

氏名	岩井 美佳 (いわい みか)		
学位の種類	博士 (芸術)		
学位記番号	第67号		
学位授与日	令和3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	線刻糊防染による記憶の表現		
審査員	主査	大高 亨	金沢美術工芸大学教授
	副査	加賀城 健	金沢美術工芸大学准教授
		渋谷 拓	金沢美術工芸大学准教授
		水野 さや	金沢美術工芸大学教授
		福本 繁樹	染色家

審査対象作品数 4点  
論文分量 本文A4判、231頁(111,146字)  
附録の図録 A4判39頁、収録作品総数16点

## 論 文 要 旨

申請者(岩井美佳)の学位申請論文は、日々の写生で得た自然のイメージを線刻糊防染の技法によって表現すると同時に、その表現が記憶作用の見立てとなっていることを明らかにするものである。

「線刻糊防染」とは、申請者が糊防染に日々取り組む中で、徐々に構築されたオリジナル技法であり、申請者が名付けたものである。その技法は、布の上においた防染糊を三角刀などで線刻した後、引染めし、乾燥後再び防染糊に線刻する、もしくは亀裂を入れて染める、というプロセスを繰り返すものである。この線刻糊防染においては、染色のプロセスを通じて布に定着するイメージは、防染糊上への彫刻刀によるモチーフの実感の描写(線刻)、防染糊の亀裂の増殖と剥落、染めの反復などといった技法と素材との独特な組み合わせにより、作り手の当初の構想を越えて半ば自律的に成長してゆく。このような染色表現を目指すにあたり、申請者は染色家福本繁樹の「染色のアイデンティティ」についての記述内容に大きな影響を受けた、とする。福本は、染色素材の持つ固有の性質を生かす制作こそが、今後の染色の新たな可能性を切り開くと主張する。特に「染みる」という、染色素材の特徴の一つである流動性は、染料の滲みを引き起こすことから、染色が図案の再現などを主たる目的とする観点からは歴史上克服されるべき性質とされ、例えばプリントや捺染では染料に糊足を加えて流動性を抑制する方法もとられてきた。しかし、制作の目的が図案の単なる再現でなくなるのであれば、滲みを生じさせるような素材の性質は、反対に染色ならではの表現技法が生きる固有の魅力、すなわち、染色のアイデンティティの重要な要素になりうる。申請者は、線刻糊防染における糊の亀裂や剥落が、作り手側が意図しない滲みなどの染めの効果を生み出すことから、これらを染色固有の魅力をより豊かにするものとして捉え、それを積極的に制作に取り入れている。染色作家の意志による図案や狙いなどといったいわば「如意」側の要素、そして染色素材の流動性あるいは線刻糊防染に特有の糊の亀裂や剥落などといった「不如意」側の要素、これらの相互作用から布にもたらされる染色現象を作り手が享受し反芻する中で染色表現は育てられ、申請者が当初思い描いていた構想やイメージもまた変容し成長していく。申請者はそのような表現方法を選び取ってきた、と述べている。

当初の構想やイメージが作り手の意図を越えて制作プロセスの中で変容していき、時間をかけて

可塑的に形成されていくような染色のあり様は、人間の記憶のそれに類似している。申請者は、記憶作用もまた、記憶する主体の意志や意図を越えて、記憶内容のある部分を強調したり反対に弱めたりしながら、半ば自律的に記憶を形成していく、と主張する。記憶は、身体と外部世界との間を流れゆく分子の運動のなかに、それらの分子のひとつの淀みとして存在する。言い換えれば、それは記憶する主体のコントロール下にはない外的諸要素との不断の相互作用のなかに存在する。申請者は、線刻糊防染で目指す染色表現も、作り手の仕業と、作り手のコントロールを越えた染めならではの現象との不断のやり取りにこそ、その本質がある、とする。線刻糊防染という染色表現と、記憶作用の類似を論じることで、染色のアイデンティティの探求から申請者が得た世界観が、記憶ひいては生命現象の探求から生じた知見や倫理と共鳴するものであることが示されている。

本論文は五つの章から構成されており、第一章では、金子賢治の工芸的造形や外館和子の実材主義について論じ、福本の染色論への架橋を試みている。工芸的造形とは、作り手が素材を選択することから始まり、素材固有の性質を積極的に受け止め、素材に関わる方法との独特な組み合わせを通じて造形を生み出す思考である。工芸的造形は「従来の工芸でもあり純粋美術（現代美術）でもあり、そのどちらでもない、そのど真ん中、すなわち、従来にはなかったという意味で全く『新しい造形の論理』」である。申請者は、いわゆる美術に分類される日本画から、美術とはしばしば区別される工芸の一分野たる染色へと表現技法を変えたことから、美術と工芸のあわいにある表現に注目をしてきた。金子が主張するような素材への積極的・肯定的な関わり方が本研究の基本的な指針として示されている。他方、工芸的造形で強調される「素材×プロセス→形」という一方向的なベクトルに対しては、もう一方のベクトルの存在、すなわち、「形→素材×プロセス」を考察することが必要であると申請者は主張する。この点を検証するにあたって、外館による実材主義あるいは演繹的制作の主張が検討されている。演繹的制作とは、作り手が自らの手で素材に携わる中で、特定の素材とプロセスの組み合わせが生み出す現象（部分）を、図案や構図（全体）にフィードバックしていく制作態度である。金子のいう工芸的造形とは異なり、この態度は「全体を半ば想定しながらも部分から出発して臨機応変に全体へと向かう」ことを可能とするが、ここには「形×素材×プロセス」という双方向的なベクトルが存在している。このベクトルは「構図×現象」とも読み替えられるのだが、ここにおいて外館の考え方は、上述の福本の染色論に接近するものである、と申請者は述べている。

染色素材により導かれる表現の可能性を論じるにあたり、福本は、染色素材の持つ固有の性質に着目する。なかでも流動性は、作り手の意の如くにならないという性質を有する。染色家は、陶芸家八木一夫が随筆で述べた「如意」「不如意」の関係に着目して、「如意と不如意の鮮明なコントラスト」に美が宿るとし、これらの対比関係を染色にも応用した。図案の再現のために染色素材の固有の性質を過度に抑え込むことをせずに、意の如くにならない現象的な要素を、作り手が正面から受け止めることを福本は重視する。それは作り手が如意と不如意のあいだを不断に往き来することに等しい。申請者は、「構図×現象」は同時に「如意×不如意」の往き来であることを示し、またこの往き来が二項の鮮明なコントラストとして作品に現れるべきことを論述している。

第二章では、染色の歴史を特に防染技法に着目して振り返り、現代の染色作家の取組みも考察している。日本の防染技法は、飛鳥天平時代の三纈（夾纈、藤纈、纈纈）によって一応の完成を見たと言われる。特に夾纈は、現代でも完全に再現することは難しいほどの非常に精緻な技法で色彩豊かな染色を実現していた。これらの技法によって染められた布は、図案の再現を目的とする分業制によるものだが、布と染料と防染剤のせめぎ合いに宿る魅力があり、素材の性質が充分に生きていた。当時の染色技術では、布や染料に糊剤を加えて素材の性質を完全にねじ伏せるようなことがまだできなかったためである。そして時代が下るにつれ、図案の再現のために、染色素材の持つ性質が次第に、より精緻にコントロールされていく、と述べられている。

