

博士學位論文
平成 30 年度

浴室を題材とした水性木版画の制作における
主体の不確かさについて

栗田 ふみか
女子美術大学

目次

口絵

序論	10
----------	----

本論文の構成	14
--------------	----

第1章 作品の位置付け	16
-------------------	----

第1節 制作者の「自己像」	16
---------------------	----

第1項 自画像	16
---------------	----

第2項 アンリ・マティスの多重化する身体像	18
-----------------------------	----

第3項 ピエール・ボナールの他者化する身体像	19
------------------------------	----

第4項 筆者の認識されない身体像	21
------------------------	----

第5項 「制作する主体」と身体像の関係	22
---------------------------	----

第2節 裸婦の造形化	23
------------------	----

第1項 小林古径の遠い客体としての裸婦	24
---------------------------	----

第2項 小倉遊亀の近い客体としての裸婦	26
---------------------------	----

第3項 笠原恵実子の主体としての裸婦	28
--------------------------	----

第4項 筆者の自身としての裸婦	29
-----------------------	----

第5項 裸婦に対する認識	30
--------------------	----

第3節 制作者による作品の位置付けの意義	32
----------------------------	----

第2章 図像上の展開	38
------------------	----

第1節 図像に関する前提と構造	38
-----------------------	----

第1項 浴室とその壁	39
------------------	----

第2項 想起された図像	39
-------------------	----

第3項 画面の圧迫感	40
------------------	----

第4項 作品において重なりあう主体	41
第2節 連作の展開における線遠近法とグリッド	42
第1項 線遠近法の破綻	42
第2項 線遠近法の消失とグリッドの出現	44
第3項 辰野登恵子の仕事	46
第4項 遠近法的にゆがむグリッド	48
第5項 垂直軸の傾きとグリッドのゆらぎ	49
第3節 図像としての「制作する主体」の希薄化	50
第3章 水性木版	59
第1節 造形性	60
第1項 「奥の空間」への志向性	60
第2項 葛藤する絵画空間	62
第3項 発光するような平面	62
第4項 抜けていきそうな平面	63
第5項 泡立つようなやわらかい平面	64
第6項 硬質な透明感のある平面	64
第7項 平面性と物質性	65
第8項 図像としての「制作する主体」のゆらぎ	67
第2節 技法的特性	68
第1項 水性木版の制作工程	68
第2項 制作方法の変化	70
第3項 うつすという動作の現象的な側面	70
第4項 制作における「制作する主体」のゆらぎ	71
第3節 図像としての「制作する主体」と制作時の「制作する主体」	72
第4節 筆者の作品の水性木版画としての展望	72
終章	79

参考文献.....	81
謝辭.....	90



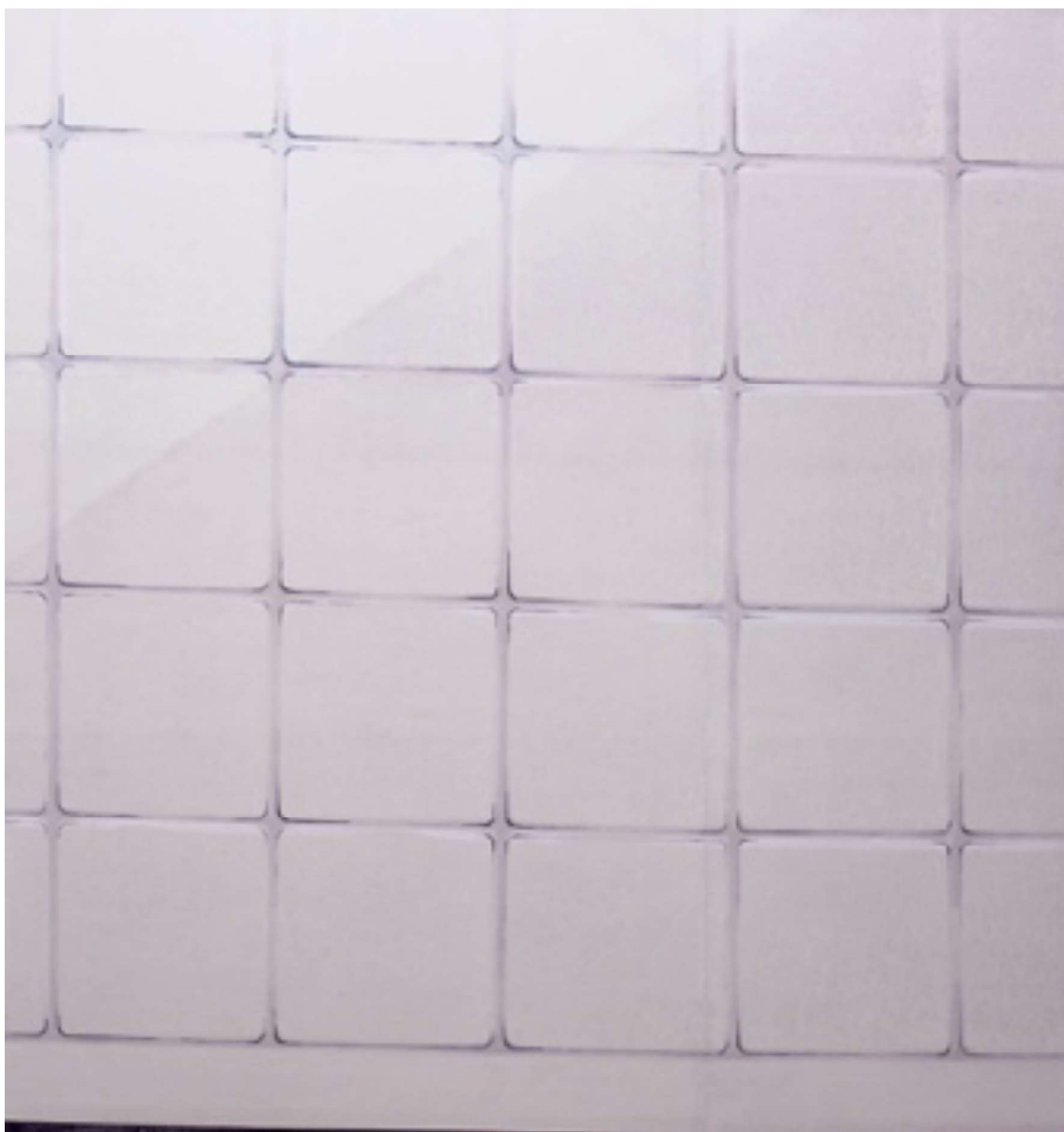
口絵 1 栗田ふみか《お風呂》（2013）

91.5×85cm、水性木版、個人蔵



口絵 2 栗田ふみか《お風呂40》(2015)

91.5×122cm、水性木版、作家蔵



口絵 3 栗田ふみか《お風呂 4 4》（2016）

91.5×85cm、水性木版、作家蔵



口絵 4 栗田ふみか《お風呂 6 1》(2017)

91.5×85cm、水性木版、作家蔵



口絵 5 栗田ふみか《お風呂 6 9》(2018)

91.5×85cm、水性木版、作家蔵

序論

美術作品の制作者は、内面にさまざまな動機を抱えて表現を追求している。それらの動機は、ときに制作の原動力ともなり、また足枷のようにもなりうる。制作者にとって、自身の内面や感覚と無縁に作品制作を行うことは考えにくい、その関係性は多様で、明快なものではない。我々は多くの場合、内面では、頭の中にとめどなく湧いてくる言葉¹や「私」という言葉²、あるいは鏡像の身体像³、あるいは「画家」のような属性に同一化することによって、自分自身を認識している。

しかし、それは必ずしも自明なことではない。まず、我々が同一化しているものは、言葉や図像によって表現されなければあらわれないものである。その一方で、表現されたものを取り去ったとき、我々自身が不確かな存在であることを意識することができる。つまり、我々の表現されたものへの同一化とは、本来表現されるものとして捉えきれない不確かな存在であるはずの我々を、表現されるものに切り詰めることといえるだろう。そのとき、表現されえない要素は汲みとられないために意識化されづらくなり、ほとんど否定されてし

¹ 柄谷行人『日本近代文学の起源』講談社、1980年、66頁。柄谷行人は、内面とは「言文一致」という近代的な制度化によって発見されたとし、言文一致とは「明治20年前後の近代的諸制度の確立が言語のレベルであらわれたもの」であり、「言を文に一致させることでもなければ、文に言を一致させることでもなく、新たな言＝文の創出」であるという（同書、42頁。）。柄谷はこれを「内面とは言（声）」であり、表現とはその声を外化すること」といいなおしているが（同書、43頁。）、確かに筆者自身はずっと、頭の中にとめどなく湧いてくる「言（声）」、つまり言葉を筆者自身の内面、そして筆者自身であると捉えてきた。しかし柄谷によれば、そのような「言＝文」を可能にする言葉は、近代以前には存在してはいない。つまり我々が通常内面ないし自分自身だと思っているものは、あくまでも「言文一致」制度のもとに創出された言葉なのである。

² 時枝誠記『国語学言論（上）』岩波文庫、2007年、58頁。「私」という言葉は、言葉であるため、「私」という言葉が表現し、指し示そうとしているもの自体ではありえない。時枝誠記は「屢々文法上の主格が言語の主格の如く考えられるが、主格は、言語に表現せられる素材感の関係の論理的規定に基づくものであって、言語の行為者である主体とは全く別物である」とし、「『私』というのは、主体そのものでなくして、主体の客体化され、素材化されたものであって、主体自らの表現ではない」（同書、59頁。）と述べている。

³ ジャック・ラカン「〈わたし〉の機能を形成するものとしての鏡像段階」『エクリ I』宮本忠雄他訳、弘文堂、1972年、125-126頁。ジャック・ラカンは、主体の構造化における図像の重要な機能について指摘しており、生後6ヶ月から18ヶ月が遂げる「同一化のひとつ（une identification）」、すなわち「主体がある像を〔自分のものとして〕引受ける時自らに生ずる変形」を鏡像段階という。筆者には生後1年前後の記憶はないが、昔を思い出すまでもなくいつも、鏡像の身体像に同一化して自分自身を意識している。

まう。こうしたことは日常の中で無数に生じており、筆者は、このとき「切なさ」という感覚が生じているのではないかと考えている。筆者のいう「切なさ」とは、何か具体的な出来事に誘発されるのではない、慢性的に心を覆う漠然とした不安のようなものといえる。

以上の構造によって生じてくる「切なさ」を失くすためには、表現されたものとの同一化を解除すればよいのだろう。そして、そのための方法の一つとして、表現されたものの現実感を失わせることが有効であるかもしれない。そこで、表現がいつも抱えている、表現そのものと表現されたものとの隔たりに着目することにした。表現が成立するためには、この隔たりは意識化されてはならない。だが反対に、この隔たりが意識化されると、表現が成立しなくなるというジレンマがある。

この隔たりを理解するために、精神分析家のジャック・ラカン（1901-1981）が引きあいだす覆いの図像の逸話を思い出してみたい。ゼウキシスとパラシオスは、どちらが優れた画家か競争する。ブドウの絵を描いて鳥を引きつけたゼウキシスに対して、パラシオスは壁の上に覆いを描いてゼウキシスを騙す。騙されたゼウキシスはパラシオスに向かって、その覆いをめくって向こう側にある君の絵を見せてくれという⁴。ゼウキシスはこのとき、覆いの図像を現実の覆いであると思い込み、図像そのものと図像が表現する覆いとの隔たりを意識化しないことによって、覆いの「向こう側」を幻想しているのである。だが、それが覆いの図像であることに気づき、隔たりを意識化した途端に、図像によって表現された覆いは現実感を失い、同時にその「向こう側」も消失する。この逸話で語られている「覆いの図像と覆いの『向こう側』との関係」は、「表現そのものと表現されたものとの関係」と相似形である。さらに、覆いが隔てることによって「向こう側」が幻出することは、図像が表現することによって覆いがあらわれるのと同じことであり、また「向こう側」が現実には存在しないように、図像が表現する覆いも実際には存在しないといえることができる。したがって、表現そのものと表現されたものとの隔たりを意識化すれば、表現されたものは現実感を失い、我々は、表現されたものへの同一化を回避することになるのではないだろうか。

以上のことがらを、自身の美術作品の制作において考えてみたい。制作における多くの場面で、筆者は「制作する主体」に無意識に同一化しており、このときに「切なさ」が生じていると考えられる。

本論文では、制作者とは、客観的に見て制作する立場にある者のことを示し、「制作する

⁴ ジャック・ラカン『精神分析の四基本概念』小出浩之他訳、岩波書店、2000年、135頁。

主体」とは、制作者の立場にある者の、作品制作という行為をなす主体を指す。では、主体とは何者だろうか。哲学者の小林敏明（1948-）によれば、「主体/主観」と、それに対応する「客体/対象」とは、精神と物質を隔てて考える物心二世界説が近代化したものであるという⁵。この両者の関係は対等ではなく、世界は「主体」の認識によって構成されるものとされ、「主体」に重点があるとされる。

作品制作における主体をどのように理解し解釈するのかという議論は、1960年代末から70年代前半にかけて、同時代の現代美術において、近代に特権化された主体の再考として試みられた。また、東京国際版画ビエンナーレなど日本の版画界においては、「制作する主体」を特権化する図像表現が否定され、版のコンセプトを核とする制作のプロセスや構造自体を主題とした制作が行われた。そして、図像の表現が再興した80年代を経た現在においても、図像と「制作する主体」との関係性は、版画制作の基盤として常に批評的に問い直していくべき課題であるべきではないかと考えている。しかし昨今の版画作品においては、「制作する主体」に関わる課題が必ずしも十全に検討されているとはいえず、またこんにち的意義の危うさについての指摘が散見される。そうした現状では「危機」⁶や『批評対象としての魅力』を感じない⁷、「閉塞感」⁸といいあらわされ、「もっと〈哲学〉せよ」⁹とも述べられている。さらに版画の専門誌である『版画芸術』では、「現代版画はどこへ行く？」と題した連載¹⁰の中で、同誌の編集主幹である松山龍雄（1952-）による問題提起がなされた。

上述したような問題意識を抱えている筆者は、作品の制作者として、「切なさ」を緩和したいという内面的な動機を抱えながら、学部卒業制作以来5年間ほど、版画作品を制作してきた。こうした制作を続ける中で、内面的な動機が表現の内容に影響を与えていると考えられるようになった。しかしその制作面においては、絵画的な問題に直面してしまった。筆者は当初、自身の「切なさ」を、浴室を表現した図像に内面を仮託した水性木版画を制作し、版画表現を追求していた。しかしこの作品のテーマで連作を制作する中で、「制作する主体」

⁵ 小林敏明『廣松渉：近代の超克』講談社、2007年、62頁。

⁶ 木村秀樹「版画の危機について。」『大学版画学会学会誌』34号、2005年、3頁。

⁷ 山田諭「版画と批評を巡る一私見」『大学版画学会学会誌』35号、2006年、14頁。

⁸ 滝沢恭司「今年度の大学版画展の展評を書くときになって考えたこと」『大学版画学会学会誌』40号、2011年、61頁。

⁹ 松山龍雄「大学版画はもっと〈哲学〉せよ」『大学版画学会学会誌』39号、2010年、55頁。

¹⁰ 松山龍雄「現代版画はどこへ行く？(1)~(8)」『版画芸術』119号（2003年）~33巻3号（2004年）。

である筆者の内面が自明に存在し、表現しようと考えてしまう、そのような前提こそが「切なさ」を生じさせているという理解に至った。筆者はこのように、作品との関わりにおいて「切ない」という感覚に向き合うことで、「切ない」というその感覚と絵画的な問題との関わりについて必然的に考えるようになった。

筆者の作品には、人物のいない浴室が表現されているが、この図像を制作者である筆者自身を遡及的に指し示すものと考えることによって、筆者自身が表現されたものに同一化しているときに生じる、表現されえないものとの隔たりの意識化を可能にすると考え。そして制作において生じる感覚を、表現されるものとしては捉えられず、言葉や図像によっても表現されえない、表現されるものの領域の外部のものとするれば、「制作する主体」もまた表現されたものの一つであるため、制作者が自身の感覚に焦点化することにより、表現されるものの領域の外部に出てしまうときに、「制作する主体」が成立しなくなると考えられる。

筆者は、表現されたものの抱える隔たりを意識化することで、筆者が連作として作品を制作しはじめた当初の、「制作する主体」である筆者の内面が自明に存在するという前提を相対化し、制作動機であった「切なさ」を緩和できるのではないかと考える。さらに、上述したような、表現されたものを取り去ったあとに残る感覚¹¹にも、我々の表現されたものへの同一化を解除する契機を見いだすことができるだろう。このような問題意識のもとになされる筆者の制作とは、筆者自身の感覚に基づいて、「主体」とは何かを問うものともいえる。本論文では、このような制作において浮上した「切ない」という感覚と絵画的な問題との関係を、「制作する主体」に関わる問題として取り上げたい。

こうした本論文の試みとは、こんにちの日本における水性木版画の制作者による「制作する主体」についての考察でもある。筆者が制作に用いているのは、版画技法の中でもとくに原理としては単純な木版技法であり、この方法で作品を制作することは、メディアの発達や表現の多様化していく現代において、独特の位置を得ているように思われる。だから、版画を制作する現代的な意義についても自覚的である必要があるのである。

¹¹ 辰野登恵子、早見亮「平面の構成について」『みづゑ』880号、1978年、86-87頁。筆者が「感覚」というものは、辰野登恵子が「感情」という言葉でいいあらわしているもののように思われる。

本論文の構成

第1章では、筆者自身の制作者としての立場の特殊性を重視し、不在の浴室の風景を描いた筆者の作品を、裸婦としての筆者の「自己像」と解釈し、位置付けを試みる。本論では、制作者自身が表現されている図像を、制作者の「自己像」と捉え、作品事例から、筆者の「自己像」との類似点や差異について考察する。まず、「自己像」の中でも制作者が自身の身体像を描くことを中心的な主題としているものを自画像とし、考察する。次に、自画像とは異なる、より発展的な「自己像」として、洋画家のアンリ・マティス（1869-1954）とピエール・ボナール（1867-1947）の作品を取り上げる。彼らの作品では、自画像に描かれていたような胸像の身体像とは異質な、制作者の視点から見たと考えられる身体が断片的に画面に描き込まれている。このような作品制作者の「制作する主体」としての意識について考察を加えた上で、制作者としての筆者の身体像が直接的には描かれず、筆者が認識している図像を介して「制作する主体」を示唆する、筆者の作品における「自己像」としての位置付けを確認する。さらに制作者の裸婦という題材への意識について、日本画家の小林古徑（1883-1952）と小倉遊亀（1895-2000）、そして現代美術作家の笠原恵実子（1963-）による作品を取り上げる。そして、「制作する主体」としてどのように裸婦像を扱っているのかについて考察を加えた上で、筆者の作品の裸婦像としての位置付けを試みる。以上を受けて、筆者の作品を裸婦としての「自己像」と解釈する意味について述べる。

第2章では、かつて制作者であったという特殊な観者の立場から、筆者の連作の図像上の展開について考察する。表現された主題は浴室を図像として画面に再現したかのように扱われている。そしてその図像に筆者が意味を付与することで、作品には制作者としての筆者が構造化されることができるようになる。作品が展開するうちに、図像は浴室の再現としての側面や、浴室としての意味付けが希薄化していく。こうした図像の変遷を、図像に構造化された制作者の希薄化と考える。以上のように筆者の作品を捉え、図像を読み取ることによって、図像と制作者である筆者との関係について、作品の構造や認識に関わる側面から、その変遷について述べる。

第3章では、水性木版画をつくる制作者としての立場から述べる。まず、水性木版画の造形性が、浴室ないし壁という図像として表現された「制作する主体」へゆらぎを与えることについて述べる。さらに、水性木版の技法的特性が、図像として表現されている制作者である「制作する主体」のあり方に対して及ぼす影響について考察する。水性木版では、作品が完成するまでに、その制作工程には多くの段階があり、こうした制作工程を通過すること

で、制作者はその存在をゆるがされる。このようにして、筆者自身が「制作する主体」としてのあり方を不確かなものとして感じるのが、筆者自身の表現されるものへの同一化を解除する契機となることを示す。そして、筆者の水性木版画の制作において「切なさ」が解消されることによって、何かの表現としてではない造形物があらわれるのか、新たな表現の可能性についての展望を述べる。

第1章 作品の位置付け

本章では、制作者である筆者の「切なさ」に関する問題意識を踏まえて、筆者の作品を裸婦としての「自己像」と仮定し、制作者としての特殊な立場から、その位置付けを試みる。そのため本章で試みる制作者自身による作品の位置付けは、美術史的、客観的な作品の位置付けとは異なる部分も含まれる。だが本章で試みる作品の位置付けとは、制作者である自身の問題意識や表現方法への理解を深め、その発展の糧とすることにおいて意義があると考えている。

第1節では「自己像」としての位置付けについて、第2節では裸婦像としての位置付けについて述べる。以上を受けて、第3節では、筆者の作品を裸婦の「自己像」として位置付ける必然性について述べる。

第1節 制作者の「自己像」

近代において、絵画制作における「制作する主体」は、客体的な世界には属さない確固とした存在として特権化され、そのオリジナリティが芸術の拠りどころとされた。こうした枠組みは現在まで疑いにさらされながらも、完全に失効したわけではないように思われる。こうした「制作する主体」の捉え方は、筆者の作品制作とも無関係ではない。

「制作する主体」である制作者が自身を表現する「自己像」は数多くあり、多くの場合には、身体像を用いることで表現がなされる。本節では、その身体像を表現する方法から、制作者が「制作する主体」としての自身をいかに捉えているのかを読み取ることができると考える。そこでまず、制作者の「自己像」の中でも、制作者の身体像を中心的な主題として描いた自画像について考察を加える。次に、自画像とは異なる形で制作者の身体像を描写した作品を取り上げ、図像を読み解きながら考察を進める。以上を踏まえて、制作者の「制作する主体」としての意識について述べた上で、筆者の作品の位置付けを試みる。

第1項 自画像

制作者の「自己像」といえば、多くの場合、制作者の身体像を中心的な主題として描いた自画像を思い浮かべるのではないだろうか。美術史学者の三浦篤（1957-）は、「ルネサンス以降、人間の個が確立し、画家が職人ではなく創造者として芸術家の役割、使命を自覚したときにこそ、自画像の歴史は真に始まった。芸術家は自らの願望と責任において自己イメー

ジを造り出し、画家である『私』という存在の意義をおのおのの立場とやり方で表現していった」¹²という。自画像は、制作者の個としての自覚と強く結びついており、作業着や絵筆、イーゼルといった小道具、あるいは描かれる半身の向きが示唆する鏡面との関わりによって、「芸術家」や「画家」としての「自己イメージ」を示すことが多い。こうした図像は制作者の鏡像の身体像への同一化によって可能になるものだが、鏡に映った像は反転しているため、鏡像を反転させて描かれることが多かった¹³という。自画像という図像は、日常的な感覚としては自然であるように思われるが、改めて考えると無理があるとわかる。

