

Aichi
University
of the Arts
Graduation
Works
Exhibition

木
木
の
卒
展

令和二年度
愛知県立芸術大学
卒業・修了作品集

卒業・修了 作品集に 寄せて

これまでに経験したことのないコロナ禍の中で、真摯に制作や執筆に向き合い、作品・論文として結実した卒業・修了制作による展覧会です。

「芸術」とは本来「自由」が基軸となって成り立つものです。今回のコロナ禍は、研究室やアトリエの使用制限を余儀なくされ、出品している学生さんから、その自由の一部をもぎ取りました。しかし、表現者として一歩も怯んではいません。

大学の美しい採光の中で展示される渾身の作品を、1冊の図録に結集しました。創作と森たちが一体となる空間が、彼らのひたむきな精神を称え、新たな未来を応援する旅立ちとなることを確信しています。

愛知県立芸術大学
美術学部長

倉地比沙支

日本画

学士(美術学部)

川合 凌平
栗山 梢
神 満里菜
武野 優海

長野 聖司
藤井 晴花
堀田 美友貴
宮田 佳子

山下 留奈
山中 翔
山本 晴日



川合 凌平
KAWAI Ryohei

changes

岩絵具、雲肌麻紙

H2273 × W1620 mm



栗山 梢

KURIYAMA Kozue

海底

岩絵具 雲肌麻紙

H1620 × W2273 mm

深海を描くことと、心の深層に迫る事は、何処となく似ているように感じています。



神満里菜

JIN Marina

ぬくもり

岩絵具、金箔、雲肌麻紙

H2272 × W1642 mm



武野 優海

TAKENO Yuna

野性

岩絵具、雲肌麻紙

H1818 × W2273 mm



長野 聖司

NAGANO Seiji

標

岩絵の具、箔、胡粉、雲肌麻紙

H1818 × W2273 mm



藤井 晴花

FUJII Haruka

胡蝶の夢

岩絵具、水干絵具、雲肌麻紙

H2273 × W1620 mm



堀田 美友貴
HOTTA Miyuki

community

岩絵具、雲肌麻紙

H2273 × W1818 mm



宮田 佳子
MIYATA Kako

獄楽

胡粉、墨、銀箔、雲肌麻紙

H1818 × W2273 mm



山下 留奈
YAMASHITA Runa

とこしえ

岩絵具、雲肌麻紙

H2193 × W1800 mm



山中翔
YAMANAKA Sho

野焼き

岩絵具、雲肌麻紙

H1818 × W2273 mm



山本 晴日
YAMAMOTO Haruhi

水槽

墨、岩絵具、水干絵具、箔、雲肌麻紙

H1620 × W2543 mm

日本画

修士(美術研究科)

呉卓謙

鈴木博稀

唐凝

唐曉琳

成瀬瑠花

橋本薫奈



吳卓謙
WU Zhuoqian

赤川

岩絵具、吉祥麻紙

H1455 × W2590 mm

夜の土手の両側に、彼岸花が真赤な川のように流れている。
艶やか且つ神秘的な光景に恍惚する。



鈴木 博稀
SUZUKI Hiroki

浮遊

おそれから目を背けず、泳ぐように進む

岩絵具、胡粉、水干絵具、墨、麻紙

H2590 × W1940 mm



唐凝

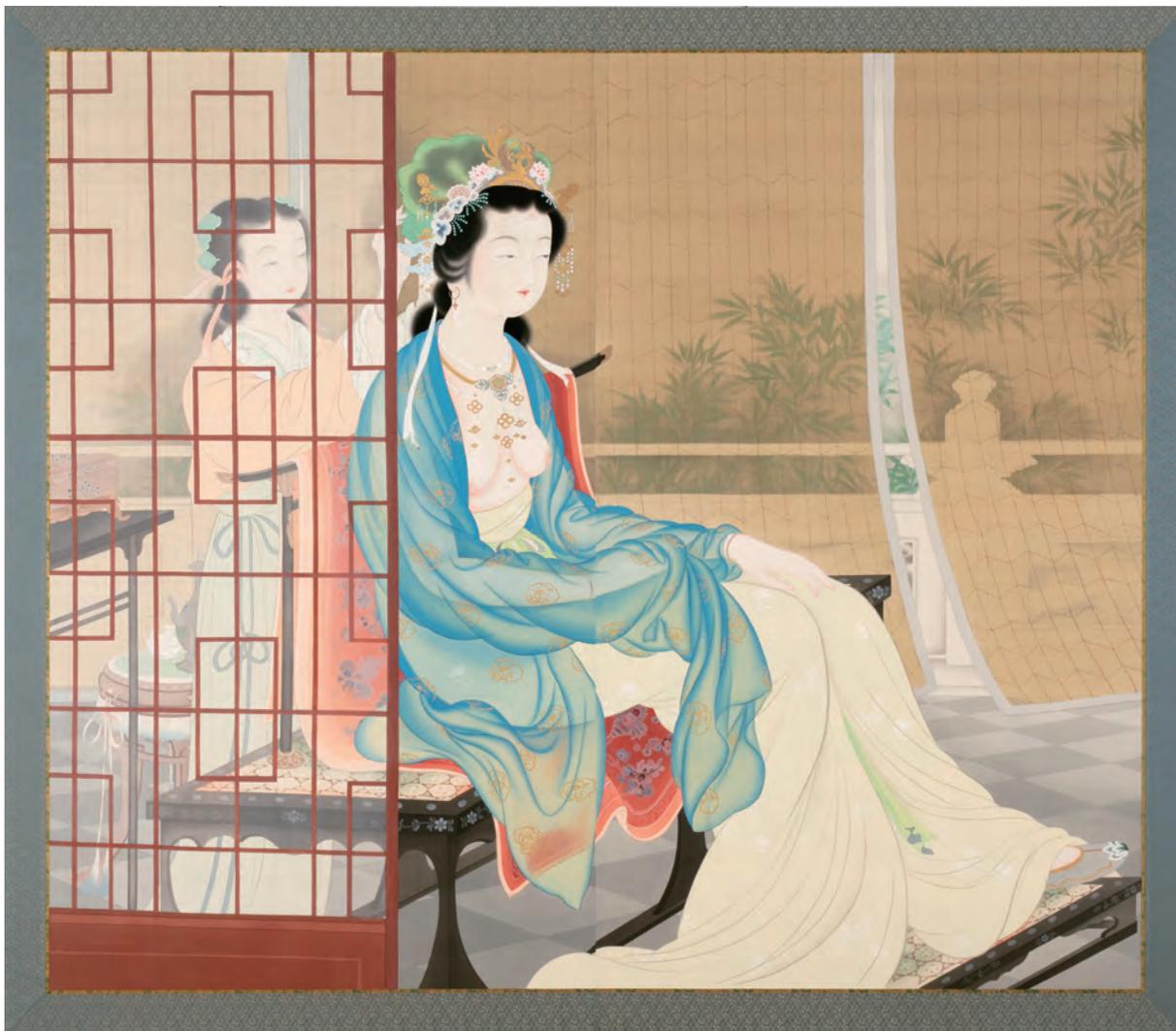
TANG Ning

白い

あるシンプルなもの組み合わせです。

岩絵具、銀箔、高知麻紙

H1820 × W2274 mm



唐 晓琳

TANG Xiaolin

上村松園「楊貴妃」の現状模写

絹本彩色 墨、絵の具、金泥 二曲一隻屏風

H1610 × W1890 mm

「楊貴妃」は大正 11（1922）年の第 4 回帝国美術院美術展覧会出品で、スランプを乗り越えた松園の新たな画題への挑戦であった。

このような伝統的な唐美人のなかで、松園には珍しく半裸の姿を表された、「長恨歌」を題材に描いた作品である。



成瀬 瑠花

NARUSE Ruka

浴室

岩絵具、箔、高知麻紙

H1818 × W2273 mm



橋本 薫奈
HASHIMOTO Kaoruna

妖蝮図

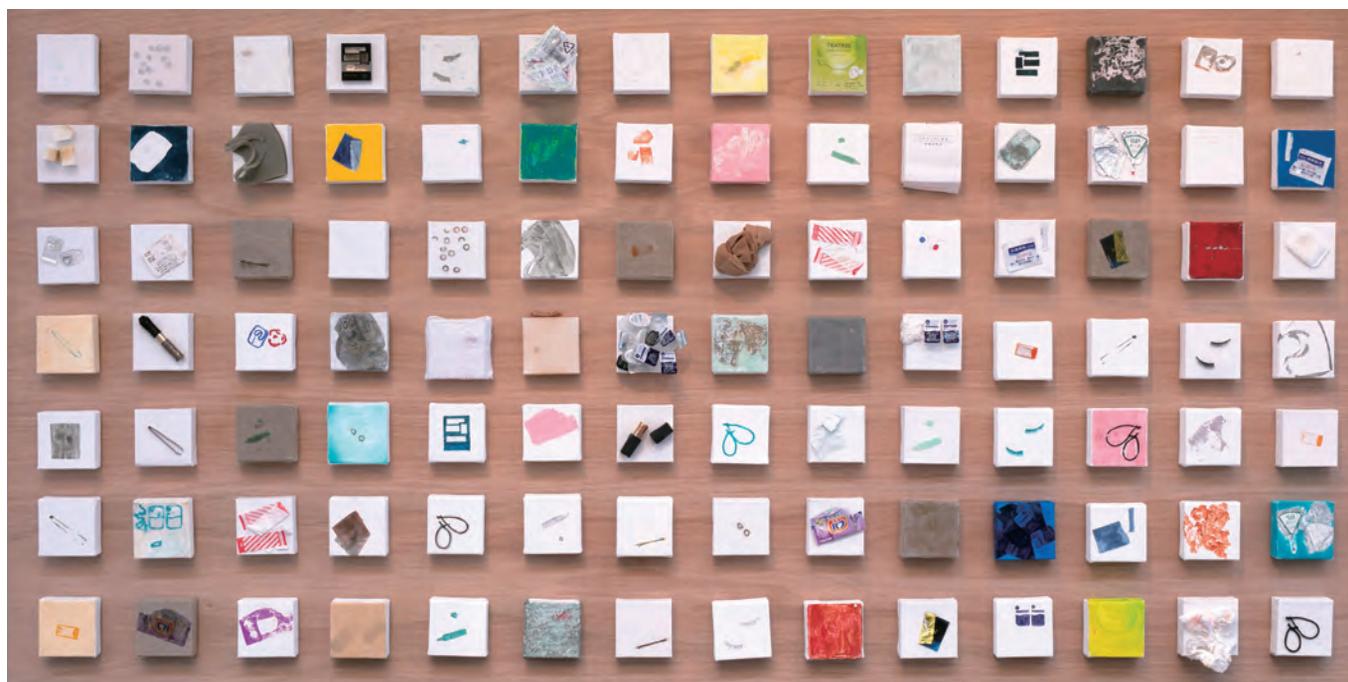
岩絵具、吉祥麻紙

H1818 × W2273 mm

油画

学士（美術学部）

磯村 実希	江刺家 舞	櫛井 真琴
天野 里咲	尾崎 真理子	馬場 はるな
井口 美咲	河合 雅	前島 好貴
伊藤 衣毬	近藤 碧	水谷 彩乃
伊藤 果奈	柴田 若奈	宮原 すみれ
伊藤 美優	清水 美祐	山崎 琳
伊藤 理乃	寺崎 くるみ	吉田 尚郁
岩城 薫乃	鳥本 采花	吉中 媛香



磯村 実希
ISOMURA Miki

25 歳女性の場合

ミクストメディア

サイズ可変



天野 里咲
AMANO Risa

はがゆいゆらぎ

キャンバス、アクリル絵具、油絵具

H1940 × W1940 mm



井口 美咲
IGUCHI Misaki

「砂糖菓子の弾丸は撃ちぬけない」

パネル、アクリル絵具、岩絵具

H803 × W1000 mm



伊藤 衣毬

ITO Imari

Melting room (s)

