

氏名	かまななえ 加茂那奈枝		
学位の種類	博士(芸術)		
学位記番号	第42号		
学位授与日	平成29年3月24日		
学位授与の要件	学位規則第4条第1項		
学位論文題目	ながれを描く—増殖、凝縮、拡散、循環する有機体—		
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	真鍋 淳朗
		金沢美術工芸大学教授	青柳 りさ
		金沢美術工芸大学大学院専任教授	横山 勝彦
		栃木県立美術館シニア・キュレーター	山本 和弘

審査対象作品数 3点  
論文分量 本文A4判、136頁(67,540字)  
付録の図版 A4版29頁、収録作品総数17点

## 論文要旨

加茂那奈枝の博士学位申請論文「ながれを描く—増殖、凝縮、拡散、循環する有機体—」は、自身の制作活動の原点である〈目に見えない生きたもの〉へのアプローチと、その制作の試行錯誤、考察の記録である。〈目に見えない生きたもの〉の表現を追求する過程において、作品に「増殖、凝縮、拡散、循環する〈有機体〉」が出現し、不確かだった〈目に見えない生きたもの〉が、加茂の芸術世界の中核として確かなものとなっていく。論文は、第1章「制作の原点」、第2章「楮繊維によるインスタレーション」、第3章「洋紙、鉛筆、インク—黒で描く、白で描く—」、第4章「和紙、墨、胡粉—和紙を染める、白で描く—」、第5章「流れを紡ぐ」、第6章「ながれを描く」の全6章で構成されている。

### 第1章 制作の原点

加茂那奈枝にあって、〈目に見えない生きたもの〉は、「実在するものの奥底に普遍的に存在するものであり、雲や水のように流動性があり、草木、地面などすべてを貫いてゆっくりと流れるもの」である。加茂は、鑑賞者にその存在を感じてもらうことを意図し、作品制作に取り組む。第1章では、〈目に見えない生きたもの〉を認識した体験とその背景、油絵から土や和紙を使用した作品に移行した契機について取り上げている。

「2008年春、福井の山中で、白く光を放つ温かいものが、足のつま先から頭の先まで突き抜け、空中に広がり、きらめきながらゆっくりと大気に溶けていくのを、目を閉じていながら感じる」。これが加茂那奈枝の〈目に見えない生きたもの〉との出会いである。これを機に、幼少期から自然のなかに感じていた、「目には見えない、生きた気配」、「大きなものに見守られている感覚」を表現したいという思いがわき上がり、その方法を模索するなかで、油絵具から離れ、土を用いた試行錯誤が始まる。

同時期、福井の現代美術作家である八田豊と出会う。八田から得た、「目に見えない、物の周りにある「流れ」を表現する」という言葉は、その後の加茂の制作の根底を支え、和紙を用いた表現へと加茂をいざなう。加茂にとって和紙は、「生きものである植物の繊維が自然に絡み合ったもので、そこには自然が内包されている」。

## 第2章 楮(こうぞ)繊維によるインスタレーション

〈目に見えない生きたもの〉に包まれる感覚を、鑑賞者に体感して貰いたいという思いを具現化するために、和紙と土を用いて絵画作品に取り組み、展示方法を模索し、和紙の原料である楮繊維を配置する「空間」作品への挑戦に至る。本章ではその経緯、用いた手法、制作過程について、また、加茂が作品に関心を持ち続けてきた作家、塩保朋子について取り上げている。

2012年制作の『空(くう)への還り方 2』は、和紙に土で描いた絵画作品である。展示方法を試行錯誤するなかで、空間に吊るすことで動きが感じられる作品に挑戦することになる。その後、インスタレーション作品を制作していく契機となる作品である。また、自ら紙漉きも行い、原料の繊維の形を際立たせるために、紙漉きでなく、「繊維流し」という自身の方法を考案する。「繊維流し」によって得られるものには、生きた植物のからだかほどかれた状態が留まっており、いのちを内包している」としている。『空(くう)への還り方—脈—』、『空への還り方 14-6』、『空への還り方 15-1』は、楮繊維を用いたインスタレーション作品である。〈目に見えない生きたもの〉が体感できる空間を楮繊維を用いて構成することを試みる。しかし、絵具を用いた時のような自由な表現の難しさに直面する。一方で、写真に白インクで描いたイメージスケッチをきっかけに、二次元に実際に「あるかのように」描くことが、想像力をかき立て、かつ表現するものに適しているのではと思いはじめ。塩保朋子は、加茂がコンセプトや作品の特徴に共感を感じ続けてきた作家である。「特に岩石や樹木、水の流れや細胞など、長い年月をかけて作られる自然の造形に興味があり、こうした根源的な形に焦点を当てて表現することで、生命のルーツや本質を探りたいと思っています」、「私たちの中にずっと流れている自然のリズムやバランスといった、人間のみが忘れてしまっている感覚を取り戻すような表現をしたい」、「細かな作業を積み重ねることで、自然と同じようなリズムを体現したい」という、塩保の言を引用し、「2008年に塩保の作品を初めて見て以来、その圧倒的な完成度に距離をとってしまっていたが、改めて向き合えるようになった」と自らを振り返る。2012年から2015年まで約4年間、楮繊維によるインスタレーション作品の制作を試みる中で、次第に描くことへの思いがわき上がり、構えることなく描いたドローイングに引っ張られるように、絵画制作に戻るようになる。

## 第3章 洋紙、鉛筆、インク —黒で描く、白で描く—

土や楮繊維と対峙する中で、加茂の中で眠っていた「描きたい」という思いが目覚めます。手が動き、線が増殖する。第3章は、その経緯、用いた素材、制作過程、それまでタイトルに用いてきた「空(くう)」、「空(そら)」という言葉についての考察である。

『空(そら)わけて』、『山に』は、ケント紙に鉛筆で描いたものである。『空わけて』の反省点は、「奥行きが感じられず、画面の中に閉じ込められているような印象になってしまった」ことであり、これを踏まえて『山に』においては、紙に鉛筆で描いてから布などで擦りつけることで濃淡を作り、深みや奥行きを出すことを試みる。「ケント紙の色は青みの強い白であり、表面のするすとした質感が冷たい印象を与え、鉛筆の黒も青みがあるため、更に冷たさが増す。それに対し、表現したい〈目に見えない生きたもの〉は湿度があり温かく、生きている」ことを確認し、描きたい対象と、描き出されるものの温度差を意識するようになる。『空(そら)を刻む』では、板と水彩絵具と彫刻刀を用いている。空気のようなものが渦を描きながら板の表面にぶつかり残った痕をイメージして制作されている。しかし、彫ることで出てくる線は無機質で冷たく、鉛筆や筆で描くような、自然で柔らかな線を出すことの難しさを実感する。制作を進めることによって硬質で美しいものができることを予測するも、自身が表現したいものからは遠ざかると判断し、板と水彩絵具と彫刻刀を用いる制作からいったん離れることになる。『ドローイング 14-3』、『ドローイング 14-2』は、紙にインクで描いたものである。線の要素が増え、動きが出てくる。奥行きや強弱をつけ、生きものの気配を纏わせることを目指し、和紙を墨で染めてから白い絵具と筆を用いて描き、線の伸びや濃淡を活かした制作を試みる。作品タイトルは、「空(そら)」から「空(くう)」、そして「空(そら)」へと

