氏　名	帆足　枝里子
学位の種類	博　士（美　術）
学位記番号	甲　第 24 号
学位授与日	平成 28 年 3 月 14 日
学位授与の要件	学位規則第 4 条第 1 項該当
論文題目	造形作品の要素 ―土で作る表層とその表面に現れる亀裂などの形状に関する一考察―
審査委員	主査　女子美術大学大学院教授　平戸　貢児
	副査　女子美術大学大学院教授　藤倉　久美子
	女子美術大学大学院教授　北澤　憲昭
	女子美術大学大学院特別招聘教授　岡本　敦生

内容の要旨

造形には多種多様な表現があり、創り出される作品は、その支持体から表層にわたる非常に多くの選択肢の中から、制作者が選び出した要素によって構成される。本論文は、自作を構成する土、亀裂、空隙などの要素について、先行する理論や作例を参照しつつ捉え直すことで、制作の今後の展開を図ることを目的とするものである。

考察対象とする自作は、土が乾燥することによって出現するヒビや亀裂を呈示するもので、彩色を施したものもある。考察にあたっては、土という素材、亀裂やヒビの形状、また、そこに生ずる空隙の有りようや意味が焦点となる。なお、ヒビ、亀裂などは、身の回りのいろいろなところで目にするものであるが、本論においては、絵画、彫刻という美術作品の分野に焦点化し考察をしていくため、ヒビ、亀裂などの生成に関する物理的理論については言及しないこととした。

第 1 章では、まず、造形作品の鑑賞をめぐって考察を行った。造形作品の鑑賞は、いうまでもなく作品の表面を視覚で感じ取ることに基づく。その作品の表面は、制作者によって残された数々の痕跡を宿しており、眼が、その痕跡を記号として読み取ることで造形作品の鑑賞が成り立つ。こうした痕跡の例として、まず色彩に着目し、ファン・ゴッホが記した「色彩はそれ自体で何かを表現する」という言葉を契機として、特定の色彩が、ある具体的な物事や抽象的概念を示しうるということについて、色彩学や評論家の所説を参照しつつ考察をすすめ、制作者が多くの中から選び出す色彩が、制作者の意図を伝えうる情報信号であることを確認した。

次に鑑賞者が造形作品の表面を読み取ることについて、美学や記号論を参考に考察をすすめ

た。鑑賞が表面に残された痕跡を記号として読み解くことで成り立つのだとすれば、制作者が制作意図を鑑賞者に伝達するにあたって、作品表面に留める痕跡、すなわち情報を発信する記号の種類、質、量のコントロールが決め手となるのはいうまでもない。

しかし、その記号を読み取る鑑賞者固有の要因により、作品の解釈に幅が生じる。こうした事態について、ウンベルト・エーコ、チャールズ・ウィリアム・モリスらの記号論を援用しつつ、またハンス・ロベルト・ヤウス、ヴォルフガング・ケンプの受容美学の考え方を参照し、制作者としての立場から考察をすすめた。具体的には、芸術作品の成り立ちや解釈者の複雑な知覚活動の性質上、作者が、自ら意図するところへ作品を方向づけたとしても、作品の解釈に幅が生じることは、避けることのできない問題であることを述べた。

後半では、ジル・ドゥルーズ、木村敏、メルロ＝ポンティらの著作に依拠しつつ、自作の大きな要素である亀裂、裂け目のもつ感覚について考えた。皮膚に穴が開くと感じられる精神病理学上の症例に着目し、皮膚を自己と他者もしくは周囲との境界と捉え、そこに生じる穴や裂け目に影響を受ける患者に関する専門家の考察を基に、境界に生じる裂け目の実態と、裂け目の奥への関心について記した。

次いで、鋳造への過程で作製した雌型の有りようから、ヒビや亀裂の溝が不在の部分ではなく実体をもつ重要な要素であることを認識するに至った経過を述べ、さらに作品表面を空間と作品との境界と見なす立場から、ヒビや亀裂の形状が、空間と作品の間で生じる力のゆらぎを示すという見解を述べた。