鏡像は鏡という二次平面上に映った図像であるのに対して、鏡像に反映されている身体は三次元の空間に存在している。さらに自分とは、こうした鏡像の身体像や身体だと思いう方で、二次元的ないし三次元的な存在だとは思えないだろう。そして、鏡像を反転させて描かれる自画像としての身体像は、鏡像は鏡像としては現実であったものを、鏡像を反転させることによって、鏡像としても虚構の図像となってしまっているように思われる。以上のように、隔たったもの同士を同一化させるという無理を抱え込んでいるにも関わらず、我々が自画像を親しみやすく感じるのはなぜだろうか。精神分析家のジャック・ラカン(1901-1981)によれば、自画像に見られる制作者と鏡像の身体像との同一化とは、主体の起源において生じたことである¹⁴。つまり自画像とは、我々自身が成立しているのと同様の前提のもとに成立する図像であるために、我々にとって「自己像」として受け容れやすい画像¹⁵なのだと考えられる。

しかし制作者の「自己像」とは、制作者の身体像を中心的な主題として描いた自画像が全てではない。美術史家のミシェル・テヴォー(1936-)によれば、自画像における以上のよ

¹² 三浦篤『自画像の美術史』東京大学出版会、2003年、30頁。

¹³ ミシェル・テヴォー『不実なる鏡：絵画・ラカン・精神病』岡田温司、青山勝訳、人文書院、1999年、42頁。

¹⁴ ラカン、前掲書、125-126頁。

¹⁵ またジョナサン・クレーリーによれば、線遠近法の受容は、その図像を視認する主体の身体を排除を伴っていたというが、図像を視認する主体の身体を排除という前提のもとに制作者が自らを描き出そうとするときには、主体と身体との連続性を断ち切りながら、同時に身体像の表現を可能にする鏡像を用いることは有効であったと考えられる。(ジョナサン・クレーリー『知覚の宙吊り：注意、スペクタクル、近代文化』石谷治寛、大木美智子、橋本梓訳、平凡社、2005年、209頁。)なお、クレーリーは注において、エルヴィン・パノフスキーが、ルネサンスの遠近法を身体を削除するという観点から議論していることも指摘している(同454頁)。

うな主体の不連続の問題¹⁶は、印象派やポスト印象派の制作者たちによって明確に意識化され、彼らの問題意識は鏡像の反転像をそのまま描出するという形で造形化される¹⁷という。さらに20世紀の初頭には、制作者が自らの身体像を断片的に画面に描き込む表現が見られるようになる。こうした変化は、制作者が、自身を身体像として表現する際に生じる自身と図像との同一化の矛盾に対して、意識を向けはじめたことを示していると筆者は考える。次項では、自画像とは異なる制作者の「自己像」として、断片的に身体像を描出した作例を取り上げる。そしてその図像から、制作者である「制作する主体」が抱えている、身体像との同一化のゆらぎを読み取ることを試みる。

第2項 アンリ・マティスの多重化する身体像

まず、洋画家のアンリ・マティス(1869-1954)の《金魚とパレット》(図1)を取り上げる。この作品の身体像を解釈するために、分析図を作成した(図2)。この作品を見ると、まず金魚のいる水槽に目がいき、ついで右側のパレットに目がうつるのではないだろうか。パレットをよく見ると、図2のAのエリアに制作者本人の親指が描き込まれており、パレットの右側には腕が表現されている¹⁸。また、図2のBのエリアには腕の下に描かれた黒い色面は制作者の足が、またその上部の図2のCのエリアに描かれた細い三角形には制作者の上半身が、それぞれ描かれていると解釈されている¹⁹。

筆者も、マティス自身の身体として描かれている身体像は二つに分けられると考える。図3に示すように、分析をしてみると、まず足と上半身によってあらわされる身体像(図3の青線、以下青)、そして親指と腕によってあらわれされている身体像(図3の赤線、以下赤)は、それぞれには一つの身体として違和感なく捉えることができる。だが、身体の位置(青)

¹⁶ テヴオー、同書、44頁。テヴオーは「自画像という言葉で呼ばれているにもかかわらず、その絵画的発話行為の主体は、発話内容の主体と同じではない」と述べており、絵画を制作する主体と、絵画の中に描かれる制作主体との差異について指摘している。

¹⁷ 同上書、42-46頁。

¹⁸ D'Alessandro, Stephanie; Elderfield, John, *Matisse :Radical Invention 1913-1917*, Chicago, Illinois, 2010, p.243. マティス自身が画面の右側にパレットをもっている人物を描こうとしたと述べているから、これらの断片はマティスであると考えられる。

¹⁹ Blum, Shirley, Neilsen, *Henri Matisse :room with a view*, London, 2010, p.64. ではドローイングとの比較から解釈している。D'Alessandro; Elderfield, *Matisse :Radical Invention 1913-1917*, 2010, p.243. では、赤外線を用いた調査から解釈し、さらに、*The studio, quai Saint-Michel*との比較からは、サント・シャペルの下の屋上のパターンとしても解釈できるとされている。

と腕の位置（赤）がつながらず、足と上半身があらわす身体（青）と、親指と腕があらわす身体（赤）は、同じ一つの身体に属するとはいいがたい。そして親指と腕（赤）は、制作者が自らの視点から自らの身体を見たときの見え方をしているが、足と上半身（青）は鏡像的な見え方をしている²⁰。このため、足と上半身（青）を、金魚鉢を眺めているマティスの身体像として、一方親指と腕（赤）を、金魚鉢と、「金魚鉢を眺めているマティスの身体」を描いているマティスの身体像として、筆者は解釈する。そしてパレットをもっていることから、マティスは画家としての意識のもとに、視認と描写という二つの行為に即して身体を分裂させていると考える²¹。さらに、足と上半身（青）は力強く描かれているが、身体像であることはわかりづらい。一方、親指と腕（赤）は弱々しく描かれているが、身体像であることはわかりやすい。以上のような描写から、二つの身体がそれぞれ確かさと不確かさを両立させていることがうかがえる。さらに二つの身体が重なって描かれていることから、マティスの画家としての同一性のゆらぎが、一つの身体において生じていると読み取ることできるだろう。

さらにマティスは、画家である自らの身体を画面に描き込むことで、その描写から遡及される現実の身体を示唆する。だが、このようにして示されるマティスは、画面の中に描かれているマティスとは連続しておらず、『金魚鉢を眺めるマティス』を描くマティス」を描くマティスと考えられる。さらに観者がこのマティスと同じ位置に立って作品を鑑賞するときには、観者はマティスの多重化の最後尾につくことになるといえる。こうした、制作者であるマティスが多重化された表現は、図像と観者との結びつきを強め、鑑賞において、観者に、制作者としてのマティスが直面した同一性の矛盾の追体験を促すものであると筆者は考える。

第3項 ピエール・ボナールの他者化する身体像

身体の断片的な描写の例としてもう一点、マティスと同じく洋画家のピエール・ボナール（1867-1947）の《浴室の裸婦》（図4）を取り上げる。ボナールは浴槽と入浴する裸婦を多

²⁰ マティスが《金魚とパレット》の制作のために描いたドローイングを参照しても、マティスは全身像として描かれており、マティス自身が自らの視点から見た身体とは考えられない。

²¹ パレットの描写と、テーブルに乗った金魚鉢の描写が似通っており、並べて比較するように描かれているように見える。こうした描写からも、パレットに象徴される「描くという行為」と、テーブルと金魚鉢に象徴される「見るという行為」を対照的なものとして意識していたことがうかがわれるように思われる。

く描いたが、《浴室の裸婦》はとりわけ興味深い作品であり、マティスと同様の問題意識がうかがえる²²。《浴槽の裸婦》前景に描かれている裸婦はボナールの妻マルトであり、画面の左側に描かれている人物がボナールであるという²³。ふたりの人物は対照的に描写されている。ボナールは手にパレットをもった状態で描かれており、マティスと同様に画家であることは重要であったと考えられる。それとは対照的に、裸婦について指し示すものは一切描かれず、彼女は画面の中で、何者でもないものとして描かれているといえる。そして彼女は、浴槽の中に体を浸しているという設定と角度のせいで意識しづらいが、上下逆さに描かれている。

この作品の画面には、浴槽や床面を見下ろす視線と、ボナールとしての人物像や奥の壁を正面から見る視線が混在している。そのため絵画空間は複雑で、現実にはありえないものになっている²⁴。筆者はこの作為的な画面に、さらに裸婦の視点が組み込まれていることに注目する。裸婦は頭部を欠いた半身だけであらわされている²⁵が、もし、この裸婦自身が、描かれたように浴槽の中で足をのびし、座ったまま自らの身体を見下ろせば、このように半身が見える。つまりこの裸婦の身体像は裸婦自身が視認したものといえ、さらに図像全体が入浴する裸婦の視点から組み上げていくものとも考えられる。画面に描写された身体像から遡及される裸婦の半身は、画面の正面からすこし右に寄ったところにあり、ここから画面を

²² 二つの作品の構成はよく似ている。どちらの作品も、画面中央、縦方向に帯状の平面的な空間をつくっており、《金魚とパレット》においては壁がと床の見分けがつかない描写がなされ、《浴室の裸婦》ではカーベットが奥へ広がるバースで描かれおり、どちらの場合も、床面が画面正面に立ち上がって見えてくる。その右側下部には脚が斜めに描写され、その上部には右下から左上へと走る斜線があり、画面中央の正面的な平面性とは異質な、奥へ向かうような空間性を示唆している。また《金魚とパレット》において机と金魚鉢が描かれている位置には、《浴室の裸婦》ではボナールの衣服と思われるものが積まれた机（椅子かもしれない）が描かれており、どちらの作品もその背後には、室外の描写がなされている。そして水とパレットというモチーフが共有されている。ボナールはマティスの《金魚とパレット》を踏まえて、《浴室の裸婦》を制作したのではないかと、筆者は想像する。

²³ Tate Gallery label, *Pierre Bonnard: Nude in the Bath (1925)*

(<https://www.tate.org.uk/art/artworks/bonnard-nude-in-the-bath-t12611>) 2018/7/8 (最終) アクセス

²⁴ Pagé, Suzanne, *Pierre Bonnard: the work of art, suspending time*, Ghent, 2006, p.22.

²⁵ エルンスト・マッハ『感覚の分析』須藤吾之助、廣松渉訳、法政大学出版局、1971年、16頁。エルンスト・マッハが描いた「安楽椅子によこたわって右の目を閉じると、右の眼に(…)映る」という彼自身の身体を描いた図像を想起させる。

見る観者は裸婦の位置におかれ、彼女の視線を追うことになる²⁶だろう。観者はまず浴槽に浸かる裸婦の身体を自身のものと視認し、視線を上げたところで悠然と絵を描く画家の姿を認めることになる。

この画面の中で、ボナールは、自画像のように、制作者であるボナール自身が認識した鏡像の身体像として描かれているように見える。しかし裸婦の視点を想定するならば、画面の中のボナールの身体像は、制作者であるボナールにとっての他者である裸婦によって、他者として認識されたものといえる。そしてこのとき、この想定された裸婦の視点には「制作する主体」であるボナールがいるのであり、彼は、裸婦の身体像に同一化した形で表現されていると考えることができる。つまり、ボナールはこの画面において、制作者としての鏡像の身体像、裸婦に認識される他者としての画家の身体像、そして画家にとっての他者としての裸婦の身体像という、3つの身体像に同一化しうる形で表現されているといえるのではないだろうか。さらに、ボナールは自らが画家であることを「制作する主体」として自認するのみならず、裸婦の視点を想定することで生じる、裸婦という他者から画家として認識されているという事実によって、自身が画家であるということを保証しているとも考えられる。この上、観者もまた想定された裸婦の視点からこの画面を見ているとすれば、観者は観者自身としてのみならず、裸婦の位置からも画家然と描かれたボナールを認識させられ、画家としてのボナール像を補強すると同時に、裸婦であることをボナールと共有しているといえる。こうした画面において、「制作する主体」としてのボナールは、いくつもの身体像を漂い、そして観者の位置にまで立ち入ろうとしていると、筆者は考える。

第4項 筆者の認識されない身体像

ここまで、誰もいない浴室の風景を描いた筆者の連作を、制作者である筆者を指し示す制作者の「自己像」の一種と考えてきた。だが、《お風呂》（口絵 1）をはじめとして浴室の一部を描いている筆者の作品には、身体像はあらわれない。それではなぜ、身体像が不在の図像を、制作者の「自己像」といえるのか。

客体の世界は、主体に認識されることで主体の前にあらわれ、主体の付与する意味のもと

²⁶ McDaniel, Craig, "RETHINKING BONNARD: THE NUDE AT HER TOILETTE," *Michigan Quarterly Review* 51, 4 (Fall 2012), p.494. クレイグ・マクダニエルは、ボナールの作品はさまざまな位置から鑑賞されることを求めているとし、《浴槽の裸婦》（1936年）の鑑賞においては、我々が作品の右側から鑑賞するときに、観者は入浴する裸婦の視点にあるという。

に構造化される。しかし主体が認識し、構造化することによってあらわれる世界に、主体自身が存在できるとは考えられない。したがって、主体は主体自身を認識することができないが、世界があらわれているときには必ず主体を想定しないわけにはいかない。

以上の論理に則って、筆者の連作を考えてみたい。描かれているのは浴室の図像にすぎない。だがこの浴室の図像は、筆者が認識することによってあらわれ、そして筆者が意味を付与するからこそ「浴室の図像」ないし「筆者の内面としての図像」として成立している。したがって、図像から、図像として再現される世界を認識し、その図像に意味を付与している「制作する主体」としての筆者が遡及される。よって、筆者の身体像が描かれていなくても、筆者の存在は十分に示されていると考えられる。

さらに、筆者の作品の観者は、筆者の視点を共有することになる。そして、制作において、「制作する主体」である筆者の「自己像」であった作品は、鑑賞において、かつて「制作する主体」であった筆者自身を含む観者の「自己像」となると考えられる。そしてこのように考えるときには、画面から読み取れる造形的ないし絵画的なことがらは、観者において生じていることだと考えることができるだろう。

第5項 「制作する主体」と身体像の関係

制作者が自身を鏡像の身体像に同一化することによって描かれた自画像においては、一つの身体をどのように描くかが問題とされていると、筆者は考える。しかし、主体が認識し、構造化する客体の世界に主体自身があらわれないのであれば、認識されるものは主体ではないはずだ。そしてこれを作品において考えてみるならば、その作品の「制作する主体」は、図像として描かれた世界の中に、認識できるものとしてはあらわれないと考えることができる。したがって、「制作する主体」が身体に同一化し、身体像として自身を表現するという方法には、矛盾が生じているのではないだろうか。しかし、自画像においてはこうした矛盾は前景化していない。

一方で、マティスやボナールの画面は「制作する主体」が身体に同一化する矛盾を反映したものであるように思われる。彼らは作品において自身を画家として表現しているが、しかし彼らは画家自体ではありえない。彼らの画面に表出している身体像の分裂した図像とは、こうした彼らのゆらぎを反映したものではないだろうか。さらに、彼らの画面の平板化された独特な絵画空間が目を引く。彼らの画面においては、ルネサンス以来洗練されてきた線遠近法は解体されているため、線遠近法において想定される統一的な主体は存在していない

と考えられる。こうした画面を統べる主体の不在は、彼らの身体像の分裂と無関係であるとは考えられない。つまり彼らのゆらぎは、線遠近法的な立体感を欠いた平面的な絵画空間としても表出していると、筆者は考える。そればかりか、観者という「制作する主体」とは異なる主体をも巻き込む形で造形化されており、「制作する主体」である彼ら個人の問題であることを越えようとしているとも考えられるのではないだろうか。しかし、彼らが身体像と同一化していること自体は自画像と同様であり、そのことが、彼らのゆらぎの意識をいっそうかきかたてたものと想像される。

彼らのゆらぎとは、自身を何らかの表現されるものに切り詰めることによって生じる筆者の「切なさ」と同じものだと、筆者は考える。筆者は当初、この「切なさ」を表現することを試みていた。そうした意味で、筆者の作品はマティスやボナールの作品に近いものであったといえる。だが現在は、「切なさ」を表現することではなく、作品において「切なさ」の生じる構造を意識化することによって、この構造を払拭することが重要であると理解を改めた。筆者の作品を「自己像」とする解釈において、筆者の作品は、「制作する主体」としての筆者を指し示す。しかしこの解釈は、筆者を指し示すこと自体を目的とするものではない。むしろ、すでに「制作する主体」としてあらわれてしまっている筆者のあり方を、絵画的な問題に接続することで意識化することによってゆるがすということにこそ重点がある。画面のこうした作用とは、かつて「制作する主体」であった観者としての筆者において起こるものであり、さらには筆者以外の観者へも波及しうるものであると考えられる。筆者の作品は、筆者を表現されているものとの同一化から解放し、我々の不確かな存在としてのあり方を認めなおすことによって、「切なさ」を解消するために必要なものなのである。

第2節 裸婦の造形化

筆者が作品に描いている図像とは、入浴している筆者が視認した浴室の風景を、制作者としての筆者が想起し、再現的に表現したものである。つまり制作者の「自己像」としての筆者の作品は、入浴している筆者をも遡及的に指し示すものであり、裸婦像ということもできる。美術批評家のジョン・バージャー(1926-2017)は、「平均的な西洋の裸体画では、主役は決して描かれない。主役は絵の前にいる鑑賞者であり、男であると想定され(…)女がヌードになったのは彼のためである」²⁷という。さらに「西洋の裸体画の形式では、画家、そし

²⁷ ジョン・バージャー『イメージ：視覚とメディア』伊藤俊治訳、パルコ出版、1989年、67頁。

て〈鑑賞者＝所有者〉はほとんど男性であって、オブジェとして扱われるのはほとんど女性であった」²⁸と述べている。このように、裸婦は多くの場合において、制作者ないし観者という作品における主体によって、認識され、描かれ、鑑賞される客体²⁹として扱われてきた。

本節では、日本人の作家が裸婦を扱った作品を取り上げ、裸婦像や絵画空間の描かれ方から制作者が裸婦をいかに捉えているかを読み取った上で、作品を「制作する主体」である制作者と、作品において通常客体としてあらわれる裸婦との関係について考察を加える。一口に、作品において、裸婦が「制作する主体」として客体であるといっても、「制作する主体」である制作者と裸婦との関係性は一樣なものではない。そこには多様な心理的な距離感がありえ、またこうした関係の構造自体を問題とすることも可能だと考えられる。以上を踏まえて、裸婦像としての筆者の作品の位置付けを行う。

第1項 小林古径の遠い客体としての裸婦

本項では日本画家の小林古径（1883-1952）が浴室における裸婦を描いた《出湯》（図5）を取り上げる。美術評論家の野地耕一郎（1958-）によれば、古径が1921年に《出湯》を発表したとき、当時の日本画には珍しい裸婦を描いたことが注目されたという³⁰。同じく美術評論家の竹田道太郎（1906-1997）は日本における初期の裸婦の描出として、狩野芳崖（1828-1888）の《悲母観音》（1888）の下絵のために描いた天女のデッサン、そして山田美妙斎（1868-1910）作「蝴蝶」の挿絵として描かれた渡辺省亭（1852-1918）の裸婦像（1889）をあげている³¹。さらに1895年には黒田清輝（1866-1924）の《朝妝》（1893）の裸体画問題があり、翌年96年には白馬会洋画研究所でヌードモデルデッサンがはじまったものの、日本画の画学生間の意識は十年ほど遅れていた³²という。東京国立近代美術館主任研究員の三輪健仁（1975-）は、「伝統的に裸婦像が主要なジャンルの一つとして存在した西洋絵画に比し、全く描かれなかったわけではないにせよ、日本画において裸婦それ自体が直接主題と

²⁸ 同上書、79頁。

²⁹ 序論で述べたように、「主体」と「客体」の関係は対等ではなく、「主体」に重点があるとされる。

³⁰ 野地耕一郎「図版解説」北澤憲昭編『日本美術全集第17巻：明治時代後期～大正時代：前衛とモダン』小学館、2014年、262-263頁。野地は「表現の主眼はあくまでも温かくほのぼのと水蒸気を含んだ温泉の空気であり、湯煙にかすむ裸婦の肌の柔らかさであろう」と述べている。

³¹ 竹田道太郎「近代日本画の裸婦について」山種美術館編『「近代日本画の裸婦」展図録』、山種美術館、1977年、19頁。

³² 同上論文、20頁。

なることは稀であった。西洋の影響を意識せざるを得なかった当時の日本画家たちによって、抵抗なく自然な形で裸婦が受け入れられるための装置として、『浴室』が要請された」と述べている³³。

古径の《出湯》はタイル張りの近代化された浴室³⁴における裸婦を描いており、清潔感のある静謐な描写が印象的である。画面はタイルを表現するグリッドと斜投象の印象が強い。ため、観念的で非現実的に感じられる。さらに湯気でくぐもったような表現は水平垂直の直線の硬い印象をやわらげ、幻想的な雰囲気を高めている。しかし目視では分かりづらいが、この画面の中で平行に描かれているに見える直線には、わずかに平行を狂わせる角度がついている。画面右側の側面壁の水平線と窓の敷居、そして床面の右下がりの斜線には、線遠近法的に、一定方向へ収束していくパースがかけられている。図6の赤線は、側面の壁と窓枠の線を、青線は床の線を延長したものである。古径の作図は正確ではなく、意識できないほどの微妙な操作でしかない。だがこのわずかな操作は、制作者の視点による絵画空間の統合と、観念的な描写による制作者の気配の希薄化との両立を可能にしているといえる。さらに左の裸婦は発光するかのようで輪郭が定まらず、右の裸婦の身体は湯の中にかすんでおり、二人の身体は明快な描写が回避されているが、浴槽の中の水によって造形的な説得力を保たれていると筆者は考える。また、一人の裸婦は向こうを向き、もう一人の裸婦は顔をうつむけていて、画面のこちら側と対決するのを避けている。こうした描写は画面の内外の断絶感を深めて題材としての裸婦の触れがたさを緩和しており、裸婦と制作者との関わりを隠蔽しながら、裸婦を画面へ嵌入させようとする制作者としての古径の意識が読み取れると、筆者は考える。

古径は、裸婦をあくまでも「制作する主体」である自身が描く対象として捉えていたからこそ、作品における主題としての裸婦の扱いがたさをまともに受け止め、その上で一つの作品として成立させるために、多様な造形的操作を必要としたのだと筆者は考える。画面の中に多く見られるあいまいな造形要素は、裸婦という主題に対する古径の緊張を緩和するものとして機能している一方で、それだけではつかみどころがなく、頼りないようにも感じられる。しかし浴室内とは対照的に明瞭な窓外の描写と対比されることで、一見弱々しいばか

³³ 三輪健仁「浴室の幾何学：近代日本の絵画にみるグリッドについて」『現代の眼』536号、2002年、12頁。

³⁴ 同上論文、12頁。「明治期にイギリスより流入したタイルは汚れ、水に対して耐久性があることに加え、国内での大量生産が可能になったことなどから急速に広まっていく」

