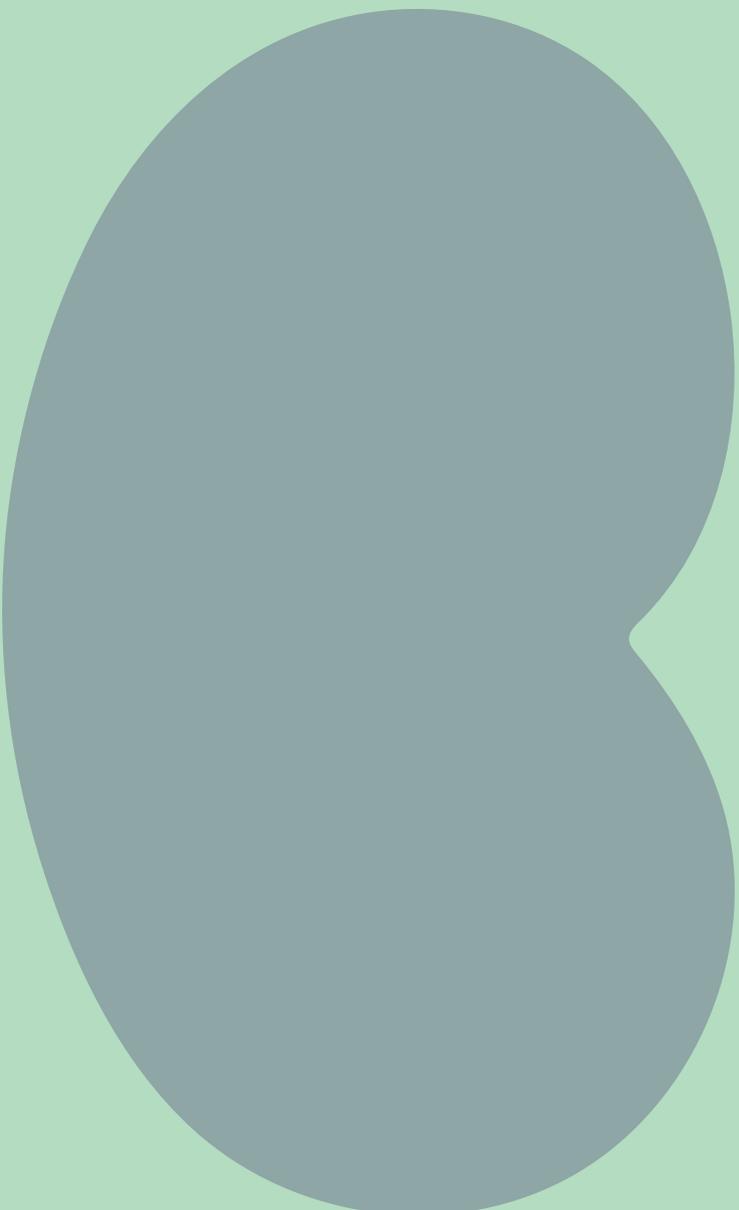


2023 — 2024





## 文化村クリエイション

2022年3月奈良県天理市にオープンしたなら歴史芸術文化村(以下、文化村)は、文化・地域振興を行う拠点として奈良県が整備しました。道の駅でもあり、文化財修復工房の通年公開、アーティスト交流、幼児向けアートプログラム等を行う多機能複合施設です。アーティスト交流プログラムでは、公募のアーティスト・イン・レジデンス「文化村AIR」、奈良出身・在住のアーティストを紹介する「奈良ゆかりのアーティスト交流プログラム」、そして「文化村クリエイション」を実施しています。

「文化村クリエイション」は、先進的な取り組みを行うアーティストを文化村職員が選定し、リサーチ、制作、発表を行うとともに、創作の過程を開いていく試みです。

日々の暮らしやリサーチの中で吸収した種が、どのように芽を出し花ひらくのか、その過程には必ずしも作品に表れないたくさんの発想のかけらや逡巡があります。一見関係がないものや、無駄とも思える部分に宿る豊かさへ、少しでも触れるきっかけとなることを目指しています。

## 文化村クリエイション vol.4-5

2年目となる2023年度に招聘した写真家・山本糾と画家・伊庭靖子は、30年以上のキャリアを持ついわばベテランです。両名ともこれまで作品以外の部分を積極的に開示しておらず、しかし一貫した作風からは、確立した創作の方法論が想像できました。

初年度はどのように「創作の過程を開く」か、その方法からアーティストと相談していました。対して今回は、このテーマを手段として使うことで、通常あまり開かれることのない彼らの創作過程を垣間見ることを企図しました。

2名の創作に触れて改めて実感したのが、その連続性です。プログラムは一定期間で切り取らざるを得ませんが、創作の時間軸は作家の人生そのものとリンクしていて、始まりも終わりもありません。特に山本と伊庭は、ひとつのテーマに向き合い続ける研究者のようで、これまでもこれらも実験を繰り返していきなのでしょう。そこには人生をかけた取り組みの説得力がありました。

両名とも、来訪した作家仲間が、初めて見る彼らの姿に驚く場面がありました。長く続く創作のごく一部とはいえ、この場所とタイミングだからこそ実現したことに意義を感じます。

遠山きなり(なら歴史芸術文化村/アートコーディネーター)

# vol.4

## 山本 紘 TADASU YAMAMOTO

1950年香川県生まれ。写真家。武蔵野美術大学商業デザイン科卒業。水を主な被写体に作品を制作する一方、現代美術の撮影にも多く携わる。主な展覧会に、個展「光・水・電気」(2012, 豊田市美術館)、個展「落下する水」(2010, 国際芸術センター青森)、「写真の過去と現在」(1990, 東京国立近代美術館／京都国立近代美術館)など。東京都写真美術館、東京国立近代美術館、原美術館、熊本市現代美術館、高松市美術館、パリ国立図書館、National Gallery of Australia など、国内外の美術館に作品が所蔵されている。

