

第74回美学会全国大会

The 74th Annual Conference of the Japanese Society for Aesthetics

発表要旨集

2023(令和5)年10月14日[土]・15日[日]

慶應義塾大学 三田キャンパス

Keio University



主催 美学会

共催 三田哲学会

協力 慶應義塾大学アート・センター

大会事務局 慶應義塾大学文学部美学美術史学専攻内
第74回美学会全国大会実行委員会

第74回美学会全国大会実行委員会

委員長 遠山 公一(慶應義塾大学文学部)

委員 荒木 文果(慶應義塾大学理工学部)

金山 弘昌(慶應義塾大学文学部)

後藤 文子(慶應義塾大学文学部)

佐々木 康之(慶應義塾大学文学部)

内藤 正人(慶應義塾大学文学部)

中尾 知彦(慶應義塾大学文学部)

西川 尚生(慶應義塾大学文学部)

福田 弥(慶應義塾大学文学部)

望月 典子(慶應義塾大学文学部)

渡部 葉子(慶應義塾大学アート・センター)

幹事 山根 千明(慶應義塾大学文学部 非常勤講師)

連絡先

〒108-8345 東京都港区三田2-15-45

慶應義塾大学文学部 美学美術史学専攻内

第74回美学会全国大会実行委員会

Eメール : bigakukai074@gmail.com

第74回美学会全国大会 大会日程

10月14日(土)

11:30	受付開始 南校舎 5階 ロビー
-------	-----------------

12:00-13:00	総会 東館 8階 ホール
-------------	--------------

南校舎 5階				
教室	会場 1 453	会場 2 455	会場 3 456	会場 4 457
研究発表	分科会 1 芸術と経験科学 司会：木村 直弘 (岩手大学)	分科会 2 ジェンダーのありか 司会：長野 順子 (大阪芸術大学大学院)	分科会 3 根源への問い 司会：青木 孝夫 (広島大学 名誉教授)	分科会 4 美学の位相 司会：桑島 秀樹 (広島大学)
13:15-13:55	ウィリアム・ブレイクの 《ニュートン》と「アルキメ デスの死」—— 古典的逸話 を用いた理性批判 中嶋 康太 (慶應義塾大学)	美とトランス・ミソジニー —— 美の家父長制の乗り越え をめぐって 高木 駿 (北九州市立大学)	「古典」の形成という視 点から見た沖縄近代 喜屋武 盛也 (沖縄県立芸術大学)	リオタールの美学と 二つの「世界」 浅野 雄大 (東京大学)
14:00-14:40	「生命」としての聴者 —— 音楽療法へのブラウニ ズムの影響をめぐって 岡野 宏 (電気通信大学)	『問題=物質となる身体』に おけるジュディス・バトラ ーの系譜学的実践 —— 形相 と質料の区分の系譜学 青本 柚紀 (東京大学)	木幡順三の美意識論 —— 生き方としての美学 柳澤 広美 (成城大学)	ラカンの美学 落合 仁司 (同志社大学)

当番校企画 シンポジウム「イメージの〈通路〉」 会場：南校舎 5階 ホール	
15:00-15:10	趣旨説明／登壇者紹介
15:10-15:35	発表 1：遠山 公一(慶應義塾大学) 「デイヴィッド・フリードバーグ著『イメージの力』」
15:35-16:00	発表 2：樋笠 勝士(岡山県立大学 特命研究員) 「フィクション(イメージと言葉)が交叉点となる複数世界」
16:00-16:25	発表 3：森下 隆(慶應義塾大学アート・センター) 「舞踏家土方巽における病める身体の形姿」
16:25-16:50	発表 4：坂本 泰宏(信州大学社会基盤研究所、マックス・プランク経験美学研究所) 「イメージ空間における意識と像行為(Bildakt)の所在」 *進行・討議モデレーター：後藤 文子(慶應義塾大学)
16:50-17:00	休 憩
17:00-18:00	討 議

18:00-18:15	渡部 葉子(慶應義塾大学アート・センター)「建築公開(慶應義塾の建築プロジェクト)」 会場：南校舎 5階 ホール
-------------	---

18:45-20:45	懇親会 会場：学生食堂 [生協食堂] 西校舎半地下 1階
-------------	------------------------------

展示施設自由見学(10月14日[土]のみ)：福澤諭吉記念 慶應義塾史展示館 10:00-18:00／ 慶應義塾大学アート・センター 11:00-18:00／慶應義塾ミュージアム・コモンズ 11:00-18:00
--

10月15日(日)

8:50	受付開始 第一校舎 2階 ロビー
------	------------------

第一校舎 2階				
教室	会場 1 121	会場 2 122	会場 3 123	会場 4 124
若手研究者 フォーラム	F分科会 1 美学 1 司会: 森 功次(大妻女子大学)	F分科会 2 現代美術 1 司会: 平芳 幸浩(京都工芸繊維大学)	F分科会 3 美学 2 司会: 岡本 源太(國學院大学)	F分科会 4 現代美術 2 司会: 松井 裕美(東京大学)
9:30-10:00	不道徳主義再考 — A. W. イートンの「ラフ・ヒーロー」概念と想像的抵抗を中心に 中西 健(京都大学)	1990年代のミハエル・ボレマンズの活動について 石川 絵梨花(実践女子大学)		
10:05-10:35	芸術の認知的価値とは何か — ビアズリーの美的厚生論からの再考 汪 瑾如(東京大学)	ジョン・シャーカフスキーは「ニュー・ドキュメンツ」展(1967)で何を目標したか 山際 美優(同志社大学)	アガンベンの美学思想について — 美学の破壊から芸術機械の不活性化へ 竹下 涼(京都大学)	『アッサンブラージュ、エンパイロメント、ハプニングス』(1966)における具体美術協会とアラン・カプローの関わり 武澤 里映(大阪大学)
10:35-10:45	休 憩			
若手研究者 フォーラム	F分科会 8 美学 3 司会: 柿木 伸之(西南学院大学)			
10:45-11:15	芸術作品を「読むこと(Lesen)」の解釈学的意義 — ガダマー解釈学における「像(Bild)」論の展開 土方 尚子(中央大学)	荒川修作の無-意味な身体 — 『意味のメカニズム』と『建築する身体』を架橋する 花房 太一(京都芸術大学)	マリア・サンブラーノの「注意」概念について 江川 空(京都大学)	モネを語るマッソン — シュルレアリスムの画家による印象派絵画の解釈 古屋 詩織(早稲田大学)
11:20-11:50	フッサールにおける再生としての想像概念について 伊藤 俊介(東洋大学)		性癖と趣味 — カント哲学における趣味の政治的再定位 中村 陽太(東京大学)	マーク・ロスコ《ロスコ・チャペル壁画》にみる次世代の美術動向への応答 森 卓也(一橋大学)

11:50-13:20	昼休み 昼食会場: 学生食堂 [生協食堂] 西校舎半地下 1階 11:30-13:30 利用可能 / 建築公開(三田演説館、旧ノグチ・ルーム、猪熊弦一郎作壁画《デモクラシー》) 11:30-15:00			
-------------	--	--	--	--

研究発表	分科会 5-1 身体と社会 司会: 武田 宙也(京都大学)	分科会 6-1 出来事という制作 司会: 津上 英輔(成城大学)	分科会 7 境界と接続 司会: 秋庭 史典(名古屋大学)	分科会 8-1 グローバルな共感 司会: 平井 章一(関西大学)
13:20-14:00	「ファウヌスの家」の装飾プログラム研究 — 《アレクサンドロス・モザイク》と《魚介類のモザイク》を中心に 野々瀬 真理(東北大学)	なぜ悲劇で悲しむべきなのか — フィクション鑑賞における感情的反応の適切さについて 岡田 進之介(東京大学)	「詞」における時間と自己の表現 — 『人間詞話』(1908)の概念「境界」を中心に 楊 冰(大阪公立大学)	
14:05-14:45	共同体「キブツ(kibbutz)」の労働行為とダニ・カラヴァンの芸術制作 — 展覧会「マコム(makom)」(1982年)の分析に基づく再解釈 早坂 若子(慶應義塾大学)	18世紀前期の人形浄瑠璃におけるカシラの流用について 細田 明宏(帝京大学)	芸術の機能を見出すのは誰か — 鑑賞者、制作者、制度のフレーミング Jean Lin(筑波大学)	1920年代の斎藤佳三における装飾美術 島津 京(専修大学)
14:50-15:30	「言説的サイト」概念の批判的検討 河 珠彦(東京大学)	A・G・ブラガーリアとピクトリアルイズム — 未来主義者が理想とした芸術写真のあり方 角田 かるあ(慶應義塾大学)	機械の身体 — 美学は人工知能をどう語るのか 吉岡 洋(京都芸術大学)	須田国太郎の絵画技術について — 小林 俊介(山形大学)

15:30-15:40	休 憩			
-------------	-----	--	--	--

研究発表	分科会 5-2 身体と社会 司会: 川瀬 智之(東京藝術大学)	分科会 6-2 出来事という制作 司会: 関 直子(早稲田大学)	分科会 8-2 グローバルな共感 司会: 高梨 友宏(大阪公立大学)
15:40-16:20	「身体」が見る複相的な世界 — メルロ＝ポンティの『眼と精神』が示す身体と自然 柿沼 美穂(東京工芸大学)	高松次郎の《山手線事件》 — 「空虚」の可視化を求めて 大森 和紗(同志社大学)	エコロジーを思考する芸術表現 — より豊かな「美的共感」のための試論 大久保 美紀(情報科学芸術大学院大学)
16:25-17:05	ナンシーにおける「分有」の概念と情動的主体としての衣服 安齋 詩歩子(東京工業大学)	福島秀子の抽象表現 — 円から青へ 金澤(新畑) 清恵(東京都現代美術館)	クレメント・グリーンバーグの美学における美的判断の構造 — カント美学との連関を手がかりに 大澤 慶久(東京藝術大学)
17:10-17:50	ジョン・デューイの美的経験論と日常美学 — カッレ・プオラッカによる整理を中心として 青田 麻未(群馬県立女子大学)		

10月15日(日)

8:50	受付開始 *受付は第一校舎 2 階ロビーのみで開設します。
------	-------------------------------

南館(法科大学院棟)地下4階			
教室	会場 5 2B41	会場 6 2B42	会場 7 ディスタンスラーニング・ルーム
若手研究者 フォーラム	F分科会 5 美術史 1 司会:加藤 明子(三菱一号館美術館)	F分科会 6 音楽と舞踊 司会:小穴 晶子(多摩美術大学 名誉教授)	F分科会 7 映画 司会:前田 茂(京都精華大学)
9:30-10:00	クリストファー・ウォールのステンドグラス — 近代ガラス工芸史における新素材の意義に基づく考察 方波見 瑠璃子(慶應義塾大学)	A. サン=レオン著『ステノコレグラフィ』に見出すクベの歴史的連続性 — 他の時代のクベとの比較を通じて 吉田 久瑠実(成城大学)	
10:05-10:35	ジョン・ウィリアム・ウォーターハウス《マリアムネ》に関する批評分析と「白衣の女」について 本美 里紗子(國學院大学)	アントン・ブルックナーの《交響曲第 5 番》における聖と俗の統合 岡本 雄大(京都大学)	1930年代の機械美における音声的側面 — 「映画音」と「音画」理論の有機性について 王 瑋海(立命館大学)
10:35-10:45	休憩		
若手研究者 フォーラム		F分科会 9 美術史 2 司会:吉田 朋子(京都ノートルダム女子大学)	
10:45-11:15	非活動的な身体と音楽的テーマ — アルバート・ムーア《音楽家》と《カルテット》 梶間 里奈(筑波大学)	エドゥアール・マネ《皇帝マクシミリアンの処刑》にみる1860年代の画家の実践 川澄 祥(名古屋大学)	“Hollywood Renaissance”におけるイエス・キリスト像の転換 朴 志元(関西学院大学)
11:20-11:50		モーリス・ドニのアラベスク論 — 活動初期における「象徴的装飾としての絵画」の探究 吉原 里花(慶應義塾大学)	アニメーションに見られる時間の非整合性について 倉根 啓(京都大学)

11:50-13:20	昼休み 昼食会場: 学生食堂 [生協食堂] 西校舎半地下 1 階 11:30-13:30 利用可能 / 建築公開(三田演説館、旧ノグチ・ルーム、猪熊弦一郎作壁画《デモクラシー》) 11:30-15:00
-------------	---

研究発表	分科会 9-1 言説と批評 司会:新畑 泰秀(アーティゾン美術館)	分科会 10-1 造形の変位 司会:竹中 悠美(立命館大学)
13:20-14:00	17世紀フランス宗教画と grâce の概念 — アンドレ・フェリピアン美術批評をめぐって 望月 典子(慶應義塾大学)	J. W. ウォーターハウスの折衷主義とモダニズム 山口 茜(筑波大学)
14:05-14:45	ニコラ・プッサン作《ニュサのニンフに預けられる幼いバックス、ナルキッソスとエコーの死(バックスの誕生)》 — 物語と空間、文学典拠の境界 福田 恭子(神戸大学)	現代日本美術における少女のアブジェクト — 澁澤龍彦「少女コレクション序説」に着目して 山田 萌果(北海学園大学開発研究所)
14:50-15:30	若さとしての牧歌 — プッサンの《詩人の靈感》と文芸ジャンルの新旧の問題 高橋 健一(成城大学)	現代イギリスの「公式戦争美術」について 石田 圭子(神戸大学)
15:30-15:40	休憩	
研究発表	分科会 9-2 言説と批評 司会:林 卓行(東京藝術大学)	分科会 10-2 造形の変位 司会:今村 信隆(北海道大学)
15:40-16:20	趣味のニーチェ的基準について 村山 正碩(一橋大学)	ヨーリス・フフナーヘル晩年画の中画における蒐集実践の視覚化 河村 耕平(東北大学)
16:25-17:05	雑誌『美術新報』が紹介した作家たち — 人選とその意味 日比野 未夢(千葉大学)	ロジェ・ド・ピールの肖像画論と「扮装肖像画」について 村山 雄紀(早稲田大学)
17:10-17:50	マネはいかなる意味で「モダニズムの画家」であるのか — マイケル・フリード『マネのモダニズム』における「対面性」の概念をめぐって 折居 耕拓(大阪大学)	リチャード・ハミルトンの《The critic laughs》 — 1968年の「プリント」と1971-2年の「マルチプル」をめぐって 吉村 典子(宮城学院女子大学)

第74回美学会全国大会 プログラム

10月14日(土)

11:30- 受付 南校舎 5階 ロビー

東館 8階 総会(会場:東館ホール) 12:00-13:00

南校舎 5階 研究発表(会場:453, 455, 456, 457教室) 13:15-14:40

分科会 1 芸術と経験科学 司会:木村 直弘(岩手大学)

4 13:15-13:55 ウィリアム・ブレイクの《ニュートン》と「アルキメデスの死」 中嶋 康太(慶應義塾大学) P.13
5
3 — 古典的逸話を用いた理性批判

14:00-14:40 「生命」としての聴者 岡野 宏(電気通信大学) P.14
— 音楽療法へのブラウニズムの影響をめぐって

分科会 2 ジェンダーのありか 司会:長野 順子(大阪芸術大学大学院)

4 13:15-13:55 美とトランス・ミソジニー 高木 駿(北九州市立大学) P.15
5
5 — 美の家父長制の乗り越えをめぐって

14:00-14:40 『問題=物質となる身体』におけるジュディス・バトラー 青本 柚紀(東京大学) P.16
の系譜学的実践 — 形相と質料の区分の系譜学

分科会 3 根源への問い 司会:青木 孝夫(広島大学 名誉教授)

4 13:15-13:55 「古典」の形成という視点から見た沖縄近代 喜屋武 盛也(沖縄県立芸術大学) P.17
5
6

14:00-14:40 木幡順三の美意識論 — 生き方としての美学 柳澤 広美(成城大学) P.18

分科会 4 美学の位相 司会:桑島 秀樹(広島大学)

4 13:15-13:55 リオタールの美学と二つの「世界」 浅野 雄大(東京大学) P.19
5
7

14:00-14:40 ラカンの美学 落合 仁司(同志社大学) P.20

南校舎 5階 当番校企画(会場:南校舎ホール) 15:00-18:15

15:00-18:00 シンポジウム「イメージの〈通路〉」

企画趣旨 P.78

発表 1 デヴィッド・フリードバーグ著『イメージの力』 遠山 公一(慶應義塾大学) P.79

発表 2 フィクション(イメージと言葉)が交叉点となる複数世界 樋笠 勝士(岡山県立大学 特命研究員) P.79

発表 3 舞踏家土方巽における病める身体の形姿 森下 隆(慶應義塾大学アート・センター) P.80

発表 4 イメージ空間における意識と像行為(Bildakt)の所在 坂本 泰宏(信州大学社会基盤研究所、 P.81
マックス・プランク経験美学研究所)

進行・討議モデレーター 後藤 文子(慶應義塾大学)

18:00-18:15 建築公開(慶應義塾の建築プロジェクト) 渡部 葉子(慶應義塾大学アート・センター) P.82

展示施設自由見学

P.83-84

福澤諭吉記念 慶應義塾史展示館 「常設展示」

10:00-18:00

慶應義塾大学アート・センター 「Artist Voice III : 駒井哲郎 線を刻み、線に遊ぶ」展

11:00-18:00

慶應義塾ミュージアム・commons

「常盤山文庫×慶應義塾 臥遊^{がゆう}—— 時空をかける禅のまなざし」展

11:00-18:00

* 各施設へは、受付でお渡しする名札を着用してご入館ください。

10月15日(日)

8:50- 受付 第一校舎 2 階 ロビー

* 大会二日目は会場が第一校舎と南館(法科大学院棟)に分かれますが、
受付は第一校舎のみとなります。ご注意ください。

第一校舎 2 階 若手研究者フォーラム(会場: 121, 122, 123, 124教室)

9:30-11:50

F分科会 1 美学 1

司会: 森 功次(大妻女子大学)

9:30-10:00 不道德主義再考 — A. W. イートンの「ラフ・ヒーロー」
概念と想像的抵抗を中心に

中西 健(京都大学)

P.53

10:05-10:35 芸術の認知的価値とは何か
— ビアズリーの美的厚生論からの再考

汪 瑾如(東京大学)

P.54

F分科会 8 美学 3

司会: 柿木 伸之(西南学院大学)

10:45-11:15 芸術作品を「読むこと(Lesen)」の解釈学的意義
— ガダマー解釈学における「像(Bild)」論の展開

土方 尚子(中央大学)

P.72

11:20-11:50 フッサールにおける再生としての想像概念について

伊藤 俊介(東洋大学)

P.73

F分科会 2 現代美術 1

司会: 平芳 幸浩(京都工芸繊維大学)

9:30-10:00 1990年代のミヒャエル・ボレマンズの活動について

石川 絵梨花(実践女子大学)

P.55

10:05-10:35 ジョン・シャーカフスキーは「ニュー・ドキュメンツ」展
(1967)で何を狙ったか

山際 美優(同志社大学)

P.56

10:45-11:15 荒川修作の無-意味な身体
— 『意味のメカニズム』と『建築する身体』を架橋する

花房 太一(京都芸術大学)

P.57

F分科会 3 美学 2

司会: 岡本 源太(國學院大学)

10:05-10:35 アガンベンの美学思想について
— 美学の破壊から芸術機械の不活性化へ

竹下 涼(京都大学)

P.58

10:45-11:15 マリア・サンブラーノの「注意」概念について

江川 空(京都大学)

P.59

11:20-11:50 性癖と趣味

中村 陽太(東京大学)

P.60

— カント哲学における趣味の政治的再定位

F分科会 4 現代美術 2 司会：松井 裕美(東京大学)

1 2 4	10:05-10:35	『アッサンブラージュ、エンバイロメント、ハプニングス』 (1966)における具体美術協会とアラン・カプローの関わり	武澤 里映(大阪大学)	P.61
	10:45-11:15	モネを語るマッソン — シュルレアリスムの画家による印象派絵画の解釈	古屋 詩織(早稲田大学)	P.62
	11:20-11:50	マーク・ロスコ《ロスコ・チャペル壁画》にみる 次世代の美術動向への応答	森 卓也(一橋大学)	P.63

南館(法科大学院棟) 地下 4 階 若手研究者フォーラム 9:30-11:50
(会場:2B41, 2B42教室, ディスタンスラーニング・ルーム)**F分科会 5 美術史 1** 司会：加藤 明子(三菱一号館美術館)

2 B 4 1	9:30-10:00	クリストファー・ウォールのステンドグラス — 近代ガラス工芸史における新素材の意義に基づく考察	方波見 瑠璃子(慶應義塾大学)	P.64
	10:05-10:35	ジョン・ウィリアム・ウォーターハウス《マリムネ》に 関する批評分析と「白衣の女」について	本美 里紗子(國學院大学)	P.65
	10:45-11:15	非活動的な身体と音楽的テーマ — アルバート・ムーア《音楽家》と《カルテット》	梶間 里奈(筑波大学)	P.66

F分科会 6 音楽と舞踊 司会：小穴 晶子(多摩美術大学 名誉教授)

2 B 4 2	9:30-10:00	A. サン=レオン著『ステノコレグラフィ』に見出すクペの 歴史的連続性 — 他の時代のクペとの比較を通じて	吉田 久瑠実(成城大学)	P.67
	10:05-10:35	アントン・ブルックナーの《交響曲第 5 番》における 聖と俗の統合	岡本 雄大(京都大学)	P.68

F分科会 9 美術史 2 司会：吉田 朋子(京都ノートルダム女子大学)

	10:45-11:15	エドゥアール・マネ《皇帝マクシミリアンの処刑》に みる1860年代の画家の実践	川澄 祥(名古屋大学)	P.74
	11:20-11:50	モーリス・ドニのアラベスク論 — 活動初期における「象徴的装飾としての絵画」の探究	吉原 里花(慶應義塾大学)	P.75

F分科会 7 映画 司会：前田 茂(京都精華大学)

デ ィ ス タ ン ス ラ ー ニ ン グ ・ ル ー ム	10:05-10:35	1930年代の機械美における音声的側面 — 「映画音」と「音画」理論の有機性について	王 琼海(立命館大学)	P.69
	10:45-11:15	“Hollywood Renaissance” における イエス・キリスト像の転換	朴 志元(関西学院大学)	P.70
	11:20-11:50	アニメーションに見られる時間の非整合性について	倉根 啓(京都大学)	P.71

昼休み 昼食会場：西校舎半地下1階 学生食堂 [生協食堂]

利用時間 11:30-13:30

建築公開(三田演説館・旧ノグチ・ルーム・猪熊弦一郎作壁画《デモクラシー》)

* 三田演説館/旧ノグチ・ルーム 11:30-15:00 * 壁画《デモクラシー》は昼食時に学生食堂でご覧ください。

第一校舎2階 研究発表(会場：121, 122, 123, 124教室)

13:20-17:50

分科会 5-1 身体と社会

司会：武田 宙也(京都大学)

- 1
2
1
- 13:20-14:00 「ファウヌスの家」の装飾プログラム研究 — 《アレクサンドロス・モザイク》と《魚介類のモザイク》を中心に 野々瀬 真理(東北大学) P.21
- 14:05-14:45 共同体「キブツ(kibbutz)」の労働行為とダニ・カラヴァンの芸術制作 — 展覧会「マコム(makom)」(1982年)の分析に基づく再解釈 早坂 若子(慶應義塾大学) P.22
- 14:50-15:30 「言説的サイト」概念の批判的検討 河 珠彦(東京大学) P.23

分科会 5-2 身体と社会

司会：川瀬 智之(東京藝術大学)

- 15:40-16:20 「身体」が見る複相的な世界 —メルロ=ポンティの『眼と精神』が示す身体と自然 柿沼 美穂(東京工芸大学) P.24
- 16:25-17:05 ナンシーにおける「分有」の概念と情動的主体としての衣服 安齋 詩歩子(東京工業大学) P.25
- 17:10-17:50 ジョン・デューイの美的経験論と日常美学 — カッレ・プロラッカによる整理を中心として 青田 麻未(群馬県立女子大学) P.26

分科会 6-1 出来事という制作

司会：津上 英輔(成城大学)

- 1
2
2
- 13:20-14:00 なぜ悲劇で悲しむべきなのか — フィクション鑑賞における感情的反応の適切さについて 岡田 進之介(東京大学) P.27
- 14:05-14:45 18世紀前期の人形浄瑠璃におけるカシラの流用について 細田 明宏(帝京大学) P.28
- 14:50-15:30 A・G・ブラガーリアとピクトリアリズム — 未来主義者が理想とした芸術写真のあり方 角田 かるあ(慶應義塾大学) P.29

分科会 6-2 出来事という制作

司会：関 直子(早稲田大学)

- 15:40-16:20 高松次郎の《山手線事件》— 「空虚」の可視化を求めて 大森 和紗(同志社大学) P.30
- 16:25-17:05 福島秀子の抽象表現 — 円から青へ 金澤(新畑) 清恵(東京都現代美術館) P.31

分科会 7 境界と接続

司会：秋庭 史典(名古屋大学)

- 1
2
3
- 13:20-14:00 「詞」における時間と自己の表現 — 『人間詞話』(1908)の概念「境界」を中心に 楊 冰(大阪公立大学) P.32
- 14:05-14:45 芸術の機能を見出すのは誰か — 鑑賞者、制作者、制度のフレーミング Jean Lin(筑波大学) P.33
- 14:50-15:30 機械の身体 — 美学は人工知能をどう語るのか 吉岡 洋(京都芸術大学) P.34

1
2
4

2
B
4
1

分科会 8-1 グローバルな共感

司会：平井 章一(関西大学)

14:05-14:45	1920年代の斎藤佳三における装飾美術	島津 京(専修大学)	P.35
14:50-15:30	須田国太郎の絵画技術について	小林 俊介(山形大学)	P.36

分科会 8-2 グローバルな共感

司会：高梨 友宏(大阪公立大学)

15:40-16:20	エコロジーを思考する芸術表現 — より豊かな〈美的共感〉のための試論	大久保 美紀 (情報科学芸術大学院大学)	P.37
16:25-17:05	クレメント・グリーンバーグの美学における美的判断の構造 — カント美学との連関を手がかりに	大澤 慶久(東京藝術大学)	P.38

南館(法科大学院棟) 地下 4 階 研究発表(会場：2B41, 2B42教室) 13:20-17:50

分科会 9-1 言説と批評

司会：新畑 泰秀(アーティゾン美術館)

13:20-14:00	17 世紀フランス宗教画とgrâceの概念 — アンドレ・フェリピアン美術批評をめぐって	望月 典子(慶應義塾大学)	P.39
14:05-14:45	ニコラ・プッサン作《ニュサのニンフに預けられる幼い バックス、ナルキッソスとエコーの死(バックスの誕生)》 — 物語と空間、文学典拠の境界	福田 恭子(神戸大学)	P.40
14:50-15:30	若さとしての牧歌 — プッサンの《詩人の靈感》と文芸ジャンルの新旧の問題	高橋 健一(成城大学)	P.41

分科会 9-2 言説と批評

司会：林 卓行(東京藝術大学)

15:40-16:20	趣味のニーチェ的基準について	村山 正碩(一橋大学)	P.42
16:25-17:05	雑誌『美術新報』が紹介した作家たち — 人選とその意味	日比野 未夢(千葉大学)	P.43
17:10-17:50	マネはいかなる意味で「モダニズムの画家」であるのか — マイケル・フリード『マネのモダニズム』における「対面性」 の概念をめぐって	折居 耕拓(大阪大学)	P.44

分科会10-1 造形の変位

司会：竹中 悠美(立命館大学)