りの浴室内の描写は引き立ち、魅力的な造形に転化させられている。画面内の面積比からいえばわずかなものでしかないが、この窓外の描写がなければ、浴室内のやわらかな表現はこれほど細やかには見えてこないと考えられるのである。それだけでなく、この窓外の描写は、浴室内に立ち込める、裸婦という主題に対する古径の緊張をやわらげる役割をも果たしているだろう。こうした古径の画面とは、裸婦を「制作する主体」である自身とは遠く隔たった客体として捉える古径の視座をこそ、造形的な操作によって昇華したものと見ることが可能ではないだろうか。

第2項 小倉遊亀の近い客体としての裸婦

前項では古径の作品を分析し、画面内の造形を読み解くことによって、画面の中で裸婦が「制作する主体」としての遠い客体として存在していることを確認した。しかし「制作する主体」としての裸婦の存在とは、古径の作品に見られるものがすべてではないはずである。本項では、裸婦が「制作する主体」としての近い客体として描かれている例について考察する。

そのために、ここでは古径と同じく日本画家の小倉遊亀(1895-2000)の《浴女 その一》³⁵(図7)を取り上げる。浴室における裸婦を描いたこの作品は、遊亀が群馬県の四万温泉で目にした「浴槽の湯の中で屈折する人の体や浴槽の中のタイルの線の美しさ」³⁶に着想を得て描かれたという。

湯船に浸かっている裸婦の背中には傾きを感じられ、斜めに描かれている脚が下から上へ観者の視線を誘う。彼女の身体は図形的には逆三角形に近い形で描かれているために不安定感があり、お湯の中で感じるような浮遊感を喚起する。もう一人の裸婦は縁から浴槽に入ろうとする動作の気配を感じさせ、彼女らは実際に動き、体重を感じさせるしなやかな身体をもった存在として描かれているといえる。さらに浴室内も親しみやすい印象となって

³⁵ 澤渡麻里「作品解説 1 童女入浴」『「小倉遊亀展」図録』茨城県天心記念五浦美術館、2007年、96頁。遊亀は、かなり早い頃から裸婦に対する遊亀の興味をもっていたという。奈良女子高等師範学校の卒業制作では、ゴッダンの影響から赤い腰巻をした裸の子供を描いており、1925年には《童女入浴》を第1回革丙会展へ出品し、入選こそしていないものの、古径の注意も引いたという。

³⁶ 同上書、97頁。「作品解説 10 浴女 その一」のなかで、澤渡はさらに「遊亀は誰も描かないような裸婦像を目指し、モデルには芸者を雇っている」と述べ、遊亀の裸婦というモチーフに対する並々ならぬ意識を伝えている。

おり、湯の重みも感じられるほどの表現は、遊亀自身が湯の中にいるときの実感に基づくと思像できる。浴室も裸婦も明瞭な線によって輪郭が描きだされており、総じて明快で現実的といえる遊亀の描写からは、制作者が裸婦とともに浴室にいることへの引け目は感じられず、遊亀にとって浴室や裸婦という題材が特別なものではないことが読み取れると、筆者は考える³⁷。

以上のようなのびのびとした印象とは裏腹に、画面は綿密な構成がなされており、「制作する主体」としての遊亀が、裸婦を描かれた客体として突き放し、画面の中の造形要素として操作する冷静な視線を見いだすことができるだろう。三輪は《浴女 その一》の画面には三つの異なる視点が統合されていることを指摘している³⁸。また美術史家の國賀由美子（1959-）は、伝統的な日本画の形式として「背景のタイル壁は水平の目線でありながら、手前の浴槽は上から下を俯瞰した目線であること」、そして「遠くのものは水平の目線で、近くのものは屋内であれば吹き抜け屋台のように、上から見下ろす目線で描く構図」³⁹を指摘している。これらの指摘のとおり、タイル壁は正面から捉えられているように見えると同時に、タイル壁のグリッドの垂直線は三点透視法的に、下方にすぼまるように描かれている。こうした描写は、図 8 の分析図に示すように、浴槽内の極端なパースと相まって不安定感を喚起し、現実的に描かれている画面が退屈で固定的な印象になるのを防いでいる。そして画面に正対しているタイルは右に向かってパースがついており、浴槽の底面の水平線も同様のパースがかかるはずだが、浴槽内の右隅の角がつり上がることでパースが反対になり、お湯は流動感を得ている。さらに、現実感を伴って描かれている裸婦もまた端正な構成のもとに描かれている。まず浴槽の縁に腰掛ける裸婦の目と、湯船に浸かっている裸婦のつま先を結ぶと、画面の対角線と平行になる。そして浴槽の底のつり上がった右先、湯船に

³⁷ 《浴女 その一》が描かれた当時（1938 年）、裸婦像はまだ珍しく、裸婦というモチーフに対する遊亀の意識の高さについても注 36 で述べた。しかし 1974 年には、遊亀は裸婦が別段特別な存在ではないと語っている。「美人画、というような言葉も、今日では余り画壇を賑わさなくなった。私も、女人を作画の対象に描いて来た長い年月を持っているが、美人画を描こうと思ったことは一度もない。童女を好んで描いたが、これも成人の女人を描くのと別に操作が違うということはない。極端に申せば、古陶や果物などの美しさも、椿や梅の花の神聖さもみんな同じ、共通した何かが私の心を惹くのである」（小倉遊亀「惹かれるもの」『「小倉遊亀・寺島紫明・中村貞以 自選三人展：おんな」展図録』朝日新聞社、1974 年、7 頁。）

³⁸ 三輪、前掲論文、12 頁。三輪は三つの視点を「①奥の壁面を見る視点」、「②浴槽を覗く視点」、「③画面左下の洗い場を見る視点」としている。

³⁹ 『artscape 小倉遊亀《浴女 その一》：強くしなやかな線、清廉の美「國賀由美子」』（http://artscape.jp/study/art-achive/10075887_1982.html）2018/11/20（最終）アクセス

浸かっている裸婦のつま先、そしてその裸婦の伸ばした足をつたって臀部を一直線に結ぶと、もう一方の対角線と平行になる。そして浴槽の縁に腰掛ける裸婦の目、湯船に浸かっている裸婦のつま先、そして浴槽の縁に腰掛ける裸婦の目から垂直におろした線と湯船に浸かっている裸婦の伸ばした足に沿った直線の交点の三点を結ぶと、図 8 の分析図に赤色の三角形 GHI として示した通り、平たい二等辺三角形があらわれる。さらに、浴槽の縁に腰掛ける裸婦の目を通る垂直線を、同じ裸婦の頭頂部まで延長し、新たな辺を浴槽の底の右角と結ぶと、図 8 の分析図に黄色の三角形 GJK として示した通り、湯船に浸かっている裸婦の伸ばした脚に沿った直線を底辺とした直角三角形になる。以上のような裸婦の構成は、動きのある画面にまとまりを与え、散漫な印象になるのを回避させていると考えられる。遊亀の描く裸婦は客体として、以上のような緻密な造形操作を加えられることによってこそ、「制作する主体」としての遊亀の感覚を想像すらさせる、「制作する主体」に近い客体としてあらわれえているのだと、筆者は考える。

第3項 笠原恵実子の主体としての裸婦

前項、前々項において見た古徑と遊亀の作品においては、表現の方法に違いはあれども、いずれも裸婦の身体像が客体として捉えられていた。しかし現代美術作家で、女性の身体を主題とした作品を数多く発表している笠原恵実子（1963-）は、本節でもこれまで見てきたような、裸婦の身体を客体とみなす無自覚な視線に対して疑問を投げかけている。

彼女の彫刻作品《Double Sink #2》（1993）は、裸婦が自ら見下ろした乳房を造形化したものである。笠原はビーナス像の鑑賞において、客体としての裸婦の身体像と、主体としての裸婦の身体像との差異が意識され、「アンビバレントな気持ち」⁴⁰を抱いたといっている。

⁴⁰ 笠原恵実子「Woman's Body：アーティスト笠原恵実子による『女性の体』」『化粧文化』44号、2004年、8頁。「自分の胸を見て発見する形と、他者の胸を見て発見する形が違う事、つまり、目線を下に向けて見る自分の胸は逆紡錘形の先端に乳首がついている形であり、他の人の胸を見る時の、乳首をほぼ中心とした円形とは異なることに気がついたのです。」さらに前節で取り上げたボナールの《浴室の裸婦》では、笠原の《Double Sink #2》同様、裸婦を主体の位置に置いた図像を作品において客体として造形化していたが、笠原の《Double Sink #2》と比較することによって、《浴室の裸婦》を描いたボナールが男性であることの表出が指摘できるように思われる。ボナールの《浴室の裸婦》では、確かに裸婦自身の視認する裸婦の身体像が描かれているが、その身体像は腰より下のみしか描かれておらず、笠原が《Double Sink #2》において主題とした肝心の胸部が描かれていない。もちろん作家が女性であっても、胸部を描かないという選択はありえるが、男性であるボナールにとって、自らの視点から女性の胸を見るということは、下半身を想定するよりも難しかったと推測できる。こうした裸婦の描写は、

さらに、「主体である自分の胸を見るか客体であるビーナスの胸を見るかによってその形が違うのは、一見当たり前なようですが、西洋美術史が常にこの客体を観察するという視点を支軸として展開してきた事を考えると、主体 (subject) に対する視点を客体 (object) として昇華させる事は極めて意味があります」とも述べている⁴¹。《Double Sink #2》は、「制作する主体」である笠原自身の身体との同一化に基づいて、その身体が女性という属性を帯びたものであることに注目し、女性の身体との同一化を、観者に体験として共有させるものといえる。笠原はこの作品を「主体の視点を意図的に混在させた客体物」というコンセプトのもとに「subjectified object (主体化された客体物)」と呼んでいる⁴²。

第4項 筆者の自身としての裸婦

筆者の作品は裸婦像といえたと述べたが、これまで見てきた作品と異なり、筆者の作品には裸婦の身体像は不在である。筆者にとって問題なのは裸婦という具体性ではなく、裸婦をはじめとした何らかの属性に自らを規定することである。それではなぜ、筆者の作品をあえて裸婦像と解釈する必要があるのか。

筆者の作品を制作者である筆者の「自己像」と解釈するとき、筆者は画面に描かれる身体像との同一化を回避している。だが作品は身体ないし内面としての筆者を遡及的に指し示しており、この解釈において、筆者は表現されたものとの同一化は回避できていない。しかし筆者は作品において、筆者自身が何者かとして表現されることをできるだけ回避したい。そこで、裸婦を、ボナールの作品の裸婦のように限りなく何者でもないものと考え、裸婦との同一化を、何者にも同一化していない状態に近いことだと考えることができる。

ボナールの作品において見られたように、裸婦は客体として扱われ、何者でもないものと見なされてきた。筆者はさらに、絵画における裸婦が、裸婦自身にとって何者でもないこと

視点が男性であるボナールのものであることの不意の表出と解釈できるのではないだろうか。

《浴室の裸婦》においてはやはり裸婦に見られるボナール自身の身体像こそが主要な問題であり、裸婦の身体像は、それを支える要素として描かれていたと解釈できる。

⁴¹ 同上書、9頁。

⁴² 同上書、10頁。前節で取り上げたマティスやボナールの作品も、「制作する主体」の視点を作品として客体化したという意味においてはこの範疇に含まれると考えられる。だが、笠原の《Double Sink #2》における重点とは、これまで客体の位置におかれてきた裸婦の主体性をこそ客体化することであり、マティスやボナールはもともと自らを「制作する主体」とみなしていたから、笠原の作品ほどのダイナミズムはない。

こそ重要だと気付いた。なぜなら、入浴時はふつう脱衣であるため、入浴中は洋服などの個性を示す要素は身につけておらず、さまざまな表現されたものへの同一化が希薄になる。このため、入浴しているときの我々は不確かなものとして存在しやすい⁴³ように思われる。以上のように考えることで、裸婦を描くということは、すなわち「表現されるものとの同一化を回避」している表現とみなすことができるだろう。

しかし筆者は、連作中で一度だけ足を描いたことがある（図 9）。筆者が身体像に特別な意味を与えないならば、身体像を風景の一部として描いても構わない。だが筆者は、自身を、画面に描かれている身体像に同一化させてしまう。筆者が描いたのは足の甲の図像でしかなかったが、それだけでも筆者は問題の本質を見失いかねないように思われた。こうしたことから、裸婦を「表現されるものとの同一化を回避」する表現として解釈する筆者の作品には、身体は描かれる必要がなく、また描かれてはならないと考えている。

第5項 裸婦に対する認識

ここまで裸婦を題材とした作品を取り上げ、制作者の裸婦という題材と制作者の意識を読み取ることを試みてきた。古径は《出湯》（図 5）において、裸婦という題材の難しさを造形的な操作によって抑え、絵画空間に取り込んでいた。《出湯》では裸婦の表現は控えめだが、10年後の《髪》（1931）においては、女性は衣服をまとい完全な裸婦ではないものの、よどみない線で輪郭を縁取られ、量感を伴って描き出されている。さらに女性が画面の前方を向いていることは、古径における裸婦の位置付けの変化を示していると、筆者は考える。また《髪》における上半身裸の女性の目と手の描写は象徴的⁴⁴な印象があり、女性はおおらかな存在感をもつ一方で動きはない。こうした造形表現は、現実的な存在として描かれようとしている裸婦に、絵画的な品格を与えているように思われる。古径の描く裸婦は、描かれ方に変化はあるものの、明らかな客体として描かれているといえるだろう。

遊亀の《浴女 その一》（図 6）は、古径の《出湯》を遊亀なりに解釈し、描いたものであ

⁴³ 日下裕弘「日本の自然遊：湯浴文化のかくれた形」『スポーツ社会学研究』3号、1995年、35頁。日下は日本の入浴文化を「湯（母親）に抱かれて空っぽになる、（…）卑俗化された日常的表現」と述べている。

⁴⁴ 『artscape 小林古径《髪》：静寂と拮抗する品格「笹川修一」』（https://artscape.jp/study/art-achive/10029993_1983.html）2018/7/28（最終）アクセス 手の組み方や目の表現がエジプト美術の影響を受けているという指摘があるが、そうした表現がなぜ用いられたかについては結論が出ていないという。

ることがうかがわれる。それは壁面が一定の高さまでのタイルであることや、画面がタイルのグリッドによって構成されていること、またお湯は緑青を用いて描かれている⁴⁵こと、そして角度を変えているものの、画面に描かれている二人の裸婦の位置と姿勢が同じであることにあらわれている。こうした二つの作品の相似は、古径の描く裸婦が現実感を得ることを拒んでいるように見えるのに対して、遊亀の描く裸婦には現実感があり、親しみが感じられるという相違を際立たせているように思われる。遊亀の描く裸婦は造形要素としてしっかりと役割を果たしており、古径の描く裸婦と同様に客体として描かれている。しかし遊亀の描写には、裸婦を客体として捉える制作者の視線だけでなく、遊亀自身が女性であることによる身体感覚が併存しているように感じられる。自らも裸婦の立場にありうる遊亀には、裸婦という題材に対する忌避感がないからこそ、裸婦や浴室への親しみ深さと、明快で厳格な造形とを画面上に両立させられたのだと筆者は考える。

古径や遊亀の作品においてそうであったように、裸婦は客体として認識される世界の側に属し、見ることを介して捉えられるものだったからこそ、その身体像が問題となり、描かれてきたといえる。美術史家のジョナサン・クレリー（1951-）は、レオン・バッティスタ・アルベルティ（1404-1472）以後、視覚的な領域の構造が観察者の身体を排除して成立していると述べている⁴⁶が、笠原の《Double Sink#2》は、裸婦が客体と見なされることへの問題提起として、主体としての裸婦像を明示している。笠原の造形化する裸婦の身体像は、遊亀のような実感を伴ったものではなく、遊亀の作品に比べて抽象的であるように思われる。しかし構造として裸婦の主体性を示し、作品を客体として鑑賞している観者にまで、裸婦の主体性を経験することを強いるものとなっている。

そして筆者の作品においては、身体像は問題とはならない。筆者の作品では、クレリーの指摘のとおり、裸婦が観察者の位置にあり、制作者と裸婦とは対立しないために、身体が排除されていると考えられる。筆者は当初こうした事情に無自覚であったため、クレリーの指摘のとおりであったといえる。だが本論を経た現在では、以下のように認識を改めた。まず、「切なさ」の緩和を目指し、表現されたものとの同一化を回避しようとする筆者にとって、身体像を描くことに意味はない。この上筆者にとって裸婦は、認識されるものとしてではなく、限りなく何者でもないというあり方という認識の方法が重要なのである。このた

⁴⁵ 顔料については、画家の梶浦奈緒子氏に協力を得た。

⁴⁶ クレリー、前掲書、209 頁。

め、身体像が描かれることはありえないのだ。

第3節 制作者による作品の位置付けの意義

本章では、「切なさ」という問題意識を抱える筆者の作品が、「自己像」ないし裸婦像と捉えられるものであることを確認した。そして、筆者の問題意識とは「自己像」ないし裸婦像としてのさまざまな作例からも読み取ることができ、その造形的なあらわれ方は一通りではないことがわかった。一方で、筆者の作品は、本章で取り上げた「自己像」や裸婦像としての作品に見られたように、身体像を表現することを目的とするものではない。筆者が裸婦としての「自己像」を描くことで試みるのは、筆者自身と、「制作する主体」をはじめとした、表現されたものとの同一化の解除である。つまり「自己像」や裸婦像という表現方法において、多くの場合に生じている「制作する主体」の身体像への同一化や、裸婦像を何者でもない客体とみなす視線を踏まえ、批判的に継承することによってこそ、筆者の作品を「自己像」ないし裸婦像とみなす意味が生まれるのである。

以上の筆者の作品への解釈とは、「自己像」ないし裸婦の身体像をはじめとした表現されたものへ、すでに同一化してしまっている筆者自身を、作品においてさらに表現されたものへ切り詰めることを保留し、むしろ、作品の構造の中に、表現されたものとして存在している筆者自身の存在の仕方について考えることを可能にするものである。本章の試みによって、筆者の作品は裸婦としての「自己像」であり、筆者が作品において表現されたものへ同一化しているという事態を自覚できた。そのおかげで、実際に表現されたものとの同一化を離れ、不確かなあり方へ移行することによって、「切なさ」が解消される可能性が見えてきた。



図 1 アンリ・マティス《金魚とパレット》（1914-15）のトレース画

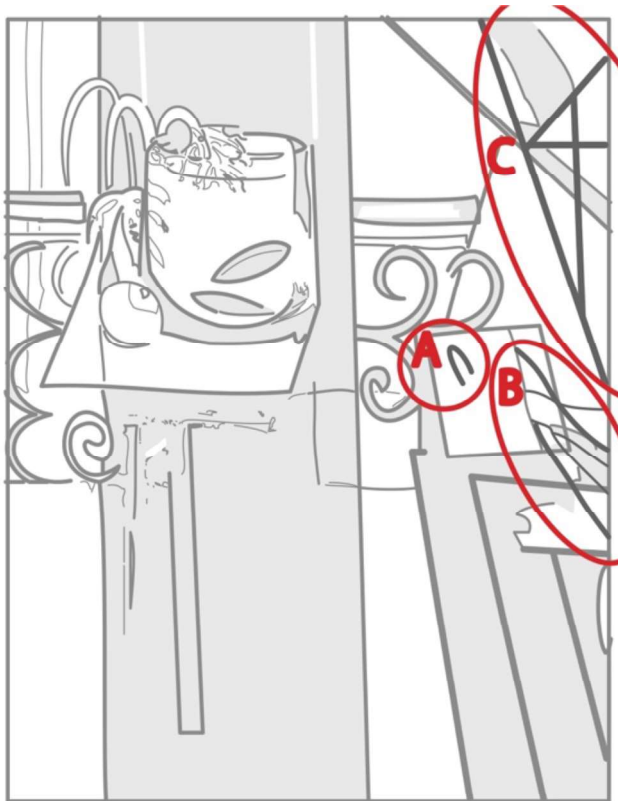


図 2 《金魚とパレット》の分析図

A、B、C は、マティスの身体を描いていると考えられる各部分を示す。

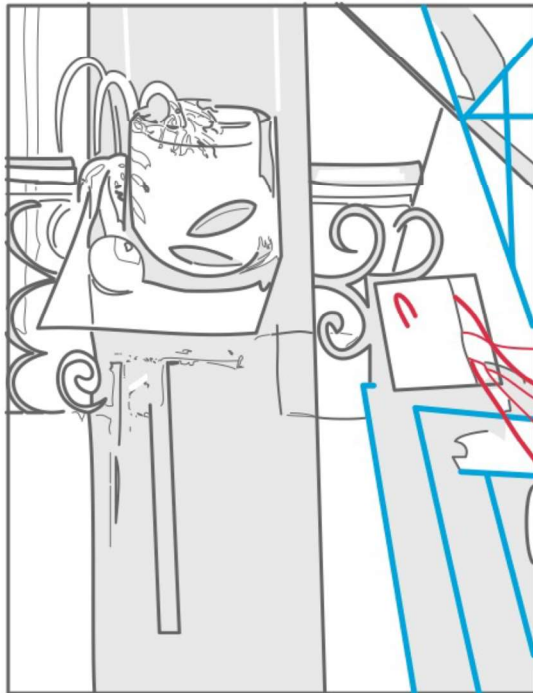


図 3 《金魚とパレット》分析図

青線は足と上半身によってあらわされる身体像を、赤線は親指と腕によってあらわれされている身体像を示す。



図 4 ピエール・ボナール《浴室の裸婦》（1925）のトレース画



図 5 小林古径《出湯》（1921）
185.4×99.9cm、絹本着彩、東京
国立博物館蔵
（出典、東京国立博物館デジ
タルコンテンツ）

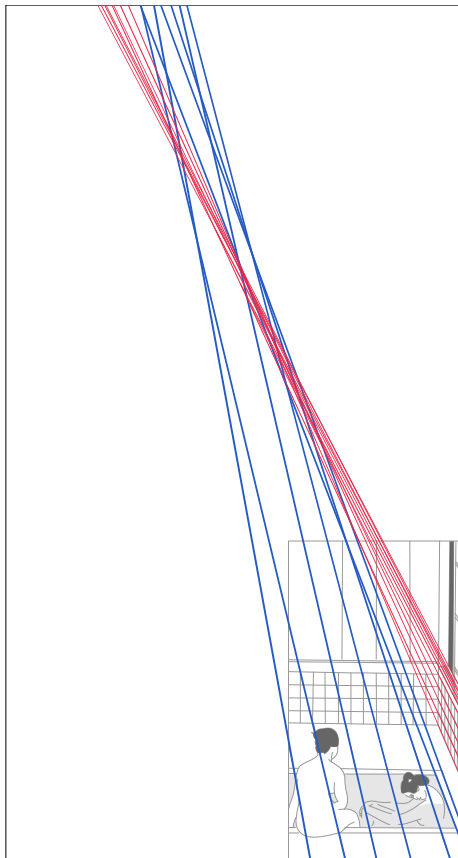


図 6 《出湯》分析図

赤線は側面の壁と窓枠の線を、青線は床の線を延長したもの。画面内の線を延長することで、一見平行に見える線が、一定の方向に収束しているのがわかる。



図 7 小倉遊亀《浴女 その一》

(1938)

210×176cm、絹本着彩、東京国立
近代美術館蔵

(出典、河北倫明監修『画集 小倉
遊亀』日本経済新聞社)

