

令和2年度  
東京藝術大学大学院美術研究科  
博士課程学位論文

錆と劣化の形象化  
-表層の破壊-

東京藝術大学大学院美術研究科  
博士後期課程美術専攻 日本画研究領域  
1318901 岩谷晃太

## 目次

序章	1
第1章 錆と劣化への憧憬	3
第1節 原風景としての錆	3
第2節 都市の中の色相	8
混在する新旧	8
都市と線	11
第3節 錆の発生	13
金属における錆の現象	13
錆の色彩	14
錆による原型の変化	17
第2章 絵画表現への利用	22
第1節 経年劣化	22
欠損	22
古色	25
第2節 意図的な画面の破壊	27
第3節 表現の一部となった破壊	30
景色	30
未来の風化	34
重層と破壊	35

第3章 提出作品「線と軌道」解説	40
第1節 モチーフとしての線路	40
鉄道	40
描かれた線路	42
第2節 表現、技法	45
画材としての金属	45
第3節 提出作品「線と軌道」解説	49
2つの習作と提出作品	49
終章	52
参考文献一覧	55
図版引用文献一覧	56

## 序章

錆とは、金属表面の原子が酸素や水分によって腐食することで、酸化物あるいは水酸化物が生じる化学的な現象である。しかしその現象を見る時、錆や腐食という劣化が物質本来の姿にまるで新たな形を与えているように見え、その図像は美的感覚や自由な解釈と想像の余地を私に与えてくれる。それは錆という劣化が、物体に偶然による形象を与えていると言い換えることができる（図1）。

本論文では、私の創作活動に大きな影響を与えている物質表面に発生する錆や劣化を、絵画表現に転化させ、ダメージがもたらす表現として新たな絵画を生み出そうとしている、自身の絵画制作について論述する。

本来、絵画にとって剥落や傷などの破損は、作品の質を落とすものであり、避けるべきダメージである。しかし私は、無意識のうちに古い絵画や美術作品に生じた偶然の破損や、古びた市中の道路や建造物などの劣化の中に、破壊が作り出す現象の美しさを感じていた。そのような美意識は、一体どこから生まれたのだろうか。

骨董品の持つ魅力の一つとして、完成された新品では出すことのできない、前の持ち主の残した痕跡や、経年劣化によって偶然生まれたダメージが感じさせる図像のような美しさがある。また、欠けた部分を金継ぎした陶器などは、人が意図的に破損というダメージを利用し、作品の魅力の一部として変化させた美意識の現れである。他にも、皮革製品で美しいとされるエイジングと呼ばれる経年変化や、あえて化学薬品で色を退色させるケミカルウォッシュ、石と一緒に洗濯し傷を付けるストーンウォッシュのダメージジーンズなど、古い物や傷などの持つ特有の美しさに惹かれる感性を持っていることを示す例は、枚挙に暇がない。そうした美意識は、私の作品制作にも大きな影響を与えている。

本論文は3章で構成される。以下に本論の章立てを述べる。

第1章「錆と劣化への憧憬」では、自らの絵画制作を遡及した結果、切り離せないことを確認した幼少時からの生活環境と原風景の記憶、そこでの錆と劣化への憧憬とその経緯について述べる。私の育った東京の下町では、統一された建築様式がなく、特に戦災を逃れた地域では、戦前、戦後の建物が混在していた。耐久年数を超えた建物の外壁は、金属が酸化して表層が破壊され、下層の色彩が露出した錆の現象が身近にあった。それを美しいと感じた、破壊された物体への本能的な美意識について言及する。

第2章「絵画表現への利用」では、絵画や美術作品の経年劣化と、作者自身が自らの絵を表現として意図的に破壊する行為について、実例を挙げながら比較した。アプローチの異なる二つの種類の破壊と、古くから美術作品に利用された錆の色彩、そこでの

共通の美意識を探り、いつから人が作品の質を落とすダメージを、魅力ある表現の一部ととらえ始めたのかについて考察する。

第3章「提出作品解説」では、博士審査展への提出作品及び自作品のモチーフとして多く登場する線路や電線、人工物の持つ意味について解説する。非対称、非直線こそが自然の定理であるならば、線と線とが結びつき互いに交差しながら展開する線路は、人間の営みから発生した構造の象徴である。そして風雨による金属の錆と劣化を含んだ姿が、私がモチーフに求めた景色なのである。過去の美術史の中で描かれた線路や人工物、そこでの作家の意図などを交えながら、提出作品の制作工程を段階的に解説する。提出作品には2種類の金属箔が貼られており、月日を重ねることで画面上の絵具や金属箔が劣化し、偶然性の高い破壊に身を任せることとなる。これは実際の錆を作品に取り入れ、時間の経過を利用したメタモルフォーゼと言える。

終章では、本論文のまとめと今後の展望について述べる。



図1 金属の錆の様子(筆者撮影)

## 第1章 錆と劣化への憧憬

### 第1節 原風景としての錆

私の絵画創作の原点には、錆や劣化した物体の表面に生じる欠損や剥離といった現象の中に魅力を見出し、それを形象化していた幼少期の記憶がある。

私が選ぶ画題は、一般的には美しいとはいえない錆や汚れのついた壁(図2)や道路、線路や街中の駅などである。新品の状態では作りだすことのできない人々の生活の痕跡や、風雨にさらされたそれらの景色が持つ錆や劣化の表情に強く惹かれ、画面上のマチエールや色相に強い影響を受けてきた。

錆や劣化などといった物体の表面に見られる現象を、日本画の表現として画面に再構築していくことは、その魅力への思考を絵画として形象化していく行為であると言える。

物体の錆や腐食、汚れなどの現象に、なぜ私は強く惹き付けられるのだろうか。そこには、自らのアイデンティティを形成した原風景の環境の中に、多く存在した錆という劣化現象への私の強い憧憬がある。



図2 トタン張の家屋(筆者撮影)

幼少時の記憶を遡ると、隅田川の川の匂いと、錆びて朽ち果てたトタン貼りのつぎはぎの家々が連なる、下町の景色が思い起こされる。



私は東京の築地で生まれ育った。自宅や小学校の付近には、築地市場<sup>1</sup>(図3)や聖ルカ礼拝堂<sup>2</sup>(図4)などの施設があり、戦時中、その一帯を米軍が占領後に使用しようと爆撃を控えたため、都心では珍しく戦前からの建物が多く残っていた。その景色の中では、新たに建てられるビルやマンションなどに、異物のような違和感を持つ反面、人々の生活の痕跡のある古びた街並みとの対比には、ある種のディストピア<sup>3</sup>にも似た憧憬と親しみを感じていたのである。

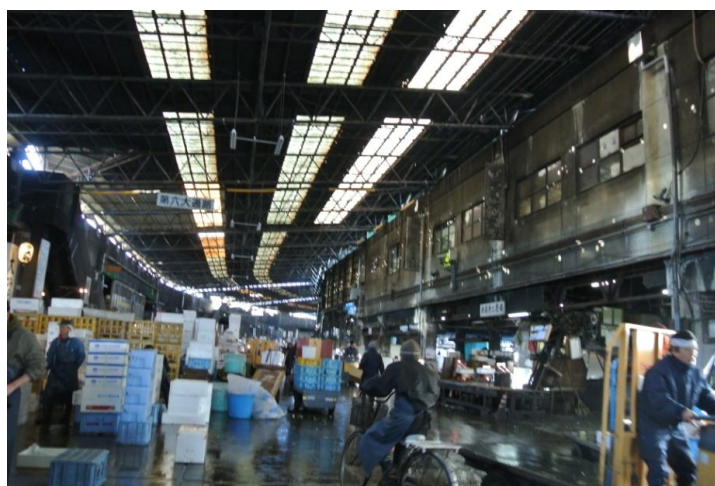


図3 築地市場(筆者撮影)



図4 聖ルカ礼拝堂(筆者撮影)

---

1 築地市場：1935年から2018年まで使われた東京都の中央卸売市場。

2 聖ルカ礼拝堂：1900年、米国聖公会宣教師トイスラー博士によって建てられた聖路加国際大学の礼拝堂。

3 ディストピア：ユートピア（理想郷）の正反対の世界。反理想郷。暗黒世界。

過去の日本画の作品を見るとその多くは、花鳥風月、自然の雄大さや荘厳さが多く描かれてきた。いわゆる風景画と言えば自然の風景である。また、ユートピア的な故郷の記憶といえば、四季を彩る里山があり、田があり、清らかな小川の流れる風景が、日本人の脳裏に浮かぶ自然の風景である。誰もが一度は聞いたことのある唱歌「故郷」は、日本の原風景の理想像と言えるだろう。

それは、柳田國男<sup>4</sup>の説話集『遠野物語』<sup>5</sup>の舞台のような、米作りを中心とする日本の常民の生活世界と言える。まず里に人々が住み、里山と水田からなる人々の生活風景が、日本の一般的な故郷の様子だった。しかし現代では、そのような里山の光景を故郷の原風景とする人々は減少している。自然とはかけ離れた近代都市での生活と歴史が長くなった今、東京という都市で生まれ、里山を知らずに育った人間の故郷とは、どのようなものなのだろうか。

1892年東京市京橋区入船町8丁目、現在の東京都中央区明石町に生まれた芥川龍之介<sup>6</sup>は、著書『大川の水』<sup>7</sup>で故郷について次のように述べている。

自分は、どうして、こうもあの川を愛するのか。あのどちらかといえば、泥濁りのした大川の生暖かい水に、限りない床しさを感じるのか。自分ながらも、少しく、その説明に苦しまずにはいられない。ただ、自分は、昔からあの水をみるごとに、なんとなく、涙を落としたいような、いいがたい慰安と寂寥とを感じた。完く、自分の住んでいる世界から遠ざかって、なつかしい思慕と追憶との国にはいるような心もちがした。この心もちのために、この慰安と寂寥とを味わうるがために、自分は何よりも大川の水を愛するのである。

ここで言う大川とは、隅田川のことである。芥川と同じく築地明石町で生まれた私にとっても、美しい山川からかけ離れた都会を流れる濁った隅田川の匂いや情景は、郷愁を誘うものがある。いわば都市の中に存在する故郷の象徴の風景を、芥川は隅田川に感じているのである。

誰にも必ず故郷があり、生まれて初めて関わりを持った生活環境としての原風景がある。絵画、文学に限らず、故郷の記憶は、多くの作家達の作風に影響を与えている。国や地域といった人間と出自の関係は、切り離して考えることはできないのである。

---

4 柳田國男（1875～1962）：民俗学者、思想家。

5 柳田國男著『遠野物語』：1910年初版。岩手県遠野地方に伝わる逸話や伝承を記した説話集。

6 芥川龍之介（1892～1927）：小説家。

7 芥川龍之介著『大川の水』 講談社 1995年 13頁。



東京は、江戸時代から火事の多い都市だったが、1923年の関東大震災の火災で、江戸から続いた木造建築の街並みは消失し、土を盛って作られた土蔵や土塀は、地震で崩落した。

震災後、隣り合う木造建築同士が延焼を招いたという反省から、市街地建築物法<sup>8</sup>が施行され、「準防火」という概念から、新たに建てられる木造建築の外壁をモルタルや金属板、タイルといった、不燃性の素材で覆うことが義務付けられた。火に強い鉄筋コンクリートが、まだ高価だったための苦肉の策だったが、当時は世界的に銅の価格が安かったことや、モルタルは中の木材が湿気で傷むという俗説が拡散したことで、大正末から昭和初期の東京の市街地を中心に、銅板を貼った建造物が多く造られることになった。

これらの建造物は、店舗兼住宅の場合、商店の看板や屋外広告が正面に掲げられたことから、建築史家の藤森照信<sup>9</sup>によって「看板建築」と名付けられた。木造建築全体に金属板を貼りめぐらせ、延焼を防ぐという建築方法は、世界的にも珍しい日本独特のものである。それらの看板建築は、戦災でも一定数が焼け残ったが、月日を経て銅板は完全に錆びて腐食した。増築などの改築を行った部分は、さらにトタンで補強され、現在も都会のビルの隙間に当時の面影を残している（図5）。



図5 看板建築(筆者撮影)

8 市街地建築物法：1919年制定。日本最初の建築法規。

9 藤森照信（1946～）：建築史家、建築家。東京大学名誉教授、東京都江戸東京博物館館長。

私が幼少時に遊び場にしていた通学路の周りには、看板建築のような古びた建造物や隅田川の堤防、築地市場関係の卸売の商店などが建ち並んでいた。多くの壁や屋根の金属、コンクリートなどが、雨水や東京湾からの潮風で腐食し、特に築地周辺の隅田川の河口付近は、川の水と海水の汽水域だったため、金属が錆びやすかった。そうして長い時を経て生まれた錆や劣化の表情が、私の記憶の中の原風景となったのである(図6,7)。



図6 錆びたトタン



図7 外壁の補強材としてトタンを貼られた家屋(筆者撮影)

## 第2節 都市の中の色相

### 混在する新旧

完全に管理された近代都市計画を「死んだ都市」として批判した、アメリカのノンフィクション作家でジャーナリストのジェイン・ジェイコブズ<sup>10</sup>は、一見、都市計画としては無計画だが、人々の生活が複雑に入り組み、きめ細かな多様性を持つ都市を、“生きた都市”とした。古くて汚い建物は壊してしまえばいいという、1960年代のアメリカの再開発事業は、ジェイコブズが指摘したように実際には予想通りにはならず、新たに建てられた計画都市や新興団地の多くは衰退していった。

またジェイン・ジェイコブズは著書『アメリカ大都市の死と生』の中で、都市の中で多様性を生成するために必要不可欠な要素として、以下の4つの条件を挙げている。

- 1、地区、そして地区内部の可能な限り多くの場所において、主要な用途が2つ以上、望ましくは3つ以上存在しなければならない。そして、人々が異なる時間帯に外に出たり、異なる目的である場所にとどまったりすると同時に、人々が多くの施設を共通に利用できることを保証していなければならない。
  - 2、地区のほとんどが、短くなければならない。つまり、街路が頻繁に利用され、角を曲がる機会が頻繁に生じていなければならない。
  - 3、地区は、年代や状態の異なる様々な建物が混ざり合っていないなければならない。古い建物が適切な割合で存在することで、建物がもたらす経済的な収益が多様でなければならない。この混ざり合いは、非常にきめ細かくなされていなければならない。
  - 4、目的が何であるにせよ、人々が十分に高密度に集積していなければならない。これには、居住のために人々が高密度に集積していることも含まれる。
- この4つの条件は、どれか一つが欠けても有効に機能しない。都市的多様性が生成するためには、4つの条件すべてが必要である<sup>11</sup>。

東京という都市は、ジェイン・ジェイコブズが批判した近代都市のような人間不在の統一された計画都市ではなく、震災や戦災という二度の焼け跡から、経済発展を遂げながら多様な景色を作り出してきた。それは人間の営みから発展し、破壊と再生を繰り返

---

10 ジェイン・ジェイコブズ (1916~2006) : アメリカのノンフィクション作家。ジャーナリスト。郊外都市開発などを論じ、また都心の荒廃を告発した運動家でもある。

11 ジェイン・ジェイコブズ著 山形浩生訳『アメリカ大都市の死と生』 鹿島出版社 1961年 150頁。

してきた多様性を持つ都市であり、まさにジェイン・ジェイコブズが言う 4 つの条件を持った「生きた都市」であると言える。

東京が統一された都市計画を行えなかった大きな原因の一つに、1945 年 3 月 10 日の東京大空襲<sup>12</sup>の被害がある（図 8）。壊滅状態となった市内では、焼け出された人々が早急に生活の基盤を作ろうと家を立て、戦後の経済成長に伴う人口過多がそれに重なった。その結果、焼け残った街と破壊された街の新旧の建物が混在し、耐用年数の短い建築物が、築造と解体を繰り返しながら乱立することになったのである。世界の他の主要都市の中でもここまで大きな破壊を経験しながら人口 1000 万人超のメガシティに成長した都市は稀である。

