

氏名	山口 理恵 (やまぐち りえ)	
学位の種類	博士 (芸術)	
学位記番号	第54号	
学位授与日	平成31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	色彩を基礎とした絵画制作論	
審査員	主査	佐藤 一郎 金沢美術工芸大学大学院専任教授
	副査	松崎 十朗 金沢美術工芸大学教授
		高橋 明彦 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
		島 敦彦 金沢21世紀美術館館長

審査対象作品数	5点
論文分量	本文A4判、138頁(122,318字)
附録の図録	A4判66頁、収録作品総数25点

論文要旨

申請論文は全7章からなり、自身の制作を振り返り、これを日本および西洋の美術史の問題との関連において考察している。なお、以下の論文要旨については、申請者である山口理恵の視点から書かれており、一人称の「私」は申請者を指している。

はじめに

研究のタイトル「色彩を基礎とした絵画制作論」の色彩とは、赤や青などの単色を指すものではなく、それらの色が相対化されることで得られる視覚的、知覚的な印象、効果、作用を指している。絵画制作における色彩は大きく分けて三つあると考えられる。一つは、作者がもつ観念的な色彩である。それは、制作における作者の内的、潜在的な要素であるが、外的な影響によって常に揺れ動いている。いま一つは、画面の外にある現実の色彩であり、それは、対象的事物一つ一つに備わっており、またそれらが相対化し一つの風景を創り出している。最後の一つは、画面の内に塗られた絵の具の色彩である。それは、先の二つの色彩には当てはまらないが、またそれらと無関係でもない。研究の中心を担うのは、この絵の具の色彩である。それは絵の具の物質という性質を内在しながら、観念的かつ客観的な共通の事物として捉えられるものである。すなわち、絵の具は画面に固定されてしまうものであるが、そこから発せられる色彩は固定されず、運動しひろがっていくものであると考えられる。

そして、この絵の具の色彩は私に風景のような世界を見せてくれることがある。私はこの色彩を用いて何かを描き出そうとしているのではなく、この色彩が創り出す世界をみようとしている。

第1章 i型制作

研究の基盤となる、大学4年間ならびに修士課程における制作の変遷をまとめている。

私は日常生活で覚えるささやかな感動を制作の起点としている。その感動は二つに分けられ、一つめの「感動i (いち)」とは、画面の外にある事物に対し覚えるものである。もう一つの「感動ii (に)」とは、画面の内にある事物に対し覚えるものである。その感動iiは、制作の途中経過の画面に表れた、偶然の絵の具の組み合わせ、筆致の跡などに魅力を感じ、構図でも対象でもない、ただ純粋な絵の具の色彩に世界のようなものを見た経験に端を発している。その世界は、絵の具だけで構築された「絵の具の世界」であった。それぞれの感動を起点にし、主題にした制作をi型制作、ii型制作として位置づけている。

本章では i 型制作について記されているが、感動 ii を覚えた経験により i 型制作は次第に解体されていく。その際に六つの問題が現れた。それは、第一に「ii 型制作とはどのようなものか」、第二に「対象とは何か」、第三に「画面に塗られた色は何か」、第四に「画面に何を描いているのか」、第五に「装飾とは何か」、第六に「日本画とは何か」である。次章では ii 型制作を目指し、またこれら六つの問題に答えを出そうと試みることとなる。

第2章 i 型制作以後の制作

ii 型制作実践に向けた前半期間として、修士課程修了から博士課程 1 年次の秋までの制作をまとめている。それは、i 型制作では欠かさず描いていた対象の存在意義について考察している。対象を単純化し描いたり、それを彷彿とさせるものを描き入れなかったりとし、最終的には、模倣的な再現ではなく、アクションペインティングのように演劇的な再現方法を用いることで、対象の擬似物を描くのではなく画面の上でいかに本物に近づけるのかという問いに取り組んでいる。

第3章 ii 型制作

ii 型制作実践に向けた後半期間として、博士課程 1 年次の冬から同課程 2 年次の冬までの制作をまとめている。前章との違いは、「絵の具の世界」について探求しているところであり、具体的にはアクリル絵の具によるポーリング (pouring) 技法を制作に用い始めた時期から区切られている。ポーリングとは絵の具を流し込む技法であり、作者が筆を持って制作することより偶然による現象が表れやすい。この技法において、絵の具の調合やポール (pour) する身振りなどの実験を積み重ね、マーブル模様似た図像を創り出した。その図像をある一種の「絵の具の世界」と位置付けた。

また、娘と石ころを拾って遊んだ体験による感動、またはマーブル模様似た図像に覚えた感動というような石ころとマーブル、つまり対象と図像とが、あるいは感動 i と感動 ii とが、重なり合い一つになった。その大きな一つの感動を起点として、演劇的な再現方法としてのポーリング技法を用いることで ii 型制作を達成している。

第4章 抽象芸術

前章までに達成した ii 型制作では、画面から対象を彷彿とさせる形象がなくなり、色彩が中心となった。そのような作品は抽象的ということが出来る。では、抽象芸術とは何だろうか。

抽象芸術はアルフレット・バーにより、近似抽象と純粋抽象、または幾何学的な抽象芸術と有機的な抽象芸術のように、それぞれ二項対立的に分類される。私の作品は純粋抽象および有機的な抽象芸術に属すると考えられる。しかし、ハンス・ゼードルマイヤーは純粋抽象に関して近代絵画の極限を成すものであるが非芸術的趣味芸術であると評しており、対して横山勝彦はハロルド・オズボーンの記号論的考察を用いてそれを退けた論文を書いている。しかし、私自身の制作において、ゼードルマイヤーの言う非芸術論に実感として認めなければならないところはいくつかあった。

また、私の作品は純粋抽象にも有機的な抽象芸術にも属さない要素があると考えた。それはポーリング技法における身体性と、その跡として記録された絵の具の物質性である。よって同じ技法を用いたジャクソン・ポロックの作品群について考察しており、彼は私と同じようにポーリングによる図像の中に風景を、あるいは世界を、見ていたのではないかと推測した。またハロルド・ローゼンバーグがアクションペインティングを打ち出した論文について考察し、それには演劇的な再現、新しい意味の終わらない探求、非芸術性、非個人性があることを再確認している。

以上をまとめると、ii 型制作には非芸術性を始めさまざまな問題が付きまとっていることが理解できる。では、その非芸術性は何だろうか。次章ではその問いの考察を行なっている。

