

氏名	豊海 健太 (とようみ けんた)		
学位の種類	博士 (芸術)		
学位記番号	第48号		
学位授与日	平成30年3月23日		
学位授与の要件	学位規則第4条第1項		
学位論文題目	細胞化する漆 —素材の物質性から喚起する生命感の表象—		
審査員	主査	橋本 真之	金沢美術工芸大学大学院専任教授
	副査	山村 慎哉	金沢美術工芸大学教授
		山崎 剛	金沢美術工芸大学教授
		横山 勝彦	金沢美術工芸大学大学院専任教授
		外館 和子	工芸評論家

審査対象作品数 14点
論文分量 本文A4判、200頁(90,582字)
付録の図版 A4判36頁、収録作品総数14点

論文要旨

豊海健太の学位申請論文『細胞化する漆—素材の物質性から喚起する生命感の表象—』は、第1章「漆の技法と平面表現」、第2章「作品紹介、制作工程、作品の検証：《深海》2013年～《細胞説》2017年」、第3章「素材の物質性と表現の考察」、第4章「細胞化する漆と曖昧な生命感」の全四章で構成される。本論文は、漆の平面作品について焦点をあて、日本以外の地域における漆の特色、漆の平面作品の歴史的背景を考察し、自身の作品と制作論について論述したものである。

以下、章立てにそって概略を記す。

第1章 漆の技法と平面表現

第1章では漆の技法と平面表現について考察した。

第1節 漆の装飾

漆による表現には蒔絵、螺鈿、卵殻、漆絵、密陀絵、箔絵、沈金、蒔醬、存清、彫漆、平文などがあり、技術面や使用方法によって細かく分類する事ができる。また、地域によって技法的特色があらわれ、漆はそれぞれの地域の風土や民族性を反映し、それぞれに特色ある漆文化を形成する。

第2節 日本以外の漆の平面作品

第1項 中国の漆絵：漆絵は塗り物の表面に色漆で文様を描く技法である。漆絵は中国で盛んであり、漢代にすでに行われていたとされる。一見すると油絵のようであるが、研ぎ出しによる効果や要所に他素材を用いて質感の差異をつくり、独自性のある中国の漆絵を確立している。

第2項 ベトナムの漆絵：ベトナムの漆絵は色漆による色鮮やかな表現が特徴である。金箔や卵殻を貼り、表面に線を掘るなど、様々な素材や技法を駆使して複合的に表現される。1930年代にはフランスの植民地であったため、伝統的な漆工芸と西洋の絵画表現が融合して発展する。

第3項 ミャンマーの蒔醬パネル：ミャンマーの工芸を代表する漆工芸は、人々の生活、仏教の信仰、王朝の装飾美術と密接に関わって発展した。特徴的な加飾技法が蒔醬で、意匠は仏陀伝や仏教説話、ミャンマーの神話の神々や動物等をモチーフにした連続文様をデザインしたものが多く。

第3節 漆を用いた平面表現について

日本における漆の平面作品で突出しているであろう、また、私自身の表現に最も影響を与えた人物として、柴田是真、高橋節郎、並木恒延の平面作品を考察した。

第1項 柴田是真の平面作品を考察：絵師として卓越した技術を持つ是真は、それまでの蒔絵師が果たし得なかった、自らの手で優れた下絵を描くことのできる稀有な存在であった。《富士田子浦蒔絵額》は得意とする青海波塗、青銅塗などの変塗を駆使し、金銀高蒔絵で巧みに描かれる。

第2項 高橋節郎の平面作品を考察：高橋節郎は独自の沈金技法を用いて漆パネルという平面作品の表現形式を生みだし、伝統にとらわれない自由な表現へ変化をもたらした。作品は繊細かつ幻想的な世界で、深淵なる漆の黒と同調してより美しく表現されている。

第3項 並木恒延の平面作品を考察：並木恒延は高橋節郎に師事し、高い描写力と卓越した技術によって独自の漆絵を展開する。描かれるモチーフは雪景色や波打ち際などの日本の風景や人物画などが多く、光と影を巧みに捉えて漆で表現している。

第4節 漆を用いた新たな表現の模索

第1章の第1節から第3節を踏まえ、新たな漆の平面表現を模索した。これまでの漆の平面作品は素材を色彩の表現として扱うものが多いが、表面的な視覚効果だけではなく、漆の物質性を顕出することで表現の強度が高まると考える。素材の物質性に焦点をあてて表現との関係を築く。

第2章 作品紹介、制作工程、作品の検証

《深海》2013年～《細胞説》2017年：これまで制作してきた漆の平面作品《深海》から《細胞説》までの作品点数21点の変遷を時系列順に紹介し、各作品における視覚的な情報とコンセプト、作品に対する検証、制作における思考の展開を論述した。

