

2020 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

近代都市と孤独
—身体拡張としての絵画表現—



白石綾奈

近代都市と孤独
—身体拡張としての絵画表現—

令和2年度 博士学位論文

白石綾奈

指導教員 [正] 北田克己

[副] 岡田眞治

[副] 岩永てるみ

目次

研究作品	3
はじめに	5
第1章 近代作家の描く都市風景	6
1-1 自身の絵画へのアプローチー都市風景を描くー	6
1-2 自身の作品について	7
1-3 近代芸術と都市	8
1-3-1 エドワード・ホッパーの都市風景	8
1-3-2 エドワード・ルシェ	11
1-3-3 ジョージ・シーガル 空虚な立体	12
1-4 先行作品考察～都市風景との距離感	14
第2章 絵画制作における身体性と知覚	16
2-1 実存的知覚に関する「見ること」と身体性への発問	16
2-1-1 「見ること」、内に生じるもの	16
2-1-2 自身の実存的内面風景	17
2-1-3 「描くこと」と身体性	17
2-1-4 技法、材料と身体性	18
2-2 モーリス・メルロ=ポンティと『眼と精神』	18
2-2-1 メルロ=ポンティの思想	18
2-2-2 メルロ=ポンティと『眼と精神』	20
2-3 「見ること」と「描くこと」に関する現象学的考察	22
2-3-1 「見ること」と実存的世界	22
2-3-2 身体と「描くこと」の関係	23
2-4 「身体の拡張」と絵画	24
2-4-1 技法、材料と身体	25
2-4-2 第2章考察のまとめ	26
第3章 制作過程における身体性と知覚	28
3-1 制作過程における変換行為	28
3-2 制作の流れ	29
3-2-1 風景を撮影	29
3-2-2 デジタル加工	31
3-2-3 銀箔を使った表現	32
3-3 絵画と身体性との関わり	36
第4章 他者と都会～共鳴する孤独	38

4-1	日常に生まれる孤独	38
4-2	都市の表徴	38
4-3	都市の中の自身の所在	39
4-4	他者と都市	40
	審査対象作品について制作意図と過程	41
	審査作品について	41
	「Flower」シリーズと今後の課題	42
	参考文献	48
	論文要旨	49
	Summary	51
	謝辞	53

研究作品



作品1 《night light》、2020年、紙本着彩、木製パネル、高知麻紙、岩絵具、銀箔、墨 194×259cm



作品 2 《highway》、2020 年、紙本着彩、木製パネル、高知麻紙、岩絵具、銀箔、墨、
175×220cm



作品 3 《Rain noise》、2020 年、紙本着彩、木製パネル、高知麻紙、
岩絵具、銀箔、墨、100×100cm

はじめに

筆者にとって絵を描くことは、社会的な繋がりを得るための手段である。現代は多くの情報が日常的に視界に入ってくる。有益な面がある一方、必要以上のものまで取り込んでしまう側面がある。そのような情報過多な現代社会に疲弊した時、静寂な場所を求めて出歩くことで気持ちをリセットすることが筆者の制作にとって大切な時間である。静まり返った真夜中の街を出歩き、ふと立ち寄るコンビニエンスストアの灯りに安堵のような感情を覚えたことがある。この時の経験が深夜の都市風景を描き起こすための原動力となっている。

筆者は静けさを求めて出歩いているが、孤独を求めているわけではない。矛盾するようだが、人との繋がりを保ちつつも孤立しない、自身にとって一番居心地のいい距離感を求めて出歩いているのである。

それは自身の絵画においても同様である。現実世界で見たままの色、音、情報のうち、自身の受け入れられる情報のみ存在させた絵画を「描くこと」で、自分と社会との在り方、関係性を表現することができると考えている。

本研究は、自身と社会との関係性を成立させるという筆者にとっての絵画のあり方に着眼し、その意味を考察し、より絵画表現の可能性を見出していくことを目的とする。筆者は近代都市をモチーフとしており、都市に対する自身の複雑な感情を鑑賞者が筆者と同じ目線で体感できるよう、筆者の内面を身体という介在の拡張を通して絵画に表現することを試みている。

第1章では自身の作品を概観し、20世紀前半アメリカの都市風景作品を例に挙げて自身と都市風景との関係性について、主観的な観点と、都市を描いた先行例からみた自身の立ち位置を明らかにし、第2章ではメルロ＝ポンティの現象学的視点とマーシャル・マクルーハンの「身体の拡張」の概念を通して、自分自身の内面を絵画に描き起こす行為の意味について考察する。第3章では筆者の制作工程における身体性に言及しながら知覚との関わりを考察する。そして第4章では本論のまとめと、結論を述べる。さらに、博士後期課程で制作した筆者の作品解説を記述した。

第1章 近代作家の描く都市風景

本章では、まず自身の作品とその経緯を説明する。そして、20世紀前半アメリカの都市、郊外を主題とした都市の歴史的背景と写実表現について考察する。これにより多くの作品で題材として描いている都市風景との関係性について、自身の主観的な観点と、都市からみた自身の社会的な立ち位置を明らかにする。

1-1 自身の絵画へのアプローチ—都市風景を描く—

筆者は画題として都市風景を多く描いているが、その中でも特に不特定多数の人々が集まる駅やコンビニなどの場所を選んで描いている。時間帯は夜が多い。暗闇の中、電気の光で浮かび上がる建物とそこに偶然いた人の組み合わせのような、誰もが日常的に目にする普通の景色を好んでいる。

筆者は主に制作などでずっと一人きりでいると、将来への不安や寂しさに思いを募らせる傾向がある。その感情を抱くのは夜が多く、そのような時は気分転換に近所のコンビニエンスストアへと散歩に行くことで思いを発散させていた。深夜の時間帯に出歩く人は少ないが、コンビニエンスストアは昼間と同じような生活感と客として訪れる人は存在する。特に知り合いがいたわけではないが、深夜であっても人々の日々の営みを見ること、その中に入って行くことで、不思議と安らぎと平常心を取り戻すことができた。この深夜の他者との邂逅は作品に大きな影響を与えている。

人のいる場所に行くという点において、出会う対象が他者であることは重要である。孤独や寂しさから人との繋がりを求めてはいるが、友人が欲しい、話し相手が欲しいといった親密な関係性を求めているのではない。偶然その場所にいる、複数の登場人物のうちの一者として存在したいだけである。これは複雑な感情だが、現代社会における独特な感情だと捉えている。自身の作品に描く人物は、意思を持った個人としてではなく無機質な存在して、自身の視点と存在を投影している。

そもそも日中のコンビニエンスストアや駅のような不特定多数の人が集まる場所は、自身にとって情報過多な場所である。混在する様々な音、色、文字などの情報には、必要な情報も含まれるが、自身にとっては騒々しく感じられる。だが、多くの人々はその騒々しさに気がついていないか、生活する上で気にしていられないため仕方なく受け流している。筆者はそのような情報過多な社会的営みを静かに眺め、音・色・文字などの情報を取捨選択し、現実世界とは似て非なる非現実的な世界感を絵画として描き起こしている。自分自身は、騒々しくてめまぐるしい社会に対して嫌悪感を抱きながらも、一方では社会から疎外されることを恐れ、繋がりを得たいという願望もある。このアンビバレンツ

な願いは制作する上での原動力となっている。この願いはその社会に属する自分自身と自分を含めて上から見下ろす俯瞰的な視点という二重の世界を意識することによって、描くという行為そのものの核心部分となっている。

1-2 自身の作品について

都市風景において、情報量が減少するのは深夜である。誰もいない深夜の街に浮かぶものは、必要最低限の光である。暗闇の中、街灯や信号、ガソリンスタンド、コンビニエンスストアなどの看板のような一晩中点灯しているものの他に灯りはない。深夜の散歩の際、目に入るそれらの光は虫が明るさにつられて飛んで入るかのごとく、自身にとっても吸い寄せられるような魅力がある。その光のイメージを絵画として表現してみることに好奇心で制作に取り組んでみたのが、この作品である [図 1]。



[図 1] 筆者作《a.m.2:00》2016年、高地麻紙・岩絵具・箔

深夜のコンビニエンスストアを描いたこの作品 [図 1] は、スマートフォンで撮影した写真を加工し、下絵に写した後で着彩した。完成した作品を見て、岩絵具の粒子の厚みと箔を使用した光の表現によって無機質な重厚感を表現することができたと感じた。この作品が都市を使った表現への大きな動機となった出来事となった。自分の求める非現実的で居心地の良い場所を表現できたことによって、制作中も思考の上では過剰なまでに冷静になっている自分自身の内面と絵画とが、うまく繋がりかけている感覚に陥ったのである。

自身の作品の中で描いている都市というモチーフに着目すると、都市は人々の生活において実用的な機能のシンボルとして捉えられ、都市を構築する造形そのものはハリボテのようである。それは、郊外に佇むコンビニエンスストアのような実用的な機能としてのシンボルを象徴的に捉えることで、そのものを表現していると言える。

1-3 近代芸術と都市

この節ではアメリカの都市風景作家エドワード・ホッパー（1882～1967）、現代美術作家のエドワード・ルシェ（1937～）、彫刻家ジョージ・シーガル（1924～2000）と自身の類似点を比較して考察する。

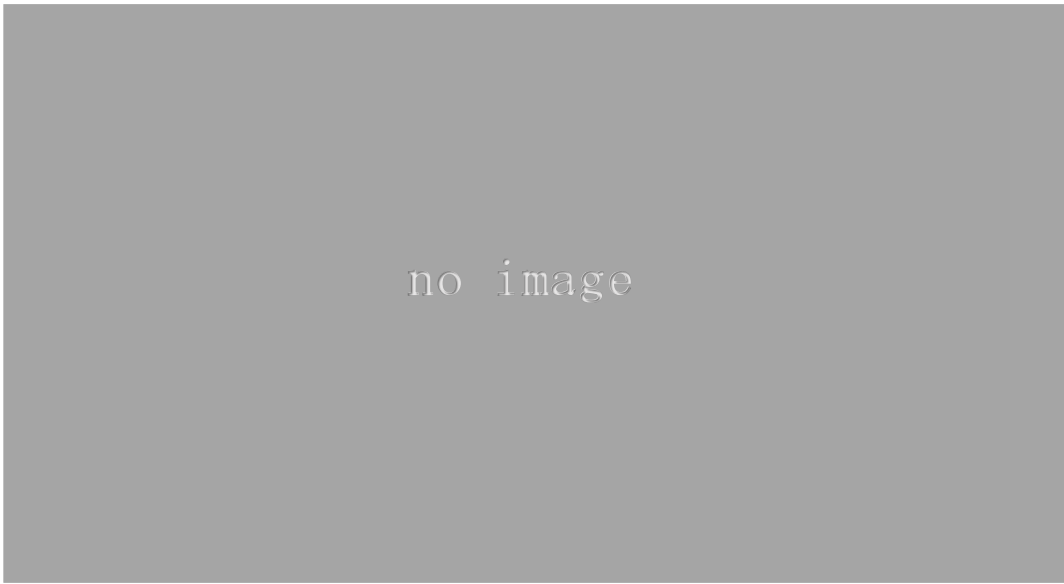
1-3-1 エドワード・ホッパーの都市風景

アメリカの作家エドワード・ホッパーの絵画には都市風景から孤独や寂しさが感じられるため、筆者と同様の視点を持っていると思われる。彼の描くアメリカとその時代背景の関係性を探ることによって筆者自身と現代社会との関係性を探る。