第5章 絵画と装飾

ポーリング技法によって表された図像がマーブル模様である。マーブル (marble) とはそもそもあ

る特定の石およびその模様を指した言葉である。そして、そのマーブル模様は機能あるものの装飾として創られてきた歴史が古くからあり、例えば器や料紙、布巾などである。日本では墨流しという料紙技法によってマーブル模様が表されており、鈴木春信がその料紙を用いた浮世絵作品を二点手がけている。しかし、春信のその作品は描かれた美人図とマーブル料紙との図像的な不一致が目立ち、その後必ずしも高評価を得ていないことから実験的な取り組みであったのではないかと考えられる。また、フラ・アンジェリコが描いた《影の聖母》にマーブルの図像を認めることができる。それは春信のように人物などの対象は描かれておらず、マーブルのみの図像である。この作品についてジョルジュ・ディディ＝ユベルマンが考察しており、それによると、フラ・アンジェリコのマーブルが描かれた絵画は装飾的であるが、単なる空間を飾るための装飾物ではなく、別の意味を有した、絵画の「装飾性」という事態があるとされる。すなわち、フラ・アンジェリコのようにマーブルの図像を絵画に現前させることによって、装飾的印象が顕著になり、それが非芸術性と関連付くものとして考えられる。

絵画の装飾性については、アンリ・マティスが表現と装飾との同一性を主張している。マティスの絵画を考察したゴットフリート・ベームによってその意味が説かれており、マティスの装飾的絵画の傾向と性質を見出し、装飾が正当な芸術であることが示し出されている。

第6章 日本画の在り方

装飾的と呼ばれてきた尾形光琳の《紅白梅図屏風》を千葉成夫の論考によって明らかにしている。光琳は私が日本画を志すきっかけとなった一人の画家でもある。千葉によると、光琳は装飾性を意識しているわけではなく、日本特有の捉え方「ひろがり」によって対象を単純化させており、それが結果的に装飾的と呼ばれる所以であるという。「ひろがり」とは日本が古来よりもっている自然概念「時間を欠いた循環のひろがり」の外形化である。

千葉によると、日本人は西欧的な「考える」ことをしてこなかったと言い、その代わりに「おもふ」こと、つまり「時間を欠いた循環のひろがり」という捉え方があったとする。ピーター・ドラッカーの著作の中にも似た指摘がされているが、それは、日本は偉大な思想家を生み出していないが日本人には「知覚能力」があると述べる件である。すなわち、日本人は西欧的な思考能力を不得手とするが、代わりに「知覚能力」が特質としてあり、それが絵画に顕現されることで平面性、抽象性のある装飾的な絵画を生み出している、という洞察である。無論、日本の絵画が障屏画や障壁画などのような用途のために制作されてきたことも装飾性を強めた一因であるかもしれない。が、だからといって絵画が壁紙にプリントされる模様と同じ機能を果たしているわけではない。

第7章 ii型制作以後の制作

博士課程3年次の春以降として、ii型制作以後の制作や取り組みについて述べ、本研究の結論を記している。ii型制作で目指された「絵の具の世界」を再考すると、「絵の具の絶景」という概念が現れた。「絶景」とは他に無いような素晴らしい景色という意味があり、それは他に見ることができない、代替不能なただ純粋にそれだけの個性性である。この「絵の具の絶景」を実現するためには、ポールされた絵の具がまだ乾燥する前の有意義な時間「生の時間」と、位相の異なる絵の具の色彩が見出すことのできる「深み」とが不可欠な要素となり、それらに応じた場合、単調な白色と黒色の絵の具を用いることとなった。

私がこれまで色彩と呼んできたもの、つまり絵の具の色彩は非形象と同一の個体である。この個体は、絵の具を基点としているが、個体そのものは実体ではなく、客観的共通の観念である。またそれは、外的影響により鑑賞者によって常に揺れ動くような運動体でもある。ディディ＝ユベルマンによると、この個体には「現前」と「記号」という性質があるとされる。すなわち、「現前」は装飾的印象を生み出し、「記号」は外形化され得ないものの外形化、つまり置き換えられた意味を生み出すということである。

マティスの絵画の狙いは、装飾の性質を利用して、作品の在る周辺空間に視点を拡張させ、その拡

張された空間は本質的には内的秩序に属する、というものである。ベームによると、マティスの絵画は見える以上のものを知覚することができると言われ、すなわちその「知覚」は日本の「おもふ」と類似している。つまり、マティス、光琳のような装飾的絵画に共通するものは「知覚能力」ではないだろうか。装飾的絵画は西欧伝統の「視覚体験」ではなく、「知覚体験」をすることになるのではないだろうか。また、装飾的絵画は逆説的でもある。例えば、ディディ=ユベルマンは、装飾諸要素の増殖は、入念な細工が施された物質を表すと同時に、この増殖は最大の不確定性をももたらすことができる。つまり増殖する細工は、常にそれ自身が自己であり続けるための在り方を解体させる傾向を持っている、という趣旨を述べる。このことからその逆説を読み取ることができる。さらにディディ=ユベルマンは、このような逆説は「記号」をもって解決することができるとしており、この「記号」は色彩・非形象の個体の「記号」の問題へと還っていくのである。

以上をまとめると、私が「はじめに」で述べた「絵の具の色彩」が具体的に現れてくる。それは、絵の具の物質性は「現前」することによって装飾的となる。その装飾性は、「記号」によって独立し装飾的絵画が成立する。よって、そのような絵の具の色彩の「現前」と「記号」とを基礎として制作を行うことで、その絵画は視覚を超えた「知覚能力」を引き出し、眼を視線の彼方へと、見えるものをそれ自身の彼方へと引きつける驚嘆すべき領域へ導くことができるのである。

○ 口述試験概要

佐藤審査員

佐藤：山口理恵さん、発表どうもありがとうございました。これから口述試験ということで、各審査員の先生から、いろいろ質問があるかとは思いますが、そのような中で、質疑応答をすることで山口さんの、大げさに言えば「山口哲学」という、そのようなところまでお話が進むといいのかなと思っています。とりあえず僕の方から、質問をします。山口さんとはほぼ5年間毎回絵を見させてもらったり、いろいろお話をしたり、それからここまでやっとたどり着くまでには、いろいろお互いに大変なこともあったなと思っているのですが、僕は、最初に山口さんの絵を見ていいなと思ったのは、植物の根っこなどのような目に見える世界を描いてはいるのだが、その中に山口さん自身の生きるエネルギーが、例えば描かれている作品の根底にうねっている感じで表現されていて。つまり、目で見て物を描くという絵画のリプレゼンテーション Representation というのですかね、再現的模倣で絵を作っているということと、山口さん自身の心の中にある表現衝動というのですかね、そのような表現主義的なエクスペッション Expression の意欲というものが非常に強い。そういうリプレゼンテーションとエクスペッションとが噛み合って魅力的な作品を描く人だなというふうに最初思っていたわけです。その後、山口さんがいろいろ展開をしていくにあたって、今、発表にもありましたが、20世紀の同時代美術が展開していく一つの歴史というものがあるとしたら、そのような歴史と山口さん個人が産まれてから今まで生きていく個人史としての歴史があり、その二つが交差して組み合って今発表があった論文や作品が出来上がっているのではないかなと思うのですが、その点どうですかね。山口さん自身の意見をお聞きしたいなと思っています。

