

2016 年度
愛知県立芸術大学大学院美術研究科
博士後期課程美術専攻

博士学位論文

生体を育む絵画創作の意識と技法の研究



宮坂恵子

生体を育む絵画創作の意識と技法の研究

平成 28 年度 博士学位論文

宮 坂 恵 子

指導教員 [正] 設楽 知昭

[副] 阿野 義久

[副] 高梨 光正

目次

研究作品	4
はじめに	14
第1章 連続性	17
1-1 《手編みの日本列島》	17
1-1-1 《伊能図》に描かれた日本列島	17
1-1-2 日本列島を描く	18
1-2 《ドローイング：列島I》	19
1-2-1 変化する地形	19
1-2-2 痕跡により作られる形	19
1-3 《手編みの日本列島（毛糸）》	19
1-3-1 編むことによる日本列島の生成	19
1-3-2 自重による影響	20
1-4 まとめ	20
第2章 《水の上のドローイング》と動的平衡の生体	23
2-1 技法	23
2-2 動的平衡	24
2-2-1 絵画創作と動的平衡との関係	24
2-2-2 甲骨占トとの関係	25
2-3 実作品の展開について	26
2-4 まとめ	27
第3章 「編み型」を使用した展開	29
3-1 「編み型」の技法	29
3-2 「描画体」による制作について	30

3-2-1	「描画体」による制作の意識	30
3-2-2	人や動物の形を取り入れる効果	30
3-3	「描画体」による形の組み合わせの分類実験	31
3-3-1	分類実験の方法	31
3-3-2	分類による考察	32
3-4	マイブリッジの連続写真との比較考察	33
3-5	カルダーの《サーカス》との比較考察	34
3-6	まとめ	35
第4章	《アリスダンス》シリーズの展開	38
4-1	「描画体」の特性を示すパフォーマンス	38
4-1-1	「描画体」の特性を示すパフォーマンスが示すもの	38
4-1-2	「拡張した心」との関係	39
4-2	《ドローイング：アリス》	40
4-2-1	《ドローイング：アリス》が示すもの	40
4-2-2	制作の過程	40
4-2-3	生体に触れようとする事について	41
4-3	《はじめのアリスダンス》	42
4-3-1	《はじめのアリスダンス》が示すもの	42
4-3-2	制作の過程	42
4-3-3	印仏との比較	43
4-3-4	規則性と周期性について	44
4-4	《アリスダンス スペード、クローバー、ダイヤ、ハート》	45
4-4-1	《アリスダンス スペード、クローバー、ダイヤ、ハート》が示すもの ..	45
4-4-2	制作の過程	45
4-4-3	周期性と生体のリズムのゆらぎについて	46
4-4-4	色彩の効果	47

4-5	《アリスダンス グリフォンとウミガメモドキ》	47
4-5-1	《アリスダンス グリフォンとウミガメモドキ》が示すもの	47
4-5-2	制作の過程	48
4-5-3	消失と再生	49
4-5-4	画面のフレームを超えた絵画空間の展開	49
4-5-5	規則性による効果	50
4-6	《うさぎ穴》	50
4-6-1	《うさぎ穴》が示すもの	50
4-6-2	テンペラ絵具による展開	51
4-6-3	反復による画面のフレームを超えた絵画空間の展開	51
4-7	まとめ	52
第5章	結論	55
	参考文献一覧	57
	図版一覧	59
	図版	63
	要旨	99
	英文レジュメ	101
	謝辞	105

研究作品



作品番号 1 《手編みの日本列島(毛糸)》 2014年 毛糸、綿糸



作品番号 2 《水の上のドローイング #02》 2015 年 油絵具、紙 54.0×33.0cm



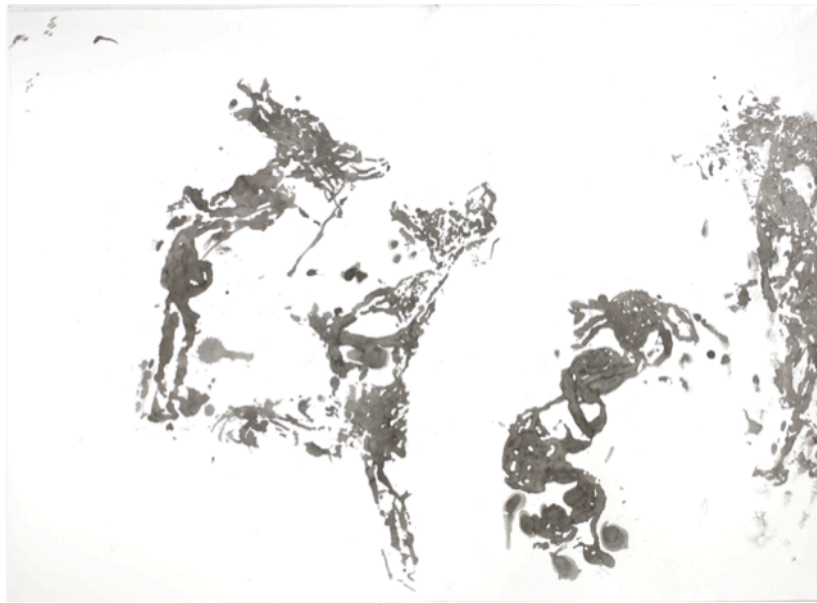
作品番号 3 《水の上のドローイング #05》 2015 年 油絵具、紙 54.5×39.3cm



作品番号 4 《ドローイング:アリス#03》 2016年 墨、紙 84.1×59.0cm



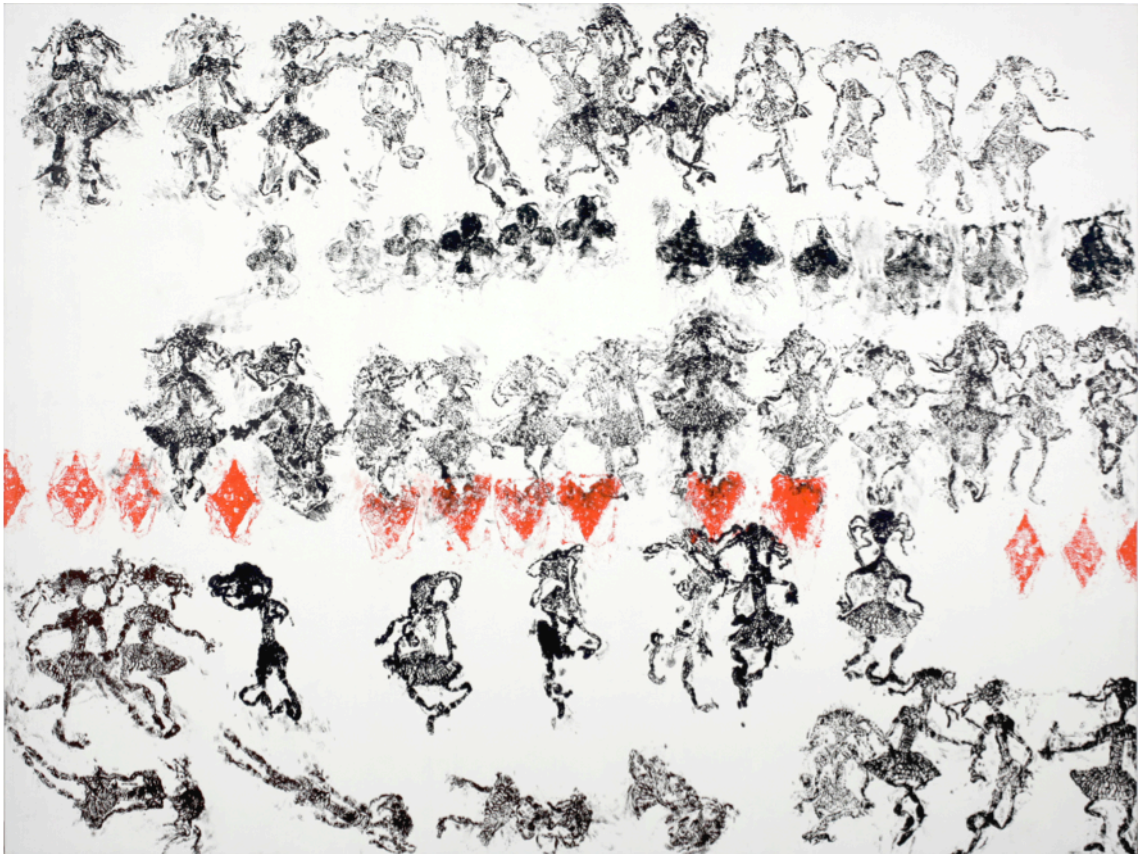
作品番号 5 《ドローイング:アリス#05》 2016年 墨、紙 84.1×59.0cm



作品番号 6 《ドローイング:アリス#10》 2016年 墨、紙 84.1×59.0cm



作品番号 7 《はじめてのアリスダンス》 2016年 油彩、カンヴァス 112.0×145.5cm



作品番号8 《アリスダンス スペード、クローバー、ダイヤ、ハート》 2016年 油彩、カンヴァス 194.0×259.0cm



作品番号9 《アリスダンス グリフォンとウミガメドキ》 2016年 油彩、カンヴァス 112.0×145.5cm



作品番号 10 《うさぎ穴》 2016年 テンペラ、カンヴァス 145.5×97.0cm

はじめに

本研究は、絵画創作の重要な意識は、身体が絵画材（筆や絵具、キャンバスなどの絵画制作に用いる素材や道具）と関わる中で発生するもので、それは「生体を育む」という意識によって推進されるという視点から絵画創作における可能性を探求した研究である。

一般的には、意識が身体を操作することで絵画創作が行われると認識される場合が多い。しかし、絵画創作の重要な意識は、身体と絵画材が接する過程で生じるものである。すなわち、絵画材との相互関係を通じて身体は影響を受け、本来、皮膚にある身体の境界は拡張される。それは、筆先や画面にまで身体感覚が延長するだけではなく、制作者の身体そのものを変容させるのである。また、過去の経験に影響されることなく、常にその場で起こる相互関係と向き合うことが重要となった。絵画と関係し合う身体は可変的で、流動的な存在であらねばならない。

その絵画創作の意識は「生体を育む」ように絵画材と関わることで推進されると考えられる。生体とは、生きているもの、または、生物の生きているからだを指す〔註1〕。生物や生命についての定義は未だに明確に示されていない。そこで、本研究では生体の特性として、生体を維持するための体内の反応や生命現象などの動的なふるまいと柔軟さ、可変的で自由度があることなどを取り上げた。そして、これらの生体の特性について考察し、絵画創作に取り入れることで生体を育むように描くことを構想した。

生体は理不尽で、不条理で、儘ならないものである。そして、生体を育む意識は、生き物に等しく訪れる「死」を内包すると同時に、「生」を享受することにも繋がる。美術史、地域性、技法などの形式的視点によって絵画を捉えることが多いなか、本研究では、生体を育む絵画創作の意識によって絵画を再検証し、絵画の独自の視点を提示することを目的とする。

第一章では、生体の特性として連続性を取り上げる。そして、油彩作品の《手編みの日本列島》、やドローイング作品の《手編みの日本列島（糸）》と《ドローイング：列島》シリーズを取り上げ、細胞が生体を構成するように、一定の単位の小片（筆致）が連続し、互いに関係しながら一枚の絵を構成することについて考察した。近隣との関係の連続によって全体を見出す細胞のふるまいと、制作の過程について比較し、生体を育むような絵画創作の意識について検証した。

第二章では、ドローイング作品の《水の上のドローイング》と、動的平衡にある流れとしての生体について考察した。福岡伸一によれば、生命とは動的平衡にある流れであり、生命現象は、構成分子そのものに依存した「構造」ではなく、流れがもたらす「効果」であるという〔註2〕。合成と破壊の、動的な平衡状態はまさに《水の上のドローイング》の制作に通ずる。この点を踏まえ、両者の比較・考察を行った。

第三章では、「編み型」（綿の糸で編んで作った型）を使用した作品を検証し、絵画制作

における動的で可変的なものの意義を明らかにした。また、「編み型」に人や動物の形を取り入れることの意義を、組み合わせによる分類実験などを通し明らかにした。

第四章では、油彩画を中心とした《アリスダンス》シリーズについての反省的考察を加えた。これは、生体に触れるように「描画体」（「編み型」に絵具を含ませたもの）を扱って制作した作品で、生体に繋がる要素との比較・検証を通し、生体を育む絵画創作の意識についてさらに考察を深めた。

最後に結論において、生体を育む絵画創作の意識により制作された作品の意識や意義を明らかにすると同時に、生体を育む絵画創作の意識によって制作を行うことで、独自の視点による絵画創作の方法を提示した。また、生体を育む絵画創作の意識による絵画の独自の視点を示すことは、絵画の可能性を広げることになるだろう。

註

- 1) 松村明、三省堂編修所編、『大辞林』、三省堂、1988年、1318頁
- 2) 福岡伸一、『生物と無生物のあいだ』、講談社、2007年、162-168頁

第1章 連続性

本章では、生体の特性としての連続性を考察してみたい。すなわち、細胞が生体を構成するように、一定の単位の小片（筆致）が連続し、互いに関係しながら一枚の絵を構成する点についての考察である。

生体は細胞から成り立っており、生体の構造上・機能上の基本単位であると同時に、細胞自体もひとつの生命体である [註1]。生物の発生において、それぞれの細胞が身体どの部分を担うのかは、近隣の細胞との関係で決められる。身体の全体像を把握しているものはおらず、近隣の細胞との相互作用の結果、相補的に差異化されていく [註2]。

これらの生体の連続性に共通する作品として、油彩画作品の《手編みの日本列島》[図1]と、ドローイング作品の《ドローイング：列島I》[図2]、《手編みの日本列島（毛糸）》[図3]を取り上げる。《手編みの日本列島》と《ドローイング：列島I》は、一筆ずつ描いた小片同士の関係の連続によって描写を行った。近隣に描写された小片によって次にどのような小片を描写するかを決定する様子は、細胞のふるまいに通ずる要素がある。これは編み物においてひとつひとつの連続した編み目が全体を構成することにも類似する。また、《手編みの日本列島（毛糸）》は実際に毛糸を編んで制作したが、編むことで触覚や自重による変形が作品を形作る要素となった。近隣の細胞との相互作用により全体が構築される細胞のふるまいと、編むように描くことを重ねて考察し、生体を育むような絵画創作の意識について検証する。

1-1 《手編みの日本列島》 1-1-1 《伊能図》に描かれた日本列島

《手編みの日本列島》は《伊能図》[図4]から発想を得て制作した油彩作品である。地図でありながら、繊細かつ豊かな色彩や筆致によって描かれた《伊能図》は美しい絵画とも言え、研究者の絵画創作に影響を与えた。《伊能図》について、2013年に渡辺一郎監修で河出書房新社より出版された『伊能図大全』を閲覧、閲読し、考察を深めた。また、東京国立博物館で行われた「伊能忠敬の日本地図展」(2014.6.24～2014.8.17)に赴き実物の研究を行った。

《伊能図》は伊能忠敬の測量隊が作成した日本列島図の総称であり、その中でも1821年に江戸幕府に提出された最終版の225枚を《大日本沿海輿地全図》と言う [註3]。1745年に上総の国（現在の千葉県中部）に生まれた伊能忠敬は、49歳で隠居したのを機に江戸で天文・暦学を学び、その後1800年から約17年間を《伊能図》の制作に費やした [註4]。

『伊能忠敬の地図をよむ』によると《伊能図》が作られた理由として、以前は外国船が近海に出没する国際情勢のもとで正確な地図の必要性が生じて伊能に計測を命じたと考えられてきたが、本当の動機は逆であったと言う。すなわち、彼の実測図を見た江戸幕府の閣僚が、今すぐではないが今後このような地図が必要になると直感したのである。江戸期に

はおおよその距離と徒歩交通に必要な情報を書き入れた絵図があれば十分であり、《伊能図》はむしろ西洋文化が急速に流入した明治期（幕府に《大日本沿海輿地全図》を提出した約50年後）より本格的に使用された〔註5〕。この点からも、伊能は自発的に地図作りを行い、自ら前人未到の難関に挑んだことが推測される。また本書には、「おそらく、当初は日本全国を測ろうなどという気持ちは全くなかったのだが、持ち前の熱心さと工夫に富んだ性格から、ひとつひとつ階段を上るようにして、とうとう日本中を測ってしまったのだろう。」とも記されている〔註6〕。伊能は飛行機や衛星で上空から地形を見ることのできなかった時代に、歩測によって（後に間縄や鉄鎖も用いられた〔註7〕）実際に確かめることのできる目の前の地面を測り続けることで、遂には未知の日本列島の姿を可視化したと言える。

人と比較すると日本列島はあまりに巨大であり、現代においても、実際に日本列島全体の姿を真上から見ることはできない。ごく一部の宇宙飛行士は実際に日本列島全体の姿を見ることができるが、高度400～500kmを飛ぶ国際宇宙ステーション（ISS）からでもいくつもの条件が揃わなければ困難である。また、その場合でも地図のように真上からではなく、図5のように球状に湾曲して見える。しかし、通常は地図や衛星写真によって日本列島を見たと思い込んでいるのではないかと。知識をもっていることと、実際に見るということとは違う。《伊能図》から、実際に見ていないという意味において、現代人も、伊能忠敬の生きた時代の人々にも大きな違いはないということに気付いた。また、一歩ずつ測り確かめることで未知の日本列島を見出した点は《手編みの日本列島》の制作の重要な動機となった。

1-1-2 日本列島を描く

《伊能図》が一歩ずつ測り記したように、《手編みの日本列島》は、一筆ずつ絵具を置いて触り確かめるように日本列島の姿を現した。画面に置く絵具は、すでに置かれた絵具の色や質、量、筆致などとの相互関係によって決まる。互いに関連し合った一筆ずつの絵具が連続することで、増殖するように形を創造した〔図6〕。また、山々の連なりや土地の高低差、人口の疎密、険しい崖や穏やかに続く砂浜など、土地がもつ強弱や表情も描く際の色や形に影響した。このように、微妙に色調の違う細かな単位で描き綴った日本列島は、まるで鼓動しているようにも見え、地震や火山噴火、津波など強い力をもち息づく日本列島に重なった。

《手編みの日本列島》は、日本列島そのものを描いた作品であると同時に、地図のようでもあり二重の解釈が可能である。一歩ずつ測量し記すように一筆ずつ絵具を置き日本列島の姿を現したため、下書きはせず、北海道に当たる部分から順に描き進めた。また、画面に収まらなかった九州に当たる部分から南は、画面上部中央に描いた。この点は、実際の日本列島の位置関係とは異なり、地図に見られる表現と類似する。そして、《手編みの日本列島》は日本列島を描いた作品だが、実際に一目では見るることのできないものを独自の

視点で画面上に縮小し、展開した点において地図の絵とも言える。

1-2 《ドローイング：列島 I》

1-2-1 変化する地形

《ドローイング：列島 I》は、《手編みの日本列島》と同時期にドローイング作品として制作した。伊豆半島から描き始め、架空の列島へと繋がっていった。伊豆半島はフィリピン海プレートの北上に伴い、火山島や海底火山が日本列島に衝突することで生まれた。また、衝突により半島全体が隆起し、険しい山ができた。このように地形は隆起し、沈没し、揺れ動きながら変化している。日常で意識することは少ないが、噴火や地震などによりその変化を強烈に実感することがある。伊豆半島をきっかけとし、自然や大地に対する畏敬の念をもち制作した。

1-2-2 痕跡により作られる形

また、本作品にはアルシュ紙に6H から 10H ほどの硬い鉛筆を用いて描いた。アルシュ紙は画用紙などに比べ非常に頑丈である。強い筆圧で描写しても破れたり捲れたりしにくく、硬い鉛筆で何度も描くことが可能であった。隆起した地形を意識し高みを求める線や、海に潜り込むように深みを求める線は、紙をえぐるように刻まれた [図7]。そして、それらが全て凹みとなって画面に還元される。制作過程において、島の形を作ることよりも刻み込んだ凹みが重視され、行為の連続による痕跡が絵を作ったと言える。

また、硬い鉛筆の特性上、一本の線は見えないほど薄い。それを何度も刻み重ねることによって島の形をあらわにした。コントラストが押えられ、微かに見えるほどの色でありながら、紙をえぐるように強い力で描いた線の凹みが奇妙な違和感を生み出した。

1-3 《手編みの日本列島（毛糸）》

1-3-1 編むことによる日本列島の生成

《手編みの日本列島（毛糸）》は、かぎ針を用い、細い毛糸と綿糸（40g 玉巻 120m 程度）で日本列島を編んだ作品である。《手編みの日本列島》と同時期に制作し、実際に編むことで日本列島を展開しようと試みた。編み図（編み物を制作するための設計図。記号で編み方が記されている他、完成作品の形や必要な糸の量、種類などの情報が書かれている）は用意せず、一目ずつ北海道から順に手持ちの毛糸で編み進めた。また、途中で毛糸が不足した際に、綿糸を編み繋いだことで、異種の混合が生じた [図8]。《手編みの日本列島（毛糸）》に使用した毛糸は起毛が多くふっくらとした見た目だが、ごわつきのある触感で、伸

縮性が乏しい。一方、綿糸は起毛が少なく、毛糸のように柔らかくふくらんだ見た目ではないが、伸縮性に富み、乳幼児の衣服にも使用されるほどなめらかでしっとりした触感である。見た目と触感で柔らかさの印象が逆転しており、視覚と触覚の混乱による驚きや意外性が創作の楽しみとなり編む行為を推進した。また、油彩画を描くとき画面に直接手で触れることは少ないが、編むときは糸や既に編まれた部分を掴み、触る必要がある。糸の手触りや質感は、編み目の大きさや編む形などに強く影響した。特に綿糸は積極的に触れたいほど手触りが良く、撫でさするように編んでいった。

また、長編みを基本とし、左右を行き来するようにつづら折りに編み進めていったが、均一な編み目を作ることには拘らず、糸の質や柔軟性、重さなどによって、編み目の大きさや間隔が変化することを肯定した [図9]。また、岬や入江にあたる部分の凹凸を作る際には、部分的に編み目が狭くなり引きつるような表情も生じた [図10]。編み目の疎密は、人口や森林の分布、土地の高低差などの様々な日本列島の表情にも重なった。また、編み目の緩い部分と狭い部分との伸縮性の違いは、さまざまな役割をもつ細胞同士が連なって生物の身体を構成している様子とも重なる。

1-3-2 自重による影響

本作品は編み物の性質から自重により垂れ下がった状態で制作されたが、素材との相互関係により創作を行う意識の端緒となった。すなわち、垂れ下がることで制作中に全体像を把握することは困難となり、視線は編む目とその周辺に集中するが、視野が極端に狭くなった分、糸の伸縮や質感を頼りに自由な形が生じた。そして、完成した《手編みの日本列島（毛糸）》は支点によって形が変化する、可変的なものとなった。本作品を壁にピンで留めて展示をする際にも、あまり引っ張らず、ゆったりと留めることを意識した。これは、人に服を着せるとき、相手が心地良いように整える行為にも通ずると考える。相手を慈しむ心から自然と服を整えるように、《手編みの日本列島（毛糸）》にも向き合った。地図上の日本列島とは異なる形となり、列島でありながらどこか乳幼児のようにも見える。自重による変形が作品を形作る一因となることは、絵画制作においてあまり意識したことのない現象であったが、可変性や柔軟性は生体と繋がる要素である。

1-4 まとめ

連続性を持った生体のふるまいを絵画に取り入れることで、生体を育むような創作に繋がった。また、細胞が生体を構成するように、描かれた要素が連続性をもち、互いに関係しながら一枚の絵を構成することで蠢きや鼓動を想起する表現が可能となった。蠢きや鼓動は繰り返し変化し続けるもので、生体を育む絵画表現に繋がる意識である。

