

氏 名	桜井 旭（さくらい あきら）
学 位 の 種 類	博士（芸術）
学 位 記 番 号	第 76 号
学 位 授 与 日	令和 7 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	多元的現実性の表現 ー制作プロセスにおける「崩壊」をめぐるー
審 査 員	主査 鈴木 浩之 金沢美術工芸大学教授 副査 大森 啓 金沢美術工芸大学教授 稲垣 健志 金沢美術工芸大学准教授 大谷 正幸 金沢美術工芸大学教授 佐藤 一郎 東北生活文化大学学長

審査対象作品数 10 点
論文分量 本文 A4 判 77 頁 (88,177 字)
附録の図録 A4 判 16 頁、収録作品総数 30 点

論 文 要 旨

本論文タイトルにある「多元的現実性」とは、現象学的社会学における「多元的現実」論から出発し、実践と理論の対応と考察を経て、独自に提唱する概念である。本論文では、この「多元的現実性」を明らかにし、自身の制作論として結実させることを目指す。また、申請者が美大受験から大学内外での制作活動を経て感じてきた絵画と社会の関係や絵画の在り方という課題に対して、本論文が一つの解決策の提示となることを目的とする。

本論文は全四章による構成となっており、第一章では、学部から修士までの制作に触れつつ、どのように申請者の問題意識が変遷し、本論の主題である「多元的現実性」という概念を制作課題に設定したのか、第二章では、「多元的現実」を提唱したアルフレッド・シュッツの理論とウィリアム・E. コノリーやハンナ・アーレントの多元性や現実性に対する論述を対照させることで「多元的現実性」の論理的な仮説の構築をする。第三章では、過去の実践の中から見出した「崩壊」という言葉を、実践の内容から条件付け、「多元的現実性」にとっての重要な条件として仮説を立て、第四章では、「崩壊」の仮説のもと実践検証を行い、その結果から、どのように現実性の表現が多元化したのかを考察する。

第一章 これまでの制作や問題設定の経緯

学部 1 年次から修士課程にかけての制作活動を取り上げている。絵画制作に取り組む中で、いかにして本論文のテーマに至るのかを実制作を具体的に振り返りつつ論じている。大学入学当初から、申請者は常に制作においてリアルな絵画表現を志向しており、これは学部 1 年次と 2 年次にて課せられる油画専攻の課題の方向とも呼応するものであった。現物を観察しながら描くという課題や具象的な表現を求められる課題で、申請者は時間をかけながら自画像や室内画など身近にある対象を丁寧に描いていた。しかし、ものの再現描写力というものはいくまで画家としての基礎能力であり、それを乗り越えた先にある独自の表現に至らねばならないという漠然とした考えが芽生え、学部 2 年次と 3 年次ではフランシス・ベーコンとアントニオ・ロペスの模倣的制作を展開する。結果的に、どちらも中途半端で形骸化した絵画表現となってしまう、自身の表現の動機や欲求が失われる危機

に見舞われる。これを契機に、学部4年次からはリハビリテーション的な側面も孕んだ水彩による小さなスケッチが日課となる。

学部4年次からは現実において対象を観察しながら描くことと、写真やスケッチ、映像など現実の二次的資料から当時の自身が感じた現実性をタブローとして構成することの違いに苦悶する。次第に、リアルな絵画表現とその制作プロセスとの関係性に疑問を持つことで、リアルとリアリティーの違いに着目する。これは、様々な具象作家を参照した時に—例えば、ルシアン・フロイドやアルベルト・ジャコメッティ、アンドリュー・ワイエスなど—作家間で全く表現が異なるにも関わらず、それぞれの絵画空間においてはリアルだと（少なくとも申請者は）感じることに起因する。申請者は、この個々の作家に固有のリアルな表現をリアリティーのある表現と形容することで、自分にとってのリアリティーのある表現を求めるようになる。

このような制作プロセスと結果としての絵画表現の関係—現実と二次的現実の参照によるリアルとリアリティーの違い—は修士の2年間においても数多くの制作を行い入念な検証をした。結果、そこに明らかな違いを感じ、現場主義的なリアリティーのある制作へと移行していく。

修了制作では、本学の（旧）校舎内をモチーフとした一連の現場制作を行い、現場で観察を伴った制作を長期間に渡り実践することで、現実の多様性を実感する。この時期に行われた主担当である鈴木浩之教授の「リアル」についてのゼミにて、本論文の中心的なテーマである「多元的現実性」の前身「多元的リアリティー」という概念に出会った。この概念と自身の制作との関係を見出すが、修士課程の段階ではその表層的な理解にとどまってしまった。より実践と理論を推し進め、自身の制作論へと結実させるため博士後期課程の研究における問題設定とした。

第二章 多元的現実性と実践

博士後期課程に入り、哲学者であり社会学者であるアルフレッド・シュッツの「多元的現実」について研究した。「多元的現実」とは、シュッツが提唱した概念で、世界を複数の意味領域に分けて考えることで、我々が生きる現実を多元的に構成された世界であるとする理論である。シュッツは、日常生活世界を「至高の現実」とし、「飛び地」として宗教や科学、夢、狂人などの世界を例示する。さらに、これらの世界間を移行する際の契機として「特殊なショック」というものについても論じている。シュッツは特殊なショックの例として、「夢の世界への飛躍としての入眠というショック、幕があがり劇の世界に移行する際にわれわれが感じる内的変様、絵を描くために目の風景を限定し、絵画の世界へ移しかえる際の、われわれの態度の根本的な変化」などを挙げており、申請者はこのような理論から影響を受け、絵画制作や展示方法などに援用した。

この研究過程で、そもそも（当時の）研究題目の主軸となる「多元的リアリティー」とシュッツの「多元的現実」が同義ではないことが分かった。また、論文指導担当の稲垣健志准教授からなぜこの部分だけ日本語ではないのかという指摘を受け、本研究における「リアリティー」の意味をより明瞭にすべく、日本語表記にする方向へ向かう。第一章で個々の作家に固有のリアルな表現をリアリティーのある表現だと述べたが、これに続く考察として、作家個人の思想や哲学、時代性が反映された多元的な絵画表現のことや、これまでのプロセスをも含んだ総体に対応するのが「リアリティー」であると申請者は解釈をした。これには数多くある「リアリティー」の日本語訳のうち「現実性」が最も適している。

「現実性」については、アーレントの『人間の条件』におけるアリストテレスを再解釈する論述から着想を得て、共通認識や表層的な見えとしての「リアリティー」と身をもって体感し、個々人に固有で他者とは共有できない「アクチュアリティー」の二つに分けて考察する。現場で制作することで、この二つの「現実性」が重なりつつも対立し、絵画表現における「現実性」の固定から離れ多元化へと向かう。

「多元性」については、言語の起源から丁寧に考察しつつ、コノリーの『ブルーリズム』から「多元主義」の精神を知り、シュッツの使用する「多元」と対比させた上で「多元的現実性」における申請者の態度と一致した。つまり、一定の表現に固定せず、実験を繰り返す申請者の制作態度は、数多くある可能性の検討であり、創造的な要素として多元主義哲学に寄与する。

さらに、シュッツの「多元的現実」論が社会に普及し美術の領域にまで影響を及ぼした時代を 1970 年代以降と仮定し、主要な絵画の運動として「新表現主義」の作家たちや現代において未分類のアレックス・カネフスキーの絵画を比較対象の作家として取り上げる。

アレックス・カネフスキーについては、104GALERIE（東京・中目黒）にて 2024 年 4 月 6 日から 5 月 11 日（実際には 5 月 24 日まで延長された）に開催された彼の日本初個展『The Battle of Shahbarghan』に赴き、実際にインタビューを行った。彼の絵画表現に顕著に見られる「歪み」については「昔からカメラや現在ではスマートフォンのカメラを使って写真を撮っており、時折撮影された写真に生じるバグや歪みが好きで、それをそのまま描いている」との回答を得た。作品の完成についてどのように判断するかという質問に対しては「家にある棚があって、いつもその棚に制作途中の絵を飾り、何かが足りないと感じたらまた加筆していく」という回答を得た。個展に際して撮影されたインタビューも含め、彼の絵画表現を考察し、自身の制作への影響や違いなどを考察している。

第三章 「崩壊」の発見-制作プロセスにおける「崩壊」について

本論文の副題として採用した「崩壊」という概念について、博士後期課程在学中に行った様々な実制作から、絵画表現の「多元化」への必要条件として、どのようなものを考察している。この「崩壊」とは、一般論ではなく実践的美学の観点から申請者自身の考えが投影された概念としての「崩壊」である。また、ピーター・L. バーガーとトーマス・ルックマンは共著『現実の社会的構成知識社会学論考』にて「独占の自明化した容認状態の崩壊は、社会の変化を促進する」と中世キリスト教社会の文脈において述べている。申請者の制作に対応させて換言すると、「独占の自明化した容認状態」が中世キリスト教社会を指し、これを絵画表現における秩序や形式に置き換えると、これらが「崩壊」することで「社会の変化」つまり絵画表現の多元化へと進むと言える。つまり、申請者の「多元的現実性の表現」は絵画の形式や様式を否定するものではなく、前提として形式や様式が必要であり、申請者にとってのそれが現実の観察に基づく表現であり、現場性を押し通すことで「崩壊」が生じ、多元化するということである。