第3章 素材の物質性と表現の考察

これまでの作品から素材の物質性と表現の関係について考察、論述した。

第1節 卵殻

第1項 卵殻の物質性について：卵殻は、ほとんど水分を含まず、94%は炭酸カルシウムで、他に炭酸マグネシウム、リン酸カルシウム、その他微量の有機物、微量の水分で構成される。卵殻を物質性の観点から見直し、卵殻の質感や性質から色彩以外の共有するイメージを有するか考察し、卵殻と骨や化石の共有するイメージを関連づけ、付随する意味を表現に付加できると考えた。

第2項 骨の曖昧な生命感：肉体が朽ちた後に残る骨は生命の名残を体現するかのよう、生死の存在を強く意識させる。また、骨格を解剖的に見ることで、生物の形態、生活環境、生活様式、そして進化のメカニズムといった生物の起源を紐解く鍵となる。生を失って尚、多くの情報を残すこの物質に対して生死の境界とそこに付随する曖昧な生命感について考察した。

第3項 ロリカと卵殻の曖昧な生命感：海洋や堆積物の中で確認されている数百種に及ぶ有鐘織毛虫は見事な殻をもっている。その殻は古代ローマ兵の鎧の名をとって「ロリカ」と呼ばれる。このロリカと卵殻の共通点をまとめ、考察する。卵殻は内側の命を覆うように外側が構築され、その表情は時の経過に対して変化をみせない。したがって、外に対して中の生命に対する曖昧が生じる。鎧も同様に外に対して内側の変化を把握することが困難である。この相反する要素を表現に繋げる。また、卵殻は細かい卵片を貼っていく作業であり、構築していく感覚に近い。付着物の積層によって構築されるロリカと卵殻の作業性に共通する感覚を見出した。

第2節 色漆

第1項 色漆の歴史的背景と考察：中国前漢時代として知られる楽浪漆器の出土物には、朱の他に緑、黄、褐色の色漆が使用されていた。一般的に赤と黒のイメージが強い漆だが、今では顔料の多彩化によって色漆の色彩の幅は広がった。ここでは多彩化する色漆の特性を考察した。色漆は多彩になったが、油絵や日本画など他の絵画に比べると色彩の幅は制限される。漆を混ぜることで必然的に彩度は低くなり、逆に顔料を多くして発色をよくすると従来の漆らしさは希薄となる。制限された中で無限の色彩をもつ色漆であるが、多彩化に伴いその特殊性を捨ててしまったと考えた。

第2項 朱の歴史的背景と考察：朱漆の歴史的背景は縄文時代に遡り、遺跡の墓からは朱が塗られた櫛や腕輪などの装身具と帯などの装束が出土している。縄文人は赤をハレの色として珍重し、血や炎の色、ハレの色、再生・隆盛の色であった。堅牢な漆の塗膜をもって縄文時代の朱は保持され

てきた。そこからは当時の生活と漆の密接な関係がうかがえ、文化や宗教、精神性といった背景を想起させる。朱には色彩だけでなく漆の意味が存在し、縄文人にとって漆は信仰の対象であった。

第3節 白檀塗と琥珀

第1項 白檀塗と応用：漆の変塗として、白檀塗は金や銀の箔を貼った上から透漆を塗る技法である。塗肌が香木の白檀に似ているところからつけられた名称である。この白檀塗の印象は香木である白檀よりも琥珀のイメージが強い。金箔の上に塗られた透漆の層は黄色味を帯びた飴色と化し、またその透漆が底に貼られた金箔まで光を透過、吸収し、そして反射した光はうっすらと金箔の輝きを見せる。その表情からは琥珀と類似する共通項を見出すことができた。

第2項 琥珀について：琥珀とは大昔の植物の樹脂が化石化したものである。琥珀は樹液からなるため、当時の生物や植物をはじめ大気を含み、そこに時間を内包し停止する。内と外で時の経過に差が生じ、停止した世界への神秘性が強くなる。また、長い年月による樹液の化石化は目に見えない時の経過を存在化し、凝縮された時間を感じさせる。そんな時間が結晶化した琥珀から時空の超越、自然の神秘、生物の生命感を見出した。

第3項 内在と凝縮、時の停止：琥珀に対する要素をもとに透漆を用いた白檀塗と結びつけて作品を制作した。金箔にハッチングして描いた空想の世界に透漆を覆い、内在する世界の非現実性、神秘性の強度を高め、また、透漆の積層と時間の経過を結びつけた。何層も重ねた漆の層は凝縮された時間の結晶となり、そこから見出される生命感と神秘性を表現に付加した。

第4節 黒漆

第1項 漆の黒について：漆の美しさを構成する因子は「艶やか感」「ふっくら感」「しっとり感」「深み感」とされる。他の塗料との大きな違いは「しっとり感」と「深み感」にある。この点について分析した。

第2項 黒漆の表現方法：塗立、蠟色仕上げ、吸上げ法、研ぎたてを組み合わせさせた黒漆の表現技法による視覚的効果の働きを考察する。1. 塗立と蠟色仕上げ、2. 吸上げ法と蠟色仕上げ、3. 研ぎたてと蠟色仕上げ、の各技法についての方法と効果を検証した。

