

氏 名	宓 冬瑩
学 位	博士 (芸術学)
学位記番号	博 (芸) 甲9号
学位授与年月日	平成18年3月25日
学位授与の要件	学位規則第4条第1項該当
学位論文名	現代芸術のなかの宓冬瑩の作品 —オブジェ芸術として—
審査委員	主査 教授 嶋 本 昭 三 教授 田 淵 晋 也 教授 池 田 有 隣

論 文 目 次

現代芸術のなかの宓 冬瑩の作品ーオブジェ芸術として

本修了制作・論文は以下の3部によって構成される。

- 第Ⅰ部. 5点から成立する制作作品・・・・・・作品
- 第Ⅱ部. 制作作品についての説明・解説・・・・冊子
- 第Ⅲ部. 制作にかかわる現代芸術理論・・・・冊子

学位論文内容の要旨

題目－「現代芸術のなかのミートンインの作品－オブジェ芸術として」

構成

本修了制作・論文は以下の3部によって構成される。

第Ⅰ部. 5点から成立する制作作品	作品
第Ⅱ部. 制作作品についての説明・解説	冊子
第Ⅲ部. 制作にかかわる現代芸術理論	冊子

第Ⅰ部. オブジェ芸術 (Object Art) 作品

作品1. 4点セットで構成される「畳シリーズ」。

作品の材料：正方形の畳4帖、中国の麻雀牌、パソコンのキーボード、中国で使われる日常生活の靴、子供の玩具。

作品の大きさ：90cm×360cm×10cm

(1-1) 『畳と麻雀』(畳シリーズ1)

素材

麻雀牌：竹とプラスチックで作られた、現在、中国の家庭で平常から使われているもの。

大きさ：15mm×24mm×32mm

畳：正方形家庭用畳90cm×90cm×6.5cm

内容：アッサンプラージュの技法を使って、日常生活に普段からよく使われている麻雀牌と畳をオブジェとして創作した。99個の麻雀牌を使い、横に11個、縦に9個、畳の大きさ90cm×90cmに均等配分して埋めこんだ。

(1-2) 作品タイトル：『畳とキーボード』(畳シリーズ2)

作品の素材：家庭用畳90cm×90cm×6cm、パソコンのキーボードとマウス

作品寸法：90cm×90cm×6.5cm

内容：アッサンプラージュの技法を使って、現代生活の一部となっているコンピュータのキーボードを、分解して畳に埋めこんだ。畳がコンピュータのボディとなってキーボードを普通に押すことができるように畳に埋めて壁に掛け展示した。

(1-3) 作品タイトル：『踏-女・男-』(畳シリーズ3)

作品の素材：

靴：布製の4足の靴

畳：正方形家庭用畳90cm×90cm×6cm一枚

作品寸法：90cm×90cm×12cm

内容：アッサンプラージュの技法を使って、中国でありふれた、女性用と男性用の靴2足づつを、乱雑な配置で畳の中に埋めこみ、壁に掛けて展示した。

(1-4) 作品タイトル：『畳から生まれた玩具』(畳シリーズ4)

作品の素材：

レゴ：普通、3歳位からよく使う玩具。2箱。

量：正方形家庭用畳90cm×90cm×6cm一枚

作品寸法：90cm×90cm×6.5cm一枚

内容：アッサンブラージュの技法を使って、普通、3歳以上の幼児がよく使う玩具レゴを畳の中に埋めこみ、その上で色々な形を造型する。壁に掛けて展示した。

作品2.『社会之窗－開けますか？閉めますか？』『和紙とファスナー』

素材：和紙、ファスナー、柱、家具など

作品の寸法：240cm×270cm

作品の内容：布に比して破れやすく、脆いものとされている紙の作品である。紙には、日本固有の柔らかくて、かなり丈夫な和紙を選択した。和紙は、ちょっと傷があるまっ白な生漉奉書・大高檀紙である。それをいろいろな寸法の形に切断しファスナーで結んで、平面体を作り上げ、これで柱や家具、部屋全体を包んだ。

作品3.『お替り自由』『ティッシュ・ペーパー』

素材：ティッシュ・ペーパー112個、ダンボール2個、白いペンキ

作品の寸法：80cm×50cm×90cm（長×横×縦）

作品の内容：

ティッシュ・ペーパーのはいった箱を、白いペンキを塗りつぶし、長方形のダンボールに組み合わせ、全体として長方形の立体箱状の建築物をつくった。

作品4.『真実の嘘』『アクリル板加工作品』

素材：廃棄アクリル板

寸法：無定形

作品の内容：

素材のアクリル板を用いてベッドやテーブル、タンスなど、日常生活でつかう家具や器具のかたちをもつ造形物、または、さまざまな自由な組みあわせからなる形の造形物を作って、部屋に置くか、野外の公園に置くのか、それとも美術館に陳列するかなど設置する場所によって、異なった印象を持たせる形式の作品を考えた。また、それらの場所に1個だけ置くか、数個をセットで配置するか、あるいは、たとえば、部屋や展示会場にいっぱいに置くかで、ちがった効果を演出することができるであろう。（理論編第4節「インスタレーションの出現とその意味」を参照）