《手編みの日本列島》の制作過程と生体の成長過程には共通する要素があり、これは、生体を育む絵画創作の意識に通ずると言える。一筆ずつ描かれた部分は、既に描かれた部

分との関係の中でその色や形、絵具の質が決められる。部分の連続の中で全体が形づくられる様子は生体の成長過程に共通する。また、《ドローイング：列島Ⅰ》において刻むように描写する様子は、生体が構成要素の破壊と再構築を絶えず繰り返し生命を維持するさまに通ずる。制作者が画面に求める高みや深みは、紙に傷跡を残すように刻まれ、行為の痕跡が絵画になった。えぐるような描写の連続によって島の形が現れたが、薄い色の線が重なり塊となっていく様子は、その傷を被う瘡蓋のようでもある。深く刻めばその分だけ線はわずかに濃く色づく。刻み傷つける行為と同時に、傷ついた肉体を治癒するように鉛筆の薄い黒が堆積する様子は、生体が構成要素の破壊と再構築を絶えず繰り返し生命を維持するさまにも繋がる。また《手編みの日本列島（毛糸）》は、手触りや質感、自重が作品の形を作る要素となり、可変性や柔軟性が生じたが、これは生体の特性とも共通する。毛糸と綿糸を使用し日本列島を展開したことで、ひとつひとつの連続した編み目が全体を構成する様子と、細胞のふるまいとも類似点が見られる。

連続性を持った生体のふるまいを検証し、創作に取り入れることで、生体を育むような作品を完成させた。

註

- 1) 松井孝典、『生命はどこから来たのか？アストロバイオロジー入門』、文藝春秋社、2013年、115-118頁
- 2) 福岡伸一、『やわらかな生命』、文藝春秋社、2013年、180-181頁
- 3) 渡辺一郎、『伊能忠敬が歩いた日本』、筑摩書房、1999年、204、206頁
- 4) 同書、14、30、202-203頁
- 5) 渡辺一郎・鈴木純子、『伊能忠敬の地図をよむ』、河出書房新社、2010年、6、10頁
- 6) 同書、12頁
- 7) 同書、26-27頁

第2章 《水の上のドローイング》と動的平衡の生体

本章では《水の上のドローイング》と、動的平衡にある生体について考察する。《水の上のドローイング》は、水面に浮かべた油彩絵具を筆で動かし、それを紙に写しとったドローイング作品である。その制作過程と、動的平衡にある生体を比較・考察することで、生体を育むような絵画創作を目指す。

「動的平衡」は、シェーンハイマーが提唱し、福岡伸一がその概念をさらに拡張した生命観である。福岡伸一によると、シェーンハイマーは「生物が生きているかぎり。栄養学的要求とは無関係に、生体高分子も低分子代謝物質もともに変化して止まない。生命とは代謝の持続的変化であり、この変化こそが生命の真の姿である」と述べている [註1]。さらに、福岡は生命とは動的平衡にある流れであり、生命現象は、構成分子そのものに依存した「構造」ではなく、流れがもたらす「効果」であるとしている [註2]。

合成と破壊の、動的な平衡状態は《水の上のドローイング》の制作に通ずる要素である。生体は、やがて崩落する構成成分をあえて先回りして分解し再構築する。《水の上のドローイング》においても、水面上に垂らした絵具は、そのままにしておくとは拡散してゆく。制作者は水面上の絵具を筆で操作するとき、拡散に抗うように動かしたり、逆に自然に拡散するよりも早く動かしたりして制作した。《水の上のドローイング》は連続する瞬間の一瞬を紙に写し取った作品だが、本質は動き続けながら平衡を求めたやりとりそのものにある。このやりとりは、動的平衡にある流れとしての生命と重なり、生体を育む絵画創作に繋がる要素である。

2-1 技法

《水の上のドローイング》は、54×33cm程の紙に展開したドローイング作品である。マーブリングの技法を参考にしながら、独自に開発した手法により制作した [註3]。ポリビニールアルコール水溶液に油彩絵具を浮かべ、筆や揮発性油などで油彩絵具を動かして形成し、それを紙に写し取り制作する。水面に描写をするためには、油彩絵具、溶液、揮発性油、紙の選択や調整が重要である。実験を重ね独自の手法を編み出す必要があった [図11]。油彩絵具は沈んだり拡散したりせず、水面に一定時間浮かぶものとしてランプブラック (松田油絵具株式会社、マツダスーパー油絵具) を使用した [図12]。ランプブラックはカーボンブラックの一種で、鉱物油や樹脂などを燃やしたススを原料としており、比重が軽い (水=1 : 1.8~2.1)。溶液にも沈みにくく《水の上のドローイング》に適していた。溶液にはポリビニールアルコール水溶液 (PVA) を使用する。水面で絵具を一定時間以上浮かせるためには高濃度の水溶液が必要である。また、油彩絵具の水面での可塑性や時間ごとの状態なども考慮し、クラノール (株式会社永久糊) を使用した。揮発性油にはペトロールを使用したが、これにはふたつの用途がある。ひとつは油彩絵具自体の濃度を調整するため

に用いる。もうひとつは、水面に直接垂らして絵具を囲い込んだり、外側から形に影響を与えたりするために用いる [図 13]。前述の油彩絵具と同様に、揮発性油も制作に不可欠な要素である。また、水面の油彩絵具を写し取るための紙には、アラベールを使用した [図 14]。様々な紙を試した結果、図像の色味や輪郭がはっきりと現れ、丈夫で扱いやすい上に白さが強すぎない点でアラベールが最適であった。

2-2 動的平衡

2-2-1 絵画創作と動的平衡との関係

動的平衡にある生体が、合成と破壊により動き続けることで平衡状態を保つ様子は、《水の上のドローイング》の制作に通ずる要素である。一般的に、絵画とは制作者が能動的に画面を操作することで描かれる。《水の上のドローイング》では作者の行為に対し、水面（絵具）は揺らぎ、粘り、油性と水性の反発などの反応により流れ動く。それは制作者の行為を超えて作品に影響を与えることもあり、能動者であるはずの制作者は水面の反応を受動し追跡するように次の描写行為を行う。また水面の絵具は図 15 のように一定の時間が経つと拡散するため、瞬時に次の行為を行う必要があった。その中で制作者の行為や水面の反応のどちらかが主体となるのではなく、互いが平衡で制作者と水面が能動者と受動者のどちらでもなくなる瞬間がある。これは絵画創作における動的平衡状態であり、《水の上のドローイング》ではこの一瞬を紙で写し取り作品とした。

動的平衡にある状態の瞬間を作品にした例として、エド・ヴァン・デル・エルスケンの写真集『ニッポンだった&After』より、図 16 の作品を取り上げたい。本書は、主にエルスケンが 1959～1960 年に日本を訪れた際に撮った写真を元に構成されている。エルスケンは自身の制作について本文中で以下のように記している。「私は好き嫌いのはっきりしている写真家だ。よく釣り合いのとれた、尊敬すべき調和を重んずる、平均的な市民といった人々はあまりカメラを向ける気になれない」[註 4]。「自分の写真は猛獣狩りに似ていると思っている。～狩りの方法はだいたいこんな具合だ。獲物は人間たち。ただしその人間は、私の武器に捉えられる瞬間、何か独特なものを放っている人間でなければならない。美しい、素敵だ、奇妙奇天烈だ、痛ましい、得意そうだ、そんなさまざまな特別さを持っているなければならない」[註 5]。図 16 の写真に映る二人の男性は、好奇心と疑心を含むような強い視線をこちらに送っている。撮影時、エルスケンは彼らを見ると同時に彼らからも見られており、エルスケンの見る(撮る)という行為と、彼らの言葉も通じない異邦人への好奇心や疑心を含んだ眼差しとのやりとりが読み取れる。この作品はどちらか一方からの興味や視線では成り立たない。エルスケンの視線と、男たちがエルスケンに向ける視線が平衡となった瞬間を撮影したことで成立した。この写真のもつリアリティや強さ、魅力の一部は動的平衡にある状態の一瞬を捉えることで生じたと考える。

動的平衡によって作品が成立することは、本研究者の絵画制作にとって重要な事柄である。相手の行為や反応との相互作用によって、常に揺れ動き変化しながら平衡を見出すことは生体を育む意識に通ずる。

2-2-2 甲骨占トとの関係

《水の上のドローイング》と甲骨占トは、始まりと終わりがあり一定の時間で完結し、不可逆的な点や、偏在によって形が見出される点において類似している。甲骨占トは、甲骨を熱してひび割れを生じさせ、その形から様々な事柄について占うものである [図 17]。ひび割れという事象から将来を読み取ろうとする甲骨占トと、《水の上のドローイング》において水面に浮かべた絵具から形を見いだす様子には共通する雰囲気がある。ここではその類似点から《水の上のドローイング》の特性を明らかにする。

まず、両者とも始まりと終わりの手順が決まっており短時間で完結し、不可逆的な点において共通する。《水の上のドローイング》は水面に絵具を浮かべたところから始まり、双方行為が成された瞬間を紙に写しとったところで終了する。作業時間は短く、2~4分ほどで完結する。また、水面は常に流動するため後戻りはできない。甲骨占トは、下準備の済んだ甲骨に熱した桜の木の枝を押し付けるところから始まり、ひび割れができたところで完了する [図 18]。慣れたものが行えば、数分で終わる。一度焼いた甲骨にはひび割れが入り、焼灼によって黒く炭化するため元には戻せない [註6]。

つぎに、偏在によって形が見出される点で共通する。《水の上のドローイング》において絵具は水面で緩やかに拡散していくため、長時間放置すると均一になる（コーヒーにミルクを入れると渦を巻きながら広がり、最終的には完全に混ざり合う状態と類似している）。絵具と水面が均一になる前の、絵具が偏在する状態を紙に写し取ることで作品が成立する。また、偏在からは島や人、動物のような形を読み取ることができる。甲骨占トもひび割れという偏在を生み出し、その形を読み取ることで成る。

これらの類似点は《水の上のドローイング》の重要な特性だと考える。始まりと終わりが明確で短時間の内に完結することで、作者の思考より早い速度で水面とのやりとりが進む。意識の大部分がやりとりに集中し、形は関係の中から生まれたものにより構成される。これは動的平衡状態を作り出す要因のひとつでもある。偏在から形を見出すことは、不均質で錯綜した存在が内包するものを掬い上げるようでもある。また、《水の上のドローイング》と甲骨占トは、どのような結果が出るか分からない不確定さを楽しみを見出す点においても同じ性質である。自身の行為を超えた現象を希求し描くことは、研究者の絵画制作の動機であると考えられる。

2-3 実作品の展開について

《水の上のドローイング》の実制作を通し、島の形から始まり、人のような形が生じたことについて、六点の作品を取り上げ、検証したい。

一連の作品は初め、《手編みの日本列島》に繋がる意識として、水面に島を浮かべる意識で作り出した。《水の上のドローイング#01》[図19]も入江や岩場、山や湖などの地形を意識しながら絵具を動かした。

《水の上のドローイング#02》[図20]は島を描く意識から、人や動物など別のイメージが生まれるきっかけとなった作品である。絵具に揮発性油を多めに加えたため、中心に絵具が濃く溜まり、そのまわりに揮発性油を多く含んだ薄い絵具が広がった。これは立体的で、薄い膜に被われた柔らかさのある形となって現れた。水面や絵具とのやりとりの中で産着に包まれた乳児やクリオネ、芋虫のようにも見えるイメージが生まれた。図21は胎児のエコー写真である。母親の胎内で羊水に浮かんでいる姿には、ドローイング上の形と通ずるものがある。

《水の上のドローイング#03》[図22]は、筆で絵具を動かし形を作るだけではなく、揮発性油を直接垂らして絵具を囲い込んだり、外側から形に影響を与えたりしながら描いた。人の手足の指は胎児のある時点までは五本に分かれておらず、図21-Aの足部分に見られるように扇形をしている。五本の指は、指の間を埋めていた細胞が死ぬことで形作られる[図21-B]。このように発生過程における特定の時点で起こる細胞死のことをプログラム細胞死と呼ぶ[註7]。これらの細胞の死は、遺伝子のプログラムによってあらかじめ計画されており、細胞が死ぬことで手の形ができる。本作品においても、絵具を浮かべるだけでなく、水面で絵具が分離し、一部分が無くなることで生まれる形があった。

《水の上のドローイング#04》[図23]では、いくつかの島を水面に浮かべるうちに、ひとつの頭部のようなイメージが生まれた。また、それぞれの塊も顔のように見える。こちらを見返しているような顔や、頭骸骨のように見えるものもある。分列した絵具がひとつの塊としても扱われる中で新たな形が生まれイメージが増幅された。

《水の上のドローイング#05》[図24]は水面に浮かべた絵具に揮発性油で線を引き、分かれたふたつの形の関係性によりドローイングを行った。時間と共に揮発性油の広がりから両者は離れていく。それに抗うように絵具を動かしていったため、まるでちぎられた跡のように違和感のある形が現れた。中心の丸は揮発性油によって隔たれた両者を繋いでいるようにも見える。また、当初はひとつだった身体がふたつに分たれた名残のようにも見えてくる。

《水の上のドローイング》の制作過程で絵具を水面に垂らしたとき、それらの絵具が既に出来上がりの形の要素を内にもっているような感覚を覚えた。植物の蕾を分解してみると、おしべやめしべ、花びらなど、花として必要な要素がすでに作られ見事に折り畳まれている[図25]。《水の上のドローイング#06》[図26]においても、蕾に仕舞われた形

を開いていくように水面の絵具を導き展開した。通常の絵画において未踏の感覚によって、新たな絵画表現を模索した。

このように、《水の上のドローイング》は島を描くことを手がかりとして始め、ひとつの塊である島が動的平衡を求めたやりとりによって凹んだり、伸びたりと変化する中で人や動物のような形が現れた。その過程は生物の発生に類似しており、生体を育む絵画創作に繋がる要素と言える。

2-4 まとめ

《水の上のドローイング》は、水面を利用しドローイングを行ったことで、動的平衡による絵画との流動的な関係を築くことができた。また、動的平衡にある生体と作品を比較することで、生体を育むように創作することについて考察を行うことができた。生体が合成と破壊の動的な平衡状態によって成る点は、《水の上のドローイング》の制作に通ずる要素である。《水の上のドローイング》は連続する瞬間の一瞬を紙に写し取った作品だが、本質は動き続けながら平衡を求めたやりとりそのものにある。これは、動的平衡にある流れとしての生命と重なる要素である。

また、《水の上のドローイング》は、島を描くことを手がかりとして始め、ひとつの塊である島が凹んだり、伸びたりと変化する中で人や動物のような形が現れた。その過程は生物の発生に類似している。母親の胎内で羊水に浮かんでいるように漂う絵具を流動的に扱うことは、生体を育む絵画創作の意識に繋がると考える。生体を育む絵画創作の意識とは、生き物のような形が現れること自体ではなく、絵画を流動的に扱い制作する上での意識である。動的平衡による絵画との流動的な関係を築くことは、生体を育む絵画創作にとって重要だと言える。

註

- 1) 福岡伸一、『生物と無生物のあいだ』、講談社、2007年、164頁
- 2) 同書、167頁
- 3) 神沢利子、金子良一、『わたしのマーブリング』、福音館書店、1990年、6-12頁；三浦永年、『魅惑のマーブリング』、アトリエ・ミウラ、1988年、28-44頁
- 4) エド・ヴァン・デル・エルスケン、『ニッポンだった&アフター』、中野恵津子、大沢類、東京書籍、2000年、4頁
- 5) 同書、111頁
- 6) 東アジア恠異学会編、『亀ト 歴史の地層に秘められたうらないの技をほりおこす』、臨川書店、2006年、65、244-249頁
- 7) ダグラス・R・グリーン、『結末への道筋:アポトーシスとさまざまな細胞死』、長田重一監訳、メディカル・サイエンス・インターナショナル、2012年、4頁

第3章 「編み型」を使用した展開

本章では、「編み型」を使用した作品を検証し、絵画制作における動的で可変的なものの意義を明らかにする。また、柔軟で可変的であり、遊びをもつ融通無碍な点は生体の特性である。第一章と第二章で考察した連続性や、動的平衡を踏まえ、生体を育む絵画創作の意識により作られた実作品を取り上げ考察する。

「編み型」とは、綿糸を編んで制作した型である。そこに、油彩絵具や水彩絵具、墨などを含ませ、キャンバスや紙に押しつけて描画する。また、「編み型」に絵具などを含ませたものを「描画体」と呼びたい。これらは、伸縮性や柔軟性があり、可変的である特徴もっている。《手編みの日本列島（毛糸）》では、編みながら形を展開したことで可変性や柔軟性が生じたが、これを油彩画作品へ活かすため「編み型」の使用を構想し、《あみかけの列島》[図27]と、《チェブラーシカとゲーナ》[図28]を制作した。また、「編み型」の形について、《あみかけの列島》では、島のような形の「編み型」[図29]を使用し、《チェブラーシカとゲーナ》では、ワニ[図30]とヒト[図31]のような形の「編み型」を使用した。これは《水の上のドロ잉》において、島のような形から始まり、制作を進める中で人や動物のような形が現れたことから発展したものである。人や動物の形を使用することで上下左右の位置関係や大小関係が生じ、多様な絵画空間が創造された。

さらに、これらの作品と、エドワード・マイブリッジの連続写真や、アレクサンダー・カルダーの《サーカス》を比較考察する。

3-1 「編み型」の技法

「編み型」は、40g 玉巻 120m 程度の細い綿糸をかぎ針で編み、制作する（《あみかけの列島》では一部に、25g 玉巻 32m の太い綿糸も使用した）。編み図は使用せず、編みながら生じる形を重視して制作を行った。そのため「編み型」には、糸が同じ部分を何度も通る部分や、編み目が不揃いな部分もあるが、このように通常の編み物では避けるべき現象も受け入れながら制作した。また、自重によって編んだ部分が垂れ下がるため、全体の形はあまり意識されず、手触りや綿糸同士の張り具合などが、編み目の大きさや編む形などに強く影響した。これは、《手編みの日本列島（毛糸）》の制作にも共通する意識でもある。

「編み型」を描画に使用する際は、油彩絵具を含ませた「描画体」が落下しないようキャンバスは水平もしくは斜めに設置する。また、一部の大きな作品は、画布の上に乗って描画するため木枠から外した状態で制作した。そして、「描画体」にビニールやクッキングシートを被せて上から押え、図像を写し取る。押える力の強弱によって図像の現れ方には変化が生じた。また、油彩絵具の粘度によっても大きな変化が見られ、油彩絵具にテレピンを多く加えると、少し押えただけで「描画体」からはみ出るように絵具が溢れ出した。

一方、スタンドオイルを多く混ぜると粘度が増し、「描画体」を剥がした際に絵具がささくれ立つ。同じ「編み型」を使用しても、色や質感の違いによって様々な表現が可能である。また、押えた時にできた指の跡や、「描画体」によってできた油彩絵具の擦れや垂れは表情のひとつと捉え制作した。また、キャンバスには、クレサンジャパン株式会社の亜麻生地キャンバス(09, 麻・中目)を使用し、下地には吸油性が高い白亜地を塗ったが、これは「描画体」に含まれた絵具を写し取るのに最適であった。白亜地は主に白亜(重質炭酸カルシウム)と膠、水、顔料(主にジンクホワイト)を混ぜて、亜麻生地キャンバスに数回重ねて塗った下地である。一般的に白亜地のキャンバス画布は市販されておらず制作者が毎回自作したが、使用する顔料を変えることで、有色下地の作製も可能である。《あみかけの列島》と《チェブラーシカとゲーナ》も、それぞれ淡いクリーム色の白亜地と、灰色の白亜地を作り、その上から油彩で描画した。また、通常下地の上に油彩絵具を一面に塗ると吸油性は低下するが、有色の白亜地を使用することで、吸油性を保ちつつ一面を任意の色にすることが可能となり、絵画表現の幅を広げた。

3-2 「描画体」による制作について

3-2-1 「描画体」による制作の意識

描画の道具として「描画体」は扱い難く、混乱を内包していると言える。支えがなければ垂れ下がり、手に纏わり付き、不意に絵具が垂れる。「描画体」の動きに、手を貸し、支えるように描写を進めていく必要があった。コップを倒し牛乳をこぼした子どもに対し「しょうがないな」とテーブルを拭くとき、そこには寛容さや優しさ、労りと同時に少しの憤慨や失意、諦めも存在する。画面上の不具合や歪で不明瞭なものに対しても「しょうがないな」と牛乳を拭うように応じた。生体を育む絵画創作において育むとは、優しさや労りだけでなく諦めと寛容から手を貸すような意識が重要だと考える。また、これは物事の推移を受け入れてそれに即していく意識とも言える。「描画体」の使用によりその意識をより具体化した作品制作を行った。

3-2-2 人や動物の形を取り入れる効果

「編み型」の形について、《あみかけの列島》では、島のような形のもので、《チェブラーシカとゲーナ》では、ヒトとワニのような形のものを使用した。これは《水の上のドロイーイング》において、島のような形から始まり、制作を進める中で人や動物のような形が現れたことに繋がる意識である。《チェブラーシカとゲーナ》のタイトルは、ロシアの絵本『ワニのゲーナ』に登場するキャラクターから名付けた[註1]。チェブラーシカはいくつかの動物を混ぜ合わせたような架空の生き物で、ゲーナは人間のように思考し会話するワニである。両者とも人や動物の間の存在と言える点において、《水の上のドロイーイング》に現れ

た形と共通する。ここでは物語やキャラクターの再現は重視されず、チェブラーシカはヒトのような形、ゲーナはワニのような形で現れた。

《チェブラーシカとゲーナ》では、人や動物の形を使用することで上下左右の位置関係や大小関係が生じた。ここでは、人形(ひとがた)と生き物以外の図形(五角形)の比較によりその関係を検証したい。図32は対になった図形の一方を180度回転して並べた図である。人形では右側が倒立、もしくは落下して見える。しかし、五角形ではそれぞれの図形が並列して見える。これは、五角形には上下の決まった向きが無く、逆転してもイメージに変化が起こらないためと考えられる。また、人型は現実空間を連想させるため、二次元と三次元のズレが生じやすい。人や動物の形を取り入れることで、関係が多様化したと言える。

そして、いくつも描かれたヒトやワニは、画面上に同じ「描画体」を繰り返し使用することで、同人物の物語を追っていくようにも見える。幼い頃の人形遊びで、人形同士の会話や動きから場所や設定が自由に展開したように、ヒトとワニが多様な絵画空間へと誘う役割を担った。

3-3 「描画体」による形の組み合わせの分類実験

3-3-1 分類実験の方法

本節では「描画体」の形の組み合わせを分類しつつ、組み合わせによって生じる関係について明らかにする。実験では『地下の国のアリス』の登場人物である、アリスを「編み型」の題材とした[註2]。本作は、作者のルイス・キャロルが舟遊びの道すがら友人の娘、アリスへ語って聞かせた物語を纏めたもので、『不思議の国のアリス』の原本となった作品でもある。語って聞かせる内に次々と物語が作られていくような展開は、下図なしに絵画材との相互関係により絵画を展開することとも重なる。また、本作は『不思議の国のアリス』とは異なり、作者自身が挿絵を手がけているが、素朴でありながら想像力に溢れた挿絵は本書の世界観をより身近なものとしている。アリスシリーズの原型とも言える本作の登場人物を用い、組み合わせによる実験を行った。

一度写し取った図像を基本形a(単体)すると[図33]、隣り合う図像の組み合わせは、b(並列)、c(逆転)、d(収縮)、e(重複)、f(変化)の五種類が考えられる。並列は、左の基本形bに対し、横に平行移動したb'を配置した関係である[図34]。逆転では基本形cを上下逆さまにしたc'を配置する[図35]。収縮は、基本形dに対して、図像を縮め、小さくしたd'を配置する[図36]。重複は、基本形eの上に再度e'像を重ねる[図37]。変化は基本形と同じ「描画体」を用いながら違う人物や生き物としての形f'を作る[図38]。また、本実験ではふたつの図像により生じる関係をより明確に提示するため、ふたつの図像はいくつかの接点を持つように配置した。

本実験では効率的に作業を行うため、墨を含ませた「描画体」を紙に写し取り制作した。紙には丈夫なバロンケント紙を使用する。始めに「描画体」に墨を適量含ませ、紙上に置き、任意の形に動かす。次に、「描画体」の上に上質紙などの薄手の紙をのせ、手で擦り押さえてバロンケント紙に図像を写し取る。この手法により、ある程度自由に「描画体」の形を移動することができた。