第3項 闇塗による表現が生むもの：自身の表現を極力排除して黒漆の素材の物質性だけで作品を成立させた。黒漆を鏡面に仕上げることで手跡を極力希薄にすることができ、素材の物質性が顕出する。漆を塗った刷毛目を研ぐ事で、塗るという人為的行為は消失する。その後、研ぐ作業も細かい研ぎ傷を徐々に磨いてなくすことで同様に行為は消失する。鏡面に仕上げるためには多くの工程と高い技術を要するが、その程度が高ければ高いほど手跡は希薄となり素材の物質性が顕出する。一方、作り手の表現を排除することは独自性をなくすことに繋がるため、夜桜塗を応用した。漆で描いたモチーフは素材と同化し物質性に干渉しにくくなるを考え、闇塗と称して制作した。

第5節 漆

第1項 漆と血液：血液には赤血球をはじめ多くの細胞が含まれる。血液は生物体を循環して生命機能のサイクルに不可欠な物質である。瘡蓋に見られるように傷口を塞いで固化する性質があり、漆の性質と類似する。血は生命のシンボルで、親族の繋がりを示す血縁など継承性の概念をもつ。漆に神秘性や生命感が抽出される要因として、無意識下に血に対する思考の共有が図られていると推測した。

第2項 作用の共通—瘡蓋とちぢみ—：漆の掻採りによってできた表面は平行に何本も溝が入っている。その溝から漆は採取されるが、乾いた漆は傷口を覆うように固化して部分的にちぢんでいる。これは漆の樹の生命機能をあらわすものであり、私はこの表情から血と瘡蓋を連想する。漆の木の傷口からにじみ出る樹液は時間の経過とともに固化して、その傷口を保護するように覆う。また、乳白色の漆は時間の経過とともに暗い褐色に変色し、私はこの一連の様子から血液が瘡蓋となる生命機能に類似すると考える。視覚的、作用的な性質の共通性から、イメージを共有して生命感の認識に繋げることを試みた。

第4章 細胞化する漆と曖昧な生命感

第1節 細胞の考察

第1項 細胞と生命：細胞説では細胞が生物の構造および機能の最小単位であるとされ、生物体は細胞によって構成し、細胞の働きによって機能する。つまり、細胞と生命は密接な関係にある。

第2項 漆と細胞の関係：植物から生産される漆の樹液自体に細胞は存在せず、漆に生命を見出すことは細胞説の観点から矛盾する。ここで問題として浮き上がる漆の生命感に対する曖昧さを、逆説的に考えることで解決したい。すなわち細胞を表現することで生命を想起させ、漆の生命感に結びつける試みを行った。

第3項 細胞化する漆：作品12《液中01,02,03》では細胞的見地に立った漆の捉え方から、表現として細胞を関連づけ、漆の生命感に結びつけた。作品15《C》では表現に加えて作用的な性質の共通する要素から細胞と関連づけた。これまでの制作を通して、漆という素材から表現を考察し制作に移行するものであった。表現の制約を受けると同時に、素材に対する焦点が絞られ、漆を色彩としての塗料ではなく物質性に着目した制作となる。最終的に細胞的な見地で作品を制作し、生物体の単位である細胞として捉え、曖昧な生命感を表現した。ここでこれまでの制作を通して要点をまとめると、有機物である漆と無機物の卵殻、卵殻の物質性、細胞と漆、細胞的観点、境界の曖昧から全体像の把握、という言葉があげられる。漆や卵殻の存在しない細胞を構築することで曖昧な生命感を表現できることも、漆という素材の物質性が起因していると考えた。

第2節 曖昧の考察 『曖昧の七つの型』

曖昧について『曖昧の七つの型』（ウィリアム・エンプソン著、岩崎宗治訳）を参考に考察する。曖昧が生まれる理由について、それによって意味がより直接的に伝えられるからではないかと考える。作品11《幽胎03》では意図的に分解・構築・生成という対立構造を作ることで曖昧を含ませ、鑑賞者の心理的作用を考察した。

以上の論述を踏まえて「おわりに」では、これまでの作品制作の変遷から、私は漆の物質性と表現の関係について考察し、そして、最終的に「細胞化する漆」に帰結した。ここでは「細胞化する漆」を立脚点として「素材の権力」について考え、ミシェル・フーコーの定義する「権力関係」と「支配」について、また二つの権力のタイプとして「規律訓練型権力」と「環境管理型権力」、そして「空間の権力」、という段階を踏まえて、「素材の権力」を考察した。また、新たな問題意識として浮き上がった「多様化と自由」について論述して本論文の結びとした。

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29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。

主査の橋本真之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、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

橋本審査員

橋本：比喩あるいはこじつけが造形思考として展開していく様が、良い意味で、なかなか面白く読める論文になっている。過去形の文脈の中で、現在形で「何々と考える」と言う書き方が随所に見られるのだが、それにはどのような意図があるのか、意図が強くあるのであれば説明してほしい。一般的に過去形の文脈の中であれば、「何々と考えた」とするところを、あえて「考える」という語感が際立っていて印象的だった。

