

10月11日 10:15-12:00

若手研究者フォーラム2

分科会1 美学・芸術学③

分科会2 美学・芸術学④

分科会3 西洋美術史②

分科会4 西洋美術史③

分科会5 現代アート②

「生の最大の刺激剤としての芸術」？——ハイデガーのニーチェ講義からニーチェへ

仁木裕可里（大阪大学）

本発表はフリードリヒ・ニーチェ（1844-1900）の晩年の芸術思想を「生の最大の刺激剤としての芸術」という定式に着目しながら解釈するものである。

こうした解釈方針によるニーチェ研究の数は少ない。しかし、重要な先行研究としてマルティン・ハイデガー（1889-1976）の『ニーチェ、芸術としての力への意志』（1936-1937）がある。この講義録は、それ自体ニーチェの体系的読解の優れた試みであるとともに、ハイデガー研究上の豊富な議論蓄積もあるため、本発表にとって有益である。ニーチェの晩年の芸術思想はアフォリズム形式の著作や遺稿断章群で断片的にしか語られていないためか、踏み込んだ研究はこれまであまりなされてこなかった。本発表は、こうしたニーチェ研究上の困難をハイデガー的な読解を批判的に継承することで補うというアプローチをとることによって、ニーチェの晩年の芸術思想の解明のための糸口を掴もうとするものである。

ハイデガーはニーチェの先の定式のうちに「生理学」と「美学」の一体性を見ている。そしてハイデガーは、ニーチェにおける「生」に生成と存在がひとつになった形而上学の新たな存在論的原理を認め、「芸術」にそうした原理への通路を認めている。一方で本発表は、ハイデガーに賛同して、ニーチェの芸術思想の要点を生理学と美学の一体性に認めることになる。他方で本発表は、ハイデガーに反対して、ニーチェにおける生は存在論的原理ではないし芸術はそうした原理への通路ではないと主張することになる。ニーチェの芸術思想の特質は、一体となった生理学と美学から形而上学的な次元へと移行することではなく、美学を生理学といういわば形而下的な水準に留めることで芸術が具体的な生にもたらす異様な事態を注視しえていることにこそある。

行論は次のようになる。まず、ハイデガーの講義録の読解を行う。先の定式を起点とするニーチェの芸術思想の存在論的読解を追跡する。次に、ハイデガーの議論とニーチェのテキストをつきあわせることで、ニーチェの芸術思想の議論構造を対照的に明確化する。

結論として本発表は〈ニーチェの芸術思想のポイントは、生理学と美学が一体となった形而下的な水準で芸術が生を感性的に変容させるプロセスを考えることにある〉ということをも主張する。ニーチェの「生の最大の刺激剤としての芸術」という定式は、抽象化を司る知性的な認識フレームに収まりきれない強烈な感覚刺激が認識主体を動揺させるという事態に関わる。ニーチェが注視するのは、こうした危機を耐えるために知性ではなく感性を主導として行われる新たな認識フレームのたえざる再発明である。本発表の目的は、感性を知性に従属させたまま芸術体験を一定の認識フレームから抽象的に理解しようとするいわば安全圏からの芸術理解といったものとは一線を画する芸術思想をニーチェに求めることにある。

本発表では、ヨハン・ゴットフリート・ヘルダー(1744-1803)の古典ギリシア芸術に対する視点について考察を行う。前期ヘルダーのヨハン・ヨアヒム・ヴィンケルマン(1717-1768)に対する批判ではヴィンケルマンのギリシア中心主義的な議論の進め方に疑問を呈しており、こうした要素からヘルダーは文化相対主義的な論者とみなされる。一方で、イタリア旅行を終えた後の後期ヘルダーはギリシア芸術に対して「フマニテートの学校」(Schule der Humanität)という見方を提示し、ギリシア芸術に普遍的な意義を見出そうとする要素がみられる。こういったヘルダーの様相に対してグンター・グリムは「ヘルダーは歴史的多様性の認識とギリシアの美の永遠なる有効性という教義との間の矛盾(Widerspruch)を解消(aufheben)できなかった。」と指摘している。これに対して本発表では、ヘルダーの思想を「普遍と個別」、「理念と感性」、「形態・自然と精神」といった近代ドイツ美学における重要なトピックの中においてヘルダーの思想について考える。

本発表の構成は以下の通りである。「文化相対主義者」としてのヘルダー観、ヴィンケルマンのギリシア芸術論、前期ヘルダーのヴィンケルマン批判、後期ヘルダーの「フマニテートの学校」としての芸術論といった要素を個別に確認していく。そのうえで、ヘルダーの視座を各トピックにおける「交点」として位置づけられることについて考察を行う。

考察としては、ヘルダーのギリシア芸術の位置づけを巡る問題は、普遍性の抽象的理念と個別性の具体的現実との関係を再構成する試みとして、「普遍と個別」における「交点」として捉え、また、ギリシア芸術の「フマニテートの学校」における理念と感性の両者が相互に補完しあいながら役割を果たすというヘルダーのビルドゥング思想を意識しつつ「理念と感性」にも言及する。加えて、「形態・自然と精神」においては、自然と精神の関係は共感的に作用するというヘルダーにおける形態・自然・精神の関係性に着目し、この視点がヘーゲル的な精神史の方向性と共鳴しつつ、より具体的・感性的な経験に根差した芸術理解を示していることを考察する。

