

虚構と現実の間——世界図としての絵画と感覚媒体としての絵画 千葉正也さんとトークセッション

質問と構成：松井みどり

はじめに：

このトークセッションの大きな目的は、千葉さんが絵を描くことのモチベーションや、絵画にとって必ずしも好意的環境とは言えない現在の美術界の状況の中で、持続して絵を描いていくことへの決意や意義についての言葉をいただくことです。

ここでは、最近作である、本個展の作品の解釈を中心にしながら、2005年ころからの過去の千葉作品における特徴的な技法やテーマや、ほぼ2年毎に繰り返されて来た、技法上の修正や変化を振り返りながら、過去千葉さんが成そうとして来られたこと、これから変わろうとする方向について、千葉さんの言葉をいただきつつ、探って行きたいと思います。

その中で、千葉さんの作品の特徴である、

- 1) 正面性、2) 塗りを通して、ひとつの世界観を伝える技術（平面性や立体感の巧みなコントロール）、3) 人工のオブジェ、日常の風景、印刷イメージを組み合わせ、現実と人工が交錯して造り出される虚構の風景を作り、それに生々しい現実感（観客自身がその体験を共有しなくても、懐かしく、いつか見た心象風景だと感じるような実感）を与える「生きられた虚構」の制作や、論理的思考の説明や表象ではなく、心理の深いところから浮上する感情が、光、形、触感、匂い、距離感といった、身体の表層で感知できる知覚的効果と結び付いて造り出す独自のイメージである、「シミュラクラ／ファンタズム」（ジル・ドゥルーズ『感覚の論理』）、或いは、深く、有機的なイメージの使用（ロバート・ブライ）を用いた制作

について、個々の作品の観賞と、千葉さんの言葉を通じて考察していきます。

最終的には、千葉さんの絵画が絵画本来の性質である虚構性（イリュージョン性）を強く体現するものであることを、確認したいと思います。それと同時に、千葉さんの最近作が、絵画のフレームの内部における自立性の維持にとどまらず、むしろ観客の感覚に強く訴えかけ、日常とは異なる視覚体験を与えることで、現実の表象やその虚構的置き換えではなく、それ自体がひとつの出来事になり、観客の無意識や記憶を揺さぶろうとする、「現実的」、「体験的」な方向へと進んでいることの意義についても、お話をうかがいます。

トークの流れ：

2017年個展では、自ら準備したオブジェを台にセットアップして描くというフォーマットは以前からのものを引き継ぎながら、絵画の大きさ、主題や技法、空間構成の方法に、千葉さんの確立された様式からはかなり大きく逸脱する傾向が見てとれます。

つまり、オブジェと印刷されたイメージと風景の間にテーマ的な繋がりをつくることで強い構成的統一感を示しながら、それらのイメージが絵の枠の内外を超えて呼応する様を示し、それによって部屋の内外や、絵画空間の内外が、常に入れ替わり、浸透し合うという印象を演出するというのが、これまでの千葉さんの絵画の特徴でした。一方、今回の個展では、

- 1) 部分遠近法の多用；2) 文章の多用、3) それまでの絵の質感を決めてきた、異質なオブジェを一つの世界に統一するような、平面的で均質で、グレーがかった色調の乾いた質感の塗りから、より多く水分を含み、表面の光沢を上げた塗りの採用；4) 風景とオブジェが、分離された個々の現実として対置されている画面構成が、事物の表象／コピーではなく、それ自体現実感をもったとして、観物客に身体的心理的効果を与える、体感的(experiential)構成が選択される

といった特徴が挙げられます。

これらの特徴は、2016年の個展で最初に現れた特徴でもありますが、今回、千葉さんは、意図的にご自分の絵画表現を、この新しい、体感的、即物的な方向に転換されることを選択され、観客にもそのことを明確に示しているように思われます。

具体的な作品を見ながら、その方向転換について千葉さんご自身に語っていただきたいと思います。

作品1 『家族の物語の絵』

この作品では、千葉さん自身が作られたオブジェと生活空間にある事物を、絵画の枠の中でひとまとめにし、ひとつのまとまった世界／風景として描くという、これまでの方法を受け継ぎながら、絵画の印象はかなり異なるものになっています。その大きな理由として、