実践としては、2022 年に行った福井県池田町の山での滞在制作が最初の制作プロセスにおける「崩壊」の経験である。山の中での制作に至るまでのプロセスと、制作中のプロセスでいくつもの「崩壊」が生じ、その度に新たな策を講じ、その都度修正を繰り返していく。このプロセスには、現実を目の当たりにした申請者の現実性の「崩壊」も含まれており、実に様々な変化のある制作となった。当初申請者が想像していた作品とは全く異なる結果となったが、制作プロセスにおける「崩壊」から表現が申請者の想像の範疇を越え「多元化」した顕著な例といえよう。これ以外にもいくつかの実践例を「崩壊」の観点から考察している。

こうした実践から、「崩壊」を「外的崩壊」と「内的崩壊」に分け（完全な分化はできない）、さらに制作プロセスにおいても第一の「崩壊」、第二の「崩壊」に分けるといったような仮説が立つ。この制作プロセスにおける「崩壊」の関係を図に表したが、崩壊は点で起こるのではなく、線で表し、その両端を外的崩壊と内的崩壊として位置付ける。また、制作プロセスにおいて、描く前と描く後-キャンバスに絵の具を乗せ始める時点を境に、第一の崩壊と第二の崩壊に分ける。これは、シュッツの論じる「特殊なショック」をアーレントの「リアリティー」と「アクチュアリティー」に対照させた時、「崩壊」が外的と内的なる方向があることに気づくことに起因する。外的崩壊は物理

的で他者にも認識可能な眼に見えるような崩壊で、内的崩壊はシュッツの「特殊なショック」と重なる。現実性の強調が、日常世界から他の領域へ置かれる際の「移行」が「ショック」だとシュッツは指摘するが、このある種の内的変動は絵を描く際にとても重要な要素と言える。第一の崩壊で対象と出会い、第二の崩壊で現実と現実性の対照関係に突入する。

第四章 「崩壊」をめぐる制作の実践

第三章までに構築した「多元化」や「崩壊」についての条件や仮説に沿った実践を行い、その検証結果の考察を整理している。

実践内容としては、2024年1月から3月の3ヶ月間にわたるベルギーのアントワープ王立美術アカデミーとの交換留学期間中、滞在先のアントワープでの現場制作や実験的なプロジェクト、同年5月にベルギーのクワレモントの農場にて開催された展覧会『DE RAMPE』でのライブペインティング、同年10月に東京にて開催された『再来さんやー小さい芸術祭 2024』でのライブペインティング、最後に福井県池田町での現場制作を紹介し、考察を深める。

現場制作とプロジェクトについては、思わぬ形で関連性が生まれたと考えている。まず、プロジェクトについてだが、アントワープの住民から任意に日記を書いてもらい、申請者の留学期間中にそれを収集することを目標としていた。これは、申請者自身どこかで滞在制作をする際、滞在制作の日記を記すことと、椋本湧也の「それでも変わらないもの」という、世界22ヵ国で暮らす30名の日本人から届いた、コロナ時代の生活をめぐる手紙を書簡集としてまとめた著書から着想を得て始まったプロジェクトである。しかし、当初の収集方法のプラン『「あなたの日記を書いてこのメールアドレスに送ってください」などと記した指示書を街中の至る所に貼り付け、不特定多数から日記を収集するというもの』は、現地で実際に生活をし始めると実現可能性に乏しいことが判明する。そこで一旦プロジェクトについては脇に置くことにし、現場での絵画制作をアントワープ各地で開始する。すると、制作中に多くの人々から声をかけられることに気づき、これを日記を書いてもらう契機にする考えが生まれた。また、一方的に相手の情報を貰うのではまだ難しい部分があると感じ、日記の代わりにポートレートスケッチして交換する形で、参加する相手に対しても一定の価値を保証した。結果的に現場制作や申請者の抱えるいくつかの課題と連動した、新しいプロジェクトへ変化した。プロジェクト実施中、相手の日記の分量によって自身のスケッチの質が決定されるという現象に気づいた。これは、日記を書いている最中のある程度固定されたポーズが日記を書き切った後に消失することに起因する。これを「崩壊」だとすると、場合によっては高密度な表現になったりほとんど抽象的な表現となったりするため、「崩壊」の仕方も多岐にわたると言える。

ベルギーと東京で行ったライブペインティングでは、「ライブペインティング」という括りにまとめつつ、それぞれの実践中に起きたハプニングについて記述、考察する。また、今までは「崩壊」の種として、基本的に制作に取り掛かる前の申請者自身のプランや現実性と現実とのギャップや、制作中の環境からの物理的な影響などを挙げ考察してきたが、今回は新たに、他者としての人間によって物理的な「崩壊」がもたらされるという経験を付け加える。他者からの「崩壊」も多面的現実性の表現における重要な契機と考えている。

ではまず、ベルギーのクワレモントにて開催された『DE RAMPE』でのライブペインティングにおける崩壊についてだが、610×930mmサイズのあらかじめグレーの下地を施したキャンバスに、展覧会会場である広大な農場風景を描く。この際、展覧会のオープニングであったこともあり大勢の鑑賞者、観客が来ており、申請者は意識的に的確かつ素早い描画作業をした。2時間程度でほとんど完成まで描き上げたが、観客を意識しすぎて絵としては凡庸で形式的なものとなってしまったことに落胆していた。絵から距離をとって休憩もはさみつつ全体を眺めていると、周りで遊んでいた子供達が勝手に申請者の絵の具を絵の上に乗せ始めた。驚きと同時に複雑な感情もあったが、面白い

ハプニングだと認識し、彼らの手を止めることはしない選択をした。結果、申請者の想像し得ない子供たちの描画痕が画面上に現れる。

別日にその上からさらに加筆する形でライブペインティングを行った際には、厚塗りされた未乾燥の彼らの原色の絵の具や筆致が申請者の描画を阻害するように混ざりながら、申請者に絵の具の使い方や厚みの出し方に対する新しい感覚を与えた。

次に東京の山谷地区にて開催された『再来さんやー小さい芸術祭 2024』でのライブペインティングにおける崩壊についてだが、事前に現地にリサーチに行く時間が取れず、現場制作できる場所の選択肢を運営から提案してもらい、比較的自由度の高そうな公園を主題にすることにした。運営から事前に現場制作可能な候補地を提案してもらい、芸術祭前日に現地を周り、最も恐怖感を覚えた「玉姫公園」にてライブペインティングをすることを決めた。芸術祭当日は、公園にてキャンバスを組み立てるところから始まり、組み立てながら公園の住人からしきりに話しかけられる。定められた範囲内でライブペインティングを始めると、多くの住人から声をかけられ、コミュニケーションをとっていくうちに当初抱いていた恐怖心は薄れていった。1日目の終日、絵を持って帰ろうとした際に路地に屯していた集団から声をかけられ、その日にかいた公園の風景画に大いに感動した様子でしばらくコミュニケーションをとることになった。この際に彼ら個々人の思いや、山谷地域の特性や歴史、現在の課題についてなど、現地に住まう彼らの口からアクチュアルな情報を得ることができた。二日目のライブペインティングでは、もう一枚のキャンバスに彼らを題材にした風俗画を描こうと決め、交渉の末、運営から禁止されている彼らの居住領域に入り込み、将棋を打っている風景を描くことになった。あまり時間がないことも分かっていたので、一層で完成させるつもりで荒々しく筆を動かした。途中で別の住民が憤慨した様子でやってきて喧嘩のような状況になってしまい、現場に緊張感が走るが、大きなことにはならなかった。およそ二十分程度の制作中に生じたことだが、これは今までに申請者が経験したことのない外的崩壊をもたらしたと言える。

この二つのライブペインティングの事例は、両者ともに人間による外的崩壊と言えるが、どちらも申請者の想像を超えるもので、環境や自然がもたらす外的崩壊とは質の違うものと言える。同じ場所、同じ条件でやったとしても再現されることはない非常に一回生の強い崩壊の事例である。このように他者である人間の手による崩壊はひとつひとつが固有のもので、今後も申請者の想像し得ない状況から来ることが推定される。また、ライブペインティングでの特徴的な経験としては、「描く」という絵画における自明的な行為そのものの実践が可視化される、主題化されるということがある。この経験はアリストテレスの言う「エネルゲイア」と「エンテレケイア」を引用したアーレントの『人間の条件』の「活動」についての論述―動機や目的もなく結果もない、ただ行為そのものが重要であり、それが人間の演技であり、活動力とする考察―にも対応している。「目的を達成する手段がすでに目的である」と言うように、本来は完成された絵画作品が目的であり制作は手段でしかないが、公開制作やライブペインティングなどのパフォーマンスとしての絵画においては、目的である完成に意味はなく、手段である制作行為が目的となっている。

福井県池田町では、共同で複数名と滞在制作を行い、同行者のひとりセント王立美術アカデミーからの交換留学生である Lucas De Cock が、突然申請者の制作プロセスをドキュメンタリーとして撮影する、という非常に特殊な出来事を「崩壊」の観点から考察する。滞在先ではF80号の木枠を組み立てるところから作業を始めたが、彼もそこから撮影を始める。申請者が描く場所を決める際のリサーチや、実際に現場で描くところ、さらに制作をしていない滞在先での生活にいたるまで、滞在期間中彼はほとんど申請者につきっきりでカメラを回した。申請者はこの過程を「ドキュメンタリーとしての制作過程」とし、通常の制作とは異なる例として分析する。通常、主体である申請者が制作過程における様々な選択の意思決定をするが、撮影されていることで被写体としての感覚・自己を客観視する感覚から免れない。これは申請者のモチーフの決定に大きな影響を及ぼした。ま

