

氏 名	HONG Seung Hye (ホン スンヘ)		
学位の種類	博士(芸術)		
学位記番号	甲第 38 号		
学位授与日	平成 23 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	水性木版における色彩表現の研究		
審査委員	主査 教授	森 下 清 子	
	副査 教授	諸 川 春 樹	
	副査 教授	小 林 敬 生	
	副査 町田市立国際版画美術館 学芸員	滝 沢 恭 司	

内 容 の 要 旨

人は「個人の文化」を持つ。ここで云う「個人の文化」とは、重なった経験や思いから形成される個人の思想・哲学を意味する。したがってその文化はそれぞれ異なる特性を内在しているのである。同じことを経験しても視点が違うのだから、ある出来事が脳裏に刻まれる時に、それは異なる意味を持つことがあるのは当然だろう。その積み重ねにより「個人の文化」が形成される。

繰り返しになるが、同じものを見ても、同じものを聞いても、また同じものに触っても、感じることは人それぞれに異なる。例えば、「アオ」という色を思い浮べる時、何もかも呑み込みそうな激しい海を連想し、あるいは雨の日の憂鬱な時間を思い出す人もいるかもしれない。このように、一つの色には様々な意味が内包され、また数えられないほどの心象が付随する可能性がある。したがって作品に表現された色の場合にも、それは見る側にそれぞれ特殊な感情や意味を生み出すのである。

自身の「個」を表現する作家の場合、色彩表現は目に見えない感情の表現であることが多く、社会における色彩の意味や意義を論じた一般色彩学、あるいは色彩心理学だけでは、その意味を解くことは難しいかもしれない。したがって筆者は芸術作品の表現における色彩心理、そしてそこに内在する意味に関しては、作品の表現者が持つ「個人の文化」の考察が不可欠であると考えている。

それは、色自体が持つ意味の概念だけではなく、その色を表現するために用いる表現のプロセスが表すことについても同様の考えを持つ。

現在、筆者は木版、なかでも水性木版技法を用いて色彩を表現している。版表現は他の絵画表現に比べて、版という介在者の存在により、より多くの様々なプロセスを必要とす

る。そのプロセスを選択するのが作家自身であり、この選択そのものが作家の個性ともなっているのである。筆者にとってそうした表現技法で最も重要なものは「重ね摺り」による色彩表現である。

筆者の「重ね摺り」は、版を摺り重ねるときに、色面が微妙に異なるよう、敢えて少しずつ見当をずらしている。というのも、版画の一般的な複数性とは異なり、筆者の場合は、同一の作品を複数摺り上げることを目指しているわけではない。類似性を保ちながらも、一点一点がオリジナルな作品となるよう意図しているのだ。

さらに、この「重ね摺り」は、版の組合せや重ねる回数により、例え同じ材料を用いたとしても、全く異なる色を表出し、様々な色の表現が可能になるのである。それに加えて、色の重ねの順番や用いる色を変えることにより、全く異なる表現にもなる。

このような手法で表現された「版画」は、同じ版を用いていながらも、異なる複数の表現が可能となり、その結果、版画の一般的な複数性とは異なる特有の「複数性」を持つものとなった。従って、この「表現の複数性」ともいべき特性をいかして、今後も制作を続けるつもりである。

筆者は、自作における色彩表現を結果としての成果物ではなく、技法やプロセスまでもその表現として考えている。技法は表現のためのものであって、技法だけでは作品とは言えない。しかし表現された作品を見て用いられた表現技法を深く見つめることは、制作者として当然のことであろう。「個人の文化」が経験や記憶を重ねて形成されるように、版を重ねることで得られる表現と技法を考察することにより、表現の独自性を確認できたように思う。

本研究を通して、自作における色彩表現をより深めるための、出発点になったと考えている。さらに、初期の出版物としての版画から変化してきた今の版画、すなわち現代美術における「版画」が持つ表現の多様性について、鑑賞者により正確に伝えられることを望むものである。

一本論の流れ

さて、本論の展開についてここで簡単に述べておきたい。まず第1章では、芸術表現における色彩が主観により表現されること、したがって一般色彩学だけでは解明することがむずかしい美術における色彩表現と心理を、筆者の視点から美術作品を通して考察した。それにより、自分の作品に表現された色彩を様々な観点からとらえなおし、筆者にとっての色彩表現の意味について考えてみた。