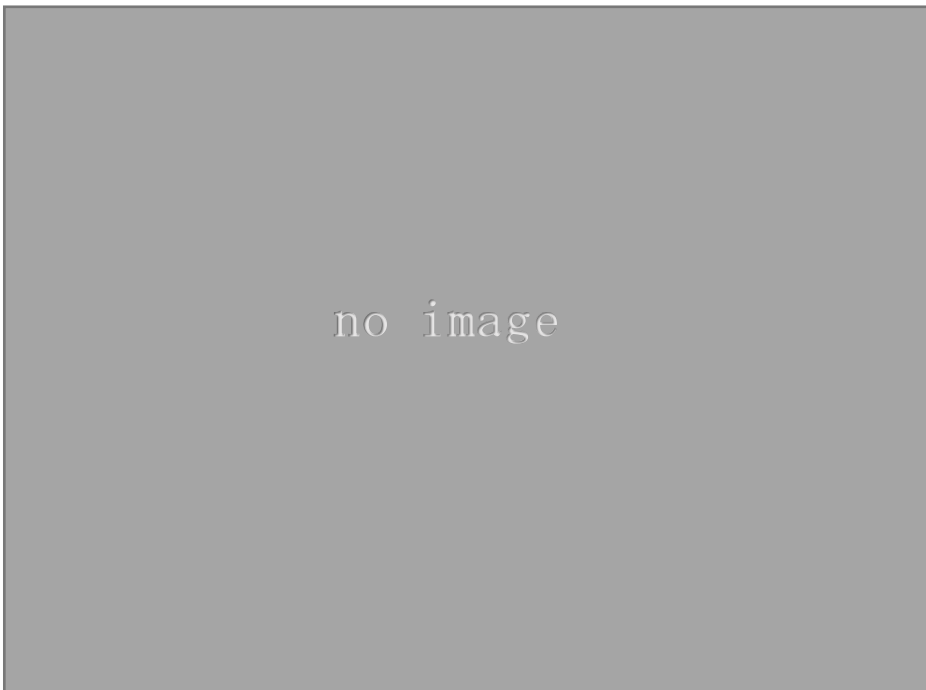
ホッパーは1882年アメリカのニューヨーク州ナイアック生まれの20世紀アメリカの具象表現を代表する一人である〔註1〕。具象表現といってもホッパーの描く対象は当時の画家たちとは違った平凡などこにでも目にするような光景に視点を向けている。それはホッパー自身にとっての都市、田舎であり、アメリカそのものである。当時の風景の本質が顕著に表現された彼の絵は、風刺画的な印象も当時の人々に与えた。それほど平凡な風景はアメリカ的であったと言える。都市を舞台として描く作家は多い中、都市そのものを描くというより、ホッパーは都市を背景とした一つの舞台として人々の様子を静かに俯瞰して捉える作家である。

ホッパーはパリで修行した際に、伝統をもってして出来上がったヨーロッパの都市は調和を保って存在しているのに対し、アメリカは当時工業化が進んだ時代だったため機能的に特化した無骨な風景であり、景観の違いを目の当たりにした。アメリカの都市を構成する象徴的なものというと、ガソリンスタンド、鉄道、アスファルトといった美しい風景とは言い難い現実的な風景であった。ホッパーはそれらを主観的に絵にすることによって、都市の人々の孤独感や寂しさを浮き彫りにしているのである。

例えば、ホッパーの《ナイトホークス（夜更かしの人々）》（シカゴ美術館蔵）〔図2〕という作品がある。



[図 2] エドワード・ホッパー《ナイトホークス（夜更かしの人々）》1942年、キャンバス・油彩、（シカゴ美術館）図版『*EDWARD HOPPER*』、2019年』



[図 3] エドワード・ホッパー《Gas》1943年、キャンバス・油彩、（ニューヨーク近代美術館）

彼は静寂が支配する夜の街で、暗闇に浮かび上がる小さな食堂の光に重点を置き、店で夜更かししている人々を描いた。彼らは騒いでいる様子ではなく物静かに見える、穏やかな表情ではなく少し疲れたような印象を受ける。この作品は都市のストレスを象徴的に捉えられた作品であると同時に都市の中での拠り所を人々が見つけ、深夜に休息している様が見受けられる。その点で、筆者の夜

のコンビニエンスストアを主題とした作品 [図1] と多くの類似点があると言える。まず、筆者自身が休息をしにコンビニエンスストアへ向かい、深夜に佇む数少なくなったその明りがとても印象的に映ったのがこの作品を描く動機となった。それは、光に着目しつつもそこへ訪れている人々の様子も同時に描いている。筆者の場合、人物が直接描かれている訳ではないが、車が駐車されて店内にいることが想像できる。ホッパーの描く作品も、光を意識した画面構成が感じられ、深夜にポツリと佇む様子が描かれている。それは、深夜に浮かび上がる光を描きながらもそこに照らし出された人々にスポットが当たることによって、ありのままの様子が浮かび出されるのではないかと考えられる。さらに、夜の静寂に包まれた街という題材だけではなく、「視点」という共通点もある。作者そのものが画面の視点となり、そこに描かれるものと対話することができる構図である。筆者自身がそこへ訪れ、実際の視点と絵の構図が重なり、それにより絵画にした際により内面にある肌で感じた深夜の静けさ、光に向けられた眼差しが強く表現できている。ホッパーの画面構成も自然と光に視点が向けられるような外からふと眺めているように感じる。おそらくホッパーと筆者自身は、深夜に佇む光を描くことで、そこに照らし出された人々の様子を表現しているのではないだろうか。絵画にすることによって現実により焦点を当てたリアリティのある表現をしているのではないかと感じた。

そしてこの表現方法は、1920年代アメリカで興ったアメリカン・リアリズムと呼ばれる写実的絵画と関係性があるのではないかと考えている。アメリカ美術においては周期的に多様な形態のリアリズムが現れては消え、その都度絵画の立ち位置が更新されている。そうしたリアリズムを時代ごとの文化的背景も踏まえながら辿っていくことによって、現代の中で生まれたリアリズムが果たしてきた役割が明らかになり、現在につながるものがあるのではないかと。

ホッパーが都市風景として描くモチーフには都市と郊外の両方があり、ビルや建築物が陳列した自然が少ない人工的な都市に対して郊外は自然が多く必要最低限のガソリンスタンド [図3] の作品やコンビニエンスストアが存在し際立っている。このように景観の違いは大きくあるが、人工的な都市の空虚な静けさ、人々も多く行き交うこともない郊外の閑散とした様子からは、どちらもホッパーの都市に対する思いを感じ取ることができる。

ホッパーの活躍した時代には 1929 年から始まる世界恐慌で多くの失業者が存在し、不安や不信感が渦巻く世の中であった。ありふれた風景の中には様々な人々の思念が自然と浮き彫りになっていた。

筆者が画家として存在する現代でも、不況や増税など金銭的な不安や病原菌等ニュース番組で飛び交う社会的な出来事は平和的であるとは言えない。しかしながら、その時代を生きていくためにも、不安に対し誰しもが少なからず目

を瞑って生きていかなければならない。それが現実であり、自身の存在する世界そのものの姿であるのだ。そこへ着目し、絵画として表現するという事は存在そのものの真実を追求すると同時に、世界を受け入れることである。そして絵画として昇華させることで自身の内面的な一面と同時に世界の存在そのものがあらわになってくるのではないだろうか。

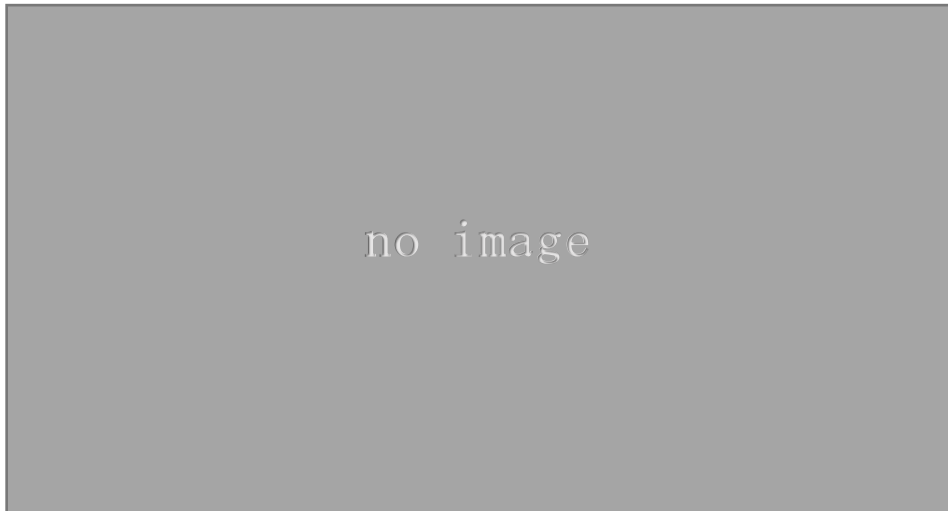
1-3-2 エドワード・ルシェ

エドワード・ルシェは、作風に筆者がインスピレーションを得ているアメリカの作家である。

1960年代のルシェは大衆文化と美術の境界の曖昧さを様々な表現で実験的に行なった現代アメリカ美術の代表とされる作家である。

ルシェのルーツは、ルシェ本人が「リアルミドルアメリカ」と表現していることにある。1937年にネブラスカ州オマハに生まれ、4歳のときに家族と一緒にオクラホマ州オクラホマシティに引っ越した。幼い頃から、ルシェは小学校クラスで壁画を作ることに興味を示し、6年生と7年生の間に絵画のクラスを受講した。1956年にはロサンゼルスに引っ越し、ロサンゼルスのダウンタウンにあるシェイナード美術研究所（現在のカリフォルニア芸術大学）で学んだ。

1950年代後半から1960年代初頭にかけて、現代美術の言説を支配していた抽象表現主義のアナログ的な絵画の手法から、文化全体の広く商業的なイメージへより焦点を絞った表現をするようになった。一般大衆の意識では、南カリフォルニア、特にロサンゼルス、そしてハリウッドは、先進的で実験的でファッションナブルであると考えられており、そして映画産業は大衆文化の卓越した普及者を構成していた。その時代の中、ルシェの作品はアメリカの象徴とされるモチーフを多く使用している。中でも、ガソリンスタンド「図4」の作品はディテールを平面的にシンプルに構成し、看板に描かれているスタンドの文字がインパクトを与える。ルシェの作品には文字としての機能と絵画を兼ね備えつつ、最低限の削ぎ落とされたシンプルな構成でも大きく存在感を放っている。



[図 4] エドワード・ルシェ 《standard station,amarillo,texas》1963 年、キャンバス・油彩、(フッド美術館) 図版『*Ed Ruscha*』、Phaidon Press、2005 年



[図 5] 筆者作、作品 3 《Rain noise》、2020 年、

一方、筆者の作品も同じガソリンスタンド [図 5] を描いているが、自身の作品ではルシェのアメリカ的な作品に対し、日本的かと言われるとそうではない。なぜならば、自身の作品は情景を描いているからであり、ガソリンスタンドに機能を持たせていないからである。直線的で、色やディテールを削ぎ落とした構成は共通しているが絵に持たせる意味や意識はそれぞれ別のベクトルを向いている。ルシェはシンプルな構成の中に文字としての機能が大きく、アメリカの表象的な表現をしているのに対して、自身の作品は同じモチーフでありながら、絵の中の時間帯や音などの作者が感じた情景が大きく込められている作品である。

1-3-3 ジョージ・シーガル 空虚な立体

筆者自身の作品に立ち返ってみると、強い思想を描くというよりも感情を取

り払ったような側面を描いている。絵画という実体そのものはあるが、社会の表面的な部分を顕著に表したものだと言える。自身の作品の社会の表象という特性について、彫刻家のジョージ・シーガルとの共通点が見出せる。形態は平面と立体で違うものの、現代社会の中身の無い空虚な実体を浮き彫りにし、表現するベクトルはかなり近いものがある。

ジョージ・シーガルは、実際の人体から石膏で直接型取りするという、かつてない技法を通して彫刻芸術に新たな地平を開いた。その生き写しの石膏像[図6]は現代人の普遍的な姿を浮きぼりにしてきている。シーガルは1924年、ニューヨークのブロンクス生まれで家業の養鶏場を手伝いながら芸術家としてのスタートを切った。その後、ニューヨーク大学などに学び、1958年に絵画から立体に転じた。