これらの議論を踏まえ、「矛盾」とも評されたヘルダーの転換に対して異なった位置づけや読み方を提示する。ヘルダーにおけるこの転換は古典的理想と歴史的・文化的経験の間の核心的問題と通じており、近代ドイツ美学史上の連続的な議論の交点として、ギリシア芸術の位置を通して捉えうるのではないかと検討する。

『俳諧美学』の滑稽論にみる中川重麗の美学思想——フィッシャーとの比較を通じて

金本はるか（成城大学）

本発表の目的は、中川重麗（1850–1917）の美学書『俳諧美学』（1906）における滑稽論の分析を通じて、翻訳書としての本書の特徴に中川の美学思想を看取することにある。日本近代美学の揺籃期にあたる明治中後期を対象とする美学史研究は、これまで東京を拠点とする美学者の動向に焦点を当てる局所的な傾向があった。この偏重を改善するべく注目されてきたのが、京都で美学を論じた中川重麗である。その経歴は俳人中川四明としての活動を始め、京都私立独逸学校の初代校主やジャーナリストなど多岐にわたる。美学者としてはドイツ美学の翻訳と普及に貢献し、京都市立美術工芸学校で美学教師を務めた。それらの集成とされる『俳諧美学』は、俳句を例にドイツ美学を解説した特異な美学入門書である。

このような業績から、先行研究における中川は当時の京都の美学界を牽引する人物として評価され、その美学的功績あるいは俳人としての側面から彼の美学思想を探る試みが主に行われてきた。しかし、同時代の他の美学者と比較して中川を対象とする研究は未だ少なく、特に著作の内容に踏み込んだ具体的な分析は十分とは言えない。

そこで本発表では、『俳諧美学』を対象に、俳句と密接に関わる概念として中川が意識した「滑稽」を論じる第十章を取り上げ、そのテキストの内に彼の美学思想を見出すことを目指す。本書はヘーゲル以降の美学理論を複合的に取り入れた内容であるものの、本文中のどの部分が誰の理論を下敷きにしているのかといった内実は明らかにされていない。故に分析においては、まず本章がヘーゲル派の美学者であるフィッシャー（Friedrich Theodor Vischer, 1807–1887）の『美と芸術』（*Das Schöne und die Kunst*, 1898）を中心的な依拠先としていることを指摘した上で論を展開する。

発表の流れは、始めに第十章「滑稽」の要点を整理し、中川の解説における滑稽の定義と性質を確認する。次に本章とフィッシャー『美と芸術』中の滑稽（das Komische）に関する記述との照合作業を行い、本文におけるフィッシャーからの引用箇所を析出する。ここで特定した引用箇所と原文を比較し、初学者に向けた美学への導入として構想された本書の翻訳の特徴を示す。さらに両者の差異として、判定主体が自身の知識を対象に付与することで生じる滑稽に関する記述に注目し、中川が俳句と美学の結び付けを志向した結果フィッシャーの理論の適応範囲を拡張している可能性を示す。

以上より、本発表は『俳諧美学』とその一参照元であるフィッシャー『美と芸術』との比較検討を通じて、中川の美学に対する姿勢がどのようにテキスト上に表れているかという新たな視点からの考察を提示する。

分科会2 美学・芸術学④

コンラート・フィードラー『芸術活動の根源について』における芸術作品の経験——「ともに体験する (miterleben)」を中心に

佐藤葵 (同志社大学)

本発表の目的は、19 世紀ドイツの芸術学者コンラート・フィードラー (Konrad Fiedler, 1841-1895) の『芸術活動の根源について (*Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*)』(1887) において述べられる芸術作品の経験を主題にし、その内実を解明することである。同書は芸術活動 (造形芸術の制作) の記述に力点を置くが、あえて作品の経験について扱うのは次の理由による。作品の経験という観点からしか捉えることができない、フィードラーの芸術概念がはらむ新たな意義を明らかにするためである。その手がかりとして、フィードラーが作品の経験について論じる際に、芸術活動の過程を「ともに体験する (miterleben)」と表現していることに着目する。この表現独自の含意にこそ、フィードラーの芸術理論の新たな側面への契機が隠されているからである。

芸術活動を「ともに体験する」こととしてフィードラーが念頭に置いているのは、芸術家が制作する瞬間に居合わせることで、実際に絵筆を手にとり模写することでもない。むしろ、芸術活動を「ともに体験する」ことは、芸術家が何かを見つめ、それに基づいて作品を形作するという芸術活動の全過程を、作品を眼前にして我々が試みることである。しかし、我々は、芸術家のように芸術活動の過程を完遂することなどできないはずである。では、芸術活動を「ともに体験する」ことは、いったいどのようにして可能なのだろうか。