近代になって、染めの全工程において作り手が直接素材を扱うようになり、一貫制作を行う染色家が登場してくる。現代に至っては、作り手が素材を恣意的にコントロールするのではなく、作り手側が素材の性質に寄り添い自己と素材との修練を通して、素材の性質をより生かした作品に昇華させるケースも出現している。こうした傾向の重要性を明らかにするために、防染剤を従来のように染め分けや完全防染の目的で用いるだけでなく、半防染の効果など布に複雑なニュアンスを呼び込むために用いる作家に注目し、その作品や技法の検討がなされている。他方、染色家が分業制の一角を担う一職人ではなくなり、ひとりの染色家として美術的な領域に接近するにつれ、工芸領域である染色と美術領域である絵画との「境界」が今日改めて議論の対象となってきている。申請者は、近現代の作家の作品と制作の分析を通して、染色と絵画の比較の有効性、素材と作り手の向き合い方、防染剤の新しい可能性、そして染色のアイデンティティについて考察を進めている。

第三章では、日本画が実材表現の観点から考察されており、制作に先立つ写生から得られる如意と不如意の感覚、そして実材主義的経験の中での描画と現象的側面との関係について、申請者の制作体験と現代日本画家の事例を分析し、写生で得た感覚を作り手がどのように視覚表現として定着させていくのか、これを「変容」をキーワードとして論述している。「変容」は、一方では、写生を通じて対象から受け取った生命力のイメージや、風景と自己の間に横たわる実感を画面にあらわそうとする意志、他方では、和紙や墨、顔料などによって得られる偶然的現象をも含む描画、これらの間を作り手が揺れ動く中で作品に呼び込まれるものである、と定義されている。こうした変容は、写生の際に作り手が身を置く環境そのもの、あるいは描かれる対象が時間の経過の中で被る変化などといった、作り手の意のままにならない外的諸要素との関係の中で醸成されるものでもある。実材主義的表現におけるイメージの変容は、「自己」とその「外部」の関係、言い換えれば如意と不如意の関係のただなかに存在していることが示され、日本画の制作の場合と同様に、申請者の染色表現にとっても写生が制作上不可欠のプロセスをなしていることを、主張している。

第四章では、線刻糊防染による染色表現が記憶作用の見立てとなっていることを、生物学者福岡伸一の議論を下敷きにして論じられている。福岡によれば、記憶とは「想起した瞬間に作り出されている何ものか」であり可塑性を持つものである。想起のたびに神経細胞の連携からなる記憶回路に電氣的・化学的な信号が伝わり、都度その回路は強化される。よって私たちが鮮烈に覚えている記憶とは、何度も想起したことがある記憶なのである。申請者はこの想起による記憶の形成と、線刻糊防染による染色表現とに一種の類似性を見出す。線刻糊防染では、写生により得たイメージを防染糊に彫刻刀で線刻し、引染めを行うことにより、造形の痕跡を染色イメージとして布の内部に浸透させる。引き染めのたびに防染糊への線刻及び亀裂の形成を行い、このプロセスを繰り返す。こうした反復の中で、線刻や亀裂の増殖により糊の布への密着力が弱まっていき、糊は次第に布から剥落していく。糊の亀裂の増殖と糊の剥落（喪失）は、一連のプロセスとして生じ、作り手の意図を超えて半ば自律的に成長していく。防染糊上の線刻や糊の亀裂・剥落の成長の度に、布に流し入れた染料によりイメージが形成されていくことは、想起の度に回路に電流が流れ、記憶が形成されるプロセスと類似している、と申請者は主張する。記憶も染色表現も、ともに意志と現象のあわい、すなわち、如意と不如意のあわいに形成されるものである。こうした記憶の可塑性と、線刻糊防染による染色表現との類似を考察し、この観点から申請者の制作の意義を基礎づける、としている。

第五章では、前章までの議論を踏まえ、技法と表現の連関の観点から申請者自身の染色プロセスと作品が検証されている。染色プロセスが記憶作用の見立てとなっていることを実制作の中で示し、「ある光景を忘れないでいたい、記憶しておきたい」という申請者の表現動機が、線刻糊防染という独自の染色方法とその作品に昇華されていることを示し結論とする、と締め括っている。

## 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、令和3年9月16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。

主査の大高亨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

#### 大高審査員

**大高：**それではまず私から、二つほど質問させていただきたいと思います。第四章の3-3で書かれていることですが、同じ主題で何枚も制作を繰り返すことが自分の特色であると書かれています。一つのモチーフに対して写生で得た実感を、一枚の染色作品の制作では表現しきれると考えてはいない、という記述があります。であるならば、一枚で完結する染色作品というものをどのような形で展示しようとするのか、その手を止めるタイミングというのはどのようなタイミング、あるいは理由なのか。論文の中で絵画、具体的には日本画の作例、作家を扱っていますが、一般的に絵画というものは、筆を進めてゆくときにはそのまま確認されていくわけで、その状況を見ながら次の作業を進めていき、ある程度そのフィニッシュに向かって見える形で進んでいくと思うのです。工芸、特に染色の場合ですね、岩井さんの場合は、糊を置き、亀裂あるいは線刻をし染料を染み込ませていく、また糊を落としてから再び、というような繰り返しの作業されているわけですが、どうしても染色の場合、最後の方に水元、いわゆる糊を落とす中で、見えないといったところありますよね。工業的な染色においては、ある意味では水元で糊を落としてしまえばそれで完成、というような、特に工業的な染色のジャンルでは思うのですが、そのこのところは違います。その制作の方向をこれだ、と決めるタイミングだとか、その理由であるとか、というところをお聞かせ願いたいです。絵画との違いも含めて。

**岩井：**まず染色作品が複数になる、連作になることについてですが、これは積極的に複数にしよう、ということから始まったことではなく、本来では一枚で仕上げられるならばそれがベストであると考えてはいるのですが、大高先生の仰られたように、防染という過程でほとんど画面の全部が糊で覆われた段階から始まります。糊が取れて行くといっても、最後までやはり完成図が見えない中で、逆にそうであるからこそ、何度も私は画面がこうなっているのではないだろうか、こうなっているのではないだろうか、と予測する中で、スケッチ、写生から得た実感を引き寄せて、何度も思い出したり、染色の様子を予想したり、という行き来をすることの中で作られていくのですが、完成が見えないということは私にとっては逆にプラスであるとは思っているのです。それ故に完成、水元を通した後に、ああこうなっていたか、ということもあります。ああこうなっていたか、というものが、確かに長い時間の写生の中で実感としてどこかあるものであれば、その作品は記憶の表現として、表したいものとして可能性があるものであると考えますし、蓋を開けてみて、あまりにも、どうしてもそれが見たことがない、もしくはどこも、どうやってもその実感と言うか、見覚えがないようなものを感じられた場合は、やはりその時にはその作品は残すことが難しいだろうと考えています。そういうことで、蓋を開けてみないとわからない、ということや、また行き来をしている間にこういうこともあったかもしれない、と思い出すというような連続性がどうしても生じてくるというのが、この技法の特徴であると考えます。

**大高**：はい、わかりました。スケッチから始まってそういうものの記憶、思考プロセスと制作がありますけれども、長い目で見れば作家としてそのような連続性で繋がるということであると。もう一つ質問なのですけれども、日々の写生の中で自然のイメージを表現していくこと、そしてそれを通して記憶作用の中で作品として明らかにすることが目的である、と先程仰いました。自然の摂理であるとか、生命現象の関係と制作のプロセスを見つめ、自身の制作における染色のアイデンティティが示されている、と私は評価しております。結論の所にもありましたけれども、「ある光景を忘れないでおきたい、記憶しておきたい、という最も切実な自身の表現動機が作品に昇華されている」と仰っておりますけれども、論文の中で、その写生の対象となりうるモチーフに対する作家の思いであるとか、なぜそのモチーフを切実に求めたいのかという動機とか、エピソードであるとかが具体的に一つ一つ作品ごとにあると思うのです。そこがちょっと論文の中では抽象的にしか語られていない、というところがあると思います。具体的に例えば今回出している木蓮の作品《Line Growth order02 - tree and flower》や、あるいはそのポピーの新作であるとか、切実な思いであるとか、モチーフに関する記憶であるとか、やっぱり大切だと思うのです。そこに対する思い、というのをちょっと説明いただきたいなど。最初のところで、具体的なポピーの枯れてゆく様を紹介していましたが、その造形的に繋げていくところの意志であるとか、考え方であるとか、ご説明いただければと思います。

