

京都教育大学
平成21年度 修士論文

単位としての人体
—塑像を用いた表現について—

教科教育専攻 美術教育専修
和田 朋子

指導教員 谷口 淳一
指導教員 岩村 伸一

第I章 序論

1 はじめに

私が2008年に制作した『壁』と題した彫刻作品を、深草総合庁舎で展示発表した際に、研究室の仲間から「首の無い塑像に違和感がある」との指摘を受けた。それは私にとって全く予想していなかった意外な出来事だった。

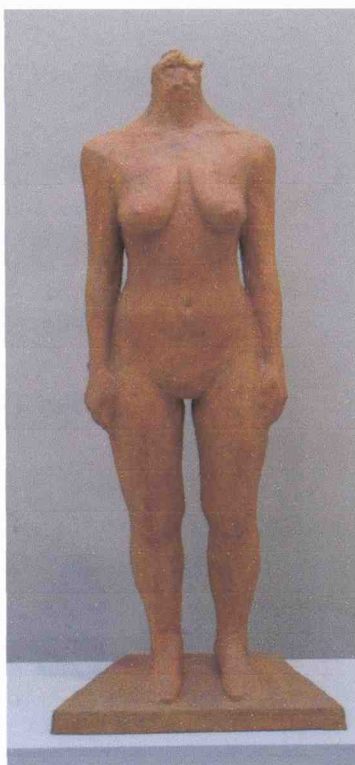


図1 『壁』2008

人体塑像における「首」とは頸部のみを指すのではなく、一般的に首から頭部にかけての像を指す。塑像を学ぶに当たって、必ずと言っていい程多くの人々は「首」の塑像制作を体験する。鎖骨あたりで切られ、台に置かれるその「首」の形態は実際、生首に近い。しかし、その「首」の作品たちは特に違和感があるともされずに至極当然の見慣れたものとして受け入れられている。『壁』はモデルとほぼ等身大の大きさにつくった裸婦像であり、首を作っていない事以外は、何の変哲も無い塑像作品である。私の作品にとって「首」は無くてはならないものではなく、「首」を作らないことに対する抵抗は無かった。「首」だけを作る行為となんら変わらないものとして制作に取り組んでいた。

その頃、私は塑像におけるオリジナリティについて考えていた。どうやってオリジナリティを自らの作品にもたらすかを考えたときに、「モデルAさんを表す」という事をやめてしまって、人体をひとつの形として捉えてみる事を思いついた。その時、「Aさん性」が一番詰まっているのは顔だと思い、意図して頭部を作らないことにした。首を作らないことは、モデルへの依存や、モデルにまつわるイメージを排除し、作品の全てを自らに引き受ける事の第一歩として私が選んだ方法なのだった。しかし、冒頭に述べたように「首の無い人体には違和感がある」と言われた事で、私の選択した表現方法が伝わっていないのではないかという不安感や、作品が受け入れられていないのではないかという疎外感が生まれた。

首像と首の無い人体像とでは、同じ人体彫刻としてどの様に違うのだろうかという疑問から本論は出発する。

2 研究目的

本論の目的は、「単位として人体を用いる」彫刻表現を例に挙げながら、自身の制作表現について言明しようとするものである。同時に修了制作作品『くつつく』の制作を言葉によって報告し、自身の制作の現状とこれからを明らかにしようとするものである。更に制作表現について述べていくなかで、教育現場での有用性があると思われる、しかし文章化されにくい、塑像制作現場におけるテクニックなどについても述べる。

第Ⅱ章 人体塑像と無名性

1 人体塑像のモデルと再現

人体彫刻という言葉から人々が思い浮かべる彫刻作品には、どのようなものがあるだろうか。ある人は、例えばギリシアの遺跡から出土した石像を思い浮かべるかもしれない。またある人は、美術の教科書で見たブロンズ像を思い浮かべるかもしれない。人体と彫刻という言葉がくっついただけの当たり前の言葉だが、そんな当たり前の言葉を改めて捉えようとすると、案外、露掛かった部分が多いことがよくある。改めて整理し、ざっくり広く捉えた場合、「人の体をモチーフとした彫刻作品」が最大公約数的表現になるだろうか。本論ではその人体彫刻の中でも、塑像について論じていくのだが、またしても、塑像という言葉は人体彫刻以上に普段なかなか聞き慣れない言葉なのかもしれない。塑像は彫刻表現の一つだが、彫刻という言葉から、像は彫刻刀で彫っていくとか、鑿と槌を持って彫っていくとか、そういうイメージを持たれやすいようだ。実際にあった出来事だが、作品展で展示している像のタイトルや作者名を載せて、展示の補助をするキャプションに、「素材石膏」としてあるのを指して、「これは石膏の塊を彫ったのか」という質問を受けたことがある。しかし実は石膏の塊を彫ることは殆ど無いのだ。特に、ほぼ等身大の大きさで作られたような石膏像は、強度面、コスト面からみて、石膏の塊から掘り出すことはまずない。殆どの石膏像は、粘土などの可塑性の高い素材を使って、取ったり付けたりする工程を繰り返し形作っていく塑造（モデリング）の工程と、更にそれを型取り（キャストイング）する工程を経てできた像であり、それらを塑像と呼んでいる。（教育現場で広く活用できるように、この塑像の制作工程のポイントをまとめたものを参考資料として文末に載せる。詳しくはそちらを参照されたい。）

写真機が発明される以前の絵画と同じように、人体彫刻の持っている役割として、肖像彫刻がある。現代においても肖像彫刻は数多く、かつ美術館のみだけでなく、学校や、企業ビルなどでよく見かけられる。人々は自らに似せたものを作らせ、その権威や存在を他に知らしめ、後世に残そうとした。それらは似ている程価値があり、モデルが没した後も像はそこにあり続ける。現代でも見かけられる企業ビルや、学校などにある肖像彫刻には、頭部から襟元辺りまでが表現され、腕や胴体などが無いものが多い。それは、似せなければいけない、残し続けなければいけない一番のポイントがやはり頭部だからである。それが誰なのかを明確に伝えなければいけないとき、顔以外省いたとしてもその人物だと断

定できる。そのため、例えば制作に用いる素材が限られていた場合など、頭部のみを制作することになるだろう。このように、肖像彫刻から頭部のみが取り出され、部分表現が出現したと考えるのは自然である。「はじめに」において先ほど私は頭部のみ首像を生首と同じ形態だと指摘したが、肖像彫刻の源を辿れば、部分表現とは特殊なものでは決していないのだ。肖像彫刻として出発した部分表現から、今日の塑像における頭部のみ首像や、逆に、頭部や手足を持たないトルソー等の部分表現が確立していったのだと考えられる。さらにその流れを汲めば、一般に、人体彫刻表現としての塑像は、モデルを前にしてその形を写し取り再現された像である、と言える。

モデルを再現することに関して、塑造はとても有効である。木や石などの自然の年月を経て大きな塊になっていく素材を彫っていく彫造（カービング）では、どうしてもその素材に依るところがあり、ポーズや大きさ等が制限されてしまうことがある。その点、塑造では付け足していくことは勿論、取ることも同時に行うことができるため、表現の幅も大きく広がっていく。こうした利点から、現代においても塑像による肖像彫刻が数多く見られるのだろう。現に、塑像制作を学ぶ大学などの教育機関において、その初歩としてモデルを再現する作品制作を行うことが非常によく見られる。ただ、そういった場合のほとんどは、肖像彫刻として後世に残すためというよりは、塑造における量感を掴むことや、塑像制作の工程やテクニックを学んでいくという目的がある。



図 2 『11月の人』2005

図は2005年に私が制作した首像『11月の人』である。友人をモデルに、頭部のもつ量感など、彫刻作品としての重要な要素を掴み、その友人のもつ雰囲気表現しようとした作品だ。量感を表現するためには、形を座標で捉えそれを形作らなければいけない工程もあったが、モデルの形を忠実に再現することだけが目的ではなかった。私はモデルのもつ眼差しに注目していた。友人が私でもなく、少しずつ変わり続ける粘土の塊でもなく、静かに遠い何かを見つめている眼差し、つまり表情を表現したいと思っていた。その眼差しという

のは、集中した強い力を持っていながら軽やかさを持っているように感じられた。モデル

がその眼差しを持つ間というのは滅多に現れない。そのためにモデルと粘土の塊と共に長い時間過ごさなければならなかった。

ここまでを振り返ると、肖像彫刻の流れから、塑像における部分表現の確立と、モデルの再現に塑造が長けている点についてみてきた。そして塑像制作を行う教育機関において、現在も肖像彫刻からの流れを汲んだ、モデルを用いた作品制作が一般に行われていることを述べてきた。では次に、現代の塑像におけるモデルの再現について、広く彫刻全体の動きとして目を向けると、20世紀末のモダンアートの動きから、モデルを再現する方法として、具象表現のみだけではなく、抽象表現が用いられるようになっていった。それまではモデルの再現＝具象表現であり、肖像として機能していたが、時代の流れと表現の成熟と共に、肖像としての役割だけでは収まらなくなったのだ。それによって、一口にモデルを再現したもの、としても鑑賞者にすれば何を再現しているのか捉えにくい場合がでてきた。そこで、何の目的で行われているモデルの再現なのか、という観点から作品を見てみることにしよう。