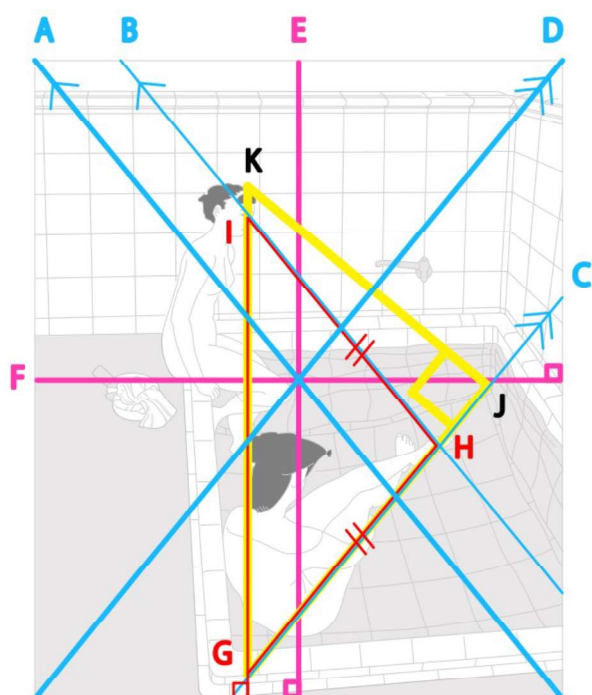


図 8 《浴女 その一》分析図

青線 A、D は対角線、B は A に、C は D に平行な線を示す。ピンク色の線 E、F は画面の垂直線、水平線を示す。赤色の三角形 GHI は、浴槽の縁に腰掛ける裸婦の目 (I)、湯船に浸かっている裸婦のつま先 (H)、浴槽の縁に腰掛ける裸婦の目から垂直におろした線 (GI) を結んだ二等辺三角形を示す。黄色の三角形 GJK は、浴槽の縁に腰掛ける裸婦の目を通る垂直線をその頭頂部まで延長した線 (GK) と、浴槽の底の右角 (J) を結んだ直角三角形を示す。



図 9 栗田ふみか《お風呂 3 2》（2015）

12×12cm、水性木版、作家蔵

第2章 図像上の展開

前章では、筆者の作品を裸婦の「自己像」として捉え、その位置付けを試みた。本章では、かつて制作者であったという特殊な観者の立場から、裸婦の「自己像」としての筆者の作品における、制作者である筆者の「切なさ」を緩和したいという動機と、図像との関わりについて述べる。

筆者が浴室を題材としているのは、以前に筆者が浴室にこもって「切なさ」をやわらげたという経緯から、筆者にとって浴室が「切なさ」に深く関わる場所であったためである。筆者の連作において当初、浴室は、記憶を介して筆者自身の過去の「切なさ」を想起させる装置として機能してきた。

序論で述べたとおり、本論文において「切なさ」とは、不確かな我々を、表現されたものへ切り結めることによって生じると考える。まず、表現されたものは、表現そのものとして存在しているわけではなく、表現そのものと隔たったものとして存在している。そして、表現されたものと表現そのものとの隔たりを意識化しないことによって成立している。したがって、この隔たりを意識化することによって表現されたものの現実感は失われ、我々の、表現されたものへの切り結めも解消されると述べた。このため「切なさ」の緩和を目指す筆者の作品においては、隔たりの意識化が重要となる。そして、筆者の作品の連作としての展開とは、「切なさ」を緩和するための方法が、浴室という題材による「切なさ」の想起から、浴室の壁面に焦点化することによる「切なさ」を生じさせる隔たりの意識化への変化し、さらにその造形的な操作を進展させてきたものである。本章では、こうした筆者の作品の連作としての展開について、図像的な解釈から述べる。さらに第3章では、同様に筆者の作品における隔たりの意識化について、水性木版という技法の特性に着目し、より造形性に寄り添った観点に立って述べる。

以上を踏まえて、本章ではまず、作品の図像を「制作する主体」を表現したものと解釈するための前提について確認する。その上で、筆者の連作の主要な作品をあげ、図像の造形について触れながら、「制作する主体」としての図像がどのように変化していくかについて述べる。以上を受けて、図像が「制作する主体」を成立させている隔たりを表現するものへと変化することについて述べる。

第1節 図像に関する前提と構造

筆者の作品を裸婦の「自己像」とする解釈とは、筆者の作品に描かれた身体像が不在の浴

室の図像を、制作者である筆者自身を遡及的に指し示すと考えるものである。この解釈により、筆者の作品における、筆者自身が同一化している表現されたものの抱える隔たりの意識化という図像上の問題が、筆者の「切なさ」の緩和という目的へ接続される。本節では、浴室を描いた図像を、作品の構造や認識の問題として捉えなおし、以上の解釈を具体的に進めるための前提について述べる。

第1項 浴室とその壁

筆者の作品は、浴室を題材とし、連作として制作してきたものである⁴⁷。筆者は当初、浴室内部を、画面を見て浴室を再現していると理解できる方法で表現した。こうした方法で複数の作品を制作したが、画面が窮屈な印象を受け、それを克服しようとしたが、すぐに解決することはできなかった。しかし初作から40作品目の《お風呂40》(口絵2)において浴室の壁面に焦点を当てることにより、画面の窮屈さという問題は一つの転機を迎え、これ以降、壁面が中心的に描かれるようになる。

このように、連作が展開を経る中で浴室は壁に収斂していくが、この壁を、表現そのものと表現されるものとの隔たりを指すものと解釈する。こうした解釈により、浴室は「切なさ」を表現するものから、表現における隔たりを表現し、「切なさ」の生じる構造へ言及するものに変化すると考える。

第2項 想起された図像

筆者は過去の入浴の記憶を理由に浴室を作品の題材としており、浴室の図像は想起に依拠しているといえる。つまり、筆者の作品に描かれている浴室を視認しているのは、制作者としての筆者によって想起された、入浴している過去の筆者である。このため、制作者の「自己像」としての筆者の作品が指し示すのは、過去の筆者ということになる。

そして過去とは「いま」「ここ」で想起され表現される度に構造化されるものであるため、いつも「いま」「ここ」において表現されるものとして存在する。つまり筆者が作品の根拠としている過去の筆者もまた表現されたものとして存在し、制作者としての筆者を切り詰めて「切なさ」を生じさせると考えられる。このため「切なさ」の解消という目的のために

⁴⁷ 筆者の作品の題名はすべて「お風呂」と、制作順に付した番号の組みあわせからなる。ただし、当初は連作として展開する意図はなかったため、初作のみ番号がない。

は、制作者である筆者自身が過去の筆者を想起するという構造は解消されなければならない。

第3項 画面の圧迫感

筆者が浴室を描いた作品を連作としたのは、筆者が作品から感じた圧迫感を克服するためであった。本論では圧迫感を、作品を見るさまざまな可能性が当の作品によって打ち消されるときや、作品において表現されているものが観者としての筆者の感覚を圧倒するとき

に生じるものであり、切なさと同構造のもとに生じるものとする⁴⁸。

次節で詳述するが、筆者の連作において線遠近法の排除が重要だったのは、線遠近法が圧迫感を喚起するためであった。線遠近法に則って画面を構成するとき、一つの要素が決まると、自ずと全体の構成と制作者の位置が大まかに決定され、それ以外の可能性が失われる。筆者はこうした画面の観者として、画面が指し示す位置から逸脱しづらいような感覚に襲われる。この感覚が、筆者が感じた圧迫感⁴⁹である。筆者の実感としては、この圧迫感は、《お風呂》(口絵 1) や、《お風呂 6》(図 10) 《お風呂 7》(図 11)において顕著である。これらの作品では、画面内の要素が、線遠近法的な構造に準ずる形態に従属するように見え、この形態を逸脱する視線をもつことは困難であると、筆者は感じるのである。

また、観者は、図像へ付与された意味に図像の見方を方向付けられるといえる。こうしたことから感じられる息苦しさも、筆者は圧迫感と考える。例えば、筆者の作品である《お風呂 15》(図 12) と《お風呂 29》(図 13) を見比べてみたい。連作はどれも同じ浴室を描いたものだが、図 14 で示したように、《お風呂 29》に描いた部分は、《お風呂 15》に描

⁴⁸ 筆者はこれまで観者として作品を鑑賞する中で、筆者の作品に限らずさまざまな作品からこの感覚を感じてきた。制作者の強い感情を表現する作品や、明らかに観者を特定の思考に導こうとする作品から、圧迫感を感じる人が多いように思う。ただし、圧迫感は作品の良し悪しを断じる指標ではない。圧迫感とは構造的に生じるものであり、そこに表現されているものの具体的な内容とは関係がなく、また作品が表現しているものに同一化する鑑賞方法を否定するものでもない。

⁴⁹ 前章で取り上げた笠原恵実子の《Double Sink #2》は、女性の視点ないし身体的位置にあることを、観者に強いるものであった。笠原の作品は、笠原の「男性から裸婦へ向けられる視線」を強制されることへの違和感から、「裸婦から裸婦自身への視線」を作品として造形化し、共有させる。笠原自身が「既存の制度を使いながらその意味性を変えていく脱構築を試みている」と述べるとおり、笠原は視点のもち主を男性から裸婦へ移行させるものの、「視点を強いる」構造自体は変化させない。筆者はこの「視点を強いる」構造、つまり「既存の制度」こそが圧迫感を生じさせるものと考えている。

かれた風景の中に含まれる。このように同じ浴室を描いた図像であっても、《お風呂15》は《お風呂29》に比べて、「浴室を意味していること」がわかりやすいために、画面の見え方が限定的なものに感じられるのではないだろうか。圧迫感とは、このように図像のまとう意味の強さによる、図像の見え方への制限によっても生じると、筆者は考える。

第4項 作品において重なりあう主体

筆者の作品を解釈するにあたり、前項で述べた圧迫感とは、作品において、観者が制作者の見方に規定されることによって生じると考える。

筆者の作品においては、まず、問題意識をもった制作者である筆者が自身の過去を想起し、過去の別の存在を介することによって図像を構造化している。こうした状況を、問題意識をもった制作者である筆者が過去の筆者に同一化していると考えることができる。このように、制作において重なりあう二つの筆者は、図像として表現された「制作する主体」であり、制作者であった自身を含む観者が作品を鑑賞するとき、作品の見え方を方向付けると考える。このようにして、鑑賞において、制作者であった自身を含む観者において圧迫感が生じると考える。

さらに、図像として表現された「制作する主体」において、図像としての世界を認識する身体としての筆者と、図像に意味を付与している内面としての筆者を別々に考察するために、「造形的な主体」と「観念的な主体」という二つの主体を想定する。これら二つの主体とは、「制作する主体」の二つの側面であると考ええる。

まず、作品において、図像として再現される世界を認識している側面を「造形的な主体」とする。再現的な図像とは、何らかの主体が認識した世界を再現したものであるため、それを認識した主体を前提とする。つまり再現的な図像からはその図像を認識した主体を遡及でき、その主体の視点ないし身体的位置は、図像に造形化されている視線を頼りに知ることができる。また、その視線のあり方が図像に詳細に示されているほど強い圧迫感が生じると考える。一方、作品において、図像に意味を付与する側面を「観念的な主体」とする。筆者の作品においては、図像を浴室ないし内面を表現しているとみなすことが「観念的な主体」としての筆者を指し示し、図像に付与されている意味が読み取りやすいほど、圧迫感が強く感じられると考える。

第2節 連作の展開における線遠近法とグリッド

前節では、筆者の連作を解釈するための前提を確認した。本節では、連作の展開の要となる作品を取り上げて、圧迫感の解除を試みる連作の展開を「造形的な主体」と「観念的な主体」という二つの主体を希薄化ないし無化する流れとして解釈する。これら二つの主体は密接に結びついているとはいえ、図像に構造化されている根拠が異なるため、これらの希薄化ないし無化は同時には進まない。

第1項 線遠近法の破綻

連作の初作である《お風呂》(口絵 1) は明らかに浴室という場を再現的に表現しており、線遠近法によって画面を構造化している。再現的な表現であることは必ずしも線遠近法を用いることを要求するのではないが、室内のような直線で構成された空間を描く際には、線遠近法に影響されやすい。そして線遠近法は「造形的な主体」の位置を規定するため、この作品の線遠近法的に構成された画面は強い圧迫感を喚起すると考える。

線遠近法は、15世紀イタリアにおいて、フィリッポ・ブルネレスキ(1377-1446)が実験的なスケッチによって消失点を発見し、その後レオン・バッティスタ・アルベルティ(1404-1472)によって論理的に解明された⁵⁰。小山清男によれば、「遠近法はわたしたちの自然の視覚に基づくものであったから、ヨーロッパ絵画はルネサンス以降、厳密にではないとしても、それによって仮象的に空間をあらわしてきた。主題が何であろうとも、ある情景を描こうとすればその情景の展開する空間を描くことがまず必要である。その場合、(…)それは遠近法によって支えられてきた」⁵¹という。その後遠近法は相対化されてきた⁵²が、いまだに筆者自身が線遠近法の影響から逃れられているとはいえ、自作の画面から線遠近法的な構造を取り除くために、初作《お風呂》から《お風呂40》(口絵 2)までの40作品の制作を必要とした。

線遠近法は目と対象を結ぶ光の線を図式化し、絵画空間を構成する⁵³。線遠近法が光の性

⁵⁰ 小山清男『遠近法：絵画の奥行きを読む』朝日新聞社、1998年、50-56頁。

⁵¹ 同上書、206頁。

⁵² 同上書、206-213頁。

⁵³ エルヴィン・パノフスキー『〈象徴形式〉としての遠近法』木田元訳、哲学書房、1993年、11頁。パノフスキーはこうした空間を「完全に合理的な空間、すなわち無限で連続的で等質的な空間」としている。

質を抛りどころとするのは、我々の視覚が光に依拠するためであり、我々の視認する空間と線遠近法が構造化する絵画空間はよく似ている。だが我々は生理的な機能によって光を感受するのであり、視覚像は生理的な影響、さらには精神的な影響を受けてあらわれる。一方、線遠近法ではそうした要素は考慮されないために、光との関係によって規定される消失点の位置がとくに強調されると考えられる。線遠近法の構造化する画面に描かれている要素は、すべて消失点との関係のもとに位置が規定される。このため、画面の中のどの形体も消失点の位置を指し示すこととなり、画面全体と消失点との関係は強固になる。消失点は視点の位置⁵⁴でもあり、それは「造形的な主体」の位置に等しく、観者はこの位置に、過去の筆者ないし制作者としての筆者を通して立たされ、その位置が固定されるため、強い圧迫感を感じると考える。

線遠近法を正確に作図するのも難しいが、浴室のような箱型の空間を線遠近法的に描かないことにも別種の難しさがある。《お風呂》の画面は、筆者にことさら線遠近法に則って描く意図がなかったにも関わらず、線遠近法的に描くことしかできなかったために、線遠近法的にあらわれてしまったものである。しかし線遠近法によって画面を構造化するという明確な意図がなかったため、正確に作図されてはいない。画面の中で目を引く浴槽の形体の引きのばしなどの過度の変形は、図像の構成上の二次元的な図形としての形体を整えるためのものであり、線遠近法としての正しさから逸脱している。さらに画面内の各部分における視点も連続しておらず、画面上部と画面下部は俯瞰的視点であるのに対し、画面中央は正面観で描かれている。このように《お風呂》の画面では視点が一点に収束せずに分裂しているため、消失点としての線遠近法の統一的主体としての「造形的な主体」は破綻している。しかしこうした過度の変形は、整合性がとれていないにも関わらず、線遠近法らしい印象を強めてもいるため、印象上《お風呂》の画面から圧迫感を感じるのだと考えられる。

⁵⁴ 岡田温司『半透明の美学』岩波書店、2010年、21-22頁。「光学論で言うところの『中心光線』に対応するのは、画面の消失点と、その絵を見る片目--幾何学的遠近法は単眼のヴィジョンである--とをまっすぐに結ぶ直線である。この直線は、当然ながら画面と垂直に交差する。それゆえにこそ絵画は世界の明晰のヴィジョンを与えることができる、というわけである。要するに、透明な世界の知覚を、光学的で幾何学的に法則にもとづいて、透明な平面上に相似的に置き換えたもの、それこそが、アルベルティにとって理想の絵画なのである。その絵を正しく理解しようとするなら、鑑賞者は、この中心光線の位置にみずからの眼差しを重ねる必要がある。」

第2項 線遠近法の消失とグリッドの出現

《お風呂》(口絵 1)以降の作品では線遠近法的な表現を使用しながら圧迫感の弱化を試みた末に、線遠近法を用いないという方法に至った。室内空間のような三次元的空間を再現的に描くために線遠近法を用いないことは難しいが、はじめから二次平面を題材とすれば、そうした問題は生じない。《お風呂40》、《お風呂44》(口絵 3)ではタイル壁に焦点を当てており、こうしたほとんど一つの平面のみを描いた画面においては、線遠近法の使用は決定的なものとはならない。

美術批評家のロザリンド・クラウスはグリッドについて、「自然的諸対象」を模倣せず、「反自然的、反模倣的、反現実的」な「自然に背を向けた芸術の相貌」であり、「美的領域」⁵⁵それ自体としてあるという。つまり、線遠近法は何らかの具体的なものを再現的に表現するための画法であるのに反して、グリッドは本来そのような画法ではない。したがってグリッドは、元来「造形的な主体」も「観念的な主体」も構造化していないといえる。

線遠近法が不在の《お風呂40》、《お風呂44》の画面は、タイル壁の内包するグリッドによって律されているといえる。一方で、《お風呂40》では画面上部の窓の棧によって、《お風呂44》では画面下部の浴槽の縁と水によって示されている通り、これらの作品は浴室を再現的に表現している。これらの作品において、グリッドはクラウスが述べるような純粋なあり方をしていない。確かに、《お風呂40》、《お風呂44》を美術作品として見る以上、画面はグリッドによって構造化されているといわなければならないように思われる。だがその実、制作する時点での筆者には、グリッドを描いているという意識はなかった。筆者の描く図像とは、もともと生活の風景の中に含み込まれた浴室、そして触れられるタイル壁の記憶からくるものであって、筆者の作品が「グリッドによって構造化されている」のはタイル壁がグリッドを内包していたからであり、結果論である。だから筆者の作品においてタイル壁が焦点化されてグリッドが前景化し、図像として抽象化されても、崇高性⁵⁶を呼び覚

⁵⁵ ロザリンド・クラウス『オリジナリティと反復—ロザリンド・クラウス美術評論集』小西信久訳、リブレポート、1994年、18頁。Krauss, Rosalind E, "Grids," *October* 9 (summer 1979), pp.50-64.

⁵⁶ 同上書、19頁。「西欧においてはいかなる画家も、ひとたびそれを使ってしまう、十字架の形態の持つ象徴的な力、精神的指示対象という開けられたパンドラの箱に、無自覚であるわけにはゆかないのである」。クラウスはラインハートを引きあいに出しながら、以上のようにグリッドによるギリシャ十字の宿命的な現出について述べている。さらにモンドリアンやマレーヴィチについて、「彼らは『存在』や『心』や『精神』について語っているのである。彼らの見方では、グリッドは普遍的なものへの棧であり、彼らは、眼下の『具体的世界』で起こることに

ますものにはならず、タイル壁や浴室に対する親しみの感覚が抜けない。筆者の作品においてグリッドは、感覚されるものの一側面としてあらわれているといえるだろう。

そして筆者ははじめグリッドを描いているという意識がなかったものを、グリッドを描いているという自覚をもったことによって、このあと、圧迫感を生じさせた線遠近法を抜け出すためにあらわれたグリッドからも、圧迫感を感じるようになる。筆者はグリッドという構造について、《お風呂40》以降、徐々に自覚的になっていった。これは《お風呂40》とそれ以後の作品とに描かれるグリッドの明快さの差異として、造形的に表出しているといえる。版の構成としても、本論で取り上げている主要作品の中で《お風呂40》は唯一、グリッドを表現する独立した凸版が存在せず、グリッドはタイルの面を表現する版のネガとして表現されている。この対比は、《お風呂40》から制作時期は隔たるものの、《お風呂67》(図15)と《お風呂68》(図16)を見比べるとわかりやすい。《お風呂67》はグリッドの線の版しかなく、反対に《お風呂68》は面の版と、タイルの角を強調する版のみで構成されており、独立してグリッドをあらわす版はない。

また《お風呂40》(口絵2)はタイル壁を正面から描いており、「造形的な主体」はタイル壁に正対しているとわかる。このため再現的に表現されているタイルの拡大比率からは、「造形的な主体」とタイル壁との距離が析出されるように思われる。だが正確に再現する意図なしに描かれたタイルの大きさには、画面構成上の意味しかない。そして実際のタイルが画面にあるほど大きいはずはないのだが、観者が作品と距離をとることによって画面に大きく描かれたタイルが小さく見えるために、実際のタイルと常識的な比較の感覚を働かせにくくなる。このためもともと正確に表現されていない「造形的な主体」とタイル壁との距離はなおのこと攪乱され、「造形的な主体」の位置は不確かさを増す。このようにして「造形的な主体」が画面に構造化されており、タイルとの間にいくばくかの距離があるという設定だけを確かなこととして、具体的なことがらは宙吊りにされている。

さらに《お風呂44》(口絵3)もまた再現的な表現であるからには、「造形的な主体」が構造化されているはずだが、その位置は《お風呂40》にも増してわかりづらい。《お風呂40》は完全な正面観であったため、「造形的な主体」はすくなくとも画面の正面にいと想像できた。一方《お風呂44》ではグリッドの水平線が傾いているから、「造形的な主体」

は興味がなかったのだ」と述べている。だが筆者にとって、グリッドも、作品制作も、極めて現実的なことがらであり、筆者の作品におけるグリッドのあらわれ方には、筆者が西欧の画家ではないことがよくあらわれているように思う。

はタイル壁に対して角度をもって向かいあっているように思われる。だが、《お風呂44》はどこか特定の視点から見た眺めを表現しているようで、その実どこから見たものでもない。また壁に対する角度によってもたらされたはずのグリッドの傾きは、線遠近法のように一点に収束せず平行に描かれているため、「造形的な主体」は線遠近法的な統一的な存在ではありえない。画面に構造化されているはずの「造形的な主体」はどこでもないところにいとしかいえず、ほとんど架空の存在だといえる。

《お風呂40》、《お風呂44》は再現的な表現である以上、「造形的な主体」が画面に構造化されていることはかわりない。しかしモチーフの拡大やグリッドの傾きといった図像の造形は、「造形的な主体」の位置を遡及しがたくさせて宙吊りにしている。またタイル壁を表現しているはずの画面全体の印象は、確かにタイル壁として描かれているが、グリッドそのものの印象とも拮抗している⁵⁷。こうしたタイル壁のゆらぎは、「造形的な主体」のゆらぎでもある。こうして「造形的な主体」の観者への規定がゆるんでいることで、画面の圧迫感は緩和されていると、筆者は感じる。

第3項 辰野登恵子の仕事

画家の辰野登恵子（1950-2014）は油彩画ばかりでなく版画作品も多く残した。彼女の仕事において、グリッドは重要な位置を占めているように思われる。辰野は1976年のかねこ・あーとギャラリーでの展示に際して、以下のように述べている。

