

# 彷徨うからだ

— 鑄造によって浮かびあがる痕跡と装飾 —

東京芸術大学大学院美術研究科博士後期課程

美術専攻 工芸領域(鑄金)

学籍番号 1317915

加藤佑一

## 目次

はじめに .....	3
第1章 彷徨うからだ .....	6
第1節 満たされない意図 .....	6
第2節 コンプレックス .....	9
不自由なからだ .....	9
蛇 .....	10
柱-建築・彫刻と工芸のあいだ .....	13
第3節 完全と不完全の境界 .....	15
不完全 .....	15
変身 .....	18
不完全であることの受容 .....	20
第2章 融合と装飾 .....	25
第1節 融合-鋳造で溶け合う内と外 .....	25
型取り-垣間見える境界 .....	25
吹き-鋳込みに感じる神聖さ .....	28
第2節 加飾 .....	30
廃墟の痕跡 .....	30
金属の魅力 .....	32
第3節 融合と加飾 .....	34
過度の装飾 .....	34
融合と加飾が生み出す幻想 .....	37
第3章 提出作品 .....	40
第1節 「F」 .....	40
第2節 「SLEEPING FOREST」 .....	43
第3節 「Floating in the air」 .....	46
第4節 「H」 .....	48

「The ghost in my room」 .....	49
「H」 .....	51
終章 .....	56
参考文献一覧 .....	58
図版出典一覧 .....	60
謝辞 .....	62

## はじめに

私たちは、日々成長する社会の発展の恩恵を受け、より高水準の生活を手にしている。現代社会における技術の進歩は目覚ましく、その発達に合わせて社会は急速な変貌を繰り返している。そして現実世界のみならず、ARやVRの発達により、私たちは肉体という器から精神を切り抜き、仮想現実との間を行き来することも可能になった。この便利すぎる世の中において、時に自分は何者にもなれるような考えに陥ることがある。しかし、精神と肉体の均衡が崩れつつある状況で生まれる考えが幻想に過ぎず、結局のところ自分は自分にしかかなりえないのは、現実世界での私たちが、自らの身体の束縛から逃れられないからである。社会が生命のように発展する一方で、私たちは生まれながらにして着実に終焉へと向かい、いずれその生を終える。つまり、社会は人間の存続が続く限り無限だが、私たちの身体は有限であると言える。

現代社会においてなお、身体が有限である事を私が再認識するきっかけとなったのは、2017年に腰椎椎間板ヘルニアを発症した時だった。腰部の激しい痛みから始まり、腰椎間に飛び出した椎間板が神経を圧迫し、半年間ほど痺れを伴う痛みを左脚に感じた。歩くという基本的な動作さえ、杖を必要とするほど困難になり、手術後も後遺症で日常生活に違和感と痛みを感じた。この左脚の「通常」の感覚を失った経験から、精神と肉体の相互関係を再確認したのだった。

肉体に起こった変化の蓄積は、感覚にも影響を及ぼし、現実での動作が意図した動作とかけ離れるたびに、肉体と精神の間に感覚の差異が生じた。当たり前の動作ができなくなっていく状況のなかで、肉体と精神が結びついた身体という存在が、不明瞭になっていくのを感じた。哲学者の鷺田清一は、著書『悲鳴をあげる身体』の中で次のように述べる。

[REDACTED]

<sup>1</sup> 鷺田清一『悲鳴をあげる身体』PDH 新書 1998 年、p51



図 1 イメージによって浮かびがる身体

図 1 は鷺田の言葉を私の解釈で図解したものだが、私たちの身体を表す円環は、色とりどりの円によって表したイメージ（部分的な経験によるばらばらの身体感覚）が連なることで、その姿を表すことがわかる。

鷺田清一は「身体」という言葉を、「からだ」と読む。そもそも「からだ」という言葉は、「身体」「体」「軀」「軀」と様々な形で記される。その存在について、自身が知覚できる情報自体が不明瞭であるのなら、私は自分の身体を完全な形では永遠に理解しえないだろう。変化し続ける精神と肉体の間に揺れる私たちのからは、現実という果てしない夢の中を彷徨っていると言える。そのため本論文では、「からだ」が「不完全」であることを改めて認識することで、現代社会における「からだ」のあり方について自他の作品を通して考察する。

本論文は全3章で構成される。

第1章「彷徨うからだ」では、自身の抱える「外的または内的コンプレックス」について言及し、「肉体」と「精神」が不安定な状態にあり、そのため私たちの「からだ」は「不完全」であること。しかし一方の「完全」という概念もまた、その定義は不明瞭であり、「不完全」と「完全」の間に明確な境界は存在しないことを論じる。

第2章「融合と装飾」では、そうした「不完全」と「完全」の「境界」を表現するために用いる「鑄造」という行為が、その制作過程において様々な「境界」を「融合」する行為であることを論じる。そして「金属」という素材と、その表層に「装飾」と

して刻まれる「加飾」や「痕跡」が、私たちに「幻想」という魅力をもたらすことを示す。

そして第3章「提出作品」で、提出作品の解説を交えながら、現代社会における「からだ」のあり方について論じ、人間が人間たりうるためには「彷徨う」行為が必要不可欠であることを述べる。

## 第1章 彷徨うからだ

### 第1節 満たされない意図

自分が自分でしかありえない中で、そもそも自分とは何か。私たちは名前や戸籍、社会的位置、生物学的位置など様々な属性を持ち、その複合体として自己が形成されているが、「欲望」も重要な要素の一つとなっている。

人間の欲望について、社会学の竹田青嗣は『身体と間身体社会学』の中で、次のように言う。

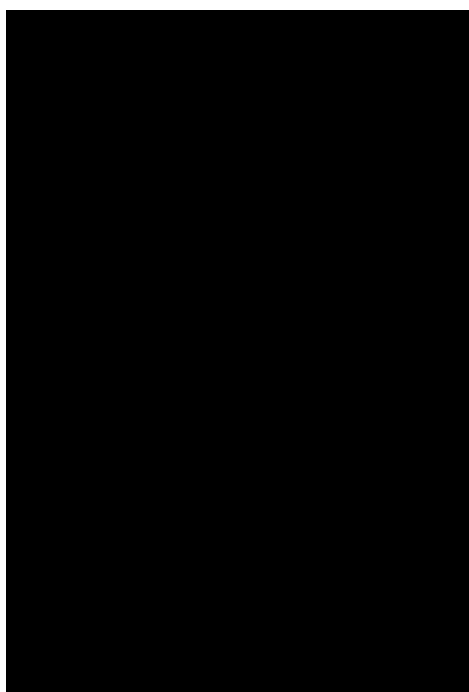
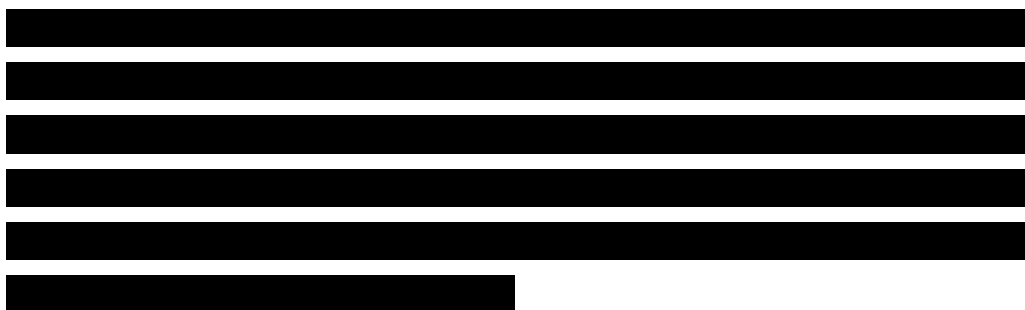


図 2 ルーカス・クラナハ(父)「アダムとイブ」油彩  
53.3×37.1cm 1537 年頃 ウィーン美術史美術館

---

<sup>2</sup> 竹田青嗣『身体と間身体社会学』岩波書店 1996 年、p41

旧約聖書の『創世記』が記したのは、アダムとイブが善悪の知識の実を食べ、神の怒りを買って楽園を追放されたことである(図2)。イブは、蛇に「それを食べると、あなた方の目が開け、神のように善悪を知る者となることを、神は知っておられるのです」とそそのかされる。それを聞いたイブは、好奇心に打ち勝てず、果実を取って夫に与え共犯関係となった。この話から読み取れるのは、イブが食物を欲したわけではなく、神と対等な立場になることを期待したことである。しかしここでむしろ注目したいのは、私達の欲望は、対象があって初めて欲望として成立することである。なぜなら、人間は万能ではなく、私達の肉体が自らの欲望を全て実現するほどの容量を持ち得ていないからである。

人間社会の中での自己について、精神病理学者の木村敏は、著書『関係としての自己』の中で、次のように述べる。

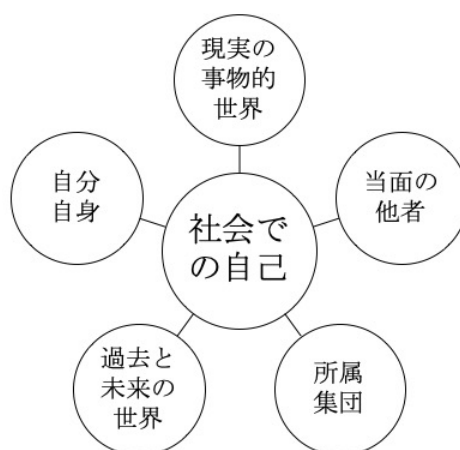


図 3 社会での自己の関係

こうした様々なあいだ（関係性）の中で認知されることで、自己のアイデンティティはその輪郭を表わす(図3)。様々な要因の中でも、とくに他者による認識としてまず挙げられるのが、自らの外観と肉体である。私たちは社会を生きていく上で、他者の目から逃れる事はできない。そのため、見られることへの不安から服を纏い、筋

<sup>3</sup> 木村敏『関係としての自己』みすず書房 2005 年、p100

肉を鍛え上げることで肉体を着飾り、表層から自らを作り上げようとする。

表現行為においても、同様の関係が見て取れる。本来ものを作る行為は、人間の本能的行為であり、図4のラスコー洞窟壁画のような原始時代の絵画は、遊びのようにも感じられる。オランダの歴史家ヨハン・ホイジンガは、遊びは文化よりも古いとし、「ホモ・サピエンス」（人類）に対して、「ホモ・ルーデンス」（遊ぶ人）と呼称した。しかし同時に彼は、次のように言う。

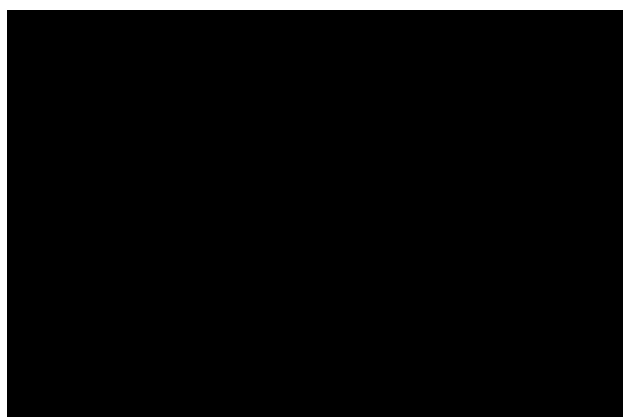
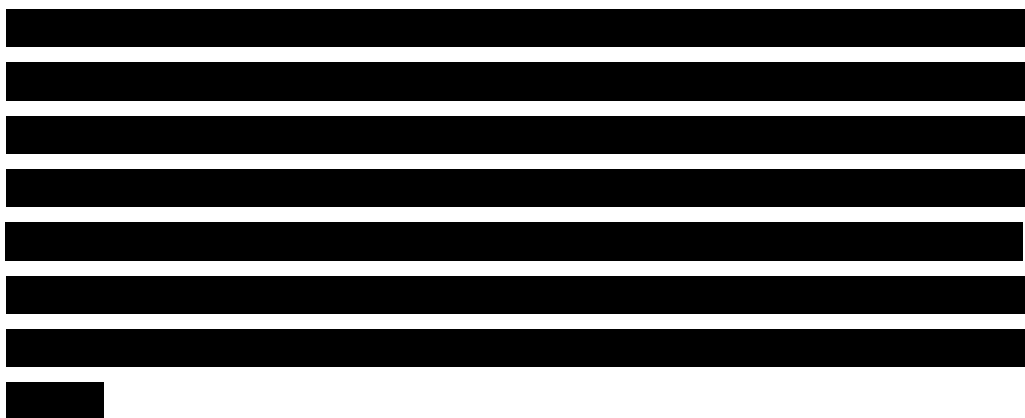


