

令和2年度
東京藝術大学大学院美術研究科

往来する身体

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

学籍番号 1318903

古山結

目次

はじめに.....	1
第1章 往来する身体.....	4
第1節 うつしだされるもの.....	4
描くこと.....	4
制作.....	5
描きうつすこと.....	6
うつしだされるもの.....	7
第2節 感覚の表象.....	11
記憶の仕方.....	12
移ろう感覚.....	14
不可解さ.....	15
第3節 往来する身体.....	17
視覚と感覚.....	17
身体と感覚.....	19
往来する身体.....	20
第2章 境界で揺らぐこと.....	23
第1節 情景から感覚へ.....	23
情景.....	23
感覚.....	26
情景から感覚へ.....	29
第2節 柔らかい生きもの.....	29
踊り.....	29
生命感を増幅する.....	33
柔らかい生きもの.....	36
第3節 境界で揺らぐこと.....	36
揺らぎのなかにある身体.....	36
異なるものの引き合い.....	39
境界で揺らぐこと.....	40
第3章 提出作品「からだの中にあることば」.....	43
第1節 絵の内側.....	43
絵具と物質のあいだ.....	43
有機性の反映.....	44
絵のなかで絵を描く.....	47

第2節 絵と外側	47
絵のきわ	47
壁との関わり	50
側面の傾き	51
第3節 提出作品「からだの中にあることば」解説	52
展示計画	52
提出作品1 「からだの中にあることばーあたたかい河」	53
提出作品2 「からだの中にあることばー嵐の日」	57
提出作品3 「からだの中にあることばーぬかあめ」	61
からだの中にあることば.....	65
おわりに	67
参考文献一覧	69
図版出典一覧	70

はじめに

絵を描いている時、私の意識は画面と自分の内側とを行ったり来たりしている。画面を見ては、考えながら手を動かして、描きたいことの輪郭を探している。絵を描くと、必ず予測していないことが起こる。予定どおりの色を置いても、予定どおりの図像を描いても、実際にやってみると少しずつ“ずれ”が生じる。絵を描く時に起こる“ずれ”について、以前から気になっていた。私はこの“ずれ”を引き受けて、手を動かし、自分が表したい“何か”を探り当てようとする。この“何か”は、常に判然としない部分を持っている。本論は“制作”と“描くこと”との繋がり、そこに生まれる感覚を手掛かりに、自制作や自作品と自己との距離を確かめ、自問する試みと論述である。

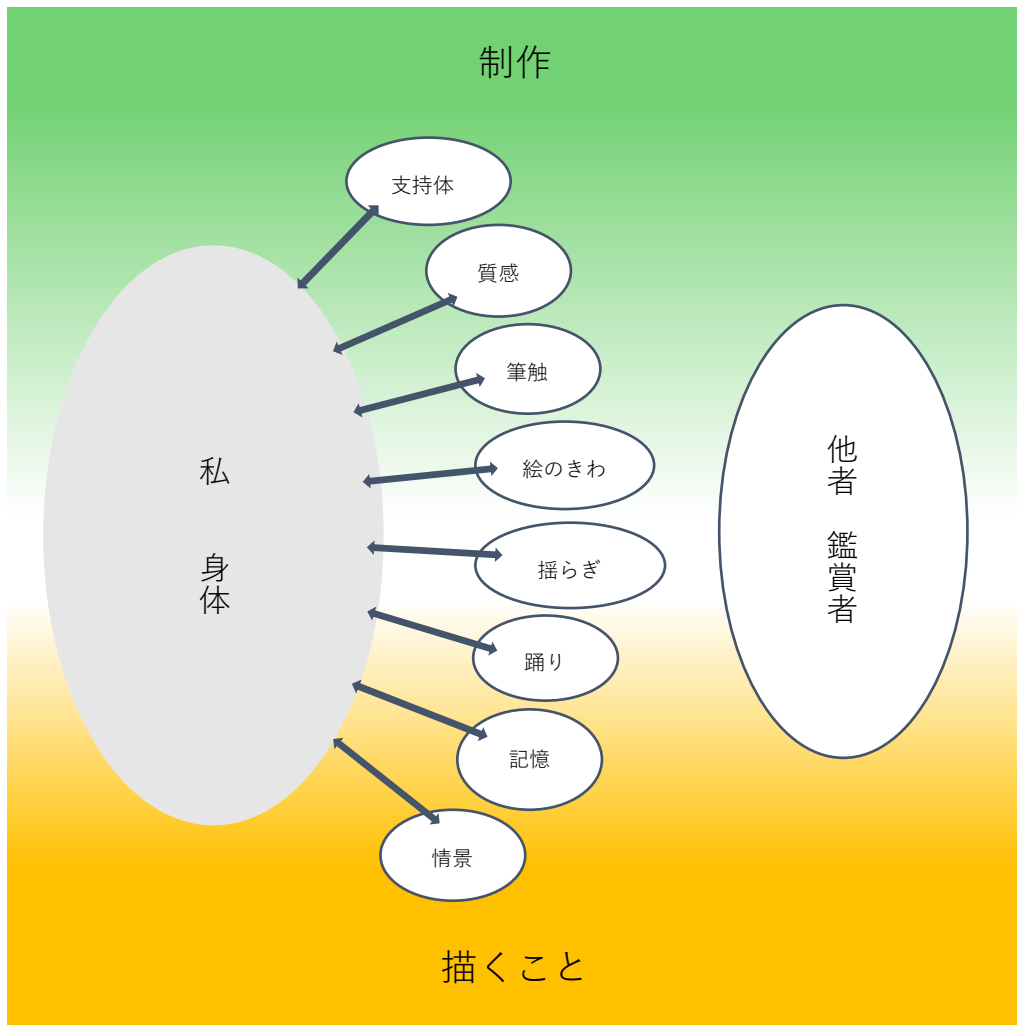
私にとって“描く”ことは、言葉に似ている。自身の抱いた気持ちや感覚、考えについて誰かと対話するように、何かに書き留めて整理するように、描くことで内省を促し、思い巡らせていた。言葉で例えるなら、描くための理論や技術を得ることは、幼児が語彙を獲得していくように、自己の内界を表現する術を拡張することだった。私にとって、絵は、日々思っていること、感じていることが自然に反映されていくものであり、“描く”ことは、もともとそうした表現の役割を引き受ける手段のひとつだった。私は“描く”ことと築いてきたこのような関係性を、日本画材を用いた“制作”へと取り込んだ。私にとって“制作”は、“描く”ことが持つ性質を引き継ぎつつも、“描く”こととは少し異なる性質を孕んでいる。

“制作”に取り組み始めたことによって、扱う画材や大きさ、「絵を描く」「絵を見る」といった環境は変化した。例えば、日本画材の物質感には私にそうしたずれを強く印象付けた。制作を始める以前から「絵を描く要素」の主軸にあった、「色」と「形」と並んで、「質感」の抑揚について、考えるようになっていった。実際の絵と撮影した画像を見たときに、違和感を感じたことがないだろうか。絵具の物質感が色によって異なる日本画材では、それまで描いていたような表現でそのまま絵を描くと、図像や色で構築した空間に対して筆触や質感との抑揚にずれを感じることもある。

当初“描くこと”のなかにあったイメージと現実との“ずれ”は、“制作”と“描くこと”とのずれを通して、さらにその存在への意識を強めた。制作のなかで生じる“ずれ”が必然的なものなら、“ずれ”をより自制作となじませる、あるいは意図的に関わる方法を探りたいと考えた。そのように自制作を模索していくなかで、自制作の中心にある「身体」との関

わり方に着目していった。

本論で取り扱う「身体」とは、「感覚を伴い生きている私の身体」であり、それは自己と外界との境界で揺らぎながら、往来を繰り返す存在である。自身の身体を介してしか、感覚は生まれない。直に体験に触れる身体と、その体験から発生する感覚や意識との“ずれ”によって、私は外界との境界に触れ、確かめている。身体は、環境や社会や世界といった外界に分断されずに存在していると同時に、「外界と自己」「他者と自己」とを確かめるための境界でもある。外界も自己も、互いに干渉し合いながら常に変化し揺らいでいるとすれば、その境界面に摩擦が生じ、“ずれ”が存在しているのではないだろうか。



このような関わりは、制作にも置き換えられると感じる。多くの作家が言うように、作

品と作者の接点は、物質と自身の身体であり、私の場合は画面と絵筆を持った自らの手、または画面に直接触れる指や、それを見る目である。その接点とは、いわば外界と自己との境界線であろう。画面を描くことで、感覚を伴った身体は、外界と自己の内界とを行き来している。その行き来の痕跡が、作品となっているのならば、私が描くなかで探り当てようとしている“何か”とは、なんなのであろうか。この問いに対する明確な解答を、私はまだ見つけられていない。自制作は、この問いのなかを彷徨うように展開してきた。

本論文は3章構成とする。第1章「往来する身体」では、私自身の体感から得た「描くことと見ること」への気づきを示し、絵を描く際に切り離せない「感覚」のなかで、私がより制作に密接な関わりを持つと考える領域について示すとともに、制作によって生まれる「身体が往来する」ような感覚について言及し、自身の制作に対する考えを述べる。

第2章「境界で揺らぐこと」では、自制作における思考の変遷について述べた第1章の論述を踏まえ、実際の作品と、制作当時の意識の変遷をたどることで、制作の結果である作品の視点から自制作を考察する。作品表現の変化や、ダンスのドローイングによって得た「モチーフとしての身体」への気づきから、自作品での意識を言語化することによって、自制作の中核となる要素について述べようと試みた。

第3章「提出作品「からだの中にあることば」」では、提出作品に繋がる現在の制作の具体的な課題と、提出作品の着想から制作過程について解説した。そして「おわりに」で今後の課題と展望を述べ結論とした。

第1章 往来する身体

第1節 うつしだされるもの

描くこと

「絵を描く」行為は幼い頃から、私にとって「言葉話す」「言葉を書く」行為の近くにあった。幼児は、1歳代に発達する象徴機能を背景に、急激な言語発達が生じるといわれている¹。象徴機能とは、「ある事物や事象を別のものによって認識する」機能のことであり、子どもは「ごっこ遊び」などの「見立て」の活動の中で、この機能を養っていくという。「見立て」の活動は、この「象徴機能」と、「表象」の能力によって支えられている。発達心理学のいう「表象」とは、目の前に無いものごとを心のなかに思い浮かべ、イメージすることができる能力のことである。この表象は、具体的なものにとどまらず、感情やメタ的な概念の認識、言葉では表しづらいイメージも含む²。

今日、日本に住む多くの人々が、物心つく以前から何かしらの描画材を持ち、平面に絵を描く機会を与えられる。私も同様に、描く行為に慣れ親しんできた。私は「話す」とほぼ同時期に始まった「絵を描く」との付き合いを、「言葉にできないイメージ」を捉える手段として、拡張してきたように感じる。

子どもの描画の発達には、諸説の段階分けや見解が存在するが、1歳代で3つのタイプの初歩表象活動（①行為表象、②描画課題の共有、③見立て的描出）が見られるとする報告もある³。言葉を自在に扱えない幼児にとって、身体表現（描画や踊り、発声や表情など）の存在は大きなものだろう。成長するにつれ、言語によって意思疎通できる範囲が増えていくが、幼い頃は極端に少ない。自身の記憶でも幼い頃、「うまく言葉にできない」ことは常に存在していた。居心地の悪さや、高揚感、苛立ち、嬉しさの後にくる不安や焦りなど、少し複雑な感覚に直面したとき、その感覚をどうにか捉えたいと感じていた。「描く」行為は、私にとって他者とのコミュニケーションのみならず、自身の知覚のひとつの手段として、私

¹ 『よくわかる発達心理学 第2版』無藤隆, 岡本祐子, 大坪治彦 編著 ミネルヴァ書房 2004 p. 33

² 注1文献 p. 46

³ 注1文献 p. 66

の生活に寄り添ってきた。私は自身の抱いた気持ちや感覚、考えについて誰かと対話するように、何かに書き留めて整理するように、描くことで内省を促し、思い巡らせていた。描く手段を獲得し、拡張することは、内省のためのツールを増やすことであり、描くことは、わたしにとって言葉と同様に身近な存在だった。

制作

現在、私は日本画材を扱い「制作」を行っている。幼少期に絵を描いていた時から、「描くこと」は少しずつ変化し、今では「制作」として位置付けられるものになった。日々思っていること、感じていることを表現し、様々な事柄について内省する手段としていた「描く」ことを、より拡張しようとする過程で、私の「制作」は始まったのである。そのため「制作」は私にとって「描く」と地続きであるが、同一ではない。「描く」ことを、日本画材を用いた「制作」へ取り込んだと言ってもいいだろう。それによって生じた「扱う画材の変化」を描いたり、描く過程での作者を取り巻く「環境の変化」が、「描く」ことの性質を引き継ぎつつ、それとは少し異なる性質を含んだ「制作」を立ち上がらせた。

変化として大きく感じることは、画面に残る「筆触」や「質感」である。岩絵具は、描画材の色の階調と素材の質感が均一でないため、表面の質感や筆触は、その絵具の素材に影響を受ける部分が多い。図像や色をある程度コントロールできても、筆触や質感がはまっていないと、違和感を覚えたりする。階調の作り方が、それまで扱ってきた水彩や鉛筆から変化したことで、目の前のものを忠実に再現する制作手法からは自然に離れていった。また環境について言えば、「制作」になることで、絵を他者と共有する機会が増えるといった変化がおこり、「何を描いているのか」という問いに直面することが増えた。そのような変化を受け、私は「描いていること」と「描かれたもの」の間の“ずれ”を強く意識し始めた。絵を描いている時、私の意識は画面と自分の内側を行ったり来たりしている。考えて手を動かしていくうちに、私は描きたいことの輪郭を掘り起こしているような気分になる。絵を描くと、必ず予測していないことが起こる。予定どおりの色を置いても、予定どおりの図像を描いても、実際にやってみると少しずつ“ずれ”が生じる。私は画面の上で起こる“ずれ”を引き受けて、手を動かし、判然としない感覚をずるずると引っ張り出そうとする。絵を描く時に起こるこの感覚について、以前から気になっていた。

私は「制作」を、「描くこと」や「絵」に近づけたいのかもしれない。制作を行う日々のなかで、これまで自分が「描くこと」としてやっていたことと「制作」との接点や、分離点について考えるようになった。

描きうつすこと

目の前のものを描き写す行為で、私の古い記憶としてあるのは、小学校の理科の宿題だったホウセンカの観察日誌である。絵を描く対象として認識していたものには、虫や食べ物、実際の風景も架空の世界もあったが、いずれも私の記憶やイメージの連なりのなかで描いていた。素描や写生を日常的に行うようになるまでは、「絵から絵を描く」こと、漫画やアニメ、絵本や写真、絵画などから、その線や色、図形の特徴を抽出し、それを反復したり加工したりして、自分なりの絵を描いていたことが記憶の中にある。

目の前のものを描きうつすことに本格的に触れたのは、水彩で静物写生を行っていた頃である。進学のために、目の前の静物を見つめて描いた。静物は短時間には動かないため、「よく見る」対象に適している。「描きうつす」という言葉の通り、目の前に見えているものを写し取りたいと考えて制作を行うのだが、見えているものを描こうとして、何が見えているのか分からなくなることがよくあった。素描をしたことがある人には理解できる感覚ではないだろうか。目の前のものとの違いはわかるが、どのようにその差を埋めれば良いか分からない。

まるで、描こうとする瞬間には、もはや事物を見てはいないかのように、事物はたちまち逃げ出してしまう。私の目の前から消えてしまう。ほとんど何も残さず、それは私の目の下から消え去り、私の目が知覚するものといえ
ば、本当のところ、この消滅しつつある出現の、嘲弄するような尊大さだけ
なのだ⁴。