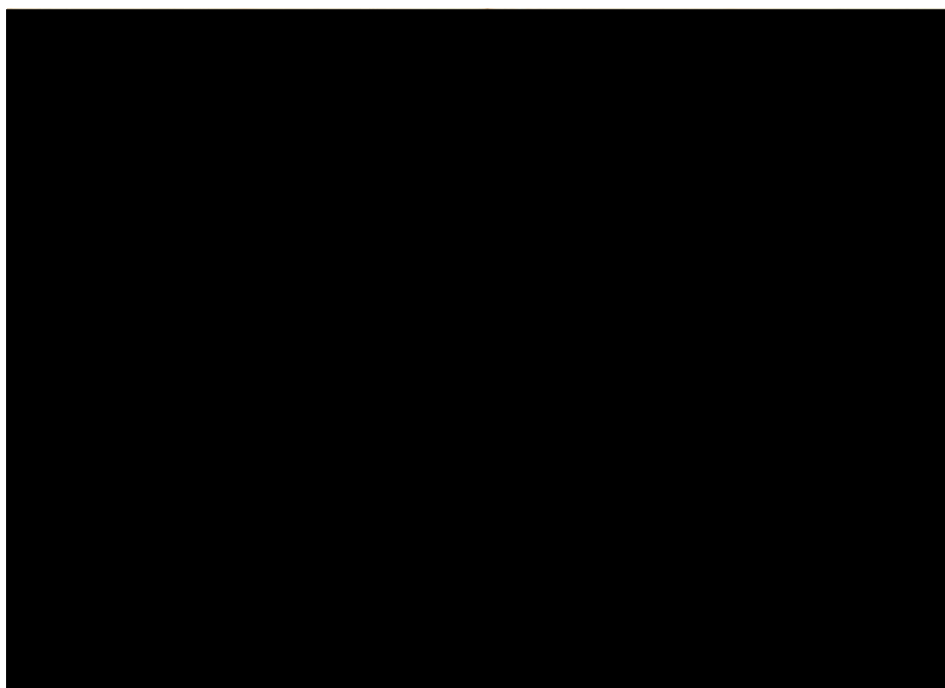


図 8 東京大空襲の被害地図

（『全国主要都市戦災概況図』第一復員省資料課 1945 年 12 月）

そのような環境の中で育った私は、身近に自然が少なかったため、都市の中で色感が形成されていった。人工物の色は、時に山河の持つ色と同じか、時にそれ以上に豊かな色彩を見せる。

人工物は塗装の段階で層を形成することが多い。例えば戦後の乏しい建築資材の中で、安価で簡易な資材として多く使われたトタンはその代表例である。

---

12 東京大空襲：1945 年 3 月 10 日の空襲が特に大規模。罹災者は 100 万人にも及ぶ。



トタンは、語源であるポルトガル語の Tutanaga が亜鉛を示すように、亜鉛メッキ鋼板のうち建築資材として使われるもので、亜鉛鉄板、亜鉛鍍鉄板と呼ばれる物である。

軟らかく薄い金属に強度を持たせるため、波状に加工して強度を増加させている。一時的な耐久性はあるが、あくまで仮設的な建材であるため、年月が経つと表面にメッキされた亜鉛が風雨で溶け出し、下層の鉄が露出してしまうという弱点を持つ。さらにその鉄が、空気や水に触れて酸化し、錆が発生する。

そのような建材としては不完全な弱点を持つトタンに、商店の外観塗装などを施すと、錆に加え、様々な色面の層を形成することになる。そのため街中の古いトタンは、層の欠落や剥離によって下層の色彩が露出し、独特の視覚的な表情を構成していく(図9)。

東京では短期間に建物が解体され、新たに作られることも珍しくない。これは都市の中の新陳代謝のようであり、トタンの建物は、まさにその老廃した末端の細胞のようにも思える。

トタンで作られた家々は、バブル期の地上げの時にも、土地と建物の権利が入り乱れ、建物の建て直しができないといった理由で解体を免れた。さらに補強用のトタンが追加され、つぎはぎになりながら、新しいビルとビルの上に挟まれるように、都市の中に無数に存在し続けているのである。私は幼少時から、風化し、破壊され、脆弱ながらも自在に変形し、その劣化が作り上げた層を見て育った。多層の物体から、錆や腐食といった劣化や剥落で下層面が露出することに、私は得も言われぬ懐かしさを感じ、その破壊に魅力を見出すようになった。この経験は、現在の私の美意識にも大きな影響を与え、絵画表現の技法に表れている(図10)。



図9 トタンの錆と劣化の様子(筆者撮影)



図10 自作品「線と軌道」部分

規格統一されて生産された人工物が、欠損などで風化することは、シンメトリーな人工物が、経年劣化によって自然が作り出すアシンメトリーな物質に、変化していくということである。それに情緒的な美しさを見出すことは、古城や廃墟趣味に近いものがある。

シンメトリーは、古代ギリシアから続く完全な美の基準である。一方、アシンメトリーは完全な美と対立する。アシンメトリーは、東洋では古くからもてはやされ、完全な美よりも、見方によって様々な姿を我々に見せてくれる。西洋文明での完全な美は、世界を創造した神が作った美の基準という、宗教的要素を背景に持つが、東洋での仏教思想は、この世の完全なものを否定している。美意識と宗教観は相互に深く関係しているのである。

## 都市と線

「自然の中に唯一存在しないものが直線である」。これはオーストリアの建築家であり画家の、フリーデンスライヒ・フンデルトヴァッサー<sup>13</sup>の言葉である<sup>14</sup>。

曲線を多用したオーストリアのユーгентシュティル装飾<sup>15</sup>が流行した時代に、ウィーン美術アカデミーで学んだフンデルトヴァッサーは、定規で引かれた直線を最も嫌った作家である。直線は、モジュールと呼ばれる寸法の基準によって算出され、合理的建

13 フリーデンスライヒ・フンデルトヴァッサー (1928～2000) : オーストリアの芸術家、画家、建築家。

14 ハリー・ランド著『フンデルトヴァッサー』 タッシェン・ジャパン 2002年 36頁。

15 ユーгентシュティル装飾 : ドイツ語圏におけるアールヌーヴォー様式。

造物の普及とともに街に出現したものであり、自然界には存在し得ないものである。

しかし現代の文明が、合理的な直線で街や道路をつくり発展していったように、我々の生活が、直線の上に築きあげられているのもまた事実である。

我々は細胞からできており、有機的に人間として造られている。それゆえ、こうした知覚細胞が自分たちにとって異質なものを、有機的にとって異質なものを認識すると、脳に警告の信号を送る<sup>16</sup>。

これはフンデルトヴァッサーが、自然に生じたものではない直線が、自然から生まれた無防備な人間に、絶え間ない不快感を与える、と主張した際の言葉である。

しかし現代の都市で生活する我々を、自然から発生した無防備な人間と言えるのだろうか。もはや直線は、造られた異質な概念ではなく、身近な、まして東京のような都市で育った私には、心落ち着く線である。

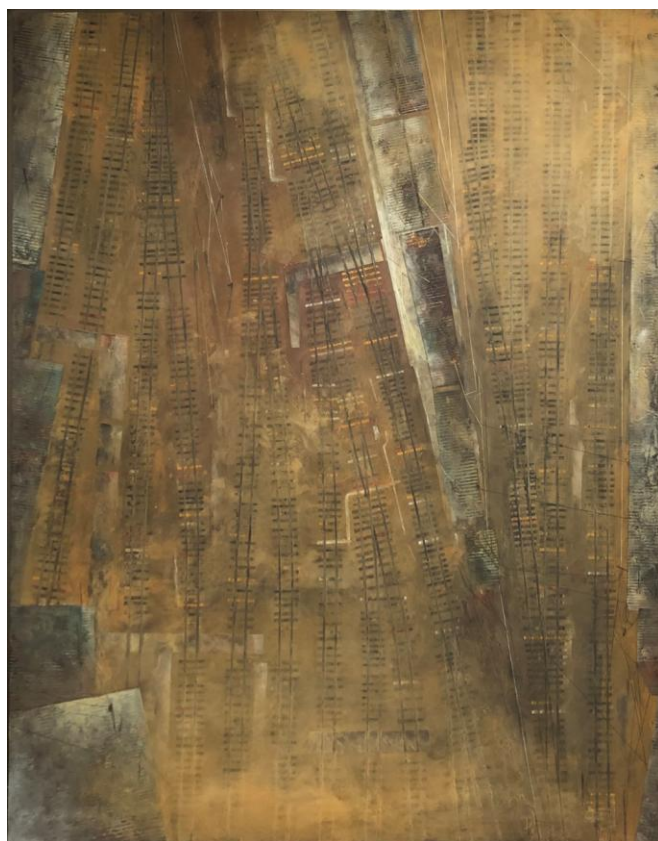


図 11 岩谷晃太 「交わる軌道」 高知麻紙 岩絵具 215.0×170.0cm 2018年

16 ハリー・ランド著『フンデルトヴァッサー』 タッシェン・ジャパン 2002年 36頁。



私は、自然に相對する都市の景色として、直線で構成される多くの人工物を自作品に描いてきた。図 11 は、私が線路をモチーフに選んだ初期の作品である。線路は大量の線の集合体であり、トタンで作られた作業員の詰め所や、長い年月を経た線路が、錆に包まれ周囲の環境に溶け込んでいた。線路は、私が求めていた理想的なモチーフとなったのである。

### 第 3 節 錆の発生

#### 金属における錆の現象

人類が金属を生成した当初から、錆は金属の最大の弱点であった。そもそも金以外の自然界の金属は、安定した化合物の状態で鉱石の中に存在している。こうした鉱石を精錬し、化合物として結合している原子や分子を取り除くことで、金属を生成することができる。そのため、人工的に作り出された鉄や銅、錫などの金属は、自然界では不安定な状態としてあると言える。その金属が、腐食して腐食生成物になろうとするのは、金属が元の状態に還っていく自然の摂理と言える。

錆とは、金属表面の不安定な原子が、環境中の酸素や水分などと酸化還元反応を起こし、腐食して作られる酸化物、あるいは水酸化物のことである。水分が関与する場合は「湿食」、水分を伴わずに酸素や周囲の反応性気体と接触して起こる場合を、「乾食」という。

鉄錆を例にとると、まず鉄に水分が付着すると、イオン化傾向の関係で鉄がイオンに変化する。その後、水中に含まれる溶存酸素と鉄イオンが結合し、各酸化物である錆が発生する(図 12)。鉄以外の銅や亜鉛などを腐食させるのも、水分中の溶存酸素である。乾食の場合は、高温の空気、あるいはガスによる酸化反応であり、高温酸化とも言われる。

一般的に錆の主な原因には、水分が関係していることが多い。つまり湿度が高く、高温多湿な沿岸部にある東京のような都市ほど、錆の生成速度は加速する。一方、水中の金属の腐食は、電気化学反応に基づいて進行する。それは「アノード反応」と言われる酸化反応と、「カソード反応」と言われる還元反応が、同時に金属の表層で等しい速度で起こることで発生する<sup>17</sup>。

---

17 藤井哲雄著『錆・腐食・防食の全てがわかる事典』 ナツメ出版 2017 年

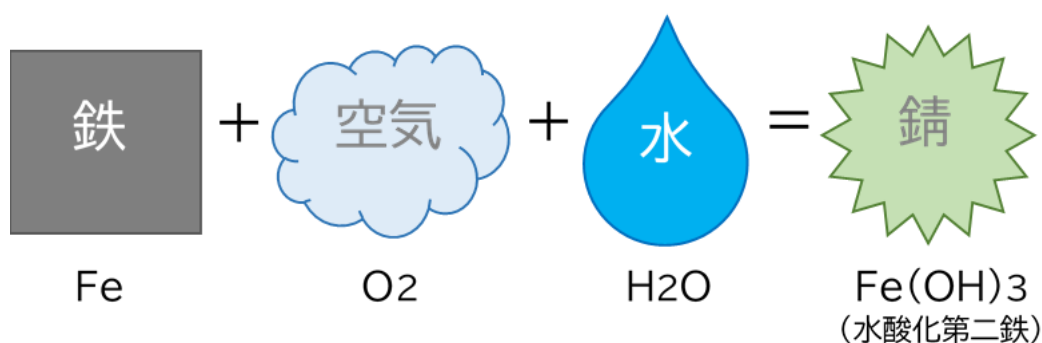


図 12 錆の仕組み

### 錆の色彩

金属の錆は、鉄は赤錆や黒錆、銅は緑青、錫やアルミは白錆と、様々な色彩を呈する。英語で錆を示す rust という単語は、red と同系で赤を意味する印欧祖語が語源と考えられている。水酸化第一鉄の白濁物を、さらに酸化させることで発生する水酸化第二鉄が、赤色となり、赤褐色沈殿(赤錆)となる。

実際、錆と絵具は深く関係しており、酸化鉄を原料とする顔料は多い。赤鉄鉱などの赤い鉱石から作られた顔料を「赭」といい、中国の代州（現在の山西省忻州市）で生産された赭が特に良質だったため、「代赭」と呼ばれている。その他にも、インドのベンガル地方<sup>18</sup>から伝わった弁柄(図 13)や、水酸化鉄を多く含む「黄土」(オーカー)、焼いた「シェンナ」「アンバー」など、多くの古典的な顔料が存在する。中でも酸化鉄を原料とする顔料で、一番多く生産されているのが「弁柄」である。

化学組成が鉄の赤錆と同じである弁柄は、人工的に生産する場合は、硫酸鉄を高温で熱した後、苛性ソーダで中和して作る。弥生時代に日本に伝来し、埴輪や土器の彩色、神社・仏閣の外装に用いられた弁柄は、天然のものから人工のものまで、染料、顔料、薬用など、様々な用途で使用された。江戸時代に入ると、人工的な弁柄の製造が発達し、鉄錆から作る「鉄丹弁柄」と、銅鉱山などで産出する硫化鉄鉱石が風化した緑礬から作る「緑礬弁柄」の二種類が、天然弁柄に代わって主流となった。江戸中期以降の浮世絵に使われた弁柄は、この人工弁柄である<sup>19</sup>。

18 ベンガル地方：ガンジス川とブラマプトラ川下流のデルタ地帯。

19 坂井基樹・浅野靖菜・諸岡なつき・編『大地の赤 ベンガラ異空間』 LIXIL 出版 2015 年

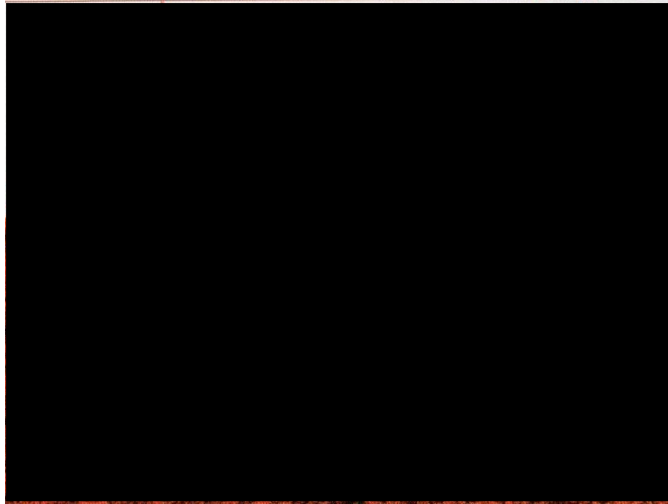


図 13 酸化鉄で作られた弁柄

このような酸化鉄を用いて作られた顔料は、アルタミラ洞窟<sup>20</sup>(図 14)やラスコー洞窟<sup>21</sup>の壁画など、早期先史時代の芸術に使用され、人類と深いかかわりを持っている。

これらの顔料は、洞窟内に自然な状態で存在するものではないため、他の場所で採取されて洞窟内に持ち込まれたことが明らかである。つまり、この壁画を描いたクロマニヨン人<sup>22</sup>達は、離れた場所で発見した酸化鉄の色彩を美しいと感じ、わざわざ運んで制作に使用したのである。錆のもたらす色彩は、人類が手にした最も古い絵具であり、それを現在の我々も全く同じ用法で絵画制作に使っている点、稀有な存在と言える<sup>23</sup>。

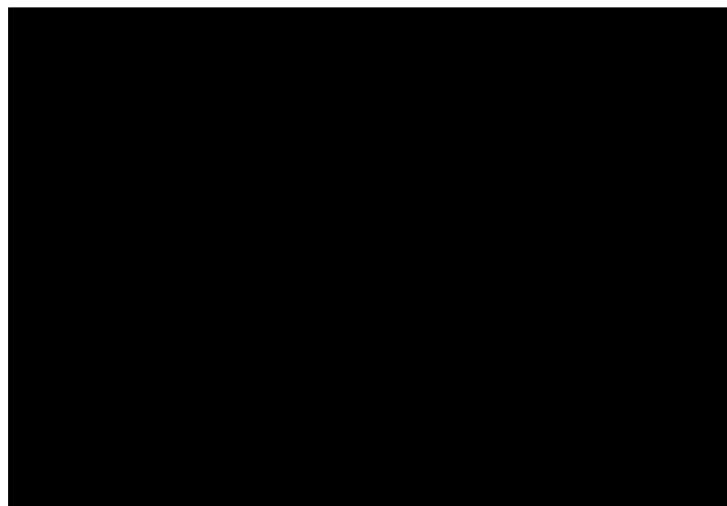


図 14 アルタミラの洞窟壁画 BC12000 年頃 酸化鉄を原料とした顔料で描かれている。

20 アルタミラ洞窟：スペイン北部カンタブリア州にある洞窟。1879 年に旧石器時代の壁画が発見された。

21 ラスコー洞窟：フランス南西部ドルドーニュ県にある洞窟。1940 年に先史時代の壁画が発見された。

22 クロマニヨン人：後期旧石器時代にヨーロッパ、北アフリカに分布した人類。

23 吉川逸治編『世界美術大系 原始美術』 講談社 1963 年 13 頁。

クロマニヨン人たちを魅了した錆の色彩は、それから1万年以上のちの時代にも、その美しさに魅了された作家が、錆を作品にそのまま付着させるという形で使われることになった。