- 1) 個々の事物のイメージの立体感が増している（部分遠近法の大幅な取り入れによってで、個々の事物が全体のまとまりとは関係なく、一つ一つ、際立って見える）。
- 2) 人形のオブジェの背後にある、オブジェが、自ら発光するかのように光っている。それは、海の水や空を連想させる、茫洋とした青の広がり、ライトボックス、水槽、絵画空間の中のもうひとつの絵画というように、様々に解釈できる。
- 3) 家族の物語が、絵画の中にあるメモ用紙に細かな字で書かれている――というように、文章が絵画の重要な一部として大幅に取り入れられている。
- 4) 絵具のアプリケーション／塗り方が、2012年ころまでの絵画の特徴である、乾いた平面的な質感から、少し湿り気を増し、色や光がうるむような効果をもった塗り方になっている。
- 5) 人形は、2012年ころまでの千葉さんの絵のトレードマークでもあった、白い顔のない石膏像の頭ではなく、ローブのような着物を着た、昭和前半生まれの祖父母のいる家には必ずあるような人形で、ドローイングで顔が描かれている。

何故、このような変化が起こったのでしょうか。

全体に部分的な現実感を増しているのに、絵全体の謎――見えているイメージの奥に何か重大な意味が隠れているのではないかという予感――は深まっています。

そんな「謎」があるのでしょうか？

作品2と3と4：『原始時代の終焉』と『八つ裂き光輪』と『忘れてメデューサ』

『原始時代の終焉』は、先端に絵具を付けて発射することで、当たった事物に痕跡を残す絵画的痕跡の矢の発射マシンと、その的となる事物を描いています。そして、2者間の距離が細長い絵の中心部の空っぽな空間として描かれ、そこを飛んでいく「矢」が描かれることで、絵画の中で起きている出来事と、観客の距離の感覚をシンクロさせるような「即物的」工夫が成されています。

『八つ裂き光輪』にも、同様の、絵の中で起きている架空の出来事を観客が現実的身体感覚をもって体験できるような工夫が成されています。ここでは、光を当てることで事物を破壊するマシンと、それによって破壊された事物が描かれていますが、キャンバスは、中心で折れ曲がるシェイプド・キャンバスで、壁の直角の角に添って折り曲がった形で展示されています。絵画の形状の歪みは、まるで、その空間において、事物の次元や素性を変換させる、磁場の歪曲が起きたことを示唆するかのようです。

また、『忘れてメデューサ』では、彫刻の頭部の下のテレビモニターから、__「わすれて」というひらがなの文字が、ひとつずつ重なりながら出て来るように描かれることで、声が聞こえてくる時間差を表現しているように思えます。

何故このような表現をされたのですか？

また、それぞれの作品のタイトルはとても印象的ですが、どのような意味があるのでしょうか。例えば、「原始時代」は、絵画の誕生とともに終わるのでしょうか？ 『八つ裂き光輪』と、『忘れてメデューサ』に出てくるギリシャ神話の怪物「メデューサ」とはどんな関係があるのでしょうか。

2.

2016年の個展について。

先にも、2016年の個展の絵から、現在の個展に繋がる、千葉さんの技法上の変換が始まっていたことを指摘しました。

個々の作品を見てみます。

作品1：『Pork Park #1』と『Pork Park #3』と『Pork Park #4』と、『Pork Park #2』

これらの絵を、この順番に見ると、千葉さんが、その署名的スタイルとも言える、テーブル（台）の上に様々なオブジェ（自分が制作した者と日常の事物）を配置したイメージを、絵画空間の中に描くという技法がとられながら、それが、平面的で均一的な塗りにより、空間を統一する技法から、部分遠近法で個々のオブジェに立体感を与えるという技法に転換し、その事物の突出の度合いが、どんどん増して来ているのが見て取れます。特に、#4は、遠くから見ると事物がそれぞれに孤立した散漫な印象すらあたえるのに、近くに寄ると、個々の事物が浮き上がるという点で、この傾向の集大成とも言える『みんなで冒険しようぜ#3』に近付いています。

一方で、#2は、千葉さんの作った事物を現実の風景と対置して描いていますが、『三ツ境』のような、構成したオブジェと現実の風景を対置させながら、現実の風景を架空の世界の一部として描き込むことで、平凡な日常を、廃墟のような謎めいたロマン主義的空間に変容させる手法とは、全く異なる効果を上げています。風景も、オブジェもより立体的で現実感を増していますが、二者は交わることなく独自で存在する個別的なものという感じがします。

何故このような描き方を選ばれたのでしょうか。

3.