2023

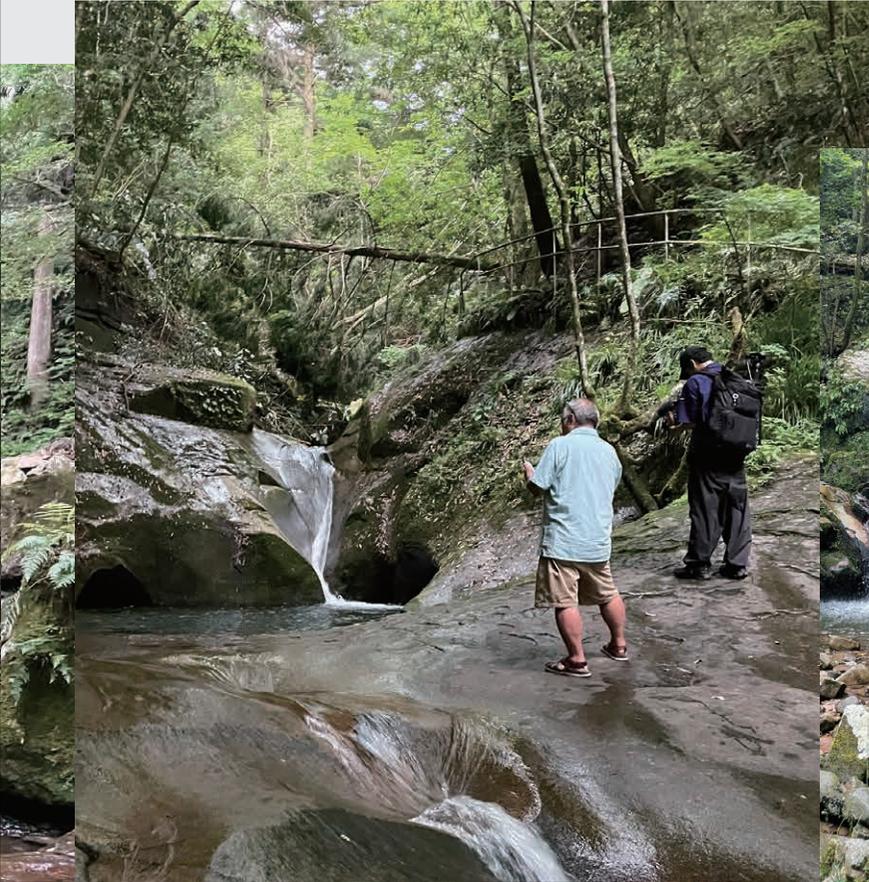
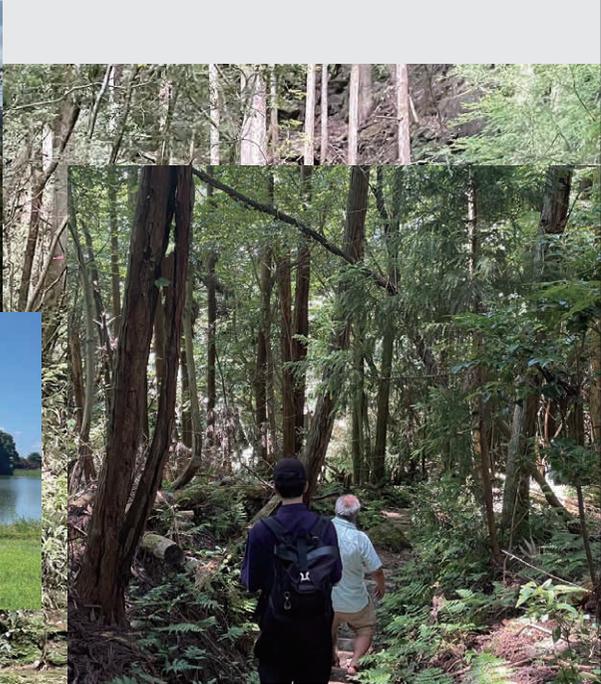
7月-12月 ..... 撮影

2024

1月23日(火)-2月25日(日) ..... 展覧会「宇宙の中心にある水」

写真家・山本紘は40年以上にわたり、さまざまな姿の「水」を主な被写体にモノクロの写真作品を制作してきました。大きなエネルギーと静寂を同時に内包する緊張感のある作品は、自然をそのまま写し取るのではなく、宇宙と対峙し、その理を捉える研究のようです。内面の吐露とは一線を画しつつ、それは自身の「場所」を確認し提示する行為のようでもあります。

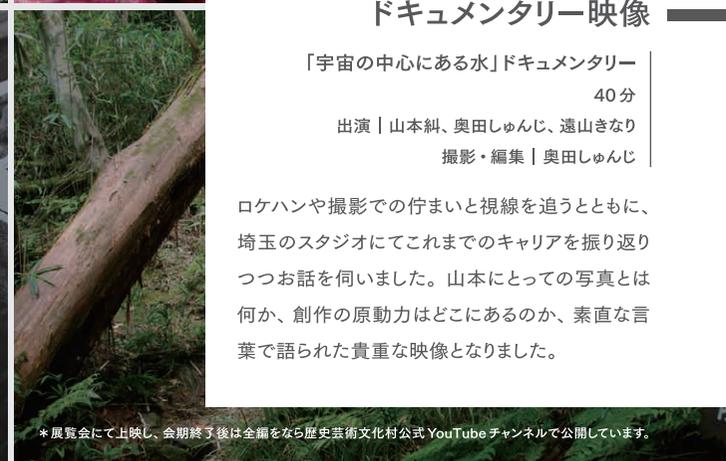
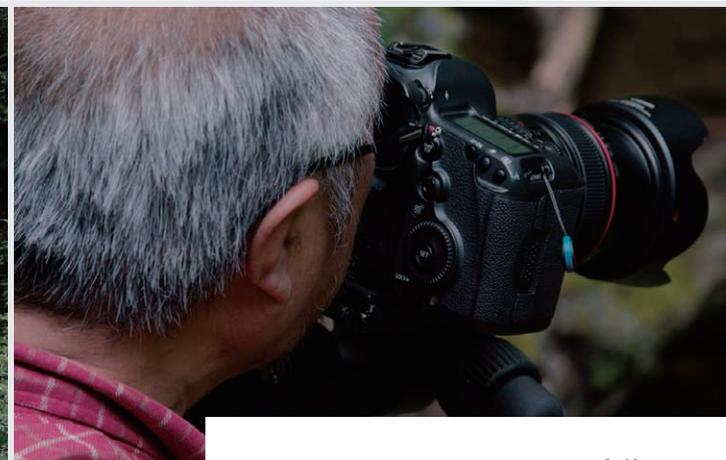
夏から冬にかけて何度も奈良に通って撮影を行い、新作を展覧会で発表しました。また創作の過程を開いていく試みとして、撮影の様子とインタビューをまとめたドキュメンタリー映像を制作し、展覧会にて上映しました。



## 撮影

奈良県内で撮影するために車でさまざまな場所を巡りました。惹かれる場所に出れば三脚とカメラを取り出し、一度撮影した場所も、水量や天候によっては複数回訪れるとのこと。滝や河川、ダムなど、数ヶ月、数日の降雨量が水量に影響するため、その日の空模様だけではなかなか判断できないようです。天候は基本的に、水にフラットな光が当たる曇天に撮影を行います。

作品についての語りには、度々宇宙が出てきます。水は太陽の光を強く反射しながら、重力によって動きます。また写真は、光をレンズで一点に集め、像を結んだ現れです。水を撮影することは、写真をとおして宇宙に触れようとする山本の試みでしょうか。



### ドキュメンタリー映像

「宇宙の中心にある水」ドキュメンタリー

40分

出演 | 山本糾、奥田しゅんじ、遠山きなり

撮影・編集 | 奥田しゅんじ

ロケハンや撮影での付き合いと視線を追うとともに、埼玉のスタジオにてこれまでのキャリアを振り返りつつお話を伺いました。山本にとっての写真とは何か、創作の原動力はどこにあるのか、素直な言葉で語られた貴重な映像となりました。

\* 展覧会にて上映し、会期終了後は全編をなら歴史芸術文化村公式YouTubeチャンネルで公開しています。

ドキュメンタリー映像からの引用

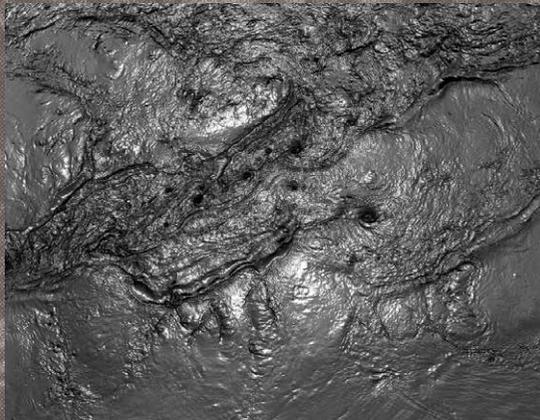


《落下する水-那智滝》1991  
ラムダ・プリント / 172×100 cm

”  
僕の考えでは、滝っていうのは、  
地球にかかっている色々な引力や重力、  
自転している動きとか、宇宙から引かれている力とか、  
そういうものが可視化されている特異点。  
初めて那智滝を見たとき、古代に滝を拝んだ人々と、  
何千年を越えてつながった気持ちを感じ、  
これはなんだろうと。

