

氏名	大塚 諒平			
ヨミガナ	オオツカ リョウヘイ			
学位の種類	博士（美術）			
学位記番号	博美第691号			
学位授与年月日	令和4年3月25日			
学位論文等題目	（論文）水平の想像力をもつ彫刻 （作品）《顔》 《火の鳥》 《手》			
論文等審査委員				
（主査）	東京藝術大学	教授	（美術学部）	森 淳一
（論文第1副査）	東京藝術大学	准教授	（美術学部）	林 卓行
（作品第1副査）	東京藝術大学	准教授	（美術学部）	小谷 元彦

（論文内容の要旨）

本論文では、彫刻に内在する力を過剰に恐れ、イメージが定着し、固まって動かなくなる造形的な彫刻をつくることのできなかつた私が、彫刻制作のプロセスのなかで見つけた水平の想像力という言葉 키워ドにして彫刻について考察する。そのひとつの見方として、彫刻のインスタレーションとしての可能性を探っていく。

水平の想像力を考えるにあたって重要となるのは、生きている身体である。身体を基準にして、空間を経験すること、事物を経験すること、とはどういうことなのかを論じていく。

1章では、実感できることと実感できないことという越えられない溝をテーマに、ダンサーのシモーヌ・フォルティやブルース・ナウマンの作品を参照にして、作品のなかにおける身体の捉え方を考察する。身体を感じることや他者や素材と接することのなかで起こる交感とは彫刻をつくる過程では常にそばにある。彫刻をつくる過程で感受されることはしばしば身体表現のなかでも現れてくる。表現を通して鑑賞者の身体に目を向けさせることは、見るという一方的な視線ではなくなる。自身と対象との関わりかたを意識づけることで止まっている彫刻を、鑑賞者の身体と地続きな世界に引き戻すことができる。身体と対象の関係を捉え直すことで彫刻を身体をもって鑑賞することとはどういうことなのかを考察していく。

2章では鑑賞者と作品、彫刻家と彫刻という一対一の関係ではなく、他の事物と関係線を持つことで出来る空間や生態系について考察する。身体をもって鑑賞するインスタレーションははじめから全体を見通せない。それは、この世界を経験することと同じように、空間内にあるオブジェクトたちを鑑賞者自身で関係線を見つけていくなかで秩序をつくりだしていく。その時、鑑賞者の身体は秩序を体系づくる過程で再生成される。空間／場を生成することは、作品や事物を経験する鑑賞者の身体を組み替えようとする作用を持ち、対象を感受できる身体もつくりだされていくということだ。それは、水平の想像力を働かせ、実感できないこととの距離を縮めることにもつながる。さらに、自作にたびたび現れる私室的な空間について分析していく。

3章では彫刻を異なるパースペクティブで見ること、彫刻の長い時間軸という垂直の想像力だけではない捉え方にする可能性について考察する。ものの持つ情報はもの自体を構成する要素や、そのものに与えられた記号性だけでなく、交感した対象との即興的なやりとりのなかにも存在する。プロセス自体を抜き出すことで、ものはパラレルな存在になり、開かれていく。開かれたものを鑑賞者が経験していくことによって、鑑賞者の身体も開かれていく。また、彫刻に内在する力を過剰に恐れていた私が、いかにして作品を通してその力を捉え、ポジティブなものとして反転させようとしていたかを分析する。私が抱いた恐れは同時に、彫刻の魅力的な部分であり、可能性でもある。それを、様々な文節にわけ、水平の想像力を持つことで彫刻は垂直方向だけでなく、水平方向へと広がっていく。

4章ではこれまで考察してきたことを踏まえ、実感できることと実感できないことや身体をもって経験

することを通して自分自身をつくりあげていくことをテーマに制作した提出作品について言及していく。私が彫刻をつくろうとするなかで考えることとなった水平の想像力は、今生きている私たちと異なる時間軸のなかの存在として捉えられる彫刻というものを、身体をもって経験することで、実感をつくりだし、今こと接続できるようにする力を持っているものであった。

(作品審査結果の要旨)