千葉さんの2006年から2015年までの絵画のスタイルの変遷をたどります。そうすることで、千葉さんの技法上の変化は、突然興ったわけではなく、2011年頃から少しずつ顕在化していたことを確かめます。

作品1：『平和な村』2006年

——この作品から風景と制作されたオブジェとの対置はおこなわれていますが、この作品では、二つの間には講話や融合の関係が見られます。青、緑、黄色、といった自然にある色を使いながら、すべてがグレーがかった中間色でまとめられて、統一感のある作品です。その中で、オブジェが置かれた布の黒が画面を引き締め、風景よりもくっきりと描かれた布の模様が、「現実」と「虚構」、風景と印刷されたイメージの逆転を示唆します。全体としては、廃墟や、夢の中の風景のような印象をあたえながら、どこかで、「トリック」があることを示唆する作品です。

この作品では、千葉さんのトレードマーク、作家的署名とも言えるスタイルが明確にされています（同じタイトルでたくさん連作があります）が、**そもそも、構成された事物と風景を組み合わせて描こうとした理由を教えてください。**

作品2『村の研究』2008年

ここでも、構成されたオブジェと風景が対置されていますが、その対立はより明確にされています。箱庭的風景のこじんまりした印象と、「自然」の風景の荒々しさが対照的に示されることで、むしろ、日常の世界に、崇高な自然のヴィジョンが介入したかのような、幻惑感や幻視感を与えます。

このような構成をされた理由を教えてください。

また、『平和な村』、『村の研究』と、「村」という人間の長閑な生活を暗示する言葉を使いながら、廃墟や非現実を思わせるイメージを使ったのは何故ですか。

作品3『三ツ境』2008年

この年の個展では、顔のない石膏像の頭や半身が、木の棒に立てられて、ジャングルのような森に置かれている絵が、台の上に設置され、その台に絵具がはみ出ている、という作品が多く出展され、その展示の方法は、絵画が物理的に彫刻に近付いているという印象を与えました。**何故そのような展示の方法を行ったのでしょうか。また、向かい合い、或いは横向きの顔のない石膏像とジャングルの対置は、様々な物語を連想させました。そうした、千葉さんの意図を超えて観客の感情や記憶に訴えかけるイメージの意味といえますか、役割について、お話しください。**

作品4、5、6、7：『眠る男』2009、『50人のリビングルーム』2011、『ラッキーハット』2011、『泣き頭』2011

これらの作品には、『平和な村』から『三ツ境』までの間に確立された千葉さんの特徴的スタイルを、二つの対照的な方向に押し進めることで、変化をもたらそうという意志が見られます。一方では、様々な事物がテーブルの上に置かれ、絵はがきに描かれたイメージとオブジェとの間でイメージが呼応したり、小さな絵はがきの中に広がりのある自然が描かれ、事物は日常的で凡庸なものであるという対比が強調されています。もう一方

では、泣いている石膏像の頭部が風景と対比されるけれど、石膏像の塗りはより立体的に、風景は書き割りのようにフラットだったり、抽象画のように筆跡を強調して虚構性を示唆するつくりになっています。

作品8、9：『へびくん』2011、『フェアリー#2』2011では、曲線的な形態のオブジェや、曲線によって、異なる事物（それらは二つの絵でほぼ同じ）が繋がれていきますが、前者では、オブジェ、後者では、ドローイングと、千葉さんは、3次元のものと2次元の痕跡を描き分けています。

これら、特に2011年の技法では、自分の絵画を、より意図的な虚構性をもった、平面的構成の方にもっていか、一つの印象的イメージの物質的現実感を増してオブジェのように示すかという二つの方向が試され、結局、2012年の『Turtle's Life # 2』では、前者の方法が選ばれます。

このあたりの、千葉さんの試行錯誤といいますが、方向性の模索についてお話しいただけますでしょうか。

また、『Turtle's Life # 2』は、千葉さんが、室内をひとつの独立した小世界として描きながら、絵はがきや写真、Tシャツのプリントなどの印刷されたイメージによって「外」の世界との呼応や相互浸透の可能性を示すという手法を今までにない構成の複雑さと技法の緻密さをもって完成させた作品のように思えます。ここでは、亀がいるケースとその周りがある空間が描き分けられたりして、二重の「室内」が示されますが、それでいて、作品の印象は閉じていません。**この作品を描かれた動機や、工夫されたことなどについてお話しいただけませんか。**

4.

