

氏名	澤田 明子 (サタ アキコ)		
学位の種類	博士 (芸術)		
学位記番号	甲第 42 号		
学位授与日	平成 24 年 3 月 23 日		
学位授与の要件	学位規則第 4 条第 1 項該当		
論文題目	滴りについて考える		
審査委員	主査 教授	本 江 邦 夫	
	副査 教授	島 尾 新	
	副査 教授	宮 い つ き	
	副査 神奈川県立近代美術館		
	主任学芸員	李 美 那	

内 容 の 要 旨

私が日本画を選んだ理由は、岩絵具の色の美しさにある。その為、私は岩絵具の美しさをどのようにしたら画面上で発揮することができるのかということ日々こころみてきた。それは、私と画面上での出来事との対話であり、かたや一方で岩絵具のことをききながら、いわば従順に色をのせていくやりとりだ。しかし、どんなに慎重に事を運んでも、岩絵具本来の豊かな色彩は、例えば具体的なモチーフを描くという事実によって、いわば足元をすくわれ、描かれたモチーフ、表現されたものの下へ隠れてしまうように思う。その為、滴りや偶然広がった絵具には、そこに何の制御もないゆえに、自由に純粹に創造する喜びを感じる。その形は偶然できた形であるからかもしれないが、私はこの形こそ画家の主観が介入しない色彩と形の本来あるべき姿をとどめているように思うのだ。こうして私は、流動的に溶いた岩絵具の質感を損なわずに表現しようとする。また、その欲求に根ざしたモチーフの迫り方を考える。描かれたものの背後に隠れてしまうものが無いように、画面から具体的な形象や構成、筆触など、描いている画家の主観的なものへ繋がる行為をできるだけ抑制しようとする。このとき、私にとって滴りは支持体と絵具の出会いの初発性を色濃く宿した、ほとんど神秘的とも言えそうな絵画な現象のわずかな手がかりにほかならない。岩絵具の粒子の感覚から、筆をとおしてはいるものの微妙な感覚を頼りにうまく滴らせることができれば、画面はその時点でほとんど完成していることも大いにあるようにも思える。にもかかわらず、少なくとも日本画の領域においては「たらし込み」等の技法的な関心こそあれ、滴りがある意味で純粹に物理的な行為ないし現象を真っ向からとらえたものは意外に少ないのではないか。こうした素朴な疑問から、私はみずからの制作とやりとりしつつ、絵具と支持体とのもっとも自然で純粹な接触ないしは出会いともいう

べき滴りについて、私なりに考察してみようと思いついたのだ。滴り考、滴りについて考える。そのために、まずは自作と似たような表現方法がみられる作品、すなわち滴りや滲みといった絵具の即物的な表現がみられる作家をとりあげ、自作との類似と相違を検証しながら論じる。第一章では自作における作品の制作過程から滴りに辿りついた理由とともに、それが私にとってどのような意味を持つのかを中心に述べる。具体的には、博士後期課程へ入学する少し前から取り組んでいる白い画面のシリーズを中心に自らの制作過程を注意深く振り返り、可能なかぎり客観的かつ正確、要するに即物的に記述していく。

第二章、第三章においては、自らを客観視するために、抽象表現主義、正確にはその第二世代に属する二人の「滴りの画家」つまりヘレン・フランケンサーラーと、モーリス・ルイスの作品を分析しながら、私が感じとった滴りからみえる感覚について述べる。フランケンサーラーをとりあげる理由は、まず何よりもそのつくられた絵肌に親近性を感じた為だ。彼女の絵画はいかにも偶然の産物とはとてもいいがたい滴りや滲みで全体が「構成」されている。なぜそれが可能なのか？ポロックのドリッピング等の感化はあったとはいえ、基本的には彼女独自の手法つまりステイニング法に着目し、私自身の制作にも目配りしつつ、その技法のもたらす効果や意義について考察する。

