

本審査 博士論文

題名：粘土的なマチエールのさらなる可能性に関する考察

副題：物質のイメージ化と凝縮された物語表現のために

京都市立芸術大学大学院

美術研究科博士(後期)課程 美術専攻油画領域 16604

西村有未

目次

はじめに—物語を見るための窓と非触覚図から生まれる語り—	p.5
第1章 戦前における粘土的なマチエールの前駆形態とその周辺—いかにイメージと物語の後ろを歩き、言葉を覚えたか—	p.11-p.71
1節 導入	
1項 選出する画家と前駆形態の条件	p.11
2項 マチエールの射程と用語説明	p.16
2節 ヴェネツィア派—ティツィアーノを中心にみる、粘土的なマチエールの始まり—	
1項 語られてきた「色彩派」としてのヴェネツィア派とは	p.18
2項 色彩で素描するヴェネツィア派	p.20
3項 ティツィアーノたちがもたらした、粘土的なマチエールの土壌	p.26
3節 レンブラントの絵画に見る、粘土的なマチエールの前駆形態	
1項 バロックの到来	p.28
2項 前駆形態前夜—色彩、質感、感情表現と自然主義的態度—	p.30
3項 粘土的なマチエールの前駆形態に見る、対面性	p.32
4節 ゴッホに至るまでの中継地点	
1項 ロココ時代前後にみる、色彩派と素描派の対立	p.40
2項 新古典主義とロマン主義	p.43
3項 粗い仕上げと滑らかな仕上げ、物語画の脱白もしくは変容、色彩片の革命	p.46
5節 ゴッホの絵画にみる、 ^{でいし} 泥漿的なマチエールと押し広げる態度	
1項 「何を描くかではなく、いかに描くか」の後—物語画と絵画のための絵画—	p.51
2項 主眼とした画面全体への「イメージの物質化」の範囲拡張	p.53
3項 厚塗りの継承と引き継がれなかったもの—レンブラントとモンティセリ—	p.55
4項 「イメージの物質化」を押し広げた線と。下敷きとなるイメージの移行期または	

転換期-----	p.62
6 節 ルオーの絵画にみる、鮫肌的なマチエール、記号的なイメージの下敷き、主役として トリミングされ、顔で語る物語画	
1 項 鮫肌のマチエールと記号的なイメージの下敷き-----	p.65
2 項 主役としてトリミングされ、顔で語る物語画-----	p.68
第2章 戦後における粘土的なマチエール—物語とイメージを誘因する物質— p.71-p.129	
1 節 これまでマチエールと物語の振り返り、そして戦後の始まり-----	p.71
2 節 戦後ヨーロッパの粘土的なマチエールと泥漿的なマチエールの子孫	
1 項 物質としてむき出しになったマチエール-----	p.75
2 項 分解された造形要素から前景化した、フォートリエの粘土的なマチエール--	p.79
3 項 顔で語るフォートリエの物語画—ルオーの《ヴェロニカ》の聖顔布-----	p.85
4 項 ジャン・デュビュッフェによって広げられた非本質的な語り-----	p.89
5 項 粘土的なマチエールを押し出した壁の物語、ネガティブなイメージへの絵画的遊 び-----	p.94
6 項 泥漿的なマチエールの子孫に見る粘土化—アウアーバッハとコソフ-----	p.99
3 節 2 節のまとめと、絵画史、距離感、影響、時代や環境への態度などの画家たちの物語 -----	p.104
4 節 ニュー・ペインティング以降—2000 年代にみる粘土的なマチエール—	
1 項 2000 年代にみる粘土的なマチエールの代表及び比較対象としての 3 例----- -----	p.110
2 項 現在の画家にみるマチエールの物質性への言及—アンジュ・スミスの場合— -----	p.112
3 項 粘土的なマチエールの現在—マティアス・ヴァイシャーの場合— -----	p.115
4 項 粘土的なマチエールの現在—ハイケ・カティ・ブラートの場合— -----	p.120
結論 再び開かれた窓—粘土的なマチエールから見た世界—-----	p.122
第3章 語られなかった、凝縮された物語表現のアソロジー p.129-p.154	
1 節 本章の説明-----	p.129
2 節 マチエールの潜む物語の見つけ方-----	p.131

3 節	マチエール源の観察—観察つながっていく絵の始まり方—	p.137
4 節	マチエールの捕まえ方—物語との競合—	
1 項	「ザ ファイブ チャイニーズ ブラザーズ」から生まれたマチエールの展開—当初の画題とその関心の移行—	p.139
2 項	1 作目 《5 番目はかまどに閉じ込められましたが、いつまでも息を止めることが出来るので死にませんでした。》	p.142
3 項	2 作目 「5 番目はかまどに閉じ込められましたが、いつまでも息を止めることが出来るので死にませんでした。2」	p.145
4 項	3 作目 《5 番目はかまどに閉じ込められましたが、いつまでも息を止めることが出来るので死にませんでした。3》と最終段階《汗から涙へ》	p.148
5 節	汎用性の高い登場人物とマチエールによる、反復または育み	p.151
6 節	さらなる可能性と語りのために	p.153
参考文献一覧		p.155-p.159
図版出典一覧		p.160-p.172

はじめに—物語を見るための窓と非触覚図から生まれる語り—

私は自分が描きたいと思うだけの大きさの四角のわく[方形]を引く。これを、私の描こうとするものを、通して見るための開いた窓であるとみなそう。¹

これは、建築家であるレオン・バッティスタ・アルベルティ(1404-1472)による、あまりにも有名な言い回しである。さらに、絵画を窓として捉えたアルベルティは、その向こう側にあるべき、最上の光景を歴史画であると主張した。²この「歴史(history)」の語源(historia)³を見るに、歴史画は物語画と言い換えることができる。アルベルティの『絵画論』の訳者である三輪福松氏によれば、彼の指す歴史画はキリスト教としての物語ではなく、世俗的なものやギリシャ神話を指していたと言う。それは、宗教への中世的な従事物や工人としてではなく、人文主義としての絵画と画家の昇華を促してもいたからだ。⁴

こうした中でアルベルティは、物語を絵で伝えるための技として、遠近法や構図や人体、色彩と影について、『絵画論』にて説いている。このような技から自然を模倣することで、目の前で物語が繰り広げられているような画面を会得させる為に、建築家としての自身の知見を説いたのだ。彼の考えを受け継ぐ形で、物語画を成就させたのがレオナルド・ダ・ヴィンチを始めとしたルネサンス期のフィレンツェ派の画家たちであった。彼らは神の目ではなく、自身の目から世界を見て、空間(物語の舞台)を描き出すことができたからだ。⁵そこでは、三次元の空間を二次元の平面へ写し取り、さらに自然を超えた理想的な世界を描けるかが、追求された。そして、この流れはいわゆる素描派の系譜として、連続と繋がっていく。

つまりアルベルティが、遠近法や構図、そして線画で輪郭線を囲う必要性を説いたのは、より良く物語を読み取るためでもあった。だからこそ、素描派の系譜上にあったプッサンは「物語と、そして絵を読んで下さい。描かれたそれぞれのものが主題に適合しているかを知るために。」⁶という言葉を残している。よって、素描派の目的と考えを思えば、色彩派の系譜が見せる(彼らから見れば)粗い筆致を非難した理由も理解ができる。カンヴ

¹ レオン・バッティスタ・アルベルティ『絵画論』三輪福松訳、中央公論美術出版、1971年、p.26

² 同上、p.43

³ historia 1 研究,認識. 2 記述,物語,話. 3 歴史. 4 史書.

田中秀央『羅和辞典』研究社、1953年、p.281

⁴ レオン・バッティスタ・アルベルティ前掲書 [註1]、p.123

⁵ 詳しくは、第1章のp.24を参照されたい。

⁶ 望月典子『ニコラ・プッサン—絵画的比喩を読む』慶應義塾大学出版会、2010年、p.i(序章)

ァスに置かれた物質、その現実の姿が先んじて見えることは、物語を見るための窓を機能させなくなると、彼らは考えたのだ。だから、この系譜は絵具の物質としての姿を抑えこみ、物語のために使役させたとも言える。しかし、これはあくまで彼らの常識である。今や、私たちは粗い仕上げの絵画であっても、その物語や精神性、語り手である画家の意図を十分に受け取ることができる。⁷

絵画を開かれた窓として見るならば、人々はどれだけの物語を覗いてきたのだろうか。筆者もまた、この窓の向こうに物語を置きたいと考えている。これは、どのような物語だろうか。そこには、起承転結のつなぎ目は見えにくい。また、言葉のように明確な指向への誘導はないが、AとBという傾向があるならば、およその雰囲気としてAだと感じられる指向性がある。なぜ、雰囲気として感じとれるのか。それは、構図や奥行きの深さに内包された情報ではなく、対面的に置かれた質感や色、簡易な形態に内包された雰囲気によるものなのだ。映像的な視覚情報から伝えるのではなく、色彩と形態と同居することで凝縮される物理的な質感を目で触れることで読み取れる、そうした語り口なのだ。そして、絵具の上で起こる物理的な現象を一つの物語として目で楽しんで欲しい。この物理的現象としてある絵具の表情が物語の一部として語る瞬間を。以上のように、物語のためのイメージへの語りと絵具の物質そのものの現象を利用することで、物語が醸す雰囲気を語ってみたいのだ。筆者の体感として、曖昧なものを語るには、線描のような確定された枠組みでは難しい、さりとして大気のような感覚でもやのように絵筆を動かすのも、本意ではない。雰囲気を強く固定し、そしてどこか曖昧に醸し、その上で伝えたいのだ。このような考えを達成するための原理とは、どのようなものだろうか。

上述のような目的を加味した上で、先ほどの流れに戻りたい。素描派の系譜は、観者へ物語を明確に、そしてより良く伝えられるように自然の模倣と理想化を行った。結果として、三次元的な奥行きをはじめ、描対象となるイメージ固有の形態や色彩が明瞭な絵画構造が生まれ、あたかも覗いた窓から見えたような視覚世界が立ち上がった。そうした構造の中では、線画によってはっきりとした輪郭線が生まれ、物と物との境界は明らかとなる。さらに、明確な差異に基づき、個々に存在する物の質は描き分けがしやすい。よって、絵画空間に対して描かれた物の記号内容は、質感の観点からもその固有性が高まるばかりだった。さらに、境界線を挟み、個々の質の対比は明瞭になり、質の表現を多様に感じられるようになった。

美術史家のハインリヒ・ヴェルフリン(1864-1945)は、『美術史の基礎概念 近世美術における様式発展の問題』で、盛期ルネサンスとバロックの美術を5つの対概念によって比

⁷ 詳しくは、第1章を参考されたい。

較し、「様式史的な方法論の確立」を目指した、とされている。⁸その対概念の中で、盛期ルネサンスを線的(線画的・彫塑的)、バロックを絵画的として対比している。さらにヴェルフリンは、この対比を前者が触覚図、後者が視覚図という性質によって性格付けている。彼がレンブラントとデューラーを比較したことに習い、筆者によるヴェルフリン解釈を通じて、これよりその触覚図と視覚図を説明したい。

まず、ルネサンスに見られる線的な要素が生む、触覚図についてだ。それこそ、先述の説明にもあるように、描かれた物の固有性がわかりやすく、各々の質の違いが比較表現出来ている。だからこそ、ヴェルフリンは触覚図と例えているのだ。⁹もし、絵画鑑賞に慣れていない人間がアイマスクをつけられ、デューラーの絵画(図1)と目と鼻の先まで、連れてこられたとする。この人間は限界に近づいた視界距離から、ある部分を見つめたとしても、おそらくその部位を何であるか当てることが出来るだろう。それは、この《自画像》(図1)が、線描によって現実を捉え、それぞれの面に沿った質を描き出しているからだ。だから、肌と毛髪の違いは当然ながら、同じ毛類でも胸元のファーと毛髪の質の差異が明らかなのだ。接近しようとも、質の描き分けや各自の記号内容を理解することができる。要するに、質の描き分けや固有の記号内容を再現表象的に理解できる絵画を「触覚図」と言う。

一方、レンブラントの描き方は、近くで見ると何が描かれているか分かりにくい。離れて見れば見るほど、その大胆で粗い筆致がイメージ全体を立ち上げてくるだろう。例えば、《ゼウクシスとしてのレンブラント》(図2)もまた、先ほどの人間にアイマスクをつけて、限界の視覚距離でそれを外させたとする。そこで、先ほどの人間はデューラーの毛髪とファーの違いのように、衣服と帽子の布の違いを記号内容として感じる事が出来るだろうか。おそらく、それとなしに密度の違いは理解できても、それ以上判断出来ず、戸惑うだろう。こうしたレンブラントの描き方は、デューラーのように輪郭線によって形態を示さず、明るい面を動的な筆致によって捨てることで、イメージを表出している。つまり、アイマスクをとって間近で見ていた距離から、後ろへ下がり、各所の筆と筆の表現、描かれている物と物の関係性を見たときに、固有の質感は際立って意味が見えてくる。これらは、筆致が互いに関係性を結ぶことで、具体的な視覚情報として立ち上がる。それが「視覚図」である。

次にヴェルフリンの解釈をもとに、筆者が発展的に考えた、不完全な視覚図の特性を述

⁸ ハインリヒ・ヴェルフリン『美術史の基礎概念 近世美術における様式発展の問題』海津忠雄訳、慶応義塾大学出版会、2000年

⁹ ハインリヒ・ヴェルフリン前掲書[註8]、p.29-37

べていく。同じくレンブラントの作品で、この特質を見てみよう。例えば、図3の細部が省略され、手前の筆致の粗さと左上の平らな塗りの組み合わせによる、この面。単体では、その意味や質など、全体から見た意味が想像しにくい。だが、これを引いて見た時、その役割は明瞭になり、全体および所々との関係性によって、置かれた質の効果が発揮される。図3は、母親の袖である。近くで見ると、平坦さと粗さが同居した面ではなかったが、引いてみた途端、それがゆったりとした膨らみと質を持った柔らかな存在であったことがわかる。(図5)それは同じ布の仲間でも、特に再現表象的に描かれている、左側の娘2人が着た緑の衣服が持つ、はっきりとした輪郭や質感との比較で理解できるのだ。そして、この平坦に粗く見えた面の柔らかさを理解すると、慈愛の瞳を持つ再現表象的な母親の顔との親和性にも理解が生まれる。また、その柔らかさには、反してその質特有の固さ、重さ、張りがあることも見えてくる。全体から見たときに、袖に施された絞りのような加工は、黒い筆致による影とともに、特に重心のかかった下部において、固さ、重さ、張りを放つ。これは単体の面で見たととは、異なる質の印象だ。

そして、抱いている娘のピンク色の布が持つ、固さ、重さ、張り。それは、実際にはパレットナイフによる塗りの粗さであり、この硬い塗りがそのまま、袖の持つ固さ、重さ、張りを表現している。だが、単体の面では「それらしさ」を持ちながらも、結局は粗い塗りである。つまりは、周囲と面に包まれる対象である、柔らかく幼い娘のイメージに、その記号内容の表出を助けられている。それに気づいた時、この粗い描画表現の差や性質により気づき、様々な表現意図を理解することになる。また、赤い布もピンク色の布も、単体の面としては託されたイメージとして自律できない。だが、それだけで具象的に自律可能なイメージ(顔や腕)と関係することで、その与えられた使命を果たす。ヴェルフリンの言う、視覚図では像として立ち上がるために、互いを必要とする。ところが、筆者が発展解釈した「不完全な視覚図」では、片方(顔や腕)は関係を結ばなくとも自律可能である。

ヴェルフリンの視覚図は、画面全体が図3のような要素で出来ている。だからこそ、引いて見た時にその粗い運動は一つにまとまる。それは、すべてが同じ素材からできた塊として見える、と彼は語る。そして、こうした特性を視覚図と例えているのだ。一方で、筆者が発展解釈した視覚図は、同じ素材からなる塊として見られるものではない。《家族の肖像》(図4)で見たように、近づいても何が描かれているか分かりにくい部分が、近づいても内容が明瞭である部分と関係することによって、その質や意味を理解するものなのだ。(図5)そして、この明確な部分と内容を指向しながらも曖昧な様相を見せる部分との結合こそが、先に語った目的を体現するために必要な原理である、と筆者は考えた。つまりは、この不完全な視覚図原理が、先に語った「雰囲気強く固定し、そしてどこか曖昧に醸し、伝える」ために

適当であると判断している。筆者の絵画の場合、この原理を体現するマチエールの片割れを粘土的なマチエールと名付けた。それは「近づくとなんが描かれているか分かりにくい部分」だが、具象的な部位と共存し、そうすることで具体的な存在を立ち上げていく。この曖昧だが視点によってすぐに形を変える可変性と物理的な厚みを粘土的と比喻している。この粘土的なマチエールは、アルベルティの考えを直系的に受け継いだ系譜ではない。だが、この長い絵画史を通じて、別の仕方で物語をよりよく伝えるために、展開されてきたはずだ。それが、視覚図に見る再現表象的でない質が、具体物を語ることで育んできた触覚性である。柔らかな言い方をすれば、実物に即していないが理解できる、それっぽさである。

線的様式と絵画的様式という大きな対立は、世界に対する根本的に異なる関心に対応する。……前者では、手が立体の世界を本質的にその彫塑的内容にしたがって探ると言えるならば、今度は、眼がきわめて多様な素材性の豊富さに対して敏感になったのである。後者でもなお視覚的感覚が触感によって養われるように見えるとしても、それは矛盾ではない。この触感は表面の様態や事物の異なる表皮を味わう、別の触感である。しかし、今では感覚は可捉的・対象的なものの美を超えて、非可捉なもの領域まで突進する。¹⁰

(下線部筆者)

ここでヴェルフリンは、視覚図は別の意味での触感が養われうると語っている。この、彫塑的な質感でもなく、現実の姿から得た質を転写もしない触覚性。けれども、具象的なイメージと具体的な物語を指向し構築されている。この非彫塑的な触感は、長い絵画史を経て、やがて画面上で絵具という物質としての、特有の言語を身につけ始めた。さらに、その言語を主体的に用いて、イメージや物語の質感を語り始めたのだ。つまり、絵具の物質性を強調し、その質によってイメージや物語を語る時、ヴェルフリンの言葉を借りるならば線の様式は視覚性があり、絵画的様式は触覚性があるという逆転の表現が可能になる。そして、この絵具による触覚性は、現実として捉えられない存在の質感を描くまでに至る。

ヴェルフリンの「視覚図」や筆者の言う「不完全な視覚図」の性質は、アルベルティや素描派の考えから見れば、物語のよりよい伝達を阻害する。そこには、まるで手で掴み取れるような三次元の二次元化はないからだ。しかし、彼らの文脈や考えを抜きにしてみると、そうではない。トリミングされた途端に不明瞭となる視覚像であっても、具象的な形

¹⁰ ハイน์リヒ・ヴェルフリン前掲書[註8] p.43

態と具体的な物語が下敷きであれば、そこから指向される一定の雰囲気とも呼べる質が私たちを導いてくれる。さらには、今日まで積み上げられてきた絵画史を知る私たちには、多くの参照項とそれによって養われた目がある。その蓄積から、先述のような下敷きがない絵画にすら、物語性や具象性、その雰囲気とも呼べるものを見出すことは可能である。つまり、「素描が筋^{フゾット}に、色彩が科白^{まろひ}に対応する」¹¹と語られた時代から、この長きにわたる蓄積によって、その台詞だけでも私たちは物語の全体を窺うことができるのだ。もちろん、当初は、質感描写は物語全体の一部でしかなかった。だが、やがて現実を模写した質ではなく、絵具そのものの質で物語の一部を語れるようになった。つまりは、長い歴史を経て、絵具の物質性は自我を持ち、体力をつけ、言葉を覚え、より主体的に物語を語れるようになったのだ。

進化していく、絵具などの描画材の触覚性を用いたイメージや物語表現。この触覚性にも、様々な傾向があり、比較的薄いものから分厚いものまで様々であろう。その中でも、筆者の指向する絵具の触覚性、つまり本論がこれから語る「粘土的なマチエール」がいかなる変遷をたどってきたのか。それを見ることで、どのようにある種のマチエールが自我をもち、体力をつけ、より主体的に物語を語れるようになったのか、これを本論では検討したいのだ。

数え切れないほどの物語が絵画という窓の向こうへ描かれてきた。そして、この物語というものも、捉え方や文脈によっては様々ではある。ただ、文学形態としての物語を絵で語るという行為は、2018年現在、画家である筆者の肌には、やり尽くされ、ある種使い古されたものとして、アートワールドにて受け取られているように思える。しかし、筆者は物語と絵画を描くことに対して、諦めたくない、という考えを持つ。これは、何故だろうか。諦めたくないと考えるのは、カンヴァスの上に描画材、というアナログな形態での絵画の終わりについて考えるからだろうか。現代の画家であるデイヴィット・ホックニー(1937-)は『絵画の歴史 洞窟絵画から iPad まで』で、人々はなぜか終わりを決めつけているが「絵画はずっと続いていく」と語っている。¹²ここでは彼を見習い、物語と、絵具の

¹¹ 編者：中森義宗『絵画と文学—絵は詩のごとく』中央大学出版部、1984年、p.200

¹² 素描と油彩画も歌や踊りのように、今後も続いて行くことだろう。人々が必要としているからだ。将来も油彩画は大いに珍重されると私は信じている。……美術は進歩するか？そう思う人は多くないだろうね。しかしなぜ美術はどこかへ行かなければいけないんだ。美術は終わっていないし、画像の歴史も終わっていない。人はときどき、すべては終わろうとしていると考えるらしい。何も終わりはしない。ただいつまでも続いて行くだけだ。

デイヴィット・ホックニー、マーティン・ゲイフォード『絵画の歴史 洞窟絵画から iPad まで』青幻社、2017年、p.341

物質性の強調つまり粘土的なマチエールによって語るということとはどのような変遷と意味を持つのか、考えてみたい。

第1章 戦前における粘土的なマチエールの前駆形態とその周辺—いかにイメージと物語の後ろを歩き、言葉を覚えたか—

1節 導入

1項 選出する画家と前駆形態の条件

ある造形傾向を持った絵画がある。一見して、具象的形態と結びつき、マチエールに厚みを持った絵画である。しかし、そこにはイメージ形成とその絵画空間における奥行きを一定指向しながらも、反してイメージの解像度を阻害する物質としての主張が見られる。その主張からは、絵具の物質としての表現や可能性を探る態度を見出すことが出来る。けれども、この絵具の物質性とは、イメージと奥行きの表出に対して、単なる障害物としてあるのではない。加えて、そこには描き手の身体性をむやみに強調するような可塑性は見られない。つまり、常にその背後には、指向される具象的なイメージの影響が大きく見えてくる。そこには、物質そのものから見出せる精神と、画題たる物語を語る意識の行き来があるからだ。この種の傾向にある絵画のマチエールは、物質とイメージとの間で揺らぎ、そこには掴みきれない曖昧な態度が見出せると言えるだろう。このようにして、その内面を醸す絵画は著者が目指すべき一つの到達点である。そして、上述のような思考によるマチエールを本論では「粘土的なマチエール」と名付けている。

第1章では、このマチエールの前駆形態をルネサンス期から第二次世界戦以前まで、積極的に見出し、その変遷を語っていく。もちろん、本論のなかで、あるいは著者の作品にとって重要となる先行作例は、第二次世界大戦以降の絵画である。それは、「物質のイメージ化」(図6)という様態が核としてあるからだ。つまり、粘土的なマチエールの持つその厚みを面的に置き、置かれるイメージに付随する表情を事前に想定したものである。よって、次に触れる前駆形態(図7)がもつ事後性よりも、事前性が先行して見える造形性を持つ。つまりは、集積というよりも、早い段階で物質としての絵具の姿が露出しており、その物質性がイメージを誘引する一役をも担っているのだ。この姿は、液体のようにイメージに浸透しない。むしろ、物質性が見せる粗さや厚みによって、そのもの自体の主張や異なるイメージすら見えてくる。何故ならば粘土的なマチエールが持つ、対象の提示をある程度危うくする態度や、異なる見え方を引き寄せるイメージへの不具合と遊戯性、という特質が関与しているからだ。その結果、物質としての絵具の姿と、イメージや物語と同化する絵具の姿、そしてこの両方を逸脱する姿も段々と見えてくる。

ところが、戦後に産声をあげたこの在り方は、70年ほどの歳月しか経ておらず、加えて不明瞭な点も多い。よって、この射程期間だけでは十分な検討状況にあるとは言えないだろう。一方で、西洋絵画史という長い蓄積から見れば、このマチエールは突如として現れたものではない。絵画が内包する歴史の蓄積を通過したもの、と言える。そこで遡ってみると、オールドマスターから戦前のイメージを追うことで次第に厚みを増していく、「イメージの物質化」(図7)という前駆形態の姿があった。図を見ればわかるように、それは「物質のイメージ化」に比べると、従順にイメージを追った上で生まれる、物質性の強調された集積物であった。そのために、事後性の強い造形表現に見えるだろう。こうした親とも言える姿には、面的な厚みを持ち、さらに物質性を事前に強調する様態はまだない。なぜなら、先程も述べたように「物質のイメージ化」を行う絵画群には、事前に計画された明確な質と肌理があり、それが計画元の形態へ置かれていく。イメージの表出は目的としてあるが、一方で物質そのものの質や姿を開示する態度やゆとりがある。他方、親の姿である「イメージの物質化」は、最終目的がイメージの再現表象や、表出に置かれている。つまり、この目的を追求した結果、イメージが多分に物質性を持ち始め、やがて「物質のイメージ化」という造形に至るのである。よって、彼らのマチエールは線が集積される傾向にある。こうして、第二次世界大戦後の状況など露ほども考えなかった画家達が、知らず知らずのうちにその前駆形態を作りだしていたのだ。実際に20世紀後半、状況は一変する。

なお、ここでは美術史家の山梨俊夫氏による「ジャン・フォートリエ展」への寄稿文の一節をお借りしながら、さらに捕捉したい。その寄稿文「絵画の現実性を求めて—フォートリエの軌跡」の中で、山梨氏はフォートリエの絵画を「外界の描写に依拠せずに絵画自体のうちに根拠を探るといふ、絵画の論理に依る自律性を作画の支柱にする方向」¹³と評している。19世紀以降、絵画が持つ造形要素の純粹化はますます進んだ。その最中、ナビ派のモーリス・ドニ(1870-1943年)は「絵画とは、軍馬や娼婦とか、あるいは何らかの逸話を表したものである前に、まず一定の秩序の下に配された色彩によって覆われた平坦な面である」と1890年に語っている。¹⁴当時の画家の発言からもわかるように、色彩は非三次元的な空間とともに、造形要素として主張を深めていった。絵画は、始まりもしくは存在意義であった物語や具象的なイメージ無しでも、その自律が可能であることを理解しつつあったのだ。このような流れに続いて、20世紀にはフォーヴィズムやドイツ表現主義のような、再現表象に拠らない色彩と筆致が全面化した絵画が現れる。この造形要素の純粹化は、三次元的な奥行きから現実の絵画としての平面性へ移行していく。つまり、本論が指す粘土的なマチエー

¹³ 『ジャン・フォートリエ展』東京新聞、2014年、p.16

¹⁴ 菊池健三、島津京、濱西雅子『西洋の美術』晶文社、2014年、p.87

ルとは異なり、それはマチエールが液体的に純化し、画面の平面性に寄り添うという変化だった。

本論をお読み頂ければわかるように、「物質のイメージ化」を行う「粘土的なマチエール」、その厚塗りや具象的イメージとの同居は、元を遡ればルネサンス期に始まる色彩派の潮流によるものだった。粘土的なマチエールの前駆形態。それは、造形要素として、公には認知されていなかった。一方、前駆形態が芽吹いた土壌である色彩派と、対して線が中心を成す素描派は、色と線という造形要素を仮託する系譜として、時に対立し、時に混じり合い、展開を深めてきた。こうして、アカデミックな価値観から副次的に見られがちだった色彩は、その主張を高めていく。加えて、色彩派の系譜に寄り添いながら育まれてきた前駆形態も、次第に存在感を増していく。その上で、第二次世界大戦後に至ると、これまでの伝統的な絵画構造はより明確に瓦解する。この最中で、ついに認知の浅かった領域、造形要素としてのマチエールに目が向かれるようになったのだ。よって、20世紀に明らかとなった絵画における色彩の自律化、それに伴う、物語画や再現表象的描写を行わない平面的空間。こうした流れに続き、第二次世界大戦後に主体的な主張を行えるようになった、粘土的なマチエール。これは誤解を恐れずに言えば、順当な流れであったと言える。

以上のことから、第2章以降では、この「物質のイメージ化を行う、粘土的なマチエール」について理解するために、その親である「粘土的なマチエールの前駆作例が行う、イメージの物質化」とそれを促進もしくは相反した周辺的活動を見ておかなければならない。なお、ここで扱われる前駆形態の先行作例は、人物画が多くなる。これは、前駆形態を調査した結果、必然的にそうした傾向が現れたためである。17世紀に現れた前駆状態は、人間や衣服に多く見られた。そして、19世紀にはその対象は広範囲のモチーフに拡散するが、20世紀になるとまた人間へと戻っていく。また、併せてこうした人物画を多く扱う、裏テーマとも言える別の理由にも触れたい。それは、筆者の絵画において、物語の登場人物を描くことが、画題テーマの主眼となっている。この画題テーマについては、第3章にて詳しく語りたい。これから、読者の方々におかれては、長い道筋を辿ってもらうことになる。だが、前駆状態から歴史を見ることは、現在の粘土的なマチエールの姿を考える上で、私たちに大きな示唆を与えてくれるはずだ。

ここより、本章の大まかな流れについて述べていく。まず、2節では厚塗りの祖である、ティツィアーノを中心としたヴェネツィア派について、触れていく。この節では、ティツィアーノらが整えた土壌である、彩色と明暗と形態と全体的な描写を同時に可能にしたトータル・ペインティング、そこから見える分散した自律的な筆致、下絵から見る柔軟的な感性、線に拠らない空間性、等を中心に見ていく。これらの土壌が、カンヴァスに対する画家の現

場主義的態度を生み、画布上にて絵具の物質性が開示される、その契機を生んだ。そして、このような流れが時を経て、粘土的なマチエールへと繋がっていく。また、のちに色彩派の系譜元となるヴェネツィア派と対立視される、素描派の系譜元となるフィレンツェ派の原理や価値観も基本情報として確認していく。対立項としてのフィレンツェ派は本論の対象とならない方向性を示すにも関わらず、何故ここで触れておくのか。それは、この系譜つまり素描派が、後のアカデミーやサロンの主流となり、「滑らかな仕上がり」という基準を設けるのだが、この影へ隠れるように、もしくは批判されながらも育ってきたのが、粘土的なマチエールとその前駆形態だからである。

ヴェネツィア派とフィレンツェ派へ仮託された、色彩と素描という2つの指向や造形要素に対する意識の始まり。以降、この両者は時に対立したり、互いに影響し融解したり、と様々な変遷を絵画史上で紡いできた。一方で、晩年のレンブラントの厚みあるマチエールが「糞」と揶揄されたように、絵具の物質性の強調とは、当時主流であったアカデミズムにとって余剰そのものであった。再現表象を目的とした絵画にとって、絵具はイメージへと浸透すべきものであり、起立して物質としての主張を見せるべきものではなかったのだ。こうした理由もあり、マチエールの物質性が線や色彩と同様に絵画の造形要素として、本格的に扱われ議論上へ登ったのは、戦後になってからであった。この遅延の素地に、絵具の物質性の強調、つまり厚塗りがヴェネツィア派に出自を持つことが関係していると考え、紙数を多く割いている。しかし、ヴェネツィア派に起源を持つからこそ、粘土的なマチエールには（現場主義による）柔軟性があり、この系譜から受け継いだ評価すべき点について最終的に述べていく。また他方では、そもそもの絵画の役割、つまり目で読む物語の伝達という使命を考えれば、この遅延は自然な流れでもあった。時に物質性の強調は、イメージ立ち上げを阻害する。

また、2節以降でも適宜、大まかな色彩派と素描派の流れを見ていきながら、その中でも色彩派の系譜にある液体的なマチエールや、筆致の粗いマチエールを持った画家と絵画にも触れていく。これは、同じく色彩派に起源を持つ粘土的なマチエールの前駆形態と、どのような差異があったかを理解し、明確に区別するためである。

さらに、第3、5、6節では前駆形態として、レンブラント、ゴッホ、ルオーのマチエールを中心に見ていく。レンブラントの自然主義的な態度、その質感描写への意識や、人物モチーフにある静的に固定された対面性。これらが、強調された物質としての絵具の姿を大きく開示した。これは、バロック的明暗と色彩によって、画面手前の肌、とりわけ衣服に受肉された。バロックと言うと、マネに至るベラスケスの絵画を通じた平面化の萌芽について語られるが、物質的なマチエールの発露もここに由縁があったのだ。この節で触れたレンブラ

ントの、前駆形態としてのマチエールの影響力は、本論の系譜に拡散していく。さらに、ゴッホの強く伸びる筆圧は、こうした厚みある絵具を衣服にとどまらず、様々なイメージへと押し広げた。この質は、彼が影響を受けた画家モンティセリのマチエールへの比喩を借り、泥漿でいもろ的なマチエールを押し広げた態度と言えるだろう。前駆形態は、レンブラントのマチエールで見られたような面的な主張が弱り、代わりに衣服や肌に留まらず様々なイメージを横断する。ゴッホは、キアロスкуроとヴァールを放棄することで、前駆形態であるマチエールの活動範囲を広げたのであった。そして、同時代の画家や浮世絵の影響を通過し、チューブからそのままひねられたような色彩や平面性をも得るようになる。ゴッホの絵画による表現の拡張行為は、戦後の粘土的なマチエールの自由度を上げていく。また、ルオーは鮫肌のような厚みのマチエールを記号的なイメージへと肉付けするようになる。クロワニズムによってゴッホの絵画時点よりも、三次元性は減少し、平面性は加速していく。その分前駆形態は、象徴的な物語性を帯びることになる。

粘土的なマチエールと外見的に近しくも、「イメージの物質化」という決定的な違いを持つ前駆作例のマチエールは、写真の登場以降、さらに変化を見せていく。マチエールの下敷きになるイメージは、再現表象的なものから記号的、平面的なものへ変化していった。だが、そのような状況下でも画題や周囲の要請と共存しながら、絵具の可塑性や物質性はさらに生々しく現れ始めていた。見えない世界(宗教や神話や歴史的場面の再現)や目の前の自然を再現表象として写しとることだけでなく、カンヴァス上の絵具そのものへも向き合い出していたのだ。そして戦後、こうしたイメージと絵具の物質性を強調したマチエールは、その立ち位置や形成過程を逆転させていく。

結果として、本章の前駆作例とその周辺が築き蒔いた土台と種は、第二次世界大戦後にあたる、第2章の粘土的なマチエールの出現を導いていく。そして、現在までの画家たちは、その流れを汲みながら様々に揺れ広がっている。今や、支持体も描画材も、従来のアナログなものからデジタルなものにまで広範囲に及ぶ。しかし、油彩画という古典的形式に絞ってもなお、画家たちの目前には、過去の膨大な蓄積とその選択肢が広がっている。例えば、絵画における再現表象としてのイリュージョンと絵画における平面的なイリュージョン、そしてその中間、もしくはまだ気づかれておらず名もない絵画的現象すらあるかもしれない。現在、技術革新や新たな発見によって、こうした多岐にわたる様相を私たちはよく見渡せるようになった。だが、それ故にこの膨大な参照項が広がる海に、戸惑うこともある。

だからこそ、筆者はここで多少荒削りではあるが、本研究の絵画史をルネサンス期より語り直してみたい。そこにもう一度軸を見出し、蓄積による遺産を見つめ直すことで、新たな可能性を見つけ出したいからだ。

2項 マチエールの射程と用語説明

ここでは、本論の内容に入る前にマチエールと言う用語について整理したい。現代において、マチエールとして扱われる対象は、アナログな絵画に限ったものではない。だが、本論では「カンヴァスの上に、主に筆やペインティングナイフなどの道具を使い、絵の具などの描画材をのせることで生まれる、マチエール」を基本的に扱う。つまり、画家本人の肉体とカンヴァスと描画材との共同作業によって生まれる蓄積物、である。また、基本的には、手や腕を通した身体による描画行為を中心に据えたい。

また本論では、上述の蓄積物をフランス語由来の言葉を用い、マチエール (matière) と呼ぶ。なぜ筆者が、日本語である絵肌や英語であるテクスチャー(texture)を用いないのか、その理由を「絵肌を意味する和製フランス語」であるという出発点から説明したい。

まず、日本において、マチエールはどのように美術用語として紹介されているのだろうか。『フランス美術基本用語』¹⁵では「①マティエール (絵肌,絵肌の材質感) .◆絵画彫刻の作品の表面状態.とくに 20 世紀の絵画では,マチエールは形,色彩とともに重要な造形言語となる.②材料,素材」¹⁶と書かれている。ここで、まず①に「絵肌,絵肌の材質感」が先行せず、「マティエール」と言うフランス語のカタカナ表記がくることは、この意の呼称が日本において浸透している、という様に捉えられる。そして、マチエールがそれ自体を組織する為の材料であり、なおかつ組織後に目視できる絵肌の材質感という二つの意味を持つことがわかる。加えて、この用語集における「絵画彫刻の作品の表面状態.とくに 20 世紀の絵画では,マチエールは形,色彩とともに重要な造形言語となる」という箇所は、第 2 章へ繋がる重要な指摘である。

次に、西洋美術用語としてどのように扱われているのか例として、『オックスフォード西洋美術事典』¹⁷を調べてみた。ここでは、マチエールは項目にあるが、テクスチャーは入っていなかった。¹⁸この事典にてマチエールは、「(1)材料、材質、素材(meterial,英)(2)材質感 (texture,英)。表現された対象固有の材質感を指す場合と、作品自体の表面の平滑さとかごつごつした感じなど、素材の選択、用法によって創りだした“肌合い”あるいは絵の場合には“絵肌”を意味する場合がある。」¹⁹と説明されており、『フランス美術基本用語』と同様の見解が見られる。こうした用語に関する日本語文献では、やはりマチエール＝絵肌と言う考えが通底していることが理解できた。

¹⁵ 山梨俊夫、長門佐季『フランス美術基本用語』、大修館書店、1998 年

¹⁶ 同上、p.74

¹⁷ 佐々木英也『オックスフォード西洋美術事典』、講談社、1989 年

¹⁸ 同上、p.976

¹⁹ 同上、p.1405

ここで、日本におけるマチエールという美術用語の浸透について補足したい。この用語の広がり、明治以降の洋画の受容過程が関係している。洋画の父とも呼ばれる黒田清輝(1866-1924)は、フランスで外光派のラファエル・コランに師事し、帰国後には本格的な西洋絵画の移植に取り組んだ。東京美術学校に設立された西洋学科(1896年)では教鞭をとり、その後は洋画界の中核となる。1900年には、文部省からの要請により絵画教授法を学ぶために再びフランスへ渡り、図画教育の礎となる「新図画教科書」を編纂している。フランス美術に感化された黒田による影響力は、多大なものである。²⁰その後も、日本の洋画界では、多くの画家たちがフランスへ留学し、洋画技術を持ち帰ることで、接ぎ木のように展開を連ねた感がある。そうした第二次世界大戦前までの、フランスからの輸入を中心とした洋画観の基盤。これが、絵肌などの美術用語をフランス語で呼んできた経緯と関係していると考えられる。戦後においても、専門書を始め、美大受験予備校や美大教育でも、未だに絵肌のことをマチエールと呼ぶ風習は残っている。このような環境下で、著者もまた絵肌をマチエールと呼称しながら思考し、その絵肌観を深めてきた。よって、筆者が絵肌をマチエールと呼ぶこと自体も、自身が置かれてきた環境ひいては日本の洋画受容の歴史に関係している。

では、美術用語ではなく単に言語として調べた場合、フランス語辞典では「matière」はどのような意味があるとされているのか。『最新フランス語大辞典』によれば、「物質」、「材料」、「原料」、「資材」、「内容」、「題目」、「題材」という意味が表記されていた。²¹ここでは、絵肌としての意味は掲載されていない。一方で、『仏和大辞典』では、「(観念的に見た)物質」、「(具体的にみた)物質」などがあり、その他に美術用語として「【美術】マチエール,材質」と触れている。²²後者は、美術用語として触れているが、前者に関してはマチエールがそれ自体を組織する為の「材料」や「原料」という根本しか指していない。つまりは、『フランス美術基本用語』や『オックスフォード西洋美術事典』の見解とは異なっている。

