

氏名	金保 洋 (かねやす ひろし)		
学位の種類	博士 (芸術)		
学位記番号	第60号		
学位授与日	令和2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	漆造形における物質的色彩と変容		
審査員	主査	田中 信行	金沢美術工芸大学教授
	副査	山本 健史	金沢美術工芸大学教授
		山村 慎哉	金沢美術工芸大学教授
		渋谷 拓	金沢美術工芸大学准教授
		外館 和子	多摩美術大学教授

審査対象作品数 9点  
論文分量 本文A4判、195頁(150,942字)  
附録の論文要旨 A4判 35頁、収録作品総数20点

## 論文要旨

申請者(金保洋)の学位申請論文『漆造形における物質的色彩と変容』は、「はじめに」、第1章「漆造形の本質」、第2章「自作における造形の展開」、第3章「漆造形における物質的色彩」、第4章「漆造形における変容」、「結論」という章立てで構成されている。

申請者の研究は、漆造形の本質を問うものである。漆は液体であることから、漆芸分野では、漆そのものが自律的な造形素材として用いられているわけではない。こうした事情を前提としながら、それでもなお、漆独自の特性に立脚した自律的な漆造形が成立しうるとするならば、それは果たしてどのような造形となるのか、またそうした造形を支える視点や論理とはどのようなものであるべきなのか、という問いを申請者は探求している。申請者は、再現的造形・加飾表現・還元主義に拠らない造形を試みつつ、「物質的色彩」「変容」という申請者独自の概念、および「所与としての自然」—「工芸的自然」という分析的枠組みを導入し、漆芸の歴史を踏まえて漆造形の本質という問いにアプローチしている。

以下、章立てに沿ってその概略を記す。

### はじめに

漆造形という語彙はおよそ一般的なものではない。それは、漆を美術表現の主な手段として用いる作家によって生み出され、明確に定義されることもないまま、暗黙のうちに解釈され、普及してきた言葉である。こうした事情があるとはいえ、少なくともこの概念には、漆を造形の主たる手段とみなす意識が含まれており、それが単に漆が塗られた造形物全般を指すための言葉ではない、ということもまた明らかである。しかしここである問題が生じる。それは、本来そのものとして自律した形を持ち得ない漆で造形をするという、漆造形という言葉自体が抱えている一つの矛盾である。

漆はそもそも液体であり固体ではない。従って漆芸においては、漆自体を自律的な造形素材として用いているわけではない。陶磁土や金属とは異なり、漆は素材となる物質自体を直接的に変化させて形作るものではないのである。こうした矛盾を抱えながら、しかしそれでもなお、漆独自の特性に立脚した自律的な漆造形と呼べるものが成立しうるとすれば、その造形の本質を何処に求めることができるのだろうか。

本論文は、そうした漆造形の本質を、「物質的色彩」および「変容」という筆者独自の観点から捉え直し、筆者自身の造形論を提示するものである。

## **第1章 漆造形の本質**

第1章では歴史的観点から、漆造形の成立とその本質について考察を試みる。人類の長い歴史の中で、漆は様々な用途で使用され人々の生活を支えてきた。第1節、第2節では、縄文時代から始まる漆の使用とその多義化について歴史的観点から考察を試みる。第3節、第4節では、1993年に東京国立近代美術館工芸館にて開催された展覧会「塗りの系譜」を参考に、大正期以降の漆造形の歴史的展開を確認し、主体的な作家意識の下で漆造形が成立していく背景を考察した。

### **第1節「漆の多義化と歴史的変遷」**

第1節では、日本における漆の考古学的研究を参考に、縄文時代から始まる漆の原始的な利用と、その多義化の歴史を確認した。恒久的な赤色を強く求めるという縄文時代の人々の心性が、現在の漆芸における基本的な性質を決定づけたのではないかと、という仮説を基に漆造形と色彩の関係性を指摘した。

### **第2節「木心乾漆像に見る漆の用材観」**

第2節では、8世紀の奈良時代を最盛期とする乾漆技法による造仏群を題材に、脱乾漆像から木彫像へと造形技法の主流が移っていく過程で用いられた「木心乾漆技法」に着目した。造形技法が変遷する歴史的背景を考察し、奈良時代における漆に対する用材観を明らかにすることで、現代の漆に対する用材観と比較検討した。

### **第3節「塗りの系譜—近代的漆造形—」**

### **第4節「塗りの系譜—1990年代以降—」**

第3節、第4節では、1993年に東京国立近代美術館工芸館にて開催された展覧会「塗りの系譜」を参考に、大正期以降の漆芸の歴史的展開を確認し、近代的な漆造形の成立を考察した。

漆造形が成立した背景として、平安時代以降の日本における漆芸の主流な技法は蒔絵であり、漆塗り（髹漆）自体は日常的な器や、蒔絵の基礎的な仕事としての評価しか得られていなかったという歴史的文脈の存在を指摘できる。しかし大正期における工芸近代化の潮流の中に、乾漆を中心とした素地形成技法の工夫により漆塗りそのものを自律させ、純粋な漆の魅力を追求しようとする作家と作品が生まれていくことになる。主体的な作家意識の発生によって近代的漆造形と呼べるものが成立するのである。そして1990年代以降には、漆造形作家の中でも「塗る」という根源的な行為自体問い直す作家が出現した。本論文では、古伏脇司、藤田敏彰、田中信行の3名の作品を取り上げ、その試みを通じて漆造形の本質を考察した。

本章での検討の結果、「漆造形」とは、近代的な作家意識の下で漆を用いて制作される造形物、およびその造形行為を指している言葉であり、漆を造形の主たる手段であるとみなす意識と分ち難く結びついているものなのである、と定義した。

## **第2章 自作における造形の展開**

第2章では、学部から修士課程（2013-2017）の作品制作における造形的展開を、時系列に沿って論述した。漆造形はその性質上、造形の胎となる漆以外の素材を必要とする。筆者はこれまで様々

な素材を胎にして制作を試みることによって漆造形の可能性を模索してきた。使用した素材毎の観点から、自作における造形的展開を検証した。

### 第1節「発端/2つの関心」

第1節では、筆者と漆の出会いについて言及した。筆者はウルシの木から採取される漆を、人の手を介して再び木に塗り戻すことで、美しい塗膜へと変容させる漆塗りの循環的な構造そのものへ関心を抱いていたのである。また筆者の高校生時代のデッサンと多和圭三の作品を例にとり、一つの物質に時間と行為を重ねて変容させていくプロセスそのものへの関心が、漆芸を志す発端となっていることを述べた。

### 第2節「有機的形態/金網胎による制作」

第2節以降は具体的な作例を挙げて論述する。第2節では、《無題》、《Re composition》、《Awake》を考察し、金網を胎に用いた作品の造形的展開を述べ、有機的な形態への試行を論述した。

### 第3節「フォルムへの意識/発泡胎による制作」

第3節では、2014年制作の卒業制作《立ち上がる色彩—生命の漆膜》を考察する。第2節での金網胎の制作から発泡スチロール胎を胎にした制作に至るまでに造形的展開について言及した。《立ち上がる色彩—生命の漆膜》においては、色彩の自律性を主張することが、結果として漆造形の自律性に繋がると考えた。この作品が、色彩と漆造形を結びつける試みを始まりであったことを確認した。

### 第4節「触覚的色彩というアプローチ」

第4節では、修士課程研究テーマである「触覚的色彩」というアプローチを改めて検証する。「触覚的色彩」は「根来」が生み出す漆の色彩に着想を得ている。漆塗りにおける触覚的行為の積み重ねによって生み出される色彩は、ある種の触覚性を宿しているのではないかと捉え、その試行を述べた。

