

ステンドグラス — その表現と探究 環境問題を主題に

2021

磯谷 晴弘 教授

森山 知己 教授

張 慶南 教授

松岡 智子 教授

倉敷芸術科学大学

芸術研究科

芸術制作表現専攻

ブライスタイン 佳優

目次

序	3
1 芸術と社会問題	
1-1 ヴィック・ムニーズ Vick MUNIZ	5
1-2 オラファー・エリアソン Olafur ELIASSON	7
1-3 アートユニット米谷健+ジュリア Ken+Julia YONETANI	10
1-4 クリスチャン・ボルタンスキー Christian BOLTANSKI	12
1-5 第1章まとめ	14
2 環境問題の現在地点	
2-1 海洋プラスチックゴミ問題	15
2-2 ゴミのゆくえ	16
2-3 土壌汚染	17
2-4 地球温暖化	18
2-5 第2章まとめ	19
3 日本人の美意識と環境調和	
3-1 江戸の美徳	21
3-2 用の美	21
3-3 茶の湯の美	22
3-4 禅の美	22
3-5 第3章まとめ	23
4 環境問題を主題に	
4-1 Blue Ocean	25
4-2 Eternal Flowers	27
4-3 Signals	29
4-4 Sensors	31
4-5 第4章まとめ	32
5 ステンドグラスの新しい表現へ	
5-1 ステンドグラスの歴史	34
5-2 日本での漸進	40
5-3 Floats	43
5-4 Okeanos	45
5-5 第5章まとめ	57
結	58
参考文献・参考映像	60
註	63
図版一覧覧	67
研究活動報	69
謝辞	70

序

多忙な現代においては、静かに思考する時間が極めて大切である。静かに思考する時間は、能動的な行為であり、気持ち安定し、物事を深く見つめ有意義な時間を過ごすことができる。しかし、昨今では、日々、膨大な量の情報が矢継ぎ早に降り注ぎ、受け取る側は急速に変化し続ける情報の波に流され、深く考えることもなく受動的な時間を過ごす。

ニュースや新聞などで、環境問題について報道されるが、それを受けとめ咀嚼する間もなく次の情報に追い立てられる。環境問題に一瞬気にとめることがあっても、熟考するゆとりもなく忘れ去られてしまう。

しかし、この問題について一人一人が、できることを可能な限り実行しなければならない時期にきている。自然と向き合う機会が減少した中、環境問題について、じっくりと考える時間はどうしたらつくりだせるのか。その一つが芸術である。人々が芸術作品を鑑賞する時は、少なからず足を止め必ずなにかしら思考する時間をもつはずである。芸術は思考する時間を我々にあたえてくれる。環境問題を主題とした芸術作品を提示することで、観者は何かを感じ、その考えを他の人と分かち合ったり、意識や行動が変化する契機になる。本研究では、そのような作品を目指し制作したいと考えた。

博士課程における研究の目的は2つ挙げられる。1つ目の目的は、「独創的なステンドグラスを制作し展観すること」であり、2つ目の目的は、「本研究を通じ、環境問題について自己の認識を向上させること」である。

まず、1つ目の目的である、「独創的なステンドグラスを制作し展観すること」について述べる。

すなわち、主題の選択も重要であり、今までのステンドグラス作品には見られなかった環境問題を主題として選び、独自の表現を示す。本研究における独自の表現とは、環境問題という主題の中に、日本人の美意識を織り込ませた表現を指すものである。日本人の美意識は一括りにすることはできず、多様性に富んでいる。着物一つをみても色彩鮮やかで艶やかな振袖もあれば、それとは対極的に質素で渋い色調の紬もある。ここでは、日本人の美意識の一つである簡素な美に焦点をあて作品を制作する。ここで述べる簡素な美とは、余分な要素を取り除き表現することであり、それは、モノを大切に扱う日本人の心とも通じる美である。

素材としては、実際に廃棄されるモノを用いて作品を制作する。普段、無意識に廃棄しているモノが、カタチや場を変えることで芸術作品にもなり得ることを示す。モノは使用后、ゴミになるだけでなく、再利用する工夫の余地もあることを提案し、モノを大切に使う日本人の美德の再認識を促すことを試みる。

廃棄されるモノを用いることについては、汚れたままの状態でも人に不快感を与えたり、問題点を直接的に表現するのではなく、一旦解体し再構築して環境問題の原因となるものを美の中に潜ませた表現方法で作品を制作する。なぜなら、人が不快と感じるような疎ましさを与えるより、観者が美の中に潜む内包的な環境問題の原因を見出し、想像力を喚起させるような表現の方が、より深く印象に残るからである。

解体し再構築することは、環境問題の解決への一旦を握る循環型社会形成に重要な再利用＝リユースの概念をもち、不要となった物にもう一度、芸術作品の素材として命を吹き込み、そこに美を見出す日本人の美意識である見立ての概念をも宿す。

環境問題を主題とし、日本人の美意識の根底に流れるモノを大切にする文化と簡素な美、これらを融合し、建築から独立した、造形芸術としてのステンドグラスの表現の可能性を切り開くことができることを仮定する。

次に、2つ目の目的である、「本研究を通じ、環境問題について自己の認識を向上させること」について述べる。

現代のデータ総量は莫大で、我々は情報の波にもまれている時代に生きている。このような時代だからこそ、あえて立ち止まる時間が必要である。芸術作品を制作する、あるいは鑑賞する際、人は何かしら思考している。環境問題を主題とした芸術作品の制作や鑑賞は、作品そのものについて思惟するだけではなく、環境問題について思案する時をつくり、また意識を高める機会になるのではないだろうか。

環境問題については、ニュースや新聞などの記事で知ることが多いが、さらに研究の前段階として調査を重ねる。また、実際に廃棄されたモノを素材として用いた作品を制作する。これらをふまえ、自分自身の環境問題に対する考え方が変わり、新たな気づきを得ることを仮定する。

環境問題という悲観的で不行跡により生じてしまった、目を背けたくなるような現状を芸術作品として示すことは、作家にとっても目下の急務である。

第1章 芸術と社会問題

第1章では、社会問題を主題とした作品を展開する3名の作家と1組のユニット作家をあげ、作品を制作するにあたり、各作家の背景と作品に用いた素材、制作過程、表現方法について言及する。

1-1 ヴィック・ムニズ Vick MUNIZ

ニューヨークを活動拠点とするヴィック・ムニズは、砂糖、チョコレート、シロップ、針金、糸、雑誌、色紙などのさまざまな素材を用い、歴史的瞬間をとらえた報道写真や美術史上に残る名作を再現し、それらを写真におさめた作品を発表してきた。

ヴィック・ムニズは、故郷ブラジル、リオ・デ・ジャネイロ郊外にある世界最大のごみ処理場「ジャウジン・グラマーショ」を訪れ、そこでのアートプロジェクトを構想する。その時の様子をルーシー・ウォーカー監督が3年かけてドキュメンタリーとして撮影し、映画『ヴィック・ムニズ ごみアートの奇跡』としてまとめた[映1]。

ごみ処理場ジャウジン・グラマーショには、毎日約7000tものごみがリサイクル可能なモノと一緒に運び込まれる。このごみ山から金属片やペットボトルなどのリサイクル可能な素材を拾い集め、それらを売り捌き生計を立てて暮らしているのが「カタドール」と呼ばれる貧困層の人々である。彼らは約3000人おり、ごみ処理場施設周辺の不衛生なスラム街に住み、ある者は、ごみ処理場に運ばれた廃棄された食材を調理して食事をつくり仲間にもふるまうなど、劣悪な環境で暮らしている。

ヴィック・ムニズは、これらのカタドールの人々と対話を続けながら、ごみ処理場ジャウジン・グラマーショに廃棄されたガラクタを素材としてコラージュしたカタドールの人々の巨大ポートレートを制作し、それらを写真におさめ作品にした[図1]。

さらに作品をロンドンのオークションに出品する。ポートレートのモデルとなった本人をもブラジルの貧困地帯からロンドンのオークション会場に連れて行き、その様子を本人に体験してもらおう。ヴィック・ムニズはオークションでの販売価格の全額をカタドールの組合に寄付する。この寄附金により図書館が設立され、カタドールの人々の職業訓練の活用などに用いられた。

特筆すべきことは、このシリーズ作品に重層性があることである。

まず、作品は廃棄処理場に集積されたごみを素材として制作された点である。作品は遠目では素材が何であるかは分からない。近距離で擬視した時点で、素材が、予期せぬモノ、ガラクタで構成されていることが判明する。ポートレートを鑑賞する者は普段あえて対峙することのない廃棄されたごみをまざまざと見つめることになり、我々が多種多様なモノを大量に廃棄していることに気づかされる。そして、廃棄物がアート作品の素材として成立することにも驚嘆させられる。

次に、ポートレートのモデルは、ごみ処理場でガラクタを収集する貧困層の人々である点である。日々の暮らしに困らない者が想見する貧困層の人々は脆弱な人物像であるが、

ヴィック・ムニーズの描く貧困層に生きる人々は、むしろ生き生きとしている。素材が、ごみであるのにも関わらず、作品からは、ごみであることを忘れさせるほど、人物像は圧倒的な生命力を放っている。貧困をもものともせず生き抜く力強さや真っ直ぐに人生を歩んでいる誇りが感じられ、観る側に貧困層に対する固定概念を覆すと共に、感動を与えるのである。それはヴィック・ムニーズがカタドールの人々との対話を通し、それぞれの人物に向けた眼差しによるものである。

そして、特筆すべき点として、作品をオークションにかけ、高額で取引された売上の全額をカタドールの組合に寄付し、他の仕事に就けるよう職業訓練などに有効に活用された。貧困層に生きる人々は日々生きてゆくことに必死であり、将来を描く余裕もなく、生活を向上し難いが、彼らに救いの手を差し伸べたことは、このシリーズ作品の最大の美点である。

アーサー・オールマンは「まさにムニーズは芸術として素材を変容させただけでなく協力者の人生を変容させた。彼が石膏、埃、ガラクタ、ダイヤモンドを確実に変容させたように、彼らの生活状況を劇的に改善させた。彼らの人生は芸術作品に、ムニーズは彼らの人生に巻き込まれたのである[1]」と述べているように、お互いが影響しながらポートレート・シリーズの作品が生まれたのである。

以上のように、ヴィック・ムニーズはカタドールの人々と交流しながら、ごみ収集所から収集したガラクタを芸術作品へと変容させると共に、カタドールの人々の人生をも変容させたことは鮮麗である。



図1 ヴィック・ムニーズ『Picture of Garbage The Gipsy (Magna)』2008年
クロモジェニック・プリント、H76.2 × W61cm

写真出典：<http://vikmuniz.net/gallery/garbage>

1-2 オラファー・エリアソン Olafur ELIASSON

アイスランド系デンマーク人アーティスト、オラファー・エリアソンは、写真、ドローイング、インスタレーション、彫刻などの多様な表現方法を用い、気候変動問題や再生可能エネルギーなどを主題とした作品を展開し、芸術を媒介したサステナブルな世界=持続可能な世界を追求し実行している作家である。

オラファー・エリアソンは1995年ベルリンにスタジオ・オラファー・エリアソンを設立した。スタジオには、建築家、専門技術者、アーキヴィスト、ウェブデザイナー、グラフィックデザイナー、料理人など各分野の専門スタッフと協働で芸術作品、プロジェクトを展開し、リサーチ、実験、出版なども行っている。スタジオでは、全ての過程において、サステナブルな世界=持続可能な世界を実現させるために、オラファー・エリアソンとスタッフらが頻繁に討論を重ねながら仕事を進捗させているのは、顕彰されるべき点である。

『溶ける氷河のシリーズ 1999/2019』[図2]は、オラファー・エリアソンが幼少期に過ごした自然豊かなアイスランドにおいて、過去20年間で氷河が後退している様子を同じ場所で撮影した作品である。それは気候変動が世界に与える危惧を観る者に顕著に示している。

2019年、東京都現代美術館で開催された展覧会に出品した作品の多くは、環境に負担のかからない最良な方法として、輸送のために二酸化炭素を大量に排出する航空機を使わず、鉄道と船で運搬された。『クリティカルゾーンの記憶（ドイツポーランドロシア中国日本）no.1-12』[図3]は、この時の輸送中の揺れを記録する装置を用いて描かれた作品である。通常、我々は荷物を送り出した後は、その荷物が無事に届いたかだけを気に向け、その間に意識を向けることはない。この作品に描かれた無数に重なる線は、作品を運搬する時に生じた動きの全てが記録されており、その長い旅路のあいだ有意義な方法で運搬されたことに意識を向ける。

オラファー・エリアソンは芸術に対する見解について、「アートがテーマとして取り上げることと、アートのつくられ方とはシンクロしていなければならないとぼくは思う。内容とアート作品の制作法とを切り離すことはできないというのがぼくの考えだ[2]」と述べている。

『ときに川は橋となる』[図4]は、小さな波を発生させる装置を施した水盤に水を張り、複数のスポットライトで照らすことで、天井に設置された円環状のスクリーンに波紋を映し出す作品である。この作品はオラファー・エリアソンが日本庭園でみられる水のデザインとありようから着想を得たものであり、長谷川裕子は「移ろいゆく時間性を認識する主観と客観の止揚は日本の思想や美学に根付くものである[3]」と指摘している。

オラファー・エリアソンは作品『ときに川は橋となる』について、以下のように述べている。「〈ときに川は橋となる〉というのは、まだ明確になっていないことや目に見えないものが、たしかに見えるようになるという物事の見方の根本的なシフトを意味しています。地球環境の急激かつ不可逆的な変化に直面している私たちは、今すぐ、生きるためのシステムをデザインし直し、未来を再設計しなくてはなりません。そのためには、あらゆるものに対する私たちの眼差しを根本的に再考する必要があります。私たちはこれまでずっと、過去に基

づいて現在を構築してきました。私たちは今、未来が求めるものにしがって現在を形づく
らなければなりません。伝統的な進歩史観を考え直すためのきっかけになること、それがこ
うした視点のシフトの可能性なのです[4]」。

オラファー・エリアソンが提示する作品は、人間と自然との関わりようを再確認させると
共に、未来に向けて我々がとるべき行動について気づきをもたらすものである。



図2 オラファー・エリアソン『溶ける氷河のシリーズ 1999/2019』2019年
Cプリント（30点組）H226.6cm × W478cm
写真出典：筆者撮影



図3 オラファー・エリアソン『クリティカルゾーンの記憶
(ドイツーポーランドーロシアー中国ー日本) no.1-12』2020年
スチール、木、ボールペン、インク（黒）、紙、プラスチック、ボールベアリング、バネ
nos.1-6 H82.8 × W62.8 × D3.8cm. nos.7-12 H57.8 × W57.8 × D3.8cm
写真出典：筆者撮影

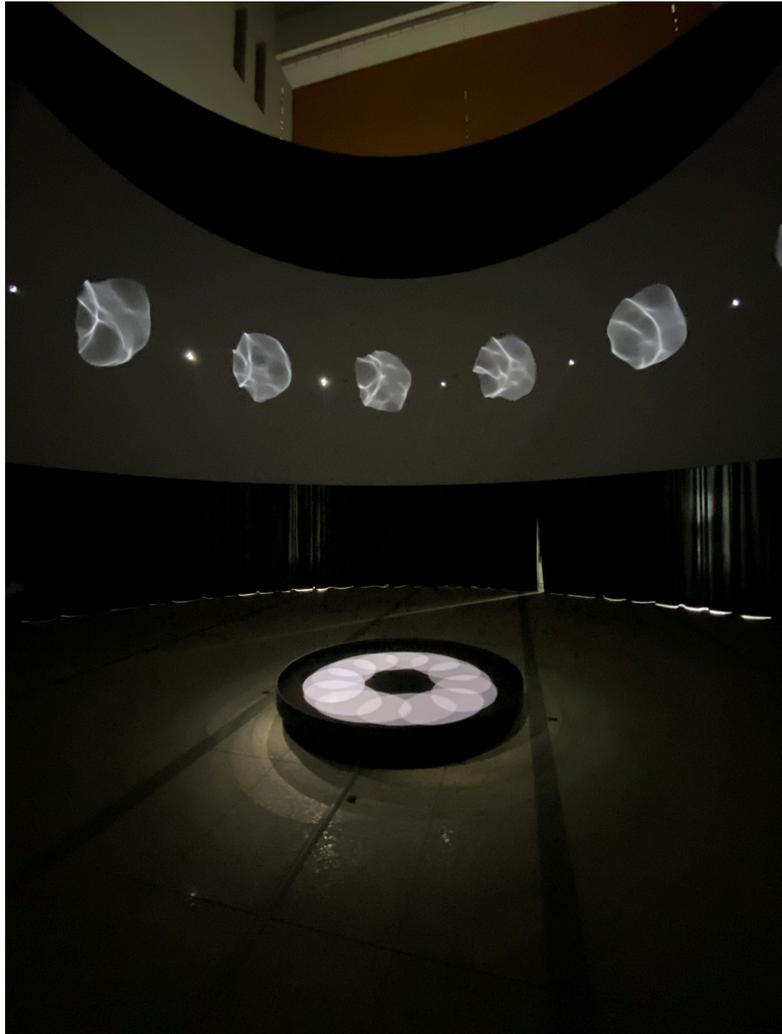


図4 オラファー・エリアソン『ときに川は橋となる』2020年
木、プラスチック、スチール、水、LEDライト、塗料（黒、白）、布、ワイヤー
モーター、コントロールユニット
写真出典：筆者撮影

1-3 アーティストユニット米谷健+ジュリア Ken+Julia YONETANI

金融業界の専門家であった日本人と歴史学教授であったオーストラリア人という異色の経歴をもつ、アーティストユニット米谷健+ジュリアは、環境や社会問題などをテーマに丹念なリサーチと多彩な手法による彫刻、インスタレーション、ビデオなど、独自の視点から作品を制作している。

米谷健+ジュリアは、オーストラリア南東部マレー・ダーリング盆地にある国内最大の食料生産地の塩害をリサーチし、環境破壊、気候変動、安全な食についての疑念と不安をもとに『最後の晩餐』[図5]を制作した。マレー・ダーリング盆地の塩害は大規模農業の過度な灌漑が原因で、その被害を防ぐために毎年55万トンの大量の塩水を汲み上げており、『最後の晩餐』では、ここで汲み上げられた塩水を精製した塩を素材に用いている[5]。

