

石原友明
オーラル・ヒストリー

Oral History Interview with
Ishihara Tomoaki

石原友明オーラル・ヒストリー

Oral History Interview with Ishihara Tomoaki

インタビュアー：池上司、牧口千夏

2008年10月12日 3

2008年10月15日 46

石原友明（いしはら・ともあき 1959年～）

美術家

京都市立芸術大学在学時に京都と東京の美大生が共同で企画した展覧会「フジヤマゲイシャ」や「イエスアート」などに参加。1980年代に関西を拠点に活動する若手作家が注目を集めた「関西ニューウェーブ」を代表する作家の一人。1988年ヴェネチア・ビエンナーレのアペルト展に参加し、写真によるセルフ・ポートレートのインスタレーションを発表。これまで写真や点字、小説などさまざまな技法や素材を用いて、セルフイメージ／フォルムについての考察、また写真が発明された近代以降の視覚のあり様やスペクタクルの装置をめぐる作品を発表している。インタビューでは、小学生の頃開催された大阪万博に夢中になったこと、森村泰昌や松井智恵ら同世代作家との大学時代の交流関係やアーネスト・サトウの写真の講義の思い出、さらにヴェネチア訪問時のエピソードや国内の美術館での個展の経緯、自作のコンセプトなどが明晰な論理と言葉で語られている。インタビューの池上司は2004年に開催された西宮市大谷記念美術館での石原の個展を企画・担当した。

石原友明オーラル・ヒストリー 2008年10月12日

京都市立芸術大学油画研究室にて

インタビュアー：池上司、牧口千夏

書き起こし：友枝望

池上：今日はアーティスト・インタビューということで、先生の生い立ちから現在の活動までをお伺いする第一弾であります。先生は大阪ご出身ですよ。

石原：はい。

池上：大阪のどちらの。

石原：大阪は生野区です。

池上：はい。前にお伺いした。

石原：市内ですね。はい。

池上：1959年にお生まれですけども、ご家族と言いますか、ご家庭はどのような感じでしたらっしゃるのでしょうか。

石原：ごくごくというか、一般的な自営業の4人家族ですね。兄がおりますけれども。

池上：お二人兄弟。

石原：そうですね。あとは、ちょっと変わってることと言えば、祖父の代からですけども、伝統工芸的な家業をやっておりますので。

池上：自営業というのが、その伝統工芸。

石原：そうです。伝統工芸、座敷機の製造業なんですけども。

池上：座敷機。

石原：はい。紫檀とか黒檀とか。そういうやつ、机を中心にそういう家具の。何となくある、昔からあるわけじゃないのかもしれないですけど、戦後になってから大阪の伝統産業の指定を取ってたので。そういうものなんでしょうね。

池上：じゃ、今でも代々。

石原：いえ。代で終わりましたけど（笑）、父の代はね、ほとんど職人さんもいらっしやなかったりとか、

施主もあんまりなかなか売れないと。なにより、紫檀とか黒檀が原料ですので、国内で採れない木を原料にしている伝統産業なので、そういうのがほとんど輸入禁止。原材料でも輸出しなくなってるんですよ、採れる国が。皆、自国でももちろん製造して、出荷するようになってますので。材料自体がほとんど手に入らなくなりましたので。父の代で一応、ある程度使い切って廃業したという感じです。

池上：材料をいろいろと。

石原：はい。

池上：そうですか。お兄さまは。

石原：兄は会社員です。

池上：そうですか。

石原：私と違って、人に役立つような会社員です（笑）。

池上：昔の記事を見ていますと、サラリーマンになりたくなくて。

石原：そうですね。兄は真面目なサラリーマンで、僕はちょっとサラリーマンに向いてないというか。言われた通りにすることが難しい、高校生活や中学校生活を送っていたので（笑）。

池上：高校の時は、普通の高校という感じで。

石原：そうですね。それもちょっと違うことがあるとすれば男子校ですね。

池上：特に美術科があったりとかは。

石原：もう美術とか全然ないところなんです。だから、進学校で、むしろ。そういうことが、美術関係とか全然ダメな学校ですね。

池上：そうですか。高校の頃は何をされてたんですか。

石原：高校の時は。

池上：スポーツとか。

石原：高校はあんまりスポーツは、高1まではテニス部にいたんですけど、6年間一貫なので、中学から高1までテニスをやってきましたけど。あとは、バンドなどをやっていました（笑）。

池上：そうなんですか。ロックなバンドを。

石原：そうですね。

池上：ちなみに、何をされてたんですか。ギターですか。

石原：僕はベースです。

池上：ベースですか。

石原：ロックなバンドとブルーグラスというすごくマイナーなジャンルのを。

池上：ブルーグラス。

石原：はい。カントリーの一ジャンルですけど、そういうものをやってみました。

池上：じゃあ、ウッドベースとかあったり。

石原：うん両方、ウッドベースもエレキベースもですね。

池上：今でも弾かれるんですか。

石原：今はもう全然。楽器も友人に譲り渡して。すっかり。

池上：そうでしたか。ちょっと意外な（笑）。

石原：いやいや、僕らの世代では普通というか。

池上：あ、そうですか。

石原：ほんとに、ずっとロックが発展していく時期やったんで、つつい。

池上：というと70年代。

石原：そうですね。59年生まれなので。70年代に、次々新しい音楽がでてくる時期だったんで。幼少期にビートルズ的な。

池上：そうか。幼少期ですか。藤本（由紀夫）さんなんかも、ちょっとね。

石原：藤本さんはもうちょい上です。だから、もうちゃんと判断力がある状態でビートルズ聴いてはるんですけど、僕らは判断力がない状態でラジオで歌謡曲と並列にビートルズとかを聴いている（笑）。

池上：僕なんか、あれです。さらに、親の代が懐かしがってまた聴いてるやつを判断力がない時に（笑）。

石原：判断力がないまま、次はこれだよって先輩とかラジオのDJに言われると、そうなのかと思ってしまうような、そういう感じの（笑）。次々と。

池上：でも、芸大をそもそも受験されたっていうのは、バンドからどういう展開で。

石原：いや、バンドからというかね。やっぱり、子供の頃から絵を描くのが好きだったので、好きなだけで上手くはないんですけど。何か仕事……仕事っていうか、ものすごく僕美術が好きで、ずっと美術をやり続けて美大に来たっていうタイプというよりは、ある時期は音楽が好きだったりとか、そういう時全然絵描いてなかったんで。むしろ、美術部にその後入ったんですけども、美大受験のために入ったんですよ。

池上：そうなんですか。

石原：方法が分かんなくて。身の回りの先輩にうちの高校だと、そういう人がいないので。どうしていいのかわからなかったんで、美術部に入ったんですよ。美大に行きたかったんで美術部に入って。それで受験勉強をして。その時に初めて油絵を描いて、みたいなの。ですから高校2年ですよ。油絵初めて描いたのって。

池上：じゃあ、その時に、ふと、やっぱり絵が好きだから描きたいからって。

石原：そうですね。もの作るの好きなんですよ。多分それは、高校中学でどうっていうより、ちっちゃい時に、その、家というか、職人さんがいっぱいいたんで、そういう物を作る現場をずっと見てたんで。何か物作るのが楽しそうに見えていたんでしょ。きっと。今から思えば。

池上：なるほど。仕事のように。

石原：そうですね。何か魔法のような。子供には魔法のように見えるんですよ。唐木机っていうのは、側面にいろんな華だの龍だの、彫り物があるんですけどね、装飾的な。あのちょっと中国風なので、必ずしも和風な良き趣味の物とはいえないんですけども、こてこてと。彫り物は、脚に彫り物があったりするんですけど、そういうものの職人さんがいらっちゃって、子供で遊びに行って、側で見てるのがすごい好きだったんで。見ると、何か小さい木片のかけらでね、サーッと、こういう手彫りのじゃなくて、当時歯医者さんが使う、歯科技工士が使うようなルーターというやつを使って、細かい彫りも全部やるんですけど、小さい木片にシャーッと彫って、目の前であっという間に、熊とか般若とか彫ってくれるんですよ。それが魔法のようで。

池上：下絵もなしで。

石原：下絵もなしで、いきなり彫って、般若だの熊だの、何かそういう物をちょっとずつ彫って、「はい」してくれるんですよ。それがもう本当に魔法みたいですよ。

池上：その機械とかは触らせてもらって。

石原：それは危ないので、触らせてはもらえないですけど（笑）。

池上：なるほど。

石原：でもそういうのとか、いろんな、そういう作業を間近で見ていると、非常に後では、そういうのに多分影響を受けていたんでしょ。

池上：先生は子供の頃、70年代ということで、(大阪)万博とかはまだ小さかったですか。

石原：もう、ものすごい万博好きでした。

池上：そうですか。

石原：大阪にいたので。

池上：何回も行かれたんですか。

石原：何回も行きましたね。

池上：ご家族で。

石原：家族でも行きましたし、誰か親戚が行くだの何だのがある度に、連れて行ってもらって、付いていくんです。とにかく万博に行きたいので。

牧口：何があるんでしょう。

池上：何かあの頃って、結構、親戚が関西にいる人のところへ全国から来るような。

石原：何かある度に、万博に付いて行って、行きましたから。多分 10 回以上は行ってると思います。それは本当に、物を作るようになって、もう一つの原点ですよ。多分。制作を始めたもう一つの原点は万博体験だと思います。

池上：どの辺が一番印象に残ってますか。建築とかですか。

石原：あのね、未来ですね（笑）。あそこにある未来。あそこにある未来の姿です。建築もそうですし、人間洗濯機とか。

牧口：はいはい。

石原：そういう、あそこにあった未来の姿ですよ。特に、あんまり皆言わないんですけど、僕はすごくペプシ館というのが好きで、印象深くって。

池上：外観しか知らないな。

石原：ペプシ館。後で、こないだたまたま別に、それこそ今の（京都芸大創立）130 周年の（展覧会）（注：2010 年開催予定。石原氏もプロジェクトチームに参加している）で、あの E.A.T. っていう、アメリカのあの、ペプシ館を企画したグループのことで、ちょっとたまたま話題にできることがありまして。中谷芙二子さんとかが霧をペプシ館の周りにぶわーって出すんですよ。いろんな美術の人たちとか科学者とかが集まって、ペプシ館っていうのをやってたんですけど、その周りで、丸いドーム型のロボットが、ういようによって動いて、観客がポンって触ったら向こうへ逃げていくみたいのがあって。中に入ると床を、端末を渡されて、耳で聞きながら（歩く）。（聞こえてくる）いろんな音が、そういう音楽家の人たちとか音響の人がやってるんです。床を歩いていくと音がどんどん変わっていくっていう、すごいインタラクティブな装置。実験的なものとか映像とかが全部、観客とインタラクティブな格好でやるのがあって。それは、すごく子供心に面白かったですよね。

その装置渡されて、インタラクティブにできるのが、すごい面白くて。

池上：そういう、装置的な物というか、そういう機械的な物とか。

石原：そうですね。何か秘密兵器を渡された的な感じなんですよ(笑)。何かスパイの秘密の(笑)。当時ですから、スパイ手帳とかも普及してたんですけども(笑)。あの、『007』の秘密兵器的な物であったり。そういう映画のレーザー光線銃であったりとか、そういうような物を渡されたみたいな感じなんですよ。すごいものを、手渡されて。

池上：秘密っぽい感じですかね。ペプシ館ですか。

石原：ペプシ館でね。でも、本当にああいう建築、後で分かったメタボリズムの建築にはものすごく惹かれてましたよね。絶対ああいう風の家はみんななるって思ってたんです。ユニットで有機的に組み合わせていって。機能的なパーツをユニットで組み合わせていって、家が出来るようなものが絶対出来るんだろうと思って。

池上：大人になる頃には。

石原：大人になる頃には、多分そうなると思って。そういう未来ですね、まさしく。ですから本当に、つい最近、つつい漫画も読んでたんですけど、『20世紀少年』(注：浦沢直樹著)という漫画と映画がですね、本当に僕の世代なんですよ。自分の体験を半分そのまま。あの頃の子供の感覚っていうのは本当にそのまんま、自分の感覚ですよ。ウルトラマンとか円谷プロのイメージで育って。それより以前には、ずーっと手塚治虫ですよ。手塚治虫にもはまって、絵描き出した最初の体験っていうのは、とにかく手塚治虫なんですよ。

池上：最初真似して？

石原：アトムを描く。

池上：あれ難しいですよ。

石原：難しいですね。実は。だから、初めから僕らの、僕の絵の体験でいうと、初めから立体を見て平面に描くという、トラディショナルな美術ではなくて、平面を平面に複写するっていう美術体験から始まっているので。とにかくアトムを上手く描けるかどうか、その頃の子供にはすごく重要だったんで(笑)。

池上：なるほどね。そうか。

石原：その万博世代って言われるものなんだと思いますよ。多分。アトムを見て、テレビでは円谷プロを見て、万博行って。で、月着陸の映像を見て。

池上：未来を感じて。

石原：未来を。一方では、こう、あさま山荘(事件)とか(東大)安田講堂(事件)。安田講堂(事件)の生中継(注：1969年1月)を、月着陸をドキュメントで見るのと同じ感覚で、ずーっと食い入るように見てるんですよ。で、初めて見た衛星中継がケネディ大統領暗殺(注：日本時間1963年11月23日)なんですよ。そういうものがすごく子供の体験で大きくて。だから、月着陸とか安田講堂とかって、僕にはわりとよく似たもの

として捉えてて。大人になると皆高い所に登るんだと。皆高い所に登って、何事かを主張するのが大人なんだ。

池上：メタボリックな。

石原：そうそう。万博で高い、太陽の塔もそうなんですけど（笑）。あさま山荘でも、何でも高い所に登って、あんなに周りからものすごく狙われる場所において、犯行をするのがよく分からないんですけど（笑）。

池上：太陽の塔にもね。

牧口：いましたよね。

石原：大人になれば高いところに登るんだ。そういう、高度経済成長期だから高い所に登るってね。きっと。

池上：なるほどね。

石原：あれは良くも悪くも、ものすごい影響を受けましたよ。そういう、周りの文化に。

池上：風景も、ばんばんに大阪市内だと変わってきましたでしょうね。

石原：そうですね。変わってきましたし。万博も知らない間にその後で、それは現代美術だったんだというものを、いっぱい、イベントと現代美術を区別なく見てたので。

池上：そうですね。そういうパヴィリオンって、何か企業がやってたりとかしてて。展覧会って感じではないけれども、いろんな、やっぱりジャンルの人が。

石原：あの不気味な音は（ヤニス・）クセナキス（Iannis Xenakis, 1922 – 2001）だったのかとか。そういうことは後で分かるんですよ（笑）。（注：大阪万博で現代作曲家のクセナキスは「ヒビキ・ハナ・マ（響き、花、間）」（1969年）という多チャンネル360度の再生装置を伴う電子音楽を発表）

池上：そうなんだ。

石原：あのモコモコしてたのは、具体のあの人がったとか。（笑）

池上：また、あのスパンコール（《スパンコール人間》、元永定正）とかですね。

石原：あれは横尾忠則だったとかね（笑）。そういうことが分かっていくんです。

池上：その辺が未来になるかなと思ったら、現実に受験とかで、最初は油絵ってどういうのを描かれました。本当に？

石原：風景ですよ。受験勉強で風景とか静物とか、油絵の技術に慣れるために。

池上：デッサンとかもその頃。

石原：デッサンとかもしましたね。石膏とか描いて。

池上：そのままこちら芸大には、ストレートで、ポンと入られて。

石原：たまたまですけどね。

池上：そうですか。

石原：京都芸大に通ると思ってなかったです。現役では通ると思ってなかったの。

池上：他にはどこか受けたりとかされたんですか。

石原：多摩美（術大学）とか東京の私学を受けて、そちらに行くつもりだったんですよ（笑）。

池上：そうなんですか。

石原：そちらに行くつもりだったんですけど、それはこっち通ったら、学費が安くて下宿代もかからないので。

池上：通ってられたんですか。

石原：通ってました。大阪から。芸大がこの片田舎に移転するまでは通っていました。

池上：そうか、そうか。

牧口：そうですね。まだ京都市内に。

石原：（東山）七条にあった時代、3回生までも向こうでしたから。

牧口：そうなんですか。ちょうどじゃあ移転の時期に。

石原：そうですね。ちょうど移転の最中。

池上：移転に際して何か組織的に変わったりとかってあったんですか。

石原：いや。単純に管理が厳しくなって。前の大学ではやっぱり学生運動の名残で、ものすごく自主管理なんですよ。学生が皆泊まり込んで、学生が警備員をやって、自主管理してましたから。そういうのが、ちゃんとした警備員さんが来るようになって、学生の自主管理じゃなくなって。

池上：じゃ、最初入られた頃は、ちょっと自由な雰囲気というか。

石原：そうですね。大学は独特の、昔の蛮力なものからそういうのに移り変わる学生運動の名残もあって、そういう時期でしたね。むちゃくちゃやったですからね。今だと許されないようなことが、いろいろと。もう毎年急性アルコール中毒で皆、救急車が。新歓コンパのたびに救急車が学校に来てましたし。当時は学祭のたびに、仮装行列というもので、七条から市役所まで練り歩くんですけど。

池上：公道を歩くんですか。

石原：公道を歩くんですよ。皆、ものすごいむちゃくちゃなことをするんですよ。下世話な下ネタの山車をいっぱい作ってですね、皆裸で。まあその当時皆、舞踏とかそういうものにも影響受けてますんで、裸になって全身金粉塗ったりとかするんです。そういう人らが公道を練り歩いていたので。当時の記憶ではいつもそういうものの後に、翌日か、翌々日の京都新聞の投書で、市税を使ってこういうことをしているのが非常に情けないというような投書が載っていたように思いますね。

池上：先生はそれに参加されて。

石原：参加しましたよ。1回生なんか参加させられるでしょ。自然に（笑）。

池上：そうか。じゃ金粉も。

石原：それはやってなかったですけど（笑）。あるクラブの人は金粉で、フンドシで、みたいな感じで。

池上：なるほど、クラブ。

石原：クラブ単位で、そういう出し物。

池上：クラブ入られていたんですか。

石原：当時って、どうしてたんやろうな。僕また、それもテニスに戻ったんですかね。

池上：前は、テニスやってたんですか。

石原：前は中学テニスやってたんで。結構好きで、またしばらくそういうことやってなかったんで、大学に入って。何かものを作ったりするのは学校の授業で僕はするので（笑）。こっちはこっちで運動もいいかなと思ってやったんですけど。サッカーとかテニスとかやりました。クラブで。いいかげんだったので（笑）。二つのクラブに所属してて。