大塚諒平の博士提出作品は、《手》、《顔》、《火の鳥》の3つの作品から構成される。アナログ型のモニターと《火の鳥》の箱は似た矩形を持って配置され、実験的な状態のまま展示されている。それらは論文通り、意図的に大塚が造形的完成度を回避し、過去作から今回に至るまで、仮設のコンストラクションとして成立させていると判断した。順に追っていくと《手》は陶器製の手を道具に油土を使って、手を作る映像である。最終的には指が5つに分かれ、掌がある大雑把な手が出来上がる。陶器製の手には「あたたかい」という文字が刻印されている。陶器は火を通して硬質化されるので、その制作工程の熱を表現したものかと思われる。次に《顔》という作品は網で大まかな形を作り、表面に油土を貼り付けた張りぼての頭部で、右目と左目の穴が穿かれている。左目の前には小さな頭像が置かれ、常に監視カメラで撮影されている。右目の前のモニターには左目の頭像の監視カメラ映像がリアルタイムで映し出され、時折、デジタルブロックが出ている火のフッテージとスイッチングされる。最後に《火の鳥》というタイトルの部屋に入るとプロジェクターで火の映像が壁に投射されていることがわかる。プロジェクターだけでなく、内部空間を撮影する監視カメラが仕込まれているため、鑑賞者は火の映像と合成された自分の姿を目にする事になる。

提出作品全てに共通することはもどかしさと擬似的な体験である。実体の手で粘土を直接触らず、陶器の手を道具として使用する、左右視差は、像の分離として扱われる。そして、非実体的な光に鑑賞者の実体を取り込まれ合成される。火という素材を扱っていながらも、実際の火の熱さはここには全くない。知覚体験として扱っているように思われるが、全て直接性を遠ざけ、擬似的であり、シミュレーションに近い態度である。気になったのは、《顔》の粘土製の頭部をリアルタイムで火の映像と合成するか、グリッチの炎の映像でなくリアルな火の映像と合成すべきか、もしくはそれとも現在の擬似的なものにとどめるのが効果的であったのか判断が難しかったことと、《火の鳥》の内部空間に置かれた椅子以外のオブジェも必要あるものだと見えなかったことだ。体験を重視するなら内部空間をシンプル化、実験的要素を高めるためにはより充実させる必要があったとは考えられる。

しかし大塚が回避してきた造形性は、リアルに肉薄するものでなく、あくまでも情報などで薄められ、消失していくリアリティーを自分事のように体験していく現代の環境を造形することだったのではないか。多くのものがデータ化され、サブスク中心の社会になっていく中、物質である重要性は下がっている。彫刻というメディアも同様に取り残されつつある。本人が述べる身体のちぐはぐさは、実体がある彫刻メディアの存続の困難そのものを表しているようにも思える。論文と作品の関係、現代の彫刻メディアの難儀さを、物質化しながら実験的思考で展開していったことは高く評価できる。これらの研究成果をもとに、今後の発展が期待されるだろう。大塚諒平は博士号取得に相応しいと判断する。

(論文審査結果の要旨)

本論文は著者が自作の彫刻について、「水平の想像力」を鍵語として考察を加え、その成り立ちと特質を明らかにするものである。著者によればこの「水平の想像力」とは、「他者や事物、空間的な距離のある物事という隔たりがあるものに対して、多様な視点を持って想像する力」であり、それは「過去や未来という時間的な距離の場所に対して」働く「垂直の想像力」に対置される。すなわち「水平的な想像力」とは、事物の統合を目指す「垂直の想像力」に対して、分散的に働き「世界を新たに発見してゆく能力」で

ある。

彫刻にかんする議論では、伝統的にその恒久性や歴史性といった「垂直の想像力」にかんする議論が、近年では批判的にはあるにせよ行われてきた。実祖母や居住する地域で語り継がれる戦災の体験談を「実感はできない」という著者は、それゆえそうした歴史に対する想像力からも、またいま作られた彫刻が今後も恒久的に存続するという未来に向かう想像力から距離を置く。代わって著者の彫刻制作を牽引するのが水平の想像力である。