### 第5節「アンフォルム/石膏胎による制作」

第5節では、ロザリンド・E・クラウスの提唱する「アンフォルム」や、ロバート・モリスが提唱した「反=形」といった概念を参考にすることで、漆造形と色彩の関係において、色彩が塗装的な役割になってしまう問題を解決しようと試みた。しかし「アンフォルム」的思考と、筆者の制作における漆造形の思考は、実のところ相反するようなものだったことを確認した。

### 第6節「《触彩の輪郭、朱の連想》」

第6節では、修士制作《触彩の輪郭—朱の連想—》について詳述し、作品制作における手の感覚を頼りにした触覚的な造形行為と、その反復によってあらわれ得る色彩との関係について考察した。また、修士課程での研究テーマである根来に着想を得た「触覚的色彩」という概念は、「物質的色彩」と言い換えることで、色彩を認識論的な知覚の議論を通じて把握するのではなく、人の手を介した触覚的な行為によって生み出される色彩を指すものである、という筆者の狙いより適切に示すことになる、として次章への繋ぎとした。

## 第3章 漆造形における物質的色彩

第3章では、現代の色彩学においては看過されがちなゲーテ『色彩論』の「化学的色彩」の観点

に改めて着目することで、「物質的色彩」という筆者独自の観点を提起した。ゲーテの「化学的色彩」という観点は、自然に満ちている色彩を単に受容する観測者としての立場からではなく、物質に操作を加えることによって色彩を生み出す操作者の立場から観ることで、色彩をわれわれが能動的に関与することができる対象として捉えることを可能にしている。このようなゲーテの思想に着想を得て、筆者が提起した「物質的色彩」という概念は、色彩を帯びた物質の本質的狀態をあらゆる色彩、及びその能動的な認識を指すものである。

またゲーテが、色彩というある種の自然に接近するために用いた二項対立という枠組みの発想を参照しつつ、あるがままの自然物質すなわち「所与としての自然」と、これと対をなす、人為によって自然物質が操作・加工されることによってあらわれる自然のあり方、すなわち「工芸的自然」という概念を提起した。

### 第1節「色彩について」

第1節では、現代において一般的に論じられる色彩学について概説する。色彩学は古代ギリシャ哲学から始まり、ニュートンとゲーテの研究によって現代的な色彩学の基礎が成立した。色彩学の歴史的展開をたどることで、色彩についての現代的な考え方を概観した。

### 第2節「色彩における物質性」

第2節では、日本語における「色名」やその扱いに着目することで、色彩における物質性の観点について考察した。古来日本語において、具体的な物質名を指すことで「色名」としていたことや、ヤマトコトバやオノマトペといった用法が、日本人が古くから物事を抽象概念として認識する能力よりも、具体的な物質を直感的に把握する認識能力に長けていたことを示していることを確認した。

### 第3節「物質的色彩—造形における色彩の観点から—」

第3節では、「物質的色彩」の観点から、絵画と織物における色彩の違いとその構造を比較して考察した。「物質的色彩」という観点から作品を観ることで、色彩と造形構造とは密接に関係するものとして捉えられるのである、と提起してその意義を確認した。

### 第4節「物質的色彩—造形における色彩の観点から—」

第4節では、「所与としての自然」—「工芸的自然」という評価軸を漆の色彩に当てはめて整理することで、これまで積極的に考察されることの少なかった漆における色彩の位置づけを試みた。筆者は漆の「所与としての自然」の姿を、自然物質としてのウルシの木、及び採取されたばかりの生漆に位置づけ、それに対して「工芸的自然」が最も高められたあらわれを磨き抜かれた黒漆に位置づけた。そして現代において多彩化した色漆は、こうした「所与としての自然」と「工芸的自然」のあわいを拡充する色彩の役割であるとした。漆に潜在的に備わっている2つの異なる自然のあらわれを、より明らかに、より豊かにするものが色漆なのである。多彩化した色漆を活用するためには、見かけ上の色相に基づいてではなく、漆特有の物質性、その自然物質としてのあり方を根拠にして用いられるべきであることを提唱した。

## 第4章 漆造形における変容

第4章では、主に博士課程（2017-2019）進学以降に制作した《積彩の一》と題した石膏胎による作品群の造形的展開を、漆造形における変容という観点から考察する。

漆造形は様々な変容という要素を伴って成立している。漆はその支持体となる物質の物質性を覆

い、形を支える構造的機能を代替し、そのフォルムを造形行為の中で変容させていく。自律した形を持たない漆は、他の物質に作用することで初めて形となり得るのである。

### 第1節「《積彩の生成》の造形的展開」

第1節では、博士課程での制作において、漆造形の胎として石膏を用いる技法を中心に置いた経緯とその意義を、作品の造形的展開から確認した。

### 第2節「物質性における変容」

第2節では、物質性における変容の観点から作品の造形的展開を確認する。石膏胎による技法は、偶然的に得られる石膏の形態から、石膏から漆の塗膜へ至る物質的な変容を次第に重視するようになっていくこととなる。その造形的展開を考察した。

### 第3節「構造における変容」

第3節では、構造における変容の観点から、漆造形における漆と支持体となる他の物質との構造的な関係を考察した。漆は支持体となる他の物質の表層だけを変容させるのではなく、その物質の構造にも作用する。造形物の構造を支える不可欠な要素として機能することが、漆が塗料ではなく造形素材として扱われる所以であることを確認した。

### 第4節「フォルムにおける変容」

第4節では、アンリ・フォションの『かたちの生命』を参照し、漆造形におけるフォルムについて考察した。筆者の定義する「フォルム」とは、単に静態的な姿形だけを指すのではなく、外形、素材、色彩までを含めた、それを形成している物質と共に認識されるべきものである。その生成の過程を捉える能動的な認識こそがフォルムに生命を宿すのであった。筆者の漆造形作品においては、原型となる静態的な形態が、漆によって変容することによって、能動的な認識を喚起するフォルムとしてたちあられるのである。

筆者の目的は「漆という自然の生きたフォルム」を獲得することにあつたと言える。筆者の漆造形は、漆を先入観や固定観念から解放しつつ、自然としての漆が持つ様々な特性をそのまま包括的に捉えていくことによって、作品として実現されるのである。それは、漆という自然が備える「所与としての自然」と「工芸的自然」としての姿のあわいに見いだされるのである、と述べた。

## 結論

漆という物質はそれ自体が自律した形を成すわけではない。それでも漆独自の特性に立脚した自律的な漆造形と呼べるものが成立しうるのだとすれば、その造形の本質を何処に求めることができるのだろうか、という問いから本論文は出発した。

本論文の議論によって筆者は、漆という物質はある種の「自然」そのものなのである、とした。それは単に人為と対立するような自然の意味ではなく、人為を介することでその秘めた本質を展開するある種の自然、いわば「工芸的自然」として捉えられるべきものなのであった。植物としてのウルシは人が植栽することで育つ木であり、人と共生関係にある植物なのである。漆は人間によって支えられ、人間もまた漆によって支えられている。つまり漆とは、人間とウルシとのあわいによって成立する「工芸的自然」のあり方そのものなのであった。

このような漆の「工芸的自然」としてのあり方、そして漆塗りの循環的な構造がもたらすそのあわれに筆者は魅せられているのであり、筆者の漆造形の試みは、漆という自然に接近し、その姿を作品化していくことであった。ウルシを漆たらしめるのは人為であり、ありのままの自然として

の漆の姿ではない。つまり工芸的自然たる漆は、われわれが形にしなくては生じることのない姿なのである。筆者の作品も漆という自然の完成を示すものではなく、その一つのあらわれに過ぎない。漆の様々な自然を宿した作品を作り続けること、漆塗りというウルシと共生する営みを続けることによってのみ、漆という工芸的自然は、より豊かにたちあらわれてくるのである、として本論文の結論とした。