第2章では、初期の版画から現代の版画にいたるまでの芸術表現としての版画の変化を、木版技法による色彩表現を中心に論じている。さらに、4人の現代木版画家の作品にみられる木版独自の表現を、色彩表現を中心に考察した。その上で、筆者の色彩表現と類似性を持つ表現技法を分析し、自分の表現との相違点を探ることで、自作における独自の色彩表現について考察した。

第3章では、自作における制作過程や表現技法、また作品に表現された色彩を分析する

ことによって、筆者の「個」の表現の意味を位置づけ、加えて自分にとっての版表現における色彩とは何か、また色を表現することは何を意味するのかについて考察した。

審査結果の要旨

韓国の大学で主として心象風景の銅版画を制作していたホンスンへさんは韓国からの留学生である。版画の表現方法を模索していた時、講義で見た浮世絵が目飛び込んだ。その水性木版画は深く心にしみ込んでくるような強い印象を与えられ、木版画技法を自分の表現に取り入れたいというのが留学の切っ掛けだった。本論文の論旨は「重ね合わせ」に集約される。

「個」を取り巻く社会的、地域的環境などの要素を経験的な時間軸を重ねることによる唯一無二の文化のバックグラウンドがあり、それをたよりに制作する筆者は版木を重ねる順序によって色彩が異なること、紙の種類と顔料の浸透の関係、水分量の違いによる色彩の差異、馬連による圧力のかけ方、摺り方による色彩の違いなど、木版画でしか現すことができない表現を制作者として、実験を繰り返しながら体得して行くプロセスは本人独自のものである。

筆者の制作には青春時代の社会背景が強く意識されている。日本が高度成長時代に経験した社会の矛盾、その結果家庭にもその悪影響が及んでくるが、韓国でもおなじような現象がおこる。そこで筆者は表現すべきものが失われかけている「暖かさ」とし、作品の中にこの表現を追求しようとした。初期の頃は暖かさの表現を母親の手でほどこされる刺繍や韓国のパッチワークのような風呂敷にモチーフを求めたことは少し概念的すぎるかと感じるが、版木に彫刻刀で全体をイメージしながら刻み込んで行く行為も体を通して実感するという点では重ね合わさっている。

本論文は「暖かさ」を表現するとはどういうものかという問いかけから始まっている。

筆者は絵画を構成するものは色彩、形、線などそれぞれの要素に分けてその中でも色彩がもっとも与える印象の強いものとして、第一章では美術表現における色彩表現のなかで一般的な色彩心理学からの引用で、暖かさの表現の色は暖色、ゲーテのいうマイナスイメージの寒色の青とし、作家がこれらの色彩をどのように用いて表現したかを暖色系、寒色系に焦点を絞り、エドヴァルト・ムンクの「叫び」やフリーダ・カーロの「ふたりのフリーダ」の赤をまたクロード・モネの「睡蓮」やヴァン・ゴッホの「夜のカフェテラス」「星月夜」の青を画面から感じる心理を論じている。心理学の色彩は人間の心理に及ぼす効果は他のファクターを同一にしているので、絵画のように種々の要素がいじまじっているなかで色彩だけを取り出して論じることは厳密には不可能であり、同次元で比較するのは少々無理があるが、制作者の立ち位置からすると作品のなかで一般的イメージの「暖かさの赤」と「冷たい青」が逆のインパクトをあたえていることに制作意欲をかきたてられて

いる。第一章で筆者の作品の「暖かさ」の色彩表現に青色が伏線として示されている。

浮世絵版画はゴッホやマネなどの印象派に多大な影響を及ぼしたことでも有名であるが、第二章においては、中国では仏教版画から、絵画の複製、版の特性を生かした表現へと変遷する木版画の色彩表現、それに関わる技法について論じている。また韓国では版画は盛んだったが、中国の多色木版画のような色彩を用いた表現は、文化や風土に合わなく、あまり発展しなかったとして歴史的に夫々時代特有の発展過程にふれ、このような歴史の背景があって、日本における水性木版画を論じている。前半では日本の木版画が独自の浮世絵版画また後の錦絵として開花する過程を挿絵から独立した一枚ものの版画に彩色される必然性にふれている。

印刷物として限られた種類の顔料で多種の色彩の表現技術、バレンの使い方、紙の種類と表現、エンボス、ぼかし、水しめし、見当の発明、顔料の種類と表現等、墨摺絵から錦絵までの色彩とその表現を可能にする技術について具体的に述べ、後半では版画の印刷物としての必要性が薄れてきた時の版画の取るべき一つの道標となった作家を四人挙げ、従来の版画の概念を変えた色面分解法を実施した恩地孝四郎、「絵を描くように摺る」清宮質文、「同一の版を一色で重ねる」黒崎彰、「異なる版を異なる色で重ねる」吉田亜世美のそれぞれの色彩表現を制作者の身体感覚を通して分析している。特に黒崎彰についてはインタビューの機会に恵まれ色彩表現の方法に肉薄している。

