

広島市立大学審査学位論文

絵画における写実表現の特性とその意義について
—日本のスペインリアリズムの受容と比較を通して—

2023年3月 博士（芸術） 授与
広島市立大学院芸術学研究科 博士後期課程総合造形芸術専攻

松本凌介

目次

序章	4
第1章 歴史と風土	13
第1節 日本の写実表現	13
第1項 西洋的写実表現の導入	13
第2項 二つの写実表現と論争	15
第3項 汎神論的アニミズム	17
第4項 写実表現と現代	18
第2節 スペインの写実表現	20
第1項 風土と地方主義（レヒョナリスモ）	21
第2項 フランコ政権	22
第3項 プラド美術館と王立サン・フェルナンド美術アカデミー	22
第4項 理想化しない写実表現	24
第2章 対象と構成	26
第1節 人物画	26
第1項 視線	27
第2項 サイズ	29
第3項 背景	29
第2節 静物画－磯江毅の静物画を中心として	31
第3節 風景画－アントニオ・ロペス・ガルシアの風景画を中心として	32
第3章 モノクロームの写実表現	35
第1節 モノクロームの効果	36
第2節 写実とモノクローム－写真の視点から－	38
第3節 スペインのモノクローム	39
第4節 日本のモノクローム	42
第4章 制作と過程	44
第1節 アントニオ・ロペス・ガルシアの制作方法	44
第2節 制作で起きる変化	46
第3節 写真を用いた制作	47
第4節 画面の汚れについて	49

第5章 著者作品の写実表現とリアリズム	5 0
第1節 自画像	5 0
第2節 絵画を主題とした作品	5 2
第3節 現代と神話	5 2
第4節 現代社会	5 4
終章	5 6
参考文献	5 8
図一覧	6 1
「写実表現をめぐるインタビュー集」	7 3

序章

現代のアートシーンでは日々新しい表現方法が生まれており、多様な表現をみることができるが、絵画の中には写実表現を用いた作品が存在している。それはリアリズムとも呼ばれ、美術史の中ではスーパーリアリズム、社会主義リアリズムなどの言葉として聞くことも多いだろう。2次元の中に3次元的な空間を描き、みる者に具体的なイメージを伝える写実表現は記録と物事を広める役割として19世紀以前は担っていた。19世紀以降は写真の登場によりその役割を奪われ、その意義を無くしたかのようにみえた時代もあった。しかし、現在のように現代アートが台頭している中でも写実表現をとり入れた絵画は世界各地でみることができる。なかでもスペインのアントニオ・ロペス・ガルシアは世界的に著名な画家であり、世界中のアーティストに影響を与え続けている。

現在、日本ではその写実表現に注目が集まっている。写実表現を用いた絵画は“写実絵画”と呼ばれ、その名を題した展覧会の開催やアート雑誌での特集が多くあり、その注目の高さを表している。他にも写実専門のホキ美術館の設立もその後押しをしている。

日本と同様に写実表現に注目が集まっているのが、スペインリアリズム¹である。スペインにも同様に写実の専門美術館であるヨーロッパ近代美術館（MEAM）がバルセロナにあり、2018年から2019年にかけては日本のホキ美術館との交流展がそれぞれの美術館で開催された²。

本論文ではこの注目を集める日本とスペインの絵画における写実表現を研究対象とし、その特性と意義について考察していきたい。1か国だけでは写実表現の特性がみえにくいため2か国を研究対象としたが、絵画における写実表現は日本やスペインだけに限らず、世界のいたるところに存在している。アメリカのスーパーリアリズムやソヴィエト連邦の社会主義リアリズム、中国の超細密リアリズムが例にあげられるだろう。世界のいたるところで写実表現がみられる中で、日本とスペインをとりあげるのには3つの理由がある。1つ目は日本とスペインの写実絵画は共に、1970年代から徐々に注目を集められるようになり、国外でも評価を得られるようになったため、現在の写実表現について比較研究するには十分といえるからである。

2つ目は、これまでスペインリアリズムの展覧会が日本で複数行われており、時代における作品や捉え方の変化が比較しやすいからである。最初に行われたスペインリアリズムの展覧会は1991年に全国4か所の高島屋で開催された「スペイン美術はいま－マドリード・リアリズムの輝き」展である³。この展覧会では1955年～60年頃にアントニオ・ロペス・

¹ スペインリアリズムはスペインの写実表現として本論文では捉える。

² 「Realismo Japonés Contemporáneo」(Museo Europeo de Arte Moderno)
2018年9月19日(水)～12月2日(金)

「スペインと日本の現代写実絵画展」(ホキ美術館)2019年5月17日(金)～9月1日(日)

³ 「スペイン美術はいま－マドリード・リアリズムの輝き」(日本橋高島屋)1991年9月12日(木)～11月12日(火)、その後大阪・京都・横浜の高島屋にて開催。

ガルシアなどの画家や親交のあった彫刻家、それに影響を受けた 70 年代～90 年代のマドリッドを拠点としたスペインリアリズム⁴の画家たち 17 人が紹介されている。中には唯一の日本人として磯江毅が出品していた。この展覧会は現在日本で活躍する画家たちには大きな影響を与えており、写実表現で柔らかな女性像を得意としている画家の島村信之はこの展覧会を観て、「写実表現に潜む可能性を感じて、自らの進むべき方向性に迷いがなくなった」と述べている⁵。また、島村と同年生まれで油絵具の可塑性を生かしたマチエールが特徴的な作品を描く画家の小尾修も、この展覧会を観て、「それまで写実表現に対してもち始めていた迷いに対して、それでもいいんだと背中を押されるような気持ちでした。」と述べている⁶。小尾や島村の他にも多くの画家に影響を与えており、スペインを留学先に指定する日本人の画家も少なくない。また、この展覧会の影響により、島村や小尾同様に写実表現を軸に制作する画家も増え、現在では日本の写実画家として大きく注目されるような画家たちとなっている。

この展覧会以降、スペインリアリズムをとりあげた展覧会がいくつか開催されており、1992 年の日本橋三越の展覧会⁷と 2019 年のホキ美術館での展覧会⁸では日本とスペインの作品を同時に展示されており、それぞれの写実表現の特徴がみえる展覧会となっている。

日本とスペインの写実表現を取り上げる最後の理由は、スペインリアリズムの認知を広げるためである。スペインリアリズムも日本の写実表現同様に近年関心が高くなってはいるが、どれほどの認知度があるだろうか。一般的にスペインの画家と言えば、宮廷画家として有名なベラスケスやゴヤ、世界的な巨匠パブロ・ピカソやサルバドール・ダリが先にあげられるだろう。ベラスケスやゴヤはスペインリアリズムの系譜に含まれ、写実表現を軸に制作するマドリッドの画家たちに大きく影響を与えているが、キュビズムで有名なピカソやシュルレアリスムの作風で知られるダリの方が一般的にはなじみのある芸術家といえるだろう。このことからいえるようにスペインリアリズムは、日本では展覧会等で画家や美術関係者の間で広まってはいるものの、一般的にはそれほど認知は広まっていないように思われる。実際にスペインリアリズム関係の書籍や論文等は数える程度である。しかし、スペインリアリズムは先にも述べた通り、現在の日本の写実に注目が集まるようになった大きな要因の一つとしてあげられる。スペインリアリズムには日本の絵画にはあまり見られない特徴があり、現在の絵画における写実表現を考える上で、重要な存在だといえる。以上が日本とスペインを研究対象とした理由である。

日本とスペインの写実表現が同じような特徴をもっているわけではない。それは文化や

⁴ スペインリアリズムはスペインの写実表現の意で捉える。

⁵ 「別冊太陽 日本のこころ 256 写実絵画のミュージズたち」平凡社、2017 年、88 頁。

⁶ 「写実絵画の魅力」世界文化社、2013 年、103 頁。

⁷ 「美しすぎる嘘 現代リアリズム絵画展 PART1 スペインー日本」、1992 年 7 月 28 日（火）～8 月 2 日（日）、日本橋三越本店他 2 ヶ所で開催。

⁸ 「スペインの現代写実絵画」、2019 年 5 月 17 日（金）～9 月 1 日（日）、ホキ美術館。

気候が国によって違うように、写実表現も例外ではなく、スペインと日本の写実表現が違った内容であるからこそ、比較検証する中でみえてくるものがある。

日本とスペインの写実表現は共に注目が高くなってはいるが、それぞれを研究し、比較等を通して絵画の写実表現を研究することは、先行研究をみても例がない。これまでの写実表現の先行研究としては南条守が学芸員として1990年代より展覧会を通し、絵画における写実とは何かを言葉の定義から歴史までを取り上げ考察している⁹。また、土方明司は日本の写実の系譜を「迫真に物狂い」という言葉を鍵として考察し、江尻潔と共に企画・監修した展覧会¹⁰で、日本独自の写実の在り方を示している。スペインリアリズムに関しては、画家である馬場洋が技法的な面からスペインリアリズムの表現内容と方法を自身の制作を含め分析と考察をしており、写実表現を用いての絵画制作論としての研究を行なっている¹¹。他にもスペイン美術史を研究する木下亮はアントニオ・ロペス・ガルシアやマヌエル・フランケロなどの現存する作家たちと交流なども通し、それぞれの作家のリアリズム論を研究している。

このように日本やスペイン単体の写実の研究はそれぞれ進んでおり、それぞれの写実表現の特徴などはこれまで明らかになってきているが、両者を取り上げ、比較等から絵画の写実表現を研究している例はほとんどみられない。

現在の日本の写実表現を用いた絵画は“写実絵画”として広がりを見せているが、技術的関心の方が高く、描く対象設定の甘さやマンネリ化した作風もみえ、表現自体の停滞感は否めない。そういった状況下の中で、日本とスペインの写実表現を研究対象にすることで、絵画における写実表現の特性とその意義を新たな視点で捉えることができるのではないかと考え、本論文の研究対象とした。また、スペインリアリズムを通し日本の写実表現の可能性を見出すこともできるのではないだろうか。

なぜ、日本とスペインの絵画における写実表現を研究対象として扱う必要があるのか。それにはこれまで述べてきたことも含め3つの理由がある。1つ目の理由として現在の写実絵画に危機感を抱いているからである。先にも述べたように現在の日本の美術シーンでは“写実絵画”として注目が集まっていると述べたが、その中には表面だけを意識した作品や美術市場を意識した似通った作品も少なくない。写実表現の良し悪しを細密描写の超絶技巧のみで語る誤解も生じている。そういった状況で写実表現の特性を再確認し、スペインリアリズムとの比較検証をする中で、日本人にしか描けない写実表現を発見できるのではないだろうか。2つ目の理由としてスペインリアリズムの認知を広げ、その魅力を伝えると共にこ

⁹ 「写実・リアリズム絵画の現在」カタログ、2002年、奈良県立美術館。

¹⁰ 「リアル（写実）のゆくえ」展、平塚市美術館、2017年4月15日（土）～6月11日（月）他3箇所で開催。

¹¹ 馬場洋『現代スペインのリアリズム絵画に見る題材と描画法に関する研究－アントニオ・ロペス・ガルシア、エドゥアルド・ナランホの作品を中心に－』（平成23年度博士論文、未刊）。

れからの写実表現を用いた作品を制作する人々(著者自身を含む)の糧になってほしいという願いがある。3つ目は写実表現が時代や市場に左右されずに、あらたな可能性を模索できる力があると期待しているからである。

2019年の5月にホキ美術館にて、スペインのバルセロナにあるヨーロッパ近代美術館(通称 MEAM)の所蔵作品展が行われ、スペインリアリズムの新たな可能性をみることができた。その展覧会企画として MEAM の館長ホセ・マヌエル・インフェエスタ氏と出品作家の講演会が開催され、著者も足を運ぶことができた。その講演会で館長が次のような事を述べている¹²。

スペインリアリズムは教科書には載ることはないが、素晴らしい作品である。現在の美術状況はビジネスとしての側面が大きくカオスな状態にある。リアリズムには可能性がある。市場なしに芸術を語り合いたい。私たちは戦っている。」

この実に熱く冷静な言葉には、現在の美術状況への警鐘を含め、芸術への問いと写実表現の可能性をみることができる。スペインリアリズムと日本の写実表現との関係をみながら、その可能性とは何かを知ることはもちろん、絵画について語り合うきっかけにもなることを期待し本論を進めていきたい。

写実表現とは何か

本論文をはじめの上で、まずは言葉の整理が必要だろう。リアリズムや写実絵画など様々な呼び方を現在ではされているが、その解釈は作家や各人によってとらえ方が異なる。しかし、ここでは一般的な意味を用いながら著者なりの言葉の意味として考え、それを基に論を進めていきたい。

まずは“写実”という言葉だが、辞書で引くと、以下のように出る¹³。

【写実】物事を実際そのままを絵や文章にうつすこと。

ここで重要なのは、物事を実際そのまま写すこと、という点である。つまり、物事のありのままを何らかの媒体に写すことが重要な点である。要するに写実とは、ありのままを何らかの媒体に写すという行為のことである。しかし、ありのままに写すということは人間の行為

¹²講演会：スペイン写実絵画のアーティストたち 2019年5月17日(金)19:00～ Instituto Cervantesにて

¹³ 「広辞苑 第七班」岩波書店、2020年1357頁。

のみに限定されたことではない。例えば写真にはこの“写実”という言葉は内包されるだろう。

次に“写実”という言葉に“主義”という言葉がついた“写実主義”だが、“写実主義”を西洋美術用語辞典¹⁴で引いてみると以下のようにでる。

写実主義 [仏]Réalisme

「現実」という意味のフランス語 *réel* に由来。フランス語読みで「レアリスム」、英語読みで「リアリズム」ともいう。広義には再現性の高い描写や傾向も指すが、潮流としては、19世紀の半ばのフランスに盛んになった現実社会に取材する芸術を指す。その背景には、都市労働者の置かれていた悲惨な状況があり、芸術を通してその実態を訴えるという目的意識には、当時の社会主義思想との結びつきがあった。芸術的にはアカデミズムへの、政治的にはナポレオン3世への反発を隠さないギュスターヴ・クールベは、その代表的な存在である。

“写実主義”とは美術の流れでみると19世紀半ば、いわゆる近代からの現実社会の実状を取材することが目的だったとあり、そこには古典主義と人文主義を基本とするアカデミズムと政治への反発が含まれていた、と辞典ではみることができる。しかし、現代において広義では再現性の高い描写や傾向を指すとも書かれている。ここで“写実主義”というもののあいまいさが指摘されるだろう。19世紀には当時の社会への反発の思考がみえるが、現代では再現性の高い描写という視覚的な部分が大きい意味へと変化している。先にあげた“写実”という言葉を参考にすれば、後者である現代の意味の方が理解できる。

辞典の中には“写実主義”＝“リアリズム”で書かれているが、ここに意味の差があるのではないだろうか。19世紀半ばに生まれたこの言葉の本来の意味は現実とりわけ社会をみることが重要な部分であり、何らかの形にすることではないと考える。

このことから考えるに“リアリズム”の本来の意味は“写実主義”ではなくもう一つの意味である“現実主義”の方が適切だといえるのではないだろうか。この言葉は政治での場で使用されることが多いが、“現実主義”を辞書で引くと以下のように出る¹⁵。

【現実主義】 (realism) 一般に現実的なものを重視する態度。

ここで重要な点は態度という点である。態度は物事に対しての自身の感情や意志が自身の体に表れることだが、ここでは現実的なものを重視する考えと理解した方がいいだろう。この意味はリアリズムの本来の意味と相違がないといえる。またこのことから“写実主義”＝

¹⁴ 「岩波 西洋美術用語辞典」岩波書店、2005年、144頁。

¹⁵ 「広辞苑 第七版」岩波書店、2020年、943頁。

“リアリズム”ではないといえ、“写実主義”はありのままを形ある何かに写すことを重視することと定義づけできる。そのため絵画においてリアリズムは具象のみならず抽象もその範囲に入れることが可能である。

土方定一と林文雄の論争を起点とし、1946年から足かけ4年に渡った誌上での論争“リアリズム論争”の中で、植村鷹千代が主体内部の「模写」表現であるアヴァンギャルド芸術もリアリズムに含めるべきと主張しているが、リアリズムが結果としての見え方ではなく、絵画を制作する上で、現実を優先する考えならばこの主張は理解できる。

またリアリズムに関して美術批評家の沢山遼は以下のように解説している¹⁶。

対象とされる〈現実〉か、内感に基づくものなのか、それとも客体を志向するものなのか、あるいはその両者の超克を目指すものなのか、といったさまざまな問題設定によって大きな振り幅を持たざるをえない。ゆえに、現象や自然に内在する潜勢力の可視化を目指したクレーヤ、芸術家の「主題」を重視した抽象表現主義の絵画形式もまた、いかに抽象的に見えようとも、それぞれのリアリズムを基盤とするのである。

沢山の指摘にもあるようリアリズムは絵画形式では捉えることはできない。また、リアリズムに関して 1992 年に日本橋三越本店などで開催された「美しすぎる嘘 現代リアリズム 絵画展 スペインー日本」の展覧会カタログで、小説家の加賀乙彦も“リアリズム”に関して文学の視点から寄稿している¹⁷。その中で、加賀は「リアリズムというのは現実を鋭く見てその中から宝を引き出してくるのだ。」「リアリズムとは、単に現実的(リアル)に描くことではなく、現実の深みを暴き出す発見でもあるのだ。」(下線部は著者が追加)と述べている。

この言葉からも理解できるようにリアリズムは何らかの形にあるがままを写すことでなく、あるがままをみようとする態度のことである。特にリアリズムにとって重要な点は、加賀の言葉からもわかるように、作家が作品を制作する際の現実(真実)を見るという姿勢ではないだろうか。「現実を鋭く見る」「現実の深みを暴き出す発見」という加賀の言葉をみても、リアリズムにおいて見るということの重要性が理解できる。それはクールベが自身の生きている時代を理想化せずに描いた制作態度をみても理解できるだろう。その為、“リアリズム”という言葉には汎用性があり、先にもあげた写真、彫刻、政治のなどでも使用されている。

以上のことからリアリズム=写実主義ではなく、リアリズム=現実主義と考える。リアリズム=写実主義ではないという考えは、リアリズムおよび写実表現の研究者の中にも同様

¹⁶ 沢山遼「リアリズム」(artscape 内の Artword より)

<https://artscape.jp/artword/index.php/リアリズム> (アクセス日 2022 年 5 月 14 日)

¹⁷ 加賀乙一、「文学と美術におけるリアリズム－フロベールとロベスをめぐって－」『美しすぎる嘘』展覧会カタログ、1992 年。50 頁。

のことを指摘するものは多くいる。先に触れた沢山遼もそうだが、学芸員である山田諭もリアリズムは写実主義に限定されるものではないと指摘している¹⁸。また、画家である諏訪敦も同様のことを指摘している¹⁹。このようにリアリズム＝写実主義ではないという考えは研究者の中では基盤としてあるようだ。

しかし、現実を見てとらえるという行為のみが“リアリズム”とは限らない。なぜならば、川の流れの音をありのままにとらえて音楽で表現したい、動物の毛並みの触感をそのまま違う材質のもので表現したいなど、視覚だけではなく聴覚、触覚、味覚、嗅覚の五感で現実をとらえることも“リアリズム”と呼べるからである。要するに五感で現実をとらえることが“リアリズム”であるといえる。そのため、何らかのかたちにしたものを“リアリズム”というのではない。

では、表題でもある“写実表現”とは一体どのようなものだろうか。“表現”とは内にあるものを何らかのかたちに表すという意味だが、そこに先ほどあげた“写実”とつなげると、事実を何らかのかたちに写し表すということになる。つまり内にした事実をかたちにする行為である。ここでひとまず整理をしたい。

- ・写実＝現実を写すこと
- ・リアリズム(＝現実主義)＝五感で現実を優先し捉える態度
- ・写実主義＝現実を優先し写そうとする行為
- ・写実表現＝内に取り込んだ現実を何らかのかたちに写し表す行為

ということをこれまで説明してきた。これを絵画に限定するならば、以下のようなになる。

- ・写実＝現実を画面(支持体)に写すこと
- ・リアリズム(＝現実主義)＝五感(特に視覚)で現実を捉える態度
- ・写実主義＝現実を優先し画面(支持体)に写そうとする行為
- ・写実表現＝内に取り込んだ現実を画面(支持体)に写し表現する行為

本論文で使用する言葉は以上を意味している。この言葉の関係を図で表すとこのようになる(図1)ここで重要なことは現実であるが、この現実の捉え方に関してはこれから紹介する各作家の作品で述べていきたい。

最後に雑誌等やメディアで多用される“写実絵画”についてだが、この言葉には疑問を感じている。写実はいくまで制作方法の一つであり、“写実絵画”というジャンル化された言葉は“写実”という制作方法を大きく扱うことによって、描かれている内容への意識を阻害するこ

¹⁸ 「山田諭「戦後日本のリアリズムについて - 新しい世紀の日本美術のために」『戦後日本のリアリズムについて 1945-1960』、1998年、名古屋市美術館。8頁。

¹⁹ 「リアリズム絵画雑感 グスタボ・イソエ」美術手帳2009年3月号、美術出版社、131頁。

とにつながりかねない。よって本論文では“写実絵画”という言葉は使用せず、写実表現を用いた絵画という言葉を使用する²⁰。

写実表現への問い

私たちは現在の視点から、近代以前のルネサンスで完成された再現性の高い絵画から写実表現の流れだとみることのほうが多いし、間違いではないだろう。だが、本当の写実表現は近代からはじまったといえなくもない。写真の登場によりそれまでの再現性を重要視してきた画家たちの中には写真家へと移る者も少なくなかったことを考えると、多様な表現が存在する中で絵画の写実表現とは何なのかという相対的な問いが生まれた近代を、第2の写実表現のはじまりととらえ、現在の絵画における写実表現を語ることでその重要性を考えることは必要である。しかし、現在の“写実絵画”の盛り上がりの中では、その問いが徐々に希薄になっているのではないかと感じている。市場での注目も年々あがり、描かれる内容よりも描写の技術に目を向ける傾向が強くなっている。多様な表現が乱立する現在で、再現性のみでみれば明らかにアナログな絵画制作では効率は悪いだろう。だが、だからこそ、写実表現とは何かという問いがいま必要なのである。

本論文は全5章で構成している。第1章では日本とスペインの風土や歴史から写実表現について考えていく。第2章では第1章で触れた歴史や風土などを考え描かれる対象を人物・静物・風景とそれぞれみていきそれぞれの特性をみていく。第3章ではモノクロームに焦点をあて、写実表現と色彩の関係性を考えていく。第4章では制作方法に焦点をあて、第5章では、著者の作品をとりあげ自身の絵画における写実に対する考えを述べたい。終章ではこれまで述べてきたことを整理し、絵画における写実表現の特性から意義とこれからの写実表現の重要性及び可能性を示したい。

検証方法

先にも述べた通り、先行論文が少なく、スペインリアリズムに関する書籍も少ないため、作家のインタビューも資料として活用する。

今回インタビューを行った作家は以下の7名である（インタビュー順）

- ・小尾修　・山本大貴　・島村信之
- ・諏訪敦　・塩谷亮　・水野暁
- ・エドゥアルド・ナランホ（Eduardo Naranjo）

²⁰“写実絵画”という言葉が雑誌の特集名や展覧会名で既に使用されている場合はその名称を尊重する。

小尾修は写実表現を特集した雑誌等で比較的多く掲載されており、自らも制作に対する考えやその方法を SNS 等で発信している画家であるため、インタビューの一人に指名した。

山本大貴は日本の写実表現の特性を持ちつつも、作品には現代的な部分がみられ写実表現における時代性との関係がみられるため、現在とこれからの写実表現について考えを持っているのではないかと思い指名した。

島村信之は抒情性溢れる美しい女性像を得意とするが、描く対象や見せ方など自身の写実表現を常に探っており、飽くなき探究心を感じる作品を発表し続けているため指名した。

諏訪敦は綿密な取材のもと絵画を描く画家である。スペインへの留学経験があり、写実表現について話す機会がメディア等でも多く、独自の視点を持っているのではないかと指名した。

塩谷亮はイタリアに留学経験があり、作品からは日本人として意識した部分がみられ、写実表現に関して多くの媒体でその技法や考えを発信しているため指名した。

水野暁は現場主義の画家であり、スペイン留学の経験を持つ画家である。スペインリアリズムで重要な画家である磯江毅との交流もあり、写実表現について強い考えがあるのではないかと思い指名した。

一方のスペイン側の画家のインタビューとしてはエドゥアルド・ナランホを指名した。ナランホはスペインリアリズムを代表する画家の一人として現在もマドリードで制作を続けており、リアリズムに関する展覧会にも多く参加している画家である。インタビューの数も多く、ナランホ自身ひいてはスペインリアリズムに関する言葉が聞けると思い指名した。

以上が指名理由である。インタビューでは、それぞれ違うことを語っているが、共通している部分も多数あった。

今回インタビューをするにあたり、事前に質問をリスト化しそれぞれの作家に送付してから行っている。その後、インタビュー内容を描きおこし、作家自身に編集をしていただいた。論文資料として提出しているインタビュー集はこのような経緯がある。ただし、決まった内容だと話に広がりがないため、インタビュー中は作家側からの話を優先し、その内容から追加で質問を行い、リストにある質問をしないことも多々あった。しかし、このことで、作家それぞれの中での写実表現に対する考えがみえてきた。インタビューはすべて別紙に添付してある（73 頁から）。

このインタビューは、現在も活動続ける画家たちにインタビューをとったものであり、写実表現の特性を現在の画家の視点から明らかにしようとしたものである。インタビューでは画家それぞれの制作についてはもちろん、写実に対する考えやスペインリアリズムについての質問を行った。本論文においてこのインタビューは大きな資料であり、既存の参考文献では知り得ないような視点や言葉を聞くことができた。写実表現というのは時代とともにその考えや捉え方に変化があるだろうが、一時代としての作家の言葉は意味のあるものではないだろうか。本論でのインタビューはそれだけでも十分な価値があるものとなっている。

第1章 歴史と風土

写実表現は長い歴史を持ち、美術史の中でも大きく注目された時代もある。時代が進む中で写実表現に対する考えや作品には変化が見られる。また、写実表現が目に見えるものから出発することから制作環境に関しても影響を受けることと推測される。色彩研究者である小町谷朝生は物体と空間を合わせた外界世界の見え方を「視的環境性」と呼び、視的環境は無意識に見ることに対してなんらかの影響を与える成分となるとし、見え方の枠組をつくる様に働きかけていると指摘している。また、その人の属する社会がもつ文化も強い要因となって働いており、見ることには制約がすでに働いていると指摘している²¹。

日本とスペインの絵画は今日まで、それぞれ独自の写実表現を築き上げてきたが、それには歴史はもちろん、土地や気候などの風土やものの見方が密接に関わっている。単に東洋と西洋という大きな見方ではなく、その国単位でみると、もっと複雑で興味深い内容を含んでいる。日本とスペインの写実表現の系譜をみていくとそれぞれの特色がみえてくるとともに、写実表現というものの特性が見えてくる。近年、日本とスペインの写実表現は共に注目を集めるようになり、それに応じて両国の交流も増えてきた。そのため本章では歴史と風土に着目し、写実表現の特性とは何かを考えていきたい。

第1節 日本の写実表現

日本の写実表現は西洋の写実表現の導入から現在までの歴史の中で見ると、その特徴を捉えやすく、写実表現の特性も理解しやすい。第1節では日本の写実表現をその系譜とともに考えていく。

第1項 西洋的写実表現の導入

日本の西洋的な写実表現のはじまりは日本の油絵のはじまりと重なる。日本に油絵が本格的に入ってきたのは、西洋との貿易が本格的にはじまる1860年代の江戸時代後期である。すなわち日本の油絵は近代からのスタートということになる。当時の西洋では写真の登場などにより、再現性を重視する写実表現が影の存在になろうとしていく時代の流れを考えると、日本でも写実表現というものはすでに価値を失ったものとして受け入れられたと思われるかもしれないが、その逆である。日本にも写実という言葉がそれまではないしろ円山応挙（1733～1795）などが“写生”という言葉を使用し、描く対象をみることを重要視した、字のごとく生を写しとる絵画表現があった。しかし、写実にあって写生にないもの、それは陰影法と遠近法である。この二つの意識がそれまでの日本の絵画には薄く平面的であ

²¹ 小町谷朝生「視覚の文化」、勁草書房、1990年、5頁

ったがために、西洋の写実が新鮮さをもって受け入れられた。

美術史家の高階秀爾氏は日本美術の特性について草花図を例にあげ、西洋との違いを含め論じている²²。オランダの画家ヤン・ブリューゲル(父)の作品(図2)にみられるような静物画は周囲の状況いわば実際にみえている空間とむすびついているのに対し、酒井抱一にみられるような草花図(図3)は草花のモチーフを全体ではなく部分だけを取りあげ描き、周りの風景をきりすてている。これは人物画にもあてはまり、背景は無地または金地、銀地を使用しているものが多い。このことは装飾性にもつながるが、ここに「清らかなもの」「清浄なもの」に美を見出す日本人の「否定の美学」からくる省略と単純化がみられると述べている。

この空間意識の違いは画材からの影響もあるだろう。画家の小尾修はインタビュー内で、水の蒸発乾燥で乾く日本画の絵具は、乾きが早い反面、自由な明暗のトーンを作りづらい、と述べており、日本美術に平面性があることの一因として言及している²³。

それまで平面的に日本の絵画を描きみてきた日本人が、いざ西洋の遠近法と陰影法を使用した再現性の高い絵画を描こうと思うと、技術的なことはもちろん、ものの見方事態も変更せざるを得ない。狩野派を学んでいた高橋由一は西洋の洋製石版画にそれまでの日本の絵画になかった陰影法と遠近法からくる「迫真性」に驚き、油彩技法を研究する中で「鮭」(図4)などの作品を残しているが、構成を含め平面的な印象は拭えない。「鯛(海魚図)」(図5)をみても、西洋の写実を意識してはいるが、背景と鯛などのモチーフとの際の処理があまく、全体的にのっぺりした画面になっている。しかし、技術的には未熟だが、高橋由一の作品からは自身の眼を開放し、対象を迫真的に描くことの喜びや探究心を感じずにはいられない。この高橋由一の体験から生み出された作品からは写実表現というものが、見る者の眼の解放を促し、それまで自分達がみていた世界の解像度を上げる特性があることを理解できる。また、乾きが遅く可塑性と透明性がある油絵具は空間と陰影を捉えやすく、写実表現との親和性が高いことが画材の特性の面から理解できる。

西洋の写実表現の輸入以降、それまでの日本美術の特性が飲み込まれるように感じられるかもしれないが、日本のそれまでの絵画性は失われることはなく、うまく合わさっていくことになる。このことについて、土方明司は自身の企画した展覧会「リアルのゆくえ」展の図録にて、高階秀爾の以下の言葉を引用している²⁴。

いかに外国に同化しようと努めても、そこに何らかの意味での自己の
文化的伝統が作用せずにはおかない。まして美術のように、感受性に依存

²² 高階修爾『日本美の個性』「増補 日本美術を見る眼—東と西の出会い」、岩波現代文庫、2009年、14頁。

²³ インタビュー① 小尾修「写実表現をめぐるインタビュー」2021年8月23日(月)10時~zoomにて、80頁。

²⁴ 「西洋画法受容における日本の特性」『日本美術全集21』講談社、1994年。

するところが大きい分野においては特にそうである。もともと西洋絵画という巨大な全体のなかから、現実再現の技法をだけを切り離して導入するというきわめてプラグマティックな、実利的姿勢そのものが、外国文化の受容における日本の特性と言えることができるかもしれないが、その成果においても日本の伝統的感性は、随所にその痕跡を残している。

このことから土方明司は、伝統的感性は旧来の手法、絵画様式となって、西洋由来の写実を受け入れた後も、さまざまなかたちで残っていることを指摘している²⁵。また高階秀爾は具体例として司馬江漢の「異国風景人物画」(図6)をあげている。これはオランダのルイケン父子の著作『人間の職業』収容の『船員図』(図7)が原画となっているが、原画と比べて構図が掛け軸をイメージさせるような縦構図になっており、人物の近くには日本の樹下人物図の伝統を感じさせる樹木が描きこまれている。さらに平面的な処理も合わさり、日本的感性が大きく作用していることが随所にみられるとしている。写実表現はこのような自国の特性が表れてくる特性をもち、文化の変容をもみることが出来る表現であることが理解できる。しかもそれは意図せずに出てくることは上記の高階の言葉から理解できるだろう。日本と西洋のものの見方は全くことになっているため、一つの画面にその双方をみいだすことは不可能におもわれるが、司馬江漢の作品にみられるように自国の感性とうまく合わさり、独自の写実表現を形成している例は多くある。それはスペインへ留学した磯江毅や日本の写実会を牽引している野田弘志の作品にもみることが出来る。詳しくは第2章で論じることとする。

第2項 二つの写実表現と論争

高橋由一によって導入された徹底した写実表現は広がりをもたせられたと思われたが、その後1893年にラファエル・コランに師事された黒田清輝(1866~1924)がフランスから帰国すると、外光派と呼ばれる叙情的で印象派と写実の折衷的な明るい作風が多くの人に受け入れられようになってしまい、高橋由一をはじめとする徹底した写実表現を描く画家は注目されにくくなってしまった。ものに対する客観性よりも主観性、直感性に重きが置かれるようになったのである。しかし、これはあまりにも早い展開であり、森鷗外の言葉を借りるなら「性急な交代」である。その後、黒田清輝が設立した白馬会系の画家たちの作品は紫派、新派と呼ばれ、それまでの明治美術会の画家たちの作品は脂派、旧派と呼ばれ、古いものとされた。ここで分裂した二つの写実表現は現在の写実表現までつながってみることが出来る。

日本人に黒田清輝などの主観的・直観的に描かれた作品が受け入れやすかったのは日本

²⁵ 土方明司「伝統絵画と西洋絵画によるハイブリッドな絵画の誕生」『リアル(写実)のゆくえ』、生活の友社、2017年、20頁。

人の美意識に関係している。高階秀爾は日本人の美意識の特質として情緒的、心情的があるとし、日本人にとっての「美」は対象に属しているのではなく、それを感じる人の心の中にあると、「心情の美学」という言葉を用いて述べている²⁶。

