

令和元年度

金沢美術工芸大学大学院美術工芸研究科

課程博士学位申請論文

プラスチック廃棄物を「痕跡」として捉えた美術表現

金沢美術工芸大学大学院  
美術工芸研究科 博士後期課程  
美術研究領域 油画分野  
学籍番号 1771004

早川 璃

## —目次—

序論 問題設定：プラチック片を使用した制作のはじまりと転換・・・	3
----------------------------------	---

第1章 プラスチックとそれによる海洋汚染について・・・	9
-----------------------------	---

- 1.1. プラスチックの歴史と基礎
- 1.2. プラスチックによる海洋汚染の概略
- 1.3. 太平洋に集まるごみ
- 1.4. マイクロプラスチックの脅威
- 1.5. 日本の海洋ごみの実態
- 1.6. 問題解決の難しさ
- 1.7. 表裏一体のプラスチック問題

参考資料・引用文献

第2章 葛藤に対するアプローチ・・・	21
--------------------	----

- 2.1. プラスチック問題に対する葛藤と初期のアプローチ
- 2.2. 「無視しない」姿勢に至る過程
- 2.3. 「無視しない」制作の実践
- 2.4. 現行の制作に現れた変化
- 2.5. 葛藤の過程を振り返る

参考資料・引用文献

## 第3章 プラスチック片を用いた制作と壁画技法の共通点・・・・・・・・・・ 37

### 3.1. モザイクの概要

### 3.2. フレスコの概要

### 3.3. フレスコとモザイクの共通点

### 3.4. モザイク・フレスコと自作品の相違点

### 3.4. 人類の「痕跡」としての共通点

### 3.5. 人新世を踏まえた制作の意義

### 参考資料・引用文献

## 第4章 自作品の独自性についての考察・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 60

### 4.1. 個展の概要

### 4.2. 他アーティストとの比較・検証①

### 4.3. 他アーティストとの比較検証②ヨーガン・レール

### 4.4. 他アーティストとの比較③万代洋輔

### 4.5. ダダイズム再考

### 参考資料・引用文献

## 結論・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 82

### 参考資料・引用文献

## 序論 問題設定：プラスチック片を使用した制作のはじまりと転換

プラスチックは人新世（アントロポセン）\*1の痕跡となる物質である。このことを意識して制作に取り組むようになった経緯をまず述べておこう。

筆者は金沢美術工芸大学の学部4年次から修士課程までを通して、セメントを重ねると同時にアクリルやラッカーなどのスプレー塗料を使用して着色を繰り返して作った下地の上に、固着材として白いセメントを落とし、海岸で採取してきたプラスチック片を張り付ける作品を制作してきた。海岸で採取したプラスチック片とは、プラスチックゴミが摩耗して浜辺に打ち上げられた漂着物である。作品のテーマに沿って、Google マップの衛星画像を下図として、上空から見た街並みに、家々や道路、車などに見立てた様々な色や形のプラスチック片を配置することで画面を作ってきた(図1)\*2。

様々な形の建物を建てたり壊したりしながら、様々な色の車や電車に乗って移動を繰り返し、変化を重ねていく我々の営みは、遠い空から見れば世界を漂っているように見えるだろうと想像し、プラスチック片という素材に人々の生活が移り変わっていく様子を重ね合わせて制作していた。



図1 <<Floating 1>>

W78×H50cm

2014 年

---

\*1人新世（アントロポセン）については、第3章で述べる。

\*2支持体は木製パネルにグラスファイバー製のネットを張り付けたものを使用し、それを地面と平行に配置し、水分を多めに混ぜたホワイトセメントを垂らすように何度も掛けて制作していた。

海岸に漂着したプラスチック片を制作の素材として使用するに至った動機は、偶然かつ単純なもので、砂浜を散歩していた折に足元に落ちていたプラスチック片が目にとまり、思い掛けずその色味や形がかわいらしいと感じたので拾って帰り、巧まずしてパネルに張り付けてみたことが始まりだった。

拾い集めたプラスチック片は、太陽の光に曝されて荒波にもまれて劣化しており、摩耗して小さくなった様子や風化した色合いがとてもかわいらしく、人工物でありながら、自然の手によって変化させられたことで、美しさを付与されているように感じた。以前はどこかの誰かのもとで使用されていたはずが、今は細かく砕けてももとの用途がわからないまでになってしまっていることに想いを馳せると、儚くもロマンがあるようにも思えた。

当初はこのように、プラスチック片の表面的な形容に対して素朴に魅力を感じるのみに留まり、単に制作上有用な素材のひとつとして使用していた。劣化したプラスチック片は投棄された廃棄物であり、それが流れ着いているということは、海洋環境が我々人間の手によって侵されている証拠であるということには薄々気づいていたが、そこに特段の意識を傾けて注視するまでになるには時間を要した。

さて、筆者がプラスチック片を採取していた場所は、主に石川県の内灘海水浴場だった。内灘町から羽咋市まで 30km ほど砂浜が続いている海岸の西端に位置する。修士課程 2 年の前期制作では、青いプラスチック片を大量に使用し、画面全体を覆う作品を構想したため、いつも以上に多量の素材を集める必要に迫られた。そのため、普段の収集場所だけでは足りず、夏場に海水浴場施設となっている場所から大分離れた地点までプラスチック片を収集しながら歩いて行った。

すると、大小さまざまなプラスチックがおびただしいほど大量に漂着している吹き溜まりのような場所に行きついた。何度も内灘に通っていたが、初めて見るその光景には驚愕を覚えた。プラスチック廃棄物が大量に散乱する現場を目の当たりにして、いよいよ海とプラスチックの間にある問題の深刻さを痛感しながら、プラスチック片を収集することになった。

この前期制作では、画面全体をプラスチック片で覆う計画を立てており、多量のプラスチック片を必要としていたため、細かいプラスチック片だけでなく、それ以上の大きさのプラスチック廃棄物も発見次第収集した。大きいプラスチック廃棄物はある程度原形を留めており、もとの完全な形や用途が想像しやすい。バケツの一部だったり食品の入ってい

たビニールだったり、以前には収集の対象にしなかったプラスチック片も観察し、収集していった。

やがてそれらに対して、小さいプラスチック片には感じることのなかった、過去にどこかで使用されていたことに対する生々しさを感じることに気づいた。もとは何かわからないほど、つまり廃棄物かどうかとも分からないほど砕けている、細かいプラスチック片にかわいらしさと愛着を覚え、「プラスチック片=かわいらしいもの」と思い込んで制作をしていたが、やはり大きめの漂着物は実際に廃棄物であって、ある程度の大きさのプラスチック片に対しては、何やら嫌悪感を覚えずにはいられなかった。

この出来事以来、素材の由来についての見識を深める必要を痛切に考えるようになった。漂着したプラスチック片を制作の素材として使用する以上、プラスチックの抱える諸問題と無関係ではいられず、それは筆者に現代社会の実情と直面することを強いるものであった。同時に、かわいらしく、興味深いものとして扱っていたプラスチック片が秘める負の側面に気づいたことで、自身の制作に対する葛藤が芽生えた。

そして、「Floating all over the world—世界を漂うプラスチック—」と題して修士論文をまとめる際には、修了制作の作品に関する考察だけではなく、プラスチックが海洋にどのような影響を及ぼしているのか、という環境問題についても調査した。

毎年おびただしい量のプラスチックが海へと流れ出ており、それは太陽光によって劣化し、砕けて細かくなりながらも、自然に分解されることがないため、半永久的に海の中を海流に乗って漂流し続ける。そしてプラスチック片は、石川県の浜辺だけではなく世界中の海岸に運ばれていく、という深刻な事態に気づき、その問題に向き合わざるを得なくなった。

修了制作以前の制作では、当時住んでいた金沢市小立野周辺や、実家のある北海道小樽市周辺など、思い入れのある地域の衛星画像を下図として、素材としてのプラスチック片が持っている魅力を引き出す画面作りを目標として、制作を行っていた。そこには、環境に対する問題意識やプラスチック、さらには現代文明の有り様に関する自身の考えは入っておらず、単にプラスチック片の色や形など表面的な視覚情報ばかりに着目していたことを思い知ることになった。

こうして、プラスチックについて調べる中で、想像の域を遥かに超えた深刻な環境問題が海とプラスチックの間に存在していることを知り、そのような背景がある素材を使用し

ていく以上、今までのような扱い方ではなく、深刻な現状と向き合うようなテーマを設定して制作に臨むべきだと痛感し、それが修士課程の修了制作のモチーフとなった。

《Floating around the world》(図 1)と題した作品では、北太平洋海域に 2 ヶ所ある、漂流ごみが集まりやすいとされている海域を中心とした世界地図をモチーフに選び、制作を行った。

《Floating all over the world》(図 2)と題した 2 つめの作品では、海洋ごみを通して日本と繋がりを持っている国々をテーマとして取り扱った。それらの中で、衛星画像で見たときに、海に接していて、建物や乗り物など、人が暮らしている証拠となるものが確認できる箇所をピックアップして下図とした。



図 2 《Floating around the world》

W300×H160cm

2017 年



図 3 《Floating all over the world》

W31×H30cm 24 点

2017 年

上述のテーマの制作においても、漂着したプラスチック片が持っている魅力を引き出すことは継続して目標とした。様々な問題を抱えるプラスチック廃棄物だが、波と太陽にさらされて色褪せ、欠けた姿はやはり魅力的である。もとは、人々の生活に資するものとして作り出されたのにも関わらず、打ち捨てられてそうなったのだと思うと切なくもある。

筆者を含め、現在生きている人々は総じてプラスチックの恩恵を多大に受けている側面があり、その恩恵を思うほどに、プラスチック片を暗いイメージのメタファーだけで使用したくないという思いもあった。

かつて海を漂っていたプラスチックに、変化を重ねていく人々の生活を重ねることも修了制作の両方に通底する主題とし、プラスチック片ひとつひとつの持つ色彩や形状を大切に扱い、漂っているような心地の良さに移ろいを感じる画面作りを目指した。

修士課程において、プラスチックが有する正負の両側面を切り離して考えられないが故に、自身の制作と現代社会の有り様に葛藤を覚えたが、それによって制作の主題が、個人的なものから世界や環境へと広がった。そのようなプロセスを経て、自身の制作の営みに社会との接点や現代性を感じ取らずにはいられなくなった。それはまた、作品を通して鑑賞者に提示すべきことであるとも痛感した。

プラスチック片を使用した作品を通して、表現者として自分は何を訴えたいのか。環境問題を強く訴え、生活を問い直したいのか、こういった環境問題があることを世間に知らせたいのか、それともこれまで人間が発展させてきた現代社会の有り方を肯定したいのか。自身の思想がどれにも強く該当せず、そうかといって問題を存知してしまった以上、以前のように、単にかわいらしい素材としてプラスチック片を使用することもできなくなった。

プラスチック片の持つ負の側面を知ったことに加えて、同じプラスチック廃棄物でも、大きさによっては廃棄物としての嫌悪感を覚えてしまう自己矛盾に気づいたことも、意識変化の要因のひとつであった。

プラスチックによる海洋汚染は、日本だけではなく世界規模の深刻な課題であり、一個人ではどうすることもできないほど大規模な問題であることから、自身の無力さを突き付けられ、制作によってそれと向き合うことを余儀なくされた。自身の制作では、大きな環境問題に対しては何の解決にもならないとわかっていながら、他人が調べた研究結果を基にしてプラスチック片について述べたり、やみくもに海洋汚染をテーマとして制作をしたりすることは無責任ではないかとも感じていた。

上に記した経緯で、プラスチックの海洋汚染問題をどのように領得し、どのように扱い制作をするべきか、ということが筆者にとって重要なテーマとなった。そして筆者は、この研究を通して、プラスチックを人新世（アントロポセン）の痕跡となる物質として強く認識するに至った。本論文は、その研究の取り組みをまとめたものであり、感性のみを頼



りにプラスチックを使用していた初期の制作から、環境問題への気づきによって生まれた葛藤と向き合う中で、それが現代社会の抱える諸問題の構図と共通していることを認識し、歴史的な背景や自身が置かれている境遇に対して、自覚的に意識する制作へと目覚めた過程の記録でもある。

第1章では、自身の制作における葛藤の原因となったプラスチックによる海洋汚染の現状と、現代文明を支えるプラスチックに関して概説する。第2章では、プラスチック片によってもたらされた葛藤が、筆者自身に「無力さ」を自覚させると共に「無視しない」姿勢を生む契機となり、それによって諸問題を止揚させ弁証法的発展の如く昇華を遂げた過程について述べる。第3章では、モザイク・フレスコについて概説し、伝統技法との対比を通して、プラスチックが人新世という新しい地質時代を生きる現代人の「痕跡」として特定されることについて述べる。第4章では、廃棄物に対する扱いや作品のコンセプト等を他のアーティストの先例と比較し、美術表現としての独自性を考察する。また、ダダイズムが起こった時代と今日における社会・経済面での時代背景の類似性を鑑みて、ダダイズムを再考し、歴史的な文脈における自制作の意義を探る。結論では、本論文を総括した上で、プラスチック廃棄物を使用した美術表現の現代における意義と展望を述べる。

## 第1章 プラスチックとそれによる海洋汚染について

プラスチック片を用いた制作における葛藤は、日常生活のあらゆる場面を支えているプラスチックが生態系を脅かすほどの環境問題を孕んでいることに気づいたことから始まった。プラスチックによる海洋汚染は、近年では、様々なメディアで取り上げられ、人々の関心が高まっているトピックでもある。本章では、人類の繁栄を支えてきたプラスチックの歴史と活用法を記述したのち、葛藤の発端ともなったプラスチックによる海洋汚染の現状に関して概説する。その上で、プラスチックのプラスの面とマイナスの面を切り離して考えられないことが、筆者の制作に葛藤を与え、それをいかに止揚・昇華するかという課題に直面したことを述べる。

### 1.1. プラスチックの歴史と基礎

最初のプラスチックが作られたのは 1870 年である。アメリカで、印刷工ジョン・ハイアットが偶然に薬液を零して樹脂状に硬化したもの、セルロイドを発見したのがプラスチックの始まりとされる。セルロイドは、値段が高い象牙の代用品として、ビリヤードの球の素材や、映画用のフィルムに使用されるようになった。その当時、ポリ塩化ビニルやポリスチレンはすでに発見されていたが、プラスチックが実用品として工業化されたのはこれが初めてであった。続いて、アメリカのレオ・ベークランドが、「ベークライト」とも呼ばれるフェノール樹脂を 1909 年に工業化し、カメラのボディや電話機に活用された。以後、生活の中で多種多量のプラスチックが様々な用途に利用されるようになっていった。なお、日本でプラスチック製造が発展したのは、大正時代にフェノール樹脂の国内生産が開始されてからであった。そして第二次世界大戦後、合成ゴムや合成繊維とともに、プラスチックが日本国民の生活に登場するようになった。さらに高度経済成長期には、本格的にプラスチック製品が大量生産されるようになっていった〔1-1〕。

プラスチックは、熱やアルコールに弱いなどの欠点があるが、着色・成形のしやすさと軽さ、値段の安さなど多くの利点があるため、年々使用される量が増えていった。日本プ

ラスチック工業連盟のホームページに掲載されている統計資料によると、2000 年頃の世界のプラスチック総生産量は 1 億 7,800 万トン、2012 年の調査では 2 億 8,800 万トン、2015 年には 4 億 700 万トンと、生産量が増大し続けている。〔1-2〕。

このようにプラスチックの利用が進んだのは、それが人類の生活にとってメリットがあったからである。プラスチックは一般に、酸、アルカリ、油に強く、ガス透過性が小さい。また、製造する際は高温で加熱されるため、細菌が混入しない。そのような特徴を活かし、プラスチックは食品容器や包装材料として幅広く使用されている。プラスチック製の容器に包装することによって、細菌の混入を防ぎつつ食品の鮮度を保つことができ、食品ロスの軽減にも役立っている。

さらに、軽量かつ錆びることが無く、様々な形状に加工できるプラスチックは、自動車の部品としても取り入れられている。平均すると、自動車の体積のうち 30%ほどがプラスチックで製造されており、ガラスの代替など、更なるプラスチック化が研究されてもいる。以前は金属が用いられていたパーツをプラスチックに置き換えて軽量化し、燃費を向上させることは、CO<sub>2</sub> 排出量の削減につながり、地球温暖化対策に重要な役割を果たす。

また、衛生的かつ生体適合性が高いことから、医療分野にも広く使用されている。注射器や輸血バッグ、レントゲンフィルムの他、体内に直接埋め込む人工心臓や人工関節、縫合糸にもプラスチックが使用されている。近年、感染症防止の観点から、ディスポーザブルなプラスチック製医療器具は多用され、安全な医療を実施するために必要不可欠な存在となっている。

その他、電子製品や建築物、スポーツ用品、レジャー用品、文具、玩具、農業、水産業など、プラスチックはあらゆる産業分野で活用されている。軽く丈夫であり、高機能で加工がしやすく、安価で大量生産が可能なプラスチックは、世界の技術発展と生活文化に貢献してきた結果、日常生活とは切り離せない存在となっている〔1-3〕。

## 1.2. プラスチックによる海洋汚染の概略

前節に記したように、プラスチック製品は各種日用品や工業分野、医療分野など幅広く使用されており、現代社会において欠かすことのできないものになって人々の生活を支え

ている。しかし一方で、生産量に比例して大量に廃棄されることとなり、環境汚染、ひいては生態系を脅かすまでの環境破壊を引き起こす要因となっている。

日本では、海洋を漂流している「漂流ごみ」、海岸に漂着した「漂着ごみ」、海底に積もった「海底ごみ」を総称して、「海ごみ (海洋ごみ)」と呼んでいる。英語では”marine litter”あるいは”marine debris”と呼ばれている。そんな海洋ごみの 6 割以上が汎用プラスチック製品であることが、国際的な調査、モニタリングによって推定されている (図 1-1) [1-4]。

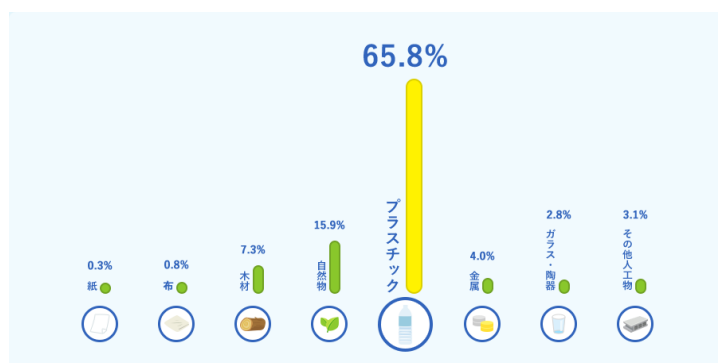


図 1-1 海ごみ 種類別の割合 (個数) [1-4]

大妻女子大学家政学部教授の兼廣春之による、プラスチック循環利用協会での講演によると、プラスチックによる海洋汚染が認知された始まりは 1960 年代、日本でプラスチックの大量生産が本格化された頃であった。最初に報告されたのは 1964 年のことで、深海性のミズウオがプラスチックを飲み込んでいるという事例であった。海洋に流出したプラスチックは海底に沈んでしまうものも多く、これをミズウオがエサと間違えて飲み込んだものと考えられている。そのころを境に、海洋に流出したプラスチックによる生物被害の事例が、世界中で多く報告されるようになっていった。プラスチック製品だけでなく、漁業に使用される漁網やロープにオットセイやアザラシなどの海洋動物が絡まるといった事例も数多く報告されるようになった。1990 年代に入ると、海洋ごみに関する国際会議が開催されるまでになり、世界規模で海洋ごみの調査や対策等の取り組みが行われるようになった。日本でも、気象庁や水産庁などによる日本近海及び太平洋海域の海洋ごみのモニタリング調査が行われた [1-5]。

つまり、プラスチック等による海洋汚染は、およそ半世紀前から問題視され、20 年以上前には世界規模での調査活動が行われるまでに深刻化していたのである。

では、プラスチックによる海洋汚染は食い止めることができたのだろうか。残念ながら、プラスチックの生産量が増えるにつれて、海洋ごみも増加しているのが実状である。

2016 年 1 月に発表された、プラスチック業界の専門家 180 人以上のインタビューに基づいて書かれた論文”The New Plastics Economy Rethinking the future of plastics”（世界経済フォーラム）によると、現在、世界中から海に流れ出るプラスチックの量は、1 年当たり少なくとも 800 万トンと推定されている。これは、1 分毎に 1 台のペースでごみ収集車を海へ放り込んでいるのと同じ量であり、この趨勢のまま海洋汚染が続いた場合、その量は 2030 年頃には毎分 2 台、35 年後には毎分 4 台のペースに増えていき、2050 年には海の中に存在するプラスチックの重量は、魚の量を上回るかもしれないとさえ懸念されている [1-6]。

### 1.3. 太平洋に集まるごみ

海へ流出したごみは、海流に乗って海面を漂流する。その過程で、一部は海岸に流れ着き、また一部は付着した汚れの重さによって深海へと沈んでいくが、多くは海面を漂流し続ける。海域によって海流は時計回りあるいは反時計回りの流れで循環しており、海面を浮遊するごみは漂流・移動し、ある海域に集まっていく。