悲しみは遠い遠い島の対岸から、波に乗ってここまで漂着した。

キャンバス、油絵具、木炭、真鍮、紙、蝋、など
サイズ可変



伊藤 果奈
ITO Kana

ニマイガイ .2

ベニア板、顔料、木炭、油絵具

H1800 × W900 mm、H800 × W900 mm



伊藤 美優

ITO Myu

乳化空間

キャンパス、油絵具

H1818 × W2273 mm



伊藤 理乃

ITO Rino

燃える木

キャンバス、油絵具、白亜地

H2590 × W1940 mm



岩城 薫乃
IWAKI Yukino

家出オーエス！

ミクストメディア
サイズ可変



江刺家舞
ESASHIKA Mai

小人のための机中展示
：すぺーす・しえあ・ですく

木材、和紙、水干絵具、油絵具、銅版画、など

H1910 × W1800 × D1080 mm



尾崎 真理子

OSAKI Mariko

a laid-back day

ミクストメディア

サイズ可変



河合 雅
KAWAI Masashi

こころおぼえ

キャンバス、墨、木炭、岩絵具

H1940 × W1303 mm

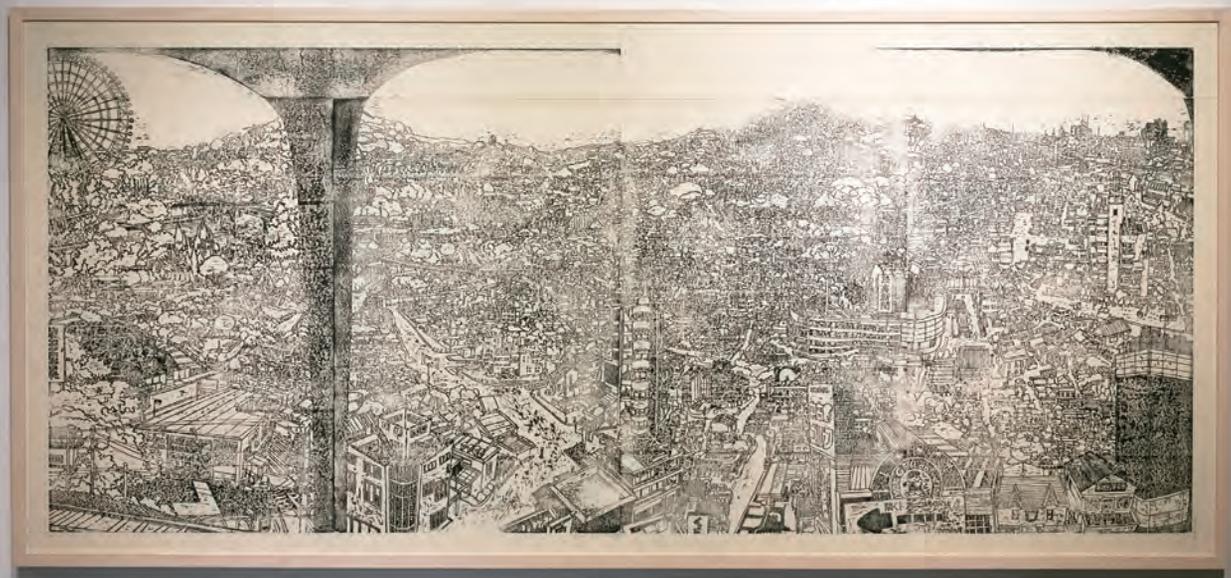


近藤 碧
KONDO Midori

日常

キャンバス、油絵具

H910 × W1167 mm、H910 × W1167 mm

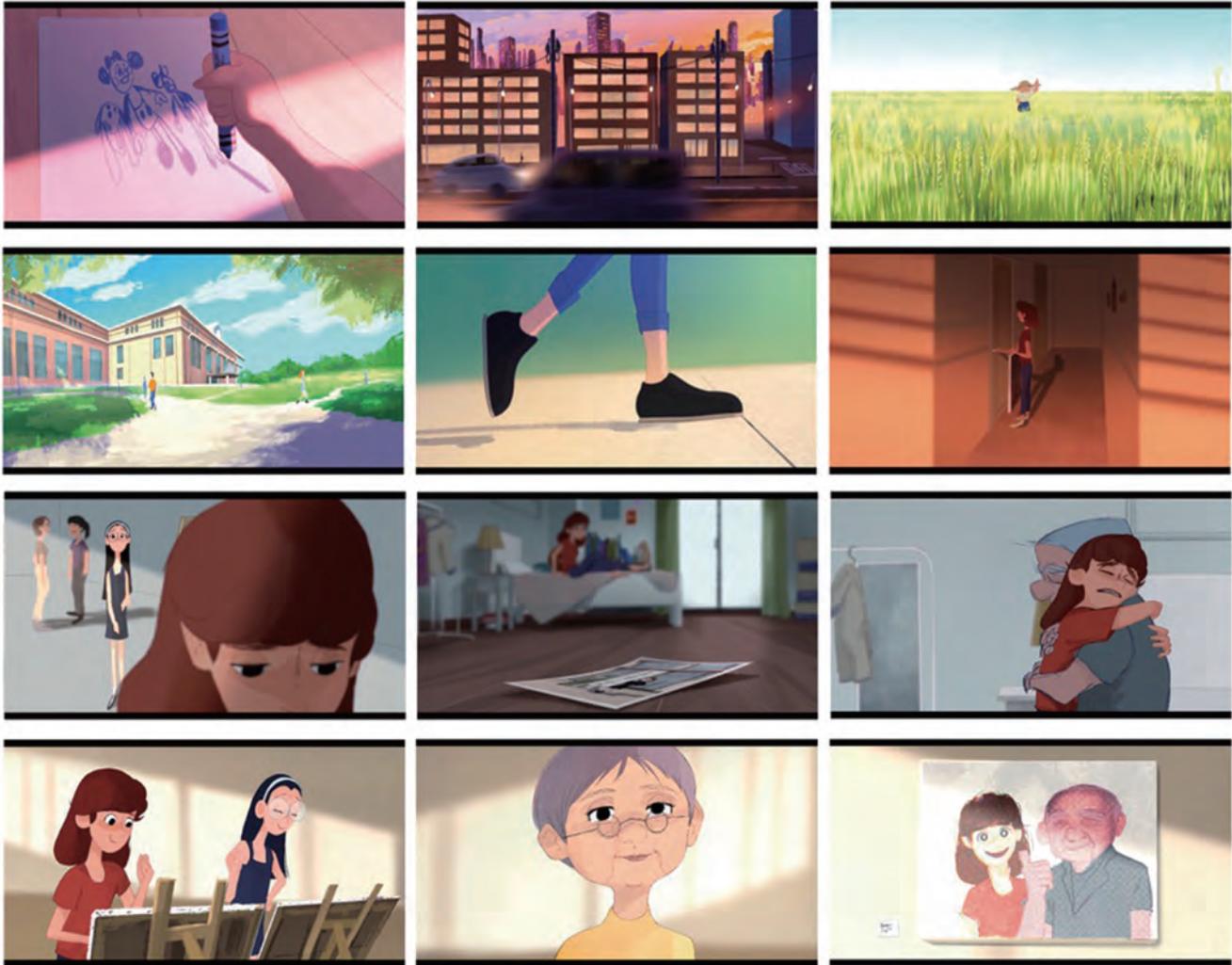


柴田 若奈
SHIBATA Wakana

長久手市 リリモから見た風景

木版、墨、和紙

H1120 × W2520 mm

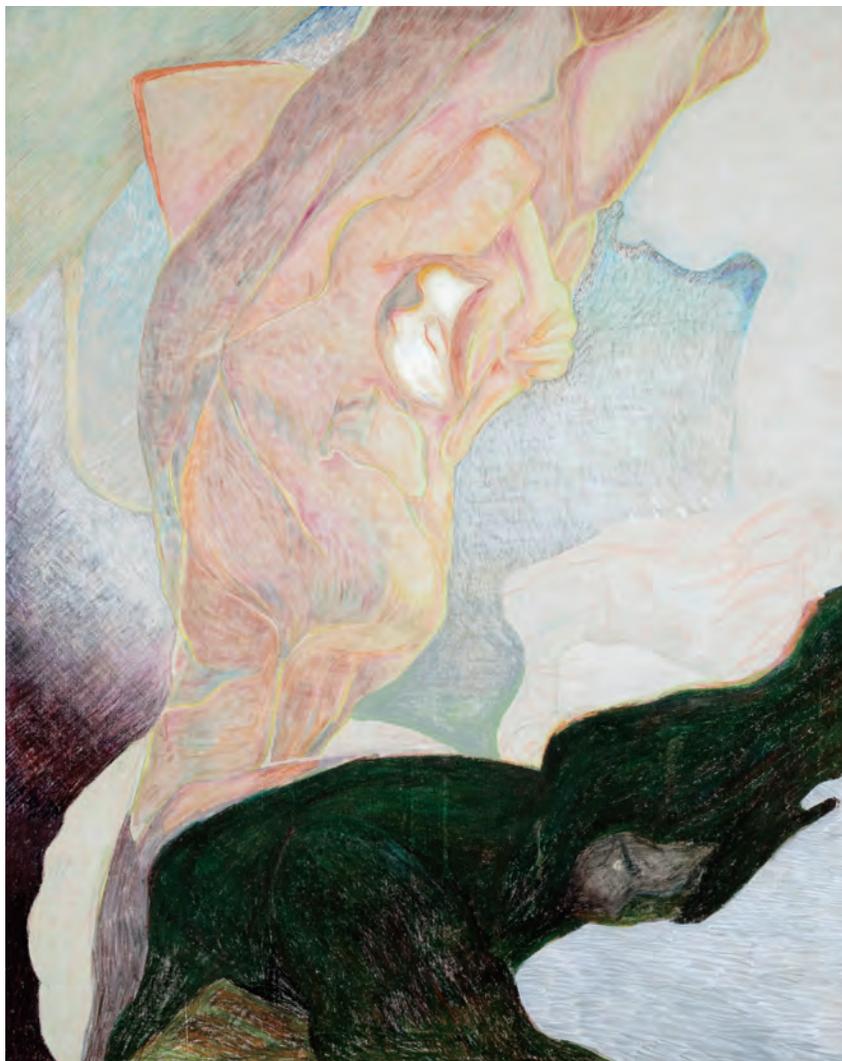


清水 美祐
SHIMIZU Miyu

Awesome

アニメーション、デジタルペイント

H597 × W1060 mm

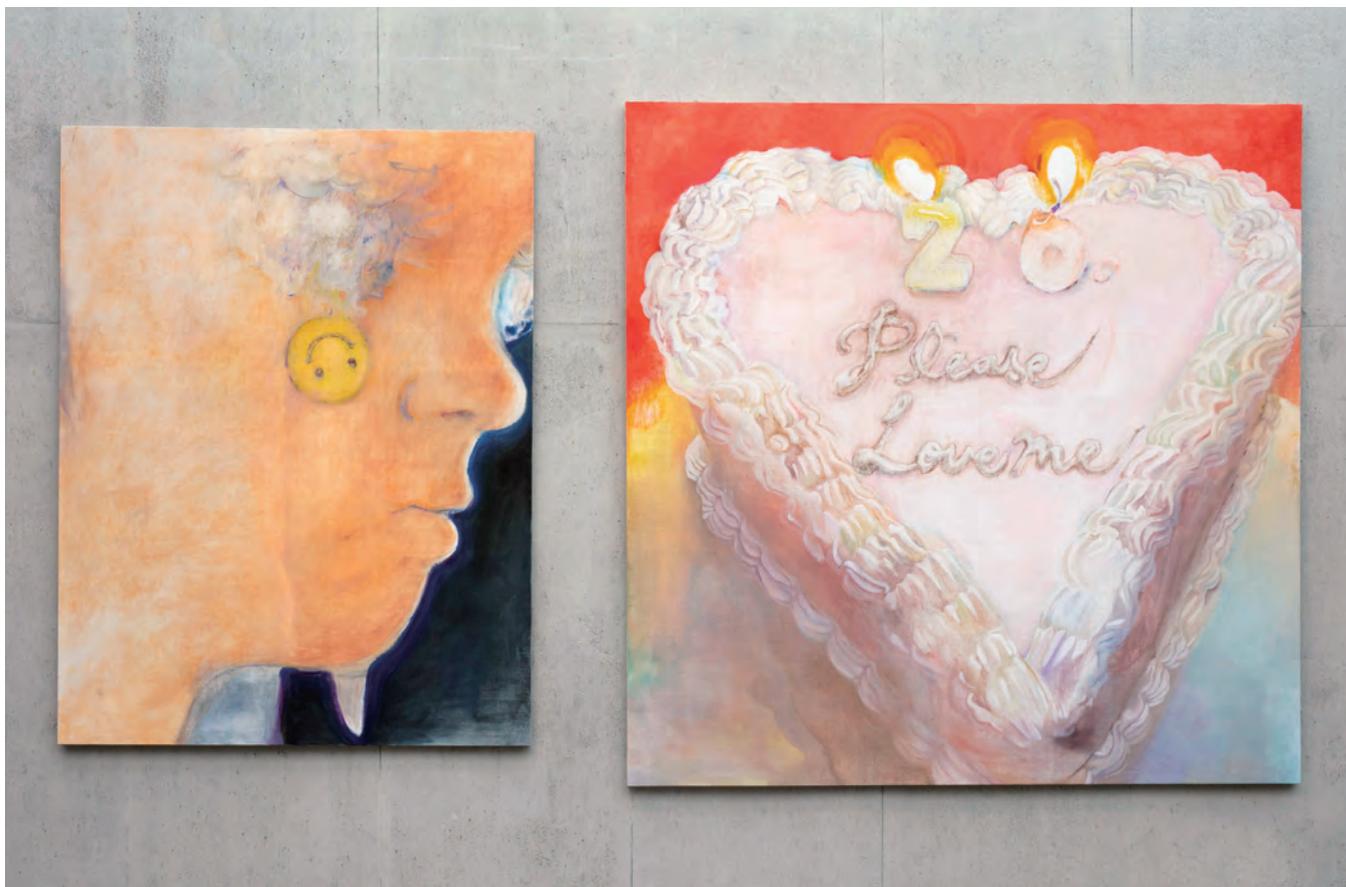


寺崎 くるみ
TERASAKI Kurumi

あけぼの

キャンバス、クレヨン、アクリル絵具、など

H1620 × W1303 mm

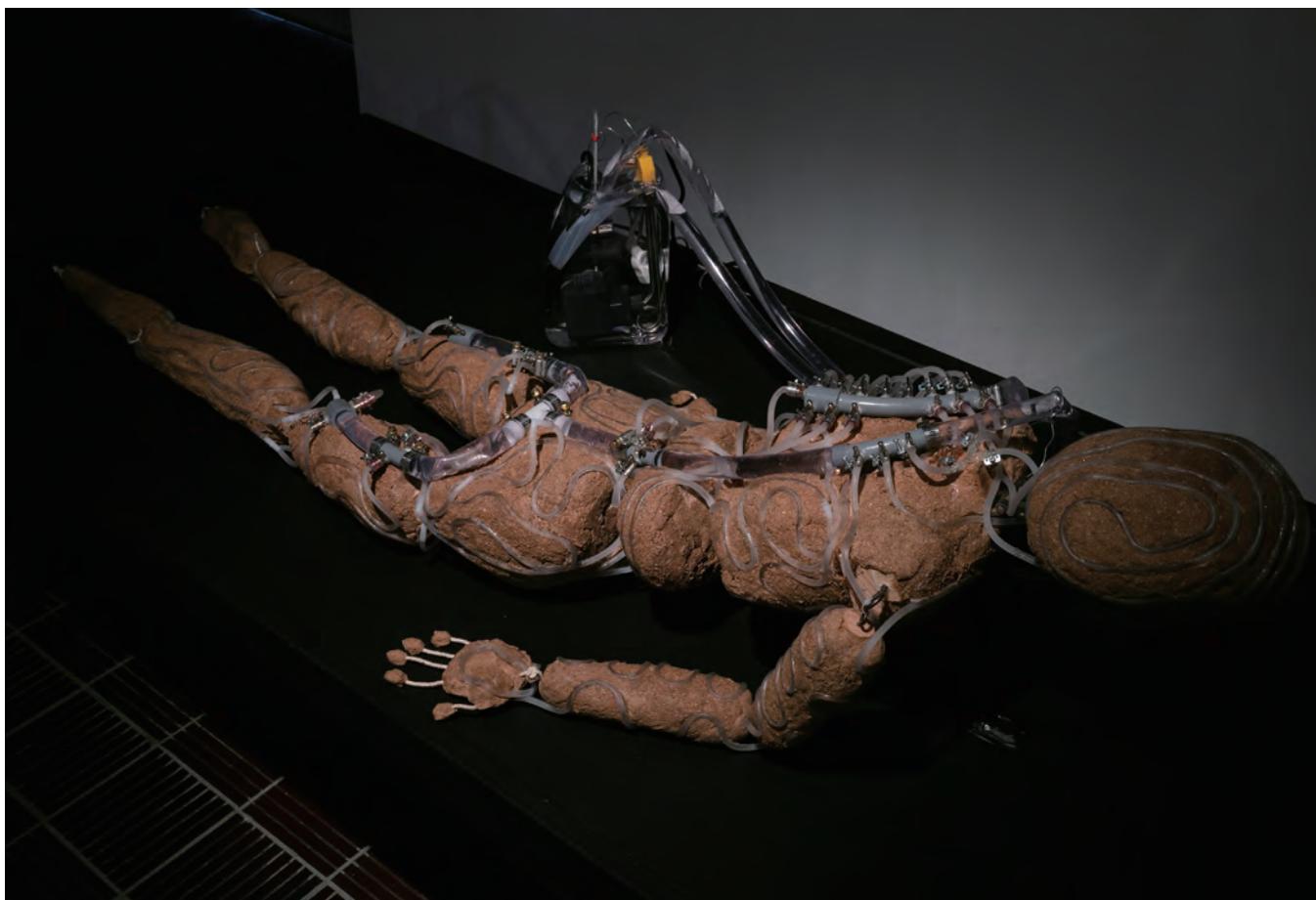


鳥本 采花
TORIMOTO Ayaka

Self-Portrait

キャンパス、油絵具、卵テンペラメディウム、
オイルパステル、白垂地

H1455 × W1120 mm、H1620 × W1620 mm



梶井 真琴

NARAI Makoto

ゴーゴー・マシン

ミクストメディア

サイズ可変

これは私が私を抱きしめたいときに使う装置です。
これからたとえどれだけ傷付くことがあっても、
生きることを恐れないように。



馬場 はるな

BABA Haruna

あおぎ見る

キャンバス、木製パネル、油絵具

H1956 × W1910 mm



前島 好貴

MAESHIMA Yoshiki

ガラス越しの

デジタルペイント

H1242 × W759 mm



他人が近づくと恥ずかしくります。



水谷 彩乃
MIZUTANI Ayano

オーナメント、ツリー

版画

H1050 × W800 mm



宮原 すみれ
MIYAHARA Sumire

A マイナーズの乱

サイアノタイプ、木材、布、など
サイズ可変

コンチクショー。
ニコニコするにはまだ早い。
睨んでいるよ、ロックンロール！
大丈夫だから。

2021年1月7日雪のち晴れ



山崎 琳
YAMAZAKI Rin

Unconsciousness

キャンバス、白垂地、テンペラ、油絵具

H1620 × W1620 mm



吉田 尚郁
YOSHIDA Naofumi

クオリアの証跡

木材、キャンバス、油絵具
サイズ可変



吉中 媛香
YOSHINAKA Himeka

とばりの内側

布、スタイロフォーム、木材、石膏

H1450 × W1400 × D2400 mm

油画・版画

修士（美術研究科）

石黒 小百合

角谷 友里恵

辻 香菜

東内 咲貴

三浦 紗和子
山本 絃美

青木 絵理

福島 菜々子

犬飼 将隆

藤原 木乃実



石黒 小百合
ISHIGURO Sayuri

はっば

パネル、和紙、水性木版
サイズ可変



辻香菜
TSUJI Kana

NATTOUS

銅版画

サイズ可変



青木 絵理