山口：美術史の歴史と私の個人史と、研究を進めてきたここ1、2年で、その二つの歴史が同時代になってきたような、二つとも客観的に見ていけるようになってきたように感じています。個人史では、歳を経て振り返る時間も次第に長くなり、美術史では、論文を書いたり研究発表をしたりする連続的な流れで少しずつ勉強をして、それがちょうど今二つの歴史が合わさってきたように感じています。

佐藤：それで、山口さんは、修士課程、博士課程の研究分野は日本画という領域なわけですけど、その所属している松崎先生も審査員のお一人なわけで、松崎先生の立場から一つ山口さんに対して質問よろしくお願い致します。

松崎審査員

松崎: 私からは実技担当として質問します。現在、金沢 21 世紀美術館に展示されている作品「海の日、なな」ですが、私はこの作品が山口さんにとって重要な作品であると考えています。この作品の前と後では作品の質が大きく変わったと感じています。例えば、約 1 年前に安江金箔工芸館に展示された「碧く、歌う」、「蒼く、踊る」という作品と比較して、どちらも同じポーリング技法を使っているわけですが、「海の日、なな」では何が変わったのでしょうか。

山口: 約 1 年前に「碧く、歌う」と「蒼く、踊る」という作品を制作し、その大体 1 年後となって「海の日、なな」を制作したとき、二つ考えていることがありました。一つは、自分に合わせていこうと思いました。どうしても絵画を描いているときに、丁寧な作業をしようと作り込んでいき、そういう制作過程の中で自分自身が制作のルール付けをしてしまい、それが後々に完成を苦しくさせていることが度々ありました。また、細かい作業をするときに、私はもともと丁寧な作業が苦手だということに気づき、自分に合わせた制作をしようと思いました。もう一つは、一歩下がった制作をしようと思いました。「碧く、歌う」や「蒼く、踊る」以前の作品は、もう少しやってみよう欲を出して、結局それがまとまらないということがあって、作品もぐちゃぐちゃ～となっていました。ですので、自分ができる範囲を自分が知って、欲張らないというふうを考えました。「海の日、なな」という作品を制作し、それ以降の作品も一歩下がってみたいこうと考えていたことで、先生がおっしゃった変わったきっかけになったように考えています。

松崎: はい、ありがとうございます。山口さんが「生の時間」を、絵画制作の中に取り込むということ「海の日、なな」では行いました。それはビデオを画面上に投影して自分が日常生活にいる場と同じような状態になって描く事でした。そのことで作品に生命感が生まれたと思うのですが、同時に段ボールを使うことで、紙のよじれや破れやしみみたいなことが生々しい制作の実感としてそこに現れたのだと思います。もう一点だけ聞きたいのですが、山口さんは絵の具のみで成立する絵画を目指しているのですが、映像を投影したことで、海のきらめきや波の輝きみたいなものをなぞっていますよね。題も海の日、と書いてあるので見ている人は当然海の波だというふうに認識すると思うのですが、そのような具象的なものと目指している抽象絵画との兼ね合いについて、そこはどのように考えていますか。

山口: はい。絵の具の現象を生かした作品は、今美術館で展示している「白と黒」という作品です。制作は二つか三つほど種類があるのですが、「白と黒」の方法で制作していると、何か足りないという感覚がいつも制作している中で感じていました。絵の具がすごく生き生きとしているのに作者自身が横で立って見ているというそのような状態が結構あって、ポーリングは身体性を生かせる技法なのに、作者が横で立って見ているだけでは、絵の具の生き生きしたものが半減されるのではないかなと思っていました。どのようにしたらこの絵の具をもっと生命的に力強く表せられるかなと思ったときに自分の私生活、意味のあるもの、世界を付属させることではないかと考えて「海の日、なな」は制作しています。

島審査委員

島: 最初の質問ですが、お話の中で絵の具の「運動体」という言葉が出てきたのですが、これはご自身の作品を形容する一つの言葉と理解していいのでしょうか。

山口: 絵の具の「運動体」という言葉は絵の具の色彩という意味で、絵の具は固定されてしまうのですが、そこに彩られた色彩は常に運動をしているというふうに最初使っていました。「運動体」という言葉は非形象という意味もあって、色彩と非形象というものは、常にペアで絵の具を起点として運動するものであって、作品というより現象という意味で使っています。

島: 抽象表現主義、それからポロックなどが出てくるのですが、同時代的に言えば、例えば、アンフォルメル、日本の具体なんか也非常に重要になってくると思うのですね。それでとりわけ、元永定正さん、また白髪さんも多分入ると思うのですね、嶋本昭三さんとか。そういった方たちの仕事を参照す

るっていうことを検討はされたのですか、されなかったのですか。

山口：ポロックにたどり着いたのは、ポーリング技法という名前の共通点から取り上げていたので、最初からそのような人たちが候補に上がっていたわけではなかったのですが、ポロックを勉強し始めて、白髪一雄さんの作品を同時に見る機会がありました。写真だけでは確実にわからない部分があったのですが、ポロックの作品と白髪さんの作品がちょうど並んで展示されている美術館へ行ったときに、同じくアクション性の強い制作で、その二つが全然違うということが鮮明にわかりました。

白髪さんに関してはもう少し踏み込んでいきたいところもある、興味のある人として感じています。
島：白髪さんの作品は足で描いているのももちろんポロックとは違うのですが、元永さんの方はね、かなり山口さんの作風と近いと思うのですね、制作の方法もかなり。僕も、元永さんの1950年代、60年代の制作の現場を見たわけではないのですが、かなり近いものを実は感じます。日本のそのような先輩方にどこかで言及されても良かったのかなって思うふうに思います。もう一つはですね、わりと最初の方に書いてある文章の中に「同じような作品を繰り返し生産するように功利的になっていた」と書いてあって、またその「功利的型」の作品というものは嘘っぽさを感じたと書いてありますが、これは否定的にご自身の中では感じているのですか。一般的な意味で絵というのは「絵空事」という言葉があるくらい嘘っぽいものですよ。どうですか。

山口：「功利的型」の制作については、制作の方法が自分の中で決まりすぎてしまっている部分、また行き詰まっているところもあったのですが、それと同時に「なぜ、この対象を描いているのだろう」という疑問もありました。「嘘っぽさ」という言葉は、自分の気持ちに対する「嘘っぽさ」、制作に対する「嘘っぽさ」という意味で使っています。

島：特に同じような作品を繰り返すこと自体に対する否定ではない。

山口：はい。そうです。

島：あともう一つ。「見つめる」という作品が初期の作品でありますけれども、この作品はご自身ではどのように評価されていますか。

山口：この作品は、私の中で気に入っているものです。完成されたものもそうですし、制作しているときに何があったのかということ覚えていて、「見つめる」の作品は、私のお腹が大きいときに描いていて、画面の上にその大きいお腹を乗せながら描いたな、と思い出して、すごく思い入れのある作品になっています。