1495年に制作されたイタリア・ミラノにあるサンタ・マリア・デッレ・グラッツェ修道院付属の食堂の壁画レオナルド・ダ・ヴィンチの『最後の晩餐』にも塩が描かれている。画面中央左手にいる裏切り者のユダが塩の入ったカップをこぼしている場面である。

キリスト教の聖書の中で、塩は「契約の塩」「塩の契約」「あなたがたは地の塩」など、隠喩として記述されている。例えば「契約の塩」が記述されている箇所として、レビ記2章13節がある。「穀物の献げ物にはすべて塩をかける。あなたの神との契約の塩を献げ物から絶やすな。献げ物にはすべての塩をかけてささげよ[6]」聖書における「契約の塩」とは、神と人との永遠の契約を意味し、キリスト教において、塩は神と人との不変的な親交と神への専心性の喩えである[7]。

米谷健+ジュリアは、農業による土壌汚染や地球温暖化などの影響による食糧危機が必ず到来し、今、我々が豪勢に好きな物を食べ、食べ物を残しているのは幻なのではないかと憂慮しており、そのような観点から、神聖な力と破壊する力の両義性を持つ作品における塩は「食べられない」という暗喩を含めたと語っている。

また、現代の静物画としての役割も担っている。中世ヨーロッパ時代は、植民地主義による食の大革命が人々に多種多様な食物を食する機会をもたらし、同時にキリスト教的世界から物質主義的世界へ変化した時代でもあり、そういった批判的な意味も込め食物をモチーフにした静物画が多く描かれたが、この作品は中世の静物画を現代の静物画としてとらえ挑戦した作品であるとも述べている[映2]。

『Man』『Dear head』『Pregnant woman』で構成される『Dysbiotica』[図6]は、腸内細菌叢のバランスの崩壊を意味する「Dysbiosis」からの造語であり、微生物群のマイクロ世界の崩壊がマクロ世界の崩壊へと繋がる様、人と動物と微生物の共生の崩壊を表現した作品である[8]。

米谷健+ジュリアは数年にわたり畑を耕し、無農薬野菜などを作りながら微生物が土を改良してゆく過程を観察してきたが、その経験と共に、オーストラリアのクイーンズランド工科大学微生物研究所にて自身の体内を顕微鏡で観察する機会を得、人間の体内微生物が珊瑚礁に酷似しているのを目の当たりにし、菌類と共生する珊瑚が環境破壊により白化し死滅する様子と微生物と共生する人間や動物とを重ね合わせた[映3]。

米谷健+ジュリアは、歴史的観点と実体験を基点にテーマを考察し、観者の脳裏に残像をもたらす表現力で、現代の社会問題の脅威を肅然と我々に問いかけるのである。



図5 米谷健+ジュリア『最後の晩餐 / The Last Supper』2014年
塩、72×900×125cm

写真出典：<http://kenandjuliayonetani.com/ja/sakuhin/lastsupper/>



図6 米谷健+ジュリア『Dysbiotica - Man』2020年
磁器土、FRP、140×66×78cm

写真出典：<http://kenandjuliayonetani.com/ja/sakuhin/dysbiotica-family/>

1-4 クリスチャン・ボルタンスキー Christian BOLTANSKI

1944年9月6日、パリ解散直後に生まれたクリスチャン・ボルタンスキーは、「生と死」を基軸に映像、写真、絵画、インスタレーションなど様々な手法で個人を掬い上げ、生きた証を独特の空間の中で表し、人間の存在の重要さ儂さを問い続け、数多くの作品を残した。

ボルタンスキーの作品に醸成される死生感は、彼の種姓と密接な関わり合いをもつ。

1940年、ナチス・ドイツがフランスを占領していた当時、ボルタンスキーの父親はユダヤ人であったため家の床下に身を潜めながら暮らしていた。ボルタンスキーは幼少時、強制収容所から帰還した両親の知人から、毎日話などを聞き、危機感と恐怖の中で成長した。こうしたナチス・ドイツによる迫害の恐怖はボルタンスキー家に深く刻み込まれ、家族は一人で外出することはせず、彼自身も二十歳頃まで外出時に家族が付き添って送迎していた。ボルタンスキーが初めて一人で外出したのは18歳になってからであった。ボルタンスキーの家族は、「世界は危険に満ちていて、周囲のあらゆることに注意しなければならないという人生観を抱いていた」と述べているように、部屋数が十分な邸宅にもかかわらず家族全員が一部屋に集まり眠りにつくなど、常に離れ離れにならないように細心の注意を払いながら暮らしていた[9]。

こうした独特な家庭環境で育った生い立ちはボルタンスキーの作品に色濃く影響をもたらした。

『モニュメント』シリーズ[図7]は、1985年、ディジョン、コンソーティウムでの展覧会の準備をしている際、新しい表現を模索する中で、過去の制作で使用した金属枠とそれまでに撮影した写真の断片を使い生まれた作品である[10]。

肖像写真の周りに電球をほどこした『モニュメント』シリーズは、宗教的イコンを彷彿とさせ、その周りの空間が一体となり冷気を帯びた教会内部をも想起させる。しかし、それは、一般的に祭壇、ピラミッドといった形態が寺院や教会を連想させるからであり、一つの特定された宗教を示しているのではないと述べている[11]。『モニュメント』シリーズが制作された1980年代、ボルタンスキーは両親を亡くし、人間が避けることのできない死と直面した。

映像インスタレーション作品『アニミタス』シリーズのタイトル「アニミタス」とは、スペイン語で「小さな魂」という意味で、チリ各地の路傍で見られる、亡くなった人を弔う小さな祠の呼称でもある。シリーズの第一作目『アニミタス チリ』が撮影されたアカタマ砂漠は、星の観測に適し世界中から天文学者が集まる場所として知られると同時に、過去には独裁政権下で何千人もの人々が政治犯として葬られ埋められた場である[12]。

福満葉子が『アニミタス チリ』について、「ボルタンスキーによる、自身の身体・生・個人的な物語を媒体にした死者の魂と天とを結ぼうとする試みにほかならないのである[13]」と指摘しているように、この作品はアカタマ砂漠に彷徨う魂に献呈する作品なのである。

『アニミタス 白』では、真っ白な雪原に屈折した細長い棒が無数に立てられ、その先端には透明の短冊が付いた日本の風鈴が吊り下げられている。真っ白な雪原は、現実に存在していない世界を彷彿とさせる純麗な白である。無数の風鈴の音は、夏の暑気を凌ぐための涼し

げな一鈴の音とは違い、それらは魂が存在を主張しながら歓談している声のように聴こえる。こうした風景は、青森県恐山の広漠な河原に見られる、亡くなった人々を偲んで積み上げられた石や風車が風で回る様子を想起させる。

クリスチャン・ボルタンスキーは杉本博司との対談の中で、「私が強い関心を持っているのは、人は尊い存在であると同時にとても儂いということです [14]」と述べているように、作品に登場する個人の肖像写真や象徴は、人は儂く神聖な存在であることを示しているのである。

クリスチャン・ボルタンスキーは、幼少時、自宅に訪れた両親の親戚や知人からナチス・ドイツによるユダヤ人強制収容所での残虐な恐怖の体験談を聞かされトラウマとなるが、こうした歴史的に重大な社会問題を彼自身の内面を通じ咀嚼し、人間の普遍的な「生と死」を見つめることで、誰もが唯一無二の尊い存在であることを作品を通して我々に問いかけてくる。その点が、本章で挙げた他の社会問題を扱う作家たちと異なる点である。



図7 クリスチャン・ボルタンスキー『モニュメント』シリーズ 1986年
写真、フレーム、ソケット、電球、電球コード、150 × 30 × 5cm、作家蔵
写真出典：https://www.bunka.go.jp/prmagazine/rensai/diary/diary_059.html
クリスチャン・ボルタンスキー「Lifetime」国立国際美術館、2019年、CROSS TECH

1-5 第1章まとめ

第1章では、社会問題を主題とした作家をとりあげ、各主題をどのように芸術作品として表現したのかを考察する。

ヴィック・ムニーズは、出生地であるブラジルのごみ処理場「ジャウジン・グラマーショ」でのアートプロジェクトを立ち上げ、ゴミ問題だけではなく貧困問題にも挑んだ。リサイクル可能な素材を拾い集め、それらを売りながら暮らす「カタドール」たちと対話を重ね、ここで廃棄されたガラクタを素材とした「カタドール」たちの巨大ポートレートにコラージュし写真に撮り作品へと変容させた。そして、作品をオークションに出品し、販売価格の全額をカタドールの組合に寄付した。つまり、ヴィック・ムニーズは作品を制作するだけではなく、人と人との繋がりを展開させることでカタドールの人々の人生をも変容したのである。

オラファー・エリアソンは、多種多様な手法で気候変動問題や再生可能エネルギーなどを主題とした作品を手がけ、芸術を通してサステナブルな世界=持続可能な世界を探究している。彼がとらえる自然の変移は、自然豊かな地で育ったからこそ敏感に感じとった地球の危機的状況を我々に問いかけてくる。

アートユニット米谷健+ジュリアは、歴史的観点をふまえた綿密なリサーチと実体験を基にテーマを深く掘り下げ、多彩な手法で作品を制作する。それらの作品は、現代社会がもたらす危機的な社会問題を観る者に語りかけるのである。

クリスチャン・ボルタンスキーは、ナチス・ドイツによるユダヤ人強制収容所から帰還した両親の知人から聞かされた迫害の恐怖がトラウマとなり、その恐怖は独特な作風に影響を与えた。この歴史的に重大な社会問題によるトラウマが根底となり、映像、写真、絵画、インスタレーションなどの手法により、慈愛に満ちた眼差しで一個人を掬い上げ、生きた証を作品に残してゆく。「生と死」を見つめることで、人間一人一人が尊い存在であることを作品を通して、我々の心に問いかけてくる。やがて、作品は神話となり語り継がれるのである。

以上のように、各自が異なる観点から社会問題を主題として取り上げ、多彩な方法で作品に表現する作家の事例を紹介する。

しかし、社会問題にあまり関心はないが芸術作品ならば興味があるという人々もいる。そういう人々に、社会問題を主題とした作品は、新たな発見をもたらす呼び水となる。また、社会問題に関心を寄せる人々は、より深く問題について考える場となり、自らが得たものを他者へと伝えてゆく端緒となる。

現代、我々が抱えている多くの社会問題は、文字だけでは実感として伝わらず、どこか、対岸の火事のように素通りしてしまうこともあるが、芸術作品として改めて視覚化されることで、それらの問題点について我々の認識を深め、それを他者へと伝えてゆく契機となるのである。

第2章 環境問題の現在地点

第2章では、制作の前段階として、海洋プラスチックゴミ問題、土壌汚染、地球温暖化を中心に、まず、それぞれの問題について、現在の状況を明らかにしてゆく。これらの現在地点は、環境問題を主題とした作品制作の起点である。

2-1 海洋プラスチックゴミ問題

現在、我々の生活には多種多様なモノで溢れているが、中でもプラスチック製品は堅牢で形状が自由自在に加工でき、色彩も多彩で、製造価格や販売価格が安価なため大量生産、大量消費されている。製造する側と購入する側の双方にとって、ある意味、非常に魅力的な素材と言える。人は入手困難で高価なモノは大切に扱うが、手軽に入手でき価格も安価なプラスチックとなると粗略に扱うことが多い。製品に飽きてしまったり、壊れてしまったら、いつでも容易に手頃な値段で購入すればいいと誰もが思っているからである。世界中の海に漂動する洪大なプラスチックゴミが明示するものは、使用済みの廉価なプラスチックを陸地、河川、海などに投棄する不徳義な人間の行為そのものである。

現在、世界中の海に浮遊する海洋プラスチックゴミは約1億5000万tあり、毎年、ジャンボジェット機5万機に相当する800万tものプラスチックが新たに海に流入していると推定されている。海洋プラスチックゴミは、魚類、海鳥、海洋哺乳動物、ウミガメなど、約700種の生物に危険をもたらしている。

また、海洋プラスチックゴミが危惧されるのは、自然分解されることなく海洋に数百年以上もの間、残存することである。例えば、発砲スチロール製品は50年、ペットボトル400年、釣り糸600年、自然分解せず海中に滞留する。

海中のプラスチックは波や紫外線により、徐々に細分化され、やがて5mm以下の粒子となる。5mm以下の粒子となったプラスチックをマイクロプラスチックと呼ぶが、このような微細な粒子となると生物が誤飲しやすく、また、広大な海から完全に除去するのは著しく困難である。マイクロプラスチックは、洗顔料、歯磨き粉のスクラブ材、合成ゴムタイヤの摩耗、人工芝、フリースなどの合成繊維衣料の洗濯時などからも排出される。マイクロプラスチックは、製造時、化学物質を添加することや、海で漂流する際、有害物質が吸着し、魚に取り込まれ、それらを人間が食する可能性がある。現在はボトル飲料水、塩からもマイクロプラスチックが検出されている。マイクロプラスチックは人や生物の身体や繁殖にどう影響するのか、まだ解明されていない[15]。

海洋プラスチックゴミが最も大量に集積しているのは、ハワイとカリフォルニアの中間辺にある太平洋ゴミベルト地帯で、その面積は日本の面積の倍以上に相当し、ゴミの総量7万9,000t、プラスチックゴミの総数は1.8兆個、内94%がマイクロプラスチックゴミであると推定されている[16]。

海洋プラスチックゴミの種別を見ていくと、その多くを占めているのが漁業で使われる漁網や、釣り糸などの漁具である。漁網に関しては、太平洋ゴミベルト地帯の46%に値する

[17]。現在、使用されている漁網のほとんどがプラスチック素材であり、幽霊のように海に漂うことからゴーストネットと呼ばれている。ゴーストネットは海の生物に絡まり傷害を与えたり死へと追いやることもあり問題となっている。

2-2 ゴミのゆくえ

海洋プラスチックゴミの中にはリサイクル可能なモノも多く、適切にリサイクルされずに流出してしまったが、ここで、日本のゴミ処理方法について確認する。

ゴミは一般廃棄物と産業廃棄物に分類され、一般廃棄物は家庭や会社などから排出されたゴミで各市町村が収集しゴミ処理場まで運搬し処理しており、産業廃棄物は事業活動時に排出された19種類に定められたゴミを各都道府県知事に認可された産業廃棄物処理業者によって処理される。ゴミの年間排出量は一般廃棄物、産業廃棄物共に増え続けており、それに伴い、全国的に最終埋立処理場の残余年数が迫っている。

廃棄されるモノの中でリサイクル可能なモノは、紙、スチール缶・アルミ缶、ペットボトル、発泡スチロールトレイ、プラスチック、ガラス瓶、などである。

紙は古紙としてリサイクルされるが、古紙回収率、古紙利用率共に約半分の割合でリサイクルされており、主に製紙原料として利用されている。

スチール缶はビルの鉄筋などに使われる鋼材に、アルミ缶は自動車部品などのアルミ製品に再利用され、公共の場にも空き缶を回収する場もあるためリサイクル率も良い。

ペットボトルは、ポリエチレンテフタレートというプラスチックの種類を指し生産量が急増したが、平成9年に容器包装リサイクル法が施行され回収量と回収率が急激に上昇した。ペットボトルはフレーク状に粉碎された後、PET樹脂として再生される。

発泡スチロールトレイは主に生鮮食品のトレイや梱包時の弛緩材などに使われる。使用済み発泡スチロールトレイは食料品販売店でも回収されていることもあり、再資源化量も増えている。回収後は粉碎されプラスチック製品の原材料として使われる。

プラスチックは、回収後、油化やガス化され化学工業などの原材料や燃料、高炉における鉄鉱石の還元剤として再利用される。

ガラス瓶は、回収後、洗浄、殺菌され何度でも使用可能なリターナブル瓶と、一度の使用で廃棄された後、色ごとに分別し後、粉碎して粒状のカレットと呼ばれるガラス瓶の原料になるワンウェイ瓶がある[18]。

リターナブル瓶として日本で100年以上前から使用されているのが一升瓶である。一升瓶は、1899年（明治32年）兵庫県にある江井ヶ嶋酒造の自社製瓶工場で製造されたのが始まりである[19]。以降、全国で使用され現在に至っている。ワインの瓶は形状、ガラス素材の比率、色が各ワインメーカーにより相違する瓶が使用されており、リターナル瓶として使用するの難しいが、一升瓶は、同一規格で、他の素材のように複雑な処理を行わなくてもラベルを剥がし洗浄し繰り返し利用できる点が秀でている。

ガラス瓶は地球の地殻組成と同一の天然素材を原料としており、溶解しても組成変性が無く、繰り返し再利用でき、サーキュラーエコノミー＝循環型経済社会に最適な素材である[20]。

以上のように、日本では各種の素材がリサイクルされているが、回収率が100%に至っておらず、今後の対策が期待される。

徳島県上勝町「ゼロ・ウェイスト宣言」

自治体のゴミ処理方法について、独自の展開をしているのが徳島県上勝町である。2003年、日本の自治体として初めて「ゼロ・ウェイスト宣言」を行い、2020年までに焼却・埋め立てするゴミをゼロにする目標を掲げ、リサイクル率80%を達成した。

上勝町では、ごみ収集車は一台も走っておらず、町民が自ら町内のゴミ収集所にゴミを運び、13種類45分別を行う。細かく分別することで焼却・埋め立てゴミから資源を救い上げると共に、処理費用も大幅に抑えることが可能となった。

問題点としては、上勝町の住民の半数近くが高齢者なので、45分別が町民の負担になっていることである。

また、町民だけではなく外部の者がゼロ・ウェイストを理解し体験する場としてホテルが併設され、宿泊しながらゼロ・ウェイストを体験するスタディー・ツアーも開催している。上勝町は「未来のこどもたちの暮らす環境を自分の事として考え行動できる人づくり」を2030年までの重点目標に掲げ、再びゼロ・ウェイスト宣言をした[21]。