1962年「ニューリアリスツ」展にアンディ・ウォーホルやロイ・リキテンスタインらと参加し、《バスの運転手》、《食卓》を出品して注目を集める。1971年からはこれまでの石膏の包帯の外側の型取りではなく、包帯の型の内側に石膏を流し込む“インサイド・キャストイング”によって、表情や衣服のしわなどがさらにリアルに表現された。社会的に反響を呼んだ、ニューヨークの公園に2組のゲイが登場する《ゲイ・リベレーション》(1980)、《大恐慌下のパンを求める行列》(1991)など、街角や地下鉄などの日常を舞台に、動きの一瞬を凍結されたかのように人体像が瞑目したまま立つ。さらにセザンヌやピカソの静物画の立体化も試みている。

筆者の作品[図7]《station》というところある駅のホームを描いた作品がある。この作品は、駅で電車を待つ多くの人物が描かれているが、どれも同じ質感で描いている。ホームの建物や鉄骨の無機質さと、生身の人間が同じ質感で描かれることによって、建物と人が同質化し、画面の一体感を出すことができる。それにより、本来ならば雑音や話し声、色とりどりの色や情報で混雑する駅のホームが静粛と落ち着きがある表現することができた。

シーガルの立体にある日常にいた人物の表面的な切り取りと、自身の絵に登場するホームの同じトーンで描いた人物は共通して、表面生だけを切り取った依り代だけの存在でしかないのである。

no image

[図 6] ジョージ・シーガル《ロバート&エセル・ス
カルの肖像》1965 年



[図 7] 筆者作《station》2017 年

1-4 先行作品考察～都市風景との距離感

以上のように、ホッパーでは自身と作品との距離について、ルシェではシンボルについて、シーガルでは空虚な社会の表現という点について考察してきた。その結果、絵と鑑賞者の距離は作者から見た視点的な意味合いを持つが、その表現のためには描く側である自身と社会との距離が大きな要となっている。そ

して、筆者と先行作家との大きな違いとは、社会との距離を筆者が意図して取ろうとしているところではないだろうか。そして、その距離を離すためにありのままを写実描写せず、情報や色をそぎ落とし筆者が社会と繋がりを得ようとするのがこの時代を描くことであると考えている。1—1で述べたように、現代社会に生きているが、その騒がしさ、情報の多さに少し疲れて距離を置きたいと願う、自分自身の内面的な距離が作品にも表れている。例えば、画面の中には決して自分は描かないことで、あくまでもそこに存在していた、自分自身の視点という事実だけを残すようにしている。これは、情報と現代社会から逃れたいことと孤独を恐れてどこかの社会に属したいというアンビバレンツな二つの願望を、絵画の中で矛盾しつつも絶妙な距離感を保って存在させようとした結果である。この距離感こそが私の作品を現代社会表象の表現として成立させる根幹となっている。

筆者が描く都市風景とは自身の日常場面の切り取りであり、そしてそこにいた人々の日常の一場面でもある。決して交わることのない人々を描くことによって、知人にある思入れや情を取り払うことができる。それは、筆者の社会から距離を置きたい願望の表れであり、人間関係にも存在する。近しい人間関係とは違った、見知らぬ人と日常的に交わることも自身にとって必要な営みである。風景の情報や色を限りなく減らし、友人ではなく匿名の人々を描くからこそ、普遍的な日常を切り取ることができるかと筆者は考えている。

第2章 絵画制作における身体性と知覚

第1章では、筆者が日常で深夜にある光に惹かれ、そしてそれを描くことによって浮き彫りになる人々の様子も同時に表現していた。そこには、社会に対する筆者の思いが大きく関係し、社会に対し疲弊を感じつつも少し距離を置いて眺めていたい願望が内在している。制作工程の中にも行為として同じような思考が働いているのではないかと考えた。自身の沸き起こる感情や思いを直接絵画に描き起こすことはせず、デジタル加工やカメラの視点を拝借している点が考えられる。無意識に行なっているように思っていたそれらの行為に自身の意思が潜在しているのではないだろうか。

そこで第2章では、無意識に行なっていたそれらの行為が、どのように自身の内的風景と関係しているのか、現象学的視点から絵画をとらえたモーリス・メルロ＝ポンティ（1908～1961）の著作『眼と精神』を用いて考察する。さらに身体について触れられていることから、「身体の拡張」を唱えたマーシャル・マクルーハン（1911～1980）の視点も通じて身体的な観点から自身の「描くこと」とどのような結びつきがあるのか考察する。

2-1 実存的知覚に関する「見ること」と身体性への発問

本節では本章で検討する筆者の絵画と制作に対する態度と知覚に関する課題をあげる。

2-1-1 「見ること」、内に生じるもの

自身にとって絵を「描くこと」とは、内面に存在する真実の風景を絵画によって外在させることではないかと考えている。描こうとする風景を自身の内面を通して「見ること」により、自身にとって真実の風景とはいかなるものなのかがよりクリアに意識化されていく感覚を、絵を描くことで体感した。

まずは「描くこと」に至るまでの前提として対象物を「見ること」について考察すると、自身のこれまでの経験や内面が「見ること」に影響していると考えられる。

見る対象そのものの存在が自身にとっての真実の存在とは限らない。何故ならば、見るという主観的な行為は自身の成長の環境や現在の人的、社会的関わりに合わせて常に変化しているからである。自身の「見ること」から生まれる実存的真実と、客観的な真実とされる存在との乖離を検討し、より自身が理想とする風景を絵画として表現するのである。

それらの要因から、自身にとって「描くこと」は、存在を「見ること」という

視覚に関わる事柄であり、その視覚を絵画という媒体を拝借し、内面にある風景を存在させようとしていると考える。

2-1-2 自身の実存的内面風景

筆者の描く作品は現代社会で生活する上で、日々感じる不安や孤独感、さらに社会との繋がりを感じられることで生まれる安心感を都市風景に投影している。それらの感覚は、1日の中で常に生じている訳ではなく、実際にその場所に訪れた時に生み出される。その場所とはガソリンスタンドやコンビニエンスストアなどの人々の利用目的がおおよそ分かるようなシンボリックな建物であり、そこへ足を踏み入れている間に孤独や安心感といった感性をその場所から受け取るのである。その感覚は、第1章で述べたように、自身の日常の中で訪れる深夜の施設は、不特定多数の人々が訪れる場所であり、自身はその光景に薄い共感と繋がりを覚えるからである。このように、これらの場所に訪れることが自身にとって社会と関わる連結点とも言える。

そしてその場所を描くことにより、社会との関わりを可視化し、自分自身が社会において客観的にどのように映るのかについても判断しているのではないかと考えている。

2-1-3 「描くこと」と身体性

「見ること」で生じた実存的真実と外在する客観的真実と言われる存在との乖離を検討した上で、作品化する、つまり描くという行為に至る。

「描くこと」によって筆者の中でどのような作用が起こるのか。日常の中で生じる様々な内面の感情は、その時々で外側に表出させず思いとどまったり忘却してしまったりすることがある。それらの感情を放置したくないと思うことが絵を描く動機の一つとも言える。その自身の内面を内だけに留めず、別のものへと昇華し、それが確かなものであると直視するために、描くことで絵画の中に内面を通して見えたものの存在を見出すことができる日常の中のその時々で感じた内的風景を描き、描いた風景を自身の視覚で捉えることでそのとき感じたものは確かに存在しているという「描くこと」を通じて実感を得たいのではないだろうか。

自身にとって「描くこと」は内面を引き出す手段であり、それにより表現されるものは内面そのものが浮き彫りになり、絵画という形で存在を実現させているのである。その時々で感じた内的風景を存在させることで存在が確かなものとしてそこに現れるのである。

2-1-4 技法、材料と身体性

「描くこと」は自身の内面を表出することに違いないが、筆者は同時に内面を変容させてきたのではないかと考える。なぜなら、内面とは感性であることと同時に思考であり、さらに無意識に働いているものもあるため、内面のイメージを描く行為には様々な要素が含まれているからである。

では、「描くこと」は自身の内面のどの部分に作用し、どのように変容させているのだろうか。筆者の描くための手段としてカメラを用いる手法は、カメラという道具を使いながら自身の視覚そのものを切り取るものである。そしてカメラで捉えた風景をデジタル加工で修正を繰り返していく手法は、自身の描く絵が少しずつ真実の風景へと近づいているかを視覚的に判断するための手法である。もし、自身がそれらを用いずに「見ること」を行った場合と用いた場合とでは、「見ること」の意味や意識の程度に違いがあると思われる。

よって、描く行為に包含される技法や材料、電子的デバイスの利用と、自身の内面を描くという身体的行為、そうして描き出される絵画は自身にとってどのように関係しているのか考えたい。

2-2 モーリス・メルロ=ポンティと『眼と精神』

2-2-1 メルロ=ポンティの思想

本論で取り上げるメルロ=ポンティの概要について述べる。メルロ=ポンティは1908年、フランス南西部のロシュフォール・シュル・メールという大西洋岸の軍港町に生まれる。デカルトの時代からは300年が経っている。この時代、19世紀半ばから20世紀半ばにはふたたび大きな世界の変動が起きる。マルクスの資本論、ダーウィンの進化論、アインシュタインの量子力学などが産み出され、また二つの世界大戦は大量虐殺をもたらした。それらは科学と技術の結合の結果だった。メルロ=ポンティは著書『眼と精神』の中で、「人間の人間たるゆえんはもはや理性でも意識でもないように思われてくる」と記す。1900年にフロイトが『夢判断』を出版したことは象徴的であるだろう、とし「意識ではなく、無意識が、理性ではなく本能こそが人間を衝き動かしていること」を教えてくれたとする〔註2〕。

そうした時代に生まれたメルロ=ポンティはパリに出てサルトル、ボーヴォワール、レヴィ=ストロースらと知り合う。滝浦静雄、木田元訳本による『眼と精神』訳本のあとがきで訳者はフッサールらの現象学への解釈を通じて

「メルロ=ポンティの言う現象学は『世界との素朴な接触』を回復せんとする努力であったが、それは彼によれば『知覚』に立ちかえることにほかならない。知覚こそは、まさに『世界的内在』だからである。」と述べている〔註3〕。

その証明のために訳者は臨床心理学研究に注目しながら、

「知覚は、主体の現実世界に対する身構えと無関係な単なる『感覚』や『悟性』などによって説明される心的内容物ではなく、まさに世界的内在であること」(p348)

になるとの主張を導き出している。そしてそれをさまざまな事例をあげてメルロ＝ポンティがたえず述べてきたという。

同じくあとがきで取りあげられているメルロ＝ポンティの講義「哲学をたたえて」(コレージュ・ドゥ・フランス就任講演)を要約した以下の部分はとりわけ重要であろう。

「言うまでもなく、哲学は真理の探究である。その真理は、客観的なものでなければならぬから、個人の信条や観念の整合性といったものには尽きないが、しかし人間から全く独立に存在していると考えられた『物』の客体性を意味する物でもない。というよりも、客体性ということそれ自体、われわれがそれを生きることによって初めて意味をもつのである。そのかぎり、真理は『私』なしでは存在しない。だが一方、その私もまた、決して独我論的存在ではなく、たとえば自己意識でさえ、対人関係の中で養われるのである。こうしてみると、『真理』と『自己』と『人々』が、哲学を可能にする三つの原点でなければならぬことになる。(中略)哲学者は、真理と自己と人々の三者択一の前にいるのではなく、つねに同時にそのいずれにも存在し続けなければならない。こうした一見目の回りそうな両義的關係の分析こそ、メルロ＝ポンティの最も得意とするところなのである。」(p351)

(あとがきで取りあげられている「『幼児の対人関係』参照」とあり)

その上で『眼と精神』について、これも訳者あとがきを道標に概要を述べる。

『眼と精神』はメルロ＝ポンティ生前に出版された最後の著作であり、芸術論であることから筆者が着目した論文である。

訳者はサルトルがこの論文の意図について

「彼(メルロ)はためらって言った、『ぼくは多分、自然について書くことになるだろう。』と聞いたという証言を紹介している。」

この「自然」が意味するところはサルトルも後になって分かったという言葉を引きながら訳者は

「『眼と精神』は、われわれがそこであらゆるものに出会うところの「感覚的世界」、つまりこの「自然」をあきらかにするための芸術論、いや絵画論である。メルロ＝ポンティが特に絵画を取りあげるのは、彼にとって絵画こそが最もよく感覚的世界の秘密の素材を教えてくれるからである。」(p354)