北太平洋の中央（およそ西経 135 度から 155 度、北緯 35 度から 42 度の範囲）にかけての海洋ごみが多い海域は、「太平洋ごみベルト（Great Pacific Garbage Patch）」と名付けられている。その存在は、アメリカ海洋大気庁が 1988 年に公開した文書”THE QUANTITATIVE DISTRIBUTION AND CHARACTERISTICS OF NEUSTON PLASTIC IN THE NORTH PACIFIC OCEAN, 1985-88”で予測されていた。この問題がさらに広く注目を集めるようになったのは、カリフォルニアを拠点とする船長で海洋研究家でもあるチャールズ・モアが、トランスパシフィック・ヨットレースに参加した後、北太平洋環流を帰る途中に、莫大な漂流ごみの広がりを目撃したことをきっかけとして記された論文による。彼は、著書『プラスチックスープの海 北大西洋巨大ごみベルトは警告する』の中で、その時の光景について語っている。「やがて私はこのなめらかな海に、ごみが散らばっていることに気づき始めはじめた。あちらこちらに、奇妙なかけらや切れ端が

点々と浮いている。プラスチックのようだ。不思議な、ありえないことを見ている気分になる。最初に見たのを航海日誌に記していないので正確な日時はわからないが、おそらく1997年8月8日か9日と思われる。(中略) そのとき見たのは、プラスチックでできた薄いスープである。プラスチックの破片で調理し、ブイ、もつれた魚網、浮き、枠箱(漁船で漁獲物を分類したり、餌を入れたりしておくのに使われる)、その他もろもろの大きめの残骸といった「ゆで団子」があちこちに浮いているスープである」と〔1-7〕。そして、ハワイと西海岸の間の北東太平洋の広大な海域にプラスチックの破片が集中して浮いていることを確信したチャールズ・モアは、海洋学者カーティス・エベスマイヤーと共に調査・研究を行い、太平洋ごみベルトの実態を明らかにしていったのだ。

北太平洋海域には漂流ごみが集まりやすい海域が2ヶ所あり、ひとつはハワイ諸島やミッドウェー諸島周辺の海域、もう一つは日本近海の海域と言われている。様々な海流や気候の影響を受けるため、実際のごみの分布は一様ではないが、ごみの集まる海域の規模はそれぞれ日本列島の4倍ほどの面積に匹敵すると言われている。ごみの破片は海流によって、アジアの東海岸からごみの集まる海域まで1年以内に運ばれ、また北アメリカからの破片は5年ほどで運ばれるとされている(図1-2)〔1-7〕。

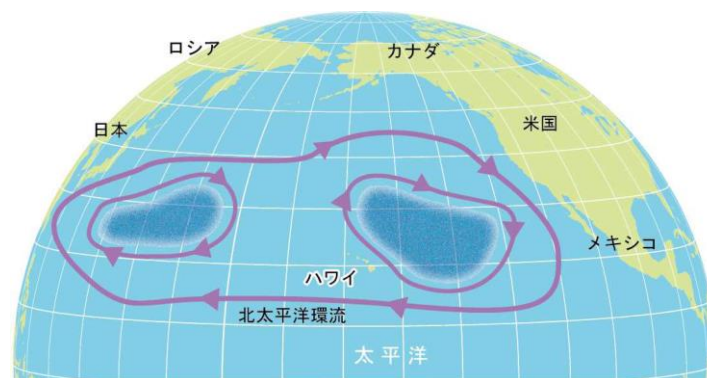


図1-2 ごみが集まりやすい地域〔1-8〕

海に流出したプラスチックは、太陽光とりわけ紫外線の影響で劣化し、細かく砕かれていく。しかし、人工的に製造されたプラスチックは、自然界でほとんど分解されないため、どれだけ細かくなってもマイクロプラスチックとして存在し続ける。やがて北太平洋海域の2つのごみの島に流れ着いたプラスチックは、目には見えないほどマイクロな

破片にまで分裂していく。1999年にチャールズ・モアが北東太平洋環流で行った調査によれば、海中のマイクロプラスチックの重量は、プランクトンのおよそ6倍であった〔1-9〕。

この海域はもともと、様々な海流が流れ込む資源豊富な場所であり、そのため植物プランクトンや動物性プランクトン、甲殻類、小魚などが多く集まっている領域でもある。それゆえ、これらのエサを求めて魚や鳥などが集まってくるわけだが、無数の浮遊性のプラスチックや漁業系廃棄物が流れ着いて漂っているのだから、ごみと海の生き物が共存している状態が生まれている。そのため生き物は、海洋ごみの影響を強く受けることになり、生命を脅かされるような被害も発生することになる。インターネット上には、海洋生物や海鳥の体にごみ袋が巻き付く・プラスチックのケースがはまってしまうなどして、動けなくなった動物の画像が数多くアップロードされている。海面に浮かぶプラスチック片を餌と間違えて誤飲してしまい、消化ができず死んでしまうこともある。ハワイ諸島の北西に位置するミッドウェー環礁は、ちょうど「太平洋ごみベルト」の中央あたりに位置しており、海ごみによる被害も大きい。写真家クリス・ジョーダンが参加する「ミッドウェープロジェクト」では、アホウドリの亡骸をありのまま写真に収めている。その腹部にはたくさんのプラスチックが含まれており、誤飲によって命を落とす生き物がいる実情を知ることができる〔1-10〕。

#### 1.4. マイクロプラスチックの脅威

海に流出したプラスチックの影響は、日本の近海にも強く表れており、NHKの情報番組「クローズアップ現代」でも、「海に漂う“見えないゴミ” ～マイクロプラスチックの脅威～」と題する特集が放送された（2015年10月29日）。海の生物を解剖して調査している東京農工大学の高田秀重教授によると、東京湾のイワシを調べた結果、64匹中49匹から平均3個のマイクロプラスチックが見つかったそうだ〔1-11〕。マイクロプラスチックが生じる要因としては、海洋ごみの大きなプラスチックが壊れてだんだん細かい断片になっていくことや、布からの合成繊維の脱落などが挙げられる。そのほかに、角質除去タイプの洗顔料などに使用するために生産されるマイクロビーズもある。

石油から作られたプラスチックは、油に溶けやすい有害物質を表面に吸着させる働きを

持っている。そして、汚染されたマイクロプラスチックを小魚が取り込み、さらにそれを食べる魚に有害物質が蓄積される。食物連鎖の中でそれが繰り返されることで、有害物質が濃縮されていくと考えられる。もしその魚を私たちが食した場合、汚染物質は排泄されずに、一部は脂肪に溶け込んで私たちの体内に蓄積されることになる〔1-12〕。

海に流れ出たプラスチックは、目に見えないレベルで人と野生生物に大きな影響を及ぼす段階に入りつつある。

### 1.5. 日本の海洋ごみの実態

小島あずさ・眞淳平の共著『海ゴミ—拡大する地球環境汚染』を参照すると、日本国内でもプラスチック廃棄物の被害は甚大であることがわかる。小島らは、日本各地で海ごみの実態を調査した結果、今や全国の海岸線にプラスチック廃棄物が漂着していると言っても過言ではないと述べ、その実情を以下のように記している。

「全国各地の海岸に漂着するごみの量がまったく減らず、拾っても拾ってもまた新たなごみが流れ着くという状況に、対応しきれない地域も出てきている。とくに高齢化が進んだ地域や離島では、住民による清掃はすでに限界に来ている。中腰になって散乱しているごみをひとつひとつ拾い、その場所から取り除くクリーンアップは、根気のいる地味な作業だ。植えた木を育てていくような見守る喜びや、作業自体の楽しみはほとんどない。何時間も汗を流してごみを集め終わっても、それはごみというマイナス要因を取り除いてゼロの状態に近づいただけのこと。時間がたてばまたごみは流れ着き、マイナスの状態にもどってしまう。さらに、外部からボランティアを募って海岸の収集ごみを回収できたとしても、集めた大量のごみを地域内では処理できず、処分場まで運搬しなくてはならない場合も多い。その際の費用は、すべて地元自治体の負担となる。こうした現状のもとでは、大量の漂着ゴミを「見て見ぬふり」せざるを得ない関係者がいても、責めることはできない。」〔1-13〕

プラスチック廃棄物を含む漂着ごみを処理する場合、有害物質を出さない大規模焼却施設で焼却、もしくは最終処分場で埋め立て処分をすることが定められている。離島や遠隔地など、これらの処理施設がない地域では、漂着ごみを船やトラックなどで処理施設まで



運搬する必要があり、それに莫大な費用がかかる。しかし、漂着ごみの排出者は不特定多数であるため、回収・処理費用を請求することができず、自治体の負担となってしまうことも多い。プラスチック廃棄物は、海洋に与える被害が甚大なだけでなく、漂着ごみとなって回収された後も厄介な存在なのである〔1-14〕。

前掲書には、日本国内の海ごみ被害の実状だけでなく、日本から海洋に流出している海ごみについても記述されている。2000年7月から2003年1月にかけて行われた東京海洋大学の兼廣春之教授の調査では、日本各地の離島における漂着ごみの流出国が赤らかった。対馬や南西諸島など一部の地域では、海外由来の漂着ごみの割合が多かったが、それ以外の地域では、日本国内から流出したごみの割合が上回っていた。日本人自身が多く、の廃棄物を流出し、日本の豊かな海岸線を傷つけていることが明らかとなった調査であった〔1-15〕。

日本から流出した廃棄物は、海外にも大量に流出している。それらは、日本周辺を流れる海流に乗って、北西ハワイ諸島や中部太平洋周辺に辿り着く。以下に具体的な被害の記述を引用する。

「たとえば、JEAN／クリーンアップ全国事務局は2002年春、ミッドウェーで回収されたコアホウドリの死骸の体内から検出されたごみのサンプルを、アメリカの研究者から提供された。このとき、提供を受けたコアホウドリのヒナ三羽の体内にあったごみは、合計80個以上のプラスチックごみであり、そのなかにはサインペンの本体、マヨネーズや合成洗剤のふたなど、多くの日本製品が入っていた。コアホウドリのヒナたちは、親鳥からプラスチックのごみを魚と間違えて与えられ、そのために幼い命を落としたと考えられる。」〔1-16〕

これは、1.3節で取り上げた「ミッドウェープロジェクト」にも関連する。アホウドリとそのヒナが悲惨な死を遂げる要因のひとつは、遠く離れた日本にあったのである。現地ではこのような被害が後を絶たず、日本語が記載された漂着ごみの多さについて問題提起がされている。

## 1.6. 問題解決の難しさ

たくさんの問題を抱えた海洋ごみ、その大部分を占めるプラスチックであるが、具体的な解決策は見つかっていない、というのが現状である。

一度流れ出てしまったごみは、地球の海全体に広がっていく。陸地の約 2.4 倍という広大な面積を占める海の表面から深海まで散らばっていく海洋ごみを、生き物を傷つけることなく効率的に回収するのは非常に難しい。砕けてマイクロプラスチックになったものの回収はさらに困難を極める。いずれにしろ莫大な費用が必要となることは言を俟たない。

また、たとえ回収した場合の処理も困難を極める。プラスチックは本来ならば再利用することが可能であるが、漂流したプラスチックの場合、塩分や汚れが多く付着していることに加え、多種多様な材質が混在しているため分別が困難であり、再利用には適さない。また、塩分を含むプラスチックは炉を傷つける可能性があり、さらにはダイオキシンを発生させることにもなるため、焼却処理にも不向きである。

海洋ごみのほとんどは、川を経由して陸地から海へ流れ出ていったと考えられているため、川のごみを減らすことは海洋ごみを減らすための有効な手段である。しかし日本だけでも 35000 を超える河川があり、すべてを管理するのは難しい。現に生活用品の不法投棄は後を絶たない。世界中の川を含めると、海までの侵入経路はさらに莫大な数となる。一番の解決策はごみそのものを減らすことであり、ごみ問題へと繋がっていくが、それもまた多くの課題を抱えている [1-16]。

海に出た漂流ごみは、ある国から流出したものであるにもかかわらず、海流に乗って移動し他国の海洋環境に被害をもたらす。そして、その逆の状態も引き起こす。そのため一国だけの問題ではなく、国際的な対応や取り組みが必要とされる。効果的に環境保全を推進するため、国連 (UNEP) の中で「地球海計画」が作られ、持続可能な開発目標 (SDGs) には海洋環境保全が目標として掲げられた。また 2019 年に開催された G20 サミットでは、2050 年までに新たなプラスチックによる海洋汚染を無くすことを目標に掲げる「大阪ブルー・オーシャン・ビジョン」が採用された。このように、相互に協力しながら海洋の環境問題に取り組む活動が行われる一方で、廃棄物に対する制度が十分に整っていない国も未だ多く存在する。海洋ごみは世界各国共通の問題だが、それについての認識や対応の足並みは必ずしも揃っていないのが現状である [1-17]。

## 1.7. 表裏一体のプラスチック問題

上述の通り、プラスチックは我々の生活にとって非常に有益で、もはやなくてはならない存在である。さまざまな工業製品に使用され、経済活動の主軸となっているだけでなく、医療や食品産業に関わる製品の多くにも使用されており、我々の生命や健康面をも担っている。その一方で、環境に甚大な被害を与え、食物連鎖を経由して生態系をも狂わせかねない危険な存在である。これらは表裏一体の関係であり、プラスチックと我々の生活が密接に繋がっているがゆえに、1.6 節で示した以上に問題解決を困難なものにしている。現代社会とそこで生きる我々現代人にとって、プラスチックの正の側面、負の側面は切り離して考えることはできないのである。

光が強まれば影が深まるように、非常に便利なプラスチックが有用であるからこそ、地球環境に及ぼした影響もまたあまりにも大きい。それは 1.5 節で取り上げたように「見て見ぬふり」せざるを得ないほど大量のプラスチックが漂着する、という形で我々の生活圏に影響を与えるまでになった。前掲書の『海ゴミ一拡大する地球環境汚染』の中に、大量のごみが漂着する越高海岸を調査していた際のエピソードがつつられている。「漂着ごみの調査をしていた際、その横を五十代後半くらいと見えるひとりの海女が通りかかった。彼女に、大量のごみが漂着している海岸の現状についてどう思うか聞いてみると、「わしらにはどうしようもねえ」と小さな声でひと言いと、足早に去って行ってしまった。」というエピソードである〔1-16〕。大量に漂着する廃棄物を前に成す術がなく、現実から目を逸らして仕事に励むしかなかったのだろう。環境問題に対して無力さを覚え、見て見ぬふりをしてしまった彼女を責めることはできない。

筆者も海岸で大量の漂着物と対峙した際には、一人の人間の力が及ぶ問題ではないと直感的に察知し、見て見ぬふりせざるを得なかった。しかし、見て見ぬふりを続けていては、プラスチック廃棄物の問題はただ進行していくばかりであることは言うまでもない。素朴にかわいらしい素材としてプラスチック片を用いて制作を行ってきた筆者は、いよいよ止揚・昇華という課題に向き合うことになったのである。次章では、制作を通して避け続けられなくなったプラスチックの海洋問題について、筆者なりの取り組みの過程を述べる。

## —参考文献・引用文献—

- 1-1. (a)KDA コーポレーション [https://www.kda1969.com/study/study\\_pla\\_history.htm](https://www.kda1969.com/study/study_pla_history.htm)  
(2019 年 11 月 22 日アクセス)  
(b)プラスチック図書館 [http://www.pwmi.jp/tosyokan/02\\_rekisi.html](http://www.pwmi.jp/tosyokan/02_rekisi.html) (2019 年 11 月 22 日アクセス)
- 1-2. 日本プラスチック工業連盟 <http://www.jpif.gr.jp/5topics/topics.htm> (2019 年 11 月 22 日アクセス)
- 1-3. (a)ナガセプラスチック株式会社 <https://www.nagaseplastics.co.jp/info/plastic/packaging> (2019 年 11 月 22 日アクセス)  
(b)日本プラスチック工業連盟 [http://www.jpif.gr.jp/00plastics/conts/iroirona\\_plastics.pdf](http://www.jpif.gr.jp/00plastics/conts/iroirona_plastics.pdf) (2019 年 11 月 22 日アクセス)  
(c)三菱ケミカルホールディングスグループ [https://www.m-chemical.co.jp/products/departments/mcc/ams/tech/1203155\\_7380.html](https://www.m-chemical.co.jp/products/departments/mcc/ams/tech/1203155_7380.html) (2019 年 11 月 22 日アクセス)
- 1-4. (a)海と日本 PROJECT <https://uminohi.jp/kaiyougomi/> (2019 年 11 月 22 日アクセス)  
(b)環境省「海洋ごみをめぐる最近の動向」[http://www.env.go.jp/water/marirne\\_litter/conf/02\\_02doukou.pdf](http://www.env.go.jp/water/marirne_litter/conf/02_02doukou.pdf) (2019 年 12 月 1 日アクセス)
- 1-5. プラスチック情報局「プラスチック循環利用協会講演会 (2014 年 9 月 2 日講演) プラスチックによる海洋環境汚染」<https://www.pwmi.or.jp/public/new/201501/index.html> (2019 年 11 月 22 日アクセス)
- 1-6. WORLD ECONOMIC FORUM <https://jp.weforum.org/reports/the-new-plastics-economy-rethinking-the-future-of-plastics> (2019 年 11 月 22 日アクセス)
- 1-7. チャールズ・モア、カッサンドラ・フィリップス『プラスチックスープの海北太平洋 巨大ごみベルトは警告する』海輪由香子訳、NHK 出版、2012 年、pp. 17-29
- 1-8. (b)環境省平成 29 年度漂着ごみ対策総合検討業務「海洋ごみ学習用教材高校生用」[http://www.env.go.jp/water/marirne\\_litter/conf/c02\\_15\\_shiryo02-2.pdf](http://www.env.go.jp/water/marirne_litter/conf/c02_15_shiryo02-2.pdf) (2019 年 12 月 1 日アクセス)

- 1-9. チャールズ・モア、カッサンドラ・フィリップス『プラスチックスプーンの海北太平洋  
巨大ごみベルトは警告する』海輪由香子訳、NHK 出版、2012 年、pp.97-113
- 1-10. OWS ミッドウェー環礁リポート 2011 <http://www.ows-npo.org/midway/> (2019  
年 11 月 22 日アクセス)
- 1-11. NHK クローズアップ現代 <http://www.nhk.or.jp/gendai/articles/3725/index.html>  
(2019 年 11 月 22 日アクセス)
- 1-12. ナショナルジオグラフィック <https://natgeo.nikkeibp.co.jp/atcl/web/18/053000010/>  
(2019 年 11 月 22 日アクセス)
- 1-13. 小島あずさ、眞淳平『海ゴミー拡大する地球環境汚染』中央公論新社、2007 年 pp.  
i -viii
- 1-14. 前掲書 pp.1-48
- 1-15. 前掲書 pp.110-129
- 1-16. (a)小島あずさ、眞淳平『海ゴミー拡大する地球環境汚染』中央公論新社、2007 年 p  
p.49-67  
(b)環境省平成 29 年度漂着ごみ対策総合検討業務「海洋ごみ学習用教材高校生用」[http://www.env.go.jp/water/marirne\\_litter/conf/c02\\_15\\_shiryo02-2.pdf](http://www.env.go.jp/water/marirne_litter/conf/c02_15_shiryo02-2.pdf) (2019 年 12  
月 1 日アクセス)
- 1-17. (a)公益財団法人 環日本海環境協力センター <http://www.npec.or.jp/unep/> (2019  
年 11 月 22 日アクセス)  
(b)外務省「SDGs とは？」<https://www.mofa.go.jp/mofaj/gaiko/oda/sdgs/about/index.html> (2019 年 11 月 22 日アクセス)  
(c)環境省「海洋ごみをめぐる最近の動向」[http://www.env.go.jp/water/marirne\\_litter/conf/02\\_02doukou.pdf](http://www.env.go.jp/water/marirne_litter/conf/02_02doukou.pdf) (2019 年 12 月 1 日アクセス)

## 第2章 葛藤に対するアプローチ

修士課程の修了制作を終えた時点で、偶然使用していたプラスチック片という素材には否応なく含意されてしまう問題があり、地球環境には予想を上回る事態が起きていることに気づいたものの、驚きが大きく、その段階では、テーマとしてどのように扱ったらよいのかわからなかった。また、第1章で概説したプラスチック片の抱える深刻な問題に対して、それに見合う強度を保った作品を制作することが出来るのだろうか、という不安もあった。博士課程に進学し、さらなる制作へと昇華するためにも、プラスチックの海洋汚染の問題について、専門家の見解をただ鵜呑みにするのではなく、それをどのように捉えているのか、そして、どう向き合うか、明確に意識する必要があった。

そこで本章では、筆者が自身の社会的境遇とともに、プラスチック廃棄物の問題について再度咀嚼し、葛藤に対するアプローチとして制作を継続する中で至った「無視しない」という姿勢について述べる。その過程において、筆者は「認知的不協和の解消」および「弁証法」を意識的に取り組んだ。

### 2.1 プラスチック問題に対する葛藤と初期のアプローチ

北海道の港町で育った筆者にとって、海は幼少のころから親しみ深い場所であった。海で遊ぶことが好きだったので、両親は年に何回も海に連れて行ってくれた。泳いで魚やカニを観察したり、海辺を散歩して落ちているものを拾ったり、ただ波を眺めていることも楽しかった。海は、訪れるたびに新しい発見がある大切な場所であった。時が流れて、制作の素材を海岸で収集するようになったのも、その経験を通して培われた興味・関心によるものだろう。