AOKI Eri

ともだち、宮で羊水に垂れ

和紙、木版、描画道具

H1050 × W1080 mm



犬飼 将隆
INUKAI Masataka

Life

和紙、銅版画

H300 × W700 mm



角谷 友里恵
SUMIYA Yurie

familiar kitchen

油絵具、テンペラ絵具、白亜地キャンバス
H2273 × W1818 mm



東内 咲貴
TOUNAI Saki

SAKI TOHNAI GALLERY

印刷、キャンバス、ミクストメディア
サイズ可変



福島 菜々子
FUKUSHIMA Nanako

トーテムラボ・予兆

キャンバス、油絵具、アクリル絵具

H1940 × W1620 mm



藤原 木乃実
FUJIWARA Konomi

さいきんのこと（ねこがいる）

石膏地キャンバス、油絵具

H970 × W1620 mm
H970 × W1303 mm



三浦 紗和子

MIURA Sawako

君に預けし、我が心 (No.60-73)

MDF パネル、綿布、アクリル絵具、顔彩
サイズ可変

絵の中の住人は、常に待って暮らしています。
幸福の足音を、今か今かと待っているだけです。



山本 絃美
YAMAMOTO Itomi

This is your place. あなたの場所です。

ミクストメディア

サイズ可変

彫刻

学士（美術学部）

新居 愛

佐久間 七海

平石 英士

加藤 静

鈴木 涼平

楽 留依

上野 明依音

蓮池 陽



新居 愛
ARAI Mana

心に浮かぶ人

石膏

H1500 × W500 × D400 mm



加藤 静
KATO Shizuka

start

好きなものを好きと言えるのが私の強さだ。

水性樹脂

H750 × W700 × D650 mm



上野 明依音

UENO Aine

Brightness

布

サイズ可変



佐久間 七海
SAKUMA Nanami

触れあうかたち

テラコッタ
サイズ可変



鈴木 涼平
SUZUKI Ryohei

彫刻 1

小麦漆、アクリル絵具、など

H2000 × W2000 × D2000 mm



蓮池 陽
HASUIKE Akira

ひのあたるところでねむるいし

大理石
サイズ可変



平石 英士
HIRAISHI Eiji

organ

石膏

H1915 × W1300 × D550 mm



楽留依
RAKU Rui

燦

プラ板、絵具

H1000 × W2000 × D50 mm

彫刻

修士（美術研究科）

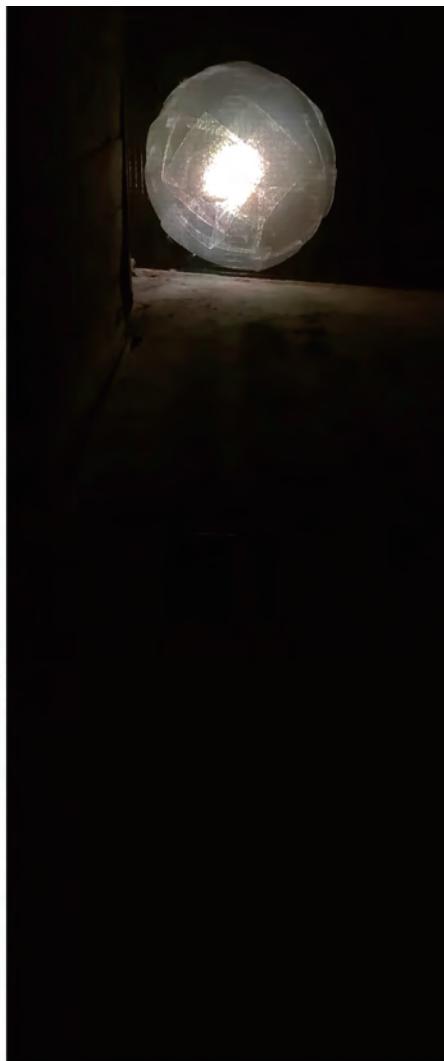
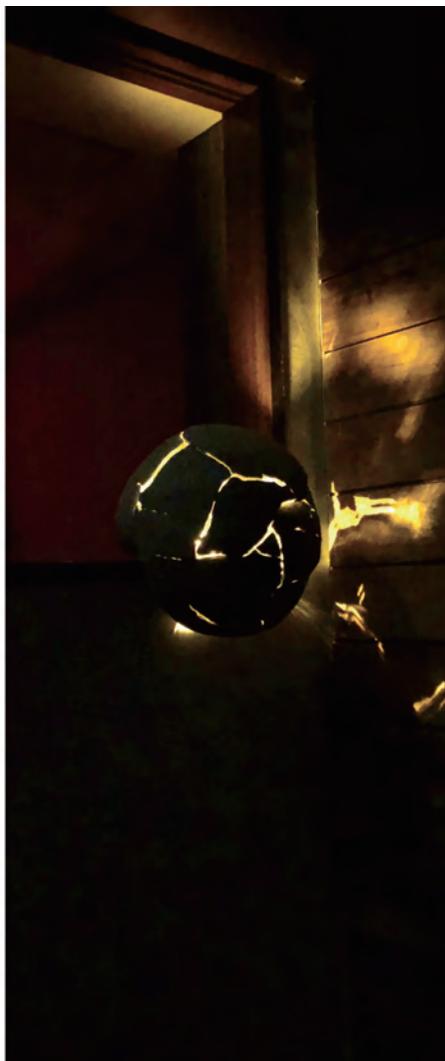
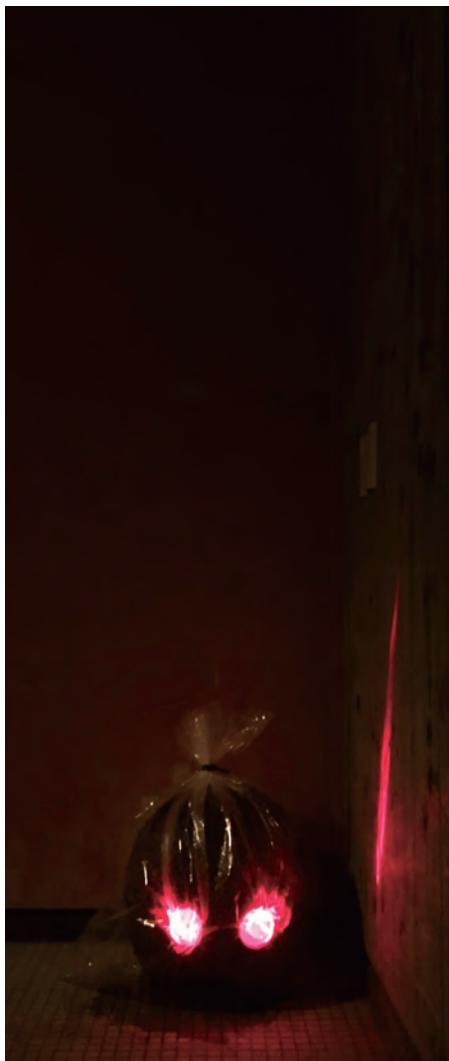
賈旻燁

川角大和

並木久矩

洞口明里

宮本朋佳



賈旻燁
JIA Minye

illuminant.

2019-2021。

セラミック、アクリル、光
サイズ可変



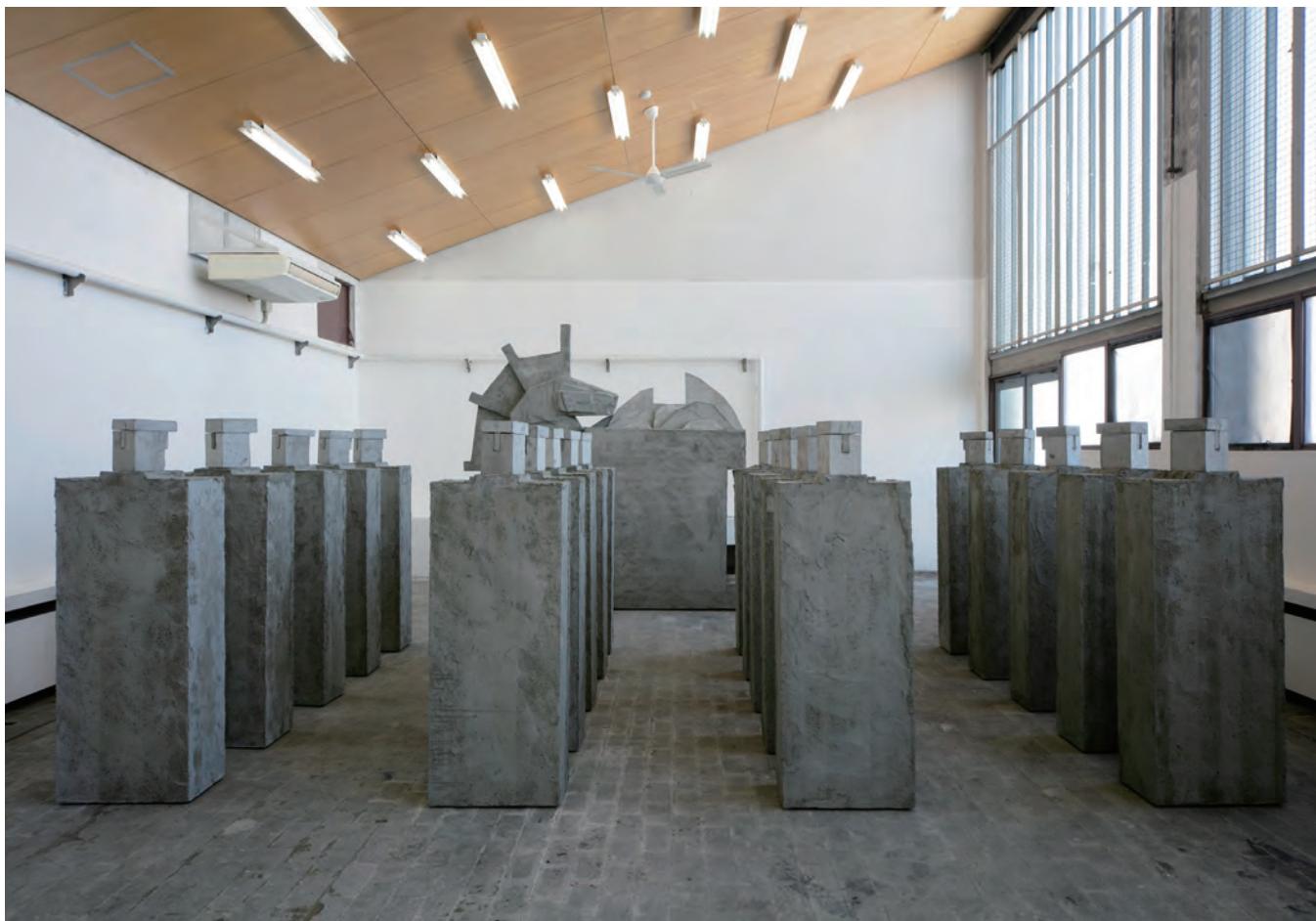
川角 大和
KAWASUMI Yamato

starting of space

ものから始まる空間が宇宙にまで届く。

ミクストメディア

サイズ可変



並木 久矩
NAMIKI Hisanori

We are heading to the sunset

我々は彼らの息を感じ生きてゆく。

セメント、木材
サイズ可変



洞口 明里
HORAGUCHI Akari

ダイダラオジサン

焼成土、クレヨン、水彩絵具、紙
サイズ可変



宮本 朋佳

MIYAMOTO Tomoka

茫漠を編む

小説、アクリル板

サイズ可変

読んだ本を思い出す時、紙や文字のことは思い出さない。ずっと見ていたはずなのに。

デザイン

学士(美術学部)

興 暎	加藤 早紀	永田 真央
佐藤 日向子	加藤 麻衣	夏目 菜美
前田 奈瑠美	北園 大和	丹羽 美紀
生田 涼子	合田 珠未令	野田 里咲子
石川 菜々子	澤井 桜子	日野澤 佑美
伊藤 なごみ	芝原 沙里亜	堀田 波奈
上田 朝也	鈴木 菜々子	松田 成穂
塩谷 佑典	高田 颯平	三宅 初音
大沼 真奈美	土田 侑美	室崎 里美
荻野 加奈	土井 綾子	安田 圭
奥村 歩未	中井 友紀乃	吉田 美羽