”  
そのままの自然は撮らない。  
もっと巨大な宇宙的な、模型的なものを表現しようということ。

”  
全体を撮りたい。  
自然を撮っているけれど、世界の全体というか、宇宙の全体というか。



《考える水 41》1997  
ゼラチン・シルバー・プリント / 100×125 cm

”  
自分の内面とか自分を表現するとか、  
そんなことは全く考えたこともないですよ。  
芸術は宇宙を表現するものだと思うからね。



《暗い水-白山川》1994  
ゼラチン・シルバー・プリント / 100×250 cm

”  
科学が捉えた宇宙は、  
我々が感じている宇宙とはまた違うものでしょう。

”  
水を撮るといことは、光を撮ることでもあるので。  
水は光に敏感に反応するし、  
宇宙からの力とか、地球の力とかに反応する。  
流れたり、渦巻いたりとか。  
地球にはたいていさまざまな力に惹かれて撮っている。  
最近気がついたけど。

”  
場所をつくっているのかな、最初からずっとね。  
今思うと。  
具体的な場所ではないけれど。



《天理ダム 2》2023  
今回撮影し、展覧会「宇宙の中心にある水」では未発表の作品。



左：山本 紉 右：奥田しゅんじ

## 撮影ノート

### ドキュメンタリー映像を撮影して

奥田しゅんじ（映像作家）

当初、山本紉さんの作品世界にどうすれば近づいていけるか想像ができませんでした。自然のなかの硬質な光景、水平垂直の出された構図、隅々までピントが合ったモノクロームの写真。どこか漂う、人を寄せ付けぬ厳粛さ。僕からするとほぼ50歳離れた写真家でもあります。

文化村の遠山さんからドキュメンタリー映像制作の依頼をいただき、緊張しつつ初日のロケハンに同行しました。

どんな足どりで対象物を探すのか？カメラの構え方は？とにかく山本さんが動いている映像というだけでもきつと価値がある。そう割り切って、素直に後ろをついていくことに。

実際にお会いしてみると、どの問いにも正面から回答をしてくれる真摯なお人柄でした。遠山さんと共に質問攻めにした様子が、映像からもわかるはずですよ。

「行くか迷うなら行ったほうがいい」と、急な山道のロケーションも含めて1日に10ヶ所ほどロケハンする日も。

奈良県北部から吉野エリアまで、古墳やダム、滝、川など、これまでも多くモチーフとしてきた「水」のある場所を中心に巡ります。

撮影するのは曇りの日。水の量や、水面の光の反射も天候に影響されます。タイミングが合わなければ日を改めるか、諦めずに待ち続けるか。自然環境は思い通りにはいきません。

春日山原始林で鶯の滝を撮影した日のこと。「滝というのは、地球にはたらいている力が可視化された特異点だと思う」と話されました。

それを聞いて、ふと子供の頃の記憶が蘇りました。雨が多く降った次の日などに、家の近くの用水路のパイプから激しく流れ落ちる水をじっと見ていた記憶です。

ただ落ち続ける水になぜか目を奪われ、そこを見ながら、そこではないもっと深いところからやってくるエネルギーを見ているような。それは、僕にとっての小さな「特異点」だったかもしれません。突然立ち現れた、世界に対する「これはなんだろう」という感覚。そんな原始的な感覚が、山本さんの写真世界への入り口になるように思いました。

関東にある山本さんのスタジオにお邪魔すると、棚やPCの上にはロボットやゴジラなどフィギュアのコレクションがずらり。「できるだけたくさん集めたい」と少年のように目を細めます。さらに「芸術は幼心の完成だ」と最も影響を受けた小説家だと公言する稲垣足穂の言葉を引用。

稲垣足穂の代表作『一千一秒物語』は、人間が星を撃ち落としたり、月をポケットに入れたりする独特なユーモアのあるファンタジーです。天体の側も反撃をしてきて、人間をはねとばしたり、取っ組み合いになったり。想像力によってありえないサイズに縮小された天体が、宇宙の縮減模型とも言える山本さんの写真と重なります。

自分だけの宇宙模型をつくりたいと夢想する、天体少年のような好奇心。

映像を撮りながら、当初は知り得なかった山本さんの一面に触れることができたように思います。

「写真は現実にあるものしか写せないで、対象物との緊張関係というのは常にある。どうにも自由にならないから、対象物は」そう言いつつ、そこが面白さだと語る山本さん。

手軽にコレクションとはいかないスケールの対象物を相手に、勝つことの不可能な綱引ききでもというような、そんな関係を楽しみ続けているのかもかもしれません。



## 展覧会

宇宙の中心にある水

2024年1月23日(火)～2月25日(日)

会場

なら歴史芸術文化村 交流ラウンジ

奈良県内で撮影した新作2点と、50年ぶりに公開された卒業制作の映像作品、そしてドキュメンタリー映像を上映しました。

《津風呂ダム2》は、ダムから放水された水が壁に当たって渦巻く地点を上方から連続撮影した写真を、縦5×横25=125枚並べて展示したものです。撮影は複数日にわたって行われ、天候や時間帯によって反射加減が異なります。連続と断絶、慣性と衝突、光と影など、さまざまに拮抗しています。作家としてキャリアを歩み始めてからは一貫して写真作品を発表してきましたが、大学時代は映像作品を制作していました。コマ撮りのような手法からは、映像的な思考が根底にあることがうかがえます。



展覧会によせて

山本紉

岸壁の突端から落下する水、うねり渦巻きながら流れる川の水、岸壁に打ち寄せる海の水、天空を映す高山の山頂の池の水、ダム放流口から放出される水。地球上の水のあるところは地球にはたらく宇宙の力が可視化されているところです。これらの水と太陽からの光が融解して発光するところ、そこがわたしの写真の場所です。  
(展覧会ハンドアウトより)





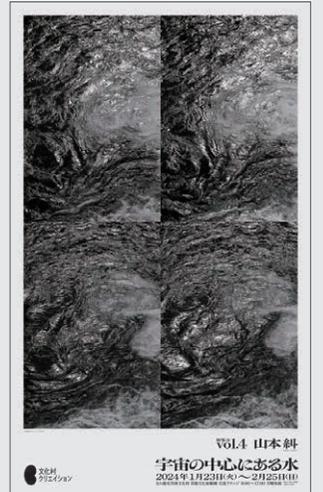
《The Brass Bullet》  
1975  
シングルチャンネルビデオ  
5分  
企画制作・監督 | 山本紉、西本企良

武蔵野美術大学卒業制作展のために制作された映像作品。稲垣足穂の『一千一秒物語』と『第三半球物語』をベースとしています。このたび50年越しにフィルムをデジタル化したところ、フィルムの劣化により、冒頭1分弱はデジタル化が叶いませんでした。