そこで、より詳しく見るために、語源を確かめよう。マチエールはラテン語「materia」から来ている。²³これは、「材料」という意味である。²⁴この結果から、本来マチエールはそれ自体を組織する為の「材料」という、根本を指すことが理解できる。つまり、絵肌と

²⁰ 神奈川県立近代美術館『近代日本美術科列伝』、美術出版社、1999年、p.70-71

²¹ 山本直文、林憲一郎、鎌田博夫、伊藤英、ミチエル・ロシエ『最新フランス語大辞典』、三笠書房、1983年、p.933

²² 伊吹武彦、渡辺明正、後藤敏雄、本城格、大橋保夫『仏和大辞典』、白水社、1981年、p.1526

²³ Dictionnaire Littre <https://www.littre.org/definition/matiere> 最終閲覧日 2020年1月1日

²⁴ 田中秀央 前掲書[註3]、p.365

は直接的に言い難い。絵肌は、源ではなく結果物だからだ。一方、テクスチャーは日本におけるマチエールの意と同様のものである。意味は、「肌理,手触り,感触;材質」などである。²⁵さらにテクスチャーの語源は、ラテン語で「textūra」²⁶であり、その意味は「織ること,織物」²⁷とある。織物は、繊維という源が織られ、結果として生まれたものである。要するに、テクスチャーは結果物にある表面の触覚性を指している。本来ならば、テクスチャーこそが、筆者が認識する絵肌の意味に符号するのだ。

以上の事典や辞典の説明、そして明治期以降の輸入と発展による経緯から、マチエールという語は、日本においては絵画の専門用語として、絵肌を指す役割を果たしてきたことがわかる。本来ならば、マチエールは絵肌を意味しない。しかし、筆者はこのマチエールという呼び名によって、絵肌という概念を形成してきた。さらに、本論文は画家と言う立場から執筆を行う。画家として、このマチエールという言葉は体に馴染んでおり、絵肌を論じる際に、マチエールは思考のスイッチを入れる重要なキーワードになっている。よって、筆者は和製仏語であるマチエールを絵肌やテクスチャーの代わりに使用し、論じていくことが適当と判断した。それでは、このマチエールという言葉を用いて、次節より本章の本題に入っていきたい。

2節 ヴェネツィア派—ティツィアーノを中心にみる、粘土的なマチエールの始まり—

1項 語られてきた「色彩派」としてのヴェネツィア派とは

そもそもヴェネツィア派とは、どのようなものなのか。本節で中心的に扱う、このヴェネツィア派とは「色彩派」と言われ、フィレンツェ派の「素描派」という名との対比によって、その特性を語られることがある。イタリアの海洋国であったヴェネツィアを舞台とし、16世紀にジョルジョーネやティツィアーノを中心として黄金期を迎えた。扱われるイメージは、宗教画や肖像画以外にも裸婦像が主題として見られる。さらに、これまでになく風景が背景に多く登場し、画面に対するその比率も大きい。また、カンヴァスを支持体とし、下絵を重視していない。よって、本番でも加筆修正を行い、最初から彩色しながら描く画法が特徴的である。²⁸なお、一方の「素描派」であるフィレンツェ派は都市フィレンツェを中心とし、14世紀のジョットに始まり、特に隆盛期である16世紀のミケランジェロやレオナル

²⁵ 竹林茂『研究社 新英和大辞典』、研究社、2002年、p.2541

²⁶ 下宮忠雄、金子貞雄、家村陸夫『スタンダード英語語源事典』、大修館書店、1989年、p.532

²⁷ 田中秀央 前掲書[註3]、p.630

²⁸ 小佐野重利、京谷啓徳、水野千依『西洋美術の歴史4 ルネサンスI—百花繚乱のイタリア、新たな精神と新たな表現』中央公論新社、2016年、p.534

菊池健三、島津京、濱西雅子 前掲書[註14]、p.79

ド・ダヴィンチ、ラファエロなどが上げられる。フィレンツェ派は、一点透視図法による三次元空間の表出を目指した。支持体は、フレスコ画を中心としており、下絵を基にした明確な形態による図像と構成でその画題を表現している。

例としてティツィアーノの《エウローパの掠奪》(図8)とミケランジェロの《聖家族》(図9)を見てみよう。両作品を見て、《エウローパの掠奪》が色彩派の作品であると言われた時、現代の人々はどのような感想を持つだろうか。画像の解像度、と言う観点から見れば、その高さは後者にあるだろう。この、《聖家族》の無彩色による明暗描写や明瞭な輪郭線やその彫塑的な量感。さらには、澄んだ空間描写を通じた明瞭かつ彩度の高い色彩。その鮮やかな色彩は目を引くものの、それらは明確に仕切られた各部位の輪郭線に従って塗られている。色彩に限って言えば、全体の線的構造に従順な塗り分けであり、物と物を仕分ける便宜的な態度にも見える。つまり、これらの色彩への態度は、各図像や部位の違いを示すためにある、非常に記号的な扱いである。

一方、ティツィアーノの《エウローパの掠奪》は、どうだろうか。まず、この系譜は下絵を必要とせず、用いる技法上では加筆修正を厭わない。この画法の性格により、《聖家族》のような計算された明確な輪郭線による構造は、見当たらない。それよりも目に飛び込んでくるのは、即座に感じ取れる描き手の生々しい筆跡とその集積による形態である。ここには、塑像されたような量感が感じられる。他方では、走るような筆跡が絵具としての物質性や描き手の身体性を伝えてくる。そして、これらの筆跡は空間を構築する線としてありながら、色彩、明暗としても存在している。塗られている絵具は、時に固有色となり、時に光や影になり、時に線的な表現へと移り変わっていることがわかる。フレスコ技法と異なり、素描と着彩の工程が分離していない為、これらを同時に行えるのだ。さらに、何度も塗り重ねが可能な油彩技法の性質も寄与している。また、下絵が絶対的な規範ではない為に、筆は輪郭線の内側や事前設定された明暗へ従う必要はない。《聖家族》に無機的な統一性を見出すとしたら、《エウローパの掠奪》からは有機的な統一性が見えてくる。その都度、色彩を見ながら明暗を見られ、さらに全体を見ながら部分を見て形態を作り直せる。こうした運動から生まれる、偶然による結果としての統一性が、ここにはある。

上述のヴェネツィア派に見る絵画的態度は、近代の美術用語で「トータル・ペインティング」²⁹と呼ばれている。これは、この系譜を「色彩派」と呼ぶ理由の一つと言える。森田氏によれば、14~16世紀のフィレンツェ派の一般的な絵画は「画面の諸形象は明確な輪郭線で分割され³⁰,各形象には彩度の高い色彩と弱い規則的陰影が施されて,全体として明快な線

²⁹小佐野重利、京谷啓徳、水野千依 前掲書[註28]、p.349

³⁰ 一方でレオナルド・ダ・ヴィンチは、スファートという輪郭線をぼかす技法を用いている。

的構成と色面並置によるポリクロミー的絵画世界」³¹が特質であるとされている。一方、その対比として語られるヴェネツィア派の「トータル・ペインティング」とは以下のような特質が述べられている。

トータル・ペインティングとは、トーン(色調あるいは色彩の明度)の精妙な連続的移行(暈し)と相互浸透によって画面全体に色彩と明暗の柔らかい統一的ハーモニーをつくり出す画法のことである。³²

このトータル・ペインティングという観点を含めて、ヴェネツィア派はフィレンツェ派と比較され、「輪郭線による形態把握よりも『彩色』の価値を重視した」³³特性があると言われている。この色彩に重きをおく姿勢は、ルーベンスを経てファン・ゴッホやフォーヴィズム、20世紀以降の抽象表現主義などにみる、後の色彩派の伝統の始まりだと位置付けられている。³⁴こうした経緯から、ヴェネツィア派は色彩派という名で語られている。だが、上述の見え方からわかるのは「彩色を重視した」と言うよりも、「彩色と明暗、形態や全体描写を同時進行することを可能にした」と言える。この点は次項にて、まづルネサンス期の基本的な素描の目的や機能を理解し、次にヴェネツィア派の素描態度をフィレンツェ派と比較したのち、本題として触れていきたい。

2項 色彩で素描するヴェネツィア派

ミケランジェロを始め、『芸術家列伝』の著者で知られるジョルジョ・ヴァザーリ(1511-1574)もまた、フィレンツェ派に見られるような素描こそ、芸術の本質であると考えていた。よって、彼らはヴェネツィア派の作法を代表するティツィアーノに対し、その色彩や様式を評価するものの、そこに素描による訓練や構想力の足りなさを指摘し、ミケランジェロは「ヴェネツィアでは、まず最初にデッサン[本論では素描と呼ぶ]をよく学ぶということをしな。これは残念なことだ。」³⁵と語り、その発言にヴァザーリは同意し「デッサンをしっかりやらず、古代や近代の作品を選んで研鑽をつまなかつた者は、当然のことながら、技倆

³¹ 佐々木英也、森田義之『世界美術大全集 第13巻 イタリア・ルネサンス 3』小学館、1992年、p.349

³² 同上、p.349

³³ 同上、p.535

³⁴ H.W.ジャンソン、アンソニー・F・ジャンソン『西洋美術の歴史』木村重信、藤田治彦訳、創元社、2001年、p.19

³⁵ ジョルジョ・ヴァザーリ『ルネサンス画人伝』平川祐弘、小谷年司、田中英道訳、白水社、1982年、p.364

がうまくないし、また実物をそのまま写した物に手加減をくわえることができない。自然というものは、通常美しくない部分を仕上げるためには役立つが、実物をそのまま写しとった物に、あの完璧な優雅さを与えるもの、それが自然とは次元を異にした芸^{びい}というものなのである。」³⁶と応答している。ここでいう「完璧な優雅さ」は、ヴァザーリ曰く「実物から写されたものに手加減を加えること」で成り立つようだ。それは、絵画内のイメージの源となるモデルやモチーフから一定の情報量を省く、もしくは抜き出すことを意味するのだろう。「美しいものばかりでない自然の秩序」に対し、自分たちの手によって取捨選択やコントロールを行い、「優美と完璧さ」へ昇華させる。そこに必要な技こそが、素描であるという認識がうかがえる。(図 10、11)では、彼らの重視する素描とは、この時代においてどのような役割や機能を持っていたのか、具体的に確認したい。

ルネサンス期の素描においては、機能で分類すると5つに分けられるという。まず、本作に入るまでの「画想を練る段階における『習作』(そのなかにさらに『構図習作』と『部分習作』がある)」、「画想の完成を示す『清書素描』」、その清書を「壁や板に転写するために描かれた『カルトーネ』」の3段階に分けられた素描である。他には、特定の作品と関係しない「他の作品を模写して後世のお手本とした『粉本』」や「素描技術の錬成のために実物を前にして描かれた『写生』」の2つの分類がある。³⁷上述の5つに分類される素描の機能は、現代の画家たちにとっても決して、乖離した意味を持つ存在でない。ただ、「習作」、「清書素描」、「カルトーネ」のような機能を期待した工程は、本作を前に誰もが必ず行うものでもない。また、このような段階の素描を正式な作品として扱ひもする。けれども、ルネサンス期のフィレンツェ派たちにとっては、本作へ進む前に通るべき、重要な過程であった。様々な素描過程を通じ、モチーフやモデルを絵画的イメージへ濾過することで、自分たちにとっての真実に近づけると考えていた。つまり、当時の素描は、発想からデザインの段階までの全てに関わる重要な根本であったと言える。補足するならば、これは当時の技法も関係しており、フレスコ技法においては加筆修正が難しく、また支持体も教会の壁などスケールが大きく、ことさら構図や図像の構成に慎重にならざるを得なかったと思われる。

このような彼らの「常識」から見るに、ティツィアーノのように下絵を行わない画家は素描を知らない、と捉えられていたようだ。だが、それは誤解であった。ティツィアーノをはじめ、ヴェネツィア派の画家たちも同様に、本番の前段階として、素描を行っていた。つまり、それはフィレンツェ派やヴァザーリの考える素描とは目的や機能が異なっただけ

³⁶ 同上、p.364

³⁷ 佐々木英也、森田義之 編『世界美術大全集 第11巻 イタリア・ルネサンス1』小学館、1992年、p.362

なのだ。³⁸では、ヴェネツィア派の素描とはどのようなものだったのか。ここからは、ティツィアーノの素描を参照しながら、ヴェネツィアの素描について考えていこう。

まず、用いられた支持体や描画材についてだ。中間色の代替として、支持体には青または灰緑色の紙が利用された。³⁹描画材は、柔らかい黒や白のチョークが好まれているようだ。なお、フィレンツェ派の描画材は、金属棒の先端を尖らせた尖筆、赤・黒・白のチョーク、線描上に淡彩または白いハイライト施す筆などが、単体あるいは複合的に用いられた。支持体は同様に紙で、青・緑・赤などの顔料を塗り、中間色を施すこともあったという。⁴⁰描画材を比較すると、フィレンツェ派は明確な線の創出や描画材を複合的に扱うことで立体描写の効果を期待していることがわかる。一方、ヴェネツィア派はチョークが主流であり、そこから大まかな全体像の把握や、明暗やタッチへの微細なニュアンスの調整、尖筆のような描画材を必要としない柔らかで太めな線の創出、等に主眼があると理解出来る。様々な描画材を用いてイメージを立ち上げるというよりも、描画材を統一することで全体的な見え方を確認したい考えがあったのかもしれない。また、チョークの柔らかさやタッチは、本作の油彩画における筆のタッチや油絵具の質に素描段階で近づけるものであり、これはフィレンツェ派も同様である。

次に、素描と本作の関係性である。「習作」、「清書素描」、「カルトローネ」などの素描と本作の関係性が強固であったフィレンツェ派に比べ、ヴェネツィア派は本作と下絵の素描の関係性は常に直結するものではなかった。美術史家の越川倫明氏は、ティツィアーノの素描について以下のように述べている。

ティツィアーノに特徴的なのは、ひな型と完成構図との関係がずっと緩いことである。原寸大下絵を使わず、油彩の特性を活かしてカンヴァス上でしばしば大幅な構図変更を行う作画技法上の特徴は、当然準備素描の在り方にも影響した。⁴¹

こうした現場主義的な描画態度からもわかるように、ティツィアーノは下絵にあたる素描へ決定的な方向性を求めたわけではなかった。ここで素描を通じて求める目的や達成は、決定づけられた形態や構成ではなく、全体の雰囲気とも呼べる大まかな明暗や量感であったのだ。感覚的に捉えられる範囲、つまり「のようなもの」で寸止めするような態度がここ

³⁸ 佐々木英也、森田義之前掲書[註 31]小学館、1992年、p.354
ジョルジョ・ヴァザーリ 前掲書[註 35]、p.351-352

³⁹ 佐々木英也、森田義之前掲書[註 31]小学館、1992年、p.355

⁴⁰ 同上、p.362

⁴¹ 佐々木英也、森田義之前掲書[註 31]小学館、1992年、p.356

にある。フィレンツェ派であるミケランジェロの《リビアの巫女の習作》(図 10)では、その関心は解剖学的な人体の構造や、明確な形態や輪郭線、そして明暗であることが見て取れる。けれども、ティツィアーノの《女性の肖像》(図 12)ではミケランジェロ的な関心が希薄であることがわかる。ここでは、鋭い線の集積によって身体を立ち上げるのではなく、むしろ面的にチョークを塗り込み微細に調整することで、女性の肌の質感や彼女から感じる感覚的な何かを示そうとする狙いが、そこに感じられる。顔付近だけが明瞭に描かれているが、あくまで柔らかな肌質や表情を壊さないように、少ない手数で的確に捉えられている。このような捉え方は、その後のヴェネツィア派たち、例えばヤコポ・ティントレット(1518-1594)などにも見られる。ティントレットは、「ティツィアーノのように色を使い、ミケランジェロのように素描する」⁴²という方針を持っていた。けれども、下絵段階に関しては明らかに、ティツィアーノ的な志向を継承したと言える。《マギの礼拝》(図 13)を見て欲しい。背景の天使や風景の線は、早く本番が描きたくてたまらない、というような感情がまるで走り出しているかのようだ。しかし、そうした中でも手前の登場人物たちに関しては、大まかながら明暗や形態、配置についての思案がはっきりと見える。特に明暗に関しては、よく描き込まれており、結果として粘土のようなずっしりした量感すら感じる。

こうした目的や達成を持った素描は、フィレンツェ派から見れば、一見わきの甘い段階で止められた不十分な素描に見えるだろう。だが、ヴェネツィア派にとってはその不十分な状態でなければならない、もしくはその状態こそが十分だったのだ。先ほども述べたように、この大まかな描き方は、雰囲気と呼べるような感覚的な、曖昧なものを残像として残す為には最適だった。つまり、越川氏の指摘と異なるが、筆者は油彩画における現場主義を貫くために、あえて下絵はこのような素描段階で終わっていると考える。本番において、常に直感的判断や臨機応変な対応を行えるよう、ひな型である下絵の素描と完成構図は緩い関係であることを重視したのだ。下絵に忠実であることは、時に本番の仕事において膠着状態を招くことがある。設計図と実物は、似て異なるものだ。また、このように目前で得た瞬時のインスピレーションを殺さない姿勢と同様に、本番の楽しみを半減させない為の措置でもあったのではないか。これは、ティツィアーノやティントレットの素描を見た上で、同じ画家として生じた、筆者の見解である。しかし、例え一期一会のインスピレーションを重視しようとも、いかに描くかというスタート地点はある程度把握したいものである。よって、ヴェネツィア派は出発点となる「のようなもの」をまず写し取るためにこのような素描を行う。ここには曖昧なものを曖昧なままに捉える目的があり、そう考えればこうした素描形式は、理にかなった手法と言える。

⁴² H.W.ジャンソン、アンソニー・F・ジャンソン前掲書[註 34]、p.261

ここで、1項の最終段落で述べた本題に戻ろう。ヴェネツィア派は素描段階においては、描く対象の姿に曖昧さ留め、その鮮度を失うことなく描いている。だが、本番である油彩画においては、そうした存在を確固たるイメージとして画面へ構築している。1項にて「エウローパの掠奪」を見ることで、ヴェネツィア派は「彩色を重視した」と描法と言うのも、「彩色と明暗、形態や全体描写を同時進行することを可能にした」描法であることがわかった。この性質に対して、美術史家の森田義之氏は以下のようにまとめ、さらにはセザンヌを引き合いにその先見性を指摘している。

ヴェネツィアでは色彩の問題は、素描に付加される個々の‘colore’(色)の問題としてスタティックに捉えられるのではなく、‘colorire’(彩色する)あるいは‘colo-rito’(彩色)として動的に(動詞的に)把握されたこと、つまり色彩はそれ自体がフォルムやイメージを形づくる構成的能動的モメントとして理解されたことである。言い換えれば〈彩色〉のプロセスは〈素描〉のプロセスと同一のものと考えられ、後にM・ボスキーニが「彩色なしには素描は完全ではありえない」と明言するように、〈素描〉と〈彩色〉は等価値のもの、一体不可分のものと考えられたのである。これは、「人は彩色しながらデッサンをする……色彩の調和が増せば増すほどデッサンも正確になる」と語ったセザンヌの‘réaliser’の概念に驚くほど近い。⁴³

(傍線筆者)

ここには、ティツィアーノや彼の師であるジョルジョーネの絵画からもわかるように、一点透視図法の縛りが無いことも関係している。そこでは同時多発的に、線と色彩、そしてその彩度や明暗を進行描写させる。しかも、下絵は徹底した計画性には基づかない。となれば、徹底した空間構築は難しい。美術家の岡崎乾二郎氏は、彼らの性質を一点透視図法の欠如ではなく、「一枚の絵をむしろ異なる言語ゲームに分断した」と表現している。⁴⁴こうした、複合的な視線の統合を堂々とよしとする態度では、線的な構築性を優先もしくは拘束される必要がない。結果として、色彩が能動的に画面内で他の要素と結合して動ける要因を作ったと言えるだろう。また、1項の冒頭で説明した通り、ヴェネツィア派の絵画において展開される物語の舞台、それは自然の風景が「背景に多く登場し、画面に対するその比率も大きい」傾向にある。一方、フィレンツェ派においては物語の舞台は、一点透視図法に基づいた線の

⁴³ 前川誠郎、クリスティアン・ホルニツヒ、森田義之『カンヴァス美術の大画家9 ジョルジョーネ/ティツィアーノ』中央公論社、1984年、p.71

⁴⁴ 岡崎乾二郎、松浦寿夫『絵画の準備を！』朝日出版社、2005年、p.104-105

な建築空間が多い。この物語が展開される舞台が、どのような土壌を持つのかも重要であった。自然空間が多く見られた、ヴェネツィアの絵画内の有機的な舞台では、線的な整然とした空間の統制がない。さらにはジョルジョーネの《嵐(ラ・テンペスタ)》(1505年頃)のような曖昧な物語性をも許している。⁴⁵こうした性質を受け入れる柔らかな土壌が、多義性を含んだ描画方法を開花させていったのだ。また、こうした指摘の中でも、一部でセザンヌの考えが引用されている点は興味深い。セザンヌもまた、色彩による素描を重視しており、その絵画空間も一貫した視点によって構築されていない。勿論、ティツィアーノたちの絵画の示すところや彼らの思考とセザンヌのそれは、即時に通じるものではない。しかし、このセザンヌの実感に対する遠い延長線上で、ティツィアーノたちは繋がっているとも言えるかもしれない。

ヴァザーリ的な評価⁴⁶やフィレンツェ派的な考えにより、とくにティツィアーノなどのヴェネツィア派は、絵画内のイメージを立ち上げる際、理性や知性的な態度に欠けていると判断された。ここには、おそらくルネサンス期の古典再生の意味や画家個人の視点も関わっている。前時代における「超越的な神的世界の模倣」ではなく、『「人間の尊厳」に基づく「人間的創造行為」』が重視されていく。それは、人間の目から見つめる、という自我の芽生えであった。神の目線から描くのではなく、私という個人の目線から対象を描く。この主体と客体の意識は、絵画上に空間を立ち上げる際にも、線的な、つまり一点透視図法によって体现される。(図 14)そして、この意識こそが革新的で進歩的なものとされた。結果として、美術史上の一部の認知として、フィレンツェ派には知的なるもの、フィレンツェ派には情動的なるものを仮託する構図へと発展していった。確かに、そこには情動的なるものは含まれている。だが、それだけが本質ではない。ヴェネツィア派には、色彩と同時に明暗と形態、そして全体を素描する、という考えが重要な根本であった。そこには、自然も人も全てを一体のイメージとして考える姿勢が付随している。

彼らの絵画描法は、ときに下絵の素描では感覚を感覚のまま冷静に捉え、油彩画において

⁴⁵ ティツィアーノの師であったとも言われている、ジョルジョーネ(1478-1510)。彼の《嵐(ラ・テンペスタ)》など幾つかの作品は、当時としては珍しくその物語性を明確に示さなかった。物語画と風景画の両者を行き来するような曖昧で神秘的な態度は、観者に様々な解釈を与えた。現在でも、謎は十分に解き明かされていないと言う。

参照資料 小佐野重利、京谷啓徳、水野千依 前掲書[註 28]、p.536-542

⁴⁶ 中世においては、実際の物の色彩は注視されなかった。むしろ、金やウルトラ・マリンなどの「高価で目を引く色彩」が扱われていた。その印象が尾を引いていたのか、ヴァザーリは彩色が中心として見える描法に対して、安易な快楽や趣味性、知性の乏しさや素描の価値に無理解な印象を受けていたとされる。だが、ヴェネツィア派においては、基本的には上述のような中世的な色彩は用いられていない。

参照資料 小佐野重利、京谷啓徳、水野千依 前掲書[註 28]、p.554-555

は、テンペラ技法によって色彩と明暗や素描という分かれ難く思われてきたものを結びつけている。そして、森田氏の指摘の通り、ティツィアーノたちの絵画には近代以降の絵画へつながるような特質があり、1項で筆者が形容した「有機的な統一性」のような、フィレンツェ派とは異なる理性と構築観があるのだ。このヴェネツィア派という系譜は、骨や筋肉のない、肉と皮だけのぶよぶよとした形骸的なものではない。粘土のように自立可能であり、しなやかさと反して確かな芯を持った絵画の系譜と言える。それは、アメーバのように広がりながら、柔軟に結びつき、内側から充実を見せていく。例えるなら、フィレンツェ派が家のような仕上がりを見せるとすれば、ヴェネツィア派は油粘土のように柔らかさと硬さを持った、自律性のある仕上がりを見せている。(図15)そしてこの派による系譜が、色と光、色彩と素描という分かれ難いもの同士を結びつけたように、その子孫とも言える厚塗りの系譜が、また異なる性質を結びつけた。それは、厚塗りをしながら、イメージを作る。つまり、分かれ難かったマチエールの表出とイメージ描写を同時に実現させたのだ。さらには第二次世界戦後になると、今度は事前的に計画されたマチエールによってイメージを表出するという、「イメージの物質化」を「物質のイメージ化」の順序へと転換させていく。

3項 ティツィアーノたちがもたらした、粘土的なマチエールの土壌

1項では、ヴェネツィア派が「色彩派」と呼ばれる所以を述べた。さらに、2項では実際にはヴェネツィア派は色彩と共に素描を行い、フィレンツェ派とは異なる目的や達成、そして理性のもとに成立していることがわかった。これらの前提のもと、本論での重要な事項である、具象的なイメージを保持したまま、物質としての絵具の存在感が現れる契機について見ていきたい。

まず、前提として環境と支持体が第一の扉を開いた。海に囲まれたヴェネツィアでは、湿度の高さゆえに壁を支持体としたフレスコ画ではなく、カンヴァスに油彩という手法が中心であった。⁴⁷フレスコ技法は、石膏下地を平滑に塗り、その上に薄い色層を重ねていく。こうした方法では、絵具の厚みや可塑性を表出するような描き方は出来ない。だが、油彩技法ではそれが可能であり、何度も塗り重ねることが出来る。そうした集積による絵具と画布である麻布の肌理による、コンビネーション。これによって、画面に絵具の凹凸、つまり物質性が出やすくなった。

⁴⁷小佐野重利、京谷啓徳、水野千依 前掲書[註28]、p.535。以下、参照した部分を引用する。

「海に囲まれた湿度の高いヴェネツィアの土地では、フレスコ技法を用いることが困難なため、壁画よりも都市貴族の私室を飾るカンヴァス(麻布の画布)画が流行し、アルプス以北からもたらされた新たな油彩技法が探求された。」

そしてこの支持体上での、ヴェネツィア派特有の描き方—質感描写と本番においても加筆修正を大胆に行う姿勢—が、絵具の厚塗りを生んだのだ。ここまで述べてきたようにヴェネツィア派は、彩色とともに明暗や形態の素描を行う為、トータル・ペインティングと言われるような効果が生まれる。すると、形の輪郭線は柔らかくぼやけてくる。その結果、対象の形態的明確さよりも、その質感が喚起される。例えば、《エウローパの掠奪》の女性やブットーの体から感じ取れる、柔らかな肉感や布の襞やシワ。もしくは、白い牡牛や魚に見える、流れるような毛並みや煌めく鱗の質感。こうした個々の質感表現は、《聖家族》では見られないものだ。こうした質感描写に加えて、下絵を重視せず大幅な描き直しを本番でも行う、このカンヴァス上での現場主義的態度。(ティツィアーノの絵画は、晩年に近づくほど筆致が激しくなり、描き直しが常態化していった。) ⁴⁸これが質感描写と合わさることにより、物理的に層の厚みが増し、さらに質感の厚みにも成っていく。こうして、具象的なイメージを見ながら、絵具の厚みの感受が可能となった。それは、フィレンツェ派の彫刻的マッサになかった、絵画的なマッサの発見でもあったとも言える。こうした一つの礎が生まれることで、絵具の物質性を強調しながら、イメージを再現表象的に描写することが可能となったのだ。そして、このカンヴァス上での現場主義的態度は、画題を再現するイリュージョンだけではなく、絵具が物質として今ここにあるという現実を開示することができたのだ。こうして指し示された現実こそ、画家の身体性が見える筆致や、絵具そのものであり、マチエールの物質性を我々へ意識させる契機になったと言える。

加えて、このヴェネツィア派の働きは、フィレンツェ派とは別の形でルネサンス期における「『人間の尊厳』に基づく『人間的創造行為』」を行っている。それは、晩年のティツィアーノの筆致を中心に見る、画家個人の姿が見える筆致の主張と感情表現である。この筆致に対して、『西洋美術の歴史』の共著である H・W・ジャンソン氏とアンソニー・F・ジャンソン氏は、「従来はほとんど目に見えなかった一つ一つの筆遣いがしだいに自由になり、芸術家の『筆跡』の個人的な律動が完成作品に不可欠の要素となっている。この点でティツィアーノは、ミケランジェロ、あるいはラファエッロよりもはるかに『近代的な』画家であったように思われる」⁴⁹とその近代性の意味を語っている。確かに、ルネサンス期のフィレンツェ派またはそれ以前の絵画と比べると、彼の作品からは明らかに画家個人の「筆跡」が見てとれる。(比較参照:《エウローパの略奪》と《聖家族》)さらには、それは単に筆跡が粗くなったのではなく、これまでになく筆致から、画家による恣意性が目視可能になったともいえる。

⁴⁸ 前川誠郎、クリスティアン・ホルニツヒ、森田義之 前掲書[註 43]、p.75

⁴⁹ H.W.ジャンソン、アンソニー・F・ジャンソン 前掲書[註 34]、p.257

改めて、ティツィアーノの《エウローパの掠奪》を見てみよう。画題は、オウィディウスの「変身物語」から取られており、「テュロスの王アゲノールの娘エウローペに魅せられたゼウスが、白い牡牛に変じて、侍女たちと海岸で遊んでいる彼女に近づき、安心した彼女が背にのると海を全速力で泳ぎ渡って彼女をクレタ島に連れ去る。」というものである。⁵⁰ここでは、即時性のある筆致やハイライトの絵具の厚みを感じ取ることが出来る。それは、支持体となる麻布とのコンビネーションもさることながら、この系譜の下絵を必要としない臨機応変な描き方も関係している。また、下層部に褐色の濃淡を土台とした描画を行った上で、布の朱色と対置的な衣服の白や寒色から暖色に移行する空のグラデーションなどの有機的な色味が、画題やその奥に潜む抒情性を高めている。これまでの絵画において、筆致はイメージより前に出ることはなかった。何よりも画題の物語を伝えるために、筆致は従順でなければならなかったからだ。だが、ティツィアーノは筆致を躍らせ、浮き上がらせた。《エウローパの掠奪》に見る水面の揺らめきや魚の艶めき、空や布の揺らぎ。これらに、絵具と筆はイメージに没入させる為にきめ細かに馴染む、というよりも一人の画家の身体性として独立しつつもイメージと共存することに成功している。そして、そうした筆跡一つ一つに動きがあり、音楽がある。この豊かなリズムには、その時々画家の内情が反映されている。例えば、制作時の画家個人の気分や、完成作品へ至る道の方向転換としての態度である。一方で、この振動性あふれる筆致と空間が、掠奪という画題を強調させてもいる。つまりは、現代の我々へ画面の完成度と反面に、色彩や質によって和らげられた「奪う」という行為への違和や嫌悪感をむしろ与えもするだろう。

ティツィアーノたちが開示した、厚塗りとしての絵具の存在感、線描と彩色を同時に行う筆法、一点透視図法にない同時多発的な時間表現と空間。さらに、筆致による表れた画家個人の感情表現。こうした組み合わせによって、具象的なイメージと具体的な物語を下敷きに、物質としての絵具の存在感が現れるようになった。そして、この厚塗りのマチエールの流れは、17世紀のレンブラント・ファン・レインへと継承され、前駆形態としての作例が明確に現れ始める。

3節 レンブラントの絵画に見る、粘土的マチエールの前駆形態

1項 バロックの到来

ルネサンスで開示された絵画思考と諸表現は継承され発展されながら、17世紀のバロック様式においては異なる姿も現れた。ここでは、光と影による強烈なコントラストによる、キアロスкуроという画法が開発された。ルネサンス期においては、空間全体が明瞭に見渡

⁵⁰ 前川誠郎、クリスティアン・ホルニツヒ、森田義之 前掲書[註43]、p.93

せ、イメージの全貌が把握できた。だが、この画法によってイメージは暗闇の中へ投げ込まれ、光を照射されることで立ち上がるようになる。さらに構図も、ルネサンス期の水平線と垂直線による構成ではなく、代わりに斜線やそれらが交差するような特性を持ち始める。⁵¹ バロック期において、この画法を確立し多くの追従者を生んだのが、カラヴァッジョ⁵²(1571-1610)である。カラヴァッジョの絵画にみる写実性は、描かれる対象やその空間を理想化しない。聖書の中の物語をまるで、当時の生活圏で起きている一場面のように描いた。また、尊敬されるべき聖書の登場人物たちの身体的特徴や服装は、その辺りで行くわすような庶民のように描かれた。このように理想化を行わない態度は、「自然主義」的であると呼ばれた。彼の絵画は拠点であるイタリアを越え、オランダにいたレンブラント・ハルメンスゾーン・ファン・レイン(1606~1669)にも間接的に、様式や態度に影響を与えている⁵³ また、スペインでは初期に、カラヴァッジョの影響を受けた画家、ディエゴ・ベラスケス(1599-1660)がいた。なおフランドルの画家、ピーテル・パウル・リュベンス(1577-1640)は、スペイン宮廷訪問の際に、この宮廷画家へ王室コレクションに含まれるティツィアーノの作品群へ目を向けさせたと言う。⁵⁴ そうした影響もあってか、ベラスケスの筆致は細密性と大きく距離を取り色彩や光、輪郭線を即時性の高い大胆な筆致で拾った。こうした描き方は、後にマネなどに影響を与える。そしてリュベンス自身は、こうしたバロック様式とは異なる態度を見せている。彼の様式には、カラヴァッジョのような光と影への意識は持たなかった。むしろ、下絵の段階から色彩と光を熟慮する態度を見せ、ルネサンスのヴェネツィア派の画法を継承し発展させた。その描き方は、筆致は滑らかにまとまり、色彩と明暗の浸透や統一性もより高まり、この系譜の一つの到達点を見せた。

このように、リュベンスには、ヴェネツィア派的な色彩と明暗への関心と展開が見られる。また、ベラスケスの絵画は、ティツィアーノが切り開いた自律的な筆致—近く見ると形を成さないが、遠くで見ると再現表象に寄与している⁵⁵—の系譜上にある。だが、本論において彼らは、語るべき系譜ではない。なぜなら、ティツィアーノがその基礎を作った、厚塗りという造形表現。これを彼らのマチエールはより増して引き継がなかったからだ。この本

⁵¹ 菊池健三、島津京、濱西雅子 前掲書[註14]、p.87

⁵² 本名はミケランジェロ・メリジであり、カラヴァッジョは通称である。

⁵³ E・H・ゴンブリッチ『美術の物語 ポケット版』天野衛、大西広、奥野皐、桐山宣雄、長谷川摂子、長谷川宏、林道郎、宮腰直人訳、創元社、2011年、p.257

H.W.ジャンソン、アンソニー・F・ジャンソン 前掲書[註34]、p.288-289

⁵⁴ H.W.ジャンソン、アンソニー・F・ジャンソン 前掲書[註34]、p.300-301

⁵⁵ ヴァザーリは、ティツィアーノの筆致について「近くからは何も見えないが、遠くからだと完全に見える」とその印象を述べている。

参照資料 ジョルジョ・ヴァザーリ 前掲書[註35]、p.368

論が指す厚塗りの系譜は、さらに物質として強調した態度が見受けられるべきものである。けれども、彼らのマチエールはむしろ液体的であるか、これらの中間にあるものだった。例えば、リュベンスのマチエールと色彩は、柔らかな筆致と豊かな色感で対象の質を捉えることができた。特に女性の肌質は、まるで水分を含んでいるかのような肉感を見事に描いている。こうした特性には、ティツィアーノからの一つの流れを感じられる。一方で、マチエールは滑らかに図像や空間へ帰結しており、絵具と言う物質としての反発は感じられない。図16は、ティツィアーノの《エウローパの掠奪》のリュベンスによる模写である。ティツィアーノのそれと比べ、筆跡の自律性は見られるものの、これらの集積は液体のように図像へ溶け込んでいる。もちろん、この系譜の粗い仕上げの性格を背負っているが、ティツィアーノの《エウローパの掠奪》に見られるほどの、イメージへのノイズ、つまり絵具の物質としての跳ね返りのようなものは見られない。そのように考えるとリュベンスとは異なる筆致、その映像的滑らかさを持ったカラヴァッジョ、自律的で即時性を持ったベラスケスの筆跡の集積も、粘土的なマチエールとは言えない。時代としては、背景にある画題、つまりその物語を再現するために、イメージの表出が第一目的であったからだ。そして、まだ外界の描写に強く依拠していた。なお、ルーベンスは、古代彫刻を多く模写した。そこで、理想とする立体性を持った人物を学んだのだ。⁵⁶そうして、彼の理想とした語りによる、物語画を追求していった。

つまり、この時代においては、物質がイメージを先取ることはなかったのだ。ほぼ、すべてが「イメージの物質化」によるものだからだ。ところが、同じく「イメージの物質化」でありながら、ティツィアーノの厚塗り表現をさらに推し進め、粘土的なマチエールの前駆形態を立ち上げた画家がいた。それこそが、レンブラントであった。次項では、このレンブラントが見せた前駆状態とそこに至るまでの経緯について、詳しく述べていく。

2項 前駆形態前夜—色彩、質感、感情表現と自然主義的態度—

レンブラントは、17世紀のオランダで活躍した画家である。レンブラントの絵画というと、中期のカラヴァッジョ的明暗による絵画、例えば集団肖像画の《夜警》(1649年)が思い浮かぶのではないだろうか。この時代のオランダは市民国家として独立し、社会において市民が中心と成りつつあった。その結果、新たな購買層に市民が加わり、ついに美術市場とも言えるものが登場した。こうした状況下において、市民への需要から「肖像画」、「静物画」、「風景画(景観画)」、「風俗画」のジャンルが確立した。また、これらのジャンルの中に早く

⁵⁶ コルネリア・ホンブルク『ゴッホ オリジナルとは何か?—19世紀末のある挑戦』野々川房子訳、美術出版社、2001年、p.14

から特化し専門画家になることで、画家たちは己の技術向上に集中したと言われている。⁵⁷ レンブラントもまた、肖像画というジャンルでその専門性と独自性を高めた一人だ。しかし、本論で着目するのは肖像画で名を馳せた黄金期ではなく、初期にあたるライデン時代(1625-1631年)と晩年(1650年代以降)の作例である。前者は粘土的なマチエールの系譜へ至るための萌芽があり、後者は前駆形態としてのマチエールが生まれているからだ。

全体として暗いトーンの中に、光を浴び手前に浮き出る顔や衣服。ニスや白い絵具が黄変することで見えてくる金色めいた色調。レンブラントの色調というと、このようなイメージが直結する。だが、初期であるライデン時代では、様々な色彩を用いた質感描写が見受けられた、と聞くと意外だろうか。師匠であったピーテル・ラストマンの影響もあり、この時期における色彩は、色幅が多く彩度が高い作品が多く存在する。⁵⁸ 図17の《音楽の寓意》は、この時代のものである。全体的に暗部が多く、バロック的な明暗法の予兆はあるものの、まだ図像は影の中に飲み込まれておらず、その全貌が伺える。画面からは、女性の衣服や絨毯の繊維感あるディテールと鮮やかさ、床に散乱した本の厚みや楽器の艶やかさが見れば見るほど伝わってくる。この時期においては、質感と色彩表現に意識が向いていたことがわかるだろう。レンブラント研究の世界的権威であるエルンスト・ファン・デ・ウェテリンク氏によれば、初期作品では「驚くほど絵画表現におけるさまざまな技法や効果を試み、研究を行っていた」とのことである。そして、こうした関心は生涯にわたり、「絵の具の濃度を調整する多様な技法」を用い、現れる様々な効果に魅せられていた。⁵⁹ なお、この濃度の上限は、晩年に行けば行くほど、高まっていった。確かに、他にも《歴史画(主題不明)》(1626年)や《預言者バラムとロバ》(1626年)、《トビトとアンナ》(図18)などにおいても、その成果の一端が質感描写に垣間見え、そこには質感に対する絵具の豊かなボキャブラリーがある。また褐色を下敷きに、大らかな筆さばきや色彩と明暗によって質感を描く態度は、ティツィアーノやヴェネツィア派の描法を彷彿とさせる。だが、次第に光と影の効果へ関心が向かうようになり、こうした色彩による質感描写は影を潜めていく。