豊海：論文で「考える」と「考えた」という言葉が混在しているが、今回、自分の作品を文章化する

る時に、制作していたその当時に思っていなかったことが、文章化することで気づいたということがある。それを「考えた」とすると、制作していた時に考えたということになってしまうのが、私の中で違うな、と思えて、「考える」という現在進行形にした。

橋本:それが伝わってくる感じがしたので、特に意図してやっているのだろうと思いながら読んだ。もう一つ、123・124 頁にかけて漆に似た素材を挙げている。その中でカシューというものが出てきて、それが一番漆に近いとしている。蠟色漆や黒漆はいずれ何百年かすると透明になってしまうというような記述があるが、例えばカシューを下地に塗って、蠟色漆を塗るという併用技法みたいなものは考えられないのか。

豊海:可能ではあると思うし、飴色になることを防ぐためにカーボンブラックという黒の顔料を入れることもできるが、私の中でカシューはやはり人工的なものなので使いたくない。もし使うとすれば漆にカーボンブラックを混ぜて、透けを防ぐといったことはしたいと思う。

橋本:いわゆる顔料との併用はすでにされているわけだから、別の素材が敷材として入ってくるのはあまり不自然に感じないと思う。特に他の素材を扱っている人間からすると感じない気がするが、あなたの中で別素材の比率みたいなものがあったりするのか。

豊海:やはり漆以外のものに対する異物感が私の中にある。以前はパネルの胎にアルミ複合板を使っていた。それはアルミ板の間に発泡スチロールを圧縮したものが入っているが、そこに対しても私の中では異物感があつた。だからアルミ複合板は扱っていない。

橋本:実際には象嵌だとか、卵殻など、異物が入ってくることになると思うが、それをある程度論理的な、比喩あるいはこじつけによる造形思考として展開した点はあるのではないか。そこが面白く読めたところだが、そういうものとしてカシューが入ってくることはないのか。

豊海:今のところはない。ただ、カシューに関しても物質性を捉えて表現するのであれば、使用する可能性はあるかもしれない。

橋本:やっぱりそれは類似な素材にすぎないってことになるのか。

豊海:はい。そう考えている。

山村審査員

山村:博士後期課程の最初の頃の闇蒔絵を中心とする作品は黒い世界のみで表現しているが、これは、漆の物質性は人の行為を希薄化することによって初めて見えてくる、つまり人の手の行為を消すことによって漆の質感や物質性が出てくる、ということで取り組んだものだと思う。ならば逆に、人の行為とか手跡が残るものには、漆の物質性は感じないということになるのか。

豊海:手跡が残っていても漆の物質性は伝えることができると思うが、黒漆の作品に関しては、制作動機が、漆の黒は何もしなくても綺麗なのではないか、というところから始まった。そこで、自分の手跡を消そうということで黒漆の蠟色仕上げに夜桜塗を応用した闇塗で表現した。ただ手跡が残っているから物質性がないということをお願いはしないし言えない。

山村:どうすることで手跡と漆の物質性が結びつけられると考えているのか。先ほども、油絵具が出ていてもそこにあまり物質性を感じないが、漆が出てると非常に物質性を感じるという話があった。漆を使っている人間からすれば確かにそうだが、全く知らない人から見ると同じものにしか見えない。本当に漆の物質性というものはどこにあるのかということをも更に突っ込んで研究すべきだろう。それから一連の作品に関して、漆の物質性とは別に、表現するテーマを生命や性的なものに求めているが、それについても説明してほしい。

豊海:生命に関しては、自分がわからないというところに興味がある。また、私が漆以外の油絵などの違う素材を使っていたとすれば、このテーマを設定しないと思う。漆を使っているからこそ、そこに何かしらの生命感を、生命をモチーフに制作している。

山村:曖昧という言葉から出てくるテーマもその辺りにあるということか。

豊海:はい。そこがリンクしている。

山村:曖昧さということに関しても非常に分かりにくい。それをもとに作品化することを考えた時、そのモノというのは、見えない、なんとなくわからないものを、明確化しようとして作ることだと思う。常にその曖昧さが根底にあって、それをもとに表現していく時、見えないものを明確化するためにやっているのか。そうではなく、もっと別な意味合いがあって、曖昧を常にテーマにしているのか。その辺り、曖昧さということに基づくテーマ性を説明してほしい。

豊海:まず曖昧について、見えないものを明確化、確信化しようという欲求はある。しかし、結局は明確にはできないだろうとも思う。論文の第4章で曖昧について述べる際に市松文様とか格子縞模様例を出した。どちらとも判断できない構造が主題となっている。未決状態である構造が主題となり、曖昧であるからこそ全体の構造をより直接的に伝えることができると考え、私自身はその曖昧の構造をもとに表現に展開している。

山村:では、結果として作品を作ることで、曖昧さは消えていっているのか、それともまた違う曖昧さがでていて、そこからまたモノが作られていくのか。

豊海:私には曖昧について、それを表現し明確にしようとする意図はあるが、まずはどうしてそうなっているのかということ私自身で確かめたいという欲求に基づいている。明確にしたいという欲求がある。わからないからこそ見つけたい。しかし結局やったところでわからない、だからまた次に行く。そのように展開して行く感じで制作している。