図 4 ラスコーの洞窟壁画 B.C. 2 万年頃

ホイジンガは、詩、音楽、舞踊と違い、造形芸術は遊びから次第に作品へと変化したと考えた。作品は、芸術家たちの勤勉な仕事によって、材料に各々の美的衝動が定着することで生まれ、それによって仏像やキリスト像のような信仰の具象化にまで至ったのである。しかし今日では、芸術家は作品を通して内在する抑えきれない欲望と自己意識を社会に投げ掛けている。

---

<sup>4</sup> ホイジンガ『ホモ・ルーデンス』高橋英夫訳 中公文庫 1973 年、p342

## 第2節 コンプレックス

### 不自由なからだ

私の制作の一つの原点と言えるのが、自身の肉体に対する拭いきれない劣等感、具体的には、幼少期から肥満だったことだ。周囲と比べて成長が早かった私にとって、肥満は食欲の自制が効かない結果だったが、同世代と比べて大柄だったことは、自身の中で重要なアイデンティティでもあった。しかし成長期はあっけなく終わり、気づけば周りを目線の高さは変わらず、次第に追い抜かれていった。結果として、私は身長も体重も平均にすらなれなかった。このように幼少期から思春期にかけて感じた劣等感は、私の中に暗い陰を落とし、また肉体が有限であることを自覚させた。

私の場合は肉体の不自由さが精神に影響を与えたケースだが、逆に精神が肉体に影響を及ぼす事例もある。「痙直型脳性まひ」をもって生まれた小児科医の熊谷晋一郎は、その特徴として肉体に生じる「緊張」について、キーボードを打つ時の様子を次のように述べている。

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

幼い頃から母親と懸命なりハビリを続けた彼は、密接な母と子の関係の中で、二つの幻想を抱く。それを「健常者幻想」と「厳しい社会幻想」とし、前者の「健常者幻想」について次のように言う。

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

---

<sup>5</sup> 綾屋紗月 熊谷晋一郎『つながりの作法』NHK 出版 2010 年、p47

<sup>6</sup> 註 5 掲書、p51,52

彼の抱いた幻想は、私が抱いた幻想と根底で結びついている。「平均」という言葉は、私にとって憧れだったが、移ろいやすく不確かなそれを手に入れることは、永遠に叶わないと感じていた。次第に「平均」は「憧れ」に似たものになっていった。しかし、各人のからだが内包する「肉体」と「精神」の関係には差異があり、そのバランスは常に安定しているわけではない。私たちはその両者の間でせめぎ合っているのだ。

## 蛇

全身を鱗と模様に覆われた蛇の姿は、禍々しくも美しい。鱗は格子状に連鎖し、体の表面に規則性を与える。またその表層に浮かび上がる模様は、種類によって斑であったり、複雑な模様となることで、蛇の存在感をより強めている。そして動きに合わせて鱗が連動する蛇の様子には、独特の滑らかさがあり、強い艶めかしさを感じる。そうした唯一無二の存在感を持つ蛇は、前述の旧約聖書でアダムとイブの楽園追放のキッカケとして現れる。また日本神話でも八岐大蛇や七福神の弁財天の使いとして現れるように、古今東西の様々な神話に登場し、時に信仰の対象にもなっている。

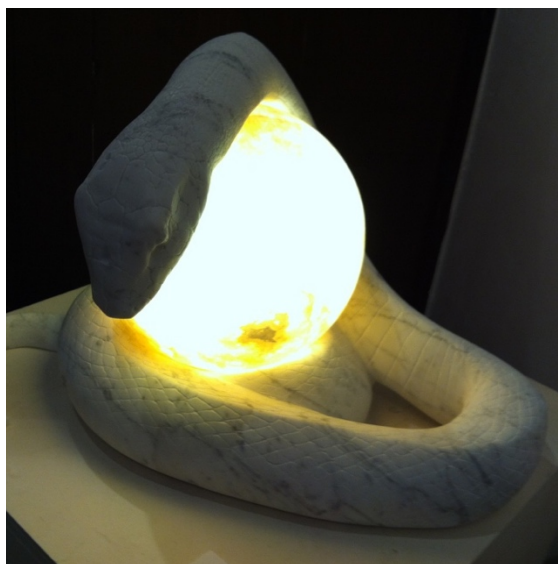


図 5 加藤佑一「眠る前に想うこと」大理石,オニキス,電球  
27×35×24cm 2011 年

図5は、自作品「眠る前に想うこと」である。ビアンコカラーラと呼ばれる大理石から掘り出した白蛇には、大理石特有の模様が浮かび上がっている。白蛇が抱く球体

このように私にとって蛇は特別な存在だが、そのきっかけとなった出来事がある。窯業を営んでいた生家には、正門から玄関まで庭が広がっており、玄関の手前に小さな松の木が植えられていた(図6)。

今から思えば根拠もない話だが、迷信の類を信じていた当時の私にとって、祖母の返答は妙にすんなりと聞き入れられた。こうして蛇は恐怖の対象から外れ、その動きが私の頭の中から離れられないものとなった。そして私はあの時の蛇の姿に、自身の不甲斐なさから生まれ変わりたいという欲望を重ねるようになった。

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

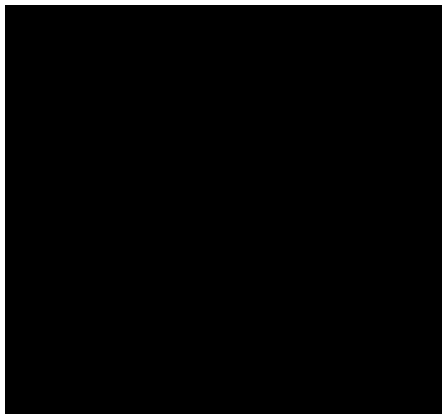


図 7 丸尾末広「芋虫」2009 年



図 8 加藤佑一「Metamorphose」 ブロンズ 42×26×15cm  
2013 年

小説の主人公・時子の夫の須永中尉は、戦争で負傷し手足を失っていた。実はこの文章は、胴体のみになった稀有な存在の彼が、自殺するために家の裏庭の古井戸に

---

<sup>7</sup> 江戸川乱歩『江戸川乱歩傑作選』新潮社 1960 年、p292

向かっている様子を描写したものである(図7は漫画化されたその場面)。一見、絶望の果ての行為に見えるが、私はそこに、どのような姿になっても目的を達成しようとするプライドと執念を感じた。身体的なハンデキャップに打ち勝とうとする姿に、むしろ共感を覚えたのである。

図8は、自身が抱える肥満のコンプレックスを表現した、自作品「Metamorphose」である。

早期に止まってしまった成長に反比例するように、体内の脂肪が膨張を続けて垂れ落ちていく中で、私の中に残る自尊心が、畏怖の存在の蛇へと変貌していく様子を表現したものである。「蛇／理想」「脂肪／現実」という、相反する二つのイメージは、常に自身の中に並在している。本作をきっかけに、私は自身のコンプレックスに、改めて向き合うこととなった。

#### 柱-建築・彫刻と工芸のあいだ



図 9 加藤佑一「私たちは互いに溶け合う」ブロンズ 240×550×550cm 2015 年



図 10 加藤佑一「INNER MEMORY」ブロンズ 216×91×25cm 2017 年

建築家の菊竹清訓は、柱について次のように述べる。

図9、10は、共に柱をモチーフとした自作品で、前者の「私たちは互いに溶け合う」(図9)は、2015年の卒業制作である。当時私は、小型で実用的、かつ手にとって扱うイメージの強い工芸という分野に、疑問を抱いていた。そうした中で2014年ロンドンに旅行した時、大英博物館に展示されていたギリシャ彫刻「エレクトイオンのカリアティード」(図11)に惹かれた。「エレクトイオン」として知られるギリシャの神殿(図12)を支える、6体の柱状彫刻の一つである。現在、同神殿の柱状彫刻は全てレプリカに差し替えられているが、大英博物館所蔵のもの以外の5体は、新アクロポリス博物館に保管されている。柱状彫刻は、本来は建築の構造要素でありながら、独立した彫刻としても成立している。この二面性が、工芸領域にもより広い可能性をもたらすのではないかと感じたのである。



図 11 エレクトイオンのカリアティード 石彫  
高さ 231cm B.C.415 年頃 大英博物館



図 12 エレクトイオン神殿、アテネ、B.C.415 年頃

この時すでに鋳金を専攻していた私は、金属製の柱が独立した状態で存在する時、

<sup>8</sup> 菊竹清訓『代謝建築論 か・かた・かたち』彰国社 2008、p108

その全体像がどのようなものになるかを、工芸・建築・彫刻をまたぐ表現で試みようと考えた。

図 10 の「INNER MEMORY」は、2017 年に制作した修士修了作品である。円柱での同一形状の反復は、家業だった陶芸の轆轤挽きを思い起こさせ、同時にそれへの加飾は、装飾への興味の契機となった。その点、自身の工芸の記憶や経験と、建築や彫刻領域との越境的な表現を模索するものとなった。上部の多面体で構成された造形は、垂直と平行で構成されるビル群が、ライトアップで乱反射する都市景観の様子を表しており、現在の自身が含まれる世界を表現した。そして最頂部の梁を想わせる造形は、生命には限界があり、永遠に伸び続けることはできずに終焉を迎えること。そして生命と身体の世界は、梁をつたって誰かの記憶に紡がれることで、永遠のものになることを表現した。

### 第 3 節 完全と不完全の境界

#### 不完全

2017 年に椎間板ヘルニアを発症した後の左下半身は、肉体の一部でありながら私の意思の支配下から離れた。神経の圧迫によって、微量の電波が点滅する信号のように一定間隔で脛の外側を走り抜け、自身の内側から発せられるこの痛みで、私は左下半身の存在を知覚した。帽子が風に飛ばされて車道に飛んで行った時、頭では車が来る前に取りに行かなければと思っているのに、意思とは裏腹に左足は重力に縛られたように動かず、立ちすくんでしまった。なにより杖をついて、左足を引きずるように歩く様子は、ひどく不恰好で惨めに思えた。あの時私は、自らの肉体が不完全であると感じた。発症以前が完全な肉体だった訳ではなく、そもそも完全な肉体など、永遠に手に入れないことも理解している。しかし当時の私は、自らの肉体をそう感じずにはいられなかった。それまでの感覚に対して、所有している肉体の一部が欠損した感覚があった。

病跡学者の岩井寛は、欠損について二種類の世界があると言う。一つは、満たすことができないためにかけてしまう世界、もう一つは、出来あがっていたものが欠落することで欠けてしまう世界である<sup>9</sup>。そして後者の、一度完成したものが何らかの原因で次第に欠けていく欠損について、彼は次のように言う。

---

<sup>9</sup> 岩井寛『境界の美学』造形社 1972 年、p30

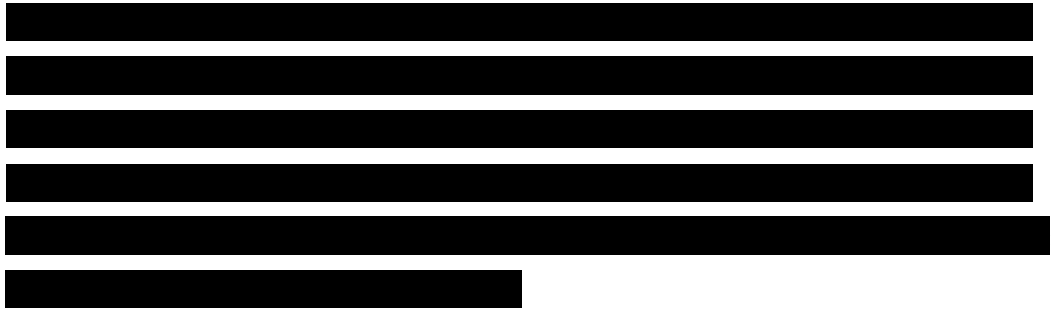


図 13 主体の関知せぬ間に欠けていく世界

私の場合、ここでの“対象”が左下半身、“自己”が精神と言える。歩くという当たり前なはずの動作が困難な、肉体と精神の不对応という事実を突き付けられ、一挙手一投足をそれまで以上に意識せざるを得なくなった。結果として、自ら所有しているはずの肉体が、借り物のような感覚に陥り、自己の存在の在り方までもが不明瞭に感じられた。