興えい

KO Ei

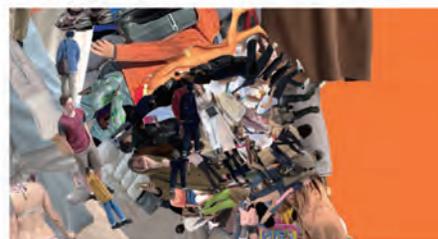
地域に開かれた新しい暮らしの形

スチレンボード、バルサ材、ドライフラワー、ケント紙、
プラスチック板、カラースプレー

H180 × W444 × D880 mm



リモートワークが浸透し、職場と住居を行き来するような生活から解放されつつある。働き方や暮らし方がより自由になる未来で、多様な営みや繋がりを許容するような暮らしの場を提案する。



佐藤 日向子
SATO Hinako

Symphony ~いつかのだれか~

布、インクジェットプリント

H1800 × W3000 mm

この世界には、様々な人種、宗教、職業の人がいる。私たちは社会の中で、多種多様な人々と関わり、様々な刺激や影響を受けながら、自分自身を形成し続けている。本作品は、自分がこれまで見てきた人や関わってきた人たちによって構成された、セルフポートレートである。



前田 奈瑠美
MAEDA Narumi

SLIT BOX

アルミ複合板、アルミアングル

H910 × W910 × D910 mm × 2点

スリット状の開口部から取り入れた自然光によって生まれるコントラストの強い明暗パターン空間に、錯視に似たユニークな視覚効果があることに注目。この効果を表現した空間デザインを提案。



生田 涼子
IKUTA Ryoko

ふしぎなクレヨン

2DCG、コート紙、マットコート紙、タント紙、など
32p、H218 × W302 × D10 mm

お絵かきの途中でうとうとしたら、気がつくとも真っ白な世界。いつの間にか手に握られていたのは、見たことのないクレヨン。そんなちょっぴり不思議なクレヨンで、いろいろ描いてみるけれど…？

部屋のネズミ

Nezumi in the room
Ishikawa Nanako



石川 菜々子
ISHIKAWA Nanako

部屋のネズミ

映像

10分



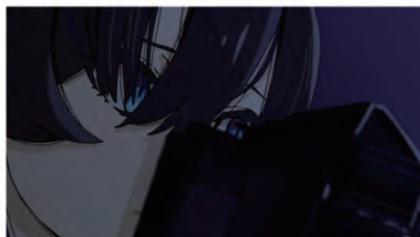
伊藤 なごみ
ITO Nagomi

through a knit

ステンレスワイヤー、テグス、LED 電球
サイズ可変

SYNCR☆OLL

シンクロール



上田 朝也
UEDA Tomoya

SYNCR☆OLL

映像インスタレーション、フルHD×3本、
5.1ch サラウンド
6分、サイズ可変

物語のデザイン。
アニメーション表現における時間と空間の幅を広げ、感情の動く瞬間を考える。

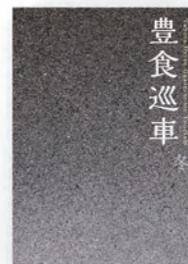


塩谷 佑典
ENYA Yusuke

SALTY STUDIO

ミクストメディア
サイズ可変

『FIVISION』5つのカメラから自身を三人称視点で視認し、それによって生まれる身体的な錯覚を利用したVR・ARアクションゲーム。『∞ MURDER MYSTERY 終わらない物語』一度しか遊べないマードーミステリーのゲーム性を抽出し、何度でも遊べるよう改変した正体隠匿系ボードゲーム。『うらにわには2わうらには2わにわとりがいる』文字のゲシュタルト崩壊をテーマにした、幅広い年齢層が遊べるボードゲーム。



大沼 真奈美
ONUMA Manami

豊食巡車
Toyota Drive Gastronomy Tourism

映像、印刷物、ミクストメディア
サイズ可変

愛知県豊田市におけるドライブを利用したガストロノミーツーリズムの提案です。“クルマのまち”としてのイメージが根強い豊田市ですが、実は自然豊かで食資源も豊富な街です。豊田市の食資源の認知度を高めることを目的とし、豊田市における自動車利用率の高さを踏まえ、ドライブを利用した観光形態を提案しました。



荻野 加奈
OGINO Kana

アルパカヒーロー

映像

サイズ可変



ishi

ストーンミュージアム
博石館
stone museum hakusekikan

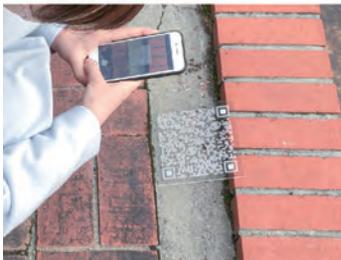


奥村 歩未
OKUMURA Ayumi

ストーンミュージアム博石館の
リニューアルデザイン

ミクストメディア
サイズ可変

博石館は岐阜県にある石のテーマパークだ。地元蛭川の鉱石を始め、希少な石を数多く展示し、石の文化に触れられる博物館である。観光の機会が減少している今、ローカルの施設にこそ今一度注目してもらいたい。そこで地方の博物館ならではの良さを広く伝えることを目的とした、新たなデザインを提案した。



加藤 早紀

KATO Saki

観察「^{ていしんよう}佇心妖」

ミクストメディア、映像

サイズ可変



加藤 麻衣

KATO Mai

「夢幻能」

恐ろしくて美しい乙女ゲームの提案

Clip Studio

H230 × W2400 mm × 3 枚

能に登場する妖怪や幽霊の「恐ろしい、かつ美しい」という魅力をゲームの要素として取り入れて、ユーザーにテーマにあるような感情をもたらすゲームの世界観とキャラクターデザインの提案を行いました。



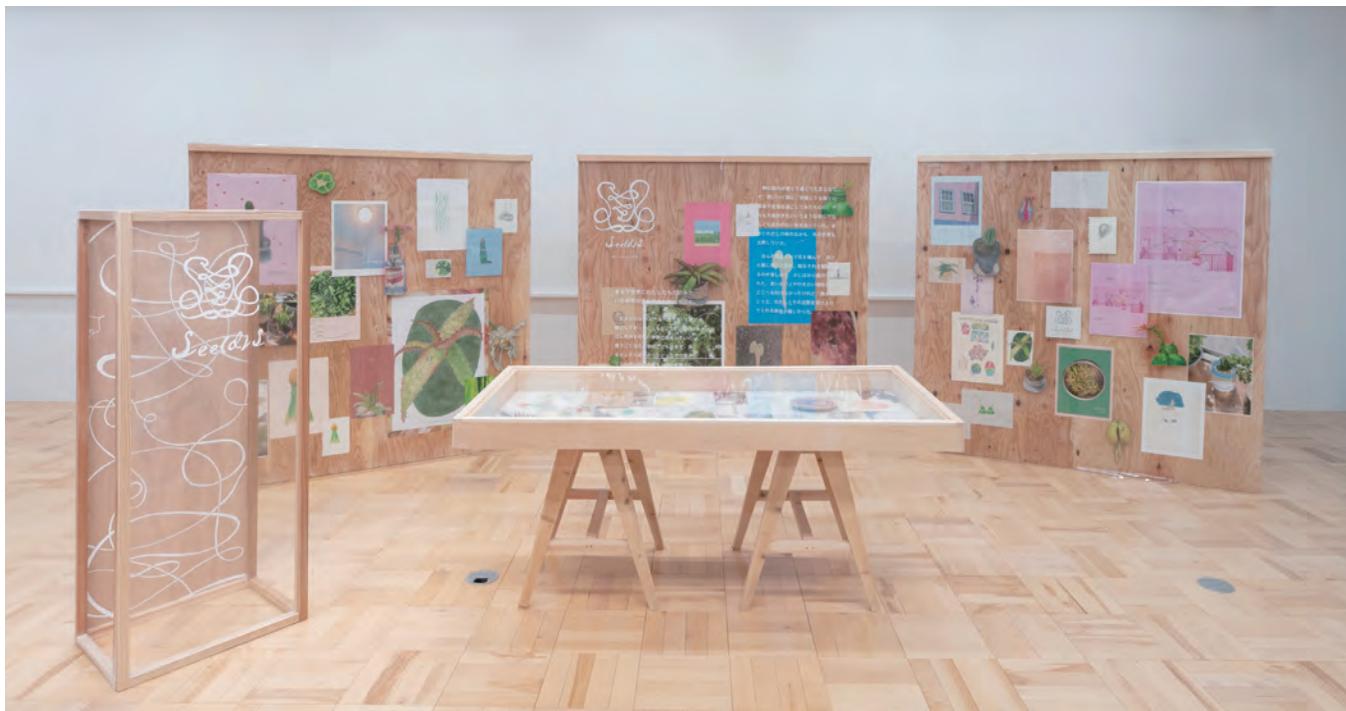
北園 大和
KITAZONO Yamato

PRINTING LAB.
-LETTERPRESS TRIAL-

活版印刷の魅力と可能性を伝える展示。

紙、木材、アクリル、金属、映像

H728 × W400 mm × 4 枚 (パネル)
H900 × W1800 mm × 2 冊 (印刷標本)
H80 × W40 mm × 4 点 (実験作品)



合田 珠未令
GODA Sumire

See(d)s

ミクストメディア
サイズ可変



澤井 桜子
SAWAI Sakurako

Motion screen

鉄ワイヤー、PET 樹脂シート、結像フィルム、映像
H2900 × W980 × D400 mm × 3 枚 (立体スクリーン)

スクリーンが動く事で生命感のある映像が生まれる事をモーションスクリーンと定義した。結像フィルムを貼ったPET樹脂製のスクリーンが風で揺れると、透過と反射の合間に映像が加わり複雑な視覚の揺らぎを体験できる。



鈴木 菜々子
SUZUKI Nanako

夕張色のテキスタイル

サイズ可変



北海道夕張市で行った「夕張色のテキスタイル」プロジェクトの記録です。夕張市にちなんだ生地を制作したのち市民に配布して、それぞれ手作りしてもらった作品や日用品を撮影・記録しました。



高田 颯平
TAKATA Sohei

meimei

子供へのプレゼントに「名前をつける過程」を贈ることができるコミュニケーションツール

紙、ABS樹脂、など
H260 × W270 mm



土田 侑美
TSUCHIDA Yumi

アッパレフォント

ミクストメディア

サイズ可変



土井 綾子

DOI Ayako

HONSHITSU

化粧品、紙、化粧品の基剤（パール顔料）

サイズ可変

化粧品の色、質感、輝きは、人に自信や高揚感を与えてくれる。そうした魅力を生み出す基剤そのものが、化粧品の美しさではないかと気づいた。しかし、様々な既存の化粧品パッケージは、それらを覆い隠している印象がある。そこで、基剤そのものの美しさによりパッケージの表層を彩ることで、化粧品の本質的な美に迫ろうと考えた。

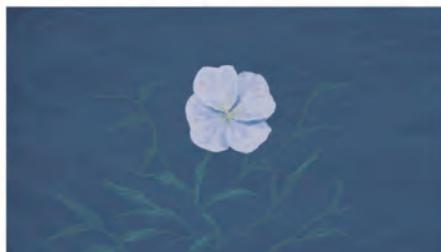


中井 友紀乃
NAKAI Yukino

ナガイチ
地域を活かしたサイクルツーリズム計画

パネル、映像、WEB プロトタイプ
サイズ可変

「今あるサイクリングルートは地域らしさを活かし切れているのか」という問いから出身地でありビワイチがある滋賀県長浜市のサイクルツーリズムについて考えました。提案した新ルートでは観光スポットをただ繋いだものではなく、地元と外部両方の視点から魅力的な「道のり」を目指しました。