そういった思い出のある場所が、プラスチック廃棄物によって汚染されているという事実はショックなものだった。予想をはるかに上回る膨大な量のプラスチック廃棄物が海に流出し、マイクロビーズが漂い、これから生態系に起きる影響は未知数ということも恐ろしかった。そのことを知ってしまった以上、何か活動しなければならないという思いが芽

生えたが、しかし、環境問題に対する専門的な知識も技術も持たず、行政上の意思決定に何ら影響を及ぼせるような権限もなく、すでにプラスチック製品なしでは成り立たなくなっている社会に変化を起こす力があるとは到底思えない自分に、一体何ができるのだろうか。そういった自問自答の中で、唯一できることがあるとすれば、実際に海岸に行って、その様子を記憶し、そこに落ちているプラスチック片を収集することしかないのではないかと、そうすることで、海岸にプラスチック片という環境汚染の証拠が落ちているという事実を、誇張するのではなくありのまま伝えることが出来るのではないかと考えた。

それで、博士1年次の前期制作では、石川県能登半島の木ノ浦海岸や大島海水浴場など15の海岸を回り、それぞれの場所で収集したプラスチック片を使用して、収集した海岸周辺の衛星画像をモチーフに、15点の平面作品を制作した(図2-1)。



図 2-1 《Floating in the world -能登島-》

W23×H20cm 15点

2017年

プラスチックによる海洋汚染に対して危機感を覚え、自分に出来ることは何か、ということを考えながらも、一方でプラスチックはそんなに悪者だろうか、という疑問もあった。現代社会に生まれた筆者にとって、プラスチックは幼いころから身近な存在であり、プラスチック製品の存在しない生活というのはもはや考えられなかった。幼少期から、プラスチックで出来たおもちゃで遊び、ペットボトルに入ったジュースを飲み、プラスチックの袋で包装されたお菓子を食べて過ごしてきた筆者は、そのように便利で衛生的な生活がで

きることを幸せだと感じ、生活を共にする素材としてプラスチックに親しみを持っていた。だからこそ、海岸に落ちているプラスチック片にかわいらしさを感じ、収集するようになったのだろう。

しかし、プラスチックの海洋汚染について書かれた本や、インターネットの記事を読むと、プラスチック製品が溢れている現代社会に対しての批判的な意見も多く目にすることになった。大量のプラスチック製品に支えられている社会に生まれ育ち、それ以前を経験していない筆者にとって、自分の生まれた環境そのものを否定されているような感覚を覚え、認知的不協和に襲われずにはいられなかった。プラスチック生産量は確かに年々増えているが、それらが全て正しく処理され、再利用されていればこのような事態にはならなかったはずで、プラスチックによる海洋汚染を単純に糾弾していることが責任転嫁のようにも感じていた。

使い捨てされ、一方的に悪役とされているプラスチック廃棄物であるが、私たちの生活を支えてきたことに対する感謝の念もあり、作品の中でどうにか美しい存在として扱えないだろうか、と考えていたところ、アラン・ワイズマン著『人類が消えた世界』という書籍に出会った。ワイズマンの『人類が消えた世界』では、今この瞬間に人類が消滅したら世界はどのように変化していくのか、ということについて、実地調査と科学的資料を基に考察した事柄が記されている。そのなかで、すでに生産されたプラスチックが一体いつまで残るのか、ということについても考察されていた。「エジプトのピラミットには穀物、種子、そして髪の毛のような人体の一部まで保存されていました。日光を遮られ、酸素や湿気もほとんどない状態だったからです。(中略)現代のごみ捨て場も似たようなものです。水も日光もほとんどない場所に埋められたプラスチックは長いこと無傷のまま残ります。海に沈んで堆積物に覆われた場合も同じです」との記述は、それまでの私のプラスチックについての考え方を一変させた〔2-1〕。

エジプトの埋蔵品が、当時のエジプトでの生活を現在に伝えるように、プラスチックもまた、我々亡き後にその生活を伝え得る可能性があることに気づかされ、現代人が生存していたことを証明する証拠としての価値をプラスチック廃棄物に見出すことによって、マイナスではない扱いができるのではないかと考えた。これは、前掲書を手掛かりとして、人新世の訪れを筆者が察知した瞬間でもあった。なお、人新世については第3章で取り上げる。



そこで、これまでのように平面作品を構成する要素のひとつとして使用するのではなく、プラスチック片そのものに焦点を当てた制作に取り組んだ。その制作では、宝石や標本のように、1つ1つが貴重なものであるかのようにプラスチック片を掲示し鑑賞してもらうことで、自身がプラスチック片に感じている魅力を共有することを意図した。さらに、それぞれのプラスチック片を顕微鏡で拡大し撮影した写真も並置した(図2-2)\*1。

この取り組みは、博士課程1年次の研究発表展で展示している。



図2-2 《Floating plastics》

サイズ可変

2018年

プラスチックを拡大した写真は、一見すると自然物のようにも見える美しい図像であった。海岸で収集したプラスチック片の拡大写真と、同じく海岸で収集した貝や石、珊瑚などの自然物を拡大した写真を対にした、2枚組の作品も制作した(図2-3)。そうすることで、海洋汚染の元凶とされるプラスチック片という人工物と自然物、つまり、破壊するものと破壊されるものという対立した固定観念から解き放ち、両者を対等な創造物として扱うことによって、その関係性について再考を促すことが狙いだった。

---

\*1 顕微鏡は、拡大率が50~100倍のものを使用した。

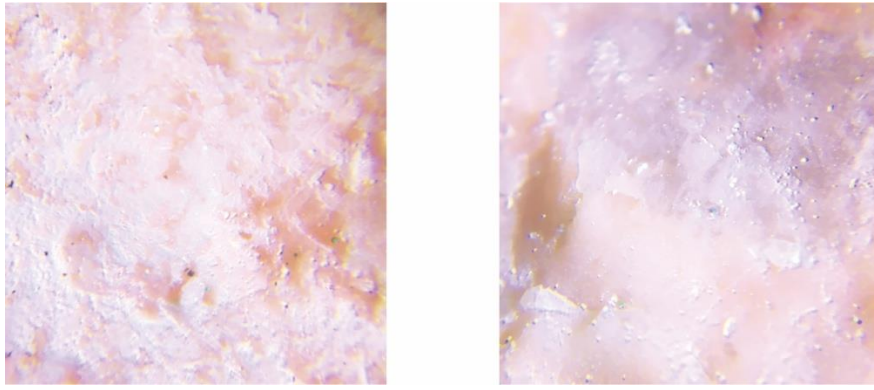


図 2 - 3      《Living proof      human&stone》

W410×H410cm

2018 年

## 2.2 「無視しない」姿勢に至る過程

前節に記した取り組み、すなわち、プラスチックによる海洋汚染について強く訴えなければ、という思いと、プラスチックの負の側面だけを取り上げたくない、という思いの中で行ったり来たりしながらの制作は、徐々に困難を極めていった。プラスチックの見方を転ずることで、環境との関わり方を見直す契機になり得ることを期待して取り組んだ制作であったが、そのコンセプトを強固なものにするために必要なことと、自身のプラスチックへの関心の間にある「ずれ」が徐々に大きくなっていったからだ。この乖離は、プラスチック片の魅力を軸に作品制作を行いながらも、同時にその裏にある環境問題への訴えを強めていかなければならないということに起因していた。

プラスチックは、大量生産、大量消費の現代社会を如実に反映する物質である。環境破壊の原因ともなるが、現代社会を支える、二面性のある存在でもある。それらが廃棄され海洋に流出し、太陽光を浴びて変容した状態に、人間が生きた痕跡としての価値を見出し、表現素材として取り入れることによって、さまざまな環境問題がある中でどのように生きるか模索することを目的に制作していたが、それを通して実感することは、自身の無力さであった。廃棄物を使用した制作を続けてきたが、それは海ごみの問題を根本的に解決し得るものではなかった。

そういった意味で、自身の制作は環境に対してプラスに働くものではなく、全くの徒労なのかもしれない、とさえ思えた。「知恵が深まれば悩みも深まり、知識が増せば痛みも増す」というコレヘトの言葉通り、プラスチック片による海洋汚染の深刻さを知れば知るほど、根本的解決に結びつかない制作の意識を自問自答することから逃げられなくなった。内省を繰り返すことによって、巨大な機構と化した現代社会に対する「無力さ」を痛感すると同時に、現代に生きる一人の人間として、考えや想いを探り続けていく契機となった。

無力感・徒労感から、一時プラスチックを使用した制作を断念しようとも考えたが、博士課程の3年になり、個展の開催が決定してからは、その展示がこれまでの集大成となることを目指し、プラスチック片を使用した一連の制作を振り返りながら、より一層プラスチックという素材についての考えを突き詰めていった。

振り返ると、初めて環境問題に触れたのは、小学校中学年の時であった。学校の授業で、様々な環境問題が起こっていることを学んだ。先生は生徒に対して、「このままでは地球はだめになる。あなたたちが変えていかなければならない」ということを話していた。「地球がだめになる」という言葉の破壊力は凄まじく、相当な危機感を覚えた筆者は、すぐさま行動しなければと思い、帰宅後にゴミ拾いをしたいから火ばさみを貸してくれ、と親に頼んで驚かせた。何かせずにはいられないほど、環境問題に対して恐怖を覚えたのだった。

中学、高校でも、環境問題を扱った授業はあった。その頃には、「そんなに大変なことになっているならば、まず大人たちで何とかしてくれよ！まだ解決する力がない私たちに、問題を押し付けないでくれ！そもそもそういった問題は、上の世代が積み上げてきたもので、直接の原因ではない私たちが、なぜ解決しなければならないんだ」と憤りを感じ、環境問題の警告を口で言うだけの大人に対して無責任さを感じていた。年齢を重ねた今ならばわかる。筆者が環境問題を学んだ教師や、その他の大人たちは、当時のまだ幼かった筆者と同様、環境を変えるだけの力を持ってはいなかったのだ。彼らは、次の世代に問題を伝えることしかできないことを自覚し、それが自分たちの役目だと思っていたのだろう。

時が流れて、大人に分類される年齢になった筆者も、いまだに無力なのだ。しかし、無力であることを理由に、次の世代へ問題を伝えて、横流しにするだけでよいのだろうか。たとえ、できることが何もなかったとしても、根本的解決に繋がらないとしても、向き合うことをあきらめて問題を手放した時点で、次の時代を生きていく世代に対して無責任すぎるのではないだろうか。未来を担うことになる者に対して、私が感じたような理不尽さ

や、だめになるほど手に負えない状態の地球を任される絶望感を、一方的に押し付けるようなことはしたくない。しかし、問題を解決できる可能性をほとんど持っていない私がやれることは、ほぼないと言ってもよい。しかし、無力でちっぽけな自分であっても、どうにか問題と向き合っていかなければならない。

結果、無力であることを自覚した上で、今ある状態から目を逸らさずに向き合いたいという結論に至り、「無視しない」をキーワードとして設定し、再びプラスチックを使用した制作を行った。

## 2.3 「無視しない」制作の実践

省みると、私が海岸でプラスチック片を収集している時、自分が魅力的だと思うプラスチック片を見つけようとするあまり、それ以外のプラスチック廃棄物を無意識に排除していた可能性があることに気づいた。この省察は、岡崎乾二郎の著書『抽象の力』の中にある、雪の結晶を通しての人間のものの捉え方についての以下のような記述に触発されたことだった。

「たとえば人々が思い浮かべるような、理想的に完成された（写真家が好むような）雪の結晶はほとんど滅多に表れない。中谷宇吉郎が雪の研究を始める契機に、ウィルソン・アルウィン・ベントレー（1865-1931）の写真集『雪の結晶』（Snow Crystals, 1931）を見たことが大きな刺激になったのはよく知られている。けれど中谷はベントレーの写真に撮られているような、完全に見える雪の結晶が、実際は滅多に現れないことにこそ興味を持った。自然のプロセスの中ではむしろ複雑に変態した、一見失敗したような、奇形とも思われる（多くの人に見捨てられ、忘れ去られてしまう）雪の結晶のほうがはるかに多いのである。（中略）つまり、雪の結晶に見出される形態の明晰さ、強度は、それだけを選択して見ようとする人間の理念を反映しているにすぎない。」〔2-2〕

プラスチック片を拾い集めていた場所には、無視しきれないほど大量のプラスチック廃棄物が散乱していた。そして、筆者は無意識のうちにプラスチック片を選択的に拾い集めていた。かわいらしいプラスチック片を選び好みし、嫌悪感をもよおすようなプラスチックごみを避けて排除していた。この負の側面を避けて快樂原則に盲従しがちな人間性の事

実を直視し、自分自身の内面にも向き合わざるを得なくなったのである。

臭い物に蓋をするという慣用句があるが、それは、私に限らず、成熟していない人間の側面と思われた。「無視しない」をキーワードにするならば、これまで見て見ぬふりをしてきたものや、魅力的に感じる事が出来ず制作の素材として選ばなかったプラスチック廃棄物も使用した上で、初めて意義があるのではないかと考えるようになった。

その結果、初期の制作において選択しなかった大きさや形状のプラスチック廃棄物を使用した、立体作品を制作することとなった。それらは決してかわいらしい素材ではないが、排除してはならない素材であり、それらが組み合わさってこそ全体が構築されることを提示することにした。そこで再び、葛藤を覚えるきっかけとなった、プラスチック廃棄物が大量に漂着する海岸へ行き、そこに落ちているプラスチック片を収集し、また、漂着したプラスチック廃棄物を積み上げて、オブジェを制作した(図 2-4、2-5)。これはオブジェと言えどオブジェだが、山積する問題そのものを暗示している。

この制作の目的は、プラスチック廃棄物が漂着している様子を見て、それらに触って動かすことによって、自らの体にプラスチック廃棄物の存在を愚直に記憶させる行為でもあった。無力で、ともすれば都合の悪い存在を見て見ぬふりをしてしまう私が、「無視しない」ためには、体当たりで素材にぶつかるしかないと思ったのである。時には自分の体より大きいプラスチック漂着物を運び、自分の身長より高く積み上げていき、崩れても納得がいくまでやり直した。そうすることで、一度人間の生活から切り離されてしまったプラスチック廃棄物との関係をもう一度築き上げようと試みた。また、問題と向き合う姿勢を打ち出すために、そのプロセスも重要であると考え、海岸でプラスチック廃棄物を収集し積み上げる様子を、映像や写真を用いて記録することも同時に行った(図 2-6、2-7)。



図 2 - 4 オブジェ

2019 年 6 月 13 日



図 2 - 5 オブジェ

2019 年 7 月 1 日



図 2 - 6 制作記録、映像

2019 年 6 月 13 日



図 2 - 7 制作記録、写真

2019 年 7 月 1 日

## 2.4 現行の制作に現れた変化

プラスチックの問題点と向き合い、問題を「無視しない」制作に新しく取り組むその一方で、これまで主体としてきたプラスチック片自体の魅力を引き出す制作も継続していた。葛藤と向き合い、様々な思考錯誤を経た結果、それらにも変化が現れた。

壁画技法とプラスチック片を組み合わせた平面作品のシリーズでは、これまで衛星画像を下図として、プラスチック片を上空から見た家々や道路などに見立てて配置する制作方法を採っていた。プラスチック廃棄物の海洋問題について学び、それらに対して目を逸らさずに向き合いたいと考えたとき、海岸でプラスチック片という海洋汚染の証拠である物質を収集している行為を、制作において更に重要視するべきではないかと思い至った。どのようにしてその行為性を作品に取り込むかが課題となった。

以前の制作では、時間をかけて大量に収集したプラスチック片の中から感性を頼りに取捨選択して使用していたため、いつどこでそのプラスチック片を収集したのか、という情報が作品に反映されていなかった。そこで収集の方法を変更し、30秒や1分、3分、5分、10分など、時間を決めてプラスチック片収集を行い、収集したプラスチック片のまとまりごとに、場所・日付・何時から何時にかけて収集したか、を記載し、保存するようにした。一方、制作の際には取捨選択をせず、例えば1分間で収集したプラスチック片が10個だとしたら、その10個全てを使用して一つの画面を構成した。図像は衛星写真を下図とするのではなく、収集したプラスチック片の色や形状から想起して画面上に配置した。出来上がった作品のタイトルには、制作の際にイメージした言葉に加えて、画面上のプラスチック片を収集した分数を記載した。今や、どの海岸にも必ずと言っていいほど落ちているプラスチック片だが、筆者の作品を鑑賞する人々の多くは、画面上のプラスチック片が全て海岸で収集されたことを知ると驚く反応をする。そのことから、マイクロプラスチックの話題がニュース等で多く取り上げられるようになり、プラスチックによる海洋問題についての知名度は上昇したものの、実際にプラスチック片を注視したことのある人は未だ少ないということを感じていた。鑑賞者と共有の時間を表す単位を用いて、短い時間でもこれだけのプラスチックが拾えるという海岸の現状を作品に内包させることを意図した。

さらに、下地には壁画技法を用いて、石灰と珪砂を混合したモルタルをあえて着色せず、白色の状態でパネルに塗り、プラスチック片を埋め込むことで、摩耗したプラスチック片



の独特な形状や淡い色合いといった、筆者が魅力的に感じているプラスチック片の要素を強調した画面作りを行った。作品によっては部分的に珪砂の物質感が見て取れるような箇所を作り、プラスチック片が漂着した砂浜を想起させるような下地とした\*2。一見プラスチック片のかわいらしさやユニークさに目が行きユーモラスに見えるが、その実、大量のプラスチック片が海岸に落ちている現実をも察知できる作品を目指した(図 2-8、2-9)。



図 2 - 8 《Circle-3minutes》

W23×H23cm

2019 年



図 2 - 9 《Scatter-1minute》

W23.3×H16.5cm

2019 年

プラスチック片を顕微鏡で拡大し、撮影した写真を使用したシリーズも引き続き制作していた。プラスチック片の拡大写真と自然物の拡大写真を対比させつつ、等価な存在として捉える作品を主体として、その様式のバリエーションを模索した。

海岸にてプラスチック廃棄物を収集する際、目に留まった自然物も同時に収集していき、プラスチック片と並行して自然素材の漂着物のストックも増やしていった。海岸に漂着している自然物の多くは白みがかかった色やグレー、黒色が多いのだが、まれに鮮やかな色味を持つ貝殻や石があり、それによって作品も多彩になっていった。プラスチック片と自然物の拡大写真を1対1で組み合わせたものだけでなく、4枚組や9枚組の作品も制作した(図 2-10、2-11)。

---

\*2 強度を上げるため、パネルに酢酸ビニル樹脂系エマルジョン型接着剤と珪砂を混ぜたものを塗り、その上に石灰・珪砂・少量のセメントを使用したモルタルを鋳で塗り、下地を作った。



撮影した中には、制作者である筆者でさえ、区別がつかないほど図像が似ている自然物とプラスチック片の拡大写真もあり、物質の由来が異なっていたとしても、ミクロの世界で少なくともその図像について言えば、自然物とプラスチックに大きな差は存在していないのだと改めて感じた。

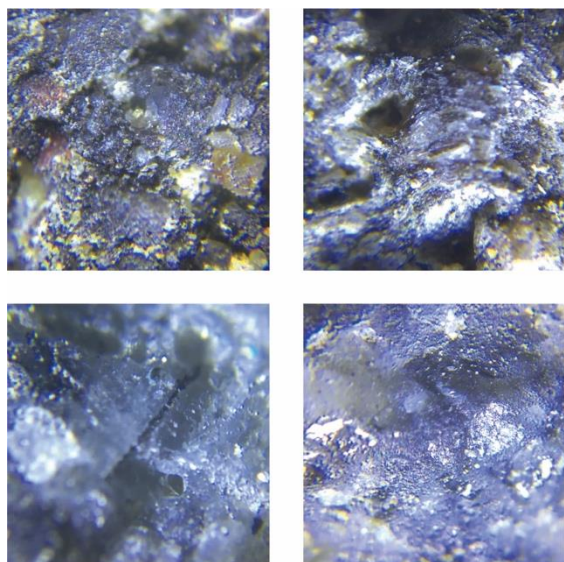


図 2 - 10      《Proof of existence Black》  
W12.3×H12.3cm  
2019 年

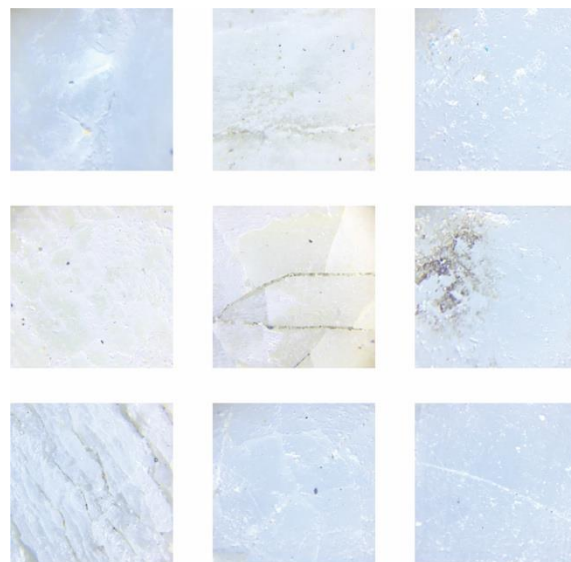


図 2 - 11      《Proof of existence White》  
W8.3×H12.3cm  
2019 年

ここで想起されるのは、チャールズ・イームズとレイ・イームズによる映像作品《**Powers of Ten**》である〔2・3〕。ピクニックするカップルの様子を真上から捉えたカメラは、徐々に上空へと上昇していく。やがて大気圏を抜け、太陽系を捉えたのち銀河系を垂直に飛び出し、宇宙の果てに辿り着き、暗闇を捉えたカメラは、その後再びピクニックの場面に戻り、次は男性の手の甲に迫っていく。皮膚を通過し、細胞に入り込み、遺伝子構造の電子に迫り、炭素原子核内にまで入り込む。量子運動が見えるほどクローズアップすると、その光景は地球が点ほどの大きさになるまで宇宙を進んだ先の光景と非常に似通ったものになる。人間の体内の極微な世界が、途方もないほど巨大な宇宙と共通している不思議な現象は、この世界に何らかの秩序が存在していることを想起させる。