戻る。加茂は、仏教における「空(くう)」を、「単なる無ではないが実体のないもの」、「有るようではなく、無いようであるもの」、「実体ありととらわれてはならないし、存在しないととらわれてもならない」と定義し、「作品で仏教の「空(くう)」を究めたいわけではない。自身の「空(くう)」は、理念、思想でもない。しかし、繰り返し自分にとっての「空(くう)」を問いかけるなかで、目指すものは仏教の「空(くう)」が語る、世界の真理の「一つの面」であるとも思えてくる。仰ぐ「そら」に信じるもののすがたを見ている。「空(そら)」について何度も考えるなかで、目指すものが目の前に少しずつ現れてきた。それは変化流動するものの、本質は移り変わることはない普遍的なものであり、水と光の恵みを地上に与える、いのちの根源である。手の届かないものへの憧れが、常に制作の原動力だった」としている。また「物心ついた頃から、自分自身と自然は自由自在に関わりあっていて、一つのものである、という感覚が、ずっとあった」こと、「作品の制作過程は自分にとって、「空(そら)」へと「還る」ことができる時間であり、作品には自分自身が映し出される」こと、「読経し、祈りながら手を動かし造形することで、真理に正面から向き合い、鑑賞者を私の「くう・そら」へといざなう作品が生まれ出てくることを願う」ことを述懐している。

#### 第4章 和紙、墨、胡粉 —和紙を染める、白で描く—

洋紙に鉛筆、インクを用いた作品には、温度、湿度、深さが現れず、〈目に見えない生きたもの〉のイメージと乖離していったことから、和紙に墨、胡粉、面相筆を用いた制作を試みることになる。和紙を墨で染め、濃度や強弱を調整し線を引くと、湿気の間接的な画面の中に空間が出現し、意図したイメージに近づいていく。本章では、その手法、制作過程、作品の構図に新たな視点を提供することになる中国山水図について取り上げている。

『空(くう)への還り方—原風景 15—』は、和紙を墨で染め、白い胡粉絵具の筆線の濃淡や強弱を変えながら制作している。『空(そら)を漉ぐ』、『流れを紡ぐ』では、生きた線が絵画空間に漂い、〈目に見えない生きたもの〉の気配が現れてくることを実感する。画面の外へ広がっていく表現には成功するが、一点透視で空間を捉えていたことを反省する。また、表現対象を「確かに在るもの」として描く必要性を感じるが、それは「具体的な形象ではなく、そこに流れる「目に見えないもの」である」ことを確認する。「部分を切り取るのではなく、大きな風景を一つの画面に内包させる山水画のあり方が参考になるのでは」、という指摘を受け、山水画を参照していくことになる。和紙の地を残すことで線を描くことを試みるため、アラビアゴム溶液での白抜き実験を行い、装飾経への関心から金泥、銀泥を取り入れた試作を行う。結果、金泥、銀泥は、「濃淡」、「奥行き」、「滑らかな線」を描くには適さず、現時点の制作には適していないと判断する。アラビアゴム溶液はその後も使用することになる。〈目に見えない生きたもの〉を求めるときに、写実に基づく描写から実在するものの奥に流れるものを描き出すことをめざすようになり、油絵具から、土、楮、鉛筆、インク、墨、和紙という、素材に至る。実際の風景を通して感じられる目に見えないいのちの蠢き、そして大気を描いているようにも思われる法若真(ほうじゃくしん)の山水図に注目する。「細部に捕われることなく、天地を生成するように、一つの画面に世界を凝縮させて表現する、和紙と墨を用いることにより〈目に見えない生きたもの〉の湿潤、温度を表現する。水をはね返す油を使っていたからこそ、水をはね返さず染み込んでいくという驚きが、そのまま作品に現れてくる。和紙と墨へ働きかけ、そして待つという繰り返される行為によって、一つの画面に「目に見えないもの」の天地の出現を願う」としている。

#### 第5章 「流れを紡ぐ」

本章では、和紙、墨、胡粉を用い、和紙そのものが持つ風合いや温かさを生かす、より深みのある表現への展開を試み、山水図の構図を参考に、天地を一つの画面に表出させることを意識し、紙の上に「描かれた」というより、紙の内側から自然に浮かび上がってくる表現を探求する。

『流れを紡ぐ 15-1』、『流れを紡ぐ 15-2』では、土や水干絵具で着色した後に墨で染めることによ

って、和紙の色に深みを出すことに成功する。〈目に見えない生きたもの〉を水蒸気が立ち上っていくさまになぞらえ、目に見えないかたちを描き出すことを試み、意図したイメージに近づいていくが、なお奥行きが浅く、山水画の構図を参考にしているものの自己流の解釈になっていたと反省する。作業量に対して出てくるものが弱いのは、〈目に見えない生きたもの〉のどの部分を現したいのか明確に捉えられていないからであると認識する。この頃から、制作にかかる前に、精神集中のために写経を始め、結果的に、手先ではなく手首全体で筆を動かすことができるようになる。『流れを紡ぐ 15-3』は、和紙と墨による絵画と楮繊維との融合を試みた作品である。和室の壁にかける作品として依頼されたもので、依頼者の意向に沿うものではあったが、独立して成立させるには、空気が集まって紙が生み出される、あるいは紙に空気が抜けていくような表現への挑戦が課題であるとする。『流れを紡ぐ 15-4』、『流れを紡ぐ 15-5』では、モチーフを海景に転じ、海から立ち昇り、循環する大気の流れの表現を試みる。試行錯誤を繰り返し、和紙の色から墨へのグラデーションが現れてくる。作品が大きくなるほど水や墨汁を大胆にまくことができ、身体全体で線を描くこともできるため、包まれる感覚になるような大きな作品の構想が浮かんでくる。『山霧図』は、制作の原点である山と改めて対峙し、法若真の構図を参考に制作した作品である。和紙、墨、胡粉を用い試行錯誤を繰り返し、素材感を生かした作品のあり方が見えてくる。山水図の構図を参考に、原点の山の光景、空気感を描いたことで、山の大気を客観的に把握することが可能となり、日本の山をモチーフとするには、横構図が適していることも確認する。「自然はそのまま美しいものであるが、写真や映像には、自らが感じる〈目に見えない生きたもの〉は映し出されない。美しく雄弁な自然から、普遍的な「流れ」を抽出し、提示する。自らの内に流れ込んでくる、目に見えない「ながれ」を現出させることが、めざしている制作である」ことを自覚する。

## 第6章 「ながれを描く」

作品の変遷を辿り、文章化することによって、掴みどころのなかった〈目に見えない生きたもの〉が、より具体的なものとして現れてくる。本章では、〈目に見えない生きたもの〉という表現を繰り返し問い、〈有機体〉という言葉を得る。パウル・クレーの「運動有機体」、「気」の概念を交えて考察している。