**岩井**：まず説明しやすいポピーの方からでよろしいでしょうか。ポピーは、一番はじめに、20年前に、今まで絵やそういうことをしたことがなかった私が、こういう表現を続けたいと思ったのが、友人がくれた花かごを本当に毎日眺める生活が来た時でした。時間が過ぎて行くのが嫌だな、と思っている時にお花をくれるんですね。お花をいただくと枯れていく、終わって行くとはっぴかり思うのですけれども、でもそれは時間の流れという抗いがたい外部の影響と、その中でやっぱり花は花で生きて行こうとするし、子孫を残して種を膨らまそうとするし、そういう外部と時間が流れるっていうことの中で、しっかり時間を花は残そうとしているということを感じたので、首をもたげていく様子や、またその中で造形としても醜くなっていくわけではなくて、色がいろんなところに蓄積されて思わぬ発色をしていることや面白さというか、それはいいことだなと思いました。その中でやはり絵画といいますか、やはりどこか実材表現的なものを求めるのは、時間という抗い難いもの、外部との、外から来たものが内部を通してまた流れて行くという、その流れにどこか私は実感があります。その流れを実材表現というものは、表現手法自体が持っているのではないか、という点で、日本画もその点においては実材表現の一つであると捉えていますし、染色はもちろん実材表現ですけれども、外部との関わりの中で、狭義の自己だけではない広い意味での発見があると思って制作している、というところに実感があります。いかがでしょうか。

**大高**：わかりました。以前はモチーフが林だったりとか、引いた所の一つのモチーフというよりは、景色というようなモチーフがあつたりとかしました。それに関してはいかがでしょうか。

**岩井**：樹木に関しては、亀裂が細胞分裂のように割れていく様子と、樹木が一本枝を伸ばして、それをフラクタルと言うのでしたか、形状を分裂させながら増えて行くことを感じたので、それを糊というもので、自然に増殖するということで枝が伸びて行く、ということをやってみたくて考えてやってみました。

**大高**：わかりました。それが表現の違いとなっている、ひび割れの違いともなっている、ということですね。また時間がありましたら質問をいたします。

#### 福本審査員

**福本**：二つ伺いたいのですが、第一章につきましてはよく調べてよく記述されていて、しかも自分

のコンセプトの裏づけとして、制作と論文を連動させて、なかなかよく書けていますが、工芸論について各論をとりあげて、あまりにもたくさんのキーワードが出てくるんですね。それが次々に変わっていき、結論的なもの、要するに一番重要なキーワードが、どれなのか、自分なりの言葉で、特定のキーワードに絞ったり、収斂させたりできないかと思うんです。たとえば唐木順三なんかは「相即」という言葉を使っていて、竹内整一という前の東京大学教授が「自らと自ずからのあわい」、あいだではなく、あわいという言葉 키워ドに書いているんですね。私の場合は、絵画をする的、染めをなる的造形などというような言葉で対比させたりしているのですが、そういう自分なりの結論的なことばと言うか、そのような纏め方ができないかということが一つお聞きしたいということです。もう一つはですね、顔料に対する染料の特質を、流動性と透明性だと考えられると思うのですが、流動性についてはいろいろと取り上げて書いているのですが、透明性についてどう考えられているのかということを知りたいんです。というのは「記憶の表現を成し得ている」と結論を書いているのですが、染料の透明性というのは時間を記録しないんですね。顔料のばあい是不透明なので、後で塗ったものが、先に塗ったものの上に重なってゆくのですが、染料を重ね染めすると先に染めた色も後に染めた色も全部混ざってしまうので、後先がわからない、つまり時間がわからなくなるんですね、記憶も時間を記憶しないという構造がありますから。染色と記憶の共通性って何か面白そうだと思うのですが、論文には最後まで出てこなかったものでその辺りについての考えを質問させていただきます。

**岩井：**まず質問に関しては、第一章に関しての本質的な部分と、もう一つは染料の透明性についてですが、最初の第一章についての本質的な部分については、山場が二つあると思っております。まず一つ目の山場が、先程申し上げました金子先生の「回路」、もしくは橋本先生の「理路」というところです。こちらがまず「工芸的造形」を考える時に、素材とプロセスと自分の関係、というものを考える時に、どうも納得がいかなかったのですが、「回路」という言葉を見た時に、素材が教えてくれるものに対して自分は何をそこに積み上げていくかが問われる、ということを見た時に、どこか納得したような感じがしました。それでさらに橋本先生を読み込んだ時に、その制作行為が自分の考えていること、哲学をも育てて行く可能性がある、と仰っていることに共鳴をしました。まずそこに一つの山場がありまして、その後で、福本先生の仰る「染みる」という、「染みる」からこそ思い通りにいかないことが起きる、けれども如意と不如意の両者が相即する、というその流動性ですね、流動性があるからこそその如意と不如意の相即、という点が二つ目の山場であると考えております。第一章に関してはいかがでしょうか。透明性についても、このまま答えさせていただきます。透明性については、先程「記憶というものが時間性がない」と仰ったことはその通りだと思っていて、福岡先生も記憶というのは想起の度に思い出されるもので、実は自分からの距離がどこが遠くてどこが近いか、どこが時間的に遠いか、ということは本人も実はわからないことではないか、想起の度に作られるものである、と仰っています。それで、私が制作をしている時に、一度透明性の自覚がなく、現れてきた線に対して、全て同じ感じといいですか、同じ濃度、同じ強度で、濃い色で、せっかく良い線が現れていたのにまた濃い色を、亀裂が割れて線が太くなっているのに、同じ色を乗せてしまった時に、現れていた折角美しい線が消えてしまう、ということがあったのです。逆に、消えてしまったと思って反省した細い線があって、亀裂が割れた後に今度は薄い色を置いたのです。そうすると、その線の周りに、その線が滲んで広がったかのように薄い色が入る。横に本当に並ぶというか、染色するのでやはり渾然一体となるように浸透していった時に、割れて行くということは、もう繊維に対して染料を加えるということしか、この技法は不可逆なので、糊を置いて剥がして行く方向で行っているんで、透明性というのは不可逆の中でも布の中で時間を渾然一体とさせることができるのではないかと、そういう特色があるのではないかと、と考えております。

**福本**：論文には書いていないですね。染色は時間を記録しない、記憶は時間を記憶しないという比較や共通性に関しては、自分独自の解釈まで書き進めたらとおもうのですが。

**岩井**：論文には一文だけ、透明性で失敗をしたので、透明性に気がついて丁寧に染めるようにした、という一文だけはあるのですが、その一文しかないので、確かに今ご質問頂いてお答えする中で、ああ、なるほどな、と思いながらお答えした部分があります。

