

氏名	清水 恭平		
学位の種類	博士 (芸術)		
学位記番号	第39号		
学位授与日	平成28年3月25日		
学位授与の要件	学位規則第4条第1項		
学位論文題目	実在性の喚起と不在—絵画におけるリアリティ—		
審査委員	主査	金沢美術工芸大学大学院専任教授	佐藤 一郎
	副査	金沢美術工芸大学教授	三浦 賢治
		金沢美術工芸大学教授	真鍋 淳朗
	金沢美術工芸大学教授	保井 亜弓	
	金沢美術工芸大学大学院専任教授	横山 勝彦	

審査対象作品数 24点
論文分量 本文A4判、82頁(66,508字)
附録の図録 A4判17頁、収録作品総数10点

論文要旨

清水恭平の博士論文は、「絵画におけるリアリティ」をテーマとしたもので、第1章「不在という問題」、第2章「肖像画に描かれたもの」、第3章「写真と絵画」、第4章「向き合いの痕跡」、第5章「実践的な制作」から成る。論文の概要は以下の通りである。

第1章 不在という問題では、一貫して具象絵画を描いてきた申請者が、修士課程までの制作においてリアリティという問題に疑問を感じ始めたことが博士後期課程の研究の発端であることを明示し、そこから本論文の問題の所在を明らかにしている。

第1節 「再現性の限界」。申請者の修士課程までの作品は、西洋のバロック的な物語性を援用した大作が中心であったが、その頃は、絵画を「現実」に近づけることによって、リアリティを得られると考えていたと述べ、一方で「絵画がまるで現実であるかのようなリアリティを持ちながらも、その描かれたものが現実に存在しているということへのリアリティを持っていない」という矛盾した意識を次第に持ち始めたことが記されている。その疑問を明らかにするために、Realityあるいは「リアリティ」の多様な語義を明らかにした上で、本論文中のリアリティの意味を「迫真性」と「実在性」に分けている。前者は、画面上に対象の「現実らしさ」を捉えることによって絵画をあたかも「現実」であるかのように見せることであり、後者は絵画によって描かれた対象が現実に存在していることを鑑賞者に説得することであるとする。申請者は、現代日本のリアリズム絵画は、対象を忠実に再現しているという点で、「迫真性」を獲得できてはいるものの、「実在性」を獲得できていないとし、再現性には限界があり、問題の焦点を「実在性」のリアリティに置く。

第2節 対象の不在。本節では、絵画の本質的な特性である不在という問題を、とくに肖像画に限定して、ツヴェンタン・トドロフの『個の礼賛』の「記念としての肖像画」と「礼賛のための肖像画」という概念を参照しながら考察している。トドロフの提示したふたつの肖像画にはいずれも不在という性質があることを指摘し、それが忠実な再現だけでは「実在性」を獲得できない原因であるとしている。

第2章 肖像画に描かれたもの。描かれる人物と肖像画における「ずれ」に着目し、それによって「不在」の人物像が喚起されると指摘している。さらに、制作者と描かれた人物の相互が主体的

に向き合うことを「眼差しの衝突」と呼び、そうした制作の「行為」を画面上に示すことによって実在性を「喚起」させることができるという仮説を、自作例を挙げながら述べている。

第1節 不在の肖像画。肖像画とは描かれた人物の似姿である。その場合の類似性とは何か。作品が描かれた対象の代替物となりえないのは自明のことである。そうではなく、類似性は、記録物としての正確さの故に求められると考えられる。記録物であるとするならば、肖像画と描かれた人物との間には「ずれ」が生じている。肖像画が「実在性」を獲得するには、この「ずれ」を伴った「不在」の肖像画の画面の前に実在の人物を喚起させることだと仮定し、これを仏壇の祖先の遺影を例に出して説明している。しかしながら、この「喚起」は鑑賞者が対象の人物を見知っている場合のみ成立する。肖像画がいかに正確な記録物であったとしても、鑑賞者にとって見知らぬ人物の似姿ならば、「実在性」は「喚起」されないという問題が残る。

第2節 眼差しの衝突。第1節で提起された、鑑賞者にとって未知の人物を描く肖像画において、いかに「実在性」を「喚起」させるかという問題を考察している。ここでは、制作者と対象となった人物双方の主体性が重要になる。制作者が描く行為の主体であることは明らかだが、描かれる人物もまた主体的に制作者に対峙しているのである。このように相互が主体的に向き合うことを「眼差しの衝突」と呼び、それを鑑賞者に提示することによって「実在性」を「喚起」できるのではないかと仮定している。具体的には、相互が主体的な制作という「行為」を、画面上に「痕跡」として示すことによって、それが実現できるという仮説を立てている。

第3章 写真と絵画。絵画と同じ視覚芸術であり、平面作品として鑑賞者に提示される写真を取り上げ、「不在」や「痕跡」といった概念や、対象の主体性という問題を検証している。

第1節 再現と記録。写真に「不在」あるいは「痕跡」という性質があることは、写真論として有名なスーザン・ソントグの『写真論』やロラン・バルトの『明るい部屋』でも指摘されている。写真は、現実の直接的な「痕跡」であるため、記録としての高い信頼性を持っている。しかし、写真には撮影者の選択と切り取り方という主観性も含まれる。一方絵画制作においては、制作者の主観性、主体性が含まれることは自明のことである。そのため、絵画と写真が対象の「実在性」を獲得するためには、「対象の主体性」を捉えようとした、その「行為」を鑑賞者に提示しなければならないことになる。