私達にとって身体とは、「所有／もつ」ものなのか、あるいは「存在／ある」ものなのか。フランスの哲学者ガブリエル・マルセルは、著書『存在と所有』で次のように言う。

---

<sup>10</sup> 岩井寛『境界の美学』造形社 1972 年、p 32

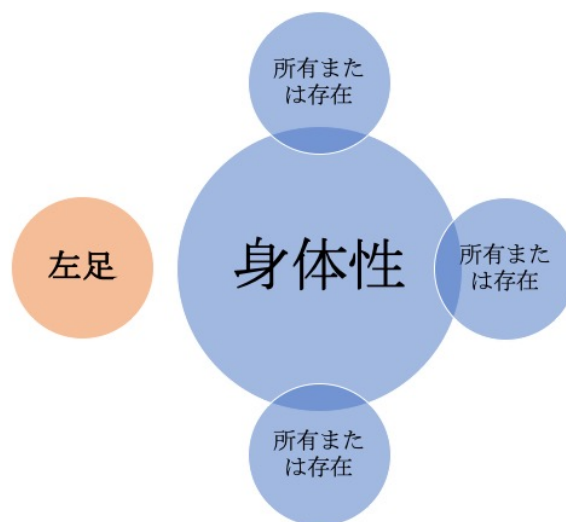
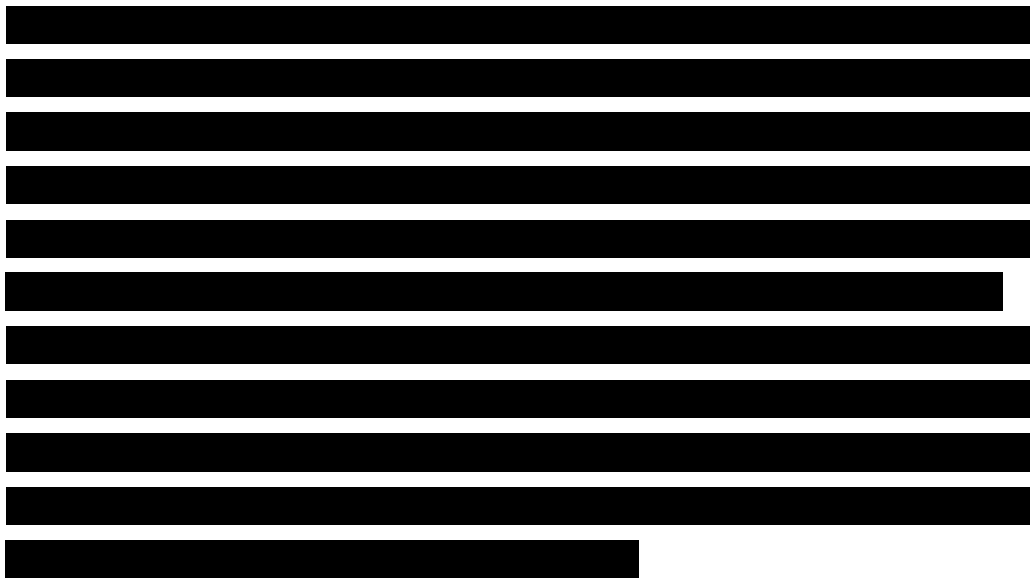


図 14 私の身体性に関する所有と存在の図解

私の場合は、自身に起きた症状によって、私と身体の関係が、所有するものとされるものという単純な関係ではなくなったことになる(図 14)。この簡単には説明出来ない複雑な状況を表現したのが、図 15 の自作品「Floating in the air」であり、当時の感覚を交えながら表現した。指先に向かうにつれて私の意思から離れ、所有する身体の一部ではなくなった左足が、別の生命体へと生まれ変わっていく。このような錯覚は、本体である私の所在をも不明瞭にした。それを、産み落とされたばかりの仔馬が、羊水にまみれながら必死に立ち上がろうとする不安定な姿で表した。

<sup>11</sup> ガブリエル・マルセル『存在と所有』 信太正三訳 春秋社 1971 年、p80



図 15 加藤佑一「Floating in the air」ブロンズ 63×4×22cm 2019年

变身

身体の完全性を求める時、私たちは必然的に目指すべき理想を求めることになる。身体を多義的に捉えた場合、それは骨格や顔の作りだけでなく、声色や話し方、些細な仕草など、視覚情報以外の一挙手一投足にまで及ぶ。この行為は、芸術表現における模倣となんら変わりがない。

変身をテーマとする芸術家に、森村泰昌(1951~)がいる。彼は、1985年に発表した「肖像／ゴッホ」(図16)に始まるセルフポートレートシリーズの中で、様々な人物に扮している。ゴッホの肖像やフェルメールの女、モナリザなど、絵画作品の登場人物から、アインシュタインやマリリンモンローなどの実在する人物まで、彼は写真の中で様々なモデルに変身してみせた。

森村は自らの制作について、レンブラントのセルフポートレイトを例に、「自己追求型のセルフポートレイト」として次のように述べている。

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

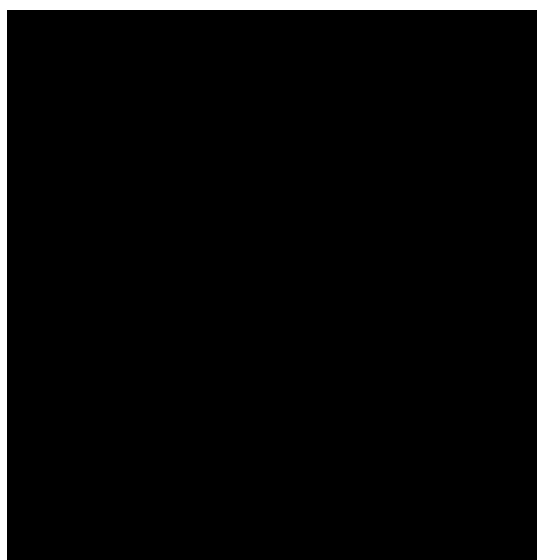


図 16 森村泰昌「肖像／ゴッホ」カラープリント 120×100cm 1985 年

美術作品との関係性には、「鑑賞／見ること」「制作／作ること」「研究／読むこと」など様々な形があるが、森山は「見ること」でも「作ること」「読むこと」でもなく、自身が美術作品に「なること」で関係性を結ぼうとする。「なる」過程で多くの発見があり、それらを盛り込むことで作品を仕上げていく。そのため、原画と「似ている」ことより、むしろどのようにアレンジを加えるかを重要視している様子がわかる。原画の人物から新たな自分を発見することで、単なる模倣を越えた新たな自身のアイデンティティを拡張しているのである。

私にとっての「顔」は、自身が不完全になってしまったと感じ、自身の身体への疑惑が患部をこえて全身に広がった時の、最たる部位だった。顔は個人の象徴であり、日々さまざまな人々の顔を私たちは目にしている。しかし一方で自らの顔は、触れたり鏡で認識することはできるものの、本質的に他者として捉えることは永遠に出来ない。

---

<sup>12</sup> 森村泰昌『美術の解剖学講義』筑摩書房 2001 年、p205,206



完成した瞬間以前（未完成）、または以後のモノである。つまり、私たちの周りに存在するあらゆるモノは、「不完全」と「完全」が流動的に混在する状態と考えられ、「不完全」と「完全」の間に、明確な境界はない。それゆえに、その狭間にある私たちは、「不完全」な状態から逆に「完全」な状態を連想、あるいは示唆することができるのではないかとと思われる。

「ミロのヴィーナス」(図18)と「サモトラケのニケ」(図19)を挙げてみよう。



図 18 「ミロのヴィーナス」 大理石 B.C.130～100 年頃 ルーヴル美術館



図 19 「サモトラケのニケ」 大理石 B.C.200～190 年頃 ルーヴル美術館

どちらもルーヴル美術館を代表する作品だが、両者には重要な共通点が見られる。いずれも作者が不明で、身体の一部が欠損していることである。一度は完成しながら、歴史の中でその一部を失ったことで、鑑賞者に欠落した部分や全体への想像を喚起させる。

図20の「踊るサテュロス」にも、同様の特徴が見られる。この古代ギリシャ彫刻は、1998年イタリアのシチリア島沖で引き上げられたものである。2004年愛知県で開催された愛・地球博のイタリアパビリオンにも出品され、私が感銘を受けた作品でもある。踊る一連の動作の中で、腕を広げて上半身をねじり、回転する身体の躍動感とは対照的に、その表情はとても穏やかである。しかし、長い年月の間に欠損した箇所が至る所に見受けられ、穏やかな表情とは裏腹に、頭頂部には大きな穴が開いてい

る。さらに両腕と右足が失われ、現存する左足も、太ももから膝にかけて一部が失われている。

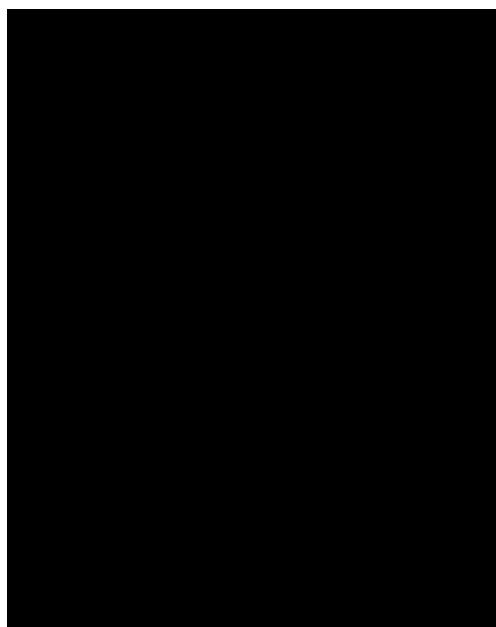
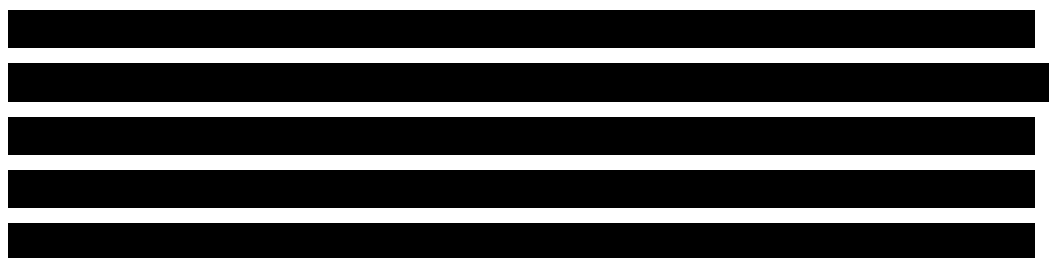


図 20 「踊るサティロス」ブロンズ B.C.400 年頃  
踊るサティロス美術館

こうした欠損は「ミロのヴィーナス」(図18)や「サモトラケのニケ」(図19)と同じだが、「踊るサテュロス」(図20)の大きな相違点は、前二体の彫刻が大理石であるのに対して、鑄造作品であることだ。大理石の二体同様、身体の一部を失うことで欠落箇所を想像させながら、欠損箇所は内部に孕む空間を露わにし、彫刻を内外の空間に融合させている。

また世に現存する作品の中には、「不完全」な状態で提示されているモノだけでなく、「未完成」の状態で提示されているモノもある。

「ポール・ヴァレリーの美学における完成と未完成」という文章の中で、モーリス・ベモルは、作品の完成についてポール・ヴァレリーが述べた次の言葉に着目している。





これは19世紀以降の美術が、「完全」や「完成」より、美術家個人の個性を優先するようになった状況を指している。いわば「不完全」や「未完成」は、神の技ではなく人間存在の意味を象徴的に示すようになったと言える。前述した「ミロのヴィーナス」や「サモトラケのニケ」、「踊るサテュロス」などの欠損の美が評価されるようになったのも、こうした時代動向を反映している。

また多くの未完成の作品を後世に残した作家として、ミケランジェロ（1475～1564）が挙げられる。イタリア盛期ルネッサンス期の芸術家で、本職の彫刻のみならず、絵画や文学にも多くの傑作を生んだミケランジェロは、現在でも西洋美術史上の最高峰の芸術家として認識されているが、現存する彼の作品には「未完成」のものがしばしば見受けられる。



図 21 ミケランジェロ「ロンダニーニのピエタ」大理石 1559年 スフォルファ城博物館

図21の「ロンダニーニのピエタ」は、ノミの跡が至る箇所に残存し、イエス・キリストと聖母マリアの表情は曖昧なままである。本作は1547年頃に制作に着手されたが、

---

<sup>14</sup> モーリス・ベモル「ポール・ヴァレリーの美学における完成と未完成」 J.A.シュモル編『芸術における未完成』岩崎美術社 1971年、p 258