## 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、令和元年9月13日に行われた予備審査に提出され了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。主査の田中信行審査委員の進行のもと、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

#### 田中審査員

**田中**：最初に私の方から質問を開始させていただきます。質問の前に、私は指導教員として金保君を身近に見てきたわけですが、本論文のテーマが漆造形とはそもそもなんぞやという、このことは私も若い時からずっと抱えてきた問題であり、そういう意味では本当に面白く読ませていただきました。

おそらく漆造形とは、歴史的にも浅く正確には定義されていない、或いは社会的にもまだ十分認知されていないと思います。ただどこまで真正面から自らの研究制作を通して、漆造形について金保君なりに言語化をしたということに正直驚いています。論文はとても興味深く読ませていただきました。本当に感心しています。今後これがどのような意味を持つてくるのか、それはこれからの金保君の活動次第にかかっていると思います。そして論文にはいくつかの金保君独自の考え方もあります。「所与としての自然」と「工芸的自然」という言葉は非常に面白いですね。単なる漆論にとどまらないものがあります。今後ますます発展させていくといいなと思います。では質問に入りたいと思います。

まず漆造形をどう捉えるかについて質問します。第1章「漆造形の本質」で、天平奈良時代の乾漆について丁寧に説明しながら、松波保真先生、増村益城先生、それから「塗りの系譜」へと論じています。ここで一貫しているのは、つまり漆で成立している形についてです。具体的に言えば、漆を単純に捉えれば固まるという性質がある。一つの見方として漆造形とは、乾漆もそうですが固まるという特性を生かした造形であると捉えることもできます。そこで金保君の仕事を見ていくと、作品審査の場でも指摘したように、発泡スチロールを石膏で固めるという作品があります。その時点では金保君の仕事が漆造形とは私はまだ認めていなかった。それは表面に漆のテクスチャーらしきはあるけれども、造形的には発泡スチロールと石膏が主で成立しているからでした。ところが徐々に作品成立の仕方が変わってきており、最新作では石膏を伴いながらも制作のプロセスにおいて漆の比重が高まってきています。ようやく金保君独自の制作の方向を見つけたなと思っています。そこで改めて、発表で言及してきた系譜に金保君の仕事は繋がるのか、また繋がるとするのならば、自身の漆造形はどのような点で繋がるのかということを説明していただければと思います。

**金保**：まず漆造形の歴史、あるいは系譜に繋がるのか、という点ですけども、それは繋がると考えております。ただし今回発表させていただきたいように、「塗りの系譜」の中でも、田中先生の世代より前にあたる増村先生たちの仕事には、漆の塗膜を自律させるような意識はあったとしても、漆そのもので形を作る、といったような意識は無かったと認識しています。その後の展開として、漆の固めるという機能を使いながらも、漆を造形の主たる手段としてみならず意識が発生しているように思います。そして私自身も、今現在のそうした漆塗りの系譜につながっていると認識しております。また、私が用いている変容という言葉は、漆が他の物質に作用して固める、という要素をも含む概念として捉えております。

もう一つのご指摘にあった、発泡スチロールの使用という問題は、私もずっと考えていた問題です。博士課程当初の作品では、形態を重視するあまり、発泡スチロールを内包した方が制作しやすいという、制作上の都合を優先することがありました。しかしそれでは良くないと考えるようになり、表面的な石膏から漆へのテクスチャーの変容をだけではなく、漆の造形物としての構造を支える機能、まさに固めることによって、造形の構造を支えるように漆が機能している、ということ、現在では漆造形を成立させる最も重要な点だと認識しています。表面的な変容も漆が備える力の一つではありますが、それに加えて構造を変容させて形を支える、という複数の変容の力が合わさることによって、漆造形というものがより明確にあらわれるのではないかと捉えております。

**田中**：わかりました、ありがとうございます。今の説明で理解できました。次に、これから他の審査員の先生方からも、物質と色彩について聞かれると思います。ここが一番、金保君独自のアプローチになるわけですけども、私もやはりそこが気になるので質問します。ゲーテとニュートンの比較の中で、ゲーテの科学的色彩、要するに、ある物質から内在的な性質を引き出す、という考え方があります。それを工芸的な技術と捉え、「工芸的自然」という言葉でたとえながら考察しています。そして「所与としての自然」と「工芸的自然」という考え方が生まれるわけです。これは非常に面白いと思っています。そこで金保君の制作の中で、そのような考え方を具体的にどのように生かしているか、最近の作品で説明してください。

**金保**：色彩に関しては、ある物質を基底にして引き出される色彩、という認識で考えております。例えば《積彩の生成 2019-Ⅲ》のような作品ですね、これは石膏を胎にして、色漆を塗り重ねていくわけです。そして最終的に積層された色漆がどのように表面にあらわれてくるのか。これは磨き出す、あるいは塗り重ねていく、という行為によって、ある色彩を生み出す行為であり、そうした行為の繰り返しの中で色彩が現れてくるという関係性そのものを捉える考えとして扱っています。

**田中**：わかりました。色彩の点に関しては、他の先生方に引き続き質問をしていただくことにして、別の質問をもう一点聞かせてください。作品が変遷していく中で、当初はある種の生命的な形、つまりバイオモルフィックな形を志向していました。漆の形と言いながらバイオモルフィックな形を作っているのですね。しかし論文の結論の中で、やはり漆という自然の形を求めていると言っています。私も大学生の時以来、漆とはなんぞや、自分はこれが漆だと呼べるような形、表現を追求し続けながらいくつかの方向性を生み出しながら活動してきました。周囲の漆の新たな表現を思考する友人達もそれぞれ同じような問題を抱えながら活動してきたかと思います。漆の形を求めると自己の身体性から生まれるバイオモルフィックな形、金保君も同じところに入り込んできたな、というふうに思います。つまり、金保君の中にも、極めてバイオモルフィックな形を作っている時と、アンフォルメルな形を志向する時と2種類ある。この点をどのように考えているのか、もしくは今後の展開としてどのような方向に行くと考えているのか、説明してください。

**金保**：今ご指摘いただいたように、また自身の過去作品を見ていただければわかるように、正直な自身の欲求として、あるいは手の欲求として、バイオモルフィックな形態を作ることがある、というふうに考えております。最近考えているのは、単にアンフォルメルの形をなくしていくこ

とが、漆という自然をそのまま表していくことに繋がるのではなく、人為的にバイオモルフィックな形を漆で成立させるということも、私と漆との関係においてつながる形です。人為と偶然性、あるいは所与と人為とが両極として対比される中で、そのあわいを様々な形を作ることで広げていく、あるいはつなげていきたいと試みています。制作時の思考によって、その時々立ち位置が揺れ動くということはあるのかなと思っています。なので今後の展開として、無形な形の方に行く、というよりは、無形と有形のあわいを拡充していくような方向を考えています。また漆というものには完成された形があるわけではないので、自身の試みによって漆という自然の形の拡充がなされればよいなというふうに思っております。

**田中：**その試行錯誤の中で生まれてくる形というのがあるわけですね。

### 外館審査員

**外館：**作品発表、論文発表と併せて興味深く見えています。私は金保君の卒制から見えていますけれども、この5年間、大変なスピードで探究してきているその姿勢にまずは敬意を表したいと思います。金保君の「漆造形における物質的色彩」というテーマは、漆というのは液体素材であるということから出発します。しかし面白いのは、乾漆造形をしている金保君が、他の色彩塗料、油絵具や染料と比較しながらですね、そういう塗料としての他の物質との類似性の中から、漆造形にとっての、漆という物質の特性や漆としての個別性を見出そうとしている点です。どちらかといえば形主体の人が、色彩というものに着目したという点に面白さがあります。質問の一つは、今回の発表の中に、《漆色相関図》として、「工芸的自然」と「所与としての自然」を軸にしたカラーチャートみたいなものを作っています。これは金保君オリジナルだと思いますし、面白いと思うのですが一つ確認したいことがあります。「所与としての自然」はどちらかと言えば、漆がそのままの姿である、「工芸的自然」は、何らかの人為が及んだ漆の姿、という認識で捉えてよろしいでしょうか。