第2節 対象の主体性では、写真が「対象の主体性」を捉えるということを、写真家である中平卓馬が『写真論』の中で述べている、撮影者と被写体との「非和解性、その敵対性」や、事物からの「眼の侵略」を認めることという言葉から考察している。彼の述べる、撮影者と被写体との関係は、本論文の第2章で述べた「眼差しの衝突」に相当すると主張する。さらに、ゲルハルト・リヒターが『写真論／絵画論』の中で、自らのフォト・ペインティングについて述べた「自分の見方と、美的な規範」を乗り越えるという言葉を参照し、彼のフォト・ペインティングを、「制作者の主観性」を超越し「対象の主体性」を捉えようとした「行為」が作品化されている例として挙げている。これらのことから、第2章で立てた仮説の正当性を確認できるとしている。

第4章 向き合いの痕跡。絵画制作が「眼差しの衝突」であったことを示すことによって「実在性」を獲得できる、という仮説を、具象絵画の問題として再考し、具体的な作家の実践的な制作の在り方やオールドマスターの作品の鑑賞体験から検証している。

第1節 行為としての再現。本節では、アルベルト・ジャコメッティとアントニオ・ロペスの絵画制作を取り上げている。ジャコメッティの制作は、「見るとはすなわち問うこと、見られるとは問いつめられることである」がその関係はやがて一変し、「なぜなら被告であり囚人であるのは不動を強いられ、自ら拘束を甘受しているモデルではなく、実は画家」だからである、と宇佐美英治は述べている。つまり、制作者と描かれる対象は相互が主体的である状態にあるといえる。また、ロペスの制作について、「目の前に広がる風景という客観的な現実だけではなく、自らがその風景を描写

しているという現実」を重視しており、「ロペスの作品はあくまでも主観的な現実を反映したものなのだ」と森園敦は指摘している。ここでもまた、「対象の主体性」と「制作者の主観性」が共に捉えられ、作品は制作者の「行為」の「痕跡」として提示されているとしている。

第2節 絵画と眼差しの様態Ⅰ—北方美術作品では、金沢美術工芸大学派遣留学生としてゲントに滞在した際、ヤン・ファン・エイク、ピーテル・パウル・ルーベンス、ヨハネス・フェルメールの作品を実見した時に感じた北方絵画の特性をスヴェトラナ・アルパースの『描写の芸術』を参照して分析している。

第3節 絵画と眼差しの様態Ⅱ—レンブラント作品では、やはり留学中の体験として、前節の絵画作品群では得ることの出来なかった「実在性」の「喚起」を実感した、レンブラント作品について分析している。

第5章 実践的な制作。「実在性」の問題を考えるに至った自身の作品の精神的背景としての過去の体験やデッサンに対する考えを述べ、本論文の理論に基づいた具体的な作品制作について論じている。

第1節 絵画制作の動機と背景。幼少期に体験した自らの存在価値の問題と幼馴染みの死が、「現実」に疑問を抱かせ、絵画に現実であるかのような「迫真性」を求めていたと自己分析し、そのような修士課程の制作から「実在性」の問題が浮かび上がってきたことを確認している。また同時に制作時の準備デッサンをやめたことも絵画制作そのものに「実在性」を求めたことに起因しているとする。

第2節 実在性を求める絵画制作。自作品8点を取り上げ、それぞれの作品の制作動機と、自身と対象となった事物との「関係性」、制作の在り方や技法の「行為」を確認している。恋人を描いた作品では、対象の主体性を重視するために、彼女の心の状態を、制作者としてそのまま受け止めて描くことを試み、その結果作品は荒いタッチで捉えたものから、繊細に描き込んだものまで、同じ対象でも仕上がりは全く異なっている。また従姉妹を描いた作品では、ある事件を境にその制作は変化し、明確に描かれていた像は曖昧な描写で終わることになった。それは制作者がその事態を受け止め克服したことによる変化であった。

最後に、対象との「関係性」が「眼差しの衝突」であったことを「行為」の「痕跡」によって鑑賞者に示すことが重要であり、そのことによって「不在」という性質を持った絵画が「実在性」としてのリアリティを獲得できると結論づけている。

論 文 等 審 査 結 果

審査会は、申請者の提出論文及び研究作品が平成27年9月15日に行われた予備審査会に提出され了承された論題と内容に合致しており、また、その際に指摘された事柄に基づいてさらに発展させ、完成されたものであることを認めた。

主査の佐藤審査員の進行のもと、口述試験ではまず申請者が本論要旨を、映像を用いながら述べた後、各審査員の質問に申請者が答えるという形式で行われた。

○ 口述試験概要

佐藤審査員

佐藤：絵描きとしての私から、あなたの論文に対し、具体的に説明していただきたい点があります。まず一つは、金沢 21 世紀美術館での博士課程満期展を昨日見たときにも感じたことですが、実際に描く描写という点についてです。一般の絵描きであれば、グレースやスキャンブルという技法を用いることによって、制作者と対象物や描かれる人物との眼差しのやり取りそのものを捉えるための手段として使われているが、あなたの場合、どちらかといえば実際に描写した画面の上に白色や黒色などの絵具を用いて、何回も繰り返し塗り重ね、描いた像が徐々に消えていく、あるいは闇の中に消し去っていき、その結果消滅させているように思われます。そのような特徴があなたにはあるように見えるのですが、その点に関して具体的に説明してください。

