

# 博士學位論文

内容の要旨及び審査結果の要旨

第 19 号

2023年9月

京都精華大学

## はしがき

本編は、学位規則（昭和28年4月1日文部省令第9号）第8条による公表を目的として、令和5年度本学において博士(芸術)の学位を授与した者の論文内容の要旨及び論文審査結果の要旨を収録したものである。

# 目 次

報告番号	学位の種類	氏 名	学位論文題目	ページ
甲 第 39 号	博士 (芸術)	CHENG SHIYU	近現代日本におけるアップサイクルの理念と実践	4
乙 第 3 号	博士 (芸術)	村田 のぞみ	上前智祐研究 — テキストとイメージからみた制作の一貫性 —	14

氏名	CHENG SHIYU (セイ シウ)
学位の種類	博士 (芸術)
報告番号	甲第 39 号
学位授与の日付	2023 年 9 月 15 日
学位授与の要件	学位規則第 4 条第 1 項該当
学位論文題目	近現代日本におけるアップサイクルの理念と実践
論文審査委員	主査 教授 大迫 克全 副査 教授 葉山 勉 副査 教授 斎藤 光 副査 准教授 鯖江 秀樹 学外副査 神戸女学院大学 教授 三木 順子

## 内容の要旨

### 全体の概略

本論はアップサイクルという概念の歴史的な展開を辿ることで、それが外来語として現代社会に広がっていく過程と、その概念を構成する思想、及び、その方法の源流を探った。そのため、本論はアップサイクルという言葉の歴史とその概念の歴史に対する考察を二部に分けて、論述を展開した。第一部では欧米における **upcycle** と日本におけるアップサイクルの事例研究をもとに、4 つの実践モデルを提案し、それぞれの特徴を説明した。第二部では、明治大正時代に出版された書物を通して、各文脈における廃物利用の意味を解明し、その上で、現在の日本のアップサイクルとの関連を指摘した。

第 1 章では欧米における **upcycle** の実践を 2 つの事例分析によって解明した。ライナー・ピルツとソーントン・ケイの事例では、工事現場の廃材再利用を職人の製造作業と中古品買取・管理という側面から取り上げた。一方で、建築家ウィリアム・マクダナーと化学者マイケル・ブラウンガート両氏の事例では、インダストリアル・デザインによる「ユーザー」「メーカー」「販売」が参加した資源循環システムが提案された。ピルツとケイの例とは違って、彼らは **upcycle** という概念に至るまで、サステナブルなデザインのガイドライン、プロダクトデザインの手法、インダストリアルや建築などの領域を包括するデザイン理論という三つの発展段階が考察された。両方の例が **upcycle** を個人的または産業的な規模で実践する可能性を示した。

第 2 章では現代日本社会のアップサイクルに関わる取り組みの独自性を確立した。紙媒

体とウェブ上の新聞記事に記載されたアップサイクルの事例を分析した結果、アップサイクルはリサイクルの改善策として捉えることができ、主にリサイクル技術の革新やリサイクルできない廃棄物の再利用法を意味する。人間の感情や共感に働きかける感性価値はアップサイクルの独自性を理解する鍵である。そのため、技術のイノベーションによって新たな価値を創造する「価値創造」とデザイン・イノベーションによって廃棄物に本来備わっている価値を成長させる「価値成長」という2つのモデルを導き出すことができる。特に、日本の独自の美意識と手工芸文化はアップサイクルに影響を与えることを明らかにした。

第3章ではテキストマイニングの手法を通して、明治後期の廃物利用に関する議論を分析した。革新的な科学技術は廃物利用の実現に貢献し、さらにそれは実践活動を通して経済的価値と社会的価値を創出した。しかし、1900年頃からは科学技術としての廃物利用の実効性よりも、精神性、つまりそれが持つ物質的な富を迫わず素朴に生きるという意味合いが時代を経るごとに強調されるようになった。先進的、または革新的な生産技術として知られた廃物利用が家庭生活のなかに溶け込んでいく経緯が確認された。

大正時代を取り上げた第4章では、工芸家の藤井達吉が普及した家庭手芸に着目し、テーマとして取り上げた廃物利用を考察した。彼は創造力を第一とする手作りを推奨することで、読者の制作意欲を喚起し、趣味に即してデザインを生み出そうとした。藤井の家庭手芸は個人あるいは家庭を単位とする実践法として、ライフスタイルのかたちをとって流行し、現在で言うところのサステナブルなものづくりの展開に可能性を見せた。それはアップサイクルの価値成長モデルと共鳴していると考えられる。

廃物利用は貧困や資源不足などの社会問題に直面した人々の努力から生まれたことに対して、アップサイクルはサステナビリティの視点で資源問題の解決策として期待される。両者は同じく資源問題に注目するが、時代や技術の発展によって異なる取り組みを実践することになった。廃物利用の展開を把握し、日本におけるサステナブルなものづくりの歴史的、思想的源流が形成される過程を本論で明らかにしたことにより、その特異な歴史がアップサイクルの発展に大きな影響を与えたと結論づけた。

## 第1章

第1章では、**upcycle** のルーツを辿り、ライナー・ピルツが現場で行った廃材の再利用と、ウィリアム・マクダナーとマイケル・ブラウンガートが、30年以上におよぶサステナビリティの活動を経て構築したデザイン理論に着目した。それによって、両者がミクロとマクロの視点で、**upcycle** を展開していたことを明らかにする。その検討を経ることによって、欧米における **upcycle** の理念を実現できる多種多様な取り組みをまとめる。

まず、ライナー・ピルツとソーントン・ケイ両氏のインタビューを通して、**upcycle** を工事現場の廃材再利用と中古販売のコミュニティーという側面から取り上げた。20世紀末ドイツの環境関連法改正による廃棄物処理費の高騰をきっかけに、ピルツは **upcycle** を自身

