

博士学位論文

2021 年度

「1 本の糸による人物造形の淡い空間性」

東京造形大学大学院造形研究科

博士後期課程

小野 栞

Ono Shiori

博士学位論文

2021 年度

「1 本の糸による人物造形の淡い空間性」

東京造形大学大学院造形研究科

博士後期課程

21962001

小野 栞

Ono Shiori

目次

序論	1
第1章 研究の目的と方法	4
1. 研究目的	4
2. 研究方法	4
第2章 本研究における淡い空間性	5
1. 淡さとアンフラマンズ	5
(1) 淡さ	5
(2) アンフラマンズと淡い空間性	5
2. 本研究の人物造形の淡さ	7
(1) 人物造形としての衣服	8
(2) 人物造形としての衣服の淡さ	9
3. 淡い空間性	10
(1) 内の空間	11
(2) 外の空間	11
(3) 内と外を生み出す人物造形	13
(4) テキスタイルによる淡い空間性	15
(5) 淡い空間性を生み出す条件	17
第3章 糸が持つ淡さの可能性	18
1. 糸と軌跡による淡い空間性	18
(1) 糸と軌跡	18
(2) 糸の空間性	21
(3) 糸から布へ	22
(4) 糸の淡さ	23
2. 1本の糸の可能性	24
(1) 1本の糸	24
(2) 1本の糸の可能性についての考察	25
(3) 人物造形における1本の糸の可能性	30

第4章 作品制作	30
1. 《SKIN》(2019)	31
(1) 《SKIN》(2019)	31
(2) 《SKIN》(2019) 展示空間1	34
(3) 《SKIN》(2019) 展示空間2	35
2. 《mist》(2021)	37
(1) 《mist》(2021)	37
(2) 《mist》(2021) 展示空間	40
3. 《Muse》(2020)	42
(1) 《Muse》(2020)	42
(2) 《Muse》(2020) における淡さの技法	43
(3) 《Muse》(2020) 展示空間	46
4. 《Her》(2021)	48
(1) 《Her》(2021)	48
(2) 《Her》(2021) における淡さと淡い空間性の検証	49
(3) 《Her》(2021) 展示空間	51
結論	53
参考文献	56
謝辞	58
付録	60

序論

本研究では、〈1本の糸による人物造形の淡い空間性¹⁾〉をテーマに、空間表現として〈淡い空間性〉の探求を行い、新たな表現の可能性を生み出すことを目的に、1本の糸による人物造形の作品制作を通して論考を重ねている。

一般に〈淡さ〉とは色などが薄く、控えめな美しさを保っている状態や、物の輪郭、光影などがくっきりせず、ぼんやりしている様子、関心や執着が薄く、気持ちがあっさりしている、深くこだわらないことを指す²⁾。本研究における〈淡さ〉は、一般的な意味の解釈を広げて、鑑賞者が作品から人物の気配を仄かに感じられる状態とし、〈淡さ〉を感じられる空間の性質を〈淡い空間性〉と定義する。〈淡い空間性〉において、その性質を持つ空間と他の空間の境界は、鑑賞者が〈淡さ〉を感知することで生じる。しかし、その境界は極めて曖昧なものである。

また、人物造形とは、一般には文学などの物語の世界に登場する人物を生み出す作業のことであるが、本研究では人物を形作るものや、その制作を指して人物造形とする。本研究における人物造形は、実際の人物の姿ではなく、人物を彷彿とさせる形態や状態を用いて表現している。

本研究テーマにある1本の糸による人物造形は、筆者が修士課程で取り組んだ〈1本の糸による衣服の制作〉を基礎にして発展させたものである。筆者は、学部の卒業研究から〈1本の糸による衣服の制作〉に継続して取り組んできた。その制作の一つに、タッサーシルク³⁾を数本集めて1本の糸としたものを網編み⁴⁾した作品《skin》(2018)がある。《skin》(2018)は、衣服5着を1作品とした作品で、第57回日本クラフト展において、経済産業大臣賞・日本クラフト大賞を受賞している。その選考評において《skin》(2018)は、当時東京国立近代美術館工芸課長であった唐澤昌宏氏から「作品を見た瞬間ボディラインの美しさに引き込まれ、目の前に女性の姿が現れた。」⁵⁾という評価を得た。この評価には、1本の糸から手仕事によって制作された衣服が、現実には存在しない人物を空間に出現させたことが明確に記されており、この選考評は

¹⁾ 本研究における空間性とは、空間の性質のことであり、空間とは物体が存在しない部分である。

²⁾ 新村出編『広辞苑 第7版』, 岩波書店, 2018

³⁾ 野蚕糸を指す。絹糸になる蚕は大きく分けて家蚕と野蚕の2種類あり、家畜化され屋内で育てられた蚕が家蚕、それ以外の蚕を野蚕という。野蚕糸は家蚕糸に比べてより光沢があり、繊維が太く不均一でシャリ感がある。

⁴⁾ 網を編む技法のこと。《skin》(2018)では魚網網を編む技法を応用している。

⁵⁾ 公益社団法人 日本クラフトデザイン協会『第57回日本クラフト展作品集』, 磯谷晴弘, 2018

衣服が人物造形のモチーフとして成立することを実証している。また、衣服は人々の生活に密着し、個々人の個性を映し出す要素を多分に含んでおり、特定の人物の〈淡さ〉を生み出すモチーフに最適であると考ええる。

人物造形のモチーフである衣服は、空間を仕切り、内の空間と外の空間を生み出す。本来、衣服の内の空間とは、衣服を着る人物の空間であり、外の空間はそれ以外の空間である。ただし、本研究においては内の空間に服を着る人物はおらず、衣服のみが人物造形として空間に存在するものである。本研究では、1本の糸を材料に衣服をモチーフにした人物造形を通して、鑑賞者が人物造形から〈淡さ〉を感じることで、展示空間に〈淡い空間性〉が生まれることを検証する。作品制作における人物造形では、糸の特性を活かすことで〈淡さ〉を追求し、〈淡い空間性〉の検証を重ねている。一般的に糸は、柔軟性があり、基本的に長さに限界の無い、非常に曖昧な性質を持つ材料である。そして、糸になる〈素材〉も様々で、それぞれに〈淡さ〉の要素を引き出せる可能性があり、人物造形の形態や展示空間などに合わせた〈素材〉を選択する必要がある。加えて、糸から人物造形を行うためには、その構造を作るための〈技法〉を必要とする。〈技法〉も様々なものが考えられるが、本研究の人物造形は衣服をモチーフにしており、1本の糸が布を織成し⁶ながら人物造形を形成するため、本制作においてはテキスタイル分野の〈技法〉を選択した。

本研究の人物造形は、〈淡さ〉の要素を引き出すための1本の糸の〈素材〉と、糸から人物造形を行うための〈技法〉を組み合わせることで形作られている。このため制作において、糸の〈素材〉の選択と、1本の糸という材料の特性を活かした〈技法〉による人物造形の構造が、〈淡い空間性〉において最も重要な要素である。本章では、作家の視点での様々な検証から〈淡さ〉を追求している。制作において〈淡さ〉と〈淡い空間性〉、〈素材〉と〈技法〉の探求と検証を繰り返しながら、本研究では〈1本の糸による人物造形の淡い空間性〉を模索し、これまでの研究で行ってきた〈1本の糸による衣服の制作〉を発展させた人物造形により、空間表現としての〈淡い空間性〉の探求から新たな表現の可能性を見出している。

本章の第1章では、研究の目的と方法について記述している。本研究は、〈1本の糸による人物造形の淡い空間性〉をテーマに、空間表現としての〈淡い空間性〉の探求を行い、空間表現における新たな表現の可能性を生み出すことを目的としている。そして、この研究が現代諸

⁶ 本論考においては織技法に限らず、布の構造・技法全般から布をつくることの意味で用いている。

芸術で多様化するインスタレーションの新たな空間表現の方法につながることを期待している。また、方法は衣服を人物造形のモチーフにする妥当性や、人物造形によって生まれる内と外の空間に〈淡い空間性〉を持たせるための表現方法、〈淡さ〉を生み出す材料の検討とその材料を糸と仮定した考察を通して、筆者の制作において一貫した〈淡さ〉の追求を行い、1本の糸による人物造形の〈淡い空間性〉を検証する。

第2章では、〈淡さ〉と〈淡い空間性〉について、先行研究を元に〈淡さ〉のための表現方法を検証している。はじめにマルセル・デュシャン (Marcel Duchamp, 1887-1968) の〈アンフ ラマンズ〉を元に〈淡さ〉を考察し、そこで行ったシャツの皺による〈淡さ〉の検証から、人物造形のモチーフである衣服が持つ〈淡さ〉の妥当性を追求した。さらに、衣服から生まれる内と外の空間に着目しながら、三宅一生 (1938-)、大巻伸嗣 (1971-) の布や糸を材料にした作品から、人物造形と空間の関係性による〈淡さ〉と〈淡い空間性〉を考察している。

第3章では、ティム・インゴルド (Tim Ingold, 1948-) が述べた、糸と軌跡について触れ、糸は人の痕跡である軌跡を可視化しており、〈淡さ〉を持った材料であることを考察し、塩田千春 (1972-) の作品から空間表現における糸の可能性を考察した。また、本研究の人物造形の材料である1本の糸の性質を考察しながら、糸の〈素材〉や、糸から人物造形を行うための〈技法〉を検証している。

第4章では筆者の作品制作から〈淡い空間性〉について検証している。具体的には《SKIN》(2019)、《mist》(2021)、《Muse》(2020)、《her》(2021) を取り上げ、作品制作から展示までの過程をもとに、鑑賞者が感じる感覚的差異を考察し、〈素材〉と〈技法〉に焦点を当てた制作と、その過程で追求し続けた〈淡さ〉の要素を活かし、空間表現による〈淡い空間性〉を立証した。また、人物造形から鑑賞者にその淡さを感じさせるには、糸の〈素材〉や〈技法〉だけでなく、展示空間における人物造形の周囲の〈環境〉も重要な要素であった。本章では、作品制作に加えて、展示空間の検証も行っている。

以上のことから、本論文は不可視な人物が1本の糸による人物造形という媒体を通じて可視化され、痕跡の残る材料や技法によって気配として認知が可能になることで〈淡い空間性〉が生まれることを実証し、淡さの追求に必要な要件を考察すると共に、新たな表現方法の可能性に言及した。

第1章 研究の目的と方法

1. 研究目的

本研究は、〈1本の糸による人物造形の淡い空間性〉をテーマに、空間表現としての淡い空間性の探求を行い、新たな表現の可能性を生み出すことを目的としている。本論考においては、不可視なものを可視化するための表現方法を作家の視点から考察し、さらに、人物の気配を筆者の制作において表現することで、淡さを感じる空間を検証する。これらから、不可視なものの可視化が淡い空間性に通じることを明らかにする。この研究が現代諸芸術で多様化するインスタレーションにおける、新たな空間表現の進展に寄与する一助になることを期待する。

2. 研究方法

人物造形により淡い空間性を表現するためには、作品制作から展示空間での表現までの過程で一貫して淡さを追求した研究が必要である。なぜなら、淡さは空間によって広がり、鑑賞者に伝わるものであり、空間を遮る表現が淡さを遮断してしまうためである。本論考における淡い空間性は、鑑賞者が不在の人物の気配を感じる際に、鑑賞者と作品との間で生じる関係性によって発生するものであると仮定し、作家の視点から考察しながら、筆者の制作において実証していく。制作では、鑑賞者が衣服をモチーフにした人物造形を見て、人物の気配を感じる事が可能か、作品の形態や展示空間、展示方法に変化を与えながら検証した内容をもとに考察していく。

また、本研究において淡い空間性を生み出すための方法として重視するのは、人物造形の材料になる糸の〈素材〉と糸から形を作るための〈技法〉についてである。人物造形のモチーフとする衣服は、通常、糸（線）から布（平面）へ、布（平面）から衣服（立体）へ、それぞれの制作過程を経て変容した形態だが、糸による人物造形は1本の糸（線）から布（平面）を作りながら衣服（立体）へ形を直接変化させる。そのため、作品に直接的に影響する糸の〈素材〉は重要であり、淡い空間性を生み出す糸を選択し、布を形成する〈技法〉と同時進行しながら、スワッチ⁷を制作し、布の平面的な淡さや衣服の立体的な淡さなど、様々な角度からの検証を重ねた。

本論文では、筆者が研究活動の中で一貫して制作している衣服をモチーフに制作した作品のうち、修士課程で制作した作品《SKIN》(2019)と博士後期課程で制作した作品《mist》(2021)、

⁷ 主に布のサンプルのこと。

《Muse》(2020)、《Her》(2021)を取り上げ、その成果に基づき、作品制作から展示空間までの実践的な検証を元に考察し、衣服をモチーフにした人物造形が生み出す淡い空間性と空間表現の可能性について総括する。

第2章 本研究における淡い空間性

1. 淡さとアンフラマンランス

(1) 淡さ

一般に淡さとは色などが薄く、控えめな美しさを保っている状態や、物の輪郭、光影などがくっきりせず、ぼんやりしている様子、関心や執着が薄く、気持ちがあっさりしている、深くこだわらないことを指すが、本研究における淡さとは、鑑賞者が作品から人物の気配を仄かに感じられる状態である。また、ここで言う人物の気配を仄かに感じられる状態とは、鑑賞者が展示空間において、視覚的に捉えられる色や形だけではなく、温度や匂いの変化など、鑑賞者が視覚以外の感覚によって無意識のうちに感じとる現象も含んでいる。日常生活においては、自然の光や空気の匂い、温度などから季節や時間の経過を感じたり、空間や物に残った匂いや温度などの情報から現在より少し前の状況を察知している。これらは、人間が本質的に持つ能力であり、感覚器官を通して得た情報を、自身の経験から瞬時に分析し、予測の範囲の中で気配を察知する、人の感覚が持つ能力である。また、人が感覚的に察知できる空間や物は、常に感じているのではなく、察知した瞬間、或いはそれ以降で感じられるため、儚く移ろいやすい性質を持つ。これが、淡さが持つ基本的な性質である。淡さを追求することによって、鑑賞者に作品から人物の気配を感じさせることが可能であれば、気配の正体は何者なのか、どこに居るのか、直前の状況はどうだったのか、と思考を巡らせる機会をもたらし、不在の人物の気配としての人物造形が可能ではないだろうか。

(2) アンフラマンランスと淡い空間性

本研究で用いる〈淡さ〉の表現に近い言葉が、美術家のマルセル・デュシャン (Marcel Duchamp, 1887-1968) の「アンフラ・マンランス (極薄) (□ 内原著)」⁸という造語である。アンフラマンランス (inframance) は *infra* が〈下の、以下の〉といった意味の接頭辞、*mince* が〈薄い〉

⁸ マルセル・デュシャン『マルセル・デュシャン全著作』, ミシェル・サヌイエ, 北山研二編, 未知谷, 1995, p.411

という意味の形容詞をつなげた造語の形容詞⁹であり、表現できないほど薄い状態や現象を表している。フランス文学者の北山研二（1949-）はアンフラマンスを次のように述べている。

アンフラマンスはひとが世界を認知あるいは認識するときの（あるいはそうしないときの）諸感覚の限界に関与する。諸感覚は一般に制度的に承認された（あるいは意味づけされた）範囲の対象しか受け取らないが、デュシャンはこの限界を越えたところにこそ字義どおりの新しい言語、新しい世界、もうひとつの次元（時間が加えられるとは限らない第四の次元）をアンフラマンズな分離によってかいま見る。（括弧内原著）¹⁰

また、デュシャンは薄いという語について、「人間的、感情的コノテーションを持つ語で、正確な実験室的度量法ではありません」¹¹としており、アンフラマンズは、数値や言葉で正確に表すことのできない現象的な何かであると考えられる。