このようにレンブラントは、バロック的光源だけでなく色彩や、とりわけ質感に対する関心を持っていたことがわかる。さらには、ティツィアーノが持つ叙情性とは異なる質だが、レンブラントは情感や精神性を人物像へ与えることを重視していた。こうした意識は、人間の表情を通じた感情表現に多く見られる。それは、歴史画においても肖像画においても同様

⁵⁷ 菊池健三、島津京、濱西雅子 前掲書[註14]、p.92

⁵⁸ エルンスト・ファン・デ・ウェテリンク『レンブラント』メアリー・モートン訳、木楽舎、2016年、p.25

⁵⁹ 同上、p.34-37

であった。そしてこの関心事は、既に初期から現れている。《トビトとハンナ》でも、妻の盗みを誤解した、盲目の夫であるトビトの苦痛や苦悩はシワや目元の一帯に、またそれを見つめる妻の寂然としない驚きは見開いた目とその表情として、生气を持って丹念に描かれている。さらにレンブラントは、様々な感情を表情によって描くために、鏡を用い丹念に自身の顔を観察した。そうした作品は、現存するだけでも約 80 点にのぼる。⁶⁰その為だろうか、彼の絵画内における登場人物たちは、心なしか本人に似ており、人物の造形性に癖があるのもその為だろうか。さらには、肖像画による職業画家で生計を立てていたレンブラントは、様々な人間を描くことで、その表現力を高めていったとも言える。

また、カラヴァッジョ的自然主義は、彼の絵画の中にも根付いていた。その性質は、《クラウディウス・キウイリスの謀議》(1661-1662 年頃)の返却にまつわる仮説にも反映されている。この作品は、納品後にアムステルダムの市庁舎を飾ったが、1 年ほどで返却されてしまった。その理由として説得力ある仮説が、画題の主演であるクラウディウス・キウイリスの顔の表現や粗々しい画法にあると言われている。この画題では、片目が盲目であるクラウディウスは、横顔で描かれることが通例であった。しかし、レンブラントはクラウディウスの盲目の片目を正面から実直に描き出している。さらに、晩年の肌理の粗く粘土のように厚いマチエールや、それを指で塗りつけたり、引っかいたりしたような仕上げ方も原因に挙げられている。よって、これらの表現が野蛮な内容に対する洗練に欠け、礼儀作法の面で問題視されたのではないかと考えられた。⁶¹

こうした仮説から導きだされる、実直かつ理想化を行わない姿勢や、初期に見られた色彩による質感描写の重視は、彼の中にある自然主義的態度の表れと言える。こうした自然主義の目は、《クラウディウス・キウイリスの謀議》(1662 年)でも既にそうであるが、晩年になると絵具の物質的な現れをも許容するようになる。この許しが、さらに彼の絵画の特有性を高め、そのマチエールは後の画家たちに影響を与えた。つまり、ここまで見てきたレンブラントの質感と感情表現、自然主義的態度が、その素地を整えたのだ。

3 項 粘土的マチエールの前駆形態に見る、対面性

レンブラントの肖像画や自画像からは、描かれている人間の存在がこちらの目を射抜くように迫ってくる。それは、アムステルダム時代初期(1631-1635 年)から晩年にかけて見ら

⁶⁰ エルンスト・ファン・デ・ウェテリンク前掲書[註 58]、p.26

マリエット・ヴェステルマン『岩波 世界の美術 レンブラント』高橋達史訳、岩波書店、2005 年、p.4

⁶¹ エルンスト・ファン・デ・ウェテリンク前掲書[註 58]、p.186-187

マリエット・ヴェステルマン前掲書[註 60]、p.294-299

れる、バロック的光源によって浮き上がる人物と、余計な情報が省かれた暗調の背景や、その中でも豊かに描かれる表情は勿論のこと、トロンプ・ルイユを用いることでも発揮されている。観者の目を欺くような方法で対面性を演出し、その存在感を瞬時に感じとらせるのである。

図 19 の《アガサ・バスの肖像》も、その一つだ。この絵画は、夫がモデルである《ニコラス・ファン・バンベークの肖像》と一緒に夫婦の肖像画として、1641 年に描かれた。《アガサ・バスの肖像》の右辺と下辺部を見ればわかるように、アガサの親指と扇子は、描かれている額縁を乗り越えてこちら側に迫ってくるかのようだ。このように、画面の向こう側に描かれた図像が生きているかのように演出することで、観者と同じ空間を共有しているかのような錯覚に陥らせる。こうした、モデルの存在を本物のように描くための工夫は、この時代において通例であったとされる。⁶²しかし、アガサの真正面を向くこのポーズは、「17 世紀の肖像画としては例外的なほど直裁なもので、夫の方に身を向けず正面を向いて立っている」⁶³という。確かに、対になる絵画かつ夫婦の肖像画となれば、お互いを見つめあうよう体の向きを斜めにしても、良いはずだ。また、ルネサンス期に見られるような、背景と主像の関係を通じた遠近法を用いない。このような様式の肖像画においてはモデルの立体感を出すために、体や顔を傾かせる。そうすることで陰影が生まれ、結果として量感が描きやすいからだ。しかし、《アガサ・バスの肖像》では、そうしたアプローチを取らず、彼女の身体を真正面に向けさせている。しかも、背景の情報が一切ない為、ただただ私たちは彼女と向き合わざるを得ない。このあまりに直接的な対面性は、レンブラントの肖像画が持つ、濁りない目線と姿勢の根本を思わされる。

しかし、先述のような対面性は、闇に溶け込み光によって浮上する、空間や人物描写に限ったことではなかった。次第に、絵具そのものの物質性にまで関わってくる。晩年の厚塗りによる描法は、1650 年代からより強く現れ出したと言われている。⁶⁴レンブラントは、この部分的な厚塗りによって、「糞で絵を描いた芸術家」と揶揄されたこともあった。⁶⁵まるで目の前にいるかのような、もしくはスナップショットのように一瞬を切り抜いた絵画。これが、この時代で求められていた役割である。とりわけ写真の登場まで、絵具の過剰な物質性はイリュージョンを邪魔するものとして、公からは好ましいものとはされていなかった。加えて、カラヴァッジョから続く明暗法は、フランス絵画的な明るく華やかな色彩や様式がオラ

⁶² エルンスト・ファン・デ・ウェテリンク 前掲書[註 58]、p.117

⁶³ マリエット・ヴェステルマン 前掲書[註 60]、p.157

⁶⁴ 大野芳材、中村俊春、宮下規久朗、望月典子『西洋美術の歴史 6 17～18 世紀—バロックからロココへ、華麗なる展開』中央公論新社、2016 年、p.595

⁶⁵ エルンスト・ファン・デ・ウェテリンク前掲書[註 58]、p.126

ンダで流行したことにより、次第に好まれなくなってきた。その最中、彼の弟子の中には作風を転向し、現況に対して足並みをそろえる者もいた。だが、レンブラントはこうした状況に加え、1656年に破産してもなお、これらの様式を継続し、むしろ強固にしていく。原因として、晩年の視力低下から、こうした粗い画風の原因を指摘する説が提唱されていたが、ウェテリンク氏によれば、晩年においても視力が必要とされるエッチングの連作が制作されていたそうだ。⁶⁶つまり、単にこの様式が画家へ惰性的に染みついた、もしくは年齢的な衰えが影響したものではなく、厚塗りによる描法でこそ彼の希求する人間表現を探求できる、とレンブラントが考えていたからだろう。その結果、晩年の作品は厚塗りが特徴的ながら、熟練された重厚感と静けさを湛えるようになる。⁶⁷それは、ここまで見てきた質感と感情表現、自然主義的態度との融合が成すものだった。

この晩年のマチエールからは、図版でも即座に目視可能なほどに、肌や特に衣服の盛り上がりや厚く塗り起こす傾向が見られる。もちろん、顔に見られる厚塗りにも物質的強さはあるが、あくまでも表情を描き出すことを邪魔しない程度であり、各面や表情筋に沿ったものである。これは、レンブラントが重視した感情表現を描写する為であろう。それよりも、衣服に見られる絵具の物質性の高さは、これまでに見られないものであった。《ゼウクシスとしてのレンブラント》を見てみよう。この絵画は、古代ギリシャの画家ゼウクシスに扮したレンブラントの自画像であると言われている。また、この画題は、ゼウクシスが老女をモデルとした絵画の制作中に笑い死んだ、という逸話であると推測されている。ゼウクシスは感情表現に優れた画家であった、と伝えられている。⁶⁸レンブラントは、そうした評価の残る画家と自身を重ねることで、己の感情表現の巧みさに対する自負を示したかったのだろうか。一方では、自己主張というよりも、老練の技術と視点を組み合わせ、達観した肖像画を提示しているように見受けられる。結局のところ、その心中は本人にしかわからない。しかし、造形として確かに見えるのは「鼻をつかんでもち上げることのできる」⁶⁹とも形容された塑像のような量感をもった顔と、首から流れ落ちるような衣服の筆致と、それに抗うようなハイライト部分の厚みである。この「つかむ」という例えは興味深い。例えば、素描派の絵画には、窓の向こう側にまるで「ある」かのような彫塑性があった。だが、レンブラントの晩年の絵画には、つかめるようなマチエールの即物性があり、観者へのより身近な距離感や立体性がある、とも言える。

⁶⁶ 同上、p.204

⁶⁷ 同上、p.504~507

⁶⁸ エルンスト・ファン・デ・ウェテリンク 前掲書[註58]、p.189

⁶⁹ マリエット・ヴェステルマン 前掲書[註60]、p.328

この表情は、何とも言えない笑みを湛えている。レンブラントの顔は、《モナ・リザ》(1503-1505年頃)の神秘性とは全く異なる毛色だが、その不敵とも、何かを諦めているとも、嘲笑とも言えるような一定の指向を持ちつつ、その中で曖昧な感情表現と象徴性を持っている。粗く厚い筆致の主張は高いものの、こうした感情表現のために、シワや面に従うことで再現表象としての役割を果たしている。一方、衣服もまた厚く絵具をのせられており、ハイライト部分は特にその印象が強い。そのハイライトの塗り方は、流れるような筆致で描かれた布を下敷きにしながら、引っかかれたような凹凸が目立ち、あまりに浮き出ている。衣服だけを見ていると、ハイライト部分はこのイメージが絵具で出来ていることを自覚させられる。または、物質そのものとして見えてくるだろう。(図 20)もちろん、第一印象は布に見えるのだが、それはこの顔のイメージに多くを助けられていると言える。衣服のマチエールは、全体として再現表象に寄与しながらも、その反面、物質としての顔も覗かせている。また、他の部位も近い傾向を持った粗々しいマチエールを持っている。顔は、最も記号内容がわかりやすいが、他の部位と同様に厚く粗く塗られた像であり、1人の人間像として確実に認識するには、やはり他の部位の助けが必要だ。この原理やより詳しい説明については、冒頭の「はじめに」で述べた通りである。

このイメージに対してノイズとも言える肌理の粗さは、物質として、絵具の現実の姿を示唆している。しかし、このハイライトと布の物質性は、粘土的なマチエールにある「物質のイメージ化」そのものではない。あくまで、具象的なイメージを画面上で追うことで、結果として集積され出現する「イメージの物質化」である。この《ゼウウシスとしてのレンブラント》のような「物質のイメージ化」の前夜、その前駆形態としての絵具の対面性は、彼の晩年の作品に多く感じられる。しかし、その中でも特に本論が示す「粘土のマチエール」の前駆形態として、とりわけふさわしい作例がある。それが、本論の冒頭でも触れた《家族の肖像》である。本項では、「はじめに」ではあえて触れなかった、最も注目すべき部位について説明したい。

この絵は、一家団欒の図とも言える微笑ましい場面だが、少し仄暗い雰囲気を感じるのは背景の暗調のせいだろうか。その一方で、背景の暗さが母親や少女たちのドレスの色彩を引き立てている。この衣服に見られる色使いは、初期作品の性質を少し思い出されもするし、またはヴェネツィア派に特徴的な朱色の布を彷彿とさせる。家族の団欒を思わせる肖像画。先ほども一家団欒の図と称したように、一瞬でこの絵画から恵まれた家族、というイメージが感受できる。だが、その次に来る感覚は、筆やペインティングナイフで一挙に置いたような厚い絵具が、集合的もしくは断片的に重なる、マチエールなのではないだろうか。(図 21) 仔細に言うならば、父親のこちら側へ投げかけてくる視線、同じようにこちらを見つめてい

る中央の娘とその娘を見つめる母親、そして互いに見つめ合う年上の姉妹たち。こうした一家の視線、すなわち表情は即座に理解できる。けれども、それ以外の情報を得ようと見つめ返すとき、家族の表情の次に目に飛び込むのは、この手前の母親と子供に見る厚い質感の衣服である。つまり、このお馴染みのバロック的暗闇から浮き上がる人々の顔、それを包み込のように塗り置かれた厚みあるマチエールである。

この人と布の描写対比は、よくよく見るとこれまでと異なる、奇妙な表れである。おそらく、様相としては、母子の胸元と袖口の部分が最もわかりやすいだろう。例えば、ティツィアーノや従来のバロック的な描き方から想像した場合、絵具を塗り重ねていく中で、最上層部に置かれるハイライトや形成されていく面が、自然と厚くなることは了解できる。しかし、拡大図(図 21)の母親の白袖を見て欲しい。これは、対象を迫いかけるように塗り重ねられているというよりも、突如として置かれている、と言う表現が正しい。他方、拡大図の子供の赤袖や母親が中に着ている黄色い衣服は、この白袖に比べるとイメージに対する絵具のやりとりが、まだ見受けられる。それは、これらが白袖よりも奥の空間にあるため、暗い絵具を重ねて距離感を出すためのやりとりから来ている。しかし、それでもやはり塗り重ねられた、というよりも筆やナイフで置かれたような、自律した個性を感じさせる。特にこの白袖は、画面の中でも最も目立つ中央付近に置かれており、前後関係的にも左端のバスケットを持つ娘の手の次に、観者側から近さを感じる場所だ。この布の描写として置かれた絵具は、ルーベンスの白布(図 16)と違って、画面に溶け込むどころか、こちらへある種向き合うようにせり出している。もちろん、自分が白袖であるという自覚から、多少ながら腕にまわりこみ、面にそって少し傾くような仕草をしている。しかしながら、それでも確実にこちら(観者)の方を向いている事実には変わりない。つまり、ここで私たちは白袖というイメージとしての認知がありながらも、絵具という物質としても、即座に対面していることに気づく。それはイメージを味わい尽くした最後に、注意深く観察したり、近づいたりしながら見つめる絵具としての姿とは異なる。そして、このような対面性は白袖ほどではないが、母親と抱かれている娘の袖や裾、ドレスの面などの端々に感じられるのだ。こうしたマチエールが置かれた構図は、動的というよりも明らかに静的である。だが、その中身である図像はポーズとして動きは大人しくても、その内容量が伺える面は、このマチエールによって粗々しく動的な肌理である。また、手(拡大図)や顔の描き方は薄い、もしくは滑らかな密度で描かれている。だが、特にこの暖色のグループ、要するに母親と最年少の娘の衣服は、厚く重々しい。この静的な全体構造やデザインと動的な中身の量感としての面の関係、または薄く滑らかな密度で描かれた質感としての肌と、厚く重々しい質感としての衣服。こうしたコントラストのある対比から考えても、この白袖の突出性を理解できる。

このように、物質としての対面性を感じさせるマチエールだが、決して自分が置かれている図像や画面全体のイメージをないがしろにしているわけではない。それは、冒頭で述べた一家団欒という第一印象からもわかる。自分が置かれた場所で、再現表象の目的から要請された役割にも応じつつ、己の絵具としての物質性を積極的に開示している。その姿には、イメージにある程度寄り添う一方、それを乱すノイズとしてもある、曖昧な態度が含まれている。この曖昧な態度をとる白袖のマチエールは、《ゼウクシスとしてのレンブラント》の衣服のハイライト部分に見る、イメージを追うことで結果として生まれた厚みとは少し異なっている。もちろん、同じく「物質のイメージ化」の前駆形態である「イメージの物質化」には変わらない。だが、その表れ方は異なる。《ゼウクシスとしてのレンブラント》の布は、イメージをひたすら追いかけて集積した厚みである。しかし、この白袖にはそこまでの執拗さはない。というよりも、絵具が固形的な質を持って、ただ置かれているのだ。もちろん、この白袖のマチエールも、白袖というイメージ再現のために置かれている。だが、この白袖を単体で見ると、《ゼウクシスとしてのレンブラント》の布に比べ、イメージとしての自律性が少ない。それでも、この袖っぽさ、これが衣服であるとわかるのは画面全体の構成や描かれ方はもちろんだが、何よりこの隣人である手と腕の力が強い。この手と腕の再現表象的な描かれ方、「手と腕」であるという記号的な示し方が、この白袖を粗く物質性の高い置かれ方ながら、白袖たらしめているのだ。よって、物質の姿を生々しく吐露しながらも、具象的なイメージにも馴染んでいる姿は、「物質のイメージ化」という様態をもつ粘土的なマチエールの前駆形態として、その後の展開を予見させるものになっている。

しかし、このせり出し方とは不思議なものである。この時代において空間性を出す際は、寒色や黒系統を用いることはもちろんのこと、17世紀においては赤系統の色がイメージを前景へ出す効果があると考えられていた。⁷⁰ならば、画面手前にいる主役格の母子の衣服に暖色、しかも赤系統の絵具を使う理由はわかる。だが、それを物質によって、さらに強調し立体性を与える態度。ここまでして、手前に押し出す意図とは何だったのだろうか。そうした意図はレンブラント自身に聞かなければわからない。せめてこの絵具の物質としての対面性には、どこのような環境要因があるのか考えてみたい。

まず、レンブラントが従来の遠近法への関心があまりなかったこと、そして採用していた空氣的な遠近方法の影響があげられる。レンブラントは奥行きを表現する際に、線による透視図法ではなく、色彩や形の重なる部分のコントラストに強弱をつけて空間を提示した。特に色彩の変化については、徐々に変化させることで空氣的な変化をつけ、遠近感を出した。

そうした変化を見せるには人物像の場合、背景が暗調である為、必然的に面積の多い衣服

⁷⁰ エルンスト・ファン・デ・ウェテリンク 前掲書[註58]、p.55、67

で表現することになる。これは先述の17世紀の赤色への認識でも触れたように、当時の画家兼理論家であったヘラルド・デ・ライレッセ(1640-1711)が提唱した、「人物の衣服の色彩で観る者を納得させるような空間を作り出す」という手法に同調するものである。要するに、衣服によって前後関係を示す意識の延長線上に、このレリーフ的とも言える厚塗りの思考があった。⁷¹

また、具体的な情報量に欠け、物理的に見れば黒く塗られただけの平面的背景が、マチエールの前景化を手助けしたのではないだろうか。画家フランク・ステラは、ルネサンス期において開発されたダヴィンチの《モナ・リザ》の新しい空間性を次のように例えた。この空間性は、2つの連なったシャボンの泡によって出来ているのだと言う。1つ目の泡(《モナ・リザ》の場合、描かれているモデルを指す。)は観者の方へでっぱり、2つ目の泡(《モナ・リザ》の場合、奥に描かれている風景を指す。)は、背景の地平線へ凹んで行く。こうした背景と人物の配置にみる、手前へのでっぱりと奥への凹み。その図と地の前後関係を指して、「2つの連なったシャボンの泡」とステラは呼んでいる。⁷²この考えを《家族の肖像》の空間に差し替え、照らしてみる。確かに、この絵にも2つの泡は存在する。だが、奥へ凹むほうの泡には、《モナ・リザ》の風景が描き込まれた背景にみる具体性や情報量には欠けている。誤解を恐れず言えば、背景だけを見つめると、この暗がりには多少の平坦さを感じる。図像有りきで、この深い奥行きのある空間性は成り立っているからだ。つまり物理的な質量としてみたとき、ステラの言う、奥に凹む泡は存在しないようにも考えられる。そうなれば、この絵画にはシャボンの泡は1つしかない。奥に凹むシャボンの泡がないとなると、手前にでっぱりの方のシャボンの泡はどう振る舞うか。たった1つの泡として、自分が奥に凹む泡が欠けた分まで、より手前へ膨らむことで空間性を示すしかないのではないか。つまり、物質として見たときの背景と人物間での質量の落差が、さらなる過剰な差を生む道筋を作ったとも考えられるだろう。

さらに、感情表現という目的と、このマチエールもどこか関係しているのかもしれない。まるで、画面に押し付けるような絵具への態度は、ある傾向の強さや荒さを持つ感情の吐露にも感じられる。ただ、そうした性質は《家族の肖像》や《ユダヤの花嫁》(図22)のような他者を描いた肖像画よりも、《ゼウクシスとしての肖像画》などの自画像、もしくは《ホメーロス》(1663年頃)や《シオメンの賛歌》(1669年)などの、年老いた人物の肌や衣服に散見されている。前者のグループは肌ではなく色彩ある衣服に絞り、よく対象を観察した上

⁷¹ 同上、p.55、67

⁷² フランク・ステラ『ワーキング・スペース 作動する絵画空間』辻成史、尾野正晴 監訳、福武書店、1989年、p.6

で、冷静にこのマチエールを置いている。後者のグループにはこの分離的な態度はなく、肌にも衣服同様に用いられ、物質性の高い絵具で雰囲気全体を描くように置かれている。そこには、自然主義とは異なる内的な表現態度が見受けられる。もしかしたら、こうした老人の図像にもレンブラントは、自身を強く重ねているからかもしれない。そうした場合に生まれる、没入性がマチエールへ感情表現的に現れているとも考えられる。

《アガサ・バスの肖像》では、トロンプ・ルイユを用い画面の中のイメージを「今ここにある」という態度で示した。一方、晩年の《ゼウクシスとしてのレンブラント》や《家族の肖像》は、再現表象されるべきイメージに対して、物質としての絵具の「今ここにある」という態度をその厚みを持って強調して示したと言える。他方で、この物質性はイメージから離反するような態度は取らず、あくまで自身が置かれた場所での表象としての役割を果たしている。この物質とイメージの間を行き来できる曖昧さ、もしくは柔軟性。そしてその造形は、流動的な身体の流れが見える可塑性ではなく、置かれた絵具としての固定的な対面性を持っている。だが、反してその肌理は荒く、イメージにノイズを与える動的な性質を持ち合わせているのだ。これが、レンブラントに見る粘土的なマチエールの性質だと言える。ヴァザーリは、ティツィアーノの絵画を近くでみると、よくわからず、遠くでみたとき、初めてそのイメージを感知できると言った。⁷³この《家族の肖像》の衣服にも同じ原理がある。だが、これは明らかにティツィアーノのそれに比べ、絵具としての物質的主張が強い。このように、晩年のレンブラントの絵画は、静的な構図や演出によって人物を表現しながらも、マチエールはそのまま置かれたような即物性によって、生々しく粗い対面性を持っている。それは、ティツィアーノが残した、粗さや厚みを感じる仕上げを強調し昇華した姿とも言える。以上のような考察は、いささか暴力的かもしれないが、筆者はこのような背景がこの厚塗りの要因のうちに数えられるのではないかと考える。

以後、レンブラントのこのようなマチエールに影響を受けたのは、時代を超えた画家たちであった。本章の4節で触れるヴァン・ゴッホは、レンブラントのエッチングなどの線描についても熱心に見ていたが、⁷⁴《ユダヤの花嫁》の前で友人を何時間も待たせて見入っていたという逸話も残っている。この絵画もまた、《家族の肖像》と同様に衣服の盛り上りやハイライトに、厚く置かれたマチエールが見受けられる。(図 23)そうしたことから、ゴッホのマチエールの物質性の強調は、レンブラントの影響もふくまれている可能性がある。⁷⁵また、第2章で触れるレオン・コソフは、絵を描き始めた9歳の頃に初めてロンドンのナシ

⁷³ 参照資料 ジョルジョ・ヴァザーリ 前掲書[註 35]、p.89

⁷⁴ 詳しくは、4節4項を参照されたい。

⁷⁵ 小林英樹『先駆者ゴッホ 印象派を超えて現代へ』みすず書房、2017年、p.47

ヨナルギャラリーを訪れ、そこで初めてレンブラントの《水浴する女》(図 24)を目にしている。《水浴する女》の表面が伝えたその直接性と温かさに、コソフは興奮し、この鑑賞経験はその後も彼に影響を与えた。⁷⁶その直接性と温かさは、布に用いられ再現表象を行いな
がら、絵具の物質性を積極的に提示しているマチエールから発するものだとも考えられる。

レンブラントによって開かれた粘土的マチエールの前駆形態は、この段階では衣服にその多くが見られた。肌に使われているマチエールは、白袖のように物質として主張するよりも、物質的な衣服に置かれたマチエールを衣服と見せるために扱われた。この前駆形態は、中心たる人物の肉を包み込むものであり、扱いは副次的なのに物理的には強い存在であった。美術史家のマリエット・ヴェステルマン

は、本論が呼ぶ粘土的マチエールを「厚い外皮を思わせる粘土のような絵具の盛り上げ」と形容している。⁷⁷この外皮とも呼ばれているマチエールは、戦後になるとジャン・フォートリエの《人質》シリーズ(図 25)に見られるような、顔を中心とした肉体に宿るようになる。つまり、布の皮から人体の皮へ転移したのだ。しかし、それは皮とは言っても、表面的な皮ではなかった。皮であり、肉であり、骨としての線的な構造がなくても個々に成立する、柔軟性と自律性を持った粘土的なマチエールの姿があった。そして、このように見えるのは、そうしたマチエールを支える具象的かつ記号的な形態によるものだった。さらには、白袖のマチエールがイメージを再現的に追うことで生まれた物質ならば、フォートリエのマチエールは「肌」というイメージを呼び寄せるために、事前的に置かれた物質なのだ。それはイメージを追うことで生まれる厚みではなく、すでにある物質を操作することでイメージを吹き付けるような行為と言えた。再現表象的な描写でないために、物質としての見え方が強まったのだ。さらに、前駆状態の白袖は、再現表象によるイメージの上か隣にあるだけだったが、今度は《人質》を見るように、記号的なイメージが下敷きになるか、もしくは上乗り、その両方にサンドウィッチされて成り立つようになる。

4 節 ゴッホに至るまでの中継地点

1 項 ロココ時代前後にみる、色彩派と素描派の対立

1664年のフランス。ルイ 14 世の治世において、王立絵画彫刻アカデミーが設立された。このアカデミーでは、職人と芸術家を明確に区分し、後者の育成を目指した。ここでは、ヴ

⁷⁶ Paul Moorhouse 『Leon Kossoff:Tate Gallery 1996』 Tate Publishing、1996 年、p.9

⁷⁷ マリエット・ヴェステルマン前掲書[註 60]、p.298

ヴァザーリの創設した素描アカデミー⁷⁸の理念を引き継ぎ、絵画は理性に訴えるものと公に認識されたと言える。よって、「遠近法、人体比例、構図法、デッサン等が学ばれ、ラファエロ、プッサン、ロラン等が絵画の規範」とされ、古典古代の彫刻もその内にあったという。さらには、絵画の主題は『「物語画」（「歴史画」あるいは「構造画」という神話や聖書の英雄などを主題にした大画面絵画）、その下に「肖像画」、「風俗画」がランクづけられ、「風景画」や「静物画」は最下位』という順に格付けされた。⁷⁹このように、時に習うべきであり、時に抗うべき一定の基準と画家の芸術家としての地位が確立した。

ヴァザーリの理念を引き継いだアカデミーであったが、17世紀末になると会員たちにより、構想と色彩を巡る「プッサン派」（保守派）と「リュベンス派」に分かれた対立が起きた。これは、ルネサンスにおけるミケランジェロとティツィアーノ的なるものの対立項の延長線上にある。⁸⁰当時の状況とその見解については、以下の文献を引用する。

保守派は、理性に訴える素描のほうが感覚に訴える色彩よりも高尚であるとするプッサンの見解を支持した。「リュベンス派」のほうは、素描よりも色彩を自然に忠実なものとして擁護した。彼らはまた、明白に理性に基づく素描が少数の専門家にのみ魅力的であるだけなのに対して、色彩は万人を魅することを指摘した。この論議は革命的な意味を含んでいる。というのは、それは素人が芸術的価値の究極の判定者であることを宣言し、自由学芸の一つとしての絵画芸術は教養人によってのみ鑑賞されうるという、ルネサンスの思想に挑戦しているからである。⁸¹

こうした対立軸を見るとアカデミーでは、絵画の物質性、つまりマチエールについての大々的な論議はそもそも無かったことがわかる。部分的な厚塗りによってレンブラントが、「糞

⁷⁸ 『ヴァザーリは「ディセーニョ」を「神の印」^{ディオ・セーニョ}と読み替えるほど造形芸術の中でも最も重要な基礎概念と位置づけている。そしてディセーニョを「最なる技術 *bellissime arti*」（今日の「美術〈fine art/beaux-arts/schöne Kunst〉）」という概念の起源と称することによってディセーニョに基づく三芸術として絵画、彫刻、建築を挙げ、この三芸術を「ディセーニョという一人の父から同時に生まれた姉妹」と位置づけている。このような考えに基づいて「アカデミア・デル・ディセーニョ」（素描アカデミー）を創設し（一五六三年）、その後これに倣う「アカデミー」が各地で開設されることになった。』

菊池健三、島津京、濱西雅子 前掲書[註 14]、p.65

⁷⁹ 同上、p.90-91

⁸⁰ H.W.ジャンソン、アンソニー・F・ジャンソン前掲書[註 34]、p.324

⁸¹ 同上、p.324

で絵を描いた芸術家」と揶揄されたことから分かるように、ロココに至るまで粘土的なマチエールの系譜は余剰なものであり、絵画上の造形要素として眼中にすらなかった。

また、この系譜にとって、その厚塗りの祖はティツィアーノにあたる。しかし、彼の子孫とも言うべき色彩派の中でも、主流もしくは伝統に連なる画家たちは、液体的なマチエールが特徴であった。18世紀のロココ様式における色彩派を代表する一人に、ジャン＝アントワヌ・ヴァトー(1682-1721)がいる。ヴァトーがアカデミー会員となった時点では、既に上述の色彩派と素描派對立はやわらぎ、リュベンスやヴェネツィア派の影響が多く見られるようになっていた。図26は、彼の作品《シテール島の船出》である。この絵画は、ロココにて誕生した雅宴画(フェート・ギャラン)というジャンルに入るものだ。ヴァトーは、当時の貴族階級の人々を描きながら、神話の内容やモチーフを融合させ、その優美な画風で人気を得た。彼の画風には、ティツィアーノよりもジョルジョーネ寄りの筆致感や抒情性、構図の特性が見られる。また、リュベンスのような脈動感ある画面構成や直接的な寓意表現よりも、ヴェネツィア派の色彩や女性像の表現に関心を持った。当時の批評からも、ヴァトーが「骨張って線的な男性表現を苦手にした一方、柔らかな女性はそうではなかった」という印象を与えていたことがわかるという。⁸²さらに、彼は名声を得て、多忙を極めたこともあり、「絵を早く仕上げるため多量の油を顔料に混ぜて用いた」ために画面の劣化がひどかったという当時の証言がある。また、下層が十分に乾かないうちに、度々描き直した間という科学調査もある。⁸³たしかに、彼の絵画には液体的な流動性やイメージへの浸透性を感じる。例えば、《シテール島の船出》においても、シャバシャバとした軽い質感が見られる。なかでも、前景の地面や木々に顕著に表れていることがわかる。

先達であるリュベンスの絵具の扱いは、図像の量感や質感へ滑らかに浸透していく、といった意味での液体性があった。しかし、ヴァトーは先述の通り、より直接的な意味での液体性を持っていた。彼に対して、「グラスシ(乾いた絵の具の上に薄くかける透明絵の具)を使いすぎて絵画を駄目にした」という言葉が残っているのもその為だ。⁸⁴こうしてヴェネツィア派の系譜の中でも、液体的なマチエールによるヴァトーの流れは、プーシェやフラゴナールに連なっていく。しかし、プーシェやフラゴナールに見る液体性は、むしろリュベンス寄りの意味であった。また、この色彩派の主旋律ともいえる系譜の表現は、レンブラントにみる生々しく沈痛な自然主義的な表現よりも、優美さや画面全体に広がる柔和な表現が通

⁸² 橋本満 編『世界美術大全集 第18巻 ロココ』小学館、1996年、p.86

⁸³ 同上、p.83

大野芳材、中村俊春、宮下規久朗、望月典子[註64]、p.595

⁸⁴ 大野芳材、中村俊春、宮下規久朗、望月典子 前掲書[註64]、p.595

底していることがわかる。

彼らに見る、一部強調されたトーン・ペインティングや、画面へ浸透や広がりを見せる液体的な絵具の扱い。これは、女性の裸体画を多く描いたヴェネツィア派に連なるだけあり、その表現と肉感的な裸体は、やはり親和性が高かった。このような造形的印象からも、素描派に対して色彩派には感覚的、女性的、といった二項対立がより強固な認識として深まっていくことになる。一方、この段階までの前駆形態は浸透性には乏しく、その置かれる場所は衣服であってその身体には、完全に届くことはなかった。だが、このマチエールにも、素描派の線に見る情報性への対立項として、素材性という要素があったわけだが、ここまでの時代においては議論の土俵にも上がっていない。こうした事情からも、建設的に議論されることもなかった。また、このように色彩派の系譜には、保守層からさらに軽んじられるような印象が刻み込まれもした。

17世紀において、オランダでは市民へ美術市場が解放されていく。そのような展開は、ついに18世紀のフランスにも訪れた。それが、サロンと呼ばれる公的な展覧会であった。当初は、アカデミー会員のみにあった出品権利だが、後にフランス革命を契機に公募形式へ変わっていったのだ。サロンは一般人へと公開され、売買が可能となっていき、同時に仲介者として画商も増えていく。色彩派であるヴァトーの人気もまた、こうした画商のサポートがあった。⁸⁵ここに、先述のアカデミーにおける色彩派による「万人を魅了する」という主張が重なるようにして、おそらくアカデミーの保守層にはこの系譜に大衆的なイメージやある種の偏見が、より深く刻まれたことは否めない。こうした考えは、粘土的なマチエールの浮上を遅延させたとも考えられる。

2項 新古典主義とロマン主義

ルネサンス期からの、マニエリスム、バロックという直線的展開に比べ、ロココ以降では、異なる様式の一部の画家たちが、同時代に重なり、また様式特定もより広義で複雑になっていく。⁸⁶このような多様性が増していく中、ロココ様式によって広がった、柔らかかに

⁸⁵ 菊池健三、島津京、濱西雅子 前掲書[註14]、p.104

⁸⁶ H.W.ジャンソン、アンソニー・F・ジャンソン前掲書[註34]、p.345。以下、参照した部分を引用する。

「逆説的にも新古典主義は、一方ではロマン主義の対極にあるものと見られ、他方ではその一つの側面であると考えられてきた。」

「ロマン主義のほうは、ある特定の様式をさすのではなく、古典主義をも含むさまざまな形でその本性を示すような、心のあり方自体を指しているのである。それゆえにロマン主義ははるかに広範な意味をもつ概念であり、したがって定義するのもより困難である。」

「新古典主義と初期のロマン主義たちはまったくの同時代人であり、ロココの芸術家たちとも一部重なる

充満する色彩と光による絵画空間。一方、パロック的な光と影のコントラストによる空間性も完全消滅したわけではなく、その一端はフランシスコ・ゴヤ(1746-1828)に引き継がれていた。また、本論の指し示す粘土的なマチエールそのものは姿を見せないものの、ティツィアーノやベラスケス、リュベンス、レンブラントに連なる粗い仕上げの筆致の傾向が、彼にも見られる。

褐色がかった基調となる薄暗さの中に、濃く鮮やかなエメラルドグリーンと白い布の上で浮き上がる女性像が、《裸のマハ》(図 27)である。ヴェネツィア派の系譜と同様に、女神を描くと言う名分のもと、娼婦をモデルに描いたものだ。⁸⁷リュベンスの見通しのつく澄んだ空間に比べ、この劇的な明暗対比はバロックから来たものだった。ゴヤは、初期においてレンブラントの版画を模写している。また、ゴヤはベラスケスについても評価しており、そこには彼らの影響が見て取れる。ゴヤのマチエールは彼らの筆法の影響からか(レンブラントに関しては、晩年の厚塗りの影響は受けなかったようだ)、しつこくなくイメージに追従しており、液体的なマチエールであると言える。また、ときに粗く大胆な筆遣いをしながら、《カルロス 4 世の家族》(図 28)のように見事な光と質感の描写を行っている。だが、そのハイライトは流動的な線によるものである。この拾い上げ方は、ベラスケスに近い。そこには、厚みある絵具の物質としての強調はなく、つまりはレンブラントの絵画で見たような、粘土的なマチエールの前駆形態は見当たらない。しかし、ティツィアーノによって生まれた粗い筆致はここにも生きていた。また、ゴヤは宮廷画家を終えた後は、その画題はますます個人的関心に基づくものへ変化していく。それはアカデミーが称揚するような主題ではなく、「黒い絵」と呼ばれるような魔女や己の子を食らう古代の神、幽霊などを描いていく。さらに、彼には「ロス・カプリーチョス」などの強烈な寓意版画も作っており、そこでは権力者や注文主に与しない、個人の関心とヴィジョンに終始した表現を行っていた。このような態度は、後代へ引き継がれていく。⁸⁸ゴヤの粗さは、ヴァトーの優雅な色水のように広がる筆致とは違い、光と影のコントラストと粗いタッチによって生まれるものだった。そして、この性質はグロやジェリコー、ドラクロワへと繋がっていく。

装飾的であり、貴族的な優美さが見られるロココ様式。この反動とも言えるのが、新古典主義であった。この時代の啓蒙思想によって、「人間に関するものごとのすべては、伝統や既存の権威によってではなく、理性と共通の善によって治められるべき」という主張がなさ

世代の人々であった。例えば、ダヴィッドとゴヤはほんの数歳しか違わない。またイギリスでは、それぞれロココ、新古典主義、そしてロマン主義の代表者であるレイノルズ、ウェスト、フェースリは、様式と作品への取り組みかたにおいては明らかに異なっていたが、同じ理念を共有していたのである。」

⁸⁷ 菊池健三、島津京、濱西雅子 前掲書[註 14]、p.108

⁸⁸ E・H・ゴンブリッチ 前掲書[註 53]、p.368-369

れ、この様式においてもその影響を受けることになる。そして、またここで見覚えのある対立が生まれる。それが、ロマン主義と新古典主義という色彩派と素描派に通じる対立項である。後者を代表し、「新プーサン派」と呼ばれた画家が、ジャック＝ルイ・ダヴィッド(1748-1825)である。フランスにおけるバロックの、ニコラ・プーサン(1593/94-1665)のような古典主義に由来する徹底した構成力と彫刻性を持っている。⁸⁹また、ダヴィッドの弟子には「常に素描は彩画に優る」⁹⁰という考えの持ち主であるジャン＝オーギュスト＝ドミニク・アングル(1798-1863)がいる。しかし、《オダリスク》(1814年)には図像毎に塗り分けられた、濁りのない鮮やかな色彩使いが特性として強制的に見られる。その純粋な色面性に、アンリ・マティス(1869-1954)も反応しており、⁹¹またロマン主義に見られるような異国趣味も伺え、その性質は新古典主義的とは必ずしも言い切れない。

アントワーヌ＝ジャン・グロ(1771-1835)もまた、アングルと同様に、ダヴィッドの弟子でありながら、その性質は新古典主義とは言えないものだった。結果的に、グロは劇的な色彩や明暗、粗い筆使いを用い、その気質は、テオドール・ジェリコー(1791-1824)を通し、ウジェーヌ・ドラクロワ(1798-1863)へと流れていく。ドラクロワもゴヤと同じく、レンブラントからの影響を受けており、その影響は所々に見られるだろう。アングルは、ドラクロワのレンブラントとラファエロの比較に関する一幕で、その行為を冒瀆的だと非難した。アングルのような素描的な画家にとって、粗い仕上げと滑らかな仕上げを同じ土俵で比較することは、ショッキングな事であったのかもしれない。これに対しドラクロワは、「レンブラントがラファエロに劣らぬほど偉大な画家だと人々に認められる日が必ずやくるだろう」と反論している。この応酬は、19世紀後半のサロン派と対照的なレアリスムや印象主義の画家たちの対立構図の予告とも言われている。⁹²また、その色彩使いについては、4節に登場するヴァン・ゴッホに影響を与えている。