池上：あっち行ってこっち行って。でもその、大学はご専攻というのがデザイン科ですか。

石原：デザインですね。はい。

池上：それは、1年生入られた、入学された時から。

石原：そうですね。デザインですね。

池上：なぜ、デザイン科かと？

石原：就職があるからと思って（笑）。すごい下世話な理由なんですよ。

池上：サラリーマンになりたくないよ（笑）。

石原：なりたくはない、というか、ものを作ってそれで生活していこうとは思っていたんで。

池上：なるほど。仕事の内容がクリエイティブな。

石原：はい。ですから、実は受験の時に、すごく二つの進路で迷ってて。一つは調理師専門学校に行って、それも中でまた迷っていたんですけど、調理師になるということと、ものを作って生活していく、その二つのどちらかにしよう。調理師専門学校の方では、お菓子をやるか、日本料理をやるかで迷ってたんですけど。

池上：何かちょっと「アーティー」な方面ですね（笑）。

石原：いや、何か僕、肉食べないので。

池上：はいはい。

石原：好き嫌いで、肉好きじゃないので。

池上：昔からですか。

石原：それでまた、お酒が飲めないんですよ。肉食べなくてお酒飲めなくてフランス料理はないだろうとか。そういうのもあったんで。魚は好きだったので、まだ和食かなと思って。子供の考えでよく考えたなって（笑）。日本料理なんて、酒飲めないと不利だろうと思いますよね（笑）。

池上：お菓子とか、すごいちょっとアートに見えますよね。

石原：その辺も、自分の食べ物の嗜好の関係で、お菓子がいいかなとか。すごい安易な考えだったんですよ。

池上：そのデザインっていうのも、言ったら手に職というか。

石原：うん。何かものを作ることで、それが仕事になる、近いものがデザインなのかなと。ジャンルのことはよく分かってなかったんで。そう思っていただけなんですけどね。

池上：実際入られてから、想像されてたのと大学の授業内容っていうのは、違ったりしたんですか。

石原：そんなに想像してなかったというか、美術に対するイメージがそんなに強くなかったんで。

池上：美術、ファインアート。

石原：ファインアートに対するイメージもそうですし。美術教育とか、こういうことを学ぶんだろという。美術部も本当に間に合わせで入って。ほとんど二、三人しか部員がないようなクラブだったので、高2から入ったにもかかわらず、すぐ部長になったので。（笑）どんないい加減なところなんだって。「美術はこうするんだよ」みたいな先輩とか、そういう先生とかがいなかったんですよ。

池上：いなかった。じゃ、こういう作家がいいぞとか。

石原：そんなん、全然なかったです。

池上：じゃ、あんまり基本的にそういう……

石原：予備知識全くなさく美大に来たんです。逆に言うと、受験勉強しか美術知らないで来たんですよ。

池上：面接でそういうこと聞かれたりしなかったんですか。

石原：いや、面接ないんです。

池上：なしですか。

石原：今でもないんですけど。とにかくそのデッサンなり、色彩なり、立体なりっていうのを実技で一生懸命やって、それで学科もやらなきゃいけないんですけど。むしろ、もう学科ほったらかして実技ばかりやってましたね。それはそれで、受験勉強が楽しかったんですよ。高校では劣等生だったので。予備校に高2からずつと行ってたので。予備校に夜、学校が終わってから行くんですけども、そっちの方が楽しいんですよ。勉強しなくていいんで。絵ばかり描いてていいですし。ずっとそういうのを、高2、高3とやって、そのまま行ったので。予備校での美術しか知らないんですよ。

池上：その予備校の美術と、大学の授業の美術っていうのは。

石原：それはもう、全然先輩の作ってるものとか、全然違いますしね。実際入って初めて、そうですね、コンセプト的なものとか、もの派、特にもの派的なものですしね、ていうのに入って初めて触れたので。

池上：どんな感じに、受け止められましたか。

石原：すごいなって思いましたよね。何か僕は単純に肯定的にショックを受けました。ちょうど僕が予備校の時の習った先生が、京芸の学生でいてはったんですけど、今造形大にいらっしゃる松井利夫さんという人がいらっしゃって、それが僕の予備校の先生なんですよ。学校入ってきて、また遊びに行ったりしてて、松井利夫さん当時陶器だったんですけど、もう八木一夫先生がいらっしゃる頃の陶芸なんですけど。陶器なんですけど、もの派的な仕事をしておられたんですよ。陶器で角柱みたいなものを大量に作って、それをインスタレーションして行って、土そのまま置いてたりとか、そういうふうな仕事をされていたんですけど。その展示会を見せてもらったり、制作現場を見せてもらったり。あと、連れられて、八木一夫先生の個展に連れて行かれたりとか。

池上：高校生の頃。

石原：いえいえ、大学入って。1回生の頃ですね。大学には小清水（漸）さんもいらっしゃって。非常勤だったと思うんですけどね、当時。小清水さんもいらっしゃって。それは、京都の学生なら、とギャラリー16なり見に行くわけですよ。やっぱり見に、そんなん先輩に連れられて、ギャラリーの場所を一通り教えてもらって、自分で回るわけですよ。（立体ギャラリー）射手座なり、16なり、（アートスペース）虹なりって所に行ってる。やっぱり当時16で見た小清水さんの作業台の、水を張ってある作品を出されたんですけど。それも、す

ごくショック受けましたね。そういう、受験生の頃からなんですけど、もの派的なものにすごく惹かれていましたので。小清水さんの作品を見た経験っていうのは今でも忘れないですよ。

池上：他にはギャラリー回られてて、印象に残ってるものとかありますか。

石原：物忘れが激しいので、すごくよく忘れるんですけど、やっぱりミニマルな感じの仕事と、当時ミニマルな仕事と、もの派的なものが変わりごちゃっとなってたんですよ。(笑) はっきり分岐しないで。(笑)

池上：前にちょっとお聞きしたのが、福嶋敬恭さんとか。

石原：うん。福嶋先生のはもうちょっと学部の上になって、こっちに移転してから、福嶋さんがアメリカに1年行ってらっしゃって、ここの大学でその作品を発表されたんですよ。それが巨大な平面の作品を出された時で。それはすごくショックを受けましたね。

池上：ギャラリーは今の。

石原：今のギャラリーです。あそこで。

池上：天井ピタピタぐらい。

石原：天井ピタピタで、壁いっぱい平面ですよ。ですから、やっぱりデザイン科にいらんですけど、そういうものを一方で見つつ、こっち側一方では非常にデザインとかコピーライターというものが華やかになってくる時代だったので(笑)。パルコとか西武のアドバイジングとかが、非常に華やかになってくる時期なんですよ。だから、こっちではそれ、こっちではもの派。

池上：あまり違和感なく。

石原：違和感ないですね。こっち側ではやっぱり音楽とか聴いてて、だんだん、いわゆるニューウェーブと言われていた80年代、70年代の終わりぐらいから、それまでのハードロックの一部からニューウェーブというようなアートスクールを出た人たちの新しい音楽とか。トーキングヘッズ(注: Talking Heads、1974年-91年。アメリカのロックバンド)とか、そういうものですけど。あと、テクノも出てきて。クラフトワーク(注: Kraftwerk、1970年ドイツで結成された電子音楽のバンド)とか、そういうやつとかが、こっち側ではあって。非常に軽薄な学生だったんですよ(笑)。いろんなもの好きで、アンテナ張って。何でも単純に面白かったですよ。新しいもの見たら何でも面白かったんで。それは万博の時と一緒にですよ。万博の会場に行った時と一緒に、当時の文化とかギャラリーとかそういうものの中にポンって放り出されたら。万博の会場に放り出されたみたいに、何でも面白いんです。

池上：ずっとこういう環境で、ご自身が作品を作られるようになったっていうのはいつぐらい。

石原：それまではずっと、デザイン科っていう所は結構課題が忙しくて、課題に沿ってずっと仕事をしなきゃいけないんですよ。

池上：製図とか。

石原：そういうのもありますし。いろんなことを覚えて、うちのデザイン科っていうのはウィーン工房のシステムを基に教育をしていますので。

牧口：上野伊三郎、リチ先生（笑）。（注：上野伊三郎＝1892－1972、建築家。上野リチ＝Felice “Lizzi” Ueno-Rix, 1893－1967、ウィーン工房出身のデザイナー。1950年（リチは51年）から1963年まで京都市立芸術大学工芸科の教授を勤めた。）

石原：はい。上野伊三郎、リチ先生の世代ではなく（笑）その次の、上野伊三郎先生の皆お弟子さんということはないんでしょうけど、薫陶を受けられた先生方がやっておられた頃で。やっぱり非常に京都芸大のカラーのある教育なんです。それはそれで、手作業をいろんな種類のシルクスクリーンもやりの、陶器も作りの、いろんな工芸的なものを全部体験しなきゃいけない。紙の技も覚えなきゃいけないし。

池上：紙の技。

石原：紙で何か作っていく。紙で例えば、いろんな加工をしてランプシェードを作るであったり、紙で立体をいろいろ作ることであったりとか。いろんな、ちょっと工芸的な手作業的なことを延々ずっとやらなきゃいけない。それが、毎週課題を提出するみたいな科目なので。結構忙しい。だから、そういうのをずっとこなしでいて、自分の制作っていうのはあんまりなかったんですよ。3回生ぐらいまでなかったんですよ。僕は3回生ぐらいで、写真をやり始めたんで。写真も、写真やり始めて暗室使えるようになって、写真がすごく面白かったんですよ。僕にとっては。デザイン科の暗室で作業してるのが、絵が出るのが単純に面白いんですよ。

池上：未来ですね（笑）。

石原：もう何かね、薬品に浸けたら、赤いランプの中で薬品に浸けたら、絵がほわほわって出てくる状態が、もうすごく好きだったんですよ。それはもう、子供の時に日光写真をやってたのと同じ感覚なんです。

池上：写真は授業で、そういう講義で。

石原：授業で。写真の授業が。いろんなその技法を学んでいく授業の中に写真の授業があったんです。

池上：で、暗室を。

石原：暗室作業を覚えて。すごく、ある意味でははまって。でも、デザイン科では基本的な技術、やり方しか教えてくれないんですけど。それをやって、一方でアーネスト・サトウ（注：Y. Ernest Satow, 1927－1990、写真家。1968年から87年まで京都市立芸術大学で写真技術と写真史を教えた）という人がいまして。その人が学科の授業をやってはったんですよ。3回生の時かな。その授業をとって。それも、芸大で受けたカルチャーショックの1つなんですけど。サトウさんの現代芸術論の授業をとって、非常にインパクトがあって。なるほど、こういう考え方があるんだと。

池上：実技の方ではなく、理論的な。

石原：ではなくですね。理論の方です。

池上：どちらもなさって。

石原：ええ。学科の授業と。当時僕は本当にラッキーで、サトウさん、病気したり体の弱い人だったので（笑）、病気したり外国に帰ったりで、全然学校に来ないでなかなか授業をやらなかったですけど。病気から、大きい手術から復帰されて、最初にちょっと戻られた年の授業をとったんですよ。その時の学科の授業でサトウさんの授業を受けて、すごく影響を受けましたね。後から思うと。

池上：それはどういった内容なんですか。

石原：いや、モダニズムというものを教えてはったと思うんですけど。

池上：美術史的なところで。

石原：美術史的なものですが、何て言うんでしょうね。写真を中心とした写真論なんですけども。写真が発明された当初のこと、(エドゥアール・)マイブリッジ (Eadweard Muybridge) を中心になんですけど。マイブリッジを教える。マイブリッジについての講義があって、翌週はポップアートなんですよ。例えば。最も最先端の今のアメリカの美術と、一番写真の原点になっているものを、交互に一週ごとにやるんですよ。真ん中で出会うみたいな授業なんですよ。それで、その中でおっしゃってた中で、僕が一番インパクトがあったのが、その技術の発達と、例えば絵の具のチューブが発明されることによって、印象派的な野外のスケッチが可能になるであるとか、鉄道の発展によって、また野外の風景画っていうものが、一般的なポピュラーになっていくっていうような、その技術と、その社会的事象と政治体系がこう変わったから、美術はこう変わったっていうふうな、美術の単純に、進化論的美術が発達していく美術史ではなくって、社会との関連のなかで美術が変わっていくっていう、そういう講義初めて聴いたんですよ。今でこそ、そういうのわりと皆、されるんですけども、その当時僕の知ってる範囲では、そういうことやられる方は一人もいなかったし本でも全然読んだことなく。その授業はすごく面白かったですよね。

池上：それから、写真。

石原：そうですね。写真。

池上：アーネスト先生の影響もあって。

石原：そうですね。写真で制作するようになって、というか、それまで漠然といろんなものやってたんですけども、何かそのいろんな、仕入れてきたいろんな情報みたいなものを自分の仕事にちょっと集約しようと思ったのは、大学の…… 3 年生終わって 1 年休学したんですよ。

池上：なぜでしょう。

石原：何か、いろんなもの作りたいのに、まだ作れてないのに、もうすぐ卒業しなきゃいけないとか、すぐ就活しなきゃいけないというのが、ちょっと何か抵抗があったんですよ。もうちょっと自分の作りたいもの作ってから出たいなと思って。何か、最後 1 年くらいになった時に、今毎月 1 個ずつ作品仕上げて、10 個かそこらしか作れないなと思ったんですけどね。10 個かそこらじゃ、ちょっとやりたいことが実現できるとは思えないと思って。で、1 年休学しちゃったんですよ。そのままその勢いで大学院に行っちゃったんですけど。

池上：まだ、作りたいものを。

石原：もうちょっと作ってみて、作れば作るほど新しく作りたいものが出てくるので。

池上：休学されている間は、ひたすらご自宅で。

石原：制作してましたね、結局。元々は留学しようと思っていたんですけど。

池上：留学ですか。

石原：はい。1回外国に出てみようと思っていたんで。

池上：当時そういう留学とかは。

石原：いや。全然少ないと思いますよ。卒業してからとか、そんなのはあったと思うんですけど。在学中に外国行く人ってそんなに多くはないと思います。だから、そのおかげでいろんな手続きを自分でやって、分かんなくて、留学失敗したんですよ。

池上：別につががあったわけじゃなくて、全部一から自分で。

石原：はい。一から自分で調べてやって。アメリカはその当時留学でビザが要ったんですよ。(笑) アメリカには大概ビザが要ったんで。学生のビザ(が)要って、それがものすごく厳しくて、自分で手続きしてたら取れなかったんですよ。結局。何かもうちょっと待ってくれ、もうちょっと待ってくれて、結局間に仲介の方に頼んで、もうちょっと待ってくれて。ちょうどその年から、またビザのやり方が変更になった年からとかでね。で、やってるうちに結局ビザが上手く取れなくて。で、何か出来なく、留学を諦めたんですけどね。それも単純に外に出たかただけのことで。違うもの、新しいものを見たいと。ただ僕は何か作りたいという欲求もあるけど、新しいもの見たいっていう欲求がすごい強いので。何か、外国行けば新しい、今まで見たことないもの見れるかもと思っていたので。

池上：その頃作られていた作品って、落とす作品ですかね。

石原：そうです。

池上：じゃあちょっと拝見しますと(栃木県立美術館での「美術館へのパッサージュ 石原友明展」(1998年)の展覧会カタログを開きつつ)。

石原：これですね。はい。

池上：《Falling Body》(1982年)という。

石原：わりと当時の、何と言うんですか、日本のコンセプチュアルやったり版画やったりみたいなものの影響下にある作品だと思いますけどね。簡単に言うと、毎日現代展(注：毎日新聞社主催による現代日本美術展)とか、そういうやつの影響下にある感じがしますが(笑)。ある種の、でも僕自身はその時、今見たらそういうふう突き放して思えるんですけど、当時自分としては、すごく(マルセル・)デュシャン(Marcel Duchamp)とかそういうものに影響を受けていたので、ある種の偶然性とか、ジョン・ケージ(John

Cage) とかデュシャンの偶然性みたいなものを、自分なりに作品化しようと思って、こういうふうに。

池上：これどういうふうに、具体的には。

石原：白い壁の前で、プラスチックとか紙で、白い形でわりと単純な幾何形態ですね。よく、超能力カードで出てくる形ありますよね（笑）。基本あれなんです。超能力カードで出てくる形なんです。そこからもうちょっと三角定規的なカードとか超能力カード的な、本当に丸とか四角とか円弧とかってものの組み合わせで、幾つか形を作ったものを、真っ白の所の壁の上で、その時大体自分の身長の高さにしていたので、身長の高さぐらいのそこから、ポンて落とすんですよ。それを撮影するだけなんです。

池上：落ちる瞬間を。

石原：太陽光で撮影する。それを1年やったんですよ。いろんな季節でいろんな太陽、曇りやったり晴れやったりとか、いろんな太陽光の所で落として。それをこの時は、その180cmの高さの所を落としたやつを180cmに引き延ばすっていう仕事で。これは、ある一角を決めた面積の部分にカメラを据えといて、落としてそこを通過する瞬間を撮るっていうやり方をしてまして。

池上：なるほど。

石原：いろんなやり方と、いろんな光で1年ぐらいそれをずっと繰り返して、ネガをいっぱい溜めて。そんな毎日撮ってるとか、そういう記録的な仕事ではなくて、その当時そんなのも多かったんで、何となく記録的な要素を入れようとしたんですよ（笑）。きっと。今思えば。そういうようなシーズンを通してやろうとか思ってたので、それをやったものを溜めて、その中から選んで。

池上：これ着色もしてるんですか。

石原：着色しています。ほんとに偶然性だけで何かを作ろうとしたのではなくて、偶然出来たものを、結局写真は選ぶので、偶然撮られたもの全部提示するわけではないので。選ぶっていうことでも、意図が入っちゃいますよね。だから、それだけじゃつまらないんで、もう1個意図を何か入れようと思って。この形はこの色、この形はこの色って、中から何個か抜き出した形を4色、わりと普通に赤、青、黄色に緑、やったかな。緑足して4色。あんまり恣意的でもないんですけど、それをこの形はこの色って決めといて、出来たやつに、構成ではなくてとにかくそれに色つけちゃうんです。

池上：なるほど。

石原：だから、ある程度意図は入るけど、ある程度は偶然出来たものって感じ。

池上：最初の個展で発表されたやつですかね。

石原：初めはこれね、「インテリア・アート・ショウ」（1982年）っていう「イエスアート」（1982 - 84年）の前身になるものなんですけれども、それで発表しました。

池上：なんで、これインテリアっていうタイトルが入ってるんですか。

石原：その当時は、ファインアートではないものを、っていう考えだったと思いますよね。単純に。

池上：心齋橋ですよね。ソニータワー。

石原：だから美術のギャラリーでもやってないんで。たまたまそれに何で僕が出したかってゆうたら、そんな「インテリア・アート・ショウ」だからデザインやってた僕も出したんです。声かけてもらって出してたんですけど。ファインアートの人だけの展覧会にしちゃうと、多分この意図とは違ったんだと思います。これは、山部泰司君とかが中心に企画してたものですけども。