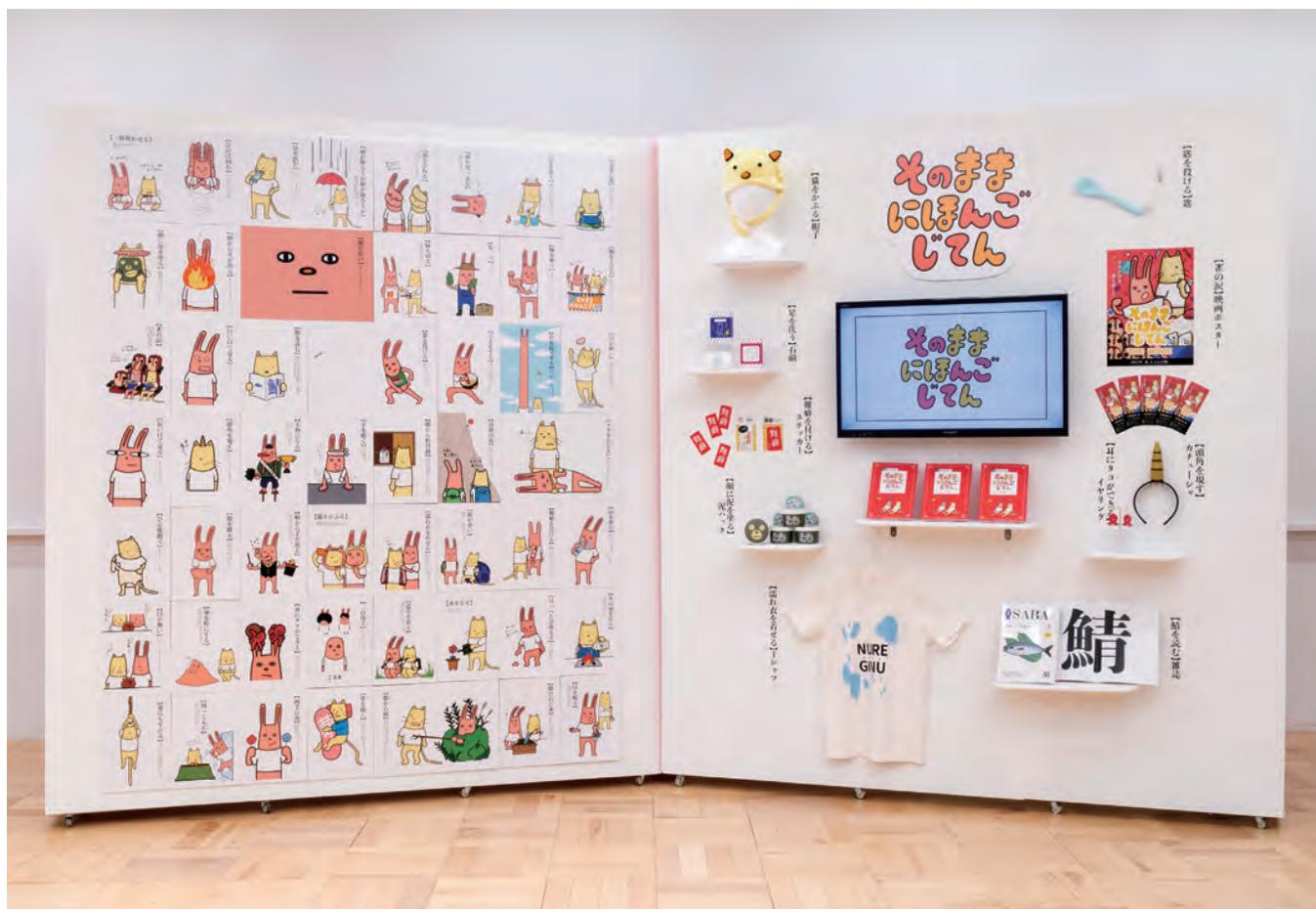


永田 真央
NAGATA Mao

月見草の心

映像

5分25秒



夏目 菜美
NATSUME Mami

そのままにほんごじてん

ミクストメディア

H2200 × W3700 × D1500 mm

ことわざや慣用句の言葉をそのまま視覚化したアニメーションを制作。
書籍・グッズなどに幅広く展開した。



丹羽 美紀

NIWA Minori

文字媒体のグラフィック

何気なく目にしている文字メディアの要素を抽出する。

シルクスクリーン、インクジェット印刷

H1080 × W728 mm × 5 枚



野田 里咲子

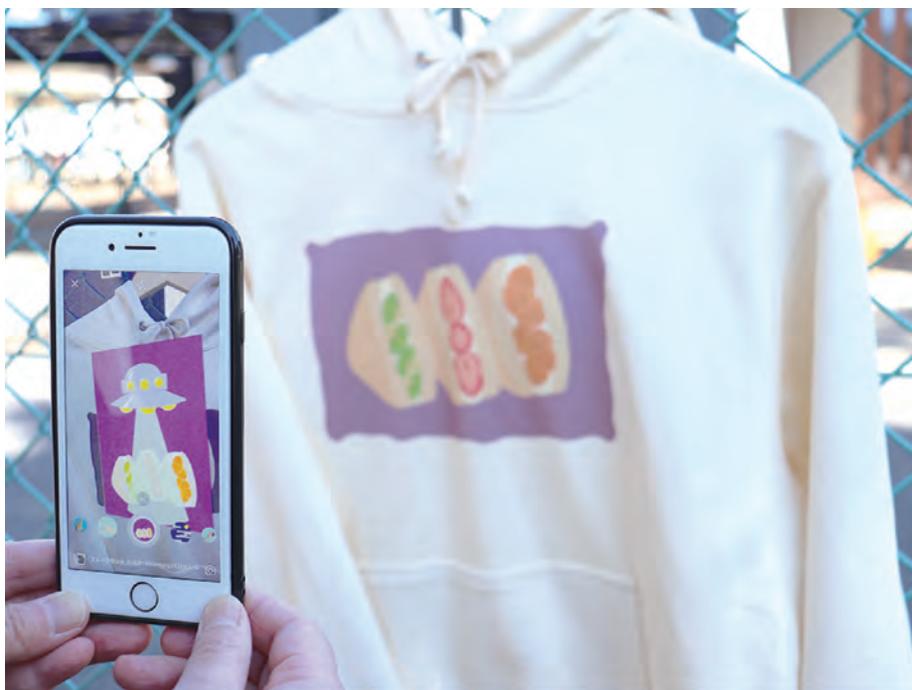
NODA Risako

彩時記 一七十二候よりー

アクリル板、樹脂、アクリル絵具、洋金（真鍮）、ワイヤー、布、ガラスビーズ

10mm～450mm × 72個（アクセサリー）

H720～920mm × W450～600mm × D450～600mm × 10個（展示台）



日野澤 佑美
HINOSAWA Yumi

weAR Story

衣服、映像、AR プログラム
サイズ可変

洋服を買うとき、あなたは何を基準に選びますか？色、形、機能性…そんな服を選ぶきっかけの一つに「物語性」を提案します。

洋服にデザインされたイラストにスマートフォンをかざすと、動き出したり、飛んで行ったり。ユーモアあふれるアニメーションを見て、着て、お楽しみください。



堀田 波奈
HOTTA Hana

全国うまいものタイポグラフィ

ミクストメディア
サイズ可変

47都道府県の「美味しい魅力」をタイポグラフィで表現しました。
なかなか旅行に行けない、離れた実家に帰れない、行きつけのお店に通えない。
そんなご時世だからこそ、遠く感じてしまう他県や地元の良さを「食」を通して
発見・再認知して欲しい。「これ知ってる!」「こんな料理もあるんだ。」と
誰かに話したくなるような、会話のきっかけになる楽しいグラフィックです。



松田 成穂
MATSUDA Naruho

モゲラ

アクリルガッシュ

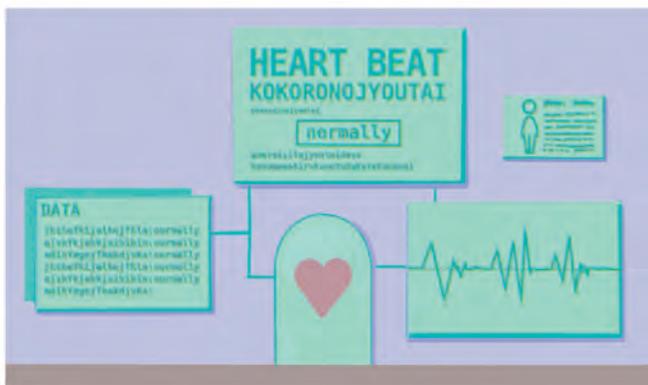
H1030mm × W728mm、H650mm × W500mm × 2枚
H300mm × W300mm × 2枚、H182mm × W514mm
H182mm × W1285mm



三宅 初音
MIYAKE Hatsune

Botanical Pattern

アクリル板
サイズ可変



室崎 里美
MUROZAKI Satomi

ハート・ビート

アニメーション

自身の気持ちが可視化された世界。

恋をするひとりの少年のお話。

胸に手をあてて、きいてみて。これが、あなたの気持ち。



安田 圭
YASUDA Kei

spinoff

映像

55 インチ (H680 × W1210mm) × 2 台



吉田 美羽
YOSHIDA Miu

この物語はフィクションです

紙、インク

H155 × W155 mm × 8冊

デザイン

修士(美術研究科)

石川 陽菜

一柳 文乃

高 騏為

葛 蔚初

小西 祐矢

近藤 菜摘

徐 昕貝

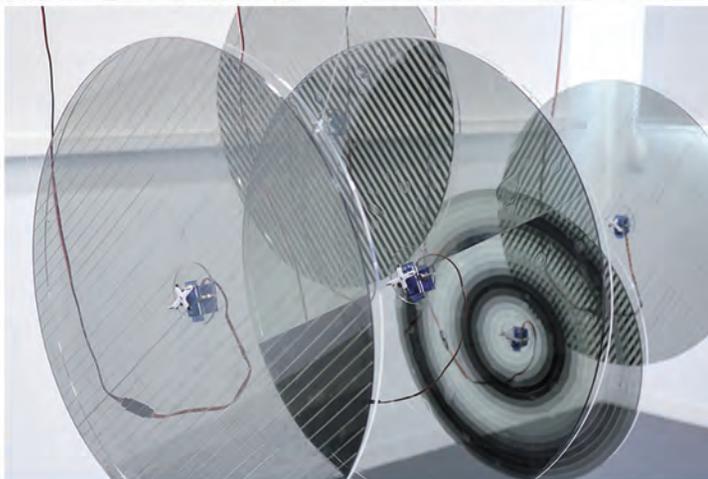
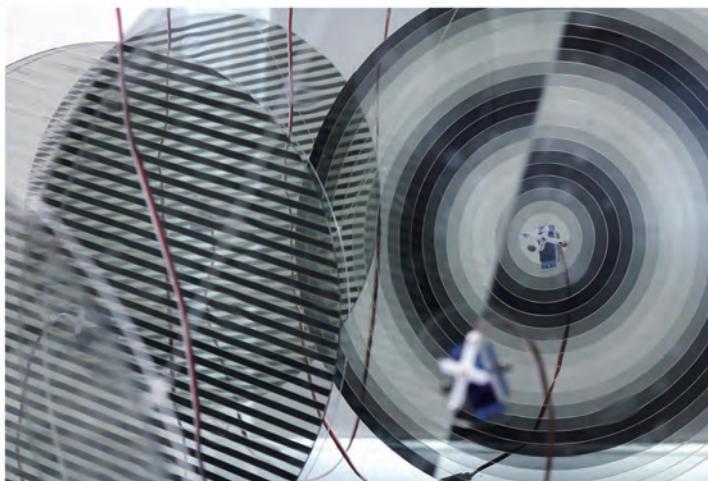
孫 意博

罗 羿

李 程芳菲

呂 晨

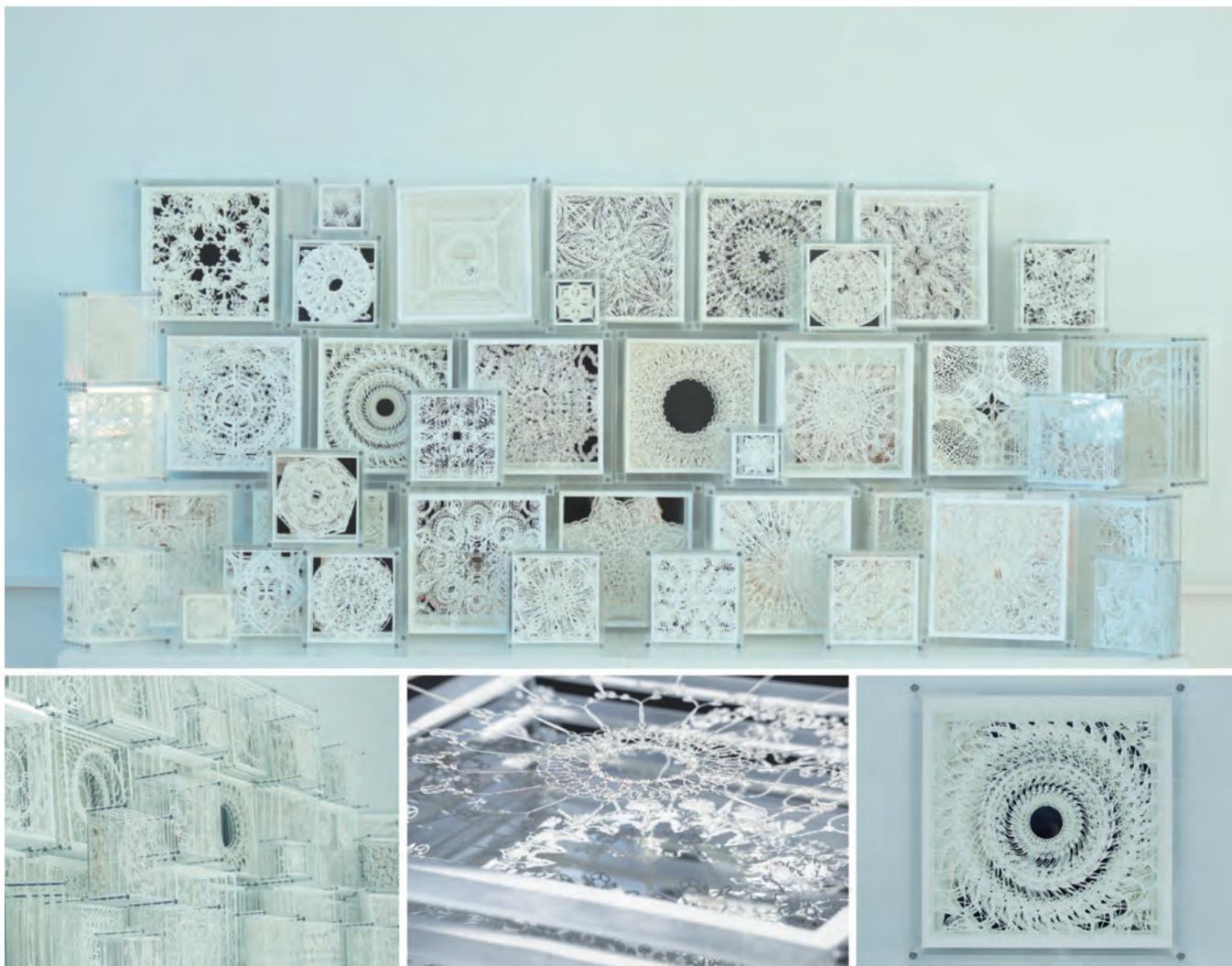
渡邊 菜々実



石川 陽菜
ISHIKAWA Hina

Make a pattern

アクリル、偏光板、鉄、モーター
サイズ可変



一柳文乃
ICHIYANAGI Ayano

折り

マーメイド紙、アクリル

H340 × W340 × 200 mm

H210 × W210 × 150 mm、サイズ可変



高 騏 為
KAO Chiwei

No Matter What

ABS、革、シリコン

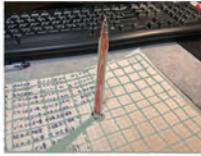
H110 × W150 × D150 mm

H280 × W150 × D150 mm 、 H200 × W150 × D150 mm

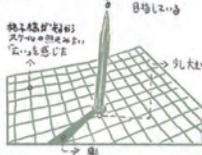
連想させる形



抽出



分析



連想する形



葛 蔚初

GE Weichu

「風景」を連想させる空間演出

スチレン

H841 × W594 mm、サイズ可変



小西 祐矢
KONISHI Yuya

驚異の表現 七つの形式が織りなす物語

モンスターや超人、怪異などの「驚異の存在」を用いた表現は古くから行われてきた。それらは現代でも多くの人々を魅了し、社会に影響を与えている。

ミクストメディア

サイズ可変



k o t o n o  m i 

近藤 菜摘
KONDO Natsumi

koto no mi

『言の味 -koto no mi-』

言葉の味で想いを伝える、文字型落雁とそのパッケージ提案。

落雁、ミクストメディア

H800 × W3000 × D600 mm
H180 × W120 × D35 mm



徐昕貝
Xu Xinbei

大人向けの絵本の創作研究

紙版画、アクリル絵の具、クレヨン
H250 × W175 mm × 3冊 (絵本)
H180 × W150 mm × 3冊 (絵本)



孫意博
SUN Yibo

「WRAP」複合施設の研究

スチレン

パネル、サイズ可変

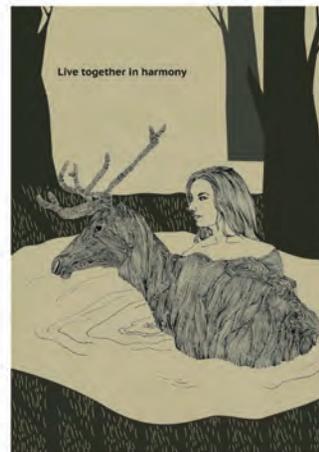
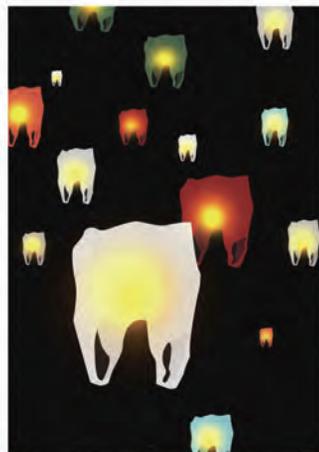