島：僕は山口さんの作品を見始めたのは、ここ3か月くらいなので、他の先生がたとは違う感じ方をしているのですが、文章の中に「見つめる」についての記述に、外側と壺の内側から見るというお話があり、それで昨日見た作品「FLOW III」の透明の球体に絵の具が乗っかっているものと非常に結びついたので。ですから、山口さん自身が作られてきた作品の出発点にあるものの中に現在作っているもの、当然同じ方が作っているものですからそうなるとは思いますが、そういったご自身の仕事の初期のものであっても、必ずしもそれが、もちろんそれがいろいろ迷いながらわかれていった作品も多いとは思いますが、案外そういったものの中にこれからやろうとしていることとか種というものが僕はあるように感じます。そういった点で今、お話を聞きました。

横山審査員

横山：今回の論文に僕が20代後半で書いた文章を随分利用して頂いてありがとうございます。お役に立ったのは僕としても嬉しく思っています。ただ、昨年夏の予備審査会ときには、正直言って論文ができるかなと少し心配していました。その後、急速に論を進められるようになって結果的に完成したことは良かったと思うのですが、論述が少し荒っぽいところがあって、その点は指摘しておきたいと思います。例えばですね、純粋抽象における題名またはタイトルのことですが、55ページに「開かれた作品」つまり、純粋抽象につけられた画題は鑑賞者に解釈の方向を支持する」という「支持」が「支える・持つ」となっているのですが、これは正確には「指し・示す」という「指示」ということになりますので、その言葉はしっかり再認識してもらえればと思います。僕が書いた論文は純粋抽象論

をまとめただけです。横山オリジナルではないのですけれども、山口さんは必要であったものを抜き取り要約したということですので致し方ないところはあります。しかし、初期のカンディンスキー、マレーヴィチ、モンドリアンたちの絵画の構造論の方はその通りだとは思いますが、同時に彼らが純粋抽象で目指したものというのは、例えば、カンディンスキーだと内的必然性だとか、モンドリアンだと普遍性だとか、あるいは、第二次世界大戦後になるとロスコでよく言われる宗教的なものだとか、構造ではなくて、作品の持っている意味内容、あるいは思想といった問題があるのだけれども、そこにはあまり触れていないのですよね。今言った作品の内的なものについて、論文を書き終えた今、どのような感想を持ってますでしょうか。

山口：はい。学位論文を書いたあとに満期論文の方で、マレーヴィチを取り上げたのですが、私の作品は純粋抽象という位置付けをし、マレーヴィチも横山先生が取り上げたように純粋抽象の方だったので一度深く掘り下げておかないといけなと思いました。そのマレーヴィチの本などを読んだときに、私が思っていたことと全然違う考えを持って制作していたことが分かりました。マレーヴィチの正方形の作品は浅い意味で捉えていましたが、途轍もない深さのある作品だということが勉強して以降気づいたので、学位論文ではその思想について触れてはいないのですが、知っておいてから書くべきだったかなと思います。

横山：はい。今日の発表でも最後の方でいわゆる西欧的なものと日本的な知覚の話が出てきたのだけれども、あくまで、初期の抽象のアーティストたちというのは、まさにその西欧的に考えているところがあるので、その辺は先ほど島さんがおっしゃったようにね、山口さんが日本の知覚に基づくということを使うのであれば、やはり日本人の先人たちの仕事を振り返る必要はあったのかなという気はしています。それで、もう一つの感想と言いますか、博士課程の1年生で入ってきたときの最初の発表で、3年間の計画をすごく緻密に書かれた表を提示されて、少し驚いたのですが、そんなにうまくいくはずがないというふうに思ったのですが、結果的にほぼやってしまったかなというふうに思えて、それはすごいことだなと評価しているのですが、山口さん自身がフルイドペインティングの習得ということから始まって、オリジナルな技法を発見していくというような、絵の具の特性を考えながら今やっている技術にたどり着いたということが今日の発表でもほとんどなかったのですが、そのあたりのことについて少し話をしてもらいたいなと思います。

山口：私自身、1年生のときに計画を立てるものを遂行していたのかな、というふうには思っていたのですが、いつも制作をするたびに何か足りないと感じ、次はそれを補うために制作をして、という繰り返しで制作を進めていました。博士課程の1年生のときは、修士課程まで対象を描いていた絵画から、まず対象を取り出すということをしてみました。そうすると、画面に何を描けばいいかわからないということに陥って、そこから絞り出したものは単純なものしか描けなかった。そういうものから、いろいろ自分の中で試行錯誤して、それは勉強したり、美術館へ行ったりというよりは自分の手を動かして発見していくという方法が近かったかもしれません。そのフルイドペインティングと出会ったときは、流すという技法とその図像が、過去の作品と全く関連していないようで、私の中では点と点がどこかで繋がっていたものだったので、それを習得しようと思いました。でも、習得する方法がまず分からなかったので、本当に手探りの中から、ゼロから始めて、自分で見つけていったというものです。

横山：はい。そういう実験などを繰り返して、自分の操れる技法の獲得まで至ったということがなかなか意味のあったことではないかなと評価したいです。ただし、山口さんの論文でもその考え方でもよく出てくる「絵の具の色彩」という言い方なのですが、これは論理的に考えると非常に微妙な言い方であって、そのようにしか言えないようなところもあるのですが、要は、絵の具屋に並んでいる絵の具自体の物理的な色彩という考え方であれば、それを使うときに表現のメディアとしてのそれは、色彩といっても同じではないのです。ディメンションが違うわけですよね。その辺のことを、純粋抽象と近似抽象を論ずるように論理的に区別できるようになって欲しかったのだけれども、残念ながら。山口さんの直感的なものを言葉にしたに留まっているのかなと感じます。それはまた装飾とか、知覚

とかも同様です。そこは時間切れというところもあったのかもしれないけど、少しまだ熟していないなという気はしたのですが、いかがですか。

山口: そうですね。言葉の扱い方がすごく難しい部分はあったのですが、私が思いついたり、思い込んだりしてしまった言葉というのが違う視点から、先ほど言われたお店に並んでいる色彩について言われたときのように、始めて気づくことがよくあるので、言葉は完全に個人的な自分だけの言葉になってしまっていて、周囲に伝わりにくいというか勘違いを起こしてしまうことがたくさんありました。論文を書いているときから、そもそもよく言われていたことだったので、最後まで直せずにいました。

高橋審査員

高橋: 横山論文を使って抽象絵画を非常に明確に整理したところについては、横山先生から質問があったので省略します。アクションペインティング論ですけども、ローゼンバーグですね、僕は初めてきちんと読んだのですが、なかなか優れた論文だなと思いました。その論をあなたが要約する中で、絵画における再現には単純な模倣と演劇的上演とがあって、この二つをはっきり区別するというのをローゼンバーグが言っていますね。上演は常に新しい本物を作り出す演劇的再現と山口さんも言っています。そこで、自信を持って言ってほしいのですが、本当の上演と模倣の違いはどこにあるのかということを含めて、実作者として山口さんがどのように思っているのかということを知りたいです。僕は以前は相対主義者でね、本物と偽物の本質的区別はないということをいろいろに主張して、調子にのっていたというか、そういう時期があったし、昔はそういう時代でもあった。今は本当に偽物が跋扈している世界情勢の中でむしろ本物があるというふうに頑張って言っていくというのが必要な考えだと思います。山口さんはその上演と模倣の本質的な違いを理論的には書いています。その上で、制作の中であなたのフルイドペインティングが単なる趣味で終わるのか、それともあなたの「個体」を立ち上げるものなのか。「絶景」を作り出したのか、それをどのようにやったのか。また、そのことはどのように客観的に証明できるのか、などについて、どう考えますか。

