

氏 名	芦川 瑞季 (アシカワ ミズキ)
学 位 の 種 類	博士 (造形)
学 位 記 番 号	博第 47 号
学 位 授 与 日	2025 年 3 月 14 日
学位授与の要件	学位規則第 3 条第 1 項第 3 号該当
論 文 題 目	リトグラフにおける版表現の可能性について ー内部的知覚と外部的知覚の拮抗の場としてー
審 査 委 員	主査 武蔵野美術大学 教授 遠藤 竜太 副査 国立西洋美術館 館長 田中 正之 副査 武蔵野美術大学 教授 高浜 利也 副査 三菱一号館美術館 学芸員 野口 玲一 副査 武蔵野美術大学 教授 元田 久治

内 容 の 要 旨

デジタルデバイスが普及した現代において、版と向き合い制作することの意義は変化している。筆者はリトグラフ作家であり風景を主題として制作しており、対象となる風景をカメラや手書きで記録、様々な手段でその構成要素を集め、それらをもとに Photoshop による画像編集を行い版の表面にアナログ的にダーマトグラフやクレヨンで描くというプロセスを用いる。この手法の中には自身の感性を形成してきたデジタル的なものによる「外部的知覚」とアナログ的なものによる「内部的知覚」が共存している。写真やデジタルで手軽に画像を制作でき、操作できる現代において、筆者にとってリトグラフは後発的に学んだ異質なメディアである。しかし、様々な選択肢の中に存在する現代になったからこそ、版というものの機能は複数性にとどまらない、それ自体の持つ性質に意義が生まれるのではないだろうか。

ベルナール・スティグレールによると、「起源」と「帰結」の間には本質に関わるだけではない「偶有性」のプロセスがあるのだという。しかし技術が発達すると、この偶有性は気にされなくなっていくという傾向がある。この観点はリトグラフの作品制作がどのような表現を可能としているかを紐解く手掛かりになるのではないかと考え、作品制作の「起源」と「帰結」の間にある、見過ごされているものを制作者の視点から取りあげ、それらがどのような表現を可能としているかについて検討する。

本論文において「偶有性」について検討するとき、作品の「帰結」に影響を及ぼす要素として、リトグラフ自体の性質についての分析と、その作品、作者の外部に存在する要因について考察する。

後者は本論文では「環境的要因」と呼称し、これはレンズ、写真、コンピューター、スマートフォンなどの、視覚や画像の捉え方に影響を与えるメディアが普及している状況を示す。

まず、第1章では環境的要因の方にフォーカスし、筆者のデジタルおよびアナログへの感性の形成に由来する2000年代以降のメディアが作家にどのような視点を与えてきたかを明らかにするため、デイヴィッド・ホックニーの著書『秘密の知識 ―巨匠も用いた知られざる技術の解明―』における作家の視点から光学機器と西洋美術の通史的な作品分析を参照する。ホックニーは自作においても写真や、デジタル編集を使用し、そのようなメディアが普及した状況下で「いかに」描くかという問題意識を持って制作を行っている。この「いかに」描くかというアプローチの中から「ジョイナー写真」「戸外制作」「iPad ドローイング」を選出し、それぞれの制作プロセスのなかにどのような環境的要因があり帰結に至ったかについて論述する。

第2章以降では、リトグラフ自体の性質が作品の帰結にどのような影響を及ぼしたかということについて考察する。リトグラフは見たものを版に手で描くという点では作者の「内部」から発生するアプローチのようである。しかし、その限られた性質が制作時のモチベーションを決定づけるという側面から、アナログ的なメディアでありながら、版という「外部」的な要素が作品の帰結に繋がるのではないかと筆者は制作を通して考察している。特にアルベルト・ジャコメッティの《終わりなきパリ》からは、この両義的な要素が見られる。

まず第2章では比較対象としてジャコメッティの《終わりなきパリ》制作以前の作品展開について論述し、「見たままに描く」という独自のアプローチの形成について振り返る。「見たままに描く」という制作姿勢は、自分自身の身体をイメージを自動で生成する装置のように扱うようであり、ジャコメッティはアナログ的な手法のなかに「脱自分化」的な傾向を見せる。