ゼロ・ウェイスト ベア・ジョンソン Bea JOHNSON

個人でゼロ・ウェイストを実践しているフランス人、ベア・ジョンソンは、家族と共に4人でカリフォルニアに住んでいるが、家庭内で廃棄されるゴミを無くすため試行錯誤しながら独自の方法を確立する。その結果、年間で廃棄されるゴミが瓶1個分程となった。

ゼロ・ウェイストを成し遂げるためには、Refuse リフューズ（断る）、Reduce リデュース（減らす）、Reuse リユース（再利用）、Recycle リサイクル（資源化）、Rot ロット（堆肥化）から頭文字をとった5Rが大切で、順番に実行することでゴミは、ほぼ無くなると述べている。その方法論を書籍にまとめ、各地で方法論を講演したり情報を発信している[22]。

2-3 土壌汚染

土壌汚染は工場や畜産農業によるものがあるが、ここでは我々の食にも関わる農薬と除草剤による土壌汚染について述べる。

北海道大学の池中良徳准教授の調査によると、長野県に住む子どもの尿を検査したところ、ほぼ全ての子どもから農薬ネオニコチノイドが検出されたことがきっかけとなり、原因を突き止めるため緑茶の茶葉39検体、ペットボトルの緑茶9検体を検査したが、全ての商品から農薬ネオニコチノイドが100%検出された。農薬ネオニコチノイドは野菜ジュースからも100%検出される。日本人の農薬ネオニコチノイドの主な曝露源は緑茶と野菜である[23]。

日本の残留農薬基準値は国で管理しているが、その基準設定は緩く、EU、カナダ、台湾、韓国などに輸出しても検閲が通らない程、数値が高い。農薬ネオニコチノイドは、生物が生きるために必要なアセチルコリン受容体に癒着し神経を興奮させ続けることで昆虫を殺虫する仕組みである。農薬ネオニコチノイドは、水溶性と油溶性の両面をもち、植物全体や細胞膜を通過し脳にも容易に浸透し、熱に強く、洗浄しても落ちない性質がある。また、脳には脳に不必要な物質を遮断し必要な物質だけを通過させる血液脳関門があるが、農薬ネオニコチノイドは分子が小さいため容易に通過する[24]。

2006年、アメリカの養蜂家が育てている全ての巣箱からミツバチが失踪する蜂群崩壊症（CCD）の報告が相次いだが、これとは別に野生ミツバチの減少も深刻な状況である。蜂群崩壊症（CCD）の原因として農薬ネオニコチノイドがミツバチの脳、特に記憶に悪影響を与えている可能性がある[25]。ミツバチは農作物の受粉を担っており、地球の生態系バランスに欠かせない生物である。ミツバチの記憶が破壊し行動が阻害されたり、個体数が減少してしまうと、我々の食糧にも直に影響する。

農薬ネオニコチノイドの他に複合毒性が明らかになっているのが除草剤グリホサートである。除草剤グリホサートは猛毒で農作物を全て枯らすため、耐性をもたせた遺伝子組換え（GM）の農作物を開発した。土壌に満遍なく撒いても耐性をもつ遺伝子組換え（GM）の農作物は枯れず、周囲の雑草だけ枯れる仕組みである。また、除草剤グリホサートは農作物を収穫する前に撒くことがあり、これは自然に枯れるのを待つよりも短時間に効率良く収益を上げるためである。除草剤グリホサートは植物に吸収されると洗浄しても取ることはできない[26]。

植物の栄養となる無機物は、土の中の微生物が生み出しているもので、動物の死骸や枯れ葉などの有機物を分解してできる。

しかし、農薬や除草剤で汚染された土壌は、何年も分解されずに土壌に染み付くため、生物に悪影響を与え続け、我々も汚染された土壌から生産される作物を食していることになる。

2-4 地球温暖化

近年、地球温暖化は日本においても肌感覚で感じられるようになった。四季の境目が曖昧になり、季節を前倒した花の開花、長期間にわたる高温の真夏日、異常気象による豪雨や台風などによる災害、微少な寒暖差により鮮明に紅葉しない秋の風景、衣服を重ねなくても過ごせる真冬日など、年々、今まで体験したことのない季節の変化に、我々は危機感を抱き始めている。

地球温暖化は、大気中の二酸化炭素、メタン、フロンなどの温室効果ガスが増加し、宇宙に放出されるはずの熱が地表に過剰に溜まることにより気温上昇や気候が変化する現象であるが、温室効果ガスの内、約80%が二酸化炭素である。

18世紀、産業革命以降、経済活動は活発化し、爆発的人口増加も要因となり、二酸化炭素の排出は急増し続けている。20世紀に入りると温暖化が急激に進み、現在、世界の平均気温は約1°C上昇し、異常気象が発生する頻度も高まった。

二酸化炭素の排出の原因は電気や石油の他に、森林破壊もあげられる。森林破壊により二酸化炭素の吸収量が減少するが、現在、世界各国で排出する二酸化炭素量は、それを吸収する自然の許容範囲を著しく超過し、地球温暖化を進行させている[27]。

この他、温室効果ガスを排出する要因として、畜産農業など食を支える分野からの排出も多く、地球上で排出される温室効果ガスの総排出量の内14%を占めている。特に肉類の消費に関わる温室効果ガスの排出量が最も多い。例えば、日本での養豚をみてみると、餌となるトウモロコシや小麦の自家栽培地が少なく、生産コストを考慮し米国などからの輸入に依存しているが、穀物の栽培に伴う農業用重機、化学肥料、輸送燃料などによる二酸化炭素排出量は国内生産に比べ多く発生する。牛に関しては、反芻動物であるので温室効果ガスのメタンも発生させる[28]。

こうした状況を鑑みて、肉食を減らすことを提言した「Meat Free Monday=ミート・フリー・マンデー」という社会的運動も広がっている。ミート・フリー・マンデーは、2009年、イギリスのミュージシャン、ポール・マッカートニーが、週1回からのベジタリアン生活を始めることを提唱したのが起源で、現在、世界36カ国が参加している世界的なムーブメントになっている[29]。

2-5 第2章まとめ

第2章では、環境問題の現在地点を調査し、初めに、海洋プラスチックゴミ問題を取りあげ、世界の海に浮流するプラスチックゴミの実際の量、内訳、問題点を考察する。

次に、ゴミのゆくえについて、現在行政で行われているゴミ処理方法を述べ、ゴミを排出しない方法を模索し自治体として成功を取めている、徳島県上勝町「ゼロ・ウェイスト宣言」にふれ、個人でゴミを出さない生活を手探りで始め、ゼロ・ウェイストに臨んだカリフォルニア在住のフランス人ベア・ジョンソンの例を挙げる。

そして、環境問題の現状として再考すべき問題であり、普段、我々が気付きにくい土壤汚染の惨状と問題点について述べる。

また、世界各国で認識され、解決に向け協議を重ねている地球温暖化について、原因と解決の糸口の例をあげ述べる。

環境問題は、目に見えて分かる問題と目の届かないところで日々進行している問題がある。これら諸問題に関し、まず大切なのは知ることである。今、世界で何が問題なのかを知

ることが大変重要であり、幅広い分野から知る機会を得たり、興味を喚起する機会をもうけるのが望ましい。

それに手を差し伸べるのが、芸術である。環境問題の現在地点と問題点を浮き彫りにし、芸術から人々の感性に問うことは文章から得る知識よりも視覚的に印象として残り、環境問題に対し関心をもつ足掛かりとなる。

第3章 日本人の美意識と環境調和

本研究では、環境問題という主題に日本人の美意識を包含した作品を制作する。

日本人の美意識を考えた時、絢爛豪華で煌びやかな歌舞伎のような美もあれば、茶の湯や禅庭にみる無駄を削ぎ落とした簡素な美まで、それは広域にわたり一緒くたにはできない。日本人の美意識について思い巡らしてみるとモノを大切にす日本の文化が浮かび上がる。

本章では、江戸時代にみる日本の美德、モノを大切にす文化から生まれた用の美、茶の湯にみる簡素な美、禅に学ぶ磨かれた美について、それぞれ述べ、環境問題を主題とする作品に日本の人の美意識を内包させることの意義について言及する。

3-1 江戸の美德

日本では昔からモノを大切にす生活の知恵と文化があるが、長い歴史を紐解くと、特に江戸期はモノを大切にす日本の美德に満ちた時代である。

この時代には社会構造にリサイクルの制度が確立しており、サーキュラーエコノミー＝循環型経済社会の先駆けであった。使用できるモノは修理修繕や再生しながら徹底して最後まで使いきった。

着物は長く着用でき、無駄が無いという点で秀でた衣服であるが、特に江戸時代の着物を通じて社会をみてもサーキュラーエコノミー＝循環型経済社会の良い例となっていることが分かる。

着物一着分の生地、一反とは、幅九寸五分（36.1cm）、長さ三丈（11.4m）であり、一反の生地から、前身頃、後見頃、衿、衿、共衿、袖などの部分を裁断し縫い合わせ仕立てるが、直線裁ちのため生地に一切の無駄が生じない。縫い合わせた部分を全て解き、洗い張りをすることで生地を蘇らせ、仕立て直しが可能で、子、孫へと順次仕立て直し着用し、古くなると生地の一部を布団や雑巾へと擦り切れるまで利用した[30]。

着物は全て手作業で作られ貴重であったため、流通している着物の大半は古着で、固定店舗、行商の古着商が盛んであった。また、古着だけではなく、解いた生地や端切れなども販売していた[31]。

江戸時代のサーキュラーエコノミー＝循環型経済社会を支えたのが多種にわたる商いである。江戸時代は修理業者や回収業者などの細かく分類された専門業者が多数、行商していたため、無駄なく使用する暮らしが成り立っていた。[32]。

3-2 用の美

日本では暮らしの中で様々な工夫から生まれ、実用から派生した美がある。それらは、モノを大切にす文化から生まれた用の美であり、モノを長持ちさせ長期間使用できることに役に立っている。

例えば、陶器製の碗などが割れてしまえば用を足さず廃棄するだけであるが、モノを大切に
にする美德により金継ぎ技法が生まれた。金継ぎは、欠けた茶器や椀のかけらを継ぎ合わせ
金を施す技法で、物理的力によって偶然できた罅模様に見出し、新たなモノへと変容さ
せ再び使用できる技術である。

古くから日本に伝わる手芸技法に刺し子がある。古くなった布の補強や寒さを凌ぐための
防寒などに用いたが、実用としての刺し子は多彩な幾何学的模様へと発展した。

江戸時代、「火事と喧嘩は江戸の華」と言われるほど江戸では火事が頻繁にあったが、火
消し時に着用した刺子半纏がある。生地を重ね刺し子を施した刺子半纏は、耐久性、防水性
に秀で、頭から水をかぶり水気を充分含んだ刺子半纏を着用することで危険な火の粉から身
を守っていた。

刺し子は実用が出发点であったが、民藝運動を行った柳宗悦は日本三大刺し子の1つ青森
県の津軽こぎん刺しの模様に注目し、その美を見出し称賛した[33]。

モノを大切に
する文化から生まれた用の美は、視覚的に美しいだけではなく、限られたモノをより長く使用することを試みた人々の知恵と美德から派生した造形美である。

3-3 茶の湯の美

日本人の美意識を考察する時、欠かせないのが茶の湯である。茶室は著しく簡素であり、
心地良い緊張感が漂う非日常の空間で、お茶を点てて飲む、ただそれだけの行いである。し
かし、亭主の審美眼とおもてなしの心で整えられた露地に始まり、茶道具、掛け軸、生け花、
これら全てが一期一会の趣向を表現する総合芸術として高まってゆく。

神原正明は、それまで芸術は創造するものであったが、わび茶を極めた千利休は、普段、
見過ごしてしまうモノ、極ありふれたモノを見直し再創造（リクリエイト）を行った先駆者
であり、作品を生み出すだけが芸術ではないことを示した重要な切り返し地点に立った人
であると指摘している[34]。

千利休の見過ごしてしまうモノを見直し再創造（リクリエイト）を行ったことは、環境問
題の解決の一助であるリユース(再利用)とも共通点がある。

茶室は至極簡素な空間であるが、その理由について、グラフィックデザイナー原研哉は
「そこが空白であることによって最小限のしつらいで、大きなイメージをそこに呼び入れるこ
とができるのだ[35]」と述べている。また、近代日本美術の発展に貢献した岡倉天心は、「た
だ茶室においてのみ人は落ち着いて美の崇拜に身をささげることができる[36]。」と述べて
いる。

3-4 禅の美

禅寺を訪れると、その清潔な空間に清々しい気持ちになる。凜として美しい禅庭は、日常
の喧騒を忘れ、思索の時を刻むことができる。こうした美しい空間は、それらを維持する禅

寺での徹底した暮らしぶりによるものである。禅寺での衣食住、全てにおける暮らしぶりは、環境問題の観点から考えると参考にすべき点が多い。

2019年10月15日、京都、大徳寺黄梅院の禅寺を訪れた時、僧侶の着衣の袖部分に鉤裂き穴があいていた。その僧侶は未成年の頃に厳しい修行に出され、その間、崖を登る時に袖を枝に引っ掛けてしまったそう。それから、何年も間その衣を着用していると伺った。禅僧の着る衣は一人に対し持つ枚数が限られており、洗濯も丁寧に行い大切に扱うため数年にわたり着用することができる。衣が着用することができない程に廃れた場合、雑巾やその他の用途で再度使われる。それらも用を遂げると燃料として使われ無駄が無い。

禅寺の食事は質素であり、食材としての野菜などは自家菜園で賄うこともある。調理する僧は食材を大切に扱い、余す所なく使うので、ほぼ生ゴミは出ない。食事の作法も細かく決められ、命を頂くことに思いを馳せ、感謝しながら食事をする。

禅寺では掃除は大切な修行の一部であり、早朝から丹念に隅々まで掃除をする。紅葉や青紅葉の季節に、禅寺の磨かれた床が水面のような役割をし、その床に映し出された紅葉や青紅葉は息をのむような美しさだ。このような床は、長い年月の間、毎日幾度も床を磨くことで生まれた水面である。禅庭が美しい理由の一つは手入れや掃除が徹底されていることも一因である。一本の雑草でさえ、釘で時間をかけながら丁寧に抜き取ってゆく。掃除に用いる道具は、はたき、箒、塵取り、竹箒、雑巾などの昔ながらの道具であり、それらのほとんどが天然素材なため、用を終えれば土に還すことも可能である。

禅宗の教えに、釈迦が唱えた「知足」という禅語がある。足ることを知る人は心が豊かであり幸せである、というのが大意だが、欲をもたず、今の現状が足りていることに満足し、何事も大切にすることが禅の美の根幹となっている。

禅では衣食住の全てが簡素であり、そこに研ぎ澄まされた美がある。禅にみられる美は、掃除により空間を綺麗に磨いているからだけではなく、同時に心を磨くという修行による美なのである。

3-5 第3章まとめ

第3章では、日本人の美意識と環境調和について考察する。

最初に、「江戸の美德」では、モノを無駄なく使いサーキュラーエコノミー＝循環型経済社会の先駆けであったことを言及する。

次に、「用の美」については、モノを大切にする生活の知恵と文化の中で生まれた用の美が視覚的に美しいだけではなく、美德を生み出した精神性も美しいことを指摘する。

そして、「茶の湯の美」では、そこに流れる、普段見過ごしてしまうモノを見直し再創造（リクリエイト）することと、環境問題の解決の一助である再利用（リユース）との共通点にふれる。

また、「禅の美」では、禅にみる研ぎ澄まされた簡素な美は、空間を綺麗に磨くと共に心も磨くという修行による美であることを述べる。

そして、日本独自の簡素な美は、あえて余分なものを削ぎ落とすことで究極の空間が生じ、そこに自由な想像力と共に心静かに、こうして美を堪能しながら思考する時間をもつことができる。

環境問題を主題とする作品に日本の簡素な美を含ませることは、極力余分な要素を省くことで、より環境問題という喫緊の課題について、静かに思索する時をもつことができると考えている。

第4章 環境問題を主題に

本章では、環境問題を主題とした作品について、その発端となる修士修了展での作品から現在に至るまでの個々の作品について、作品概要、制作工程、展示方法、考察と詳細を言及していく。

4-1 Blue Ocean

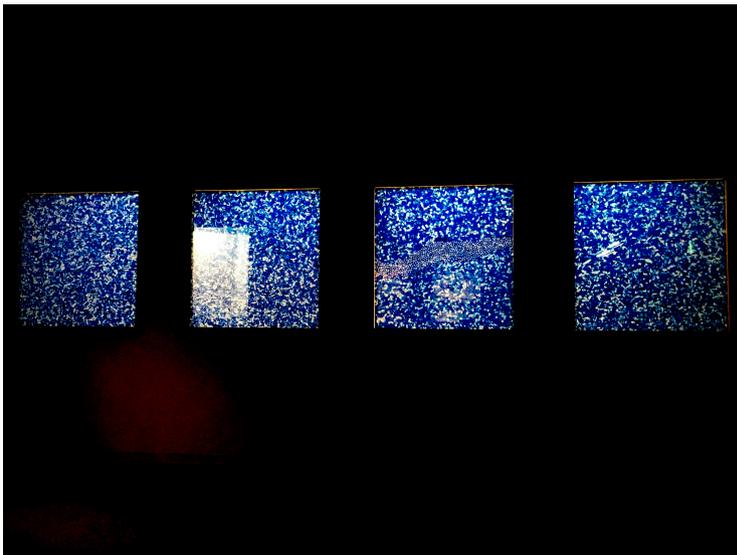


図8 H1043mm × W933mm / 4枚

ペットボトル飲料ラベル 接着剤 グラシン紙 アクリル板

2018年



図9 部分

作品概要

環境問題を主題とした作品を制作するようになったのは、倉敷芸術科学大学大学院芸術研究科修士課程に入学してからである。

本作品は海洋プラスチックゴミ問題を主題とし、修士修了展で展示した。主な素材は、廃棄されるペットボトル飲料のラベルである。

禅に「見立て」と言う言葉がある。破棄されるものに、もう一度息吹を吹き込み別のものに活かすという考え方である。ペットボトル飲料のラベルは、飲料を飲み終わると剥がされゴミになるが、そのゴミに今一度、別の用途である作品素材として活かすことにした。