これは、1990年にルーブル美術館で行われた展覧会のために、ジャック・デリダ（1930-2004）が書いた一文である。素描の盲目性に着目し、「見えないこと」と「素描」を結びつ

⁴ ジャック・デリダ『盲者の記憶』鶴飼哲訳 みすず書房 1998 P.20

けて論じている。デリダ自身が、兄に比べ素描が出来なかった体験を明かしたこの言葉からは、彼が抱く「見ることへの疑い」を感じとることが出来る。私は素描や写生を行うとき、見えているものに意識を集中させ、視覚情報を頼りにしていた。しかし、実際に「そのものらしさ」を判断しているのは、視覚情報を含む私の感覚である。これは本当に、「そのものを描いている」ことになるのだろうか。このときの体験は、私にとって「見えていること」と「描いているもの」、それに伴う「感覚」について考える機会になった。

うつしだされるもの

デリダは、画家がモデルを素描する行為のなかには、「見られなかったもの」が必ず存在するとして、次のように言う。

素描画家は、そのつど普遍的かつ一回的なあのものに、<知らなかったもの> [insu] という表現と同じ流儀で<見られなかったもの> [invu] と呼ぶべきものに、おのれが囚われているのを見るということだ。(中略) だから、一方でこれは想起である。記憶そのものの想起である⁵。

人は描こうとするその瞬間は、対象ではなく画面を見ているわけで、そう考えると確かに、我々は描くことで記憶を想起していると言えるだろう。また、目の前のものたちは、2次元のなかには収まりきれない情報量を持っている。それを2次元に収めようとするとき、そこには作者が抽出したものと、しなかったものが生まれる。

スペインの画家、アントニオ・ロペス・ガルシア (1936-) が描いた「マルメロの木」(図1) という作品がある。この作品は実録のドキュメンタリー映画「マルメロの陽光」(1992年) のなかで、実際にロペスが描いているものである。ロペスは自身のアトリエの前にあるマルメロの木を描き始めるが、描くうちに季節が変わり、マルメロの様子も移り変わる。その度に修正を重ねるが、ついには制作をやめる。映画を見た数年後に、日本でも個展が開かれ、作品を目の当たりにすることができた。ロペスは、マルメロの枝に印をつけ、目印とし

⁵注4文献 P.58

ていた。画面には、鉛筆や絵具で付けられた目盛りの痕がそのまま残されている。このように制作の痕跡を残す表現は、彼の他の作品にも散見される。「マルメロの木」は、樹木の変化に制作を合わせねばならず、約一ヶ月で制作を終了したが、都市を描いた作品では、断続的にではあるものの、16年に渡り制作したものも存在する。彼は、ある時間帯の光を捉えたいと思えば、毎日その光が差し込む20分ほどしか制作を行わないなど、愚直にも思える姿勢で制作に取り組んでいる。

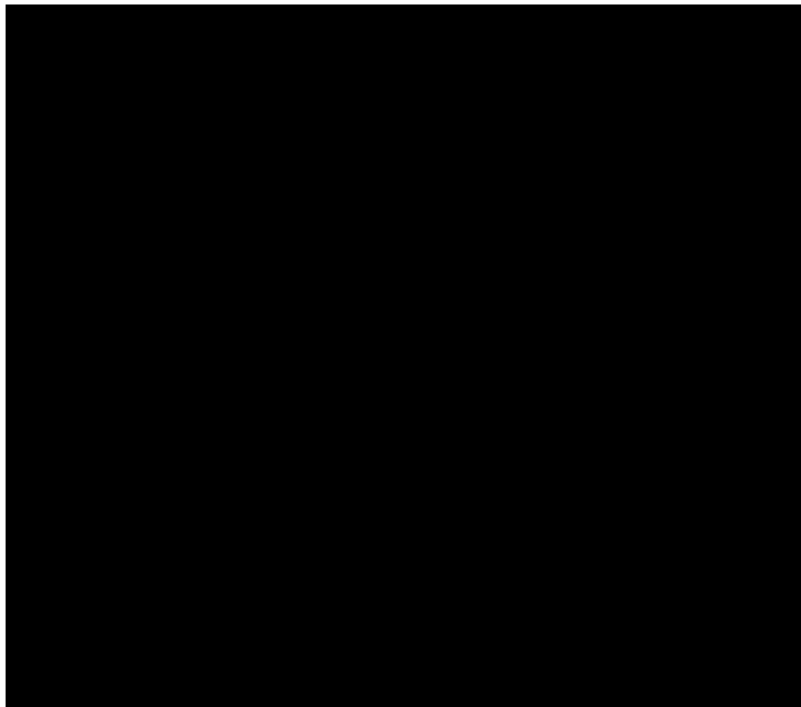


図1 アンтониオ・ロペス・ガルシア「マルメロの木」油彩、キャンバス、1990

見たままを描こうとする彼の作品は、スペインを代表する写実リアリズムの絵画として語られると同時に、その表現は「主観的な写実」とも表されている。

彼にとってのリアリズムとは、あくまでも自らの内面から抽出されたものであり、それを通して自らの目と手によって現実の姿をあぶりだすことなのである⁶。

⁶ 森園敦「アンтониオ・ロペスの初期作品と古代美術との関わりについて-1960年代半ばにおけるリアリズム獲得までの軌跡」『現代スペイン・リアリズムの巨匠 アンтониオ・ロペス展』美術出版社 2013 p.150

彼の描きうつしたマルメロは光であり、視覚情報である。彼は長い時間を費やして目にうつるものを二次元の世界に置き換えようとした。未完ではあるものの、作品からは陽を浴びたマルメロの葉や、日陰のなかで葉に身を隠すマルメロの実の様子が見て取れる。画面に置かれた絵具は、その場の空気や日差し、マルメロの実の重さを感じさせる。しかし、そのことよりも強く印象付けられたのは、作品の表面に残された計測の痕や、修正を重ねることのできた絵具のブレや厚みである。アントニオ・ロペスが抽出したものと、しなかったものが画面に残され、それはまるで彼が画面とマルメロとを行き来しながら、自身が感じ取っていることに向き合った時間や、皮膚感覚の痕跡を見ているようだと感じた。私はどのような意図でモチーフを選んだかよりも、どのように画面に向き合ったのかに心が動かされているのかもしれない。

イタリアの画家ジョルジョ・モランディ（1890-1964）の作品からは、より作者の主観性を感じることができる。彼は、瓶などをモチーフとした静物画を数多く残している（図2、3）。

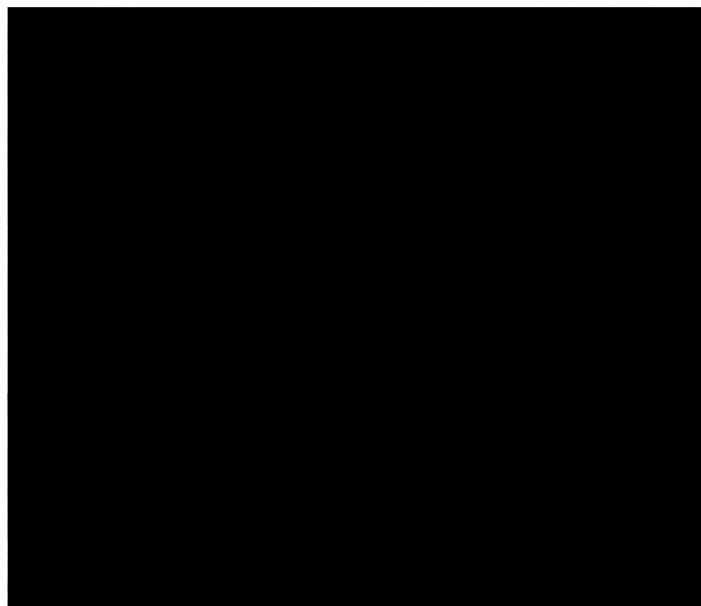


図2 ジョルジョ・モランディ 「静物」 油彩、キャンバス 39×40cm 1951

彼の代表作として知られる静物作品のモチーフは、アトリエに置かれた瓶や器で構成されている。色調の変化や、質感、図像から感じ取れるそのものらしさは微細で、ぼんやりとした明るさのなかに置かれた瓶たちは、各々の質感の差を強調されるというよりは、む

しろモランディの思い描く世界の反映のように見える。実際、ガラスのように光沢のある質感を嫌ってわざわざ色を塗ったり、紙で覆ったりといった加工を加えたり、モチーフに降り積もる埃をできるだけそのままにしておいたという。

モランディは日常の身の周りの器物を描いたのではなく、それをじっと眺めていると、そこに見えてくる世界秩序を、構成し、表現しようとしたのである⁷。

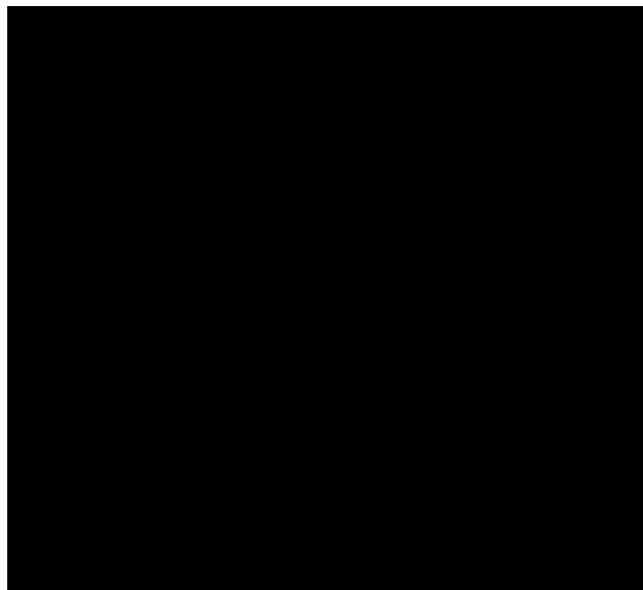


図 3 ジョルジョ・モランディ 「静物」 油彩、キャンバス、36×40cm 1951

これは、1990年に朝日新聞に掲載された「夕陽妄語 モランディの世界」の一文である。記事を書いたのは加藤周一（1919-2008）である。モランディは目の前にモチーフをおいてそれを描いてはいたが、そのものをリアルに写し取っていたわけではない。彼は描くモチーフを限定し、色彩や抑揚を抑制することで、加藤の言う世界秩序を様々なバランスで構成し、提示してみせた。彼の作品を見ていると、瓶や器は対象ではなく画面の一部、彼とともに作品を作り上げる存在という印象を受ける。作品から得られる空間の緊張や緩和は、独特の「不安」や、それとは相反する「安らぎ」のような感覚が混ざり合った、より複雑な感覚を見るものを感じさせる。彼自身が何を意図していたかはわからないが、瓶が描かれているという事柄以上のものを、作品から受け取ることが出来るのではないだろうか。

⁷ 加藤周一「夕陽妄語 モランディの世界」『朝日新聞』1990.5.15 夕刊

我々は写実の技法を学ぶとき、画面で現実には起きている現象や実感を再現する方法を学び、同時に一般的に認識できる絵画演出の方法や視点を学ぶ。それは言葉で例えれば、共通言語を手に入れ、それを正確に扱えるように志すようなことかもしれない。しかし、高い客観性を持った画面にも、必ず作者の感覚は反映されるだろう。作者が意図したものも、そうでないものも同様に、画面のなかに織り込まれる。

私は、素描や写生を行う時に、自らが判断して描いたことと、後から実際に描かれたものとの印象の違いに驚いたり、違和感を覚えることがある。ひとつひとつの判断が集積した支持体と、絵具の重なりを見ることは、自身が画面に向き合った時の感覚を見ることに等しい。目に見える物を描きうつす行為を重ねるなかで、他者と自己が見ているものの違いだけでなく、自身が「描いたと思っていたこと」と「描かれたもの」との違い、自身があずかり知らぬ部分で感じていることを、「描く」ことを通して認識することができるのではないかと考えるようになった。

第2節 感覚の表象

絵を描くことで画面に反映される感覚への興味は、日本画材で制作を行うことでさらに強まった。「見えること」と「描くこと」は、とても近くにあるが、必ずしも「見えているもの」を描いているわけではない。最初に私が描いたものは、おそらく「視覚情報の再現」ではないだろう。アメリカの美術教育の研究者ヴィクター・ローウェンフェルド(1903-1960)は、幼少期の描画の発達段階を分類したことで著名な人物だが、発達段階とは別に、表現についても分類を行っている。ローウェンフェルドは、表現は発達のなかで「視覚型」「触覚型」「中間型」の3つに分類することができるとし、それぞれの型の特徴と割合を示した。なかでも触覚型は、「身体によって感じたものを主観的に表現する」特徴を持つとした。後の研究では、分類の割合や特徴の詳細について否定的な指摘も存在するが、この分類は「見えているものだけを描いているわけではない」ことを認識する上で、重要だと感じる。自身がもともと「描くこと」に求めていた役割を考えれば、見えているものを再現したいという欲求が薄いことは、自然なことのように感じる。そうした意識の変遷があり、自制作と関わる「感覚の表象」について、考えるようになっていった。

「表象」を国語辞典で引くと、「現在の瞬間に知覚していない事物や現象の心象」「象徴」

「イメージ」などといった言葉で説明される。しかし、この「表象」という語は、哲学や心理学、認知心理学など様々な分野で使われており、少しずつ定義が変わるため、多義性を孕んでいる。学術雑誌『心理科学』に掲載された兵藤宗吉の論文「認知心理学と表象」では、「表象」の概念の多義性に触れ、様々な分野での定義をまとめ、扱われ方についての指摘がなされている。そのなかで認知科学の用語集を引用した部分では、次のように記されている。

物理的な対象そのものが脳の中に取り込まれるわけではない。感覚受容器によって光や音のパターンが記録され、心理学的な符号（コード）に変換されて、認知過程の処理を受けることになる。このとき、外界の情報はどうのような符号の形式となるのか、その表現形式を表象という。表象は対応する情報の心の中における表現であり、われわれは、表象を処理し操作することによって、世界を認知する⁸。

感覚は人の受容に関わり、あらゆる物事に密接である。前述の通り、私は制作に、自身が「描いたと思っていたこと」と「描かれたもの」との違い、自身が与り知らぬ部分で感じていることを視覚的に認識する可能性を感じ、自制作と関わる「感覚の表象」について、考えるようになっていった。本節では、自制作において多く呼び起こされる感覚の表象について言及したい。

記憶の仕方

前節のデリダの引用然り、描く行為には時間の経過が伴うため、「記憶」と密接な関わりがあると考えられる。本節で取り上げる「感覚」についても、そのことは記憶を呼び起こさねば語れない。

私の記憶の仕方のベースは“ただ眺める”ことのような気がする。特に制作をするとき、見たものひとつひとつを克明に描写し感じ取るというより、その全体をなんとなく把握するような仕方で記憶したものが、呼び起こされているように感じる。

私の記憶を切り取って図像にするならば、図4・5のようなものだろう。詳細に憶えてい

⁸兵藤宗吉「認知心理学と表象-「表象」概念の多義性と曖昧さ-」『心理科学』第16巻第2号 萌文社 1994 P.48

る部分もあるが、このようにぼやけたものになることが多い。ぼんやりとした、動きを伴う感覚である。その動きが思い出されるとき、なんとなく覚えている肌触りや匂い、音や日差しや、湿度を含んだ空気のようなその時に感じた感覚も思い出される。人や何かの対象を思い出すときもそうで、詳細な部分は断片的な体験や感覚から思い起こされ、そこに存在がぼんやりと浮かび上がる。