『ながれ 16-1』、『ながれ 16-2』は、大きな和紙に、紙の色、質感と、墨の滲み、筆で伸びやかに描く線を融合させ、鑑賞者を包み込む作品を目指したものである。『ながれ 16-1』では、線が自然に滲み出てくる感覚を味わう。墨と鉛筆を用いることで、墨が持つ湿度が際立ち、和紙の色と墨の調子を絡め合わせることが可能となる。『ながれ 16-2』では、「生きているもの」の気配が自然にたち現れてくる。タイトルは漢字の「流れ」からひらがなの「ながれ」に変わる。墨の濃淡や滲み、胡粉や木炭、墨による線。画面上に現れるものは、自分の手で描いたと信じ難くなることも多く、ひとりでの画面の中で増殖し、凝縮し、拡散し、循環し始める。「循環」とは、蒸発して空に浮かび、雨となって地上を潤して川や海を作り、また空へと還っていく、水の循環に近いものである。加茂にとって〈目に見えない生きたもの〉は、「空(そら)」の「中」に存在する、実体のない、生命を孕んだものである。それらは湿度と温度をもち、空(そら)に浮かぶ雲のようにゆったりと漂う。2014年の佐藤一郎教授の特別講義においてとりあげられた謝赫の「画の六法」の一である「気韻生動」という言葉に、自らの〈目に見えない生きたもの〉が画面上でいきいきと動き出すさまを思い浮かべる。2016年、作品の素材は和紙と墨に辿りつき、描く対象に山のイメージが出現する。無意識に中国の山水図の構図を参考にしていたことに気づく。『ながれ 16-1』を制作中、作品と「気」との関連の指摘を受けるが、作品に現れるものを「気」と呼ぶことに躊躇を覚える。法若真の『山水図』も「気」の表現であるとされており、画面全体に、雲のような形が天を貫くように描かれ、上部へ押し上げる、目に見えない力が溢れ、画面全体には「気」が満ちている。加茂自身、「気」を孕むものや作品に反応し、郭熙(かくき)や法若真の山水図を、実際の風景を撮影した写真よりも、そこに流れる目に見えないものが感じられるという点で、現実に近いと感じている、にも関わらず、自分の

作品に「気」という言葉を使うことに違和感を覚えるのは、「気」を「孕むもの」ではなく、「気」そのもので画面を満たしたいからではないか」と考察する。〈目に見えない生きたもの〉という表現を繰り返し問う中で、〈有機体〉という言葉が出現する。「自分にとっての〈目に見えない生きたもの〉を、「増殖、凝縮、拡散、循環する〈有機体〉」という言葉であらわせないか」と自らに問いかけることになる。加茂の「有機体」とは、いのちが現れる前の混沌の中に浮遊しているものが、必然的な関係をもって画面上に線や色調、余白を含めて現れる、「ながれ」、「集合体」である。「有機体」という言葉を得ることでパウル・クレーの用いる「運動有機体」という表現に遭遇する。クレーの「運動有機体」とは「それ自身で独立し、静かに動くか、動いていて静かな全体をなす」ものとある。ドイツ語の「運動有機体」は、英語訳では“the development of movement”、つまり、「動きの進化」と訳されている。「墨の濃淡や滲み、胡粉や木炭、墨による線など、画面上に現れるものは、自らの手で描いたと信じ難くなることも多く、ひとりでの画面の中で増殖し、凝縮し、拡散し、循環する。それはまさしく「動きの進化」である」とその共通点を確認する。クレーは、「永遠なるものは時の変転を超えて保持され、周期的な運動のなかに立ち現れるかと思えば、またしばしば原初の胎内に立ちかえるが、それでいてやはり強大で、あまつさえ潜在し、豊穡の実を宿している」、「芸術の本質は、見えるものをそのまま再現するのではなく、見えるようにすることにある」とする一方で、「人間と同様に、絵画も骨格、筋肉、皮膚をもっている。であるから、絵画についても特殊な解剖学を云々することができる。「媒体」を対象にした絵は、人間解剖学的にはなく、造形解剖学的に造形されねばならない」、「結合されたフォルムを理解するためには、それを各部分に分解してみなければならない。(…)研究者はメスをもって解剖するであろう。そしてそれによって、内部と外部の関係を見きわめることができる」とも語る。ユルク・シュピラーは、「クレーにとっては、画面上のどんな過程もすべてが論理的な根拠をもっていなければならなかった。(…)クレーは、自然研究をしているあいだに感得した生長と運動の過程の経験を、幾何学の領域に移している」と解説する。これを受けて加茂は、「クレーにとって、自然の現象も絵画も、解剖の対象であり、自然研究を重ねて得た経験、法則を自分の中に取り込むようにし、生成の理論、理屈が通る画面を、秩序立てて描き出す。一見すると感覚的に描かれたように見えるクレーの作品は、理論の積み重ねから成る作品である」と考察し、これに対し自身の「有機体」について、「手の届かないものに向き合うとき、自身とその無限の存在との間で流動するもの。自身の「有機体」は、「空」を眺めるときの雲に近い。雲の動きや速度から、地上に居ては測れない、空に流れる風の早さや動きを見ることができる。それらは静かに、手の届かない世界の「流れ」を語る。それを分析しようという考えは起こらず、ただ雲や水などの形の自由な移り変わりから、その動き、流れを感じ、そのまま表現することで十分である。試みているのは、理論の「隙間」に存在するものの表現ではないかと思える」としている。和紙に墨や絵具が自然に広がってできる滲みや、楮繊維が自然に絡み合っただけで生み出される造形は、自然の摂理を語り出すように見え、自然が語る造形からイメージを広げ、一つの世界を生み出す。加茂にとって、空に浮かぶ雲も、和紙の上に広がる墨も、空間に浮かべる楮も、同じものである。「畏敬の念を抱かせる自然素材を用いて、制作する中で発生する現象に対応し、それらを解放するように制作する。素材が作り出す造形に、筆で祈りを込めて線を重ね、世界にながれる真理を、静かに語る」、加茂の制作姿勢である。〈目に見えない生きたもの〉は、加茂にとって常に制作の原動力である。制作について文章化することによって、作品に必要なもの、不要なもの、その根拠、更には、素材が何ものか、自分が何者かということ問い続けることになり、そのなかで、余分な要素が削ぎ落とされ、〈有機体〉という言葉を得、クレーの『造形思考』に出会い、加茂の制作の立ち位置が定まる。

「命を孕む、畏敬の念を抱かせる自然素材を用いて、「空(くう・そら)」を祈り手を合わせ、天地を広げるように創造する。素材が生み出す造形に自分の祈りを重ね、静かに語っていく。今後も素材、「ながれ」に問いかけながら手を動かす続け、いのちが息づく作品を生み出していく」とその決意を述べている。

尚、要旨説明では、論文提出後に発表された二つの展示についても報告された。博士課程における研究の成果を結実させた二つの展示作品であるので、ここに付する。

論文提出後の2016年12月17日から2017年1月21日まで、愛知県豊川市桜ヶ丘ミュージアムで開催された企画展、「異空間のアーティスト」において、博士後期課程で得た成果を作品として発表。約9m四方の展示室で、楮によるインスタレーション作品『空(そら)への還り方—豊川—』を展開し、和紙、墨、胡粉による絵画作品数点を壁に配す。楮を使うことからしばらく離れていたが、平面のなかで「目に見えない生きたもの」を確かめ、論文にまとめたことで、実際の空間での制作意図も明確になっており、暗闇から静かに流れてきたものが凝縮して空中に伸び上がり、弧を描いて大気に溶け、原初に還っていく循環の表現が可能となっていた。頭の中に確かにあるものが、楮となって宙に舞い、呼吸し始め、楮繊維が「有機体」となって現れるのを体感する。空間は和紙、楮の白、照明は胡粉絵具、影は墨隣、空間に絵を描くような高揚感、手応えを感じる。照明を当てない楮は、あるかなしかに影に溶けて存在することを発見する。この『空(そら)への還り方—豊川—』の展示が、次の金沢21世紀美術館の楮によるインスタレーション「空への還り方 17-1」に繋がる。天井高を生かすため上下に貫く縦のラインを取り入れる。照明の照度、色味を調整し、天井、床を貫き、浮遊するものは周囲に拡散し、空間に溶け、上下左右に空間が広がり、平面作品、『ながれ 16-1』、『ながれ 16-2』と響きあう空間を構成する。この二つの空間は、加茂にとって、これまでの研究成果の集積であり、追い求め続けてきた〈目に見えない生きたもの〉を提示するに至る。今後は、これをひとつの到達点とし、また通過点でもあるとして、和紙を用いた絵画、和紙の原料である楮繊維を用いたインスタレーション作品の制作を継続し、相互に発展させていくとしている。