13:20-14:00	J. W. ウォーターハウスの折衷主義とモダニズム	山口 茜(筑波大学)	P.45
14:05-14:45	現代日本美術における少女のアブジェクト — 澁澤龍彦「少女コレクション序説」に着目して	山田 萌果 (北海学園大学開発研究所)	P.46
14:50-15:30	現代イギリスの「公式戦争美術」について	石田 圭子(神戸大学)	P.47

分科会10-2 造形の変位

司会：今村 信隆(北海道大学)

15:40-16:20	ヨーリス・フフナーヘル晩年画中画における蒐集実践 の視覚化	河村 耕平(東北大学)	P.48
16:25-17:05	ロジェ・ド・ピールの肖像画論と「扮装肖像画」について	村山 雄紀(早稲田大学)	P.49
17:10-17:50	リチャード・ハミルトンの《The critic laughs》— 1968年 の「プリント」と1971-2年の「マルチプル」をめぐって	吉村 典子(宮城学院女子大学)	P.50

研究発表

10月14日(土) 13:15-14:40 南校舎 5 階(453, 455, 456, 457)

10月15日(日) 13:20-17:50 第一校舎 2 階(121, 122, 123, 124)

南館(法科大学院棟)地下 4 階(2B41, 2B42)

ウィリアム・ブレイクの《ニュートン》と 「アルキメデスの死」

—— 古典的逸話を用いた理性批判

慶應義塾大学 中嶋 康太

ウィリアム・ブレイク (1757-1827) の《ニュートン》(1795~1805年頃)は、彼の画業の中盤に制作された12枚の大色刷版画の一枚である。この作品は独特の描写や特徴的な構図から、現代に至るまで高い評価を受けている。しかし、作品の描写に着目すると、半裸で洞窟や海底を思わせる風景の中に座り、コンパスで図形を描いている状況は、18世紀におけるアイザック・ニュートンを表現する作品としては極めて例外的である。そして、このような特異な描写を持つこの作品は、ブレイクが抱いていた、想像力を重視し、対立するものとしての理性を否定的に見る姿勢の表現として解釈されてきた。

《ニュートン》について、先行研究では、システーナ礼拝堂天井画を始めとした典拠の指摘や、ブレイク独自の理性批判を示す独自の象徴としてのコンパスなどを通じて、《日の老いたるもの》などの他作品との関係性を含めた作品解釈が行われてきた。近年の研究は、1805年頃の印刷で新たに追加された、巻物に描かれた図形や海底を連想させる風景などに焦点を当てている。

これら一連の先行研究では、典拠に関する指摘や描写の分析が行われており、絵画理解の一定の達成が見られる。しかしながら、これらの分析はブレイクが1790年初頭以降の彩飾本で作り出した神話や、その挿絵に大きく依拠している。そのため、ブレイクの思想そのものの解明は進展するものの、詩の挿絵ではない絵画《ニュートン》の解明には研究の余地が残されていると言える。そして、ブレイクが若い半裸の人物像を通じて、彼の思想や独自の象徴に精通していない鑑賞者たちに、どのように自身の理性に対する批判を伝えようとしたかという根本的な問いには、更なる検討の余地が残されている。

そこで、本発表では《ニュートン》の中核である若い人物像に改めて焦点を当て、ブレイクが利用した典拠の可能性として、「アルキメデスの死」の逸話を指摘したい。アルキメデスは、古代随一の数学者であり、幾何の問題に没頭して殺されてしまったことは、18世紀英国でも有名なエピソードであった。また、ラファエロ《アテネの学堂》に描かれたブラマンテ像がアルキメデスと解釈されていたように、彼のイメージは一定の存在感があったであろう。それらに加えて、アルキメデスとニュートンの両者が数学者であったことから、当時の記述では結び付けて言及された。

その彼が、幾何学の問題に没頭していて殺されたという「アルキメデスの死」は、理性を通じて世界を解明しようとする試みが悲劇的な結果を招くことを示しており、ブレイクの理性批判と共通項を持つものである。こうしたエピソードとブレイクによる理性批判を題材とした作品との関連性を議論することで、彼が自身の思想を絵画によって表現するアプローチの一端を明らかにしていきたい。

「生命」としての聴者

—— 音楽療法へのブラウニズムの影響をめぐって

電気通信大学 岡野 宏

本発表では18世紀末から19世紀初頭における音楽療法に対する「ブラウニズム」の影響を検討する。ブラウニズムとは、スコットランドの医師ジョン・ブラウン(1735-1788)によって提示された一元論的医学思想である。ブラウニズムは18世紀末から19世紀初頭にかけて西ヨーロッパや米国で流行し、とりわけドイツではロマン主義的な自然思想とも連動し、ノヴァーリスなどに影響を与えた。

ブラウニズムが同時代の音楽療法に対して影響を与えたことはすでに複数の先行研究(Möller 1971; Völkel 1979; Schumacher 1982; Kennaway 2012)で指摘されているが、それらはごく定式的な理解に留まっている。本発表は、複数の文献を比較検討することで、その治療の特性をより詳細に抽出することを試みるものである。

治療的な音楽の使用は西欧では古代からの伝統を持つものであるが、従来は「エートス」論のもとに魔術的な側面を有していた音楽療法が、より実証的な性格を強めるのは18世紀のことである(Kümmel 1977)。ただしGouk(2000)が指摘するように、18世紀においてもなお思弁的な音楽療法観は残存していた。この点について、本発表ではその実証性・思弁性を問うことはせず、記述内容に表出された治療思想それ自体を分析対象とする。

こうした問題設定を行うことで、以下の論点を抽出する。まず、18世紀の音楽療法言説一般において見られる傾向として、第一に音楽による治療的効果の「即時性」が強調されているということ、第二に「逆症療法」的な治療観が存在するということである。さらに、同時代の生理学的知見を応用した指標「興奮性 excitability」の多寡によって患者の状態を判断するブラウニズムの影響下にある音楽療法言説においては、第一に治療的効果がむしろ「漸次的」なものとされていること、第二にいわば「量化された同質の原理」とも言うべき治療観が形成されていることである。発表者はこうした変化の中に、フォーコーの言う不透明で厚みのある身体を伴う「人間」、ないしカンギレムの言う科学的計測の対象としての「生命」の出現を看取する。

その上で、発表者は本発表で検討した音楽療法において音楽を聴く被治療者を、一つの「生命」として捉える視点を提示する。そこでは、聴取自体が—— それを通じて聴者としての被治療者自身が変化するという意味で、それは生命の活動である——、正常と病理の間を推移し続ける。そのとき聴者は環境としての音楽の相関者となるが、この相関によって彼／彼女は絶えず変化する不安定な存在となる。こうした生命としての聴者は、制度的な芸術音楽におけるそれとは異なるようであるが、なお近代的なイデオロギーの所産として検討されるべきである。

美とトランス・ミソジニー

—— 美の家父長制の乗り越えをめぐる

北九州市立大学 高木 駿

美が男性中心的概念であることは、ジェンダー学、フェミニズム論、そして美学・哲学の、とりわけフェミニスト研究者によって批判されてきた。美しさは、男女の性的欲望に関わる権力構造のなかで、性的主体としての男性によって、客体としての女性の身体に担わされてきた概念である。C. コースマイヤーは、そのようないわば欲望の美を E. バークの理論のうちに指摘するだけでなく、欲望や欲求を「無関心」概念によって克服し、純粋な美を確立したとされる I. カントの理論にさえ、男女、つまりジェンダーの非対称的な権力構造が反映されているのではないかと疑問符を突きつけた (Korsmeyer 2004)。本発表ではまず、コースマイヤーの問題提起を受け止め、特にカントの『判断力批判』(1790) の分析を通じて、「美の家父長制」とでも呼べるセクシズムに根差した構造が近代美学理論のうちに存在することを確認する。

ところで、家父長制は、ジェンダーの規律と秩序を維持するために、ミソジニーの発動を構造的に要求する (Manne 2018)。美の家父長制においては、美しさは権力の客体である女性の規範となり、この規範を逸脱し、秩序を乱す者は、蔑視や中傷でもって処罰される。この意味で美しさはミソジニーを内包する。こうした構造を近代美学は理論的に支持してしまうのである。

果たして、美学は、美の家父長制およびセクシズムを乗り越えることができるのだろうか。この問いを考えるにあたり、美しさとジェンダーをめぐるフェミニストの研究、例えば、崇高さや醜さに女性を結びつけ、美しくない女性像を呈示するフェミニスト・アートの研究 (Robinson 2015) や、美容行為の有害性・従属性を暴露し、美しさの放棄を促す美容の研究 (Jeffreys 2015) を援用することは有効であろう。しかし、そうした試みのなかにはトランスジェンダーの女性を排除するものが存在する。トランスの女性の排除は、トランスの女性に対して発動されるトランス・ミソジニーの放置を意味するが、トランス・ミソジニーも、ジェンダー秩序の維持に関与する点 (Serano 2016) でミソジニーと同様の効果を発揮する。結果として、トランスの女性の排除は、美の家父長制の維持に貢献してしまうのである。

本発表は、まずカント美学をたよりに近代美学の美の家父長制およびセクシズムを確認し、次に美学が美の家父長制を乗り越える方法を吟味する。そのなかで、トランスの女性を排除する点でトランス・ミソジニーの発動を許容する方法が有害であることを明らかにし、逆説的に、美の家父長制の乗り越えにはトランスの女性の包摂が不可欠であることを示す。

『問題=物質となる身体』における ジュディス・バトラーの系譜学的実践 —— 形相と質料の区分の系譜学

東京大学 青本 柚紀

本発表ではジュディス・バトラーの『問題=物質となる身体』の第一部とくに第一章において、バトラーが質料と形相または言語と物質 (=身体) をめぐる伝統的な議論をいかに再構築ないしは再配置しているのかを示す。

ジュディス・バトラーはフェミニスト哲学における代表的な哲学者の一人である。ジェンダーないしはセックスの概念を抜本的に脱構築した初期の著作は、フェミニズムの金字塔とも言える仕事である。1993年の『問題=物質となる身体』(*Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*)の第一部第一章は『ジェンダー・トラブル』(*Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*) (1990年) に対してなされた、あらゆる物質性を言語的要素に還元してしまうものであるという批判への応答の性格が強い章である。したがって、この章で試みられることは第一に、物質の脱構築は物質という語の有用性を無に帰すことではないと示すこと、第二にしばしばフェミニズムの実践の基盤とされてきた身体の物質性が女性性の排除や価値剥奪を通じて構築されたものであることを示唆することである。

その際にまずバトラーが参照するのはアリストテレスとフーコーの「魂」への言及の比較であり、それは、プラトンの形相/質料論に関するイリガライの分析を批判しつつもその有用性を拾い上げるような批判的読解に転じてゆくのだが、これはまさにバトラーがその必要性を訴える「物質性の定式化の系譜学」である。先に示したバトラーの問題意識からしても、これらの分析は『ジェンダー・トラブル』執筆の前後からバトラーが試みているジェンダーの系譜学に連なるものである。

質料と形相は精神と身体の関係と類比的に捉えられてきた。そして、精神が男性的なものに、身体が女性的なものに結びつけられ、後者が劣位に置かれていたことは Kormeyer (2004) *Gender and Aesthetics: An Introduction* で指摘されるとおり、フェミニスト的観点から問題にされてきた。また、この質料と形相を区別し、そのうえで一方を他方の劣位に置く伝統的価値観に対しバトラーは、形相がそのような劣位に置かれる「外部」として質料を構成することによってその地位を安定させていること——すなわち、それが質料を構成する際の排除に根本的に依存していることを看破する。そしてそれは前述のように質料と形相の二項対立が精神と身体、男性と女性の二項対立に重ね合わせられてきたことを踏まえれば、ジェンダーやセクシュアリティの統制が質料と形相の分節化に際して機能しているということである。

本発表では Salamon (2010) *Assuming a Body: Transgender and Rhetorics of Materiality* などの先行研究を参照しつつ、『問題=物質となる身体』第一部第一章における系譜学的実践の詳細を検討する。そして、それを通じて質料と形相をめぐる伝統的な二項対立をバトラーがいかに脱構築しているのかを明らかにする。

「古典」の形成という視点から見た沖縄近代

沖縄県立芸術大学 喜屋武 盛也

文学、美術、音楽などの芸術作品において規範となり理想とされる「古典」の存在は、各時代や地域の芸術思想を規定するばかりでなく、作品創造や教育の現場、さらに広く一般の人々の常識に至るまで強い影響を与える。新たに生み出される作品に対して評価基準となる軸を規定し、また学習の対象とされるような模範的で優れた作品がどのようなものであるのかということは、それに反発するにせよ従うにせよ、ある地域や時代における文化のありかたを左右する、極めて重要な問題と見なし得る。

加えて、「古典」の在りかたを問うことは近代的な問題であり、かつ現代的な問いでもある。西洋においては、おそらく多くの断絶や復興を繰り返しつつも、長らくギリシャ・ローマの古典古代の文物が真正なる古典であり続け、新旧論争的構図において、離反と結合の相対立するベクトルの複雑な組み合わせのなかで近代および近代人の自覚が形成されたといえよう。視線を例えば日本に移しても、近代を迎える構図の相違、地理的歴史的なコンテクストの相違こそあれ、おそらく同様の事柄が姿を現すことだろう。総じて、近代ナショナリズムの隆盛を背景に、自国人・自言語の産物のうちにも「古典的」なものを見出す動きが世界的に確認される一方で、近代はそうした規範性そのものからの脱却を図る動きをもとより内包しており、そうした動きの帰結として、極めて現代的でフラットな構造が出現する。「古典」は、近代化、さらにはグローバル化の現代におけるアイデンティティ上の不安のなかで、今度は自文化の伝統の連続性を確認するための足場を支える役割を期待されるようになるかもしれない。

本発表はこうした問題を近代沖縄（もしくは琉球）の文化形成において考察するための端緒を開こうとするものである。「古典」の形成や機能についての研究一般に一事例を提供すると同時に、従来の沖縄芸術文化研究を新たな視点から整理することを視野に入りたい。本格的な考察を展開するためには各ジャンル内部の言説や教育制度の変遷を個別に地道に追ってゆく必要があり、そのうえでさらに、中国や日本、そして西洋との錯綜した相関関係を解きほぐしてゆく必要があるだろうが、まずは伊波普猷をはじめとした沖縄文化論の主導者と目される知識人たちの言説を介してアプローチすることにしたい。沖縄の伝統文化は一方では民俗文化として、それこそ文化人類学的な視点で民衆の生活誌から眺められたが、他方では、王国に栄えた宮廷文化としての側面も少なからず存在する。近代沖縄の知識人たちは、そうした古の宮廷文化を「古典」と見定め、それとの断絶を何らかの形で克服して近代の政治的文化的激動のなかで新しい沖縄文化を組み立てるための軸ないし指針を得ようと模索したのである。

木幡順三の美意識論

—— 生き方としての美学

成城大学 柳澤 広美

木幡順三(1926-1984)は、「美意識」の語を前面に出した稀有な美学者である。この語はかつて「美的体験」と同義とされていたものの、既に佐々木健一『美学辞典』にて、「美意識」を「美的体験」の意で使う美学者は少数であること、「美意識」の語に執着した美学者としては木幡がいることが指摘されている。なぜ木幡は「美意識」の語を採用し続けたのか。

日本語の「美意識」は、元々対応語であったはずの *ästhetisches Bewußtsein* とは異なり、それによって生きる姿勢をも決め得る倫理的な意味を含み、またそれが日常語として残っている。木幡もその意味を重視し、かつ「体験」の語では言い表せない持続的な意味を「美意識」の語に託したといえる。主著である『美意識論』(遺稿・1986)にある通り、彼は「美的体験」を「人格的中枢を深く震撼させる出来事」と捉える。その出来事の生起には「時熟」が必要であり、美的体験は常に急襲的に起きるものだが、美意識にはそれを支える「美的意志」の潜在的傾向がある。美意識が生き生きと働くために必要なのは「驚異体験」であり、これはプラトンやアリストテレスらの古代の言説に依拠するものの、それを知りだけでなく美の成立条件として認め、さらに驚異体験の内容が「無知の自覚」であるとする主張は独自のものだ。ここでは「無知の自覚」によって驚異体験の主体の側が変様することが求められている。こうした変様は、美意識を単に意識状態として捉え、その成立に至る諸条件をカント風の批判主義で吟味したところで究明できはしない。彼はこのように、美意識の成熟の先に人間の成長を求めており、そのような生き方の学としての美学を志している。

また『*求道芸術*』(遺稿・1985)では、まさに体験によって感得される価値だという意味で美と同じ根源を持つ聖が考察対象となり、「聖なるもの」の世界の開示について取り上げられるが、これもまた生き方を論じたものであり、『美意識論』と相互補完的に読むべきだ。「求道性そのもの」は「日常生活の根柢にも、芸術活動にもひとしく見出されるべき、人間存在固有の傾向」であり、こうした「道を求める」意志の働きは、美意識を保持する「美的意志」の潜在的傾向と重なる。彼は「美的理性」の語を用いながら美意識に根源的な「知慧」としての性格を認め、美意識を「悟り」だとすら述べる。いかに生きるかという問題意識による「美意識」と「求道」が捉えるものは、東西で限定されることはない。

木幡が「美意識」の語を使い続けたのは、生き方としての美学を追求するためだった。それは「求道」の語にも象徴されている。「美意識」は日常語として直接、また「求道」は修行実践という意味で、我々の日常生活に馴染んだ語である。美学を我々の日常的な生と切り離さずに考えようとするならば、木幡美学が果たす役割は大きいはずだ。

リオタールの美学と二つの「世界」

東京大学 浅野 雄大

後期の J-F・リオタールは「崇高」を中心として、独自の美学的思索を展開した。しかしその先行研究では崇高の美学の「呈示不可能なもの否定的呈示」という枠組みこそ注目されてきたが、彼が乗り越えようとしていた美の美学が呈示不可能なものどう関わるかはあまり語られることはない。ミルンはリオタール美学における美の位置付けを考察することで、美と崇高の関係を共通感覚と主体の形成という観点から正確に位置付けている (P. Milne, "In Statu nascendi : Subjectivity and the Beautiful in Lyotard", 美学 (미학) 약어 : 미학, vol. 86, no. 4, 2020, pp. 137-172)。彼の考察は専らカント美学の枠内における両者の関係を扱っているが、より広がりを持たせるには技術や資本主義の発展に伴うメタナラティブの失墜という彼の技術社会論も考察の範囲に入れる必要がある。

ところで美から崇高への移行には二つの世界が大きく関わっていることは見過ごされている。一つは古典美学的世界であり、もう一つはテクノサイエンス的世界である。前者は人間本性やその歴史性に基づいた一元的な世界であり、それは統制的理念によって可能となる。後者は産業資本主義の発達に伴って前者の世界が崩れ去った後に訪れる人間が周縁化された世界であり、無限の富と力という理念が統制している。

本発表ではリオタールが主張する美から崇高への移行を、古典美学的世界からテクノサイエンス的世界への移行という見取り図で捉え直すことを目的とする。彼は『非人間的なもの』(Lyotard, *L'inhumain : causeries sur le temps*, Galilée, 1988) におけるいくつかの論考で二世界の移行を論じており、そこで美の美学を前者に、崇高の美学を後者に結びつけている。

しかし事はそう単純ではない。なぜなら、彼の移行論には以下のような入り組んだ議論が含まれているからである。まず、美の美学は社会的・政治的パラダイムを有機化する古典美学的世界に帰される一方で、それが「達成 [achèvement]」されるのはテクノサイエンス的世界においてであり (*ibid.*, p. 118)、二つの世界の間には単なる断絶だけではなく、特殊な連続性が存在している。そして崇高の美学に関しては、それがテクノサイエンス的世界に合致していると同時に拒否しており (*ibid.*, p. 124)、崇高は産業資本主義の原理に収斂していくわけではない。このように複雑な顛末を辿る美から崇高への移行は、先に示した二つの世界の分析によって整理することができる。よって本発表は、それぞれの世界で働いている理念の性質を分析し、両者を整理しながらリオタール美学における美と崇高を位置付けるものだ。

ラカンの美学

同志社大学 落合 仁司

ラカンはシニフィアンの発話と対象 a の享樂を人間に最も根源的な 2 つの行為と考える。ここにシニフィアンとは、音=聴覚映像のみならず、形と色=視覚映像、感触=触覚映像、味=味覚映像、匂=嗅覚映像を含む感覚映像全般を指し示し、対象 a とは、物体のみならず、他者の身体とその部分を含む小文字の他者全般を指し示す。したがってシニフィアンの発話は、音あるいは形と色の発話、すなわち芸術の生産を含意し、対象 a の享樂は、物体としての芸術作品あるいは他者の身体とその部分としての自然美の享樂、すなわち美の消費を含意する。

シニフィアンを発話し対象 a を享樂する、芸術を生産し美を消費する主体、行為者の存在が想定される。このとき行為者が発話し享樂するシニフィアンと対象 a、芸術作品と自然美を財と呼ぼう。この行為者と財の関係を精査することにより、美学にとって興味深い帰結が導かれる。

ラカンは、財を 2 次元実射影空間 $P^2(\mathbb{R})$ 、行為者を 2 次元球面 S^2 による 2 重被覆 S^2/S^0 で表現し、その関係を明らかにしようと試みた。本論は、ラカンの着想を生かしつつ、より一般的で自然な表現を試みる。

シニフィアンの発話を、発話者を群 G 、発話を群 G の作用 Gx 、シニフィアンを群 G の作用する軌道 $X=Gx$ で表現し、対象 a の享樂を、対象 a を不動点 x 、享樂を固定部分群 H による不動点 x の保存 $Hx=x$ 、享樂者を固定部分群 H で表現する。このときシニフィアンと対象 a を含む財 X は、発話者と享樂者を合わせた行為者 G/H と、同型 $X \cong G/H$ になる。

財と行為者の同型は、任意の財がある 1 人の行為者に対応し、任意の行為者がある一つの財に対応することを指し示す。すなわち行為者は財として現われる。これは行為者が市場において財として現われる物象化の定義ではなかったか。言うまでもなく物象化はマルクスの提示した概念である。マルクスは財が市場化することによってそれを生産し消費する主体は私的になり物として現われると考えた。しかしシニフィアンの発話も対象 a の享樂も、それらが私的であることは自由であることと同義ではなかったか。

本論は、シニフィアンの発話と対象 a の享樂という人間にとって根源的な 2 つの行為が、必然的に物象化を帰結し、したがって発話と享樂の私的な自由を導き出すことを明らかにした。発話と享樂の私的な自由こそ、認識論でも倫理学でもない美学の存在理由ではないだろうか。

「ファウヌスの家」の装飾プログラム研究

— 《アレクサンドロス・モザイク》と《魚介類のモザイク》を中心に

東北大学 野々瀬 真理

「ファウヌスの家」は、ヘレニズムの宮殿建築である列柱付きの中庭（ペリスティリウム）と、古代ローマの邸宅に特徴的な天窓付き広間（アトリウム）を持つ、折衷様式の邸宅である。前3世紀に工事が始まり広間と中庭が設けられ、前1世紀ごろに壮麗な床モザイクが敷かれた部屋が、二つの空間と隣接して設置された。広間に隣接した部屋には、魚介類や鳥類、酒を司る精霊など、饗宴を想起させるモザイクが敷かれた。一方中庭に面した部屋には、巨大な戦闘図が表されたモザイクが敷かれた。この戦闘図は「イッソスの戦い」の一場面を表していると考えられており、描かれた将軍に因んで《アレクサンドロス・モザイク》と呼ばれている（A. Cohen, 1997）。これらの作品は、邸宅が噴火で埋まる後79年まで維持され、現在ではナポリ国立考古学博物館に所蔵されている。

先行研究では、「ファウヌスの家」の広間の饗宴主題のモザイクと中庭の《アレクサンドロス・モザイク》は、それぞれ客人に向けた装飾、家族や友人に向けた装飾として分けて考えられてきた（F. Pesando, 1996）。これは、広間（アトリウム）と中庭（ペリスティリウム）を持つ古代ローマの一般的な邸宅において、邸宅の主人の被保護者（クリエンテラ）などの客人は広間まで、親しい友人は中庭など家の奥まで入ることを許されたと考えられているためである（R. Ling, 2005）。しかし、「ファウヌスの家」においては、広間の周囲の部屋のひとつが、中庭に通じる通路の役割を果たしている。この部屋の発掘は19世紀に行われ、その調査記録が詳細に残っていないことから、中庭への通路がどの時点で設置されたのかは検証されてこなかったが、もし前1世紀までに設置されていた場合、《アレクサンドロス・モザイク》は饗宴主題のモザイクと併せて、被保護者などの客人をもてなすために設置された可能性が高い。また、通路となった部屋には《魚介類のモザイク》が敷かれており、このモチーフはポンペイの他の邸宅において、アレクサンドロス大王に関連する図像が表された部屋の、入り口付近の壁に表されていることが確認されている（J. Pollitt, 1986）。

本発表では、《アレクサンドロス・モザイク》と、広間から中庭への通路に設置されていた《魚介類のモザイク》を中心に、「ファウヌスの家」の装飾プログラムを再考する。まず、中庭への通路の設置年代を考察し、《アレクサンドロス・モザイク》が設置された当時、客人がこのモザイクを見るために広間から中庭に入ることができたという仮説を検証する。次に古代の文献の記述から、《アレクサンドロス・モザイク》と《魚介類のモザイク》のモチーフに見られるヘレニズム美術の影響を考察する。さらに、2つのモザイクを「ウェッティの家」などの壁画装飾と比較し、紀元前1世紀以降のポンペイにおける戦闘主題と饗宴主題の受容を考察することで、「ファウヌスの家」の通時的な装飾プログラムの構築を試みる。

共同体「キブツ (kibbutz)」の労働行為と ダニ・カラヴァンの芸術制作

— 展覧会「マコム (makom)」(1982 年) の分析に 基づく再解釈

慶應義塾大学 早坂 若子

イスラエルの現代作家、ダニ・カラヴァン (Dani Karavan, 1930–2021) は、生涯を通して「場」を示すヘブライ語「マコム」を重視した制作を貫いた。その制作の基盤となるのは、シオニズム運動と呼応して、20 世紀初頭以降、現在のイスラエル各地につくられた共同体「キブツ (kibbutz)」である。ポーラ・M・レイマンは、この共同体に特異な点として、A. D. ゴードンの思想をあげる。すなわち、ユダヤ人は大地に直接働きかけること、つまり農業を通して、はじめて入植、共同体形成の権利を得ることができるとの主張であり、彼のそのような思想は労働をその基本とする「キブツ」の形成を先導した。1948 年、カラヴァン自身も仲間と共に「キブツ・ハレル」を創設し、1955 年までそこで生活を営み、そして芸術制作を行った。

本発表の目的は、概してサイト・スペシフィック・アートを代表する芸術家とみなされるカラヴァンの制作の特性を、むしろ「キブツ」における労働行為という観点から捉え返し、新たに解釈し直すことにあつる。たとえば花粉を用いたインスタレーションで知られるヴォルフガング・ライプらに美的行為としての制作的特性を認めることができるとすれば、カラヴァンの制作はそれらと一線を画すと言わざるを得ない。発表者は、その本質が、倫理的価値の追求と不可分であるとのアスペクトを重視する。

そのための分析対象とするのが、イスラエルのテルアビブ美術館で開催されたカラヴァンの個展「マコム」(1982 年) である。作家自身によって展覧会のタイトルにあてられた「マコム」は、「キブツ」を基盤とするカラヴァンの共同体的労働への関心が現れる制作行為と不可分な重要概念にほかならない。彼はこの展覧会のために、美術館建築内外にわたる板材を用いた大規模な構築物、砂と水を用いた造形作品を制作し、展示室の窓からのぞめる屋外部分にはオリーブの木を植える。この木はアラブ人共同体から新たにイスラエルの入植地となった共同体から移植されたものであり、「キブツ・ハレル」における二つの民族の関係構築への取り組みにも通じる。砂を撒き、植物を植え、板材を加工し組み立てる、というこれら一連の制作行為は、カラヴァンが職人らと共に手を動かす、文字通りの共働によって実現している。