池上：そういうグループ展といいますか、学生仲間で。

石原：学生の仲間ですね。

池上：展覧会をいろいろやって、っていうのは盛んでしたか。

石原：盛んでしたね。盛んにしたんでしょう。我々が勝手に盛んにしたんですよ。

池上：世代的には先生ぐらいの。

石原：そうですね。僕らの仲間ですね。その当時大学にいた仲間でそういうことをやった感じですね。

池上：京都でもその貸し画廊とかも、いっぱい増えてきて。

石原：既成のやり方というか、それまでのよくある枠組みで何か発表していこうっていうことを皆あまり考えていなかったんでしょう。僕は元々外様と言うか、ファインアートの中にいた人間ではないんで、元々違うやり方でやりたかったというか、そういうふうにしなきゃいけないのか、よくわからないので。全然別のやり方でもいいじゃないかって思っていたんですけども。ある種先輩たちの影響力も強かったんだと思うんですが、もの派とかコンセプチュアルとか、そういう作家たちのやって行き方とは全然違うことがやりたかったんだと思いますね。そこの展覧会の枠組みも、それでやったらそういう格好にしかないような気がしてたんだと思うので。

池上：先生の大学の先生の世代の方っていうか。

石原：先輩ですね。その頃の僕らが入った頃の大学院生であったり、僕らが4回生なり院生の頃に活躍し始めていた先輩方であったりとか。

池上：具体的には、どういった方でしょうか。

石原：八木正さんとかですね。

牧口：去年（回顧展があった）（注：「文承根+八木正 1973 - 83 の仕事」、京都国立近代美術館・千葉市美術館、2007年）。

石原：はい。直前の先輩と言え、八木正さんは、でもそういう、そういうのの一番最後の直接の先輩で。本

当はそういう感じではないんですけども。でもやっぱり、そういう感じでちょっと八木さんの仕事は僕はずごくいい仕事だと思ってるんですけども、わりとギャラリーの中では工芸家、ちょっと工芸家と（言う）語弊がありますが、ソフィスティケートされすぎたミニマルとか、もの派のスタイリッシュな作品が多かったんですけど。それはちょっと、違うなと思って。そういうのは何か見てたら当時の感じだと、現代美術ってある種の前衛だと言いながら、公募展対応の作品のようにしか見えなかったんですよ。単純に吉原治良賞であったり、「エンバ（賞美術展）」であったり、現代日本（美術）展（注：毎日新聞社主催）であったりとかっていうようなものに、対応する作品にしか見えなくて。あんまり魅力的に僕には思えなかったの。そこからもちろん影響受けて、学んだものは多いんで、影響力があった上で。かといって、ある種のもっと後で、すごくよく知って、仲良くさせてもらった前衛的な先輩方というか。もっとアンダーグラウンドな形でやっておられた、それこそ榎忠さんとか、池水（慶一）さんとか。っていうような、もっとアンダーグラウンドの林剛さんとか。そのような人達とは、何か世代が違う感じがあったんですよ（笑）。当時、むしろアンデパンダンでやっておられた（方々）、現代日本（美術）展とか、そういう公募展を否定されてアンデパンダンでやっておられた。先輩を2種類に分けると、単純にそうなるんですよ。権威的なものを完全に否定してアンパンでしかやらない人と。ある種審査されることを容認して、現代美術の公募展をやってる方とか。単純化するんですね。実際にはシーンはその両方の人らがまじった京都の画廊の貸し画廊・企画画廊のシーンってあったので、そんなにパキッと分けられないんですけど。簡単にいうとそういうふうに分けられると思うんですけど。どっちもちょっと違うと。そのアヴァンギャルドでアンダーグラウンドのものは、体質的に少し違うかもしれないとか、世代的に少し違うかもしれないとか。僕らっていうか、僕はもっと軽薄だったので。もっと、政治的なものを一切抜きで新しい視覚的なものとかに、皆惹かれていった世代なので。

池上：ちょっと反動とか。

石原：少しそういうものの、多分政治的なそういう流れの反動なんだと思うんです。それは僕の中では、実はわりと根底的なものなんですけれども。学生運動にある程度信頼してというか、子供の時憧れて、高い所に登る人たちに憧れてついて行こうとしていたのに、寺山修司が言うように、町へ皆出はったんですよ。一旦皆大学っていう時代が終わって、バリケードの外へ出て町へ出ようって言って、町へ出て、帰ってくるのかわかって思ったら、皆全然帰ってこなかったんですよ（笑）。皆立派な社会人になっちゃったんですよ。その個々人ではなくって、何となく裏切られた感っていうのが僕の中にはちょっとあって。きつと前衛の側に戻ってきほるんだらうと思ってたものが、一切戻ってきほらなかつたという感じがどっかにあったんですよ。それは、もう、幼い心情的なものなんですけれども。非常に幼い感じなんです。中高生の感覚なんですけど。だからちょっと、そういう前衛的な政治的なものを引きずる、前衛に対するちょっとした違和感があって。

池上：完全に、こう、ヴィジュアルであったりとか。

石原：そうですね。あるいはもっと、サトウさんに教わってるのは、もう少し大きい歴史的なものですね。技術史であったり、社会史であったりっていうものと関連するものに、もうちょっと興味が出てきたというか。

池上：もっと、どちらかと言うと、ちょっと散文的なというか。

石原：そうです、そうです。

池上：そういう、ものの見方と考え方という。

石原：そうですね。うん。当時僕がやっていたようなもの、理論的ではなくすごく散文的だったと思います。

池上：それは、「インテリア・アート・ショウ」ですとか、あるいは「イエスアート」とか。

石原：そうですね。この後、こういう作品で「イエスアート」ですね。

池上：わりと共通した雰囲気だったんですか。

石原：そうですね。

池上：散文的な（笑）。ある意味こういう、いろんなものを引きずらずにというか。作りたいものを作るというような。

石原：いろんなものを引きずってるんですよ。逆に。ただ一つのものでなく、ものすごくたくさん引きずるものがある。どれか一つをその中から取捨選択してやるのではなくって、いろんなものを引きずっているんで、散文的にならざるを得ない。自分のよくない所でもあるんですけど、いろんなものに理解を示してしまうと。「イエスアート」の特徴なんですけど、これはダメだとか、前の世代を否定するという、ノーから入らずにイエスから入っちゃうっていう側面があるんですけども。何でも肯定しようと。一旦肯定して、全部一旦受け入れてやってみようっていう感じなんですよ。だから自分の、僕個人の中で作品を作る時でもそれはあって。

池上：そうすると、何かまとまりにくいわけですよね。

石原：まとまりにくいですね。それは未だに、その癖はあります。否定から入るのではなく、肯定から入ろうとする癖があります。

池上：単純な話、形が決まってきたりにくいとかないですか。

石原：決まってきたりにくいですね。

池上：もちろんコンセプト的なこともですけども、これでもいい、これでもいい。

石原：未だにだから、形っていうのは、フォルム、フォームっていうのはどうやって出来てくるのかということに、今でも最大の興味があります。フォームは、フォームが決まる、その臨界の所ですよ。だから、表面上、表面で内圧と外部からのプレッシャーとが擦り合わせる表面があって、そこで形が決まるっていう、そういうような形の決まり方しか僕は今考えられないんですけど。意図的にカービングしたり、モデリングできないんですよ（笑）。

池上：その辺というのは、極端に言うとデザインの勉強をされていた。デザインってやっぱりフォームですよ。

石原：そうですね。デザインの中でも多分フォームを決めることっていうのは、ほんとにはすごく難しいんだと思うんですよ。未だにどうやってフォームを決めるのか、例えば平面の作品だとそれが、単なる平面で言う所のフォームではなくて、構図っていう所にも結びついてくるんですけど、その特定限定された空間の中で、何を取っ掛かりにして、何かを像を結ぶなり、切り出してくるのかっていう、そういうことですけどもね。

池上：何かそのあたり、すごく話の向き、何か向いてきたので非常に興味があるのが、その辺ですよ。《Falling

Body》の次の紡錘形の作品であったり。それは、ご自身の写真を投影して、焼き付けてるんですよね。

石原：そうです。

池上：こういうの、どうやって、こうされようと思ったんですか。

石原：それはね、基本的にはまずこの辺のは皆そうなんですけど、自分で外形で決める形と、自分の中の形がずれることが目的なんですよ。

池上：中の形と言いますと。

石原：中の形と言うのはね、自分の体っていうボディっていうフォームです。

池上：はい。

石原：ボディっていう形体と、外側にはり付けた形体が、ずれるとか、合わないってことが、まず目的なんです。ただ、その中に人を無理矢理はめ込む。自分の体を無理矢理はめ込む。

池上：分かりました。あの、外の形と中の形というものが、内圧外圧とおっしゃってたところですよ。

石原：ずれるということが、目的なんですよ。だから人も外側で形決める時も、人間が出来なさそうな形は避けようとするんですよ（笑）。でも、中でその形に合わせて彼らがボンて何かしようとする時に、その形通りにはならないんですよ。自分ではその形をイメージして、自分の形を作るんですけど、そうはならない。それも、ポーズというか自分の体の形をその都度どうやって決めるかっていうのを考えた時に。

池上：なるほど。そういうフォルムの興味が、っていうか（笑）。

石原：興味です。興味です。

池上：ちょっといろいろ誤解してました。はい。

石原：これに関しては、そのこっちでやってたような平面上のフォームではなくて、人間の体の立体性みたいなものをものすごく単純化して、そこのキャンバスで作って。人間の体を、何か背骨の正中線、正中線がすごく大事だったんですけど。正中線ボンて通してしまって、じゃ人間の体っていうのは、実際そんなに正中線が真っすぐなように自分で合わせようと思ったって、合わないんですけど、ずれて。で、厚みがありますから、人間の体みたいな厚みをキャンバス上で、ものすごく単純化した形で付けて。でも、ずれますから。そういうずれた2つのフォームがそこで、ずれながら一緒になってるみたいな。

池上：これ、具体的には、すいません、裏見たことないんですけど、パネル？

石原：パネルです。

池上：に、真ん中に。

石原：そうです。そうです。(天板のテーブルに水性ペンで描きながら)

池上：描けるんだ、これ(テーブル)。

石原：ここ(研究室)でゼミやるんですけど。こうやって、ここに木とかを、こうやって留めて。

池上：はい。

石原：こうですよ。こういうふうにして真ん中にベニヤを、薄いベニヤをこうやって、両側にこういう木を入れて、この木で挟んで。立てちゃうんですよ。こっちもそうですね。全部こういう木で挟んで立ててるんですよ。で、ここの断面を、こういうふうにしておいて、この両側で木で留めて、キャンバス張るところ、底は板ですよ。

池上：はい。

石原：この板もここを斜めにカットっていうか削っという。こういうふうにする。

池上：じゃ、三角。

石原：そうですね。それぞれの断面は三角です。それを3次曲面でやるので。

池上：ちょっと、曲がってくるということですね。何でこういう形。ちょっと変わってますよね。

石原：人間立体ですよ。3次曲面というか、複雑な立体なんですけど、すごい単純化して作れる形っていうものを考えたんですよ。垂直がはっきり、方向性がはっきりあって。

池上：作りやすい形という意味もあるわけですか。

石原：そうです。

池上：わりと何かその、キャンバスでオーバルとかもね、わりと。

石原：オーバルだと、方向性が出ない。

池上：なるほど。

石原：その後いろんな形試みたんですけど、オーバルとかもやるんですけど。

池上：オーバルあるんです？

石原：オーバルあるんです。

池上：本当だ(《Untitled》1985年を指して)。(注：掲載『美術館へのパッサージュ 石原友明展』cat.no.29、栃木県立美術館、1998年。※以下cat.no.は同カタログ掲載)

石原：違うんですよ。何か僕にとっては、オーバル何回かやってるんですけど。ちょっと違うんですよ。この辺は棚にしようとしているんですけど。

池上：何かポーズって、何かこう、ソースとかあるんですか。ちょっと、レンブラントっぽいやつとか（笑）。

石原：わりとね、ミケランジェロ。

池上：天井画の。

石原：はい。ミケランジェロであったりとか、ロダンであったり。ロダンのトルソとかをモデルにしていたのありますね。ロダンのトルソで、首もなきや手足もないんやけれども、ボディのところをそういう形にして、手足は、やるんですけどね（笑）。ただ、その形に絶対なんないんですよ。あんな無茶苦茶な、無茶なんですよ、あの形は。でもあの形にならないんだけれども、何か、あれを真似てやろうとすると。そういう、自分の形をどう変形させて、自分自身をどう変形させるかみたいなことを、今から思うと自分は考えていたんだと思うんですけども。

池上：器用ですね。ご自身の身体と言いますか。

石原：そうですね。何でか、って言ったら、それもフォームの問題に還元してみれば、自分の体っていうのは、ある程度安定した、それでも不安定なんですけども、フォームなんですよ。自分がある程度投げ所に出来るフォームなので。ここで、前のこういう作品の幾何形態でやってた時には、幾何形態っていうある種投げ所になるフォームだと、僕は考えてたんですけど。そうではなくって。

池上：やっぱり、弱いってということですか。実際作品に、幾何形態にされてみて。

石原：自分の形っていうことにならないんですよ。

池上：なるほど。

石原：ジェネラルな形なんですけれども、自分の形っていうことにならないので。それが全体のフォームのいろんなものが、合わさって出来る最終的に出来てくるものが、自分の表現だっていう所に、ここでは、そういう所にもっていかうとしてたんですけど。そうならなかったんですよ。何かここでも実はこれ、影をつくりたくってやってたんですけど。影が変形して、影が平面上で投影されていくので、いっぱいこう変形した影が、影だと1つの形に重なると、全部になってしまうので。ここで、いろんな形が描かれる。それがすごく途中で面白くなって。むしろ影の方が途中から重要になってくるんですけども。だからそこでも、やっぱり光とかの問題、やっぱり光に影響されて形が変わったりとか、形、フォームっていうのが、どこか不安定で、何か変わって行く時に、いろんな外的な要素との緊張関係で、そのフォームが変わっていくというようなことを、どこかではテーマのひとつとして、それはずっとありますね。

池上：そういうフォーム繋がり、すごい（話が）飛んじゃうんですけど、言っていて自分が一番話してるんですけど（笑）、《I.S.M.》（1987 - 1992年頃）というシリーズですね。

石原：はい。

池上：何かこれは、身体の形というようなフォームから来てるんですか。

石原：そうですね。

池上：I.M.S. っていうのは。

石原：I.S.M. ですね。言葉遊びなんですけども、

池上：石原とか。

石原：そうですね。I っていうのは、例えば石原の I である時と、例えばインターナショナルの I である時があって、両義的なものなんです。インディヴィジュアルとインターナショナルとか、例えば。M とか M はいつもそうなんですけど、モニュメントとモーメント。瞬間的なものと永続的なものっていう、両義的なもので。すごくインターナショナルなものインディヴィジュアルなものっていうような両義性で。S もその都度いろんなことを考えてたんですけど。シンタックスとか、いろんなものを考えてるんですが。ある種の両義性をとにかく 1 つの作品に、1 個の何かを断定するタイトルじゃなくて、両極の両義的なものをタイトルにしようとした時に、考えついたタイトルなんです。ですからそれぞれが略語だから、ピリオドから入るんで、ピリオドを入れることでイズム (ISM) っていう非常に断定的なものが解体されて、意味不明なものになってしまうっていうのが、何か自分の語呂合わせの中で上手くいったんですよ。両義的なものが結果的に、無意味になっていく。

池上：何か長いタイトルの略とかではなくって。

石原：ではないんです。僕その都度言おうと思えば、言えるんですよ。今回はむしろどっちかという、インディヴィジュアル・シンタックス・モニュメントかなとか、どれかは言えるんですけど (笑)。気分的に。

池上：このシリーズすいぶん長く。

石原：それは実は今も僕は続けてやりたい仕事ではあります。

池上：最初に、これは写真コラージュ。

石原：写真コラージュなんですけど、写真のコラージュするためには、まず立体でマケットを作るといって、1 個 1 個のパーツを立体で作るんですよ。1 個 1 個の立体のパーツを作って。

池上：石膏とか。

石原：石膏とか、紙粘土とか。白けりゃいいので。

池上：それを写真に撮って。

石原：撮って、コラージュで平面上で立体として組み立てる。そうやって組み立てたものを、平面上でしか成立しないっていうのは、実際無重力だからこそ出来ることとか、結構無茶なことしてるんですけど。それをもう一方で今度、じゃ立体化してもういっぺん作る、っていうプロセスを踏んでるのですが。これで写真でやる理由のもう 1 つは、これのことかそうなんですけど (展覧会カタログを見ながら)、自分の体のパーツ

をいっぱい写真に撮ってたんです。これのここは、一番土台になってるここは、これが肩甲骨で、これが肩で、これが肘なんです。こういう感じの作りなんです。

池上：ここは色がついてた所なんですか。

石原：なんです。でも、モノクロ写真でちょっとトーンを分けてるんです。プリントとかしたら分かんないですよ。

池上：なるほど。それを、こう切り抜いてるわけですか。

石原：切り抜いて。はい。その分それぞれ自分の体の中に入れて切り抜いて幾何形態と、前やってた幾何形態的なもの（注：《Falling Body》のこと）と、こういう自分の体みたいなものを一緒に同じようなパーツで扱うんですよ。

池上：そもそも何でこういうのを作り始められたんですか。

石原：そうですね、むしろこっちの平面のセルフポートレートというか、反立体のような形っていうのは、絵画についての自分のその時々を考え、絵画っていうフィールドに決めて仕事をしている。絵画の文脈の中で仕事をしようとしてるんですけど、こっちの仕事は完全に、彫刻についての作品になるんですよ。前のが絵画についての作品だとすると、こちらは同じ方法で彫刻についての仕事をしているという。

池上：これから、革の大きい作品とか。あと、ゴムとかありましたよね。

石原：ゴムもあります。表面作品のやつ。素材的にはやっぱり、いろいろやりましたが、革が一番やっぱり内圧に耐える強度が（ある）。ゴムは内圧にずっと耐えさせてると、耐久性がなくなって、どこかで破れてきたりするの。表面というのを、要はフォームなんですけど。表面と言うよりは内圧と外圧が継ぎ合ったバランスが、場所を形と考えてて、それが身体的に言えば皮膚がそうなんだと。そういうふうに考えて、内部構造のない立体を作りたかったの。構造があって、表面が支えられるっていう形ではなくって、本当に内部がブワって膨れようとする素材を入れて、それを外側から押さえ込んで、内圧と外圧のバランスのところで形が出来る。そういうものをイメージして作っていきって。人間の体がそうだと思ってたんですけど、要は、あれですよ。団子になってる羊羹ですよ（笑）。プチって、ズルってなってますよね。だから人間の体に対してああいうイメージが脅迫的に僕にはあって（笑）。何かどこか切ったら、ズルンってなるような気がするんですよ。