使用したラベルの色は青であるが、他の色を混ぜず統一した。青は反語的な色として用いている。作品の青い海は透明感があり綺麗に見えるが、自然の青ではなくペットボトルのラベルと言う人工物で埋め尽くされている。海は快晴時であれば青く、人間が介入しておらず

環境が保持されていればいるほど、透き通る青さとなる。太平洋ゴミベルト地帯は快晴時であっても、ペットボトル等のプラスチック製のゴミで埋め尽くされ青い海は皆無である。

連作が進むにつれ、ラベルに印刷されたリサイクルマークや漢字等の文字が登場し、素材が何であるのか分かるようにした。綺麗に見える青い海は、文字が介入することで、人工物による青い海であることを観者に表し、海にプラスチックゴミが充溢する様を明示しているのである。

制作工程

ペットボトルのラベルを鋏でカットし、グラシン紙に接着剤でモザイクタイルのように貼り付けてゆく。連作の内、右から一枚目は、作品を観た時、素材が何であるか一見分からない様に文字の部分を省き、色の部分のみカットしグラシン紙に貼り付けた。連作が進むにつれリサイクルマークや漢字が登場し、素材が何であるか分かるようにした。

展示方法

美術館に既存するガラス展示スペースを利用し、内側に作品を嵌めライトをあて、作品を引き立てるように、室内は全体的に暗めの照明を設定した。

考察

修士修了展では、初めてガラス以外の素材を用いた作品に臨んだ。さまざまな素材に触れ、それらを環境問題という主題に沿って、どのように作品化するのか試行錯誤を重ねた。一つの分野だけで制作するのではなく、多様な素材、方法を経験することは、振り返ると、より豊かな造形思考へと導き、ステンドグラス作品を創作する上で有意義である。修士修了展で制作した作品で用いた素材は、ガラスに比べ形状を変えることが容易で、思い通りのカタチを時をおかず制作することが可能であった。ガラスでは試したことのない造形によって、逆にそれらをガラスでどのように表現するかを考えることができた。また、改めて、ガラス独自の透過光による美を認識した。

4-2 Eternal Flowers



図10 サイズ可変



図11 部分

使用済みペットボトル、網
2021年

作品概要

本作品は、海洋プラスチックゴミ問題をテーマとした。

現代の生活で多種多様に製品化されているプラスチックは、堅牢で形状も自由自在に加工でき、安価なため大量生産、大量消費されている。人は入手困難で高価なモノは大切に扱うが、手軽に入手でき価格も安価なプラスチックとなると粗略に扱うことが多い。

世界の海に漂う膨大な量のプラスチックゴミが明示するものは、それらを陸地、河川、海岸などに投棄している不徳義な人間が大勢いるということである。

「第2章 環境問題の現在地点」で述べたように、現在、世界の海に漂うプラスチックゴミは約1億5000万tという膨大な量である。プラスチックゴミは数百年以上、自然分解されることがなく海に残留し、マイクロプラスチックになると生物が誤飲し回収も難しい。マイクロプラスチックは北極と南極でも検出されていることから、すでに世界の広範囲にわたり漂流していることが分かる[37]。また、漁業で使われる漁網や、釣り糸などの漁具も大量に海にゴーストネットとして漂流し、海の生物を怪我や死へと追いやることもあるため、問題とされている。

本作品は、こうした人間の愚かさを象徴した作品である。自ら撒いた愚かな心の種は、やがてプラスチックの花となり咲きほこる。きらり輝く危険性を帯びた人工のプラスチックの花は終焉のない長い年月、海に漂う。黒い網は漁業を営む際に使われる漁網、そして海に投棄されゴーストネットとなった漁網を表す。網をはっても魚介類はかからず、かかるのは、ただプラスチックの花のみである。散らない花は、日本美と対極の悪を凝縮させている。

「花は散るからこそ美しい」とは究極の美を追求した世阿弥の言葉である。

制作工程

使用済みのペットボトルを小さい長方形にカットし、短辺側の一边に刻みを入れ、一卷きし、刻んだ箇所を花のカタチに開いてゆく。

展示方法

網の上にピースを重ね並べる。並べ方は均一ではなく、自然に積み重なるように並べていった。写真の作品は、台を用いた展示方法であるが、別の展示場所では、網を吊り下げる展示方法を試みた。展示方法は展示場所により異なる。

考察

量感を表すため、さらにピースの数が必要であり、また展示方法も別の方法を試す予定である。

4-3 Signals



図12 サイズ可変

図13 部分

使用済みガラス瓶、使用済みピアノ線・部品

2021年

作品概要

現在、世界の平均気温1℃上昇しており、日本でも肌感覚で季節の境目の曖昧さや、気候変動を感じられるようになった。

地球温暖化の原因の一つとしてあげられるのが、農地、畜産業用の土地などの開拓のために大規模に行われている森林伐採であり、止まるところを知らない。

植物は言語をもたないため、幾度、森林を伐採しても直接咎められることもない。人間は、植物から多大なる恩恵を受けているにもかかわらず、寡黙な植物は我々よりも劣った生物であると錯覚している。

しかし、植物は非言語コミュニケーションを使い他者に情報を伝達している。例えば、危険が生じると毒を出すことで自らを守り、芳香を発し周囲の仲間へ危険を伝えるなど独自の合図による非言語コミュニケーションを使い生息しているのである[38]。

本作品では、我々が通常感知することのない植物が非言語コミュニケーションで情報を伝え合う様子を表現し、植物が人間に劣らぬ知的生物であることの再考を願った。

作品に用いたガラス瓶とピアノ線は、使用済みのものである。再利用できるモノを用いることは環境問題を主題とした芸術作品の素材として適している。

ガラス瓶は真っ直ぐに立つ様子が樹木を連想させた。使用后、処分されるガラス瓶だが、瓶は中身の入っていた時とは違い、光を透過した時、本来の美しさを解き放ち、作品の素材として利用したいと考えた。

ピアノ線は、弦を張る時にボルトに止めるが、その時の渦巻の形状そのままを用いた。ピアノ線は、鍵盤から弦に振動が伝わることで音が生じるが、「伝わる」という役目をもつピアノ線を用いることで植物の情報伝達の様子をイメージしやすいと考えた。

制作工程

使用済み瓶のラベルを剥がし、洗浄後、乾燥する。使用済みピアノ線は、極力カタチを変えずに瓶にさしてゆくのが目的なので、そのままの状態を保ち、ピアノ線の渦を巻いている先端と先端を合わせたり、離すなど変化をもたせ、伝えてゆく様子を表すようにした。

展示方法

今回は自然光がさす窓際を生かし、横方向に並べ展示した。展示場所により展示方法は異なる。

考察

自然光がさす場は、透過光によりガラス瓶が引き立つが、ピアノ線は目立たなかった。ガラス瓶とピアノ線の両方が引き立つような光のあて方を考える必要がある。またガラス瓶の並べ方についても展示方法を再考する必要がある。

4-4 Sensors



図14 サイズ可変



図15 部分

使用済み薬瓶の蓋、水引
2021年

作品概要

人間は食糧を効率良く、最大限の利益を得るために、様々な農薬や除草剤を開発し使用してきた。特に日本では諸外国に比べ、農薬や除草剤の制限が緩く、世界基準値を遥かに超した量を大量に使用している。また、害虫を駆除するためにまく殺虫剤は、作物に影響を与えない虫にまで被害を与える。

昨今では、インターネット上の「音」に慣れ親しみ、生きた虫の音を楽しむ風潮は激減している。日本では昔から虫の音を聴き入る文化があり、虫の声を和歌、俳句、短歌、童謡などで表現し親しんできた。日本人とポリネシア人だけが、虫の鳴き声を「声」として認識できるといっても、このような文化を育んできた一因である。

生きとし生けるものに耳を傾け、自然に対して抱く敬虔な気持ちは、地球環境の危機を迎えた今こそ見直されるべきことなのではないかと考え、その思いを表現しようとした。

本作品は、農薬、除草剤、殺虫剤による虫への被害を表現するのではなく、虫好きでなければ普段あまり注目することのない、小さい虫そのものに焦点をあてた。昆虫に興味をもつ者は、農薬、除草剤、殺虫剤などの昆虫への悪影響について考えるからだ。

使い回しのききにくい薬瓶の蓋と馴染みはあるが利用法が限られている水引を、作品の素材として用いた。

虫の胴体は触れ合うと涼やかな音がする使用済み薬瓶の蓋で、また、匂いや振動を察知する重要な役割りを果たす虫の触角は水引で表現した。

制作工程

薬瓶の突起部分に水引を巻く。虫の触角が弧を描くように水引に形を付ける。

展示方法

今回は、古民家の畳上に直接、虫たちを半月のカタチに展示した。展示方法は展示場所により異なる。

考察

水引という素材を作品に初めて使用した。水引は御祝儀袋やお正月の飾りなど完成された状態の水引しか触れたことがなかったが、一本を手にとってみると意外に頑丈である。その単一な形状が、逆に想像力をかきたてられ、変幻自在な造形の可能性をもつ興味深い素材である。

4-4 第4章まとめ

第4章では、修士修了展での環境問題を主題とした作品から、博士課程の現在に至るまでの個々の作品について解説する。ここで、各作品で用いた素材としてのプラスチックとガラスについて、まとめとして述べる。

修士課程では、環境問題を主題とした制作に取り組んだ。その際、初めて廃棄されるモノを素材とした作品を展開した。『Blue Ocean』（2018年作）では、ペットボトルのラベルが透過性をもつことに着目したところから構想を練った。透過性を最大限活かすため、美術館に既存するガラス展示スペースのサイズと同サイズで制作し、室内の照明を暗くした時に作品が引き立つようにした。普段見慣れない面積でのペットボトルのラベルがもつ透過光を通した色彩効果は主題を表現する上で目的を果たした。また、同時にガラス独自の深みのある透過光とは異なることを改めて確認した。

『Eternal Flowers』（2021年作）では、海に蓄積する夥しい量のプラスチックゴミの要因の一端をなすペットボトルを一旦解体し、素材とした。解体しカタチを作ることで、その素材が何であるか一見して判別しにくくなる。ガラスのもつ豊かな表情の光輝性とは異なり、透明プラスチックのもつ人工的な光輝性は毒気をもっている。このことは、より海洋プラスチックゴミ問題の悪を表現する一助となった。

『Signals』（2021年作）では、使用済みガラス瓶を素材の一部とした。

ガラス瓶は重量感があり樹木を連想させたが、プラスチック素材のペットボトルは軽量感がありカタチからも樹木を連想させるのは難しい。

現在、飲料や調味料などの容器はペットボトルが主流であるが、美しいと感じたデザインを目にしたことは今のところ無い。また、商品によっては完全に洗浄がしにくい。

それに対してガラス瓶は味移りもなく、洗浄し殺菌することで繰り返し使用でき、サーキュラーエコノミー＝循環型経済社会に最適な素材である。本作品では、使用后、リサイクルの場へと運ばれるガラス瓶そのものを並べることで、普段、注視することのないガラス瓶のもつカタチや光を透過した時の美しさを垣間見せることができる。今後、ガラス瓶が見直されリターナブル瓶として復活することへの願いを込めており、また、このように生活用品に美を求めることはモノを大切にしゴミを減らす機会となると考えている。

『Sensors』（2021年作）では、ガラス素材である使用済み薬瓶の蓋を素材の一部とした。薬瓶の蓋は手作りされているため、一つ一つのカタチが異なり、ガラスならではの繊細さと温もりがあり虫を表現するのに適している。蓋は、その本体が無ければ用途を果たすことはできないが、一つ一つが異なる素朴な薬瓶の蓋に、もう一度、作品の素材としての役目を果たしてもらいたいと思案し制作した。

ガラス以外の素材で制作方法を経験することは、ステンドグラスに立ち返った時に視点が広がるという報労を得る。作品に用いる素材をプラスチックからガラスへと変遷させ、ステンドグラス作品への序奏とした。

プラスチック素材を用いた作品からガラス素材を用いた個々の作品について述べてきたが、改めてプラスチック素材とガラス素材について考える機会を得た。

プラスチックは製造原価、販売価格共に安価で、形状や色を自由に成形着色でき、堅牢で軽量なため輸送費用もガラスより低減できる。こうした理由から、ガラス容器はプラスチック容器へと変わっていった。各国で経済が急速に発展すると共に大量消費社会の主役となるプラスチック素材のモノが台頭する。安価なプラスチック素材のモノは、使い捨て文化をも生み出し、大量のプラスチックゴミを排出する結果となったのである。企業は利益を得れば販売後のモノのゆくえは気にも留めない。消費経済が熾烈を極める中で、サーキュラーエコノミー＝循環型経済社会に最適であるガラスという美しい素材を再度見直して欲しいと願いを込めて制作した。

第5章 ステンドグラスの新しい表現へ

我々の生活に欠くことのできないガラスは古来よりカタチを変えながら、多くの用途で使用され今日に至っている。本章では、建築素材としてのガラスに焦点をおき、板ガラスの発明からステンドグラス誕生への経緯、キリスト教にみる光の概念、その技法と表現、そして、日本への由来とその後の発展について論究する。

また、それらの歴史的な流れを経て、現代におけるステンドグラスの中で、新しい表現を模索し臨んだ作品について言及する。

5-1 ステンドグラスの歴史

板ガラスの発明と色ガラス窓

建築素材としてのガラスは、紀元初頭、シリアにおいて金属管を用いガラスを形成する吹きガラス技法が発明されたのが初まりである[39]。

吹きガラス技法は、窯の中で溶解したガラス種を金属管の先端に巻き取り、反対側から息を吹き込みガラスを膨張させる技法であり、この技法の発見により均等で透明な板ガラスを作ることが可能となった。建物の開口部にガラスを嵌め、厳しい気候の防御と採光を兼ね備えたガラス窓はローマ時代に始まる[40]。

紀元前1世紀、建築に窓ガラスを使用したことが、ローマの大学者プリニウスの著書『植物物語』に記されている。現存する最古のガラス窓は、79年イタリアのヴェスヴィオ活火山の大爆発により火山灰に埋もれた南部の都市ポンペイの浴場脱衣室に嵌められていた鉛枠1000×700mmの窓である。ガラス窓は、採光、透視、冷暖房、通気、防風雨など、多様な特質をもつため建築材として注目を集めた。反面、ガラスは割れやすく、長期間、一般に行き渡らなかった。6世紀のフランス、トゥールの司教グレゴリウスの著書『奇跡録』、『フランク史』に、泥棒が教会のガラス窓を割り侵入し財宝を盗んだ際、割ったガラスをも持ち帰り、それを溶解し売却したという事実が記されている[41]。

空白の時代

7-11世紀頃の西洋は、戦争、民族大移動、野盗などが頻繁に突発した混乱の時代で、領主や豪族のみならず一般民家も、まず建築開口部からの外敵の侵入を嚴重に防御し、特に窓は最小限の採光ができる程度とし、何時でも射的可能な状態に解放されていた。当然、ガラス窓の使用は非現実的で危険なものであるとされ、このような理由から、ガラス技術は断絶状態となり、長期間にわたるガラス工芸史の「空白の時代」が続いた。その後、西洋では、ガラス窓を制作するためのガラス窯が再稼働し始め、建築の中にガラス窓が復活する[42]。

色ガラス窓からステンドグラスへ

紀元前後頃から有色透明ガラスが大量生産されるようになるが、8世紀のアタナシウスの著書『レオ3世の生涯』に、教会に用いられた多彩な色ガラス窓は素晴らしい装飾であると記されていることから、この頃から意図的に色ガラスで構成された窓が存在していたことが推察される。

色ガラス窓が高度な技術に到達した頃、さらに、ガラスに絵付けを施したステンドグラスへと発展した。7-11世紀頃のガラス工芸史の「空白の時代」に、僧や聖職者らがガラスを作り続け教会の窓に用いていたため、教会の窓として色ガラス窓がステンドグラスへと展開をしてゆくのは自然な流れであった[43]。

色ガラス窓そのものも美しい装飾性を備えていた。それに加えて、色ガラスの上に絵付けを施しステンドグラスへと進展した要因は2つ考えられる。

1つは、5-6世紀以降のビザンチン教会において、ガラスモザイクが発展しエマイユ（七宝）が流行したこと。もう1つは、6-7世紀以降、オリエント地方において、ガラスのエナメル彩色技法が発展したことである。

色ガラスや大理石の色彩効果を利用したモザイク壁画は、現存する作品も数多くあり、当時の興隆が窺われる。古文献においても、ビザンチンのモザイク技術が近隣諸国に多くの影響を与え、回教圏からも度々注文があったことが記されている。

その後、ビザンチン教会の壁面は一面色ガラスによるモザイクで、また、床は大理石の色模様で装飾されるようになる。

壁画の主題として、新旧約聖書物語のキリストや使徒などの登場人物が描かれ、輝きをもち広がりのある画面は小さな採光用の色ガラス窓にもおよんでいた。

キリスト教において、光は象徴的で大切な概念である。光の中に浮び上がる像を崇敬していた当時の人々にとって、5-6世紀以降、趨勢を帰したビザンチン教会の煌めきを放つモザイク壁画は、色ガラス窓にも、その像を再現したいという推進力をもっていたと考えられる。

一方、東方シリアやエジプトのイスラム美術において、エナメル彩のガラス器が発展した。エナメル彩のガラス器は、ガラス器に色ガラス粉を水や油で溶いたエナメルで絵付けをし、低温で焼成することで素地のガラスと結合した堅牢な装飾技法であり、9-14世紀が最盛期であった。この技術は西洋でも羨望され、器以外にもガラススタイルや色ガラス窓にも応用されるようになり、窯彩ガラスとしてのステンドグラスが成立してくるのである。

最古のステンドグラスは、記録資料では、751-987年のカロリング朝時代の文献が最古であり、実物資料としては、1065年もしくは12世紀の両説考えられているドイツ南部アウグスブルグ大聖堂の預言者を描いた5枚のステンドグラスである[44]。

この5枚のステンドグラスは、1世紀末のテルゲンゼーの修道僧の作品とされ、6-7世紀に流行したイタリア、ラヴェンナのビザンチン様式のモザイク調の技法を用いており、堅い表情の旧約聖書の5聖人はロマネスク様式で描かれ身廊を見下ろしている[45]。