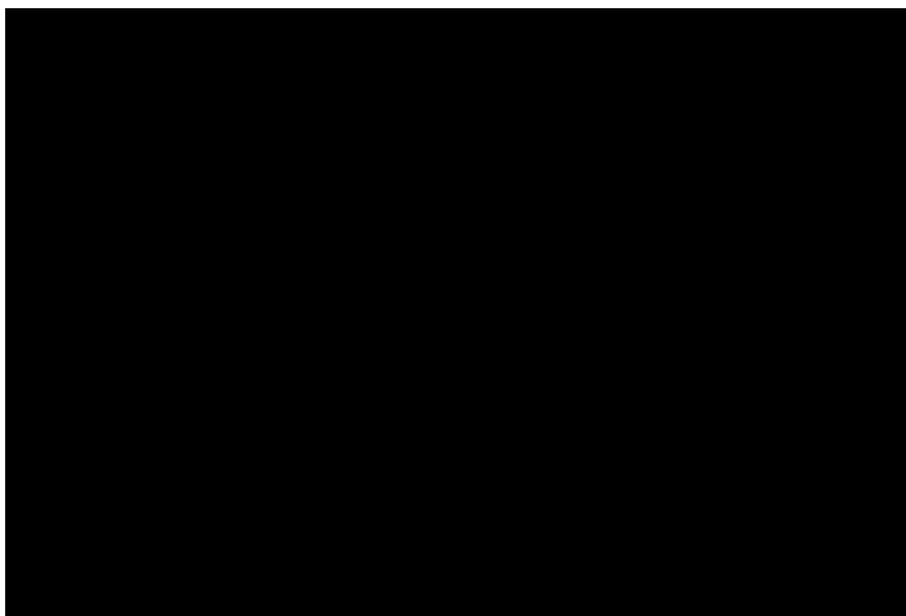


図1 【View】誌（1945年3月号）マルセル・デュシャン特集号 表紙（左）背表紙（右）
出典：Marcel Duchamp, and Arturo Schwarz, *THE COMPLETE WORKS OF MARCEL DUCHAMP*,
London: Thames & Hudson, 1969, p.519

⁹ マルセル・デュシャン「極薄」，岩佐鉄男訳，西館一郎編『ユリイカ 十月号 第十五卷第十号』，青土社，1983，p.59のデュシャンのメモをまとめた中に、「極薄（形容詞）名詞ではない——けっして実詞にしないこと。」とある。

¹⁰ モレキユラーシアター「見える／見えない、アンフラマンズ」

〈<https://sites.google.com/site/molecularthatre/critic/kitayama-inframince>〉（最終アクセス2021年11月1日）

¹¹ マルセル・デュシャン，前掲書，1995，p.412

デュシャンがデザインした『View』誌（図1）の背表紙には「たばこの煙が/この煙を出す/口からもおうとき、/ふたつにおいては/アンフラマンズによって/結びつく/マルセル・デュシャン（圏点原著）」¹²と書かれている。デュシャンのこの言葉には人物とたばこの煙が描かれており、その場面を見る人物が、視覚的にたばこの煙の匂いを感じるにより、たばこの先から出る煙とたばこを吸った口から吐かれる煙に分離する。2つの煙の匂いは本来どちらも同じ煙の匂いであるが、口から吐く煙は、たばこを吸う人物の気配を感じさせ、ただのたばこの煙の匂いとは人の感覚の中で、わずかに異なる性質を持つのである。

デュシャンはこの他にもアンフラマンズに関する記述を多く残し、言語化できないアンフラマンズな分離を探求している。デュシャンのアンフラマンズに関する記述の中に、「(人が立ったばかりの)座席のぬくもりは極薄〔アンフラマンズ〕である(括弧内原著者)(□内引用者)」¹³というものがある。人は、座席に座った瞬間に、肌に伝わる温度から直前に人が座っていたことを、触覚を通じて感じる事が可能である。しかし、時間の経過によって座席の温度は自分の体温に近づき、或いは気温と混ざることによって、座っていた人の体温は消えてゆく。視覚的に座席は変化しないが、人が立ったばかりの座席と、それ以外の座席は触覚的(温度)には異なるのである。

アンフラマンズは日本語ではおおよそ〈極薄〉に訳される。その意味合いは感覚的に感じる(気付く)ことはできるが言語として置き換えて表現ができない、五感で感じる感覚のそれぞれの感覚的な差異を指している。たばこの煙も、座席も、それぞれがそのものであることに変わりはないが、人はたばこや座席の誰かの痕跡を感じられる状況に遭遇した時、それらを認知する別の感覚によって、痕跡を残した誰かの気配を必然的に感じるのである。したがって、本研究の淡い空間性は、アンフラマンズのように感覚的差異を感じられる空間の性質といえる。

2. 本研究の人物造形の淡さ

本研究では、衣服をモチーフに1本の糸から〈人物が不在〉の人物造形を行う。〈人物が不在〉とは、視覚的に人物の姿が見えない状態である。不可視な人物を表現するには、鑑賞者にその気配を感じさせる必要がある。1.で考察したように、誰かの痕跡は、気配を感じざるを得ない必然のものであり、身体と密接な関係にある衣服は淡さの要素を持ったモチーフといえる。

¹² マルセル・デュシャン, 前掲書, 1995, p.411

¹³ マルセル・デュシャン, 前掲書, 1983, p.58

2.では近代から現代における身体と衣服の関係性から、衣服が持つ人物造形の淡さを検証した。

(1) 人物造形としての衣服

現代の社会生活において衣服は必要不可欠なものであり、人は人生の大半の時間で衣服を身につけて生活する。そして、我々は日々の生活の中で個々人の趣味や環境に合わせて衣服の選択と着脱という循環を繰り返し、無意識に衣服を身体の一部として扱っている。衣服と身体の境界が曖昧になり、さらに融合することで、人は身体の実際の形態を忘れ去り、衣服によって新しい身体を形成するのではないかと考えられる。

批評家でありメディア学者のマーシャル・マクルーハン (Marshall McLuhan, 1911-1980) は『メディア論』において、衣服を「皮膚の拡張」¹⁴とし、また、衣服はモードや文学などの様々な場面で〈第二の皮膚〉として定義¹⁵されてきた。さらに、哲学者の鷺田清一 (1949-) は、衣服と身体はどちらも「〈わたし〉という見えないもの (〈 〉内原著者) (下線引用者)」を「可視化する」ための「意味の生成そのもの」であり、「裸体という実質を想定してはならない」としており、「衣服が身体第二の皮膚なのではなくて、身体こそが第二の衣服」と捉えている¹⁶。また、皮膚とは「後生動物の体を包む外被。体の保護、体温・水分蒸発などの調節、各種の感覚の受容のほか、皮膚呼吸も営む。動物によりさまざまに変形適応する。高等脊椎動物では表皮・真皮・皮下組織、および各種の付属器官から成る。表皮と真皮のみを指す場合もある」¹⁷、身体の一部である。そして衣服は、身体を包み、保護し、体温や水分蒸発を調節し、形状や動作によって内側に空気を出入させ、快適な皮膚となっている。また、数えきれないほどの種類や形状があり、我々は好きなデザインを選び、幾重にも重ね、自分の身体を変化させる。すなわち、人の身体を包み可視化するものが〈衣服〉である。鷺田が主張するように「衣服が身体第二の皮膚なのではなくて、身体こそが第二の衣服」¹⁸であるならば、身体の1番外側にある可視化された人物像である衣服は、現代社会において〈第一の皮膚〉とも捉えることが可能

¹⁴ マクルーハン, M. 『メディア論—人間の拡張の諸相』, 栗原裕・河本仲聖訳, みすず書房, 1987, p.120

¹⁵ 鷺田清一『ちぐはぐな身体—ファッションって何?』, 筑摩書房, 1995、鷺田清一『モードの迷宮』, ちくま学芸文庫, 1996 において衣服について第二の皮膚という言葉が使用されている。また、ゲーティエ, T. 「モードについて」, 鈴木啓二訳, 池上善彦編『現代思想 十二月号 第二十二巻第十四号』, 青土社, 1994, p.228 において、「現代において衣服は、人間にとって、いかなる理由をもっても身から切り離すことのできない一種の皮膚」といい、これが衣服を第二の皮膚として捉え言語化された最初の文献といわれており、谷崎潤一郎『青い花』『谷崎潤一郎フェティシズム小説集』, 集英社文庫, 2012 においても衣服の描写の中で第二の皮膚と表現されている。

¹⁶ 鷺田清一『モードの迷宮』, ちくま学芸文庫, 1996, p.27-28

¹⁷ 新村出編『広辞苑 第7版』, 岩波書店, 2018

¹⁸ 鷺田清一, 前掲書, p.28

である。

そして、衣服が人物像を可視化した1番外側の情報なのであれば、衣服は十分に人物造形としての可能性を秘めている。衣服というモチーフを人物造形に用いることは、着脱という第一の皮膚の循環のための機能が備わることによって人物造形に身体性を与える。また、衣服を構成する布は、柔らかく、着脱によって身体と馴染むことで人の痕跡を残すため、衣服の材料自体にも身体性を感じる要素があり、人物の気配を帯びているといえる。鷺田は衣服について「意味の生成そのもの」¹⁹と述べている。人々の身体がそれぞれ違うように、個々人が身に着ける衣服には十人十色の個性がある。そして、形状や素材、色などの特徴から衣服の持ち主を連想し、その姿を想像することは日常生活の中で常に起こりうることである。身体が「第二の衣服」であるように「〈わたし〉という見えないもの（〈内原著者〉（下線引用者）」の「可視化」は衣服によって行われている²⁰。本研究の人物造形では、衣服によってその場にはいない人物を可視化し、人物造形を配置した空間で、人物の気配を感じられることが、淡さを内包した衣服として「〈わたし〉という見えないもの」²¹を可視化した人物造形〉の完成であり、淡い空間性を実証する要件と考えられる。

(2) 人物造形としての衣服の淡さ

元来、衣服は身体の不足を補うための機能として存在しており、我々は衣服に機能性自体を求める傾向がある。したがって、衣服の着脱や動き易さ、温度調節、身体保護などの機能性は、鑑賞の対象としての作品性から遠ざけるが、それらの衣服としての機能性を最低限まで削ることで、人物造形として作品が成立する可能性がある。また、(1)で考察したように、衣服は身体の不足を補うためだけでなく、自分自身の一部として内と外を生み出し、自分が何者かを内側から外側に示す機能を果たしている。

衣服の身体の痕跡が残る性質を利用し、自分が何者かを内側から外側に示す機能を可視化することで、人物の気配を内包した人物造形として、アンフラマンソのように感覚的差異を感じる状態を生じさせ、淡さを表現することが可能であると考え。ここで、新品のシャツを2着用し、1着は1日着用した後、2着を平面に置いた状態で撮影し、痕跡を比較することで淡さを検証した。

¹⁹ 鷺田清一、前掲書、p.27

²⁰ 同書、p.27-28

²¹ 鷺田清一『モードの迷宮』、ちくま学芸文庫、1996、p.27



図2 新品のシャツ（左）と1日着用したシャツ（右）の比較 筆者撮影

2 着とも、布という柔軟性のある材料による皺と立体的な縫製による衣服が平面に置かれたことによる皺が入ったが、1日着用したシャツには、身体特有の皺が発生していた。身体特有の皺とは、肘の関節の屈伸による跡や、その他に座る動作によるものと考えられる跡、身体の厚みの跡が肩や胸の辺りに発生した歪みである。新品のシャツには無い身体特有の皺は、単純な衣服の皺とは異なり、人物の痕跡として〈気配〉を感じざるを得ない情報であり、アンフラマンズのような感覚的差異を起こしている。衣服は〈着脱〉によって、着た人物の痕跡を残す媒体であり、淡さを生み出すモチーフである。また、本研究の人物造形の淡さは、不可視な人物の気配を知覚することで生まれる。

3. 淡い空間性

本研究における淡い空間性とは、鑑賞者が感覚的差異を受けることによって作品に内在する人物の気配を感じる空間の性質のことである。感覚的差異を受けるとは、アンフラマンズな差異として人物の痕跡に直感的に気付くことであり、その気付きから鑑賞者と作品との間で微かに生じている関係性が淡い空間性である。そして、本研究の人物造形のモチーフである衣服は、自分自身の一部として内と外を生み出しており、淡い空間性はそのどちらにも存在することが考えられる。以下で人物造形を内の空間と外の空間に分け、それぞれから感じられる淡い空間性を考察する。また、ここでの検証対象は柔軟性のある材料から生まれ、可変的な空間性を有するものとする。

(1) 内の空間

本研究における人物造形は衣服であり、衣服における内の空間とは、衣服の内部全体である。また、その内側の身体や人物そのものは不在である。一般に、衣服の内の空間は1人分身体程の広さを有しており、衣服は支持体となる身体を得ると、重力を利用しながら内の空間の形態を変化させる。身体そのものの輪郭と、衣服を着た身体の輪郭の差異が、身体と衣服の関係性により生じる淡い空間性である。また、動く身体によって淡い空間性は変化し続け、衣服は第一の皮膚として身体の動きに順応することで内の空間における淡さを可視化している。

また、内の空間における淡さの可視化は、身体の動きだけでなく衣服の形状によっても変化する。衣服の内の空間は、襟や袖、裾などの身体の入口（或は出口）を通じて外の空間に続いている。本来、空間は一体だが、衣服という間仕切りによって内と外に分かれた状態になる。また、衣服における内の空間は、洋服のように筒状の閉じた構造では立体的な空間性、着物のような開かれた構造では平面的な空間性を持つ。例えば、着物は、身幅や丈、袖など全ての箇所ゆとりがある大きさで、立体的な身体そのものとはかけ離れた形状だが、人は一目で衣服として内の空間を認識できる。この認識は、着脱の機能（袖や襟、裾などの身体を通す穴）と日常で衣服の着脱を繰り返すことによる我々の〈身体のイメージ〉によって、衣服の内側を直感することで生じるのである。人物造形において衣服をモチーフにすることで、人が日常行う衣服の着脱という習慣を通して鑑賞者は身体のイメージを認識し、内の空間に淡い空間性を生み出すことが可能であると考えられる。

衣服による人物造形の内の空間は、衣服の輪郭により可視化され、布の持つ特性により淡い空間性を有している。また、内の空間に人物の痕跡や身体のイメージを残すことが可能であれば、普遍的な衣服の形態に限定にせずとも人物造形が可能となる。つまり、内の空間に存在する人物の痕跡や身体のイメージによって淡い空間性は生み出されている。

(2) 外の空間

衣服をモチーフにした人物造形の淡い空間性は、着脱の機能性によって内の空間から外の空間へ繋がっている。外の空間とは、人物造形によって可視化された内の空間以外の空間のことである。内の空間は人物の気配と、着脱という人の日常的な経験による身体のイメージから淡

い空間性を有す。他方、外の空間での淡い空間性は、鑑賞者が内の空間から醸し出されている気配を感じることで成立する。

人物の気配が、衣服をモチーフにした人物造形から外の空間へ漂うとき、鑑賞者はその気配の人物を自分にすり替えて、自分自身を客観的に感じることもある。精神医学者のロナルド・D・レイン (Ronald David Laing, 1927-1989) は「じぶんの行動が〈意味〉するところを他者に知らされることによって、つまり彼のそうした行動が他者に及ぼす〈効果〉によって、じぶんが何者であるかを教えられる (〈内原著者〉)」²²と述べている。また、先述した鷺田は「じぶんの存在をじぶんという閉じこめられた領域のなかに確認することはできない」、「《他者の他者》としてはじめてじぶんを経験できる (《内原著者》)」。そして、「じぶんの存在が他者にとってわずかでも意味があること、そのことを感じられるかぎり、ひとはじぶんを見失わないでいられる」と述べている²³。鷺田の言葉を、「じぶん」が鑑賞者、他者が人物造形として置き換えると、鑑賞者による人物造形へのすり替わりは、人物造形という他者を鏡に鑑賞者が自身の姿を映し重ね、〈他者の他者〉として、自分自身の確認作業を行っていると考えられる。この作業は、人物造形が衣服であることによって、人が鏡を用いて姿を映し見たり、衣服を選択する際に着ている姿を想像したりするなどの日常的な経験による身体のイメージの確認である。鑑賞者は、人物造形に内在する人物にすり替わることで、その内の空間にいるような感覚になりながら、外の空間から自分自身を他者として客観的に確認することが可能となる。

人物造形(衣服)の着脱機能や、身体性を感じる形態などにより、人物の気配は可視化され、外の空間において淡い空間性を生み出している。また、気配は個人を特定しないものであり、鑑賞者によって新たな人物像が生まれる可能性がある。鑑賞者による人物像の揺らぎは、曖昧な気配そのものであり、淡い空間性は鑑賞者の揺らぎに存在している。人物造形を特定の人物像に固定しないことは、鑑賞者の思考に余白を与える。また、人物造形に対して外の空間が広ければ広いほど、その余白も広がることが考えられる。鑑賞者と人物造形の距離が遠い場合、空間に人物造形が溶け込むことで気配として感じやすく、淡さの要素が強くなる。そして、鑑賞者が人物造形に近づくほど人物の気配は薄くなり、〈衣服〉としての意識と身体のイメージが濃くなることで、内在する人物像がより曖昧になっていく。空間の広さと鑑賞者の思考の余白は比例していることが考えられ、淡い空間性と外の空間の関係を紐解くには、展示空間で作品