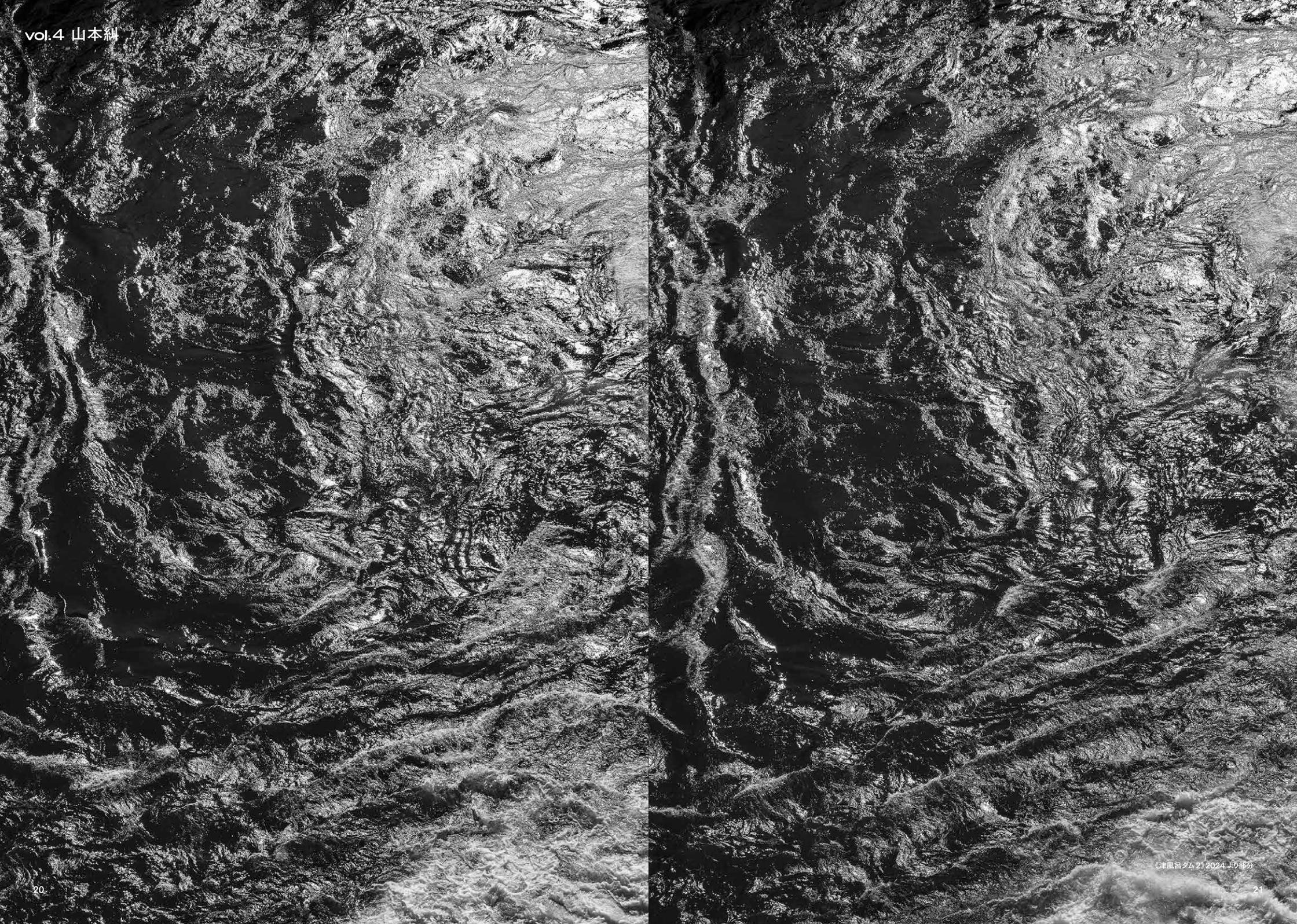
冒頭では、宇宙は箱のようなものであり、外側は何もない「虚空」であること、星々はその箱に開けられた小さな穴であることを博士が説明します。穴から「虚空」が侵入し、地球が不思議な夢に包まれると予言した瞬間、周りのものが消え始め、博士までも消えてしまうシーンから始まります。



作品は長いこと見ていると新たな見え方を発見することがあります。少しでもそのような体験が提供できればと、展覧会用ポスターを多めに印刷して配布しました。



展覧会ポスター  
サイズ | 72.8×44.5 cm  
デザイン | 関川航平







## 企画ノート

そのキャリアに比して、山本自身の言葉や姿の情報が少なく、特に写真や映像での資料はほとんどなかった。「創作の過程を開く」というプログラムのテーマを口実に、この寡黙な作家の創作をのぞき見たい、記録を残さなければ、という想いから、思い切ってドキュメンタリー映像を制作したいと依頼した。そしてこの映像制作が、思わぬ原点まで導いてくれた。

作家の現在地を切り取るため、当初は奈良県内での撮影同行のみを想定していた。しかし、その日の撮影について具体的に尋ねても、大きなものの一部として語られる。その背後には一続きの大きな「創作」が広がっていて、そこに接近しないことには核心に触れられないと感じた。腰を据えてキャリア初期から話を聞かなければ、と急遽、山本のスタジオでの収録を願いだした。

埼玉のスタジオ兼自宅では、長年コレクションするフィギュアに囲まれ、生活の匂いの中でインタビューを行った。そこで、大学の卒業制作展で発表した映像作品《The Brass Bullet》に話がおよび、展覧会での出展が決まった。写真家として歩み始めて以降、映像の作品を展示するのは初めてだという。

この度その古いフィルムをデジタル化して驚いた。そこにはまさに、山本が一貫して取り組んできた「宇宙を模型的に捉えたい」という表現の原点があった。作風こそ違えど、宇宙との向き合い方は写真作品に通底するもので、また展示した新作《津風呂ダム2》をはじめ、過去作品でもしばしば見せる映像的な手つきの所以も感じる。インタビューの言葉も重なり、人生をかけてひとつの「創作」に向き合う姿が浮かび上がった気がした。

山本は「うまく言葉にできない」と話すこともあった。現在語られているのは、少しずつ言葉にしてきた思索の結晶なのだ、これまでの長い道程を想う。本来作家にとって創作は連続している。約半年間のプログラムをとおして眼差すことになったのは、約50年間にわたる「創作の過程」であった。

(遠山きなり)

# vol.5

## 伊庭靖子 YASUKO IBA

1967年京都市生まれ。嵯峨美術短期大学版画科専攻科修了。フランス・モンブランカン（1999、タイムラークライスグループアート・スコープ）、ニューヨーク（2001-02、文化庁在外研修員）にて滞在制作。主な個展に、「まなざしのあらい」（2019、東京都美術館）、「まばゆさの在処」（2009、神奈川県立近代美術館）。国立新美術館、府中市美術館、横須賀美術館、平塚市美術館、滋賀県立近代美術館など多数の展覧会に参加。神奈川県立近代美術館、資生堂アートハウス、東京都現代美術館、国立国際美術館、The Cleveland Museum of Art（米国）など、国内外の美術館に作品が所蔵されている。

2023	10月ー12月	リサーチ
	12月2日(土)ー2月25日(日)	公開制作
	12月3日(日)、12月17日(日)	スタジオトーク
	2024 1月7日(日)、1月21日(日)	
	2月4日(日)、2月18日(日)	
2024	3月5日(火)ー3月24日(日)	展覧会「伊庭靖子の見かた、描きかた」

画家・伊庭靖子はこれまで、具体的な対象物を油彩画で描く中で、質感が前景化し、触覚を呼び起こすような作品を制作してきました。それはモチーフへの興味というより、一貫した「見ること」と「描くこと」への探究です。ものの表面に光が映った質感だけを描く、写真だけが捉える光の質感を描く、ものと私たちの間にある光を含んだ空気を描くなど。絵として捉えたい微細な質感を探して、なにを「見て」なにを「見ない」のか、それをいかに絵として「描く」のか、伊庭の求めるものの見かた、描きかたを試行錯誤してきました。