第3章では《終わりなきパリ》について論述する。制作者の視点から作品の技法的な分析を行う。リトグラフはクレヨンで描いた線を修正することができない。これは従来の絵画や素描に見られるような、描画と消去を繰り返すことで、モデルと対峙しその痕跡から形を生み出していたジャコメッティの手法とは相容れない要素である。しかし、この不可逆性によって、画面の中に空間的な余白、肉眼で風景を追った視覚の痕跡が現れるようになった。また、ジャコメッティは元来納得のいくまで作品の形を壊し、やり直しと制作に時間をかけていたが、《終わりなきパリ》においては似たような風景を繰り返し描いたような葉が複数存在する。まるで連写した写真が撮影者に取捨選択される前に大量にアルバムに保存されている状態のように、「イメージの蓄積」がこの作品からは見られる。

第4章では筆者の作品制作に立ち返り、デジタルメディアに幼少期から囲まれていた筆者の制作背景をもとに、外部メディアからの知覚と身体性がせめぎ合う制作態度としてのリトグラフを検討する。まず、前述したホックニーと作者の作品の持つ環境要因の違いについて言及する。ホックニーは画像が操作可能になったことを問題意識としていたが、筆者はそれだけでなく特にスマートフォンの普及について言及し、撮影した画像を判断しな

いま大量にそのデバイスの中に留めて保存しておくことが可能になったことが特異点ではないかと考える。また、リトグラフの2022年に制作、発表した《ぱたぱた》の制作のプロセスを取り上げ、その中に複雑に外部的知覚と内部的知覚が混在している状況について言及する。また、第3節では作品が発表される「帰結」の形態についても触れる。リトグラフを用いた版画作品の実制作を「外部的知覚」とアナログ的な「内部的知覚」のせめぎ合うフィールドとして再考する。

作品制作と展示空間へのアプローチを通して、異なる知覚を共存させ作品という形態に帰結させるメディアとして版を再定義する。

審 査 結 果 の 要 旨

本論文は、印刷技術でありながら美術の技法としても認知されてきたリトグラフに、デジタル技術に覆いつくされたこの時代においてもなお表現を導き出す媒体としての役割が残されていることを、デジタルネイティブ世代の視点から明瞭に論じたものである。それは、芦川自身の制作実践と版表現を多面的に分析して得た知見によって、リトグラフ技法が内部的知覚と外部的知覚の拮抗する場であり、ときに融合する場であるとする版画制作者の考えが一貫して論述され、正統的かつ新規性のある版画論としてたいへん意義のある内容となっている。そして本論は、芦川の作品制作における考え方の根拠をよく表していて、提出された実作品と重ねて評価する上でまったく齟齬のないもので、その意味において作品制作研究領域における論文として大きな成果を上げたと高く評価する。

これまでの版画領域における論考の多くは、版が介在することによる間接性が新たな発見を促す媒介となり得ることを第一番の特性として論じている。それは、いわゆる版の持つ他者性というようなものが直接描く絵画とは違う回路となり、制作者の感性に働きかけて新たな気付きを与えてくれる、という類のものである。その点において本論文は、その正統を継ぐものであると言える。しかしよく在る創作版画的理念に基づく論考、つまり自画自刻自摺という手業による制作プロセスこそがデジタル化・情報化した現代において生身の人間的な表現の復権につながる、というような二項対立的なものとは明らかに一線を画している。ここが本論文を評価する上での重要な点である。

芦川は、版が備える媒介としての特性をスティグレールの「偶有性」という概念を手掛かりに、たとえそれが営為の本質ではないとしても、そこにこそ版表現の可能性が宿っているのだと論じている。作品制作に「起源」と「帰結」があるとして、その過程にあるリトグラフ技法はスティグレールのいう「偶有性」あるいは「補綴性」に相当するという考えを起点に、従来のような版の持つ物質性との関わりをことさら強調することなく、デジタルとアナログが混在する現代の版表現を冷徹に考察している。

その「偶有性」についての論をわかりやすく展開する上で芦川は2つの要素に分けて考

察し、一つが光学機器やデジタル技術の変遷が美術の表現に関わる「環境的要因」で、もう一つが作者の知覚にも変化をもたらす媒介としての能力だとしている。そこでまず第1章においては、光学機器やデジタル技術が絵画表現の変容に与える影響力を考察しながら自作によってその実践を行ってきたデイヴィット・ホックニーを取り上げた。ホックニーの言う「いかに」描くか、という点について作例を挙げて分析し、芦川の定義する「環境的要因」に位置付けている。続いて第2章では、アルベルト・ジャコメッティを取り上げて、5つの節に渡りその独自の表現が獲得されていく様子を丹念に記述した。