まず上記の『11月の人』のように、モデル自身の持つイメージや、モデルらしさを再現することを目的とする「再現のための表現」と呼べる表現があり、そしてもう一つ、反対に、表現すべき事柄のためにモデルを再現する場「表現のための再現」がある。この違いは、次に挙げる彫刻家の作品を例にすると解かりやすい。

20世紀初頭、ヨーロッパで活躍したアルベルト・ジャコメッティ (Alberto Giacometti 1901-1966) はモデルの実存をひたすら追い求めた。そしてその結果、針金のように体躯が細った作品になってしまった。一見抽象イメージを表現しているかのように見えるジャコメッティの作品は、間違いなく前者の「再現のための表現」である。「再現のための表現」においては言うまでも無く、誰をモデルにするのか、が表現の重要な要素となる。できあがった作品の表面が、モデルに似ることがなくとも、「矢内原をモデルにしたもの」としてはっきりと指し示す事ができる。そういった点からは、この作品は肖像彫刻としての機能をまだ持ち続けているといえる。

一方、20世紀後半に活躍したアメリカの彫刻家ジョージ・シーガル (George Segal 1924-2000) は、ギプスなどに使われる医療用石膏テープをモデルに直接貼り付けることでキャストした像を作り、それらを配置することである情景を表現している。モデルの身体的特徴は石膏テープがほとんど拾い上げ、写し取られた身体は具象表現に他ならないが、それらはひとつのあるシーンを表す為に用いられており、後者の「表現のための再現」

に分ける事ができる。ということは、写し取られたモデルはひょっとすると、シーガルの友人だったかもしれないが、石膏に写し取られ置き換えられた人体塑像は、しかし肖像彫刻ではないのだ。



図 3 ジャコメッティ『ヤナイハラ I』

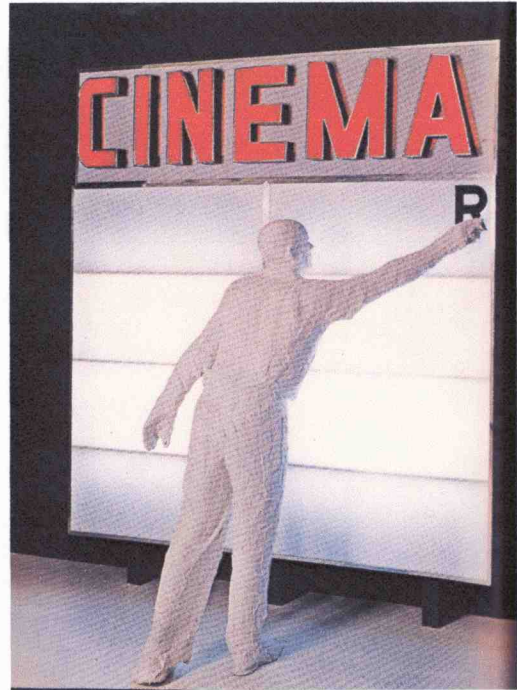


図 4 シーガル『シネマ』

2 無名性

彫刻家ジャコメッティとシーガルの作品を例に挙げ、彼らの作品の表面に現れてくる形がどれほどモデルの表面を再現しているか、ではなく、モデルの再現がどのような目的を持っていたのかによって分け、それぞれを「再現のための表現」と「表現のための再現」としたとき、後者には、モデルの再現における肖像性が失われ、無名の人型としてモデルが扱われるようになった。

ジャコメッティのような「再現のための表現」は、モデルが誰なのか、その名前の持ち主、つまり矢内原自身であることは、常に制作現場において作品に影響を与える。作者ジャコメッティとモデル矢内原との関係性として、あのような作品が生まれてきたといえる。そう考えると、とても個人的なものとして表現された作品だが、その造形のもつ面白さによって、ジャコメッティの作品は作者とモデルとの関係に終始せず、我々に影響を与え続けているのではないか。少し逸れてしまったが話を戻すと、「再現のための表現」は、そこにモデルの意思が息づいている、作家との距離として表出した表現だといえる。

「表現のための再現」を行っているシーガルの作品では、シーガルの意志が個人の肖像としての機能をオフにし、モデルを沈黙させることになる。その内面や、モデルと作家の関係性を示すことなく、一つの事物として提示されている。それらは空間を構成するための個体、一つの単位として用いられているのだ。人体塑像においてそのモデルの個性をニュートラルなものにしたことで、シーガルの作品は社会における、どこか寂しく、短調の重たい響きをもった個性の希薄さを示すことになった。

第Ⅲ章 人体を単位とする表現

ここでは人体を単位として用いる表現の先例として、アバカノヴィッチ、ゴームリーを取り上げ、それぞれの表現の中で人体がどう扱われているのか、具体的な作品を例にあげながらみていきたい。

1 マネキン・兵馬俑

人体に関する群像表現を想起したとき、対照的とも思える二つのものに思いあたった。マネキンと兵馬俑である。

マネキンといえば、商店などのディスプレイに使われている風景をほとんどの人が想像するだろう。最近では多様なマネキンが開発されてはいるが、それ自体は、洋服の販売を促進させるためのツールとして発展したものであり、その意味から人体を基にした像ではあるが、個性を表現したものではなく、無名性を備えている。それでも美術の分野において、絵画、彫刻を問わずマネキンをテーマにした表現が多くみられる。マネキンという像に着目すれば、それは確かに人体表現に思えるが、それらの多くは現代の世相を指し示すアイコンとしてのマネキンの持つイメージを援用したものであり、人体を表現するものとは言えないだろう。

一方マネキンとは反対の位置にあるように思われるでは兵馬俑はどうであろうか。中国の始皇帝陵の外城にある土坑から出土した、ほぼ等身大の士卒、軍馬などの陶俑でできた群像である。その膨大な数から、一体一体は個人の再現ではないことが推測されるが、あたかもその人物が存在したかのような、子細な表現のバリエーションの多さには驚かされる。装備の鎧や武器の違いをはじめ、士卒の頭部は頬骨、顎、口髭、髪型などで区別される。さらに、恰幅の良い人までいる。この兵馬俑は人体を単位とする表現とももちろんとれるが、それらは軍隊の構成単位である。この群像自体を一つの単位であると捉える方が適切であるように思われる。

これら二つとも興味深い成り立ちを示す人体像ではあるが、今回の私のテーマである「単位としての人体」からは少し逸れてしまうように思える。私の意図に近いものとしては、アバカノヴィッチの群像の連作と、ゴームリーが展開する人体彫刻群が思い起こされる。

2 アバカノヴィッチ

アバカノヴィッチ (Magdalena Abakanowicz 1930-)は、ゴブラン織りという織物を工芸品としてではなく、立体作品として表現した、ファイバーアートの先駆者とも呼べる作家だ。その作品はファイバーだけに留まらず、木彫やブロンズ像なども発表している。

ポーランド、ワルシャワ近郊に生まれ、幼少時代に戦争を経験したアバカノヴィッチの作品は、彼女の幼少時代の経験を表すかのように、抑圧された人間を彷彿とさせる。



図 5 アバカノヴィッチ『群衆Ⅳ』部分

枚方市平和の日記念事業企画展として、2004年2月27日～3月10日まで枚方市市民ギャラリーで行われた、「アバカノヴィッチ・群衆」展がアバカノヴィッチの作品と最初に出会った所だった。アバカノヴィッチの人体作品をみると、「無言の圧力」という言葉を実感する。更にそれが群れを成したとき、まさに圧力をもってわたしの目の前に現れてくる。その像は「傷つけられた」という感覚を確かに持っているかのように思え、私を傍観者のままでは居させてくれず、当事者へと引きずり出してくるようだった。私自身には戦争体験はないのだが、過去の言動から他人を傷つけてしまった思い出が浮かび上がってくるし、「戦争体験がない」と、他人事として戦争という事実を捉えてしまっていることを改めて自覚し、うろたえてしまった。過去に作品を見た時そんな感情を抱いたことを思い出す。

『群衆』シリーズは、モデルから写し取った型や、アバカノヴィッチ自身が作った像か

ら取った凹型に麻布を押し当て、樹脂で固めとるという工程を経て作られており、同じ型からの複製がずらりと並べられている。しかし、それらは手作業で型取りされたため、表れてくる皺や、厚みなどが一つずつ違い、工業的な複製のイメージはない。