また、美術評論家の北澤憲昭は西洋の近代文明を成り立たせてきたのは、主観－客観という構えであるとし、これを自然というものを客体として突き放すのではなく具体的な体験性において捉えることを得意とする日本人が歩みださなければいけないことだと述べている²⁷。

北澤が指摘するように、自然というものを客体として捉えることをしてこなかった日本人が、高橋由一のような即物的な対象の描き方よりも主観性や直感性から生まれる抒情性のある絵画表現に惹かれるのは高階秀爾の指摘する「心情の美学」を考へても想像に難しくない。

二つの写実表現は後に、土方定一と林文雄をはじめとする土方を中心としたリアリズム論争を引き起こすことになる。リアリズム論争は黒田清輝のラファエル・コラン系の写実を移植した絵画技法を重要視し指示した土方定一と、それに対し高橋由一の描く対象を重要視し描かれた絵画を指示した林文雄の対立にはじまる。他にも画家の永井潔や美術評論家の植村鷹千代などが論争に参加しているが、その後明確な結論は出ていない。リアリズム論争のこの一連の流れは中村義一が「日本近代美術論争史」の中でまとめている²⁸。

この論争は、はじめ戦後美術の出発点を確認しようとしたものであったが、リアリズムについての在り方を問うものでもあった。ここで使用されているリアリズムは内容から写実表現とほぼイコールとして問題ないだろう。

最初の土方定一と林文雄の論争は、黒田清輝と高橋由一の作品のどちらを自由な絵画のはじまりであるかを技法か主題という点から論争しているが、土方は高橋由一の作品で重要な点は視覚の変容が行われた点であると述べ、民主主義運動と絵画を混同させた林の論に反論している。土方が指摘する通り、高橋由一の作品からは視覚の変容が行われた点が重要であり、ある種実験的で習作的な部分がある。そのため自由な絵画表現のはじまりかという議題の中では土方の意見の方が適切ではないだろうか。

次に永井潔との論争では当時のリアリズムの作家たちの作品が「模写說的リアリズムの限界」を出ていないと発言した土方に対して、永井が模写的でないリアリズムなどあるかと言い、リアリズムの基礎は反映論にあると主張している。土方は永井がリアリストであることは疑われないが、主観的な構想〈イマジナション〉による自然の歪曲に対して、歪められない自然を求め、眼が見る通りに描き、絵画を近代の意味で宗教や文学から独立させたクールベを通過していない日本の美術は、事物を客体としてとらえていないがために、

²⁶ 高階秀爾「日本美の個性」『増補 日本美術を見る眼－東と西の出会い』、岩波現代文庫、2009年、8頁。

²⁷ 北澤憲昭「自然と人工」『眼の神殿』(ちくま学芸文庫 2020年)150~151頁。

²⁸ 中村義一『日本近代美術論争史』、求龍堂、1981年

リアリティが稀薄なものになっているというのが土方の意見である。

ここで土方が指摘していることは当時の段階でクールベ的な対象を客体にみるリアリズムは、対象を客体としてみることをしてこなかった日本人には表現しても十分なリアリズムの内容にはならないということである。また、描かれている対象以上の思想や背景が作品にはないと言っているのではないだろうか。これは現在の日本の写実表現を考える上でも重要な指摘だといえる。

その後、植村鷹千代はアバンギャルドの領域にまで「模写」という概念を広めるべきだと主張している。これに対し、土方はリアリズムとアバンギャルドは対立するものではないと述べ、新しいリアリズムの考えも提示したが、結論は出ていない。

このアバンギャルドの領域までリアリズムを含めるという植村の意見は正しいのではないといえる。序章において、リアリズムは現実を捉えることとし、形にすることではないと述べた。このことをこの論争に当てはめてみると確かにアバンギャルドにもリアリズムは十分適用されるだろう。土方がアバンギャルドとリアリズムは対立するものではないと述べているが、まさしく対立はしていない。

このリアリズム論争からみえてくることは、まずリアリズムというものが多様性を持ち、視覚的部分では到底定義づけることができないということである。そして写実表現の観点からみると、描く対象をただ単に模写的に描くのではなく、そこに自身の考えや哲学を込めなければいけないということが理解できるだろう。写実表現というものが人物を通し描かれるものであるならば、ただ視覚的情報を追うことだけではなく、なぜそれを描くのかといった思想的部分も重要視されるべきである。この点から写実表現はなぜこの対象を描いたのかという作者の考えを、見る側に想像させる特性があることがいえる。それは描かれる対象が具体的で再現性が高いために得られる特性である。

このリアリズム論争は最終的な結論は出ていないが、それはリアリズムと写実主義の意味を混合させていたからだろう。序章で述べた通り、リアリズムは現実を捉える態度であり、写実主義は現実を形にする行為である。すなわち、双方を含む作品もあれば、リアリズムではあるが、写実主義ではないもの、またその反対の作品もあることが理解できるだろう。こういった議論は昨今みなくなったが時代が進むごとに再考されなければいけない。

第3項 ー 汎神論的アニミズム

黒田清輝が帰国して以降、徹底した写実表現は影を徐々に潜めていくが、完全になくなったわけではない。その系譜に大正を代表する岸田劉生がいる。岸田劉生は白馬会洋画研究所にて黒田清輝に師事されており、初期の作品にはポスト印象派からの影響がうかがえる作品をみることができるが、一般的に知られているのは、「麗子微笑」(図8)や「道路と土手と堀」(図9)などの写実的な作品だろう。なぜ、岸田劉生は時代に逆行するかたちで作品を

生み出していったのだろうか。その理由を当時結成していたフェウザン会の展覧会評の中にみることができる。岸田劉生はこの論評を自身で『読売新聞』に寄稿しているが、内容は「自分はこの頃段々自分が近代人ではないのをはつきり感じている。そうして自分は段々所謂近代といふものゝ誘惑を卒業してしまつたのに氣附いて居る」というものである。

岸田劉生は、自分は本能に従うときリアルに細密に書き込まずにはいられないとも語っており、1913年以降デューラーをはじめとする北方ルネサンスの細密描写に魅せられ、制作をするようになる。これ以降、岸田劉生の作品には何かか蠢いているような印象をうけるが、この時期の画家で河野通勢の作品(図 10)にも同じようなことがいえ、画面上に描かれているもの一つ一つに生命があるように感じられる。このことについて、土方明司は、日本が長く影響を受けてきた中国美術との関係性を含め、日本の汎神論的感性やアニミスティックな感性がはたらいているという²⁹。日本はもとより森羅万象に「神」が宿っているとする感性があり、すべてが人間同様に成仏できるという思想が、中国より広く受け入れられたことも含め、日本の感性の特性を述べている。このことは高橋由一の作品からも考えられることであり、中心のない画面構成や細部にまで意識を巡らしていることに、対象となるものとの密接な関係性がみてとれる。高橋由一や岸田劉生らがどこまで意識していたかはわからないが、意識せずとも画面にあらわれているといえ、現代の私たちにも受け継がれている感性だといえる。岸田劉生はこのことも含め「内なる美」として作品をうみだした。

大正・昭和時代の写実表現は岸田劉生をはじめ河野通勢や高島野十郎、牧野邦夫らの作品をみることができるが、日本人の汎神論的アニミズムの感性からうまれた写実の作品が、主客分離をした西洋の写実との違いがよくわかる時代でもある。2013年に長崎県立美術館で開催されたアントニオ・ロペス・ガルシア展に本人が来館した際、岸田劉生の画集をロペスがみたところ、その作品に称賛を送ったのは興味深い。ロペスは劉生の絵を人生のようだと言っており³⁰、これは先にあげたようなアニミズムの感性が画面に表れていたからであり、風景が人間のように生きていると感じたからではないだろうか。

ものを客体として捉え描く西洋の写実と比べ、日本の写実にみられるアニミズムを含む作品は自然と密接な関係を持っている。それは日本の写実表現の特徴であるとともに、写実表現が作者の精神的部分を表現しやすいということでもある。

第4項 - 写実表現と現代

西洋の写実表現が導入され、日本での写実表現の普及が広まっていくように見えるが、20世紀の日本では影を潜めていくようになる。それは海外からの影響で抽象絵画や現代ア

²⁹ 土方明司「伝統絵画と西洋絵画によるハイブリッドな絵画の誕生」『リアル(写実)のゆくえ』、生活の友社、2017年、27～28頁。

³⁰ 「アントニオ・ロペスへのインタビュー」『長崎県美術館 研究紀要 No.6』(長崎県立美術館 2013年)12頁。

ートが台頭してくるからである。抽象以外は絵画と認めないと言った声も多かったという。しかし、そんな中でも1970年代から具象絵画ないし写実表現が少しずつ認められるようになっていく。1970年代は主要な美術館で写実表現を用いた絵画の作家の展覧会が相次いでいる。1971年に神奈川県立近代美術館で開催された高橋由一展は高橋由一の再評価へとつながり、1973年には全国を巡回する黒田清輝展が開催されている。そして、1974年にはレオナルド・ダ・ヴィンチ(1452-1519)の「モナ・リザ」が初来日³¹して話題を集めた。その他にもアメリカのアンドリュー・ワイエス(1917-2009)の展覧会が1974年に東京国立近代美術館で開催され注目を集め、現在の日本の写実表現を牽引している野田弘志の初個展が1970年に銀座三越で開催されている。具象絵画の推薦型コンクールである安井賞(1956~1996年)の1975年19回の受賞作、三栖右嗣「老いる」(図11)は、写実の胎動を告げる記念碑的作品だと美術史家の南条守は述べている³²。しかし、それでも写実表現はおろか具象絵画さえも現在のよう注目を集めるものではなかったようだ。

その後にはじめにもあげた1991年に全国の4つの高島屋で巡回開催された「スペイン美術はいま—マドリッド・リアリズムの輝き」展は大きな反響を呼ぶことになる。この展覧会をみて写実表現をやろうと決意した作家は序章でも触れた通り多く、後の日本の写実表現を代表する作家になっている。これ以降もスペインリアリズムをとりあげた展覧会がいくつか開催されており、日本の写実表現への影響はもちろん、それまで触れられることが少なかったスペインリアリズムが広がるきっかけにもなっている。ここにきてやっと日本の写実表現の可能性がすこしずつ広がることとなり、2000年代も少しずつ写実と銘打つ展覧会や雑誌特集が増えてきた。

そして2010年代である。2010年代は写実専門の美術館であるホキ美術館が開館したことが、いわゆる写実ブームを引き起こす一つの引き金になっている。美術の市場がわかる雑誌アートコレクター(現アートコレクターズ)ではほぼ毎年写実特集が出されるなど注目が集まるようになってきた。写実表現を取り込んだ作品を制作する学生も増え、昔にくらべ肩身の狭い思いをすることは少なくなっている。

しかし、なぜ1970年代、1990年代、2010年代に写実表現へ注目が集まったのだろうか。もちろんこれまであげた展覧会は大きく影響しているが、考えなければいけないのが時代である。1970年代は高度経済成長期後、1990年代はバブル崩壊があり、2010年代はリーマンショックの後である。南条守は写実表現が脚光を浴び出したのは1970年代に入ってからであり、それは、経済的動向が日本人の価値観をより確実なもの、明快なものへと推移させていったことにも起因するだろうと指摘している³³。技術が明確であり、だれがみてもその力量を計れる写実表現が市場で求められたことは確かに理解ができるが、そ

³¹ 「モナ・リザ展」が東京国立博物館で1974年に開催された

³² 「新・写実考」『別冊太陽 日本のこころ—241 写実絵画の新世紀』(平凡社、2016年)81頁。

³³ 「写実～リアリズム絵画の現在」『写実・リアリズム絵画の現在』カタログ(奈良県立美術館、2002年)8頁。

それぞれの年代で写実表現に関心が集まったのは、作家がそれぞれの写実表現でとらえた対象の存在が、経済的な不安が広まる中で、人が持つ不安や精神的部分にストレートに届いたからではないだろうか。南条守は自身が企画した展覧会のカタログで以下のようなことを述べている³⁴。

物の存在を認め、肯定する強さは、相対的に画家自身の存在感の強さそのものとなる。あたかも鏡と向き合うが如く、己を反映するところに写実の本質がある。安易な妥協を許さない執拗なまでの描き込みは、単なる職人技術の誇示ではなく、画家の生への執着、人生観の裏返しに他ならないのである。

南条の言う画家自身の存在感の強さが、みるものに対象と共に映り、自身の存在までも認識させる。写実表現は、みる者が不安などを持つときに機能し、自身を見失わないことへとつながる重要な特性をもつといえるのではないだろうか。

日本の写実表現はこれまでみてきたように、汎神論的アニミズムから単純性、情緒美などの特徴があるが、日本の写実表現に関して米倉守は自著でこのように語っている³⁵。

日本の画家たちは、歴史の厚味のない部分だけを装飾化し、内面の絞りだしとしての表現というより、対象になるべき風景、素材の芸術性を“絞りだし”た絵画であった。それはカメラという大敵を意識して、かえって絵による表現の鈍化をはかった独特のリアリズムである。

米倉が述べているように、日本の写実表現はみたまを描くというより、対象にある美であり、存在等を絞り出し、画面を単純化するなど、理想を織り交ぜた作品が特徴であるといえる。日本のすべての画家がそうではないが、日本の写実表現の特徴として描くべき対象よりもそれを捉える画家自身に重きが置かれることが多いといえる。

第2節 スペインの写実表現

スペインリアリズムを歴史から読み解くことはできるが、地方主義(レヒョナリズム)が強くスペイン全体でのリアリズムの系譜をなぞるのは困難である、しかし、スペインリアリズムで注目を集めている画家の多くはマドリードで活動しており、マドリード・リアリズムとして国内外で紹介されることが多い。しかし、マドリード・リアリズムと呼ばれている画家

³⁴ 「写実～リアリズム絵画の現在」『写実・リアリズム絵画の現在』カタログ(奈良県立美術館、2002年)10頁。

³⁵ 米倉守、『流産した視覚 美の現在・現代の美術』、1997年、芸術新聞社、95頁。

の多くは、自らをそこに含まれることに異を唱えていると米倉守は述べている³⁶。マドリード・リアリズムと呼ばれている、アントニオ・ロペス・ガルシアやエドゥアルド・ナランホ、クリストバル・トラルの作風をみればそのことは理解できる。画家たちそれぞれが求めるものは違うが、そこに写実表現が含まれていることは確かであり、大きな意味があるだろう。第2節からはスペインのマドリードを中心にスペインリアリズムが持つ特徴とは何かを明らかにしたい。スペインの気候や地形、政治はスペインリアリズムに深く関係しているため、このことを中心として第2節を進めていきたい

第1項 - 風土と地方主義（レヒョナリスモ）

一般的にスペインといえば、闘牛やフラメンコといった情熱の国の印象が強いだろうが、地域ごとに文化も違えば、言葉も違う。スペインは様々な文化が混ざり合った世界的にみても稀有な国だといえる。そんなスペインのあるイベリア半島はヨーロッパの南西に位置している半島であるが、この場所がスペインを独特な文化にしている大きな要因であるといえる。北東には険しい山々のあるピレネー山脈を挟みフランスなどの西ヨーロッパとつながり、南はジブラルタル海峡を挟みアフリカとつながっている。また、地中海や大西洋に面しているため、他国との船での交易が可能な場所でもある。そのため、スペインは地域によって異なった文化や言語をもっている。さらに地域色を強める要因のひとつに国内の地形が影響している。国土の中央にはメセータと呼ばれる強大な大地が占めており、沿岸部と内陸部の標高差に大きく差があり、近代以前の主な輸送手段の河川交通がほとんど機能していなかったため、経済統合などには難しい地形であった。しかし、この風土だからこそ、スペインには違った文化や言語が存在し、互いに意識しあうことでスペイン全体の独特で豊かな文化が生まれたといえる。さらに、スペインは大きく二つの気候に分けることができる。ピレネー山脈近くの湿潤スペインとその他に位置する乾燥スペインである。マドリードは乾燥スペインに属し、強烈な日差しが光と影のコントラストを強くしている。このことはマドリードで活動している画家たちの中にモノクロームの作品がみうけられるのと同様だと考えている。モノクロームと写実表現の関係については第3章で詳しく触れたい。

他の国との交流がしやすい沿岸部の地域と比べ、マドリードは大陸のほぼ真ん中に位置している。これまで触れてきたスペインの風土を考えると、他国の文化が入りにくいことが考えられる。首都でもあるマドリードで写実表現の根付いた要因として風土は大きく関係しているといえるだろう。

³⁶ 米倉守「寄辺なき世界ーロペスの硬直した世紀末美、抽象を通過した具象」『美術の窓、1992年7月号 No.116』生活の友社、1992年、47頁。

第2項 - フランコ政権

様々な文化が混ざり合う国、スペインの近代美術を語るうえで重要な歴史的出来事がある。1936年～1939年のスペイン内戦からのフランコ独裁政権である。第二共和制とフランコ率いるナショナリスト派の対立がおよそ3年の間繰り広げられた後、フランコによる独裁政権がはじまる。カトリックの思想を色濃く反映した軍事独裁体制の中では、検閲やプロパガンダなどがあり、抑圧的な社会が形成されるが、芸術文化にもその影響が出てきた。独裁体制下では前衛芸術は否定され、新しい美術が生まれることは困難であった。地域ごとに独特な文化を持っているスペインでのこうした独裁体制は国民にとっては苦しいものだったに違いない。そういった芸術にとっては不自由な環境の中だからこそ、その中心に位置するマドリードでは写実表現を用いて絵画を制作する画家が多かったのだと推測される。現在のスペイン美術を代表するアントニオ・ロペス・ガルシアはサン・フェルナンド美術アカデミーに入学してからの制作について「当時の制作といえば、現実を写す、それだったのです。」ということ述べている³⁷。

第1項で取り上げた気候や地形、第2項で取り上げた歴史や政治がマドリードで写実表現を用いた絵画を制作する画家たちが生まれるきっかけになった大きな要因であったことは、以上のことを考えれば理解しやすい。

第3項 - プラド美術館と王立サン・フェルナンド美術アカデミー

マドリードで写実表現を用いて絵画を制作する画家たちが生まれた背景には風土や政治以外にも重要な二つの存在がある。ひとつはマドリード市内にあり、1819年に開館したプラド美術館である。プラド美術館のコレクションの多くは王室のコレクションが母体となっており、油彩技法の原点である北方フランドルや、イタリアルネサンスの画家たちをはじめ、太陽の沈まない国と称された16世紀時代や17世紀のスペイン派の画家たちの作品が並ぶ世界3大美術館に数えられる場所である。プラド美術館では近代以前のスペインの絵画を多く見ることができるが、展示されているスペインの絵画は宗教画がかなりの量を占め、しかもリアリズム的な作品が多い。このことについて神吉敬三はトリエント公会議の聖像に関する教皇令に付された、司教に対する勧告からその背景の大枠に納得している³⁸。その内容とは民衆にキリスト教の物語を通じて信仰箇条を学び確認させ、彼らの生活と習慣を聖人たちの例に一致させることで、すすんで神への礼拝をすることを聖像の目的とするというものである。つまり、描かれた内容がみるものの生きる現実と結びつき、つながりを密接なものとするためにリアリズムを用いていたためにリアリズム要素のある宗教画がスペインには多いのだと神吉は納得したのであろう。

³⁷ 木下亮訳『アントニオ・ロペス 創造の軌跡』中央公論新社、2013年、24頁。

³⁸ 神吉敬三『プラドで見た夢 スペイン美術への誘い』中公文庫、2002年、14頁。

スペインの絵画にリアリズム要素が多い要因の一つにこのことは無縁ではないであろう。神吉敬三はプラド美術館に関して、マドリッド・リアリストと関連づけてこう述べている³⁹。

プラド美術館はマドリッドのリアリストたちにとっては、絵画技法の教室であると共に、現実世界を画面的な現実再造像しつつ、そこに自己の内面を投影することによって、現実そのものに全く新しい意味を与える可能性を示唆する場でもあるのである。

マドリッドで絵画の制作をするにあたって、プラド美術館の存在は神吉の言葉からも大きかったといえる。実際、マドリッドへ留学した画家、磯江毅(いそえ・つよし、1954-2007)はプラド美術館でロヒール・ヴァン・デル・ウェイデン「十字架降下」(図12)やアルブレヒト・デューラー「自画像」(図13)の模写を行っている。また、磯江同様にプラド美術館でデューラーの作品を模写した諏訪敦がインタビューで答えているように⁴⁰、プラド美術館は近代以前までの美術史を、俯瞰するような感覚になる場所である。写実表現を絵画制作の基盤に置こうとする人間であれば、自らの制作の糧になる場所であることは間違いないだろう。実際に著者がプラド美術館を訪れた際にも、館内で模写をする人々が多くおり、絵画における写実表現の技法と歴史その両方を学べる場所であるということが理解できた。

プラド美術館の他にマドリッドでリアリズムの画家が生まれるにいたった重要な場所が同じくマドリッド市内にある、王立サン・フェルナンド美術アカデミーである。1752年、フェルナンド6世に開学されたこのアカデミーは、スペインの美術家を育成するために設立されたものである。また、それまでは国内の宮殿の装飾や教会の建築、宮廷画家はイタリアやフランスから画家などを招聘しており、その費用が高額であり歯止めをかけたかったのも設立の理由でもある。このアカデミーからはアントニオ・ロペス・ガルシアやその妻マリア・モレーノを輩出している。アントニオ・ロペスが在学中には教授陣からは「現実」を写すことをもとめられたのだという。当時の社会的状況も含め、必然的に「現実」をみることへの眼が鍛えられ、それぞれのリアリズムへとつながったといえる。また、アカデミー内には美術館もあり、常に本物の作品が傍にあることで美術作品への意識の高さもあっただろう。

この美術アカデミーとプラド美術館は徒歩圏内であり、アントニオ・ロペス・ガルシアが在学していた頃は神吉がいうようにプラド美術館はまさに絵画技法の教室であったのだろう。

³⁹ 神吉敬三「バルセローナとマドリッド」『季刊みづゑ 冬』美術出版社1985年937号、13頁。

⁴⁰ インタビュー④ 諏訪敦『写実表現をめぐるインタビュー集』30～31頁。

第4項 - 理想化しない写実表現

マドリッドないしスペインの写実表現には特質がある。それは対象を描く際に理想化しないことである。このことを大高保二郎はスペインの人物画の多さも含めて以下のように指摘している⁴¹

スペインの風土においてはフランス印象派のような目に心地よい、快い色彩による絵画は生まれ得なかった。風景に対する感動よりも、画家たちは人間そのもの、虚飾や美化がない、生身の人間の生けるがままの姿に興味を募らせたし、人間自体を中心的に絵画のテーマに据えたのでだった。

大高が指摘するように、スペインとくにマドリッドのあるカスティーリャ地方は日差しが強く光と影のコントラストが目映る場所だけに、色彩というよりも存在の強さを描くことが無意識のうちに作家たちの中にあつた。その存在の強さを表すため、理想化しない描き方が必然的にうまれた。スペインは宗教画や神話画が非常に多いが、理想化されることが多いそれらの作品でさえ、理想化しない描写が見受けられる。ジュゼッペ・デ・リベーラの「酔えるシレノス」(図 14) で描かれている肥満体のシノレスにはそうした理想化をしない美醜を超えたまなざしを感じられる。

気候や土地、歴史や政治、美術館やアカデミーの存在、これらいくつもの要因が重なり合い理想化しない視点をもつスペインリアリズムの画家たちが生まれたといえる。美術というものが、どれだけ環境からの影響を受けているのかが顕著にわかる場所である。

本章では日本とスペインの歴史と風土から、絵画における写実表現の特性を考えてきた。日本の写実表現の歴史からは19世紀後期に西洋の写実表現が日本に導入され、高橋由一がその迫真性に驚き、油彩画で作品を制作した点から、写実表現はみる者に目の解放を促し新しい視点を持たせる特性があることを述べた。それは写実表現が目と密接に関わっているからであり、環境や風土、社会が影響を与えているからである。

環境や風土、社会が写実表現と結びついていることは第2節のスペインリアリズム、特にマドリッドでの写実表現を用いた絵画が多いことの要因として指摘した。写実表現で描かれたものは見る側の生活に入り込むことができることも述べた。

また、写実表現には画家の精神的部分が反映される特性があることを岸田劉生の作品を例に取り上げた。このことは先にも指摘した風土との関連性もあるが、日本では汎神論的アニミズムの感性が働いていることをその要因とした。写実表現にはこのように内面の部分を可視化する特性がある。それを確認できるのは描かれる対象を人々がそれぞれの目の経験から共有しているからであろう。

⁴¹ 大高保二郎「序章 スペイン美術への誘い」『スペイン美術史入門』(NHK 出版、2018年)、14～15頁。

そして、写実表現には描く側と見る側双方の存在の肯定を促す特性があると、写実表現が注目された年代の特徴を含め指摘した。しかし、明確な価値基準での市場的な需要の側面が大きいことは否めない。写実表現の特性としての存在の肯定は次章で、具体的な作品を取り上げ、より明確なものとしたい。

以上のことを整理すると、写実表現は描く側の風土や社会と密接であり、描かれたものを見る側には目の解放を促し、新しい視点を与える特性があることがいえる。それは時代や環境が違えば違うほど顕著になってくる。また、写実表現で描かれた絵画には作者の内的な部分もみえてくる。

第1節の第2項でリアリズム論争について触れたが、写実表現について議論することは絵画全体の議論へとつながると論争内容をもみても理解できる。リアリズム論争は言葉の定義があいまいであったがために結論が出ていないのではないかと指摘したが、写実表現には絵画について考える入り口にもなり得る可能性があるため、何度も議論されるべき表現であることは間違いないだろう。

次章では描かれる対象に焦点を当て、写実表現の特性を第1章で述べてきたことを含め、より具体的な作品を通して考察していく。

第2章 対象と構成

前章では歴史と風土から写実表現について述べてきたが、描かれる対象はそのことと深くむすびついている。第2章では描かれる対象に焦点をあて写実表現の特性について考えていきたい。近代以前の絵画にはヒエラルキーが存在し、それは描かれた対象によって順位付けられる。そのトップには歴史画があり静物画などは低い位置に置かれていた。時代が進み民主化の広がりの中でジャンルのヒエラルキーは徐々に解体され、それにより画家は自身が描きたいものを選択し描けるようになった。

現代の絵画において写実表現で描く対象の選択は重要なものである。なぜならば、その選択は画家の特徴を決定づけるからである。描かれる対象は画家の性格や思想、みえている世界を反映している。すなわち、見る側は画家の目の内側に入り込むことになるのだ。そして、画家の表現したいもの、伝えたいものを理解できる。そのため画家は描くものの選択は十分に考えなければならないものである。

第2章ではその対象に焦点をあて、写実表現の特性を考えていきたい。そして、対象を画面内にどのように構成し描いているのかをみていくことで、日本とスペインのそれぞれの特性や作家それぞれの意図が見えてくるだろう。

第1節 人物画

人物が絵画に描かれる際、作家が何を表現したいかによって自己か他者か、女性か男性か、若者か老人か、選択肢は多くあるはずだが、日本の写実表現を用いた人物画で圧倒的に多いのが女性像である。そのことはさまざまな展覧会を観たことのある者であれば、誰しもが感じることだろう。

日本での写実表現で描かれた人物像に女性像が多い要因の一つとして、黒田清輝の描く人物画とその流れが影響していると考えられる。黒田清輝はフランスの留学を経て、印象派と写実の折衷的な明るく抒情的な作風で女性像を描き、「湖畔」(図15)などの作品を残している。この抒情的な作風が日本人の「心情の美学」と結びついたことは第1章でふれた。このことを考えると日本人が人物画を描く上で女性像というのは抒情性を表しやすい対象だったのではないだろうか。男性が絵画に描かれる場合、その人物の地位や役職も描かれることも多く、画家の心情よりも対象の存在が強調されやすい。反対に女性像は絵画においてその認識が希薄であるため、匿名性を帯びるが故に、画家自身の心情を反映させやすかったのではないかと考えられる。そしてみる側もそれに惹きつけられたのだろう。また、当時の画家たちの多くが男性だったということも無縁ではないだろう。日本の人物像に女性像が多いのはこのように日本人の「心情の美学」を表しやすい対象であったからだといえる。

この黒田清輝の流れを汲んでいるとみえるのは、前衛美術が盛んな時代に写実表現を貫

き、日本の絵画における写実表現に大きな影響を与えた画家の森本草介である。森本の作品はセピア調の色彩が美しく、画面全体に穏やかな時間が流れている（図 16）。森本の作品はリリズム（＝抒情主義）を大事にしているが、特に公募展（日展や白日会）などのアカデミズムの場ではこのリリズムを重要視した作品が多く見受けられる⁴²。

今回インタビューを行った島村信之は以前白日会に所属しており、抒情性を感じる美しい女性像を描いている画家である。島村はインタビューにて、「見た物を忠実に描くという意識よりも、そこで感じ取ったもの、あるいは素材自体を自分の感性に置き換えようとする感覚です。理想化や幻想的表現など、デザイン感覚の見方もあります。また、情緒的な側面を重視していますので、対象を取り巻く雰囲気づくりが大切かと考えます。」と述べており⁴³、画家の活動において女性像における美の形を生涯のテーマにしているという⁴⁴。

逆にスペインリアリズムの人物画には男性像も多く見受けられれば老人を描いたものも少なくない。これまで開催されたスペインリアリズムを紹介する展覧会⁴⁵でもそのことは理解できる。はじめて日本で開かれたスペインリアリズムの展覧会である「スペイン美術はいまーマドリッド・リアリズムの輝き」展では、アントニオ・ロペス・ガルシアの「フランス・カルテロ」（図 17）やエドゥアルド・ナランホの「眠る男」（図 18）が出品されるなど、出品された人物画のなかでも男性像が比較的多く見受けられた。

スペインリアリズムの人物画にはもちろん女性像も多くあるが、日本の絵画と比較し男性像が多いのは、第 1 章で取り上げた風土が影響していると考えられる。写実表現が盛んなマドリッドのあるカスティーリャは光と影のコントラストが強く、色彩をあまり感じさせない景色が広がっている。そこでは存在の強さが浮き彫りになる。スペインの画家たちはそうした存在に着目し絵画を描いたのだろう。絵画において女性像に匿名性があることは先に指摘したが、男性像は実存性を認識しやすい対象だろう。理想化を避けるスペインリアリズムの画家たちはそうした男性像を通し存在の確かさを主張していると考えられる。女性像に関しても理想化をさけた表現が見受けられる。

第 1 節はこのような日本とスペインの人物画に焦点をあて、それぞれの表現に着目してみたい。

第 1 項－視線

人物画において描かれている人物の視線はその方向によって、みる側の認識を大きく変えてしまう。

⁴² 森本草介も国画会の会員であった。

⁴³ インタビュー③ 島村信之 「写実表現をめぐるインタビュー集」2021年8月27日14時から zoom にて、92頁。

⁴⁴ 同上、93頁。

⁴⁵ 「スペイン美術はいまーマドリッド・リアリズムの輝き」（日本橋高島屋）1991年9月12日（木）～11月12日（火）、その後大阪・京都・横浜の高島屋にて開催。

リリズムを重要視する森本草介の人物像はすべてが女性像だが、その特徴の一つに人物の目線の外し方がある。森本の作品で鑑賞者と目線を合わせているものはほとんどない。このことは鑑賞者側のみる意識を強くさせるものであり、同時に描かれた作品世界の独立性を保たせている。また、鑑賞者の目を一方通行にさせ、その作品世界との距離をあけることで情緒美を感じやすくなっている。森本の代表作である「横になるポーズは」(図 16)はその特徴をよく表している。台の上に寝そべり手元に視線を下げる裸婦は鑑賞者への意識はなく、自身の世界にいる。

この視線の外し方は日本の肖像画の特徴ともいえる。伝源頼朝像(図 19)に代表される日本の肖像画の多くは視線を外しているものが多い。当時の日本の肖像画の視線が持つ意味と現代の絵画で描かれる人物像の意味合いは別のものであるだろうが、描かれている人物の視線の外し方は、鑑賞者の感情の促進につながっていることは間違いないだろう。

森本の作品の中にはこのことをよく表した作品群がある。それは裸婦の背中を描いた作品群である。この作品群では視線はおろか背中を向けているので表情がみえないものがほとんどである。しかし、代表作である「光の方へ」(図 20)を見ると、シンプルに構成された画面に描かれた背中を向ける裸婦は美しさを放っている。ここに鑑賞者は心を奪われるのである。

反対にスペイン側の人物像はこちらに視線を向けているものが非常に多い。2019年のスペインの現代写実絵画展でも、エドゥアルド・ナランホ「ピアスをつけた若い女」(図 21)やハイメ・バイロの「ポートレート No.5」(図 22)のように視線を向けているものが複数みられた。これは描かれる人物の存在の主張へとつながっていると考えられる。スペインないし西洋の肖像画の多くはこちらに視線を向けているが、王族の肖像画などは存在する威厳を示すために、視線をこちらに向けていると解釈できる。視線を鑑賞者に合わせることはこちらの世界とつながっていることを意味しており、鑑賞者は描かれた人物の存在を認識すると共に描かれた人物の精神(内側)に触れることになる。スペインのようなものの存在を強く感じる場所では、このような人物の視線の描き方が顕著に表れているといえる。

米倉守は1991年の「スペイン美術はいまーマドリッド・リアリズムの輝き」と1992年の「美しすぎる嘘 I 現代リアリズム絵画展・スペインー日本」の企画にかかわり、その印象として「スペインが正面切った現実を捉えようとしているとすれば、日本はその横顔を捉えようとしているように私は見えた」と述べている⁴⁶。この言葉での正面と横顔は比喻として使われているが、人物像の視線とのつながりを考えると、その言葉通りの人物像が描かれているといえる。