池上：何でしょうね。

石原：分かんないです。人間の体、例えば、よくホラー映画とか『AKIRA』（大友克洋著）とかであるような人間の中からバンって爆発するイメージっていうの、わりと僕はリアルに思えるんですよ。あの、爆発する程内圧上がることないと思うんですけど、いったん切っちゃったらブルンって出てきそうな感じがあるんですよ。

池上：そういう意味では、本当にあれですよ。最近の作品もその流れとか。

石原：そうですね。

池上：あの、真空の（《SCOTAMA》2003年）とか。

石原：そうですね。あれもこれも内圧と外圧。極限的にそういうのをやろうとしてるんですよ。

池上：なるほど。ちょっと話を戻りますと。絵画についての仕事とおっしゃっていた頃の、紡錘形のキャンバスにヌードを焼き付けているこの作品は、83年ぐらいからですか。

石原：そうですね。83年ですね。83年からで、この変形キャンバスになったのは83年からですね。

池上：83、4年ぐらい。84年ぐらいから、わりといろんな展評であったりとか、何か。

石原：そうですね。わりといろいろ書いていただけのようになりましたね。

池上：中村敬治さん（注：1938 - 2005、美術評論家。当時は国立国際美術館学芸員）とか。建畠（哲）さん（注：1947年生、美術評論家、国立国際美術館館長。当時は国立国際美術館学芸員）とか、篠原資明さん（注：1950年生、哲学者・詩人）も。

石原：そうですね。

池上：何かこの作品が、ぱーっと、評判が（上がった）と言ったらあれですけど（笑）。取りあげられることが非常に多くなりましたよね。それについては。

石原：やっぱり、この時のその後の展示物とかね、その時からすごくいろいろ書いていただけのようになった気がします。あと、この個展と。

牧口：これも84年の。

石原：84年ですかね。84年のギャラリー白（大阪）の個展と。

池上：背景は青い。

石原：背景はこの時青じゃないんです。この時は緑です。

池上：そうですか。

石原：この時は紫で、この時は緑です。

池上：これは布ですか。紙。

石原：紙です。

池上：紙に。

石原：紙に油という、やってはいけないことを。これは油画の学生じゃないからこそ出来ることですよね。酸化するので出来ない。耐久性全くないので。と言いつつ今それが美術館に入ったりするので、一緒に（注：

同様のシリーズ《約束 (IV)》1988年、東京都現代美術館蔵：栃木 cat.no.62)。怖いですけどね (笑)。

池上：そうですよね (笑)。

石原：何でそれをしてるかという、それは紙の部分はその当時のアトリエの床なんですよ。フロタージュしてるんです。油絵の具でフロタージュするのに、紙のような厚さと表面じゃないとフロタージュ出来ないんですよ。

池上：床に広げて。

石原：床に広げてフロタージュしてて。床を壁に持ち上げたらそれで絵画になるという、抽象表現主義の原理が。床で制作して、壁に持ち上げるような。その重力の関係と人間が垂直に正中線に沿って立つっていうのを重ね合わせて、絵画の重力的な構造を。今なら言えるんですけど、そういうのもんです。ですから床の当時のPタイルというか、正方形のタイルがいっぱい張ってある、それがぼろぼろになった床だったので。結構いろんなグリッドでテクスチャーが、その中に割れたものが、ヒビが入るような、壁っぽい質感のものがフロタージュ出来るので。それはちょっとフレスコっぽい壁画的な感じに見えたりとか。

池上：このシリーズは結構何年か作っておられたのですか。

石原：しばらくやってますね。機会があれば、インスタレーション出来る機会があればやると。それがその後、実際にじゃあフレスコでやろうとして、こういうの(《Untitled》1987年：栃木 cat.no.54) をやるんですけども。

池上：はい。こういうのもされてるんですね。

石原：壁をレンガで、レンガ塀作って、ギャラリーの中にレンガ塀作って、漆喰、下地して漆喰塗って、上に顔料でフレスコで描いてっていうの実際にやったんです。

池上：これは。

石原：シティギャラリーです。神戸の(注：1987年の個展)。この時に、その空間にミラーボール付けて、全体をミラーボールでライティングするという。写真ではそれだと写らないんで、そうじゃないですけど。実際には、会場はミラーボールでギラギラとライティングされてるような。

牧口：フレスコの技法もどこか大学で。

石原：いえいえ。これ全部自分で、こういうことがしたいと思ってから技術を。いろんな技法書を読んだり、人に教えてもらって。僕は全部そうです。まず、こういうのしたいからっていうのがあってから、技法を学ぶので。この技法が自分に合ってるからこれを作るっていうのがあんまりないんですよ。まずやりたいものがあったから技法。そのために、作るのに時間かかることが時々あって、革の作品とかでも、そうなんですけど。革の扱いが全く分かんないし、革の種類も分かんないんで。最初に革工場行ったり。

池上：手で縫ってるんですか。

石原：そうです。手で縫ってます。革細工の本とか最初買ったりますんですよ。革工芸の人の。クラフトの本とか買って。革の種類がよく分からないなと思って、革工場の見学に行って。革工場のおじさんに革の種類とか、なめし方をいろいろ教えてもらって。そうすると、ほとんどの種類の革がそこで一気に見れるので。作品に使えるものとか。これの扱い方の注意とかを工場で教えてもらって。そんな感じですね、いつも。

池上：大きい革の作品は、「光原子」(スパイラルガーデン(東京)での個展、1989年)の、ありますよね。ああいう作品(《I.S.M.(原子)》1989年：栃木 cat.no.70)とかは、中は何なんですか。

石原：発泡スチロールです。基本的には。

池上：あの形に整形して。

石原：いえ。削り出しで。塊のものをくっつけて、削り出して。

池上：それから革を。

石原：それから革を貼っていくんですよ。元々はぬいぐるみ構造的なのを考えてるんですよ。ただ、大きくなると、そんなぬいぐるみの詰めものとかでは、内部の内圧というか、張りが出ないので。内部をちょっと膨張するようなもので。何か構造的にあるものではなくて、ああいう泡構造でポワって膨れたやつが、自分のイメージに近い。

池上：なるほど。

石原：こういう時には、砂でやってるんですけど(《I.S.M.(スカート)》1988年、国立国際美術館蔵：栃木 cat.no.60)。砂を詰めてって、砂で詰めていくことで、初めて内圧と外圧がつり合って形が出来るとのことなんですけどね。めちゃくちゃ重くなるんですよ(笑)。ちょっとした大きさのもので。これ今、(国立)国際美術館にあるんですけど。これで300キログラム(グラム)ぐらいあるんですよ。たいしてでかいものじゃないのに。なんべんも入れてると、だんだん内圧に革の縫い目が耐えられなくなってきて、縫い目が弾けてきたりするの。それが一番望んでる緊張感なんですけども(笑)。ちょっと砂の重さで自由に出来ないところがあった。これなんか明快なんです。下が砂で、真ん中が革だけで上は発泡(スチロール)積んであって。重いものから順番に軽いものにしていく。

池上：真ん中がない所なんですね。

石原：真ん中が革だけです。

池上：そうか。それでそういう工法なんですか。この上の形は、こういうの(《Plan-I.S.M.(#6)》1987年：栃木 cat.no.58などの写真コラージュ)に似てませんか。

石原：うん、そうです。自分が、これはもう好みで作ってるんですよ。

池上：作ってから合体させたんですか。

石原：そうです。これも、のってるだけですからね。全部。

池上：そうなんですか。こういうの作ってみようかなって言って、のっけていって。

石原：のせていってですね。1個1個全体像があって作ってるんじゃないかって、1個1個バラバラに作ってるものを、積み木みたいに積み重ねて。だから、簡単に言うと、ぬいぐるみの積み木なんですよ。

池上：それで、彫刻ですよと（笑）。

石原：そうです。ぬいぐるみで積み木やって、彫刻ですよと言ってしまふ。だから何か、彫刻的にその、ソリッドなもの。彫刻的なソリッドな感じって言うのとは違うことをやろうとしてたんですけど。

池上：絵画においては、アンチ絵画じゃないですけども（笑）、そういった感覚というのはあったのですか。

石原：いや。絵画の、僕のやってる事って、この辺りそんなに言葉にはしないですけど。簡単に言うと誰にでも出来ることしかしないってというのは、後からずっと僕言うんですけど。だから写真っていうのは、技術的にいろいろあるけど、誰でも撮れますし、非常に民主的な新しい時代の、近代の技法ですよ。フロッターージュっていうのも、ペインティングはしてないんですよ。フロッターージュしてるだけなんですよ。絵の具塗って、絵の具塗ってじゃない、自分の床を、プライベートの床をフロッターージュしてるだけのことで。全部が誰にでも出来ることしかしてないので。フォームっていうのも決めるにしたって、それはもうすごくジェネラルな形であったり、あるいは、自分の体っていう、すごく個別的な形だったりするので。

池上：ちょっと、キャンパスに合わせて、とかになっていくわけですよ。

石原：そうです。だから、技術要らないんですよ。誰でも出来ることの組み合わせで、作品を組み立てていくっていうのも、ずっと作ってる中で変わらないです。誰にでも出来ることしかしない。特異な天才の肉体から生まれるフォームっていうのをまずやらない。天才じゃないんで、それ出来ないんですけど。出来ないと言うとあれなので、やらないと言い切った方がいいかなと思って、それはやらないと。自分に体が、体とかイメージが、特異なフォルムを生み出せるとは考えてないんですよ。だからそういう意味では、絵画の中でもそういうクリエイティブな作者であるとか、っていうものは否定してますよね。作者的なものがあるとするならば、1人1人の人間が皆個別に肉体を持っているように、そこで個別のフォルムを作り出すことが出来ると思ってますけど。自分の体も変形させることが出来ますし。その範囲内では、特殊な能力は必要としないと思うので。個別なフォルムを生み出すには。その範囲内で仕事をするという所では立体でも平面でも変わらない。

池上：何か（話が）すごいそれちゃったな。

石原：すいません（笑）。作品論的なことになってますね。すいません。

牧口：いえ。内容は追えていると思うんです（笑）。

池上：うん。ちょっといろいろ、話それましたけど、今日聞きたいこととか。

石原：すいません。作品論になってますね（笑）。

池上：いやいや。なりそうだったんで、すいません。意図的にいきました（笑）。最近の作品とかはまた追々

ということで。今日、さっきのグループ展の作品内容とか。

石原：これよく聞かれるんですよ。

池上：そうですね。「イエスアート」とかね。

石原：いや、さっき言ったようなものですよ。ですから、共感でしょうね。世代の共感みたいなものが基盤にあったんだと思います。

牧口：同じようにグループで皆さんで、組織された皆さんの中で、ある一定の共通した価値観の共有みたいなものは、持ち合ったってということですか。

石原：あるんでしょうね。あるんですけれども、結局その中で常に皆違いを見つけようとするので、差異をもちろん見つけようとするので。もう、本当にその都度つままないことがありますからね。グループ展ですから。「イエスアート」というのは、元々大阪芸大と京都芸大の交換展からスタートしてるので、そういう意味では「フジヤマゲイシャ」（1982 - 84年）と同じようなスタートなんですよ。その中では、京芸の奴はこんなやなって、大阪芸大の人たちにすごく生活態度を（指摘されたり）（笑）。搬入の時間に遅れるとか（笑）。もう、それは本当に申し訳なかったと思うんですけれども。時間どおりに来ないとか。ちゃんと画廊の当番をやらないとか（笑）。

池上：さぼり系なんですね。

石原：そういう大学間の違いみたいなことは、何かこう、そういうこととか作品の内容に関してもつままない党派的な主張みたいなのか、だから論争みたいなのがいっぱいありましたよね。

池上：東京芸大とされた、「フジヤマゲイシャ」。

石原：でもありますよね。

池上：も同じような感じですか。

石原：どうして、特にその時は結構建設的なものもあったんですけど、どうして京都芸大の皆さん、そんなにすぐに作品に辿り着くことができるのかということ、彼らは言ったので。それは面白い議論だったですよ。作るまでの逡巡というものがないかのように見える。

池上：ありましたか。

石原：作品化するっていうことに至る逡巡。本当に作品にできてしまっているのだからかとか。制度の中にそんなに簡単に自分たちのアイデアをのせていいのだろうかというようなそういうようなことですよ。多分榎倉（康二）先生のゼミの人たちが多かったですけども（笑）。

池上：はい。

石原：ああなるほど、と。僕らはそんなやっぱり軽薄でそんなこと考えてなかったわ、って思いましたね。僕は。

池上：とりあえず、作りたいと思ったら作っていくというか。

石原：うん。その都度そこで反省するのではなくて、その場で反応するので（笑）。つまらないことだね。そこまで届かないんだったら、展覧会しなきゃいいじゃんみたいな（笑）、こっちはこっちで言うんですけど。そういう話が、とても面白かったです。そういう中で、関口敦仁さんや宮島達男君といろいろな話が出来たのは、すごく良かったですよね。

池上：今でも交流ありますか。

石原：そんなに直接は会わないですけど、会ったら学生の時のように今でも、話せる気がします。実際にはそれぞれ、そんな10年20年会わなかったりしても。何か会うと、たまに会うと。それは、「イエスアート」や「フジヤマゲイシャ」だけではなくて、多摩美（術大学）とも交換展とかやってたんですよね。で、その時に多摩美の人とも会って一緒に展覧会したんですけど、横浜市民ギャラリーでやったんですよ。県民ホールやったっけ？

池上：何ていう展覧会。

石原：「ヘッドバット」（注：神奈川県民ホールギャラリー、1983年）っていう展覧会。

池上：「ヘッドバット」、はい。ありましたね。

石原：っていう展覧会でやって、その後その時のメンバーで、佐賀町エキジビットスペースでやる展覧会がその時のメンバーのなかからでやったんです。「6 at work」（1986年）で。

池上：それで佐賀町でされたわけですか。なるほど。

石原：その時のメンバーで。多摩美との交流展のメンバーでやりました。その中からやった感じです。

池上：何かすごく、（話が）飛びますけどヴェニス（ビエンナーレ）の後にわりと東京で発表されることが、ポンポンと。スパイラル（ガーデン）とか。その佐賀町とか続いてらして。それで結構その頃の90年前後ぐらいですかね、何かそれぐらいの展覧会がわりといろんな雑誌とか取り上げられてたりとか、結構あるような気がしたんですよね。ずっと関西、こちらでされていますけど、わりと東京でバンと認知度が上がったって言うのはあれですけど。そういうきっかけがあったのかなというのを聞きしようと思ってたんですけど。

石原：やっぱり当時の状況の中だと、ヴェニスに出したことでいきなり東京の人も、たまたま関西にそういう人がいるんだよということがわかったっていうのもあるでしょうし。「臨界芸術」ってヴェニスの前でしたっけ。

池上：「臨界芸術」、85年でしたか。

石原：じゃ、ヴェニスの前ですね。「臨界芸術」に出したこともあったと思いますね。村松（画廊）で。展覧会があった時、結構あんまり上手くないなと思う作品を出してしまった覚えがあるんですけどね（笑）。東京でやるんだから、みたいな力の入れ方はあんまり僕は出来なかったの。その場で作ってた流れの中で、いくつかの展覧会の中で、この作品はこっち出して、この作品はこっち出してってやってた中で、その前後の作品の

中で村松に出してたやつが、申し訳なかったんですけど、自分では非常に納得いかないものだった覚えがありますね。でも、そんなのに臨界に出たこととか、「フジヤマゲイシャ」とかで東京の人が見てくれてたこととか、そういうの積み重ねではないかと思いますね。それは、またヴェニスに出したことで、たまたまそうやっていっぱい声をかけてもらったのかなと思いますね。

池上：その学生の頃からの、ネットワークもありますよね。そういう。

石原：そうですね。ですから、それがキュレーターの方を通じて組織したものではなく、学生の作家同士の共感の中で組織されてた展覧会が多かったものですから。

池上：その頃やっぱり、ちょっと上の世代ですよ。森村（泰昌）さんであったりとか。ダムタイプの人とか。非常に何かその、関西発が注目されてた部分もありますよね。

石原：それはね、その当時のここの、この辺りなんですけど。（京都芸大の構内を指して）この辺りです。実際にこの辺りの空間なんですけど、すごい面白かったんですよ。単純に。本当に僕はそこでは人に恵まれてたと思います。

池上：この辺りと言うと。

石原：僕は映像の教室に、そこの斜め向かいなんですけれども、今も暗室があるんですが。

池上：この学内ということですか。

石原：はい。そこに。そこで僕はいまして。森村さんが非常勤の先生でいらっやって。今、筑波大のデザイン科で教えておられる木村浩さんという人と、森村さんが非常勤で先生されて。僕は大学院の学生で、隣の部屋で今ここの構想設計の教員になってる砥綿（正之）、高橋（悟）。高橋は2つ下ですけどいまして。その下に、古橋（悌二、注：ダムタイプのメンバー）がいて。ちょっと向こうに行くと、彫刻で中原（浩大）がいて。

池上：かなり近い所で（笑）。

石原：そうです。

池上：情報交換だったりとか。

石原：染織に松井智恵がいて。油（画）の中に山部（泰司）とか杉山知子とかがいて。松尾芳樹がいて。すごく、素のまま学校に行って、そういう連中とたまたま飯食ったり、話してるだけで面白かったんですよ。森村さんも非常勤で先生やってはって、その時発表されてなかったですけど、ものすごく面白い人で。その面白さを発揮しない人だったんですけどね、当時は。外に出さなかったんですけど。すごい面白い人で。森村さんにも、僕は何か、森村さんはすごく思慮深くて、いろんな展覧会とか制作ということにも、なかなかそう簡単に、制作という実践に辿り着いてはいけないという感じで、多分考えてらっしゃったと思うんですよ。でも僕ら東京芸大の連中にも言われたように、ものすごく安直に作品化してしまうので（笑）。そういうことをやってる横で、森村さん、僕らの安直にガンガンやってるのを見て、すごい、イラっとしてはったと思うんですけど（笑）。

池上：何でそんな簡単に、と。

石原：何でそんな簡単に作品に辿り着くんだと。

池上：85年ぐらいとかですかね。

石原：そうです。でもそういう簡単に辿り着く我々が、森村さんすごい面白いと思ってたんで。森村さん一緒に展覧会やりましょうよって、いつも言ってたんですよ（笑）。それで、写真の展覧会を3人で（やりました）。その時代の写真の状況みたいなもの、あまり日本では良くないと僕らは思ってた。何か自分らの思う写真の展覧会をやりたいと思って。「オレたちは寡黙じゃない」（注：大阪のギャラリーVIEW、1984年）っていう展覧会をやったんですよ。その展覧会が2回、本当は3回やるはずだったんですけど、2回やって。その中で森村さんがゴッホの作品作ったことで、森村さんそれすごい忙しくなられたので、3回目やらなかったんですけど。本当は3回目僕が企画する番だったんですけど。