山村:一連の作品が、常にそういうところで次から次へと何かを求めながら展開して行くのは、あなたのスタイルだと思うが、では、着地点がどこにあるのかと考えると、逆に何を求めてやっているのかわからないところも実はある。博士後期課程の集大成として卵殻技法に絞って制作し、今回もメインの部屋には卵殻の作品を展示した。これは白と黒の世界ということで非常に象徴的なもので、むしろ曖昧さより、これしかないというように受け止められる部分もある。

豊海:卵殻の作品展示をやりきった感じはある。まだまだ卵殻を用いて表現できる幅はあるし、今は黒と白を主として、黒バックに表現しているが、背景に錆地を用いたり、縮みの表現と併用したり、技法を組み合わせることで表現できることがまだあると思う。

外館審査員

外館:パネル状の形態で表現する人の場合、見る側も、作り手自身も、なぜ漆を用いて絵画的表現を工夫し制作しているのかという問いが生じるものだと思う。それが問題意識となって今回の研究も成立し、制作しながらそのことを考えているのだろう。そういった意味でこの研究は、制作者の側から絵画的表現を漆でやるということの意義を問うものとなっている。高橋節郎のような戦後すぐの人は、むしろ「これは絵画だ」という意識を打ち出すことで、タブロー感を強調した漆の作品を制作した。しかし、それが普通になってきた1980年代ごろ以降は、「なぜ漆なのか」という逆の問題意識が生じてきた。そこに答えようとする研究として論文を読んだ。例えばフーコーの言葉になぞらえて「素材の権力」という言葉を使っているが、素材に支配されながら作ることの面白さがあり、その辺りも興味深く思えた。聞いてみたいのは、論文では2013年あたりからの作品図版を時系列に載せて、資料のところでは制作工程も丁寧に書いているが、最初の草稿とかスケッチなどが一切出していない。資料の方も支持体を作るところから語っている。作業工程に入る前のスケッチ、例えばラフがあって、これが段々変化して、漆の素材へと物質化していく。そこに意義を見出そうとしているにもかかわらず、最初のスケッチとか草稿が無い。その割にはかなり具体的に描き込まれたイメージというか、ディテールにつこんで表現しているところに、面白さを感じる。でも一体それはどうやって出てきたのか、例えば骨というイメージを表現するにしても、そのスタート地点が見えない。スケッチとか草稿などはどの程度のものをごどのように書いているのか。

豊海:スケッチは基本的にはA4サイズのスケッチブックに描いている。

外館:ラフか。

豊海:いえ、しっかり描きこんでいる。ただある程度、綿密に書き込んではいないが、大きなパネル

サイズに拡大コピーしてトレースするため、どうしてもラフになってしまう。そのため、卵殻の場合は制作を進めながら細かいディテールを作り込んでいる。

外館:最初のA4サイズの状態で、かなりディテールまで描いて、そこからまた拡大した後描き込む段階があるのか。A4サイズをそのまま直接拡大してパネル制作に入るのか。

豊海:A4サイズのスケッチをパネルのサイズに拡大コピーし、置目という下書きを行う。結局、A4のスケッチブックに描いたものが全てラフになってしまうので、特に漆の場合は漆面に下書きみたいなことがあまりできないので、制作しながら細かい表情を作っている。

外館:A4から拡大されて物質化していく時に、さらに細くなっているということか。できればその距離感が分かった方が説得力も出る。わざわざ卵殻という非常に緻密なものを素材として使うことで、スケッチから格段に面白くなっていく。これだけ丁寧に制作プロセスを書くのであれば、草稿はこんな感じ、置目用に拡大したものはこんな感じ、といったものもあればよかった。グラフィックなイメージが物質化していくところに意味を感じる。

豊海:論文に付け加えたいと思う。

外館:芸術以外の色々な文献を読み、幅広い視点で漆を捉えようとしている。そのなかで福岡伸一さんの分子生物学的な『生物と無生物のあいだ』という本を131頁で引用している。そして、「生命体とはミクロなパーツからなる精巧なプラモデル、すなわち分子機械にすぎない」という文章を引いてきて、「いや、ちょっと違うのではないか」と言おうとしている。しかし、これはそれまでの分子生物学の見解である。むしろこの後に、福岡さんが、というよりも福岡さんが引いているシェーンハイマーという人の考え方で、そもそもその人が動的平衡ということを出し、生命というのは決められたパーツをただパズルのようにはめられるのではなく、どの細胞と結びつくのか手探りで出来上がって一つの生命になるという考え方が示されている。どちらかという、この福岡さんとシェーンハイマーの考え方にあなたは近い。福岡さんはそれまでの分子生物学で言われてきた生命体＝機械論、機械パーツ論みたいな考え方を踏まえて、「しかし実は生命ってそんな単純な機械みたいなものではない」ということを言おうとしている。あなたが本を全部読んで、福岡さんが引いているシェーンハイマーの意見、シェーンハイマーが提示した新しい生命論を理解し、そこに例えば共感したとか、そういう書き方にすべきだったと思う。あるいはもっと昔の論を引いて、そうではなくて私は21世紀に論じられている生命論に共感するという書き方をしないと、福岡さんやシェーンハイマーに失礼だろう。それから「おわりに」の2段落目で油絵具にふれて、油絵具はチューブからパレットに色を出した状態でも、絵具の物質性は意識されない(または意識しない)と書いているがこれはあなたの考え方か。