3-3-2 分類による考察

並列 [図 34] : 同じ「描画体」によるふたつの図像は、ふたりの女の子が並んでいると見ることできる。また、アリスが鏡に映る反転した自身と並んでいるようにも考えられる。図像が接点を持つことで、その間には閉じた空間が作られる。アリスの図像自体を意識すると同時に、アリスによって囲われた空間の形にも意識が向く。また、切り取られた空間の形が画面にリズムを生み出す。ふたつの図像が接点を持ち画面に存在することで、空間の解釈が多様になった。

逆転 [図 35] : 同一空間内で一方が逆さまに存在することとなる。「描画体」は接点を作るため、ずれながら漂うように置かれた。地面に立つというよりは水中や宇宙などに浮かぶようにも見える。また、緩やかに円を描きながら互いの身体が繋がっていくようにも見える。逆転した像の存在は様々な空間を示唆する要素となった。

収縮 [図 36] : 「描画体」は綿糸で編まれているため可塑性があり、縮めて形を取ることができる。大小のアリスは、大人と子どもと見ること、ひとつの形から分身したようにも見える。または、物語のように何かを食べて大きさが変化する様子を表しているとも考えられる。ここでは、ふたつの大小の差によって、基本形 d は大きい、 d' は小さいと認識される。基本形の大きさは一定だが、大小関係に影響され見方に変化が生じる。

重複 [図 37] : 図像は重なるように描写されており、二人が手を繋ぎ踊っているようにも見える。また、図像が混ざり合った塊として捉えることもできる。重なりは奥行きを意識させ、淡い色の形はより奥にあるように見える。

変化 [図 38] : アリスが、角の生えた四足歩行動物のように形を変えた。部分を見ると a との共通点が見られるが、全くちがう生物として現れた。これは、可変的な「描画体」を使用することで可能となった。戯けた可愛い生き物として捉えられる一方、アリスが変身したもので、意外性や不気味さを感じ取ることできる。

これらの組み合わせを通し、ふたつの像がどのように存在するかによって、様々な関係が生じることが明らかとなった。また、相互関係により多様な空間が創造されることで、絵画が複雑で重層的な表現を得ることとなる。

3-4 マイブリッジの連続写真との比較考察

エドワード・マイブリッジの作品の魅力は写真同士の連続した繋がりであり、これは「描画体」による図像が連続する様子と共通する。ここでは、「描画体」による図像が連続することについて、マイブリッジの連続写真を取り上げ考察する〔註3〕。

図39は女性がボールを拾って投げるまでの一連の動作を連続撮影した作品である。マイブリッジは一連の動作を数台のカメラを使用して一定の間隔で撮影した。一枚目に比べ、二枚目の写真の女性は少しだけ前傾姿勢となり右手を前に出した状態にある。三枚目はさらに腰を屈めた状態で、手も前に出ている。四枚目、五枚目と続く中で手は地面に置かれたボールに近づいていく。一連の写真は、静止した画像でありながら動的である。

動きを感じさせる要素は、写真そのものではなく、写真同士の連続した繋がりにあると考える。隣り合う写真はそれぞれが連続した動作の一部であり、緩やかな繋がりをもっている。少しずつ変化の見られる写真を連続して提示することで、鑑賞者は写真同士の間にあったはずの動きを予想する。また、この作品は三つの視点から撮影した写真が段になっているため、上下の写真は同じ瞬間を別の角度から捉えたものである。左右だけでなく、上下にも連動した繋がりがある。繋がりによって生じる動きは、ゴムのように可変的で遊びがありつつ、一定以上に二枚の写真から離れることはない。互いに引っ張ったり緩めたりしながら関係を繋ぐように存在し、揺らぎながら平衡を求めているようにも見える。上下左右が繋がっていることで、連続する写真全体がひとつの蠢くものとして見えてくる。それぞれの写真が明滅するようにそれぞれの色味の差によって全体の調子を作り出している点も本作品の魅力である。マイブリッジの作品の魅力は動画の前夜としてのものではなく、連続した写真の全体像として提示されていることで生じていると言える。

この繋がりについて、ロラン・バルトの言葉を引いて検証してみたい。すなわち、彼は写真と死を関係づけた興味深い言葉を残している。バルトは『明るい部屋-写真についての覚書』の中で、写真が示すのは「それはかつてあった」ということであり、写真は「生」を保存しようとして「死」を生み出すものであると述べている〔註4〕。この言葉に従うと、マイブリッジの作品における個々の写真も、対象が「かつてあった」と、「死」を同時に示していると言える。また、その写真が連続しているさまは、「死」が連続しているとも言えるだろう。しかし、死ぬためには生きている必要があり、「死」が繰り返されるならば「生」もまた、繰り返されなくてはならない。そうであるならば、写真と写真を繋ぐものは「生」だと考える。マイブリッジの作品は、写真を連続的に提示したことで「死」と「生」を内包していると言える。「死」と「生」を繰り返すさまは、破壊と再構成を繰り返すことで平衡を保つ生体にも通ずる要素である。

「編み型」と写真は異なる表現手法だが、移り変わる対象の一瞬を写し取るという意味において、共通する性質をもつ。可変的な「編み型」を写し取る行為は、その「編み型」が「かつてあった」と同時に「死」を示すものとも言えよう。そして、「編み型」が連

続することで作品には「死」と「生」が内包される。「死」と「生」の連続は、破壊と再構成の平衡によって生命活動を保つ生体の姿そのものなのである。

3-5 カルダールの《サーカス》との比較考察

アレクサンダー・カルダールの《サーカス》についても比較考察してみたい [註 5]。《サーカス》は主に針金や布、木、コルクなどで制作した人形や動物たちをカルダール自身が動かし、サーカスの一幕を演じるパフォーマンス作品である。主に 1927 年から 1930 年を中心に、内容を更新しながら繰り返し上演された。当初は 15 分ほどで終了する簡単な作品であったが、次第に規模が大きくなり、最終的には約 70 体（高さ約 6 インチ）の人形による 2 時間近くのパフォーマンスへと発展した [註 6]。

簡略化して表現された人物や動物は一見単純な動作しかし得ないように見えるが、カルダールの演出によって生き生きとした多様な動きを見せる。驚きや楽しさを生み出す動きの多様さは、作品の重要な魅力と言える。驚きや楽しさを生み出す動きの要素として、ふたつの特性を取り上げたい。ひとつは、予想を裏切る動きや展開が次々に繰り返される点である。図 40 の空中ブランコは、紐と針金で作られた三つのブランコを、人形が次々と飛び移る場面である。その装置はあまりに簡素で、一見、ブランコから次のブランコへの移動はカルダールが手で行うのだろうと予想される。しかし、その想像を大きく上回り、人形は糸の押し引きのみによって滑らかにブランコを飛び移る。また、逆さ向きでブランコの座面にぶら下がる人形にもう一体の人形が飛び移る場面も、この簡素な装置からは到底予想できないほどなめらかで驚きに満ちた動きにより展開される。提示された状況や過去の経験による動きの予想を否定され覆されることで驚きや緊張感が生じ、それが作品の楽しみを増幅していると言えるだろう。もうひとつの特性として、動作の語彙が豊かな点が上げられる。それは、針金で作られた男がバーベルを持ち上げる重量挙げの場面からも窺える [図 41]。これは、一見バーベルを持ち上げるだけの場面だが、持ち上げるという動作をひとつずつ丁寧に表現している点が見所である。まず、男はしゃがんで棒を握る。次に腰を伸ばしたら、肘を曲げバーベルを上げていく。いかにも重いものを持ち上げるようにじりじりと腕を上げ、上体を反らしながら頭上まで掲げる。最後は慎重に地面に降ろしていく。持ち上げるという行為をいくつもの工程で豊かに表現したことで、体中の様々な筋肉を使って持ち上げているように見える。バーベルの重さや男の息づかいまで想像される。パントマイムはないものがあるようにみせるが、この重量挙げもその動きによって実物以上のものを想像させる。カルダールは《サーカス》以外にも針金彫刻の作品を制作しているが、それらには三次元空間における素描という性格があり、一本の針金がまるで生物のように空間を移動するその軌道によって、作者の存在と対象のもつ生命力を見事に表現している [註 7]。重量挙げの針金人形も、このような針金彫刻と同じ特徴をもつが、さらに自在な動作が加わることで、驚きや楽しさと同時に、人形が自ら動いているかのような不気

味なほどの生々しさが生じた。また、常に一定ではなく、様々に変化するこれらの動きには、遊戯性や自由度があると言える。「編み型」を画面上に展開する際にも遊戯性や自由度があり、驚きや楽しさを生み出すような動きが求められる。

また、《サーカス》では、人形に対して、生きた相手に接するようなカルダールの素振りが見られる。演技を終えた男にマントを掛けてやったり、動物の糞（ナッツ類を糞に見立て使用している）に砂をかけて処理したりする様子は、生きた演者を相手にしているかのようである。このような姿勢も《サーカス》の生き生きとした表現を生み出す一因であると考えられる。一方、《サーカス》には、人に噛み付いたライオンを射殺したり、的当ての演目で踊り子に斧を当てたりするなどの残酷な展開も含まれる。子どもは無邪気な好奇心によって虫や小動物に危害を加えることがある。社会性を身につける中でそうした行いは控えられていくが、人は本来、残酷さを内包しているものである。また、生き残りをかけた自然界での関係も残酷な側面をもち、不条理さや残酷さは、生き物と切り離せない要素と言える。《サーカス》の、楽しさや驚きと残酷さが入り交じっている点は、人間味や生物らしさと通ずる要素であろう。この点は、絵画創作の意識においても重要であると考えられる。

3-6 まとめ

「編み型」を用いた絵画展開の可能性について検証し、組み合わせによる分類実験を行うと共に、マイブリッジとカルダールの作品を取り上げて考察を行った。「編み型」や「描画体」は本研究者が独自に開発した絵画材であり、絵画を動的で流動的なものとして扱う上で優れた効果を発揮した。

「描画体」に含ませる絵具やオイルの量によって、押える際の触感やキャンバスに現れる図像には変化が生じる。《あみかけの列島》と《チェブラーシカとゲーナ》の制作を通し、「描画体」の使用に適した素材や技法を追求した。また、《チェブラーシカとゲーナ》では、ヒトとワニのような形の「編み型」を使用した。これは《水の上のドローイング》において、島のような形から始まり、制作を進める中で人や動物のような形が現れたことから発展したものである。人や動物の形を使用することの効果について、アリスの「描画体」を用いた形の組み合わせの分類実験を行うことでさらに検証した。すなわち、上下左右の位置関係や大小関係が生じるだけでなく、図像同士の相互関係により多様な空間が作り出されることは、絵画の大切な要素である。

そして、「描画体」による図像が連続しながら絵画を構成することについて、マイブリッジの連続写真を取り上げて考察した。一連の写真は、静止した画像でありながら動的である。また、それぞれの写真が明滅するように、全体の調子を生み出している点は本作品の魅力である。さらに、写真が連続することについて、ロラン・バルトの言葉を引用し検証を進めた。写真を「死」とするロラン・バルトの言葉を借りると、マイブリッジの連続写真は「死」と「生」を内包しており、それらが連続するさまは破壊と再構成の平衡によっ

て生命を維持する生体の姿そのものなのである。

さらに、「描画体」を用いた絵画の展開について、アレクサンダー・カルダーの《サーカス》を取り上げて考察を行った。予想を裏切る動きや展開が次々に繰り広げられる点や、人形を動かす際の動作の語彙が豊かな点は本作品の大きな魅力である。また、《サーカス》は不条理さや残酷さを感じさせる展開も含むが、それは生物とは切り離せない要素であり、楽しさや驚きと残酷さが入り交じった点は生体を育む絵画創作においても重要と言える。

註

- 1) エドゥアルド・ウスペンスキー、『新訳チェブラーシュカ ワニのゲーナとおともだち』、こじまひろこ訳、平凡社、2002年
- 2) ルイス・キャロル、『地下の国のアリス』、安井泉訳、新書館、2005年
- 3) Eadweard Muybridge *The Human Figure in Motion* Dover Publications 1955
- 4) ロラン・バシレト、『明るい部屋』、花輪光訳、みすず書房、1985年、114-118頁
- 5) Jean Lipman *CALDER'S CIRCUS* E. P. Dutton, 1972
- 6) リチャード・D・マーシャル、深谷克典監修、『アレクサンダー・カルダー展』、国際芸術文化振興会、2000年、20、42頁
- 7) 同書、40頁

第4章 《アリスダンス》シリーズの展開

《アリスダンス》シリーズは、第三章までの成果を踏まえた上で「描画体」により制作した作品群である。墨などで画用紙に描画した《ドローイング：アリス》[図 42、43] と、キャンバスに油彩絵具で描画した《はじめのアリスダンス》[図 44]、《アリスダンス スペード、クローバー、ダイヤ、ハート》[図 45]、《アリスダンス グリフォンとウミガメ モドキ》[図 46] と、キャンバスにテンペラ絵具で描画した《うさぎ穴》[図 47] がある。これらはまさに、生体に触れるように「編み型」を扱う意識により制作している。また、「描画体」による図像を規則性や周期性に基づき画面に写し取ることで連続性が生じたが、それは同時に、不連続をも生み出すこととなる。すなわち、規則があることで、そこから逸脱が可能となり、不連続やズレは絵画空間に変化をもたらすものと言える。ルールがあり、違反があり、ゲームが進むような高揚感を得ることも、絵画創作の楽しみと言える。そして、画面のフレームを超えた絵画空間を意識することは、生き物が存在する空間を絵画に取り入れることに他ならない。《アリスダンス》シリーズの考察を通し、生体を育む絵画創作の意識について明らかにする。

4-1 「描画体」の特性を示すパフォーマンス

4-1-1 「描画体」の特性を示すパフォーマンスが示すもの

「描画体」は、絵画を可変的なものとして捉えて描画行為を行う意識を助力するものであるが、その意識を再確認し、さらに高めるために真綿を用いたパフォーマンスを行った。真綿は繭を引きのばして作った綿で、柔らかく軽いが、集まると引きちぎるのが困難なほどの強さも備えている [図 48]。これに、強い粘り気のあるポリビニールアルコール水溶液とカラーインクを混ぜたものを含ませたことで、重量感が生じた [図 49]。この真綿を持ち上げると自重で垂れ下がり、同時に液体が指の間から溢れ、下に垂れる [図 50]。また、強いぬめりによって手の間から逃れるように滑り落ちることもある。このような真綿の次々と変化する姿や動き、振る舞いを直接触覚によって感じるものが「描画体」取扱いにとって極めて重要である。こうしたぬめり気と重量感が加わった真綿は、生物か内蔵、または粘膜に被われた身体の一部のようでもある。内蔵は通常触れることのできないものであり、繊細で傷つきやすい粘膜は、無造作に触れることが憚られるものである。触れられないものや、触るべきでないものに接するような感覚が生じたことは、制作者の好奇心を掻き立て、創作の楽しみを喚起した。このパフォーマンスは、生体を育む絵画創作の意識を制作者自身で高めるための行為であり、「描画体」を扱う上でも、このような意識を保ち続けるとともに、「描画体」そのものとの触覚的關係を維持してゆく必要がある。

4-1-2 「拡張した心」との関係

このように対象との相互関係を築こうとする態度は、河野哲也が『意識は存在しないー心・知覚・自由』において論じた、心を身体と環境との関係のなかで捉えようとする考えに立った概念である「拡張した心」によるものと共通する。本書は、心を隠されたプライベートな領域、自然や事物や他者から線引きされた閉鎖空間のように捉える思考習慣を放棄して、心を本質的に関係的なものとして理解することを提案する。「拡張した心」の考え方では、人間の心は、その身体性と環境との関わりから分離して考えることはできず、その本質は、環境と身体との循環的・螺旋的な相互作用の中にこそ存在する〔註1〕。また、人間の「心理」と呼ばれているものは、人間の個体だけによって担われているのではなく、道具、自然環境、社会制度、人間関係といったものを構築要素として含む広域システムにおいて成立しており、脳はそのトータルなシステムにとって不可欠だが、一部分をなしているにすぎない〔註2〕。絵画創作においても、一般的には意識が身体を操作することで創作行為が行われると認識される場合が多いが、本論では、絵画創作の重要な意識は、身体と絵画材が接する過程で生じると提言してきた。「描画体」の使用は、その意識を助力し、身体と絵画材との関わりをより密接にするものである。

また、自由についても河野哲也は次のように記している。すなわち、人はある目的を達成するのに従来的手段に満足できず、よりよい新たな手段を見出そうと努力する。こうした場合には、いかなる手段を見つけることができるかについては、自身の心や脳のなかをいくら覗いても見つからない。何があらたな手段として発見されるかは、自身を取り巻く環境や条件によってさまざまに異なってくるからである。このことは、手段の探求だけに当てはまることではない。目的、あるいは価値の探求においても同じことが言える〔註3〕。何かを求めながらもそこにどのような項目が代入されるか、本人にも分からない点が「知る」という行為の特徴であり、そのなかでこそ選択の自由の可能性が存在する。知覚とは、自己を制御して変えるための因子を環境中に見出すことである。このように、「こう出ればこう返ってくる」という環境の仕組みを新たに見出すことは、知る行為のひとつであり、新しい自己を見出すことである〔註4〕。結論すれば、自由の本質とは、総合的かつ合理的に振る舞うことであると思われる。すなわち、自己を拘束している身体内外の諸条件を超越するような新しい振る舞い方や、新しい自己のあり方を見出すこと、そして、その振る舞いやあり方が非合理的で根拠や一貫性のないものに陥らないでいることが自由であることである。それは、知覚的探求を行い、新しい情報を得ることに依存する。知る欲求をもった人間は、未知の情報を受け入れ、それに合わせて自分の行動はもちろん、これまでの価値や選好を変える準備がある。知ることは変化することであり、それは自由の条件である。知るという態度がその背後に主体を想定できない人格の最後の岩盤であるという意味において、全体的あるいは人格的な態度であり、これらの人格的態度が自由を保障する〔註5〕。

このように、未知の情報や予想外の反応を受け入れ、それに合わせて自身の行動はもち

ろん、これまでの思い込みや価値観を変化させる態度は、絵画創作において生体を育むように制作を行う意識と同義である。また、このような相互作用による心のはたらきは生物のレベルではじめて成立するものであり [註6]、制作者自身もまた生体であるからこそ可能となる。自然現象の痕跡や偶然性による事象が作品の目的となる場合とは異なり、絵画創作を本研究による主体的で能動的行為であると認識した上で、取り巻く環境や絵画材からの影響を柔軟に受け入れることが重要である。このような意識をもち「描画体」を扱うことは、独自性を確立すると同時に、自由な表現を保障することと言えよう。

4-2 《ドローイング：アリス》

4-2-1 《ドローイング：アリス》が示すもの

《ドローイング：アリス》は、まさに生体に触れるように「描画体」を扱う意識によって制作したドローイング作品である。また、「描画体」の特性を示すパフォーマンスにより、さらにその意識を高める試みを行った。以下では《ドローイング：アリス》の考察を通し、触感や、接触を通じて絵画との相互関係が生じることについて論ずるとともに、生体に触れるように「描画体」を扱う制作行為が、制作者自身の思考を超えた表現を生み出す可能性をもっていることを明らかにする。

4-2-2 制作の過程

《ドローイング：アリス》は、アリスⅠ [図51] とアリスⅡ [図52] の「編み型」を用い、主に墨を含ませ（一部に水彩絵具も使用）画用紙に展開した実験的素描である。墨の濃度や含み具合によって、「描画体」に触れたときの触感は変化する。手のひら全体を使い、慎重に確かめながら触れることで、その場で生じるより多くの反応を捉えて制作した。この「描画体」は、画面上に移動させるだけでも墨が垂れ、紙の上では糸が絡まり、必ずしも作者の思い通りには展開しない。そこで、無理に形を整えず、できた形に即しながら自然に出来上がる形を尊重しつつ、そこに手の圧力を加えて描画行為を行った。第二章において述べたように、代謝によって常に変化していることは生体の特性であるとシェーンハイマーは定義したが、経験や記憶上の「描画体」を、今まさに対峙している「描画体」から切り離し初めて向き合うものとして接することは、変化し続ける生体に触れている意識そのものと同じといえよう。しかも、視覚だけでなく、触覚によって目の前の対象を確かめるようにしたことは、まさに前節で行ったパフォーマンスの延長にある行為である。また、過去の経験に影響されることなく、常にその場でおこる相互関係と向き合うことが重要であり、制作者の構想に合わせて形を動かすことは、本研究の目的に沿うものとは言えない。そのため、画面に現れる図像の形についてはあまり考慮せず、どう触れるかに意識を集中させて描画行為を行った。

また、このような意識をもって触れることで、「描画体」が制作者の身体の一部であるような感覚を得ることができた。さらには、通常は脳で発生すると考えられる意識が「描画体」から生ずるようにも認識された。これは、「描画体」や画面にまで身体感覚が拡張するだけでなく、身体そのものが変容したと言える。「描画体」の使用が、本来の目的をより顕著にし、身体と絵画が直接相互に関係し合うことを推進した。

図 42 では「描画体」に含みきれないほどの墨をつけた状態で画面上に移動させたため、軽く手で圧力をかけるだけでも多量の墨が溢れ出し、使用した「描画体」の形とは全く異なる図像が現れた。また、図 43 は一度画面に押し当てた「描画体」をそのまま隣に移動させ、再び押し付けた作品である。ふたつのアリスの間に生じた空白が人のような形にも見えてくる。これは、白紙部分の絵画空間が図像によって区切られることで現れた形である。ふたつのパズルのピースのように図像と白紙部分が対等な関係を築き、描画行為を加えていない白紙部分までもが絵画空間となった。

このように「描画体」を扱うことによって、制作者自身も驚くような多様で興味深い図像が現れた。またこれらの図像は、「描画体」とのやりとりの痕跡と言える。そして、《ドロワーイング：アリス》を通し、生体に触れるように「描画体」に触れることが、制作者自身の思考を超えた表現を生み出すことが明らかになった。

4-2-3 生体に触れようとすることについて

ここでは、生体に触れるような絵画創作の意識に、触覚がどのように作用するかを中心に考察したい。人は同じものを触った場合でも、様々な要因によってその触覚が変化する。

『触覚入門-初めて世界に触れるときのように』によると、触覚には三つの要素が関係している [註 7]。まず、触る対象であるモノ（素材）。そして触るための身体。さらに、触った結果として各々の意識にのぼる、主観的な触覚体験（心的イメージ）である。触覚はこの三つで成り立っていて同じものに触ったとしても、そのときの触れ方や心のあり方によって揺れ動く。例として、乳児の肌はすべすべとして心地よいが、この肌を模したサンプルに触れてもそれほど心地よさを感じなかった体験が書かれている。乳児の肌の触り心地には、優しい触れ方や、乳児に対して抱くイメージが影響しており、対象の質感や硬度だけで触覚は決定しないことが分かる。絵画においても、生体に触るように「描画体」を扱うことと、無造作に触れる場合では制作者の感じる触覚は異なり、それに応じて画面に現れる図像の形も変化した。

また、人は生物を撫でることで、安らぎや癒しを感じることもある。相手が心地良いように優しく撫でていると、次第に自身も温かく柔らかな心地になっていく。このように相手を慈しみ触れることは、自身を慈しむ行為になり得る。ここでは、触るという行為が相手を通して自身に返ってくるような、循環と相互関係が生まれている。また、対象が生物でない場合でも、優しく撫でることで安らぎや心地よさを得ることがあるが、絵画制作においても「描画体」の動きや触覚を確かめるように触れることで、相互関係を築くことが