すでに古代ギリシャにおいて、ピタゴラスは、数的・美的な秩序をもとに世界が形成さ

れていると考え、ギリシャ語で「秩序、調和」を表す「κόσμος (コスモス)」という言葉を使い宇宙を表わした。また、ルネサンス期には、宇宙全体をマクロコスモス、人間の身体や魂をミクロコスモスと呼び、それら是对応関係にあると考えられていた〔2・4〕。全くスケールの異なる両者に、それぞれ秩序を見出していたのである

プラスチック片と自然物は、一見すると全く異なる存在に思えるが、それは人間の固定観念が大きく作用している。顕微鏡によって垣間見たごく微少な世界は、プラスチック片・自然物共に美しく、そこには調和と秩序が存在しており、コスモスとの繋がりを感じられるものであった。

## 2.5 葛藤の過程を振り返る

プラスチック片への純粋な好奇心に端を発した筆者の制作であったが、現代社会を支えているプラスチックが、一方で生態系を脅かすほど甚大な環境問題の原因となっている現状に気づき、筆者は大きな葛藤を抱えることとなった。それは上述のような過程を経て、筆者を現代社会の秘める問題へと向き合わせ、自身が無力な一個人であるという自覚と、それでも現代社会を取り巻く問題に対して「無視しない」姿勢で向き合う決意を生んだ。

ここで、フェスティンガーの認知的不協和とヘーゲルの弁証法を手掛かりとし、その過程をもう一度振り返り、考究することを試みる。

「認知的不協和」とは、アメリカの心理学者レオン・フェスティンガーによって提唱された社会心理学の概念である。社会心理学は、人々が、信念・態度・行動間の一貫性を求めるように動機づけられているという仮説に基づいた心理学である。人が自身の中で相互に矛盾する2つあるいはそれ以上の認知を同時に抱えたときに生じる緊張状態、またその時に覚える不快感を指す用語が認知的不協和である。そして、認知的不協和が生じると、人は不協和の量を低減するように動機づけられ、行動を起こすようになる〔2・5〕。

著者の場合、最初に引き起こされた認知的不協和は、制作の素材として使用していたかわいらしいプラスチック片が、海洋汚染の原因である事への気づきから始まった。その後、プラスチックによる海洋汚染について調べる中で、想像を超えた深刻な状況を知り、しかしその一方では、あらゆる側面で日常生活を支えていながら、顧みられることのないプラ

スチックの恩恵に対する扱いに憤りを覚え、それが新たな認知的不協和となった。そこから制作を通して自身の内面・心境と向き合い、プラスチック廃棄物に対しての考えを突き詰めるうちに、身近な存在としてプラスチックに親しみ、物質的に恵まれた環境で育ったことを幸せに感じる心境と、それが便利で衛生的なものであったにせよ、自ら望んで得た環境ではないのにもかかわらず、それによって引き起こされた問題を担わなければならないことに対する不満の間から生じる認知的不協和、プラスチック廃棄物を使用した制作で環境問題にアプローチし、美しい海を保護するためにも何か行動したい、という願いと、あまりに大きく複雑な、プラスチックの海洋汚染という環境問題に対して出来ることがほぼ何もない、自分が実に無力な存在であるという自覚から生じる認知的不協和など、幾つもの認知的不協和が引き起こされた。

制作をきっかけに引き起こされた最初の認知的不協和はプラスチック片を素材として扱う筆者特有のものであるが、それ以降に生じた認知的不協和は、意識の俎上に載りさえすれば、筆者だけでなくプラスチックという物質に依存して暮らす全ての現代人を襲うことになる。しかし、あまりに一般に浸透している物質であるが故、改めてプラスチックについて考える機会は少ないように思われる。近年ニュースなどで取り上げられたことにより、プラスチックの海洋汚染については広く認知されるようになった。だが、「自分一人が気を配ったところで解決する問題ではない」「ニュースが環境問題について大げさに報道しているだけだろう」など、不都合な事実に対しては先ず「否認」という防衛機制が働いて、認知的不協和に至らない。

しかし筆者は、プラスチック廃棄物を使用した制作を継続することによって、これらの認知的不協和と向き合わなければならなくなった。その中で、プラスチック抜きでは現代社会が成り立たないという現実と直面し、その事実を否定することが自己の存在の否定に直結するという二律背反の状況に陥った。それは筆者にとって、対立し認知的不協和を生み出している命題のどれもが重要であることを改めて認識させる契機となった。

その気づきから、プラスチック廃棄物による環境問題やそれを内包する現代社会、自身の置かれた状況に対して、無力でありつつも「無視しない」で扱うという姿勢が生まれた。それによって筆者は、諸問題がままならない状態をも包括し、それらに向き合う姿勢とともに作品へ取り込むという新たな試みによって、制作を進展させるに至った。また、「無視しない」という課題が生まれたことによって、複数に分かれた制作方法は、方法こそ異な

るものの共通の目的を有するものとなり、筆者の制作を拡張し特徴づけるものとなった。

続いて、筆者が制作において辿った過程をヘーゲルの弁証法に照らし合わせて考察する。ゲオルク・ヴィルヘルム・フリードリヒ・ヘーゲルはドイツの哲学者であり、弁証法の論理にそって展開する絶対的観念論を説いた人物である。本来は対話法・問答法を意味する弁証法であったが、ヘーゲルはこれをすべてのものが矛盾・対立を契機として変化・発展していく論理として捉えた。ヘーゲルは、「一般に有限なものは自己自身のなかに自己と対立し、矛盾する契機を含んでおり、こうした対立・矛盾を止揚することによって、より高次のものへと発展し、移行するものである」ことを主張した〔2-6〕。止揚とは、ヘーゲルの用いたドイツ語 *aufheben* (アウフヘーベン) の訳語である。原語には、否定する・高める・保存する、という 3 つの意味があり、ヘーゲルはそれらを弁証法の根源要素とした。

「事物が発展する場合、ひくい段階のすべてがすてさられ、たかい段階が突然あらわれるのではなく、前者の外形はすてさられるが、その外形にふくまれていた内容はたかい段階にひきあげられる。そしてこの内容はふるいままではなく、あたらしい連関と秩序のなかに組み込まれ、あたらしい形式をとり、あたらしい事態に同化された材料として保存される。それが止揚である」〔2-7〕 弁証法的発展では、低い段階の否定を通じて高い段階へ進むが、高い段階のうちに低い段階の保持していた内容が保存され、矛盾する諸要素が発展的に統合されることが止揚である。

筆者は、制作をきっかけとして覚えた葛藤に対し、様々な方法でアプローチしていく中で、さらに多くの認知的不協和に囚われ、葛藤と対峙する局面に立たされることになった。結果的にそれらと向き合う手段として制作を行い、諸問題に対し「無視しない」姿勢を表すに至った。それは、矛盾する諸要素を美術という媒体を通して結合し発展させる行為であり、諸要素を統一のなかに止揚させる行為に他ならないと認識するに至った。

## —参考文献・引用文献—

- 2-1. アラン・ワイズマン『人類が消えた世界』鬼澤忍訳、早川書房、2009 年、pp.201-228
- 2-2. 岡崎乾二郎『抽象の力』亜記書房、2018 年、pp.229-252
- 2-3. Eames Office 《Powers of Ten with Japanese translation》 <https://www.youtube.com/watch?v=KQ3vRjZD8h4>

e.com/watch?v=paCGES4xpro (2019 年 11 月 29 日アクセス)

2-4. フィリップ・P.ウィーナー『西洋思想大事典』荒川磯男編、平凡社、1990 年、pp.334-335

2-5. M.W.アイゼンク『認知心理学事典』新曜社、2002 年、pp.342-344

2-6. 下中邦彦『哲学事典』平凡社、1985 年、pp.1285-1287

2-7. 前掲書 pp.705-706

### 第3章 プラスチック片を用いた制作と壁画技法の共通点

筆者は当初、プラスチック片をセメントで固着する制作方法を採用していた。その手法は、モザイク・フレスコといった壁画技法を混合させたような方式であった。自己流の制作工程では、作品の耐久性に問題が生じたため、それを解消する目的で伝統的な壁画技法の技術を応用するようになったが、技法的な面のみならず、自身の制作の歴史的な位置づけの考察に資すると考え、プラスチック片を用いた制作と並行して、モザイク・フレスコについても研究の対象とした。

本章ではまず、モザイク・フレスコそれぞれについて概説したのち、共に壁画技法と呼ばれるそれらに共通している要素について述べる。その後、伝統的な技法であるモザイク・フレスコと、筆者が使用するプラスチックという化学物質の相違点を挙げたのち、「人新世」という新しい概念に焦点をあて、プラスチックが人類の痕跡となる可能性について言及する。

#### 3.1. モザイクの概要

モザイクとは、広義でいえば断片化された素材を組み合わせて、あるイメージを具現化したものであるが、伝統的には、大理石やガラスといった素材を割って細かいピースを作り、それらを貼り合わせて画面を構成したものを指す。さまざまな色彩の石、練りガラス、金地ガラスの断片を生乾きのモルタルに埋めて、種々の文様や人物主題を表し、壁面ないし床面を装飾する芸術であり、ギリシャ神話の文芸を司る女神ムーサ（Μοῦσα）の複数形ムーサイ（Μοῦσαι）が語源となっている〔3-1〕。造形する図像に合わせて石を選択し、それを刃のついたハンマーと専用の割台を使用して割り、テッセラと呼ばれる石の小片を作り、それをセメントや石灰を混ぜたモルタルによって壁面あるいはパネルに固着する技法である。硬質な素材を使っているため頑丈であり、顔料の素材となる石や宝石をそのまま使用しているので、コストはかかるものの色彩が劣化しない。絵画と異なり、細かい濃淡を表すことは困難であるが、大きな屈折作用をもたらす素材を使用しているため、光を反

射あるいは吸収することによって、非常に透明感のある美しい壁面をつくり出すことが可能である〔3-2〕。

モザイクの萌芽は、メソポタミアの古代都市ウルクの神殿に見ることが出来る。円錐型のチョークのような形をした数色のテラコッタが神殿の柱に埋め込まれており、通称コーンモザイクと呼ばれる。ウルクは古代オリエントの最後の都市文明で、楔形文字が発明された紀元前 2900 年頃にこの柱も作られた。現在ではベルリン、ペルガモン美術館に所蔵されている。

より具体的な表現がなされている、限存する最古のモザイクは、大英博物館に所蔵されている《ウルのスタンダード》である。シュメール初期王朝の都市国家ウルの遺跡から出土した。紀元前 2600 年ごろに作られたと考えられている。ラピス・ラズリの青色を背景に、石灰岩や貝殻で表現された戦争や宴の様子、当時の高い技術と文化を現代に伝えている(図 3-1)〔3-3〕。



図 3-1 《ウルのスタンダード》〔3-4〕

紀元前 2600 年頃、ウル出土

大英博物館

紀元前 2000 年頃にはモザイクを装飾として建築に取り入れるようになり、床の舗装として小石を敷き詰めた初期の舗床モザイクが現れた。しかしこの時点では、まだ小石の敷



き詰め方に装飾的意図は含まれていなかった。紀元前 5 世紀のギリシャになると、黒色と白色の小石を使用して構成されたものが現れた〔3-5〕。

4 世紀頃であり、ギリシャ・マケドニアの都市ペラから出土した《アレクサンダー大王の獅子狩り》は、その初期の作品である。モザイクには玉石が使用されており、細部で輪郭を必要とする場合には線状に加工された鉛が併用され、線の表現が部分的に強調されている(図 3-2)〔3-6〕。



図 3-2 《アレクサンダー大王の獅子狩り》〔3-7〕

紀元前 300 年頃、ペラ出土

ペラ考古博物館

次いでヘレニズム時代になると、均等な大きさのサイコロ状に加工した石（テッセラ）を使用して作られる、オプス・テッセラトゥムと呼ばれる舗床モザイクが出現した。テッセラが使用されるようになってからモザイクの技術は飛躍的に発展し、それにともなって表現力も洗練されていった。紀元前 2 世紀頃には、テッセラを使用してモザイクを制作する技術がギリシャから各地に広まり、ヘレニズム末期からローマ時代にかけて新たなモザイク技法が開発された。オプス・テッセラトゥムで使用されるものよりも小さいテッセラが用いられるオプス・ウェルミクラトゥムや、原図の輪郭や明暗に従ってテッセラを裁断するオプス・アレキサンドリヌム、様々な色の大理石から作られた大型のテッセラを使用して幾何学模様を構成するオプス・セクティレなどである。



東京藝術大学教授の工藤晴也は、「テッセラの発明により色彩の選択肢が広がり、色彩の混色や明暗法等、複雑で細密な表現が可能となった。さらにテッセラという基本形が確立したことによって分業化が進み集団による作業も容易になった。このように、紀元前 2 世紀頃には現代につながるモザイクのスタイルは確立されていた」と述べており、モザイクの技法は紀元前 2 世紀にはすでに円熟していたことがわかる〔3-8〕。

モザイクはヘレニズム時代に発達し、それがローマ人によって継承され、建築の発展と相俟って多くのモザイクによる傑作が生み出された。古代ローマの都市ポンペイの「ファウノ（牧羊神）の家」と呼ばれる貴族の邸宅であった場所からは、アレクサンダー大王とペルシャのダレイオス 3 世によるイッソス川での戦いが描かれた《イッソスの戦い》が発見された。紀元前 100 年ごろの作品と推察されている。紀元前 4 世紀にアレクサンダー大王の勝利を記念してギリシャの女流作家フィロクセノスが描いたとされる絵画を原画とし、2～3mm 四方のテッセラを用いたオプス・ウェルミクラトゥムにより精緻な描写がなされている（図 3-3）〔3-9〕。



図 3-3 《イッソスの戦い》〔3-10〕

紀元前 100 年頃、ポンペイ出土

ナポリ考古博物館

シチリアのピアッツァ・アルメリーナで発見された広大な別荘の床面は、ほとんどがモザイクによって装飾されており、その合計は 3500 m<sup>2</sup>に及ぶ。様々な動物が捕獲され、船に積み込まれる様が描かれている。当時モザイクによる制作が盛んであった北アフリカ出身のアーティストによる作品と推察されている〔3-6〕。

キリスト教時代に入ると、モザイクは聖堂建築の装飾として重要性を与えられるようになった。4 世紀前半のモザイクでの材料や表現方法は、ローマ時代の技術を踏襲するようなものであったが、次第に独自の表現方法が確立されていった。舗床から壁面や天井に表現の場を移し、素材も大理石から、顔料で色付けされたズマルトと呼ばれるガラスや金・銀箔を板ガラスに挟んだものに変化していった。ズマルトによって色彩選択の自由度が増し、金・銀を使用した荘厳な表現が可能となったことで、聖書の世界をより精巧に描写し、キリストの健在する神聖な空間を演出できるようになった。

540 年～755 年まで東ローマ帝国政府の所在地であったイタリアのラヴェンナには、ビザンティン様式の建築物とモザイクが数多く現存している。中でも、5 世紀から 6 世紀末に建築されたラヴェンナの初期キリスト教建築群に施されたモザイクは、当時のものとして最高の保存状態で保たれており、建築物とともにユネスコの世界遺産に登録されている。526～547 年に渡って建築されたサン・ヴィターレ聖堂もその一つである。建立当時は全面が大理石とモザイクで装飾されていたと言われているが、現在ではその多くは消失している。しかし、内陣の天井と壁面全体に当時のモザイクが残されている。聖書の人物や場面をモチーフに、ユスティニアヌス大帝とその后テオドラを中心とした物語が幾何学的な画面構成で展開された煌びやかなモザイクは、ビザンティンモザイクを代表する傑作である(図 3-4)。

ビザンティンモザイクとは、5～6 世紀から 12～13 世紀までの教会堂内外を飾ったモザイクの総称である。当時、個人が所有する携帯用のアイコンがモザイクによって制作されることもあった〔3-6〕。



図 3-4 《ユスティニアヌス帝、主教マクシミアヌスと従者たち》〔3-11〕

紀元前 300 年頃、ペラ出土

ペラ考古博物館

その後、ビザンティンモザイクは豪華絢爛なキリスト教美術の表現体系に適合し、厳格な宗教上の規律に従った表現がなされた結果、図像は様式化していった。726～843 年の間に起こった 2 度のイコン破壊運動では、モザイクもその対象となり、多くの作品が破壊された〔3-12〕。

モザイクは、偶像崇拝が禁止されているイスラム教においてモスクを装飾する幾何学的な構成として取り入れられる一方で、イタリア・ルネサンスではフレスコや油彩画、テンペラ画が美術の世界を牽引していく存在となっていた。この時代以降、モザイクはその堅牢な特質から、油彩の模写作品として利用されるようになり、モザイク作家は画家が描いた原画をできるかぎり忠実に再現することに尽力し、職人的技巧に傾倒していった。結果として、モザイクは油彩技法の模倣に陥り、固有の表現力を失い衰退していった〔3-7〕。

しかし近代に入り、アントニオ・ガウディがモザイクを建築様式に取り入れ、造形様式としての価値が再確認された〔3-2〕。

### 3.2. フレスコの概要

フレスコは「新鮮な」という意味のイタリア語に由来し、石灰を配合したモルタルを支持体として、それが未乾燥のうちに描画する壁画技法である。石灰と砂を混ぜたモルタルを使用し、アリッチョと呼ばれる下塗りの層を一層以上塗り、その上にイントーナコと呼ばれる上塗りの層を重ね、その上に描画する。

イントーナコが乾かないうちに水溶性の顔料で描写するフレスコの代表的な技法をブオン・フレスコという。単にフレスコと言った場合、ブオン・フレスコを指す場合が多い。

「真のフレスコ」という意味を持つこの技法で作られる画面は、消石灰と大気中の二酸化炭素が化学反応を起こし徐々に乾燥すると同時に、炭酸カルシウムの層が形成され、そこに顔料が定着し、石灰の硬化とともに完全に一体化し、極めて強固な状態となる。

このように、石灰の炭酸化による硬化という化学的現象において顔料が定着される点が最大の特徴であり、結合剤を必要とする他の絵画技法は媒材によって色調が変化するのに対して、顔料の自然な状態での色彩が得られる。

モルタルが乾燥してから顔料に固着剤を加えて描く技法をフレスコ・セッコといい、修正や加筆に用いられることがあるが、ブオン・フレスコと比較すると堅牢性に乏しく脆いため、後にその部分だけが剥落することも珍しくない。ブオン・フレスコで制作する場合、気温や湿度にもよるが、一日以内に描き上げることを要求される。修正も困難であるため、素早い描写と高い技術が要求される〔3-13〕。

フレスコ画の嚆矢は、ラスコーやアルタミラに見られる先史時代の洞窟壁画である。石灰岩の上に動物の血や油を混ぜた土で直接描かれており、最大限の好条件で密閉され続けてきたため、偶然にも天然のフレスコ画となって現在までその姿を残している〔3-14〕。

また、紀元前 6000 年からエジプト文明では多くの壁画が制作されており、フレスコによるものと分類されることもあるが、富山大学名誉教授の丹羽洋介は、その支持体が石灰ではなく石膏であることを指摘する。石灰に比べ、石膏は低い温度で焼成可能であり、建築資材としてより早く発達していたことが理由としてあげられる。しかし丹羽は、フレスコがエジプトで誕生した可能性についても次のように言及している。「石膏とともに石灰が建築材料として登場してくると、石膏と石灰の併用が行われた。石膏に石灰を混ぜた混合

モルタルによるスタッコ\*1もあるし、石膏スタッコの上に石灰を薄くかけた壁面もあるという。このように石灰を壁材として使うことが多くなり、しかもその壁には描画、着彩されていたとすればフレスコ画法が発見される条件は十分そろっている。現存するものでフレスコ画と断定できる作品を私は知らないが、エジプト 4000 年の間にフレスコ画法が生まれたと考えるのが自然な気がする。」〔3-15〕

石灰モルタルを塗ったその上に描写がされている意図的なフレスコが登場してくるのは、建築材料として石膏の代わりに石灰が登場してくる紀元前 2000 年頃と推測されている。

エジプトからフレスコの技術が伝わったと考えられる前ギリシャ時代のクレタ島からは、中心地であったクノッソス宮殿の遺跡を中心に、当時の色彩をほぼ保っているフレスコ画の断片が多数出土している。外壁、内壁を問わず建築物に着彩を施す文化が存在したクレタにおいて、フレスコは壁面や柱を着彩する建築技法としての側面が強かった。しかし、フレスコを用いて巧みに風景や狩猟、祭儀、闘牛などの場面が描かれた絵画も多数発見されている(図 3-5)〔3-16〕。