た、個展に向けた大作制作という前提も、申請者に純粋な意思決定をさせなかった要因と言える。

次にこの作品の第二の「崩壊」-キャンバスに絵の具を乗せ始めてからの内的崩壊と外的崩壊-についてだが、構図について考える段階で、限りなく視界に映るすべてが描き込めるように実物を画面に対して無理のある縮尺に設定した。一番手前に見える木の幹の太さなどは、実物からかなり縮尺され実感としてかなり異なるサイズ感を覚える。構図において、最重要視したのは対象の広大な空間感を比較的小さいキャンバスに表現するために、空や地面をどこまで入れるのかという点である。空になると、首を上に向け見上げる必要があり、視点の固定ができずより平面上での矛盾が生じやすくなる。だが、これはやはり広い空間を表現するために必要なことであると判断し、一層目にざっくり絵の具を乗せながら、空も入るように微妙に縮尺していった。結果的に、激しく縮尺されたことによって両サイドの風景も首を降らなければ注視できないような構図となった。

顕著な外的崩壊としては一層、二層、三層と絵の具を重ねていくプロセスの中で、日によって雨が降っていたり降っていなかったりする現象が、絵の具の乗り具合・重なり具合という物質的な側面に、最終的な完成まで影響し続けたことだろう。

おわりに

結論として、現場での絵画制作に至る以前のリサーチも含む、制作プロセスにおいて「崩壊」は常に起こっている。数多くの実践検証から考察を繰り返すことで、様々な多元性、崩壊の検証をすることができた。そこから、崩壊のメカニズムをシュツの特殊なショックを中心に、バーガーとルックマンの知識社会学における社会の多元化と崩壊の関係、アーレントのリアリティー、アクチュアリティーの解釈、コノリーの多元主義者の深い考察を対応させながら、制作プロセスにおける崩壊の段階と外的崩壊・内的崩壊の理論-「多元的現実性」の理論を制作論として構築した。

ハンナ・アーレントの言う「新しいことは、常に統計的法則とその蓋然性の圧倒的な予測に反して起こる」ことやウィリアム・E. コノリーが『ブルーラリズム』にて「共発生」について触れつつ「創発的因果とは、ふとした出来事をきっかけに異質な要素間の連鎖が新たなものを導く過程のことであり、この新たなものは、出現以前には予測がつかず、その登場が将来におけるさらなる予測不可能なものの登場する場をもたらす。」と言うように、申請者自身の過去の多くの実践から「崩壊」が新しい表現の可能性となり得ると結論づけた。

論文等審査結果

審査会は、金沢美術工芸大学大学院研究科の学位授与（課程博士）の博士論文等審査基準に照らして、申請者の提出論文と研究作品とが令和6年9月12日に行われた予備審査会に提出され了承された論題および形式、内容ともに妥当な合致があり、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確かめた。口述試験は、主査の鈴木浩之審査員の進行により、まず申請者が論文要旨を、映像を用いながら述べ、その後、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。論文要旨については、前掲の通りで、明確にまとめられていた。質疑応答の内容は以下の通りであり、質問に対する的確な回答がなされた。

○ 口述試験概要

大森審査員

大森：では私、大森の方から主に制作について伺いたいと思います。二つ、場合によっては三つかもかもしれません。まず一つ目ですが、この論文の中で桜井さんは自身の研究と絡めて様々な作家や絵画様式を参照していますが、この中で例えばシダネルとマルタンに関して、その展覧会について若干触れてはいるものの、二人のルーツとなった印象派については一切触れていないと思います。その点が私個人にとっては、やや不思議に思いました。なぜかという、屋外制作を主とした印象派がおそらく考えたであろう、あるいは感じたであろう桜井さんとの共通点、あるいは彼らのかかえた苦悩や問題点、そういったものとの桜井さんとの共有というのが非常に多いのではないかと想像するからです。また、桜井さんの語っている「アクチュアリティ」という言葉と印象つまり「インプレッション」との類似性も私の中では勝手に感じているところです。そういった中で桜井さんから見て、本論で印象派について特に触れなかった理由が何かあればお聞かせください。

桜井：はい、ご質問ありがとうございます。私個人としても印象派からの影響があったり、参考になっている部分もちろんあるんですが、多元的な表現という観点で考えた時に、印象派の画家たちはやはり光というものに対する探究の結果からああいった表現になっていったという部分で、ある意味すごく一元的な制作であると判断して、あえてこの論文の中では引用せずにいます。

大森：はい、桜井さんから見て印象派の、制作の指向性というかプロセスそのものが一元的ではないか、と感じたということですね。

桜井：はい。

大森：ではそれとも関係するのですが、二つ目の質問になります。今回の桜井さんの論文が目指すところについては先ほども説明ありましたが、絵画と社会の関係、あるいはその中での絵画の在り方という課題について何らかの解決策を提示するというのがひとつの大きなテーマという風に伺いました。で、今回の論文が非常にユニークなのは、その絵画と社会の関係、あるいはその中で起こる崩壊というものが、その論のもとにある、桜井さんの絵画生成のプロセスの中で起こる出来事、つまり崩壊と非常に密接にリンクしている。そこから絵画と社会の関係に意識や論を広げていったという、そのシンクロの度合いが非常に濃いということが挙げられると私は感じています。そんな中で桜井さんは論文の 56 ページで、ご自身がずっと続けてこられたスケッチについて語っています。ここで習慣化や制度化という言葉が出てきます。スケッチについては、桜井さんが今回問題にしている社会との関わりということを含めた広い意味での多元性と比べれば、スケッチそのもののプロセスの中には崩壊は生じにくいと仰ってます。つまり、どちらかと言えば一元化させる方向で習慣化していく仕組みがスケッチだという風に捉えていらっしゃる。もちろん比較で言えばそうかもしれないのですが、そもそも桜井さんが今回、現実性の探究というところに向かったその考えの大元として、絵画制作、それがたとえスケッチや印象派の制作のプロセスであっても、その中には無数の小さな崩壊、多元性と、それに対する画家の抗いとか持ち堪えとか再構築とか、様々なやり取りが無数に繰り返されて完成に向かうのだと考えていますし、桜井さんもまたそのように意識をしながら制作をしてきたのではないかなと感じています。その辺、私の解釈についてはどうお考えになりますか。

桜井：すごく僕も共感する部分があって、印象派でもスケッチでも、小さな崩壊みたいなものはやっぱり絵を描く以上、制作者の視点としては感じるものがあるのではないかなと思っておりま

起こっているんですが、崩壊が偏っているみたいな、そういう風な認識で考えています。

大森：はい、分かりました。そうですね、そもそもおそらく根は一緒なのですが、今回の研究としては、ある種、あえて崩壊を呼び込むようなところがあると思います。今回の様々なプロジェクトの中で見ると、スケッチ、もっと言えばデッサンを含めて、それらは桜井さん自身が言っているように、習慣化、制度化によって崩壊を食い止める、あるいは崩壊を予知するという機能、役割を持っており、その意味では確かにスケッチやデッサンの中で起こる崩壊、多元性は非常に狭く、一元的と呼ぶ方が良いのかもしれませんが。ここからは私の希望になります。今回の論を経て、最終的には桜井さんが今回広げた社会と絵画の関係というところから、もう一度、今後桜井さんが制作する絵画生成の仕組みの方に、改めて今回の研究で得た知見を持ち帰ってほしい。そして決してスケッチ、デッサンの思考プロセスが一元的というような収め方ではない理解というか、解決に進んでほしいと思います。その上でこれからも制作を続けてほしいという、最後は期待のようなことになりましたが、そのように今回感じました。まずは私の方からの質問は以上で終わりたいと思います。

桜井：ありがとうございます。

佐藤審査員

佐藤：最初の質問です。一年位前ですか、ゲントに数ヶ月滞在してきたということですが、私がゲントと聞けば、『ゲントの祭壇画 Genter Altar』があり、ヤン・ファン・エイクの作品鑑賞は、わたくしからいうと、必須だと思うのですが、桜井さんはヤン・ファン・エイクの『ゲントの祭壇画』を見ましたかという質問です。

桜井：見ました。

佐藤：そこで、ヤン・ファン・エイクを見た場合、リアルな現実を再現していると普通にいえるだろうし、あるいは、もちろん祭壇画ですから宗教的な意味合いや、その時代精神をも表現している作品だとも思います。そのなかで、人間の目が現実の対象物を見るということに限定すると、このリアリティーとか、このリアルな感じというのは、桜井さんは自作品と結びつけて、ヤン・ファン・エイクに何か感じるころはありましたか。