このことを明らかにするために、フィードラーの美術史構想が持つ限界と意義 (歴史的背景を無視しての作品への素朴な対峙がもたらす難点と是正機能) を論じた Stephan Geiger の論文を参照する (Stephan Geiger, »Probleme und Perspektiven einer Fiedlerschen Konzeption der Kunstgeschichte«, in: *Auge und Hand*, hrsg. von Stefan Majetschak, München 1997, S. 81f.)。Geiger が議論の基盤とするのが美術史の出発点となる作品の経験であるのだが、この作品の経験は一貫して「追体験 (Nachvollzug)」、つまり過去になされた芸術活動の過程をたんに追って完遂することだと理解されているからである。

そこで本発表では追体験と「ともに体験する」ことを比較し、このことによって芸術活動を「ともに体験する」という特異な事態として成立させる要因を問い、フィードラーにおける作品の経験に固有の経験のあり方を際立たせることを試みる。以上を踏まえて、芸術活動に不可欠な造形作用と「ともに体験する」ことの対象としての芸術作品の関係について考察することで、フィードラーの芸術作品概念に、新たな意味を見出したい。

「生命化された幾何学」とは何か——W. ヴォリンガーによる「ゴシック精神」の芸術理論史的意義

福田龍紀（東北大学）

本発表は、ヴィルヘルム・ヴォリンガー（1881-1965）が『ゴシック美術形式論』（1911）で提唱した「ゴシック精神（der Geist der Gotik）」を、感情移入と抽象という二極図式には収まらない新たな第三の造形的衝動ないし造形原理と位置づけ、ヴォリンガー研究および芸術理論史に新たな道を拓こうとするものである。

ゴシック精神とは何か。これは時代様式としての中世ゴシックに留まらず、およそゴシック的形態を生み出す超時代的な芸術衝動のことである。その核心に迫る手がかりとなるのが、ヴォリンガーが同書で用いた「生命化された幾何学（lebendig gewordene Geometrie）」という一見形容矛盾した語である。従来、ゴシック精神は前著『抽象と感情移入』（1908）の抽象理論の展開として理解され（Öhlschlager, *Abstraktionsdrang*, 2005）、彼が「生命化された幾何学」と述べた文脈および背景は十分に検討されてきたとは言えない。

ヴォリンガーは、アロイス・リーグルの芸術意志論を展開させ、芸術とは人間が自然をどう感じるかという関係性、すなわち世界感情（Weltgefühl）の現れであるとした。そのうえで『抽象と感情移入』では、自然との親和によって有機的生命性を享受するテオドル・リップスの感情移入理論を相対化し、自然との対立に基づく抽象理論を提唱した。混沌とした自然を幾何学的な静的形態へと固定し、非生命化することで安定を図る芸術衝動であり、これにより感情移入と抽象の二極図式の芸術史が構想された。

ゴシック精神もまた抽象と同様に世界感情、すなわち自然との対立関係から生じる。だがヴォリンガーは、ゴシック精神を、緊張や陶酔を伴いつつ「超現実的で超感覚的な世界（Welt des Überwirklichen, des Übersinnlichen）」のうちに対立を解消しようとするものとして捉えた。無限の上昇をめざすかのごときゴシック大聖堂の動的な形態に強力な生命性を認めながらも、ヴォリンガーはこれを有機的生命性とはみなさず、「生命化された幾何学」のうちに潜む「運動の激情（Bewegungspathos）」として、超感覚的世界へ向かう超有機的な力と解したのである。

抽象とゴシック精神は同じ世界感情から出発しながらも、抽象が自然を非生命化し支配する衝動であるのに対し、ゴシック精神は現象界の彼方において人間という主体と自然という客体の関係そのものを消し去る衝動であると考えられ、本質的に異なる志向性を持つ。「生命化された幾何学」は、幾何学の有機化を意味しない。むしろこの矛盾を孕んだ語は、自己を超えた根源的生命への志向を示すものとして再定義されるべきであり、ゴシック精神が秘める広大な可能性を示唆するものである。

分科会 3 西洋美術史②

サンドロ・ボッティチェッリ作《チェステッロの受胎告知》再考——チェステッロ聖堂装飾事業における先導的役割をめぐって

飯田七星（慶應義塾大学）

現在、ウフィツィ美術館に所蔵されているサンドロ・ボッティチェッリ（1445–1510 年）作《チェステッロの受胎告知》（1489–90 年）は、フィレンツェ市北東部ボルゴ・ピンティ通りにあったサンタ・マリア・マッダレーナ・ディ・チェステッロ聖堂（現在のサンタ・マリア・マッダレーナ・デ・パッツィ聖堂）のグアルディ家礼拝堂のために制作された。本聖堂は 1481 年から建築家ジュリアーノ・ダ・サンガッロ（1445–1516 年）によって改修工事が着手され、それに続く聖堂装飾事業においてフィレンツェを代表する芸術家たちが制作した祭壇画で次々に彩られた。ボッティチェッリの《チェステッロの受胎告知》は、本装飾事業の一環で注文された祭壇画の中でも最初期のものである。

ロナルド・ライトボーンによる画家のモノグラフ（Lightbown, Ronald, *Sandro Botticelli*, 1989）をはじめとする先行研究では、本作の様式や図像の分析、ならびに注文主や制作年代等に関する基本情報が整理されてきた。一方、本作が一連の聖堂装飾事業において、後続の祭壇画群に対して果たした役割を問う視点は十分に検討されてこなかったと言える。そこで本発表では、建築家ジュリアーノが統括した本装飾事業において、ボッティチェッリが画家として建築家の構想を自身の祭壇画で実現し、さらに本作が後続の祭壇画群に対する強い影響力を有していた点を新たに提言する。