図 3-5 《パリの女》〔3-17〕

紀元前 1500～紀元前 1450 年頃、クレタ出土

ヘラクリオン博物館

---

\*1 スタッコとは、壁に塗った状態のモルタルを指す



ギリシャ時代のフレスコは完全に失われ、現存するものはない。一方で、前ローマ時代のイタリア先住民族であるエルトリアの地下墳墓には、フレスコによる壁画が数多く現存している。舞踏と遊戯の場面や、動物をモチーフにした絵柄が大胆かつのびやかに描写され、当時の人々の明朗な気風が感じられる〔3-16〕。

ローマ時代には、博物学者大プリニウスや建築家ウィトルウィウスがフレスコの素材や技法に関して多角的に論じた書物を著述していることから、当時のフレスコが技術的に高度な域に達していたことが分かる〔3-18〕。蜜蝋を使用し、画面を磨き上げて光沢を出すエンカウスティーク<sup>\*2</sup>と呼ばれる技法もこの時代に生まれたが、現存する作品が少ないこともあり、その制作工程は未だ謎が多い。

しかし、79年のヴェスヴィオ火山噴火により火山灰に埋もれた都市であるポンペイからは、エンカウスティークによって作られたと考えられる作品が多く発掘された。1748年に発掘作業が開始されるまで放置されていたことが幸いし、発掘によって当時の状態をほぼ保ったままの町とともに、数多くの美術作品が出土した。モザイクの項目で取り上げた《イッソスの戦い》もそのひとつである。

「秘儀荘」と呼ばれる邸宅の大広間に現存する、宗教儀式の様子を描いたフレスコ壁画《デュオニソスの秘儀》には、背景に鮮やかな赤色が大胆に使用され、その色は通称ポンペイ・レッドと呼ばれている。

フレスコはその特性から、大きな画面に描写する際は壁を何度かに塗り分けて作業を進めなければならないが、通常は塗り継ぎの跡が存在するのだが、ポンペイの壁画にはそれが見られず、なおかつ緻密な描写が施されていることから、現在では失われてしまった高度な技術が存在したと考えられる(図 3-6)〔3-19〕。

---

<sup>\*2</sup> フレスコ技法でのエンカウスティークと、蝋画技法を指すエンカウスティークを同一のものと見なすかについては見解が分かれる。その後、レオナルド・ダ・ヴィンチやドラクロワ、ディエゴ・リベラなどがエンカウスティークを使用した制作に取り組んでいる。



図 3-6 《デュオニソスの秘儀》〔3-20〕

紀元前 50 年頃、ポンペイ出土

ローマ帝国の衰亡とキリスト教の隆盛によって美術の主題は大きく変化していくが、フレスコも例外ではなかった。先に取り上げたモザイクと同様、フレスコもまたキリストの存在を人々に知らしめるため、聖書をもとにした作品が制作されるようになっていった。教会や聖堂を装飾する美術の主体は、ビザンティン美術ではモザイクであったが、ロマネスクの時代に入ると次第にフレスコへと移り変わっていった。11 世紀から 12 世紀にかけて、旧約聖書を主題として、キリストや聖母子像がフレスコによって描かれた。ロマネスク美術のフレスコは、線による簡潔で力強い描写と多彩な色調が特徴である〔3-21〕。

12 世紀半ばから人々の信仰をより強固にするため、これまで以上に豪華な装飾を施した大聖堂が建築されるようになった。そのようなゴシック建築の誕生は、絵画にも大きな影響を与えた。ステンドグラスが装飾として登場し、モザイク・フレスコといった壁画は活躍の場を奪われたが、イタリアでは依然としてフレスコが発展を続けており、ルネサンスに多大な影響を与える芸術家が多く現れた。その中でも、ジョット・ディ・ボンドーネは、絵画技術において大きな功績を残し、「西洋絵画の父」と呼ばれるほどであるが、フレスコにおいても画期的な技法を発明した。

それまでフレスコでは、作業用に組み立てる足場に沿って、長方形にモルタルを塗り描画していく「ポンタータ」という手法が用いられていた。描画する部分の密度に関わらず、同じ大きさの面積にモルタルを塗っていくので、場合によってはモルタルが理想的な湿り気の間に描き終えることが出来なかった。そこでジョットは、描画する部分に合わせて画

面を不定形に分割し、作業量を調節できる手法を編み出した。一日分という意味の「ジョルナータ」と呼ばれるこの技法によって、ブオン・フレスコは確立された。ジョットがジョルナータを用いて制作したスクロヴェーニ礼拝堂の壁画《キリスト一代記》は、彼の残した傑作のひとつである(図 3-7)。その他、ジョットの師匠であったと言われているチマブーエや、シモーネ・マルティーニなども様々なフレスコ技法を駆使し、多くの作品を残した〔3-22〕。

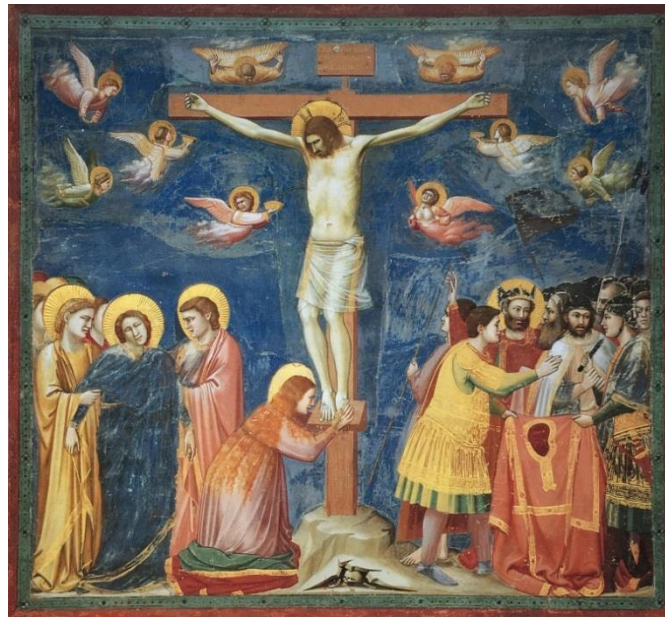


図 3-7 《キリストの磔》〔3-23〕

1304～1305 年頃、スクロヴェーニ礼拝堂

15 世紀に入ると、イタリアはルネサンス期に突入し、フレスコは隆盛を極めていく。マザッチオがサンタ・マリア・ノヴェルラ聖堂に《三位一体》を描き、ボッティチェリはシスティーナ礼拝堂に 3 作の壁画を残した。16 世紀には、ラファエロがバチカン宮殿に《アテナイの学堂》を描き、ミケランジェロがシスティーナ礼拝堂の天井画、壁画を手掛けた。ミケランジェロは 33 歳の時にユリウス II 世の命を受け、4 年の歳月を費やして天井画に天地創造の物語を描き、その 29 年後、正面の壁面に《最後の審判》を描き上げた(図 3-8)〔3-24〕。





図 3-8 《最後の審判》〔3-24〕

1535～1541 年頃、システィーナ礼拝堂

しかしその後、油彩画やテンペラ画の発達とともに、フレスコは美術の第一線を退いていくこととなった。近年の著名な作品では、サン・アントニオ・デラ・フロリダ寺院の丸天井にフランシスコ・デ・ゴヤが制作したものが挙げられる〔3-25〕。

### 3.3. フレスコとモザイクの共通点

壁画という用語は、広義には建築の壁面を飾る絵画として使われており、それには壁に掛けて鑑賞する絵画も含まれている。狭義には、建築物の壁面や天井に描いた絵画を指す〔3-26〕。モザイク・フレスコは、制作に使用する素材そのものが建築資材であり、壁面に施したのち壁と一体化することから、壁画の中でも建築との関係性が深い技法である。

両者はともに古い歴史を持つ壁画の代表的な技法という立ち位置もさることながら、その制作方法も似通っている。一見、石を割り砕いた素材を使用するモザイクと、モルタルを塗りその上に描写するフレスコは全く異なる方式に思えるが、両者の伝統的な方法で制作を行うとその共通点を発見できる。第一に、支持体としてモルタルを使う点が挙げられ

る。どちらも描画面にモルタルを塗るところから作業が始まり、そこに石やガラスを埋め込んで画面を作るのがモザイク、モルタルが乾燥しないうちに顔料で描写するのがフレスコである。第二に、モルタルの乾燥する速度によって作業が限定される点が挙げられる。一定の面積にモルタルを塗り継ぎながらテッセラを埋め込んで作業していくモザイクは、その性質からフレスコにおけるジョルナータの方式を自然と採用していたと言える。

モザイク・フレスコによって制作される壁画に共通する最大の特徴は堅牢性である。それによって数千年前の作品が今日まで現存しており、それらは美術的に優れた作品であるだけでなく、我々人類の歴史を紐解く上でも重要な役割を果たしており、後世に残すべきものとして保護されている作品も数多い。

その類まれなる堅牢性をもって、建物の壁や天井、床などを装飾し、人間の生活に彩りを添えてきたモザイク・フレスコであるが、それは素材である石や石灰の持つ性質によるところが多い。

モザイクの描画材となる石は、花崗岩などの深成岩、石灰岩・砂岩などの堆積岩、石灰岩に圧力や熱が加わって性質が変化した大理石などの変成岩である。深成岩は火山岩の一種で、マグマが地下の奥深くで硬化したものである。堆積岩は、海底や湖の底に堆積した泥や砂が固められたものである。変成岩は、上述のようにして作られた岩石がマグマなどの影響を受け、熱によって硬く変質したものである。それらは全て、非常に長い年月をかけて徐々に形成されていく。深成岩に至っては、長いもので 1000 万年～数億年の歳月を経て形成されている〔3-27〕。

モザイク・フレスコに共通して使用される石灰は、石灰岩を粉状に加工したものである。石灰岩は、炭酸カルシウムを主成分とするサンゴなどの動植物の骨格や殻が堆積して形成される。現在日本に存在している石灰岩の多くは、3～2 億年前に堆積したと考えられており、途方もない年月をかけて今日我々の前に現れている〔3-28〕。

自然の作用によって、人間の想像が及ばないほど長い時間をかけ、ゆっくりと変化し岩石は生成される。モザイク・フレスコは、そのような過程を経て非常に頑丈な性質が付与された素材を使用しているために、堅牢な画面を形成することが可能となっている。

### 3.4. モザイク・フレスコと自作品の相違点

数千年の歴史を有する壁画技法であるモザイク・フレスコと、壁画技法を応用しながらもプラスチック廃棄物という素材を用いた筆者の制作は対照をなすものである。ここからは、伝統的な技法であるモザイク・フレスコと、プラスチック廃棄物を使用して制作される筆者の作品を比較し、その素材から生まれる相違点を列記していく。

プラスチックについては第1章で概説したが、およそ150年前に人工的に開発された物質である。これに対して、伝統的なモザイク・フレスコでは、地殻運動や堆積作用による自然の産物である岩石を主な原料とする。石油由来の人工化学物質であるプラスチックを使用する筆者の作品は、第一に使用する素材の成り立ちが大きく異なっている。

20世紀になるとプラスチック利用が進み、1950年代に入るとプラスチックの生産は本格化されていった。1955年にはアメリカの写真誌『LIFE』にて、プラスチック製品による使い捨て生活を享受する家族のイメージ写真が掲載されるなど、プラスチックは大量生産・大量消費による使い捨て文化の象徴的存在となっていた〔3-29〕。

プラスチックが流行の象徴であるのに対して、モザイク・フレスコは不易を象徴すると言えるだろう。モザイク・フレスコは制作の後に描画面と壁が一体化する特性から、書き直すことや移動させることが困難であり、そのため一回性の強い技法である。産業革命期以前の人々の信仰を描いたモザイク・フレスコによる壁画作品は、過去から今日に至るまで信仰の対象とされ続け、今なお多くの人々がその作品を一目見ようと聖堂や教会に訪れる。それは、モザイク・フレスコの一回性が作品を唯一無二の存在に高め上げ、超越的な美しさを感じさせるからである。

目まぐるしく変化する現代社会における消費活動を象徴するプラスチックと、時代が変われど信仰の対象として在り続けるモザイク・フレスコ、両者が寓意する意味は大きく異なり、第二の相違点にそれが挙げられる。

次に、視覚的な側面から第三の相違点について述べる。同じ形状、同じ用途のものが大量生産されるプラスチックは、代替可能なディスポーザブルなものとして扱われ、耐久性に乏しい。それがプラスチックによって引き起こされる海洋汚染を複雑かつ深刻化させる要因となっている。プラスチックがマイクロプラスチックになる過程として、しばしば例に挙げられるのが洗濯ばさみである。プラスチック製の洗濯ばさみを野外で使用し続ける

と、紫外線によって劣化が進み、つまんだ瞬間に割れてしまう事がある〔3-30〕。筆者が制作に使用する素材は、何らかの理由で投棄され海上に流出したプラスチックが、そのように劣化したのち砂浜に漂着したものである。

モザイク・フレスコで制作された絵画は素材が持つ堅牢な特性から、非常に長い年月の間その様相を保持しており、それに加えて美術的・歴史的価値が認められた作品は保全活動がなされていることから、滅多なことがない限り今後も残存していくだろう。現存する最古の意図的なモザイク・フレスコが制作されてから、現在に至るまで 4000～5000 年が経過していると推察されており、それは人間の寿命からすれば永遠ともいえる歳月である。それだけの長い時を越え、画面が保たれているということは、モザイク・フレスコが視覚的な永続性を有していると言っても過言ではない。

対して筆者が使用するプラスチック廃棄物は、漂流の過程ですでに劣化が進行し脆い状態となっており、形状が保たれるのは一時的である。以上のことから、視覚的な側面においてもモザイク・フレスコとプラスチック廃棄物是对比的である。

### 3.4. 人類の「痕跡」としての共通点

前述のように、伝統的な壁画技法であるモザイク・フレスコと、プラスチック廃棄物を使用する筆者の作品は、その素材の由来や特性に相違点が挙げられる。しかし、発明されてから恐るべき勢いで生産量が増加し、それに伴い大量に廃棄されているプラスチックは、モザイク・フレスコとの共通点を生み出しつつある。

21 世紀に入り、地球環境問題への取り組みを示す概念として新しいキーワードが加わった。それが「人新世(アントロポセン)」である。「人間」という意味のギリシャ語「anthropos」と「新しい」という意味の「kainos」が、人新世という語の由来となっている〔3-31〕。人新世は、地球の地質に人間の活動の痕跡が残るようになったことを示す新しい地質学的時代を指す概念である〔3-32〕。

1873 年にイタリアの地質学者アントニオ・ストッパーニが「人類の地質時代 (anthropozic era)」という似通った用語を提案していたが定着せず、1980 年代からミシガン大学のユージニ・F・ストールマーが人新世という用語を使用し始めた。その後、2000

年 2 月に行われた地球圏・生物圏国際共同研究計画（IGBP）の会議中、オゾンホールの研究によってノーベル賞を受賞している大気科学者パウル・ヨーゼフ・クルツェンが「我々は完新世ではなく、既にアントロポセン（人新世）の世の中にいるのだ」と発言したことを契機に、その概念が世に広まっていった〔3-33〕。

人新世の具体的な開始時期は専門家によって見解が分かれるところであり、未だ具体的に定義されていないが、その概念は学術研究機関の狭き枠組みを超えて広い分野で議論が展開されている。

クリストフ・ボヌイユとジャン＝バティスト・フレソズは共著『人新世とは何か〈地球と人類の時代〉の思想史』にて、人新世の導入を支持する三つの根拠を挙げている。一つは、大気中の二酸化炭素量が過去 400 万年の中で最も高い数値を示しており、それによって引き起こされる温暖化は過去 1500 万年の間で例を見ない状態に地球を変貌させることが予想され、大量絶滅に匹敵する激しさと動植物が滅んでいるということ。二つ目は、地球温暖化による南極大陸の中心部にまで及ぶ融解と、大規模な種の消滅・分布の変動、そして人口肥料による過剰な窒素・リンの増加による湖水沿岸部および海岸動物相・植物相の変化が、人類の活動による痕跡として残るということ。そして三つ目は、筆者の使用するプラスチック廃棄物と大きく関わる。すなわち、「工業活動によって過去 150 年間に生態系の中にばらまかれた完全に新たな物質（有機合成化合物、プラスチック、原子力実験による放射性同位体等）は、形成中の堆積物や化石の中に人新世特有の刻印を作り出している最中である」という事実である。すでに地層の組成に産業革命以前にはあり得なかった変化をもたらしているのである〔3-34〕。

プラスチック廃棄物と人新世の関係について、筑波大学教授の木村武史は論文「人新世（アントロポセン）の時代における技術と宗教」の中で具体的に取り上げ、「最近のニュースが深刻に受け止められているのは、マイクロ・プラスチックが大小様々な魚の体内から検出されているだけではなく、深海でも検出されていることから、海洋全体に浸透しているからである。そして、今後もプラスチック類の利用量は増大すると予想され、それに従い、海底を含めて地球全体に蓄積されていくことが懸念されている。つまり、人新世の痕跡の一つとしてのプラスチック堆積が既に形成され始めていると言える。（中略）直接利用していない地球環境という個々の人間の認識能力を超えた共有地に新しい共有地問題が生

まれてきているといえる」と述べ、プラスチック廃棄物が新たな地層を形成しつつある現状と、今後それがさらに拡大していく可能性を指摘している〔3-35〕。

ディスポーザブルなものとして扱われ、一時的な耐久性しか持ち得なかったプラスチックは、しかし人工化学物質であるために生分解されず、極限まで細かくなりながらも存在し続けることによって、今や一万年継続していた完新世にとって代わる人新世を到来させるに至った。これは同時に、プラスチックという物質が、現代人の存在とその活動を地球上に刻み込んだということであり、第2章で筆者がプラスチック廃棄物に見出した「現代人が生存していたことを証明する証拠としての価値」、すなわち現代人の「痕跡」として、プラスチック廃棄物が特定されたということを表す。斯くしてプラスチック廃棄物は、過去の人々の営みを現代にまで伝えるモザイク・フレスコと同様、現代人の「痕跡」として扱われるという点で類似性を得たのだった。

### 3.5. 人新世を踏まえた制作の意義

人新世という新しい概念の登場によって、プラスチック廃棄物の持つ現代人の「痕跡」としての側面に光が当てられたが、それには以下のような問題が付随する。

前掲論文にて、木村は次のように指摘する。「未来問題あるいは未来責任の問題との関連でいうならば、海洋酸性化と海温上昇による海洋生物（魚介類）の減少あるいはある種の絶滅危機も含めて、過去（我々にとっては現在）の行為の結果を回避できない未来世代にとっては、現在的・現在的問題となる。その段階になったら技術的にも政治的にも解決できない問題として立ちはだかるだろう。」〔3-35〕次世代が直面すると予期される状況は危機的であり、昨今のプラスチック排出量を見れば、そのような未来が訪れるのはそう遠くないことのように思える。そして、予期される苦難に対して、アーティストは何ができるかという問題を突きつける。

ここで篠原雅武の著書『人新世の哲学 思弁的实在論以後の「人間の条件」』を参照し、そのような危機的状況を踏まえたうえで、プラスチック廃棄物を使用した制作を行う意義について考えたい。

篠原は、人新世の到来に際し「人間世界の根底を再設定する」ことが求められていると述べ、具体的には「自然は、人間世界とは別の存在であるが、それでいて人間世界の現実の土台でもある。人間世界に自然は触れている。求められるのは、この現実を認めつつ、それでも自然状態へと退行的に崩落しないものとして、人間世界をつくり、維持し、存続させようとする事である」という。そのためには、「消され、ないことにされてしまう存在」の側に立ち、その存在を忘れず、共にいようとすることが重要であり、同時に困難であることを以下のように述べている。

「健康で文化的な人間生活の領域のなかに身をおくことができているとき、人はこの領域が何かに支えられていることを、意識することはない。何かを背景とすることで自分の生活領域が存立していることを、意識することはない。経済的・文化的な近代化とともに形成された生活領域を、それだけで自足して成り立つものとイメージする思考と感性の習慣が揺らぐことなく保たれているかぎり、そこで人は、この領域をも一部として含みこむ広がりのある世界を考えることもせず、そこへと思いを馳せることもせず、普通に生きていることができる。」〔3・36〕

篠原は、人間の生活空間に何の摩擦も起きず、円滑に作動してしまう状態こそが問題であると認識し、それを揺さぶる現象として地震を取り上げ、東日本大震災直後の被災地に赴きその様子をカメラに収めた写真家川内倫子のエピソードを含め、次のように述べる。

「安定的な生活領域そのものが震え壊れたとき、ただのかけらになる。諸物は、経済的・文化的な近代化のもとで形成された生活領域においては、役に立たず、その点ではゴミであり、瓦礫であり、廃棄物と意味付与することもできるのだが、川内はただ「かけら」といい、しかもこのかけらの集積のなかで、静けさとともに自分もまた存在していることを実感できていると述べている。「自分が風に飛ばされてしまいそうなほどに小さな存在だと思えてきましたが、しかし確かに肉体を持っていまここに立っているという実感もありました」。自分という人間が小さな存在であるとは、周囲にあるかけらとともにそこにいること、それも、自分をも一部とする広がりのある領域において、かけらとともにいるということの自覚から得られる自己像である。」