山口: はい。再現の話では、模倣的と演劇的というふうに論文では二つに分けていて、アクションペインティングの方は行われている最中が常に本物と書いたと思うのですが。制作している中で、小さいピースにテストをすることが多くあって、その時はアクションペインティング的に言えば、常に本番ですが、私がテストピースとして扱っているものは常にテストであり、そのような狭間があります。テストの中ですごくいいものができたときに、これが本番になればいいのにと思ったり、これを本物の作品のように飾ってしまおうと思ったり、切り替わることもありました。模倣的再現に関しては今少し関係ありませんが、テストか本番かという違いというのは、自分の中でもとても曖昧なものです。今美術館で展示している「白と黒」という作品は、本物として制作したのですが、小さいピースで行なった方がいいものができたということはありません。

高橋: 論文の中では、論として、作者の心的なもの、物理的というか媒材というものと、その両者の一致がアクションペインティングなのだ、そしてそれが演劇的上演なのだ、というふうに言っていますね。理屈はその通りだと思う。そのようにちゃんと言えることも案外難しい。ただ、僕はあなたの論文を読んでいて率直に思いましたが、作者の心的なもの、媒材の物理的なものとの描く行為における完全な一致という状態は、ポーリングやアクションでなくたって普通に対象再現でもありうるのではないのか、どうでしょうか。

山口: あるのではないのでしょうか。

高橋: その二つの一致だけであれば対象再現でもありうる。ただし、対象再現は対象に引っ張られるし、あるいは、対象をなくしても意味に引っ張られるし、その間の純粋化を目指しているというわけですね。

山口: はい。

高橋: あと、その「絶景」をどのように実現したのか、していくプロセスなのか、など「絶景」とは何

なのかは今日の発表の中ではなかった。結局「絶景」というのは、一旦排除された対象とか意味とかを作者や鑑賞者が再び回復して見出すということに思われがちだと思うのです。僕も最初そう思っていました。具体的には、そういうことかも知れない。でも、それだとしたら実は、対象再現に戻ってしまう。ディディ=ユベルマンの記号概念はおそらく、なかばそういう回復された何かを指し示す意味でもありつつ、同時に何も指し示さない現前なのだ、ということだと思うのですよ。それを山口さんは、非形象と色彩の記号と現前と言っていますが、そこはね、正直僕も含めてすんなりと理解できる人というのはなかなかいないのではないかと思います。だから、そこを山口さんが具体的に制作も含めて、同時に論理的にもわかりやすく、やっていく必要があると思います。

山口：はい。「絶景」は予備審査会でもお話ししましたが、「絶景」はいくつもあって、「白と黒」という作品にあるものもちろん「絶景」として扱っているのですが、「海の日、なな」という作品の中にも全体ではないですけど、部分的に切り取られた「絶景」がいくつも散らばっているように私は思います。それが作品の主題になっているか、なっていないかの違いなのですが、絵の具をポーリングしたときに、私が「絶景」を作り出そうとするのか、しないのかによっても作品の意味が変わってきます。「海の日、なな」や「FLOWⅢ」の作品は、そのような「絶景」を作り出そうという気持ちは「白と黒」よりもなかったのですが、そのところどころに「絶景」が現れているように思っています。

佐藤審査員

佐藤：では、また僕に戻ってきたので。絵具の物質性とか、それから絵具の「運動体」ということで、絵具そのものと関わって絵作りができるとも言えるのですね。それで、横山先生も言っていたけど、自分にとって絵具の物質性をどういうふうに理解をして、どうやって支持体にくっつけて、それがどういう現象で起きてくるのを、それらが一つの画面として定着するのかという問題があって、そのことについての言及が必要ではないのかという。

僕はね、日本で昔からある「墨流し」が、墨と水と、少し油分も関係してくるのか、水面に墨の模様を作ってそれを写して遊ぶということがある。西洋でもそのようなことがあって、本の裏表紙に使われていることもある。その墨というもの、墨も顔料で、顕微鏡で見れば小さな粒々のもので、その墨の粉末を、顔料を水の上で水と混ぜあわせようとしても、墨の粒子が細かすぎてしまって水の上に浮いてしまう。それで、ではどうやって水性のものに墨を混ぜるのかという、中国、日本とも膠というメディウムによって、炭素の粒を絵具にすることができるわけです。そういうことはどういう物理現象なのか。戦前の科学者で寺田寅彦という人がいて、彼の晩年の研究テーマが「墨」なのです。寺田さんの文章を僕なりに把握すると、やはり墨というのはものすごく細かい。粒子が煤（すす）だから。それで膠で包まれると、沈殿するのです。膠もそうだし、テンペラもそうで、つまり、墨の粉とメディウムとの関係でその絵具が沈殿したり、あるいは浮き上がってきたり、そういった様々な絵具としての物質の運動性が生じるのです。

僕から言わせれば、絵具自体が持っている運動性、運動体としてのその能力を山口さんはすごくうまく本能的に利用して、「白と黒」の模様も意外と自分で作り出しているなど。そういう能力は本当に人間としての能力というか、何というかを最大限に出している一つの現れかただというふうには僕も同意できます。しかし、やはり、そういう自分が何かしら気づいた、あるいはやって実験をしたことを利用しているわけだけど、その背後にある理屈なりね、物理的な性質というものをもう少し探求するといいいのではないか。僕から見ると、重さとか圧力とか引力とか、そういう宇宙的なレベルまで広げていってもいいくらいの、世の中にはそういう運動体があるわけですよ。例えば、地殻変動というプレートの違いによって、地球の大陸ができたり、地層ができたりするわけだけど、そういう物理的な力によって地球自体ができていて、あなたの絵自体もそういう物理的な力によって一つできているという要素もある。

それから山口さんはあるとき、僕のところへ来て、石を割ったときにできている石の中の結晶体の美しさというのに近づきたい、と言ったことがありますよね。だから、あなた自身の中にもそういう地

球生成の歴史をも含むことができる概念で、今自分の作品も作っている方法論とね、なんか僕は繋がるような気がして。絵具の運動体を極めるなら極めると同時に、それがなぜ自分自身の表現意欲と結びついているのかということまで、自分自身を問い詰める文章が書けたら、もっと素晴らしい論文になるのではないかなという感想です。そういう岩石の結晶体みたいなものにすごく興味が惹かれていたということと、今作っている作品との関連性を少し話してみてください。