可能となり、これが本研究の目的において重要であった。

また、このような循環は、相手の「生物らしさ」に生物としての制作者自身が反応することで生じるのではないだろうか。生物や生命の定義は専門分野や学者によって異なり、未だ明確に示されていない。国語辞典にも、生物は「生命をもつものの総称」で、その生命とは「生物が生物でありつづける根源」であると書かれており、同じ議論を繰り返すばかりでその本質が掴めない[註8]。だが人は、触れたものの体温や、自発的な動き、水分を多く含んだ質感、柔らかさなどに「生物らしさ」を感じることもある。そして、その「生物らしさ」とは、種や社会的立場などを全て取り払った生物の根源としての「生」に接近することで感じるものではないだろうか。それゆえ、生体に触れることは、心地良さをもたらす場合ばかりではない。時に驚きや、嫌悪感、恐怖などを感じることもある。それもまた、相手の「生」に自身の「生」が反応することで生じるのではないだろうか。

「生」に触れようとすることは本来危険なことであり、実際に触れることもできない。しかし、生き物である制作者にとって「生」や「死」は決して逃れられない問題であり、生体を育む意識は、絵画を通して「生」に触れようとすることに繋がると考える。

4-3 《はじめのアリスダンス》

4-3-1 《はじめのアリスダンス》が示すもの

《はじめのアリスダンス》は、《ドローイング：アリス》の意識を引き継ぎ、さらに発展させるため、連続性や規則性に基づいて制作した油彩作品である。ここでは、制作の過程や、仏教版画の一種である印仏との比較や検証、規則性や周期性について考察を行い、生体を育む絵画創作の意識について明らかにする。

4-3-2 制作の過程

《はじめのアリスダンス》は図52のアリスⅡの「編み型」白亜地のキャンバスに油彩絵具で制作した作品である。油彩絵具には乾性油や揮発性油をあまり加えず、粘度の高い状態で使用した[図53]。そのため、「描画体」が絵具を多く含んでいる場合は画面に強く吸着するが、あまり含んでいない場合には上から押える手のひらの動きに合わせてずれ易くなるなどの変化が生じた。また、指や、手のひら全体を使ってじっくり確かめるように触れることで、その場で生じるより多くの現象を触覚的に捉えようとしたことは、《ドローイング：アリスダンス》の延長にある行為と言える。「描画体」に意識を集中させると、画面全体の状況はあまり把握されず、画面の空白に部分的に絵具が付着することがあったが、これも「描画体」とのやりとりの痕跡と言える[図54]。これは、画面にトーンを生み出す同時に、まるでアリスの動きの軌跡のようにも見える。

また、《はじめのアリスダンス》は、三つの規則を設け、図像が一定の規則性によ

って連続することを構想した。以下にその規則を箇条書きで示す。

1. 図像を画面の左から右方向へひとつずつ写す。
2. 描画した順に四つの図像をひとつのグループとして扱い、それを周期的に連続させる。
3. ひとつのグループは同じ色の絵具を使用する。

規則1は図像を展開する方向性を定めたもので、左上から横隣にひとつずつ「描画体」を押しつけていき、画面の右端までいくと次も一段下の左端からまた右隣へと順々に描画した。また、規則2のように描画した順に四つの図像をひとつのグループと考え、始めのグループの動きや流れのリズムを次のグループも繰り返すように周期的に連続させた。そして、規則3のように図像の色はグループごとに変えており、ひとつ目のグループは暗めのグレーで、ふたつ目と三つ目のグループは一段階明るいグレーを使用している。また、四つ目のグループには暗いグレーに透明色のプルシャンブルーを加えた。わずかに緑の色味が加わると同時に、少しの光沢と透明感が現れ、他のグループとの差が生じた。プルシャンブルーを混ぜたグレーが、ピーチブラックとシルバーホワイトによるグレーで構成される画面に介入することは、規則を逸脱することとなり、画面の質や色彩に幅をもたらした。また、色味を抑えたことで画面全体に明滅を繰り返すようなトーンが生じたことも、絵画に動きを生み出している。

4-3-3 印仏との比較

《はじめのアリスダンス》において図像が連続することと、印仏には共通する点が多く見られる。印仏は仏教版画の一種であり、仏菩薩などの尊像を木版に彫り、墨などをつけて紙に刷ったものである。印仏と似たものに摺仏がある。現在では、印仏は下に紙を置いて上から版木で、印捺したものであり、摺仏は木版画の技法と同じく下に版木を置いて上に紙をあてて刷ったものをさす。しかし、その呼称には明確な基準があるわけではなく、時代によって呼称が変化する場合や、印捺したものを摺仏と称している場合もある〔註9〕。また、版木や刷る行為そのものを印仏・摺仏と呼ぶ場合もあるが、ここでは、刷り上がった紙自体を印仏・摺仏と呼びたい。

本節では《はじめのアリスダンス》と同じくひとつの形を繰り返し使用するなどの共通点から、主に印仏について考察する。印仏は、多数作善を目的として作られたもので、百体の仏が刷られた印仏を十枚制作すると、千体の仏像制作と同じ善行を積むことができる」と解釈された。そのなかでも図55の印仏は日課供養として印捺されていたものと考えられるが〔註10〕、印捺する行為は祈りと同義となり、行為の積み重ねが印仏に圧倒感をもたらしている。また、ひとつずつ刷るため、図像の濃さがそれぞれ異なり、全体が明滅するようなトーンを生み出している。印仏の捺印には一定の法則があり、通常右から横隣に進み、左端の紙面の終わりまでいくと右端の下段に下りて印捺される。また、右上から始

まり下段へと縦方向に印捺が進み、次の行に進む場合もあるが、いずれも基本的には縦横整然と一定の法則で印捺されていく。[註 11]。隣に合わせて順々に印捺されるシステムが構築されたことで、無限の広がりや連続性が生じたことは、印仏が圧倒感を感じさせる要因のひとつであろう。また、一定の法則があることで、その法則から少し外れたりずれたりするものがリズムを生み出している。

図像の現れ方や構図などへの関心よりも、印捺する行為自体を重視している点や、画面を超えてどこまでも増殖するように展開される点は《はじめのアリスダンス》とも共通する要素である。また、規則的に図像を展開することで動きやリズムが生まれると同時に、規則があるからこそそれを破ったり、超えたりする楽しみが生じると考える。そして、印仏において、版木の図像が単位となり全体を構成しているのと同じく、《はじめのアリスダンス》では、「描画体」による図像が絵の単位となった。単位が絵画を構成することは「描画体」を用いた絵画の特性と言える。また、特定の形を作る意図がなくとも、押えるだけで一気に形を生み出すことができる点も印仏と共通する。「描画体」による図像の単位が規則性や周期性をもち、変化しながら移動することで絵画が無限に展開される可能性を得た。これは、いかなる大きさの画面にも展開できる構造をもつことになり、絵画が無限大となる可能性をも内包していると言える。

4-3-4 規則性と周期性について

第一章で、連続性は生体の特性のひとつであると定義したが [註 12]、一定の規則性や周期性をもち連続することもまた、生体に通ずる要素と言える。

生命は、「エネルギーを食って構造と情報の秩序を保つシステム」と仮定することもできるが [註 13]、規則性により絵画に一定の秩序が生まれたことは、このような生体のありさまに共通する要素である。また、生物は、心拍や呼吸、睡眠、冬眠、繁殖、月経、細胞分裂などの様々な周期性によって、その構造と情報の秩序を保つと同時に、生命活動の維持を行う。これらが一方向へと周期的に繰り返されることは、生物が過去から未来へと進む時間の中に存在するものであることを自明にする。すなわち、この周期性が、時計の針が周期的に回転するようにただ繰り返されるのであればそこに存在するのは円環的な時間であり、可逆な時間である。こうしたとなみが周期的に繰り返されるにもかかわらず、人が生まれ、死んでいくという逆行不可能な日々があることで、時間は過去から未来へと一方的に流れていると認識される [註 14]。《はじめのアリスダンス》において、「描画体」による図像が一方向へと周期的に連続することで、生物が生きる時間を絵画が有することになった。

また、規則性や周期性を取り入れることで、絵画が動的なものとなったが、これは、第三章で取り上げたマイブリッジの連続写真にも通ずる要素である。一定の間隔で周期的に撮影されたその写真を見ることは、時間の経過を追体験することとも言える。《はじめのアリスダンス》においても、四つのアリスがひとつの周期となり、その動きや流れのリズム

を周期的に何度も繰り返すように展開した。画面に展開された同じ「描画体」による多数の図像は、アリスが増殖していくようでも、一人のアリスの動きを時間の経過とともに追うようでもある。また、図像を周期的に繰り返すことで、絵画が画面の外までも無限に連続するような構造が生じたことは、「描画体」による絵画創作の重要な成果と言える。

4-4 《アリスダンス スペード、クローバー、ダイヤ、ハート》

4-4-1 《アリスダンス スペード、クローバー、ダイヤ、ハート》が示すもの

《アリスダンス スペード、クローバー、ダイヤ、ハート》は、《はじめのアリスダンス》において構想した周期性や連続性が、不連続を生むことについて踏まえ、そこに大きさや形、色の異なる要素が加わることで、より複雑な絵画空間の創造を追求した作品である。ここでは、規則性による展開や、生体のリズムのゆらぎ、色彩の効果について考察し、生体を育む絵画創作の意識について明らかにする。

4-4-2 制作の過程

《アリスダンス スペード、クローバー、ダイヤ、ハート》は、白亜地のキャンバスに油彩絵具を含ませた「描画体」で制作した作品である。「描画体」には、図 51 のアリス I に加えてトランプのスペード、クローバー、ダイヤ、ハートを象ったものを使用した [図 56]。また、作品を展開する上で、始めに以下の三つの規則を設けた。

1. 六つの図像をひとつのグループとして扱うこと。
2. ひとつのグループ内の図像は同じ色を使用し、絵具はあまり補充せず、連続して押すこと。
3. 右上から左方向にひとつずつ展開する。また、画面の端で方向転換し、つづら折りに進める。

実際には図 57 のように展開したが、下記はそれを箇条書きで表したものである。まず、展開した順で六つごとに 1~11 までのグループを示した。また、「編み型」の種類について、繰り返し使用したアリスには、グループごとに a~g の記号をつけた。そして、括弧内には図像を展開する方向と、そのグループを構成する図像の数を記した。また、使用した絵具の色についても記入した。

- 1 グループ「アリス a」 暗いグレー (ピーチブラック+シルバーホワイト)、左から右へ 1~6
- 2 グループ「アリス b」 暗いグレー、[左から右へ 1~6]

- 3 グループ「スピード」 暗いグレー+プルシャンプブルー、[右から左へ1~6]
- 4 グループ「クローバー」 暗いグレー+プルシャンプブルー、[右から左へ1~6]
- 5 グループ「アリスc」 暗いグレー、[左から右へ1~6]
- 6 グループ「アリスd」 暗いグレー、[左から右へ1~6]
- 7 グループ「ハート」 バーミリオン、[右から左へ1~6]
- 8 グループ「ダイヤ」 バーミリオン、[右から左へ1~4、画面右端から左へ4~6]
- 9 グループ「アリスe」 暗いグレー、[右から左へ1~6]
- 10 グループ「アリスf」 暗いグレー+マルスバイオレット、[右から左へ1~2、左から右へ3~6]
- 11 グループ「アリスg」 暗いグレー+マルスバイオレット、[左から右へ1~4]

1~7 グループは規則に従って描画行為を行ったが、8 グループは規則に反した方向へ展開した。また、9 グループからは図像の間隔が乱れ、10 グループのアリス3~6は横たわった状態で展開された。規則があることでそれを破り、逸脱することができる。また、規則に即しながらも、「描画体」の思いもよらない動きや、擦れ、滲みなどの表情に驚いたり、面白がったり、不安になったりすることは、絵画創作の楽しみを希求することと言える。

4-4-3 周期性と生体のリズムのゆらぎについて

《はじめのアリスダンス》では始めのグループの図像の形や動きを周期的に繰り返すことを意識したが、《アリスダンス スピード、クローバー、ダイヤ、ハート》では、規則1について、それぞれのグループをゆるやかな纏まりとして扱った。生体の特性として、周期などの生体のリズムにはゆらぎがあることも挙げられるが、そのゆらぎを許容できる柔軟さは生命活動の維持に欠かせない要素である [註15]。

ここでは、生体の周期性のひとつとして、おおむね一日の周期をもつ概日時計を取り上げたい。人間は、ある時間帯になると眠たくなったり、目が覚めたりする。しかし、暗くなったからといってすぐに眠れないことや、海外旅行で時差ボケになることからこれらが単に夜と昼の環境変化に反応したものでないことは明らかである [註16]。概日時計には温度などの外部環境が変わっても一定の周期で回り続ける性質があり、安定して時を刻むことができる [註17]。一方、生物は光の変化を基準とした光周性も備えており、概日時計を光の変化に合わせることで、主観的な体内時計により夕方と朝方を個体内で認識している [註18]。一日が24時間であることは地球上のどこでも一定だが、昼と夜の長さは地域によって異なる。そのため、概日時計のしくみは変化させず、光周性のしくみや性質を変えた種が反映していった [註19]。このように生物は、周期的に時間を刻む概日時計と、外部環境のゆらぎに合わせて巧みに変化する光周性のふたつによって時間を認識しており、それは生命維持にかかせないものである。

《アリスダンス スペード、クローバー、ダイヤ、ハート》でも、規則性や周期性を基本としながら、「描画体」のつくる奔放な形に沿うように描画行為を行った。《はじめのアリスダンス》よりも「描画体」の作る形がより尊重され、ゆらぎのある纏まりが周期的に連続することで、より複雑で躍動的な流れを生み出すことが可能となった。

4-4-4 色彩の効果

規則2のように、周期によっては異なる色の絵具を使用したことも絵画のリズムのゆらぎとなった。1 グループのアリスには暗いグレーを用いたが、スペードには暗いグレーにブルシャンブルーを加えたものを使った。また、9～11 グループのアリスにはグレーにマルスパイオレットを混ぜており、絵具の質や色味の違いによって多様な表情が生まれた。これらのゆらぎを許容しながら一定の周期性によって制作を行った。また、同色系のグレートーンで統一された画面に現れた鮮やかなハートとダイヤには、バーミリオンを使用した。周囲の図像と同じリズムをもちながらも、異質な存在として現れる。鮮やかな色彩のハートやダイヤは明るく楽しい要素を想起させるが、画面の規則性を混乱させ流れに反抗するように展開したことで、その異様さが際立った。また、紙を裏表交互に折り畳むように展開される流れに、ハートとダイヤの図像が空間を区切るかのように介入したことで、絵画空間はより複雑なものとなった。

また、バーミリオンは朱肉を連想させる色であることから、紙のようにマットな質感の白亜地に主に黒に近いグレーとバーミリオンを使用したことで「描画体」と印や版の関係性が想起された。「描画体」はその形を紙やキャンバスに写し取ることで描画するという点において印や版と同じ性質をもつ。しかし、可変的で支点によって形が大きく変化する「描画体」の重要な特性は、一般的な印や版にはないものである。版画を連想することでその特異さや「描画体」の特性が強調されたと言える。

4-5 《アリスダンス グリフォンとウミガメモドキ》

4-5-1 《アリスダンス グリフォンとウミガメモドキ》が示すもの

《アリスダンス スペード、クローバー、ダイヤ、ハート》の制作を踏まえ、規則性の解釈を広げることや、透明色の絵具の使用により消失と再生や、画面のフレームを超えた絵画空間を創出することについて構想した。図像同士が重なってひとつの塊になり、そこから新たな図像が生じたことについて、生体の特性として、形の変化や、身体の一部が再生することとの関連により考察してみたい。また、フレームがあるからこそ、それを超えて展開することができる。生物は空間にフレームをもたないが、その空間を取り入れることで、絵画を動的なものとして扱うことを構想した。

4-5-2 制作の過程

《アリスダンス グリフォンとウミガメモドキ》は、白亜地のキャンバスの上に、「編み型」を使用して油彩絵具で描いた作品である。「描画体」には、アリス I に加えてグリフォン [図 58] とウミガメモドキ [図 59] を象ったものを使用した。アリスには暗めのグレー、グリフォンはインディアンイエロー、ウミガメモドキには、クリムソンレーキを用い、色を分けて制作した。また、「描画体」を押し付けて作品を展開することについて、本作品でも《アリスダンス スペード、クローバー、ダイヤ、ハート》と同じ三つの規則に基づき展開した。

実際には図 60 のように展開し、その様子を下記に箇条書きで表す。

- 1 グループ「アリス a」 暗いグレー (ピーチブラック+シルバーホワイト)、[右から左へ1~6]
- 2 グループ「グリフォン a」 インディアンイエロー、「アリス b」 暗いグレー、「ウミガメモドキ a」 クリムソンレーキ、[右から左へ1~2、画面右端から左へ3~6 (6はグリフォンのみ不在)]
- 3 グループ「アリス c」 暗いグレー、「ウミガメモドキ b」 クリムソンレーキ、[左端に1、画面左端から右へ2~7]
- 4 グループ「アリス d」 クリムソンレーキ [左から右へ1~5、画面右端に6]
- 5 グループ「アリス e」 クリムソンレーキ [右から左へ1~6]
- 6 グループ「グリフォン b」 インディアンイエロー [左から右へ1~8]

《アリスダンス グリフォンとウミガメモドキ》は、《アリスダンス スペード、クローバー、ダイヤ、ハート》よりも規則を広く解釈し、また積極的に逸脱することで、より自由な展開を求めた。2 グループでは、グリフォン、アリス、ウミガメモドキを一単位と考え、六つの単位を一グループとして扱った。同じように、3 グループもアリスとウミガメモドキがひとつの単位を構成した。また、三種類の「描画体」を色分けして使うことで、色彩ごとに図像を捉えることも可能となり、全体を構成する図像は狭い間隔で連続しているのに対し、インディアンイエローのグリフォンは広い間隔を取って飛び跳ねるように連続していることが分かる。これは、ひとつの連続性が同時に様々なリズムをもつことと言える。

そして、一定の規則性によって展開する中、6 グループのグリフォンは画面全体の規則や流れを無視するかのように逆方向から一定の間隔を保ち描画した。等間隔に同じ形の図像が並ぶ様子は、この画面において異質だと言える。全体は考慮されず、厳密に同じことを繰り返そうとする欲求や衝動は、ある意味での狂気を内包しているとも言えるだろう。

4-5-3 消失と再生

3 グループでは、アリスとウミガメモドキを交互に使い展開したが、ふたつは次第に相互に重なり合って、混濁していった [図 61]。そして、アリスともウミガメモドキとも言えない赤と黒の塊から、赤いアリスが誕生し、新たなグループを構成して展開した。これは、芋虫がさなぎの中でドロドロに溶け、新しく蝶の姿になって飛び立つ様子にも重なる。変態する前後で、同一の個体だと判断できないほど姿が変化することも、蝶にとっては自然な営みの一部と言える。また、生き物には、トカゲやイモリのように身体の一部が失われても再生できるものが存在する。生き物の身体は驚くほど可変的で、形の変化や、一部が失われた身体が再生することも生体の特性と言える。絵画創作においても、「描画体」が元の形が分からない程様々な形に変化することに対し、驚きや不安を感じながらもその柔軟さを容認する意識が重要であった。

また、ふたつの個体が番い、ひとつになったところから新たな存在が誕生するようにも見える。生き物が子孫を残し、次世代に種を引き継いでいくことは、長い時間をかけて生命が連続することとも言える。新たに誕生した赤いアリスは、黒いアリスとウミガメモドキの混じり合った塊に重なりながらも独自のリズムによって連続性し、新たな流れを生み出したことは、生命の連続性を想起させた。これは、「描画体」によって色彩を使い分けたことにより生じた効果でもある。

色彩について、《アリスダンス グリフォンとウミガメモドキ》には、透明色のインディアンイエローとクリムソンレーキを使用した。それは、血液や組織液、胆汁などの体液を連想させる色でもある。

4-5-4 画面のフレームを超えた絵画空間の展開

さらに、図像の展開によって、画面のフレームを超えた絵画空間を創出することを構想した。1 グループの終わりにおいて、アリスは上半身で途切れ、その下半身は、2 グループの始めに左上から現れた。右から左へ向かう図像の方向性に上下の方向性が介入することで、空間が混乱し、入り組んだ構造が生じた。また、グリフォンが横向きの形をしていることで、左右の方向性が明確となり、上下の方向性も際立った。

そして、基本的には規則 3 のような方向で展開したが、2 グループの二段目は、一段目と同様に右端から始めた。また、《アリスダンス スペード、クローバー、ダイヤ、ハート》のダイヤも同様に、規則 3 とは異なり前の段と同じ方向から始めている。画面を左右にジグザグと横断するような移動を、役者が舞台上を左右に動き回ることに重ねると、同じ方向から始めることは、左側から捌けた役者が舞台裏を通り、右側から再び現れるようである。絵画でも、画面の裏を回って登場するように、アリスやダイヤが絵画空間を自在に行き来した。

生物は空間に絵画のような区切りをもたず、自在に動き回ることができる。生物が空間

にあるときの動きを取り入れることで、絵画を動的なものとして扱うことができると考える。また、フレームがあるからこそ、画面を超えて展開することが可能であり、存在を認識しつつ、乗り越えるような意識が必要であった。

4-5-5 規則性による効果

画面下部では、5グループのアリスを右から左へと順番に押した後、6グループのグリフォンを左から右へと展開した。5グループは「描画体」にどう触れるかを重視して描画しているのに対し、6グループは等間隔に同じ形を押すことを意識して描画行為を行った。制作者の意図する形に整えることは、生体に触れるように「描画体」を扱う意識から離れる行為であるが、その図像は、秩序立った連続性をもつ理想的で正しい形とも言える。本論の「4-3-4 規則性と周期性について」で取り上げたように、秩序は生命を構成する欠かせない要素であり、生体は秩序がなくては存在しえないものである。6グループにおいて、同じ図像が等間隔に繰り返されるさまは、「生」への強い執着や欲求の顕れのようにもある。しかし、生体の秩序は、外部環境の変化に合わせて自身を変化させることのできる柔軟さを併せ持つことで持続される。ゆらぎのあるリズムで展開された他の図像がつくる流れに影響を受けず、等間隔に展開される様子は、危うさや狂気を感じさせる要素となった。

また、異なる規則性をもったふたつの流れが重なり、混交することで作者の意図を超えて画面が展開した。6グループは等間隔に同じ形を押すことを強く意識して描画しており、5グループの図像とどのように重なるかについてほとんど配慮しなかった。制作者が意図しない図像の重なりにより色や形が混ざり合った結果、アリスのスカートにグリフォンが潜り込むようにも、二人が踊るようにも見える図像が創造された。透明色の絵具であるインディアンイエローと、クリームソレーキの使用により、重なった図像の形が透けて見えることは絵画空間を一層多様なものとした [図 62]。このような図像の重なりによって、さまざまな表情が生まれる事は、絵画創作の楽しみのひとつである。

4-6 《うさぎ穴》

4-6-1 《うさぎ穴》が示すもの

《うさぎ穴》は、テンペラ絵具で制作した絵画作品である。『地下の国のアリス』において、アリスがうさぎの穴から落ちることで物語が始まるように [註 20]、本作品がアリスダンスシリーズの導入となることを意識した。左上から右下へと図像が連続する流れが画面右側にも繰り返されることで、画面のフレームを超えて、図像が連続することを想像させる。これまでのアリスダンスシリーズは油彩画を中心に展開したが、テンペラ絵具での制作は今後の制作へと繋がるものであった。

4-6-2 テンペラ絵具による展開

《うさぎ穴》は卵テンペラの絵具で、黒い墨を一面に塗布したキャンバスに展開した作品である。卵テンペラはテンペラ技法の一種で、卵の乳化作用を利用して作ったメディウムに顔料を混ぜたものを絵具として使用する。顔料には、ジンクホワイトを用いたが、これは不透明度が高いため、少量の白亜（重質炭酸カルシウム）も加えて調整した。また、卵黄から作られるメディウムは濃い山吹色をしており、ジンクホワイトと混ぜるとクリーム色がかつた白になる。これは、「編み型」の原点ともいえる《手編みの日本列島（毛糸）》を思わせる色彩であり、アリスダンスシリーズの導入としても相応しいものであった。