図 4 筆者撮影 夕方の道を歩いている

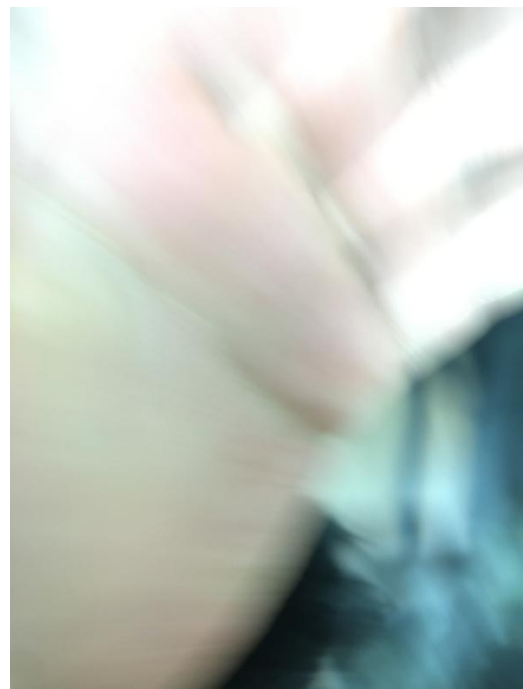


図 5 筆者撮影 手で視界が遮られた瞬間

「うわのそら」という言葉があるが、記憶を思い出そうとする時の感覚はまさにそんな感じだ。ぼんやりと、その総体を捉えたり、その事象の奥にあるものについて考えたりしている。時折、対象や事象の詳細を鮮明に覚えている人と出会ると、こんなに物事を克明に覚えているなんて本当かなと思ひ、人は記憶の仕方までもが千差万別なのかと驚く。私の記憶の仕方は、そういった記憶の仕方と比べれば皮膚感覚的な色合いが強いなのかもしれない。何か明確なものを捉え、その上に物事を構築していくような捉え方を、意識的に避けているように感じる。制作をしている時、私はおそらく記憶のなかから、とっかかりになる感覚を探し出そうとしている。そういう感覚にはほぼ名前がないため、「あの感じ」「この感じ」と思いながら制作をしている。

移ろう感覚

制作を行う際に呼び起こされる感覚が持つ性質として、「移ろい」を挙げることができる。「移ろい」は、「変化」というよりも、切り替わりの境界が曖昧で緩やかな印象が強い。昔から母や祖母が、よく果実酒や梅干しをつけていた。私は眺めているだけだったが、果実や梅の実が、ガラスの瓶の中で少しずつ変わっていく色や、ジャムなどを作るとき、果物から水分が滲み出て変化していく様子に心が動かされた。「心の移ろい」「季節の移ろい」など、単調ではなく強弱や緩急を伴う「移ろい」は、それ自体が魅力的だ。

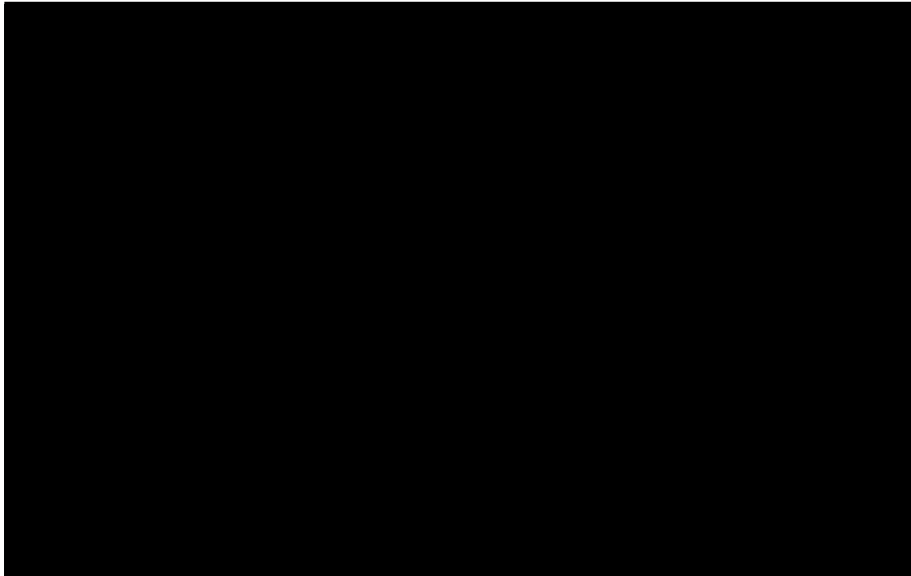


図 6 クワクポリョウタ 「LOST##6」 2017

また、移ろうものとして一番身近なものが、光である。光の変化は、四季の訪れとも関わり、古くから人々を魅了してきた。現代でも、季節が変わるごとに行楽を楽しんだり、陽の移ろいに美しさや寂しさを感じたりする。クワクポリョウタ（1971-）のインスタレーション（図 6、7）は、私に「移ろい」を強く感じさせる。彼は巧みなモチーフの配置と、光源を機械で移動させ、幻想的な影の世界を鑑賞者に提示する。機械が定められたレールを進んでいくことで、網かごや、洗濯バサミが影をつくりだし、大都市や大きな橋のように見える。壁に映し出された影は、風景や光になり、部屋全体を覆う影になるとき、それは記憶の回想のように感じられる。そこに、私は懐かしさのような感覚を覚える。

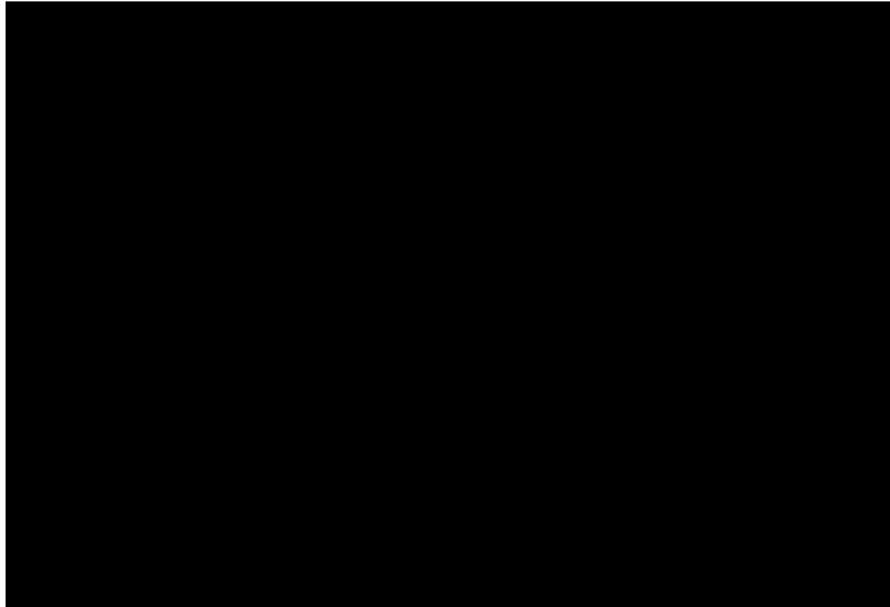


図 7 クワクボリョウタ 「LOST #6」 2017

それは、その表現の中に日常の移ろいや、現れては消えていく人の面影を感じるからかもしれない。過ぎ去ってしまう瞬間の感覚は存在が不安定で、確かめようとしても、もうよくわからなくなっている。明確には感じ取れないからこそ惹かれるのかもしれない。

不可解さ

感覚のなかでも、それ自体が不可解なものや、不可解な記憶に潜むものがある。例として絵本をあげたい。絵本にはその性質上、話の辻褄が合わないものや、話が飛躍するものも多くあるが、その極端な語りや不可解な状況、それを雰囲気として伝える絵が、幼い頃の私の心を強く捉えた。遠山繁年（1953-）の絵本『月夜のでんしんばしら』（1989年）は、私にそのような感覚を思い起こさせる（図8・9）。宮沢賢治（1896-1933）の童話に絵をつけた絵本は数多く出版されており、これもそのひとつである。幼い頃にこの絵本が自宅にあり、よく読んでいた。月夜の晩に出かけた少年は、でんしんばしらの軍隊の行進を目にする（図8）。でんしんばしらの軍隊は、粗暴な雰囲気を漂わせ、少年に対して威張りちらす。なかでも軍隊を率いる電気総長は、声を荒げるようなことはないものの、不気味で理不尽であり、決して快い印象を与える人物ではない。しかし、幼い私はこの電気総長が妙に気に入りに、繰り返

し読んでいた。成長した今でも思い出す絵本は、美しさと不気味さがともに成立しているものや、不可解な感覚を抱くようなものが多いように感じる。

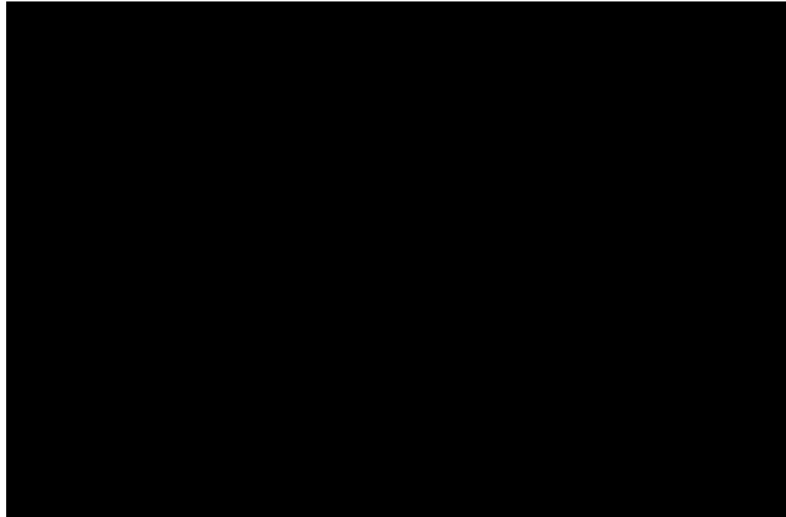


図 8 遠山繁年『月夜のでんしんばしら』絵本 1989 年



図 9 遠山繁年『月夜のでんしんばしら』絵本 1989 年

不可解さは、居心地の悪さや、ずれや違和感を伴う。よく知る人の見たことのない表情や、街で遭遇する出来事、人と人との関わりには、不可解な事象がついてまわる。行動には様々な理由があるはずだが、事象の一面として結果的に不可解に思えることがある。理解の範疇

に収まることの少なさ、分からないことの自然さは、ささやかな狂気の片鱗のような形で現れるが、恐ろしいというより、静かでひんやりとした感覚である。そういった感覚は、記憶のなかで強く印象付けられる。前述の移ろいと同様に、私は不可解さにもある種の確かさを感じているのだろう。

第3節 往来する身体

視覚と感覚

制作を通して、私は「見る」「見える」ことと、「描くこと」との関わりについて、関心を抱くようになった。第1節のなかで述べた「見えているもの」と「描いたつもりでいたもの」とのずれ、それによって「うつしだされるもの」への気づきも、視覚とその他の感覚に対する意識が影響している。

目の見える人が、他の五感より特に視覚に確かさがあるような意識を抱くことは、一般的な感覚として理解に難くない。位置を把握したり、文字を読んだりする際の主要な感覚である視覚は、日常生活の中で意識的に使うことの多い感覚と言えるだろう。視覚や聴覚に比べて対象との距離が近く、他者と共有しづらい触覚や味覚、嗅覚は、時間的制約のなかで様々な判断を迫られた時、客観性を損ないやすいように感じられる。

しかし一方で、確かな情報としての「視覚」は、現代社会ではその地位を失いつつある。視覚的な情報の層が分厚くなることで、目に飛び込んでくる情報も、その情報に対して行う判断も、その速度を速めているだろう。目に見えるものが膨大になり、巧みになり、速く移り変わるようになることで、「視覚」と特に密接であるように思われた「確かさ」との関係性は、以前に比べ希薄になっているのかもしれない。

そもそも、感覚は混ざり合って私の内面に表れてくる。それは緩やかに繋がっていて、「ここからここまでが何由来の感覚」などと分けられるものではないように感じる。私たちは身体を持ち、皮膚や耳、鼻や目など、全身を使って日々何らかの刺激を複合的に受け取って生きている。そのなかで生まれる感覚と意識は地続きで、混ざり合っている。感覚自体も、五感のように分けられるようなものではなく、様々な器官から得た情報が由来になった複合的なものだろう。

美学者である伊藤亜紗の著作『目の見えない人は世界をどう見ているのか』⁹は、視覚を主な情報源としない人々の、日常生活における感覚を捉え方について考察した書籍である。4人の目が見えない協力者への聞き取りを中心に構成され、空間の認識の仕方や、言葉や感覚の認識を意識するような体験談が、作者の見解を織り交ぜながら語られる。そのなかで、目の見えない人がしばしば、「認識する」「何らかのコードを読み取る」という意味合いで「見る」という言葉を扱うことや、行為としては同じ「触る」であっても、「点字を読む」とことと「タオルの起毛を撫でる」とこととは、そのときに認識している感覚の捉え方が異なることを挙げ、次のように述べている。

器官というものがそもそも明確に分けて考えることのできないものである、とも言えるかもしれません。目で物の質感をとらえたり（触覚的な視覚）、耳で聞いた音からイメージを連想したり（視覚的な聴覚）、甘い匂いを嗅いだり（味覚的な嗅覚）、といったことを、感覚は自然に行っています¹⁰。

感覚は、我々の身体の内なかで密にその刺激を受け取る器官と関連づけ、切り分けて語られるが、実際には私たちの身体器官が全て繋がっているように、切り分けられないまま、自己の内なかにあるものである。刺激の受け取り方は、人によって差異があり、「目が見える」「目が見えない」といった違いだけでなく、似通った刺激を受け取ったとしても、それが統合された「感覚」は同一ではなく、本来共有されることはない。普段私が捉えている世界は、他者から見れば全く違ったものに見えている可能性がある。

我々が持っている感覚は、一人ひとりの内に確かに存在していても、その実体は掴めず、そのままでは確認することも叶わない。この存在は、私には大変興味深い。「自分の内側からしか物事を認識することはできない」ことによって生まれる“ずれ”は、ずれていること自体が共有できれば、様々な視点を与えてくれるように感じる。そのことは、自分自身の中にある他者性や、意識していなかった感覚に気づく機会も与えてくれるだろう。

制作によって私が意識し始めた「感覚」は、制作時に目の前の画面や自身の行為から受け取る体験からくる感覚と、第2節で述べたような、記憶の内なかから呼び起こされる感覚が、

⁹ 伊藤亜紗『目の見えない人は世界をどう見ているのか』光文社 2015

¹⁰ 注9文献 p.111

混ざり合っただけのものである。それは、今を生きている私が抱く感覚である。他者と共有されることなく、自分にすら実体の掴めないものとして、本来であればいつの間にか過ぎ去ってしまうような感覚、正体の分からない名前のない感覚の痕跡を、実態と結びつけ、見てみたいのかもしれない。

身体と感覚

私は普段、裸足で地面を歩かない。履物で素足と接する部分は、たいてい木やイグサ、クッション材などでできた凹凸の少ない平滑面である。もし私が普段から素足で、石や砂がゴロゴロと転がり、温度や湿度をじかに感じる地面を歩き回っていたら、私の中での身体の捉え方は、もう少し肉体的になっていたかもしれない。あるいは、もし文字の存在しない文化の中で暮らしていたら、様々な感覚について、今とは違う対象に着目していたのではないだろうか。現代芸術家の李禹煥は、著作『余白の芸術』のなかで、「身体と表現」について、次のように記している。