しかし、日本の写実表現を用いて絵画を制作する画家たちの作品にも近年視線をこちらに向けた人物画が多く見受けられるようになった。小尾修は人物の視線について、「自身の作品で視線をこちらに向けているものは、画面全体を引き締めるような役割を目に求めて

⁴⁶ 米倉守『「美しすぎる嘘」と「大和思考」』『流産した視覚』(芸術新聞社、1997年)95頁。

いるからだと思います。」といい、「こっちがその視線が気になって絵の世界に入っていきようなことを求めてしまう結果がそれなのかもしれないです。」と答えている。

目というものは絵画において見る側との関係を作るのに強力な対象といえるだろう。人物の視線一つでみる側の絵画に対する世界を変えてしまうのである。

第2項－サイズ

絵画で描かれる人物像の大きさは鑑賞者への認識に大きく影響している。日本の人物画の特徴として実際の大きさよりも小さく描かれることが多い。これは日本の壁の面積が少ない住宅事情からの画面のサイズにも関係しているだろうが、それよりも日本人の「小さなもの」「縮小されたもの」に美を見出す感受性が関係しているといえる。このことについて高階秀爾は「洛中洛外図」(図23)を例にあげ、「日本の画家たちは全体の空間構成においてではなく、細部の描写において『写實的』であった。」と述べ、「縮小された世界」に美を見出す日本人の感受性との関連性を示している⁴⁷。この「縮小されたもの」の美が、西洋の写実表現を導入してもなお、画面に表れているといえる。実際よりも小さく人物像を描くことは先にも触れた森本草介の作品にもみることができ、島村信之や塩谷亮、山本大貴の作品にも同様の人物像を比較的多くみることができる。また、細部の描写は情緒美へとつながる。

スペインの人物画の中にも実際のサイズよりも小さく描いている作品はあるが、実寸またはそれ以上に大きく描いているものも多い、これは前節でも指摘したように存在の主張が関係しているだろう。いわゆる等身大で描くということは鑑賞者との距離が実際の人物との距離と同等になるわけであり、それは制作者の存在を消すことにもつながる。それにより描かれる人物の存在をダイレクトに感じることになる。それより大きく描く場合は威厳や力を感じやすくなるが、このことは西洋の王族の肖像画をみればわかりやすい。権力や威厳性を表すために王族などの肖像画は等身大よりも大きく描かれることが多い(図24)。

人物のサイズはそれぞれの国の感受性と表現したいこととの関連性があることをここでは触れたが、決してこのことをすべての作家に当てはめることはできない。しかし、写実表現において描かれた人物のサイズから受ける印象はこれまで述べてきたことから完全に外れることはできない。故に作家にとって描く人物の大きさは非常に重要な選択であるといえる。

第3項－背景

現在の日本の写実を代表する画家に野田弘志がいる。野田弘志は抽象表現が盛んで写実表現が見向きもされなかった時代に粘り強く写実表現を貫いた画家のひとりである。現在

⁴⁷ 高階秀爾「日本美の個性」『増補 日本美術を見る眼』(岩波現代文庫、2009年)10頁。

の日本の写実表現の広まりには野田弘志の存在がとても大きく、広島市立大学で教鞭に立ち、現在では北海道で野田・永山塾で絵画指導をするなど、後人の育成にも力を入れている。野田弘志の作品は風景以外の作品のほとんどは背景が描かれておらず、黒一色や白の背景、金箔をほどこした背景などの前に、静物や人物を配し描いたものである。最近では「崇高なるもの」と題した、何の装飾もない壁の前に、人物を等身大以上に描いたシリーズ作品を制作している。野田弘志の作品に共通しているのが、単純さである。野田弘志はインタビューで単純さについてこう述べている⁴⁸。

「単純は偉大なり」というのは生活全般のそうだと思うのです。形態も全て単純にするほど強いです。イタリアだと「トスカーナに帰れ」というのがあります。ジョットほど簡潔にした絵はない。細かい装飾はないし、かえってそこに偉大性が出る。「単純は偉大なり」というのはあらゆる芸術に通じることだと思うのです。

この言葉からわかるように野田弘志の写実表現は、装飾性をなくした単純性の中から存在を浮き彫りにすることを重要視し、そこに存在の重さを表現している。特に先にもあげた近年の「崇高なるもの」シリーズではそれが顕著に表れている。「崇高なるもの(OP.3)」(図 25)は詩人の谷川俊太郎を描いた作品だが、作品の大きさは2メートルもあり、シンプルな背景がより人物の存在の大きさを強調している。サイズの的にも内容的にも作品の目の前に立った鑑賞者を圧倒する作品である。

背景を単純化している人物画は先にも触れた森本草介の人物画作品にもみることができる。背景に奥行きを持たせない人物画はより人物を強調させ、そこに制作者が表現したいことが表れている。

スペイン側の人物画の背景は日本の単純化された背景とは異なり具体的な奥行きを持った空間が多く描かれている。エドゥアルド・ナランホの「眠る男」(図 18)ではベンチに寝そべる男の背景には広がる大地と遠くに見える街が描かれており、周辺のものとの関係性をみてとれる。スペインの人物画の多くはナランホの作品にみられるような特定の空間と人物が描かれることが多く、その関係性から表現したいものを描いている。ハコボ・アルカルデ・ヒベルトの「都市からの亡命」(図 26)はその名の通り、男性の背景は都市の風景ではなく、殺風景な大地が広がっており、描かれている男性の表情と相まって、もの悲しいイメージが伝わってくる。

ここまでみてきたように日本の人物画は背景を単純化することで、人物を強調し、人物の美や存在を描いるのに対し、スペインの人物画は描かれる具体的な空間との関係性の中で人物が描かれることが多い。これもまたすべての作家にあてはまるわけではないが、それぞ

⁴⁸ 「写実を生きる 画家・野田弘志」生活の友社、2017年、16頁。

れの背景の使われ方から人物の何を描きたいのかが明確に理解できる。このことは絵画において写実表現でしか表すことができない。

日本とスペインの人物画について人物の視線、サイズ、背景の違いから述べてきたが、画家が表現したいことによってこれらの選択は重要なものとなる。写実表現の人物画というものはそれだけ難しい対象であるが、細かい選択肢を試行錯誤し描けば、自身の表現したいものを十分に表せられる対象であるといえる。

第2節 静物画－磯江毅の静物画を中心として

静物画は、16世紀末にジャンルとして確立し、17世紀にスペインやイタリア、とりわけオランダで盛んに描かれるようになった。静物画は生きているもの（生花や青果）でなければ無制限に関係を引き延ばせるため、制作に時間のかかる写実表現に向いており、その技術を示すのに適したジャンルである。また人物のように意志を持つものではない為、より鑑賞性が高くなる。それゆえに静物画は風景画と並んで市民に馴染みややすさがあるのではないだろうか。日本ではじめての静物画家と呼ばれる高橋由一もその卑近的なモチーフ（図5）が当時の人々のみているものと重なり、その迫真的な写実表現をもって受け入れられたと考えられる。

スペインには“ポデゴン”と呼ばれる静物のジャンルが存在する。“ポデゴン”は厨房画のことであり、17世紀半ばまでは飲食に関する場所で食材や台所道具とともに庶民的人物が描かれた絵画のジャンルを意味している。現在のスペイン語では食材や台所道具が描かれた静物画を意味するが、その特徴は画面に窓枠のようなものが描かれていることであり、背景は黒で塗りつぶされることが多い、その代表的な作品といえるのはファン・サンチェス・コタンの作品群だろう。「狩猟の獲物、野菜と果物のある静物」（図26）も窓枠のようなものが描かれており、その中には果物や野菜、鳥が描かれており背景は黒で塗りつぶされている。この様式はスペインで長年制作活動を続けていた磯江毅の作品にもみることができる（図27）。

磯江毅は静物画を多く描いている作家であり、そこにはスペインと日本の静物画の特徴をみることができる。現代のスペインの写実表現の中には先にあげた構図の特徴はあまりみられず、かわりにマヌエル・フランケロの作品（図28）にみられるような壁にある板の棚に静物を配置して目線と垂直に描いたものが多く存在している。磯江毅の作品にも同様の作品が多くある（図29）が、これはスペインの内装の影響からだと考えられる。そこで配されるモチーフはポデゴンで用いられた果物やキッチン用品をはじめ、機械的なものや骨など、性質が異なるものが組み合わされて描かれていることが特徴としてあげられる。磯江の「静物」（図30）をみても様々なモチーフが描かれていることが理解できる。質感の違うものを描くというのは作家の技量が問われるものであり、構成においてもその力量が十分に測れるだけに、油断できない。理想化をすることの少ないスペインの絵画において、作

家は静物という意志を持たないモチーフたちの存在を客観的に観察し十分に示している。それをみるわたしたちは、その存在をニュートラルに感じることができ、私たち自身の存在をも認識させてくれる。

磯江の作品でもう一つ特徴的な構図をした静物画が存在する。それは「サンチェス・コタンの静物（盆の上のあざみとラディッシュ）」（図 31）にみられるような俯瞰で描かれた静物画である。この構図は高橋由一の作品にもみられ、日本の平面的な絵画の特徴を意識的に取り込んでいる。このことはスペインの静物画の巨匠であるサンチェス・コタンの代表的なモチーフを使いながらも、あえて俯瞰の構図にしているところにその意識をみることで理解できる。この俯瞰的構図の静物画は野田弘志の作品や小尾修の作品にもみられる。この構図は浅い空間により、モチーフの存在がより際立つことにもつながっており、モチーフの細部にまで目が届く。背景を具体的にしないのは日本の人物画の特徴としても上げたが、日本人が空間よりもモチーフそのものを描きたいのがよくわかる構図である。

静物画のモチーフの選び方や構図のとりかたをみると、作家が何を描き、何を伝えたいかがよくわかるが、そこに自身の民族性が意識しないでも影響されていることは人物画同様に理解できる。絵画における写実表現での静物画はニュートラルなものを描いているが故に、作者のもの見方や描きたいものが明確にみえてくるジャンルであるといえる。

第3節 風景画—アントニオ・ロペス・ガルシアの風景画を中心として

風景画は日本とスペインのどちらもあまり多いジャンルではないが、スペイン側のアントニオ・ロペス・ガルシアの風景画には触れなければいけない。ロペスの風景画のほとんどはマドリードの風景を描いているが、何といたってその特徴は制作年月の長さだろう。長いものだと十何年も手を入れ続けた作品もある。なぜ、これほど長期の制作を要するのか。それはロペスの制作方法に裏付けされる。ロペスは実際にその風景の見える場にイーゼルを立て、決まった時間内で制作をしている。一見非効率の制作に見えるが、ロペスにとって大事なのはその時間その場所にある光なのである。

美術史家の木下亮はアントニオ・ロペス・ガルシアの風景画について以下のように述べている⁴⁹

美観を誇るわけでもない乾いた無人のマドリードは、いわゆる息を飲むような絶景とは対極にある。ロペスの都市景観は明らかにヨーロッパ美術の「風景画」の伝統からはずれている。

⁴⁹ 木下亮「アントニオ・ロペスのマドリード都市景観作品」『現代スペイン・リアリズムの巨匠 アントニオ・ロペス展』（美術出版社、2013年）23頁。

木下が指摘するようにロペスの風景画は他のヨーロッパの風景画とは同じ西洋でも全く別の意味を持っている。カナレットのような色彩あふれる都市景観でもなく、コローのような叙情性あふれる風景でもない。ロペスの風景画は動く人物や雲は描かれず、普遍的に存在する都市が描かれ、その存在がダイレクトに伝わってくる。その代表作といえるのはマドリードの目抜き通りを描いた「グラン・ピア」(図 32)の作品だろう。夏の朝の光をとらえるために 6 時 30 分からわずか 20 分程度の制作時間を 7 年かけて続け完成させた「グラン・ピア」は、落ち着いたトーンの画面であり、ロペスの求めた朝の光が都市景観の中で描かれている。よくよくみるとそこまで細密に描かれているわけではないが、ロペスがみていた風景の臨場感がみる者には伝わるだろう。

ロペスの都市景観を描いた作品は描かれるたびにその大きさを増し、「バリエーカスの消防署の塔から見たマドリード」(図 33)では縦が 250cm の横が 406cm の大きさになっている。この作品にみられる特徴としては 2 点あり、ひとつは画面が複数に分割されていることである。これは制作場所の関係で分割しなければ描けなかったからではあるが、ロペスの作品では画面が分割しているものがいくつかあり、「ルシオのテラス」(図 34)にも同様の分割がみうけられる。一見画面に分割があるのは、画面上の統一にマイナスな事だが、ロペスにとっては分割のある画面は自身とその景色との関係性を表す一つのかたちとなっている。

ロペスは現実の景色を受け入れ、それにかかわる自身の変化やその痕跡もうけいれているのである。故にロペスの画面にみえる分割はロペスのリアリズムの痕跡なのである。もう一つの特徴は描写密度に偏りがあることである。中心に位置する建物は細かい部分にまで手を入れられているが、画面の端の方はそれほど手が入っていない。この差はロペスなしの人の視界が意識されている。人が本当にみえている部分はわずかであり、その他の周辺はそこにピントを合わせなければ、細部は把握できない。ロペスは人がどう存在をみているかを意識して画面に表している。

ここまでみてきたようにロペスの都市景観の風景画は自身が見えている世界を受け入れ、虚飾なしに描くことにより独特の存在感を放っている。

ロペスの風景画と日本の作家たちの風景画は全く逆の性質をみることができ。日本の風景画にはロペスにみられるような都市景観を描いたものはあまりみられない。ほとんどが、自然豊かな風景を描いているものが多く、ロペスのような客観的な視点で描かれているものは少ない。原雅幸の「光る海」(図 35)は、まさしく現代において日本の風景画を代表する作品だが、描かれている風景はみているものの心に深く入り込むような情緒豊かなものがある。日本の風景画には作家がその風景に対する想いが表れているといえる。このことは第 1 章で触れた汎神論的アニミズムが関わっているといえる。自然と人間は深くかかわり、風景に自身の想いを重ねて、まるで風景でみえる自然が意志を持ち、生きているかのように描いているのである。

風景画は都市景観であろうが、自然であろうが、複雑な構造をしているため、写実表現で

の制作に人物や静物以上に時間がかかるジャンルではある。しかし、描かれる風景は現実に存在している場所であり、作家側が大きく内容を変更できるものではない。それゆえにアントニオ・ロベス・ガルシアのように自身の体験している事実を画面に痕跡として残すことが可能であり、原雅幸のように自身の想いを込めるようなことができるのである。このことから写実表現における風景画は作家のリアリズムがよくみえるジャンルであるといえる。

今回論文のために行ったインタビューではそれぞれの作家が日本とスペインの写実表現を用いた絵画の印象を答えてくれた。小尾修はスペインリアリズムの作品には重さを感じるという。1991年の高島屋での「マドリード・リアリズムの輝き」展では、展示された作品に土着の絵画の印象を持ち、歴史の厚みの確かさを感じたという。ダイレクトに死の匂いがしたとも語っている。また、雄弁で言いたいことが多くあるように感じたが、日本人の絵画にはそれがなく、表立った主張をしない静かな絵「沈黙の絵画」だと語り、日本人独特の感性があると指摘している⁵⁰。

ここまで写実表現を用いた人物画、静物画、風景画をみてきたが、スペインと日本の対象に対する捉え方が第1章との関係を含めみえてきた。スペイン側の写実表現は理想化をさけ、存在の確かさと視覚に対する考えが画面からみえてきたが、反対に日本は自身が求める理想の美の世界を生み出すために、自身の感情を画面に含めることが多い。写実表現はこのように画家が何をみて、どう描こうとしているのかが顕著に表れる表現だといえる

全く違う性質がみられた両国の写実表現だが、自身が見えている現実を重視していることには変わらない。写実表現は対象がなんであれ、現実を自身なりにどう見るかが重要であり、それはこれまで触れてきた作家の作品でみられた。写実表現は主観性より客観性のほうが重要であるといわれるが、主観性なしに対象は描くことはできないだろう。写実表現は現実そのものが重要なのではなく、現実をみる作家の目が重要なのであるといえる。

第3章では写実表現において現実をみる作家の目と主観性が重要であることを、色彩に着目して考えてみたい。

⁵⁰ インタビュー① 小尾修「写実表現をめぐるインタビュー」2021年8月23日（月）10時～zoomにて、80頁。

第3章 モノクロームでの写実表現

現在、日本とスペインの写実表現を用いて絵画を制作する画家たちの中には、色彩を廃した白と黒のモノクロームで描いた作品を発表している画家が多くいる。今回インタビューを行なった島村信之や諏訪敦、山本大貴、エドゥアルド・ナランホの作品にもモノクロームの作品をみることができる。日本でモノクロームの写実表現がみられるようになった要因の一つとして、スペインリアリズムのモノクローム作品からの影響が考えられる。

スペインでは写実表現でのモノクロームの絵画は1950年代後半のアントニオ・ロベス・ガルシアの作品などからみることができ、その後多くのスペインリアリズムの画家の作品にみうけられる。そうしたスペインのモノクロームの作品を日本人の画家たちは留学中や展覧会で目にしている。

スペインへ2年間の留学をした諏訪敦はインタビューにて、留学中にスペインリアリズムの画家の本画としてのデッサン／ドローイングを目にしたことから自身もモノクロームの作品を発表するようになったと述べている⁵¹。諏訪が目にした本画としてのデッサン／ドローイングの作品はこれまで日本で紹介されたスペインリアリズムの展覧会でも多くみうけられる。

1991年で開催された「スペイン美術はいまーマドリッド・リアリズムの輝き」⁵²ではエドゥアルド・ナランホの混合技法で描いたモノクロームの作品が展示され、その後の1992年に開催された「現代リアリズム絵画展 PART 1 スペインー日本」⁵³ではマヌエル・フランケロやファン・アントニオ・プレサスが鉛筆で描いたモノクロームの作品が展示された。2019年にホキ美術館で開催された「スペインの現代写実絵画」展⁵⁴でもゴルチョやキケ・メアナなど多くの画家たちのモノクロームの作品が展示されている。

出品されたスペインリアリズムの画家たちのモノクロームの作品は諏訪が留学中で目にしたように、主に鉛筆などの素描画材が主に使用されているが、油絵具で描かれた作品と比べても遜色ない質と強度がみられる。このような絵画としてのデッサンの作品を目の当たりにした日本の画家たちはそれまでの認識を覆されただろう。日本ではあくまでデッサンは油絵の下絵的な見方をされることが多く、自立した一つの絵画としての認識はあまりない。そのため、スペインリアリズムのデッサン／ドローイングとしての絵画は新鮮に映ったことだろう。そしてモノクロームの作品に写実表現の可能性がみえたのではないだろうか。

第3章ではこのような近年みられる日本とスペインのモノクロームでの写実表現をとり

⁵¹ インタビュー④ 諏訪敦「写実表現をめぐるインタビュー集」、2021年8月27日（金）18時～、103頁。

⁵² 「スペイン美術はいまーマドリッド・リアリズムの輝き」、1991年9月12日（木）～9月24日（火）

日本橋高島屋他3ヶ所で開催。

⁵³ 「美しすぎる嘘 現代リアリズム絵画展 PART1 スペインー日本」、1992年7月28日（火）～8月2日（日）、日本橋三越本店他2ヶ所で開催。

⁵⁴ 「スペインの現代写実絵画」、2019年5月17日（金）～9月1日（日）、ホキ美術館。

あげ、その特性とは何かを明らかにしていきたい。まずはモノクロームそのものが持つ効果について考えていきたい。

第1節 モノクロームの効果

モノクロームの絵画という見方が生まれたのがいつからかという点と近代からである。だがそれまでにモノクロームで描かれた絵画がなかったわけではない。ヤン・ファン・エイクの「ティッセンの受胎告知」(図 36) はモノクロームの絵画といえるだろう。しかし、この作品がモノクロームで描かれているのは、実際に対象である彫像が白だったからであり、画家自らの意志でモノクロームにしたわけではない。素描もモノクロームの世界であり、レオナルド・ダ・ヴィンチの素描は非常に魅力的だが、あくまでスケッチや下絵の範囲に収まっている。版画に関しては登場当時モノクロームしか選択肢はなく、作品というよりは物事を広めるための挿絵の役割が大きい。近代以前のモノクロームの作品と近代以降のモノクロームの絵画の違いは画家が自らモノクロームを選択して描いたという点である。

画家たちがこうしたモノクロームを選択して作品を描くようになったのは写真の登場が大きな要因の一つだろう。写真のはじまりが白黒であるのは承知のことだろうが、それは絵画に大きな影響を与えた。

モノクロームの絵画で代表的な作品はピカソの「ゲルニカ」(図 37)だろう。「ゲルニカ」はスペイン内戦で空襲を受けたスペインの古都ゲルニカを主題にピカソが描いたものだが、当時ピカソはフランスのパリで活動しており、この出来事を新聞で写真とともに知ることになる。このことも関係し「ゲルニカ」はモノクロームで描かれており、民主主義のシンボルとして現在はソフィア王紀芸術センターに収められている。「ゲルニカ」は写実表現ではないが、ピカソに内戦の悲惨さをとらえようとしたリアリズムがあったことは間違いないだろう。ピカソだけでなく多くの作家たちに、特に抽象表現の画家たちマレーヴィチなどにモノクロームの絵画がみられる。このように写真の登場はモノクロームの作品が生まれる一つのきっかけとなり、モノクロームで絵画を描くという選択が作家に芽生えたのである。

しかし、モノクロームの作品は色彩がないがために人の眼を豊かに喜ばせることは難しいだろう。ゲーテは著書「色彩論」にて、モノクロームの作品について以下のように指摘している⁵⁵

これらの種類の絵(モノクロームの作品)は、形と明暗の釣り合いにだけかかわっている限り、尊重するべきものである。しかしながら、それらには眼を楽しませるものがほとんどない。それらは過度の抽象によって生じたものだからである。

⁵⁵ ゲーテ著、木村直司訳「色彩への内的欲求」『色彩論』(ちくま学芸文庫、2001年)406頁。

※()内は筆者

ゲーテはモノクロームの作品は過度の抽象があり、眼を楽しませるものではないと述べているが、形と明暗の釣り合いは尊重すべきだと述べている。この形は対象に、明暗は光と影に置き換えることができるだろう。色を廃し対象を光と影の関係性の中で描くことは、たしかにゲーテが指摘するよう見る側に抽象的イメージを与える。しかし、色彩がなく抽象的であるが故に、かえって描かれている内容へと意識を向けさせることができるのではないかと考えられる。

例えば「ゲルニカ」が色彩豊かな絵画だとしたらどうだろうか。ピカソが伝えなかった悲しさは伝わらなかったのではないだろうか。色彩をみると私たちは必ず何らかの具体的なイメージを生む。赤は暖かい、青は冷たいといったものだが、白と黒はどうだろうか。この論文も白い紙に黒の文字で書かれているが、言葉に意味はあっても白と黒のそのものにはなんら特別な感情はわからないだろう。だからこそ、書かれている内容に集中することができる。もし文字に色彩豊かな色が付いていたら、内容よりも色彩の方に目が向くだろう。色彩はそれだけで人の感情を動かし引きつける特性を持っている。そしてモノクロームにはそれが無いがために描かれている内容へと意識を向けさせることではないだろうか。

画家の松田俊哉は自身の論文で、絵画におけるモノクロームについて「無彩色であることは現実的な色彩がないが故に見る側の想像力を引き出し、同時に、対象への凝視効果を高めることにも繋がる。」と述べている⁵⁶。ピカソの「ゲルニカ」はまさに色彩がないからこそ描かれている内容へと意識を向けることができ、その内容を私たちは想像し考えることができる。また、松田は「黒白のモノクローム性は色彩感を廃することで事物の先入観を消し去り、意識を一旦白紙に戻した上で新たな視点に立脚した表象の読み取りを促している。」と述べている⁵⁷。

松田の指摘からもわかるように絵画においてモノクロームは想像力を高め、対象への凝視効果を高める特性があることが理解できる。また、色彩というのはものを把握する上で、重要な一つの情報であるため、色彩を廃することでそれまでの先入観を消しさり、描かれた対象を新たな視点で捉えられることができる効果を持っている。このことからモノクロームにはみるものとのつながりをその都度つくる効果があるといえるだろう。

⁵⁶ 「絵画制作考 I.モノクローム」『国士舘大学文学部人文学紀要第 34 号』（国士舘大学文学部、2001年）46 頁。

⁵⁷ 同上。

第2節 写実とモノクローム—写真の視点から—

前節ではモノクローム自体の効果について述べたが、第2節では写実とモノクロームの関係について写真の視点から考えてみたい。写真はモノクロームの絵画が生まれるきっかけとなった要因の一つであると先に述べた。写真は機械を通しファインダーからみえる世界を写実するが、その出発はモノクロームからである。私たちがみている色彩の世界をモノクロームへと変換する写真を相手にする写真家は、モノクロームがもつ効果について考えを持っているのではないかと考えられる。

写真家の江成常夫はカラーとモノクロームの写真のそれぞれの特性について以下のように述べている⁵⁸。

写真の持つ記録性と表現性を、カラーとモノクロームに照らし合わせて考えると、記録としての写真は自ずと情報量を備えたカラーが有利であり、表現としての写真は抽象的なモノクロームが有効と受け止めるのが自然です。

江成が述べているようにカラー写真は確かに情報を多く含んでおり、記録性の面において現在の広告等におけるカラー写真の普及をみれば、その効果は理解できる。そして、写真が時代を経て記録という役割から芸術作品へと広がりを見せる中で、表現するという面においては個人の部分が入り込む余地があるモノクローム写真の方が有効だろう。このことは絵画における写実表現にもいえることではないだろうか。写実表現を用いた絵画においてモノクロームは色彩がないぶん再現性よりも表現性へと意識を向けることができる。これは制作側のモノクロームで表現することの効果としてあげられる。

江成常雄は松本徳彦との共著に「モノクローム写真の魅力」⁵⁹がある。その中でモノクローム写真を撮る写真家の作品とその言葉が載せられているが、写真家の言葉には興味深いものが多くあった。

石本泰博は、「人間は想像力を持つてるからモノクロームのほうが、かえって色を感じたりするし、深みがあるのよね。」と語っている⁶⁰。石本のいうモノクロームの方が、かえって色を感じると言う言葉は、普段私たちが色彩の世界をみているからであり、色彩だけを廃したモノクローム写真をみると、色彩をかえって意識するからだろう。

倉田精二は、「モノクロは現実ではない抽象性が魅力ですね。黒と白の世界にはリアリティの持続性を感じます」と語っている⁶¹。倉田のモノクロームにはリアリティの持続性を感

⁵⁸ 江成常夫「まえがき」『モノクローム写真の魅力』（新潮社、1998年）3頁。

⁵⁹ 江成常雄・松本徳彦『モノクローム写真の魅力』（新潮社、1998年）

⁶⁰ 同上、11頁。

⁶¹ 同上、31頁。

じるという言葉は同時に、色彩には逆に切り取られた時間があるということを示唆している。モノクロームには抽象性があり、対象を想像させ、みるものとのつながりをその都度つくるといふこれまで述べてきたことから考えるに、モノクロームの時間とそれをみるものの時間は後者が優先されることが理解できる。そのためモノクロームはリアリティを持続する効果があるのだろう。

細江英公は「白と黒、モノトーンに抽象化することで、物事の本質がより鮮明になるように思います」と語っている⁶²。色彩には感情を動かす特性があり、モノクロームにすることでその特性が消え、かわりに凝縮効果を高めることができることは前節で指摘したが、そのことで物事を冷静にみることができ、物事の本質が鮮明になったのだろう。

これらのことをまとめると、モノクロームは、見る側に色彩を逆に感じさせることができ、また、本質を浮き彫りにする特性があることが理解できる。そして、対象のリアリティを持続させる効果を持つ。では、写実表現においてモノクロームはどのような特性があるのだろうか。次節からは具体的な作品を取り上げ、その特性を明らかにしたい。

第3節 スペインのモノクローム

スペインリアリズムの画家たちにみられる多くのモノクローム作品は第1章で述べた地形や気候が関係していると考えられる。大高保二郎はスペイン美術について風土と色彩の視点から以下のことを述べている⁶³。

「赤茶けた大地、ほとんど水分量がない、その底さえも見せる川が蛇行しながら、メセータと呼ばれる高原台地をえぐっていく。そこでは、色彩というものの記憶が眼には残されず、ただただ、光と影、明と暗の強烈なコントラストが脳裏に焼き付くだけである。」

このことから大高はスペインの風土では「中間色」を使った目に心地よい絵画は生まれ得なかったと述べており、スペインの画家たちは色彩に訴えることなく、視覚化したい理念や精神を表現できると考えたのだと述べている⁶⁴。

風土が絵画に与えることは第1章でも指摘したが、色彩に関しても例外ではない。写真家である港千尋は特定の土地には特定の「パレット」があり、それは人間に無意識的に影響を及ぼすものだと述べている⁶⁵。スペインのカラーパレット⁶⁶には「スパニッシュ・ブラック」

⁶² 江成常夫「まえがき」『モノクローム写真の魅力』（新潮社、1998年）97頁。

⁶³ 大高保二郎「スペイン美術への誘い」『スペイン美術史入門』（NHK出版、2018年）14頁。

⁶⁴ 同上、15頁。

⁶⁵ 港千尋「現代色彩論講義 本当の色を求めて」（MEI、2021年）180頁。

⁶⁶ 城一夫『世界のカラーパレット』「色の知識 新装版」（青幻舎、2020年）123頁。

が含まれている点を踏まえると、スペインと黒の関係は明白であり、絵画にその影響が現れているのも理解ができるだろう。

美術史家の神吉敬三は「スペインの色は白と黒ではないか」とチリ人でスペインリアリズムの画家の一人であるクラウディオ・ブラボとの対談で述べており、ブラボもそれに同意している⁶⁷。

バロック期にスペインで活躍したベラスケスは巧みな筆さばきで対象をとらえ、「ラス・メニーナス」(図 38)のような光と影のコントラストが強いテネブリズムの絵画を生み出し、黒のイメージがある。その後活躍したゴヤも晩年「我が子を食らうサトゥルヌス」に代表される「黒い絵」のシリーズを描いている。

このようにスペインには黒を絵画に取り入れる意識が環境から生まれており、スペイン絵画にとって、黒は重要なものだといえる。そして、スペインで一時期制作をしていた鴨居令がプラド美術館でフセベ・デ・リベラの作品と出会い絵が真っ黒くなったと語っている⁶⁸ことを考えれば、スペイン絵画にとって黒はそれだけ際立っている要素であることは間違いないだろう。また、この黒に対する意識はスペインリアリズムのモノクロームの作品にも通じていると考えられる。

スペインリアリズムにみられるモノクロームの作品は主に素描画材を使用して描かれていることが特徴の一つだが、油絵と比べても遜色ない自立した絵画である。アントニオ・ロペス・ガルシアの作品はこのこと顕著に表している。

ロペスの作品が日本ではじめて展示されたのは、1989年の西部美術館(現セゾン美術館)での展覧会⁶⁹だが、この時出品されていた作品は油絵ではなく素描のモノクローム作品「浴室」(図 39)である。何の変哲もない浴室がみえる風景は、色彩を持たず、光と影の中での静謐な空間の広がりを感じられる。素描作品にもかかわらず2メートル以上にもなるこの作品は、デッサンの域を超え一つの絵画として他の油彩作品に劣らない引力をもっている。

ロペスのモノクロームのドローイング作品は1970年前後に多く描かれているが、その中でも代表作とされるのは「マリアの肖像」(図 40)だろう。ロペスの長女マリアを描いたこの作品はモノクロームであるが故に、こちらをみつめるマリアのたしかな存在感を感じ取ることができる。

美術史家のフランシスコ・カルボ・セラーラーはロペスの仕事について、物事の外観を徹底的に吟味して、その完全な表現方法から真実の本質的要素を抽出するという地道な戦い

⁶⁷ 「現代と伝統のはざまに、リアリズムを求めて」『みづゑ 夏 1987年 No.943』(美術出版社、1987年) 17頁。

⁶⁸ 鴨居玲「私の話を聞いてくれ」の作品解説、長崎県立美術館 HP 所蔵品検索より、<http://www.nagasaki-museum.jp/museumInet/coa/colGetByArt.do?command=view&number=402> (アクセス日 2023年1月1日)

⁶⁹ 「ピカソ、ミロ、ダリとその時代 スペイン 20世紀美術展」1989年4月29日～6月11日、西部美術館(現セゾン美術館)

であると述べている⁷⁰。

ロペスのモノクロームのドローイングはまさにカルボの指摘している真実の本質的要素を抽出している。色彩という装飾的な要素を廃することで、対象が持つ存在や真実の姿を浮き彫りにしているのである。モノクロームが対象の存在を浮き彫りにする特性があることは第2節のモノクローム写真でも触れたが、絵画はそのことを長い時間をかけ、対象との関係の中で実感していく。

ロペスの作品に使用されている鉛筆は写実表現をする上ではかなり時間のかかる画材であり、それに加えロペスの長期的な制作時間を考えると、対象と向き合う時間は自然と長くなる。ロペスはその長い制作時間の中で、対象と対話し、その存在を自身で体験する中で確認しているのではないだろうか。

モノクロームのドローイングで描く写実表現はこのように長い時間の中で対象との対話を生み、描く中でその存在を体験することができると考えられる。

ロペスの次の世代に当たるエドゥアルド・ナランホはインタビューにてどんな画家もデッサンをしなければいけないと語っている⁷¹が、その真意はデッサンというものが対象の本質的部分をみることにつながるからだろう。

エドゥアルド・ナランホもロペス同様にスペインリアリズムの画家たちの中で、モノクローム作品が多い画家である。ナランホのモノクロームの作品は鉛筆やグラファイトで描かれているものがほとんどだが、中には混合技法で描かれているものもある。「犬の頭蓋骨を見つめる少女」(図41)もその一つである。使用されている画材は支持体が紙だと考えると、おそらく鉛筆の他に水彩絵具が使われていると推測できる。鉛筆では出せない濃淡、特に濃い部分を水彩で補っているのだろう。そのおかげで画面の中の陰影部分が豊かになり、空間のリアリティが増している。絵画におけるモノクローム表現はこういった他の画材との組み合わせが比較的容易であり、それは描く対象のリアリティを増すことができる。

