
東北芸術工科大学 紀要

BULLETIN OF TOHOKU UNIVERSITY OF ART AND DESIGN

第28号 2021年3月

制作記録

— 陶に靈性を与えることは可能か —

The Record of Creation of My Research

— The Possibility of Giving Spirituality to Ceramics —

早坂 美里 | HAYASAKA Misato

制作記録

— 陶に靈性を与えることは可能か —

The Record of Creation of My Research

— The Possibility of Giving Spirituality to Ceramics —

早坂 美里 | HAYASAKA Misato

The goal of the author's graduate school project is an attempt to "ascertain if it is possible to give spirituality to ceramic objects by creating a female statue utilizing the style of a wooden Buddha sculpture." In this thesis, the author compiles and organizes the relationship between the styles and spirituality used in wooden Buddhist sculpture along with the transition of femininity from past to present.

In order to give spirituality to a ceramic object, the author referred to the idea of art historian Inoue Tadashi in his work *The Sacred Tree Embodiment*. This idea shows the process where the "spirit" of a sacred tree appears as the "Buddha" when molding a Buddhist sculpture. The author explored creating an original sculpture by using only carving techniques upon a mass of foot-trodden clay.

Keywords:

陶、靈性、女性像

ceramics, spirituality, female statue

はじめに

筆者は大学院で自作を作るにあたり、「木彫仏の様式を用いて女性像を制作することで、陶に靈性を与えることは可能か」を試みてきた。そのために、木彫仏に用いられる様式や精神性、過去から現代に至るまでの女性性の変遷について学びを深めてきた。

明治時代以前の日本には、現在のように使われる「芸術」、「美術」、「工芸」、「彫刻」といった枠組みが存在しなかった。明治時代以降に西洋の文化が流入したことで上記のような枠組みが生まれ、それぞれ異なる分野として発展していった。その流れの中で筆者は、「工芸」の素材だと考えられてきた「陶」を用い、「彫刻」の技法によって像の制作を行う。筆者は「工芸」の分野で陶に触れたことをきっかけに人体の制作に興味を持つようになった。そのため、「彫刻」の分野で人体制作の基礎を学んだわけではなく、塊から人を彫り出してみたいという欲求からこの研究はスタートしている。

これまでの学びを本論で整理し、関係性を明らかにすることで筆者の現在の立ち位置を明確にする。そして、卒業後に作家として活動するための土台とすることを制作記録の目的とする。

1. 研究目的

(1) 研究目的と靈性の定義

筆者の大学院での研究目的は「木彫仏の様式を用いて女性像を制作することで、陶に靈性を与えることは可能か

を試みる」ものである。

自然信仰と生活が深く結びついてきた日本において、仏像は仏教の信仰の象徴だと言える。筆者はそこに宿る精神性と、用いられる様式を引用し、陶による女性像の制作を試みてきた。土そのものが持つ「靈性」や、女性が持つと考えられてきた「靈性」などを踏まえ、現代の女性像という形に表出させることを狙いとした。

本論では「靈性」を「自然物や人が造形したものの内側から発せられるもの」と定義する。例えば仏像であれば、長い間人々の信仰の対象とされ大切にされてきた時間の蓄積が、空気のように内側から発せられている状態や、それを知覚できることだと考える。知覚するには、宗教的な習慣や思考が身につけている必要がある。「靈性」は自然物や、人が造形したものが一方向に発するのではなく、受け手がいて相互に成り立つものだと考える。

自然物や自然現象を信仰の対象とし、畏怖する風習は世界各地で見られる。長い間生命を保ってきた巨樹や古木に対し、人々が言い知れない畏敬の念を抱くのはごく自然なことだと言える。日本で代表的なのは、木や石に神が宿ると考え、御神体とする風習である。例として山形県最上郡鮭川村の「小杉の大杉」の愛称で親しまれる神木を挙げる。「新庄古老覚書」の神木に関する言い伝えによると、推定樹齢は1000年を超え、山神を祀る小さな祠とともに人々が大切にしてきた。こうした風習から、信仰が生活と深く結びついてきたことが分かる。

陶に靈性を与えることを試みる上で参考にしたのは、美術史家の井上正(1929～2014)が語る「靈木化現」の思想である。神の依り代である「神木」を、神に代わって仏が出現する「靈木」として造形することを指している。この思想が見られる仏像を「靈木化現仏」と呼び、日本の神仏習合の有様であると井上は主張した(井上・1991)¹⁾。