**金保：**はい、問題ありません。漆というものが、ウルシノキから採取された時、自らの傷口を埋めていくように硬化していく、これが最も漆の「所与としての自然」の姿として捉えています。図では中央部分に配置しています。その漆を人の手によって加工し、ある意味では脱物質化、抽象化されていくような加工がなされていくことによって、「工芸的自然」に近づいていくように捉えています。

**外館：**私が気になったのは、その「所与として自然」に対する対極、すなわち「工芸的自然」の最たるものとして黒漆を置いている点です。黒漆の下に朱漆をおいています。これは作家によって、感覚的に違うかもしれませんが、私は漆の作家と話をしている、朱漆の方が黒漆よりも、素材としては手がかかるというようなことを聞いています。朱漆の化学的な性質の影響もあり、素材としては黒漆よりも、場合によっては朱漆の方が手間がかかるのではないかと、そうした点はどのようなのでしょうか。ここで言う黒漆とは、物質としてというよりは、黒の方が研ぎや磨きにかかる時間が多く、作品として成立させる手間が必要、といった制作プロセスとしての意味合いなのではないでしょうか。このチャート上の順位として黒を一番の「工芸的自然」の極にした理由をお聞かせください。

**金保：**単純な手間という点でいえば、ご指摘いただいたように、朱漆は黒漆に比較して手間がかかります。しかしここで考えている「工芸的自然」とは、加工に関連する物理的な時間だけで捉えているわけではありません。「所与としての自然」の漆を、ある意味では、単純な自然物質に近い姿として捉えています。しかし黒漆というのは、朱漆とは違って鉄分による反応によって変化しているという特徴がまず一つあります。透漆に顔料に加えることによる、つまり顔料由来の発色ではなく、科学的な変化によってその姿を変えています。かつ、物質の対極に位置する精神的な、脱物質化された色としての在り方が、黒漆の方にはあるのではないかと捉えています。それは単純な加工の手間暇というよりは、自然物質としてより抽象化された色彩としてのあり方です。そのため、とりわ

け磨いた黒漆というのは、下手すると他の合成塗料やカシューなどとは視覚的には見分けがつかないということもあり得る。となれば、物質的な性質よりもある意味では抽象化された漆としての姿を捉える必要があります。また、磨き上げというのはある意味で元々の自然物質からの状態を変化させていくということでもあるので、この色相環では円周外部に配置してあり、外側は呂色磨き、内側は塗立、さらに中央部には「所与としての自然」の漆の姿を配置しております。

**外館：**考え方としては難しいんですけども、変化の抽象度が高いというように捉えてよろしいでしょうか。

**金保：**はい。

**外館：**それから他の塗料との比較という点で言えば、例えば論文の105頁、油絵具と織物を比べている箇所があったと思います。支持体自体の構造に關与するしないという比較で、織物は關与しているとみなしています。織物も工芸の一つですけれども、織物に対して油絵具は支持体に關与していないとしている。キャンバスが支持体としてあって、そこにイメージとしてののっているということなのですかね。ただ油絵具といっても、金保君が論文にとりあげた油彩画は平滑な画面で構成されているものですが、例えば具体の白髪一雄のように油絵具を盛り上げて、その痕跡が残っているような絵もあります。絵の具を物質的に盛り上げて画面を作るような作家、つまり油絵具の物質感そのものを意識的に活かしているような作家もいると思うんです。そこで油絵具の持っている物質性、絵具を盛り上げて凹凸を作ることができるという点と、金保君が漆に見出した物質性では違いがありますか。

**金保：**ある部分では共通している点があるのかなと思います。今回取り上げている油絵具の例で言えば、外館先生が指摘しているような、物質的な使い方をしてるものと、そうでないものもあります。つまり油絵具にしても、その用法によって、色彩を色彩のまま、あるいは観念的に見せているような見せ方があります。その見せ方と、ある物質として物質性を強調するような見せ方には大きな差異があると思っています。その中でメディウム自体の特性を生かす手法、というのは感覚的にはかなり近いものがあると思っています。実際、油絵具にも特有の質感、すなわち光沢というのも実際にはあります。その質感が、顔料と組み合わせることによって生まれる色彩というのは、油絵具自体の物質性が生み出す色彩という在り方があるように思っています。

**外館：**そういう点では共通する部分もあるということですね。

**金保：**はい。

**外館：**もう一つ聞いておきたいのですけれども、論文の60頁あたりに「水平性」ということを論じている部分があるんですね。油彩画は基本的にイーゼルに立てて描く、という歴史があるんですけども、戦後のポロックみたいな絵具を滴らせて描くような作家は、キャンバスを床に置き、水平状態で描いて構築していく、という点に触れています。ただそこは西洋美術に特化して書いているな、という気がしています。というのは、日本美術的な立場から言えば、日本画というものは基本的に床に置いて描くという事実があるし、卷子などは、見る人も水平状態で鑑賞します。日本人の表現の中には、水平で作っていくというような姿勢があったことを、論として加筆しておいてもいいのかなと思いました。質問はその点に関連してなのですが、今日の作品審査の際に作品制作のプロセスを聞いたところ、定盤上で、水平状態で作っている作品と、芯棒を立てて垂直状態で作っている作品がありますね。作品の造形手法が分かれていますけれども、作り手は水平状態で作る時の感覚と、垂直状態で作っていくときの感覚に違いを感じているのだろうか、あるいは表現に影響しているのだろうかという点に興味を持ったんですけれども、どうでしょうか。

**金保：**日本的な水平性について、ご指摘ありがとうございます。また検討していきたいと思います。質問の方ですが、その違いは自分の感覚的にもある、と思っています。実際、水平で作ったものを壁面に立ち上げているということも、表現上意識的に考えております。芯棒を立てて垂直的に作る

という作品は、今回初めての試みでしたけれど、やはり芯棒を立てて作るものは形を作りきることにになりますね。対して定盤を使う方は、石膏が水で固まることによる偶発的な外形のというものがあります。整理しきれてない点がありますが、そうした方法自体が形態に大きく影響するということがありますし、表現ということに対してもかなり変わり得る点である、ということを実感として持っております。

**外館：**ありがとうございます。そうですね、重力に対する素材の扱いというのが関連しているのかなと思いました。

### 山本審査員

**山本：**いくつかお聞きしたいのですけれども、まず色彩についてお聞きします。論文の「はじめに」の中で、「物質的色彩」とは、「色彩を帯びた物質の本質的な状態をあらわす色彩、及びその認識である」と書いてあります。さらに、第3章第1節の中でゲートの考えとして「物質に何らかの操作を加えることによって色彩を喚起することができる。したがってこのような色彩にはある種の内在的な性質があるとみなされる」とあり、またそのゲート考えが適切であると書いてあります。物質に操作を加え、引き出された色彩によって、その物質の本質的な物性や造形性をあらわにする、ということが金保君の意図にあるのかなと読み取っています。金保君の作品でも色自体は、科学的に作られている、あるいは物質的に変容させることができるというものかと思っています。制作者が色彩を恣意的に選択することができるということを前提として、鑑賞者の立場からすると、作品に現れている色彩、色相、面積、見え方といったことが、作品の印象を左右することは当然あると思っております。