の仕事に取り入れた。それは設計や見積、国内外の買取、在庫管理、現場施工など、全ての分野を含んでいた。彼はソフトウェアを開発し、生産スケジュールや倉庫管理、木材の切断加工などをパソコンで管理した。また、制作時に生じたおがくずを収集し、事務所全体の熱供給の熱源に利用した。他方、彼は建築現場で生じた廃材を使って家具を制作した。手作業による解体・施工にこだわったことで、それらを構成する部品の機能的な価値を発見し、DIY式の実践活動を行った。つまり、ピルツが実践した **upcycle** は生産現場で作った製造品、またその過程で生じた副産物や廃棄物、全ての木製品を循環させるシステムである。インタビューの記者であるケイは新聞紙と雑誌、ウェブサイトを利用した中古販売のコミュニティを作り上げた。それは **upcycle** というより、リユースに近いものであったが、そうした中古コミュニティは、その後の **upcycle** の展開に大きく貢献した。

次に、建築家ウィリアム・マクダナーと化学者マイケル・ブラウンガート両氏の事例では、生産過程において、原材料、消費エネルギー、排出物、製品とその廃棄の全ての要素を平等に考慮するサステナビリティなデザイン理論を構築した。彼らはさまざまな計画を実行して、その経験をもとに 3 回共同執筆した。それは、環境問題ためのデザインガイドライン『ハノーファー原則 サステナビリティのためのデザイン』（1992 年）、完全循環型プロダクトデザイン手法『サステナブルなものづくり—ゆりかごからゆりかごへ (Cradle to Cradle: Remaking the Way We Make Things)』（2003 年）、サステナビリティのためのデザイン理論『アップサイクル——サステナビリティを超えて 豊かさのためのデザインのために (The Upcycle: Beyond Sustainability—Designing for Abundance)』（2013 年）である。一方、マクダナーとブラウンガートは、ごみをなくすために、自然界の循環を維持するだけではなく、製品などの人工物が基盤となる循環を構築する必要があると指摘した。

最後に、ピルツとケイ、マクダナーとブラウンガートの両例を比較検討し、用語の構成から改めて考察した。単語の構成からみれば、前者では、**upcycle** は「recycle」と「up」を組み合わせた造語で、**upcycle** を通して、リサイクルの効果をアップグレードする、すなわち、使用価値や美的価値などを高めることを意味した。後者では、**upcycle** の「cycle」、すなわち「循環」こそが強調されていた。接頭語である「up」は、その循環を最大限に活用するという意味で、**upcycle** とは、循環システムの潜在性を引き出す働きである。さらに、そうしたことで、**upcycle** という言葉自体が多義性を含んでいることを指摘した。

## 第 2 章

第 2 章では事例研究を通して、日本社会に普及しつつあるアップサイクルの取り組みに表れる特徴を明らかにした。リサイクル技術に対する反省と 2010 年代の日本の社会状況の変化のなかで起こったアップサイクル事例を紹介することで、「価値創造」と「価値成長」という二つのモデルを提案した。

第 1 節では、リサイクルの概念と比較しながら、アップサイクルの特徴を指摘した。ま

ず、アップサイクルはリサイクルできなかった廃棄物を再生利用させる新たな技術を意味する。例えば、東日本大震災により、大量発生したガレキを建築材料に活用する「アップサイクルブロック」を典型例として挙げることができる。ガレキは災害廃棄物のうち、リサイクルできない混合廃棄物であり、木材、ゴム、プラスチックなど様々なものが混入している。そうした廃棄物は、もはや分類や処理することが困難であり、環境への影響も懸念された。それは通常であれば不燃物としてそのまま処分場で埋め立て処分されていた。しかしながら、震災後に最終処分場の許容量が逼迫したことをきっかけに、ガレキをコンクリートで固め、「アップサイクルブロック」に再生する取り組みが始まった。

次に、従来のリサイクルは廃棄物に残った価値をなくし、「ダウンサイクル」であることを指摘した。特に、有機性廃棄物のリサイクルは、食品の製造工程で発生した廃棄物をエネルギーや原料として利用することであり、本来それが食用可能という価値が完全になくなったという意味でダウンサイクルといえる。対して、そのような食べられない有機性廃棄物が食用可能になった上に、人件費などの様々な問題を解決するのが、本来あるべきアップサイクルだと考えられる。

第2節では、アップサイクルは社会問題の解決に貢献し、社会的価値を提供することを指摘した。企業が開催したアップサイクルに関するイベントの事例研究を通して、アップサイクルはエコロジーなライフスタイルに取り入れられたり、環境だけではなく物への愛情表現として使われたりしている。それゆえ、「アップサイクルを消費する」という事態が日本で生じることになった。個人の消費行動であったとしても、それは地球環境にいい影響を与えるという意識が芽生え、「ごみからできた商品」を人々は購入するようになった。アップサイクルは機能性より、「物を大切にすること」や人の思いを表すシンボルのようになっていると考えられる。

第3節では、アップサイクルに関する事例の比較対照を通して、「価値創造」と「価値成長」というふたつのモデルを提案した。まずは、使用される廃棄物と開発した商品の種類によって、2種類に分けられる。ガレキや有機性廃棄物といった一定の形を持たない廃棄物を対象とするのが「価値創造」であるのに対して、古着や段ボールなど、元の材料が一部そのままの形で残るアップサイクルが「価値成長」である。「価値創造」は主に再生不可能なものを対象としているため、有害性が発生するおそれがある産業廃棄物なども含んでいる。それに対して、「価値成長」の対象は、日用品が大半を占めていて、多くの場合、愛用品や思い出品として精神的な価値を持っていたり、丈夫な材料から作られたために機能的な価値が残っていたりする特徴がある。注目する価値の種類からみれば、「価値創造」は科学技術イノベーションによって経済的・社会的価値を生み出すが、「価値成長」はデザイン・イノベーションによって廃棄物が持つ感性的価値を成長させる。

第4節では、価値創造と価値成長のなかで、感性にもとづく価値成長は、日本のアップサイクルの取り組みに重要な役割を果たすと指摘した。特に、材料の経年変化や使用跡に対する美意識と、その意識をより一層発揮させる技術や技法が「価値成長」の中心になっている。

### 第3章

第3章ではテキストマイニングを通して、明治後期に様々な文脈に取り上げた廃物利用の内容を分析し、生産技術として捉えられていた廃物利用が個人の生活の中に移行する経緯を考察した。国立国会図書館デジタルコレクションのデータを利用したテキストマイニングによって、1880年代から1910年代までの「廃物利用」というキーワードによるデータを「産業・技術」、「伝記」、「社会科学」、「宗教・思想」、「家政」、「文芸」という6つのカテゴリーに分類した。なかでも「産業・技術」と「社会科学」に関するデータが圧倒的に多いが、この時代においては「社会科学」は「産業・技術」より早いスピードで増加した。

