

稲 — ダイアログ (dialogue) 展<sup>1</sup>も 4 回目となりますが、石村さんのご提案もあって、今回はどちらかというと言葉にしにくい部分—実際に制作する中で突き当たる、具体的な素材なども含めたそれぞれの問題—について、お話しできればと思います。

## \*素材について

稲 — 初期の石村さんの作品は、プリント柄の生地に赤や青、黄色のアクリル絵具によるストロークが重ねてあって、所々に地のプリント柄が透けて見える・・・といったものでした。石村さんの文章の中でも「重層性」について書かれていましたが、初期の頃からそういった事に対する問題意識があったのだらうと思います。

1980 年の発表から色々な経過を経て、2003 年に一緒に展示をしたことがあります。この時の作品はキャンバス地にストロークが入ったもので、以前のプリント柄が透けて見える、といったものではないせいか、上に載っているアクリル絵具のストロークや絵具の層も、ずいぶん変わってきているように思えます。そして、現在は油絵具で制作されている・・・。

初期の作品に感じる「重層性」が、現在に至る過程の中で別の表れ方をしているように思います。例えば絵具の重なりや、重ねていくことの物理的な時間だとか、ということ。アクリル絵具は乾きが早いので、「待つ」という時間の意識はさほど感じないとしても、油絵具の場合は、「待つ」時間を重ねると意識が出てくるのではないですか？

もうひとつ重要な要素は、ものを見て描いていること。風景とか、何かしらの対象を置いて描いていますよね。その具体的な対象を描くことが、初期作品に見られるプリント柄の役割を担っているように感じます。まずは油絵具が使われていて、どういう感じですか？

石村 — 作業の時間ということよりも、絵具の透明感や重ねた時の感触が、アクリル絵具とは大きく違いますね。また乾きが遅いことによって描いた後から削ったりできる操作性も、アクリル絵具とは異なります。それらのことが、私が油絵具へ移行していった要因といえます。プリント生地に描いていた時は、定着力の問題からアクリル絵具を選んだのですが、そこから離れたときに油絵具の方がより自分の思うような絵具の層が作れるのではないかと考えました。

稲 — 油絵具は歴史も長い<sup>3</sup>分、素材として洗練されて

きているのだと思うんですね。印象派以前のような、描写的な絵の描き方に非常に適している素材です。適度な粘りだとか、適度な乾きの遅さだとか、なかなか他の素材にはない特徴があり、完成された描画材だと思います。ですから現在、油絵具という素材は、基本的に必要なものがすべてそろっているものだといっても良いと思います。私もある時点までは油絵具を使っていましたが、そういう完成された素材を、その枠組みから取り外して使うことは難しいと感じてしまったのです。

しかし透明感や、削ったりできる作業性の良さ、もう一つには絵具の質の強さが、油絵具の大きな魅力であることは確かです。絵具のもつ色彩だけではなく、ものとしての強さを圧倒的に感じるんですよ。石村さんもよく例えられるように、ゼザンヌ<sup>4</sup>の絵は薄塗りでも厚塗りでも、非常にそういったような強さを感じさせます。

石村さんは油絵具を使ってみて、その点についてどう思われますか？

石村 — やはり油絵具の素材としての強さというのは確かにありますし、おっしゃるように完成された素材という感じがします。その素材の魅力に寄りかかって表現することは、素材に依存してしまう危うさも同時に含んでいると思うんですね。

ただ、油絵具を使い始めた頃の私は、そうも言っていられないくらい仕事に行き詰っていた、と思います。といいますか、個人的に危機感すら抱いていました。

まず、プリント柄の上から絵具を塗り重ねていく、という当時の自分の手法に対して、限界を感じていた、ということがあります。既成のプリント模様という、機械的な平面パターンの上から絵具を重ねることで、絵画的な奥行きを少しずつ加えていく、という方法で試行錯誤を繰り返していたわけですが、その手法の中で見えることには限りがある、と思いはじめていたんですね。

それでは、なぜそのような手法に自分を追い込んでいったのか、といえ、やはり普通に絵を描いていたのでは、近代以前の旧套的な表現に取り込まれてしまい、いま絵を描いている意味がなくなってしまう、という考えがあったと思います。そこには私なりに美術を学んできた中での、思いこみのようなものがありました。学生の頃にはミニマル・アート<sup>5</sup>のような単色の平面的な絵画も試みていましたし、何か禁欲的な時代の気分をその後も引きずっていた、ということもあります。そんな時代の気分は、商業的な美術の波をかぶることで一気に消えてしまいましたが、自分自身はそんな状況とは距離をとりながら、モダニズム絵画が投げかけた課題を自分なりに受け