そこで第2章第6節の最後の部分で、色彩を視覚体験や感覚に基づくという観点ではなく、物質との関わりの観点からとらえるべきだということで、つまり「違う観点を持ってこれを捉えているんだ」ということを言っていると思いました。とはいえ、実際に色彩を選択する、あるいは操作する、ということを行っている制作者の立場として、制作の現場でどのような意図で捉えているのかということについて教えてください。

**金保：**色彩の選択、その扱いということに関しては、最初に生まれた原型としての石膏の、そのものの大きさや形からインスピレーションを得て、そこで色彩を選択していることがあります。今回の作品で言うと、壁面に展示した《積彩の断片 2018-I》という小さい作品における色彩は、壁面に展示していた《積彩の生成 2020-I》等では使おうとは思わないんですね。それは、漆の自然としての立ち位置を考え、形によってその自然性をどこに見出そうとするかという意識の違いがあると思っております。かつ、制作途中において、黒を塗り、あるいは朱を塗って色を塗ってというように、塗られて変化した姿を見て、この形が成立するためには何色が必要か、どのような色の重なりがあれば良いか、というように色彩を連鎖的に決定させていくというような制作プロセスがあります。

制作した《漆色相関図》は、それを図式的にあてはめるというよりは、形と関連の中で、その時々で出てくる色の模様や重なりを見ながら、漆として充実した姿になったと判断する時まで色彩を重ねていく、というような意図で使っています。

**山本：**決して計画されているものではなくて、あくまでもその段階、段階での判断が働いているんですね。

**金保：**大きな計画あるんですけれども、その都度修正することがあり得るということです。

**山本：**それに関連して、研ぐということについて聞きたいのですが、第2章第4節において、「触覚的色彩」という言葉が出てきて、その中で根来の色彩について触れられています。それは漆が採取されて塗られ、さらに使い込まれることによってさらなる色彩が生み出されるという記述がありま

す。つまり、作られるということから、使われることによる変遷を含め、そこに漆の魅力がある、あるいは漆の触覚性への喚起があるということが書かれています。金保君の作品の場合は、塗り重ねた上で研ぎ出すという行為が、そのあわいであるとか、漆の物質性を感じさせる、あるいは引き出す、というのが一つの要素となっているのかなと思います。その一方で、どこで研ぐことを止めるのか、という問題が出てくると思っています。塗る、ということについては、第4章第2節において語っている部分があり、物質的色彩のグラデーションの生成、という言葉が出てきます。その前段として多和圭三氏の言葉を引用しながら「1つの物体として立ち上がってくるその時まで色彩は重ねられるのである」と書かれてあるんですが、やはり一般の方については分かりにくい表現なのかなと思います。この辺りの問題としてあなたの制作の現場での具体的な話として聞かせて頂ければと思います。これは色彩の問題も含んでいますが、それだけではなく形態や構造といった問題も絡んでいるものと思っています。どうでしょうか。

**金保:** この部分は、「ものとして立ち上がってくる時です」という多和圭三氏の言葉を引きながら、石膏と漆の塗膜の間を十分につなぐように、埋め尽くすその時まで色彩を課せられるというニュアンスで書いています。しかし、研ぐという問題を踏まえて、さらに正確に言うならば、塗り重ねられた色彩を、私が研ぎ出すことによって一つの物体として成立する、と言えます。色彩を重ねた段階では、物体としてはなお成立していない状態になります。それは、最後の塗りをした状態というのは、ある1つの色によって全面が覆われている状態になります。そこから研ぎ出していくことによって始めて、私が目指す物質的なグラデーションというのが生成されます。塗り重ねることによってグラデーションが生成されるのではなく、研ぎ出すことによってグラデーションが生成される、という順番があり、この関係を適切に語ることが出来れば多和圭三氏の仕事とも違った展開も見出すことができるのではないかと、というのが山本先生のご指摘をいただいて感じた点であります。

**山本:** 質問のはじまりに戻りますが、「どこで止める」という点はどう思いますか。

**金保:** どこで止めるかという問題は難しいですけども、これは作品における完成という問題にも関わる事柄だと思っています。特に最新作である《積彩の生成 2020-I》では、研ぎつばなしの状態です。つまり艶をあげていないわけです。これはさらに研ぎ出していくことも、あるいは、また塗り重ねるようにしてもいいというような状態を保っているということでもあります。なので現時点での私の判断として、この作品が一つの物体として成立するには、これ位の色彩の重なりや研ぎ出され方で満たされたなという段階で判断し、やめます。ただし、その判断が今後そのまま続くかどうかというのは、また別の基準の話なのかというふうに思っています。つまり、止め時ということに関しては、その場での判断であり、現在ではその程度の回答になります。可能性として言えば、漆は塗り直す、あるいは塗り戻すということも本来的には用法としてもあるので、作品のあり方として考えれば難しいところですが、そうした範囲を含めて考えていければと思います。

**山本:** 私の専門は焼き物で、焼き物はある意味で焼けばそこで終わるという部分があります。漆の仕事は、恐らく永続的にやれる部分があるのかなと感じていることがあり、そのあたりのことには興味があり、なにか関係するところかと思っていますので質問させていただきました。もう一つお聞きしますが、「結論」部分の最後の方に視覚芸術という枠組みを疑う必要がある、とあります。それは今の金保君の立場からどういう可能性があるのかということをお聞きしたい。

**金保:** 先ほどの質問の回答と関係するところであると思っています。ここで言う視覚芸術の枠組みというのは、単純に見るだけではなく触ってもいいんだよというような、鑑賞の方法に限られたものではなく、視覚芸術作品として作品が完成し、その状態で保存され止められるからこそ、一つの作品として評価されると言う、芸術の社会的な枠組みその仕組みというものを指すものでもあ

す。完成した作品が変化していってしまう、というのは社会的には難しいものがあり、その枠組みをより強固にしているという点での、視覚芸術あるいは視覚芸術的な枠組みというものの問題としてあると思っています。時が経った後に、形が塗り直され、色彩が変容していくという作品のあり方という在り方を、作品として成立させることができないだろうか、ということを考えているところでもあります。

**山本**：もうひとつは、先ほど田中先生から聞かれたことに関連していて、私の中で気になっていたことであるんですけども、既に明快な回答があったので先ほどと同じ答えの場合はそれで良いのですが、お聞きします。「結論」の中で原型の問題があり、そこが自分の弱点になり得るということではないかということが書いてあります。そこについては、恐らく形の作り方、細かいディテールを作っていく前の、大きな枠組みを作っていく段階での在り方について悩みがあるのかと思ったんですけども、そこについては先ほどの回答の通りということでもよろしいでしょうか。

**金保**：大丈夫です。

### 山村審査員

**山村**：私は同じ作り手として、しかし分野は全く違うという立場からいくつか質問していきます。まず論文を読んでいくと、その都度、なるほどなるほどというふうに思え、やはりよく考えているなというふうに思います。しかし、その中で何を本当に良しとして、何を本当に求めたのかな、という点になると、ある意味で答えが見えてこないという点があります。大きな話で例えて言えば、「漆造形における物質的色彩」と言った際に、金保君が思う一番良い作品ってじゃあ何なんだろう、と考えた時にどこか見えてこない点がある。まずは、どういうものを良しとしていて、どういうものを良しとしていないのか、という点を語ってほしいと思います。これは、フォルムの話ではなく物質的色彩として、良し、とするのは何なのかということもちょっと語ってほしいと思います。

**金保**：論文構成の問題に関して言えば、確かに私が特にゲーテの二項対立や全体性という部分を、本論文の最も根幹的な着想部分としていることもあり、何か一つの回答に、つまり還元的な答えに集約されないようにしています。還元的な回答を避けることで何か見えてくるものがあるではないか、という構成で書いているので、どうしてもある意味では都合のいい言い方に捉えられてしまうのかなとも思います。