エドゥアルド・チリーダ<sup>24</sup>は、鉄を素材とした彫刻を中心に、芸術表現を実践してきた作家である。鉄の素材性を生かし、質感や重量感を強調した大きな屋外彫刻作品で知られ、スペインをはじめ欧米各地に彼の作品が設置されている。チリーダの生まれ育ったスペインのサン・セバスティアン近くのビルバオには、ヨーロッパでも有数の鉄鉱山があり、20世紀初頭のビルバオは鉄鋼業で大いに栄えた。そこでの金属や錆の風景が、チリーダに大きな影響を与えている。

チリーダの作品では、多くの金属面に錆が発生しており、経年劣化を思わせる。金属の野外彫刻の場合、錆による劣化はつきものだが、チリーダの場合、酸化による赤錆自体も作品の一部になるように、あえて錆のつきやすい合金を使用している。作品自身が風化による錆を纏っていくため、周囲の環境との親和性が生まれていく。金属彫刻に不可避の錆の劣化を逆手にとり、錆びることを意図した作品なのである(図15)<sup>25</sup>。

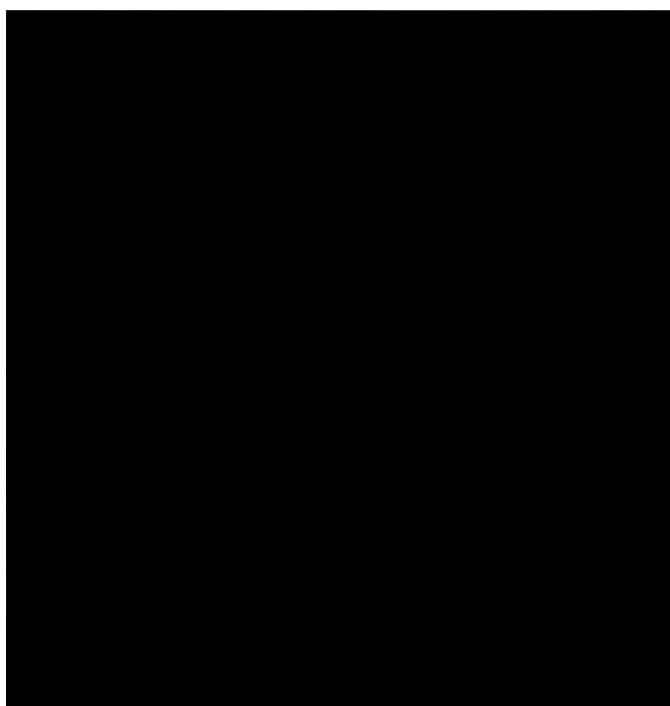


図15 エドゥアルド・チリーダ 「Peine del Viento XV」 「風の櫛 XV」 鉄 1976年

24 エドゥアルド・チリーダ (1924～2002) : スペイン、サン・セバスティアン出身の彫刻家。バスク人。  
25 野中明・石崎勝基・是枝開・土田久子編『エドゥアルド・チリーダ展』 エドゥアルド・チリーダ展実行委員会 117頁。

### 錆による原型の変化

図 16、17 は、異なる種類の金属の原型（図 16）が、酸化して錆が発生した状態（図 17）である。錆や劣化による原型の変化は、見方によっては抽象絵画のように見え、鑑賞者それぞれがそこに、独自の魅力的な形象を見出すことができる。それはまさに、単なる錆という物質的な現象が、鑑賞者の認識で形象化され、美意識として昇華した状況と言える。



図 16 酸化する前の原型(左からブリキ、鉄、銅、真鍮)



図 17 酸化後(左からブリキ、鉄、銅、真鍮)

この偶然の産物である錆のような、無意味な情報の中に規則性や関連性を見出し、本来存在しない何らかの形や模様をそこに視認することを、「パレイドリア現象」と呼ぶ。この現象は、人間が混沌とした対象を秩序づけ、理解可能なものにする役割を果たすとされるが、それは即ち、無意味な図像を自分の心地よい図形に変換する、鑑賞者にとって都合のよい形象化であると言える。このようなパレイドリア現象は、誰もが先天的に持っている感覚の一つである。

無意識の中の形象化を利用したものに、スイスの精神科医ヘルマン・ロールシャッハ<sup>26</sup>が考案した「ロールシャッハテスト」がある（図 18）。被験者にインクのしみを見せ、思考や感情を意図的に引き出すこのテストは、被験者の精神状態を洞察するためにパレイドリア現象を活用したものである。



図 18 ロールシャッハテストの一例（筆者作成）

図 19 は、金属の錆の模様から図様を抽出したものである。私は制作の初期段階で、このような錆の中から気に入った図様を見つけ、マチエールの一部として利用する。作品の完成段階まで残ったマチエールは、多くの偶然による要素を持つこととなる（図 20）。それによって、パレイドリア現象にも似た形象化を、鑑賞者の意識の中に起こし、単なる筆致だけでは呼び起こせない表現の奥行きを、作品に生むのである（図 21）。

---

26 ヘルマン・ロールシャッハ（1884～1922）：スイスの精神療法家。フロイト派に属する精神分析家。



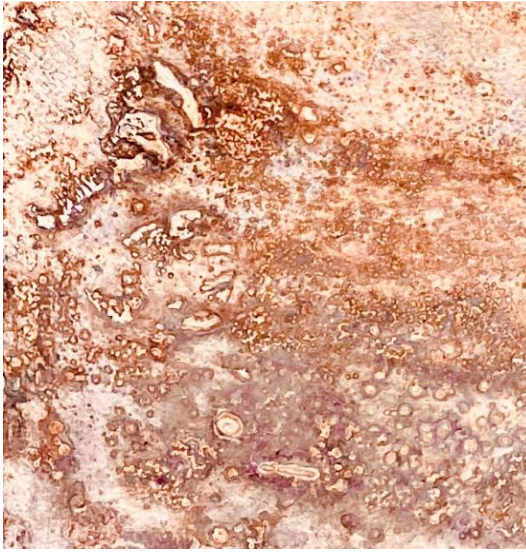


図 19 金属の錆から抽出した画

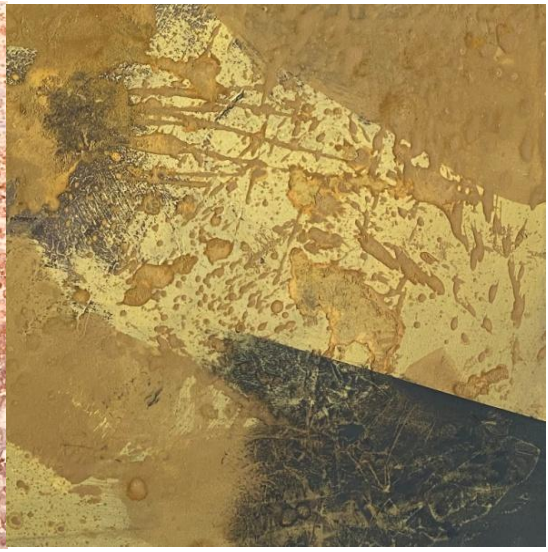


図 20 自作品「線とトンネル」部分



図 21 岩谷晃太 「線とトンネル」 雲肌麻紙 岩絵具 100 cm×100 cm 2020 年



同様に、偶然生まれた無意味な図様とも言える錆の化学現象を、鑑賞者の認識に利用した作品例として、アンディ・ウォーホル<sup>27</sup>の「酸化絵画」が挙げられる（図 22）。



図 22 アンディ・ウォーホル「酸化絵画」 メタリック塗料 ミクストメディア 198×519.5cm 1978 年

「酸化絵画」は、1961 年に初めて制作され、1978 年に物質の酸化（オキシデーション）をテーマにしたシリーズ作品として発表された<sup>28</sup>。

この作品は、“ピスペインティング”という技法で描かれている。銅の顔料を塗ったキャンバスに尿をかけ、尿酸と硫化銅の化合による錆を発生させ、尿という排出物と錆という劣化を、抽象絵画に利用している。銅に尿をかけると、即座に酸化反応が発生するが、目に見える変化となるまでには数日を要する。そのためウォーホル自身は、その酸化の色彩、図様について完璧な予想はつけられない。完全に酸化した後の完成された図様は、偶然性に頼らざるを得ないが、鑑賞者は化学変化で生まれた形の中に、魅力的な形象を探すことになる。このプロセスは、先に述べたパレイドリア現象や、私が市中の錆の形象を見て美しいと感じる感性に似ている。

錆を利用したウォーホルの「酸化絵画」も、偶然性の強い形態ながら、予想の範疇を超えた想像と解釈の余地を持つ図様を、我々に提示している。

図 23 の「自画像」は、錆がもたらす色彩と図像の魅力を、私が初めて絵画表現に取り入れ、錆の要素を画面上で再構築した作品である。

人類最古の絵画が、錆の色合いで描かれていることに興味を持った私は、有史以来変わらない赤土や黄土、酸化鉄を原料に、最も原始的な絵具を調合して、この作品に使用

27 アンディ・ウォーホル(1928～1987)：アメリカの画家。版画家。ポップアートの芸術家。

28 尾崎信一郎・金井直・小西信之・編『ART SINCE1900 - 1900年以降の芸術』東京書籍 2019年 549頁。

した。また、生乾きの画面に水をかけ、表面の絵具を洗い流すことで、酸化(オキシデーション)がもたらす偶然の視覚効果を再現しようとした。この作品制作の試行錯誤で得られたマチエールなどの表現は、その後の私の作品でも大いに活用されることになった。

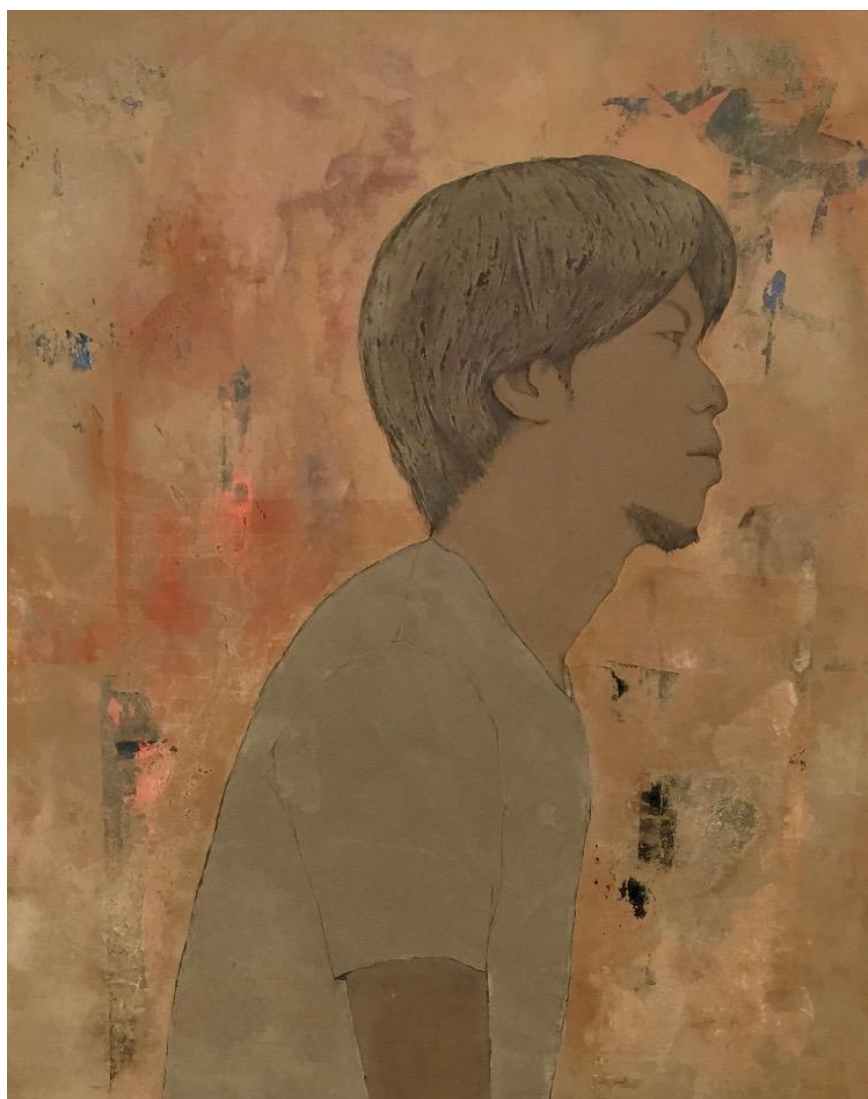


図 23 岩谷晃太 「自画像」 麻紙、岩絵具 65,1×53,0cm 2016年

## 第2章 絵画表現への利用

### 第1節 経年劣化

#### 欠損

芸術作品の中には、経年劣化による物質の変化で、魅力を増す作品がある。

ミロのヴィーナス<sup>29</sup>の手の欠損は、作者の意図しない偶然の破壊だが、作品の一つの魅力となっている(図24)。この偶然の破壊に魅せられた詩人の清岡卓行<sup>30</sup>は、著書『手の変幻』の中で、「部分的な具象の放棄による、ある全体性への偶然の肉迫」と述べ<sup>31</sup>、欠損を作品の魅力に必要不可欠な要素としている。

失われた腕は、鑑賞者に様々な想像の余地を与え、シンプルな形態と動きが、トルソーとしての美しさを際立たせている。両腕の不在という偶然の欠損が、鑑賞者の想像に委ねられることによって、作品にさらなる魅力を与えているのである。古代ギリシャ時代に完成されたミロのヴィーナスの当初の姿は、果たして腕を失った今の姿よりも美しかったのであろうか。その答えは今となっては分からないが、欠損の生み出す魅力は確かに存在する。こうしたケースは、絵画の世界にも共通する要素であると言える。

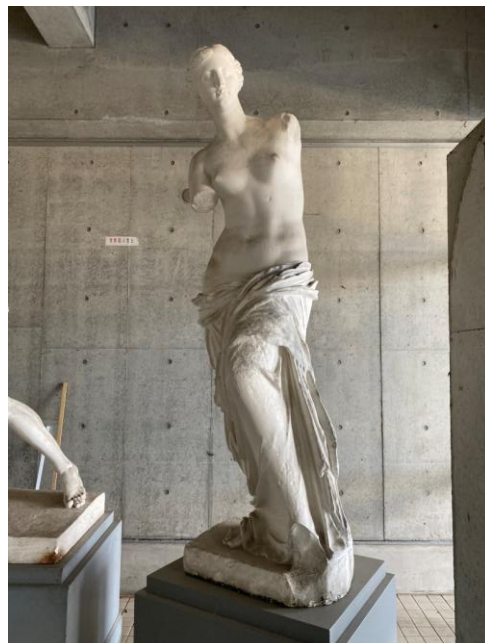


図24 ミロのヴィーナス 石膏像 東京藝術大学取手校地(筆者撮影)

29 ミロのヴィーナス：古代ギリシャで制作された彫刻の女性像。ルーヴル美術館所蔵。

30 清岡卓行（1922～2006）：詩人、小説家。法政大学名誉教授。

31 清岡卓行著『手の変幻』 美術出版社 1966年 11頁。

柳宗悦<sup>32</sup>は、著書『茶の改革』の中で、西洋と東洋の美意識の違いを次のように述べている。

「完全美」と「不完全美」とはやがて西洋と東洋との対比であると云えよう。茶人たちが選び出した器、世に美しいと感じた器は、どんなものであったか。いづれも不均齋の美がある。たとえば、茶碗を例にとるとしよう。形のゆがみ、疵、荒々しき肌、釉むら、削り跡、それらの不均一さ、不完全さに美の深みをみた<sup>33</sup>。

ギリシャの伝統を守る西洋の理念は「完全美」であり、端正な肉体美を持つ彫刻は、その具体的な例と言える。西洋の人々は完全美を好み、割り切れるような理路整然さに美の基準を求めたのである。その美意識は近世まで続き、自然の植物を人工的に刈り込んで作り上げた西洋庭園の美意識や、実験と観察から生み出された近代科学の発展などにも繋がっている。一方、日本での美意識は、茶器など不完全なもの、不均等なもの、不整形なものにも美を見出した点、古代ギリシャから続く西洋人の美の見方とは対照的であった。その点、ルーヴル美術館にミロのヴィーナスが美術品として展示されたことは、西洋でも不完全なものへの美意識が現れたことを示すように思える。しかしもしミロのヴィーナスが、古代ギリシャ時代に両腕を失ってしまっていたら、不完全な失敗作として破壊されてしまったのではないだろうか。欠損に美を見出す価値観が生まれたからこそ、美術品となったのである。