また、テンペラ絵具は直接手で触れながら制作できるため、《ドローイング：アリス》と近い感覚で「描画体」を扱うことができた。さらに、絵具を保持する力が強く、一度含ませたら何度も続けて描画することが可能となり、図像同士の連続性がより強固なものとなった。そして、油彩では使用する油絵具の質や硬さに応じて、付着した絵具が盛り上がるなどの物質感が生じたが、テンペラ絵具は粘り気が少ないためキャンバス布に染み込むようであった [図 63]。画面と同化するように浸透することで、図像が絵画空間を浮遊するようにも見える。これは、アリスが落下するイメージとも重なった。

また、黒い下地に白色の図像を展開したことで、画面のフレームは強調された。さらに、キャンバスの範囲がより明確に示されたことで、図像と余白の形がそれぞれ強調され、描画行為の行われていない余白部分の形がより際立った。制作者は余白にできる形についてほとんど意識せずに描画行為を行ったが、可変的な「描画体」が余白にも多様な形を作り、それぞれが絵画にリズムを生み出している。黒い下地はひとつの形として認識されることで白色の図像と画面上で対等な関係を築き、かみ合うパズルのように入り組んだ形は複雑で多様な絵画空間を創造した。

4-6-3 反復による画面のフレームを超えた絵画空間の展開

空間の展開

《うさぎ穴》は、画面左上から右下へと落下するように展開したアリスの図像を、画面右側でも反復することで画面のフレームを超えて絵画が無限に展開することを構想した。すなわち、画面右側の流れは、画面の中央を横断する上下の流れだけでなく、画面の右上や左下にも無限に流れが存在することを暗示する。また、図像自体は左から右へ進むような向きの形をしており、画面右側の図像に向かって斜め上に進んでいく方向性も生じた。この連続性と、テンペラの平坦な質により一枚のキャンバスが巻物や反物のようにも見える。絵巻物には物語が進むと同時に画面の右から左へと時間の流れが展開していくものが多いが、《うさぎ穴》も、図像が上から下へと一方向に時間の経過ごとに表されているように見える。また、巻物は基本的には巻きながら見るもので、左手で巻きを開き、見終わった部

分を右手で巻き取るようにして鑑賞する。《うさぎ穴》の構造は連続性により画面のフレームの先にはまだ見ぬ画面が巻かれているのではないかと想像させる点において巻物に類似するものとなった。このように、巻き取りながら物語が展開していくような構造を備えることは、絵画に動きや時間性をもたらした。

4-7 まとめ

第四章では、生体に触れるように「描画体」を扱う意識をもちながら、絵画として展開した作品である《ドローイング：アリス》、《はじめのアリスダンス》、《アリスダンス スペード、クローバー、ダイヤ、ハート》、《アリスダンス グリフォンとウミガメモドキ》、《うさぎ穴》についての考察を行った。

そして、制作者が「描画体」の可変性によって自然に生じた形を許容しながら描画行為を行う意識を再確認し、さらに高めるために真綿を用いたパフォーマンスを行った。真綿の次々と変化する姿や動き、振る舞いを直接触覚によって感じる事が「描画体」取扱いにとって極めて重要であり、絵画創作においても、このような意識を保ち続けるとともに、「描画体」そのものとの触覚的關係を維持してゆく必要がある。《ドローイング：アリス》はその意識が明瞭に現れた作品と言える。触感や、接触を通じて絵画との相互關係が生じることで、それに応じて画面に現れる図像やその展開も変化することが分かった。また、制作者自身の思考を超えた表現を生み出す可能性をもっていることも明らかになった。《はじめのアリスダンス》は、《ドローイング：アリス》の意識を引き継ぎ、さらに発展させるため、連続性や規則性に基づいて制作した作品である。印仏との比較と考察を通し、ひとつの形を繰り返し使用する点や、それが一定の法則性をもって展開されている点などにおいて共通することが分かった。また、一定の周期性をもち図像が連続することは、図像が増殖するようでも、時間の経過を追うようでもあり、画面の外にまで無限に連続していくような絵画空間が生じたと言える。《アリスダンス スペード、クローバー、ダイヤ、ハート》は、《はじめのアリスダンス》において構想した点を踏まえ、周期性や連続性が不連続を生むことについて実践し、さらに大きさや形、色の異なる要素が加わることで、より複雑な絵画空間の創造を追求した。規則があるが故にそれを破り、逸脱することができる。また、「描画体」の思いもよらない動きや、擦れ、滲みなどの表情に驚いたり、面白がったり、不安になったりすることは、絵画創作の楽しみを希求することであり、色や形、大きさの異なる要素を加えたことはその意識を大きく邁進させる結果となった。《アリスダンス グリフォンとウミガメモドキ》は、《アリスダンス スペード、クローバー、ダイヤ、ハート》の制作を踏まえ、規則性の解釈を広げることや、透明色の絵具を使用することで、消失と再生や、画面のフレームを超えた絵画空間を創出することについて構想した。そして、生物の柔軟性との比較により絵画創作において「描画体」の形が様々に変化することに対し、驚きや不安を感じながらもその柔軟さを容認する意識が重要でありことが明らかにな

った。また、画面のフレームを超えた絵画空間を創出することは、生物が空間にあるときの動きを取り入れることであり、絵画を動的なものとして扱うこととも言える。

《うさぎ穴》は、アリスダンスシリーズの導入となることを意識した作品だが、テンペラ絵具での制作は今後の制作へと繋がるものであった。また、下地を黒く塗ったことで、「描画体」が図像だけでなく余白にも形を生み出すことが強調されたが、これは絵画空間の多様な展開において重要だと言える。

《アリスダンス》シリーズの考察を通して、生体を育む絵画創作の意識について明らかにすることができた。

註

- 1) 河野哲也、『意識は存在しないー心・知覚・自由』、講談社、2011年、24頁
- 2) 同書、14-15頁
- 3) 同書、175頁
- 4) 同書、172、175頁
- 5) 同書、175-177頁
- 6) 同書、51頁
- 7) テクタイル (仲谷正史、笈康明、三原聡一郎、南澤孝太)、『触覚入門』、朝日出版社、2016年、30-32頁
- 8) 長沼毅、『死なないやつらー極限から考える「生命とはなにか」』、講談社、2013年、12-13頁
- 9) 町田市立国際版画美術館編、『大和路の仏教版画ー中世・勸進・結縁・供養』、町田市立国際版画美術館、1994年、4-7、80、98、114頁
- 10) 同書、72頁
- 11) 同書、24頁
- 12) 本論、第一章、5頁
- 13) 長沼毅、『死なないやつらー極限から考える「生命とはなにか」』、講談社、2013年、25頁
- 14) 橋元淳一郎、『時間はどこで生まれるのか』、集英社、2006年、92-93頁
- 15) 河原剛一、「生体におけるリズム現象の制御とゆらぎに関する研究」、『電子科学研究』、4号、1997年、33-34頁
- 16) 阿形青和、森哲監修、『生き物たちのつづれ織り [上]ー多様性と普遍性が彩る生物模様ー』、京都大学学術出版会、2012年、144頁
- 17) 同書、147頁
- 18) 同書、151頁
- 19) 同書、153頁
- 20) ルイス・キャロル、『地下の国のアリス』、安井泉訳、新書館、2005年、18-19頁

第5章 結論

本研究を通し、生体を育む絵画創作の意識により制作された作品の意義や有り様が明らかになった。生体を育む絵画創作の意識とは、絵画材との接触によって現れる未知の情報や予想外の反応を受け入れると同時に、自身の行動や思い込み、価値観を変化させながら制作することである。また、始めて出会うかのような驚きや好奇心をもってその相互関係を楽しむことが重要である。これは、偶然性のみによって作品が成立することとは異なり、制作者は状況を受け入れつつ次への変化を促すための行為を常に選択している。しかも、この意識は連続性を持ち、次々と展開されるものである。

そして、生体を育む絵画創作の意識による絵画は、「命」に触れようとするのが絵画創作の本質であることを明らかにした。人は、自身が生命を有した生物であるにもかかわらず、それらを明確に定義できない。また、見ることも触れることも叶わないものであるが、それでも人は、生物であるが故に、種や社会的立場を取り去った生物の根源に惹かれ、触れようとする。生体を育む絵画創作の意識により制作された絵画は、「命」に触れようとする行為が表出したものであると同時に、生体である研究者が、世界と関係しつつ絵画を創作することで、人間存在に触れようとするものになった。また、「描画体」を用いた絵画制作が、制作者の意識をより直接的に投影するものとなったことは、本研究の最も重要な成果である。

《手編みの日本列島（糸）》は、生体を育む絵画創作の意識において制作行為を展開するきっかけとなった作品である。一本の糸が一目ずつ編まれることで作品が形作られたが、それは自重によって垂れ下がると同時に、支点によっても様々な形体へと変化するものとなった。制作者は全体像を把握しないまま、緊張と弛緩による編み目の疎密や触感が作品を形作る要素となり、糸との相互関係によって制作行為が成立した。その後、《手編みの日本列島（糸）》のような意識で絵画を制作するための実験的作品として、《水の上のドローイング》を制作した。本作品の技法を独自に開発したことは、本研究の成果のひとつである。制作者の描画行為に対して水は揺らぎ、反応を示す。こうした過程のなかで描画体との明解な相互関係が確立し、動的平衡による絵画との流動的な関係が築かれていった。これらの実験的素描作品は、生体を育む絵画創作の意識の出立となった。

しかし、生体を育む絵画創作の意識を実証する絵画作品を成立させることは困難を極めた。数百枚のドローイングによる試行錯誤の末に制作された、《ドローイング：アリス》は求める絵画実現のきっかけとなった作品である。本作品において、壊れ、滲み、混交したものを価値あるものとして提示できたことは、研究者自身の美意識を高次元へと成長させたと同時に、独自の視点を得ることにもなった。こうして、《アリスダンス》シリーズによって生体を育む絵画創作の意識を具現化することができた。

また、絵画創作の技法について、絵画との相互関係によって描画行為を行う意識を助力

する「描画体」という独自の絵画材も開発した。「描画体」による作品制作のための下地として吸油性の高い白亜地のキャンバスを使用したことは、そこに含まれた絵具を写し取るのに最適であった。つまり、油絵具を使用した作品には、「描画体」を押し付けた痕跡が絵具の盛り上がりによる凹凸として現れ、そこに生体を育むように接した名残や余情が姿を現している。一方、テンペラ絵具を使用した作品では、絵具が画面と同化するように浸透したことにより、図像が絵画空間を浮遊するような結果が得られた。しかも、テンペラ絵具は直接手で触れながら制作できるため、《ドローイング：アリス》とより近い感覚によって生体に触れるように「描画体」を扱うことができた。これは今後の作品制作に新たな展開をもたらすものと言える。

《アリスダンス》シリーズでは、P80～F200 号のキャンバスサイズを使用したか、画面の大小に拘わらず生体を育むという意識の展開が可能であった。これは、「描画体」という単位が、変化しながら連続し、移動することで、いかなる大きさの画面にも展開できる構造をもつことになり、絵画が無限大となる可能性をも内包していると言える。

また、本研究では生体を育む絵画創作の意識は「描画体」を用いた絵画創作により実践されたが、これは今後、筆などを用いて描画を行なう場合でも同様に意識されるべきものである。筆や絵具を意のままに操ろうとせず、「描画体」に触れるときのように不具合や混乱したものを受け入れながら、自らが変化することで、生体を育む絵画創作の意識による制作が達成されうる。本研究が、絵画創作を希求する心を深め、今後の制作活動を行う上での礎となると同時に資産となったことは研究者にとって最も重要な成果である。

参考文献一覧

- 阿形清和、森哲監修、『生き物たちのつづれ織り [上] -多様性と普遍性が彩る生物模様-』、京都大学学術出版会、2012年
- 岩崎秀雄、『〈生命〉とは何だろうか-表現する生物学、思考する芸術』、講談社、2013年
- エドゥアルド・ウスペンスキー、『新訳チェブラーシュカ ワニのゲーナとおともたち』、こじまひろこ訳、平凡社、2002年
- NHK取材班、『NHKサイエンススペシャル 驚異の小宇宙・人体 1 生命誕生』、日本放送出版協会、1989年
- エド・ヴァン・デル・エルスケン、『ニッポンだった&アフター』、中野恵津子、大沢類、東京書籍、2000年
- 江川多喜雄、『なかまがわかるよ、花のかたち』、童心社、2007年
- 落合淳思、『甲骨文字に歴史をよむ』、筑摩書房、2008年
- 貝塚茂樹編、『古代殷帝国』、みすず書房、1957年
- 神沢利子、金子良一、『わたしのマーブリング』、福音館書店、1990年
- 河原剛一、「生体におけるリズム現象の制御とゆらぎに関する研究」、『電子科学研究』、4号、1997年、33-39頁
- 河野哲也、『意識は存在しない-心・知覚・自由』、講談社、2011年
- 河野哲也、『〈心〉はからだの外にある-「エコロジカルな私」の哲学』、日本放送出版協会、2006年
- 河野哲也、『境界の現象学-原始の海から流体の存在論へ』、筑摩書房、2014年
- ダグラス・R・グリーン、『結末への道筋:アポトーシスとさまざまな細胞死』、長田重一監訳、メディカル・サイエンス・インターナショナル、2012年
- 竹内均、『地球/母なる星 宇宙飛行士が見た地球の荘厳と宇宙の神秘』、ケヴィン・W・ケリー企画/編集、小学館、1988年
- テクタイル(仲谷正史、笈康明、三原聡一郎、南澤孝太)、『触覚入門』、朝日出版社、2016年
- 天理大学、『ひとものこころ 第1期代5巻 天理大学附属天理参考館蔵品』、天理教道友会、1987年
- 長沼毅、『死なないやつら-極限から考える「生命とはなにか」』、講談社、2013年
- 東アジア恠異学会編、『亀ト 歴史の地層に秘められたうらないの技をほりおこす』、臨川書店、2006年
- 橋元淳一郎、『時間はどこで生まれるのか』、集英社、2006年
- 福岡伸一、『やわらかな生命』、文藝春秋社、2013年

福岡伸一、『生物と無生物のあいだ』、講談社、2007年
福岡伸一、『動的平衡-生命はなぜそこに宿るのか』、木楽舎、2009年
松井孝典、『生命はどこから来たのか？アストロバイオロジー入門』、文藝春秋社、2013年
町田市立国際版画美術館編、『大和路の仏教版画—中世・勸進・結縁・供養』、町田市立国際版画美術館、1994年
リチャード・D・マーシャル、深谷克典監修、『アレクサンダー・カルダー展』、国際芸術文化振興会、2000年
三浦永年、『魅惑のマーブリング』、アトリエ・ミウラ、1988年
ルイス・キャロル、『地下の国のアリス』、安井泉訳、新書館、2005年
ロラン・バルト、『明るい部屋 写真についての覚書』、花輪光訳、みすず書房、1985年
渡辺一郎・鈴木純子、『伊能忠敬の地図をよむ』、河出書房新社、2010年
渡辺一郎監修、『伊能図大全』、河出書房新社、2013年

Eadweard Muybridge, *Animals in Motion*, Dover Publications, 1957

Eadweard Muybridge, *Helios: Eadweard Muybridge in a Time of Change*, Steidl, 2010

Eadweard Muybridge, *The Human Figure in Motion*, Dover Publications, 1955

Jean Lipman, *CALDER'S CIRCUS*, E. P. Dutton, 1972

図版一覧

- 図1. 《手編みの日本列島》、2014年、油彩・カンヴァス、227.3×181.8cm、筆者撮影
- 図2. 《ドローイング：列島Ⅰ》、2014年、鉛筆・アルシュ紙、35.0×57.0cm、筆者撮影
- 図3. 《手編みの日本列島(毛糸)》、2014年、毛糸・綿糸、筆者撮影
- 図4. 伊能忠敬《日本沿海輿地図中図(中部)》、1821年、238.0×147cm、東京国立博物館、筆者撮影
- 図5. 宇宙飛行士から見た地球の様子
出典：竹内均、『地球／母なる星 宇宙飛行士が見た地球の荘厳と宇宙の神秘』、ケヴィン・W・ケリー企画／編集、小学館、1988年、104頁
- 図6. 《手編みの日本列島》部分、筆者撮影
- 図7. 《ドローイング：列島Ⅰ》部分、筆者撮影
- 図8. 《手編みの日本列島(毛糸)》部分(毛糸と綿糸を編み繫いだ箇所)、筆者撮影
- 図9. 《手編みの日本列島(毛糸)》部分(不均一な編み目の様子)、筆者撮影
- 図10. 《手編みの日本列島(毛糸)》部分(編み目が不揃いなため引きつりが生じた箇所)、筆者撮影
- 図11. 《水の上のドローイング》の制作風景(ポリビニールアルコール水溶液の入ったバット)、筆者撮影
- 図12. 水面に浮かべた油絵具を筆で動かす様子、筆者撮影
- 図13. ペトロールを含ませた筆で外側から形に影響を与える様子、筆者撮影
- 図14. 水面に浮かぶ図像を紙に写し取る様子、筆者撮影
- 図15. 水面に浮かぶ絵具が次第に拡散する様子
- 図16. エド・ヴァン・デル・エルスケンが撮影した二人の男性の写真(大阪)、1960年
出典：エド・ヴァン・デル・エルスケン、『ニッポンだった&アフター』、中野恵津子、大沢類、東京書籍、2000年、6頁
- 図17. 占いに使用された甲骨の亀裂(左部分)の様子
出典：天理大学、『ひともこのころ 第1期代5巻 天理大学附属天理参考館蔵品』、天理教道友会、1987年、168頁
- 図18. 甲骨に熱した木の枝を押し付ける様子
出典：東アジア恠異学会編、『亀ト 歴史の地層に秘められたうらないの技をほりおこす』、臨川書店、2006年、245頁

- 図19. 《水の上のドローイング#01》、2015年、油絵具・紙、54.0×38.0cm、筆者撮影
- 図20. 《水の上のドローイング#02》、2015年、油絵具・紙、54.0×33.0cm、筆者撮影
- 図21. 胎児のエコー写真（胎児の扇形の足（A）と、細胞死によって五本の指が形作られた後の足（B）の比較図）
出典：NHK取材班、『NHKサイエンススペシャル驚異の小宇宙・人体1生命誕生』、日本放送出版協会、1989年、66、68頁
- 図22. 《水の上のドローイング#03》、2015年、油絵具・紙、54.0×39.3cm、筆者撮影
- 図23. 《水の上のドローイング#04》、2015年、油絵具・紙、54.5×39.3cm、筆者撮影
- 図24. 《水の上のドローイング#05》、2015年、油絵具・紙、54.5×39.3cm、筆者撮影
- 図25. 蕾に近い状態のアザミを分解した図
出典：江川多喜雄、『なかまがわかるよ、花のかたち』、童心社、2007年、11頁
- 図26. 《水の上のドローイング#06》、2015年、紙・油絵具、54.5×39.3cm、筆者撮影
- 図27. 《あみかけの列島》、2015年、油彩・カンヴァス、227.3×181.8cm、筆者撮影
- 図28. 《チェブラーシカとゲーナ》、2015年、油彩・カンヴァス、259.0×194.0cm、筆者撮影
- 図29. 島のような形の「編み型」、筆者撮影
- 図30. ゲーナの「編み型」、筆者撮影
- 図31. チェブラーシカの「編み型」、筆者撮影
- 図32. 上下関係の比較図（左：人形、右：五角形）、筆者撮影
- 図33. 分類実験《単体 a》、筆者撮影
- 図34. 分類実験《並列 b、b'》、筆者撮影
- 図35. 分類実験《逆転 c、c'》、筆者撮影
- 図36. 分類実験《収縮 d、d'》、筆者撮影
- 図37. 分類実験《重複 e、e'》、筆者撮影
- 図38. 分類実験《変化 f'》、筆者撮影
- 図39. エドワード・マイブリッジの連続写真
出典：Eadweard Muybridge, *The Human Figure in Motion*, Dove Publications, 1955, p. 156-157.

- 図40. アレクサンダー・カルダー《サーカス》より、空中ブランコの場面
出典：Jean Lipman, *CALDER'S CIRCUS*, E. P. Dutton, 1972, p. 22.
- 図41. アレクサンダー・カルダー《サーカス》より、重量挙げの場面に使用された人形
出典：Jean Lipman, *CALDER'S CIRCUS*, E. P. Dutton, 1972, p. 109.
- 図42. 《ドローイング：アリス#02》、2016年、墨・紙、84.1×59.0cm、筆者撮影
- 図43. 《ドローイング：アリス#07》、2016年、墨・紙、84.1×59.0cm、筆者撮影
- 図44. 《はじめのアリスダンス》、2016年、油彩・カンヴァス、112.0×145.5cm、筆者撮影
- 図45. 《アリスダンス スペード、クローバー、ダイヤ、ハート》、2016年、油彩・カンヴァス、194.0×259.0cm、筆者撮影
- 図46. 《アリスダンス グリフォンとウミガメモドキ》、2016年、油彩・カンヴァス、112.0×145.5cm、筆者撮影
- 図47. 《うさぎ穴》、2016年、テンペラ・カンヴァス、145.5×97.0cm、筆者撮影
- 図48. パフォーマンスに使用した真綿、筆者撮影
- 図49. ポリビニールアルコール水溶液とカラーインクを混ぜたものを含ませた真綿。
筆者撮影
- 図50. 「描画体」の特性を示すパフォーマンスの様子、筆者撮影
- 図51. アリスⅠの「編み型」、筆者撮影
- 図52. アリスⅡの「編み型」、筆者撮影
- 図53. 粘度の高い油絵具を含ませた「描画体」で描画した様子
- 図54. 画面の空白部分に付着した絵具
- 図55. 作者不明《愛染明王坐像印仏》、鎌倉時代、高さ4.7cm、元興寺、奈良
出典：町田市立国際版画美術館編、『大和路の仏教版画—中世・勸進・結縁・供養』、町田市立国際版画美術館、1994年、73頁
- 図56. トランプの「編み型」（左上：スペード、右上：クローバー、左下：ハート、右下：ダイヤ）、筆者撮影
- 図57. 《アリスダンス スペード、クローバー、ダイヤ、ハート》の制作手順図、制作順に1～11グループまで
- 図58. グリフォンの「編み型」
- 図59. ウミガメモドキの「編み型」
- 図60. 《アリスダンス グリフォンとウミガメモドキ》の制作手順図、制作順に1～6グループまで
- 図61. 《アリスダンス グリフォンとウミガメモドキ》部分（アリスとウミガメモドキの図像が重なる様子）