とその主題を説明している。

そして

「彼はここでも『身体』というものを媒介としながら、われわれを絵画から自然へ、あるいは自然から絵画へと導こうとするのである。」(p354)

と述べている。

メルロ＝ポンティがこの論文で問おうとしたのは

「セザンヌが『自然は内にある』と言ひ、他方でアンドレ・マルシャンのような人が『樹が私を見つめ、私に語りかけているように感じた』と言うとき、その言葉にこめられている存在論的意味である。」(p355)

画家は「見たから」描くのであり、その「描かれたもの」は「あちらの世界のただ中に存在しているもの」としながらも、「それは『通俗的な視覚が見えないと信じているもの』であり、そのようなものに『見える存在』を与えるところにこそ画家の本領がある。」(p355)と述べる。

見えるもの、つまり色、形、動きなどについて、それは果たして見えているのか、あるいは存在しているのか、という問いがあり、「そうだとすると『ある』とか『ない』ということの意味を、『見る』ということから改めて考え直してみる必要があるわけであろう。」として「見るのは精神の働きだろうか。」と問うている。(p356)

それに対して「考えること」と「見ること」の違いを「奥行き」を取りあげながら論じて画家の「感覚的世界が精神によってではなく、今度は眼(身体)によって構成されたものだということを意味する」のかとしながら、それならば、アンドレ・マルシャンの〈私が樹を見るではなく、樹が私を見ている〉という言葉に疑問が湧く。(p358)

ここでメルロ＝ポンティは「私の身体が〈見るもの〉であると同時に〈見えるもの〉だということ」だという身体そのもののパラドクスを持ち出している。

「見るもの」は「見られるもの」に、「触れるもの」は「触れられるもの」になるという身体の再帰性を前提にしなければならないことを論じ、その転換を画家が「世界は何か『人間以前の眼なざし』によって見られているかのように感じ、したがってまた『物のうちに視覚作業の萌しがある』かのように感じたのだ」(p359)と言う。

訳者は「メルロ＝ポンティにとっては、そうした『人間以前の眼なざし』によって眼なざされた感覚的世界、つまり『身体に開かれるがままの感覚的世界』が、画家たちの言う『自然』にほかならなかった」(p359)のだと結んでいる。

2-2-2 メルロ＝ポンティと『眼と精神』

『メルロ＝ポンティ『眼と精神』を読む』(富松保文訳・著 武蔵野美術大学出版局、以下富松訳本)によれば、メルロ＝ポンティがデカルト哲学の検討を大きな問題としていたことがより明確である〔註4〕。

本書は「1961年5月3日、メルロ＝ポンティが自宅の書斎で心臓発作に襲われたとき、その机の上にはデカルト全集の一冊が開かれていたという。」との一節で起筆されている。

デカルトは懐疑を重ねた上で「私はある、私は存在する」との命題は真であるとした言葉が広く知られている。そして「良識[＝理性]はこの世でもっとも公平に配分されているものである」と『方法序説』（1637年）の冒頭に記している。旧来のキリスト教の神を中心とした秩序に代わり、理性と科学によって世界の全てを把握できるとする「知性的存在者」の代表であり、それは科学の進展、産業革命などを中心とする社会の変革を背景としていた。著者は「こうした一連の変動そのものが近代であり、その端緒にデカルトがいる。デカルトという名は、その時代全体の象徴でもある。」（P12）と述べている。

「メルロ＝ポンティがデカルトの思想のなかに何を見、何と戦おうとしているのか。」（P16）について富松氏はメルロ＝ポンティの最初の著作『行動の構造』の冒頭の一節「われわれの目的は、意識と自然との関係を理解することである。」を引いている。

その関係を300年前に提示したのがデカルトの先述の「私はある、私は存在する」である。それを問い直そうとするのがメルロ＝ポンティであった。

富松氏は「『眼と精神』の半分はデカルト的思考様式への批判に当てられているが、残り半分はセザンヌを中心に近代絵画の考察に当てられている。表題の『眼』と『精神』は端的に『セザンヌ』と『デカルト』と言い換えられてよいだろう」（P6）と解き明かす。

メルロ＝ポンティの考察によって、筆者はデカルト的な世界の真実、理性や精神から解放されて私という主体が内面に、および絵画に描き出す真実について論じることが可能になった。

風景画を見る時、絵の具の塊を見ているのでもなければ、風景を写し取った写像を見ているわけでもなく、私たちはそこに紛れもなく現実の風景の出現を見ている。もしも、絵画がある風景や事物を写し取った写像に過ぎないのだとすれば、絵画あるいは写真の外側にしか現実の世界は存在しないということになる。メルロ＝ポンティは、世界や現実というものは絵画の外側にあるのではなく、画家はその身体を世界に貸すことによって、世界を絵に変える。

と述べている。

身体は「見ること」もさることながら、「描くこと」と切り離せない。なぜかメルロ＝ポンティはそこにほとんど触れていないが、表現者である筆者にとって絵画を身体の問題として論ずるならば「描くこと」は避けて通れない。

また、そこに「知覚」と「実存」の問題もあるはずである。そして筆者の身

体はどこまでが身体だろうか。

2-3 「見ること」と「描くこと」に関する現象学的考察

2-3-1 「見ること」と実存的世界

この項では、2-1-1 で取り上げた筆者にとっての課題である「見ること」に対して内面がどのように働いているのかということについて『眼と精神』を通して考察したい。

身体を通して絵画の真実とは何であるかを記したモーリス・メルロ＝ポンティの『眼と精神』から、自身における絵画に至るまでの視覚や内面をより明確にする。

富松訳本によると、メルロ＝ポンティは「どんな画家も、描いているあいだは視覚についての魔術的理論を実践していると言えよう」として、「～彼は見たことがあるから描くのであり、少なくとも一度は世界が彼のうちに見えるものの暗号を刻んだ～」(p88)と言う。

『眼と精神』でいう「眼」とは何を示すのだろうか。

自身の向ける眼差しはコンビニエンスストアやガソリンスタンドといった対象である。大勢の人が見、そして誰しもが感動するような富士山や桜や紅葉のような観光名所などに対しても、もちろん美しいと感じたり瞬間的な感動を得る。しかし、その際に感じるよりも、深夜に浮かぶ看板の光の方がより自身の精神的な奥深い核心に迫る感動を覚えるのである。そして、それを絵に描き起こしたいと思考するのである。なぜ美しいと感じるはずの富士山を描かないのかは、やはり自身にとって日常的に身近ではなく、非現実的であり内面の芯の部分までには到達していないことが大きいのかかもしれない。

誰しもが当たり前に目撃し、利用するそれらの施設は日常的すぎて特別ではないそこに感性が働くことはなかなか起こり得ないのではないかと考える。メルロ＝ポンティが「見ること」に関して身体の問題を取りあげたことは名高く、以下の様な記述にも、客観的、合理的な、見る者の外部に動かし難い存在があるのではなく、「見ること」という体験を持って生じる内的な世界の真実性、すなわち実存的感受が説明されており、筆者に絵を描かせる動機として最も重要な点である。

「画家が世界を絵画に変えるのは、世界に自らの身体を貸し与えることによるのである。こうした実体変化を理解するためには、活動しているさなかの現実的身体を、すなわち、空間の一片や諸機能の束としての身体ではなく、視覚と

運動とで編み合わされた身体を再発見しなければならない。画家の世界は目に見える世界、目に見える以外の何物でもない世界であり、そしてこれはむしろ部分的であることによってしか完全たりえないのであるから、ほとんど狂気の世界だと言ってもよい。絵画は視覚という錯乱を呼び醒まし、渾身の力をふるってそれを保持する。錯乱—と言ったのは、〈見る〉ということが〈離れてもつ〉ということであり、そして絵画とはこの奇妙な所有権を存在のあらゆる象面におし広げるものだからである。」〔註5〕。

富松氏によると、「絵画の世界は眼に見える世界であり、見えるもの以上の何ものでもなく、部分的でしかないのに完全なものなのだから、ほとんど狂った世界である、—それを極限にまで高めるのだが、それというのも、見るとは離れてもつことだからであり、そして《存在》のどんな様相も絵画のなかに入りうるためには何らかの仕方で自らが見えるものにしなくてはならない以上、絵画は奇妙な所有を《存在》の全様相にまで押し広げるからである」

とある。これは、つまり視覚的に見えているものは、絵画の中で存在しているが、それは現実的存在ではなく、視覚的にしか実在しないといえる。つまり、世界はそれぞれ異なる価値観によって見えているということである。

筆者の描く都会風景には人が描かれていることもあれば、描かれないこともある。しかし、そこには不特定の人が入り出し、そのような人の存在が作品には必要である。絵画が筆者にとって社会との関わりを果たすことは既に述べているが、メルロ＝ポンティは「見ること」と社会との関係について明確には論じていないが、筆者はその関係性に着目して考察していきたい。

知覚の中でも画家にとって最も重要な要素は視覚である。

「見ること」が「見られること」であり、世界の一部になるとする考えは筆者が絵を描く思いの中に込められていると思い当たるのである。そして、筆者の作品もそのような眼差しを含むのである。

2-3-2 身体と「描くこと」の関係

この項では、2-1-2で筆者が挙げた身体を伴う「描くこと」という行為はどのように関係しているのかという問題について『眼と精神』をもとに考察する。

メルロ＝ポンティは「見ること」による知覚、実存的な真実が存在あらしめられることについて身体を重要視するが、絵画における身体性を考える時、表現者である筆者は「描くこと」を抜きにできない。

「見ること」で内在する世界、あるいは真実に関わる「描くこと」の身体性について検討したい。

メルロ＝ポンティが

「眼という自分で自分を動かす道具、自分で自分の発明する手段、それは世界がもたらすある種の衝撃によって突き動かされてきたものであり、その衝撃を手の痕跡によってふたたび見えるものへと復元するのである。」〔註6〕

と述べるように、「見ること」により、自身の中にあるものを絵として描き起こすことがその心の眼でみた何かをふたたび表すことができる。

「描くこと」においては意志をもって表現すること、すなわち主観的視点とそれを検討評価しながら進めるための客観的視点が必要である。どちらも自身の内面から発生したものに変わらない。そして主観と客観には視覚や聴覚といった身体的な経験が作用する。さらに現代社会から受け取った情報と自身の感覚が作用し合うことでより絵画と向き合うことができる。それにより自身の眼に映る風景が自身にとっての真実の風景として存在できるのである。自身にとって絵画とは、風景そのものを見、現実の風景よりも自身の中にある風景が自身にとって近い存在となるよう表現するためのものである。

また、この制作を牽引する意志と各過程を評価、修正する視点は、制作過程の「描いては見る」という作業においても生じるものである。描いている風景が自身にとっての理想の真実に近づいているかどうかを見て判断し、また「描くこと」で完成に近づけるからである。自身の内面において、「描くこと」と「見ること」は非常に近いものと言える。

よって、これまでの経験の蓄積、そこで養われた視点によって「描くこと」は自身について理解し、さらに表現することができることにより生じる行為だと考える。そして自身の内面にある実存的世界は絵に描き起こすからこそ存在し、身体が伴う「描くこと」へと繋がっているのである。

日常生活の中で目に映るコンビニエンスストアは、誰が見ようと変わらない存在そのものであるが、私自身の「眼」で見たコンビニエンスストアは特別な何かに映って見える。その特別な何かというのが、自身の内面からくる感性、これもまた知覚によって蓄積された経験がもたらした眼に見えない何かであり、これが、メルロ＝ポンティでよく言葉にされる「画家は眼差しで問いかける」というが、まさにそのことなのであると考える。

2-4 「身体の拡張」と絵画

この項では、2-1-3で挙げた「描くこと」に包含される技法や材料、電子的デバイスの利用と、自身の内面を描くという身体的行為、そうして描き出される絵画は自身にどのように関係しているのか考えたい。