発表ではまず、チェステッロ聖堂祭壇画群が矩形に統一されている点、そしてそれらを支持する建築枠が聖堂空間と呼応するよう意図された点を確認する。そのうえで、同時代に建築家が聖堂装飾事業を統括したフィレンツェのサン・ロレンツォ聖堂やサント・スピリト聖堂の事例と比較しながら、ジュリアーノがチェステッロ聖堂装飾事業を統括していたことを指摘する。続いて、《チェステッロの受胎告知》の背景に実際の聖堂建築と対応する建築物が描きこまれたとするアリソン・ルークスによる指摘に目を向け（Luchs, Alison, “Cestello : a Cistercian Church of the Florentine Renaissance”, 1976, Ph. D. Thesis）、ボッティチェッリが統一的な聖堂空間を目指す建築家の構想を本作において展開した可能性を提示する。さらに、こうしたボッティチェッリの実践を継承し、1490 年代にドメニコ・ギランダイオ、コジモ・ロッセッリ、ピエトロ・ペルジーノらが制作した祭壇画にも聖堂建築と呼応する建築物が描きこまれた点、そして、ロレンツォ・ディ・クレーディ作《聖母子と聖ユリアヌスと聖ニコラウス》（1494 年）におけるキリストの姿勢や、主礼拝堂の受胎告知を表すステンドグラス（1502 年頃）のマリアがボッティチェッリ作品の印象的なマリア像から着想を得たと考えられる点から、後続の芸術家たちがボッティチェッリの作例を参照していたことを明らかにする。すなわち、《チェステッロの受胎告知》は画家と建築家の協働の証であると同時に、チェステッロ聖堂装飾事業における祭壇画制作の道標となった重要な先導的作例として改めて位置づけられるべきなのである。

分科会3 西洋美術史②

ヴィジェ＝ルブランにおけるラファエッロの受容——イタリア亡命前後の「自画像」を中心に

高島康子（慶應義塾大学）

本発表は、フランスの女性画家エリザベト＝ルイズ・ヴィジェ＝ルブラン（1755-1842）のフランス革命に伴うイタリア亡命前後の自画像の変化に注目し、彼女が最も敬愛した巨匠ラファエッロの受容過程を明らかにすることを目的とする。

ヴィジェ＝ルブランは、マリー・アントワネットの宮廷画家としてヨーロッパを代表する肖像画家となったが、女性であるがゆえに、王立絵画彫刻アカデミーにおける裸体素描の修練から排除され、イタリア留学を約束するローマ賞への挑戦も阻まれていた。さらに若い頃はラファエッロ作品へのアクセスは限られ、複製画や版画を主要な参照源としていた。こうした制度的制約のもと、寓意画を通じた歴史画への挑戦や巨匠作品の再解釈を重ねながら、独自の画家像を模索していった。

先行研究はヴィジェ＝ルブランのラファエッロへの傾倒を繰り返し指摘してきたが、その多くは亡命以前の作品を対象としている。一方、亡命後にオリジナル作品と遭遇した経験が、自画像表現や様式に与えた影響については、なお十分に検討されていない。そこで本発表では、『回想録』を手がかりに亡命前後の自画像を比較検証し、ラファエッロ受容が、複製画を介した図像引用から、オリジナル作品との出会いによる光・色彩・視線表現の内面化へと展開していく過程を論証する。

まず、バイツリョの研究を踏まえ、亡命前の《母の優しさ》《母の愛》を取り上げる。これらの作品においてヴィジェ＝ルブランは、ラファエッロ作《小椅子の聖母》の複製画を翻案し、当時の母性賛美の文脈へと読み替えている。自らを聖母になぞらえることで、「徳高き女性画家」のイメージを戦略的に構築しようとしたのである。様式的にはロココ的華やかさは後退し、より理知的な構成へと向かうが、この時期の受容はなお主として構図や配置の借用に留まっている。

次に、亡命後に制作された《自画像 1790 年》を検討する。本作品には理知的な明晰さと彫刻的な威厳が認められ、関心が構図や図像のみならず、光や色彩の表現へと及んだことがうかがえる。さらに新たな視点として、当時ラファエッロの自画像と見做されていた《ビンド・アルトヴィーティの肖像》との関連に着目する。『回想録』を分析すると、彼女が目の表現と光の扱いに細心の注意を払っていたことが判明する。そこで本発表では技法覚書きも踏まえ、両作品に見られる目の透明感や光の減衰といった色彩技法の共通性を明らかにする。

イタリア亡命は、制度的に阻まれていた正統な巨匠研究の機会をヴィジェ＝ルブランにもたらした。彼女はオリジナル作品との対峙を通じて光や色彩への理解を深め、自画像表現を再構築したのである。本作品がウフィツィ美術館の自画像コレクションに加えられたことは、ヴィジェ＝ルブランがフランスの女性肖像画家という枠組みを超え、巨匠たちの歴史の中に自らを位置づけようとしていたことを示唆している。