途中で放置され、晩年再び着手されるが、結局未完成のままミケランジェロの遺作となった。

ミケランジェロの最初の伝記を書いたジョルジョ・ヴァザーリ(1511～1574)は、彼の作品が時に未完成だった理由について、次のように語る。

天才の名をほしいままにしたミケランジェロでさえ、自身の力の限界に苦悩したのである。私たちは、自身が思い描く「完全」になることは出来ない。だからこそ、私たちは自らが「不完全」であることを甘受し、自分が何者であるかを理解しようとするのだ。そのためには、「不完全」と「完全」の境界に自らを置くことで、現実を見据えながら理想や幻想を追求することが必要なのではないだろうか。

---

15 ジョルジョ・ヴァザーリ『美術家列伝3』田中英道訳 白水社 2011年、p177

## 第2章 融合と装飾

### 第1節 融合—鑄造で溶け合う内と外

第1章で述べた自身のコンプレックスの解消手段として、越境的な表現を試みた背景には、自身の家系が深く関わっている。私は愛知県瀬戸市で、安土桃山時代から続く陶芸家の家系の長男として生まれた。



図 22 生家のギャラリーの一部

物心ついた頃から祖父、父、そして多くの弟子達が切磋琢磨し、活気溢れる工房を見て育ったことから、自身もいずれ将来、同じような環境で表現活動に携わるだろうと感じていた。そうした背景を持つ私にとって、粘土と火は、きわめて日常的で馴染み深い素材だった。両者は、陶芸だけでなく鑄金においても、きわめて関わりの強い素材である。私が初めて鑄金技法で制作を行ったのは、大学2年時に講座専攻の選定を行っている時だった。当初、陶芸専攻に進もうとしていた私にとって、運命的な出会いであった。粘土の表面に刻んだ痕跡が金属となって現れた事は、それまでの私の認識の幅を拡げ、新たな表現を模索するきっかけとなった。

### 型取り—垣間見える境界

鑄金技法のプロセスには、様々な素材が介入し、それぞれが表現において重要な役割を果たしている。主に原形に使用する粘土と蠟は、ともに気温や体温などの些細な熱で容易に変化し、自身の意思を明快に伝達することができる。また石膏やシリコンゴムによる原形の型取りは、造形の複製を可能にし、反復による表現を容易にする。

材料となる素材は全て、自然の摂理に寄り添って存在するが、それぞれの差異が私の五感を一層研ぎ澄ます。素材の特性を活かした技法が、鑄金の永い歴史のなかで築かれてきたことが感じられる。

石膏やシリコンゴムで原形の外形を写しとる型取りでは、図23のように雌型の中に反転した原形の姿が現れる。その反転した姿を目にすることが出来るのは、雌型の内側に蠟を塗りつけるまでのほんの一瞬である。反転した姿とは、本来現れるはずのない「境界」であり、1mmでも蠟の厚みがついた時点で、図24のように作品の裏側になってしまう。私はこの雌型と原形の関係に、身体における内と外と同じ関係を見出した。



図 23 雌型の中に反転して現れる原形



図 24 蠟の厚みがついた雌型の内部

そもそも私たちは、日々の生活の中で様々な「境界」をまたいで生きている。

病跡学者の岩井寛は著書『境界の美学』の中で、主に精神医学で使われる「境界領域」という用語を用いて、人間の正常と異常、神経症と分裂症、うつ病と分裂病などのさまざまな境界について述べている。そして境界は、黒と白の間にできる一枚の壁ではなく、流動的な幅を持つ移行帯であるとする<sup>16</sup>。

身体についても、私たちの肉体は、常に外界の自然や社会との関係を保っている。

<sup>16</sup> 岩井寛『境界の美学』造形社 1972年、p32

普段は外界と直接接する皮膚に守られ、その内側に骨や筋肉、血管、神経、細胞など、様々な生体機能が内在する。それらの存在は、無数に絡まりあった情報の集積として形成されている。

またイギリスの彫刻家アントニー・ゴームリー(1950～)は、「境界」について次のように言う。

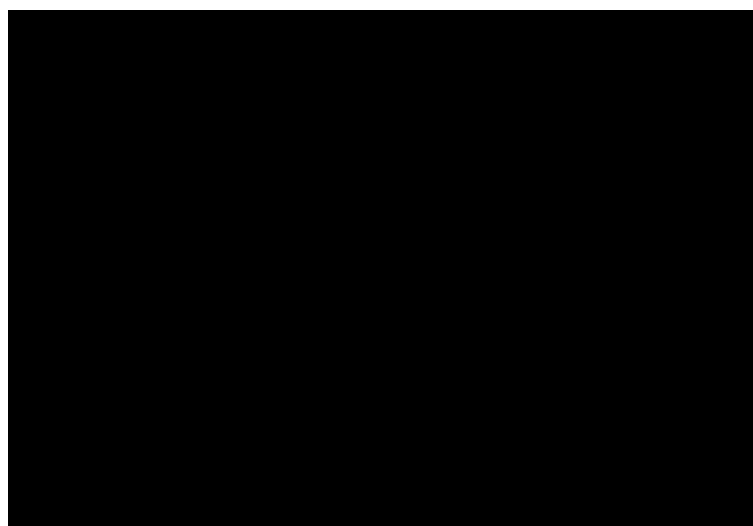


図 25 ANTONY GORMLEY 「Land, Sea and Air II」 鉛, ファイバーグラス  
「Land」 45×103×53cm(手前左)、「Sea」 191×50×32 cm(奥)、「Air」 45  
×103×53 cm (右) 1982 年

1950年イギリスのロンドンに生まれたゴームリーは、自らの肉体を型取った鉛や鋳鉄の人体像の作品(図25)を数多く制作した。その人体像の動きや表情を、極限まで抑えることで、「容器」としての肉体を生み出し、その中に宿る魂を感じさせることで、私達や自分が何者であるかを見つめ直そうとする。またコンクリートを用いた箱状の作品(図26)では、人体と社会における内と外の関係を見つめ直した。どちらも境界をテーマとした彫刻作品である。

---

<sup>17</sup> アントニー・ゴームリー 『Still Moving』 読売新聞社 1996 年、p11



図 26 ANTONY GORMLEY 「HOME OF THE HEART I」 100×50.5×36.5cm  
コンクリート 1992 年

このように「境界」は、私たちの周りに無数に存在している。図27は自作品「You're Part Of Me」シリーズである。無数に繋がることで成立する本作の原形は、私の指先に蠟を垂らし、その外形を成形して生み出している。指先は、頭の中のイメージを具現化する身体先端器官だが、ここでは身体と作品の「境界」としてそれを捉えている。複製された蠟原形は一つ一つに差異があり、それらを様々なパターンで繋ぎ合わせて、新たな姿に変貌させた。身体における「境界」の「融解」を示唆している。



図 27 加藤佑一「You're Part Of Me」左から真鍮 10×10×8 cm、アルミ青銅（上）真鍮（下）14×14×14.5 cm、黒味銅 15.5×15.5×11 cm、アルミ青銅（上）ブロンズ（下）9×9×8.5 cm、アルミ青銅 15×15×7cm、2016 年

### 吹き一鑄込みに感じる神聖さ

鑄造の様々な工程の中でも、とくに私は「溶かした金属を流し込む」という行為に、何にも代え難い快感を覚えている。常に自身が介在する原形と雌型の間に生まれ

そして鑄型への注湯の準備を整えている間、熔解炉の中に投入された金属は、熱を加えられている。

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

<sup>18</sup> 宮沢賢治「幻想」『新修宮沢賢治全集 第六卷』筑摩書房 1980年、p2,3

こうした非日常の制作現場で、金属と火という素材が、作者に従属するものではないことを改めて思い知らされる。自分一人では手に負えない素材との対話と関係性が、制作の場と空間に神秘性を生み出し、信仰へと結びついてきたのだろう。日本では古来から火を起こす道具の<sup>ふいご</sup>鞴を、鍛冶の神として信仰し、<sup>ふいごしん</sup>鞴神祭で毎年感謝の祈りを捧げている。こうした人智を超えた絶対的な存在を認識することで、自身の存在の小ささや脆さ、不確実さを再確認するのである。

## 第2節 加飾

### 廃墟の痕跡

過去に制作した作品を思い返す行為は、古い建物や町並み、遺跡などを見てノスタルジーを覚える感覚に近い。共に過ごした時間が痕跡として刻まれた姿を見る時、そこに過去の記憶を思い起こし、幻想にふけることができるからである。次にジョバンニ・ピラネージやユベール・ロベールなど、空想と現実をテーマに扱った作家を例に挙げ、「廃墟」が生む想像力について言及する。

ジョバンニ・ピラネージ(1720～1778)は18世紀のイタリアで、古代ローマの廃墟を主題とした版画で人気を博した画家である(図29)。

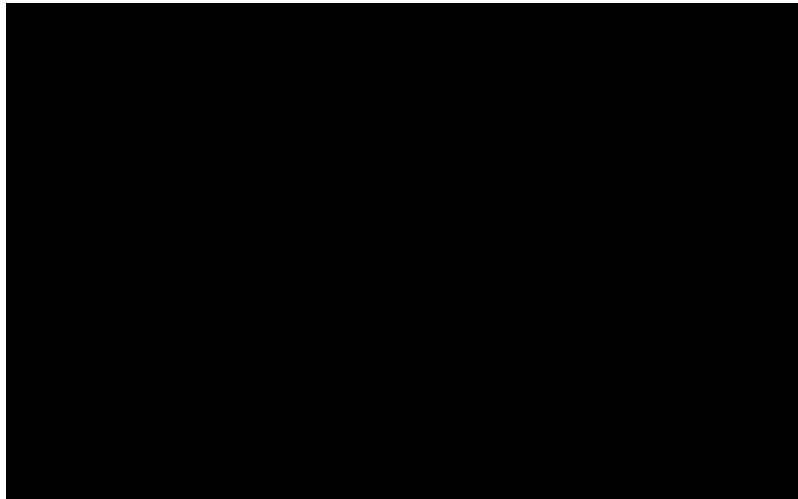
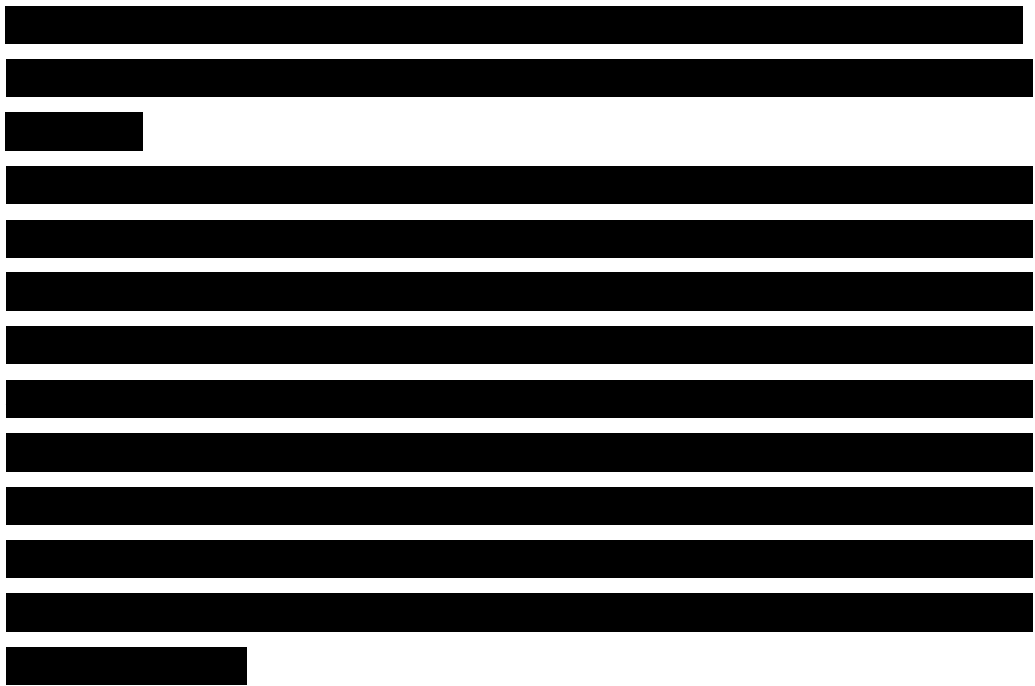


図 29 ジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージ 「古代アッピア街道とアルデアティーナ街道の交差点」 版画 1756年 町田市立国際版画美術館