第1節では、まず、近藤賢三と巖本善治が欧米諸国と日本各地で発明した副産物や廃棄物の利用方法を収集した『廃物利用（一編）』に焦点を当てた。それは在来の生産技術を科学で解明して、代用の思想を取り入れ、身近にある生産材料に新たな使用方法を考案するということである。そのように廃物利用を生産技術として捉える文脈では、科学啓蒙という性格を色濃く帯びていた。次に、廃物利用は実業家の伝記において、起業資金を最小限に抑えるアイデアや工夫という意味で使用されたことを指摘した。前述した生産活動における廃物利用と比べてみると、商業活動における廃物利用の方法は大幅に単純化したものとなった。最後に、社会事業家の瓜生岩子の伝記において、廃物利用は社会的価値と結びつくことを検討した。瓜生が提案した甘藷飴などの廃物利用は社会問題である食料不足を解消し、福祉の対象者に経済的支援を提供した。さらに、彼女が実践する廃物利用は物質的な富を追わず素朴に生きる意識を促すものだった。

第2節では、1900年代に「社会科学」における廃物利用のデータが急増したことに注目し、特に食品に関する廃物利用法を分析した。明治後期、代用思想に基づいた廃物利用は産業から各分野・領域へ浸透し、それは食べ残しの再利用や家事労働に役に立つ実用方法にも使われた。

大正時代に入ると、婦人雑誌は廃物利用に関する記事を公開するが、そこでは廃物利用は手芸制作法として捉えられた。廃物利用は経済的価値と社会的価値ではなく、家庭でも実現できる実用性という価値を持つようになった。その変遷の理由として、明治後期の廃物利用では文明開化の風潮を背景に、新しい知識の普及に重点を置き、技術の導入や実用性はあまり重視されていなかったことが挙げられる。特に、人文学における廃物利用のデータは1900年代に急増したことは、廃物利用が教科書に紹介され、勤勉と儉約の教えとして普及したからであると考えられる。時代に従って、廃物利用は一種の柔軟で創造的な考え方として日常生活に溶け込むようになった。

なお、明治後期の廃物利用は革新的な技術が生産活動に導入され、経済的価値と社会的価値を生み出している点では、価値創造の概念に通じていると指摘した。他方、大正時代の廃物利用は家庭生活の課題として取り組まれていたことを考えると、それは価値成長の概念



を想起させるものであった。

## 第4章

第4章では、工芸家藤井達吉の家庭手芸実践法を中心に、大正時代に手芸制作法として捉えられた廃物利用を考察した。主に、彼が『現代之図案工芸』への寄稿において構築する制作論と、『主婦之友』への寄稿と図案集において提唱する家庭手芸論を検討した。

第1節では、藤井の工芸制作論を考察し、個人の創造力、個性、美意識を技術やスキルより優位に置いたという特徴を明らかにした。まず、藤井が工芸家になるまでの歩みを概観した。彼が独学の経験から学んだのは、実験的で冒険的な制作手法と工芸ジャンルを問わず幅広く制作することである。それをもとに、彼の制作論は「技術の思想化」と「思想の具体化」で展開した。

次に、「技術の思想化」の意味を考察した。工芸技術は練習と経験を重ねれば習得可能なスキルであるため、制作は道具や技術より、発想や構想が主導する。工芸制作は作り手の「思想」があってはじめて成立する。

一方、「思想の具体化」とは、「考案」や「構想」を意味する。工芸制作におけるアイデアの具体化は作品化を意味するだけではなく、アイデアを練って計画し、実行し、作品を仕上げる全体のプロセスにも関連している。それはさらに、作家の側からの思想の表出と、鑑賞者の側からの「思想」の受容という二方向で構成されている。

第2節では、藤井の家庭手芸論を考察し、特に彼が『主婦之友』への寄稿において「家庭芸術」から「家庭手芸」へと移行した語の変遷を理解した。まず、藤井による家庭芸術は、自然や身の回りの景色から感じ取ったものを模様におこし、日常用品に生かす。それは応用美術の理念と共通していると指摘した。次に、藤井による家庭手芸は横断的に多種多様な技法や素材を提案しようとしていたという特徴がある。最後に、藤井による家庭手芸論の核心は作り手の「趣味」にあることを検討した。「趣味」には、英語で言うところの「ホビー (hobby)」と「テイスト (taste)」という2つの異なるタイプが内包されている。藤井は、工芸技術が手芸に応用できると確信したことで、藤井の技術と主婦のそれはホビーの水準において通底する。また、テイストとしての趣味は個性に基づく美意識である。だからこそ藤井は、主婦が自由に制作することを後押ししようとしたのである。藤井は家庭手芸が技術の難易度が低く、かつ個性を発揮できる制作活動だと考えていた。

第3節では、藤井の廃物利用制作法に「図案」という要素が含まれていたことに焦点を当てた。藤井は、図案を制作の主役とする手芸制作法を積極的に推奨し、それぞれの図案は彫刻や刺繍といった技法の違いに沿って、かつ人々の個性に合わせて変化させている。彼は図案集を通して、既成のデザインを紹介するのではなくて、自発的にデザインすることの手引きであろうとした。技術、モチーフ、構成、ジャンル、道具、素材がどういう水準のものであれ、制作意欲があればデザインは各自の趣味に即して生みだされるのである。

手芸は現代の日本社会でも健在で、藤井が提案した廃物利用を思わせる制作法もよく見られる。オリジナルの装飾図案や個性的な手作りなどによって、廃材本来の価値を成長させるという点で、今日のアップサイクルの取り組みを想起させる。いずれにせよ、大正の時代であれ現代であれ、創造力を起点とする個性重視の制作として手芸はアップサイクルと共鳴するだろうか。