罗羿
LUO YI

避難生活者のための空家改修

CG

サイズ可変



李程芳菲
LI Chengfangfei

メッセージポスターの表現研究

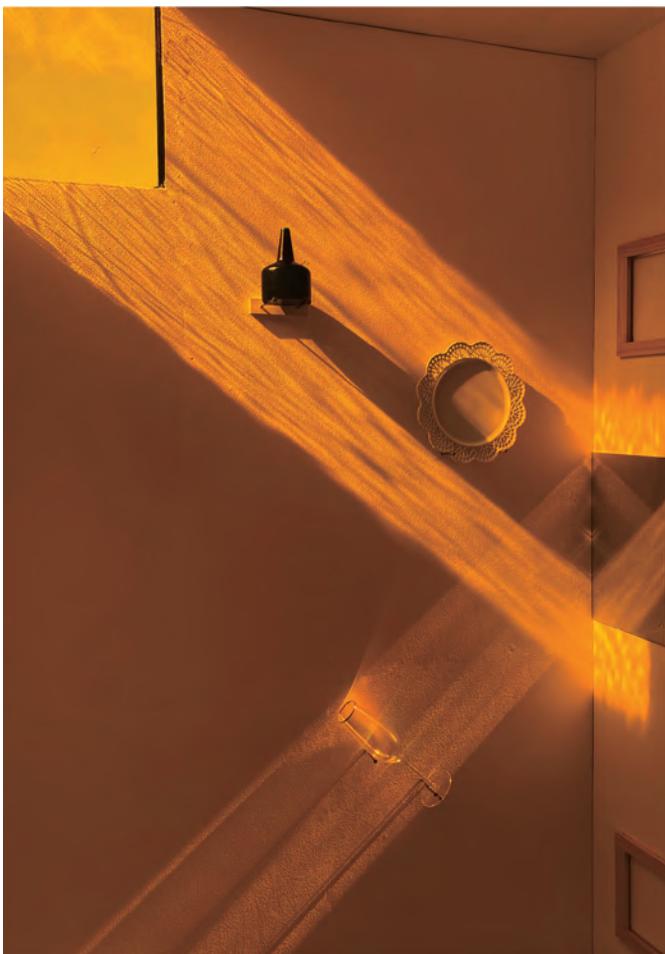
水彩絵の具、消しゴムはんこ、ダブルレット、
線画、点描
H1030 × W728 mm × 8 枚



呂晨
LYU Chen

自然木材を再利用した照明器具

クリスタルレジン、木材



渡邊 菜々実
WATANABE Nanami

「窓の詩学 —ナラティブな光の研究—」

木材、ガラス

H2300 × W1300 × D1200 mm

陶磁

学士（美術学部）

小出 真由美	竹田 なるみ	山下 かれん
岡村 瞳	中嶋 草太	米山 玲
岡本 夏実	長澤 舞	渡邊 泰成
子林 千紘	前澤 朋佳	



小出 真由美

KOIDE Mayumi

固執

白磁

W235 × D135 × H185 mm (ティーポット)

W130 × D95 × H95 mm (カップ)



岡村 瞳

OKAMURA Hitomi

growth ring series

白磁

φ 115 × H170 mm、φ 65 × 45 mm (s)、φ 75 × 75 mm (m)、
φ 75 × 140 mm (l)、φ 115 × 150 mm



岡本 夏実
OKAMOTO Natsumi

plus

ケジメです。

陶土
サイズ可変



子林 千紘
KOBAYASHI Chihiro

polyp

陶土

サイズ可変



竹田なるみ

TAKEDA Narumi

capriccioso 気まぐれに, giocoso おどけて・楽しげに
grazioso 優美に, amabile 愛らしく

半磁、白磁

W120 × D120 × H280 mm、W174 × D174 × H345 mm
W115 × D105 × H107 mm、W284 × D237 × H70 mm



中嶋 草太
NAKASHIMA Sota

空蝉の種 - 象徴 -

陶土

W380 × D200 × H260 mm



長澤 舞

NAGASAWA Mai

風の吹いたあと

磁土

H470 × W350 mm



前澤 朋佳

MAEZAWA Tomoka

荒廃

陶土

φ 460 × H60 mm



山下 かれん
YAMASHITA Karen

Petite Poterie

半磁

φ 90 × H135 mm



米山 玲
YONEYAMA Rei

RESONANCE

磁土
サイズ可変



渡邊 泰成

WATANABE Taisei

流纏 -ruten-

半磁

サイズ可変

陶磁

修士(美術研究科)

李 采林
鹿村 香名
出口 潮



李采林
LEE Chaerim

Landscape

陶土、磁土

W135 × D40 × H170 mm (Max)



鹿村 香名
SHIKAMURA Kana

invisible tongue

李朝白磁
サイズ可変



出口潮
DEGUCHI Shio

take your time

陶土
サイズ可変

芸術学

学士（美術学部）

内山花

千葉李奈

中野遥賀

藤村晴子

武藤美桜

目次

はじめに

- 1 現代アートの保存修復の必要性と国内・海外の取り組みの現状
 - 1.1 現代アートに保存修復は必要か
 - 1.2 現代アートの保存修復を取り巻く現状—海外および日本の美術館—
- 2 現代アートを「修復」する—作者・素材・作品形態別のケーススタディー
 - 2.1 事例研究の重要性
 - 2.2 実際の修復事例
 - 2.2.1 同一作者の場合—ヨーゼフ・ボイス作品の事例—
 - 2.2.2 同一素材の場合—合成ポリマーを使用した作品の事例—
 - 2.2.3 同類の作品形態の場合—ライト・アート作品の事例—
- 3 修復事例からの考察
- 4 現代アートを「保存」する—美術館の収蔵庫における課題と対策—
 - 4.1 「安全地帯」収蔵庫に迫る危機
 - 4.2 収蔵庫の狭隘化問題
 - 4.3 収蔵庫の空気環境問題

まとめ

現代アートの保存修復は、古典作品の保存修復と比べて理論的にも実践的にもいまだ新興の研究分野である。古典作品の保存修復の技法や理論はある程度確立されているが、現代アートに対してはそれらが当てはまらないケースが多くある。一方で、既に多くの現代アート作品が様々な劣化や損傷を被っており、その処置は喫緊の課題である。本研究では現代アートの保存修復について、まず第1章でその現状を概説する。第2章・第3章では「修復」に焦点をあて、修復事例から特徴や傾向、問題点などの整理を試みる。第4章では「保存」に関わる問題に目を向け、現在日本の博物館業界で叫ばれている収蔵庫環境の課題に言及する。現代アート作品を後世に残すための「保存」と「修復」の両輪について論じ、今後美術館や保存修復の世界が現代アートとどう向き合っていくべきか、特に日本における環境をどう改善していくかについて考察する。

第1章では、まず保存修復の観点から現代アートの特徴を挙げ、古典作品の場合とは異なる難しさがあることを確認しつつ、現代アートへの保存修復の必要性を述べる。次に、海外および国内の取り組みを概観する。欧米の主要な美術館では、自館の保存修復部門の中に現代アートに特化したチームを置いている館が多く、そこでの修復事業の詳細や具体的な修復事例を積極的に公開している。また近年は韓国や香港などアジアの美術館でも、専門的な設備と技術をもって現代アートの保存修復に取り組む館が増えている。一方、日本国内ではこの分野の研究は端緒に就いたばかりであり、現代アートに対応できる保存修復の専門家の数は非常に少ない。さらに、日本の美術館業界には修復事業の詳細を公開する土壌が無く、国内から現代アートの修復事例は現在ほとんど出てきていない。修復事例を蓄積することは、保存修復の技術・理論の高度化のために重要である。特に、制作方法も素材も多種多様で、従来の修復理論だけでは対応し切れない現代アートこそ、豊富な事例の蓄積が必要だ。これには、全国に数多くある美術館からの情報提供が必要であり、今後は日本でも美術館の修復事業の詳細の公開が求められる。

第2章・第3章では、修復の事例研究を行う。まず第2章で、筆者が収集

内山 花

UCHIYAMA Kaori

現代アートの保存修復—修復事例研究の有する可能性と保存環境の課題に関する一提案—

した8つの修復事例を「同一作者」「同一素材」「同一の作品形態」の3つのカテゴリーに分け、各事例の概要を説明して特徴を洗い出す。次いで第3章にて、カテゴリーごとに事例を比較し、傾向や共通点、類似点を探って全体の考察を試みる。同一作者のカテゴリーでは、ヨーゼフ・ボイス（Joseph Beuys）の3作品の事例を挙げる。これらボイス作品においては、作品のコンセプトを保持するため基本的には作品への介入を避けることが望ましいと判断される傾向があった。一方で、コンセプト保持のためやむを得ない場合には、作品素材の撤去や交換が行われた例もあった。つまり作品のコンセプトが保てるかどうかが最優先となって、素材の交換の可否が決まるのだ。このように特定の作家の作品の事例が蓄積されれば、その作家に特化した修復の指針が形成される可能性がある。同一素材のカテゴリーでは、ウレタンゴムやシリコンラバー、ポリエステル樹脂など「合成ポリマー」に分類される素材を用いた3作品の事例を挙げる。同素材は、劣化や崩壊が非常に速い、どのような劣化の過程をたどるか予測がつかない、など現代アートに特有のさまざまな特徴を併せ持っており、こうした性質ゆえの処置選択の難しさが浮き彫りになった。しかし一方で、激しく劣化してしまったウレタンゴムには強化剤を含浸させる、という処置が複数の事例で行われていたことなど、処置に関する複数の共通点が見出された。同じ素材を用いた作品には類似した問題が起こる可能性が高く、処置も同様の方法を採用できる可能性がある。また、ある作品の今後の劣化過程を予測する際に別の作品の事例を参考にすることができるだろう。同類の作品形態のカテゴリーでは、光を主な表現媒体として用いる「ライト・アート」の作品2点の事例を挙げる。こうした作品では電気部品の劣化が著しく早く、すぐに適切に発光なくなってしまう事例が非常に多い。かつその「光」の要素は作品にとって不可欠であり、適切に光らなければ作品のコンセプトに支障が出る、と判断される場合がほとんどだ。逆に、作家が意図した状態が再現できれば、部品を交換して半永久的に作品を延命することも理論的には可能である。このため部品の交換は、もはや不可避の処置として広く受容されつつあるようだ。ただこの場合、交

換後の作品もオリジナルと呼べるのか、いつまで交換し続けるのか、作品の「寿命」の判断基準は何か、といった問題について議論が必要となる。

第4章では、収蔵庫の課題について論じる。作品の安定的な保存には収蔵庫での適切な保管が肝要であるが、作品にとって「安全地帯」であるはずの収蔵庫が近年、危機的状況に立たされている。問題となっているのは収蔵庫の狭隘化、そして空気環境の悪化だ。まず狭隘化について、現在日本の多くの美術館で収蔵庫のスペースに余裕が無くなりつつある。収蔵庫が飽和状態となれば保存環境が悪化し、現代アートの保存にも悪影響を及ぼす可能性がある。この問題に向き合うひとつの方法として「除籍」と「処分」について考える。東京大学大学院人文社会系研究科文化資源学研究室によるフォーラムの報告書の内容に基づき、最後の手段としての除籍・処分について、日本の美術館でもより詳しく定められるべきであると主張する。次に空気環境問題について、美術館の建材や内装材などから放散される有害ガスにより、収蔵庫の空気環境が悪化することがあるが、現代アートについてはさらに、「作品そのものから出るガス」にも留意しなければならないと考える。現代アートには、合成接着剤や合板、さまざまな変質しやすい素材など、有害ガスを放散する恐れのある素材が多用されている作品もあることから、これらを収蔵している場合は有害ガスによる空気汚染に一層の注意を払う必要があるのだ。

結論として、その多様性ゆえに全体に共通するような理論や指針の構築は難しいとされる現代アートの保存修復も、まずカテゴリーを作って各事例をそこに分類することで、その中で傾向や共通点、類似点を見出せることが明らかになった。このためには、出来るだけ多くの修復事例が公開されることの方がやはり重要だ。しかしまた、日本国内におけるこの分野の研究環境は、整備されていないのが現状である。修復事例の公開、収蔵庫環境改善のための大規模な調査とその公表、そしてそれらが実現できる環境づくりをどう進めていくかが、今後日本における現代アートの保存修復研究の現場に求められる課題である。

目次

序論

第1章 アール・ブリュットの起源

第2章 ジャン・デュビュッフェとアール・ブリュット

第1節 プリンツホルンのコレクション

第2節 ジャン・デュビュッフェとアール・ブリュット

第3節 アール・ブリュットの収集—1940年代—

第4節 「文化的芸術より好ましいアール・ブリュット」を中心に

第5節 明確な定義への拒否

第6節 1950年以降

第3章 現在のアール・ブリュット

第1節 欧米において

第2節 日本において

結論

本論文は、アール・ブリュットの考案者であるジャン・デュビュッフェがアール・ブリュットを定義していく経過を彼が著したテキストを中心に再考し、彼が命名したアール・ブリュットの様々な特徴を明らかにしようとするものである。そこから、デュビュッフェの理想とするアール・ブリュットと現代において認識されているアール・ブリュットとの相違点を見出していく。

アール・ブリュット (art brut) とは、フランスの画家ジャン・デュビュッフェ (Jean Dubuffet, 1901 ~ 1985) が 1945 年に提唱した芸術概念である。主に、正規の美術教育を受けていない作り手が、既存の美術の影響を受けず自らの内なる衝動に基づいて造りだされた作品とされ、そこにはしばしば精神病患者、知的障害者、老人、幻視者、囚人などによる作品も含まれる。英語圏では、アール・ブリュットの語は 1972 年にロジャー・カーディナル (Roger Cardinal, 1940 ~) によってアウトサイダー・アート (outsider art) と訳され、広く英語圏で用いられることで、現在、その語が包括するカテゴリーとして、フォーク・アート (folk art)、セルフトート・アート (self-taught art)、ヴィジョナリー・アート (visionary art) 等も含まれつつあり、アール・ブリュットの包括する範囲は拡散する一方である。日本では、特に、アール・ブリュットが障害者福祉と密接に関わり展開してきたのが最大の特徴であり、主に障害者による芸術と認知されている。

様々な研究者達が、デュビュッフェが定義したアール・ブリュットと現在アール・ブリュットと呼ばれているものの相違点を指摘し、広がり続けるアール・ブリュット概念に言及しているが、実際にはその2つを明確に区別することは不可能であり、その概念の拡散を止めることはできない。