小林昌夫は、『アバカノヴィッチ展 記憶／沈黙／いのち』に寄せた「イントロダクション」の中で、次のように述べている。

・・・1980年代後半に制作された《立像》またその集合体である《群衆》などの作品は、人体そのものをモチーフとすることで、不安、孤独、虚無といった現代社会に生きる人間のさまざまな精神的な局面をよりストレートに表現している。(中略) これらの作品に対する最も重要な要素は、どの人体も頭部を持たないこと、そして肉体の片面だけで形作られていることである。《背中》は肩から腿までの背面だけが、また他の人体は肩から爪先までの前面だけが表されている。彼らは思考することを放棄した人間の抜殻なのだろうか。否、表情を消されて沈黙のうちに佇む人体の群れは、何ものにもまして雄弁な語部と言えよう。視る者に痛みさえ感じさせる表皮だけにされた彼らの姿は、戦争をはじめとする人類の愚かしい行為に対する鋭い警告を発し続けているのだ。⁽¹⁾

確かにアバカノヴィッチの作品を見ていると、不安感や不穏なざわめきをまず感じるだろう。背中側に周ってみると、人間本来のヴォリュームを持たず、凹状になっており、麻布分の厚みしか持たない薄っぺらな人体像は大変危うげに立ち尽くしている。アバカノヴィッチは現代に生きる人間の苦しみの表現の為に、無名性を持った人体を表現したのではないかと考える。『群衆Ⅳ』において、特に首のあたりは、形状としてちょうどTシャツ等のクルーネックのように首の回りで切られていて、切り口は整えられることなく、ちぎられたようにほつれたままになっている。同じように腕や首をもたない美術室などで見かける首や腕を切り取られている石膏トルソー像等は、根元から切られることなく、最低限、その箇所がどちらを向いているのかを示せるところで切り取られている。しかしアバカノヴィッチの切られた首は、そこに首があったことを示唆するのではなく、切り取られたという事実をそのまま提示している。アバカノヴィッチの作品の持つ悲惨な印象はそこに特に表れているように思う。まるで苦痛な抑圧を受けた証拠として残っているようだ。また改めて図録を注意深くみると、足の指の再現が他の部位と違って、明らかに鮮明な事に気付く。群集シリーズの中の『群衆Ⅰ』は腕も表現されており、その指先もやはり再現率が高い。その箇所は個性を持たない事物として、反復性をより際立たせており、同時に、事

物として提示されているものの、それらはロボットのように無機的なものではなく、人間がモチーフであるということをより鮮明にさせているように思う。



図 6 アバカノヴィッチ『群衆Ⅳ』部分

アバカノヴィッチの作品では群れを構成する単位として人体が用いられてはいるが、普遍的な個としてではなく、戦争という事実によって抑圧され無名の人々へと強制的に変換させられている。そのことは逆説的に無名性を、それぞれが名を持った個人だったであろうという事柄を彷彿とさせることにつなげている。

3 ゴームリー

イギリスの彫刻家アントニー・ゴームリー（Anthony Gormley 1950-）の人体彫刻には、ある所作をしている裸の男性の像が単体、あるいは複数で空間に配置されているものが用いられており、その石膏型をファイバーグラスで補強したものに、放射能をも通さない鉛をそれに沿わせて溶接されたものや、石膏型を元に、地球の素材である鉄で铸造されたもの等がある。⁽²⁾また、一見したところミニマリスティックなコンクリートの塊にも、人体が型取られた痕跡があり、空間にその表皮が凸として現れる人体像とは逆に、そのコンクリートの塊は凹として人体像の存在を匂わせる。それら人体像はどちらも表皮を境とし、その内部にある空洞を示唆する。それは彼の作品の素材を記述するキャプションに「空気」と記されていることからもしっかりと読み取れる。



図 7 ゴームリー『大地、海、空気Ⅱ』

ゴームリーの作品の形態はとてもシンプルで、かつ、その配置された空間自体に、見る我々に何かを直接訴えるような物語は存在しない。1996年に神奈川県立近代美術館で行われた展覧会「Antony Gormley Still Moving works1975-1996」開催中に行われた、雑誌のインタビューの中で、作品が表現している対象となるものは何か、それはあなたなのか、という質問に対して、

・・・作品の主題は私ではありません。「ああ、これはこういうことを意味しているんだな」ではなく、「これは自分でもありうるな」というふうにとらえてください。作品の立場に身をおいてみることで、一空間的な意味だけでなく感情的にも—それが私の作品からの誘いです。作品はたんに見る人が自分自身の状態を振り返るための媒体として働きかける。・・・⁽³⁾

と述べている。作品と対峙したときそこにあるのは、アバカノヴィッチの作品を目の前にしたときの、当事者へと引きずり出されるような感覚ではなく、専ら自発的に行われる、親近感から駆け寄ってしまうような感覚である。また、同インタビューの中で、

はっきりしていることは、私が思い描いているのは「身体とはある場所であり、対象ではない」ということを伝える作品を制作することです。身体はなによりもまず場で

あり、その場のなかにわれわれは皆住んでおり、またその場をとおしてわれわれの作品に対する印象やありとあらゆる表現がなされ、世界との関係性が築かれるのです。そしてまた私にとって身体とは「受信器」であるとともに「送信のための道具」でもあります。あらゆることが起こる場所なのです。⁽⁴⁾

と述べている。このことは、彼が自らの身体をモチーフにしながらも、それらがポートレートや自伝などではないこと明らかにし、さらに、身体という場について、生きているなかで普段当たり前すぎることに、気付くきっかけとして作品が提示されている事を示している。

石膏で型取りし、表面を鉛に覆われたゴームリーの作品はシーガルの作品と同じく、個性が取り払われていて、無名性を携えている。しかしその作品は、個性や無名性という枠組みでは括りきれず、当然のことのであるかの様にそれを飛び越え、彼によって人体は全くの単位として空間に配置されている。そしてそのゴームリーによって選択された人体は、我々の重力感覚をも惑わせる。

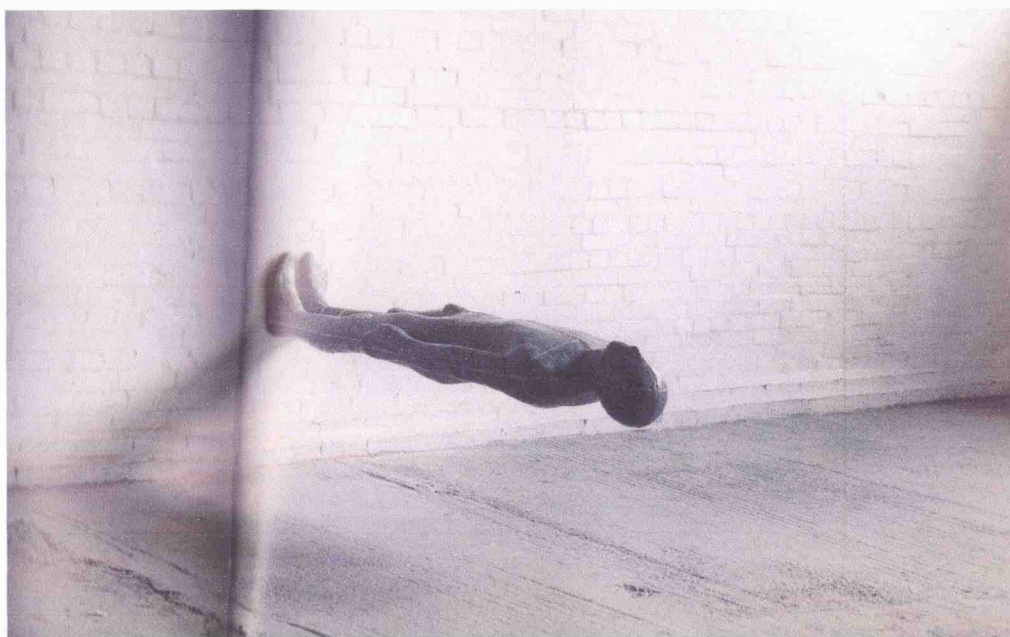


図 8 ゴームリー『エッジ』



図 9 ゴームリー『考えることを学んでいる』

これらの作品では、設置場所を我々が認識している床とするのではなく、壁や天井に作品が設置されている。普段、壁であると捉えている建築物のある一面は、地球の引力によって規定される。日常多用している、身体との関わりの強い、左右という感覚もそうである。この作品によって、我々の視野は自らの身体から、それを取り巻く空間、地球、さらに宇宙へと広がっていく。

これまでみてきたように、ゴームリーの作品における人体は、身体をまるっきり事物として捉えることで、単位とされて空間を構成するものとなっている。彼の意識は身体にありながら、同時に外へと向かっている。ゴームリーの人体彫刻は、その作品の表面から内部へと意識を向けさせるだけでなく、反響するように場、空間へと向けさせるものである。