2-4-1 技法、材料と身体

身体とは、例えば手や眼、その他の感覚であり、現代においては心の影響を受けた体の状態も含めるべきであろう。しかし、そうして現れる自身にとっての実存的内的世界に関わる界面には、一般には身体とは離れて外在すると考えられる技法、画材などから得られる間接的感覚や経験的要素なども存在する。これらをどう考えるべきであろうか。その外的要素とは身体を通して技法や材料に触れ、理解、習得することで得られるツールのものではないだろうか。

よって、筆者の使用する技法や材料は自身にとって絵画と身体に大きく関係していることから、技法や材料がどのように身体に作用しているのかについて、メディアにおける身体の拡張について述べているマーシャル・マクルーハンの『メディア論』を引用して論じる。

マーシャル・マクルーハンは、『メディア論』の中で、メディアを人間の身体、精神などの拡張と捉え、テレビやラジオは中枢神経組織（聴覚）の電氣的拡張と捉えている。筆者は、筆者自身が捉えた視覚を絵画にするまでに行の間に行う工程にカメラやパソコンを使用して、まるでフィルターをかけるように加工していくことによって、自分の視覚という個人的な感覚を拡張しているともいえる。カメラを使用することによって時間帯や瞬間の出来事を収めることができ、絵画にする際、記憶で留めた視覚情報より有効的に鮮明に再現することができる。

写真は、虚像を写しているように見え人間の視覚そのものともいえるが、それらはものとして扱われ、視覚がものとして存在したものと見える。メディアは発達してきた便利なものといえるが、実は身体的なものが拡張されただけのものであり、当たり前のように普及したカメラやネットワークは人間の機能の一部といえる。マクルーハンにとってのテクノロジーとはカメラなどのデバイスが身体における拡張ツールであり、さらにそれらを使用することで身体の中枢神経を経由し、身体的感覚を外在化したものである。

マクルーハンは視覚や聴覚が空間を作り出し、それらが物を捉える手段として身体性と大きく関係していると唱えている。画家にとって、絵を「描くこと」が視覚的に捉え、さらに経験や知識といったツールを使用する技術が伴ってようやく絵画化することができる。描く行為自体に身体と結びつきがあるが、カメラやデジタル加工などのツールにも身体を伴った経験や知識が付随しているのである。

2-4-2 第2章考察のまとめ

描く行為と身体性の関係において、技法や材料、デジタル等のツールもまた自身の作画過程にある表現には欠かせない重要なものである。そして、それらの表現は自身にとっての「見ること」、さらにその主体である自身の内面、そして「描くこと」にも反映しており、おそらく常に互いに相関していると考えられる。

絵を描くためには技術や材料についての知識も伴わなければならない。眼によって映し出された光景に対し、メルロ=ポンティでいう、「自分で自分を発明する手段」がそこに加わることで絵画としてようやく見えるものへと出現させることができる。自分を発明するということは、技術や材料を描くツールとして駆使することに当てはまると考える。

筆者自身でいう技術、材料とは日本画で扱う岩絵具や銀箔のことを指す。岩絵具は油絵具やアクリル絵具と大きく違うのは物質感である。岩絵具は鉱石を砕いた粒状の物質感が特徴的であり、箔の金属的な光沢から発する無機質さは自身の内面を搔き立てているように感じる。

日本画は支持体に絵具で描く際に、手を動かし描いているということよりも、絵具を乗せていくという感覚の方が近い。これは、日本画の描き方として画面を立てて描けないことに大きく関係している。なぜならば、日本画の粒上の絵具は、膠でコーティングし水で希釈して使用するため、画面に乗せた際に表面張力で粒子が移動したり流れ落ちたりする。それにより、筆先で岩絵具を先導するように乗せていくため、油絵具とは違い、繊細な手作業が必要になってくるのである。繊細な手作業であることにより手の痕跡を忠実に表現し、さらに岩絵具の物質感が重なり合いながら画面へと出現していく。少しずつ印刷され飛び出してくる写真のように見えるものへと絵を媒体として自身の内的風景が変換していく様を視覚を通して眺めることができるのである。

そして、筆者の制作工程の最初に行うカメラ撮影という手法も筆者にとっては身体の一部として表現に影響を与えている。

カメラを撮る際には、構図、距離、シャッターを押すタイミングは常に自身のタイミングに委ねられている。そのシャッターを切るタイミングというのは、自身の内面から直接カメラを通して繋がり、シャッターのボタンを押す。これらの行為は、カメラを通して自身の身体が働きかけている。すなわち、身体の延長と考えられる。

そもそも、電子デバイスなどは身体の延長とは言い難いかもしれない。しかし、筆者にとっては筆や箔に近い、ほとんど同様のあり方なのではないか。

これらの心の範疇とも言える「私（の内面）」、身体にかかわる「見る」、そして「描く」という身体と技法材料やツールとの関係は非常に有機的に筆者

の表現に関わっている。

技術、材料により出現した絵画は内面にある存在を引き出すためのきっかけとなり、視覚という思考が接続端子のように身体と結びついている。つまり、身体の拡張として絵画表現が結びついている

技法材料やツールは知識であり、経験を重ねた蓄積による意識下の内面的一部分である。

それらは、外的要素とはいえ内的なものと切り離しては考えられない。そしてそれは身体そのものではないが、描く行為において常に身体的に関係しているのである。

メルロ＝ポンティは「眼と精神」を通してデカルトの思索を扱おうとしていたと思う。思索が専ら精神の司るところだとするデカルトに対する問いが同書に貫かれていると読み取った。それに対してメルロ＝ポンティはセザンヌの作品など取りあげ、画家が見ること、描くことという思索によって世界を捉えるあり方を示したと理解している。画家にとって世界は実存的内面にあり、揺るぎない合理的、分析的な存在だけでは不十分なのである。

「眼と精神」と身体の拡張という概念を通じた考察を経て筆者が感じるのは当然内面を含む身体がどのように世界を捉えるかという課題である。都市風景は筆者の眼を通して銀箔の光、質感、墨や岩絵具の色彩、画面の表情に常に変換され、それらの知覚が常に視線に還元されている。そのように風景を見ているのである。そして、さらに筆者が指摘したいのは自身の日常の変化とともに世界を変えてゆくことである。つまり、描くことに関わる技法、習慣という自己変革によって内面更新しつづける眼差しが深く関与しているのである。

自身の世界に気づきを重ねて、描くという思索とともに視点が磨かれてゆく相互に関与する身体を、メルロ＝ポンティの考察から引き出すことができた。

第3章 制作過程における身体性と知覚

第2章については、自身の実存的世界についてと「描くこと」で作用される意識についての問いを提示し、メルロ=ポンティの『眼と精神』を通じて制作工程についてと身体性、内面との関わりについて考察した。次章では2章での考察を踏まえて、制作工程をより詳しく分析し、自身の世界の捉え方と、絵画にする行為が自身にとってどのように身体性と結びついているのかより明白に述べたい。

3-1 制作過程における変換行為

自身の制作工程の中にあるカメラ撮影やデジタル加工は、自身にとっての画題である都市風景から多すぎる情報を取捨選択し、必要なものだけを抽出する作業である。その行為は、スケッチやデッサンのような手を動かし直接身体を使うアナログ作業ではなく、パソコンを使用したデジタル作業にすることで、自分自身の社会に対する先入観や個人的な主観、感覚的に捉えた印象を可能な限りフラットな状態にするという意味を持っている。一度、写真を撮ることによって対象の全体的な情報をつかみ、一般化を測ることは、自分だけが理解している内面的な印象と、大きく他者の世界を留めることを可能にする。そして写真にすることの利点として、デジタル加工が可能になることが挙げられる。デジタル加工の工程では色、文字などの情報を最小限に減らし、自分の真実とする風景へと変換することで、自分と社会との間にある心地良い距離感を保つことを目的としている。そのため、自分にとって最も主観的な視点が入る工程である。自分の視覚によって捉えた一瞬の風景をカメラ上で留めたものが写真の世界であるが、さらにこれを主観的に加工することによって完成図が作られていくのである。

次に、デジタル加工の工程を経て抽出したイメージを、実際に画面に描くアナログな作業を行う。この作業は、デジタル加工で作られた完成図を実存させるための行為であるため、自分自身の思想が入る余地はなく、ひたすら手を動かすことで自分自身の感性が絵画として浮き彫りになって出現するのをただ眺めるだけである。ある意味、自分自身の身体を絵画を描くという行為が拝借した身体の拡張とも捉えられるだろう。

自身にとって絵画を描く行為は受け入れがたい現代社会を受け入れられるように自身の心境を変換していく行為であり、絵画になるまでのいくつかの工程は自身の視覚、思考、感覚など身体機能の延長上の行為であり、自身の身体の拡張であると言える。

「眼という自分で自分を動かす道具、自分で自分の目的を発明する手段、それは世界がもたらすある種の衝撃によって突き動かされてきたものであり、その衝動を手の痕跡によってふたたび見えるものへと復元するのである。」（メルロ＝ポンティ『眼と精神』p85）

とあるように、絵を描くという行為は自身の知覚に反応した内面的なものを絵画として具現化し、現実世界へ存在させる行為であるため、身体的な拡張、ここでは内面的なものを視覚で捉えるための機能を果たしている。自身が郊外の都市風景に自己投影するのは、社会との一定の繋がりを持った自分自身を出現させ、描くという行為が自身を客観視するための装置つまり知覚として身体を借りて働いているのである。そして各制作工程であるカメラやデジタル加工を駆使したこれらのプロセスも自身の知覚を通した身体の拡張と考察することができる。

3-2 制作の流れ

この節では自身の制作工程それぞれについて詳しく考察していく。自身が絵画を制作する際に意識的に行なっていることとして、本画の下絵を制作する前に、写真を使って視覚的な構成をあらかじめ考えている。一般的に絵画はスケッチしてから本画へと進めるという流れで描かれるが、スケッチではなく写真を使用する制作スタイルは自身にとって自分の意思が最も現れるところであると考えている。

よって、筆者の制作工程を大きく3つに分けると、①カメラで写真を撮る、②デジタル加工をする、③画面に転写し箔押しや岩絵具で着色するとなる。

3-2-1 風景を撮影

写真撮影は、感覚的に画角を探りながら何パターンも撮影ができるため、効率よく理想的な構図を得ることができる。カメラの機能を使った、切り取るという行為は現実世界の情報を切り取るだけではなく、自身が見た印象を認識する行為でもある。安心感を得られる光や居心地の良さが感じられる風景となる画角と出会った時、その一瞬を感覚的に切り取ることである。カメラで撮影すると同時に自分の目が捉えた知覚情報を脳に直接、感覚的にインプットする場面でもあり、その場面がデジタル加工の際に求める完成図となる。

例えば、[図9]の作品を制作する場合、[図8]のような写真を撮影した。横断歩道手前から交差点を広く見渡すようにズームアウトした距離感にすることで対象との距離が視覚的に生まれ、さらに風景の全貌を見渡せ世界に没入す

るかのような印象を得た。建物が一つの群衆になるようにシルエットにすることで建物やその他のものの情報をなくすことにした。そのようにすることで、匿名のとある街の交差点という印象にすることができる。この交差点は昼間は人の存在感がある通りだが、この時の時間は夜明け前であり、人気のある街が血の気を引いたかのような印象を持った。そのため、人気のない街の全貌が画面に効果的に収まるようにして理想的な構図を探りながら何枚も写真を撮るのである。写真は瞬間を切り取ることを可能にする技術であるため、気になる場面を見つけた時すぐにカメラを使用することでその瞬間を写し取ることができる。特に都市風景には人物や車など流動的な対象物が入り込むことが多く、写真は動く対象を素早く捉えることを得意とする方法である。

また、カメラのレンズという無機物なフィルターを通して写真を撮るという行為は自身の視覚ではなく客観的な視覚で風景を捉えた感覚になるため、個人のエモーショナルな表現を取り払うことにつながる。自身のこれまでの制作工程の中でも自分の手で描くアナログ的作業を行っていたが、この行為は自分自身の内面が作品に及ぼす影響が大き過ぎると感じた。