キリスト教にみる光の概念

キリスト教において、聖書の中で光について言及されている箇所が、いくつかある。

「神は言われた。『光あれ』(『創世記』1:3)[46]。聖書の最初の書、創世記に、神が天地創造の初日に混沌とした地の闇に光を創造した様子が書かれている。

「初めに言があった。言は神と共にあった。言は神であった。この言は、初めに神と共にあった。万物は言によって成った。成ったもので、言によらずに成ったものは何一つなかった。言の内に命があった。命は人間を照らす光であった」(『ヨハネによる福音書』1:1-4)[47]。

「わたしは世の光である。わたしに従うものは暗闇の中を歩かず、命の光を持つ」(『ヨハネによる福音書』8:12)[48]。

「神は光であり、神には闇が全くないということです。わたしたちが神の交わりを持っていると言いながら闇の中を歩むなら、それはうそをついているのであり、真理を行ってはいません。しかし、神が光の中におられるように、わたしたちが光の中を歩むなら、互いに交わりを持ち、御子イエスの血によってあらゆる罪から清められます」(『ヨハネの手紙』1:5-7)[49]。

ここで、聖書に記されている光についての考察を試みる。キリスト教における光とは、闇の中からの神の言葉によって万物は創世され、したがって、神の言葉そのものが命であり、人間を照らす真の光である。光は、神そしてキリスト自身を表しており、真理を追究し歩むことで人間は全ての罪が清められると考えられている。こうした事情から、光輝性に富むステンドグラスはキリスト教の信仰を体現するのに適しており、発展していったのは自然の成り行きであったと考えられる。

ステンドグラスの発展

12世紀初頭、ドイツ、ヘルマースハウゼンのベネディクト会修道士テオフィルスが中世の数々の工芸の実践的技法『さまざまの技能について』を執筆した。この書にはガラス制作とステンドグラス制作技法についても述べられ、特にガラス制作技法の1つ円筒技法を記した最古の文献である。『さまざまの技能について』は、写本が数多く現存していることから、工芸技術書として広範囲に活用されていたことが推測され、事実、この本が執筆されて以来、ヨーロッパ各地でステンドグラスは急速に発展した[50]。

12世紀、ヨーロッパ各地で大聖堂が建設され、それと共にステンドグラス制作も隆盛を極め制作技術は確実に定着していった[51]。

13世紀初頭、フランスにおいて、サン・ドニ大修道院に続き、約80の大聖堂と500の教会が建設された[52]。

幾多のキリスト教建築の需要に伴い、1220年頃から、ステンドグラスの図像背景は、制作時間と労力を軽減するために、青や赤のガラスで正方形や菱形の格子、円形、魚の鱗など、幾何学的な同一模様を反復して用いるようになった。

13世紀末頃になると、ステンドグラスの背景には、ガラス上に粉末状の鉄錆で模様を描き低温焼成するグリザイユ技法により、唐草模様が描かれるようになる。

キリスト教の物語を図像化した中世のステンドグラスの配列は、物語が下から上へ、左から右へと進行するようになる。上部の窓は遠目からでも識別できるように、大きさのある人物像や簡素な風景が描かれ、下部の窓には寄贈者などの教会建設関係者の像が描かれることがあり、特に13世紀の作品に多く見られる[53]。

14世紀になると、非常に高価なガラスを無駄なく活用するために、小さな紋章を多用するなどの工夫が用いられた。

ステンドグラスの新たな技法として、シルバーステインとフラッシング技法が発明された。

シルバーステイン技法は、ガラスに酸化銀を塗り、窯で焼成する技法であり、黄色いガラスは深い琥珀色に、青いガラスは緑に変色する。これまで2枚のガラス・ピースを用いていた部分は、1枚のガラス・ピースに2色で表現することが可能となり、また、人物像の頭上に王冠や後光を加筆することが出来るようになるなど、より写実的な表現へと絵付師は腕を競った。

フラッシング技法とは、吹管の先端に透明または白色のガラス種を付け、吹いてガラス種を膨張させた後、表面を溶解した色ガラスに浸し薄い層を被せる技法である。この作業を何度も重ねることで好みの色の濃淡や色調を作ることができる。フラッシング技法では、透明ガラスにルビー色を被せたガラスが主であった。ルビー色を削ることで1枚のガラスに透かし模様が浮き出、また、削った箇所にシルバーステインで黄色く絵付けをするなど表現方法が豊かになった[54]。

15世紀、ヨーロッパでは相次ぎ戦争が勃発した。この時代は経済的には活発であり、ステンドグラスはヨーロッパ各地に広まった。建築様式が変化し窓面積が大きくなったため、透明ガラスに絵付けを施されたステンドグラスも多く用いられた[55]。

16世紀、ステンドグラス制作の技術面において、先端の尖ったダイヤモンド製のガラス・カット工具が登場し、ガラスを鋭くカットすることが可能となった。

フラッシング技術では、それまで主流だったルビー色に加え、青色のガラスが登場し、緻密な紋章の図案を描くことが可能となった。16世紀以降、この技法は主に紋章を描くために使用されるようになった[56]。

フランス、オルレアンに窯を開いていた、イタリア人ベルナルド・ベローは鑄造法という画期的な技術を発明した。鑄造法とは、金属枠の中に溶解ガラスを流し込み、その上にローラーをかけて均一に延ばす技法である。

17世紀頃から大型の色板ガラスの製法の発達にともない、ステンドグラスの表現も著しく変化した。従来、ステンドグラスは色板ガラスをカットし、レッドケイムで接合することで、色と線の対比効果を含む図像を創作してきた。ここでは、色板ガラスをそのまま使い、そこに水彩画や油画のようにエナメルで着彩し焼成する絵画的な方法が流行する[57]。

しかし、絵画的なステンドグラスの類型化と共に、ステンドグラスのもつ強烈で独特な視覚効果も無くなり新鮮味が失われるようになる[58]。

19世紀末、ステンドグラス技法において、アメリカ人、ルイス・コンフォート・ティファニーは画期的な銅ホイル技法を発明した。銅ホイル技法とは、カットしたガラスピースの周囲に細幅の銅テープを巻きガラスを組み並べた後、全線を半田付けする技法である。銅ホイル技法の発明は、それまで平面作品しか制作できなかったステンドグラスにおいて、ガラス・ピースに自由に角度をつけた立体作品の制作が可能になり、より複雑で繊細な表現によるティファニー・ランプが生まれた。

ルイス・コンフォート・ティファニーによるもう1つの貢献は、電球が透けずランプに適した不透明色のオパレセント・ガラスの発明であり、アメリカからヨーロッパに紹介され急速に広まり人気を得た[59]。

ルイス・コンフォート・ティファニーのステンドグラスは自社でガラス製造をすることで、作品に最適な板ガラスを追求しガラスのもつ色彩や柄が豊かになり、デザインのもつ美しさを最高の域まで到達することができたのである。

20世紀以降

20世紀以降、画家とステンドグラス職人との協働による作品も行われるようになる。

ここに、キリスト教建築において、独自のステンドグラスを制作した、アンリ・マティスとゲルハルト・リヒターによる作品例をあげる。

アンリ・マティス Henri MATISSE 『ロザリオ礼拝堂ステンドグラス』1951.

晩年制作されたアンリ・マティスの芸術の集大成とされる、南仏ヴァンスのドミニコ会修道院ロザリオ礼拝堂のステンドグラスは、既存のキリスト教建築に見られる威厳に満ちた印象のステンドグラスとは異なる。

清潔感に満ち溢れた明るい雰囲気のリヒター礼拝堂内のステンドグラスは、この地域のサボテンを切り紙にしたカタチをモチーフに青、緑、黄色の3色のみで構成されている。3色のガラスのうち、青、緑は透明で、黄色は艶消しの半透明になっている。この3色についてマティスは、黄色は観る人の心をひき止め、礼拝堂内部に留ませ、青と緑は外部空間の庭へと広がる効果があると述べている[60]。

ロザリオ礼拝堂内のステンドグラスの内『生命の木』は、布を吊り下げているようなデザインが用いられている。これについて、関直子は「自宅で行われた最終案の際、切り紙のマケットを壁面に吊り下げて構想していたことと関係することが推測される」と述べている[61]。

また、サボテンを切り紙にしたカタチをガラス上にカットすることは不可能なため、デザインにおいて、補強線を多く用いながらも、これらの補強線が目立たないのは、色の選択と大胆なデザイン、構成力によるものである。

ロザリオ礼拝堂内は天井と床が白く、ステンドグラスと対面している壁面は、白釉の陶板に簡素な黒線で描かれた図像で構成されている。白黒のモノトーンの画面は、ステンドグラ

スからの透過光が光の絵具となり、そこに色彩のハーモニーが描かれる仕組みになっており、長年、画布と向き合い絵筆をとってきたマティスだからこそ成し遂げた独創的空間である。

マティスは「単純な色彩はそれが単純であればあるほどいっそう力強く内奥の感情に働きかけることができます[62]」と、語っている。3色という極限られた色彩からなるロザリオ礼拝堂内のステンドグラスは、キリスト教信者でなくとも全ての人々の内奥の感情に働きかけ、包み込む穏やかさがあり、20世紀キリスト教会建築に見られるステンドグラスにおいて、ロザリオ礼拝堂のそれはアンリ・マティスの芸術の集大成として彼独自の空間を創造した点で傑出した作品と言えよう。

ゲルハルト・リヒター Gerhard RICHTER 『ケルン大聖堂ステンドグラス』2007.

1932年、ドイツのドレスデンに生まれたゲルハルト・リヒターは、1945年第二次世界大戦での連合軍の空爆によるドレスデンの破壊、東西ドイツの分断、ベルリンの壁の建設と崩壊など、ドイツにおける重要な歴史的出来事に遭遇している[63]。

こうした幾度もの悲惨な経験を経たゲルハルト・リヒターは、戦争について「戦争は不快なものです。戦争は我々の無力を暴露する。あきらかに我々は戦争を止められず、戦争について少しでもマシな判断を下すことすらできない。だから意見を表明することは絶対に避けたのです」と語っていることから明らかなように[64]、戦争を放棄することは不可能であると考えている。

ケルン大聖堂のステンドグラスの依頼を受けた際、ゲルハルト・リヒターはナチス黨員により処刑された犠牲者の写真をもとに、絞首刑や銃殺刑の場面が描かれた原案を予定していた[65]。最終的には別のデザインとなるが、出発点は戦争である。

ケルン大聖堂のステンドグラスは、96mm四方の72色11,500枚のガラスからなり、コンピュータの乱数発生プログラムにより色を配置した。色の対称や反復は、通常ステンドグラスで用いられるレッドケイムを色彩と光への影響を懸念して排除し、厚さ2mmのシリコンゲルにより接合する表現方法を彼自身が行った[66]。

この作品は従来ステンドグラスにみられる宗教的図像を具象化したものではなく、ピクセル画のように、同サイズの正方形からなる72色のガラスを配列をした幾何学図像によるステンドグラスである。72色のガラスで構成されたステンドグラスは、多色に見られる煩わしさは皆無で、むしろ多色の光であるがゆえに万物の多彩さをも表しているようである。ケルン大聖堂のステンドグラスは、ゲルハルト・リヒター自身が経験した負の歴史的事実を超越し、我々に普遍的な何かを問うものである。それは、21世紀キリスト教会建築の新たなステンドグラスとして、宗教的図像を具象化せずとも、72色の正方形を組合せることにより、至高の空間をもたらした点で、卓越した作品である。

このように、欧米において、ステンドグラスは長い歴史の中で、建築、ガラス、工具、技法の発展と共に、表現方法も変化を経ながら進化してきた。そして、近代に入り、より作風も個性が発揮され、現在まで数多くの作家が独創的な作品を残してきたのである。

5-2 日本での漸進

次に、日本のステンドグラスの発祥から現代に至る歴史について概観する。

日本最古のステンドグラスは、1865年、長崎県の大浦天主堂の建立記念に、フランスのカルメル修道院から寄贈されたステンドグラスであったが、原爆により大破してしまう[67]。

日本でステンドグラスが制作されるようになったのは、明治に入ってからである。ベックマン貸費留学生として政府からドイツに派遣された宇野澤辰雄が、ガラス技法を3年間で習得し、帰国後、明治39年（1906年）に日本初のステンドグラス工房、宇野澤ステインド硝子工場を設立したのが始まりである[68]。

同じ頃、アメリカのステンドグラス技法を習得したのが小川三知である。彼は日本画を学んだ後、教職に就いていたが、日本の幼児教育に貢献したアニー・ライオン・ハウによる紹介で、シカゴ美術院の日本画教師として単身アメリカに渡った。そこで、シカゴ美術院の学長からステンドグラス技法を学ぶよう勧められ、アメリカ各地のガラス工場やステンドグラス工房を訪ね技術の習得に励んだ。当時、アメリカでは不透明色のオパレセント・ガラスが発明され、ステンドグラス技法が変化していく時期でもあった。そのような時にステンドグラス技法を習得したことは、小川三知と、その後の日本のステンドグラスに与えた影響は大きい。11年の留学生生活を終え帰国した頃、日本では近代建築の建設が興隆しており、ステンドグラス工房を構え全国からの依頼に応えるべく制作に明け暮れる日々を過ごした[69]。

小川三知は日本画を学んだため、デザインと制作の両方をこなし、描写が繊細で、図柄に適したガラスを選択しているのが特徴である。

宇野澤辰雄と小川三知の時代は、丁度、日本が近代国家を目指し国をあげて近代建築が盛んに施工された時期と重なり、ステンドグラスも多数制作することができた。戦禍により失われた作品もあるが、戦後、彼らが異国の地で学んだ技術は日本国内の各地に引き継がれ、以降、現代に至るまで、公共建築、商業施設、一般住宅などに取り付けられるようになり発展した。

平山郁夫『昭和六十年春 ふる里・日本の華ステンドグラス』 1985.

次に、日本における現代のステンドグラス作品から、画家とステンドグラス職人との協働による作品の例として、JR上野駅、中央改札外コンコースに在る、平山郁夫『昭和六十年春ふる里・日本の華ステンドグラス』とステンドグラス作家による佐藤新平の作品の特徴について述べる。

都会の駅という場は、常に人波を縫いながら移動しなければならない通過点、出発点、到着点である。人々は気忙しく気持ちのゆとりも見られず、駅に魅力がなければ点に留まる時間は短い。

JR上野駅、中央改札外コンコースに、日本画家の平山郁夫とステンドグラス職人との協働による作品『昭和六十年春 ふる里・日本の華ステンドグラス』がある。この作品は、ステンドグラスを補強する枠組みの中に六枚折り屏風として、柱を挟んで対に配置しており、扇には

江戸文字で東北、上越新幹線が往来する各県名を書き、各県にちなんだ花や建物などが描かれている。扇を引き立てている青は日本の豊かな水、緑の豊かさを表現している[70]。乳白色のガラスを用いた余白を背景に、品のある作風が特徴である。

人は故郷を離れた時、違う場で故郷を象徴するものを見付けると緊張の糸が解れ、安心する。JR上野駅は人の往来も多く、特に他府県からの乗客も多い駅であり、この作品に自分の故郷を見つけた時、心に暖かな灯りが宿るような安らぎを得られるのではないかと察せられる。また、上野という土地柄、海外からの観光客も多く、訪日観光客にとっては日本の美を実感させる空間となっている。

都会の駅という多くの人々が行き交う喧騒の場は、駅の構造体が人で埋まり隠れてしまうため、視界に見えるのは人のみとなる。駅を思い浮かべた時、人の印象しか残らないような特徴に欠けた通過点としての駅になりがちであるため、このような場にこそ人々の心を潤すこうした作品が必要なのではないかと考える。

『昭和六十年春 ふる里・日本の華』は、通過点、出発点、到着点である駅に人々の印象に残るような日本の美と心が和む空間を与え、場を生かしたステンドグラス作品の好例である。

佐藤新平

ステンドグラスで使用されるレッドケイムは、ガラスとガラスを繋ぐ役目がある。先にも述べたアンリ・マティスのロザリオ礼拝堂のステンドグラスでは、曲線部分はガラスのカットが不可能なため、補強線としてレッドケイムが用いられている。このように、レッドケイムは、図像の輪郭を示す目的や、ガラスのカットが不可能な図像を生かすために補強的に用いるなど、ガラスとガラスを繋ぐ脇役的な役目に用いられることが大半である。

佐藤新平は、他の作家とは全く異なる方法でレッドケイムを用いている。作品に用いられたレッドケイムは物質としてのレッドケイムではなく、生きた線として表現されている。ガラスはレッドケイムにより分割されるのではなく、ガラスとレッドケイムが互いに相乗し合い、その表現を高めている。この相乗効果は、ガラスのもつ質感の美しさを最大限に引き出しているのである。洗練された巧みな線の使い方と大胆な構図による抽象表現は、観者に想像の時を与え、同時に、ステンドグラス表現に新たな風を吹き込んだ。

以上、建築としてのガラスに主点をおき、板ガラスの発明から色ガラス窓へ、そして、ステンドグラスの誕生とキリスト教にみる光の概念、各時代でのステンドグラス技法の発見と表現の変化、そして日本にステンドグラスが伝えられ現代に至るまでの経緯をたどった。

現在、日本のステンドグラスは、建築に施工されるパネル作品とランプや小物などが主流である。観光地などで販売されるランプや小物は、旅の思い出と共に生活に潤いを与えてくれる。公共の場、宿泊施設、店舗などの建築に施工されるステンドグラスは、卓越した作品であるならば、その光の芸術は空間を別世界へと誘い、観者の心に語りかけ、煌きの印象をいつまでも強く残す。

日本において、絵画や彫刻など他の芸術分野では、アマチュアや愛好家、プロの作家も多く、展覧会や年に数回開催される団体展も常に混雑しており活気に満ちている。しかし、こういった状況と比較すると、ステンドグラスの展覧会は少なく、また団体展や公募展などガラス工芸分野で出品されるステンドグラス作品も数点を目にするか否かである。

このような理由から、建築から独立した、造形芸術としてのステンドグラスの可能性を伝えるためには、他の芸術分野と同様に設置場所を限定しない展示方法や主題の拡張が必要である。