第Ⅳ章 わだともこについて

第Ⅲ章では、自らの制作に近いと思われる作家の作品を挙げ、どの様に人体を単位としてもちいているのかを示した。第Ⅳ章では、私のこれまでの作品を言葉で記録することを基に、なぜ、どの様にして人体を単位とする表現へと向かったのかを述べていく。

1. これまでの制作

大学生だった頃芽生えていた問題が、大学院に入学し、新たな環境に身をおくことでより顕著に現れてくるようになった。それは塑像におけるオリジナリティとは何かという問題だった。例えば、大学などでよく行われていることだが、一人のモデルにポーズを固定してもらい、それを観察しながら同時に複数の学生が作品を制作するとき、同一モデル・同一ポーズの作品が学生の数だけ出来上がる。その環境に長く慣れていた私は、制作の発端となる動機そのものをモデルに依存していると言われても仕方のないような状態で、自分の作品にオリジナリティという観点を持ち込んだことがなかった。ある日何気なく見ていた雑誌に載っていた作品を「この作品は有名な何某さんの作品みたいだね」と評した私の無頓着に対して、居合わせた友人が眉をよせた。それは、作品を作り発表している人間にとって言われたくない言葉だと。私が何の気なしに言っただけに、自分が持っていた、オリジナルに対する意識がよく見えた。作品の形態が似ているかどうかがオリジナリティを決める全てではないことは了解している。しかし、私の作っているものはモデルを再現したものなのか、作品なのか、一体何なのか、何を作るべきなのか、という問題に直面した。

同一モデル・同一ポーズの作品にせよ、各々の差異に着目すれば、そこには示しきれない程のオリジナリティがあるのだが、多様性があふれ出したような現代に、そのオリジナリティでは通用しないのではないかという疑問と実感。これがまず1つ。

更に、同じ彫刻の分野でも、石彫・木彫・鉄彫等と違い、塑像は粘土で形成するにも関わらず、型取りをし、経年に耐えうる素材に置き換えなければならない。置き換える作業は、粘土の固まりがオリジナルなのか、置き換え済みのもの、型取り後形成されたもの、つまり複製がオリジナルなのかという疑問も引き起こす。『11月の人』では、モデルの視線を通じてモデルの内面を表現しようとしたのだが、その内面の表現の在り処は結果として、その表面にしか余地が無いのだ。これが2つ目の問題。

1 つ目の問題と向き合い、その中でどうやってオリジナリティのある作品として自らの作品を作っていけばいいのかを考えたときに、「モデル A さんを表す」という事をやめてしまっ、人体をひとつの形として捉えてみる事を思いついた。その時に、「A さん性」が一番詰まっているのは顔だと思い、意図して頭部を作らないことにした。そうすることで、モデルへの依存を取り払う事ができ、作品と自分の関係が変わると考えた。

またモデルを用いることに関連しては、オリジナリティ以外にも問題があるように感じていた。モデルは若い女性が圧倒的に多く、善いもの、美しいもの、真なるもの、普遍なるものであるかのように、「女性らしさ」や「母性」という言葉で表されるイメージが何度も何度も繰り返し表現されている。その事に関して、自分にとって新しい角度から活路を見つけたすことはできないものかと考えていた。首を作らないことで「A さん」を「女性モデル」としてではなく、人体そのものとして・物体として、表現することができる。

2 つ目の問題点については、粘土の、ほかの素材には決して代えられない可塑性が自分にとって非常に重要なため、この方法を取り続けることにしている。

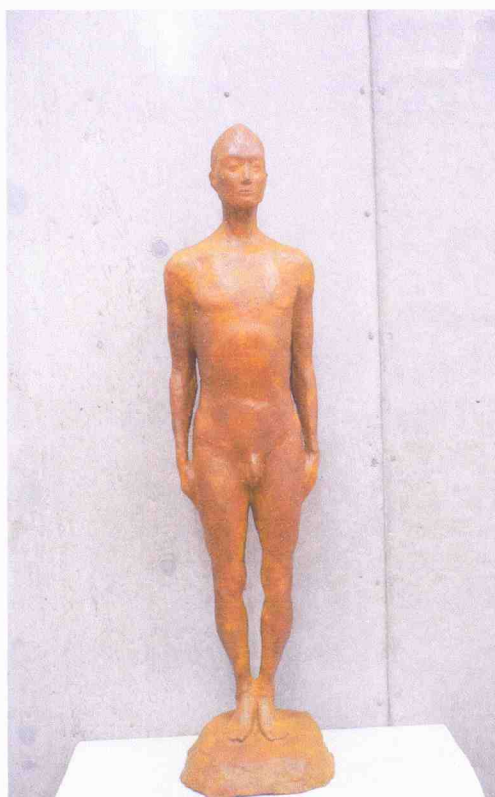


図 10 『O』 2006

2006 年制作『O』は実際にモデルを前に制作したのだが、モデルから受けるイメージを表そうとするのではなく、ポーズの面白さをポイントに制作した。「きをつけ」の姿勢で伸びやかに立つモデルの膝と膝がくっつかず、こぶし1つ分もポカンと空いていた。どうもそのポカンとした部分がきになって、O 脚の O からタイトルをつけた。このあたりから、タイトルにモデルのイニシャルや、モデルにまつわるその人となりをつけることをやめた。タイトルがモデル（対象）ありきではなく、自分が何を作ったのかへと変わっていった。今振り返れば、『O』は私の作品が「再現のための表現」から「表現のための再現」に変わるきっかけだったように思う。

この作品を「O 脚の部分から着想し制作した」とプレゼンテーションしていた時、参加者の1人が実際立ち上がって、自分の足はどうなっているのかを確かめた場面があった。その光景は、第Ⅱ章で紹介した『11月の人』のような、モデルと私の関係だけで環が閉じられた、モデルの表情を再現してきた今までの私の作品を提示したときには起こらなかったことだった。その体験は、それまでとは違う作品と鑑賞者の関わりが起きた瞬間だったと思う。そのことは非常に嬉しく、忘れられない。



図 11 『O₂』 2007

2007 年制作『O₂』は、前作『O』を並べてみよう、と作った作品である。今まで作ってきた塑像は全て単体だったので、群像に挑戦してみようと思ったからだ。この作品はモデルを使わなかったため、「誰か」を作っている意識がなかったので頭部を作らなかった。強いて言えば、『O』がモデルであり、『O』はただのがらんだもののプラスチックだ。特に頭部を作らないことに意識したわけではないが、頭部に「個性」が集まっているのは理解していた。また、この作品では、地山（塑像作品と同素材から成っていることの多い、作品自体と切り離されずに作られた、自立させるための台・底部）から作品を開放する事を念頭においており、作品そのもので自立する形態を目指した。地山を作らないことで制作上の制限はあるものの、自身の制作に関して、塑像における習慣として地山

も制作しているのではないかという疑心があったため、取り払う事に迷いは無かった。絵画でいう額装のように、彫刻において台に乗せる事は、ある種の価値付けへと向かう。展示のための台については必要なものと捉えるが、自立のための台は、作品そのものの存在を弱いものへと変えてしまう。