ミロのヴィーナスを見ると、もはや腕の欠落そのものが、鑑賞者の目を引き付ける要素になっている。人間は完全なものより、不完全なものに対して興味を持つ傾向があり、これを心理学用語で「ツァイガルニク効果」<sup>34</sup>と呼ぶ。達成できたことよりも、できなかった事柄や中断してしまった事柄の方を、より記憶している状況である。未完成なもの、欠落したり隠されていることなど、不完全とも言える要素に、人間は本能的に興味を持つのである。

私自身、国宝「伴大納言絵巻」<sup>35</sup>の現状模写をしたとき、様々な外的要因による経年劣化が、紙の酸化やシワ、虫食いなどの欠損を生み、墨や朱色、群青などの絵具では出

32 柳宗悦（1889～1961）：民藝運動を起こした思想家、美学者、宗教哲学者。

33 柳宗悦著『茶の改革』 春秋社 1958年 11頁。

34 ツァイガルニク効果：ソビエト連邦の心理学者ブリューマ・ゼイガルニク（1901～1988）が提唱した理論。人は達成した事柄よりも、中断してしまった未完成な事柄をより記憶しているという現象。

35 伴大納言絵巻：応天門の変を題材にした平安末期の絵巻物。国宝。





## 古色

模写の過程では、当時使用されていた天然の岩絵具を使った上に、墨や茶系の水干絵具で作った古色を何度も重ねていく。その後、下の岩絵具を掘り起こすように画面を洗い流す作業を行なう（図27）。



図 27 岩谷晃太 「国宝伴大納言絵巻現状模写」に見る経年劣化と欠損の再現

作品に古色をつけ、古い物を再現するという行為は、絵画の世界だけではなく、仏像などの文化財修理でも広く行われている。文化財彫刻の修理や模刻の場合、新たに補修された部位は、周辺部と違和感のないよう、古色付けによる色合わせが行われる。

支持体が和紙の日本画の模写とは違い、木地の古色では、木地を物理的に劣化させる硝酸や、ガンマー線<sup>36</sup>照射等の方法のほか、染料を木材表面に塗布する場合も多い。その際に使用される代表的な染料として、矢車、柿渋、アセンなどがある。

日本画の古典模写でも、矢車、サイカチの実を潰したもの、カリヤスなどの染料が、広く使われている。保存彫刻の模刻と日本画の模写には、古色の再現で共通点も多いが、使われる素材で大きく違うものとして、漆がある。

彫刻で使われる漆は、木材同士の接着剤としてだけではなく、装飾の下地や塑形材料として用いられる。漆による古色付けには、漆に顔料や墨粉等を混ぜて色味を変えたり、

36 ガンマー線：コバルト 60 等から放出される放射線。

透き漆を駆使したりと、様々な技法がある。漆は木彫で多く使用される素材であり、それによる古色付けも、長年にわたる補修の中で確立されてきた。一般に多く行われる漆での古色付けは、木地固めを行った後、水で練った生漆に砥粉を混ぜた錆漆（図28）をひき、タンポで細かく角を立てる叩き錆を施し、その上に胡粉を塗って色を塗る。よく乾燥させた後に、サンドペーパー等で表面を軽く研磨する。胡粉には少量の墨を混ぜ、彩色で使用する顔料は、焼くなどして酸化させたものを使用する。さらに彩色の乾燥後、彫刻刀やヤスリで調子を見ながら表面を削り、経年劣化に似せた破壊を施して完成する（図29、30）<sup>37</sup>。日本画での模写の際も、欠落や欠損を最初から塗り残す方法と、色を塗った上から刷毛や平筆で画面の絵具を破壊する方法を、組み合わせて経年劣化を表現している。

このように日本画の模写でも彫刻の模刻でも、時間経過の再現が行われる。まさに古色というフィルターを重ねて、経年劣化を作品に演出しているのである。それもまた、劣化の形象化であると言えるのではないだろうか。

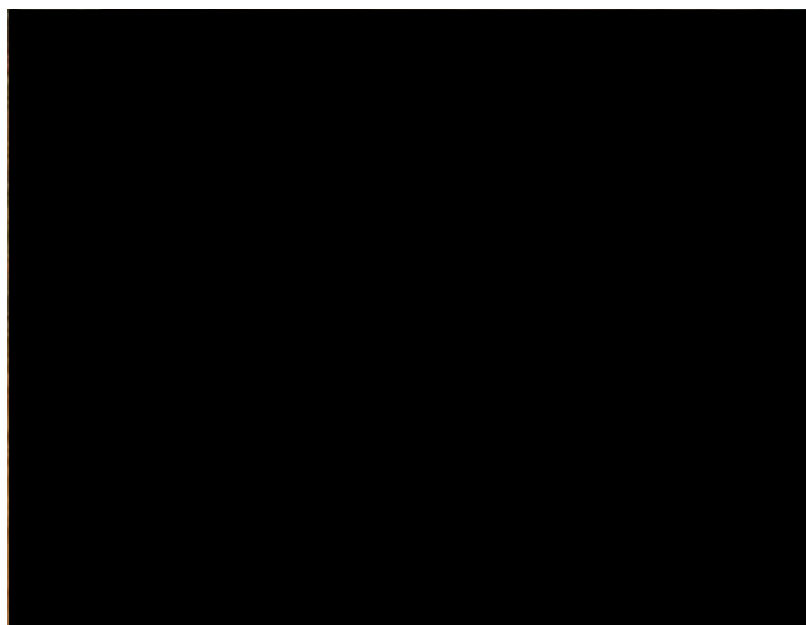


図28 錆漆 漆芸の塗りの工程で下地に用いる漆の一種。水でかたく練った砥粉に生漆を混ぜてよく練ったもの。漆塗りの下絵の輪郭や部分的に盛り上げるのに用いる。

37 根立研介著『彫刻の保存と修理』（日本の美術 第452号） 至文堂 2004年 15頁。



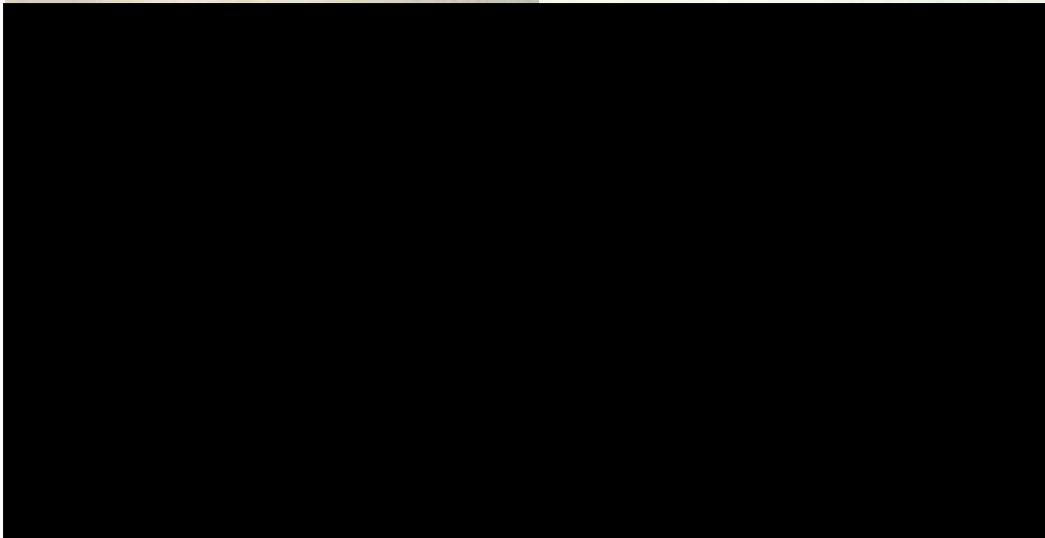


図 29 「中山寺阿弥陀如来像」 補修前  
平安時代末期

図 30 「中山寺阿弥陀如来像」 補修後  
補修箇所適切な古色付けが施されている。

## 第 2 節 意図的な画面の破壊

そのような偶然の破壊の一方で、作者が故意に自身の作品を棄損する、表現手段としての劣化がある。これは経年劣化とは異なり、作者自身が絵画制作に必要な表現のために、意図的に画面を破壊する技法と言える。本来、完成させることを目標とする絵画制作において、作者自身が自ら作り上げた作品をあえて破壊し始めたのは、いつからなのだろうか。ここで、作者自身が劣化を一種の演出として作品制作に取り入れ、それについて言及している具体例を見てみよう。

経年劣化した中世のフレスコ画（図 31）に魅せられた有元利夫<sup>38</sup>は、岩絵具を使いながら意図的に画面を破壊することで、上層を剥離させた作品を数多く生み出している（図 32）。

有元は経年劣化について、時間との共同作業と例えた上で次のように述べている。

風化というのは取りも直さず“もの”が時間に覆われることだと思う。時間に覆われることによってその“もの”の在り方は余計強くなる。時間に耐えて風化してそれでも「そこに在る」というものは、ピカピカの出来立てのものとは比べ物にならないくらいの存在感というか、リアリティを持っている

---

38 有元利夫（1946～1985）：画家。

ように思える<sup>39</sup>。

時間の経過を先取りし、数百年の時間と共同作業をしたふりをするということは、作品に経年劣化を再現するということである。経年劣化も意図的な破壊も、作品に抽象性を発生させ、鑑賞者の想像を掻き立てる。また有元は、「時間に覆われていくことによって、ものの在り方が強化される」<sup>40</sup>とも述べている。私はその言葉に、彼が経年劣化を意図的に、フィルターとして作品制作に用いていることを感じた。

有元が影響を受けた、中世ヨーロッパのフレスコ画が持つ魅力の一つとして、完全を好む西洋美術の中では珍しく、フレスコ画には欠損が多く、ひびや剥離した箇所を漆喰で埋めたりしている点がある。そこには日本の侘び寂びの美意識にも似た、作品が時間と共に過ごすことで生まれる親和性がある。

図 33 の自作品「鳥と太陽」でも、塗った絵具を何度も洗い流し、ヤスリをかけ、さらに違う絵具を塗り重ね、意図的に画面を破壊して、経年劣化のような視覚効果を演出している。表現の一部となった破壊が、鑑賞者の意識の中で形象化されることを意図している。

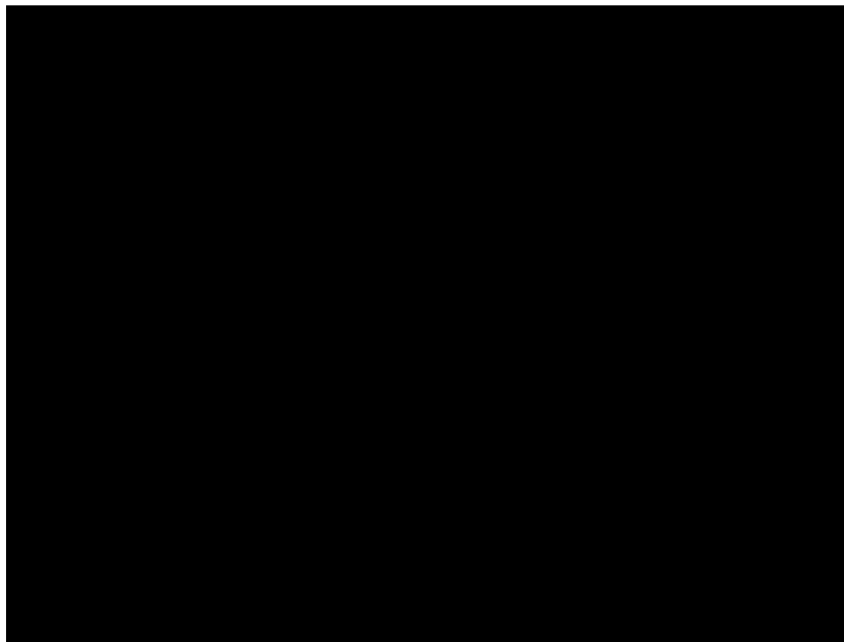


図 31 ピエロ・デラ・フランチェスカ 「聖シジモンドとシジモンド・パンドルフォ・マラテスタ」

フレスコ 257×345cm 1451年

39 有元利夫著『有本利夫 女神たち』 美術出版社 1981年 116頁。

40 注 39 文献 116頁。

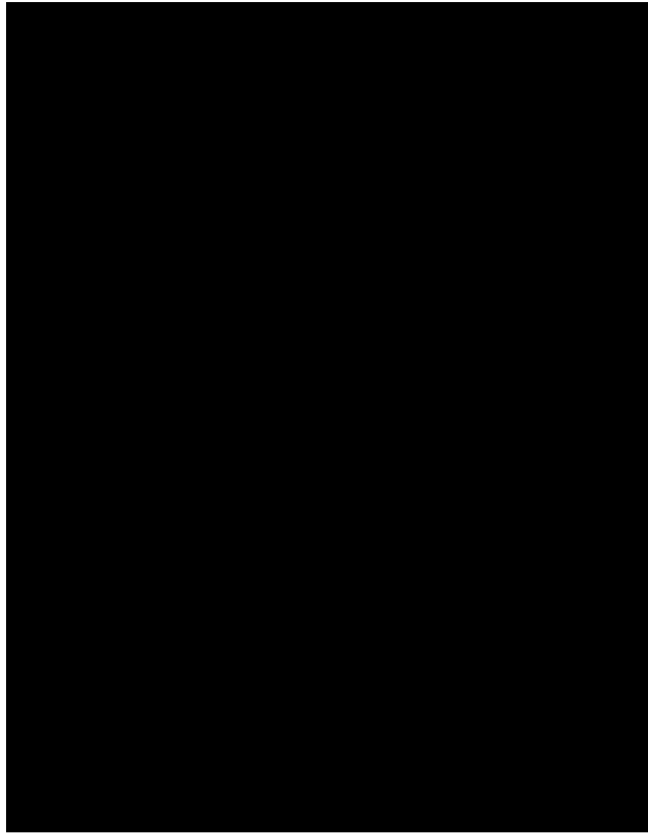


図 32 有元利夫 「送る夜」 キャンバス 油彩 116.7×90.9cm 1983年



図 33 岩谷晃太 「鳥と太陽」 雲肌麻紙 岩絵具 100.0×100.0cm 2017年

### 第3節 表現の一部となった破壊

#### 景色

経年劣化という作者のあずかり知らぬ偶発的な破壊と、作者による意図的な作品の破壊という、二つの異なるアプローチから破壊を見てきた。種類は異なるが、そこに共通するのは、破損や劣化を魅力的と感じる感性や美意識があるということである。

破壊の美意識の一つに、陶器の表面に現れる景色がある。釉薬の種類はもちろん、焼成の際に生まれる窯詰時の作品の並べ方、薪の量や焼成時間など、様々な窯内の要因や外気の不安定な要素によって、釉薬や胎土が変化した様を、景色に例えたものである。

日本に陶芸を伝えた中国では、むしろ人工的で精緻・完璧な天目や青磁、白磁に見られる端正な造形とムラのない釉薬が、高く評価されている。そこでは、焼き損じのような景色を持つ陶器は失敗作とみなされ、窯から出された途端に傷物として破棄されてしまう。

それらの不完全な傷物の中に、景色の美を見出したのは、日本の茶道独自の美意識である。茶道の開祖と言われる村田珠光<sup>41</sup>の時代から現代に至るまで、茶道の世界では焼き損じた色や形の不揃い、歪みの中に、偶然性の強い欠損の美を見出し、通常とは異なる模様や色、形などの変化を、景色として珍重しているのである。

中世の窯では、薪を燃やして無釉の焼締陶器が多く焼かれていたため、陶器が窯の中で直接火に触れて亀裂が発生したり、不安定に置かれた陶器同士が付着したり、薪の灰が降り注ぐなど、様々な跡が残る変化に富んだ景色の陶器が数多く作られることとなった。ときには、陶器としては致命的な欠陥のひび割れさえも、千利休<sup>42</sup>が所持した「柴庵」(図34、東京国立博物館蔵)や、古田織部<sup>43</sup>が名品として見出して知人に贈った「破袋」(図35、五島美術館蔵)のように、美意識に昇華させたものがある<sup>44</sup>。

欠損を美しいと感じる日本の茶道の美意識は、後世になると偶然性から生まれる景色を、いつしか陶工たちが意図的に作るようになった。自然にできた破壊の景色に似せるため、作品の制作段階である種のヴァンダリズム<sup>45</sup>のような作為的破壊を、作者が行うようになったのである。いつしかそれは技法として進化し、土が柔らかいうちに不用意に作品を持ち上げて付ける指跡や、素地に小石などの異物が混入した状態でろくろ引き