水平の想像力の起点として「身体」が規定される。その特質を著者は自身の身体の経験にもとづき、「凡庸さ」と個別性に見出す。著者によれば人間の身体はどれだけそれが凡庸な、すなわちありふれたものでありながら、徹底して個別的なものであり、したがってそれぞれの身体の体験は直接的には接続しえない。しかし、たとえばシモーヌ・フォルティのダンス作品やブルース・ナウマンによる一連のインスタレーション作品などは、間接的にその接続を可能にする。いずれも伝統的な意味での彫刻作品ではないが、著者によれば前者では分離して存在する凡庸な身体とその力の集合が、塑像の制作過程のようなダンス作品を形成し、後者では仮設された環境やオブジェクト（物体＝対象）が作者の身体と観客の身体を入れ替えるように作用する。

このように著者のいう「水平の想像力」は、共時的に存在するものであれば身体やオブジェクト、そして環境といったものの別なくひとつのフレームワークに収め、あるいはひとつのプロセスを強引にでも共有させる（第2章「経験すること」；とりわけ第3節「シチュエーション」）。さらにそのプロセスのうちでは、オブジェクトやインスタレーションがつぎつぎとあらたな起点となり、当初の起点にあった身体にとって代わる（第3章第1節「即興性」）。そして、このような仮設的なオブジェクトやインスタレーションの性質を、著者は「バラック」といい（第3章第3節）、またその空間を満たす「パラレルな存在」を主張する（第3章第2節）。さらにそうしたパラレルな関係のなかには、過去の身体が経験し、いまの身体には「実感しえない」できごと、映像を通じて取り込むことが可能になる（著者作品《火の鳥》；第4章「提出作品について」）。

以上のような著者の議論の結論が示す重要な点は、著者が自身の個別的な身体の体験に端を発しながら、しかし積極的にその「当事者性」を放棄し、徹底して仮構的なプロセスに身を委ねる態度を保持していることにある。このかぎりにおいて水平的な想像力は、彫刻を統合的＝「垂直的」に物質や空間に関わる媒体と措定する彫刻と彫刻論に、ひとつの代案を示しうる。この代案の提示をもって、本論文を博士論文として所定の基準を満たすものとする。

（総合審査結果の要旨）

大塚涼平は、いわゆる造形というものと一定の距離を慎重に計りながら制作を継続してきた。その誘因は、彫刻家の自覚、無自覚に関わらず、彫刻が広義な意味での暴力になりえるということへの過剰な恐れや、幼い頃、祖母から聞かされた東京大空襲の体験談などである。これらの誘因には時間という概念が横たわっており、大塚は、過去や未来という時間に対してはたらきかける想像力を「垂直の想像力」とし、造形と同様に一定の距離を計っている。一方、「いま、ここ」の空間に多様な視点ではたらきかける想像力を「水平の想像力」とし、この想像力と彫刻の関係性と可能性について実践をおこなってきた。

博士論文「水平の想像力をもつ彫刻」は、日常の中の実感できることと実感できないことの溝について考察をおこないながら、自身の過去作や先行研究などを参照し、身体の認識について論述している。また、身体と経験の関係性を述べながら、その多様性について考察をおこなった上で、3点の博士提出作品の実践について論じている。

博士提出作品は、「実感できることと実感できないことの越えられない溝」について考察した《顔》、《火の鳥》、《手》、の3作品で構成されている。大塚は、現代における「情報の認知と身体を起点とする空間の認知」は実感を伴わないまま受容される場合が多く、そのような受容の蓄積により、人と世界の関係に「貧しい断絶」が生まれると考える。彫刻から象徴性、恒久性、イメージなどを遠ざけ、不定形で脆弱な素材

を用いモデリング（彫刻的、心理学的に）することにより、造形、空間、身体の間を捉え直そうと試みている。実験的要素が強い作品であり、作品構造に検証すべき点も指摘されたが、自らの問題提起の試行として高く評価できる。審査員は、論文、作品ともに博士号に相応しい水準に達しているものと判断し、合格とした。