

10月11日 16:40-18:05

研究発表3

- 分科会1 現代アートの諸相
- 分科会2 西洋美術史（ドイツ・ロマン主義）
- 分科会3 日本近代美術・工芸
- 分科会4 日本建築・デザイン

分科会1 現代アートの諸相

アートフェアの制度的機能と鑑賞体験——オルタナティブな実践をめぐって

野村敦子（無所属）

一般に 1967 年のアート・ケルンの創設を契機とされる国際的コンテンポラリー・アート・フェア（以下、アートフェア）は、1990 年代のグローバリズムの加速や 2000 年代の富裕層の増加を背景として発展し、現在では世界各地で年間を通じて開催されている。今日のアートフェアは単なる作品売買の場にとどまらず、多様な美術関係者が集うネットワーク形成の場であり、アーティストとその作品の評価を形成する制度的機能も果たしている。その一方で、近年では頻繁な移動を前提とする「アートフェア・サーキット」に対する疲労や、現代美術作品がグローバル市場向けの高額商品として流通していること、アートフェアがそうした商業化・金融化を促進していることも指摘されており、既存のアートフェアシステムの持続可能性が問われている。

こうした状況を踏まえ、本研究ではアートフェアを個別事例としてではなく国際的に共有され確立しているモデルとして観察し、その役割と限界を先行研究を通して考察する。その上で、近年各地で試みられている二種類の実践的活動に注目する。一つは「オルタナティブなアートフェア」であり、既存のフェア形式を維持しながら規模・キュレーション・ビジネスモデルを刷新しようとする試みである。もう一つは「アートフェアに対するオルタナティブ」であり、フェアという形式そのものを離れ、ギャラリーや非商業空間での展示・交流へと重心を移す試みである。本研究では、これらの実践について、公開資料や関係者への聞き取り調査等をもとに、どのような問題意識のもとにそれらが開始され、いかに既存モデルを乗り越えようとしているのか、またその過程でどのような展示・鑑賞・交流のあり方が構想されているのかを分析する。

本発表では、これらのオルタナティブな実践は単なる既存モデルの代替ではなく、アートフェアにおける鑑賞体験の再構成を試みる動きとして位置づける。具体的には、アートフェアの過剰な商業化や巨大化への抵抗、キュレーションの導入、さらには観客をブース回遊型の鑑賞からより持続的で対話的な作品との関わりへと導こうとする試みなどを取り上げ、それらに共通する思想的背景を明らかにする。また、アートフェアにおける鑑賞体験が商業的文脈と不可分に結びついているがゆえに生じる固有の緊張、すなわち消費欲求とも交錯する鑑賞態度や、ギャラリストやアーティストとの直接的な交流がもたらす経験の特質に着目し、この環境こそが別の文化体験の発展可能性を開くという解釈を提示する。以上を通じて、近年のオルタナティブな実践群は、アートフェアの制度的課題への応答であるだけでなく、作品・観客・ギャラリスト・アーティストの関係性を再編し、新たな文化体験の可能性を模索する試みとして捉えうることを示す。

分科会1 現代アートの諸相

ジュエリー展「L'Étrangère（異邦人）」は移住の物語をどう伝えたか

梁淑堯（名古屋大学）

紛争等に伴う移住には多くの問題がある。例えば移住者は、言葉の問題やトラウマからうまく語ることができず周囲から見えにくいとされる（Barua & Maheshwari, "The Interplay Between Migration and Self-identity"）。そこで、身に着け持ち運べるジュエリーが、他者の目を引き、装着者のアイデンティティを伝える点で注目されてきた（RedMarks, "Journey Through the Rabbit Hole of Migration"）。しかし展示の場合、ジュエリーだけで移住者の物語（移住に伴う種々の経験）を語るのは難しい。そこで問われるべきは、ジュエリーを用いた展示が移住者の物語を伝えるために、いかなる展示形式を採用すべきかである。