第 2 章では、表面に現れる皺、亀裂、裂け目などの形状と、そこに生まれる空隙の意味について、ミッシェル・セール、ゲオルク・ジンメル、木村敏、アルノルド・ヴァン・ジェネップらの所説を参照することで考えを展開した。

セールが、地表や皮膚を、外界の刺激を受け入れる最初の段階として捉え、そこに見いだされる亀裂や皺などの表面の形状の変化を「痕跡のデータ・バンク」と表現していることを大きく踏まえつつ、ジンメルの説に基づいて、自作の土の表面上のヒビないし亀裂は、「結合－分離」という逆説的連関へと関連づけることができるという考えを述べた。そして、木村敏の「あいだ」には連結、関係づけといった機能があるという所説により、セール、ジンメルの所説を敷衍し、不在の空間と思われている「あいだ」という存在こそが両岸を創り出しているものであるということを記した。さらに「あいだ」という空間が、両岸のどちらにも属さない曖昧な場所であるがゆえに不安定な感覚をもたらすことを、ジェネップの著作を基に述べた。

これらの著述に接することで、亀裂や裂け目それ自体が意味を宿すばかりではなく、積極的に意味を生み出すという認識を得た。思想的テキストを介して、こうした認識に至る過程は、亀裂やヒビを主たる要素とする自作の意義を改めて自覚する契機となった。

また、日本には、「何もない」と思われる部分を重要視する「空（うつ）」や「間（ま）」という考え方があることにも言及した。表面に現れるこれらの形状は、その形から直接的に連想されるもの以上の多様な思考の表象となっていることについて、日本民俗学の知見を踏まえつつ述べた。

第 3 章では、「あいだ」や「裂け目」などを取り入れた先行作品についての考察を試みた。不在の場として捉えられがちな裂け目の空間は、制作者の意図をもって限定され、呈示される

ことにより、独自の意味ある存在となることを、バーネット・ニューマン、ルーチォ・フォンタナ、榎倉康二の作例を取り上げて論じた。空隙、空間は、何もないところと捉えられることが多いが、在るべきものが無くなった部分ということもできるし、何もないのではなく何かが存在していると捉えることもできる。

ニューマンの「ジップ」や榎倉康二の「壁」は、空隙や空間を目に見える形にすることで、その形や大きさを認識し、その意味を考えることに繋げる企てであった。またフォンタナは、気づかれていなかった空間の存在を、画面の切り裂きや穴などにより鑑賞者へ呈示した。これらの作家の作品については、次のような点に注目した。それぞれの手法によって目に見えない空間を作品に取り込み、空間の実在や、空間の中での鑑賞者や周囲のものの存在の位置づけなどを示すことで、空間も鑑賞対象に繰り込んでおり、こうした在り方において、作品の印象が造形的に、より大きなものとなっているという点である。虚の空間の実在性による表現はヘンリー・ムーアに始まる発想であるが、その独自の現代的展開として、上記の作家に注目をした。さらに、榎倉康二の「土」を用いた作品を考察することで、自身の制作の端緒となった幼児期の泥遊びの体験について再考し、「大気」と「土」が接触する時間の存在についての認識を新たにした。

第４章では、自作の主要な素材としている「土」が、生活と関わってきた歴史に目を向け、神話、葬送儀礼、土壁などについて述べた。神話や宗教儀礼などでは、地表面をこの世とあの世の境界としたり、地中に異世界があると考えたりすることが、世界各地で見られることを述べ、土壁に関する話から、土という自然素材が、やすらぎなどの心理的効果を人間に与えていることを記した。そして、司馬遼太郎の著作から土の無い岩盤の島に住む人々が作物を植える土壌を作り出すことにもふれ、生命を育む土の必要性を述べた。

また土を材料の一部として使用している造形作品にふれ、なかでも土にまつわる感性の豊かさを感じさせるジャン・デュビュッフェに注目した。物質との出会いを重要視するデュビュッフェは、身の回りのありふれた物の偶然的変化や歳月を経ての腐朽に心惹かれ、厚塗りの画面に土以外にも様々な素材を導入した作品を制作した。作品上の要素が制作者の意図を表す情報信号であると論じた第 1 章に基づいて、デュビュッフェは土や自然物を表面に置いた作品で、自然や事象の本来の姿、本質を呈示しようとしたと考えられることを述べた。