**福本**：とくに染色を研究する前には日本画をやっておられるから、不透明な顔料との比較を体現しているとおもうのです。それとあの水で水で動かすというのは、また別だと思っただろうですね。透明性についてももう少し記述していただけたら。

#### 加賀城審査員

**加賀城**：私も二つ続けて質問させていただきたいと思います。一つは研究題目にもなっていますが、「線刻糊防染」という技法名についてなのですが、岩井さんが「はじめに」にも書かれていますし、先程の発表の中でも冒頭でありましたが、「筆者が糊防染に取り組む中で徐々に構築されたオリジナル技法」で当人が名づけたものである、と書かれています。オリジナル技法というのは、やはりなかなか得難いものですし、大変な成果だと思っただろうのですが、その独自性であるとか、構築された過程についてももっと論文の中に紙面を割いて説明を書かれることがより重要であると考えています。第四章の3の部分ですね、「線刻糊防染と記憶作用」のところでは、125ページに「呼吸をしながら長い抑揚のあるような線を彫る」という短い説明があります。そして、糊の亀裂・剥落、という所にすぐに移行してしまう。第5章の「実制作」というところでも、彫ることについては触れてありますが、やはりその後は亀裂や剥落に主眼を置いている、というふうに話が行っていて、142ページには「変容していく現象を制作の軸に据えることとした」と書いてあります。作品資料の方も、実作品の方を振り返ると、「線刻糊防染」という技法名にふさわしい作品というのは、僕が見る限り、《Dyed Weeping Line》の三作品のあたりがそれにふさわしいような気がしまして、現在21美に展示されている作品においては、線刻が亀裂や剥落を引き出すためのきっかけに留まっていて、やっぱり亀裂や剥落というところがメインの作品になっている、というふうに見受けられました。論文の中で書いている通りに作品も連動、リンクはしている、というふうには認識しているのですが、やはり「線刻糊防染」というオリジナル技法名、掲げた技法名と今実際に取り組んで発表していることに、自分なりにギャップを感じたりとかしないですか、ということをごまかさないでください。

**岩井**：まず彫るということに関しまして、ギャップを感じるか、ということからお答えすればよいですか。修了作品では《Line Growth order》シリーズと《刻憶》のシリーズがありまして、特に二つタイトルがわかれているのは、《Line Growth order》シリーズの方は、やはり先程説明しましたように、エスキースの段階でかなり削ぎ落として、少ない線が育ってゆく秩序、という名前ですので、そういうふう最初に彫る線をあえて抑制した、という作品になっています。ただ抑制をしましたが、エスキース段階で、本当にこれを見たことがあると思う線だけに逆に言うと「残した」、という意味でもありますので、その線に「量」の差はあれど「価値」の差はないのではないかと考えています。ただ「線刻糊防染」と言う割に線が少ないのではないかと、というご指摘は、全くその通りだと思います。それもありまして、《刻憶》シリーズに関しましては、周りに余白というものを作って、花の線を本当に正直にスケッチそのものを彫る、ということから始めて、線の量を確保しながら、昨日頂いた質問をずっと昨日も考えていたんですが、あの周りの黒い部分は私にとっては余白だったのだな、ということを感じました。線がない部分、線を彫っていない部分は黒ではなくて余白であったのですが、染色の場合は、面白いことに防染は余白に対して仕事をするということをとっても昨日考えました。糊を置いた部分というのは、とても仕事をして

いるのに逆に白く上がってくる、余白に対する取り組みですので、黒というのは、染色における、防染における実は余白なのではないか、彫った線から繋がった余白を私は空間として実は考えていたのではないか、それはやはり培われてきた画面構成というか、画面空間への答えの一つの意識ではないか、と思います。そう思うと、《刻憶》のシリーズにおいては、線と余白の関係を、線に力量を置いて取り組んだ《Dyed Weeping Line》に少し軸を戻した取り組みであったのではないかと考えます。

**加賀城**：《Dyed Weeping Line》の方にやや軸を戻そうと努力した結果だと思ったのですが、やっぱり私自身は「線刻糊防染」というオリジナル技法の強さに比べて、やはり今出ている作品というのは、糊防染、糊の仕事の作品としてはすごく魅力を感じますけれども、あれは「線刻糊防染」という技法だということをごんな人が、どれくらいの方がわかるのかと考えた場合に、本当にオリジナル技法だということであれば、それをもっと価値つけて、しっかりアピールしなければいけないと思うのですが、それが最初の時点ではあったけれども、やっぱり今変わってきてこういう成果になっている、というのであれば、もっとそれをあやふやな感じで書くのではなくて、そのプロセス自体をしっかりと行って欲しいな、というところは少し思いました。作品の方に関しては、新作である縦長の2点の作品に関しては、糊の付かない空間のところ、亀裂を故意に走らせない部分を作ってしまった、ということは、また一つだいぶ違う作品になっているような気がしますので、あれはまた検証することが必要なのではないか、というふうに思っています。もう一つの質問ですが、またちょっと場所は変わりますが、第一章の4-2のあたりのところで、ページでいうと31ページから48ページのところですが、ここで唐突に染色実験が挿入されている部分に、私は違和感を感じました。その内容自体が、検証されている数が非常に限定されて少なく、検証結果も掲載されている画像の縮尺とかが非常にばらつきがあり、選択された色や使われている色も、その理由や何でその濃度？というのが、使われている素材、条件等の設定理由もあまり示されずに非常に曖昧なものになっている、と思いますね。特に私が糊を使っておりますので、糊キワの染色実験で示された図などはですね、少しの手加減であるとか、染料の量の付き加減の差で起こり得る誤差の範囲に感じました。47ページは、その後を受けて、キワの表情を追求するには作り手のデリケートなコントロール、すなわち技術の習得が不可欠である、ということにこの実験結果を結んでいるのですが、全くその言葉の印象と実験結果で述べている内容というのが反するものになっていると感じました。その直後には蠟の半防染の図式と説明がありますが、これは一般的な認識とはかなりずれた、間違っただけの半防染の説明になっていると思います。

**岩井**：それはこの場でお聞きしていいことかわかりませんが、例えばどのようなところでしょうか。

**加賀城**：蠟がのってその下から色が入って行くという図があったと思うんですね。裏から入っているような図になっているのですが、これを半防染であると説明されていますが、通常、蠟が薄く全体に乗ってるところの上から色が差し込んでいって、半分隠れるような色の染まり方をしていく、ということが半防染というものの一般的な認識だと思います。ですからその辺のところはかなり曖昧で、文章的には八木一夫さんの如意不如意に関する非常に重要な文章が書かれているところに、これがなぜ挿入される必要があったのか、少し意図がわからなかったのですが、それについてお聞かせいただけますでしょうか。

**岩井**：これに関しましては、仰っていただいた通り、そこは私の染色の入り口といたしますが、基礎の欠けているところがあったと思っています。日本画をするところから、突然といたしますが、染色にきた時に、やはり学んできた範囲が狭いところがありまして、自分の制作における実験の中では、あれを試したり、これを試したり、ということをしてきたかもしれませんが、本来の意味での大切な染色の基礎に関しましては、修練、学び不足ではあったかと思えます。そういう意味



では、私の基礎を自分で確かめようという試みであったので、他の論文の場所の質に比べて、そこだけ明らかに初心者マークがついているような、そういう状態であるのは否めないと思います。

**加賀城**：岩井さんが自分で正直に言うてくださった通りの見え方であり、一章から三章まで特に非常によく書けておりましたし、よく資料にあたってやっていたらしゃいますので、この部分だけ少し見え方というか、確認をしていただいた方が、論文の質が一定に保たれるかな、というふうに思いますので、そのことをお伝えします。