清水：自身が使う、描いたものを消し去るようなグレースやスキャンブル技法に関してですが、申請論文に出てくる「ポートレート」という自作品を制作した時に、「対象の主体性」を尊重した肖像画制作を試みたが、対象を捉えられたとしても、「実在性」を獲得できたとも思えませんでした。そのとき、制作者である私が尊重した「対象の主体性」というものを捉えることができるのかどうかという点に関して疑問を持ちました。そして、「対象の主体性」を尊重した場合、それは絵画の画面上に捉えられないものであることを認めなければならない、と考えました。そのため、長期にわたる制作の中で、作品としての質を向上させることよりも、制作が長引くほどに画面上に出来上がりつつある像と対象とが一致しなくなっていく事実、つまり、捉えられないという現実即した制作を行おうとした結果、グレースやスキャンブル技法によって画面上に描かれつつあったものを消していくような描写をしています。そして、そもそも博士後期課程への進学以前から私はグレース技法を絵画制作に用いていました。それは、色調の幅を広げ対象をより的確に捉えようとするのと共に、硬い絵の具を用いた描画層の上にグレース層を重ねることによって、描画層において残されたブラシストロークをより顕著にさせるために使っていました。そのため、消し去るためのグレースやスキャンブル技法であったとしても、制作の「行為」を浮かび上がらせることができ、「痕跡」としても絵画を提示することができると考え、用いています。

佐藤：はい、理解できました。あえて私から言わせていただきますと、この金沢の地に関係の深い鈴木大拙や西田幾多郎などの戦前から戦後にかけての思想家が、自己の主体性なり、自分と他者との「関係性」の中で、どのように自己を持つべきかを考えていました。自分自身の主体性というものを出していくのではなくて、むしろ、自分自身を無にするとはいえ極端ですが、「対象の主体性」そのものにすべてを委ねることによって制作するという姿勢が「実在性」としてのリアリティを獲得するのではないかと感じるのです。あなたの中にも、対象の主体性に委ねるといった点からグレースやスキャンブル技法を考慮することによって、より実践的な方法論として身に着けられるのではないかと思います。

三浦審査員

三浦：私も実技系の制作者という立場から、制作、表現上の観点から質問をさせていただきます。まず一つは、作品の主題、テーマと「再現性の限界」についてお聞きします。あなたの申請論文の第 1 章第 1 節において、「それは、制作者が「現実」の対象をどれほど忠実に描こうとも、一般の鑑賞者は「現実」の対象ではなく、描かれた絵画のみを鑑賞するのだから、鑑賞者はその絵画がどれほど対象に忠実な再現なのかということを知ることはできない」と述べており、さらには後半で「絵画における再現性には限界があり、「実在性」としてのリアリティを獲得することはできない」と述べられています。さきほどの説明にもありましたが、ルーベンスの「キリスト降架」に見られるような、いわゆるキリストの実際の姿を見て再現描写を行ったわけではないが、「現実を眺める視覚に忠実だと思わせる再現と「迫真性」としてのリアリティは感じ取れる」という記述と

も関連していると思われますが、あなたの修士課程までのバロック的な物語画の制作から、博士後期課程から肖像画などの小作品に至る制作の中で、自身の再現性の限界についての解釈は変化しているのか、あるいは変化していないのかという点について具体的に説明してください。

清水：まず「再現性の限界」に関して、「現実らしさ」を絵画に与えることでリアリティを獲得できるという考えから修士課程までに行っていた作品は描かれていました。しかし、そのことに対し疑問を抱き、忠実な再現だけでは「実在性」を必ずしも獲得できないという点で「限界」があると考えました。第1章の第2節に出てくるトドロフが述べた「本物らしさ」に関する記述で「他の諸イメージ群とうまく整合すること」と「本物らしさ」との関係と関連するのですが、忠実な再現であるのかを判別できない鑑賞者が「現実らしさ」によってリアリティを計っているとしたならば、いわゆる現実というもののイメージとの整合性がとれているのか否かがリアリティの有無に関わってくると思います。それが「迫真性」としてのリアリティだと考えたのですが、私は「実在性」としてリアリティを求めるうえで、捉えきれない対象を捉えようとした「行為としての再現」を鑑賞者に示すということを考えました。鑑賞者に対し、何らかの諸イメージ群と整合しているのかどうかとしてリアリティを見てもらうのではなく、現実と向き合い、捉えきれない何らかの実在を「喚起」させたいと考えるようになりました。

そして、私は修士課程の頃に物語画のような作品を描く上でルーベンスの作品も参考にしていたのですが、再現に対する意識の変化があったため、肖像画などを小さな作品において、実在の事物との向き合いを重視した絵画を制作するようになりました。

三浦：はい、わかりました。次の質問は、作品の構成とサイズについてです。今回の満期修了展では、与えられた4つの壁面がそれぞれ〈自画像〉〈死と記憶〉〈恋人〉〈身近な物事〉となっており、小作品を並べた形で構成されていました。以前、学内の研究発表において指摘したこともありましたが、例えば150号や200号という大画面の中に、あなたが意識し、考察している要素を集約した形で提示していくことも可能であったのではないかと、率直に感じました。満期修了展では大きくても60号であり、小品を中心とした展示となったことと、その結果について、現在どのように考えているのかお答えください。

清水：修士課程までの私は、150号などの大作を描いていましたが、その頃の作品に対する問題意識から、博士課程での私の研究が始まりました。私は、大作の中に含まれる様々な諸要素を分解して、それぞれの物事と向き合い、その向き合いを作品として提示するという形へと変化させ、そのことによって大作に対し感じていた問題を改善しようとしてしました。そして、満期修了展において壁面それぞれに統一のモチーフを描いたものをまとめることによって、同じモチーフに対して、描く時々の制作者と対象との関係や状況によって制作が変化していることによって「対象の主体性」を尊重していることを鑑賞者に示そうとしました。それはつまり、私の描き方によって画面上に世界を描き出そうとしているのではなく、対象との向き合う中で、私が受け取ったものによって作品がつくられていることを示そうとしていたということです。それは、本論文の中のジャコメッティについて述べている箇所でも言及していましたが、制作者が一方的に作品を作り出す主体ではなく、「モデルにたえまなく問いつめられ、刻々裁かれ、その現前のために日夜苦悩している」という制作者と対象との「関係性」を持って作品がつけられたのだということを、同一のモチーフでありながらも、それぞれの作品の描かれ方や仕上がりが違うことを示す展示によって表そうと考えたため、あのような構成になりました。