分科会 3 西洋美術史②

19 世紀前半から第二帝政期にかけてのマリー・アントワネット像の変遷

唐新語（関西学院大学）

従来、マリー・アントワネット像はロココ的な公式肖像画に描かれた王妃と、革命期の風刺画が造形した悪女像という二つの典型に集約されがちであった。しかし 19 世紀に入ると、革命期の視覚言語は後退し、断頭台に向かう白衣の王妃、すなわち受動的な犠牲者という新たなイメージが形成される。さらに第二帝政期には、この犠牲者像が宮廷文化やブルジョワ社交界における仮装などを通じて再演され、マリーがファッション・アイコンとして再定義されることになる。本発表は、革命期に政治的脅威として弾劾された王妃の身体表象が、いかに無害化され、服飾と社交の記号へと再生されたのかを明らかにする。

第一に、「受動的犠牲者」としてのマリー像がいかに形成されたのかを図像と服飾の両面から考察する。その際に、19 世紀初頭以降の絵画に描かれた断頭台に向かう王妃が身に纏う白衣には、第一帝政期に流行したエンパイア・スタイルが反映されている点に注目する。すなわち、犠牲者としてマリー像は、単なる歴史的再現ではなく、同時代の服飾感覚を通じて再構築されたイメージなのである。

第二に、このマリー像は、18 世紀宮廷の「優美＝従順」の美学を回復させ、王党派の正統性を表す効果をもっていたことを明らかにする。革命期の風刺画において、マリーの身体は浪費や欲望、過剰な装飾、政治的陰謀の記号として攻撃された。それに対して、19 世紀の図像では、彼女の身体から能動性や脅威性が取り除かれ、静かに死を受け入れる受動的な姿が強調される。それにより、かつて宮廷的秩序が女性に求めた「優美＝従順」のコードが、処刑後の王妃像において復活する。この王妃像の復活により、王党派はこの秩序を継承し、マリーの後継になることを示せる。生前政治的に危険な存在として弾劾されたマリーの身体は、死後図像のなかで無害化され、哀悼や憧憬、政権維持のための対象へと変換されたのである。

第三に、この無害化されたマリー像を巡って繰り広げられた社会現象としてのマリー・アントワネット・ブームを取り上げる。第二帝政期には、ウジェニー皇后が自らマリーに扮するなど、マリー像は再び宮廷文化の中心に浸透していった。宮廷外でも、貴族的伝統を持たない新興ブルジョワジーの女性たちが、歴史上の王妃や貴婦人を演じることで、自らの社会的地位や文化的洗練を補強しようとした。仮装舞踏会などにおいて再演されたマリー像は、もはや特定の政治史上の人物にとどまらず、宮廷と市民社会を横断しながら視覚文化のなかを循環するアイコンへと変容していった。

以上の分析を通じて、マリー像が、革命期の「悪女」から 19 世紀の「優美な犠牲者」へ、さらに第二帝政期のファッション・アイコンへと変容していった過程を明らかにする。政治的に弾劾された王妃の身体は、19 世紀の図像、服飾、社交文化のなかで無害化され、次の時代に消費可能な歴史的イメージへと姿を変えたのである。

分科会4 西洋美術史③

カンディンスキーのバウハウス期色彩研究における「重なり」と「緊張」——透明／半透明な見え方としての空間効果

高原純令（慶應義塾大学）

本発表は、ヴァシリー・カンディンスキー（1866-1944）がバウハウス期（1922-1933）に制作した絵画を考察対象とし、そこに特徴的な色面の透明／半透明な見え方を画家の芸術理論との関係から再検討する。これにより発表者は、画家が画面空間への関心に基づく制作実践の中で知覚の問題を探究していたことを明らかにする。カンディンスキーは1920年代以降、とりわけバウハウス期に表現主義的な抽象絵画から一転し、幾何学的形態を前景化させた抽象絵画制作に取り組んだ。そこでの幾何学的形態は色面として特徴づけられ、しかも互いに重ねられることで位置的な前後関係を曖昧化させる。その結果、透明／半透明な知覚効果と動的な空間効果が相互に醸成される。

先行研究は、この透明／半透明な見えと不可分に現れる動的な空間効果を、画面を構成する手段としての「重なり（Überschneidung）」と結びつけ議論してきた。しかし、そもそもこの知覚と制作が交差する問題を、画家自身が芸術理論においていかに捉えたかについては、これまで十分な検討の機会に恵まれずにきた。

このような研究史を踏まえ、本研究が新たに試みるのは、バウハウス期の作品を対象として「重なり」を「緊張（Spannung）」との関係から捉え直すことである。「緊張」は、絵画の非物質化を実現する動的な空間のあり方を規定する概念に他ならない。両者の連関に着目することで、本研究は「重なり」を画家の芸術理論における画面空間の問題へと接続する。