41 村田珠光 (1422~1502) : 室町中期の茶人、僧。わび茶の創始者とされる。

42 千利休 (1522~1591) : 戦国時代から安土桃山時代にかけての茶人、商人。わび茶の完成者としても知られ、茶聖とも称される。

43 古田織部 (1543~1615) : 武将としての名は古田重然。千利休とともに茶の湯を大成させた。

44 望月信成著『わびの芸術』 創元社 1967年 191頁。

45 ヴァンダリズム: 故意に物を破壊すること。西ローマ帝国を侵略したゲルマン系のヴァンダル族が語源。

し、作品の表面に小石が飛び出た状態にする石ハゼ、あるいは焼成後にわざと口縁を欠けさせるなど、作為的なダメージが作る景色の陶器が積極的に作られるようになった。

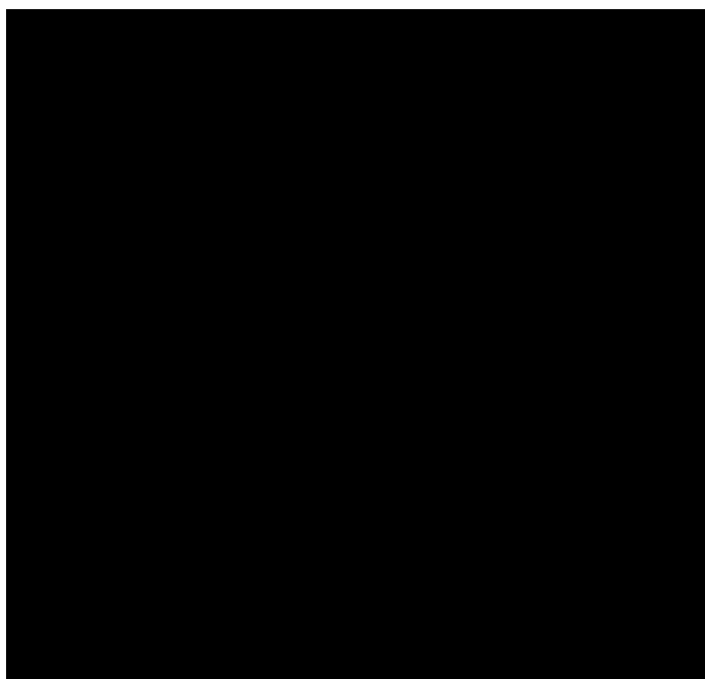


図 34 「柴庵」 16 世紀 東京国立博物館蔵

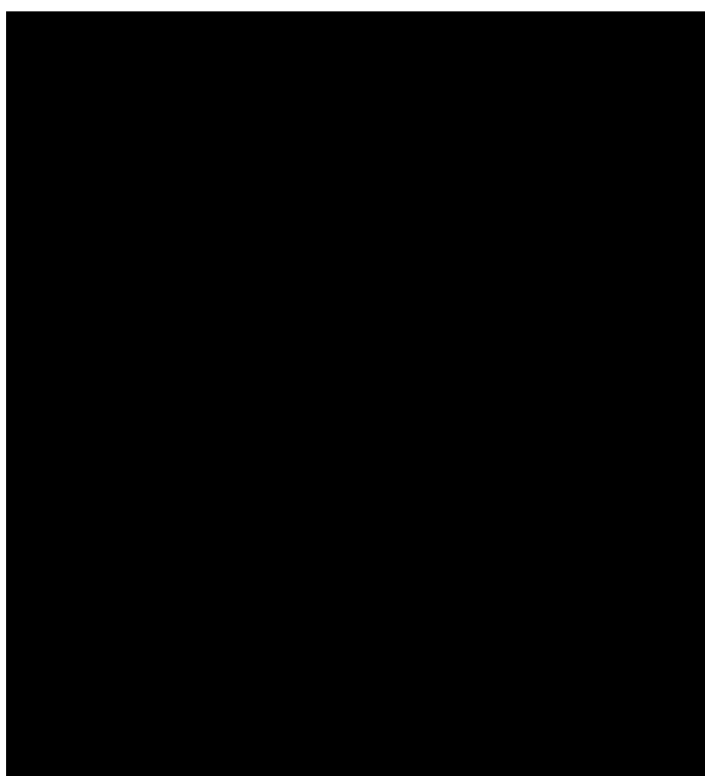


図 35 「破袋」 17 世紀 五島美術館蔵

このような「寂」（さび）の趣向は、漆器にも見られ、代表的なものに根来塗がある（図36）。

根来塗は、鎌倉時代に高野山から紀伊国根来寺に移ってきた僧徒が、仏壇、仏具、膳・椀・鉢などの漆器を制作したのが始まりとされている。黒の漆の上に朱の漆を一度塗した根来塗は、寺内での使用による摩耗によって、下に塗った黒漆が露出する。また、塗膜の劣化によるひび割れなども、枯れた趣を演出する。



図36 「棗」 根来塗 筆者撮影

茶人たちは茶碗などと同じように、この漆器にも経年劣化が作り出す美しさに価値を見出し、棗などの茶道具として珍重した。またこの根来塗も、経年劣化への美意識がヴァンダリズムを生んだ例に漏れず、自然な劣化から発展したものであり、あえて下地の黒を見せるため、意図的に研ぎ出したものが主流となり、現代にその技術を伝えている。

このように、工芸品としては不完全といえる要素に、抽象絵画を鑑賞するように美を見出し、あえて毀損した状態の器を大量に生産して、割れた茶器で客人をもてなしたのは、日本だけなのではないだろうか。

それとは別に、茶器を長年使用する間に、事故や経年劣化などによるさまざまな破壊が、器に現れたケースもある。例えば、茶器表面の小さなヒビに入り込んだ茶渋の汚れでさえ、貫入という趣ある景色とした。日常生活の中で生じた些細な劣化にも、日本の茶人たちは景色の美を見つけていったのである。

ヒビでは済まず、茶器が完全に割れた場合でも、漆を用いて接着し、金粉を振りかける「金継ぎ」という技法が生み出された。さらに、漆では補修できないほど割れた茶器に銚を打ち、その銚を大きな蝗に見立てた作品が、「馬蝗絆」である（図 37、38）。これほどまでに破壊を美に昇華させた作品は、稀である。この作品は日本に伝えられた青磁茶碗のなかでも、姿、釉色が特に美しいばかりではなく、その伝来にまつわる次の逸話でも広く知られている。

江戸時代の儒学者、伊藤東涯<sup>46</sup>が享保 12（1727）年に著した『馬蝗絆茶甌記』<sup>47</sup>によれば、この茶碗は安元初（1175）年、平重盛が浙江省杭州・育王山に黄金を喜捨した返礼として、仏照禅師から贈られたものである。その後、室町将軍足利義政が所持するところとなったが、その時、底にひび割れがあったため、これを中国に送って代わりの茶碗を求めた。ところが、当時の中国にこのような優れた青磁茶碗はすでになかったため、ひび割れを銚で止めて日本に送り返してきた。その詰め金具の銚の形を、あたかも大きな蝗に見立てたことで、この茶碗の評価は一層高まり、「馬蝗絆」と名づけられた、というものである<sup>48</sup>。割れた茶碗に打たれた補修の金具の銚を、景色に昇華させた茶人たちの審美眼には驚かされる。

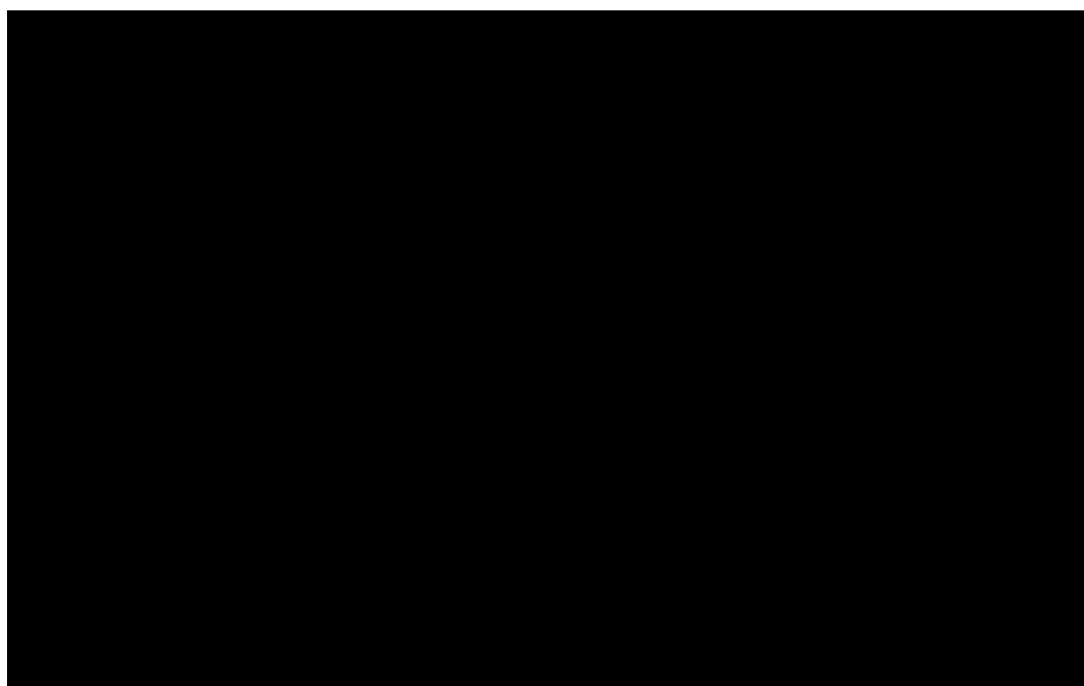


図 37 「馬蝗絆」 13 世紀 東京国立博物館蔵

46 伊藤東涯（1670～1736）：江戸中期の儒学者。伊藤仁斎の長男で私塾古義堂の二代目当主。

47 伊藤東涯著『馬蝗絆茶甌記』 1727 年 東京国立博物館蔵

48 岡田衛編『世界陶磁全集 12 宋』 小学館 1977 年 92 頁。





図 38 「馬蝗絆」 錠の留め金具が見える。

## 未来の風化

長い年月を経て物が風化していく。ダニエル・アーシャム<sup>49</sup>は、そのようなフィクションとしての考古学をコンセプトに、彫刻作品からペインティング、インスタレーションを制作している。彼は生まれながらに色覚異常（色盲）があったため、作品の多くが白と黒を基調とし、素材にも石灰や火山灰、ガラス、黒曜石が使用されている（図39）<sup>50</sup>。

アーシャムは2013年から、仮想考古学といった意味の作品「Fictional Archeology」シリーズを制作し、現代の我々の身の回りにある製品や物事が、自然に戻っていくかのように真っ白に劣化し、朽ち果てた状態で発見される未来の世界を作り出した。本来の色彩と質感を失った事物は、風化した化石のように見える。現代の物が、未来には考古学的遺物になるというコンセプト、これはまさにそれらの作品が、経年劣化の未来形であることを示す。現代の消費文化の中で生まれたゲームやアニメのキャラクターが、真っ白に風化し、経年劣化のように部分的に欠損した姿は、文化や文明の消滅を予言する

49 ダニエル・アーシャム（1980～）：アメリカ、オハイオ州生まれの芸術家。

50 『UT 2020 magazine』 ユニクロ 2020年 16頁。

かのような。

これらは風化による破壊を、作品表現として取り入れた例と言える。

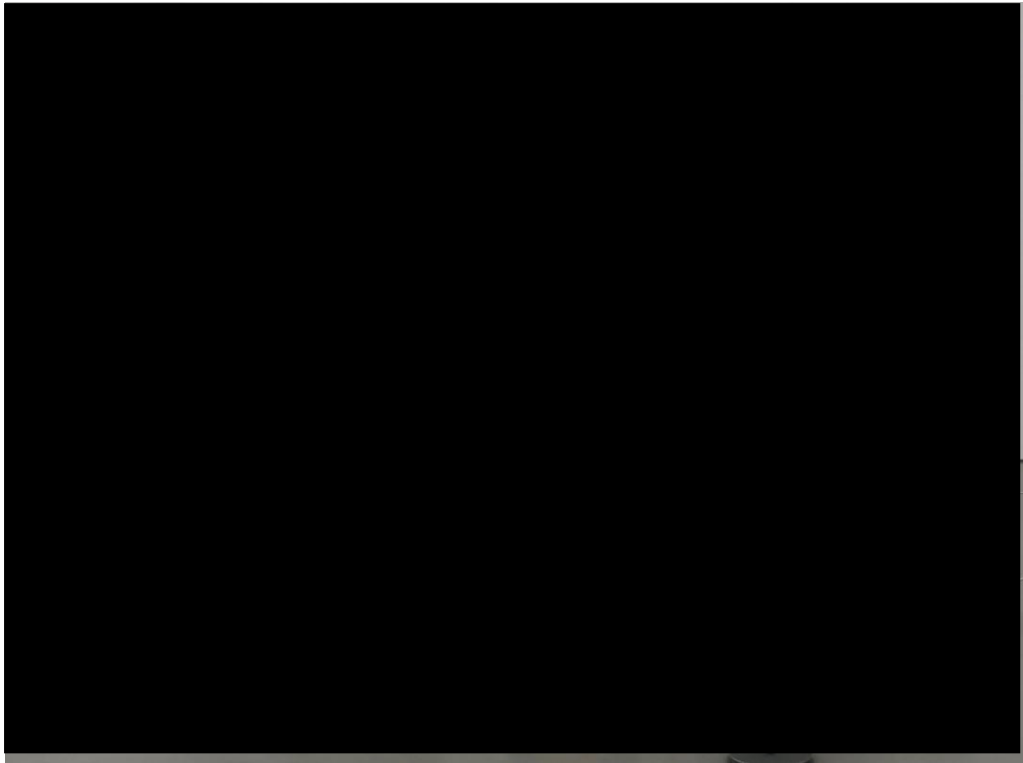


図39 ダニエル・アーシャム 「Delorean DMC-12」 ミクストメディア 2018年  
筆者撮影

## 重層と破壊

破壊は、絵画制作でもしばしば表現の一部として取り入れられ、あたかも原形とフィルターのような関係を生起している。

先述の二つの種類（偶然、意図的）の破壊のうち、私の作品制作に関係するのは、経年劣化に影響を受けた意図的な画面の破壊の方である。「国宝伴大納言絵巻現状模写」の時には、完成当初の絵巻の姿（原形）に、経年劣化というフィルターを通した結果、墨や絵具だけでは表すことのできない視覚的情報（劣化の形象化）が、作品の魅力へと昇華していくのを感じた。私は自作品にも、そうした劣化の持つフィルターとしての役割を取り入れたいと考えている。

図 40、41 は、自作品の一部分と制作過程である。下層の色彩を保ったまま上層の色彩を構成できるという点で、粒子状の岩絵具が多層的な表現を可能にしている。下塗を

入念に行うことで、上層の絵具を破壊した際に、下層の色彩が多層的に現出することになる。



図 40 自作品「線とトンネル」制作途中



図 41 自作品「線と線」制作途中

どちらも下層が露出している。

絵具の層を破壊するのに適した画材の一つに、ペインティングナイフがある(図42)。筆とは異なる硬質な金属素材のペインティングナイフには、小さな菱形や水滴型など多様な形状があり、柄の部分と段違いに取り付けられ左官のコテのように力を直接画面に伝えやすくしている。同じような画材としてパレットナイフがあるが、刃の厚さはペインティングナイフの方が薄く、曲げても柔軟性があるため、画面上の硬い岩絵具を力強く掻き取ることができる。押しつける強さや、絵具を引き伸ばすストロークと向きにより、絵具に残る刃跡は様々な表情を生み出す。本来破れやすい和紙にはペインティングナイフの表現は不向きだが、支持体に頑丈な厚手の和紙を使うことで、刃先や刃の縁で、引っ掻いたりすくい取るといった表現が可能になった。

このような厚塗りや、ペインティングナイフの激しい筆致が可能になったのは、現代の日本画が、支持体に麻紙を用いるようになったからである。麻紙は、大麻や苧麻を主原料とする和紙で、中国から仏教伝来とともに日本に伝わり、奈良時代に多く漉かれていた。平安時代以降は、麻より加工しやすい楮が和紙の主な原料となったことで、廃れてしまっていた。長らく途絶えていたその麻紙の製法が、1926年、福井県越前市(旧今立町)の岩野平三郎によって復元され、日本画の和紙として販売されることとなった<sup>51</sup>。

現在の「雲肌麻紙」は、原料の麻に楮と少量の雁皮を混ぜることで、強靱さときめ細かな紙質を合わせ持つ紙となり、厚塗りやヤスリかけ、ペインティングナイフでの筆致、油絵具やアクリル絵具にも耐えられる和紙となった。麻の非常に強い繊維の紙質によって、それ以前の時代にはなかった、絵具を厚く塗り重ねるといった表現が可能になったのである。

自作品の「交わる軌道」(図11)では、初めに粒子の異なる岩絵具を混ぜて画面全体に塗り、堅牢な下地を作り上げた後に、絵具の層を作った。次に表面を洗い流し、ヤスリやナイフで削って、重層化した下層の色彩を露出させている。これはまさに先に述べた、錆びて朽ちたトタンなどの剥離した色彩と同じ原理である(図43)。