造形作品の制作意図を鑑賞者に伝達することは、直接的説明的な言語と異なり、感覚に訴える部分が大きくなる。ゆえに、表面に制作者により置かれた作品構成要素の情報伝達力が重要と考えられる。情報の伝達力が大きなものであれば、情報の多寡は問題ではないことは、先行の作品が示すとおりである。土、色彩、亀裂という単純な要素からなる自身の作品の表面における情報の数は多いものではないが、本論において各項目を考察し学んだ多くの事柄を、情報の伝達力を高めていくことに役立て、制作の更なる展開の契機としてゆきたいと考えている。

審査の結果の要旨

帆足枝里子の学位申請論文『造形作品の要素 - 土で作る表層とその表面に現れる亀裂などの形状に関する一考察 - 』は、大学院在籍中の自作について考察したものである。

平成27年10月7日に博士後期課程学位審査事前作品審査を行い審査員の全員一致で学位申請に係る研究作品足り得ると判断された。平成27年11月5日に予備申請が行われ、上記担当者により平成27年12月9日第1回予備審査行った。その後、平成28年1月27日第2回予備審査を行い第1回予備審査の指摘に基づく加筆・訂正を確認した。その後2月11日から2月16日にかけて、本学美術館に於いて研究作品の公開審査が行われた。2月13日論文発表会に続き最終審査を実施した。以上を踏まえて2月5日に本申請された提出論文は審査委員全員一致で合格と判断された。判断の事由は以下のとおりである。

粘土によるモデリングの過程で生じる罅は、否定的に扱われるのを常とする。作者の造型的意図と無関係に、あるいは、それに逆らうようにして造型物に裂け目を生じさせるからである。しかし、帆足枝里子は、罅＝裂け目に重要な造形的意義を見出す。塑造を専攻した院生として、これは、きわめてアイロニカルな発想といわなければならない。

このような発想は〈Scene〉というシリーズ（2014～）に端的に示されている。このシリーズで、帆足は、矩形や半球を覆う罅の裂け目を、雌型を取る手法を用いて突起に反転し、凹凸が逆になったその形体を、壁面上で元の形体と並置して見せているのだ。ほんらいネガティヴな形象が、雌型によってポジティヴに捉え返されたわけである。

ただし、この制作におけるモティヴェイションは単なる裏返しにあるわけではない。そうではなく、ネガティヴな形象を裏返してみせることで、逆にネガティヴな形象がネガティヴであるがゆえに有する造形的価値を、帆足は強調しているのである。すなわち、反転された罅＝裂け目である突起は、罅＝裂け目が孕む深さを欠いており、そのことによって、罅＝裂け目が生起させる内的な深さのイリュージョンを――それがイリュージョンであるということを――見る者に意識させずにはおかない。つまり、罅＝裂け目が、それ自身の深さ以上の深みを想起させることを見る者に気づかせずにはおかない。

内的な深さのイリュージョンは、いうまでもなく裂け目の奥に潜む闇の効果である。目は闇それ自体を見ることはできないが、そこに闇の存在を感知せずにはいない。裂け目を見るということは、だから見えないものを、見えないものとして見出すことなのだ。

こうした逆説性こそ、帆足作品の真諦であると思われるのだが、同様の逆説性は、罅＝裂け目による造型手法のなかにも潜んでいる。帆足作品における罅＝裂け目は人工としての造型に逆らうように見えながら、しかし、決して自然に任されてはいない。それらはコントロールされている。一対の赤い半球からなる《Scene No.6》を例にとると、罅＝裂け目は、半球前面では大ざっぱに形態を分断し、周縁では網目のように細やかに形態を断片化している。すなわち、断片の大小差による肌理の遠近法によって、眼前に突起してくる半球の形状が強調されているのだ。半球を破壊しながら、その特性を強調するという逆説性である。同様の逆説性は〈Flow〉