この問いに答える手始めとして、ジュエリー作家でありキュレーターであり移住者でもあるエレナ・カルピロヴァが移住先の仮住まい（アパート）を会場として企画した展示プロジェクト「異邦人」（2024）を取り上げ、文献（Karpilova, "A Sonata of Foreigner"）を通して展示形式の特徴を明らかにする。出展作家全員が移住者であるこの展示は、いかなる形式で移住者の物語を伝えたのだろうか。

ジュエリーの展示形式一般に関する先行研究は、ジュエリーを生きた文脈から切り離す「ガラスケース展示」への批判から、作家の自宅家具をギャラリーに移設しそこにジュエリーを置くといった日常的文脈回復の展示を経て、作家の作業場をギャラリーに持ち込み観客とオープンに交流して物語を共有するといった形式に変化してきたと指摘している（Jessop, *Contemporary Jewellery Practice*）。

ゆえに「異邦人」展に関して検討すべきは、次のことになる。すなわち、A：この展示が物語を伝える文脈回復のためにどのような形式を導入しているか。またB：回復された文脈を展示の訪問者とどのように共有しているかである。

検討の結果、以下のことが明らかになった。それはまず、予約し現地を訪れた人々をエレナの仮住まいのゲスト（客）として扱うことで、移住者の文脈に引き入れる。そしてホスト（主人）となったエレナはゲストを移住作家出身地の食事でもてなしながらジュエリーに触れさせ彼らの経験を伝えることで、語ることのできない他の移住作家の物語を受け取らせる（A）。また米墨間移住をテーマにした「La Frontera」（2013/2023-24）など同種の十一の展示の多くがワークショップ等を併設したのに対し、「異邦人」は、あくまでエレナが主人として、自ら語れない移住者の物語を伝えるにとどめ、安易に共通の物語を創出しないという点にも特徴がある（B）。

「異邦人」は、このような形式で、移住者の物語を伝えているのである。

分科会2 西洋美術史（ドイツ・ロマン主義）

19世紀ベルリンの建築画における都市表象——K. F. シンケルから E. ゲルトナーへのロマン主義と光学的関心の展開

三井麻央（京都芸術大学）

近代化する19世紀前半のベルリンやポツダムでは多数の公共建築が新設され、これらは「建築画（Architekturalerei）」と呼ばれる都市景観図に描かれたのち、図案として陶磁器に転用されることで他都市へと波及した。本発表は、こうした都市イメージの媒体として機能した建築画のうち、とりわけ画家エドゥアルト・ゲルトナー（1801-77）の絵画における都市表象の形成と展開について、建築家カール・フリードリヒ・シンケル（1781-1841）の風景画からの影響を踏まえ検討する。

19世紀初頭に発展を遂げたベルリン王立磁器製作所（Königliche Porzellan-Manufaktur Berlin, 以下 KPM）において、建築と絵画、工芸の関係性は強固であった。シンケル設計によるベルリン王室関連の建築は建築画の主題に多く選択され、陶磁器の図案としても用いられたほか、シンケルは KPM に対して陶磁器の意匠提供を行う工芸デザイナーとしても活動した（Pachomova-Göres, Schinkels Wirken für die Königliche Porzellanmanufaktur Berlin）。これらの直接的な協働関係に加え、建築画はその制作過程において、その造形や意味的な観点においてもシンケルを継承・発展させていたとするのが本発表の眼目である。KPM に所属した建築画家の描写は、実在する景観をありのままに描いたかのように見え、その緻密さがしばしばシンケルとの共通点とされてきた。発表者はこの緻密さに加え、シンケルら先行する風景画家のもつ愛国的、ロマン主義的想像力、つまりシンケルの用いた「政治的風景」（Martin Warnke, *Politische Landschaft*）の手法や、シンケルやゲルトナーが従事していたパノラマ制作から生じた、当時最新の技術に対する光学的関心が少なからず建築画家に影響を与えたとみる。