この思想をもとに、木枠に踏み固めた粘土の塊から、彫刻の技法であるカービングのみで女性像を彫り出した。女性像という形をとる理由として、「女性であることから生まれる自己嫌悪」が制作の根底にあった。

性差の在り方は時代や文明とともに変遷してきた。女性の身体は、子を成すことが出来るという神秘的な機能を持つ一方で、血の穢れや欲望の対象として受動的な存在と見なされてきた。生命を生み出す力は、農耕などの恵みをもたらす営みと結びつけられることもあり、大地との原始的なつながりを持ち続けてきた。

陶を用いて女性像を制作することは、旧来的な女性の領域を可視化する側面も持つと考える。性差から見えてくる社会構造と対峙しながら、現代の新しい陶の女性像を模索した。

(2) 研究背景と問題意識

筆者の制作の根底にある「女性であることから生まれる自己嫌悪」は、家庭環境や社会の中にある「女らしさ」への抵抗や摩擦とも言える。服装や振る舞い、役割や生き方など、筆者を取り囲む多くの「女らしさ」は、躰のように押し付けられることもあれば、服装のように自分の意思で選び取ることも可能だ。気づけば女らしくあることに安堵している現状と、安堵していることへの自己嫌悪があった。個人的な感情だと思っていたそれらが、近代及び現代社会を支える仕組みである家父長制や、性別二元性と深いつながりがあることを知り愕然とした²⁾。

性別二元性をはじめとする二元論的な考え方は、時間に追われることが当たり前になった日常の中で、便利な考え方である。しかし、日本の性差に対する考え方は世界的に見ても遅れており、性差による分断が日本における生きづらさの一因となっているのではない。

世界経済フォーラム(World Economic Forum)が2019年12月、「Global Gender Gap Report2020」を公表し、その中で各国における男女格差を測るジェンダーギャップ指数(Gender Gap Index)を発表した³⁾。日本は153カ国中121位という結果で、特に社会のリーダーシップを発揮する分野での比率の差が大きい。このデータのみを参考にすると、あたかも女性の方が不遇の立場にあり幸福度が低いように解釈出来るが、現実には男性の自殺率のほうが倍近く高い⁴⁾。

社会的地位の低い女性と、男性主体の社会でも幸福度が低い男性、どちらにとっても日本は生きづらい現状にある。性差による男女の分断が少なくなれば、社会構造の改善につながるのではない。だからこそ、生物学的性差「セックス」の他に社会的性差「ジェンダー」の視点を手に入れることが重要になる⁵⁾。

(3) 研究方法

学部4年次の課題制作以降、「陶に靈性を与えることを試みる」ために、カービングによる人体の制作を行ってきた。また、大学院2年次からは、よりダイレクトに筆者の考えを反

映させる方法として、ドローイングの制作にも取り組んだ。

1) カービングによる人体の制作

「霊木化現仏」に見られる「霊性」を陶に与えるために、一木造りと同じ制作過程を経て女性像を制作した。後述するが、「霊木化現仏」は一本の「霊木」から彫り出されることが重要になるため、原則として一木造りの工程を参考にする。

「霊木化現仏」の「霊木」にあたる部分を作るために、木枠に粘土を積層させた。等身大の人体を制作するには約400kgの粘土が必要となる。通常、陶で人体を制作しようとすると、手捻り成形や型ごめ、積み上げた粘土から彫り出す陶彫の技法が挙げられる。いずれもモデリングというプラスの作業が入り込むが、筆者はカービングというマイナスの作業のみで成形を行った。粘土の塊からカービングのみで彫り出すことを制約とし、生まれる歪みや割れを作品に取り込む狙いがあった。

焼成によって土に起こる不可逆の変化は、熱や紫外線、湿度に対する耐久性を陶に与える。現存する世界最古のやきものが紀元前29000-25000年に作られたとされていることや、国内最古のやきものといわれる縄文土器が北海道から沖縄まで出土していることから、半永久的に残存する陶は、木以上の永遠性を作品に与えうと考える。