またフランケンサーラーと同じくステイニング法をおこなっている作家としてモーリス・ルイスの作品をとりあげた。ルイスをとりあげたのは、彼は友人のケネス・ノーランドとともにグリーンバーグの案内でヘレン・フランケンサーラーのアトリエを訪れた際に、ステイニング法を目のあたりにし深く強く触発され、みずからそれを実践し、まさに前人未到の、独自の絵画世界を切り開いていった経緯があるからだ。とりわけルイスに特徴的な絵具を流すという行為、そこにあるべき滴りには画家の主観的な意図を抑制した客観的な視点を感じる。このような自作との共通点がみられる画家の作品を通して、改めて自作を比較・検討することによって、私の感覚、思考に基づいた独自性を見つけていきたい。

第四章では、以上の考察を踏まえて、ここ数年で私自身の作品がどのように移りかわったのか、その様子を記述する。対象となるのは白い画面を制作し始めた2009年から現在に至るまでの作品である。私は何のために絵を描くのか。日々、過ぎてゆく時間の中で私は絵という表現手段を使っている。忙しい毎日の中でも制作する時間を作ろうとする。この論文を執筆することで、そうしたごく当たり前に過ぎてゆく日々を立ち止まり確認し、私自身の思考と制作について全面的に省察を加え、より一層の発展を願う契機としたい。

審査結果の要旨

実技系の学生が書く論文には基本的に二つのタイプがあります。一つは自身の芸術観と作品をより広い視野なり文脈の中に置いて見直しつつ、そこから何らかの有意味な結論を引きだそうとするもの。もう一つは、可能なかぎり自分自身に肉薄し、いわば自らの存在の根底を掘り返すかたちで、そこに何らかの普遍的な価値をみいだそうとするもの。

澤田明子さんの『滴りについて考える』は後者の典型的な例と言えるでしょう。そこでは頼るべきものといえ、知覚なり感覚を通じて世界もしくはモチーフに直結すべき自らの言語しかなく、しかしその言語はまさに言語ゆえに常に共同体的な他者にかかわるもの、つまり意思伝達を中心に考えるかぎり、理念的に十全な媒体とはなりえないものであることを思えば、この種の作業の根底に巣食うある種の矛盾に気づかざるを得ません（制作にかかわる画家の文章が異様に非文法的で統辞法を欠きがちであったのも、こう考えれば当然のことです）。しかし、その一方で、肉を切らせて骨を絶つというのではありませんが—あるいは存在を賭けて、というのも大げさですが—この矛盾を受け入れてもなお対象の、何らかの意味での分析に迫ろうとするのであれば、そこから生じるものは決して無意味ではない、少なくとも制作の無意味さに襲われ、不安にぐらつきかねない画家になお制作を持続すべき確信をもたらすものではあること—これこそは今回の澤田論文が最終的にもたらしたものであると言えるでしょう。

しかし、その場合でも、それが当の作者以外の誰に意味があるのかと、少し意地悪な質問をされてしまうと、こちらとしても口ごもらざるをえないものがあること—これはこれで否定しがたいことではありますが、多くの画家たちが同じような、いわばぎりぎりの状況に置かれていることを思えば、きわめて内省的な、それゆえに無視しがたい一般性をそなえた制作的事例研究として、澤田論文は、とりわけ実技とは無縁に、観念を操作するだけの者たちに、制作の現場の実際を伝えてくれる、その意味で十分に考察にあたいするものであると言えるでしょう。

澤田論文はまた、作者における理念と制作の緊密な関係を体現するものとしても注目にあたいします。これは少し説明を要します。すなわち、澤田さんは日本画の出身ですが、すこぶる因習的な日本画家の自覚はないのです。では何があるのかというと、何らかのモチーフないしヴィジョンを伝えるべき媒体つまり岩絵具にたいする—自らを仲介させた—研ぎ澄まされた感覚。あるのはこれだけで、ここまで画家自身を託された絵具が支持体にく滴る>、まさにその瞬間に作品が成立する、というのが澤田さんの基本的な立場なのです。