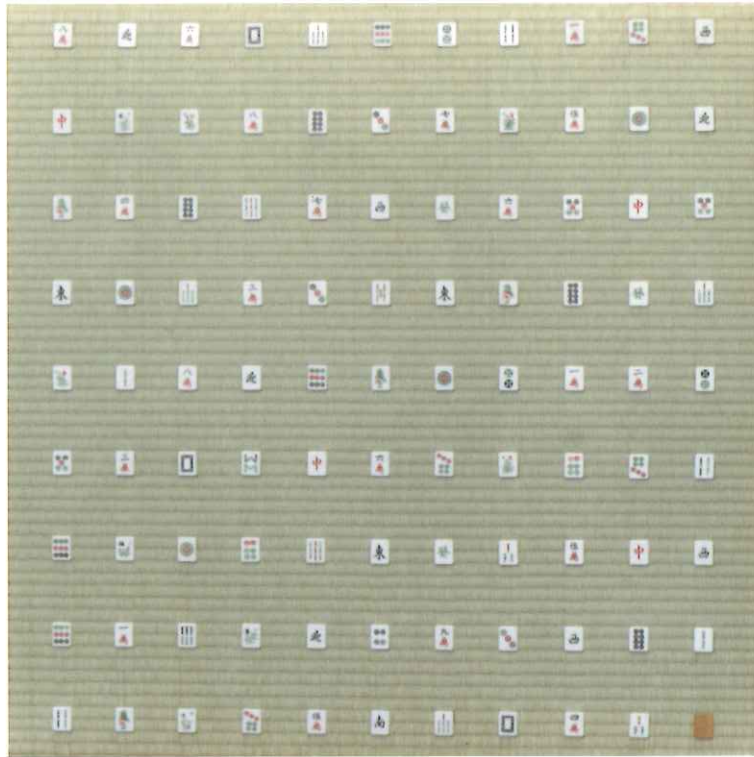
作品5.『同棲－1年後どうなるでしょうか』『パンと麻雀牌のトースト』

素材：麻雀牌：現在、中国の家庭で普通に使用されているもの（プラスチック製）（3.2cm×2.4cm×1.5cm）。食パン（15cm×15cm）

アルミホイル、洋風テーブル（200cm×60cm×100cm）

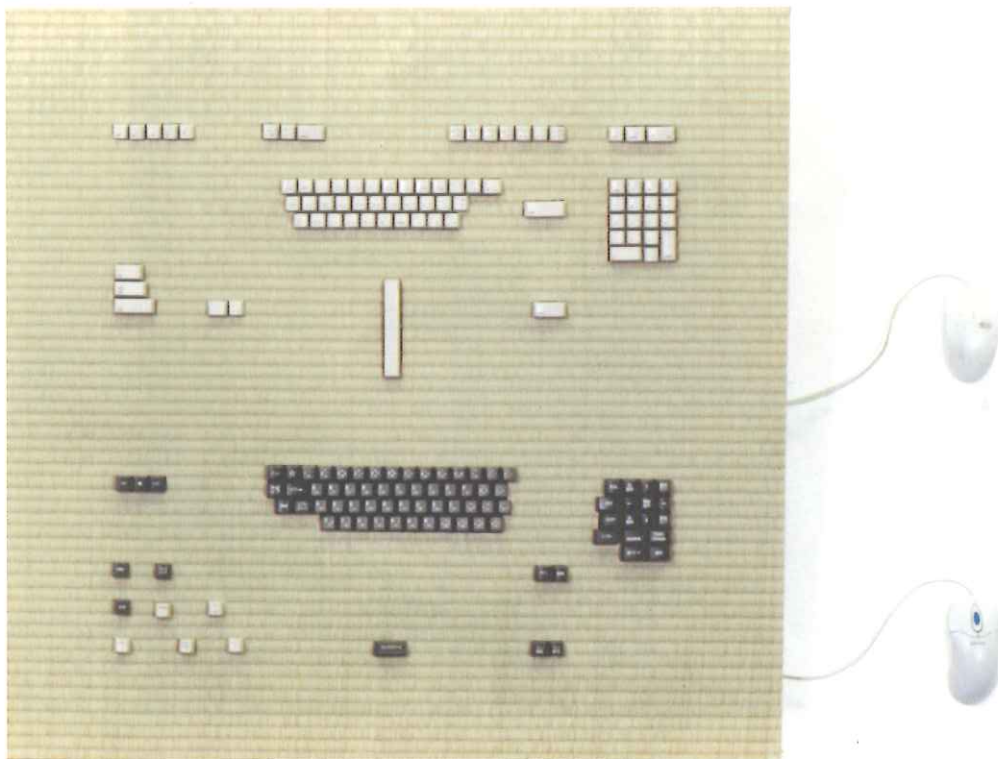
作品寸法：200cm×60cm×100cm

内容：食パンに麻雀牌をうえこんでトーストした作品である。麻雀牌をてきとくに並べて食パンに埋めこみ、そのままトースターに入れて、2、3分間かけて焼いた。文字や紋様に彩られた麻雀牌を配置した焦げ色のついたパンを洋風テーブルの上に敷いたアルミホイルの上に、日常生活で見られる焼きたてのトーストの形を再現した。