検討に際して重視するのは、バウハウス講義において、カンディンスキーが「重なり」を「緊張」を変化させることを目的とする課題の中で用いている事実である。この点の分析と実証的解明のために、発表者はバウハウス講義録の校訂研究を参照の基盤とする（P. Sers 1975; C. V. Poling 1982; M. Droste und Bauhaus-Archiv 2014; A. Weißbach 2015）。学生の資料を通じて講義の具体的様態を照射する近年の一次資料研究史を継承し、本研究も講義資料および学生課題作品を手掛かりに、画家の理論と実践を含む色彩研究における「重なり」と「緊張」の関係を検討する。一方で、カンディンスキー芸術理論の体系的研究としてツィンマーマンの研究（Reinhard Zimmermann, *Die Kunsttheorie von Wassily Kandinsky*, 2002）を参照し、「緊張」が動的な空間の成立に関わる概念であることを理論に則して確認する。

以上の手続きによって本研究は、制作と理論との間に実証的な相関関係を結び、透明／半透明な見えを、制作・知覚・理論が交差する地点に生じる問題として捉え直す。これにより、知覚の問題を画家自身の制作と理論に根ざして議論するための新たな視座を提示する。

分科会4 西洋美術史③

袋から《袋》へ——アルベルト・ブッリ《袋 Sacco》の初期制作実践をめぐって

松下栞（京都大学）

本発表は、戦後イタリアの芸術家アルベルト・ブッリ (Alberto Burri, 1915-1995) が 1950 年代に手掛けた《袋》の初期実践に着目し、彼が襤褸布という素材をいかに芸術作品へと転換させたのかを検討するものである。麻袋や布片を縫い合わせる同連作は、50 年代の批評においてブッリの軍医としての戦争体験やマーシャルプランによる物資供給と結び付けて理解された。もっとも、彼自身が一貫して象徴的解釈を退けていたことに加え、近年では戦争体験や社会状況との直接的な結びつきを前提とする読解自体が再検討されている (Larson, 2020)。一方で、先行研究は 180 点にも及ぶシリーズ全体を《袋》という一つのカテゴリーとして扱い、制作の変遷については未検討な部分が多い。関心が寄せられてきたのは、布地の解れや破れ、あるいはその裂け目からのぞく赤い色彩が顕著な 1953 年以降の作品だが、そうした要素が抑制された初期作品は、シリーズの成立に関わるにもかかわらず十分に精査されてこなかった。では、素材の傷みが少なく布地本来の織りの構造を保ったまま画面へと持ち込まれる初期の《袋》は、その成立を含めていかに理解されるべきだろうか。

この点を考えるうえで着目したいのが、「素材ではない。それが作家の手を介して変容すること、芸術となっていく在り方こそが重要である」(Volpi, 1961) と語るブッリの言葉である。この制作観に照らせば、彼は素材自体に芸術作品としての価値を見出していたわけではない。むしろブッリが重視したのは、袋が画家による操作や構成を経て芸術作品へと質的に変容する点であり、初期の《袋》の成立を検討する上でも、袋そのものの意味内容に先立って、素材が作品として変容する過程に即して捉え直す必要がある。

そこで本発表では、まずブッリの制作を追ったルポルタージュと写真資料をもとに、袋に限らず多様な襤褸布を収集するブッリの素材への関心のあり方を確認する。続いて、そうした襤褸布がどのような造形的関心のもとで画面に配置されるのかという点を、《タール》《黒》などの同時期の抽象絵画と併せて明らかにする。特に、絵画作品に意識的に描かれる格子状のモチーフに着目し、《袋》における襤褸布を、縦糸と横糸の織りからなる格子^{グリッド}として理解する。最後に、この格子構造をもつ襤褸布がいかに作品の主たるイメージとして機能するのかを検討するため、発表者は、ブッリが 1945 年頃、砂糖輸送用の黄麻袋を「下塗りの済んだキャンヴァス」として用いていた事実に着目する。支持体でもある袋が《袋》において絵画の外観そのものとなるとき、支持体を構成する格子構造もまたイメージとして前景化される。この格子の分析を通じて、支持体としての物質性がいかにイメージのレベルへと移行し、作品成立の条件そのものとして可視化されるのかを明らかにする。

分科会4 西洋美術史③

ハンス・ベルメール「頭足類」作品で描かれる苦痛の表現——胴体の不在に着目して

根本響（九州大学）

本発表は、ハンス・ベルメール（1902-1975）が1930年代後半以降繰り返し描いた、主として頭部と下半身から成る女性モチーフ「頭足類」（Céphalopode）における、胴体部位の不在の意義を明らかにすることを目的とする。精神科医プリンツホルンの定義から影響を受けたベルメールは「頭足類」を「一つの頭に二つの脚、そして二つの乳房しか持たない愛想の良い女性」と定義づける。1930年代前半に制作された二つの等身大人形（《第一の人形》（1934年）、《第二の人形》（1935年））において腹部に「パノラマ」装置と巨大な球体関節が設けられ、胴体部位に積極的意味付けが行われていた一方で、描写によって乳房の有無に変化はあるものの、「頭足類」において胴体は欠落したものとして描かれている。この意味付けの比較を通して「頭足類」における胴体の不在の意味を浮き彫りにし、その重要性を明らかにする。