<sup>1</sup> dialogue-Vol. I 2013 年 高橋 園夫×稲 憲一郎

dialogue-Vol. II 2014 年 北村 周一×稲 憲一郎

dialogue-Vol. III 2015 年 さとう陽子×稲 憲一郎

<sup>2</sup>名古屋文化振興賞評論「絵画表現における重層性について」

<sup>3</sup> Jan van Eyck (1395 - 1441) が革新、完成したと言われる

<sup>4</sup> Paul Cézanne, (1839 - 1906) 画家。

<sup>5</sup> Minimal Art; 視覚芸術における Minimalism  
シンプルな形と色を使用して表現する彫刻や絵画

止めなくてはいけない、という強い思いがありました。しかしそんな思いだけでは、表現を狭い範囲の中に押し込んでいだけで、何処にも行けなくなってしまうのです。そのことに気づいて、自分が受け止めるべき絵画の課題を再構築していくことが、現在の自分に最も必要なことで、いまそれをやらなければ取り返しがつかなくなる、という気がしました。

稲さんが言われたように、油絵具は完成された素材であり、安易に使うことの危険性もあるわけですが、だからといってそれを使わない、という考え方は取らないようにしよう、と思いました。それよりも、これは後で話に出てくるかもしれませんが、油絵具の透明感が自分の表現行為を画面に残していく上でもっとも適した素材だとするならば、どういう結果になっても構わないからそれを使ってみよう、というふうに考えました。実際には、それほど冷静な判断ではなくて、とにかくすべてをチャラにしてやり直さなくてはならない、それくらい自分はダメなところにいる、という気がしていました。その気分は今も変わりませんが……。

## \*絵のモチーフ

**稲** — 私が石村さんの最近の作品の中で、強く関心を持たされたのは、油絵具を使っていることと、具体的な対象を描いていることです。《プチトマトの家庭菜園》というタイトルの作品に、特に気になるものがあります。私自身、かつて平面の仕事を再び展開しようと思ったとき、「描く」とは一体何なんだろうかと考えました。対象を見て描くことは、当然そこに含まれていました。美術の歴史を振り返ってみて、絵を描く事は人が対象を画面上に再現しながら、違うものを見出していくという作業でもあったでしょうから……。

しかし、今日までの美術の在り様をみたとき、もう一度ここで対象をもってきて描くというのは難しいのではないかと思います。もちろん、油絵具のもつセオリーや常識を覆しながら作品を作っている作家もいるわけですから、可能性としてはあるのだらうと思います。が、それとは別に対象を見て描くということは、非常に素朴な描く喜びがあるのではないかと、とも思います。

実は石村さんの他に、もう一人対象を見て描く作家で面白いなと思う人がいるのですが、共通してそうしたことが感じられるのです。見ている世界（対象）と、それを描いたときの世界（画面）とを行き来する中で起こる違いの新鮮さといいますか……。

石村さんの作品では、絵具の使い方がどの作品も同じように見えますが、初めのころの作品と、一昨年に都美術館で展示したものとでは、それでもだいぶ違っているよ

うに感じます。

**石村** — まず対象を見て描くことに関して言うと、たとえば抽象的に対象を見ないで描いたときに、自分の世界が限定されてくるように思えたのです。抽象的な表現であれば、本来は自由に描けるはずなのですが、長年の間に自分の中で蓄積されたバランス感覚だけが画面の中に出てきてしまって、実はそれほど自由度をもっていないように感じていたのです。

ポロック<sup>6</sup>の有名な言葉の中に「僕自身が自然ですよ」<sup>7</sup>という言葉があるそうですが、それだけの豊かな創作の源が彼の内にあったのでしょうか。自分自身を振り返ってみた時、なかなかそうはいかなくて……。

見ている対象を描くことは、それに囚われてはいませんが、逆に抽象的に描くところから自分を引っ張り出してくれるように思えます。描く喜びというものも、多分そういう中にあるのではないかと思います。この先どのように制作を続けていくのかわかりませんが、今は対象を置いて描く方が、抽象的に描いたときよりも自由に描けるように感じています。

それから、絵の描き方についてですが、やはりこれまでに繰り返し学習してきた描画のパターンが無意識のうちに出てきまいます。結果的に、それが上手くいったり、いかなかったりするのですが、それを操作できるほど技術的に習熟していません。ただ、最近は油絵具を使うことによって自分の目指す方向が少し掴めてきたかな、という気はしています。