## The Conception and Practice of Upcycling in Modern History of Japan

### Summary

This paper is an investigation of the concept upcycling and aims to find out its theoretical and practical origins in Japan by tracking its historical development. Originally, the concept of upcycling refers to a process of transforming wastes into new product dealing with environmental problems. It was introduced to Japan and become a loanword that being written in Katakana. The concept of upcycling in Japan is distinguished from this in English and because of that it is written in “Japanese upcycle” in this paper. The reason why upcycling is differed in Japan and Europe is that the concept of reusing the waste was once called Haibutsu riyo(廃物利用) during the Meiji and Taisho periods in Japan. The fact that the meaning of upcycling is developing over times should not be forgot as well. Even though these three words emphasize different aspect of value of waste considering their historical background, they are alternatives for waste management. And most importantly, they give new perspective to the relationship between waste and resource, design and sustainability, and human beings and objects. In the first part of this paper, activities of upcycling in Japan and Europe were analyzed and compared. Firstly, the first chapter is based on the analysis of two different case studies to show practical possibilities of upcycling in the point of view of construction sites and industrial manufacturing. One is about interior designer Reiner Pilz and the host of recycle community Thornton Kay. They were trying to build houses with waste materials. Pilz created furniture, fittings, and interior goods out of waste materials, while Kay formed a community of sharing waste materials. The other case is about architect William McDonough and chemist Michael Braungart. They were trying to establish circular production system by developing reusable materials. Different from the small-scale of zero-waste community that suggested by Pilz and Kay, their activities indicating the possibility of building zero-waste society. The second chapter pointed out that there are two directions of development of Japanese upcycle. One is called “value creation”. It means the development of new technology can turn recycling into upcycling by creating new value. The other one is called “value

growth”. It means developing or purchasing upcycling product can lead to an eco-lifestyle. Especially, Japanese upcycle is characterized by crafts and handicrafts that the value of waste material could be found, preserved, and increased.

In the second part of this paper, the meaning of Haibutsu riyo was explored deeply with the use of the database of publications from the Meiji and Taisho periods. Haibutsu riyo was mainly meant technology development during Meiji period but changed its point of view to handicrafts in the Taisho period. The third chapter focused on Haibutsu riyo in the Meiji period. It was firstly a kind of science-based technology and introduced as the application of alternative materials in the manufacturing process of papermaking and spinning. Then it became popular among entrepreneurs as measures to cut cost. During Meiji period, Haibutsu riyo was dealing with the scarcity of energy and resources that caused by the rapid modernization. Besides, Haibutsu riyo became a topic of welfare activities and shown its ability to solve social issues, for example poverty. In the late Meiji Period, Haibutsu riyo was becoming a habit of frugality and one of the main problems of daily life.

The fourth chapter based on the analysis of activities of Tatsukichi Fujii(1881~1964) to indicate the meaning of Haibutsu riyo in the Taisho period. Fujii was a craftsman and graphic designer who had been introducing methods of adding pattern to decorate and renew used things. He encouraged readers to come out with new design and try to awake their aesthetic consciousness. His activities provided a new perspective to relate crafts with upcycling. This paper pointed out that Fujii had the foresight to indicate an upcoming measure of upcycle in Japan.

Above all, the innovative idea to reusing waste materials that born in different periods of history, have been influencing the meaning of upcycling in nowadays. Whether the activity is called Haibutsu riyo or upcycling, they are challenging conventional thinking and addressing social issues with a flexible mindset.

### 審査結果の要旨

この研究では、欧米の upcycle と、その延長として登場した現代日本のアップサイクルは本質的に違うものであり、現代日本のアップサイクルは実のところ、明治大正時代の廃物利用に見られた方法論や物の見方を受け継いだ面さえあることを明らかにした、この点は非常にユニークな着眼点である。本研究の目的は、アップサイクルという概念の歴史的な展開を辿りなおすことで、それが外来語として現代社会に広がっていく過程と、その概念を構成する思想的、方法的な源流を探ったことにあると著者は主張している。そのた

め、本論はアップサイクルという言葉の歴史とその概念の歴史に対する考察を二部に分けて、論述を展開した。

第一部、第1章では欧米における **upcycle** の実践を2つの事例分析によって解明した。ライナー・ピルツとソートン・ケイの事例では、工事現場の廃材再利用を職人の製造作業と中古品買取・管理という側面から取り上げた。一方で、建築家ウィリアム・マクダナーと化学者マイケル・ブラウンガート両氏の事例では、インダストリアル・デザインによる「ユーザー」「メーカー」「販売」が参加した資源循環システムが提案された。前の例とは違って、**upcycle** という概念に至るまで、サステナブルなデザインのガイドライン、プロダクトデザインの手法、インダストリアルや建築などの領域を包括するデザイン理論という三つの発展段階を経た。両方の例が **upcycle** を個人的または産業的な規模で実践する可能性を示した。

第2章では現代日本社会のアップサイクルに関わる取り組みの独自性を確立した。紙媒体とウェブ上の新聞記事に記載されたアップサイクルの事例を分析した結果、アップサイクルはリサイクルの改善策として捉えることができ、主にリサイクル技術の革新やリサイクルできない廃棄物の再利用法を意味する。人間の感情や共感に働きかける感性価値はアップサイクルの独自性を理解する鍵である。そのため、技術のイノベーションによって新たな価値を創造する「価値創造」とデザイン・イノベーションによって廃棄物に本来備わっている価値を成長させる「価値成長」という2つのモデルを導き出すことできる。特に、日本の独自の美意識と手工芸文化はアップサイクルに影響を与えることを明らかにした。

第二部、第3章ではテキストマイニングを通して、明治後期の廃物利用に関する議論を分析した。革新的な科学技術は廃物利用の実現に貢献し、さらにそれは実践活動を通して経済的価値と社会的価値を創出した。しかし、科学技術としての廃物利用の実効性が懸念され、それが持つ物質的な富を追わず素朴に生きるという意味合いが時代を経るごとに強調されるようになった。先進的、または革新的な生産技術として知られた廃物利用がついには、家庭生活のなかに溶け込んでいく経緯を理解した。

第4章では工芸家の藤井達吉が普及した家庭手芸に着目し、テーマとして取り上げた廃物利用を考察した。彼は創造力を第一とする手作りを推奨することで、読者の制作意欲を喚起し、趣味に即してデザインを生み出そうとした。藤井の家庭手芸は個人あるいは家庭を単位で行う実践法として、ライフスタイルのかたちをとって流行し、サステナブルなものづくりの展開に可能性を見せた。それはアップサイクルの価値成長モデルと共鳴していると考えられる、とした。