現代も続く風習として、素焼きのうつわに厄を移して投げ捨てる「かわらけ投げ」というものがあり、土を無垢な存在とみなしていたことが分かる。

2) 「霊木化現」とは

これまで繰り返し唱えてきた「霊木化現」の思想とは何なのか。

日本に仏教が伝来したのは、インド、中国、朝鮮半島を経て6世紀のことである。仏教は大らかな性質を持っているため、古代インドの在来宗教や中国の道教との習合も経て日本に伝わってきた。日本土着の神は仏教を受け入れるための準備も整っておらず、元来多神教であった神社は仏教の神も仲間入りさせる方向を選んだ。仏教と争うことなく融合するためには、神木に宿る「神」を「仏」に置き換える必要があった。8世紀中頃から活発になり、神社との融合・調和をはかりながら長い時間をかけて「神仏習合」は行われてきた。

一本の木が御神木と呼ばれるほど成長するには、人間

の十数倍の時間を要し、人との関わりもなくはならない。若木のうちは他の樹草を圧倒する異常な生命力を持ち、やがて巨大になって古木の風格を持ち始めると、人々は伐採の祟りを恐れるようになった。ますます年輪が加わり、やがて集落の守り神として神木と呼ばれ、注連縄(しめなわ)が張られ、結界が施されるようになる。こうした古木は山深くよりも山里に近い位置にあるというのも、人と神木が互いに守り、守られる関係性があったためだろう。

立木に仏を彫ることは、奇跡を目の当たりにするも同義であり、もっとも直接的な方法であった。例えば栃木県日光市中禅寺の立木観音立像は、立木から仏像を彫り出したもので、堂が建てられその場に安置された。雨風にさらされれば像は年月と共に形を失う恐れがあり、彫る場所や大きさによっては、母体である「霊木」の生命を損なう危険があった。

立木に出現する仏の姿をそのまま彫りあらわすことの難しさから、また別の方法が編み出された。「霊木」の植物としての命を絶って伐採し、死してもなお「霊木」としての「霊性」を保つ材料として、これに仏が化現するという思想である。材料から仏の姿を彫り出すということになると、通常の木彫と異なるのはほとんどない。しかしかつての立木としての「霊木」が持っていた生命力の痕跡は、その木の形状を含めて尊重され、できるだけ残すように尊重されたものと考えられる。「霊木」から彫り出す部分は少ないほどよく、この観点から、素木の一木造りということが固い原則となった。

ゆがみの造型、威相、異常な量感の強調、部分の強調と比例整齊の否定、尋常でない衣文表現、化現の表現を、井上は「霊威表現」と呼んだ。特に化現の表現は、仏が霊木から現れつつある動きであり、中途の段階を現しているものから、完了する寸前のものまで見られる。霊木部分を残すことや、節をそのままに造形することで示され、説明された。

筆者にとって無垢の粘土の塊から像を彫り出すことは制約でありながら、独自の造形を生み出すための強みでもありと言える。

3) ドローイング

像を制作する前に、粘土の塊の比率を決めるため、必ずスケッチを行ってきた。しかしあくまで作品を作る前段階の設計図で、作品にはなり得なかった。スケッチから、最後の

焼成の工程を終えるまで、1、2ヶ月の時間を要し、彫り出す工程では、反復の作業も多くある。制作当初考えていたことからズレが生じることや、アイデアや気づきが抜け落ちることも度々あった。

像を制作する際にドローイングを行うことで、その時に考えていたことがダイレクトに反映される実感が生まれた。また、ペンやインクを用いることで、作品化できることが分かった。

ドローイングとカービングを繰り返すことで、2つに共通する「線を引く行為」について気がついた。カービングの「線を引く行為」は、墨汁などを使ってアタリの線を描くことや、カキベラ、鉄板、ワイヤーなどで直線的に粘土を切り落としていく行為を指している。粘土を切り落とすことでアタリの線は消え、見えなくなるが、繰り返しアタリの線を描く。また、ドローイングでは輪郭線よりも面に意識を向けて線を引く。画面全体をにじませ、また線を引く行為を繰り返した。

これら「線を引く行為」を意識することで、像の彫るべき場所、彫らずに残しておくべき場所への気づきが生まれた。「霊木化現」の化現表現でも重要視されているように、彫らずに残しておく場所への意識が、「霊性」を与える造形につながると感じた。

2. 先行研究

(1) 第二の性

筆者の制作の根底にある「女性であることから生まれる自己嫌悪」は、現代社会を支える家父長制や、性別二元性と深いつながりがある。過去から現代に至るまで、女性が置かれてきた立場や性役割の変化について知るために、シモーヌ・ド・ボーヴォワール(1908～1986)の著書『第二の性』を参考にした。

