覧会でもその表現スタイルは作品の数だけあると言っても過言ではないであろう。日本中で今までの歴史的表現様式のほとんどすべてが見られるというまことに雑然とした様相を呈している。評論家の河北倫明は「今日は多様性の時代ではなく、多元性の時代だ。(中略)一つの原理で万事を整理できていた時代が通り過ぎて、在来のやり方ではどうにもならぬところにきている」<sup>5)</sup>と今日の絵画表現の在り方の基準のなさ、その不確実性と混乱ぶりについて言っている。「多元主義(プルーラリズム)」とは、

「あるひとつのものだけを主流とみなす考え方の、反対に位置する考え方である。多元主義においては複数の様式(スタイル)は互いに共存し、そのうちのどのひとつの様式も他と比べて特別に大きな支持を受けたり、関心を集めたりすることがない。」<sup>6)</sup>

ことであるが、多くの美術団体やグループがそれぞれ内輪内の活動に終始し、お互いの交流はあまりないばかりか他の作品を理解しようともしない日本の状況は、確かに多元的であるといえよう。その全体を見て日本絵画界の状況を包括的に述べることは不可能であろう。本稿を進めるにあたって、まずどのような絵画に焦点をあてるか明らかにしなければならぬ。その為、日本絵画界の全体像を発表形態を基として、構造的に次のような6つの層に分類する私案を試みた。この分類の視点は表現の現代性である。表現の現代性とは「いま・ここ」を最もビビッドに呼吸している」<sup>7)</sup>こと。そして新しい価値の創造をめざす姿勢があることである。芸術には様々な意義があるだろうが、このことが芸術に求められている最大の使命であると考えからである。

1. 現代美術史の最先端の状況の中で新しい実験的制作用を進めており、それが現代美術の評論家達の支持を受け、国内外の企画展(「ヴェネチアビエンナーレ」、「カッセルドクメンタ」、「ハラアニュアル」等)にノミネートされ発表される作家群。日本の現代美術を代表する存在と言ってよいであろう。「現代美術史の最先端の状況」が何であるかは、1980年代以降の状況が凄まじく混沌として評価が定まっておらず、またそれについて言及するのは本稿の旨ではないので私見を避けるが、少なくとも1970年代に顕著になったモダンの終焉とポストモダンへの解釈を鑑賞者に促す表現になっていることが前提となろう。代表的作家として辰野登恵子(1950-)、長沢秀之(1947-)、丸山直文(1964-)、中村一美(1956)等が挙げられる。

2. 既存の美術団体に属さず、主に画廊での個展を中心に発表を続けている作家群。1の作家に連なる若手の

作家達。(1の作家のほとんどは画廊での個展から評価を受けたものである。)やはり既成の美術観に捕らわれることなく、新しい実験的作品を世に問うている。ただし、画廊による個展が画廊企画である場合は一定の評価を得たものであるが、貸画廊での発表は無審査であることが多く評価は定まらない。したがってこの作家群は玉石混交である。有能な新人を輩出している画廊は、コバヤシ画廊、鎌倉画廊、ルナミ画廊、ギャラリー山口等がある。

3. 現代美術系のコンクール(「現代日本美術展」、「エンバ美術賞展」、「ABC&PI展」等)を主な発表の場とする作家達。コンクールだけに出品している作家はそれほど多くなく、コンクール応募以外に個展、グループ展での発表や4の在野系公募展での発表と並行していることが多い。つまり1, 2, 4およびその他の無所属の作家の中で、自らの作品の独自性を他と競う姿勢のある作家がコンクールの出品者である。またその審査員は現代美術の評論家や美術館館長がいくつかのコンクールを掛け持ちしてあっている。

4. 在野系公募団体<sup>8)</sup>に所属する作家群。在野系公募団体には二紀会、新制作協会、独立美術協会、行動美術会、一陽会、自由美術協会、国画会、モダンアート協会などがある。東京都美術館を毎年一回の発表の場とするグループ。東京都美術館を使用する公募団体は年間で百数十あるが、会によってまた会の中でも作品の質は千差万別であり、上記の団体のように有名作家を擁し、ある程度評価の定まっている団体は少数である。また、各団体が生まれてから数十年を経た今では設立時の精神や理念は形骸化し、どの団体も独自の表現様式を持っているとはいえない。「全体として『類型化』『旧態然』の感じがぬぐえない」<sup>9)</sup>のが現状である。

5. 日展系公募団体に所属する作家群。日展系公募団体には光風会、東光会、示現会、白日会、一水会などがある。4と同様、東京都美術館での展覧会を中心に活動している美術団体。日展が頂点であり、各団体の会員は日展に入選すること、またその会員になることを目標とするという非常に閉ざされた活動に終始している感がある。公募展とは多人数が委員、会員、会友、一般などの階級的集団を作って權威を保つ日本独特の制度であり、組織を維持、拡大するという宿命の為、今では芸術的価値の創造という本来の機能をほとんど果たせないほど疲弊しているように思える。これは4の在野系公募団体でも同様なことが言えるが、日展系ではより保守性が強く、展覧会は「総じて年に一度のお祭りか、師弟関係によるおさらい会の空気」<sup>10)</sup>が漂っているのである。

6. 県展, 市展等, 地方公募展に応募し入選-入賞-会員をめざすグループ。県展や市展の審査員というのは4, 5の会員である。そこに応募するのは会員のもとでの勉強会や指導を受けているアマチュア, 半アマチュアの人達が多い。そして指導者の所属する公募団体へもそのつながりで応募することとなる。中央公募展と地方公募展とは人的に密接な関わりがあり, 地方公募展とは地方支部のようなものである。日展系の公募団体では, 頂点としての日展に対してピラミッドの下部を支える存在と言える。こうした制度化した発表のシステムにおいては, 新しいものを生み出すエネルギーはほとんどどこにもないと言ってよいであろう。

以上, 日本の絵画界の状況を構造的に6つの層に分けてみたが, 個々の作家についてはその中で流動的に動き得るものである。例えば, 地方展での発表しかなかった者がいきなり3のコンクールで受賞することや, 公募団体を脱会し個展発表で注目を集めることはあり得る。しかし, 4の会員が5の公募展に出品すること, 1や2の作家が4, 5, 6の展覧会で発表することはまずあり得ない。また上記の分類のどこにも該当しない作家, 例えば作品の販売を主な目的としてデパートや画廊で発表している無所属の画家など, 1, 2以外で個展を唯一の発表の場としている作家も多くなる。しかしその表現の指向は作家個々によってまちまちで, 一つの層を形成してはいないと考える。

上記の分類は大まかなものであったが, ここでの目的は厳密な分類をすることではなく, 表現の現代性という観点からヒエラルキーを持った層が形成されることを示すことである。本稿で取り上げるべき絵画は, アクリル絵具という新しい素材との関わりで新しい表現を目指すものであり, それは現在の日本絵画界にあって影響を及ぼす力を持ったものでなければならない。その点でまず5, 6は問題にならない。日展系公募団体の作品は総じて穏やかな具象画が多く, 今日の絵画表現という問題と向き合っているとは思えない。表現の保守性に見合い, 素材に対しても絵といえば油絵であるという既成概念を超えていない。4の在野系公募団体の作品は, 世界的な現代美術の動向から言えば遅れた表現様式をとっているものの, 「現代」というものを何らかの形で表現しようとする意欲があり, それが多様な素材による多様な表現として現れ, 日本的な現代絵画と呼べるものを形成している。1, 2は世界的な現代美術の潮流と最もコンテンポラリーな対応をしているが, 現代では美術の各メディアの独自性が崩れており, それを絵画という一つのメディア, アクリルという一つの素材から分析することは根