図62. 《アリスダンス グリフォンとウミガメモドキ》部分（アリスとグリフオンの
の図像が重なる様子）

図63. 《うさぎ穴》部分（キャンバス布にテンペラ絵具がしみ込む様子）

図版



図1 《手編みの日本列島》2014年 油彩、カンヴァス 227.3×181.8cm



図2 《ドローイング:列島I》 2014年 鉛筆、アルシュ紙 35.0×57.0cm



図3 《手編みの日本列島(毛糸)》
2014年 毛糸、綿糸



図4 伊能忠敬《日本沿海輿地図中図(中部)》
1821年、238.0×147cm、東京国立博物館、東京

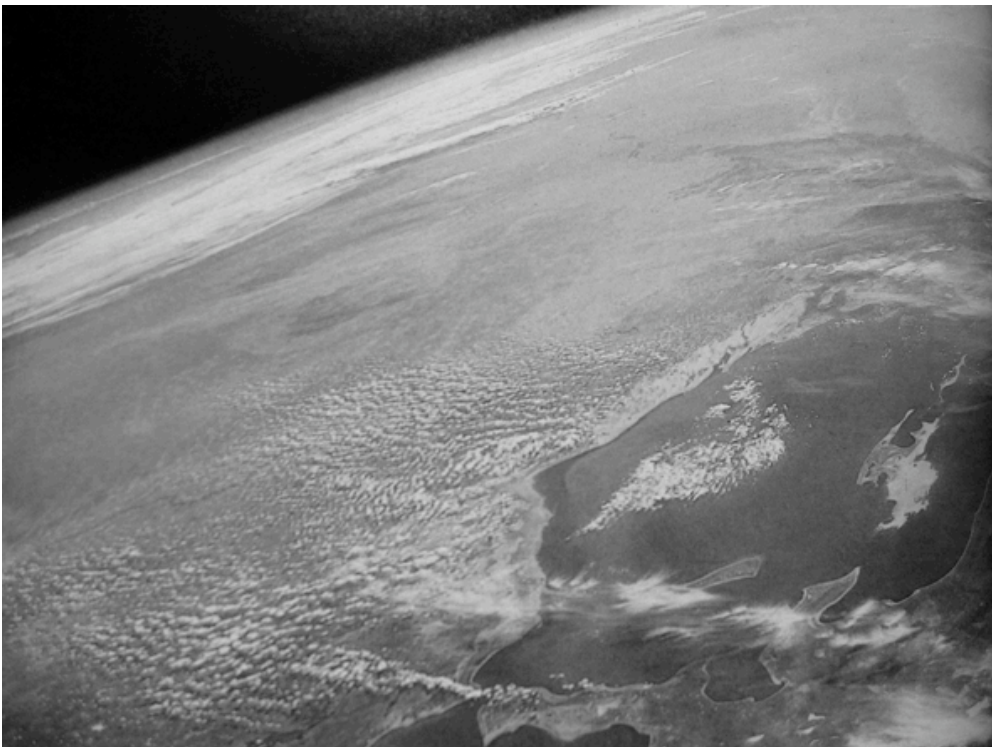


図5 宇宙飛行士から見た地球の様子



図6 《手編みの日本列島》部分



図7 《ドローイング:列島I》部分

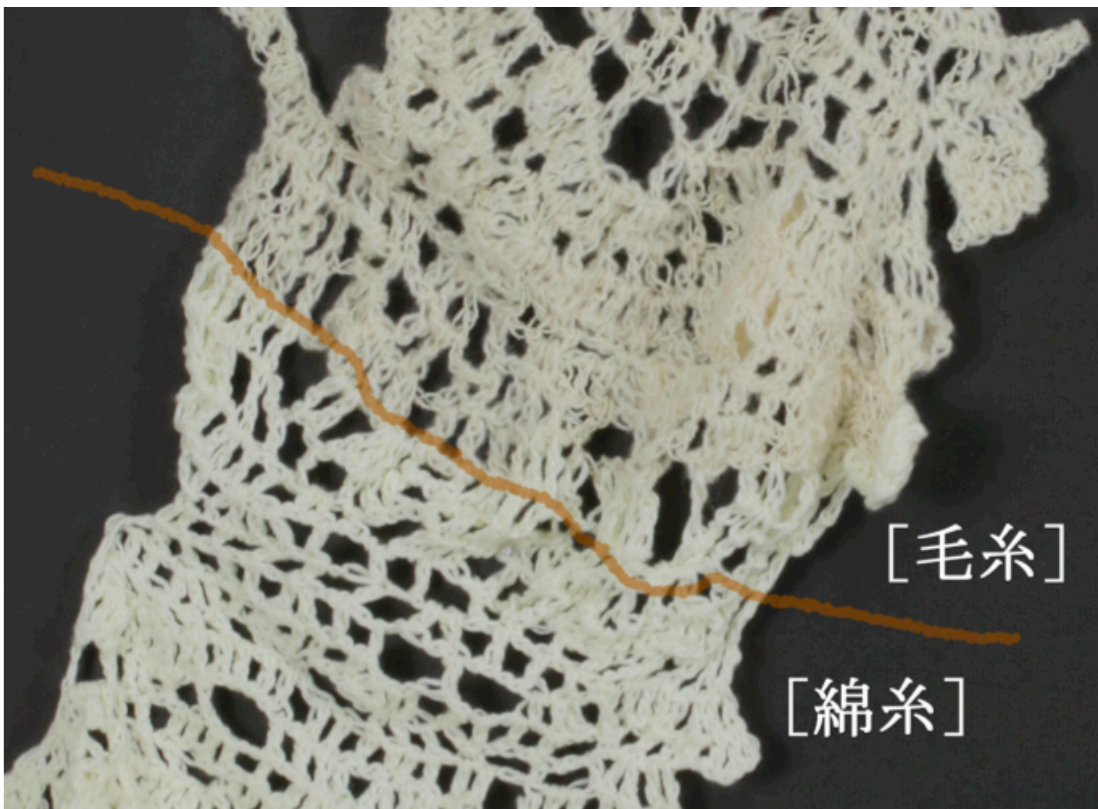


図8 《手編みの日本列島(毛糸)》部分 (毛糸と綿糸を編み繋いだ箇所)



図9 《手編みの日本列島(毛糸)》部分 (不均一な編み目の様子)



図10 《手編みの日本列島(毛糸)》部分 (編み目が不揃いなため引きつりが生じた箇所)



図11 《水の上のドローイング》の制作風景(ポリビニールアルコール水溶液の入ったバット)



図12 水面に浮かべた油絵具を筆で動かす様子

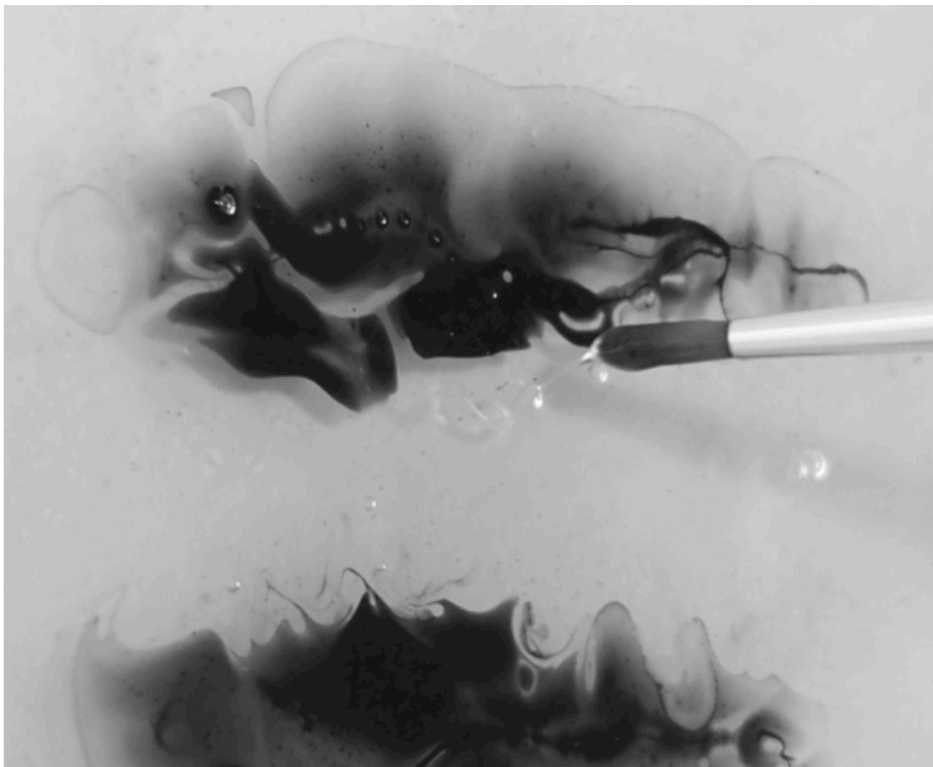


図13 ペトロールを含ませた筆で外側から形に影響を与える様子



図 14 水面に浮かぶ図像を紙に写し取る様子

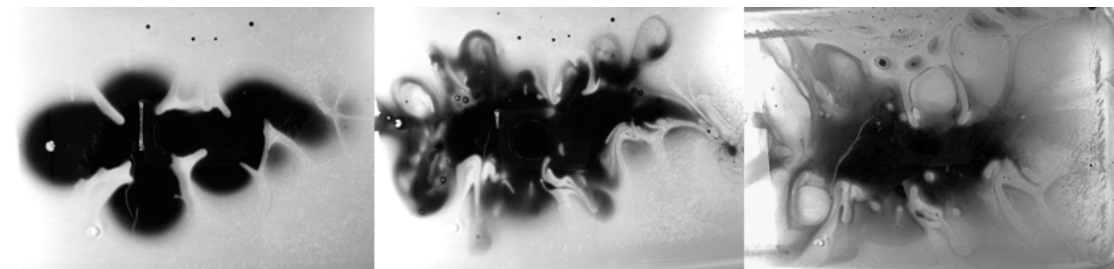


図 15 水面に浮かぶ絵具が次第に拡散する様子



図 16 エド・ヴァン・デル・エルスケン、『ニッポンだった&アフター』より二人の男性の写真(大阪)、1960年

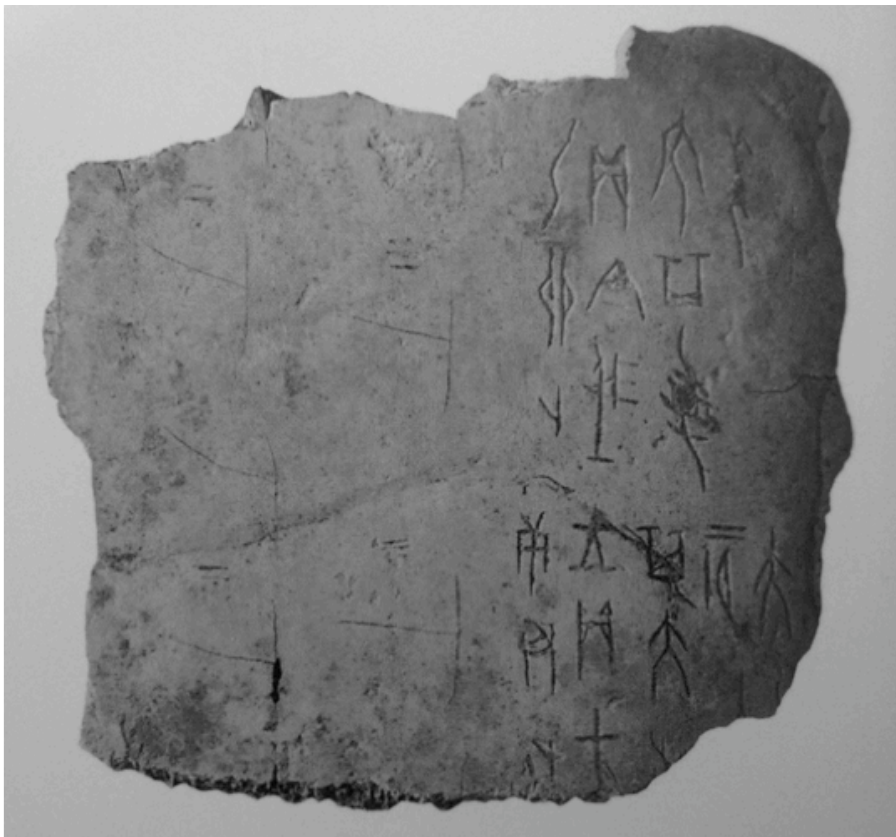


図 17 占いに使用された甲骨の亀裂(左部分)の様子

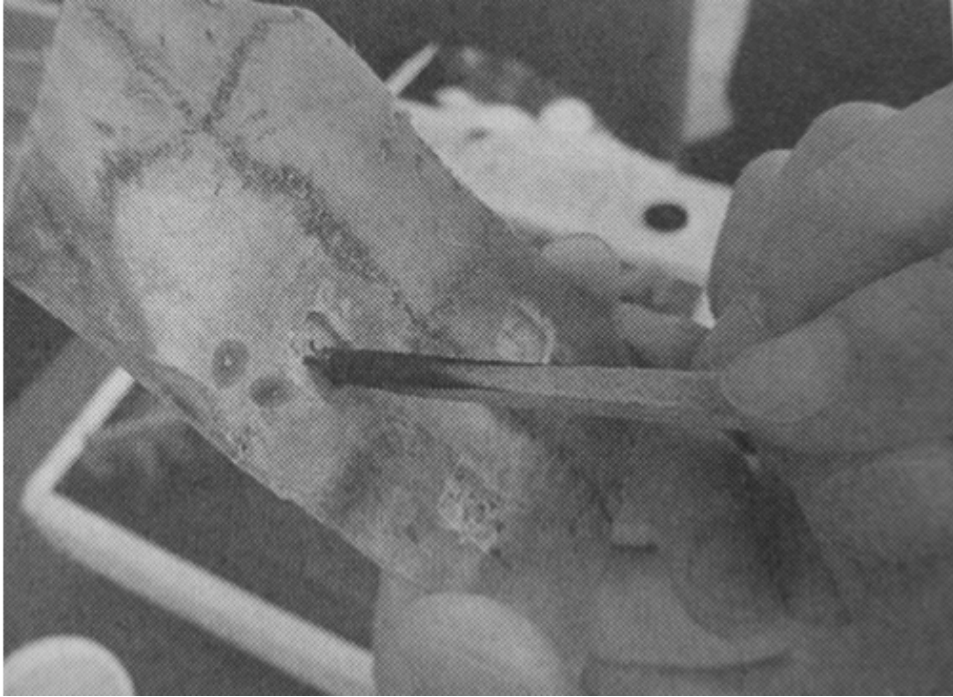


図18 甲骨に熱した木の枝を押し付ける様子



図19 《水の上のドロ잉#01》2015年 油絵具、紙 54.0×38.0cm



図20 《水の上のドロ잉#02》2015年 油絵具、紙 54.0×33.0cm

A



B

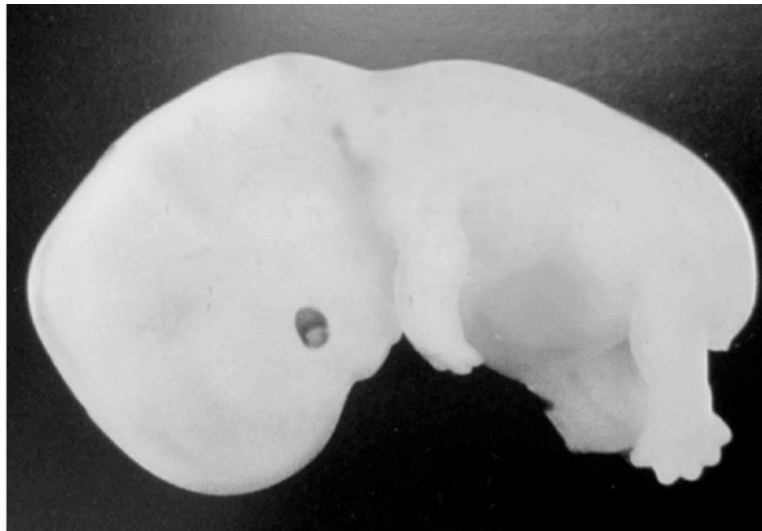


図 21 胎児のエコー写真
(胎児の扇形の足(A)と、細胞死によって五本の指が形作られた後の足(B)の比較図)



図22 《水の上のドローイング#03》2015年 油絵具、紙 54.0×39.3cm



図23 《水の上のドローイング#04》2015年 油絵具、紙 54.5×39.3cm



図24 《水の上のドローイング#05》2015年 油絵具、紙 54.5×39.3cm



図25 蕾に近い状態のアザミを分解した様子



図26 《水の上のドローイング#06》2015年
油絵具、紙 54.5×39.3cm



図 27 《あみかけの列島》 2015 年 油彩、カンヴァス 227.3×181.8cm



図28 《チェブラーシカとゲーナ》2015年 油彩、カンヴァス 259.0×194.0cm

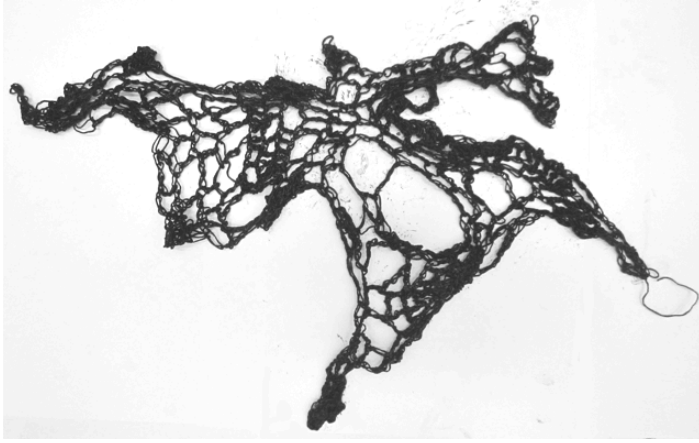


図 29 島のような形の「編み型」

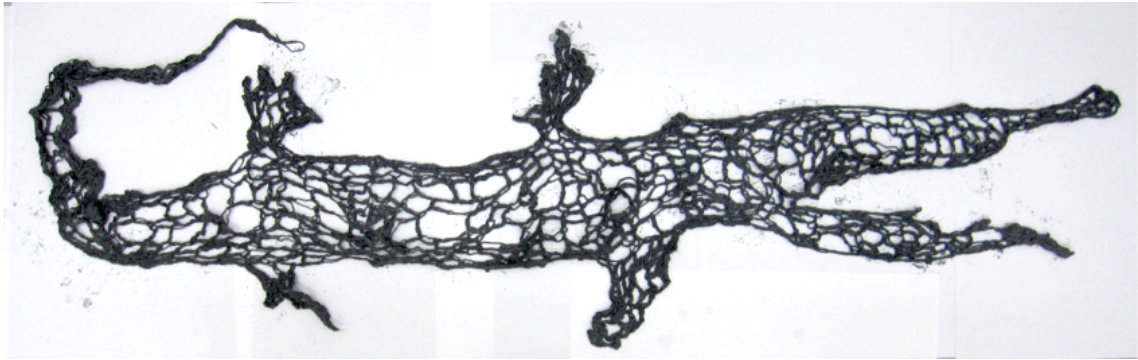


図 30 ゲーナの「編み型」



図 31 チェブラーシカの「編み型」

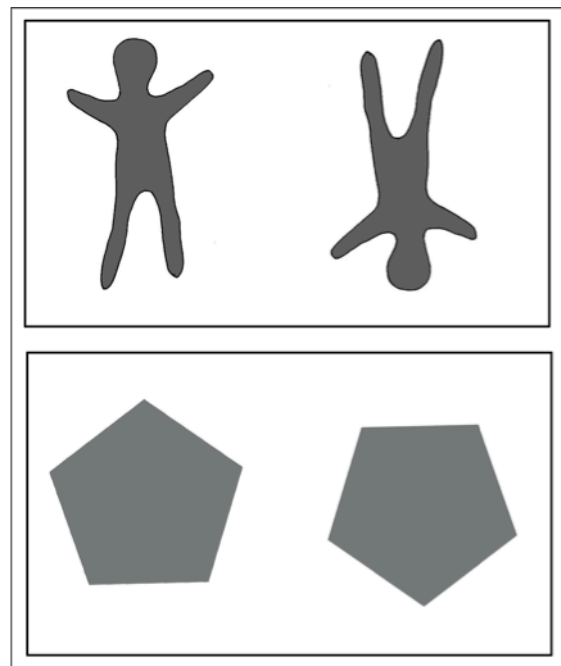


図 32 上下関係の比較図(左:人形、右:五角形)



图33 单体 a



图34 并列 b、b'

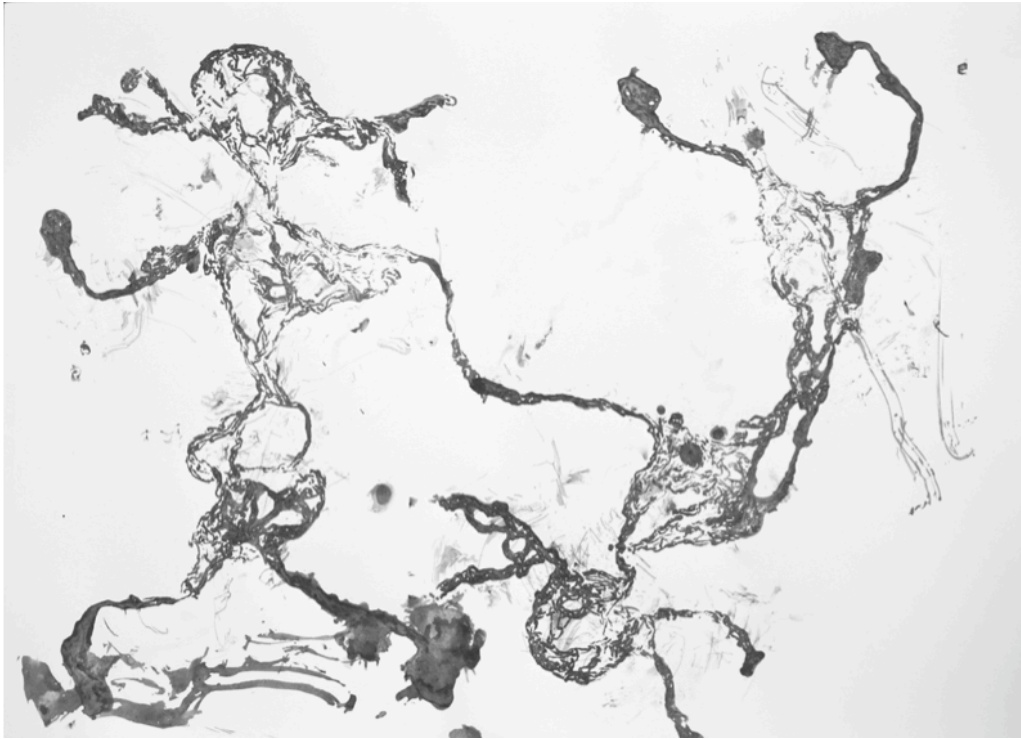


図35 逆転 c、c'



図36 収縮 d、d'

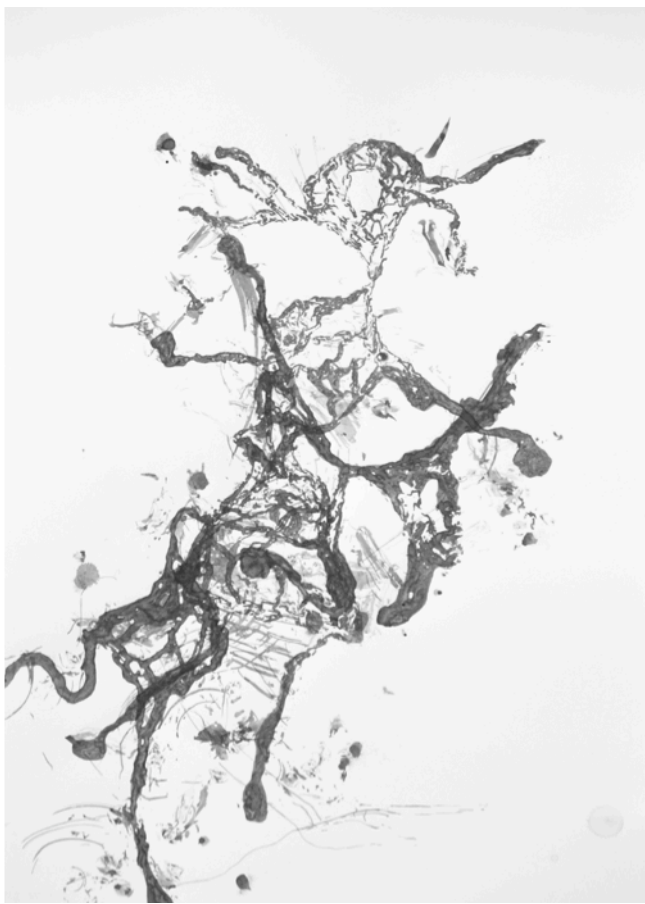


图37 重複 e、e



图38 变化 f'