桜井：ご質問ありがとうございます。そうですね、見た時の印象としては、物凄い存在感というか、物自体の存在感が凄くて、圧倒されたという印象があって、本当に細部までじっくりと、多分1時間2時間くらいそこにいたと思うんですけど、それくらいじっくり眺めて鑑賞していました。私の制作とかリアリティーの価値観との比較というか、違いみたいなものについては、そうですね、正直全く違うなどは感じて、やはりもちろん人体の骨格とか現場のスケッチみたいなことというのは沢山されてて、リアリティーの表現としては物凄い精度というか表現に至っているなという印象なんですけども、先ほどもずっと話している絵画の秩序というか形式みたいな、強固さみたいな強さみたいなもの、リアリティーの強さみたいな確固たるものは、ある意味物凄く一元的なものを感じまして、僕は色んな人に影響されたり色んな場所で制作することで表現の仕方とか描き方みたいなものをその都度その都度変えていったりとか臨機応変にその場で変えていながら描いていくみたいな制作をしているので、そういう部分でかなり違うものだなと思いつつ、でもやはり尊敬の念というか、技術的なものとかそういうものを何か盗めないかなとかそういう眼差しで当時鑑賞していました。

佐藤：はい。桜井さんの学部生時代から今回の展示作品までを通覧してみると、やはり自分の目で対象物を一生懸命「見るという行為」がそのまま制作と繋がっていると見えるのです。その際に、光というものの存在を、祭壇画であれば宗教的な意味での光がテーマにはなり得るわけですけど、桜井さんの場合は、光源または鏡面反射による現実の光の現象を自分の絵画制作のひとつの手段として取り入れているようにも思えます。昨日、金沢 21 世紀美術館で見せていただいた作品にも、ど

こか古家の正面に窓があつて外の風景が見えている作品がありました。その窓からの入射光線がなめらかな床面で鏡面反射しています。鏡面としての光の現象を利用しているわけです。振り返ると、大学一年生の時から現在まで、光という存在を、変わらず一貫して何か自分の絵画制作のテーマの一つにしているようにも見えるのですが、どうなのでしょう。

桜井：ご質問ありがとうございます。光という要素は、まあ仰っていただいた通り大学に入ってから現在に至るまで物凄い大きな要素として僕の中にあります。ただ、光以外の線であつたりものの動きとか変化とか、本当にこれも多元性に繋がるんですけども光も大事ですけど、それ以外の色々な要素も含まれているというのが僕の制作態度になっております。

佐藤：はい。まあ一言、感想を申せば、桜井さんは、部屋の中から部屋の外を見ているという前提のもとで、境界となる壁があるが、その壁に窓があると、外と内とに行き来できるという設定のもとでの写実絵画に見えるのです。室内は、桜井さんの内面の自分、それから窓を経て外側の現実、だから外側の現実と内側の現実とを透過する窓の存在が考えられている。結局、自分と自分を取り囲む世界なり、現実との、コミュニケーションなり、ディスコミュニケーションなり、何らかの関係性を自分ながらに追求しているのではないのでしょうか。そのような追求の結果が「多元的な現実性」の発見へとつながり、果敢に室内から外へ出ていき、いろんな場所に自分を移動させ、そのなかで自分自身の立ち位置を、アイデンティティを探ってきていると、わたくしからは見えるのですが、どうなのでしょう。

桜井：はい。お話し頂いた通りに、私も写真を見て描いている時期があつて、アトリエの中でずっと写真を描いている時の感覚としては、外の世界とか先ほど仰っていた窓の向こう側との繋がりがみたいなものを一切感じない感覚で、全く制作をしても手応えがないというような経験がありまして、で、いざじゃあ現場で描いてみると色々難しいことや大変なことがあるんですが、外との繋がりがみたいな、人との関わり方みたいな、絵の制作を通して世界と繋がれたりとかっていう、そういう実感が物凄く現場での制作にはやはりあつて、仰って頂いたところは本当に私も同感というか感じているところです。

大谷審査員

大谷：私は理論系でありますので、この論文における歴史的考察、時代考証の観点について指摘させてもらうとともにお答えをお願いしたいと思うのですが、論文の 30 ページのシュッツが挙げる「絵画の世界」の話がありまして、その段落の下から 3 行目ですね、「1932 年から逆算すると、シュッツが目にした当時の最新の絵画表現というのは印象派からキュビズム、表現主義などであろうと想像できる」と書いてあるのですが、モネの『日の出』は 1872 年でありまして、そうすると 60 年間のタイムスパンがあるのに「当時の最新の絵画表現」となっており、ここはちょっと具合が悪いなと思いましたので、その点についてのコメントをお願いしたいのと、むしろシュッツは第一次世界大戦に従軍経験があり、それが大きな転機になっているはずだから、おそらく 1920 年代の絵画表現を前提として絵画の世界を語っていると思いますので、その点についてもコメントをお願いします。

桜井：はい。まずこのご指摘頂いた一文ですが、私も「当時の最新の絵画表現」というこの表現の仕方、「最新の」という言葉が不適切であるなという風にご指摘頂いて感じました。まあ「最新」という言葉ではなくて、「よく目にしていた」とかそういった「馴染みのある」といったような言葉の方が近いのかなと思っていて、というのもシュッツは 1899 年生まれで第一次世界大戦、1914 年からですけども従軍すると、要は 10 代にもう戦争に出ると、それでまあ印象派と言っても 1874 年に第一回印象派展が開催されて、様々な印象派の画家の人生を見ると、まあ 20 世紀初頭まで活躍されている方がやはり多くいるので、社会一般的な流通とか人気のある絵画っていう意味でシュッツの

幼少、まあ 10 代までの頃によく目にしていた絵画はまだ印象派だったのではないかなという風に推察もできるかなと思っていて、そういう意味で幼少の頃に見ていたものとして、馴染みのある絵画として彼の論文に取り上げたのかなと。論文を書いたのがおそらく、『社会的世界の意味的構成』を発表したのが 1932 年なので、1920 年代頃にかけていたと思うんですけども、その際には確かに印象派ではなくて、キュビズムやシュルレアリスムやそういった新しい絵画の形式が出てきていた頃なんですけど、まだ論文に書き入れるほどのシュツツの中での一般化された理論みたいなものには至っていなかったのかなと思っていて、シュツツにとっての規定しやすい絵画として印象派というのがあるのかなとか思ったりしました。

大谷：ありがとうございます。それでもう一つ時代考証的な話ですが、シュツツは戦争に従軍したが故にシュツツの「現実性」は日常の方に向かったと思うのです。それに対して、七つ若いハナ・アーレントの方は従軍こそしていないけれども、戦時下にあつて全体主義が広がっていく中で、つまり人々の主体性がだんだんと失われていく中での現実性を社会の方に、主体性を持った社会参画みたいなところに求めたと思うわけです。この違いをどのように考えたのか。また、桜井さんは現代に生きておられますので、昔のシュツツやアーレントと比べて現代におけるリアリティーについてどう考えているのか、お聞かせください。

桜井：はい。ご質問ありがとうございます。まずシュツツは先ほどもちょっとお話ししましたがでも 10 代からもう従軍して 1918 年の第一次世界大戦終戦の後にすぐにウィーン大学に入って 2 年半で学位取得をするんですけども、その後すぐ銀行員と研究者の二重生活を続けます。これはもう最晩年に至るまでずっとこの生活を続けてこられたと。で、そういった意味で、でアーレント、アーレントについてですが、七つシュツツより年下で、従軍したと言うわけではなく、1930 年代、共通してナチスの影響で亡命したりとか、そう言う部分がすごい二人とも共通している部分なんですけど、その後の活動としてアーレントはシオニズム運動みたいなところで活躍されたところを見るとシュツツとアーレントの活動、人生のあり方みたいなものが、この活動に物凄く差が現れているなと思っていて、やはりシュツツは銀行員とか仕事をしながら常に一般社会の中での実務をこなしながらという部分で、やはり日常というものについて志向せざるを得なかったというか、物凄いシュツツにとって人生の中においても重要なテーマであつたのかなと推察します。

現代におけるリアリティーについてですが、まあやはり私自身も多元主義みたいなところに行き着いたのでんですけども、現代は多様性とかそう言う言葉がすごい、どんどん前に出てきて、一見多元主義の样にも見えるんですが、多様性という名の一元的な何か押し付けとまでは言わないですが、そういう抑圧みたいなものにまでいっていか、危惧というか感覚を覚えています。

大谷：ありがとうございます。では次に、論旨の整合性という観点で質問します。48 ページです。この 48 ページのところは「2-3 崩壊」という見出しのついた箇所、ここには池田町での活動のことが書かれています。私が気になりましたのは、「崩壊」という小見出しが打つてあるのですが、この 48 ページの下段落の『道の向こうから』という作品についての話、最後に「彼は大きいに驚き、感動を言葉にした」とあり、桜井さんの言うところの「崩壊」というのはどこにあるのか、よく分からなかったのです。むしろこれは 45 ページに書かれている「役割期待」に十分応えた良い話だと思い、「崩壊」はどこにあるのかコメントをお願いします。

桜井：はい。この段落の終わりが「彼は大きいに驚き、感動を言葉にした。」という終わり方なので、一見ただの良い話のようにも見えてしまうところがあるんですけども、その前のところで例えば「どの風景も切り取るのが難しく、描き始めるまでにかなりの時間を要した。」であつたり、構図を何度も直したりとかですね、そういった部分で描き始めるまでの先ほどの発表でいうと第一の崩壊におけるやりとりみたいなもので「崩壊」が起こっていたりとか、あと出会った老人とのコミュニケーションから驚かせたいとか魅せたいみたいな、まあ「役割期待」とも繋がるんですけどもパフォー