**稲** — 《Landscape》(P50号)と題された作品では、手前にある大きな木が無彩色(白)で描かれていて、反対に木の左右の奥にあるものが暗いながらも非常に彩度の高い色で描かれている。そういう点は、学習してきたような遠近の方法と逆ですよ。そういった意識で描くとき、描く行為そのものも変わってくるように思えます。たとえば画面上の空間の積み重ね方にしても、絵具の使い方に影響してくるのではないのでしょうか？

**石村** — 私はものを見て描いていますけど、遠くにあるものを奥に、近くにあるものを手前に、といった常套的な具象絵画の作り方をしても仕方がない、と思っています。われわれは「絵は平面である」という現代的な認識をもって、今を生きているわけですから……。透視図法に代表されるような遠近表現と絵画の平面性とは、やはり矛盾しています。そこを何とか近づける、というか自分の中で両立させないと、今の時代に表現する意味がなくなってしまう、と考えています。そのためにはものを見て描きながら、絵画の平面性を意識しなくて

<sup>6</sup> Jackson Pollock, (1912 - 1956) 画家。

<sup>7</sup> 若いポロックがハンス・ホフマンに言った言葉。

参照資料；雑誌『ユリイカ』1993年2月号p83  
「ジャック・ザ・ドリッパー/金関寿夫」

はなりません。

その方法として、私は絵を描くときの触覚性のようなものを大切にしています。私たちは筆先で画面に触れながら絵を描いています。筆先は絶えず画面という平面を感じながら動いているわけですが、その感触をできるだけ視覚的にも感受するようにしているのです。最終的には、(物理的に)同じ平面上で触れられるけれど、(視覚的な)像としては画面の少し奥にある、といったような感じになるように、なるべく表面に近いところで絵を描くようにしています。

稲さんが指摘されたように、彩度の高い色で強引に奥にあるものを手前に持ってくるような描き方をすることもありますが、そうすると視覚的な違いだけでなく触覚的な違いも出てきます。ただ、彩度の高い色を使うことは表現として安易な方向に行ってしまう危険性もありますから、自分としては最後の手段だと思っているのですが・・・(笑)。

### \*描く過程と構築性

**稲** — 抽象絵画を描いていても、私たちが絵を学習する過程で得た造形性やバランス感覚が、結果的に出てしまうことがありますね。抽象的に描くうえで、そこから抜け出すことが難しい点もあります。そこで具体的な対象を置きながら、実際に見える空間とは違った空間を画面の上に生み出すことで、どこかに突破口を作り出そうという感じでしょうか？

都美術館の時の《プチトマトの家庭菜園》は、色相がかなり抑えられていて、また初めの頃には見られなかった点として、キャンパスの地の部分が意識的に残されていますよね？

**石村** — そうですね。例えば自分の描く絵と、昔の風景画家が描いた絵との違いの一つには、自分がどういった絵を表現しようとしているのか、といったコンセプトが、昔はある程度型にはまっていたのですが、今はわれわれ一人一人の表現者に委ねられている、ということがあります。私は私なりにどういった意識で絵を描いているのかをできるだけ絵の中に留めておきたい。昔習ったような(全体的に仕上げていく)手順ではなく、描き始めてから最終段階に至るまでの過程を、絵の中に留めておきたいと考えた時、塗る必要のない部分はそのまま残しておいてもよい、というふうになりました。

**稲** — この作品を見た時に強く感じたのは、厚く塗られた部分の筆触と、残されたキャンパスの地の部分に筆で描かれた線描の部分との違いなのですが—この後者の部分の筆触が残っている感じが、生々しく感じられたんですね。それに対して、厚く盛られた部分が生々しくはないか、というところというわけではありません。双方の

生々しさの違いといいますか・・・塗り重ねられた生々しさと、キャンパスの地に置かれた生々しさ、その差異がすごく面白いな、と感じたのです。

一方では、厚く盛られた部分が構築的な印象を残しているのに対し、この少し絵の具が垂れているところや、キャンパス地の残されたところなんかは、偶発的な何かが表示されているように感じます。この構築的なものと偶発的なものとの違いなんか面白いと思うのです。この垂れているところは、途中段階で残しておいた方がよいといった部分ですか？