というもそもそも、デュビュッフェはアール・ブリュットについて定義することを嫌ったため、アール・ブリュットの正確な定義を考えることは非常に難しい。明確な定義づけが拒まれたことにより、現在、この語が終始都合の良い文脈で回収され、各々の仕方で受容されるという結果を生み出してしまっている。一度原点に立ち返り、デュビュッフェはアール・ブリュットについてどのようなものとして捉えていたか考えるべきであ

千葉 李奈

CHIBA Rina

拡散するアール・ブリュット概念 —デュビュッフェの目指した芸術理念—

る。アール・ブリュットについて考えることは、デュビュッフェの芸術理念を考えることと同じである。デュビュッフェが特に強調したかったことは、アール・ブリュットを「狂人の芸術」、「精神病患者の芸術」といった偏見から取り出すことだったのであろう。アール・ブリュットの作品を鑑賞するときは、精神病だから…といった色眼鏡で作品を見ないで、一つの芸術作品として、厳しく美的な観点から作品をみるのが重要であると主張したい。

今後の問題点としては、以下のことが考えられる。アール・ブリュットは、デュビュッフェによって、メインストリームの芸術に対するラディカルなアンチテーゼとして始まったが、いつまでも文化の周縁に居座り続けることはできなかった。当初は懐疑や嫌悪の目でみられていたアール・ブリュットも、徐々に世の中に吸収され、もはや美術の一分野になっている。展覧会や出版物の数も増え、画廊や美術館はそれを買ひ求め、そして、間違いなく、同世代の芸術家に影響を及ぼしているだろう。それに伴って、メインストリームと美術界を隔てていた壁も崩れつつある。デュビュッフェが好んで収集した、周縁にいる無名で情ましい人々の作品は、今やローザンヌの美術館に収められ、権威への挑戦として始まったものが、その分野においてそれ自体の権威を獲得してしまっている。かつては文化の部外者だったものが、その文化の中に吸収されているのだ。それでもなお、アール・ブリュットを既存の美術の制度に囚われない特別なものとして区別することはできるのかを考察していく。

第1章では、アール・ブリュットが成立する上で基盤となった19世紀末の前衛芸術家によるプリミティヴィズム、児童画、精神病患者の表現への関心の高まりと、精神科医による精神病患者の作品の審美的な面からの注目が起きた展開を概観する。第2章では、最初にハンス・プリンツホルン(Hanzs Prinzhorn,1886～1933)やウォルター・モルゲンターラー(Walter Morgenthaler,1882～1965)ら精神科医のコレクションがデュビュッフェのアール・ブリュット観にいかなる影響を与えたかを論じ、その後、アール・

ブリュットの作品を収集したり展覧会を開催したりする過程で記したテキストを中心にデュビュッフェが構想するアール・ブリュットとはどのようなものなのかを考察する。第3章では、デュビュッフェ没後、現在の欧米と日本のアール・ブリュットの特徴について述べた後、アール・ブリュットが現代アートの枠組みの中に組み込まれ、その中でアール・ブリュットの問題が拡散し希釈されていく問題点を指摘する。

以上を踏まえて、アール・ブリュットについて我々ができることは、初めて周縁の人の作品をみたデュビュッフェの感動を共有すること、芸術の価値を創造者が誰であるかで判断すべきではないという彼の価値観を共有することであると考えられる。これからもアール・ブリュットの問題は拡散し、その中で希釈され、広がっていく一方だろう。だからこそ、一度、デュビュッフェがどういう思いでこの語を考案したのか原点に立ち返る必要があるのだ。

目次

はじめに

第一章 ルノワールの《棧敷席》について

- 第一節 作品概要
- 第二節 これまでの批評・評価

第二章 ルノワールについて

- 第一節 ルノワールの生涯
- 第二節 1870年代のルノワール

第三章 当時の社会について

- 第一節 当時の美術界
- 第二節 当時の劇場
- 第三節 当時の娼婦

第四章 《棧敷席》に関する考察

- 第一節 風俗画と肖像画の混在について
- 第二節 棧敷席を主題とした版画類との比較
- 第三節 他の画家が描いた棧敷席を主題とした作品との比較
- 第四節 ルノワールが同時代に描いた作品との比較

おわりに

ピエール＝オーギュスト・ルノワール (Pierre-Auguste Renoir, 1841-1919 年) の《棧敷席》は 1874 年の第一回印象派展に際して描かれた。当時の油画作品の主題としては珍しい劇場の棧敷席を描いた風俗画であったが、女性の描き方からは肖像画のような雰囲気も感じられる。また、制作時はすでに彼特有の輪郭線が曖昧で柔らかな筆遣いを駆使している印象主義時代であったにも関わらず、そのような描き方を比較的控えている。この展覧会自体は不評であったが、《棧敷席》はその筆致の繊細さや、当時の風俗を良く描き表している点から、批評家達に好評価を受け、買い手のついた数少ない作品の一つとなった。さらに、ルノワールは、この女性がこういった人物であったのかを明言しておらず、当時の批評家たちによってもこの女性が何者であったのかについて解釈が分かれた。そして、今もお確定的な解釈はない。

本研究では、《棧敷席》が比較的丁寧な仕上げで、肖像画のように描かれた理由を、当時の美術界やルノワールの状況と照らし合わせることで考察した。また、当時の版画作品や、他の画家が描いた棧敷席の作品、ルノワールが同時代に描いた他の作品と、人物の描き方の点などを比較することによって、《棧敷席》の持つ独自性や当時の版画との類似性を明らかにしつつ、この女性がどのような人物であったのかを検討した。

まず、《棧敷席》が肖像画的な要素を持つ点について考察した。この作品は、当時の都市の娯楽の場である劇場での一場面が描かれているため風俗画として分類されている。しかし、軽く曲げられた腕、正面に向けられた体や顔、鑑賞者に向けられた視線といった女性のポーズから肖像画的な一面を見出すことができる。これにより、この作品に他の風俗画とは一風変わった雰囲気を持たせ、気品や格式高さを与えたのではないだろうか。これは、彼の金銭的事情が関係していたためではないかと考えた。当時の有力な購買者層であるブルジョワに最も人気があったジャンルは肖像画であり、画家が身を立てるためには肖像画を描くのが一番良い方法であった。肖像画的な雰囲気を持たせたのはブルジョワからの人気を得たからかもしれない。

次に、《棧敷席》の筆致について考察した。当時の他のルノワールの作品

中野 遥賀

NAKANO Haruka

ルノワールの《棧敷席》に関する考察 —女性の解釈と描き方について—

に比べると、《棧敷席》は女性の顔や肌が緻密な筆致で描きこまれている状態、すなわち「フィニ」の仕上がりが高い状態で描かれている。「フィニ」の仕上がりが高いほど当時のサロンやアカデミーでは評価された。ルノワールが彼の印象主義的な作風に振り切らなかったのは、批評家たちからある程度の評価を受けたかったからではないか。実際、1879年の第四回印象派展以降からルノワールは印象派とは距離を置き、1881年からサロンに肖像画を出品し始める。パリで絵画を売るためにはサロンで入賞することが重要であったからだ。

さらに、ルノワールは《棧敷席》を描いた当時、金銭的援助をしていた友人や、彼の作品を買い取っていた画商とのつながりが絶たれたため、金銭的に困窮した状態であった。そのためか、《棧敷席》以外の棧敷席を主題とした作品は、どれも《棧敷席》に描かれた席より安価な二階席より上の席からの光景ばかりであった。それゆえ《棧敷席》はルノワールの上流階級へのあこがれを具現した作品であったのではないかと考えた。また、この作品はルノワールの友人と弟をモデルにしてアトリエで作成したものであった。ルノワールは高価な座席に実際に座ることができたわけではないため、比較的安価な棧敷席を描いた他の作品のように横からの視点ではなく、実際には見ることが不可能な正面からの様子を想像して描いたのではないかと考えた。

したがって、ルノワールが《棧敷席》に肖像画的な要素を持たせ、比較的緻密な筆致で描いたのは、ブルジョワや批評家たちから良い評価を受けることを目的としたためであると考察した。そして、ルノワールが彼らからの評価を求めた背景には、困窮した金銭的状況があったからではないかと考えた。

次に《棧敷席》に描かれた女性がどういった人物であったかを分析した。《棧敷席》は第一回印象派展に展示された際から様々な批評がなされ、この女性についてはただのハイファッションな女性とみなす解釈と高級娼婦とみなす解釈に分かれた。そこで私は以下の考察より、この女性は高級娼婦だったのではないかと考えた。まず、《棧敷席》を他の作品と比較することでルノワールがこの女性をどのように描いたのか分析した。ルノワールと同時期の画家

で、フランスの劇場の棧敷席を主題とした作品を多く残したことで有名なのは、エドガー・ドガ(Edgar Degas,1834-1917年)とメアリー・カサット(Mary Stevenson Cassatt,1844-1926年)だ。この二名の画家が描いた棧敷席に関する作品とルノワールの《棧敷席》を比較したときに、劇場の中で発生する〈見る一見られる〉の関係を描くうえで、ルノワールは観客の男性を〈見る〉側として、観客の女性を〈見られる〉対象として描いていたことが分かった。

さらに、モード誌の版画に描かれた棧敷席の女性と、ルノワールが描いた女性を比較すると、マネキンのように無表情で、最新のファッションで着飾っている点が類似していることに気が付いた。このことから、ルノワールはこの女性の感情など、彼女の内面を描くことはせず、白い肌、赤い唇、そして身にまとった豪華な装飾品やドレスなど、外面の美しさのみを描き、そこに彼女自身の価値があるかのように表現したと思われる。

また、男女の関係性に注目して、ルノワールが描いた他の同時代の作品と比較すると、《棧敷席》に描かれた男女は敢えて親密でないように描かれている。そして、彼らは「アヴァン・セヌ」という、自分たちの姿を公に見せつけたい人々の場所に座っている。この男性がそのような席に仲睦まじいわけではない美しい女性と一緒に座るのは、彼自身がこの美しい高級娼婦を買えるだけの財力があることを、見せつけたかったからではないかと考えた。当時のパリには多くの娼婦があり、劇場も彼女たちの仕事場の一つであったことが分かっている。そのような当時のパリの劇場において、女性や男女の関係性などを上記のように描いていることから、この女性を高級娼婦であると解釈した。

以上より、《棧敷席》が風俗画的な要素と肖像画的な要素を併せ持ち、丁寧な筆致により「フィニ」の仕上がりが高い状態で描かれた理由は、当時金銭的に困窮していたルノワールが批評家やブルジョワからの評価を求めたためだと考えた。そして、ルノワールがこの女性を〈見られる〉対象として描き、内面性よりも外面の美しさを表現したことや、男女を敢えて親密でない関係のように描いていることから、この女性を当時の高級娼婦であると分析した。

目次

序論

- 第1節 研究背景
- 第2節 研究目的
- 第3節 用語の定義
- 第4節 研究の構成

第1章 ナン・ゴールディンについて

- 第1節 経歴
- 第2節 写真の特徴
- 第3節 言説に現れる思考

第2章『性的依存のバラッド』について

第3章 性的マイノリティの人々を被写体とする写真について

- 第1節 対比
- 第2節 長期間の撮影
- 第3節 視線

結論

近年 LGBT の話題はメディアでも取り上げられ、その言葉は世間へ広がってはいるものの、依然として当事者への差別は残っており、また性的マイノリティとされる人々の種類や問題も多様化し続けている。このような現状の中でジェンダーをテーマとする作品も様々な展覧会で見られる。そのようなジェンダーを取り扱うアーティストの1人として、ナン・ゴールディン Nan Goldin(1953-)が挙げられる。彼女はアメリカの写真家であり、被写体としてしばしば LGBT の友人たちを収めている。彼女の作品の大きな特徴として彼らを見世物的存在として表現していないことが挙げられる。これには彼女のジェンダー観が反映されていると考え、代表的な写真集である『性的依存のバラッド (The Ballad of Sexual Dependency)』(1986年)を中心として、彼女の作品からそのジェンダー観がどのようなものなのか考察していく。

ゴールディンの経歴をみていく中で、自身がバイセクシュアルという性的マイノリティであっただけでなく、10代という早い時期に他のマイノリティとの交流があったことは、彼女のジェンダー観の形成に大きな影響があったと考えられる。そのため男女といった二元論的な捉え方ではなく、より流動的なものとしてとらえていることが彼女の発言からうかがえる。そして彼らとの交流で何年にも及ぶ関係を築き、そのコミュニティの深くに自らも参加したことによって、彼らを特別な存在としてではなく、自身のコミュニティの一員と見なしていることが明らかになった。そのためゴールディンの作品にはマジョリティの目線で彼らを消費する表現はみられず、自身が日常の中で心惹かれる人物として写真に収めている。そして彼女は被写体と同じ空間で同じ行動をしながら写真を撮っており、それによってゴールディンの写真に写る彼らは、心理的にも物理的にも近接した距離感で捉えられている。

『性的依存のバラッド』は1979年に発表された同名のスライドショー作品が元となった写真集である。ヨーロッパ各国だけではなく日本でも上映されたこのスライドショー自体も幾度も編集され、写真集も1986年と2012年の二度にわたり出版された。そして写真集にみられるタイトルにはしばしば恋愛をテーマとした曲やロックの曲名が用いられている。その被写体は両親、

藤村 晴子

FUJIMURA Haruko

ナン・ゴールディンの作品にみる彼女のジェンダー観の影響 — 『性的依存のバラッド』を中心に—

友人、恋人といった関係性の人々が主である。写真集を通じてそのような様々な関係の中ですれ違ったり、理解しようと試みたりする人々の姿が現実味を帯びたまま提示されており、この関係性の中で時には性的行為を伴ってやり取りされる愛に人々が依存へと陥ることを表現していると考ええる。

ゴールディンの特にLGBTに対するジェンダー観を捉えるため、『性的依存のパラッド』だけではなく、ドラッグ・クイーン達の写真をまとめた『The Other Side』(1993年)の写真も含め、彼女の作品の特徴として考えられる3点に着目していく。

まず、「対比」である。ゴールディンの写真集の中には対比したテーマや状況の写真がみられる。例えばドラッグ・クイーンのステージ上での姿とプライベートな空間での姿を収めた写真からは彼女が彼らのコミュニティへ深く入り込んでいたことや、彼らに対する親しみが被写体の表情を通じてうかがえる。そしてこれらの日常の姿は、彼らが自身と変わらない人間であることを鑑賞者に提示していると考えられる。