ここから想起される川内の姿は、プラスチック廃棄物の散乱する状態を前にして、限りなく無力である自分という存在を自覚した筆者と折り重なる。

「川内の写真には、壊れたあと、事物のかけらが散乱する様子が映し出されている。これらのかけらは、除去されることも、廃棄されることもなく、ただ散乱している。そこには、かつて保たれていた家、街並み、道路、さらには日常生活が、一瞬にして壊れてしまうその移行の瞬間が、かろうじてとどめられている。ゆえに彼女の写真は、生活領域が確かに保たれていた状態が壊れてしまった状態へと移行してしまうまさにその境目、つまりは境界とはいったい何だろうかということを、考えさせる。(中略) ここには、壊れる前の世界と壊れたあとの世界が完全に分かれておらず、事物がかけらとして散乱するなか、静けさが漂い、そこにいる人において恐怖を生じさせてしまう状況がある。だが、近代的な文化生活の論理に忠実な感性と思考の持ち主は、壊れた後の世界に恐怖を感じることもなく、かけらなどはただの廃棄物であって、撤去し元通りに修復し、文化的な生活空間を立て直すことこそが正しいと考えるだろう。川内が感じた静けさと恐怖など、なかったことにされてしまう。」篠原はここで、「消され、ないことにされてしまう存在」としての廃棄物の重要性について述べ、それに向き合い、共に存在するという川内の姿勢に人新世を生きていく手がかりを見出している〔3・36〕。

篠原は、「黒でもなければ白でもなく、あいだ (in-between) のどこかにあるもの、諸々の可能性が限界づけられることのない「中間 (middle)」のどこかにあるもの (中略) 人間世界がその自己完結性を緩め、エコロジカルな世界と出会っていくのは、まさにこのあいだ、中間的なところである。(中略) そして、そこは人間の世界が自然の世界と接し、出会っていくところであって、だからこそ、自然そのものに飲み込まれ、自然と一体化していくところとは異なっている。自然とも区別されつつ、それでいて人間的な世界の自己完結性をはみ出してしまっているところとして、考えることができるだろう。」と結論づける〔3・36〕。

筆者は制作を契機に、無力で都合の悪いことに目をつぶってしまう自分という存在を自覚し、そのうえでプラスチック廃棄物を使用した制作を継続し、諸問題に対し「無視しない」姿勢を表明した。それは、諸要素を統一のなかに止揚させる行為であり、篠原のいう「中間的なところ」に収まっていると言えるだろう。人間の世界から切り離されてしまったプラスチック廃棄物との関係性を再構築し、美術作品として止揚させる筆者の取り組みは、人新世において自然と人間の境界を再考させる契機となる可能性を秘めることを願うのである。



## —参考資料・引用文献—

- 3-1. (a)相賀徹夫『世界美術大事典 6』小学館、1990 年、pp.37-40  
(b)今泉篤男、山田智三郎『西洋美術史』東京堂出版、1981 年、pp.633-634
- 3-2. 上田哲、佐田勝、渡辺宏『絵画技法体系第 10 巻 その他の技法Ⅱ』三麗社、1981 年、pp.48-67
- 3-3. (a)工藤晴也壁画造形「History of mosaics」<http://haruyakudo.com/mosaics/> (2019 年 11 月 28 日アクセス)  
(b)喜井豊治「モザイク年表」<http://www015.upp.so-net.ne.jp/kiiing/mosaichistory.html> (2019 年 11 月 30 日アクセス)
- 3-4. 大英博物館「ウルのスTanダード」[https://research.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=368264&partId=1](https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=368264&partId=1) (2019 年 11 月 30 日アクセス)
- 3-5. 今泉篤男、山田智三郎『西洋美術史』東京堂出版、1981 年、pp.633-634
- 3-6. (a)相賀徹夫『世界美術大事典 5』小学館、1989 年、pp.37-40  
(b)工藤晴也壁画造形「History of mosaics」<http://haruyakudo.com/mosaics/> (2019 年 11 月 28 日アクセス)  
(c)喜井豊治「モザイク年表」<http://www015.upp.so-net.ne.jp/kiiing/mosaichistory.html> (2019 年 11 月 30 日アクセス)
- 3-8. (a)相賀徹夫『世界美術大事典 5』小学館、1989 年、pp.37-40  
(b)工藤晴也壁画造形「History of mosaics」<http://haruyakudo.com/mosaics/> (2019 年 11 月 28 日アクセス)
- 3-9. (a)相賀徹夫『世界美術大事典 5』小学館、1989 年、pp.37-40  
(b)今泉篤男、山田智三郎『西洋美術史』東京堂出版、1981 年、pp.633-634  
(c)工藤晴也壁画造形「History of mosaics」<http://haruyakudo.com/mosaics/> (2019 年 11 月 28 日アクセス)  
(d)喜井豊治「モザイク年表」<http://www015.upp.so-net.ne.jp/kiiing/mosaichistory.html> (2019 年 11 月 30 日アクセス)

- 3-10. 水田徹『世界美術大全第 4 巻 ギリシア・クラシックとヘレニズム』小学館、1995 年、p.259
- 3-11. 高橋榮一『世界美術大全集第 6 巻 ビザンティン美術』小学館、1997 年、p.41
- 3-12. 喜井豊治「モザイク年表」<http://www015.upp.so-net.ne.jp/kiiing/mosaichistory.html> (2019 年 11 月 30 日アクセス)
- 3-13. (a)相賀徹夫『世界美術大事典 5』小学館、1989 年、pp.122-128  
(b)丹羽洋介『フレスコ画の制作 基本技法から壁画制作まで』ケンブリッジ・ルーム、1979 年、pp.9-24
- 3-14. (a)高階秀爾『西洋美術史』美術出版社、2008 年、pp.5-16  
(b) 相賀徹夫『世界美術大事典 5』小学館、1989 年、pp.122-128
- 3-15. 丹羽洋介『フレスコ画の制作 基本技法から壁画制作まで』ケンブリッジ・ルーム、1979 年、pp.129-133
- 3-16. (a)相賀徹夫『世界美術大事典 5』小学館、1989 年、pp.122-128  
(b)丹羽洋介『フレスコ画の制作 基本技法から壁画制作まで』ケンブリッジ・ルーム、1979 年、pp.129-133  
(c)三野哲二『知識と制作のすすめ フレスコ画の技法』日貿出版社、1998 年、pp.102-112
- 3-17. 新規矩男「第 1 章図版リスト 16」『体系世界の美術第 4 巻 古代地中海美術』学習研究社、1976 年
- 3-18. 相賀徹夫『世界美術大事典 5』小学館、1989 年、pp.122-128
- 3-19. (a)相賀徹夫『世界美術大事典 5』小学館、1989 年、pp.122-128  
(b)高階秀爾『西洋美術史』美術出版社、2008 年、pp.21-31  
(c)三野哲二『知識と制作のすすめ フレスコ画の技法』日貿出版社、1998 年、pp.102-112
- 3-20. 辻茂「第 2 章図版リスト 49」『体系世界の美術第 6 巻 ローマ美術』学習研究社、1976 年
- 3-21. (a)丹羽洋介『フレスコ画の制作 基本技法から壁画制作まで』ケンブリッジ・ルーム、1979 年、pp.9-24  
(b)高階秀爾『西洋美術史』美術出版社、2008 年、pp.53-60

- (c)三野哲二『知識と制作のすすめ フレスコ画の技法』日貿出版社、1998 年、pp.102-112
- 3-22. (a)相賀徹夫『世界美術大事典 5』小学館、1989 年、pp.122-128  
(b)丹羽洋介『フレスコ画の制作 基本技法から壁画制作まで』ケンブリッジ・ルーム、1979 年、pp.9-24  
(c)高階秀爾『西洋美術史』美術出版社、2008 年、pp.53-60  
(d)三野哲二『知識と制作のすすめ フレスコ画の技法』日貿出版社、1998 年、pp.102-112
- 3-23. 佐々木英也、富永良子『世界美術大全集第 10 巻 ゴシック 2』小学館、1994 年、p.45
- 3-24. 久保尋二、田中英道『世界美術大全集第 12 巻 イタリア・ルネッサンス 2』小学館、1994 年、p.142
- 3-25. (a)丹羽洋介『フレスコ画の制作 基本技法から壁画制作まで』ケンブリッジ・ルーム、1979 年、pp.9-24  
(b)三野哲二『知識と制作のすすめ フレスコ画の技法』日貿出版社、1998 年、pp.102-112
- 3-26. 新村出「壁画」『広辞苑』（第七版）岩波書店、2018 年、p.2633
- 3-27. 目代邦康『地層ってなんだろう第 3 巻 歴史をしらべよう』汐文社、2014 年、pp.10-16
- 3-28. (a)目代邦康『地層ってなんだろう第 3 巻 歴史をしらべよう』汐文社、2014 年、pp.18-19  
(b)石灰石鉱業協会 <https://www.limestone.gr.jp/introduction/> (2019 年 11 月 28 日アクセス)
- 3-29. ローラー・パーカ「プラスチック」『ナショナルジオグラフィック日本版』伊藤和子訳、日経ナショナルジオグラフィック社、2018 年、pp.32-59
- 3-30. ナショナルジオグラフィック <https://natgeo.nikkeibp.co.jp/atcl/web/18/053000010/> (2019 年 11 月 22 日アクセス)
- 3-31. ヴァイバー・クリガン＝リード『サピエンス異変—新たな時代「人新世」の衝撃』水谷淳、鍛原多恵子訳、飛鳥新社、2018 年、pp.12-20
- 3-32. 木村武史「人新世（アントロポセン）の時代における技術と宗教」『現代宗教 2019』国際宗教研究所、2019 年、pp.108-110

- 3-33. (a)ヴァイバー・クリガン＝リード『サピエンス異変—新たな時代「人新世」の衝撃』  
水谷淳、鍛原多恵子訳、飛鳥新社、2018 年、pp.12-20  
(b)木村武史「人新世(アントロポセン)の時代における技術と宗教」『現代宗教 2019』  
国際宗教研究所、2019 年、pp.110-114
- 3-34. クリストフ・ボヌイユ、ジャン＝バティスト・フレソズ『人新世とは何か〈地球と  
人類の時代〉の思想史』野坂しおり訳、青土社、2018 年、pp.28-29
- 3-35. 木村武史「人新世(アントロポセン)の時代における技術と宗教」『現代宗教 2019』  
国際宗教研究所、2019 年、pp.114-117
- 3-36. 篠原雅武『人新世の哲学—思弁的实在論以後の「人間の条件」』人文書院、2018 年、  
pp.195-231

## 第4章 自作品の独自性についての考察

前章までに記したような止揚という目標に向けた試行錯誤と思索の末、博士課程3年次前期における本研究の到達点を示す個展を行なった。自身の取り組みについて概説した後、廃棄物に対する扱いや作品のコンセプト等を他のアーティストの先例と比較する。

また、ダダイズムが起こった時代と今日における社会・経済面での時代背景の類似性を鑑みて、止揚と否定という観点からダダイズムを再考し、自身の取り組みの意義を歴史的文脈の中で考察する。

### 4.1. 個展の概要

個展は、「フローティング、ストランディング —Floating, stranding—」というタイトルを掲げた展覧会で、東京都日本橋にある TK GALLERY／space2\*3 を会場として、2019年7月9日から21日まで開催した。「漂う」という意味を持つフローティング (floating) は、海洋に流出したプラスチックが海中を漂う様をイメージして選択した。制作の素材として、プラスチック片を使用し始めた初期から作品の題名として使用している単語でもある。ストランディング (stranding) は、「座礁する・立ち往生する」という意味の「strand」に由来し、クジラやイルカなどが海岸に座礁・漂着する、または湾や河口に迷い込む現象を表すときに用いられる語である。鯨類が漂着する原因は病気や寄生虫、地磁気によるものなど諸説あるが、詳しくは解明されていない。本来の目的や、あるべき場所を見失い漂着する、という意味では、プラスチックの欠片が砂浜に打ち上げられている状態もストランディングと言えるだろう。

制作の素材となるプラスチック廃棄物が「海洋を漂い、漂着したもの」であるという背景から上記の2語を組み合わせ、現代社会に対する自身のイメージと重ねて展覧会のタイトルとした。

展示会場となったギャラリーは1階と2階に分かれており、1階 1.54 坪・高さ 2.53m、

2階 1.66坪・高さ 2.53mの大きさと、両方を使用して展示を行った。

1階の空間では、プラスチック廃棄物が漂着する海岸を再現すべく、珪砂を敷き詰めて作品を設置した。プラスチック廃棄物による海洋汚染に気づき、そのような素材を使用した制作に対する葛藤を覚えるきっかけとなった場所、石川県内灘海岸で収集したプラスチック廃棄物を用いて1体のオブジェを制作し、部屋の中央に配置した。道路に面している壁面がガラス戸となっており外から見えやすい造りのため、目に入ったときに印象深い展示風景となるよう、インパクトの強いオブジェにしようと考えながら制作した。結果、オブジェの横幅はギャラリー内を移動するのに支障が出ないぎりぎりの大きさと、天井に近い高さまで組み上げたオブジェが出来上がった(図4-1)。



図 4-1 展示会場を外から見た様子

床面の珪砂の上に内灘海岸で収集したプラスチック片を撒いて、砂浜の状況を再現した。壁面のひとつには、実際の海岸でプラスチック廃棄物を組み上げている様子を撮影した映像をスピーカー内蔵のプロジェクターで映写し、制作時に録音した波や風の音を流した。その他の壁面には、海岸で組み上げたプラスチック廃棄物のオブジェを撮影した写真や、プラスチック廃棄物を組み上げている最中に撮影した記録写真を展示した。写真は、海面もしくは空が水平に映り込んでいるものを選び、映像と合わせて、砂浜から見える海と空をイメージできるようにした。鑑賞者が展示室内へ入って砂の上を歩き、オブジェの周りを移動しながら映像や写真を共に鑑賞できるような動線を心掛けた(図4-2、4-3、4-4)。

第2章で述べたように、プラスチック片という素材を使用する事で生じた葛藤に対してアプローチを行う中で、筆者は自身の無力さに向き合い、問題を「無視しない」制作を行う決断をした。その実践として行った一連の制作を、ギャラリーの1階全体を使ったインスタレーション方式で展示した。プラスチック廃棄物を使用するようになってから初めてのインスタレーション作品であり、また、平面作品の取り扱いが中心のTK GALLERY／space2\*3においても初のインスタレーションの展示となった。



図 4-2 展示会場内 1



図 4-3 展示会場内 2

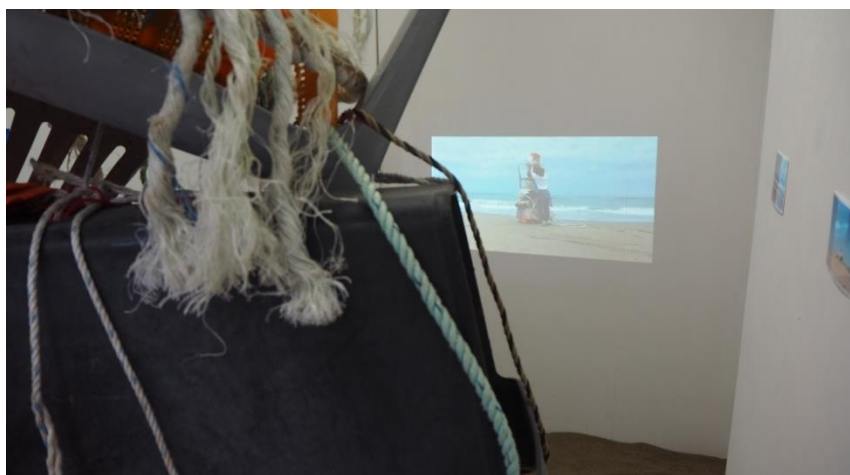


図 4-4 展示会場内 3

2 階の展示スペースでは、プラスチック廃棄物を現代人の痕跡として価値付けし、プラスチック片の美しさやかわいらしさに焦点を当て制作した平面作品、および人工物と自然物の対比・等価的扱いを促す拡大写真のシリーズを展示した。平面作品は壁画技法を用いたもので、タイトルに時間を加えたシリーズを展示した。これらは第2章で述べた意図を持ち、止揚された作品群であり、鑑賞者に対してよりシンプルに作品のコンセプトを伝えることに成功したと思われる(図 4-5)。

拡大写真のシリーズでは、プラスチック片と自然物の拡大写真が対になっている作品を中心に、4 枚組や 9 枚組のものを展示した。通常、簡単に見分けがつくプラスチックと自然物であるが、拡大写真になった場合その判別は難しい。鑑賞者は、プラスチック片が被写体になっていることを知ると一様に驚き、その後は注意深く写真を観察したり、プラスチック片を使用した制作と見比べたり、1 階のオブジェを再度鑑賞しに行く等、様々な反応が見られた(図 4-6)。



図 4-5 展示会場内 4



図 4-6 展示会場内 5



このような作品配置により、1 階では、作者である筆者が、プラスチックにまつわる諸問題ひいては臭いものに蓋をしがちな人間の無意識の問題に向き合う姿勢を見せ、2 階ではプラスチック廃棄物への視点を変えることによって立ち現われる、プラスチックと人間、自然の関係性について再考する構成を目指した。1 階・2 階であえて展示物を分けることによって、展示全体を通して、無意識に都合のいいものだけを取捨選択してしまう人間の無意識の癖や習性を揺さぶり、見落としてしまう側面に関心の目を向けさせるよう機能することを目指した。

#### 4.2. 他アーティストとの比較・検証①

さて近年、プラスチックによる海洋汚染が一般的に認知されるようになったことを背景として、制作の素材としてプラスチック廃棄物を取り入れるアーティストが増加した。それは産業革命によって急速に工業化した 20 世紀初頭にあらわれたジャンクアートが、第二次世界大戦後、各地で急速に広まったことを彷彿とさせる。当時のジャンクアート制作者たちは、大量生産・大量消費によって生まれた廃棄物をそれぞれ異なる手法で作品化し、社会問題に対して批判的な反応を示した。プラスチック廃棄物を使用した制作もまた、現代社会に対するアーティストの批判的反応のひとつである。

参考作品として取り上げたいのは、近年日本国内で開催された芸術祭に出品されていた作品である。

石川県珠洲市を舞台に開催された「奥能登国際芸術祭 2017」では、深澤孝史の作品《神話の続き》がプラスチック廃棄物を用いた作品として挙げられる(図 4-1)。それは、漂着した廃棄物(日用品や、浮きなどのプラスチック廃棄物)で作られた白い鳥居を海岸に建立することによって、海と漂着物を信仰する神社を作り出した作品であった。その神社は「環波神社」と名付けられ、近くに設置された立て看板にその概要と由緒が記されていた。看板には、「昔々、人間たちがたくさんの廃棄物をつくった時代がありました。廃棄物は、元々人間が使うものとして作られたものでした。その時代は、まだ使えるものを捨てて、新しいものを作って売ることによって世界は成り立っていました。そのために日々たくさんのも

のが生み出されることになりました。ほとんどの廃棄物は燃やしたり、埋めたりして処分していました。後に人間は、ものすごい力を持ったものを発見しました。それは、効率的に人間に電気を供給する燃料として使われました。しかし電気を作った後に出てくる廃棄物に近づくだけで人間たちは溶け出して消えてしまいました。そのような大きな力の廃棄物に出会った人間たちは、これまで海や山や川や疫病など、自分たちの力が到底及ばない自然を神様として崇めていたことを思い出しました。そして人間たちは廃棄物を神様と崇めるようになりました。(中略) その後あらゆる国々が海を越えて繋がる時代が訪れ、海の向こうに常世の国を意識することはなくなり、大量生産品の廃棄物がたくさん海岸に流れ着くようになりました。人々は神様を忘れかけていましたが、廃棄物が再び神様と呼ばれるようになったことで、この神社が建立されることになりました。」というストーリーが書かれていた〔4-1〕。

深澤は「奥能登国際芸術 2017」を特集する記事の取材で、「かつて能登半島には漂着物を神として崇め、“漂着神（ヨリガミ）”を祀る神社が60以上あったそうなのですが、今はそういった信仰は廃れてしまっている。失われた信仰と現代とを結びつけたいと思ってこの作品を作りました」と話している。海境（水平線の向こう）を本殿、漂着廃棄物そのものを御神体として扱っているこの神社は、かつて能登半島に存在していた漂着物のための神社が着想の発端となっていることがわかる〔4-2〕。



図 4-4 《神話の続き》〔4-1〕

次に取り上げるのは、2017年に開催された「横浜トリエンナーレ」の横浜美術館会場で展示されていた、マップオフィスによる《インド洋から太平洋まで移動するレムリア大陸》である(図4-5)。