この章では浮世絵版画の制作システムが版元のもとで、絵師、彫師、摺師の分業でおこなわれた時代から「自画、自刻、自摺」に変化することによって、版画表現も変わったことを指摘している。また木版の役割が情報伝達の媒介手段であった時代の出版形態を複製性、メディアの多様化した近代、現代の木版画の形態を複数性とし、第三章で筆者は論中で複数性と複製性を定義し、これを軸に水性木版技法と色彩に関して概観しているのは筆者のユニークな着眼といえる。

最終章の第三章ではこの「複数性」が自作の制作において水性木版画制作方法の重要な位置を占め、キーワードになっている。この章では筆者の水性木版の表現について自らが試行錯誤して会得した版を重ねること、色彩を重ねることによる定量的には記述できない微妙な色彩表現の技法について述べたものである。これらの技法と木版画の伝統的な技法のぼかし、エンボス、紙の地の色をいかすこと等を駆使することによって、「暖かさ」を表現するため、伏線になっていた青を基調とした作品の制作プロセスを示している。また同じ版を使用し赤を基調とした作品（冷たい陽の風がふいてくる）を対にすることによって筆者が言わんとする「暖かさ」の表現に成功していると言える。

第一章においては色彩に対する概念、認識が主観的、感覚的、情緒的なきらいがあるとの指摘があるにせよ第二章では歴史的な木版画の技法と顔料に関して通観し、現代の版画まで系統的に分析されている。第三章においては自作を論じる際に、この一章と二章の内容をふまえて展開し、著者の作品制作作法と技法とが渾然一体になっていて、作家からの視点で論じられた論文に纏まったものと考えられる。

最後に審査員の評価を紹介しておく、自作をもとに作家にしか語れない記述にはリアリティがあること。また作者自身の水性木版による表現を技術、制作根拠、イメージの観点から率直かつ具体的に記述していて好ましく、作品は色彩、形、線ともに迷いがなく、感情やイメージをストレートに表出しようとする強い意志が感じられるとし、作家だからこそ論じることが出来るとの評価が共通したものであった。

以上を総合的に勘案した結果、四名の審査員の総意として、本論文を芸術学博士の学位を授与するに値すると判断した。

氏 名 **嚴 光賢 (엄 광현)**
学位の種類 博士(芸術)
学位記番号 甲第 39 号
学位授与日 平成 23 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 **韓国と日本の同時代美術に関する研究
-1980年代から 1990年代にかけての現代美術を中心にして**

審査委員 主査教授 本江邦夫
副査教授 久保田晃弘
副査教授 西嶋憲生
副査 宇都宮美術館 館長 谷 新

内 容 の 要 旨

本研究は、韓国と日本の同時代美術に関する研究である。80年代初頭から90年代の全般にかけての現代美術を同時代美術として想定する本研究は、いわゆる「ポスト・モダンな」感受性にもとづいて登場した両国における同時代美術の諸様相と主な争点を分析し議論することを目的にする。それにより、両国における同時代美術の意義と両国の同時代美術の同質性と差異を最終的に検証し、結論をまとめる。

序論と結論を含めて、4部からなる本研究の内容は次のようである。

I部の「序論」では、本研究の総体的なアウトラインと大前提について記述する。

II部では、戦後、両国の美術交流と文化的関係についての検証を通して韓国の戦後現代文化における日本の現代美術が占める位相と意味合いについて論述する。そして80年代以降、両国における新たな同時代美術の登場背景と展開過程を大きな動向を中心にして調べ、いわゆる「ポスト・モダンな」という言い方にも要約される両国の同時代美術は、「同時代のハイブリッドなリアリティによる産物」であるということを確認する。

III部では、6人の作家についての個別研究を三つのカテゴリーに分けて進めていく。80年代以降の韓国現代美術は三つの大きな動向に分けて展開されたといえる。このようなこ