本的に無理がある。本稿で扱うのも不適當であろう。3は現代的でありながらコンクールという制約から作品が平面性を保っており, 平面芸術の多様な表現が見られて興味深い。したがって私は現代美術系のコンクールと在野系公募団体の作品に焦点をあてて本稿を進めたい。

### 3. 素材による現代日本絵画の分析とアクリル絵具の浸透度

この章では現在の日本の絵画における各種素材の使用度とその用法, またその中でのアクリル絵具の位置を代表的な展覧会の様子を見ることにより明らかにしようと思う。そしてそれを単なる統計としてではなく, 素材の特質と表現技法やコンセプトとの関わりを考察することによって進めてみようと思う。

まずは昨年度(1993年度)の第36回安井賞展を調べてみる。安井賞展とは周知のように故安井曾太郎(1888-1955)の偉業を記念して, 1957年より開催されている推薦制による具象画のコンクールである。「安井賞」はよく絵画界の「芥川賞」であると言われているように, 権威のある展覧会には違いないが, いくつかの問題も抱えていると思われる。例えば抽象と具象をどう分けるかが再三論議をよんでいる。そのことは単純に形態が分かるか分からないかということだけでなく, コンテントの問題として考えなくてはならないと思うのだが, それについてはあまり論議されていない。本来の現代美術(前章の1, 2と3の一部)においては抽象, 具象を分けること自体がナンセンスであり, せいぜい平面と立体という分け方しかない。(部屋全体を作品の場とする環境的作品-インスタレーション-もあり, 作品を種別に分けること自体も無効にしている。)したがって安井賞展が権威を持っているのは前章の4, 5, 6と3の一部の作家にとってであると言える。当然, 本年度安井賞展の顔ぶれは全入選数47点のうち, 在野系公募団体(前章の4)所属者37名, 日展系公募団体(前章の5)所属者3名, 無所属(前章の3とその他)7名ということになっている。

その安井賞展の入選作を素材によって分類すると表1のようになる。キャンバスに油絵具を使用した作品が圧倒的に多いのは, 安井賞展の対象になる作家においては油彩が今でも最も愛好されていることを示している。安井賞展入選者が公募展作家のトップだとすると, もっとすそ野の美術家のほとんどがキャンバスに油彩という素材でしか絵を描いていないであろうことは容易に想像できる。

表1 第36回安井賞展より 点数(%)

キャンバスに油彩(含コラージュ)		22 (47)
キャンバス、パネルにアクリル (含コラージュ)		9 (19)
ミク スト メ デ ィ ア	キャンバスに油彩・アクリル	6 (13)
	キャンバスに油彩・テンペラ	5 (11)
	その他の素材による混合技法	5(11)(内アクリルを併用3)
		計47点

ミクストメディア(Mixed Media, 二種類以上の素材を併用している作品)の中に油彩とアクリルの併用が6点ある。アクリル絵具は水性であり、油絵具の上には当然のことながら使用できない。したがってこれは多くの場合、油彩画の下地としてアクリル絵具を使っているということである。油絵具で描く前にアクリル絵具を使う理由は、一つは油絵具は乾燥の為に数日置かないと重ね塗りができないのに対して、アクリルは乾燥が速く継続的な制作が可能であること。つまり、ある程度までアクリル絵具で描くことによって制作時間を短縮できるという便宜的理由である。二つめはジェルメディウム、モデリングペースト等のメディウム類を駆使することにより、絵具の厚みを増し下地として効果的なマティエールを、やはり短時間で作り上げることができることによる。アクリルと油絵具の併用は、アクリルの速乾性とメディウム類の盛り上げ効果を利用しているが、最終的には油絵具の発色や肌あいを求めていると言える。

油彩とテンペラの混合技法が数点あるが、テンペラ(伊, Tempera)とは油絵具が発明される以前(13, 14世紀)、主に祭壇画に使用されていた古典描画素材である。近年、テンペラやフレスコ(伊, Fresco)<sup>11)</sup>といった古典技法を使う作家が増えている。昨年度はフレスコはないが、1991年の第34回の安井賞展ではテンペラ5、フレスコ1、一昨年の第35回ではテンペラ6、フレスコ1となっていて、古典技法作品はコンスタントに見られ

るのである。古典技法が見直されているのには、アクリル絵具という新しい素材が生まれ、油彩画には見られない新しい表現が出現したことが大きく関係していると思われる。アクリル絵具やメディウム類の使用は、基底材の工夫や混合技法の開発など表現の可能性を広げた。それが1960年代からの絵画解体の世界的な流れのもとで、油彩の絶対性を崩し、作家に改めて素材を意識させる契機となった。油彩表現のゆきずまりとアクリル絵具の誕生は、絵画制作を素材にまで遡って探究する姿勢を作家に促した。古典素材の使用は確かな知識と経験が必要であるが、それだからこそ好まれているのである。自ら絵具を作り複雑な行程を辿りながら制作するという素材との接触体験の中から制作の確かな感触を得、独自の表現を探ろうとする姿勢は近年の特徴であろう。

「その他の素材による混合技法」とは、金・銀箔、石膏、水彩紙、木、発泡スチロールなどを油絵具やアクリル絵具と併用するもので、これらは主にコラージュされて、キャンバスとは異なる質感を作っている。このような多種の素材の使用も、油彩による様々な技法がやりつくされ見慣れてしまった為、表現としての強さを持ちえないという閉塞的状况を打破し、新鮮な画面を造りだそうという意図によるものである。しかし、言うまでもなく新しい素材が新しい絵画を生み出す訳ではなく、自らのコンセプトを表現方法の上でどれだけ強く打ち出せるか、コンセプトと素材やその技法がどれだけ直截に結びついているかという基本を見据えなければならない。安井賞展等の選評でよく、

「仕上げのやり方が巧みになり、作品としてうまく見せる技術が進んできたということである。しかし常になにか充足されないものが残るのである。初発の発想から表現へと直接にもってくる迫力が乏しくなっているのを感じざるを得ない。」<sup>12)</sup>

「(前略)表現として血肉化されなければ見る側に訴えかけてくることにはならない。この骨に血肉の巻きついていかない無残なケースがいっとうに跡を絶たない。」<sup>13)</sup>

などと言われるようにコンセプトが確立していない、また表現として成熟していない例が多いのである。

次にアクリル絵具について見てみると、混合技法の中での併用も合わせると18名いる。その使用率は $18/47 \approx 38\%$ となる。前年、前々年の第35回、第34回の安井賞展で同様にデータをとってみると、第34回(1991年)のアクリル使用率は $14/53 \approx 26\%$ 。第35回(1992年)では $19/47 \approx 40\%$ となっており、ほぼ $1/3$ に達していることがわかる。これを16、17年前の第21回展(1978年)、第