**石村** — そうですね。残しておいてもよい部分は、残しています。しかし、それは計画的に、という感じではなくて、あくまで感覚的に判断しています。私の絵の中に構築的な部分があると言われましたが、私が絵を描く過程を画面に留めておきたい、と考えたとき、それは私がどのように絵を構築していったのか、ということも可視化する、ということなんです。しかしその「構築」も、実はあらかじめ計画されたものではなくて、偶然にできた形や色に左右されています。ですから従来の意味での「構築」ということではないのかもしれないね。

**稲** — でも全体的に作品を見ると、画面そのものは大へんに構築的な感じがするのですが・・・。少し遡って2008年の作品になると、言われてみたら風景が描いてあると、やっと分かるくらい、ほとんど抽象画のような作品になっています。これは風景という対象を描きながらも、同時に画面に表れているものをどのように平面上のこととして、拾い上げて描いていくのか、ということでしょうか？

**石村** — その通りなのですが、まあ、それも成り行きなんですけれど・・・。さっきも言ったように、はっきりとした奥行きを突き崩さないと、画面が平面的になっていかないところがあります。奥行きがまったく残らないほど平面化の意識がオーバーラップしてしまう時と、ある程度の奥行きを残したいと思う時と・・・、という違いがあります。その違いが、もとの風景の形が残ったり、抽象画のようになったりする差異になるのでしょうか。

**稲** — 対象を描いていれば当然ですが、描き始めの段階ではある程度、対象の形に即して色を置いているのだらうと思います。そこから徐々に違ったストロークや色彩が重ねられていく—それは瞬間瞬間の決断の積み重ねでもあるということなのではないでしょうか？

**石村** — 置いた色が現実の奥行に即したものであれ、絵の平面性に寄せたものであれ、自分の実感を伴って絵

具を置けるようにと思いながら進めていきます。その過程が「決断の積み重ね」ということになりますかね。

**稲** — 先ほど「構築」的ということを行いました。それに対し、「構築」と言っても計画的なものではないけれど、という話でしたが、事前に「構築」すべき何かを設定しているという感じは、まったくないのですか？

**石村** — それに関してこの間、さとう陽子<sup>8</sup>さんの個展を見に行ったときに、印象に残ったことがありました。さとうさんの作品の、画面の一番上に置かれた絵具の層が、まだら模様になっていたんですね。その絵具の置かれ方に計画的な固い感じ、つまり作為で置いたような感じがまったくなかったの、制作途中の成り行きでこのような表現になったのかな、と思って、じっと眺めてみたんです。しかし、よく見ると成り行きで描いたのでは、こういうふうにはならないな、ということがわかってきました。何とも不思議な感じがしたので、本人に質問してみたら、制作に入るときに彼女には「絵の姿が見える」と言うんですね。つまり、自分の絵の仕上がった姿がある程度、さとうさんには見えているのです。さとうさんにとってそれは不思議なことでも何でもなく、自然な手順として進んでいるようなのです。しかし、私にはそこが見えない。そこを見えるようにするためには、私の場合、練習や試作を重ねて制作のパターンを決めなくてはならないでしょうね。まあ、今のところ、それはしないで(笑)、描いていったらどうなるのか、という感じで進めています。

**稲** — 前回 (dialogue vol.Ⅲ) のさとうさんとの話でも出たんですが、私はエスキースを作ります。でも実際、描いてその通りになるのか、というとならないわけです。全然違うものにはならないけれど、キャンバスに描いているときに画面上に起こることをどのように拾い上げるのか？そういう過程の中で作っているの、エスキースを描いていても、現実の最終形はなかなか見えないのです。描きながら着地点を見つけるといいますか、そういう感じですか。

石村さんの作品が構築的に見えるのは、別のところに収斂されている何かを表れているようにも感じます。

**石村** — その「何か」とは何でしょうか？よくわかりませんが、それは描くことに対する意識の変化のようなものかもしれませんね。

私の若い頃には絵を描くこと、それも構築的に絵を描くことはもう終わったかのように、一般的には語られていました。しかしその後、絵に対する意識が社会的にも変化し、構築的であることが必ずしも否定されなくなって

きました。私の作品もそのことに影響を受けているのかもしれませんが。その意識の変化が表現に表れているのかと・・・。

## \*絵に対する意識の変化

**石村** — 稲さんの作品を見ていて思ったのですが、平面作品の初期の頃に、色々なタイプの絵を、微妙な距離を置きつつ壁に並列させているものがありますね。それは一枚の絵として眺められることを、ある意味で抑制しているというか・・・。一枚の絵として眺められることを、目に見える形で止めておかないと、表現として成り立たせることが難しい、といった意識があったのではないかと、思うのです。