²² R.D.レイン『自己と他者』, 志貴春彦, 笠原嘉訳, みすず書房, 1975, p.195

²³ 鷺田清一『ちぐはぐな身体—ファッションって何?』, 筑摩書房, 1995, p.137

と鑑賞者の間に距離を取る必要がある。また、鑑賞者が展示空間を離れて人物を想起した場合、淡い空間性は展示空間を超えて更に外に広がる。鑑賞者が展示空間（或いは展示空間外）で人物の淡さを感じることで、さらに外の空間にも新たな淡い空間性を生み出すのである。

(3) 内と外を生み出す人物造形

(2)で、本研究の人物造形のモチーフである衣服は、内と外の空間を生み出すことと、それぞれの淡い空間性を考察した。(3)以降では、内の空間と外の空間を生み出す人物造形について考察し、より淡さを追求するための方法を検証していく。また、考察と検証には、デザイナーやアーティストによる布や糸を素材とした既存の作品を挙げ、淡い空間性を追求するための〈素材〉や〈技法〉といった、本研究の作品を制作する上で必要不可欠な条件を導き出す。

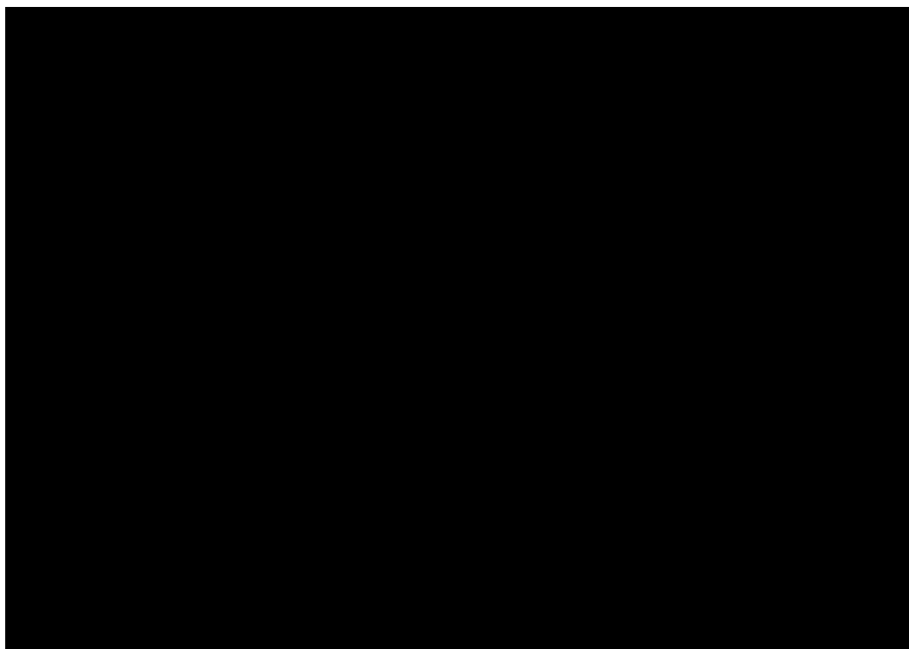


図3 三宅一生《リズム・プリーツ》1989/1990SS

出典：三宅一生、青木保『MIYAKE ISSEY 展－三宅一生の仕事』，求龍堂, 2016, p.120-121

ファッションデザイナーの三宅一生（1938-）の代表的な作品の中に、細かいプリーツ加工を施した布を使用した、幾何学図形の平面的な衣服がある(図3)。この作品からは、衣服と身体の関係性を視覚的に感じる事が可能であり、本研究の人物造形を考察するための起点として

取り上げる。この作品は、身体を通す穴が左右非対称で、身体概念からは離れた位置に開けられているが、衣服に身体を通すと身体の空間や重力、布に施されたプリーツによって美しい形態を生み出している。幾何学図形から成るパターン²⁴の平面的な衣服（作品そのもの）は、身体と重力を得ると、内と外の空間を生み出しながら立体的に変化する。三宅の作品のように作品そのものは身体性のない形状でも、布の柔軟性を利用して空間に変化を起こすことで、身体性を鑑賞者に感じさせられることが分かる。

また、《リズム・プリーツ》はプリーツの効果により縦の方向性が強調され、プリーツによって全体的に布が折り重なることで生地自体に厚みが出ており、布の平面性が強い衣服といえる。布の厚みや平面性は、身体によって立体的に変化しても失われることはなく、内と外の空間を明確に仕切っている。本研究の人物造形＝衣服における淡い空間性には、人の痕跡が必要不可欠である。《リズム・プリーツ》から得られる実証は、布自体の織目の密度が高く、張りや厚みがある場合には人の痕跡は残りにくいという点である。素材に使われている合成繊維²⁵のポリエステルは、天然繊維には無い人工的な物質としての存在感も生じている。また、淡さの追求においては、空間で人物の気配を感じる事が要件の一つで、素材には人物造形の形状やテクスチャが空間に溶け込み、気配を感じさせる性質が必要である。衣服は気配を可視化し、内の空間の輪郭を外の空間に映し出す媒体であり、内の空間と衣服そして外の空間が一体となって淡い空間性を生じさせている。これらから、本研究の制作においては密度や薄さ、軽さ、柔らかさを重視した材料や、空間との調和を測った素材や色の選択が必要と考えられる。また、人物造形となる衣服は、身体の形態を明確に象るのではなく、衣服と身体の間ゆとりを残すことで身体の輪郭を曖昧にし、淡さの可能性が広がると考えられる。人物造形の形態が抽象的になるほど、形態から読み取れる人物の痕跡が薄くなり、素材や技法などから淡さを感じられる制作方法が求められる。例えば、手作業による制作の手跡がテクスチャとして布の表面に残ることで、人物造形の形態に関わらず、人物の痕跡として鑑賞者に淡さを感じさせると考えられる。これらの考察より、本研究の作品制作においては、淡い空間性を追求する過程で、人物造形における身体性を無くした形態と、素材、技法などによる制作過程の手跡から淡い空間性を検証する必要がある。

²⁴ 衣服制作における型紙のこと。

²⁵ 化学的に合成した物質から作り出された繊維のこと。ポリエステルやナイロン、アクリル、ポリウレタンなどを指す。

(4) テキスタイルによる淡い空間性

(3)で本研究の人物造形において、その形態や、制作過程の手跡が淡い空間性に大きく影響を与えることを考察した。(4)では、衣服になる前段階の材料である布を使った作品として、現代美術作家の大巻伸嗣(1971-)の作品を挙げ、作家の視点から淡い空間性を考察する。

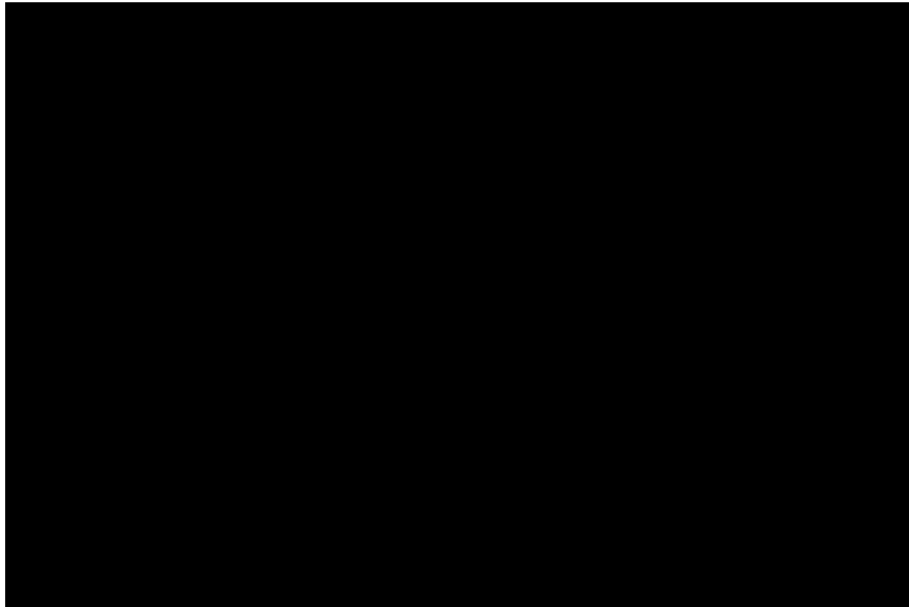


図4 大巻伸嗣《Liminal Air Space-Time》2015, 森美術館
出典：大巻伸嗣「Shinji Ohmaki.net Portfolio Liminal Air Space-Time」
(http://www.shinjiohmaki.net/portfolio/liminal-air/liminal_air_space-time_2.html)
(最終アクセス 2021年11月1日)

人物造形に内在する淡さは、内と外の空間の可視化によって生まれる。大巻は空間を二分し不規則に上下に動く布によって、重力の変容を表現した作品《Liminal Air Space-Time》(2012)を制作している。この大巻の作品は、床に埋め込まれたファンから送られる風によって布を浮遊させることで、空間の動きを可視化している。鑑賞者は、予測不可能な布の動きや、半透明な布が空間と交わる様子から、見えないはずの現象を視覚的に実感する。この作品からは、不可視な現象を可視化するための素材として布の有効性が見て取れ、本研究の人物造形における人物の不在を表現する素材として、布の可能性を示唆している。また、透明ともいえる程薄い生地は、光が透け、空気の影響のみを映し出しており、空間における不可視な情報の可視化には透明度が関係していることも見て取れる。淡い空間性における素材の選択には、空間が透明

であることを活かし、布のレイヤー²⁶による空間の奥行きを生み出せるほどの透明感がある種類を選択する必要があると考えられる。

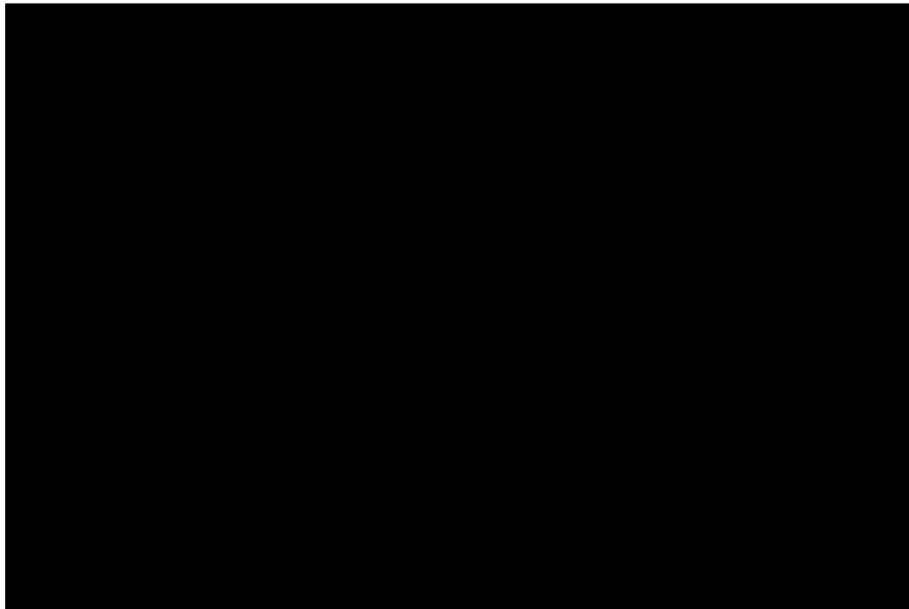


図5 大巻伸嗣《Liminal Air - Black Weight》2012, 箱根彫刻の森美術館
出典：大巻伸嗣「Shinji Ohmaki.net Portfolio Liminal Air - Black Weight」
〈http://www.shinjiohmaki.net/portfolio/liminal-air/liminal_air_-_black_weight.html〉
(最終アクセス 2021年11月1日)

また、大巻の《Liminal Air - Black Weight》(2012)は黒いナイロンの組紐を大量に天井から垂らし、影を物質として捉え表現した、「空間における影(黒)の質量と空間との関係を可視化させ、圧力や重力を体験する作品」²⁷である。

この作品は光の遮断によって現れる影を物質化することで、空間の質量を可視化している。また、鑑賞者が大量の紐の中へ入ることが可能であり、この時、鑑賞者は影の中を視覚的、触覚的に体感する。また、外の空間にいる鑑賞者は、影の中(内の空間)にいる人をも含めて作品を鑑賞することで、日常で感じることのない影の質量を実感する。日常生活では、光や影、重力が空間に及ぼす様々な現象や状態の変化は極自然に起こっており、アンフラマンスのようにその変化は物質的な違いとして気付きにくい。人にとっての空間は、物質による可視化により初めて実感を得るもので、その可視化と同時に空間における内と外の関係も実体化されてい

²⁶ 層や重ね合わせのこと。

²⁷ 大巻伸嗣「Shinji Ohmaki.net Portfolio Liminal Air - Black Weight」〈http://www.shinjiohmaki.net/portfolio/liminal-air/liminal_air_-_black_weight.html〉(最終アクセス 2021年11月1日)

る。

また、大巻の作品において、影が物質化されながらも、通常の影と変わらずその中を歩くことを可能にしたのは、物質化に使われた素材が紐のためである。紐の柔軟性は物理的な変化に対応する表現が可能であり、《Liminal Air - Black Weight》(2012)では紐同士を天井から垂らした状態のため、塊のような影の中へ鑑賞者が入ることを可能にしている。また、影を塊のように見せているのは、垂れている紐の密度だけでなく、その太さも関係している。使用されている組紐は、細い糸が束状になって編まれており、1本の中に細い糸が大量に詰まっているため、不透明で物質感が強い状態である。そして、素材に使われたナイロンは合成繊維である。合成繊維は、(3)でも述べた通り、人工的で物質としての存在感が強い特徴を持つ。淡い空間性を生み出す人物の痕跡は、身体や重力だけでなく、空気の動きや温度、湿度も関係して現れるため、組紐のように糸状に組織された密度の高い素材では痕跡が残りにくいと考えられる。また、合成繊維は、人工的で繊維自体の存在感が強く表れることから人物の痕跡を伝えるにくい。これらの考察により、本研究の制作では人物造形に淡さを持たせるため、より繊細な糸の使用が適していることが考えられる。また、繊細な糸とは、糸が細く撚られていたり、柔らかく変形しやすい性質を持つ素材である。

(5) 淡い空間性を生み出す条件

衣服は内の空間と外の空間を生み出しながら、身体を通す穴を通じて空間を一つに繋げている。本研究における〈人物造形の淡い空間性〉においては、作品そのものが内と外の空間の境界を曖昧にし、空間の一体性を感じさせることが淡い空間性を成立させる。本制作により淡い空間性が成立したとき、鑑賞者は人物造形を通して人物の不在を認知すると同時に、人物造形により曖昧となった内の空間と外の空間の間で、人物の気配を感じるのである。その実現のためには、人物造形の形態による淡さの差異や制作過程における素材、技法などの探求が必要となる。また、人物造形による空間への影響を考えた時、衣服の材料の根源である糸の影響はここで最も重視する点である。内の空間と外の空間を生み出す人物造形は1本の糸の影響を強く受けると考えられる。次章では糸の可能性を探っていく。

第3章 糸が持つ淡さの可能性

第2章で人物造形における内の空間、外の空間、内の空間と外の空間を生み出す人物造形と空間の関係性、また、関係性から生まれる淡い空間性について考察すると共に、その表現媒体として衣服や布、そして糸の可能性について触れた。通常、衣服は布を裁断、縫製することで作られており、布は糸同士が織られたり、編まれたりすることで作られている。また、反対に糸は、様々な用途で使われながら、テキスタイル分野においては組織することによって布へ、その先には衣服やインテリアなどの新たな媒体へと変化が可能な、材料の最小単位でもある。衣服のように平面の布から縫製によって立体に変化する形態も、材料の最小単位である糸の状態から制作することで、立体的な布を組織することが可能であり、このことは筆者が行った《skin》(2018)の制作において確認済みである。また、1本の糸による衣服が人物造形として成立することも、《skin》(2018)により実証されている。この実証を元に本研究では、糸を材料の最小単位として扱い、糸が空間に及ぼす影響を考察すると共に、人物造形においては1本の糸から布を織成すと同時に、衣服の形状に形成する技法を活用する。第3章では本研究における人物造形において最も重要な、糸という材料に焦点を当て、素材が持つ淡さの可能性について考察する。

1. 糸と軌跡による淡い空間性

(1) 糸と軌跡

社会人類学者のティム・インゴルド (Tim Ingold, 1948-) は『ライズ 線の文化史』中、線を分類する中で〈糸〉と〈軌跡〉は相互に変化し合うものとしており、〈糸〉は「繊維であり、三次元空間で他の糸と絡み合い、点と点のあいだに張り渡され」²⁸、〈軌跡〉は「連続的運動によって硬質な表面のなかや上に残される、あらゆる恒久的な痕跡」²⁹であり、「糸が軌跡に変化する時にはいつも表面が形成され、軌跡が糸に変化する時にはいつも表面が消失する」³⁰と言う。また、北川は「もうひとつの次元(時間が加えられるとは限らない第四の次元)(括弧内原著)」³¹と言う。これらから、人の手の動きは、四次元空間のアンフラマン的な分離によって生まれる、見えない軌跡であると考えられる。また、四次元空間は、一瞬の連続と考えられ、再