22回展（1979年）と比較してみよう。第21回展では全出品作品73点のうち油彩70点、フレスコ2点、油彩、アクリル、インクのミクストメディア1点となっており、アクリルの使用率はわずか1%である。第22回展では全出品作品78点のうち油彩71点、アクリル5点、フレスコ1点、水彩1点となっており、アクリルの使用率は6%である。1977年以前の作品集には素材の表示がない。当時はほとんどすべての作品は油絵であり描画素材について考慮されていなかったことが窺い知れる。

以上のことから15年ほど前にはアクリル絵具を使用していた作家は数えるほどしかいず、1970年代後半の定着後わずかか間に急速に普及したことは間違いない。

次に前章の3にあたる第15回エンバ美術賞展（1993年）から素材による作品の分類をすると、表2のようになる。分類してまず分かるのは素材が多様であり分類が困難であるということである。エンバ美術賞展は1977年立体と平面の現代美術作品を対象として開催されたコンクールであるが、1986年立体部門が廃止され、その後現在に到るまで平面作品のみのコンクールとなっている。平面とは立体に対し二次元作品（壁に掛けられる作品）の総称でありその中のジャンルは問われない。したがってこれらのコンクールには版画、写真（美術作品として写真というメディアを使用しているので一般的な写真の概念とは違うが）なども含まれるし、いかなる素材を用いてもそれがある程度平面的に処理されていれば平面作品として出品できる。エンバ美術賞展では安井賞展が問題としていた具象、抽象という枠組みは勿論、絵画という枠でも括られていない。それは現代美術で各ジャンルの相互浸透や総合が行われていることの反映である。各ジャンルがそれぞれ独自の純粋な表現様式を確立しようとした流れが「近代」の大きな特徴であった訳で、その「近代」に代わる「現代」を発露しようとしている点にこれらのコンクールの意義がある。

各ジャンルが同じフィールドで競われるので、作品の評価は、例えば、絵画の描写等の技術の問題は二次的なもので、ある平面がいかにして表現として成立しているか、そのコンセプトと視覚的狀態の有様が問われることになる。既成の一いわば「近代的な」—芸術観に安住することなく自ら新しい芸術へのコンセプトを持つことがこうしたコンクールに応募する第一歩となるのである。前述の安井賞展の作品の多様性がスタイルの多様性であり、作家の個性や個人的嗜好の微妙な差異を競っている感があるのに対して、この種のコンクールの作品の多様性は平面芸術とは何かという根源的な問いに対する答えの多様性となって現れる。したがって単にアクリル、油

表2 エンバ美術賞展より

点数 (%)

アクリル絵具	13 (20)
アクリル絵具を主とした ミクストメディア	13 (20)
油絵具	8 (12)
油絵具を主とした ミクストメディア	1 (2)
アクリル絵具、油絵具を除く ミクストメディア	9 (14)
版画（銅版、シルクスクリーン、リト グラフ他）	13 (20)
写 真	3 (5)
その他の素材の単独使用（木、墨、ダ ンボール、鉛筆他）	5 (8)
	計65

絵具といった素材の分類をするだけではあまり意味はなく、コンセプトと表現と素材がどう結びつくか、その内容への言及が必要となるが、詳しくは次章へゆずるとしてまずはこの表をもとにして考察してみたい。

アクリル絵具の使用率は $26/65=40\%$ と最もよく使われており、油彩の $9/65=14\%$ との対比を際立たせている。絵画の今日的表現にとっては従来の油彩表現よりアクリル表現のほうがそのアプローチの為に有効であることが窺える。1960年代以降の絵画に現れる特質は過度な自己表出を否定する姿勢であり、作家の個人的体質や情感を豊かに表現できる油絵具の優秀さは逆に否定されるべきものとなってしまった。発色の明快さや無機質な表情を持ったアクリル絵具が急速に使われだしたのはこの理由による。しかし、今日ではアクリルの素材も多種になり、作家も様々なアクリル技法を開発して、単に簡潔な表現への指向だけがアクリル絵具に求められているも

のではなくなっている。エンバ美術賞展でもアクリルによる様々な表現が見られるのである。

近年、版を使う作品が増えていることも、このようなコンクールの特徴である。表2の「写真」も広い意味で「版」と考えて（プリント＝複数制作という捉え方から「版」のメディアと考えられる）全体の16/65≒25%が版作品である。またアクリルの作品の中にもその制作過程で版を使っているものもあり（アクリル絵具でシルクスクリーンの印刷が可能である）、実際は版形式作品は相当の数にのぼる。直描きでなくいったん版を作りそれをプリントという機械的行程を経て作品化することにより、直接的な自己表現から機械とインクに委ねられた「跡」となった表現に転化することが、表現の今日性を獲得する要素になっているのである。また近年の版画は写真製版によることが多く、作家が主観的にとらえた形態とは別の客観的リアリティの提示が可能である。それが今日のリアリティとは何かという命題に対する表現として有効となっていることも版画が注目されている所以であろう。

「その他の素材」とは描画素材をまったく使わず、木を削ってはり合わせたものやダンボールや和紙をそのまま、あるいは燃やして作品としているものである。これらは絵画におけるコラージュとは異なり、ある加工をほどこしてはいるが物質そのものを提示するものである。「イメージ」に対して現実につながる「物的素材」の提示を作品とするものは、フェルナンド・アルマン(Fernandez Armand 1928-)等、「ニュー・リアリスト」たちのアッサンブラージュや、「造形的な意識を粉々に砕いて無に帰した60年代末期の『モノ派』」<sup>14)</sup>以降一つの流れとして続いている。

エンバ美術賞展のような現代美術のコンクールでは、安井賞展や公募展より新しく思い切った表現が見られるが、それは素材や技法に対する様々な試みと呼応している。これらの作品は従来の素材と「描く」という行為を単純に結びつけては考えられない。アクリル絵具の使用は増してはいるがその扱い方は千差万別である。そのことは逆に作家の研究によりいろいろ新しい表現が可能なおアクリル絵具が好まれているということにもなろう。

#### 4. アクリル技法による絵画

アクリル絵具を描画素材とする絵画の増加は、コンテンツポララー・アートにとってアクリルという素材がその表現コンセプトに密接に関わっていることの証である。勿論、コンセプトとはそれぞれの作家においてあるもの

であるし、アクリル絵具を使う理由もその数だけある訳だが、それでも同時代の絵画に共通するいくつかの表現形式というものが探れるであろうと考える。そのことを考察する前に、まずアクリル絵具の特質についてあげておくことにする。どのアクリル技法も以下の基本的な特質を踏まえた上で生まれているのである。

- ① 「無色透明」の樹脂で、長期間経ても黄変せず、屈折率が大きいので、絵具にした場合発色が良い。
- ② 「すぐれた耐候性」を有しており強固な被膜は紫外線や外気の影響から顔料を保護し、退色しにくく絵の寿命をのばす。
- ③ 「柔軟性」が大きく、伸び、縮み、曲げに強く亀裂が起こらない。耐磨耗性もすぐれている。
- ④ 「速乾性」で薄塗りなら数分、厚塗りでも数時間で乾く。
- ⑤ 「耐水性」がある。水で溶くことができるが、いったん乾くと耐水性となり、塗り重ねても下の絵具が溶けない。
- ⑥ 「耐薬品性」がある。コンクリート、石膏などのアルカリ性の物の上に塗っても変色しない。
- ⑦ 「展色性」が良く、とくに大画面の平塗りなどに適する。
- ⑧ 「毒性がない」。水を用いるので、吹き付けを行っても引火の危険がなく、溶剤中毒も起こさない。<sup>15)</sup>