ゴヤに比べれば、ドラクロワやジェリコーの画面には厚みのある質、というよりはもったりとした絵具使いは見られる。けれども、レンブラントにみる再現表象から逃れるような、あの絵具の自律性ある分離や反発(図21《家族の肖像》の白袖部分)は、見られない。つまりは、絵具という物質に対する、固定的な対面性や強調、直接的に置かれた物質性はなく、粘土的なマチエールの前駆形態は見られない。そのかわり、グロやジェリコー、ドラクロワによって練り上げられた、劇的な詩情性と反して現実に肉薄した迫真性のある描写が、筆致

⁸⁹ H.W.ジャンソン、アンソニー・F・ジャンソン前掲書[註34]、p.317-318、344-346

⁹⁰ 同上、p.358

⁹¹ アンリ・マティス『マティス 画家のノート【新装版】』二見史郎訳、みすず書房、2018年、p.151

⁹² マリエット・ヴェステルマン前掲書[註60]、p.325

と色彩や明暗によって融合されており、その様子は液体的なマチエールとしてある。こうしたロマン主義の表現は、真実や規範を自然や外部に求めた時代から、人間の内部に主観的に宿るものだという考えの変化に基づく、という説もある。確かに、こうした作品群を見ると18世紀から19世紀にかけて、画家に内在する物語や主観的な視点がより強まっていることがわかる。⁹³

3項 粗い仕上げと滑らかな仕上げ、物語画の脱臼もしくは変容、色彩片の革命

ルネサンス期以降の、一般的な絵画の伝統意識としてあったもの。それは、窓であるカンヴァスの向こうへ、今まさにここにあるかのように物語を再演させることだった。そして表出すべきイメージに対して、「視覚世界の事物や諸現象を美しく、また本物と見紛うほどにそっくり」⁹⁴描かねばならぬと言う約束事があった。レンブラントの絵画は、そのような要請を通過した上で、結果としてその約束事を晩年に破った。しかし、だからと言って彼の絵画に美しさやリアリティが欠けることはなかった。その影響力は、本論をはじめ所々で見受けられる。一方で、レンブラントにおける粘土的なマチエールの前駆形態は、「糞」の例えからもわかるように、当時の価値観では不要物としての評価をされるしかなかった。これから登場するマチエールは、この従来的な絵画における理想化とは、ますますかけ離れていく。むしろ、そうした価値観が求める、澄み渡った滑らかな空間表現とは逆に、その物質としての主張を画面にて強めていった。加えて、このレアリズムから印象主義という過渡期を経て、再現表象を目的としたイメージを下敷きに生まれた粘土的なマチエールの前駆状態は、より平面的で記号的なイメージの上に肉薄するようになる。その過程として重要な表れがヴァン・ゴッホである。この項では、ゴッホに至るまで一連の流れについて見ていきたい。

レアリズムの時代に入ると、これまでの自然主義的な絵画から演劇的演出や理想化を引き抜き、アカデミーが求める仕上げとの真っ向から離別を示す絵画が、より目立ち始める。この理想化された仕上げや従来主題の在り方を破り、声高な主張を行ったのが、ギュスターヴ・クールベ(1819-1877)であった。美術評論家のヴィクトリア・コンバリア・デグセウス氏は、第二次世界大戦後に活躍したスペイン・アンフォルメル画家アントニ・タピエスへの語りの中で、彼に対して向けられる批判を当時のクールベへの批判に重ねて、以下のように語っている。

⁹³ 尾崎幸、陳岡めぐみ、三浦篤『西洋美術の歴史 7 19世紀—近代美術の誕生、ロマン派から印象派へ』中央公論新社、2017年、P.19-20

⁹⁴ 馬淵明子 編『世界美術大全集 第21巻 レアリズム』小学館、1993年、p.11

物の質感（テクスチュア）——言わば、物の「皮膚」——を第一として描写することは、19世紀フランスの写実主義画家ギュスターヴ・クールベが当時厳しい批判を受けた点であった。この画家が物の物理的外観、滑らかさや粗さ、透明度や輝きを強調したからである。描写の対象とするには高貴さが足りないといみなされてきた要素を描いたというので、彼は同時代の人々から、下品で粗野だと酷評された。⁹⁵

クールベは、1855年に開催した自主個展にて、「私の時代の風俗や観念や様相を私自身の評価に従って描き出すこと、単に画家であるばかりではなく一人の人間たること、一言で言えば生きた芸術を作り出すこと、これが私の目的である」⁹⁶とマニフェストにて述べている。このマニフェストからもわかるように、リアリズムの時代以降、画家は求められてきた「理想化」の物差しではなく、率先して自身の目に判断を委ねることが堂々と可能になっていった。それが、上述に記された批判にもなったのだろう。

ところで、そもそもこのアカデミックな思考が指す「滑らかな仕上がり」とは、何なのだろうか。ルネサンスにおいて、自然を再現し理想化するために画家たちは、その手法を模索した。特に、人体については古代彫刻やレリーフが最適の教材となった。その後、前項で触れたように、フランスではイタリアの素描アカデミーを手本とした王立絵画彫刻アカデミーが設立された。フランス革命後には廃止されたが、1795年にはフランス美術アカデミーが設立され、会員の選出と展示を行うサロン(公式展覧会)と学校による教育によって、影響力を維持したと言う。⁹⁷1819年にエコール・デ・ボザールとなっても、引き継いだ理念はカリキュラムとして内蔵されたままだった。その内容とは理論と実習に分かれ、前者は特定の画家のアプローチや取り上げられているモデルについて、後者ではこの学校の方針上で評価の高い作品の模写であったそうだ。特に、ラファエロは評価が高く、アカデミーの最上のお手本であった。一方で、ティツィアーノは「誤った描き方」をされているとのことで、条件付きで色彩のみ、その学習を推奨された。やはり、前項で触れてきた色彩派と素描派の対立は、ティツィアーノの絵画において色彩に重点を置かれていたことが、ここでもわかる。粗く塗り重ねる厚塗りに関しても、「誤った描き方」の内に入るだろう。ラファエロや古代の芸術家(最優秀者の学生はローマ賞によってイタリアへ行けた)を信奉するアカデミーに対して、クールベの「私の時代の風俗や観念や様相を私自身の評価に従って描き出すこと」

⁹⁵ ヴィクトリア・コンバリア・デグセウス著、伊藤洋子訳『現代美術の巨匠 アンтони・タピエス』美術出版社、1991年、p.19

⁹⁶ 馬淵明子 前掲書[註94]、p.11

⁹⁷ 菊池健三、島津京、濱西雅子 前掲書[註14]、p.185-186

という言葉は、受け継がれてきた厳格な規定にのっとり「滑らかな仕上げ」へも別れを告げているようなものなのだ。模写に関する興味深い内容を持つ『ゴッホ オリジナルとは何か?——19世紀末のある挑戦』の著者であるコルネリア・ホンブルクは、クールベはこのようなアカデミーの訓練方法と規範から逃れ、自身をそうした公式の外に位置付けようとした、と語っている。⁹⁸よってクールベの絵画には、様々な外部の目の介入によって平均化された表現の下にある、解像度の高い表面性はない。そうした目に帰依する必要が、格段に減ることで、マチエールの肌理はより荒立つことが可能になったのだ。この機運は、ドラクロワ達の時代より生まれつつあったが、この時代により明確に現れた。勿論、これまでも理想化からの離反は、ヴェネツィア派の系譜やレンブラントのマチエールにも見られた。加えて、アカデミーは決して保守の一辺倒ではなかった。これまでも見てきたように、素描派と色彩派、新古典主義とロマン主義など対立構図が生まれてきたのだから。(けれども、こうした対立の場に、そもそもマチエールそれ自体の問題は議論として上がっていなかったようだが。)しかし、一人の画家による公な声明発表によって、こうした離反に連なる方向性が決定的に示されたということになる。

ここで、話が少し脱線するが、先述の引用文においてデグセウス氏は以下のように続けている。

これは、今日、カタルーニャの美術愛好家の一部がタピエスに対して行っている批判のひとつを思い起こさせる。マヌエラ・メナは(使われている素材とそれを表している物質との間に等質性がある点で)非具象絵画の一つの先例として、ゴヤの有名な『犬』(現在、ブラド美術館にある)を挙げている。絵の具を厚塗りしているために犬が砂地にうずくまっているように見えるこの絵は、砂地の質感を絵の具で完璧に模している(ただ、この壁画がもとの場所から動かされたためにこういう質感を生じたのではないかという可能性があり、未だに答えが出ていない)⁹⁹

図31は、その犬である《おぼれ死にする犬》である。紙面では分かりにくいですが、その砂地の質感を拡大した図32を見て欲しい。紙面による図版から見ると、少々分かりにくいですが、確かに犬の埋もれた地面にざらつきのようなものが見える。ただ、この微量な砂の見え方を考えるに、デグセウス氏の指摘の通り、確信的な行為からくるものではないかもしれない。先ほどまでのゴヤの液体的な絵具の扱いを見ると、壁画から移されたことにより、厚みと物

⁹⁸ コルネリア・ホンブルク 前掲書[註56]、p.18-22、35-36

⁹⁹ ヴィクトリア・コンバリア・デグセウス前掲書[註95]、p.19

質性を持ったようにも考えられる。しかし、このイメージの質感を物質そのものの質感で模す、もしくは物質そのものが誘発する具体的イメージを絵画に取り込むと言う行為は、第2章で取り上げるジャン・フォートリエやジャン・デュビュッフェによって、自覚的に体现されていく。

それでは、話を19世紀に戻そう。クールベが行ったのは、こうした仕上げへの反旗を翻すことだけではなかった。それは、絵画ジャンルについても同様であった。図33は、『オルナンの埋葬』という作品である。これは、物語画の形式をとった葬式の光景である。ところが、実はこれは彼の田舎であるオルナンの庶民の葬式なのである。クールベは、アカデミーの中でも最上位の物語画をこうした市井の人々の行事に変えてしまった。この作品の構想元も、17世紀のオランダの集団肖像画や同時代の素朴な民衆版画であったという。¹⁰⁰こうして、彼はこれまでの決まり事を意図的に裏切り、物議を醸し出す。¹⁰¹さらに、自身を団体に属さない個の画家としてプロデュースし、その在り方についても新たな方向性を示した。だが一方で、彼はアカデミズムに反旗を翻しながらも、食べていくために通俗的な風俗画制作も厭わなかった。¹⁰²また『波』は、ペインティングナイフによって厚塗りが施されていたが、こうした60年代以降の粗い仕上げの作品はサロンでも人気であったという。¹⁰³

美術史家であり評論家であったエリー・フォール(1873-1973)は、彼の絵画を「絵筆を執り、糞を描く」と例えた。¹⁰⁴このクールベのマチエールであるが、彼の絵画には本論が指す、前駆形態そのものは見当たらなかった。ペインティングナイフを使った粗い描き方や物質性を所々で感じるマチエールは見られたものの、最終的にはこうしたマチエールは再現表象のためのイメージ中へ大きく埋没していたからである。(図30)また、後のゴッホのようにイメージに沿いながらも、その内訳を見ると似たような筆触のサイズが集合し、むしろその盛り上がる物質性が際立つような姿も見られない。また、ルオーのようにイメージとは別の物質的主張としての粗さもなかった。それは、波の盛り上がるイメージ部分に、同じく盛り上げ物質を同化や追従させるものだった。ここには、つぎはぎの肉付けによるささくれ、現実における絵具の姿が、実際にはそこまで見られない。マネの絵画空間をランプの平面

¹⁰⁰ 尾崎幸、陳岡めぐみ、三浦篤前掲書[註93]、p.295

¹⁰¹ 尾崎幸、陳岡めぐみ、三浦篤前掲書[註93]p.293 以下、参照した部分を引用する。

『本来ならば小さな風俗画にふさわしい主題だが、クールベの作品は縦三十メートル、横六・五メートルを超える特大サイズ、歴史画の大きさと制作されており、「オルナンの埋葬の歴史的な人物画」という正式なタイトルに鑑みても、旧来の歴史画の領域に対する侵犯の意図は明らかであろう。』

¹⁰² 岡崎乾二郎、松浦寿夫 前掲書[註44]、p.20

¹⁰³ 菊池健三、島津京、濱西雅子 前掲書[註14]、p.123

¹⁰⁴ エリー・フォール『近代美術[II]美術史5』與謝野文子訳、国書刊行会、2009年、p.77

性に例えたように、彼の意識は物質よりも空間にあった。ただ、こうした粗い仕上げの態度は、さらに印象主義や、粘土的なマチエールの前駆形態を示したゴッホの絵画へと受け継がれていく。

ついで、エドゥワール・マネ(1832-1883年)にも触れておきたい。マネは、クールベの物語画、つまり古典的形式を借りながらも現代の人々を登場させ、内容を語らせる手法を受け継いだ。彼の絵画には神話や宗教、歴史上の人物に変わって、明らかに当時の人々をモデルとした図像が多く登場した。例えば、《オランピア》(1865年)は、ティツィアーノの《ウルビーノのヴィーナス》(1583年頃)を下敷きとしているが、それは明らかに娼婦と娼館が舞台であり、画題が聖地を意味することからも物議を醸した。¹⁰⁵また、《草上の昼食》(図34)においては、ラファエロの作品に基づく版面が参照されているが、それは《オランピア》のように現実でも経験可能な光景でもなく、かといって寓意としての言語が明らかなものでもない。そうした取り組みによって、クールベのように、物語画のあり方を脱臼もしくは変容させたのだ。加えて、マネの絵画では粗い仕上げというよりも、その的確な塗りと描写の省略による、平面的な塗りによる仕上がりへ目がいく。この表れは、「色彩片の革命」とも呼ばれている。バロックに見られた劇的な明暗対比から、奥行きを感じさせるように描かれた図像に比べ、平坦さを感じる黒い塗りの背景。この種の面から受ける平面的な質と、ヴェネツィア派に始まるスケッチ的な素早さと的確さを持った筆致¹⁰⁶が、《笛吹く少年》(1866年)では、マネ独自の絵画表現として実を結んでいる。こうした様相に対して、クールベは「トランプ札のように平坦だ」と評したと言う。なお、こうした変容に対して、

写真の登場が大きな契機であるという考えもある。¹⁰⁷写真の登場だけが、爆発的なきっかけだったのだろうか。だが、そもそも絵画はこうした方向に進みつつあり、画家たちは造形要素にある純粋性に気づきつつあった。また、このころになると、模写という一つの文化が薄れつつあったことも、記しておきたい。¹⁰⁸

H・W・ジャンソンとアンソニー・F・ジャンソンは、マネの色彩片^{カラー・パッチ}を以下のように語っている。

¹⁰⁵ 菊池健三、島津京、濱西雅子 前掲書[註14]、p.125

¹⁰⁶ 「彼は、ラファエロ前派が拒否した巨匠たちの筆使いの伝統——ヴェネツィア派の大画家ジョルジョーネとティツィアーノが創始し、スペインのベラスケスで花開き、19世紀のゴヤにまでいたる伝統——にあえて身を投げ入れ、そこから靈感を得ようとした。」

E・H・ゴンブリッチ 前掲書[註53]

¹⁰⁷ H.W.ジャンソン、アンソニー・F・ジャンソン 前掲書[註34]、p.379-382

¹⁰⁸ コルネリア・ホンブルク 前掲書[註56]、p.41

マネは、絵画とは何よりもまず絵具で覆われた物質的な表面である——私たちはこの面「そのものを」見るべきであって、それを「通して」見るのではない——と主張することにより、それを達成したのであった。¹⁰⁹

これ以降、より加速的に画面上の現実へ、画家たちの目が向い始める。それは、物質として強調されたマチエールが受肉するに適した、環境が整いつつあることを意味していた。

5 節 ゴッホの絵画にみる、泥漿的なマチエールと押し広げる態度

1 項 「何を描くかではなく、いかに描くか」の後—物語画と絵画のための絵画—

印象主義の時代に入ると、時代の変化やこれまでの様々な影響もあり、扱われる画題に変化が起きる。クールベは、アカデミズムの滑らかな仕上げには反発したが、画題そのものには伝統的な物語画の形式が組み込まれていた。もちろん、それは《オルナンの埋葬》のように、伝統的な形式に反発したものだった。しかし、反発とは裏を返せば強い意識の表れでもある。言い換えれば、継承と革新の態度でもあったのだ。一方でマネは、物語画の形式に奇妙な曖昧さを持ち込んだ。彼らの物語画への態度が、クールベ(図 33)がカラヴァッジョの《聖マタイの召使》(1599-1602 年)的な革新だとすれば、マネ(図 34)はジョルジョーネの《嵐(ラ・テンペスタ)》(1505 年頃)的な未分化な物語表現を行ったと言える。そして、この後者による曖昧な態度は、ついには印象主義によって、大きく振り切られた。この時代に入ると、画家の関心は物語の再演よりも、その描画行為自体へと移るのだ。ときに彼らや彼女らは、以下のように語られる。

印象主義に即して先に述べた色調分割と同様によく言及されるのは、彼らにとって主題は存在しないということである。つまり主題からモチーフへというわけで、たしかにセザンヌは自然の中へモチーフ(絵の題材、画因)を探しにゆくと言った。何を描くかではなく、いかに描くかだと、これを言い直してもよいだろう。写実主義以後ずっと絵画は「自然に対して開かれた窓」となっていて、目に見えるものならばなんでも絵の材料になる。したがって、何をではなくいかにが問題なのだという説明のしかたである。¹¹⁰

(強調点は原文ママ)

¹⁰⁹ 同上、p.382

¹¹⁰ 池上忠治 編『世界美術大全集 第22巻 印象派時代』小学館、1993年、p.13

この時代では、写真という自然の鉛筆の登場によって、絵画の存在意義を揺るがす転機が訪れた。だが、それだけが原因として一様に、こうした画題と造形表現に影響を与えたわけではない。ルネサンス期以降からおよそ18世紀までにおいては、まず再現表象を前提としたイメージ表出や画題表現が最優先されている。絵具の物質性は、この優先事項を乱さない範囲内で発揮された。晩年のレンブラントのような例外を横目に、だ。しかし、ロマン主義からリアリズムを経た個人としての画家の目が、この時代の絵画の背中を押したとも考えられる。このように、(アカデミーによって地位が強化された)物語へ開かれた窓は、革新的な画家たちによって自然へと開かれた窓へ、その重心が移っていく。ちなみにこの自然とは、外部の世界だけでなく、人間という自然、画家らの内面性も含まれていた。

こうして「何を描くかよりもいかに描くか」という画家の意識に変化が生まれ、絵画の平面性や各造形要素の自律性は、より自覚されるようになった。また、モデルとなる人物像も、画家の身近な人々が公に対象として提示され、具体的な画題の対象も日常的な光景からインスピレーションを受けるようになっていく。元来、日常的な光景つまり日常生活とは、品位を欠くものとして、画題としての地位は低いものであった。他方で、市民が主役となった17世紀のオランダでは、こうした風俗画は好まれるものでもあった。だが、それは表面的な見え方によるもので、実際は象徴的な意味があり、例えば宗教的な教えや「道徳的教訓」などが込められていた。¹¹¹ところが、印象主義の画家たちは、「これは絵になりそうだ」という自身の直感による光景、そこにある小さな物語を瞬時にキャンバスへ捉えることに勤しんだ。ここには、引き継がれてきた物語画のエッセンスが、即時には見出しづらい。そして、彼らにとって必要だったのは、物語を照らしてきた神の光ではなく、かといって個人的もしくは社会的メッセージ性によって燈るものでもなく、本当の太陽の光だったのだ。

彼らのマチエールは、粘土的なマチエールの前駆形態とは言えない。だが、この流れが反動として生んだ、(批評家ロジャー・フライが名付けた)後期印象主義の中に、ヴァン・ゴッホ(1853-1890)と言う画家がいた。彼は、印象主義のスケッチ的な筆致とも、新印象主義の分析的な筆致とも異なる、精神に強く依拠した筆致を持っていた。その筆致と目を持って、自然とキャンバス上という双方の現実をも見た。そして、時に過去の物語画を自身のオリジナルとして模写行為に及び、印象主義以前の絆を結び直しもした。このような特徴をもったマチエールは、粘土よりやや軟性の高い、泥漿（ぬいじょう）的なマチエールと呼べるものであった。これより見る絵画群は、レンブラント作品に見る親としての前駆形態ではなく、その親戚関係と

¹¹¹ スーザン・ウッドフォード『絵画の見方 ケンブリッジ西洋美術の流れ8』高橋裕子訳、岩波書店、1989年、p.24

呼べる、つまり類縁した形態について触れていく。これらは直属の系譜ではないが、ここで起きたことが、戦後の粘土的なマチエールの可能性を広げたことには間違いない。よって、本節ではゴッホ、次節ではルオーに触れていく。

2項 色彩を主眼とした画面全体への「イメージの物質化」の範囲拡張

レンブラントの白袖に見た、固定的な対面性の上に成り立つ、物質としての主張とイメージに寄り添う姿の両面。これは具象的なイメージを立ち上げる際に、絵具の物質性を強調することで生まれた「物質のイメージ化」の状態である。そして、この状態が前駆形態から粘土的なマチエールへ展開され、「イメージの物質化」の状態となるのが第二次世界大戦後である。その間に前駆形態は、直系的な展開として引き継がれず、まずゴッホによって異なる角度で引き継がれ、発展もしくは変容する。本論としては、レンブラントの《家族の肖像》の様相が、最も前駆形態にふさわしい。しかし、戦後に展開された粘土的なマチエールの可能性。これをゴッホの筆致は、親戚関係のような立ち位置から、その強い筆圧で文字通り広げたものだと考える。よって、本節では彼を中心として扱っている。

例えば、レンブラントに見られる前駆形態は、バロック調の暗い背景の中から光によって浮き上がった帽子と顔と衣服(図2)の場所が、物質として強調され厚みを持っている。その中でも、ハイライト部分は最も光が当たり、手前に盛り上がっていることがわかる。光が当たる場所は、情報量が多いわけだから、自然と描き込む量も増える。少なくとも具象的なイメージを立ち上げる為に、「イメージの物質化」を行う事とは、この時代では「線の集積で追うこと」を意味しているはずである。その絵具の物質性を線的に強調した「イメージの物質化」は、ゴッホの絵画においても継承されている。ただ、ここではさらなる展開が待っていた。それは、バロック的な明暗差を取り払い、暗闇や影を無くすことで、全ての場所に絵具の物質性を強調した「イメージの物質化」を可能にしたのだ。また、線的な集積はより単純化され、筆跡としての物理的な構造が丸裸になったとも言える。そこで、ゴッホは未来の粘土的なマチエールへ、色彩表現における可能性を多く与えた。

ゴッホの初期作品は、バロック的なキアロスкуроに近しい傾向があり、暗調な背景を基調に光が当たる部分のみが明るく描きだされている。ただ、明るく描き出された場所も、バロックに見る明るさではなかった。そこには、明部すら泥のような調子があり、画題であった農民や炭鉱の労働者達の暮らしに見る過酷さを連想させる。そのような明暗にバルビゾン派的色彩を加え、土着的な視点で描いたのが《じゃがいもを食べる人々》(1885年)である。こうした傾向がある初期作品の明暗状態では、レンブラントのような明部に見る絵具の盛り上がりや厚みは現れなかった。

しかし、キアロスクーロとヴァルール(色彩の色相・明度・彩度などの相関関係による色の価値)に基づく画面作りを放棄し、色彩による自律的表現に専念していく中で、徐々に視界の開けた空間と線の集積による厚塗りが見られていく。¹¹²まず、ゴッホが先達の画家たちの作品によって色彩へ開眼したとして、マネの《芍薬の花瓶》(1864年)やドラクロワの《嵐の中で眠るキリスト》(図 29)などがあげられる。¹¹³《嵐の中で眠るキリスト》を見たゴッホは、キリストの背景にある淡いレモン色の後光をはじめ、弟子たちの鮮やかな衣服や海の色にある劇的な色彩や筆致に、感銘と刺激を受けている。¹¹⁴その後は、次項で触れるアドルフ・モンティセリの厚みを持った、大胆な筆致による鮮やかな色彩に関心が移行する。そして、オランダ南部のニューネンから、パリへ出ることでその表面には決定的な変化が生まれていく。彼は、「印象派、新印象派、日本の浮世絵版画など、当時はまだ物珍しかった先例の影響」を受け、1888年ごろには印象派の成果を発展させ、あの代表的な様式傾向を持った絵画を生んでいく¹¹⁵。それは、キアロスクーロとヴァルールを重視せず、色彩の自律的な表現に専念することを意味していた。印象派や新印象派のように、画面上での混色をせず直接的な色彩を用いたが、瞬間的に見たままの色を留めようとしたり、科学的見地からアプローチしたりすることはなかった。ゴッホにとっての色彩とは、自身の感情と深く結びついていたからだ。また、浮世絵の平坦で陰影のない空間性と鮮やかな色彩が、独自の色感感覚を後押しした。さらには浮世絵を通じて、ゴッホの想像上で理想化された日本的な光を探し、南仏へ旅立つ。南仏の気候と太陽による、影がなく平坦な色彩を求め、そこに浮世絵の光に近い世界を求めたのだった。この陽光溢れる土地で、彼は初期作品を忘れるほどの明るさと鮮やかさを決定的なものにした。¹¹⁶

¹¹² 監修:ルイ・ファン・ティルボルフ、日本監修側:有川幾夫、執筆:ルイ・ファン・ティルボルフ、エラ・ヘンドリクス、有川幾夫『ゴッホ展 Van Gogh in Paris:New Perspectives』尾崎真人、有川幾夫、石川哲子、村山智子、塩島朋美、矢島祐太、広田敦郎、インターグループ訳、MBS、財団ハタスティング、2013年、p.23 以下、参照した部分を引用する。

『「^{ヴァルール}明度差と色彩の両立は不可能だ。」と、彼はのちにギュスターヴ・カーンの批判に反論している。カーンはアンデパンダン芸術家協会の展覧会に出品されたファン・ゴッホの1887年の絵画3点について否定的な評論を書いていた。カーンによれば、ファン・ゴッホは「ヴァルールや正確なトーンにはほとんど注意を払っていない」というのだが、フィンセントは弟テオへの手紙に簡潔にこう記した——「北極と赤道に同時にいることはできない。」

¹¹³ 同上、p.2

¹¹⁴ 二見史郎編訳、囃府寺司訳『ファン・ゴッホの手紙』みすず書房、2001年、p.260
コルネリア・ホンブルク 前掲書[註56]、p.65

¹¹⁵ 監修:ルイ・ファン・ティルボルフ、日本監修側:有川幾夫、執筆:ルイ・ファン・ティルボルフ、エラ・ヘンドリクス、有川幾夫 前掲書[註112]、p.12

¹¹⁶ 篠弘 編『世界美術大全集 第23巻 後期印象派時代』小学館、1993年、p.176-181

このように、様々な影響とゴッホの飽くなき探求によって、全てを包み込む黒い背景と影は姿を消し、画面全体の視野が開けることで、図像の形態と鮮やかな色彩が画面全体から明確に見えるようになった。(図 35)暗闇からイメージを部分的に塗ることを止め、視野の開けた画面上へ移ることは、一からイメージ全体の形態を練り上げることになる。そこに、絵具の厚みと印象主義を経由した分割的かつ動的な線が加わることで、絵具の物質性を強調した「イメージの物質化」は画面全体へと拡張されていった。つまり、レンブラントの絵画では肌や衣服に見られた厚みあるマチエールが、ゴッホの絵画によって可変性に富み、様々な図像に形を変えて、画面全体に行き渡っていったのだ。さらに、その線的な厚塗りのマチエールにおいて、色彩の幅も驚くほど広がっていったと言える。

3項 厚塗りの継承と引き継がれなかったもの—レンブラントとモンティセリー

パリ時代より、印象派や新印象派、ゴーギャンや日本の浮世絵との出会いによって、画面全体は明るく鮮やかになった。それと同時に、厚塗りが成される範囲は格段に広がった。だが、ゴッホの線的な厚みを持ったマチエールは、背景の暗闇を取り払ったことだけが原因ではない。その厚塗りにおける影響として、レンブラントの《ユダヤの花嫁》¹¹⁷の厚塗りの影響があるのではないか、という指摘がある。例えば、美術史家の二見史郎氏の著作『ファン・ゴッホ祥伝』によれば、ゴッホは《ユダヤの花嫁》に以下のように感動したと言う。そして、その記録から二見氏はゴッホのマチエールに関する仮説を述べている。

「なんと親密な、共感のもてる絵であることか……なんと高貴な感情、そして限りない深み」——ここには自由な理想化と詩化による創造がある、と彼は言う。フィンセントは語っていないが、この絵の衣装のひだなどは指かパレットナイフを使ったかのような厚塗りによって深みを感じさせ、黄金色の輝きを放っている。後年のフィンセントの厚塗りはモンティセリだけではなく、このときの体験がものを言っているような気がする。

118

確かに、ゴッホはレンブラントの様々な作品から、影響や感銘を受けたことは書簡を読めばよくわかる。¹¹⁹さらに、ファン・ゴッホ美術館の主任研究員のルイ・ファン・ティルボルフ

¹¹⁷なお、《ユダヤの花嫁(イサクとリベカ)》は翻訳によっては、《ユダヤの許嫁》や《ユダの花嫁》になる場合がある。

¹¹⁸ 二見史郎『ファン・ゴッホ祥伝』みすず書房、2010年、p.113-114

¹¹⁹ 同上、p.78、113-114、163-164、165-166、169、196、240、344

二見史郎編訳、園府寺司訳 前掲書[註114]、p.18、20、23、46、203、216、259、261、263

氏によれば、1885年にアムステルダム国立美術館にてハルス作品とともに《ユダヤの花嫁》を研究し、色彩表現の自律性に気づいたと言う。¹²⁰そして、その自律性を可能にするオランダの画家たち(ハルス、レンブラント、ロイスダール)の筆致から「素早く描くこと」や「アラプリマ(絵具が乾かないうちに描き進める方法)」、そして「最高の絵というのは——技巧的な見地からしてまったく完璧な作品というのは——そばで見ると細かい色が隣あわせに並んでおり、ある程度離れて見ると効果を生み出す。」と言うことを学んだと言う。¹²¹特に後者に関しては、ティルボルフ氏はゴッホが《ユダヤの花嫁》を念頭に置いていると推測している。¹²²このような参照項をもとに考えれば、実物である《ユダヤの花嫁》を見て色彩や筆致と同時に、その集合体としての表面、つまり厚塗りのマチエールにも影響を受けたとしてもおかしくない。

ただ、書簡などを読むと《ユダヤの花嫁》については、「僕はとりわけレンブラントとハルスの手に感嘆した——それらは生きている手だよ、今の人たちが強要したがるような意味での仕上げはない——『ラシャ製造組合員』のなかの手、『ユダヤの許嫁』のなかの手ですらも、フランス・ハルス作品の手もそうだ」¹²³とハルスの絵画と共に、その手の描写について評価がうかがえる。加えて、レンブラントの他の作品等と共に、《ユダヤの花嫁》における人物の眼差しや感情表現についても同様である。¹²⁴節3項で触れたように、「《ユダの花嫁》の前で友人を何時間も待たせて見入っていた」¹²⁵と言うエピソードが残っているそうだが、二見氏の指摘通り、彼の書簡を見るとマチエールについての明確な言及が見当たらない。むしろ、「レンブラントのエッチング」を多く目にするのだ。¹²⁶レンブラントのマチエールに、自覚的に影響されたのか、それとも無意識なのか、はたまた本人としてはそんなつもりはないのか。

一方で、厚塗りの線的なマチエールに対して、本人が自覚的に名言している画家はアドルフ＝ジョセフ・モンティセリ(1824-1886)である。確かにゴッホのマチエールは、固定的な対面性をもったレンブラントのマチエールの性質を多少含んでいる。だが、それよりも全体の骨格としては、モンティセリのマチエールにみる動的な対面性を彷彿とさせる。まず、次

¹²⁰監修:ルイ・ファン・ティルボルフ、日本監修側:有川幾夫、執筆:ルイ・ファン・ティルボルフ、エラ・ヘンドリクス、有川幾夫 前掲書[註112]、p.16-17

¹²¹ 同上、p.189

¹²² 同上、p.18-19

¹²³ 二見史郎編訳、囀府寺司訳 前掲書[註114]、p.203

¹²⁴ 同上、p.352

¹²⁵ [註75]参照。

¹²⁶ 二見史郎編訳、囀府寺司訳 前掲書[註114]、p.19、20、23、25、33、263、368
二見史郎 前掲書[註118]、p.78、235、263

段落にてモンティセリの経歴とその傾向を駆け足であるが見ていきたい。

マルセイユ生まれのモンティセリは、パリへ遊学や数年の滞在を行うものの、基本的にはプロヴァンス地方で活動した画家である。アカデミー会員やバルビゾン派に位置づけられた画家たちに教えを受けた。¹²⁷また、セザンヌと知り合い¹²⁸、親交を重ねたこともある。初期の作品は「ナポレオン3世期のヴァトー」¹²⁹という名がついたほどで、雅宴画の形式をとり、ロココ・リヴァイヴァルの画風を見せた。ヴァトーのような液体的なマチエールは1870年代以降、段々と粗く厚みのある筆致になり、最終的には細かな凹凸による激しいマチエールを形成していくことになる。そこには粘土的なマチエールの前駆形態に近い姿が、見受けられる。結果として晩年の様式は、「即興の画家」や「直観の画家」と呼ばれている。¹³⁰また、特徴として、褐色がかかった色調の中に鮮やかな色彩を用いている。画面には、厚塗りと大胆な筆致が加わっており、ティツィアーノなどのヴェネツィア派的な系譜として位置づけることが出来るだろう。その為なのか、晩年の1880年には「ヴェネツィア在住のイタリア人画家モンティセリ作」として、何故かパリのサロンで紹介されている。¹³¹ただ、ときにその色使いは原色に近いほどの、赤、緑、黄色を用いる大胆なものだった。そうした色彩使いを造形表現として、自作の中核に置いているからだ。ここには、表現主義を先取ったような性質が見られる。さらには、このような色彩と筆致、物質性が強調された画面からは、三次元的な奥行きを再現目的としていなかったことがわかる。以上のような傾向から、アカデミズムにおける中間色と自然な彩色を用いた滑らかな仕上げとは相反するものであり、また空間性も再現的とは言えず、当時の立場としては前衛的なものだった。こうしたモンティセリにみる独自性とヴェネツィア派的傾向が強調されたマチエールと色彩は、ゴッホによって熱心に吸収されていく

¹²⁷ 編集：クリス・ストルウェイク、レンスカ・サウファー、国立美術館、名古屋市美術館、東京新聞、中日新聞社、TBS、執筆：ヘルウィーズ・ベルハー、エステ・ディールチェス、エラ・ヘンドリクス、シラール・ファン・ヒューフテン、レンスカ・サウファー、アウケ・フェルヘースト、深谷克典『没後120年 ゴッホ展』リンネ・リチャーズ、ディアンネ・ウェブ、平井章一、本橋弥生、工藤引二、深谷克典、原沢暁子、横山由紀子、マーサ・マクリントク訳、東京新聞、中日新聞、2010年、p.124

¹²⁸ 編集・発行 石橋財団ブリヂストン美術館『特集展示 モンティセリー谷本滋朗氏コレクションより 1995年、p.8 以下、参照した部分を引用する。
「総じて南フランスの画家たちは、このモンティセリ、セザンヌ、それにオノレ・ドーミエなどを含めて、力強くごつごつした筆遣いを好むが、彼らを総称してプロヴァンス・バロックなどと言うこともある。」

¹²⁹ 同上、p.8

¹³⁰ 同上、p.10、25

¹³¹ 同上、p.75

ここで挙げる、図 36 の《白いグリフォン犬》は、ゴッホの称賛した静物画や想像による光景の絵画ではなく、またモンティセリが得意とした画題ではないと言う。¹³²しかし、2010年に日本で開催された「没後 120 年 ゴッホ展」では、関連作家としてこの作品が展示された。図録の解説においても、先述のような前置きがある上で「本作品は、モンティセリの典型的な主題ではないが、その技法は全く彼特有のものである。この作品では、彼は形態を捉えることや、それを正確に描くことよりも、厚塗り(インパスト)の使用によって絵具が生み出す美的表現に重点を置いた。」と説明している。¹³³つまり、モンティセリの代表的な画題ではないが、彼の特質が顕著であることから選ばれている。なお、展覧会図録では、モンティセリの厚塗りは「美的表現」への志向によるものだと説明されている。まるで、図像の形をドロドロに溶かすような造形性をモンティセリにとっての「美的表現」によるものだ、と捉えることは出来る。

しかし、《白いグリフォン犬》の場合は、「美的表現」だけではなく、レンブラントのあの白袖(図 21)に見る粘土的なマチエールの前駆形態とやや類似性がある。それは、犬の毛に見る絵具の物質性と置かれ方である。この犬の図像は、その浮き上がるハイライト、というよりも、太い線で描かれた毛それ自体が浮き出すことで、暗い背景に対する前後の空間を明示している。この暗い背景に対しての明るい面、特にハイライトに厚みが生まれる特性は、レンブラントと同様である。ただ、図版を見ると絵具の物質性の強調としての厚塗りは、白袖ほどはない。しかし、この厚めに塗られた物質は、太い筆跡そのものにも見え、一本一本の太い毛にもみえる。と言うのも、犬の目の描写性と並べてみると、奥にある毛並みの表現は図像の面に沿い連動しているが、手前の胸や頭部の白い毛の表現はいかにも筆でおいたような可塑性と物質性を感じるのだ。犬の目の表現と手前の毛の表現には、違和感がある。

あらためて、《家族の肖像》母子の手元の拡大図(図 21)を見て欲しい。3 節 3 項でも述べたように、粘土的なマチエールの前駆形態とであるマチエールが、白袖の箇所がある。これは、イメージを追いかけた線の集積による「イメージの物質化」とは、異なる展開を予感で

¹³² ただ、ベネツィア絵画やオランダの風俗画のように、自身のペット(スパニエル犬)を一部に描きこむことは幾度あった。

参照資料 編集・発行 石橋財団ブリヂストン美術館『特集展示 モンティセリ—谷本法朗氏コレクションより』1995年、p.22

¹³³ 編集：クリス・ストルウェイク、レンスカ・サウファー、国立美術館、名古屋市美術館、東京新聞、中日新聞社、TBS、執筆：ヘルウィーズ・ベルハー、エステ・ディールチェス、エラ・ヘンドリクス、シラール・ファン・ヒューフテン、レンスカ・サウファー、アウケ・フェルヘースト、深谷克典 前掲書 [註 127]、p.125

きる。集積というよりも、再現表象的なイメージの上に絵の具を被せ、対面的に置くことで「イメージの物質化」を行っている。この妙な物質の対面性と描写性は、イメージに沿いながらも、他方では物質として生々しい姿を見せており、ある種中途半端である。これは単に、置かれた物質なのか、具体的なイメージの再現なのか。もちろん全体像を見れば、後者のように思えるのだが、ふと見た瞬間に角度を変えて見ると、こちらが戸惑うものだ。そうした意味では、「イメージの物質化」を行っているが、「物質のイメージ化」に近い態度がここに見出せる。《白いグリフォン犬》の場合は、毛であることがわかりやすく、白袖ほどの曖昧さはない。つまりは、前駆形態と言い切れるほどの、明確な兆候はない。結局は、犬の毛は褐色の地を見せながらも、線的に集積している。また、物質としての強調はやや弱く、そのために対面性は感じられない。(もし、これが白袖のような筆致と物質感を持って置かれていれば、別だ。)しかし、中央の白い毛の部分については、ある程度は犬の体に沿っているながらも、やはり絵具が置かれているという物質的な態度が淡く見えてくる。