²⁸ ティム・インゴルド『ライズ—線の文化史』, 工藤晋訳, 左右社, 2014, p.77

²⁹ 同書, p.79

³⁰ 同書, p.18

³¹ モレキュラーシアター, 前掲記事

現性が無いため、作品制作で生じている人の動きを一瞬の連続として一つの作品として残すためには、人の生の動きを別の媒体で表現しなくてはならない。

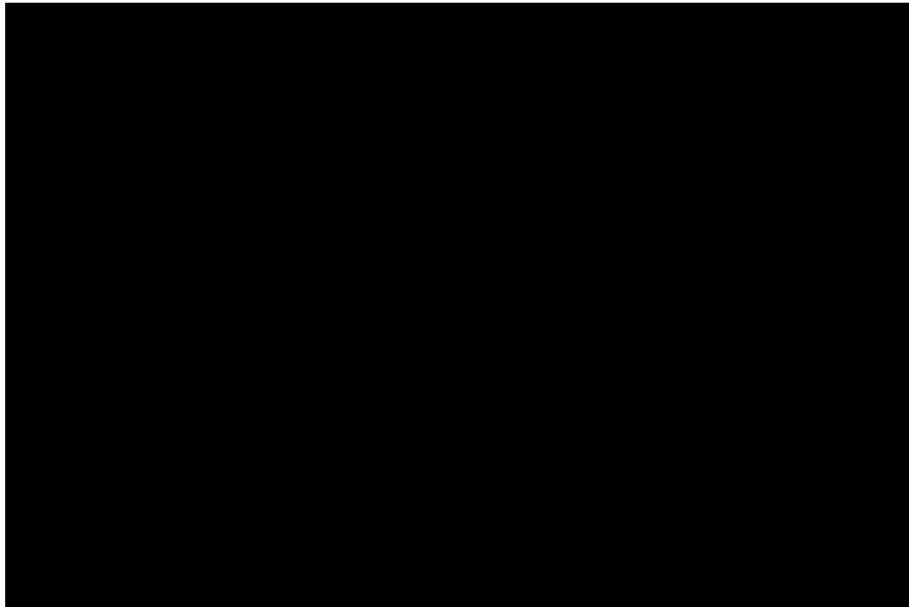


図6 オラファー・エリアソン《Sunlight graffiti》2012, 東京都現代美術館
出典：東京都現代美術館『オラファー・エリアソン ときに川は橋となる』,
フィルムアート社, 2020, p.62-63

芸術家のオラファー・エリアソン (Olafur Eliasson, 1967-) の作品《Sunlight graffiti》(2012) は、体験者が手にライトを持ちながら空間で自由にドローイングを描き、その光の軌跡を壁に残す作品である。この作品では、空間に描いた軌跡が、体験者・鑑賞者の正面の壁面に光の強弱（壁に近づけば強い光、離れると弱い光）をつけて残る。光の軌跡は時間の経過と共に消失していき、平面の壁から空間と時間を視覚的に感じられる。体験者は描くことを通して空間を体感し、自分の動きが光によって可視化され、四次元空間を感じる事が可能である。また、この作品の光と軌跡の関係は、ティムが述べた、糸から軌跡への変化に近い関係性である。この作品は、手に持った光が、空間＝壁面に描いた軌跡により可視化される。そして、光と軌跡によって形成された表面には、光の強弱による空間性が現れると共にそれは絶えず形を変え、また、時間の経過と共に消えていく。この四次元空間には、人の痕跡とその消失を感じさせるアンフラマン的な関係が存在し、この関係によって空間には淡い空間性が生じている。ティムが述べ、オラファーが光で表現した軌跡は、空間における人の痕跡であり、それが淡さである。



図7 糸と軌跡の検証(ステンレスワイヤーの編地を撮影) 金子親一撮影

また、図7はステンレスワイヤーを糸に使用し、手編みした編地を逆光の状態で撮影したものである。逆光によって糸は陰影となり、金属の質感が消え、ワイヤー特有の均一な太さの糸が線のように映し出されている。また、編地は、金属の可塑性が制作時の手の痕跡をそのまま残し、不規則な編目³²の線を生み出している。さらに、編地全体には手跡の痕跡である凹凸が生まれ、焦点が合わない部分があり、オラファーが光の強弱で空間性を表したように、焦点の変化によって平面の中に空間性が生じている。また、この写真では、ティムが述べたように「三次元空間で他の糸と絡み合い、点と点のあいだに張り渡され」³³た糸が、カメラのレンズを通すことによって、軌跡として「表面のなかや上に残される、あらゆる恒久的な痕跡」³⁴となっている。そして、人物の痕跡となり得る見えない軌跡は、糸によって視覚化され、視覚と触覚の感覚的差異を生み出している。

これらの検証から、糸を軌跡として表現することが淡さであり、その糸から生まれる空間には淡い空間性が存在することが考えられる。

³² 編物の単位となる目のこと。また、糸などを編んだ時にできる隙間。

³³ ティム・インゴルド, 前掲書, p.77

³⁴ 同書, p.79

(2) 糸の空間性

糸は繊維の撚り合わせにより形成されているため柔軟性があり、空間や環境の変化に順応し、形状を多様に変えることが可能である。また、糸自体は極めて自立性が弱く、曖昧な性質であるため、自由に形状を変化させて扱える材料である。現代美術家の塩田千春(1972-)の作品は、記憶や不安、夢、人との繋がりを主題に、糸などを用いて形の無いものを表現している。

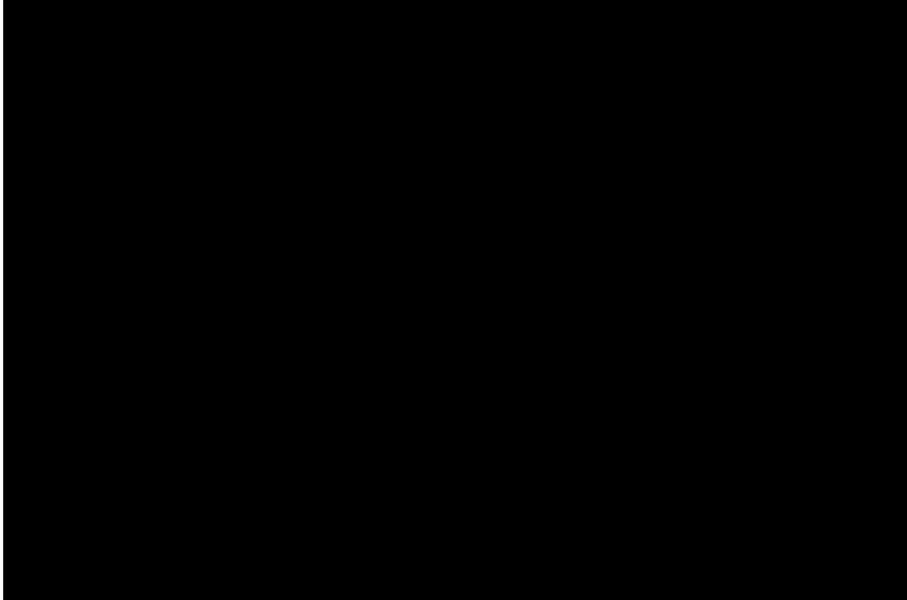


図8 塩田千春 《不確かな旅》2016, Blain Southern (Berlin)

出典：塩田千春「作品 インスタレーション/パフォーマンス 2016 不確かな旅」

〈<https://www.chiharu-shiota.com/uncertain-journey-jp1>〉(最終アクセス 2021年11月1日)

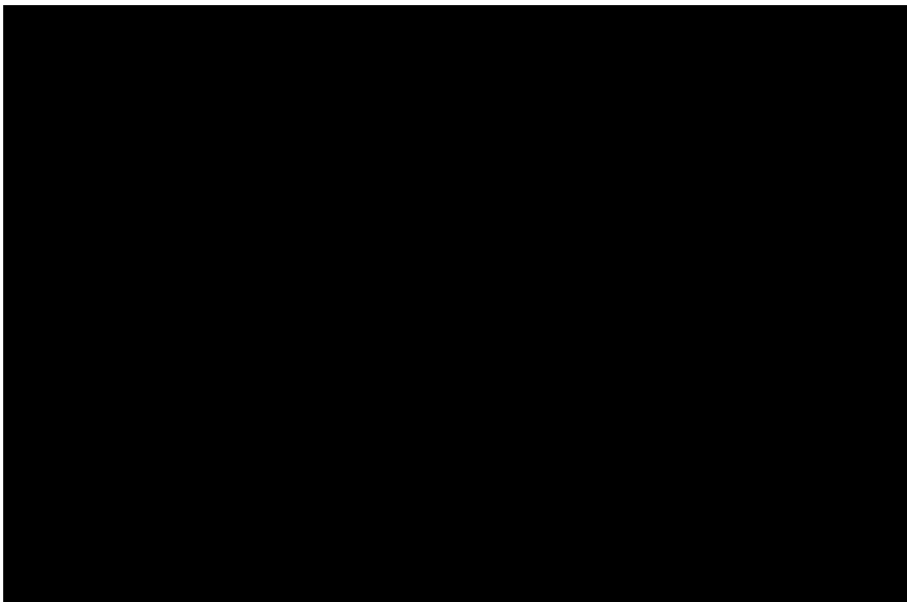


図9 塩田千春 《不確かな旅》2019, 森美術館

出典：塩田千春「作品 インスタレーション/パフォーマンス 2019 不確かな旅」

〈<https://www.chiharu-shiota.com/uncertain-journey-jp-3>〉(最終アクセス 2021年11月1日)

塩田の《不確かな旅》(2016)は床に置かれた船から空間に向かって広がるように赤い糸が張り巡らされたインスタレーション作品である。2016年に発表されて以降、様々な空間で展示されている。展示空間を様々に変化させながら、塩田の《不確かな旅》のイメージは、手の軌跡によって糸が空間を張り巡り、可視化されている。そして、この作品は、どの展示空間においても、鑑賞者を糸が張り巡らせた空間の中へ誘導し、内の空間から外の空間を鑑賞させることで、実際の展示空間を超えた空間をも感じさせ、鑑賞者が感じる空間と現実の空間との境を曖昧にし、感覚的差異を生み出している。

糸は、長さに対して〈無限性〉があり、柔軟性があることで、環境や空間の変化に順応し形状を多様に変える性質を持つ。空間全体を使う塩田の作品において、材料にしている糸は、様々な広さの空間での表現を可能にしている。また、糸の極めて自立性が弱く自由に扱えるという特性は、塩田の作品のように、糸を様々な方向に張り巡らせることで空間を染め上げ、主題である、形のないものを視覚化しながらも、他方で、糸の軌跡が作り出す表面によって外へと続く新たな空間性を生み出し、鑑賞者が感じる展示空間自体の広さを視覚的に曖昧にしている。

糸は、人の手の軌跡によって空間性を引き出すことが可能な材料である。形を変幻自在に変え、糸の本質にある自立性の弱さや、曖昧だが自由度の高い性質は、淡い空間性を表現する材料としての可能性を秘めている。

(3) 糸から布へ

『ラインズ 線の文化史』で「糸が軌跡に変化する時にはいつも表面が形成」³⁵と記載された〈表面〉を布として捉えたとき、糸が軌跡に変化する方法は大きく分けると織物と編物の2種類になる。織物は、経糸と緯糸を交互に重ねる組織であり、糸同士の間には四角い空間が生まれる。この空間により、斜め方向にやや伸縮性があるものの、縦横方向は経糸と緯糸により固定されているため平面性の強い表面になる。編物は、本質的に〈1本の糸〉を使い、ループにループを絡ませながら表面を形成する。そして、ループは糸のゆとりであるため、全方向に伸縮性のある、より曖昧な表面になる。空間性はどちらにも存在しているが、形状が変化しやすく、曖昧な表面である編物が、より淡さを含んでいるといえる。また、糸の密度によっても布の空間性は変化する。糸の細さが同じ場合、組織の密度が高ければ糸の密度も高くなり、布の

³⁵ ティム・インゴルド, 前掲書, p.18

空間性は狭くなる。反対に組織の密度が低ければ、糸の密度も低くなり、布の空間性は広くなる。後者の方が、より淡さを含んでいるといえ、これらは淡い空間性において重要な因子である。

(4) 糸の淡さ

糸は細く束ねられた繊維の集合体で、織ったり編んだりすることで布という面に変化するが、その組織自体に空間があるため、完全に空間を分断する面になることはない。糸の〈細い〉という特徴は、完全な面の形成を不可能にし、内と外の空間を曖昧にする。塩田の作品も、糸によって内の空間と外の空間が可視化されているが、張り巡らされた糸と糸の間には空間があり、空間全体が一つに繋がっている。また、糸は張力によって〈線〉の硬さを変化させることが可能である。力をかけない状態であれば繊維の癖や風などの外的な力によって歪みが生じ、常に形状が変化するが、張ることで弾性を持ち、直線的な状態を保つ。(3)において、人の手の動きの軌跡が糸によって可視化され、その軌跡から表面が生み出されることを述べた。塩田のように、空間における軌跡をそのまま糸で可視化することによって、内と外の間を生むことは可能であり、その関係性を活かして1本の糸による人物造形から淡い空間性が生じさせられる可能性がある。また、糸の持つ繊細さや柔軟性といった特徴は、糸によって生み出された内と外の間をより曖昧にする。糸は、淡い空間性を生み出すための、淡さの表現に最も適した材料の一つといえる。

2. 1本の糸の可能性

(1) 1本の糸

本制作において、1本の糸による人物造形により淡い空間性を表現するためには、材料の段階から淡さを追求する必要がある。そもそも、糸は長さに対して限界は無く、〈無限性〉を持った材料といえ、この無限性は意図的に途切れさせたり、力を加えない限り保ことが可能である。また、糸は繊維を束状にすることで形成されている。天然の繊維の1本の長さは有限³⁶であるが、それら1本1本を紡^{つむ}いだり績^うんだり³⁷することで、繊維は糸に変化し無限性を得ることが可能である。ティム・インゴルドは「糸を制作するとなると、それはほぼ人間特有の仕事であり、手の巧みな動きと、時には歯の助けも借りてなされる（圏点原著者）」³⁸としている。これらから、糸の無限性は人の手によってつくられ、糸そのものが潜在的に人物の気配を内包した、淡さを持った材料といえる。

他方、1本の糸は、自然環境の中で蚕や蜘蛛からつくられることもある。蚕は、紡糸口という糸を出す器官から、八の字の軌跡を描きながら糸を引き出し、自身を包む繭を形成している。繭は、1本の糸を一筆書きのように操り、八の字の軌跡を描き続けることで、軌跡の層を積み重ね、形成される表面である。繭は、糸の層によって生まれる空間であり、空気や光を透過し、内と外の空間を完全に遮断しない。また、蜘蛛も1本の糸から表面を形成する作業を行っている。蜘蛛は、蚕と同じように紡糸口から糸を引き出し、自重や風の力、足を利用しながら1本の糸を紡いで巣を作る。蜘蛛の巣も、空間に描かれた軌跡によって形成されており、光の反射によって微かに見えるほど透明な表面である。

1本の糸は、手や、蚕や蜘蛛などの自然の営みによって意図的に生み出された淡さの要素を持った材料といえる。また、繭や蜘蛛の巣といった、1本の糸から生まれる軌跡の表面には、蚕や蜘蛛の姿は無くとも、必然的にその〈気配〉を感じさせる。このことから、1本の糸によって、誰かの気配を感じさせる空間＝淡い空間性を生み出すことが可能であると考えられる。

³⁶ 天然繊維とは動物繊維や植物繊維のことであり、有限とはそれぞれの1本の長さに差はあるが、その長さには必ず限りがあること。

³⁷ 繊維の束を糸にする方法のこと。紡ぐとは、綿状の繊維から少量を引き出しながら撚りをかける方法のことであり、績むとは、麻などの1本の繊維が比較的長い繊維どうしを繋げることで糸にする方法のことである。

³⁸ ティム・インゴルド、前掲書、p.77

(2) 1本の糸の可能性についての考察

テキスタイルアーティストのアニ・アルバース (Anni Albers, 1899-1994) が制作過程で書き留めたノートには1本の糸で編まれた図 (図10) が残っている。