## 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28年9月14日に行われた予備審査会に提出された承された議論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元、口述試験では、申請者が本論要旨を画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：**博士課程に入学し、予備申請があった時点まで、加茂さんは非常に真面目で、青柳先生と今まで3年間定期的に会い、その都度制作した作品について記録と考察を作成してきました。それがだんだん積み重なり、博士論文のたたき台となり、それは提出された論文の何倍かの量があったように思います。予備申請のときに、論文そのものをまた書き直し、そして今回出された博士論文は、予備申請のときに出された様々な意見を咀嚼して、膨大な量を整理し、非常に的確にまとめられています。主客未分の、生の事実としての「純粋経験」と西田幾多郎が語ることに近い、福井の山での、そのような感動と繋がる経験が起点になっています。その後、継続的に制作活動が進行し、それに見合っ文章がまとめられたなというように感じています。論文のはじめの方の部分的なところで、具体的に質問をします。僕と出会う以前の話で、「目に見えないものを表現する素材として、油絵具は適していないのでは、と感じ始めていた」と。加茂さんには油絵具は適していないというふうに読めるのですが、目に見えない生きたものを表現する素材として、結構油絵具は適しているのではないかと、僕自身は思っているのですが、加茂さんの場合、なぜ油絵具は適してい

ない、となったのか、もう少し具体的に話して頂けるとありがたいかなど。

**加茂：**油絵具ですが、山での体験の後に、油絵具でその世界を表現することを試みました。佐藤先生のおっしゃるように、油絵具を追求していけば、自分の思うものに近いものになるかもしれません。しかし、高校の美術教師から「なぜ油絵具か」と言われていたことに影響されていることもあるかもしれません、以前からチューブに入っている絵具を使うことに違和感といいますか、疑問を感じていました。もうひとつは、目に見えない生きたものは、自分と繋がっていくもの、自分と一体のもの、という意識があるのですが、油絵具というものは、水を跳ね返す というところで、自分も跳ね返されている印象があったということがあります。油絵具に触れていくなかで、感覚的に、匂いであったり、触感というものが、自分に馴染まないという感覚があったように思います。

**佐藤：**油絵具も本来は自分で作ることができ、岩石を粉砕してから絵具が作れるのですけれども。北陸は和紙の産地でもあり、古くからの、日本の原型が残っている土地でもあり、そういうところで育ってきた加茂さんが、土とか膠とか和紙とかそういうところに進んでいくというのも理解できます。加茂さんの場合はインスタレーション的な展示、平面作品と立体作品を組み合わせたハイブリッドな作品をも作っています。そういうことも踏まえて、真鍋先生、よろしくお願ひします。

#### 真鍋審査員

**真鍋：**それでは、金沢 21 世紀美術館で展示している作品について質問したいと思います。今のプレゼンテーションにあった、豊川での個展を実際に見させてもらいました。そのとき久しぶりに楳のインスタレーションが見えて、それ以前の絵画作品も展示されていました。会場自体も、金沢 21 世紀美術館よりも、もう少し小振りな空間でしたので、加茂さん本人が光のコントロールをして空間を作っていたと思います。光と影の扱いですとか、今現在、加茂さんが持っているテーマを、インスタレーションと絵画作品で提示できたのかなど感じました。それを受けて、現在、金沢 21 世紀美術館での展示に繋がっていつているわけですが、今回の展示は、もっと広い空間ですので、豊川のように光のコントロールがどこまでできたのか、というのがあったかなと思いました。そこでお聞きしたいのは、インスタレーションと、和紙を使った絵画作品では表現手段の違いがありますね、その違いと、また共通しているところも当然ありますね、そのあたりの説明をもう一度お願いできますか。

**加茂：**インスタレーションと絵画との違いですが、私自身は、制作過程では同じ感覚で行っています。現在展示している空間でも、楳の作品と、絵画作品が両方、調和するように、お互いに響きあうように意識しています。楳の繊維が絵の中に入っていたり、または絵の中の線が、壁に投影された影に溶け込んでいくように見えたり、お互いに作用していくように見せたいと考えています。

**真鍋：**そういう場合ですね、例えば、大きな平面作品が 2 点あって、インスタレーションがあります。作品としては一点一点を、単独の作品として見るべきなのか、それとも関係づけて見るべきものなのか。見る側としては、まあ見る側で自由な見方をとるのですけれども、作者本人としてはどういう形で見てもらいたいと考えて展示されたのか、聞かせてもらえますか。

**加茂：**空間全体を見て頂きたいのと、一点一点を見て頂きたいという両方を意識しています。今回は絵画とインスタレーションを共存させましたが、今後例えばインスタレーションだけで、光や影をコントロールして見せることもできますし、絵画一点一点を単独で見せることも可能です。展示によって見せ方を変えていきたいと思っています。

**真鍋：**そうですね。それに関してですが、インスタレーションにライティングされた影が壁面に淡い感じで投影されていて、そういう影と、平面の作品とが繋がっていつて、空間全体が大きなインスタレーションと言ってもいいのかなども感じましたが、そういう解釈も可能ですか。

**加茂：**はい、可能です。そういう意識で空間を作りました

**佐藤：**栃木県立美術館の山本さんには、今回初めて 21 世紀美術館での展示を見ていただきました。昨年、まだ審査員に依頼される以前に、偶然東京での個展をご覧になったとお聞きしています。博士論文と博士作品との関係性について、山本さんなりに感じるところがあるのではないかと思います。