タイトルについてはどんどんモデルや表情・感情を排したものになり、駄洒落の要素が入ってきた。

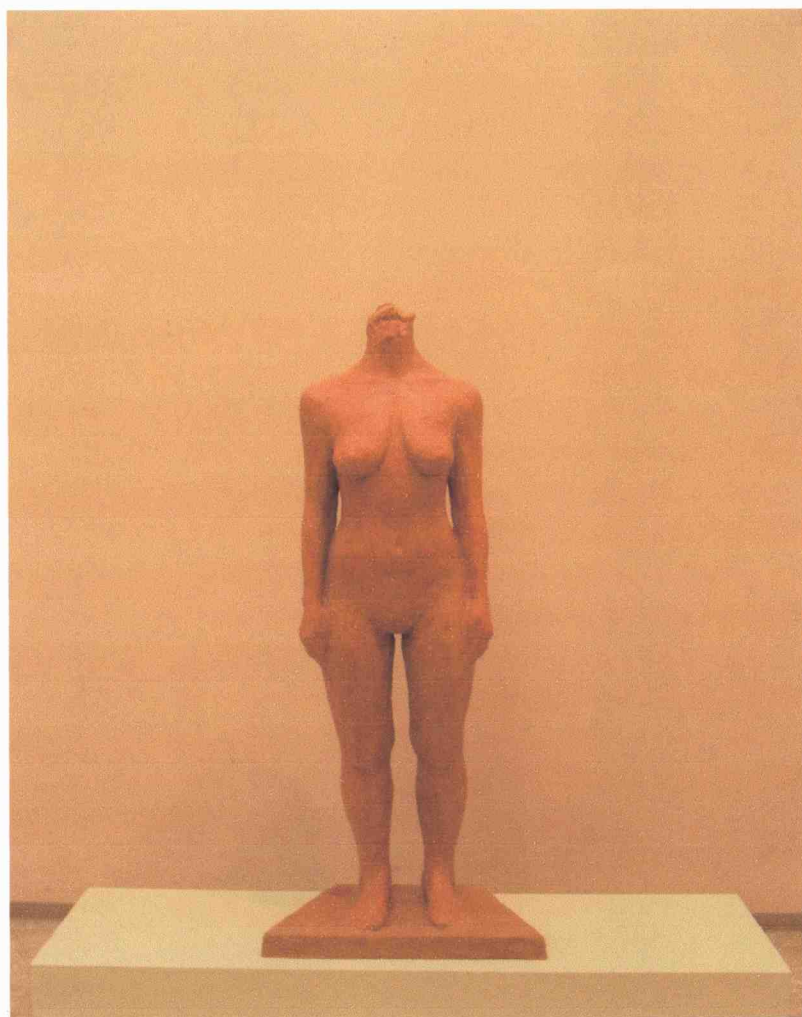


図 12『壁』2008

強調させる役割を持たせたからだった。

アトリエが変わり、新たな環境での制作が始まった。新たなアトリエでは、それまでと違い、モデルがポーズをとる期間が倍以上に増えた。『O₂』の制作を振り返ったとき、もっと力のある形にしたいと考えた。その力のある形とは、人間のもっている構造としての形だった。モデルを観察しながら、構造としての強さを学ぶことと、モデルを観察しながらも、「はじめに」で述べたように、モデルへの依存を取り払うことを実行した。地山（台）を付けたのは、地山に作品の正面をさらに

2. 『くつつく』制作報告

私が「再現のための表現」を離れ、単位による人体の表現を求めたのは、先に述べた、大学での塑像制作を通じて実感する事になった、オリジナリティの抛り所の無さや、モデルの再現に付随する沢山の矛盾を抱えていたからだ。オリジナリティをどこに求めればいいのかという疑問は、制作環境として同一モデル・同一ポーズが日常化していたことが発端となり浮かび上がった。モデルの再現に付随する矛盾とは、いくらモデルの内面の発露を表現しようとしても、それは素材の表面にしか表れないという点である。そして、モデルを完全に再現することはまず不可能だということ。前提として再現不可能と結論付けられてしまっているモデルの再現は、人間という生物の、例えば二足歩行を行い、火や道具を扱い、他の生物とは異なる進化を遂げたこと、という奇蹟を越えて、新たな奇蹟を生むことができるのだろうか。さらに「再現のための表現」として用いられるモデルの選定に関していえば、見ず知らずのモデルを用いる事は、制作を通じて築かれるとしても、再現することのみが目的にもなりかねない、関係性の希薄さがある。

この『くつつく』は2009年11月9日から22日まで開催されていた大学コンソーシアム京都主催のArt Univ.2009という展覧会に出品したものだ。『O』からの流れに、さらに「なんか面白いかもしれへん」というテーマを加えた。その背景には、人体塑像の表現対象が希望とか、未来とか、母性とか、そういった「表情」を表現しようとすればするほど、わかる人にだけ理解され、歴史などに価値付けされ、限られた場所でしか出会わないものとして、鑑賞者にとって無縁のものとして素通りされていってしまうのではないかと、いつかねてからの懸念があったからだ。それに加えて、塑像の今のままのオリジナリティでは現代に通用するのだろうかという疑問に直面したとき、私自身の中にある、今まで作品になる価値のなかったものが浮かび上がった。それらは、意識的に取り上げられ、額装される前の、日常のほんの些細な事から生まれてくるものだった。

自らの制作を言葉で記録する手段として、『くつつく』制作時につけていた制作日記ともいえる記録を抜粋したい。

8月24日

モデルにいろんなポーズをとってもらいながら、作品の構想を練っていたとき、それまでのモデルのポーズとは関係なく、ふと魅力的なポーズを思いついた。一度思いついてし

まったら、どうしても作ってみたくなった。しかし作ろうか、作るまいか、と悩んでいると、どんどんさっき思いついたポーズが下らなく、しょうの無いもののように思えてくる。そもそも自分は何をしてるのがわからなくなる。このまま何も出来なくなってしまう前に、思いついたアイデアに冷めないうちに作ると決めた。紙に書いてみたこれが、どの様に目の前に塊として現れてくるのがどうしても見てみたい。まだ誰にも見せていないので、「愉快だ」とか「お茶目だ」とか思ってもらえるかなと不安になる。本当は、凄く面白いものだとは自信を持っているのに。

私は面白くもないジョークを、何度も言うような「笑い」のスタイルが好きだ。きっと、この作品もそのスタイルに似たものだろう。そのうち可笑しくなってくるだろう。

その日のうちに心棒を組みだすが、狭い制作場、限られた量の粘土しかない等の理由から試行錯誤。心材に発泡スチロールを用いた。木材と、シュロ縄、発泡スチロールとそれを包む袋、針金、これらだけで組んだ。

この日は天気がとてもとてもよく、部屋の外で風に吹かれながら組んだ。

心材が制作の邪魔をするのを嫌い、小さめに作ったが、小さすぎた。軽量化は殆ど望めないだろうか。今の段階で完成状態をなかなか想像しにくい。作っていく段階で必要にせまられて形も変わるだろう。

立脚（重心がかかっている方の脚）の心棒の位置決めに苦心する。

8月26日

制作を始めるにあたって、一度に色んな事を思いすぎたのか、物忘れが激しくなる。普段愛用しているペンケースを見失って大騒ぎしたり、あっちこっちで「何しにここに来たのか」と自問したりした。

荒付けを始めた。適した粘土が少なく、苦勞する。また、心材の発泡スチロールの上にのせた粘土は、木材の心棒と違って、いつまでも締まりの無い感触で、落ちてしまわないか不安になる。心材が小さすぎるのが気になる。制作台が2体分の重さに耐えられるのか、不安になり、スチロールにビニールを巻いたものを荒付け粘土の上から足す。多少軽くなるだろう。

最初に確認しておきたいのは立脚だ。まだまだ足さなくてはいけない上半身を想定し、首の付け根の位置、へその位置を確認しながら足首の位置を決定した。粘土が付き始めたところと、まだ心材がむき出しのところがあるため、全体を捉えにくい状況になってきて

いる。部屋の外から眺めるなど、工夫しながら全体を見た。今日は立脚にほとんどかかりきりだった。太ももやふくらはぎになる部分には最初から木材を入れていたが、さらに荒付けした上にも足す。木材をシュロ縄で粘土にくくりつける。足ぐらいの太さだと、すぐに心材がはみ出してしまう。使いまわしを貯めてある材料置き場の中からちょうどいい心材を探す。

8月27日

家にもやはりペンケースはない。

昨日つけた心材のスチロールを取った。昨晚帰宅途中に制作を振り返っていると、どうも付きすぎた様な気になってしまい、「明日とろう」と決心したからだ。取り外すと今度は小さくなりすぎたなと思ったが、ずいぶんほっとした。スチロールより一回り小さい木材を代わりに入れた。新たに入れた木材の上から粘土を足すと、いつもどおりの頼もしい手応えが返ってくる。

暫く荒付けを続ける。自分の頭より上に粘土を持ち上げて、像に叩き付けるようにして付け足していくのは何度やっても重労働だと思う。脚立は場所をとる割に、動きが制限されるので、使い勝手が悪い。足場を作れば粘土を入れているバケツが遠くなる。思っているようには進まない。「心棒が小さいせいか」とまた心棒の大きさが気になる。しかしこの重労働を伴う制作は苦にはならない。

心材がむき出しのところは無くなり、全体を一応粘土が覆うと、はんぺんに串をさしたような、のたつとしたものが目の前に現れる。どうも野暮ったいので、2体が肩から腕を密着させあっている部分を離したくなってくる。後でも付けられると思い、取りあえず閉塞感を打破するために表面の粘土を取り除き、心棒を部分的に外した。心棒をとるのは大変だが、その心棒が制作の気がかりになっては意味がない。心棒を外すとやっぱりほっとした。へその位置、足首の位置など確かめやすくなった。

上半身にも粘土が付いてきたため、足の付き位置の確認が怠れない。前後は多少調節ができるが、左右に狂うと取り返しにくい。「足の付き位置を基準に首がくるように作る事」を指差し確認。今日もやはり立脚が中心となった。

8月28日

ペンケースをなくしたことが不安で、作業場に居る人に手当たり次第に聞く。一日目の

時には学校で使ったのだ。その後行方不明に。家には持ち帰っていないようだ。ペンケースの中には中学校の頃、今では疎遠になった友人がくれたシャープペンと、受験勉強を共にしたノック式消しゴム、暗記用赤シートをかぶせたら上手に隠れるオレンジがかった赤ペン、ラインマーカー2本が入っている。制作をしていても気になる。