2012年からの千葉さんの絵画は、それまでに培われた様々な工夫を統合し、バリエーションを加えて、一作毎に新しく充実した画面を作ってきたと思います。(『スポーティープラネット』、2013『おーいの音、月と太陽に向かって』、『Re-visiting再会』) 2015年の『平和な村』は、そうした工夫の集積であり、2006年から継続して行われて来た、石膏のオブジェと風景の対置を通して幻視的な虚構の風景を作り上げる作業の集大成だったようにも思えます。

この作品で『平和な村』というタイトルをつけられたのは、何故ですか。また、2012年から15年までのあいだ、千葉さんは、画家として安定した評価と人気を得て来られましたが、そこから何故2016年の作品のような新しい試みにふみきられたのでしょうか。

5.

2015年に千葉さんは、『自画像#4』という、知人の顔に自分の顔を描き、その人らしい行為をしていた後にその顔をキャンバスに拓本のように押し付けるという作品を制作されています。それは、それまでの絵画でも、人間の足や手や、手袋や石膏像などを描いても、人の全体像や自画像を描くことになかった千葉さんの『自画像』というジャンルに対する姿勢を表す行為だと思えます。**何故千葉さんの作品では、身体の一部（特に、16年の『Pork Park#5』）や身体の周辺を示す物がたくさん描かれるのに、全身像は描かれませんか。**

6.

2016年の『Pork Park#3』と『みんなで冒険しようぜ』は、千葉さんの新しい方向を如実に体現している大作です、そこでは、個々の事物が立体感をもって描かれると同時に、文字、ドローイング、絵葉書の絵など、

平面的なもの、印刷されたものは、それにふさわしい平面性と質感をもって描かれています。つまり、事物の描き分けが今まで以上に厳密に行われながら、すべては絵画空間の中でかろうじてバランスを保って一つの絵画として成立しているのです。『みんなで冒険しようぜ』は、その絵画的自立性のバランスが壊れかけて、絵画空間は、少しごちゃごちゃと混乱しているようにすら見えます。しかし、画面に近付くと、事物の立体感とフラットな文字やドローイングや印刷されたイメージの質感の描き分けは際立っていて、そのひとつひとつの事物の差異を確認しているプロセスはまさに視覚的「冒険」であるとも言えます。ここから、今回の展覧会のような、小さめの画面における立体感、質感、光の表現への移行は、どのようにして行われたのでしょうか。

『家族の物語の絵』における、光る物体の表現は、『説明書付きの鍋掴みの絵』、『水浴／覗き』、『相模川ストーンバーガー』、『歩くヘビ』などの絵にも、見られます。また、『ウーロン茶を飲む男』では、風景の中にぼつんと見える光と、手前のウーロン茶の水面が同じ色の光を発することで呼応しています。そのような光の表現をされている理由を教えてください。

7.

今回の個展では、『キスしたい気持ち』のように、顔が画面に溶けているのに唇部分が盛り上がっているという表現のように、「キスしたい」という欲望が突き出された唇によって体現されるというような、即ぶつ的、体感的表現が目立ちます。

今回の展覧会は、2015年までの千葉さんの絵画が、絵画の虚構性を誇示するかのような、自立性と平面性、虚構性へのメタフィクショナルなリファレンスに支えられていたのに対して、観客にある種の身体的感覚的体験を与え、そこからある種の心理的効果を彼ら自身によって自覚させる、オブジェやパフォーマンスのような、体験的方向に転換しているかのようです。

前と同じ質問になってしまうかもしれませんが、千葉さんが何故今そのような方向をめざすのか、お話いただけませんか。

8.

絵画とは根本的に、人が現実世界から得た感動や刺激をその人独自の解釈のシステムに置き換える「虚構」であると私は思います。それは、具象絵画であれ、抽象絵画であれ、変らない、絵画制作の条件です。クレメント・グリーンバーグは、1940年の論文『新しいラオコオンに向けて』で、絵画による小説の模倣に繋がる、虚構やイリュージョンを否定し、絵画の物質性を強調することを、絵画本来の性質に立ち戻ることであると主張しました。この、物質性の強調＝絵画の純粋性の主張という、モダニズム絵画の条件が加わり、絵画を描くという行為に、強い自己言及性や批評性が加えられたと思います。同時に、虚構性と絵画の純粋性の対立や、絵画の物質性と芸術作品の体験性の対立という、混乱を招くような批評的テーゼも成立させられました。

千葉さんの作品は、物質性と虚構性（アレゴリー性）を統合するかたちで描かれています。それと同時に、先に挙げた、正面性や、人工と現実のマテリアルをたくみに組み合わせて、印刷イメージと現実とが互いに交流し交換しあう非常に人工性の強い、夢の感触の生々しい絵画空間をつくっています。そのことは、千葉さんの作品が、絵画本来のありかたに忠実であるとともに、モダニズム絵画の定義によって導入された、虚構／物質性の対立を超えて、絵画であろうとする意志を体現していることを強く物語っています。