三浦：はい、わかりました。もう一つ制作上のプロセスについて質問します。論文の第5章第1節において、デッサンについて触れている箇所があります。そこであなたは、「私にとってデッサンとは何らかの対象を描く上で、「現実らしさとは何か」ということを知るために行うものであった。それはデッサンを、現実の探究と共に絵画そのものを現実であるかのように鑑賞者に提示するための準備として行っていたということである。」と述べています。そして、博士後期課程に進学後は、「虚構」に現実らしさを与えることを否定したため、デッサンは一切行われなくなった。い

や、より正確に言えば、絵画制作そのものが対象との向き合いや探究へと変化したため、絵画制作のうちにデッサンの意識が内包されるようになったと言える。」と述べています。あなたの使う「デッサン」という言葉は前者においては狭義な意味であり、後者では広義な意味だと思われる。デッサンの意味をそれぞれ使い分けているのであれば、改めて説明してください。そして、タブローの準備段階としてのデッサンを排除することと「実在性」を獲得することが、どのように関わってくるのかについても説明してください。

清水：私は、タブローの準備として行う「デッサン」を否定しています。このデッサンとは、タブローの制作前に、現実を探究し、そこで捉えた「現実らしさ」をタブローに用いるという制作のプロセスとしての「デッサン」のことです。私は、リアリティを求めた結果、タブロー制作の段階において現実と向き合うことが絵画制作の目的となったため、準備としてのデッサンではなく、対象を観察して捉えようとするという行為としての意味で「デッサンのもの」というのがタブロー制作の中に内包されるようになったということです。そのことが、実際に「実在性」とどのように関わるのかということですが、準備としての「デッサン」で捉えた「現実らしさ」をタブローに用いる場合、対象を捉えようとしたプロセスとしての「行為」がタブローにあまり残されないと考えました。たとえば、描き直しや補助線を引いた跡などといったものが作品に残されることによって、捉えようとする作者の存在と、作者が捉えようとした対象の存在とを鑑賞者が「喚起」することができると考えました。それが「実在性」を獲得することだと仮定したため、準備としての「デッサン」を排除することになりました。

横山審査員

横山：理論的な指導を行っている立場から、質問をさせていただきます。日本の近代において「迫真性」や「実在性」といったリアリティの問題について述べる場合、一般的に高橋由一や岸田劉生といった名前が最初に出てきますが、なぜあなたの論文では、野田弘志や磯江毅を参照したのですか。

清水：「現代において何ができるのか」ということが、美学や美術史的な研究の立場からではなく、作者でもある私の研究の課題であったため、現代においてリアリティがどのように考えられているのかということを見ていくために、彼らを参照しました。高橋由一が存命の時代に、油絵による西洋的な再現というものが日本に来て、物事の見え方や絵画制作における再現といったものに重大な変化がありましたし、そのことは重要な事柄ですが、そのことに触れなかったのは、今現在のリアリティに対する考えられ方とそこにある問題点を明確化し、何らかの回答を導くことが私の論文の主旨であったからです。

横山：作者としてのリアリティを考察したということは理解はできますが、論文の副題に「絵画のリアリティ」と書かれています。あなたの論文は具象絵画について述べられていますが、抽象絵画までを含めた絵画一般のリアリティという観点では、絵具の物質性としてのリアリティや描かれたもののフィクション性などの問題も出てきます。あなたの論文では、絵具の物質性であったり、ブラシワークの問題であったりといったものがあまり具体的に取り上げられていませんが、何か理由はありますか。

清水：論文において物質性に関する言及が少ない理由は、絵具の使い方などといった方法によってリアリティを獲得できるということを、私は最初に否定しており、実際に対象と向き合う中での対象を捉えようとする作者の行為を「痕跡」として示すことによって「実在性」としてのリアリティを獲得できるというのが、私の仮説であったため、技法とその効果といった方法論的な言及ではなく、実際に自作品を制作する中で、どのようなプロセスを伴い、どのような物質性が「痕跡」として残され、その「痕跡」がどのように「実在性」を獲得するのかといった形で述べることにしたため、具体的な絵具の物質性への言及が少なくなりました。

横山：論文の最後の方で、フェルメールとレンブラントを比較し、あなたはレンブラントの作品

にあるリアリティが、あなたが求めるリアリティであるということが述べられていますが、あなた自身が絵画作品にレンブラント的な表現を現代において求めるのかどうかという点についてお答えください。

清水：レンブラントの作品は参考になる点が多々あるので、レンブラント的な要素を取り入れていくとは思いますが、私はレンブラントの作品が表面的なところでリアリティを獲得しているのではなく、制作のプロセスや作品と鑑賞者の関係の中に「実在性」を獲得するためのヒントが含まれていると考えています。なので、表面的な部分で似てくるということはないと思いますが、制作のプロセスの中のアプローチの仕方や作品の在り方などといった点で参考にしていくとは思いますが。

真鍋審査員

真鍋：質問をさせていただきます。金沢 21 世紀美術館という空間において、壁面ごとにテーマを分けて、ひとつの壁面の全体によって何かを表現しようとしていながらも、作品の一点一点にキャプションを付けてもいました。今いちど、展示の会場構成について説明していただけますか。