そして第3章の《終わりなきパリ》の考察で、リトグラフ制作がジャコメッティの内部的知覚の変化にどのように作用したかを論述し、それ以降の作品にも影響を与えていることを提示した。全葉を通して軽妙洒脱な印象の版画集《終わりなきパリ》の制作は、制作途中で修正しにくい技法であるリトグラフの転写技法が用いられ、その制約のある不自由さがジャコメッティの従来の執拗な絵画手法とは真逆だったために、かえって内部的知覚に強く作用したのだろうと分析している。

以上のような論を展開し、第4章で自作についての考察を行った。まずは通史的なメディアの変遷に沿ってデジタルを制作に取り入れてきたホックニーの「環境的要因」と、すでに技術の新旧という概念が消失して並置された環境にある自身との違いを述べ、さらに、情報化が進んだ現在の外部的な知覚についての自身の考えを述べている。そして制作プロセスについて順を追って記述している。その制作プロセスにおいて、芦川の作品成立に関わる大きな要素が、ジャコメッティの《終わりなきパリ》同様、リトグラフを制作する上での不可逆性あるいは一回性にあるのは間違いない。このリトグラフ技法における不可逆性・一回性という特性は絶対的なものではなく、例えばパブロ・ピカソは、《The bull》(1945年)の制作の際、同じ版で11回イメージを変容させて、石版上をイメージの出現する場としている。しかしながら本論文で芦川が目しているのは、イメージを描いたままに複製する媒体の機能であって、物質的な版と対峙し版上の現象と格闘することでイメージが出現するという出来事ではないことがわかる。ジャコメッティらしさからすると《終わりなきパリ》は、その点においても異質な作品であり、ジャコメッティの複雑さが表れていて興味深い。

本論文と芦川の実制作を重ねて考察すると、まずはホックニーのところで論述したアプローチのように手描きスケッチとデジタルデバイスの両方で断片採集を行い、それにデジタル機器による編集作業を加えて版画作品の下絵を作成する。この段階ではデジタルの性質からして自由度が高く、可塑性＝未決定性があることが利点である。そして次の段階で《終わりなきパリ》で見出した不可逆性・一回性という手描きリトグラフのひとつの特性を用いることで下絵に再検討を加えながら最終決定をする場としている。つまり、このような版の過程を経ることが、芦川が重視するスケールや時間を含む「気分」を表現しようとする作品に、確かな根拠、あるいは説得力を与えているのだと言えるのではないだろうか。

以上のような版に対する芦川の姿勢が反映した本論文は、デジタルとアナログが混在し

た現在の版画表現を理解するうえで重視すべき点を端的に論じていて、その独自性も含めて現在の版画論として大変意義のあるものだと思う。

作品発表に併せて行われた公聴会終了後に審査委員会を行い、慎重な協議を経て審査員全員一致で合格という結果を得たことをここに報告する。その審査委員会において各審査員が、本論文の執筆を自身の作品を客観的に見つめる貴重な機会とし、今後も引き続き版表現の可能性を提示し続けて欲しいとの期待を述べていた。そのことから分かるように今回発表された作品への評価もたいへん高かったことを付け加えておきたい。