私は頭で考えるがまた手で描き、足で歩いて何かを見つける。これは、身体を鍛え意識を磨きながら、両方を張り合わせつつ制作に挑むという意味である。このような制作の姿勢と方法は、今では田舎臭い。もっと言えば貧乏臭く面倒臭く時には鬱陶しい。とはいえ芸術表現において、自分の身体を経由する制作以外に良いやり方があるとは私には思えない。(中略) 身体は内部と外部を媒介し、人間をより開かれたものに目覚めさせてくれる。意識と身体は相互協力することはあっても、同一なものではない。むしろ、意識よりはるかに大きな世界と関わっているのが身体なのである。身体は外界の一部でもある¹¹。

私のなかにある身体性は、自身の内的な精神に依拠しているが、それは実体としての肉体的な身体とは切り離せない。身体は、感覚とともに内外双方を行き来する存在なのである。

¹¹ 李禹煥『余白の芸術』みすず書房 2000 p.15

それは、環境や社会や世界といった外界に分断されずに存在していると同時に、外界に触れて確かめるための境界でもある。私が今持っている身体感覚は、私固有の感覚や体験であり、制作を通して画面へと反映される。その感覚の由来は、李禹煥の言う「外界の一部でもある身体」なのではないだろうか。私にとって「身体」とは、外界に触れて揺らぐ「生きている私の身体」であり、感覚とともに自己と外界との往來を繰り返す存在である。外界も、自己も常に変化し揺らいでいる存在だからこそ、接点である「身体」に確かさを感じる。

往來する身体

芸術作品における精神的なものが、それ自体としては存在しえず、物質的なものに担われ支えられてのみ存在するということ、さらに作品における物質的なものが主体から独立した実在であるということは、芸術作品が作り手から自立した存在となっていることを意味する。芸術作品がその「精神的なもの」ゆえに他の事物と区別されるのが確かだとしても、「精神的なもの」は「客体化」され、事物としての作品となっている¹²。

美学の研究者である森田亜紀は著作『芸術の中動態』のなかで、作品と作品に内在する作者との関係性から、芸術作品の構造について述べており、この引用はその一節である。私は森田の言う「精神的なもの」には、作者の意図のみならず感覚的なものも含まれると感じる。森田によれば、美学において、生身の作者と作品に内在する作者とを区別するようになってきたのは、1970年代頃からだという。森田はこの構造の代表的な論者である美学者ニコライ・ハルトマン（1882-1950）の論述を例にあげ、作品は物質的な前景と精神的な後景という2層構造を成していること、さらに鑑賞者は、この精神的な後景について、物質的な前景を通してしか受容することができないため、受容者にとっての作者とは、「作品に内在する作者」であると述べている。またこの著作の重要な点は、鑑賞者と作り手、そして作り手に内在する鑑賞者を含め、考察の対象としている点にあるように思う。

¹² 森田亜紀『芸術の中動態 受容/制作の基層』萌書房 2013 p. 185

精神的意味的なものは、つくり手とつくり手の扱う物質的感覚的実在とのあいだに或るかたちで成立した時、初めてそこに現れ（表れ）てくるはずだ。芸術作品を構成する精神的意味的内容と物質的感覚的形成物は、目で見（耳で聞き）手を動かす具体的な行為の中から、一緒になって生まれてくる¹³。

続けて森田は、作者自身も出来上がった作品や出来上がりつつある作品を受容していることを指摘し、つくり手が完成した作品に対して、事後的に作者になる（「作品に内在する作者を引き受ける」）としている。日常のなかの行為や、意識して思い出すような行為には、明確な動機があるが、制作には、あらかじめ明確な目的や主張はない。あると思っても、制作を行うなかで少しずつずれが生じ、曖昧模糊とした感覚が目の前に浮かび上がってきてしまう。李禹煥は前述の著作の終盤で、次のような言葉を記している。

しょせん作品は、現実そのものではないし、観念の塊であるわけではない。それは現実と観念の間にあって、両方から浸透され、また両方に影響をおよぼす媒介的な中間項なのだ。この中間項的な要素こそは、作者を超えるものであり、日常離れした作品領域なのである¹⁴。

制作を行うことは、画面と身体を通して外界と自己の内界（内界としての記憶）を行き来することである。その往来は私に「生きている身体」を意識させ、作品は制作の痕跡として、「生きている身体」を確認させる。多くの作家が言うように、作品と作者の接点は、物質と自身の身体であり、私にとってそれは画面と絵筆を持つ自らの手や画面に直接触れる指、それらを動かす私の身体である。パネルを用意し、絵具を溶いて画面に自らの意思で描く行為のなかにも、作者が支配できない範囲は必ず存在する。それは、水の垂れる重力であったり、絵具の粒子であったり、ついさっきの自分が付けた筆跡であったりする。また色に関しても、厳密に言えば支配できない。作者に見えている色と鑑賞する人に見えている色は同じではないし、制作時の光と、展示するときの光の状況も異なる。作品は、私が行った（と思っている）行為だけでなく、外的な要因や素材の特性による影響を

¹³ 注 12 文献 p. 191

¹⁴ 注 11 文献 p. 353

も内包している。

私は制作を通じて、自身の身体感覚と画面とのずれを感じ取る。その違和感は、自己への認識、他者への認識のずれを知覚させ、私に内省を促す。私の身体と素材を接点に描くこと、そのやりとりのなかで出来上がったものを目にして、それに触れる行為が、私にとって重要である。支持体や画材を扱い、どうにか関係を作りだそうとする行為は、画面を展開させ、そのなかで着地する場所を探させる。それは私に「身体が往来している」ような感覚を抱かせるのである。接点としての作品、その制作の中で、身体は往来する。その往来を滑らかに、よく流れるものにしていくことが、自制作の大きな課題である。

第2章 境界で揺らぐこと

第1節 情景から感覚へ

前章で、「私にとって制作は、画面を接点として身体（感覚）が自己の内外を往来するような行為である」と述べた。第1章で扱ったものは、思考に基づく制作理念のようなものである。それは自制作と自己との間に距離を置くことで行える論述であり、普段の意識のなかで散らばっているものを文字によって整理することで明確になってきたことである。実際の制作のなかでは、動機や発現はもう少し混沌とし、なだらかに変化している。本節では、それを踏まえて過去の自作品を解説することで、制作のなかでの発見や意識の変化について考察してみたい。

情景

図10は、日常の景色から着想を得た初期作品のひとつである。電車の中で実際に目にした情景が元になっており、時折見かける車内で本を開いたまま眠ってしまう人を描いた。私はこれまで人物の図像を多く扱い、制作を行ってきた。人を描くのは、自身も人で、それが最も身近なモチーフだからである。眠って動かない身体を高速で連れ去っていく電車との対比が面白いと感じた。初期の自制作では、街中で目にした身近な景色から着想を得ることが多かった。足早に過ぎ去る人々や、暮らしの様子に興味を持ち、よく電車やバスのなかで見かけた風景や、歩いていて見かけた風景を描きとめていた。二度と繰り返されない情景を眺めて記憶し、それを描くことは、私にとって「何が自分の琴線に触れるのか」を意識的につかもうとする作業だったように感じる。当時は「描いて何かを言いたい」という意思と、「描いて言いたいことなど何もない」という感覚とをいたりきたりするような状態で、今よりももっと、何がしたいのかよくわかっていなかった。目の前のものや過ぎゆくものをきっかけに、少しでも明確にしたかったのだと思う。



図 10 古山結「帰路」木製パネル、雲肌麻紙、岩絵具、水干絵具、墨、116,7×910cm 2014

図 11 の作品では、梨木香歩(1959-)の小説『からくりからくさ』と、鬢光(1907-1946)の作品「編み物をする女」(図 12) から受けた印象をもとに、構想を練った。この作品も、当時遭遇した出来事が制作のきっかけになっている。

鬢光の「編み物をする女」では、極端に省略された華奢な手とは対照的に、手元を見つめる顔が詳細に描かれ、なかでも独特な迫力の目と、顔のパーツの配置が、複雑な表情をつくり出している。この表情は、見る者に恐怖は与えないまでも、不穏な空気を感じさせる。図 11 で描いた人物の図像を、以前に比べ大きくデフォルメして制作したことで、「ものの描き方で感覚を表す」表現に関心を持ち始めた。

当時を振り返ると、「見えているもの」や現実に即したものの表現から、次第に現実ではあり得ない設定や、形の解釈、それによって表現できるものへの関心に、糸口を得たように感じていた。それまでは表現としての幅はあっても、あくまで実際の人物とできるだけ違和感のない図像を描こうと意識していた。しかし同時に、その制作方法と自身の感覚に、ずれ

があるようにも感じていた。鬘光の作品は、そうした意味でも、自制作にとって刺激になった。



図 11 古山結「澱」木製パネル、雲肌麻紙、岩絵具、水干絵具、
112×145, 5cm 2016



図 12 鬘光「編み物をする女」
紙、グアッシュ、墨、クレヨン
27.5×15cm 1934

感覚

図 10、11 の主題は、まだ情景描写に軸足があるが、図 13 「たくさんだ」では、感情や感覚の表現に自覚的になってきたように感じる。図 13 は卒業制作として描いたものである。この頃から次第に、自身が描きたいものは、体験や感覚に近い「何となく考えているようなこと」なのではないかと考えるようになった。しかし当時はまだ、「何となく考えていること」を画面に取り込む方法がわからず、キーワードになるような言葉をあらかじめ考えて、その言葉を取り巻く自身の感覚を再現しようと試みていた。



図 13 古山結「たくさんだ」 木製パネル、雲肌麻紙、岩絵具、水干絵具、墨、箔

181,8×227,3cm 2016

例えば、この作品では、「量」について考えていた。「たくさんある」が、いいことか、悪いことか、それだけでは判断できない。しかし私は、なぜか「たくさんあることは、いいこ

とだ」と思ってしまったたり、逆に「たくさんあればいいわけではない」などと、「たくさん」という言葉が生む意味の幅が不思議で、それを描きたいと思っていた。折り紙をモチーフの最小単位と決め、その集積で物量を表現しようと、大量の鶴や紙飛行機を折ってデッサンをした。しかし実際に絵具で描き始めると、色のグラデーションや配色に集中し、個々を描き込むような描き方はしなかった。その時、「内容不明の色々なものがたくさんある」状況だけがわかれば、その個々の折り紙を描く必要はないことを感じた。描く前に考えたことと、実際に描き進めるなかで感じることとのずれを、どのように制作に取り込めば自然に描けるかを考えていた。



図 14 古山結「道連れ」木製パネル、雲肌麻紙、岩絵具、水干絵具、銀箔、膠

181,8×227,3cm 2017

図 14 の「道連れ」は、修士修了制作として提出した作品である。3つの異なる空間を繋いで画面を構成し、各空間に情景の一部として子どもを描いた。この作品では、「何を描きたいのか」ということに関して言葉で考えることをやめ、描きたいものの小下図を詳細に作った。結果的に、あえて矛盾が起きるように空間を構成し、割りパネルで繋げて、ひとつの空間を作った。それぞれの場面は、私の個人的な記憶の再現というより、過去の記憶の象徴

となるようなイメージを選んで描いた。

この作品の制作イメージは、近藤聡乃 (1980-) の作品から得る感覚に近い。近藤は画家、漫画家、随筆家と、多彩な顔を持つ作家である。彼女は、子どもの頃の印象的な出来事や記憶をもとに作品をつくと語っており、エッセイ『不思議というには地味な話』 (2012 年) に収録された「子供の頃の頭蓋骨」という漫画 (図 15) は、そのイメージの出自をよく表している。これは、頭痛から子供時代の記憶を思い出す 4 ページの短編漫画であり、主人公が子どもの時の自分と会話をしているような形式が用いられている。

生まれてから現在に至るまでの歳月に、感情と記憶は無数に存在し、その人を内部から構成する大切な要素になっている。人は自身の記憶に苦しめられたり支えられたりするが、どんな記憶であっても、それがその人の一部であることには変わらない。私にはそのことが不思議に思えた。図 14 の制作では、「懐かしさ」と「少しの怖さ」が、重要な要素としてあった。

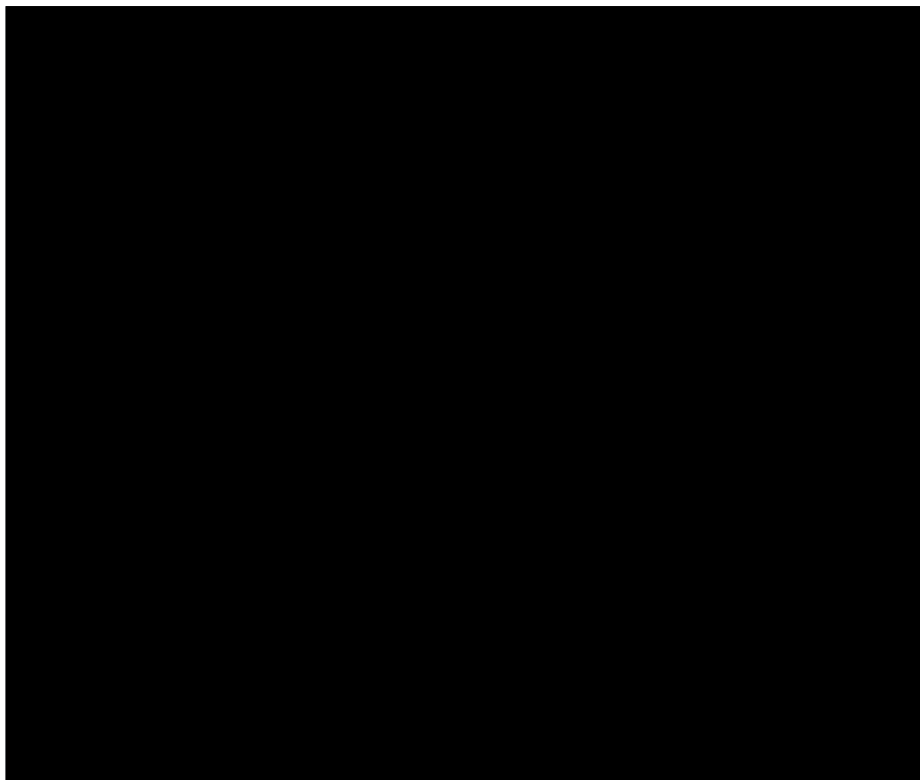


図 15 近藤聡乃「子供の頃の頭蓋骨」2012

情景から感覚へ

このように私の制作は、情景描写に重きをおいた初期の制作から、自身の感情や感覚を反映させた方向へと進んできた。描く前に考えたことと、実際に描き進めていくなかで感じることとのずれを、どのように制作に取り込めば自然に描けるかを、考え始めた。

ただ、意気込んで制作を始めると、素晴らしいことや意義のありそうなことを、探さなければならぬ気持ちになることがあった。ここから私は次第に、描く行為の中で生まれる抑揚や筆触、描いた線の軌道そのものに、関心を抱くようになっていった。

第2節 柔らかい生きもの

第2章冒頭でも述べたとおり、私は人を中心に描いてきたが、その表現方法については、まだ発展の余地があると感じていた。それには、2つの大きな要因が考えられた。

ひとつは、前節で述べた「感覚を反映させるための手法」の模索であり、その関心は、情景設定から、筆触や色の抑揚へと移行していった。そしてもうひとつが、本節で述べる「人体への認識の変化」である。