豊海:はい。

外館:一般論とあなた自身の見解や感じ方、それを区別して書く工夫、あるいは今一般に言われている通説なのか、少し特殊な考え方なのかを区別した書き方、こういったことを意識的にしないといけない。絵具の物質性は意識しない人もいれば、いや結構物質性を意識します、と言う人もたくさんいると思う。具体の作家の白髪さんが足で描いた、グニュっていう油絵具の痕跡などはまさに油絵の具の物質感を感じさせるから、新しい身体的な絵画として見られた。

豊海:それはパネル上に描かれたものだからで、その前段階では、物質性というのは意識されない。つまり、キャンバスに色が乗れば、作家もそこに物質性を意識していると思うが、おそらくチューブから出している状態では、意識しない、意識されないと思う。

外館:いずれにしても、自分自身の基準とか、漆の実作者なら当然こういう感じ方をするというような意見と、一般にどうかというギャップみたいなものは、これから文章を書くうえでも、制作のうえでも意識した方がいいと思う。それからタイトルで、《血液、瘡蓋、血液》のように直接的なものがあるが、あまりにも直接的に言ってしまうと、鑑賞者のイメージネーション、想像力を縛ってしまうことがある。今回展示した作品などは、そういう直接的ではないタイトルの方が、想像力が膨らむような気がしたが、あなたはどう思うか。

豊海：一般の人が作品を見る時、その人は漆が搔かれた状態もわからないわけだから、漆と血液がリンクしていることをまず伝えたくて、血液とそれが固まった瘡蓋を漆と結びつけてタイトルとした。一般の人が《血液、瘡蓋、血液》というタイトルを見たら、むしろなんで血液、瘡蓋なのかという疑問を持ち、そこから「あ、漆か」という気づきに繋がっていくと思っている。

横山審査員

横山：金沢 21 世紀美術館での展示で、入ったところの狭い通路に《細胞説》というかなり大きい作品を展示していて、広い部屋に小品が何点かあった。その展示の意図はどういうものか。

豊海：入り口の《細胞説》は、以前もっと広い場所で展示していた。漆のちぢみに覆われる空間を作りたかったが、広い空間で展示した時、それが私の中であまりしっくりこなくて。今回は圧迫空間という狭い空間を作ることで、より作品が大きく見えるのではないかと考えた。

横山：当然ながら引きがない訳だから、鑑賞者は大きい作品の部分を間近でしか見るのができない。漆の縮みの表面、テクスチャーの感じはよく伝わり、面白いとは思いますが、全体つまりは六枚を並べた全体像を示す必要よりも、細部を意識して欲しいという意図だったのか。

豊海：細部も認識して欲しいが、本当は壁全部を縮ませたかった。あの空間にしたのは、細部を見ることもできるが、入った時に見上げるかたちになる。そういう場合、人間の感覚は自分より身体スケールの大きいものに囲まれるので、覆われている感じが出ていいと思った。

横山：広い方の部屋は、しっかりイメージを書き込んだ細胞や原生生物の作品と、闇塗りの作品と、物質感や素材感をあらわにした《細胞説》と、大きく分けると 3 つのパターンに分かれる。本人としては今後どういう方向にいきたいのか。

豊海：組み合わせていきたいとは思う。卵殻は自分の世界観をあらわしており、《細胞説》の方は素材に任せるという作品になっている。そこを融合してもいいとは考えている。

横山：論文では「自然素材である漆に対して安易に生命感を求めることは、私にとっては詭弁のように感じる」ということを出発点としつつ、「その制作過程や作業の行為から漆に対して生命感のようなものを感じることも否めない」と言い、「だがこの曖昧な生命感の原因はなんであるのか」と問う。私はこの間に何かあるような気がする。生命感があることは否定できない。ただ「曖昧な生命感」と言った途端に、曖昧な生命感というものがあるような気になる。曖昧な生命感という言葉にしてしまうと、それは固定化されたイメージとなり、あなた自身を縛る気がする。生命感という言葉の意味するところは曖昧であるとか、生命感の表象は曖昧だという言い方ならわかるが。それから自分にとってリアルな言葉ではない言葉に引っ張られるところも気になる。論文では自作品を例にあげながら丁寧に検証している。これは大事なことだが、残念なことに内容が、素材についてとか、制作イメージについてとか、色々な段階があって混在してしまっていて、そこをもっと整理する必要があるだろう。何か書くとそこに引きずられて次が始まるというように、良くも悪くもそういうところがある。今日の発表でもエンプソンが出てきたあたりから急にわからなくなった。エンプソンは『曖昧の七つの型』という本を書いたが、もともとは文芸学の本で、あなたはそのエンプソンの理論を直接適用しているようなところがあり、理論に引きずられているのではないかと感じてしまう。その辺りの実感としてはどうか。