『第二の性』では、女は「他者」であり、「他者」になったのだということ、さまざまな領域(文化人類学、精神分析、身体論、比較神話学、史的唯物論、生物学、歴史学、文学)に渡って論述している。特に、家父長制以前の時代の、女性が相続していた家母長制での女性の役割に注目する。『第二の性I事実と神話』の中で、男女の序列が確立する過程において、家母長制の時代では農業共同体の女性が威光を帯びていたことが分かる。

氏族の成員は母親によってそれぞれの領地に配されるのだ。それゆえ、大地は神秘的に女たちのものだと考えられ、女たちは耕作地とその収穫物に宗教的かつ法的な支配力をもつ。女と大地を結びつける絆は単なる所属関係以上に緊密なものである。母系制の特徴は女と大地をまったく同一視していることである⁶⁾。

<大地>、<母>、<女神>である女は男にとって同類ではなかった。女の権能が確立されたのは、人間の領域とは別のところにおいてである。つまり女は人間の領域の外にいたのだ⁷⁾。

青銅や鉄の発明が生産力の均衡を根底から変えてしまったこと、それによって女の劣等性が生じたとするだけでは不十分である。…男が女を同類と認めなかったのは、女は男の仕事の仕方や考え方を共有しないとされ、いつまでも生命の神秘に服従させられていたからである⁸⁾。

つまり、家母長制の時代においても女性は「他者」であり、女性が持つとされた権能の「大地」、「母」、「女神」すら、男性の眼差しを通して威力を発揮していたことが分かった。

女性の社会進出や活躍の場が増え、SNS等を通じて声を上げる女性は確かに増えた。しかし一見変わったように見える現代社会も、男性を「主体」とする構造自体は変わっておらず、今すぐに変わることもない。だからこそ社会的性差「ジェンダー」の視点を手に入れることは、自分の役割に疑問を感じ、生きづらいつ感じている人たちに必要なのだ。

(2) 現代の作家

1) キキ・スミス(1954～)

女性性を主題にしており、女性の視点から神話や文学を再解釈し現代にアプローチしている作家として、キキ・スミスの手法に注目する。キキ・スミスは主にアメリカを中心に制作を続けるコンテンポラリーアーティストで、彫刻、版画、写真、テキスタイルなどを組み合わせてインスタレーションとして提示している⁹⁾。

月経や排泄、性交、出産、歳を重ねて老いていくことなど、これまでタブーのように扱われてきた事柄に対するアプローチが特に印象的だ。「The Tale」では四つん這いになって臀部から長い糞便を垂らしている。この他にも血や尿、体

液を用いた作品も数多く発表している。これまでタブーと考えられてきた月経や排泄、歳を重ねて老いていくといった女性のリアリティが、神秘性の裏返しでもあることを示している。

2) ルイズ・ブルジョワ(1911~2010)

ルイズ・ブルジョワは、フランスで生まれアメリカを中心に活動した彫刻家である。版画、絵画を用いながら、自伝的な要素が強いインスタレーションを行う¹⁰⁾。

愛人を家に招き入れる父親と、それに耐え続ける母親との歪んだ生活で感じた激しい感情が作品を生んでいる。両親はタペストリーを修理する工房を経営しており、幼少のころから修復を手伝っていたルイズ・ブルジョワにとって、布をつなぎあわせる行為は自然のものだった。

刺繍の作品の「FEMME」は、「女性」、「妻」と訳すことができ、強調された胸と女性器の位置にある穴が、女性にあてがわれてきた役割を示しているように感じた。90年代以降彼女の作品に多く登場するクモは、母親との強いつながりを表している。針と糸の仕事を取り入れることはルイズ・ブルジョワ自身の感情の整理でもあり、家内工業を支えてきた女性の仕事と関連している。

3) 棚田康司(1968~)

仏像の様式を取り入れており、性差の曖昧な境界を作品化している作家として棚田康司を取り上げる¹¹⁾。一木造りの人体彫刻を20年以上制作し続け、少年少女の作品が印象深い。棚田康司の人体彫刻の立ち姿や台座、手のひらの造形は仏像にも見られるような特徴が見られるが、決定的に異なるのははるか遠くを見据える視線である。棚田康司が作る少年少女は、周囲の人々や伝え聞いた事件から生まれ、不安定な立ち姿とプロポーションで木の中に立ち現れる。