質問に関してですが、どういう作品がいいのか、という事に関して言えば、単純に漆だけが純粋な物質として自律している、つまり漆だけでできているというのがいいと思うわけではなくて、それは重要ではありません。むしろ漆が何らかの物質に作用して変容をさせていくということ自体に、漆という力があるのだから、そのあらわれとして、物質を支えている漆の力だというのが明確に見えてくるのが重要だと思います。その表面に現れている色彩や表情というものは、そのものがどういう風にできてきたのか、という成立の過程を喚起させるようなものが重要であり、漆の力によって成立しているということが実感されていくものが一番良い形なのかなとふうに思っております。

**山村**：やはり少しわかりづらいと思います。ゲーテとニュートンという話が出ました。これはなるほどと、私も思いますが、これも客観的に言えば、作家としてみれば全てゲーテ的な考えで、色も形も全て見ていくわけですね。一番の違いは、ゲーテの方は相対的な話をしていることに対して、ニュートンは絶対的な話をしています。これを踏まえれば、この《漆色相環図》というのは、まさにニュートン的な考えによるものではないかと思うのですが、これはそういう意味で掲載しているのですか。

**金保**：そうですね、図式化することによって定量化されてしまうという危惧はありました。しかしこの図における枠組自体は、無限に拡張されていくものでもあるし、ゲーテ自身が作成した色相環

というものもあるのですが、それは水彩で描かれていて、その境界がじわりと滲んで混ざりあったものになっています。《漆色相環図》では、色の境界は分かれていますけれども、見方としてはゲーテの色相環に近いものとして捉えており、この図式自体は、動態としての見え方の一部分を切り取ったものとして捉えていただければと思います。

**山村：**漆は自然の塗料ですので、そういう考えもあると思います。話は戻りますが、今日のプレゼンの中で、田中さん藤田さん古伏脇さんを取り上げた「塗りの系譜」の話がありました。「塗りの系譜」の展覧会を考えていくと、その作家の中には松波保真や増村益城があって、そして角偉三郎がでてくるわけです。この作家らは器形状としての「塗りの系譜」として出てくるわけですが、単純に色彩というもので考えていけば、むしろそこを取り上げてないと、なにか違うんじゃないのかと思います。要するに、色彩が相対的なものとして成り立っているとすれば、形と塗られたもの、周囲にあるもの全てをあわせて、色は色ではなく、漆の物質性というものとしてあらわれてきます。それを考えれば、角偉三郎の仕事は、正にそういうことをしてくれた作家なのかなと思う。そこをあえて取り上げなかった理由を聞かせてほしい。

**金保：**今お話を聞きながら、たしかに、と思わされる部分がありました。角偉三郎さんのことを取って書かなかったのは、第1章では、後々に出てくる漆における色彩の問題というよりも、漆自体を造型の主たる手段としてみなす系譜という、漆造形の意識が成立していく系譜を重視してしまっていた。その意味では、自分の意見よりも客観的な漆造形の成立というものを把握しようと思っていたので、角偉三郎さんをあえて省いて書いた方がスッキリとして分かりやすいと思っていました。しかし、今のご指摘を踏まえればたしかに不足だったなと思います。

**山村：**ではもう一つ質問です。フォルムについてはよく書かれているなと思いましたけれども、金保君の作品はかなり大きいですね。その大きさの必然性はどこにあるのかという点に関して言えば、それはよくわからない。特に色というもので言えば、修了制作のような作品であれば、あの大きさで見る赤と、小さなもので見る赤、当然見え方が変わってくるという点があるとして、今回の作品であの大きさで見せる必要がどこにあったのかそこを一つ聞きたい。

また先程の話にありましたけれども、漆にとって一番重要だと思うのは艶の問題だと思います。そこで艶というものどう考えるのか、この論文には書いてなかったこともあり、論文に書いてないことを聞くのは非常に申し訳ないですけれども、色彩にとっては重要な観点ということで、今考えがあればお聞きしたい。

**金保：**作品の大きさということに関してですが、修了制作の作品について言えば、身体スケールを超える大きさによって、色彩を体感させるというような意図があったと思います。今現在作っている作品についてですが、必然性と言われると模索している最中です。作品の大きさと、色彩の扱いということに関して言えば、感覚的ではありますが、大きさによって使える色が違うという感覚があり、もう少し整理されれば、作品のスケールというものを必然的に捉えられるようになるのではないかと考えております。もうひとつ言えば、以前より大きい作品を作っていたことには、ヒューマンスケールの問題を考えていました、漆の造形物を提示する際に、ある程度の大きさがあることで直接的な身体的な対時関係が生み出されていきます。単なる物の色を見る時の見方と、大きなものを広く見る時の見え方の違いに差異を感じているという点はあると思います。

艶の問題なんですけれども、まさに艶というものは物質が備える本質的な物質の固有性を示す、その意味では重要な観点であります。物質そのものが持っている固有の質と色彩を同時に捉えていく方法や概念として「物質的色彩」という考え方を提起していました。漆における艶ということに対しては、本論文でも定義、言及することはなかったんですけども、色彩と艶というものは分ちがたく結びついているものであります。この関係が物質として色彩を見る、ということにあたり非

常に重要な観点だというふう感じており、ご指摘された通りだと思います。今後考えていきたいと思ひます。

### 渋谷審査員

**渋谷：**では理論指導をした立場から質問させていただきます。まず私はもちろん制作者ではなく、また漆の専門家でもないですけれども、この論文の指導を通して、大変私自身が学ぶことができました。金保君が漆と出合つて、ウルシノキから採取された樹液である漆が、再び塗り戻されるという漆の循環ですね、こうしたある意味でロマンチックな意味に留まっていた漆への関心を、ちゃんと学術的な関心にまで昇華して、必要なことを必要なだけ論じ、一つの論として形にされています。

《漆色相環図》というのは、私のような、漆といえば黒と朱である、という認識でいる人間にとっては、とても面白く思われます。117 頁の註 168 に、漆といえば黒と朱、という固定観念や思い込みに関して、色漆の使い方ということを通して「香川漆芸は何でも色漆にするから時によると品位が落ちる恐れすらある。」と松田権六が書いているところがあります。要するに、色漆に対するスタンスというのは慣習、あるいはこの言葉を借りれば品位、に回収されてしまっています。金保君は、そうした色漆の考えに論理を確立した。私はその辺りをとつても、自分の目を開かされたという意味でも評価したいと思ひます。

質問は大きく 2 点あります。一つは「工芸的自然」ということに関連します。「工芸的自然」という観念もしくは概念を提起するにあたっては、当然金子賢治さん、あるいは橋本真之さんの議論、つまり工芸的造形論というものが出て見えてきます。「工芸的自然」という概念を持って、工芸的造形論という工芸における重要な議論の中での違い、もしくは超える地平をお考えであれば聞かせてください。

**金保：**ありがとうございます。「工芸的自然」と工芸的造形の関係に関しては、現時点ではっきりとした考えはまとまっておりませんが、例えば工芸的造形論がしばしばメディウム・スペシフィック的に、物質をある特性という所に還元して捉えてしまいます。本来的には物質が備えていた多種多様な在り方の可能性が、ある一つの特性に還元されてしまうことがあります。工芸的造形論の本来の射程はそこにとどまるものではないと思ひますが、そういう還元的なところに流れてしまうことになる恐れがあります。工芸は素材を重視しますから、スペシフィックな考えというものとは相性が良く、そうした流れになってしまうところがあると思ひます。しかし、ある特性に還元するだけではなく、そのあわいとして見出されるものの工芸的な在り方というものがあるのではないかと。そうした考えから見出される形というものがあるのではないかと、考えております。今後しっかり考えていきたいところでもあります。