豊海：私としては今回作品を文章化し、それぞれ検証というかたちで書いていくことで自分の中の整理はできたと思う。ただ読み手の立場からそういった指摘を受けて、文章を精査する必要を感じている。エンプソンの『曖昧の七つの型』は、自分の中で強く共感した部分があったので、その共感が、引っ張られたという印象につながったのかもしれない。

横山：博士に入学した時、あなたは描く力を評価されていた。今の卵殻は描くということとかなり異なっている気がする。悪い意味での工芸的になっているのではないか。

豊海：そう捉えられると複雑な気持ちだ。卵殻は描くという感覚ではなく、物質を構築していく感覚に近いので、そこは工芸的な部分を感じざるを得ないと思う。

横山：そういう制作を通し、出発点である漆の生命感をどのように感じているのか。

豊海：制作を通して、漆は子どもみたいなもので、湿度の調整など常に面倒をみなければならない素材で、生命を感じる部分は常にある。それを見る人にどう伝えるかというところで制作してきたし、生命とは何かという、答えの出ない問いを今後も追求して行きたい。

山崎審査員

山崎：あなたは自分の作品が絵画的だと言われることを避けたがる。卵殻について、描いている意識は無いと言っていたが、確かに卵殻の作業は置く行為なのでその違いは明快だと思う。線を描くということから卵殻を置くということへと今は展開している。2017年の展覧会に「細胞化する漆」というタイトルをつけた。この言葉自体を意識したのはこの頃からだ。振り返ってみると、これまでの過去の作品もこのコンセプトでくくることができるという解釈で、今回の論文のタイトルとした。論文の85頁の上段に、もう一つのコンセプトである「曖昧な生命感」に関する良い文章があるので以下に引用する。「曖昧な生命感、生命を宿しているかわからない曖昧さ、そしてその曖昧から意識されることについて考察した作品である。この作品は女性の子宮と男性の精子をモチーフに卵殻を用いて表現した。《幽胎 01-02》ではそれぞれ半分に分割した構図は、展示空間で対面させることで子宮と精子がそれぞれ映り込み、一つの融合体となるよう意図する。暗に生命の誕生を意味するが、描いているものは生命を有しているか曖昧なものであり、《幽胎》というタイトルをつけた。精子と子宮はデフォルメして表現している。様々な形によって全体が構築されているこのイメージは有鐘織毛虫のロリカという石灰質の鎧をモチーフに組み込んでいる。微細な欠片を貼る卵殻の作業は、微小なカルシウムの塊を構築して一つの物質を成立させる感覚であり、この作業はロリカに見られるような複数の集合体によって一つの形態を作り出すことにリンクする。また、鎧という要素も外見だけではその中身が存在するかわからない点が卵の性質と類似すると考え、これらの要素からロリカのように内在する曖昧な生命感を表現した」。卵殻の表現について、こういった独創的な議論は、あなたしかできないだろう。微細な欠片を貼る卵殻の作業を通して、曖昧な生命感が表現される過程が手に取るように伝わってくる。私は、あなたを色々な技法、色々な表現を行う作家とは捉えたくない。論文を書くことで、何が一番中心となる技法、表現なのかが明確になってよかったと思う。そしてもう一つ、卵殻の表現に付随させる表現として、縮みに代表される塗りの表情、漆のもつどうしようもない物質的な特性に委ねた塗りがある。卵殻を置くという行為では明らかに作者の意思によって置いており、縮みという行為は作者が手を離して委ねる行為なので、私は対局にあると考えているがその辺りの意識はどのようなものか。

豊海：あまりその意識は無い。縮みにしても、自分の手が加わらないというふうにと考えると対局ということにはなるが、ある程度コントロールしてやっている部分もある。

山崎：論文を書くにあたって「細胞化する漆」とか「曖昧な生命感」という言葉が出てきたのは博士後期課程の最後の年に入ってからだが、それによって、この言葉によって引っ張られるようにして、作風が卵殻を軸に特色化され、一つのいい方向に展開したと思う。

追加質問

山村：横山先生と山崎先生が全く違う観点から述べていたことを理解しているのか。これまでの制作態度や思考には横山先生が言うように色々なスタイルがあり、一方で山崎先生は卵殻の作家としての位置づけを言われた。作家としてどの方向に進むのか、今が重要なところだと思う。

豊海：これまで色々な技法を手がけ、これからもそうしたいとは思っている。ただ、集大成として卵殻を見せたかった。論文でも卵殻が一番自分の中でじっくりきっていた。今後の方向となると、卵殻でやっていくとは断言できない。漆という技法の未知な部分を発掘したいという欲求がある。それら全てを複合して一つの画面におさめるということもあるかもしれない。