図版A-1 『畳と麻雀』(畳シリーズ1)

麻雀牌：現在、中国の家庭で平常から使われている竹とプラスチックで作られたもの(1.5cm×2.4cm×3.2cm)、家庭用畳正方形90cm×90cm×6cm



図版A-2 『畳とキーボード』(畳シリーズ2)

素材：正方形家庭用畳90cm×90cm×6cm、パソコンのキーボードとマウス90cm×90cm×6.5cm



図版A-3 『踏一女・男一』（畳シリーズ3）

靴：布製の靴4足、畳：正方形家庭用畳90cm×90cm×6cm 90cm×90cm×12cm



図版A-4 『畳から生まれた玩具』（畳シリーズ4）

レゴ：普通、3歳位からよく使う玩具。2箱。

畳：正方形家庭用畳90cm×90cm×6cm一枚 90cm×90cm×10cm



図版B 『社会之窓—開けますか？閉めますか？』

和紙、ファスナー、柱

240cm×270cm



図版C 『お替り自由』

ティッシュ・ペーパー112個、ダンボール2個、白いペンキ
80cm×50cm×90cm（長×横×縦）



図版D-1 『真実の嘘』

廃棄アクリル板

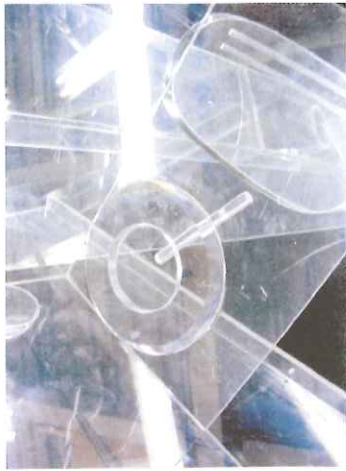
無定型



図版D-2 『真実の嘘』

廃棄アクリル板

無定型



図版D-3 『真実の嘘』
廃棄アクリル板
無定型



図版E 『同棲—1年後どうなっているのでしょうか』

麻雀牌：現在、中国の家庭で普通に使用されているもの（プラスチック製）
（3.2cm×2.4cm×1.5cm）、食パン（15 cm×15cm）アルミホイール、洋風テーブル（200cm×60cm×100cm）

200cm×60cm×100cm



図版D-4 『真実の嘘』

廃棄アクリル板

無定型

第Ⅱ部 制作作品についての説明・解説

提出した5点一組の作品は、現代芸術の領域の中では、オブジェ芸術（1970年代にアメリカで命名されたObject Art）系譜のなかにあり、オブジェ芸術の分野のなかでも、アサンブラージュとインスタレーションとして分類されるべきものである。本制作は、その制作をつうじて、これら現代芸術の分野を、実践的理論的に説明することを目的とし、全体でひとつの作品と考えられるものである。この現代芸術理論とのかかわりにおいて、作品とその制作について以下の項目から説明解説をおこなった。

第Ⅰ部で提示した各作品について、1) タイトル 2) 作品の経歴と外部評価 3) 作品のアイデアを得た経緯 4) タイトルの由来と意味 5) 制作の意図と考察 6) 現代芸術史上に見られる関連する先行作品の6項目から説明・解説し考察した。

第Ⅲ部 制作にかかわる現代芸術理論

第Ⅰ部「作品」篇で提示し、また、第Ⅱ部「制作作品についての説明・解説」で述べた作品は、いずれも現代芸術の系列のなかでは、20世紀初頭にはじまる「オブジェ芸術」と呼ばれるものにはいる作品である。現代芸術のなかで、それらがどのようなものであったかについて、理論的背景をふくめて歴史的に考察をおこなうことが第Ⅲ部、本篇の目的である。

現代芸術といわれるものがはっきり名前をもつ流派を形成して、注目されはじめたのは、1945年の第二次世界戦争終了後、特に1960年前後からであった。それは、ネオ・ダダ、ハップニング、ヌヴォー・レアリズム、ポップ・アート、キネティック・アート、パフォーマンス・アート、ミニマル・アート、コンセプチュアル・アートなどである。それらは、現代美術史の視点から見る場合は、厳密な区別をおこなうことができるであろうが、それは本論の目的ではない。

本論はそれら現代芸術のひとつの共通の特徴的性格でもある「オブジェ芸術」を扱うものである。すでに述べたように、修了作品は、現代芸術のなかの「オブジェ芸術」の性格を強く示しているからである。

「オブジェ芸術」といわれるものは、現代芸術のなかでは、20世紀のなかばになって突然あらわれたものではなく、20世紀の初頭からさまざまな形で現れていたが、論者の作品も、そのような「オブジェ芸術」が、そのはじまりの時期に見せていたような姿と、類似したものをしめしている。

したがって、現代芸術のなかの「オブジェ芸術」と言われるものが、どのようなものであったかについて、理論的背景をふくめて歴史的に考察しながら、自らの作品の理論的背景、第Ⅲ部理論篇の目的である。