ロペスやナランホにはじまるドローイングによるモノクロームの絵画はその後多くのスペインリアリズムの画家の作品にみうけられるようになる。

2019年のホキ美術館での展覧会では、エドゥアルド・ナランホや多くの画家のモノクローム作品が展示されていた。その中にはファウスト・マルティンのグラファイトで描かれた作品やファン・バウティスタ・ニエトの混合技法で描いた作品、キケ・ミアナの水彩で描いた作品や素材の物質性を強調させたゴルチョの「眠らない肖像」など、モノクロームの作品の中にも多様な画材や多様な表現をみることができた。

これらの絵画は決して色彩豊かな作品ではないが、長い時間の中で画家が対象をみつめ、対話する中で、その存在を浮き彫りにしている。そして、みる側にその存在を認識させてい

⁷⁰ Francisco Calvo Serraller 「The Drawing of Antonio López García」『Antonio López García drawing』(Distributed Art Publishers,2010) 26頁。

⁷¹ インタビュー⑦ Eduardo Naranjo 「写実をめぐるインタビュー」2022年11月19日(土)13時から、ナランホの自宅アトリエにて、52頁。

る。スペインリアリズムにみられるこうしたモノクロームの作品は写実表現でしか表せないものであり、あらたな可能性を含んでいるといえるだろう。

第4節 日本のモノクローム

前節で触れたナランホの影響を受けている磯江毅はスペインで長く制作していたが、日本人であるということ意識したモノクロームの作品をいくつも残している。「深い眠り」(図 42)は磯江の画業の中でも代表的な作品だろう。この作品は紙に鉛筆、水彩、アクリル、墨で描かれているが、肌の部分の諧調の豊かさは鉛筆でないと生み出せないものである。しかし、背景は具体的な空間を持っていない。これは第2章で触れた通り、日本人の背景を描かない単純性への意識がみてとれる。さらに背景に墨を使うことで鉛筆以上の濃さを出すことで、明暗をつけることができ、人物の存在が強調されている。この作品で使われている画材はほとんどが黒の画材だが、画面からは単なるモノクロームではない色彩を感じる。

そこには磯江の諧調と光への異常なほどの執着を感じられる。ある種、禅的な雰囲気もあるこの作品は日本人にしか生み出せないモノクロームの絵画ではないだろうか。

磯江の作品では墨が使われており、それは単に鉛筆の諧調だけでは描けないトーンの為に使用されてもいるが、墨が持つ墨色が磯江のモノクローム作品に色彩を与えている。墨はやはり水墨画で使用されるが、非常に繊細なものを持っている。墨を作る際の工程の微妙な差で墨色は変わり、その墨を擦る硯によっても墨色は変化する。日本には「墨に五彩あり」という言葉があるほど、墨の黒の中にも色を見出しているのである。実際に墨屋である奈良の古梅園にある見本帳でみられる墨色にはいっさい同じものはない(図 43)。このことは日本人にとって色彩に対する関心ごとが非常に高いことを示している。

スペインのモノクローム作品から影響を受けている作家は他に諏訪敦がいる。諏訪の作品にもモノクローム作品がしばしばみられるが、磯江毅同様に混合技法で描かれていることが多い。スペインに留学経験を持ち、磯江毅とも交流のある諏訪は前にも触れた通りインタビューで、現在は美術作品の素材にあるヒエラルキーが薄れていることにも触れつつ、ロペスやナランホ、フランケロなどの本画としてのデッサンの強度に高いものがあると見ていたため、帰国後自身の制作にも取り入れるようになったと語っている⁷²。また、日本人の色彩に対する関心が高いことにも言及し、スペインのコントラストの高い環境では色彩への意識が育たないのではないかとの意見もあった。

モノクロームであっても、そこに色彩をみようとする日本人の感性が働いていることが理解できたが、島村信之の作品にはよりその意識が強く働いている。島村も写実表現でモノクローム作品を発表している作家の一人だが、「響き」(図 44)は白と黒の油絵具だけではなく、他の色も混ぜて描かれている。そのためこの作品はモノクロームで描かれていながら

⁷² インタビュー④ 諏訪敦「写実表現をめぐるインタビュー集」、2021年8月27日(金)18時から、102~103頁。

も豊かな色彩を感じさせられる。島村のモノクロームへの関心は自身のディスプレイ会社でのカメラマンとの対話によって生まれたのだとインタビューで語っている⁷³。

これまで述べてきた作家のように日本人の中にも、モノクロームで絵画を制作する作家が近年徐々に増えてきている。特に写実表現を用いた絵画を制作するものであれば、スペインの写実表現を用いたモノクロームの絵画からの影響や、それに影響された磯江毅や諏訪敦らの影響も大きいだろう。しかし、スペインのような光と影を意識したコントラストの強い作品ではなく、日本人としての色彩に対する無意識の感性が、少なからず影響し、画面に表れている。モノクロームの写実表現は色彩がないため、かえって色彩に対しての意識が働いていることが理解できる。

本章では、モノクロームの表現に焦点をあて、写実表現について述べてきた。現代は写真や映像が発達し、誰もが気軽に手元のスマートフォンで写真を撮れるような時代である。それにより人々の色に関する関心は年々高まっているにも関わらず、絵画においてモノクロームを選択する画家は少なくない。それは色を捨てているのではなく選択し、自身の伝えたい内容をストレートになげかけている。それらの作品は色彩を持たないが故に、みる者の読み取ろうとする欲に訴えかけ、かえって描かれている対象への認識を強くしているのである。また、モノクロームは描かれた対象の存在を際立たせる効果も持っている。

第2章では人物像の視線がこちらに向けられていることにより、鑑賞者側との見る、見られるといった関係性が生まれ、両者の存在を意識する働きがあると述べた。視線をこちらに向け、モノクロームで描かれた人物像はスペインの現代絵画の中で非常に多く見られ、その存在の強さを表したいというのがよく理解できる。写実表現とモノクローム表現の融合は極めて親和性の高いものであり、複数の画材を使用することによって現代絵画としての一面も見せている。このことは、絵画における写実表現が時代の変化にも柔軟に応えられるような現在進行形の表現であることを示している。

⁷³ インタビュー③ 島村信之 「写実をめぐるインタビュー集」2021年8月27日（金）14時から、95～96頁。

第4章 制作と過程

絵画は制作過程で行われたことが結果として画面にあらわれてくるがゆえに、制作過程には作家の考えやものの捉え方が必ず含まれている。写実表現を用いた絵画ならば、どう画面に表すかは、描こうとする対象の性質と作家のリアリズムによって決定してくる。近代以前は現実に見えるものに意識を向け制作していればよかったが、現在のような写真や映像などのイメージが溢れていれば、それを無視することはできないだろう。現在、写実表現を用いた絵画を制作する作家にとって、このことは良い面であれば、悪い面でもある。

本章では、現代の作家の制作行為に目を向け、写実表現においてその制作過程が意味するものを明らかにしたい。

第1節 アントニオ・ロペス・ガルシアの制作方法

アントニオ・ロペス・ガルシアは現代のスペインリアリズムの画家の中で最重要人物の一人だが、ロペスの作品においてもっとも注目すべきは、過度ともいえる現場主義と制作期間の長さだろう。

ロペスの制作風景は1992年に公開されたドキュメンタリー映画「マルメロの陽光」(ビクトル・エルセ監督)⁷⁴で実際にその姿を観ることができる。画面に映るロペスは庭にあるマルメロの果実や葉の刻一刻と変化する様子を追うように筆を動かすが、作品は完成せず筆を置くロペスの姿が印象的である。しかし、ここで注目する点は作品の完成ではなく、その制作行為自体にあるといえる。足元には杭を打ち、マルメロの樹の前には紐を水平に張り、その中心には地面と垂直になるよう紐のついた錘をぶら下げる。そして、さらに定規を使いキャンバスにあたいをつけていき、マルメロの果実や葉にも白いしるしをつける。慎重に対象をはかり制作を続けるが、マルメロの樹も生きている。次第に実や葉は動き、その都度ロペスは新しいしるしをつけていく。その為、絵は完成することはない(図45)。しかし、ロペスにとって重要なのは完成ではなく、対象をとらえようとする姿勢そのものであり、リアリズムなのである。山田稚夏はロペスと描く対象の関係について以下のように指摘している⁷⁵。

もちろん描くのは画家であり、対象は描かれる立場にあるのだが、両者の関係を見ていると、まるで対象そのものが主体となってロペスを突き動かし、筆を取らせているようだ。ロペスの〈まなざし〉の変化と共に、作家と主題の主従関係は逆転したのである。

⁷⁴ 『マルメロの陽光』監督ビクトル・エルセ、1992年、MARERO P.C.制作

⁷⁵ 山田稚夏「〈視ること〉に関する一考察—アントニオ・ロペス・ガルシアの〈まなざし〉」『芸術学研究』(京都造形芸術大学研究室、2006年)52頁。

山田が指摘しているように、ロペスは常に描く対象に従っている。その為、何度も描きなおしをしており、描きなおすことで対象の変化とそれをとらえようとするロペス自身との関係性をあらわそうとしている。

また、ロペスがみえている現実を理想化せずに描こうとする姿勢がみえる具体的な画面の特徴がある。それは「洗面台と鏡」(図 46)などの作品にみられる横に伸びたグレーのベルト帯のことである。これは対象をとらえようとした際の視線の移動とその距離が関係している。前に向けた視線と下に向けた視線が持つ景色は別物であり、それは対象との距離が近いことが原因としてある。グレーのベルト帯はロペスのみている景色の差を表しているものだが、再現性が一つの要素でもある写実表現において、この部分はノイズでもある。うまく合成することも絵画であれば可能だが、それをしないのは、ロペスが描く対象の性質を尊重していることと、みえている景色を理想化せずに描こうとする姿勢があるからにほかならない。

現代からしてみれば、過剰にもみえるその制作姿勢は、ロペスがいかに目の前の存在と事象を理想化せずに描こうとしているのかがわかる。アントニオ・ロペス・ガルシアのリアリズムについてスペイン美術史を研究する木下亮はこのように述べている⁷⁶。

ロペスのリアリズムは、描かれた対象を直に認識させると同時に、抽象美術が問いかけてきたように、制作姿勢から表現行為の根本的な意味について、さらに視点の置き方の厳格さからモノと人との関係について、私たちに再考を迫るものなのである。

ロペスは作品を通して、もののみかたや視点から私たち人間とは何か、描くとは何かという問いをあたえているのではないかと感じる。ロペスの制作は単に眼の前のものを写すというシンプルな構図ではあるが、眼の前のものが一体どんなものを含んでいるのか、私たちとの関係性はこういったものなのかを、制作をする中で時間をかけて対話しているようにうつる。

ロペスの作品制作の主は対象であり、それに忠実である。その影響から街中を描いたものは人が一切出てこず、常にかたちを変える雲も描かれていない。しかし、だからこそ、対象の存在の確かさと揺らぎを感じ、私たち自身の生をも感じさせるのであろう。

ロペスに影響を受け、制作をする画家に水野暁がいる。水野もロペス同様に長い時間をかけて1枚の絵画を制作している。代表作とされる「The Volcano -大地と距離について/浅間山」(図 47)は足かけ4年以上にもなる制作期間を経ている。この作品で対象としているのは自然であり、もちろんその変化を止めることはできない。水野は対象が変化するごとにと

⁷⁶ 木下亮「アントニオロペスという画家」『現代スペイン・リアリズムの巨匠 アントニオ・ロペス展』カタログ(美術出版社、2013年)19頁。

らえ描きなおしている。この制作方法に関して水野はこう述べている⁷⁷。

自分の取り組みの核となる部分から来るリアリティは、一定のゴールに向かうための方法論で語られる事柄の延長上ではなく、現実をどうとらえ、描き出そうとするのかというやりとりのなかから生まれてくるのではないかと感じているのです。

この言葉からも分かるとおり、水野は対象との時間をかけた対話の中でリアリティを捉えようとしていることがわかる。水野が捉えようとしているリアリティとは生きているというリアリティだろう。生きているものは常に変化し続ける。それは人間も自然も変わりはない。水野の制作方法は自身の作品で表現したいことと一致しており、この制作方法でしか表現できない作品である。

ロペスや水野のような長い時間をかけて制作する方法は、完成というゴールをあまり意識していない。インタビューで水野は作品制作でゴールを設定し、そこに至るまでのプロセスをいかに早くするかといった制作方法には疑問を感じているといい、以下のことを述べている⁷⁸。

例えばですが、何の準備もないけれど、そこに紙と鉛筆があったら、一体何が描けるのか、みたいな人間が描くことの意味や根源的なリアリティ、あるいは人間の本能みたいなものに直結する部分こそ意識を向けるべきではないかと考えています。

この言葉からは、水野は作品の完成よりも対象と向き合うことに価値を見出していることが理解できる。そして描くという行為がそれを可能にしている。

ロペスや水野のような対象とのやりとりを重視する制作方法は、それを捉えようとするリアリズムと写実表現が適しているといえる。

第2節 制作で起きる変化

今回論文の為に行ったインタビューで作品制作での出来事を語ってくれた作家のエピソードは興味深いものがあり、写実表現でしか得られないものがあった。

水野暁はインタビューにて浅間山を描いた作品「The Volcaneー大地と距離について/浅間山」(図 47)では、最初は違う方向から描いていたものをやめて、別の角度から新たに

⁷⁷ 「水野暁／インタビュー」『水野暁ーリアリティの在りか』 展覧会カタログ (高崎市美術館、2018年) 110 頁。

⁷⁸ インタビュー⑥ 水野暁「写実表現をめぐるインタビュー」2021年8月28日(土)16時から、116頁。

描きだしたという⁷⁹。また、実際にその場で描いているためもちろん四季よって風景は変わってくる。そのため完成というものがみえにくい、水野は対象の変化と自身の精神的な揺れの中で、大事なものは両者が同居している状態を受け入れるということと述べている⁸⁰。この作品は絵にならないのではないかと、何度も折れそうになったとも語っているが、その過程があったからこそ、大きな生き物としての大地がみる者を圧倒する作品となっているのではないだろうか。

諏訪敦の作品にはドキュメンタリー要素を含んでいるものがあるが、特にインタビュー内では「HARBIN 1945 WINTER」(図 48)での制作に関する出来事を語ってくれた。この作品の制作にかかる動きはテレビ番組でも放送されていた⁸¹が、放送に映っているのは最後の半年間だけであり、それまでも取材を行っているが、70年もの隔たりに絶望的なものがあったそうだ⁸²。放送された番組の中では、人物の髪をどうするかで悩む姿が映っていたが、関係者との会話で描く内容を変更していたのが印象的であった。諏訪はインタビューにて、「絵画では、何らかの着地点を求められているわけですが、自分の中にある考えに変化がみられたときに私は経験の価値を感じるわけです。」と語っている。

美しい女性像に定評のある島村信之はインタビューにて「まなざし」(図 49)での体験について語ってくれた。島村がこの作品を制作しているときに、モデルをしてくれた女性が亡くなったことを知らされたという。島村はモデルをしてくれた方に絵をみせたいという気持ちがあったのだということにこの出来事から気づかされたそうだが、そのみせる相手が不在であることに筆が進まなくなったそうだ。しかし、その後、この絵の中で生かさなければと感じ再び筆をとったと語ってくれた⁸³。

水野や諏訪、島村は変化を恐れずに受け入れ、その変化の中で新たな価値を見出している。このことから写実表現が生きていることと密接に関わっていることが理解できる。

第3節 写真を用いた制作

写実表現を用いた絵画を制作する作家の多くは写真を使用することが多いだろう。写真の特性としてあるのは物事を客観視できることであり、現実では見えていなかった(意識していなかった)ものがみえてくることにある。写真はこのように、みえているものへの意識をフラット化させるため、冷静に対象をみつめることができる。写真に写された対象は動くこともないため、特定の時間での制作にしばられることはない。写真を使用した制作はこのような一定の制作行為ができる。しかし、裏をかえせば、画家の個性が出にくい制作方法

⁷⁹ インタビュー⑥ 水野暁「写実表現をめぐるインタビュー」2021年8月28日(土)16時から、116~117頁。

⁸⁰ インタビュー⑥ 水野暁「写実表現をめぐるインタビュー」2021年8月28日(土)16時から、116頁。

⁸¹ 『忘れられた人々の肖像～画家・諏訪敦“満州難民”を描く～』(NHK ETV、2016年4月2日放送)

⁸² インタビュー④ 諏訪敦「写実表現をめぐるインタビュー」2021年8月27日(金)18時から、104頁。

⁸³ インタビュー③ 島村信之「写実表現をめぐるインタビュー」2021年8月27日(金)14時から、98頁。

でもある。自身の制作で効率だけを考え、行為自体への疑問がなければ、絵画として意味をもたないものになってしまう。しかし、スーパーリアリズムのように写真と絵画の関係を考えた作品も存在し、一概に写真を作業のように写すことが意味を持たないものと断定はできない。作家のデイビット・ホックニーは美術批評家のマーティンゲイフォードとの共著の中で、写真と絵画の大きな違いは時間だと以下のように述べている⁸⁴。

写真はどの部分を取っても同じ時間だが、絵画では、そうとも限らない。写真を描いた絵画でも、やはりそうとも限らない。この違いは、かなり大きい。写真を長く見続けられないのは、そのせいだ。写真はつまるところ、1秒の内のほんのわずかな部分にすぎないから、被写体の層をみることができない。」

写実表現を用いた絵画の制作は非常に時間がかかるため、その時間の集積は他の表現よりも比較的多く、そこに長く見続けられる引力があるのかもしれない。特に油絵具の特性はその透明性にあり、不透明性のものと上手く利用すれば、複雑な層を生むことができる。その層に含まれる時間は、作家が対象をみつめた時間でもある。写実表現はその制作行為が画面に層を生み鑑賞者へ時間を強く感じさせる表現であるといえる。

野田弘志の制作風景をとらえたドキュメンタリー映画「魂のリアリズム 野田弘志」がある⁸⁵。野田は北海道のアトリエ近くで見つけた卵のある鳥の巣をカメラで撮影し、それを実寸代よりもかなり大きく引き伸ばした写真をもとに制作を行う姿が映されていた。実際にアトリエで鳥の巣を見ながら描くことも可能ではあるが、野田は巣を元の場所に戻していた。生と死をテーマに描いている野田は、自身の制作の影響で自然に害をあたえてはならないと感じたのだろう。また、大きく拡大して鳥の巣を描いているため、細かい部分が写真を拡大しなければ見えなかったことも写真を使用した理由の一つだろう。写真を使用してこの作品（図 50）は描かれているが、完成したものをみると写真とは別のリアリティを持っている。写真はあくまで制作において一つの道具なのであろう。写真を使用することで、逆に写真とはべつのリアリティを獲得することができている。

島村信之はインタビューにてモノクロームの作品を制作する際、フォトショップを使用していると述べている⁸⁶。島村はフォトショップを使用することで自分の好きな色調に変更しているという。

山本大貴の作品にも写真のように焦点があわない部分はぼかしている箇所がみられるが、このことによって鑑賞者との心理的な距離を感じさせることができている。

野田や島村、山本のように写真を使用することで新たな絵画を制作できることは理解で

⁸⁴ 「時間と空間を描く」『絵画の歴史洞窟絵画から iPad まで 〈増補普及版〉』（青幻舎、2020 年）78 頁。

⁸⁵ 『魂のリアリズム 画家 野田弘志』（BROADWAY、2014 年）

⁸⁶ インタビュー③ 島村信之「写実表現をめぐるインタビュー」2021 年 8 月 27 日（金）14 時から、95～96 頁。

きるだろう。現在では写真だけでなく、動画やCGなどの多様なイメージが溢れているが、それらを使用することで新たな絵画を制作できることだろう。写実表現にはこれらの技術を使用することによって新たな可能性があるといえる。

第4節 画面の汚れについて

アントニオ・ロペス・ガルシアのように何度も対象を描きなおしていれば、画面の中に汚れが生じてくる。ロペスの場合はその汚れは対象をつかもうとした痕跡として自然に表れているが、スペインの写実表現を用いた絵画には意図してつけられた汚れも見受けられる。マヌエル・フランケロの作品「無題」(図51)にもモチーフ自体の汚れもあるだろうが、画面に対しての汚れがある。エドゥアルド・ナランホやクリストバル・トラルの作品にもそれは見受けられ、スペインを経験した磯江毅や水野暁の作品にもそれは表れている。

この汚れを利かした表現はスペインリアリズムの画家が存在を描こうとする意識の表れとみてとれる。制作する上で自然に出てきた汚れや意図的につけられた汚れは、絵画そのものの物質性をあげることに繋がっている。この世に存在している実態を持つものは時間が立てば、風や雨、その他多くが原因となり、傷や変化を生む。画面に描かれる汚れはその物質性を表現しており、絵画自体の物質性へと繋がっているといえる。

スペインに留学していた諏訪敦の作品にもノイズをみることができ、スペインリアリズムからの影響はあまりないとのことである⁸⁷。諏訪の作品にみられるノイズは時期によって意味が変わっている。初期の作品はアンフォルメルの影響を受けたノイズだったが、最近の作品は閃輝暗点という視野に歯車のような閃光状のノイズが実際にみえているからとインタビューで答えている⁸⁸。このノイズは描かないことも可能だろうが、諏訪は自身が見ているものとしてそれを受け入れ描いている。このノイズは諏訪がみている世界を、それをみるものが体験することができる描写である(図52)。

現代において絵画の制作方法は作家の数だけあるだろうが、写実表現を用いた絵画の制作ではそれが程度限られてくる。それは対象が実在しているからにほかならないが、対象に対するアプローチは多くある。本章で述べてきたように、画家が描きたいものと描きたいことを吟味し、制作方法につなげることで、作品の個性へとなっている。そこで重要な点は自分というものを否定せずに受け入れることだろう。写実表現を用いた絵画の制作は自身を知ることからはじまるのかもしれない。そう考えると、写実表現を用いた制作は対象との対話と自身との対話を促すことができる制作といえるだろう。

⁸⁷ インタビュー④ 諏訪敦「写実表現をめぐるインタビュー」2021年8月27日(金)18時から、106頁。

⁸⁸ 同上。

第5章 著者作品の写実表現とリアリズム

著者はこれまでに写実表現を用いた絵画制作を行ってきたが、本論文でこれまで述べてきたような写実表現の特性を活かし、自身の作品を展開させてきた。

本章では著者の作品を取り上げる中で、自身の写実や絵画に対する考えなどを述べていきたい。作品は修士課程の2017年から博士課程2022年に制作した作品を主に取り上げる。

自身の作品は油絵に限らず素描の作品も多く存在する。それは第5章で焦点をあてたモノクローム作品に対する考えによるものだが、ここでは油絵と素描作品は分けずに取り上げる。

第1節 自画像

人物を制作の対象とする場合、まず2つの選択肢があげられる。自身を描くか他者を描くかである。絵画の多くの人物像は他者を描いたものが圧倒的に多く、画家自身を描く対象とした絵画はあまり多くはない。自画像は美術の教育現場では初期の課題として選ばれることも多く習作的な一面もあるが、人物を描くという点において重要な選択肢の一つではないだろうか。ドイツのデューラーの自画像は画家の代表作の一つになっており、オランダの画家のレンブラントもその生涯に何度も自画像を描いており、注目すべき内容を含んでいるのは確かである。今回インタビューを行った、スペインリアリズムの画家のエドゥアルド・ナランホも自画像を描いた作品がいくつかみられ、ナランホの作品を知る上で必要な一つの対象となっている。

著者の作品にも自身を対象に制作したものが複数あり、自身を描く対象として選択するということはどのような意味を持つのかを考えてきた。著者作品はどれも自身を描いているが、どれも違う内容を持っている。それは自身が一番近く一番見えない存在であるため、多様な視点から自身を捉えようと試みたからである。

ここに混合技法で描いた自画像「each film」(図53)がある。この作品はひとつのイヤホンで2人の人物(著者)が共有している場面だが、目を開けている手前は音楽を聴いている身体的な自身であり、奥の目を閉じている方は精神的な自身である。モノクロームで描いているのは、その両者がつながっていることを表している。この自画像は視線をこちらに向けていないために著者自身の存在をみる側に訴えるものではないが、著者が自らの内側との関係性を表した自画像である。

修了制作である「此处で眠りて滲む」(図54)は、自身の身体が別の環境に置かれた時の違和感が時間の流れによって解消され、その環境に馴染んでいくことを水に浸かる自身を通して描いた作品である。

これまでの2点の作品は著者が広島で暮らしはじめてからのものであり、自身と環境の

間に差を感じたがためにその体験と共に描いた自画像である。

自画像というものはこういった画家自身の環境の変化や人生の節目で描くことによって、自身とは何かを問いかけるきっかけとなる。そして自身の存在を確認することができるものではないだろうか。

著者は自画像というものをより展開させ以下のような作品も描いている。

「夜に並ぶ」(図 55) は背中からの自画像である。モノクロームで描いているのは、夜という時間が全てを等しく暗くすることに関係し、夜に身体が溶け込む状態を表している。通常ではみることができない背中からの構図をとり、顔を描かないことによって、そのことを強調している作品である。顔がみえないが、顔のない自画像というものが成立するののかという考えが含まれている。

画家の描く自画像のほとんどは視線をこちらに向けていることが多く、それは鏡を使用して描いていることが多いからである。しかし、現代は写真などで自身を別の視点で捉えることもできるため、より客観視した自画像を制作するためにこの作品では写真を参考に描いている。

他に写真を使用した作品に自身を等身大の近さで描いた「棲処」(図 56) がある。この作品は自身を他者として捉え描くことで、より自身の存在を客観視して認識できるのではないかという考えのもと制作されている。そのために写真を使用し、より客観視した状況で描いている。この作品は第3章で述べたように、モノクロームの描かれた対象の存在を強調するという特性を利用し、他者としての自身の存在を強調するようにしている。目線をこちらに向け、等身大に近いサイズで描いたことも合わせ、存在感をより強調できているように感じられる。

著者の自画像はこのように多様な視点から自身を捉えようとしている点が特徴であり、写実表現は自身の存在を自身に認識させる上で重要な働きをしている。

自画像についてエドゥアルド・ナランホはインタビューにて、自画像は自分のことを知るために描いていると語っており⁸⁹、それは内密なことであるとも述べている。ナランホの言う通り自画像というものは画家自身について知ることであり、自身というものを冷静にみつめることができるものだろう。それは自分自身との対話であり、その関係は制作の間に他人を巻き込まずに内密に行われる。だからこそ、重要な一つの対象である。

自画像というものは画家本人が描かなければ成立しないジャンルであり、自身を描くということは自身の存在について考えることである。デカルトは「我思う、故に我在り」というあまりにも有名な言葉を残しているが、写実表現で自画像を描くことは自身の存在を肯定することにつながるのではないだろうか。

⁸⁹ インタビュー⑦ Eduardo Naranjo 「写実表現をめぐるインタビュー」2022年11月19日(土)13時から、ナランホの自宅アトリエにて、122頁。

第2節 絵画を主題とした作品

現在では絵画の他にもあらゆる表現手段が存在している。彫刻、写真、映像、インスタレーションとあげればキリがない。このような多様な表現方法が存在している時代で、絵画というものについて考える機会は少なくないだろう。著者自信も絵画を制作する身としてそのことを常に意識してきた。そして、絵画ないし、そこで描かれてきた主題そのものを題材として取り上げた作品がある。

例えば絵画の中の裸婦を主題に描いた作品「西から東へ」(図 57)がある。この作品は日本に西洋の油絵が本格的に導入され、その後広がりを見せる中で描かれることが多くなった裸婦を、現代に生きる著者なりの解釈で描いた作品である。西洋の絵画から影響を受け日本でも描かれるようになった裸婦を額縁とともに描くことによって、その過程自体を表せないかと描いたものであり、青い布は海を表し、裸婦が海を漂流している様を表している。

日本で裸婦を描くということそのはじまりから捉えることで、美術史的なアプローチをした裸婦像を描けないかと思い試みた作品である。

他に一つの画面に二つのイメージを描いた作品「ちかくてみえない」(図 58)がある。描かれている人物は花束と木の枝を不自然な形で持っているが、この人物とモチーフの全体の輪郭をたどればフクロウのシルエットに見えるという仕掛けがしてある。

この作品はアルチンボルドの「春」(図 59)をヒントに制作している。アルチンボルドは複数のモチーフを人物にみえるよう組み合わせた騙し絵的な作品『四季』や『四大元素』などで有名な画家だが、この「春」もその一つである。緻密に描かれた植物は近寄ってみれば、植物にしか目に入らないが、離れて絵画全体をみると人物が浮かび上がってくる。

遠くからみなければ決してみるできないものがあることを著者のこの作品では示しており、フクロウのシルエットにしたのは、フクロウが遠視だからである。

著者のこのような作品は描かれている対象以上のメッセージを含んでいるが、このような複雑で具体的なメッセージを込めた作品を制作するには写実表現が必要である。

第3節 現代と神話

絵画の中では聖書の一場面やギリシャ神話に題材をとった作品が多数存在しているが、現代の日本で生きる私たちはそういったヨーロッパのような宗教世界や神話への意識は希薄だろう。著者も同じ感覚を持っているが、絵画を制作する身として、意識する部分があった。そのことから自分が生きている世界の現実としてとらえたものを神話の教訓的な部分に重ねて絵画にできないかと考えた。

「Icarus」(図 60)はギリシャ神話のイカロスの物語を題材としている。イカロスを題材にした作品は絵画史の中にいくつか存在するが、その中でも有名なのはピーテル・ブリューゲルの「イカロスの墜落のある風景」(図 61)だろう。物語としては塔に閉じ込められたイカ

ロスが脱出するために蠟で固めた翼で空へ飛び立つが、高く飛びすぎたために太陽の熱で蠟がとけ、下の海へ墜落するという物語である。この物語で示しているのは傲慢さであるが、この人間の傲慢さを現代におきかえて描こうとしたのがこの作品である。現在は SNS など広まりにより、物事を発信することがたやすくなったが、中にはわが身をわすれ傲慢になった者が他人を攻撃している光景を目にすることも多くなった。やはりそこには匿名性があり、そのことが傲慢へとつながっているように感じる。そのため人物の顔を描いているが、みえにくいよう描かれている。表情を失いたただの肉体だけが存在し、傲慢さ故にわが身を失墜するさまをこの作品では描いている。背景が紺色なのは深い海を表現したもので、人物を強調するため、シンプルなものにした。

同じくギリシャ神話を題材にした作品に「女神の正体」(図 62)がある。この作品は裁判所等でみられる正義の女神を題材に描いた作品である。正義の女神はこれまでも彫刻をはじめ絵画などの題材でしばしば描かれることがあった。その特徴は目隠しをしていることだが、これは法の下での平等をあらわし、貧富の差や権力、人種などで判断されずに等しく適用されなければならないという意味がある。しかし、ここに著者は疑問を感じた。私たちは神ではなく人間であり、目があり、口があり、耳がある。本当の平等というのはしっかりと目で見えているものの中から、人々が話し合い、人々の声をきくことからしかうまれないのではないだろうか。こういった考えから目隠しをとった自分なりの正義の女神を描こうと考えた。だが、目を隠していないということは顔がみえるということであり、そこにはどんな表情であれ、一人の人間像を描かなくてはいけない。そこには抵抗があった。私たちはみる側でもあるが、みられる側でもある。そして、それは誰しものがあてはまるものである。このことから、ここに描かれている正義の女神は目隠しをとり、その奥には鏡があるという内容になっており、誰もが両者になるということを表した。通常の人物よりも大きく描いたのも、リアルな人物を認識させないようにするためである。また、実際の鏡に映る人物は作者自身である。これは単なる自画像とみることもできるが、作者自身が差別的な考えをせずに制作をしていくという姿勢の表れでもある。

正義の女神は法の下での平等を表していると先に述べたが、法だけにかぎらず、あらゆる場面で平等というものを考えてほしいと願いを込め描いた作品である。

正義の女神像もこれまで多くの彫刻や絵画の題材とされていることは先にも述べたが、磯江毅も作品に残している(図 63)。磯江の作品の中では男性らしき人物が天秤をもったかたちで描かれている。描かれている人物は現実味を帯びた様子で描かれており、より描かれている内容がみるものに訴えかけている。磯江自身もこの題材に関し疑問を持っていたのではないだろうか。

この神話を題材にした作品たちは著者が生きている時代をみつめたリアリズムから生まれている。そのリアリズムをよりの確に描くために写実表現を用いている。

第4節 現代社会

著者が近年取り組んでいるシリーズが HIROSHIMA – FACD (Former Army Clothing Depot) series である。このシリーズは広島市にある被曝建物の旧広島陸軍被服支廠を題材に描かれている。題材となっている被服支廠は老朽化に伴い、取り壊される予定にあったが、地域住民の声もあり現在は全棟が保存されることになり、今後の活用方法が議論されている。著者がこの建物を描こうとしたのは取り壊しのニュースをみてからである。実際に足を運び取材を行ったが、この被服支廠の存在そのものに意義を感じた。この体験をもとに描いた「同じ空の下」(図 64) は被服支廠の特徴でもある煉瓦の壁を背景に女性が一人立っている作品である。人の側にこの被服支廠があることそのものが重要であることをこの作品では描いている。

同じく「青空がみえる日に」(図 65) も被服支廠を舞台に描いた作品である。被服支廠の4棟ある内の1棟は国が保有しているが、その1棟は植物が覆い茂りとても神秘的な光景を生み出している。しかし、それゆえに被曝建物としての悲惨なイメージは薄くなっている。反対に県が保有する3棟は管理しやすいためか当時に近い状態にあり、悲惨な傷跡などを見ることができる。この体験から著者は意識してみようとしなければみえないものがあると感じこの作品を描いた。背景の被服支廠は植物でほとんど見えないが、人物の手は直接建物に触れている。何もしなければ知れないことも、人が自らの意思で触れることで知ることができるということをこの作品では描いている。この場面では被服支廠を通して原爆ひいては戦争そのものを考えてほしいという願いが込められている。