5-3 Floats



図16 サイズ350mm×350mm



図17 部分

色板ガラス、レッドケイム、半田、パテ、透明ガラス、アクリル絵具、木枠
2021年

作品概要

通常では目視できない空気中や海中に漂う微粒な浮遊物。元々、自然界に存在するものもあれば、人間が作り出した有害物質に起因する浮遊物もある。後者は地球環境に悪影響を与え続け、我々も知らず知らずの内に吸い込んでいる可能性がある。

大気汚染の内、工場などから排出される煙などは目視できるが、微粒な浮遊物となると我々の目では見ることができず、気づくことはない。

自然界に存在する地、空、海、それらと対比的に浮遊物、そして環境に負荷をかけると知りつつ生産している社会の漂いを表現した。

本作品は二重のステンドグラスである。通常のステンドグラスは、1枚のガラス、つまり単層の状態で作るが、もう1枚、異なった技法のガラスを重ねることによる独自の表現を試みた。

また、ステンドグラスは、1枚のパネルの中で数本のレッドケイムを用い、幾つかに分割するが、本作品は1本のレッドケイムのみを用い、多くを削ぎ落としてゆく日本独自の簡素な美に挑んだ。1本のレッドケイムで分割された面は地、空、海を表現し、ガラス面積を多く用いることで、ガラスがもつ素材の美しさや表情そのものを惹き出した。

前面パネルは透明のガラスにアクリル絵具で着彩し、浮遊物とその浮遊物の原因を生産している社会の漂いを表現するものである。

ガラスとガラスに「間」が生じることで、視線は前面、後面、「間」へと向けられる。地、空、海と浮遊物そして社会の漂いという対極的な境目である「間」へ向けられる視線の動きと共に、自然の姿そのままの地、空、海と浮遊物、そして、社会の漂いが蔓延る現在について想像する時をもつのである。

制作工程

前面パネルは、透明ガラス板にアクリル絵具で着彩した。透明ガラス板に水を張り、そこにアクリル絵具を浮かせる。透明ガラス板を動かしながら重力を使い墨流しの要領で描いてゆく。

後面パネルは、色板ガラスをカットしレッドケイムで組み、繋ぎ目を半田で接合した後、隙間にパテを入れ乾燥させ、最後に磨きをかける。

これらの前面パネルと後面パネルを木枠に入れ前後二重にする。

展示方法

木枠自体が自立するため、設置棚に直接置く展示方法を用いた。壁面から作品を少し間隔を開け、後面より光が入るように3点を展示した。また1点に関しては、前面と後面の両方向から見せる展示方法を試みた。

考察

本作品は修了作品へと展開する原形となった。当初は、壁面を後ろ側にする展示方法のみを考えていたが、ガラスの透明性という特性を活かし、両面から見せる展示方法も良いと考えた。前面と後面の意味、制作方法が異なるが、それらを両面から直接見ることができるからである。ただし、透過光の違いにより見え方が変わるため、両面から見せる展示方法は光の調整が難しく、さらなる検討が必要である。

5-4 Okeanos



図18 H1365mm × W460mm × D235mm 8個

図19 部分

後面：色ガラス板、レッドケイム、パテ

前面：透明ガラス板、定着剤、アクリル絵の具、海洋プラスチックゴミ
木材

2022年

作品概要

本作品は環境問題のなかでも、海洋プラスチックゴミ問題を主題とした作品である。作品名『Okeanos』は、ギリシャ語で海洋を表す語である。古代ギリシャ時代の海は、現代の海とは異なり、人工物の無い美しい自然本来の姿であった。そうした、本来あるべき海の姿を憧憬すると共に、現代における海洋プラスチックゴミの惨状を早急に解決し、未来の美しい海であって欲しいという希望を内包させた。

第4章でも述べたように、日本におけるステンドグラスは、ランプなどの装飾品や公共建築に取り付けられたステンドグラス以外、建築に施工されることが多いため、目にする機会と主題が限定される。他の芸術分野のように、建築から独立した、造形芸術としてのステンドグラスを広めるには、自由な展示方法や主題の拡張が必須である。

この作品は、「序」、「研究の目的」で述べた2つの目的を意図している。すなわち、「独創的なステンドグラスを制作し展覧すること」と「本研究を通じ、環境問題について自己の認識を向上させること」である。これらの目的を意識して制作に臨んだ。

表現においては、「第3章 日本人の美意識と環境調和」で述べた、日本人の美意識の一つである簡素な美に焦点をあて作品を制作した。ここでの簡素な美は、無駄なモノを削ぎ落とした美であると同時に、そこに流れる精神は、自然の恵みに感謝し、今あるモノを大切に扱う日本人の心の美でもある。簡素な美は、そこに自由な想像力を呼び覚まし、心を落ち着か

せることが出来るため、海洋プラスチックゴミ問題という重要な社会問題について、思索の
時を促す。

また、本作品のパネルは単層のパネルではなく二重にしており、前面パネルと後面パネル
は異なる意味をもつ。そして、前面と後面のパネルは密着せず、間がもうけられる。その結
果、以上の要素を含む前面と後面の二重のパネルによる新しい表現方法に臨んだステンドグ
ラス作品となった。

[1] 前面パネル

前面パネルは、日本人のモノを大切にする精神を組み入れ、通常であれば、そのまま廃棄
される海岸に捨てられたプラスチックゴミを取拾し、素材として再利用した。そして、それら
にアクリル絵具を塗布し、透明のガラス板にカタチを転写する技法を用いた。

プラスチックゴミの転写は、個々のカタチが全て判別できるように転写するのではなく、
転写を重ねることでカタチが見えない面が多い。転写を重ねた部分は、海洋に漂流する海洋
プラスチックゴミが蓄積した様子、海や海岸に拡散するプラスチックゴミを実際に人は見て
も拾うことなく看過している状況、そして、それらを経済第一主義で大量に生産している社
会、プラスチックゴミを不適切な場に投棄する人間の愚行を表している。

転写をしない部分、つまり透明ガラスのままの部分を残し、そこから後面パネルで表現し
た人工物の無い美しい自然のままの姿である海が見えるようにする。

制作方法としては、透明の板ガラスに定着剤を塗布し、乾燥させる。定着剤が乾燥した
後、アクリル絵具に浸すようにプラスチックゴミに塗布し転写する。転写を繰り返し重ねる
ことで、さまざまなプラスチックゴミのカタチが積層してゆく。

(1) 転写の種類

転写には数々の種類がある。版画は作者がカタチを考えることから始まる転写であり、作
者の意図するカタチが反転して彫られ転写される。古代より用いられている印も転写であ
る。個人、学校、企業などの存在を証明する時や、認可を示すために用いられる。押印され
た時に、字が明確に分かるように彫られている。観光地で見られる名所の図柄や地名などが
彫られたスタンプも転写である。そこを訪れたことの証を記念として残すためのものであ
り、旅の思い出として快を伴う転写である。

(2) 転写することの意義

海岸に捨てられたプラスチックゴミは収集しなければ、そのまま海へ流され何百年も残存
する。それらは紫外線や波により粉碎され、やがてマイクロプラスチックとなり、それらを
食した生物は生命の危機をおびやかす。

サーフィンや海岸に遊びに来ていた人々を観察してみると、貝殻や生きた貝などを熱心に拾う人はいても、足下にあるプラスチックゴミを拾おうとする人は誰もいなかった。視界に入っても見て見ぬふりをして過ごすだけである。

プラスチックゴミを転写する理由は、人が捨てたプラスチックゴミを拾い、あつてはならない場に物体としてそこにあるモノ、人間が行った愚かな行為の結果であるモノ、それらを刻印として残し、示したいと考えたからである。

プラスチックゴミを拾いゴミ捨て場へと捨てる行為は非常に重要であるが、プラスチックゴミはゴミ捨て場からゴミ処理場へと運ばれると共に、悲惨な現実も跡形もなく忘れさられてしまう。例えば、観光地のビーチでは海開きの前に海岸を一掃するので、そこを訪れた人々は、そこに大量のプラスチックゴミが散乱していたことすら知らない。

環境問題を考える時、大切なことは今の状況を知ることである。プラスチックゴミを拾い転写することで、150年前のプラスチックが生産されていなかった頃の海や海岸では全く見られなかったプラスチックゴミが散乱する現代のありようを提示することが大切である。

(3) ガラスに転写することの意味

ガラスは、それ自体で美しいが、そこに、朽ち果て、精神の汚れまでもが纏わり付いたプラスチックゴミの跡をガラスに残すことは辛い作業でもある。しかし、ガラスが美しいからこそ、あえて、そこに対極の醜をおくことで、より醜を浮き彫りにしようと試みた。

ここで述べる醜とは、カタチが変形したり汚れが付着したプラスチックゴミそのもの、海洋プラスチックゴミが蓄積し美しい自然を破壊してゆく様子、海や海岸に散乱するプラスチックゴミを実際に人は見ても拾うことなく看過している様子、経済第一主義で大量にプラスチックを生産している社会、プラスチックゴミを不適切な場に捨てた人間の愚行、を指す。

(4) 転写用プラスチックゴミ収集

2021年10月24日、太平洋を一望できる大洗海岸に赴き、海岸に散乱するプラスチックゴミを収拾する。新型コロナの蔓延により、昨年続き今夏も各地の海岸は閉鎖されていたため、久しぶりに海岸に足を踏み入れた。晴天の日の海は綺麗に輝いていたが、砂浜ではプラスチックゴミが姿を表していた。夏の間も閉鎖されていたにもかかわらず、プラスチックゴミが散らばる状態を目の当たりにし愕然とした。



図20 砂浜に残存するプラスチックゴミ



図21 海岸で収拾したプラスチックゴミを洗浄し乾燥後、一部を並べた様子

(5) 転写の試作

プラスチックゴミを転写した時のカタチを確認するため、試作では、「試作1 半紙に転写」と「試作2 ガラスに転写」を行った。

試作1 半紙に転写

プラスチックゴミに墨汁を塗布し半紙に転写し、カタチがどのように表れるかを考察する。墨汁を塗布し半紙に転写する方法は、素材の特質から直ぐに墨汁が半紙に染み出し簡単に半紙に転写される。安易に転写できるため、プラスチックゴミの一つ一つに込める思いや考えが半紙に伝わらず、カタチの確認に留まった。

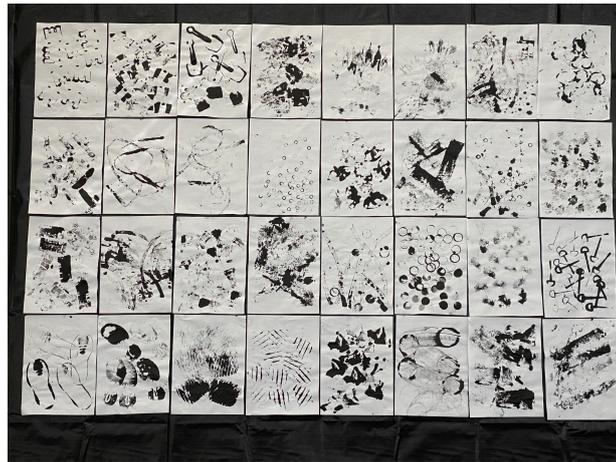


図22 海岸で収集したプラスチック・ゴミを半紙に墨で転写した試作

試作2 ガラスに転写

「試作2 ガラスに転写」は、ガラスにアクリル絵具を塗布したプラスチックゴミの転写する方法を行った。ガラスという硬い素材に転写を行うので、容易ではなく時間を要する。ガラスには、一つ一つを慎重に転写しなければならないため、プラスチックゴミに込める思いや考えを刻印することに適した素材であることを確認した。



図23 前面パネル試作 透明ガラス板にプラスチックゴミを転写

(6) 本作プラスチックゴミをガラスに転写

制作方法としては、透明ガラス板に定着剤を塗布し乾燥させる。定着剤乾燥後、プラスチックゴミにアクリル絵具を塗布し、ガラス板に転写する。転写を繰り返し重ねることで、さまざまなプラスチックゴミのカタチが積層する様を表す。

プラスチックゴミの転写は、プラスチックゴミそのままのカタチを用いるため、意図したカタチを用いる版画とは異なる。プラスチックゴミの転写は快をもたらすことはなく、むしろ不快な作業である。砂浜を歩いている時、海で泳いでいる時、プラスチックゴミに触れた時の不快感、美しい景色を打ち砕く視覚的な不快感などを思い起こさせると共に、海や海岸に散乱しているプラスチックゴミの悲惨な状況を考えながらおこなうからである。さらに、元の所有者を知らないことも一因である。誰が、どのような状況で、それを使用したのか知る術もない。見知らぬ誰かが使用したモノに触るという行為に少なからず躊躇いを感じるのは、世界的に疫病が蔓延し、モノに触れることに神経を尖らせる生活が長引いていることも影響している。

このような不快な作業を伴いながらも、プラスチックゴミの転写を行わなければならないのは、海や海岸に散乱する、あまりにも無残な捨てられたモノの存在をとりあげなければならないからである。モノというのは、生産、販売、運搬などの過程を経て、個人が所有するまでの間、そこに数多くの人が携わっている。人は必要または嗜好のためにモノを購入し、所持する間、快感覚を享受する。海や海岸に散らばるプラスチックゴミは、その一つ一つを取っても、長い旅を経て辿り着いたモノであるが、束の間で使用された後は、あるべき場ではない海や海岸に行きついてしまった。プラスチックゴミのカタチをそのまま転写することは、現代社会における海洋プラスチックゴミの現実のありようを刻印し人々に明白に示すことであり重要だと考えている。



図24 ビーチサンダル底跡

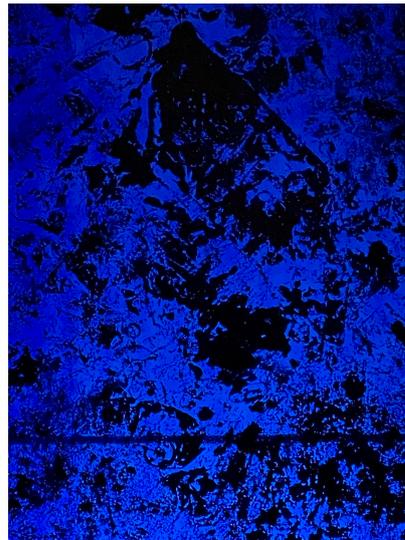


図25 プラスチック菓子袋跡

[2] 間

本作品は前面パネルと後面パネルを二重にしたものであるが、前面と後面を隙間無く重ねるのではなく、間が設けられる。ステンドグラスのパネルは1枚のガラス、つまり単層になっているものが大半である。

重層したガラスを用いた例として、ルイス・コンフォート・ティファニー社の作品があげられる。ルイス・コンフォート・ティファニー社ではステンドグラスに使用されるガラスを自社で製造していたため、作品の表現に適したガラスを作り使用することができた。さらに、部分的にガラスを重ねる技法を用いた作品も特徴的である。ガラスを重ねることで、光を透過した時、そこに多彩な表情が生まれる。また、人物像などを引き立たせるため、背景にある風景に不透明なオパールセントガラスなどを重ね、色や形をぼかすことで遠近感を与えるという革新的な技法を新たにもたらした。

例えば、『メモリアルウインドー 希望』[図26]では、キリストの衣服に重層のガラスを用いることで豊かな表情を生み出している。背景では、不透明なオパールセントガラスを用い、より一層キリストを引き立てると共に背景に奥行きが生まれ遠近感をもたらしている。

本作品でガラスを重ね見せることは、ルイス・コンフォート・ティファニー社の作品のように多彩な表情や遠近感の効果を意図したものとは異なり、前面パネルと後面パネルは、それぞれ異なる意味をもち、間を設けた。



図26 ルイス・コンフォート・ティファニー『メモリアルウインドー 希望』

写真出典：筆者撮影

(1) 間の効果

前面パネルと後面パネルを隙間無く重ねてしまうと、視線は前面と後面を同時に向けることになり一体化した面として見られることになる。しかし、前面と後面に間を入れることで、視線は前面、後面、間を行き来する。この視線の往復は、海とプラスチックゴミ、美と醜、善と悪という二極化している対象の境目である間、そこを行き来し彷徨うことで、海にプラスチックゴミが残存してしまった人間の行為について思考したり、プラスチックゴミが無い海の姿について想像したりする時を得るという効果をもたらす。

現在、海洋プラスチックゴミ問題は深刻な状況であるが、海洋プラスチックゴミを回収する機械、生分解性プラスチックの開発、海洋プラスチックゴミを利用した製品開発など、徐々に企業側の取り組みが行われている。消費者側も、より環境に良いモノを選択し使用する意識も少しずつではあるが浸透しつつあり、時折、各地でゴミ拾いをする団体も見受けられる。このような現状から、今という時は、将来の地球の姿を左右する大切な境目の時期であると考えられる。こうした境目、それは今作品において、間であり、今後、海が、改善の方向に向かうのか悪化の一途をたどるのか、分岐点の場なのである。

(2) 間の実験

前面と後面のパネルの間の距離、四方を閉じるか否か、を実験する。後面に色ガラス板を配置し、前面に転写の試作を置き、異なる距離、四方を閉じるか開けるかの間によって、前面パネルと後面パネルの見え方、間の感覚の違いを調査する。