制作をおこなううえで、直接または間接的に影響をうけ、また、学んだ芸術理論は、所謂オブジェ理論であり、またそれを構築するにあたって大きな影響をえたのは、「レディメイド」や「アサンブラージュ」「インスタレーション」芸術と言われるものであった。論者が制作をすすめてきた作品は、いずれもそれらの芸術に密接なかわりをもつものである。

したがって、本篇では、20世紀に成立したオブジェ芸術成立の意味、理論展開、現代芸術史上にのこるオブジェ芸術作品について、次の三項目の分野から論及した。

以下、個別に「オブジェ」「レディメイド」「アサンブラージュ」「インスタレーション」の角度から、それを考究する。

第1節 現代芸術におけるオブジェの意味

オブジェは現代芸術の発展で大きな役割を占めたが、それは「モノ」という言葉の意味だけでは十分ではない。現代芸術のオブジェは、日常生活のなかからモノを選択することによって、日常生活に対する見方を変えるようなものである。

そのようなオブジェの考え方、モノとその意味の関係、つまり、そのモノが本来、もっている意味をズラせ、転換することを、歴史的にまず注目させたのがマルセル・デュシャンの考案した「レディメイド」や、ダダのクルト・シュビッターズメルツ (Merz) 様式であった。

それらの作品は代表的な起源的オブジェの作品である。それらの作品は、モノの本来持っている意味をだぶらせて、別の意味に転換した。つまり、日常的に見慣れたモノの背後にあるものを暴きだし、そこに私たちの現実を見出すことが、20世紀の発見したオブジェの技法であったとすることができよう。

さらに20世紀の芸術家たちは、そうしたモノをあつかう芸術のなかで、コラージュの技法を作り出した。それは日常的にまったく異なるモノとモノを接近させることによって、芸術的効果をうみだす技法である。(コラージュの理論については、第3節「オブジェからアサンブラージュの成立」で述べている。)

こうした技法をつかって、日常的になに気なく見慣れていると思っているモノ、あるいは、目にしているとも見ていると自覚していないようなモノを目の前に投げ出し、そこに隠されているものを暴きだし、驚きを見出すこと、それは見る者のもつ世界観の変更を迫るようなものとなる。それがオブジェのひとつの芸術的効果である。

それらについて、『神』、『機械的な頭部 (時代精神)』、『宙吊りの球体』、『毛皮の昼食』、『薬局』、『圧縮コンプレッション』、『ラードのある椅子』、『掃除すれば』、『泉 (仏陀) (デンシャンによる)』などの作品から、具体的にオブジェ芸術を考察した。

第2節 作品群「レディメイド」について

「レディメイド」はマルセル・デュシャンによって用いられた用語である。この用語はデュシャンの制作した、「既成品」を使った個々の作品を指す。

「レディメイド」は、20世紀のオブジェ芸術のなかで、オブジェというものを注目させる契機となった芸術であったが、それは従来の芸術と比べると、さまざまな問題を含むものであり、また、それが新しい現代芸術を発展させていく手がかりとなった。

第1の問題は「既成品」ということであり、「レディメイド」の作品には、旧来の芸術の大前提であったオリジナリティがまったく欠如していることである。作品そのもののオリジナリティが疑わしいだけでなく、レディメイドはレプリカであっても、まったく同じ思想を伝えることができるし、実際のところ、今日存在するどのレディメイドをとってみても、それは、伝統的な意味でのオリジナルな作品ではない。

そしてそのようなレディメイドの作品がデュシャンによってのみつくられたものではなく、もともとは違う目的のためにつくられた大量生産品であったにもかかわらず、それは、デュシャンの作品と見なさなければならないという、従来の芸術から考えると、大きな矛盾をかかえていた。すでに広く指摘されているように、こうした芸術家と作品の新しい関係が、20世紀の芸術の問題を示唆している。つまりそれが、広く言われるように、その後の特にアメリカにおける作品創造に与えた影響は大きいと言われている。

レディメイドのもつ第2の問題は、「レディメイド」の作品が、「男性用便器」や「腰掛けと自転車の車輪」や、また「帽子かけ」を素材として組み立てられていることである。それは普通の芸術品と違って、

作ったり描いたりするのではなく、身の回りにたくさんある既成品のなかから、何かを選び出すのであるが、既成品ならなんでもよいというわけではなく、どんな既成品を選ぶかが大切となる。「選択」の問題である。マルセル・デュシャンの「選択」についての考え方から、現代芸術のもつ諸問題を抽出した。それは、作品のタイトルという第3の問題である。それは、日常的に使われる物（オブジェ）の、日常的な意味合いが消えて、新しい物となり、そこから新しい考え方が出てくるためには、言葉のタイトルが、重要だということである。

つまり、「泉」と題されたデュシャンの有名なレディメイドの作品は、普通の便器が、『泉』というタイトルをつけられて美術展に出品されることによって、日常生活において用いられている便器の利用の意味が消滅し、便器は新しい角度から見られる芸術作品となった問題である。