また、この作品には直接みないとみえないものが描き込まれている。それは左上の部分に描かれており、光に当てれば油絵具のマチエールで頭蓋骨が浮かび上がるという仕組みになっている。この仕組みのヒントになった作品はハンス・ホルバイン(子)の「大使たち」(図 66) である。この作品に描かれている頭蓋骨はある角度からしか正しく見ることができない。見ようとしなければ見えないのである。

この HIROSHIMA – FACD (Former Army Clothing Depot) series は自身の生きている中で起こった出来事から生まれているが、この体験を描くにはリアリズムの姿勢が必要であり、写実表現を抜きに描くことはできない。写実表現は自身の生きている社会を冷静にみつめることにつながる表現でもあるといえる。

他にも自身の生きる社会をみつめて生まれた作品がある。この「美しすぎる世界」(図 67) もその一つである。この作品は現代人の豊かさの欠落を描いたものであり、そのことをモチーフなどにこめて描いている。中央に佇む人物の顔付近にある花は造花であり、足元にある花は生花だが、これは時間が生む豊かさの欠落を表している。枯れる生花には一切目を向けず、枯れることのない造花に囲まれ恍惚な表情を浮かべている人物はそのことを象徴している。床には壊れた時計、頭蓋骨などが描きこまれ、死があることを暗示している。この作品は、生花は枯れるから嫌い、映画は早送りで見るといった意見があることから生まれて

いる。

写実表現には自身の生きる社会をみつめることができる表現であると先にも述べたが、時代が変われば、社会も変わり人々の考え方も変わるだろう。そしてその都度、自分達が生きている社会を冷静にみつめることが必要だといえる。そのために写実表現はいつの時代も必要な表現なのである。

第5章では著者自身の作品を取り上げ写実表現の特性について考えると共に、著者自身のリアリズムの姿勢を示した。自身の作品制作を通し、写実表現には自身の生きている時代や社会に目を促す特性があり、その答えを自身の存在と考えを含めて描くことができる表現であると理解できた。

終論

本論文では日本とスペインの絵画を比較する中で、絵画における写実表現についてこれまで述べてきた。第 1 章では日本とスペインの写実表現を歴史や風土からみてきた。その中で見えてきたものは、写実表現には画家の制作する環境の影響やものに対する考え方が現れやすいということである。そのことにより作品をみる側は新しい視点を得ることができる。

第 2 章では第 1 章の関係を具体的な作品をあげ、それが現在の作品にまで続いていることを示した。日本では理想的な画面を求めて描いているのに対し、スペインは理想化しない表現をしていることが対象の設定や構成でみることができた。

人物像からは日本とスペインの真逆の性質があるが、それぞれが独自の写実表現を生み出していることが明確になった。静物では磯江毅の作品を中心に、スペインと日本の構図の違いについて触れた。風景画ではスペインのアントニオ・ロペス・ガルシアの作品を主に上げ、日本との風景の距離感の違いを述べた。第 2 章では写実表現は画家がどう世界をとらえ、どう描こうとしているのかが顕著にわかる表現であることが理解できた。

第 3 章では、モノクロームの作品をとりあげた。モノクロームで描くことは抽象性を帯びる為、再現性の面ではマイナスに働くが、だからこそ、描かれている対象への凝視効果につながっていると述べた。モノクロームでの写実表現は対象をみつめることを促すことにつながっており、みつめる対象の本質をみようとするのできる表現であることがわかった。

第 4 章では、具体的な作家の制作過程に触れ、写実表現が生きていることと変化を受け入れることで成り立つものと述べた。

第 5 章では著者自身の作品をあげ、自身のリアリズムと写実表現がどういう考えのもとに描いているのかを提示した。著者の作品で目的にしていることは、自分の生きている世界のリアリティを描くことであり、写実表現はその支えとなっている。

写実表現はこれまでのことをふまえ存在を肯定する特性があるといえる。描く側は対象を描く時間の中で、対象の存在を確認するとともに自身の存在が自然と浮き彫りになっていく。そして作品をみる側も画家の目をかりて自身の存在を認識するのである。

そう考えると写実表現は人々が混乱の中にあったり、自身を見失ったりしてしまったときに存在を認識させ、離れてしまった自身を元の場所へと戻してくれる特性があるといえるのではないだろうか。それは情報が溢れる世の中では特にその特性が意味を持つだろう。どんな時代でも写実表現が必要な理由がここにあるといえる。

また、写実表現には物事の本質を見極める眼と思考を鍛える特性があるといえる。写実表現で対象を描く際にはみるということは何よりも重要なことである。そして長い時間の中で対象との対話を重ねることで物事の本質がみえてくるだろう。その結果として、色を廃したモノクロームの表現などが生まれてくる。

以上のことを考えると絵画において写実表現はどの時代でも必要な表現と言えるのではないだろうか。ものが存在する、自身が存在するといったあたりまえを今一度考えることが写実表現にはでき、それは自身と世界を知るという行為につながる。故に絵画における写実表現はいつの時代にも必要であり、議論されなければならない表現だといえる。

本論文を執筆するにあたり多くの画家の方にインタビューを行ったが、全員が自分のことについてよく理解していた。自分はこういうものが好きで、こういう絵を描きたいのだという考えがはっきりとあった。そして自分の言葉をしっかりと持っていた。著者自身も絵画を制作する一人として本論文でのインタビューは実りのあるものとなった。これからの制作の糧になることはもちろん、自身の絵画を問い直すきっかけにもなった。

絵画における写実表現は自身の制作にとって切り離せない要素であるため、制作を含めこれからも研究していければと考えている。

参考文献

【インタビュー集】

- ・「写実表現をめぐるインタビュー」、論文別紙。

【書籍・カタログ】

- ・「写実・リアリズム絵画の現在」、展覧会カタログ、2002年、奈良県立美術館。
- ・「スペイン美術はいまーマドリッド・リアリズムの輝き」、展覧会カタログ、1991年、朝日新聞社。
- ・「美しすぎる嘘 現代リアリズム絵画展 PART1 スペインー日本」展覧会カタログ、1992年、日本橋三越本店。
- ・「スペインの現代写実絵画」展覧会カタログ、2019年、ホキ美術館。
- ・米倉守「流産した視覚」、1997年、芸術新聞社。
- ・中村義一「日本近代美術論争史」、1981年、求龍堂。
- ・江成常雄・松本徳彦「モノクローム写真の魅力」1998年、新潮社
- ・ゲーテ「色彩論」、2001年、ちくま学芸文庫。
- ・益田朋幸・喜多崎親編「岩波西洋美術用語辞典」、2005年、岩波書店。
- ・高階秀爾「増補日本美術を見る眼-東と西との出会い-」、2009年、岩波現代文庫。
- ・田中為芳編「増補磯江毅 | 写実考」、2011年、美術出版社。
- ・森本草介「光の方へ」、2012年、求龍堂。
- ・「現代リアリズムの巨匠アントニオ・ロベス」、展覧会カタログ、2013年、美術出版社。
- ・安田茂美・松井文恵著「写実絵画の魅力」、2013年、世界文化社。
- ・野田弘志「聖なるもの」2014年、求龍堂。
- ・立石博高編「概説スペイン近代文化史-18世紀から現代まで-」、2015年、ミネルヴァ書房。
- ・神吉敬三「プラドで見た夢 スペイン美術への誘い」、2002年、中公文庫。
- ・磯江毅「深い眠り」、2015年、羽鳥書店。
- ・安田茂美・松井文恵著「写実絵画とは何か？ホキ美術館名作55選で読み解く」、2015年、生活の友社
- ・立石博高他編「スペインの歴史を知るための50章」、2016年、明石書店。
- ・安田茂美・松井文恵著「写実を生きる画家・野田弘志写実絵画とは何か？シリーズ2」、2017年、生活の友社
- ・土方赤司他企、木本文平監「リアルなゆくえ高橋由一、岸田劉生、そして現代につながるもの」、2017年、生活の友社
- ・大高保二郎監・著他「スペイン美術史入門 積層する美と歴史の物語」、2018年、NHK出版。
- ・松井文恵編「スペインの現代写実絵画」、展覧会カタログ、2019年、ホキ美術館。
- ・「広辞苑 第七班」2020年、岩波書店。
- ・「戦後日本のリアリズム 1945-1960」、展覧会カタログ、1998年、名古屋市美術館。
- ・小町谷朝生「視覚の文化」、1990年、勁草書房。
- ・北澤憲昭「眼の神殿」、2020年、ちくま学芸文庫。
- ・木下亮 訳「アントニオ・ロベス 創造の軌跡」、2013年、年中央公論新社。
- ・港千尋「現代色彩論講義 本当の色を求めて」、2021年、MEI。

- ・城一夫「色の知識 新装版」、2020年、青幻舎。
- ・「ピカソ、ミロ、ダリとその時代 スペイン 20世紀美術展」、展覧会カタログ、1989、西部美術館（現セゾン美術館）
- ・「水野暁ーリアリティの在りか」、展覧会カタログ、2018年、高崎市美術館。
- ・デイビット・ホックニー他「絵画の歴史洞窟絵画からiPadまで〈増補普及版〉」、2020年、青幻舎。
- ・「Antonio López García drawing」,2010,Distributed Art Publishers.

【論文等】

- ・馬場洋『現代スペインのリアリズム絵画に見る題材と描画法に関する研究ーアントニオ・ロペス・ガルシア、エドゥアルド・ナランホの作品を中心にー』、(平成23年度博士論文、未刊)。
- ・山田稚夏「〈視ること〉に関する一考察ーアントニオ・ロペス・ガルシアの〈まなざし〉」、2006年『芸術学研究』(京都造形芸術大学研究室)。
- ・松田俊哉「絵画制作考 I モノクローム」『国士舘大学文学部人文学紀要第34号』、2001年、国士舘大学文学部。
- ・「長崎県美術館 研究紀要 No.6」、2013年、長崎県立美術館。

【雑誌・ムック本】

- ・「TRANSIT 22号美しきスペイン」、2013年、講談社 MOOK。
- ・「日経アート8月号」、1996年、日経BP社。
- ・「季刊みずゑ冬」、1985年、美術出版社。
- ・「季刊みずゑ夏」、1987年、美術出版社。
- ・「美術の窓 1992年7月号 No.116」、1992年、生活の友社。
- ・「美術の窓 2013年5月号 No.356」、2013年、生活の友社。
- ・「月刊美術 5月号スペインの現代写実絵画&日本の俊英たち」、2019年、実業之日本社。
- ・「美術手帳 2009年3月号」、2009年、美術出版社。
- ・「別冊太陽日本のこころ 241 写実絵画の新世紀ホキ美術館コレクション」、2016年、平凡社
- ・「別冊太陽日本のこころ 256 写実絵画のミュージズたち」2017年、平凡社
- ・「別冊太陽日本のこころ 279 写実絵画の画家たち」2020年、平凡社
- ・「IMA 2015 Winter Vol.14」2015年、amana
- ・「アサヒカメラ 10月号」1992年、朝日新聞社

【映像】

- ・「マルメロの陽光」監督ビクトル・エリセ、1992年、MARERO P.C.制作。
- ・「魂のリアリズム 画家 野田弘志」、2014年、BROADWAY。
- ・「忘れられた人々の肖像～画家・諏訪敦“満州難民”を描く～」、2016年4月2日放送、NHK ETV。

【Web サイト】

- ・ 沢山遼「リアリズム」(artscape内のArtwordより)

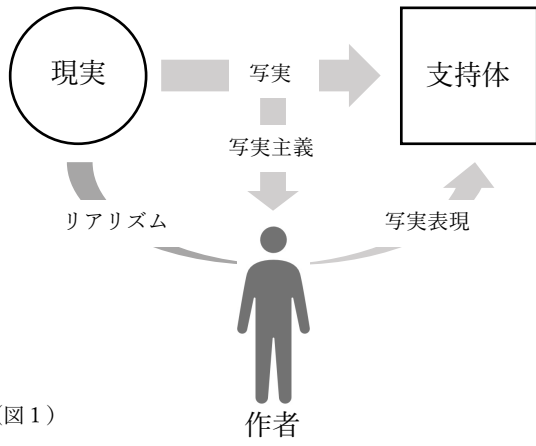
<https://artscape.jp/artword/index.php/>リアリズム

(アクセス日 2022 年 5 月 14 日)

・鴨居玲「私の話を聞いてくれ」の作品解説、長崎県立美術館 HP 所蔵品検索より、

<http://www.nagasaki-museum.jp/museumInet/coa/colGetByArt.do?command=view&number=402>

(アクセス日 2023 年 1 月 1 日)



(図1)



(図2)

ヤン・ブリューゲル (父)
「花」1606~1607年
980×730mm、板に油彩



(図3)

酒井抱一
「夏秋草図屏風」1821年
2曲1双 1645mm



(図4)

高橋由一
「鮭」1877年
1400×465mm、
紙に油彩



(図5)

高橋由一
「鯛 (海魚図)」1879年頃
450mm×602mm



(図6)

司馬江漢「異国風景人物図」
18世紀末～19世紀初期
1149×555mm、
絹本油彩



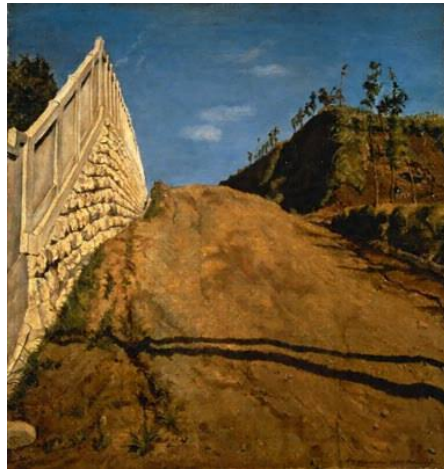
(図7)

ヤン・ルイケン「船員図 (人間の職業より)」
1694年、銅版画



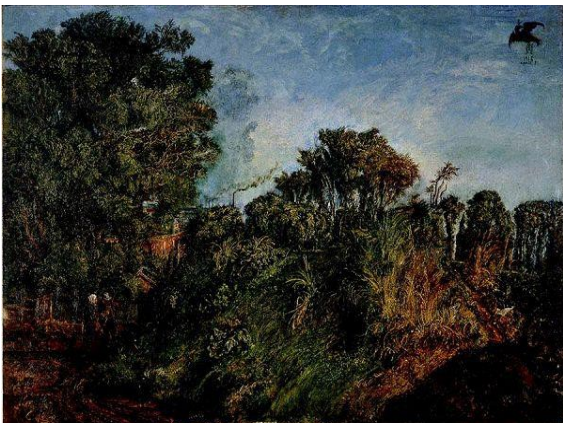
(図8)

岸田劉生「麗子微笑」
1921年、442×364mm、
キャンバスに油彩



(図9)

岸田劉生「道路と土手と掘」
1915年、560×530mm、
キャンバスに油彩



(図10)

河野道勢「風景」
1916年、605×909mm、
キャンバスに油彩



(図 11)

三栖右嗣「老いる」 1975年
1610×1290mm、
キャンバスに油彩



(図 12)

磯江毅「ロヒール・ヴァン・デル・ウェイデン『十字架高架』
(部分/グリザイユ状での未完) 模写」 1976年
1000×1303mm、
パネルに油彩



(図 13)

磯江毅「アルブレヒト・デューラー『自画像』模写」
1976年
500×388mm、
パネルに油彩



(図 14)

ホセ・デ・リベラ「酔ったシレノス」
1626年
1850×2290mm、
キャンバスに油彩



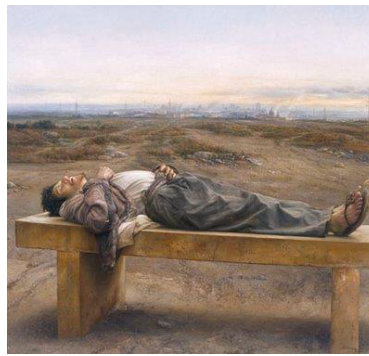
(図 15)
黒田清輝
「湖畔」1897年
690×847mm、キャンバスに油彩



(図 16)
森本草介
「横になるポーズ」1998年
651×1303mm、キャンバスに油彩



(図 17)
アントニオ・ロベス・ガルシア
「フランシスコ・カルテロ」1961～1987年
914×782mm、板に油彩



(図 18)
エドゥアルド・ナランホ
「眠る男」1985年
1595×1698mm、キャンバスに油彩



(図 19)
「伝源頼朝像」13世紀
1430×1128mm、絹本着色



(図 20)
森本草介
「光の方へ」2004年
1167×909mm、キャンバスに油彩



(図 21)
エドゥアルド・ナランホ
「ピアスをつけた若い女」2006年
810×610mm、紙にグラフィット



(図 22)
ハイメ・バイロ
「ポートレート No.5」2013年
1180×1440mm、パネルに油彩



(図 23)
「洛中洛外図屏風」江戸時代
紙本金地着色



(図 24)
ディエゴ・ベラスケス
「黒衣のフェリペ四世」
1626～1628年
1980×1015mm、
キャンバスに油彩



(図 25)
野田弘志
「崇高なるもの(OP.3)」2012年
2000×1500mm、キャンバスに油彩



(図 25)
ハコボ・アルカルデ・ヒベルト
「都市からの亡命」2013年
1650×2890mm、キャンバスに油彩



(図 26)
ファン・サンチェス・コタン
「狩猟の獲物、野菜と果物のある静物」1602年
680×882mm、キャンバスに油彩



(図 27)
磯江毅
「静物 (カリフラワーとカーテンのある静物)」1988年
650×810mm、板に油彩



(図 28)
マヌエル・フランケロ
「無題」1989～1990年
805×805mm、板にアクリルと油彩



(図 29)
磯江毅「カルバドス・ムーラン 1920 と 18 世紀タラベラ焼」
1999～2000年
542×611mm、板に油彩



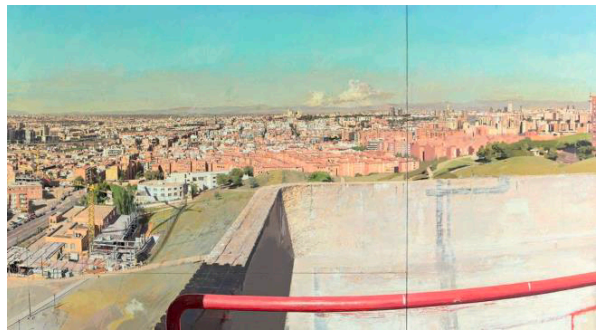
(図 30)
磯江毅
「静物」
1984年
730×1000mm、板に油彩



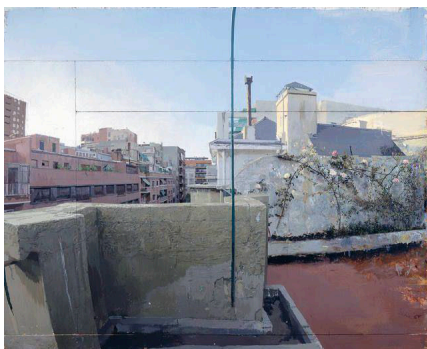
(図 31)
磯江毅
「サンチェス・コタンの静物 (盆の上のあざみとラディッシュ)」
2000～2001年
650×810mm、板に油彩



(図 32)
アントニオ・ロベス・ガルシア
「グラン・ビア」
1974～1981 年
935×905mm、板に油彩



(図 33)
アントニオ・ロベス・ガルシア
「バリエーカスの消防署の塔から見たマドリード」
1990～2006 年
2500×406mm、キャンバスに油彩



(図 34)
アントニオ・ロベス・ガルシア
「ルシオをテラス」
1962～1990 年
1720×2070mm、板に油彩



(図 35)
原雅幸
「光る海」
2010 年
970×1621mm、パネルに油彩



(図 36)
ヤン・ファン・エイク
「ティッセンの受胎告知」
1434～1436 年
390×240mm×2、板に油彩



(図 37)
パブロ・ピカソ
「ゲルニカ」
1937 年
3490×7770mm、キャンバスに油彩



(図 38)
 ディエゴ・ベラスケス
 「ラス・メニーナス」
 1656年
 3180×2760mm、キャンバスに油彩



(図 39)
 アントニオ・ロペス・ガルシア
 「浴室」
 1970～1973年
 2440×1220mm、
 板に貼られた紙に鉛筆



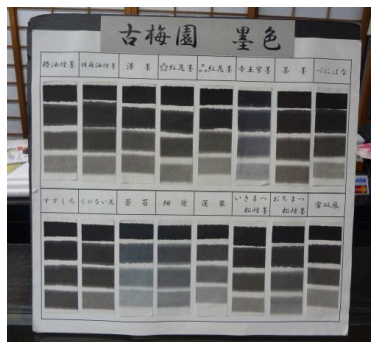
(図 40)
 アントニオ・ロペス・ガルシア
 「マリアの肖像」
 1972年
 701×533mm、板に貼られた紙に鉛筆



(図 41)
 エドゥアルド・ナランホ
 「犬の頭蓋骨を見つめる少女」
 1985～1986年
 1420×1140mm、紙に混合技法



(図 42)
 磯江毅
 「深い眠り」
 1994～1995年
 1000×1820mm、紙に鉛筆・水彩・アクリル・墨



(図 43)
 古梅園の墨色見本



(図 44)
島村信之
「響き」
2010 年
310×530mm、キャンバスに油彩



(図 45)
アントニオ・ロベス・ガルシア
「マルメロ」
1992 年
1050×1195mm、キャンバスに油彩



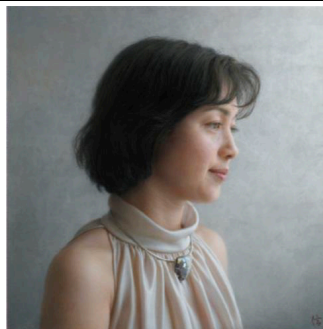
(図 46)
アントニオ・ロベス・ガルシア
「洗面台と鏡」
1967 年
980×835mm、板に油彩



(図 47)
水野暁
「The Volcano -大地と距離について/浅間山」
2012～2016 年
1455×2273mm、キャンバスに油彩



(図 48)
諏訪敦
「HARBIN 1945 WINTER」
2015～2016 年
1455×2273mm、キャンバスに油彩



(図 49)
島村信之
「まなざし」
2014 年
350×350mm、キャンバスに油彩



(図 50)
野田弘志
「聖なるもの THE-IV」
2013 年
2000×2000mm、キャンバスに油彩



(図 51)
マヌエル・フランケロ
「無題」
1986 年
793×1268mm、板にアクリル・油彩



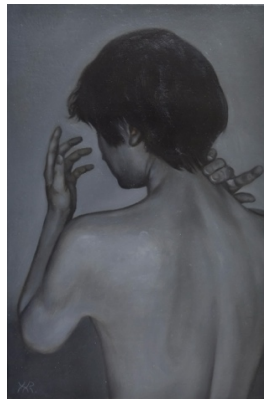
(図 52)
諏訪敦
「目の中の火事」
2020 年
273×455mm、パネルに油彩



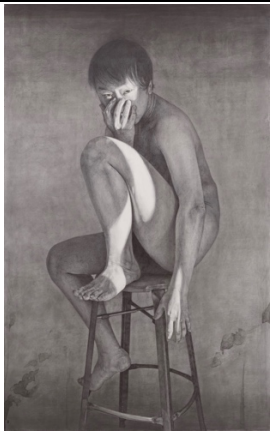
(図 53)
松本凌介
「each films」
2017 年
333×333mm、ケント紙パネルに混合技法



(図 54)
松本凌介
「此处で眠りて滲む」
2018～2019 年
1620×2273mm、パネルに油彩



(図 55)
松本凌介
「夜に並ぶ」
2020 年
410×273mm、パネルに油彩



(図 56)
松本凌介
「棲処」
2021 年
1167×727mm、ジェツソパネルに混合技法



(図 57)
松本凌介
「西から東へ」
2019～2020 年
1303×1620mm、パネルに油彩



(図 58)
松本凌介
「ちかくてみえない」
2018 年
606×500mm、パネルに油彩



(図 59)
ジュゼッペ・アルチンボルド
「春」
1563 年
660×500mm、板に油彩



(図 60)
松本凌介
「Icarus」
2019 年
910×910mm、パネルに油彩



(図 61)
ピーテル・ブリューゲル
「イカロスの墜落のある風景」
1560 年代
735×112mm、キャンバスに油彩



(図 62)
松本凌介
「女神の正体」
2020 年
1940×1303mm、キャンバスに油彩



(図 63)
磯江毅
「男と秤」
1980 年
1000×700mm、



(図 64)
松本凌介
「同じ空の下」
2022 年
1000×1727mm、板に油彩



(図 65)
松本凌介
「青空がみえる日に」
2021～2023 年
1120×1620mm、板に油彩



(図 66)
ハンス・ホルバイン (子)
「大使たち」
1533 年
2070×2095mm、板に油彩



(図 67)
松本凌介
「美しすぎる世界」
2021～2022 年
2273×1620mm、
板に油彩

写実表現をめぐるインタビュー集

小尾修 | Obi osamu

山本大貴 | Ymamoto Hiroki

島村信之 | Shimamura Nobuyuki

諏訪敦 | Suwa Atsushi

塩谷亮 | Shiotani Ryo

水野暁 | Mizuno Akira

Eduardo Narajo | エドゥアルド・ナランホ

目次

小尾修		Obi osamu	……	7 6
山本大貴		Ymamoto Hiroki	……	8 4
島村信之		Shimamura Nobuyuki.	……	9 2
諏訪敦		Suwa Atsushi.	……	1 0 0
塩谷亮		Shiotani Ryo	……	1 0 8
水野暁		Mizuno Akira	……	1 1 4
Eduardo Naranjo		エドゥアルド・ナランホ	……	1 2 1

インタビューではそれぞれの考えを明確にするため、全員に以下の同様の質問をした。

- ・今の作品スタイルはいつからでしょうか。またそのきっかけを教えてください。
- ・自身の作品の中で写実性はどこにあり、どのような意味をもっていますか。
- ・自身の作品に影響を与えたものはなんでしょうか（美術作品に限らない）。
- ・描く対象はどのように決めていますか。
- ・今後どのような作品を描いていきたいですか。
- ・これからの写実表現の課題はなんだと思いますか。

小尾修

Obi Osamu

1963年 神奈川県生まれ

1990年 武蔵野美術大学大学院造形研究科油絵コース修了

2010～2011年 文化庁新進芸術家海外派遣制度研修員として1年間パリにて研修

現在 武蔵野美術大学 油絵学科 教授

写実表現に至るこれまでの経緯

松：画集⁹⁰などをみても昔から今の制作の基盤があるように思えますが、いつから写実表現をはじめられたのでしょうか。

小：スタートは中学生のころでしょうか。父親が買ってきたレンブラントの画集をみてすごいなと思ったところからはじまっています。レンブラントが厳密な意味でのリアリズム画家かどうかは別にして、ヨーロッパのリアリズム絵画に興味を持つところからはじまっているのは確かです。なので、紆余曲折の末、今の表現にたどり着いたというよりは、自然にたどり着いたという方が正直なところ。自ら意識的に作品スタイルを決めた覚えはないです。

松：では、そのころから今の制作をされているということですね。

小：学生のころから写実という言葉は使っていました。そういう仲間が集まって作品を発表したりしていましたから。

松：当時は周りに写実をやっている人はあまりいなかったのでしょうか。

小：世間的には写実絵画というのは全然相手にされませんでした。ただ、ムサビ⁹¹という大学は当時、他と比べて写実のイメージが強い大学でした。僕が入学した当時、やっと卒業制作で抽象絵画が認められたような時代だったんですよ。

松：抽象絵画がですか!?

小：1年生の最初の半年間は油絵具さえ使わず、ひたすらデッサンをやらされるとか、や

っと3年生になって一クラスだけ抽象絵画をやるクラスができたような時代です。

松：学年の中で、写実表現に対する偏見みたいなものはなかったのですね。

小：偏見はなかったですね。むしろそれに反発してもっと違う作品を作ろうとする学生はいました。なんとなく油絵科全体の中で今年どんな写実ができるかみたいな関心のもたれ方はたぶんあったと思います。だからそういう意味では他の大学とちょっと違って、僕がムサビに行きたいと思ったのはそういうところだったかもしれません。



「静かな時」1990年
F130号 (1620×1940mm)
キャンバスに油絵具
※大学院修了制作

作品における写実性について

⁹⁰ 「小尾修画集 痕跡」芸術新聞社、2014年。

⁹¹ 武蔵野美術大学、以下ムサビ。

松：ご自身の作品の中で一番の写実性はどこにありますか。

小：(写実) 目に見えるものの表面現象をただ細かく再現することではないと思っています。基本的に僕は表現したい内容がまずあって、何を描くかを決めるというタイプではなく、制作のきっかけは常に外から来ます。なので、自分の写実性の基本はまず自分の足下を見ることでしょうか。

松：まず魅力的なもの、感動したものがあって、そこから何をどうその中から導き出すか、というようなことを雑誌等でも言われていますが、やはり対象自体があって制作が進むということなのですね。

小：そうです。そこにまず「おっ！」と驚くことが出発点で、次にその「おっ！」の正体はなんだろうと対象を見つめながらやりとりしていく。瞬時にみてわかるものとじっくりとみてはじめてみえてくるものってありますよね。

松：はい。

小：そんな対象とのやりとり中から出てきた手応え、必然性みたいなものが大事なのだろうなと思いながら描いています。



「雨上がり」1998年
F 25号 (652×803mm)
キャンバスに油絵具

松：いま聞いていると、周りのものから触発され

て制作されるということだったので、写実表現で制作をする必然性みたいなものはすごく感じました。

小：そこが大事なところで、日本で写実をやる人は増えてきたと思いますが、西洋の「技術」としての油絵具を使ったうえに、さらにかにも西洋風のものを描くというようなものが多いですね。とってつけたような西洋骨董並べて描くとか。西洋絵画を見ても、それは描かれた当時画家の身の回りにあった当たり前の物や風景、風習を描いているわけで、現代の日本人ならもっと違う視点があって当然だと思うのですが、もっと当たり前の日常の中にヒントは転がっていると思います。何も現代人の風習を描けて言う意味ではありませんが。

松：小尾さんはモチーフ棚を持たれていないと以前、記事でおみかけしました。

小：そうですね。モチーフのためのモチーフというものはとくになくて、身近なものや拾ってきたもの、これなんだろうというところから出発するっていうところがあります。

松：私は蚤の市などで買ってくるタイプなので、描くときは自分で構成したりします。小尾さんのように自分の生活に関連している作家さんは珍しいのではないのでしょうか。



「7:00 pm」2021年
S30号(910×910mm)
パネルに油絵具

小：もちろん骨董品を買ったってかまわない。私も古いものが好きだからよく買ったりするけれど、描くために買うというよりは使うために買っていて、使っているうちに、ある時ふと描こうとなることはある。だから、買うのと描くのとではだいぶタイムラグがある。自分に身につくまでは時間がかかってしまう。

松：小尾さんの作品はよくいろんなところでみる機会がありますが、ものがもっている時間や物語と一緒に小尾さんの日頃の中にある時間の二つを感じます。そういうところは意識されているかはわかりませんが、みる側として感じます。

影響を受けた絵画について

松：他に影響されたものはありますか。先ほどレンブラントの画集といわれていましたが。

小：レンブラントは中学生の頃、画集で初めてみ

ました。高校の歴史の教員だった父が西洋美術を好きで毎月美術全集を揃えていた中で食いついてしまったのがレンブラントです。まだ絵について何も知らないときだったので、かなり衝撃的でした。

ちょうどそのころに大きいレンブラント展が東京のブリジストン美術館(現 アーティゾン美術館)に来ていて⁹²、実際に観に行っとうわっ、となったところからが始まりです。

松：ずっとレンブラントが頭の中に残っているのですね。

小：ずっとひっかかりつづけていて、結局30年後に実際に現地で模写⁹³するところまで行っちゃいましたから。

松：そうですね。留学先のルーブル美術館でしたね。



「画架の前の自画像(レンブラントの模写)」2011年
875×670mm
キャンバスに油絵具

小：模写のシステムがきちりしているということでルーブルに行くことにしました。常時、200人ぐらいだったか、そのくらいの人が模

⁹² ブリジストン美術館開館30周年記念 エルミターージュ美術館所蔵 レンブラント展
1982年9月11日(土)～11月3日(水)

⁹³ 2010年から2011年まで文化庁新進芸術家海外派遣制度研修員としてパリにて研修時

写をしています。シャルダンの時代に作られたシステムが今も続いているそうです。

松：画集でみたときと実際にみたときの違いなどありましたか。

小：立体としてみえてくるでしょう。絵具の物質感が。画集でみてわからないところがたくさんみえてきますよね。一番びっくりしたのは透明層が分厚いというところでした。グレーズ、イコール薄塗りというそれまで持っていたイメージがガラッと変わりました。あとはレンブラントの自画像の前で絵を描くということは、当時のレンブラントが立っていた位置に立つということでしょうか？さらに、これまでもこの同じ位置に立った数多くの画家達がいたことを思うと時間のつながりというか、不思議な感じはしましたね。

松：描いてみて改めて思うことありましたか。

小：影の中が豊かだなとは思いましたね。影の中だから細かく描いているわけではなく、がさっと描いているけど、その中の色彩がとても豊か。

松：画面の中の抑揚が効いていますよね。

小：私の場合、油絵の具の質感についてはレンブラントから触発されているけれど、それ以外の部分では現代のスペインリアリズムの影響が大きくあります。1991年にスペイン・リアリズムの展覧会⁹⁴が大々的に日本で開かれたのですが、たぶん我々世代の写実系画家たちは、皆大なり小なりその展覧会の衝撃を受けています。

それまでは現代でリアリズムと言えば、アメリカのスーパーリアリズムとか。そっち方面しかなく、私はそこには気持ちがいきませんでした。スペインのリアリズムをみたときに、もっと土着の絵画というか、歴史の厚み