地下鉄のホームの壁。まだ新しい駅のそれは、薄クリーム色の正方形のタイルの連続で構成されている。私は電車に乗る。まっすぐ壁に向かって立っているので遠近法的には見ていない。ホームの端から端まで同形同色の繰り返しは、縦横の線の交差で格子となり、時折見える汚れや欠けたタイルの形跡は、それらが偶然として在ることで、より

⁵⁷ これまで図像が浴室ないし壁を再現していることを前提に解釈を行ってきた。しかし筆者は自作の観者と接する中で、筆者の作品が浴室を題材としていることを知らずに、まずどのような対象をも表現していない抽象画として鑑賞し、その後に（多くの場合は題名によって）浴室を再現したものであると気づいたという話をよく聞いた。図像が浴室を表現していると観者が理解するまで、図像は再現的表現としてではなく、表現されたものとは関わりのない図像そのものとしてあり、図像も観者も宙吊りにされるといえる。観者はそのとき「造形的な主体」にも「観念的な主体」にも規定されることはないため、圧迫感も生じないと考える。しかし観者が、図像が浴室を再現していると理解した後は、それがあいまいであれ架空であれ、観者が「造形的な主体」に、そして「観念的な主体」に規定されるという構造が立ち上がる。

壁の平面性を意識させる。電車は速度を増してホームを離れ暗闇の中へ。その瞬間、意識は今まで見ていたものを、ノートの断片に引かれた線へ延長させた。⁵⁸

以上の文章から、辰野はグリッドを「タイル」や「ノートに引かれた線」を介して意識化していたと考えられる。さらに辰野は、方眼紙というモチーフについて「なるべく人の手の痕跡がないもので、連続性のある、しかも平凡なもの」、「活気のあるものではなくて、死んだものとして取り扱っています。芸術とはおよそ縁のないものとしてね」⁵⁹という。そしてこうした無味乾燥なものを前提とし、「任意の線を足したり消したりする。そうすることで無機的なものに血が通い、作品化するのです」⁶⁰と述べている。《UNTITLED-33》(図 17)や《無題》(図 18)といった作品では、グリッドによって覆われた画面の中で、身体性を伴った手仕事らしい造形要素がわずかに挿入されることで、あるいはグリッドの上に柔らかい表情の色面が刷り重ねられることで、グリッドによる支配がわずかに、しかし決定的にゆるがされているように見える。さらに数年後に制作された《無題》(図 19)や《WORK 78-P-1》(図 20)を見ると、グリッドやストライプという構造に対して、より直接的で積極的な造形的アプローチがなされ、「無機的なもの」と「血が通」ったものとは一体感を増していくように思われる。シルクスクリーンの仕事と色鉛筆の仕事が左右に対比された《Work 78-16-3》について、辰野は「無機質な線と手描きのホワッとした線のアンバランスな出合いを美的に見せたかったのです」⁶¹と語っており、観念的なものと現実的なものが密接に関係しあいながらも対照的なものとして捉えられ、作品における「美的」な統合が目指されていたことがうかがわれる。辰野はさらに、後年の作品にあらわれるぶどうのような形態について、インタビュアーの「丸・三角・四角という幾何学形態を具体的な形に育てたというようにも見えますね」という指摘に同意している⁶²が、概観すれば豊穡な量感や質感を獲得していくといえる辰野の作品展開とは、グリッドをはじめとした構造が感覚を伴うものとして

⁵⁸ 辰野登恵子「展覧会案内：辰野登恵子展」『美術手帖』414号、1976年、290頁。

⁵⁹ 辰野登恵子「インタビュー 絵画と版画の往還」『版画芸術』102号、1998年、69頁。

⁶⁰ 同上書、69頁。

⁶¹ 同上書、73頁。

⁶² 同上書、80-81頁。80頁においては、「具体的なものであろうとなかろうと、自分が体感するリアルな形、そういうものを書いているという意識がありますね」と述べている。

捉えなおされ、辰野自身の体感している空間⁶³にのみ込まれていくものと、筆者は捉えている。

第4項 遠近法的にゆがむグリッド

《お風呂61》(口絵4)はタイル壁のみを描いており、画面はグリッドのみで構成されているといえ、一見した限り、図像は浴室としての見え方を被ることなくあらわれているように見える。《お風呂61》の画面を、浴室を表現していると知りながら見てもなお納得しがたく、むしろグリッドとして見た方が、収まりがつく。表現そのものと表現されるものと隔たりとは、表現においていつも生じるものだが、通常は意識されづらい。しかし壁以外の一切が描かれない《お風呂61》では、図像そのものと図像が表現している浴室としての見え方との隔たりがいつそう広がっているために、表現の抱えるこの隔たりが意識化されやすいのだと考えられる。

その一方で、接近した視点によるトリミングのために理解しがたいものの、この作品は、設定としては線遠近法を用いて浴室を再現的に表現しており、グリッドもまた線遠近法に則って描かれている。一見して浴室を再現的に表現しているとは理解できず、「造形的な主体」は不在であるように見えるが、一度は取り下げた線遠近法を再び用いることによって、「造形的な主体」を画面につなぎとめている。《お風呂61》において、線遠近法は視覚的には機能していないため圧迫感を喚起せず、再現的な表現のための画法として図像と浴室という設定とを結びつけ、不在であるかに見える「造形的な主体」を図像に構造化させてつなぎとめている。《お風呂61》の画面は解放感を増しているように感じられる一方で、線遠近法が再びあらわれたことは、「造形的な主体」の無化を試みる連作の展開への抵抗ともいえる。

画面の浴室の壁としての見え方は、線遠近法という画法がつなぎとめているとしても、やはり希薄化しており、隔たりが意識化されることによってゆらいでいるように思われる。しかし中立的に感じられるグリッドとしての見え方が巧妙に隔たりを抱え込み、「観念的な主体」を担保していると考えられる。つまり、図像を浴室やその壁としてみなすことが困難な《お風呂61》において、今度はグリッドという構造が圧迫感を感じさせるように、筆者は

⁶³ 同上書、82-83頁。において辰野は、画面が、絵画空間の中には押し込められない、「精神的な空間」といえるのではないかというインタビュアーの指摘に同意し、さらに触覚や嗅覚についても言及している。

感じるのである。グリッド自体が「造形的な主体」も「観念的な主体」も構造化していないとしても、グリッドによって構造化されたものとして画面を見ると、やはり図像そのものに対してグリッドという意味付けをしているといえ、筆者がグリッドに感じる圧迫感とは、「観念的な主体」による規定に起因すると考えられる⁶⁴。

第5項 垂直軸の傾きとグリッドのゆらぎ

《お風呂69》(口絵5)もまたタイル壁のみを描いており、グリッドのみで構成される画面といえる。しかし《お風呂61》(口絵4)よりいっそうタイル壁に接近し、拡大して描いているために、浴室や壁どころかグリッドとしての見え方も認識しづらくなっている。

《お風呂44》(口絵3)や《お風呂61》における図像の傾きとは、横方向の傾きであり、壁と視点との向かいあう角度に関わるものである。一方画面の縦方向とは重力の方向であり、暗黙の了解として画面の内外に共有されているものである。縦方向に傾きを加えた《お風呂69》とは、首を傾げたときの見え方をそのまま画面に描き、「造形的な主体」の身体の動きを作品に固定したものといえる。

《お風呂69》において構造化されている「造形的な主体」は首を傾げているが、多くの場合、観者は首を傾げずに図像を見るだろう(図21参照)。すると「造形的な主体」と観者との重力の方向がずれるために、「造形的な主体」と観者との差異が強調される。一方、観者が首を傾げた場合には、観者は「造形的な主体」の重力の方向に順応できるが、今度は作品の額や作品を含み込んだ現実の環境の重力の方向とずれ(図22参照)、図像と作品自体との、重力の方向の差異が意識化される。いずれの場合も画面の内外の隔たりが意識化され、作品は、図像の表現している世界の外部の現実の世界に属するものとして、意識し直されると考える。

こうしたことから、《お風呂69》において、表現そのものと表現されるものとの隔たりは、作品としての図像と、作品の属する現実との差異としてもあらわれているといえる。そして、観者が首を傾げずに作品を鑑賞する際にはとくに、図像の浴室としての視認性は低く「造形的な主体」の存在感が希薄である上、重力の方向の差異によって「造形的な主体」と観者自身とのずれが意識化されるため、観者が「造形的な主体」による圧迫感を感じることはほとんどないと考えられる。

⁶⁴ その一方で、線遠近法的な歪みが、グリッドをゆるがそうとしていると見ることもできる。

筆者の作品は、当初から想起という方法によって支えられてきた。しかし本論文の執筆と並行して制作した《お風呂69》では、作品理解の深化から、作品を想起によって意味付ける必要性が希薄化した。このため過去の筆者の存在が除かれ、制作者としての筆者が前景化したことで、「観念的な主体」における規定関係が一つ解消したと考える。ただし「観念的な主体」は図像として明確に表出されない。このため「観念的な主体」における想起の終わりという変化は図像から解釈できないが、《お風呂69》の画面では、これ以前の作品に比べて大幅に圧迫感が解消されたと筆者は感じている。

第3節 図像としての「制作する主体」の希薄化

筆者の作品は当初、浴室を線遠近法的に描出することで「切なさ」を表現するものだったが、こうした前提は筆者に圧迫感を感じさせた。筆者はこうした圧迫感の解消を動機とした連作の展開の中で、造形的な操作によって当初の作品の前提を崩すことを試みてきた。こうした圧迫感を軽減する連作展開とは、浴室や壁、さらにはグリッドとしての見え方の消失に伴い、作品における表現そのものと表現されるものとの隔たりが増して意識化されるものであり、それは同時に「造形的な主体」が無化され、「観念的な主体」が希薄化していくものであった。そして筆者の作品において、図像は「制作する主体」としての筆者を遡及的に示しているのだから、図像において表現されたものとの同一化がゆらいでいく展開とは、作品において筆者自身がゆるがされ、あいまいになっていく過程といえる。さらに「切なさ」を表現する浴室が、表現における隔たりを表現する壁へ移行したと考えることで、「制作する主体」は「切なさ」として表現されるものから、「切なさ」を生じさせる隔たりとして表現され、さらにその解除を促すものへ変化したといえる。

しかし浴室の壁は表現における隔たりを指摘するにも関わらず、当の壁の図像が「表現における隔たり」を表現することで隔たりを生じさせている。元来、隔たりを含めた表現されるものの領域の外部を表現することは不可能であり、図像を何かの表現と解釈する限り、この矛盾からは逃れられないと考えられるのである。そしてこの解釈自体もまた、圧迫感を生じさせるだろう。本論文では、以上を筆者の作品の図像上の解釈の限界とする。

その一方で、隔たりの意識化は、図像においてだけでなく、作品の属する現実をも巻き込む形でも行われるようになっており、本章で行なった図像上の解釈とは異なる、水性木版技法の造形性、そして技法的特性を考慮した視点で考察する余地があると、筆者は考える。次章では、水性木版技法との関わりのもとに、筆者の作品について考察を試みる。



図 10 栗田ふみか《お風呂6》(2014)

91.5×122cm、水性木版、作家蔵



図 11 栗田ふみか《お風呂 7》（2014）

91.5×122cm、水性木版、作家蔵



図 12 栗田ふみか《お風呂 1 5》（2014）

12.5×12cm、水性木版、作家蔵



図 13 栗田ふみか《お風呂 2 9》（2015）

11.5×13cm、水性木版、作家蔵

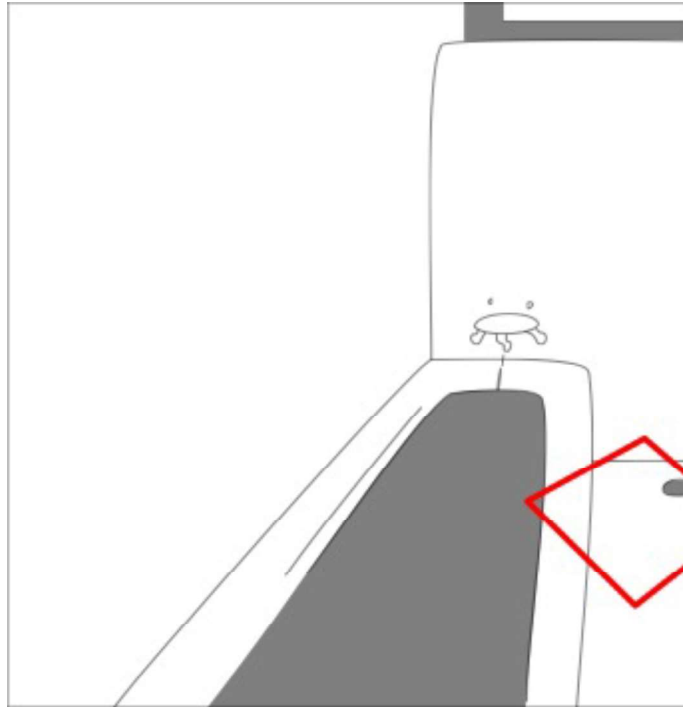


図 14 《お風呂 1 5》と《お風呂 2 9》の位置
関係を示す分析図

《お風呂 1 5》の画面内で、《お風呂 2 9》に描かれて
いる部分を図示したもの。

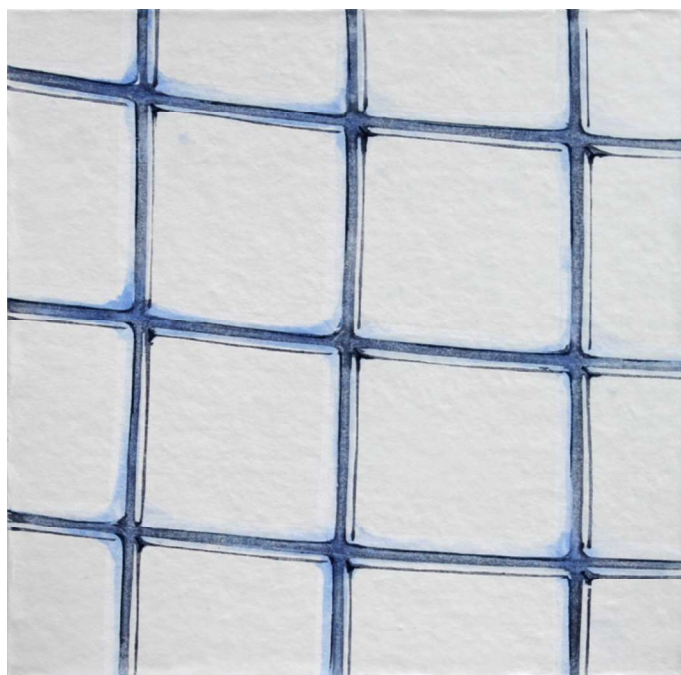


図 15 栗田ふみか《お風呂 6 7》(2017)
30×30cm、水性木版、作家蔵



図 16 栗田ふみか《お風呂 6 8》(2017)
30×30cm、水性木版、作家蔵

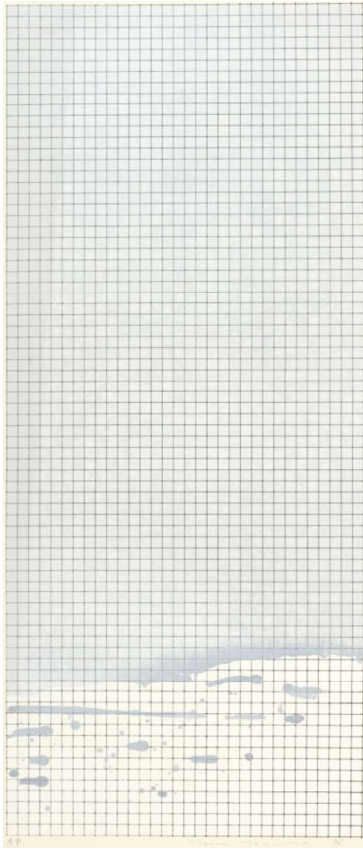


図 17 辰野登恵子《UNTITLED-33》（1974）
103×65cm、シルクスクリーン・紙、個人蔵
©辰野剛、平出利恵子

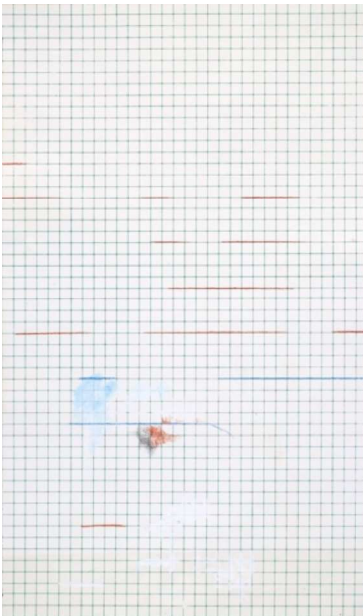


図 18 辰野登恵子《無題》（制作不詳、1974 頃）
68×40cm、シルクスクリーン・鉛筆・色鉛筆・
水彩・紙、個人蔵
©辰野剛、平出利恵子

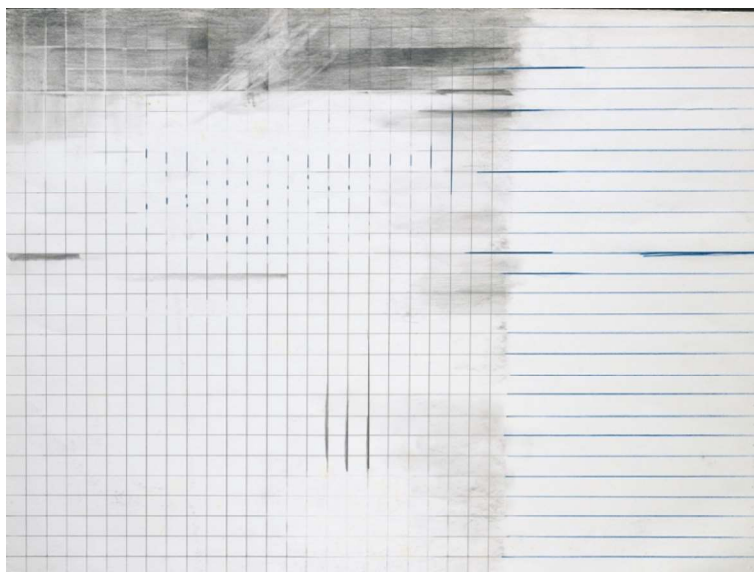


図 19 辰野登恵子《無題》（不詳、1978 頃）

56.8×75.8cm、鉛筆・色鉛筆・紙、個人蔵

©辰野剛、平出利恵子



図 20 辰野登恵子《WORK 78-P-1》（1978）

130×162cm、アクリル・カンバス、個人蔵

©辰野剛、平出利恵子



図 21 《お風呂 6 9》の展示風景



図 22 《お風呂 6 9》を、首を傾けて鑑賞した場合のイメージ

第3章 水性木版

第1章においては、筆者の作品の裸婦の「自己像」としての位置付けを確認した。第2章では、裸婦の「自己像」としての筆者の作品において、図像として表現されている「制作する主体」が連作の展開の中で希薄化し、図像はさらに「制作する主体」を生じさせる隔たりを表現するものに変化することと、この解釈の限界を確認した。以上を受けて、本章では、筆者の水性木版画の制作者としての立場から、水性木版という技法が「制作する主体」に対して及ぼす影響について考察を行う。まず、「制作する主体」ないし隔たりとしての図像に対する、水性木版技法の造形性の作用について述べる。次に、技法的な特性が制作時の「制作する主体」のあり方に対して与える影響について述べる。以上を踏まえて、水性木版技法を用いていることによって生じる、図像として表現されている「制作する主体」のゆらぎと、制作における「制作する主体」のゆらぎとの関わりについて考察を加え、その上で、水性木版画としての筆者の作品の展望について述べる。

なお、本章において、図像の造形性とは、物質性とともに表現そのものの範疇にあるものとし、表現されるものの領域の外部にあるため制作者にも理解できないものだが、感覚を頼りすることで扱うことができると考える。

筆者の用いている水性木版技法は、版木を彫り⁶⁵、彫り残した部分に乗せた色材をバレンで和紙に刷りとり凸版である。水性木版画に限らず版画一般の特徴として、版面を刷り取った色面から成り立っているため平面的な印象になりやすいが、筆者は複数の版を用いているため、色面の重なりによって独特の深度が生じる。

また、筆者は水性の色材を用いて木版画を制作している⁶⁶。水性絵具は水で溶いて用いるが、筆者はとくに水を多用⁶⁷する。水は環境に遍在し、固体、液体、気体に変化する。こうした水の軽やかさは、表現されるものと同一化しない、不確かなあり方を体現しているように思われる。筆者にとって水に触れることは、制作を通して求めるあり方を、物質感として

⁶⁵ 製版の作業として、彫り進めるほかに、筆者は版木にニスを塗ることが多い。ニスを用いることで、版木の彫ってあるところとそうでないところとの、白か黒かという強いコントラストとは異なる、中間的な表情を作ることができる。

⁶⁶ 木版画において油性の色材を用いることも可能であり、基本的な作業工程に相違はない。だが筆者にとって油性と水性の色材を用いるときの感覚の違いは重要であり、以前に油絵を描いていたとき、油性の絵具の物質感が大げさに感じられて体質にあわなかったため、いまだに油性の絵具を用いずにいる。

⁶⁷ 筆者は、基本的に絵具をごく薄く溶くために、絵具に対して多量の水を加える。また、にじみの表情をつくる際には、版面を水浸しにする。

感じることといえる。

さらに筆者に浴室を題材とさせた「入浴」とは、筆者がある時期、長時間湯船に浸かっていたというものである。筆者の「入浴」の焦点は水に浸かることにあり、その間ほとんど眠っていた。そして目が覚めると、お湯が冷めていて寒かったり、手足の平の皮膚がのびていたり、あるいは水に圧迫されて苦しくなっていたり、身体中がこわばっていたりした。水との関わりあいを中心とする筆者の制作の原点には、以上のような水と身体との関係があるように思われる。

第1節 造形性

筆者の作品画面の印象は、壁ないし浴室やグリッドといった表現されたものとしての見え方と、水性木版画の造形性とが、それぞれの作品において明確に区別されず、干渉しあって一つの作品の印象を成立させている。これらはどれも異質なものの同士だが、観者に見いだされることによって立ち上がる視覚的なものとして、作品毎にそれぞれの割合で併存し、結びついて一つの印象をつくっている。

本節ではまず、水性木版画の造形性の中でも制作者としての筆者が重要だと感じる要素を取り上げて考察を行う。その上で、筆者の連作の主要な作品において、水性木版画としての造形性のあらわれ方について述べる。以上を踏まえて、水性木版画の造形性と、「制作する主体」ないし隔たりとしての図像との関わりについて述べる。

第1項 「奥の空間」への志向性

筆者は複数の版を用い、色面の重なりによって図像をあらわしているが、色面は重なることによって、その背後を幻出させると考える。福本繁樹は「かさねる」を「つつむ」、「箱にいれる」、「覆う」という動作と並列し、これらはどれも「『奥』をつくる一連の行為と考えられる」⁶⁸と述べ、さらに李御寧が「奥を作るとは、とりもなおさず空間を包むこと」⁶⁹というのを引用している。このようにして想定される「奥の空間」とは、観念上の絵画空間といえることができるだろう。