論者の制作した作品は、いずれもこのようなレディメイドが示している諸問題と密接な関係を持つものである。

第3節 オブジェからアサンブラージュの成立

複数のオブジェによって構成される作品のジャンルを総称する用語であって、時によってはミクスト・メディア（mixed media）と呼ばれることもある。この用語は、現代芸術で、1961年にアメリカのニューヨークで開催された展覧会「アサンブラージュの芸術」を契機に有名となった用語であるが、オブジェ芸術では集大成する性質を示すとともに、次の現代芸術へ連結する役割をはたした芸術ジャンルであった。

アサンブラージュ（assemblage）という語は、フランス語の「集める」という意味をもつ、動詞の“assembler”からつくられた名詞“assemblage”から採られた言葉であって、「集める」とか「組み合わせる」の意味で使われ、複数のオブジェを組み合わせさせた作品を指した。アサンブラージュは、広い意味では、三次元の立体のコラージュともいえる。

20世紀芸術のなかでアサンブラージュという形式に注目させたこの展覧会では、キュビズムのコラージュ、シュルレアリスムの「見い出されたオブジェ」、マルセル・デュシャンのレディメイド、バルダシーニ・セザールの圧縮作品などが展示されたが、同時にアメリカ側の作品としては、ジョゼフ・コーネルの函やロバート・マザウェル（Robert Motherwell）のコラージュや、1950年代アメリカのネオ・ダダに属する、ロバート・ラウシェンバーグのコンパイン・ペインティングやエドワード・キーンフォルツなどの、すでに第1節「現代芸術におけるオブジェの意味」や第2節「作品群「レディメイド」について」で紹介した作品が展示されていた。

それらはいずれも現実生活のなかにある、無意味な、場違いなところにおかれた、役たたずのモノを並べて見せるという挑発的な作品であった。

そしてこれらは、後の現代芸術である、ジャンク・アートや、環境・エンバイラメント、ハップニングなど、これを越える大胆な発展と、新しい芸術の開始を告げるものであった。

これら新しい芸術で高名となるのは、ジム・ダイン、クレス・オルデンバーグ、アラン・カプローであったが、彼らはこの展覧会には名を連ねていない。カプローは、この新しい芸術への変革を要約して、アサンブラージュを、その周囲を歩いて廻ることができる自立・独立したオブジェであるとして説明している。つまり、私たちは、「エンバイラメント（環境）」のなかにとけこみ、「ハップニング」というものは見物する者が加わるように誘導してくる芸術なのだと言っている。本論では彼らの作品を具体的に図版で示し説明を加えている。

「アサンブラージュ」はこのような意味でも、現代芸術のひとつの基盤であり、その後の現代芸術を開

く芸術様式であるということができる。

第4節 インスタレーションの出現とその意味

この用語は、一般的に設置することを意味する名詞として使われる言葉であるが、現代芸術では特定の展示空間や屋外の場所のために、特別に制作される仮設的な建造物やオブジェの配置に対して用いられる。それは、見る者に作品を空間として体験させるような「場」を表現する芸術として、論者の作品でも、特に、作品4『真実の嘘』がそれにあたる作品である。

「インスタレーション」は現代芸術のなかでは、「モノ」としての作品から「空間」としての作品への推移のなかで、芸術一般に広く用いられている形式の名称である。

つまり、一個一個独立した作品として鑑賞される不連続なオブジェの集合ではなく、1960年代に注目されたアサンブラージュが発展して、空間全体を対象として見るもので、一つの全体として環境を形成するものであって、1970年代以降、現在にいたるまで、芸術的に注目されている様式である。

現代芸術における、インスタレーションの創始者は、マルセル・デュシャンやクルト・シュヴィッターズが歴史的先駆者であると言える。デュシャンでは、「大ガラス」やシュルレアリスム国際展の設営がそれであり、クルト・シュヴィッターズでは、メルツ・バウが先駆的なインスタレーションの芸術である。それから発展した代表的インスタレーションの作品が、今日にいたるまで数多く出現した。

インスタレーション様式の芸術は、なぜ現代芸術のなかで現れたか。現代社会は産業文明と都市文明の下で、人は毎日パソコンやオフィスなどがつまった、無味乾燥な箱のようなビルで生活している。そこで、そのように煩わしく自由のない硬直化し、閉塞した現代社会に在って、新しい生活の「場」を創造したいと現代人は願い、いわゆる楽しい場を創造したいと考える。それは硬直化した生活を打破したいという期待と願望である。そのような社会背景に在って、むしろ芸術家達は、もっと余白がある生活の場を創造することを願った。その期待と願望の現われがインスタレーションであった。

1970年頃から制作され、現代芸術歴史上で代表的なものとなったインスタレーションの作品には、次のようなものがある。

1. クリスチャン・ボルタンスキー『影』《図版4-4》
2. ダニエル・ビュラン『パリの王宮の正面の庭にある2種の台座』《図版4-5》
3. ダニエル・ビュラン『対角線のある場所』《図版4-6》
4. ウォルター・デ・マリア『稲妻の荒野』《図版4-7》
5. 白南准「ビデオ」《図版4-8》
6. らースロー・モホイ＝ナジ『光と空間の調整器』《図版4-9》
7. アレクサンダー・カルダー『モビール』《図版4-10》
8. レベッカ・ホルン『ベッドの塔』《図版4-11》
9. ヨーゼフ・ボイス『牡鹿の(男だけの)モニュメント』《図版4-12》