しかし最近の作品では、その意識のハードルが下がったという、一枚の絵の中でも表現を成り立たせることができるようになってこられたのでは、と思うのです。

**稲** — もう一度、絵を描こうと思う以前は立体的な作品を作っていたのですが、立体といっても私には絵画としての意識が強かったわけです。絵画は、奥行きを持たない平面的なものだということを受け入れる—それが現代美術のありようだとすれば—それに対して、描かれた表面とその支持体との関係はどうなのか、と問うことが私にとっての出発点だったのです。試行錯誤しながら立体的な作品を作っていたときも、「平らでないものの上に描く」という意味では、絵画としての問題がそこにあったわけです。そのとき一枚の絵にまとめあげてしまうと、いま石村さんが言われたようなことを、クリアできないわけです。そこで考えたのが、間を空けて何枚かを並べるという方法です。

立体作品を見ると、その表面に描かれていることがらを見ると、立体としてのボリュームが見えない。逆にボリュームを見ると、表面が見えにくくなってきます。二つのことがらを、同時に見ることは難しいわけです。そこで平面作品においても、一枚の絵にしないで離してしまうことで二つの視点から同時に眺められるのではないかと、考えたのです。単純な発想ですが、見ることに対して、すんなりとではなく抵抗があって見てみる、といふか・・・。そのことによって、奥行きのある絵画を鵜呑みにさせるのではなく、それが同時に平面的なものであることを意識させるわけです。

とはいえ、一枚の絵に描けたら良いな、とは思っていません。そこで今までいくつかに分けていた画面を、一つに重ねていく。ちょうどパソコンの画像をレイヤーで重ねていく感覚に近いですね。下にアクリル絵具を使って描き、上に油絵具(オイルパー<sup>9</sup>)で描く、また下と上の間に厚さ2~3ミリの透明な層を作ることで、上下の層

<sup>8</sup> さとう陽子；美術家、詩人ほか、dialogueⅢに参加。

<sup>9</sup>油絵具が棒(スティック)状になった描画材



のあり方を、より強めることが可能ではないか、と思っています。

**石村** — 稲さんの作品は、下に描かれた写真のような画像も、すべて手描きで描かれていますね。例えば写真を機械的な方法で転写して、その上から層を重ねることで、一枚の絵にすることもできると思います。その方法でも、上に置かれた絵具の層と違う画像を差し挟むということがクリアできます。しかし、やはりそこは手描きで描くということに、意味があるんですよね？

**稲** — 手描きであることが、見る人にとってどれだけの意味を持つのか、は分かりません。今はシルクスクリーンや、もっと手軽に写真を転写する方法もありますし、その方が写真をもう少し軽い感じで扱えるのでは、と思います。ただ私としては、人がずっと考え続けてきた「描く」ということの問題を、自分が描くことで考えたいと思ったのです。

**石村** — 下の層も手で描かれ、上に置かれた層も手で描かれたものであるというのは、機械的に作られた層が挟まっているものとは違った意味を持つように思います。また、手描きによる見た目の違いも、だいぶあるように思います。

**稲** — そうですね、機械的な転写方法に比べたら、だいぶ見た目が重くなるようにも感じますが、いま石村さんに言われた通り、上の層も描くし、下の層も描く。同じ描くという行為、そういうことが画面を動かしていることを感じながら描いていたいと思います。作品を見た方の中には、写真が描かれている方がよい、という人もいますし、ない方がよいという人もいます。その辺りはどういう風に他人には作品が見えているのだろう、と思います。

**石村** — 下の層に写真ではなく、抽象的な線によるドローイングが描かれた作品もありますよね。

**稲** — 最初の目的としてあったのは、「描く」ことを自分なりに考えてみたい、「描く」を対象化してみる、ということでした。現代美術の中で「描く」とは、どういった意味を持つのだろう、と。そのためには、実際に描いてみるが一番ですから、その意味でも下の層には、写真にせよ、ドローイングにせよ、描いたものを置いておきたい。最終的に上に置かれた層によって、それが何か分からなくなってしまっても……。また、方法としても下に何か描くことによって、キャンバスの地と一番上

に置かれた絵具の間に、透明な層があることを意識させられるのではないかと……。と……。

いくつか、下に何も描いてないものもありますが、描いてあるものに比べ、見え方も微妙に違ってくるように思います。ただ、下の層がドローイングの作品の方が、上の層を描くときに手の動きがスムーズな感じがします。感覚的には馴染むというか……。