図10 アニ・アルバースによる1本の糸が編まれた図
出典：Anni Albers, ANNI ALBERS NOTEBOOK 1970-1980, New York:
David Zwirner Books, 2017, p.85

図10は、『ラインズ 線の文化史』の糸と軌跡が相互に変化し合う関係に当て嵌めて考えることが可能である。1本の糸は、〈1本〉の状態を保ちながら、空間で軌跡に変化し、軌跡に軌跡を交差させ、表面(布)を形成する。1.で、布を形成する方法は大きく分けて織物と編物であること、そして編物が本質的に1本の糸の構造組織を持っていることに触れたが、1本の糸からは、様々な組織の布(表面)の形成も可能である。

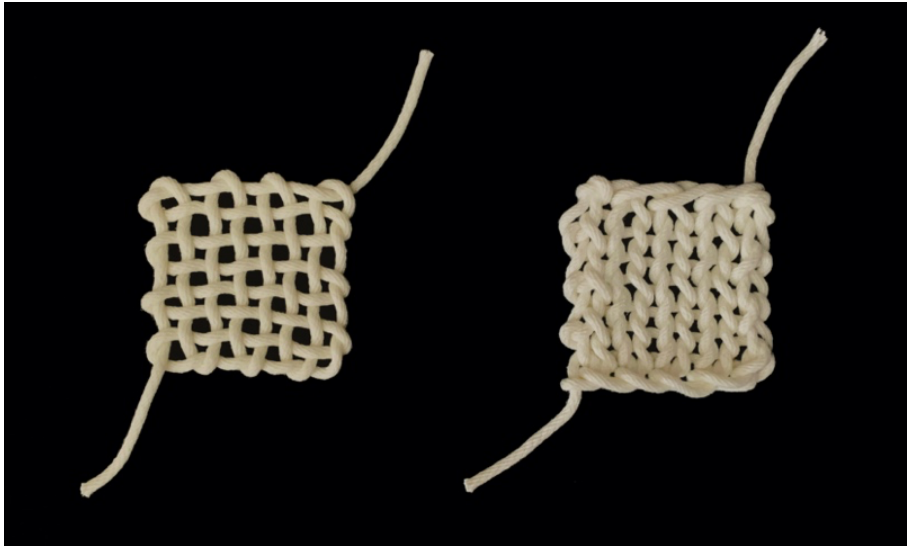


図 11 1本の糸による織物(左)と編物(右)の組織の違いの検証 筆者撮影

1本の糸から布の組織を作るには、アニの図のように一筆書きの軌跡を必要とする。図 11は、1本の糸によって織物と編物の組織を検証したものである。織物組織を1本の糸で形成する場合、^{たて}経（或いは^{よこ}緯）方向に往復を繰り返した後、その糸に対して垂直に方向転換し織り込みながら再び往復するため、1本の軌跡は上下左右に進むことで表面を形成する。織物のように軌跡が平行方向以外の方向転換をする組織の場合、糸の折り返しによる〈端〉の要素ができるため、1本の糸が感じさせる〈無限性〉は組織によって〈有限性〉へと変化する。他方、編物の場合は、平行に並んだループに、さらに平行にループを絡ませるため、軌跡の層を重ねることで表面を形成しており、1本の糸の〈無限性〉を保ったまま布に変化する。

また、図 12 の《wearing life》(2017)は、筆者の作品で、250m の 1 本の糸を織って制作したものである。ここでは衣服を 1 本の糸で織れるように、糸を織り込む順序を綿密に計画して制作した。衣服の形態は、立体裁断³⁹によるパターンから制作したボードによるもので、そのボードに糸を這わすようにして織っているため、立体的な形態になっている。また、襟や裾の部分は、経糸（或いは緯糸）を折り返しており、この折り返しによって緯糸（或いは経糸）が固定され、1 本の糸による織物の〈有限性〉が見て取れる。



図 12 小野菜 《wearing life》2017 寺田哲史撮影

³⁹ 人体またはボディに直接布をあて、デザインしながら裁断を行うこと。

図 13 の《mist》(2021)は、丸編機⁴⁰による機械編みと、手編みを組み合わせて制作しており、1 本の糸を活かした作品である。機械で編まれた部分は、作品の上部と下部の半透明な筒状の布で、手編みは作品の中間部分にある人型の部分である。図 13 のように、機械編みと手編みではそれぞれ異なるテクスチャであるが、この作品で使用した糸はポリエステルモノフィラメント⁴¹という 1 種類の糸のみである。この制作で使用した丸編機は、72 本の糸が機械にセットされ、72 本を同時に編むことで、機械を 1 周動かすと 72 段分の編地ができる作りとなっている。この工程を繰り返すことで 72 段の編地を螺旋状に編み、筒状の生地を制作した。もう一方の手編みの部分は、輪針⁴²を使うことで丸編機と同様に螺旋状に編み、糸の折り返しによる端の要素を取り去った。また、手編み部分では、機械で編まれた生地から 1 本だけ糸を引き抜くことで、螺旋状に剥がれる 71 段分の編地を 1 本の糸として使用している。そして、この機械編みと手編みの境目は、手編みの編み始めを機械編みの生地から拾い目することで編み組織によって接合させた。手編みの部分を解くと上下の生地が 1 本の糸のような带状の長い編地によって繋がった状態である。

編物は、平行する軌跡によってループにループを絡ませる組織がつくられており、軌跡が段を重ねることで表面が形成されている。《mist》(2021)では、人為的に裾や袖の部分で生地をカットしたり、伏せ止め⁴³をしたが、本来、編むことを止めない限り 1 本の糸の〈無限性〉を保つことが可能であることを検証した。1 本の糸は、編技法によって〈無限性〉を保ったまま布へ変化が可能なが実証できた。

⁴⁰ 円筒状に編むメリヤス編機械の一種。

⁴¹ 糸の端から端まで 1 本の繊維からできている糸のこと。

⁴² 2 本の棒針の一端どうしをコードで繋いだ編針のこと。

⁴³ 編目がほつれないように行う処理のこと。編目を隣の目に被す作業を繰り返し、最後の目に編糸を通して目を止める。再度編み進めたい場合は最後の目に通した編糸を抜き、被せていた目を剥ぎ、順番通りに目を拾うことで再開することが可能である。



图 13 小野菜《mist》2021 小川真辉摄影

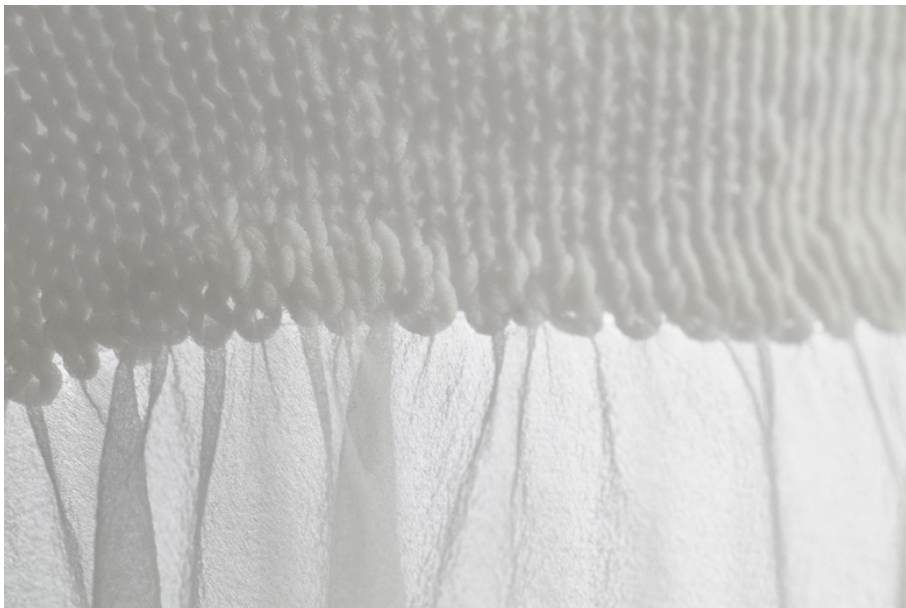


图 14 小野菜《mist》2021 小川真辉摄影

(3) 人物造形における1本の糸の可能性

本研究では、衣服をモチーフにした人物造形によって、不可視な人物の気配を表現し、そこから空間に生じる淡い空間性を探求していく。この淡い空間性を空間に生じさせるには、人物造形によって内と外の空間を分けつつも、それぞれの空間の境界を曖昧にすることが必要である。そのためには、1本の糸そのものが持つ〈淡さ〉や〈無限性〉といった性質を、空間に対して最大限に活かして人物造形を行わねばならない。このため、本研究の作品制作では、1本の糸が持つ〈無限性〉という性質をより引き出すことが可能な、編み技法を用いて制作する。

また、人物造形が無限性を持つことは、鑑賞者の身体のイメージに余白を与え、鑑賞者の内と外の空間を曖昧にする。第2章で人物造形（衣服）の内の空間は筒状の閉じた構造では限定的な空間性、平面的で開かれた構造では無限的な空間性があると述べたが、人物造形そのものはその輪郭によって限定的でもある。1本の糸による人物造形も、編み技法によって無限に広がる可能性を持つが、人物造形として表面を形成すると同時に輪郭が現れることで、有限性が強くなる。この有限性の要素を無限性へと近づけるためには、淡さを醸し出す糸の素材の選択が重要と考える。糸の素材となる繊維の種類は様々で、繊維から糸への加工方法、太さなど、多種多様である。その中で、淡さを醸し出す糸とは、儂く繊細な印象で、透明感などによって、空間に溶け込み、輪郭を曖昧にする要素を持つものであり、細い糸や、柔らかく変形しやすい性質を持つ素材が考えられる。本制作における、糸の素材の選択基準は、儂く繊細な印象で、より編目に空間が生まれる細い糸の中から、透明感や空気に溶け込む表情を持つ素材とする。

第4章 作品制作

これまでの論考で、衣服による人物造形は淡さ（人の痕跡）の追求によって、淡い空間性を生み出すことを考察した。また、衣服は布を材料につくられ、布は糸を材料につくられている。本作品制作では、糸を材料の最小単位と捉え、1本の糸から人物造形を行う。また、〈淡さ〉や〈無限性〉といった、糸そのものの性質を利用して第一の皮膚としての人物造形を行うことで、気配を感じる表現が可能となり、淡い空間性が得られると仮定している。本章では、技法と素材に焦点を当てながら、感覚的差異を考察することで、淡い空間が成立することを検証する。

なお、作品において淡い空間性を表現するために、制作過程では、糸には繊細な印象を持つ素材を用い、アンフラマンズを感じさせる技法や形態などに関する検証を通じて、一貫して淡さを追求しながら人物造形を行っている。また、第3章で考察した結果から、糸から人物造形

を形成する技法には、編み技法を用いた。ここでは、筆者が衣服をモチーフに人物造形を行った作品の中から、《SKIN》(2019)、《mist》(2021)、《Muse》(2020)、《Her》(2021)を取り上げ、作品制作から展示空間までの検証を元に、鑑賞者が感じる感覚的差異を考察し、材料と技法に焦点を当てた制作と、制作過程で追求した淡さを活かした空間表現による、淡い空間性を立証する。

1. 《SKIN》(2019)

(1) 《SKIN》(2019)



図 15 小野菜 《SKIN》2019 林雅之撮影

《SKIN》(2019) は家庭用編機⁴⁴を用いて、様々な素材の糸で編んだ人物造形である。また、第一の皮膚をテーマに、立体的な身体の形と、幾何学図形のパターンから成る平面的な衣服の形を組み合わせることによる、新しい皮膚の形を制作した。この制作では、平面から立体へ変化する衣服の内の空間の変化と、それに伴って起きる、外の空間の変化から淡い空間性の検証を行っている。ここで制作した新しい皮膚は、平面的な衣服と立体的な身体によって生じる空

⁴⁴ 横編み（キャリッジという糸を針に供給する装置を左右に動かすことで編地を編む方法。セーターなどを編む際に用いられる。）が可能な、卓上に設置して使用する機械のこと。

間の変化と、この変化によって衣服にかかる重力の要素から発生するドレープ⁴⁵で表現している。図 16 は、平面に置いた状態(左)と、同じ衣服を身体に合わせた立体(右)を比較したものである。平面に置いた状態の、上部の突出している部分が上半身を覆い、この部分がウエストで支点となり、他は重力に従って身体に添いながらドレープを生み出している。そして、このドレープは身体を感じさせると共に、平面から立体への変化によって生じている重力を可視化し、鑑賞者に感覚的差異を与えることで淡さを生み出している。平面と立体の変化によって生まれる淡さにおいて、身体と重力の関係を可視化するドレープは重要な要素である。

制作過程の検証では、身体に添い、重力に従うほどの柔軟性を持った密度の低い編地が、平面的な衣服から新しい皮膚の形を生み出すのに最適であった。また、淡さの表現のため、素材となる糸には、空気を含んだような柔らかさや、優しい光沢のある素材の中から、編地の状態になった時も透明感を感じられるものを 14 種類選んでおり、それぞれの素材によって質感や色、ドレープの性質が異なっている。図 16 の《SKIN 4》(2019) では、全体にウールの糸を入れ、肩から胸の部分には細いシルクの糸を 1 本、ウエストの部分には太いシルクを 1 本、その下には細いシルクを 2 本、その下は細いシルク 1 本、そして 1 番下の段は、ウールのみと、段を 5 段に分けてウールとシルクを引き揃えて編んでいる。ここで用いたシルクは、未精練⁴⁶で、セリシン⁴⁷がついているため、硬く張りがある。柔らかなウールに引き揃えることで、糸に硬さを出し、ドレープの襞を大きく作ることを可能にしている。ウエストや上半身、下半身とそれぞれのパーツに生じたドレープの差異は、使用した糸の素材や、衣服の形態による淡さであり、《SKIN》(2019) 作品では、1 体ごとにパターンと素材の組み合わせを変え、立体になったときの形態の変化に差をつけることで、様々な淡い空間性を表現した。

⁴⁵ 布が垂れ下がった時にできる、ゆったりとした襞のこと。

⁴⁶ 精練は、染色などの仕上がりを良くするために、繊維に付着している樹脂や汚れを取り除く工程のこと。未精練は、この工程を行っていない状態を指す。

⁴⁷ 蚕が吐く繊維を構成するタンパク質のこと。



図 16 小野菜 《SKIN 4》 2019 後藤大樹撮影

また、第一の皮膚は 1 本の糸（線）が 1 枚の布（平面）に編まれると共に 1 着の衣服（立体）へ形態が変化しながら形成されている。第一の皮膚は線であり、平面であり、立体であるが、平面の要素は、布の裁断や縫製、編む工程における目数の増減などの、立体への変化の過程において立体的要素に変化する。制作においては、第一の皮膚＝衣服自体の平面性を保つため、編始めから編終わりまで目数を変えずに、編機による編目の大きさの調節や、伸縮性や熱加工が可能な糸を使用し、第一の皮膚としての表現を行っている。制作に使用した家庭用編機は、編目の大きさの調節が約 10 段階に限られている。これまでの検証と考察から、編地の空間を意識し、〈線〉の要素を際立たせることで、淡い空間性は生まれると考えられる。また、編地に空間を持たせながら線を際立たせるためには、編地における糸の密度を低くする必要がある。このため、制作では糸の密度を低く編むために、家庭用編機で編むのに適した糸の太さよりも細い糸を使い、素材には繊維の細い獣毛や、シルクなどの長繊維を選択した。また、身体において皮膚は 1 枚に繋がっている。制作においてもできる限り皮膚に近づけるため、人物造形における皮膚も 1 枚で仕立てることにした。しかし、通常の家計用編機では制作する皮膚の大きさを 1 枚の編地で仕上げるのが困難だったため、2 機の家計用編機を繋げる改造を行った。この改造により、通常の家計用編機では約 80cm の布幅を編めるが、その倍の編幅を編むことが可能になり、制作において条件付けした 1 枚の編地により皮膚を表現することを実現した。また、編地を接ぐ際には、接ぎ目の位置は、身体によって衣服が平面から立体になる際に、布