〈目次〉

序論

本論文の構成

第1章 デイヴィッド・ホックニーの制作について

第1節 はじめに

第2節 描くことと光学機器の関係性とその変化について

第3節 「いかに」して描くかの問題

(1) ジョイナー写真について

(2) 戸外制作について

(3) iPad ドローイングについて

第4節 まとめ

第2章 「見たままに描く」アルベルト・ジャコメッティの制作について

第1節 「描く」という行為について

第2節 現実を描くことへの矛盾

第3節 シュルレアリスム期の作品の構造

第4節 形の現れ

第5節 脱自分化の試みについて

第3章 版を介することで生まれる知覚—《終わりなきパリ》について—

第1節 作品との出会い

第2節 描かれたイメージについて

(1) 複数の視点、状況

(2) 差異、反復、連続性 集積していくイメージ

第3節 技法的な観点から

第4節 他の制作に対しての位置付け、絵画作品の余白の変化、デッサンの連続性

第5節 ジャコメッティにとってリトグラフはどのように機能したか

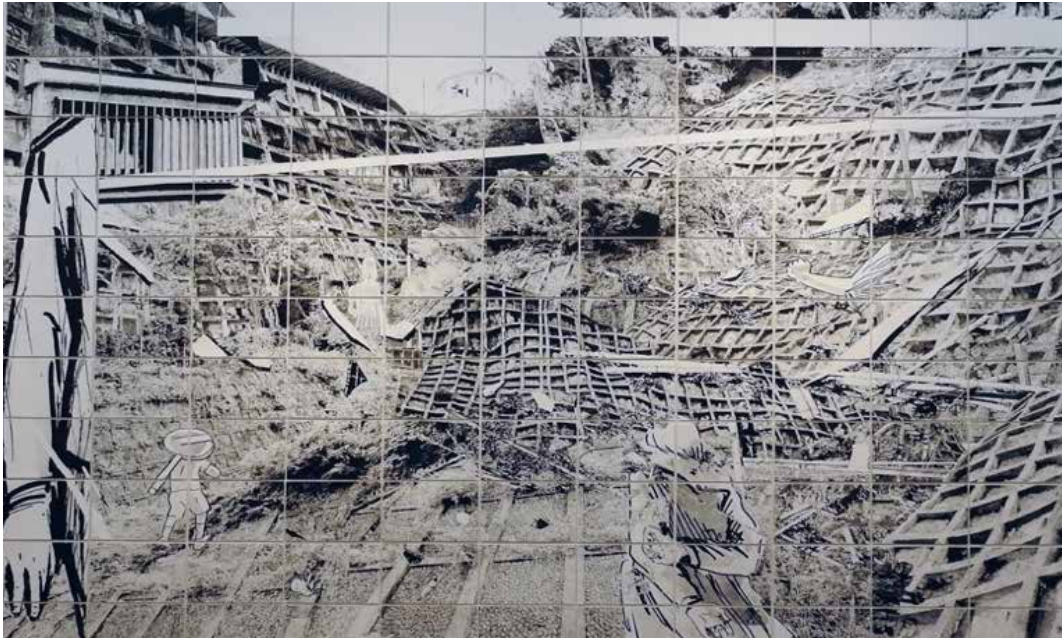
第4章 変容する知覚を起点とした版画制作実践

第1節 ホックニーと筆者の制作背景の違いについて

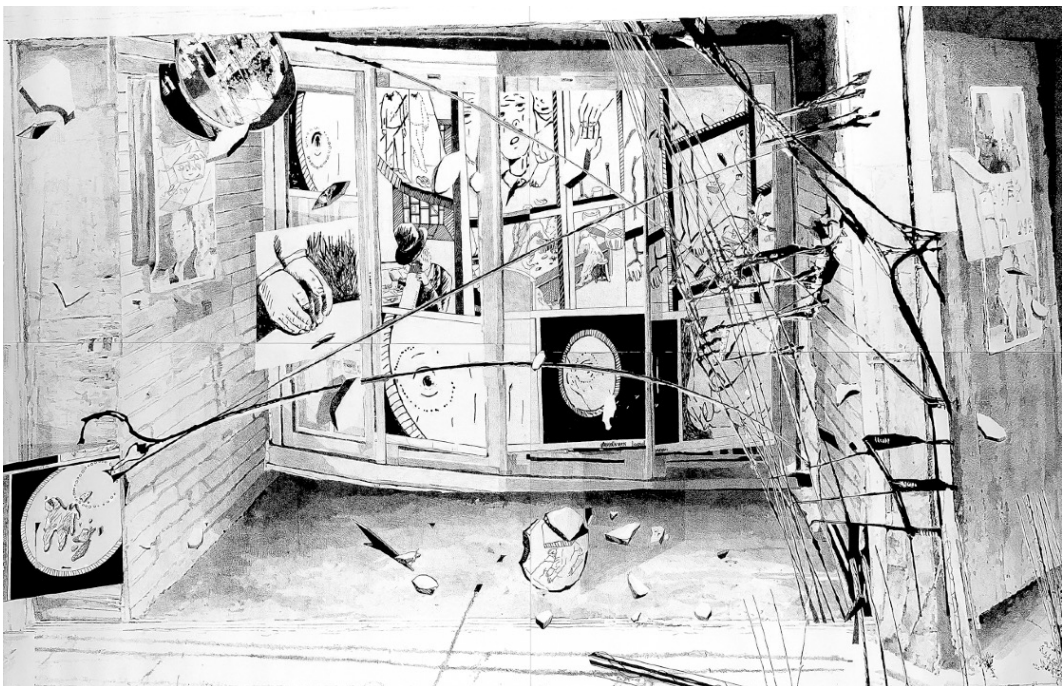
第2節 作品展開について

第3節 展示形態での展開について

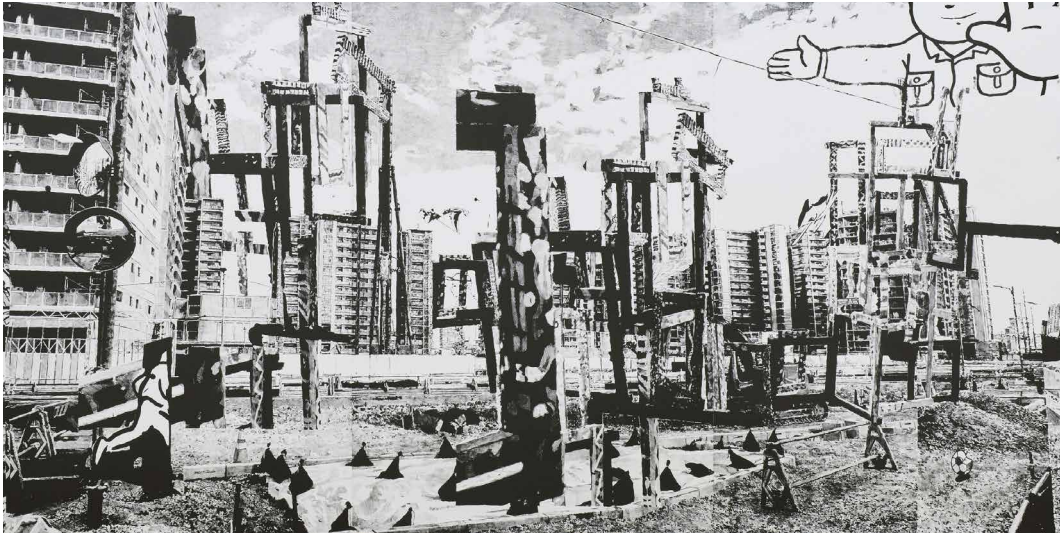