### 山本審査員

**山本：**昨年、「ギャラリーなつか」で作品を見た時は、「日本画」の作品として見ました。素材感や絵画のマテリアルのほうが強く見えてきたように思います。しかし、昨日 21 世紀美術館で見た時は、照明の効果もあってか、またその後の研究の成果もあって、どういう素材を使っているのかということが後景に退いて、像あるいはピクチャーというものが前景に出てくる形になっており、非常に完成度が高まったと思います。トータルのインスタレーションとしても完成度が高かったし、絵画作品それ自体や楮を使ったインスタレーションも個別にもとてもよかったです。論文も非常によくできていたと思います。基本的には、どのようなモチベーションで、どのような試行錯誤の結果、現在の作品に至っているのかという制作プロセスが非常によくわかりました。しかし、作品を見る立場から言いますと、最終的にはやはり作品そのものがアーティストの勝負どころだと思います。論文のなかで、パウル・クレーの *Bewegungsorganismus* 「運動有機体」という言葉が出てきます。それと関連して、「社会有機体 *Sozialer Organismus*」というルドルフ・シュタイナーの言葉を応用したヨーゼフ・ボイスというアーティストがいました。八田さん、塩保さんの作品研究から、最終的には中国の郭熙、法若真そしてパウル・クレーというような先達の研究から現在の作品に至ったということはわかるのですが、先ほど「社会有機体」という言葉を出したのは、私は作品とアーティストとの間に立つ立場ですので、金沢美大の博士課程を修了した後のことを外の人間という立場から質問させていただきますと、現在、生きているアーティストと加茂さんは戦っていくわけです。欲を言えば、論文でも同時代のアーティストあるいはアートの傾向、今後の動向のなかでの加茂那奈枝というアーティストの客観的な位置づけ、もちろん完全に客観的にということは実際にはあり得ないのですが、相対的な位置づけを入れても良かったのではないかと思います。私は美術館の人間なので、例えばいま 21 世紀美術館で展示されている『ながれ 16-2』がとても素晴らしいので、勤めている美術館で收藏したい、という提案をしたとします。そうすると収集委員会で審議されます。そのとき、加茂さんの作品は、既に收藏している秋岡美帆さんの作品、あるいは小山穂太郎さんの作品と似ているのではないかと審査委員の意見が出るかもしれません。現代のアーティスト、世界のアーティストの中で、自分のポジショニングというのを、これからそこで戦っていく場合に、戦略と言うと大袈裟ですけれども、どういうふうな心構えを持っているかを、お尋ねしたいと思います。

**加茂：**確かに論文のなかでは、ご指摘の通り現代の美術の動向を踏まえることはできませんでしたが、ただ、論文に取り組むなかで、自分の原点、制作の根源というものに向き合うなかで、適した素材というものが明らかになり、目指してきた世界というものが形として現れ、ある完成形に到達することはできたと思っています。自分の制作活動の立ち位置についてですが、ひとつは、和紙、和紙の原料を用いていることが私の特徴ですけれども、それに向き合うことになったのはやはり福井の現代美術の活動がありまして、素材そのものに特化した表現というところで、ひとつの特徴であると思っています。それから、日本画に使われる素材を使っているのですが、実は絵画を描いているという意識はあまりないといえますか、空間を広げるように、生きたものが動き出す、滲み出す場所、ステージとして考えていまして、そのあたりは今後、考察していく必要があると考えています。

**山本：**論文の執筆も、いま 21 世紀美術館で展示している作品も、金沢美術工芸大学、博士課程に在籍している加茂那奈枝、というアーティストの到達点であり、そこには申し分のない成果が出ていると見ています。実際には勝負はこれからで、アーティストとして、今後はパウル・クレーと比

べられるわけでもなくて、郭熙と比べられるわけでもなくて、いまの世界で、私が一番優れた作品を作っているんだという自負を持って戦っていく、あるいは他のアーティストと協働していく、または競争していくという段階に入っていくわけです。その心構えも聞きたかったところなのですが、おそらく目前の学内審査に精一杯でその余裕はなかったかしれません。最近の若い優秀なアーティストというのはそういうところもきちんと織り込んで、社会、世界のなかで、どのポジションに自分が在るのか、ということ踏まえた上で、メタ批評的に論文のなかに自身を取り込んで、自分が歴史上、あるいは現在の位置でどの位置にあるのかということ理論的に書ける人がいます。批評家、理論家よりももっと上のレベルの批評や論文を書いてかつ批評的な作品を作るアーティストがいま世界に結構います。加茂さんと同じような年で、そのような仕事をしている人が何人かいるので、本当は論文にそのような戦略が入っても良かったのかなと思います。私のアーティストのサバイバル研究から見ると、制作はアーティスト活動の半分、そこから自分をどうプロデュースして、あるいは自分を批評して、社会のなかで生きていくか、そして作品を通して何を社会に訴えていくかということが重要なところだと思います。博士課程の審査の範囲外かもしれませんが、外部から来た人間としてはその辺をもうちょっとお聞きしたい。例えば、今年制作の予定とか、来年の予定とか、10年後にはこんなことやってます、ということでもけっこうです。加茂那奈枝というアーティストの将来像とかビジョンを、今日に至るまでいっぱいいっぱいなのは百も承知の上で、お尋ねいたします。

**加茂：**ご指摘ありがとうございます。この3年間で、制作しては文章化するという習慣が身についたので、それを今後も繰り返しながら、現代の動向も踏まえて考察していきたいというところなんです。私の作品は空間と素材があれば、どこでも展開することができますので、例えばアーティストインレジデンスでいろんな場所に訪れ、その場所の素材を使って、例えば楮と融合させていったりということも可能だと思っています。そこでまた展開していきたいと思っています。今回の展示中に、福井と富山のところから展示の話を頂きまして、今年夏以降にまたそこで楮の作品を、今度は古い日本家屋の空間になるんですが、そこでまた展開させ、そのような中で発表活動を重ねて、自在に変幻して、生きものが成長していくように、展開させていければと思っています。

山本：ありがとうございます。シュタイナーやボイス風の「社会有機体」でいいますと、アーティストは一人では生きていけないわけです。キュレーターや批評家、コレクター、それを見てくれるオーディエンス、それらが有機的に重なって連なってアーティストが世界のなかでの位置を占めるということがあります。そういうネットワーク、有機体まで作り上げて行って頂きたいと思います。改めて21世紀美術館での作品についてお尋ねいたしますが、私はいま現在の作品はトータルなインスタレーションとして、先ほどありましたように照明、ライティングも含めて、完成度が高く仕上がっていたと思ったのですが、トータルのインスタレーションとしての完成度が高いぶん、2点の絵画作品が、インスタレーションの一部になってしまっている。それは弱さではなくて勿体ないと思ったのと、昨日も美術館で講評している時に、佐藤先生か横山先生から、楮の作品を見ている人の立ち位置が、絵画を背にしているという指摘がありました。トータルのインスタレーションとしては完成度が高いのですが、私は楮のインスタレーションの作品は絵画の作品と一緒にではなくて、あれは単体で十分に成立する自立する作品ではないかと思いました。これは否定的に言っているのではなくて、それぞれの作品の自立性が十分に高かったということです。基本的に加茂さんの作品は流動するもの、流体的なもの、留まらないもの、そのような状況を絵画的な、いわゆる静止画像に凝固させる非常に難しい課題に挑んでいると思います。流動するもの、運動するものを固定、定着、静止させて作品化していくという相矛盾する制作方法であって、非常に志が高いと思います。先ほども佐藤先生から日本画の素材と油絵の素材との対比についての質問がありましたが、私からは、流体的なものを、映像あるいは写真というメディアで表現する方法を導入しているというふうな考えがあるかを伺います。

**加茂：**実は制作のなかで、線が増殖していく過程の写真を繋げて、映像化することを考えたこと

もあります。ただ、それは説明的になり過ぎるという思いがあって、今は試みていません。今後、写真や映像を使わないとは言いきれません。ただ、やるとしても、風景を撮ったものではなく、あくまでも自分の作品を使って試みていきます。今現在は考えていません。