⁶⁸ 福本繁樹『「染め」の文化：染み染み染みる日本の心』淡交社、1996年、26頁。

⁶⁹ 李御寧『ふろしき文化のポスト・モダン：日本・韓国の文物から未来を読む』中央公論、1989年、124頁。

色面の重なりは、複数の版を用いて色面を重ねる版面一般に共通するが、水性木版に固有の性質として、水性の色材が和紙に染みる⁷⁰ことがあげられる。水性木版では、色材は二次元においてありえない垂直方向へ染み込んでいき、支持体に吸収されて一体化する。福本は「幾重にもつつみ、隠匿され、隔離され、絶縁され、密閉された、深い奥の世界に、あえて作用をおよぼす方法」として唯一「染みる」ことをあげて⁷¹おり、色面の重なりは「奥の空間」を幻想させると同時に、色材が和紙に染み込むことで「奥の空間」へいたろうとする。だが「奥の空間」は和紙に染みる色材とは違って物質的なものではない。このため支持体へ染み込む色材は「奥の空間」へは届かずに和紙の裏まで染み出し、「奥の空間」が幻想であることを証言する。

そして、色面の表面には、色面が重なることによりある絵画空間があらわれる。版を押しつけることによってあらわされる色面は平面性が強いが、質感の違う複数の色面の刷り重なるの前後関係は、画面に対して垂直方向の深度を生じさせ、ごく浅い絵画空間を両立させる。色材は和紙に染みこんで一体化する上、筆者は基本的に淡く薄い色合いを用いるために、色面の刷り重ねによる視覚的效果など微々たるものでしかない。だがこの微細な効果こそが画面に透明感を感じさせる⁷²。透明感とは奥行き去感受であり、染みる同様に画面の表面に対して垂直の方向性をもち、色面の重なりが幻出する観念的な「奥の空間」を視覚的に架橋しようとすると考えられる。しかし視覚的なものであるため、やはり実際には「奥の空間」へ至ることはできないだろう。

本論では、隔てられた「奥の空間」を志向する水性木版面の造形性を、「観念的な主体」の、表現を成立させる働きに類比的なものだと考える。「奥の空間」は、色面の重なり隔てられることによって幻出し、染みるという物質性、そして透明感という視覚性によって志向されるが、実際に架橋されることはない。一方、表現されるものとは「観念的な主体」が意味を付与し、表現そのものと隔てられることによって生じる。そして主体自身がこの隔たりを意識化しないことによって表現されたものを志向するが、表現されたものは実体がなく、この隔たりが架橋されることはない。このように、水性木版面の造形性と「観念的な主体」は、隔たりを生じさせ、その隔たりを架橋しようという不可能な志向性を共有している

⁷⁰ 瀬木慎一『近世美の架橋』美術公論社、1983年、112-113頁。瀬木慎一は著書の中で、錦絵の制作技術が染めに近いことを指摘している。

⁷¹ 福本、同書、29-30頁。

⁷² 筆者は透明水彩絵具の透明感を大切にするため、基本的に白色を加えず、水で薄く溶くことによって、淡い色調をつくっている。白色を刷る場合には、混色せずに単色で用いる。

と、筆者は考える。

第2項 葛藤する絵画空間

《お風呂》(口絵 1) では、線遠近法は破綻しているものの、線遠近法的な立体的印象が強く、平面的な印象の水性木版画の造形性と葛藤をおこし、さらに色面上の深度も加わって独特の絵画空間になっている。浴室としての視認性が高く、水性木版画の造形性はそれほど前景化していないとはいえるが、平面的な印象がちらつく。とくに線遠近法的な見え方がゆるむ画面の端の方では、水性木版画らしい平面性が強く見えている。

タオルを囲みこむ中央の影の細い三角形で、画面を左右に分けて見るとわかりやすい。画面左側の白色の面は壁を表現しており、浴槽の縁を表現する画面の中央から左下にかけての角度のある直線によって、奥行きのある空間性が賦活される。しかしこの直線を隠すと画面の左側は平らな色面に戻るし、そうでなくても画面端に近くなるほど水性木版画らしい正面性が強く感じられる。画面右側の上半部に描かれた壁は、線遠近法が再現する空間としても色面としても、一致して画面正面を向いているため見やすい。問題は下半部の浴槽であり、画面から色面が水の溜まっている浴槽の奥行きを表現していると読み取れる。だがこの色面は縦方向の印象が強く、版構成⁷³も手伝って正面性が強く感じられ、画面正面に立ち上がってくるように感じる。そのため浴槽に溜まっている水が重力にしたがって直下に流れ落ちていきそうに見えるが、画面の外に流れ落ちていくはずの水は、色面の下部がぼやけていることで霧散し、色面の喚起する重力の方向性は水性木版画的な平面性に変わっている。

第3項 発光するような平面

《お風呂 40》(口絵 2) はこれ以降の作品に比べると現実感が強く、浴室の壁を表現していると理解しやすい。窓の棧やタイルのわずかな厚みの表現は、図像の再現的な印象を高めている。タイル壁と正面から向かいあっているため、壁面と水性木版画の平面性とは一致し、水性木版画の造形性はタイル壁の表情として無理なく見ることができる。画面上部の前

⁷³ 色面の重なり of 前後関係によって生じる深度によって透明感をあらわすための版構成。一つの版を、水分を多量に使ったにじみと、水分を極端に除き、版木の板目をシャープに刷り出す刷りと、二つの刷り方を重ねている。

面に張りだした壁の上部には強い光があたって陰影法が効果的に作用しているため立体感が強く、この部分との対照によって、画面の大部分を占めるタイル壁はいっそう平面的な印象を増している。

タイルを表現する色面は、有色の版を三版刷り重ねた上に⁷⁴、白色のベタ版を一版重ねている。有色の版は透明水彩絵具を薄く解いて使うため和紙に染み込むが、白色は水彩絵具を濃く溶いて使うために和紙に染みこみきらず表面に顔料が乗り、有色の三版の色面を覆いかくすような状態になる。ただしバレン圧を強くはかけず、和紙の凸部にのみ白色が乗っているだけであるため、白色が強く発色している部分と、白色の隙間から有色の版の色がそのままのぞいている部分とができ、有色の色面の抜けるような透明感と白色の版の抵抗感とが両立している。色面は全体として淡い色調の中に細かな表情で、障子が光を透かすような透明感が感じられ、タイル壁のひやりとした硬い印象は、あたたかみのあるさらりとした印象に変質しているといえる。

第4項 抜けていきそうな平面

《お風呂44》(口絵3)に描かれた壁面は、グリッドの傾きが何らかの角度を示唆しているにも関わらず、水性木版画の平面的な印象が強い。図像の表現する壁の角度と画面における色面としての正面性とは矛盾が感じられる一方で、画面においてあいまいに結びついている。画面下部の浴槽の縁と水面は奥行きをもつはずだが、浴槽の縁と水面としては見えづらく、平面性が強調され、二次元的な画面構成上の造形要素としてのみ機能しているといえる。また一つ一つのタイルの立体感が乏しく現実感に欠けるため、画面は水性木版画としての見え方が強い。このため色面の深度や透明感といった造形性は、タイルの壁面の表情としても、水性木版画の表情としても認めやすいといえる。

そしてタイルにさした影を表現する色面には、《お風呂40》(口絵2)同様有色版を三版刷り重ねているが、白色を重ねていないために色面の抵抗感はなく透明感だけがあらわれている。さらに画面表面の正面性とグリッドの角度との相違から、壁の隔たりとしての堅固な印象はゆらぎ、水性木版画の透明感の見せる、霧のようなかすんだ空気の奥へ進んでいけ

⁷⁴ 有色の三版には、それぞれ反射光を表現する彫りをほどこし、どれも透明水彩絵具をごく薄く溶き、水と糊で版面に広げて刷っている。だが三版の中で、それぞれ水分を極力省いてバレン圧をかけたつぶし刷りと、水分を多く用いてにじませるものとで差異をつくっている。さらに、一版ごとに色彩の階調、水分量の多寡、バレン圧の強弱による階調をつけている。

るのではないかと感じられる。

第5項 泡立つようなやわらかい平面

筆者は刷りに際して基本的にバレンを用いているが、《お風呂51》(図23)では、左上から右下にかけての薄い青色の階調を表現している画面全体に及ぶベタ版一版に、プレス機を用いている。プレス機を用いた刷りは、バレンによる刷り⁷⁵と異なり、図像をスポンジのようなやわらかい表情に刷りあげる⁷⁶。《お風呂51》では、プレス機を用いたベタも水分を多用している上、彫り跡を残した紫色の版はにじみをきかせて刷っており、それまでの水分を省いた刷りと水分を多用した刷りを対照させた表情よりもやわらかい表情となっている。そして画面構成もより単純化し、図像は画面を超えて広がっていくようで、とりとめがないように感じられ、《お風呂44》(口絵3)にも増して、抵抗感のないゆるやかな感触となっているように思われる。

第6項 硬質な透明感のある平面

《お風呂61》(口絵4)では光と影が画面を二分している。しかし画面中央に走る稜線は鋭く、光と影を再現的に表現しているというよりも、観念的な色面分けのように見える。また個々のタイルの陰影も、光源に基づいた描写ではなく、透明感を強調するための描写をしているため、タイル壁というよりも、前後感を伴った模様のような見え方になっている。

全体としてほとんどぼかしを用いず、水分を極力排除して版木の板目までをひろう刷りを基調としているため、画面はシャープな印象となっている。この刷り方は濃い色調を広

⁷⁵ 筆者がバレンによってベタ版を刷りだす場合、全体に均一に力を加えるために時間をかけて徐々に版木と和紙を密着させていくため、肌理の細かい表情に刷りあがる。画面にバレン跡を残さないために徐々に力を加えていかなければならないという技術上の必要性、また筆者は力が弱く一度に強い力をかけられないという身体的な問題から、通常四回ほど、色面全体にバレンをかける。一度目はほとんど力を入れずになでるようにバレンを当て、二、三回目と徐々に力を強くし、四回目は全身の体重をかけて圧を加える。ただし、バレン圧の階調をつくる際にはこの限りではない。

⁷⁶ プレス機は、一度に強い圧力をかけて版木と和紙とを密着させる。刷りの表情は水分を多用したにじみの表情に近い雰囲気になるが、にじみの場合にはバレン跡が残るやすいため、バレンで力を加えた部分とそうでない部分との差異がわかりやすい。また和紙に染み込みきらない過剰な水分が溜まるなど、プレス機によって刷り出した均質な色面とは異なりさまざまな抑揚がある。

い色面に用いながらも透明感を両立できる。

なお、この刷り方は《お風呂》の水面にも用いており、透明水彩絵具を濃く溶いて使い、版木の板目のやわらかい部分からのみ刷りとる。まず版面に水で溶いた絵の具を乗せて刷毛でのばす。絵の具が版木に染みこむまで少し時間をおいた後タオルで版面上の絵の具を拭き取り、ドライヤーで版面を完全に乾く直前くらいまで乾かしてから刷る。《お風呂》の拡大図の右側にバレン跡が残っているのが見えるが、《お風呂 6 1》の制作においては、この刷り方を行うための版木の最適な状態とバレンの当て方の理解に至ることができたので、バレン跡が残ることはなくなった（図 24 参照）。

画面左上の光の当たっている色面にはこの刷りを一版のみ刷り、右下の影の色面には板目の向きを直交させて二版を重ねている。板目には縦横があるので、版木の縦横を変えて刷り重ねることでハッチングの重なりのようになり、レースのように透ける板目の表情が色面の平面性を際立たせながら、ベタのように面が詰まるのを回避する。このようにしてあらわれる透明感は、これまでの淡色のベタ面の重なりによるやわらかい透明感よりも強く明快であり、図像の表現する壁としての硬さや抵抗感は、むしろ強まっているように感じられる。そして画面全体に強く細かい表情が拡散するために画面が散漫な印象になるが、並列するタイルの左上にそれぞれ濃い青の三角形を配して板目とは異なる規則性を与えることで画面の印象にまとまりをつけている。さらに、板目と三角形の配置の規則性のずれが、グリッドのゆがみとあいまってわずかな動性を生じ、画面の硬質な印象へゆらぎを与えている。

第7項 平面性と物質性

《お風呂 6 9》（口絵 5）は、図像としてはとても単純である。そして、何も刷られていない和紙の地を広く残していることと、白色の版以外は、水分を多量に用いた刷りのみを用いていることが特徴的である。

《お風呂 6 9》以前にも和紙の地やにじみの要素だけで画面をつくることを何度も試みたが、実現できずにきた。《お風呂 6 9》を刷りあげた時点でもまだ、和紙の地もにじみも大らかでやわらかく魅力的な反面、決め手を欠く造形要素であると感じられた。また画面が色面で区切られず、画面内の和紙の地が余白に連続するため（図 25）、画面が弱すぎるように見えた。しかしパネルに張り込んで額装すると、画面が物質的に区切られ、画面の内部も強さをもった。

《お風呂69》においては、筆者による図像への制御を抑制する意図から、連作の中でももっとも単純な技法しか用いておらず、色面の重なりにも細かな注意を払っていない。さらににじみのために用いた水分が乾くまでの時間をたくさん必要とする⁷⁷ため、図像の出来がゆるやかに起きているといえ、図像は染みという現象としての側面を強くしているといえる。水分を多く用いた刷りはまた、制作者である筆者が精神的にも身体的にも力を抜いて作業できるため、「制作する主体」としての意識を弛緩させることができる⁷⁸。そして画面の要素を完成像に従属させて図像を説得的なものにしようとする意識を抑え、一つ一つの表情を大切にすることで、単純で鮮やかな表情を残すことができたと考えている。一つ一つの表情を良いと思う感覚を信頼し、完成像をつくるための打算をしないよう心を砕いた結果、画面が強くなったのは、筆者にとって逆説的なことだった。これは、和紙やにじみを、図像を構成する造形要素とみなすのではなく、和紙を和紙として、そしてにじみをにじみという現象として認める⁷⁹という転換であり、造形要素としては「決め手を欠く」和紙やにじみが、それ自体としてあらわれることによって画面上で力をもったと考えている。そして《お風呂

⁷⁷ 水性木版画の刷りに際しては、和紙を湿して使う。そして絵具も水性であるため、一つの版を刷るごとに和紙は水分を余計に含むことになる。筆者は基本的に複数の版を重ねるにあたり、一、二版刷る毎に和紙を乾かす。そうでないと色が必要以上ににごってしまうためである。

⁷⁸ 現在は技術の向上により、以前よりも注意を払うことなくつぶし刷りをすることは可能だが、それでもにじみよりも気を遣うことには変わらない。また色面の微妙な表現を重ねていくことにも神経を使う。《お風呂69》では、制作者である筆者のそのような緊張感が画面に表出するのを避けた。

一方で、《お風呂69》の制作を通して何度もにじみの刷りを行なったことにより、にじみの表情をより細かに判別できるようになったので、にじみの表情を扱う方法を技術として構築し、制御を加えることも可能であるように思う。

あるいは、つぶし刷りの技術をいっそう向上させることで、制作者である筆者が図像を制御する必要性を希薄化させ、制作者である筆者による制御を抑制するという選択肢も考えられる。ただし技術の向上は、制作者である筆者の意図を超えたところで起こることであるため、筆者の自由にならない。つぶし刷りの使用の自由度の向上や、にじみの洗練は、今後の制作で展開していきたい。

⁷⁹ 筆者が普段用いている和紙は、岩野平三郎製紙所の半草鳥の子である。これまでの制作の中でさまざまな和紙を用いてきたが、筆者の作品において重要であるにじみの表情の豊かさと、キレのある表情を両立するという点で、筆者にはこの和紙が最も使いやすいと感じている。筆者にとって最も重要なのは、この和紙の適度な厚みである。つぶし刷りにおいてはバレンで強い力をかけることが重要だが、筆者は体が小さいために力がなく、和紙が厚いと、力が和紙に吸収されるばかりで版木に届かず、ほしい表情が得られない。だからといって紙に厚みがなければ、にじみの豊かさが出ない。この和紙は筆者の力が通用する程度には薄く、それでいてにじみの表情に耐えるほどの受容力がある。必要に応じて他の和紙も用いるが、筆者の作品はこの和紙とともに作りあげてきたものといえる。

69》において表現されている壁は、図像としてのあり方に収まりきらない和紙やにじみの存在感によって相対化されているようにも見える一方で、あるいは壁の方が和紙やにじみの存在感に擬態してやわらかいと同時に強さのある表情を獲得し、堅固な隔たりとしての存在感をゆらがせているともいえるだろう。和紙の地は、図像の一端として機能していながら、図像によって表現されるものの領域の外部に属する、物質としての存在感を両立しており、図像の内部から、図像の表現するものを相対化しようとしているといえる。

そして、色面の重なりはその「奥の空間」を幻出すると述べたが、余白には色面の重なりによる隔たりはなく、したがってそこには「奥の空間」はない。つまり、色面の重なりと和紙の地との対照を、隔たりの有無の対照と捉えるならば、《お風呂69》においては表現の有無⁸⁰が対照されているといえる。

第8項 図像としての「制作する主体」のゆらぎ

図像の表現しているものとしての視覚性が強いときには、造形性はそれほど意識されない。しかし図像の表現されているものとしての見え方が弱まると、造形性が前景化する。鑑賞する「いま」「ここ」において見出される造形性が充実しているほど、観者が「造形的な主体」や「観念的な主体」を介さずに作品に対面しているということであり、画面の圧迫感はやわらぐと考えられる。さらに、造形性が前景化することで、隔たりとしての壁やグリッドの平面的な印象は水性木版画の色面の平面性と同調する。その一方で、隔たりを架橋しようとする造形性は、色面の重なりと奥と同時に図像が表現している壁の奥へ向かい、壁やグリッドという表現されるものの隔たりとしての印象を視覚的に相対化する。

第2章でも述べた通り、表現されるものとしての浴室ないし壁は「制作する主体」であり、これらの要素のゆらぎとは「制作する主体」のゆらぎといえる。とくに壁を、「切なさ」を生じさせる隔たりを表現していると解釈するとすれば、この解釈もまた、水性木版の造形性によってゆらがされていると考える。その一方で、筆者は水性木版画の造形性に「観念的な

⁸⁰ 千葉成夫『未生の日本美術史』晶文社、2006年、180頁。千葉成夫は、日本には「『時間』は存在しないし、『空間』も、『時間』とついでになるような意味での『空間』は存在しない。いいかえれば、『あり、ある』ということが、そこでは、『無（時間的また空間的）』の対概念（反対概念）としてではなく、『時間を欠いた循環のひろがり』としてとらえられている」と述べているが、筆者が隔たりの有無というのは、千葉の述べる「無（時間的また空間的）」と「あり、ある」とが対立的に存在する世界と、「あり、ある」が「時間を欠いた循環のひろがり」としてある世界との差異といえる。

主体」との共通性をも見いだしており、この解釈においては壁の図像として表現された「制作する主体」は、造形性によって再び「切なさ」を生む構造としてあらわれていることになる。しかし少なくともこのとき、壁の図像が「表現における隔たり」を表現することで生じた隔たりは、解消されていると考えられる。

しかし以上の造形性についての考察もまた一つの解釈であり、表現されるものの領域の外部のものである造形性の、表現されたものとしてあらわれないという性質と矛盾する。つまりこの解釈自体が、造形性を覆い隠すものといえる。

ここまで述べてきたのは、画面において、図像として表現されている「制作する主体」に関することである。しかし「制作する主体」とは作品を制作する主体であり、「制作する主体」としての図像の変遷とは、制作における「制作する主体」と無関係ではない。次節では、これまで図像として表現されたものとして考察してきた「制作する主体」について、水性木版の技法的特徴との関わりのもとに考察を加える。

第2節 技法的特性

図像としての「制作する主体」の変化は、制作における筆者のもつ感覚と深い関わりがあると、筆者は考えている。そこで本節では、水性木版の技法的特性との関わりによって「制作する主体」としての筆者が受ける影響について、水性木版技法を用いて制作する筆者の実感に基づいて述べる。

まず、「制作する主体」としての筆者が、水性木版技法での制作において重要だと感じる水性木版技法の工程のもつ特性と、筆者自身の感覚について述べる。そして、以上のような水性木版での制作を続けることによって生じた制作上の変化について述べる。次に、版画技法の「うつす」という特徴の、現象的な側面について述べる。以上を踏まえて、制作において、水性木版の技法的特性が、表現されたものとしての「制作する主体」のあり方に及ぼす影響について考察を加える。

第1項 水性木版の制作工程

多くの場合、「描出」という行為は一続きのものとしてあり、一人の人物によって担われ、図像の出来に直結するよう思われる。しかし木版画に限らず版画一般の制作工程では、下絵、彫り、刷りという独立性の高い複数の工程に分節される。そして各工程における行為は、それぞれの行為それ自体を目的としてなされるため、図像の出来とは切り離されているよ

うに感じられる。

さらに版画技法における制作者の「描出」行為とは、下絵に基づいて製版し、版に乗せた色材を支持体に刷りとることである。つまり版画技法においては、図像の出来に版を介するため、制作者の行為はどれも図像と間接的な関わりしかもたない。確かに図像は、制作者の意図のもとに、制作者の行為によって出来る。だが制作者は出来る図像を、完全には制御できないといえる。こうした版と支持体との接触に依拠する図像の出来とは、制作者の行為の結果というよりも、現象といえるだろう。

そして筆者は、版画技法の中でも水性木版の、刷りの工程で失敗する余地の多さと、彫りと刷りの工程の反復の容易さを重視している。まず、水性木版は他の版画技法に比べても刷りの自由度が高い⁸¹ため、制作者である筆者の意図も行為も、ことさら「正しく」機能しない。そして木版の彫りは彫刻刀で版木を彫るという単純な作業であり、刷りも日常的な素材で済むため反復が容易⁸²である。筆者の意図や行為は空転するにも関わらず、幾度も反復されるうちに半ば自律化する作業⁸³が、図像の出来や作品の完成へ至る道筋の理解を放棄させ、飛躍を架橋すると感じる。

筆者は水性木版画の制作工程において、図像の出来や作品の完成とは、確かに筆者自身の意図のもとに、筆者自身の行為によってなされるが、同時に筆者には制御できないという実感がある。このため筆者は、「制作する主体」という表現されるものとしての均質な連続性をもった、描写という行為を制御する存在として、自身を捉えきれないと思うようになった。

⁸¹ 筆者は大学のカリキュラムで水性木版画の他に、リトグラフ、シルクスクリーン、銅版の技法で制作する機会をもつことができ、これらの技法の中で水性木版の刷りが最も不安定であると感じた。客観的なことがらとして断言はできないが、筆者が他の版画制作者に聞いても、そうした返答があった。

⁸² 木版画以外の版画技法の場合には、さまざまな溶剤を使って製版を行うことが多く、例えばエッチングは版を守る溶剤や、版を腐食させる溶液を使用するし、石版画は油性の膜を定着させて版をつくるため、版の修正が難しい。他の版画技法では刷りから製版に戻ることができないということはないが、木版画ほど簡単ではない。