発表者は、カラヴァンのこうした制作の本質は、従来の、いわゆるインスタレーション作品としての解釈によっては十分に明らかにされ得ないとの立場に立ち、発表者自らがイスラエルで行なったキブツ、テルアビブ美術館の現地調査、資料調査に基づいて、以下の結論を導きたい。すなわち、カラヴァンの制作は、美術館に特有の近代性を批判的に組み替えつつ、人々が能動的に生きる場を共に獲得していく「キブツ」的な社会が、現代においても実現しうることを追求するものであつた。

「言説的サイト」概念の批判的検討

東京大学 河 珠彦

本発表は、アメリカの美術史家ミウォン・クォンが提示した「言説的サイト」概念について批判的に検討するものである。

クォンの著書 *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity* (2002) は、ミニマル・アート以降のサイト・スペシフィシティの系譜を三つのパラダイムに分けて提示したことで最も良く知られている。その中でも特徴的なのは、比較的最近の実践を特徴づける「言説的サイト」の概念である。クォンはニュー・ジャンル・パブリック・アートという、今日ソーシャリー・エンゲイジド・アートと呼ばれているものとも大きく重なる芸術実践に注目する。このような実践において「サイト」は「物理的位置」から「言説的ベクトル」に変化したとクォンは言うが、この「言説的ベクトル」は、ある場所における歴史や記憶など、特定の場所にまつわる言説を指すものではない。クォンによると「言説的サイト」が指すものは、特定の場所に縛られない「文化的論争、理論的概念、社会問題、政治問題、(美術制度に限られない) 制度的枠組み」などであり、例えば「生態学的危機、ホームレス、AIDS、ホモフォビア、人種差別、性差別」などを含む。クォンによると、今日のサイト・スペシフィックな芸術実践が取り組む「サイト」とはまさにこの「言説的サイト」である。この「言説的サイト」の提示は、サイト・スペシフィックな芸術実践の歴史的展開を捉えようとするクォンの議論において核となる部分といっても過言ではない。

このような「言説的サイト」概念は、必ずしも場所の物理的側面に縛られないような、サイト・スペシフィックな芸術実践の今日的なあり方がある程度的確に捉えてはいるものの、いくつかの批判に直面している。特に問題に思われるのは、この概念における「サイト」がもはや現実の場所と結びつかなくなった点である。この点はすでに数人の論者によって指摘されており、例えば T. J. デモスはクォンの「言説的サイト」の議論の限界として「作品が物質的な実践と歴史性から完全に引き離されているように見える」点を挙げている。本発表はこのような批判に同意しつつ、クォンの議論の批判的検討を行ったうえで、社会に関与しようとする今日の芸術実践がどのように場所と関わりうるかについて考察する。

これを行うために、本発表ではまず「言説的サイト」の内実を、それがその他のクォンの議論にどのようにつながるかを含めて詳細に検討する。そのうえで、クォンの議論に対してなされている T. J. デモスとジェイソン・ガイガーの批判を検討し、それらを部分的に受け入れながら、クォンの議論における問題点を指摘する。最後に、グラント・ケスターによるコラボレーティブ・アートと場所との関わりについての議論を参照しつつ、クォンの議論の修正を試みる。

「身体」が見る複相的な世界

——メルロ=ポンティの『眼と精神』が示す身体と自然

東京工芸大学 柿沼 美穂

メルロ=ポンティは『眼と精神』の中で、自然が画家に「話しかけてくる」ことについて述べている。これはいわゆる純粋な知覚ではないが、一種の受動的総合の体験と考えられる。

一般に、受動的総合は、能動的総合によって加工される素材のようにとらえられているが、『眼と精神』における画家の受動的総合には、能動的総合に変化を与える可能性をもっている。

メルロ=ポンティにおける視覚については数多くの議論がなされているが、その多くは前期の『知覚の現象学』を主とするものである。前期の視覚論はフッサールの影響が強く、山口一郎氏のように、受動的総合によって与えられる知覚や経験が、時間とともに、習慣または記憶となって蓄積されていくと捉えるものが多い(『メルロ=ポンティ研究』第20巻、2016年刊)。習慣はいわゆる習慣的身体において、記憶はより能動的な現勢的身体の関与とともに形成される。そして、その身体を有する「私」が、周囲の世界の問題や危険が生じた場合に、それを克服する、あるいはそれから逃れるためには、より意識的な現勢的身体の関与が要請される。シュナイダーはその例と考えられる。彼は、運動や知覚の経験が習慣的身体に蓄積できるが、それを現勢的身体とその働きにうまく結びつけられない。実際、現勢的身体によって、自らの受動的総合を、整理、秩序づけ、抽象化できない場合には、その知覚や運動が限定的なものになるとメルロ=ポンティは考えている。つまり、新たな運動や知覚を拓くには、意識的な知覚や運動を抽象化や構造化が必要と想定されているのである。

ところが、『眼と精神』においては、それまで素材のようなものに過ぎなかった受動的総合の知覚や経験が、能動的総合の仕組みやプロセスを変化させる可能性をもつものとして取り上げられている。自然が「話しかけてくる」現象のほか、『眼と精神』でメルロ=ポンティが注目するのは、抽象的考察から具体へ向かう線的遠近法のようなトップダウン的なものではなく、具体的な一本の線や個別的な色から可能な限りのイメージ喚起力を引き出すようなボトムアップ的なものである。そして、メルロ=ポンティの後期における知覚や運動について、ルノー・バルバラス氏のように、「肉」という観点から考察した論文はある(『現代思想』2008年12月臨時増刊号)が、「受動的総合」的に思われる知覚や経験が、「能動的総合」的な、記憶や経験全体の構成に影響を与える可能性に注目した論文は発表者の知る限り存在しない。

『眼と精神』においてメルロ=ポンティが考える受動的総合の新たな可能性は、画家の独自のスタイルの可能の制約に結び付くものでもある。彼は後期の思想において、より複相的な身体観・自然観への入り口にたどり着き、人間の個性や創造性との関連に関する議論の契機としたのではないかと考えられるのである。

ナンシーにおける「分有」の概念と 情動的主体としての衣服

東京工業大学 安齋 詩歩子

衣服研究にはこれまで、衣服を「皮膚」と見立てる近代以後の伝統的思想があった。その思想は大別すると二つに分けることができる。一つは衣服を皮膚の拡張とする「身体補綴」の考え方であり、もう一つは衣服を現象学的皮膚とみなし、「身体像」を補強すると考えるものである。しかしながら問題は、これらの思想が前提している存在論において衣服は皮膚(=身体)と同一視されており、衣服の対象性／主体性が考慮されていないことである。また衣服には「裏」と「表」が存在し、前者は自己と、後者は他者と向き合う面であることも想定されておらず、その両面性が衣服という問題系を複雑化している。だからこそ、衣服を単に「皮膚」として捉えるべきではない。

そもそも「ファッション」は近代以降(十九世紀後半～)、ジャン=リュック・ナンシー(「一九四〇～二〇二一」)の言葉で言うならばエコテクニ(技術-生物圏)時代に始まった現象である。同時期における衣服の芸術への接近は、未来派やシュルレアリスムなどの芸術運動のファッションや身体への関心に端を発するものである。さらに言えば、芸術家は布というメディウムへも関心を示していき、芸術の中での衣服は身体から切り離され自律した存在へ向かっていくことになる。

ナンシーは——彼の心臓移植の経験が物語るように——主体を含めた「多」の全てのオブジェクトに主体の地位を認めている。彼の「分有」の概念には「触れる」こと、「離れる」こと、そして「共に在る」ことの意味が含まれているが、これは衣服と身体の関係性を表現する上での確かな語彙でもある。ナンシーの「分有」の概念を衣服と身体の関係性において考察するために、本発表では田中敦子の《電気服》(一九五六年)を主な分析対象とし、衣服を「意匠／装飾」と切り離し自律したオブジェクトとして考察する。田中の《電気服》はその後の平面作品へつながる礎となるものだが、電気の配線がむき出しであることから、身体を感電の可能性にさらす危険性を併せ持つ。本品は明らかに「皮膚」からは程遠い対象=オブジェクトであり、田中の所属していた具体美術協会が重要視していた身体性も欠落している。しかし、《電気服》はオブジェクトでありながら自らが発光し、対峙する者の知覚経験へ向かうものである。

技術による管理の時代に衣服はその存在意義を失いかけているが、本来衣服は身体へ情動的に接触する主体である。本発表では《電気服》の分析を通して衣服の対象性／主体性を確認し、既存の衣服研究が衣服を「衣服=身体」という地位に留めていることから脱却し、「分有」可能で身体への影響を及ぼすことが可能な主体としての衣服と身体の関係、つまり「衣服-身体」という存在として、この総体を捉えることを試みる。

ジョン・デューイの美的経験論と日常美学

—— カッレ・プオラッカによる整理を中心として

群馬県立女子大学 青田 麻未

本発表は、ジョン・デューイ (John Dewey, 1859–1952) の美的経験論が、現代の日常美学のコンテクストにおいて、日常生活における美的経験を説明する基盤としてどのような有効性を持つのかを明らかにすることを目指す。

日常美学は 2000 年代後半からさかんに議論されるようになった美学の一分野である。だがそもそも、日常美学の論者たちのあいだでも、なにを美的経験として認めるのか、という点で議論の対立がある。日常的に繰り返すルーティーン的行為のなかで感じられる快をも一種の美的快として位置づけ、芸術経験と種類こそ異なれど質的に劣らない美的経験が成立すると主張する論者がいる (Haapala [2005]; Saito [2007][2017])。他方で、日常はそのままではやはり日常に過ぎず、なんらかの異化を経て特別なものとならなければ、芸術同様に強度のある美的経験を提供するものにはならないと主張する論者もいる (Leddy [2012])。この論争は、平凡／非凡あるいは親しみ／新奇さのような二項対立のうちに日常生活における美的経験をどう位置づけるかをめぐったものである。

そしてこれらの議論のなかで、時に肯定的に、時に批判的に、しかしかなりの頻度で検討されるのが、デューイが『経験としての芸術』(1934 年) において展開した美的経験論である。デューイは美的経験を「一つの経験 (an experience)」ということばで特徴づける。彼の美的経験論の骨子は、一般に次の二点に集約されるだろう。第一に、デューイは、美的と呼べる要素は知的活動や道徳的活動など、伝統的に美的経験とは区別されてきた経験のうちにも多かれ少なかれ見出すことができるとした。だが第二に、デューイは芸術以外の物事も我々に美的経験をもたらすとする一方、もっとも強化・純化された美的経験を与えてくれるものとして芸術を位置づけた。デューイの議論にもとづけば、結局のところ、美的経験は日常のなかに見出されるものだとしても、平凡なものではなく非凡なものだ、ということになるように思われる。だが、果たしてデューイの議論はそのような単純な図式のもとで理解されるべきものだろうか。

フィンランドの美学者カッレ・プオラッカ (Kalle Puolakka) の一連の論稿は、デューイの議論の日常美学への援用方法を検討している。本発表は、デューイにおける想像力のはたらきに注目するプオラッカの諸論稿を出発点として、デューイにおける「一つの経験」としての美的経験が、それ自体は非凡な経験であったとしても、どのようにして私たちの日常生活のなかにも組み込まれるかを検討する。プオラッカ自身は、デューイ美学にもとづくと、日常生活における規則的なルーティーンがもたらす親しみを美的なもののみならずすることは難しいと考えている。本発表では、日常生活のなかのいくつかの具体的な局面を例示しながら、このプオラッカの主張の妥当性について検討し、デューイを現代の日常美学のコンテクストにおいてプオラッカ以上に幅広く援用することができないか、その可能性も探る。

なぜ悲劇で悲しむべきなのか

—— フィクション鑑賞における感情的反応の適切さについて

東京大学 岡田 進之介

小説、映画、演劇などのフィクション作品の多くは特定の感情的反応を鑑賞者に喚起させる。例えばホラー映画は鑑賞者に恐怖を、サスペンスドラマは視聴者にサスペンスを感じさせることが多い。さらに言えばそのような私たちのフィクション作品の鑑賞実践において、作品（や場面）に対して特定の感情を持つことは適切であり、他の感情を持つことは不適切だと言える。例えばホラー映画で主人公の後ろから人影が迫っているときにユーモアを感じて笑ったり、逆に喜劇で登場人物が可笑しいことをしたときに悲しくて泣いたりするのは、不適切な反応とされるだろう。しかしそれはなぜなのか。そのようなフィクション鑑賞における感情的反応の適切さの基準が何であるかに関して、英語圏の現代美学においていくつかの主張が為されてきた (Currie 1990, 2020; Gilmore 2020)。

まず Currie (1990) は作品に対する感情的反応が適切なのは、その反応がその作品の虚構的作者のそれと調和する [congruent] ときであると述べる。つまり『アンナ・カレーニナ』においてアンナの死を憐れむべきなのは、それを語る虚構的作者がそれを憐れんでいるからだというのだ。これを本発表では調和説と呼ぶ。一方で Currie (2020) は作品に対する適切な感情的反応とは作者によって「意図された反応 [intended response]」であると主張する。これを意図説と呼ぶ。さらに Gilmore (2020) は、作品が表象する特定の対象に対するある感情を喚起するようにデザインされ、またそのデザインによってそうすることに成功するとき、その喚起された感情が適切だと述べる。この主張をデザイン説と呼ぶ。

本発表では調和説と意図説を批判してデザイン説を擁護するが、一方で Gilmore (2020) の主張にも改良の余地があることを指摘する。発表の構成は以下の通りである。第1節では調和説を検討する。調和説にはそもそも「虚構的作者」が何であるかが明確でないという問題がある。それを作品の語り手と解釈しても、作品から読み取られる仮想的作者と解釈しても、感情的反応の適切さの基準として不十分である。第2節では意図説を検討する。意図説に関しては作者がある感情を喚起することを意図していても、作品が適切な内在的特徴を提示しなければその感情的反応は不適切であるという点から批判する。第3節では Gilmore (2020) のデザイン説を検討する。デザイン説は作者の意図だけでなく、作品の内在的な特徴をも感情の適切さの基準に含んでいる点で意図説よりも優れている。しかし Gilmore (2020) は、フィクションでは現実とは異なり内在的特徴によって作者が適切な感情を恣意的に指定できると主張するが、それはもっともらしくない。そこで私はデザイン説の依拠すべき作品の内在的な特徴が何であるかを、感情の対象の基準的 [criterial] 性質の点から再検討する。

18 世紀前期の人形浄瑠璃におけるカシラの流用について

帝京大学 細田 明宏

人形浄瑠璃文楽で用いられる人形は、いくつかの部分品によって構成される。そのうち登場人物の人物像を表現する上で最も重要なのはカシラ（頭部）である。カシラは、顔面の造形によって数十の種類に分類され、それらは「娘」「文七」「孔明」などの種類名で呼称される。興行に際しては、登場人物に合わせたカシラがそれらのうちから選ばれて使用される。すなわちカシラは、様々な作品の登場人物に流用されるのである。

このように一つのカシラをさまざまな人物に流用することは、『浄瑠璃譜』の記事などから考えるに、18 世紀前期に始まったようである。それまでは、新たな作品を上演するたびごとにカシラを製作していたと考えられている。そしてカシラの流用は必然的に、造形の類型化をもたらしたと考えられる。

従来、18 世紀前期に始まったカシラの流用については、カシラそのものの問題として扱われることが多かった。しかしカシラの流用には、人形遣いがどのような演技をするかという問題も関わってくるはずである。なぜならば人形浄瑠璃で用いられる人形は、それ自体が何らかのものを表現する物体であると同時に、人形遣いの表現の媒体でもあるという二重性を有すると考えられるからである。

そこで現代の文楽人形遣いたちの言葉に耳を傾けると、「面より調子」、「娘のカシラはぼんやり作れ。魂はわしが入れる」、「名人は（人形でなくても）棒切れでもいい」などの発言を聞くことができる。これらの発言は、現代の文楽人形においては人形遣いの表現の媒体としての側面が強調されていることを示すといえるだろう。登場人物の人物像を表現するに際しては、人形遣いによる演技が中心的な役割を果たすのであり、人形自体は典型的な造形で十分なのである。

さて、カシラの流用が始まった 18 世紀前期は、人形浄瑠璃で用いられる人形についてさまざまな変化がみられた時代であった。三人遣い操法の創始はその代表的なものであろう。それらの変化は、義太夫節浄瑠璃の芸術論において登場人物の情（感情や心情）の表現を重視した新たな潮流が生まれたことを受け、人形操りにおいても情の表現が重視されるようになったことによるものであった（細田明宏 2011「人形浄瑠璃における『情』の重視と三人遣い操法の成立」、『美学』第 239 号）。

つまり 18 世紀前期に人形浄瑠璃における人形は、人形遣いが情を的確に表現するための媒体としての性格を強めたのである。そのことによって人形遣いの表現が優位となり、人形の表現物としての側面は相対的に弱まることとなった。結果としてカシラの造形は典型的なものとなり、いろいろな役に流用されることになったと考えられるのである。

A・G・ブラガーリアとピクトリアリズム

—— 未来主義者が理想とした芸術写真のあり方

慶應義塾大学 角田 かるあ

本発表の目的は、イタリア未来派の芸術家アントン・ジュリオ・ブラガーリア (Anton Giulio Bragaglia, 1890–1960) のピクトリアリズムに対する姿勢を手掛かりに、彼が理想とした芸術写真のあり方を再考し、彼が弟アルトゥーロ (1893–1962) とともに行った実験「フォトディナミズム」の写真史における位置付けを明らかにすることにある。

1911年に考案されたフォトディナミズムは、長時間露光を用いて被写体の運動の軌跡を印画紙上に可視化する写真实験である。写真史において同実験は、外見的特徴の類似により、しばしばマイブリッジやマレーらによる動体写真の延長線上に位置付けられてきた。しかし、フォトディナミズムを「写真を、純粋化し、高貴にし、真に芸術へと高める」方法とみなした兄弟は、実験考案の当初より、これが「科学的な」動体写真と混同されることを拒んだ。同実験をめぐる芸術理論の集大成『未来主義フォトディナミズム』(1913)において著者アントン・ジュリオは、フォトディナミズムの芸術的正当性を強調し、その根拠を被写体である人物の精神状態までもが途切れることなく可視化されることに置いた。

兄弟がフォトディナミズムを差別化した対象は、既存の動体写真だけではない。前掲書の記述からは、第一に、写真における絵画模倣の否定、第二にカメラの操作の無作為性を、兄弟が重視していた事実が窺える。これらを単純に読みとるならば、彼らの姿勢は、同時代の写真芸術の主流であったピクトリアリズムの批判に重なる。その意味で、フォトディナミズムをいわゆる「モダニズム」写真の先駆に位置付けることも不可能ではない。しかし、アントン・ジュリオが執筆したテキストを精読するならば、兄弟がピクトリアリズムを頭ごなしに否定していたわけではない事態が浮かび上がる。

たとえば、1912年に雑誌『未芸術写真』に寄稿したエッセイにおいてアントン・ジュリオは、ピクトリアリズムに基づく同時代の芸術写真の状況を分析した上で、ローマ万国博覧会内国際写真展における出展作品を作家別に批評している。作品によっては好意的な批評も見受けられる。他方、同時期には同時代のイタリアにおけるピクトリアリズムの大家グスターヴォ・ボナヴェントゥーラ (1882–1966) や美術史家アドルフォ・ヴェントゥーリ (1856–1941) らにインタビューを行い、写真芸術の現状と課題を検討している。いずれにおいても、議論の中心には「写真の芸術的正当性」をめぐる問題が確認される。

本発表では、上記のテキストに基づいてピクトリアリズムに対するアントン・ジュリオの両義的な態度を精査し、これにフォトディナミズムをめぐる作品と芸術理論を突き合わせることで、彼が理想とした芸術写真のあり方を再考する。その上で、「モダニズム」に照らし合わせた際の同実験の特異な位置について検討していく。

高松次郎の《山手線事件》 ——「空虚」の可視化を求めて

同志社大学 大森 和紗

本発表は、日本の戦後美術史において《山手線事件》と称されている一連の行為を、高松次郎(1936-1998)の観点から読み解くものである。

1962年10月18日、高松、中西夏之(1935-2016)ら4人は、品川駅から山手線の電車に乗り、自身の作品を乗客に見せながら移動した。高松は《紐》、中西は《コンパクト・オブジェ》を持ち込んだ。山手線を一周する予定は変更され、上野駅から外に出て上野公園で終了した。このことを報告する座談会をきっかけに、高松と中西は赤瀬川原平(1937-2014)と「ハイレッド・センター」を結成することになる。

山手線を舞台に繰り広げられた一連の行為は、今日《山手線事件》と呼ばれている。光田由里は、高松について論じた著作において、本行為を「集団による、匿名性を狙った行為」と記している。河合大介は、《山手線事件》における「匿名性」が赤瀬川にどのように影響したのかについて論じている。このように先行研究では、1960年代の「反芸術」的な「ハプニング」「イベント」として、その「集団性」や「匿名性」に特徴があるものとして語られてきたのである。

しかし、ここに作家の個別性を見いだすことができないものであろうか。発表者は、一連の行為に当事者や関係者がつけた呼称に注目したい。中西は、1966年9月に赤瀬川の「千円札裁判」の弁護側証人として出廷した折に、一連の行為を「山手線のフェスティバル」と呼んでいる。それに対し、高松は、これらの行為を実行直後から「事件」として語り続けている。これを受けて、赤瀬川は著書で「通称《山手線事件》」と記し、今日この呼び名が定着しているのである。

では、なぜ高松は一連の行為を「事件」と呼んだのだろうか。本発表では、《山手線事件》を高松の観点から再構成することを試みる。決行の意図や行為の詳細を同時代の言説や写真に基づいて検討することにより、作家が「集団性」や「匿名性」を求めた理由を見出し、その意義づけを行いたい。

そのために、まず、高松の一連の行為に関する語りをまとめる。これにより、高松が「事件」という時、事を起こした人物やその動機が特定できない出来事、すなわち「未解決事件」を指していることを確認する。次に、通称《山手線事件》に至る経緯を確認し、実行時の考えを検討する。そして、高松にとって「未解決事件」とは、退屈な現実を反転させる可能性である「空虚」であることを示す。最後に、通称《山手線事件》を撮影した写真を分析する。そして、高松は《紐》を直線状に引き延ばすことによって、一時的に場を占拠し、プラットフォームや公園といった本来は人が往来する空間に、人がいない空間を生じさせたこと、即ち「空虚」を可視化したことを明らかにする。

以上により、高松にとって山手線で行った一連の行為は「空虚」を生み出す試みであり、そしてそれを「事件」と呼ぶことで、その未解決性を強調するものであったと結論付ける。

福島秀子の抽象表現

—— 円から青へ

東京都現代美術館 金澤（新畑）清恵

本発表は戦後の抽象画家、福島秀子（1927-1997）が制作した1950-60年代の作品を中心にその特徴を明らかにし、戦後の抽象絵画における福島の重要性を確認するものである。

福島秀子（1927-1997）は東京で生まれ、文化学院女学部卒業後、モダンアート夏期講習会に参加、その後瀧口修造のもとに集まった山口勝弘、北代省三、弟の福島和夫等とともに総合芸術グループである実験工房に参加した。北代、阿部展也等の影響を受け、人体や顔、植物等を極端にデフォルメした具象画から出発し、やがて抽象画へと移行していった。福島の画業は近年再評価が進んでおり、国内外での関心も高まりつつあるが、その制作と作品の分析においてはいまだ検討の余地がある。とりわけ、60年代以降の研究はほとんど存在せず、この時代の研究を進めることが急務だと考える。

本発表ではまず、画面上に「円を押す技法（スタンピング）」について、その技法の特徴と意義を明らかにする。スタンピングは「非感情的」な形や線をもった丸い瓶の蓋等に黒い墨を塗り、濡れた紙に定着させる方法であるが、これは「単なるオートマティックな手法」ではなく、「濡れた画面ににじみ出る形態、線は意思のもと」に創られたとされる。スタンピングによる作品は、同時期の抽象芸術家たちと肩を並べて活躍し続けようとする福島が生み出した理性的表現方法で、過剰な自己表現や偶然性を極力抑えている。先行研究ではスタンピングの作品は「人」や「顔」の表現やオートスライド『水泡は創られる』に関連づけ論じられている。本発表においては、それらを踏まえ、改めて円を押すことについて考察する。押すことと描くことは明確に区別され、押された円は、写真のように断片的な時間を記録した存在であり、持続した、線としての時間ではなく、偏在した、点としての時間としての円が画面にあるのである。

1960年以降福島は、あらたな作品に挑みはじめる。福島が黒い色を捨てると語っていたように、70年代、黒は画面から次第に消え、様々な色の組み合わせによる試行を繰り返しながらも、画面に押ししていた円形は画面から消え去り、押しつけるものは色そのものに変化した。一時的に試行するパラフィンワックスによるコラージュ作品や青のシリーズにしても、技法への探求が己の絵画の本質であると思わせる試行の跡が見られ、スタンピングの成果は青を基調とした色の試みへと変化する。福島は「水」との関連を意識して青を用いており、円から青へと変化したのは、様式を発展させる意図があったからと考えられる。福島が新たな技法で表現の可能性を見出そうとしていたという意味で重要な変換であろう。本発表では、いくつかの代表作と新出の作品を対象に、円形から色彩へと、絵画の形式をずらしていく作品意図について考察することで、福島の作品の全体像を明らかにする一助となることを目的とする。

「詞」における時間と自己の表現

——『人間詞話』(1908)の概念「境界」を中心に

大阪公立大学 楊 冰

本論では、中国近代美学の創建者として知られる王国維が詞論『人間詞話』で論じた重要概念「境界」を考察する。彼が提唱した「境界」は中国の美学研究の核心的な概念となり、多くの重要な美学研究は「境界」から展開していった。「境界」は『人間詞話』の最初に登場する「詞は境界を以て最上と爲す。境界有れば則ち自ら高格を成し、自ら名句有り。」つまり「境界」は、詩ではなく詞の概念である。日本で広く知られている「漢詩」は主に中国の詩であって詞ではない。日本では代表的な詩人杜甫、白居易の名は広く知られているのに対して、代表的な詞人李煜は殆ど知られていない。

詩は五言、七言など、全篇の各句は同一の文字数であるが、詞は、各句の文字数は一定されず、文字数の異なる句が混在している。だが、両者の本質的な違いは、このような形式的なものだけにとどまらず、その性質にある。作詩は官僚を選抜する科挙に用いられる科目でもあるため、官僚を目指す文人たちにとって、詩を盛って自分の真実な感情を表すことより政治的な抱負や優れた思想、高尚な感情などを表すことが最優先される。それに対して、詞は文人たちが華やかな女性たち(芸者)に囲まれる宴会という娯楽の場に誕生した歌の歌詞である。文人たちは気に入りの芸者に歌詞を作って差し上げることから、徐々に詩で表せない私的な感情を詞に自由に表せることに気づいた。五代から文学素養の高い宰相や皇帝など詞の創作に関わることによって、詞は徐々に娯楽の場から離れ、中国の文学の新たなジャンルに成長した。詩は作者の「公的な顔」の意図的な表現に例えれば、詞は作者の「私的な顔」の無意識的な露われだと言える。