このことを明らかにするべく、本発表は画業の初期に KPM およびシンケルと近い領域で活動した、ゲルトナーによるベルリンの建築画を対象とする。まずシンケルの風景画《川辺の中世都市》（1815）、そして、シンケルの都市構想図など実用的な作例の特徴を確認したうえで、ベルリン中心部の都市景観を描いた複数のゲルトナー作品における、シンケルの要素や光学的関心を指摘する。

建築画の都市景観はこうした独自の様式によって、工芸品をメディアとし、ナショナル・アイデンティティの拠り所となるイメージをシンケル、ゲルトナーの没後も生産し普及させ続けることとなる。いわゆる大芸術と応用芸術、そして建築、絵画、工芸というジャンルを架橋し生産された産業都市ベルリン特有のイメージ形成をここに見出せることが本発表の意義である。

分科会2 西洋美術史（ドイツ・ロマン主義）

フリードリヒ《山上の十字架（テッチェン祭壇画）》とアレゴリーの風景画——ラムドア論争再考

落合桃子（福岡大学）

ドイツの風景画家カスパー・ダーヴィト・フリードリヒ（1774–1840）が1808年末に《山上の十字架（テッチェン祭壇画）》をドレスデンのアトリエで公開すると、プロイセン国王侍従官のバジリウス・フォン・ラムドア（1757–1822）は翌1809年1月、同作品を批判する論考を発表した。これに対して、画家フェルディナント・ハルトマン（1774–1842）らが反論し、いわゆるラムドア論争が展開された。西洋近代における美術論争の嚆矢として知られている本論争は、これまで主に風景画と宗教画のジャンルをめぐる論争として理解されてきた。（z. B. Hilmar Frank: Der Ramdohrstreit. In: *Streit um Bilder*. 1997; Christian Scholl: Caspar David Friedrich: Der „Tetschener Altar“. In: *Kanon Kunstgeschichte III*. 2015）。しかし、ラムドアの批判文の副題「風景画、アレゴリー、および神秘主義一般について」が示すように、ここではアレゴリーが重要な論点となっていたにも関わらず、この点については十分に論じられていない。そこで本発表では、ラムドア論争をアレゴリーの観点から再検討し、フリードリヒの風景画の革新性を明らかにする。

ラムドアは、《山上の十字架》には「アレゴリー的な意味が隠されている」とし、観者を敬虔な心情へと誘う本作品の特質を理解していた。その上で、主題選択や構図、表現など、この作品の風景画としての不備を指摘して、次のように問いかける。「ある特定の宗教的イデーをアレゴリー化するために、あるいはただ敬虔さを喚起するために、風景画を用いることは適切な考えなのか」と。彼によれば、アレゴリーの絵画とは、可視的な事物を、通常とは異なる関係のもとに表すことで、そこに秘められた意味を観者に気づかせるものであるという（ラムドアのアレゴリー理解は主にズルツァー（1720–1779）に依拠していると考えられる）。しかし、風景画は人物画や歴史画に従属するジャンルであり、それ自体ではアレゴリーたりえず、《山上の十字架》も額縁がなければ、そのアレゴリー的な意味は理解されないとする。そして、本作品に見られるような感覚や空想を偏重する同時代の傾向を「神秘主義」として論駁する。

これに対し、フリードリヒ擁護者の一人であったドレスデン王立図書館書記官のクリスティアン・アウグスト・ゼムラー（1767–1825）は、1809年2月に発表した雑誌記事の中で、《山上の十字架》をアレゴリーの一類型と見なし、ここでは、観者によって異なる解釈が許容されていると論じる。ゼムラーはすでに1808年の記事「クリンスキーのアレゴリーの室内装飾とドレスデンのフリードリヒの風景画」において、フリードリヒの作品をアレゴリーとして取り上げていた。

以上のように、ラムドア論争では、風景画がアレゴリーとして成立しうるか否かが争点の一つとなっていたが、ゼムラーは、多様な解釈を可能にする新たなアレゴリーを《山上の十字架》に見出していたのである。こうしたフリードリヒのアレゴリーの風景画は、今日にも通じる作品受容のあり方を切り拓いたと言えるだろう。