「私にとって滴りは支持体と絵具の出会いの初発性を色濃く宿した、ほとんど神秘的とも言えそうな絵画的な現象のわずかな手がかりにほかならない。岩絵具の粒子の感覚から、筆をとおしてはいるものの微妙な感覚を頼りにうまく滴らせることができれば、画面はその時点でほとんど完成していることも大いにあるようにも思える。」(p. 3)

こうした思考ないし発想の根底にあるのは、自身の繊細な感覚をいかに客観化するかということだけであり、こうした画家に日本画の歴史や日本画家にたいする関心が見事なほどに欠落しているのは、ふつうに考えれば信じがたいことです。とはいえ、画家が他者の参照そのものを無意味と考えてはいないことは、自身の制作にもっとも深いところで関係する画家としてヘレン・フランケンサーラーとモーリス・ルイスを取り上げていることからよく分かります。しかし、この場合でも、澤田さんは結局のところ、相手にわが身を託すのではなく、まさに生身の画家として世界にたいするセンサーのごとき自身の滴りの瞬間=感覚をぎりぎりのかたちで究めようとするのですが、次の引用に見るように、そこに震える筆先のある種の不安定感が生じざるを得ないのは当然のことと言えます。

「私は岩絵具の経験から色と粒子を選び、絵を描いているとあってよい。私は普段当たり前のように扱っている岩絵具から、自分自身でも気づかない微妙な感覚を感じとっている。そして人物や情景といった具体的なモチーフが存在するのだが、状態や性質、様子だけが描かれた画面は、いわゆる描写といったものは画面から消えていく。当然のことながら、私の目で見えた印象と手で触った触感だけが描かれた画面は刻々と変化していき、最終的な画面にあるのは接することから生まれた不定形な形たちである。もはや現実を再現するという役割よりも、自分の感覚を頼りにして制作が進み、作品はあたかも偶然の産物かのような絵肌を作り出す。」(pp. 8-9)

ここに遍在するのは、支持体に岩絵具を滴らせることで、「目で見えた印象」と「手で触った触感」を—無数の変化を前提としつつも—一つにできれば、それこそが作品であるという画家の思考の広がりです。

ところで、私たちは気軽に「見る」と言いますが、ここで真に問題なのは主客のあいだの距離=空間ではありません。ある対象を私が見るとき、重要なのは、それが対象に即したことなのか、それとも私に即したことなのかという問題=事態であり、まさに「即す」ことによって生じる視覚から触覚への転換なのではないでしょうか？澤田明子さんは北海道でのぶどう狩りを想起しつつ、この問題をからめて次のように語ります。

「私が真に求めているのは、理屈抜きに、一粒のぶどうを味わい、「見る」ように、絵画を一単なる視覚的对象の城に閉じ込めるのではなく—果汁たっぷりの何かとして丸ごと賞味してもらうことではないのか？北海道のあのときの噛むと甘酸っぱいぶどうは、実は私にとってあるべき絵画のメタファーそのものではなかったのか？絵画とは本来、あるいは歴史的にはイメージによってメッセージないし情報を伝える為の視覚的な芸術形式かもしれないが、私が興味を持っているのは視覚すなわち「見ること」それ自体に内包されたある種の触覚性、賞味性、さらに言うなら行為性、身体性であり（…）支持体に絵具を滴らせる行為の中にはこうしたすべてが介在しているように私は思えるのである。」(p. 52)

視覚が触覚を伴う。これ自体は、経験に根ざしたものであり、とくに目新しい指摘ではないでしょう。しかしながら、余白の目立つ、岩絵具の滴りの瞬間のみで構築されたかのような、みずからの制作の基礎をそこに打ち立て、手垢にまみれない言葉の初発性を駆使

しつつ独自の制作論をめざしたところに澤田論文の非凡さがあり、それこそは学位授与に十分にあたいするものであると考えます。