池上：なんとかなった（笑）。

石原：いや。僕も何か、このまま（笑）。っていうような、ちょっと怠けてしまったんですが。だから、この周りの空間は本当に面白かったんですよ。悌二がしょっちゅうその後、僕非常勤でまた、ずっとここに残りましたんで。

池上：その院生の後すぐ。

石原：院生の後すぐ、非常勤で。ここに残ってましたんで。その時に森村さんと2人でずっと研究室を。サトウさん病気で全然来なかったんで。

池上：はい。じゃ、写真の方だったんですか。

石原：写真の授業をやってました。非常勤で。それで、ずっとやってたんですけど、その子らと僕個人的に仲良かったんで。悌二がしょっちゅう遊びにきて、ダムタイプを立ち上げる頃の。

池上：その頃いろいろお話をされたんですか。

石原：うん。よく話しましたね。

池上：どういった話をされていたんですか。

石原：それまで、逆に言うと藤浩志とかがやってた「ザ・カルマ」という劇団がありまして、悌二はカルマにいたんですよ。その劇団にいて。その中から、もう彼のやりたいこととは違うので、藤がやってる演劇的なものと切り離して、ダムタイプっていうものをやりたいと。ダムタイプどんなことやる、あんなことやるみたいなものを、お互い何となく、その時の音楽のことも。彼は元々ミュージシャンですので。その当時に何か、クラブのシーンのことであったり、よく一緒にクラブ行きましたね。

池上：そうなんですか（笑）。

石原：よく一緒にクラブに行きましたね。彼はよく誘ってくれたんですよ。彼は DJ もやってて。

池上：そうか。そういうのもされてたんですか。

石原：そうですね。クラブイベントを、一方でオフィシャルな美術をやってることとは別に、彼らと、僕は横で見てること多かったですけど、クラブイベントを立ち上げていく、関西のクラブシーンを立ち上げていくというのをずっとやってたんですね。DJ から何から、皆で。

牧口：音楽好きの方々が集まって。

石原：そうです。やって。日本のクラブシーンを。古橋君がしょっちゅうニューヨークに行って、帰って、往復していたので。日本のクラブシーンが面白くないので、何か自分らの行けるイベントを作りたかったんですよ、彼は。

池上：なるほど。

石原：そうやって一緒に、そういうこととして遊びながらその中で、こんなことしたい、あんな事したいっていうことを、彼とよく話をしました。

池上：なるほど。

石原：だから、本当面白かったですよ。いろんな人がいたんですよ。皆今のような、あの皆今すごく有名な人ですけれども、そういうことをやり始める時期だったんですよ（笑）。皆が。

池上：なるほど。結構いろんな。忙しかったわけですね（笑）。

石原：忙しい気は、あんまりなかったですよ。毎日遊んでたというか、いろんな人と会って、好きなもの作って。展覧会は確かに忙しかったんですけども。その頃何か、今スケジュール見たら、年に十数回か展覧会してたりしますからね（笑）。毎月 1 本とか、2 週間に 1 本ぐらい展覧会やってたみたいない時代でしたから。

池上：その中で、展覧会の搬出入があって、そのための作品も作って、非常勤もされてて。その非常勤の他に生計たてたりっていうのは。

石原：写真屋さんをやってましたので、現代美術の作品写真っていう仕事をやってまして。

池上：あの、インスタレーションとかの写真の撮影ってことですか。

石原：当時 80 年代の半ばぐらいから終わりぐらいにかけては、いろんな人の写真を撮ってましたね。

池上：松井紫朗さんとかも。

石原：松井紫朗君はもう、全部そうですね。

池上：じゃ、そういう仕事を。

石原：そういう人他にあんまりいなかったんですよ。

池上：そうなんですか。

石原：当時は。いなかったの。元々僕写真の作品作ってて、機材が中判なり大判なりのカメラを、自分で作品の機材で使いたかったりとか。ストロボを使いたかったりとかするんですけど。高いので。それ、親からお金借りたりとかして買うと、それで採算を取らなきゃいけないんですけどね（笑）。何かそれを使って、友達の友達だったり、知り合いのギャラリーとかに頼まれて。何となく最初友達のを撮ってたら、だんだんいろんな人に頼まれるようになって、知らない間に仕事になっちゃったんですよ。

池上：そういうことだったんですか。

石原：それで、ずっとやってる間にキュレーターの方々も、声をかけてくれるようになって。ギャラリーさんとか、あと中村敬治さんとかが、美術館の仕事をずっと。

池上：(国立) 国際 (美術館)。

石原：国際ずっと撮ってましたね。ある時期。

池上：そういう形でずっと。

石原：そうですね。

池上：続けて。

石原：だから、そっちで写真の仕事と非常勤の仕事で、生計をたててましたね。写真屋さんはもちろん現代美術の写真だけじゃなくて、何か頼まれて、ディスプレイ撮りにいたりとか。

池上：そうなんですか。

石原：建築撮りに行ったりとか。そんなこともしてました。写真屋さんで一応飯が食える状況をこっちで作っておいて、制作していましたね。それも、でも皆一緒くたなんですよ、遊びも。皆同じような美術関係とか人間関係の中でやってて、それが勝手に広がっていくみたいな感じだったんで。

池上：その中にこう、作品の制作。

石原：そうですね。

池上：(それらが) 同じ感じで、ある感じですか。そろそろ作ろうかなみたいな感じで。

石原：ええ。まあ作品は、やっぱり自分の作品作るのとは特別というか、それが中心だというふうには考えてましたけれども。でも人間関係もやってることもそんなに極端に違うことやってないから、あんまり頭を切り替えなくてもできる。

池上：なるほど。

石原：いつも美術のことっていうか、そういうこと考えてた時期ですよ。他のこと何も考えてなかった。楽しんでたけど。

池上：楽しんでたか。

石原：頭の使い方が一通りでいいっていうの、僕切り替えがものすごい下手なので。一通りにしよう、しようとしてやってきたので。その時期上手く一通りに出来てたんですよ。

池上：そういう環境も。

石原：教えてたって、別に教員、今でもそうですけど、教員のような顔をあまり出来ないの。一応作家のスタンスというか、そこでのものの考え方と教員とあまり切り替えたことがないので。一通りの頭の使い方、出来るだけ出来るようにしてきてるんですけどね。その時が一番、表の顔が全部一緒だったんですよ。写真屋さんやってるときも。作家やってるときも、教えてるときも、同じ顔でやってましたから（笑）。

池上：そうか。それが80年代。

石原：から、90年代の時期ですかね。ヴェニスが88年ですから、その後スパイラルの個展が89年ですから。

池上：そうですね。

石原：そのあたりで、ちょっと大きい展覧会をやり出すようになったので、それまではわりとそういう感じで。

牧口：ヴェニスのことを。ヴェニスのお話だけでも少しお伺いしてもよろしいですか。

石原：はい。いいですよ。

牧口：出品される、選ばれた経緯みたいなものって。

石原：南條（史生）さん（注：1949年生、美術評論家・インディペンデントキュレーター）からいきなり電話がかかってきたんですよ。南條さんからいきなり連絡があって、ヴェニス・ビエンナーレに出してくれて。アペルトっていうののコミッショナーを今年僕がやってるんですけども、それに出してくれないかというふうに依頼があって。もう、何のことだか分からないというか。

池上：それって、ビエンナーレ自体のことはご存知でしたか？

石原：もうそんな情報全くないです。なかったですよ。本当にもう、（国際）交流基金の人に聞いてもよく分からないぐらいの感じで（笑）。身の回り的人、誰に聞いても何にもわかんない。なかったですよ。

池上：あれまで本当に何か、画壇で大御所の人が日本館で出すような形で、いきなり若手中堅の方がポンとこう、海外行く時代ではなかったですよ。

石原：唯一ちょっと情報知っておられたのは、小清水（漸）さんだったんですけど、小清水さんアペルトに昔出しておられるそうなんですよ。

池上：そうなんですか。

石原：ただ、聞いたら作品を送っただけって（笑）、言っておられて。作品送って展覧会会期中に行かれたとか、何かそんな記憶があるんですけど。でも、どういうふうに行ったかとか全然覚えてない、って言っておられたので。

池上：南條さんとは以前面識とか（あったのですか）。何か作品を見られたのですかね。

石原：いや、特に。どこかでご覧になってたんでしょうね。おっしゃってたのは、その前の、栃木（県立美術館）の「現代美術になった写真」（1987年）という、山本（和弘）さん（注：同館学芸員）の。

池上：はい。

石原：それすごく山本さんと初めて、初めてではないですね。2回目に一緒にやった展覧会で、すごく力入れていただいた展覧会だったんですけども。そこで、その展覧会で森村さんも出しておられたんですけど。南條さんはその展覧会で僕と森村さんの仕事を見て言ってこられたように、おっしゃってたんですかね。

池上：ヴェニスに出されてる作品は、これですよ（《約束（IV）》1988年、東京都現代美術館蔵）。

石原：これですね。

池上：これは、フロッターージュ。

石原：これも床のフロッターージュですね。これでも、21mぐらいあるんですけど、床がそんなに長いわけじゃないので。巻きつつ。

池上：巻き延ばしつつ。そうですか。これ外が金色なんですか。

石原：外は金ですね。

池上：これは南條さんが、こういう感じの作品っていうのを。

石原：いえ。このタイプのセルフポートレイトを、って。その当時もう、革の立体作ってたんですよ。革の立体をやり始めてたんです。

池上：そうですね。

石原：何かそういうのは、こういうのを今作っているんだけどもって言ったたら、南條さんはこの作品を出してほしいっておっしゃられたので。このタイプの作品の新作をとということで、これを作って。会場のスペースに合わせてインスタレーションをして出しました。

池上：事前にスペース（の情報）って分かってたのですか。

石原：ブースのサイズが分かってただけです。

池上：なるほど。はい。区切り区切りで。それに合わせてこの（作品を）。

石原：出しましたね。

牧口：実際に展示のインスタレーションの作業には。

石原：行きましたね。行ったんですけど、行っても事務局の場所も分からないですし、誰かガイドしてくれるわけでもないですからね。森村さんと一緒に行って、船がサンマルコ広場に到着して、どこへ行きたいんだらうって（笑）。書類が送られてきたこの住所のどこへ行くべきなんだろうかと思って、降りてちょっと歩いた所でたまたま先乗りしていた宮島（達男）がいたんですよ。よく会ったなって、今でも思いますよね（笑）。あの時。よくあそこで会ったなって思いますけど。いやいや、事務局はあそこだし、って教えてくれて。

池上：なるほど。じゃ、わりとバラバラに行かれたんですか。

石原：バラバラですね。森村さんと一緒に行きましたけど。で、そこに行って。

池上：何か作品なかなか出てこなかった。

石原：作品出てこなかったですね。

池上：船便ですよ。

石原：船便で、ヴェニスの大い倉庫の中には皆の作品が着いてるんですよ。それを順番に運び出してから、船に載せて来て。アペルトの会場に降ろして、ってやるんですけど。延々出てこないですよ。毎日、「今日は来てる？」って。

池上：何日も待たれてるんですか（笑）。

石原：何日もですよ、もちろん。今日は来てる？って言ったら、「んー昼からかな」って言って帰って、飯とか食べて、ぶらぶらして。昼1時に行ったら、「来てる？」って言ったら、まだ、夕方にもういっぺん。で夕方に行くとまだ来てなくて「明日かな」っていうのが何日か続きましたね。ヴェニスはそんななんですよ。下手したら、最後まで出てこない（笑）。しょうがないので、あんまりにも出てこないから、その倉庫にまで船に乗って行ったんですよ。もう、事務局に言っても埒があかないので、船から運び出してくる作業してる人たちに頼んで、連れて行ってもらって。向こうで探して、載せて持って来てっていうのを、何人かの日本人作家と一緒にやりましたね（笑）。

池上：協力して。展示自体はスムーズに。

石原：はい。日本人だけではなく、他の外国人の作家も出て来たり。一緒にやりましょう（笑）。

池上：みんな探しに来てるわけですね（笑）。

石原：皆だんだん毎日来ないから、そういう人ら同士仲良くなっていくんですね（笑）。

池上：あいつまた待ってるみたいなの。

石原：いや、まだやで、とか（笑）。それも取りに行ったらいいよってというのは、それで一緒に毎日待ってたアメリカ人の作家が、向こうに行ったらあるよ、みたいな（ことを）言い出して（笑）。僕ら今さっき取りに行ってきた、って言ってたから、じゃ、僕らも行くわ、っていう感じでしたね。

池上：展示してそのまま、ヴェルニサージュとかもおられたんですか。

石原：はい。いました。

池上：どんな感じでしたか。

石原：いや、全然自分らの知らない美術の世界っていうものがあるんだなとは、その時初めて知りましたね。

池上：特にその頃、ヨーロッパとかアメリカとか他の国の、特にアペルトですから、若い方の美術ですよね。そういうのをご覧になって、何か印象に残ってることとかありますか。

石原：印象に残ってるのは、ヴェニス・ビエンナーレのアペルトはアペルトであって、こっちでパヴィリオンがあるんですけど。その、アペルトに出してるぐらいの時点ではそれほど、皆やっぱり面白いし、自分らの作品がその中でそんなに、何て言うのか、見劣りするということはなく、皆同じようなレベルにいるんですよ。皆新人の作家みたいなもので、皆それなりのクオリティもあるし。面白いものもいっぱいあるんですが。パヴィリオンに行くと、ヨーロッパの作家とかものすごく作品が分厚いんですね。作品の量もですけど。作品から見れるものが分厚くって。アペルトの段階では同じような感じなのに、パヴィリオンに行ったらこの厚みは何なんだろうと思ったんですよ。中にはこの数年前にはアペルトに出してて、パヴィリオンに出してる人もいますんですけど。その間の経験が全然違うような気がしました。アペルトあたりなり、新人的な所でやって国際展みたいな経験も積んでいく。パヴィリオンで個展をやるぐらいの人になるまでの、そこのプロセスが全然違うんだろうなと思いました。それが良いか悪いかわかんないですけど、とにかくそこは日本では全然そういうものがないのだろうと思いました。

池上：制度的というか、構造的に。

石原：はい。

池上：当時、海外でポンポン発表される方って、そんなに。

石原：ないですね。

池上：ないですね。

石原：実際に、ヴェルニサージュの時にいた日本人っていうのは、作家以外には『アトリエ』（注：美術雑誌）

の小倉（正史、美術評論家）さんと長谷川祐子さんしかいなかったですからね。そら、観光客には日本人いっぱいいますけど（笑）。その2人だけでしたよ。あと原美術館の館長の原（俊夫）さん。その人らしかヴェルニサージュにはいなかったですし。取材なんか一切なかったですし。宮島君が当時『アトリエ』の副編集長やっていたので、自分で取材していました（笑）。

池上：どうですか（笑）。あの、宮島さんとか森村さん。結構やっぱりそのアペルトで、向こうの雑誌とかでもちょっと出てたりとか。わりとそれから。

石原：特に宮島君ですね。

池上：そうですね。

石原：宮島君のアペルトのヴェルニサージュの時、すごく評判を取った作家の一人です。

池上：そのまますぐ、イタリアで個展なんかされて。

石原：そうですね。いろんな展覧会の誘いがその時もう既にあっただと思います。

池上：すごく、形として新しいですよ。そういう若い作家が、国際展にポンと出て、日本にいて制作しながら、海外の展覧会にポンポン出品して。

石原：それはその時に、一緒に出してた森村さんとか、宮島君とヴェニスで話してたことの中に、そういうようなことはあったんですよ。何となく僕ら皆が思ってたことだと思うんですけど、海外にそうやって出て、それで逆輸入的に日本で評価されてみたい、そういうのってつまらないなって話はしてましたね。日本に、別に日本にいるままで、海外の展覧会に普通に出せばいいよねとか。

池上：そうですね。今でこそ珍しくないスタイルですけど。当時はもう海外でやろうと思えば、例えばパリならパリとか、ニューヨークへ行っちゃって、そこに住んでそのコミュニティに溶け込んでというような形、スタイルしかない時代ではありましたよね。

石原：そういうものをきっかけに留学されるという人も多くて、それはそれで1つの方法なので、それは別に否定してやるわけではないのですが。そのままずっと海外に住み着いてみたい、感じも一つ、作家の先輩方も多かったと思うんですけども。日本にいるままで、もうそろそろ日本の情報を発信できる状況になってるんじゃないかなということ、何となく思っていました。

池上：向こうの反応というか、いろんなその変化として感じられましたか。

石原：そうですね。いくつか展覧会も、これは実現しなかったんですけど幾つか誘いをもらったりはしましたね。

池上：そうですね。ヨーロッパ辺りで。

石原：ヨーロッパですね。ヨーロッパのギャラリーで展覧会を、っていう話とかあったりとか。あと、向こうの人もそれが当たり前だと思ってたんだろうけれども、皆いろんなギャラリーの人とかキュレーターが、いつアメリカに渡ってくるのとか、いつヨーロッパに渡ってくるのっていうことを聞くんですよ。皆そうやって、

何かきっかけを掴んだら来るんだと思ってると思うですよ。で、いやいや、別に今のところ行く予定はないというか。行くつもりはないと思ってたので。そんなこともいろいろ含めて、どうやっていいか全く分からないので。自分で英語で手紙書いて交渉してみたいなことで上手くいくとも……。何かこっちからもっと積極的に働きかけて、声かけてくれた所に働きかけて、しなきゃいけないのかも知れないですけども。まあまあ、本気でやりたければ、向こうは何度も言ってくるでしょうから。そんなもんなんですよ。その時に、自分らのある程度状況とか、置かれてる所とかがちょっとそこから見えたので良かったです。

池上：なるほど。

石原：関西ですっとやってたので。

池上：しかもこの辺ですもんね（笑）。

石原：この辺で（笑）。この辺りの人間関係でやってたので（笑）。

池上：なるほど。

石原：面白かったですよね。その都度、何かやる度に新しく、面白いものが見れたのが、良かったですよね。

池上：その後、国際交流基金の巡回展とか、ヨーロッパの方へ結構作品が行ってますよね。

石原：時々、そういうのがありますね。でも、（国際）交流基金でやると日本の現代美術っていうタイトルがついてるので。そこでの見られ方とは、全然違いますから。アペルトに出すのは。