**渋谷：**その点に重ねて深めたいと思ひます。工芸的造形論においては、その素材を選ぶという、作者側の決意や決断、選択性というものが重要になっていきます。ある意味ではこれに決めたんだ、という実存的な投企のようなものかなと、私は勝手に思っています。そういうことに対して、自然は対置されるわけです。私はそこに可能性を見出しているということをお伝えしたいと思ひます。では質問の二つ目になるんですけども、《積彩の生成 2019-Ⅲ》、図 35 の作品ですが、この作品は研ぎ切らないで仕上げるということをしています。これにはもっと磨く、あるいはもっと研ぐ、ということが関わり、未来という時間軸においての変容を期待させるものとして、研ぎ切らないという作り方をしている。そこでひとつ論理的な可能性なんですけれども、山村先生は艶というものが漆にとって重要なところであると仰つておられたこととは違つて、過剰に研ぐ、ということでは論理的な可能性が出てくるということに関してお考えがありますか。

**金保：**研ぐ、ということによって表面に非常に細かい傷ができて、その事によって艶自体が変化していくわけです。つまりマットな質感になっていく。そのマットな質感というものが、さらに研ぎ

込むことで、物体を支えていた基底材までが露出したような状態にもなります。艶の有無に関わらず、基底材として支えている物質が露出しているということを、より強調してやることにはなにか可能性があるのかな、と思いました。また艶が、研ぐという行為によってかなり変化するというのは重要な観点なのかなと思います。

**渋谷：**根来というのは、過剰に使ったから下の色が出てくる。そういった形で漆の色彩というのがあらわれてくることでもあるので、可能性として伺いたかったところです。

最後に質問ではないのですが、今日の展示については、論文の意図をしっかりと理解して見たために、戦略的に作品が作られ、展示されていると考えました。一般の人間の漆に対する先入観としての黒と朱、という作品も新しく作って提示している一方で、その期待をわざと外すような、我々の先入観を壊すための仕掛けというものをしっかりとなさっておられているので、展示としても論文と対応して私は拝見していました。それをお伝えしたいと思います。

### 田中審査員

**田中：**一通り先生方の質問を受けましたけれども、時間も多少ありますので、講評の前に再度質問させていただきます。先程の山村先生の質問は、良い質問だったなと思います。まず角偉三郎さんのやった仕事というのは、はじめに沈金から出発し、ある頃から合鹿椀という素朴な器を見て、ある種のインスピレーションを与えられたわけです。金保君のいうところの「所与としての自然」の漆の姿、要するに生の漆の姿ですよね。自然の漆とは、これが本来の姿じゃないかと、沈金を通じた表現じゃ満たされなくなったわけです。その衝動に駆られてガラッと作風が変わっていくわけですね。それはまさに「所与としての自然」としての漆の姿を求めつつ、物質としての色彩の問題を孕んでいます。ここをもう少し見つめ直すという必要があると思うのでもそこに絡めて質問します。

《漆色相環図》の中における黒の位置付けはわかりました。生漆というのが「所与としての自然」に位置するのもわかりました。問題は、これは金保君の感性にも関連するのでしょうかけれども、淡い色漆や、白漆の扱いだと思えますね。これがどちらかというと「所与としての自然」に入っているのですが、角偉三郎さんは「所与としての自然」としては捉えないのではないかと思います。実は私もあまり捉えないです。ここは大きな違いですよね。美意識はそれぞれ違っていいのですが。この白漆が「所与としての自然」としての漆の位置にあることの理由を聞きたいのが一つ目の質問です。

**金保：**この図式における色漆の位置付けを、現在のように4,5種類に区分しているのは便宜的なものであるのですが、順番に関しては、各種色漆のベースとなる透漆の茶褐色の影響をどれほど受けるのか、という点を基準に考えています。例えば赤色というのは、古来より透漆の発色に負けず、相互作用して鮮やかに発色するという色であったのに対して、他の色漆というのは透漆の発色によって、鈍くなり、あるいは発色しないものでありました。白漆というのは、現代の発達した合成顔料によって成立したのですが、透漆の茶褐色の影響を大きく受けるものとなります。そうした透き漆の影響のあらわれを一つの基準にして、このような配置にしております。

**田中：**実は朱色にも捉え方があって、輪島でよく使用されている本朱というのは水銀朱で比重が重いです。椀木地の挽目をわざと微妙に凹凸を残して漆を塗り、木風呂の中で乾燥させる時に、回転させることによって顔料の比重を利用してわざと色ムラを作って複雑な深い朱色を引き出しています。だから単純に朱といっても、角さんが輪島の職人さんに塗らせていたような自然なムラをとまなう朱もあるし、比重が軽いレーキ顔料を用いた均一な朱もあります。つまり、比重の重い水銀朱を使うことによってムラを活かした朱は、まさに物質的色彩を引き出すことに当てはまると私は思います。漆の自然を求めつつ、「工芸的自然」としても色彩と物質が関係している。ここは質問ではなくて、この点をもう少し深く見つめた方がいいと指摘します。単純に朱色は一色ではないという

ことです。漆色環図はアイデアとしては面白いので、是非さらに研究して深めていってください。

**金保**：確かにご指摘いただいた通り、この色相環図はまだ完成されたものだと捉えておらず、これから改良を重ね、さらに拡充されていくものだと思います。今ご指摘された水銀朱、つまり顔料による違いといった考え方は、まだこの図表には入っていません。そういったものを踏まえるとまた変わった形の考え方はできるのかなと思いますので、今後考えていきたいと思います。

**田中**：金保君は学習能力があるから、一見うまく展示しているんだけど、どこかで見たことがある展示の印象になっています。作品の大きさに関する返答は、まだ曖昧かなとも思いました。大きさについても、もう少し考えを深めてほしいと思います。

**金保**：考えていきたいと思います。

### 外館審査員

**外館**：これも質問というよりは、些末的なことかもしれないのですが、今回、色彩というものについて掘り下げて考えているので、より論文の精度をあげてもらうためにも、最終的な微調整の中で取り上げてほしい問題として指摘します。10頁で染料の話が出てきていますね。工芸史の専門家としてチェックさせていただくと、「植物の緑は、それ自体が緑色の染料を生み出さない」と言い切っているんですが、確かに現在においても、また歴史的にも、緑に染めるためには黄色と藍を重ね染めするというのが王道です。けれども1980年代以降、「緑染め」と名前がつくぐらい、50種ほどの植物が葉の緑をそのまま抽出して染めることが出来る、ということは明らかになっています。書き方の問題で、メインは重ね染めということで構わないのですが、植物の葉の緑で直接緑に染めることも不可能ではありません。植物の採取のしやすさ、歴史上の安定したデータがある、ということなど、重ね染めが主流である背景には色々な理由があると思いますが、葉から緑色を直接生み出すことも、現在は可能ですので、これだけ広く言及している論文であれば、それを踏まえて書いてほしいと思います。

**金保**：ご指摘ありがとうございます。

## ○ 審査の講評

### 田中審査員

質疑応答はこれ位にして、口述試験と21世紀美術館での作品審査での感想踏まえて、講評していきたいと思います。

まず私から、提出された論文「漆造形における物質的色彩と変容」および満期発表における作品を拝見し、博士3年間の研究制作に、本当に苦労、悩みながらも大きな成果を上げたことに対して、金保君に敬意を表したいと思います。26頁の「表層的な物質であるとみなされていた漆を如何にして造形に展開していくことができるのか、またそれを可能にする論理とは何であるのか、という困難な問いの始まりでもあった。」と本人が述べているように、3年間の研究制作と金保君独自の造形の論理を構築するための過程は、試行錯誤の連続だったと思います。しかしながら、その論文は自己の制作からの確かな分析と洞察によって導かれた、単に漆だけの問題にとどまらない、独自の造形の視点を持っています。これからの研究に大いに期待できるものになっています。特に、漆という自然の物質から内在する本質を引き出し造形化する手段とプロセスを、ゲーテの『色彩論』の物質から色彩を引き出し操作するという考え方を参考にしながら自己の造形論に応用し展開していること、「所与としての自然」と「工芸的自然」と言う作者独自のユニークな考察、そして制作工程を通して物質が変容し表現として成立させていく過程を論理的に言語化したことを大変高く評価し