一方、「はじめに」でも述べた不完全な視覚図(図 3~5)として考えた際に、全体の見え方としては親近感がある。具体的には、この粗く物質的な絵具の跡(犬の毛)が、再現表象的な描写の目と並び見て、犬の毛であると確信することが出来る点だ。単体の面として見たとき、毛の面は犬の目ほどの記号内容を持っていない。もちろん、毛の質感は感じるのだが、一度犬の目を隠してこの絵を見て欲しい。胸元の太い線による面と、陰影代わりの褐色の下地が透けて見える面などの妙なばらつきは、やはりこの犬の目によってまとめられ、助けられていることがわかる。だが、前段でも述べたように、《白いグリフォン犬》の毛は、《家族の肖像》の白袖ほど、単体で見たときの抽象性や物質の強調が乏しく、粘土的なマチエールの前駆状態とは言えない。やはり、《白いグリフォン犬》では、非アカデミックな手法で追いながらも犬の毛を丹念に追うことで、結果的に姿が見えてくる「イメージの物質化」がある。とは言いながらも、この犬の目と白い毛の相互関係には、《ゼウクシスとしてのレンブラント》の衣服のハイライト部分に見る、イメージを追うことで突出する物質性ではなく、《家族の肖像》の白袖のような、物質をイメージ化するために、あらかじめ設定されて置かれたような塗り方の、その萌芽のようなものが見られた。そして、やがてこれらの傾向はフォートリエやデュビュッフェらによって、明らかな形となる。

結果としてゴッホは、以上のようなレンブラントに見る前駆形態や、多少の類性をもつモンティセリのマチエールを受け継ぐことはなかった。両者からは、絵具の厚みと「イメージの物質化」のための動的な筆法を受け継いでいる。その様相は、前段で扱った絵画に比べ、筋の取った筆致様式にまとまっている。ほとんどが、一貫性のある塗りによって成されており、レンブラントとモンティセリからはイメージを厚みのある線で追う、と言う点だけが明

確に引き継がれた。つまり、ゴッホは《家族の肖像》や《白いグリフォン犬》よりも、《ゼウクシスとしてのレンブラント》やモンティセリの《花瓶の花》(図 37)のマチエール性を引き継いだのだ。不完全な視覚図のように、ある面と面に違和感を生じさせることなく、彼らから受け継いだ厚みあるマチエールを筆圧の高い線によって、押し広げた。

仔細に見ると、ゴッホの《花瓶に生けられた蝦夷菊とグラジオラス》(図 38)は、《花瓶の花》と比べることで、ゴッホ自身が受けた影響の尺度がうかがえる。モンティセリのもったりとして線的な集積によるマチエールは、ゴッホによってより流動的かつ力強く、様式化された手法によって展開されている。《花瓶の花》は、強い筆致ながらモチーフの細部まで見つめ、丁寧につけ足すような形で拾われている。一方、《花瓶の花》では削り取るような強い筆圧で塗られており、その塗りは背景にまで及んでいる。全体の塗りのリズムを重視しているようにも見える。

モンティセリにほれ込んだパリの画商によって、画廊の一部に常設された展示場所。これを 1886 年に訪れたことが、ゴッホにとって初めてのモンティセリとの出会いだった。¹³⁴ゴッホは書簡にて、「パリの人たちがきめの粗いもの、モンティセリの絵、粘土状のものをあまり好まなかったというのはなんたる間違いだろう。」¹³⁵とサロンやアカデミーで好まれなかったモンティセリの粗い仕上げについて、話している。また、色彩についてもドラクロワの延長線上として捉え、一定の評価も行っている。¹³⁶パリでの出会い以降、ゴッホはモンティセリの後継者という意識のもと、制作に励んでいた。¹³⁷よって彼の作品には、糸杉をモチーフとした作品(図 40)があるが、こうした塗りを「モンティセリ作品みたいに厚塗りされている。」と自覚的に判断している。¹³⁸だが、1888 年の手紙には、自作がモンティセリ流の厚塗りをせざるをえないと、独自の塗りへの希求とも取れる発言をしている。¹³⁹よって、

¹³⁴編集：クリス・ストルウェイク、レンスカ・サウファー、国立美術館、名古屋市美術館、東京新聞、中日新聞社、TBS、執筆：ヘルウィーズ・ベルハー、エステ・ディールチェス、エラ・ヘンドリクス、シラール・ファン・ヒューフテン、レンスカ・サウファー、アウケ・フェルヘースト、深谷克典 前掲書[註 127]、p.12

二見史郎編訳、圀府寺司訳 前掲書[註 114]みすず書房、2001 年、p.126

¹³⁵二見史郎編訳、圀府寺司訳 前掲書[註 114]みすず書房、2001 年、p.275

¹³⁶ 同上、p. 289、292、379

監修:ルイ・ファン・ティルボルフ、日本監修側:有川幾夫、執筆:ルイ・ファン・ティルボルフ、エラ・ヘンドリクス、有川幾夫 前掲書[註 112]、 p. 22

¹³⁷二見史郎 前掲書[註 118]、p.213、232

¹³⁸二見史郎編訳、圀府寺司訳 前掲書[註 114]、p.353

¹³⁹二見史郎 前掲書[註 118]、p.178

「せざるをえない」厚塗りという性質を引き継いだが、そのかわりモンティセリに見られるようなキアロスクーロは、次第に姿を消していった。さらに、2項でも述べたような視界の開けた画面上で、ヴァルールに基づく画面作りも放棄した。これらの放棄以降、モンティセリ的な厚く粘り気がある筆法は、ゴッホ独自のマチエールへと変化し、彼の絵画を支えた。こうしたマチエールの集積が、「イメージの物質化」としてその特性を高めていく。

また補足すると、《ユダヤの花嫁》のマチエールそのものに言及してはいなかったものの、《ゼウクシスとしてのレンブラント》の衣服や顔に見られた、絵具の物質性の強調による「イメージの物質化」は、レンブラントの版画の油彩模写から逆説的に現れているとも言える。図39の《ラザロの蘇生(レンブラントの銅版画)》は、レンブラントの版画をもとに油彩で模写された作品である。だが、ゴッホは左腕を挙げたキリストの姿、つまりメインとも言える部分を切った。そして、ラザロとゴッホのアルルの知人に似た二人の女性を中心とした構図に変えている。また、このラザロはゴッホ自身ではないかと言われている。¹⁴⁰レンブラントの本物の油絵を模写することは難しくとも、版画であれば弟のテオを通じて、入手可能である。かつて、レンブラントもまた、ダヴィンチの《最後の晩餐》を複製画から学んだ。しかし、この複製画は本人による版画ではなく、あまり質の良いものではなかった。¹⁴¹ゴッホはこうしたオリジナルからの模写でないことへの不満はなく、¹⁴²またこうした模写をオリジナルのものであると考え、後に周囲でもそのように捉えられている。¹⁴³さらに、白黒の版画であることは、《ラザロの蘇生(レンブラントの銅版画)》の色彩などのゴッホの表現に自由を与えた。ゴッホは、こうした版画からの模写をよく行っていた。

彼にとって、油絵や版画、複製画からの模写行為は、自然から学ぶ事と同様に重要なものだった。そして、それはアカデミズムの求心力の低下によって切断された、模写による過去との接続を新たな形で復活させ、結ぶものだった。

僕はドラクロワとかミレーとかの白黒作品もしくは彼らの作品を模したものをモチーフとして目の前に置いてポーズをさせるわけだ。それから僕はそれらを色彩で即興制作する、でも、むろんすべてが僕の作ではなく、彼らの油絵について記憶をたぐりつつやる——でもその記憶とは正確ではないにせよ感情のなかにある色彩の漠然とし

¹⁴⁰VanGoghMuseum <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0169V1962>

最終閲覧日：2020年1月1日

¹⁴¹ エルンスト・ファン・デ・ウェテリンク[註58]メアリー・モートン訳、木楽舎、2016年、p.218-219

¹⁴² コルネリア・ホンブルク 前掲書[註56]p.59

¹⁴³ 同上、p.4-5、45-47、135-140

た協和音のことだが——これこそ僕自身の解釈というわけだ。¹⁴⁴

(下線は原文ママ)

そうして、各作品のマチエール(たとえ版画であっても)や表現を学び、さらには新たな創作物として挑んでいったのだ。印象派は模写を放棄したが、ゴッホはレンブラント以外にも、ミレー、ドラクロワ、浮世絵や、同時代を生きた画家であるベルナールやドーミエなどの模写を旺盛に行っている。¹⁴⁵自覚的に学んだモンティセリのマチエールと、自覚的か定かでないがレンブラントの《ユダヤの花嫁》で見たはずの線の集積による厚みあるマチエール。後者は、レンブラントの版画の模写から、逆説的に現れているとも言える。

4項 「イメージの物質化」を押し広げた線と。下敷きとなるイメージの移行期または転換期

ゴッホは「美しい、まるで泥漿[粘土と水を混合した液状のもの。陶器の装飾などに用いる]のようだ」¹⁴⁶、とモンティセリのマチエールを称した。また、モンティセリに影響を受けたゴッホのマチエールにも、その名の通り、本論の指す粘土的なマチエールに比べ、多分に水分を含んだような柔らかさがあったと形容できる。そして、その柔らかい質を持った泥漿のマチエールは、2項で述べた画面上で、ゴッホの持つ素早く力強いマチエールによって、難なく押し伸ばされた。

モンティセリの線に比べ、ゴッホの線は、モデルとなる図像に沿うものというよりも、規則化され、画面上での造形性を重視する傾向にある。(図38)また、それらは単純化され、線そのものの体がよく見える。一筆描きとは言えないが、それほどの潔さと強さがある。ティルボルフ氏によれば書簡においてゴッホは、以下のような傾向を求めたと言う。

彼が何より求めていたのは「男性的な強さ」だった。「丁寧にやさしく」描くのではなく、「銅板の線刻のささくれを取り除いていないエッチング」に見られるような大胆で力強い効果を好み、「ファーバー製のB、2B、3B」より粒子の粗い大工用の鉛筆を、滑らかな紙よりもざらざらした紙を、水彩画よりもペンによる素描を好んだ。¹⁴⁷

¹⁴⁴ 二見史郎 前掲書[註118]、p.1889

¹⁴⁵ コルネリア・ホンブルク 前掲書[註56]、p.40-41

¹⁴⁶ 監修:ルイ・ファン・ティルボルフ、日本監修側:有川幾夫、執筆:ルイ・ファン・ティルボルフ、エラ・ヘンドリクス、有川幾夫 前掲書[註112]、p.22

¹⁴⁷ 同上、p.15

このようなゴッホによる男性的な線によって、モンティセリを通過して得た泥漿的なマチエールは、押し伸ばされたと言える。その結果は、彼の求める「銅板の線刻のささくれを取り除いていないエッチング」は、力強い線で泥漿的なマチエールを削るように伸ばし、筆と絵具の間に生まれた余剰、ささくれのような凹凸として体現された。また、その男性的な線というのは、彼の感情に忠実に従って動いていた。だからこそ、モンティセリと同じように、現実のモチーフを扱いながらも、独自の単純化と様式化が成されている。また、キアロスクーロとヴァールを放棄し、自律的な色彩表現を重視した結果が、線の姿を捉えやすくしているのだ。

さらに、ゴッホの線の勢いは、オランダの画家たちからの学びも反映している。ゴッホは、レンブラントたちに見る、「できる限り最初の一筆から突撃をしかけて、あまりそれをなぞったりしない」点や、要点を捉えればそれ以上手を加えない姿勢に心を打たれている。¹⁴⁸ 「ペンによる筆法」¹⁴⁹のように見えるものに興味をひいている、という発言も然りだが、やはりゴッホは、《家族の肖像》にみる固定的な対面性のあるマチエールよりも、《ユダヤの花嫁》や《ゼウクシスとしてのレンブラント》にみる線的な集積にみる厚みを勢いよく受け継いだと言える。本論の指向する粘土的マチエールが面的であることから、やはりゴッホのマチエールは、前駆形態に数えられるものから、少し遠い位置にある。また、一見イメージの表現に勤しんでいるようにみえるが、マチエールを削ぐような筆致は、ゴッホという私の身体の身体性、痕跡、自我が強く見える。それは、あたかも絵具とカンヴァスを木彫りしているかのようなのである。この木彫り的な筆圧と満遍ない拡張が、そのまま描かれるイメージの全範囲を掌握した。そのため、厚塗りの始祖であるティツィアーノから今まで続いてきた、厚く塗られる対象の伝統も覆される。つまり、それは人や衣服以外にも、見られるようになったのだ。

加えて、重要な変化がある。それは、こうした物質の下敷きとなるイメージの変容である。厚みあるマチエールを表出するための下敷きとなるイメージは、レンブラントのものとは明らかに変化していく。この変化が、未来の粘土的なマチエールにも影響するのだ。ゴッホは、再現表象を目的としたものから、デフォルメや簡略化された記号的なイメージへ下敷きとして表出される、その移行期に存在している。これまでを振り返ると、暗闇が退いて視野が開け、鮮やかな色彩が自律的に生まれ、そこにはモンティセリやレンブラントを通過した

¹⁴⁸ 二見史郎編訳、圀府寺司訳 前掲書[註114]、p.203、207

¹⁴⁹ 同上、p.263

厚塗りの絵具が現れ始めた。さらには、力強く削るような線がそのマチエールを強制的に様々な場所へ引き伸ばした。そして、極めつけが、浮世絵的な平面空間への受肉であった。

レンブラントの《ユダヤの花嫁》から、細かい色が隣あわせに並び、離れて見ると効果を生むことがわかるように、すでに分割された筆致による描法をゴッホは知っていた。それは、瞬間的な捉え方や科学的な見地に頼るものではなく、内的に分析されたゴッホ特有の目に終始依拠するものであった。つまり、パリ時代に印象主義と新印象主義の洗礼を受けながらも、彼の根底にはレンブラントの影響と主観的な視点や感情の融合がまず筆法としてあった。また、ドラクロワなどのロマン主義の影響もあってか、新印象派の理性的かつ静止的な構造にはならなかった。それが、絵具の物質性の強調による「イメージの物質化」を図る下敷きに、現実のイメージを意識しながらも、動的な歪んだ形態を与えたと言える。また、この動的な形態は、オランダの画家たちの筆致の影響もある。現実のモチーフを見ながらも、そこにはこうした影響からの揺らぎと独自の解釈があった。このイメージの捉え方は、自然を再現した描写とは言えない。だが、構図やある程度現実在即した形態や色彩からは、三次元的空間の残滓を感受できるのだ。また、ゴーギャンやベルナールの影響によってクロワニズムを取り込んだが、結局のところ、あの黒い線によって色面を完全には分断しなかった。¹⁵⁰

さらに、前項で述べたように、色彩のためにキアロスクーロとヴァルールを放棄し、極めつけには浮世絵を模写する過程で、^{でいしろう}泥漿的なマチエールを平面的なイメージへ受肉させた。(図 41)これまで述べてきたように、彼の模写行為は単なる勉強ではなく、自身の作品化とする目的も含まれていた。彼は、模写する画家や対象(浮世絵の場合、日本)に対して、自身との親近性や理想像を強く見出しており、¹⁵¹それらを自作において具体的に内面化しようとしていたからだ。よって、画家の従来模写への意識以上に、この影響は彼の中に肉薄した。このような前駆形態の「イメージの物質化」における下敷きとなるイメージの変化。それは、さらにルオーのクロワニズムによる絵画によって、記号的な図像表現への変わり、平面化の一途を辿る。その結果として、戦後の粘土的なマチエールが生まれる土壌は、整って

¹⁵⁰ 監修:ルイ・ファン・ティルボルフ、日本監修側:有川幾夫、執筆:ルイ・ファン・ティルボルフ、エラ・ヘンドリクス、有川幾夫 前掲書[註 112]、p.27

¹⁵¹ 編集:北海道立近代美術館、北海道新聞社、NHK、NHK プロモーション、執筆:園府寺司、コルネリア・ホンブルク、尾本圭子、佐藤幸宏、鎌田亨、松山聖央、森本陽香、門馬仁史、岡本純子、牧口千夏『ゴッホ展 巡りゆく日本の夢』ザ・ワード・ワークス、丸善雄松堂訳、北海道新聞社、NHK、NHK プロモーション、2017年、p.10~11
コルネリア・ホンブルク 前掲書[註 56]、p.68、75、96、105、109、128

いった。

次節のルオーの絵画段階になると、絵具の物質性を強調したマチエールの下敷きは、いよいよ記号的な形態になり、平面性が増していく。3節のレンブラントの絵画では、こうした種のマチエールは、常に再現表象を目的とした図像の上に成り立っていた。ゴッホの絵画あり方は、両者の絵画間でみる下敷きとなるイメージの、再現表象から平面的もしくは記号的なイメージへ移行するその中間期として考えられる。つまり、ゴッホの絵画空間には、筆触分割法やクロワニズムなどの手法に偏らず、その間にはレンブラントをはじめとした様々な文脈が入り込んでいたのだ。そのイメージへの眼差しと捉え方は、前後関係を考えれば曖昧な位置にいた。加えて、模写を通じて、浮世絵が持つ平面的形態へ油絵具をのせる。それは、平面性の高い図像に油絵具の厚みある質を受肉させるという、大きな転換期でもあった。

6節 ルオーの絵画にみる、鮫肌的なマチエール、記号的なイメージの下敷き、顔で語る物語

1項 鮫肌のマチエールと記号的なイメージの下敷き

親愛なるマティス、もしもその[《支配人とサーカスの娘》の裏面に書かれた]詩に……
兎の屁以上の価値があるとすれば、プロのカメラマンに写真を撮らせ、あとは裏打ち用の補強材としてでも使ってもらえればお慰みというもの。でももっと肝心なのは、図らずもあらわれたかなりみっともない、どこか鮫肌を思わせる僕のマティエールが、この補強作業によって多少なりとも見えなくなることの方だと思っている。[すでにニューヨークで]写真を撮ってあるからといって送ってよこし、やいのやいのとこの絵を欲しがったのは君のご子息の方だ。そうでなければ、こんなザラザラのマティエールではなく、いやあったとしてもごくわずかで、構図が少し異なるものの、よく似た別の作品に取りかかっていたのだが……¹⁵²

(「図らずもあらわれた」の下線のみ原文ママ、他は筆者による強調)

冒頭の引用は、ジョルジュ・ルオー(1871-1958年)が長年の友人アンリ・マティス(1869-1954年)に宛てた1941年の手紙の一節である。彼は自身の言葉によって、そのマチエールを適切に形容している。しかし、意外なことに本人は、この「鮫肌」のようなマチエールを

¹⁵² 編集：ジャクリヌ・マンク、監修：パナソニック汐留ミュージアム『アンリ・マティス/ジョルジュ・ルオー マティスとルオー 友情の手紙』後藤新治 他訳、みすず書房、2017年、p.116-117

本気か冗談か、ネガティブな言い回しで語っているのだ。本節では、ここで最後の前駆形態を扱う。晩年のルオーの作品には、容易く完成を認めない、という傾向が見られがちであった。そのために、完成作にもあらためて加筆修正を行ったと言う。(図 42)¹⁵³そうした手数多さが、この鮫肌の積層へ直結している。また、ルオーのマチエールも、ゴッホの泥漿的なマチエールと同様に、レンブラントの余波が内在されていた。そして、奇遇にも前駆形態であるルオーのマチエールは、粘土的なマチエールと同時代のフランスを生きてもいたのだ。

ルオーの師である、ギュスターヴ・モロー(1826-1898年)は、彼にマチエールを教えた一人と言える。モローは、当時の国立美術学校(エコール・デ・ボザール)では珍しく、学生たちへ自由な選択の上で模写をさせ、基本的に個人の意思を尊重する指導を行った。そのため、当時は教え子が教授の作品を模写することが通例だったが、モローはそれを禁止している。また、ルーヴルで模写する時間と同じく、¹⁵⁴自然から学ぶことも推奨したという。モロー自身は、特にレンブラント、ティツィアーノ、コローに関心があったそうだ。その影響は、彼のマチエールへも如実に表れている。彼は、「レンブラントの泥を手に入れるためならすべてを捧げてよいと思う時が誰しもあるだろう」と語っていたそうだ。¹⁵⁵しかし、モローの場合、その質感はぬめりのようなものがあったとしても、レンブラントと比べ、色彩は様々に用いられた。また、その肉体表現は、より古典に近い。彼自身の作品からもわかるように、モローは「デッサン偏重の教育を廃し、マチエールや色彩の想像力を伝え、生徒一人一人の内なる資質を開発しようとした」と考えられる。それは、素描による滑らかな仕上げを推奨するアカデミズムとは、逆流する態度であった。アカデミズムとは異なる価値観に根差した、モローの教育。¹⁵⁶この大きな影響もあり、当時学生であったルオーはいつしか「レンブラントの再来」、と呼ばれるようになった。確かに、学生時代の作品には、バロックの明暗

¹⁵³ 坂崎乙郎『マチス、ルオーと表現主義』社会思想社、1963年、p.64

¹⁵⁴ 「モローは、毎週日曜日の午前中、弟子たちとルーヴル美術館を訪れ、ルネサンスやバロックの巨匠たちの作品を模写した。」

監修：マリー＝セシル・フォレスト、日本側監修：後藤新治、編集：パナソニック汐留ミュージアム、松本市美術館『モローとルオー 聖なるものの継承と変容』宇都宮彰子、小川隆久、下川摩紀訳、淡交社、2013年、p.33

¹⁵⁵ コルネリア・ホンブルク 前掲書[註56]p.162

監修：マリー＝セシル・フォレスト、日本側監修：後藤新治、編集：パナソニック汐留ミュージアム、松本市美術館 前掲書[註154]、p.16、33

¹⁵⁶ 監修：マリー＝セシル・フォレスト、日本側監修：後藤新治、編集：パナソニック汐留ミュージアム、松本市美術館 前掲書[註154]、p.33 以下、参照した部分を引用する。

「コローやドラクロワ、マネやロートレックなど同時代の画家たちの作品も見るように促した」

対比やレンブラントの褐色や黄金色の明部、深みある感情表現が見られる。ここから、ルオーがレンブラントから、強烈に影響された様子がわかるだろう。(《石臼を回すサムソン》、1893年)だが、《家族の肖像》のような粘土的なマチエールの前駆形態は見られず、そのような絵具の用い方は見られない。とくに質感描写には、モローの「美しい材質感(マティエール)」からの影響が伺える。¹⁵⁷

徐々に、ルオーの言う鮫肌のようなマチエールが現れだすのは、1898年に学校を退学した後であり、つまり20世紀以降であった。学内では、非アカデミック傾向にあるモローに師事していたとは言え、ローマ賞への2回にわたる挑戦からもわかるように、¹⁵⁸ここにいる限りアカデミズムの作法は彼の絵画へ影響を与え続けた。ところが、そこへ彼にとって衝撃的な転機が訪れる。1898年に、父のような存在であり続けた、モローが亡くなったのだ。これをきっかけに、彼は学校を退学し、アカデミズムとの繋がりは途切れた。それ以降、まず画面初めに現れたのは、クロワニズムによるイメージの捉え方だった。なおクロワニズムとは、ステンドグラスやエマーユ(エナメル)の七宝焼きなどによってそれぞれの色彩を区切る境界線であるクロワゾネから来ており、描かれる対象を単純化し、輪郭線を強調して仕切る手法である。また、その背景には浮世絵の影響も指摘されている。¹⁵⁹何故、この手法なのだろうか。というのも、ルオーは、14歳の時にステンドグラス職人へ弟子入りしていた。その親方イルシュの下で、彼はフランス中世のステンドグラスの修復技術を学ぶ事となる。そこで、持ち込まれたステンドグラスに、「強い黒の輪郭に縁どられたさまざまな色ガラス——しかも、背後に光を受けて虹色に輝くとき、色彩それ自体が独特の生命を得て頌歌をうたうような、あの聖堂のステンドグラスの美しさに深い感銘を受けた」と言う。¹⁶⁰つまり、この時点で彼は専門教育なしに、色彩の自律性を平面作品から感受していたことになる。この感動は、彼の内側に残り続けた。そして、国立美術学校での潜伏期を超えて、彼独自の画法とマチエールの確立へ影響したのだ。このクロワニズムによる手法によって、レンブラント的絵画の時代からの暗調の背景はそのままに、代わりに再現表象的な空間と描写は姿を潜めた。そして、先述の中世のステンドグラスの影響が色彩にも現れだす。形はすべて黒く太い線で囲われたままに。学生時代は、三次元空間における図像の前後関係や個々の質感表現に目がいていたが、この黒い線による形態の純粹化と統一化によって、むしろ塗り重ねられる色面の表情へと意識が向くようになって

¹⁵⁷ 同上、p.16、33、37、108

¹⁵⁸ PIERRE COURTHION『ROUAULT(日本語版)』中山公男、美術出版社、1976年、p.8

¹⁵⁹ 発行者:佐藤亮一『新潮世界美術辞典』新潮社、1985年、p.456
佐々木英也 前掲書[註17]、p.383

¹⁶⁰ 坂崎乙郎 前掲書[註154]、p.66

た。バロックから学んだ空間性は影を潜めたが、レンブラントに見る厚く塗り重ねられたマチエール感覚は、むしろ強化されたのだ。

そうして、幾重にも絵具によって面を重ね追いかける結果（ルオーは、「図らずもあらわれた」と言った）、鮫肌のようなマチエールが生み出されていった。ゴッホは、ゴーギャンとの交流を通じながらも、彼らほどにクロワニズムへ傾倒しなかった。やはり、自然から判断し写し取る姿勢も忘れなかったのだ。ルオーもまた、モローの教えにより、その姿勢を忘れたことはなかった。だが、彼の主題はゴッホ以上に宗教性や物語性の強いものだった。それは、新たなステンドグラス的な見え方による、宗教画の再興でもあったのだ。よって、この見え方は保持され、記号性をイメージは帯びたのだった。そして、黒い線によって、平板な色面が露わになる。この土壌は、「独特のエナメルを塗ったようなマチエール」が生まれるに、最適であった。¹⁶¹そしてこのマチエールは、年々粗く塗り伸ばされ、鮫肌のような肌理は増していく。

彼の物質性の高いマチエールは、ゴッホ以上に面的であり、造形要素は純粹化され、物語性の高いものだった。ゴッホは木彫のように強い線でマチエールを扱っていた。ルオーにも勢いを感じる輪郭線はあるが、反して面の塗りは撫ぜるような筆致である。マチエールの粗さは動的にも見えるが、面によるものなのでゴッホほどでもない。それは、微動するマチエールとも言えるかもしれない。また、マチエールを生むためのイメージの下敷きも、当然ながら異なる影響によるものだった。類似点としてゴッホは、浮世絵の影響が一つ、その平面性にある。一方、ルオーもまた浮世絵の影響があると言われるクロワニズムによって、平面的な空間性を持っている。だが、彼の場合は、その大元を辿ると幼き頃の経験と記憶によるものだった。

こうした平面性、記号性、色彩の純粹性、物語性と同居する構造は、戦後に現れた画家たちの粘土的なマチエールへ引き継がれていく。ただ戦後の画家たちは、ルオーと違い、マチエールは黒い線で囲った後に積み重なるものではなく、より事前に計画され、出現するものだったのだ。それは、絶対的な黒い線が誘導するイメージに、必ずしも従うものではなかった。

2項 主役としてトリミングされ、顔で語る物語画

両親の熱心な信仰の影響もあってか、ルオーは「キリスト教画家」と自認していた。¹⁶²つまり、彼は明確な物語画を描いていえると言える。そして、より仔細に言うならば、イ

¹⁶¹ 坂崎乙郎 前掲書[註 154]、p.64

¹⁶² 同上、p.191-192

コンを描いていた。ただ、時にそこには聖人の代わりとして、《マドレーヌ》(1956年)のように実在する一般の人々が描かれる場合もある。この場合は題名通りに、実在するサーカスの人気道化師であるマドレーヌをモデルとし、マグダラのマリアを描いたと言われている。¹⁶³この他にもルオーは、サーカスを主題とした作品を生涯のおよそ三分の一、点数にして700点以上を描いているという。また、晩年の女性像には聖書の登場人物の名をつけていた。¹⁶⁴彼の絵画には、こうした道化師たちが「聖と俗」というテーマの下に登場する。つまり、これらは伝統的な宗教画とは異なり、結果的には彼自身に内在する宗教性や精神性を代弁するようなものだった。なお、キリストの像だけは、通例の容貌に則った描き方をされ、長髪にヒゲを蓄えていた。

また、この種の絵画には、彼の知人と聖書という物語の登場人物が、一つの画面でオーバーラップしていることになる。この重なり方は、ゴッホの《ラザロの蘇生(レンブラントの銅版画)》を思い出させる。ゴッホは、レンブラントの銅版画《ラザロの復活》より、主役級と言えるキリストの像を入れず、ラザロと姉妹だけを入れている。なお、この画題において類似したトリミングをドラクロワも行っていった。(彼の場合、姉妹の後ろの聴衆も入れている。)¹⁶⁵また、さらに遡ればレンブラントもまた、知人、というよりも身内の人間を登場させていた。例えば、3節で見た《水浴する女》である。このモデルは、レンブラントと晩年に連れ添ったヘンドリックではなか、と言われている。¹⁶⁶加えて、彼女は他の作品《バテシバ》(1654年)でもモデルであるとされ、同時にこの《水浴する女》も「バテシバ」の物語を描いたものではないかとも言われている。¹⁶⁷そのように考えれば、ゴッホが彼の作品へ行ったように、彼もまた《水浴する女》を元の物語から大きくトリミングし、アレンジしたと言える。それは、14年前に描かれた図43の《沐浴するバテシバ》(1643年)とその反映された物語をみれば、明らかだ。バテシバは、旧約聖書の登場人物で

¹⁶³ 監修：マリー＝セシル・フォレスト、日本側監修：後藤新治、編集：パナソニック汐留ミュージアム、松本市美術館 前掲書[註154]、p.177

¹⁶⁴ 東京都現代美術館、岩手県立美術館、NHKプロモーション 編『出光コレクションによるルオー展』、NHKプロモーション、2005年、p.20
監修：マリー＝セシル・フォレスト、日本側監修：後藤新治、編集：パナソニック汐留ミュージアム、松本市美術館 前掲書[註154]、p.177

¹⁶⁵ コルネリア・ホンブルク 前掲書[註56]、p.101-105、224-225

¹⁶⁶ 後藤茂樹編『リッツォーリ版世界美術全集 10 レンブラント』集英社、1974年、p.128

¹⁶⁷ THE NATIONAL GALLERY <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/rembrandt-a-woman-bathing-in-a-stream-hendrickje-stoffels>

最終閲覧日：2020年1月1日

ケネス・クラーク『レンブラント』井田卓訳、木魂社、1988年、p.106-107

ある。「ある暖かい月の出ている夜、ダビデは眠れぬままエルサレムの王宮の屋上をうろ
うろと歩きまわっていた。欄干越しに下を眺めると、近くの屋上で、若い美女が水浴びを
していたので驚いた」¹⁶⁸、そうして人をやって尋ねた美女の名がバテシバである。この物
語において、彼女の地位は低くない。よって、図 43 のように従者を従え、沐浴している
場面は、元の物語に忠実だと言える。しかし、《水浴する女》ではそう言った状況描写は
省かれ、より生々しい仕草とスナップ写真のような場面の切り取りによって、表現されて
いる。身分の高い人の沐浴とは、どこからかやって来た女性が一人で湖に足を踏み込ん
でいるようにも見える。周囲には従者の姿はなく、元の物語の前後関係も見にくい。しか
し、それでもこの女性の意味ありげな状況描写から、何かしらの物語を予感することは容
易いだろう。肖像画のような構図配分でありながら、多くの要素が物語っている。

ところが、ルオーの場合。さらに、大胆なトリミングと表現を行っている。つまり、物語
画で主役に成りえなかった、もしくは堂々と扱われることのなかった登場人物たちが、主
役級の扱いを受けているのだ。どういうことか。例えば、《ヴェロニカ》(図 44)という作
品がある。この画題である、ヴェロニカは聖人の一人である。彼女は、ゴルゴダの丘を進
むキリストを見かけた。そこで、血と汗を流すキリストを憐れに思い、自身の布でキリス
トの顔をぬぐってやったという。すると、その布にキリストの顔が写り聖顔布になった、
という物語の登場人物である。¹⁶⁹ルオーは、この作品の対として《聖顔》(1933 年)という
布に写ったキリストの顔を描いている。このヴェロニカを外し、キリストの写った布だけ
を描くパターンはよく見られるものだ。(図 46) また通例であれば、ヴェロニカと聖顔布
のセットは、聖女ヴェロニカの画家《キリストの聖顔布を持つ聖女ヴェロニカ》(図 45)の
ような、明快かつ対比的な構図で物語が示されている。もし、図 45 よりある程度フォー
カスされた構図だとしても、やはりヴェロニカと聖顔布はセットで描かれるはずだ。そう
しなければ、元の物語の意味に欠ける。この布だけを描く場合は、キリストの顔が写った
ものだからなのだ。

このような意味や通例を無視して、ルオーはヴェロニカの顔を特大にフォーカスし、ト
リミングによって聖顔布を外している。これだけのフォーカスというものは、同じく物語
に登場したキリストの存在が霞むほど、と言うと言い過ぎだろうか。しかし、はっきりと
した明暗とこの黒く太い線によって強調され、寒色と暖色で対比された背景によって引き
立つ彼女は、まさしく主人公そのものに見えないか。ルオーは、彼の宗教理念やキリスト
教の物語によって、真に主役に成りえない人々を大胆にトリミングし、顔だけを描いた。

¹⁶⁸ ジョアン・コメイ『旧約聖書人名事典』監訳者：関谷定夫、東洋書林、1996 年、p.303

¹⁶⁹ PIERRE COURTHION 前掲書[註 158]、p.142-143

それは、むしろ元の物語を忘れるほどで、違和感を感じない。そして、そこに積層された重厚感ある鮫肌のマチエールと七宝のような深い色彩、曖昧な表情を浮かべる、この記号内容。それは十分に、原型の物語以外の何かを体感的に予感させ、ひとりでに語っているかのようだ。このように、彼の聖人や道化師は、まるで物語の主人公そのもののようだ。

ルネサンスにおいて、アルベルティは物語画を描く時、人体はその動きや表情によって、物語をより良く教えるものだとして、その重要性を説いている。¹⁷⁰ によって、彼の思考を受け継いだダヴィンチは、聴衆を説得する際の弁論家の身振りをよく観察したという。それは、身振りがその人の心の中を示したり、その考えを強調して伝達でき、受け手側の心を動かすものと考えたからだ。¹⁷¹ この思考は、現代を生きる私たちにも、依然として共感できる。けれども、この物語と人体から成る面の関係は、ルオーによって大胆にも顔だけに切り取られた。そして、この顔による語りは、この長い歴史の中で次第に自律性を獲得した色彩とマチエールによって、成立しているように見えないか。何故なら、人体の身振りがなくとも、このマチエールと色彩と顔の表現が行う身振りは、何かを伝えるのに十分なものだからだ。

戦後当時、最高潮の粗さに達したこの鮫肌のようなマチエールが被さった物語画。(図44)これとほぼ同時期に、実は粘土的なマチエールは生まれていた。さらに、画題としても、それは奇遇にも時に近いものだったのだ。つまり、このように物語を顔に圧縮し、自律した絵画の各要素で語る行為は、ルオーだけに留まらない。それらは、思いがけなく同じ時代を生きていた。それも「物質のイメージ化」という視点で、第2章にて新たに物語と結びついていたのだ。

第2章 戦後における粘土的なマチエール—物語とイメージを誘因する物質—

1節 これまでマチエールと物語の振り返り、そして戦後の始まり

第1章では、厚塗りの始祖であるティツィアーノをはじめとしたヴェネツィア派、粘土的なマチエールの前駆形態であるレンブラント、またその子孫であるゴッホやルオーらを中心として見てきた。

あらためて振り返ると、ティツィアーノを中心としたヴェネツィア派は、絵画の造形要素を自律させる、その土壌を整えたと言えるだろう。彼らが行ったトータル・ペインティングは、本論でも触れたように、その後の色彩派の系譜を作っていた。画家・批評家である松

¹⁷⁰ レオン・バッティスタ・アルベルティ 前掲書[註1]、p.51

¹⁷¹ レオナルド・ダ・ヴィンチ『レオナルド・ダ・ヴィンチ 絵画の書』斎藤泰弘訳、岩波書店、2014年、p.68

浦寿夫氏の言葉を借りれば、以下のように、この性質を言い換えてまとめられる。

デッサン派は言い換えれば輪郭派です。それに対して色彩派の「色彩」は何かというとそれはごく端的にタッチのことですから、これはタッチで絵を作るということです。…
…ドラクロワのとて有名な言葉に、「自然の中に輪郭線などない」という一節があります。輪郭線がないとすると、ある物と他の物を区別するのは何かというと、各々の個体のその内側から充実していく力であり、それがあある意味ではサーフェスとか、表面を内側から充実させていると彼は考えていたようです。

あらかじめ秩序だてた輪郭が作られて、その色が流し込まれる——それがデッサン派の思考です——のではなく、幾つものタッチとして分散していたものがある条件のもとで結集し、それが事物の様相を作り出すという考え方だと思います。¹⁷²

このように松浦氏は、素描派に対する色彩派の事物への認識の違いを説明している。フィレンツェ派の肌が白く画一化されていた事に対し、(図9) ティツィアーノの描く肌が、より自然で温かみのある色彩と質感であったように、(図8)色彩派というとその色感に注目がいく。しかし、松浦氏が指摘するように、それはある条件の下に「タッチで絵を作る」ことであつた。つまり、筆を「引く」(draw)のではなく、「触れる」(touch)のだ。¹⁷³

「はじめに」で見たように、素描派は線の結集によって、その質感を描いている。それは、対象の表面に綾を見出し、細かく拾う行為に等しい。しかし、タッチで絵を作るということは、そうした綾を通り越し、面的に拾うことである。これは、より解像度の粗い接触である。さらに、面が結集することは、線の束のような滑らかな結合とはいかない。(図8、12)よって、線に比べ体の大きいタッチとタッチが集合する際には、そこに溝が生まれキワが毛羽立って見える。その毛羽立ちが際立って現れ始めた瞬間を本論ではレンブラントに定め、多く振り返ってきた。そして、このような毛羽立ちが、イメージの部分でありながら、絵具という物質であることを私たちに開示した。《ゼウクシスとしてのレンブラント》や《ユダヤの花嫁》は、まさにそうした姿の実例と言えよう。さらに、こうした作品に比べ、より不自然な視覚像がある絵画が発見された。それが、《家族の肖像》である。そこでは「不完全な視覚図」という性質。つまり、物質そのものを強調して見せながらも、具象的なイメージに寄り添う曖昧な姿がある、粘土的なマチエールの前駆形態の一

¹⁷² 佐々木正人『レイアウトの法則 アートとアフォーダンス』春秋社、2003年、p.66-67

¹⁷³ 竹林茂 前掲書[註25]、p.1897

例があったのだ。(図 21) また、マチエールに先んじて、自律した造形要素として認められてきた線、その対比の中で認知されていた色彩の関係性を素描派と色彩派の系譜を通じて、概観してきた。このような前駆形態に関しては、長きにわたり絵画の造形要素である線と色彩の対立や融和のなかで、余剰なものとして扱われてきたことも理解できただろう。それは、絵画の意味を伝えるには適さず、むしろ阻害するものとアカデミズムには捉えられてきたからだ。また、多くの人々はマチエールそのもののが、造形表現として主体的に存在できることを認知していなかった。

ここまでの色彩派の系譜に求められた「ある条件」とは、再現表象的なイメージであった。しかし、レンブラントほどとは言えないが、前駆形態としてあったゴッホの泥漿的なマチエールとルオーの鮫肌的なマチエールにおいては、その条件に変化が生まれる。彼らの時代では、写真の登場はもちろんのこと、これまでの画家たちによる蓄積、アカデミズムの求心力低下、浮世絵やステンドグラスなどの異なる文脈が複雑に入れ込んだ。結果として、より平面的かつ記号的イメージの下へ、前駆形態に類縁するマチエールは根付くようになった。そして、こうした様相を求める側も、外部の要請よりもますます描き手自身の欲求へと移行したのだ。

こうした環境のもと生まれたイメージへ、泥漿的もしくは鮫肌的なマチエールは受肉した。さらに、平面的もしくは記号的イメージによって、厚みのあるこれらのマチエールは、幅広い色彩を纏い、物質という純粋性をより明確に視覚化した。この時期の展開は、ティツィアーノやレンブラントの時代では、成し得なかった展開である。そして、この色彩と平面的もしくは記号的イメージが、粘土的マチエールの下へ引き継がれていく。しかし、戦後に登場した粘土的なマチエールは、以前のように事後的にあらわれるものではなかった。