袋と布をとってみると、荒付けしたうちの薄い部分が乾燥し始め、収縮しヒビがはいっていた。クーラーを稼働させているので乾燥しやすい。水分を補い、ヒビの多かった背中を中心に粘土を足す。粘土がどさっと落ちるような、致命的な、水平に入るヒビではなく、垂直に入るヒビなのであまり心配はしていない。粘土の水分量にムラがあっただけだろう。

昨日取ったスチロールの辺りは取りすぎだったかもしれないと思う。

8月29日

やなぎみわ展を見たあと、制作しに学校へきた。写真に写っているものは一つ残らず、隅々まで、物語られている。作家の脳内の映像を直接見ている気がして、なんだか肩が凝った。

向かって右側の人の足の軸がずれている。どこを直せば良いのか。部屋の外から見つめる。打開策が見つからず、上半身に足してみて調節することにする。

8月30日

軸のずれはおしりの部分で調節できた。これで心置きなく出かけられる。

十分に水を吹くませた布を巻き、ビニールで閉じた。乾きません様にとおまじないをかけて帰宅。ゴーギャン展をみに東京へ。

9月1日

短時間だが実際に制作するポーズをとってもらう。3, 4方向からクロッキーをする。思っていたより、というよりも、アイデアスケッチに比べて、実際に人間がするポーズは腰のあたりの動きが大きい。それに連動して肩も上下にだいぶ動く。

モデルを前にすると人間の体の完成度に引き込まれて、それをどうしても追いたくなっている事に気付く。

モデルと作品の関係をもう一度捉えなおす必要がある。モデルの持つかたちに引っ張られて、「再現」に向かってしまっていないだろうか。作品が「再現」になっていく事は私

の望むところではない。

目指しているものは、「まだ見ぬもの」のはずなのだ、と思う。

9月3日

2日ぶりの学校。ビニールがめくれていたが、粘土のダメージはたいしたことは無かった。おまじないが効いた。

ペンケースを見つけてもらおう。安堵。安堵。

新品の粘土は粘りが弱かったため、使い込んだ粘土を制作場に運び入れ、使いやすいように練った。今日はわずかしかすすまなかった。雲があり、日差しが遮られているのに気温が高く過ごしにくい日だった。



図 13 『くつつく』制作風景

9月4日

前日運び込んだ粘土の調子が良い。この日は胸辺りと、肩の位置決めをした。まだまだ粘土を足さなければいけない。だいぶ粘土が付いたので、制作台を動かすのも一苦勞になってくる。こうなると、一定方向からしか見なくなってしまうので、時間を決めて制作台の角度を変えていこうかと思いつくが、結局実践せず。自分がうろうろ動き回った方がはやい。

9月7日

全く手を付けられていなかった遊脚（重心をかけていない方の脚）に荒付けし始める。

新品の粘土ではなく、使い込んだ粘りのある粘土を固めに練って使う。粘土の上から木材を足し、シュロ縄でしばりつける。さらにすこし粘土を付けて暫く水分を抜く。

既に何十キロ粘土が付いたか判らない。片手で簡単に移動させていたキャスター付作業台だが、もう片手で動かすのは難しくなってきた。体重を使って、じわじわ動かす。ここ 2,3 日で見た目よりもずいぶん重たくなった。幅がついてきたからだろうか。

段々何が作られているのかわかるようになってきたので、粘土のタッチなどが形に影響を与えだしている。

9月24日

豊田市美術館で開かれていたジュゼッペ・ペノーネ展の最終日に、アーティストトークが行われるのでその日に合わせて観に行く、という日帰り小旅行に幸運ながら同行させてもらえる事になった。ジュゼッペ・ペノーネはイタリアの彫刻家で、アルテ・ポーヴェラ（伊：Arte Povera 和：貧しい芸術）という 1960 年代後半のイタリアで起きた前衛芸術運動に参加していた作家として有名だ。

彼が自らの作品を語る際に、「negativo」「positivo」という言葉を何度も口にしていた事は、聞きなれないイタリア語で話されてはいたが、よく覚えている。「negativo」は negative、「positivo」は positive の事である。つまり凹凸。その彫刻の重要な要素について彼は更に「わたしの手が粘土を掴んだ時、粘土もわたしの手を掴み返している」とも言い換えていた。この言葉は普段当然のものとして意識されにくい、「かたちづくること」の本質を良く表している言葉である。

10月某日

やはり隣り合っている腕と腕を密着させることにした。取り外した発砲スチロールをまた押し込む。

10月某日

作品完成時のおおよその大きさを想像していたが、その予想に反してどんどん大きくなっていく。粘土をさらに足していく。どこまで大きくなっていくのか。疲労が溜まり背を丸める私の体と、それに反比例して大きくなり、また、指などの細部を獲得していく像。

第V章 結論

1 『くつつく』総括

私の作品作りに欠かせないものは、「なんか面白いかもしれへん」という予感だ。それは、例えば芸術の脈略に馴染みのない子どもが目の前の作品に気付いて、まず口にしてしまう素朴な言葉である。あるいは、大人であったとしても、自らの経験の中で得てきた、生活のあらゆる場面で用いられる予測や常識が、愉快に裏切られた時も同じように発してしまうだろうか。

学生コンソーシアム京都主催の Art Univ.2009 に出品した『くつつく』のメインテーマは、「おふざけ」だ。他にも「不真面目」「いたずら」「お茶目」等がテーマになっている。鑑賞者が『くつつく』を観てちょっとでも笑ったら、「いっしょにやってみる？」という私



図 14 『くつつく』 2009

のキャプションのコメントを見て、やってみちゃう鑑賞者がいたら、「思う壺」だと思って制作していた。

頭部を表現しなかったのは、「個性」を持たせないようにするためだ。頭部、特に顔は、個人を特定するようなアイデンティティが詰まった部分だと思う。それを表現しないことで、モデル（人）を「もの」として捉え、「表情」を表現する事を拒否した。

美術における主体と客体は、作家と作品だと捉える事ができるが、その構図は現代においても未だ、作家は男性に、作品は女の像と置き換えられてしまっている。モデルを男性にしているのはその構図を逆転させたいという意図があるからだ。モデルが女性の場合、それは当たり前なため特に何もいわれることがないが、モデルが男性だと、「なぜ男性をモデルにしたのか」という趣旨の質問を受ける事が頻繁にある。

そして「おふざけ」をメインテーマにした理由は、書ききれないほどあるが、日常何気なく感じている物事をかき消し、改まった姿でテーマを掲げ取り組んでいくのではなく、肩の力を抜き、内側にある言葉を拾い上げた結果「おふざけ」たらしいのでは、というテーマにたどり着いたのだ。彫塑を専攻している人も、普段、美術に関わっているという自覚の無い人も、ぱっと見て、「なんか面白いかもしれへん」と素朴に言えるような作品になるようにと願い、出したテーマだ。面白さは、強さだとも思っている。浸透力があって即効性があり、平和な力だと捉えている。

これまでは、一方的なコンセプトを窮屈に詰め込んだものを「作品」として場所に提示し、鑑賞者に受け取ってもらえるのをただひたすら待っていた。しかし今では、場所と鑑賞者とがまずあって、そこに「作品」という形でどのように私が参加するのか、という姿勢で制作に臨んでいる。それはこれからの制作においても、重要なものになると考える。

また、人体を単位とし用いたことで、作品のねらいがより受け入れられるものとなったと確信している。それは、観者と作品との距離感において明確に表れた。それまでは作者と作品との関係にウェイトが置かれていたものが、それを取り払うことで、鑑賞者と作品自体が関わりを持つものになったからである。現に展示会場で鑑賞者が「くつつく」ポーズをとっていたことは、そこに作品と鑑賞者の関係が生まれたことを如実に示している。

2 終わりに

本論文では、第Ⅱ章において人体彫刻における再現と無名性について述べ、第Ⅲ章では無名性から、さらに無名性を超えて、人体を一つの単位として用いられている事を導き出

した。第Ⅲ章では人体を単位として用いる表現について、アバカノヴィッチ、ゴームリーの作品を例に挙げさらに詳しく見ていった。第Ⅳ章では自らの作品について、なぜ人体を単位とする表現に向かっていったのかを述べ、第Ⅴ章で『くつつく』制作を言葉で記録してき、制作の総括をした。

これらを通じて、人体を単位とする表現の可能性を、人体彫刻の具象抽象というカテゴリーとしてではなく、大きく彫刻そのものの可能性として捉える事ができた。また、自身の制作については、制作日記に記したような日常の些細なことや、印象深かった出来事、それら全てが作品の中に織り込まれているといえる。例えば、研究室の仲間と世間話をした事や、ゴーギャン展で原始美術を思わせる彼の石膏像を見た事、やなぎみわ展で、恐ろしい一方、のぞき見たくなる物語がある写真を見た事、ジュゼッペ・ペノーネのアーティストトークで彫刻は手のひらから既に生まれているということに気付いた事、等である。その中で自身の制作の現状についても述べられた。