ここに示した、現代芸術のなかのインスタレーションは、従来の芸術とは異なった現代的性格を持ち、現代社会のなかで、異なった芸術として出現することとなった。それは現代社会に現代芸術がどのように受け入れられ、現代芸術家は、どのような役割を社会ではたすかという問題にかかわるものである。

インスタレーションの作品は、ほとんど売ることが出来ないままに短期間展示され、その後取り除かれて、分解保存するか、写真や映像、もしくは記述された記録として保存されるというのが通例である。例えばウォルター・デ・マリア (Walter De Maria) の作品「稲妻の荒野」は最後の写真と文字による記録

のみが保存されている。

インスタレーションの作品は売れないが、それでも作るのには長時間を要し、そのようなインスタレーションの特性は、市場優先の80年代初頭の美術界では、受け入れ難いものとされたが、やがてそれらは、企業や公共施設の要請によって、特定の場所に設置されるようになり、注目を浴びるものとなった。そして、上で述べた特徴と平行して、インスタレーションという芸術ジャンルと用語は、恒久的に設置される彫刻的集合作品についても、そのように呼ばれるようになった。

それは、主に個人の所有によって、経済的にも社会的にも地位が保証されていた従来の芸術品に対して、インスタレーションは直接、大衆文化に属し、公共の場所で展開されるものであって、一部の取りすました芸術愛好者の階層に属するだけのものではないということである。

つまり、現代人の社会生活のなかの芸術であるということである。一般の人は社会生活において、機会さえあれば、多くの現代的な幻想を感じ取る。生活のなかでというのは、感覚的には、単に視覚だけでなく、つまり人の全感覚、触覚、嗅覚、視覚、聴覚、味覚などが、インスタレーションの作品の中で真実を感得することで、それなりの受けとり方として働きかけるのである。

そして、このようなインスタレーションの出現は、私たちの生活、生活行動の中で、さらに広がる芸術上の一種の努力を意味している。観衆を作品に参加させようと試みることである。芸術上の努力というのは、観衆に日常生活とは異なる、特殊な体験を感じさせるということである。

インスタレーションの芸術家は、見る者にこの種の感覚を体得することを期待しているのであって、論者の作品は、制作の経緯を説明した作品3『お替り自由』のように、それらの性格をつよく持っている。

以上、第1節から4節まで述べてきたように、オブジェからはじまり、アサンブラージュへ拡大され、さらにインスタレーションとして、人間の生活環境をつくるものへと、20世紀のオブジェ芸術は形成されてきた。

それを、この『理論篇』で述べたことに基づき、もう一度分かりやすく言い直せば、次のようになるであろう。

オブジェ芸術は錬金術の如く、私たちの生活にある普通のものを芸術作品に変化させた。この時、もう一つの重要な要素は設置する場所である。物を置く場所によって、本質や感性や芸術性などが変化することを指摘した。同じ「便器」をトイレに置くか、家の応接間に置くか、または美術館に置くことによって、「便器」の役割、姿、価値がさらに異なって見えて来て、見る人の見方も変わってくることになるであろう。つまり、オブジェが設置される場所によって、変身し、美術館や展示場のおかげで、モノが生命を持ち、輝くことになるとも、考えられるのではないだろうか。

また、設置する場所だけではなく、置き方によっても表現する意味が変わってくる。例えばデュシャンの『畏』という作品（第2節 [作品群「レディメイド」について] の《図版2-9》を参照）は、本来、壁に固定するための外套掛けの金具を正常な場所から離し、床に直接置いた。その置く角度によって、ものに斬新なイメージを与えている。論者の「作品1. 畳シリーズ」は普段、畳を横に置く形から 壁にかけられる形に展示したもので、その位置が作品の重要な一部となっている。

オブジェ芸術は、無価値のもの或いは普通のもの、私たちの生活をつくっているすべての「モノ」、単なる生活用品や備品、流行している品物だけでなく、私たちが生活するホール、公園、広場など「場所」でさえも「モノ」として、それらを組み合わせ、そこから逆に私たちの生活を素敵なものとするを旨とした芸術であったとすることができよう。

学位論文審査報告

本研究の学位論文としての特色とその評価・審査結果の要旨

本修了制作・論文は、現代芸術のなかでも、1970年代にアメリカで命名されたオブジェ芸術 (Object Art) の系譜のなかにあるものである。学位申請者は、現代芸術のこの領域で実践的理論的に研究・制作をおこなったものである。

本論の構成は、以下の3部によって構成される。

第I部. 5作品から成立する制作作品

第II部. 制作作品についての説明・解説 (冊子1)

第III部. 制作にかかわる現代芸術理論 (冊子2)

各部の内容は以下の通りである。

第I部. 作品篇

作品1. 4点セットからなる「畳シリーズ」

(1-1) 『畳と麻雀』 (畳シリーズ1)

(1-2) 『畳とキーボード』 (畳シリーズ2)

(1-3) 『踏—女・男—』 (畳シリーズ3)

(1-4) 『畳から生まれた玩具』 (畳シリーズ4)