の重なりで目立たなくなる部分に配置したり、リブ編機⁴⁸を併用し、筒状に編むことで接ぎ目の数を最小限に抑えている。

(2) 《SKIN》(2019) 展示空間 1



図 17 小野菜 《SKIN》2019, 2019年1月東京造形大学 12号館 202教室の展示空間 寺田哲史撮影

《SKIN》(2019)は2回の展示を行い、それぞれで淡い空間性を検証した。1回目は2019年1月の、東京造形大学の12号館202教室での展示である。空間に、合計16体の生成色の布張りトルソー⁴⁹を横4体、縦4体に等間隔に整列させ、16体全てに異なるパターンの作品を着せて展示した。正面から見て、手前に透明感の高い(編地の密度の低い)作品、奥に向かって段々と透明感の低い(編地の密度の高い)作品を配置し、それぞれの作品をレイヤーすることで、素材や色の重なりが生まれ、空間に変化を与えられる。ここでは、作品同士が重なるように見せることで生じる、感覚的差異により、作品間に淡い空間性を持たせようと試みた。結果的に、展示空間が一つにまとまり淡い空間性を表現した印象はあるが、人物造形1着ずつの内の空間性が薄い印象となった。内の空間性が薄い印象となった原因で考えられることは、この人物造形そのものが透明感のある編地から制作されているため、人物造形を展示する支持体として使

⁴⁸ 編針が向かい合った状態で並んだ編機であり、向かい合った針を同時に編むことで表編みと裏編みを交互に編むことが可能な機械である。また、キャリッジの設定で表編みと裏編みを1段ずつ交互に編むようにすることで筒状の編地が編める。

⁴⁹ 人間の頭部、両腕、両脚の五体を除いた胴体部分の人体の模型のこと。衣服のデザイン、制作、陳列などに用いられる。

用した不透明な布張りのトルソーが際立ち、人物造形の内側に想定している、身体の淡い空間性が薄くなった可能性が高い。また、もう一つ考えられる原因は、人物造形が平面から立体に変化する際の内と外の淡い空間性の変化が鑑賞者に伝わりにくかったことである。この作品での淡い空間性は、作品と身体、そして重力によって衣服が平面から立体へ変化する際に生まれる。この展示では、展示空間には立体の状態のみを展示し、作品と一緒に、作品を平面に置いた写真と、トルソーに着せた写真を見開きで並べて1冊にまとめた冊子を展示する方法をとっている。しかし、平面から立体の変化による感覚的差異を鑑賞者に伝える方法として、写真だけでは十分に伝えきれなかったことが考えられる。展示方法の課題として、内に淡い空間性を生み出すトルソーの材質や、その設置方法の検討と、鑑賞者に人物造形の平面性と立体性の変化による淡い空間性を感じさせる展示空間の検証の必要性が残った。

(3) 《SKIN》(2019) 展示空間 2



図 18 小野菜 《SKIN》2019, 2019年3月-4月スパイラルガーデンの展示空間 林雅之撮影

2回目の展示は、同年3月から4月にかけてスパイラルガーデン（東京 表参道）で行った「東京、青山、テキスタイルの地図」である。この展示では、前回の展示の課題であったトルソーの材質や、その設置方法の検討と、人物造形の平面性と立体性の変化によって淡い空間性

を感じる展示空間の検証を実施した。

展示では、1回目の展示に使用した16着から選定した8着と、新たに制作した4着の合計12着を使用した。また、それぞれの作品は2着ずつ制作し、1着は壁面で平面的に、もう1着は通路にトルソーに着せ、通路状の細長い空間に1列に並べて立体的に展示した。同じ形の平面の衣服と立体の衣服は対面する位置に配置し、実際に使われた糸によって空中で繫げている。この展示では、1本の糸を編むことで1枚の布、1着の皮膚になることを展示空間で表しながら、平面から空間への移行による形態や空間性の変化を鑑賞者に感じさせるように誘導している。平面の衣服は幾何学形態をしているが、よく見ると着脱の穴を発見できる。鑑賞者が平面の作品が衣服であると分かると、対面する作品は平面から立体へ移行したものだと感じる。また、トルソーは通路に沿って1列に配置したため、鑑賞者が人物造形とすれ違う環境を作った。トルソーは天井から吊っており、人が通った時に風で揺めき、作品と鑑賞者の間に関係性を生み出した。この展示空間は、鑑賞者が通路のような空間を進むことによる視覚的な空間の変化や、人物造形とすれ違った時に生まれる偶然の状況により、1回目の展示に比べ、鑑賞者がより淡い空間性を感じることを可能にした。また、この展示空間にはカフェが隣接しており、鑑賞目的ではない人が展示空間から離れた場所から作品を鑑賞することが可能である。カフェから見える作品は、〈トルソーが着ている衣服〉ではなく、〈人物造形〉として人物の気配を感じさせる淡い空間性があり、その集合体である展示空間そのものが淡い空間性を持った展示空間になっている。

また、展示には透明な置き型トルソーを腰の位置で切断し、首の部分から吊って使用した。布張りから透明になったため、衣服から透けて見えていた身体の輪郭は曖昧になり、内に淡さが生まれたが、プラスチックの鏡面によって照明の光が反射し、編目の隙間からプラスチックの質感が主張した。人物造形の展示においてトルソーなどの支持体が必要な場合、支持体の素材と展示方法、照明の選択が、淡さや淡い空間性にとって重要な点であることが分かった。

2. 《mist》(2021)

(1) 《mist》(2021)



図 19 小野菜 《mist》2021 小川真輝撮影

《mist》(2021)は、機械編みと手編みを組み合わせて制作した作品である。また、《mist》(2021)は、ハイゲージ⁵⁰が得意な丸編みのニットメーカー⁵¹と共同で制作し、1本の糸が人物造形へ変化する様子を作品にした。制作では、1種類の糸を使い、その1本の糸から機械で生地を編み、その生地から手で1本の糸を作り、さらにその1本の糸から手で衣服を編むことで、一つの素材から1本の糸と布、そして衣服が生まれている。また、機械編みの工程ではオリジナルの生地を制作するため、糸選びの段階から取り組んだ。機械で編めるニット生地の繊細さの極限を探るために、ハイゲージの丸編機で使用できる限界の細さの糸から、和紙のような質感で張りとう透明感のある編地の制作を試みた。また、手編みの部分は、5種類の異なる太さの輪針を使用した。輪張りの太さによって、編目の大きさや編地の密度も変化する。身体の形態に合わせて針の太さを変え、手編みだからこそ可能な立体的な編地の人物造形を制作した。

⁵⁰ 細糸で編まれた、編目の細かい編地のこと。

⁵¹ カネマサ莫大小株式会社 (和歌山県)

制作は、機械編みで使用する糸の素材選びから始まり、生地自体に淡さを生み出すための検証を繰り返した。最終的には、ポリエステルモノフィラメントを無染色のまま作品に使用した。通常、このポリエステルモノフィラメントは、レーヨンなどのとろみのある生地、張りを持たせるために裏糸として使う糸である。この使い方の場合、他の糸と同時に編むため密度の高い編地となり、張りが出る以外の変化は出ないが、この糸だけで編むと整理加工⁵²の段階でテクスチャが変化した。図 20 の 2 枚の編地は、どちらもポリエステルモノフィラメントのみを機械で編んでおり、左が生機⁵³、右が整理加工後の状態である。生機では、モノフィラメントの無機質な表情が強いが、整理加工後は生地に小さなシボ⁵⁴が発生した。その理由は、使用したポリエステルモノフィラメントが分繊糸⁵⁵のため、整理加工で洗いをかけた際に糸が縮れたことによる。また、この糸の縮れる性質は、生地の制作途中のサンプルで仕上がりを確認するために熱湯で煮込み、簡易的な整理加工を行った過程で発見した。通常の機械による整理加工は、加工の縮みを可能な限り伸ばし、熱で固定するため、生機のような無機質なテクスチャになる。《mist》(2021)の場合は、簡易的な整理加工の過程でシボの発生が分かっていたため、予め生地をリラックスさせた状態のまま熱で固定することで、淡さを残しながらも整った生地となった。また、図 21 は左が手で整理加工をした編地、右が機械による整理加工の比較である。これらを比較すると、手による整理加工の方がシボの凹凸が大きく淡い空間性を感じられるが、シボ以外に生地自体に皺が入ったため、機械による整理加工よりも乱雑な印象になった。また、空間で距離を置いて比較すると、手による整理加工の方は、生地自体の皺によって立体的になることで物的な要素が強く、空間性よりも生地の輪郭が際立った。反対に、機械による整理加工は表面が整っているため、物的な要素がなく、空間の中で空気の動きと調和し、淡い空間性を感じられる結果となった。これらの結果から最終的には機械による整理加工を行った生地で作成した。

また、これまでの検証では合成繊維は人工的で物質としての存在感が強かったが、制作の検証過程で発見した極細の糸と、その糸の不均一に縮む性質によって、繊細な印象を持たせることができている。これらの効果が得られたのは、シボによる表面の立体感と、編みのループ構造が合致しているためと考えられる。編物はループ構造によって生地に厚みが生まれる組織で

⁵² 布(生機)を洗浄、シワ伸ばし、幅の調整といった仕上げの工程を行う加工のこと。

⁵³ 機械から外した段階の布のこと。

⁵⁴ 細かな皺による表面の凹凸のこと。

⁵⁵ フィラメント糸を多数合わせたものに静電気を与え、1本または数本に分割したフィラメント糸のこと。《mist》(2021)の場合は1本の状態のものを使用している。

ある。この厚みに糸の縮れたテクスチャが掛け合わされたことによって、シボが発生し、淡い空間性が生まれた。

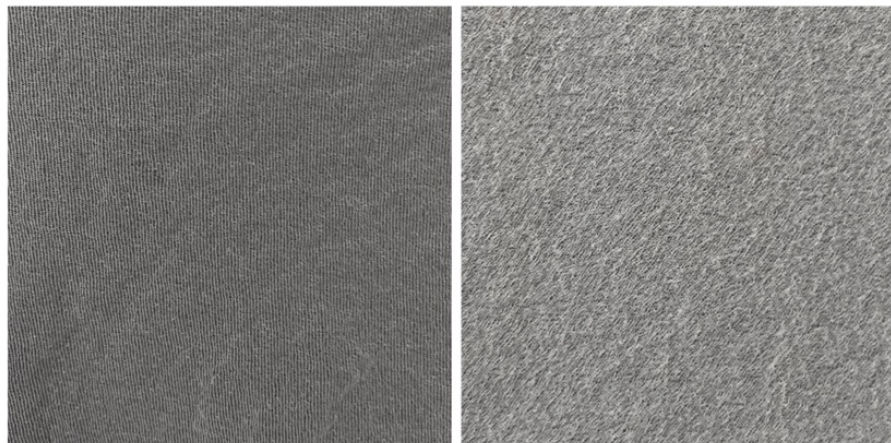


図 20 ポリエステルモノフィラメントの編地の生機(左)と整理加工後(右)の比較 筆者撮影



図 21 手による整理加工(左)と機械による整理加工(右)の比較 筆者撮影

(2) 《mist》(2021) 展示空間



図 22 小野菜 《mist》2021, 2021 年 7 月 TIERS GALLERY の展示空間 小川真輝撮影

《mist》(2021)は、2021 年 7 月に TIERS GALLERY(東京 表参道)で行われた、〈What's Knit 展〉で展示した。このギャラリーは、入口の正面に展示階まで上がるための階段があり、この階段の上の空間に作品を天井から吊ることで、鑑賞者が展示空間に入ってくる時に、作品が視界に入るようになっている。そして、ギャラリーの設計や空調設備により、展示会場を風が抜け、《mist》(2021)の薄く軽い生地の部分だけ風で揺めき、空気と馴染むことで鑑賞者が霧の中に入っていくイメージで配置した。また、ギャラリーの入り口から階段までは、鑑賞者の視点では生地の部分しか見えないため、作品を生地として認識する。しかし、展示階まで上ることによって人物造形の形態が現れ、生地として認識していた部分が、裾の認識へと変化する。この時の生地から裾への認識の変化は、鑑賞者に感覚的差異を与え、空間に淡さを生じさせている。これにより、鑑賞者の感覚的差異が淡い空間性を生むことを実証している。



図 23 小野菜 《mist》 2021 小川真輝撮影

また、《mist》(2021)では、2019年3月から4月にスパイラルガーデン(東京 表参道)で《SKIN》(2019)を展示した際に使用した、透明なトルソーを再び使用した。前回の展示では、編目の隙間から見えるトルソーが光を反射し、プラスチックの質感が主張した。今回の展示では、太い糸を使い密度を高く編むことで不透明になった手編みの部分を利用し、手編みと機械編みの境目の位置でトルソーを切断することで、支持体として機能しながらも外側からは見えないようにした。また、この作品では、人物造形の形態を決めると同時に、支持体を検討しながら制作を進めており、支持体がなくても身体を感じさせる形態になるように手編みと機械編みの切り替えの位置を決定している。

スパイラルガーデンで行った《SKIN》(2019)の展示と、《mist》(2021)の展示の検証から、人物造形の展示で支持体を必要とする場合、制作を始める段階から支持体を目立たせずに身体を感じさせる方法を検討する必要性と、その効果が実証できた。更には、トルソーを使わずに身体性を感じさせる方法も考えられ、本研究の人物造形においては必ずしも身体の形態を象る必要はなく、淡さとして鑑賞者に人物の気配を感じさせる方法を追求することによって淡い空間性が実現できる可能性がある。3.から、トルソーを使用しない人物造形を検証する。

3. 《Muse》 (2020)

(1) 《Muse》 (2020)



図 24 小野菜 《Muse》 2020 林雅之撮影

《Muse》(2020) は、ミューズ⁵⁶が存在する想像上の空間に衣服を着せるイメージから、視界全体に広がるほどの大きさの四角い人物造形である。空間を1枚の透明な薄い布によって隔てることで、その奥に新しい空間が生まれる。《Muse》(2020) は、奥の空間（ミューズが存在する想像上の空間）を可視化する人物造形であり、その空間に居る不可視なミューズの存在を

⁵⁶ ギリシア神話で、人間のあらゆる知的活動をつかさどる女神たちのこと。ファッションの分野においてはデザイナーがイメージを具現化するためのモデルや、ブランドを象徴するモデルのことを指す。本制作におけるミューズは、筆者が尊敬し理想像であった祖母である。彼女は2020年にCOVID-19により亡くなった。ワクチンや治療薬のない状況で患い、感染後誰も面会が許されない状況のまま、遺骨となってから家族と対面した。筆者は〈祖母の死〉を実感できず、〈もう存在しない現実〉と〈まだ存在しているのではないかという幻想〉を行き来している状態で制作を行った。

鑑賞者に伝えている。また、ミューズが存在する想像上の〈空間の可視化〉は、空間に人物造形を行うため、着脱の機能や身体を象った形態を無くし、人物の痕跡が残る技法と素材だけを用いることで、1本の糸が気配を内包し人物造形として成立することの検証を行った。

(2) 《Muse》(2020) における淡さの技法



図 25 小野菜 《Muse》2020 林雅之撮影

《Muse》(2020) は、糸の素材に直径 0.065mm のステンレスワイヤーを使い、棒針による手編みで制作している。ステンレスワイヤーは他の素材と比較すると、柔軟性は劣るが他の素材には無い鏡面を持った素材である。この鏡面によって編地の表面に光の反射が生まれ、反対に反射しない部分は陰影になるため空間に溶け込み、反射した光の表面だけが空間に浮いているような透明な編地になる。また、手編みと家庭用編機による編地の比較も行った。家庭用編機は早く正確に、そして均一に編むことが可能だが、一方で均一な編地になることによって素

材に使用したステンレスワイヤーの編地の光の反射も均一になり、無機質で鏡面的な強い表情が出た。反対に手編みは、不揃いな編目になることにより、光の反射も不均一になり、編地に陰影が生まれた。淡い空間性の表現には、光の反射一つをとっても個々人が感じる光の揺らぎや陰影の感覚的な差が大切であり、家庭用編機による制作はこの素材を用いた場合には適さないと判断し、本制作では手編みによる制作を行っている。以下、家庭用編機と手編み技法によるステンレスワイヤーを使用した編地の検証を述べる。