---

51 重政啓治・神彌佐子・星晃・和田雄一『日本画の用具用材』 武蔵野美術大学出版 2010年。





図 42 ペインティングナイフ 筆者撮影



図 43 自作品「線と線」部分

ペインティングナイフの跡。下地の絵具の色を露出させている。

図 44 の自作品「線と線」は、自然ではなく都市が生み出す色相に、強い影響を受けた作品である。線路や電線など、金属の無機質な人工物が錆びて劣化する様子を、画面上の岩絵具を洗い出し、意図的に破壊することで表している。原形の線路や電線、枕木などを、劣化のフィルターに通した作品と言える。

私は絵具を洗うという技法で、破壊行為による原形の変化を予測し、表現の一部として作品にとり入れている。描きたい絵画を表現するために、絵具では出せない錆や劣化の視覚的効果を取り入れ、いわば原形の風景に時間が食い込んだような、経年劣化の質感を形象化しているのである。



図 44 岩谷晃太 「線と線」 雲肌麻紙 岩絵具 91.0×72.7cm 2019年

## 第3章 提出作品「線と軌道」解説

### 第1節 モチーフとしての線路

#### 鉄道

最古の鉄道は、16世紀半ばに作られた、鉱山内で馬が引いた輸送車両が最初だったと言われる。イギリスで18世紀後半から始まった蒸気機関を中心とする産業革命は、経済、文化など諸方面に多大な影響を及ぼし、人間や物資の移動手段にも変革をもたらした。綿工業は機械化され、大量の物資輸送が必要となり、蒸気機関車、鉄道、蒸汽船といった新技術の登場が輸送時間を短縮させ、輸送量を増大させた。鉄と石炭と蒸気による新たな時代は、それまでの人類の歴史を根本から変えてしまう極めて重要な出来事だった。

鉄道は、鋼鉄製のレールの上を走行することで、地面を直接走るそれまでの馬車などより、少ない馬力で多くの貨物を運ぶことを可能にした。また、鉄道が遠隔地まで延びることで、最先端の技術を地方へ伝達し、移動時間の短縮は都市と地方の距離を縮めた。産業革命と線路の誕生は、それまでの自然の景色を、線が支配する人工の景色へと変貌させていった。

人間の移動手段のために作られた線の集合体である線路は、それぞれが正常に機能するように規格化されることで、大量生産された。生産された大量の枕木と、どこまでも続くレールは、合理的な構造を持つ人工物の象徴のような存在である。自然を開拓し、線路を延ばすことは、近代社会の発展そのものだった。

明治5（1872）年、新橋横浜間の開業から始まった日本の鉄道は、明治維新直後から近代産業と共に発展した。延伸した鉄道は、都市と都市を結ぶだけでなく、都市内の交通機関としても機能し、特に大都市の東京圏では官営、民営を含む巨大な鉄道網を構築することとなった。この血管のような東京の鉄道網は、世界一複雑で、かつ充実している。規模の大きなターミナル駅では、乗り換えの連絡のため、複数の路線を引き入れた独特の風景が作り出された。東京駅に乗り入れる路線は、2020年現在、14路線にも及ぶ。都市全体に広がる、それらの路線が作り出す流動的で人工的な線に、私は興味を魅かれるのである（図45）。





図45 発達した都市交通網 JR東日本（2020年）

今回の提出作品のモチーフは、東京都内の線路である。都市の中の広がりから、地方都市まで延伸する線路は、最長の人工物ではないだろうか。この線路を俯瞰し、複雑な線と金属の錆、枕木の腐食などを取り入れながら、組み立てて作成した。



図46 線路と分岐器 筆者撮影

1949年、日本人としてはじめてノーベル物理学賞を受賞した湯川秀樹<sup>52</sup>は、「自然は曲線を造り、人間は直線を創る」と述べている。この言葉は、第1章で引用したフンデ

---

52 湯川秀樹（1907～1981）：理論物理学者、京都大学、大阪大学名誉教授。1949年ノーベル物理学賞受賞。



ルトヴァッサーの言葉と似ているが、湯川の場合はフンデルトヴァッサーの言葉とは違い、直線に対して否定的な意味を持つようには思えない。

そもそも完全な直線は存在するのだろうか。どれほど完璧な人工物でも、どこか曲がっていたり、何らかの要因で完全な直線が存在するとは言い難い。人間が直線を創るということは、自然には存在し得ない直線を、人間が文明や思考で、観念や道具として創り出してきたことを示しているのではないだろうか。人間は言葉や数字と同様に、直線という概念を創り出すことで、文明を発展させてきたのである。私はその線、作品に取り入れたいと考えている（図46）。

### 描かれた線路

美術史の中で、線路がモチーフとなった例を挙げたい。ドイツの画家アンゼラム・キーファー<sup>53</sup>は、作品の主題や意味が重視されがちだが、表現技法でも、砂や小石を絵具に混ぜたり、藁や鉛などを画面に取り入れたり、現代の錬金術師にも例えられる画家である。キーファーの創作は、破壊を絵画表現として昇華させている。

そのキーファーの作品に、繰り返し用いられる題材とテーマの一つが、線路である。初期の作品「ジークフリートのブリュンヒルデへの困難な道」（1977年、図47）は、キーファーが撮影した写真をまとめた、一冊の本のような作品である。この作品では、線路そのものよりも、廃線となって残った枕木や、かつて敷かれていたであろう線路の痕跡が、主題となっている。

先述したように、産業革命以降の人類史において、流通の最前線としてヨーロッパ各地に延ばされた線路は、人類の発展の象徴であった。しかし線路は、20世紀の戦争の時代に、戦場への輸送としても広く使われた。終戦後の混沌と役目を終えた廃線は、なにかが繋がるイメージを鑑賞者に与える。

油彩画作品「鉄道」（1986年、図48）では、レールの軌道が描かれ、その先には二つの方向に分岐する線路が描かれている。鉄道の行く先に、分かれ道が待ち構えていることを、この作品は表している。戦後ドイツのナチス時代への反省という背景の中で、キーファーの絵画に描かれる線路は、アウシュヴィッツに代表される収容所への道を暗示している。線路はキーファーによって、物理的な移動や運搬手段から、運命やどこかへと続く道を暗示する、シンボリックな存在へと変化しているのである。

---

53 アンゼラム・キーファー(1945)：戦後ドイツを代表する画家。

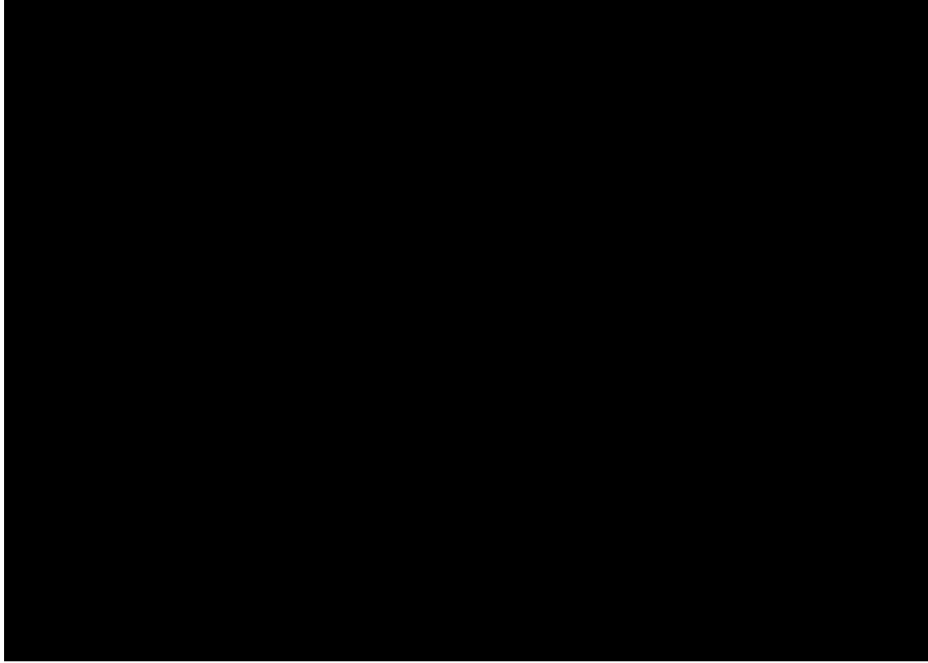


図 47 アンゼルク・キーフアー 「ジークフリートのブリュンヒルデへの困難な道」

写真 アクリル絵具 書物 62×42×10 cm 1977 年

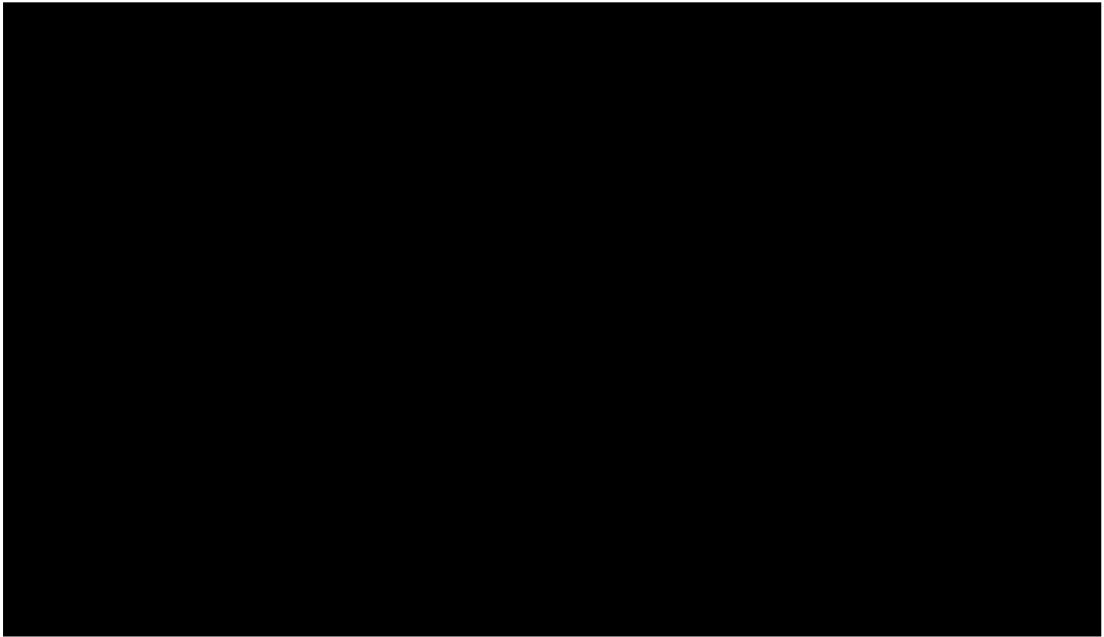


図 48 アンゼルク・キーフアー 「鉄道」

キャンバス 油彩 アクリル絵具 オリーブの枝 鉄 鉛 220×380 cm 1986 年

図 49 の「シベリアの王女」<sup>54</sup>も、そうした作品の一つである。鉛色の空と、どこまでも続く錆びた線路が描かれている。この作品のテーマは、ロシア革命における皇后アレクサンドラのシベリア流刑だと言われている。アレクサンドラは、革命によって皇后の地位を剥奪され、その後一家ともどもエカテリンブルクで銃殺されている。

焼けたキャンバスに貼り付けられた錆ついた鉛は、素材の物質性と、シベリアの鉛色の空を強調し、絵画表現のマチエールにもなっている。また、シベリアの広大で過酷な自然の中に、人類の進出の象徴である線路を描くことで、自然と人工物の対比を際立たせている。

人間が作り出した金属は、芸術作品の中でも多く用いられ、特にキーファーは制作の中で鉛を多用した。1978 年に初めて鉛を作品に取り入れて以来、鉛の薄い膜をキャンバスに貼りつけたり、溶けた鉛を画面上方から滴らせたりするなど、鉛を用いた作品は膨大な数にのぼる。キーファーは作品の中で鉛を自由自在に加工し、様々なモチーフを表現してきた。絵画に金属を多用する技法は、どこか日本画で使われる金属箔に近い物を感じる。

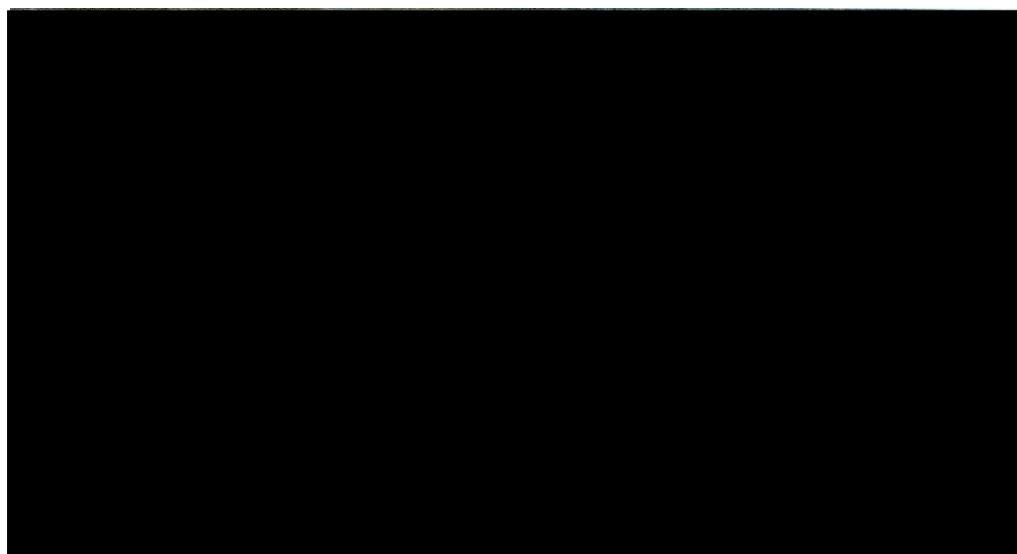


図 49 アンゼルク・キーファー「シベリアの王女」 キャンバス 油彩 鉛 280.0×500cm 1988 年  
名古屋市美術館

鉛は生活に欠かせない素材として、古くから屋根や水道管に用いられ、今日でも電池や防音材、放射線防護材などに幅広く用いられている。鉛自体は広く絵具としても用いられ、代表的なものに鉛白がある。鉛白は洋の東西を問わず、古代から白色絵具として

54 神谷浩・角田美奈子編『名古屋市美術館コレクション選』 名古屋市美術館 1998 年 140 頁。

使用されてきた。古くは酢の中に鉛を漬け込むことで発生する炭酸鉛と、酸化亜鉛を含む白錆を集め、粉砕して絵具を生成していた。まさに金属の錆の色彩である。鉛の白錆から成る鉛白は、その美しい白さから絵画だけにとどまらず、化粧品や歌舞伎役者の白粉としても使われた。しかし鉛自体は人体にとって有毒であり、体内に摂取すると、貧血や脳膜炎などの中毒症状を起こしてしまう。近代にいたるまで、白粉として顔などに塗られた鉛白によって、多くの鉛中毒者を出すことになった<sup>55</sup>。

また鉛は、弾丸として用いられた素材でもある。他にも占星術では、惑星の中で鈍重で冷たい土星と結び付けられ、死やメランコリーを象徴した。金属の中でも融点が高い鉛は、軟らかい素材で容易に変化する。その流動性を活かしてドイツでは、大晦日に鉛を溶かし、冷やして再び凝固させた形で翌年の運勢を占う、“Bleigiessen”（鉛占い）という遊びがある。キーファーにとって、鉛はとても身近な金属のひとつであり、絵画創作の素材としても、鉛が持つ意味が作品のコンセプトに合致したのだった。

この変幻自在な鉛が持つ“鉛色”の色合いは、鑑賞者に黒や鈍重さなどを連想させ、また金属としての鉛の脆弱さは、制作途中での破損や、破壊をもたらす美を演出した。モチーフとは、フランス語の“motif”だが、ラテン語の“動き”の意味を語源とし、芸術作品や文学作品では、表現や創作の動機となる中心的な思想や主体、作品の構成要素を指す。キーファーの線路は、作品の構成要素としても、素材の持つ意味としても、「モチーフ」として扱われているといえる。

キーファーの描く線路は、線路と鉛素材の意味の両面から、鑑賞者に様々な解釈を提示しているのである<sup>56</sup>。

## 第2節 表現・技法

### 画材としての金属

絵画作品に金属を用いた技法の代表的なものが、金箔である。現代にいたるまで、一般的な画材として金属箔を用いる技法が続いてきたことは、日本画の特徴の一つである。金箔は、金を微量の銀や銅とともに箔打ち紙に挟み、槌で叩いて延ばす工程を繰り返さない、1万分の1ミリの薄さにまで加工したものである（図50）。