踊り

コンテンポラリーダンスの踊り手と展示を行う機会を得て、展示内でダンスのドローイングを行ったことがある（図16, 17）。踊りを見ているうちに、人の身体が何かに変化し、別のものになったように見える印象が興味深かった。訓練された踊り手の身体は、とても柔軟で自由度が高い。図18は、ライブドローイングの制作の様子である。描き始めは目で追うことしかできなかったが、手を動かしていくうちに、少しずつ動きのなかから形を見つけ出して描けるようになり、刺激的な体験だった。



図 16 Not unrelated ライブパフォーマンス風景 gallery Arai associates 2016

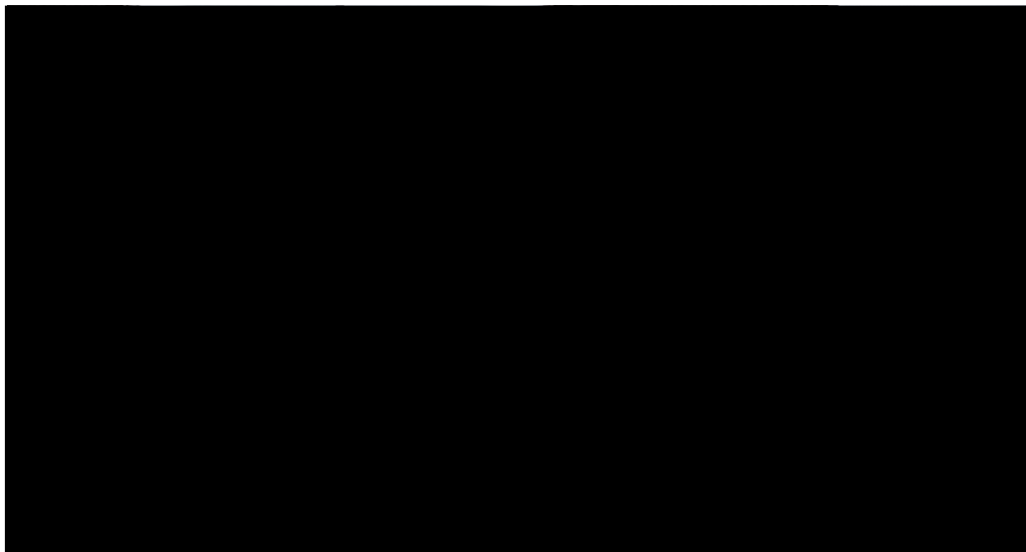


図 17 Not unrelated ライブパフォーマンス風景 gallery Arai associates 2016

広い空間を跳ねたり、歩き回りながら生まれる動作と形は、記憶や感覚を刺激する作用があるように感じる。様々なイメージを想起させる動きや形が、何かの形象を浮かび上がらせては消えていく様子に惹きつけられた。彼女の踊りのなかに「何かの意味に思えるような動き」と、そうではない動きが混在し、混ざり合っているように見えた。

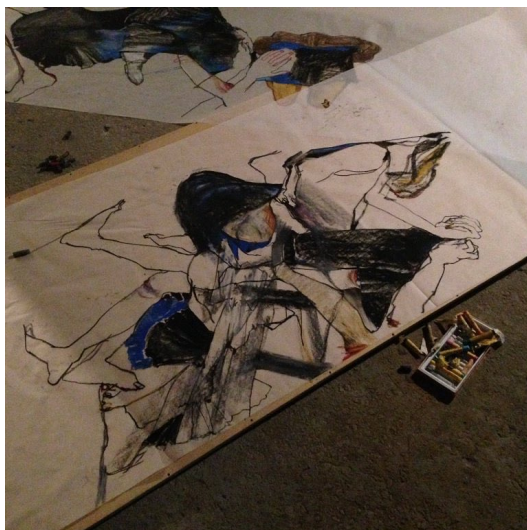


図 18 古山結 Not unrelated ライブドローイング
の風景 gallery Arai associates 2016

踊りのなかの動きに見出す意味を、委ねるでも押し付けるでもない表現、鑑賞者への開け放つような見せ方が心地よかった。自作品でも、見たときに感じる意味を、見る側へ開け放つようなものがないかを感じた。



図 19 古山結「キックキックトントン」 水彩絵具、鉛筆
29.4×42cm 2020

ダンスのドローイングをきっかけに、踊りではなく、短い動きの素描を継続的に行い始めた。踊り手に、言葉をもとに4秒程度の動きをつくってもらい、その動きを繰り返し見ながら素描する。具体的な言葉を設定すると、動きの無いポーズになったり、逆に長い動きになることが多かったため、2回目以降はオノマトペで行った（図19, 20, 21）。

この素描では、正確な動きや一瞬の形の描写を目的としていない。ここでは、身体の形を捉えようとする筆と、動きをあらわそうとする筆が混在する。自身が感じた動きの雰囲気、線や色に置き換えて描こうとすると、見た時に一瞬何か分からない形になる。描き終えたものを見るとき、全く何か分からないものに見えるかもしれない。その境界の曖昧さが、次第に面白いと感じられるようになってきた。



図 20 古山結「けろん」 水彩絵具、鉛筆
42×29.4cm 2020



図 21 古山結「ツイツイツイツイ」 水彩絵具、鉛筆
42×29.4cm 2020

踊り手を描いたドローイングとして印象的なものに、ロダン（1840-1917）の水彩素描がある（図22）。ロダンは1906年のマルセイユ植民地博覧会で、カンボジアのダンサーたちに出会い、衝撃を受けた。踊りを素描するため、彼女たちの次の行き先へ向かう列車にまで

同乗し、船の出航までの間にデッサンをしたという。アジアの伝統舞踊を、独特な筆致で表わそうと試みたこの素描は、とても魅力的だ。ロダンはモデルを前にして線描を行い、記憶のなかにあるボリュームや感覚を補うように、その後水彩などで着色を行った。似たポーズを繰り返し描くことも多かったようである。

彼は素描を行う際、モデルに室内を自由に歩き回ってもらい、その動きや様子を観察して描いたという。人体の形態をとらえようとする熱意にも増して、人の身体が自然につくり出す仕草や、それによって生まれる形や雰囲気を面白がっているように見える。

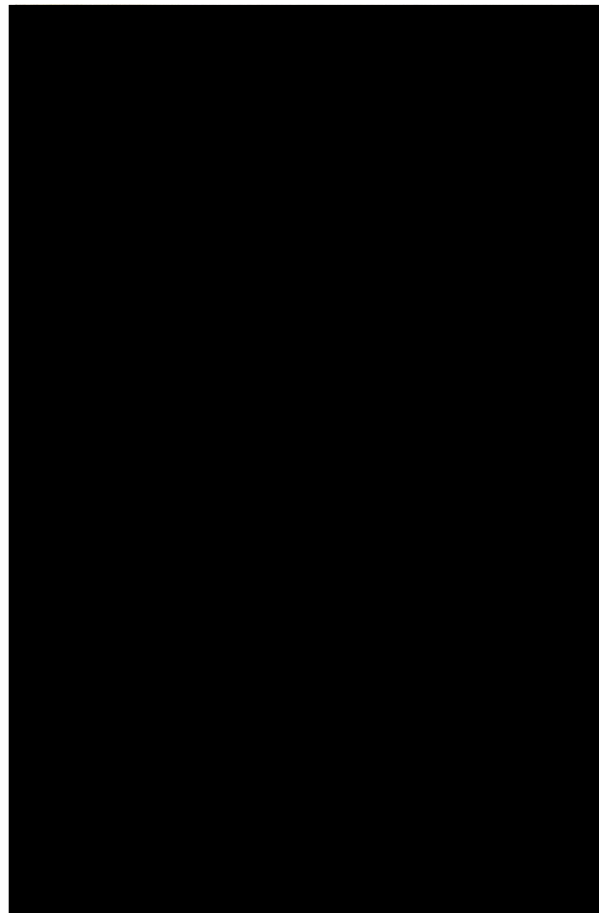


図 22 ロダンの「正面向きのカンボジアの踊り子」
黒鉛、水彩、クリーム色の紙 30×19,9cm 1906

生命感を増幅する

ロダンのドローイングのなかで、私が特に興味深く感じるのは、デクパーージュ（切り抜き）を行った作品群である（図 23、24）。彼は過去に制作した自分のデッサンを切り抜き、新たな紙に貼り付けた作品を制作していた。線で描いたデッサンに、はみ出すように着色を行い、それを切り抜くことで形が簡略化され、より抽象的な形態表現へと昇華されている。造形感覚の豊かさを感じさせるこの仕事からは、実際の身体構造に忠実なデッサンにも増して、人の身体の柔らかさや、生き生きとした動きが感じられる。ロダン美術館の学芸員クローディー・ジュドランは、ロダンのデクパーージュ作品について、批評家クレマン・ジャンンの次の言葉を引用している。

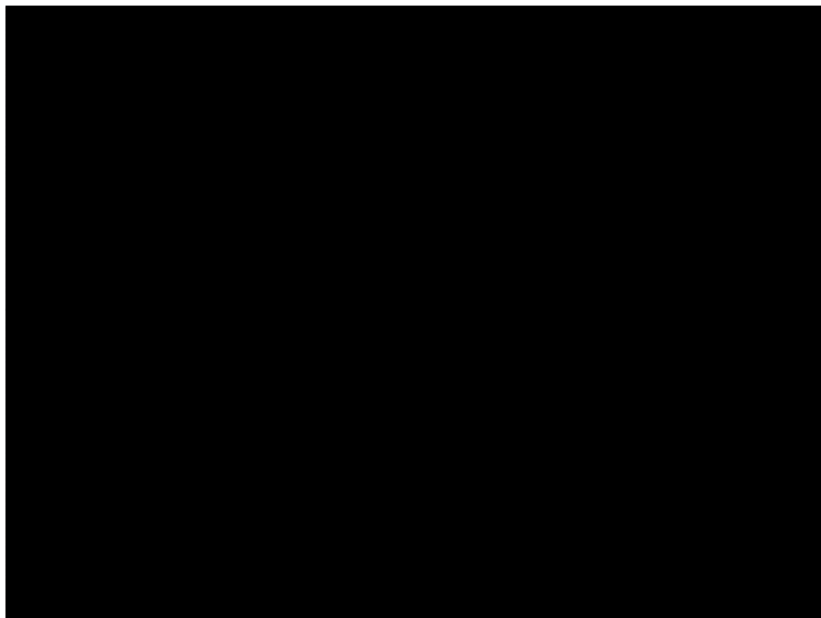


図 23 ロダン「横臥する裸婦, 両腕と両脚を折りたたんで」

黒鉛、水彩、クリーム色の切り抜いた紙

18, 1×29cm 制作年不明

彼は自作をトレースすることで作品を修正するのだ。この時の彼の大きな関心事は、直接的なクロッキーによって得た生命感を保ったり、増幅してしまったりすることである。彼の言葉を信じるならば、大気の中に形態を置くための秘訣は、形態を拡張させることであり、1のところを4分の5にすることになる。彼が付け足す色調、線からはみ出すシエナ土（黄褐色の顔料）のこうした流し込みは、気まぐれや手抜きのように見えるが、効果としてこ

の拡大を強調し、また輪郭どうしを結びつけることにもなるのである¹⁵。

ロダンのデクパージュ作品は、水分を含んだ生きた身体を感じさせる。クレマン・ジャンの「生命感を保ったり、増幅してしまう」という表現は、とても的を射ていると感じる。それは私に、柔らかく変化する身体、環境のなかで変容しながら存在する身体を想起させる。



図 24 ロダン「後ろにのけぞった裸婦」
黒鉛、水彩、クリーム色の切り抜いた紙
28,1×18cm 制作年不明

身体にとどまらず、全てのものは常に変化し、移ろいゆくものではないだろうか。果物の色が瓶の中に溶け出していくように、我々の存在も、何かとの関わり合いのなかで常に揺らいでいる。

¹⁵ 静岡県立美術館 フランス国立ロダン美術館「ロダンの水彩画とデッサン」展 高橋幸次翻訳監修 静岡県立美術、現代彫刻センター 1999 p.117

柔らかい生きもの

人は、およそ1歳ごろから自己という存在を自覚し始め、他者との境界を自覚し始めるという。次第に鏡を見て自分だとわかり、視界の先に伸びるのが自分の手であるとわかるようになり、母親と自分の身体が別のものだということがわかるようになる。このように私たちには、自己の境界への認識が曖昧な時期が存在している。そして、大人になって「自己」というものを認識しても、その境界は揺らぎ続けている。人は生きているあいだに、様々な外部・内部の変化に影響されて、反発と順応との間で揺らぐ。それは内面的、精神的な意味合いだけでなく、実体としての人を保証する肉体にも同じことが言えるだろう。私たちは時間や環境の変化とともにあり、自らの存在と外界とは切り離せない。

ダンスのドローイングを行うことで、以前より強く、「生きて動き、変化していく」存在として、人の身体を捉えるようになった。私が描こうとしている「人」とは、情景の中にある動かない身体ではなく、このような揺らぎのある身体を持つ人なのではないかと感じた。「揺らぎのある身体」とは、生きていくことで柔らかく変化する「生きものとしての身体」である。それを描くことは、「生きていくことで日々感じている、何かの感覚」を描くことに繋がるのではないだろうか。

第3節 境界で揺らぐこと

自身の感情や感覚に注目し、それを反映させたいという意識は、「生きている柔らかな身体」への実感を伴って、自制作を発展させてきた。本節では村瀬恭子の作品を例に、現在の自作品を構成する要素について考察し、制作の中核を捉えたい。

揺らぎのなかにある身体

村瀬恭子（1963-）の作品は、環境や外界のなかで揺れ動く身体を感じさせる（図 25, 26）。描かれた草木や虫、水や光も、おぼろげな人物像とともに揺らいでいるように見える。彼女の描く身体は、頑強な存在というより、希薄で脆い印象を与える。それによって、人物のま

わりの色彩がより鮮やかに感じられ、画面から音や湿度が感じられるような感覚がある。

モチーフの図像を「背景と主題」として切り分け過ぎず、画面に描かれた図像をひとつづきに描いたり、モチーフ同士が、互いの境界に侵入し合うような描法は、その人物の眼に映る特性に迫る描写というより、作者の「描いている時の感覚」をダイレクトに見ているような感覚を与え、私に独特の浮遊感を感じさせる。

図 25 の作品では、人物の形の境界は、画像では確認できるかできないか程度の淡いコントラストで、外部の形へと流れ出しているように見える。これによって、人とももの境界が曖昧になり、またそれが動きの表現にも感じられる。人物の身体が画面に溶け出し、流れ出た身体は、筆触を際立たせて画面を漂い、それがそのまま水辺や溪谷のようにも見えてくる。何だかもやもやとしたもの、湿り気のある重い空気がまとわりつく中を、彷徨いもがき、漂っているように感じられる。