彫刻家武末裕子は、ピラネージの描く廃墟について、次のように述べている。



そしてフランスの風景画家ユベール・ロベール(1733～1808)は、ピラネージから多大な影響を受け、「カプリッチョ」と呼ばれた虚構の絵画を展開した。

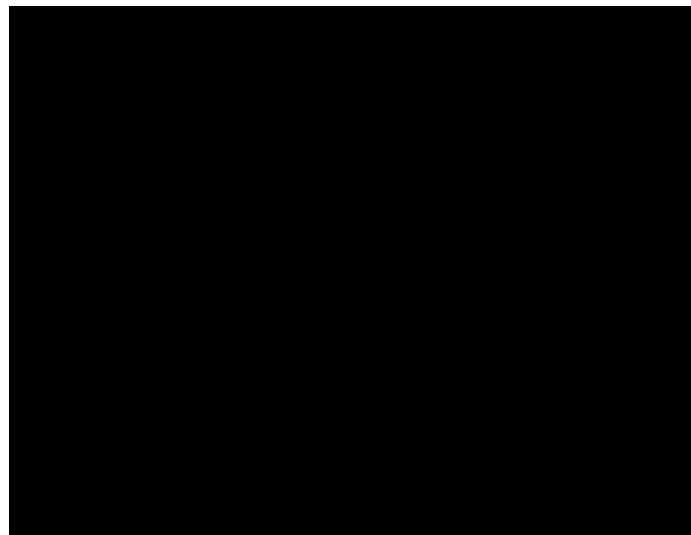


図 30 ユベール・ロベール 「廃墟になったグランド・ギャラリーの想像上の眺め」油彩 115×145cm 1796 年 ルーブル美術館

図 30 の「廃墟になったグランド・ギャラリーの想像上の眺め」は、当時改築中だった

<sup>19</sup> 武末裕子「ピラネージの廃墟とグロテスク II-Vedute di Roma」西南学院大学学術研究所編『西南学院大学フランス語フランス文学論集 (57)』西南学院大学学術研究所 2014 年 p71

<sup>20</sup> 注 19 文献、p72

たルーブル美術館が未完成の状態だったにも関わらず、廃墟となった想像上の架空の未来を描いた作品である。彼は、現存する建造物の未来の廃墟を現出してみせた最初の画家<sup>21</sup>といえる。彼を「虚構のロベール」と呼んだ哲学者、ドゥニ・ディドロ(1713~1784)は、彼の作品が鑑賞者に引き起こす幸福感と憂鬱、すなわち快さと苦痛という相反する感情の共存を、「甘美な憂鬱」と讃えた。

このように、実際に存在する景観を自由な発想で改変した虚構の絵画は、私たちを空想の過去や未来へと誘う。こうした作用を、私は自らの作品に取り入れた。図7の自作品「私たちは互いに溶け合う」は、柱の下部を、ギリシャ古典建築の様式風にすることで、鑑賞者に既視感や親密感を与える効果を試みた。それに対して上部には独自の装飾を施すことで、架空の柱状彫刻を生み出している。こうした自分がいる時空間から切り離された世界との対面は、私たちの想像を大きく拡張する。

## 金属の魅力

鑄金と社会の関係は、中国の青銅器のように祭器として用いたり、指輪や首飾りなど装身具として用いたり、古代から現代にいたるまで密接な関係にある。

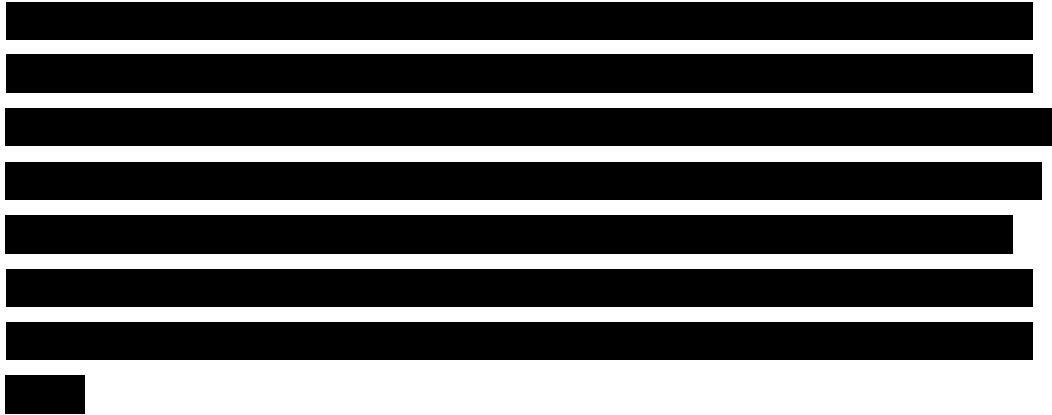
型から取り出され、未加工の状態の作品は、全体を石膏や酸化膜に覆われた姿で眼前に現れる(図31)。全体が黒ずんだ表面は、ヤスリで磨くことで金属本来の秘めた輝きを現し、遂には自身を写し出す鏡にまでなりうる。鑄肌から鏡面まで、多種多様な表層の変化は、私が鑄金に魅了される理由の一つである。



図 31 型から取り出され、未加工の状態の作品

<sup>21</sup> クリストファー・ウッドワード『廃墟論』森夏樹訳 青土社 2016年、p230

金属が内側に秘めている鏡面性について、森村泰昌(1951～)は、フランスの美術家ドミニク・ゴンザレス＝フォルステル(1965～)に宛てた往復書簡の中で、次のように述べている。



森村が鏡の中に、様々な人物に扮した自身を映したように、私も自身を映し出すものとして鏡面を作品の中に取り入れてきた(図 10 上部の多面体)。

私にとって、鋳物内に潜む鏡面を作品の表層に表す行為は、自己愛や承認欲求とも似た制作のモチベーションになっている。一見「何もない」不在の鏡が、鏡として存在するのは、そこに映る「私」が存在しているからである。



図 32 カラヴァッジョ「ナルキッソス」油彩 113.3×95cm 1595 年頃 バルベリーニ宮国立古代美術館

<sup>22</sup> 国立国際美術館編『森村泰昌：「自画像の美術史 「私」と「わたし」が会ったとき」』展図録 国立国際美術館 2016 年、p170

磨けば磨くほど鮮明になる鏡面の中の自身と見つめ合う行為は、ギリシャ神話のナルキッソスのそれと似ている。自分の姿を見なければ長生きするとされた知性と美を兼ね揃えた青年ナルキッソスが、水面に映る自分の姿に恋をしてその場から離れられず、死んでしまったという話である(図 32)。鏡面と自己愛の追求は、深く結びついている。

しかし私の場合、鏡面に映る自身の姿に完全に没入してしまわないのは、鑄造時に生じる欠損や鑄肌独自の表面にも、魅力を感じるからである。その歪みは、私と鑄物の一体化から私を現実に取り留め、時に作品の予期せぬ表現を生む。予期せぬ欠損部は、鑄型内の液体の金属が流動したことを示す。鑄肌は、原形と鑄型の境界が表層に現れたものである。自身が作った原形を完璧に置き換えるための鑄造であるにもかかわらず、偶然が魅力を生むパラドクスは、私と作品の間に新たな関係性を生み出す。

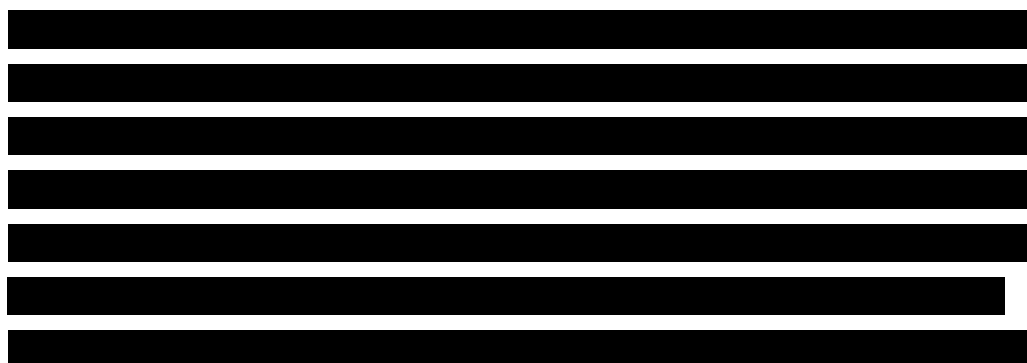
鑄造された金属を用い、偶然性を取り入れた装飾表現を行うことは、立体としての陰影だけでなく、光の反射による煌めきや光沢など、複雑な表情をもつテクスチャーを生む。金属は、表現の幅に無限の可能性を秘めた素材と言える。

### 第3節 融合と加飾

#### 過度の装飾

一般的に装飾とは、すでにあるものへの付加的要素をいい、芸術作品では主にその表層に施すものをいう。広義には、人間自身や社会的空間などに対しても行われるが、表現者にとっては、美的感覚を問われるきわめて重要な役割を担う。

しかし建築家アドルフ・ロース(1870～1933)は、著書『装飾と原罪』(原書1908年)で、装飾について厳しく批判する。



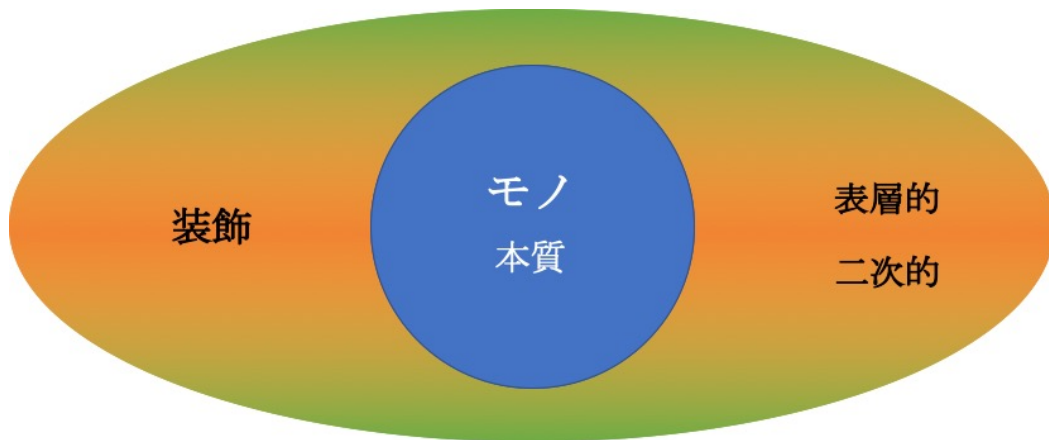


図 33 アドルフ・ロースの装飾の捉え方

ロースにとって、モノはそれ自体に寿命がある本質的なものだが、装飾は飽きられたら終わりの表層的（二次的）なものである。この考えは、ある意味で賛同できるが、現代社会における大量生産と大量消費の循環は目まぐるしく、モノ自体寿命を終える前に姿を消すことがあり、遂に保管されることもある。後者の場合、表層に付随する装飾も同時に保管されることになり、両者の間の価値観や意義は、共に等しく扱われる。

美術史家の鶴岡真弓は、こうした現代において装飾がもたらす影響について、次のように言う。

装飾は、人を根源にみちびくアート&デザインだ!!