<1> 四方を閉じた場合 図27



1. 前面と後面の間5cm



2. 前面と後面の間10cm



3. 前面と後面の間15cm



4. 前面と後面の間20cm



5. 前面と後面の間25cm



6. 前面と後面の間30cm

<2> 四方を開けた場合 図28



1.前面と後面の間10cm 2.前面と後面の間15cm 3.前面と後面の間20cm



4.前面と後面の間25cm 5.前面と後面の間30cm

<3> 四方を閉じた場合の結果

1.前面と後面の間5cm

前面は鮮明に見える。後面も鮮明に見える。前面、後面、間へと視線が向く。

2.前面と後面の間10cm

前面は鮮明に見える。後面の色も良く分かる。1.に比べ、間は空間が意識されやすい。

3.前面と後面の間15cm

前面は鮮明に見える。後面の色も良く分かる。間の空間が意識されやすい。

4.前面と後面の間20cm

前面は鮮明に見える。後面の色は若干薄い。間の空間は意識する。

5.前面と後面の間25cm

前面は鮮明に見える。後面の色が薄い。間の空間は意識する。

6.前面と後面の間30cm

前面鮮明に見えるが、前面のみ目立ち間が意識しにくい。後面の色も存在も目立たない。

<4> 四方を開けた場合の結果

1.前面と後面の間10cm

前面、色や転写の部分が良く分かる。後面の色も良く分かる。全体的に明るい雰囲気、間を感じにくい。

2.前面と後面の間15cm

前面ばかりが目立つ。後面の色は良く分かるが、前面に視線が向くため後面にあまり視線が向けられない。間に意識がいきにくい。

3.前面と後面の間20cm

前面ばかりが目立つ。後面の色は良く分かるが、前面にのみ視線がいく。間は前後というよりも、視線が横方向に素通りする。

4.前面と後面の間25cm

前面ばかりが目立つ。後面の色も薄い。間は前面と後面の意図する関係が無くなる。

5.前面と後面の間30cm

前面ばかりに視線が向けられる。後面の色も薄く曖昧。前面、後面がそれぞれ独立し間も感じられない。

結果として、前面パネルと後面パネルの間は、前後10cm～15cmで、四方を閉じる方法が、主題の意図を表すのに適切である。

[3] 後面パネル

後面パネルは、色板ガラスを素材としたレッドケイム技法により制作し、人工物の無い美しい自然のままの姿である海を表す。海は季節、天気、時間帯、波などにより多彩な色を見せてくれる。後面パネルに、青のガラスを選択した理由は2つある。まず、後面パネルが多色になると、前面パネルの転写が不明瞭になるが、青のガラスで統一することで、前面パネルの転写が明瞭になるからである。青のガラスは単色ではなく、少し濃淡を繰り返すような青のガラスを選択した。もう一つの理由は、色板ガラスの中でも、青は凝視すると、その中に引き込まれるような深淵な美を秘めており、前面パネルと後面パネルとの二極化した意味の相違を鮮明に表すと共に、海洋プラスチックゴミ問題について思考する時を促す色であると考えたからである。

後面パネルにおける、色板ガラスのカットは、「3-1 江戸の美德」で例に挙げた、一着分の生地を全て使う着物に見習い、端材の無駄を無くするため、直線カットのみで制作する。例えば、一枚の折紙の中心に円を描き、円を切り抜くと四隅が端材となるのと同じで、色板ガラスを曲線でカットした場合、目的に使うガラスピース以外の部分が端材となるからである。

また、日本の簡素な美を含有させるため、ガラス本来の美しさを見せ、極力ケイムを用いない方法で制作される。余分なものを削ぎ落とす日本の簡素な美を織り込むことで、静謐さが生まれ、環境問題という緊要な社会問題について、自由な想像力をもって静かに思考する時を得ることができる。

制作方法としては、色板ガラスをカットし、レッドケイムで組み上げ、半田付けをした後、レッドケイムと色板ガラスの隙間にパテ詰めをする。パテがはみ出した部分を取り除き、ガラスを磨きパテを乾燥させる。パテの乾燥後、ブラックパティナーという液剤でレッドケイムを黒くする。最後に再度ガラスを磨く。



図29 後面パネル1枚分

〔4〕 木枠

前面と後面のパネルが完成後、前後両面に各パネルを木枠に嵌める。木枠は、作品が自立するように箱形の形状にし、黒で塗装した。

〔5〕 展示方法

前面と後面のパネルは「間」を作り、観者が、より主題を体感出来るように立体的に設置する。展示する室内は照明を暗くし、後面パネルの後ろから作品が、ほのかに浮き立つように照明を当てる。展示場所に合わせ自由に展示する。

考察

考察1 「人間はモノを使うのではなく、モノに人間が使われている」

先にも述べたが、本作品において、ガラスにプラスチックゴミを転写する際は不快な気持ち先立った。元の所有者が分からない捨てられたプラスチックゴミを手にし、何故、人は不適切な場にゴミを捨てるのか、いつの間に、このような悲惨な状況をまねくことになったのか、様々な重苦しい思いを巡らせながら転写をした。しかし、何度も転写を続けるうちに、ふと不快感が消えていった。手中にあるプラスチックゴミは、生産、販売、運搬を経て、見知らぬ誰かが所有し、不法投棄されたプラスチックゴミである。このプラスチックゴミが長い旅路を経て手中にあり、転写をしていることにモノと自分との不思議な縁を思った。手

中にあるプラスチックゴミの生産者、販売者、運搬者、所有者の誰もが、作品の素材として転写されていることを知る術もない。モノとは、所有するまでの期間、実に多くの人々の手を経ていることを改めて実感しながら転写を続けた。現代の大量生産、大量消費社会の中で、人は、より多くモノを所有し、使用することが、豊かで幸福な人生であると錯覚している。より多くのモノを所有し、使用するために、モノのために働き、モノが幸福な人生を与えてくれると誤認している。過度にモノを追い求めた結果、大量生産、大量消費社会が繰り返され、ゴミが過剰に増え続ける結果となった。

考察2 「新たなスローガン、サーキュラーエコノミー＝循環型社会経済は、日本に古くからある、江戸時代のリサイクル制度やモノを大切にす文化と同じである」

昨今では、環境問題の解決を促進するために、新しいスローガンとして、サーキュラーエコノミー＝循環型経済社会が唱えられている。しかし、日本には、江戸時代に素晴らしいリサイクル制度が存在しており、古くからモノを大切にす文化がある。新しいスローガンを唱えずとも、もう一度、江戸時代のリサイクル制度やモノを大切にす文化を見直せば良いのではないかと考えた。

考察3 「1 芸術と社会問題 で取り挙げた作家からの影響」

ヴィック・ムニーズは、廃棄されたゴミを素材に芸術作品として変容させただけでなく、アートプロジェクトを通して、ごみ収集所で働く人々をポートレートのモデルにし彼らの人生を改善した。芸術作品は展覧するだけでなく、人々を変容する力があることをドキュメンタリー映画を通して確証を得た。制作をする上で、芸術作品が人に多大な変容をもたらす場合があることを心に留めておこうと考えた。

オラファー・エリアソンは、地球環境の急激な変化と危機に対し、現在の社会システム構造を根本的に変え未来を再設計する必要があると述べている。彼の作品が環境問題を主題としているにもかかわらず、暗澹としていないのは、彼の眼差しが未来に向いているからであり、作家の眼差しの方向が、作品に顕著に表出されている。こうした、環境問題に対する未来に向けた眼差しは共感を得た。修了作品『Okeanos』では、現況の海洋プラスチックゴミの惨状を表現するだけでなく、人工物のない自然の姿の海に未来への希望を託した。

アートユニット米谷健+ジュリアは、作品が多彩で独創的であるが、それらは歴史的観点を基点に入念な調査と実体験に裏付けされたものである。社会問題を取り扱う作品を制作する際、調査がいかに重要であるかを知り、本研究の指標となった。

クリスチャン・ボルタンスキーは、社会問題を主題にし、その作品の中で、誰もが唯一無二で尊い存在であることを問いかけてくる。このことを環境問題について照らし合わせ気付いたことは、自分が唯一無二の存在であることを自覚し、自己を大切にできる人は自然をも大切にでき、逆に、自分が唯一無二の存在であることを忘れ、自己を粗末に扱う人は自然をも粗末に扱う、ということであり、環境問題を考える上で、重要な鍵となるのではないかと考えた。また、彼の作品が静謐さを宿しているのは、彼の人に対する一貫した眼差しが根底にあるからである。作品を制作する際、その主題だけを表現するのではなく、作家独自の

貫した考えを根拠もつような作品を制作したいと考えた。これらの考えは、次への課題としてゆきたい。

5-5 第5章 まとめ

第5章では、ステンドグラスの歴史の中で、建築ガラスとしてのガラスに的を絞り、板ガラスの発明から、色ガラスへの移行、ステンドグラスの誕生とその経緯、キリスト教にみる光の概念にふれながら、ステンドグラスの新しい技法の発見と、それに伴う表現の変化について考察するものである。

20世紀以降では、キリスト教建築において、既存の概念とは異なる独創的なステンドグラスを制作した、アンリ・マティスの『ロザリオ礼拝堂ステンドグラス』と、ゲルハルト・リヒターの『ケルン大聖堂ステンドグラス』を例にあげ、述べる。

日本においては、明治時代によくステンドグラスがもたらされたが、その発端となる、宇野澤辰雄と小川三知が欧米で技術を学んだ背景を言及した。彼らの功績のおかげで、今こうして日本でステンドグラスの技術が継承されることとなった。

現代のステンドグラス作品の中からは、画家との協働作品の例として、JR上野駅、中央改札外コンコースに施工された、平山郁夫の『『昭和六十年春 ふる里・日本の華ステンドグラス』』と、現代ステンドグラス作家、佐藤新平の特徴的作品について述べる。

こうした歴史的な流れを経て、現代におけるステンドグラスとして新しい表現を模索した作品『Floats』と、それを原型とした修了作品『Okeanos』について、それぞれ、作品概要、制作工程、展示方法、考察を述べる。

修了作品『Okeanos』の原型となった『Floats』においても、ガラスを二重にした。そして、『Okeanos』では前面と後面の間をより広くとったため、意図にそった表現が可能となった。前面パネルで行ったガラスに絵具で転写するという方法について、さらに展開してゆこうと考えている。今回はガラスを二重にする方法を試みたが、もっと多層にする表現方法にも挑戦する予定である。これらの作品は、ステンドグラス作品で環境問題という主題を取り上げ制作する際、その表現をどうすべきかへの導入となるものである。

美しいものを見るというのは、心を和ませ、生活に潤いを与え、幸福感をもたらすものである。古代より連綿と続いてきたガラスは、長い歴史を経て、ステンドグラスという鮮麗な光の芸術を創出した。ガラスという美しい素材を再度見直して欲しいと願っている。

結

本研究の成果は以下の3つ挙げられる。

1つ目の成果は、研究の目的の1つである「独創的なステンドグラスを制作し展観すること」を達成した。

限られた主題で制作されることの多いステンドグラスにおいて、環境問題を主題とし作品を制作することは、ステンドグラスがもつ可能性を向上させることに繋がる。

ステンドグラスは中世のキリスト教会の建築様式の技術革新と共に誕生し、以降、素材の要であるガラス技法や他の素材、工具などの発展と共に多彩な表現が生まれた。日本におけるステンドグラスの歴史は明治時代以降から始まったため歴史が浅く、建築に施工されることが多い理由もあり、欧米に比べると目にする機会が少ない。そのため、日本において、他の芸術分野のように、ステンドグラスも建築から独立した芸術作品として同じように人々が出会う好機が多数あっても良いのではないか。そのためには、これまで限定された主題で制作されることの多かったステンドグラスに主題の多様性が不可欠である。

本研究では、環境問題を主題とし日本人の美意識の一つである簡素な美、そして、そこに通じるモノを大切に扱う日本人の心の美を内包した作品を制作し展観することで、独立した造形芸術としてのステンドグラスがもつ可能性を進捗させることを可能にしたと思われる。

2つ目の成果は、研究の目的の2つ目である「本研究を通じ、環境問題について自己の認識を向上させること」を達成した。

考察1 「人間はモノを使うのではなく、モノに人間が使われている」

それまで、環境問題については、文章や映像から知識を得ることが多かったが、特に、修了作品『Okeanos』を制作するために、廃棄されたプラスチックゴミを実際に手に取り素材とすることで、触感から問題を現実的に体感した。手中にあるプラスチックゴミが、生産者、販売者、運搬者、所有者を経ていることに思いを巡らせることで、モノを所有するまでの期間、実に多くの人々の手を経ていることを改めて実感した。より多くモノを所有し、使用することが豊かで幸福な人生であるという錯覚が、大量生産、大量消費社会を支えているのである。

考察2 「新たなスローガン、サーキュラーエコノミー＝循環型社会経済は、日本に古くからある、江戸時代のリサイクル制度やモノを大切にする文化と同じである」

環境問題を解決するためのヒントが、既に、日本に土台として存在している。これらを見直すことで環境問題を解決する一助になる。

環境問題については、調査による新たな知識を得ることができたが、作品を制作する際、また、完成した作品を観察する際に思考する時をもち、より深く環境問題について自己の認識を向上させることができた。環境問題についての自己の認識の向上は、次の作品を制作する際、必ず反映されると確信している。

3つ目の成果は、芸術という立場から環境問題を提示したことである。

環境問題は突如、生じた問題ではなく年月を経て、我々の目の届かないところで静かに進行していることも多く、深刻な状況が日々蔓延している。そして、深刻さが増幅している状況

であるからこそ、我々は環境問題について熟思する時間をもたなければならない。今節、芸術は多様な領域から関心が寄せられ、それと共に芸術の役割が幅広いものへと浸透しつつある。また、芸術作品の役割も、主題の多様化に応じて、役割もそれに依りて変わっている。なかでも、環境問題を主題とした作品についての芸術の役割は、観者が作品を通して認識を高めるだけでなく、他者と環境問題について対話をしたり、可能な範囲での行動を促すことである。モノを生産する側である企業の倫理的理念も重要不可欠であるが、個人が日常生活において、できる範囲で実行してゆくことが大切であり、それが積み重なることで良い結果を生み出してゆく。この問題解決への糸口へ導くために、あらゆる分野からの問いかけが役に立つ。とりわけ芸術は、その役割の一端を受け持ち、環境問題の解決の一翼を担う分野として最適である。なぜなら、芸術は文字や言葉にはない発信力と伝播力、そして影響力をもっているからである。

本研究において、制作で目指したことは、観者が環境問題に対して思考する時をもち、認識の向上を促すことができるような作品である。しかし、観者については、作品をどう捉えたのか、環境問題について認識が向上したのか否か、制作者には分からないのが難点である。こうした理由から、人との対話が浮上してくる。

ここで、対話が頻繁に行われる教育と環境について考察する。

登山家の野口健氏がエベレスト山のゴミ掃除活動をしている際、ゴミを捨てる隊と持ち帰る隊があることに気付いた。ゴミを持ち帰る隊は、ドイツ、デンマーク、ノルウェー、スイスといった欧州の国々であり、日本はゴミを捨てる隊に属する。ゴミを持ち帰る隊は、自国の環境教育が進んでおり、ゴミ問題に取り組む意識が高いので、こうした差が生じたと述べている[71]。こうした例からも、環境問題の認識を深めるには教育が欠かせないのではないかと推察される。

環境問題を芸術から取り組む指標が、倉敷市玉島に在る、大月ヒロ子氏主催の Idea R Lab である。ここでは廃棄されたモノや不用品を洗練した展示の仕方で陳列し、それらのモノを使ってアート・ワークを楽しみながら体験することができる。モノを大切にする日本人の美意識が通底している空間である[72]。

以上のようなことを指針に、研究の限定に対する今後の研究課題として、環境問題を主題とした芸術作品を展示する際、同時にアートを媒体にしたワークショップを開催し、誰もが気軽に環境問題にふれる機会を作る予定である。

そして、本研究で得たことを基軸に、さらに、造形芸術としてのステンドグラスの可能性をさらに追求し、その表現を探究してゆきたい。

地球の地殻と同組成のガラスが集まり色彩の交響を奏でる時、ステンドグラスの鮮麗な光は、我々の心を幸福と希望で満たすのである。

参考文献

1 芸術と社会問題

Arthur OLLMAN “Vick Muniz:The Rebirth of Wonder” Prestel; Illustrated edition, 2016.

東京都現代美術館監修「14名が考えるスタジオ・オラファー・エリアソンのサステナビリティ計画」『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.

東京都現代美術館監修、長谷川裕子「未来を聴くアーティスト オラファー・エリアソン エコロジーの実践としてのアート」『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.

米谷健+ジュリア『Dysbiotica ミクロからマクロへバランスが崩壊する世界』求龍堂、2020.

新共同訳「旧約聖書」日本聖書協会

クリスチャン・ボルタンスキー & カトリーヌ・グルニエ『クリスチャン・ボルタンスキーの可能な人生』佐藤 京子訳、水声社、2010.

国立新美術館監修、福満葉子「<アニミタス>と<ミステリオス>クリスチャン・ボルタンスキーの近作インスタレーションについての覚書」『クリスチャン・ボルタンスキー-Lifetime』水声社、2019.

国立新美術館監修「対談 クリスチャン・ボルタンスキー×杉本博司」『クリスチャン・ボルタンスキー-Lifetime』水声社、2019.

2 環境問題の現在地点

<https://www.wwf.or.jp/activities/basicinfo/3776.html#section1>

<https://natgeo.nikkeibp.co.jp/atcl/news/18/032600132/?P=1>

<https://natgeo.nikkeibp.co.jp/atcl/news/18/032600132/?P=2>

<https://www.eic.or.jp/library/ecolife/knowledge/japan04a.html>

<http://www.ei-sake.jp/history.html>

<http://glassbottle.org/ecology/sdgs/index.html>

<https://zwtk.jp/>

ベア・ジョンソン『ゼロ・ウェイスト・ホームーごみを出さないシンプルな暮らしー』服部雄一郎訳、KTC中央出版、2016.

奥野修司『本当は危ない国産食品「食」が「病」を引き起こす』新潮社、2020.

クレア・プレストン『ミツバチと文明』倉橋俊介訳、草思社、2020.

<https://www.wwf.or.jp/activities/basicinfo/40.html>

<https://www.tokyo-np.co.jp/article/45380>

<https://www.meatfreemondayjapan.com/aboutmfmaj/>

3 日本人の美意識と環境調和

石川英輔『大江戸リサイクル事情』講談社、1994.
柳宗悦『柳宗悦コレクション〈2〉もの』筑摩書房、2011.
神原正明『解説・日本の美術 美意識のルーツを探る』勁草書房、2001.
原研哉『白』中央公論新社、2008.
岡倉天心『茶の本』岩波書店、1929.

4 環境問題を主題に

<http://www.env.go.jp/council/03recycle/> [資料3]海洋プラスチック問題について.pdf

ペーター・ヴォールレーベン『樹木たちのしられざる生活 森林管理官が聴いた森の声』長谷川圭訳、早川書房、2017.