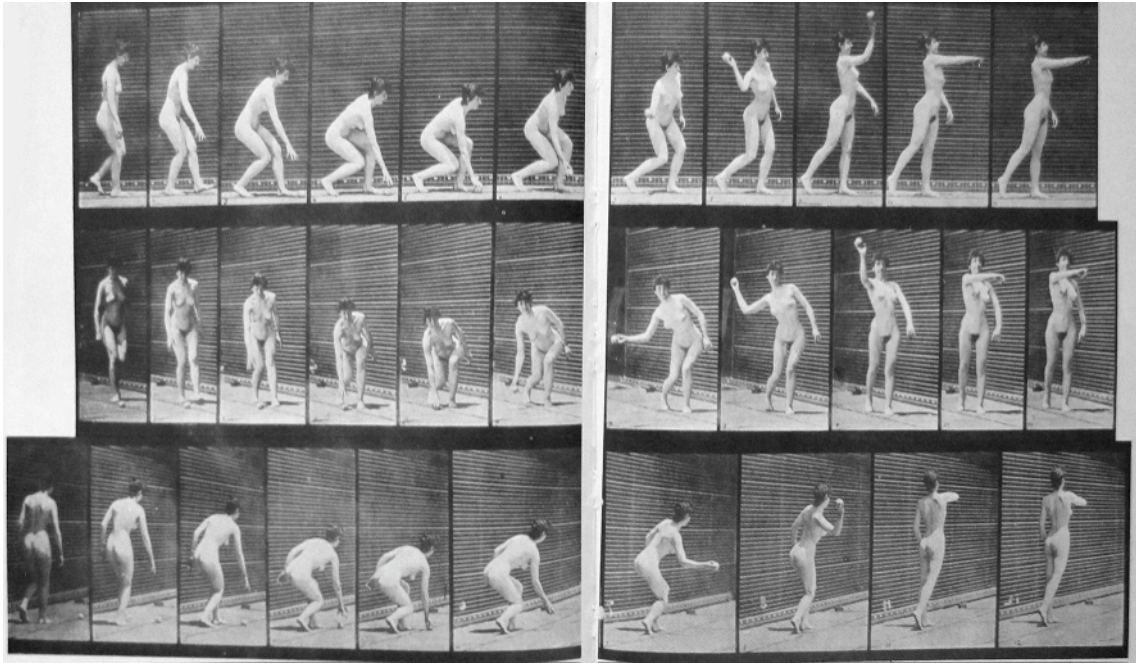


図 39 エドワード・マイブリッジの連続写真

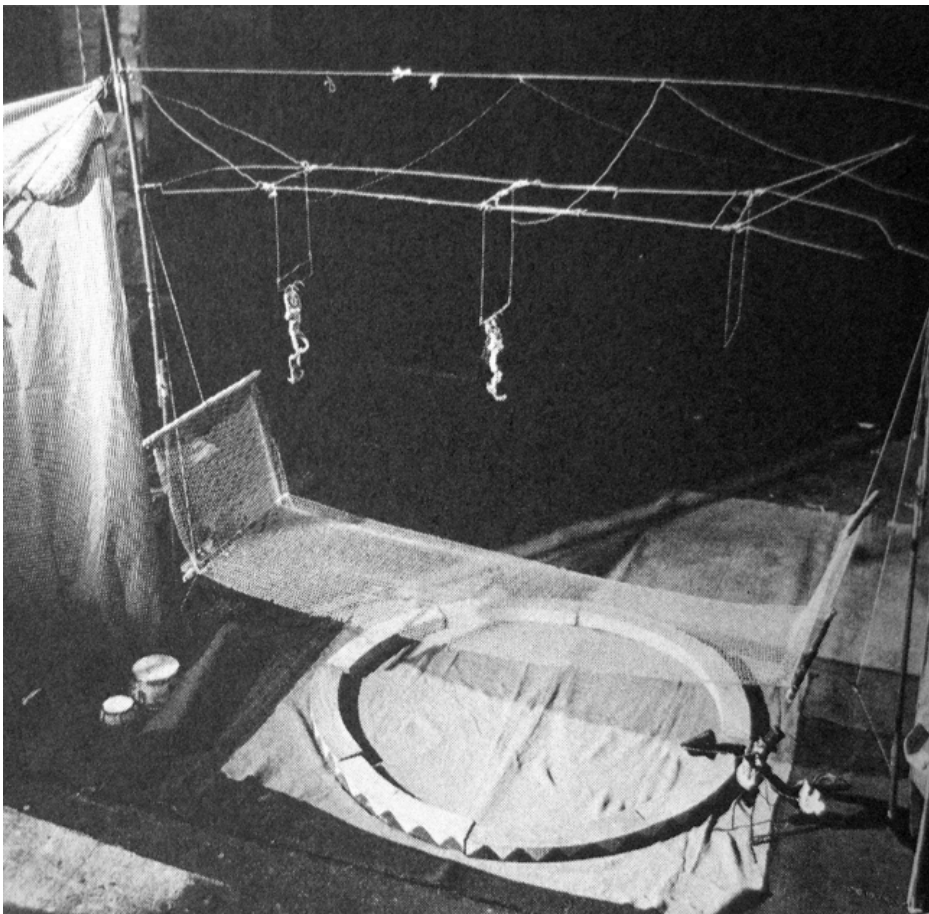


図 40 アレクサンダー・カルダー《サーカス》より、空中ブランコの場面

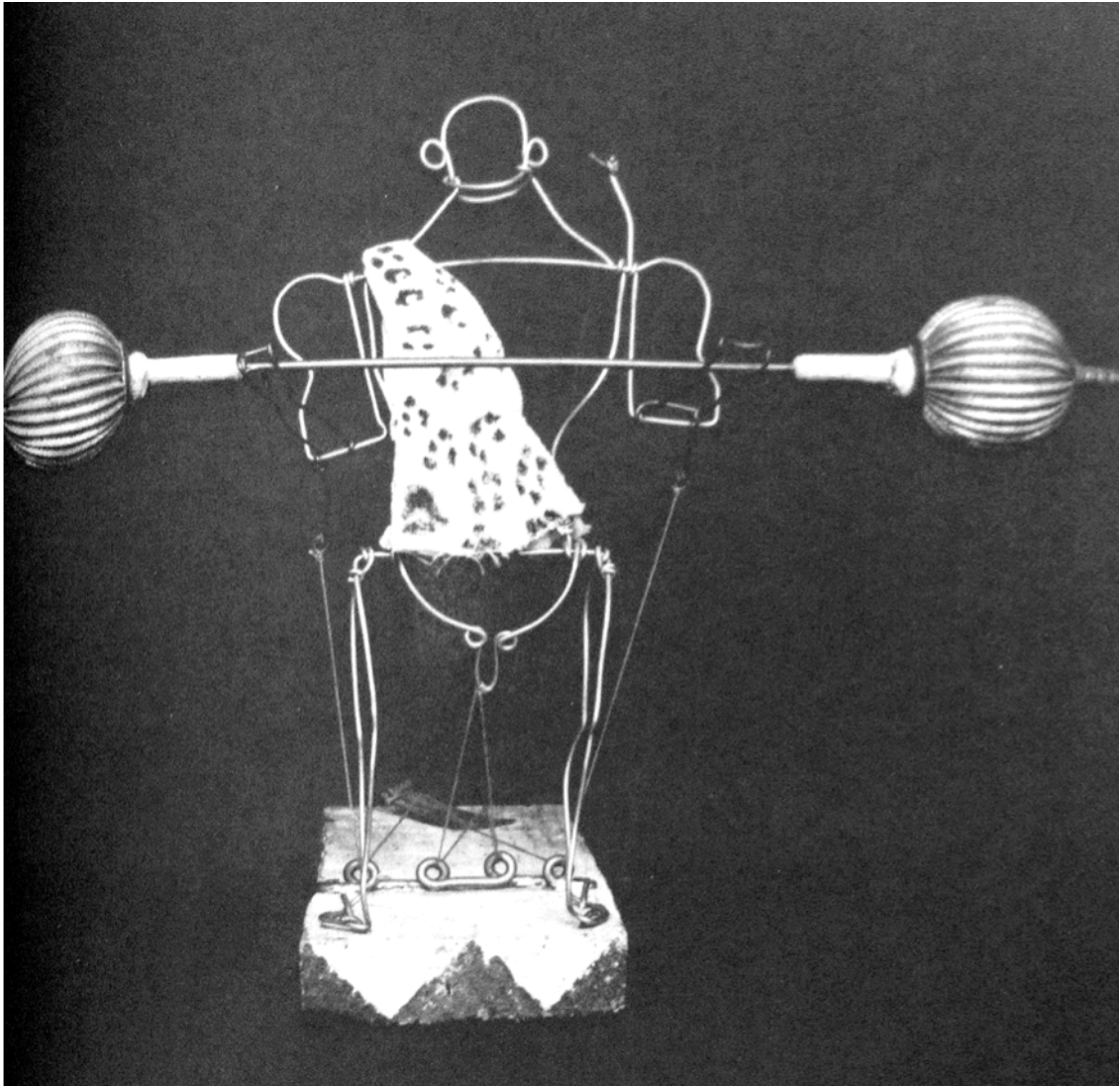


図 41 アレクサンダー・カルダー《サーカス》より、重量挙げの場面に使用された人形



図 42 《ドローイング:アリス#02》
2016年 墨、紙 84.1×59.0cm



図 43 《ドローイング:アリス#07》
2016年 墨、紙 84.1×59.0cm

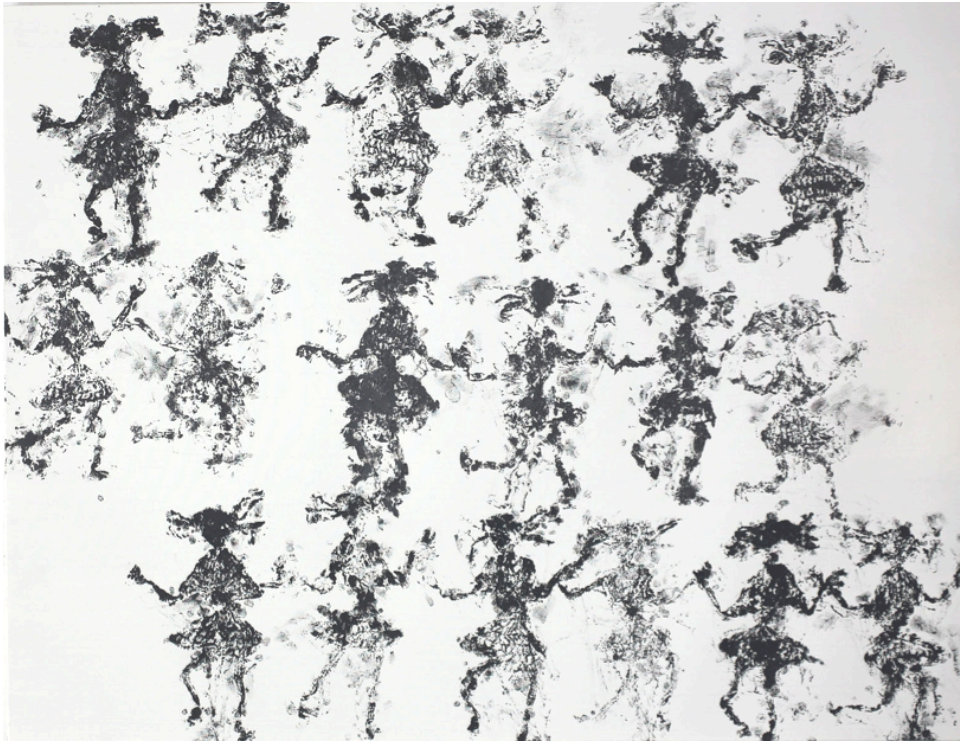


図 44 《はじめてのアリスダンス》 2016 年 油彩、カンヴァス 112.0×145.5cm



図 45 《アリスダンス スペード、クローバー、ダイヤ、ハート》 2016 年 油彩、カンヴァス 194.0×259.0cm



図46 《アリスダンス グリフォンとウミガメモドキ》2016年 油彩、カンヴァス 112.0×145.5cm



図47 《うさぎ穴》2016年 テンペラ、カンヴァス 145.5×97.0cm



図 48 パフォーマンスに使用した真綿



図 49 ポリビニールアルコール水溶液とカラーインクを混ぜたものを含ませた真綿



図 50 「描画体」の特性を示すパフォーマンスの様子



図 51 アリス I の「編み型」



図 52 アリス II の「編み型」

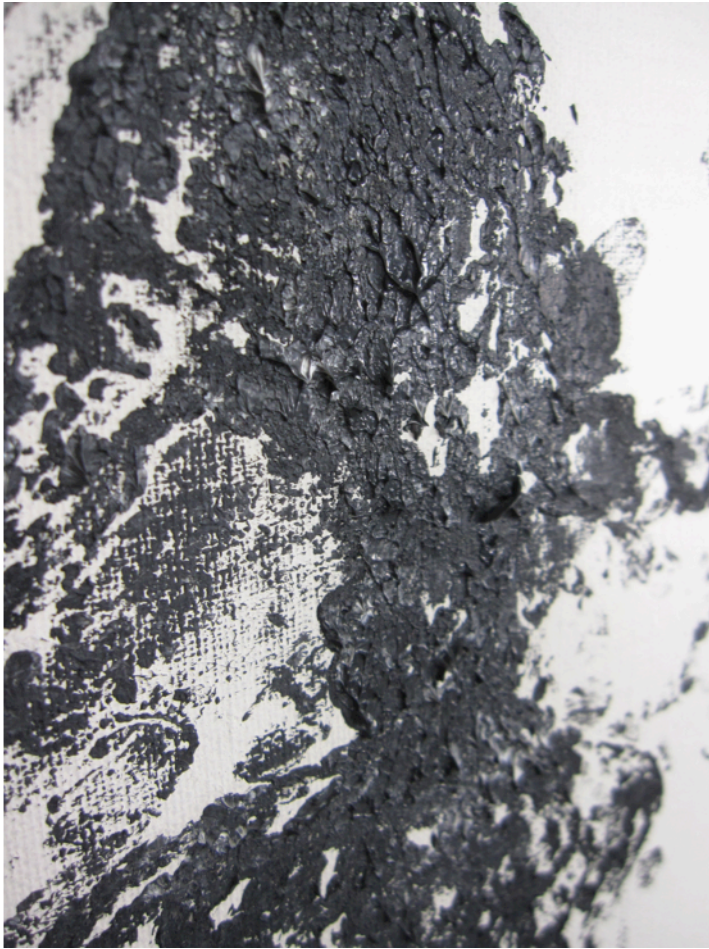


図 53 粘度の高い油絵具を含ませた「描画体」で描画した様子

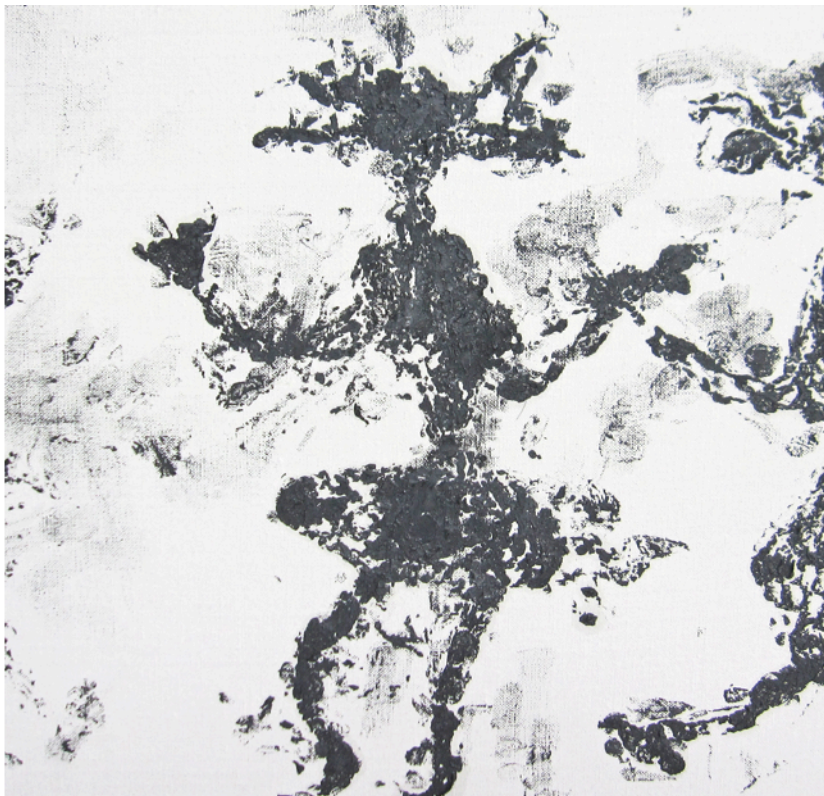
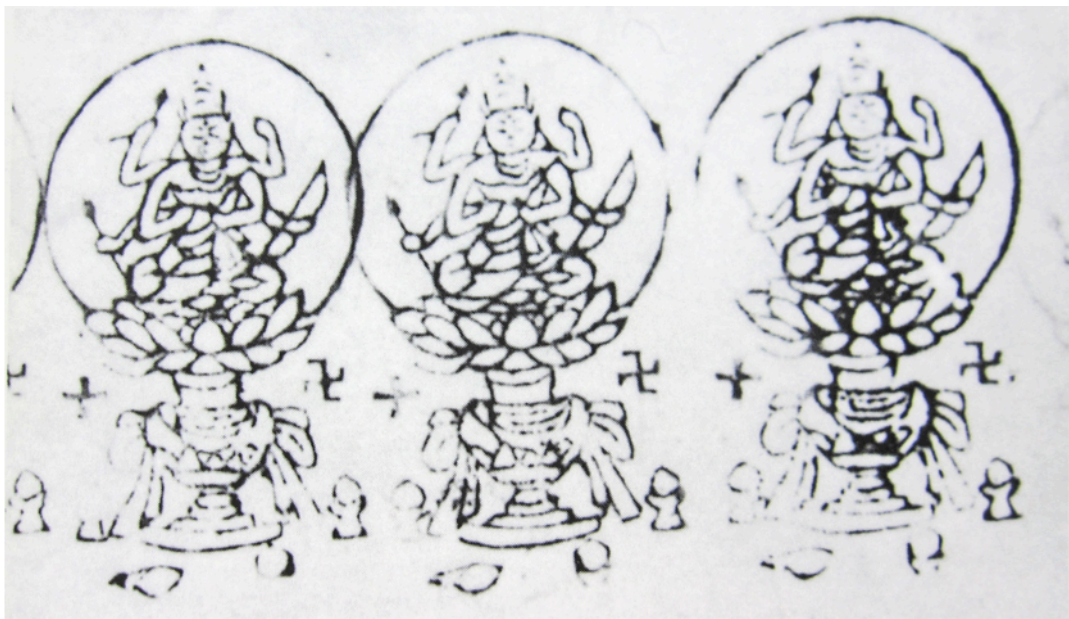


図 54 画面の空白部分に付着した絵具



[部分]

图 55 作者不明《愛染明王坐像印仏》、鎌倉時代、高さ4.7cm、元興寺、奈良

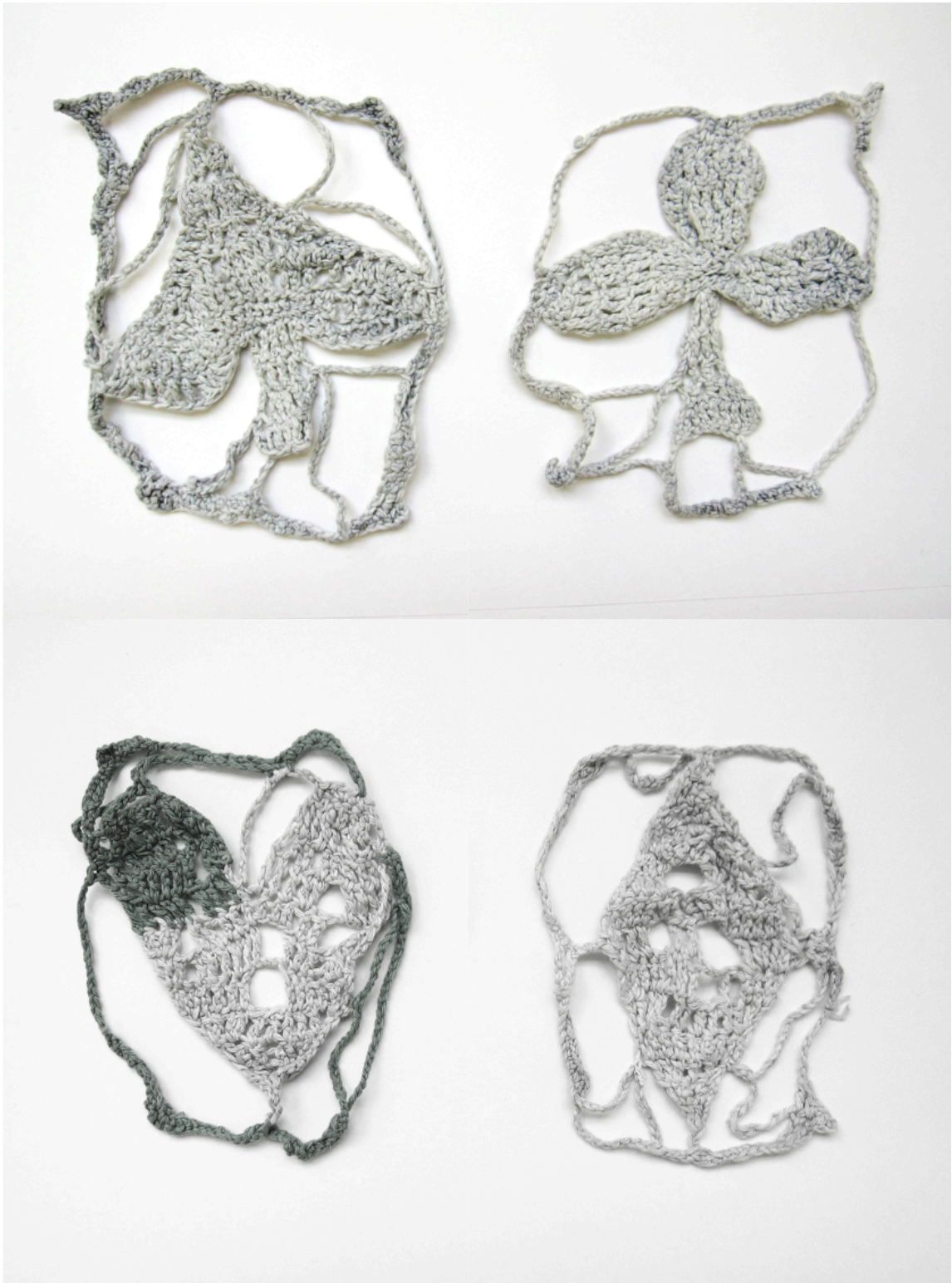


図 56 トランプの「編み型」(左上:スペード、右上:クローバー、左下:ハート、右下:ダイヤ)