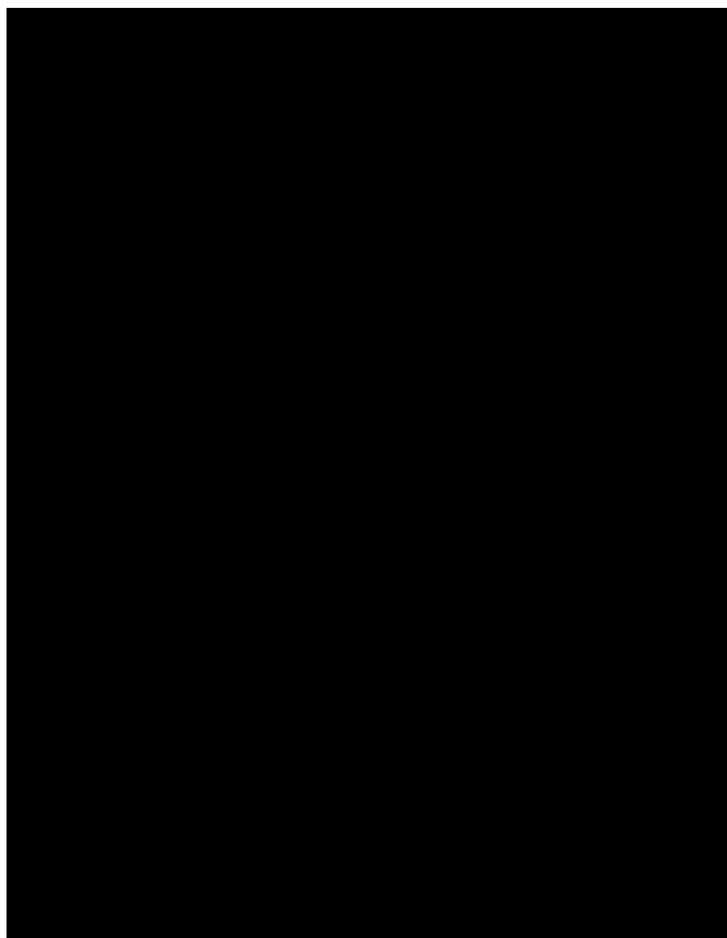


図 25 村瀬恭子「shade」キャンバス、油彩

120×90cm 2000

この頃の彼女の作品は、奥行きのある風景というより、画面前景に揺らぐ水面があるような、不思議な浮遊感を感じさせる。彼女の世界観や視点を強く感じさせるが、主張を押し付けているような印象はない。作品を鑑賞していくなかで、作品の世界観のなかに引き込まれるが、同時に見る人の方へ開かれているようにも感じる。



図 26 村瀬恭子「This Side of the Green」キャンバス、油彩、色鉛筆
180×145cm 2005

彼女の作品が感じさせる独特の浮遊感には、画面の筆触も大きく作用しているのではないだろうか。図 26 は、ざわめくような筆触が印象的だ。人物は周囲の環境に取り込まれ、森のような空間もまた人物に取り込まれていくように感じる。それらを描き出す筆触の揺らぎは、図像の変化の境をなだらかに表現したり、分断したりしながら抑揚を生み出す。筆

触によって、空間と身体はさらに混ざり合い、全体の空間を作り出している。それは、互いの境界が揺らぐような感覚を、鑑賞する人に与えるのではないだろうか。

絵画表現における筆触や質感の描写は、描いた時の速度や力の入り具合を感じさせ、鑑賞者に作品制作を追体験させる。私は、有機的な質感や筆触、筆致を、自作品に取り入れたいと考えてきた。画面と主題の関係性のなかで、図像と筆触が果たす役割について関心があるといってもいいだろう。どれだけ精緻な画面構成であっても、手作業が作り出す独特の筆触は、有機的な臨場感を与える。画面の筆触は、そのモチーフや図像と同等かそれ以上に、作者の意図が垣間見える重要な要素であると感じる。

異なるものの引き合い

作者が画面と絵具によってつくりだす様々な構成要素は、それぞれの方向性を持っている。それは、どのような意図で筆を動かしたか、その行動と判断に密接に関わっている。画面は、様々な意識によって描かれた、方向性の異なるいくつかの力に引っ張られている。そうして作者は、自らがつくった要素の力が引き合う画面の中を彷徨いながら、絵が出来上がっていくように工夫する。私にとって絵を描くことの主要な部分は、その力関係の均衡が保たれるところを探っていく作業にある。

例えば前述のように、私は描く行為の中で生まれる抑揚や筆触、描いた線の軌道そのものに、感覚が現れているように感じ、制作を進めてきた。しかし、図像や画面の情景描写を手放し、行為のみに要素を限定したわけではない。図像を描こうとする意識と、筆触や抑揚を描こうとする意識とは、互いに反発したり融合したりする。

図像と筆触の均衡を模索するために、ドローイングの延長のような制作方法を試みた。図27はその作例である。最初に人の形象をイメージしてしまうと、描き始めの筆の配置が意識的になり過ぎると考え、初めは画面の中に心地よい色と質感の抑揚を作り出すことに意識を集中した。そうして画面を展開し、人の形に見えるところを発見して、それを整えて収束させる。この方法で、他にもいくつかの作品を制作した。この作品は、それらの中で、意図に近い成果を得られたと感じる作品である。



図 27 古山結「無題」木製パネル、雲肌麻紙、岩絵具、水干絵の具、クレヨン 24.2×33.3 cm 2019

私は村瀬作品にも、ダンスパフォーマンスにも、見る人と作品との間に、対話が生まれるような魅力を感じてきた。それは「意識的な表現と、そうではない表現」の均衡によって生まれ、「未知性」と「意味の余地」を残す表現手法によると感じる。描く行為とつくる行為は、そもそも作者本人だけの支配下にあるのではなく、物質と作者との関わり合いのなかにある。

その関係の間で均衡を探りながら生まれる作品には、私の意図しない領域が必ず内包されている。その領域に触れるとき、私は画面の中に外界の存在を感じているのかもしれない。

境界で揺らぐこと

私は修士時代の作品を振り返り、制作と生活を馴染ませる必要があると感じていた。博士課程へ進み、1年間はあまり制作をしなかった。障がい者の美術学習に参加したり、子どもと絵を描いたり、ダンスのドローイングをしたり、本を読んだりして過ごした。そうして過ごすうちに、絵を描きながら絵のことを考えたいと感じ始めた。

図 28 の自作品「touch」は、そうしてできた作品である。この制作は、図 27 の手法を発展させたもので、画面に手を入れるなかで、形や色を決めていった。制作時に、子どもたちと絵を描いたり、障害を持つひとたちの制作を目にした経験から、「触る」ということに実

感を強くしていった気がする。小学校の火災報知器のボタンを、押してみたくて仕方なかった頃の記憶を思い出す。美術館の彫刻に頬ずりしてみたい、枯山水の美しい庭に寝転がりたいたいといった欲求が今でもある。手で触って確かめることが、とても新鮮なものに感じられた。



図 28 古山結「touch」木製パネル、雲肌麻紙、岩絵具、水干絵具、膠

116,7×116,7cm 2019

「触れる」ということは、境界をじかに体感するということである。そしてそれが、「ずれ」を生み出す。小学校の火災報知器のボタンも、美術館の彫刻も、枯山水の美しい庭も、私は触ったことがない。実際に押すとどうなるのか、どんな質感なのか、どんな景色なのか、想像したことはあっても、本当に体験したことはないのである。それは、「表したいなにか」や「感じているなにか」など、イメージできても目に見えないものと、「実際に表された」姿や物質といった、見ることができるものとの関係性に、共通している。

第1章で引用した森田亜紀の「作品における精神的なもの」と物質的なもの」への指摘や、李禹煥のいう「現実そのものではなく、観念の塊でもないもの」という作品に対する言及か

らもわかるように、作品は現実に姿を現す段階で、表したい「なにか」と、実際の「姿」という、ふたつの姿を持つことになる。そしてそれが、制作のなかで「ずれ」を生じさせる。

前述の通り、描く行為とは、そもそも作者本人だけの支配下にあるのではなく、物質と作者との関わり合いのなかにある。私が表そうと試みている「もやもやとした、言葉になる前の感覚や記憶」には、具体的な色や図像があるわけではない。そうしたものに図像や筆触、線を割り当てようとする中で、「ずれ」が生じ、そこに外界の存在を感じる。「実際に描いた図像や筆触」と、「自身が持っている感覚や記憶」との間を、「自身の身体」は往来する。その行き来のなかで起こる反応が、作品を成立させるように感じる。自身の支配できない領域を制作のなかに呼び込み、外界と内界の間、その境界で揺らぎながら、落とし所を探るところが、私の制作の中核であるように感じる。

第3章 提出作品「からだの中にあることば」

自作品を、作品として成立させるために重要な要素として、「精神的なもの」と「物質的なもの」があること、その均衡を保とうとする際に起こる反応のなかで、作品が成立してくる。本章では、提出作品についての解説を行うため、第1章、第2章で論じてきた内容を踏まえ、提出作品に関連する制作の具体的な課題を提示し、提出作品の着想から制作過程を解説したい。

第1節 絵の内側

絵具と物質のあいだ

第2章で述べたように、私は、画面に現れる有機的な筆触や筆致は、作者の意図を観者に伝える重要な要素であると考えている。その考えの根底には、筆触と深く関わる画材の性質への意識があるように感じる。制作のなかで、「人に見えていたものが、別のものに見える」、あるいは「何かよくわからなかったものが、人に見えてくる」といった意味形成の余白の面白さや、「形象が物質になっていく」「物質が形象になっていく」といった面白さには、描画材と物質の間にあるような絵具の特性が、大きく影響しているのではないだろうか。

制作を行うとき、「描く」と「工作する」ことが、並立しているような感覚がある。粒子や質感に違いのある画材を扱い、画面にできた抑揚を手掛かりに絵を進めていく際、描くというよりは、テクスチャーを作るような感覚に近いものを感じる時がある。日本画材は、色によってその質感や支持体への付き方が大きく異なる。たとえば「白」という色でも、土を染めた顔料や貝の殻などを粉末にしたもの、岩絵具のように粒子状のものなどがあり、その階調によって色味や被覆力の具合が変わる。それぞれの素材の違いによって、塗った時の発色や質感も異なる。色や発色によっては、粒子や質感が限定され、混色が難しい場合もあるため、無限に広がる色相環のなかから、色を選び取るような方法では色を決められない。また粒子の差だけではなく、染料のように紙や絹の繊維に浸透していく素材もあれば、支持体上の物質が膠などで接着される場合もある。アクリルガッシュやアクリルメディウムを併用することもある。油絵具やアクリルガッシュでも、テクスチャーに差を生み出すためのメディウムは存在しているが、テクスチャーと色が直結しているものとは、性質が異なるよ

うに思える。素材の持つ質感が作り出す抑揚を、画面の要素として加えることで、臨場感のある有機的な筆触を自作品に生む方法を、意識し始めた。

有機性の反映

そのような制作を模索するなかで、検討しなければならない問題が浮かび上がってきた。下図と本画との関係である。

作品の構成や図像の形を精度の高いものにするため、下図を作成する場合、別紙に描いた下書きを本紙へ転写する描法は、主に線描である。その際、絹や、薄い和紙であれば、下図の上に本紙を置き、透ける線を確認しながら緩急をつけて転写できる。しかし厚みのある和紙では、一定以上の圧で転写面と本紙表面を接触させなければならないため、どうしても線を引く必要がある。その際、自らが転写した線と、じかに描いた線とでは、緩急が弱くなり、意図したものから変容しているように感じる。



図 29 古山結「sleep」木製パネル、雲肌麻紙、岩絵具、水干絵具、
アクリルガッシュ 91×91cm 2019

そのため、あらかじめ構図を綿密に構成する方法ではなく、画面上に直接、構図を構築していく方法を採用した。その方法論の試みが、図 27、28 の制作から、図 29 の制作に至っている。



図 30 図 31 制作過程

下図の問題の根本にあるのは、描く上で行う判断を、どこまで画面に反映させるかということである。図 29 の自作品は、図 28 の後に制作したもので、図 30、31 はその制作過程である。描き始め（図 30）では、もやもやとした筆致で描き、その後、画面右側に線を描いた。

支持体を床に置き、ぐるぐると周りをまわって制作するなかで、天地が決まり、制作が進んだ（図 31）、その中で眠る間際に瞼の裏がちかちかするような感覚を想起し、画面上部に人物の頭部と、布団をおさえる手を描き、人が眠っているところを描いた。

この制作では当初、下図を全く作成せず、画面のなかで判断した痕跡を全て反映させようと考えていたが、実際には、図 30 から図 31 へと変化する間に、いくつかのドローイングを行っている（図 32）。制作の途中でドローイングを行い、画面と描く際の感覚やイメージを、その都度擦り合わせて描いていく方法を行なうことにした。



図 31 図 31 制作過程



図 32 古山結 ドローイング 鉛筆 水彩 紙

20×15cm 2019

絵のなかで絵を描く

自制作を進めるなかで、絵としての精巧さを多少損なったとしても、絵のなかで作品性を生み出す方法を模索したいと考え、選択してきた。画面の上に、じかに抑揚をつくりだし、それによって画面に空間の張りや緩みが生まれることが、心地良く思えた。

画面のなかに判断の痕跡を残すことで、作品の「物質的なもの」と「精神的なもの」とのずれを、追体験するような構造にできればと考えていたように感じる。しかし同時に、「全てを画面に反映させる」方法だけでは、作品に余地や余白を残せないように感じた。また、制作のなかの「思考」と「行為」の割合を考えた時に、思考がパターン化するようにも感じた。現在では、この制作方法が、最も自身の性質とバランスが取れているように感じる。

自制作では、「展開させること」と「収束させること」の狭間で、均衡を保って着地しようとして試みているが、そのなかで行う判断が、自制作においてとても重要であるのではないだろうか。そのように考え、自身の身体を動かしてできた形と、自身が持つ絵のイメージとの間で、絵が出来上がっていくように仕向けたと考えた。自らの身体感覚に任せて筆触や線を描くことが、制作のはじめの「きっかけ」であり、画面を探っていく作業が「展開」であるとする、図像が決まっていくところが「収束」である。緻密に再現するための下図ではなく、絵を描くなかで展開させたり収束させるきっかけとしての下図が、自制作には必要であると考えた。

第2節 絵と外側

絵のきわ

自制作に対する距離は、少しずつ縮まってきた。画面の内側に対して、自身の扱えるものの自由度が拡張されていくと同時に、画面の外への意識も生まれ始めた。支持体と、画面の内側との関わりや、画面と展示する壁との関わりなどへの意識が強まってきていると感じる。それは、制作に比重を置いていたことから、作品に目を向けるようになってきたということなのかもしれない。

図 33 は、自作品の展示を撮影したものである。この作品では、岩絵具と水干絵具、墨な

どで描いた上に、アクリル絵具を塗り、形を決めた。余白に見える部分が、アクリル絵具である。この作品を壁にかけるとき、私はパネルのきわにできる境界が、強いと感じた。壁との関わりが気になり、断ち切るのではなく、もう少し緩やかに変化させたいと感じた。図 33 の制作以前にも、制作のなかで絵のきわを意識することはあった。パネルのもつ厚みや、壁にかけられた時の存在感、四角のパネルのもつ潔さは魅力的だと感じるが、作品によっては、そのきわが気になるということがある。



図 33 古山結「あなたに会えて嬉しい」木製パネル、和紙、岩絵具、墨、水干絵具、アクリル
絵具、33.3×53cm 2019

そのような違和感に、自分なりの解決を模索し、パネルの形を変えて描いてみることにした。壁を作ってそこに描くことや、襖などの方法も考えたが、壁や襖は建物とともに存在しているものであり、展示空間へ壁や襖を持ち込むことは、「画面の中で感覚を捉えながら描きたい」と考える私の制作方法とは、性質が異なるように感じた。

描く行為とパネルの変形を、同時に進行させることが理想だったが、制作の行程上、実際には不可能だったため、あらかじめ作成したパネルに和紙を張って描いた。図 34、35 はその作例である。図 34 は、最初に制作した変形のパネルである。正面から見た形を柔らかくする試みで、いびつな形を作り出すためにベニヤに直に形を描き、切り抜いて作成した。