「境界」の考察にあたって、この概念は詩と異なる性質を持つ詩の概念であることを念頭に置かなければいけない。『人間詞話』において王国維は数多くの詞作を挙げて「境界」を説明したが、それらの詞作と「境界」の関係性について論じる先行研究は見当たらない。本論は王国維の最も称賛している詞人李煜の詞作「虞美人」をはじめ、四首の詞作に注目し、「境界」との関係性を探る。結論を先取って言えば、まず王国維の挙げた詞作はすべて詞人が春という季節に創作した点に共通している。花が満開から凋零へという春の自然現象は、時間の推移とそれにもたらされる命のあるものの消滅が、鮮明に感じられる季節である。詞人は繰り返される春ではなく今一度の春、つまり循環的ではなく経過的時間を描き出し、現在から過去へそしてまた現在へ、「過去の自分」と「いまの自分」の同一性を見つけようとする。しかし、「過去の自分」は幻のように消え去って、生きている今という瞬間の感覚、たとえそれは骨に染みる苦痛であっても、ただ一つの実感として得られる。「境界」は今という瞬間に生きている真実な感覚である。

芸術の機能を見出すのは誰か

—— 鑑賞者、制作者、制度のフレーミング

筑波大学 Jean Lin

本発表では、芸術の定義における機能主義を、環境美学等で用いられるフレーミング概念の下で捉え直すことで、対立する立場にある制度主義との統合を図る。

機能主義とは、端的にいえば、芸術の機能 —— 美的経験を提供する —— を果たしうる人工物を芸術とみなす立場である。機能主義的な考え方のメリットは、伝統的な美的観点に基づいた芸術の概念、および一般的に広く受け入れられている〈芸術〉という語の使用法に寄り添える、ということである。しかし、機能主義には、次のような問題点が指摘されている。第一に、例えば〈泉〉のように既存の芸術の機能を果たさない作品を説明することができない (Davies 1990)。第二に、芸術の機能を果たしうる人工物を全て芸術と見なすことは、あまりに広範囲の事例を芸術として認めることになるとして、芸術の境界を適切に示すことができない (Fokt 2015)。

これらの問題は、芸術の機能が誰によって、どのように決定、実現、判断されるのかということ、機能主義者が明確に示していないということに起因すると考えられる。本発表では、あるものが芸術作品であるためには芸術の機能を有している必要がある、という点では機能主義に賛同しつつ、それに加えて、芸術の機能が誰によって、どのように決定、実現、判断されるのかということ、これを明確にする。その手段として、日常美学や環境美学で用いられているフレーミング概念を導入し、鑑賞者、制作者、制度それぞれのフレーム (観点) がどのように芸術の機能に関与しているのかを分析する。

第一節では、鑑賞者のフレームと制作者のフレームとを区別する。芸術作品の鑑賞経験は、それがあらかじめ与えられたフレームから享受されるという点によって特徴付けられる (青田 2020)。したがって、制作者のフレームなくして鑑賞者が自らのフレームから対象に芸術の機能を見出す場合、それは芸術作品の鑑賞経験ではなく、環境や日常の鑑賞経験、あるいは、制作者が作品を制作する過程においてフレームを構築する行為に近いものであるといえる。一方で、芸術の機能の実現において、制作者のフレームだけでは不十分な場合もある。第二節では、一部の事例が芸術の機能を果たすためには、制作者のフレームに加え制度のフレームも必要となる場合があると指摘する。第三節では、芸術の境界を見極めるには機能主義と制度主義両方の観点が必要であることを示す。

本発表の見解は、芸術の境界の曖昧化が進み、芸術らしからぬ芸術と芸術らしい非芸術が入り乱れる現状において、帰属が不確かな事例を考察する枠組みを提供すると同時に、芸術の定義の機能主義と制度主義という既存の対立する言説を統合し、新たな芸術の定義として提案するという点で意義がある。

機械の身体

—— 美学は人工知能をどう語るのか

京都芸術大学 吉岡 洋

研究発表

分科会
7

生成系人工知能は私たちの知的な活動、とりわけ創造的活動にとって根本的な危機をもたらす可能性があると、警鐘を鳴らす人々がいる。人工知能の開発者自身の中にそうした発言をする人がいるため、私たちの多くは翻弄される。たしかに人工知能が学術研究や作品制作の現場において日々刻々、身近な問題と感じられてきたことは否定できない。例えばこの発表要旨文自体、ChatGPT によって出力されたものではないと、いったい誰が確信をもって断言できるだろうか？

この発表に美学研究における何らかの意義があるとすれば、それは、テクノロジーが可能にする人工的な情報処理マシンを人類に対する「挑戦」や「危機」とみなすという思考様式の根底に、何世紀にも及ぶ、ある根深い形而上学的信念が存在することを示す、という点にあるだろう。この信念は「フランケンシュタイン・コンプレックス」と呼ばれてきた心的機制と密接に関係している。このことを知るのはきわめて重要であり、美学が人工知能に関して何を語るにせよ、そうした認識を基にすべきであると私は考える。

人工知能の美学を思想史を参照しつつ議論するために、私はまずヒューバート・ドレイファスが1972年に発表した『コンピュータには何ができないか』を批判的に検討する。その時代に想定されていた人工知能は、たしかに現代私たちを取り巻くそれとはかけ離れたものだった。だから彼の議論自体がもはや時代遅れだと考える人がいても無理はない。それに対して、ドレイファスの議論を現代の人工知能に合わせてアップデートすることが本発表の趣旨ではない。むしろ逆であって、人工知能が私たちに突きつける問題を、ドレイファスが依拠していたハイデガー、キルケゴールの思想へと遡行し、最終的にはカント『判断力批判』まで到達して、そこに現代的な問題を再文脈化することを試みたい。

世の中では人工知能に「何ができるか」ということだけがもっぱら前景化され、これまで機械には不可能とされていた何らかの知的・創造的作業が今や「できる」ようになった、といったことばかりがニュースになる。こうした状況の根底にも、機械と人間を競合するライバル同士のように考える、ある奇妙な形而上学信念がある。マスメディアが好むこうした大騒ぎは、学術研究や文化政策にも影響を及ぼしているので、無視できない深刻な問題である。本発表の趣旨は、こうした考え方自体が大いなる錯覚に基づくものであるのではないかと問いかけることにある。

1920年代の齋藤佳三における装飾美術

専修大学 島津 京

19世紀末、ヨーロッパ各国では産業振興の一環として工芸改革が行われ、ドイツ工作連盟やバウハウスのように芸術家が産業を通じて生活に関わる動向が生じた。他方、アカデミズム批判を伴う新興芸術運動において、芸術家たちは旧来の芸術ジャンル解体を試み、建築、工芸を通じて生活に関わろうとした。つまり、近代化に伴う社会の再編成に伴い、芸術が携わるべき領域として「生活」が再浮上したといえる。

翻って日本では、サロンを踏襲した文展のあり方にみられるように、西洋からの「美術」概念移入において、工芸や図案は「純粋美術」から排除された。これに対し、図案家齋藤佳三(1887-1955)は、1913年のドイツ滞在で工芸改革運動や表現主義などの前衛芸術に接し影響を受けると、帰国後は「芸術家としての図案家」像を提示し、大正から昭和にかけて多様な活動を展開する。大正期には、工芸が純粋美術同様に創造的価値を持つ事を、高村豊周などの工芸家が主張したが、齋藤の活動は生活全般に渡り、ジャンルを超えた広がりを持つ点において彼らとは異なるものであった。

このような齋藤の特異性は、その装飾概念に由来すると考えられる。本発表は、これまであまり検討されてこなかった齋藤の「装飾美術」概念に着目することにより、近代日本における装飾概念の一側面を明らかにしたい。

齋藤は、「自己表出」を重視する自身の表現主義的芸術観を保ちつつも、集団としての「日本人」の生活様式を改善するために必要な基準作りとの両立を模索する。ここには、個人的なものと集団的なものの調停という難しい課題が生じているといえる。その解決のプロセスにおいて齋藤は、感性や情念の領域から生活様式の改善を担う「装飾美術」を構想する。齋藤によれば、「装飾美術」は生活に必要とされる人工物や自然物を「組織」し、そこに「美力」を発揮させるものである。そのため「装飾美術」は、単にひとつの物の表面を飾るということ以上の広がりを持ち、ジャンルを超えた展開をなし得るのである。齋藤は、「装飾美術」を「生活芸術」や「組織工芸」などとも言い換えつつ制作し、実践的な方法で普及を図っている。本発表では、例として1920年代の文展出品作と「リズム模様」を検討する。

齋藤の「装飾美術」に対する今日の評価として、その装飾的意匠が当時すでに時代にそぐわなくなっていたというものがある。しかし齋藤の「装飾」概念に着目するならば、装飾に、統一原理としての機能的役割を見出している点で、装飾を附帯的なものとして否定的に捉える機能主義に対する批判になり得ると考えられる。また、文展出品作は、生活環境の質への働きかけという点で当時突出し、孤立していたとする評価に対しては、齋藤と今和次郎の関係に注目し、齋藤の「装飾」観が今にも共有されており、必ずしも孤立してはいなかったことを指摘したい。

須田国太郎の絵画技術について

山形大学 小林 俊介

須田国太郎(1891-1961)は近代日本美術史において特異な位置を占める画家とみなされてきた。ヴェネチア派やエル・グレコら西洋古典絵画の研究に立脚しながらセザンヌにも傾倒し、近代的な「レアリスム」を目指したという評価の一方で、しばしば奇異なものと伝えられてきたその絵画技術と作品や理論的著述との照応については必ずしも合理的な説明がなされていない。「引っ搔き」や「削り」が多用されるその作画過程は「描いたというよりも消した画だ」(北脇昇)と評されてもいる。

結論からいえば、須田の絵画技術は下層を意図的に露出させ、上層の塗りとの層状／相乗効果によって視覚的な効果を得ようとしたものであった。いうならば下層を「塗り残した画」である。その技法はマックス・デルナー(Max Doerner, 1870-1939)が提唱した西洋古典絵画の作画技法によるところが大きい。デルナーは古典絵画にみられる、明部から暗部への移行調子における光学的灰色(optisches Grau)の効用を力説しており、この灰色は混色による灰色よりも彩度が高く鮮やかである。この光学的灰色は明部における白色を中心とした賦彩、すなわち白色浮出(Weißerhöhung)を暗部に向かって徐々に薄く塗ること、換言すれば暗部における下層の「塗り残し」によって得られる。須田の油彩画の随所に見られる塗り残しは、混色による色調の混濁を防ぎながら階調を充実させることに役立っている。

塗りつぶしと描き起こしを繰り返すと伝えられる須田の作画過程もまた、デルナーの提唱する技法の応用とみられる。デルナーによれば、古典絵画においては透明な上塗りと白色浮出を繰り返す重層的な技法によって階調や色彩を充実させている。これは須田作品に特徴的な明暗対比の強調には勿論、須田のいうバロック期の絵画の欠点である暗部の単色化を克服し、暗部の色調の回復にも役立つ。

下層の「塗り残し」を活用する須田の絵画技術は、転調(modulations)すなわち色彩の階調の組織化によって画面を構築するというセザンヌの作画理念とも照応している。印象派やセザンヌの作品における筆触分割、須田のいう色彩の「並置法」は視覚混合によって混色による色彩の混濁を防ぎながら階調を充実させようとするものであった。須田は「引っ搔き」や「削り」によって下層を覗かせて上層の絵具との並置的な効果を狙うとともに、画面の上層に並置的な賦彩も行っている。

須田のレアリスム、「油絵の光輝表現法」の核心は固有色を否定した印象派的な視覚表現を止揚し、物体の「動かざる色」を表現することにあつた。下層の「塗り残し」を階調表現のために活用する須田の絵画技術は、古典絵画の「重層法」と近代的な「並置法」を総合し、「動かざる色」を表現する手段であったと考えられる。

エコロジーを思考する芸術表現 —— より豊かな〈美的共感〉のための試論

情報科学芸術大学院大学 大久保 美紀

発表者はこれまでの研究において、高度情報メディア社会における「親密な主題に関わる芸術表現」が他者に開かれ、個別の生の枠組みを超えて追体験・共有される局面に芸術的表現の領域横断的な有効性と意味を見出してきた。高度情報化社会のメディアを通じた異なる表現行為は、充溢し、凡庸で均質化した。ソーシャルメディアや没入的プラットフォームの経験、高度テクノロジーが支える異なる美的経験は、個人の身体・記憶・日常など親密な主題に関する芸術表現の他者による〈追体験・共感〉を可能にした点で重要であり、本発表はこうした理解に基づいてより豊かな〈美的共感〉に焦点を当てる (Okubo 2017)。

人間の活動が生態系に重要な影響を与える〈人新世〉のエコロジーは、1989年に『三つのエコロジー』を著したフェリックス・ガタリという言葉によれば、個人精神・社会・環境の連帯を必要とし、その足枷となる人間中心主義および西洋的二元論を乗り越える必要がある (Latour 2019)。しかし、今日のエコロジーを思考する芸術表現は、伝統的ヒューマニズムを批判しつつも、認識の限界に縛られている状況である。発表者は、「親密な主題に関わる芸術表現」とエコロジー思想を独特な方法で結び、アートが本来持ちうる影響力を発揮するために、芸術作品の鑑賞経験における〈美的共感〉を異なる視座から考察する。

ロベルト・フィッシャーが1873年に提唱した「感情移入」(Einfühlung)は、対象がそれを取り巻く世界と形作る美的関係を意味し、その類縁的諸感覚との関係性において繰り返し論じられてきた。一方、Einfühlungには、主体が滲み出すような自己投影において、主体をある種の「混合器」(eine Mischerin, Vischer 1873)として成立させる契機、つまり、「世界の矛盾、静と動、私と非私が流れ、謎めいた全体としてまとまっている流動媒体」とする次元があるという議論の豊かな含意については深化されていない。このような感覚こそ、主体が無生物にすら自己を投影し、非自我に移ろうメタモルフォーゼの経験と呼ぶべきものであり、擬人主義やアニミズムとの関係において解釈すべき「共感」なのである。感覚を通じて他の生を想像し、イメージによって自らの認識の枠組みを軽々と超越するフィッシャーの「感情移入」論に着目する。

発表ではまず、「混合器」をめぐる、ステファニア・カリアンドロの共感論、および、エマヌエーレ・コッチャのメタモルフォーゼの哲学を参考にし、フィッシャーのEinfühlungを再考する。そして、植物の記憶の遍在性を扱うジャン＝ルイ・ボワシエの作品「Crassula ubiquiste」(2014)、および、構造を描くことで木々を知覚するフランシス・アレのドローイングが喚起する芸術実践における共感を踏まえ、エコロジーを思考するアートが持ちうるより豊かな〈美的共感〉について明らかにする。

クレメント・グリーンバーグの美学における 美的判断の構造

—— カント美学との連関を手がかりに

東京藝術大学 大澤 慶久

20世紀半ばのアメリカの現代美術に多大な影響を及ぼしたクレメント・グリーンバーグ (Clement Greenberg, 1909-1994) は、作品の形式的特徴を精緻に記述するフォーマリズムの美術批評家として知られている。同時に、「さらに新たなラオコーンに向かって」や「モダニスト・ペインティング」などに認められる視覚性の重視や還元主義的な歴史観においてモダニストとして広く知られた批評家でもある。他方で、グリーンバーグは批評活動から一線を退いた後、美学に関する文章や発言も多く残している。「セミナー」がその代表的なテキストであり、グリーンバーグの美学研究はその解釈をめぐって展開されてきたといつてよい。

そこでの議論は主にカント美学との異同に主眼が置かれている。カント美学を拠り所として美的判断の客観性を主張する「セミナー3」に関する研究は、グリーンバーグによるカント美学の解釈の是非を問うものであり、芸術の慣習と革新を主題とする「セミナー6」に関する研究は、美的判断の規定根拠に関してグリーンバーグとカント美学との相違を検証するものである。これまでの研究では、確かに上記の二つの観点においては詳しく論じられてきたが、グリーンバーグのいう直観、快、美的距離などの概念について十分に検討されてきたとはいえず、それゆえそれら諸概念の関係性に基づく彼の考える美的判断は明らかにされていない。そこで本発表は、カント美学との連関を手がかりに、彼の美学的著述である「セミナー」において彼が用いている直観、快、美的距離などの概念及びそれらの関係性について検討し、それを通じてグリーンバーグの美的判断の構造を明らかにする。

本発表では、グリーンバーグの「美的判断と美的経験は同時に生じる」という繰り返される提言が意味するところを見据えて各概念を分析し、次のような主張を行う。グリーンバーグの考える美的判断の快は直観であると同時に「高揚した認識の快」である。また、美的判断に至るプロセスは、非自発的ないし無意識的に遂行されるものであり、それは事後的に意識されるため、「美的判断と美的経験は同時に生じる」ということになる。ただしその条件として、「美的距離」が必要であるが、これも美的判断と同時に生じるものであり、そのさらなる条件として美的な心構えが要請される。

グリーンバーグの考える美的判断は、『判断力批判』の無関心性の問題と§9「趣味判断では快の感情が対象の判定に先行するか、それとも対象の判定が快に先行するか」において提起された問題を拠り所として展開されたものであり、特にグリーンバーグによる§9の解釈はこれまで大いに看過されてきたといえる。だが、それらとの関連性においてグリーンバーグの考える美的判断の非自発性や快の特性は明らかになるのであり、本発表の考察を通じて、その美的判断の構造のみならずカント美学との異同についての新たな視座を提示することができるだろう。

17 世紀フランス宗教画と *grâce* の概念

— アンドレ・フェリビアン の美術批評をめぐって

慶應義塾大学 望月 典子

フランス 17 世紀は、世紀半ばに設立された王立絵画彫刻アカデミーを中心に、ルイ 14 世治下、王とフランスを称揚する美術が展開し、文化全体の世俗化が進んだ時代である。他方、フランス・カトリック改革の影響で、聖堂装飾や祭壇画制作が盛んに行われ、個人の愛好家に向けたタブローにも宗教主題が頻繁に描かれるなど、宗教画が隆盛した時代でもあった。聖と俗は拮抗しながらも、その境界線は近代に向けて大きく変化しようとしていた。

本発表では、そうした聖俗の関係を探る上で重要な概念である *grâce* を取り上げる。ヴァザーリ以来、「優美 *grazia*」は重要な美学的用語となったが、16～17 世紀にはこの美学的意味は、神学的意味の「恩寵」と密接に結びついていた。ところが、17 世紀のフランスでは、カトリックとプロテスタントの間で、またイエズス会とジャンセニズムの間で、恩寵と自由意志に関する神学論争が激化し、神の恩寵と個人の体験を分離したカルヴァン派やジャンセニストの考えが、美学的な優美の概念と互いに連動し始めた。それが、宗教画を従来の宗教的機能から切り離し、自律した絵画として、観者に感覚的な愉悦をもたらす効果（とりわけ彩色）に目を向けさせる、無視できない要因のひとつになったのである。そしてその流れに掉さしたのが、フランスにおける美術批評家の先駆者のひとりアンドレ・フェリビアン（1619-1695）であった。その点を明らかにしつつ、この批評家の重要性を絵画の世俗化と自律性という観点から再考してみたい。

フェリビアンは基本的に絵画の構想と素描を重視し、精神に訴える歴史画を評価するが、同時に観者の感覚（眼）を楽しませる彩色の効果にも一定の理解を示した。彼は 1660 年代の言説の中で、明確に美と優美を区別しており、美は対称性や比例といった客観的な規則と結びつくのに対し、優美は、規則を越えて、魂の内的な動きや感情によって引きおこされるものだとし、さらに超越的な次元をもつ *je-ne-sais-quoi* の概念、「神の輝き」とも結びつけた。フェリビアンにはアビラのテレサの『靈魂の城』の翻訳など重要な宗教関連の著作があり、カトリックとして神秘思想に傾倒していたことが窺えるが、若い頃からプロテスタントの画家やジャンセニストとの交流もあった。神学論争には関わっていないものの、次第に彼の優美の概念から神的な側面が希薄化し、眼を打ち、魂を揺さぶる色彩の得も言われぬ効果が浮上していったのである。

本発表では、フェリビアンの言説と、*grâce* の二つの意味が織りなす道筋を辿ることで、優美が神から引き離され、神が内在しない表象の物質性そのものが評価されるに至る様子を確認し、さらにそこに、フェリビアンが最高の画家とみなしたニコラ・プッサンのタブロー、まさに恩寵がテーマの宗教画《聖パウロの法悦》に関する言説の分析を組み込み、この時代の聖俗の相克と絵画の自律化の内実を浮き彫りにすることを試みる。

ニコラ・プッサン作《ニュサのニンフに 預けられる幼いバックス、ナルキッソスと エコーの死（バックスの誕生）》

—— 物語と空間、文学典拠の境界

神戸大学 福田 恭子

《バックスの誕生》の通称で知られるニコラ・プッサンの神話画《ニュサのニンフに預けられる幼いバックス、ナルキッソスとエコーの死》（ケンブリッジ、ハーヴァード大学フォッグ美術館）は、1657年に画家のジャック・ステラのために描かれた作品である。ユピテルより養育を任されたニュサのニンフたちのもとへ幼いバックスが届けられる場面を表しているが、プッサンはその傍らに消えゆくナルキッソスとエコーを描いた。異なる物語を並置したこの奇妙な図像は、早くはベッローリがプッサンの伝記において注目し、以降多くの研究者の関心を引き付けてきた。このような図像をプッサンが構想した理由として、これまで主に三つの文学典拠が指摘されている。すなわち、オウィディウス『変身物語』、フィロストラトス『イマギネス』、そしてナタリス・コメスの神話注釈書である。かつてはブラントとパノフスキーを中心に、いずれがプッサンの典拠となったのか議論が生じ、次第にさらに多くの副次的なテキストが本作品の解釈のために引用されることとなった。しかし、あまりに広範に及ぶテキストの渉猟には批判もなされ、文学典拠の枠組みを定めることが要請されていた。

本発表では、研究史の初期から注目されていた上述の三つの文学作品がいずれもプッサンの創意の礎となったとの立場をとる。ただし目的とするのは消極的な折衷案の提示ではなく、むしろこれらのテキストが積極的に選択された必然性、すなわち画家の関心と、一つのカンヴァスにおいて複数のテキストが組み合わせられ、新たな主題表現へと結実するその過程を詳らかにすることである。

これまで議論の対象となっていたのはバックスとナルキッソスの物語が併せて描かれた理由であったが、本発表が問題とするのは複数の文学典拠を設定するプッサンの制作原理である。1658年に制作された《オリオンとディアナのいる風景》において、プッサンはやはり複数のテキストを活用している。ルキアノスによる古代の絵画の記述と、コメスの神話注釈書を組み合わせることで、古い絵画の図像の復元と、寓意による自然の摂理の表現とを両立させた。この文学典拠の枠組みは、同じくコメスの注釈書と、失われた古代の絵画を記述する『イマギネス』を参照した《バックスの誕生》にも通じる。また『イマギネス』においては、バックスとナルキッソスの物語の舞台が同じ場所として語られているが、特定の「場所」の歴史を複数の出来事の表象によって語る手法はプッサンの別作品においても見られる。こうした指摘を通し、本作品における典拠と主題選択の背景には、エクフラシスの伝統に基づく古代の絵画を視覚化することへの画家の挑戦と、ボイオティア地方という特定の土地にまつわる複数の神話を語ることへの関心があったと結論づける。

若さとしての牧歌

—— プッサンの《詩人の靈感》と文芸ジャンルの新旧の問題

成城大学 高橋 健一

現在ルーヴル美術館の所蔵になるプッサンの所謂《詩人の靈感》は、作者の「古典主義」を象徴する事例として特別視されてきた。中央にはアポロンが座し、天を仰ぐ右側の若者の方を指差して声を発しており、その様子をミューズが詩神の背後から眺めている。作品は1629年頃に置かれるが、初期の来歴は知られない。一般にそのミューズは叙事詩のカリオペと同定されてきた。作品成立の背景にウルバヌス八世の文化政治を想定した文学史家フマロリは、詩人マリーノの長編『アドーネ』を禁書目録に入れた文人教皇の厳格な道德性が図像には反映されたと主張している。しかし淫らな姿で微笑んだそのミューズは、伝統的な文学ジャンルの最高位を占めた叙事詩を司るカリオペの威厳には相応しくない。複数のミューズ表象との比較をもとに状況を検討するならば、彼女は牧歌の守護者としてのタレイアと判断されるだろう。

下部にある三冊の大部の本が叙事詩を表わすのは疑われない。それらはカリオペの持物と考えられてきた。しかし実際には三書はいずれもミューズから離れた位置でむしろ粗雑に扱われている。本発表ではこうした点を考慮し、プッサン作品の最も基本的な典拠をウェルギリウスの『牧歌』第六歌の冒頭部に求めたい。「恥ずかしがらずに」森に住んで詩人を助けるタレイアを「私の詩神」と呼んだ同所のウェルギリウスは、自らが叙事詩を作ろうとしたとき、アポロンの忠告を受け、牧歌に取り組むと決意した、と告白している。絵の中にカリオペの存在を前提した従来の研究は、「詩的狂気」の表現の系譜に詩人の類例を探したが、作者の創意の根拠を十分に特定できていない。他の関連作品をも参照し、牧歌の選択の場面をなす図像の構造を説明したい。

『牧歌』はウェルギリウスの若さの証とみなされた。画面の詩人は過去にウェルギリウスと記述されたが、具体的に『牧歌』の作者として描かれたのだろう。しかしそれは他の実在の人物にも容易に重ねられたにちがいない。本発表では場面設定の動機に近づくため、牧歌をめぐる同時代の傾向に注目する。バロックの詩論では、統一性の原則に反して諸ジャンルの要素を混淆させた新しい文学が、「牧歌」の名の下に評価された。その事例に挙げられたのは『忠実なる牧人』というグアリーニの「悲喜劇」だけではない。『アドーネ』は既存の叙事詩の定義との整合性に関しても論争を生んだが、マリーノ支持の立場で書かれた論考のひとつはそれを内容の多様性を理由に「牧歌」に分類している。叙事詩と若い詩人の対照を強調することで、プッサンは新しい「牧歌」にたいする共感をも示し得たのだろう。プッサンに多大な恩恵をもたらした亡き盟友マリーノからの精神的な離反を当の図像に認めるのは適切でない。他の詩人表象などのプッサンの自己言及的な試みをも分析に付し、画家の理念の表明としての本作品の位置と役割について改めて考えてみたい。

趣味のニーチェ的基準について

一橋大学 村山 正碩

本発表では、趣味の良し悪しの基準として、フリードリヒ・ニーチェの議論に着想を得たニーチェ的基準を構築し、それが従来のヒュームの基準に対してもつ利点を示す。

趣味の良し悪しについて語るとき、私たちが問題にしている事柄は二種類ありうる。第一に、私たちは個別の趣味判断、たとえば、「ジェフ・クーンズの彫刻は素晴らしい」という私の趣味判断の良し悪しを問うことができる。第二に、私たちは一人ひとりの主体の趣味、たとえば、特定のコレクターの趣味の良し悪しを問うことができる。本発表の主題は第二の問いである。

誰かの趣味の良し悪しを考えるうえで、私たちが用いるべき基準にはどのようなものがあるだろうか。よく知られているのは、デイヴィッド・ヒュームの「趣味の基準について」に由来するものである。これによれば、理想的批評家（あるいは美的エキスパート）の合意に基づいて個別の趣味判断の基準を得ることができ、主体は、その趣味判断の総体が理想的批評家の合意に近ければ近いほど、良き趣味をもっていると言える。

しかし、これとはまったく異なる趣味の基準を構築することも可能であり、そのための資源はニーチェの著作から引き出すことができる。アレクサンダー・ネハマスは、ニーチェの著作を手がかりに、スタイルの観点から趣味の良し悪しを考えることができると示唆している。すなわち、良き趣味をもつ主体とは、趣味の点で己のスタイルを獲得している主体であり、己のスタイルが欠如している主体は、悪趣味だということになる。