結論 外部化された知覚とリトグラフ制作の意義



ばたばた、2022 年、310x450cm、リトグラフ、紙



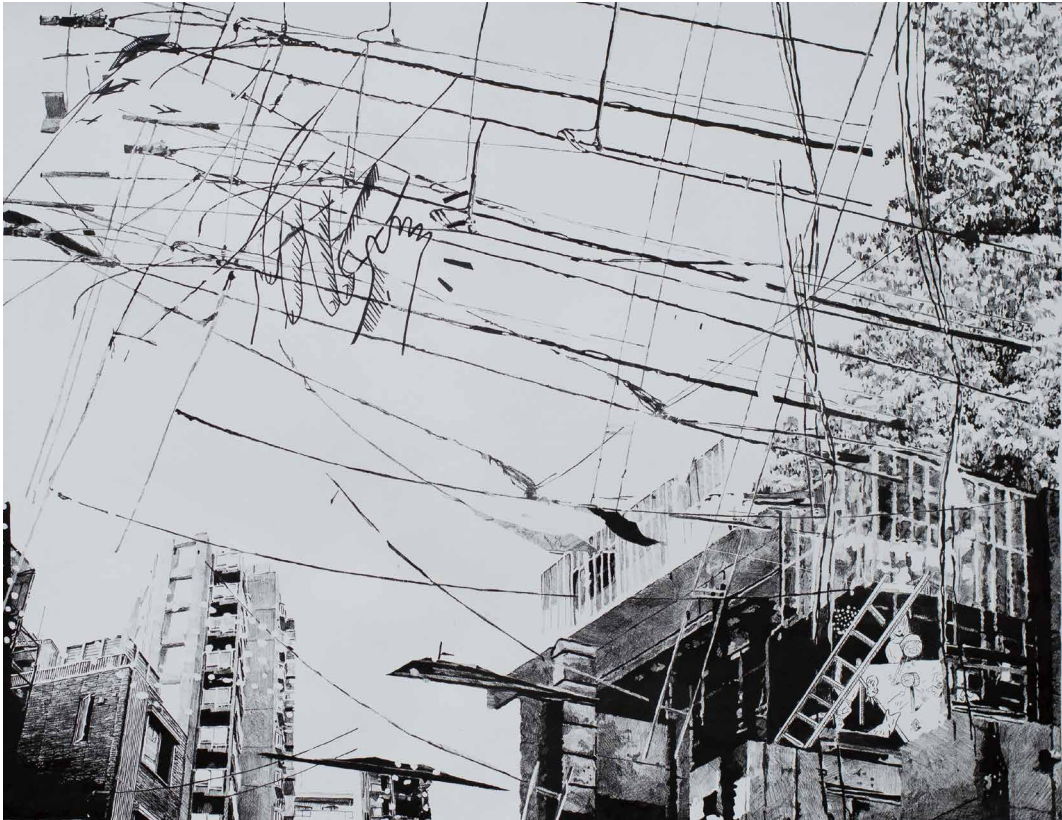
吊り籠、2020 年、110cmx170cm、リトグラフ、紙



LAND、2023 年、86cmx170cm、リトグラフ、紙



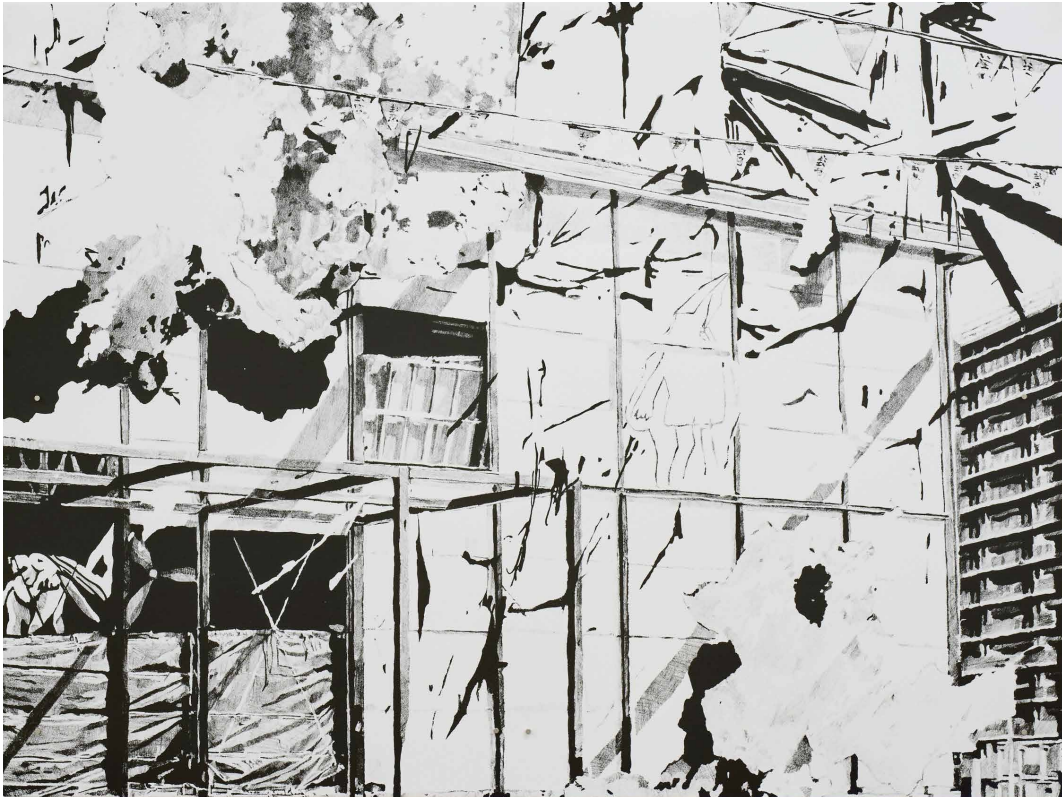
親和力、2020 年、67cmx85cm、リトグラフ、紙



水位と数え唄、2019 年、69.5cmx89.5cm、リトグラフ、紙



壁の向こう、2024 年、70cmx95cm、リトグラフ、紙



臨海公園、2022 年、57.5cmx77cm、リトグラフ、紙