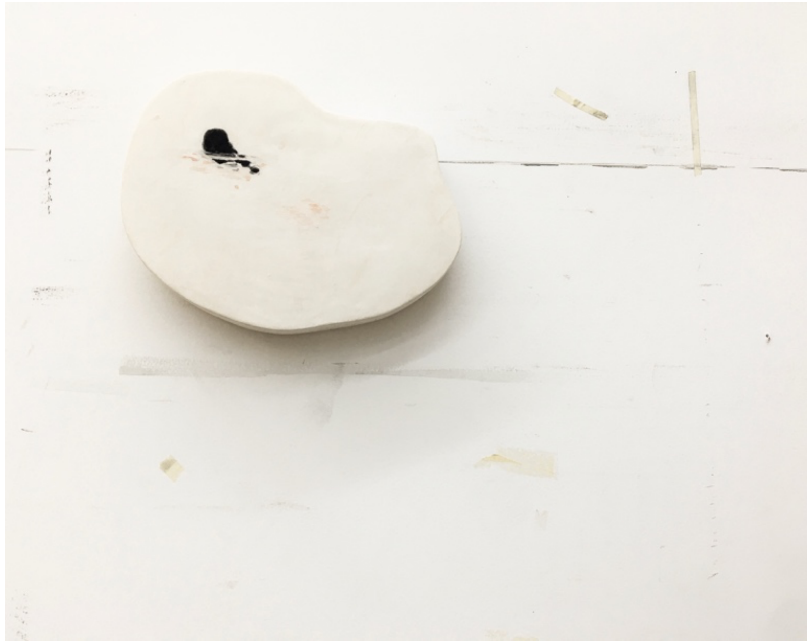


図 34 古山結「泳ぐ」ベニヤ、スタイロフォーム、宇陀紙、岩絵具、水干絵具、雲母 横幅最大 23cm 縦幅最大 17cm 2020

図 35 は、図 34 の何作か後に制作したものである。側面の角度を変えることで、画面と壁とのぶつかりを和らげることができないかと考えた。



図 35 古山結「花束」ベニヤ、スタイロフォーム、宇陀紙、岩絵具、水干絵具、雲母 横幅最大 23cm 縦幅最大 20cm 2020

これら2つの作品では、いずれも正面から見て形の変形がわかるものとして制作し、側面の角度や、形の柔らかさによって絵と壁との境界を考えた。他にもいくつか制作を行ったが、パネルを変形させることで逆に造形性が際立ち、結果として境界を弱めることには繋がらなかった。



図 36 古山結 展示風景 2020

壁との関わり

美術館特有の白い壁の空間は、1929年にMoMA開館の際に採用されたことが始まりとされる。17世紀に貴族たちが自邸のサロンで壁一面に所狭しとかけた絵画を見せる絵があるが、作品は額縁で縁取られ、隣り合う作品と隔てられている。西洋では長い間、絵画や芸術作品を見る体験は、教会など限られた場所でのことであり、そこでの額縁という「隔て」は、重要な役割を果たしていたと言えるだろう。やがて美術館が作られ、白い壁の空間が生まれたが、それはあらゆる作品を見せるための、大きな額縁とも言えるかも知れない。

しかし展示空間は必ずしも「白い壁」のみで構成されているわけではない。例えば、図 36

の撮影場所である取手校地のアトリエの壁は、白ではあるが長い年月を経てついた傷や汚れ、貼ったものの痕などが見られる。



図 37 古山結 展示風景 2020 年

図 37 はギャラリーだが、所々、壁紙の目のようなものや、傷が見える。また、床の色や材質、天井までの高さによっても、その絵の見え方は変わってくるだろう。

主題が、環境のなかでどのように見えるのか、そのような変化を、私は好ましく感じているのかもしれない。

側面の傾き

私が感じていた違和感とは、壁との関わりによるものであり、形の変形に興味を持っているわけではないことがわかってきた。そこで今度は、正面からの形の変形をわずかにし、側面の形を変化させる作品を制作することにした(図 38)。画面内部の形の抑揚が強くなってきている近年の制作方法では、外の形まで抑揚をつけすぎると、画面に描きづらくなることわかったため、この方法が一番合っているのではないかと考えた。しかし、この作品ではまだ、そこに描かれる内容と、変形した形や側面とのバランスが取りきれないように感

じる。



図 38 古山結「あな」ベニヤ、スタイロフォーム、和紙、岩絵具、水干絵具、
162×162cm 2020

側面を広げることで、境界を画面の内側に引き込んだ形になっているようにも見えた。このことを踏まえ、提出作品では、側面と正面が滑らかに変化するような形の支持体の作品に取り組むことで、前述の問題を解決できるかもしれないと考えた。

第3節 提出作品「からだの中にあることば」解説

以上を踏まえ、提出作品「からだの中にあることば」の各提出作品1～3「あたたかい河」「嵐の日」「ぬかあめ」について、それぞれ制作意図と制作過程を述べ、解説を行いたい。

展示計画

支持体の形への模索から、側面の角度を変形する方向で作品をつくることを決めた。また

変形した作品と、そうでない作品を配置することで、それまでの制作からの延長線上に今の制作があること、また違いや共通点についても提示できるのではないかと考え、次の3つのパネルを制作した。①側面が壁に対して垂直な通常のパネル、②側面が画面よりも内側に傾斜するパネル、③画面の中央から縁に向かってなだらかに傾斜しているパネルの3つである。またサイズについては、3つを同じサイズで制作すると、単なる見え方の違いとして完結してしまうように感じたため、異なるサイズ、形の組み合わせとした(図39)。



図 39 3パネルによる展示

提出作品1 「からだの中にあることば—あたたかい河」

この作品の制作では、通常の、画面に対して垂直な側面の支持体を使用した(図40)。

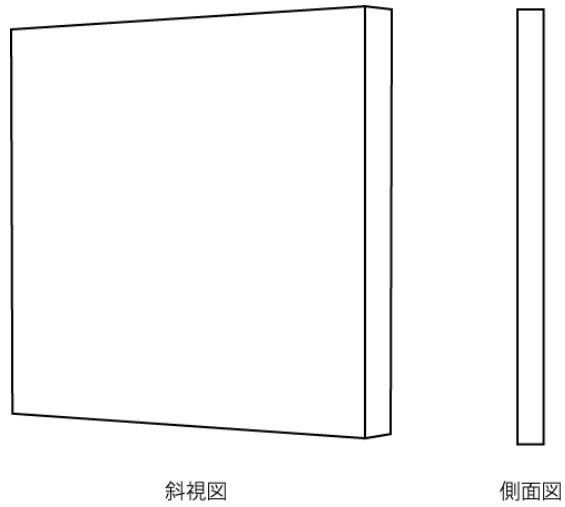


図 40 支持体図

この制作では、第3章第1節で述べた、「画面に有機性を反映させる方法」「絵のなかで絵を描いていきたい」という意図を、明確に反映した画面制作ができたように感じる。通常のパネルでは、画面のきわが垂直水平の直線で終わっているため、画面の中に有機的な形をイメージしやすかったように感じた。最初の描き出しは、黄色、緑から描き始め、その後に肌色を入れた。この時点では、まだ形は決めずに自由においた（図41）。



図 41 提出作品1 -制作過程1

その後、イメージを模索しながら進めていく過程で、数枚のドローイングを行なったが、その際に図 42 のようなドローイングができた。これをもとにイメージを膨らませ、画面の中に人物の形や、暗さを入れていった。ドローイングの段階では、「森のようにも、溪谷のようにも見える」と感じ、もさもさとした濃い緑のものに囲まれた人物を描きたいと感じていた。それを画面に反映させていくなかで、次第に、人の形ではなく肌を感じる画面にしたいと考え、それを目指して制作を進めていった。



図 42 古山結 ドローイング 紙、鉛筆、水彩、
クレヨン 20×20cm 2020

初期（図 41）に描いた肌色から、人の形を想像し、同時に暗さを入れていくことで、画面全体の構成を決めていった。図 43 は、暗さを入れ始めた段階の画面である。ドローイング（図 42）では、緑の部分が中央の人物の群像を取り囲んでいるが、作品ではもう少し余白を取り、群像を外側へ広げたいと考えていた。制作を進めるなかで、この群像を一続きにつなげることで、何人かの人があごめいているような動きが、画面の中に出てくるように感じた。人が群れているような、柔らかい何かの存在を描き出したいと考えた。



図 43 提出作品 1 -制作過程 2

その後も制作を進めていくなかで、以前に読んだ詩の中の、印象的な表現を思い出した。片山令子の詩集『夏のかんむり』¹⁶のなかに収められている、「河をみるひと」という詩である。その詩に書かれた「なだらかな筋肉のような あたたかい河の流れ」という表現が、頭に残っていた。河の流れのうねりを言い表したのだろうが、私には人が水のなかでうごめいているように感じられた。この詩には、あたたかい河で川遊びをして、溺れそうになった経験を回想しながら、「都会の夜で溺れそうになるひと」のことを考える場面が描写されている。この詩を読んだ時の、なんとも言えない感覚が、この作品の制作と重なって感じられ、提出作品 1 のタイトルは「あたたかい河」とした。

この作品の支持体の形が、唯一側面をはっきりと確認できる。私には、それが絵の中の空間の厚みに感じられる。普段から、側面に手を入れていくと、画面の最終的な姿がイメージしやすいように感じるが、この制作に関しては特に強くそう感じた。画面を上に向け、斜めから確認しながら抑揚を詰め、制作を進めた。

¹⁶ 片山令子 夏のかんむり 村松書館 1988 p49



図 44 古山結 「からだの中にあることば—あたたかい河」 木製パネル、和紙、岩絵具、水干絵具、アクリルガッシュ、200×200cm 2020

図 44 は完成した作品である。うごめくような、判別しづらい人々の群れを、河に見立てて描きたかった。この作品は、縦横 2 メートルの長さがあり、提出作品のなかで最も大きい。自分よりも大きな画面のなかにうごめくひとを描いていると、自分もそのうごめきのなかに巻き込まれていくように感じた。画面の中の濃い緑の部分は、もさもさとした感じをだすために、岩絵具の荒い粒子のものを使い、和紙へのつき方のムラで色幅を出そうと考えた。画面に描いた人物は 5 人おり、彼らの頭部も荒い絵具だが、濃い膠で止めたあとに、薄く水干を溶いた水で洗い、手法を変えて描写した。余白部分が人の肌と繋がり、外側へ逃げていくように描きたかったため、その点は概ね達成できたように思う。しかし紙の地が残っている部分が多く、最後までその分量が決まらなかった。暗い絵具との対比が強すぎたのか、もう少し、絵具を置いたところと紙の地を、繋ぐ部分を多くした方が、全体的にまとまりのある絵になったかもしれないと感じる。

提出作品 2 「からだの中にあることば—嵐の日」

この作品の制作では、側面が画面よりも内側に傾斜する支持体とした（図 45）。この制作では、筆致の抑揚を意識した。制作の初期段階から、筆致を活かして描きたいというイメージがあったが、絵の形と描いた筆致の関わりがうまくいかず、苦心した。

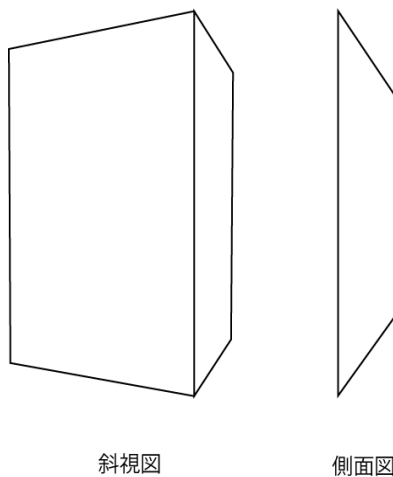


図 45 支持体図

図 45 のように、画面の内側に側面が入り込むような支持体は、斜めから見ればその構造がわかるが、正面から見たときには、通常のパネルと形が変わらない。影による変化などは生まれるものの、3 作品を並べると、後述する提出作品 3 に比べて変化が弱く、提出作品 1 との違いが曖昧になってしまった。



図 46 提出作品 2 - 制作過程 1

そこで、僅かに各辺の中央部を削り、四隅に向かって反った形を作った。図 46 はその支持体に描き始めた時の様子である。画像ではわかりにくいですが、四隅に向かって少し反った形になっている。支持体の変化によって、次第にイメージもずれていった。



図 47 古山結 ドローイング 紙鉛筆 水彩

8×5cm 2020

制作の初期ごろは、図 47 のようなイメージで制作を行っていた。ここでは、やや細かな筆致で丁寧に描いていくイメージだったが、パネルのきわを反らせたことで、もう少し大きい荒々しい筆致が良いのではないかと感じた。



図 48 古山結 ドローイング 紙 スタイロフォーム、

鉛筆、クレヨン 15×9cm 2020

図 48 は、新たに行ったドローイングで、まず小さな模型を作り、それにドローイングを行なった。あまり荒くはないが、描く形は以前のもの（図 47）よりも強い印象がある。この時は、強さが必要な気がしていたが、結果的に、双方の要素が混ざったものになったように感じる。

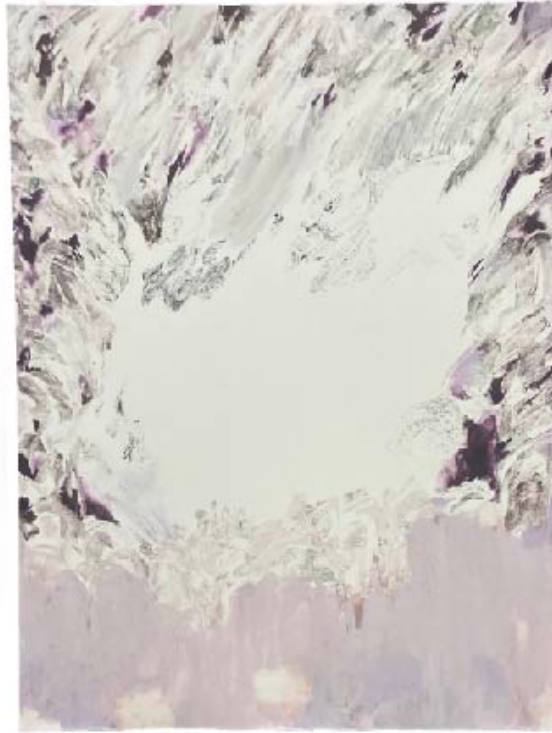


図 49 提出作品 2 -制作過程 2

この制作では、人の形が初期の段階から図像としてあった。図 49 の中央の紙の地が人の身体、その余白の左上の黒い部分が頭部である。両手両足を挙げたようなポーズのこの人物像からは、「何かに巻き込まれている」「何かから飛ばされている」動きを連想した。そこからイメージを膨らませ、激しい筆致を入れていった。画面の下部は、その筆致を受け止めるようにしたいと思い、柔らかい色で筆致を抑えて塗ることにした(図 49)。

ただこの状態ではまだ落ち着きが悪く、迷っていたところ、教授の指摘もあり、支持体の正面から見た形をもう少し強く変化させることにした。図 50 は、図 49 の修正後の状態である。実際に見えている形と、「反っている」と考える私の意識とのズレなのか、図 49 では、激しい筆致と下部の筆致の分量設定が甘く、どっちつかずになっているように感じたため、上下の反りを強くした。