つまり、これまで物語を再現する目的とともに、マチエールはあった。よって、前駆形態はイメージが受肉した結果物、その化身とも言えよう。だが、戦後の粘土的マチエールにおいては、すでに存在する物質が物語性を纏うために、イメージを身に着ける。だから、そこに受肉という一方的な主従関係はない。既に、マチエールという肉が、イメージに先行してキャンバス上に存在しているからだ。そこから一部が整えられ、イメージが導き出される。ただ、全体へのイメージコーティングはされず、両者は競い合うのだ。要するに、第1章の「イメージの物質化」から第2章では、「物質のイメージ化」への移行が起きる。この長い道程の果てにマチエールは、線や色彩と同様に造形要素の一つとして、自律性をもって認知される時がやってきた、と言えるのだ。

そして、前駆形態とその周辺のマチエール群を時に、受肉してきた物語画にも変化が起きてきた。物語をよりよく見るための窓。それは、ルネンサンスの画家たちや理論家の

努力によって、その土台を成し得た。また、岡崎氏の指摘にもあったように、ヴェネツィア派のように線的な遠近によって時間を語らない物語画も存在した。やがて、物語の中だけに存在した人々は、バロックを経て隣人のような姿で語られるようになり、物語はより身近に、けれども劇的に演出された。さらには18世紀から19世紀には、画家の内面性が自然を差し置いて、絵画の造形に大きく影響するようになった。続けて、クールベやマネの絵画のように、今までの文脈通りでは読み取れない空間へも、登場人物たちは誘われた。そこでは、アカデミズムに反した形式が内在し、脱臼もしくは変容された物語画があった。それ以降、アカデミーやサロンの求心力の低下、さらに印象派の登場によって、「何を描くかよりもいかに描くか」が重視されるようになる。つまりは主題の表現よりも、絵画のための造形表現そのものへ関心が移行していく。そして、描かれる内容も、史実や宗教のような壮大な物語ではなく、日常生活に即した小さな物語が増えて行く。さらには、後期印象主義では個人の精神性が、ロマン主義以上に現れ、より画家の内面に依拠して物語が描かれるようになる。それは、個人の内面から物語と絵画の絆を結び直す試みだったと言える。また、20世紀になるとルオーのような、奇妙な形式も現れる。画題を考えた時、一見選ばれた内容とモチーフは伝統に従っているものの、いざ絵画化すると、これまで主役として大きく描かれなかった登場人物たちが、頭部を特にクローズアップし、あたかも主役のように扱われ始めるのだ。それは、聖人ヴェロニカの顔(図44)や、名もなき道化師であった。

こうした歩みの中で戦後、批評家のクレメント・グリーンバーグによって絵画の純粋性が強調された。つまり、絵画は物語との繋がりを捨て、本質的な固有性へ向かうべきであると説いたのだ。その固有性は、文学的なイリュージョン(再現表象)によらない「平面的な表面」を持つカンヴァスと枠である「支持体の形態」と具象的なイメージによらず生まれる「顔料の特性」によって生まれるものと主張された。¹⁷⁴ 図像学的な解釈や具体的な物語性よりも、質量や形式を重んじたのだ。一見、マチエールにとっては前景化する好機とも言えるが。だがこの場合、粘土的なマチエールを育むには適した環境でないということは、第1章からの流れで理解頂けるかと思う。

グリーンバーグは奥行きを浅い空間を特権化し、アメリカ型絵画を中心に樹立するために、フォーマリズムという考えに政治的な意識も取り込み、物語と絵画の関係を一方的に切断したとも言えるだろう。¹⁷⁵ しかし、彼が理論によって印象付けた、抽象表現主義の画

¹⁷⁴ 井口壽乃、田中正之、村上博哉『西洋美術の歴史 8 20世紀——越境する現代美術』中央公論新社、2017年、p.219-22

¹⁷⁵ クレメント・グリーンバーグ『グリーンバーグ批評選集』藤枝晃雄訳、勁草書房、2005年

家たちの中では、物語が決して排除されていたわけではなかった。例えば、ロバート・マザウェル(1915-1991)は、《スペイン共和国への哀歌》というシリーズを30年以上にわたり、200点以上制作してきた。もちろん、第一印象として具象性は見うけられないが、その内容は歴史とそこから出発した、個人の視点と感情に根ざす物語画であった。彼は、インタビューにて「私の理解するところでは、哀歌とは人が自分にとって大切だったものに捧げる挽歌である。《スペイン共和国への哀歌》は政治的なものではなく、多くの人が無残な死に方をしたことを忘れてはならないという、私の個人的な執着の表現だ。絵の能弁性については、あれが精一杯だったとしか言えない。これらの絵はまた、生と死の対立とその相関関係の普遍的なメタファーである。」と語っている。¹⁷⁶彼は、抽象的形式にて物語や感情を紡ごうとしたのだ。

この、新たな潮流による多大な変化やそれに伴う中心地の移動。また、こうした中で起きた一方的な切断。他方でヨーロッパでは、次章で扱う絵画群のなかで、具象的イメージと物語的表現は生きながらえていた。ここでは、これまで重ねられてきた物語と絵画の水脈は、簡単に断ち切れるものではなかったからだ。そして、それは息も絶え絶えなわけでもなく、新たな始まりと可能性を告げていた。ただ、気づけば物語を語るための、実質的な舞台や背景はなくなっていた。もはや、登場人物自身がそれ自身だけで、物語れるようになったからだ。そして、これを可能にしたのが自律した色彩はもちろん、粘土的なマチエールによるものだったのだ。

2節 戦後ヨーロッパの粘土的なマチエールと泥漿的なマチエールの子孫

1項 物質としてむき出しになったマチエール

第二次世界大戦後、欧州各地ではどのようにして、どれくらいの人や事物が残ったのだろうか。当時、人と機械の共同作業によって、様々な人工物と自然物は破壊もしくは焼却された。人々は、加害者もしくは被害者という名の当事者となり、所々にある事物の欠損や消失を目撃する。事物を包装する情報量は、明らかに損なわれていた。つまり、表面が傷つくことで、物体の内容にあたる肉の部分がむき出しとなり、記号としての体裁を完全には保てなくなっていたのだ。すると、街という背景からは、むき出しとなった事物の表皮下、その肉のような物質性が際立って見えた。

と、当時の状況や個人の記憶を物語るような生々しい質感。これに親近性を持つマチエールが第二次世界大戦後、パリのルネ・ドゥルーアン画廊で即座に見受けられた。こうした絵

¹⁷⁶ 著者：バルバラ・ヘス、編集：ウータ・グロゼニック『抽象表現主義 Abstract Expressionism』TASCHEN、2006年、p.70-71

画群に触発され、批評家のミッシェル・タピエは「ラール・アンフォルメル（不定形芸術）」（以後アンフォルメルと呼ぶ）という概念を生んだ。¹⁷⁷だが、新しい美学の標榜として高らかに提唱したものの、タピエの理論や言説は実質的なものではなかった。イヴ＝アラン・ポワによれば、同時代に書かれたアンフォルメルに関する文献には「歴史的分析を試みる気配がない」と語気の強い指摘をしている。¹⁷⁸また、美術史家・評論家の林道郎氏は、タピエの非ユークリッド幾何学や新しい集合論の概念による説明の試みに触れ、空疎な概念としてアンフォルメルが終わった一因を挙げている。例えば、グリーンバーグは平面性や枠などの具体的な要素を持ち出して、抽象表現主義の概念を定義している。一方、そのような実定的な内容がアンフォルメルにはなかった、と指摘しているのだ。さらに林氏は、アンフォルメルの印象として「様式的な統一があるわけではなく、第二次世界大戦後の精神的な荒廃状況あるいはゼロ地点から立ち上がってきた、ざらざらした物質感の伴うものを、かなりゆるくまとめてそう呼んでいたという感じが強い」と語っている。¹⁷⁹さらには、アンフォルメルの創立に寄与した重要な3名の画家のうち、ジャン・フォートリエとジャン・デュビュッフェは、自らをアンフォルメルとして含まれることを芳しく思っていない。¹⁸⁰以上のように、アンフォルメルの価値観に基づいた様式や定義により、画家を選別することは難しい。その為か、他にも幾何学抽象に対する「叙情的抽象」や批判を逆用した「タシズム（汚点主義）」などの名称も使われている。¹⁸¹

まず本節では、上述のグループとして語られる、ジャン・フォートリエとジャン・デュビュッフェの絵画に触れていく。しかし勿論のこと、それはアンフォルメルという視点からではない。まさしく林氏が述べた、「第二次世界大戦後の精神的な荒廃状況あるいはゼロ地点から立ち上がってきた、ざらざらした物質感の伴うもの」と形容できる彼らのマチエール、つまり、本論が指す粘土的なマチエールについて述べていきたいのだ。イメージを追うことで、結果として物質つまりマチエールが生まれる。この伝統的、基本的な原理は、戦後逆転とも言える現象を見せた。要するに、物質がイメージの誘発のために、作られた厚みによって先発したのだ。それは、これまでの絵画構造から省みれば、有りえない

¹⁷⁷ 末永照和『増補版 [カラー版] 20世紀の美術』美術出版社、2013年、p.103

¹⁷⁸ イヴ＝アラン・ポワ+ロザリンド・E・クラウス『アンフォルメル 無形なもの事典』加治屋健司、近藤學、高桑和巳訳、月曜社、2011年、p.157-158

¹⁷⁹ 林道郎「アレゴリーとしての『人質』」（「MOT コレクション関連シンポジウム 現代美術史をいかに語るか-クロニクル/アナクロニクル 採録」）（『東京都現代美術館研究紀要 2011』東京都現代美術館、2011年、p.84）

¹⁸⁰ イヴ＝アラン・ポワ+ロザリンド・E・クラウス 前掲書[註 178]、p.158-159

¹⁸¹ 末永照和 前掲書[註 177]、p.105

ことだった。この粘土的なマチエールの見え方は、即座に受け入れられるものではなく、浅彫り彫刻のように見られる危険性があっただろう。イヴ＝アラン・ボワの言葉(フォートリエに対する)を借りれば、それは「キッチュの基本要素の一つ、すなわちその『フェイク性』」があったからだ。さらに、奥行きが浅い絵画空間のためにグリーンバークら批評家が援護射撃した「アメリカ型の絵画」のような包装紙も持たなかった。また、先ほども触れたように、タピエはこうした特性を実定的に評価したわけではない。それは、曖昧にやんわりと包まれただけだった。よって、冒頭で述べたような時代背景つまり第二次世界大戦を経たヨーロッパの背景が、強調して語られているばかりだ。

一方で、イヴ＝アラン・ボワの指摘通り、フォートリエはキッチュを否定せず、むしろ利用した。¹⁸²彼は、人質シリーズ制作後の1950年に、複製絵画シリーズを発表している。このシリーズの制作方法は、以下のようなものだ。まず、パートナーであるジャンヌ・エプリが彼の作品をテーマごとに擦る。そして教え子たちが、その上に人質シリーズのような上塗りを施していく。肝心の本人は、失敗作の選別とサイン以外では自ら手を下さない。¹⁸³その理由は、『あらゆる人に「ジョコンダ」¹⁸⁴を与えることが問題なんだ』と語っている。これは、絵画が持つ唯一無二という価値観の否定と旧態依然のアートワールドの崩壊、そして絵画や芸術が特別で無くなった後の世界を望んだためだった。加えて彼は、「次の若い世代は、絵画は唯一のユニークなものであるとはもう考えないだろう」といった予言を放っている。¹⁸⁵けれども、本論ではフォートリエのこうした表明は、ここで触れるのみで、話を進めていく。そうでなければ、2000年代の「次の若い世代」、おそらく唯一無二の絵画を信じている画家達との接続ができないからだ。そして、筆者はここまで「絵画は唯一のユニークなものである」という指針によって、本論を語ってきた。他方では、矛盾するようだが彼の意図や最終的な目的に、個人的な理解や共感を一定の範囲で示して、次に進みたい。

マチエールは、建築物でいう壁のようなものだ。従来の絵画原理であれば、骨組みである構造よりも壁が先にくることはない。ところが、フォートリエは壁を塗った後に主要な骨組みをもってくる。さらには、最後にまた骨組みを付けたし、奇妙なサンドウィッチを

¹⁸² イヴ＝アラン・ボワ+ロザリンド・E・クラウス 前掲書[註178]、p.136-137

¹⁸³ 山田由佳子「ジャン・フォートリエと『人質』の連作」『一橋大学大学院言語社会研究科』、2012年3月、第6月号 p.222

¹⁸⁴ レオナルド・ダ・ヴィンチの《モナ・リザ》を指す。

¹⁸⁵ ジャン・フォートリエ(東野芳明・文責)「石と語る〈滞日放談録〉」(『芸術新潮』第11号1号、新潮社、1960年1月、p.66-68)

行った。これは、具象的イメージや物語を下敷きとした、伝統的な絵画構造に逆転現象や自由な動きを作る契機を与えたと言える。また、マチエールと線と色彩を解体し、厚塗りの強調によって、絵画の造形要素としてのマチエールの存在を主体的に知らしめた。次いで、デュビュッフェは、非本質的(フェイク)なもので内容(本質)を語る行為をフォートリエ以上に、強調して行った。つまり、これまでの絵画では、地面の質を描くならば自然の再現描写、もしくは少なくとも印象から描かれた。それをデュビュッフェは、初めからそれらしく見えるよう質を作りこんでしまうのだ。これは、ヴェルフリンの言う「触覚図」をデューラーのように線をもってして徹底的に追うのではなく、物質でより直接的に描写する行為とも言えた。では、それは単なる質感の再現塑像で終わるのか、とえば答えはノーである。それは、言葉にすれば単純であるが、絵画空間を意識して描かれているのだから。

アンフォルメルについて、批評家の針生一郎は「作家が作品において表現するのではなく。素材が放つイメージをそのまま画面に導入し、画面上の物質に表現させている」と指摘している。¹⁸⁶だが、フォートリエとデュビュッフェは、形態や継承されてきた絵画空間によって具象性や背後の物語性を担保している。要するに、完全な「素材」による語りへと還元はしていない。そして、これらの「素材」は画面へそのまま導入しておらず、イメージとの緊張感あるやり取りが見られる。そのため、絵画空間へ言及した筆触や可塑性が直接的に見て取れるのだ。

そして、上述の空間性とは彼らの絵画に内在する、社会的歴史的出来事に由来するイメージが影響している。19世紀以降、「神話や宗教、歴史や寓意などの主題」が重視されていた物語画は、ロマン主義によって同時代の事件など扱われる幅がこれまで以上に増えていく。そして、労働者や農民など登場人物に成り得なかった人々へ、スポットライトがあたり始める。¹⁸⁷フォートリエやデュッフェの画題にも、そうした物語性が包含されている。だが他方では、その表皮下には異なる様態も見え隠れする。つまり、ネガティブなイメージを扱いつつも、そこには対照的に遊びの操作も見受けられるのだ。彼らの戦争経験は、確かに画面へ質や色彩において反映されているが、やはりそれはルポルタージュとは異なる面がある。この様態は、エドワード・ルーシー＝スミスが彼らの絵画を「これらの作品を正当化するために、形而上学的不安という実存主義のプログラムがもちだされはするが、わたしたちの心

¹⁸⁶ 構成：ジャン＝ポール・アムリーヌ、編集：東京ステーションギャラリー、豊田市美術館、国立国際美術館、東京新聞、執筆：天野一夫、ジャン＝ポール・アムリーヌ、マルセル＝アンドレ・スタルテ、エティエンヌ・ダヴィッド、田中晴子、山梨俊夫『ジャン・フォートリエ展』小川カミーユ、鈴木俊春、橋本梓、ヴェロニカ・プルア、山田由佳子訳、東京新聞、2014年、p.173

¹⁸⁷ 尾崎幸、陳岡めぐみ、三浦篤 前掲書[註93]、p.27

を打つのは、むしろ作品のみせる趣味の良さ、気楽な官能性なのである」と評した指摘につながる。無論、彼らにある背景を顧みるに、この「正当化」という形容の全てへ賛同はできない。とはいえながらも、筆者もまた「作品のみせる趣味の良さ」を感じる瞬間がある。しかし、筆者はある本の一節から鑑みて、このような指向性のアプローチを設けることが、彼らなりの主題に対するバランスの取り方である、という結論に至った。この点については、本節および3節で詳しく触れていく。

戦後の状況下、アメリカでは絵画の自律性をその奥行きのない空間へ求めた。一方、ヨーロッパにおいては、絵画の肉にあたるマチエールの積極的な取り出しにその自律性を求めたようにも見える。そして、それに画面を主体的に導く役割を与えることで、新たな可能性を求めたのだ。筆者は、フォートリエとデュビュッフェが開示した、具象と抽象性の中間、そのぶよぶよとした形態と触知性の高い粘土的なマチエールが踏み出した可能性に、着目している。よって、次項以降ではフォートリエとデュビュッフェのそれぞれに触れていきたい。

2項 分解された造形要素から前景化した、フォートリエの粘土的なマチエール

フォートリエの絵画には、伝統的構造からの跳躍が見られる。だが、それは本人からすれば「内的なものを固定させる力のようなもの」を持つ素描を展開するための、試みであったのだ。¹⁸⁸

第1章で見てきた前駆形態にも、絵具の物質としての主張は、強く受け取れた。しかし、それは画題のイメージを追いかけ、他の造形要素との連関の中にあり、主体的に見えるということは、有り得なかった。言い換えれば、前駆形態には「イメージの物質化」という原理が前提にあったのだ。だが、それでも独りでに、浮き出してしまう部分も見受けられた。その最たる例が、《家族の肖像》で触れた白袖の箇所であったのだ。(図 21)それは、「不完全な視覚図」の中にあり、他の具象的なイメージの面と隣り合う、もしくは重なることでその具体性を保っていた。ヴェルフリンの言う「視覚図」とは異なり、他方が具体的なイメージとして独立できる事に対し、他方は単体では筆致や物質性が単独して目立つ。白袖も、腕や顔など周囲の具象的な面によって、イメージ樹立を助けられていた。そのため、少しでも注意をそらし、より単体へ目を当てると、その白袖は置かれた物質としての対面性が勝るのだった。この《家族の肖像》における「不完全な視覚図」は、前駆形態と言えるマチエールと再現表象によるイメージの組み合わせによるものだった。一方、フォートリエの絵画では、粘土的なマチエールと記号的かつ平面的なイメージが組み合わせられている。例として、《人質》

¹⁸⁸ ジャン・フォートリエ(東野芳明・文責) 前掲書[註 185]、p.65

をあらためて見てみよう。前者が同居もしくはイメージの主張が優っているとすれば、後者は競争もしくはマチエールが主体的に語り始めている。なぜならば、この事前に置かれたマチエールには、それ故にイメージからの拘束が緩やかであり、質そのものを集中してみることが出来る。結果として、この質感からは、例えば昔に見た古い壁、もしくは祖父の血管が浮き出たシワクチャの手を思い出すかもしれない。(図 47、48)こうした感受の広がりを持つことは、前駆形態が粘土的なマチエールへ変容したことが大きいのだ。なお、再現表象から記号的かつ平面的なイメージへ移行した一因は、第1章の5、6節で見てきた通りである。

以上のように、前駆形態である白袖のマチエールが、より主体的に成り立っているのが、フォートリエの絵画と言える。そして、これを可能にしたのが、造形要素の分解と再構成であった。ここでは、粘土的なマチエール、線、色という各造形要素が分解され、空虚な背景上へ浮遊させられている(図 49)。タイトルの《Profil》は、フランス語で横顔という意味である。¹⁸⁹本作は横顔というイメージの条件の下、記号的なイメージ表現として結集することで、絵画化されている。この量感をマチエールとして塗り、素早く線引きするという簡素な手法。そこから、大きな存在感を放つ肉厚なマチエール。ここでは、マチエールは肉塊としての意味をこのつぎはぎに塗られたペースト感や、他の造形要素の助けを持って、果たしている。しかし、一つの純化された造形要素として取り出して見ることは、あの白袖より遥かに容易である。そして、画面に占められる面積も大きく、副次的な位置づけでないことも、前駆形態との違いである。この造形要素としての純粋な主体性と、他の要素との連関によって、具体的なイメージの表出を暗示する態度こそ、粘土的なマチエールと言える。

だが、意外なことに、フォートリエ本人が重視したのはマチエールを形づくる線であった。このあまりにも存在感の強い、自律した造形要素は、まさかの線の為に存在していたのである。つまりフォートリエには、絵画史において中心的な存在として語られてきた、素描へ新たな可能性を与えるという目的意識があったのだ。それは、彼のインタビューの発言からもわかる。

「しかし、カンヴァスを地面に投げ出して、絵の具をその上に降りかけ、その結果、得られた素材感や引っ掻き傷跡、それに素材自体を作り上げたという喜び、そういうものによって、おもしろいということが出来るような作品——今では、皆がやっていることでもあるが——それは、絵画を職人仕事に引き戻すようなものだ。それならば、左官屋の仕事の方がよっぽど洗練されている。両者とも

¹⁸⁹ 山本直文、林憲一郎、鎌田博夫、伊藤英、ミチエル・ロシェ 前掲書[註 21]、p.1789

同じ精神なのだ。幸いにもきちんと構成された作品もある。冗談じゃない。それでは、もう絵画じゃないんだよ！」

「形体と線を取り除くことは、色彩を除くのと同じことだ。」

「素材を完全に取り除いてしまうと、絵画との接点、接触を失ってしまう。
たった一つの要素でも取り除けば、絵画の感覚を失ってしまうのだ。」

「完全な線画、しかし開かれた素描画の問題について検討する必要がある」¹⁹⁰

(下線筆者)

ここでフォトリエは、マチエールの質感のみ、つまり手業のみに頼るとも言える当時のアンフォルメルの画家達に、警鐘を鳴らしている。そして、線画の重要性を重ねて強調している。繰り返し述べるが、フォトリエの絵画を見ると、まずその肉厚なマチエールが目を引く。けれども作者の言葉を読むと、このようにマチエールよりも線についての言及が多い。だが、彼は同時に、色彩や形態の重要性についても触れている。そして、下線部を読めばわかるように、素材—これはマチエールの物質性を示す¹⁹¹—を完全に除くことは絵画性を喪失するとまで語っている。つまり、「たった一つの要素でも取り除けば、絵画の感覚を失ってしまうのだ」という言葉にあるように、彼が線だけに着目していないことや、これまでの歴史が蓄積してきた伝統的な原理感覚を持ち続けていたことがわかる。また彼は、放談録でも「フランスの十五世紀にはデッサンだけの絵画がたくさんあった。それは実にすばらしいものであった。絵画が、もし、いまの亜流のアンフォルメルのように色とマチエールだけだったら、壁と同じだ。」¹⁹²と、このように語気を強めて幾度となく指摘している。

反西洋的価値観を掲げたデュビュッフェに比べると、線を重視したフォトリエは急進的な後継者であったと言えよう。彼は、これまでの歴史的展開を鑑みて、より優れたバランスによる統合を目指し、自律した造形要素へさらなる展開を試みた。

そして、先述のインタビューは次のようにして終わる。

「新しい流派のすべての若い画家たちが、もっとも純粋なファンタジーに満ち、純粋

¹⁹⁰ ルイ・ゴルデーヌ、ピエール・アスティエ『画家は語る 20世紀の巨匠たち 奇跡のインタビュー』藤田尊潮訳、八坂書房、2006年、p.164-165

¹⁹¹ フォトリエは、記号によるアンフォルメルに対して、自身を「素材によるアンフォルメル」と系譜付けている。この素材がどのようなものかは、彼やデュビュッフェの絵画をみれば、その物質性より明らかである。

参考資料 同上、p.163

¹⁹² ジャン・フォトリエ(東野芳明・文責) 前掲註[185]、p.65

に情緒的な線画を描き始める日が来るだろう。そのときこそ、絵画の真の解放が実現するのであり、絵画の真の未来が到達するのだ。」¹⁹³

しかし、上記の発言ほどまでに線描を重視していたのに、何故このような厚いマチエールを下に敷いたのだろうか。これについて考えられる要因は、2点ほどある。だが、この要因を見るには、代表的な人質シリーズでは難しい。その人質という記号性や形、感情へ訴えかけてくるものが強烈であるが故に、根本の原理の視覚開示を邪魔するからだ。そこで、こうしたシリーズの中でも、より抽象度が高い、先ほどの作品(図 49)を見ていく。

まず1つ目の要因である。それは、単一の線に量感を持たせつつ、その自律性を担保する為だ。人質シリーズは、人間を示している。そして、歴史が蓄積してきた絵画的思考を継承するフォトリエは、もちろん明確な量感を画像へ与えたいと考えたはずだ。けれども、この量感を触覚図的(図 1)に描いた場合、フォトリエが示したい線の自律性は現れない。というよりも、目立たないといった方が正しい。そこで、粘土的なマチエール改めパテ塗りのようなマチエールを置き、ここに見られる厚みと凹凸へイメージの面的な量感を託すことにしたのだ。これには、イヴ＝アラン・ボワの言う、あの「フェイク性」が見られる。開かれた窓の向こう側を描いてきた絵画が、それらしさを示すために、むしろ窓の手前にせり出してしまうのだから。つまり、奥行きがあるどころか盛り上がり、その表面を塗り置くだけで、肉を示している。

この肉に対して、単一の線は果敢に、自律性の表明のために挑んでいる。線にはイメージの表出問という役割があるので、顔の輪郭や部位の記号的表現を遂行する。だが、ルオーの線のように、面の外側にぴったりとくっつくことはしない。時に離れたり、イメージに面に対して唐突な交わりをすることで、自らの強い意志を見せている。また、厚塗りのパートと薄塗りのパートにある大きな落差が、こうした在り方をより効果的にしているのだ。さらには、マチエールへ中立な印象を与える乳白色を使用し、暗色の線描を目立たせることに成功している。

そして、2つ目は線をマチエールの上に乗せ、フロッタージュ的にみせることで、線の体を見せようとする狙いからくるもの、である。線を想像すると、大抵は何かの部分成しながらも、それ自体が完成された一つの要素である。まるで、身が完全につまっているが故に、平坦に見えるような体である。図 50 の《人質の頭部 No.23》では、そうした様子がよく見える。凹凸があり、尚且つ部分的に、しわくちゃとしたマチエールがある頭部。少し薄められた線は、このようなマチエールの上に置かれることで、下のマチエールの層が見える。引

¹⁹³ルイ・ゴルデーヌ、ピエール・アスティエ 前掲書[註 190]、p.165

かれた絵具の濃度と下層の凹凸の組み合わせにより、こうして転写のように浮き出た線。そこには、微細で豊かな表情が見える。そして確かに、このマチエール上に浮き上がる線の表現は、彼の作品における指摘を思い出させる。それは、マチエールに浮かぶ人質たちの顔をキリストの受難に引き寄せて、ヴェロニカ¹⁹⁴の聖顔布を彷彿とさせる、というものである。¹⁹⁵

一方で、このあまりに存在感を放つマチエールには、断片的な唐突さを感じる瞬間がある。フォートリエは線に対する目的以上に、マチエールそのものを際立たせているのだ。この奇妙さについては、評論家の林道郎氏の指摘から詳しく見てみたい。林氏は、フォートリエの絵画にある「20世紀の悲劇を告発する実存の叫びの画家」というラベリングを引き合いに出し、他方でそのマチエールの表れに「図工性」を見る違和を以下のように述べている。¹⁹⁶

しかし、彼の作品のまさに物質的相貌に眼を凝らすと、今言ったように、そういう政治的あるいは実存的告発というような物語ではとても捉えきれない印象が、ある種の過剰として浮き上がってきます。人質の肉のイメージ、そしてそれとともに震える線、どこか粘土遊びを思わせるようなマチエールの質感、これらのイメージが発するたとえようもない「魅力」は、その悲劇的な内容の反転の可能性、つまり、それが無邪気な喜びのようなもの、子供の泥いじりの快樂のようなものといってもいいかもしれませんが、そういう物質的喜びによって支えられて、それと一体化しているとも見えてきます¹⁹⁷

上述の指摘は、筆者が人質シリーズに出会った時から抱き続けていた、違和と符号するものであった。特に、「物質的喜び」は、フォートリエは勿論、デュビュッフェの絵画にも見られるものだ。今まで、犠牲を描いた物語画は、状況を切実に伝える描法によって、その名を歴史に残してきた(図91《1808年5月3日》)。だが、人質シリーズにはそうした描法と一線を画す表れ、つまり「子供の泥いじりの快樂のようなもの」があると、林氏は言う。しか

¹⁹⁴ 「伝説の中の人物。エレサレムの敬虔な主婦。彼女は、十字架を負ってゴルゴダへ向かうキリストに、顔をふくように布を差し出したところ、その布にキリストの顔がうつされ、それを返されたという。」

日本基督教協議会文書事業部キリスト教大辞典編集委員会『キリスト教大辞典』教文館、1963年、p.122

¹⁹⁵ 山田由佳子「ジャン・フォートリエの「人質」の連作再考——顔のイメージとヴェロニカ」『美學』第65(2)号、2014年12月

¹⁹⁶ 林道郎 前掲書[註179]、p.86)

¹⁹⁷ 林道郎、前掲書[註179]、p.86-87

し、だからと言ってフォートリエは、無鉄砲にそうした遊戯性を見せているのではない。この理由についての考察は、3節にて、総括しながら詳しく述べていく。

加えて、林氏はこのフォーリエの特性が、初期の批評において多くの人々に指摘されていることを述べ、作家のアンドレ・マルローや批評家の東野芳明のテキストを引用している。東野のテキストでは、フォートリエの描画行為を「ウンコをこねる」と称している。切り込み口や文脈は異なるだろうが、デュビュッフェがミロポリュス・マカダム商会、厚塗りシリーズで受けた酷評「ああ楽しいからといって、クソで絵を描くなんて！」¹⁹⁸と結果的に同様の呼び名で例えられている。そうした意味で関連性を見た為、ここに東野のテキストを示す。なお東野は、フォートリエの絵画、特にマチエールの現れをフロイドの考えを引用し語っている。

フロイドによれば、絵形描く趣味というものは、幼年時代に、ある種の子供がとく
に示すようなウンコをこねるたのしみから生まれるものだそうである。フォートリ
エがこねるのが、油絵具ではなく紙であるのも面白い。これが彼のウンコだ。¹⁹⁹

この「こねるのが、油絵具でなくて紙である」という発言に対しては、同意しかねる。紙の上ではこねているが、物理的に触れ、こねているのはペースト状の白っぽい絵具である。たが指摘の通り、観者(例えば、筆者や東野)はペースト状の白っぽい絵具に「こねるたのしみ」を見出しており、この指摘は興味深い。こうした手遊びのような生々しい感覚は、児童画や自身が提唱したアール・ブリュットに影響を受けたデュビュッフェにも見られる傾向である。

また視点が変わるが、ここでは「ウンコ」と言う比喻の意味が、変わってきている。第1章でもレンブラントを始め、こうした厚塗りのマチエールへも、同様の比喻が見られてきた。しかし、これまでの意味は「滑らかな仕上げ」というアカデミックな価値基準からの、余剰物という批判名であった。しかし、本章で取り上げる批評段階では、ついに建設的な意見やポジティブな意味で語られるようになってきたと言える。当時のパリでも、批評家ジャン・ポーランによって、「塗料、粒塊、破片は、その変容、異変を通じて、ルーベンスやターナーにも比すべき魔術的效果と豊かなマティエールを生みだしているようにみえる」、「われわれを充益感でいっぱいにする美、過酷に花開いた優しさが立ち現れるのだ」と積極

¹⁹⁸ 末永照和『評伝ジャン・デュビュッフェ アール・ブリュットの探求者』青土社、2012年、p.73

¹⁹⁹ 『Fautrier』南画廊、1959年、p.12-15

的に評している。²⁰⁰とは言いながらも、先述のデュビュッフェへの批判のように、まだまだ粘土的なマチエールは、厳しく矢面に立たされてもいた。その後も、フォトリエは不当とも取れる扱いを感じていたようで、種々の不満は彼の中で渦巻いていた。²⁰¹こうした点は、ある意味、複製画シリーズへどこか繋がっているのかもしれない。蓄積が豊かであるがゆえの、西洋絵画史の伝統的価値観からの押し付けや重荷は、彼のマチエールを通じて、ここでも見受けられた。こうした状況とは別に、戦後において文脈の異なる日本の画家たちが、彼のマチエールへ好意的な関心を抱いたことは、興味深く、ここに留めておきたい。²⁰²

フォトリエの作品の特性を見ると、線、色彩、マチエールにある役割を複合し、如何に統一された絵画空間を作るかという意識は見られない。むしろ、それは奇妙な縫い合わせであり、フランケンシュタインのような体を共有していた。各要素は、イメージから中途半端に剥がされ、それでも明確に関わりを持っている。その曖昧な強さから見えてくる、線、色彩、マチエールの主体性が、私たちの目に突き刺さる。線の為に、土台として用意されたマチエールは、逆説的に土台となることでその主張を強め、線の指示を受けない場所を手に入れることが出来た。さらに、ずれたり合わさったりする具象的なイメージを示す線によって、そうした空きの場所すら、何か意味ありげなものに見えてくる。こうして、マチエールの発展と可能性は、思わぬ目的から開かれようとしていた。そして、この抽象性を帯びた具象的絵画は、地と図に薄い部分と明らかに厚すぎる部分を作り、分離帯を見せた。この明らかな提示は、私たちに線や色彩とともに、絵画の造形表現としての自律したマチエール性を気づかせてくれた。そして、マチエールと人体の面、その間に物語という接着剤があることにも。

3項 顔で語るフォトリエの物語画—ルオーの《ヴェロニカ》の聖顔布—

やはり、ここで忘れてはならないのは、顔で語る物語画の展開が見られることである。第1章で見たルオーのヴェロニカを思い出して欲しい。ここでルオーは、真に主役に成りえない人々を大胆にトリミングし、その鮫肌的なマチエール、色彩、力強い線、そして物憂げで曖昧な表情表現によって、特別な存在感を与えた。この、元の文脈から切り離す構図は、原

²⁰⁰ 構成：ジャン＝ポール・アムリーヌ、編集：東京ステーションギャラリー、豊田市美術館、国立国際美術館、東京新聞、執筆：天野一夫、ジャン＝ポール・アムリーヌ、マルセル＝アンドレ・スタルテ、エティエンヌ・ダヴィッド、田中晴子、山梨俊夫 前掲書[註186]、p.18

²⁰¹ ジャン・フォトリエ(東野芳明・文責) 前掲書[註185]、p.68、69

²⁰² 構成：ジャン＝ポール・アムリーヌ、編集：東京ステーションギャラリー、豊田市美術館、国立国際美術館、東京新聞、執筆：天野一夫、ジャン＝ポール・アムリーヌ、マルセル＝アンドレ・スタルテ、エティエンヌ・ダヴィッド、田中晴子、山梨俊夫 前掲書[註186]、p.162-163

型の物語以外を予感させるものだった。つまり、ヴェロニカは別の物語の主人公そのものようであった。そこに、この作品と同様の内容、聖顔布の物語に由来が語られる作品が、同世紀に存在した。さらにマチエールの強い物質性、その構図の比率など、並べみずにはいられない作品群がある。

それが、すでに第1章で引き合いにした《人質》や、前項で扱った作品群、つまりフォートリエの《人質》シリーズである。ところが、これらは同じ年もしくはそれよりも数年早く描かれている。基本的には本論は、年代順に語られる構造となっている。ただ、この項と前章6節2項だけに限り、1年ほど逆転現象が起こる。例えば、《人質》は《ヴェロニカ》よりも1年早く作られた作品である。国立新美術館学芸員の山田由佳子氏の論考によれば、《人質》は逸話として多く語られるナチスの「虐殺」以外にも、「ヴェロニカの聖顔布」との関連が、発表当時より指摘されているという。それは、先ほどの批評家のポーロンによって、フォートリエの作品と引き合わされた詩人のボンジュの指摘にある。ボンジュは、人質展のカタログへの寄稿(結果として、独立して出版された)として1945年にテキストを完成させた。まずここでは、《人質》シリーズに見る「銃殺された人」へ十字架に架けられたキリストを見出したと告白している。そして、「別のところでは、聖なる顔であり、その一部は(キリストの顔の跡がついた)ヴェロニカの聖顔布を思い起こさせるのである」と語っているのだ。これに合わせて山田氏は、《人質》シリーズにはナチスに対抗したレジスタンスの象徴、ローヌ文字が刻まれていることを指摘し、これらの絵画に宗教的意味が込められていることを再認識している。(図51、52)そして、『「人質の頭部」と題された作品は、キリストの受難の物語を引き受けながら、ナチス・ドイツの犠牲者を殉教者と結びつけて想起させる』ことを強調して語っている。²⁰³

この論考には、画家本人の言葉はないが、その説明からは《人質》シリーズの頭部の作品が、ヴェロニカの聖顔布として連想可能なことが理解できる。では、この考えに倣い、《人質》をヴェロニカの聖顔布として考えてみよう。この聖顔布も、また《ヴェロニカ》と同じく、元の物語画からさらにトリミングされたものである。しかし、その平面的な情報は少なく、むしろ、三次元的な厚みを感じるマチエールに、薄く描かれた目や輪郭など二次元的な表現が重なる、もしくは隣接することで、今までにない物語の厚みと情報量を感じることができる。

前章で聖顔布の物語において、主要なモチーフのどちらか一方を取り上げる場合は、その布だけが注目されがちであると説明した。(図46)だが、大胆にもフォートリエはさらにトリミングを行い、布の端を切ってしまう。さらに彼はその布を寒色や褐色に染めた。

²⁰³山田由佳子 前掲書[註195]、p.73-75

それによって、布はまだらな背景となっている。原型の物語から外れ、その登場人物を宙吊りにし、異なる文脈を予感させる描き換えは、《ヴェロニカ》を思いださせる。しかし、前者との大きな違いは、背景の情報量が少ないことにある。前者もまた、従来ほどの説明(図45)はない。しかし、ルオーは、顔だけの物語画では不十分にと判断したのか、教会の構造線や明かりのような物を後ろに配置している。よって、奥行きが示され、これがある場所であること、物語の断片画であることを教えてくれている。だが、フォートリエはそのような情報を画面の外へと追いやっている。その代わり、厳選された線によって奥行きを見せ、顔のマチエールの手前には首付きの線描を施し、時間の経過を示している。《ヴェロニカ》の目や肌は、クロワニズム的な線の中に収まっているが、《人質》は線と肌である面はすれ違ったり、重なったりしている。そうした運動の中で、ひときわ目を奪うのが、中央の薄い部分に描かれた目である。横顔であるはずが、目だけこちらを向いている。その違和感が、このボロボロの肌のように、風化した壁のようにも見えるマチエールをさらに際立たせている。マチエールは、物質としての圧迫感を持っているが、ある程度イメージに沿い、線や色彩との絶妙なバランスによって、ただの物質になることを拒んでもいる。要するに、この目によって三次元的厚みを持つマチエールは、強い意味(ボロボロの人間)を持っている。だが、イメージになりきれないため、単体としての有機的な抽象性も抱いている。さらに、線による時間も暗示もそうだが、この直接的な色彩による雰囲気(不穏とも言える)が、何かを訴えている。純化された造形要素と記号性が重なることで、こうした構図の物語画は、背景の意味を醸すことに成功している。この奇妙な密度と情報の足りなさを「凝縮された物語」の造形性と例えることは出来ないだろうか。

ここで一度振り返ってみよう。本論で扱ってきたこの系譜には、17世紀から20世紀にかけての物語画の変遷があり、そこには次第に凝縮されていく顔の物語表現が見て取れる。まず、レンブラントは1654年制作の旧約聖書に登場する美女《バテシバ》を晩年のパートナー・ヘンドリックの似姿へ転換し、さらに周辺を大胆にトリミングする行為を既に行っている。また、レンブラントの作品《ラザロの復活》も、ゴッホによってキリストが退けられ、(自身や知人の似姿でもある)ラザロと周囲のみがトリミングされている。また、さらに後のルオーの《ヴェロニカ》では、前者以上にトリミングは進み、聖人の顔のみという珍しいケースに辿り着いている。そもそも、ヴェロニカ像ではキリストの顔がある聖顔布のみのトリミングは見られるが、フォートリエの場合は異なる物語の無名の犠牲者、人質が入り込み、さらに布は青く染まり、一つの空間のように切られている。こうして、物語性は顔的に凝縮されていき、一方で別のイメージが入り込み、原型の物語が宙吊りにされる。最終的には、《人質》の段階になると、異なる物語の予感すら感じさせるほどだ。こうした物語性