ただし、己のスタイルを獲得しているとはどういうことかという点が明確でないかぎり、趣味のニーチェ的基準の内実はきわめて不透明であり、本発表の貢献の一つは、その肉づけを行う点にある。スタイルに関する哲学的議論では、スタイルは統一性や一貫性の観点から理解されることが多い。しかし、複数のニーチェ研究者の議論からわかるように、統一性に訴えるだけでは、趣味の良し悪しを見定めるための適切な基準を構築することはできない。そこで、本発表では、ニーチェの自己創造論に注目し、そこから適切な趣味の基準が統一性を超えて、いかなる要件を含むかを明らかにする。

そして、最後に、趣味のニーチェ的基準が、ヒュームの基準と比較してどのような利点をもつかを、二つの論点の考察を通して検討する。第一に、ネハマスの悪夢の問題、すなわち、万人が共通の趣味をもつ世界は美的に望ましくないように思われること、第二に、美的実践では、良き趣味をもつことを装うスノップが存在するという点である。私の考えでは、趣味のニーチェ的基準は、その基準に照らして理想的だと言えるような世界が「悪夢」と見なされる懸念がない点でヒュームの基準よりもすぐれ、また、スノップの蔓延に対してヒュームの基準よりも抵抗がある点でも利点があると言える。

雑誌『美術新報』が紹介した作家たち —— 人選とその意味

千葉大学 日比野 未夢

本発表の目的は、雑誌『美術新報』（画報社、1902–1920年）が美術に関する情報提供を主としながら、暗にオピニオンを発信していた実態を明らかにすることにある。同誌は「通信機関」を自負し、美術作品、作家、展覧会などの情報提供に尽力した。特に、坂井犀水（1871–1940）が編集主幹を務めた1909年から1915年までは美術の最新動向を報せる同誌の特徴が遺憾無く発揮されている。北澤憲昭は、『美術新報』刊行当時の日本美術界には新旧両派の対立があったが、同誌は「新派系旧派系の双方に程よく目配りがなされている」と評価する（『美術雑誌にみる明治美術の諸相⑤ — 明治から大正へ』『日本の美術』第353号、至文堂、1995年10月、92頁）。一方、今橋映子は「主眼はあくまでも同時代日本の美術の新動向、とりわけ工芸、装飾、建築、都市にまで及ぶ「美術概念の拡張」にあった」と指摘する（第十章『美術新報』改革とその戦略（1909–1913）』『近代日本の美術思想 — 美術批評家・岩村透とその時代』（上）、白水社、2021年、444頁）。先行研究をふまえて発表者は、同誌が情報提供とオピニオンの発信を両立した実態を解明し、その編集方針の効果について検討を試みる。

この試みのために、編集主幹の坂井犀水が自ら筆をとって同時代日本国内の作家を各回に一人ずつ紹介した巻頭連載「現今の大家」（全18回）、「新時代の作家」（全8回）、「現今の作家」（全6回）の人選傾向を明らかにし、その意味を考察する。まず、改めて同誌が特定の流派団体に偏っていないかを検証するべく、連載全体におよぶ量的な傾向分析にくわえて個別の人選に着目する。たとえば、同誌編集部が西洋画新派の白馬会と太い人的繋がりを持ちながら、連載第一回に旧派の太平洋画会系の作家である吉田博（1876–1950）を選出した意図を検討する。つぎに、連載記事を各作家の選出理由に着目して精読する。日本初の官設公募展覧会として開設された文部省美術展覧会における成績にくわえて、一般認知度や人気を根拠とする時事的な選出がみられることを指摘する。さいごに、文展での成績や認知度、人気を度外視した人選に着目し、その頻度と各選出理由を分析する。このとき、各作家の生い立ちや人格に言及していることに留意する。その上で、「新時代の作家」として工芸作家の香取秀真（1874–1954）を紹介したことに注目する。

以上の検討を中心に、『美術新報』が時事性の強い作家の紹介を主旨とする巻頭連載において、時折その主旨からはずれた別の目的で人選をおこなっていた実態を明らかにする。くわえて、連載を通して理想の作家像を示していたことも指摘する。そして、同誌の読者が、時宜にかなった情報を迅速に報せる『美術新報』に対する期待を背景に、同誌が提示した作家像に耳を傾けた事情とその可能性について論じたい。

マネはいかなる意味で「モダニズムの画家」 であるのか

—— マイケル・フリード『マネのモダニズム』における 「対面性」の概念をめぐる

大阪大学 折居 耕拓

本発表では、現代のアメリカを代表する美術史家であるマイケル・フリード (Michael Fried, 1939-) のフランス絵画史研究を対象として、彼によるエドゥアール・マネ (Édouard Manet, 1832-1883) の絵画の解釈を検討する。

《草上の昼食》(1863) および《オランピア》(1863-65) といった 1860 年代前半のマネの作品の革新性は、たとえばジョルジュ・バタイユ『マネ』(1955) においては、絵画の主題とその意味作用の破壊を理由として、またクレメント・グリーンバーグ「モダニズムの絵画」(1960) においては、画布の二次元平面の宣言を理由として、近代絵画を開始するものとして理解されてきた。

これらの従来解釈に対して、フリードは『マネのモダニズム —— あるいは、1860 年代における絵画の表面』(1996) において、絵画と観者のあいだの関係という彼独自の視点を導入した。フリードは上述のマネの絵画について、あたかも観者へと直接に視線を投げかけているかのような画中人物を念頭に、絵画が全体として観者に対峙しているようだとし、これを「対面性」(facingness) と呼ぶ。

この「対面性」の概念について、たとえばロバート・ピピン『美のあとに』(2014) では、フリードが「マネ以前の」絵画にそくして論じる「演劇性」とほぼ同義で理解されており、しかしこれが「マネ以後の」芸術の理解に対していかなる意味をもつのかについて明確にされていない。そこで本発表では、フリードの「対面性」の概念が、美術史における「モダニズム」の解釈に対していかなる寄与をなしているか、これを考察する。

本発表では、まず、フリードの論考「3 人のアメリカの画家たち」(1965) を検討する。当初マネの絵画は、現実の表象・再現という役割からの絵画の撤退を示すものとして記述された。次に、『マネのモダニズム』を検討する。マネにおける「対面性」は、18 世紀中葉以来のフランス絵画の進展の核心にあったとされるひとつの試み、つまり、観者の現前を否認するという試みの限界を示すものとして提示される。最後に、論考「対面性と精神性の出会い」(『フランス組曲』所収、2022) を検討する。「対面性」は、絵画の表面・表層を明示しながら、しかしそれに汲み尽くされることのないその内奥・深層を暗示するものである。

かくして本発表では、マネの絵画の「対面性」とはフリードにあって、芸術作品の内的構造をその外部へと吸収することへの抵抗、またそうした意味での、芸術作品の自律性の確立を示すものだという解釈を提示する。またこの抵抗が、戦後アメリカ美術へと連なる「モダニズム」の美学として示されていると主張する。これによって、18 世紀中葉から 20 世紀へと向かう広範な美術史の展開のうちにマネの近代性を捉え直すことが可能になる。

J. W. ウォーターハウスの折衷主義とモダニズム

筑波大学 山口 茜

世紀転換期にロンドンで活動した画家ジョン・ウィリアム・ウォーターハウス (1849-1917) に関しては、美術史における位置付けが非常に困難である。ラファエル前派の継承者として目されながらもロイヤル・アカデミー会員として势力的に活動し、さらに英国内の象徴派や唯美主義、フランスの外光派や自然主義、さらには印象派と、国内外のあらゆる手法を積極的に取り入れた。本発表ではウォーターハウスの作品が英国美術の勢力図式に関する従来の議論を突き崩す契機を提供すること、また、その折衷主義と評された画風が、これまでウォーターハウス作品が評価されてこなかったモダニズムの観点から評価できるものであることを明らかにする。

最初に、1880年代の英国美術を取り巻く状況とウォーターハウスの折衷主義を分析し、英国モダニズムの萌芽の時代におけるウォーターハウスの位置付けを検討する。アカデミーが当時英国美術界に影響を及ぼしつつあったフランス美術を脅威と捉え排除する向きを強めていた一方、反アカデミーの勢力を中心に1885年に設立され英国モダニズムの先駆けをなしたニュー・イングリッシュ・アート・クラブ (NEAC) はフランス美術の手法を積極的に取り入れた。ウォーターハウスはNEACや周辺の画家からフランス美術の手法を吸収しながら、アカデミー画家としても大きな成功を収めている。彼に対する同時代評である折衷主義が、19世紀英国においては保守的なアカデミズムと結び付けられていたことに注目し、上記の一見矛盾を孕むスタイルが作り出したウォーターハウスの特殊な立ち位置を明らかにする。

続いて、ウォーターハウスの作風における大きな転機を示す《魔法円》(1886)を取り上げ、折衷主義の中にモダニズムへの接近をみる。魔女と思しき女性を描いた同作品には、技法や色彩においてフランス美術の影響が顕著であることに加え、神秘主義やオカルティズムへの傾倒をも示しつつ、モチーフには古代ギリシャやエジプト様のものがみられるなど、折衷主義と評されたウォーターハウスのスタイルが凝縮している。驚くことにこの《魔法円》は当時の批評家たちから極めて好意的に受け入れられ、ロイヤル・アカデミーが管理するチャントリー基金で購入された。この点に関して、《魔法円》の翌年にチャントリー基金で購入されたジョン・シンガー・サージェント (1856-1925) の《カーネーション、リリー、リリー、ローズ》(1885-1887)に関するアン・ヘルムレイ (2003) の論考を参照し、《魔法円》がアカデミズムと対抗勢力という既存の対立図式を覆す端緒となること、同時に英国モダニズムの発展に貢献していたことを明らかにする。

以上のように本発表では、多様なモチーフや手法を融合させるウォーターハウスの巧みさと独自性を英国モダニズムの文脈において再評価し、そこから生み出された作品に既存の対立図式を捉え直す契機が存在することを明らかにする。

現代日本美術における少女のアブジェクト

—— 澁澤龍彦「少女コレクション序説」に着目して

北海学園大学開発研究所 山田 萌果

日本美術において少女は、清純かつ明るく、愛らしく描かれてきた。このことは、日本美術における少女に注目した美術展『美少女の美術史』展（2014年）において明らかとなった。さらに同展は、イチヂアキコ、唐仁原希らの作品を例に、2000年頃から、従来とは異なる、不気味さや暗さが強調された少女が散見されるようになること示唆した。しかし同展の性格上、この点については、これ以上踏み込まれなかった。

不気味さや暗さが強調された少女の多くは、少女期を経験した芸術家によって描かれている。本発表はこの点に着目し、2000年以降の不気味さや暗さが強調された少女を、ジュリア・クリステヴァが論じた、アブジェクションの理論に即し、分析する。本発表の意義は、少女美術史的研究に、少女期を経験した者によって描かれた少女を加え、また、美学においてこれまで述べられてこなかった少女のアブジェクトを明らかにする点にある。

そのうえで注目したいのが、澁澤龍彦の「少女コレクション序説」（初出1972年）である。同展担当学芸員も引用したこの論は、1985年に刊行された澁澤のエッセイ本の表題作となり広く知れ渡った。この1980年代、日本では、少女が、近代的なモラトリアムの時間を生きる社会的に宙づりの存在として注目され、「少女論ブーム」が巻き起こっていた。しかし澁澤は、社会を生きる現実の少女たちに着目する「少女論ブーム」の主要な論とは異なり、少女をもの言わぬ「純粹客体」として捉えた。本発表では、澁澤のこの視点を、フェミニズムの観点から批判する。ただし同時に、この論が、少女の清純さや明るさとは異なる、不気味さや恐ろしさに通じる部分に光を当てた点は評価する。この点は、以降の少女表象に影響を与えたのである。

現代の、少女期を経験した芸術家たちは、澁澤が述べたような、死を連想させる少女を描く。彼女らは、少女の恐ろしさや不気味さを前面に押し出し、ときには血や内臓をモチーフにさえする。このような表現には、秩序をかき乱し、境界や場所や規則を尊重しない両義的な事物を指すアブジェクトの特性がある。それは既に、血や内臓を活用するフェミニズム・アートの分析において、美学者キャロリン・コースマイヤーが指摘している。フェミニズム・アーティストたちは、アブジェクトを用い、女性の主体性の主張、従来の芸術制度への異議申し立てを行っている。

本研究が射程とする作品にも、異議申し立てという特性がある。これまで主に男性が少女を描いていたために、現実に少女たちが経験する苦しみや葛藤が隠されていた。少女期を経験した芸術家たちが活躍できるようになり、それらが描かれるようになったのである。彼女らの描く少女は、澁澤の着目したような少女の不気味な魅力を有しつつも、澁澤が述べたような「純粹客体」に留まらない。それらは、秩序に揺さぶりをかけ、さらにわれわれを魅了するという点において、まさしく、アブジェクトなのである。

現代イギリスの「公式戦争美術」について

神戸大学 石田 圭子

本発表のテーマは現代におけるイギリスの「公式戦争美術 Official War Art」である。

イギリスには第一次世界大戦時以来、公式に任命したアーティストを戦地に送り、戦争を表現した作品を制作させるプロジェクトが存在し、その中でポール・ナッシュやグラハム・サザーランドらによる有名な作品が生み出されてきた。そうした第一次・第二次世界大戦時のイギリス公式戦争美術プロジェクトに関してはすでに詳細な研究がなされ（近年では Malvern, 2004 / Foss, 2007 など）、その内容がかなり明らかにされている。しかしながら、そうしたプロジェクトを現在なおイギリスが継続していることは一般にほぼ知られておらず、派遣された画家たち個々のモノグラフは刊行されてはいるものの、俯瞰的な観点から今日の戦争美術プロジェクトの意味について考察し評価する試みは、管見の限りいまだなされていない。

イギリスでは現在なお、有事にあたってイギリス軍が動員され、それが記録すべき重要な事件であると判断される場合には、紛争地に公認アーティストが派遣されている。その例としては、1982年のフォークランド紛争、1991年の湾岸戦争、1994年のボスニア紛争、2000年代のアフガニスタン紛争などが挙げられる。そうした事例を取り上げて、なぜ現在なお戦争美術が制作されているのか、今日の社会とアートの状況下でどのような戦争美術が可能であり、どのような作品が制作されているのかを明らかにし、今日におけるその意味について考察することが本発表の目的である。具体的には、フォークランドに派遣されたリンダ・キットソン (Linda Kitson 1945-)、湾岸戦争時のジョン・キーン (John Keane 1954-)、ボスニア紛争時のペーター・ホーソン (Peter Howson 1958-)、アフガニスタン紛争時のデレク・エランド (Derek Eland 1961-) などの作品を参照する。

彼らによる今日の公式戦争美術作品を見て理解されるのは、当然のことながら、戦争忌避の傾向がかつての大戦時とは比べようもなく強くなった今日では、その内容が変容していることである。そこには紛争をもたらす国際政治への皮肉や戦争時の性暴力の直接的表現なども見られる。また形式にもリレーショナル・アートなど近年のアートの発展が反映されている。しかしながら、これまでもそうであったように、戦争美術はそれが制作された政治的状況と密接に関わっており、それを無視して評価することはできない。例えばイギリスが戦争や紛争の当事国である場合と干渉戦争として関わる場合では、その内容は異なっており、今日の戦争美術が平和主義と芸術の自律性を前提として制作されていると考えるなら、その意味を見誤ることになるだろう。本発表では、現在の公式戦争美術プロジェクトを統括しているイギリス帝国戦争博物館 (IWM) の存在や意図とも照らし合わせながら作品について考え、今日における戦争美術の意味を明らかにすることを試みる。

ヨーリス・フフナーヘル晩年画中画における 蒐集実践の視覚化

東北大学 河村 耕平

本発表は、16世紀フランドルの画家、ヨーリス・フフナーヘル（1542-1600）が晩年に描いた画中画形式の作品が、同時代の蒐集実践において、「蒐集箱を覗き込む」という特異な視覚的経験に基づく試みであるということを示す。

現存する《ウェヌスとクピド》（1590-91）二作、《レダと白鳥》（1591）、《プットーと髑髏》（1598）は、それぞれの物語の一場面が描かれた楕円形のメダイヨンが中央に描写され、周囲には昆虫や植物、貝殻などが無秩序に描かれている。繊毛などの細部描写と、投影による立体感の表出によって、実物が置かれているような効果を生んでいる。

さらに、画面の外縁に描写された枠の上には、カタツムリやケムシが這うように描かれている。このような空間性を絵画に与えることで、標本箱といった、一種の蒐集空間を覗くような経験を観者に与えている。特に、《レダと白鳥》におけるレダの視線は、白鳥ではなくこちら側へと向けられ、観者の視線を空間内へと誘導している。

ヨーリスと同時代の博物学者ウリッセ・アルドロヴァンディ（1522-1605）は、細密で忠実な自然物描写には実物標本と同等の価値があるということ強く意識していた。このことは、時間と生命の制約がある生きたものを一箇所にまとめることができない場合、迫真性の高い絵画で描くことが要求されていたことを暗示している。つまり、実際には困難であった実物の蒐集と言う意味で、ヨーリスの画中画は蒐集実践の再現と言い換えることができる。

先行研究では、同時代の画家ハンス・ボル（1534-93）が描いた「新・旧約聖書の風景二十四連作」（1584）からの直接的な影響が示唆された。しかし、ボルの自然物描写における装飾的表現に対し、ヨーリスの描写は、実際の標本を見ているかのような、全体と細部における真実性・迫真性が際立っている。このような描写上の特徴からは、アルドロヴァンディの言葉にも表れているように、同時代の蒐集精神を反映していることが窺える。

ヨーリスが晩年に描いた画中画作品は、彼以降の画家たちによる、画廊や蒐集室を描いた作品の先駆的な例になっている。つまり、箱型空間を主題として、描かれた人物の眼差しによって観者を空間内部に引き込む描写は、ヨーリスが後の時代に先駆けたものである。特に、ピーテル・パウル・ルーベンス（1577-1640）とヤン・ブリューゲル（父、1568-1625）の共作「五感の寓意」の一つ《聴覚の寓意》（1618）などにおいては、観者を誘うレダの眼差しと箱型の空間を踏襲しつつ、拡大したものと考えられる。

以上のように、ヨーリスの画中画に示された、自然物における迫真性の追求、箱型蒐集空間による展示は、同時代の蒐集精神の要求に応えるために、その特徴的な視覚的経験をイメージへと変換する試みである。それはまさに、時代を先駆けて蒐集実践そのものを視覚化した、実験的絵画であったと言える。

ロジェ・ド・ピールの肖像画論と 「扮装肖像画」について

早稲田大学 村山 雄紀

本発表はロジェ・ド・ピールの絵画論を中心として、17世紀後半から18世紀のフランスにおいて勃興した「扮装肖像画 (Le portrait historié)」について分析するものである。

周知のように、絵画における諸ジャンルのうち、歴史画を最高位に位置づけていた王立絵画彫刻アカデミー（以下、アカデミー）において、肖像画は歴史と寓話を対象としないために相対的に軽視されていた。しかしながら、アカデミーの理論的な指針とは裏腹に、肖像画の制作数は歴史画の数を凌駕しており、アカデミーが評価していた肖像画にはしばしば、「扮装した (historié)」の形容が付加されていた。「扮装肖像画 (Le portrait historié)」と呼ばれたこの肖像画は、神話、文学、歴史の登場人物に「扮装」させたモデルを描いたものであり、いわば、肖像画を「歴史化=装飾化」したものである。歴史画を絶対視するアカデミーに肖像画家が認められるためには、歴史画の手法を取り入れ、肖像画を「歴史化=装飾化」することが不可欠だったのである。ピエール・ミニャール、ニコラ・ド・ラルジリエール、フランソワ・ド・トロワ、イアサント・リゴーなどは、歴史画と肖像画のハイブリットなジャンルである「扮装肖像画」の手法に通暁しており、この時代の最も著名な肖像画家の一人となった。

本発表は、このような「扮装肖像画」の擡頭とド・ピールの肖像画論との接続を試みるものである。先行研究には、当該時代における肖像画の隆盛について分析した文献 (Edouard Pommier, *Théories du portrait de la Renaissance aux Lumières*, 1988 ; Emmanuel Coquery (dir), *Visages du Grand Siècle*, 1997) はあるものの、「扮装肖像画」に焦点を当てたものは少なかった。その中でも、マーレン・シュナイダーの研究 (Marlen Schneider, *Belle comme Vénus*, 2020) は「扮装肖像画」の潮流を明らかにした画期的な成果ではあるが、そこではド・ピールをはじめとする理論的言説との関係が明確にされてはおらず、具体的な「扮装肖像画」の作品とド・ピールの理論とのつながりが不明瞭のままだった。そこで本発表では、ド・ピールの肖像画論における「衣装 (le costume)」と「化粧 (le fard)」の概念に着目することにより、ピエール・ミニャールをはじめとする「扮装肖像画」とド・ピールの理論との関係性を明らかにする。ド・ピールの肖像画論における「衣装」と「化粧」の問題系について分析することにより、当該時代における「扮装肖像画」の隆盛を理論的言説と作品分析の双方から明確にすることが、本発表の目的である。

リチャード・ハミルトンの《The critic laughs》 —— 1968年の「プリント」と1971-2年の「マルティプル」 をめぐって

宮城学院女子大学 吉村 典子

英国の美術家リチャード・ハミルトン(1922-2011)は、ポップ・アートの先駆的存在として広く知られた人物であり、その後、様々な展開を示すも、伝統的な美術を常に意識していたことでは一貫している。従来の美術領域では扱われなかったものを扱い「芸術の哲学的矛盾に組み込むこと」への関心を、写真使用についての1969年の論考で彼は述べている。同じ頃、彼は量産の製品としてのプロダクトに接近する。

2003年ロンドンで、ハミルトンの「プロダクト」をテーマとした展覧会が開催されたが、作品展示とハミルトンの「プロダクト」にかかる言説紹介に留まるものであった。一方、ハミルトンの作品には、同じプロダクトを扱うものでも、作品により異なるアプローチが見られるため、一点一点について考察する必要がある。そこで、本発表では、プロダクトの中でも、ドイツの家電メーカー・ブラウン(以下ブラウン社と表記)の製品と関係する作品に焦点を当て、その中でも《The critic laughs》を考察する。《The critic laughs》には、ブラウン社の電動歯ブラシがモチーフに用いられ、同タイトルで二種の作品が、異なる時代に発表されている。

1968年に制作された《The critic laughs》は、ハミルトンが「プリント」と呼ぶもので、リトグラフ等に、コラージュや手彩色等の複数の技法を組み合わせたものである。モチーフは、ブラウン社の電動歯ブラシ本体に、ハミルトンの息子が旅先で手に入れたという入れ歯型の砂糖菓子を、歯ブラシの代わりに差し込んだものである。これを写真撮影したものをもとに、上記の技法で作品を完成させている。マルセル・デュシャンのレディメイドからの触発のみならず、歯ブラシとの関係から、ジャスパー・ジョーンズの《The critic smiles》を想起し、タイトルを《The critic laughs》にしたとハミルトンは言う。こうした思想的重層性のみならず、実見により明らかになったことは、作品の制作工程にも重層性があり、そこには「プリント」の形式への批判的思考も含まれている点である。

もう一つの《The critic laughs》(1971-2年)は、「マルティプル」としてつくられたものである。ハミルトンは、歯科医等に依頼し、入れ歯型の砂糖菓子の部分と同形のもを、プラスチックで作らせた。それを電動歯ブラシの本体に接続し、電源を入れると振動が開始する。そして、専用のケースを、ブラウン社の電気シェーバーの典型的なケースを想起されるデザインでつくっている。1980年には、このマルティプルのためのCMもハミルトンは作成し、BBCの美術番組で放映している。

以上、2種の《The critic laughs》には、プロダクトおよびそれに係る領域に限りなく迫ろうとする点が見て取れる。本発表では、美術作品でありながら、プロダクトであろうとするハミルトンの思考と手法を、これら二種の作品を通して明らかにする。

若手研究者フォーラム

10月15日(日) 9:30-11:50 第一校舎 2階(121, 122, 123, 124)
南館(法科大学院棟)地下4階
(2B41, 2B42, ディスタンスラーニング・ルーム)

不道德主義再考

— A. W. イートンの「ラフ・ヒーロー」概念と想像的抵抗を中心に

京都大学 中西 健

本発表では、芸術と倫理の関係について A. W. イートン (A. W. Eaton) の主張を中心に検討する。芸術作品の持つ美的な価値と倫理的な価値がどのように関わるのかは古来より長い論争があるが、近年では主に三つの立場に整理され議論が進められている。まず自律主義は美的価値と倫理的価値に何の相関も認めない立場であり、道徳主義と不道徳主義はこれらに相関を認めるものの、道徳主義は作品の倫理的な欠点が作品を美的に損なうと考えるのに対し、不道徳主義は倫理的な欠点が時に作品の美的な価値に寄与すると考える点で異なっている。道徳主義の根底にあるのは、ある作品内において不道徳な行いをする人物が適切に非難されないような場合、その事は作品の欠点となり、人はそうした粗野な英雄 (rough heroes) に共感する事がないとするヒュームの主張であるが、本発表で取り上げるイートンは 2012 年の “Robust Immoralism” においてまさにこの粗野な英雄「ラフ・ヒーロー」と、それが引き起こす「想像的抵抗 (imaginative resistance)」と呼ばれる現象が不道徳主義を擁護する根拠として挙げられると主張する。

イートンの言うラフ・ヒーローとはヒュームのそれをより発展させたものであり、本質的に不道徳であるにも関わらず我々の心を惹きつけるような魅力を持つ主役の事を指す。だが作品が道徳的欠陥を持つ人物を魅力的に描こうとするならば、ヒュームの言う通り鑑賞者はその魅力を感じる事が難しい。イートンはこれを鑑賞者に想像的抵抗が生じているからだと説明する。想像的抵抗とは、フィクション内における命題の内鑑賞者の道徳観から逸脱している物に関して適切に想像する事が難しいという現象を指し、ラフ・ヒーローを扱う作品はこれらの想像的抵抗を乗り越えるという課題に直面する。ここからイートンは [1] 優れたラフ・ヒーロー作品は想像的抵抗を素晴らしい芸術的技術である程度乗り越え鑑賞者に魅力を感じさせる事ができるという事と、[2] それでも残り続ける抵抗と魅力との間で鑑賞者が引き裂かれるような思いをする両面的な体験に独自の美的価値があるという二つの美的な達成を主張し、そしてこの達成の前提にはラフ・ヒーローの不道徳性が不可欠である為、倫理的欠陥が美的に寄与していると結論づける。

本発表ではこの主張に対し、他論者からの批判も参考にしつつ問題点を指摘する。まず [1] の主張に関しては不道徳性とそれにより生じる抵抗が単なる課題としか設定されておらず、それゆえ倫理的欠陥が美的に寄与しているとは言えない事を示し、[2] に関しては一定の説得力を認めるもののその体験を価値あるものにしていくのは倫理と無関係な魅力ではないかと指摘する。本発表は現在の不道徳主義を検討すると共に、想像的抵抗をめぐる議論にも貢献する事を旨とする。

芸術の認知的価値とは何か —— ビアズリーの美的厚生論からの再考

東京大学 汪 瑾如

本発表は、芸術は認知的価値を持つという美的認知主義の認知的主張を明らかにすることによって、芸術の認知的価値はその美的価値を部分的に決定するという美的認知主義の美的主張との関係を構築する試みである。

美的認知主義 (aesthetic cognitivism) は、芸術作品の認知的価値 (認知的主張) は、作品の美的価値を部分的に決定する (美的主張) ということである。では、芸術の認知的価値とは何だろうか。美的認知主義者は、芸術を「世界認識の方式の一つ」と捉え、「認知的価値」を「知識を教える」こととする。それに基づき、新認知主義者は「知識」の代わりに「理解」という言葉を用い、知識よりも広い認知的達成や認識論における他の側面を網羅する。