山口：石というか鉱石の中でも私は縞瑪瑙という石の模様に興味を持っていて、それは色のついた層が石の内側に形成されていて、それをカットするときその模様が私たちの目に見えるというものののですが。その模様が色と別の色とが全く混じらずに綺麗に円を描いていたり、また、円ではなく有機的な形を描いていたりとしていて、そういう石に惹かれているところがあります。ポーリングで表れる図像は、今のように黒と白がはっきり分かれている図像ではなくて、表面だけが乾いて、地図の陸地が動いているような、島みたいなものがたくさん点在するような図像がポーリングを始めた当初に行っていて、それを石の形にくりぬいて表現していたこともあったし、また地図に見えるから、世界地図と重ねて見てみようという試みもあったのです。地球を一つの石として扱うのならば、リンクしてくるものかなと思っています。今のような図像にたどり着いたのは、縞瑪瑙の模様がきっかけで、色と色とがはっきり分かれているという。それは液体物の動く様子を記録することができると思ったので。石と図像は今そのように関係しています。

松崎審査員

松崎：山口さんはフルイドペインティングというものをきっかけとしてポーリング技法を深めていきました。が、しかし山口さんの論文にも書いてありますが、それだけでは「弱さ」を感じていた。そこでそれを乗り越えるために様々な制作をしたわけですが、実際僕もそれを乗り越えたのではないかと作品を見て思いますが、それをどうやって乗り越えたのか。大事なキーワードに「深み」や「生の時間」について論文に書かれています。それについてもう少し語ってもいいのかなと思います。

山口：フルイドペインティングというものは日本ではあまり行われていないのですが、西欧ではかなり発達して誰でも行えるようになっていて、それ専用の絵の具などが販売されているのですが。私は独自でポーリングするための絵の具を作る、絵の具を調整するところから始まって、最初はフルイドペインティングよりかなり劣っている図像しかできない。同じように流した絵の具を見せることなのにフルイドペインティングの方がはるかに図像的には完成されていて、私の方はまとまらないところが目立っていて。それを隠すというか、フルイドペインティングを越えるためにというものもあったのですが、「絶景」が表れている部分や、石の模様に似ている部分などを石の形に図像をくりぬいたり、あるいはそれ以外を隠したりしました。また、1年前の作品「碧く、歌う」、「蒼く、踊る」の話になるのですが、ポーリングした図像の1層目と2層目の間にテープを入れて、はがすことで2層同時に見せるという取り組みも行いました。そのようにいろいろ行ってきて、でも図像を隠したり切ったりしてしまうと絵の具の世界観に人の手が入るので、魅力がすごく半減されてしまっているなど自分でも思っていました。それでやはりポーリングの技術というか、実験を重ねて、フルイドペインティングの図像を超えていくしか方法はないなというふうに思ったので、今はそのようにくりぬいたり、テープを使ったりすることはしていないのですが、それをせずに済むためには、どういった絵の具を使ったらいいのか、例えば今展示している「白と黒」も絵の具ではなくペンキで。そういうものも視野に入れながら実験をし、行っています。

松崎：はい。山口さんの指導を担当した感想は、想像を越える展開が次々とやってくるという感じで、それにこちらが追いつくことが大変という印象でした。しかし論文を読んでも、出てきた作品に研究としての確かな意味があり、山口さんが考えて制作を行っていたのだなというのが大変よくわかりました。ただ、今回展示された「FLOW III」は飛躍が大きいと僕は感じていて、あの球体に色彩のある絵の具をポーリングしたことが、他の二つの作品と少し繋がりが見えづらくなったと感じました。とても瞬発力のある研究をしているのだけど、一つ一つの作品を深める、そういうことも大事なので

はないかなと感じています。先ほど触れた、映像を投影した上で自分が作品の中に入るということは、日本画でいうと写生というものがありますが、現場の形をただ写し取るだけではなくて、空気や風やそういうものも写生をするなかで自分の中に取り込んで描く、そういうことと似た行為を山口さんはしているのではないかなと僕は思います。だから、これは「海の日、なな」の一回限りではなくて、またあのような挑戦をぜひ、してもらいたいなと、可能性があるのではないかなと感じています。

島審査員

島：今回の論文の中で、日本画のことについて。これは日本画の博士課程の審査ですからね。日本画について改めて。日本画というのはここ30年くらいで、日本画とは一体なんなのかという問い直しがあるような場面でされてきました。それをいろいろ読まれた感触として、日本画に最初は懂れて入られたと書いてありましたけども、そのあたり、再検討した歴史をご覧になって特に何か感じたことや、あるいは今回の制作に繋がる何かポイントみたいなものはあったのかどうかお話できますか。

山口：高校生のときは漠然とした日本画というものに懂れていて、それは、ある大学の卒業制作の学生さんの作品だったり、また少し飛んでしまいますけど、琳派だったり、浮世絵だったり。日本画と日本の絵画とが全然わかっていない頃だったのですが、そういうものにすごく懂れて日本画専攻に入って、それから日本画を、つまり岩絵の具を使って和紙に描くという制作を初めて、今再び博士課程での論文で日本画と向き合うことになりました。私が日本画の制作をしているときは、日本画として確かなものが手応えとしてあったのですが、たくさんの本を読むとその確かなものがすごく不安定だったり、規定が曖昧だったりして、日本画は人それぞれの捉え方になってきているなど感じました。あと、日本画について厳しく批判されることが多すぎるのではないかなと思うくらい本には書かれていて、私は今アクリル絵の具を使っているのですが、心の中では日本画から離れたつもりはないので。

島：今、批判というお話なのですが、それは日本画壇という意味ですか、それとも日本画そのものという意味ですか。

山口：カギ括弧の「日本画」ですね。

島：カギ括弧の「日本画」で、語らなければいけないと自覚的に感じたのですね。

山口：はい。

島：もう一つだけ。先ほどご自身の作品を分類されるときに、純粹抽象で有機的という分類、本当にこれでいいのですか。

山口：作品によって幾何学的な模様が入ってくる場合もありましたけど、ポーリング技法で流したときには大体有機的にはなりません。近似抽象と純粹抽象に関しては、大きく分けて対象があるかないかの違いになります。今私は純粹抽象だと位置付けているのですが、位置付けてしまうと次に対象が選べなくなることは実感として感じていて、作品によってはもちろん対象を意識して制作する場合もありました。論文では流し込んで絵を描くという方法で、一番私が多く行う方法で考えたときに、有機的な抽象と純粹抽象に当てはまると考えて書いています。