しかしながら2023年8月8日の学位審査会において、「論文題目」が申請されたものと博士論文表記に相違があるという致命的なミスを犯していることが判明した。最終的には「近現代日本におけるアップサイクルの理念と実践」に落ち着いたのであるが、「本来な

ら発表すら出来ない」と言い切る審査員もいた。また、日本語の間違い、注の番号間違いなど、多数の修正箇所の指摘を受けた。統計データは非常に見にくい表記になっているなどの指摘も受けた。全ての修正を条件に、全員一致で博士号に値すると判断した。

再度、時間をかけて主査が徹底的に論文を読み直し、他の協力者にももう一度、チェックして頂き、修正を行い、完璧な論文に仕上がった。

末筆ながら、著者の今後の調査研究の継続も期待したい。

氏名	村田 のぞみ (ムラタ ノゾミ)
学位の種類	博士 (芸術)
報告番号	乙第 3 号
学位授与の日付	2023 年 9 月 15 日
学位授与の要件	学位規則第 4 条第 1 項該当
学位論文題目	上前智祐研究 — テキストとイメージからみた制作の一貫性 —
論文審査委員	主査 准教授 鯖江 秀樹 副査 教授 池垣 禎彦 副査 教授 佐川 晃司 学外副査 中塚 宏行

### 内容の要旨

本論は、戦後の関西を拠点として活動した美術作家である上前智祐(1920-2018)についての論考である。上前は戦後国内外で活躍した具体美術協会のメンバーであったが、リーダーの吉原治良や、脚で力強い絵画を描いた白髪一雄などと比較して、その名はあまり知られていない。「具体美術協会」は 1980 年代からパフォーマンス・アートやハプニングの先駆として海外で再評価されたため、激しい身体動作による作品制作や、絵画や彫刻といった従来の形式にとどまらない作品が注目される傾向にあった。しかしグループ所属時の上前は、一貫して絵画を制作しており、しかも地道に時間をかけて制作する、一見伝統的かつ職人工芸的スタイルは具体美術協会とは正反対と言える性質を持っていた。それゆえ「具体らしくない」上前作品は、グループの結成時から注目されることが少なく、また現在の具体美術協会に関する書籍や展覧会においても、上前に注目した研究は極めて少ないのが現状である。

他方、上前本人は多作な作家であった。作品が大きく変化するのは 1953 年に吉原治良に出会った後のことである。それ以前の上前作品は風景や人物、幾何学的な構成の油彩などだったが、吉原に師事してからは、具体的なモチーフの再現像ではない「非具象」作品を描くようになった。それ以後、上前は生涯を通して「非具象」の作家であった。上前の「非具象」の代表作品は、油絵具による点描をひたすら重ねた絵画や、大量のマッチ棒を画面に盛り上げてコラージュした作品、布を針と糸によるステッチで埋め尽くした「縫い」作品などで、さまざまな素材と技法が駆使された。こうして制作された作品は、コツコツと絵具の点を描き、マッチを積み重ね、幾度も布を縫うという「集積」による行為で制作されたということに共通点があるものの、その「集積」の目的や、造形的問題への一貫したアプローチについて言及されることはなかった。

上前の特異性のひとつは、すでに述べたように、地道な制作方法や、「具体らしくない」作品を手がけたことにあるが、それ以上に決定的なのは、上前が一人の生活者としての経験を作品に活かそうとしてしていた点に求められる。そのなかでも、上前が勤務先の工場に非常な関心を見せていたこと、しかもそれはモチーフ探しというよりはむしろ、工場が体現する造形性こそが、作品制作の拠り所となっていた。1949年から1970年まで川崎重工業の造船や鑄造工場、1974年から1980年まで神戸製鋼所に勤務し、いずれの工場でもクレーンマンとして働いていた。上前はただ工場を眺めていたわけではなく、工場と彼の作品はその内部に潜む複雑な造形において繋がっていたのである。

そこで本論は、上前の作品と工場の造形がどのように関与していたかについて、彼のテキストや彼が撮影した工場の写真から読み解き、時代ごとに手法や様式の全く異なる制作でありながら、1954年から1992年の作品群に見られる一貫性を論じることを目的としている。

第1章第1節では、まずは上前智祐という作家像を理解するために、彼の生い立ちと、1953年に吉原を訪問するまでの足取りについて述べている。上前が記した日記や自伝の記述に基づいて、上前がどのように美術の知識や技術を習得してきたかを中心に述べる。また上前の作品には、工場での経験以外にも、少年期の奉公先の経験が反映されているため、上前が勤めた職業やそこでの経験についても詳述している。

第2節では、上前作品の全体像について述べている。現在筆者が確認できたのは1944年から2012年までの作品で、その作品を制作年代順に追うと、7つの時期に分けることができた。ここでは、各時期の作品の特徴について述べ、この7つの変遷に基づいて、第2章以降の論考を進めていく。ただ本論では第1期の作品(1944~1953年)、第6期の油彩(1992~1999年)、晩年第7期の版画(2000年~2012年)については、その概要の紹介に留め、それ以外の時期に考察を集中させた。

第2章では、先の7つの様式変化のうち、第2期、第3期の作品に焦点を当てている。前者に該当するのは、上前が吉原治良に絵の指導を受け始めた1953年から、油絵具の線や点を重ねた絵画が制作された1957年までの作品群で、第3期は1957年から1962年までの絵具のチューブを貼り付けた絵画や、オガクズや大量のマッチ軸を画面に積み重ねた絵画が制作された期間である。

第2期の上前作品の特徴は、絵具の線や点が何度も描かれていることで、下に描かれた点や線がほとんど見えなくなるほど描画を重ねたことにある。1954年の「具体」結成以降、そのグループで注目を集めたのは白髪一雄の《泥に挑む》のような物質と格闘する作品や、嶋本昭三の大砲で描いた巨大で激しい身振りを伴う作品であった。上前の作品は彼らとはそれゆえ、正反対な性格を持つと言える。上前は彼らに無関心であったわけではなく、上前は自作を「貧弱で異質」と感じながらも、地道な絵画制作を続けていた。もっと言えば、上前はアクション的な作品を手がけなかったわけではない。ペンキを勢いよく画面に振り掛けたアクション・ペインティングのように、身体動作が直接的に反映された作品を制作した