円形の黒色の展示台にたくさんの貝殻が敷かれて図像を形成しており、その上に色とりどりのプラスチック片が散りばめられた作品である。それは筆者が制作に使用している素材と同じ外観を呈していたので、海岸で収集したものであることはすぐに推察できた。後々調べたところ、作品に用いられていた貝殻とプラスチック片はサニベル島に漂着したものと判明した。サニベル島はアメリカ合衆国フロリダ州の南側に位置する。「シェリング」と呼ばれる貝拾い遊びが出来ることで有名な島であり、インターネットで検索するならば、砂浜を覆うほどたくさんの貝殻が落ちている画像を見ることができる。しかしながら現在では、貝殻だけでなくプラスチック片も漂着するようになっているのだ。第1章に記したように、太平洋ごみベルトには、プラスチック廃棄物が高濃度で漂流している海域があり、通称「ごみの島」と呼ばれることもある。実際には塊となって浮遊しているわけではなく、広範囲にわたってプラスチックが浮遊している領域のことであり、常に海流の影響を受けているので形は一定ではない。作品タイトルに含まれる「レムリア大陸」とは、イギリスの動物学者フィリップ・スクレーターが提唱したインド洋に存在したとされる仮想の大陸である。海流に乗って移動する実体が曖昧なプラスチック廃棄物の集団を幻の「レムリア大陸」に例えてタイトルが付けられている〔4-3〕。



図4-5 《インド洋から太平洋まで移動するレムリア大陸》〔4-3〕

プラスチック素材を使用した先行作品を鑑賞することによって、自身がどのようにプラスチック片を捉えているのか再考し分析する機会が生まれた。

深澤は、人間の手におえないほど強大な力を保持する点で人工の廃棄物と自然物を同等に扱った。そこにあるのは畏怖の感情で、恐ろしい廃棄物の代表としてプラスチック廃棄物を捉えた。筆者は、人類の痕跡としての価値をプラスチック廃棄物に見出し、自然と等しく美しい存在であると捉え、生態系を脅かす問題を危惧しつつも、生活を支えていたことに対する感謝と愛着を持ってプラスチック廃棄物を使用している。それは日本語で書き記せば、「有り難い」という感覚の自覚である。

マップオフィスは、白色から薄桃色といった同系色の貝殻のみを敷き詰め、その上にカラフルなプラスチック片を配置することで、自然物である貝殻と人工物であるプラスチック片を対比させていた。自然素材である貝殻によって作られる、統一された秩序のある色合いの上では、プラスチック片の色や形はより一層際立って人工的に見える。一方、筆者の拡大写真シリーズでは、見方によってはプラスチック片と自然物を見分けることが不可能であり、そのどちらにも美しさが備わっていることを表している。ここで筆者が言う「美しさ」とは、ギリシャ語の *κόσμος* (コスモス) に含意されるような意味である。

このように比較することで明らかになった、筆者のプラスチック廃棄物を使用した制作において特徴的な点は、プラスチック廃棄物に対して全否定しない好意的な捉え方である。それは、第2章で述べたように、プラスチックの恩恵を大いに受けて育ってきたという側面が大きく影響しているように思われる。プラスチックが日常的な存在であったからこそ、初期に行っていた制作のように、生活の場である街並みをプラスチック片に見立てる発想が生まれたのだろう。筆者を含む現代人にとって、スマートフォンを携帯し、ポリエステルやナイロンが配合された衣類を身にまとい、買い物をポリ袋で持ち歩くといったことは日常であり、プラスチックを常に身につけているといっても過言ではない。誰もが日常的にプラスチックを使用しているのが現状であり、私たちの生活はプラスチックと共に成り立っている。プラスチックは私たちの生活の一部であり、それが廃棄された状態であるプラスチック片やプラスチック廃棄物＝私たちの生活の断片と捉えることが出来る。事実、プラスチック廃棄物はその8割前後が陸上から発生しており、その内訳のほとんどが生活から排出されたごみであると推察されている。

ところで、『アートは資本主義の行方を予言する』と題する著書の中で、著者である山本豊津は「美は距離感から生まれると考えます。対象自体だけでなく対象から離れてその関係性をあらためて見直したところに、美という概念が生まれます。（中略）生活から離れ、用の世界から離れた時、初めて対象の美しさを純粹に感じることはできないのではないかと考えます」と述べている〔4-4〕。生活のありとあらゆる場面で使用されるプラスチックが、廃棄されて劣化していく中で「用の世界」から離れていくのは理の当然である。砂浜に漂着したプラスチック片に対象の美しさを感じて収集し始めた、というのが筆者の制作の出発点であるということが、他アーティストとの比較によって改めて自覚させられた。

#### 4.3. 他アーティストとの比較検証②ヨーガン・ルール

前述のアーティストは、表現したいテーマに合わせて様々な素材を使用する制作スタイルをとっていて、プラスチック廃棄物もその一つであった。次は、プラスチック廃棄物を制作の素材として常用するアーティストを取り上げ、比較・検証を行う。

ヨーガン・ルールはドイツ出身のデザイナーであり、彼の名を冠したファッションブランドは広く知られている。テキスタイルやジュエリー、家具や器に至るまで幅広いデザインを手掛けていた。1990年代後半から沖縄県石垣島に住居と農場を構え、デザイン業の傍ら野菜や米などを無農薬で栽培し、自社の社員食堂に提供するなど、自然志向の高い人物であった。

ルールの著書『On the beach 1』によれば、石垣島での彼の日課は、仕事と農業の合間に愛犬と浜辺を散歩し、貝殻や珊瑚の欠片を収集することであった。しかし、それらに増して目につくものがプラスチックを含む大量の漂着ごみであったことに悲しみと怒りを覚え、それをきっかけにプラスチック廃棄物を収集し作品制作に取り組むに至った。

ルールは、プラスチック廃棄物を使用した制作を通して、海洋汚染の実態が多くの人々に認知されることを目的に活動し、それを彼自身の「最後の仕事」とであると認識していた。

『On the beach 1』の中でルールは、「流れ着くゴミのほとんどは、醜いプラスチック製品のなれの果て・・・。（中略）見つける度に拾い集めるのですが、次の日にはまた流れつ

いています。とうとう私はそれらのゴミを集めて、色ごとに分類して何かを作り出そうと思いました。ゴミだけで何かを作り出せるほどに沢山流れ着くので、そのことを多くの人に知ってほしかったのです。(中略) 砂に足を踏み入れて歩くうちに何ともいえない違和感を覚えました。思わず砂に手を差し込んでつかみ、目をこらしてみても衝撃を受けました。砂の中に、砂と同じくらい細かく砕かれたプラスチック片が、びっしりと混ざっているのが分かったからです。遠目には美しく見える砂浜なのに、こんなことになってしまっている。誰でもない、人間がしたことです。これは文明の終わり・・・、私にはそう思えてなりませんでした」と述べており、プラスチック廃棄物による海洋汚染やマイクロプラスチック問題に対していち早く危機感を覚え、文明社会の限界を感じ取っていたことがわかる。

レールはまた、彼自身の制作について次のように具体的に記している。「醜いプラスチックのゴミを大量に見せただけでは、その恐ろしさを分かってもらえないのなら、私はそのゴミを使って、何か自分が美しいと思うものをつくり出す努力をします。ただ美しいだけのオブジェではなく、もう一度人の役に立つ実用的なものに変えましょう。これは、ものを作ることを仕事にしている私の小さな抵抗です。」

プラスチック廃棄物を使用した彼の制作方法は、デザイナーとして培った技術を駆使してプラスチック廃棄物に実用性と美しさを宿らせる事であり、代表的な作品としてプラスチック廃棄物を使用したランプシェードが挙げられる(図 4-6) [4-5]。

2017 年、金沢 21 世紀美術館で「文明の終わり」と題した展覧会が開催された。2014 年に急逝したレールの「最後の仕事」であるプラスチック廃棄物を使用したランプシェードの作品群をメインに、生前のレールのドキュメント映像や、色ごとに仕分けされた大量のプラスチック廃棄物などが展示された。それに加えて、レールが長年に渡りコレクションし続けていたババグーリも展示されていた(図 4-7) [4-6]。



図 4-6 《ランプシェード》〔4-6〕

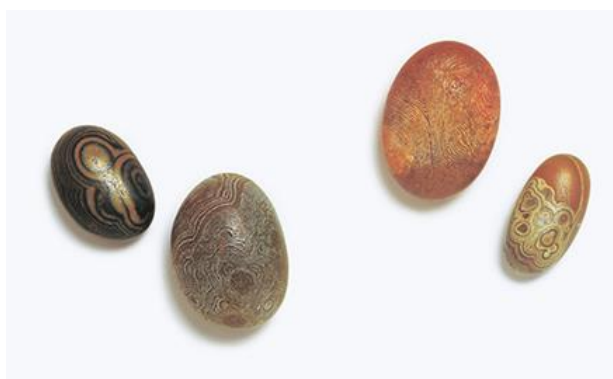


図 4-7 レールのコレクションしたババグーリ〔4-6〕

ババグーリとは、インドで採取される瑪瑙石の一種であり、レールは年に数回インドのラタンプルと呼ばれるババグーリの産地を訪れ、石集めを生業とする人々に混ざって自ら石探しをするほどの愛好家であった。レールは収集したババグーリを被写体にした写真集『Babaghuri』を出版しており、その中でババグーリに対する思いを次のように語っている。「これまで私は石を見つけ、石を愛でるために様々な場所を訪れてきた。だがどの場所の石もラタンプルとは比べものにならない。とは言えすべての場所がそれぞれ異なっ



ており、どこへ行っても新たな種類の美に出会う歓びで有頂天になる。もっとも、その度に穏やかならぬ思い、自分を卑下したくなる思いが私の胸をよぎる。その思いとは——どうすれば新たなものが創造できるというのか、どうやってデッサンしたりデザインすればいいのか、私たちが何をしようが、いたるところの天然自然の中に存在する完璧さと美しさにはかないっこないのに」と〔4-7〕。ルールにとって、自然の中に見出される天然の造形美こそが頂点であるという思想と、それに対してデザイナーという人工的に製品を生み出す自身の職業的立場への葛藤を感じられる文章である。

ルールと筆者の制作を比較すると、プラスチック廃棄物を使用した制作に至るまでの出発点が大きく異なっている。ルールは、自然が生み出す造形に対しての敬意がまず第一にあり、自然環境をこれ以上破壊させないために環境問題と向き合わなければならないことを人々に訴える目的で、プラスチック廃棄物を使用した制作を始めた。筆者の制作は、「用の世界」から離れ「生活の断片」となったプラスチック片の色や形にかわいらしさや面白さといった対象の美しさを感じ、魅力的な存在であると認識したことからスタートした。しかしその後、プラスチックによる海洋汚染の実態を知り葛藤を覚えたことによって、筆者の制作は単にプラスチック片の魅力を引き出すだけではなく、プラスチック廃棄物による海洋汚染を含む現代社会の問題を「無視しない」制作へと発展した。ルールとはプラスチック廃棄物を使用した制作への入り口は異なっていたものの、筆者の制作が深まっていくにつれ、素材であるプラスチック廃棄物の持つ問題が主題となる点で共通点が生まれた。ルールは一貫してプラスチック廃棄物を「醜いもの」として捉え、そこに機能性を与え再利用する制作を行っていた。筆者は、プラスチック廃棄物の大きさによって魅力的に感じるか、嫌悪感を抱くかが異なっており、それが制作の多様化に繋がっている。海岸に漂着している様子を見たときに、現代社会の負の側面を感じずにはいられない大きなプラスチック廃棄物に対しては、問題と向き合う姿勢を表現する素材として使用し、小さく砕けてパステルのような淡い色味に変化しているプラスチック片は壁画技法と合わせて平面作品に取り入れ、色や形状といった魅力的な要素を引き出す一方で、それがはらむ問題を同時に示唆することを試みている。

ルールは、「天然自然の中に存在する完璧さと美しさ」が至高であると考えており、自然に負荷をかけずに人間が生活できるよう、本当に美しいと思える必要なものだけを作り使



用する生き方を求め、提唱していた。筆者には、自然に対する畏敬の念や愛情、できることなら破壊せずに共存していきたい、美しい自然を後世に残したい、という思いと同程度、現代社会の発達した文明に対する愛着や感謝といった思いも同時にある。これらは時に認知的不協和となって制作を難航させたが、この葛藤こそが結果的に、プラスチック＝負の物質という偏った見方だけをするのではなく、人新世の時代を覚醒存在として生きていることをも肯定する制作へと筆者を促した。

#### 4.4. 他アーティストとの比較③万代洋輔

次に、山や街中に落ちている廃棄物を使用した制作を継続しているアーティストとして、万代洋輔を取り上げる。万代洋輔は、1980年東京生まれの美術作家で、写真を中心に映像、オブジェ等の表現媒体を使用し、廃棄物を再構成した制作を継続的に行っている。森美術館で開催された「六本木クロッシング 2019 展：つないでみる」にて、《蓋の穴》シリーズが出品された(図 4-8)。《蓋の穴》シリーズとは、樹海などの人里離れた場所で制作された万代の代表的な写真作品である。夜中に山中へ入り不法投棄の現場を探し、撮影場所を決め、積み上げて立体作品を作り、それが朝日に照らされる様子を写真に撮影する、という独自の手順が決められており、月に1・2度そのような手順に則って制作が行われている。万代の作品は、廃棄物が素材として使用されていながら、環境問題に対しての問題提起が主題ではないところに、他のアーティストとの差異が認められ、また、筆者の制作との類似性を見出すことができる〔4-8〕。

2016年にギャラリーTARO NATUで行われた万代の個展「Friday,September9 – Friday,October7,2016」に際して書かれたメッセージが、ギャラリーのホームページに掲載されている。その一部を抜粋する。「制作の考えの根底にあるのは、人間が今後、科学技術の進化や大量消費社会、それらを生み出した欲望とどう折り合いを付けていくのかということです。それに対する回答を示したり、倫理やモラルについて説くのではなく、精神と対象との関係を体現する事で作品が出来て行きます。制作の方法で特徴としてあるのは、まず残滓が好きだという事。そして扱う素材の元にあった文脈を再構成して意味をそぎ落と

したり、イメージを宙吊りにしたり、出来事の主語を曖昧にしたりする事。その様にして出来る、鑑賞者からすれば余白のような出来事と、それに対峙した時の鑑賞者の記憶との関係について考えています。」この文章の冒頭は、本論文第3章で取り上げた人新世の時代が訪れていることを看取しているように思える発言である。現代社会で、廃棄物という様々な問題を内包した素材を使用するアーティストにとって、人新世の到来は意識せざるを得ないものなのだろう [4-9]。



図 4-8 《蓋の穴》 [4-8]

《蓋の穴》シリーズの他に、路上で収集した廃棄物を再構成しスキャナーで撮影した《コレクターB》シリーズがあり、2017年に『A Certain Collector B』という写真集が出版された。そのリリースに伴って行われたインタビューの中で、万代はこれまでの制作を振り返り、「自分や写真を通して、不要とされたものを扱いながら人間について考察してきたと言えます。その考察の過程に生まれた作品は、人生や文明の儚さについて詩的に表している側面があると思います。一方で、対象といかに交わるかということを徹底してやってきました。」と述べている。

インタビュアーである大山光平の「朽ち果てた物、またそれに触れて弄る際に感じるのはどのようなことですか」という質問に対しては、「モニターに画像が出てきた時や、弄る前の落ちているものとの出会いの瞬間も随分と様々に感じます。常に状況や状態は様々で、触れたり弄る時に感じる事の種類も様々です。そんな中でも好きな残滓を弄って童心にか

えっていると、どんどん対象との関係が一对一になって盲目的になったりする事もあります。そこからさらに対象に愛着とかを感じた時には、どの声を聞けば良いのかとか色々迷走して喜怒哀楽が渾然となる瞬間もあります。ですが、こういった生き生きとした童心を対象に定着させる事が、生命感覚を揺さぶるユーモアを作品に織り交ぜているのだと思います」と回答している。

ここに取り上げた作家の発言から、万代は不要とされた廃棄物に対して、人間の残滓であると捉えていることがわかる。また、「残滓が好き」と公言していることから、そういった廃棄物に対する興味関心が、それらを素材として選択する大きな理由になっていることが窺える。これは筆者の制作において、プラスチック廃棄物を人類の「痕跡」として捉えている点、純粹に素材に魅かれたことが制作のきっかけとなっている点で共通している。また、制作を通して環境保護に対する意識喚起を直接的に促すのではない表現方法でも類似している〔4・10〕。

最終的なアウトプットの方法については、万代は人間の残滓と交わる方法として、山奥で廃棄物を収集しオブジェを制作・撮影し、また街中で収集した廃棄物を構成してスキャナーで画像取り込んでいる。しかし、その過程は開示されず、最終的に作品として鑑賞者に掲示されるのは、完成した写真のみである。そうすることで素材の持つ文脈が解体され「イメージが宙吊り」になり、鑑賞者は作品と素材との間に現れた余白と対峙させられ、そこに自身の記憶や経験を照らし合わせながら鑑賞することを促される。「徹底してやってきた」素材と交わる行為をあえて最終的に作品と切り離して掲示している点が万代の特徴である。したがって、彼の制作で「切断」が重要なキーワードだとするならば、筆者の制作は「再接続」が肝となる。プラスチック廃棄物という、一度人間の生活から排除された存在に対して、「無視しない」ために体当たりで収集・制作し、その過程を写真や映像で記録し、その全てを開示して作品とする筆者の制作行為は、一度切断された廃棄物と我々人間との関係を美術表現によって再接続する試みである。

また、万代はカメラやスキャナーといった電子機器を駆使した制作を主体としている。筆者は、壁画技法という古典的な手法を取り入れた制作から発展して、デジタル写真や映像など電子機器を使用したメディアを取り入れるようになった。プラスチック廃棄物を使用することへの葛藤から制作が枝分かれしていった結果、表現が多様化していき、それが

結果的に制作を多面的にしており、これは筆者の特徴的な部分である。

#### 4.5. ダダイズム再考

前節までは、現代美術において活躍するアーティストと自身の制作との比較・考察であった。ここからは、現代美術の祖とも言われるダダイズムについて取り上げ、その時代背景や思想を対象として比較し、自身の制作の歴史的意義付けを図っていく。

ダダイズムとは、1916～1922 年にヨーロッパ各国とアメリカに起こった芸術・文学の前衛運動であり、「ダダ」による運動およびその思想を指す。以下に事典の概説を引用する。ダダイストたちは「旧来のあらゆる社会秩序とブルジョワ的価値観を転覆させ、これに決定的な批判を加えることを提唱した。また、社会的・政治的価値から芸術的価値に至るまでの一切の価値観を信用せず、芸術の完全な非合理性を主張した。」〔4・11〕旧世代の価値観に反発し、伝統的手法を否定し、新しい技法を取り入れ作品を生み出す、それがダダイストたちの活動であった。その背景には、人類史上最初の世界戦争である第一次世界大戦へと至る、社会・経済の世界的な行き詰まりがあった。

塚原史の著書『ダダイズム 世界をつなぐ芸術運動』によると、ダダイズムの出現について「第一次世界大戦と切り離すことができない」と書かれている〔4・12〕。第一次世界大戦とは 1914 年 7 月 28 日から 1918 年 11 月 11 日にかけて、三国同盟（ドイツ・オーストリア・イタリア）と三国協商（イギリス・フランス・ロシア）との対戦を背景として起こった世界的規模の大戦争である。18 世紀にイギリスで起こった産業革命は、19 世紀に入るとヨーロッパ全域に広まった。機械が導入されたことによって生産技術が向上した結果、需要に対して供給が過剰な状態となり、世界同時不況に陥った。それを解消するため、各国は植民地支配に乗り出したが、紛争が絶えず国家間の関係は不安定なものとなっていた。産業革命によって引き起こされたグローバリゼーションの進展とともに貧富の差は拡大し、市民の中には不満が渦巻いており、政府はナショナリズムを扇動することによってその不満を諸外国へと向けさせた。それが結果的に戦争を激化させ、排外主義の加速へと至らせる。

前掲書では、フランスの小説家であり第一次世界大戦の従軍経験者でもあるロジェ・マルタン・デュ・ガールの『チボー家の人々』を引用し、フランス政府が開戦に踏み切り総動員命令を出した翌日のパリの様子を表している。「ふたりは、ガラス戸にはられた白いピラをながめていた。そして、そこから目をはなすことができずにいた。何週間というもの、彼は、正義、人道、心理、愛の勝利について、なんら疑うことなく暮らして来た。それは、奇跡を待つ神がかりの人といったようにではなく、確実な実験の結果を待つ科学者のようにしてだった。それがいま、すべてくずれ去っていかうとしている……ブルジョワの家庭に生まれながらカトリック保守派の父と衝突して、スイスで社会主義運動に関わったこともある反抗的な若者という設定のジャックと、友人ダニエルの娘ジェンニーの驚きを通して、最初の世界戦争の衝撃が語られているこの箇所は、正義や真理の実現を当然の前提としてきた西欧近代社会が崩壊する現場の感覚を、まざまざと伝えている。」〔4-12〕

そんな戦争の渦中である 1916 年頃、戦禍を逃れてスイスの中立都市チューリッヒに集まってきた人々によってダダイズムは始まった。

後にダダイズムの開祖となり、中心人物として活動したフーゴ・バルは、自身の手記をまとめた『時代からの逃走 ダダ創立者の日記』という書物を出版している。その冒頭で、第一次世界大戦を目前に控えた 1913 年の様子が記されている。「生活はすっかりあみの目に巻き込まれ、身動きできなくなっている。1913 年〔第一次対戦の前の年〕の世界と社会はそんなふうに見えた。一種の経済的宿命論が支配していて、それが各個人に、抵抗しようがしまいが、一定の機能をおしつけ、ひいては個人の利害関係とその性格をも左右している。教会はとるに足りない「救済事業」、文学は安全弁としてしか通用しない。どのようにしてこんな状態になったにせよ、この状態が現にあり、誰もそれから逃れることができない。(中略) しかし明けても暮れてもいちばん気がかりな問題は、こうだ。この状態を止揚できるほどの、強力で、とりわけ生きた勢力が、どこかにあるだろうか。もしないとすれば、どのようにしてこの状態から抜け出せるのか。(中略) 必要なのは、このメカニズムから脱け出そうとする人びとすべての連合であり、“お役に立つこと” に抵抗する生き方であり、使われたり、利用されたりするあらゆるものとは逆の搦手へと死物狂いで没頭することだ。」(傍点は筆者による) 正義や真理を前提とした西洋近代社会が崩壊し、戦争に向けての圧力が増す社会で、行き場のない不安と息苦しさに苦悩するバルの心境と、その