**山本**：はい、わかりました。

### 横山審査員

**横山**：作品だけでなく例えば論文もそうですが、加茂さんにとっての筋道というか、作品への思い、どう実現したかということとはよくわかりました。3年前から比べて随分成長したなというふうに思うし、特にこの前の豊川以降、さらに期待できるなど感じています。加茂さんは最近とても充実しているということをもっと認めたと思います。それはよくできたと思います。ただいつも気をつけてほしいのは、自分の思いが実現されることは大切ですが、そこで止まるのではなく、それをどう人に伝えるかということをもっと考えていただきたいと思います。例えばインスタレーションで、いみじくもあなたは空間に描くということをやっていたでしょう、インスタレーションというのは立体作品になっちゃうわけだから、そうすると見る側としては立体のものとしての充実感も求めたくなるということがあるわけですね。昨日、会場でも指摘したんですけども、加茂さんの作品は、絵画的なインスタレーションですね。中央の、天井まで行っているあの素材が、もうちょっとボリュームが欲しいなという印象がしたんですね。それは例えば、90年代から、生け花とかそっちの人たちが繊維を使うインスタレーションをばんばんにやっていたことを思い出すのですが、それと比較すると、加茂さんの場合、繊細なんだけれども、何か弱さが見えるというか。もっと作品の強さを示してほしいなと思いました。今後の課題として、自分の思いをどう伝えるかということをもっともっと突き詰めてもらいたいなと思います。具体的なことで質問します。平面作品ですが、文章のなかでもありましたが、今出ている作品は墨だけではなくて、鉛筆も使っている。その前提として、最初なかなか墨という素材を使いこなせなくて、格闘してきたということがあるのですけれども、今後例えば墨で描くということにもっともっと習熟したときに、鉛筆というのは無くなるんですか。あるいは墨と鉛筆ということでの表現を考えているんですか。

**加茂**：墨と鉛筆セットで使うということにはこだわりは持っていません。線を描くということとは変わらないです。

**横山**：ますます和紙に水、墨の表現ということを極めていくわけなんですね。そうすると、これまで日本画で墨を使ってずっとやってきた人の作品と比較されることになるわけです。そういうときの心構えというか、加茂さんのなかで方向があれば教えてください。自分の思いを、自分で実現できていいなという、今がそういう状況だと思うのだけれども、それを越えて、人に私の思いはこうなのよと伝えるべく、やってほしいなと思うのですが、どうですか。ずいぶん真面目で積み上げていく方だから期待はしているのだけれども、さっき発表にもあった「理論の隙間を埋めていく」と言われましたが、言葉で語っていく、語れないものを語ろうとするなかで出てくるものももっとあると思うんですね。自分の感覚が実現されて、そこで突き詰めていくということを止めてしまうような恐れをちょっと感じたのですけれども、どうですか。

**佐藤**：ちょっと話してもいいですか。加茂さんの出自は、やっぱり基本的に油絵なのです。限りなく水墨画に近づこうとはしているのかもわかりませんが、身体というか、身についたやり方というものが蓄積されているんですね。例えば、和紙を黒く染めたり、グレーにしたり、というのは、西洋画でいえば、インプリマトゥーラ (Imprimatura)、中間調子を設定して、それと陰影部分とを組み合わせる。あるいは胡粉を使って、普通的水墨画だったら、白はあくまで紙の地色である白を利用しますが、加茂さんは平気で絵具の白で描いたり、白を重ねたりする。それはなぜかというのと、中間調子を設定しておいて、陰影の部分と、光が当たった明るい部分というものを、三層構造で組み合わせています。この自分の手法というものを、どれほど自覚しているかわからないかと別として、非常に西洋画的な絵画技術なわけです。近づいて白色の筆致なんか見ていると、まさにテン

ペラ画におけるハッチングです。ハッチングをくどくど重ねて大きな流れのある画面を構成しようとしています。撥墨とか、破墨とか、一回限りの筆触で決めてしまう水墨画とは違う。もしかするとオリジナリティのある加茂さん自身の絵作りが進められる可能性が、ここにあると僕は見ています。

**横山：**今の佐藤先生の言葉を聞いて、加茂さんはどう思いますか。

**加茂：**技術的には、油絵の、層、レイヤーを重ねて行く意識で制作を行っています。今後水墨画と比較されていくとは思うのですが、私がやっていることは実際の風景の再現ではなく、和紙と墨という素材と向き合い、その対話の痕跡で心象風景を描き出すことを試みています、そこが私の特徴だと思います。

**横山：**例えば、今回作品の写真をファイルで出されている。21世紀美術館で展示している作品の写真もあるので、このファイルの写真の状態だと、説得力を持つと思うのだけれども、実際の作品は写真よりもサイズがあるのもっと茫洋として見えますよね、そのへんの、どう人が見えるかということも考えて頂きたいなという気がします。それともう一つ、論文のほうで、作品の「気」の話ですね、「気」を孕んでいるというふうに言われるということに違和感を覚える。「気」そのもので画面を満たしたいと言っていますが、そのあたりをもう一度説明してもらえますか。

**加茂：**「気」が現れる、ということに違和感を覚えるのですが、それが嫌だというわけではなく、「気」のような気配が現れているということはいいと思うのですが、私が現したいと思っているのは、命を持った目に見えないものなのなのですが、それは「気」ではないと思っています。自分がその目に見えない生きたものに包まれる、入っていく感覚を現したいという思いがもともとあって、作品でも、その命を持ったそのものが現れて欲しいという思いがあります

**横山：**まあ、第三者から、気配とか「気」と言われるものが現れていると言われることを否定するわけではないということですね。

**加茂：**はい。

**横山：**加茂さんの言葉遣いが、例えば「くう」が「そら」になったり、漢字の「流れ」が平仮名の「ながれ」になったりとか変化していくのはよくわかるのだけれども、もう一度今後のことも考えると、そのへんも整理したほうがいいんじゃないかなという気はしています。例えば普通だと「そら」みたいなところから「くう」へ高まったりすると思うのだけれども、加茂さんの場合はそこからまた「そら」に戻ったりする。そのへんの直感的なことは、それなりにわかるのだけれども、もうちょっと突き詰めていったほうがいいような気がしているのと、論文の構成上、第3章の「くうとそら」のところですが、そこまでは具体的な作品のことを書いて、いきなり「くうという語には次のような意味がある…」というふうに始まっちゃうので、繋ぎの文章をぜひ挿入して頂いたほうがいい気がします。

### 青柳審査員

**青柳：**この論文は、加茂さんが自分の世界を確立するまでのもので、そこで、早速次の課題を頂いて、ありがたいというか、もう次の一步を踏み出さねばならないということですね。確立できたというか、今の形に至ったのは、博士課程2年目の最後の発表が終わった後の一年間で、そこでやっと形が見えてきた。論文がある程度形になったと思った後に、今回の二つの展示（豊川と21世紀美術館の展示）に至った。論文が終わって初めてあの展示ができた。ということは、論文を書いてよかったと私は思っています。そして加茂さんはゆっくりですが、言われたことは全部しっかりと受け止めるので、今日頂いた言葉はしっかりと受け取って応えてくれると期待しております。始まりから少しずつ。まず、修士課程修了後、博士課程への進学をすすめられるも、一年間考えた末に、一年後によりやく受験を決意し進学されました。入試の時に提出された作品のなかで中心となっていたのは、楮繊維のインスタレーションで、作品写真は、本部長公舎に展示されたものだった