性差の曖昧な年頃の少年少女を題材とした作品「父になった少女、母になった少年」では、未熟さと成熟、聖性と俗性、物質と精神といった危うい均衡を表現している。木の根元をそのまま残したかのような台座も特徴的で、素木の部分があることで木の中に立ち現れたかのような一体感が生まれている。これは「霊木化現仏」の化現の相にも共通する。

3. 自作の振り返り

(1) 玉眼の実験



画像1:「玉眼実験」 2018

玉眼とは、仏像の目に水晶をはめる伝統的な技法で、今にも動き出しそうな生命感を仏像に与えることが出来る。像の眼球部分をくり抜き、瞳の色彩を施した水晶の板をはめ込む。この技法を用いる代表的な現代の作家として舟越桂(1951~)、土屋仁応(1977~)などがおり、大理石やガラス玉を使用している。

画像1に挙げた首像の作品では、陶で玉眼技法を行えるのかを実験した。2つのパーツに切り分けて内削りを施し、さらに眼球部分を裏から薄く削っていった。同時進行で、眼球のパーツを制作する。板状の粘土をまぶたに沿うようにカーブさせ、カラー粘土(顔料を調合してある粘土)を使って瞳の色に着色した。瞳の位置を調整しつつ、眼球のパーツを裏から貼り込み、剥離しないようにゆっくり乾燥させた。こうすることで、表面を彫って出来る表情とは、全く異なる奥行きを瞳に生み出すことが出来た。

結果として、粘土だけでも玉眼技法が行えることが分かったが、瞳と肌の間に大きな質感の差は見られなかったため、瞳の部分に釉薬を厚くかけるなどの処理が必要である。半眼の表情も仏像を参考にし、成功したと言える。

(2) 卒業制作

画像2は卒業制作展で発表した作品で、観音立像の様式を用いて等身大の「現代の女子像」を制作した。服装を制服やワンピースにすることで現代性を表現した。



画像2:「観音」 2019

粘土を踏み固める際に、地面に接する部分が像の背面になっているため、それを活かして背面には施釉せず、土の重なりをそのまま見せた。木彫仏でも、背面は平にならしただけで、正面ほど彫り込まない処理の仕方はよく見られる。作業工程の省略と、正面性を強めることで、鑑賞者と向き合う展示を目指した。約70センチの台座を使用し、見上げるような展示形式にしたところ、相互に作用する空間というよりは像からの一方向的な構図になった。

(3) 大学院1年次

画像3は大学院1年次の大学院レビューにて発表した作品で、三尊像という様式を強く意識して制作した。これまで制作してきた像の顔が、筆者を連想、想像させていたので今作では顔をはっきりと作らずに制作を終えた。



画像3:「半跏思惟像」 2019

(4) 大学院2年次

これまで女子、女性の像を制作してきた理由を考え、現代の女性性に対する疑問が制作の根底にあったことに気づいた。画像4に挙げたドローイングは、カービングで像を制作するよりもダイレクトに筆者の考えが反映された。インク、墨汁、ペンを使い、きりふきで画面を滲ませ、またペンを使って線を引いた。



画像4:ドローイング作品 2020

4.まとめ

(1) 考察

先行研究で挙げた現代の作家は、選ぶ素材と手法の関係が確立しており、必然性がある。棚田康司は、伝統的な一木造りの技法と精神性を土台にし、木彫にしか出せない微妙な揺らぎや境界を表現している。キキ・スミスは、作品によって素材を使い分けているが、「再生」という一貫したテーマと、版画の手法の関係性が最も強い。

筆者が陶を選ぶ理由として、耐久性の高さから永遠性を想像させられること、土だけが持ちうる無垢な性質、大地とのつながりや女性との親和性の高さについて語ってきた。今回、制作記録として内容をまとめるにあたって、焼成の過程で生じる歪みや割れが重要な意味を持つことに気がついた。

日本において歪みの造形への考え方は独特なものがあつた。茶道の世界に用いられる陶器が良い例である。地

球上の各地で始まったやきものは、焼成温度が上がり、適した粘土が選ばれ、釉薬が用いられるようになっていくなかで、技術力の高さにおいて中国が頭一つ抜けていた。特に官窯においては正円の造形が求められ、焼成過程で生じた歪みの器は全て破棄されることとなる。