経験もあったが、それはあくまで一過的なもので、継続されることはなかった。それは、上前が「反具体的」な画家を目指したことと、勤務先の鑄造工場で鬼気迫る現場を直視していたからであった。上前は「真夏の太陽に挑む具体野外作品」展や「舞台を使用する具体美術」展での作品制作に最初から消極的であったが、その要因も工場の現場での労働や視覚経験にあった。

そればかりか、工場勤務は作品の造形そのものにも作用した。上前のテキストには、上前が工場に強い関心を持っていたことが記されていた。とくに関心を示していたのは鑄造の製造過程であり、なかでも「鑄型」や「中子」という型についての記述が多い。鑄型を外から眺めるだけでは分からないが、内部に複雑な空間を持っている。そのことに特に関心が向けられていた。実際に上前が撮影した工場内の写真を見ると、表面が格子状の構造で覆われた「鑄型」を使用する現場の光景が撮影されていた。上前は天井に近いクレーンに乗って鑄型の内部をくまなく観察し、その内部空間を上前は自身の絵画に応用していたのである。上前は絵具の線や点を執拗に重ねた目的は、描画を重ねることによって、この内部空間を作り出すことにあると筆者は考えている。

第3期の作品群は、絵具のチューブのコラージュ絵画や、オガクズや大量のマッチの軸木を盛り上げた絵画から成る。先に明らかにした絵の内側の制作という視点からすれば、「絵具のチューブ」は切り開いてチューブの内側が見えるように画面に貼り付けられ、「ロココツ」は厚く盛り上げた画面を掘り下げるようにして描かれている。また「マッチの軸」の作品は、新聞紙や衣類を土台として使用し、その上から素材を積み重ね、最終的には土台を抜き取ることで成型されている。いずれの方法でも作品の内部には複雑な空間が形成されていた。

上前作品のこの2つの時代の油彩作品は、制作時期が1957年のミシェル・タピエが初来日と重なっていたため、アンフォルメルの影響と見なされる傾向が強かった。確かに色彩豊かな第2期から、モノクロームでオートパートの傾向がある第3期への移行にアンフォルメルの影がまったくなかったわけではないだろう。だが他方、表層からは見えない内部の造形が強く意識されているという点では、上前作品は一貫性を保っていた。

第3章で考察したのは、「絵具のチューブ」などのコラージュ絵画から転じた、1962年から1974年までの上前の作品群、すなわち第4期である。この頃の上前は、絵具の点を重ねた「テン」や「セン」と呼ばれた油彩を制作するようになる。この時期の作品はそのため、第2期の点描や線を重ねた油彩と視覚的には似ているのだが、作品サイズが大型化していることと、次第に画面全体が、赤や黄のモノクロームな色調に変化していることを相違点として挙げるができる。上前はさらに点描から絵具を線状に重ねた「セン」の絵画の制作を開始した。

この頃の具体美術協会は新規会員を大量に招き入れ、グループの活性化を図っていた。新規作家のなかにはハード・エッジや、テクノロジー・アートの作家も多く含まれていた。1960年代の日本抽象美術界では、アンフォルメル風の表現も影を潜め、絵画では筆跡を残



さない平面的でシャープな輪郭を持つものが新たに台頭していた。またテクノロジー・アートと称されるネオンやモーターを使った作品が出現した。これらの変化は、1960年代半ばにアクリル絵具の輸入や国内生産が可能になったこと、テクノロジーの発展による映像の普及などが背景にある。上前はそんななか、古典的な油絵具とキャンバスという画材の使用を続けていた。

「テン」の油彩は、黄色または赤色を基調とした絵画である。黄色の「テン」の絵画は、ただの黄色の点描ではない。まずは黒、紫色などの暗色で点を描き、その上から鮮やかな黄色の点が描かれている。「セン」の油彩は、黒い絵具を線状に並べた絵画である。線は絵具をたっぷりと載せて描かれており、部分的に絵具の量を調節することによって、画面上に菱形や帯状のラインが浮かび上がるようになっている。線と線の隙間から地塗りの青色が見え、レイヤーを重ねたような絵画である。

やがて1972年頃から「黄の立体」や「黒木の立体」という立体作品が制作される。「黄の立体」は、「テン」の絵画をオブジェにしたような作品で、オガクズやマッチの軸をボンドに混ぜて固めた作品である。「黒木の立体」は、「セン」の絵画を立体に展開したような作品で、角材が一定方向に等間隔に並べられ、その隙間から内部の造形が垣間見えるようになっている。どちらも自立する立体作品であるが、これらもやはり絵画の延長線上に位置づけられる。また「黒木の立体」では、窓のように開閉するパーツが付属するものも存在し、内部を覗き込むことを意識した作品である。このように第4期の平面・立体作品の双方でもやはり、上前の関心は表面ではなく内部にこそ向いていた。

最後の章では、1975年に始まる「縫」シリーズを考察の中心に据えた。それは、針と糸で布を縫いつくした平面作品と、布を縫い固めることで自立させたオブジェである「縫立体」というふたつのタイプの作品群からなる。

「縫」はこれまでの油彩やコラージュ作品と素材が大きく異なるが、この素材の変化は、経済的な理由が大きいと考えられる。しかし上前本人は、「セン」から「縫」への変化について、ペインティングナイフと油絵具による線の集積したものが針と糸に替わっただけで、油絵具も繊維も物質に変わらないとはっきりと述べていた。いかに素材が変化しようとも「縫」は「セン」の油彩と連続していた。

「縫」の制作当時は、日本美術界でファイバー・アートというジャンルが立ち上げられた時期でもあった。同じく糸や布を使用する「縫」や「縫立体」を手掛けた上前を、ファイバー・アーティストに転向した作家と見なす向きがあったが、それは大きな誤解である。確かに上前はいくつかのファイバー・アートの展覧会に出品していたが、それは企画者たちと上前の考えが一致していたからであつたにすぎない。上前の「縫」の平面作品は、ほとんどが絵画のように枠に張られた状態で展示されており、上前は「縫」を純粋芸術（ピュア・アート）として制作していた。その点でも「縫」は絵画と一貫性を保っていた。