山村：漆の平面作品の可能性をどう考えているのか。

豊海：漆の平面作品の表現は近代絵画の域で停滞し、現代と呼応していない。例えば卵殻は白色、金粉は黄色、色彩として捉えている。ただ、素材の物質性に着目するというのも特に珍しくもなく、平面表現全体として新たな展開が必要だと思う。

外館：国際的にみて日本の漆表現は3次元の表現が多い。ただ日展を中心にパネル状の表現もそれなりにある。あなたの魅力は、ディテールまで踏み込んだイメージを最大限強く表現するために卵殻を用い、パネル的な平面性の中に立体を表現するというか、描写力が卵殻を使うことでより拡張する、より強くなる、そういう可能性にある。徹底して卵殻という工芸素材を扱いぬくことで、絵画では太刀打ちできない世界をつくり得る可能性を感じる。論文を書いたことで、卵殻を扱うことの強さを確信しつつあるのではないか。優等生的な何でもできますというスタンスより、表現者として最大の武器となりうると確信するものを追求すべきで、おそらく山崎先生もその辺りの覚悟を望んでいて、私はすでにあなたが制作者としての武器をつかんだように思う。

豊海：確かに今、卵殻は一つの武器になると確信している。ただ、今回の展示でも物足りなさが残ったので、そこは追求していきたい。それが卵殻だけの表現でクリアになるのかという点が自分の中で課題としてあるので、今後さらに研究を深めたい。

橋本：壁の両面に平面を並べて両方の映り込みを考え、それまでは画面の中だけの空間の意識だったのが、そうではなくて、空間に対して、どういう風に自分の仕事が作用するかというように動いたと思う。そのきっかけはなんだったのか。

豊海：博士後期課程1年次の後期に黒漆だけのパネルを制作した時、映り込みは本来絵画であればネガティブなものとして排除したい要素だが、漆の場合はそれが武器になると思い、映り込みを活かして作品を作るようになった。そして、作品を合わせ鏡のように対面させたりした。

橋本：私はその転換をしたところで君の仕事に興味をもち始めた。あなたが工芸素材を使って平面を作り、あえて空間の中に設置する意味が見えてきた。卵殻を使うことで充足する方向性も見え始めた。それが空間意識と相まっていくようなものができればいいと思う。

○ 審査の講評

橋本審査員

文章が人に読ませることができ文章になったのがよかった。論文を読んでも、あなたの言っていたことがこう繋がっていたことがわかって、論文をまとめて通読することで、それがよく見えてきたことが収穫だった。あなたの仕事はあっちいたりこっちいたりしていたが、なるほどと納得できた。博士論文として評価したいと思う。

山村審査員

当初の私の願いは、豊海健太はどういう作家なのかというところが、博士後期課程3年間でみえるようになってほしいというものだった。作り方が多彩で、そこには一つの一貫したものが実はあるが、多作であるだけに、ある意味、モノが薄く見えてしまう。こういうスタイルで制作発表を続けていくのであれば、どれもが中途半端になってしまう可能性がある。描写力も技術力もあるのだから、もっと高いレベルを目指して欲しい。論文は論理立てて書けているが、こじつけっぽい所もあるので、作家側の考えだけではなく、もっと客観性を持って取り組んでほしい。総合的な判断をすれば、博士の学位のレベルに達していると思う。

外館審査員

今回の作品発表を見ても、わずか数年の間にもものすごく色々なことを一生懸命やったことがわかる。若い人ならではのスピード感、エネルギーを感じる一方、今回展示した卵殻の作品を徹底して、自分の想定範囲を超えるところまで行き切ってみる勢いを期待したい。今はまだ想定範囲

内で小ざれいにまとめているところがある。あなたのように短期間にこれだけの作品を作り、自分の仕事を文章化することで見つめ直した人なので、これを機に徹底して突き抜けるということをや
ってほしい。文章に関しては幅広く本を読んだという印象を受ける。論文における言葉の使い方は、実作者独特の個性的、もしくは主観的なものだが、一人の作り手が大きな作家になっていくための文章の集積という意味で、学位にふさわしいものと評価したい。

横山審査員

山崎先生のゼミであなたが発表した時、10行くらいある文章を私が3行にまとめなさいと言ったことがある。つまり、言葉を書くと、それがまたイメージを生んで、別の言葉が始まって、長くなる傾向にあり、そういった意味で論文として纏まるか心配をしていたが、結果的に書き上げたと思う。ただ、現時点に止まることなく将来どういった作家になるかを含めて色々な可能性を試してほしい。外館さんが言ったようにそれぞれを突き抜けるくらいのエネルギーを期待したい。3年間の研究は十分学位に相当する。

山崎審査員

制作に関して気にしていたことが二つあった。まず、平面表現を追求しながら物質性を活かすということ。もう一つは、物質性を重視しすぎることの危険性。つまり、物質性に委ねるとということが表現を弱めるのではないかということに気にしていた。今回の展示を見て、そして論文を書き終えて、こうした私の心配は解消した。「曖昧な生命感」や「細胞化する漆」というコンセプトを思考の核として、学位に値する論文にまとめることができたことを評価している。

以上で豊海健太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。