<sup>23</sup> アドルフ・ロース『装飾と原罪』三陽社 1987 年、p71

<sup>24</sup> 鶴岡真弓「装飾は、人を根源にみちびくアート&デザインだ!!」『アートコレクターズ』No.76 生活の友社 2016 年、p16

また陶芸家の青木克世(1972～)は、装飾が空間から個人へと移行した現代の装飾について、次のように言う。

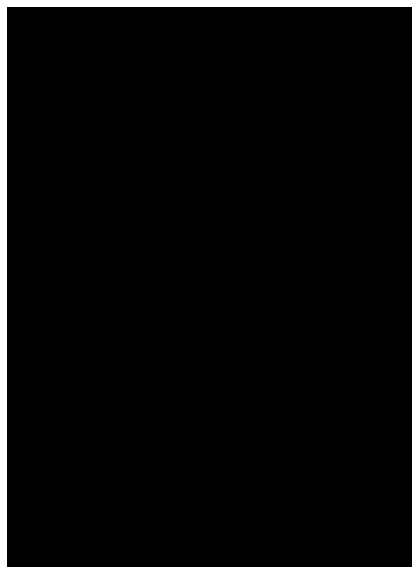
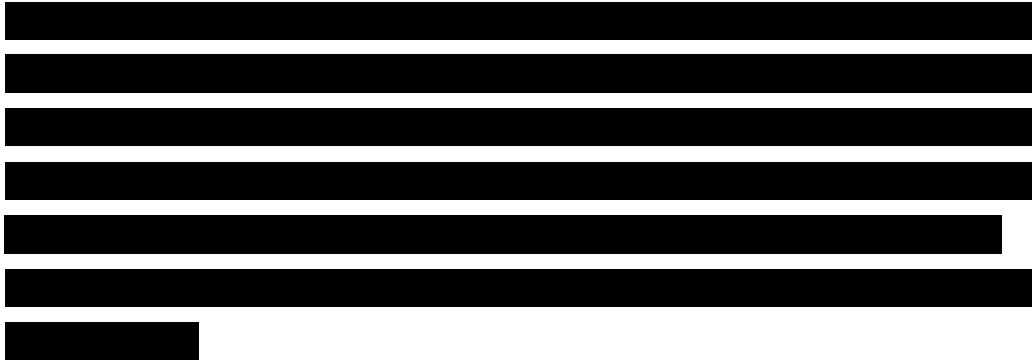


図 34 青木克世「鏡よ、鏡」磁器 200×30×30cm 2016 年

私にとっての装飾は、幼い頃から日常と非日常を行き来する存在だった。前述のように陶芸を生業とする家系に生まれたことで、私は無意識のうちに様々な美術品に囲まれていた(図35)。過度に彩られた空間の中での生活が、装飾的なものへの興味が芽生えた要因であることは、確かだろう。しかし一歩家の外に出て目にする故郷の町並みは、質素で単調、寂れて古ぼけた、哀愁が漂う風景だった(図36)。

---

<sup>25</sup> 「現代工芸の視点—装飾の力」展図録 東京国立近代美術館 2009 年、p14



図 35 自宅工房での制作風景



図 36 用水路と田んぼが広がる小学校への通学路

対照的に、両親に連れられて目にしたネオン輝く都会の街並みや、テレビ画面にあふれる漫画やアニメのキャラクター達(図37)の、デフォルメされた鋭い目や整った顔、鍛えあげられた肉体は、過剰なまでの装飾にあふれていた。また1990年代のバンド全盛期の、ミュージシャン達(図38)の美しいメイクや豪華な衣装は、私にとって憧れだった。煌びやかな世界は、私の興味を膨らませ、憧れをより一層強いものにしていった。こうした装飾は、私の制作の概念や造形において、必要不可欠な要素になっていた。



図 37 富樫義博「幽遊白書」(1990~1994)

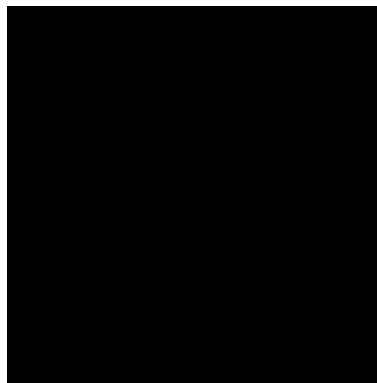


図 38 L'Arc~en~Ciel(1991~)

### 融合と加飾が生み出す幻想

融合と加飾は、いずれも私たちの創造性を広げ、幻想を生み出すための重要な手段である。2017年イタリアで行われたダミアン・ハーストの展覧会、「Treasures of the WRECK of the Unbelievable」を例にあげてみる。

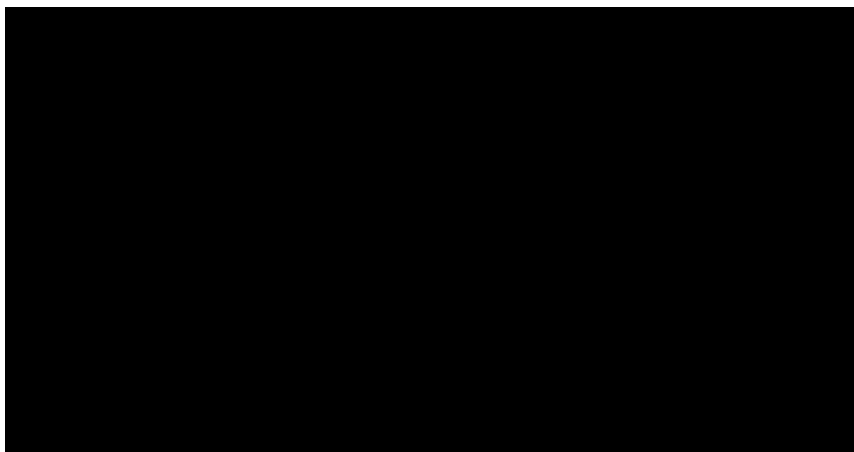


図 39 DAMIEN HIRST 「Hydra and kali Discovered by Four Divers」 Powder-coated aluminum, printed polyester and acrylic lightbox 224.2×366.2×10cm 2017 年

2000 年前に沈没した難破船から引き上げられた財宝をコンセプトに作られ、同展に出品された彫刻群は、海底から引き上げたかのようなドキュメンタリー風の映像(図 39)を交え、現実の出来事と作品のような雰囲気醸し出していた。同時に展示作品の中に、古今東西の神話をモチーフにした彫刻や、現代のキャラクターをモチーフにした彫刻を混在させることで、壮大な虚構の世界を作り上げていた。

その彫刻群の中でも目を引いたのが、巨大な彫刻「Demon with Bowl」(図 40)である。



図 40 Damien Hirst 「Demon with Bowl」 Painted resin 1822×1789×1144cm 2017 年



図 41 Damien Hirst 「Head of a Demon, Excavated 1932」 Bronze 14.5×230×268cm 2017 年

美術館入り口の吹き抜けに設置された彫刻は、高さ 18m を超え、圧倒的な存在感を放っていた。その身体の表面には、海底での長い年月を物語るかのように、至るところにフジツボなどの付着物がまとわりつき、頭部はもげ落ちていた。その頭部が「Head of a Demon, Excavated 1932」(図 41)である。

しかし、私が大きな違和感を覚えたのは、むしろ両者の素材だった。一見、両者は同一の素材で作られているように見えるが、図 40 の「Demon with Bowl」が樹脂で作られているのに対して、頭部の「Head of a Demon, Excavated 1932」(図 41)はブロンズで作られていた。彼は他の彫刻群でも、金や銀、大理石など、様々な素材を使用していた。そしてこの両者も別々の素材で制作することで、これらが実際に海底に眠っていたのではなく、展示のために制作された現代の作品であることを示したのだった。それを前提に、現実に戻された感覚でこれらの造形を見ると、彫刻は別の印象に見えてくる。身体に付着したフジツボは、年月による変化ではなく、造形を彩るあくまで装飾品である。自然を模したようでいながら、ハーストは目の前の彫刻群が壮大な虚構の世界であることを、装飾によって強く印象付けたのである。

同展で見た古今東西の神話の登場人物は、当時、自身を不遇と感じていた私の精神を、抗いがたい現実から解き放った。神話の具象化は、様々な情報が目まぐるしく移り変わる現代社会の中で、私たちが失いつつある想像力の回復に、大いに有効であることを改めて認識させた。人類の歴史の中で紡がれてきた神話には、現代社会においても色あせない影響力が備わっている。

### 第 3 章 提出作品



図 42 博士審査展 展示風景

左から「SLEEPING FOREST」, 「Floating in the air」, 「H」, 「The ghost in my room」, 「F」

#### 第 1 節 「F」

「顔」は、現代社会においては現実世界のみならず Facebook、instagram、twitter など、様々な SNS でアイコンとしての役割を担う。無数のアイコンから発せられる情報は、多様化する現代社会の構築基盤にもなっている。電車の中で乗客が一様に携帯電話を覗いている姿は、現代社会を代表する風景の一つである。私たちはインターネットに溢れる膨大な情報を、指のフリックと目線の移動だけで吸収し、自らの知識の幅を広げていく。しかし、SNS の中でとめどなく情報が刷新される様子は、一見加速的な変化を遂げているように見えながら、反面では、共感や賛同を得るために編集された虚構ではないかと感じることがある。

我々は現実と SNS の二つの世界を行き来し、それぞれの世界で様々な顔を持ち、その場で与えられた役割を演じている。しかし与えられた役割に、本来の自分から乖離した、拭いきれない不安に苛まれることがある。図 43 の自作品「F」は、そうした現代社会における個人の顔を表現した。



図 43 加藤佑一「F」ブロンズ 40×40×10cm 2019 年

図 44 の自作品「SCREEN」は、SNS で蔓延する自己虚栄をテーマに制作したものである。真っ赤な枠は、スマートフォンやタブレットのような電子機器の閉ざされた世界を、その中に浮かび上がる人物は、SNS で発信と受信を繰り返す人々を表わしている。人物は涙を流しているが、その瞳は潰れている。これは表面上だけの共感を表し、枠と人物を繋ぐ上部の半球は、鏡面まで磨くことで洗練された情報ツールと、歪んだ自身との矛盾を示している。同時に、SNS 社会の一員である自身と、他人に見られている自身の姿を映し出す、鏡面の機能も意識した。



図 44 加藤佑一「SCREEN」ブロンズ,木 40×23×10cm 2019 年

「F」(図 43)は、架空の女性の肖像だが、顔の周囲に絡み合う糸状のテクスチャーと円盤は、SNS 上に無数に存在するアイコンを表現している。糸状のテクスチャーを作るのには、サイザルと呼ばれる石膏取りの際に使う繊維状の補強材を用いた。これには、私自身が経験した美大受験に用いられる石膏像が、深く関わっている。

近代以降、西洋美術の教材として日本に流入した石膏像は、現在でも美大受験に欠かせないモチーフであり、私自身、これまで数え切れないほどのデッサンを描いてきた。当時の私は、物事を簡潔に組み立ててしまい、経験で培った技術のみに傾倒することが多く、目の前のリアリティを追求する力に欠けていた。そうした私を現実に戻したのは、石膏像の所々に残る様々な痕跡だった。同型から鑄造されたはずの石膏像でも、繰り返し使用されるうちに自然に汚れ、不慮の接触で一部が失われていることも多々ある。そうした二次的な現象は、全ての個体にそれぞれの形を与え、石膏

像を単なる複製品から、個々独自の存在へと生まれ変わらせていた。とくに割れて内部に垣間見えるサイザルは、石膏像の皮膚の内側のように感じられ、石膏像に生命を与えているように感じられた。

作品「F」の繊維状のテクスチャー(図 45)は、そのサイザルが与えた生命感と内部性の印象によるものである。



図 45 「F」のディテール

ここでは、容易に解決できない、絡み合う内面の感情を表している。顔の周りを覆うように広がる巨大な円形は、彼女自身から発せられた他者への視線の集合体である。目を閉じた彼女の表情は、一見、他者を寄せ付けない雰囲気醸し出しているが、皮膚の内側を垣間見せているのは、本来の自分に対する他者からの理解への期待を示している。

## 第2節 「SLEEPING FOREST」

谷川渥は、前述のナルキッソスの物語を、自己のうちに忍びこむ他者、自己同一性

を脅かす他者の物語として読み解いている<sup>26</sup>。そして、見ることが死ぬことに直結したもう一つの物語として、メデューサを例に挙げている。

図 46 のカラヴァッジョ(1571～1610)の「メデューサ」は、木製の楯の表面に描かれているが、この作品について谷川は次のように言う。

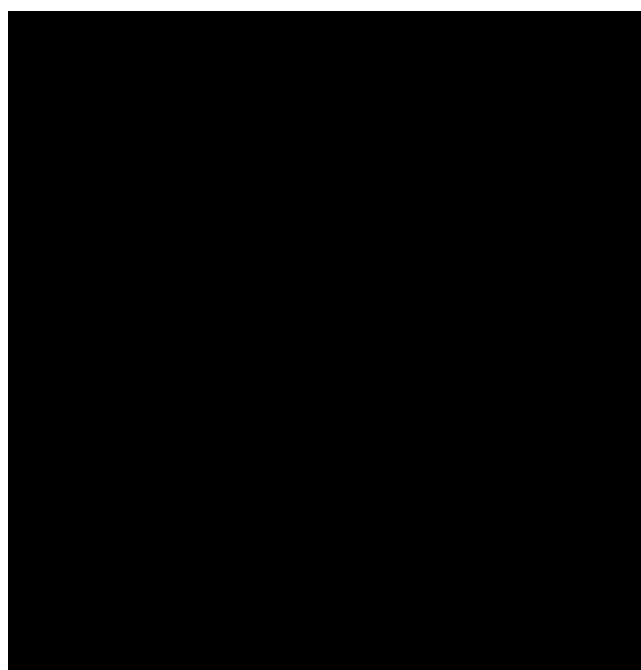
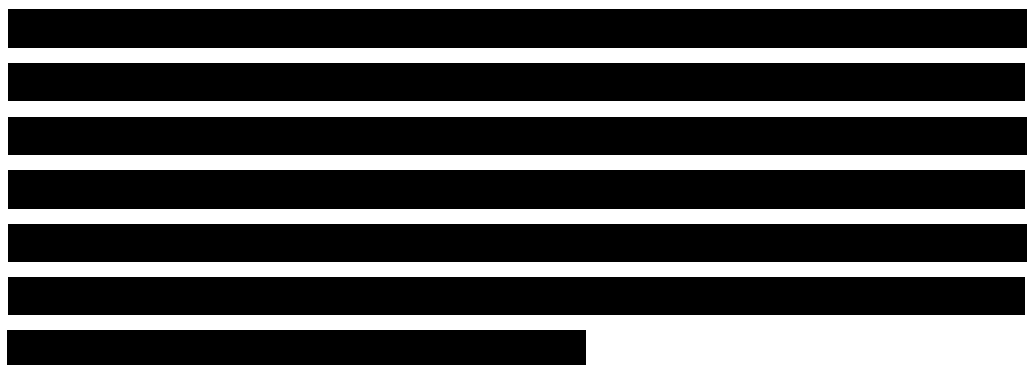