**岩井**：ありがとうございました。また質問に伺いますのでよろしくお願いたします。

### 水野審査員

**水野**：昨日の作品審査のときの作品を前にしてのプレゼンテーション、そして本日の冒頭の30分のご説明、ありがとうございました。そちらをうかがって、論文を読んだだけでは気になっていたところが、もう少し見えてきたところがあったので、さらに岩井さんの研究を理解することができました。私の方からも質問が二つあるのですけれども、まず一つ目の質問です。これは昨日の作品を前にしてのプレゼンテーションで岩井さんが仰っていたことですが、ご自身の制作においては、写生をする、けれどもその次の段階の下図はほとんど作らないで、絵画でいうところの本図、完成品に移って行く、というプロセスを述べておられました。一般的な話で恐縮ですけれども、やはり完成品としての本図があり、その下図の段階があり、そして写生、スケッチという段階がある中で、間の工程を飛ばして、いきなりその作品に成って行くということをやろうと、岩井さんの中で「写生」というものが占めている重要性、この段階にかかっている比重がすごく大きなことなのだな、ということに改めて実感したわけです。そう思っていて、論文を確認し改めて読み直したのですが、どうも述べてはおられるのですけれども、それが感情的な言葉遣いであつたりする。ということにしまして、もう少し具体的に説明をして頂きたいと思ったところが、まず一つ目の私の質問です。つまり、岩井さん自身の写生論について、ご自身の言葉で、今述べられることを教えて頂きたいということです。論文の中では、例えば奥村土牛の写生に対して、113 ページですけれども、「内部の気持ち、そのものの気持ちをつかみ取る行為である」、そして土屋禮一先生の言葉を引用されて「過去に去りつつある季節の記憶、そして次の季節の気配を同時に表現する行為である」としています。土屋先生がおそらく薫陶を受けている平福百穂であるとか、同時期で油絵の画家であるなら森田恒友ですとか、そして彼らが活動を共にしていたアララギ派の歌人たちの中において、写生論というのが当時盛んにディスカッションされていたわけですが、そうした言説の中では、物及び現象の中核に潜りいって、直ちにその性質をとらえることにあつると。つまり二次的な雑念を交えないで、途中でふらふらししないで、表すものをば掴み取ることに述べているわけです。つまり本質を的確に掴み取る眼のあり方、そうした行為のあり方を、この方々は写生というふうに仰っていて、そして土屋先生の言葉も、それを受けての土屋先生の写生論だと思うのです。ここまです踏まえて、さらに土屋先生の言葉を引用した上で、岩井さん自身が今改めて思うご自身の制作の行為における写生とは何か、そしてそれが「線刻糊防染」という技法に直結する、そこに至るまでの写生について、もう少し詳しくご説明して頂けたら助かります。

**岩井**：写生論も非常に難しい範囲ではありますが、まず写生ですね。先程も述べましたように、一番写生を繰り返して自分の中でいい状態だな、と思えるのは、対象を見て引く線が他人行儀に、こう迷いながら引く線ではなく、本当にここにこの線を引きたい、といって、身体と呼吸が一本の線にちゃんとなりながらも、でも対象物の姿を歪めていない、そういうものになれればいいな、というのが一番の思っていることです。それで、やはり一枚ではどうしてもそういう状態にはなれないので何枚も繰り返して行く、というその繰り返しになっていくことはありますが、線とい

うところへの興味はやはりすごくあります。ですが、この文章を書こうとして、論文に載せようとして書ききれなかったところで、生意表現であるとか、意を写すであるとか、もしくは気韻生動であるとか、というような話も考えてはみたのですが、奥が深すぎて、論文では、私の今回の論文ではそこまでは書けないと思った中で、その手前の考えとして、やはり線と呼吸がモチーフの持っているものとずれないように、近いものであるように、ということをお願いして生はしています。

**水野**：つまり対象を観察し、その対象の中では、目の前にあるその植物であるとか、景色だけではなく、自分自身も観察の対象となる、観察の対象となる自分自身も含めて対象という、そうした本質というものは、岩井さんの中には線、増殖していく線という形で集約されている。そういった必然的な線を導き出すために、必要な行為として写生というものを介在させていかなければならない、と。

**岩井**：花を見ていた時に、その時は自分も生きていきたいと思ったりもしますので、線が生きていることと、花が枯れながらも生きようとしていることと、それと呼吸することと描くことが、同じものであることを実現できるために、物を見ていきたい、そういうふうに思いました。

**水野**：関連して「線刻糊防染」の線、そこにまで結びつけていくことについて追加でおうかがいしたいのですが、論文の中で、糊を選択したのは、最初は、これは172ページにも書いてあるのですが、消極的な理由だったかもしれない、けれども結果的に今は代替ではない他のものに変えられない積極的な技法として「線刻糊防染」による線刻の線ということに結論づけていらっしゃる。その所をもう少し。線が重要である、生きている線が重要である、ということはわかりました。その次の、それと糊防染にしようという、そのつながりについて少しご説明頂きたいです。

**岩井**：それは生きている線という点で、二通りと言うか、突き詰め方が二通りに存在すると考えていて、まずは本人自身でその線を描ききるということで、余計なものを省いて行くというのも、一つの道として考えられると思っています。その一方で、私は記憶の表現ともいっているように、外部の力を借りようということを試しています。その外部の力を借りるということにおいて、糊というのは、その糊が古びていくということ、デンプンが老化するという言い方を科学的にもするので、本当に老いていく、その老いていく中で直接的に線が増えて、自分の意図とは違うかもしれないけれども、老いて行くことで増殖するという、そこで自分が彫っていた線と関わらせて行く中で、関係の中でどう育っていくか、ということに、別のもう一つの道を私は選択しているのだ、という自覚はあります。原点である一本の線を集約して突き詰めて行くことも、本当にとっても大事なことだとは思っています。

**水野**：二つ目の質問に移らせてください。第五章で記憶について述べられています。先程のプレゼンにもありましたけれども、福岡さんの記憶に関する論を参照し、記憶が生まれる、また壊され再生され蓄積されていくプロセスや、時間とその時間による蓄積ということをキーワードに挙げられていたかと思います。壊れたところが再生し蓄積されて行く、そしてそれを最もよく、よくとは違うかもしれませんが、表している作品の一例として宮永愛子さんのナフタリン彫刻を挙げられていると思うのですが、その作品、宮永さんの作品自体が、岩井さんの作品とは形態も違いますし、発想も順序立ても全然違うことでできている作品だと思うのですが、ここでなぜ宮永愛子さんの作品を介在させたのか、そこからご自身の作品へ持って行こうとした意図というものを、論文の中でも述べられてはいましたけれども、均衡が保たれるということを描かれていましたけれども、もう少しわかりやすい言葉で、今ここでご説明頂けますでしょうか。なぜこの宮永さんの作品例がここで必要だったのか、それはご自身の作品を説明する時に、どういった観点から必要でこの作例を間に挟んだのか、ということですか。

**岩井**：これは論文の中で落ちていったと言いますか、書いて消した部分があるのでその繋がりが見えづらくなっていると言いますか、そういう点はあると思っっているのですが、まず本当に一昨年あたりですか、一度、染色を動的平衡の観点から考えるということを試みたことがありました。化学式では、染料が水に溶けて布に入る、というのは、布の浸染の中では、布の中に入ろうとする染料と布から出ようとする染料の間で科学的な平衡定数というものが存在している、ということがわかっていました。ですので、私はやはり記憶の表現と動的平衡とを考えたときに、染色でも浸染で考察する場合には、浸染の後に布が抱えきれなかった染料は、特に直接染料の場合では、余分な染料を洗い流すことで、染色の過程で動的平衡というものを言えるのではないかと考えたことがありました。それもあって、宮永愛子さんの作品、動的平衡と自分の染色作品をどこかちょっと理想論のようなところもあって、結び付けられないだろうかと考えたのですが、論文の結論でも書いたように思想自体と言うか、目指す、参照している動的平衡の考え方は制作論として私は持っているかもしれませんが、やはり宮永愛子さんのものは物質自体が動的平衡であり、それに比べて私の染色というのは、科学的な視点で考えれば、動的平衡—平衡—というキーワードで科学的に語ることはできることですが、やはり成果物は動的平衡を持たないものであり、制作プロセスの中で動的平衡というものを抱えることができるのかできないのか、という検証した残り物である可能性はあります。ですが、記憶の表現を考察するためにはそこにヒントがあると思っ、今でも論文の中に残しています。