本論で「なんか面白いかもしれへん」という部分に関して、それが何なのかを述べ切れなかったことについては、これからの研究によって明らかにしていきたい。また、人体を単位とする表現の発端として、首を作らないことを選んだが、首があるのか、無いのか、が人体を単位とする表現そのものに関わらない事をみてきた上で、次回以降の制作研究に臨みたいと思っている。

立体表現における、彫刻とは何かという問いに対し、ペノーネは「negativo」「positivo」、「わたしの手が粘土を掴んだ時、粘土もわたしの手を掴み返している」という言葉で彫刻の本質とも言うべき重要な要素を示した。またゴームリーは、彼の捉える身体表面の境に、外側と内側の空間を想定した。この二つのことは、人体塑像を制作するにあたって置き去りにしていた、空間と身体の関係に否応なく直面させられる。それに対してどのような答えを出していくのか。これらのことはこれからの私の制作に非常に重要なものであると思えてならない。

註釈

- (1) 小林 昌夫 「イントロダクション」『アバカノヴィッチ展 記憶／沈黙／いのち』セゾン美術館等編 1991 pp.10~11
- (2) ゴームリーは、人体作品に用いる鉛と鉄について、鉛で覆う事は内部を不可視とするだけでなく、放射能をも通さない、レントゲンにも内部が写らないものであること、鉄は、地球の成分であること、をそれぞれ選択した理由として挙げている。
(『Antony Gormley Still Moving Works 1975-1996』)
- (3) 川出 絵里 「Form Exhibition」美術出版社 『美術手帳』1996 p.96
- (4) 川出 絵里 「Form Exhibition」美術出版社 『美術手帳』1996 p.91

図版注釈

- 図 1 わだ ともこ 『壁』2008
- 図 2 わだ ともこ 『11月の人』2005
- 図 3 アルベルト・ジャコメッティ 『ヤナイハラ I』1960 (『Alberto GIACOMETTI アルベルト ジャコメッティ展』東京新聞社 2006)
- 図 4 ジョージ・シーガル 『シネマ』1963 (Jan Van Der Marck 『GERORGE SEGAL』HARRY N.ABRAMS,INC.,PUBLISHERS 1979)
- 図 5 マグダレーナ・アバカノヴィッチ 『群衆IV』1989-90 (『アバカノヴィッチ展 記憶／沈黙／いのち』セゾン美術館等編 1991)
- 図 6 同上
- 図 7 アントニー・ゴームリー 『大地、海、空気II』1982 (『Antony Gormley Still Moving Works 1975-1996』神奈川県立美術館編 1996)
- 図 8 アントニー・ゴームリー 『エッチ』1985 (『Antony Gormley Still Moving Works 1975-1996』神奈川県立美術館編 1996)
- 図 9 アントニー・ゴームリー 『考えることを学んでいる』1991 (『Antony Gormley Still Moving Works 1975-1996』神奈川県立美術館編 1996)
- 図 10 わだ ともこ 『O』2006
- 図 11 わだ ともこ 『O₂』2007
- 図 12 わだ ともこ 『壁』2008
- 図 13 わだ ともこ 『くつつく』制作風景

図 14 わだ ともこ 『くつつく』 2009

参考文献

- 『アバカノヴィッチ展 記憶／沈黙／いのち』セゾン美術館等編 1991
- 『Antony Gormley Still Moving Works 1975-1996』神奈川県立美術館編 1996
- 川出 絵里 「Form Exhibition」美術出版社 『美術手帳』通冊 733 pp.89~99 1996
- 天真 啓子 「空間体試論～アントニー・ゴームリーが超克した世界の皮膚～」『美術科学研究』大阪教育大学美術学科 pp.143~161 1999
- 石津 珠子 「現代美術における身体性に関する考察—M・アバカノヴィッチと A・ゴームリーの人体像を手がかりとして—」『保育研究』東洋英和女学院短期大学保育科 pp.69~84 1996
- 『ヴァイブレーション【結び合う知覚】』宇都宮美術館 2001
- 『ジュゼッペ・ペノーネ』豊田市美術館 2008
- 新川昭一ら『美術 表現と技法』日本文教出版株式会社
- 『Terracotta Warriors and Horses of Emperor Qin Shi Huang』The Museum of Qin Terracotta Figures 1987
- Jan Van Der Marck 『GERORGE SEGAL』HARRY N.ABRAMS,INC.,PUBLISHERS 1979
- 『ファブリ世界彫刻集 18 Giacometti』矢内原 伊作解説 フランコ・ルッソーリ監修 平凡社 1971
- 『Alberto GIACOMETTI アルベルト ジャコメッティ展』東京新聞社 2006

関連資料

『塑造による人体塑像制作と樹脂成型のポイント』

ここには塑造による人体塑像制作の工程を示すが、高校美術の資料集など、既に沢山の指南書が出版されており、改めて言うまでもないことが多い。そのため、実際に制作を行っている現場から得たコツ、指南書には書かれないような、かつ重要と思われるポイントを指摘していきたいと思っている。よって、美術の資料集などに載っている塑像制作方法を参照すれば判ると判断した部分は記載しないことにした。指南書と併せて使われるとよいだろう。また、美術の資料集などには凸型にも石膏が用いられている事がよくあるので、今回は樹脂での凸型成型について触れておきたい。大まかな工程については石膏とほぼ同じである。

塑造（モデリング）による人体塑像制作

道具・材料ほか

粘土 160cm の作品で約 100kg	回転台
心棒となる木材 適量	粘土ベラ
番線（10~12 番）適量	霧吹き
シュロ縄 約 50m	布
制作台	

心棒を組む

制作台に支柱を立てる

デッサンを基に、実際の作品の大きさを計算し、制作台に支柱を立てる。

支柱が肉付けした作品の腰の一番窪んだところあたりから出るように調節する。

支柱に心棒をくくりつける

心棒は粘土をかき出していく際にすぐ取り外せるように、釘類を使わずに組むのが望ましい。一般的には園芸用にも用いられるシュロ縄を使い、くくりつける際にはシュロ縄を水に浸し、乾燥と共により固く締まるように工夫する。

胴体等ボリュームがあるところには木材を、足・腕などの細長い部分には番線を用いる。番線には粘土の噛み付きが良くなるようにシュロ縄を巻きつけておく。また、大腿部などにはさらに木材を巻きつけておくといよい。

木材の他、発泡スチロールを心棒に使う事があるが、粘土とスチロールが混ざってしまうと分離が困難なため、あらかじめビニールやラップ等で梱包し、使用するとよい。

心棒はがたつかないようにしっかり固定する。

制作中に飛び出してこないよう、余裕をもった大きさにした心棒をシュロ縄で支柱にまきつけていく。

肉付け

荒付け

粘土の水分が心棒の木材などに奪われ、粘土と心棒との間に空洞ができるのを予防するため、組上がった心棒全体に霧吹きで水分を与えておく。

心棒に近い部分に使用する粘土は、粘りのある、水分の少なめのものを使う。

荒付けの段階で空洞ができてしまうと、時間経過と共にその空洞から崩落することがあるので、空気が入らないように注意すると共に、擦り付けるように粘土を叩き、よく締める。

仕上げ

よく離れて観察し、全体の形の動きを邪魔しないように細部を仕上げていく。

市販のヘラ以外のもの、例えば木材を斜めにカットした棒などを使って、求めるテクスチャーを出す。

石膏による型取り

道具・材料ほか

石膏 25～50kg	カッター
石膏ボウル（ホーロー製）	新聞紙
石膏ベラ（スプーンを叩き伸ばしたもの 等）	ブルーシート
番線（12 番）	バケツ
刷毛（毛の柔らかいもの）	ゴミ袋 土嚢袋

石膏取り 1

切金をさし、窓を作る

切金には一般的に真鍮を薄く伸ばした板が使われるが、アルミ缶を切り開いたもの、書類を保管するクリアファイル等でも代用でき、安価である。アルミ缶だと折り曲げて使用できるため、真鍮と近い使い心地である。

石膏取り 2

石膏を振りかける

この石膏がけの工程では作業エリアが激しく汚れる。ビニールシートで床を覆うと共に、壁面も保護しなければならない。使い捨てではあるが、ホームセンター等で販売しているテープ付養生シートが安価かつ設置・撤去に手間をとらない。