清水：会場におかれた作品が一人の制作者にある作品であり、壁面ごとに統一のモチーフを対象としていることを、会場の入り口に貼った説明文の中で述べており、それを前提として鑑賞してもらおうという形をとっています。一人の制作者と一つのモチーフという固定化された設定の作品群がそれぞれの壁面に集められているということを経覧者に示しながらも、制作者とモチーフとが固定化されているにもかかわらず、それぞれの作品の仕上がりが異なっていることを示そうとしていました。そのため、複数の作品を展示するという形になったのですが、全体の構成は作品の中心を同じ高さにそろえ、一点ずつにキャプションを付けています。それは、それぞれの作品の差異が制作のプロセスの違いによるものであり、対象を捉えようとする制作者の「行為」そのものを鑑賞していただきたいかったのであり、構成をされた壁面全体が作品ではないことを示すためにしたものです。

それを金沢 21 世紀美術館という現代的なコンセプト的な作品を多く扱う美術館の中で展示することにより、作品のマテリアルな部分のもつ意味を再考することも目的としており、あえてアカデミックな作品展示の仕方にもしています。

横山審査員

横山：美術館学芸員の立場から、ご質問します。学芸員の視点から見ると、満期修了展の4つの壁面の最後の壁に展示されていた静物画と風景画の4点は出品しません。それは何故かというのと、同じ壁面にある黒い額縁で囲まれた剥がされたキャンバスの作品を最後の作品として強調したいからです。あなたは制作者の立場から、鑑賞者に「実在性」を「喚起」させたいと考えているが、鑑賞者は必ずしもそのようには作品を見てはくれません。論文でも、制作者と鑑賞者という言葉がよく出てきますが、まだその関係が明快になっていないのではないかと感じます。このような鑑賞者と制作者の関係についてはどう思いますか。最後の壁面の静物画と風景画の4点を外すという展示構成の方がよいという意見に対して、あなたはどのように感じますか。

清水：黒い額縁で囲まれた剥がされたキャンバスの作品は、展示してある他の作品とは大きく異なっています。キャンバスが木枠から外され、側面であったはずの部分が正面に来ており、作品の物質性を強調しています。そのような作品を最後の壁面に展示することで、鑑賞者の作品に対する見方に変化を起こさせることを目的に展示しています。それに対し、静物画と風景画の4点の作品は、剥がされたキャンバスの作品とは異なった意識で制作した作品なので、最後の壁面を壁全体で一つの機能を持たせるという構成にするには、4点の作品は余計な作品であったのかもしれませんが。しかし、最後の壁面は完成された作品としての質の高さではなく、対象を捉えようとしているプロセスの段階で制作を終えている作品をまとめています。そのことによって、表現としてではなく、対象との向き合いを作品化しているのだということを示そうとしていました。つまり、二つの

目的をもって最後の壁面が構成されていたともいえるので、剥がされたキャンバスの作品の持つ機能を強調するためには、4点の作品を展示しないという選択でもよかったと、今現在は考えています。

横山：人物や自画像を描くときと、静物画や風景画を描くときでの「眼差しの衝突」の意味は、異なってくるものだと思います。そのあたりに関して、今後は考察していただきたいと思います。

真鍋審査員

真鍋：横山先生のご質問とも関わってくるのですが、今回の美術館での展示について質問します。一見、一般の鑑賞者は、小さな作品がずらっと並んでいる通常の展示だと感じるように思われます。しかし、あなたが述べているように4つの壁面での構成には目的や意味があり、そのことに関する説明文が会場には貼られていました。もちろん、博士課程の学生としての展示として、あのような説明文があってもよいと思います。しかし、本来の展示というものは、展示してある作品や構成だけで意図を伝えるものだと考えておられる方もいらっしゃると思います。そして、複数の作品を壁面にまとめた形での展示ではなく、テーマを持った各壁面に対して一点の作品で表現するような展示も考えられます。あなたの論文では、今回の作品の展示や構成に関する記述はなかったので、今後の問題として、今回の展示をどのように活かして、展開していくのかということについてお答えください。

清水：修士課程での作品制作に対する反省から、博士課程での研究が始まりました。修士課程で制作していた、様々なモチーフが詰め込まれている大作に含まれているものを、分解し、それぞれのモチーフと向き合い、考察を行ってきた結果として、今回の展示が出来上がりました。なので、分解して考察してきた事柄を再び統合していきながら展示を作っていくように発展していきたいと考えています。それは、分解した諸要素をまとめた一点の大作として作品を制作する、という形になるかもしれません。しかし、そこに至るには今回の展示のような、分解した複数の小さな作品で構成された見せ方というものを実際に経験しなければならないことだと感じています。そして、今回の展示において一般の鑑賞者が説明文を読まずに作品を見て回りながらも、構成の意図を感じ取って頂けたことなどを会場にいたときに知ることができました。しかし、「实在性」の「喚起」という最終目標までは至らなかった、という反省もありました。なので、今回の展示をふまえた上で、展示構成によって表現したいことや意図をどのように提示できるのかについて考察しながら発展させていきたいと考えています。そして、普段以上に鑑賞者を想定して制作した、未完成の状態で作品としたものや、キャンバスを木枠からはがした状態で展示した作品など、コンセプチュアルな作品の提示などについて考察しながら、発展させていこうと考えています。

真鍋：あなたが最後に述べた、鑑賞者を意識した制作者という立場といったものは、今後も作家として求められていくことなので、期待しています。

保井審査員

保井：あなたは論文の中で具象絵画という言葉は何度か使っています。まず自分の描いているのは具象絵画であり、ここでの絵画制作を具象絵画に限定すること。そして、具象絵画というものは、対象に即して、対象との類似性を求めており、具象絵画における制作者は受動的であるとも主張しています。この論文で述べられている具象絵画とリアリズム絵画あるいはあなたが求めるリアリティとの関係はどのようなものですか。