アクリル絵具はアクリルエマルジョンを展色剤として顔料と合わせて作るが、以上の特質はアクリル絵具が合成樹脂であることの特質として①、②、③、⑤、⑥があげられ、エマルジョン型<sup>16)</sup>水溶性タイプであることの特質として④、⑦、⑧があげられる。

油絵具が500年以上にわたって使われ続けていることは、その並外れた優秀性を証明しているが、絵具の基本的条件とは「堅牢性」と「表現力」があるということである。ヤン・ファン・アイク(Jan Van Eyck 1390頃-1441)の「アルノルフィニ夫妻の肖像」(1434)が五百年後の今でも変わらない輝きを保っているのは、表面のワニスが空気を遮断し酸化を防いでいる為だが、アクリル絵具は「樹脂」としての特質①、②、③により保存に対する条件を満たしている。樹脂系の絵具が生まれたのは、もともとシケイロス(David Siqueiros 1896-1974)等、メキシコの画家達が壁画制作の為に、アメリカの化学会社に依頼したのが始まりであり、どこにでも描け、耐久性に優れた絵具であることが必要条件であった。

「表現力」の点でも、油絵具は実に魅力的な素材である。重い絵具と種々のとき油を様々なに混合し、幾重にも

塗り重ねることにより表出される質感や空間感は油彩ならではの特質である。画家がルネサンス以来、近代まで求めてやまなかったリアリズムの追求は油絵具とともにあったと言えるだろう。アクリル絵具にはそうした柔軟性はない。アクリル絵具の特質である「展色性」、「速乾性」、「毒性がない」、「耐薬品性」などは平塗りがしやすい、継続的な制作ができる、いろいろなものに描ける、安全であるなどの利点を生むが、これらの特性によりアクリル絵具はその表現力の独自性の追求よりも、便利な画材として日本で使用されてきた感がある。いろいろなものに手軽に描け、しかも安全であることから、児童の図画工作や工芸や手芸の分野にも新しい絵具として使われるようになった。また絵画の分野でもアクリル絵具は種々のメディウム類との混合によって油彩のように厚塗りやグラッシュもでき、透明水彩のようにも、不透明水彩のようにも描け、また他の絵具と併用できるなどオールマイティーに使える便利な絵具という認識があった。確かにその素材に対する知識や熟練をあまり必要とせず手軽に使えることは利点には違いないが、少なくとも代用品として使用することは絵画に対する基本的態度をねじ曲げてしまう危険がある。この気楽な描画素材が絵画の表現技法を乱暴、粗雑なものにしてしまう危険を含んでいると言えよう。油絵には油絵具だけがもつ深い味わいや使い心地があるように、アクリル絵具も従来の絵具の代用品としてとらえるのではなく、アクリル絵具本来の特性を発揮するような使い方によって評価されるべきものである。その為にはこの絵具に適した表現方法、メディウム類の活用、支持体の選び方、制作手順の計画性などが要求される。これらのことを公募展やコンクールでの作品に現れるアクリル技法の特徴やそのコンセプトを追いながら考えていこうと思う。

### 1. ハードエッジ技法

「ハードエッジ」とは、1960年代アメリカで主流となった、ケネス・ノーランドやエルスワース・ケリー (Ellsworth Kelly 1923-) らの抽象絵画に対して名づけられた「ハードエッジペインティング」の表現スタイルから生まれたものである。それは絵画の表面をいくつかの均一な色面によって区切るもので、もともとアクリル絵具が最初に使われたのはこれらの作家達によってであった。「ハードエッジペインティング」や「ミニマルアート」の目指した「塗られた平面」としての非個人的な絵画への傾倒が、アクリル絵具の特性-「展色性」が良く、大画面の平塗りに適する・発色が良く肌合いが人工的で油彩のような情感を持たない-と適合したことがアクリル絵具が絵画界で注目された理由であった。

「ハードエッジ技法」とはマスキングテープの使用により直線的に画面を区切り、主に平塗りによって彩色する技法を言う。日本の公募展やコンクールにおいて、たとえ具象的な絵画であっても、このマスキングテープによって鋭く区切られた平面は実に頻繁に見られる。そこには手業による制作者の感情や恣意性の表出を嫌い、高度に機械化された都市環境への対応として、人間の手の温もりのない表現への志向が読み取れる。

近藤大志(1959-)は都会の建築物、それもガラスやステンレスなどの硬質、無機質で、その表面に他の風景を反射させる部分を、多重露光で幾重にもずれのある写真に撮る。それを映写機でキャンバスに写し取って下絵とし、複雑な形の重なりをほとんどすべてマスキングテープを使って彩色している。機械の目と機械的な行程による制作により、リアルでありながら幻のような都市の断面が定着される。

四宮金一(1938-)はシェイブド・キャンバス(変形キャンバス)を用い、「ハード・エッジ」に塗られた「部屋」の現実感を出しながら、床や壁などが波うち紙のようにめくりあがるイリュージョンによって、「不在」の印象を強く想起させ、現代人の心の奥の不安を暴きだしている。(図版1)

マスキングテープを使った「ハードエッジ」の作家は他に黒瀬道則(1944-)、中野庸二(1941-)らがいる。

「ハードエッジ」とはなにも直線とは限らず、マスキングテープをカッターナイフでカッティングすることで様々な形に鋭く区切られた面を作り出せる。マスキングシートは微妙な形のカッティングが可能であり、エアブラシによる彩色などやはり機械的な形態の表出に有効である。またマスキングジェルというアラビアゴムでできたマスキング液は筆触そのものがマスキングできる。井草裕明(1957-)はドリッピング技法を巧みに生かし、このマスキングジェルによって地と図の不思議な反転関係を作品としている。

日本の具象的な作品に見られる様々な「ハードエッジ技法」は、形態が個人の感情を超えて生まれることを望む現代の作家の姿勢を明らかにしているが、それでも、日本の具象的傾向の絵画がまとまったスタイルを持ち得ず、各作家の個性の競い合いが華やかに繰り広げられている現状では、その無表情、無機質ささえも、どう作品の独自性に取り入れるかが問題となっている。

### 2. エアブラシ技法

エアブラシはコンプレッサーの圧縮空気の噴流を利用して絵具を霧化して吹きつけるもので、自動車の塗装などでよく使われている。油絵具は粘り気があり目づま

りしやすい、乾燥が遅くすぐ重ね塗りができない、掃除が難しいなどの理由でエアブラシの使用はほとんど不可能である。アクリル絵具の速乾性、接着力、色の鮮明さ、無毒という特質がエアブラシ表現を飛躍的に進歩させた。今ではエアブラシ専用のアクリル絵具も市販されている。

筆によるぼかし表現（グラデーション）は、本来、油彩の透明描法が適しており、人体の豊かなボリューム感油絵具によって初めてリアルに表現されるようになった。<sup>16)</sup> 乾燥が速く、濡れ色と乾き色が違うアクリル絵具では、ぼかし表現は困難を極めるものである。ハッチングという細い線を無数に引いて調子をだす技法もあるが、油絵具のような調子の柔らかさはでない。