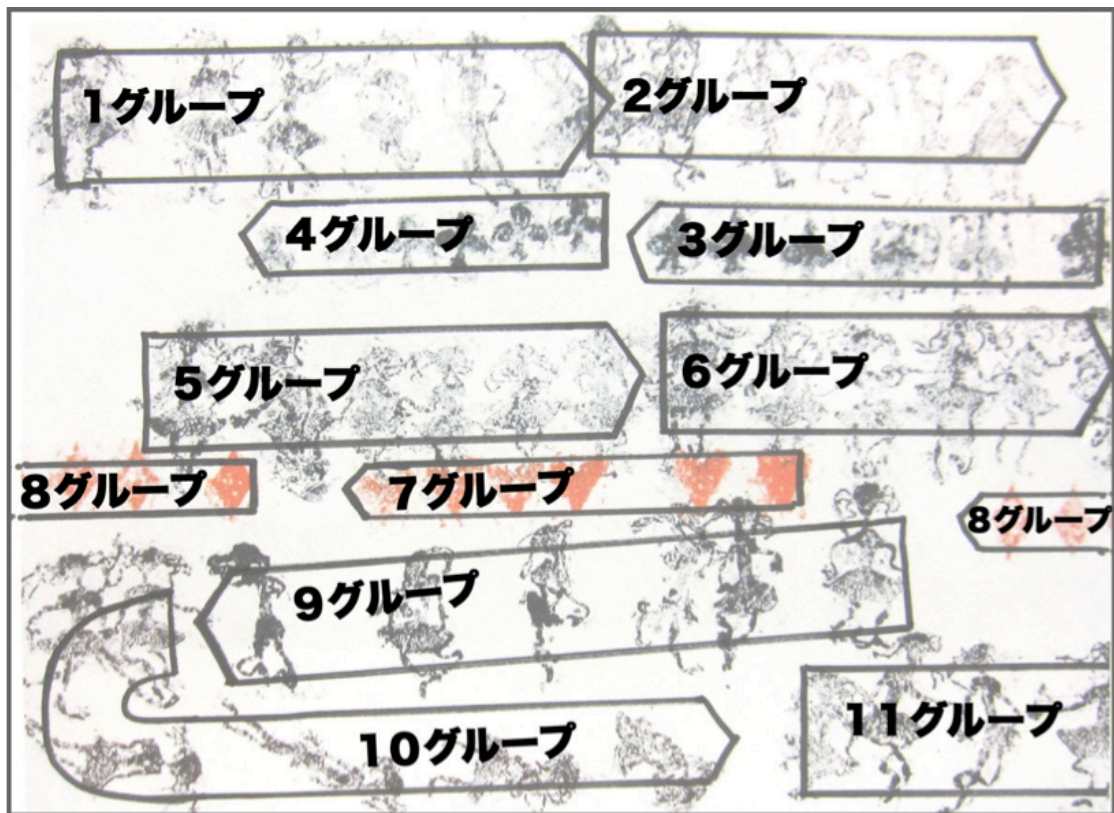


図 57 《アリスダンス スぺード、クローバー、ダイヤ、ハート》の制作手順図、制作順に1～11グループまで



図 58 グリフオンの「編み型」



図 59 ウミガメの「編み型」

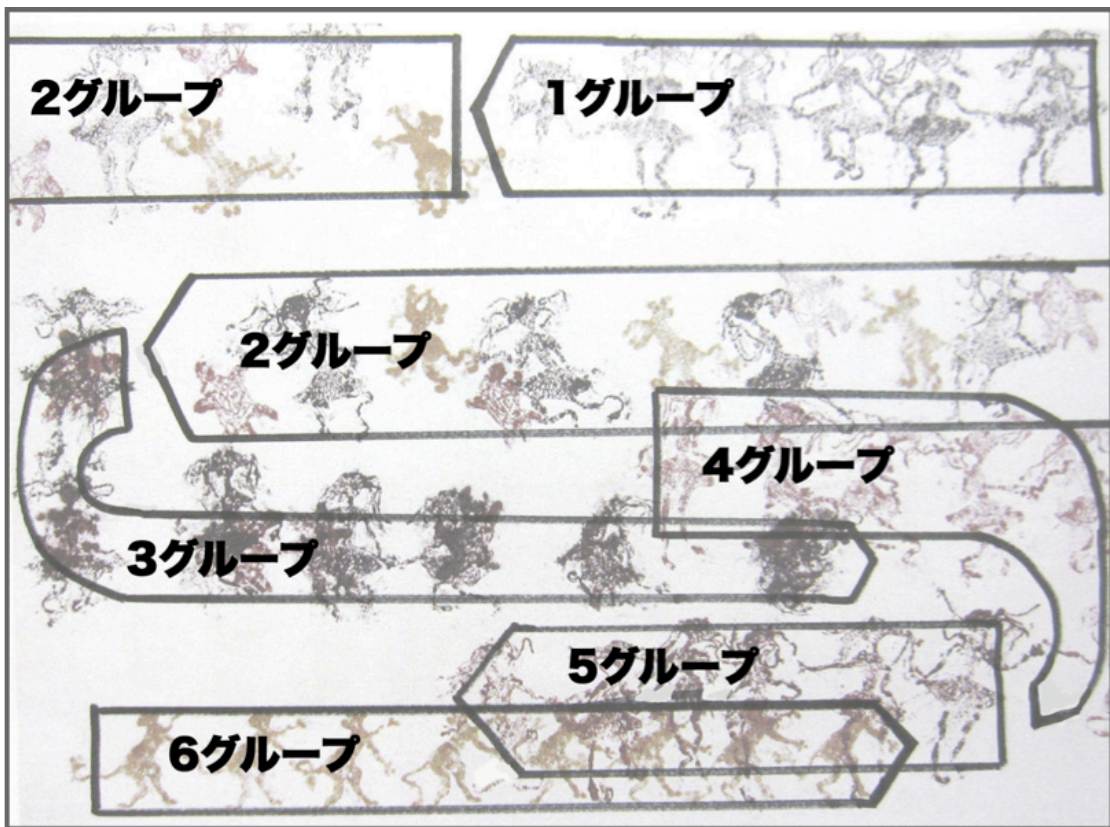


図 60 《アリスダンス グリフォンとウミガメモドキ》の制作手順図
制作順に1～6グループまで



図 61 《アリスダンス グリフォンとウミガメモドキ》部分
(アリスとウミガメモドキの図像が重なる様子)

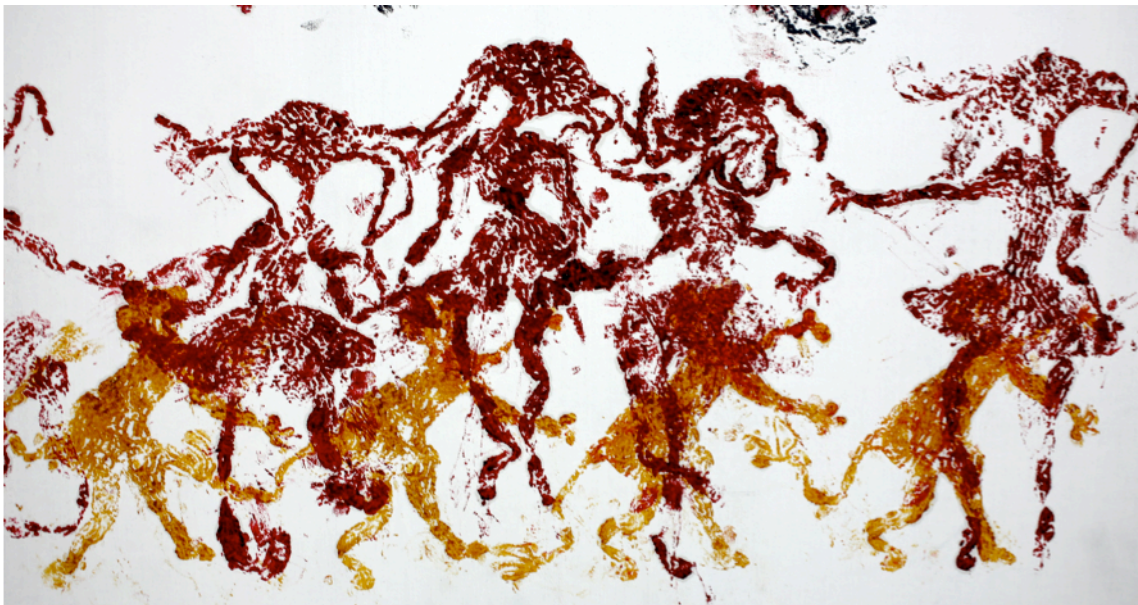


図 62 《アリスダンス グリフォンとウミガメモドキ》部分
(アリスとグリフオンの図像が重なる様子)

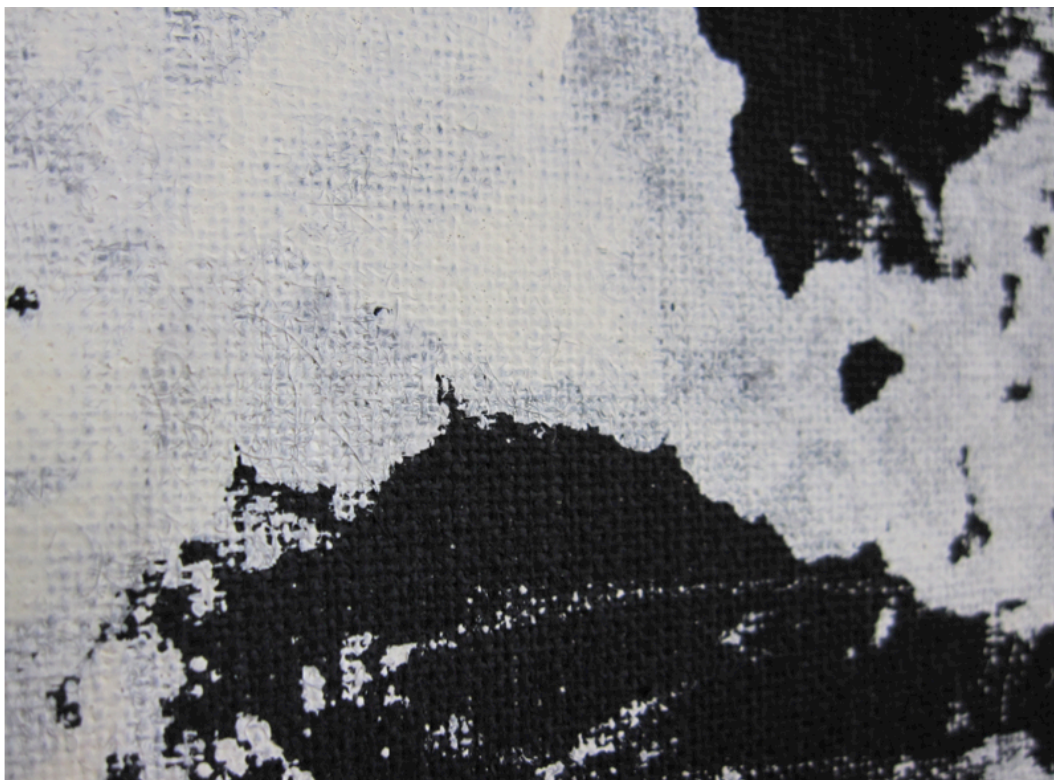
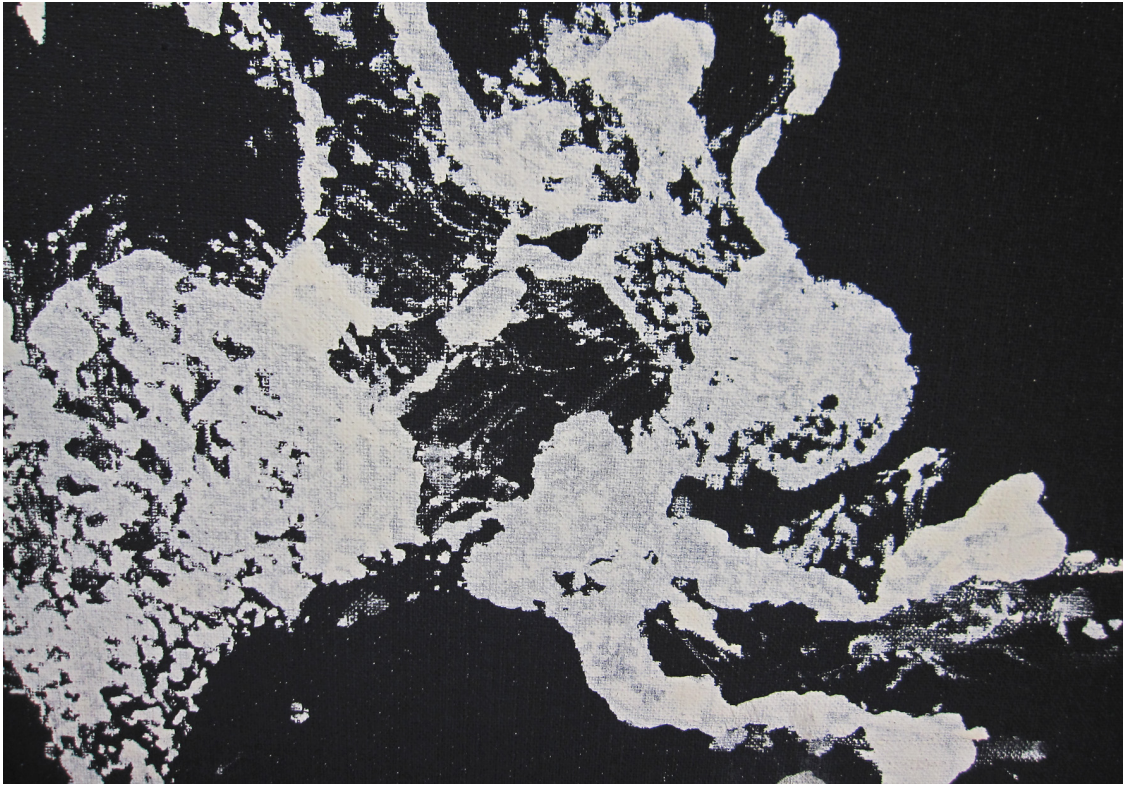


図 63 《うさぎ穴》部分
(キャンバス布にテンペラ絵具がしみ込む様子)

要旨

本研究は、絵画創作の重要な意識は、身体が絵画材（筆や絵具、キャンバスなどの絵画制作に用いる素材や道具）と関わる中で発生するもので、それは「生体を育む」という意識によって推進されるという視点から絵画創作における可能性を探求した研究である。

一般的には、意識が身体を操作することで絵画創作が行われると認識される場合が多い。しかし、絵画創作の重要な意識は、身体と絵画材が接する過程で生じるものである。すなわち、絵画材との相互関係を通じて身体は影響を受け、本来、皮膚にある身体の境界は拡張される。それは、筆先や画面にまで身体感覚が延長するだけではなく、制作者の身体そのものを変容させるのである。また、過去の経験に影響されることなく、常にその場で起こる相互関係と向き合うことが重要となる。絵画と関係し合う身体は可變的で、流動的な存在であらねばならない。

その絵画創作の意識は「生体を育む」ように絵画材と関わることで推進されると考えられる。生体とは、生きているもの、または、生物の生きているからだを指すが、生物や生命についての定義は未だに明確に示されていない。そこで、本研究では生体の特性として、生体を維持するための体内の反応や生命現象などの動的なふるまいについて柔軟さ、可變的で自由度があることなどを取り上げた。そして、これらの生体の特性について考察し、絵画創作に取り入れることで生体を育むように描くことを構想した。

また、生体は理不尽で、不条理で、儘ならないものである。そして、生体を育む意識は、生き物に等しく訪れる「死」を内包すると同時に、「生」に享受することにも繋がる。美術史、地域性、技法などの形式的視点によって絵画を捉えることが多いなか、本研究では、生体を育む絵画創作の意識によって絵画を再検証し、絵画の独自の視点を提示することを目的とした。

《手編みの日本列島（毛糸）》は、生体を育む絵画創作の意識において制作行為を展開するきっかけとなった作品である。一本の糸が一目ずつ編まれることで作品が形作られたが、それは自重によって垂れ下がると同時に、支点によっても様々な形体へと変化するものとなった。制作者は全体像を把握しないまま、緊張と弛緩による編み目の疎密や触感が作品を形作る要素となり、糸との相互関係によって制作行為が成立した。その後、《手編みの日本列島（毛糸）》のような意識で絵画を制作するための実験的作品として、《水の上のドローイング》を制作した。制作者の描画行為に対して水は揺らぎ、反応を示す。こうした過程のなかで描画体との明解な相互関係が確立し、動的平衡による絵画との流動的な関係が築かれていった。これは、偶然性のみによって作品が成立することとは異なり、制作者は状況を受け入れつつ次への変化を促すための行為を常に選択している。しかも、この意識は連続性を持ち、次々と展開されるものである。これらの実験的素描作品は、生体を育む絵画創作の意識の出立となった。しかし、生体を育む絵画創作の意識を実証する絵

画作品を成立させることは困難を極めた。数百枚のドローイングによる試行錯誤の末に制作された、《ドローイング：アリス》は求める絵画実現のきっかけとなった作品である。本作品において、壊れ、滲み、混交したものを価値あるものとして提示できたことは、研究者自身の美意識を高次元へと成長させたと同時に、独自の視点を得ることにもなった。

また、絵画創作の技法について、絵画との相互関係によって描画行為を行う意識を助力する「描画体」という独自の絵画材を開発すると共に、その制作に適した下地や絵具を検証した。油絵具を使用した作品は、「描画体」を押し付けた痕跡が絵具の盛り上がりによる凹凸として現れ、そこには生体を育むように接した名残や余情が姿を現している。一方、テンペラ絵具を使用した作品では、絵具が画面と同化するように浸透したことにより、図像が絵画空間を浮遊するような結果が得られた。さらに、テンペラ絵具は直接手で触れながら制作できるため、《ドローイング：アリス》とより近い感覚によって生体に触れるように「描画体」を扱うことができた。これは今後の作品制作に新たな展開をもたらすものと言える。また、《アリスダンス》シリーズでは、P80～F200号サイズのキャンバスを使用した。画面の大小に拘わらず生体を育むという意識の展開が可能であった。これは「描画体」という単位が変化しながら連続し、移動することで、いかなる大きさの画面にも展開できる構造をもつことになり、絵画が無敵大となる可能性をも内包していると言える。こうして、《アリスダンス》シリーズによって生体を育む絵画創作の意識を具現化することができた。

そして、生体を育む絵画創作の意識による絵画は、「命」に触れようとするのが絵画創作の本質であることを明らかにした。人は、自身が生命を有した生物であるにもかかわらず、それらを明確に定義できない。また、見ることも触れることも叶わないものであるが、それでも人は、生物であるが故に、種や社会的立場を取り去った生物の根源に惹かれ、触れようとする。生体を育む絵画創作の意識により制作された絵画は、「命」に触れようとする行為が表出したものであると同時に、生体である研究者が、世界と関係しつつ絵画を創作することで、人間存在に触れようとするものになった。また、「描画体」を用いた絵画制作が、制作者の意識をより直接的に投影するものとなったことは、本研究の最も重要な成果である。

本研究では生体を育む絵画創作の意識は「描画体」を用いた絵画創作により実践されたが、これは今後、筆などを用いて描画を行なう場合でも同様に意識されるべきものである。筆や絵具を意のままに操ろうとせず、「描画体」に触れるときのように不具合や混乱したものを受け入れながら、自らが変化することで、生体を育む絵画創作の意識による制作が達成される。本研究が、絵画創作を希求する心を深め、制作活動を行う上での礎となると同時に資産となったことは研究者にとって最も重要な成果である。

英文レジュメ

This thesis will examine the perception of creation of paintings based on the assumptions that the creation of paintings is executed through the process to interact with drawing materials such as colors and the supporting medium, and the author propose that it is enhanced by the approach to contribute to the growth of living organisms.

In general, it is acknowledged that the creation of paintings is executed through the process which the consciousness to create the paintings manipulates the body of artists. However, the author proposes it is important to note that the creation of paintings arises in the process the body comes in contact with the drawing materials such as colors or raw materials. Through the mutual relationship with the drawing materials, it influences the body, and it enables the author to make the territorial border of the body, which is originally under the skins, expanded. It not only allows transmitting the physical sensation into the tip of brush and the picture surface, but also it allows modifying the body itself. Also, the author suggests that it is vital for the creation of paintings to face the moment of interactive communication between the author and the drawing material as if she encounters it for the first time with the feeling of curiosity and surprise. The author suggests that the body of the artist in the relation to the creation of paintings should be variable and fluid.

The author suggests that the perception of the creation of art is enhanced by the action taken as if it contributes to the growth of living organisms. In this case, living organisms means individual units which have life or the body of the individual units. At present, the definition of living orgasms or other life forms has not been reached the consensus yet. The thesis focuses on the physical reaction that occurs inside of the body or the vital phenomena for maintaining the fundamental life processes as the characteristics of the living organisms. It also focuses on the adaptability and variance as the characteristics of the living organisms. The author examines these characteristics of the living organisms and applies it to the creation of painting as if the author

contributes to the growth of the living organisms. The living organisms are irrational and illogical, and it is unable to have its way with. The perception to contribute to the growth of living organisms connotes the concept of death which comes to all, and this concept also comes to lead the enjoyment of the living life. Though the creation of paintings is usually recognized in the conventional fields such as art history, geographical perspective, or techniques, the thesis re-examines the creation of paintings by applying the perception of growing organisms, and it attempts to demonstrate the distinctive perspective on the creation of art.

Hand Knitted Japanese Islands (made of wool) (2014) gives the opportunity for the author to form the perception of the growth of living organisms on the creation of paintings. The painting is created by the action that the author knitted with the thread of wool to each unit. The knitted thread of wool hangs down by its weight, and its form is variable in the point of fulcrum at the same time. The elements of the painting such as texture and the density of the strained or relaxed stitch lead to form the painting, and they are not under control of the author. It could be said that the painting is materialized by the reciprocal action between the body of the author and the thread of wool. Thereafter, the author creates *Drawing on the Water* (2015) as an experimental work to apply the approach of growing the living organisms for the creation of paintings. The water is vibrated by the author's action of drawing, and the picture surface responds to its reaction. This process establishes the interactive relationship between the author and the picture surface, and it also succeeds to establish the relationship of dynamic equilibrium between the two. This phenomenon is not contingent, and it is caused since the author accepts the changes of the picture surface and takes the action to speed up the progress of the drawing material of the painting on the picture plane. This author's perception on the painting is continuous, and it is executed from one to another. The author succeeds to establish the concept of growing living organisms on the creation of painting through these experimental drawings.

However, it is difficult to prove the success of the establishment of

the perception of growing living organisms on the creation of paintings. *Drawing: Alice* (2016) becomes the key artwork that the author attempts to realize my conception of art. In this art work , the author succeed to elevate the material feature of destruction, fading texture into something valuable, and it enable to upgrade the author' s aesthetics sense and also it enables for the author to gain distinctive feature on my creation of paintings. The author is able to materialize the perception of growing living organisms through the *Drawing: Alice*.

Also, concerning to the technique of the creation of paintings, the author invents the unique drawing material called *drawing matter* to enhance the drawing action which is encouraged by the interactive relationship between the author and the drawing materials. The author utilizes the chalk ground canvas that is highly oil absorbent, and it is superior to reflect the color and drawing materials on the picture plane. As a result, the author' s painting reflects the unevenness of the color, and it leaves the trace that the author contributes to the growth of the living organism on the picture surface. The author also attempt to create art work on painting in tempera. In this artwork, the colors are merged with picture surface, and it results the image like floated. In addition, the technique of the tempera enable the author to directly paint by her hands, it allows the author to deal the *drawing matter* in almost same feelings as she paints the *Drawing: Alice*. This brings her work to new developments. Besides, the size of the *Drawing: Alice* varies from P80 to F200, and it proves that it is possible to expand the perception of growing the living organisms into the creation of paintings regardless of its size. This might suggest that the creation of paintings has unlimited possibility to realize the conception.

The paintings created by the perception that the author is as if she contribute to the growth of living organisms enable the author who has life to see human being through the action to create the paintings in the relation to the world. At the first glance, the paintings created by *drawing matter* seem to have a lack of relationship between the author and the picture surface. However, it remarks the great achievement and has the potential to lead the next painting since the painting succeed to

reflect the author' s perception compared to other paintings of herself. This thesis demonstrates that the perception that the author contributes to the growth of the living organisms on the creation of paintings are executed by the *drawing matter*, but the author claims that it should be executed even if it is painted by the brush. The author suggest that the brush and the color should not be fully controlled by the author and she should accept the fluctuation and the chaos occurred during the process to create paintings, and it leads to succeed the establishment of the perception that the author create paintings as if she contributes to the growth of the living organisms. The most important achievement for the author in this thesis is that it deepens her exploration on the creation of paintings and it becomes the treasure and the foundation to expand her artwork.

謝辞

本論文の執筆にあたり、長い期間にわたり、ひとかたならぬご指導を賜りました設楽知昭教授に、心より感謝いたします。

また、作品制作において親身にご指導下さった本論文副査の阿野義久教授、丁寧な論文指導をして下さった同じく副査の高梨光正准教授、そして、外部審査の秋庭史典准教授をはじめとし、多くの恩師の方々に的確なご助言を賜りましたことに御礼申し上げます。

英文要旨につきまして、増島潮さんには急なお願いにも関わらず、快くお引き受けいただき、深く感謝いたします。

そして、博士後期課程に進学する機会を与え、あらゆる場面で私を温かく見守り続けてくれた家族に感謝の意を表します。

最後に、これまで温かい目で見守ってご支援下さった、この場に書ききれない多くのご協力いただいた皆様に心より感謝申し上げます。

2017年2月24日

宮坂恵子