みたいな確かさを感じて、現代でもリアリズムっていうものはありえるんだなと後押しされた感じがありました。

松：そのことについて雑誌などでも言われていますよね。やはりいろんな作家さんもそうですが、その展覧会は大きかったのかと思います。当時みられたときはその土着性やものに対する考え方は日本と違ってどう見受けられましたか。

小：とにかくずっしりとした重たさがありました。その後日本の作品と並べる機会⁹⁵があって、その時みてもなんか違うなど。どっちが劣っているとかではないけれど、確かに違いはあって、異質だけどなんかダイレクトに伝わる手ごたえみたいなものは感じましたね。

日本とスペインの絵画について

松：何年前にスペインと日本の交流展⁹⁶ということで、スペインに行かれていましたが、日本と違うところがありましたか。

小：現代のスペインリアリズムと僕らが影響を受けた数十年前のスペインリアリズムとはずいぶん変わっているなと思いました。そこには違いを感じたけれど、スペインの方が多様であるというのはたしかです。

松：それは僕も感じます。カタルーニャのあるところは上がフランスで隣は地中海、いろんなものが入ってくる中で、それに対する受け入れる寛容さがありますよね。スペインは1970年代に独裁政権が終わり、そこから外に開いていく中でいろいろなものが受け入れられ、2年前の展覧会ではそれが絵画の中に取り込まれていたと思いますが、91年の展覧会でみられたような内にあるもの、なんというか根

⁹⁴ 「スペイン美術はいまーマドリード・リアリズムの輝き」1991年、日本橋高島屋 他

⁹⁵ 「美しすぎる嘘 現代リアリズム絵画展

PART1 スペインー日本」1992年、日本橋三越

⁹⁶ ホキ美術館とスペイン バルセロナにある欧州近代美術館 (MEAM) との交流展、2018年

にずっとしりしたものは変わらなかったように
思えます。

小：1991年のほうが時代背景もあったのでしょ
うが、もうちょっとダイレクトに死の匂いがし
たというか……。現代のものはより自由で多様
になっています。あとはいかにも雄弁で言い
たいことがいっぱいあるなという感じ。それ
に対して日本人はあまり表立ってものを主張
しているような絵じゃない。

松：結構受容的な絵が多いですね。

小：それまで日本人を意識することはほとんどあ
りませんでした。比べてみるとたしかに日
本人の絵とスペイン人の絵には同じ写実的な
絵画を描いていても違いがあるんです。むこ
うはフォトリアリズム的な作品があるかと思
えば、19世紀のフランスのアカデミズムを想
わせるオーソドックスなものがあったり、表
現内容そのものも伝統への挑戦的な作品から、
現代のインターネット社会を反映するような
作品まで、かなり幅が広く、いい意味でも悪
い意味でもアクが強いです。

比べて日本人の絵はいかにも穏やかで、丹念
にものを描いている手作業的な完成度はあり
ますが、むこうからみたらまるで一人の人が
描いたようにみえるかもしれない。内容的に
も常識の範囲をあまり超えない風景画、人物
画、西洋風の静物画が多く、いかにも主張が
弱いように見えるかもしれません。そういう
多様性の欠如は明らかに日本人の写実作家の
弱点と言えらると思います。ただ、逆にスペ
インの絵には日本人の描く、シーンと静まりか
えった世界の絵はあまりないです。考え方を
変えてみれば、もしかしたらそれは日本人独
特の感性の部分なのかなと言えなくはありま
せん。大声で自己主張するのではなく、鑑賞
者の方から作品の中に入っていきような作品、
ある種、聞き耳をたてるような絵ってあつて
もいいんじゃないかと。そういう意識しない

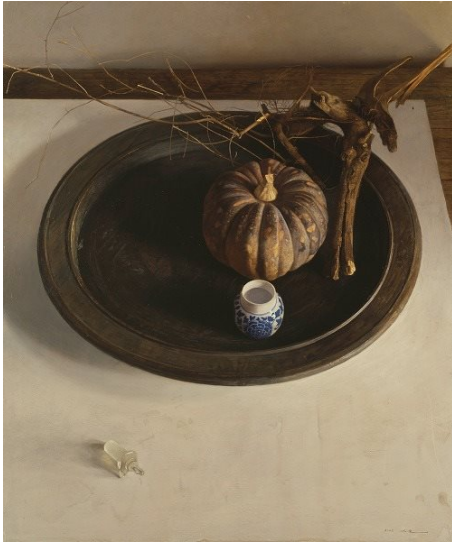
でも自然に滲み出てきてしまうものこそが作
家にとっての必然性であつて、西洋の真似事
ではないリアリズムの可能性がそこに残され
ているのではないかとも思います。沈黙の絵
画、それが西洋にはない個性として、作品の
強度さえ持ち得るならば、それは一つの武器
としてうちだせるのではないのでしょうか。

松：よく日本の美術の特性は平面性や装飾性など
と言われると思うのですか、日本人として意
識した作品というのは制作されたことはあり
ますか。

小：日本美術の平面性や、装飾性といった特性は
ある部分、使っている画材から来るものでも
あると思います。水の蒸発乾燥で乾く日本画
の絵具は、乾きが早い反面、自由な明暗のト
ーンを作りづらいですね。色自体は顔料の
そのままに近い彩度の高い色が出るので、線
的要素を基本とした平面性の強い、装飾的な
ものへ自然と向かうことになります。私の場
合は三次元的な奥行き表現を目指して発達し
た西洋の画材を使っているの、少なくとも
油絵具を使っているかぎりその部分は最大限
に活かしたいと思うけれど、一方で日本人が
長い間培ってきた平面性の意識は作品を構成
していくときはにじみでてくるだろうなど。
ちょっと意識するところはあります。

松：小尾さんの作品集をみていると俯瞰の絵が静
物などでありますが、そこは意識されていた
のでしょうか。

小：浅い空間で考えるというのは意識的にやっ
ている部分ではあります。



「南瓜」2002年
F 12号 (606×500mm)
キャンバスに油絵具

松：なるほど。

小：あまりそれをだしすぎるといやらしくなるというか。滲みだすぐらいがちょうどいい。

松：意識しないでも日本人として出てきてしまう部分があるのですね。

小：西洋の画材を使った表現をしているからと言ってあえて西洋になりきろうとは思わない。自分の中に自然にある東洋人の部分は否定しなくていいんじゃないかと思います。

松：あまり意識しないでということですね。事前に質問リストにもあげていましたが、日本の人物画のなかでは視線をはずしているものが多くみうけられます。西洋の肖像画は視線をこちらに向けているものが多く、それに対して日本の肖像画は視線を外す特徴があります。小尾さんの作品の中にはこちらに視線を向けているものがあると思いますが、顔の表情などで意識されていることはありますか。

小：これも無意識にやっていることが多いです。絵の中で画面全体を引き締める様な役割を目に求めているからだと思います。作品を鑑賞用の装飾品として考えて描いてないというのものもあるかもしれません。誰かの家に飾ることを考えて作品を作るとしたら視線を外したほ

うがいいのかもしれないですね。絵の中の人物がこっちをじっとにらんでいたら、落ち着かないとかもあるでしょう。私の場合、むしろ向こう側からこっちをみられて、こっちがその視線が気になって絵の世界に入っていくようなことを求めてしまう結果がそれなのかもしれないです。



「A Portrait of Time」2016~2019年
S150号 (2273×2273mm)
キャンバスに油絵具

松：感覚の方を大事にされているのですね。

小：自分が描きたい絵を描いているといえばそれまでなのですが。今、日本でも人物を描く写真画家が多くなってきているけど、装飾品としての絵を求められることが多いと思います。それは日本の美人画の伝統と写真がつながった感じでだと思っただけけれど、僕はそこが少し気持ち悪いというか。

松：女性像なども結構多いですが、小尾さんの作品の中には男性像の作品があり、私は小尾さんの筆致と親和性があって好きな作品です。これから描いていきたいものはありますか。



「Kay」2012年
F 80号 (1120×1455mm)
キャンパスに油絵具

小：僕は人物で女性像を描く画家としてみられることが多いですが、実はあまり人物を描いている意識はなく、風景も描けば静物も描くし、リアリズムの画家だとは思いますが、人物画家とは思っていません。人物を描いていても静物画みたいに描いているところがあって、画面の構成要素として人物がいたり、風景画でもそこらへんにあるものを持ってきて組み立てて静物画のように描いてしまうこともあり、ジャンルでくくられないような絵を描いて来たつもりです。これからもそうありたいと思っています。具体的に何を描きたいというのはその時になってからじゃないと…。常に外からの刺激で決めていますから。

これからの写実表現について

松：最後にはなりますが、これからの写実表現の課題は何だと思いますか。

小：僕も含めて、ものまねで終わらない何かを見つけるべきだと思います。

僕らの頃がよかったのかどうかはわからないけれど、今思えばよかったと思えるのは、30年前、バブル崩壊直後に大学を卒業した頃の日本は、まだ写実絵画が一般に認められる前だったので、絵で食えるとは全く思えない状況だったために、逆に絵が売れるという頭が

まるでない分、勝手に好きな事をやれた時代でもあったと思います。でもある時点から、写実が商売になる時代がやってきて、画商たちも写実絵画を取り扱い始め、その結果、商品としての作品を絵描きに求め始めました。絵描きの側を見ても、食べるための手段として写実を選択する人が増えてきました。実際に展覧会場で「写実が売れると聞きましたがどうやっていいのですか？」というような質問を受けたこともあります。確かに描く人が増えるほど活気はつくのですが、このままいけばどんどん煮詰まっていくように思います。はじめはかなり尖った絵を描いていた人が、画商が取り扱い始めた途端に、どんどん丸くあく抜きされていく様子を見るのはつらいですね。ただ売るための絵画が大量に出てくることによって、写実そのものが衰退していく危惧は確実にあると思います。

松：今でこそ写真や映像など普及している中で、そこに触発されて絵を描いているのが僕らの世代で、そういう時代だからこそ、ものをちゃんとみて写実的に描く絵画は大事だと思います。問いがこれからの絵画には必要だと私は思います。

小：今は最初から写真を写すことしかやってこなかった画家が増えてきているので、空間に対する意識はかなり弱まっていると思います。そういう人たちにモデルを用意して描かせてみるとかたち自体がほとんどとれません。写真は私も使いますが、少なくとも写真と肉眼の見え方の違いが実感として分かるくらいには見て描くことをしておかないと、写真が道具ではなく目的になってしまいます。

松：写真を使うことが悪いわけではないけれど、結構安易に取り込んでいるので、それは課題だと思います。

小：日本人の気質として周りに合わせるみたいなことがあって、写実というとホキ美術館にあ

る作品が良くも悪しくも基準のようになっていて、無意識にそれによせてしまったり目標になってしまったりする傾向があると思いますが、本当はあそこにあるものとは違うものを描いていこうという基準になるべきじゃないかと。人ってもう少し多様だと思うのです。もう少し自分の変な思考や見方を否定しないでやっていけばいいと思います。

海外に目を向ければそんなに美人画を描いている画家ばかりじゃないし、えぐい絵を描いている人もいれば、いわゆる美しい絵を描いている人もいます。海外作家と接する機会が増えるにつれ強く感じることは日本の絵描きを取り巻く状況はすごく閉じているなということです。

松：小尾さんの年代の方たちは西洋の画家たちや、もっと大きいところをみていたような感じがします。だけど、今は小尾さんたちなどへのあこがれが大きいと思うのです。それは悪いことではないけれど、その人達以上にはなれない気がしています。

小：みんな身近ですましている気はしますよね。今はインターネットが発達しているから、もう少し外に目を向けてもいいと思いますが。海外の人と話をしても日本人って内向きだなと感じます。気軽に海外に出ようとする感じがアジアでもあります。日本の写実はある程度市場ができているから、そこから出ていこうとだれもしないけれど、同じアジアを見ても、どんどん海外に進出していこうという気持ちがあって、中国人もスペインの展覧会に出してバンバン受賞していますし、知り合いの韓国の画家でアメリカの画商へ直にアタックして契約している人もいます。ヨーロッパの人たちを見てもこじんまり国内だけで活動している人などはむしろ少なく、普通に国外で作品を発表しています。インターネットで世界がつながる世の中であって、なぜか

日本だけはいまだに国内だけを見ているし、自分が何を描きたいのかをごくごく狭い選択肢の中だけで選んでいる気がしていて、その狭い中で成立してしまっているのが今の日本の写実の状況だから、このままだと煮詰まるのが目に見えているかなと。これからの若い世代はそこを突き破る必要があると思います。

松：それは自分自身も課題に思っています。

2021年8月23日(月)10時～ ZOOMにて

山本大貴

Yamamoto Hiroki

1982年 千葉県生まれ
2009年 武蔵野美術大学大学院造形研究科修了
2011年 第46回昭和会展 優秀賞受賞
現在 白日会会員

写実表現との出会い

松：山本さんの作風はいつからでしょうか。以前雑誌で野田先生の作品をみて写実をやろうと思ったと応えられていましたが。

山：このスタイルになったのは、2浪目のときで、1浪目の時に参考書⁹⁷で野田先生の作品に出会ったのがはじまりです。これを1浪目のときにみて感銘を受けました。油絵をはじめたのは高1のときで、もともと描くことは好きで、小学校の時も自由時間になると絵を描いていました。私は82年生まれですが、最近よく80年代生まれということを考えます。当時は身の回りにあるものがアートというよりも漫画とかゲームとかが溢れていました。ちょうど盛り上がってきたゲームの進化と共に少年時代を過ごしてきた世代だと思っています。そう言う意味では絵を描くことに影響しているのは間違いありません。漫画の模写などしていたので、絵を描くことは漫画を描くことに近かった。描く線とかも西洋的なリズムの陰影ではなくて、線的な絵の描き方から入りました。それから絵は好きで描いてはいましたが、油絵は美術科の高校に入ってはじめて描きました。けれど、先生がド抽象の先生でした。あとは現代アートとか。絵を描いている場合ではないみたいな。油絵に触れた瞬間にそういう経験をしてしまったので。

松：ではほとんど具象絵画はあまり触れられなかったのですね。

山：そう。抽象一筋の先生でしたから。時代もあったと思いますが、その頃、写実絵画は先輩作

家さんたちもいうようにあまり認められづらいものでした。それが僕の時代にもあって、写真のように描いても、そんな絵を描いていてどうするのという言われ方をされていた。絵ってこういうふうには描くものというのが抽象絵画的なものからはじまっていて、具象的じゃないものから入ってしまった。学びにしているのに、絵を描くとはこういうものかと思っていただけで、なんかぴんと来ないで、油絵に馴染めないままもやもやした高校3年間を送ってしまいました。環境って思うとすごく大事だと思います。絵を描くのは好きだったけれど、いざ学問として学びはじめたときに自分が何を描きたいかわかなくなってしまう。

松：自分が描きたいものと向こうから提示されるものに差があったのですね。

山：そう。そこで回り道をしてしまった。高校3年間いろいろ経験したけれど、何を描いていいかわからないまま卒業してしまいました。大学にも受からなくて予備校に通いはじめますが、抽象絵画と現代アートの世界を高校でやってきたので、自分のスタイルを確立できないまま浪人の半年を過ごしてしまいました。そして瀬戸際のところでこの本（絵画表現の仕組み | 技法と画材の小百科）に出会いました。油絵ってそれまで見えたままに描いていいという具体的な瞬間がそれまでなく、そういう絵画が現在進行形で存在しているということもそれまでは知識としてなかった。写実絵画というと本当に古典絵画、レンブラントとかフェルメールとか。カラバッチョの展覧

⁹⁷ 「絵画表現のしくみ | 技法と画材の小百科」

森田恒之 監修、美術出版社、2000年

会がその当時やっけていて、観に行ったりしていいなと思うんです。自分の感覚としてそういう絵画が好きなんだという潜在意識はありました。けれどもそういうものがあると認識してはいたけれど、現在進行形でそれを描いている人がいたり、それがありなのだとなげることができなかった。古典は古典、現代は現代のアートとしてわけて情報として持っていたので、その中で野田弘志先生の存在はものすごく衝撃がありました。これを機にいろいろ調べてみるけれど、当時はいまよりネットが普及していない環境でした。それでも自分はそういう絵画が好きだったので、能動的に調べるようになり、そこから急速に油絵の使い方を変えようと思いましたし、こういう使い方をすれば自分がかつて描きたかったものが描けるという気持ちがありました。やりたいことと勉強したいことがようやく合ったという感じで、あとはスペインリアリズムの展覧会の図録⁹⁸がたまたま予備校にありました。そこでアントニオ・ロペスやナランホ、ブラボやトラルなど、それが古典絵画じゃなくて 20 世紀の存命の画家が描いていることを知ったりとか。しかも日本にも結構いることを知りました。予備校の人たちをみても、それをまねして描いたりして、それがちゃんと写実的な具象絵画として受験にチャレンジしている人がちらほらいて、周りからそういうことを知りました。予備校に入ってから、いろんな絵の描き方を知ったというのが今の自分のスタイルのきっかけです。そこからは早いです。

松：それは強いですね。もしかしたらよくわからなかった抽象絵画にもまれていたからこそ、野田先生の作品は印象が強かったのかもしれないね。

山：そうかもしれない。その後2浪しますが、2002

年に銀座松坂屋(現 GINZA SIX)で塩谷亮さんが個展をやられていて、すごく背中を押されました。その時在廊されていて話をするのができましたが、すごくいい諭し方をしてくれて自信ができました。その後第一志望だったムサビに進学できたという流れです。

学生時代の環境

松：野田先生の作品から強い影響を受けたといわれましたが、今の山本さんの作品はだいぶ印象が違います。

山：写実的な表現は一貫してぶれずにあって、ムサビの中では写実的に描く技法習得からはじまり、やりたいことに対してこういう風に学んでいけばいいとわかっていたので、大学4年間をそこに費やしていました。2年生が終わるころにはほとんど技法的なことは習得していました。それからはどうやって描くか、自分は何を描きたいのかを考えていく時期に入っていって、卒業制作でも今までやってきたことを活かして描いていました。大学のころはどうやって描くかの方がまだ強かったです。描くモチーフはなんでもよくて、それをリアルに描くにはどうするか、そのプロセスの方が大事でした。

松：ムサビは写実的に描くことができる環境があったのですね。

山：本当に環境というのは大事で。他の大学に比べてちゃんとものをみて具象的に描くということが許されていたというのがあって、他の大学に行っていたら違う悩みが出てきていたのかと思う。自分はムサビで学んでいたからこそ実直に写実絵画を描き続けられたというところがある。古典絵画を学べるムサビの影響力はすごくあります。

松：その中で具象絵画をやる学生というのはいま

⁹⁸ 「スペイン美術はいまーマドリード・リアリズム

の輝き 図録」朝日新聞社、1991年

したか。

山：環境はよかったです、その環境を活かしている学生はあまりいなかったように思います。ムサビは古典技法が学べますが、たまに才能のある人がでてくるという感じ。学年に一人二人ぐらいいたと思う。

松：以前ムサビに訪れたことがあります、ほとんど具象的な絵を描いている学生はみななかったですね。

山：ここ10年で変わったのかもしれませんが、自分が入る10年前もだいぶ違っていたと思うけれど、その中で写実をやるとするのはムサビであっても相当な事だと思います。自分の頃なんかは美術雑誌で、小尾さんや島村さん、諏訪さんあたりが紹介されていて活躍されていたので、土壌としてはできあがっていて、写実的な絵を描くことについて外からの圧力がそこまでなかったから、学生としてその方向へ進みやすかったのかもしれない。

写実表現への注目の波

松：2000年代は美術雑誌で写実が多く取り上げられることが多くなってきましたよね。

山：ちょうど多くなった時期ですね。自分がはじめて写実特集をみたのが、2001年の月刊美術⁹⁹で、あれで相当知ることができた。

松：周期でみると不景気のあとに写実が注目を集めていて、それは市場的な価値もあると思いますが、人が社会への不安がある中だからリアリズムを持つ写実表現が機能していると思います。

山：それはその通りかもしれない。ちょうど自分が大学院を出たのが2009年で、2008年が一マンショックでしたが、2009年以降にみんなが写実を求めて、雑誌でも写実特集が多くなっていきました。さっきの2001年の月刊美

術は当時10年ぶりだったけれど、その後どんどん増えてきました。今は毎年やっているイメージです。2010年以降は特に多かったように思う。あとはホキ美術館の影響が大きく、それで日本国内の市場で写実の価値が定着したのは確か。まだ世界では未知数だと思いますが、日本の中の美術市場では写実絵画というジャンルが一つの価値を築けたというのが2010年代にはあった。そこに自分は運よく滑り込めた。だから卒業後の作家活動がやりやすかったというのがある。前情報として大変だと聞いていたので、不安しかなく、ゲーム会社に入社して一時期社員として働いていました。絵だけで食べていけると思っていなかったもので、しばらくはやっていましたが、日動画廊の昭和会で作品を出品して画廊の方が目をつけてくれ、グループ展によべれたり、あとは卒業制作を白日会にだして白日賞をいただけたりだとか、写実業界が盛り上がる中でちょうど出せたというのがタイミングでありました。

あとはホキ美術館の保木さんが毎年白日会を観に来られている時期で、そこで保木さんに卒業制作を買っていただけて、それで業界の方に注目してもらえるようにもなりました。そのころはゲーム会社の社員として働いていたけど、いろんなところに呼ばれるようになって、どっちを選べばいいのかと。それで就職の道を切り上げて、業界のニーズに応えるようになったのが今のはじまりです。

⁹⁹ 月刊美術 2001年4月号 凄腕写実の最新世代



「Life」2011年
F50 (1167×910mm)
パネルに油絵具
・第46回昭和会展、優秀賞受賞作



「静寂の声」2004年
F100 (1620×1303mm)
パネルに油絵具
・ホキ美術館所蔵

自身の作品の写実性

松：卒業されてから、自身の作家活動がやりやすかったといわれましたが、白日会などで写実表現の作品が周りには多かったと思います。その中で自身の作品の写実性を考えますが、山本さんの作品のなかで一番写実性をおいているところはどこにありますか。

山：そこですが、自分の特色を言語化することになったのが、そんなに昔ではなく、そういったものと向き合う前にニーズに応えはじめてしまったので、何を描くかというよりは、どう描くかから見切り発車していました。写実的にどうリアルに描くかを優先していた時期で、表現者とはなにかと向き合う前に業界に求められてしまったので、そういう意味では業界に“求められない”時期がちゃんとあったほうが一人の表現者としてデビューできたと思いますが、そこは自分の世代のひとつの在り方だと思います。僕より前の世代はちゃんと内面と向かい合って、絵を描ける時期があったのだと思います。自分たちは作品に向き合うこととプロとしての仕事が同時進行だったので、あまりスタイルを確立したり、自分の独自性を自覚するのが遅れてしまったというか、ちゃんと自覚できたのが2013～14年。それまではどう描くかが優先としてあって、モチーフも今考えると自分らしさというものが確立されないままの作品が多かったように思います。

松：今はどうでしょうか。

山：その頃はあれでよかったと思っていますし、否定もしませんが、その後プロとしてやっていく中で、後追いで自分と向きあうことができた。業界の中にからめとられながら、締め切りなんかをこなしてきていましたが、その中でも結構自分らしさは勝手にでてくるもので、山本さんらしさと言ってくれくることも多くなりました。出そうと思って出したものではありません。

松：そうですね。逆に意識して個性を出してしまうと、意識していることがでてきてしまうと思います。個性は描いていたら自然に出てくるものではないかと思います。

山：少なくとも僕の場合はそうでした。自分でもよくわかっていないというと元も子もありま

せんが。例えば色が抑えられた作品っていうのも、明確な意図をもってやったわけではありません。こういう風にみせたいというのはあって、それを自覚的というよりは、人にどうみせたいかという抽象的な考えがあってこうなったという言い方が近い。具体的な意図はなく、このモチーフをどうやったら一番いい形でみる側が気にいってもらえるか、描くものは具象的だけれど、伝えたいコンセプト的なものは結構抽象的で、その時に受け手が一番感動する画面にする絵作りをすることを大事にしています。そういう結果が色なんかにもでてきている。あとは向き合う対象によって絵が変化していつている気がしている。このモデルさんだったらこうしようとか。

松：モデルさん発信で構図とかを決めていることがあるんですね。

山：それはあるかもしれない。はじめて出会うモデルさんでも、前にいたモデルさんの構図とあてはまらない時がある。このモデルさんだったら、こういう室内・空間があっているなとか、このモデルさんって、こういう色味を感じるなとか。



「Hear no evil」2015年
M 12 (606×410mm)
パネルに油絵具

描く対象からの変化

松：池内さんとのコラボで描かれる前はクラシカルで、森本草介さんにみられるような画面が受け身の世界、視線を外したりしている作品が多かったように見受けられますが、最近の作品は目線をこちら側にむけているものが多いですね。



「Aeolian Harp」2017年
P100 (1620×1120mm)
パネルに油絵具

山：それはモデルさんとの距離感の違いからで、心象的な距離感、精神的な距離感、どれくらいまではいりこんでいるかというか。あとは自分がどこからみたいかとか、それはモチーフによって変わっていて、一様にモチーフを同じ空間に閉じ込めたいというのは全くなく、このモチーフだったらこの距離、この空間というのが明確に変わります。新しいモデルさん、新しいモチーフによって自分自身が変わっていくということかもしれない。森本草介先生は自分の空間に合うようなモチーフをかなり厳選してとりこんでいると思います。自分は理想として森本先生の作品がありますが、それはないものねだりというのもわかってい

て、自分は描くものに対してどんどん変わっています。

松：描くものからどう描くかということなんですね。

山：そうですね。こういう絵が描きたいからこういうモチーフを探そうじゃなくて、まずはモチーフがはじめにあって自分の作品が変わっていくという感じ。

松：それは写実表現とのつながりを感じますね。

山：写実絵画を描こうとするとところからはじめると、かなり限定的なものになってしまう。

松：確かにあこがれている作家さんの模倣になってしまう可能性もありますよね。

山：その人その人だと思います。ミクロでみるとみんな全然違う作家だし、いままだひと塊でみられてしまっているけれど、くくられるものではないし、ジャンルでくくるってわかりやすいから、まずはパッケージとしてありますが。例えば音楽でもジャンルでみえてくる音楽もあるけど、みんなそれぞれ個性があって、それをひとまとまりにはしてはいけないところなんです。それぞれが評価されなければならないわけで、諏訪さんや石黒さん、島村さんの作品も全然違うわけだから、そういう個を市場でも見ていかないといけない。もうジャンルでは固まっているのだから、それを繰り返す時代ではないと思います。そういう中で、各画家にスポットライトがあたる特集の組み方の時代になってほしいなって思います。その中で自分の立ち位置を考えなくてはいけないくて、写実絵画って、とりあえず写真的に描くというのがみえがちだと思いますが、結局その人が何をみてきたとか、どういう人間性なのかとか、あくまで一人の人間という個体が生み出すものでしかありません。そういう風に考えると、自分は80年代生まれでそれまでみてきたもの、体験してきたものが一番ダイレクトに表現できるものがその人らしさ

なので、それがジャンルのなかでも個として提示できればいいかなと。



「Stating Figure (feat.IKEUCHI Hiroto)」2020年
P100 (1620×1120mm)
パネルに油絵具

スペインリアリズムについて

松：2年前のホキ美術館でのスペインリアリズムはどのように目に映りましたか。

山：91年のスペインリアリズムからの文脈にある展覧会だったと思いますが、当時から30年ぐらいたってかなり状況が変わってきているし、スペインのなかでも相当変化があって、世代も交代して、その更新がしっかり提示されていました。むしろ91年の作家が同じように紹介されていたら危なかったのかなと思います。ちゃんと新しい作家が紹介されていたので、今の生きたジャンルになっていたのが良かったです。

松：僕と同じ年代の作家も多くいました。91年の時とくらべて年代が広がったと思います。いろいろなものがまざりあったごちゃごちゃ感もありましたね。

山：そうですね。スペイン側でも現代リアリズムというものがナランホやロペスの文脈で認められつつあるのかという感じはあって、日本

も当時、野田先生あたりは認識されづらい時代だったのかと思います。自分たちの世代なんかはみんなが評価していた時代で、それは業界がジャンルとして認めてくれたということがあったと思う。そういう意味では活性化されたといえますが、その反面問題もあるわけで。若手作家がこのことを理解して活動していく必要性を感じます。

今後描いていきたいもの

松：今後描きたいものはありますか。

山：やっぱりその時の自分のリアルを描きたいというのがあります。20代には20代のリアル、30代には30代のリアルがあるわけで、自分は否が応でも変化していくわけで、肉体的にも20代のままでいられるわけではありません。それに抗って同じものを描くことはナンセンスだと思っています。でも同じものを描いたとしても描き方は変わっていくと思います。その変化に抗わないで描いていくことが大事です。

松：これから描くものがわからないというのは、リアリズムの面白さでもありますよね。何に出会うかわからないし、何に関心が移るかもわからないし。そこが面白さですね。

山：そうだと思います。でも、本当に元も子もありませんが、リアリズムまたは写実というものにも固執しないほうがいいのかと思います。

写実表現の課題

松：そうですね。最後にはなりますが、今後の写実表現の課題は何だと思いますか。

山：いま私が写実表現で懸念しているのが、よくもわるくも野田先生の影響力があって、写実とはこういうものだとして一度完結してしまった感がある。そこに影響された作家たちが次の

道を作らなければならなくて、一つ一つがそれぞれ拡張していったら、多様化がこれからはもっと広がればいいと思います。いろんな捉え方があってほしい。その中で例えば写真を使っているか問題がまだありますが、そんな時代でも既にある。もちろん自分の目を信じて描いてもいいんだけど、自分は写真を出力するときに「油彩」で出力することに異様なこだわりをもっている写真家というようなスタイル。そのぐらいの認識で捉えるほうが近い。

松：でも、山本さんの作品はマチエールがはっきりしていてとてもきれいですよね。僕は山本さんの作品でそこが好きなところなんです。



「Blue Rose」2017年
M10 (530×333mm)
パネルに油絵具

山：そこは意図してやっているところです。そこそが実物の絵画の魅力でもある。それは絵画の価値としてありつづける場所だと思います。絵描きというのはそれぞれが独自開発したプリンターのようなものから、人それぞれのマチエールが生まれてくるので、物質的なものの魅力を大事にすれば活路がみいだせると思う。描く方法なんかは何でもよくて、今は写真どころかタブレットをみて描くとかありますよね。画面内の映像をモチーフとし

て描く時代があたりまえとしてあるし、これからはむしろスマホなんかの画面にリアリティを感じる世代が増えていくと思うので、それは止めようがないものなのだと思います。描く方法は何でも許容されるべきだと思います。それでも物質を使って描いているので、写真とは違う差別化が否応なく起こります。もっと描き方には多様化があつていいと思う。そうじゃないと限定的になってしまい、閉塞的なものとして取り残されてしまう気がしています。時代に即した受け入れ方は必要なのだと思います。

2021年8月26日13時～ ZOOMにて

島村信之

Shimamura
Nobuyuki

1965年 埼玉県生まれ
1991年 武蔵野美術大学大学院研究科美術専攻油絵コース修了
白日会展初出品
2007年 前田寛治大賞展 大賞受賞
2011年 島村信之画集（求龍堂）

自身の写実性と影響について

松：1992年に開催されたスペインリアリズムの展覧会¹⁰⁰をご覧になられたと雑誌で拝見いたしました。2年前にホキ美術館で開催されたスペインリアリズムの展覧会¹⁰¹もご覧になりましたか。

島：もちろんみました。スペインと日本に存在する2つの特異な美術館の写実絵画展ですから。2018年に先行のバルセロナのMEAMで開催されたホキ美術館選抜作品の展示と交流のイベントでも、こちらに展示されなかった多数の作品もみえています。そこで感じたのは1991年に日本で開催されたスペインリアリズム展の踏襲、あるいは影響を見受けられる作品がほとんどなく、大きく様変わりしていたという印象です。むしろ日本人の方がマドリード・リアリズムの影響を受けていたように感じます。

松：その91年の展覧会のカタログをみると、土着性の強い作品が多いとみうけられます。2019年にあった展覧会では民主主義へと変わり、さまざまなものの流通が増えたことで、多くのものを吸収した新しい感性を持った作品がでていたと思います。この展覧会には島村さんも参加されていますが、これまでも多くの写実表現の作品をご覧になってきたと思います。その中でご自身の作品の写実性はどこにあると思いますか。

島：描写は写実体ですが、基本的に真実を求める方向とは少し異なります。見た物を忠実に描くという意識よりも、そこで感じ取ったもの、あるいは素材自体を自分の完成に置き換えようといった感覚です。理想化や幻想的表現など、デザイン感覚の見方もあります。また、情緒的な側面を重視していますので、対象を取り巻く雰囲気づくりが大切かと考えます。人物画の場合ポーズへのこだわりが強くあって、形態の美を追い求めてきました。テーマは浄化や希望を示唆したような肯定的な作品が多いと思います。

松：生まれ育った時代や環境は作品に影響していますか？

島：そうですね。全ての創作活動はそれぞれが生まれてきた時代や環境の影響が避けられないと思います。私の世代で言えば、戦後20年経過の経済が右肩上がりの日本に誕生し、それまでの先人達との違いがあるとすれば、急激なテクノロジーの進展による利便性によって、制作スタイルの選択肢や方法がだいぶ広がったと言えます。ネット社会ですから、大量の情報が安易に手に入り、デジタル映像の加工技術（CG）の登場は想像創作能力の飛躍をもたらしました。もし、世代的な強みがあるとするならば、白黒テレビを見ていた昭和世代ですから、アナログ感覚を経験しているところでしょうか。子供の頃は釣りや昆虫採集などに明け暮れ、自然に親しんでいましたし、またプラモデルを作る趣味がありました。書

¹⁰⁰ スペイン美術はいま—マドリード・リアリズムの輝き」1991年、日本橋高島屋 他

¹⁰¹ スペインの現代写実絵画 バルセロナ・ヨーロ

ッパ近代美術館（MEAM）コレクション

2019年5月17日（金）～9月1日（日）、ホキ美術館

道教室にも9年間通いましたので、手先はこの時に鍛え上げられたとも言えます。観察への好奇心や物作りの楽しさといった絵画制作の基本姿勢が既に実践されていて、今につながっていると思います。