島：実際の作品をこのように分析的に判断せざるを得ない、落とし込まざるを得ないというのは非常に無理があるのかなという感じはします。それで、実際に生まれた作品というのは、ご自身でも書いておられるけども、ザクロだったり、僕から見れば、等高線、地図、あるいは風景、俯瞰した風景だったりとどんどん見えてきますよね。今回、金沢21世紀美術館で展示されているものも、作品審査のときには言えなかったのですが、水の中から空を見上げたときの風景に非常に近いのですね。雰囲気として。かなり具体的なものも想起させる作品だというふうに僕は感じました。こういった制作方向自体が非常に類型化を招くというのもよくあることなのですね。たぶん具体の作家たちも同じような道を辿って苦労したと思うのです。対象がなくて、絵筆で描かないという方法を模索したために、絵の具を流したり、投げつけたり、足で描いたりという、いろんな方法を編み出した。それが一つの実験的な成果をもたらした部分がある反面、ある意味、前にも後ろにも行けなくなってしまったところ

があります。僕が今言ったものはどういうふうを受け止められますか。

山口：そうですね。私の作品もちろん、同じ絵の具で同じ方法で行えば、同じような図像が出来上がるというのは確かにあるので、個性があまりないというふうに思います。絵の具の現象を扱っている時点でそうなのですけど。そこからそのオリジナルを見つけていくためには、常に絵の具の実験を繰り返していくのもそうなのですけど、一番身近な題材を選んでいくとか、自分が見つけたものを素直に描くとか、人と被る、被らないではなくて、自分にどうやって近づけていくかというふうに考えています。

横山審査員

横山：今、展示中の《海の日、なな》の話ですが、これはやはり分類で考えると純粹抽象ではなくて、近似抽象の方ですね。あまり分類にこだわる必要はないのですが。作品について、少し疑問なのは、展示の仕方に関してです。大量の四角い紙を物理的に並べてあるのだけど、あれはランダムに取り付けているという感じですか。

山口：いや、ランダムではなく、一度全てのシートを床に並べて置いて、あの作品は生き物とかそういう力強い塊を作り出そうとしていたので、黒が強いシートをどこに配置するかなどを考え、その生き物なるものの身体をどんどん作っていくというような作業をしていました。

横山：そのときにそれぞれのパーツとか部分を繋ぐ、その繋ぎ目をしっかり繋ぐのではなくて、結構偶然に任せているようなところが気になります。例えば、裏にあるガムテープが見えていたり、またある部分はきっちりと合っていたりと。むしろその作品の完成形を考えたときに、例えば、壁にマス目を作ってそこに貼り込んでいくというやり方もあると思うのですね。なぜそうするのかというと、基準を作っておけば、逆にそれぞれのパーツの自由で変化のあるところがよく見えてくるということもあると思うのですが、このような意見を聞いて、どう思いますか。

山口：確かに、横山先生がおっしゃったマス目を作って貼り込んでいくというのは、正方形のシートがどういう形で、どこがめくれているとか、そういうものがはっきり見えてくるなどは思います。私の貼り方は、ダンボールらしさというものもその作品では見出していきたいと思っていて、隆起してしまったダンボールは隆起したぶん角が小さくなっているとか、カッターで切り損ねた細長い糸のようなものが出ているとか、そういうものがすごくダンボールらしさがあって、私はそういうものも見せていこうと思っています。ですので、最初、縦一列に並べてからそこを中心に集まるような形で展示を考えました。

横山：そうすると、展示というのがいわば一つの作品を会場に合わせてということよりも、むしろ展示自身がパフォーマンスのような意味を帯びると。そこまで考えていいですか。

山口：パフォーマンスというのは今すごく面白いなと思いました。実際に今美術館で展示しているものは私が並べてものを他の人に貼り付けてもらうというものだったので、作業的に終わってしまったのですが、そのように貼り付けてくことのパフォーマンス性には興味が湧きました。

横山：あと、同じく新作の8点並んでいた《白と黒》は、奥から二つ目に映像を流していたのだけど、映像だけ別にしないで並びの中に入れ込んだ意図とはどういうものですか。

山口：はい。映像も絵画の一つとして扱っています。美術館で展示するとき作品を立てて壁に掛けるということになると、絵の具が完全に乾燥していないと展示することも運ぶこともできません。でも実際のポーリングの面白さは絵の具が乾く前の状態、絵の具が動き出しているところなのですが、それは私しか見ていないものです。それをどのように見出していこうと考えたときに、映像を撮り、他の絵画と同じサイズのパネルをスクリーンにすることでした。乾いていない絵の具を見せようと思いを展示しています。

横山：実際には少しずつ変化しているのだろうけれども、目で見てすぐわかる変化ではなくて、かなり時間的にあそこで過ごさないとわからないくらいの微妙な変化ですね。その辺は少しスピードを速めるとか、あるいは絵の具自体の変化とか浮き沈みとかそういうものを見せたいのであれば別のセ

ッティングをして、例えば椅子を配置して見せるとか。少し工夫すべきだという気はするのですけれども、どうですか。

山口: はい。実際に映像と絵画とを並べて見たときに、模様は遠くから見たら同じかもしれませんが、基本的に色が全然違うという、色と明るさと、黒の色も全然違って。1点だけ浮いていると感じました。あと、映像がゆっくり動いているので通り過ぎていく方も多くいて。そういうのを見て、私の展示する前のイメージと異なる印象がありました。

横山: やはり実際の展示でもいろんな工夫というか、そういうものをしてもらいたいなという気がします。

○ 審査の講評

佐藤審査委員

まだまだ時間があると思っていたら、ないのですね。それで、総括というか、山口さんの論文が、読むに耐える論文であって、しっかり博士号を授与できる論文であるかという判定をも含めて、講評ということで高橋先生からお願いできますか。

高橋審査員

山口さんの論文の内容を一口で説明するのは難しいですが、印象としては非常によく書けたと思います。久しぶりの日本画からの博士を良い成績で出せそうに私は思います。昨年9月の予備審査で出された課題にも予想以上の出来で答えられたと思います。あのときには論文は書けないだろうと、かなり難しい課題を出したので、そう思っていたのですけれども。文章も明晰です。4章の抽象絵画の概念的な整理、あるいは5章の装飾性の再考察、それから7章でのまとめ、具体的には現前と対比される記号概念、あるいは知覚論などが7章ですが、それらについては、私は美術史の専門家ではありませんが、総合的に考えるとおそらく研究し尽くされた領域とは思われません。こうした課題に対して、実作と並行して問題を捉え理論的に考察を進めていったことは実に立派です。読むべき文献も、多少こちらの指導があるにせよ、自力で探し出して読み切るという力も分かりました。具体的には、ローゼンバーグのアクションペインティング論が明快な論文だということを改めて勉強させていただきました。また、琳派の装飾性の問題などもかつては矢代幸雄が言った日本の自然観というような捉え方、かなり漠然としたものだと思いますけれども、それをさらに深めた千葉成夫の論を山口さんがフラ・アンジェリコ、ジャクソン・ポロック、アンリ・マティス、ディディ=ユベルマンといった西欧美術の文脈と結びつけることに成功したと思います。ディディ=ユベルマンの現前と記号の逆説という論は、これまでアリストテレス以来の内容と形式、あるいは形相と質料といった対比で述べられてきたものや、あるいは記号学の意味するもの、意味されるものといった対比で考えられてきたものであります。ディディ=ユベルマンはこのアリストテレス以来の記号の論理をそれなりに超える形で展開していると思いますけれども、しかしあくまでキリスト教美術に限定される「受肉の神秘」という文脈で語られたものでした。そういう宗教的な奇跡を、この日常にある奇跡として作品と並行して山口さんは論文化したと思います。テストピースの中の奇跡、あるいは娘さんと一緒に海に行くような日常にある奇跡という形で作品化を目指しています。もっともこの理屈が作品として、つまり模倣ではない上演として、本当に作品化、芸術化されているかどうかは、山口さんのこれからの生き方、活動にかかっているだろうと思います。博士課程の学生のみならず、若者にはありがちだと思いますが、自分の才能や長所を自覚していないということがよくあります。生きていく中で掘り取っていくものだろうと思います。私自身かつては相対主義的で本物と偽物の区別がつかないことが良いことだと考えていましたが、いかにして本物が可能なのかということをごひ考えて欲しいと思います。以上、博士の学位にふさわしいものとしてこれを認めたいと思います。