次に、「長期間の撮影」が挙げられる。ゴールディンは同じ被写体を何年にもわたって撮影することが多い。これは意図的なものであり、それによって1枚の写真からは分からない被写体の様々な面や人間性を鑑賞者に提示する。例えば、ゴールディンと恋人のブライアンの別れに至るまでの数年を収めたシリーズからは彼らが次第にすれ違う様子やその関係に依存する様子が生々しく表現されている。これによって被写体は鑑賞者にとってより現実味を帯びた存在となり、自身とは異なる存在と捉えていた性的マイノリティの人々もより身近に感じる効果があると考ええる。

最後に「視線」である。ゴールディンは覗き見趣味を寄せ付けないために視線を意識していた。ここには被写体であり友人である彼らを見世物的に扱いたくないという彼女の意思がうかがえる。そして、彼らの鑑賞者への視線は彼らの生命力を感じさせ、生きた人間であることを再提示する。

これらから、ゴールディンにとって性的マイノリティであるということは、それぞれの個人の意思で選択することができ、変動することも可能であると

いう自己表現の一部に過ぎないものであるという彼女のジェンダー観がみられた。性的依存がLGBTであるかどうかは関係なく様々な関係において普遍的にみられるものであるということ、そして鑑賞者はゴールディンの目を通して被写体である彼らを観ることとなる。そのため、鑑賞者にとって彼らの姿を他人事のように消費されるだけの存在ではなく、現実味を帯びておりより身近な存在のように感じさせているのではないかと考える。彼女の経歴や作品から考察されたこのジェンダー観は、彼女の特異とも言える経歴や彼女自身が性的マイノリティであるという状況を超越して、将来にわたって複雑化・多様化すると考えられるジェンダー観に対しても適用できるのではないかと考える。

目次

はじめに

第1章 中国の美術運動

- 1-1 文化大革命
- 1-2 星星画会 (シンシンホアホエイ) の成立から事実上の解散まで
- 1-3 艾未未の活動
- 1-4 八五美術運動
- 1-5 天安門事件
- 1-6 マオイスト・ブーム

第2章 中国の芸術区

- 2-1 円明園画家村
- 2-2 商業化した芸術区

おわりに

本論文では、主に 1970 年代から 1980 年代にかけての中国現代美術の変遷を扱った。

中国現代美術の源泉は 1930 年代に見ることができる。1931 年に庞薰琹^{パンジュンチン}、倪貽德^{ニイダイ}らが上海でモダンアートの結社「决澜社^{けつらんしや}」を結成し、フォーヴィスム、キュビスム、ダダ、シュルレアリスムを紹介した。また、1935 年に李東平^{リヤンシーホン}、梁錫鴻^{ジヤオシヨウ}、趙魯^{ザンミン}、曾鳴^{ゼンミン}らによって中国広州で設立した中華独立美術協会はシュルレアリスムを提唱し、「周囲に支配される芸術家は芸術家ではない」と主張していた。「独立」という言葉をモットーに制作し、1935 年に上海でシュルレアリスム展を開催後、広州、上海、南京、香港等でも「中華独立美術協会展覧会」を開催した。また『独立美術月刊』や『美術雑誌』を出版するなど、精力的に活動を行なった。しかし、抗日戦の時代を迎えると両者とも世間に忘れられていき、中国現代美術の進展は叶わぬこととなった。

そして、1970 年代末になると再び中国現代美術は姿を現した。^{シンシンホアホエイ}の登場である。当時、中国の農村は目も当てられぬほど悲惨な状態であったが、マオイスト・モデル(毛沢東様式)によって明朗で開放的に描かれていた。同一的な作品が描かれ続ける中で、この呪縛から覚醒したのが艾未未^{アイウェイウェイ}をはじめとした星星画会のメンバーである。星星画会は中国現代美術の先駆として、キュビスム、シュルレアリスム、ポップ・アートなどの先達となった。70 年代末から 80 年代初期の星星画会は文革後初めての現代美術運動と言っても過言ではない。彼らの作品は現実主義、自然主義、印象派、野獣派、抽象表現主義、リアリズム等に影響されている。表現の仕方は様々だが、皆自由と自己表現を主張していた。

1979 年と 1980 年に北京で開かれた「星星美術展」は、わずか二度の開催にも関わらず、中国現代美術史の転換点となった。つまり、ただ一つの太陽としての毛沢東とその思想や政策に沿う主題を制作することから、星の数だけ多様な主題を自分の方法で表現することへの道が開かれたのである。

^{シンシンホアホエイ}星星画会は決してモダンアートを唯一解として掲げていたわけではない。モダンアートを絶対としてしまえば、それはマオイスト・モデルの二の舞に

武藤 美桜

MUTO Mio

中国現代美術について — 1970 年代から 80 年代にかけての美術運動と芸術区 —

なってしまうからだ。あくまでも多様性を重視し、中国現代美術の可能性を広げていこうとしたのである。

ところが1983年頃、「ブルジョア思想による精神汚染」一掃のキャンペーンが始まり、それによる当局の引き締めがきつくなった。作品発表の場がなくなってしまった^{シンシンホアホエイ}星星画会の主要メンバーは半ば亡命するかのよう^{シンシンホアホエイ}に国外へと出て行ってしまった。以来、^{シンシンホアホエイ}星星画会のグループとしての力が弱まり、メンバー作家個人の活動が注目されるようになっていく。

1983年の「精神汚染一掃キャンペーン」による当局の引き締め強化により、芸術家たちは発表の場をなくし、各々で静かに活動するほかなかった。しかし2年後の1985年頃から中国全土に広がる八五美術運動が始まった。運動が始まるきっかけには、80年代に入り西欧文化に関する文献が大量に中国へ流入したことが挙げられる。これに刺激を受けた青年たちは^{シンシンホアホエイ}星星画会のようにグループを結成した。しかし青年グループは^{シンシンホアホエイ}星星画会とは異なり、反体制の政治的な方向へ進むのではなく、西洋の文学や思想を懸命に学び、より文化的、哲学的な方向へと進んだ。

1976年と1989年に、中国では天安門事件が発生した。天安門事件とは中華人民共和国で発生した一般市民への武力弾圧事件である。天安門事件が与えた影響は凄まじく、中国国民に根付く「思想の押し殺し」をより一層強固にした事件である。85年以降、多くの作家が世界と並ぶため中国を救うことを目標に、様々な実験制作をした。しかし天安門事件によって自身の非力さが証明されてしまい、彼らの活動は再び振り出しに戻ってしまったのである。作家の理想主義は事件を目の前にして挫折した。

これまでの美術運動を通して、芸術家たちは少しずつではあるものの表現の自由の獲得へと近づいてきた。マオイスト・モデルに支配されていた頃に比べれば、表現の幅はかなり広がったといえよう。1990年になると、純粋に己の表現を求めて作家を目指す若者が増えた。彼らは自然と1つの場所に集まり、「画家村」を形成していたのである。初期の芸術区である円明園画家村は純粋に美術を追求する青年らが集まり自然発生的に成立したが、政府の

粛清により程なくして立ち消えた。

円明園後に成立した芸術区に798芸術区とM50芸術区がある。しかしこれらの芸術区はかつての画家村とは異なり、観光目的の商業施設のような役割を持っている。

現在、中国の作家は^{シンシンホアホエイ}星星画会や円明園画家村のような「集体」ではなく「個人」として活動する人が増えてきている。美術業界は国営派と民間派の2つに分割されており、それぞれ異なった美術市場や制度を持っている。

1980年以降の中国現代美術は、さまざまな美術運動を経て作家同士が「集体・群衆」として団結していた1970年代から、徐々に個々の芸術家としての価値が見出され作家一人ひとりが活動する形へ変化したと言えるだろう。

芸術学

修士（美術研究科）

岡田 尚也

目次

序論

第一章 パレルゴン論

第一節 『判断力批判』における「パレルゴン」とは何か

第二節 実例—「額縁」、「衣服」、「列柱」—

第三節 美しいものの判断力に潜む「粹」

第四節 パレルゴンの働き、粹の労働性

第二章 靴をめぐる問題—ゴッホの《古靴》中心に—

第一節 シャピロとハイデガーのレスポンス

第二節 ハイデガーと描かれた靴

第三節 対ではない可能性をもった返却

結論

本論文は、ジャック・デリダの著作である『絵画における真理』を中心に、同書をデリダが「絵画論」として提示しているという前提に立って、考察を行う。デリダは同書において、「絵画」の「周辺部」を巡る、という直接的ではない方法で「絵画」に言及しようとしている。つまり、絵画にまつわる二項対立における価値付けを回避することで、「絵画」を自ずと立ち現れさせるように記述している。そうした中で、本論文は、デリダの想定する「絵画」、あるいは「絵画論」がいかなるものであるのか、ということについて考察することを目的とする。

まず、序論においては、『絵画における真理』の最初の論考、「パス＝パルトゥー」で触れられているセザンヌの言葉を中心に、その周囲にある言葉や概念について確認する。また、そうした言葉や概念を前提として、デリダが「絵画」についてどのような方法で論じているのかを検討する。

第一章では、イマヌエル・カントの『判断力批判』に基づいた「パレルゴン論」について述べる。カントにとって、「絵画／額縁（エルゴン／パレルゴン）」という二項対立における「額縁（パレルゴン）」は、「装飾」であり、内的な「エルゴン」に対するあまり重要ではない「付属品」のようなものでしかなかった。それに対して、デリダは、そうした「額縁（パレルゴン）」の価値を低く見積もるような対立の中に、「パレルゴン」による「エルゴン」への代補の可能性、あるいは、デリダ自身が考えるところの「パレルゴン」の働きの忠実な再現を見出すのである。つまり、「額縁（パレルゴン）」は、「絵画」にとつてのまったくの外でも、まったくの内でもないようなものであり、「絵画」と「環境」のどちらからも引き離されるとともに、どちらにも属しているものであると言える。そうしたことから、「額縁（パレルゴン）」は、「絵画」を代補していると言えるし、「絵画」をある意味で産出しているとも考えられうる、とデリダは示している。また、こうした額縁という一実例から、額縁のもつ「粹」的機能を取り出すことで、デリダは、『判断力批判』の「美しいものの分析論」において、はじめから「粹」の嵌め込みが行われていたことを指摘するとともに、その「粹」の嵌め込みに正当性がないことも主張

岡田 尚也

OKADA Takaya

代補の代補としての絵画論 — 『絵画における真理』を中心に —

するのである。そのうえで、デリダは、そうした分析論によって提起された諸基準、あるいは、芸術に関する哲学のあらゆる価値的諸対立が、外部から持ち込まれた「粹」によって規定されているとするなら、そうした価値的諸対立全体が「パレルゴン性」に汚染されていることを指摘するのである。

デリダは、そこから「パレルゴン」の働き一般というものを抽出するのである。つまり、「パレルゴン」の働きとは、現実存在するものではなく、自由なエネルギー、理論的虚構といったものに潜む欠如に対して、差延的なものを残したままの状態、縁取りの規定を行うものであり、それはある種の実践においてのみ働くことができる、というものである。すなわち、デリダの示す「パレルゴン」というものは、「エルゴン（絵画）」の何らかの欠如に触発されて行われる縁取りのようなものであり、それは実践においてのみ稼動するような、二項対立の間にある第三項による働きのことなのである。

第二章では、『絵画における真理』の最後の論考である「返却」を扱う。そこでは、ゴッホの「有名な絵」に描かれた二つの靴をめぐり、メイヤー・シャピロとマルティン・ハイデガーの論争についての言及がなされている。デリダは、両者の対立について、描かれた靴が「一足」あるいは「対」であることを前提にして、帰属決定の契約の制度が成り立っていることを明らかにするのである。

しかし同時に、その描かれた靴に対する両者の理解の深度の違いについての指摘とともに、デリダは、ハイデガーの理論に対して詳細な読解を加えている。そうしたデリダの読解によれば、まず、ハイデガーが、ゴッホの靴の絵をある特定の絵画に限定して論じようとはしていないし、描かれた靴が問題になるとき、その絵は道具の有用性について語るためだけに持ち出されたものであり、その靴を画家自身に帰属させるべきとするシャピロの主張は当たらないのである。そうであったとしても、デリダは、その靴が、ハイデガーの言説において、最終的に世界と大地へと帰属させられてしまっていることから、ハイデガーとシャピロが、その描かれた靴を「対」として認識していることには変わらない、と指摘するのである。

そうした状況に対して、デリダは、「対」というものに疑問を呈し、「対ではない」靴の可能性を模索するのである。そうした「対ではない」という可能性は、「亡霊」や「絶対的な奇数性（不均衡）」を生むのである。つまり、この「亡霊」は、絵画に関する哲学におけるあらゆる対立項に還元することが不可能なものであることから、「絶対的な奇数性（不均衡）」を生むのである。デリダは、そうした「絶対的な奇数性（不均衡）」というものを常に考慮に入れながら、「rendre（返却、描く）」ということがなされなければならない、と述べているのだと考えられる。

このように、デリダの言説において、「パレルゴン」的な第三項、あるいは「絶対的な奇数性（不均衡）」というものが、「エルゴン（絵画）」を成り立たせるための重要な要素であることがわかる。同時に、「パレルゴン」的な第三項というものは、「エルゴン」の欠如に触発されて、「エルゴン」の代補として、見出されるものでもある。つまり、『絵画における真理』は、本来であれば、デリダにとっての「エルゴン（絵画）」に触発された代補（パレルゴン）としてあると考えられうる。しかし、同書においてデリダは、「パレルゴン（他人の言説）」について言及するのみである。そうしたことから、同書を「パレルゴン論」として読解することも可能ではあるが、それは「パレルゴン」を「エルゴン」として主題的に扱うことであり、「絵画論」ではなくるとともに、「パレルゴン」と「milieu（中心、環境）」という新たな二項対立を生み出す可能性があり、デリダの意図する「パレルゴン」のありかたとは異なると思われる。そのため、あくまで同書を「絵画論」として扱うのであれば、筆者には、デリダが触発されたであろう「絵画」がいかなるものであるのかということについては、「わからない」と結論づけるしかないと考える。こうしたことから、筆者は、デリダの言説がどこまでも「絵画」にまつわる「他人の言説（パレルゴン）」に対する「言説（パレルゴン）」でしかなく、「エルゴン（絵画）」に対する「パレルゴン」の「パレルゴン」、つまり、代補の代補でしかないと考える。さらに、そうした「パレルゴン」のあり方は、デリダが言うところの「危険な代補」である可能性さえあると考察する。

令和二年度
愛知県立芸術大学
卒業・修了作品集

Aichi
University
of the Arts
Graduation
Works
Exhibition

の
卒展
木
も
木

令和3年2月発行

発行 愛知県立芸術大学
美術学部・美術研究科
〒480-1194
愛知県長久手市
岩作三ヶ峯 1-114
電話：0561-76-2873
<https://www.aichi-fam-u.ac.jp>

デザイン 宮岡瑞樹
編集 太田 晶
作品撮影 城戸 保
印刷・製本 株式会社 グラフィック