写実表現をはじめたきっかけ

松：そういうものの影響の中で91年のスペインリアリズムの展覧会が、自分のやりたい方向への決心がつくものだったと雑誌で拝見いたしました。写実表現を取り込んだ作品を描こうと思ったきっかけはなんだったのでしょうか。

島：もともと写実的に描くことが性にあっていましたが、絵画というものがそのような表現手段でいいものかと途中から疑問をもちはじめました。写実表現を崩して絵画の面白さを盛り込まないとこれからの時代には対応できないのではないかと思い、それをどう崩すかを考えはじめたのが大学院の時でした。卒業制作は自分が集大成として何を描くか思い悩んで決定しないといけないわけですが、それまではデッサン力を磨くための授業をうけてきたので、いざ卒業制作をはじめるとなると、はじめて自分のカラーを見つめ直すことになりました。大抵の人は在学中に授業以外でも自分探しをしていたと思いますが、ここにきて初めて悩みました。当時はフェルメールやレンブラント、ワイエスが好きでした。卒業制作の構図はシャルダンの作品を参考にしています。作品内容はフェルメール調の静謐な白い室内風景で左側からの窓の光をいれ、原色を差し入れた作品でした。

幻想的なものと対象の選択

松：島村さんは白日会などにもいられていましたが、初期の頃ははっきりした色使いをされていて、徐々に光を意識して透ける薄い生地を取り入れるなど、層のある画面になっていったと思います。Bunkamuraのトークイベント¹⁰²では幻想的なものに惹かれるとおっしゃられていましたが、詳しくお聞きしてもよろしいでしょうか。



「月夜」2015年
P120 (1121×1939mm)
キャンバスに油絵具

島：高校時代から幻想的なものに惹かれていました。それが絵を本格的に習い始め、一度は頭の中から外れるのですが、いざ自分が何を描くべきか見つめ直したときに自然とそこに戻ってきました。ですから、常に大事にして研究しているところです。そこには出会いがあったり、いろいろ得たものが入り込んで作品ができあがります。

松：島村さんは人物・静物・風景など、さまざまなものをモチーフに描かれていますが、それはどのように決めているのでしょうか。

島：基本的には現時点で興味のあるものを描いています。それとずっとテーマにしている女性像における美の形というものがありますが、それは生涯の研究テーマと考えています。ま

¹⁰² 「ホキ美術館展 超写実絵画の襲来」島村信之氏講演会「描きたいものの原点と出会いが生み出

すもの」

た、何年か前からか昆虫を描きはじめました。実はクワガタは昔から好きでしたが、大人になってとても、奥が深いことに気づき、どっぷりハマってしまいました。趣味で昆虫の標本即売会などに足を運ぶこともあり、コレクションがどんどん増えていくことに。道楽で終えるには勿体無いですが、幸いにも制作動機となりました。

松：自分は植物が好きでモチーフにしたりするのですが、観察すると生きているものとは思えない、作られたようにもみえる造形の美しさがあって、それと昆虫の造形美は似ている気がします。それぞれが持っている色の移り変わりなどがとてもきれいです。島村さんの作品はこのような造形美を描いているのではないかと思いました。



「夢の箱」2017年
P150 (2273×1621mm)
キャンバスに油絵具

島：まさにその通りで、人物画とは質のかわり良さや美しさ、そのかたちに現れる神がかった造形美の不思議さに興味があります。例えば昆虫の擬態表現の客観的にこう見えるというのを理解して具現化させてしまうといった計りし得ない能力などに惹かれています。そこに惹かれています。最終的には生命の神秘というものに行きつきます。

松：そういった生き物や人物を描くことは、生命の神秘さを感じることもつながりますが、

そのもの自体について考えることは写実表現をする上では重要なことだと思います。描いていくうちに自身についても考えるようになるのではないのでしょうか。また、描いている対象について深く入るという体験もあると思います。それは写真や映像では得られない絵画の中での写実表現だからこその体験だと思います。このことについて島村さんのご意見をお聞きしたいです。

島：少し今の話とはずれますが、若い時の作品の手直しを頼まれたことがありました。しかし、それを描いた時の自分ではないので、同じようには描けないんです。技法も違えば精神面も変わってくるため、手を入れることで作品を別のものにしてしまうのではという思いになります。今はより深い表現を求めようになった一方で、純粋な伸びやかさなどの魅力はだんだんと消失し、同じ表情にはならず、美しいというものに対する解釈も少しずつ変わってきています。前には戻れないのだと感じました。そういった経験値による変化は絵画表現に大きく作用します。写実表現は対象に真摯に向き合う姿勢と練度によってより深みのあるものになるのではないかと感じます。

光と影の表現について

松：スペインにも行かれたりする中で、日本とスペインの作品の違いはどんなところだと感じますか。

島：一様に言うことはできませんが、他の国のリアリズムと同じように今のスペインの作家たちの作品も多様性を持っていると思います。それは個々それぞれ違って、メディアなどテクノロジーを上手に駆使する人もいれば、歴史的なものや宗教的なものをテーマにこだわって描く人もいましたし、かつてのマドリッド・リアリズムに感じた哲学的な部分に影

響を受けている人もいました。写実というと実をとらえることという解釈がありますが、その概念も作家によってかなり異なっていて、もしかしたら日本よりスペインのほうが振り幅があるので感じました。両国共に新しい世代が先人の作品に影響を受けながら、自分なりの解釈で作品を描いていくことは自然なことだと思います。歴史や文化、風土、宗教、人種が違うという背景からくる視点の違いも、インターネットで手軽に世界の情報が共有できる時代にあって、お国柄も希薄になり、個人へと変わっていく状況にあると思いました。私の見た展示内容からは日本の写実作品の方が細密傾向にあり、繊細だと感じました。

松：私は日本人の作品は受け身の姿勢があると思います。森本草介さんの作品にみられるような人物の視線が外されている作品は、画面の中で一つの世界を作りだしていますが、スペインの場合は人物画では視線をこちらに向けているものがとても多く、光と影のコントラストも強いものが多いです。それが存在の主張につながっていたりしていると思います。日本の作品は影の部分も明るく描かれていて、情緒美にもつながっていると思います。島村さんの作品は影の部分も美しく描かれていますが、光と影についての意見をお聞きしたいです。

島：スペインは長くいたわけではないので風土の実感は把握できていませんが、僕は磯江毅さんの作品を初めてみた時、彼の柔らかい美しい光の表現に惹き込まれました。

松：磯江さんはスペインで長く活動されていましたが、日本というものを意識されていたと思います。それは構図に関してもいえますし、光のとりいれかたなど一つ一つをよく考えられていたと思います。

モノクロームの作品について

松：磯江さんの作品にはモノクロームの作品がいくつみられますが、島村さんの作品でもモノクロームのものをみたことがあります。それは書道をやられていたり、ディスプレイ会社での経験が影響されているのかと思いましたが、モノクロームで描こうと思われたきっかけはなんだったのでしょうか。

島：写真や彫刻などそれぞれ武器になるものがあるとしたら、絵画に色は欠かせないと思う人は多いのではないのでしょうか。モノクロームも色とみる考えもあると思いますが、実際写真家や画家のモノクローム作品で感動する体験ありますよね。

松：あります。

島：モノクロームに感動するということは、色とは何かということを考えさせられます。ですから色というものが武器になっている作品と何が違うのかを確認したくなりました。以前勤めていたディスプレイ会社で自社の商品カタログを作る際、写真家の方に製品の撮影を頼むのですが、最初バールがあるかどうかを確かめるためなのかモノクロームで撮影を行っていました。そのときカメラマンの方が「こっちの方が色がみえるんだよ」と仰られたんです。それはずっと写真家としてモノクロームをみてくると、脳内では色として返還できていて、良い感じに見えるんだなと思いました。それは当時の自分にはない感覚だったので新鮮で驚いたのを覚えています。僕もそのモノクロームの中に感じる色味の存在と意味が分かれば良いと思ってはじめました。制作の折、黒の絵の具も何種類もあるので、それらを白と混ぜた時、それぞれ色が違ってきたり、単色の範疇でも自分の選ぶ色調にも幅があり、とても繊細なのがモノクロームの世界だと感じます。僕はフォト

ショップを使って、さまざまなモノクロームのバリエーションを前もって作り、自分の好きな色調を選択します。そして実際に描き進めながら、例えば人物の肌色を感じる（イメージできる）モノクロームとはどのような色合いでおさめればいいのかを考え、白と黒だけでなく三原色を微妙に混ぜ込みながら作っています。以前のはっきりとした色彩を好んでいた頃の作品から、突如光に着目したことで、影を描く面白さに気付きました。その影の濃度が微細に移りゆく階調というものが心地よい雰囲気をかもし出すので、このイメージはそのままモノクロームでも表現できるのではないかとこのころがありました。もしそこに同様の感動があるのであれば、絵画における色の役割について考えるきっかけになるのではないかと思います。



「響き」2010年
変10 (310×530mm)
キャンバスに油絵具

松：僕は2年前、墨についていろいろと調べていて、奈良にある古梅園さんにお邪魔した際、墨の色の見本帳をみさせてもらいましたが、墨の中にも本当に様々な色があることに気づかされました。そのことから日本人の色彩への関心というのは高いのではないかと思います。スペインでもモノクロで描かれた作品は多くありますが、色というよりも光と影を描いているようにみえます。その中でどう存在を出そうとしているかが大事にされてい

る気がします。色がなくなったからこそ存在を強く感じることもあると思います。

島：そうですね。必要に応じて余分なものをそいだとき、色がなくなってもそれが残り続けるということは、モノクローム自体の美しさが在るということ。最終的には美しいから残っているんだと思います。モノクロームの世界はとても奥深いと思います。

松：そうですね。

自分の作品の個性が出来上がるまで

島：中学・高校時代と運動部に入っていたので、絵を勉強する機会はほとんどありませんでした。先にも述べましたが、プラモデルを作ることが好きでした。その技法は絵画にも劣らず、とても魅力的な世界なんです。油絵との共通部分も意外と多くあったことから、それまで絵の勉強はしてこなかったのですが、プラモデルのおかげで、大きな出遅れにはならなかったかと思っています。僕のプラモ制作は実在感を追求していたので、一部パーツを金属や他の素材にかえるなど、よりリアル度を追求することを小学生の頃からやっていました。またジオラマをつくったりするなど、絵を描くような感覚で3次元世界を楽しんでいました。美術大学は高校を卒業してから考え始め、美術予備校に1年通いました。その後、無事美大を卒業してディスプレイ会社に就職します。当時、絵で食べていけるとは思っていなかったので、絵描きを目指すという発想はなく、迷いなく就職をしました。会社員時代に学んだことで画業に役立つことはいくつかあります。ディスプレイ業は商業アートでもあるので、感覚だけでモチーフを置いたりするのではなく、選択したモチーフ一つ一つが確固たる意味を持っていないと、当時の上司に言われたことがあります。

ここから絵画の中で登場するモチーフにも説得力のあるものを選択する必要があると考えようになりました。また、光に関しては、単に光を当てるのではなく、商品を美しく見せるためのライティングを学ぶ必要がありました。例えば主役の商品の一部に強く光をあけると、そこが輝いて前に出てきてみえるというものがあります。そのスポット的効果を人物画でも利用できるのではないかと考えて、公募展に出しはじめたときは、人物に対してスポット光を使っていました。それから3～4年経って、尊敬する先生になぜ自然光は使わないのかいと投げかけられ、試しに自然光で描いてみましたが、やっぱりギャップがありました。スポットライトだときつい光が色を食べてしまったり、自然光は影の出方も違いますよね。

松：そうですね。

島：スポットライトと違って柔らかい光特有の陰影の美しさがはっきりみえるので、1998年から色を絞り、人工光もやめました。光を変えて強い色を使わなくなったので、そこで白い世界観がはじまりました。



「白の鞋い」2005年
P100 (1620×1120mm)
キャンバスに油絵具

松：神秘的なものが好きだといわれていましたが、自然光というものが島村さんの理想のものに近かったのだと思います。

島：そうですね。例えば公募展について言えば、自分の評価を確認する場としての意味合いもあったと思います。それは強いコントラスト、色彩、マチエールが目に飛び込んでくる場であるがゆえに、賞を目指すことが目的であると、光や色彩が弱い作品は、それらが強い作品にかき消されがちになる恐れがありました。とある著名な先生の本に書かれているような、評価を意識した戦い方を実践してみたところ、本当に賞を得ることができたのを覚えています。評価を得るという目標を叶えたことで、自分らしい作品の方向性を探るゆとりが出来、それが白い絵の作品を描く流れでした。当時、強い色彩を扱うことに疲れを感じ始めていたということにあわせて、僕の場合は色がなかったころの美しさにも気づいたので、それ以降は強い色を使わない制作に以降しました。

松：それが島村さんの作品だとわかるものだと思います。個性につながっています。

島：紛れもなく、移行する前の作風も自分の大切な個性だったと考えています。また、歳をとるにつれ、日本の書や日本画は洗練された奥深さ、時には油彩画にない強さへの関心が高くなりました。そういった魅力を自分の作品の中に取り込めたらという思いがあるので、それを追求していこうと思います。

肖像画を描くということ

松：話は変わりますが、「まなざし」という作品の制作での体験は写実表現ではないと得られない体験だと思いますが、制作中にモデルさんが亡くなるという体験はどのような心境の変化がありましたか。写実表現と時間との関係も含めてお聞きしたいです。

島：写実だからというものはわかりませんが、描いていて筆が止まってしまう 때가 2 回ありました。まず一つが震災です。震災があった時に、多くのスポーツ選手も同じようなことを言われていましたが、絵なんか描いている場合じゃないという思いが急に生まれ、気持ちが覚めるような感覚がありました。それは絵画というものは自身の追及でやっていることで、遊びのつもりではないけれど、人間が生きていくうえで最初にそぎ落とされてしまうもの。自分は絵を描いていていいのかと悩み、描きづらくなってしまいました。このこととモデルさんが亡くなったことの体験が似ていました。私の写実表現は時間がかかるわけですが、描き進めていくうちにこの方(モデルさん)に絵を見せたい気持ちがあったということに気づきました。

写実的な作品を制作する際、単なる対象の模倣や再現ではなく、自己の介入が難しくも大切なところですね。その中でも対象と自分の相乗作用はとても大切な要素として絵に現れるため、そのモデルさんを失った時、作品の方向性を見失いかけてました。亡くなった知らせを聞いてからしばらく描けなかった気がします。それからまた描こうという意欲に変わったのは、この方は亡くなってしまったけれど、この作品の中で生きてくればいいなという思いがあって、また筆を動かしはじめました。そのあと家族の方が涙を流してく

れたことが嬉しかったですね。

松：それは写実表現で描かなければ得られない体験ですね。



「まなざし」2014年
(350×350mm)
キャンバスに油絵具

島：けれど肖像画というものと自分の作品は違うものと考えていたため、20代30代は頼まれてもお断りしていました。自分の作品の成長にはつながらないものだと思っていたし、写実であるならば自分じゃなくていいのではないかと。しかし、保木さん¹⁰³の肖像を描くという依頼には最終的にお受けしました。依頼が来たときはプレッシャーもあり、他の方が描くべきなのではないかと思ったりもしました。引き受けた理由は今だったら自分の作品として制作できるのではないかと思ったからです。挑戦の意味もありました。最初に保木さんの肖像を描くときは、窓辺で私服を着て読書をしているところをイメージしていたのですが、保木さんからの意向により、スーツ姿に変更し、また、保木さんの時折見せる柔らかい表情を描くことにしました。

松：そういう経緯があったんですね。

¹⁰³ ホギメディカル、ホキ美術館の創設者。



「保木館長」2011年
S25 (803×803mm)
キャンパスに油絵具

これから描いていきたいもの

松：島村さんがこれから描いていきたいものはありますか。

島：自分はその時々で興味のあるものを描いていきたいです。ひとつは元々好きだった幻想的なものなど、エンターテインメントも含めてSFの世界観を写実で描ければ面白いのではないかと考えています。映画の世界での高度な技術を用いた表現も面白いですが、それを絵画の中で作ってみたいです。他には日本人として日本の歴史のワンシーンになるようなものを描いてみたいです。とても難しいことではあると思いますが、その時代の人たちの精神状況なども考えながら、それをモデルに投影して描くことができればと考えています。たった一コマの象徴的なシーンの中に、多くの物語を盛り込めるという絵画ならではの優位性を信じているからこそ、さまざまな心情を映し出せるこのテーマに挑戦してみたいです。

松：それは一鑑賞者として楽しみです。

島：流行に敏感で流されやすい人間の本能は、絵画の世界でも例外ではなく、他とは違う新鮮

な視点を持つことが写実表現をする以前に大切なことだと思います。

これからの写実の課題

松：それも含めて写実表現の課題点は何だと思いますか。

島：大事なのはやっぱりチャレンジ精神ではないでしょうか。もちろん技術を上げることに時間を割くことも大切ですが、失敗を恐れず、特異な表現をみてみたいです。チャレンジしたものをやってほしい。題材はいたるところにあると思います。その中から選択するのはその人の技量や考え方が重要で、チャレンジすることと合わされば、結果的にオリジナリティにつながると考えています。とりあえず閃いたり、面白いと思ったことはどんどんやるべきだと思います。新鮮な視点を持った絵は魅力的ですよ。

松：はい、とても魅力的だと思います。

島：これからの時代は絵画全般に要求される課題のハードルは高くなっていくと思います。写実絵画は正確で緻密な表現に対する再現性の評価だけでなく、テーマや思想による個々の感性がより注視されるのではないのでしょうか。また、写実だけに言えることではないですが、時間をかけて紡いだ絵の具層が持つ物質感の魅力にも、まだまだ価値があると信じています。

2021年8月27日(金)14時～ ZOOMにて

諏訪敦

Suwa Atsushi

1967年 北海道生まれ
1992年 武蔵野美術大学院 造形芸術科修士課程美術専攻 油絵コース
修了
1994年 文化庁芸術家海外研修制度にてスペインへ2年の留学
現在 武蔵野美術大学 油絵学科 教授

作家と言葉

松：諏訪先生は雑誌等の媒体で発言する機会が比較的他の作家さんより多いと思います。外に言葉を出すことにはためらいがないものと思われるのですが、どうなのでしょう。

諏：依頼があれば極力応じるようにしているからでしょう。岸田劉生など先達の例をあげるまでもなく、発言を残しておくことの重要性はわかっているつもりですが、自分語りは後悔することのほうが多くて、積極的であるとはいえません。

松：いまだと SNS などが発達していて、外へ発言することが容易になっていますが、昔の作家はエッセイ(随筆)を書いて出している人が多かったように思います。今はエッセイを出す作家はあまりみかけないですね。そういうこともあって諏訪先生は言葉をだすことに意味を持たれているのかと思っていましたが、そういうやりとりがあったからなのですね。

諏：文学者とはまた違う、独自の言葉を持っている画家が稀にいますね。野見山暁治さんや安野光雅さんなどはエッセイの名手だし、赤瀬川原平さんなどは文学の領域でも存在感を発揮していました。私の場合は出版不況が叫ばれている中、ファインアート系の画家としては画集の出版機会を何度もいただいていること自体が珍しいケースですし、批評活動の連載も持っていますので文筆活動にも一定の責任が生じ始めているとは思いますが。論考やインタビューによる出版物も存在しますが、創作文の領域に乗り出すかはまだわかりません。

一方でライフログとして SNS を利用していますが、そこに記す内容は常に本心を語ってきたわけではないのです。

松：多くの方との対談や鼎談も雑誌等でおみかけしますが、野田弘志先生との対談は印象に残っています。

諏：画家として認知が拡がりはじめたころですね。写実絵画をある種の運動体としてシリアスな批評空間に連れ戻すこと、当時はそうできるはずだと試行錯誤していましたので、野田先生とはそれが連帯した意識として基盤にあり、会話が成立していたのだと思います。でも程なく国内の写実画家たちと共に活動をしていくことに対して私は埋められない距離を認めてしまいました。以降は写実絵画というジャンル性からは距離を取るような身振りが身についてしまって、訊かれれば答えるけれど、その話題を避けるようになってしまいました。にもかかわらず、現在もなお本邦における写実の代表格である野田先生と親しい交流が続いているのは不思議なものです。その関係性は矛盾しているようにも思えますが(笑)

松：現代アートの中だとステートメントに頼りがちな部分もあると思いますが、諏訪先生の作品はそれ自体で成り立っていて、記事を読んでもそれは一切感じませんでした。

諏：それは褒め言葉として受け取っておきます。確かにステートメントとともに駆動する部分もある一方で、私の仕事の大部分は絵画としての自律性あつてのものですから。個人的には言語化を拒絶するような態度には疑問を感じてしまうのです。確かに世の中のためには

天然系の、感性だけで制作が成り立つようなアートが存在してもいいとは思いますが、関心を持ってません。

スペインでの留学体験について

松：スペインに留学¹⁰⁴されていましたが、なぜスペインだったのでしょうか。

諏：当時、寡作で知られるビクトル・エリセ監督のドキュメンタリー映画「マルメロの陽光」¹⁰⁵が、日本で公開になり、日比谷シャンテへ観に行ったことが大きかったように思います。エンタメ性が極度に低くて、睡魔に耐えられない人も多かったようですが、映画の中でアントニオ・ロペス・ガルシアがみせる、およそ日本人の感覚では信じられないような長い時間をかけて絵画と対象に向き合う制作現場は幸福感に満ちていました。まさに絵画制作が人生を駆動させているような、画家としての根源的な在り方に衝撃を受けたのです。スペインを留学先に選択したのは、マドリードに住めばあの時間感覚を否応なく体感できるのでは、という極めてナイーブな思いからでした。別に積極的に海外生活に憧れていたわけではない私が、文化庁派遣在外研修員制度の推薦がいただけそうであったタイミングで「マルメロの陽光」に接したのは、運命的な意味があったのでしょうか。

松：その留学中にデューラーの模写をされていましたが、なぜデューラーのあの作品だったのですか。

諏：それは自分と似たような年齢の粋がった男の姿であったからです（笑）。あのデューラーがあれを描いたときは27歳でしたか。あの模写がいまも手元にあるということは、なにか自

分にとって振り返ることの出来る経験を、形にして残したかったのだと思います。



プラド美術館でのデューラーの模写風景 1995年

あの自画像でデューラーはイタリア留学の記憶を描いています。彼の故郷である当時のドイツで、画家は労働者階級でしたが、当時のイタリアで活動する画家たちの中には、自分たちを特別な技術だけではなく、知性と気品を身につけた新興の知識階級、芸術家であるという自覚が芽生えていました。父親が金銀細工師の家に生まれたデューラーには衝撃だったことでしょう。最新のファッションを身につけ、ちょっと痛い自意識を感じさせる自画像ですが、私は500年前の若者の姿に自分を重ね合わせたていたのでしょうか。

松：所蔵されているプラド美術館は王室のコレクションがメインで日本の美術館のコレクションとは違いがあると思いますが、最初みられた時はどういった印象を持たれましたか。

諏：大体、画集なんかで見知ったものがずらっと並んでいましたから、近代以前までの西洋美術史を、まるごと俯瞰するような感覚でした。私はスペイン語も初体験でしたが、行ったらなんとかなるだろうと楽観的でした。そんな

¹⁰⁴文化庁派遣在外研修員制度にて1994年～1996年の2年間の留学。

¹⁰⁵ ビクトル・エリセ監督による画家アントニ

オ・ロペスを写したスペインのドキュメンタリー映画。日本では1993年に公開された。

ちゃらんぽらんな状態でも、同時代的で複雑な絵画を描きたいということだけははっきりと決めていましたし、西洋絵画史の文脈の中で、自分はその末端にいるという矜持だけは携えていたわけで、模写をすることはイニシエーションのように感じていました。

デューラーの絵を選んだ理由について、さらに正直なことを言うと、ドイツ絵画の部屋は観光客のツアーに含まれておらず、たまにドイツ人たちが来る程度で静かだったからです。ベラスケスやゴヤなんかは、かなりのスピードで描くことも出来たでしょうが、ギャラリーが煩い。一方で北方ルネサンス絵画の部屋にはロヒール・ファン・デル・ウェイデンの代表作がありましたが、長年取り組み続けている日本人がいたので選びませんでした。その後、ピーテル・ブリューゲル（父）の「死の勝利」にはいたく感動してしまって、模写用のパネルを準備するところまでいったけれど、やめました。というのは、模写ってやってみるとかなり面白い。自分を空洞にして作業に没頭することは、じつは快樂そのものだったからです。でもそれだけにオリジナルの制作をする意欲を見失う危惧がありました。

松：模写は面白さの反面、そのような影響もあるのですね。模写をしている際には他にどのような体験がありましたか。

諷：毎朝、作業を始めるときは、倉庫から広大な展示室の中、封印付きのワイヤーでパネルを固定した状態のイーゼルを、ごろごろ転がして絵の前まで運ばなくてははいけませんでした。最初は監視員の反応も冷たいものでしたが、絵が出来てくるに従って、実力がはっきりと見えてくる。そうすると、観客や美術館スタッフの態度も変わってきて、きちんと敬意を払ってくれるようになったのです。会話の空気が対等になり、遅くプラドに到着した日には、既にスタッフの誰かがイーゼンをセット

していてくれさえもしました。「絵を描くことが出来るから、俺はここに居てもいいんだ」と思えたことは重要な経験でした。そして模写が完成に近づいてくると、ずけずけと口出ししてきた素人は消えて、ギャラリーが遠巻きに見守るようになってきました。そして模写は市場性があるので、休憩から帰ってくると、イーゼルの隙間に、ギャラリーやオークションハウスの名刺がずらっと刺さっていたこともありました。「連絡を。この模写作品を買わせてくれ」ということでしょう。「大丈夫。腕一本で渡っていける」という気分させてくれました。

モノクロームの作品について

松：スペインの絵画ではモノクロームの作品が多く見受けられます。モノクローム絵画は近代以降のものだと思いますが、諏訪先生の中にもモノクロームで描かれた作品があります。その制作動機は何でしょうか。

諷：絵画の中にはざっくりとした素材によるヒエラルキーがあります。たいてい素描は紙に描かれるので、紙に描かれた本画にさえ否定的な画商もいますね。仮に扱ったとして本画では無く下絵と誤解されるということです。けれど東洋の絵画は歴史的に紙に描かれることが多かったわけですし、無茶な組成の支持体よりも和紙はむしろ強靱だったりもします。とはいえ現在では絵画は画像へと変容の兆しも見せており、支持体による価値の順位は無効化しつつあるかもしれませんね。

私の場合はスペインから帰国して以降、「本画としてのドローイング」という認識で発表をし続けていました。というのは、ロペス作品には、デッサン作品の中にも本画以上の強度をたたえた作品が多く存在していて、次世代の代表格、エドゥアルド・ナランホあたりに

も、単なる下絵ではなく、モノクロームで描くことを目的とした作品が多い。更に若いマヌエル・フランケロの作品になると、とんでもない質が認められることに異論はないでしょう。留学中にはそのような本格的な作品としてのデッサン／ドローイングというものを、普通に目にしていました。そこで帰国後、私は日本でもデッサン技術を援用したモノクローム作品に、いわゆる本画と変わらない価格を付けて発表し始めましたが、それは結構勇気のいることでした。実際、会ったこともない画壇の重鎮に紙媒体で揶揄されたりしたこともありました。



「I Can't See Anything Anyway Ver.2」2009年
M30号 (910×606mm)
パネルに混合技法

松：磯江さんもかなり鉛筆や墨を使われた作品が多いですね。

諏：磯江毅はフランケロと同世代で親しく、まさにマドリードのシーンの中で自分を築いていたわけですから、当然のことでしょう。東洋人ですから周囲の画家よりも、墨と洋画材との複合使用に抵抗がなかったのかもしれない。「新聞紙の上の裸婦」は彼にとって記念

碑的な作品ですよ。北海道出身の私にはあの作品の中に神田日勝の「室内風景」を見てしまいます。直接の影響はなかったでしょうね(笑)。一方で、「深い眠り」について私は、スペインのアトリエでその制作過程を見ますが、アンドリュー・ワイエス作品に接した頃で、絵肌の美しさをしきりと口にされていて、その感化が認められると思います。磯江さんは絵画芸術を眩しいほど純粋に信じていて、最後まで「学ぶ人」という印象でした。

松：僕は2年前に墨について調べる機会があり、奈良の古梅園さんにお邪魔したときに墨色の見本帳があったのですが、全部色が違うことに驚きました。それまでは墨の色は黒というイメージしかなかったのです。そのことから日本人は色に対しての関心ごとが強いのではないかと思いました。逆にスペインは光と影のなかでどれだけ存在を出すかという方に意識がいていると思います。

諏：墨は奥深いもので、私は日々の制作の中でそれを実感します。松本くんのいうように、低彩度で極小な振れ幅の中にも豊かな色彩が存在するという事実に震えることもあります。そして、私は2016年の雑誌企画¹⁰⁶で、真正の墨研究者の指導の下、若沖の水墨画に見られる「筋目描き」のメカニズムについて習ったことがあります。とんでもなく奥深いものでした。技術習得はもちろんのこと、材料に対する理解も必須でした。礬水を引いた宣紙に唐墨、楮紙に唐墨、雁皮紙に唐墨、宣紙に和墨、そして宣紙に唐墨と、同じ人間がその技量で描いても、描画の結果は全く違う。それはある種のシステムなのですが、この精妙さにこだわる感性は日本人、あるいは東洋人ならではのでしょう。そして話題にある空気や光の淡さに対する知覚の鋭さは、逆に日光が強

¹⁰⁶ 芸術新潮 2016年5月号 若沖特集での企画にて。

い高コントラストの生活空間にいるスペイン人にはないものかもしれません。

松：描写を詰めていくと、日本人の絵画で言われるような情緒美が出てきてしまうと思いますが、スペインの作家の作品はいい意味で粗さがあって、それが構築性の強さと結びついて、強い画面になっていると思います。

人物と視線

松：諏訪先生の作品の中には視線をこちらに向けているものも多くありますが、意図している部分はあるのでしょうか。

諏：作品の見え方を考えると、視線はおろか顔さえも描かないほうがいいことはわかっています。顔は情報量が多過ぎて、無駄に蠱惑的に見えることもあり、それは絵画とはまったく関係のない要素です。それは絵を描き始める衝動に関わっているわけだけど、それも自分と認めざるを得ない。



「静脈の声をきいた」2013～14年
M 50号 (1167×727mm)
キャンバスに油絵具

制作過程での分岐点について

松：諏訪先生の制作の中にはドキュメンタリー要素を含んでいるものもありますが、作品を進めていくうちに違うものに出会ってしまうこ

とがあると思います。そういった場合、自分が描きたかった作品と結末が変わってきてしまうことがあると思いますが、その部分はどう折り合いをつけていくのでしょうか。

諏：おおまかな計画性は必要なことですが、予見を抱かない方がむしろ面白いですね。例えば私が2011年から取り組んできた満州難民のプロジェクトがもっともドキュメンタリー的で、2016年にはETV特集で、「忘れられた人々の肖像～画家・諏訪敦“満州難民”を描く」として放送もされました。番組に収録されていたのは、5年間余りのあれこれの内、最後の半年間程度の記録にすぎません。確かに絵画一枚描くだけでしたら、非効率この上ない。でも、あのプロジェクトは満蒙開拓団として大陸に渡り、ソ連の侵攻による逃避行の末、収容所で死んだ祖父の家族の行程を追跡しながらの制作でした。でも70年もの時間の隔たりは絶望的なもので、一度目の挑戦の時は不完全燃焼におわりました。放映されたのは二度目の現地取材と制作の記録でした。折り合いの付け方としては、絵画では何らかの着地点を求められているわけですが、自分の中にある考えに変化がみられたときに私は経験の価値を感じるわけです。



「HARBIN 1945 WINTER」2015～16年
M150号 (1455×2273mm)
キャンバスに油絵具

絵画と写真

松：僕が疑問に感じているのは、結末を早く求めてしまって、そういったものをみる力や時間などを軽視しているような部分が今の絵画には少なくないなということです。

諏：松本くんの指摘は、精巧な写真模写でしかない写実絵画が多すぎるといえることでしょうか。確かにそれらは絵画的な行為の成果からは最も遠いものであると思います。流行りのように酷い状況かもしれません。ただし、現代において具象絵画を描くときに、写真をあえて退けることには無理があるのではないかという状況がある。例えば、フランシス・ベーコンやミハエル・ボレマンズなどの仕事は、写真があつてこそ可能な制作といえますが、絵画的な魅力と価値はちっとも損なわれてはいません。一方でエレン・アルトフェストなどは肉眼による制作の重みを思い出させてくれる画家の一人です。いかなる映像機器でもアーティストそれぞれの制作の中で必要なら援用すればいいのだと思います。

もっというなら写真の方が、現代は大きくその役割を失いつつあつて、かつての真正性さえも担保することはできません。写真は「画像」に量的にも表象の王座を明け渡したのかもしれませんが。スマホを携えた誰もが大量の「画像」を保持し発信できるものになっていて、かつてない拡散力は制御不能なものに見えます。一方で私たちが関わっている絵画に求められる真実性は「画像」のそれとは、本質的に違う地平を目指しているのだと思います。

他ジャンルの人との関係

松：諏訪先生の活動を見ていくと他のジャンルの方との交流が多くあつて、それがとても魅力的にみえます。意識されてそうされているの

でしょうか。

諏：そうみえているならよかった。画家たちと話していると確かに楽しいのですが、ジャンルに閉じ込められてしまうような危機感がありました。近視眼的になって作品自体がやせていくことも怖かったですし。そしてすでに述べたような理由から、業界内では近寄り難い雰囲気に見られてしまったかもしれませんが、特殊な位置にいると認識されることで、時間的にも気持ち的にもスペースが空いて、うまく言えませんが…別種の引力を纏えてきたようなのです。他の分野には魅力的な人たちがたくさんいますが、私は決して社交的ではありませんので多少無理をしつつも、敬意を感じたら必ずそれを表現するようにしています。そうすると植物が繁茂するようなスピードで繋がりができる。逆にこちらに関心を示してくれた相手に関しても態度で返すようにしています。