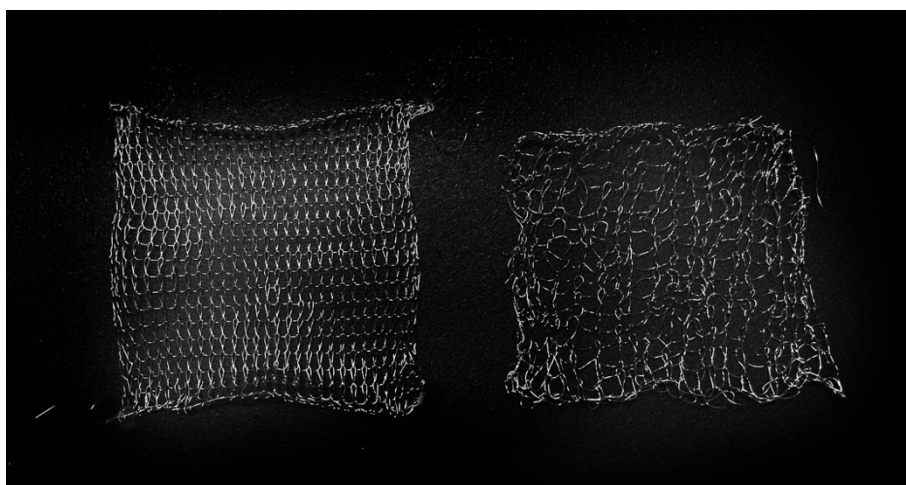


図 26 家庭用編機（左）と手編み（右）による編地の比較 筆者撮影

家庭用編機の編地と手編みの編地を比較すると、家庭用編機の編地は直線的に光を反射し、奥行きを遮断するのに対し、手編みは細かい光の反射によって布の平面性が曖昧になるため空間性を持った編地になった。また、実際の編地の厚みにも違いがあり、同じ編み組織で編んだとしても、手編みの方が空気を含んだような厚い編地になる。理由は、ステンレスワイヤーの可塑性によって、それぞれの編目が編まれた軌跡が残っているためである。家庭用編機の場合、目数と同数が1列に並んだ針を使い、その針にかかったループから新たにループを引き出しながら編む。機械特有の〈無駄な動作〉がないため、糸の屈折がなく、平面的な波型に糸が固定されている。対して、手編みは棒針に巻きつけるようにループを作っていくことで、コイル状のループを絡ませる状態になる。そこに手作業による〈手の痕跡〉が生まれ、ワイヤーが細かく折れ曲がりながらループの組織を成している。手編みは、日常生活において手芸として人々に親しまれてきた技法である。機械編みと比べると手編みの編地には手作業のあたたか味が現

れるため、そのまま作品へ応用すると手跡が野暮な印象を目立たせてしまうが、ステンレスワイヤーの無機質な鏡面は手跡を光の反射として残し、手編みの野暮な印象を薄める効果があった。

また、作品制作にあたって、棒針の太さを変えることで編地の淡さに変化があるか、直径の異なる3種類（4mm,6mm,10mm）の棒針を用いてスワッチを制作し、検証を行った。

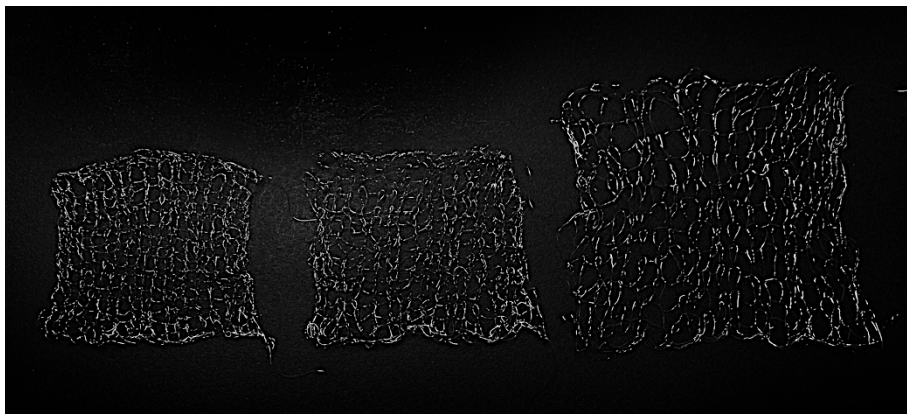


図 27 棒針の太さの違いによる編地の比較（左から直径 4mm, 6mm, 10mm） 筆者撮影

検証した中で1番細い4mmの棒針を使った編地は、最も編目が整ったが編目の密度が高いため他に比べて淡さや透明感が感じにくく、人物の気配の内包や空間の可視化といった淡さに対して、編目の印象が強く感じられた。また、10mmの棒針による検証は、編目が大きく密度が低いため、空気を孕んだような柔らかさや薄さは出たが、編目の形状の歪さが目立ち編目が乱れている印象と、編目が大きい分、一つの光の反射面も大きくなり、ステンレスの素材感が強く出た。最終的に、4mmよりも編目の密度が低く、編目の乱れやステンレスの素材感が薄い6mmの棒針を用いて、制作を行った。この検証から、ワイヤーのような金属糸は、編目の密度と光の反射面の大きさによって、素材としての存在感が強くなることが分かる。元来、金属は密度が高い素材であり、重量感も素材の特徴である。本制作のテーマである淡さを表現するため、0.065mmの極細のステンレスワイヤーを使うことで、金属の反射の質感を残しながらも、その重量感を感じさせない、透明な膜のような印象の編地を目指した。また、手編みによる不揃いな編目や波打つ表面は、人の手作業によって生まれるものであり、人物造形が身体性から離れた形態をしていても、鑑賞者に自然と人物の気配を感じさせることを可能にしている。作

品そのものの素材の密度によって、内と外の空間を曖昧にし、手編み技法はその作業自体が淡い空間性を生むことを実証できた。

(3) 《Muse》(2020) 展示空間

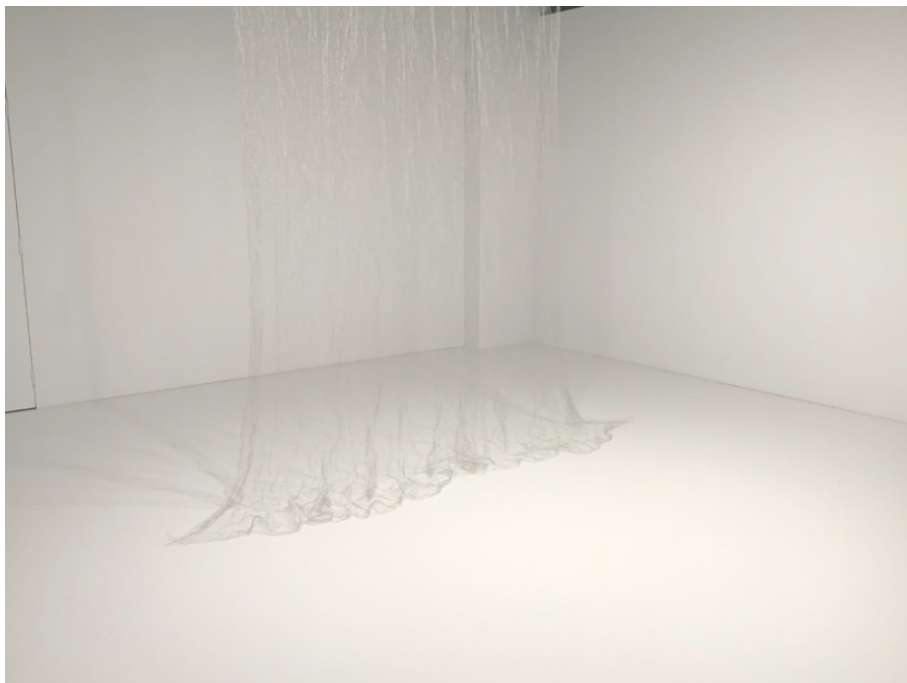


図28 小野菜《Muse》2020, 2020年1月東京造形大学13号館201教室の展示空間 筆者撮影

《Muse》(2020)は、2020年1月に東京造形大学13号館201教室で展示した。また、《Muse》(2020)では、実在しない人物がいる想像上の〈空間の可視化〉を行うために、何も無い空間での展示を試みた。また、人物造形から生まれる淡い空間性を検証するため、人物造形の周囲を自由に回れる位置に配置し、何も無い空間のために背景と床を無地の白にして検証している。背景と床の色に白を選択したのは、反射した光の表面だけが空間に浮いているように鑑賞者に感じさせるためである。何も無い空間の色には、白だけでなく黒も候補に検討しており、比較と考察を行っている。



図 29 《Muse》(2020) に対する空間の色の比較 筆者撮影

図 29 のように、黒は白に比べて、光を吸収する色のため、ステンレスの素材感や編目の構造、手跡による表面のテクスチャをどの角度からも〈見えやすく〉し、人物造形の輪郭を際立たせた。そして、空間を黒くする = 〈見えやすくする〉行為は、何も無い空間を作るために空間に色の要素を〈付加〉した状態である。反対に、白は光を反射する色であり、白い空間ではステンレス糸の光の反射のみを空間に残し、その他の要素が〈見えにくく〉なったことで、人物造形の輪郭を曖昧にした。空間を白くする = 〈見えにくく〉する行為は、何も無い空間を作るためにその空間に存在する様々な要素を〈除去〉した状態である。これまでの検証から、淡さを表現するには儂く繊細な印象や、透明感などによって空間に溶け込み輪郭を曖昧にする要素の追求の必要性が得られている。これらから、今回はより淡さを感じられる白を選択した。また、淡い空間性は、鑑賞者が感覚的差異を受けることによって、作品に内在する人物の気配を感じる空間のことである。白い空間に展示することで、細かな光が空間に浮いた状態になり、視覚的に何かを感じさせると同時にそれが何か把握できない状況から感覚的差異を生み出している。鑑賞者が、その存在を把握するために作品に近づくことで編目が徐々に浮かび上がり、光が金属の糸による反射によるものだと知覚する。また、その時には手編みによる人の痕跡も浮かび上がり、人物造形として人物の気配を感じる事が出来るようになっている。手編みによって編地には歪みや凹凸があり、鑑賞者が人物造形を見る位置や角度によって光の反射が変化する。《Muse》(2020) は、鑑賞者が空間を移動することで淡さの印象が変化する、空間性を

持った人物造形であり、白い空間で行った展示では淡い空間性が成立している。

4. 《Her》(2021)

(1) 《Her》(2021)



図30 小野菜 《Her》2021 林雅之撮影

《Her》(2021)は、《Muse》(2020)に続く連作である。前作は、空間を二分し、奥の空間（ミューズが存在する空想の空間）を可視化する人物造形であった。また、空間に対する人物造形のため、着脱の機能を無くし、人の痕跡が残る技法と素材を用いることで作品の構造自体に気配を内包し、淡さを追求する検証を行った。検証では、ステンレスワイヤーの可塑性の効果及び光を反射する性質と、手編みの技法が組み合わせることで、作業の手跡が軌跡となり、淡い空間性を生み出す素材と技法であること実証した。《Her》(2021)は、《Muse》(2020)の同

じ空間に〈存在していた〉人物（彼女）を可視化した人物造形である。また、〈存在していた〉とは、今はその場に居ないが、居たこと感じ取れる状況である。この状況を作り出すために、第2章で述べたアンフラマンズの検証を実施し、目には見えないがそこに居たことを感じさせる情報として挙げられた体温の可視化を試みた。体温は、人物の身体から発生するため、体温の可視化には、その人物の身体を残す必要がある。今作では身体の残像を空間に残すことで体温を可視化し、人物の気配を鑑賞者に感じさせる人物造形を行った。そして、その空間・その場所に〈存在していた〉ことを気配として感じさせるため、前作の素材と技法を用いながら、第一の皮膚として身体を感じさせる形態と着脱の機能性を取り入れた。

(2) 《Her》(2021) における淡さと淡い空間性の検証



図 31 小野菜 《Her》2021 林雅之撮影

《Her》(2021)の制作に用いた技法は、基本的に前作から引き続いているが、前作では編むための道具に棒針を使用していたのに対し、今作では輪針を用いている。輪針は《mist》(2021)の制作でも使用しており、螺旋状に編み進められるため、無縫製で筒状の構造の立体を編むことが可能な道具である。輪針を用いた一枚布の人物造形によって第一の皮膚として身体を感じさせる形態と、人物造形から生まれる淡い空間性を模索した。

また、前作で取り組んだ人物造形からさらに進めて、展示空間により広く淡い空間性を生み出すための人物造形に、今作では第一の皮膚としての形態や機能性を取り入れた。前作の制作と検証から次の2点を要点に、第一の皮膚の形態や機能性が持つ淡い空間性の可能性を検証した。

1点目は、身体のイメージから人物を表現することで、一定の距離を置いても人物造形が鑑賞者に対して気配を感じさせる可能性についてである。身体のイメージとは、袖や襟などの身体を通す穴と、日常で繰り返す衣服の着脱から、衣服＝内の空間に身体が入るもの＝気配として淡さを感じる要素である。《Her》(2021)は、頭部、手先、足先まで包むほど襟や袖、裾を長くすることで、皮膚のように身体を包む形態を用い、身体と衣服の差異を無くすことを試みた。そして、第一の皮膚として人物の気配を感じさせる形態を模索した。また、輪針を用いたことで無縫製の立体物となり、通常の上着には当たり前にある縫い目を無くすことで、〈1着の皮膚〉として人物の気配を醸し出す造形となった。

2点目は、筒状の構造によって人物造形が立体性を持つと共に、常に2層以上レイヤーされることで糸の密度が高くなり、より存在感を増す可能性である。前作では一枚布の構造のため、その平面性を視界全体に広げることで淡い空間性を検証した。今作では、筒状の構造にすることで、立体的な身体の形態に近づけ、空間に佇んでいるような人物造形を行った。また、前作は1層の作品であり、表面が襞となり何層にも重なった部分は濃く見え、1層の部分は殆ど見えなかった。今作では、筒状の構造によって常に2層以上がレイヤーされることによって、離れた場所でも身体の立体的な輪郭を捉えることが可能になり、淡さの存在感が生まれた。

(3) 《Her》(2021) 展示空間



図 32 小野菜 《Her》2021, 2021 年 7 月 東京造形大学附属美術館 筆者撮影

《Her》(2021) は、2021 年 7 月に東京造形大学附属美術館で展示を行った。《Her》(2021) は、空間に人物が佇んでいるように鑑賞者に感じさせるため、美術館内の展示室を繋ぐ通路のような小さな空間に展示した。手前の展示室からは、この空間を通じて奥の展示室が見えるようになっている。このため、2 つの展示室の出入り口正面に人物造形が現れるように《Her》(2021) を配置し、奥の展示室が明るいことにより、展示空間にある人物造形の輪郭を捉えられるようにした。また、この美術館の壁面は、土壁のような細かい凹凸のあるテクスチャになっており、人物造形の編地が背景の壁面に溶け込み、鑑賞者の視点の変化によって人物造形全体が見えたり、一部だけ見えたり視覚的な変化が起きる。



図 33 《Her》2021 の東京造形大学附属美術館の展示 斜め（左）、正面（右） 筆者撮影

鑑賞者はこの空間に入る瞬間に人物の淡さに気づき、〈存在していた〉人物の気配を感じながら、淡い空間性を持った空間を体感する。前作の《Muse》（2020）は一枚布の平面の形態によって、空間を二分し、人物造形が鑑賞者の視界に広がるために鑑賞する位置を定めており、淡い空間性を感じるための条件があった。《Her》（2021）では、立体的な形態となったことで、人物造形を中心に全方向に淡さが広がり、鑑賞する位置を定めずに空間全体に淡い空間性を生み出している。東京造形大学附属美術館で行った展示では、鑑賞者が展示空間に入った瞬間に人物造形に気づくことで、人物造形全体を視覚で捉えられない状態でも、視覚的な記憶から、気配を感じる空間の検証が行えた。これは、今は存在していなくても、〈存在していた〉ことを感じている状況であり、空間の中で存在を常に感じながらも、同時に不在も感じる感覚的差異を鑑賞者に感じさせている。淡い空間性は、鑑賞者が感覚的差異を受けることによって、作品に内在する人物の気配を感じる空間の性質のことであり、《Her》（2021）においてこれが実証されたと考えられる。

結論

本論考では、1本の糸による人物造形の淡い空間性について述べてきた。また、制作において、不可視な気配が人物造形によって可視化され、認知が可能になることで、鑑賞者が淡さを感じられることを検証した。不可視な存在を鑑賞者に伝えるためには、人物造形の素材や技法によって、手跡や空気の揺らぎなどを感じさせる必要がある。制作において、シルクやポリエステルモノフィラメントなどの細い糸を使用し、軽い編地を生み出すことで空気の揺らぎを感じさせる検証や、ステンレスワイヤーを手編みし、痕跡の残る表面によって人物の気配を可視化する検証を行い、淡い空間性を実証した。また、編目の空間を意識することで、人物造形の内と外との空間を一体化させ、人物造形の内や外に存在する不可視なものを気配として鑑賞者に感じさせることが可能となった。これらの検証から、淡さは人物造形そのもののみから生まれるものではなく、手跡や空気の揺らぎなどの人物造形に変化を起こす不可視な存在や状況によって生まれることを確認した。