エアブラシのぼかしは機械の一定の圧力のもとで生まれるので、手の痕跡が残らず非常に乾いた冷たい表現となる。このことは前述のハードエッジ技法と同様に、個人的な思いが画面に現れるのを嫌う現代的な表現を生み出すことになる。画面は客観的な様相を示し、鑑賞者を作者の世界に引き込むのではなく、逆に突き放し考えさせるような絵画となる。代表的な作家は三尾公三や森秀雄である。

写真雑誌の表紙でなじみの三尾公三(1924-)は日本画科の出身であるが、「創造は伝統を否定するところから出発する。」<sup>17)</sup> として40歳になってアクリルによるエアブラシ表現に転じた。三尾の使うアクリルは有機溶剤型のアクリルラッカーである。マスキングシートを駆使して描く縦や横に歪んだ裸婦と、現代的でしかも幻想的な室内は、冷たく、また映像の一シーンのような物語性を醸しだしている。

森秀雄(1935-)もエアブラシの達人である。森は下絵を描かずキャンバスに直接エアブラシでデッサンしながら描いていく。ところどころマスキングにより形を明確にいてゆきつつ最後までエアブラシで仕上げてしまう。エアブラシが完全に筆のように使われているのは驚きである。彼の石化した人物と青い空の無機質な表情は、アクリル絵具のエアブラシ技法によって初めて可能になるものである。

また若手の作家である春澤振一郎(1962-)は、エアブラシで無数の球や立方体や四面体などを描き画面を覆いつくす。その光景は宇宙のようにも分子のようにも感じられ、日常的な現実感を超えミクロとマクロの世界に誘われる。(図版2)

エアブラシ技法による制作をしている作家は他に尾崎愛明(1933-)、坪井正光(1935-)などがある。

### 3. マティエール技法

マティエール(仏、Matière)とは、絵具のつき、かすれ、のび、筆触の動き、ナイフの効果等によって作り出される絵の表面の肌ざわりのことを言う。以前は描かれた対象の物質感、すなわち人の肌とかりんごや岩の感じといった質感表現にも用いられていたが、今日では作品の表面そのものの絵具のつき方の様子に限って使われるようになっている。

マティエールの概念は油絵具のパート塗り(絵具を溶剤に溶かさずに厚塗りすること)の技法的変遷の中から生まれてきたものである。ルネサンスのティツィアーノ(Tiziano Vecellio 1490頃-1576)やバロックのレンブラント(Rembrandt van Rijn 1606-1669)といった巨匠が油絵具の厚塗り技法の先駆的な作品を残している。近代以降、モネ(Claude Monet 1840-1926)、ゴッホ(Vincent van Gogh 1853-1890)、ルオー(Georges Rouault 1871-1958)、シャガール(Mark Chagall 1887-1985)などの独特の厚塗り表現が生まれる。また、絵画の純粋化の傾向から抽象に至ると、絵具も何かを描き出す手段から平面を覆う一つの物質そのものとしての表現力を獲得するようになる。1950年代の「アンフォルメル」の画家、フォートリエ(Jean Fautrier 1898-1964)やデュビュッフェ(Jean Dubuffet 1901-1986)は厚く盛られた絵具の凸凹が画面を支配するマティエールによる絵画を作り出した。ここに到ってマティエールは絵画の主題の一つにまでなったのである。現在、日本のコンクールや公募展ではマティエールが作家の個性と作品の独自性を生み出す大きな要素となっている。作品の主題はマティエールと結びついて初めて結実される。

マティエールはもともと油絵具の特質から生まれたものであるが、アクリル絵具ではこれを数々のメディウム類の活用により、合理的、計画的に作り出すことができる。油彩ではマティエールは塗り重ねることと乾燥させることの繰り返しの中で徐々に作り出される為、作家のその場、その場の感性と思いがきざみこまれることになるが、アクリルでのマティエールはメディウム類の定着の物理的効果として無機的な表情を持つことが特徴となる。

アクリルのメディウム類は、下地調整用、描画用、除去溶剤、画面保護、仕上げ剤など用途に応じ二十数種類ある。マティエール作りに関係するのはグロスメディウム、マットメディウム、ジェルメディウム、ジェソ、モデリングペーストなどである。それぞれの成分や特質、用法などは他の技法書に詳しいので割愛するが、特にモデリングペースト、ジェルメディウムは盛り上げ剤であり、その凹凸の付け方、削り方、絵具との混合の仕方、

グラッシュ技法との併用などで様々な魅力的なマティエールが生み出せる。

一例として星憲司(1957-)の作品を挙げておく。(図版3)星の制作を行程を追って解明してみると、まず平滑な地を作る(キャンバスにモデリングペースト、ジェルメディウム等で目止めをしサンダーで削る。ジェソを数回塗る)。絵具をドリッピングをする。その絵具が生乾きのうちに画面に水をかけながら手で絵具を落とす。(手の指紋がやすりの働きをすると彼は言う。)落ちきれない絵具が不思議な痕跡として残る。非吸質性の板(ガラスかアクリル板)の上に着色したジェソを太い筆でストロークの形そのものが塊として盛り上がり固まるように描く。乾燥後、ジェソの色よりも明めめの色をエアブラシで真横から吹きつけ、ストロークの凸凹を強調する。ドリッピングの跡のある画面にはエアブラシでストロークの形の影をつけておく。ストロークの形の塊を板からピンセットで剥がし、画面にジェルメディウムで貼りつける。

こうしたシステム化した制作から生まれる画面は、本来描く手法としてあったストロークを一つの物質として扱い、それが平面上を浮遊しているようなイリュージョンと錯綜して魅力的な作品になっている。星の作品はアクリル絵具のもつ特質が表現に不可欠なものとなっている。アクリルの水溶性、速乾性、耐水性、透明性、接着性やメディウム類の活用を最も効果的に使っている例である。

星の作品は数々の実験の上、星自身が発見した技法や素材の使用法によるものである。技法書などに載っていない素材の新しい生かし方を自らのコンセプトに基づいて発見することは、作家独自の表現の追求にとって現在では大変重要なことである。またそれを可能ならしめる素材であることがアクリル絵具の魅力の一つである。

マティエール技法による独特な絵肌を表現のポイントとしている作家は、鈴木修一郎(1959-)、一居孝明(1958-)、村岡顕美(1952-)などがいる。

#### 4. ミクストメディア

現代絵画においては、数種の素材をミクスした作品が多い。洋画と日本画、油絵と水彩画、コラージュ、プリントなど今までの使用された素材からの区分は、混合技法の普及によって困難になっている。いや、むしろ絵画を素材によって別物のように分けることのナンセンスさを知るべきであろう。絵画で分けることができるのは作品の質の高さであり素材や表現技法ではない。

混合技法の普及は、技術的にはアクリル絵具の出現に負うところが大きい。アクリルと他の描画素材との併用

は、前章で述べたように油絵具以外はほとんど問題がない。油絵具の上にアクリル絵具はのせられないがその逆は可能であるし、日本画の材料、水彩絵具、カラーインク、テンペラ、木炭、鉛筆、墨、パステル、岩絵具などの併用により主題にふさわしい表現内容を模索することも可能であろう。