絵画とは作者の意図や思考がかならずしも他者に理解されるものとは限らない。受け取り手によって異なった解釈が生まれることで、作者の当初の意図とはかけ離れたものとしてとらえられる可能性がある。筆者は、この可能性を回避するための手段として、一旦、風景を写真として写し取るという客観性を取り入れている。即物的なスケッチなどで表現したいものを抽出することよりもカメラで写真を撮ることで自分自身の内面の影響を最小限に抑え、客観性のある作品へと昇華させた方が本来の意図が伝わると考えたからである。

この客観性とは、先ほど述べた写真を撮る行為そのものに感じる感覚的な客観視という意味の他に、写真の機能としての客観性も意味している。写真は、三脚にカメラを固定した場合、誰がシャッターを切っても同じものが撮れる。そして撮った画像は、人間の視覚ように各個人の興味の対象のみに焦点が合うわけではなくすべての物体に均等な焦点が合ったものである。つまり、写真の情報は自身の意図に関係なく普遍的な情報をとらえたものと言える。また、この後の工程であるデジタル加工ではこの一旦収集したすべての情報から客観的かつ主観的となるよう冷静な取捨選択を行うため、平面化されたデータとして記録できるという機能も有用である。



[図 8] 撮影した写真



[図 9] 写真を元に制作した作品

3-2-2 デジタル加工

撮影した写真は、パソコン上で編集する。パソコンを使うのは、被写体の中で特徴的な建物の直線や形を抽出する作業や構図の良し悪しを視覚的に判断しやすいためである。編集ソフトは Photoshop を使用し、自由変形や彩度調整などの機能を使用している。

加工工程として、まず、カメラのレンズ上のゆがみを修正する。画面の隅はカメラのレンズによって湾曲するため、モチーフそのものの直線的な印象が感じられるよう写真を変形させていく。平面絵画に変換していくイメージである。そのようにして、写真の視点とは異なる独自の平面性が生まれるのである。

次に、構図の再確認をする。撮影時に理想の構図となるよう撮影した写真だが、客観的に見て伝わりやすいかを改めて考察し、必要に応じてトリミングを行う。そして、色の編集を行う。情報量の多い風景の中で、自身が表現したい色の印象や光を表現するため、一旦全体をモノクロにする機能を使い、そこから必要な箇所の色を選択していく。

例として、[図 10] は加工前の写真である。この作品の場合は、[図 11] のような深夜に佇むガソリンスタンドとそこにいる人に一体感のある印象を表現したかったため、構図は自身がその場に立った時にガソリンスタンドの敷地に入って実際に立って眺めている距離感となるようにし、色は赤を基調とした。また、画面上の視線の動きを作るため遠景で画面の右端にあるカラーコーンも赤色にし、左下の手前からメインのガソリンスタンドの明るさと赤、そして右端のカラーコーンへと視線が動くようにした。

このようにして、デジタル加工の段階で客観性を保ちつつも、自身の理想とする構図や色を決めている。そしてこの構成をもとに、日本画の岩絵具、箔を用いた層を重ねていくことで写真や写実とは異なる非現実世界を作っていくのである。



〔図 10〕 撮影した写真



〔図 11〕 デジタル加工後の写真

3-2-3 銀箔を使った表現

デジタル加工で作成した下図は本紙に転写し、彩色を行う。彩色には、日本画画材の中でも金属箔を使用していることが筆者の作品の特徴である。日本画材は岩絵具や箔などの物質そのものが表現力に直結する。それらは、岩絵具の粒子の大きさの違いや、箔の金属の無機質な質感の抵抗感から空間性が作られる。ここでは、筆者が金属箔を使用する目的とその効果について述べる。

本来の箔は日本絵画においては主に装飾的であったり、きらびやかに見せる表現として使用されているが、風景の光の空間として使用する自身の使い方は箔の意味が異なる。これまでの日本絵画における金属箔の使用例として尾形光琳の「燕子花図屏風」（根津美術館蔵）〔図 12〕を挙げる。この作品には燕子花が描かれており背景には全て金箔で埋め尽くされている。そのため燕子花の



〔図 12〕 尾形光琳《燕子花図屏風》（根津美術館）

青の岩絵具と金属背景が反射してできた金色の光が、ぶつかり合いながらも空間的に見えるため、燕子花の花の形がよりはっきりと視覚的に飛び込み、花々が連なった装飾的な美しさを効果的に見せることができると共に独特な一体感を作り上げている。

自身の作品初期にも金箔を用いたものがある。その作品ではコンビニエンスストアの光源とそれに反射する地面や車などに用いている。その結果、金色の光が暖かく感じられ、シルエットとして浮かび上がる人や停めている車のシルエットを効果的に表現することができた。しかし、色彩やディテールの細かさなど情報量が多く感じられ、自身の中で納得することができなかつた。もっと色彩や情報量、構図を最小限にしたいと思い、色彩を取り払いモノクロにし、直線的な線へと変換する表現へとつなげていった。

この経験から、自身の作品の要となる光の表現には、銀箔を用いた表現方法を用いている。それは、暗闇の中に浮かび上がる光源の表現を模索した結果、銀箔の素材を使うことによって視覚的な光のイメージと近づけることを可能にすることができるからである。

箔にも様々な種類があるが、銀箔にこだわって使用している。使用する箇所が光源となる場所、コンビニエンスストアやガソリンスタンドといった夜に浮かび上がる光に使用している。光には看板や電光掲示板などは色彩豊かな光であるが本来の光源は白色であると考えため、デジタル加工時のモノクロにした段階で白色に置き換える。そのため、光源は白色を用いた表現を意識している。ここで言う白は色彩の白ではなく光彩の白であるため、絵具の白を用いるより、銀箔の白い反射を用いた方がより視覚的にみて、光源とたやすく認識することができる。また、箔ではなく絵具の白を光として使用した場合、明暗として表現することはできるが、ただそれは白という絵具の色にすぎず、箔を使う方がより金属の物質感も感じられ、より都市の無機質さを表せることができる。このように、箔を使うことで、決して派手に豪華にするわけではなく、寧ろ光をより実体として金属の重厚感と重なりあうイメージが効果的に表現することができると考えている。

さらに、箔には空間を表現することができる。自身の箔は、光という実体そのものを表現しようとしており、光によってその場の闇と光の対比的な空間を効果的に表現している。光によって建物や人物が顕著に浮かび上がるのだ。

そもそも銀箔は夜の風景に使用することがかなり効果的であるといえる。カメラの起源である銀塩カメラとは、銀を用いて光を取り込み撮影されるものであり、光が銀によって浮かび上がるものであった。そのため、銀はとて写真や光に密接な関係がある。自身の表現のための銀というものは自身が偶然選び

出した素材ということではなく、カメラと光にかなり関係性が高いものとして組み込まれているのである。しかしながら銀塩カメラは暗闇の中で撮影することは不可であり、闇の中の撮影ができない欠点がある。それを自身が絵画にすることで、モノクロの銀塩カメラの表現を可能にしようとしているのである。

〔図 13〕の箔押し前の画面は、トレースした線を隈取りしたもので、墨だけの濃淡で描いたものである。この作業により、建物や人物が全てモノトーンになることで、色情報が統一されると同時に全ての存在が同質化する。この画面に箔押しした画面が〔図 14〕である。ここでは、主に光源とその光が当たる箇所のみ箔を押している。さらに、銀箔を画面上に配置する上で考慮すべき点として、箔は画面上で直線的な形を作り出し、金属質であるために、絵具とは質感的に異なる空間が作られることが挙げられる。よって、使用するうえで光の反射を考慮することが重要となる。箔は太陽光、蛍光灯などあらゆる光を反射するため、画面を構成する時に箔の配分、光量など計算して調整する必要がある。その調整を行うことで、実際の風景の中の光源の光量とほぼ同等にし、風景の存在感によりリアリティが出せると考えている。



〔図 13〕 箔押し前



〔図 14〕 箔押し後



〔図 15〕 筆者作《gas station》、2019 年

箔押しし、そしてその画面に岩絵具を乗せていく。岩絵具を「乗せる」と表したのは、この段階での作業は、色彩や情報が均一化され、箔での光のみ画面前面にあり、そこへ筆者にとっての必要な色彩を足し算する作業だからである。この作品ではガソリンスタンドのシンボリック赤色、そして光と対局の夜の闇である黒色の岩絵具を物質の層として重ねる。そして完成した作品が〔図 15〕である。この作品では、ガソリンスタンドの看板そしてカラーコーンの赤色以外は、彩度の低い黒系の岩絵具を使用することによって、画面全体が無機質で静かな深夜の表現にすることができた。

さらに、夜のコインランドリー〔図 16〕の作品を例に挙げると、光と見なす部分は店内の明かりそのものと、部屋内の電気によって見える場所全般を指す。よって明るい部分には箔をほぼ貼ったままの状態を描いていくが、そして、それらとは対照的に光があまり当たっていない部分はタオルを使って箔を削っている。タオルは箔を細かく均一に削ることができるため、微妙な光を表現するために調整しやすいからである。また、全く光の当たらない部分は、岩絵具を塗って影や素材そのものの抵抗感を出すか、粒子の細かい墨を使って抵抗感がないようにするかというような墨と岩絵具の描き分けをしている。よって、影の部分に使用する岩絵具は黒群青、黒岩など黒系統の絵具の中で何種類かを使い分けている。例えば、地面の雨は、奥行きや抵抗感に合わせて絵具の粒子の粗さを変えている。紙に直接粗い絵具を塗っても定着しづらいため、細かい粒子を乗せた上から粗い絵具の具を乗せている。これにより、抵抗感のある部分は紙の目を潰し、岩絵具の平面的な黒の表現ができる。奥行きとなる部分には墨を用いて表現する。



〔図 16〕 筆者作《laundry》2018 年

そのようにして全体の光と影、奥行きを表現した後、彩色が必要な部分には、最低限の色を使う。夜のコインランドリーの作品の場合には洗濯機の特徴的な赤に絞り、視点を意識した配置にした。

また、制作の下準備として本紙の紙地を残さないために、一色グレートーンの細かい絵の具を画面全体に塗っている。作品は光の表現に重点を置いているため、明るい箇所と暗い箇所の調整しやすい中間色を基準とするためである。また、この工程は箔を削り出す際に有効である。箔を削ったところから紙の白地が見えてしまうとハレーションを起こし、影としての調子が狂ってしまうため、箔を削ってもグレーの下地が見えるようにすることで影の調子を整いやすくすることが容易となる。

画面のバランスを見て、同じ色でまとめる。例えば、画面の中で象徴的なガソリンスタンドの赤を基調とした場合、赤いモチーフとして共通認識であるカラーコーンや車のライトなどの赤も取り入れている。都市の中で役割を持っている場所、施設と一目でわかるような場所を表現するための情報として一色を選んでいる。深夜の風景には、機能している施設の光だけが視界に入り、その静けさが安心感を感じる状況だと考えているため、画面上でも色彩の情報を減らすことによって安心感を表現している。

3-3 絵画と身体性との関わり

上記のように自身の制作工程のうち、カメラによる撮影は、自身にとって絵を描くという行為に至るための準備と心構えのようなものであり、絵と向き合えるようになる、あるいは現代社会の不安や孤独にポジティブに直視できるようになる工程であると言える。それは物理的にも心理的にも絵という「存在」

を起こす前のフラット（対等）な関係性を築くための最も大切な行為そのものと言える。現代社会に対する不安や孤独感の感情と付き合いながら生きていかなければならない現実と、その嫌悪しているはずの現代社会との繋がりがないと疎外感に襲われてしまうため、繋がりは欲しいという矛盾した感情をつなぎとめるために絵画の制作という行為を行っている。カメラやデジタルの工程を経て風景にいくつかのフィルターをかけて行為は、より自身の近い知覚へと変換させることで自身の存在を証明することができると感じている。

そして、自身にとっての絵画表現は身体の拡張と捉えることができる。この絵を描く行為が自身にとっての身体の拡張であり、知覚の全てである。

カメラは対象物の瞬間を捉えることができ、ある意味時間を止めることができる視覚の拡張とも言える。そしてデジタル加工は自身の思い描く色彩や物の配置を瞬時に具現化することができ、視覚的により繊細に操作することができる。さらにそれを手描きというアナログで本紙にトレースすることにより、物体の線が描き起こされ、画面上が第一段階のまっさらな無機質のフラット状態になる。そこからデジタルで考案してあった色彩を重ね、箔を光の部分に箔押しすることにより、無機質な金属の重厚感と、絵具に比べて反射する光が理想的な印象となるようより一層画面の中を深く表現することができる。