5 ステンドグラスの新しい表現へ

Labino, Dominik(1968):Visual Art in Glass. Iowa, WM.C.Brown Company publishers.

Morris Elizabeth(1988):Stained and Decorative Glass, London, Quintet Publishing Limited. 矢沢聖子訳(1990)『ステンドグラス—神の家を演出する光の芸術』美術出版社

由水常雄『火の贈りもの』せりか書房、1977.

Klein, Dan(1984):The History of Glass, London,orbis Publishing Limited.

Albert, Msrcl(1951):Stained Glass of the XIIth and XIIIth Centuries from French

Cathedrals, London, B.T.Batsford Ltd.

二見史郎『マティス 画家のノート』みすず書房、1978.

関直子「光を透す布 マティスの礼拝堂と一九五一年の展覧会」『ユリイカ 詩と批評 第53巻第5号 特集アンリ・マティス』青土社、2021.

ディートマー・エルガー『評伝ゲルハルト・リヒター』清水讓訳、美術出版社、2017.

ゲルハルト・リヒター『ゲルハルト・リヒター写真論／絵画論』清水讓訳、淡交社、2005.

西野路代「後退する過去 ゲルハルト・リヒター『ケルン大聖堂のステンドグラス』」『人文学報』No.510、2015.

<https://nagasaki-oura-church.jp/archives/112>

田辺千代『日本のステンドグラス 小川三知の世界』白揚社、2008.

田中千代『日本のステンドグラス 明治・大正・昭和の名品』白揚社

<https://jptca.org/publicart051/>

結

<https://noguchi-ken.com/ACTIONS/seiso.html>

大月ヒロ子『クリエイティブリユース - 廃材と循環するモノ・コト・ヒト』mille graph、2013.

参考映像

1 芸術と社会問題

[映1] ルーシー・ウォーカー監督『ヴィック・ムニーズ ごみアートの奇跡』ユナイテッドピープル、2011年

[映2] 【角川武蔵野ミュージアム】《最後の晚餐》：米谷健+ジュリア展・作品解説/ Ken + Julia Yonetani from Kadokawa Culture Museum 2021/01/14

<https://www.youtube.com/watch?v=0E9G0pc0ln0>

[映3] 【角川武蔵野ミュージアム】《Dysbiotica》：米谷健+ジュリア展・作品解説/ Ken + Julia Yonetani from Kadokawa Culture Museum 2021/01/14

<https://www.youtube.com/watch?v=tLbo9g1onW4>

註

1 芸術と社会問題

[1] Arthur OLLMAN “Vick Muniz:The Rebirth of Wonder” Prestel; Illustrated edition, p.44. 2016.

“So Muniz has not only transformed materials into art, he has transformed the lives of his collaborators. He upgraded their living conditions dramatically, just as certainly as he transforms plaster, dust, trash, and diamonds. Their lives are enmeshed in his art and he in their lives”

「まさにムニズは芸術として素材を変容させただけでなく協力者の人生を変容させた。彼が石膏、埃、ガラクタ、ダイヤモンドを確実に変容させたように、彼らの生活状況を劇的に改善させた。彼らの人生は芸術作品に、ムニズは彼らの人生に巻き込まれたのである。」
筆者訳

[2] 東京都現代美術館監修『オラファー・エリアソン ときに川は橋となる』「14名が考えるスタジオ・オラファー・エリアソンのサステナビリティ計画」フィルムアート社
p.131. 2020.

[3] 東京都現代美術館監修、長谷川裕子『オラファー・エリアソン ときに川は橋となる』
「未来を聴くアーティスト オラファー・エリアソン エコロジーの実践としてのアート」
フィルムアート社、p.156. 2020.

[4] <https://www.mot-art-museum.jp/exhibitions/olafur-eliasson/>

[5] 米谷健+ジュリア『Dysbiotica ミクロからマクロへバランスが崩壊する世界』求龍堂、
P.105. 2020.

[6] 新共同訳『旧約聖書』日本聖書協会、p.164.

[7] [http://meigata-bokushin.secret.jp/index.php?](http://meigata-bokushin.secret.jp/index.php?%E3%81%82%E3%81%AA%E3%81%9F%E3%81%8C%E3%81%9F%E3%81%AF%E3%80%81%E5%9C%B0%E3%81%AE%E5%A1%A9#)

[%E3%81%82%E3%81%AA%E3%81%9F%E3%81%8C%E3%81%9F%E3%81%AF%E3%80%81%E5%9C%B0%E3%81%AE%E5%A1%A9#](http://meigata-bokushin.secret.jp/index.php?%E3%81%82%E3%81%AA%E3%81%9F%E3%81%8C%E3%81%9F%E3%81%AF%E3%80%81%E5%9C%B0%E3%81%AE%E5%A1%A9#)

[8] 米谷健+ジュリア『Dysbiotica ミクロからマクロへバランスが崩壊する世界』求龍堂、
P.105. 2020.

[9] クリスチャン・ボルタンスキー & カトリーヌ・グルニエ『クリスチャン・ボルタンスキーの可能な人生』佐藤 京子訳、水声社、pp.18-22、2010.

[10] 同上、pp.131-134.

[11] 同上、p.166.

[12] 国立新美術館監修、福満葉子「<アニミタス>と<ミステリオス>クリスチャン・ボルタンスキーの近作インスタレーションについての覚書」『クリスチャン・ボルタンスキー-Lifetime』水声社、pp.56-57、2019.

[13] 同上、p.57.

[14] 国立新美術館監修「対談 クリスチャン・ボルタンスキー×杉本博司」『クリスチャン・ボルタンスキー-Lifetime』水声社、p.107. 2019.

2 環境問題の現在地点

- [15] <https://www.wwf.or.jp/activities/basicinfo/3776.html#section1>
- [16] <https://natgeo.nikkeibp.co.jp/atcl/news/18/032600132/?P=1>
- [17] <https://natgeo.nikkeibp.co.jp/atcl/news/18/032600132/?P=2>
- [18] ゴミ処理 <https://www.eic.or.jp/library/ecolife/knowledge/japan04a.html>
- [19] 一升瓶 <http://www.ei-sake.jp/history.html>
- [20] ガラス瓶 <http://glassbottle.org/ecology/sdgs/index.html>
- [21] 上勝町 <https://zwtk.jp/>
- [22] ベア・ジョンソン『ゼロ・ウェイスト・ホームーごみを出さないシンプルな暮らしー』服部雄一郎訳、KTC中央出版、2016.
- [23] 奥野修司『本当は危ない国産食品「食」が「病」を引き起こす』新潮社、pp17-19. 2020.
- [24] 同上、pp.21-71.
- [25] クレア・プレストン『ミツバチと文明』倉橋俊介訳、草思社、pp.209-210. 2020.
- [26] 奥野修司、前掲書、pp.101-112. 2020.
- [27] <https://www.wwf.or.jp/activities/basicinfo/40.html>
- [28] <https://www.tokyo-np.co.jp/article/45380>
- [29] <https://www.meatfreemondajapan.com/aboutmfmaj/>

3 日本人の美意識と環境調和

- [30] 石川英輔『大江戸リサイクル事情』講談社、p.125. 1994.
- [31] 同上、pp.266-267.
- [32] 同上、pp.254-254.
- [33] 柳宗悦『柳宗悦コレクション<2>もの』筑摩書房、2011.
- [34] 神原正明『解説・日本の美術 美意識のルーツを探る』勁草書房、pp.116-119. 2001.
- [35] 原研哉『白』中央公論新社、p.59. 2008.
- [36] 岡倉天心『茶の本』岩波書店、p.66. 1929.

4 環境問題を主題に

- [37] <https://www.env.go.jp/council/03recycle/>【資料3】海洋プラスチック問題について.pdf
- [38] ペーター・ヴォールレーベン『樹木たちのしられざる生活 森林管理官が聴いた森の声』長谷川圭訳、早川書房、2017.

5 ステンドグラスの新しい表現へ

5-1 ステンドグラスの歴史

- [39] Labino, Dominik : Visual Art in Glass , Iowa, WM.C.Brown Company publishers, p.15, 1968.

- [40] モリス・エリザベス『ステンドグラス―神の家を演出する光の芸術』矢沢聖子訳、美術出版社、pp.8-10、1990.
- [41] 由水常雄『火の贈りもの』せりか書房、pp.217-224、1977.
- [42] 由水常雄、前掲書、pp.224-227、1977.
- [43] 由水常雄、前掲書、pp.236-237、1977.
- [44] 同上、p.236.
- [45] モリス・エリザベス、前掲書、p.26、1990.
- [46] 『新共同訳旧約聖書』日本聖書協会、p.1、1988.
- [47] 『新共同訳新約聖書』日本聖書協会、p.163、1988.
- [48] 同上、p.181.
- [49] 同上、p.441.
- [50] 由水常雄、前掲書、p.230-241、1977.
- [51] Klein, Dan : The History of Glass , London,orbis Publishing Limited, p.48, 1984.
- [52] モリス・エリザベス、前掲書、p.33、1990.
- [53] Albert, Msrcel : Stained Glass of the XIIth and XIIIth Centuries from French Cathedrals , London, B.T.Batsford Ltd, p.9, 1951.
- [54] モリス・エリザベス、前掲書、pp.12-43、1990.
- [55] モリス・エリザベス、前掲書、p.35、1990.
- [56] モリス・エリザベス、前掲書、pp.20-33、1990.
- [57] 由水常雄、前掲書、 pp.233-246、1977.
- [58] 由水常雄、前掲書、pp.236-237、1977.
- [59] モリス・エリザベス、前掲書、pp.22-61、1990.
- [60] 二見史郎『マティス 画家のノート』みすず書房、pp.309-310、1978.
- [61] 関直子「光を透す布 マティスの礼拝堂と一九五一年の展覧会」『ユリイカ 詩と批評 第53巻第5号 特集アンリ・マティス』青土社、pp.84-85、2021.
- [62] 二見、前掲書、p.308.
- [63] デイトマー・エルガー『評伝ゲルハルト・リヒター』清水讓訳、美術出版社、pp.12-15、pp34-39、2017.
- [64] ゲルハルト・リヒター『ゲルハルト・リヒター写真論／絵画論』清水讓訳、淡交社、p.213、2005.
- [65] 西野路代「後退する過去 ゲルハルト・リヒター『ケルン大聖堂のステンドグラス』」『人文学報』No.510、pp.84-85、2015.
- [66] 同上、p.75-76、2015.
- 5-2 日本での漸進**
- [67] <https://nagasaki-oura-church.jp/archives/112>
- [68] 田中千代『日本のステンドグラス 明治・大正・昭和の名品』白揚社、p.212、2013.
- [69] 田辺千代『日本のステンドグラス 小川三知の世界』、pp.15-20、2008.

[70] <https://jptca.org/publicart051/>

結

[71] <https://noguchi-ken.com/ACTIONS/seiso.html>

[72] 大月ヒロ子『クリエイティブリユース - 廃材と循環するモノ・コト・ヒト』
mille graph、2013.

図版一覧

図1 ヴィック・ムニーズ『Picture of Garbage The Gipsy (Magna)』2008年、クロモジェニック・プリント、H76.2 × W61cm

写真出典：<http://vikmuniz.net/gallery/garbage>

図2 オラファー・エリアソン『溶ける氷河のシリーズ 1999/2019』2019年、Cプリント（30点組）H226.6cm × W478cm 写真出典：筆者撮影

図3 オラファー・エリアソン『クリティカルゾーンの記憶（ドイツーポーランドーロシアー中国ー日本）no.1-12』2020年、スチール、木、ボールペン、インク（黒）、紙、プラスチック、ボールベアリング、バネ、nos.1-6 H82.8 × W62.8 × D3.8cm. nos.7-12 H57.8 × W57.8 × D3.8cm 写真出典：筆者撮影

図4 オラファー・エリアソン『ときに川は橋となる』2020年、木、プラスチック、スチール、水、LEDライト、塗料（黒、白）、布、ワイヤー、モーター、コントロールユニット
写真出典：筆者撮影

図5 米谷健+ジュリア『最後の晩餐 / The Last Supper』2014年、塩、72×900×125cm
写真出典：<http://kenandjuliayonetani.com/ja/sakuhin/lastsupper/>

図6 米谷健+ジュリア『Dysbiotica - Man』2020年、磁器土、FRP、140×66×78cm
写真出典：<http://kenandjuliayonetani.com/ja/sakuhin/dysbiotica-family/>

図7 クリスチャン・ボルタンスキー『モニュメント』シリーズ、1986年、写真、フレーム、ソケット、電球、電球コード、150 × 30 × 5cm、作家蔵
写真出典：https://www.bunka.go.jp/prmagazine/rensai/diary/diary_059.html

クリスチャン・ボルタンスキー「Lifetime」国立国際美術館、2019年、CROSS TECH

図8 『Blue Ocean』H1043mm × W933mm / 4枚、ペットボトル飲料ラベル 接着剤
グラシン紙 アクリル板、2018年 写真出典：筆者撮影

図9 『Blue Ocean』部分 写真出典：筆者撮影

図10 『Eternal Flowers』サイズ可変、使用済みペットボトル、網、2021年
写真出典：筆者撮影

図11 『Eternal Flowers』部分 写真出典：筆者撮影

図12 『Signals』サイズ可変、使用済みガラス瓶、使用済みピアノ線・部品、2021年
写真出典：筆者撮影

図13 『Signals』部分 写真出典：筆者撮影

図14 『Sensors』サイズ可変、使用済み薬瓶の蓋、水引、2021年 写真出典：筆者撮影

図15 『Sensors』部分 写真出典：筆者撮影

図16 『Floats』サイズ350mm × 350mm、色板ガラス、レッドケイム、半田、パテ、透明ガラス、アクリル絵具、木枠、2021年 写真出典：筆者撮影

図17 『Floats』部分 写真出典：筆者撮影

図18 『Okeanos』H1365mm × W460mm × D235mm 8個、後面：色ガラス板、レッドケイム、パテ
前面：透明ガラス板、定着剤、アクリル絵の具、海洋プラスチックゴミ
木材、2022年 写真出典：筆者撮影

図19 『Okeanos』部分 写真出典：筆者撮影

図20 砂浜に残存するプラスチックゴミ 写真出典：筆者撮影

図21 海岸で回収したプラスチックゴミを洗浄し乾燥後、一部を並べた様子
写真出典：筆者撮影

図22 海岸で収集したプラスチック・ゴミを半紙に墨で転写した試作 写真出典：筆者撮影

図23 前面パネル試作 透明ガラス板にプラスチックゴミを転写 写真出典：筆者撮影

図24 ビーチサンダル底跡 写真出典：筆者撮影

図25 プラスチック菓子袋跡 写真出典：筆者撮影

図26 ルイス・コンフォート・ティファニー『メモリアルウインドー 希望』
写真出典：筆者撮影

図27 間の実験 <1> 四方を閉じた場合 写真出典：筆者撮影

図28 間の実験 <2> 四方を開けた場合 写真出典：筆者撮影

図29 後面パネル1枚分 写真出典：筆者撮影

研究活動報告（公募展応募及び評価・個展開催状況(実施年月日含む) 及び評価

2019年～2022年

1. 二人展「VOID」ZONE（倉敷芸術科学大学 博士後期課程二人展）
2019年2月7日－2月13日
2. B612展 岡山県天神山文化プラザ 第4展示室
（倉敷芸術科学大学 芸術学部 デザイン科主催）
2020年11月10日－11月15日
3. 個展「resequence」遊美工房
2021年7月27日－8月8日
4. 第72回岡山県美術展覧会 工芸部門 県展賞
2021年9月15日－19日
5. 倉敷芸術科学大学 博士後期課程修了展 加計美術館
2022年2月26日－3月6日

謝辞

本論文は、作品制作と相互関係を結びながら理論を進め執筆することができました。論文の執筆にあたり、指導教授の磯谷晴弘先生からは、先の見えない険しい道のりを松明で足元を照らすように導いてくださり、一步一步着実に歩みを進めることができました。懇切丁寧に参考となる資料も多数見せてくださることで構想を膨らませることができました。また、芸術に対する核心的姿勢も示してくださり、多くを学ばせて頂きましたことを心より感謝申し上げます。

論文指導に関しては、松岡智子先生からは、論文構成と言葉の表現について、的確にご指導頂き、順調に執筆を進めることができました。森山知己先生からは、論文の根幹となる部分への鋭いご指摘を頂き、単線的であったことを認識することができました。張慶南先生からは、作品および論文への明解で率直なご意見を頂き、次の展開へと繋ぐことができました。神原正明先生からは、丁寧に論文を見てくださり、細かい部分までご指導頂き、執筆を進捗することができました。近藤千晶先生からは、作品について随所で要点となるご助言を頂き、見守ってくださりました。五十嵐英之先生からは、油画の古典技法をご指導頂き、絵画表現について考察を深めました。濱坂渉先生からは、彫刻作品のご指導を頂き、初めて臨む立体作品を制作することができました。小出肇先生からは、作品講評会などで、いつも明快で温かいご助言を頂きました。馬場始三先生からは、中間報告会などで論文について論理的なご助言を賜りました。多くの先生方からの熱心な御指導により、無事に論文を執筆できましたことを深く拝謝申し上げます。

未曾有の疫病に世界が閉ざされた中、大学では即座にオンライン授業へと切替をして頂き、先生方も対応してくださり、学びが継続できたことを厚く御礼申し上げます。

学部生の皆様には講義を通して作品制作の参加をして頂きました。学院生の皆様からは、沢山の手助けと真直な意見、励ましの言葉を頂き、伴走して下さったおかげで、完走できたことを心から感謝致します。

個展会場である遊美工房の安原早苗様には色々とお世話になり、無事に個展を開催することができましたことを心より御礼申し上げます。

授業の一環で、大月ヒロ子様主宰の Idea R Lab を訪れた際は、不用品を活用するアート・ワークショップに参加させて頂き、環境問題を考える上での良い道標となりましたことに感謝の意を表します。

そして、いつも応援してくれた家族に心から感謝致します。

最後に、皆様のお力添えのおかげで、微力ながらも句点を打つ時まで辿り着くことができましたことを、衷心より御礼申し上げます。

ブライスタイン 佳優