をかもしている鍵には、色彩が含まれていることだろう。だが併せて、本系譜のなかで育まれてきた土壌から生まれた、粘土的なマチエールの存在も大きくある。

つまり、大きな背景や登場人物の身振りなどなくとも、粘土的なマチエールとその色彩によって、顔のみの情報量でも物語を醸せるようになったことが、これまでの流れの中で理解できるだろう。フォートリエは、断片化された物語画を残った背景で説明する代わりに、その分の情報量をマチエールと他の造形要素へ凝縮し、託したのだ。また、粘土的なマチエールにおいては、より物語の意味を象徴化しつつ、その特性である不完全な視覚図の特性を利用し、《ヴェロニカ》とは異なる物語の質感を伝えていた。《ヴェロニカ》においては、事前的な黒い線によって面は背景も図像も画一化されている。もちろん、手前と奥、人と壁、という差を線の抑揚によって明示している。だが、《人質》においては、より肉体と背景を分断させている。これ以外の所々の要素も、同様に孤立している。しかし、物語画という条件の下、結集し、その意味を縫合されていたのだ。

《ヴェロニカ》の聖顔布は、フォートリエの絵画にてさらに変化していた。特に、あまりに強調された意味ありげなマチエールと対して極端に薄い目の記号的描写によって、何かがあるという予感を雄弁に語っている。つまりは、フォートリエは「不完全な視覚図」に、こうしたマチエールを入れ込むことで、何かが圧縮されたような物語画の表現に成功しているのだ。フォートリエは、1929年に《十字架をかけられたキリスト》(図53)という絵画を描いている。やはり、彼は物語画に関心があったことがわかるだろう。また、ここでは背景に強調された線による説明—十字架—がある。十字架にかけられ移し身の肉体を失った(フォートリエの)キリストは、その15年後ほどにむしろ肉体を取り戻していく。しかも、それは1929年に見られた「イメージの物質化」ではなく、「物質のイメージ化」によるものだった。受肉から、むしろ物質へ命が吹き付けられたような、転換だ。加えて、これらから、晩年のフォートリエが日本に訪れた際に、竜安寺(京都)の石庭に感動したエピソードも思い出される。「拜まれ、鑑賞されてきたあの仏を無形の石の中へ入れてしまったというのは、すばらしい発明じゃないか」。²⁰⁴無論、《人質》シリーズは、石に比べより具体性がある。ただ、この既にある物体から具体的な物語性(ここでは宗教の物語)を見出す姿に関心を抱くフォートリエ。その姿勢と、晩年の《人質》シリーズに見られる物質からイメージを引き出す制作方法には、合わせて考えるべきことが多々ある。(彼の着彩は、顔料の粉末を上からまぶすものだった。また、線描も緩やかなものである。)

ここまでの流れは、必然的なものだったかもしれない。そして今、この《十字架をかけられたキリスト》は、ヴァチカン美術館の18番の部屋で、ルオーの作品と向き合っている。

²⁰⁴ ジャン・フォートリエ(東野芳明・文責) 前掲註[185]、p.63-64

(図 54)

4項 ジャン・デュビュッフェによって広げられた非本質的な語り

フォートリエは絵画の造形要素を解体し、分かりやすい見取り図を作り、粘土的なマチエールを中心とした新たな関係性を予感させた。一方、ジャン・デュビュッフェはこれまでの絵画の語りからすれば、非本質的な表象アプローチによって、粘土的なマチエールの言語を拡張した。それは、ヴェルフリンの言う触覚図を線描せずに、そのまま物質で再現する姿勢に近かった。また、フォートリエ以上に事前設定された質が線よりも先行する様態でもある。つまり、これまでの絵画の本質(平面上に起こる旧来のイリュージョン)によらず、非本質的な(物質によるイリュージョン)語りをフォートリエ以上に、強調して行った。初めからそれらしく見えるよう質を作りこむ行為は、質感の再現塑像として受け取れる。一方で、こうした表現の拡張は、異なる文脈を招き入れていた。

デュビュッフェは、1901年にフランスのル・アーブルで生まれ、両親はワイン卸商を営むブルジョワ階級であった。継続したアカデミックな教育は受けておらず、その後に紆余曲折ありながらも、絵画だけに身を捧げるという三度目の決意をする。そして、1944年にルネ・ドゥルーアン画廊で初の個展を開き、本格的なキャリアが始動した。商売人からの転向という、この当時としては珍しいキャリアは、彼の独学の画家という神話を与えたが、実際には美術学校にも通った上でアカデミズムを拒否している。これはゴッホと同様の態度である。これは、同じく物質的なマチエールを生んだゴッホと同様である。さらに、エコール・ド・パリの時代にはレジェらと交流を持ち、いわゆるアヴァンギャルドな空気を直に感じている。その後、専門教育を受けていない人の絵にも関心を抱いた。こうした彼の経験が、粘土的なマチエールに影響を与えていく。²⁰⁵

1945年、<ミロポリュス・マカダム商会、厚塗り>と言われるデュビュッフェの代名詞とも言える厚塗りマチエールの展開が始まった。これは、マチエールを壁や舗道や地面などに近づけた質感であり、「砂、砂利、タール、パテ、デュコ塗料、エナメル(商品名サポリン)、粉、石炭粉、ガラスの破片、鏡の破片、ワニス、石膏、麻紐など」や時に「鉛白と砂利とコールタールを混合」し、様々に混合された材料が用いられた。その上に、人間を「鋸、丸鑿、ナイフ、スプーン、指を使って」デッサンしていた。²⁰⁶色は上述の素材から成るので、やはり壁や舗道や地面のような風合いであった。それは、アカデミーの教授が聞けば卒倒しそうな、フォートリエ以上に非伝統的な描画材のラインナップであった。この同年に制作された

²⁰⁵ 末永照和 前掲書[註 198]、p.20-40

²⁰⁶ 同上、p.70

デュビュッフェの絵画、《原型的人間 <ミロポリュス・マカダム商会、厚塗り>》(図 55)を実際に見てみよう。デュビュッフェ、加えてフォートリエの 40~50 年代の作品には、厚みのあるマチエールとその構成様式において類似性が見られる。両者は、厚塗りのマチエールを用い、それに線描で人型を抜き出している。ゆえに当時、ルネ・ドゥルーアン画廊でのフォートリエの個展(二回目にあたる 1945 年「人質」展)よりデュビュッフェの「ミュロポリス・マカダム商会、厚塗り」展が 1 年ほど後発だった為に、《人質》シリーズの影響を受けたと推測されたほどだった。²⁰⁷なお、画面内の質と色味は混合材料による描画材に先導されており、あいも変わらず、その様相から発表時には「くそ」のようであるとの批判を受けた。²⁰⁸アメリカでは抽象表現主義が動き出していた時期だが、ヨーロッパにおけるアートワールドの人々にとって、未だにこうした粗く厚く、イメージに完璧にはそぐわないマチエールは美的価値観にそぐわなかったのだ。

けれども、その類似性は第一印象で感じるような瞬発的なものである。また、粘土的なマチエールの機能として考えても、両者は異なるものだ。デュビュッフェは、基本的にはマチエールと線は初めから同一の目的へと向かっており、非常に明確な人物像を立ち上げている。線とマチエール間においては、著しい逸脱はなく、結果としての収まりは複合的な様相を見せない。つまり、絵具のマチエールによるコラージュ的に貼り合わされたものと言っても良い。(図 55、58、65)また、フォートリエのパテ塗りのようなマチエールが、肉塊を指向しながら、ニュートラルに感じる乳白色である事に対し、彼の作品はその記号内容を事前設定し、地面や洞窟の壁のような質(図 56)へあからさまに寄せていった。それは、絵具で物質を塑像する態度に近い。

これまでは、ある現実の質を描くならばイメージを絵具で追い、「イメージの物質化」を行うのが常であった。しかし、フォートリエと同様に事前に設定した質を置き、その上をさらに塑像的に操作することで「物質のイメージ化」を行ったのだ。デュビュッフェは、マチエールの質と囲った線の内側から見えるダブルイメージを図っており、より直球的にマチエールを見せるものであった。この場合は、人の肌と地面である。さらに、マチエールに畳みかけるように、その上には落書きのような線画が施されていた。ここでのマチエールの姿は、まるで、遙か昔の手法へ逆戻りしたかのようだ。紀元前の洞窟画では、岩面の凹凸や亀裂、節目に図像を見出し線が引かれる手法があったという。²⁰⁹(図 56)まず、動物の肉と肌にあたるマチエール(岩肌)が先行し、そこに人々は輪郭線や色を引き出している。図 55

²⁰⁷ 同上、p.148

²⁰⁸ 同上、p.148

²⁰⁹ H.W. ジャンソン、アンソニー・F. ジャンソン 前掲書[註 34]、p.34

の絵画には、洞窟画への先祖還りとも言える、伝統とは逆転した手順が見受けられる。けれども、人物の形状はマチエールによる凹凸に完全に由来しているわけではない。背景の質がもつ重さや圧迫感が、奇怪な人物像とただただ重なる。レントゲン図のような明快さで、線とマチエールが重ねられている。当時の人間であれば、《原型的人間 <ミロポリュス・マカダム商会、厚塗り>》は、現代の洞窟画とでも呼びたくなるような歪な空気感と原初的な感情を呼び起こされたのではないか。

そうした生々しい感覚や伝統的な美の規範を逃れる姿勢は、1951年のアメリカ・シカゴ講演での内容の一部に結実している。それが、「美と醜の観念」であった。西洋において築き上げられてきた、美と醜という対立した価値。しかし、彼に言わせれば、そもそも「美はどこにもない」のであり、美と醜という対立的な価値観の不毛さを非難する。²¹⁰そして、時代毎に変容する曖昧な美の価値ではなく、この世で見かけるどんなものでも、誰の手によっても素晴らしい存在に昇華されることに注目すべきだと提言する。そして、そのような日常にある要素を端緒として考えることが「人生を豊かにしてくれる」と語った。²¹¹

このような考えは、他にはどのように造形として反映されているのだろうか。ここに顕著な例として、有名な連作である《ご婦人のからだ》の一つ、《ご婦人のからだ(ぼさぼさ髪)》(図 57)がある。このご婦人は、伝統的な西洋における女性美とは明らかにかけ離れていると理解できる。頭に対して、異様に強調された大きな肉体。対して、極端なほどに華奢な腕がスクラッチされている。非常にアンバランスな組み合わせだ。他にも、髪の毛がぐしゃぐしゃとスクラッチされている。その中央にある顔、児童画のように簡略化された表情からは、感情を読み取ることは難しい。褐色の肌と周囲の茶色い背景は、荒々しいマチエールと相まって、ポロポロになった肌や地面、壁のような有機物を想起させる。伝統的な女性の裸体画では有り得ないような、極端な質やデフォルメが充てられており、当時の人々は当惑しただろう。女体を表す性器と、目のように見えるような全体を線で囲われている乳房(図 58)。この乳房は今にも、ポロリと落ちてしまいそうだ。かろうじて、これらの記号により女性であると認識できる。だが、遠目で薄めて見ると、それは何か荒々しい塊のようだ。極めつけに、タイトルは《ご婦人のからだ(ぼさぼさ髪)》である。果たして私たちは、この中にいる化け物のような人に「そちらのご婦人」と声をかけられるだろうか。西洋美術においてギリシア美術以降、連綿と受け継がれてきた規範的な肉体美。《ご婦人のからだ(ぼさぼさ髪)》は、それを大袈裟すぎるほどの身振りで拒絶している。確かに、女性の裸体をこのよ

²¹⁰ 末永照和 前掲書[註 198]、p.132-133

²¹¹ 末永照和 前掲書[註 198]、p.133、

ルイ・ゴルデース、ピエール・アスティエ [註 190]、p.155-156

うな風体で描くことは、旧来の美意識へ決別を告げるには、効果的であった。

こうした、アメリカでの講演は戦略的に聞こえる。だが、順序として考えれば、このような政治性だけが先行したわけではない。三度目の画家になる決意を前に、彼は自分の楽しみを最優先に描くことを誓っている。けれども、その結果として彼が見出した表現は、当時の価値基準にそぐわないものだった。よって、多くの人々に理解されず、その批判と向き合うことになる。こうした経験は、この声明に反映されているだろう。例えば、ヴェネツィア派はフィレンツェ派の文脈や価値観から、誤った指摘を受けた。主体的に語るマチエールもまた、誤解されていたのだ。本来ならば、第1章から様々な萌芽があり、彼はその流れへの果敢な後継者であった。しかし、理解される環境は、まだ十分に整っていなかった。だからこそ、デュビュッフェは自作の力と可能性を殺されないように、自衛つまり己の理論を積極的に発信するよう、この環境から促されたとも言える。

ほぼ同時期に、《ご婦人のからだ(ぼさぼさ髪)》と近い傾向を持つ絵画があった。それが、ウィレム・デ・クーニングの《女I》(図59)である。この絵画は、およそ2年の歳月を得て、描かれたものだ。画面上では、毎日のようにイメージを描いては消し、描いては消しという行為が繰り返された。執拗に線的な追求を行うことで、最終的には厚みを捉えられるほどの積層が生まれている。そこには2年間のうちに、必然的な強い意志と偶然的な絵の具の現象がぶつかり合い、巧みに混合されたマチエールが見て取れる。女というイメージを追いかけることで、様々なやりとりが構築され、自ずと多様さが生まれ、自然なマチエールが積層として見えてくる。²¹²筆跡は力強く、何より素早く見える。しかし、その線の集積には物質性を感じられ、集積によって面が生み出され、一つの形態を示している。女性の肖像画や裸体画が、注文主に喜ばれる描き方をされてきた過去を省みれば、《女I》と《ご婦人のからだ(ぼさぼさ髪)》の粗さは、旧来の価値観からかけ離れている。

だが、マチエールという観点から見れば大きく異なる。《女I》のマチエール自体の生まれ方は、戦前から続く伝統的な手法と大枠のところで繋がっている。つまり、前段の描き方からもわかるように「イメージの物質化」である。そして、最終的なマチエールは、それはイメージよりもジェスチャーが優っているのだ。一方、《ご婦人のからだ(ぼさぼさ髪)》は、事前に設定された質、その面が先行している。質が生まれた後に女性像の線画を行い、初めて《ご婦人のからだ(ぼさぼさ髪)》になる。それは線画よりも、面としてマチエールと色彩が優先されている。デ・クーニングの描き方に比べると、制作手順は見え透いているかのよ

²¹² YOUTUBE <https://www.youtube.com/watch?v=y0xbZTe1JSM>

00:20-00:30,00:52-01:22,02:48-02:55,03:11-03:29-04:13

最終閲覧日 2020年1月1日

うだ。このマチエールによる、先んじた露出と図像を面的に導く態度は、線による集積が本質的に捉えられてきた長い歴史上では、スリリングな試みだったと言える。

《女I》は、乳房が強調されているとはいえ、まるでミケランジェロの屈強な女たち（筋肉質な男性的身体に乳房を描き加えたような、独自の描き方）のような体つきで、その表情はこちらを威嚇しているようである。典型的な女性性は、胸部よりもむしろ足元に見出せる。野蛮な姿にも見えるが、その充てられた色彩や近場でみた時の艶やかなマチエールには、デ・クーニングがモデルとした都会の女性たちの残像が見てとれる。一方、《ご婦人のからだ(ぼさぼさ髪)》は、裸体であるがゆえに乳房や女性器が《女I》よりも剥き出しに描かれているが、現代的な性を感じない。胸のボリュームは、全輪郭がスクラッチにて抜き出されており、目のようにも見えるほど記号的だ。(図58)肥大化した肉体と相對してみると、胸部の比率は極端であり、まるでとってつけたかのようだ。下半身には、両尻のような膨らみがある。だが、あまりに膨れ上がった身体は、もはや男や女であるといった性差以前に、マチエールとの組み合わせにより肉塊としてのイメージが重くのしかかってくる。《原型的人間 <ミロボリュス・マカダム商会、厚塗り>》を関連づけて見ればわかるように、デュビュッフエの意識はより根本的な場所へ向かっている。つまり、《ご婦人のからだ(ぼさぼさ髪)》の所蔵先である国立西洋美術館の解説にもあるように、乳房や生殖器の強調や形態のデフォルメには「原始美術の地母神像を思い起こさせる」という指摘が浮かぶ。²¹³確かにこのシルエットと生殖器の描き方は、部分的にやせ細ったヴィレンドルフのヴィーナス(図60)のようである。形態もそうであるが、ヴィーナスとの類似を後押しするのは、このマチエールの力であろう地面や壁に見えていた《ご婦人のからだ(ぼさぼさ髪)》も、《ヴィレンドルフのヴィーナス》を見たあとには、岩肌のようにも見えてくる。

このように、デュビュッフエは《ご婦人のからだ(ぼさぼさ髪)》の身体へ、「人間の肉体を想起させるテクスチュア」と「人間とは無関係の、むしろ地面とか、樹皮、岩石など植物学的、地理学的なありとあらゆることがらを暗示するテクスチュア」²¹⁴のような対比が見出せると語っている。前者は、画家として図像を通して意図するマチエール、後者はマチエールそのものが開示する異なった質感と言える。ただ、この対比は全く対極にあるものではなく、同じく有機的な存在として近しい指向の中にある。後者の質感とは、前者の狙う質感を多少邪魔することはあっても、近しい指向を共有しているために、大きな乖離はない。こうしたバランスの中でも、ついに物質は画題と競争が行えるようになった。この競争は、具象性や具体性が保持され、さらに画題とは異なるイメージがある。私たちは、人の中に地面などの

²¹³ 国立西洋美術館、新藤淳、中田明日佳『国立西洋美術館 名作選』西洋美術振興財団、2013年、p.192

²¹⁴ 西武美術館編『ジャン・デュビュッフエ展：「生のままの芸術」』、1982年、p.168

別の質感を感じ、妙な生々しさを感じる。この奇妙なマチエールの突出と図像への引っ込みの間への行き来は、フォトリエとは異なる象徴された物語性がある。この象徴された物語性とは、デュビュッフェの言葉を借りるならば、マチエールが見せる「描かれた物体の喚起のために画家によって用いられていながら」、「その物体が具体化することを防げるようにも見えかねない物質的手段」²¹⁵によって成されるものだ。ここで、《ご婦人のからだ(ぼさぼさ髪)》によって、マチエールは用意されたイメージのためにある表面的なものではない描写力を持っていることが理解できるだろう。

5 項 粘土的なマチエールを押し出した壁の物語、ネガティブなイメージへの絵画的遊び

ところで、デュビュッフェは何故このような、壁や地面のような粘土的なマチエールを開示したのか。その契機の一つが、実物であり比喻でも使われた「壁」であった。彼は1944年からリトグラフに挑戦し始め、縁あってある詩集の挿絵を手がけた。それがレジスタンスを行っていた詩人のウージェーヌ・ギュヴィックの本である。もともとデュビュッフェは、三度目の画家への道を歩みはじめてから、児童画や落書きに着想を得たようなデフォルメを行っていた。²¹⁶要するに、絵の中の人物はまるで落書きのようなのだ。私たちは、壁と落書きが親和性の高い関係にあることを知っている。もしかしたら、この仕事は必然的な出会いだったのかもしれない。抵抗者であるギュヴィックの詩に対して、デュビュッフェは《Pisser at the Wall》(図61)や《Wall with Black Borders》(図62)のような絵を描いた。結果として、デュビュッフェの絵画的関心と他者(ギュヴィック)が持ち込んできた時代や社会の空気が結合し、新たな表現への可能性が開かれたのだ。それが、《ご婦人のからだ(ぼさぼさ髪)》にみるマチエールへ至る。

リトグラフという技法は、描いたものがそのまま版に写される。しかも、筆を使って水彩的タッチや滲みによる表現が可能だ。よって、デュビュッフェはその特性を用い、壁を描くという制約のもと、描画表現の開発を行った。そして、物理的に凹凸を作れない支持体へ壁特有の質を与えることに成功した。その豊かな成果がここには見られる。《Pisser at the Wall》では、しっとりとした土のような質感が見て取れる。そして、その間に小便をかける男の図像がある。落書きのような線画で立ち上がる男は、この壁から浮き出てきたようにも、どこからかやってきたようにも見える。壁と男の関係は、為政者と抵抗者の比喻なのか、それとも逆だろうか。《Wall with Black Borders》では、一転してひっかいたようなザラザラとした壁の質感表現に成功している。白く細い線は細かに散りばめられており、その様子は黒い背

²¹⁵ 同上、p.168

²¹⁶ 末永昭和 前掲書[註198]、p.66-69

景と相まって不穏な気持ちを掻き立てる。デュビュッフェは、壁自体が示す社会的、政治的態度よりも、そこで習得した壁的な質感へ関心を抱く。1945年1月からリトグラフを制作していたが、4月にはカンヴァスの上に描くようになった。壁を描くことへの関心は、さらに高まったのだろう。それが、《落書き文字のある壁》(図63)である。画面内には、リトグラフで研鑽した表現力が熱心に壁に充てられていることがわかる。それまで、大抵描かれるときは中央部にいた人物も、このときばかりは壁と落書きに位置を譲っている。様々な言葉が書き殴られ、しみや汚れが目立つ汚い壁だ。地面の方を見ると、壁から染み出しているような紫色の色面が見えてくる。怪しげな雰囲気醸す、紫色のような水たまりにも感じられる。そんな下方位には目もくれず、呆けた顔で壁を見つめる痩せ形の男性。《Pisser at the Wall》の中に出てくる男性とは違い、若く大人しそう。彼は、一体何を見ているのだろうか。このように、気になる点はいくつかある。だが、最も注目したいのが、画面左にいる人の落書きである(図64)。多少乱暴な言い方をすると、この人物が、実際に肉を持ち始めた結果が、《ご婦人のからだ(ぼさぼさ髪)》なのだった。

レジスタンスの詩人との共作により、壁という質感への魅力に気づいたデュビュッフェ。無論、政治的な関心が皆無なわけがないだろう。しかし、反体制のスローガンを示すポスター的表現よりも、こうした話題をより物質的な絵画のインスピレーションに変えてしまう、そうした飲み込み方へと作品は向かっていく。このような社会、歴史、政治への飲み干し方もとい遊び方は、ナチスの教義を基にした《Will to Power》(図65)や批評家や小説家、同業者である画家など文化的な立場の人間を落書きのように遊んでしまう《肖像画》シリーズ²¹⁷にも見られる。なお、この《Will to Power》のタイトルは、ニーチェの哲学から派生させたナチスのイデオロギーにおける中心的教義をそのまま利用しているようだ。²¹⁸《ご婦人のからだ(ぼさぼさ髪)》の4年前には、既にこのようなマチエールによる絵画が制作されていた。制作年は、1946年であるからして戦後直後ということになる。《ご婦人のからだ(ぼさぼさ髪)》は、線描によって単一のマチエール上へ、ご婦人を浮き上がらせていた。対して、《Will to Power》はいくつかの面に分けし、その異なる質のマチエールによって男性を立ち上げている。制作年は、1946年であるからして戦後直後ということになる。

まず、一般的な心情を想像するに、この絵もまた図57のように、安らかな気持ちで対峙できるものではない。すぐさま、私たちは黄色い瞳と目が合う。眉は縄で、黄色い眼球は、

²¹⁷ Fondation Jean Dubuffet

http://www.dubuffetfondation.com/oeuvre.php?quelle_oeuvre=363&lang=en&chrono=1

より例：《Portrait de Jean Paulhan》 最終閲覧日 2020年1月1日

²¹⁸ GUGGENHEIM <https://www.guggenheim.org/artwork/1102> 最終閲覧日 2020年1月1日

ガラスで出来ているようだ。全体から受ける騒々しさとは裏腹に、そこには無機質な印象を見出せる。(図 66)顔から全身へと地続きである肌は、毛羽立った絵具と混入された石や砂により、ざらついた凹凸の跡を残している。口の開き方からは、呆けているのか、威嚇しているのか、愕然としているのか、いくつかの読み取りが可能である。そこから自然と、首から下へと視線が移る。男体へのデフォルメには、児童画に見受けられるような不安定さがあり、その奇妙さは第一印象と符合する。短縮して描かれた、成人男性の裸体。けれども、体毛は流々と茂って見え、石や砂で出来ているにも関わらずリアリティを感じる。対照的に背景の深いセルリアンブルーが、この気味悪い体毛をはじめとした物質的な画面の重みを軽減している。また、この青みが眼球の黄色と補色関係を結び、互いを際立たせている。けれども、ツルツとした瞳と違い、背景全体は細身の芯のようなもので激しくスクラッチされている。この落ち着きのない上部の背景と違い、大方を占める地面は、肌理の細かい砂肌により最も静的だ。地面は、砂と茶色によって、いかにも記号的に示されている。生々しく荒々しくむき出しになるマチエール、そして邪悪な男の立ち姿、その上で背景のセルリアンブルーと黄色い瞳が印象に残る、そんな一枚だ。

この明らかに、異なる色と質のマチエールによる塗り分けで成立している画面。けれども、この絵画は単に異なる質同士を並置したのではない。マチエールは、前年度の《Wall with Black Borders》にみる、線の集積によるイメージ(壁)の描写と同じものだ。《Wall with Black Borders》では、リトグラフを通じた線画によって、その壁を表出した。壁の質を表現するのと同様に、調子をつけるなどして描写を行っている。《Will to Power》では、調子こそ色彩に託しているが、この歴史性を背負った奇怪な体の肌や空間全体の量感を示し、確かな描写をしている。薄塗りの絵画が、筆触の一挙一動を重視しているように、厚塗りの絵画もまた繊細かつ注意深い操作が必要となる。何故なら、このような塗り分けは、一步間違えれば異なる質同士による、画面への切り貼りとなってしまう。つまり、部位ごとの差別化の為に、いくら異なる質を持ってきても、それが単なる並置になれば描写へ至らない。マチエールが、絵画空間の一部として起動しなければ、それは単なる質の見本市でしかないのだ。けれども、デュビュッフェはこの象徴的な像の描写を行うために、マチエールの面内部の描写と隣り合うキワを注意深く扱うことで、独自の空間を描いている。

この男体は、画面中央に仁王立ちしている。そこに、画面内で最も物質性の高いマチエールを持ってきている。この場合、あまりに中央へ物質を寄せると、像はペロリとはがれそうな孤立を生むだろう。もちろん、そのような孤立があろうとなかろうと、それは絵画の自由である。だが、デュビュッフェは明らかにその孤立を拒み、男体を周囲のマチエールと馴染ませている。肌の各部分の中央体は、相互関係などお構いなしに、その物質性を主張してい

る。けばけばと荒々しいマチエールである。けれども、その外縁のキワはどうだろうか。ここでは、隣接部である地面と空のマチエールと肌のキワをぼやかしたり、色味を溜めてエッジを際立たせたりしている。特に、観者へ男を若干見下ろすような視点を作りたいのか(上半身の面積が大きく、下半身が著しい省略と面積が小さい為)、上半身と下半身の前後関係をキワの現れで明示している。まず、下半身を見てみよう。(図 68)ここでは、特につま先と股や内股付近のキワが特にわかりやすいだろう。そこ一帯では、肌とのキワ付近において地面のマチエールが赤っぽく薄まっている。さらに、肌のマチエールのキワはもやもやとした動きをつけられている。左側の股の部分には、窪みを強調するかのように、わざと大きめの面積で赤寄りの薄茶色が塗られている。これらの描き方により、体と地面との距離がぼやかされ、距離が生まれている。次は、上半身を見てみよう。上半身においては、地面は下半身ほどの変容はない。だが、やはり左側のキワはぼやかされている。反して、右側は境界線をはっきりと浮き立たせている。ここで全体像を見ると、地面と肌のキワは左半分のサイドが少し明るくぼやけ気味で、右半分が暗くキワが締まっていることがわかる。こうしたやり方で図像を浮き出させる手法は、絵画にとってお馴染みのものだ。そして、顔と肩にある窪み(おそらく首部分)には、背景の青い絵具の溜まりができています。左側に関しては、この画面上、最もアクセントが効いている。そして、地面のマチエールと逆転して、左側が強く、右側が弱い。これにより、画面にリズムを作っている。そして、下半身よりも上半身の方が圧倒的に輪郭が明確であり、上下の面積比と共に、この画面と観者との距離感を伝えている。(図 67)

さらに、背景の上部を青く塗ることで、より空間性を示している。平易なアイデアに見えるかもしれないが、ルネッサンス期以降の肖像画の背景処理と同じような作用を持つわけで、現にその効果もある。肌のマチエールが荒々しく立ち上がっているのに対し、青い背景は鉛筆のようなもので執拗にひっかかれている。また、青色がたまっているポイントは、必ずキワである。そして、この右奥の欠けも画面に動きを生み、必要な立ち位置である。ここでは、地平線をわざと折り曲げることで、奥行きをさらに強調している。(図 69)そして、逆方向の地平では何故か地面が少し飛び出しており、これも右奥の欠けほどではないが重要である。重量感のあるマチエールの物質に絵画空間が負けないよう工夫が見られる。こうした操作は、岸田劉生の《道路と土手と塀(切通之写生)》(図 70)の画面奥に見る、土の飛び出しと塀との間の窪みを思い出す。この微妙な操作のおかげで、一見単調な塗り分けは、絵画空間を内包することに成功している。

次に、具にあたるマチエール内部を見てみよう。手前にせりだして粗い塗りで作られたマチエールの肌は、とげとげとしていている。体毛は、小石と砂のようなものでまぶして

あり、ざらざら、もわもわと見える。この粗い肌の上にあるものだから、妙にそわそわする。そのマチエールに取り囲まれた目は瞳孔が開いているようであり、この人物が危険であることを教えてくれる。そして、開いた口はこちらへの威嚇に見える。けれども、一見凶暴そうなこの口。よくみると歯は、小石によって代替されている。さらに、よくよく見てみると、コロンとした各々の丸いフォルムはむしろ乳歯のようにすら見えてくる(図71)。目玉も、まるで目玉焼きのようではないか。しかも、まゆげはロープで出来ている。ここまで見ていると、ついには強靱な逆三角形の体でも、反して子供のような男性器をぶら下げていることに気づき、拍子抜けしてくる。

以上のように作者は、明快ながら繊細な感覚をもった絵画表現を用い、ナチス的なイメージを遊んでいる。結局、この男は何者なのだろうか。ナチス側なのか捕虜側なのか。結局は、この表現上においてはどちらにも取れるだろう。これは、フォートリエの《人質》シリーズほど明確なものではない。こうした意味ありげなタイトルを男性の裸体に擬人化してはいるが、小石、砂、ガラス、ロープ、そして絵具と描画道具の力を持ってして存分に描き遊んでいる。邪悪な演出の児童画にも見えるが、先ほどの説明からこれが確かに「絵画」であることは理解できたはずだ。彼は、アール・ブリュットの発見や庶民的な感覚、その経歴を引き合いに、自身の立場を特異に見せ、過去と距離を置いている。しかし、彼が、アカデミーを卒業して少なくとも半分かじっていたことや、モンパルナスでの著名な画家との交流を通じた勉強を行っていたことが思い出される。粗暴さや野生を装ったマチエール越しに、デュビュッフェの政治性までも透けて見える。その自身の立場タイトルによって、ナチスを想像するが、普遍的に人間達もつ権力欲をあざ笑っているかのようだ。マチエールの生成を通じた手遊びも介在するため、説教じみたものにはならない。そして、その遊びは先述で触れたような操作によって、絵画として説得力を持っている。糾弾ではなく、残酷なほどに描き出しており、本質的にはリアリズム絵画と変わらないものに思える。そして、この重い意味を持つイメージの消化と荒々しく生々しいマチエールの手綱をどのように引くべきか。いこの作品では様々な意味を抱える図像と物質性の高いマチエールの扱い、これを人間であり画家であるデュビュッフェがどう応答するか二重の意味で試されていた、とも言える。

デュビュッフェは、戦後の絵画制作を通じて、新たなマチエールの展開を提示した。まず、非伝統的な描画素材を取り込み、今までにない荒々しく生々しい質感を創出した。そこで、イメージの線画よりも前に、その肌となる面的なマチエールを引き抜いた。さらに、有機的な質のマチエールを充てることで、主題によるイメージとマチエールそのものが誘引するイメージの双方の共生を可能とした。また、ここでは人間のイメージと、壁や地面など身近なイメージとの共生であったこと、さらには《ヴィレンドルフのヴィーナス》のような原初

的な感覚と親和性が高かったことも覚えておきたい。そして、この図像からくる具体的なイメージと物質そのものが見せる生々しい感覚を行き来することで、観者はその間に何とも言えぬ奇妙な感情を見つけだすのだ。このようなマチエールの発見は、画家による積極的な探求によるものだ。が、その背景には第二次世界大戦後という時代性や占領地であったフランスの環境が影響していたことも忘れてはならない。こうしたマチエールの背景には、画家が体験した社会、歴史的背景があったのだ。彼はロマン主義の画家が行った、情動的な物語画表現は行わなかった。だが、その象徴された記号的なイメージは、物質によって肌理に振動が起きている。物質の情動性による語りが、そこにはあった。それは、ルポルタージュ的な報告でもなく、マチエールと記号的な物語性という吸い込み口へ投げ入れてしまうようなものだ。そして、ナチスのイメージすらも手遊びのようにマチエールの餌となってしまった。また、デュビュッフェ本人は庶民的もしくはアール・ブリュットなどの考えを訴え、伝統的な西洋絵画と距離をとる立場にいた。けれど、ここまでの作品をみるに、彼の作品もまた西洋絵画の伝統を反面教師としながらも、その反面、支えられていたことも確かだった。だからこそ、背景の物語がこうして醸される。

6 項 でいしよう 泥漿的なマチエールの子孫に見る粘土化—アウアーバツハとコソフ—

先に見たとおり、フォートリエやデュビュッフェの試みにより、面的で厚みのあるマチエールが主体的に語り始めた。マチエールは今までと異なった役割や力を獲得し出したのだ。それは、あらたな造形要素である粘土的なマチエールの前景化とも言える。そして、前駆形態において、面的なるものと線的なるものの 2 パターンがあったように、戦後もその流れが見受けられる。この系譜はまた、ティツィアーノの模写やレンブラントの鑑賞経験からその影響を受け継いでおり、ヴァン・ゴッホ美術館でもゴッホの影響の一旦として一部の画家を数えている。²¹⁹つまり、彼らのマチエールは、面ではなく線の集積によるものだった。また、それはデ・クーニングのようなジェスチャーに収まらず、実際のモデルを丹念に追うものだった。その結果、物質が色彩とともに従来の絵画空間を語れるようになる。さらに、線の積層はいつの間にか、集積を超えてカンヴァスを横溢する。なぜなら、背景とモチーフの間には、フォートリエのような段差も、デュビュッフェのような面分けもない。差別化は、筆致の出方と色彩とわずかな明暗対比による。よって、全てが一まとまりにある。際限なく塗り重ねられ、面的もしくは塊的と言えるほどの極致へ至るものだった。根本的な表出方は

²¹⁹Van Gogh Museum <https://www.vangoghmuseum.nl/en/explore-the-collection/van-gogh-inspires/van-gogh-inspires-frank-auerbach>

最終閲覧日：2020 年 1 月 1 日

前駆形態と変わらなかったはずが、それは常軌を逸する。もはや、イメージにマチエールが受肉するというより、マチエールにイメージが憑依すると言えるかもしれない。

ルネサンス期以降のマチエールは、イメージを追いかけ線の集積によって多く生まれてきた。前駆形態はそうした予定調和の中で、少しずつ身を乗り出し、後の粘土的なマチエールへ変容する。とりわけ19世紀以降、マチエールの立ち位置は、大きく変化を見せることになる。再現表象を第一としない試みや展開がゴッホやルオーのような作品から生まれたのだ。それに伴いマチエールは、その姿をかなり明瞭に表せるようになった。レンブラントやルオーよりも線的な傾向にあった、ゴッホ。この性質を引き継ぎ、臨界点を突破した集積を見せたのが、戦後のイギリス具象絵画のフランク・アウアーバッハ(1931~)とレオン・コソフ(1926~)による絵画である。彼らは70年来の友人で、若き頃は常にロンドンのナショナル・ギャラリーへ戻り、ティツィアーノやプッサンなどの絵画を素描で模写したと言われている。²²⁰さらに、アウアーバッハの肖像画に、コソフは度々登場している。²²¹これだけの情報でも、両者の距離の近しさがわかる。だが、何よりもその親近性を感じとれるのは、イメージに対するマチエールの在り方とその達成だろう。なお、第1章で触れたように、コソフはレンブラントのマチエールに影響を受けている。また先ほども触れたように、ヴァン・ゴッホ美術館はゴッホの系譜としてアウアーバッハの作品を収蔵している。

つまりは、前駆形態の影響は、輪郭線すらもマチエールの一部として取り込み、マチエールの物質性によって流動的にものを語らせる解放、とも言えたのだ。彼らは、描画材の持つ物質性の力を自覚しており、その為にマチエールによる描写を行った。そして結果として、マチエールが内包する物質性や流動性はイメージと共存しながら、加速度を上げることが可能となった。なお、上記の描写がどのようなものだったのか、これに関する具体例をこれより述べていく。

では、具体例として、まず、アウアーバッハによる《Head of E.O.W.I》(図72)を見て欲しい。これは、1950年代初頭から1963年までアウアーバッハの主要なモデルであったステラ・ウェストの頭部である。1960年代後半から1961年の夏にかけてアウアーバッハは、ステラの実寸大の頭部を描く試みを行い、この作品もその一つである。展示説明においてテート・ギャラリーは、作者がモデルから蓄積してきた感覚を伝えるために、過剰な塗りを繰り返した結果だとみている。さらに、そこには彫刻的な質が組み込まれていると指摘してい

²²⁰ アンドリュー・グレアム＝ディクソン著、横山紘一監修『世界の美術』河出書房新社、2009年、p.563

²²¹TATE <http://www.tate.org.uk/art/artworks/auerbach-portrait-of-leon-kossoff-l02669>
<http://www.tate.org.uk/art/artists/frank-auerbach-676/how-its-made-frank-auerbach>

最終閲覧日 2020年1月1日

る。²²²確かに、画面には頭部を中心に触るかのような筆跡が多くある。しかし、その探るような筆跡はステラの横にある空間にも見受けられる。額と空間の線引きにあたる、緑と赤黒い色の輪郭線。このすぐ隣にある、褐色がかかった肌色の絵具による大きな起立。ここには図像のみならず、それを受け入れている空間自体への言及が見られる。空間に内在する、見ることが出来ない量感を定着させるため、キワの在り処を探った結果がこの起立に顕著に見て取れる。この左上には浮き立つような一筆が置かれている。この一筆はステラの肌と使い黄土色であり、下層に赤みがかかった肌色がある為、アクセントしてより目立っている。そのアクセントから画面右進行には、赤みがかかった肌色の長い筆跡があり、空間の広がりや奥行きを示している。そう考えると、先ほどの黄土色の一筆によるアクセントは、対照的に空間の広がりを抑えているように見える。つまりは、天井の角隅のように見えてさえる。そう捉え始めると、褐色がかかった肌色の絵具による大きな起立は空間内の膨らみ、その空気感として見えてくる。こうして、見れば見るほどこの背景の筆致と物質性は、空間を描くための明確な差異に基づいていることがわかる。一方、ステラの内部にある筆致は、ぼそぼそと細切れであるものが多い。よく見ると、顔の塗り方は各面に沿った丁寧なもので、繊細かつ描写的である。頬骨の塗りは、横沿いにせり出して見える。顎の塗りも、口を一文字にした際にできる唇下の筋肉の線がその繊細な一筆塗りから把握できるだろう。さらに、彼女の目線が下向きであることすらわかる。そのおかげで、ステラの物憂げな表情が感じ取れる。だから、この絵がどんなにボコボコとしていても、第一印象ですぐに人物画であるとわかるのだろう。画面右側のステラの肉体には、集中的に絵具がのっている。全体的に絵具の分量は多いのだが、やはり頭頂部分と頬のあたりを見比べれば、その差は歴然としている。そして、その頬の部分は色を赤くし、ステラの表皮下にある頬肉を開き見せている。こうしたことから、アウアーバッハが表面だけをなぞっているわけではないことが理解できる。ここには内皮と外皮の両方を見つめた描き方がある。これらの表現は、即時の筆跡により生まれるものではない。筆致と絵具の物質性の双方を意識し、何度も塗り重ねることで生まれた、積層の集大成としての表情なのだ。フォートリエの《人質》シリーズにおいては、マチエールによる物質的な言及はその肉体のみであった。しかし、アウアーバッハは人も空間も分け隔てなく厚みある絵具で掘り下げ、そこに豊かな差異を見出している。加えて、その差別化には色の手助けや促しもある。背景と人物はその黄土色寄りの肌色を共有しながらも、ステラの肌には赤ならびに黒っぽい赤や緑を充てており、服部分にはわかりやすく白を置いている。また、固有色を置きながら、光への意識も強く感じられる。赤ならびに黒っぽい赤、また緑を