マンズ的な要素が入る。これは普段の要は僕の制作とは違った要素が入ってくるということで、そこはある意味「崩壊」している。ポジティブなというか「崩壊」した要素がここにあると思います。

大谷：分かりました。その「崩壊」を最終的にはポジティブに捉える方向で研究が進められたという解釈でよろしいですね。

桜井：はい。

大谷：はい、私からは以上です。

稲垣審査員

稲垣：稲垣です。昨日の作品審査の時にも「崩壊」についてお聞きしたのが、やはり桜井さんの研究の核なので「崩壊」ってのは、そこにちょっと拘って質問させていただきます。私のイメージだと「崩壊」ってある種の無秩序状態を生む現象だと思うんです。ただ、桜井さんはそれを外的崩壊と内的崩壊という風に綺麗に二つに分けて論じてますよね。特に76ページの「おわりに」のところで「崩壊の内実を外的崩壊と内的崩壊に分けることで、「多元的現実性」の表現を明確に論じることができる。」と言う風に書いています。「おわりに」の結論のところですね。これ逆に言うと、多元的現実性の表現を明確に論じるために恣意的に内と外に分けましたよ、という風にも読めるわけです。だけど、繰り返しますけど、「崩壊」ってそんなに内と外に分けられるのかなという、つまり外であり内である、内であり外である、あるいは内とも外とも言えないような「崩壊」っていうのもあるんじゃないかなと思うんですよね。そこのところをお聞きしたくて、つまり内と外に分けることで何か見えなくなるもの、何か危険性、あるいはご自身の経験で実は内とも外とも言えないような「崩壊」を経験したみたいなのがあれば教えてください。

桜井：はい、ご質問ありがとうございます。まず論を進めるにあたって「崩壊」という言葉を説明する中でどうしても「崩壊」だけでは説明がなかなか難しいところがありまして、そういった理由から内と外に分けて考えてみたらどうかなと思ったのがまずは外的崩壊、内的崩壊と分けた理由になっています。であの、はっきり分けられないんじゃないかというご指摘なんですけども、言葉ではすごくはっきり分けてしまっているんですが、図44に示しているように外的・内的という部分を両極端なものとして分けるのではなくてひとつの軸、一本の線で繋いで、実は常に内的崩壊・外的崩壊は混在しているというか、同居していてその線内では動いている、つまり度合いが変わってくるみたいなイメージで内的崩壊と外的崩壊の関係を構築しているの、はっきり分かれては実はないという認識です。

稲垣：つまりあれですか、ネーミングの問題かもしれないですね。

桜井：そうですね、言葉としてちょっと内と外というのがちょっと分かれているような印象を持つというのはあるかもしれません。

稲垣：なるほど、分かりました。ありがとうございます。それともう一つ伺いたいのは、今回の研究っていうのは博士課程の集大成ではあると思うんですけども、作家としての集大成ではないわけです。つまり、博士終わった後、これからも作家をされていくということで、論文の最後に今後の課題みたいなのを少し書かれていますけども、改めて桜井さんの口から博士3年間やってきて、あるいは学部からだ9年ですか、やってきてここに辿り着いたわけですね。そこで今ご自身が感じている課題、あるいはこれからの展望、そういったものがあればお聞かせください。

桜井：はい、ありがとうございます。そうですね、学部から修士にかけて卒業制作や修了制作というのは物凄い絵画における形式みたいな表現をすごい緻密に描いたものになっていたんですけども、この博士の3年間でそれをそこから少し外れてちゃんと理論的な、理論的にそこを外れることができた実感を得ることができました。で今後、博士を出た後には作家として活動していきたいと思っていて、課題として感じているのは、まだ博士課程の中ではいろんな場所で実践はしましたが、

まだ幅はそこまでないと思っていて、というのも山の絵、研究発表展に出品している絵も福井県池田町というところで制作したのですが、結構3年間にわたってこの福井県池田町に何度も滞在制作をしている。で、まあ実際福井県すごく近いですしやりやすいんですけど、今後作家としてやっていく上ではここ以外の色んな日本国内行かなきゃいけないなと思っていますし、国内外、海外にも足を運んでもっと自分の想像し得ない表現とか領域に行けたら良いなど、そういう風な課題を持っています。

稲垣：はい。私からは以上です。

鈴木審査員

鈴木：私からもいくつか質問をさせて頂きたいと思います。まず論文の最初の方ですけども、9 ページ目 2 行目に「リヒターに似た表現となるため面白くなった」という意図の記述がありました。刷毛の仕事ですね。そう書いていながら、その前段階で「ベーコン風の絵は見た目だけを似せた様で不満があった」と書かれていまして、これについて、リヒターの見た目を似せた刷毛の仕事は面白くなったが、ベーコン風の絵は見た目が似たことで面白くなくなった、不満だった、この違いについて教えてください。

桜井：はい、ご質問ありがとうございます。まず「リヒターに似た表現となるため面白く」というのは、描いた後に刷毛でなぞるというこの技法的な難しさにあり、ベーコンの方は非常にぱっと見は似た様な表現にはなるのですが、制作者側の感覚として全然違うもの、全くベーコンに及ばない、届かないという感覚の中で、模倣的な制作になってしまったということです。対してリヒターに似せた表現というのは、刷毛でなぞるだけなので技法的に簡単だったので、すごい快樂的でした。そういった意味で技術的な面ですぐできるみたいな、そういう部分で面白いという感情を抱いたということになります。

鈴木：はい、ありがとうございます。次に 30 ページ目です。先ほど大谷先生もお話しになった部分ですが、これはもうお答えになっているので、同じ答えになるかもしれません。「抽象表現という概念が一般化されていない状況で「絵画の世界」が規定されたのだろう。」というシュッツに関する解釈の記述ですね。1932 年という年はすでにモンドリアンの 60 周年の回顧展がアムステルダム市立美術館で開催されていて、抽象表現概念の一般化の一例というのは既にあると思うんですよね。本論で抽象概念の一般化について桜井さんがここでこう書いたことについて何か付け加えることはありますか。

桜井：はい。先ほどのシュッツの出自と関係するところで、やはりカンディンスキーとモンドリアンとかが抽象絵画の創始者と言われていると思うのですが、これは 1910 年ごろに始まったとされていて、シュッツが従軍したのが 1914 年からです。ですので、その後の彼の活動とか人生を考えて、1932 年、まあ書いていた時期が 1920 年代とした時に、抽象絵画、シュッツにとっては抽象絵画はまだ一般化されていないというか、理論として使うには足らないと判断したのではないかと推察します。

鈴木：はい。この部分に関しては一般化というか、シュッツがどう捉えていたかということを基準に記述したという意図が本論の記述に欠けているという説明で理解できました。

では次です。ちょっと短めな質問をいくつか続けます。私は実制作者としてのこの論文の中の用語との関係を中心に聞いていますが、33 ページ目の 11 行目ですね。「ちょうど 1960 年代から 1970 年代にかけてアメリカでは」とあり、コンセプチュアル・アートが絵画や彫刻といった表現を避けているという趣旨の記述があるんですね。ただ、コンセプチュアル・アートのパイオニアのソル・ルウィットは絵ですね。桜井さんにとっての例えば『ウォールドローイング』とかのこの辺の絵画作品についての評価っていうのはどのようなものなのでしょうか。

桜井：まあ絵画という形式はとっているんですが、既存のそれまでの絵画様式の批判性が、まあコンセプチュアル・アートなので物凄く強い。で、まあそれが強すぎるというか、強すぎるが故に一元的なものになっているのではないかと感じています。というのも、『ウォールドローイング』とかは絵を第三者に描かせる手法、しかもそれは指示書に書いて描かせるという手法で制作されるんですが、この絵の形式というか系統というか、私とあまりにかけ離れていて、まあシステム化、機械化みたいところで多元性みたいなどころでは少し語りづらいのではないかという風な印象を持っています。

鈴木：はい、分かりました。さらに聞きます。36 ページ目、このあたりが私の興味の中心だったのでここちょっと多いですけど、18 行目ですね。あのカネフスキーの辺りです。カネフスキーにインタビューして、これがこの論文の中でかなり客観性を持たせる上で大事な内容だったなと思っています。ちょっと記述が足りないと感じていて、私はもうちょっと書いた方が良かったんじゃないかなと思っているのですが、桜井さんがカネフスキーに聞いたという内容のインタビューが引用されています。彼の言葉の節々に出てくる「好き」という言葉、とそれに続いてその後に、そのことを桜井さんが「その文脈のなさ」という風に、こう紐付けていますね。ここが私は非常に気になりまして、彼が絵画表現における大事な基準となっている「好き」という言葉が、「文脈のなさ」という理解と結びついた根拠をもうちょっと詳しく説明してもらえますか。

桜井：はい。まず質問に対しての回答・理由として「好き」という風に回答された時のこちら側の印象として文脈が読み取りづらいという感覚がまずひとつあります。で、「文脈のなさ」という部分、この「なさ」というのは全くないという意味ではなくて、まあ何か感じはするのですが、「好き」という言葉のせいでちょっと感じにくいというような意味で「文脈のなさ」という言葉を使っています。制作者側としてはカネフスキーのスタイルからいくつか文脈は感じるものがあって、例えばルシアン・フロイドやフランシス・ベーコンなどの作家のタッチというか、そういった技術的なものをアレックスから感じることはできます。またアレックスの経歴についても言及したいのですが、1963 年ロシアで生まれて 1986 年にアメリカに渡りペンシルベニア美術アカデミーでペインティングを学びます。まあこの時代、このアメリカの時代背景はもう当時の絵画における背景としては新表現主義やコンセプチュアル・アート、ポストモダニズムや本当に様々な、まさに多元化が進行している状態の中での学びから彼自身の価値観にその時代性というか社会が影響を及ぼしたということも推察できるかなと思っています。