また、空間において不可視なものを表現するための材料として糸を検証した。人物造形によって人物の存在（或いは不在）を示すためには、〈素材〉の選択から展示空間まで一貫して淡さの追求が必要であり、〈素材〉や〈技法〉を探究した。この検証により、淡さを追求する〈素材〉には無色透明な空間と馴染むような繊細さや色を考慮した糸の選択、〈技法〉には1本の糸の無限性を活かした編技法が適していた。さらに、人物造形の形態の差異による淡い空間性への影響についても考察するため、筆者の作品の《Muse》(2020)では、現代社会で多くの人々が着る衣服の形態ではなく、衣服を感じさせる最低限の形態として一枚布の形態を用いた。これは、身体を象り着脱の機能を有するなどの、衣服に対する我々の固定概念や先入観を除いた人物造形から淡さを感じられれば、1本の糸による人物造形が淡い空間性を成立させると同時に、人物造形の形態の幅を広げると仮定したためである。この仮定は正しく、淡さが出現する範囲は限られたものの《Muse》(2020)においても淡い空間性は存在した。そして、淡い空間性の出現の範囲を広げた人物造形が《Her》(2021)である。

また、人物造形から鑑賞者にその淡さを感じさせるためには、糸の〈素材〉や〈技法〉だけでなく、展示空間における人物造形の周囲の〈環境〉も重要な要素であった。その要素は3点ある。1点目は、展示空間における人物造形の背景や床面の、色やテクスチャなどの状況で、淡さに変化があった点である。展示空間と人物造形は、色やテクスチャなどの表面のコントラストが低いほど空間と人物造形が馴染み、淡さが際立つことを発見した。2点目は、人物造形

とその周辺の光や照明の関係である。人物造形の〈素材〉や〈技法〉といった情報は、陰影に落とし込み、それらから生まれている淡さの部分を際立たせるように光や照明を扱うことで、空間には淡さの印象だけが残る点である。3点目は、人物造形と鑑賞者の関係性によって、淡い空間性の範囲が異なる点である。人物造形を制作する段階で、人物造形と鑑賞者の距離や、対峙する位置を設定することで、淡さを感じる範囲を定めた人物造形が可能であった。この3点によって、人物造形から滲み出た淡さが空間を通して鑑賞者に伝わり、淡い空間性を生み出す効果があった。そして、この効果は人物造形だけでなく、その他の造形物でも淡さの要素があれば、これらを活かして淡い空間性を生み出すことが可能である。様々な芸術分野において、発想や表現、技術など重視される内容は分かれるが、ほとんどの分野で空間が関係していると考えられる。本研究で行った、〈淡い空間性〉の追求は、空間において作品と鑑賞者（鑑賞に限らず利用者や通行人など）が関係性を持つ、どの分野にも応用することが可能であり、〈空間〉という共通の意識を持つことで、デザインや美術などの分野の垣根を超えた、新たな表現の発展に繋がる可能性がある。また、糸や布といった材料や、それらから派生する技法は、空間に対して自由な造形が可能であり、空間との相性度が高い素材である。これらはテキスタイルやファッション、インテリアなどの分野だけでなく、様々な分野で使える材料や技術である。

淡い空間性は、人物造形の形態のみには依存せず、人物造形を作り出す〈素材〉や〈技法〉、〈展示空間の環境〉に影響され、人物造形に影響を与える不可視な存在を鑑賞者に伝えることで生み出される。淡さを表現する人物造形において重要な点は、視覚や触覚などを通じて感覚的差異を生じさせ、不可視な気配を表現することであり、これから生じる淡い空間性において重要な点は、空間の状況を、人物造形を介して鑑賞者に伝える〈素材〉や〈技法〉、〈展示空間の環境〉である。

まずは本研究で行った1本の糸による人物造形の淡い空間性についての論考が、様々な分野を横断し、空間における新たな表現を模索する一歩となれば望外の喜びである。

参考文献

- ・ Albers, Anni. , *ANNI ALBERS NOTEBOOK 1970-1980*, New York: David Zwirner Books, 2017
- ・ アルバース, A. 『デザインについて:バウハウスから生まれたものづくり』, 日高杏子訳, 白水社, 2015
- ・ Coxon, Ann. , *ANNI ALBERS*, London: Tate Publishing, 2018
- ・ Duchamp, Marcel. , and Schwarz, Arturo. , *THE COMPLETE WORKS OF MARCEL DUCHAMP*, London: Thames & Hudson, 1969
- ・ デュシャン, M. 『マルセル・デュシャン全著作』, ミシェル・サヌイエ編, 北山研二訳, 未知谷, 1995
- ・ 深井晃子 『LUXURY in fashion RECONSIDERED[ラグジュアリー—ファッションの欲望』, 京都服飾文化研究財団, 2009
- ・ 深井晃子 『ファッションから名画を読む』, PHP 新書, 2009
- ・ ゲルノート・ベーム 『霧囲いの美学』, 梶谷真司, 齊藤渉, 野村文宏訳, 晃洋書房, 2006
- ・ ゲルノート・ベーム 『感覚学としての美学』, 勁草書房, 2005
- ・ 橋本真之 『造形的自己変革—素材・身体・造形思考』, 美学出版, 2016
- ・ 池上善彦編 『現代思想 十二月号 第二十二卷第十四号』, 青土社, 1994.12
- ・ インゴルド, T. 『ラインズ—線の文化史』, 工藤晋訳, 左右社, 2014
- ・ カーク, B.ほか 『ヴィオネ』, 東海晴美編, 求龍堂, 1991
- ・ 北山研二 「外を思考するもの(1)—マルセル・デュシャンの場合」 『Azur』, 第8号, 成城大学, 2007
- ・ 北山研二 「新しい知覚概念・新しい対象着想法としてのアンフラマンズとは」 『ヨーロッパ文化研究』, 第33集, 成城大学大学院文学研究科編, 成城大学, 2014
- ・ 小林康夫 『身体と空間』, 筑摩書房, 1995
- ・ 李禹煥 『出会いを求めて—現代美術の始源[新版]』, みすず書房, 2016
- ・ 李禹煥 『余白の芸術』, みすず書房, 2000
- ・ 馬越淳, 馬越芳子 「昆虫の糸作り-生物紡糸の先端技術」 『化学と生物』 34 巻 4 号, 1996.4, p.272-280
- ・ マクルーハン, M. 『メディア論—人間の拡張の諸相』, 栗原裕, 河本仲聖訳, みすず書房, 1987
- ・ モレキュラーシアター 「見える／見えない、アンフラマンズ」
〈<https://sites.google.com/site/molecularthatre/critic/kitayama-inframince>〉
(最終アクセス 2021 年 11 月 1 日)
- ・ 森美術館 「シンプルなかたち：美はどこからくるのか」, 平凡社, 2015
- ・ 三浦雅士 『身体の零度—何が近代を成立させたか』, 講談社, 1994

- ・三宅一生, 青木保『MIYAKE ISSEY 展－三宅一生の仕事』, 求龍堂, 2016
- ・モリス, D.『裸のサルー動物学的人間像』, 日高敏隆訳, 河出書房新社, 1969
- ・成実弘至『問いかけるファッション●身体・イメージ・日本』, せりか書房, 2001
- ・日本記号学会編『着ること／脱ぐことの記号論』, 新曜社, 2014
- ・新村出編『広辞苑 第7版』, 岩波書店, 2018
- ・西館一郎編『ユリイカ 十月号 第十五卷第十号』, 青土社, 1983/10/1
- ・ルドフスキー, B.『みっともない人体』, 加藤秀俊, 多田道太郎訳, 鹿島出版, 1979
- ・リキエル, S.『裸で生きたいーソニアのファッション哲学』, 吉原幸子訳, 文化出版局, 1981
- ・谷川渥『鏡と皮膚ー芸術のミュトロギア』, 筑摩書房, 2001
- ・谷崎潤一郎「青い花」『谷崎潤一郎フェティシズム小説集』, 集英社文庫, 2012
- ・谷崎潤一郎『陰翳礼讃・文章読本』, 新潮文庫, 2016
- ・建畠哲「アンフラマンズ考」『美術手帖 Vol.50 No.760』, 株式会社美術出版社, 1998.8, p.68-71
- ・東京都現代美術館『オラファー・エリアソンーときに川は橋となる』, フィルムアート社, 2020
- ・鷺田清一『ちぐはぐな身体ーファッションって何?』, 筑摩書房, 1995
- ・鷺田清一『モードの迷宮』, ちくま学芸文庫, 1996
- ・矢萩喜徒郎『平面空間身体』, 誠文堂新光社, 2000
- ・山田晃子「谷崎潤一郎の作品における服飾：装うということの魅力」『阪大比較文学』, 第7号, 2013.3, p.145-16

謝辞

本論文の執筆にあたり、多くの方々にご支援いただきました。

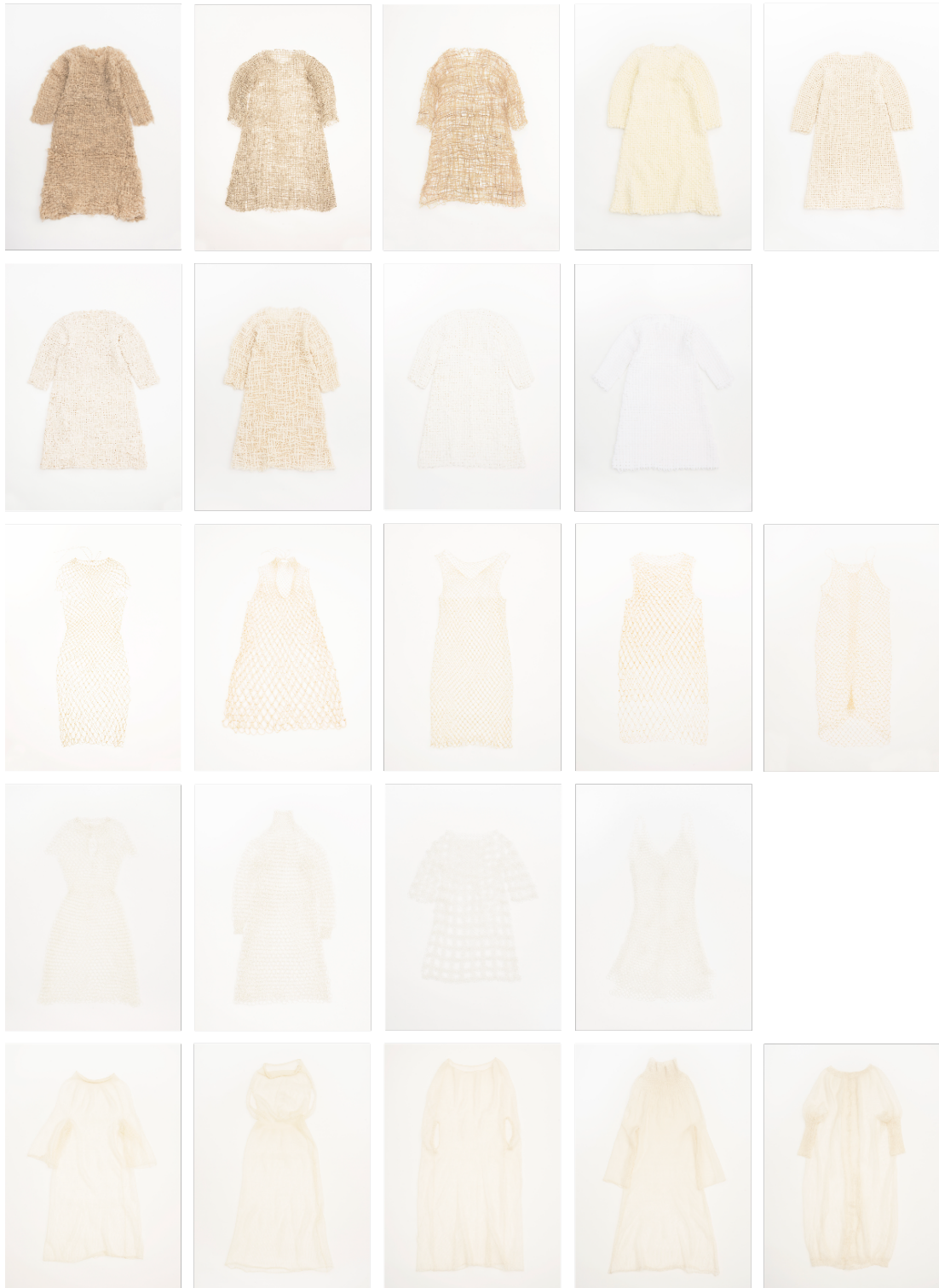
はじめに、保井智貴教授、小林貴史教授、永井裕明教授には、作品制作から、制作を論文に落とし込むまでの研究の指針に関して、彫刻やグラフィック、哲学の視点で多くのご指導をいただきました。深く感謝申し上げます。

また、本研究の審査委員として多くのご助言を賜りました、清家弘幸教授、大橋博教授、に感謝申し上げます。清家弘幸教授には、学部時代よりデザインのご指導、服飾の技術をご教授いただき、また、学外での展示を通して、作品と社会との接点を繋げていただきました。また、大橋博教授にはプロジェクトを通して、衣服と彫刻の接点や、美術の視点から見る衣服を考えるきっかけをいただきました。お二方には深く感謝申し上げます。

また、作品の撮影のご協力をいただきました、金子親一様、林雅之様、安部雅彦様、作品制作にご協力いただきました、株式会社シルバーリードサービス様、TAKT PROJECT 様、カネマサ莫大小株式会社様に深くお礼申し上げます。

そして、学部から修士課程まで、素材と技法から布をデザインすることをご教示くださり、その後も温かいご助言と激励をいただきました、須藤玲子名誉教授に心より感謝申し上げます。

付録



《wearing life》1~9 (2017) オフルーム 1羊毛/2絹/3麻/4綿/5モヘア/
6絹/7羊毛/8紙/9ベルクロ

《skin》1~5 (2018) 網編み 絹 (第57回 日本クラフト展 経済産業大臣賞・日本クラフト大賞 受賞)

《skin2》1~4 (2018) チェインメール 紙/蒟蒻糊/磁石

《skin3》1~5 (2018) 家庭用編機 絹



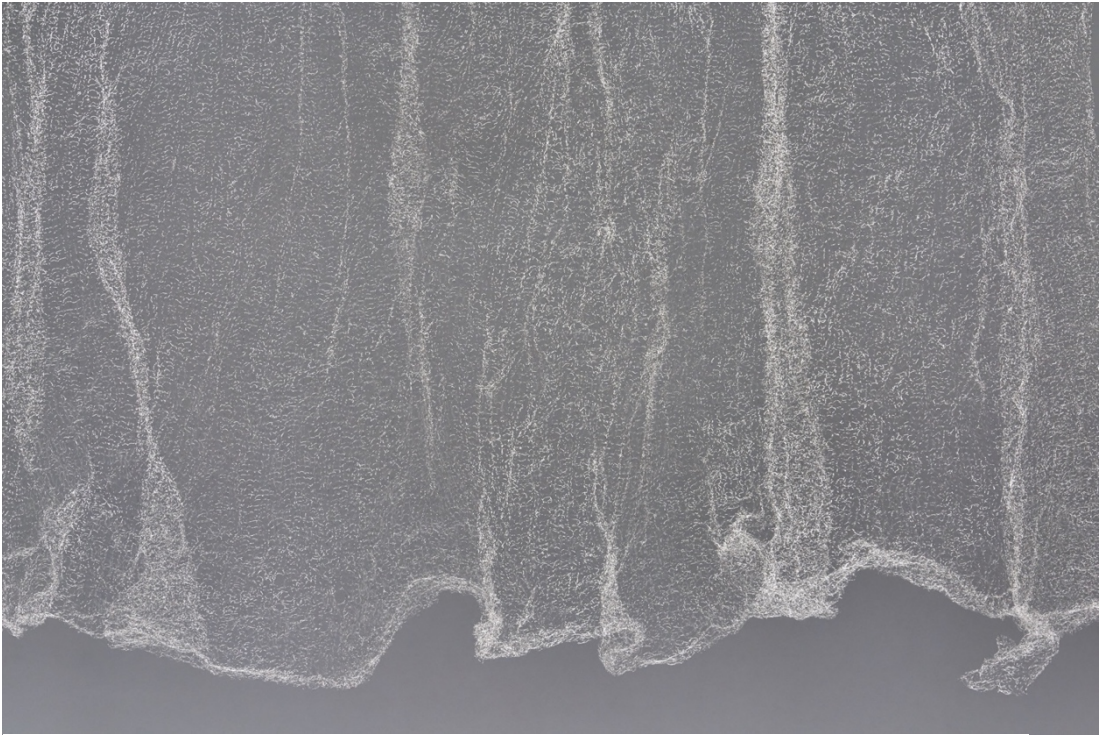
《Muse》(2020)



《Muse》 (2020)



《Muse》 (2020)



《Muse》 (2020)



《Her》 (2021)



《Her》(2021)



《mist》 (2021)



《mist》 (2021)