また、描画用でない素材の使用、木や石膏などの現実物の混入は、描くことのイリュージョンと現実そのものの表現力との係わりの問い直しを含みつつ、コンクールでの作品において様々な形で見られる。油彩画の表面に新聞紙等を貼る「コラージュ(仏、Collage)」をピカソ(Pablo Picasso 1981-1973)が初めて試みてからまだ80年余りだが、その後の絵画の展開の中で現実物の混入はとどまるところを知らず、ピカソのコラージュは今では古典的に見える。

描画用でない素材との併用にとっても、アクリル絵具は非常に便利な素材である。アクリル樹脂の「耐薬品性」という特質はコンクリートや石膏などのアルカリ性の物質の上での着色を可能にし、またガラスや金属にもプライマーという下地剤を塗れば着色できる。またジェルメディウムは「接着」効果を持つので、木や紙など気軽に貼ることができ、油絵具のように酸化黄変しない。

黒田克正(1945-)はアクリル絵具の他木炭、鉛筆、オイルパステルなど多種の描画素材を用い、生理的な感覚を吐き出したようなランダムな線で画面を覆いつくす。その迫力ある線は人物や日常的な事物のようにも見えるが、それは絵画の伝統的な「描く」という概念を逃れ、原初的な身体行為の「跡」が直接視覚化されているようである。(図版4)

アクリル絵具以外の素材の表現が作品の重要なファクターになっているミクストメディアの作家は深沢軍治(1943-)、木藤恭二郎(1952-)などがいる。

前章で見たように、ミクストメディアによる作品の数は単一素材による作品を凌ぐ勢いだが、アクリル絵具とその他の素材の混合は、今後も新しい表現の可能性を切り開くものとして期待できよう。とともに安易な素材の使用による表面上の新奇さばかりに心を奪われている作品の多さも指摘し、これを戒めしないわけにはいかない。

以上四点にわたってアクリル絵具の特質とそれを生かした絵画表現について述べたが、これらの技法は単独に使われることはあまりなく、他の技法と組み合わせられて複雑な画面が造りあげられていることが多い。また、それ以外にも実に多様にアクリルが使われている。特に日本の絵画においては、細密な表現にアクリルが使われて

いることが特徴と言える。アクリルの速乾性、濡れ色と乾き色の違い、発色はよいが油絵のような深みがないことなど、細かく描き込む表現にとっては欠点となる特質があるのだが、テンペラに見られるハッチング技法を駆使した所謂日本型のアクリル描画表現が公募展あたりでは多く見られる。

## 5. おわりに

本稿ではコンクール、公募展への出品作品を対象として、素材による今日の表現へのアプローチを行い、特にアクリル絵具という新しい絵具の特質と表現方法との関わりやその意味を探ってきた。おわりにアクリル技法の変遷の一例を私自身の二作品を比較して見てゆき、その中から今後のアクリル技法の課題を考えてみたい。

一つは、1983年、第15回現代日本美術展に出品した「24 CUBIC STUFF」という作品である。(図版5) 私は1978年にアクリル絵具を使い始めた。その最初の作品が「CUBIC STUFF」のシリーズの第一作で、1983年までこのシリーズを続けた。「24 CUBIC STUFF」はこのシリーズの最終的段階の作品である。つまり、このような表現の為に私は油彩からアクリルに転じる必要があったということである。私はここで、1960年代の「ポップアート」に見られるようなニュアンスのない色面、工業的な質感でパターンの遊戯的な変化や繰り返しによる無表情、無内容で記号的な画面作りを目指した。それは今日の記号的社会とのアイロニカルな対応を意図したものである。その為にビニールの発色、展色性を持つアクリル絵具を使用し、マスキングテープによるハードエッジ、エアブラシ、みぞ引きなどの技法を用いた。この作品のコンセプトとアクリル技法は、前章のハードエッジ技法とエアブラシ技法で述べたことと重なる。

安井賞展のところで触れたが、当時はまだ、タブローとしては油絵が絵画の王道であるという油彩の絶対性が生きていた。私が油絵具の重さ、粘り気、情感などにどうしても耐えきれず油絵からアクリルに転じたとき、アクリルのからっとした素材感による解放感とともに、油絵の伝統的重みの呪縛から逃れられた解放感を感じた。美術史を学び油絵をそれまで描き続けてきた者は、多かれ少なかれ勇気と決断を持って油絵具を捨てたのだと思う。

二作目は、1989年、第39回モダンアート展に出品した「PEANUT PLAN」である。(図版6) この作品は中央に大きなピーナッツを描き、周囲にはその形態からの私的なイメージの連鎖から生まれた形をちりばめたも

のである。ピーナッツと他の形態は論理的な関係で結ばれているわけではなく、観念の操作や偶然性の利用により形の増殖や画面の組立をしている。これは色や形態の遊戯的展開を目指したもので、そこにノンセンスなユーモアを引き出そうとする狙いがある。使った素材はアクリル絵具、ルミナスカラー、パールカラー、オイルパステル、色鉛筆、木炭、ジェソ、モデリングペースト等のミクストメディアである。技法は孔版による転写、ジェソのドリッピング、スクラッチ、モデリングペーストのマティエール、ハードエッジ、エアブラシによる線描、スタンピング等、前章の技法がほとんどすべてが使われている。

わずか六年ほどの間に、コンセプトとしては通底しているところはあるものの、表現方法はかなり変化している。1970年代には、主に「塗られた平面」としての絵画の追求、非個人的な絵画への傾倒という動向がアクリル絵具の使用と結びついていた。日本の作家も個人的体質や情感を画面に留めないような平面的な平塗りやハードエッジ表現、エアブラシ技法を有効な表現手段としてきた。「24 CUBIC STUFF」ではまさにこのことのためにアクリルが有効であった。しかし、モダンアートの終焉とも言うべき「ミニマルアート」の後、非個性絵画に対するリアクションとして絵画の中に再びイメージを求める傾向は現れてきている。「ニューペインティング」以降のポストモダンと呼ばれている折衷的表現様式の評価はまちまちであるが、感情を極力殺した表現からの脱却は始まっていると見てよいのではないか。このような動向の直接の影響ではないが、「PEANUT PLAN」の中でドリッピングやジェソの拭き取りの跡、鉛筆やオイルパステルのストローク、エアブラシの線など、手の軌跡を視覚化するような表現をしているのは、画面の中に私を回復する手段である。そのため素材や技法も多様になっている。しかし表現として成功しているかは別である。少なくとも「24 CUBIC STUFF」のような完結性はない。現在のアクリルの多様な表現の中に70年代に見られたものではない新しい表現に向けての作家個々の格闘を認めることはたやすい。特に日本絵画は世界的潮流とは別の、閉ざされた個性的表現への極私的な取り組みが溢れている感があり、その表現の多様性に目が眩む思いである。しかし、技法が多様になれば画面が豊かになるというわけでないことは明らかであり、私自身もそうであるように、自らの表現を結実させるためにアクリル技法をどう生かすべきかは難しい問題になっている。