板谷波山(1872-1963)は、近代日本陶芸において特異な位置を占め、科学的実践と芸術的創作を融合させた陶芸家として知られる。なかでも「葆光彩磁」は、波山が独自に考案・命名した代表的な作品様式であり、彫紋と色彩を釉薬によって調和させることで、文様を直接示すのではなく朧な光の気配として知覚させる点に特徴がある。このような光の表現は、大正期の葆光彩磁に限定されるものではなく、それ以降の作品にも継続的に認められ、波山作品に通底する独自のものである。本発表では、これを「葆光表現」と呼ぶ。

この表現は、器面意匠の形成とも深く関わっている。従来、波山作品の意匠は、西洋の影響や中国の古典意匠との関連から論じられてきた。一方で荒川正明は、葆光彩磁と日本画の朦朧体がともに岡倉天心の芸術理念の影響を受けた可能性を示唆している。本発表では、この観点をより具体的に検討すること、つまり、波山の葆光表現と近代日本画の関係性を、思想形成と技法の両面から明らかにすることを目的とする。

まず、波山が東京美術学校で受けた教育やその後の制作用デッサン、近代的展覧会制度のもとでの作品展開を通して、近代日本美術において再評価された伝統的要素、ならびにそうした文脈の中で展開された朦朧体や線描にみられる視覚表現が、波山の造形思想に影響を与えた可能性を考察する。波山の表現は、単なる欧化主義に還元されるものではなく、日本の伝統的要素を踏まえつつ展開されたと捉えられるのである。

続いて、実際の作品に基づいて波山独自の葆光表現の構成とそのバリエーションを詳らかにする。その際、波山作品の器面効果を成り立たせる「彩色・彫り(薄肉彫り、線彫り)・釉薬」のうち、特に彫りに着目しながら、釉下彩と葆光釉を併用した《葆光彩磁珍果文花瓶》(大正6年)と単色釉を用いた《淡黄磁枇杷文花瓶》(昭和初期)を比較する。両者は彩色と釉薬の表現技法こそ異なるものの、いずれも薄肉彫りと線彫りを組み合わせることで、同じような視覚効果を実現していると考えられる。さらに、線彫り作品である《淡黄磁牡丹文花瓶》(昭和36年)を取り上げ、線彫りを中心とした構成においても同様の光の効果が成立していることを明らかにする。本作を含めた晩年の線彫り作品や茶道具の制作においても、西洋的表現に偏ることなく、日本美術の伝統的要素が反映されていることが看取されるだろう。

このように、日本美術への参照が具体的な造形表現としていかに結実したのかを検討することで、近代日本の視覚芸術と波山の葆光表現の関係性を明らかにする。併せて、「美術」と「工芸」の制度的分化が進む時代においても領域横断的な視野を有していた波山の制作姿勢を浮き彫りにする。

分科会3 日本近代美術・工芸

リアリズム論争の再検討を通じた戦後日本美術における近代主義の存在と不在

鍵谷 怜（東京大学）

リアリズム論争とは、第二次世界大戦後まもなく、日本の美術雑誌・文芸誌を中心に批評家や美術家によって展開された、美術の在り方に関する論争である。リアリズムが戦後の日本美術にとって重要なテーマであるという共通認識のもと、リアリズムの定義をめぐる各論者が対立した。