と記憶しています。展示場所とのマッチングもよく、写真を見る限りではとてもいい作品にみえましたが、何処かで見たことのあるような既視感のある作品でもありました。また実際に見てみると、素材である楮の扱いに慣れているわけではないので、荒さが目立ち、完成度についてもまだまだ素人のレベルであり、博士課程に見合う制作が今後果たしてできるのだろうか。油画出身の学生が、はじめたばかりのインスタレーションで三年後に、博士の学位申請は難しいだろうというのが、初見でありました。進学後も楮と格闘しては敗れるといますか、思うところに至らず、ということを繰り返すこととなります。研究発表の度に、弱い、まだ弱い、生きたものと感じられない、これでは駄目だ、等々、愛情はこもっていますが、非常に厳しい指摘をうけ続けてきたように思います。加茂さんの「目に見えない生きたもの」を表現したいという思いは、一貫して、一度として揺らぐことはありませんでした、が、しかし、言葉と強い思いはあっても、それが未だ加茂さんのなかで漠として明確になっておらず、漠としたままでは、鑑賞者に思いを伝えるに至りません。そのようななかで、インスタレーションのイメージスケッチや、アクリル板、板を彫る試み等を経て、再び、ペンを持ち、筆を持って、手を動かし始めました。それが博士課程に入って一年半ほど経ってからです。するとそれまで慣れない素材で不自由な表現をしていたこともあって、嬉しいほどに手が動き始めました。おそらく、楮や彫刻刀と格闘する不自由さの経験がなければ、手が動く喜びもこれほどには感じられなかったと思います。そうしてでき上がってきた作品の最初のものが『ドローイング 14-3』ですが、楮繊維が画面に出現し動き出したようで、私の目から見れば、とても面白いものでした。その後、インクを墨にかえ、紙を和紙にかえ、日本画の基礎があるわけでもなく、手探りの挑戦が続きました。そのようななかで、学内外で、四つの大きなチャンスがあったように思います。その三つについては、論文のなかで言及されていますが、現在の時点から振り返って、ここでどのように意識がかわり、作品が変わっていったのかを、お話しいただけますか。一つ目は2015年の神通狭美術展の入賞です。入賞はいいのですが、博士となればこれではまだまだです。この後、ようやく加茂さんは北陸の外へ足を踏み出すこととなります。二つ目は、研究発表展での前田学長のご指摘です。加茂さんが、モチーフとなった川や海の映像を流した際に、あなたの絵よりこの映像の方がよほど美しい、わざわざ絵に描く必要があるのかという厳しい指摘でした。その場で即答はできませんでしたが、加茂さんはこの指摘に正面から向き合いました。三つ目は博士論文タイトルについての佐藤先生の駄目出しです。それまでの制作を改めて振り返り、たしか最初は「目に見えない生きたもの 一楮、和紙、墨、胡粉を用いた挑戦一」といったようなタイトルであったように記憶しています。それでは駄目だという駄目出しをいただいてきました。それから何がやりたいのか。「目に見えない生きたもの」とはどんなものなのか、言葉をさがし続けました。「循環するもの」、「増殖するもの」、「拡散するもの」、「凝縮するもの」その「もの」とは何か。「空気」、「気」、「粒子」、「水蒸気」、等々。そうして「有機体」という言葉がすとんと落ちてきました。それから自分のやりたいことが見えてきたというのが、たぶん去年の夏頃だったと思います。その後論文の考察は一気呵成に進んでいきました。「有機体」という言葉を得たことで何がどのように変わったのかをお話しいただけますか。ということで、一つ目は神通峡の入選のこと、二つ目は前田先生から頂いた言葉、三つ目は「有機体」という言葉について、その前と後について、論文にも書いてありますが、今振り返って、お話してください。四つ目もあったのですが、四つ目は、最初の楮の作品と、今回の愛知県豊川市での展覧会と今回の21世紀美術館における2つの楮の作品について聞きたいと思っていたのですが、これについては、先ほどの要旨説明でほぼ述べていただきましたので、三つについてお話しいただけますか。それから「隙間」について、今、横山先生からもご指摘がありましたが、論文に無かった言葉が要旨説明に出てきましたね。2ヶ月経って、クレーのもととは違う、その「隙間にあるもの」という言葉が、2ヶ月かけて入ってきた。まだ時間はかかるかもしれませんが、何かそこに加えることができれば、加えて頂ければと思います。

**加茂：** まず一つ目ですが、『流れを紡ぐ 15-1』という作品ですが、和紙と墨と格闘しながら制作

して、その神通峡美術展で入選し、富山へ展示を見に行ったときに、その展示会場が、普通のホールに仮設の壁を立てて、蛍光灯の明かりで展示されていて、という空間で、作品に全然適していない場所、ということがありました。それまでは素材に慣れておらず、挑戦することに気がひけていたのですが、作品に適した空間で展示できる、全国的な公募展に挑戦していくことに繋がりました。もうひとつは、和紙を墨で塗りつぶして、あくまでも白い線を引き立たせるための背景として扱っていたのですが、この作品の後、和紙の温かさであったり、柔らかさであったり、色味であったりという、和紙が持つ魅力を生かして制作していきたいという思いになりました。その後は墨を自分で磨って使ったり、素材と対話しながら制作していくことに繋がりました。二つ目の、前田先生から頂いた指摘ですが、研究発表の際、作品の参考にした空の写真や、川の流れの映像を、もとなったものとして提示したのですが、その時にそちらのほうが綺麗だと言われて。その時、返す言葉が見つからなくて悔しい思いをしました。その後ゆっくり考えるうちに、私が表現したいものは、その美しい川の流れにも、空の雲にも現れていないということを改めて確認しました、私が表現したいものは、あくまでも私のなかに流れ込んでくる、私を通して現れてくる形であるということを改めて確認することができました。三つ目の、「有機体」という言葉ですが、それまでは「目に見えない生きたもの」であったり、「空」であったり、漠然とした、手で掴むことができないものを目指して、まだ曖昧なものだったのですが、「有機体」という言葉が出てきたときに、確かに有るもの、手で掴むこと、触れることができるものとしてつかみ取ることができました。そして自分にとって、「目に見えない生きたもの」のなかに蠢いているもの、のかたち、ながれ、というものを掴むことができました。そこから作品が意思を持って動き出しました。最後の、理論の隙間という言葉ですが、これはまた今後も深めていかなければならないところです。論文の最後にも書かせて頂きましたように、私の「有機体」は、私が信じるもの、祈りに向ける先にある「空」と向き合うときに、自分と「空」との間に蠢くものの集合体、ながれであり、空と自分との間、隙間に、という意味で使っています。これからまた深く対峙していきたいと思えます。

## ○ 審査の講評

### 佐藤審査員

口述試験も、時間がそろそろ後半に入ってきています。各先生方の講評を加えた課程博士の学位審査をして頂きたいと思えます。

### 青柳審査員

加茂さんの論文は、たゆまざる実験と制作、そして制作記録と作品の反省の積み重ねでした。その骨格がほぼでき上がり、加茂さんの姿勢がほぼ決まってきたから、考察が加わっていきました。それまで憧れてきたがゆえに避けてきた塩保朋子についての考察もその一つです。和紙への制作の手ごたえを得た後に、学生時代の自分の制作を振り返り、油画の制作と現在の制作が断絶しているのではなく、そのまま繋がっていたことを確認しました。自然への思いの原点である幼い頃の楽しいものではなかった体験について、客観的に振り返ることができるようになったのも、全体像がほぼ固まってからです。考察が深まると作品も前へ進みました。「有機体」という言葉を得て、表現したいものを自らのうちに確立できたように思えます。まだまだですが、「そら」、「くう」、「そら」についても身構えずに考察できるようになりました。おそらくこれまで加茂さんを支えてきた「目に見えない、物の周りがある「ながれ」表現するのだ」という、八田豊氏の言葉も、この段階になって加筆されました。本論文は、加茂さんが「目に見えない生きたもの」と一貫して真摯に向き合い、自らを切磋琢磨し、自らの「ながれ」、「有機体」、自らの「芸術世界」を確立していく場であり、その記録でもあると考えます。博士の学位に相当するものとして評価します。