⁸³ 彫りと刷りの工程については反復可能だが、下絵において決定する画面の構成を、彫りないし刷りの工程で大きく変更することは難しい。すくなくとも現時点の筆者の制作においては、画面構成の不安要素をもち込むことは、筆者の能力を超えていると考えているが、今後必要があれば作業方法は変化するかもしれない。

第2項 制作方法の変化

筆者は制作において、制作者である筆者自身を表現されたものに切り詰めることを回避するために、制作において二種類の方法を用いてきた。一つは理解力を弱める方法であり、もう一つは感覚に焦点を当てる方法といえる。基本的には制作の初期に前者を採用し、現在は後者の方法の精度の向上を試みている。だがこれらの方法は完全に分離できるわけではなく、現在も折衷して用いている。

連作の初期には現在よりも技術がなく、制作に対する不安が強かった。そのため、「制作する主体」である筆者の意図のもとに図像を制御する必要を強く感じる一方で、そうした考えに疑いもあった。そこで作業の積み重ね⁸⁴によって身体を疲労させ、表現されたものへの理解力を損ない、制御を諦めさせるという方法をとった。この方法は、図像への制御を十分に試みることと制作への理解ないし制御の放棄を両立し、反復することで自律化した作業によって作品を完成させるものであり、水性木版技法の工程の反復の容易さに多くを負っている。

もう一つの方法は、制作中の感覚に注意を向けるもので、想起の必要性が薄れて制作者である筆者が前景化した《お風呂69》の制作において、殊に自覚的に行った。感覚はさりげないものであるため無視するのは容易である。だが、そうするとわかりやすい場合では作業が遠回りになることがあり、経験上、感覚とは現実的な意味をもつものだと理解している。筆者は現在、あらかじめ想定した潜在的な図像を実現することよりも、実際に出来た図像に直面する都度訪れる感覚を丁寧に受容し、その感覚に忠実に行為を起こすことの方が、重要だと考えている。これは、水性木版技法の図像の出来における制御の不可能性、すなわち潜在的な図像の意図からの逸脱を、積極的に肯定する方法といえる。

第3項 うつすという動作の現象的な側面

筆者はとくに刷りの工程に、表現そのものとしての存在感を強める契機を見いだしている。刷りとは版から支持体（木版画の場合は和紙）へ画像をうつしとることである。このうつすという言葉は、版において潜在している可能性としての図像が画面上に「移る」ような

⁸⁴ また筆者の制作工程の9割は刷りの工程における調整である。試刷りを受けて版木ないし刷り方を調整するという流れを繰り返し、完成に近づけていく。作品の完成とは、図像の完成であるとともに、その図像を刷り出すための版木と刷り方の完成といえる。

連想をさそい、この動作を介して、目に見えない図像と見える図像とが結びついているように思われる。だがそれは、二つの図像が元来別々のものだということでもある。

うつすという動作を介した二つの図像を考えると、通常、版に潜在する図像が、実際にあらわれる図像に先んじて存在しているように思われる。しかし筆者は、潜在的に存在しているように思われる図像は、実際にあらわれている図像から遡及して想定されるしかなく、実際にあらわれる図像より以前には存在せず、図像が実際にあらわれるとき、同時にあらわれると考える。したがって潜在的な図像を想定することとは、実際に存在しないものを想定することであり、本来は不可能なことだといえる。だが制作において潜在的な図像を想定することは、実際にあらわれる図像を意図することであるため、矛盾が生じるとしても、それをしないことは困難であるように思われる。

それでも筆者にとって、潜在的な図像が、それ自体としては本来不在であると心に留めておくことは重要である。実際にあらわれる図像は、制作者があらかじめ意図する潜在的な図像から逸脱する造形を抱えている。こうした造形は、潜在的な図像の実現を目的とするならば排除されるべきものであるように思われる。しかし潜在的な図像が不在であれば、どのような造形も逸脱とみなす必要はなく、むしろ表現そのものとしての豊かさを認めやすくなる。そして、潜在的な図像を意図することと、潜在的な図像は存在しないという理解とは両立する。何らかの意図のもとになした行為が「失敗」したとして、それが結果的に作品に良い効果を与えることは稀ではない。それどころか、作品とは逸脱や「失敗」の集積であるともいえる。意図したところで意図は「正しく」機能せず、自覚的に表現そのものに向きあわずとも、表現そのものは前景化する。だが制作においてそうしたことに意識的であるほど、作品の表現そのものとしてのあらわれ方は強くなると筆者は考えている（図 26）。

第4項 制作における「制作する主体」のゆらぎ

表現されたものとは、表現がなされる以前から、そして表現された後もずっと均質に存在しているように思われる。そして表現されるものである「制作する主体」にとっては通常、意図（制作においては潜在的な図像）と行為、結果（制作においては図像）との連続性が想定されるが、筆者は水性木版の制作において、その連続性の分断と飛躍的な架橋を現実的な体験として体感する。筆者には、このとき「制作する主体」の存在がゆらいでいるように感じられる。さらに、感覚とは「いま」「ここ」でしか受け取れないものであり、制作の中で筆者自身が感覚に焦点化して「いま」「ここ」に留まることは、「制作する主体」の連続性を

断ち切ることだといえる。そして、版画技法の特性であるうつすという動作に基づく「制作する主体」としての行為の「失敗」を肯定的に捉え直すことは、「制作する主体」の破綻を受け入れることだと考えられる。

以上のように、水性木版技法を用いた制作において、「制作する主体」としての筆者は、自身のあり方をあいまいなものに感じる。そして、「制作する主体」としてのあり方がゆるがされることによって、筆者が制作する作品の図像の表現そのものとしての側面を意識的に認められるようになり、筆者の作品の、表現そのものとしての側面が存在感を増すと考えられる。こうして、筆者の作品における図像の表現されるものとの同一化は、いっそうゆるがされ、画面の圧迫感もまた緩和されると筆者は考える。

第3節 図像としての「制作する主体」と制作時の「制作する主体」

連作のはじめの頃、筆者は「制作する主体」として制作過程を制御するために、抑制的な刷りを行ってきた。しかし制作を継続するうち、図像の浴室としての見え方はあいまいになり、ついで画面にあらわれる壁やグリッドの隔たりとしての印象は、水性木版の奥へと向かう造形性によって相対化されるという展開が生じる。このようにして、作品において図像として表現される「制作する主体」がゆるがされていくのと同時に、制作において、制作者である筆者と「制作する主体」との同一化がゆるみ、水という素材自体の働きに多くを負うにじみの表情を多用するようになった。こうしたにじみの表情によってあらわれた図像は制作者である筆者の制御を離れ、《お風呂69》(口絵5)では和紙の存在感も伴って、造形性以上に物質性を強めている。そしてこのとき、水性木版の造形性によって示唆される「切なさ」を生む構造としてのあり方もまた物質性によって相対化されていると、筆者は考えている。

以上のように、図像として表現されている「制作する主体」が、造形的な変化によってゆらいでいくのと同時に、制作における筆者の、「制作する主体」としてのあり方も変化しており、その関係は双方向的なものであると考えられる。

第4節 筆者の作品の水性木版画としての展望

前節まで見てきた通り、筆者は水性木版技法を用いた制作において、図像として、そして制作における筆者自身のあり方としての両面から、「制作する主体」としての自身のあり方をゆるがすことを試みてきた。こうした制作の先には、表現そのものと表現されるものと

の隔たりを抱えない、表現としてではない造形物があらわれると、筆者は考えている。

こうした展望について考えるとき、千葉成夫が草間彌生と田中敦子について書いた文章、そして菅木志雄の言葉が指標となるように思われる。

女たちは、とても興味深いことに (…) ほぼ一様に、平らな『ひろがり』だけの『作品』を実現している。あえて様式というなら、もちろん草間と田中ではちがう。しかしその『なかみ』は、同じ平らな『ひろがり』なのである。(…) 二人とも、『空間』を超えて、すなわち『絵画』を超えて、平らな『ひろがり』に到達している。⁸⁵

千葉成夫が「ひろがり」という言葉でいいあらわしているものは、本論で述べてきた表現されるものの領域の外部と同じものであると、筆者は考えている。それは表現されるものとして理解することはできないために、「空間」とも「絵画」ともいえず、千葉は便宜的に「ひろがり」というのではないだろうか。筆者は、草間や田中がすでになしえたこの「ひろがり」を描く試みに対して、筆者自身の方法を模索することとなるだろう。そのために、この試みが不可能ではないと知ることは心強いことである。千葉はさらに菅木志雄について、「ものが無名のままだそこにあることを美術においていかに実現しうるかということを模索していた」⁸⁶と述べている。「ものが無名のままだそこにある」地点とは、おそらく「ひろがり」と同じ領域であり、表現されるものの領域の外部と考えられるが、そこでは「美術」自体もまた成立しないように思われる。それにも関わらず千葉は、菅が「美術において」、「ものが無名のままだそこにある」ことの実現を試みているという。菅自身は制作に関して、以下のように述べている。

使用しようとするものがある場合、まずその従来の認識概念を取りはずし、それを無名なるものの状態とし、それが現在において、まさに現実的なリアリティをえることに力をついやした。⁸⁷

筆者が理解する限り、「従来の認識概念」とはものの表現されるものとしてのあり方のこと

⁸⁵ 千葉、前掲書、319 頁。

⁸⁶ 千葉成夫『現代美術逸脱史：1945～1985』晶文社、1986 年、154 頁。

⁸⁷ 菅木志雄『世界を〈放置〉する：ものと場の思考集成』ぶねうま舎、2016 年、20 頁。

であろう。そして、菅は「使用しようとするもの」から表現されるものとしてのあり方を取り外すことによって、「ひろがり」、すなわち表現されるものの領域の外部に還元するのだと考えられる。さらに菅は、以下のように述べる。

それをしたうえで、あらたにわたしが見たいリアリティをどのように表現物として表わすことができるのか考え抜くことが、わたしのモノを表わす道すじの流れであった。⁸⁸

この段階が、従来の「表現」に相当する部分だと筆者は理解している。だが菅は「表現」の内容について以下のように述べており、菅によって「表現」されることがらは、菅の自由になるものではないことがうかがわれる。

わたしのなかの在り様をものと同調させ、体内化させることが大切であった。そうすることによって、それまで見えなかったものの「内側性」(…)を察知できるようになるのであった。その内面領域は、日常的な視野では、隠れている。だからといって、虚構なる実体性というのではない。わたしは、それら隠れたものの領域を極力引き出し、それまで見えなかったもののリアリティをえようとした。それをえられたとき、そこに自分なりのあらたなことばや認識を添わせ、自らの表現世界の実体としてあつかえる状態になりうると確信していたのである⁸⁹

「ものの『内側性』」ないし「内面領域」を表現されるものの領域の外部と、そして「自らの表現世界」を表現されるものの領域だと理解するならば、菅は表現されるものの領域の外部の重要性を認め、その領域の感覚に、「自らの表現世界」、すなわち表現されるものの領域、ひいては「美術」という枠組みの中で存在感を与えようとしているといえるのではないだろうか。筆者が千葉や菅の記述を正確に理解しているかはわからないが、菅は「表現」や「美術」という枠組みにとらわれることなく、かといって突き放すことなく、表現されるものの領域の外部を表現しようという不可能に思われる試みに向きあっており、それは筆者

⁸⁸ 同上書、20 頁。

⁸⁹ 同上書、20-21 頁。

自身にとって理想的な方法であるように思われる。

このような制作から生じる造形物において、図像は、視点を内在させず、意味も定かでない、感覚としてしか受け取れないものとしてあらわれ、こうした図像からは、不確かなものを捉えて出来させる存在が遡及されると、筆者は考える。このように想定される存在は、表現されるものとしては捉えられない不確かなものであり、「造形的な主体」や「観念的な主体」が前景化しているときには意識されづらいが、いつも存在している。そしてこの存在は、制作者としての筆者ではなく、観者の位置にあるものである。図像から、表現されるものとしては捉えられない不確かな存在を遡及することは、観者の中に、表現されたものに切り詰められない存在を再発見することであり、このとき圧迫感、そして「切なさ」を生じさせる構造は解消されうる。

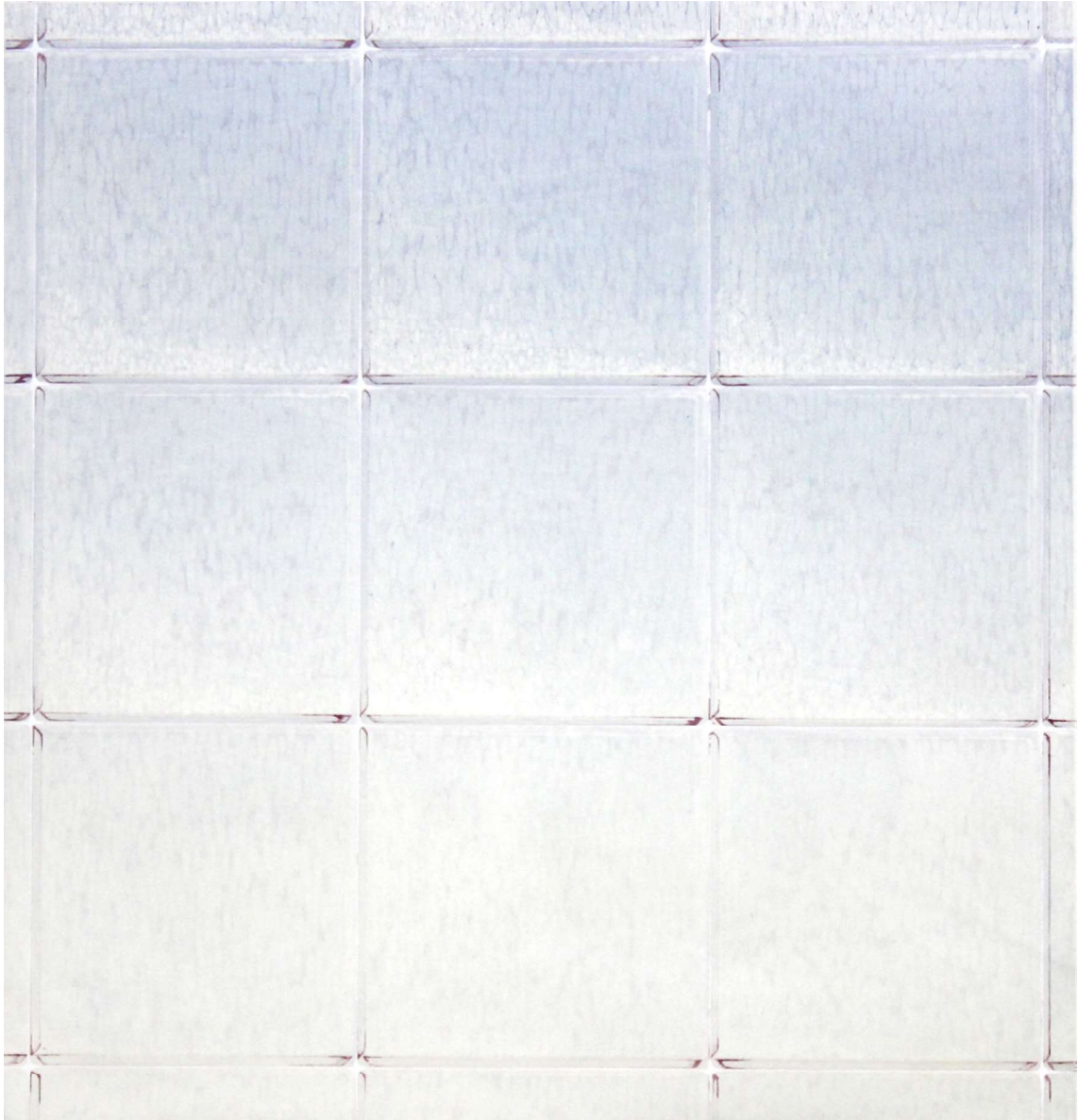


図 23 栗田ふみか《お風呂 5 1》（2016）

63.6×60.6cm、水性木版、作家蔵

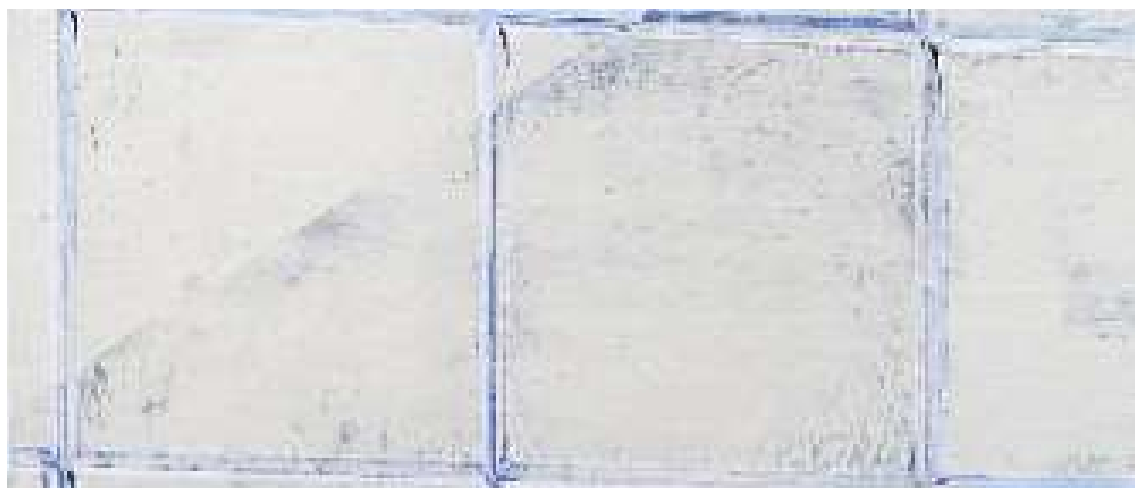


図 24 上《お風呂》（口絵 1）と下《お風呂 6 1》（口絵 4）
の刷りの比較



図 25 《お風呂 69》の余白部分の図示

ピンク色の線で囲んだ部分が和紙の地の部分。点線部分はグラデーションがかかっている。

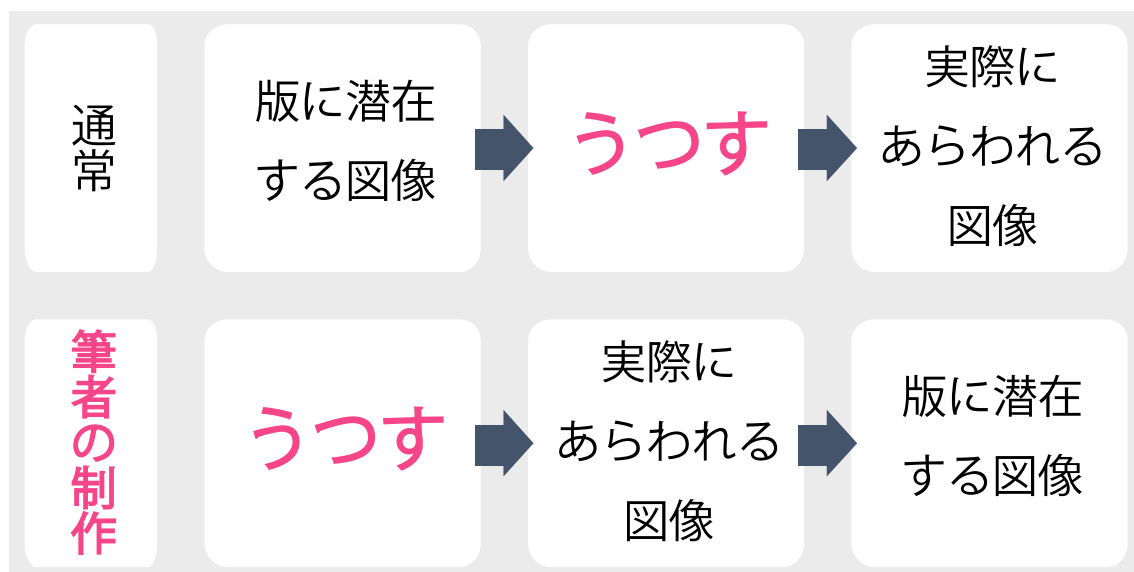


図 26 「うつすという動作」と、「版に潜在する画像」および

「実際にあらわれる画像」との関係において想定される順序を示した図

通常、「版に潜在する画像」が、「うつすという動作」により、「実際にあらわれる画像」が表出すると考えられるだろう。しかし筆者は制作において、「うつすという動作」により「実際にあらわれる画像」が表出することで、「版に潜在する画像」が遡及され则认为る。

終章

第1章では、「切なさ」という内面的な動機から制作した筆者の作品を、裸婦としての「自己像」と捉え、「自己像」としての位置付け、および裸婦像としての位置付けをそれぞれ試み、こうした解釈の必然性について確認した。第2章では、裸婦の「自己像」としての筆者の作品において、図像を「制作する主体」として解釈する際の前提を確認した。その上で、図像の造形性に触れながら、図像としての「制作する主体」が希薄化し、図像が「制作する主体」を成立させている隔たりを表現するものへ変化するという解釈について述べ、さらに、この解釈の限界についても触れた。さらに第3章では、第2章での解釈の限界を受けて、「制作する主体」ないし隔たりとしての図像が、水性木版技法の造形性によってゆるがされることについて述べた。また制作時の「制作する主体」のあり方についても言及し、水性木版画の技法的特性によってゆるがされることを確認した。その上で、水性木版画の制作において、図像における「制作する主体」のゆらぎと、筆者の制作時の「制作する主体」としてのあいまいな感覚とが、双方向的に関係しながら並走していることについて述べ、水性木版画としての筆者の作品の展望について述べた。

本論で述べた通り、作品および制作において、筆者は「制作する主体」として表現されることを逃れようとしながらも、さまざまな形で「制作する主体」として表現されていた。筆者は、それぞれの作品、そして制作のさまざまな場面において、多様な主体と共にあったといえる。

筆者は決して美術的な問題意識から、こうした作品の制作をはじめたのではない。これまで述べてきたとおり、「切なさ」こそが筆者の制作動機であり、感覚的な要請に従って連作を展開させてきた。こうした筆者の作品に対して本論において事後的に解釈を加えることにより、筆者自身の感覚を根拠とした筆者の作品を、「制作する主体」を扱ったものとして美術的な文脈の中に位置付けうると知ることができた。

その一方で、美術が制作者の存在を拠りどころとするのだとすれば、「制作する主体」としての筆者自身の存在を不確かにしていくことで展開していく筆者の作品を、美術という枠組みに切り詰めようとするとき、そのことがまた、筆者に「切なさ」を生じさせるとも考えられる。そして本論で述べてきたことがらは、筆者の作品から読み出されうる要素ではあるが、表現されるものの領域にあるものである。そのため、これらが作品を規定するものとして存在するならば、作品において圧迫感が生じることになるだろう。したがって筆者は、本論を受けてなおさら、感覚こそが自身の核であることを深く自覚しておかなくてはなら