鈴木：はい。それではですね、もう一点伺いたいことはありますけれど、他の先生に追加の質問をお願いしたいと思いますので、大森先生から。

大森審査員

大森：では私からも細かい質問を 2、3 させて頂きます。先ほどちょっと聞きそびれたというか、お答えを貰い損ねたのですが、まず一つ目、「インプレッション」と「アクチュアリティー」の違いについてです。先ほどの印象派のことと絡めて、私は重なる部分もあるのではないかなと思っているのですが、一方で桜井さんの中では違うのかなと感じたり、その辺はどうですか。

桜井：はい。まあ「インプレッション」、まあ印象派の文脈から考えるんですけども、やはり視覚的なものに終始しているのかなという風に思っています。僕の言う、まあアーレントの文脈で使っている「アクチュアリティー」というのは視覚だけではなくて、その場に立って何か触ったりとか何か本当に実際身体で、視覚だけじゃない五感を使って感じる現実性のことを指すので、まあ要素としては少し少ないのが「インプレッション」なのかなという風に思います。

大森：はい。おおそ仰りたいことは分かりました。その辺りは、作家によってもまた印象派の中の時代によっても違うのかなと思うのですが、桜井さんとしてはそういう括り方をしたということ

ですね。分かりました。二つ目ですが、今度はこの論全体の中で非常に重要なキーワードになっている「崩壊」ということについて、桜井さんの論文や言葉の中に様々なフェーズで「崩壊」という言葉、あるいはその言葉が意味する事例が出てきます。ただ、私は改めて論文を読んでみて、これは「崩壊」の発見の話というよりも、それぞれ起きてくる「崩壊」に対して桜井さんがどう対応したか、ということの記録のようにも思えます。しかし、「崩壊」という大きな言葉に対する桜井さんのリアクションには何の名前も与えられていない。決して「崩壊」しっぱなしだったわけではないというのは明らかですが、そこはご自身として、あえて何と呼ばば良いと思われませんか。

桜井：そうですね。それに対応し得る言葉としては、ピーター・バーガーとトーマス・ルックマンの共著から引用している習慣化とか制度化という言葉が一番近いのかなという風に考えていて、やはり人間というのはアノミックな状況の中では、やはり何か習慣を作って日常みたいなものを作る、作りたいというか、そういったものはや生物学的な欲求みたいな、根源的な欲求がやはりあると思っていて、その部分は言葉としては習慣化とか制度化というものが当てはまるかなと思っています。

大森：はい、分かりました。その都度新たに起こる、新しく出会う現実に対して、そこで起こる「崩壊」に対して桜井さんが何らかの答えを探し、抗っていく。ということは、結局その繰り返しが習慣化であり制度化であると思うのですが、ただ一方で、習慣化というのは一元化に向かうという風にも仰いましたよね。そこに矛盾はないのでしょうか。

桜井：そうですね。これを例えばじゃあ同じような「崩壊」が起こるものを選んで、その状況下でずっとやり続けるみたいなことをすると、例えばそれは森の中で描くということが続けるとなると、10年後には物凄い習慣化され制度化された制作になっていって、もはや新しい形式にまで発展するかもしれないですけど、そういう何か同じことを続けていくってところで、一元化してしまうみたいなところはあるかなと思っていて、僕自身は同じものをずっと続けるみたいな制作態度はとるつもりもないので、その危険性というか、そういうことにならないんじゃないかと思っています。

大森：はい。今の答えは大変よく分かりました。それに関して最後の質問です。桜井さんの制作の中で、あるいは社会との関わりの中でもそうですが、「崩壊」を呼び込みつつも「崩壊」をよしとするとか「崩壊」に身を任せるということでは当然なくて、そこに抗い制御する、あるいは制度化していくということも加えながら関係性を作っていくということ、その難しい匙加減が実は大きな裏のテーマなのかなという気がしています。そこで、そう考えている桜井さんに、先ほどカネフスキーに「作品の完成についてどう思うか」という風に問われたのと同じ質問をしたいと思います。今の桜井さんにとって作品の完成、つまり良い塩梅の着地点というのはどのようなことだとお考えになりますか。

桜井：そうですね。まあこの今回の研究発表展に展示している作品群に通底するところなんですけども、例えばライブペインティングという限られた時間内、限られた制限の中でしか絵を描けないという状況で生まれるものというのは、その予め決められた中で描くしかないなのでその終わりがその絵の完成になりますし、まあ基本的には締め切りとか展覧会みたいなものがあって、そこに向けた制作を基本的にしているのでそのリミットがひとつの何ていうんですかね、区切りになると思っています。

大森：はい。時間的な区切り、それも外的崩壊かもしれません。それがひとつの、何というか完成の条件になる。それはよく分かるのですが、それに伴って、その時点での桜井さん自身の評価というのは、何をもってなされるのでしょうか。

桜井：そうですね。まあやっぱり外的崩壊とありましたが、描く前と描いた後、で展示するまでのプロセスの中で必然性であったり偶然性であったり、何かハプニングであったり、色んなことが起こるんですけども、そういったものが必然性というか必要であった。それがちゃんと表現とし

て多元性を帯びている。絵画に帯びさせているというのが、そういったものの方が私は美しいと思いますし、クオリティーというか作品としての完成度にまで貢献するのではないかなという風に考えて評価しています。

大森：はい、分かりました。私からは以上です。

佐藤審査員

佐藤：絵画材料という観点から、桜井さんの論文を読むと、「溶き油」とか「絵具」とか「地塗り」とか、具体的にこれはどのようにして使ったという記述があります。博士論文は一般の人も読むことがあるかと思うんです。例えば、桜井さんは「プリマ描き」という絵画技術の用語を使い、ある部分では「layer レイヤー」という英語をカタカナ表記の用語を使い、たとえば、「初期フランドル派絵画の絵肌や色合いに影響され、暗い色調にしてみたり」云々という部分で、レイヤーを重ねると言っています。「プリマ描き」と、「長期間のレイヤーを重ねる」というのはかなり違う絵画技術を指していると思いますが、もっと皆さんに分かりやすく説明すると、どういうことですか。

桜井：はい。レイヤーを重ねるという部分ですけど、まあ普段の制作とか僕が今までやってきた制作というのは基本的に沢山レイヤーを重ねて最終的に重層的な綺麗なグラデーションとか深みのある色合いを作るみたいなことを学部から終始にかけて、特に卒業制作、修了制作というのはもう1ヶ月以上かけて重ねて重ねて重ねて何層も重ねて描いていくというようなことをして、そのレイヤーを重ねることで出てくる色の深みとか何とも言えない色の移り変わり、表現というものの魅力というものを僕もすごく良いなと思っていて、普段よくそういう技法で描いています。だから、プリマ描きという部分に関してはそうせざるを得ない状況で使うことが多くてですね、多分その文脈はプリマ描きという文脈が出ているのは『再来さんや小さい芸術祭』におけるライブペインティングだと思うんですけど、二日目の玉姫公園の奥、入っちゃいけないと言われている奥に入って住民が将棋を打っているところを描くところで、もう時間がほとんどなくて二十分くらいしかない中で、F20 号サイズくらいの真っ白のキャンバスを埋めなきゃいけない状況で、二十分で描き切ったんですけど、その際に外的崩壊とも言えると思うんですけど、時間的な制限もあったのでそういう手法をとったということです。

佐藤：そういう手法のことを、「プリマ描き」という言葉で桜井さん書いているが、それでは「プリマ描き」とは簡単に言うと、レイヤーを重ねるっていうやり方と違うでしょう。

桜井：はい。

佐藤：それでは、どういうことを、桜井さんは「プリマ描き」と言っているのかと思ったのだけど。

桜井：絵の具をこう盛り上げて一気にこう荒々しく…。

佐藤：絵具を盛り上げて、厚塗りするというのがプリマ描きなの。

桜井：一発描きみたいな…。

佐藤：一発描きって、何が一発なの。

桜井：えーと、色を最初から、その色を決めるというか、そういうイメージです。

佐藤：はい。だからまあ色調と形態を、筆触で一気に、一発で決めていくみたいな。まあ「プリマ Prima」は英語で言えば first ですからね。first、second、third と、野球では使っていますが、絵画技術用語では、「一層で描く」という意味から「alla prima アラ・プリマ」という言葉から出てきています。桜井さんのなかでも、「層を重ねて描く」方法と「プリマ描き」という方法が併用されています。絵画技術史的に見れば、その二つのやり方を併用して、絵描きさんは自分なりの技法っていうのを作っている。どっちを選びとるでもないような気がしています。

あとはね、絵画技術用語として使用しているのは、「グレーの下地だけを塗った状態の大きめのキャンバスで、正方形に近い矩形で、他方の絵より草原の中に入って、視点を少し変えて描くことに