図 46 カラヴァッジョ「メデューサ」油彩 113.3×95cm 1597 年頃  
ベルベリーニ宮国立古代美術館

図 47 の自作品「SLEEPING FOREST」は、この「メデューサ」へのオマージュとして制作したものである。図 43 の「F」同様、絡み合う繊維の中に構成された人物は、カラヴァッジョのように自分自身ではなく、私が美しいと感じたバランスの理想

---

<sup>26</sup> 谷川渥『鏡と皮膚』ポーラ文化研究所 1994 年、p58

<sup>27</sup> 註 27 掲書、p77

像である。彼女は、頬を優しく包まれている安堵感からか、瞼を閉じ、口元はうっすらと微笑み、どこか恍惚とした表情を浮かべている。しかし実際には、彼女の顔を包む両手は鱗で覆われ、人のものではないことがわかる。また口元には縦に断層が入り、首から下は爛れたように崩れ堕ちている(図 48)。



図 47 加藤佑一「SLEEPING FOREST」ブロンズ 48×38×14cm 2019 年

視る事を拒否することは、現実からの逃避である。しかし、覚めない夢はない。いずれ向き合わなければいけない現実が、常に私たちの前に潜んでいることを示唆した。



図 48 「SLEEPING FOREST」の人物が崩れ落ちてしまった姿

### 第3節 「Floating in the air」

人間と動物の融合は、これまでの歴史の中で様々な形で想像されてきた。その中でもケンタウロスは、代表例の一つである。ケンタウロスは、上半身が人間で腰から下が馬の形をした半人半獣である。ギリシャ神話の中で、イクシオンとヘラの形を模した雲のネファとの間に生まれたケンタウロスは、異種族間の融合した存在である。

同様に半人半獣の足の自作品「Floating in the air」(図 49)は、第1章で述べたように、私自身に起きた症状をもとに制作したものである。私と左足の関係は、ヘルニアによる神経の圧迫で、指先に向かうにつれ、私の意思に反して不自由となり、所有するものとされるものという単純な関係ではなくなった。思い通りに動かない左足は、

本来の肉体的負荷以上に、葛に絡まれ大地に捕らわれているかのように感じられた。



図 49 加藤佑一「Floating in the air」ブロンズ 63×4×22cm 2019年

左足だけが取り残されたような肉体の不整合は、私の精神を肉体から切り離し、不安定で掴み所のない感覚に陥らせた。左足について考えれば考えるほど、自身の一部であるにもかかわらず、他人の物を俯瞰視しているかのように感じられ、まるで空中を浮遊しているようだった。手術によって麻痺と痛みは消えたが、約半年に及ぶ正常ではない歩き方が後遺症を残し、左足首は未だに右足より曲がらない。しかし、どうにか左足を再び自身の中に取り込めたことは、肉体が、現実世界で自分が自分であるための絶対条件であること、そして新たな生命と共存しているかのような感覚を感じさせ

た。その時の印象から、羊水にまみれ必死に立ち上がろうとする仔馬の姿(図 50)を想起して、この作品を制作した。



図 50 「Floating in the air」のディテール

産み落とされたばかりの姿は不安定で、見る側をハラハラさせるが、同時に未来への力強い期待を抱かせる。本作の足も、華奢で骨の長さはアンバランス、ふくらはぎの造形は本来の筋肉の動きにそぐわない形をしており、ぎこちない印象が全体に見受けられる。しかし、太ももから上は未知であり、この生命体の全体像の可能性は計り知れない。そして羊水を滴らせながら立ち上がろうとする蹄の力強さに、これから共に歩む私自身の左足への思いを込めた。

#### 第 4 節 「H」

第 2 章の廃墟の痕跡で、都市空間に刻まれた痕跡が、過去へと思いを馳せる想像性を生み出すことについて言及した。本節ではそれとは別に、痕跡によって浮かびあがる「不在化した肉体と精神」を表わすため、モチーフとして布に注目した。

第 1 章で述べたように、私たちは自身の肉体を着飾り、社会の中で共存するための礼儀として衣服を纏う。しかし一日の役割を終え、無造作に投げ捨てられた衣服やベッドシーツの皺は、布の持つ別の可能性を示唆する。その形はいつも乱雑で、寄せては返す波のように、二度と同じ形になることがない。こうした布に残った「痕跡」

は、私が存在した気配を宿している。

また布は、主体を秘匿する力を宿している。我々は皆、自分が自分であるという絶対的事実の存在だが、布で覆われることで外界から切り離され、その事実は不明瞭なものとなる。

布を纏う媒体として、人の手によって作られた「人造人間」をモチーフにしたいと考えた。リドリー・スコット監督の映画『ブレード・ランナー』(図 51)には、レプリカントと呼ばれる人造人間が登場する。



図 51 『ブレード・ランナー』(1982)

人間社会の奴隷として作られた彼らは、稀に人としての感情が芽生え、人間社会に反旗を翻す。奇しくも映画の舞台は 2019 年。実際に私たちが生きる現代とは似ても似つかないが、劇中のレプリカントに類似する存在として、私はマネキン考えた。規定サイズの服に合わせて作られるマネキンは、標準化された肉体の具現であり、まさに理想の肉体を持っている。しかし、マネキンがレプリカントのように人としての感情を宿すことはない。肉体を持たない布と、精神を持たないマネキンを作品に取り入れることで、「不在化した肉体と精神」を表現できるのではないかと考えた。

### 「The ghost in my room」

図 52 の自作品「The ghost in my room」は、こうした考えを基に制作した作品である。本作は、俯いた頭部を布で覆ったような佇まいだが、正面からは頭部より下の部

分は見えない。見上げて確認すると、その内側に実体はなく、ただ空虚を孕んでいるだけである。そして上部から折り重なる布の襞は、下部に向かうにつれて染み込んだ蠟の痕跡が強く残り、爛れたような表情へと変わっていく。



図 52 加藤佑一「The ghost in my room」アルミニウム 100×24×42cm 2019 年

あたかも原形が溶け出した痕跡が、布の内部にこびりついたかのような表情になっている。これは、原型制作の際に用いたマネキンの素材から着想を得た。本作で使用したマネキンは、発泡スチロールで作られており、熱を加えると溶けてしまう。本作は「消失原型石膏埋没鑄造法」による作品であり、実際の布に蠟を染み込ませて成形した。その工程で、過度に盛られた蠟を削ぎ取るため、ヒートガンで蠟に熱を加えて

いた時、マネキンにも過度の熱を加えてしまい、顔が判別つかないほど崩れてしまった(図 53)。

マネキンが煙を上げて溶けていく様子を、私は発泡スチロールの発火というより、本来そこに存在しない魂の生への執着か、現実での死のように感じられた。



図 53 「The ghost in my room」に使用したマネキン。  
その顔は判別つかない。

マネキンは存在自体が消滅したわけではなく、目鼻口といった顔の一部が溶けただけだったが、その痕跡はまざまざと表面に残った。実体を持っていたはずの存在が、無くなったのちに現実に残す痕跡は、孤独死した人物が布団や床に残す染みや、広島平和記念資料館に展示されている「人影の石」<sup>28</sup>のように、そこに人が存在した確かな証拠となる。本作は人の気配を痕跡として表現し、その存在を強く感じさせることを意図した。

## 「H」

そして図 54 の自作品「H」は、その次に制作した作品である。「F」(図 43)同様、SNS 上のアイコンを示す円形の上を、一枚の布が覆うように柔らかく垂れ下がり、フードのようになっている。しかしフードに覆われているはずの人間の頭部と、捲れた内側にあるはずの姿は見えない。

本作は、「覆われた人物」「置かれた場」という二つの不可視のモチーフを、布を用いて表現している。私たちが、現実世界と SNS という二つの世界を行き来する状況にあり、肉体から解き放たれた精神が一人歩きしている状況を示唆している。しかし

<sup>28</sup> 広島市への原爆投下の時、住友銀行広島支店の入り口前で座っていた人の影の跡

痕跡によって生まれた空白が、「肉体と場」の存在を逆に浮かび上がらせ、私たちの「からだ」の所在とあり様を、より深く追求することを意図した。点在する穴や破れた表情は、鑄造時の欠陥だが、実際に布が重なっていた状況の内側を可視化している。私の手の痕跡ではなく、布自体が消失した事で生まれた偶然の痕跡は、私たちのからだと空間の存在を強調した。



図 54 加藤佑一 「H」 アルミニウム 90×90×30cm 2019 年

「H」(図 54)は、「The ghost in my room」(図 52)と同様に、形づくった布をそのまま原形として石膏鑄型の中で消失させ、その空洞に金属を流し込むという、「消失原型石膏埋没鑄造法」によって制作した。その制作工程を説明する。

まず原形制作に使用したマネキンは、痕跡にリアリティーを与えるため、株式会社ローザに制作協力を仰いだ。同社は埼玉県川口市に本社を置くマネキンレンタルの会社で、創業以来数多くのマネキンを製作している。近年のマネキンは、徐々にデフォルメされた造形が主流になりつつあるが、ここでは写実的な人体骨格のマネキン(図 55)を借用した。また布は消失後、鑄型内に不純物が残る可能性を考慮し、ポリエステルなど化学繊維を含有するものではなく、純綿製のものを使用した。



図 55 「H」の制作に使用したマネキン

こうして選んだ二つのモチーフを、木で作った円形の卓上で組み合わせて、「H」の実制作を行った(図 56)。布という素材の柔軟性は、短時間で様々な構成のバリエーションを試みることを可能とした。その際、円形の卓上で皺が織り成す一連の流れを、作為的ではなく自然に見えるように意識して構成した。次にその原形全体に蠟を染み込ませた。蠟の塗布では、鋳型焼成時の燃性をよくし、布の薄さで鋳造に欠陥が生じないように適切な厚みを付け、蠟の凝固性で布の形状を維持するなど、様々な工夫を施した。そのようにして蠟を含んだ原形は、マネキンの形体としての存在を必要としなくなった(図 57)。



図 56 「H」の原形制作



図 57 蠟を染み込ませた布

次の工程の埋没方法は、鋳型材として石膏とアンツーカーを溶き混ぜたものを使用し

た。通常なら、表裏一体で埋没させる方法が一般的だが、本作では布という素材の耐荷重の低さを考慮し、作品の平面性が失われないよう、円形の卓上でまず表面のみを覆った(図 58)。



図 58 先に表面だけ埋没した原形



図 59 作品の裏側に張り巡らせた、注湯のための堰と湯道

次いで鑄型が自立できるよう、表面に十分な厚みをつけた後、立ち上げた原形の裏側にも、表面と同様に蠟を染み込ませ、過不足なく厚みをつけた。さらに、注湯される金属が均等に流れ渡るように、湯道と堰を張り巡らせた (図 59)。



図 60 電気炉で焼成前の鑄型



図 61 土間から引き揚げた鑄型

写真に見るように本作で使用した湯道棒には様々な種類があり成分も均一ではない

が、原形の裏側と共に鋳型材で覆って一体とし、鋳型内の原形と共に完成した鋳型は電気炉で数十時間焼成することで、原形も湯道棒も一様に消失する。焼成後の鋳型内部は空洞となり、遂に吹きの時を迎える(図 60)。

吹きについては第 2 章第 1 節で論じたため、ここでは大略を述べる。焼成した石膏鋳型は脆いため、金属の湯圧による崩壊を防ぐ方法として、石膏を染み込ませた麻布で全体を補強し、さらに土間の中に埋めて、熔解した金属を注ぎ込んだ。金属が注湯された鋳型は数時間の冷却後、土間から引き揚げ(図 61)、鋳型を割り出すと、鋳造作品が目の前に現れる。