ない。

そして、電子メディアが発達し表現の多様化するこんにち、筆者が、版画技法の中でも起源が古い水性木版技法を用いているのは、この技法が、筆者の表現されるものとの同一化をゆさぶり、「切なさ」を解消する端緒となるからである。しかし以上のことがらにも増して、単純に版から和紙をはがしたときの、色彩の美しさに感動するからだとも感じる。水性木版技法では、刷りに際して、和紙を湿して使う。この湿り気を帯びた状態での絵の具の発色は、和紙が乾いてしまうと失われる。つまり、実は筆者が感動している表情は完成した状態の作品には残らない。だからこそ何度でもそれを見て感動したために、水性木版画の制作を続けているように思う。そしてこの感動が生じている「いま」「ここ」においては、筆者の「切なさ」は解消されているのである。

参考文献

青木茂監修、町田市立国際版画美術館編『近代日本版画の諸相』中央公論美術出版、1998年。

『世界版画史：カラー版』美術出版社、2001年。

安蘇谷正彦「罪・穢れと禊・祓について：神学的試み」『神社本庁教学研究所紀要』5号、2000年、209-224頁。

安達豊久「浮世絵版画の製作過程」『東京国立博物館研究誌』4号、1951年、11-12頁。

アルベルティ、レオン・バッティスタ『絵画論』三輪福松訳、中央公論美術出版、2011年。

安藤宏『「私」をつくる：近代小説の試み』岩波書店、2015年。

五十嵐嘉晴「壁面のアウラ」『金沢美術工芸大学紀要』47号、2003年、11-28頁。

岩佐徹「木版画の摺りについての一考察：新版画渡邊版のザラ摺り」『芸術研究報』27号、2006年、59-71頁。

岩田誠『見る脳・描く脳：絵画のニューロサイエンス』東京大学出版会、2018年。

ウィトゲンシュタイン、ルートヴィヒ『論理哲学論考；草稿 1914-1916；論理形式について』奥雅博訳、大修館書店、1975年。

内田樹『日本辺境論』新潮社、2009年。

『他者と死者：ラカンによるレヴィナス』文藝春秋、2011年。

『女は何を欲望するか？』角川書店、2014年。

江藤淳、車谷長吉「特別対談 私小説に骨を埋める」『文学界』52巻3号、1998年、150-169頁。

大塚英志『サブカルチャー文学論』朝日新聞社、2004年。

大宮勘一郎他『纏う：表層の戯れの彼方に』水声社、2007年。

岡田温司『ミメシスを超えて』勁草書房、2000年。

『半透明の美学』岩波書店、2010年。

小澤基弘「絵画制作における空間表現の意味とその展開の可能性について」『埼玉大学紀要』44巻1号、1995年、1-16頁。

笠原恵実子「Woman's Body：アーティスト笠原恵実子による『女性の体』」『化粧文化』44号、2004年、6-12頁。

「笠原恵実子氏講演会『In-Out』」『女子美術大学広報誌』157号、女子美術大学、2007年、8-10頁。

柏木博『「しきり」の文化論』講談社、2004年。

柄谷行人『日本近代文学の起源』講談社、1980年。

北澤憲昭『風景』と『山水』『季刊みづゑ』936号、1985年、34-43頁。

『目の神殿：「美術」受容史ノート』美術出版社、1989年。

『岸田劉生と大正アヴァンギャルド』岩波書店、1993年。

「S/O：日本近代絵画史における『表現主義』の台頭と変質」森仁史他編『「躍動する魂のきらめき：日本の表現主義」展図録』栃木県立美術館、兵庫県立美術館、名古屋市立美術館、岩手県立美術館、2009年、54-361頁。

北澤憲昭編『日本美術全集第17巻：明治時代後期～大正時代：前衛とモダン』小学館、2014年。

木村秀樹、田中孝、濱田弘明他「Maxi Graphica：〈座談会〉マキシグラフィカの目指した『絵画と版画』」『版画芸術』106号、1999年、90-97頁。

木村秀樹「版画的危機について。」『大学版画学会学会誌』34号、2005年、3-4頁。

清田哲男「観察と描画表現との関係についての基礎研究（その2）水墨画・西洋画に見る日本の観察観の一考察」『研究集録』164号、2017年、75-84頁。

日下裕弘「日本の自然遊：湯浴文化のかくれた形」『スポーツ社会学研究』3号、1995年、27-36頁。

隈研吾『新・建築入門』筑摩書房、1994年。

クラウド、ロザリンド『オリジナリティと反復：ロザリンド・クラウド美術評論集』小西信久訳、リプロポート、1994年、18頁。

「グリッド、/雲/、ディテール」五十嵐光二訳『建築文化』615号、1998年、145-155頁。

グリーンバーグ、クレメント『グリーンバーグ批評選集』藤枝晃雄編訳、勁草書房、2005年。

クレーリー、ジョナサン『知覚の宙吊り：注意、スペクタクル、近代文化』石谷治寛、大木美智子、橋本梓訳、平凡社、2005年。

桑原規子「版画を超えて：近代日本版画史考」『美術フォーラム 21』6号、2002年、108-114頁。

小林忠「画狂人北斎の手紙（1）版元・彫師・摺師たちとの交渉」『江戸文学』15号、1996年、188-199頁。

小林敏明『廣松渉：近代の超克』講談社、2007年、62頁。

小山清男『幻影としての空間：図学からみた東西の絵画』東信堂、1996年。

『遠近法：絵画の奥行きを読む』朝日新聞社、1998年。

小山周子「戦前の木版画制作と浮世絵：浮世絵研究雑誌における版画論争より」『総研大文化科学研究』4号、2008年、139-156頁。

「大正新版画の研究：版元を中心とした美術の成立、構造と展開」総合研究大学院大学文化科学研究科、博士論文、2014年。

近藤市太郎「明治・大正の版画」『茶わん』19巻3号、1949年、11-17頁。

佐藤志乃『「朦朧」の時代』人文書院、2013年。

佐藤忠良、中村雄二郎、小山清雄、若桑みどり、中原佑介、神吉敬三『遠近法の世界史：人間の眼は空間をどうとらえてきたか』平凡社、1992年。

ジジェク、スラヴォイ『ラカンはどう読む！』鈴木晶訳、紀伊国屋書店、2008年。

新宮一成『ラカンの精神分析』講談社、1995年。

菅木志雄「状態を超えて在る」『美術手帖』324号、1970年、24-33頁。

『世界を〈放置〉する：ものと場の思考集成』ぶねうま舎、2016年。

諏訪春雄『日本人と遠近法』筑摩書房、1998年。

瀬尾典昭「『版画とデザイン』論争とは何だったのか？」『版画芸術』97号、1997年、88-93頁。

瀬木慎一『近世美の架橋』美術公論社、1983年。

セール、ミシェル『五感』米山親能訳、法政大学出版局、1991年。

高木凛『最後の版元：浮世絵再興を夢みた男・渡邊庄三郎』講談社、2013年。

多木浩二『ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」精読』岩波書店、2000年。

滝沢恭司「今年度の大学版画展の展評を書くときになって考えたこと」『大学版画学会学会誌』40号、2011年、61頁。

竹田道太郎「近代日本画の裸婦について」山種美術館編『「近代日本画の裸婦」展図録』、山種美術館、1977年、19-21頁。

辰野登恵子「展覧会案内：辰野登恵子展」『美術手帖』414号、1976年、290頁。

辰野登恵子、早見亮「平面の構成について」『みづゑ』880号、1978年、80-87頁。

辰野登恵子、宇佐美圭司「豊穡なる不毛。」『Acrylart』16号、ホルベイン工業株式会社、1991年、4-9頁。

辰野登恵子「インタビュー 絵画と版画の往還」『版画芸術』102号、1998年、68-100頁。

谷川渥『鏡と皮膚』筑摩書房、2001年。

千葉成夫『現代美術逸脱史：1945~1985』晶文社、1986年。

『未生の日本美術史』晶文社、2006年。

趙明珠、山口泰弘「中国清代版画と浮世絵の技法に関する比較研究」『三重大学教育学部研究紀要』64号、2013年、87-100頁。

辻茂『遠近法の誕生：ルネサンスの芸術家と科学』朝日新聞社、1995年。

都築千恵子「東京国立近代美術館の半世紀（24）東京国際版画ビエンナーレの開催」『現代の眼』548号、2004年、14頁。

鶴岡真弓「『皮膚』と『装飾』の棲息」『現代思想』22巻14号、1994年、224-227頁。

『装飾する魂：日本の文様芸術』平凡社、1997年。

テヴォー、ミシェル『不実なる鏡：絵画・ラカン・精神病』岡田温司、青山勝訳、人文書院、1999年、42頁。

時枝誠記『国語学言論（上）』岩波文庫、2007年。

戸田禎佑「色と光：水墨画発生のメカニズムに関する一提言」『東京国立博物館研究誌』439号、1987年、4-9頁。

鳥山石燕『画図百鬼夜行』稲田篤信他編、国書刊行会、1992年。

中井正一『中井正一全集 第二巻』美術出版社、1964年。

長尾寛子「絵画における空間表現の意味と根拠」『広島大学大学院教育学研究科紀要、第二部、文化教育開発関連領域』53号、2005年、445-453頁。

長尾寛子、林徳治「遠近法と空間認知のメカニズム」『教育実践総合センター研究紀要』18号、2004年、63-74頁。

永澤桂「ピエール・ボナール作《浴槽の裸婦》の作品解釈：モチーフと平面構成の関係について」『技術マネジメント研究』10号、2011年、15-25頁。

中野仁人「浮世絵のぼかし技法について：複製技術における諸調表現の考察」『デザイン理論』33号、1994年、1-14頁。

「アンリ・リヴィエールに見る階調表現について」『デザイン理論』34号、1995年、11-18頁。

野矢茂樹『心という難問』講談社、2016年。

羽毛田優子「染色の独自技法の試み 『滲み』を表現する」『月刊染織 α』269号、2003年、

23-26 頁。

「染色表現における"にじみ"の考察」『民族芸術』26 号、2010 年、106-111 頁。
バージャー、ジョン『イメージ：視覚とメディア』伊藤俊治訳、パルコ出版、1989 年、67 頁。

パノフスキー、エルヴィン『〈象徴形式〉としての遠近法』木田元訳、哲学書房、1993 年。
林道郎「遠近法--的--空間について」『水声通信』4 巻 4 号、2008 年、51-65 頁。

針生一郎「ベンヤミン以後：複製と芸術の今日的課題」『美術手帖』346 号、1971 年、48-55 頁。

『戦後美術盛衰史』東京書籍、1979 年。

フォスター、ハル編『視覚論』樽沼範久訳、平凡社、2000 年。

福本繁樹『「染め」の文化：染み染み染みる日本の心』淡交社、1996 年。

「美の現場から『染』における文化翻訳の壁」『紫明』11 号、2002 年、77-81 頁。

「染めの現象と本質」『民族芸術』32 号、2016 年、104-110 頁。

藤枝晃雄「版画概念の拡大とは何を意味しているのか？：第 8 回東京国際版画ビエンナーレ展」『みづゑ』815 号、1973 年、86-92 頁。

藤枝晃雄、谷川渥、小澤基弘編著『絵画の制作学』日本文教出版、2007 年。

藤懸静也「日本画の複製」『読書春秋』3 巻 4 号、1952 年、2-3 頁。

「菱川師宣の版画芸術」『三彩』66 号、1955 年、2-5 頁。

堀内貞明、永井研治、重政啓治『絵画空間を考える』武蔵野美術大学出版局、2010 年。

本阿弥清『〈もの派〉の起源：石子順造・李禹煥・グループ〈幻触〉がはたした役割』水声社、2016 年。

本間正義「インタビュー・本間正義：東京国際版画ビエンナーレ展、20 年のてんまつ」『版画芸術』97 号、1997 年、102-109 頁。

正木基「"現代美術"の文脈と版表現の独自性：90 年代の版表現」『月刊美術』26 巻 2 号、2000 年、65-70 頁。

マッハ、エルンスト『感覚の分析』法政大学出版局、1971 年。

松山龍雄「『版画概念の拡大』とは何だったのか？」『版画芸術』97 号、1997 年、110-117 頁。

「版-中間項-無限」『版画芸術』99 号、1998 年、90-96 頁。

松山達雄、鈴木邑治「現代版画はどこへ行く？（1）名古屋・ギャラリーAPA 鈴木邑治氏に

聞く」『版画芸術』119号、2003年、142-145頁。

松山龍雄「現代版画はどこへ行く？(2) デジタル・プリントは『版画』なのか？」『版画芸術』32巻1号、2003年、88-93頁。

「現代版画はどこへ行く？(3) コレクションの王道とは：大川美術館長・大川英二氏に聞く」『版画芸術』32巻2号、2003年、86-91頁。

「現代版画はどこへ行く？(4) 版画は何を表現しようとするのか」『版画芸術』32巻3号、2003年、84-89頁。

「現代版画はどこへ行く？(5) いま、版画の『日本』はどこにあるのか」『版画芸術』32巻4号、2004年、88-93頁。

「現代版画はどこへ行く？(6) いま、版画の『現代』はどこにあるのか」『版画芸術』33巻1号、2004年、92-97頁。

「現代版画はどこへ行く？(7) 高松次郎リターンズ：死せる高松、生ける『現代版画』を攪拌する」『版画芸術』33巻2号、2004年、86-91頁。

「現代版画はどこへ行く？(8) 『版画』の明るい未来のために」『版画芸術』33巻3号、2004年、86-91頁。

「大学版画はもっと〈哲学〉せよ」『大学版画学会学会誌』39号、2010年、55-56頁。

『版画、「あいだ」の美術』阿部出版、2017年。

三浦篤「ファンタシ＝ラトゥールの絵画世界」宇都宮美術館編『「Fantin-Latour：ファンタシ＝ラトゥール」展図録』宇都宮美術館、1998年、31-35頁。

『自画像の美術史』東京大学出版会、2003年。

南雄介「東京時代の河原温」『NACT review: bulletin of the National Art Center, Tokyo: 国立新美術館研究紀要』2号、2015年、198-221頁。

峯村敏明「<もの派>について」『美術手帖』436号、1978年、225-235頁。

水野千依「イメージの歴史人類学に向けて(1) キリストの顔：表象の起源へ」『UP』43巻2号、2014年、41-49頁。

三井滉『現代美術へ：抽象表現主義から』文彩社、1991年。

港千尋『考える皮膚：触覚文化論』青土社、1993年。

「写真の皮膚：電子編集とクローニング」『現代思想』22巻14号、1994年、286-293頁。

「主観のシステム：痕跡から記号へ」『現代思想』29 巻 3 号、2001 年、142-149 頁。

三輪健仁「浴室の幾何学：近代日本の絵画にみるグリッドについて」『現代の眼』536 号、2002 年、11-13 頁。

茂木健一郎『クオリア入門：心が脳を感じる時』筑摩書房、2006 年。

本江邦夫「絵画の同伴者としての版画」『版画芸術』102 号、1998 年、62-66 頁。

本江邦夫、李禹煥「連続対談 本江邦夫の『今日は、ホンネで』（第 3 回）李禹煥（現代美術）モダニズムを超えた『出会い』を拓く、日本文化のフォーマリズム」『月刊美術』34 巻 4 号、2008 年、112-118 頁。

山田諭「生き続ける創作版画の精神」『版画芸術』33 巻 1 号、2004 年、52-53 頁。

「版画と批評を巡る一私見」『大学版画学会学会誌』35 号、2006 年、13-16 頁。

ラカン、ジャック『エクリ I』宮本忠雄他訳、弘文堂、1972 年。

『精神分析の四基本概念』小出浩之他訳、岩波書店、2000 年。

李禹煥、酒井忠康「李禹煥 LEE U-FAN 対談 開かれた空間との照応」『版画芸術』99 号、1998 年、16 頁、62-89 頁。

李禹煥『出会いを求めて：現代美術の始源』美術出版社、2000 年。

李御寧『ふろしき文化のポスト・モダン：日本・韓国の文物から未来を読む』中央公論社、1989 年。

渡邊章一郎「文化学会総会講演会 近代日本版画の潮流と渡辺版画店」『文化学研究』18 号、2009 年、1-34 頁。

渡邊美香「アグネス・マーチンの絵画における抽象表現と精神性について：抽象表現と感性の共有をめぐる」『美術教育研究』11 号、2005 年、20-42 頁。

渡邊優香「透明についての一考察：ダニエル・ビュレンヌの作品をめぐる」『美術科研究』29 号、2011 年、201-214 頁。

Barr, Alfred Hamilton, *Matisse: his art and his public*, New York, 1951.

Blum, Shirley, Neilsen, *Henri Matisse: room with a view*, London, 2010.

D'Alessandro, Stephanie; Elderfield, John, *Matisse: Radical Invention 1913-1917*, Chicago, Illinois, 2010.

McDaniel, Craig, "RETHINKING BONNARD: THE NUDE AT HER TOILETTE, " *Michigan Quarterly Review* 51, 4 (Fall 2012), p.494.

McDermott, LeRoy, "Self-Representation in Upper Paleolithic Female Figurines," *Current*

Anthropology 37, 2 (April 1996), pp.227-275.

Nochlin, Linda, "Bonnard's bathers," *Art in America* 86, 7 (July 1998), pp.62-67.

Pagé, Suzanne, *Pierre Bonnard: the work of art, suspending time*, Ghent, 2006.

<ウェブサイト>

『artscape 小倉遊亀《浴女 その一》：強くしなやかな線、清廉の美「國賀由美子」』
(http://artscape.jp/study/art-achive/10075887_1982.html) 2018/11/20 (最終) アクセス
『artscape 小林古径《髪》：静寂と拮抗する品格「笹川修一」』(http://artscape.jp/study/art-achive/10029993_1983.html) 2018/7/28 (最終) アクセス

Tate Gallery label, Pierre Bonnard: Nude in the Bath (1925)

(<https://www.tate.org.uk/art/artworks/bonnard-nude-in-the-bath-t12611>) 2018/7/8 (最終) アクセス

<図録>

朝日新聞大阪本社企画部編『「小倉遊亀・寺島紫明・中村貞以 自選三人展：おんな」展図録』朝日新聞社、1974 年。

西武美術館編『「絵画の問題展：ロマンティックなものをこえて」展図録』西武美術館、1980 年。

岐阜県美術館他編『シュポール／シュルファス展：1970 年・南仏ーパリ』東京読売新聞社、1993 年。

ブレーントラスト編『「20 世紀美術の巨匠たち：ミルウォーキー美術館所蔵」展図録』伊勢丹美術館（東京・新宿）他、1994 年。

横浜美術館、宮城県美術館、和歌山県立近代美術館編『「恩地孝四郎：色と形の詩人」』小川紀久子、三村京子訳、読売新聞社、1994 年。

町田市立国際版画美術館編『「版画・80 年の軌跡」展図録』町田市立国際版画美術館、1996 年。

東京都現代美術館編『「ポンピドゥー・コレクションによるシュポール／シュルファスの時代：ニース〜パリ 絵画の革命 1966~1979」』東京都現代美術館、2000 年。

東京芸術大学美術学部版画研究室、東京芸術大学大学美術館、東京新聞編『「Hanga：東西交流の波」展図録』東京新聞、2004 年。

滝沢恭司編『「浮世絵モダン：深水・五葉・巴水・・・伝統木版画の隆盛」展図録』町田市立国際版画美術館、2005 年。

茨城県天心記念五浦美術館編『「小倉遊亀展」図録』茨城県天心記念五浦美術館、2007 年。

ワトキンス、ジョナサン、加藤瑞穂編『「田中敦子：アート・オブ・コネクティング」展図録』アイコンギャラリー他、2011 年。

国立新美術館編『「与えられた形象：辰野登恵子 柴田敏雄」展図録』国立新美術館、2012 年。

茨城県立近代美術館編『「天心の思い描いたもの：ぼかしの彼方へ：岡倉天心没後 100 年記念展」図録』茨城県近代美術館、2014 年。

国立新美術館、日本経済新聞社編『ピエール・ボナール展：オルセー美術館特別企画』日本経済新聞社、2018 年。

埼玉県立近代美術館監修『辰野登恵子 ON PAPERS: A Retrospective 1969–2012』青幻舎、2018 年。

横浜美術館、読売新聞東京本社文化事業部編『ヌード：英国テート・コレクションより』読売新聞東京本社、横浜美術館、2018 年。

謝辞

本論文は筆者が女子美術大学大学院美術研究科美術専攻博士後期課程に在籍中の研究成果をまとめたものです。同専攻教授清水美三子先生には、学部頃から8年間にわたり、作品制作についてご指導ご鞭撻を賜りました。清水先生の、制作者としての感覚的なことからへの共感とご理解なくしては、連作としての作品の制作も、本論を書くことも、できませんでした。筆者の研究の意義をご理解いただき、また、研究の機会を与えてくださったこと、心より御礼申し上げます。

同大学芸術学部共通科目教授関直子先生には、終始親身になって議論をしてくださり、多くの重要な示唆をくださり、筆者は本論を書き進めることができました。とくに、本論1章で述べた作品の位置付けは、関先生との議論がなくては、書くことができませんでした。辛抱強くご指導くださいましたこと、深く感謝申し上げます。同大学名誉教授北澤憲昭先生には、筆者の作品を評価していただく機会があり、セルフポートレートとしての解釈に繋がり、現行のテーマでの執筆を決意できました。作品および論文へ忌憚のないご意見と指摘、そして折々に励ましをいただきましたこと、厚く御礼申し上げます。同大学芸術学部美術学科洋画専攻教授福士朋子先生には、筆者の作品における感覚的な要素のあり方について、そしてグリッドの捉え方についてご指摘を賜り、本論を深化させる契機をいただきました。深感申し上げます。

同学科芸術文化専攻教授稲木吉一先生には、本論を書きはじめられずにいた筆者に多くのご助言をくださいましたこと、また一貫してあたたかく見守ってくださいましたこと、深謝申し上げます。作品審査におきましては、同大学芸術学部デザイン工芸学科環境デザイン専攻教授横山勝樹先生には、筆者の拙い文章を熱心にお読みいただき、作品もご理解くださいましたこと、大変励みになりました。深謝の意を表します。同学科ヴィジュアルデザイン専攻教授林規章先生には、画面における白色のあり方についてお話しいただき、大変刺激になりました。深謝の意を表します。

筆者が版画学会への論文を提出する際には、阿部出版株式会社『版画芸術』編集主幹松山龍雄氏より版画と主体との関わりについて、ならびに町田市立国際版画美術館学芸員滝沢恭司氏より図像と主体との関係について、ご教示を賜りました。両氏には、急な依頼にも関わらず、筆者の拙い文章に対して貴重なご助言をくださいましたこと、深謝申し上げます。同大学芸術学部共通科目助教佐藤紀子先生には、発表資料づくりにご協力いただきましたことを、拝謝申し上げます。画家の梶浦奈緒子氏には、日本画の作品に使用する顔料につい

てご教示を賜りましたこと、感謝しております。同学部美術学科洋画専攻助手田中唯子先生には、公私にわたり、支えていただきましたことを、感謝しております。

また論文の公開にあたり、小倉遊亀氏の作品画像の使用を許諾してくださった有限会社鉄樹様、ならびに辰野登恵子氏の作品画像の使用を許諾してくださったご遺族の方々にも感謝申し上げます。

最後に、わがままな筆者を許し、見守ってくれた両親に心から感謝したいと思います。ありがとうございました。