**石村** — 見慣れてきたせいもありますが、稲さんが平面作品を作り始めた当初に比べて、現在の方が意図しているものがスムーズに入ってくるというか……。上の層も下の層も「ああ、同じ手で描かれているんだな」ということが伝わってくるのです。それが一枚の絵の中で、表現を成り立たせていることと結びついていて、大へんに面白いと思います。

## \*素材が表現にもたらすもの

**稲** — 初めの頃は、下に描いたものと、上に描いたもののコントラストを考え過ぎていた、ということがあります。上の層も下の層も、描かれるということでは同じでありながら、明らかな違いがあります。それが層として一つに重なっているというもので、そのことを明快にするために二つの層の対比をどうしても考えてしまうのです。例えば上に絵具を置くときに、下に描いた写真をどれくらい残すのか、といった割合であったり……。その割合は描かれた画像によってもだいぶ違ってきます。今まで自分が撮りためてきた写真を並べて、その中から使う写真をいくつか選択して気付いたんですが、選んだものは像がオールオーバー<sup>10</sup>な感じのものが多いですね。その方が下の像と上に描くこととの関係が上手くいくような感じがします。あまり意識せずに画面の中で決められる。

また、変化について素材面でいえば、使っていたオイルバーの色の幅が広がったこともあります。メーカーによって色の種類も豊富ですし、色数が多くなることで上に描く感じも変わってきます。意外とそのような素材の物理的なことが、作品に影響を与えることもあるのだ、と思います。石村さんの作品でも、油絵具のもつ強度を感じさせられます。また、はっきりした記憶ではないのですが、作品にかなり艶があったような気がしましたが、最後の段階でバーニッシュ<sup>11</sup>か何かをかけていらっしやいますか？

**石村** — いえ、バーニッシュ類はまったくかけていません。オイルだけです。

<sup>10</sup>「全面を覆う」という意味だが、現代絵画において中心のない均質な画面構造をもつことを指す。

<sup>11</sup>油絵の上から塗布するつや出し仕上げ用保護ニス

**稲** — セザンヌの作品も、絵具の強度を強く感じますね。単純に絵具の厚みの問題ではなく。アクリル絵具では、なかなかあのようにはなりませんから。私が使っているオイルバーも、素材としては油絵具ですから、伸びや重なり、乾きの遅さなんかでも油彩系以外のものとはずいぶん違います。それに描いた後から、ヘラでスクラッチすることが出来たりもします。そうすることで、オイルバーで描いた部分に変化が生まれ、画面が動く感じがする。

**石村** — アクリル絵具と油絵具は、似ているといっても、素材としてはまったく別物ですからね。

**稲** — 油絵具には、それだけの歴史もありますしね。それだけの歴史をもったものを覆すというか……。覆す必要はないのかもしれませんが、とにかくそういう素材の中に既視感のない何かを見出すことは、難しい問題だと思います。僕は同じ油絵具でもオイルバーを使うことで、ややそこは避けています。筆で描くと従来の油絵具の見え方から、なかなか抜けきれないので……。

**石村** — その辺りの、既視感に対する抵抗やこだわりは、稲さんの中でどういう意味を持つのでしょうか？

**稲** — 今までの学習や経験の中で類推できるようなもの、過去にあった同じような方法や素材、ものを使ったからといって、表面的に似ている、似ていないということは、それほど大きな問題ではないと思うのです。ある時代に生きて、そこで選択できる方法や素材は限られています。同じ時代や社会に生きて、色々な矛盾や問題を抱えていれば、似てくるものがあるのも当然です。そういった意味での似ている、似ていないということは問題ではなく、素材＝ものをどう扱うかによって、絵画をどう捉えていくのか？ 上手く説明できませんが、ものをどう扱うのか、ということが作品に対する向き合い方、表現のスタンスにも関わってくるのでしょから……。そこに新鮮さを見ることが出来れば、作品を判断する上で大きな要因になると思います。

## \*作家にとってのリアリティ

**石村** — 先日、サイ・トゥオンブリーの展覧会<sup>12</sup>を見に行きました。彼の初期の作品の印象というのは、彼と近い世代の、デュビュッフェ<sup>13</sup>やパリのコブラ (CoBrA<sup>14</sup>) というグループの作品と共通するものでした。つまり児童画の表現をプリミティブな芸術と見なして形象化したようなもの、そういった作品群に繋がるのではないかと