アクリル絵具が誕生して30年あまり。今ではアクリル絵具を使うことの躊躇いはほとんどないであろう。そし

てその技法はますます複雑化、多様化している。現時点ではもうすでにアクリル絵具を使えば新しい絵画が生まれるとは言えなくなっている。1970年代に油絵具からアクリルに描画素材を変えた作家は、そのことで古い油彩の体質から脱却し新しい表現に向かう姿勢を持てた。しかし、ここへきて表現の停滞も起こってきているのではないか。アクリル絵具の万能性が重宝されすぎたきらいがある。このきわめて便利な素材に溺れこむことによって作家が素材に持つべき鮮烈な葛藤を避けてしまう危険性も生じてきているように思われる。アクリルに対する批判、それも使いづらさという点でなく根本的な批判もいくつか見受けられる。

「ここまでアクリル絵具が実生活に浸透した現状から再び油絵具というきわめて優れた素材を見直してみると、そこにはアクリル絵具のもつ画一的な性格からは得られない多くの特質を再び認識することができよう。」<sup>18)</sup>

という近藤竜夫の言葉は、30年前に油絵具が唯一の描画素材でなくなったように、アクリル絵具についても柔軟な取り扱いが要求されていることを示唆している。また若手の作家である藤浩志が、

「能率的合理的作業の素材としてはコンピューターのペイントソフトにかなうことはないし、体験的素材としては妙に管理されすぎている。すぐに固まってしまう為に油絵具や日本画顔料の様に最後の一粒まで宝物のように粒子を感じることもできない。アクリル絵具は実に中間的なあいまいな所にあるような気がする。『コンビニ感』『使い捨て感』がつきまとうにもかかわらず、けっこう扱いにくい。何にでもペイントできて、発色も保存もいようにみえて、いざ無計画に使ってみるとけっこう安易な作品を作ってしまう。住宅地のなかになどどこにでもあるマルエツの衣服売り場で休日にみかける子供連れの家族のようなイメージがアクリル絵具にはある。なぜかアクリル絵具は悲しい。」<sup>19)</sup>

と言うとき、そこには30年前のような期待と熱狂は微塵もない。

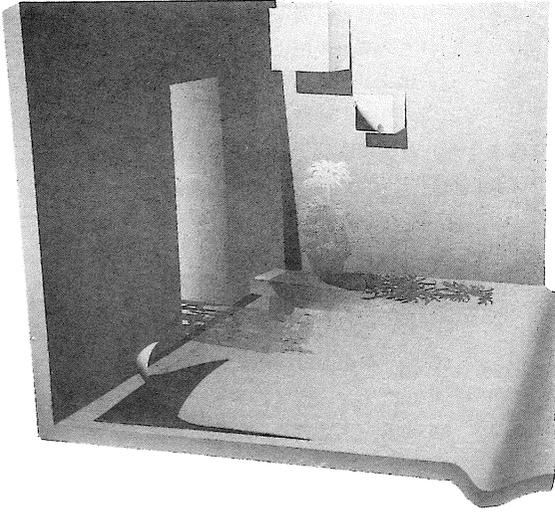
アクリル絵具もターニングポイントを向かえているのかも知れない。しかし、この危険性を十分認識したうえで、なお作家の求める表現に即して使い得る余地は十分秘められていると思う。例えば、今まで地塗り材として使われていたジェソが、作家が様々な使い方をしたことがもとで、今ではブラックジェソやカラージェソという表現素材として使われていること。ブラックジェソやカラージェソは、今までのビニール質で表面的な感じを与

えるアクリル絵具とは異なり、非常にマットな素材であり、新しいアクリル表現に有効であると考えられる。また、同じくモデリングペーストやジェルメディウムがマティエール表現の為の下地材としてだけでなく、その半透明性を生かした表現素材として使われていることもアクリル絵具が時代とともに生きていることを感じさせる。

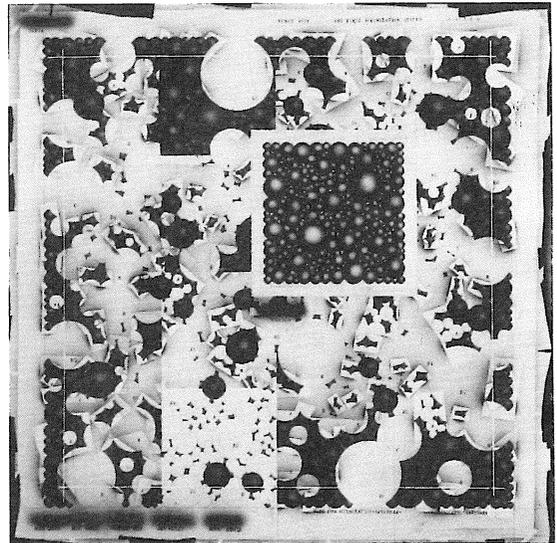
アクリルを使う作家と絵具会社との協力や相互の情報交換が進んでいることも特筆すべきことであろう。バンナーコーポレーション（バンナー&スミス社）は、「リキテックス・ビエンナーレ」というアクリル絵具を使った作品の為にコンクールを開き、そこには毎回1400点もの応募がある。ホルベイン工業は奨学生制度を設け、若手作家にアクリル絵具を支給し、また「アクリラート展」という展覧会で発表の場を与えている。そして、奨学生のレポートをもとに「ACRYLART」という雑誌によって作家の紹介、絵具やメディウム類の科学的解説をし、また、自社の新製品の開発にあたっている。

今まで絵具会社と作家がこれほど緊密に協力関係を作り上げたことはなかった。それは作家が素材についてより真剣に考えだし、絵具会社は作家が求める表現についてより真剣に研究しだしたということである。これらの事も新しいアクリル表現を期待させるに十分であろう。

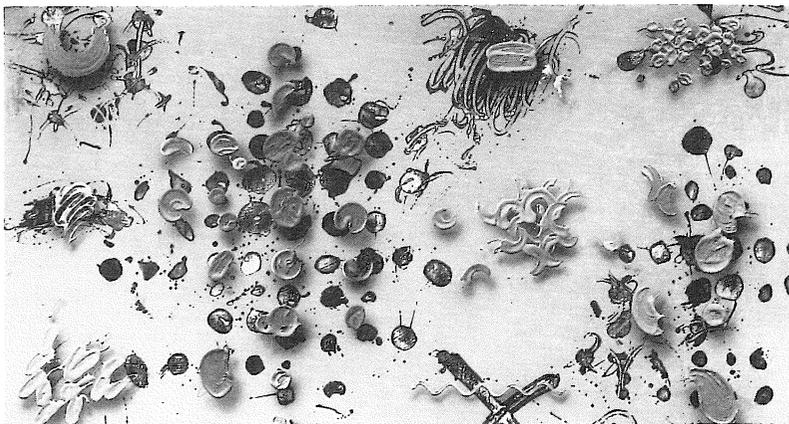
しかし、問題は絵具そのものよりも作家の姿勢であろう。素材、絵具の本質を理解の上で何を選択するか判断をするためには、何よりも明確なコンセプトがなければならない。アクリル絵具はその多くの特質によって造形表現の幅を大きく広げてきたが、それらを使いながら捨てていく、捨てながら切り詰めた表現に向かう強さが必要なのではないだろうか。



図版1) 四宮金一  
「消えていくテーブル」  
(1990)