ここまで「見ること」「描くこと」と身体性について、そして実存的内的風景の絵画化について考察してきた。そして、技法や材料が描くことに直接関与する非常に密接なことがらであることを述べた。それは見ることにも影響を与えずにはおかない。岩絵具や様々な材料は筆者に絵画的な啓示や発想をもたらした。そして描くことを通じて技法の能力を高め、材料の可能性を引き出してきた。相互に表現を拡大してきたと思う。

筆先の感触は描くことにおいて画家の指の延長であり、多くの情報を伝える。銀箔での表現力は、その経験と感覚によって見ることに強く関わる。

技法材料は自身の外にありながら身体の延長として描くことに参加していることになり、身体の拡張を論ずる時、技法材料は「見ること」「描くこと」の身体性と切断することはできない。それだけではなく、材料も技法も強く制作の意図に関与する。作品のための思索に身体的に参加しているのである。「眼と精神」に呼応して述べるなら思考は精神のみ司るものではない。

「見ること」、「描くこと」は画家の思考である。そして、技法材料という視覚で見、描くのである。技法材料という身体で思索するのである。

第4章 他者と都会～共鳴する孤独

4-1 日常に生まれる孤独

2020年新型コロナウイルスによって、世界中が現実とは思えない状況に置かれている。人々は外出の自粛を余儀なくされ、外との繋がりが分断された生活を送っている。その中で、社会と繋がる唯一の手段がネットワークである。行動が制限されているが、ネットワークによって在宅勤務や通話など出来るため、完全なる社会との断絶ではない。しかしながら、人々は不透明なこれからの生活に不安や孤独によるストレスを感じている。それは、結局のところ画面越しの繋がりのみでは不安や孤独が解消されるわけではないのである。やはり、直接的な身体と社会との繋がりが無い限り、孤立した不安を増幅させるのである。人々は日常の中の直接的な社会との繋がりで安心を得ていたことを今、断絶された生活で再認識しているのではないだろうか。

コロナ禍の現代は様々な形で社会の形態をめまぐるしく変化させていき、人々はそれに順応していかななくてはならない。変化する社会への順応に焦ること、不安や孤独が生まれる。しかし、悪化した側面だけではない。

不安や孤独を負う感情としてだけではなく、主体的な人間らしい部分の感性であることと理解し認識することで、社会と自分自身との間にある歪みを見つけ出すことができる。それが、明確になることで不安や孤独を理解し、社会と自分自身の的確な距離感で生きていくことに繋がっていくのである。

この孤独感は意識しているいないに関わらず、誰もが持っている普遍的なものである。感情は個々のものだが他者との繋がりの希求からくる孤独感は普遍的無意識のような個人の経験を超えたところにある。それを作品の裏側に「描くこと」で、人々がそれぞれの形で抱えている孤独感にアプローチできると考えている。

4-2 都市の表徴

大学院前期課程1年次の中頃コンビニエンスストアを初めて描いた。その頃は、大学院に進級したことで課題として描く作品の量がかなり増加し、次の作品の画題を考えながら制作していく必要性があった。学部の頃とは違い、作家として独立していく方向性を決める大事な時期でもあった。今のように都市風景に着目していた訳でもなく、人物、動物など幅広く模索して制作しており、どれも腑に落ちないまま次へ次へと課題をこなすことで憔悴していた。そんな中、同じクラスメイトが各々のテーマを見出し、精力的に世に発表していく様

子を見て焦りと不安が湧き上がった。焦りの中で掴み所のない制作をして、帰路につく頃には静まり返った深夜であった。アトリエから出た時の静粛な暗闇の中は、ふと我に返ったような安心感と落ち着きを覚えたのである。自宅へ帰宅するまで車で1時間半ほどかけて、好きな音楽を流しながら自身の車しか走らない道路は妙に清々しく、無でいられることができた。

道中にコンビニエンスストアに寄り小腹を満たして休憩することが日課となっており、何よりも焦りや不安といった感情はそこでは忘れていられることができた。1日の中でようやく自分自身の存在価値が他の客と同様の扱いで、自身がフラットな存在であるという感覚を味わえたそのひと時がコンビニエンスストアの居心地の良さを感じたきっかけなのかもしれない。コンビニエンスストアはある意味自分自身の存在を認めてくれているような、とても思い入れのある場所へと認識するようになった。

画題とするようになっていった今までのモチーフに改めて目を向けると、コンビニエンスストアに限らず、ガソリンスタンド、また駅のプラットフォームやコインランドリーなどは、都会に限らずよく見かける風景であるが、都市的な風景の類型として主題が伝わりやすいモチーフである。しかし、それだけでこれらの風景を選んでいるわけではない。

これらの場は筆者自身がよく訪れる場所であり、筆者の日常の一部である。

そして見慣れたコンビニの店頭、ガソリンスタンドの施設には企業を明示する色彩、つまりコンビニの電飾看板の緑であり、ガソリンスタンドの構造物に塗られた赤があり、それらを示すことによって誰もがそれと分かる。

企業の規格によって定められた共通の建築設計であり、電飾看板であり、色のサインである。こうした規格の定まった、統一された製品や部材が用いられることで成り立つ風景は日本中どこでも見られる。それは常に移ろい、またその季節、時間、その場にしかあり得ない自然の姿や地域によって特徴のある建築や町並みなどと対極をなしている。

これらの同質性が筆者にとって都会を意味しているのかもしれない。そして鑑賞者と筆者が都会というイメージを共有できるモチーフであるとも言える。

規格による同質性や正確さ、どこでも同じ、という部材や設計は都会の無機質さと通じているだろう。多くのビルを描かなくとも、また、多くの人間が描かれていなくても筆者にとってこれらは都会の表徴である。

4-3 都市の中の自身の所在

無機質な都市を描くのは、現代社会の疲労や騒々しさから距離を置きながらも、完全に遮断するのではなく、孤独を避けるかのように繋がりを求めた結果として、自身の居場所として受け入れていることがわかった。都市的風景は、

社会に対する距離感や自分の感情を投影しやすい場所であり、そこから生み出される絵画に自身と現代社会との関わり方を表現している。

4-4 他者と都市

都市には不特定の人が入りし、その前を往来していることもこれらのモチーフを選ぶ理由である。そこで出会う人のほとんどを筆者は知らない。

AM2:30、コンビニエンスストアやガソリンスタンドに来る人ほどのような人だろうか。筆者は仕事を終えて立ち寄る。同じように仕事を終えた人ばかりではないが、それぞれの日常の中でコンビニエンスストアに来るのだろう。その淡い交差や接触が、自分の中に小さな共感を生んでいることを感じる。

コンビニエンスストアや駅など人が交差する場所は、一つの集合体を成しているが意味の持たない雑多な光景に、儂さをも感じさせる。しかし、その意味を持たない集合体の一部に属しているという安心感が、擬似的な社会との繋がりを持っていると感じさせている。

筆者が社会と見做しているものは、自身とはほとんど縁がなくてもそれぞれの日常を生きる人たちかもしれない。深夜のコンビニエンスストアやガソリンスタンドですれ違う人たちは筆者の外の他者の日常の一瞬であり、筆者にとっても日常の一片である。

社会とつながることと言っても、ほとんど他人である不特定の人とのあまりにも淡い接触の中に感じるわずかな共感を覚えることなのではないか。つまり、筆者にとっての社会は筆者の日常に去来する他者の日常であり、そうした他者の日常とそれらとの小さな接点である。都会（的な情景）に感じる孤独と慕わしさのような矛盾した思いはそこに起因しているのであろう。それを描いているのではないかと思う。

銀箔は都会的な冷ややかな光を表現するのに適している。都会の持つ規則的な形は銀箔を用いて省略することでその特徴をより見えやすくする。親しい人との交わりで得られる優しさや安寧ではなく、冷たくも見える光、あるいは都会的な場の中での小さな灯火のような他者との接触が筆者に共感と安心感をもたらす。人が描かれていなくても人の気配のないモチーフは描かない。

筆者にとって、人の集団や組織に直接参加することが社会と接することを意味せず、ひとりで生きることへの思いや、同じ思いを持つ、同じように生きている見知らぬ他者達への共鳴がそれに代わるのである。

それが筆者にとって社会とつながる、あるいは都会を描くということであると考える。

審査対象作品について制作意図と過程

本研究の審査対象作品として、ガソリンスタンドをモチーフに200号の大作を描いた。これまで制作したものの中ではサイズが大きく、より自身の目指すものに近づけるのではないかと確信があったからである。

このシーンは自身が実際にガソリンを入れに訪れるシーンである。その際に感じた深夜ならではの静けさや平穏を画面に取り入れるためにコンクリートの面積を多くした。そして、画面に占める箔の面積比をこれまでと変えている。

今までは、蛍光灯や看板、光の反射した箇所にも全面に箔を使用し、箔の冷たさや無機質さを岩絵具の質感より強く全面に出していた。が、制作を重ねる中で少しずつ箔の表現に求めるものが変化してきた。コンクリートの冷たさは表現したいが冷たさに加え、暖かさも表現したいと思うようになった。暖かさとは温度のことではなく、自身にとっての安心感や静けさからくる平穏のことである。よって、そのためにはいつも箔をコンクリートに全面に使用するが、今回の制作ではコンクリート部分を岩絵具と墨を使って描くこととした。箔に頼りすぎず、絵具によって表現することでより自身の内面にある真実を引き出そうと試みてみた。そのように試みようとしたきっかけは、銀箔は物質そのものの強さがあり、画面の中を大きく支配するからである。光の反射で目に映るのは、何より箔の存在感が一番強く、これまでの工程で構図の構築を緻密に考えるのは、箔のバランスを考慮するためでもあった。それこそ、箔という強い素材が画面上で効果的ではない使い方をすると、自身の目指す情報量の心地よい世界から遠ざかってしまうのである。その箔のバランスを保つためにも、色彩を最小限の看板等のシンボルに限り、あとは彩度を落とした空間にしている。

箔は、無機質な素材でありながら雨で地面が濡れた表現（作品）や燕子花図屏風のように空気を演出することができる。しかしながら、絵具を使った筆先の繊細な動きは表現するには不向きなのである。そのため、自身の内面をより繊細に身体を通して引き出したいと思うようになり、箔での画面の強さを抑え、自身の手での表現を今回の200号制作で試みた。

審査作品について

「Rain noise」は深夜に雨が降り、アスファルトに降り注ぐ雨粒の音だけが響く静けさの表現を目指した。これまでの作品とは違い、「音」の表現を取り入れた。

この作品の中に描かれているガソリンスタンドは夜の闇の中、人気がなく無

意味に明かりだけが照らされている。アスファルトの硬く冷たい地面に雨が降り注ぎ、雨粒が跳ね返る音が響き渡る。雨はアスファルトに当たることで深夜の無音に近い中、一粒一粒繊細に聞こえ、美しく響き渡っていた。さらに、地面が濡れしっとり湿度を含み、雨の反射でコンクリート特有の冷たさが少し和らいで見えた。そんな中、一台のタクシーが入ってくる。深夜のガソリンスタンドにタクシーが訪れるのは、想像するに業務を終えてガソリンを補充し、これから帰路につくところなのではないか。はたまた、ガソリンを入れ、これから深夜の業務が始まるのだろうか。そんなことを考えながら、自身の車のガソリンを補充する。このように、偶然訪れた他者に遭遇し、互いにガソリンを入れるという行動の共通点だけをきっかけに、どんな人なのか、どんな生活を送っているのかは判明する由もなく、去っていく様を眺めるのが自身にとって孤独を感じない、わずかな社会との繋がりを感じ、安心に似た感情に陥るのである。様々な情報にまみれた世界にうまく溶け込む為にも、社会と私自身の関係性を絵画という世界に存在させることで、結びつきを得て安心して生きていきたいのだ。