作品2. 『社会之窗—開けますか? 閉めますか?』 (「和紙とファスナー」)

作品3. 『お替り自由』 (「ティッシュ・ペーパー」)

作品4. 『真実の嘘』 (「アクリル板加工作品」)

作品5. 『同棲—1年後どうなっているでしょうか』 (「パンと麻雀牌のトースト」)

第II部. 制作作品についての説明・解説

提出した5点一組の作品は、オブジェ芸術の分野のなかでも、アサンブラージュとインスタレーションとして分類されるべきものである。本制作は、その制作をつうじて、これら現代芸術の分野を、実践的理論的に解明することを目的とする全体でひとつの作品と考えられるものであった。この現代芸術理論とのかわりにおいて、次の構成のもとで、作品とその制作について、説明解説をおこなっている。

第I部で提示した各作品について、

- 1) 素材、内容、作品の経歴と外部評価
- 2) 作品のアイデアを得た経緯
- 3) 制作の意図と考察
- 4) 現代芸術史上に見られる関連する先行作品

の5項目から解説し考察をおこなった。

いずれの芸術作品の目録 (catalogue raisonné) においても表示される、素材と内容、公募展などの展覧会に発表された経歴を詳細に記載し、また、作品に与えられた外部評価を記述している。

主なものをあげれば次のようになる。

作品1 「畳シリーズ」のうち(1-1)『畳と麻雀』は、2002年西宮市「ヨットハーバー展」に出品し金賞を受賞。続いて「仙台2002年現代アート展」に『畳とパソコン』(畳シリーズ2)の作品とセットで出品しフェリシモ美術館賞を受賞しているが、『踏一女・男一』(畳シリーズ3)および、『畳から生まれた玩具』(畳シリーズ4)は新たに制作され、『畳シリーズ』として4点セットで提出されたのは、本審査が初めてである。

和紙とファスナーで構成されインスタレーション形式で発表された、作品2『社会之窗一開けますか? 閉めますか?』は、2002年9月に福井県今立芸術館開催の今立現代美術紙展で公開制作をおこない、今立芸術館に2003年1月に展示し、その後、一週間東京巡回展に出展されたものである。

ティッシュ・ペーパーを素材として制作された、作品3『お替り自由』は、西宮市「野外アート展」に出品(2004年9月)され、さらに、川西市「市民美術展」(2005年1月)で2席入賞した。

アクリル板の加工作品である作品4『真実の嘘』はインスタレーション形式の作品であり、野外や室内、展覧会会場などに設置した。『真実の嘘Ⅰ』は西宮市野外アート展に出品し、『真実の嘘Ⅱ』は、AU選抜展「ビエンナーレの光」に出品した。

作品5『同棲一年後どうなっているでしょうか』は、麻雀牌をパンに埋めこんでトーストアートしたアサンブラージュの作品であるが、2005年ベネチア AU国際展に出品し、奈良ギャラリー賞を受賞した作品である。

これらのオブジェ作品は、第Ⅱ部「制作作品についての説明・解説」において、作品のアイデアを得た経緯、タイトルの由来と意味、制作の意図と考察、現代芸術史上に見られる関連する先行作品について、個別に詳細に論じられている。各々の作品にかかわる先行作品の論述は、それが単に模範とした作品であるという意味ではなく、現代オブジェ芸術の歴史的系譜のなかで、論者の作品と類似した特徴をもつ原初的的作品を提示して、それとの相違を明らかにし、それによって自らの作品の独自性を示している。

現代オブジェ芸術の引用作品として掲げられ、解説を加えられた作品を列挙すれば以下になる。

(*ニキ・ド・サン=ファール (Niki de Saint-Phalle) 『ピストルのあるアサンブラージュ』(1960)

*メレット・オープンハイム (Meret Openheim) 『私の看護婦』(1936)

*ロバート・ゴバー (Robert Gober) 『排水口』(1989)

*クリスト・ヤヴァシェフ (Christo Javacheff) 『梱包された玄関ホール』(1990)

*ミケランジェロ・ピストレット (Michelangelo Pistoletto) 『ボロ布の壁』(1968)

*ナウム・ガボ (Naum Gabo) 『空間構成C』(1921-22)

*アレグサンダー・カルダー (Alexander Calder) 『螺旋型』(1958)

*アレグサンダー・カルダー (Alexander Calder) 『空間トンネル』(1932)

*ダニエル・スペリ (Daniel Spoerri) 『マルセル・デュシャンの食事の跡』(1964)

第Ⅲ部. 制作にかかわる現代芸術理論

制作にかかわる現代芸術理論は以下の4節の構成のもとで論述されている。

第1節. 現代芸術におけるオブジェの意味

第2節. 作品群「レディメイド」について

第3節. オブジェからアサンブラージュの成立

第4節. インスタレーションの出現とその意味

学位請求者が制作した作品、および、それら作品の説明・解説で述べられた現代芸術理論について述べられている。

これらの作品は、いずれも現代芸術の系列のなかでは、20世紀初頭にはじまる「オブジェ芸術」と呼ばれるものにはいる作品である。現代芸術のなかで、それらがどのようなものであったかについて、理論的背景をふくめて歴史的な考察がおこなわれている。