一方、美的認知主義は、芸術的価値の理論として、芸術をめぐる行動の理由を与え、特に、芸術教育の推進の理由を、他の理論よりもうまく説明する。多くの美的認知主義者は、芸術、特にフィクション作品には、人の道徳的理解を向上させる機能があると信じている。道徳教育のためには、芸術の認知的機能が重視されるべきである。

教育のための認知的機能を持つ芸術や他の美的価値のあるものは、分配的正義の問題に直面している。ビアズリー (Monroe Beardsley, 1915–1985) は、「美的厚生」と「美的正義」という概念を提示し、教育機関は、美的厚生と正義を促進する公共政策を実行する事業において、中心的な役割を果たすと主張している。また、ビアズリーは、教育の三つの目標、すなわち認知的発達、道徳的発達、美的発達を提唱しており、教育は美的機会と美的能力を促進する役割があると主張している。この観点から、芸術の認知的機能は道徳的発達だけでなく、美的発達にも貢献するのである。

本発表は、ビアズリーの美的厚生論を踏まえ、認知的価値とは何かについての美的認知主義のまとめが、美的認知に関連する「美的能力」の役割を無視していることを主張する。ビアズリー本人は、美的能力が多くの認知的性質を含むことを否定しているが、本発表では、美的能力は「理解」という認知的達成、すなわち芸術の認知的価値に分類できることを論じる。まず、美的認知主義による認知的価値についての説明をまとめ、それと道徳的発達との関連性を示し、美的発達との関連の欠如を指摘する。次に、美的認知主義の議論に厚生と分配的正義の概念を取り入れ、芸術価値論が分配的正義を論じるべき理由を述べ、美的認知主義における分配の対象が何であることを明らかにする。そして、ビアズリーの美的能力に関する記述をもとに、美的認知主義の立場から、理解の一種としての美的能力が何を指すのかを説明する。このように、美的発達に関連する認知的価値を補足することで、芸術の認知的価値と美的価値の関係の説明はよりしやすくなる。

1990年代のミハエル・ボレマンズの活動について

実践女子大学 石川 絵梨花

ミハエル・ボレマンズ (Michaël Borremans、1963～) は、ベルギーのアントワープを拠点に活動する現代アーティストであり、その不穏な雰囲気や不条理な表現で知られている。2000年以降アントワープ現代美術館やダラス美術館などで個展を開催するとともに、2004年のマニフェスタ5や2006年のベルリン・ビエンナーレなどにも参加している。日本では2008年開催の個展「Michaël Borremans : Earthlight Room」(ギャラリー小柳)以降、個展「アドバンテージ展」(原美術館、2014)、「Michaël Borremans | Mark Manders : Double Silence」(金沢21世紀美術館、2020～2021)が開催された。

ボレマンズに関する先行研究は少なく、展覧会図録が主な先行研究と言え、現在約20冊の個展図録が出版されている。そのうち、ボレマンズの3つの個展企画に携わったジェフリー・グローヴ (Jeffrey Grove) はボレマンズ研究において重要なキュレーターの1人と言える。彼は2015年に行われたボレマンズの大回顧展「Michaël Borremans : As sweet as it gets」に Senior Curator of Special Projects & Researchとして担当した。彼はボレマンズの作品について、ゴヤやベラスケスの影響を受けていることや、マネの描き方との類似性を指摘している。

先行研究では、ボレマンズが国際的に活躍しはじめた以降の作品を中心に扱っており、初期活動について言及されているものはない。本発表では、1990年代におけるボレマンズの活動と、彼が拠点とするアントワープで展開された現代美術の動向を概観する。その手がかりとして、1990年に創立されたオルタナティブ・スペース、クロックスハボックスに注目する。ボレマンズは1991年から2013年の間クロックスハボックスのメンバーとして活動していた。2回の個展を開催し、グループ展やイベントにも複数参加している。クロックスハボックスは多くのプロジェクトを展開しており、美術館の機能を街に持ち込む展示形式を積極的に用いている。

アントワープは、1992年の「ドクメンタ9」のディレクターを務めたヤン・フートが活動していた都市であり、フートによる企画展やプロジェクトの影響力を無視することはできない。またボレマンズが国際的に活躍するようになった要因として、フートの存在は大きいと言える。以上のことからクロックスハボックスでの活動を追うとともに、フートとの関係に着目することで、初期の活動が現在のボレマンズの画業にどのように影響しているか調査・考察を行うことによって新たな視座を提示したい。

ジョン・シャーカフスキーは 「ニュー・ドキュメンツ」展(1967)で 何を目指したか

同志社大学 山際 美優

本発表は、ニューヨーク近代美術館写真部門ディレクターのジョン・シャーカフスキー (John Szarkowski, 1925-2007) が、自身の企画した「ニュー・ドキュメンツ」展(1967)において、何を目指したかを明らかにするものである。

「ニュー・ドキュメンツ」展は、新世代のドキュメンタリー写真家の代表として、ダイアン・アーバス (Diane Arbus, 1923-1971)、リー・フリードランダー (Lee Friedlander, 1934-)、ギャリー・ウィノグランド (Garry Winogrand, 1928-1984) を紹介した展覧会である。シャーカフスキーは、過去 10 年間のこれらの写真家たちが、ドキュメンタリー写真のアプローチを個人的な目的へと向けてきたと説明する。

同展は、前年に開催された「社会的風景に向かって」展(1966)を引き合いに出して語られることが多い。開催時期が近く、アーバスを除く 2 人が両展覧会に参加していること、どちらの展覧会もドキュメンタリー写真の新たな潮流を紹介することを目的としていることなどが、その理由としてあげられる。

それに対して、発表者はその違いに注目したい。すなわち、「ニュー・ドキュメンツ」展のみに参加したアーバスの存在である。他の 2 人と異なり、被写体が撮られることを意識した写真を撮影している点や、彼女のみが独立した展示室が設けられるなど、「ニュー・ドキュメンツ」展に限ってもその存在は特異なものであったといえる。では、シャーカフスキーは、3 人の写真家を組み合わせることで、何を目指したのだろうか。

一方で、2017 年に出版された同展の記録集によって、シャーカフスキーは元々展覧会に関連した「本」を制作・出版する予定であり、その執筆を、*A vision of Paris* (1963) という写真集の編集と序文執筆を担当した人物に依頼しようとしていた経緯が明らかとなった。*A vision of Paris* は、ウジェーヌ・アジェ (Jean-Eugène Atget, 1857-1927) の写真とマルセル・プルースト (Marcel Proust, 1871-1922) の文章を並置させて組み合わせた写真集である。シャーカフスキーは、「直感的」なアジェと、「ヘルメスの」なプルーストの、「一見辻褃の合わない」組み合わせに、「不思議な／深遠な対応」があるという点において同書を評価していた。

これらを鑑みることによって、「ニュー・ドキュメンツ」展は、「直感的」なウィノグランドとフリードランダーの写真に、「ヘルメスの」なアーバスの写真を組み合わせることがその趣旨であったと主張する。これにより、単なる「ドキュメンツ」としてではなく、異質な写真家を並置させることによる、その「不思議な／深遠な対応」が目指されたものと結論づける。

荒川修作の無-意味な身体

——『意味のメカニズム』と『建築する身体』を架橋する

京都芸術大学 花房 太一

荒川修作(1936-2010)は、東京で前衛美術家として活動したあと1961年からニューヨークを拠点に、パートナーのマドリン・ギンズ(1941-2014)とともに世界的に活躍したアーティストである。荒川作品について個別の研究は国内・国外問わず多数あるものの、その全体像はいまだ漠然としたままである。その理由として、渡米直後から1980年代までのコンセプチュアルな平面作品と、1990年代以降の建築作品が、一人のアーティストとしては分裂しているように見える点が挙げられる。

本発表では、荒川とマドリン・ギンズによって著された『意味のメカニズム』(ドイツ語初版1971年)と『建築する身体』(英語初版2002年)を比較検討し、両者を架橋することによって、荒川修作というアーティストの分裂を縫合し、全体像を描くための契機を掴むことを目的とする。

さて、『意味のメカニズム』はローレンス・アロウェイが序文を書き、ヴェルナー・ハイゼンベルクが絶賛したという伝説も相まって、難解な書物と認識されている。しかし、「意味のメカニズム」シリーズの平面作品を個別に見れば、実のところ単純で「分かりやすい」作品だ。たとえば、キャンバス上に引かれた直線の下に“USE THIS”と書かれている。それ自体はとても「分かりやすい」。しかし、再度その作品が何を意味しているのかと問われれば、答えに窮することになる。あえて言語化すれば、それは無-意味なのだ。つまり、『意味のメカニズム』とは意味の発生を問いながら、無-意味を提示する作品だったのだ。そのため、多くの論者がウイトゲンシュタインやドゥルーズを引いてこの作品群を分析してきた。

ウイトゲンシュタインが行為に向かったように、そしてドゥルーズが出来事に向かったように、荒川とギンズは建築的身体に向かった。しかし、彼らの特徴は、「私たちの種のメンバーの死が永遠に予定に入らないなら」という仮定を置いたことにある。すなわち、天命反転である。奇抜に見える提案だが、『建築する身体』を『意味のメカニズム』から直接的に派生した著作だと理解するなら、それは無-意味を、固定された意味へ還元することなく、無-意味なまま持続させるための挑戦だったと考えることができるようになるのではないか。実は、「意味のメカニズム」シリーズとして制作された作品群には、すでに観賞者の参加が促されていた。つまり、意味を発生させると同時に無-意味に至るには、身体への介入が必要とされていたのだ。おそらく身体こそが無-意味の本体である。そして、身体の使用を方向づけることで身体とその周りの環境を変革しうる。その企てが成功したか否かを判断することは本発表の目的ではないが、2つの著書を架橋することで、アーティストとしての荒川修作の一貫した態度を知ることができるとは違いない。

アガンベン的美学思想について —— 美学の破壊から芸術機械の不活性化へ

京都大学 竹下 涼

本発表では、イタリアの哲学者ジョルジョ・アガンベン (G. Agamben, 1942~) の美学思想を扱う。アガンベンの哲学は、近年の政治や社会の情勢も相俟って、主にその政治哲学的な側面での需要が進んできた。一方で、アガンベンが美学出身の哲学者であることもまた意識されるようになり、ここ数年ではアガンベンの美学思想を政治哲学や倫理思想へと接続するような包括的な読解の試みがなされるようになってきている (Darida 2021, 2022)。今後のアガンベン研究の動向もまた彼のより多面的な活動へと向けられることとなるだろう。その手がかりの一つとして彼のキャリア初期の美学思想を理解することは、アガンベンの哲学一般を理解する上でも有益なものとなるだろう。

さて、1970年の『中味のない人間』では、「美学の破壊」がその中心的なテーマとなっている。アガンベンは18世紀中葉に成立した近代美学やロマン主義の芸術観を、芸術作品の背後に芸術家の意志や創造性を見出す「意志の形而上学」として批判する。ここでアガンベンはポイエーシス/プラクシスという古代ギリシアの概念を軸にして近代の美学思想史が、ポイエーシスを背景化しプラクシスを前景化してゆくプロセスであったことを指摘し、ポイエーシスの伝統を現在との関係で捉え直し、それを回復しようとする。そこで、アガンベンは芸術作品の根源的構造として、時間に亀裂をもたらした人間を根源的なポイエーシスの空間へと移行させるというリズム概念を提起する。

『中味のない人間』のおよそ半世紀の後、『創造とアナーキー』(2017)で再び芸術作品の問題が取り上げられる。ここでは、分析方法が美学思想史から芸術作品の考古学へと変わっている。また『中味のない人間』ではポイエーシスのもっとも疎外された形式として取り上げられていたデュシャンのレディメイドが芸術家-作品-創造行為が緊密に結びついた近代の「芸術機械」を不活性化し停止させるものとして再評価されている。ここで、近代の芸術機械と呼ばれているものは初期の著作で「意志の形而上学」の歴史として規定されていた近代美学に相当する。それを近年のアガンベンは「破壊」ではなく、「不活性化」しようとする。

アガンベンのこのような美学思想の変容について、先行研究では、『中味のない人間』で主張されていた芸術作品の根源的なポイエーシスの役割が『創造とアナーキー』ではその理論的な枠組みから決定的に消え去るのだと整理されている (Rauch 2020)。つまり、初期と現在とでポイエーシスという中心的モチーフが断絶しているというわけだが、本発表では、初期のリズム概念と近年の不活性化との役割の近接性から、アガンベンの思想に一貫したものを見出そうと試みる。

マリア・サンブラーノの「注意」概念について

京都大学 江川 空

本発表の目的は、20 世紀に活躍したスペイン出身の思想家マリア・サンブラーノ (María Zambrano, 1904–1991) の「注意 [atención]」概念を研究することにある。

それにしても、なぜ注意なのか。産業革命から現代までの社会を理解するうえで、注意は非常に重要な概念である。というのも 19 世紀後半以降、工場労働の効率化に伴い、仕事に対して長時間の注意をそそぐことが労働者に求められるようになったからだ。ここでの注意とは、ひとつの物事に対して意識を集中させることであり、工場労働に参入してゆく近代人にとっての前提条件であった。現代でもさかんに論じられている ADHD (注意欠陥・多動症) は、この時期に前景化してきた病名である。ただ、20 世紀の思想史をよく見てみると、そこには以上のような知覚の問題には還元されえない別の「注意」概念もまた存在していることがわかる。それが、サンブラーノの「注意」概念だ。

サンブラーノの思想についてはこれまでも、哲学から政治学、教育学の分野にいたるまでさかんに研究がつつけられてきた。しかし、彼女の思想のなかで重要な位置を有する「注意」概念については従来、ほとんど論じられることがなかった。もちろん、それについて扱った研究が存在していないというわけではないが、そうした著作や論文のどれもが「注意」概念をいわば局所的に扱っており、その内実に深く入り込んでいるとは言いがたい。たしかに、注意はサンブラーノの著作において頻繁に登場する言葉ではないし、その意味自体がしばしば変遷を被っている。ただ、このような点を差し置いたとしても、注意が彼女の思想において一定の重要性を有していることは明らかである。というのも、サンブラーノは晩年のテキストのなかで注意を、自身の思想の鍵概念である「詩的理性 [razón poética]」とむすびつけて論じ、その重要性を強調しているからだ。サンブラーノによれば、注意とは、人間が自分自身の主体的能力をいったん退隠させることで、わたしたちをとりかこむ実在みずからがあるがまま現れるようにするための態度であり、そして芸術創造とりわけ詩は、そうした実在の現れを人間が受けとるという点にその本質を有している。こうしたサンブラーノの思想からは、従来とは異なる注意のあり方を見いだすことができるだろう。

以上のことを明らかにするために本論考ではまず、1950 年代に執筆された著作を中心に扱い、注意と時間との関係を考察してゆく。つぎに第二節では、1960 年代の著作に焦点を置き、注意が実在への開かれであり、人間の生の前提となっていることを論じる。さいごに第三節では、サンブラーノ晩年の著作を中心に扱い、注意が「詩的理性」とむすびつけられていることを確認し、詩とのつながりを明らかにする。

性癖と趣味

—— カント哲学における趣味の政治的再定位

東京大学 中村 陽太

本稿の目的は、カント哲学における「趣味」(Geschmack)を、政治的な観点から再定位することである。その際、『世界市民的見地における普遍史の理念』等で概観された「性癖」(Hang)によって歴史が駆動されるというカントの歴史観に着目し、性癖に駆動されたままでは国家間の戦争は避けられず部分的な法状態しか実現しえないが、『判断力批判』に固有な意味での趣味を想定すれば、歴史の内部に定位しつつも世界市民的な体制が実現される可能性が拓かれるという主張を展開する。

先行研究の多くが指摘しているように『判断力批判』における趣味は、「何が美しいものであるか」を判定する基準としては現実から乖離している。しかし、このことをもってカントの主張の妥当性を限定することは適当ではない。なぜならば、『判断力批判』において趣味が要求することは、必ずしも実現されるものではなく、単に想定され得るに過ぎないとカントは述べているからである(趣味の経験的なあり方は別箇のものとして述べられている)。

では、なぜ必ずしも実現されえない要求をする趣味が重要なのであろうか。本稿は、その事情をカントの歴史観に求める。『世界市民的見地における普遍史の理念』(以下『普遍史』)において、カントは「社会の内に入り込む性癖であるが、同時に絶えず社会を分断する恐れのある全般的な抵抗と結合している性癖でもある」「非社会的社交性」(die ungesellige Gesellschaft)によって駆動される歴史観を展開する。カントによれば、この性癖に駆動されて、一方で「社会の合法的秩序」がまず形成され、「文化」が進展し、「才能」が伸ばされ、「趣味」が形成される。だが他方で、この性癖は絶えざる戦争状態を帰結し、「輝かしき悲惨」をもたらす。歴史の歩みのこの両義性は、それを駆動するのが傾向性と結合している性癖であることに由来するとカントは診断する。『判断力批判』でもこの歴史観は受け継がれるが、しかしそこでは「芸術や学は[……] 感官の性癖の暴政から多くを奪い、そのことを通じて理性のみが権力を有すべき支配への準備を整える」と述べられ、性癖が支配する歴史から脱しうる可能性が示唆されている。しかも、主語が芸術や学となっているように、この可能性をもたらすのは性癖によって形成される趣味である。つまり、経験を超越したものに逃避するのではなく、あくまで歴史の内部に定位しながら戦争状態を脱せられる可能性が拓かれる。

本稿は、以上の事情を探求するために、第一節では『普遍史』『判断力批判』で展開されたカントの歴史観を、性癖と趣味の経験的なあり方に注目して検討する。第二節では『判断力批判』に固有な趣味の含意を確認し、それが政治的な観点においてもたらし得る示唆を提供する。

『アッサンブラージュ、エンバイロメント、ハプニングス』(1966)における具体美術協会とアラン・カプローの関わり

大阪大学 武澤 里映

戦後アメリカでハプニングという独自のパフォーマンス形式を創始したアラン・カプローは、その代表的著作『アッサンブラージュ、エンバイロメント、ハプニングス』(1966) (以下、『A, E & H』) において、具体美術協会 (以下、具体) をハプニングの先駆的存在として位置付けた。この二者の関係性は、これまで双方の作品の相違などから説明されてきたが、実際の交流の詳細はいまだ明らかではない。本研究では、同書を巡ってのカプローと具体の関わりを、特に具体のリーダーである吉原治良 (1905-1972) らがどのようにハプニングを理解していたのかに着目して考察する。これにより、米国から受容されたハプニングという概念をめぐる具体の国際評価と海外への広報戦略について、その一端を明らかにしたい。

カプローによる『A, E & H』での具体の紹介は、その初期の活動が自身が初めてハプニングを行った1957年より前から行われていた先駆性を評価している。一方、同書に掲載された写真は、計16枚のうち10枚が舞台を使った作品で、初期の活動で代表的な野外の作品は3枚であり、具体の初期とされる1954年から1957年以降の作品も含んでいるなど、カプローの文章とは異なる特徴もある。これらの写真は、写真背面の吉原による説明と近年見つけられた書簡から、1963年ごろに掲載にあたり吉原からカプローへ送られてきたものだとわかっている。こうした特徴から推定されるのは、カプローが具体を評価した点と、具体がカプロー宛に写真を選び送った際に自身の活動を評価した点が異なっている可能性である。

本研究では、カプローがどのように吉原に写真掲載を依頼したのか、その際どのような基準で写真が選ばれたのかについて、特に1960年代初頭の日本でのハプニングの受容状況を手がかりに検討する。1959年にアメリカで始められたハプニングは、『A, E & H』の出版以前では、日本では一柳慧などの音楽家によって受容されていた。吉原はアメリカでハプニングを見る機会がなく、具体のメンバーとカプローの直接の対面は吉原の没後1993年まで実現しなかったことから、吉原の選択にこうした日本の状況が関わっている可能性は高い。また、カプローから吉原への写真掲載の依頼には、大阪日日新聞の美術記者であった大口義夫が仲介していたことが分かっており、カプローと具体の関係性は間接的だったと推定される。

本研究ではまずカプローによる具体の評価を当時の資料から整理する。その後、吉原がどのような依頼を受け写真を選択したのかについて、一柳や大口などの日本の状況を基に考察する。これにより、ハプニングの理論として国内外に流布していった『A, E & H』において、カプローによる評価とは異なる面を吉原が意識していた可能性を考察し、戦後美術史における日米の相互関係の内実を探りたい。

モネを語るマッソン

—— シュルレアリスムの画家による印象派絵画の解釈

早稲田大学 古屋 詩織

アンドレ・マッソン (1896-1987) は、初期シュルレアリスムに参加し、この運動のリーダーである詩人アンドレ・ブルトンが理念として掲げた「オートマティスム」を絵画で実践することを試みた画家である。本発表は、マッソンが1952年にフランスの美術雑誌『ヴェルヴ』に執筆した論考「創始者、モネ Monet Le Fondateur」に着目し、この論考の反響をたどるとともに、この論考のマッソンにとっての意義を探ることを目的とする。

マッソンはこの論考で、クロード・モネの創作を絵画の発展における衝撃的な転換点と位置づけ、オランジュリー美術館のために《睡蓮》の大作を描いたモネをミケランジェロにたとえながら「オランジュリーこそ印象派のシスティーナ礼拝堂である」と書いた。このくだりは、第一次世界大戦後のさまざまな前衛芸術運動のかけで忘れられた存在となっていたモネがやがて復権するという文脈において、現在も繰り返し引用されている。また、この論考の反響は、フランスだけでなくアメリカにも及ぶ。美術批評家クレメント・グリーンバーグはマッソンのモネ論に言及している。また、ニューヨーク近代美術館はアメリカ抽象表現主義に歴史的な正当性を与えるという目的をもって、ジヴェルニーに残されていた大画面の《睡蓮》を購入するに至る。以上の事柄から、マッソンの論考はあたかもモネとアメリカ抽象表現主義をつなぐ役割を進んで引き受けているようにも見えるが、1952年時点でのマッソンにはその意図はなかったであろう。実際、マッソンはこのモネ論で何を主張しようとしたのか。

マッソンのテキストにおいて反復され強調されているのは、モネが「形を区切らない」という点である。だからこそ奔放な筆触がもたらされる。ただしマッソンの論点は、モネの創作において「アプリアリな形」はないこと、「色彩の高揚が輪郭の否定へ向かう」こと、すなわち「形という限界が否定される」ことである。モネ論を執筆した1952年頃のマッソンの油彩を見ると、たしかに輪郭線を排除している。画歴をとおして線を優位とする創作が多いマッソンにおいては稀なアプローチと言える。

さらに注目すべきなのは、モネが「形を区切らない」ために生じる混沌とした様相をマッソンが肯定的に述べている点である。これは、マッソンとブルトンの唯一の共作『マルティニーク島 蛇使いの女』のなかの両者の対話を思い起こさせる。亡命時に寄港したマルティニーク島で、捉えがたいほどの繁殖力をみせる大自然を目前にして、ブルトンは形あるものについて、他方マッソンは形にならないものについて発言する。両者は生涯をとおして「オートマティスム」という語にみずからの考えを託そうとしたが、「形」をめぐる彼らの視点は異なっている。マッソンのモネ論は、ブルトンを中心にしたシュルレアリスムとマッソンの差異を示す一例となっている。

マーク・ロスコ《ロスコ・チャペル壁画》にみる 次世代の美術動向への応答

一橋大学 森 卓也

アメリカ抽象表現主義の画家マーク・ロスコ (Mark Rothko, 1903-1970) は、1971年にアメリカ・ヒューストンに建立されたロスコ・チャペルのために14点の壁画を制作した。同地のコレクターであるジョン・デ・メニルと妻ドミニクによって計画されたこのチャペルは、当初カトリック教徒のために建立される予定であったが、最終的には多くの宗教に開かれたチャペルとして建立された。

本作品は先行研究において主にロスコの制作理念との関わりの中で、作品単体のみならず鑑賞空間全体を作り上げることを希求したロスコの画業の集大成として論じられてきた。だが、1971年のチャペルの完成を待たずしてその前年にロスコが自ら命を絶っている事実を考慮すると、ロスコによる純粋な制作理念の希求という、内発的な動機だけを作品に認めるのは難しいと考えられる。これについて、ロスコの伝記的研究の第一人者であるジェームズ・E・B・ブレズリンの文献では、抽象表現主義への反動として1950年代後半ごろから台頭してきたネオ・ダダやポップ・アートといった次世代の美術動向に対するロスコの葛藤が仔細に記述されている。しかし、具体的にそれらがロスコにいかなる影響を及ぼしたのか、またロスコがいかなる応答を試みたのかについては十分な研究がなされていない。そこで本発表では、次世代の美術動向への応答という観点からロスコが本作品に込めた意図について論じることを試みたい。

まず、《ロスコ・チャペル壁画》に至るまでの作品の様式変遷について概観し、ロスコが「人間の基本的な感情 — 悲劇、恍惚、運命 —」という普遍的な主題をリアリティのある体験として伝えるために、抽象的な色彩と形態が流動する効果を用いて観者の内に直接「運動の感覚」を喚起させようと目論んでいた点を確認する。続いて、カトリック教徒ではないロスコがチャペルの壁画制作の依頼を喜んで引き受けた背景として、次世代の美術動向に対して葛藤を抱え、その応答の必要に迫られていた状況を整理する。次世代の美術動向を担う美術家たちは、マスメディアに氾濫する記号的なイメージを自らの作品に引用して芸術と大衆文化の境界を解消し、作品に反復性をもたらした。それによって平面的な性質を持つ作品は単なる反復可能な記号的イメージとなって「アウラ」を喪失し、大衆文化に組み込まれていった。そのような動向は、鑑賞体験を通じて普遍的な主題を伝えることを希求し続けたロスコにとっては到底許容できないものであった点を指摘する。そして、この作品の反復性による「アウラ」の喪失という課題を克服すべく、《ロスコ・チャペル壁画》においてロスコが観者に建築全体で「運動の感覚」を喚起させることによって三次元的な体験を作り出し、鑑賞体験の一回性を再獲得しようと試みた可能性を提示し、本発表の結論とする。

クリストファー・ウォールのステンドグラス

——近代ガラス工芸史における新素材の意義に基づく考察

慶應義塾大学 方波見 瑠璃子

19世紀末、イギリスの教会や大聖堂に数多くのステンドグラスを制作したクリストファー・ウォール(Christopher Whitworth Whall, 1849-1924)はアーツ・アンド・クラフツ運動を代表するステンドグラス作家として知られる。ウォール研究者として重要な P. コーマックによれば、近代ガラス工芸史におけるその重要性はアーツ・アンド・クラフツ運動の流れにおいて作家かつ教育者としてステンドグラス作家を育成した点にあるとされてきた。それに対し発表者は一次資料の精査に基づき、むしろ彼のガラス素材の革新的な探求に注目することで、大戦後に抽象性を増していくコンテンポラリー・ステンドグラスの嚆矢として彼の意義を再評価する。

16世紀の宗教改革以降、衰退の一途を辿ったステンドグラス産業が再び活気を帯びた19世紀のゴシック・リヴァイヴァルにおいて、色ガラスを鉛線で接続する中世以来の伝統的なステンドグラスの制作方法を正しく認識している職人は最早僅かで、透明なガラスに絵付けを施した、いわゆる「ガラス絵(painted glass)」の生産が大半を占めていた。この事態を憂慮したウォールは絵付けを批判し、中世以来のステンドグラス本来の制作を実践的に探求した。彼の新たな試みは、とりわけ以下の二点に評価される。すなわち第一にはウィリアム・モリス(William Morris, 1834-1896)の工房をはじめ当時一般的であった分業制を疑問視し、個々の職人が全工程に精通することを理想に掲げて伝統的な制作方法を再評価した点である。ウォールの工房の製造プロセスがモリスのそれと大きく異なる事実は看過すべきではない。第二に、ウォールが絵付けに頼らず、当時の最新の素材、プライアーズ・アーリー・イングリッシュ・ガラス(Prior's Early English Glass)を野心的に採用した点だ。これはガラスにとって最大の特徴である光による造形を実現した。ガラス素材には薄さと均質さが追求されてきたが、19世紀半ば以降、不均質で厚みのある中世のガラス素材を再評価して科学的に分析する研究が盛んになった。その成果がプライアーズ・アーリー・イングリッシュ・ガラスにほかならない。ウォールはこの素材をいち早くステンドグラスに取り入れ、当時流行していたガラス絵にはない、ガラス素材そのものがもつ輝きをとらえることに成功したのだ。