本章で論じた提出作品、「F」(図 43)と「H」(図 54)は、一見対極にあるように見えるが、どちらも人間の不確かさを表現した作品であり、深層で強く結びついている。また「SLEEPING FOREST」(図 46)「Floating in the air」(図 49)は、夢や神話を絡めた作品だったが、「F」から始まり「H」で終わる一連の作品は、すべて「からだ」を中心に広がる内と外、存在と不在の関係について考察した作品である。私はこうしたテーマを、鋳造によって浮かび上がる装飾と痕跡によって表現した。

## 終章

私は自身の怪我を通して、自らを構成する肉体と精神との結びつきを再確認した。

本来私たち人間は、他者の存在をはじめとする様々な世界との境界に位置し、その関係性の中で抱くコンプレックスを解消し、自己の存在が承認されることを願っている。そのため「ものを作る行為」に代表される表現は、人間の本質的な行為と「いうより、芸術家が内包する欲望と自己意識の具現化であると考えている。それは私自身例外ではなく、これまで行ってきた制作でその興味と関心は、身体に基づくものだった。私の心理の深層には、幼少期から抱えていた身体的コンプレックスがあり、そのコンプレックスが精神にも影響を及ぼしたことで、肉体と精神が密接な関係にあることを明らかにした。

肉体の一部を欠損したような感覚は、自身のからだが不完全であることを感じさせ、より不明瞭なものにした。そこから理想や変身について考察し、不完全に対する完全という概念も、一過性で刹那的なものであり、世の中の大半が、実は不完全と完全の間を揺れ動く流動的なものであると考えた。未完成の作品を多く残したミケランジェロもまた、自身の力の限界に苦悩し、「不完全」であることを甘受したのではなかったろうか。

私の場合は、「不完全」と「完全」の境界に自らを置き、現実を見据えた上で理想や幻想を、鋳金技法によって具現化することを追求してきた。そうして生まれた提出作品は、「からだ」を中心とする肉体と精神、存在と不在の間を“彷徨う”ものとなった。

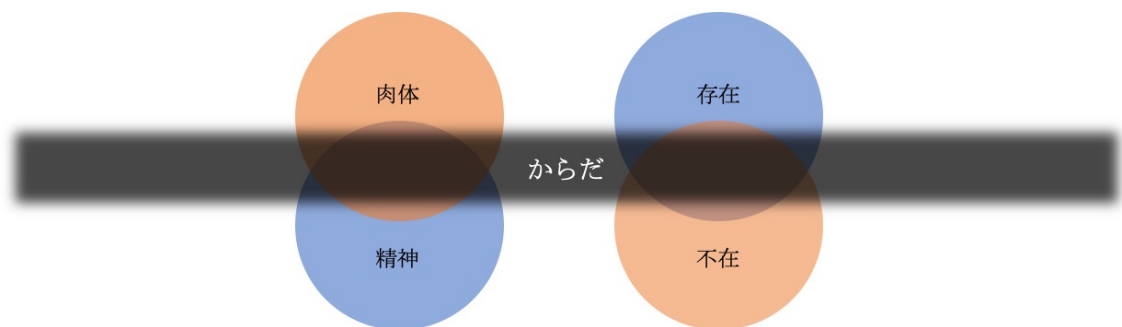


図 62 私にとっての「からだ」の所在

からだの内面における問題から始まった本論は、不在化した肉体と精神による現代社会での「からだ」について表現した自作品、「H」(図 54)で帰結した。現在、私た

ちの「からだ」の所在は、肉体のある現実世界だけでなく、SNS 上の仮想現実の中にも存在する。匿名の場所と人物によって構成される仮想現実は、その存在を確認することは可能だが、実体として所有することは出来ない。つまり私たちのからは、「肉体と精神」「現実世界と仮想現実」という二つが交わる世界に生じた流動帯の中に位置している(図 61)。普段私たちは、その境界について気にしないが、実際には緩やかな往来を繰り返しているはずだ。

「肉体と精神」と「現実世界と仮想現実」の二つの世界を彷徨う不安は、安住を求め、時に自分を見失わせる。しかし、そのどちらも、「からだ」にとって切り離せない存在であり、一方に傾倒することが正しいことなのかはわからない。だからこそ、私たちは二つの境界を行き来するのだろう。その彷徨がこれまでの「私」を形成してきたように、今後も境界線上を彷徨い続けたい。

## 参考文献一覧

- ・綾屋紗月 熊谷晋一郎『つながりの作法』NHK 出版 2010 年
- ・アントニー・ゴームリー『Still Moving』読売新聞社 1996 年
- ・アドルフ・ロース『装飾と原罪』三陽社 1987 年
- ・岩井寛『境界の美学』造形社 1972 年
- ・ヴォルフガング・カイザー『グロテスクなもの その絵画と文学における表現』竹内豊治訳 法政大学出版局 1968 年
- ・植島啓司 伊藤俊治『共感のレッスン 超情報化社会を生きる』集英社 2017 年
- ・植島啓司『生きるチカラ』集英社 2010 年
- ・植島啓司『運は実力を超える』株式会社 KADOKAWA 2017 年
- ・江戸川乱歩『江戸川乱歩傑作選』新潮社 1960 年
- ・金子賢治 東京国立近代美術館編「現代工芸の視点—装飾の力」展図録 東京国立近代美術館 2009 年
- ・ガブリエル・マルセル『存在と所有』信太正三訳 春秋社 1971 年
- ・菊竹清訓『代謝建築論 か・かた・かたち』彰国社 2008
- ・木村敏『関係としての自己』みすず書房 2005 年
- ・クリストファー・ウッドワード『廃墟論』森夏樹訳 青土社 2016 年
- ・榎木野衣『反アート入門』幻冬舎 2010 年
- ・ジョルジョ・ヴァザーリ『美術家列伝 3』田中英道訳 白水社 2011 年
- ・武末裕子「ピラネージの廃墟とグロテスク II—Vedute di Roma—」『西南学院大学フランス語フランス文学論集』57 西南学院大学学術研究所 2014 年
- ・竹田青嗣『身体と間身体の社会学』岩波書店 1996 年
- ・谷川渥『鏡と皮膚』ポラ文化研究所 1994 年
- ・谷川渥『肉体の迷宮』東京書籍 2009 年
- ・鶴岡真弓「装飾は、人を根源にみちびくアート&デザインだ!!」『アートコレクターズ』76 生活の友社 2016 年
- ・中沢新一『三位一体モデル』東京糸井重里事務所 2007 年
- ・ハーバード・リード『彫刻とはなにか 特質と限界』宇佐見英治訳 日貿出版社 1980 年
- ・パトリック・バタイユ『両性具有一ヨーロッパ文化のなかの「あいまいな存在」の歴史—』吉田春美訳 原書房 2003 年

- ・ホイジンガ『ホモ・ルーデンス』高橋英夫訳 中公文庫 1973 年
- ・宮沢賢治「幻想」『新修宮沢賢治全集 第六巻』筑摩書房 1980 年
- ・森村泰昌 「自画像の美術史 「私」と「わたし」が会うとき」展図録 国立国際美術館、2016 年
- ・森村泰昌『美術の解剖学講義』筑摩書房 2001 年
- ・モーリス・ベモル「ポール・ヴァレリーの美学における完成と未完成」J.A.シュモ  
ル編『芸術における未完成』岩崎美術社 1971 年
- ・鷺田清一『悲鳴をあげる身体』PDH 新書 1998 年

## 図版出典一覧

- 図 2 ルーカス・クラナハ(父) 「アダムとイブ」 油彩 53.3×37.1cm 1537 年以降  
ウィーン美術史美術館  
新藤淳 『クラナハ展—500 年後の誘惑』 印象社 2016 年
- 図 4 ラスコーの洞窟壁画 BC20000 年頃  
アントニオ・ベルトラン 『アルタミラ洞窟壁画』 岩波書店 2000 年
- 図 7 丸尾末広『芋虫』より  
丸尾末広『芋虫』エンターブレイン 2009 年
- 図 11 エレクトイオンのカリアティード、石彫、高さ 231cm、BC415 年頃、大英博物館  
青柳正規 NHK 取材班編『NHK 大英博物館 3 ギリシャ・パルテノンの栄光』  
日本放送協会 1990 年
- 図 12 エレクトイオン神殿、アテネ、BC415 年頃  
青柳正規 NHK 取材班編『NHK 大英博物館 3 ギリシャ・パルテノンの栄光』  
日本放送協会 1990 年
- 図 16 森村泰昌「肖像／ゴッホ」カラープリント、1985 年、国立国際美術館  
国立国際美術館編『森村泰昌：「自画像の美術史 「私」と「わたし」が会おう  
とき」』展図録 国立国際美術館、2016 年
- 図 18 「ミロのヴィーナス」大理石、BC130～100 年頃、ルーヴル美術館 筆者撮影
- 図 19 「サモトラケのニケ」大理石、BC200～190 年頃、ルーヴル美術館 筆者撮影
- 図 20 「踊るサティロス」ブロンズ、BC400 年頃、踊るサティロス美術館  
東京国立博物館編『踊るサティロス』展図録、読売新聞社、2005 年
- 図 21 ミケランジェロ「ロンダニーニのピエタ」大理石、1559 年、スフォルファ城博物館  
アウレリオ・アメンドラ 『ミケランジェローピエタ』 岩波書店 1999 年
- 図 25 Antony Gormley 「Land, Sea and Air II」鉛、ファイバーグラス、「Land」45×103×  
53cm(手前左)、「Sea」191×50×32 cm(奥)、「Air」45×103×53 cm (右) 1982 年  
Antony Gormley 『Still Moving』 読売新聞社 1996 年
- 図 26 Antony Gormley 「HOME OF THE HEART I」100×50.5×36.5cm コンクリート  
1992 年  
佐藤雅彦 『属性・Attribute-』 求龍堂 2010 年

- 図 29 ジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージ 「古代アッピア街道とアルデアティ  
ーナ街道の交差点」 1756 年 町田市立国際版画美術館  
町田市立国際版画美術館『空想の建築 ピラネージから野又穰へ』展図録  
エクスナレッジ 2013 年
- 図 30 ユベール・ロベール 「廃墟になったグランド・ギャラリーの想像上の眺め」 油  
彩 115×145cm 1796 年、ルーブル美術館  
原典弘 『ルーブル美術館 収蔵絵画のすべて』 ディスカヴァー・トゥエンテ  
ィワン 2011 年
- 図 32 カラヴァッジョ 「ナルキッソス」 油彩 113.3×95cm 1597~99 年頃 ローマ、  
バルベリーニ宮国立古代美術館  
岡崎市美術館、東京都庭園美術館 『カラヴァッジョ 光と影の巨匠―バロック  
絵画の先駆者たち』展図録 朝日新聞社 2001 年
- 図 34 青木克世 「鏡よ、鏡」 磁器 200×30×30cm 2016 年  
金子賢治 「現代工芸の視点―装飾の力」展図録 東京国立近代美術館 2009 年
- 図 37 富樫義博『幽遊白書』(1990~1994 年)より  
富樫義博『幽遊白書』完全版 13 集英社 2005 年
- 図 38 L'Arc~en~Ciel(1992~)  
L'Arc~en~Ciel『AWAKE』Ki/oon Records 2005 年
- 図 38 Damien Hirst 「Hydra and kali Discovered by Four Divers」 Powder-coated  
aluminum、printed polyester and acrylic lightbox、224.2×366.2×10cm 2017 年  
Damien Hirst, Treasures of the WRECK of the Unbelievable, London, 2017,
- 図 39 Damien Hirst 「Demon with Bowl」 Painted resin 1822×789×1144cm 2017 年 筆者  
撮影
- 図 40 Damien Hirst 「Head of a Demon, Excavated 1932」 Bronze 194.5×230×  
268cm 2017 年 筆者撮影
- 図 47 カラヴァッジョ 「メデューサ」 油彩 113.3×95cm 1599 年頃 ローマ、バルベ  
リーニ宮国立古代美術館  
川瀬佑介『日伊国交樹立 150 周年記念 カラヴァッジョ展』展図録 国立西洋美術  
館、NHK、NHK プロモーション、読売新聞社 2016 年
- 図 51 リドリー・スコット『ブレード・ランナー』ワーナー・ブラザーズ 1982 年

## 謝辞

本論文を執筆するにあたり、膨大な量の添削をしていただき、終始丁寧なご指導を下さいました東京藝術大学美術学部芸術学科教授佐藤道信先生、ならびに作品制作と研究にあたり、常に熱心なご指導を下さいました東京藝術大学美術学部工芸科教授赤沼潔先生には深く感謝いたします。

また、谷岡靖則先生、前田宏智先生、松淵龍雄先生をはじめとする先生方からは、温かいご指導と励ましのお言葉を頂きました。この場を借りて厚く御礼申し上げ、感謝の意を表します。