清水：私が論文の中で使っている具象絵画という言葉は、具体的なモチーフを描いている絵画全般のことをさしています。そして具象絵画には、例えばリンゴが描かれている作品があるとして、その作品がリンゴというイメージとの整合性がとれていることを求めるものと、実物のリンゴを表現することを求める作品とがあると考えています。その二つの表現の中で、实在の事物を表現しよ

うとしている物をリアリズム絵画として考えています。つまり、具象絵画というカテゴリーの中にリアリズム絵画という在り方があるという捉え方をしています。そして、私は論文の中で、リアリティという言葉の意味を「迫真性」と「実在性」とに分けています。その中の「迫真性」は、具象絵画における二つの表現の在り方の内、イメージとの整合性を求めるもの、つまり「現実らしさ」が捉えられているのかどうかによってリアリティを判別されていると考えています。そして、「実在性」を獲得することは、鑑賞者が見たことのない、現実の事物の存在を「喚起」させることであり、リアリズム絵画では「実在性」も求められていると考えています。

保井：そうしますと、具象絵画とはより大きなカテゴリーであり、その中に「迫真性」や「実在性」を求められる作品があり、リアリズム絵画も入るということですか。単なるカテゴリーの問題と言うことでよいのですか。

清水：はい、そうです。

保井：では、もう一つ質問をします。あなたの論文には、制作者と対象との「関係性」に関する記述があり、作品と鑑賞者との関わりについても述べられています。あなたが最初に否定的に捉えた「迫真性」におけるリアリティの判別では鑑賞者がそれを測ると述べており、そして、「実在性」におけるリアリティの判別は鑑賞者に「喚起」されるのかどうかによるということでした。

「実在性」の獲得は、制作者の「行為」の「痕跡」によって鑑賞者が描かれた対象を「喚起」させられるという仮説でした。「迫真性」も「実在性」も、リアリティの獲得は鑑賞者に委ねられている状態になっています。「迫真性」は制作者が描こうとして実在の事物と作品の再現の忠実さを見比べられないという点に問題があるとしていました。しかし、「実在性」における「行為」という制作のプロセスや「痕跡」によって提示するといったことも、鑑賞者はどのようにそれを理解することができるのでしょうか。鑑賞者は、「実在性」としてのリアリティも具体的に判別できないのではないかと考えられます。「実在性」を獲得することについて、もう一度教えてください。

清水：まず「迫真性」としてのリアリティは、制作者が再現しようとした実在の事物と、作品として提示されている画面上の像とを見比べることができないがゆえに、「現実らしさ」というイメージとの整合性がとれているのが問題となっている、と私は考えました。そして、「実在性」を獲得しているのかどうかということについては、私は絵画制作における「再現」というものを、対象を捉えきっているかのように提示する者ではなく、捉えようとする「行為」である、と考えています。この「行為」というものの中にも含まれる、実在の事物へと向かうベクトルを「痕跡」として鑑賞者に示すことで、事物に対するイメージや「現実らしさ」との比較ではなく、鑑賞者にとっては未知の、実在の事物の存在を「喚起」させるというのが、私の考える「実在性」の獲得です。そのため、実在の事物との比較によって再現の忠実さを計り、そのことによって「実在性」の獲得を判別するわけではないため、比較できないことを問題とはしていません。

保井：あなたはそのような「実在性」の「喚起」というものを、留学中に鑑賞したレンブラント作品によって実際に経験したことが論文でも述べられています。今回の金沢 21 世紀美術館でのあなた自身の展示の中で、それはどの程度達成されていると実感していますか。

清水：私の論文に出てくる鑑賞者とは、制作者が向き合った事物を見たことがない人として想定しているので、制作者である私自身が「実在性」の獲得を判別することはできないのですが、「迫真性」の獲得だけを求めていた修士課程までの作品に対する鑑賞者の反応とはあきらかな変化が見られ、今回展示している「実在性」も求めるようになった作品が結果として獲得しているリアリティに変化が表れていることを実感しています。

三浦：先ほどの制作に関する質問から、さらにお聞きします。あなたの作品は修士課程までのバロック的な効果による物語画から、博士課程以後の、描いたものを消すようなグレースやスキャンブル技法を使った表現へと様変わりしているように見えます。しかし、論文中の博士後期課程に進学後の作品に対する記述には、制作の動機として、作品があなた自身のプライベートな物語性を持つに至った背景が書かれています。修士から博士へと画面の表層的な変化はあれども、あなたの作品

には修士の頃から一貫した「物語性」があるように思われますが、このような物語性が、論文のテーマである「実在性の喚起と不在」に直接的、または間接的な関係性があるとすればどのような部分なのか、分かりやすく説明してください。

清水：物語性が作品に一貫して含まれているというご指摘ですが、確かにプライベートな出来事が制作の背景としてあり、作品にとって重要な要素として残っています。しかし、さきほどのデッサンについての質問に対する解答と重複してしまっていますが、修士課程のときの自作品は物語に「現実らしさ」を与えることによってリアリティを獲得しようとしていました。つまり、物語を鑑賞者に提示するために「現実らしさ」を与え、何らかの出来事を表現するために変換していました。それに対し、博士課程からの作品はプライベートな出来事や身近な存在との向き合いそのものを作品にしようとしています。物語性を背景に持ったうえで、対象との向き合いそのものを作品化しようとしています。そのため、根本的なところでは物語性は変わらずにあります。作品化する上での在り方が変化したのだと考えています。そして、何らかの出来事を物語画として変換するのではなく、出来事そのものとの向き合いを提示することで、「迫真性」ではなく「実在性」を獲得できるようになると考えています。