「縫」の平面作品はその特徴ごとに前期と後期に大きく分けられ、その間にあたる1986年には「縫立体」が制作されている。前期の「縫」は、画面全体を縫い尽くしたオールオーバ

一タイプが制作されていた。上前は「縫」の特徴について、糸自体にも明暗があることに加えて、縫い詰まった糸目のわずかな隙間から下層の布地が仄見えることにあると述べた。また後期の「縫」は、格子柄の布を作品の裏面につけて縫う「かのか縫い」という方法で制作されており、直線で等間隔なステッチと、画面に格子状の模様が見られることが特徴である。また布の一部を切り抜いた四角形の造形が出現する。この四角形は、布の一部を切り抜き、切断面をかがり縫いして再び元の位置に縫い付けられている。布は縫い縮んでいるため、元通り隙間なく縫い戻すことができないため、裏側から別の色彩の当て布がされている。表から見ると、まるで布の裏面にもう一枚絵が存在するように見える。

一見すると単純だが、こうした複雑なプロセスや工程で「縫」が制作されたのは、上前が神戸製鋼所の鉄鋼場でクレーンマンの仕事に復帰したことが大きく関わっている。そこで上前は工場の「流れ」や、「構内全体が織りなす複雑な『造形』」に毎日見入っていた。そしてこの鉄鋼業から着想を得た作品が「縫立体」であり、その制作では「鑄型作りに中子を入れ込む様に、内造にも尽くしていった」と述べている。「縫立体」は平面の布を繋ぎ合わせることで制作されているが、おそらく上前は造形の内部から制作を始め、外側へ増殖するように造形を組み立てていったと考えられる。したがって、前期「縫」は下層の描画が見えるという点で「セン」の油彩と連続した性質を持ち、また「縫」に共通することは、表層と下層または内部の造形——上前のいう「内造」——を試みていたことである。結果的にこれは第2期の点描、第3期のコラージュ、第4期の油彩や立体、その全時期において一貫した関心時であった。

このように見ていくと、いかに素材をその都度変化させようとも、あるいは形態的な特徴がいかに変貌を遂げようとも、上前智祐はたったひとつの造形的関心をもって制作に臨んでいたことがわかる。非対象的な作品を目指すと同時に「複雑なものを作りたい」と願った上前は、日々の労働やそこでの観察からダイナミックな造形を読み取り、それを制作に活かしたのである。ただしこのことは、具体美術運動に関する研究では明らかにされてこなかった。なぜなら美術史のプラットフォームを前提とする以上、上前が経験した神戸の工場労働の意義は過小評価させざるをえないからである。本論ではだからこそ、上前が遺した言葉を頼りに、それを作品と照らし合わせる方法を探った。それは、美術史という狭い専門領域から芸術を解き放つことを可能にする方法論であり、上前も実は、芸術の狭量さに独自に考案した制作で抵抗しようとしていた節さえあった。その意味で、上前智祐は具体、ファイバーアート、油絵、現代美術など、どの文脈にも当てはめることのできない、きわめて稀有な美術作家だったと結論づけることができる。

## Abstract

This article is about UEMAE Chiyu (1920-2018) an artist based in Hyogo after World War II. He was a member of “GUTAI”, which was active both domestically and

internationally, but he has not been widely known compared to GUTAI's leader YOSHIHARA Jiro (1905-1972) and SHIRAGA Kazuo (1924-2008) who drew paintings with his legs. Because GUTAI has been reevaluated overseas as a pioneer of "Performance art" and "Happening". when he belonged to the group, he consistently kept drawing paintings. His time-consuming works stood in stark contrast to GUTAI. For this reason, his works had been unremarkable and even in the current research on that group, and few studies have focused on him.

His non-representative works were composed of many dots with oil paints, collage with many match sticks, and "NUI" cloth works were sewn many times. The common feature of these works produced through the act of accumulation, but there were no mention from the part of his text about the purpose or coherent approach. In fact, he reflected in his paintings what he saw in the factory where he worked.

Chapter 1 describes what young UEMAE learned from his experiences and how he acquired knowledge of art based on diary and autobiography. Next, the author thinks that his works from 1944 to 2012 are divided into seven styles in chronological order and each stylistic character is explained.

Chapter 2 focuses on the 2nd period (1953-1957) and 3rd period (1957-1962), from periods of the above seven styles. Oil paintings drawn with dots and lines made in 2nd period painted over them many times to become paintings below almost invisible. The 3rd period works were collages with oil paint tubes, sawdust, match sticks. He was interested in casting manufacturing process in the factory and described about "molds" and "cores" used for casting. According to him, casting mold has complex spaces inside that cannot be seen just by looking from the outside. He operated cranes near the ceiling, observed the inside of the mold, and applied its internal construction to his own works. Each collage works conscious of showing the inside, therefore, the purpose of UEMAE's layering of paints and materials was to create internal forms.

Chapter 3 deals with 4th period (1962-1974), oil paintings called "TEN" or "SEN" and objects. "SEN" were drawn by leaving a gap between the paints so that the colors underneath can be seen. Objects were continuous works with paintings. In both cases, he was conscious of underlying layers and internal structure.

Chapter 4 focused on 5th period, "NUI" sewn with thread and "NUI3D" sewn objects. Although the materials were different from his previous oil paintings and collage works, so these were sometimes mistakenly identified as "Fiber Art", but he continued to create "NUI" series as the same "Pure art". According to UEMAE, the characteristic of "NUI" glimpsed the color underlying cloth through small gaps between stitches. That is

continuous with "SEN" made in the 3rd period. From 1986 onwards, "NUI" had complex processing on the back side. In fact, those complex process were influenced by the factory. And he said to have focused on the "flow" and complex "forms" that make up the entire factory site. He said "NUI3D" were inspired by the steel industry, and that its shape was "mimics the process of creating internal construction of mold with a core in the factory". In this way, "NUI" have in common is that they attempted to form the surface and the lower layer or the inside - the "internal construction". this study shows that UEMAE approached his work with a consistent interest in how the artworks were constructed, even if the materials and forms of the works changed.