論者は、オブジェ芸術の理論的根幹をいわゆる「レディメイド」「アサンブラージュ」「インスタレーション」に見て、そこからオブジェ芸術を説明しようとするものである。

それを述べるにあたり、論者は先ず第1節において「現代芸術におけるオブジェの意味」を規定することから、オブジェ理論を構成しようとする。すなわち、現代芸術のオブジェは、日常生活のなかからモノを選択することによって、日常生活に対する見方を変えるようなものであったと言う。

そのようなオブジェの考え方、モノとその意味の関係、つまり、そのモノが本来、もっている意味をズラせ、転換することを、歴史的にまず注目させたのがマルセル・デュシャンの考察した「レディー・メイド」や、ダダのクルト・シュビッターズのメルツ (Merz) 様式であったとして、第2節の「作品群『レディメイド』について」へと論を導いていく。

論者は「レディメイド」は現代芸術において4つの問題を示したという。第1の問題は「既製品」ということであり、もともとは違う目的のためにつくられた大量生産品であったにもかかわらず、それは、デュシャンの作品と見なさなければならぬという、従来の芸術から考えると、大きな矛盾をかかえていると指摘する。

第2の問題は「レディメイド」の作品が、身の回りにたくさんある既製品のなかから、何かを選び出すという「選択」の問題である。

第3の問題はタイトルの問題である。それは、日常的に使われる物 (オブジェ) の、日常的な意味合いが消えて、新しい物となり、そこから新しい考え方が出てくるためには、言葉によるタイトルが、重要だということであり、論者の作品においても、タイトルが作品の一部となっていることを、デュシャンの麗を掲げて論証している。

さらにオブジェ芸術の理論で、重要となるのは「アサンブラージュ」と「インスタレーション」であり、論者はそれを第3節「オブジェからアサンブラージュの成立」と第4節「インスタレーションの出現とその意味」で述べている。

「アサンブラージュ」とは、複数のオブジェによって構成される作品のジャンルを総称する用語であり、時によってはミクスト・メディア (mixed media) と呼ばれることもある。この用語は、現代芸術で、1961年にアメリカのニューヨークで開催された展覧会「アサンブラージュの芸術」を契機に有名となった用語であるが、オブジェ芸術では集大成する性質を示すとともに、次の現代芸術へ連結する役割をはたした芸術ジャンルであった。アサンブラージュを、その周囲を歩いて廻ることができる自立・独立したオブジェであると説明し、それが、さらに後の現代芸術を越える大胆な発展へ通じるものとされているが、そうした現代芸術における関連を「理論篇」で、図版を示しながら説明している。そして、そうした観客の参加が、作品3『お替わり自由』で自ら実現したとしている。

オブジェ芸術の理論的集大成を示すものとして、最終節「インスタレーションの出現とその意味」が理論篇の結論におかれている。

この用語は、一般的に設置することを意味する名詞として使われる言葉であるが、現代芸術では特定の展示空間や屋外の場所のために、特別に制作される仮設的な建造物やオブジェの配置に対して用いられる。

それは、見る者に作品を空間として体験させるような「場」を表現する芸術として、論者の作品でも、特に、作品4『真実の嘘』がそれにあたる作品である。

論者は、インスタレーション様式の芸術は、なぜ現代芸術のなかで現れたかについて、次のように説明している。

すなわち、現代社会は産業文明と都市文明の下で、人は毎日パソコンやオフィスなどがつまった、無味乾燥な箱のようなビルで生活している。それを作品1「畳シリーズ」では芸術的に表現したのであるが、そのように煩わしく自由のない硬直化し、閉塞した現代社会に在って、新しい美しい生活を創造したいと現代人は願い、いわゆる楽しい場を創造したいと考える。それは硬直化した生活を打破したいという期待と願望である。そのような社会背景に在って、むしろ芸術家たちは、もっと透明な空白のある生活の場を創造することを願った。その期待と願望の現われがインスタレーションであったと言い、それを作品5『真実の嘘』は表現しているのであるとしている。

そして最後に論者は、第Ⅲ部「理論篇」および、本「制作作品・論文」の結論を次のようにおこなっている。

オブジェ芸術は錬金術の如く、私たちの生活にある普通のを芸術作品に変化させた。この時、もう一つの重要な要素はインスタレーション、すなわち、設置する場所である。

ものを置く場所によって、本質や感性や芸術性などが変化することを指摘した。同じ「便器」をトイレに置くか、家の応接間に置くか、または美術館に置くことによって、「便器」の役割、姿、価値がさらに異なって見えて来て、見る人の見方も変わってくることになるであろう。つまり、オブジェが設置される場所によって、変身し、美術館や展示場のおかげで、モノが生命を持ち、輝くことになるとも、考えられるのではないだろうかと言い、それがオブジェ芸術なのであるとするのである。

以上、第1部から第3部までの構成に見るごとく、作品制作とそれに伴う理論研究の追及とによって、論者はきわめてユニークな現代芸術の分野での創造にいどみ、十分に評価出来る成果を得たと認められる。

従って博士（芸術学）の学位に相応しい内容を有すると審査員一同が判断した次第である。