この作品から、箔の表現の広がりについて模索し始める。箔本来の質感の強さも兼ね備えながら、湿度を含んだ雨の柔らかな表現について試行錯誤した。地面のコンクリート一面に貼った箔の上から、岩絵具を何層も重ね、複雑な黒を表現した。黒にも、ジェットブラックのような漆黒ではなく、青や緑の色彩を含んだ岩絵具を混ぜる。そうすることによって黒を基調としたモノトーンでありながら、色に深みが増し、幅広い表現に繋がった。今回の作品は、彩度が高な水色の岩絵具を使うことで、深夜の暗さの中にしっとりとした表現にすることができた。

高速道路のインターを描いた作品は、自身がよく使用する料金所を描いている。ETC を所持しないため、高速料金を支払う際にそこで行うやりとりが自身にとって一息つく場である。一人の時間が長い空間で運転し、車の速度を緩めて到着が間近に迫った安堵感と、料金所の他者との一瞬のやりとりで日常の片鱗が感じられるのである。

「Flower」シリーズと今後の課題

本論文の研究内容から派生した「Flower」シリーズについて述べていきたい。このシリーズはこれまでの都市風景とは大きくモチーフが違っているが、自身の本論文の根本的な部分は変わっていない。このシリーズを模索し始めたのは

都市の風景の中にある無機質さとメルロ＝ポンティの現象学に触れたことがきっかけである。

これまでは都市風景の無機質さを表現してきた。都市ではなく、身近なモチーフでも表現できるのではないかと考えるようになった。さらにメルロ＝ポンティの実存的世界に触れたことで、「見ること」の認識が以前に比べて整理されたことによって、新たな可能性を見出すことになった。そして、風景よりさらにフォーカスを絞った「花」について注目した。

作品の「花」はただの花ではない。これは、造花（フェイクフラワー）である。近年のフェイクフラワーはかなり精巧にできており、本物と見違えるほど生花に近いものもある。売り場に訪れた際に、このフェイクフラワーと生花が隣り合っており、この生花とフェイクの共存に不思議な感覚を覚えた。

これまで描いてきた都市と造花ではモチーフとしてかけ離れているように見えるが、無機質なものという共通点がある。その造形には人工的な美しいとされる形で量産されており、そこには万人が美しいと感じられるという客観性が含まれている。無機質なものの美しさと客観性があるモチーフとして着目した。

フェイクフラワーは生花と違い枯れず、美しい状態を保ったままである。それに対し、生花は短命でいずれ枯れてしまい、美しい瞬間は一時である。フェイクフラワーは枯れず、永遠の美しさがあるのに対して生花も同じく美しいがすぐに枯れて終わってしまうこの対比を売り場で目撃した時は何か感じるものがあつた。

様々な絵画作品で描かれる花は、咲き乱れた一番の見頃を絵にしていることが多い。それは、やはり美しいからである。枯れてしまつて黒ずんでしまつたものに美しさを見出そうとするならば、時間経過の表れが美化されるほか、視覚的に感じることはない。花は満開こそが美しさの絶頂であり、それを絵画にする欲びがあると考ええる。さらに、絵画にすることによって、永久的に美しさを存在させることができる。

しかし、自身が生花を描かずフェイクフラワーを描くことは「美しさ」を描くことと変わりはないからである。人工的に造られたこれらの花々は誰しもが見て構造的に美しいと思える設計をされ、さらに精巧に造られた花びらや葉っぱは実物と変わらない質感で、手に取り触つてようやく気付くくらいの本物に近い存在となっている。生花の魅力は水々しさや生命力を感じることであることと、視覚的に美しいと感じることであるが、それに対し、フェイクは生命のような儂い美しさはないが、永遠の確かな美しい形がある。永久に美しさを保つフェイクフラワーにどこか儂げな印象を持った。

「花」を描くという行為は生花や造花でも同じことであり、美しさを絵画にすることに変わりはない。自身の実際に描いているものは、人工物で無機質で

あり花をなぞったハリボテのようなものであるが、花と同等に等しい美しさを描くという行為に歓びを感じているのである。そして、その作品を鑑賞者はどう感じるのだろうか。生花と同じように美しい花であると認識するのだろうか。人工物の美しさをかたどるそれらは機能としての存在し、絵画にしていくことで自身の何が変換されているか、今後の研究課題にしていきたい。



[图 17] 笔者作《Flower》2019 年



[图 18] 笔者作《Flower》2019 年



[图 19] 笔者作《rain noise》2019 年



[图 20] 笔者作《after the rain》2020 年

註

-
- 1) Fondation BEYELER、『*EDWARD HOPPER*』、2019年
 - 2) M.メルロ＝ポンティ、『眼と精神』、滝浦静雄・木田元訳、みすず書房、1966年、348頁
 - 3) 同書、86頁
 - 4) モーリス・メルロ＝ポンティ、『メルロ＝ポンティ『眼と精神』を読む』、富松保文訳、武蔵野美術出版、2015年、85頁
 - 5) 同書、86頁
 - 6) 同書、86頁

参考文献

- Fandation BEYELER、『*EDWARD HOPPER*』、2019年
- Richard.D.Marshall、『*Ed Ruscha*』、Phaidon Press、2005年
- Margit Rowell、『*Ed Ruscha photographer*』、Whitney Museum、2006年
- 滝浦静雄・元木元訳、M.メルロ＝ポンティ『*眼と精神*』、みすず書房、1966年
- 富松保文訳・著『メルロ＝ポンティ『*眼と精神*』を読む』、武蔵野美術出版、2015年
- ハル・フォスター、『*第一ポップ時代*』、中野勉訳、河出書房新社、2014年
- ロラン・バルト、『*明るい部屋*』、花輪光訳、みすず書房、1985年
- ロラン・バルト、『*表象の帝国*』、宗左近訳、筑摩書房、1996年
- M.マクルーハン、『*メディア論 人間の拡張の諸相*』、栗原裕・河本仲聖訳、みすず書房、1987年
- M.マクルーハン・E.カーペンター、『*マクルーハン理論 電子メディアの可能性*』、大前正臣・後藤和彦訳、平凡社、2003年
- モーリス・メルロ＝ポンティ、『*知覚の哲学*』、菅野盾樹訳、筑摩書房、2011年
- 中川馨、『*動物・植物写真と日本近代絵画*』、思文閣、2012年

論文要旨

近代都市と孤独 —身体拡張としての都市風景—

白石 綾奈

筆者にとって絵を描くことは、社会的な繋がりを得るための手段である。

情報過多な現代は、便利である一方、必要以上のものまで取り込んでしまう側面がある。そのような現代社会に疲弊した時、ふと深夜に立ち寄ったコンビニエンスストアの灯りに安心感を抱いた。この時の経験が深夜の都市風景を描き起こすための原動力となっている。

筆者は深夜に静けさを求めて都市を出歩くが、孤独を求めているわけではない。矛盾するようだが、人との繋がりを保ちつつも孤立しない、自身にとって一番居心地のいい場所を求めて出歩いているのである。その際に、風景から必要な情報だけを選び、絵画を描くことで自分と都市との関係性を表現することができると考えている。

本研究の目的は、自分と都市との関係性を絵画にすることで実存させるという行為そのものに着眼し、その意味を模索していくことで、より絵画表現の可能性を見出していく。筆者は近代都市をモチーフとしており、都市に対する自身の複雑な感情を絵画として表現することを試みている。

第1章ではまず自身の作品と都市に対する思いの経緯を説明する。そして、筆者の作品の比較対象として20世紀前半アメリカの都市郊外を主題とした歴史的背景と写実表現について考察する。これにより、都市風景と筆者の関係性について、自身の主観的な観点と、都市からみた自身の存在を明らかにする。その結果、筆者は社会との関係性を自身で認識するための手段として都市風景を描いていること、そして筆者が描いた風景は筆者の身体を通して認識していたことがわかった。第2章では、メルロ＝ポンティの現象学とマーシャル・マクルーハンの「身体拡張」を通して、自身の内面を絵画に描き起こす行為の意味について考察する。第3章では筆者の制作工程を詳しく分析し、筆者の身体の一部とも言える技法と材料に触れる。それにより、第2章で述べた身体の延長された部分がどのように機能しているか考察し、技法、材料は、外的要素とはいえ内的なものとは切り離しては考えられない。そして身体そのものではないが、描く行為に常に身体に関係していることがより実感を持った。第4章では本論のまとめと、博士後期課程で制作した筆者の作品解説を記載した。

本研究の審査対象作品として、ガソリンスタンドをモチーフにした作品を制作した。その作品には筆者と同じように見知らぬ他者達への共鳴を思い描いて

いる。

結論として、筆者にとって人の集団や組織に直接参加することが社会と接することを意味せず、同じように見知らぬ他者達たちとの間接的なコンタクトがそれに代わるのである。見知らぬ者との共感を得ることが筆者にとって社会とつながる、あるいは都会を描くということではないかと思う。

Summary

The Modern City and Solitude

—Painting as an extension of the body—

Ayana Shiraishi

For the author, drawing is a way to gain social connections.

Today's information overload is convenient, but it also makes us take in more than we need. When I was exhausted by this modern society, I suddenly stopped by a convenience store late at night and felt a sense of relief from the lights. This experience became the driving force behind my depiction of the late-night urban landscape.

The author walks around the city late at night in search of silence, but not in search of solitude. It may sound contradictory, but I go out in search of the most comfortable place for me, where I can maintain connections with people but not be isolated. By selecting only the necessary information from the landscape and painting it, I believe I can express the relationship between myself and the city.

The purpose of this research is to discover more possibilities of pictorial expression by focusing on the very act of making the relationship between oneself and the city exist through painting, and searching for its meaning. The author's motif is the modern city, and he is attempting to express his own complex feelings about the city in his paintings.

In Chapter 1, I will first explain the background of my work and my feelings toward cities. Then, I will discuss the historical background and realistic expression of the subject matter of urban suburbs in the first half of the 20th century in the U.S. as a comparison of the author's works. In this way, the author's relationship with the urban landscape will be clarified from his own subjective perspective and his own existence as seen from the city. As a result, it was found that the author drew urban landscapes as a means to recognize his own relationship with society, and that the landscapes he drew were perceived through his body. In Chapter 2, I discuss the meaning of the act of painting one's own inner world through Merleau-Ponty's phenomenology and Marshall McLuhan's "expansion of the body. In Chapter 3, I will analyze the author's production process in detail

and touch upon the techniques and materials that can be said to be part of the author's body. In this way, I examine how the extended parts of the body described in Chapter 2 function. Chapter 4 is a summary of this paper and a description of the author's works produced in the doctoral course.

As the work to be examined in this research, I created a work using a gas station as a motif. In the work, I envisioned resonance with strangers as well as the author.

In conclusion, for me, direct participation in a group of people or an organization does not mean contact with society, but indirect contact with others who are also strangers. For me, it is a way to connect with society or to depict the city, to feel empathy with strangers.

謝辞

本論文は、本学博士学位申請論文として、美術研究科北田克己教授のご指導のもと執筆されたものです。北田教授には学部から大学院、そして本研究に至る博士課程と約7年間、親身になってご指導していただきました。長い年数、筆者の成長を見守ってくださった北田教授のご教授があったからこそ成し遂げることができました。心より、御礼と感謝申し上げます。

また、本論文副査であり、岡田眞治先生、岩永てるみ先生をはじめとして、前副査の井手康人先生、そして、外部副査の加治屋健司先生、そして大学院からご指導してくださった高梨光正先生にも、コロナ禍でのリモート指導等、多大なる助言を賜り御礼と感謝申し上げます。

そして毛利優花先生、岩田明子先生、阪野智啓先生、日本画研究室の先生方、博士後期委員の先生方にも深く感謝いたしますとともに、厚く御礼申し上げます。

筆者に関わってくださったその他の多くの方の応援と援助があったからこそ、本論文を完成させることができました。

書面をお借りしてここに感謝の意を表します。

2021年2月19日
愛知県立芸術大学大学院
博士後期課程美術研究科
日本画領域

白石 綾奈