池上：アペルトは全然分かりませんね。

石原：人種が何人かとか、今何処に住んでるとか、そういうことは。むしろ今何処にいるのかが重要なので（笑）。

池上：そのコンセプト的なものとか、作り方とか、そういう所での違和感も、違和感というのかな、ほとんど全く感じなかったですか。

石原：全然なかったですけどね。僕は感じなかったですね。

池上：やっぱりコンテンポラリー。特に写真とかって、民主的なメディアで。

石原：そうですね。違いがあんまり、感じなかったですね。

池上：なるほど。先生で自身はそのヴェニスの後、積極的に何か変えようとか、変わろうとか言うのではなくって、わりと前と行った後が、何かスタンスとしては。

石原：そうですね。僕いいかげんなのでね（笑）。表に出ないんですよ。自分からあんまり働きかけたりしなくて。

池上：そうやって違う視点で外から、今の状況、いろんな状況捉えられて。で、戻られて。かたや、言い方は

あれですけど、宮島さんとかバンバンその後。

石原：いや。それはもう単純に本人の姿勢もありますけど、やっぱり周りの評価であったりとか。彼は本当にえらくって、ちゃんともうヴェニスに行くのにも、ACC (Asian Cultural Council) の申請はして行ったような気がするな。

池上：その時、(ヴェニスの) 直後ですもんね。

石原：はい。直後に行ってますし。

池上：その後すぐ、またね。

石原：はい。だからヴェニスで評価とかされたから行ったとか、そんなんじゃないかって。彼はこうやってこうやってみたいなのをいろいろずっと考えていたのだと思いますよ。

池上：1つのロールモデル作られてる部分ありますよね(笑)。ビエンナーレに行ってそれでACC(注：1990年)でDAAD(注：ドイツ文化省芸術家留学基金、1990-1991年)で。フランスのファンデーション(注：カルティエ現代美術財団アーティスト・イン・レジデンス・プログラム、1993年)取ってとかね。

石原：そういうもの、取れるだけいろいろ取ってっていうふうに彼はちゃんとやってたんでしょう。で、すごいそれは偉いと。宮島君というのは、本当にそういうもの切り拓いて来た人だと思いますよ。

池上：そうですね。今みんなそれをモデルに、若い人やろうとしてて。

石原：だから、あの世代の僕らのそういう世代の人たちの、そういうやり方を僕はあまりやらなかったですけど。その古橋が切り拓いてきたこととか、森村さんが切り拓いてきたことっていうのは、本当に誰もやってなかったことですから。画商さんがこうすりゃいいよって教えてくれるわけでもなければ。

池上：そうですね。

石原：だからむしろ、あの人たちが画商さんにこうしてくれって言って、引っ張ってきましたからね。作品の値段のつけ方から何から何まで、全部自分らで引っ張っていってると思いますよ。今あるいろんなニーズっていうのは、皆が手探りでその時代に決めていったものだと思いますよ。

池上：そうですね。こう、ツールがなかった頃に、そういう海外とか行ったら。何か印象として、ちょうどヴェニスの後ぐらいに大きな革の彫刻が出てきた印象が、年譜とか見てたらあったんですけど。でも、それはもう前からやってた仕事っていうことですね。

石原：その前からやってました。はい。最初ヴェニスでそれ出したいって言ったんですよ。革の彫刻2点を出したいって言ったんですよ。最初。でも、そっちより元から決めてこれを出したいっていう、多分いろんな、この中からやるっていうプレゼンテーションをコミッショナーとした中では、その作品は入ってなかったんだと思うので。

池上：なるほど。基本的にスタンスは、前と後とそんなに変わらないという、新しいものを見てきた。

石原：変わらないですね。ただ、今となっては何かそうやっていろいろなものを、ガンガン作品変わっていったりする事も普通に見てもらえるんですけど、当時あそこまで作品変わると皆別人だと思ってましたから。

池上：よく何か言われているというか、書かれてますよね。発表ごとにどんどん変わる、得体が知れないというか（笑）。掴み所がないような感じのことはよく、ね、書かれてましたよね。

石原：だから、扱いにくいし。で、安定した状態で扱いにくい作家だったと思うんですよ（笑）。作品のスタイルとしてはね。ですから、それはもうしょうがないですね。そういうフォーム自体を、どっか入れるかみたいなこと自体が作品の興味の中心なので。

池上：それってご自身のスタイルっていうか、それも一緒ということで。

石原：そうですね。それも同じですね。何か個人のアイデンティティーを固めていくのではなくて、どう変形させられるかということの方が、それも次回のフォームのように捉えているので。でもこうやってカタログ、池上さんにも作っていただいたんですけど。そうやって出てくるある作家像のフォームがあるわけですよ。

池上：そうですね。やっぱり栃木の（個展）（注：「美術館へのパッサージュ 石原友明展」1998年）は栃木ので、何か、山本さんの見た（作家のフォームが）（笑）。

石原：見た（フォーム）（笑）。それは僕は本当に人任せなんですよ。自分で自分の作家としてのフォームを決めたいとか全然思わなくて。いろんな人の解釈の中で、いろんなフォームを取りうるという。

池上：あんまりコントロールしたいとかは。

石原：思わないです。

池上：そうですね。

石原：何か、無理矢理コントロールする人には、ちょっと待ってって言いますが（笑）。ある程度その人の解釈だと思えますよ。展覧会を作ることとか、作家の美術史を作ることっていうのは、僕らの仕事ではないので。それは美術史家なりの仕事なので。僕らはもともになる現場の材料を作るとするか、作品自体を作るのが仕事ですから。あんまり作家の見られ方とか、その自分の歴史的なものを、自分でコントロールしたいとは全然思わない。こうやって、キュレーターの人と共同で仕事するのはすごく好きなので。

池上：面白いですね。先生、いろんなタイプの作品があって、それぞれの作品も、いろんな意味を含んでいたりとか。いろんな見え方をする部分があったりして。わりと好みが出ますよね（笑）。キュレーターであったりとか。

石原：そうですね。

池上：見る人の、どこをピックアップするとか、とかいう。どういう所に注目して、その作品ピックアップするのかとか。そういう所は非常に、いろいろそういった所考え込んだ上で作っておられるのか、どうなのかなと。

石原：いや、そうなってしまったんですよ（笑）。自分は今こういうものを作るべきであるというような。その都度、こんなに変わって全然違うように見えるかも、っていうのは思うんですよ。素材も違いますし（笑）。でも、何か今はこれを作るべきであると、その都度あって作るんですよ。前に対して変えたいから作ってるわけじゃなくて、こうやって作っていったら次には発想というか、だんだんこっちに興味が動いていくので。これをやってきた結果、こういう興味が出てきて、それをやるとこういうフォームにならざるをえないというような格好で移っていきますので。

池上：ならざるを得ないんですか。

石原：フォームを、人によってはやっぱりフォームを安定させることというか、スタイルを安定させることで、いろんな問題にアプローチ出来る人がいると思うんですけど。僕は何かそれでもないですね。

池上：曰く言いがたいですけど、わりと個々の作品、照準がパチッと合ってる気がするんですよ。作品が。そういう所はこう、いろんな解釈出来る。それ大事な部分ですよ。こう、しっかり。

石原：ですから、定点を作っちゃって、スタイルを決めて定点を作って、いろんな興味あたって行くというよりは、わりと相対的にこっちも動くんだけど。こっちも動いて両方動いて行くから、分かりにくいとは思いますが。僕自身も何か、相手の対象が動いて行くことで自分も動いていっちゃうんですよ。定点を決めて、その個人という定点があって、そこが周りの時代とか、技術が変化して行くことでそれに対応していくっていうふうにした方が、多分外形的には分かりやすいんだと思います。そこはもう自分の性質なので仕方がないですね。

池上：ギリギリです。はい。

石原：何かこんなので良かったんでしょうか。

池上：思った程度作品（の話）が入ってきましたので、すごくありがたかったですね。

牧口：じゃ、第1回目は、これで終わらせていただきたいと。ありがとうございました。

石原友明オーラル・ヒストリー 2008年10月15日

京都市立芸術大学油画研究室にて

インタビュアー：池上司、牧口千夏

書き起こし：長岡朋恵

池上：前回いろいろお伺いした続きといたしますか…… 最初に、お伺いできてない作品のシリーズあたりの話を資料を見ながらお伺いしたいと思います。前は舟形のカンヴァスにセルフポートレートで描いた作品、そして彫刻についての《I.S.M.》のシリーズについてお伺いしたんですけども。今日は点字の作品ですね、こちらの作品について、いろいろお伺いできればと思いますけれども。まず、最初につくられたのはいつぐらいでしたかね。

石原：この手の作品を最初につくったのは、たぶん1993年くらいですね、93年だったと思います。はい、作り始めたのはそのくらいですね。で、実際発表したのは、もうしばらく後になります。

池上：クラヌキ（ギャラリー KURANUKI）の時ですね。

石原：そうです、クラヌキの展覧会ですね。

池上：それまでは、あの皮の巨大な彫刻とかをおつくりになっていて、今度は点字—絵画のようなかたちなんですけれども、点字が描いてあるというような…… こういった作品にパッと変わられて、当時、観客としては唐突な印象があったんじゃないかと思うんですけども。（笑）

石原：そうですね。（笑）

池上：そもそもの動機といたしますか、どういったことを考えておられたんでしょうか。

石原：点字の作品に関してはですね、その前に《文化住宅—去勢》（1993年）という温室型の作品があって、中でレクチャー—レクチャー—というかまあ対談—をしたりするものとか、中に彫刻が詰まっているものとかがあったりもするんですけども。まあそういうものが、ある種のその、自然（対）文化みたいな関係を考えていく中での—自然—自然—というか「ネイチャー」（nature）と「カルチャー」（culture）みたいなものなんですけども……そういうふうなものについて、ちょっといろいろ考えていく中で、かたちにしていたもの、—まあ直接的にそれがコンセプトとして伝わるかどうかは別にして—そういう作品をつくっていたんですけども。

池上：ちょっと前後しますが、その文化住宅プロジェクトですね、いろいろ中に実際入って、パフォーマンスといたしますか、そういったことをされたりとか、あるいはぬいぐるみですかね。

石原：そうですね。

池上：そういったものが詰まっていたりですか。文化住宅というのは文字通り「文化住宅」ですかね。最近はどうですか。

石原：ええ。そうですね。「文化住宅」という言葉は、関西の言葉というふうにも聞くんですけども、関西である時期—僕がそれも少年時代です—昭和 30 年代 40 年代頃に、よくいろんなものに「文化」という文字が付いてたんですよ。「文化鍋」とか「文化包丁」とか。

池上・牧口：「文化包丁」はよく聞く。

石原：何か伝統的なものとちょっと違う、新しい大量生産のスタイルを持った高度成長期のモノのことを、なぜか「文化」ってみんな付けたんですよ。それで、美術とかをやっていて、ある種のその、まあ「culture」というものに関わっている中で、その当時の文化の捉え方みたいなものが、—まあ単に言葉として使ってるだけなんですけど—面白く思えて、で、まさしく「文化の住宅」というのが「美術館」の別の言い換えのような言葉に聞こえたので。それで「文化」「自然」というような関係で考えてまして。その時に《文化住宅—去勢》っていうタイトルの付いている作品というのは、家の中、まさしく家の中が文化的な状況で、家の外側に自然があって、自然と家の中を別ものとしての家がある。家庭とか、安全で暖かくて食べるものがある、寝る所になっているという、そういうのがある種の文化的な生活としてあってですね。それで、自然と別ものとしての壁と屋根ということで、雨を防いだり、風を防いだりっていうような。そういうものが人間の皮膚とか—この前、自分の体とか革の作品でやっていた、ある種の境界とか、そういうもの—それを今度は文化住宅に準えて考えるという。

池上：身体的なものというよりは、もうちょっと環境というか、そういった……

石原：そうです。そういったところに拵げて考えようと思って。

池上：で、このビニールハウスっていうのも。これはビニールなんですか？

石原：それはガラスですね。

池上：ガラスですか。

石原：ガラスと鉄で造っている温室です。

池上：鉄なんですか。

石原：鉄とガラスっていうのが、そういうような近代建築の材料なんですよ。近代建築の典型的な材料で、サザエさんの歌（最後の歌）のところに出てくるような形の家を創ろうと思って。で、その中に、透明のプラスチックで（できた）……（ガラスだから）透明な家なんですけどもね。ですから、文化と自然の境界をできるだけ無くそうというようなかたちのものなんです。そこに透明のプラスチックでできた熊のぬいぐるみを入れるんですが、熊のぬいぐるみっていうのは、単純に野生の熊っていうのか、まあ「ナチュラル」(natural)、「ネイチャー」(nature) の状態なんですけども、それを普通の犬とか猫だったら、ペットにして家の中に持ち込むと。で、家の中に持ち込むにはすごいプロセスがある。熊の場合には野生の度合いが強いので、ペット化することが不可能なので、そういうかたちでぬいぐるみ化するということまで去勢するんですよ。単に去勢した状態では文化は発することができなくて、文化化するために、熊だったらぬいぐるみまでもっていかないと、家の中に安全で可愛いものとして持ち込むことができないと。そういう「ナチュラル」(natural) な野生の熊と、ぬいぐるみの熊っていう、対比みたいなものの中で、文化と自然の対比みたいなものを—まあ、すごく記号的なんですけども—そういうものとして置き換えて、家の中に透明の熊のぬいぐるみを一杯詰めて

いく。去勢されたもので溢れている。満載して溢れているんだけど、全部透明なので、壁も透明だし、中に詰まっているものも内容物も外の壁も透明な状態っていうのを一そのぬいぐるみ自体もプラスチックの皮膜でつくられていますので一中はがらんどうですので外側の家と同じ構造を持ったものがぎっしり詰まっている。で、よく見ると、熊は2種類あって、一応それが男女のように見える。

池上：あっ、そうなんですか。

石原：実は、1種類のように見えるんですけども2種類あるんです。若干大きさが違ったりとか、片一方が手を挙げている角度が違ったりとか。(笑)

池上：この作品を発表された時、絵画、彫刻ときて、次に建築的な外観といますか。

石原：そうですね。

池上：そういったところにちょっと一先ほど環境とおっしゃられましたけども一そういったところにも突っ込んでいきたいという話があるんですが。例えばこういった作品を展示される時に、外側で見ている観客といたしますが、そういったものの要素というのは何かお考えのところとかありますか。

石原：うーん、ですから中に入れないということですよ。家でありながら中に入れないで見るしかない。遠くから眺めるしかない。透明なので全てが見えているようで、でも中に入ることができない。そういうかたちにしようとしたんです。ですから、ある意味では「見る」っていうことに限定することで、観客がすごく、外に放りだされるというか疎外されるような状態。で、美術っていうものの中にも実はそことさっきが繋がっていくんですけども、触ることができないっていう結果、ある種の疎外が起こって、「見る」しかないんです。「見る」しかないという状況の中で、文化っていうものが成立させている状態みたいなものが、ヴィジュアル・カルチャーの、特に美術のある種の特徴なのかなあと思って。

池上：もうひとつこのシリーズで、この熊とかの次に、実際に中に入られて椿昇さんとか森村泰昌さんとか一緒に、中であれは一何と言うんですかね、声が外に、こう……

石原：そうですね、声だけがその環境の中で放送されていたり、実際流れていたりっていうものですね。

池上：どういったことを話されていたんですか。

石原：いや、たわいもない話だったりするんですよ。

池上：どれくらいの間、中に（おられたんですか）、何時間とかですか？

石原：何時間とかですね。森村さんたちとやった時には、小学校の跡地（元龍池小学校、京都、1995年）でやりましたので、その小学校の始業時間から終業時間までの、1時間目から6時間目まで、っていう間のセッションになってまして、朝から夕方まで。

池上：休み時間とかは。

石原：休み時間は校内放送的に、それぞれが選んだ曲を流すっていうような。

池上：その時に外に出られたりとかは。

石原：その時に1回途中でトイレ行きましたね。

池上：ありやりにや。

石原：実際にはドアがある訳ではないので、ガラスを外さないと出られないんですよ、密閉されているので。視覚的には密閉されたような状態になるので。ビスを全部外して、ガラスをいちいち外さないと出られない。

池上：はあ、えっと、中からご自身で。

石原：いえ、外から人に閉めてもらうんです。中に人が入った状態で密閉してもらうような。ちょっと、脱出マジック的なものも入れたかったんですけど。(笑)

池上・牧口：(笑)

石原：僕のイメージの中だけです。それを人に伝えようとは思ってないんですけども。近代の、例えば鉄・ガラスの彫刻というのと同じように、脱出マジックというのも僕はちょっと好きで。いわゆる脱出マジックですね。フーディーニ（註：ハリイ・フーディーニ／脱出術を売りにしていたマジシャン）とかそういうのもすごく近代的な感じがするものですから、そういう要素も入れたかったの。演者が外側からビス止めされて閉じ込められるというような状況をつくり出したかった。

池上：その熊のシリーズは、《文化住宅－去勢》で、さっきご説明いただいた内容で、その中に実際入っていたのは、—《文化住宅－対話》という（名前ですか）。

石原：そうですね。

池上：それで今度は声だけ流されるのは、ただその中にいらっちゃって、会話されているところも、まあ外から見えるような状況なんですけれども、その対話というか声だけを流すのは、そういう風にされたのは、熊あたりとどう関わってくるのでしょうか。

石原：視覚的な内容無くして一言葉で延々内容があるんですけど—視覚的には内容が無い。視覚的には無内容であるという、視覚的に表現しきれないものっていうのを。まあ音声ですから当然できないですけども……もともとその、目に見えないものを見るようにするというのが、美術の本質的な使命で、さっき脱出マジックと言いましたけども、そういうマジカルな見えない精神的なものであったり、何か見えないものを視覚化するというのが、美術の一番よく言われるように、大事な役割というか、マジカルな役割だと思うんですけどね。それと敢えて美術のことについていろいろ考えている時に、当たり前に見えないものは見えないまま提示してやってみようと思ったんです。だから視覚的にしなきゃ本当は見えないものっていうのを、声っていうのを視覚的に—音楽を例えば絵画にするとかいうようなかたち、音楽的なものを絵画にするようなかたちもあるんですが—見えないいろんな、延々としゃべっている雑談というのはそのままに置いておいて、無内容なガラスで出来た箱があって、本当に微かですよ、無内容で透明なものですから何も無いに等しいのですが、その中でぎりぎりで何か美術作品として、展覧会として成立するようなものにしたかった。

池上：そのかたちをできるだけ提示するということですね。

石原：一見、形態は建築的なかたちなんですけど、あまり建築についてのことではないんです。文化的な枠組みとしての美術館とか、展示ってというようなことについての作品なので、それまでの作品の彫刻についてとか、絵画についてやっているものは、割と形式的とか形体的な部分を中心なんですけど、この作品では建築の形式的なことってというのは殆どないんですよ。

池上：このプロジェクト辺りから、そういう風に作品の先生の中での枠組みというのがちょっと違うスタンスになってくるように思えるんですけども。見えないものを見えるようにするというのは、勿論、伝統的なイリュージョンの問題とかいろいろありますけども。特に戦後、京都辺りですと京都アンデパンダン（京都市美術館）で河口龍夫さんとか、特に現代彫刻の方で見えないものを可視化するというか、そういったテーマは特に彫刻の分野で取り組まれていたような気がするんですけども、そういったところについては。