リアリズム論争についてはすでに多くの研究がなされてきたが、それぞれの論者が標榜するリアリズムの様式の検討に議論が集中し、特に社会主義リアリズムの是非を問うものとして受け止められがちであった。しかし、本発表が重視するいくつかの研究は、論争の経緯や詳細を明らかにしてきた。例えば、武居利史はリアリズム論争の端緒となった林文雄と土方定一の論争を詳細に分析し、両者の議論がすれ違ったまま決着したことを指摘している（武居利史「近代美術史への視座—戦後リアリズム論争の出発点」1999年）。また、ジャスティン・ジェスティは林や土方に加え、異なる立場から論争に加わった植村鷹千代や花田清輝らを前衛的リアリズムと位置づけ、複雑な対立構造が議論を拡散させた論じている（Justin Jesty, “The Realism Debate and the Politics of Modern Art in Early Postwar Japan,” 2014）。それでもなお、リアリズムをめぐる論争が生じた必然性に対する問いは、依然として残されている。

この論争でリアリズムが問われたのは、絵画におけるリアリティをいかに実現すべきかが戦後日本の共通の課題だったからであり、対立の焦点は、むしろそれまでの近代主義美術に対する評価にあった。実際に、林らが共産主義の立場からブルジョワ的芸術として徹底的に近代主義美術を批判するのに対し、土方は日本における近代主義の未完成を主張していた。そして、彼らの考える「近代主義美術」も、その開始点の設定においてさえ共通の見解に基づくものではなかった。換言すれば、超克すべき近代主義美術の定義と、その存在／不在という見解の相違が、目指すべきリアリズム像の隔たりを生み出していたのである。

以上の認識に基づき、本発表では当時の美術界における近代主義に対する定義と理解の差異を明らかにした上で、そのことがリアリズム論争の論点を複雑なものにしたことを論じる。そして、この論争を通じて露呈した近代主義の存在／不在という対立が、その後の戦後日本美術に影響を与えたことを示す。とりわけ、リアリズム論争と、共産党の文芸評論家である蔵原惟人が提示した近代主義批判との関連に注目することで、共産主義の立場に立つ批評家や芸術家が近代主義を批判してリアリズムを擁護した論理構造を分析する。本発表の意義は、近代主義の存在／不在という観点からリアリズム論争を再検討することで、戦後日本において近代主義がどのように捉えられていたのかという問題の一端を明らかにすることにある。

分科会4 日本建築・デザイン

1960年代日本のグラフィックデザインにおける「環境」概念の受容と実践的展開——「空間から環境へ」展(1966)と「モザイク」(1967)を事例として

鯉沼晴悠（金沢工業大学）

本発表は、多様な分野の芸術家が新たな空間概念としての「環境」を模索した「空間から環境へ」展(1966年11月11日-16日、松屋銀座)、グラフィックデザイナーや写真家らがハプニングを行った「モザイク」(1967年12月28日、東横劇場)を対象とする。写真やパンフレットなどの一次資料に基づく実証的再構成と「環境」概念をめぐる同時代言説の分析を通して、1960年代日本のグラフィックデザインにおいて、美術や建築分野に由来する「環境」概念がいかに受容され、実践へと展開されたのかを明らかにする。

「空間から環境へ」展は、美術史研究を中心に多く論じられてきた。なかでも、戦後日本美術における「デザイン」に関する議論の系譜に同展を位置付ける伊村靖子の研究（『色彩と空間』展から大阪万博まで）は、当時における美術分野からのデザインへの眼差しを明瞭に示している。他方、デザインの側から美術へ越境する実践と理解できる「モザイク」については、本格的な検討はほとんど行われてこなかった。ここに印刷メディア中心に記述されるグラフィックデザイン史の限界を見ることができようが、「環境」概念の起点の一つにアラン・カプローらのハプニングがあることを踏まえるならば、両事例を連続的に捉えることでこそ、グラフィックデザイナーにとっての「環境」概念の検討が可能になる。

「空間から環境へ」展には、グラフィックデザイン分野から栗津潔、勝井三雄、木村恒久、田中一光、永井一正、福田繁雄、横尾忠則が参加した。ステンレス容器に水を張り、扇風機で波紋を作り出した栗津の作品や錯視効果を自立化した勝井の作品などは、一見すると、従来のグラフィックデザインの枠組みを逸脱している。しかし、これらは平面媒体で試みてきた視覚実験が、人間と周囲の事物との動的な関係を重視する「環境」概念と接続することで、平面から立体へ、さらには場そのものを含む実践へと展開したものと捉えられる。