今回はスタジオにて3ヶ月間の公開制作を経て、展覧会を行いました。



## リサーチ

これまで絵のモチーフは、陶器やクッションなど匿名性が高く日常にありふれたものが選ばれ、思い入れは意図的に排除されてきましたが、約20年ぶりとなる滞在制作を機に、奈良県内でモチーフを探しました。自ら写真を撮影し、それをもとに絵を描いていく制作方法はこれまで一貫しています。静物を探して博物館や、2020年以降は風景にも取り組んでいるため古墳や山など、また初めてのモチーフである室内を求めて洋風建築なども訪れて撮影しました。モチーフによって選択の基準は異なるけれど、惹かれる質感や「描きどころのある」質感を求めている、と語る伊庭。確信はないまま撮影し、写真の加工・編集をするうちに欲しい質感が出てくることもあるようです。

奈良の地域性もあり、モチーフは出土品や古墳への参道など歴史や人の気配あるものが選ばれ、否応なく醸される情緒や物語性を許容するのか、制作しながら調整して試しているようでした。制作終盤に感触を尋ねたところ、「結局あまり許容しない方向にいった気がする」とのこと。今回の挑戦は今後の制作にどのように影響するのでしょうか。



## 公開制作

伊庭靖子の見かた、描きかた

2023年12月2日(土)～2024年2月25日(日)

の土曜・日曜

-土曜日 13:00～17:00

-日曜日 9:00～17:00

\*お休み…12月23日、24日、30日、31日

会場 | なら歴史芸術文化村 スタジオ302

創作を開いていく試みとして、スタジオで制作する様子を公開しました。

キャンバスは下地を塗った状態で持ち込まれ、最初は鮮やかなレモンイエローや水色の四角形が壁に並びました。描き始める前に使用する色を混色して用意するため、色ごとに明度がグラデーションになったパレットが増えていきます。

作品制作を10段階にわけると、モチーフを写真で撮影し、パソコン上で画像を加工・編集する作業が6～7割を占めるそう。トリミングや色調の調整などをしながらイメージを作っていくので、編集した写真がエスキースのような役割とのこと。版画科専攻の伊庭は、大学卒業後に独学で油彩画を描くようになりました。完成図をもとに逆算するように制作していくスタイルは、版画の作り方が影響しているのでしょう。





キャンバスには層を重ねるように描いていきます。1層目はプロジェクターで画像を投射し、明度ごとに塗り絵をするように絵の具を置き、境目はぼかします。モチーフによっても多少差があるものの、概ね2層目からは完成イメージに近い色を使用していきます。3、4層目では仕上げに向い、必ずしも写真のイメージにとらわれずに微調整を行うとのこと。

複数作品を並行して制作しており、スタジオでは異なる層が描かれた状態のキャンバスを見ることができました。



スタジオトーク

2023年12月3日(日)、12月17日(日)

2024年1月7日(日)、1月21日(日)、2月4日(日)、2月18日(日)

時間 | 13:00~13:30 会場 | スタジオ302

制作途中の作品を前に、まさに今何をしていて、何に迷っているのか伺うため、公開制作期間中の隔週日曜日、全6回に分けてトークを行いました。



過去作品展示

2023年12月2日(土) - 2024年2月25日(日)

会場 | スタジオ304

《Untitled 2023-05》  
油彩、カンヴァス  
112×162 cm

公開制作期間中にも完成した作品が見られるよう、2023年に制作された作品を展示しました。



公開制作フライヤー



伊庭靖子の  
見かた、  
描きかた

観覧会フライヤー  
デザイン | 関川航平



## 展覧会

伊庭靖子の見かた、描きかた

2024年3月5日(火)–3月24日(日) 9:00~17:00

会場 | スタジオ302・304

スタジオで制作した新作7点と、旧作3点を展示しました。また、展覧会においても創作の過程に触れられるよう、制作に使用した壁面のネジ釘や鉛筆書きなどの痕跡を残すとともに、未完成作品も展示しました。

初めて描くモチーフであった室内は未完成で終了しました。1枚の絵を繰り返し修正し調整する時間も、対象物との距離や構図を変えて試行錯誤する時間も足りなかったとのこと。この未完成作品が、今後完成に至るかどうかはわかりません。たくさんの「こうではない」とともに完成作品があることがうかがえます。



未完成作品



スタジオ302 展示風景 (新作、未完成作品)



スタジオ304 展示風景 (旧作)



《Untitled 2024-01》  
油彩、カンヴァス  
80.3×65.2 cm



《Untitled 2024-05》  
油彩、カンヴァス  
80.3×80.3 cm



上  
《Untitled 2024-02》  
油彩、カンヴァス  
27.3×41 cm



下  
《Untitled 2024-06》  
油彩、カンヴァス  
33.3×53 cm



《Untitled 2024-03》  
油彩、カンヴァス  
31.8×41 cm



《Untitled 2024-04》  
油彩、カンヴァス  
31.8×41 cm



《Untitled 2024-07》  
油彩、カンヴァス  
33.3×53 cm



展覧会によせて

伊庭靖子

目の前のものが何であるのかを頭で認識する前に身体で認識する視覚体験。その頭と身体とのズレを意識すると、見えているようでいて見えていないものを見ることができないのではないのでしょうか。今回の滞在では、ズレを生み出すためのシステムが自然と制作プロセスの中に備わっていること、そしてそのシステムは、私の視線から何かを抜け落ちさせズレを生み出すために必要な要素なのだ気付かせてくれました。（展覧会ハンドアウトより）



左から、伊庭靖子、関川航平、安河内宏法

## レビュー

物の向こう側で、  
確かになっていくこと。

## 安河内宏法

(京都芸術センタープログラムディレクター)

アーティスト・関川航平氏と伊庭靖子氏による対話を軸として、安河内宏法氏にテキストを執筆いただきました。関川氏には、文化村クリエイションの印刷物デザインを当初より依頼しています。この対話は、フライヤーデザインに向けた打ち合わせ内での会話をさらに深めるため、改めて機会を設けたものです。

## 1

2024年2月下旬、伊庭靖子が滞在制作を行っているスタジオで取り交わされた伊庭と関川航平の会話は、スタジオの壁面にかげられた、そのときには伊庭自身が「どうやって完成させようか、まだ悩んでいる」と語っていた制作中の作品群の状態に呼応するかのよう、行きつ戻りつしながら進んでいった。しかし現時点から、ふたりの会話を振り返るのなら、その日のふたりの言葉は、あるひとつの問いをめぐって発せられていたように思われる。その問いとは、「つまるところ伊庭靖子は、画家として何を行っているのか」というものである。

こうした問いを俎上に乗せることは、奇異に思われるかもしれない。伊庭と言えば、1990年代半ばのデビューから、モチーフこそ変化してきたものの、一貫してモチーフの「質感」を克明に描き出すことを通して、「触れたい」という欲望を鑑賞者に喚起させる作品を制作し続けてきたからである。伊庭自身が嫌悪感を持っている様子で「さんざん、写真のようだと言われてきた」と語るように、その作品は、画家が見ている物や風景を精緻に描き出すものと見なされることが多かったように思われる。伊庭の作品に対するこうした解釈に即して前述の問いを考えるのなら、「伊庭は画家として、まるでカメラになったかのように対象を眺め、精緻に描き出している」と応えることができるだろう。