55 郡司正勝『古典芸能 鉛と水銀』 西澤書店 1975年 57頁。

56 関口裕昭著『翼ある夜 ツェランとキーファー』 みすず書房 2015年 321頁。

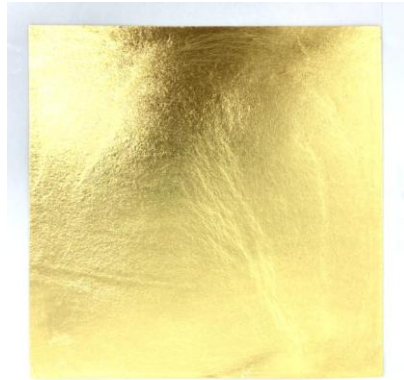


図50 金箔（筆者撮影）

銀箔は、銀が金よりも硬い素材であるため、1万分の2ミリが箔の限界である。日本の絵画史に金属箔は欠かせない素材であり、高松塚古墳やキトラ古墳、平安時代の絵巻物、桃山時代の障壁画、江戸時代の屏風絵や襖絵、現代の日本画に至るまで、広く使われてきた。それらの金属箔は、長い年月の中で経年劣化を起こし、作品に錆の色彩を与えている。

現代の日本画で、画材として利用される金属箔は、金箔、銀箔、プラチナ箔、銅箔、錫箔、アルミ箔、真鍮箔など、多様に発展している。中でも多く使われるのが、金箔と銀箔である。金箔も、純金とは違って銀を微量に含むため、全く変色しないわけではない。金箔と並んで多用される銀箔は、硫化によって変色を起こすという点で、金箔とは決定的に異なる特徴を持つ。

銀の変色は、空気中の酸素や、自動車の排気ガスなどに含まれる二酸化硫黄、硫黄酸化物などによって硫化反応が起こり、1~2ヶ月ほどで褐色を帯びた錆色になる。数十年で完全に黒変し、真黒色になってしまう（図51）。

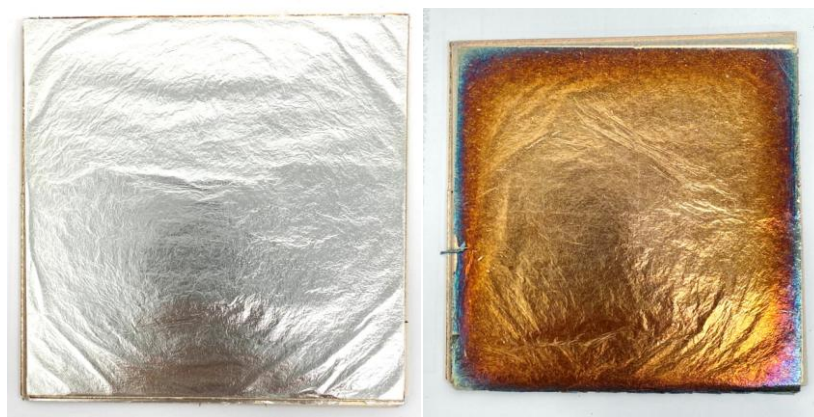


図51 左から 銀箔と、硫化反応を起こした銀箔



日本では、硫化した銀もいぶし銀などと呼ばれ、美的な価値観の中に含まれる。しかし西洋では、銀食器や銀細工に見られるように、変色してしまう銀製品はこまめに磨かれ、白銀色が常に保たれる。手間のかかる銀製品の手入れは、貴族社会での使用人の器量や、レストラン従業員の質を見極める基準にもなっている。つまり西洋では、銀の変色は忌み嫌われ、そこに美を見出すことは稀だったと言える。

日本画では、琳派の時代から「紅白梅図屏風」(図 52)などに見るように、銀の硫化を逆手に取り、あえて硫黄を塗り、熱を加えることで、銀箔を硫化させる技法が広く行われている。銀箔に、硫黄の成分を多く含んだ温泉の素などを直接塗ると、直後に反応を起こし、一昼夜ほどで黒色になる。日本画の画材を扱う画材店では、銀箔を硫黄などで焼いた状態で、黒箔としても販売している。反応を起こした金属を画材として利用する例は、世界的にも珍しい。銀箔は焼くと、金色、赤色、青色、黒色など、虹のような独特の色合いを作り出す(図 53)。

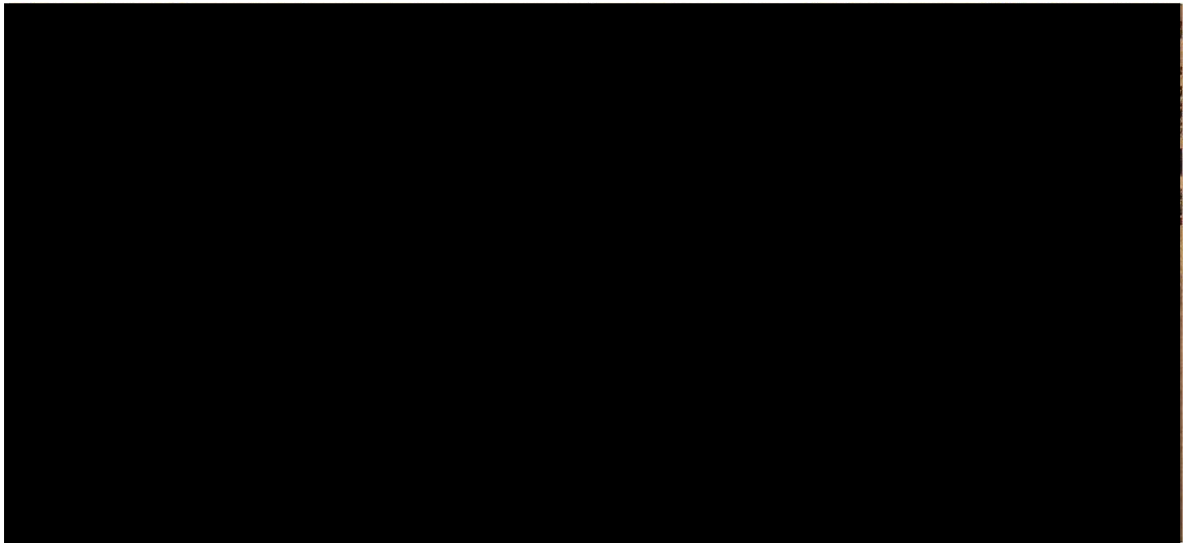


図 52 尾形光琳 「紅白梅図屏風」 2曲1隻 各 156×172.2cm 18世紀 MOA 美術館蔵

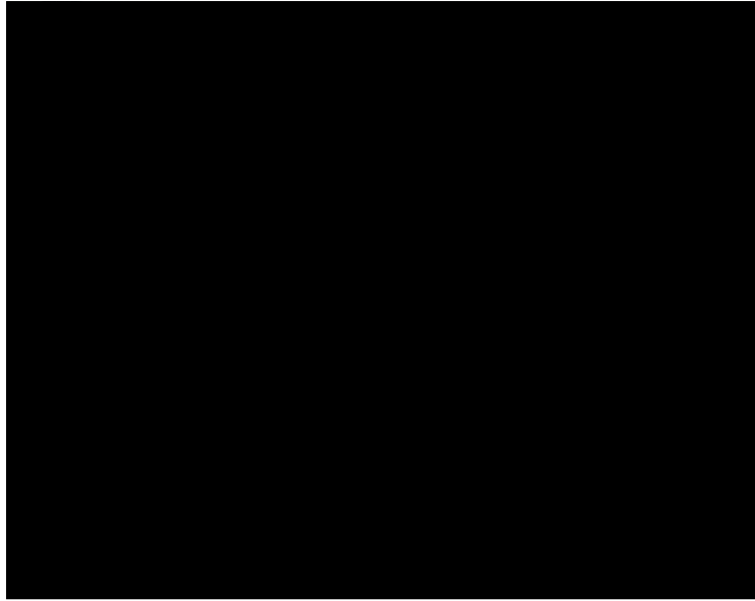


図53 加山又造 「雪」 350.0×430.0cm 1978年 東京国立近代美術館蔵

銀箔とは違った色合いを出す時には、銅箔が用いられた。銅は、人類が最初に利用した金属と言われる。製錬が容易で、加工性、耐久性に優れた銅は、青銅器時代を生み、武器、農具などを急速に進化させ、多くの芸術作品にも利用された。銅箔も金箔同様、手作業で銅を打ち伸ばしたものであり、日本画の画材として多く使われている。

銅の加工性の良さは、様々な銅合金を創り出すこととなった。代表的なものは、先に述べた青銅、丹銅、白銅、そして黄銅と呼ばれる真鍮である。真鍮は古くから美術品に取り入れられ、現在でも洋金箔として画材店で販売されている。亜鉛と銅の合金である真鍮は、銅と同じく酸素、二酸化炭素、水分、塩分などと反応して表面が劣化していく。銅の化学反応で生成されたものが「青緑」、緑色の銅塩が「緑青」と呼ばれる。緑青は、様々な銅塩の混合物で、銅合金の着色に欠かせない素材となっており、銅像や第1章で述べた看板建築などに、緑青独特の色が効果的に取り入れられている。

銅の錆である緑青は、酸化銅の被膜である。銅板の表面に皮膜を作り、内部の腐食を防ぐ効果や抗菌力を持つ。酸化銅の膜は、内部の金属を保護し、銅に極めて優れた耐腐食性を持たせる。海水による錆や腐食に強いという銅の特性を活かして、木造船の喫水部分や水道管などに、銅や銅合金が利用されている。

美術作品でも、銅や銅合金の酸化が作る緑青の色彩は古代から珍重され、銅の鉱石や絵具の原料として利用されてきた。孔雀石は、天然の塩基性炭酸銅を成分とする鉱石で、岩絵具として広く使われている。金属の錆の成分を含む岩石から作られた岩絵具は、金属の錆とも親和性が高い画材なのである。

### 第3節 提出作品「線と軌道」解説



図54 提出作品「線と軌道」習作「跡」「線」展示風景 東京藝術大学美術館

#### 2つの習作と提出作品

錆や劣化が生む独特の表現は、意図せぬ偶然性によるところが大きい。先述の有元利夫や、劣化の表現を作品内に再現した作家達と同じように、私も提出作品「線と軌道」の制作に際して、まず金属箔の硫化による劣化を制御してみたいと考え、2つの習作を制作した。

この習作の制作により、金属の硫化時間による変色の段階や、岩絵具との親和性など、マチュールに対する多くの発見があった。破壊をできるだけ制御し、予想しえない変化でさえも利用し、作品の魅力へと昇華させたいと考えた。

習作の表現の一部は、提出作品「線と軌道」の中にそのまま再現された。

習作「跡」（図55）は、岩絵具の上に真鍮と銀箔を貼り、硫黄を時間ごとに塗って硫化させ、劣化から形が現れたところで硫化を止めた。硫黄の化学反応が一番大きかった画面中央は、箔がはがれ、下の岩絵具が露出している。これは、先述した層の破壊であり、市中の錆と劣化の表情に類似している。

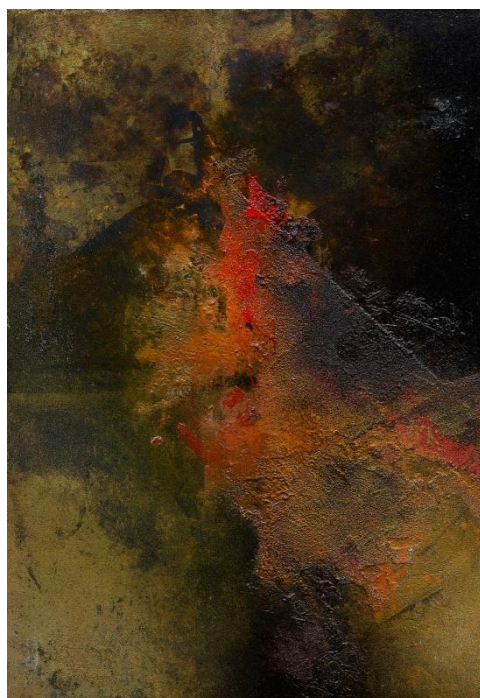


図55 岩谷晃太 「跡」 雲肌麻紙 銀箔 真鍮箔 岩絵具 22,7×15,8cm 2020年

習作「線」(図56)は前述のフンデルトヴァッサーの言葉に対して、湯川秀樹の言葉から得た線への肯定を主題とし、劣化した金属箔の上に線を構成した作品である。習作「線」も、硫化した真鍮箔、銀箔を下地にしており、ここでの劣化の中に親和するように線を引いた。この2つの習作の中で、偶然発生した劣化に形を見出し、提出作品「線と軌道」の画面内のマチエールに取り入れた。

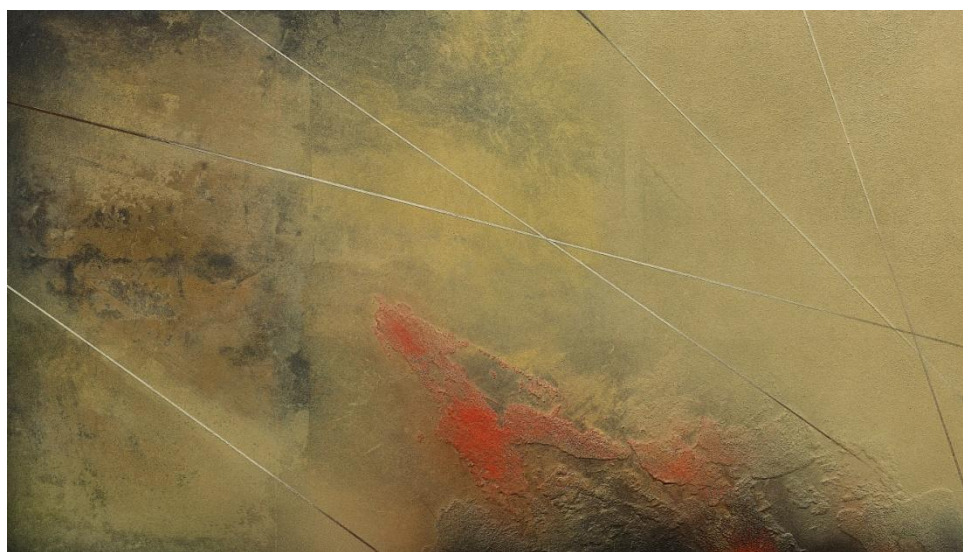


図56 岩谷晃太 「線」 雲肌麻紙 銀箔 真鍮箔 岩絵具 33,3×19,0cm 2020年



提出作品「線と軌道」の画面上にも、和紙に銀箔、真鍮箔を貼った後に、硫黄成分を含む温泉の素を塗り、光沢のある暗灰色の硫化銅を生成した。この銀箔、真鍮箔は経年の過程で、さらに緑青や変色を生成していくことになる（図57）。

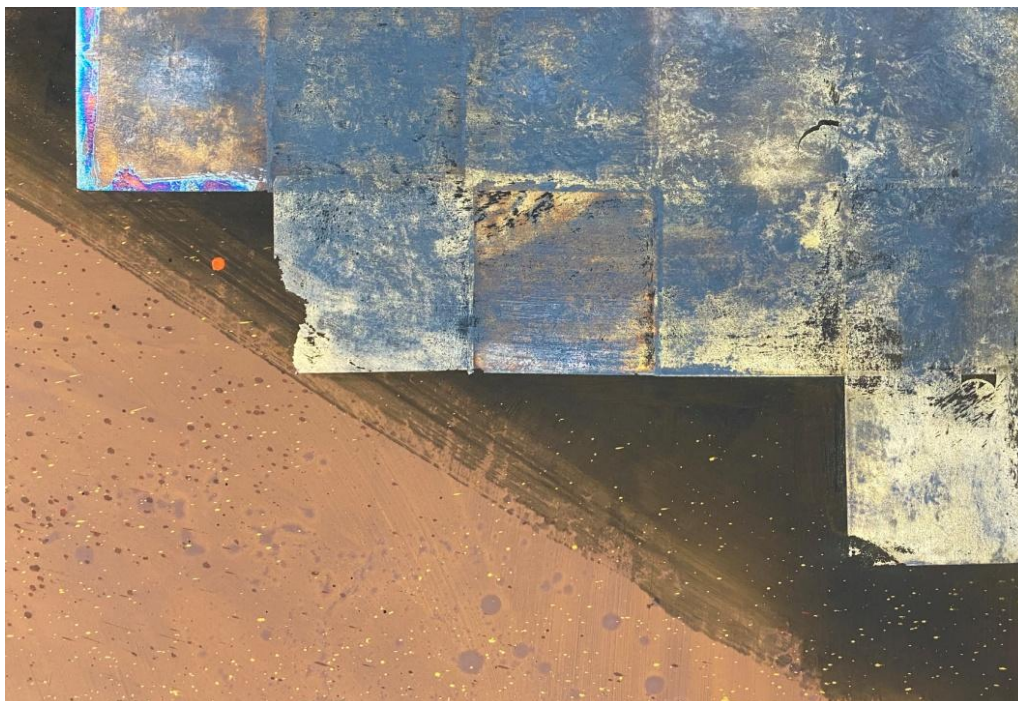


図 57 提出作品「線と軌道」に貼られた金属箔

金属箔を貼った部分に塗られた絵具は、紙の地の上に塗られた絵具よりも、剥落や変色の進行度が増す。この作品は、時を経て、周囲の環境によって酸化していく銅像のような劣化した状態を予測し、金属箔は、剥落しても画面の中でマチエールとして鑑賞できる部分に使用した。周辺環境による経年劣化と、絵画表現の共存を目指している。破壊が生む具体的なマチエールは、作品の中に寂寥感を創り出す。