20世紀以降とりわけ盛んになったコンテンポラリー・ステンドグラスでは絵画的な表現から一層距離が置かれガラスの特質が全面に現れるようになる。発表者は、ウォールのガラス絵への批判はこの傾向の端緒として位置づけ得るとの立場に立つ。ウォールはステンドグラスの制作方法を見直し、ガラス素材ならではの可能性を丹念な実験によって追求することで、ガラスにしかできない表現を叶えたのである。

ジョン・ウィリアム・ウォーターハウス 《マリムネ》に関する批評分析と 「白衣の女」について

國學院大学 本美 里紗子

ヴィクトリア朝後期の画家 J. W. ウォーターハウス (John William Waterhouse, 1849-1917) は、ユダヤ教の儀礼を描いた《神託伺い》(1884 年) を契機に、《聖エウラリア》(1885 年) や《魔法円》(1886 年) など、同時代の歴史画の主流に反して、古代ギリシア・ローマ神話を典拠としない作品群に取り組んだ。本発表ではウォーターハウスの代表作であり、ハスモン朝の王女の裁判を主題とした《マリムネ》(1887 年) を取り上げ、同時代の文学作品との関係性、および評価を明らかにする。

《マリムネ》は、1887 年のロイヤル・アカデミー展でひととき目立つ位置に展示され、好評を得た。その後、実業家の W. Q. クイルターが購入し、1889 年パリ万国博覧会をはじめ 20 世紀初頭に至るまで各国で開催された展覧会に出品されて画家の名声を高めた。しかし本作に関しては、典拠とされるフラウィウス・ヨセフス著『ユダヤ古代誌』(95 年頃) の当該記述との比較検討や、ヴィクトリア朝期の演劇との関連性について議論が主に展開し、同時代の批評の網羅的な分析はなされていない。

発表者は以上を踏まえた上で、1887 年から 20 世紀までの美術批評を網羅的に調査分析した。その結果、3 割ほどの批評家たちが《マリムネ》に用いられた「白の色調」について言及していることが判明した。特にマリムネの纏う白い衣装は賞賛を集めたが、その表現には、同時代の小説家 W. コリンズ著『白衣の女』(1860 年) の流行が関与していると発表者は判断する。

同書は 19 世紀後半の芸術家に大きな影響を与えた。例えば、ホイッスラーの《白のシンフォニー No.1 — 白衣の少女》(1861-63, 1872 年) は、ロンドンでの展示の際にこの小説の流行を利用して宣伝された。そして、1871 年には J. E. ミレイも《夢遊病者》で白衣の女性を描いている。

こうした事例と同様に《マリムネ》に描かれた白い衣装の女性にも『白衣の女』の影響が表れているのではないかと推察する。同時代の批評家 W. メイネッドは、『現代美術と芸術家』(1887 年) において、ウォーターハウスによる《ホノリウス帝のお気に入り》(1883 年) は、コリンズの『アントニーナ』(1850 年) を典拠にしたと記述している。ウォーターハウスがコリンズの小説に親しんでいたとするならば、『白衣の女』を参照し、《マリムネ》の制作を行った可能性が高いと言えよう。

本発表は、ヴィクトリア朝後期における「白衣の女性」というイメージやそれを題材にした小説の隆盛を踏まえ、《マリムネ》についての同時代評価を問い直すことを目的とする。これまでは見過ごされてきた『白衣の女』との関係性に着目することで《マリムネ》の新たな解釈が可能になるだろう。

非活動的な身体と音楽的主題

—— アルバート・ムーア 《音楽家》と《カルテット》

筑波大学 梶間 里奈

1860年代のイギリス画壇では、絵画を社会的目的から解放し「美」を表現することを芸術の唯一の目的とする唯美主義芸術が台頭した。その芸術では読解可能な主題をもたない「芸術のための芸術」が目指され、さらにウォルター・ペイターの「全ての芸術は音楽の状態に憧れる」という言葉をモットーに絵画を音楽に近づける試みが行われた。そのような試みの中でアルバート・ムーア（1841-1893）は、《音楽家》（1867）と《カルテット — 1868年の音楽芸術へのある画家からの贈物》（1868）を制作し、古代ギリシアの衣装を着て楽器を演奏する男性とその音楽を聴く女性を描いた。彼女たちは音楽を聴くだけで際立った活動をしていない。ムーアはこれらの作品以後、意味のある活動をしなない「非活動的な女性」を描き続け、イギリス美術に独自の女性イメージを出現させた。ムーアの《音楽家》と《カルテット》はこれまで唯美主義の音楽的絵画としては論じられてきたが、本発表では音楽がいかに関係の「非活動的な女性像」の創出に関わったのか、そしてその女性像が19世紀後半のイギリス美術にどのような新しい美学をもたらしたのかについて考察する。

《音楽家》では、豎琴を演奏する男性と演奏を聴く女性2人に加え、楽譜を想起させるグリッド状の構図や色彩のハーモニー、画面にリズムを与える日本のうちわが見て取れる。《カルテット》では、座って弦楽器を演奏する男性4人と立って演奏を聴く女性3人が描かれており、人物たちの顔や色彩が反復される一方、髪の色や画面上部の陶器の形において差異が見られ、画面にリズムが生まれている。これら2作品は「見る」というよりも「聴く」絵画といえる。

2作品が画面全体で奏でる音楽は、演奏を聴く女性たちの姿勢や態度に影響を与えている。《音楽家》で恍惚の表情を浮かべる2人の女性は、聴覚だけでなく視覚や触覚といった他の感覚器官にも訴えかける音楽の特性により内なる官能性を引き出され、それゆえ姿勢が弛緩している。《カルテット》で立っている3人の女性たちは音楽の甘美さに没入しており、音楽を聴くこと以外は何もしていない。彼女たちの姿勢はある意味で「非活動的」である。ムーアはこのような非活動的な身体と音楽との関連性を意識し、非活動的な女性像を発展させる中で意図的に音楽的主題を採用し《音楽家》と《カルテット》を制作したと考えられる。

1870年代以降ムーアは音楽的主題を描かなくなるが、《音楽家》の女性たちの姿勢や《カルテット》の女性たちの没入する態度は引き継がれ、ソファ上で身体を弛緩させたり読書に没頭したりする女性を描くようになる。このような非活動的な女性像は、19世紀後半から20世紀初頭において *dolce far niente* と題された絵画の中で複数の画家により描かれ、非活動的な女性像はイギリス美術に「何もしないこと」の美学をもたらした。

A. サン=レオン著『ステノコレグラフィ』に見出すクペの歴史的連続性 —— 他の時代のクペとの比較を通じて

成城大学 吉田 久瑠実

バレエの名作《コッペリア》(1870)を振り付けた A. サン=レオン(1821-1870)は、19世紀バレエの練習内容を独自の記譜法で記した著作『ステノコレグラフィ』(1852)を出版した。本発表では、バレエ史を通じて多用されてきたクペ(coupé)と呼ばれるステップに着目し、同書に記述されたクペの再現を行う。そして、他の時代のクペとの比較を通じて、17世紀から現代にかけてのクペの連続性を示すことを目的とする。

クペは、フランス語の「切る」(couper)ことに関連するステップであり、現代イギリスのバレエの教育機関であるロイヤル・アカデミー・オブ・ダンスによると「片方の足でもう片方の足を切り離す動作」と定義される。つまり、左右の足を踏み替えるステップである。一方、17世紀のクペは R. A. フィエの『コレグラフィ』(1700)によると、一般にドゥミ・クペ(伸び上がりを含む一步)に通常的一步を加えたものとされ、現在のものとは異なっている。

違いが生じた理由として、19世紀にクペが多様化していたことが挙げられる。S. N. ハモンド(1984)によると19世紀初頭のクペは、バロック時代のものに明確に関係するもの、現在とほぼ同じもの、19世紀独自のものに分類される。また、譲原晶子は『美学』掲載論文(2004)において、19世紀の複数のクペがいずれも18世紀以前のクペと関連する一方、その根拠は特定の文献において言及されているわけではないと述べている。このように従来の研究ではクペの歴史が断絶的に捉えられている。

本発表が注目する『ステノコレグラフィ』にはクペが3箇所確認できる。それらを復元し、分析すると練習例9と10のものと練習例26のもの2種類に大別できる。フィエの『コレグラフィ』に掲載されたクペの一覧表と照らし合わせると、前者はドゥミ・クペにその場での横への開脚動作を加えたクペの一種に似ていることが明らかになる。一方、後者は左右の足を踏み替えるもので、現代のクペに似ているが、フィエが例示した横に進むクペともほぼ同じ足運びであることが判明する。つまり『ステノコレグラフィ』のクペは全てフィエのものに由来し、そのうちの一種は現代のものに繋がっているのだ。

逆に、フィエのクペのうちドゥミ・クペをした後に開脚動作を続ける形式と横に移動する形式のみが、A. サン=レオンにまで伝わったとも言える。このことはフィエの時代よりも19世紀には、観客に身体を見せる踊り方が追求されるようになったことを表している。つまり、一步とその場での開脚動作で構成されるクペ(練習例9・10)が残ったことは、距離を長くすることよりもダンサーの身体を見せることへと関心が移行したことを意味する。また、横に移動するクペ(練習例26)は客席に相対したまま側方への移動を可能にしたがゆえに重宝された。

アントン・ブルックナーの《交響曲第5番》 における聖と俗の統合

京都大学 岡本 雄大

オーストリアの作曲家、アントン・ブルックナー（1824–1896）は《交響曲第5番変ロ長調》の終楽章に大規模な「フーガ」を用いた。本発表の目的は、このフーガの作曲、とりわけ展開部におかれた二重フーガの作曲の背景を、作曲書法という観点から明らかにすることである。

第1節と第2節では、議論の前提となる2つの書法についての歴史的状況を示す。第1節では、《交響曲第5番》の終楽章における二重フーガを可能にした前提のひとつに、「異なるものの共存」を暗示するものとしての対位法の使用があることを示す。ブルックナーは標題的な特徴を持つ2つの主題を対位法的に結びつける手法を《交響曲第3番》や《交響曲第4番》でも用いている（Floros 1980）が、《交響曲第5番》の二重フーガもこの系譜に位置づけられる。本節では、「学識的様式」としての対位法のあり方から「異なるものの共存」としての対位法のあり方へと変遷していく歴史的過程を実際に作曲された作品に沿ってたどることで、ブルックナーが標題的な特徴を持つ2つの主題を対位法的に結びつける手法を用いた背景を確保する。

第2節では、提示部末尾において提示され、展開部において二重フーガの主題となるコラールについて考察する。コラールとは本来、ドイツ・プロテスタント教会において歌われる讃美歌のことである。しかし、19世紀を通じてコラールはその本来の機能から離れ、純粋器楽曲のなかで頻繁に用いられるようになる。そして声楽的な背景が希薄化したコラールは徐々に器楽的な特質を獲得していく。本節では、ブルックナーのコラールはこうした前提の上でのみ可能であったことを示す。

第3節では、第1節と第2節での議論をふまえ、《交響曲第5番》の終楽章における二重フーガの意義を考察する。先行研究では、終楽章の主要主題とコラール主題を結びつける純音楽的な戦略については多く語られてきた（Horton 2004; Hinrichsen 2016）。しかし、これらはそれを何のためにおこなったかという根本的な問いには答えていない。本節では、ブルックナーは《交響曲第5番》の終楽章において聖と俗の領域の統合を目指したのだ、ということを明らかにする。終楽章の主要主題は半音階的な旋回音形を持つが、これは半音階的な音形がコーダにおいて全音階のなかに還元され、解決されるというブルックナーの交響曲のドラマトゥルギーを想定したものである。このような交響曲の領域に属する主題にコラールを重ね合わせることで、ブルックナーは交響曲のドラマトゥルギーにコラールを緊密に結びつけることを図ったのである。本発表は、以上のように、19世紀後半というキリスト教芸術としての教会音楽に芸術宗教としての交響曲がとって代わろうとした時代における、ブルックナーの戦略を解き明かすひとつの試みである。

1930年代の機械美における音声的側面

——「映画音」と「音画」理論の有機性について

立命館大学 王 琼海

1920年代後半から、産業資本がもたらすさまざまな機械的イメージが日本で流通し始め、未来派と構成主義の影響を受け、新たな美的対象として注目された。機械美を論じる代表的なものとして、美学者中井正一の論文「機械美の構造」(1929)があった。そこで論じられたのは、ギリシャ的な技芸的模倣からロマン主義的な天才的独創を経て、再び技術が回帰することで、個人的なものが揚棄され、集団的なものが美の原則として確立することであった。

高島直之(2000)は、中井の主張に対して、全体として機械美の「視覚イメージを論じているにすぎない」とした上で、その独創性を機械による人間の拡張に位置させ、とりわけ映画における視覚の問題、中井が「映画眼」と呼ぶ理論を中心に論じた。しかし、中井が主張する「機械美」の問題は視覚的だけではなく、「映画音」と呼ばれる音声の側面もあった。この音声的側面について、先行研究では言及されているものの、詳しく検証されていなかった。本発表では、この機械美における音声的側面を明らかにするために、有機性に関する二つの視点を導入する。

まず、中井のテキスト「機械美の構造」と「リズムの構造」(1932)を再検討し、その独特性を示す。一つは、当時他の論者が主に「機械美」を新たな美的対象として捉えたのに対し、中井はそれを対象ではなく、部分と全体の組織関係として捉えた。二つ目は、機械的に反復する数学的リズムと、偶然と瞬間が入る心的リズムが、集団の時代において統合され、部分と全体が有機的に組織されたトーキーのリズムになると主張した。機械美に対するこれらの独特な解釈からして、「映画音」を視覚と聴覚の有機的な組織関係を指した概念だと明らかにする。

次に、映像と音声の有機的関係性を指す言葉として、1930年代の映像評論界で盛んに使われた「音画」を導入する。とりわけ、中井から影響を受け、機械美にも積極的に言及した今村太平の『漫画映画論』(1941)を参照する。今村は産業資本主義がもたらした革新が人間の認知を次のように変化させたと主張した。まず聴覚において、雑音の日常化と音楽のラジオ化が、両者の境界線をなくし、雑音を楽音に吸収して体系的に運用する現代音楽を準備した。次に視聴覚において、日常生活のシーンが音楽、雑音と偶然的に重なる視聴環境は、視聴覚のリアリズムを打破し、映画における視聴覚の不一致の称揚、所謂垂直のモンタージュを準備させた。

中井と今村は共に機械美の音声的問題をある有機的な組織形態として考えたが、本発表では最終的に哲学における有機性の概念を明らかにしたユク・ホイの『再帰性と偶然性』(2019)を参照し、偶然的なものを取り入れることを条件づけた再帰的機械の組織性、機械的有機体論として両者を位置づけ、機械美の問題をこの組織性の元で再解釈する。

“Hollywood Renaissance” における イエス・キリスト像の転換

関西学院大学 朴 志元

本発表では“Hollywood Renaissance”におけるイエス・キリスト像の転換について考察する。“Hollywood Renaissance”は、一般的に“New Hollywood”や日本では「アメリカン・ニューシネマ」と呼称され、1960年代後半から1970年代にかけてハリウッドで製作された従来の製作形式や表現方法に依拠せず、新たな印象を与える映画作品を指す。これらの映画作品で描かれるイエスは、まさに“Renaissance”という語が表すように、「神の子」としてではなく、より人間的な面が強調して描かれており、反体制ないしは従来の道徳規範から逸脱した主人公たちにイエス・キリストが投影されているのである。

しかし、Hensley-King (2017) の先行研究にも見られるように、これらの映画作品の主人公は宗教に興味を示さないどころか、宗教を拒絶する場合もあるとされており、主人公たちに投影されるイエス・キリスト像という観点は軽視されてきた。また、前述のようにこの時期の映画作品には様々な呼称が存在し、現在でも“Hollywood Renaissance”という呼称の明確な意図が検討されていない。

本発表ではアメリカン・ニューシネマの代表的作品を3作品取り上げ、それらを中心に映像分析を行う。『暴力脱獄』(1967)、『カッコーの巣の上で』(1975)における主人公たちは「神の子イエス」の神聖さからはかけ離れた存在であり、極めて世俗的で人間的な人物として描かれている。どちらの映画にも共通した「刑務所」という舞台において、彼らは犯罪者としてそこに足を踏み入れ、図らずも抑圧に苦しむ周囲の人々を解放に導くのである。またベトナム戦争を舞台とした『地獄の黙示録』(1979)では、軍規に背くカーツと彼の殺害任務を受けたウィラードという、相対する二人の主人公が登場し、そのどちらにもイエス・キリストが投影されている。

これらの主人公に投影される新たなイエス像はイエス・キリストを再解釈しようとした当時の社会と呼応する。1960年代から1970年代のアメリカにおいて、カウンター・カルチャーの担い手である若者たちは自らのルーツを人間としてのイエスである「ナザレのイエス」に求めていたのである。

最後に以上の映像分析を通して、これらの映画におけるイエス・キリスト像の転換は当時のアメリカ社会やキリスト教の動向を反映したものであったことを明らかにする。また、これまで曖昧であった“Hollywood Renaissance”という表現が、この時代の映画に特徴付けられる神の子であるイエスが人間として再生 (Renaissance) するという意図を持っていることを主張する。

アニメーションに見られる時間の非整合性について

京都大学 倉根 啓

本発表では、アニメーションで典型的に見られるある種の時間の非整合性を理論的に説明する。

アニメーションでは、映像表現によって描写された時間と物語世界で流れる時間の間で、時間の長さが一致しないことがよくある。例えば、『ジョジョの奇妙な冒険 スターダストクルセイダース』(2014-15)では、登場人物のディオが自分以外の時間を5秒間停止させ、停止した時間の中を動くシーンが描かれる。しかし、映像により描写されるこの5秒間は明らかに5秒以上ある。もし、停止された時間が5秒であることを知らない人が映像を見たら、その人は少なくとも1分は時間が止まっていたと考えるだろう。

ここで問題となるのは、作品によって提示された互いに非整合な内容がある意味で両立している点である。『ジョジョの奇妙な冒険』の場合、停止した5秒間と5秒以上の時間の幅を持つ出来事群が両立している。ディオが実際に時を止めた時間(5秒)よりも映像が描写する時間(1分以上)は長くなっているが、だからといって、その分ディオが映像より速く動いているとは解釈されないだろう。あくまでディオは映像が描写するままの速さで動いているはずである。

こうした問題は、ジュネット(1985)やチャットマン(2021)をはじめとした物語論の枠組みによって説明することは困難である。物語論では、物語を物語言説(テキスト)と物語内容(テキストが表す内容)に分け、両者の関係が論じられている。しかし、ここで問題となっているのは、物語言説と物語内容の関係ではなく、物語内容の内部における非整合性である。したがって、この時間の非整合性を説明するためには、物語論とは異なる視点が必要になる。

本発表では、フィクションの哲学の応用研究であるシノハラ(2021)や倉根(2023)の議論を参考に、物語内容を細分化することで、アニメーションにおける時間の非整合性について、整合的な説明を与えることを目指す。また、このような非整合的な表現は理論上実写映画でも行うことが可能であるが、実際に行われることはほとんどない。アニメーションにおいて時間の非整合性が現れる背景には、アニメーション特有の事情があるはずである。本研究では、マンガからアニメーションへの翻案の観点から、非整合的な表現が採用される背景を説明する。

本研究によって、アニメーションが持つ時間表象のポテンシャルや、マンガとアニメーションにおける時間表象の違い、そして翻案の実践においてその違いがアニメーションの時間表象をどのように変容させているのかを明らかにすることが期待される。

芸術作品を「読むこと (Lesen)」の 解釈学的意義

—— ガダマー解釈学における「像 (Bild)」論の展開

中央大学 土方 尚子

哲学的解釈学の泰斗の一人として知られるハンス=ゲオルク・ガダマー (1900-2002) は、『真理と方法』(1960) の第一部にあたる芸術論において、芸術経験はたんなる美的な経験ではなく「理解」という解釈学的な経験に本質的にかかわることを唱えた。そこでは、近代美学の主観主義化の克服が主張されるとともに、「遊び (Spiel)」概念の存在論的究明を手がかりとして芸術作品の存在と芸術経験との関係をめぐる議論が解釈学的な観点のもとに分析されている。本発表はなかでも、ガダマーの芸術論における「像 (Bild)」概念を中心に、さらに『真理と方法』から晩年の論考「造形芸術と言語芸術」(1994) にいたるその理論的変遷を考察する。「像 (Bild)」とはそもそも、絵画や彫刻などひろく造形芸術を指すものとして用いられる語だが、ガダマーはその概念を、解釈学的な地平をめざす一環として、美学のおよび解釈学的な議論の次元を架橋するしかたで自身の芸術論のうちに組み込んでいる。

こうしたガダマーのいわば解釈学的像論の影響は、1960年代にガダマーに師事したゴットフリート・ベーム (1942-) の提唱する「形象の解釈学」に顕著に見いだせる。ベームはガダマーの像論を積極的かつ批判的に継承し、形象と言語という異なる媒体の解釈学的経験をめぐり「形象性 (Bildlichkeit)」を両者の共通の根拠として捉えることを試みた。像と言語の相互関係にたいする問題意識は、晩年のガダマーの思索にもまた、ベームとは別のしかたではあれ内在していたといえる。というのも、「言葉と像」(1992) やベームによって編集された論文集『像とは何か?』(1994) に所収の「造形芸術と言語芸術」といった論考において、ガダマーも像と言語の関係性を探究しつづけていたからである。

ガダマーの像論の展開を跡づけるために、本発表では彼の晩年の諸論考で顕在化する「読むこと (Lesen)」という主題に着目し、その内実を明らかにする。ガダマーによれば「読むこと」は、造形芸術と言語芸術の経験に共通の多面的な時間性をあらわす事態である。造形芸術の経験のプロセスを「読むこと」の解釈学的意義へと収斂させるガダマーの理路は、『真理と方法』において像と原像の根源的関係として打ち出された像の存在論を背景化させているかにもみえる。しかし、『真理と方法』の像論のうちで「表現の存在論的構造のなかにその基礎をもつ」と特徴づけられる「装飾性」および「建築」の概念が、のちの論考「造形芸術と言語芸術」でふたたび議論の対象となる点はいまだ検討の余地がある。晩年のガダマーの「読むこと」という主題を介して、先行研究でも明確に指摘される機会の少なかった「装飾性」および「建築」の論点も包括しつつ、『真理と方法』以降の像論の思想的連関および展開を描くことが、本発表の最終的な目的である。

フッサールにおける再生としての想像概念について

東洋大学 伊藤 俊介

本発表の目的は、エドムント・フッサールの想像論の変遷を辿り、中期草稿（以下「1909年草稿」）における「再生」としての想像（Phantasie）概念を検討することである。それにより、本質認識の方法的基盤を担う働きとしての想像が明らかとなる。

想像対象はしばしば原像である知覚対象の模像とされてきた。サルトルが評価したように、フッサールの志向性理論は想像対象の模像性を否定する。原像としての対象を志向する想像と知覚の区別は意識の在り方に存する。しかし、フッサールは初期から想像の非模像性を主張したのではない。『論理学研究』（1900）と1904/05年冬学期講義（以下『冬講義』）で想像は代理物を介す意識であるとされたが、「時間意識」の研究により代理表象モデルの問題が解決され、想像は「再生」という仕方で直接対象を志向する意識であるという再生モデルが提示された。

では、「再生」としての想像とは何か。第一節では、フッサールの想像論の思想的变化を辿る。『冬講義』でフッサールは物理的内容を媒体として像を志向する「像意識」（絵画、写真等）を軸に、像意識と想像の共通性（ともに代理物を必要とする）と、知覚と像意識の共通性（ともに感覚内容を必要とする）と対象への志向の相違性（直接的か間接的か）から、知覚と想像の区別を図る。しかしながら、想像には感覚内容が存在せず、像意識との共通性がない。そこで感覚内容の代替として「ファンタスマ」が想像にあるとされた。しかし、ファンタスマと感覚内容の違いが説明できず、『冬講義』での知覚と想像の区別は頓挫した。ここにおいてフッサールは「絶対的意識」を発見し、ファンタスマもすでに絶対的意識によって構成された一つの意識であることを自覚する。つまり、知覚は「現在の」であるのに対し、想像はあたかも現前させる意味で「準現在の」である。フッサールは再生的に準現在化させる「想像変様」によって直接対象を志向する意識を想像と結論づけた。

第二節では、想像における再生概念を想起（Erinnerung）における再生概念の区別から明らかにする。想起も想像も想像変様を被った意識である。フッサールは後者のみの意識を狭義の想像とし、想起も含めた意識を広義の想像とした。しかし、『イデーニ』（1913）における想像と想起の区別が想像の二義性により不明確となった。これらの区別は両者の再生概念から区別できる。想起は過去の現実的経験を現在において再生する意識であり、現在との時間的隔たりが知覚と想起の区別を可能にする。他方で、想像は知覚との時間的隔たりによって区別されない。想像としての再生は「いわば（gleichsam）」何かを経験することを意味する。この「いわば」の意識の理解により、本質認識の方法的基盤としての想像が明らかとなる。

エドゥアール・マネ《皇帝マクシミリアンの処刑》 にみる 1860 年代の画家の実践

名古屋大学 川澄 祥

本発表では、エドゥアール・マネ《皇帝マクシミリアンの処刑》を取り上げ、表現上の再評価をしたうえで、本作をスペイン趣味の集大成として、画業に位置付けることを目的とする。本作は、パリでサロンを中心に活動した画家マネが、画業中期にあたる 1867 年から、5 回にわたる制作を経て完成させた歴史画の大作である。本作の主題は、ナポレオン 3 世の失政が原因とされる、メキシコでのマクシミリアン皇帝の処刑である。その事件を新聞の報道で知ったマネは、文字の情報と写真資料を基に、すぐに制作に取り掛かった。2 つのバージョンでサロンへの出品を目指したが、事実上の検閲があったことが先行研究で明らかにされている。一度目は、主題の過激さから、自主的に出品を取りやめ、二度目は、事前に内務省から、サロン落選を示唆する非公式の通知が送られたため、出品を諦めた。その後も、リトグラフの印刷が禁止されるなどの検閲があったことが伝えられてきた。

先行研究の論点として、まずは、こうした第二帝政における表現の不自由への抵抗と、共和主義作家との団結を表すことが注目されてきた。また別の点では、スペインの巨匠ゴヤの《1808 年 5 月 3 日》を中心とする着想源を論じるものや、画家自身の死の主題との結びつきを論じるものもある。しかし、いまだに研究が不十分なのは、5 つのバージョンを通しての表現上の評価と、本作の画業における位置づけである。これらを論じることで、マネの作品の中でも、サイズが非常に大きく、後年のリトグラフ作品とも関連する重要作品である、本作の再評価ができると考える。

そのため、本発表ではまず、5 つのバージョンの比較を通して、処刑場面背後のレンガ壁に見られる、表現上の効果を論じる。そこには、闘牛の主題との関連と、歴史画としての本作の制作態度が見えてくる。次に、先行研究を基に、闘牛や全体の構図を中心として、ゴヤの影響を確認する。最後に、1867 年のパリ万国博覧会に出品された、同時代の画家の作品、および会期中の自身の個展に出品した作品と、本作を比較し、スペイン趣味の観点から、マネがそれらの作品を参照したことを論じる。これにより、本作が自他のスペイン趣味のイメージを引用し、統合した集大成と呼べる作品であることを明らかにする。