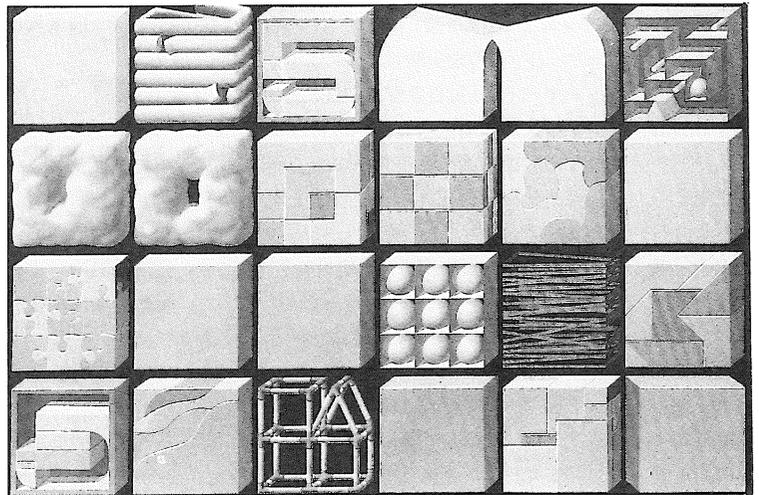
図版2) 春澤振一郎  
「ACCUMULATION -SPHERE 44-」  
(1984)



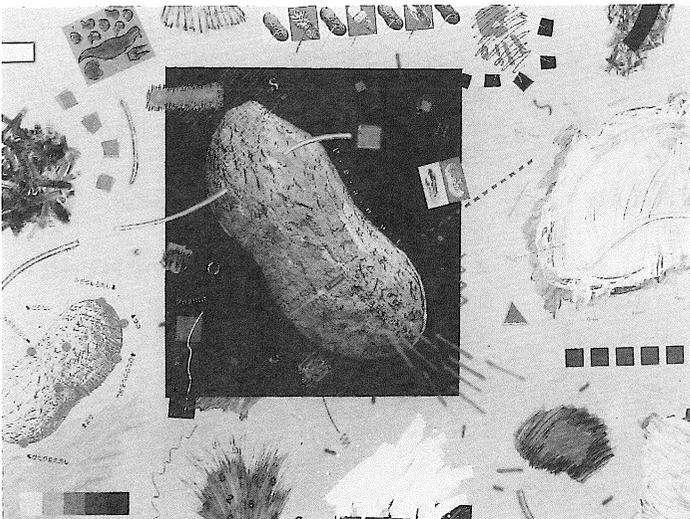
図版3) 星 憲司  
「Layer 89-1」  
(1989)



图版 4) 黒田克正  
「足音」(1990)



图版 5) 新井知生  
「24 CUBIC STUFF」  
(1983)



图版 6) 新井知生  
「PEANUT PLAN」  
(1989)

## 注

- 1) 油彩画の発明者とされるヤン・ファン・アイクが彼の代表作「アルノルフィニ夫妻の肖像」を描いたのが1434年である。そこからの算出である。
- 2) 「初期洋画家」の代表者、高橋由一が「鮭」を描いたのが1877年頃である。そこから算出すると120年程度の歴史ということになる。
- 3) 近藤竜男「簡素な表現への指向と非個性絵画」『美術手帖 4月増刊』(美術出版社, 1979) p.111
- 4) 村松昌三『アクリル画の表現技法』(美術出版社, 1987) p.35
- 5) 河北倫明「第36回安井賞展の選考」〈第36回安井賞展カタログ〉(財団法人 安井曾太郎記念会 1993) 頁なし
- 6) ロバート・アトキンズ(杉山悦子訳)『ART SPEAK. 現代美術のキーワード』(美術出版社, 1993) p.120
- 7) 三田晴夫「ホットアート」『毎日新聞』(1993.9.10)
- 8) 今の日展につながる文部省美術展覧会から1914年に二科展が分かれて、所謂官展系と在野系の美術団体が生まれ、その後、分裂や新団体の設立などを繰り返して今日に至っている。
- 9) 田中三蔵「旧態依然の団体展を疑う」『朝日新聞』(1993.9.18)
- 10) 同上
- 11) 壁画技法。漆喰壁がまだ乾燥しないうちに、顔料に水を加えた絵具で描く。13世紀末から16世紀までが黄金期である。
- 12) 本間正義「第34回安井賞展の選考を終えて」〈第34回安井賞展カタログ〉(財団法人 安井曾太郎記念会 1991) 頁なし
- 13) 三田晴夫「ゆったりと膨張してゆく魅力〈丸山直文展〉」『毎日新聞』(1992.9.16)
- 14) 三田晴夫「透徹した世界を成就〈李禹煥展〉」『毎日新聞』(1993.4.28)
- 15) 鶴田憲次「アクリル画の材料と道具」『美術手帖 4月増刊』(美術出版社, 1979) p.162
- 16) レオナルド・ダ・ビンチ(Leonardo da Vinci 1452-1519)の「モナリザ」に見られるようなぼかし描法を彼自身の命名で「スフマート(伊, Sfumato)」と言う。
- 17) 三尾公三「額縁絵画からの脱出」『美術手帖 4月増刊』(美術出版社, 1979) p.78
- 18) 近藤 前掲書 p.111
- 19) 藤浩志「アクリル絵具は悲しい」『ACRYLART,

別冊1993』(ホルベイン工業株式会社, 1993) P.137

## 掲載図版

- 図版1) '90「絵画, 今…」展カタログ('90「絵画, 今…」展事務局, 1990) 頁なし
- 図版2) 読売新聞社主催「春澤振一郎個展」案内状(於; JR大阪セルヴィス・ギャラリー, 1993)
- 図版3) ギャラリーホワイトアート企画「星憲司個展」案内状(於; ギャラリーホワイトアート, 1989)
- 図版4) '90「絵画, 今…」展カタログ('90「絵画, 今…」展事務局, 1990) 頁なし
- 図版5) スペース・ニキ企画「新井知生個展」案内状(於; スペース・ニキ, 1984)
- 図版6) '89「絵画, 今…」展カタログ('89「絵画, 今…」展事務局, 1989) 頁なし

## 参考文献

- 視覚デザイン研究所編『アクリル画エッセンス』(視覚デザイン研究所 1989)
- 日本放送協会編『アクリル画の世界』(日本放送出版協会 1991)
- 東野芳明『現代美術 —ポロック以降—』(美術出版社 1965)
- 森優・森秀雄『エアブラシの技法』(アトリエ出版社 1987)
- 日本放送協会編『油絵入門』(日本放送出版協会 1985)
- カーリン・トーマス(野村太郎訳)『20世紀の美術』(美術出版社 1977)
- ラッセル・ウッドィ(重田良一訳)『ポリマー・ペインティング』(美術出版社 1971)
- 藤枝晃雄『現代美術の展開』(美術出版社 1977)
- 菅原教夫『やさしい美術 モダンとポストモダン』(読売新聞社 1992)
- グザヴィエ・ド・ラングレ(黒江光彦訳)『油彩画の技術』(美術出版社 1974)
- コリン・ヘイズ(北村孝一訳)『絵の材料と技法』(マル社, 1980)