という印象だったのです。しかし、その後のトゥオンブリーは、紙に触れながら描く（という感じの）独特な絵画に収斂していきます。その中で、「ああ、サイ・トゥオンブリーになっていく」と思わず唖ってしまうような変化を遂げていました。作家にとって最もリアリティを持っている表現に向かって行ったように感じたのです。トゥオンブリーの触覚的な表現にあたるようなリアリティを自分の作品の中に持っているのか、いないのか、によって作家として信頼できたり、できなかつたりするのではないかと私は考えています。

ですから自分も制作するときには、できるだけ実感を伴ったところで仕事をしたいと思っています。それが自分なりの画面の触り方になるのだろう、と思います。なかなか上手く説明できませんが……。トゥオンブリーは私と世代も違うし、作品の傾向としてもだいぶ距離があるな、と思います。それでもトゥオンブリーがトゥオンブリーになっていくところを見ていくと、リアリティと同時に作家が自己実現していく醍醐味を感じます。トゥオンブリーのような生き方を、私なりの違った形で実現できればいいな、と思っています。

**稲** — そうですね。作品をモードで見ても、作品は見えてこないと思うんです。いま、石村さんが言われたように、ある一人の作家に対する信頼感、作品を見たときに感じ取れる何か、あるいは、その作家がどう画面と向き合い、触れあっているのか、といったことをこちら側が感じ取れるのかどうかの問題だと思います。また、同時代の作家の作品であれば、僕が今生きていることの問題に関わる部分でそれが感じ取れるかどうか、何より作家自身が制作の中に見出していき喜びというのが、見る側にも伝わっているのかどうか、が重要です。

**石村** — 若い作家の作品を見ていると、これだけ膨大な情報がある中で、われわれが時間をかけて見てきたものの一部がすっぽりと抜け落ちている、と思うときがあります。

しかし、そういった作家の作品がすべてつまらないわけではなくて、例えばAという作家とBという作家で持っている情報量は変わらないだろう、と思うのだけれど、Aはわれわれから見ても既視感のない、面白い作品を制作し、Bは「どこかで見たことがあるけど、本人はそんなこと知らないだろうな」という作品を制作している、ということがあります。それらの作品から受ける印象の違いは情報量のあるなしに関わらず共有できるものだと思います。

私たちには、作品を見るときに知識だけではなく、直観的に判断する部分があるのでしょうか。稲さんが言われ

<sup>12</sup> Cy Twombly, (1928 - 2011) 2015年、原美術館で開催。

<sup>13</sup> Jean Dubuffet, (1901 - 1985) 画家。

<sup>14</sup> 1948年、Kアベルを中心にパリで始められた絵画運動。

た「作家自身が制作の中に見出していく喜び」のようなものを、無意識のうちに感じ取っているのだらうと思います。

## \* 「見る」ことで成立するもの

**稲** — 絵画というのは、「描く」ことの問題でもあるけど、「見る」ことの問題でもあると思います。M.デュシャン<sup>15</sup>の言葉の中に「絵画は見る人によって作られる」とあるように……。作品を作っただけでは、ただそこにものがあただけなんです。それを見る人がいて、また同時に、作者も鑑賞者と同じ席からそれを見ることによって成り立つのではないかと……。と……。

描いていて、終わりを決めるのは、それを見ている私です。どうやってそれを決めるのかというと、そこに何かの意味を見出す時だらうと思います。画面の上で試行錯誤を繰り返した結果、表れたものに自分自身がある意味を感じるから、筆をおくことが出来るのです。作者と作者以外の人が見ること、つまり「見る」ことの問題は、大きいと思います。

**石村** — 私にとって作品の終わり方は、いつも悩ましい問題です。作品を作り始めたときに考えていたことと、作り終えて表現できていることの間には相当な差があって、それがなかなか縮まらないのです。

たとえば、これ以上手を入れると作品が別の方向に行ってしまう、と思う時がよくあります。困ったことですが、かといって描き始めに思っていた通りに出来上がってしまっても、それはそれで面白くないのです。その辺りの筋道というのは、判断がたいへんに難しい。しかし、そんなふうにいる自分自身を含めて、できればその過程のすべてが、私の作品を見る人たちにも見えてほしい……。、そう願いながら作品を作っています。

**稲** — 描き始めに、方向性は見えているんですよね。途中、それとは違う方向に行っても良いのかもしれないけれど、多くの場合、やはり修正するわけです。方向性は見えていても、目的地は見えていないわけで、おそらくその着地点を決める判断は、出てきたものが自分にとって、新鮮に見えるかどうかだと思います。今までとは違う新鮮さを、作品から感じ取ることが出来ればよいと思います。