この提出作品「線と軌道」自体も、月日を重ねることで画面上の絵具や金属箔が劣化し、偶然性の高い破壊に身を任せることになる。

これは、時間の経過を利用したメタモルフォーゼと言える。



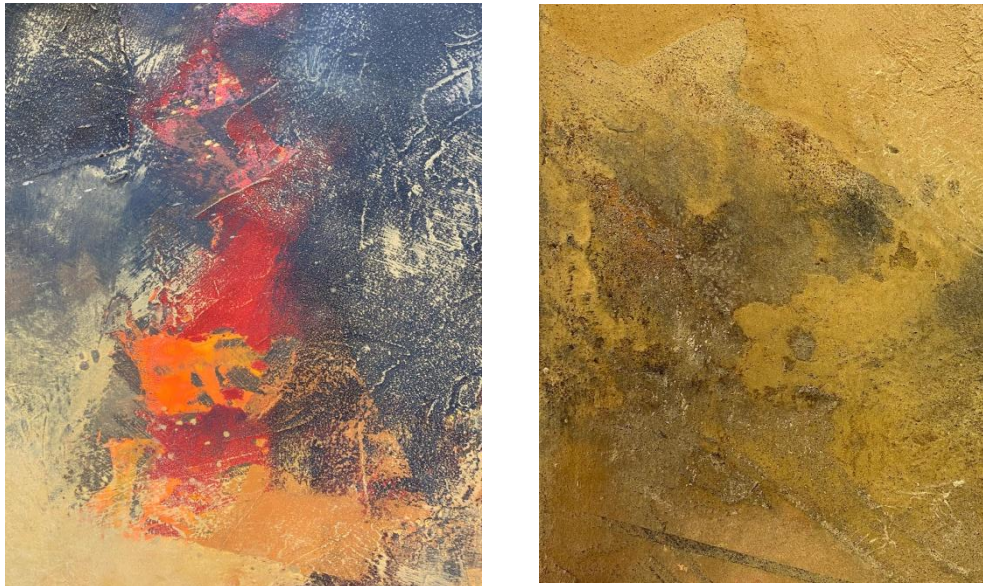


図 58 提出作品「線と軌道」部分に見られる層の破壊

この「線と軌道」は俯瞰した線路と入り乱れる直線を描いている。この線は電線であったり、電柱であったり人類が作り出した人工物の象徴としての線でもある。

遠近法に則った説明的な風景画では、絵の主題である線の存在が曖昧になってしまうと考えた。そのため、遠近法のない平面的な俯瞰図にすることにより、風景画というよりも抽象的な線の存在感を違和感なく絵の中で際立たせたかったのである。遠近法や陰影を使わない俯瞰による視点は西洋の絵画よりも日本美術の中に多く見られる特徴である。これは画面内での混色が可能で、空気遠近法などに欠かせないばかりの技法が可能な油絵具ではなく、岩絵具などの画材が平面的な塗り絵に適しているからだと感じる。さらに層を作りやすく、画面の破壊にも耐えうる頑丈な和紙と岩絵具はまさに「線と軌道」に適した画材であったと言える(図58)。

画面内に貼られた銀箔と真鍮箔という、二つの異なる金属による錆の形成は、時の経過とともに変化し、時間との共同作業が、作品に新たな形象を生成させる。錆と劣化の美を意識して作られたこの作品は、画面上にちりばめられた金属の変化と劣化が作り出す新たな姿を、未来の鑑賞者に示すのである。

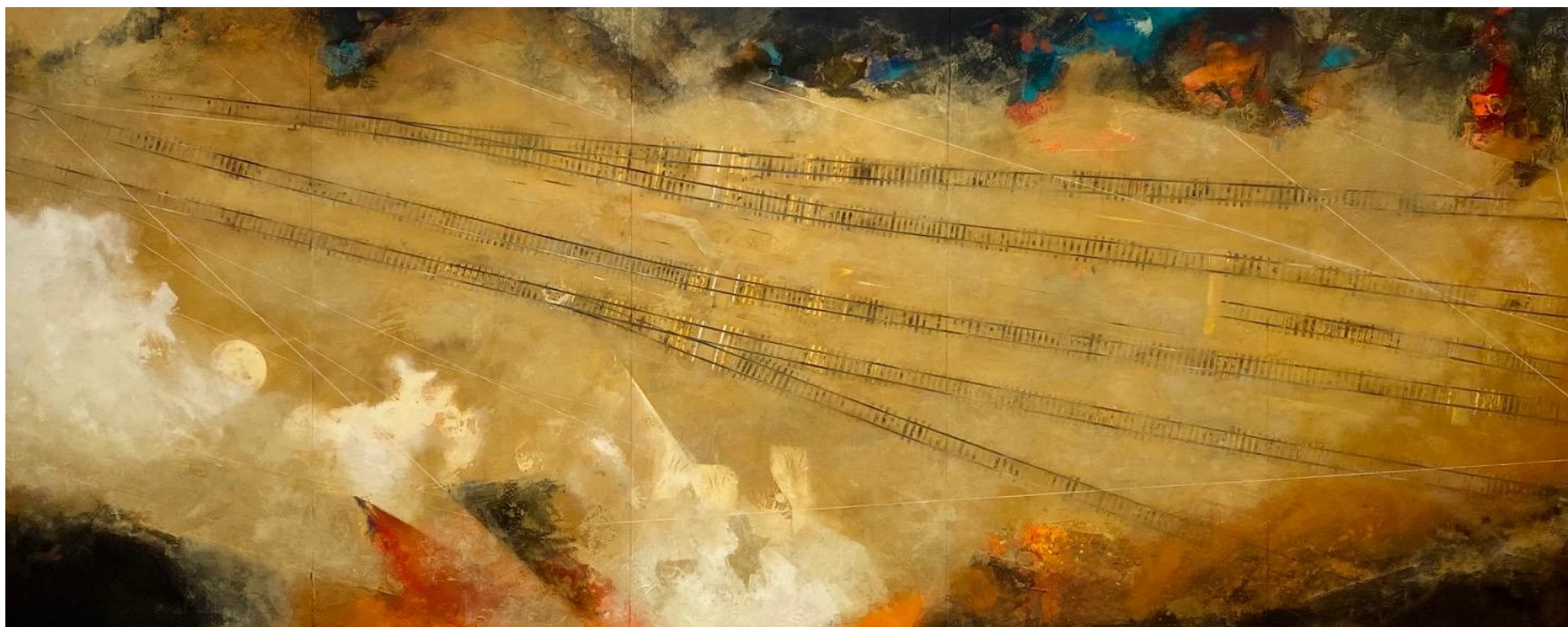


図 59 岩谷晃太 「線と軌道」 雲肌麻紙 岩絵具 銀箔 真鍮箔 180×450cm 2020年

## 終章

これまで描いていた作品を振り返ることは、モチーフや人工物で作られた風景に感じる郷愁や、なぜそれらに強く惹かれるのかを考えることとなった。

いわゆる自然を故郷に持たず、都市で生まれ育った私の原風景は、自然界には存在しえない観念的な直線という単位を基礎にして作られていた。直線と人工物に郷愁を感じることは、この地に生まれた私のアイデンティティに通じるものでもあった。

仏教用語の諸行無常とは、この世の現実存在や森羅万象は、すべて常に流動変化するものであり、一瞬といえども同一性を保持することができないことを指す言葉である。万物は常に変化し、どんな物であろうと風化し、朽ち果ててゆく。それは完成した美術作品も同じである。しかし、人はその破壊に美を見出し、時に自らの作品に意図的な傷をつけ、時間の経過を先取りし、作品の魅力の一部へと変化させた。

完全美を好む西洋の美意識の中でさえ、ミロのヴィーナスのように、ギリシア時代の作者が予想しなかっただろう腕の欠損によって破壊が美術的価値へと変化した。東洋、西洋の美意識の違いはあっても、人間の審美眼は、錆や劣化の中に潜む美しさを見出していたのである。

破損や劣化は、物質本来の姿に新たな形を与え、その図像は、美的感覚や自由な解釈と想像の余地を、鑑賞者に与えていた。それは劣化が、物体に偶然による形象を与えているということである。作家にとっても、破壊のもたらすイメージは創造性を刺激し、新たな絵画表現のアイデアを生み出すこととなった。私はその形象を絵画表現に転化させ、ダメージがもたらす表現として新たな絵画を制作する。金属箔の硫化のコントロールは、破壊の制御と劣化の再現の一部である。破壊の制御は非常に困難であるが、偶然が生み出す形象の可能性は、絵画創作の楽しみでもある。

しかし、絵画における表現はその作品の主題ではなく、あくまで主題を鑑賞者に伝える道具である。提出作品「線と軌道」では主題は線で構成される人工物、表現は錆と破壊であった。主題と表現という絵画を支える二つの要素のバランスを取りながら今後も狙いを持った絵画を考案し、試行錯誤を繰り返し、その絵に合った新たな表現を生み出していきたい。それが私にできる絵画創作であると考えている。そして、その作品は完成後も、時間の経過によってさらなるメタモルフォーゼを遂げ、未来の鑑賞者の前に姿を現すことになるのである。

## 謝辞

最後に、本論文の執筆にあたり多くのご指導、ご助言を頂いた東京藝術大学日本画第三研究室の吉村誠司先生、芸術学科の佐藤道信先生、日本画第二研究室の宮北千織先生、日本画第三研究室の高島圭史先生に深く感謝の意を捧げます。また、本論文の執筆にあたりご協力を頂いた多くの方々に心より御礼申し上げます。

## 参考文献一覧

- ・岡本哲志『江戸東京の路地 身体感覚で探る場の魅力』 学芸出版社 2006年
- ・芥川龍之介『大川の水』 講談社 1995年
- ・桑原甲子雄『東京1934～1933』 新潮社 1995年
- ・伊藤隆之『看板建築・モダンビル・レトロアパート』 グラフィック社 2014年
- ・芦原由紀夫『東京アーカイブス よみがえる「近代東京」の軌跡』 山海堂 2005年
- ・ジェイン・ジェイコブズ 山形浩生訳『アメリカ大都市の死と生』 鹿島出版社 1961年
- ・ジェイン・ジェイコブズ 中江利忠・加賀谷洋一訳『都市の原理』 鹿島出版社 2011年
- ・ジェイン・ジェイコブズ 中谷和男訳『壊れゆくアメリカ』 日経BP社 2008年
- ・菊池正浩『地図で読む東京大空襲 両国生まれの実体験をもとに』 草思社 2014年
- ・浅田彰『20世紀文化の臨界』 青土社 2000年
- ・ハリー・ランド『フンデルトヴァッサー』 タッシェン・ジャパン 2002年
- ・藤井哲雄『錆・腐食・防食の全てがわかる事典』 ナツメ出版 2017年
- ・坂井基樹・浅野靖菜・諸岡なつき・編『大地の赤 ベンガラ異空間』 LIXIL出版 2015年
- ・吉川逸治編『世界美術大系 原始美術』 講談社 1963年
- ・野中明・石崎勝基・是枝開・土田久子編『エドゥアルド・チリーダ展』 図録 エドゥアルド・チリーダ展実行委員会 2006年
- ・尾崎信一郎・金井直・小西信之・編『ART SINCE1900 - 1900年以降の芸術』 東京書籍 2019年
- ・柳宗悦『茶の改革』 春秋社 1958年
- ・矢部良明『茶の湯の祖、珠光』 角川書店 2004年
- ・奥田直栄 満岡忠成編『世界陶磁全集 4 桃山1』 小学館 1977年
- ・岡田衛編 『世界陶磁全集 12 宋』 小学館 1977年
- ・加藤唐九郎『原色陶器大辞典』 淡交社 1972年
- ・E・Rヒルガード G・Hパウアー 梅本堯夫訳『学習の理論』 培風館 1972年
- ・根立研介『彫刻の保存と修理』 日本の美術 第452号 至文堂 2004年
- ・吉原英雄 若山映子著『カンヴァス世界の大家 3 ピエロ・デルラ・フランチェスカ』 中央公論社 1985年



- ・有元利夫『有本利夫 女神たち』 美術出版社 1981年
- ・有元利夫『有元利夫 全作品』 新潮社 1991年
- ・望月信成『わびの芸術』 創元社 1967年
- ・『UT 2020 magazine』 ユニクロ 2020年
- ・重政啓治・神彌佐子・星晃・和田雄一『日本画の用具用材』 武蔵野美術大学出版局 2010年
- ・ロバート・カミング 岡部昌幸『世界美術家大全』 日東書院本社 2015年
- ・神谷浩・角田美奈子編『名古屋市美術館コレクション選』 名古屋市美術館 1998年
- ・湯川秀樹『本の中の世界』 みすず書房 2005年
- ・多木浩二『シジフォスの笑い』 岩波書店 1997年
- ・郡司正勝『古典芸能 鉛と水銀』 西澤書店 1975年
- ・関口裕昭『翼ある夜 ツェランとキーファー』 みすず書房 2015年
- ・加山又造『白い画布 私の履歴書』 日本経済新聞社 1992年

## 図版引用文献一覧

- ・図1 筆者撮影
- ・図2 筆者撮影
- ・図3 筆者撮影
- ・図4 筆者撮影
- ・図5 筆者撮影
- ・図6 筆者撮影
- ・図7 筆者撮影
- ・図8 『全国主要都市戦災概況図』 第一復員省資料課 1945年12月
- ・図9 筆者撮影
- ・図10 筆者撮影
- ・図11 筆者撮影
- ・図12 筆者撮影
- ・図13 坂井基樹・浅野靖菜・諸岡なつき・編『大地の赤 ベンガラ異空間』 LIXIL 出版 2015年 26頁
- ・図14 吉川逸治編『世界美術大系 原始美術』 講談社 1963年13頁
- ・図15 野中明・石崎勝基・是枝開・土田久子編『エドゥアルド・チリーダ展』 エド

ワールド・チリーダ展実行委員会 117頁

- ・ 図16 筆者撮影
- ・ 図17 筆者撮影
- ・ 図18 筆者撮影
- ・ 図19 筆者撮影
- ・ 図20 筆者撮影
- ・ 図21 筆者撮影
- ・ 図22 尾崎信一郎・金井直・小西信之・編『ART SINCE1900 - 1900年以降の芸術』 東京書籍 2019年 549頁
- ・ 図23 筆者撮影
- ・ 図24 筆者撮影
- ・ 図25 筆者撮影
- ・ 図26 筆者撮影
- ・ 図27 筆者撮影
- ・ 図28 根立研介『彫刻の保存と修理』 日本の美術 第452号 至文堂 2004年 15頁
- ・ 図29、30 根立研介『彫刻の保存と修理 日本の美術 第452号』 至文堂 2004年 8頁
- ・ 図31 吉原英雄・若山映子『カンヴァス世界の大家 3 ピエロ・デルラ・フランチェスカ』 中央公論社 1985年 9頁
- ・ 図32 有元利夫『有元利夫 全作品』 新潮社 1991年 122頁
- ・ 図33 筆者撮影
- ・ 図34 奥田直栄 満岡忠成編『世界陶磁全集 4 桃山1』 小学館 1977年 82頁
- ・ 図35 奥田直栄 満岡忠成編『世界陶磁全集 4 桃山1』 小学館 1977年 115頁
- ・ 図36 筆者撮影
- ・ 図37 岡田衛編 『世界陶磁全集 12 宋』 小学館 1977年 93頁
- ・ 図38 岡田衛編 『世界陶磁全集 12 宋』 小学館 1977年 93頁
- ・ 図39 筆者撮影
- ・ 図40 筆者撮影
- ・ 図41 筆者撮影
- ・ 図42 筆者撮影
- ・ 図43 筆者撮影
- ・ 図44 筆者撮影
- ・ 図45 筆者撮影

- ・ 図46 筆者撮影
- ・ 図47 関口裕昭『翼ある夜 ツェランとキーファー』 みすず書房 2015年 174頁
- ・ 図48 関口裕昭『翼ある夜 ツェランとキーファー』 みすず書房 2015年 19頁
- ・ 図49 神谷浩・角田美奈子編『名古屋市美術館コレクション選』 名古屋市美術館  
1998年 140頁
- ・ 図50 筆者撮影
- ・ 図51 筆者撮影
- ・ 図52 『別冊太陽 日本のこころ232 尾形光琳「琳派」の立役者』 平凡社  
2015年 92頁
- ・ 図53 加山又造『白い画布 私の履歴書』 日本経済新聞社 1992年 120頁
- ・ 図54 筆者撮影
- ・ 図55 筆者撮影
- ・ 図56 筆者撮影
- ・ 図57 筆者撮影
- ・ 図57 筆者撮影
- ・ 図58 筆者撮影
- ・ 図58 筆者撮影
- ・ 図59 筆者撮影