松崎審査員

短い期間で試行錯誤を繰り返して、さまざまな表現に取り組む姿勢に若い瞬発力とエネルギーを感じます。フルイドペインティングから発展させたポーリング技法を使い、「生の時間」や「深み」を制作に取り入れることで「絵の具の絶景」を表現しようとした一連の制作は大変興味深いものであり、新しい絵画表現の可能性を感じることができました。一方次々と基底材を変え、表現形式を変化させることで、逆に山口さんが求めているものが見えにくくなっているとも感じました。今後もう少し一箇所に留まり研究を深めることでより作品の独自性と質を高めることも必要であると思います。論文に関しては、修士課程までに行ってきた岩絵の具による日本画制作からアクリル絵具によるポーリング技法表現への移行に関する記述や、マーブル模様と光琳との水の表現との関連にやや強引な点が見られますが、全体として山口さんが思考を重ねながら、自身の表現を模索、探求した過程や論理的展開の記述は興味深く読むことができ、丁寧に書けていると感じました。今後のさらなる展開が期待できることも含んだ上で総合的に学位を認めても良いと判断します。

島審査委員

先ほどのお二人ほどきっちりとお話しできないのですけれども、この論文を最初に読んだときに、いろいろ調査されたこともあるのですけれども、これは山口さんの自叙伝というふうはこの論文は拝見致しました。それでこの論文を書かれてはっきりしたことというのは、こうした言語化の作業を、あえて苦勞して自分の作品に当てはめて、いろんなものを参照しながら実行したと。それをやって初めて自分自身で捉えきれないもの、自分の作品の中でも捉えきれないもの、それから何かはみ出してしまうものというものが、逆に強く認識されたのではないかなと思います。それは山口さん自身が日々新陳代謝する生命体というか、運動体であるということの証でもあるのではないかなと思います。ですから、いろんなほころびとか、あるいは逸れてしまうものというのは人間が生きる限りあります。言葉だけで説明しきれないものがあります。先ほども申し上げましたが、こうした論文を書くことによって、それが大事であり、気づききっかけになったのではないかなと思います。先ほどの話の中でも少し触れましたけど、僕自身は初期にかいた自分の作品は意外に見過ごすことができないものを含んでいるのではないかなと思うのです。ですから過去の作品というのも否定したくなる時もあるかもしれませんが、いろいろ実験を重ねていった末に改めて自分の作品を見直すということも大事ではないかなと思います。今回展示を見て、映像作品は必ずしもふさわしい展示方法ではなかったかもしれないかもしれませんが、映像にも一つの可能性があるのではないかなというふうに感じました。以上です。

横山審査委員

すでに先生がたから詳細な評がありましたので、僕は結論だけを言いますと、論文は本当に面白かったです。これは冒頭で言いましたように論理には荒っぽいところがあったり、強引なところがあったりということはもちろん欠点ではあるのですが、一人のアーティストを目指す学生が自分の言葉を獲得していく過程、まさに島さんがおっしゃった自叙伝みたいな感じでとても楽しく読ませて頂きました。それで作品もずっと何年も見ていて、どんどん展開しているということで可能性も感じます。ただ、今のやり方が最終的な山口さんのやり方というよりは、やはり選択肢の一つでしかないと思うので、むしろこれからの表現者としての原点に立って、これからもう一度考えてもらいたいなと思います。むしろ将来に期待をしていきたいなと思います。学位にふさわしいと思います。

佐藤審査委員

山口さんの流れる絵画を見て、かつて僕が学生時代友人だった榎倉康二という人がいるのですが、彼は布地に絵具を置いたり、あるいは油を置いたり、それが絵具そのものの物質的で滲んだりするのです。そういう効果だけで最初は勝負していたのだけど、だんだん30代、40代に入ってくると、自分

にとって絵画とは何かということで、そういう「滲み」からそれにいろんな自分が今まで考えてきたことをプラスしていくことと、それから絵画として自律しうるにはどういう材料を使って、そういう作品が長持ちさせたいのか。僕も随分相談を受けて、そういう廃油ばかり使っても持たないよと、もう少しちゃんとした作品にした方がいいよということで、マグマというアクリル絵具を使うことを、僕らの周りから聞いて彼は彼なりに作品として長持ちのする絵を、思考していくと同時に、絵画とは何かということで彼なりにアプローチしていたという経緯があります。松崎先生や横山先生が言っているように、今の状態は自分が成長していく上での一過程の現在という感じがして、そういう意味でこれからの成長を願いたいと。

あと少し付け加えると、日本画って今東京で北斎の大展覧会をやっているのですが、そこで見たら北斎が色彩を基礎とした絵画制作論的なそういう文章を書いているのだね。それでそういう作品もあるし。それからよくよく見て思ったのは、やはり北斎は江戸時代でありながら、ヨーロッパの遠近法とは何かとか、西欧とは何かとか、そういうことを自分の主要テーマにして作品を作っているわけです。特に30代、40代。だから、そういう意味から言っても、山口さんはそういう西欧の抽象画という20世紀の一つの潮流というものと自分とを対比させる視点を持ちながら論文を書いているわけです。北斎は90歳まで生きていて晩年にすごい作品を作っています。今の制作に山口さん自身の全てが込められて、詰まっているとも言えるわけで、長く作品を描き続けるということで、きっと花開くのではないかと。今日を基点にさらに一層絵画制作に邁進していくことを願います。山口さんはあまり理屈が不得手だなと思っていたけど、よく図書館に通って読み込んで、論文を作ったと。今回の論文は本当に予想外に素晴らしいと、学位授与に値する立派なものだと僕も思っています。

以上で山口理恵の博士学位審査を終了した。

総 合 評 価

審査委員一同は、金沢美術工芸大学大学院美術工芸研究科の学位授与（課程博士）の博士論文等審査基準に照らして、本申請論文及び研究作品が基準を達成し、優秀であることを認め、博士の学位に相応しいものとして高く評価した。