石原：あまり直接つくっているときは意識していないんですけども。たぶんそういう関係を作品の中心をおいておられるような、そういう作品は、やっぱり自分たちがギャラリーを回った最初の頃の現代美術体験の中で、すごくいろんなものを見たんだろうと思います。

池上：特に多かったですよ、60年代70年代、植松奎二さんの（作品）もありますし、そういったものをご覧になる中でそれを考えていかれた。

石原：そうですね。それは直接的に考えてなかったんですけど、そういう影響は、美術の、ごく最初の頃の現代美術の体験の中にすごくあると思いますよね。影響はあるんでしょうね。

池上：そういったところから次は、点字のシリーズ—見える見えないという関係は勿論ですけども—触りたいけど触れないという、あるいは点字を知らない人は触っても分からないということですよ。こういった点字シリーズに転換された、そもそも具体的な動機というか、発想、着想というのは。

石原：もともとの発想はですね。最初この作品は、ヴィジュアル・アートでつくろうとしたというより、小説から始まっているので。最初にその《美術館で、盲人と、透明人間とが、出会ったと、せよ。》っていう、まあデュシャンの遺作の日本語タイトルをもじったようなかたちのタイトルなんですけれども。盲人っていうものだけを対象にするんじゃなくて、盲人と透明人間という、互いにもすごく遠い存在でありながら、だからこそ理解し合える、というようなものですよ。盲人と透明人間というのは実は普通にコミュニケーションがとれる。盲人と晴眼者はコミュニケーションがある種とりづらくて、透明人間と晴眼者というのは、見えないのでコミュニケーションが非常に難しい、っていうような設定をつくりまして。で、盲人と透明人間というのは、互いにすごく普通に、最も遠い存在でありながら、分かり合えないという上での理解し合える状態っていうものを考えたんです。で、それはもっと前の例えばその《KIT》という作品の時にですね、その時にテキストで《I. S. M. Kit》（1991年）の一《Kit》というのは販売している作品なんですけれども—それに説明書と組立図が付いているんですけど、説明書の中に奴隷と主人の話が書いてあるんですよ。で、単なる消費者には、消費者というか大衆には、その関係は理解できないけども、主人と奴隷というのは交換可能なのだと。なぜならお互いに共通の価値を持っているから、お互いに交換することが可能なのだという文章を、その中にごく短く最初に付けたんですよ。で、それがあってから説明—ここに最初にあるんですけども—それから設計図があって。で、誰が主人—別に作者が主人だって言う気は全くないんですよ—ただその交換可能な関係というものと、傍観するしかないというような、そういう関係を—極端なものを設定して—何か考えようとしてたっていうところは、その後の「盲人と透明人間」（《美術館で、盲人と、透明人間とが、出会ったと、せよ。》1993年）というのと同じような感じで考えてるんです。片一方は（透明人間というのは）見るしかない存在で、盲人というのは、

この中では見られるしかないという存在という設定で、美術館での出来事として書かれているんですけども、純粋な観客と、純粋に見られるもの、という関係を書こうとした。

池上：小説という形態については。

石原：ストーリーというのは、今までの作品の中では、やっぱりナラティブなものというか…… ストーリーというのは作品として表現するのはとても難しいというか、むしろそれはやらないようにずっとして来ましたので、そういうストーリーの形式を借りて何かをしようとした時に、それはヴィジュアル・アートではないかもと思ったんです。映画とかタイムアートの中でできるといったんですけれども、小説が良いなあと思ったんですよ。だからこの時は、単純に恋愛小説の形式を採っているのですが、盲人と透明人間の恋愛小説っていう、出会ってその瞬間に解り合えるので恋に落ちるというような話なんですけれどもね。どこで、というのは美術館で、というお話なんです。ですからこれはストーリーのモデルになっている典型的な恋愛小説みたいなものをモデルにしているので、ハーレクイン・ロマンスみたいなものを設定してるんですよ。枠組みとしては、よくあるリゾート地で見知らぬ男女が恋に落ちるパターン（笑）。

池上： ビビッと来る（笑）。

石原：そうです、そうです（笑）そしてその場所としてリゾート地が設定されることが多いんですけども、そういうようなパターン。

池上：特殊な空間というか、非日常というところですか。

石原：はい。その中でそれをリゾート地の代わりに美術館にして、盲人と透明人間という設定にして、ストーリーを書こうと思ったんです。

池上：逆にコンセプトの展開の中から、表現する媒体として、文章で表現しようというところから書かれて、それからまた文章というところで点字を使われたというか。

石原：それも関係があります。でも、何よりこの時考えていたのは、翻訳ってということなので。

池上：翻訳ですか。

石原：翻訳という考え方なんです。で、やりたかったことのひとつは、視覚と触覚の間を繋ぐために、翻訳っていうやり方はできないかなと。視覚から触覚へ翻訳する、触覚から視覚へ翻訳するということを考えてまして。視覚性と触覚性の間を繋ぐものとして、翻訳という考え方を持ってこようと思ったので。墨字、点字という翻訳を単純にそこに当てはめてみるんですよ。

池上：その中の文章というのは、テキストはどのような。

石原：テキストは、いろんなパターンがあります。絵画についてのことを書いている作品が最初の頃にありまして、別のシリーズでは色について一色って非常に視覚的なものなんですけども一色ってということについてだけ書いているシリーズもあります。あと、長い文章のものはラブレターを、まあ恋愛小説なのでラブレターを設定して、ずっと何通か書くというようなかたちで、書く作品があります。

池上:この点字のシリーズといいますか、点字を用いた作品で、一番大きな作品というのが、キリンプラザ（大阪）で最初、発表された《世界。》（1996年）ですね。

石原:《世界。》ですね。はい。

池上:あの作品が非常に今でも代表的だというか、一番大きなインスタレーションの作品として、皆さん思っ
てらっしゃると思うんですけども。

石原:そうですね。

池上:あの作品は、下に真鍮版を並べて、その真鍮版に点字が書いてあって、で、あの天井からシャンデリア（マリアテレサ型）を吊っているという、作品ですね。この作品、えっと、これですね（展覧会図録を広げながら）。この作品について、まずシャンデリアが使われた、あるいは真鍮版を下に敷き込むという、これは上に、観客が靴を脱いで、上に上がってくる作品ですね。

石原:上に上がるということです。で、磨いた真鍮版っていうのは、ひとつは単純に鏡面の効果ですよ。で、ここに鏡面的なものが、鏡があるっていう、床に鏡があるっていう状態をつくりたかったんです。でその、鏡面の上に点字がある。で、鏡面というのはものすごく視覚的な対象なんですけど、見る対象なんですけどね。非物質的にそこにイメージが現れてそこを見るというようなものなんです。で、シャンデリアっていうのは単純に光りのアナロジーというか、光をあらわすもの。文明の中で光をあらわすものとして、これが人工的なある種の太陽だというふうに考えて、下にある世界を照らしている、地面と太陽っていうふうなかたちの作品ですね。で、シャンデリアである理由はもうひとつは、ここに映るシャンデリアっていうのは、シャンデリアがひっくり返ったかたちで映るんですけども。それは前にも、いつもこの作品を説明する時に言うんですけど、このタイプのシャンデリアがひっくり返ると、キノコ雲にそっくりなんです。ひっくり返すと。で、ここでキノコ雲と太陽が上下で繰り返される。太陽であり、映ったものがキノコ雲であるというふうに繰り返されるように僕には見えて、それは原爆っていうのが人工的な人間がつくったカルチュラルな太陽だと、人工としてのアーティフィシャルな太陽だというふうに考えてまして。ですからそこで、美しい太陽、美しく人間が光を表現したものと、非常に禍々しいかたちで、もっとリテラルに太陽というものを、太陽のエネルギーも含めてつくろうとしたものみたいなのがここで繰り返されるっていうようなことを、そういう光の表現をこの中で考えていったわけです。実際にはここで、インスタレーションの中で人が靴を脱いで歩いて、点字を自分は非常に触りに行かれるんですけど、触りに行かれた時っていうのは、視覚的なものはみんな頭の中にあんまり無いんですよ。自分の姿が下に映っていることをその瞬間忘れておられて、そこで触っておられるんですけども、実際には外から観てる人を見ると、外からその空間を見ると、上からのシャンデリアの光で眩く照らし出されていて、下からも反射光でものすごくその人はライトアップされてる状態なんです。ですから、観に来たはずの人が見られる対象にそこで転換する。そこで、盲人と透明人間とがひっくり返るっていうような構造を持った装置にしたかったんです。それをひっくり返すきっかけになるものが光であり鏡でありっていうかたちの作品を、インスタレーションとしてつくろうとしたのがこの作品なんです。それからその中では、触りにいって触覚性と、触りたいってみんなが—まあ点字の作品で僕にとって一番重要なのは、触りたいっていう欲望なんです—触りたいっていう欲望であって、内容が何かということ伝えるのにあんまり興味が無い、実は無いんです。仮に何らかの内容は書いてますし、そこの中には、自分なりの思い入れはありますが、そこではなくて、解りたいという欲求が観客の中に起こること、ここに来た人の中に起こることが何よりも大事なんですよ。触りたいという欲求にとらわれた人というのは、見る欲求が減退するというか、その時に映った自分というのは—よくスカート履いた女性とかも入ってこられるんですけど、それ（映っている自分の姿）を見るという欲求—そこ（映っている自分の姿）に非常に不注意になってしまうというような。映ってる自分を意

識した人は、急に恥ずかしくなって退きたくなるんですけども、触りたいって欲求がそれを超えて触りに行かれると。靴脱いでここを踏みたいとか触りたいっていう、触覚への欲求がやはりすごく強くなると思うんですけども。そういう触覚性と視覚性がここでごろっと入れ替わることで、別の、普通の美術館での視覚体験とはちょっと違うことが（起こる）。

池上：こちらの（栃木県美術館での個展の）カタログで、カラー図版であるんですけども。石原さんが立っ
ていらっしゃって最後の方ですね、えっと、これですね。これなんか、ほんと外から見ると、鏡ですよ。全
く逆さまに中に立ってる人の姿が映り込んで、ある意味外から見てみると、床が無いと言うとあれですけども、
ちょっとこう不思議な状況が、端から見ると起こってますよね。

石原：そうですね。はい。

池上：ただ本人が意識の上で、そのイメージを見ているか見ていないか。

石原：本人の気持ちはそうです。点字にフォーカスしてると、映ってる自分の像っていうのはあまり意識しな
くなるんです。

池上：逆に（自分の姿が）見えると、ちょっと退いてしまったりするわけですよね。

石原：ですから、心理的なフォーカスのあり方が、視覚と触覚がそこで、その人の中で実はそういう欲望が
入れ替わっていく感じっていうのを、実際に見てる人はそれをあまり細かく微分して見ることは無いと思うん
ですけども、僕の中では割とそういうふうな、それが切り替わる瞬間みたいなものが、みんなの中にどこかにあ
ったり、というふうになればいいなと思ってつくっています。

池上：そういう転換とか、一種の感覚の「翻訳」というとまたちょっと違うかもしれませんが。そのスイッ
チの切り替えというところですね。そういったところが一このインスタレーション、非常に展示は、展示とい
うか設置するのは大変なんですけども一非常にシャープに出ている作品ですよね。

石原：そうですね。何かこれで、その中でまた下（真鍮板の点字）が、言語的なものなので。点字というのは
不思議なもので、見ると皆、それがどこの国の人でも一内容は万国共通じゃないので、点字というのは日本語
の点字ですから一それが点字だということが解る、皆さん誰にもそれが言語記号だということは伝わるので、
ここに意味があるということは解るんです。下にすごく意味に満ちた世界が、光のもとに照らされているとい
う。

池上：実際のテキストとしては、どういったことが。

石原：いわゆる散文なんです。自分が絵画についてとか、見ることについて書きたいいろんな散文が1行ずつ。

池上：繋がっていたり、並べる順番があったりとかは無いですか。

石原：それは、そういうことは無いです。はい。書いてる時に繋がってるものはあるんですけど、わりとバラ
バラにランダムに配置してますので、読む中で繋がるということはないと思います。ただ中央ではいつもその、
真ん中のこの真下ですね、シャンデリアの真下には、その、「世界。」って書いてあるテキストが中央にあると
いうことだけ決まってて、他はもうみんなランダムに配置することになってます。

池上：これはやっぱりその、石原さんにとってはひとつ大事な作品ですね。

石原：そうですね。点字でやろうとしていることが、光の要素も含めてつくれているのは、これがそうですね。他の作品では、光はナチュラルにその場のライティングとして見える光でつくってますので。

池上：作品の中に光を入れ込んでいるというかたちですね。

石原：そうですね、最初につくった作品からずっと、その場の光の状況っていうのはすごく作品の中で大事なもので。僕にとっては。

池上：《世界。》では本当に影が消えているということが非常に印象的ですね。一番最初の《Falling Body》(1982年)では、影をつくらうとしていた。

石原：影をつくらうとしていた。

池上：そういったところが作品のシリーズの形態が変わってきても、ずっと一貫して、何ていうんでしょう、断続的にまた繋がってくるというか。

石原：そうですねえ。

池上：そういったところを非常に感じますが。あと《世界。》の作品で、見ている人の姿が映るというか、そういったところの関係からいきますと、もうひとつ石原さんの代表的なシリーズとして、写真のセルフポートレイトのシリーズがありますよね。一番早いものがカンヴァスのもの。

石原：そうですね、それがその前の。

池上：その前の。

石原：その前の、写真の、今も続いているシリーズの。

池上：モノクロのですね（《Untitled》1985年）。

石原：そうですね。美術館で（撮影した作品）ですね。これが一番古いと思います。

池上：これ国際（国立国際美術館）と。

石原：そうですね。国際に今、あります。

池上：あと植物園ですかね。

石原：そうですね、あと植物園と天王寺動物園です。

池上：ああそうですか。植物園はどちらの。

石原：植物園は京都の（府立）植物園ですね。

池上：はいはい。

石原：今はもう、この温室は無いのかもしれないですね。ここのところ行ってないから分からないですが。ですからガラスと鉄という近代的な建築という意味で温室をやりたかったんです。で、天王寺動物園ですね、あとは。

池上：これは、ご自身のピントが非常にぼけて、あるいはシルエットみたいなかたちになって、そのバックに非常に文化的なものを見るための施設が。

石原：スペクタクルの装置ですね。スペクタクルの場所というか、装置を背景に置いて、その前に記念写真みたいに、観光名所みたいなかたちで、記念写真みたいに撮影するというのが、（このシリーズでは）基本的にはそういうふうにつくってます。構造としては、ただ、その時にピントを観光に来た人に合わせるのではなくて、背景の見られる対象の方に合わせようとしているっていう、それだけのすごく単純なことをやっています。

池上：ただ、この作品はもちろん普通にご覧になったお客さんは後ピン（注：合わせたい部分より後ろにピントが合ってしまうこと）でありますとか、あとそういうピンぼけ、それで結構にやにやと（笑）してみなさんご覧になるんですけども。あの撮影をされている時に、私一度立ち会わせていただきましたが、非常にご自身の立ち位置がカメラの真正面というか、非常に近い、それでもものすごく離れたバックにショーケースや作品があって、撮影されてる現場を見ますと、何て言うんですかね、記念写真のちょっと失敗というようなかたちではなく、非常に計算されて、距離とかつくり込まれている印象を受けました。

石原：そうですねえ、距離はかなり、そうですね。

池上：あと、いろんな表情されてますが、あれもかなり極端につくられてますね。

石原：そうですね。

池上：口を開けられてたりとか。なので作品として見ると、こういった作品（《Untitled》1995年）なんかも、面白いんですけども（笑）、つくっておられる時は非常に…… もともとこういった作品は1985年から、それから次が98年と99年のキリンプラザの時ですね、あのカラーバックの時ですよ。

石原：そうですね。

池上：それから、こういったまたヨーロッパとか日本の美術館シリーズ、動物園シリーズ、それから二条城と続いてくるんですが。このシリーズは非常に期間が長いといいますが、ずっとつくり続けられているものの一つだと思うんですけども。この写真のシリーズの石原さんの中での位置付けといいますが、ちょっとやっぱり特別なんでしょうか。

石原：うーん。特別というか、割と自然にできるんですよ（笑）。

池上：自然というのは（笑）。

石原：自然にできるというか、やり易いんですかねえ。いつもどちらかという、つくり込んでつくる作品が多いとか、余計なものをがちり省いていってつくる作品が多いんですけども、この作品は、やっぱり写真というのは僕の一番基本的なメディアで、それをほんとにストレートなフォトグラフィーでやってる仕事っていうのが、今はこれだけになるんですよ。やっぱり自分のスタートラインとして、ストレートなフォトグラフィーというのが僕の基本なので、その部分で一番自然にできる仕事なんですね。ですからこの仕事は今となっては、やり始めた当初はそうじゃなかったんですけど、今となればこれデジタルでやればなんぼでもできるんですよ。（笑）ピンぼけの状態もなんぼでもつくれますし、合成もできますし、背景だけ、いろんな場所行って撮っていればいくらでもできるんですけど、やっぱり現場に行ってアナログで撮るっていうことは未だにずっとこだわっている部分というか、作品の中でそこは絶対守らなきゃいけない部分なんですけれども。

池上：そうですね、特に本当にデジタルの一眼レフが近年手に入り易くなって来てから、ぐっとやっぱり写真一まあ一般的な話ですけども—そういうアプローチといいますか、作品のコンセプトなり考え方なり、非常に変化して来ているような感じなんですけれども。石原さんはもともとこの写真が一番基本的な自分のフィールドであってっていうのをおっしゃってたんですけども。写真作品をずっと作り続けようと思わなかったんですか。

石原：写真作品ねえ。

池上：例えば現代美術の写真の作家の方、まあ沢山いらっしゃいますけども、ある種、写真家としてと言いますか。

石原：いやその、写真の作品は好きですし、自分でも写真が自分の仕事のベースになってるとは思うんですけど、僕自身が興味があるのは、写真によって一まあ作品の中で、結局そうだったんだろうと今になって思うことなんですけど—写真によって突然現れた近代的な眼差しというか、近代的な枠組みですよ、それと何かそういうものがすごく面白くて、そういうものと近代的な美術とか美術館の枠組みとか。

池上：制度的なものですね。

石原：そうです。そういう制度的なもの、技術的なものと内容的なものが、こう、ぐっと一致して何か近代の視覚的なものができていったという、そういうことが興味の中心なんだろうと思うんです。

池上：うん。最初はモノクロ、ゼラチン・シルバー・プリントですよ。で、撮っておられるのが、シルエットになると一種の穴みたに見えたりしますけれども。それが最近の（作品）、これは非常に大きいですよ、引き延ばしをされて。この大きさの変化とか、あるいはカラー、Cプリントにされたのは。