しかしながら、こうした応えは妥当なものだろうか。例えば、本カタログに掲載されている、なら歴史芸術文化村に滞在中に制作した作品群は、どれほど世界の客観的な姿を描き出しているだろうか。あるいは、伊庭がかつて手掛けた、陶磁器やクッションをクローズアップし描いた作品はどうか。それらの作品が「精緻な描写」によって描き出されていることは否定しないものの、モチーフを極端にクローズアップし描く作品群を見ていると、画家の意図が対象の客観的な姿を描き出すこととは別のところにあるように思えてくる。

では改めて、伊庭靖子は、画家として何を行っているだろうか。この文章では、伊庭と関川の間で取り交わされた言葉を辿りながら、この問題を考えてみたい。

《Untitled 2008-13》  
油彩、カンヴァス  
70×70 cm

## 2

なら歴史芸術文化村で滞在制作を始めた伊庭は、最初に作品のモチーフを探すためのリサーチを行ったという。「私は自分で撮影した写真をもとに絵を描いています。今回はせっかく奈良にきたので、奈良らしい風景を撮影しようと古墳に出かけたのですが、あまり良い風景に出会うことができませんでした。結局、古墳に行くまでの参道や人の家の庭などを撮影しました。風景であれば何でも良いわけではなく、風景の中に、例えば木々が作るリズムであったり、雲の配置が形づくるリズムであったりが見えてくることがあります。私がモチーフに選ぶ風景は、そうしたリズムを備えています」

こうした伊庭の言葉を受けて、関川は「その話を聞いて、伊庭さんの目は、果たして何の目ののだろう、と思いました」と反応する。「例えば水彩をやっている人であれば、細やかな陰影に意識が向くだろうし、ペン画をやる人だったら、ある物の輪郭線を拾っていくように眺めると思えます。つまり、風景にリズムを感じるときに、葉っぱ1枚1枚が形づくるリズムを見て取ることもあれば、葉の集合をひとつの単位として、それらが形づくるリズムを感じることもあるだろうと思います。それで言えば、伊庭さんがどのような視点から風景にリズムを感じているのか、と。同時に、その視点は何によってもたらされているのだろうとも思いました。ペン画を手掛ける人ならば、その精細な描画材の特徴によって、葉っぱ一枚一枚にリズムを見て取るかもしれないように、伊庭さんが用いる筆や油絵具、あるいはキャンパスの大きさなどが伊庭さんの見方にも影響を与えているのでしょうか」

伊庭は「確かに版画と油絵とは、私自身の見方が全く違うような気がします。版画のときは物のかたちの方に目がいきますが、油絵では、風景の中の細かい葉のかたちは目に入らないです。例えば笹の葉のまとまりと杉の葉のまとまりを遠目から見ると、全く様子が違うように見えますよね。私が風景を見て反応するときは、葉っぱが寄り集まったときに生まれる質

感の違いに反応していると思います。そして、それを描いていくときには、編集を加えて、どうやってぼかしていくかを考えます。心地よい手触り感をどのように感じさせるか。風景の作品を描くときも、かつてクッションをモチーフにした作品を描いていたときと似た動機を抱いています」

ここで語られていることは、伊庭の制作が目映るすべての要素を拾い上げ、それらを克明に描こうとする態度とは別の機制によって動いているという事実である。その機制を、関川は「取りこぼす」という言葉で言い表す。「伊庭さんは質感を浮かび上がらせるために、伊庭さんの見出している質感と拮抗する要素を、意図的に取りこぼそうとしているのではないかと思います。形を見えなくすることで質感を浮かび上がらせる、葉っぱのディテールを隠すことで別の質感を強く感じさせる、というように」

事実、伊庭の制作プロセスを知るとき、こうした関川の指摘は妥当なもののように思える。先述した通り、伊庭は自身が撮影した写真をもとに制作をするのだが、写真を撮影した後はその写真を手掛かりに、予め、同色系で明度差のみを変えた絵具をカラーパレットのように数十種類準備し、その絵具を用いて制作を進めていく。すなわち、伊庭は、逐一モチーフの固有色に合わせて絵具を作っていくのではなく、ある作品の中で使う絵具の色数を最初に限定し、その限定した色数の中でやりくりをし、制作を進めているのである。

伊庭は「自分の制作が『取りこぼす』という言葉で言い表されるとは、これまで思ってもみなかったのですが、考えてみると、取りこぼすのがうまく行った作品に対して、自分は手ごたえを感じているように思います。取りこぼしが少ない作品は、形が見えすぎたり、写真に寄りすぎたりして、うまく自分の絵になっていないような気がします」と語る。

## 3

モチーフを選び、写真に撮り、その写真をもとに、うまく取りこぼしながら絵を描くこと。こうした伊庭の行為を形容するには、どのような言葉がふさわしいかと関川は考える。「例えば、目の前のペットボトルを描こうとするとき、その行為は、かたちを紙の上に『模倣する』や『写し取る』、あるいは『省略する』や『要約する』と言えるかもしれないし、場合によっては『塑像する』や『規定する』とも言えるかもしれません。しかし伊庭さんの行為は、いま言ったものとは違う気がしています。ここまでの話で確認したとおり、伊庭さんは質感を描いてはいるけれど、その質感はおそらく客観的に確認できたり、誰かと一緒に同じ対象物を見るかのように共有できるものではないような気がします」

これを受けて伊庭は、自身が絵の中で表したいと考える「質感」について説明する。「私の作品を見る人には、モチーフが持っている理想的な質感を想像したり、あるいはかつてそのモチーフに触れた際の質感の記憶を思い出したりして欲しいと思っています。私は作品を通して、鑑賞者の想像や記憶へとつながっていくというような、そのような回路が作れたら良いと考えています」

伊庭のこうした意図が成功していることは、多くの人が認めるところであるだろう。伊庭の風景画が、どこか特定の場所を描いたものであることは間違いない。しかし伊庭は、それがどこのかを示す要素を作品の中で強調することはないし、時に固有名で表すことのできる対象が絵の中に描かれないことだってある。こうした意味合いにおいて、伊庭が描くのは匿名的な風景であると言えるだろう。しかし、そうした風景を見ているにも関わらず、あるいは、匿名的であるがゆえに、私たちの感覚は動き出す。鑑賞者は伊庭の作品の前で、自身がかつてどこかで見た樹木の葉がかたちづくるふわふわとした質感を思い出し、穏やかな風が木々の葉を揺らすときの音を聴くことになる。

つまり伊庭は、モチーフが持つ質感を再現しているのでもなければ、鑑賞者がモチーフに見出す私的な感覚を表現しているのでもない。伊庭が作品で扱うのは、モチーフに誘発されるかたちで鑑賞者が感知する物の「質感」である。その「質感」はモチーフと鑑賞者の内面のどちらか一方においてではなく、双方にまたがる仕方で、あるいは両者の「あわい」に成立する。



《Untitled 2004-01》  
油彩、カンヴァス  
183×228 cm

## 4

では、「あわい」に生じる「質感」を描き出す伊庭の制作行為は、果たしてどのように形容すれば良いのだろうか。関川は、「確かまっていく」という言葉を考えつく。「確かまっていく」とは不思議な言い回しだが、そこには「広まる」や「高まる」のように、対象の自立的な運動によって、何かが「確かになっていく」というニュアンスが込められている。