シリーズ（2015～）においても観察することができる。

以上のような帆足枝里子の制作は、塑造におけるネガティヴな次元を造型の可能性として捉え返す企てと要約することができる。いいかえれば、塑造という技法－材料のアイロニカルな再解釈であり、また、造型における逆説性の探究である。再解釈であれ逆説性であれ、ここに見出されるのは、単に概念にかかわる事柄ではない。帆足は、手のひら触覚性を拠り所とする土の造型のプロセスにおいて探究を行ったのである。塑造の材料的基礎を成す土に対する飽くなき探究心が、旧来の塑造の在り方から大きく飛躍する稀有な彫刻作品を生み出したのだといってもよい。

こうした探究の姿勢と、そこから生み出される造型は、今後の大きな展開を予想させずにはおかない。逆説 paradox とは、para-doxa――すなわち定説 doxa に反して para、当の対象の隠された可能性を切り開くことにほかならないのだ。このような意味で豊かな可能性に充ちた帆足枝里子の造型は、博士の名にふさわしい知性と感性の産物と評することができる。

*

帆足枝里子は論文において、以上のような逆説的発想を、知のネットワークのなかに位置づけながら、言葉として展開している。

まず手始めに帆足は鑑賞という行為について考察を加える。目による造型作品の感知が、あくまでも表面にとどまるにもかかわらず、ほかならぬ、その表面の状態によって、鑑賞者それぞれが固有の内面性へと導かれてゆくプロセスを、受容者美学や記号論を通してあきらかにしてゆくのである。すなわち、鑑賞者のそれぞれがが、作品表面を介して、みずからの内部に折り返してゆくプロセスに、帆足は、見ることにおいて内的なものが生み出されてゆく機微を見出すのだ。これは、みずからの作品の存立条件の理論的検討にほかならない。

次いで帆足は、人間と人間の「あいだ」（木村敏）が関係の場であるというという知見を精神病理学から援用することで、罅＝裂け目のポジティヴな意義を弁証する。「あいだ」の重用さは、人生の各段階で行われる「通過儀礼」（ファン・ヘネップ）が、前後いずれの段階にも属さない曖昧な時間と空間において成り立つとする文化人類学の知見と重なり合う。ここから、さらに「うつ」という語が充実と空虚という両義性をもつという日本民俗学の指摘を梃に、帆足は、罅＝裂け目の実在性を論じ、罅＝裂け目は、単にネガティヴな存在ではなく、ネガティヴであるがゆえにポジティヴな造型要素たりうることを示してみせる。

このような発想によって、罅＝裂け目というマイナスの空間を実在化してみせたのが〈Scene〉というシリーズであるのだが、帆足はその企てを、バーネット・ニューマン Barnett Newman の〈Here〉シリーズに結び付けて捉え返している。ニューマンは平面のシリーズ〈Onement〉シリーズの「ジップ zip」を、〈Here〉において立体化したのである。これを自身の制作の先行例として挙げたことは、自己の制作の美術史上の位置づけとして、適切であると考えられる。

先行者としてのニューマンへの関心は、ニューマンの作品に関する新鮮な解釈を生み出してもいる。ニューマンの「ジップ zip」が画面を単に分割するにとどまらず――まさに〈Onement〉（ひとつであること）というタイトルに示されるように――分割された面を結びつけるはたらきをしていることに注目し、その造型的事実を、ゲオルク・ジンメル Georg Simmel が指摘する思考の逆説性――結合することで分離し、分離することで結合するという逆説性と響き合わせ

ているのだ。ここから帆足は、自作の罅＝裂け目の逆説性へと思考を展開していくのだが、これは実作者としての直観‐直感に基づく新鮮な「ジップzip」解釈であり、〈Scene No.6〉において断片化された半球が、却って形態感を強める逆説的造型の理論的根拠は、ここに求めることができる。

作品と論文とが互いに響きあうところに、帆足枝里子は、造型作家としての自己の位置を獲得している。知と感が共鳴する帆足の論文‐作品は、博士号をさずけるに充分あたいする。

以上