### 審査結果の要旨

本論文は、上前智祐に関するモノグラフであり、これまでにない独自の視点からこの美術家の多彩な作品群を考察したものである。以下では、各章の内容を概述し要点を示したうえで研究の独自性を通じて都度指摘する。最後に審査会での議論の内容について報告する。

序では先行研究を整理したあと、検討すべき事項や観点が定められている。上前についてはこれまで具体美術運動に関する研究の一環で言及されてきたが、その扱いはいわゆる端役で、運動の中心的な担い手たちとは違って注目を集めることがなかった。また、海外での評価が高まったことをうけ、「具体」や関連作家の研究および回顧展が近年盛んであるが、上前はそこでも限定的に取り上げられているにすぎない。本研究は、そうした現状を踏まえて、(本人がそう望んでいたように) ひとりの表現者として上前の評価を目指したものである。そのために、イメージ、すなわち上前の作品と上前智祐財団に保管されている写真と、テキスト、すなわち日記や出版物に残された彼の言葉をもとに、それぞれを丁寧に分析し、相互に関連づけることで、上前芸術の特徴やそれが生み出された時代的・社会的環境を本論文は明らかにした。個々の作品を同時代の美術史的文脈に依拠して論ずるという定番の論法を避け、個人史を重視したことは、少なくとも上前についてはきわめて有効な手立てだと言える。

第一章では、作家の経歴が紹介され、全キャリアが作風に応じて7つの時期に分けられた。上前は油彩、オガクズ、マッチ軸、糸、布、版画など、複数の技法や素材を横断した現代美術家である。筆者は分類に際して、入手可能なすべての作品画像を一覧化し、様式上の分類を客観的でゆるぎないものにした。それは、考察の土台となる十分な基礎調査であった。

第二章は、上前の生涯の作風と制作姿勢を決定づけた、1950年代前半にあたる第2期の作品群が考察対象となった。作風とは「非具象」であり、その制作姿勢は神戸での生活と労働にまつわる具体的な状況から発していた。前者は材料を「点」や「線」として地道に重ねていくという手法による制作だが、それは、派手で奇抜なアクションが目を惹いた具体の美術家たちと正反対の方針であった。また、上前は創設から解散まで具体美術運動に参加し、

かつブルーカラーの労働者から参入した唯一の作家であった。それゆえに、経済的・時間的制約がつきまわっていたが、そのことがかえって、独自の素材や手法が編み出す契機となった。また、平面作品でありながら「内部の造形」にも目を配っていたことが、工場労働の実態や彼の言葉から丁寧に跡づけられた。これらのことが結果的に上前を「反具体的な」作家にしたのである。

第三章では、1960年代の第4期の作品群が考察対象となった。このころ、具体美術運動はアクリルや照明器具、モーターなど、新たな素材やテクノロジーを用いた新メンバーを迎え入れていた。他方、上前はその流れに逆行するかのごとく、油彩を軸とした伝統的な手法や形式に回帰した。筆者は、当時の大型作品について点描による色の載せ方を細かく分析し、絵画の下層が観者への視覚的な効果を生んでいることを指摘した。それは表層を要領よく作るだけではない絵画的イメージを産出するわけだが、その発想は油彩技法を転用した立体作品でも生かされている。すなわちそれは、中身を覗く視線を織り込んだ「集積」の産物であった。

第四章では、1970年代後半から始まった「縫」シリーズが考察の中心となる。布や糸を用いた作品と言えば、同時代に興隆したファイバーアートを想起させる。事実、具体以後の上前は「ファイバーアーティスト」と見なされる傾向も根強く残るが、筆者はここで、時代を超えて通底する上前作品の造形的特徴を明るみにし、それまでの油彩や異素材の作品と「縫」との間の一貫性を主張した。共通するのは表面ではなく「内部」の造形を重視する上前の姿勢であり、例えばそれは、手間のかかる手縫いで、糸と糸の間から下層のレイヤーの色彩を感じ取らせる方式で、上前は布地と糸のコントラストによって、それを無数のヴァリエーションで表現してみせた。

上前が表面の操作ではなく内部にこそ制作を集中させたのはなぜか。筆者は上前の日記に見られる「内造」と、製鉄所での経験に関する記述を頼りに、上前が配管を通じて流れる土砂や鉄、すなわちそのエネルギーの本源を直接見ることはできないという工場の特殊な条件に強い関心を抱いていたことを鋭く指摘した。それは換言すれば「そこにあるが不可視である」という存在様態である。そのことと「見えない内部構造を組み立てるようにして制作される非具象」とはアナロジーと結んでいる。

以上、四つの章の考察を通じて以下の結論が導き出された。手法や技法、あるいは仕事や生活環境を様々に変化させていたとしても、上前智祐は、素材を細やかかつ地道に集積することで、関心の向かう見えにくい存在を非具象として制作する点で一貫していたのである。上前は再三述べたように、工場労働者でありながら、その制約を乗り越えて「現代美術家」であり続けようとした。「働きながら描く」ことには反骨精神が伴う。本論文は、これまで歴史に埋もれてきた上前という特異な作家像を、彼自身が遺したイメージとテキストへの考察を通じて見事に浮かび上がらせた。

2023年8月3日、本論文について学位審査会が実施された。まず論文の主要な論点について村田から報告されたが、それはきわめて明快な説明となっていた。報告後、論文の各点

について質疑応答があった。ややたどたどしさはあったものの、論文の意義や主張の背景および意図について審査員と意見を交わすことで、村田は建設的にディスカッションを進めようとした。

公開審査の後、主査 1 名、副査 3 名による審議が行われ、全員一致で本論文を合格とした。村田本人も自覚している通り、上前の作家としてキャリアの全体像のうち、本論文で詳細に論じたのは中期までの制作活動にすぎない。晩年の版画作品群については関連財団でも手つかずで、今後はこの未踏の対象にも着手してほしいという期待の声があがった。論文については、各章の冒頭と結論部の淡泊さに加え、誤字脱字や誤解を招く表現が散見されることに懸念が述べられたが、最終提出までに修正可能であると判断された。以上の理由より、本論文は「博士（芸術）」に値すると判定された。