それについてどう思われますか。

たとえばここに、19世紀後半から20世紀前半にかけて活躍した社会学者ゲオルグ・ジンメルと、1960年代に、モダニズム詩の「オブジェクト主義」の呪縛から詩を解放するために「精神の内面から浮かび上

「深いイメージ」の回復を提唱した、ロバート・ブライの言葉が在ります。
それぞれの言葉に対して、千葉さんはどのように反応されるでしょうか。

ゲオルグ・ジンメル：「距離と統一、私たちに對するアンチテーゼと自らのうちなるジンテーゼ。この二つは相関的な概念であり、芸術作品の二つの主要特性にほかならない。内的に統一されていることと、あらゆる直接的な人生から切り離された領域に存在すること——じつはこの二つは同じことであり、単に二つの違った側面から見られているにすぎない。芸術は、この自己充足性を所有してはじめて、そして所有しているからこそ、私たちにこれほど多くのものを与えることができる。運動選手が助走前に一步退くように、芸術作品は自分だけの世界に退くことによっていっそう深く、いっそう完全に私たちのうちに踏み込んでくる。芸術が私たちに与えてくれる幸福感、私たちには身に余るプレゼントのように感じられるあの感情は、自己充足した完結性もつ矜持に由来する。にもかかわらず、芸術作品はあの自己完結性によって私たち自身のものになるのだ。

額縁の特性は、絵画のこうした内的統一を補強し、感覚化することにある。」（「額縁——ひとつの美学的試み」1902）

“Distance and unity, antithesis against us and synthesis in itself.

Georg Simmel: “The Picture Frame: An Aesthetic Study,” 1902)

ロバート・ブライ「オブジェ至上主義と抽象化の影響のもと、私たちの国の詩は凡庸になったが、批評もまた凡庸になった。感覚が死ぬと、私たちの内部で詩に喜びを見出す心も死ぬのである。そして、この喜びの気持ちこそがある言葉のグループが本当の詩を持っているかどうかを教えるのである。偉大な詩人や偉大な批評家とは、10マイル離れていても新鮮な水の匂いを嗅ぎ分けるロバのようなものである。詩の水が、どこにあるのか——海外でも国内でも、西洋でも東洋でも、地下ですらも、そのありかを教えてくれる感覚があるのである。

（中略）

人間の身体は、死んだばかりのとき、生きていた身体とよく似ている。ただ、そこには、もともと目に見えることのなかった何かがもう存在しないのである。詩も、人間の身体と同じように、目に見えないものが違いを造り出す。ある言葉の構成に詩があるかどうかは、とても神秘的な問題だ。日本の俳句の経験からもわかるように、或いは西洋における短い詩の伝統からもわかるように、詩はわずか15語や10語のなかにも存在する。（中略）

「誰も地球の中心に一人で立っている。

太陽の光線に貫かれて

気がつくともう夕方だ」

という、カジモドの詩は、いきなり心の内側に入ってくる。

詩は、一瞬のうちに無意識へと貫通するものなのである。（中略）

想像力は、自立的に働いているとき、それと対峙する世界と同じくらい強い詩をつくりあげる。リルケは「die Befreiung der dichterischen Figur」翻訳すると「詩的イメージの解放」、「イメージを牢獄から解き放つ」ということを言っている。ここで詩人は、イメージがオブジェの間への監禁から解き放たれた詩のことを語っているのである。想像力の支配が詩の全体に及ぶ。このことが起こるとき、詩は無意識の領域に自然に入り込むのである。」（「アメリカ詩における誤った方向転換」1963）

ここで言及されている詩人「カジモド」とは、20世紀イタリアの前衛詩人サルヴァドーレ・カジモドのことです。カジモドは、古典詩的響きと現代的思考を組み合わせ、或るときは、戦争、ファシズム、社会的不平等がもたらす悲劇を激しい調子で批判し、また或るときは、澄んだ静謐な心で、素朴な生活の喜びのうちに生の豊かさを捉えた抒情詩によって、1959年にノーベル賞を受賞しました。



千葉正也「思い出をどうするかについて、ライトボックス風間接照明、八つ裂き光輪、キスしたい気持ち、家族の物語、相模川ストーンバーガー、わすれてメデューサ、50m先の要素などを用いて」

会期：2017年10月20日(金) - 11月18日(土)

会場：シュウゴアーツ

Talk Show 「千葉正也 x 松井みどり」

開催日：2017年10月30日

会場：シュウゴアーツ