ここまで確認したとおり、伊庭は、自身が撮影した写真をもとに、それを「取りこぼす」ことによって描いていく。また、そこで伊庭が描き出そうと試みるのは、客観的な仕方でない「質感」である。こうした伊庭の制作は、言うなれば、丹念に見つめ精緻に描き出すことによって「確かなもの」を画面に定着させようとする画家の振る舞いとは、全く逆の態度によって行われる。「取りこぼす」ことを通して、捉え難い感覚が画面に表れていく。関川が用いた「確かまっていく」という言葉は、このような伊庭の絵画イメージの成立過程を言い当てている。

モチーフと〈私〉の「あわい」に生じる捉え難い感覚が「確かまっていく」ように仕向けること。伊庭と関川の対話においては、「伊庭が画家として行っている行為」をこのように言い表すことになった。

興味深いのは、そうした伊庭の行為を視覚的にイメージする際に私が想像するものとは異なったイメージを、伊庭自身が抱いているということである。

一方に物や風景があり、もう一方にそれを見ている〈私〉がいる。その「あわい」にながし

かの感覚が成立する。その感覚を画面に定着させる画家の行為をイメージするとき、画家は物と〈私〉のあいだにキャンバスを置くと想像するのが一般的ではないだろうか。しかし、伊庭は自分がキャンバスを置く位置は、物の向こう側であると言う。

「私が手掛けているのは具象画であるので、私の絵を見てくれる人は、例えば風景や陶器やクッションのような、具体的な物を最初に目にします。私が見てほしいと思っているのは、具象的な物を通して見える感覚です。制作するときの感覚として、物と〈私〉の間にキャンバスを置くようなイメージを持っていると、ひょっとしたら描く対象を抽象化したりするかもしれません。しかし私はそうではなく、キャンバスを物の向こう側に置きたいと思います。物を自分の側に引き寄せるのではなく、物を見ているからこそ生じる感覚、物にフォーカスが当たっているときにこそ生まれる感覚を捉え、それを確かなものにしたいと考えています」

## 5

以上、ここまで「伊庭靖子は、画家として何を行っているのか」という問いをめぐって発せられた伊庭と関川の言葉をまとめてきた。最後に落ち穂拾いめくが、ここで取り上げることのできなかった、印象に残ったやりとりをいくつか、書き留めておきたい。

関川 — 「絵のモチーフを探しているとき、モチーフを自分から見出しに行っているような感覚を持っていますか？それとも、モチーフから何がしかのものがこちらに与えられる感じですか？」

伊庭 — 「作品を作ろうと思っているときには、自分から探しに行っている感じです。でも、時々、風景や物の方から私に、何かを与えられた感じがすることもあります。どちらの方が良い作品になるということはないですが」

\*

安河内 — 「伊庭さんのこれまでの作品を振り返ると、時期ごとにシリーズに分かれていますよね。いまは風景を描いていらっしゃるんですが、かつてはクッションや陶器を描いていた時期がありました。なぜそういうふうに分かれていますでしょうか？」

伊庭 — 「たしかに時期ごとに作品は移り変わっています。でも、それはモチーフの移り変わりというよりも、作品で扱っている光の種類ごとにまとまっています。かつて陶器とクッションをモチーフにした作品を同時に手がけていましたが、そのときは、はっきりとした光沢と柔らかな光



《Untitled 2022-01》  
油彩、カンヴァス  
162×227.3 cm

を対比したかったので、陶器とクッションの作品を同時に制作し、同じ展覧会に出品していただきました。そんな風に時期ごとに追求したい光があるのですが、ある程度進めると、描き方がわかってくるようになります。そうなってくると描き方を端折ってしまって、絵が薄くなってしまふような感覚を覚えることがあります。そうなると、そのシリーズは終わって次のシリーズに行くことになります」

\*

関川 — 「伊庭さんの作品はたとえ風景を扱っていたとしても、パースを強調するように描かれているわけではないし、ある部分は触覚的な感覚を喚起するものとして描かれていたり、絵の中にパースがありながら、それを打ち消すような構図になっていたりします。つまり、私がここにおいて目の前に広がる風景を見ているというような古典的な風景画のあり方というか、目の前の風景が私に向かって収斂し、結果として私が再強化されるというような、私と風景の関係性を、伊庭さんの作品は形作らないですね。伊庭さんの風景の作品を見るために壁に掛けられた絵と色々な距離をとって見てみると、ある距離のところで作品全体がホログラムのようにみえたことがありました。その状態になったとき、従来の風景画が与える、私が見ている風景を見ているような経験とは、決定的に異なった経験をします。伊庭さんの風景画はそういう経験を与えるものとして成立していると思います」

伊庭 — 「私の風景の作品は、風景のミニチュアのように見えると言われることがあります。そんなふうに、私の風景の作品を見て、そこに描かれている風景がどの視点から眺められたものか分からない感じがするのは、私が写真を撮影しそれを絵にする前に編集を加えているからです。風景の作品を手がけ始めた最初から自覚していたわけではないのですが、このシリーズでは距離を操作することを意識して、自分が撮影した写真を編集しています。その結果、どこから眺められたか分からない風景になっていると思います」

\*

関川 — 「僕たちは言葉になれているから、何かを見るときに、『これはペットボトルだ』とか、『机だ』と、すぐ概念に引きずられて見てしまいますよね。でも、概念に引きずられる前のただ物を見ている状態の感覚も、知っていると思います。これは伊庭さんの意図とは違うのかもしれませんが、伊庭さんの作品にはそうした瞬間的な、捉え難い感覚が定着されているように思います。伊庭さんの作品を見ると、そこに陶器やクッションや並木道を見ようと、『いま自分が見ているものは何だったっけ?』と理解が立ち遅れるような感覚を覚えることがあります。稲垣足穂の『薄膜界』になぞらえることもできるのかもしれませんが、何かをはっきりと見ようと意図したときには見ることができなくて、ふと横を見たときにだけ一瞬間間見えるような、捉え難い感覚と関わっているように感じます」

伊庭 — 「そう言っただけだと嬉しいです。遅れて理解する感覚は、絵を描くときに大切にしたいと感じています。このような言い方が適切かは分かりませんが、自分の作品が、頭で理解するのと体で理解するのが分かれるような作品になって欲しいと思っています」



## 企画ノート

筆致の少なさと、鑑賞体験が感覚的であるという点で、伊庭の作品にはどこか現実離れた印象を持っていた。この不思議な絵はどんな人物がどんな風に描くのか、知りたいのは私だけではないはずだと思い、伊庭にとっては20年余ぶり、国内初となる公開制作を依頼した。

「伊庭靖子の見かた、描きかた」と題して公開制作が始まってみると、システマチックな制作プロセスは伊庭の作品そのものだった。長年実験を重ね、伊庭の「見かた」を可視化する「描きかた」が築かれていた。慎重で丁寧で毅然とした人柄は作品と変わらず、整然としたスタジオの佇まいからもそれはうかがえる。

人目のあるスタジオでも淡々と手を動かすが、完成間近のものだけは、公開制作の時間外を選んで制作していた。ある朝スタジオを訪ねると、ひとつの作品が完成していた。伊庭が「できました」と指した絵は、微細な変化だが前日とはたしかに異なり、静かになったと感じた。そしてこの静けさにより、質感が前景化していた。ほしい質感がでるかどうか、仕上げは感覚的な調整、と本人も言うように、最後の最後に作品を完成させるものは「描きかた」の先、伊庭の感覚にあるのだ。「なんかいいなって思う感覚ってあるじゃないですか」という語りは素直だ。可愛い、綺麗、なんかいい、という感覚を大切に抱き続ける、少女のような側面も垣間見えた。