した」との部分です。それでは、なぜ桜井さんはこの場合「グレーの下地」だけを塗った状態にして、そのようなものを用意して持って行ったのでしょうか。

桜井：はい。

佐藤：それでは、なぜ「グレー」なんですか。

桜井：えー、グレー、今まで色んな下地、色を用意して描いてきたんですけど、グレーという彩度の低い明暗の中でも中間のものを使うことによって、描画の速度というか、その1日で空間とか表現の絵画の空間を立ち上げるのにグレーという下地が中間の色を補填してくれるのでライブペインティングの中では活きるんじゃないかと思って選びました。

佐藤：はい、わかりました。モネという印象派の絵描きさんがいますが、彼も雪景色を、桜井さんと同じように何枚も描いています。それで、その際には、やはりグレー下地を使用しています。その時代には、「グレー下地」の市販品がありました。グレー下地に白色を塗ると白色のタッチがそのまま雪景色の形体になり、まあそういうことでグレー下地を多用しているのです。雪景色の時にね。だから、これは桜井さんの場合どうだったのかなと思って、ちょっとお聞きしたわけです。

それから、レイヤーっていうと、僕なんかは、フォトショップとか、イラストレーターとか、そういうソフトを使って、図像、画像なりを自分で作ってみようとした時に、そのレイヤーという層を重ねることによって、その層の透明性と不透明性を工夫することによって作成しています。アドビのソフトは、本当に油画技法をそのままソフト化しているなと思っています。もしかしたら、桜井さん、「レイヤー」という言葉を使うのは、そういうコンピュータのソフトについてもかなり詳しい方かなと思ったのですが、そこどうなのでしょう。

桜井：あんまり詳しくはないです。

佐藤：ああ、そうですか。はい。

大谷審査員

大谷：それでは、今度は学問的意義について聞きたいと思います。言い換えると、この研究の現代的意義かと思うのですが、桜井さんは元々写真を使った制作をしていた時期があると書いており、そこから現場制作に変わった。言われてみれば当たり前ののですが、現場で描けば当然時事刻々と光の加減が変わる。一方、現代人は 아이폰とか持っていてごく普通に写真を簡単に撮って瞬間を切り取ることが出来てしまう。そして、今や IT とか AI が進んで、画像生成するような時代なのだけれども、桜井さんは実践的な制作として人との交流を非常に重要視している。AI が取って代われないことをやっていると思ったわけです。それで、こういった現代人を取り巻くテクノロジーの環境というものを考えた上で、桜井さん自分自身の実践活動をどう捉えているのかお話し下さい。

桜井：はい。そうですね、写真を使っていた頃というのは結構そのスマホとかパソコンを使って画像を編集したりとか結構沢山使用していたんですけども、現場での制作に移行してからは制作過程の中でテクノロジーみたいなものが介入することがほとんどなくなりました。でまあ、代わりに先ほど仰っていた AI とか、そういうものとは全く、そういうものからは生まれないであろう個人個人の人間一人一人との、に焦点を当てた作品とか、すごいユニークなものが生まれているのではないかなという風な実感があります。

大谷：ありがとうございます。

稲垣審査員

稲垣：はい。桜井さんすごく制作のペースが早いので、多作なので、博士に入って制作した全ての作品にももちろん触れることはできなかったと思うんですけども、まあ中でも一緒に色々活動してきました。その一つが 2022 年『内灘闘争—風と砂の記憶』展、あと 2023 年早稲田大学で行われた「カ

ルチュラル・タイフーン」のシンポジウム会場に1日、そのシンポジウムの様子を層を重ねて塗って、『カルチュラル・タイフーンを描く』という作品を制作されました。その2点に関して桜井さんのこの論の中で位置付けるとしたらどんな位置付けができるか教えてもらえますか。

桜井：はい。そうですね、内灘闘争の方は、まあまだ内灘に残っている当時の射撃指揮所とか観測所の中で当時見ていたであろう風景を見ながら絵を描くみたいなことをしたんですけども、そこもやはりというか、自分の視点とは違う視点を絵画の表現に取り入れているという意味で、まあ当時の風景と今と全然違うとは思いますが、今自分がじゃあ自分の制作としてただ選びとる場所では絶対ない場所を選ぶ、それは選ばされてるところが大きな外的な崩壊の一因なのかなと思っています。で、もうひとつその『カルチュラル・タイフーンを描く』という作品ですが、これは本当にライブペインティング1日で描くようなライブペインティングで、まあ結構初めての経験に近いライブペインティングだったんですけども、大学の中ということもあって様々な制限がありました。油絵を使ってはいけないとか養生をもちろんしなければいけないとか、かなりイレギュラーな状況での制作となったんですけども、まあそういう不自由な、かなり不自由な状況での絵の具の代用とか壁に飛び散らないように気を使ったりとか、もちろんシンポジウムでの風景というのはその場に行かないと分かんなかったのもそういう意味で物凄い多元性がある制作になったのかなという風に思っています。

稲垣：はい。分かりました。ありがとうございます。

鈴木：はい。それではここからは審査員の講評を順番にしていきたいと思います。質問をして頂いた順番に講評をお願いします。あと23分くらいはありますので、お願いいたします。

○審査の講評

大森審査員

これまで桜井さんの意識と作品の変遷を辿り、その一旦の帰結点である今回の博士論文と作品展示を前にして、私はドガの次の言葉を思い出していました。

それは「絵画とは、何も知らないうちはそれほど難しいものではない。けれど、一旦知ってしまうと、そのときは、全く別物になるのだ。」

学生の頃にこの有名な言葉に触れて以来、私は常に意識しながらも、それ以上の解釈や再言語化をしてきませんでした。しかし、今回、桜井さんの研究を通して、次のような解釈が自然に浮かんできました。

つまり、絵を描く人がまだ「目の前の対象を素直に見えたまま画面上に移しさえすれば、そこに対象と等価の「絵画」が出来上がる」と素朴に信じている限りは、絵画を描くという行為になんの疑問も困難さも感じることはない。しかし、一つの現実を前に、観察者が見ているものはそれぞれ全く異なり、ある人の「見えたまま」は他者の「見えたまま」ではないと気づいた瞬間に、そして更に、その「見えたまま」と思っているものを二次元の画面上に移すということがそもそも不可能なのだというに気づいた瞬間に、絵画というものは途端に絶望的に困難なものになってしまう、ということです。

前段の「見えたまま」の多元性は桜井さんが語るリアリティーとアクチュアリティーの問題に対応し、移すことの不可能性は、まさに桜井さんが名付けた「崩壊」によるものです。これまでずっと制作を通して「絵画生成のメカニズム」について考えてきたつもりでしたが、今回のこの「崩壊」ほどインパクトと実感を持って、そしてその「困難さ」まで含めて表現し切る言葉はありませんで

した。桜井さん自身は今回の研究を絵画と社会の関係に比較的重心を置き、絵画生成のプロセスについて語る部分は少なかったのですが、この「崩壊」という言葉を以て、桜井さんの研究が、かのドガとシンクロし進展させたという点だけをとりても、本研究が博士後期課程の研究として高い質を有すると感じました。

最終的には広げた論のまとめとして、絵画制作論に十分回収しきれなかった（これは私が期待していたということに比べてという意味ですが）点や、今後、論に基づいて制作をどう閉じていくかという課題は残っていますが、一方でそれは桜井さんが真に絵画の難しさを知ってしまった証でもあると思います。

絵画の困難と向き合うスタートにあたり、博士後期課程における一つの到達点でもある本論文と作品を、博士学位にふさわしいものとして認めます。

佐藤審査員

大森さん、適切な立派な講評文でした。僕はかなりいい加減かもしれませんが。論文を一通り読んでみました。桜井さんは、その都度その都度の自分の感じた思いを文章にしており、それが一つの時間軸が縦糸だとすれば、そこで考え、作文したことを横糸にして、織っていき、その結果一つ織物ができてしまったと、それが今回の論文であると、わたくしは感じました。

それでも、なんといっているのでしょうか、読み応えのある部分があるのです。たとえば、アリストテレスのいう「エネルゲイア *energeia*」とか、「エンテレケイア *entelecheia*」とか、もう一つ前の状態にある「デュナミス *dynamis*」ですか、そのような「可能態 デュナミス」から「現実態 エネルゲイア」という過程を経て、「完成態 エンテレケイア」というところまで繋がっていくというところの制作論です。桜井さんは、常に動いていく「エネルゲイア *energeia*」の過程そのものの重要性を語っています。

なんといっているのでしょうか、専らこれは僕から言わせると絵を描くというより、桜井さんが今感じている自分自身と社会との関係性。あるいはそういうレベルでの何がしかの共感があるのです。それを桜井さんは「アノミックな状況」といっているのです。「アノミック *anomic*」というのは、わたくしは最初よく知らなかったのですが、「健忘失語症」といって、特定の物事、人、場所、出来事に対して正しい普通の言葉が使えなくなってしまうという一つの症状からくる言葉らしい。だからそういう「アノミックな状況は恐怖であり、悪夢の攻撃にさらされているということだ。」と、いうことで自分自身を語っているような気がしました。「秩序がないということは「輪郭」がないということであり、「輪郭」がないということは「線」がないということである。」と、云々ということで、「山での制作は、社会から隔離された状況であり、まさにこのアノミックな状況にあてはまる」と。

あえて「青年は荒野を目指す」という気概で、一生懸命に、この「多元的現実性」ということを自分なりに追い求めているのです。人と人とのコミュニケーションを、絵を描くという行為を通して輻輳的にその網の目を自分なりに広げてきています。