### 横山審査員

加茂さんは大きい展覧会をする前に必ず相談に来てくれまして、いろんな話をしながらアドバイスするのですけれども、青柳先生の指摘にもありましたように、人の話をちゃんと聞いて考えて、それは確かに時間がかかるかもしれないけれど、必ず自分のものにして次にいくというタイプの方なので、3年前から比べれば本当にここ一年の成長は素晴らしいなというふうに思っています。ただ、やっと足場がはっきりして、これから、というところだと思いますので、論文でも自分その時々自分と向き合いながら、模索しながら、やってきたということはよくわかるのだけれども、まさにこれからアーティストとして、自分の作品をどう人に理解してもらおうか、説得していくかということをもっとクールに考えて、その方法もより考えてほしいと、期待を込めて思います。学位にふさわしいかどうかということでは、本当にこれまで努力を積み重ねてきてますし、人一倍努力してきているということは十分に理解、認めることができますので、それは学位にふさわしいと思います。ぜひ頑張ってくださいと思います。

### 山本審査員

加茂さんの作品は、大地—地球の下面、空—地球の上面、その上と下に向うベクトル、人間も含めて、寝たり起きたりするものを含めて、そういうシンボリックなものが、物質の三態としての凝固、融解、昇華などといった気象的な物質変化を通して宇宙的な摂理をも見せてくれる。それはおそらく加茂さんが論文で書いた以上のものを、作品が我々に見せてくれる力を持っているのではないかと思います。作品の力強さは、論文に詳細に記載されている緻密な研究の成果としてでき上がっている。その完成度は極めて高いものがある、先ほどは加茂さんの個人的なものがそこに到達したというふうに言ったのですけれども、個人的なものを越えて、一般的な作品がもつ強さというものも兼ね備えていると思います。それから和紙という素材に関しては、先ほど佐藤先生から、骨身に油絵の方法がしみていたという話がありましたが、キャンバスを構成する繊維の縦横のグリッドではなくて、和紙がもつフラクタルな、無方向性というか、不規則的な繊維の方向性と、加茂さんが表現しようとする流体的なものが見事に一致している素材となっているのではないかと思います。先ほども言った通りで、我々見る側からすると、これは一体どんな素材を使っているのかということよりも、像として、ピクチャーとして、あるべきものがきちんと現出している。その現出したものが見る者を捉えるという現実的な力があって、そういう意味でも、現時点の作品の完成度は非常に高いと思います。まとめますと、感覚的に作品を作っていくのではなくて、理論的に、ロジカルに組み上げて現在の作品に至っている。そういう研究の成果が作品として結実している点において、学位にふさわしいと判断いたします。

### 真鍋審査員

申請者加茂那奈枝さんの金沢 21 世紀美術館での作品展示では、申請者自身が考案した「繊維流し」という手法によってつくられた楕繊維によるインスタレーション作品と、雲肌麻紙による大作 2 点が出品されていました。インスタレーション作品の中心には、滝のような、天と地を貫き、往還するような、循環するような流れが表現されていました。その周辺には、雲を暗示させる楕繊維が軽やかに浮遊していました。床には、繊維流しによってつくられた、空気を含む繊維が敷き詰められていて、たゆたう水面を暗示していました。壁面には、光を表現する白い大きな画面に、墨、鉛筆、木炭を併用して、不要なものをできるだけ排除した、影や水の循環を表現する大作が、壁面から少し浮いた状態で設置されていて、会場でも聞きましたけれども、空間のなかに融和していくということも試みていると伺いました。薄暗いなかで壁面に楕繊維の影を投影して、その影と、展示された作品が相まって、ひとつの大きなインスタレーションの表現に昇華されていました。これは高く評価したいと思います。博士論文に関しましては、制作の原点の体験の説明から始まりまして、自然素材による支持体、和紙による制作方法、描画の技法の研究の詳細な記録とともに語られ

ていました。これは大変な制作ノートになっていると思います。また、申請者加茂さんが現在に至るきっかけとなった八田豊氏との出会いや、自身の制作過程を明確にするための、山水画の研究、それから仏教との関係、さらにパウル・クレーの「有機体」との対比、共通性についても言及されていました。そのなかで、自分のスタンスが明快にされているところまで至っている。そこも評価したいと思います。そういうことも踏まえ、申請者加茂さんは心を鎮めて制作を始める、真摯な態度から成る多くの作品群には、申請者がテーマとする、実在するものの奥底に普遍的に存在する、雲や水のように循環するながれが表現されていて、そこには幼少期の自然との濃密な体験の記憶と、それから後年、目に見えない生きたものを体感し、おそらくこれが終世のテーマとなる世界観が表現されていて、申請者の作家としての探求が今後も継続していくことを予感させ、今後の活躍を大いに期待させるものになっていたと思います。よって、金沢 21 世紀美術館で展示されている作品群と、博士学位論文ともども、博士の学位を与えるに充分値するものと認めたいと思います。

### 佐藤審査員

当然、皆さんと同じように、博士作品、博士論文とも、博士号の学位を授与するに値すると思っています。加茂さんは、福井の山のなかでの、目に見えない生きたものを体験、すなわち「純粹経験」するということから出発しています。西洋画においては、いわば自分がある、対象物である描かれるものを見るという行為のもとで、普通は、絵を描くということが成立するのでしょうか。加茂さんの場合は、視覚的というよりも、もうちょっと身体的、触覚的であり、対象物と自分との関係性というよりは、対象物なかに自分が包まれ、それに含まれてしまうという経験を大事にしています。しかも、画面と自分とが一緒になって、水を使ったり墨を使ったり、木炭を使ったり楮を使ったりしていくうちに、その作品そのもののなかに、自分自身の美意識なり、表現されている目に見えない生きたものを、発見していく。あるいは、それを手がかりに次の一步を踏み出していく。というようなひとつの進め方をしているなど。そういう一步一步を歩む、加茂さんは見た目大和撫子なのですが、なかなかその奥に秘めたる粘り強い制作というものに対しては、すごく共感しているものがあると思っています。最後になりますが、「目に見えない生きたもの」というものを、仮に、「愛」する対象に喩えることもできるのかなと思い、そんなことを思っていたら、ひとつの言葉を見つけたので、読みます。「愛は自我をしてその愛する対象の中にみずからを失わしめる。しかも同時にまた、その対象を自分のものにしようとする。これは矛盾であり、人生の一大悲劇である。」これは人間が生きていく上で、制作していくうえで、いい言葉だなと思っているのですが、これは鈴木大拙の言葉です。加茂さんの、今後の門出を祝って、贈りたいと思います。

これにて審査会を終了したいと思います。ご清聴ありがとうございました。

以上で加茂那奈枝の博士学位審査を終了した。

## 総合評価

審査員一同、論文及び研究作品を優秀と認め、博士学位に相応しいものと高く評価した。