**水野**：ありがとうございます。大きなヒントになる、それは論文を読みまして、あると思っ、あえて聞かせて頂きました。ありがとうございました。

#### 渋谷審査員

**渋谷**：理論指導を担当しました渋谷です。私からは色彩についての考え方をご説明頂きたいなど。論文では色彩をどう用いるかということについては、染色、色の方の染色であるにもかかわらずほとんど検証されたり言及されたりしていないと思うのです。それはどういったことなのか、ということとか、用いる色彩というのは単に、抽象画を指向しているわけではないので、何らかのモチーフと向き合って制作を進める中で、モチーフに依存して出てくるものであるのか、ということをお尋ねしたいと思っています。と言いますのは、研究をずっと見ていて、ここ2、3年は割合色彩がモノクロームの方に行ったと思うのです。昨日拝見した21 美の展示では、色彩がこういった意味では戻ってきている、というか、お使いになっているのですけれども、とはいえ、論文を執筆している中で最新作である《Line Growth order 02》では、色彩をレンジを限って、狭くして作っていらっしゃるわけです。あの作品は私はまとまってると思うのですけれども、それは色彩という条件をある程度制限して制作していることで何かをしっかりと得ようとしたということなのか。それとも色彩をうまく用いるのではなくて、割合モノクロームである、それはそれでまとまって見えると思うのですけれども、意図が見えないのです。そこについてご説明いただけますでしょうか。

**岩井**：仰る通り、一時期はモノクロームに近接していた時がありました。それは二つの側面があると思っています。まず一つは、論文で以前水墨画について検証していたこともあり、モノクローム的な試みをしていたこともあります。もう一つは、先程福本先生に仰っいただいたように透明性の問題がありまして、《Line Growth order 02》のときは先程も申し上げたように、その黒い線刻の後に、糊が剥がれた時にまた同じ黒を引くと折角生まれていた線が消えてしまう、と気がついた時に、それを解決するにはどうした方が良いか、と考えた時に、これは一番濃い色からはじめて同系色で、内実を申し上げますと、染料濃度2%から始めまして2%の濃い線、それを潰さないように1%の線を水で薄めながら置く、次は0.5%を水で薄めながら置く、0.2%のものを薄めな

がら置くというふうに同じ染料をいっぱい作って、染め重ねるにつれてその染料濃度を薄めていけばとにかく消える消えないの判定ができるのではないかと、そういう積極的な意味での一色使いというものを、《Line Growth order 02》では行いました。その経験があったので、次作では、例えばこの黒の後に2%の黒の後に2%の黄色を置いてこれは消えないだろうとか、2%の黒の後にこの赤を置くとおそらく同じぐらいの感じに見えるのではないかと、なんとなく、その後に染め重ねるものが前にあるものに対する影響が、この経験の結果、想像がつくような気がしたので、《Line Growth order 03》の制作では、色を薄める代わりに明度の高いものを染め重ねるということをしてみようと思いました。それで色が戻ってきたところがあると思います。

**渋谷：**そうすると、今のご説明ですと、《Line Growth order 02》っていうのは、染めの現象のプロセスを確かめるために色彩を限ってやったということだと思うのですが、21美で今回展示された作品は置いておいて、論文を書いている時点の最新作としてであれば、それは記憶の表現ということとの関係においては成功しているのですか。

**岩井：**そうですね、記憶の表現と言うのであれば、色を失っているということと記憶が遠くなることのリンクを見出すこともできるかもしれないので、ある意味ではあるかもしれないのですが、やはりあの時に木蓮を水色で染めたことで、見た方がこれは水面だな、と仰る方がいたり、木蓮を見いだせない、という感想を頂いたりもしたので、ああそうかと思ったこともありまして、そういう意味では、自分の見たものとの距離としては、モノクロームで染めることも不自然ではないと思っはいるのですが、やはり色彩の問題はそういう実感やそういうものと対比すると、もっと研究しなければいけないのかな、というところはあります。やはり色彩を、最後に見た色彩を、《刻憶 01》のポピーの作品においては、あの一番赤い部分に関して言えば、最後まで入れていなかったのですが、例えば制作のプロセスの最後で、その画面を吊るして眺めて、ほとんどノリが剥落した状態の布を吊るして見ていた時に、本当の元のポピーの色があったほうが本当は咲いていたんだというような感じがすると思ひ、その強烈な赤色を入れたのですが、やはり作品をプロセスの中で見ていく中で浮かんでくる色というものもあるので、もっと積極的に効果的に使えるようになればいいな、という意識はあります。

**渋谷：**今のその受け答えを伺っていると、色彩というのはご自身がモチーフと向かい合っ得られた実感を、鑑賞者側にもわかるように伝えるためには必須なものだ、というふうに整理して21美、今回の修了制作展に展示している作品で臨んだ、というふうに整理されるような気がするのですが、

**岩井：**すみません、そうしますと今の私の説明が、なんといいましょうか、見た人に木蓮に見えないね、と言われて、なんでかな、とは考えたのですが、それを見た人にわかってほしい、というのとはまた少し違うような感じがして、やはりその前にこれは自分が見たものと、ちゃんと自分と対象物に対して思えるような色で染められればよいということだと思っしております。

**渋谷：**わかりました。ありがとうございます。では二つ目の質問なのですが、モチーフについてはお尋ねしようと思ったのですが、大高先生の方からあつたので、ちょっと予定していた質問とは違うことをお尋ねしたいと思ひます。日本画で美術を始められて、そのうち染色の方に素材、手法、表現手段を変えて取り組まれているわけですが、その絵画と染め、もしくは美術と工芸の違いというところを意識されていて、そのためにこそ金子賢治先生の理論ですとか、外館先生の理論を論じなければならず、それをやる中で、もともと出会っていたであろう福本先生の著書ですとか、「コントラスト」ですね、概念と出会い、それを整理されていると思ひます。私は一章二章とかはとてもよく書けていると思ひますが、展示もしくは作品として提示する時にですね、結局絵画として展示しているというふうに見えてしまうのですね。壁を背負っ

て、ピンで貼って展示されて、というふうには。福本先生から透明性のことを指摘されましたけれども、透明性というのは、布の繊維の中に染料が入っていく、そこで固定されることでキャンバスの上に色が積層されていくタイプの絵画、油彩ですよね、そういうものとは違って、染める時も裏から表から引染めするというのを伺っていたので、結局あのような展示の仕方ですと、まさに浅見貴子さんのように、表面(おもてめん)を確定してしまっているような作品づくりであり、展示の仕方であると思うのです。「染め」ということを言うのであれば、裏からも表からも作っているということであれば、展示する時にも裏も表も見えるような形でやるからこそ、絵画とは別だというイメージである染めの作品、というものを提示できるような気がしてしまうのですけれども、そこをどうお考えですか。