「ジャーナリスト 佐藤和孝氏の肖像」1995～97年
M10号 (530×333mm)
キャンバスに油絵具・テンペラ絵具

画面のノイズについて

松：諏訪先生の作品の中では画面にノイズが入っているものがありますが、最初の頃は画面に対しての汚れのイメージで、最近の作品は実態をもったものとして描かれているように見受けられます。それは実際にみえているからだ雑誌で拝見しましたが、その辺についてお話をお聞きしたいです。

諏：それは私にとっては時期によって異なっています。初期の頃はもっと汚れが激しかったですね。煩い画面であり効果的とはいえませんでした。また、スペインの現代写実で多用されるマンチャの影響はじつは薄いと思います。瓶の蓋の跡がちょうどいい場所に何故か残っているような、あれですね(笑)。うーん。試したことがあります、私には合わない。

松：画面を汚すことは絵画自体の物質性をあげることに繋がりますよね。磯江先生の作品にもそれはみてとれます。けれど、今はモチーフとの関連性や実態をもって描かれているように見えます。

諏：私の絵画の中の汚しは、スペインに渡る以前からあり過剰で激しかった。実はキーファーや、遡ってアンフォルメル の 作例からの影響です。絵を物体として強度を上げたかったのがその理由ですが、そんな描き方から自分が変わっていったとはっきりと自覚したのは、父親を描いた作品あたりからです。閃輝暗点といって、視野に歯車のような閃光状のノイズが実際にみえるようになってしまい、それを印として描き入れるようになったのが始まりです。加えて長時間絵を描いていると焦点が結べない状況が絵に現れています。一時は汚しの表現に過剰なものを感じて排除した時期もありましたが、最近はノイズとして描くことを復活させています。それは認識の個別性を描いているわけで、刻んだ知覚の記録で

す。でも、厳密に言えばその歪んでいる閃輝性暗点の症状を、見ている本人が詳細に観察できるものではないので、見えているものと概念が混じっているものとして描写せざるをえない。そこには美的な操作を避けられませんが、そこは肯定的に考えるようにしています。



「目の中の火事」2020年
M6号(273×455mm)
パネルに油絵具

でも考えてみると、誰かがオレンジ色といったときに、自分のみているオレンジ色と厳密に同じなのか、どこまで主観をゆるぎのない事実として共有できるのかという、イマヌエル・カントでお馴染みの哲学的な問いが横たわっています。端的に言えばそういう認識を表象化できないか試行錯誤しているわけです。病的な視界は決して望んでは無いけれど、それを逆手に取り描くべきテーマと考えているのです。

今後描きたいもの

松：これから描いていきたいものはありますか。

諏：決めていないのです。自分で捻出したことには退屈を感じることも多いので、縁が私を新しい興味の対象へと導くと信じるようにしています。私は常にそれを待っている感じです。

写実の課題

松：これからの写実をめぐる課題は何だと思えますか

諏：絵画については真剣に考えていますが、写実という限定的な話題には関心が湧きません。その言葉をひとつの制作態度として理解するのなら、私はあくまでも個人的な矜持として考えていて愛着もある。でも日本で語られる写実という言葉は一種のジャンル性が分かれ難く貼り付いており、傷ついてしまっていると思います。

2021年8月27日(金)18時～ ZOOMにて

塩谷亮

Shiotani Ryo

1975年 東京都生まれ
1998年 武蔵野美術大学造形学部油絵学科卒業
二紀会初出品
2008年 文化庁新進芸術家海外派遣制度研修員として1年間イ
タリアのフィレンツェに滞在
現在 九州産業大学客員教授

学生時代

松：今回インタビューした方たちの多くは武蔵野美術大学の出身の方ですが、塩谷さんが在籍しているときは写実的な作品を描く学生は結構いたのでしょうか。

塩：少なかったですね。ムサビは写実画家を多く輩出する大学とよく言われますが、意外と10年間に数人くらいでしょうか。ムサビの特色として以前から具象傾向ということがあります。僕が入学した90年代前半は、とにかくデッサンが基軸の指導で、静物や人体などを追及する中で自己表現を獲得していく、という考え方でした。ただ、その頃の卒業制作などを見ると、時代的に表現の幅が認められてきた時期のようで、抽象やインスタレーションなどが優秀作品に上がるようになり、写実的表現の志望者は少なくなっています。授業自体は習作として写実をする学生が多いのですが…。

松：描いている人はいたけれど、写実志望にならなかったのですね。

塩：在籍中、教授が一気に入れ替わった時期で、写実表現に対してかなり冷ややかな目で見られていた気がします。そんな周りからの影響もあってか、僕の卒業制作では気負って写実と平面性の融合を試みましたが、見事に失敗しました。

松：以前武蔵野美術大学に行く機会があって、学生のアトリエを見させていただいたのですが、ほとんど写実表現で制作している学生はいなかったですね。ですが、モデルさんと一対一

で描くシステムはあったとききました。

塩：院生などは今もできますよ。希望する人はあまりいませんが。

写実表現への経緯

松：そういった中で塩谷さんはなぜ写実表現をはじめたのですか。昔からそうだったのでしょうか。

塩：写実を選んだという意識はあまりなくて、子供のころからものを横に置いて見ながら描くタイプでした。多分小学生で現物を見て制作する子は少ないだろうけど、自分の場合モチーフなしで真っ白い画用紙に空想画などを描けといわれたら、悩んでしまうわけです。図工の絵では実体験のあるもの、例えば夏休みの思い出などは記憶を総動員して細かく描く。理科の植物画や飼っている昆虫の観察画などは嬉々として描いていました。今でもその延長と言えばそうかもしれません。しかし大学に入ると4年間いろいろ影響を受けてさすがに悩みましたね。少しでも写実から離れようと、様々な様式や技法を試してみたけれど、どれも納得のいくものができず、表面的な絵作りの袋小路に入ってしまった。だけど大学を卒業して一人になったとき、自分の心にずっとあった写実表現にきちんと向き合おうという意識に変わりました。

スペインリアリズムの印象

松：91年のスペインリアリズムの展示はご覧になりましたか。

塩：それが観ることができたんです。この展覧会から直接影響を受けたとしてよく話題になるのが少し上の先輩方の世代ですが、僕は当時高校1年生でした。美術の先生が現役の絵描きだったので、おすすめの展覧会をよく紹介してくれていて、その中にこの展覧会がありました。正直印象深い絵しか覚えていないのですが、ナランホの絵がインパクトありましたね。シュールな感じと超絶リアルが一緒になっていて愕然としたのを覚えています。壁の凸凹とかざらっとした感じなど本当にリアルで。他にもロペスとか、写実でも絵具を結構乗せるんだなという印象を持っています。

松：カタログをみるとフラットな感じですが、他の作品とかもマチエールは厚かったですか。

塩：何しろ高校生のときなのであまり覚えていないのですが、ずいぶん後に彩鳳堂画廊さんにいただいたカタログをみて、こんな作品もあったなど。それにしても、スペインの現役作家を紹介する展覧会を90年代にやったのは意味深いことです。

松：1970年代だと写実の展覧会が集中しているのですが、写実への注目があまりなかった90年代初頭にこのスペインリアリズムの展覧会が行われたのは、当時の写実をやる人には強い影響があったのかなと思います。

塩：間違いありませんね。

松：その後何回かスペインリアリズムの展示がありました。2019年のホキ美術館でのスペインリアリズムの展覧会はどう目に映りましたか。

塩：一回スペインの方でも行われて¹⁰⁷、僕も現地

に行ったのですが、僕の知っている91年のスペインリアリズムとはだいぶ印象が違っていました。今回出品されていた作品にその当時の作家は見当たらず、世代交代した様相を呈していました。スペインの若手作家数人と交流がありましたが、当時の作家はすでに神格化された存在のように映りました。もちろん30年もたっていれば当然の話ですが、僕が不勉強でその間を知らなかっただけ。今回ホキ美術館のおかげで最新のスペインリアリズムを見られたわけですが、やはり日本人との感性や美意識の違いを実感しました。

松：スペインは1970年代まで独裁政治が続いていて、首都のマドリードは封鎖的で目にあるものをどう描くかというところがあったと思いますが、それから民主化されて様々なものが入ってくるようになっていって、それがホキ美術館での展覧会に出ていた作家たちには影響していたのかと思います。塩谷さんはイタリアに留学されていましたが、日本の絵画との差は何か感じられましたか。

塩：僕が滞在したフィレンツェ¹⁰⁸はルネサンスの作品が多く、写実に至る過渡期で技法も表現様式も模索の連続だったわけです。ビザンティンの生硬な表現から、遠近法や解剖学を取り入れ一気に写実表現を獲得していく150年というのは非常に面白いと思っていて、画家たちが夢中になって打ち込んでいる様子が伝わってくる。その過程には写実画家として学びのポイントがたくさんあると感じていました。研究テーマの一つに、日本美術の表現様式と比較しながら、西洋画の空間構造がどのように変化していったかを考察しました。線的表現からスフマートを伴う立体表現への変遷には、水性から油性へと媒材が変わっていった時期と一致します。日本美術における平

¹⁰⁷ 2018年にスペイン・バルセロナにある欧州近代美術館（MEAM）にて開催された。

¹⁰⁸ 2008年に文化庁新進芸術家海外研修制度研修員としてイタリア・フィレンツェに1年滞在。

面的空間意識や余白に美を見出す点などは、水溶性絵具を使用する文化であることに由来していると考えています。



「ヴェロッキオ工房『キリストの洗礼』
(部分模写) 2008~2009年
530×410mm
板に油絵具、テンペラ絵具

自身の写実表現について

松：2000年代ぐらいから雑誌等で写実特集が多くなっていて、2010年以降はさらに多くなっていますが、塩谷さんも特集の中で紹介されることが多かったと思います。その中で他の作家さんもいる中で自分の写実性はどこにあるとおもいますか。塩谷さんの作品は一つのものに対して、存在感や美を表現されたいようにみえますが。

塩：僕が美術界にデビューした頃はまだそれほど写実にスポットが当たっておらず、そもそも写実画家は得てして寡作なことから、正直メジャーになるジャンルとは思っていませんでした。近年、写実ブームと騒がれても、マイペースでの制作は変わりありません。しかし、美術誌での特集や、ホキ美術館で一つのジャンルとして紹介されることにより、自身の作品を客観視する場となり、課題が浮き彫りと

なったのは事実です。僕は人物、静物、風景といった分類にかかわらず何でも描いていきたいと思っていますが、作品に通底するテーマとして自然の神秘ということがあります。自分の身の回りの物事を掘り下げて描くことでリアリティを獲得したい。日々の散歩で少しずつ移ろう葉っぱの様子や、雨が降る前の独特のにおい。そういう五感で得られるささやかな感動から絵の構想が始まります。

松：他の作家さんもこれを描きたいからこのモチーフを描くのではなくて、感動するものに出会ってそれを絵にすることだったので、それは写実表現とのつながりがあると思いました。

塩：それは日本人的な感性と言えるかもしれませんね。対象物に自身の想いを重ねてゆく。



「蒼」2004年
318×409mm
キャンバスに油絵具

日本人の写実について

松：論文をすすめる中でいろんな絵をみてきましたが、日本人の絵は女性像が多かったり、人物の目線をこちらとそらしたりしているものが多いです。逆にスペインの絵は人物の視線をこちらにむけていたり、等身大で描かれているなど、男性像も多い印象です。やはり西洋の人はものの存在感を描きたいのだと思いました。陰影や空間がはっきりしているものなど。それに対して日本人の絵は情緒的でもあるし、画面の中に世界を作っている感じがします。塩谷さんの最近の絵はこちらを向いているものが多いですが、何か意識していることがあるのでしょうか。



「In Reminiscence」2020年
P100号 (1620×1120mm)
キャンバスに油絵具

塩：以前はモデルと目が合う作品は少なく、お互い目で対話するよりもモデルの心理を推察するような絵にしたかったということがあります。最近はモデルの物質的な強さに惹かれる機会が多く、自然とこちらを向いている作品が増えてきました。そういうモデルと出会え

たということもありますが、自身の心境の変化もあるでしょうか。

松：森本草介さんの絵はほとんどこっちを向いておらず、源頼朝像に代表されるような肖像画も目線はずして、画面の方からこちら側をみるというよりも画面の方をみる鑑賞者の意識の方が日本は大事なのかと思います。

影響されたもの

松：話は変わりますが、塩谷さんが影響されたものはなんですか。近代美術館でみた松本竣介の作品に衝撃があったと雑誌等では聞いていますが、塩谷さんの作品とはだいぶ距離を感じます。

塩：小学5年生のとき、祖父に連れられて見に行った松本竣介展¹⁰⁹です。もともと絵が大好きな少年で、新聞日曜版の名画特集をスクラップして収集していたりしたのですが、生の油絵で感銘を受けたのがその時みた「Y市の橋」でした。それまでも三島のビュッフェ美術館とか色々連れていかれていたのですが、あのような一発で描いたような絵はあまり好きになれなかった。竣介の町の絵は、厚いインパストの上にヤニっぽいグレイズが施されていて、子供心に壁のような物質感に魅了されたのを覚えています。

松：それをきいて思うのは塩谷さんの絵で好きなのは壁のテクスチャーです。あれは何かをみて描かれているのでしょうか。

塩：だいたいイメージで描いています。

松：そうなんですか！塩谷さんの作品は人物と壁の関係がきれいだと思っていて、そういうものをみると実際に存在するものだと思っていました。

塩：人物に対してここに強さが欲しいとか、構成的なバランスから壁のテクスチャーをイメー

¹⁰⁹ 「松本竣介展」1986年、東京国立近代美術館

ジで作っていきます。



「久遠」2010年
M10号 (333×530mm)
キャンバスに油絵具

人物の構成

松：塩谷さんの作品集をみていると、人物がすごく特徴的だと思います。前にぎこちなさといわれていましたが、肩の位置が特徴的なのかと作品集¹¹⁰を再度みて思いました。画面に対して、垂直ではなくて、斜めに肩の位置を持ってこられたりとか、人物自体も斜めに入れたりしていて意識されたりしているのでしょうか。



「白い部屋」2010年
F120号 (1303×1940mm)
キャンバスに油絵具

塩：相当意識的にやっています。大きい絵だと人物以外の要素も入ってくるので自由に構成できますが、小品で上半身の絵だと構図の変化が出しにくいですね。そういう中である動きを出そうとしたり、矩形に対して自分が心地よいと思える人物の入れ方というのを考えると、確かに斜めという要素はいつも意識している部分です。

松：それを僕が強く感じたのは、塩谷さんが岸田劉生の絵を自分の解釈として Gallery Suchi さんで展示¹¹¹をしていた絵です岸田劉生の絵は人物を垂直に描いているけれど、塩谷さんは岸田劉生の人物と手に持つ植物の関係はそのままだ自分の作品スタイルとして描かれていることに、塩谷さんの構図に対する考えがみえました。

塩：なるほど。よく分析していますね。



「如月」2020年
F10号 (530×455mm)
キャンバスに油絵具

¹¹⁰ 「塩谷亮画集」求龍堂、2017年

¹¹¹ 「塩谷亮－劉生の眼、私の眼」

(Gallery Suchi)
2020年3月7日(土)～3月21日(土)

今後描いていきたいもの

松：今後はどのような作品を描いていきたいと思われていますか。

2021年8月28日（土）14：00～ ZOOMにて

塩：僕は短期間でテーマを変えていくタイプではありませんが、変化していかなくてはと思っていますので、自分の心理心境の変化をそのまま絵に出していきたいと思っています。画集で自分の作品を振り返ってみると、10年くらいのスパンで自然に変化していることに気がきます。

松：それは振り返っていると楽しいですね。

塩：ただこれからは意識的に変化する、ということも考えています。いい年齢になってきたからできることでしょうか。モチーフにしても、これまでの身近なものから、あえて自分と距離があるものを選び描くことで、自分の心境の変化を見てみたい、という逆説的な思考も自己探求の一つかもしれません。

松：塩谷さんは二紀会に入られていますが、個人的な意見として二紀会は自分のやりたいことをやっている作家さんが多いと思います。

塩：写実系の団体ではなくて、そんな表現のカオスの中に揉まれたいと思って出し始めました。周りからは珍しがられますが。それぞれがやりたいことをやっている画家たちの言葉は面白いですよ。

これからの写実の課題について

松：これからの写実の課題はなんだと思いますか。

塩：僕自身は写実という言葉やカテゴリーがそれほど重要なものとは思っていません。イズムでも流派でもなく、各々がこの時代に絵を描くことの意味を問い続けながら、自分の信念を完遂するのみです。

水野 暁

Mizuno Akira

1974年 群馬県生まれ
2001年 多摩美術大学大学院美術研究科絵画専攻油画修了
2014年 文化庁新進芸術家海外研修員としてマドリードに滞在
現在 東北芸術工科大学客員教授、
武蔵野美術大学通信教育課程非常勤講師

制作スタイルについて

松：水野さんの実際に対象をみながら制作するスタイルはいつごろからはじまったのでしょうか。

水：最初は特に意識していなかったのですが、思い返せばずっと見ながら描いて来たように思います。ごく自然な流れで静物的なモチーフは観察しながら描いて来ましたが、とりわけ現場での屋外制作をはじめたのは2005年頃からだと思います。群馬に帰ってきたのがそのぐらいの年で、その頃に地元の山を描いたのが現場で制作するきっかけになりました。また、アントニオ・ロペスの影響も大きいと思います。

松：多摩美術大学のご出身ですが、当時から具象的な絵を描かれていたのでしょうか。

水：多摩美に入る前の予備校時代にすでに磯江毅さんやアントニオ・ロペスの存在は知っていて、多摩美に入ったら周りに何を言われようとその方向（スペインの作家に見られる写実表現）で描き進めたいという思いは強くありました。

松：当時は写実系の具象画を描く人は周りにいましたか。

水：ほとんど居なかったと思います、今の状況に比べるとかなり少なかったと思いますね。同期で武蔵美に塩谷亮さんがいましたが、思い当たるのはそのぐらいでしたかね。

松：水野さんの作品の写実性はどこにありますか。

水：自分がイメージしている感覚に近い言葉で言

うと、現実味のある、リアリティを含んだ絵画を描きたいということです。ただ、写実性というものが20代の頃と今とでは変わって来ていて、以前はスペインリアリズムの作家たちのように写實的に表現するにはどうすればいいのかということや、特に若い頃は技術的な側面に関心が強かったようにも思います。けれど、今は写實的に描かれているかそうではないかはどっちでもよくなってきていて、自分がリアルに感じるものであれば、結果として抽象的な表現になったとしても構わないと思っています。

松：高崎市美術館で開催されていた個展¹¹²の作品の中で、ご自身のお母さまを描かれているのを見ました。その作品は再現性の面では捉えられない画面ではあると思いますが、外からではなく内側から発生しているリアルなものを感じました。

水：緻密に描くかどうかは置いておいて、相手と自分の両者が今ここに生きているという感覚を大事にしています。それは時間が流れていく中でいつか消えていってしまうものですよね。だけれど、だからこそなおさら、向こうもこっちも生きているその時間を共有する中で、どこをつかみ取れるかの集積が積み重なっていつか絵画ができればいいと思って描いています。それがあまり動かないものであれば、自分の都合に合わせてられるので緻密に描くことができるとは思います、病を抱えた私の母親のように、激しく動いてしまうと追うことが難しくなります。でも、結果的に全ては追

¹¹² 「水野暁ーリアリティの在りか」高崎市美術

館、2018年4月15日（日）～7月1日（日）

い切れないという事実を受け入れてもいいんじゃないかと思っています。



「Mother」2017~18年
F130 (1940×1620mm)
キャンバスに油絵具

松：以前ラジオで子供のワークショップについてお話をされていましたが、その時は生の魚をみながら描くというもので、生臭さなどの体験を含めて描こうということが目的としてあったと思います、そのエピソードを聞いていると、水野さんの制作のなかでは体験することが重要視されているのではないかと思います。

絵具の物質

松：作品の中では、油絵具が物質のまま残っている部分と対象の再現性がとられている部分が画面の中で混ざり合っていますが、調和されていてひとつにまとまっているようにみえます。逆に絵具がそのまま残っている部分がなければ、そういった捉えようとした時間などを感じないのではと思いました。

水：長年現場制作を続けていくなかで、その場で対象を見ながら描いていくと、つじつまの合う部分と合わない部分が出てくることに気づ

き始めました。屋外制作の場合、その場で絵具を混ぜて直接的に描くわけだけけれど、間違えたときや天候が変わった場合はできるだけその時々で見たように描きなおすので、結果的にそれが物質として画面に地層のように残っていきます。それが作品の中で意味のあるテクスチャーを形成するんじゃないかと感じています。それはおそらく、その場で描かないと出てこないのではないかと思います。



「Illusion of Growth」2017年
F8 (455×380mm)
パネルに油絵具

それが長い時間であればあるほど、肯定と否定を繰り返すように複雑に絡み合い、ある調和のような状態になって見えるのかもしれませんが。また、画面に対しての汚れの表現に関しては、最初の20~30代の時はスペインリアリズムへのあこがれが強かった気がします。磯江さんの作品にもそれがみられますよね。なので、自分もやってみたらいいんじゃないかとか、最初はそういう動機でしたが、描き続けるうちに、徐々に絵具の物質自体が重要だと感じはじめてきました。味としての汚しではなく、もっと積極的に絵の具という物質そのものを扱って良いのではと。

松：作品制作の映像をみたことがあるのですが、

下書きをほとんどされませんよね。

水：そうですね、今は下描きをしないことが殆どです。

松：アントニオ・ロペスも下書きはほとんどしませんよね。「マルメロの陽光」¹¹³をみても対象がどんどん変化してしまうので、下書きがあまり意味を持たなくなる。

水：そもそも、ゴールありきの制作に僕は疑問を感じています。こうやったら手際よく写実的に表現できるだろうという、あるプロセスやセオリーに沿った制作というのがあると思いますが、そういった場合、最初から写実絵画を描こうという前提の上で、スタートを切ってしまうているわけですね。そこに疑問を持たずに取り組んでしまうことにある種の危うさを感じてしまいます。例えばですが、何の準備もないけれど、そこに紙と鉛筆があったら一体何が描けるのか、みたいな人間が描くことの意味や根源的なリアリティ、あるいは人間の本能みたいなものに直結する部分こそ意識を向けるべきではないかと考えています。

長期的な制作でのこと

松：水野さんの作品には2~3年ほどの時間を費やした作品もありますが、そうすると、もちろん対象が変化していったって、描きたいものへの関心が遠のいていってしまうこともあるのではないかと思います、その場合はどう折り合いをつけていくのでしょうか。

水：そこは難しい問題でもありますね。常に揺れている状態（向こうもこっちも）のまま取り組み続けた結果、折り合いがつくところもあればそうでないところももちろん出てくる。そこで大事なのは、その両者が同居している

状態を受け入れるということなんじゃないかと感じています。一方でこれは物理的な話になりますが、大きな作品を描く際には作品の保管場所をかりるところからはじめます。今も神社にある樹を描いていて、描く場所や作品の置き場所を貸してもらっている。つまり、周りを巻き込みながら制作に取り組むことになるので、だんだん自分一人の問題ではなく、場所を提供してもらったからには良い作品を描かねばという、ある種の責任感みたいなものが加わり、途中でやめるわけにいかない状況というのが生まれてくるわけです。このことによって、時には折れそうになりながらも、それでも最後まで筆を走らせる持続力のようなものが保たれるということもあって、この外部との関わりにも助けられながら色々なものが混在した画面が出来てくる気がしています。浅間山を描いたときも何度も折れそうになりました。



「The Volcano -大地と距離について/浅間山」2012~16年
M150 (1455×2273mm)
キャンバスに油絵具

途中で、これをやっても絵にはならないんじゃないだろうかと何度となく不安が押し寄せて来ながらの制作でしたね。実は最初、全く別の場所・角度から浅間山を描き始めていて、1ヶ月描いた末にだんだん何かが違う気がし

¹¹³ ビクトル・エリセ監督による画家アントニオ・ロペスを写したスペインのドキュメンタリー

映画。日本では1993年に公開された。

てきて、結局それをやめて場所を移動し、また新たな画面で一から描きはじめたという経緯もありました。そして大きい作品を描くときは特にですが、最後まで描ききれだけのエネルギーを注げるか、あるいはそれだけの魅力があるかどうかというようなことを、実際に描き始める前に慎重に測っているのです。なので、屋外制作においてこれまで途中でやめたことはほとんどないですね。

松：水野さんの作品は鳥の絵が多いですが、羽に興味があったりするのでしょうか。

水：描く対象はその時々のお会いの中で興味があるものを描いていますが、鳥の場合は羽の質感や色に惹かれて描いているのかもしれない。また、僕が住んでいる地域が群馬山間部ということも関係しているのかもしれないね。



「G線上の翔ぎ」2007～08年
F50 (910×1167mm)
パネルに油絵具

影響を受けたもの

松：制作をする中で影響を受けたものはありますか。

水：ベラスケスは高校生の時に冊子で出会いましたが、いまでもあらためていいなと思う原点的な作家です。あとは19歳の時に出会ったア

ントニオ・ロペス・ガルシアや磯江毅の作品ですね。それと、小さいころは昆虫や小動物が好きでしたね。虫を捕まえてきては、図鑑で結構調べていて、この色はこうだからこの種類はこれで～トンボだろうとか。そこで、自然物に対する観察眼が磨かれたとするなら、それも影響を受けた事柄のひとつと言えるかもしれません。

松：91年に開催されていたスペインリアリズムの展覧会¹¹⁴はご覧になられましたか。

水：直接はみていません。予備校時代に講師室で展覧会カタログを見つけて食い入るように見ていたのを覚えています。確かロペスの画集もならんで置いてありました。

スペインでの留学体験

松：水野さんはスペインに何回か行かれていますか、はじめて行ったのはいつ頃ですか。

水：大学の卒業間際にバックパッカーで2週間旅をしたのが最初で、最後は文化庁の研修制度で14～15年に行きました。最初の留学は99年～2000年の時で、当時25歳でした。文化庁の研修制度は4度目でやっと通りましたね。

松：スペインに行かれて現地の作品の印象はどうでしたか。

水：ロペスなどの作品を見られる機会はほとんどありませんし、大学でも写実系統が流行っているわけでもありませんでした。当たり前ですが現代美術の方が主流でしたね。ただ、プラド美術館が近くにあるのはある種の強みだと感じました。いつでも、そこに戻れるというのがある。

松：スペインでは迷ったら、プラド美術館に行けというのがありますよね。プラド美術館の作品は北方ルネサンスの作品やベラスケスの作

¹¹⁴ 「スペイン美術はいまーマドリード・リアリズムの輝き」1991年、日本橋高島屋 他

品群があったりと近代以前の写実の作品が充実していますよね。ロペスのいた学校が近いのも当時の学生の作品に影響するものだと思います。

水：そうですね。マドリードは結構コンパクトで、いろんなものが集中している都市です。僕はベラスケスの作品がピカイチだと思っています。ただの人物像ではなく、やっぱり、“人間”を描いているなという感じがある。僕が常々大事だと感じている人間観をベラスケスはあの時代にやっていた画家だと感じます。

松：スペインの画家の作品には黒が重要な意味を持っていると思いますが、水野さんの作品は黒よりも色彩豊かな画面の方が印象的です。それは他の作家さんと比べてもあまり類をみませんが、色彩の方に関心が高かったのでしょうか。

水：元々色に対しては敏感に反応する質で、特に最近は強い関心を持っています。人がものを見るとき真っ先に色が飛び込んでくるんじゃないかと思うんです。写実系の作品は色が落ち着いているものも多いのですが、僕の中では“生きている”というイメージは、どこか色からくるものが大きいのではないかという思いもあったりするので、出来る限り色彩で表現したいという意識が根本的にあります。先ほどスペインの作品は黒のイメージがあると言われましたが、僕はあまり黒としてはみていなかったですね。他の国よりはシンプルに人を描いていると思いますが、スペイン＝黒というイメージにはあまり反応したことはありません。

絵画以外の制作について

松：水野さんは絵画以外の作品も制作されていますよね。群馬県立近代美術館で2014年に開催

された『1974年ニ生マレテ』では、インスタレーション的な作品を発表されていましたが、素材は何なのでしょう。

水：あれは溶岩です。浅間山の噴火のことについて調べて、砕いた溶岩と泥流が流れ込んだという川の水を混ぜて制作しました。



「天明泥流絵図 2014-吾妻川〜利根川-」2014年
3000×1500×250mm
浅間溶岩石、銀、吾妻川および利根川の水、膠、各種メディウム

松：他にもリンゴの絵で白い立体作品がいくつもありましたが、絵画との関連性はどのようなものがあるのでしょうか。

水：最初は2009年の中之条ビエンナーレ¹¹⁵に参加したのがきっかけです。その時は酒蔵で暗い場所だったのですが、デッサン的な作品の下にゴミを集めて一緒に展示してみたりしました。それまでこのようなアートイベントには出すことが少なかったので、自分でも実験的にいろいろとやってみようと思ったのと、せっかくここで展示するのだから、画廊とかではできない作品を作ってみようと思いました。

松：場の力を借りて制作するということですね。あと、梅の作品もありましたよね。

水：5点ぐらい写真を並べて、それと花と実をアルコール漬けにしたものを点滴の瓶に入れて流した作品ですね。あれも中之条ビエンナーレがきっかけで制作したものです。

¹¹⁵ 群馬県中之条町で2年おきに開催されている

国際芸術祭。

松：中之条ビエンナーレは年によって展示場所が変わっていますよね。

水：中之条の場合、作家が事前に下見をして希望を出して展示場所振り分けられるという流れで決まっています。僕の場合、絵画を基本軸に展示を考えましたが、せっかくなのでいろんな挑戦をしたいと思いながら取り組んでいました。一方で、例えば写実絵画の事を考えようとしたとき、自らが緻密に描写する写実的な作品のみを描きながら考えたすると、ある範囲に議論が限定されてしまい客観的視点が損なわれるのではないかと思います。さらに、絵画や写実表現に対してもっと多角的に考えていこうとする時、絵画だけをやっていて狭くなるんじゃないかという考えも出てきました。それで、あの時は写真というメディアでしかできない表現もやってみようと思ったんです。そうすると逆説的に絵画でしかできないことが浮き彫りになっていくんじゃないかと。そういう、ある種多角的に絵画や写実を見ていきたいという意味もあって、絵画以外の実験的な取り組みも行うようにしています。

松：今はいろんな表現方法があるので、写真や絵画といった関係性から絵画や写実を考えていくことは大事ですよ。

水：磯江さんなどは徹底した写実表現というものを極限まで研いでいくことで、あのような尖り方をしていった結果、それでしかできないことを成し遂げていると思います。一方で、他の表現にも触れながら絵画を考えていくという選択肢もあると思うんです。なぜ描かなければならないのか、あるいは、そっくりそのまま描くのなら写真でいいじゃないかという疑問も当然出て来ますよね。そういうものに対して実際に様々な取り組みを行うことで自分自身でも整理しやすくなるのではないかとともに思います。例えば、母親を描いた「Mother」の取り組みでは、描けた部分と描けなかったという事実が混在しています。結果として写実的な描写にはなっていないけれど、“それが、そのとき自分のできることだった”という事実を受け入れることもまた、人が絵を描くことの意味につながってくれたら良いなと考えています。



「残炎」2009年
サイズ可変
鉛筆、水彩、煤、鉄、廃棄物、紙
・「中之条ビエンナーレ 2009」展示風景

言語と制作

松：水野さんはスペイン語も堪能なイメージがありますが、言葉をはしゃぐことと制作はつながることがありますか。

水：現地に行くと英語でも伝わるけれど、基本的にはスペイン語での生活になるので話さざるを得ないですし、スペイン語で話すことで距離感は縮まって、スペインの文化や人がみえてくる部分もあります。

松：その言葉で話すとその人の性格などがみえてきますよね。

描きたいものと課題

松：今後描きたいものはありますか。

水：より身近な、手の届く範囲にあるものを書いてきたつもりではあるので、今後もどこか遠い場所に手を伸ばすのではなく、自分の身近なところを掘り下げて描いていくということになりそうです。あとは根本的に写実表現が好きというか、本能的に向いている気もするので、何かいい形で展開できないかと考えています。それは精度を上げて描きこむという方向のみに限定されたものではなく、もっと開かれた意味で、リアリティを含んだ表現につながればいいなと。

松：水野さんからみて、これからの写実の課題は何だと思いますか。

水：これは前から感じていることですが、“写実”といった瞬間に“写真のように描かれている絵画”に限定されて指されることが殆どですよね。先ずはそれが一つの問題だと思っています。“写実”という言葉がついていると、表面的にリアルにみえるという作品としてフォーカスされてしまう気がしますが、そのことと、リアリティを含んだ作品とは分けて考える必要があって、一緒の軸では測れないと思うんです。写実＝リアルを表現するとよく言われますが、僕は写実以外の現代美術の作品の方がリアリティを感じる事が多くあります。そういう意味ではいわゆる“写実”よりも遥かに現実やリアリティについて掘り下げている気がするんですね。一方で、写実表現はというと“写実”“リアル”と言っているにも関わらず、実のところは、表面のリアルを追おうとするが故に、現実やリアリティに対して一番遠ざかってしまっていていやしないか、ということが危惧されます。これからはもっと広いフィールド、つまり美術全体の中で写実表現というものを考えていかないと、結局は離れ小

島のように、ある狭い領域のみで成立しているような状況からは発展できないと思っています。僕自身、今後はより発展的な、現代の美術としても意味のある方向に展開させていきたいですし、あるいは、“今生きて、描くこと”を意識し、人間が描くことの意味みたいなものに迫ることができれば、それが写実表現であれ何であれ、結果的に美術表現として意味のあるものになっていくんじゃないか、そんな風にも思っています。

2021年8月28日(土) 16時～ ZOOMにて