真鍋：私も修士課程と博士課程での作品の変化に関して質問させていただきます。私が80年代にイタリアにいた頃、当時の若い作家があえてバロック的な表現をしていました。それは、イタリア人が自身の美術の歴史を見つめなおしながら、バロック的な作品を描くという意味で理解できたのですが。それに対し、あなたは修士課程の頃に現代の日本人でありながら、なぜルーベンスなどを参照しながらバロック的な表現を行っていたのか。そして、「迫真性」というものに問題意識を持つようになり、「実在性」を求める作品に変化していきました。この二点に関して、もういちど説明してください。

清水：修士課程の頃に西洋の古典絵画を参照していたのは、絵画によって何らかの物語を表現する上で、その物語を明確に鑑賞者に表すための手法として参照していました。具体的には、西洋美術の中ですでに確立されている図像やモチーフに付随している意味合いを利用することと、物語画が盛んに描かれていた時代の作風を表面的に似せることによって、自身の作品が物語を表現したものであることを鑑賞者に示すために利用していました。その後、「実在性」を作品に求めるようになり、博士課程以降は「実在性」について考察していたのですが、留学中に鑑賞したレンブラントの作品を見たときにルーベンスの作品との差異を改めて実感しました。実物のルーベンスの作品と晩年のレンブラントの作品を鑑賞した中で、ルーベンスの作品は鑑賞者に向けられた表現として描かれており、晩年のレンブラントの作品は自分自身との向き合いや、身近な人との向き合いといった個人的なものであり、鑑賞者に向けられた表現ではないと感じました。そして、晩年のレンブラントの作品を鑑賞する中で、その個人的な向き合いを「実在性」として「喚起」させられました。このような経験から、大作によって鑑賞者に向けた表現を行うのではなく、小さな作品の中に個々のモチーフとの向き合いを絵画化するという作品へと変化したこととも繋がっています。

真鍋：レンブラントの話が出てきましたが、横山審査員も先ほど絵の具の物質性について質問がありました。レンブラントの時代には工房で絵の具などの材料を自作しており、物質と精神の戦いの中で作品が制作されていました。現在では、絵の具などの作品を描く材料は市販されており、それを使っていますが、そのあたりの物質的な違いによる限界などについて、あなたはどうか考えますか。

清水：材料としての絵の具の物質的なところに当時と現代では差異があると思いますし、その点では限界があります。しかし、私がレンブラントの作品を鑑賞する中で感じたことは、対象を描く上で、大まかな筆跡によって対象の量感が捉えられていたり、繊細な筆遣いで女性の肌や反射光が捉えられていたり、レンブラントが晩年に描いた《笑う自画像》という作品に見られるような濃い色の絵の具を厚くグレーズして、繊細なトーンの変化がかき消されているものなど、対象を捉えようとしている「行為」と、向き合っている対象ごとに変化する「制作者の主観性」の表出といっ

た、材料によってではなく、作品の制作と鑑賞者との関係などといった構造によって「実在性」を獲得しているということでした。そのため、工房で自制作していた材料なのか、現代の市販の材料なのかの差異は重要ではなく、制作における「関係性」や「行為」、そして作品と鑑賞者との関係といった構造によってリアリティを獲得していると考えているため、材料の違いは問題だとは考えていません。

横山：佐藤先生の質疑の中にも出てきましたが、制作者の主体性をむしろ抑えることによって、結果的に作品がリアリティを獲得するということもあり得ると思います。今後、制作者の立場に立って、描こうとする対象と制作者との向き合いに焦点を当てていくべきだと思うのですが、あなたはどのようにお考えですか。

清水：「制作者の主観性」を排除して「対象の主体性」のみを捉えるような作品も、ひとつのリアリズム絵画の在り方としてあるのだと思います。しかし、私は「制作者の主観性」を排除することはできないと考えており、排除しているかのように作品を仕上げることは、私にとって虚像の制作となってしまいます。そのため、「制作者の主観性」が作品に含まれていることを、あえて示すべきだと考えました。しかし、私の作品が「対象の主体性」をどれほど獲得しているのかという問題は、課題として残されていると感じています。そのため、ご指摘の通り、今後はよりいっそう実際の制作を通して制作者と対象との向き合いについて考察していきたいと考えています。

○ 審査の講評

三浦審査員

清水氏の研究・制作は、絵画におけるリアリティを模索して行く中で、修士課程から博士後期課程に至り、修士課程までの大作を中心とする制作から、小品を中心とした制作へと変化しました。対外的にも高い評価を受けてきた大画面の制作を封印し、自らの疑問について探究するべく小品の制作に専念するという行為は、制作者の立場からすれば大きな決断であり、その強い意志には敬意を表するものです。本人との会話の中で作品のサイズに関して何度か話題に出ることがありました。私の立場からは、制作のテーマを集約したかたちで大きな作品でも試みてはどうかというものでありましたが、申請論文の執筆および作品制作を進めて行く過程で、清水氏の意図することが少しずつ見えてきたと思います。