日本の茶人はそういった「不良品」のもつあたたかみに美しさを見出すようになった。茶碗だけではなく、水差し、花器など、人間の手や唇にやわらかくあたる歪みが、今度は意図的に生み出されるようになったのだ。茶道の世界で見出された歪みの造形の美と、「霊木化現仏」に現される歪みの造形は厳密には異なる。仏像は一木から彫り出されるため、形状的にも精神的にも円が基調となっている。ふくよかな体格と、相貌にやどる精神、光背は光の輪を現している。そのため仏像における歪みは本来あってはならないことなのである。しかし日本においては地方には数多く歪みを持つ仏像が残っており、理由としては地方仏師の技術の拙劣さが関係していた。中には、神護寺薬師如来立像のように、意図された歪みをもつ仏像も見られる。歪みの造形の根源は正統美に対す反抗のような美ではなく、霊木そのものの捻れや歪みが出されたものなのだ。井上はこれを発見したときに、霊木のもつ命が仏にのりうつるかたちとして、一種の凄味さえ感じられると語っている。

化現の表現は、仏が霊木から現れつつある動きであり、中途の段階を現しているものから、完了する寸前のものまで見られる。霊木部分を残すことや、節をそのままに造形することで示され、説明された。

ここに私がやきもので像を作る理由があるように思う。自分で粘土の塊を踏み固めることで、通常のモデリングによる積層とは異なる粘土同士の接着が起こる。1200度の温度帯で焼成することで粘土には多大な負荷がかかり、割れと歪みが生まれる。作品のサイズが大きいものほど焼き上がりの狂いは大きくなり、人の形をしている分生々しいものとなる。ただの土だったものが女性の形をとる中途であり、また霊性を備えるためのうつわとしての役割も担っているのだと気づいた。

(2) 結論

「陶に霊性を与える」ため、自然信仰に始まり、「霊木化現」の思想や、木彫仏に見られる様式、女性性を主題とした現代の作家などを挙げてきた。

「霊性」を「自然物や人が造形したものの内側から発せ

られるもの」と定義して話を続けてきたが、この目的を達することが出来たと言える作品は、画像3に挙げた、大学院レビューで発表した中央の像のみだ。研究発表後の感想にて、「仏像に近い感覚を感じた」というコメントがあった。仏像の表情やポーズ、展示の仕方などから狙いが成功したとも考えられるが、言い換えれば「雰囲気」だけである。等身大のサイズの像は手を入れる箇所が多く、納得いくまで粘土に触り続けられることが少ないが、画像3では表面の造形と釉薬の組み合わせが想定より噛み合った。

制作記録としてまとめてみると、筆者の作品には要素が多く、明確なつながりを発見したとは言い切れなかった。現代における「霊性」が何なのかという視点で欠けていたことや、作品として昇華するには制作の数が不足していた為だと考える。

陶による人体の作品は、現代になって少しずつ作家の数を増やしている。その中で筆者が独自性や現代性を獲得するには、現代の「霊性」について更に考えを深めていく必要がある。自然を畏れ、祖先を心から敬い、仏像を信仰の対象としていた時代の精神が急激に薄れていく只中であることは、鑑賞者も自覚しなくてはならない。同様の状況にある筆者も、今を生きる中で感じるものがリアリティとして作品に昇華出来るよう、ドローイングを活用して像を制作していきたい。

引用・参考文献

- 1) 井上正(1991)「霊木化現仏への道」『芸術新潮42』新潮社
p.79～84、89～94
- 2) 上野千鶴子(2018)『女ざらい』朝日文庫
- 3) 男女共同参画局「Global Gender GapReport2020」より
https://www.gender.go.jp/link/public_olink/olink_kyodosankaku_202003_03.html (2020年12月18日確認)
- 4) 警察庁Webサイト「令和2年の月別自殺者数について」(11月末の速報値)より
<https://www.npa.go.jp/safetylife/seianki/jisatsu/R02/202011sokuhouti.pdf> (2020年12月18日確認)
- 5) 加藤秀一(2017)『はじめてのジェンダー論』有斐閣ストゥディア
- 6) シモーヌ・ド・ボーヴォワール(1997)『決定版 第二の性I事実と神話』新潮社 井上たか子/木村信子監訳 p.99
- 7) 同上p.102
- 8) 同上p.109
- 9) キキ・スミス(2003)『Prints, Books, & Things』Museum of Modern Art
- 10) ルイーゼ・ブルジョワ(2015)『The Spider and the Tapestries』Hatje Cantz
- 11) 棚田康司(2008)『十一の少年、一の少女』NOHARA