とを手掛かりにして、各々の動向で重要な意味を持っていると判断される韓国の作家3人と彼らとの比較分析に適する3人の日本作家を選んで個別分析を行う。そのうえで80年代の韓国の同時代美術の特徴を明確に規定するキーワードともいえるべき「社会科学的理論にもとづいた文学的美術」と「パロディ」、そして「キッチュ」の同時代美術における意味を論証すると同時に、それらを通して両国の同時代美術の同質性と差異について論述する。Ⅲ部の1章では、韓国の民衆美術を代表するシン・ハクチョルと、「私小説」的構造と仕組みをとって私写真を展開する荒木経惟についての個別研究が行われる。それにより、民族主義論理にもとづいた社会科学的な美術を志向して登場し、韓国の同時代美術の基盤を構築した民衆美術の代表作家のシン・ハクチョルの絵画的変貌過程を通して、私小説的構造の美術がいかなるルーツを通じて韓国の同時代美術に定着することになるかを確認すると同時に、日本と韓国の私小説的美術の差異は何かを調べる。

2章では、古い写真からアプロプリエーションした人物画のイメージを絵画的に模写する、いわゆる「写真画」シリーズを通して韓国の近現代史を見直そうとするチョー・ドクヒョンと、写真を用いた「セルフ・ポートレート」シリーズを展開している森村泰昌についての個別研究を行う。と同時に、彼らの作品に多く用いられるパロディとパスティーシュのポストモダンな意味合いについての検証を行って、それらの採用方式でも、両国の同時代美術が差異を示す根本的な動因について論述する。

3章では、ロウ・カルチャーと看做してきたパフォーマンスやキッチュや工芸こそが最も女性的な美術であるという認識のもとで、初期のパフォーマンス活動を経てキッチュな素材や大衆文化からアプロプリエーションしたサイボーグのイメージを用いた彫刻的オブジェを通してボディ・アートを展開しているイ・ブルと、現在の女性についての客観的な観察や物語をもとにして作り上げられた女性の歴史的なイメージを通して女性としての自我探りを試みているやなぎみわについての個別研究が行われる。そうした彼女らについての研究を通して、作品に反映された作家の個人性とは作家としての個別的リアリティであり、一個人の自我にも置き換えられるものになりうるという前提のもとで、彼女らの作品に反映されている女性美術の意味合いについて論述する。

そしてⅣ部では、本論で論述した両国の同時代美術の主な特徴を現象的側面に焦点を当ててまとめる。そして両国の同時代美術の差異は、日本と韓国という地政学的な場所の特殊性に由来した根本的な自我概念の差異によるものであることを論述する。それにより、韓国の同時代美術を「社会化された文脈にもとづいて私的なリアリティを求める」美術として、そして日本の同時代美術を「個人的次元における社会的リアリティを求める」美術と定義し、結論をまとめる。

審査結果の要旨

さまざまな歴史的な事情から、韓国が日本にとって近くて遠い国であることは言うまでもありません。「近い」ということで、我が国の大学には韓国の留学生が多く、「遠い」ということで彼らの本音がどの辺にあるのかよく分からず、それがときに誤解を招きかねないこともあるでしょう。

同じことは戦後美術についても言えます。李禹煥をその主要なイデオログかつ実践者の一人とする、自然物ないしそれに類するものの現前化にこだわる美的な傾向いわゆるモノ派を唯一の例外として両国の現代美術をつなぐ通路はいまだみあたらず、交流展のようなものも散発的にはありますが、海の向こうのものをただ紹介する意味合いが強いのが実情です。紹介といっても、戦後の韓国で一大勢力となった民衆美術のようなものになると、我が国に同様の現象を探しようもなく、その壁画のごとき大画面をただ見上げてため息をつくことになります。これは要するに、その文化的歴史的地理的な近さにもかかわらず、日本と韓国あるいは韓国と日本をともに見通す枠組みないし文脈がいまだ整備されていないということです。こうした整備がはなはだ難しいことは言うまでもありません。戦後日本美術に話をかぎっても、その標準的な通史はいまだに皆無なので、我が国の研究者がこのおそまつな（とあえて言うっておきましょう）実態を無視していきなり韓国の美術界に手を伸ばすわけにもいけません。なによりも、ハングルという言葉の壁があります。

となると、日韓もしくは韓日の戦後美術の文脈作りにあたってもっとも期待されるのは、ハングルと日本語を駆使しうる優秀な留学生ないし研究者の冒険的かつ進歩的な精神であることにならざるをえません。さらに言えば、文献的な知識のみで現場に通じていない若手にはこれはあまりに荷が重い作業である以上、それなりの現場体験があり、しかも学究的な人物の存在が必要不可欠であること、これまた言うまでもありません。こうして、実に大げさな言い方になりますが、嚴光賢（オム・カンヒョン）さんに、彼の好むと好まざるとにかかわらず、いわば歴史的要請として白羽の矢が立てられることになったのです。