清水氏の作品テーマは、一貫して私事、自分の身近な「もの、こと」ですが、氏は描く対象と慎重に距離感を保ちつつ絵画それ自体が「リアリティ」を獲得するべく描画、技法の模索を繰り返しました。油彩画の伝統的技法の高度な技術をベースとして、修士課程までのバロック的な劇的な明暗効果から、不透明絵具を画面に薄くかけるスキャンブル技法によってぼかしの効果を試みるなど、表現の振れ幅は大きいように見受けられますが、対象の実在性を喚起させるという点において揺るぎない意志を持って画面と向き合いました。清水氏にとってこれらの研究が最終的な結論に至ったのか否かは、未だ道半ばであるのかもしれません。しかしながら、博士後期課程をとおして地道な研究を粘り強くやり遂げたことは賞賛に値するものであり、氏の今後の制作活動における大きな財産になるであろうと信ずるものであります。以上の理由から、清水恭平氏の作品、論文ともに博士の学位に相応しいものと認めるものです。

横山審査員

論文は、全体的により多くのことを論じてほしいと感じますが、論の進め方に関しては既定のレベル以上のまとめ方をされています。作品においても、レベルには達していると評価しています。ですが、今日も質疑の中でありましたが、考察を深めることを通して作品が変化していきっており、今現在があなたの作品の完成形だとは思いませんし、それでは困ります。昨今あまり扱われておらず、その問題からむしろ逃げているような表現が多い中で、現代における再現描写や絵画のリアリ

ティの問題などについて真摯に向き合われており、今後に期待する気持ちを込めて、学位に相当するものと判断します。

真鍋審査員

現代の絵画におけるリアリティについての考察を述べている論文、金沢 21 世紀美術館での研究作品展示、そして本日の口述試験を通して、あなたが何を求めて、何を捉えることができたのかということが理解できました。たとえば、「実在性」の「喚起」や「制作者の主観性」と「対象の主体性」について哲学的な視点から分析がしてあります。そして、写真と絵画との比較による考察、「行為」としての再現という一つの解答が出てきており、研究作品展示ではその成果を確認することができます。そして、論文でも述べられているベルギーへの留学の経験は、絵画のリアリティに対する事前の考察があったからこそ発見できた新たな視点だと思います。そして、私はとても勇気のある事だと思うのですが、あなたは修士課程の頃と博士課程に進学後の作品では、大きく表現を変更しています。修士課程の作品では公募展などにおいて高い評価を受けていました。私は、おそらくあなたは博士課程に進学後も修士課程の頃のような作品表現を続けていくのではないかと思っていました。しかし、あなたは修士課程の頃の作品に問題意識を持ち、一つ一つの問題に分解して考察し、それがあなたの研究課題となりました。かつての評価をあえて自己否定したうえで、最終的にひとつの研究としてまとめ上げました。今回提出された論文は、非常に興味深く、楽しく読むことができました。展示に関しても、今後の展開に可能性を感じますし、「実在性」の問題やあなたの現代の視点から見た絵画に対する考察の成果が見られるものであったと思います。そのため、制作と論文共に博士に相当する研究であったと思い、学位を認めます。

保井審査員

現代の日本の美術界では、リアリズム絵画はひとつの流行となっていると思います。清水君の論文は、そのようなリアリズム絵画に対するある種の挑戦状ともいえる意見表明だと見做すことができるでしょう。清水君は、序論で述べているように、自身の修士課程の制作を否定することから博士後期課程での研究を始めました。それは同時に、いわゆるリアリズム絵画の否定でもありました。いわば、現代日本のリアリズム絵画を越えた何かを求めて、彼の言葉で言えば、リアリティに対する思考の変化を、理論と実制作によって考察したものが本論文なのです。その点では、この理論の是非は別として、清水君にしか書くことのできない独自のリアリズム絵画論となっていると言えるでしょう。自作の否定から始まった博士後期課程での研究は、一見連続的に発展しているかのように見えますが、実際には紆余曲折があり、さまざまな問題に遭遇しては解決方法を模索するという非常に困難な道であったことを、論文指導教員として目の当たりにしていました。理論そのものは一見オーソドックスであるといえます。しかし、清水君の感覚においては新鮮な発見であり、次なる課題へと彼を向かわせていきました。作品制作の裏に隠れている、通常では見ることの出来ない作者の思考を、精神的な背景を含めて、すべて隠すことなく赤裸々に我々に示した本論文は一人の制作者の記録としても貴重なものであると言えるでしょう。繰り返しの多い文章は読みやすいとはいえないものの、常に作品に立ち戻りながら独自の仮説を示そうとしている点は評価できると思います。以上のようなことから、本論文を博士論文の基準に達しているものと認めます。

佐藤審査員

論文、作品共によくできていると思います。ただ、自他の問題、つまり制作者である自分と描かれる対象物との動的関係性、あるいはさらに拡張して自分と自分を取り巻く社会との関係性など、これからあなたが生きていく上で、論文で述べられている内容が現実の問題として引き受けていかなければなりません。そのため、今後は世間や社会の中で対応しつつ、どのように作品を描きつづけ生活していくのか。この問題を、胸に秘め一歩ずつ確実に進んでいってください。それから作品

に関してですが、あなたは本学の教育というものをしっかりと色濃く学んでおり、そのような良さがあります。絵具をしっかりと厚塗りし、その筆触の流動性によって、対象物を動的に把握しようとする活力だろうと思います。その逆に、色彩の問題についての考察は論文でも触れられておらず、なおかつ今回の博士満期の作品展の作品の一点に、あなたの色彩に対するチャレンジがあったように思われますが、その点でのおおかたの評価は良くはなかった。制作者と対象との「眼差しの衝突」というやり取りの中で、もっと試行錯誤しながらキャッチボールを互いに続けなければならないでしょう。このように、今後の課題はまだありますが、あなたの論文と作品は認められるものであり、学位に値すると思います。

総 合 評 価

主査の佐藤審査員が試験の終了を宣して以上で口述試験は終了した。直後に行われた審査員全員による総合審査の結果、論文、作品ともに優秀と認め、博士の学位に相応しいものと評価した。