**岩井：**とてもむずかしい質問ではあるのですが、表面から見るということを決めてしまっていることも事実ですし、テンションを張って表面から見るということを決めているからこそ、表から浸透させたものが表にとどまり、裏から浸透させたものが表まで到達するというその現象を、表側からまずは確認したいという意味で、表に限定し、布にテンションを掛けて壁を背負わせるということを選択しています。それは染めの起こっている現象、染めが持つことのできる現象を、まずしっかりと自分自身の技術の問題もありますが、表に限定してやりきるということ、まずはやろうとしています。そして絵画と染めのことですが、両方ともイメージを抱える平面という点で、共通している部分があるので、そのことを否定するものではないと思っています。そしてイメージを、福本先生が以前仰っていた論文を読ませていただいたのですが、染めも絵画も picture という英語で考える時に、イメージを内包する平面であるという共通事項が、考えとしてあります。その中で、染めと絵画を、例えばダイニングとペインティングと言う観点から比較するのであれば、絵画には絵画にしかできない、絵画の持つ顔料—墨もありますが一絵画の「理路」、絵画を作っている方が素材と向き合う中でやはり打ち立てられるそれぞれの「理路」があり、染色はその素材にやはり向き合う中で現れるそれぞれの「理路」があるということですので、最初から私は絵画だ、私は染色だと述べるのではなく、それは区分としてはあるのですが、その上にイメージを内包する平面である、という抗いようなない前提があっていると思うので、その中でそれぞれの素材に対する中でそれぞれが「理路」を打ち立てていく中で自ずから絵画としての作品、染色としての作品が現れてくると私は考えておりますので、それを着々と静かに行っている限りは、表に限定して展示をすることも染めとして矛盾するものではないと考えています。

**渋谷：**はい、わかりました、ありがとうございました。

#### 大高審査員

**大高：**まだもう少し時間がありますので、私の方から質問をさせていただきます。昨日の作品審査の中での質問とも多少重複するところがあるのですが、論文の中で、非常に素材というものが重要であると。その中で、具体的なその支持体、支持体という言い方が適切かどうか、という問題はありますが、敢えて支持体と申しますと、染める対象の布ですね、素材を活かしているいろいろと試行錯誤されているということが論文にも書かれておりますけれども、その話を作品審査で聞きました。刷毛に関しても、染料を含ませるという意味で優れた道具を使っておられると思うのですが、僕自身が一番知りたい、聞きたいと思っていることが、先程から出てくる「線刻糊防染」の線刻を彫る、そして写生論が出てきますけれども、それを染色のプロセスの中で生かすための線を、実際に彫刻刀で糊を彫っているわけですが、論文の中ではですね、三角刀などで彫っている、という表現になっています。当然色々な彫刻刀はあるのでしょ、糊の厚さであるとか硬さであるとか、目的ですね、先程からある亀裂を生じさせるため、それを期待する上での彫る、という行為に適した道具であるとか、おそらく試行錯誤や研究を色々となされた

り、鍛錬をなされたりした、と思うのです。そこに関してもう少し詳しくお答えください。

**岩井**：彫刻刀に関しては、丸刀、切り出し、平刀、ノミ等、と色々な物を試しました。何故かはわからないのですが、三角刀は鋭い線のまま、角度をつければ長い線が一息で彫れたのですが、丸刀は何故か段々と布の中に刃が入ってしまっていて、あつという間に短いストロークで布の中に刃が入って行ってしまふ。それは私の癖かもしれませんが、丸刀の角度かもしれませんが、最初はもっと丸くて太い線を引こうとして丸刀を何回か使ったのですが、布を貫通しやすいような気がして、丸刀ではなかつたりしました。切り出しは、今でも糊が剥がれやすい時は、三角刀よりも切り出しで線のサイドを彫った方が糊が残るような気がしているので使うこともあります。糊が薄い時は三角刀だけでも済みますし、布が分厚くなってくると切り出しを使うこともあるなど、三角刀以外でも最近では切り出しを使うようにはなっています。このように、研究の過程で少し変化が出ているとは思いますが。

**大高**：その間と言うか鍛錬と言うか、最終的にどのように彫った線の中に染料が入っていくかということ、様々な制作、習作を通じて身につけてきたということですよ。

**岩井**：工夫をそうですね、彫刻刀を、刃を殺すなどという工夫を、彫刻刀を砥石で逆に研いで刃を殺していくなど、そういう工夫をして、良い線を彫りながらも布を傷つけない、なるべく破かない工夫をしています。

#### 福本審査員

**福本**：糊がカチカチの固い状態で線刻するので刀のような鋭いものでなければだめなんですか。蠟の場合は釘矢鉄筆など、先のとがったものなら、なんでも使えるのですが、線刻するには刀しかだめなんですか。

**岩井**：糊は最初ですね、一番最初に線刻を始めた修士課程の時はスプーンですくっていたのですが、糊を受ける、受け皿があることが大事で、アイスクリームを掬うみたいにその受ける部分がないとうまくは取り除くことができない…。

**福本**：乾く前の柔らかい糊を彫っているのですか。

**岩井**：割と柔らかい、フニャツとしている時もあります、ただ蠟に比べて、蠟に関してはそんなにやり切ったことではないのですが、糊は蠟に比べて厚さがあるので受け皿がないと、こうやって長い息で彫って行くことは難しいということもあって、三角になっているところに糊がこうちゃんと上がって行くような、そういう進んでいく方向に糊が引き上げられて行くような、進行とともにこう糊が上がってくるような、そういう道具の方が長い線が引けるな、ということを考えました。

#### 大高審査員

**大高**：色々今日は質問に対して回答もありましたが、今までの作品も、かなり線の入り方とか、亀裂の入り方とかが様々だったり、先程も仰られた通りモノトーンもあつたり、色彩の豊かなものもあつたり、とかなり表現の幅がありながらも、一貫した仕事のもとで制作を行われています。現段階でご自身の今の作品制作に関しては、どのように考えていて、今後自分ではどういうところをブラッシュアップしていくとか、どのようなことを考えているのか、お聞かせいただきたいです。

**岩井**：先程も加賀城先生にご指摘いただいたように、「線刻糊防染」ということを、やはり自分で引き切った線とその糊が線を育てて行ってくれる、というそのバランスと言いますか、両方の関係がまだ曖昧と言いますか、どこか自分が弱くなることを亀裂にやっぱり過度に頼り出すところがあつたり、そうではなくて、この線は絶対にと思ってしまうと逆にその割ることを恐れて進め

なくなったり、現象が教えてくれることと自分が見たと思えるものを、どう高い水準で共存させるのか、如意と不如意をもっと確信のある状態で共存できるように制作を続けて、研究していきたいなと思います。そして先程の答えに関して、ちょっとうまく回答できなかったかも、と思うので蒸し返すのですが、染色と絵画の問題もやはりあるのですが、そこはやはり素材の教えてくれることに、日々染めの「染みる」ということや、言い方が先程はおかしかったかなとも思ったのですが、ちゃんとそれぞれが向き合う中で「理路」ができて、その「理路」がそれぞれの考える、染めをやっている人だからこその表現や、素材を思っている人だからこその表現に育ってゆくことを信じて、自分の「理路」をこの博士過程である程度見つけたと思っているので、その原点から、染めの持っている性質が教えてくれることと自分が表したいことの間で、染めだからこその「理路」を突き詰めつつあると思っているので、それを自信を持ってちゃんとやっていきたいと思います。