ベルメールの作品に特徴的な身体イメージの改変について、精神分析学の観点から分析したスー・テイラーは、社会や国家、幼少期の経験やエディプスコンプレックスなどに起因する不安という観点から作品を論じる（Sue Taylor, *Hans Bellmer: The Anatomy of Anxiety*, 2000）。数ある身体の改変表現の一つに過ぎないとして看過されてきた「頭足類」の具体的研究については、「交換可能性」を軸にベルメールの作品を論じた松岡佳世が、一本脚の作例を起点にダリやエルンストらシュルレアリストとの関係から図像の形成過程を辿り、「頭足類」を連綿と続く作品群の系譜に位置付けたことなどによって大きく推し進められた（松岡佳世、『ハンス・ベルメール：身体イメージの解剖学』、2021年）。しかし、多様な身体部位の改変を特徴とするベルメールが、一つの型として繰り返した「頭足類」における胴体部位の不在という構造がもたらす造形上の意味については、彼の身体部位への拘りという点から議論に意義はあるものの、未だ十分な検討はされていない。

本発表では、最初期の「頭足類」作例に目を向けて図像の形成過程を概観し、ベルメールと彼に影響を与えたプリンツホルンの「頭足類」定義を参照しつつ、ベルメールの「頭足類」は胴体の表象が意図的に排除されたモチーフであることを指摘する。次に《第一の人形》《第二の人形》の腹部の機能を分析し、ベルメールが胴体に内面と転移の軸という特異な意味を与えていたことを確認する。最後に以上の議論を踏まえ、ベルメールがその典型とみなして繰り返し用いた「頭足類」図像で強調される苦悶の表現に着目し、これを彼の制作理論書『イマージュの解剖学』と照らして分析することで、胴体の欠落による内面や転移の軸の場の喪失が、「頭足類」の図像でどのように機能しているかを明らかにする。

「頭足類」は、身体に加えられる物理的な痛みとは異なる苦痛の可視化を試みたベルメールの実践の一つであり、胴体の不在はそれを可能とするためになくてはならない要であったと結論付ける。

分科会5 現代アート②

〈ミニ独立国〉での文化的実践——佐渡版画村におけるイメージ制作および屋外展示

藤本美亜（同志社大学）

新潟県の離島・佐渡島では、「佐渡版画村」と呼ばれる版画——主に木版画——制作コミュニティが1970年代から島内各地に点在し、現在も版画制作を続ける島民がいる。この版画運動については、NHKの地上波放送において紹介されたことがあるものの、まだ広く知られている状態ではない。佐渡版画の制作者たちはアマチュアである一方で、作品群には、自らが芸術家であるという意識を感じさせる完成度がある。また、佐渡金銀山がある相川町に「佐渡版画村美術館」と称された施設が1984年に開館したことも、この地域における版画制作の重要性を示している。

こうしたアマチュアによる「民衆版画運動」については、町田市立国際版画美術館（東京都）が2022年に行った展覧会「彫刻刀が刻む戦後日本——2つの民衆版画運動展」において詳細に分析されている。そこでは、現代日本の美術教育においても実践されている木版画制作の系譜を、1950年代に勃興した「戦後版画運動」と「戦後版画教育運動」に辿り、文化的背景を含めた運動の総体が詳細な調査・研究の上で展示された。しかしここでも、佐渡版画村におけるイメージ制作の実践については触れられていない。

本研究は、「民衆版画運動」における美術教育普及運動としての側面のみならず、イメージが受容者に働きかける「動能的機能（conative function）」に着目し、佐渡版画村運動を、その可能性を拡張する事例であると位置づける。この考えを基盤に、島内のごく狭い地域で行われてきたイメージの制作と展示の両方を、文化を形成し、それを他者に共有する「文化的実践」の場として捉える。具体的には、佐渡島で大量に制作されてきた版画群とその制作者たち、そしてそれら作品群のあり方を考察していく。本研究は、前述の先行研究を補完するとともに、「島」という性質、そして佐渡版画村運動の指導者——佐渡島を資源豊かな〈ミニ独立国〉と呼んだ——による美術教育の特質が、島民のイメージ制作にどのような影響を与えているのかを考察することで、単なる事例紹介に留まらない、「民衆版画運動」を再検討するものである。さらに本研究では、他の地域では例が見られない、佐渡島の〈屋外展示〉にも着目する。島の東端に位置する両津大川地区には、「大川版画グループ」と呼ばれる、村人で組織された版画村が存在し、そこで制作された作品をパネルに拡大印刷した100点のイメージが、2008年から民家の壁などの屋外に展示されている。島民たち自らによるこの版画作品群の展示がどのように受容され、地域においてどのような意味を持つのかを考察するために、大川地区の屋外展示におけるイメージ群を〈意味の伝達を行うメディア〉として捉える。その上で、その表象作用の分析を通じて、屋外展示におけるコミュニケーションの様態が「文化的実践」として、制作者および観覧者の中に〈佐渡〉というアイデンティティを形成させたと結論づける。

分科会5 現代アート②

ビデオインスタレーションにおける知覚と物質性——石田尚志《絵と窓の間》を中心に

高見翔子（高松市文化芸術振興課）

現在では絵画や彫刻と並ぶ表現手法として定着したビデオインスタレーションは、1970年代以降、映像フレームを逸脱する表現の模索を起点として、パフォーマンスを含む多様な実践が展開されてきた。