状況に抗うすべを模索する様子が現れている〔4-13〕。

時代に対する溜まりきった鬱積と反発心、これが後にダダイズムを押し進める原動力となった。芸術運動としてのダダイズムに先立って思想としてのダダイズムがすでに芽生えていたのであり、不安定な世界の様相が相まって、至るところでダダイズムに準ずる思想を持つ者が現れ、それによってダダイズムはグローバルな運動に発展していったのである。

ダダイズムがスタートする 2 年前の 1914 年、バルは自由志願で西部戦線とベルギーを視察した。彼は、第一次世界大戦が宣告された際の集団暗示によって、最初は戦争に加担する者の一人であった。しかしそこで戦死者を目撃したバルは「戦争で突然現れてきたものは何かというと、それは機械仕掛けの全貌であり、悪魔そのものなのだ。理想的な文句はピンで留められた小さなレッテルにすぎない。最後の地下要塞のなかまで、何もかもが一切ぐらついている。」と記録し、そこから反戦主義者となった〔4-13〕。

国や社会、宗教、芸術に対する信頼が崩れ、ひとつの時代が終わりゆく中で、不安定かつ不透明な世界の中で生きることを余儀なくされた、バルを始めとする人々が、時代が押し付ける強烈な認知的不協和に対抗する手段としてダダイズムが生まれた。

バルと後に彼の妻となるエミー・ヘニングスは、チューリッヒのシュピーゲル・ガッセに、舞台とギャラリーが併設された芸術的娯楽場「キャバレー・ヴォルテール」を開き、芸術家や文学者の社交場を作った。そこで詩人のトリスタン・ツァラやリヒャルト・ヒュルゼンベックらと前衛的な詩の朗読や演奏、舞踏、寸劇などを発表し、そのグループを「ダダ」と名付けて活動を行った。

「ダダ」とは、フランス語で木馬の幼児語、ルーマニア語では肯定の相槌を意味し、命名の経緯は明確ではないが、ダダのメンバーが辞書の中から無造作に選んだ言葉であるとされている〔4-12〕。彼らは、ヨーロッパの文化的価値観や既成概念が第一次世界大戦を引き起こした原因であると考え、それを破壊して新しい芸術を打ち立てることを目的として活動した。それは、ツァラが『ダダ宣言』で発表した「誰もが叫べ。破壊と否定の大仕事をなしとげるのだ。履き出せ、洗い流せ」という文言のように、時に挑発的で過激な活動であった。「キャバレー・ヴォルテール」は短期間で終了したものの、その後ツァラが発行した雑誌によってダダイズムは各地に広がっていった。「キャバレー・ヴォルテール」で初

期のダダイズムの芸術活動が行われていた頃、アメリカ・ニューヨークではマルセル・デュシャンが陶製小便器《泉》を発表し、ダダイズムの思想と共通する活動を行っていた。後に雑誌『391』にて、創刊者の画家ピカビアやマン・レイとともに、ダダイズムへの賛同を表明した。

既存の価値観を徹底的に疑い反発したダダイズムは、芸術とは何か、という根源的な問題を追及し、偶然性を介入させたコラージュやアサンブラージュ、フォトモンタージュ、パフォーマンスや、既製品を使用したレディ・メイドなど、新しい技法を積極的に取り入れ、既成の芸術形式を破壊するような創作活動を行った。彼らの活動は当時の前衛芸術の中心となり、のちの芸術表現にも大きな影響を与えた。また、詩人や画家といった肩書に囚われず、様々な表現方法を流動的に扱い活動した点も特徴的であった〔4-14〕。

ダダイズムから 100 年あまりが経過した現在、我々は再び「何もかもが一切ぐらついている」状況に取り巻かれつつある。戦後の経済成長によって置き去りにされていた構造的な問題が、今再び浮き彫りになりつつあるからだ。産業革命はその後、原子力エネルギーをも使用して資本を拡大するばかりの社会を作り上げたが、福島第一原子力発電所事故のようにそれが崩壊した場合の代償はあまりに大きい。人類が生み出した、プラスチックを始めとする新たな物質が、地球上に破壊的な刻印を残し始めていることは先に取り上げたが、地球温暖化による気候変動も近年加速的に進行し、異常気象に見舞われることはもはや日常と化しつつある。日本では、1991 年にバブルが崩壊してから現在に至るまで経済が停滞しており、それによって拡大した格差社会が露見している。フランスでは、2018 年 11 月からイエローベスト運動が行われており、これはもともと燃料税引き上げと燃料価格の高騰に対する抗議運動であったが、それが拡大し国民の生活を圧迫する政権に対しての抗議運動として現在も続いている。香港では、「逃亡犯条例」の改正によって支配を強めようとする中国に反発し大規模なデモが行われ、デモ参加者の市民と警察の間で軋轢が生じ多数の犠牲者が出る事態となっている。今日、行き詰まりを感じさせる世界の状相は枚挙にいとまがない。これらは第一次世界大戦前のヨーロッパの国々に降りかかった事態と類似する、社会・経済の行き詰まりである。

さて、「あいちトリエンナーレ 2019 情の時代」の芸術監督であった津田大介によるコンセプト文には、「現在、世界は共通の悩みを抱えている。テロの頻発、国内労働者の雇用



削減、治安や生活苦への不安。欧米では難民や移民への忌避感がかつてないほどに高まり、2016年にはイギリスがEUからの離脱を決定。アメリカでは自国第一政策を前面に掲げるトランプ大統領が選出され、ここ日本でも近年は排外主義を隠さない言説の勢いが増している。源泉にあるのは不安だ。先行きがわからないという不安。安全が脅かされ、危険に晒されるのではないのかという不安。」と書かれている。この不安とは、これまで支柱となってきた経済的・道徳的・宗教的価値観の揺らぎによって引き起こされる。まさにバルが第一次世界大戦前年に感じていた焦燥と同様の感覚である。コンセプト文は後半、このように続く。「世界を対立軸で解釈することはたやすい。「わからない」ことは人を不安にさせる。理解できないことに人は耐えることができない。苦難が忍耐を、忍耐が練達を、練達が希望をもたらすことを知りつつ、その手段を取ることをハナから諦め、本来はグレーであるものをシロ・クロはっきり決めつけて処理した方が合理的だと考える人々が増えた。(中略) われわれは、権力によって、あるいはメディアによって、動物のように管理されている。」[4-15]

敬虔なカトリック信者の家系に生まれたバルは、祖国への敬愛の念から戦争へ加担したが、地雷や銃、砲弾によっていとも簡単に人命が奪われる現場を目の当たりにし、後に「この戦争は甚だしい誤謬に基づいている。人間が機械と混同されている」と訴えた[4-16]。

動物のように扱われている現在と、機械のように扱われていた過去。その意味する部分に差はない。個人の尊厳が置き去りにされ、代替可能なものとして政治や経済の道具のように扱われる様子を動物、機械とそれぞれ比喻したのだ。ダダイストたちはそのような事態に対する皮肉を込めて、あえて複製可能な既製品や写真を使用して、美術作品を制作した。「反芸術」とも言われる彼らの活動は、これまで培った価値観を一掃するための否定と破壊であった。それは芸術運動に留まらず、社会全般の有り様を否定するように作用し、止揚に至らなかった。それは結果的に、その後世界に起こる動きを映し出していた。ロシアとドイツでは、体制の否定と相成った。そして、前の時代を否定して打ち立てられたソビエト共産党やナチスは、悲惨な歴史を刻んでしまった。再び不安定な時代が訪れている今、現代に生きるアーティストは、否定にまつわる歴史から教訓を引き出さねばならない。

そこで、筆者の思いを記しておきたい。筆者が制作の素材として使用するプラスチックは使い捨て文化を象徴する物質であり、事実、日本国内で排出されるおよそ900万トンの

廃プラスチックのうち、75%は 1 度しか使用されずに廃棄されている〔4-16〕。代替可能なディスプレイザブルなものとして扱われ、使用可能な状態であったとしても、必要がなくなれば簡単に廃棄されるプラスチックは、人間さえも動物のように管理され、代替可能な歯車として扱われている現代の様相を映し出す。2 度の世界戦争を経てもなお、我々は経済や国家のメカニズムにからめ捕られ、100 年前と変わらずに尊厳を回復できずにいる。

廃棄されて人間社会から切り離されたプラスチックを制作に取り入れ、その存在に歩み寄ることで、筆者は引き起こされた認知的不協和そのものを受け入れ、それを「無視しない」ことで作品へと昇華させる方法を選択した。時代の全てを否定する姿勢を示したダダイズムに対して、時代から逃げない姿勢を示す筆者の活動は対照的であろう。

バルは、ダダイズムの活動から離れたのち、ドイツの再建について講演を行った。その中で「この悲惨の深淵から新しい聖者が訪れるかもしれません。打ち砕かれたわたしたちの精神状態は、新たな血の海によってではなく、内面の、決然たる回心によって、わたしたちが敵の最もよきものを愛し始めることによってのみ、立て直すことができるのです」と述べた〔4-17〕。先人たちが美術を否定したことによって切り開かれ、拡大された表現の中で、あえて時代と向き合うことに筆者は挑戦する。先行きがわからない不安、シロ・クロどちらの要素も存在している現実葛藤しながら、矛盾する諸要素を包括し、止揚を目指した制作を行う。それこそが、人・物・自然の全てが経済活動の仕組みによって蔑ろにされている現代社会への、筆者の考え得る抵抗である。

#### —参考文献・引用文献—

- 4-1. 深澤孝史 <http://fukasawatakafumi.net/works-continuationofmyth> (2019 年 11 月 29 日アクセス)
- 4-2. CasaBRUTUS <https://casabrutus.com/art/54176/2> (2019 年 11 月 29 日アクセス)
- 4-3. マップオフィス <http://www.map-office.com/exhibitions/islands-constellations-and-galapagos/> (2019 年 11 月 29 日アクセス)
- 4-4. 山本豊津『アートは資本主義の行方を予言する 画商が語る戦後 70 年の美術潮流』

PHP 研究所、2015 年、pp.128-211

- 4-5. ヨーガン・レール「文明の終わり」『On the Beach1』ブライアン・アムスタッツ訳、HeHe/ヒヒ、2015 年
- 4-6. 金沢 21 世紀美術館 [https://www.kanazawa21.jp/data\\_list.php?g=17&d=1748](https://www.kanazawa21.jp/data_list.php?g=17&d=1748) (2019 年 11 月 29 日アクセス)
- 4-7. ヨーガン・レール「ババグーリ」『Babaghuri』松岡和子訳、ヨーガンレール、2005 年
- 4-8. 六本木クロッシング 2019 展：つないでみる <https://www.mori.art.museum/jp/exhibitions/roppongicrossing2019/03/index.html> (2019 年 11 月 29 日アクセス)
- 4-9. TARO NASU ギャラリー <https://www.taronasugallery.com/exhibitions/%E4%B8%87%E4%BB%A3%E6%B4%8B%E8%BC%94-friday-september-9-friday-october-7-2016/> (2019 年 11 月 29 日アクセス)
- 4-10. Newfavebooks <https://newfavebooks.com/interview-yb.html> (2019 年 11 月 29 日アクセス)
- 4-11. 相賀徹夫『世界美術大事典 3』小学館、1989 年、pp.309-310
- 4-12. 塚原史『ダダイズム 世界をつなぐ芸術運動』岩波書店、2018 年、pp.1-18
- 4-13. フーゴ・バル『時代からの逃走』土肥美夫、近藤公一訳、1975 年、pp.6-21
- 4-14. (a)塚原史『ダダイズム 世界をつなぐ芸術運動』岩波書店、2018 年、pp.19-64  
(b)相賀徹夫『世界美術大事典 3』小学館、1989 年、pp.309-310  
(c)井上寿一『第一次世界大戦と日本』講談社、2014 年、pp.6-10
- 4-15. あいちトリエンナーレ 2019 情の時代 <https://aichitriennale.jp/about/concept.html> (2019 年 11 月 29 日アクセス)
- 4-16. 環境省「平成 30 年 8 月 プラスチックを取り巻く国内外の状況」<http://www.env.go.jp/council/03recycle/y0312-01/y031201-2x.pdf> (2019 年 12 月 1 日アクセス)
- 4-17. フーゴ・バル『時代からの逃走』土肥美夫、近藤公一訳、1975 年、pp.173-183

## 結論

最初は、ごく個人的な制作に対するものだと思っていた葛藤が、突き詰めていくうちに、自身の暮らしやそれを取り巻く環境と深く結びついていることに気づかずにはいられなくなった。それは、個人的な問題に留まらず、現代社会とそこに生きる現代人が抱える葛藤の構図と共通しているという認識である。

この認識から本研究は、止揚という課題に向き合い、芸術表現へと昇華することを目的として遂行され、本論文において、以下のことを論じた。

プラスチックという素材が、現代人の暮らしに豊かさをもたらしている一方で、生態系を脅かすほどの問題を孕んでいること（第1章）、この事実を直視するほどに、プラスチックを用いた作り手は認知的不協和に陥って止揚という課題を突きつけられること、そして、筆者の場合、自身を含む人間性の洞察から「無視しない」姿勢に光明を見出したこと（第2章）、また、自然素材で構成されるフレスコ・モザイクの伝統的技法との比較によって、プラスチックが人新世の痕跡を示す有用な素材として注目に値すること（第3章）を示した。そして、止揚に向けた思索と試行錯誤とから、筆者は新たな芸術表現の可能性を提示し、止揚と否定という観点から自身の取り組みを歴史的文脈の中で考察した（第4章）。

さて、産業革命以降、人々のライフスタイルは大きく変化した。膨大な消費活動によって成り立つ現代社会が形成され、それは利便性と引き換えに、数多くの問題を生み出していた。地球規模の環境問題が市民レベルでも注目されるようになったのは、1980年代からである。地球温暖化とオゾン層の破壊という二つの問題を中心として広がり、昨今ではプラスチックのマイクロビーズによる海洋汚染も大きく扱われるようになった。生態系が危機的状況にあるとの認識から、各国の政府や国際機関が連携し、環境問題について対応が行われていることは周知の事実であるが、問題が解決に向かっているとは到底思えないのが実状である。

環境弁護士ジェームス・ギュスターヴ・スペースは、2013年にイギリスのラジオ番組にて「私はかつて、生物多様性の損失、生態系の崩壊、気候変動が最も重要な環境問題であり、30年間の科学の目覚ましい進歩によって対処できるだろうと考えていたが、それは誤りだった。最も重要な環境問題は、利己心、食欲さ、無関心で、これらに対処するには精神的・

文化的な転換が必要だった。だが我々科学者は、それをどう実現するのかわからないのだ。」と述べた〔1〕。

イエール大学環境大学院院長を務めるなど、環境問題の最先端で活動していたスペースの発言は、現代社会の構造的問題の核心を突くが、「精神的・文化的な転換」を本領とする芸術分野への期待と受け止められなくもない。筆者は物質的に恵まれた現代社会に生まれ、その恩恵を受けながら成長してきたが、今後は現代社会の抱える負の側面に対峙しなければならない世代の一人である。環境問題をはじめとする様々な問題が噴出する昨今、既存の価値観は限界を迎え、綻びを見せている。多くの情報が飛び交い、様々な価値基準がめまぐるしく変化する状態はカオスとも言える。現代美術もまたそれを反映して複雑な様相を呈する。ダダイズムが起こった頃のように今、再び混沌とする世界を前にして、アーティストに課される使命とは何だろうか。

本研究の主旨指導教員で金沢美術工芸大学教授の真鍋淳朗は、芸術を「現代の時代精神を表現し未来を予見するもの」と明確に定義していた〔2〕。では、未来を予見するために必要なことは何だろうか。

弁証法的発展という考え方を筆者に教えてくれたヘーゲルは、『精神現象学』の中で「民衆や政府が歴史から何かを学んだことは一度たりともなく、歴史から引き出された教訓から行動したことなど全くない」と記していた〔3〕。歴史は繰り返す、とはよく聞くフレーズだが、それは人間が均整のとれた雪の結晶ばかりを選び好みしてしまうように、見たいものだけを見て、そうでないものは見捨て、忘れ去ってしまうからだろう。しかし、ダダイズムの実験から 100 年の時が流れて、再び不安定な状態に陥りつつある我々は、凄惨な悲劇を再び引き起こさないために、今こそ歴史から学ばなければならない。

フーゴ・バルを生み出したドイツでは、破壊と否定のダダイズムののち、体制までも否定されて、新たに登場したナチズムが席卷し、極端な排外政策が行われた。第二次世界大戦中、精神科医・心理学者のヴィクトール・エミール・フランクルは、彼がユダヤ人であったためにナチスによって強制収容所に収監され、言わば否定の末の犠牲者となった。そしてその経験を通し、絶望の淵から生還する術について「人間は苦しみと向き合い、この苦しみに満ちた運命とともに、全宇宙にたった一度、そしてふたつとないあり方で存在しているのだという意識にまで到達しなければならない」と、苦悩することの意義を見出した〔4〕。

臭い物に被せた蓋を外してみることは、不快なうえに苦痛を伴う。それは精神に、時には肉体に、大きな軋轢を生じさせるだろう。しかし、それと向き合うことによって希望が生まれることをフランクは教えてくれた。だからこそ、筆者の提示する「無視しない」姿勢が重要な意味を持つと信じる。社会に、歴史に、人間に、簡単に打ち捨てられ取りこぼされてしまう部分にこそ、我々が次の困難を乗り越え、時代を生き抜くために必要な要素が存在しているはずである。

高橋雅子は「カタストロフと美術のちから展」(2018年、森美術館)で「アートで何ができるかではなく、アートで何をするかである」と表明した〔5〕。これは、フランクが『夜と霧』の中で明言していた「生きることを問うのをやめ、わたしたち自身が問いの前に立っていることを思い知るべきなのだ」という思想と共鳴する〔6〕。混沌とした現代社会において、我々は今まさに生きることを意味、美術表現を行う意味について自らが回答者となるために進まなければならない。

また、人新世の到来に関して、篠原雅武は「私たちは、逆説的な事態を経験している。一方では、日常世界のありかたを距離を置いたところから説明してくれる安定的な言葉・思想——人新世以前の思想——が効力を失いつつある。それゆえに、現実において生きている状況そのものが一体どのようなになっているかを外から認識できないことを引き受け、それでもなお生きていくなかで、手探りで思考していくことが求められる。」と述べた〔7〕。

大変な時代ではあるが、それでも我々は各々のフィールドで暮らしていかなければならない。筆者は人新世を生きる一人として、無力さを自覚しながらもたくさんの問題たちと向き合い、その中にも楽しさを見つけて生きていきたい。様々な分野で効率化が図られる現代において、全く無駄かもしれない制作を続けることは、時代に逆行する滑稽な行為かもしれない。しかし筆者は、廃棄物に対して面白い・かわいいと感じた気持ちを忘れずに、美術という豊かな土壌で歓喜しつつ試行錯誤を行うことで、問題だらけの世界を楽しく生きることが諦めない。

筆者は、今や誰にとっても身近な存在であるプラスチックの廃棄された状態を使用し、問題を「無視しない」姿勢を見せる制作を今後も継続する。また新たな葛藤や苦悩に直面することもあるだろう。しかし筆者は、問題から目を背けずに向き合い、苦悩を自身の中に迎え入れて対峙することこそが、制作を進展させ意味を与える行為だと本研究を通して学び、この論文執筆による言語化を通して私なりの思想として確立できたように思う。

それは「何もかもが一切ぐらついている」ことによって生まれる「先行きがわからないという不安」に対抗し、芸術活動を通して、過去に学び、現在と向き合い、未来を開くための手段なのである。

#### —参考資料・引用文献—

1. OSHONEWS “We scientists don’t know how to do that”, <https://www.oshonews.com/2019/11/04/we-scientists-dont-know-how-to-do-that/> (2019 年 11 月 30 日アクセス)
2. 真鍋淳朗「私の 20 年間」『美大だより No.12』金沢美術工芸大学、1998 年所収、p.6
3. ゲオルク・ヴィルヘルム・フリードリヒ・ヘーゲル『精神現象学』金子武蔵訳、岩波書店、2002 年、p.19
4. ヴィクトール・エミール・フランクフル『夜と霧 新版 単行本』池田香代子訳、みすず書房、2002 年、p.131
5. 近藤健一『カタストロフと美術のちから』森美術館、2018 年、pp.104-105
6. ヴィクトール・エミール・フランクフル『夜と霧 ドイツ強制収容所の体験記録』霜山徳爾訳、みすず書房、2013 年、pp.117-192
7. 篠原雅武『人新世の哲学—思弁的实在論以後の「人間の条件」』人文書院、2018 年、pp.131-164