## ○ 審査の講評

### 大高審査員

時間になりましたので、それぞれの先生から講評を頂きたいと思いますが、まず私から。制作については、糊染の表現に、日々写生の自然のイメージをモチーフとして一貫した制作研究を絶え間なく試行錯誤しながら行ってきた仕事というのは、それぞれタイプが違えど質の高いものと私は評価しております。特に全体の流れとしての試行錯誤、圧倒的な仕事量について評価したいと思います。それと最近のスケールの大きさ、いわゆるヒューマン・スケールを超えるような、見るものに岩井さんのスケッチから得た自然との対話がですね、まさに眼だけではなくて身体全体で受け止めるような、そういう挑戦的な制作であると考えております。それから集大成としての《Line Growth Order02-tree and flower-》は、線刻表現という意味で、先程も例がありましたけれども、ダイレクトな表現である過去の作品《Dyed Weeping Line》に対して、線刻で彫ることによって生じる糊の亀裂であるとか、剥落というのをむしろ積極的に時間の経過と重ねてですね、染料が染みる表現というところにまで持ってきている、と評価します。見方によっては、これは亀裂であるとか剥落が中心だとは言えるのですが、ただ一連の流れのなかで見れば、広い幅を持った良い仕事であると思っています。それと論文についてですけれども、第一章の染色の可能性、第二章の染色と防染剤の歴史に関する論述、調査や論述に関しましては、非常に評価できていると思っています。特に福本先生の染めのアイデンティティについて、近代の一貫制作を行う染色家における染色と絵画の比較、防染剤の新しい可能性についての論述は非常に興味深いものとなっています。第三章についてはですね、一章・二章の先行研究を基に、ご自身の過去行っていた日本画の仕事、その体験を通じて、日本画家の制作プロセス、あるいは写生と自身の染色プロセスの関係性を示す興味深い例として、私は捉えられるかなと思っています。第四章・第五章に関しましては、如意と不如意の往き来ですとか、自身の制作と関連づけながら語っていますが、制作の試行錯誤と思考が揺れ動いているところがあり、論じきれない印象もちょっとあると思うのですが、これは制作者ですからまさに制作と思考ですね。これは研究を並行しながら進めていけば、今後整理されて行くものと私は捉えております。論文全体としては、染色という表現論として新しい視点を持った制作論文であると十分に評価できると私は考えております。以上です。

### 福本審査員

私は特に研究姿勢を評価したいと思います。博士の学位なので、博士とは辞書によりますと「自

立的研究的能力と学識を有する者に授与されるもの」とされていますので、論文としては記述に未熟なところもあると思いますが、そういう博士のレベルで評価するというでいいと思います。特に独自の技法を開発するところから、その制作論を記憶の構造と結びつけて展開しようとしたことは、非常に野心的であり新鮮なもので、その姿勢を評価したいと思います。文章の細かな点は修正を入れた方がいいようなところもありますので、いろいろ指摘しますので、加筆修正すればと思います。

#### 加賀城審査員

私は第一章から第三章までは、先程も申し上げましたけれども、歴史的考察や先行事例に対する研究分析に関して、部分的な引っ掛かりは感じましたが、丁寧に文献や資料を当たり、客観性を保ちつつ岩井さんの自身の考えを述べられた上でまとめられており、充実したものになっていると感じました。近代以降の染色における研究は、それ自体数が少ない中でニッチで貴重な研究資料として価値のあるものを作られたと思います。論文や実制作の両輪で努力をされてきましたが、論文では染色に関する説明が曖昧で、連動する実制作においては不如意が現象のまま存在していて、本人の思い描く如意と不如意のコントラストを示すまでには至らなかったのではないかと、というところがやや残念に感じています。ここはこれからの今後の制作で是非ともその質と、展示の勉強も含めて高めていっていただきたいと願っています。全体を通しての論文内容や取り組んだ作品量と発表と、今に至るプロセスは十分評価に値すると思っております。

#### 水野審査員

岩井さんの線刻糊防染による記憶の表現という研究・制作は、十分に博士（芸術）の学位に値するものとして高く評価したいと思います。主な理由は二つです。まず一点目は、第一章・第二章のところ、この部分の充実には本当に感服しているのですが、日本の染色史の展開における、それを踏まえた上でご自身の立ち位置やさらにこの先に期待されるべきことが自覚されていることです。

引用ですけれども、「染色作家が描くことを手放し描かない時に何ができるのかという問い」の段階に今来ていると、さらにこの先に、おそらく岩井さんが取り組まれていくであろうことが、染色作家がもう一步進んで、染めない時に、防染技術へのこれまで以上の積極的な理解、防染剤の可能性を、表現の可能性を追求することにおいて、染色作家が染めない技術を駆使した時に何ができるのかという新たな展開を、期待を抱かせるという点でまず評価できると思いました。二つ目は、第三章そして第四章、第五章の写生の問題、日本画の写生の問題そして記憶へと結びつけていく、そして実際の制作論へとつなげるところですけれども、先程質問させて頂いたように、どうしてもイメージを抱える平面という意味で絵画と染色は同じように語られる部分があるということで、それはやむを得ないことだと思うのですが、でも今の言い方ですと、絵画から染色を、という語り方はされてきた中で、岩井さんのこの取り組みによって染色から絵画を論じ、新しい解釈を、一石を投じることができるのではないかと。その期待感もとても際立っています。例えば下図、写生、写生、下図、本画と、その問題一つとっても、絵画においては、やはりその間には何らかの従属関係が成立していると思うのですが、それが岩井さんの制作においては、従属関係がないように思われたのです。私が作品を拝見させて頂いて、そして一つの、その作品の中でそれぞれの従属関係がないまま、いい意味で曖昧なまま重層的にそれを「線刻糊防染」という技術の「理路」という言葉を使われましたけれども、それにおいて画面上に存在させていることができているのではないかと、それは論文の中で書かれている研究の内容と実制作において直結している、とてもわかりやすいことであると思いました。以上の二点から、私はとても評価できるのではないかと考えております。



## 渋谷審査員

論文指導の立場として、作品作りと論文が両輪をなしてしっかり進むように見守っていた感じなのですが、私も提示された論文と今回の21美の展示の中で、最新作というよりは、その論文を書き上げた時点での、その時点での最新作である《Line Growth order 02》の方で考えた時に、私としては、岩井さんの論文と作品が博士に値するものであると判断いたしました。一つは、論文の方は、水野先生も仰ってくださいましたし、福本先生も仰っていただいておりますけれども、博士の学位を取るといことは研究者として一步踏み出すということなんですね。その時に岩井さんなりの観点で、自分の歴史の中でも、染色の歴史の中でも、位置、座標を定めて同時代の作家の中での、自分の立ち位置、本当に座標ですよ、これを定めて、これからの自分がどうやって研究していくかということの整理ができて、それは人の作品を見る時にご自身の独自の視点にもなるわけですよ。それが論文の中で確立できていると思っています。今、私がお話しました《Line Growth order 02》の方は、観る鑑賞者の方、もしくはこちらにいらっしゃる審査員の先生方からすると、もしかしたら線刻の部分で届いていないんじゃないか、というご指摘もあったかと思うのですが、私は学内で展示した時に見たのですけれども、その高さとかあるのですけれども、21美で展示した時のほうが、照明の充てかたも良かったせいもあるのですが、さらによく見えたのです。それからすると、近づいてみると線刻で呼吸をのせて彫った線があり、それがきっかけとなって周りの糊が亀裂を生じ、剥落をし、という中で、そこでそれなりに、色彩のレンジは限られているのかもしれないけれども、如意と不如意のコントラストというものが作品を観る立ち位置で揺れながら見ていると、できていると思うのです。そこにプラスして、私は記憶の表現として成し得ているのではないかという時に、例えばインターネットで神経細胞、ニューロンと引くと、画像で出てくるのですけれども、その時にそのニューロンのネットワークを形作っているようなイメージが、線刻で彫ったところと糊が割れてクラックが入って、そこに染料が入って行った時の表情が、ダブルイメージのような形ですね、ダブルイメージのような形で、それが隠喩であり見立てであるわけですよ、それができていると思うのです。それはロジカルには繋がるものではなくて、イメージとしての繋がりがあって、それが一つ、岩井さんの芸術観としてうまくいっていると思うのです。21美のまさに最新作三つというものは、《Line Growth order 02》で整理されていた所から、さらにもう一步を踏み出すために試みたもの、と認識しています。ですから《Line Growth order 02》のところで、それなりの如意と不如意のコントラストがうまく表出していて、あれは良い作品だなと思った次第です。その意味で、博士に値するお仕事だったと思います。以上です。

以上で岩井美佳の博士学位審査を終了した。

## 総合評価

審査員一同は、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。