図 50 古山 結「からだの中にあることば一嵐の日」
ベニヤ スタイロフォーム 和紙 岩絵具 アクリルガッシュ
117.8×90cm 2020

提出作品3 「からだの中にあることば一ぬかあめ」

この制作では、画面の中央から縁に向かって、なだらかに傾斜している支持体をつくった（図 51）。

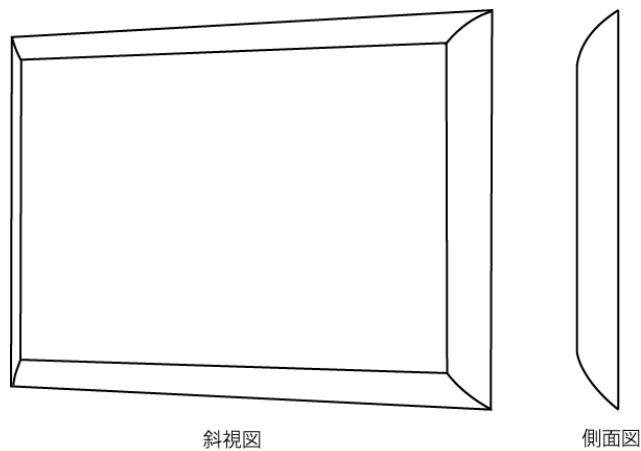


図 51 支持体図

この制作の前半は、パネルを作る作業である。木を削って形を作る間に、パネルを変形させたいと考えた初期のドローイング（図 52）を振り返っていた。



図 52 古山結 ドローイング

最大縦幅 10.5cm 最大横幅 13.8cm 2020

このドローイングは、画面の変形の動機である壁との関わり方について、考えていた時のものである。不規則な形の支持体になっているが、この試みが、余白から壁への繋がりに対するアプローチから始まっていたことを、このドローイングによって確認した。



図 53 古山結 ドローイング 和紙、紙、コンパネ、鉛筆、水彩

20×26cm 2020

その後、支持体の模型を使ったドローイングも行なったが、これはあまり意味がなかった（図 53）。イメージは固まっていたので、具体的にどのような筆致や形、配置にするのが焦点になった。そのため、余白を紙の地のまま残さずに、形の修正を行いながら、絵具を塗り重ねる方法をとった。図 54 は、頭部の位置を決める際に撮影した制作過程である。

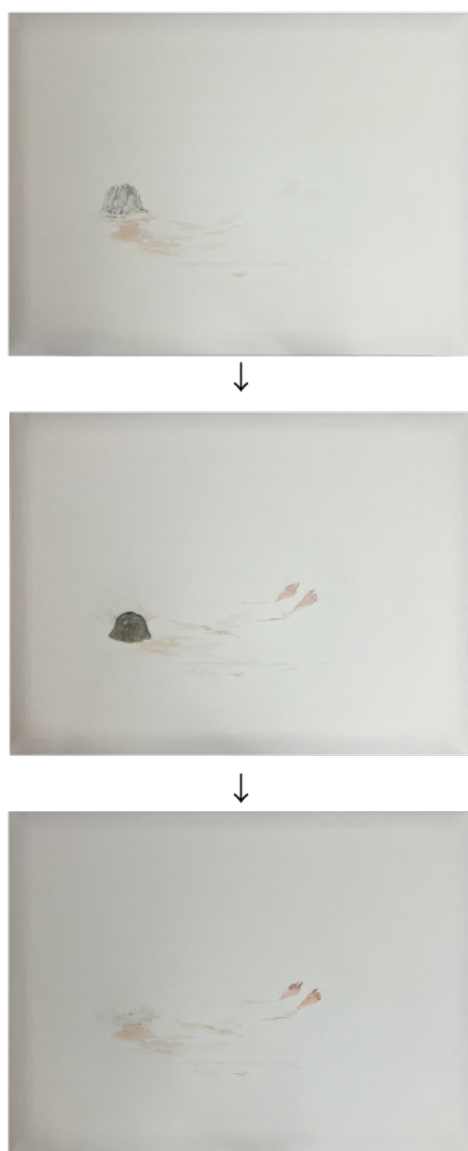


図 54 提出作品 3 -制作過程

人の形や位置を描いてみて、絵具を洗い流したり、塗ったりしながら修正し、少しずつイメージに近づけていった。塗り重ねながら、貼った箔を雨の形のように削ったり、画面に雨粒を描き入れたりしながら全体に手を入れることができた。また手足や頭部などが水面から出ているような形は、ドローイングを行い、形の省略の仕方を手に慣らして描いた。

側面を傾斜させたことで、余白から壁への繋がりが、以前の変形作品に比べて滑らかになり、描きやすくなったため、当初のイメージを具体化できたように感じる。ただ実際に描いてみると、絵の終わりが曖昧な分、身体などの配置は、はっきりとは良し悪しがわからず、判断が甘いままになったようにも感じる。



図 55 古山結「からだの中にあることば—ぬかあめ」木製パネル 和紙 岩絵具 水干絵具 雲母 箔

174.1×235.2cm 2020

図 55・56 は、完成した状態である。この提出作品 3 には「ぬかあめ」という名前をつけた。「ぬかあめ」は「糠雨」と書き、霧雨のようなごく細かい雨のことである。



図 56 作品部分

以前友人と、雨の種類について話していたとき、雨には沢山の名前がついていることを知った。その後、雨の名前が気になって調べているときに、糠雨という言葉を見つけ、その言葉から、柔らかい雨を想像した。柔らかい雨ならば、降ってくるものを遮ったりせず、そのまま打たれてみたいと思うかもしれないと思った。この作品の制作を行うなかで、そのことを思い出し、その雨の名前をタイトルにすることにした。「ぬかあめ」としたのは、より柔らかそうに感じたからである。

からだの中にあることば

作品を作ろうとするときに、どうしても思い込んでいる部分があり、それが制作を行うなかで少しずつ現れる。提出作品の制作についても同様であった。提出作品1「からだの中にあることば-あたたかい河」(図44)は、近年の制作で、近い手法の制作を何度か行っていた。当初は、もっと自由に生きている人を描きたいと思って始めた手法だったが、やがて、決まった人の形やポーズを描いているように感じ始めた。そこでの違和感は、図像を決めていく際に特に強く感じ、ここでは言い切らないような形で図像を決定した。

提出作品2「からだの中にあることば-嵐の日」(図50)では、描こうとしている感覚と、それが支持体に図像として現れた時とのずれが予想以上に大きかった。描いてみてか

ら厚みを調整したり、紙を貼り直したりといった作業を数回繰り返し、支持体の制作と前後しながら、画面が進んでいく方法となった。

提出作品3「からだの中にあることばーぬかあめ」(図 55)では、余白部分が多く、画面の修正を繰り返し行うような作品を当初イメージしていなかった。そのため、模型に切りはりのドローイングを繰り返してイメージを構築していったが、思うように進まず、結局、絵具を塗り重ねながら修正していく方法をとった。

これまでに述べてきたように、私にとって制作は、言葉のような役割を担っている。制作のなかで、“描く”行為は、対話や独り言のようだと感じる。自身が言葉では表しづらい感覚を反映させ、制作のなかで起こるずれを受けて、描きたいことを探っていくことから、3つの提出作品1～3を提示し、全体の作品題目を「からだの中にあることば」とした。

おわりに

本論文の執筆を通して、自身の制作のなかで起きていることについて、普段の思考とは異なる視点から、制作と作品を見つめる好機を得た。言語化する際に生まれた齟齬は、制作における「思考のねじれ」や「飛躍」を浮かび上がらせる。

私は、現在の作品制作を見据えて、計画的にこの画材を選んだわけではない。偶然選んだ素材の側面である「物質と画材の間」のような性質に触れ、そこに生まれる“ずれ”や“違和感”をひとつひとつ確かめ、擦り合わせることで、現在の制作の形、作品へと展開してきた。これまでに取り組んできた“制作”に関わる課題は、様々な境界との摩擦を、肌で感じることから始まっていると言って差し支えない。

精神的なものや物質的なものとの“中間項”である作品の存在は、思い描いていることと、現実との“ずれ”を、目に見える姿で表す。自制作のなかで生まれた“ずれ”は、感覚を伴う身体を、作品との間で往来させ、「対話」を生み出す。作品と作者を往来し、その対話のなかで落とし所を探ることによって、“何かを立ち上がらせ”たり、“何かを生み出す”ことが可能になると感じる。

相手に何かを伝えようとする時、話す間に頭の中が整理され、話す中で言いたいことがわかることがある。私は、そうした時に、ひとりで考えているときには現れないずれに、脳が刺激されているように感じる。他者へ向けて文章を書く時も、似たような感覚を抱くことがある。言葉で行う対話を、「文字を媒体とした意味の往来」だとするならば、制作で行う対話は、「身体を媒体とした感覚の往来」ではないだろうか。手を動かして描くことは、そのずれに触れ、現実と意思との間にある振り幅について考え、その隙間を埋めることのように感じる。

提出作品の制作では、本論でこれまで述べてきた思考の変遷を踏まえ、制作時の感覚をより画面に反映させる手段として、筆触に着目した手法を採用した。「絵のなかで絵を描きたい」という意識は、制作ではライブペインティング的な所作を促すが、同時に、制作中に作品の外部で行うドローイングの必要性を感じさせる。支持体を与える影響を、確かめながら描いていく必要があるからであり、全てを画面上で行うことより、“実物”を見て確かめ、その“ずれ”を埋めていく往来の仕方が焦点になると感じた。

“制作”が、言葉での“対話”や“記述”の役割を、言葉とは異なる領域で担うことであるならば、自制作の軸は、作品と制作のなかに強固な主張を構築することではないように思

う。常に変化していくものを柔らかく受容し、対象とどのように渡り合うか、自分なりの均衡を見つけ、その試行錯誤のなかで現状を表そうとすることにこそ、制作の軸があると考えられる。

参考文献一覧

- ・荒井経『日本画と材料 近代に作られた伝統』武蔵野美術大学出版局 2015 年
- ・伊藤亜紗『目の見えない人は世界をどう見ているのか』光文社 2015 年
- ・内田裕子「V. ローウェンフェルドの造形教育理論についての研究」筑波大学芸術学研究科博士論文 1997 年
- ・ヴィクター・ローウェンフェルド 竹内 清・堀ノ内敏・武井勝雄・訳『美術による人間形成創造的発達と精神的成長』黎明書房 1995 年
- ・大西久「李禹煥の作品における筆触と余白についての一考察」『基礎造形 023』日本基礎造形学会 2014 年
- ・國分功一郎『中動態の世界 意思と責任の考古学』医学書院 2017 年
- ・近藤直子『一歳児のこころ—大人との関係の中で育つ自我』ひとなる書房 2011 年
- ・木島俊介・監修 長崎県美術館、Bunkamura ザ・ミュージアム、岩手県立美術館「現代スペイン・リアリズムの巨匠 アンтониオ・ロペス展」図録 美術出版社 2013 年
- ・兵藤宗吉「認知心理学と表象—「表象」概念の多義性と曖昧さ—」『心理科学』第 16 巻第 2 号 萌文社 1994 年
- ・ジャック・デリダ 鶴飼哲・訳『盲者の記憶』みすず書房 1998 年
- ・静岡県立美術館・フランス国立ロダン美術館・編、高橋幸次・翻訳監修「ロダンの水彩画とデッサン展」図録 静岡県立美術館、現代彫刻センター 1999 年
- ・高木雅行『生命科学シリーズ 感覚の生理学』裳華房 1989 年
- ・東京藝術大学大学院 文化財保存学日本画研究室・編『日本画用語事典』東京美術 2007 年
- ・豊田市美術館「村瀬恭子 Fluttering far away / 遠くの羽音」展図録 青幻舎 2010 年
- ・名古屋市美術館編「セブン・アーチスツ—今日の日本美術帰国展」図録 1990 年
- ・ボローニャ市立美術博物館機構モランディ美術館・東京新聞、ロレンツァ・セッレリ ジュージ・ヴェッキ・監修「ジョルジョ・モランディ—終わりなき変奏—」展図録 東京新聞 2015 年
- ・前村文博・編「クワクポリョウタ展—見ることを見る」宇都宮美術館 2016 年
- ・水沢勉・神奈川県立近代美術館・編「李禹煥 展」神奈川県立近代美術館 1993 年
- ・三浦雅士『孤独の発明 または言語の政治学』講談社 2018 年
- ・無藤隆・岡本祐子・大坪治彦・編『よくわかる発達心理学 第 2 版』ミネルヴァ書房 2004 年

- ・森田亜紀『芸術の中動態 受容/制作の基層』萌書房 2013年
- ・李禹煥『余白の芸術』みすず書房 2000年
- ・ロラン・バルト、花輪光・訳『物語の構造分析』みすず書房 1979年

図版出典一覧

- ・図1 木島俊介・監修 長崎県美術館、Bunkamura ザ・ミュージアム、岩手県立美術館
「スペイン・リアリズムの巨匠 アントニオ・ロペス展」図録 美術出版社 2013
年 p.72
- ・図2 ボローニャ市立美術博物館機構モランディ美術館・東京新聞 ロレンツァ・セッ
レリ ジュージ・ヴェッキ・監修「ジョルジョ・モランディ ―終わりなき変
奏―」展図録 東京新聞 2015年 p.124
- ・図3 ボローニャ市立美術博物館機構モランディ美術館・東京新聞 ロレンツァ・セッ
レリ ジュージ・ヴェッキ・監修「ジョルジョ・モランディ ―終わりなき変
奏―」展図録 東京新聞 2015年 p.125
- ・図4 筆者撮影
- ・図5 筆者撮影
- ・図6 <https://www.ntticc.or.jp/ja/archive/participants/kuwakubo-ryota/>
- ・図7 <http://smcak.jp/permanent-exhibiton/ryota-kuwakubo>
- ・図8 遠山繁年『月夜のでんしんばしら』偕成社 1989年 p.12
- ・図9 遠山繁年『月夜のでんしんばしら』偕成社 1989年 p.21
- ・図10 筆者撮影
- ・図11 筆者撮影
- ・図12 筆者撮影
- ・図13 筆者撮影
- ・図14 筆者撮影
- ・図15 筆者撮影
- ・図16 Arai Associates
- ・図17 Arai Associates
- ・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 静岡県立美術館・フランス国立ロダン美術館・編 高橋幸次・翻訳監修「ロダンの水彩画とデッサン展」図録 静岡県立美術館、現代彫刻センター 1999 年
- ・ 図 23 静岡県立美術館・フランス国立ロダン美術館・編 高橋幸次・翻訳監修「ロダンの水彩画とデッサン展」図録 静岡県立美術館、現代彫刻センター 1999 年
- ・ 図 24 静岡県立美術館・フランス国立ロダン美術館・編 高橋幸次・翻訳監修「ロダンの水彩画とデッサン展」静岡県立美術館現代彫刻センター 1999 年
- ・ 図 25 筆者撮影
- ・ 図 26 豊田市美術館 「村瀬恭子 Fluttering far away /遠くの羽音」展図録 青幻舎 2010 年 p.1
- ・ 図 26 豊田市美術館 「村瀬恭子 Fluttering far away /遠くの羽音」展図録 青幻舎 2010 年 p.16
- ・ 図 28 筆者撮影
- ・ 図 29 筆者撮影
- ・ 図 30 筆者撮影
- ・ 図 31 筆者撮影
- ・ 図 32 筆者撮影
- ・ 図 33 筆者撮影
- ・ 図 34 筆者撮影
- ・ 図 35 筆者撮影
- ・ 図 36 筆者撮影
- ・ 図 37 筆者撮影
- ・ 図 38 筆者撮影
- ・ 図 39 筆者撮影
- ・ 図 40 筆者作成
- ・ 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 筆者作成
- ・ 図 46 筆者撮影
- ・ 図 47 筆者撮影

- 图 48 笔者摄影
- 图 49 笔者摄影
- 图 50 笔者摄影
- 图 51 笔者作成
- 图 52 笔者摄影
- 图 53 笔者摄影
- 图 54 笔者摄影
- 图 55 笔者摄影
- 图 56 笔者摄影

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二研究室の齋藤典彦先生、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、日本画第一研究室の海老洋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いただいた多くの方々に、心より御礼申し上げます。