**石村** — そこを「描く」側と「見る」側、あるいは「見る」側が相互に共有して感じ取れるということが、絵を見る楽しさであったり、醍醐味であったりするのでしょうね。昔から絵が魅力的な表現媒体であったのは、そう

いった新鮮さに辿りつく過程を、画面の中に見出せるからだと思います。

**稲** — 美術は他のジャンルに比べて、扱うものも方法も幅広いと思うのです。同じものを見て、「見る」側の立ち位置や見え方によっても違ってきます。すごく新鮮に見えるかもしれないし、そうでないかもしれない。また、時代時代によって作家が背負っているものも違いますから、常に同じものが生まれてくるわけでも、見えるわけでもありません。

石村さんの対象を描く行為も、美術の歴史の中で繰り返されてきたことではあるけれど、いま、この時代に見えていることを描くことによって、これまでとはまったく別のものになってくるのではないかと、思います。

**石村** — アメリカの評論家、グリーンバーグ<sup>16</sup>が絵画のことを「平面性だけが、その芸術にとって独自のもの」<sup>17</sup>と言ってから50年以上が経ちます。また「モダニズムの絵画は、他に何もしなかったと言えるほど平面性へと向かった」<sup>18</sup>ということも言っています。それにしても、ずいぶん乱暴に言ってしまうように思います(笑)。確かにモダニズム絵画は、絵画が平面であるということに自覚し、それを表現として定着することに邁進してきました。しかし、その行き方の選択肢はたくさんあったはずですし、絵画表現の多様性を考えてみれば、そこには作家によって色々なこだわり方もできたはずですが、私には、現代美術史が示しているような、何通りかの行き方だけで納得してよいものとは思えません。

**稲** — 絵画の歴史として考えたならば、絵画は物質的な平面でしかない、というところまでできていて、多くの美術家も、その延長線上でものを考えているわけです。しかし一般的な「見る」側のことを考えたら、やはり視覚的なイリュージョンを前提として、絵を見ている場合が多いように思います。そもそも日常生活の中では、多くのイリュージョンによって暮らしが成り立っているのに、絵画だけがそれとは切り離れたところで「平面である」とする見方は、なかなか受け入れてもらえないのだらうと思います。

「描く」側は、その辺りをどう考えるのか？「見る」ことの中には心理学的な問題もあれば、社会的な情報の問題もある。それらをひっくるめて「描く」ということがあるように思います。そんなふうには「見る」ことも含めて、「描く」ことをひろく考える必要があると思います。

**石村** — 振り返ってみると、モダニズムの時代というのは、課題に対して結論を出すことだけがものごとの解

<sup>15</sup> Marcel Duchamp、(1887 - 1968) 美術家。

<sup>16</sup> Clement Greenberg、(1909 - 1994) 美術評論家。

<sup>17</sup> 「Modernist Painting (モダニズムの絵画)」(1960)

翻訳は『グリーンバーグ批評選集』(藤枝晃雄 編訳) 所収

<sup>18</sup> 参考文献は17と同じ。

決に向かう唯一の方法だと信じられていた時代だと思  
います。例えば絵画が平面化していったのは、平面化が絵  
画の課題の結論だと思込み、平面化すること自体が目  
的であったかのように語られています。しかし、結論を  
出すことを目的にやっけてもしょうがない、と私は思  
います。絵画の平面化というのは、そのこと自体を目的  
にしてしまえば、ある意味で単純なことであり、安易な  
ことでもあるのですから・・・。

現在の私たちに作品を制作する意味があるとするなら、  
それらの目的のすりかえに対して、そうではないと言え  
るところに立っている、ということでしょう。これはモ  
ダニズムの時代を経たからこそ、得られた視点なのだと  
思います。

**稲** — そうですね。近代というのはどうしても合目的  
で、こういう形でやっけていけばこういう結果が得られ、  
それが最終目的だという考え方が強い。しかし石村さん  
が言われたような、色々な時間や道筋があるはずだ、と  
いう考え方がありますね。また一方に、「絵画は平らな物  
質に過ぎない」という考えに対する強い反動もあります。  
何か、すべてを時代のモードで切り捨ててしまわないよ  
うな考え方が、いまこそ私たちには必要なのではないか、  
と思います。

ゆるやかな時間といいますか、その先に開けていく多様  
な広がりを持つ面白さを見たい、と思います。