大森さんと僕の重なるところは、やはりそういう「多元的現実性」が今度絵画そのものにより向かってほしいと思います。なんといっているのでしょうか。それこそ衝撃を起こして「崩壊」という現象が起こるかも分からないけれど、自分自身の絵画の新たな出発に、おそらくこの論文がなってくれるのではないかと。この論文は、現在の桜井さんの現状そのものをひとつの織物にした存在だなと思います。それはそうなのですが、もうしばらく時間が経ってから、桜井さんがもう一度読み込むと、さらに考えがまとまり、次の一手が出てくるのではないのか、期待しております。

大谷審査員

桜井さんの研究は、絵画表現における現実性を考察し、そこからその表現が多変化するしていくことを考究したものかと思います。

研究の発端は、写真やスケッチに基づいて絵を仕上げるのではなく、現場制作を行う中で、時々刻々と世界が変化していることに敏感になっていき、現実性の表現さらにはリアリティーとは何か？という問題にまで取り組むようになっていったものかと思います。この問題意識は、先ほども言ったように現代人が iPhone で普通に一瞬一瞬を切り取っているが故に、むしろ我々現代人が世界が時々刻々と変化しているということに鈍感になっていることを気づかせてくれるものであります。さらには、現代人にとって、リアリティーとは何かという問いかけともなる学問的意義が認められるかと思います。

やがて桜井さんは写真のような見え方ではないけれどもリアルに感じられる作品群に着目して、リアリティーという問題を考究していった、理論面においては社会学者アルフレッド・シュッツや政治哲学者ハンナ・アーレントらのリアリティーの考え方、さらに政治学者ウィリアム・コノリーの多元主義の考え方を参照しています。それはもはや表現技術の範疇を超えて、日常生活・社会参画・主体性といった問題、もっと言えば、生きる実感という哲学にも及ぶリアリティーの探究になっているかと思います。このようにリアリティーの探究という一つのテーマをしっかりと追究していると思います。

それで桜井さんが「崩壊」と呼んでいることが制作において様々な契機を与えるというもので、言わば偶発性あるいは予測不可能性といったことが徐々に意識化され、それを積極的に受け入れる姿勢によって、新しい表現の可能性を模索しておりました。その実例として、ベルギー留学中のプロジェクトや池田町におけるアーティスト・イン・レジデンスの機会そのものの発生がありました。さらには山谷のドヤ街における絵画制作も行っています。昨日見ましたけどあの2枚組の作品は、まさに「崩壊」というのを積極的に取り入れることなしでは成し遂げ得なかった実践かと思います。それらは非常に独創的な取り組みであり、理論の実践に当たるかと思います。

そして言うまでもなく、近代の美術史において桜井さんの研究に関連した出来事を含む歴史的考察が行われております。

このドクターワークというのは、図録及び金沢 21 世紀美術館に展示中の作品に示されている通り、論文と整合的なものでもありました。

最終的には、この新しい表現方法を通して絵画と社会との関わりを深く模索するところにまで及んでいるかと思います。以上述べましたように、ドクターワークとして十分な水準に達していると思います。

稲垣審査員

桜井さんは、「多元的現実性」というテーマを掲げ、アーティスト・イン・レジデンス、芸術祭、あるいはパフォーマンスなど、さまざまな領域において、常に「現場」での制作実践をおこなってきました。アトリエが「現場」でないかどうかということは一旦置いておくとして、そのような実践を通して、現場においてその都度その都度、表現を検討し直したり、制作しながら偶発的に環境や対話、あるいは介入から影響を受けたりしながら、「多元的現実性」というものを探ってきました。

博士課程入学最初は、研究というよりも制作への関心の比重が大きく、研究発表も日記風の作品紹介にとどまっていたという風に記憶しています。また、絵を描くためのエクスキューズとして、「多元的現実」論をはじめとする理論や言葉を集めている印象でした。しかし、段々と理論と制作がかみ合うようになり、相乗効果をもたらすようになった気がします。昨日の作品審査の際にも言いましたが、特に、 Gent への留学が非常に大きな転換点になったのではないかと思います。

というのも言葉や文化の違う環境での制作は、それまで経験したことのない困難さを伴ったはずで、日本語が使えない環境では、自分のコンセプトや制作意図など、何をどのように伝えるか頭の中を整理してから言葉にする必要があります。そのことにより、自分の制作をより客観的に、あるいは冷静に考えることが可能になったのではないのでしょうか。そして、日本での制作では得られない、出会い、対話、介入、交渉があったと思います。21 美の展示にもありましたが、帰国後も、今度はゲントから来た留学生と一緒にアーティスト・イン・レジデンスを行ない、自身の研究テーマをより深く探求してきました。

論文に関して言えば、「多元的現実論」の理論的検討と、自身のルーツや制作を絡めて論じた第2章が説得的かつ分かりやすく書けていて、高く評価できます。他方で、先ほど質問したように、桜井君の研究のもう一つの看板である「崩壊」については、その考察にやや不満が残ります。特に、内的崩壊と外的崩壊については、そのような分け方の是非、あるいはネーミングも含めて、もう少し丁寧な説明があってもよかったのではないのでしょうか。

とは言え、「多元的現実性」というテーマを掲げ、理論書の読み方、読む技術を磨きつつ、「現場」での制作実践とそこでの偶発的な対話、それは環境との対話も人との対話も含みます、そうした実践の中で「崩壊」を発見、あるいは経験し、今度はその「崩壊」をめぐる制作にいたる3年間の研究活動は高い水準に達していると思いますし、その集大成としての大作『四匹の鹿』は圧巻でした。そうした桜井さんの一連の研究成果は、今後の発展・深化も大いに期待でき、博士の学位にふさわしいと評価します。以上です。

鈴木審査員

それでは私の講評です。博士後期課程での研究に伴う作品制作並びに論文の作成、大変お疲れ様でした。桜井さんの3年間の取り組みの成果を拝見・拝読することができ、また、その充実した内容を確認し、誇らしい気持ちでこの日を迎えています。桜井さんの絵画制作は「崩壊」という言葉に象徴されています。「崩壊」は強い言葉ではありますが、絵画制作のプロセスの一端をよく表しており、絵画文化の大きさと対峙する画家の実感として慎重に選ばれているように思います。

絵画制作について研究する桜井さんにとって「絵画」の文化は大きな山のような存在でしたでしょう。絵画という単語が指す文化全体は1人の人間に容易に解るべくもないものだと思います。桜井さんはその絵画文化という山の麓に立って、稜線を仰いで、その山容をつぶさに観察するが如く、慎重に「絵画」という山の概観を獲得しようと絵画制作を試みてきたように思います。学部では自画像や石引の街、旧キャンパスの体育館などの魅力的な絵画作品に積極的に取り組んでいたのを思い出します。

桜井さんの絵画制作は本人の実践が示すとおり〈日常や非日常で繰り広げられる社会や自然と作者との交流の現場であること〉が優先されています。桜井さんの見つけた現場は、時として日常から離れた森林や、文化圏の異なる街頭、未来に姿が変わる予定の大学構内にありました。展示された作品や論文からは桜井さんの制作の現場が、差し詰め踏みならされた登山道をそれた、迷いや挑戦が連続する制作の時間の探究であったことを読み取ることができます。福井県池田町山中の緑と雪の制作の様子を拝見しました。無事に下山されて安心しました、ご苦労様でした。桜井さんの実践した美学とともに、これらの磨かれた現場主義の質による成果を称えたいと思います。桜井さんが、形式や技法、方法論の錬成を拠り所とする絵画制作に抗い、絵画文化の可能性が絶えず変化し拡張していることを、充実した作品群と本論を通じて示してくれていることに敬意を評したいと思います。

第一章ではヒエラルキーに沿って画面の整合性がリアリティーの矛盾をもたらすことについての

自覚や、制作過程における時間の経過や環境・条件の変化が非整合性に与える影響について着目していた点を評価します。

第二章ではシュッツの引用を本論に接続する手続きにおいて時系列の整理にやや客観性が不足する記述が見られる点は残念でしたが、一方で、具体的な作家・作例を挙げて「多元的現実性」との比較を試みている点が評価できます。カネフスキーへのインタビューで本人との近似性を見出すことができる点で大切な役割を果たしていました。

第三章の「崩壊」については第四章の「3-2」でよく説明されていると思います。「崩壊」の違いについて絵画制作上で「崩壊」と形容するこれらのプロセスが整理されて説明されていました。

第四章では第三章で分析された「崩壊」が、自覚的に実践されるという興味深い内容でした。制作中のハプニングを「現場での制作」という捉え方からライブペインティングという催し・イベントとしての認識に切り替えることで、それまで「現場での制作」では許容し得なかったハプニングを「多元的現実性の表現」に伴う「ショック」として、それもあるかと自分で受け入れ、その流れを全て絵画制作の中に内包できたこと、この実践が、生々しく記述されて、それらが作品としても提示されていた。ここに大変関心いたしました。

多元的現実性に満ちた樹々を掻き分けて絵画文化の山を進む桜井さんの今後の研究と絵画制作の実践に大いに期待します。

博士号に値する研究内容とその成果として高く評価します。

以上をもって桜井旭の課程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に対して十分であることを確認し、優秀であることを認め、これが博士の学位に相応しいものと高く評価した。