同展の関連企画では、一柳慧らのインストラクションに基づき、多くのグラフィックデザイナーがハプニングを行った。この経験は、田中一光の企画構成のもと、上記7名に石岡瑛子や宇野亞喜良らを加えて行われた「モザイク」に継承される。蛍光塗料やストロボの使用など、観衆の知覚への直接的な介入に加え、六分割された舞台装置や三分ごとに照明が切り替わる構成には、テレビに代表される断続的、断片的な情報伝達への意識が確認できる。人間の知覚や情報伝達のあり方を対象化するこれらには、環境芸術を牽引した東野芳明のマスメディア批評と通底する問題意識も垣間見える。

以上より本発表では、主体と対象を相互作用的关系と捉える「環境」概念の受容を通して、グラフィックデザイナーの関心と操作対象が視覚的コミュニケーションへと拡張し、そのことがグラフィックデザインの実践を印刷メディアの外部へ展開させる契機となったことを指摘する。

内田繁（1943 年生～2016 年没）は 1970 年代以降の日本のインテリア・家具・プロダクトのデザインを牽引したデザイナーである。内田のデザインを特徴づけるのは、空中に描かれた幾何学的なドローイングのようなスチールパイプの家具や（肘掛椅子《セプテンバー》1977 年など）、「もの」と「もの」との「関係」に還元された禁欲的なインテリア（ブティック《ヨウジ ヤマモト》神戸、1986 年など）だろう。1990 年代以降、内田は茶室のデザインにも取り組み、無垢材と竹で作られた折り畳み式の茶室《受庵》《想庵》《行庵》（1993 年）は世界各地で展示され、伝統的な日本の空間の現代風の翻案として人々の好奇心を煽った。

とはいえ、《受庵》《想庵》《行庵》は、現代の日本人が茶室や和室として思い浮かべる空間に過ぎないと評価されてきた印象がある。理論家としても知られた内田であるから、彼の茶室は伝統の単なる現代版ではなかったはずだ。ならば、彼は何を意図して茶室に取り組んだのか。そして、それは 1990 年代当時、デザインとしてどのような意義を持ち得たのか。本発表は、内田とイタリア人建築家アルド・ロッシ（1931 年生～1997 年没）との交流を手がかりにこれらの考察を試みる。

内田とロッシの 10 年に及ぶ交流は、福岡の《ホテル イル・パラッツォ》（1989 年竣工）における共同設計に始まる。ロッシへの設計依頼は内田の案だったが、それは原初的な幾何学形に変換されたロッシの建築に内田が己のデザインとの共通性を感じていたためである。だが、ロッシが《イル・パラッツォ》のファサード・デザインとして提示したのはコーニスと列柱が際立つイタリアの古典主義風のデザインであり、これは内田を非常に驚かせた（内田繁『家具の本』）。

それまでの内田は、「日本的なるものなどとはかかわりをもつまいと考えてデザインしていた（『INAX REPORT』159）。一方で彼が「日本的なもの」に強く惹かれていたこともまた確かだった。ロッシの日本事務所「SDA 東京」の創設者・堀口豊太によれば、内田は、ロッシがモダニズムに懐疑的であり、骨肉まで「歴史」の人であることを知って大層驚いていたという。そして、その影響で、自分が以前から惹かれていた、日本の「歴史」である「茶室」に向かったのではないかと推察する（堀口氏への聞き取り調査、2026 年）。結果として、内田が生み出した茶室は、日本に土着の「ウツなる空間」が西洋的な空間原理と対峙させられた、いかなる伝統にも世界にも属さない空間となった。それはまさに、日本がイタリアから受けたポストモダンの刺激がフォルム上のそれ以外に、日本人に「デザインとは何か」を改めて問うものであったことを如実に示すのである。