たいと思います。また、漆という自然の物質に内在する特性から導かれた循環、そして動態という言葉、これは橋本真之先生の指導によるところが大きいかと思いますが、循環と動態の考察は従来の造形の考えとは異なる新たな造形の視座を持っているものと思います。

提出された論文と研究制作、特に博士3年になっての作品は、金保君独自の漆造形を見出してきたと思いました。本当に嬉しく思います。今回の成果は研究の端緒であり、現在も積極的に発表活動を行っていますが、本当の意味での社会における活動はこれからだと思います。今後の研究の可能性と深化に大いに期待したいと思います。

以上、研究作品及び論文を総合的に判断して、課程博士の学位にふさわしいものとして認めたいと思います。

### 外館審査員

金保君には、これからまた作り手として改めてスタートを切ってもらうわけですが、卒業制作におけるカラフルな作品に対しては、当時いろんな意見が出たかもしれませんが、私はあの時点で金保君の挑戦的な姿勢を評価しておりました。というのは、乾漆造形の作家が、色漆をあれだけ伸び伸びと使って造形をするという、それだけで既に漆造形の短い歴史の中で、かなりの意欲を見せてくれたと思っています。さらに博士課程の中で、本当に早すぎるぐらいの進化、展開を見せて来てくれたなというふうに思っております。漆というのは最初に言った通り液体であります。これをどう使うかということ、いわゆる漆絵の作り手ではなくて、3次元の漆造形をする人が真剣にそれを考え、特に色漆ですね、黒と朱を除けば歴史的にも浅いものをどう活かすか、ということに挑戦する意欲的な論文だと思いました。

着々とその研究が姿形をとって、空間の中で作品としても現れているわけです。この論文と作品によって、将来漆を使って表現しようとする人たち、特に色なんか使っていんだらうかと躊躇しているような作り手たちが、堂々とその造形に使用できるようになるというか、色漆に対する先入観や固定観念を払拭していくような論文であり作品であると思います。今後、色漆を使って造形に取り組んでいく作り手たちの後押しをしていくものにもなるでしょう。

以上をもちまして、金保君の論文と作品が、博士の学位に値すると判断いたします。

### 山本審査員

論理的に考察をすすめる、研究をし、理論構築をしっかりできたことに対して高く評価をしています。提出された論文が、全て合わせるとおよそ14万字程度になるということを知りました。大変内容が充実していて読み応えがあり、私自身興味を持って読み進むことができました。分量が多かったので何日も掛かりましたけれども、とても楽しく読ませてもらうことができました。ありがとうございます。

博士課程在籍中に制作ととても真剣に向き合っている姿を見えています。社会への発信という意味でも、東京を中心とした大きな街での発表活動、海外での滞在制作等、かなり挑戦的に、自分の世界を掘り下げ、広げていくことに関して真摯に向き合ってきたと考えています。素晴らしい学生だったと思っています。

論文の最後であなたが記述している、人と漆が共生することで豊かな漆の世界、あるいは漆造形の世界があらわれる、という工芸的自然観は、現代社会においてこれから広く感銘を与えていくものになっていく、成長していく可能性が十分にあると考えています。

提出された論文は、多角的かつ慎重に考察が進められ書き上げられているものだと考えており、私は金保洋の研究内容と結果が、博士号の学位にふさわしいものであると認めます。

## 山村審査員

9年間、本当に漆をよく勉強してくれたなと思います。今日の21世紀美術館での作品も、私が思っていた以上に良いものを作ってくれたかなと思っています。特に今年最後に作った作品が良かったかなと思います。去年までの作品と今年の作品では、明らかに内容が違いますし、表現しようとしたことも全く違うのではないかという位の大きな差を感じました。個人的には、白漆を使った作品は、両方とも、とても好きな作品でした。

外館先生が先ほど言っていたカラフルな作品は、実は私もあれに注目していて、時々作っては、また消えて、また現れてという繰り返しで、今回の展示では出品されていませんでしたが、あの作品を「物質的色彩」として自分は消化できたのかどうか、という点に関しては聞いたかったところです。あの辺に関しても今後は期待したいなと思っていますところです。今日のプレゼン発表も、しっかり時間内にまとめてもらって、分かりやすく説明してくれましたので、そこも申し分ありません。

論文に関しては、非常に魅力的な言葉をたくさん使っていたな、と思いました。例えば「あわい」とか「捨象」、「所与としての自然」「工芸的自然」、ですね。この辺は詩的な感覚で、読む側にイメージを膨らませてくれるような表現になっていて非常に良かったなと思います。特に私は50頁にあった、「漆は色彩によって形になり、色彩は漆によって形になる」これは名言だなと思いました。座右の銘にしてもいいなというくらいに思います。

いずれにしても、深く的確に、正確に論じていますし、そういう意味において博士の学位にふさわしい論文として十分評価できるものだと思います。今後の制作に期待したいと思います。

ただひとつだけ、私からの助言として、論理的なものというのは、制作とは別のものだと思っていて、もちろん論理があって感覚があるという点もあるのですが、感覚的にどうか、という点は大切にしてほしいと思うんですね。例えば、色を使う時に、その隣にどういう色を使おうか、どれくらいの面積でどんな色をもってこようか、という選択は非常に感覚的です。ここをきちんと見極めていかないと作品としての力は弱くなっていくと思いますので、そこは論理とは別のものとして、集中してやってほしいなと思います。

## 渋谷審査員

理論指導をする立場として今年から指導から始めましたけれども、割合癖のある文章で最初は心配したんですけども、私からのアドバイスをよく咀嚼して、読みやすい文章、論文にふさわしい文体と論理構成でしっかり書き上げておられると思っております。繰り返しになるのですが、漆を専門としない立場からすると、本論文は、漆と言えば黒と朱、というような固定観念を論理的に払拭してくれるような内容になっていると思います。今後、金保君が作品を作っていく、もしくは漆造形としてこれから出てくるものを見ていくときの、判断のしっかりしたバックグラウンド、礎となるような論理を構築できていると思います。

私は「工芸的自然」という概念を、山村先生がいみじくも詩的な概念とおっしゃっておられましたけれども、とても魅力的に思っております。それは恐らく、工芸的造形論における、主張されているのは金子賢治先生であり、その代表格は橋本真之先生でありますけれども、鍛金における金属、あるいは金子先生が主に語られる陶芸における土といった無機的なものではなく、漆がウルシノキという生命から抽出され使われるというイメージと響きあって、工芸的自然という概念が漆造形の中で語られるからこそ魅力的なんだなと思いました。

作品の展示に関しても、一方では黒と朱の作品も作っており、ある意味では先入観、固定観念に応えるような作品も提示しつつ、一方ではそういったものではない色漆の作品を提示しており、戦略的に展示空間を作っているなと思います。それはご自身の論文の内容からの成果であり、かつ見

る側に対して、その先入観をいかに外して解体していくかという狙いがよく分かる展示になっていたと思います。

論文等を総合的に拝見しまして、学位にふさわしい成果だったと私もジャッジしたいと思います。

以上で金保洋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。