本発表によって、本作を、マネの 60 年代の画業で行ったスペイン趣味の表現を完成させる作品であると位置づける。後年に本作のイメージを引用する作品《バリケード》があることは、本作が自身の引用元となるほどの中心作品であることを明らかにしており、ここから、60 年代以降の画家の画業を論じるうえで、重要な作品であることを再評価できるのである。

モーリス・ドニのアラベスク論

—— 活動初期における「象徴的装飾としての絵画」の探究

慶應義塾大学 吉原 里花

モーリス・ドニ (Maurice Denis, 1870–1943) の作品制作と著述活動は共に 1890 年前後に開始された。アラベスク (Arabesque) はこの出発点において提議された重要な概念である。実際、1890 年代前半の絵画作品では、対象の外観を忠実に再現することを離れ、曲線そのものを強調する表現が集中的に試みられた。同様の傾向はナビ派の作品に広く確認でき、当時の批評にはアラベスクの語を用いてその曲線を賞賛する記述がみられる。一方、1890 年に発表され、こんにちモダニズム絵画の宣言として定着している「新伝統主義の定義」にはこの語が 4 度用いられ、その後の雑誌記事や書簡にも散見される。

ナビ派に関する美術史研究は、アラベスクにマニフェスト的な意義を見出し、彼らの制作の根拠としてドニの著述を重点的に参照してきた。看過すべきでないのは、それらの研究に認められる次のような傾向、すなわちアラベスクが持つ 19 世紀末的文脈として総合芸術や照応 (Correspondances) の思想を重視する傾向である。アラベスクは「アラブ風」の装飾文様を語源とするが、主に 18 世紀以降、自然模倣の拒否や空想などの性質が抽出され、文学論や音楽論へ拡大された。この観念化を踏まえ、例えばナビ派のモノグラフ執筆者 Clément Dessy は、アラベスクをいわゆる 19 世紀末象徴主義の芸術風土全体が共有した概念として論じている (2015, 2021)。そうした横断性を強調する視座において、ナビ派の絵画作品内の曲線は、芸術風土の証左や反映という副次的な位置付けを余儀なくされてきたのである。

しかしながら、観念化の一方で、アラベスクは装飾といういわば絵画の傍流として描かれ続け、その曲線の性質が議論されてきた。そして 19 世紀末は、装飾による美術の刷新が叫ばれ、絵画のヘゲモニーが揺らいだ時期でもあった。実際、ドニが「新伝統主義の定義」においてアラベスクへ言及する場合、いずれも彼自身や過去の画家の名、美術作品の例が伴う。つまり造形に対する問題意識に根ざした主張として読む必然性があるのである。

以上を踏まえ、発表者はアラベスクが持つ美術に固有の文脈に改めて着目し、ドニのアラベスク論を、彼への評価に用いられた語句「象徴的装飾 (décors symboliques)」(Adolphe Retté, 1891) を手掛かりに再解釈する。その際、画家の主張を制作と著述の総体と捉え、主に 1890 年代前半の絵画作品と、私的な文書を含む同時期のテキストを分析対象に定める。これにより先行研究では見落とされてきた問題意識を前景化することが可能となる。結論として、ドニがアラベスクによって応答を試みた造形の諸問題は、「象徴的装飾としての絵画」への探究に収斂し、ゆえに作品の存在論の水準に位置するものであったことを明らかにする。

MEMO

当番校企画

シンポジウム「イメージの〈通路〉」

10月14日(土) 15:00-18:00 南校舎 5階 ホール

建築公開／慶應義塾の建築プロジェクトについて

10月14日(土) 18:00-18:15 南校舎 5階 ホール

展示施設自由見学

福澤諭吉記念 慶應義塾史展示館「常設展示」 10:00-18:00

慶應義塾大学アート・センター

「Artist Voice III：駒井哲郎 線を刻み、線に遊ぶ」展 11:00-18:00

慶應義塾ミュージアム・commons

「常盤山文庫×慶應義塾 臥遊^{がゆう} — 時空をかける禅のまなざし」展

11:00-18:00

シンポジウム「イメージの〈通路〉」

パネリスト

遠山 公一（慶應義塾大学）

樋笠 勝士（岡山県立大学）

森下 隆（慶應義塾大学アート・センター）

坂本 泰宏（信州大学社会基盤研究所、マックス・プランク経験美学研究所）

進行・討議モデレーター

後藤 文子（慶應義塾大学）

企画趣旨

1990年代以降、イメージ研究の新たな潮流は、造形芸術作品や音楽作品を視覚的ないし聴覚的な表象として捉える従来のイメージ理解から大きく舵を切り、西洋中心主義的な価値観への反省を深めてきた。それに加え、声高なアピールに陥りかねない文化の多様性・多元性についても吟味がなされ、現代社会におけるグローバル化の拡大や情報技術の発展に呼応しうる新たな視座が提示されている。社会心理学や神経科学を参照してイメージが切り拓く「力」と「行為遂行性」の地平に注目する美術史家デイヴィッド・フリードバーグの『イメージの力』（1989）、また人類学の観点からイメージの普遍性を説くハンス・ベルティングの『イメージ人類学』（2001）の成果はよく知られていよう。近年のフランス語圏におけるG. ディディ=ユベルマンや、ドイツ語圏を中心に展開するイメージ学のプロジェクトも、新しい研究の進路を開示している。

21世紀のいま、さまざまな文化圏にまたがり、多領域のメディアに拡張するグローバルな芸術・文化現象をあらためて共有し、イメージの終わりなき可能性を問うことが求められているだろう。イメージは、本来、作品の制作や享受、芸術体験と自己形成、社会的な環境と生活の場をめぐる大切な道程を用意しているはずである。

現代において我々は、イメージにどのような力を託しうるのか。本シンポジウム「イメージの〈通路〉」は、イメージの力がもつ現代的な可能性を感知し、複雑な世界を分かちあう歩みを確認し、現代の芸術・文化の多面的なアスペクトを浮かび上がらせる試みである。

デイヴィッド・フリードバーグ著『イメージの力』

遠山 公一

イメージは機能を有し、反応を惹起する。人間像は、一瞬でも原型との融合・混同を生じさせる。イメージと身体を混同することは避けることはできない。端的な例は、ポルノグラフィーであろう。第一章の冒頭「人々は絵画や彫刻に性的に刺激される（十二章）。彼らは絵画や彫刻を破壊する（十四章）。彼らは絵画や彫刻を切断し、口づけし、その前で泣き、それらを目指して旅をする（六章）。絵画や彫刻は人々の気持ちを落ち着かせ、興奮させ、反感を起こさせる。人々は絵画や彫刻を通じて感謝し（七章）、自分たちが高められることを期待し、感情移入（八章）や恐れのもっとも高度な領域へと突き動かされる。」以上、16章からなる同書の内容の一部を紹介した。

対象とするデイヴィッド・フリードバーグ著『イメージの力』は1989年に出版され、すでに古典である。欧米の美学美術史関係、あるいは社会学や文化人類学において、同書は必読文献となっている。その書物は「反応の歴史と理論の研究」という副題をもつ。古今東西を縦横に移動し、数限りないイメージを対象として、アート以前あるいは以後のイメージに対する人々の反応と、それに抵抗する抑圧を分析する。抑圧を起こさせるのは常識や教育、そして芸術概念（アート）であろう。その意味で、同書はアートではなく、イメージを対象とするのである、発表では、宗教イメージの破壊（聖像破壊）とその理論を中心に、同書を検証する。

〈プロフィール〉

専門はイタリア・ルネサンス絵画、彫刻史。フィレンツェのドイツ美術史研究所訪問研究員（2013、2022-23）やヴィラ・イ・タッティ、ハーヴァード大学ルネサンス研究所訪問教授（2014）。祭壇画を始めとする美術の機能的な見方、シエナ絵画における投影、彫刻における台座などについて論ずる。現在、Power of Images を訳出中。

フィクション（イメージと言葉）が交叉点となる複数世界

樋笠 勝士

「フィクション」の概念は、古代哲学においてプラトンがホメロスの作品を「虚偽」と規定して以来、「非現実・非実在」や「物語的文学」を意味したり、仮象的な「芸術」の全体や特定の言語行為を表すなど、多様な位置づけがなされてきた。この史的展開に交叉し結節点となるところに、美学 Aesthetica を創設したバウムガルテンの世界論がある。ライプニッツ＝ヴォルフ学派に属する彼は、可能世界論と伝統的な詩学芸術論を基にして、個々の作品について、各々が独自の統一性と真実性をもつ「詩学的フィクション (fictiones poeticae)」であるとして、そこに「世界 (mundus, universum, πάλυ)」或いは「秩序世界 (cosmos)」という概念を与えたのである。個々の作品が各々独自の「世界」である限り、或る作品世界は別の作品世界と混淆することのない自律的な存在性格をもつこととなり、そこから「複数世界」論が現れる。このような理解は、例えば「『マクベス』の世界」という表現で一定の理解或いはイメージをもつ現代の我々とは地続きのものであろう。そして、そこには「作品／創造物 (opus/creatura)」の自

律性や完結性、内部秩序性といった概念も前提されている必要があるが、これは、古代中世哲学思想にその起源があり、むしろ伝統的な形而上学的立場のものであったこともわかる。このような「複数の作品世界」を考える立場から今回の課題に応えていきたいと思う。

〈プロフィール〉

西洋古代中世哲学及び美学を専門とし、現在は「光の美学」、「バウムガルテン『省察』」を研究。新プラトン主義協会理事、中世哲学会理事。参照：『フィクションの哲学』（編著、月曜社）、バウムガルテン『形而上学』（共訳、成城大学）。

舞踏家土方巽における病める身体の形姿

森下 隆

土方巽は1968年に〈肉体の叛乱〉を踊り、肉体が暴力とセクシュアリティの根源であることを過激な踊りで顕にした。土方巽は1960年代を通して、独自の身体表現を展開し、前衛美術家との協働や有数の文化人の支援を受けての芸術運動をもって「舞踏」を成立させていたが、この〈肉体の叛乱〉をもって、土方巽自身が「肉体」をキーワードに時代の寵児となった。

土方巽は以後4年間にわたって舞踏の舞台に立つことはなかったが、この間に、第2次舞踏宣言というべき「犬の静脈に嫉妬することから」という奇妙なタイトルのエッセイを発表する。キーワードは身体の「不具」である。そして、三島由紀夫の「死」に直面するとともに、三島の遺作により「肉体こそ不治の病」の言葉を突きつけられる。

三島の死から2年後、ついに〈瘡瘡譚〉で土方巽は舞踏の舞台に復帰する。この作品のキーワードは、タイトルにも示されているように「病」である。〈肉体の叛乱〉では舞台上に肉体が屹立したが、〈瘡瘡譚〉では文字通り立てない肉体となった。

本発表では、土方巽が絶えず自らをも裏切る舞踏表現を創出し、ついには「病」を踊ることで、世界のダンスの概念を転倒させたことを確認する。そして、この〈瘡瘡譚〉の、とりわけフランシス・ベーコンにインスパイヤーされ、「ライ病者の踊り」とされたシーンを参照しつつ、土方巽はなぜ「病」を踊ったのか、どのように「病」を踊ったのかをあらためて検証する。

〈プロフィール〉

土方巽の舞踏公演の制作に携わり、土方死後、舞踏資料の収集・保存にあたり、慶應義塾大学アート・センターの土方巽アーカイヴを担う。著書に『土方巽～肉体の舞踏誌』、「土方巽 舞踏譜の舞踏」など。

イメージ空間における意識と像行為 (Bildakt) の所在

坂本 泰宏

ウフィッツィ美術館は 2014 年に館内撮影を解禁した。これにより、決して少なくない訪問者たちにとって、現地でイメージを見る行為は、絵画と向き合うという体験ではなく、絵画たちと共に記録される通過儀礼となり、展示空間の絵画の前には不可侵領域として不自然な隙間が出現した。継承されるイメージたちと比較すれば遥かに短命である自己存在をイメージの側に記録させる行為を取り巻く現象は、ネオ・マニエリスムにおける像行為の所在と射程をより精緻なものとするべきことを迫っている。

ベンヤミンはパッセージ論「K」のなかで 19 世紀の夢想を論じたが、ネオ・マニエリスムのパッセージを含むイメージ空間において集団的意識を主体的に形象するのは寧ろひとではなく、そこに堆積し、像行為の共鳴からイメージ知とその作用を強調するイメージ群であると考えられないだろうか。その根拠に、ひとは、パッセージの一部として集団的意識に沈潜するどころか、寧ろその図式のなかにあっても、場に内在するアウラに寄り添う形で自己を複製し、それを俯瞰的に眺め(させ)ることよりエゴを拡張し、存在を一層強く保ち続けている。

本論では、この問題について、フラマリオン木版画やベラスケス作『ラス・メニーナス』に形象されたイメージ空間におけるひとの複眼的世界観を再認識し、その上で、ヴァチカン美術館『地図の間』やフリーダー・ブルダ美術館の企画展“Transformers”などを事例に議論を進める。

〈プロフィール〉

2010 年に慶應義塾大学で博士号を取得後、フンボルト財団フェローとしてベルリン・フンボルト大学やロンドン UCL でイメージ学の研究を行う。その後、日本学術振興会海外特別研究員、研究助手としてマックス・プランク経験美学研究所勤務を経て 2022 年より信州大学社会基盤研究所特任准教授、マックス・プランク経験美学研究所 Visiting Researcher。専門はイメージ学、経験美学。編著に『イメージ学の現在』(東京大学出版会、2019) など。

建築公開（慶應義塾の建築プロジェクト）

公開日時：10月15日（日）11:30-15:00

*各施設へは、本大会受付時にお渡しする名札を着用してご入館ください。

本大会期間中 10月15日 11:30-15:00 に学内の建築の特別公開を実施いたします。重要文化財に指定されている演説館と姿を変えて移設されている旧ノグチ・ルームです。1874年に三田演説会が福澤諭吉を中心に発足すると、翌年に日本初の演説会堂として竣工したのが演説館です。なまこ壁が特徴的な和洋折衷様式の建築です (fig. 1)。一方、旧ノグチ・ルームは戦後のキャンパス再建を託された谷口吉郎が設計した研究室棟の談話室部分でイサム・ノグチが室内、家具、付属する庭園をデザインし、さらに三体の彫刻を制作、学内ではノグチ・ルームと呼ばれていました。2005年隈研吾が関与して形を変えて移設され (fig. 2)、現在に至ります (*)。このような建築公開はアート・センターの「慶應義塾の建築プロジェクト」の一環として毎年開催されています (**)。今回の会場案内には、この建築公開「建築プロムナード」用の地図を援用して、建築物や美術作品の場所とデータをご提供しています。このプロジェクトの特徴は「ユーザーマインド」の建築の捉え方にあります。建築をその竣工時を完成として捉えるのではなく、用途がある建築の生はむしろ竣工時から始まると捉えてプロジェクトを進めています。

渡部 葉子（慶應義塾大学アート・センター）

慶應義塾の建築プロジェクトの詳しい活動 (* / **) については、それぞれ以下からご参照ください。

* 旧ノグチ・ルームのプロジェクト



** 慶應義塾の建築プロジェクト



fig. 1 演説館(1874年竣工)



fig. 2 旧ノグチ・ルーム 撮影：新 良太



fig. 3 猪熊弦一郎《デモクラシー》[西壁面] 1949年
油脂塗料、油絵具/シナ合板



fig. 4 猪熊弦一郎《デモクラシー》[東壁面] 1949年
油脂塗料、油絵具/シナ合板

*本壁画は現在、学生食堂 [生協食堂] に設置されています。大会二日目の昼食時にご覧ください。

展示施設自由見学

*各展示施設へは、本大会受付時にお渡しする名札を着用してご入館ください。

福澤諭吉記念 慶應義塾史展示館「常設展示」

公開日時：10月14日（土）10:00-18:00

本展示館は慶應義塾図書館旧館内に令和3（2021）年に開設されました（fig. 5）。もとは学生が読書の場として親しんだ大閲覧室にあたります。常設展示では、福澤諭吉（1835-1901）の生涯、ならびに慶應義塾の歴史に関する歴史資料をはじめ、デジタルコンテンツや模型等をご紹介します。展示館へは旧図書館入口からお入りいただき、正面の階段を2階へとお進みください。階段踊り場では、和田三造（1874-1959）が



fig. 5 旧図書館

原画を手がけたスタンドグラスをご覧ください。

建物の竣工は、明治45（1912）年4月に遡ります。慶應義塾創立50年記念事業の一環として寄付金により建設されました。設計を担ったのは当時として国内有数の建築事務所であった曾禰中條建築事務所です。明治期にお雇い外国人として来日したイギリス人建築家ジョサイア・コンドル（1852-1920）のもとで第1期生として学んだ曾禰達蔵（1853-1937）が、工部大学校造家学科（のちの東京大学建築学科）の後輩、中條精一郎（1868-1936）とともに明治41（1908）年に開設した事務所として知られます。本大会二日目の会場となる第一校舎（1937年9月竣工）をはじめ、慶應義塾ゆかりの建築を数多く設計しています。

大正12（1923）年9月の関東大震災では甚大な損傷を被り、また昭和20（1945）年5月の米軍による空襲では書庫を除いて大閲覧室、事務室、スタンドグラスなどが全焼しましたが、その後、修復が重ねられ、昭和44（1969）年に国の重要文化財に指定されています。本展示館は、平成28-30（2016-2018）年に実施された免震化工事と外装修復を経て、新たに開館しました。

* 詳細はこちらからご覧ください。



慶應義塾大学アート・センター

「Artist Voice III：駒井哲郎 線を刻み、線に遊ぶ」展

公開日時：10月14日（土）11:00-18:00

三田キャンパス正門の向かいに位置する南別館1階にある展示施設（fig. 6）では、年間を通して、慶應義塾所蔵の美術作品の紹介展示のほか、学内研究所等の成果発表展示、また、アート・センターが所轄するアーカイヴ関連展示などを行っています。

本大会会期中には、本学アート・センターが2021年からシリーズで行っている展示企画「Artist Voice」の第3弾として、河口龍夫（2021年）、有元利夫（2022年）に続き、本塾にゆかりの版画家 駒井哲郎（1920-1976）を取り上げる展覧会「駒井哲郎 線を刻み、線に遊ぶ」展を開催しています。

駒井哲郎は、慶應義塾幼稚舎から同普通部に進み、卒業までの11年間を慶應義塾に学びましたが、すでに普通部在学中よりエッチング技法の習得に励み、生涯をかけて銅版画表現を探究した作家として知られます。

今回の展覧会では、本塾が所蔵する版画作品をはじめ、本塾機関誌『三田評論』（1898年3月創刊：創刊時『慶應義塾學報』）や『塾』（1963年創刊）のために駒井が提供した挿図原画、また、駒井関連資料が紹介されます。



fig. 6 アート・アーカイヴ資料展XXIII「楨文彦と慶應義塾II：建築のあいだをデザインする」(2022) 撮影：村松桂(カロワークス)

*詳細はこちらからご覧ください。



慶應義塾ミュージアム・コモنز 「常盤山文庫×慶應義塾 臥遊^{がゆう} —— 時空をかける禅のまなざし」展

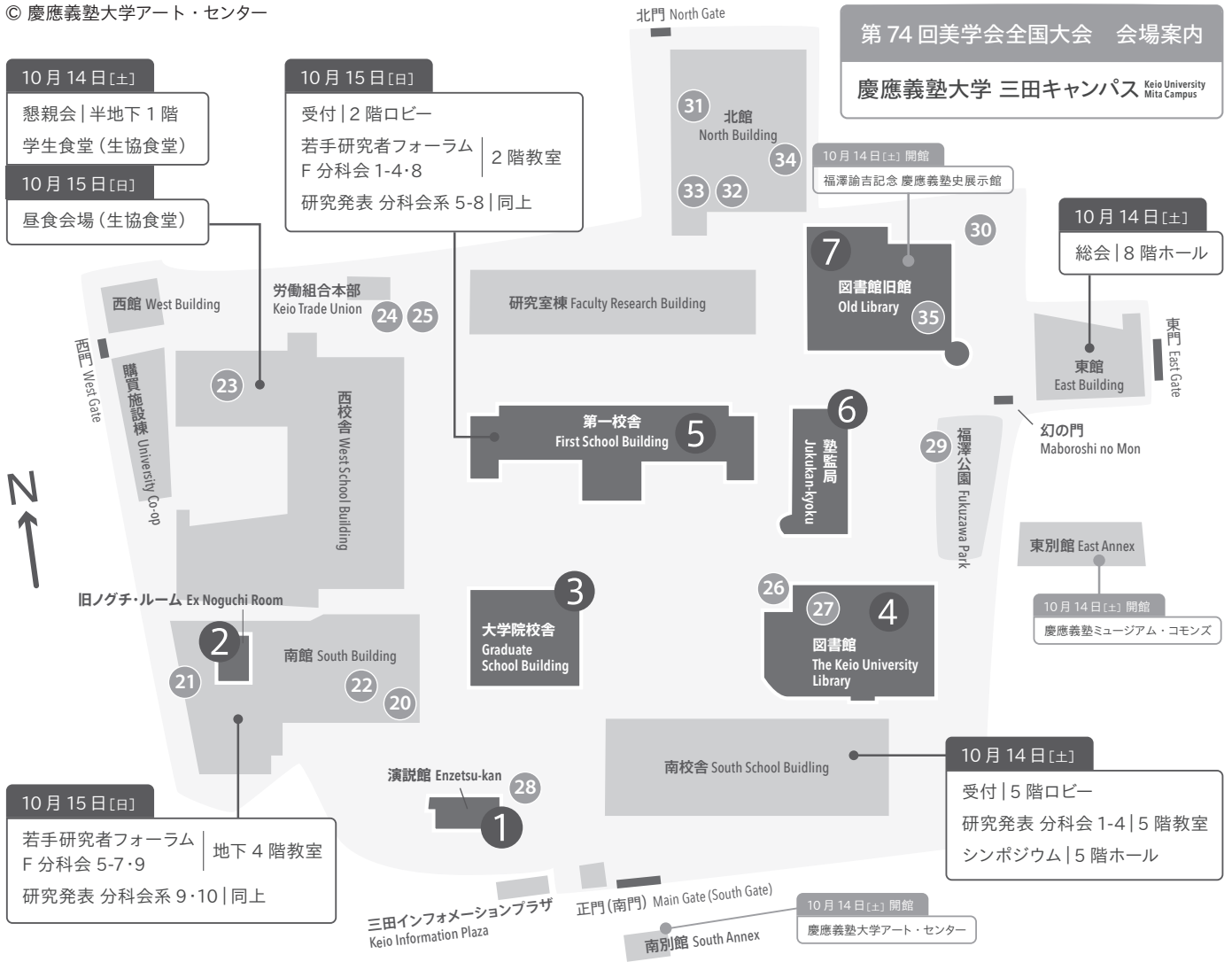
公開日時：10月14日（土）11:00-18:00

常盤山文庫は、実業家 菅原通濟（1894-1981）によって昭和18（1943）年に本格的な蒐集が開始された美術品コレクションを母体として昭和29（1954）年に設立されました。蒐集の4つの柱、すなわち禅僧の墨蹟、中国・日本の絵画、中国陶磁、天神画像がコレクションを特徴づけています。本年は、菅原による蒐集活動の開始から数えて80周年に当たります。現在、慶應義塾にはその優れたコレクションの一部が寄託されていることから、慶應義塾ミュージアム・コモنز（fig. 7）では、常盤山文庫の名品と慶應義塾収蔵作品をともに会し、禅の美術を紹介する展覧会「常盤山文庫×慶應義塾 臥遊^{がゆう} —— 時空をかける禅のまなざし」を開催しています。

*詳細はこちらからご覧ください。



fig. 7 慶應義塾ミュージアム・コモنز外観



10月14日[±] 開館情報

慶應義塾大学アート・センター 11:00-18:00
Artist Voice III 駒井哲郎—線を刻み、線に遊ぶ
慶應義塾ミュージアム・commons 11:00-18:00
常盤山文庫×慶應義塾 臥遊—時空をかける禪のまなざし
福澤諭吉記念 慶應義塾史展示館 10:00-18:00
常設展示室

構内の建築物と美術作品

建築物 Architecture

- 1 演説館 [竣工] 1875 [構造] 地上2階、寄棟造椽瓦葺屋根
- 2 旧ノグチ・ルーム [竣工] 1951 [設計] 谷口吉郎、イサム・ノグチ [構造] 地上2階、鉄筋コンクリート (2005年移築 [設計] 隈研吾)
- 3 大学院校舎 [竣工] 1985 [設計] 横文彦 [構造] 地上9階、地下2階、鉄骨鉄筋コンクリート
- 4 図書館 [竣工] 1981 [設計] 横文彦 [構造] 地上7階地下5階、鉄骨鉄筋コンクリート
- 5 第一校舎 [竣工] 1937 [設計] 會禰中條建築事務所 [構造] 地上3階地下1階、鉄骨鉄筋コンクリート
- 6 塾監局 [竣工] 1926 [設計] 會禰中條建築事務所 [構造] 地上3階地下1階、鉄筋コンクリート
- 7 図書館旧館 [竣工] 1912 [設計] 會禰中條建築事務所 [構造] 地上2階地下1階、煉瓦造、一部鉄骨鉄筋コンクリート

● 1、2 は 10月15日[日] 11:30-15:00 に公開します。

美術作品 Art Works

- 20 若い人 [作者] イサム・ノグチ [制作年] 1950 [素材] 鉄
- 21 無 [作者] イサム・ノグチ [制作年] 1950-1951 [素材] 安山石 (白川石)
- 22 学生 [作者] イサム・ノグチ [制作年] 1951 [素材] 鉄
- 23 デモクラシー [作者] 猪熊弦一郎 [制作年] 1949 [技法] 油脂塗料、油彩/シナ合板
- 24 青年 [作者] 菊池一雄 [制作年] 1948 [素材] ブロンズ
- 25 星への信号 [作者] 飯田善國 [制作年] 1984 [素材] ステンレス
- 26 知識の花弁 [作者] 飯田善國 [制作年] 1981 [素材] ステンレス
- 27 やがてすべては一つの円のなかに No.1 [作者] 宇佐美圭司 [制作年] 1982 [技法] 油彩/カンヴァス
- 28 福澤諭吉胸像 [作者] 柴田佳石 [制作年] 1953 [素材] ブロンズ
- 29 平和来 [作者] 朝倉文夫 [制作年] 1952 [素材] ブロンズ
- 30 小山内薫胸像 [作者] 朝倉文夫 [制作年] 1958 [素材] ブロンズ
- 31 無題 [作者] アブラハム・クリスチャン [制作年] 1982 [素材] ブロンズ
- 32 人魚 [作者] 木内克 [制作年] 1969 [素材] ブロンズ
- 33 裸婦像 [作者] 北村四海 [素材] 大理石
- 34 馬に水を飲ませるアマゾン族の女 [作者] アルトゥール・フォルクマン [制作年] 1920頃 [技法] 石膏、雲母粉、彩色
- 35 手古奈 [作者] 北村四海 [制作年] 1909頃 [素材] 大理石

● 23 は 10月15日[日] 昼食時にご覧いただくことができます。一部非公開施設内の作品はご覧いただくことができません。ご了承ください。

第74回美学会全国大会

The 74th Annual Conference of the Japanese Society for Aesthetics

大会ホームページ

<https://bigakukai074.bigakukai.jp>



2023年10月14日発行

発行元

第74回美学会全国大会実行委員会
〒108-8345 東京都港区三田 2-15-45
慶應義塾大学文学部美学美術史学専攻内
bigakukai074@gmail.com

制作

図録社