嚴光賢さんはもともと我が国の1980年代以降の美術をポストモダニズムの観点から読み解いてやろうとの野心を秘めて留学してきた人物であり、本国ではすでに少壮批評家として、あるいは小展示の企画者として実績を積んでいました。しかしながら、ポストモダニズムを日本の戦後美術に限定して論ずることの不都合ないし不合理に次第に気づいて行き、今回提出された論文『韓国と日本の同時代美術に関する研究』では、副題「1980年代から1990年代にかけての現代美術を中心に」にもあるように、両国の戦後美術を統一的な視点ないし枠組みによって再検証する大作業に取り組んでいます。ここで注記すべきは嚴さんが「同時代」と「現代」と用語を使い分けていることで、実はこの違いが論文を通じてははっきりと理解されない、ただしおそらく前者には国際的な観点が入っているのではと推測するしかないことです。彼自身は、韓国では「現代美術と同時代美術との明確な用語区分をしていない」（p. 65、註 92）と言っていますが、やはりニュアンスの違いはあるようで

す。そして実はこの違いが、彼にあっては両国の戦後美術の違いにもつながっていくのです。

本論文における巖光賢さんの前提は次のようなものです。すなわち、ポスト・モダニズムを「ある時代の特定の様式」としてではなく、「ポスト・モダンな感受性に由来したハイブリッドな文化的現象として捉える」(p.2) ところから彼は出発するのですが、ポスト・モダニズムをア・プリオリに持ち出してくるのが果たして妥当であるかどうかという問題は残ります。また彼はそのうえで、「両国の同時代美術は西欧のポスト・モダニズムとは別の次元で展開された現代美術であると規定する」(同上) ののですが、その視点の革新性を認めつつも、ポスト・モダニズムをここまで絶対視するのはやや不用意で乱暴な主張ではないかという危惧を感じないわけではありません。

以上見たような概念規定上の疑問は残りますが、本論文の最大の持ち味でありまた成果は、韓国と日本、とりわけ前者の戦後美術の現場を歴史的かつ客観的に丁寧になぞった、実に情報量の豊富な描写にあります。先ほど述べた民衆美術の複雑な背景にしても、本論文において初めて日本語で読めるものとなったのはまことに有り難く、この美的現象を典型として韓国の現代美術が、我が国とは違って、基本的に一貫して評論家主導であったことにも気づかざるをえません。今までも、韓国の現代美術には強力な人脈があるとはよく言われてきたことですが、さまざまな小さなグループが実体のあるものとして群雄割拠する有様を知ると、そうした一種の党派性の存在にも理解が深まるというものです。

巖光賢さんは、最初は日本の1980年代美術を集中的に論じようとしたくらいですから、我が国の戦後美術にも通じています。そうした彼だからこそ、一時期、韓国戦後美術の代表格と目された朴西甫を中心とする「単色絵画」の強力な流れが実は我が国の、党派性の希薄なモノ派(これ自体は単なる美的な傾向にすぎません)の水面下の影響(美術手帖などの日本の美術誌は熱心に見られていた)に由来するという、資料的に整備された重要な指摘をなしえたのだともいえます。情報量が豊富だからといって、本論文が単なる資料集ではないことはもちろんのことです。

本論文において日韓もしくは韓日の現代美術を巡ってなされたもっとも本質的な指摘は、両国の主要作家を比較検討した結果としての次の結論にあります。つまり巖光賢さんによれば「日本と韓国の同時代美術の間には明らかな差異が存在している(…)その根本的な差異は両国の根本的な自我概念の差異」、具体的には前者の「個別的(個人的)自我」と後者の「集団的(あるいは共同体的)自我」の差異に起因し、ここにはまた両国をめぐる「地政学的特殊性の本質的差異」が介在しているのです。かなり図式的なことは確かですが、このように見たときに初めて我が国の目下の「現代美術」の基調をなす、いたずらに風俗的で内向的な世界観の意味合い、つまりそれが偽装された平和国家に固有の「何か」であることが了解されることも事実です。

巖光賢さんの学位論文『韓国と日本の同時代美術に関する研究』は難渋で生硬な文体、概念規定の曖昧さなど改善すべき点は多々ありますが、何といたっても戦後の日韓もしくは

韓日の同時代美術の類似と差異を、数多くの例証を伴いつつ、自我概念と地政学的特殊性という本質的な視点のもとに真っ向から描き切り、一つの有効な枠組みを提示した点で、類書も見当たらず、高く評価されるべきものと考えます。