石膏取り 3

型の窓を開け、粘土をかき出す

食事で使うナイフを切金の間から少しずつ差込み、その隙間に水を流し込む。すると毛细管現象により、型と粘土の間に水が流れ、型と粘土に隙間ができていく。

さらにナイフを何箇所か差し、少しずつ隙間を広げ開けていく。

切金が粘土に混入すると、その粘土を次回使用する際に怪我をしてしまう恐れがあるので、窓が開いたら粘土をかき出す前に、切金を全て回収しておく。

石膏取り 4

型を洗い、乾かしておく

石膏は脆く、細かなテクスチャーは型を洗う水流によっても損なわれてしまう。必要なテクスチャーが出るように加減して行う。

型を乾燥させる場合は反りを防ぐため型同士をあわせ、針金などで固定しておく。

石膏の後処理について

石膏廃液処理

石膏液はそのまま流しに流すと必ずパイプが詰まってしまうので、手洗い場などに決して流してはいけない。

石膏液の処理の仕方として、バケツにゴミ袋をあてて、半分くらいまで水を張ったものを用意し、その中で道具、手指などを洗わせるようにする。

このバケツは、一晩置いて溜まった上澄みを流し、天日でよく乾燥させた後、ゴミ袋ごとバケツから出し、口を閉じて土嚢袋にいれ、自治体の指示に沿った廃棄をする。

樹脂成型

道具・材料ほか

防護めがね	ガムテープ
油性刷毛 2本	ピンセット
筆洗（シンナーを入れる瓶）	ペンチ
ゴム手袋（使い捨てが便利）	マイナスドライバー
硬化剤用スポイト（5 ml ほどのもの）	木槌
樹脂用ボウル	樹脂攪拌用ミキサー
樹脂ヘラ（スプーンを叩き伸ばしたもの等）	新聞紙
はさみ	ブルーシート
やすり	空の一斗缶（タルクと樹脂を攪拌する際に使用）
カッター	樹脂 一斗缶 1/2~1/3 缶
量り	離型剤（シリコングリース等） 適量
ジップロック	硬化剤（パーメック） 250~500g
耐水ペーパー 60 番・240 番・320 番	タルク 5kg
樹脂用ボウル	ガラスクロス 2m
目玉クリップ（幅 50mm 程のもの）	顔料 適量
油性ペン	

樹脂を用いる際の注意

安全第一

必ず防毒マスクを着用し、常に換気すること。

万が一事故が起きた時の為に、1 人きりでの樹脂作業は避ける。

シンナー・硬化剤等は使用時に危険物倉庫から出し、作業終了後は必ず倉庫に戻し施錠すること。

床などに飛び散らないよう必ずシートの上で全ての作業を行う。

使用教室は必ず毎回掃除をし、整頓して使うこと。

樹脂成型の大まかな工程

準備とテスト

離型剤を塗る

樹脂を塗る

ガラスクロスをはり込む

心棒を入れ、型を合わせる

割り出し

修整・着色

スムーズに樹脂作業に入るために

事前にしておくこと

切り金をいれた小口の内側のバリをカッターなどで落としておく。

ワックスタイプの離型剤を用いる場合は石膏型を乾燥させておく。

型の反り、歪み防止のため乾燥中は型を組み、針金などで固定しておくこと。

型に空いた穴や、心棒の穴の部分などには粘土を詰めておくこと。

準備

使用教室の保護

備品や壁などを汚損しないよう、ブルーシートと新聞紙で床・机上を養生する。

服装を整える

肌が露出しない作業着に着替え、防護めがね・マスク・手袋を着用する。

離型剤をつくる

ワックス 1 : シンナー 1 の割合のものをカップに入れ刷毛で攪拌する。

樹脂とタルクと顔料を混ぜる

樹脂を空の一斗缶に半分程移し、適量の顔料とタルクを入れ、ミキサーで混ぜる。

樹脂の粘度は木工用ボンドとアラビアのりの中間位が目安。(型に塗った時、垂れたりよれたりしないような固さ)

テスト

離型の効きや、樹脂の硬化速度を試す

石膏ガラに離型剤を塗布する。

1層目が乾いたのを確認し、2層目を塗り、乾かす。

硬化剤を添加し、よく攪拌した樹脂を塗る。

硬化剤の量はタルク入りの樹脂の重さの2%

例 100gのタルク入り樹脂⇒2mlの硬化剤

季節などにより調節する必要がある。夏は硬化が早く、冬は遅い。

テストピースで硬化速度などを確認しておく。

硬化剤を入れすぎると反応が強すぎて発火する恐れがあるので注意する。

樹脂は熱を持つほど反応が速く、その分、変形しやすい。

硬化にどの位の時間がかかるのか、離型はうまくいったかを確認する。

ボウルに沢山残った樹脂は新聞などに薄く塗りつけ処理する。

樹脂成型 1

離型剤を塗る

型に離型剤を均一に塗布する。図の矢印部、小口にも忘れずに塗る。

雌型断面図



1層目がある程度型に浸み込んだのを確認し、2層目を塗る。

使用した刷毛は、へら等で汚れをこそぎ落とした後、シンナー筆洗で洗うこと。

樹脂成型 2

1層目

硬化剤を添加し、十分攪拌した樹脂を刷毛で均一塗りこんでいく。(1層約2~3mm)

型から樹脂が反って、浮き上がってくるのを防ぐ為に、小口にも数箇所樹脂を塗る。

2 層目

1 層目が硬化しだしているのを確認し、2 層目を塗る。

樹脂が硬化しない場合

原因 ⇒ 硬化剤を入れ忘れている

撈拌が不十分

石膏型に水分が残っている

硬化剤が少ない（気温が低く、湿気が多い場合）

不明

対処 ⇒ 石膏型を引っかかない様に樹脂を剥ぎ取ってやり直す

樹脂が反って浮いてきてしまう場合

原因 ⇒ 硬化剤が多すぎる

樹脂の塗り方が均一でない

不明

対処 ⇒ 目玉クリップで石膏型ごと挟み、新しくブリッジをかけて矯正する

ドリルで石膏型ごと穴を開け、針金で固定し、ブリッジで矯正する

反った部分に、ゆるい樹脂を流し込む

2 層目の樹脂の硬化を待つ間にガラスクロスをはり込む。

樹脂成型 3

ガラスクロスをはり込む

ガラスクロスを扱うときは必ず作業着・マスクを着用し、肌を露出させないこと。

クロスは解れると手に負えなくなるため風等で舞ってしまわないように管理すること。

解れてしまったものは、余った樹脂に取り込むか、ガムテープで梱包すること。

2 層目が硬化した上にタルクを少なめにした樹脂を塗り、ガラスクロス置き、刷毛で叩くようにして空気を抜き密着させる。

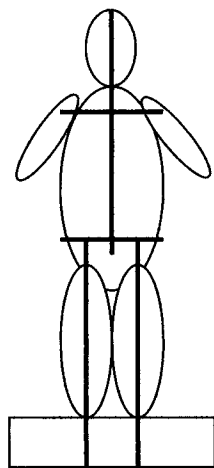
クロス同士が 5 mm 程重なっていくよう全体にはる。

絶対にガラスクロスは小口にはり付けないこと。

3 層目（ガラスクロス）が硬化ししたら、もう一層軽く全体に樹脂を塗りガラスクロスコーティングする。

樹脂成型 4

心棒を入れる



垂直方向に 頭先从から底面へ。

水平方向に 肩、腰、地山（足の心棒と接着させる）へ。

雄型の大きさを測り、心棒を適切なサイズに切断する。

心棒を入れた状態で窓が閉まるかを確認し、調節する。

心棒の交差点と型との接点をガラスクロスで固定する。

樹脂成型 5

型を合わせる

タルクを多めに入れた、もったりした樹脂を石膏型の小口と樹脂雄型にまたがる様に盛り上げる。

断面図



パーツも同様に小口に樹脂を盛る。

型を合わせ、木槌で叩き、余分な樹脂をはみ出させる。

型を合わせた口からピンセットが入る範囲で接合部に内側からガラスクロスをはり裏打ちしておく。

型がずれないように針金などで固定する。

樹脂成型 6

割り出し

硬化を確認したら、マイナスドライバーを使って、雄型の面に出来るだけ水平な角度に

ドライバーを保ち、割り出していく。

型が外れたら、シンナーで雄型に残った離型剤を洗い落とす。

樹脂成型 7

修整

穴の空いている所や、必要のあるところに樹脂を多めに盛り、削って形を整える。

像が垂直に立つように、水平機などを使って地山と地面の接着面を修整する。

着色

油性のもの（油絵具・ラッカースプレー等）、耐水性のアクリル絵具等でも着色できる。

参考 カシューでの着色について

人工漆の「カシュー」を定着剤（膠等の代用）として、顔料で着色をする方法

クリアーカシュー：シンナー：顔料＝1：1.2：n

一層目を塗った後完全に乾くのを待って二層目を塗る。(a)

ウエスで磨く。(b)

(a)(b) を繰り返す。

顔料が多いと粉っぽい仕上がりで、顔料が少ないと艶のある仕上がりになる。

樹脂の後処理について

樹脂廃棄処理

樹脂を処分する場合、一斗缶等に、ごく少量の硬化剤を混ぜ、必ず硬化させてから自治体の指示に沿った処理をする。樹脂が硬化する際には熱を発するので、大量に処理する際には小分けにし、燃えやすいもののから遠ざけ、目を離さないようにする。

以上が塑造による塑像制作の全工程である。