美術家・石田尚志（1972-）は、自ら描いた絵画を連続撮影するドローイング・アニメーションによる映像作品を制作し、1990年代後半以降、《部屋／形態》（1999）や《フーガの技法》（2001）などを国内外で発表してきた。石田は、作者の身体そのものが排された映像空間内でドローイング・アニメーションを展開する作品を多く制作しているが、2010年以降、《夏の絵》等の一部の作品において、ドローイングを描く石田の姿を収めた映像作品も発表している。近年は、映像と絵画の関係性や、それらを取り巻く空間における知覚の問題へと関心を発展させている。

本発表で取り上げる《絵と窓の間》（2018）は、その探求の一つの到達点と位置づけられる。本作は、4K プロジェクター、16 ミリフィルム、モニターという異なる上映媒体による3画面映像と、その制作過程で生み出された油彩画1点から構成されるビデオインスタレーションである。展示空間では、画中の空間が現実とほぼ同寸となるよう4K プロジェクターで上映された主映像と、その「画中画」である実際の油彩画が同一空間に配置され、映像と絵画の時間性・物質性の差異を鑑賞者に体験させる構造となっている。また16ミリフィルム、モニターで上映する映像には、逆再生や2分の1倍速再生等が施され、映像のメディアの特性が組み入れられている。

こうした知覚の問題を考える上で示唆的なのが、「人間の感覚の土台」とされる触覚性の議論である。中原佑介は、マクルーハンの「触覚性（tactility）」について、「単なる皮膚と対象の接触ではなく、諸感覚の相互作用」である点を踏まえ、さらに現代美術における「環境」やハプニングを触覚的な表現として位置づけた。絵画表現を経て映像表現へと移行した石田は、絵画と映像の時間性・物質性について一貫して思考を重ねてきた。本作では、絵画は制作過程の時間を絵具層に包摂する一方、映像は制作過程を記録媒体に集約し、映写装置によって初めて作品として成立するという、それぞれ異なる物質性と時間性が提示されている。こうした両者を往還する表現は、「諸感覚の相互作用」としての触覚性の観点から捉えることができる。

以上を踏まえ、本発表では《絵と窓の間》を対象に、ビデオインスタレーションにおける物質性を起点として、映像表現における知覚・身体性と展示空間との関係について考察する。

分科会5 現代アート②

今敏『パーフェクトブルー』における開かれた結末——ドッペルゲンガー的表象を中心に

山崎朱理（成城大学）

1990年代後半から2000年代にかけて活躍したアニメーション監督である今敏（1963-2010）は、現実味のある描写や精神分析的テーマによってアニメーションの表現の幅を広げ、実写作品を含む後続の諸映画監督へ影響を与えた。今の諸作品は、日常生活に則った現実と物理法則を破る非現実を継ぎ目なく何度も切り替える手法が、虚構と現実の境界を曖昧にする表現として指摘されている。初監督作品である『パーフェクトブルー』は、そうした実験的な物語構造・映像的演出の起点となったという点で、今研究において重要な作品といえる。本作は、アイドルから女優への転身を図る主人公が、精神的苦痛から自身のかつての姿の幻影と対峙する物語である。一人の人物の精神が崩壊し、自己が分裂していく様を当事者の視点を中心に展開することで、本作は現実とそれに対置される夢や妄想との交錯を描き出した。先行研究では、主人公の鏡像として現れるこの幻影はドッペルゲンガー的役割を持つとされ、主人公の現実と夢や自己と他者の認識の境界を曖昧にする不気味な存在として、精神分析的観点を含みつつその役割が分析される。その結果、最終場面において主人公は、自己の分裂の危機をもたらす幻影の鏡像が他者に代替されることを通じて、ドッペルゲンガーの脅威から脱して主人公自身の実像通りの鏡像を取り戻し、同一性の崩壊を免れていると解釈される。

しかし、より委細な映像表現に着目することで、従来とは異なる解釈が可能になる。物語全体を通じた視覚的演出の分析によって得られる幻影の特徴に鑑みれば、最終場面において提示される主人公の鏡像は、主人公そのものではなくドッペルゲンガーとして表象されているとみなすことができる。この時主人公は、過去のアイドルと現在の女優という二つの自己を認識したことで、ドッペルゲンガーを排除するのではなく、自身と共存させる状態を可能にしている。本発表では、これまで十分に検討されてこなかった具体的な映像分析を通して、本作の結末に新たな視点から一つの解釈を提示する。

発表ではまず、本作の精神分析的テーマを、とりわけフロイトの不気味なものについての議論におけるドッペルゲンガー論を参照することで理解し、物語の筋に沿って表象の変化を追う。次に、最終場面における鏡像を検討し、主人公と主人公の代替者それぞれの比較を行う。これらを踏まえ、『パーフェクトブルー』における各登場人物の自己の分裂を示す自他や虚実の境界を曖昧にする表現が、物語の構造に不安定さを喚起するとともに、開かれた結末を提示していることを明らかにする。

本発表を通して、映像表現の分析によって作品を読解する方法論を再評価するとともに、このような手法が今作品の境界を曖昧にする映像表現の分析に有効であるという新たな視点を提供する。