一度だけ、描き進めたキャンバスを絵の具で塗りつぶしていたことがあった。着実に安定して進む制作風景の中では意外で印象深かった。初めて挑戦するモチーフで、結局期間中は完成に至らず、展覧会では未完成作品として展示した。確立されたように映るプロセスも、迷いや試行錯誤の上にあることを再認識する。

「せっかくだから奈良で新しいモチーフを」というのは伊庭からの提案だった。公開制作をあえて引き受けたのも、新たな表現に対する食欲さの現れだろう。プログラムを経ても作品は変わらず不思議だが、そこに積み重なる時間や体温を目の当たりにした贅沢な時間であった。

(遠山きなり)



山本紉・展覧会と伊庭靖子・公開制作について、府中市美術館学芸員の  
神山亮子氏にレビューを執筆いただきました。  
神山氏は、美術館が2000年の開館以来実施している公開制作の事業に、  
当初より携わっておられます。

## ■ レビュー

### 過去と現在と未来とをつなぐ ——文化村クリエイションの「つくることを開く」活動について

神山亮子（府中市美術館学芸員）

ものがつくられる過程を見ることは楽しい。例えばオープンキッチンや工場見学で、未知の世界に触れる興奮は、誰もが経験しているだろう。専門的な道具や機械、そしてその道のエキスパートが登場し、素材が姿形を変えて、ごちそうや製品になっていく。つくることの過程を見ることは、ある地点まで時間を遡り戻ってくる、時間旅行のような経験である。

なら歴史芸術文化村を筆者が訪れたのは、2月の初旬の冬曇りの日であった。駅から車で10分ほど、奈良平野を囲む山の中腹に数棟の建物が立つ。そのうち1棟、ホールやワークショップスペースを収容する芸術文化体験棟の3階で、アーティスト交流プログラムは実施されていた。フロアは、溜池に面して広い開口部を持つオープンスペースと、小さな部屋に区切られているスタジオスペースとに分かれている。

スタジオは教室のような長方形の部屋で、長手の壁には窓が連なり、一方は外に、一方は廊下に面している。廊下側の窓からは、来館者がスタジオの中をのぞける。訪問した日は、2人の作家が滞在していた。ひとりには奈良出身で、映像やインスタレーションを手掛ける泉太郎。プログラムは始まったばかりで、部屋に家具や小道具類が運び込まれ、梱包を解いたり配置したりといった準備が進んでいた。もうひとは、「文化村クリエイション」の招聘作家、画家の伊庭靖子だ。すでに3ヶ月ほどの制作期間は終盤に差し掛かっており、調色された絵具が並ぶパレットやたくさん筆、パソコンやプロジェクターが、部屋の定位置に収まっていた。それら画材に囲まれて、伊庭は、壁に掛けたキャンバスに向かい筆を動かしていた。彼女の近作が1点、廊下奥の小部屋に展示されており、この絵は開館中はいつでも、ガラス越しに見ることができた。そしてオープンスペースでは、先に滞在制作を終えた写真家・山本紉の展覧会が開催されていた。

山本の展示は、奈良の吉野川と津風呂ダムに取材した写真が中心だった。《津風呂ダム2》は、斜め上方から撮影した波立つ水面の写真をもとにA3サイズほどの紙に出力し、つなげて縦2メートル、幅8メートルほどの大画面に構成した新作だ。望遠レンズで位置をずらしながら撮影した、水の動きを精緻に捉えたモノクロの写真が、壁の端から端

まで並ぶ。すべてが同じ構図で、展開や終わりは示されない。つまり、クローズアップにより水面の方へとわたしたちの視線は近づくように感じるのだが、水面との距離は決して縮まることなく、自然はわたしたちを隔てている。展覧会タイトルに掲げられた「宇宙の中心にある水」は、山本が長く写真の被写体とし、テーマとしてきた。目に見える水の動きや状態変化には、地球の重力や気象などが作用している。山本は、水の現象の先の、人間の外部にある自然の姿、その大きな運動を写し出している。そこには、人間の尺度をはるかに超えた時間が流れている。

硬質で重厚な山本の写真世界を開いてくれたのは、《津風呂ダム2》の壁の裏側で上映されていた、40分のドキュメンタリー映像だった。内容は、山本が奈良県内を移動してロケハンし撮影する様子と、埼玉のスタジオでのインタビューだ。被写体の選定や撮影条件など制作に関わる具体的な事柄が示され、またこれまでの活動や芸術観が山本の言葉で語られて、見ていると彼の写真がほぐされてくるように感じられる。山本の行動を追い、質問を投げかける同伴者（企画担当者と撮影者）の存在も大きく、映像を見る者と作家との媒介として機能していた。そうして作品が、わたしたちの生きる時間の中に入ってきた。スタジオ制作とは別のかたちの公開制作が、ここで展開されていた。

映像を見終わって振り返ると、伊庭靖子がスタジオで制作を続けていた。伊庭は、12月頭から2月末のほぼ毎週末に制作を公開し、合間にトークを行い（6回）、3月には新作を発表した。伊庭は、「質感」を描くことを探究し、いわば目でなできるようにして見る絵画を誕生させてきた。質感（触覚）を視覚に変換する、そのような離れ技は、段階的に描き進めるシステムティックな工程を経て生まれている。とはいえ、種明かしされたところで絵の効果が減じることはなく、却って強化されるだろう。創作の過程に触れて、わたしたちは既知と未知とを行き来し、何度も新たな驚きと発見に出会うのだ。

隣の文化財修復・展示棟には、考古遺物や仏像等彫刻など4分野の修復工房が収容されており、工房の活動を大きなガラス越しに見ることができる。ガイドツアーも行われている。修復対象の時代や内容は幅広く、古都奈良の歴史の厚みが伝わってくる。ここでは、1000年や100年単位で数えられる時間を遡って、過去のものづくりを解きほぐす作業が繰り返されている。修復とは未来に文化を引き継ぐ行為である。このように長大な時間軸を含む修復活動が、現代の創作活動と隣り合わせで行われているところが、奈良のこの場所の大きな魅力だ。アーティストや作品の時間、創作の時間など、奥行きも尺も異なる多様な時間が、古代からの悠久の時の流れのなかに照らし出される。そして、ものづくりの過程は、見る側に共につくっているという思いを抱かせるので、その思いは作品の未来への関与に変わっていくだろう。「つくることを開く」とは、現在のわたしたちの視野を、過去や未来へとつなげてくれる。



文化村クリエイション vol.4 山本紉  
文化村クリエイション vol.5 伊庭靖子

企画 | 遠山きなり(なら歴史芸術文化村)  
主催 | なら歴史芸術文化村  
助成 | 令和5年度文化芸術創造拠点形成事業

## 文化村クリエイション ドキュメント 2023-2024

編集 | 遠山きなり

写真撮影 |

奥田しゅんじ pp.6-7, 24, 33(すべて映像キャプチャ)

山本紉 pp.12-13, 16-18(上), 34-40

守屋友樹 pp.29-32, 33(中), 41, 48, 53, 55

加藤成文 pp.43, 46

金子治夫 p.45

衣笠名津美 pp.50-51

デザイン | 関川航平

発行 |

なら歴史芸術文化村

〒632-0032 奈良県天理市柚之内町 437-3

発行日 | 2024年3月

無断転載・複製禁止

# 文化村 クリエイション

vol.4 山本紉

vol.5 伊庭靖子