石原：大きさはねえ。特に見る人の感覚なんです。ですから、さっきの点字の作品とかも一緒なんですけど、見る人にとったら、ぼやっとぼけてるものは、一まあ僕の頭の中でですけど—ぼやっとしてると、離れてぼやっとしてると、何となく近づいていくんですよ。で、ぼけてるのって、近づいていけば近づいていくほど、回りの風景はシャープにどんどん合ってくるんですけど。近づけば近づくほど中心のところはボーッとぼけていくんです。その時に僕はちょっと目眩が起こるんですよ。自分の作品でもじっと見ながら、距離を変えていくと目眩が起こると。で、目の前まで行って視野が全部それに覆われた状態になった時、ちょっと変な感じになるんですよ。感覚的に。それがすごく好きなんです。ですから、視野を全部覆い尽くすサイズが作品には欲しかったんですよ。それが最初に作品を大きくしたきっかけなんですけれども。映画的に視野を広げたも

のですね。特にパノラミックな感じですけども、それが見てる中で欲しかったんです。で、僕としては、見る人が、遠いところから、展示室の遠いところからどんどん近づいてきて、その視野を覆い尽くすまで（近づくというように）、距離の感じをその作品の中でつくりたいので、だから大きさがどうしても必要なんですよ。で、それは、こうして図版とかで見てても絶対解らない感覚なんで、現場で現物を見ていただくしかないことなんですけども。

池上：あともうひとつ、絵画とか彫刻に関する仕事、皮膚とかですね、その存在、界面的な話をお聞きしてみましたけれども、これではすごくご自身の境界はぼやけているようなですね、そういったところの繋がりとかですね。

石原：そうですね。フォームを曖昧にしたいというか。

池上：他の仕事はフォームをむしろシャープにきっちりつくられるお仕事ですが。

石原：自画像についてというか、セルフポートレートについてはね、フォームを曖昧にしたいんですよ。変形の可能性を見せたいんですよ、要はね。ですから、初期の作品なんかでも、こういう時はブレを使ってるんですけども、結構ブレてて、であとの作品は全部ぼけてるんですけども、自分の像、自分のフォームを確定させたくないというか、自分を変形させたいっていうのがすごくあって、ですから初期の作品でいろいろ絵の具で塗りつぶしたりしているのも、自分の体のフォームを変形させる可能性みたいなのを、何かつくればと思ってるんですけどね。

池上：前回の話で、特にあのアーネスト・サトウ先生の話とか、講義のお話があったんですけども。そういう自分と自分の外側の世界と、その内的要因と外的要因の動的な変化の中で、いろんな表現なりフォルムなりが変形していくというか、変わっていくというように。そういった、もちろん美術のあり方も表現自体も変わってくるというか、そういう何か変形する自分といいますか。そういったところに非常に興味を……

石原：そうですね。それはすごく大事ですね、僕にはその自分が変形可能であると思うことで、何となくすごく勇気が出ると。

池上：でもあの、失礼ですが、御家業の座敷机の、ああいっただものっていうのは、何と言うんですか、ある意味職人さんのお仕事っていうのは（そういう考え方とは）逆ですよ。

石原：そうですね。

池上：変形してはいけないというか、職人としてきちとこう、しっかりした軸をもって仕事をする、ブレが無いという、そういったお仕事と対照的に……

石原：その、対象になる物質というのは、ある程度物質の枠がありますので、何らかのかたちで固定されざるを得ないんですけども、なんか自己のイメージというか、セルフイメージみたいなものを、結構流動的なものの中に放り込めたらいいなあという、そういう憧れがあるのかもしれないですけど。そういう感覚があるんです。ですから長い期間でいうと、自分はやっぱり小さい赤ん坊のところから大きくなって行って、年老いていってどんどん変形し続けていっているんですよ。だからそれにもかかわらず、セルフイメージというのは何か自分という固定されたものというふうに、つつい考えるんですけども、まあ内容的に成長してるとかそういう問題だけではなくて、実際にフォームとしてどんどん変わる可能性があって、それでもセルフイメージというものはどっかで保っちゃうんだと思うんですよ、人間は。ものすごく神経質にセルフイメージのセルフ

を把握できると思うので。そういう変形の可能性をいつも持ったものとして、身体とか、自分というものを考えたいなあと思ってるんですけどもね。

池上：なるほど、そうしますとあの、ちょっと立ち入ったお話なんですけれども、環境の中でこう、いろいろ変わっていくということなんですけど、石原さんは松井智恵さんと《Mission Invisible》というようなコラボレーションのお仕事とかもなさってるんですけども、松井智恵さんとのご関係と伺いますか。

石原：まあ今はちょっと作品のことに限って話をしますが、彼女はすごく一僕が学生の時からそうなんですけど一自分が傍にいて、すごくこの人の仕事は面白いというか、すごく面白いことをする人という認識が最初にあるんです。ですから何人もいる学生の時出会った友人の中でも、最もすごく面白い仕事をする人だというようなのが、まずあります。ですから今でもずっと変わらず仕事の上では尊敬できる作家ですね。で、ずっとその仕事を見て、自分とは全然違うんですよ、何より。もう、考え方とか全然違いますし、美術に対する考えも違えば、作品をつくるつくり方も全然違いますし、とにかく全然違うことをする人なんですよ。

池上・牧口：うーん、なるほど。

石原：《Mission Invisible》っていうのは、ほんとにたまたま、一緒にやりたくってやったというよりは、キヤノンのアートラボというプログラムの中で何か一たぶんキヤノンさんも、エンジニアさんも含めたコラボレーションのチームで何かのモノをつくりたいと思ってらっしゃって。個人の作家に頼むと、やっぱり、どうしても作家が中心でやってしまうので、作家も複数にしてしまうと、何となくそのプログラムだけの別の独自の作家性、作家というものをつくろうとしたんだと思うんです。ですから、そこの中で生まれたプログラムなので。

池上：その中では、いろいろミーティングをして、作品のつくり方とかを決めていくということですか。技術的なところを含めて。

石原：そうですね。ですから、小説とか点字に繋がる言葉を使おうと思ったのはそのプログラムの時に、初めてそうしたんです。

池上：あの刺繍をされたりとか。

石原：刺繍やるのもそうですし、その前に《Mission Invisible》の、ものすごく大きいテキストを読むための、カメラが動くロボットですね。カメラが自由にまあこっちでコントロールして動かすことができるんですけど一あれは絵画鑑賞装置というものなんです。絵画鑑賞ロボットというのをつくろうとしたんです。絵を見るためのロボットをまずつくって、で、そこの中に何を見る、(ロボットが) 見る対象に何を入れようかとした時に、テキストで書かれた絵画を(あるいは絵画を)テキスト化したものを中に入れようとしたんです。そういうことを何か、自分で考えたというよりは、皆のミーティングの中で出てきたもので、いろんなかたちでミーティングする中で、最初は、今とは違ってコンピュータも全然一般的ではなかったですし、何ができるのかも良く解りませんでしたので。自分たちの一それは松井のアイデアなんですけれども一自分たちのイメージできるもので一番簡単なそういうものと言えば、その当時ワープロというものがあったので。

池上：はいはい。

石原：ワープロのように、人工的に絵画を生成させるプロセッサをつくりたかったんですよ。言葉を打ち込ん

だら、絵が出てくるようなものをつくりたいって、つくれないうかというアイデアだったんです。それをキヤノンの技術者の人に相談したら、それは無理だと言われて（笑）。そのような人工知能的なものは当時の技術とその場所ではなかなか難しいだろうとおっしゃられて。じゃあ逆に、言葉をロボットで読んでいったら、見る人の中でそれが絵画として生成していくようなものをつくれないうかあと思って。で、そういうものを作ったのが《Mission Invisible》の作品です。

池上：そういう意味では、ずっと石原さんのされて来られている活動とはちょっとまた違う性格を持ちながら、でもまた点字の仕事とかにもこう。

石原：そうですね、でも、その仕事の時にすごくその、見ることとか、見ることの意味とか、見ることで何が起きているのかというようなことについては、すごく考えましたね。自分の仕事に捕われずに済んだので、そのことをより考えることができた機会になってたと思います。

池上：むしろ何か、大学とか作家の方のお仲間とは違うディスカッションといいますが、そういった機会だったということですね。

石原：そうですね。

池上：う～ん。なるほど。

石原：なんかほんとに絵画鑑賞ロボットっていうのは、もう突拍子もない考えなんですよ。そういう人工知能的なものではなくて、何か絵画を鑑賞するロボットを作りたいとか、そういうすごく子供っぽいアイデアですけどもね。でそういうものと、言葉でできる絵の組み合わせで何かできないかなあという、それだけのことなんです。

池上：何というんですか、突拍子もないというか、でもむしろ、そういったアイデアが出てくる背景にあるものといいますが、今の枠組みといいますが、そういったところが非常に興味深いなと私、思ってお聞きしてたんですけども（笑）。

石原：《Mission Invisible》の作品は僕にはものすごく思い入れのある作品なので、いろんなものが入ってると思うんです。ただ技術的に、当時の技術の中でやっていることなので。今だったらホームページの中で、そういうヴィジョンが作れるんですよ。何かこう、インタラクティブなカタチで、そういうものの中へズームアップして、どんどん入り込んでいくような。ネットの構造自体そうですし、ひとつの言葉をきっかけにキーワードで検索かけたら、それから無数の言葉が出てきて、そこからまた別の言葉へ繋がってってっていうような、奥行きがあるんですけど。当時そういうものを何か物質的につくろうとしてたので、ヴィジョンがどんどんズームアップになって移り変わっていくようなものですね。

池上：それでは、作品の話をしていろいろ沢山お伺いしたんですけども、展覧会ですね。今までほんとに学生の頃から、沢山展覧会をなさってますし、個展もキリンプラザ（1996年）と栃木（栃木県立美術館、1998年）と西宮（西宮市大谷記念美術館、1999年・2004年）でなさってたりとか、あるいは国際展なんかもですね。近年も沢山出されてたりしますが、一番印象に残っている展覧会とかはありますか。

石原：いや、僕にはですね、やっぱり自分の個展なんですけれども、大谷（西宮市大谷記念美術館）の個展と栃木の個展ですかね、やっぱり。あとキリン（キリンプラザ大阪）もそうですけども。でも展示としてはねえ、

自分ではちょっと、大谷と例えば栃木で、両方とも美術館での回顧展的なかたちでやったんですけど、ちょっと違いまして。栃木の場合はある程度話し合っているんですけども、山本さんに作品という材料を全部委ねて、山本さんの解釈ですべてを展覧会としてつくってもらったって感じなんですね。

池上：カタログもそういう感じですよ。

石原：そういう感じです。で、西宮の時はかなり自分で、空間をどうするかってということについてはかなり自分でコントロールしましたので。その中で完結した見え方というか、これがあってこの作品を見てからここを見て、ここでこういうことをして、こっちに行っているようなことを全部、わがままにすごくやらしてもらったんですよ。

池上：どっかやっぱり空間の造りも、栃木はズバーンと大きい空間でというので、ちょっと空間の性質も違ってますもんね。

石原：違いますよね。で回廊的にぐるっと一周まわって、その中で経験みたいなものの中で、クリアに見えるものと逆に訳が解らなくなるようなものを自分の中に仕込んで、西宮の展示はやらせてもらったので、その2つはやっぱりすごく印象深いというか自分にとって大事な展覧会です。それぞれの展覧会、みんな面白かったし大事なんですけどね。

池上：あといろいろ興味の幅の広い石原さんでいらっしゃるんですけども（笑）、美術以外で何かご趣味とかございますか。これに今凝っているというような。

石原：いや、今は特に無いんですけどねえ。

池上：そうですか。昼間も大学でね。美術のお仕事で、制作もあるし。

石原：でも、できるだけ他の趣味を持とうとするというか、興味はいろんなものにあるんです。ですからその都度本を見たり雑誌を見たり、その都度の漫画読んだりというのはするんですけども。音楽聞いたり、漫画見たり、そういうことはするんですけど、結局それは全部美術に結びついているんで（笑）、僕にとっては。みんな美術の話として、美術の切り口で見てて、面白いなあと思ってたりするので。だからいろんなもの見てる割には、ほとんど美術しか趣味が無いという気がしますね。

池上：今の大学での、後進のご指導されてるお仕事なんかも、非常に違和感が無いというか。

石原：そうですね。ただ、教える分とかね、研究的なこととかいうか、そういうところでは全然違和感が無いんですけども、ま、雑務はいろいろありますので、当然ね（笑）。

池上：そうですね。（笑）

石原：そこのところは、ちょっと無理しないとできないところなんですけども、それ以外はできるだけ自分の切り口というか自分が美術に関わってくる、美術に対する切り口というものを、教えることとつくることとの間で変える気はないので。同じやり方で、同じ顔で接していくっていうふうにしたいですけどもね。それは写真屋さんやってた時も同じで、美術を見る目としてはもう、変わりが無いと思ってますので。

池上：写真屋さんをやりながら、大学院出て、非常勤でそのまま来られて、そのまますぐに、すぐにというか、そのままの流れで准教授になられて、ということですか。

石原：そうですね。でも（助教授に）なったのが40歳の時ですので、それまではもうほとんどフリーで、非常勤講師と写真と作家とって三足の草鞋ですってやってきましたので。

池上：あの石原さんは油画の研究室でいらっしゃるんですね。

石原：そうですね。

池上：写真あるいは構想設計というようなところではなく、油画というのはちょっと意外というか。

石原：あのね。そうですね。油絵にいとね、技術的な指導はしないんですよ、僕は。

池上：ええ、他の先生方（笑）。

石原：見た目と言いますけどね。見た目で、この層の重ね方はおかしいとかいうことは言いますし、でもそれを技術的に解決するにはどうしたら良いかは言わないんです。解らないので。僕はもともと、やっぱり技術的に何か教えられるとすれば写真だと思うんですけど。でも僕はどこでも同じ、どこに行っても教えることは同じなんですよ。

池上：それが油画で採用されたというのは、なぜなんですか。

石原：いやあ、それは僕には解らないですねえ。ただ、先生らは皆よく採用したなと思いますけどね（笑）。

池上：私も打ち合わせでお訪ねするのに、「では、油画研究室で」って最初言われて、あれっ広いなあと思って。

石原：いや、皆さんに聞いても、外の人に聞いてもね、皆、構想設計ですかとか言われてるんですよ。油画なんですよ。でも、ここの油画の研究室は非常に幅広い仕事を多くしてますんで。

池上：そうですね。

石原：うち、彫刻もそうですし、構想（構想設計）も油画もみんな幅広いので、割とそういう、他ジャンルの人も受け入れてくれる自由さがあると思いますので。

池上：大学自体もそうですし、石原さんご自身にとってもあんまり旧来のジャンルっていうものは、まあ、問題が無い。

石原：そうですね。どれを見ても美術を見るという見方で、僕には何とかなるので、ですから、絵画独自のものも勿論あるんですけども、でもそれはあんまり気にしたことがないですね。

池上：じゃあすいません、最後に、石原さんが作家活動を長くして来られて、その活動の中で一番大事にしておられることというか、軸になっている部分といいますか、そういったところがあったら教えていただきたいんですけども。

石原：難しい質問ですね。

池上：まあ今、変形するとおっしゃられた後なんで、何なんですけども（笑）。何かこれだけはという、哲学ではないですけども。

石原：何なんでしょうね。僕個人の興味というのは、新しく—新しいかどうか解らないですけど—価値っていうのがどうやってできてるか、どうしてこれが面白いと思ったり、これが価値あるものだと思うのかなあというものに興味があるんですよ。だから自分で何かものをつくりながら、「あっこれはやめとこ」と思う時には「価値ない」と判断してるんですけども。つくって「あっこれは価値が出てきたな」とか。で、展示して、つくってる時の価値の出てき方と、展示の時の価値の出てき方がまた違うんですよ。で、それが他人にとっての価値の流通の仕方と、自分の中での流通の仕方がまた違ったりとかするので。そういう、何か自分の手でつくったものが価値を生み出していくというか、そういうことに面白味を感じているんですよ。そこの一番根源的な、手で何も無いところから何かつくった時にある価値が発生するっていうか、その感じはいつも持っていたんですけどね。ですから、何かこうパターンに嵌った、型に合わせて何かをつくって、そこで決まった通りに価値のルートにのせて何か見せていくという感じではなくて、なにか点字ってそういう感じなんです、僕にとっては。何も無い平面のところに、ポツって点 1 個付けただけで、価値が発生するんですよ（笑）。その点がある。それがなにか、何も無い平面の中で見るとすごい貴重なものにも思えたりするんですよ。それがいくつか並ぶと意味が発生して。で、そういうようなものを、価値が発生したり意味が発生する一番最初の現場みたいなものとして展示っていうものを考えているので。後はやっぱりそういうものをやる時に、何ていうんですか、それよりも油画で教えるということにもちょっと繋がりますけど、あんまりプロになりたくないんですよ（笑）。どのジャンルでも技術でも最初素人から始めたいんですよ。何かの技術のプロフェッショナルだと、それはそれでいいなと思うんですけど。最初に何かこう、価値が発生する現場みたいになっちゃう時に、素人の方が有利なような気がするんですよ（笑）。前やったものよりうまくっていうことをどんどん積み重ねていくんじゃなくて、はじめに何かこう、点をひとつ打つとか、石を積み重ねて、最初に三つ積み重ねた時に「あっ彫刻ができた」みたいな、そういう感じなんですけども。

池上：ゼロから価値が生み出される、その、なぜなのか、という、その在り方というか、そういう部分ですね。

石原：そうです。そういう微細なことというか、最低限の誰でも出来ることを、最低限の動作でそういうのが発生する瞬間みたいなものが、いつも自分の作品の中になんか入ってて欲しいって思いますけどもね。

池上：牧口：はい、ありがとうございました。

この冊子は2015年3月31日現在、日本美術オーラル・
ヒストリー・アーカイブのウェブサイトで公開されている
石原友明オーラル・ヒストリーを印刷したものです。インタ
ビューをより正確なものにするために、修正あるいは追記さ
れる可能性があります。最新のヴァージョンはウェブサイト
(www.oralarthistory.org) をご確認ください。

This booklet prints the oral history interview with
Ishihara Tomoaki published on the website of the
Oral History Archives of Japanese Art as of March
31, 2015. The interview can be revised or annotated
for the purpose of accuracy. For the latest version,
please visit our website at www.oralhistory.org.

石原友明オーラル・ヒストリー

インタビュアー：池上司、牧口千夏

デザイン：西岡勉（フォルダ）、青木意芽滋（冊子）

発行：日本美術オーラル・ヒストリー・アーカイブ

発行日：2015年3月31日

Oral History Interview with Ishihara Tomoaki

Interviewers: Ikegami Tsukasa and Makiguchi

Design: Nishioka Tsutomu (folder) and Aoki Imoji (booklet)

Published by: Oral History Archives of Japanese Art