²²² TATE <https://www.tate.org.uk/art/artworks/auerbach-head-of-e-o-w-i-t06682>

最終閲覧日 2020年1月1日

用いて影を明示していることは一目瞭然だ。先ほど触れたような筆致によって、表面を細かに描写されたステラの顔。そこに、おそらく左斜め後方から放たれている光、つまり彩度と明度による光の設定が組み合わさることで、彼女が醸す精神性をより際立たせている。また、このような役割を果たす色による線は、輪郭や稜線に当たる部分へ多く用いられており、ルオー的な線によるイメージとマチエールへの簡易な区分けとは違うものだ。そして、この区分けに使われている線はマチエールと同等に厚く、というよりも、線でありながら確かな主張をするマチエール自身でもあるのだ。

冒頭で、テート・ギャラリーがこの作品にある彫刻的な質を指摘したことを紹介した。だが、それは表面的な特徴である。1956年にアウアーバッチはロンドンのボザール・アーツ・ギャラリーで、初の個展を開催した。その厚塗りの絵具に対して、絵画よりも彫刻に近いという批判を受けた。だが、フランシス・ベーコンと親交が深かった批評家のデヴィッド・シルベスターは、好意的な評価を行った。そして、そのような批判に対して、積み上げられた絵具には絵画的なイメージがあり、彫刻的でないと反論した。確かに身体的な構造は、実質的に彫刻的なものだ。しかし、心理的な効果は絵画的であり、多色で塗るレリーフではなく絵画として読むべきだと発言した。さらに後に、コソフはシルベスターの所感へ共感し、次のように述べた。「絵具の上に過度に積み重なっているにも関わらず、これらの作品が心に及ぼす影響は最も露出し最も特殊な光の中で、新しく想像されたイメージであり、その光は亡き偉大なターナーの輝きに見える…真の図法の絶えず続く塗りから起こるあらかじめ計画されたものではない現れなのだ」(訳：筆者)と1978年にヘイワード・ギャラリーで開催されたアウアーバッチの展示カタログへ寄せている。²²³シルベスターの言うように、物質としてみたときの特性は彫刻に近い。だが、これは確実に彫られた物ではなく、描かれた絵である。観者に向けて、視点は固定されている。これは媒体の物理的な条件だけではなく、光の差す方向や視点の角度としても固定されている。さらに、先述で述べたような筆触や色や線による絵画的な描写がある。それらが組み合わさり、熟慮された結果であるからこそ、厚みあるマチエールなのだ。確かに、凹凸は激しいがその構造を見れば、塑像を目的に作られた質ではないと理解できる。ここでは、イメージの自然な表出をキャンセルしているのだ。絵画上における絵具の物質性の捉え方と、レリーフにおける塑像や彫刻行為の態度は異なるものだ。さらに絵画的に感受できる、このマチエールの質。まるで、執拗な精神で絵画に挑む印象派によるもののようなものである。印象派は、目の前の光による一瞬の出来事を切り取ろうと、プリマ描きを行った。しかしアウアーバッチは、ステラの一瞬を描くだけでは満

²²³ TATE <https://www.tate.org.uk/art/artists/frank-auerbach-676>

最終閲覧日 2020年1月1日

足できなかったとも言えるし、むしろその一瞬を見つけ出すまでに多大な時間を割いたとも言える。

今度は、コソフによる図 73 の《Head》を見てみたい。アウアーバッハの《Head of E.O.W.I》に比べ、絵具はより流動的な動きを見せている。第一印象として比較すると、《Head of E.O.W.I》のマチエールは硬く、《Head》は柔らかく感じるだろう。《Head》もまた、画面をはみ出るほどの厚みによって描かれていた。支持体の四辺には、絵具がまわりついていて、両作品には共通して、全体的に厚く物質の可塑性が高いが、この画面からはみ出た四辺の横溢が、彼らのマチエールの塊感をより強調している。だが、マチエールの描写については、大きく異なる点がある。《Head of E.O.W.I》よりも《Head》の方が、人物としてのイメージがより明瞭に伝わる。人物の表情が、観念的に捉えられているからだ。また、コソフは、アウアーバッハのように輪郭線や稜線の色を変えて、顔を分解することはない。さらに、人物と背景は、乳白色と褐色系統の色で区別されている。だが、目を薄めて遠くから見た時、《Head of E.O.W.I》は一つの間人像としてその姿が見えるが、《Head》は顔部分以外が不明瞭でよく分からない。絵具の滴りが絡み踊り、画面右方向に糸を引いている。その様子は頭部という像が解け散っていくようにも見え、幽霊のような印象を受ける。その反面、マチエールを削り掘るような線を引いて、そのモデルの顔をしっかりと示している。タイトルにもあるように、絵画上の主演は頭部である。けれども、より詳しく言うならば、顔面というよりはむしろ文字通りの頭周りにある。結果として、この絵画はそうであることを指し示している。どういうことだろうか。

頭周りは、まるで映画で観た宇宙人のように膨れ上がっている。差し込む光への意識からか、顔と同じように左側を向いている額は、乳白色である。だが、額から側面や後頭部への移行面は黄土色や褐色や灰色の絵具が絡みあい、さらには額の乳白色が触手のように伸び干渉している。マーブリング的にも見える、各色の絵具のせめぎ合い。この揺れ動く絵具の表情だけを見ていると、この絵が何であったかを忘れそうになる。コソフは、偶然の混ぜ合わされ方に任せて、その現象によるマチエールの表情を楽しんでいる。だが、それは決して素朴な手遊びに限ったものではない。この現象が、絵画内の空間に収まり、この人物の肉体の一部として接続できるよう、そのぎりぎりの間を探っているのだ。顔も含めた頭部とその背後、を描いているという設定。要するに、その状況が見えるようなバランスの中で、遊びは完遂されている。そのような達成があるからこそ、私達はこの絵を頭部と人が描かれているものと認識できている。だから、頭周り右側のマチエールの滴りは、身勝手に踊り散っているわけではない。ほぼ、その滴りの散り先は重力に従いつつ、画面右下方向である。画面正面から見て、この人物の最も手前である顔と額から目線を動かしてみる。すると、画面

右下方向に散る滴りがこの絵画空間を奥へと誘導してくれていることに気づく。「誘導してくれている」と認識できるのは、この最も手前にある顔と額が、人として見えるよう固定された描き方が成されているからだ。だからこそ、削り取るような線で記号的な顔が刻印されている。さらに、この滴りの一部は、頭部右側の輪郭線を描いている。ここでは、マチエールの現象を借用もしくは延長させて、イメージ想起への機能（輪郭線）としても参加させている。よってコソフは、イメージとの共存というルールの中で、マチエールの現象の面白さを遊んでおり、そのためにこの「頭部」は絶妙に奇妙な様相を見せているのだ。言い換えれば、顔の記号的な描き方は、マチエールの現象による最低限の自由を確保し、イメージとの共存を図るための固定具と言える。

この記号的な顔とマチエールのせめぎ合いは、「不完全な視覚図」にあるフォートリエの《人質》シリーズと近い。だが、コソフの絵画はアウアーバッハと同様に塊的である。加えて、コソフの作品はアウアーバッハに比べると、その身体的な構造は彫刻的ではない。積み重ね方にしても、アウアーバッハのような対象や空間を立ち上げる為の積極的なアプローチではない。それは、先ほど述べたような、具象的なイメージの提示というルール下における、遊びという性格に由来する。その遊びは、画面との非常に親密な距離感で行われ、ゆえに気づくと絵具が横溢していたと考えるべきだろう。そして、この色彩とマチエールは、彼が幼少期に見た、レンブラントの絵画の記憶が新たに翻訳された姿に見受けられやしないか。

3節 2節のまとめと、絵画史、距離感、影響、時代や環境への態度、などの画家たちの物語

この節では、2節の統括を行う。これまで触れてきた先行研究である、フォートリエ、デュビュッフエ、アウアーバッハ、コソフを中心として振り返る。彼らの作品に見る、具象的なイメージとマチエールの関係性や、絵画史からどのように見えるのか、マチエールに見る画題(特にモデル)との心的な距離感、画家が受けた影響、時代や環境に対する彼らの態度について触れていく。まずは、読後であり最も記憶に新しい、アウアーバッハとコソフから振り返りたい。

アウアーバッハとコソフによる、一つ一つが肉薄して見える筆致、流動性あふれる描き方、そして相当な厚塗り。これらの元を辿ると、彼らが模写をしていたティツィアーノへと繋がっていく。そして、戦後切断された古典絵画の空間性、模写で得た物質の強調による光や空間の描写、を彼らの持つ厚みで語り直している。また、絵画内の人物は、明確な表情も着用している衣服や社会的立場も、そしてどのような場所にいるのかもわからない。固有名詞はマチエールによって、第1章に比べ格段に奪われている。そして、過剰なまでの線の集積

により図像からマチエールをゴッホやルオー以上に前景化させてもいた。この線は、ひたすら足し算によるものであり、一見過剰なだけだ。だが、そこにはゴッホやルオーが捨て去った再現表象的な描き方を肉厚の線でもう一度行おうとしているようにも見える。それは、ゴッホよりもオーソドックスな手法で、過去の絵画性との新たな絆を結び直しているのだ。つまり、明確な固有色や光を意識した色分け、従来の絵画空間を彷彿とさせる構築を行い、イメージを具象的に提示している。それはゴッホやルオーが行ったマチエールの下敷きとなるイメージの平面化と記号化の流れを巻き戻す行為であった。それで毛、彼らの絵画には伝統的な絵画性の匂いが香る。そして、その決断には彼らが行った模写や、またコソフの場合は若き頃にみたレンブラントの記憶が大きいだろう。コソフが《水浴する女》から感じた、「直接性と温かさ」とアウアーバッハのモデルへの描写は、フォートリエやデュビュッフェの省略法と異なるものだった。それは一つの大きな印象としてまとまっている。²²⁴

ヴェルフリンが定義した「視覚図」は、塊のように見えるという比喻を超えて、本当に塊として現れたのだった。そして、そのあまりの過剰さが、物質の主体性を多少強引に引き出している。なお、このマチエールという物差しからの古典回帰の流れは、2000年代の画家たちによって、より軽やかに実行されていくことになる。

また、彼らは「イメージの物質化」を過剰にした結果、「物質のイメージ化」と取れる逆転が起きている。そこには、イメージを追った集積とオールドマスターの絵画に見られた空間性があるにも関わらずだ。それは、過剰さゆえに「彫刻的」と言われたマチエールの物質による。つまり、イメージに完璧に寄り添うのではなく、手でつかめるほどの物質的主張が先にある。けれども、その立体性は浅堀彫刻に見る文法ではなく、明らかに絵画的文法に則ったものだ。また、ここまで語ったようにマチエールは、図像を説明するために組み込まれている。よって、物質の第一印象が強くとも、イメージと空間に寄与しており、具体性がある。だが、ルオーやフォートリエに比べ、イメージの記号性が弱いと、ふと焦点をずらし見ると物質としてのマチエールそのものへ意識は飛ぶのだ。この様相は、あの白袖(図 21)が粘土的なマチエールに成ることで、より主体的に、より立体的に、画面へ踊り出した結果だと言える。

ここで、気になることがある。アウアーバッハ、コソフのマチエールの性質についてだ。なぜ、具象的なイメージを放棄せず、これらの荒々しくも生々しい肌理や重たい質と結びつけるのか。これらの要因は、どこから来ているのだろうか。

まず、一つは伝統的な西洋美術史からくる問題設定と展開である。1976年、ロンドンのヘイワード・ギャラリーにて、画家 R・B・キタイ(1932-2007)のオーガナイズにより開催

²²⁴ p.39 参照

された「The Human Clay」展（このタイトルは、彼らのマチエールにある質を代弁しているかのようだ）。この展示のカタログにて、キタイは自身を含めた出展者である画家達を「ロンドン派」と呼んだ。その中には、アウアーバッハやコソフを始め、ルシアン・フロイド（1922-2011）、フランシス・ベーコン（1909-1992）、デイヴィッド・ホックニー（1937-）らが含まれていた。テート・モダンによれば、その内容は具象的な絵画とドローイングから成り立っており、当時、抽象絵画が支配的だったアート界においては、非常に論争的になることが示された、とされる。²²⁵エドワード・ルーシー＝スミスは、「“リアリズム”そのもの」は「戦後のヨーロッパ絵画に関する限り、問題設定として不適当なわけではない。」と語る。確かに、ヨーロッパにて蓄積されてきた絵画史を背景に、彼らは具象的な表現、特に人物画が持つ歴史やその効力を学んできたはずだ。そこから、さらにどのような接続と展開をすべきか、という問題設定と展開を行うことは、ごく自然な流れに思われる。《Head of E.O.W.I》や《Head》が描かれ、「The Human Clay」展が開かれた時代（60～70年代）は、アメリカではニュー・ペインティング前夜であり、絵画は死んだとされていた。しかし、良くも悪くも西洋絵画史の伝統を背負っていた彼らにとって、「死んだ」と指されていた絵画やそこに内包されている課題は、変わらず続いていたのだ。そして、ニュー・ペインティングで確認された、物語や歴史を背景とした具象性やヴェネツィア派由来の系譜を思わせる筆触や色彩。ティツィアーノに影響を受けたアウアーバッハとコソフの絵画が、そこにより物質的に繋がっていく。つまり、戦後抽象絵画の発展と並走して、戦後具象絵画も独自の発展を継承していたことがわかるのだ。そしてこの「Clay」は、本論の粘土とは微妙に異なるものだが、両者は色彩派とともに始まった厚塗りの歴史、そこで共生してきた物語画由縁の人物像があった。第1章の前駆形態とその周辺を思えば、衣服や所構わず引き伸ばされたわけでもなく、こうして伝統的な人物の肌の上で、その自律性を主張できたの事は、大きな一歩であった。

二つ目は、戦後ヨーロッパという時代やその環境である。スミスはこのように言う、「事実、大戦直後のヨーロッパの暗い雰囲気は、少なくとも理論上は写実芸術へと傾くきらいを生み出していた」と。²²⁶この「戦後のヨーロッパ絵画に関する限り」という断定は、本文ではそれ以上の考察や言及はなく、いささか暴力的な言い切りである。だが、その意に対し理解は出来る。戦場となったヨーロッパの地は、画家達もしくは未来の画家である若者や子供

²²⁵ アンドリュー・グレアム＝ディクソン 前掲書[註 220]、p.563

TATE <http://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/school-london>

最終閲覧日 2020年1月1日

²²⁶ エドワード・ルーシー＝スミス著『現代美術の流れ 1945年以後の美術運動』岡田隆彦・水沢勉訳、PARCO 出版、1986年、p.61

達へ、個人差はあれども強烈な記憶とその感触を与えている。そうした時代の抑圧や影響は、前項で見た画家達のように、描画材を具体的な形や質感に置き換えて、影響しているようにも見える。少なくともその残滓が、アウアーバッハ、コソフ、フロイド、ベーコンには見られる。けれども、それはトウラマによる記憶のルポルタージュではなく、絵画そのものの展開の為に、ガソリンとして消化や転換されている。ベーコンは自身の夜警時代の経験やナチスのイメージを扱っており、フロイドは、1933年にナチスによる迫害を逃れてイギリスへ渡ったユダヤ人であった。フロイドの親友であり、コレクターでもあったアウアーバッハ。彼もまた、1939年にドイツのナチスから移民として逃れてきた経歴を持っている（のちに、両親はナチスの強制収容所で亡くなった）。²²⁷両親がロシアからのユダヤ系移民であったコソフ²²⁸は、アウアーバッハと1948年に知り合い直ぐに友人となった。²²⁹一方で、《Head of E.O.W.I》や《Head》の制作年は、もはや戦後直後とは言えない。フォートリエやデュビュッフェよりの作品に比べると、その影響をあまりに直結させることは危険なことでもある。

これらの人物達は、各々が友人として付き合い、それぞれの作品のモデルになっている。それが、三つ目の心的な距離感として現れたマチエールの荒さである。筆者は、イギリスの戦後具象画家らのスタイルについて、モデルとの一つに心的な距離の表れがあると考えている。彼らは、描く対象との距離や時間において密着しすぎても、気にはしない。むしろ、それが画面に集積として荒く現れることは、表現の一つとして積極的に受け入れられている。モデルとカンヴァスに文字どおりしがみつく姿勢が、マチエールの表出に影響を与えていると考える。絵画の長い歴史をみた場合、肖像画を完全に個人的な動機や視点から描き、己の表現へ大きく還元し、公の場で発表できるようになって、日はまだ浅い。注文主の要望と自身の表現欲求との間での攻防がなくなり、画家はその描かれる人々を自分のものにできるようになった。そして、今度はイメージと物質の攻防が始まった。フロイドは、モデルを拘束時間や距離感において支配し、掌握した。ベーコンは、モデルを写真の中に閉じ込めて、呼び出しを簡易にすることでその手中に収めた。そうして、モデルとの距離を狭めることで、自身の絵画表現の餌とすることに成功した。どこまでも食らいつけるようにモデルを目前に立たせたフロイドと、自分がのびのびと描けるように写真という距離感を利用したベーコン。両者の手法は違えども、表現追及の為にモデルを自分のものにするという意味で

²²⁷ アンドリュー・グレアム＝ディクソン 前掲書[註 220]、p.569

²²⁸ TATE <http://www.tate.org.uk/art/artworks/kosoff-two-seated-figures-no-2-t03680>
最終閲覧日 2020年1月1日

²²⁹ TATE <http://www.tate.org.uk/art/artworks/auerbach-portrait-of-leon-kosoff-102669>
最終閲覧日 2020年1月1日

は同質だった。そして、描き方も違えども、描かれたカンヴァスに現れる質感はざらざらと荒っぽい。そこにモチーフへの距離の親密さ、つまり心的近さがある。そして、そこに対応するマチエールの出方は、関係性として類似点が見られる。フロイドとベーコンのある種の親近性を考えれば、彼らと関係した位置づけにあるアウアーバツハとコソフにもある程度当てはめて考えることができるだろう。彼らの作品にも、同じモデルや家族が度々登場している。

四つ目は、画家同士が与えた影響だ。彼らの絵画性や態度はとても近いところにあり、影響を与え合っていることは自明だ。特にアウアーバツハとコソフは、両者を見るからに明らかである。また、フロイドはアウアーバツハの助言に強く信頼をおいていたし、ベーコンとも親交がある時期まで深かった。これらのイギリス戦後具象画家たちはお互いの自画像を具象的に描き合うなど、現代の画家としては古風、というよりもむしろ新鮮なスタイルをとっていた。近い考えや気質を持った画家同士の親交と影響は、とくにアウアーバツハとコソフのマチエールにおいて発展を加速させたのだろう。それらは、露骨なほどの荒さで描かれており、彼らの心的距離感を表しているようだ。

彼らは、肖像画を多く描いた。それは、家族や恋人、知人や画家仲間、もしくは自身が興味を抱いた人々であった。そこに特別な親近性を感じるがゆえの、画家の心の距離が絵の具の荒さとなって、迫り来る。

フランク・アウアーバツハやレオン・コソフは、描く対象の体となる線に必要な以上の厚みを持たせることで、絵の具の物質性を強調した。マチエールは、イメージへの描写によって背後に出現する存在だけではなく、マチエールの横溢や前景化によって逆に背後へイメージを携えることが可能になった。そこには、感情移入しやすい人間という型と、長きにわたり培われてきた西洋美術史への接続と展開があった。よって、人間の像という合言葉によって、私たちは対象に想像以上に複雑なものを見出すことが出来るようになった。同じ生き物がそこに描かれているというだけで、解釈しやすくなる。さらには奇妙なことに、イメージの喚起に一役買っている粘土的なマチエールは、それ自体もまた画面上で強い意志を感じさせる。イメージに寄り添いながらも、どこか反発し、それ自体の生命を見せてくれているのだ。勿論、人物像を描くというルールのもと、質感や色味をある程度モチーフに寄せている。だが、その範囲内で絵の具が自由に動き回ることで、微妙な逸脱が生まれるからだ。また、こうした描法が現れた背景には、その他にも、画家同士の影響やモデルに対する心的距離の吐露があった。

そして、ヨーロッパにおける時代背景や環境の影響があった。この点について遡ると、フォートリエとデュビュッフェのマチエールでも見たように、それは自分達はその目で見て

きたものや、そこに意味される時代からの抑圧があった。デュビュッフェの絵画かについて言えば、フランスで見たナチスの占領であり、フォートリエの絵画に関しては、目撃した被害者の姿であった。ただ、そこに現れるマチエールは彼らの日常に見る質や材料であった。砂や紐、地面や壁、パテ塗りされた何か、である。そこには、日常を壊す非日常性と、日々の景色を思い起こすような日常性との間の、駆け引きがある。つまりは、ある事象に対して、対局的な位置から引用したアプローチを持ち出すことで、どうにかして中庸的な態度を保とうとする精神や期待が見られる。このような態度の表れを見ると、以下の本とその文面を思い出す。

「…まだここに来て二十四時間しかたっていないにせよ、丁度俺の前にいる君達のようにしているのだ。いつでもな。そうすればガスの心配はない。ただきつと君達の中の一人——君だ」と彼は私の方を指さした。「君は気を悪くしないだろうな、だが俺ははっきり言おう。たかだか君が」と彼は再び頭で私をして「皆の中で今度のガス選抜で顧慮されるぐらいだろう。だから安心しろ。」私はその時微笑していたことを誓って言える。そして私は、誰でも私の立場でそのような時にいたならば、それ以外の他のことはできなかつたろうと確信している。

「人間がそれについて悟性を失う事物というものは存する……そうでなかつたならば、人は失うべき悟性を有しないのだ」とかつて述べたのはヘッベルであったと思う。異常な状況においては異常な反応がまさに正常な行動なのである。²³⁰

(傍線筆者)

これは、心理学者であるヴィクトール・E・フランクルが過ごしたナチスの強制収容所で
の経験を語った『夜と霧』の一節である。フランクルは、自身の心理学者という立場から胸、
日々その観察や分析を心掛け、その収容生活を一冊の本にて綴った。収容所へ追い込まれた
フランクルの言葉から、ナチスの占領軍ばかりであったとはいえ市民生活を送れたデュビ
ュッフェの絵画を語ることは、暴力的なことかもしれない。だが、ナチスから身を潜め、隠
れ家で犠牲者達の姿を見聞きしていたフォートリエの人質シリーズについては、大きく俯
瞰したときにフランクルの発言は、手がかりとなる。フォートリエの人質シリーズにみる、
ナチスによる犠牲者達。デュビュッフェの《Will to Power》にみる、ナチスの教条。このよ
うな主題へ、フォートリエは手遊びのような塗りやけげばしい色使いを見せた。デュビュ

²³⁰ ヴィクトール・E・フランクル、霜山徳爾訳『夜と霧』みすず書房、1985年、p.99

ツッフェは、砂や小石や縄、ガラスなど身近な素材で児童画のようなデフォルメをしている。こうした行為というのは、単なるルポルタージュや戯画化ではなく、フランクルのいうような画家という立場からの「正常な行為」と言えるのではないか。もちろん、フランクルの行為は、フォートリエやデュビュツッフェの絵画におけるイメージとマチエールの間にみせるエラーとは、厳密に考えるならば違うものだ。けれども、同時代を生きた彼らの、なんとかして自らの仕事の内から外界を捉えようとする態度や、仕事を通して内外の事象を統合してバランスをとろうとすること、について一つ考えさせられる。

フォートリエ、デュビュツッフェ、アウアーバッハ、コソフの絵画は、西洋美術史への接続と発展への意識から、具象的なイメージに対して、図像の後景にあった絵画の肉を手前に持ち出した。彼らの絵画においては、特に人物画とマチエールのバランスを探ることが、今日的な意味をもっていたのだろう。だが、ニューペインティング以降、彼らのような試みは見られなくなった。絵画の伝統的な主題として、肖像画などの人物画へ向かうか、絵画の物質性へ集中して、マチエールのみ集中するような、分裂を見せた。そして、2000年代以降、また具象的なイメージとマチエールのバランスを探る動きが見えてくる。ところが、そこではこれまでマチエールとの均衡を探る、リトマス紙的役割が人物以外にとって変わっている。それは、壁や地面、あるいは木のような図像であった。

4節 ニュー・ペインティング以降—2000年代にみる粘土的マチエール

1項 2000年代にみる粘土的マチエールの代表及び比較対象としての3例

戦後、晴れて色彩のように造形要素としての自律性を主張できた、粘土的なマチエールやその周辺における厚塗りのマチエールたち。だが、それらは浅彫りの彫刻のように見られ誤解されたり、またはこれまでマチエールを語れる文脈が整備されていなかったこともあり、受難は続いた。よって、特に粘土的なマチエールの系譜であるフォートリエとデュビュツッフェは、絵画の伝統に反発するような支持体や描画材によってそのアウトロー的役回りを強調し、唯一無二という絵画の価値観へ反発し(複製絵画)、ときに別の文脈を持ってきたり(アール・ブリュット)、自分たちの居場所を画策した。

ところが、絵画の死がささやかれてから、状況は一変する。そこではもはや、厚塗りが問題であるとか、そういった内部の問題どころではなくなったのだ。絵画そのものの存在意義が問われた。色彩が、絵画史にてその市民権を堂々と得るまでには、好敵手ともいえる素描の存在があり、これと対比され議論されることで、様々な検討を得て前景化した。よって戦後、主体的な造形要素としてあらわれた粘土的なマチエールも、様々な検討されるはずだった。のだが、その検討を重ねるまえに「絵画の死」が唱えられてしまったのだ。

その後、絵画の復権の時期を経て、その姿をあらわした粘土的なマチエールとその周辺は、フォートリエやデビュッフェのような生存のための闘いは必要なかった。この「絵画の死」という空白期間によって、状況がある種リセットされたからだ。そこでは、ヴァイシャーの絵画のように、フォートリエのマチエールを発展させ変容させた試みや、デビュッフェに見た非本質的な描写をより単純化したブラートがいた。彼らは、戦略や戦いではなく、先人たちがやりそこねた宿題を引き継ぐかのように、そしてある気楽さと真面目さをもってカンヴァスにのぞんだ。そこでは、わざわざセメントを使うことも、伝統的な描画材をさけることもしなかったのだ。その代わり、ここには過去の絵画の蓄積を自由に行き来し、物語画のつづきを語る姿があった。

以上のことから本項では、2000年代以降の絵画を中心に見ていく。ただし作家や作品の数も膨大であり、また21世紀においては、ある特定の国や地域に限定して観察すること、また様式や動向を総括することは、現時点においてほぼ不可能である。さらに、20世紀以降において、絵画と画家を規定する条件の境界線は揺らいでいる。また、国や地域に限定されないのだとすれば、本来ならば全世界を対象とした多角的な調査が必要である。本論では、インターネット及び現代絵画の画集などを通じ、調査を行ってきた。そして渉猟の果てに、以下の3名を選出した。

それが、あらためて紹介するが、アンジュ・スミス(1978-)とマティアス・ヴァイシャー(1973-)とヘイク・カティ・プラス(1966-)である。理由は、とりわけ主体的にマチエールの物質性に言及し、かつ具象的なイメージを保持し、独自の発展を見せているからである。ただし、スミスの場合、それは粘土的なマチエールの可能性を切断するかしないかの瀬戸際の態度を取っている。よって、本論における粘土的なマチエールそのものではないが、現代の画家が具象的なイメージと物質性の高いマチエールによる絵画をどのように考えているのか、その一つの参考として扱っている。

特に、ヴァイシャーの作品にはマチエールの視点を主眼とさせた世界、つまりマチエールから見た古典絵画との絆を結び直した景色があった。彼らは、造形要素としてマチエールを主役とし、もう一度具体的な物語と具象的なイメージを予感させる絵画を語り直そうとしている。また、この古典絵画との絆を保った再現的空間にしながら、物質としての視界を主体的に持てるのは、粘土的なマチエールの持つ柔らかな性質によるものだ。それは、フォートリエが《人質》シリーズで行った造形要素の分解で粘土的なマチエールが躍り出た時点から、また一步、主体的な言葉と目を持ったことを示している。

2項 現在の画家にみるマチエールの物質性への言及—アンジュ・スミスの場合—

アンジュ・スミスは、1978年にイギリスで生まれた画家である。2005年に、ロンドン大学ゴールドスミス校を修了した。現在、ハウザーアンドワーズという国際的に著名なギャラリーに所属している。本人の運営による個人サイトが検出できなかったため、所属ギャラリーのサイトを参照し、過去作について触れていきたい。²³¹

スミスの絵画は、確かな腕による古典技法と、時に、対置されたレリーフのような厚塗りの絵具との相互関係を基本として成り立っている。サイトにて確認できる36枚の作品群のうち、最も古い年代が2007年の《Paysage Borealis》である。しかし、この段階では顕著な絵具の盛り上げは、行われていない。²³²そのような盛り上げが確認できるのは、2009年以降である。²³³絵画に見られる厚塗りのマチエールは、木や地面のようなモチーフにのみ充てられている。人間が肖像画として画面大半を占める場合、現れない。つまり、《R.》(図74)のようなケースである。おそらくグレージング技法による、艶めく透明感と描画方法は伝統的な細密画を彷彿させる。肖像画は、この手法のみで完成される。また、静物画の場合も《S.O.S》(図75)のように立方体など幾何学的なモチーフには使われない。結果、人物が全身で入った場合、もしくは人間以外のモチーフが静物画的な組み方で、地面や木と合わさった場合が大半である。この地面や木のみ当てられる、厚みある絵の具。基本的に、画面下方部に置かれ、重力に従うかのように矩形をはみ出すほどの横溢が見られる。画面を溢れるほどの絵の具というのは、同時代の絵画にも見られるケースである。しかし、スミスの絵画の場合、特徴的なのは、その作り込まれた可塑性にある。アウアーバツハのように、具象的なイメージを厚い絵具による線で執拗に追うのではなく、スミスの作品こそまさしくレリーフとして絵具を塑像してしまっている。基本的には、画面下方部に置かれ、重力に従うかのように矩形をはみ出すほどの横溢が見られる。画面を溢れるほどの絵の具というのは、同時代の絵画にも見られるケースである。

まず、スミスの基本的な様式が強調された《The Excreted》(図76)からその特性を説明する。基本的な様式では、細密描写と厚塗り絵具の面積では前者の比率が高い。だが、この

²³¹ Hauser&Wirth <https://www.hauserwirth.com/artists/2825-anj-smith>

最終閲覧日 2020年1月1日

²³² Hauser&Wirth <https://www.hauserwirth.com/artists/2825-anj-smith?modal=media-player&mediaType=artwork&mediaId=13940>

最終閲覧日 2020年1月1日

²³³ Hauser&Wirth <https://www.hauserwirth.com/artists/2825-anj-smith?modal=media-player&mediaType=artwork&mediaId=13946>

最終閲覧日 2020年1月1日

作品では厚みのある絵具が、群を抜いて多く乗せられているからだ。細密画部分を見てみよう。背景は、朝焼けか夕立手前のような、薄いピンクと水色とグレーの混合した色合いによる、雲がかかった空が広がっている。微妙な色の変化から、筆による丁寧な階調作りがうかがえる。右上には風が吹けば飛んで行ってしまいそうな動物がいる。手足は著しく細く、腰はなぜか窄んでいる。所々、繊維のような裂けた肉がひよろひよろと出ており、不気味である。ここまで観察すると、このピンク色は皮がはがれた動物の肉体を示している。草に捕まって腰をトは、繊細に筆で描かれたことが理解できる。

一方、作品下部はどうだろうか。上部が平坦な質への繊細な描写だとすると、こちらは絵具の塊を塑像し繊細な描写を施したレリーフ的な面といえる。この断層のようでありながら、老木のような形状を持ったツヤのある厚塗り。第一印象は、塑像した絵具の塊である。だが、近づいて見ると、筆跡が多く確認できる。拡大図(図 77)を見ると、これがどれだけ細かく丁寧に描き込まれているか理解できるだろう。猿の毛並みは、筆で丁寧に描かれており、顔の造形もかなり作りこまれている。まるで、手作り人形を取って付けたかのようだ。大幅に横溢し、カンヴァスから落ちてしまいそうな絵具の塊は、よく見ると猿と同様の繊細な扱いが見られる。時に、猿の毛並み以上に細かな筆跡が見られるからだ。また、画面奥にはニュルニュルとナメクジが這った後のような大きめの筆跡が確認できる。これが、この老木も絵具であり筆で描かれたものであると、スミスの主張が見られる。このように塑像された絵具の塊、そして表面だけを細やかに筆で描き起こしている、という入り組んだ特徴が見られる。色彩も、茶色一色ではなく、豊かな色幅が施されている。特に手前に来ある絵具部分には、光を意識してか明るい褐色が使われている。けれども、アウアーバッハの《Head of E.O.W.I》ほどの光の存在は感じられない。そして、全体には、上部の画面同様に艶がかけている。上部では、描写された画面にかかる艶は、古典技法として見える。だが、下部はそのレリーフ的な特性が影響し、陶器などの工芸品的な艶に見える。平坦な質への古典技法的描写と絵具の塊への塑像的な描写。これらは、異なる文脈から来たものだ。しかし、両者に見られる丹念な描写やその密度、同様の艶が、対比関係にある空と地面のような老木という組み合わせの中でも、共存と妙な親和性を見せている。スミスは、どのような考えでこの対局でありながら、同様の密度を持った絵画を描いているのだろうか。ここで、本人のコメントを見てみたい。

私の作品は、絵画の喜びと物質性について語ると同時に、芸術家一般の限界についても語っています……表現手段として絵画が持つ表現としての無意味さと、物質性を超えることの不可能性、その両方を伝えようとしています。作品をつくるとい

うことは、常にその双方を裏切ることとなります。²³⁴

まず、スミスは自分が行っている、平坦な質への古典技法的描写と絵具の塊への塑像的な描写への創造の喜びを語っている。しかし、次に来る文章を見ると、これが肯定でもあり否定でもあることが理解できる。次の「表現手段として絵画が持つ表現としての無意味さと、物質性を超えることの不可能性」という発言が、先ほど触れたスミスの絵画が持つ造形性に関わっている。一つは、絵画が持つイリュージョン性への言及と読み取れる。写真の登場以降、その自律性と存在意義を求めて絵画は様々な絵画空間を試してきた。しかし、それもある到達点以上を超えなくなり、行き詰まってしまった。さらに、最新のメディアによって絵画が手中に収めてきた役割は奪われ、表現媒体としての世間へ及ぼす力は失われつつある。絵画の力を信じる心が薄れつつあるのなら、その上に乗っかっている絵具もまた単なる物である。だから、「物質性を超えること」は出来ない。

というような、これ以上絵画は先に進めない、というスミスの進歩主義や巨視的な歴史観から来た悲観的な態度が透けて見える。しかし一方で、そうした悲観的な態度を過剰強調することにより起こる、化学変化を期待している。コメントは以下のように続く。

私が絵画について、非常に満足感を覚えるのは、異なる視覚言語を使用することで、相反するロジックを繋ぐ糸口が予想もしない時に不意に生まれることです。作品のコンセプトとして調和している限り、私はそれを盛り込むようにしています。そこには、決して言語的な、単一の語り口はありません。絵画は、複数の語り口がレイヤー状に重なり合っているもので、それはナボコフが『未踏の地』で用いた語りの構成に似ているのかもしれませんが。²³⁵

彼女はここで、絵画の喜びについてより仔細に述べている。そして、化学変化を起こそうとすることにより、創造の喜びと絵画が現状で置かれている（決めつけられている）立場を止揚すべく試みている。それが、「双方を裏切る」ことなのだろう。このように、矛盾する立場や要素、造形方法におけるマチエールを利用する。けれども、過去の絵画や構造、その思想への言及。これらを利用し、複数の語り口によるレイヤー状の重なりを自作によって見せている。一方で、マチエールの物質性は態度表明として利用され、硬直したまま死んでいく。スミスの態度は、現代における画家の態度として必然的に生まれたものだ。だが、この

²³⁴ ラスターファウンデーション『ヴィラ・トーキョー 2011年11月11日～18日』2011年、p.36

²³⁵ 同上、p.36

種の開き直りの態度は、これまでの画家たちが見せてくれたマチエールのさらなる展開へ息の根を止めるような行為だ。(この表現自体は興味深いものだが)自ら、袋小路に留まっている。筆者は、これまでの画家たちが見せてくれた粘土的なマチエールのさらなる展開、その続きとなる可能性を探りたい。よって、スミスとは異なる方向性で、具象的なイメージと物質性の高いマチエールを扱い、本論の系譜と言えるマティアス・ヴァイシャーの絵画を見ていきたい。

3項 粘土的なマチエールの現在—マティアス・ヴァイシャーの場合—

1989年11月9日。ドイツを西と東に隔てていた壁は、崩壊した。マティアス・ヴァイシャー(1973-)は、当時16歳であった。その8年後である1997年に、旧東ドイツ側のHochschule für Grafik und Buchkunst(以下グラフィック&ブックアート大学)へ入学する。²³⁶ここは、ドイツ最古の美術アカデミーの一つであり、²³⁷「絵画制作の完璧なる伝統的手法、“職人技術”習得の場」²³⁸として知られている。1993年から1998年まで、ネオ・ラオホ(1960年-)もアシスタントとして勤めており²³⁹、二人は同時期にこの大学にいた。その後、ヴァイシャーはラオホと同様に、新ライブツィヒ派と呼ばれるようになる。2005年11月号の美術手帖における特集「ドイツの現代美術」では、アートマーケットでの新ライブツィヒ派のブームが取り上げられている。そこで、美術ジャーナリストの河合純枝氏は、新ライブツィヒ派とは、ライブツィヒ派の後に連なる呼称であることを以下のように説明している。

1970年代、政府のイデオロギーに沿う東独美術の旗手であり、社会主義リアリズム絵画の三大巨頭と言われたベルンハルト・ハイジク、ヴォルフガング・マッティアー、ヴェルナー・トュプケは、このアカデミーの教授でもあった。3人は「ライブツィヒ派」と呼ばれ、当時の西側美術の動きと区別された。このライブツィヒ派から後継者が生

²³⁶ MATTHIAS WEISCHER <http://www.matthiasweischer.de/en/>

最終閲覧日 2020年1月1日

²³⁷Hochschule für Grafik und Buchkunst <https://www.hgb-leipzig.de/index.php?a=aktuell&js=2>

最終閲覧日 2020年1月1日

²³⁸ 美術出版社『美術手帖 2005年11月号』2005年、p.70-71

²³⁹ David Zwirner <https://www.davidzwirner.com/artists/neo-rauch>

最終閲覧日 2020年1月1日

まれた。アルノ・リンクとジークハルト・ギレだ。この2人の中から、具象絵画「新ライブツィヒ派」が誕生し、二人はその生みの親といわれている。ネオ・ラウホ…などはリンクの弟子、マティアス・ヴァイシャーはギレ²⁴⁰の弟子だ。…なかでもネオ・ラオホは、師であるリンクの跡を継ぎ、現在アカデミーの教授の位置についている。こうして、ライブツィヒでは、途絶えることなく伝統が今なお次世代へ受け継がれていく。²⁴¹

以上のように、ヴァイシャーの置かれた環境と美術教育の系譜は、西側としてコンテンポラリー・アートに参加してきた国、イギリス出身のアンジュ・スミスとは異なることが理解できる。前述の大学を中心とし、絵画の具象性や伝統的な要素は社会主義リアリズムを経由し、壁崩壊後も独自の路線上でその手法を展開し続けてきたのだ。環境要因を考えると、スミスには、戦後より常に新しい動向を内外から吸収し、資本主義の下で展開されてきたイギリスのあり方、そして、コンテンポラリー・アートに対する理論面の教育が手厚い、ロンドン大学ゴールドスミス校という背景があった。そうした環境下で過ごしてきたスミスの、絵画に対する姿勢やあのようなコメントには納得がいく。一方で、共産主義体制の圧力による偏重もしくはある種先鋭化された、グラフィック&ブックアート大学のアカデミックな教育と変容が、壁崩壊後のコンテンポラリー・アートの流入によって独自の融解を見せ、その延長線上にヴァイシャーがいることも理解できる。それでは、そのような理解がどのように出来るのか具体的に見ていきたい。その前に、年齢的には一世代前であり、新ライブツィヒ派の代表格であるネオ・ラオホを経由する。

ラオホ自身は、ゲオルク・バセリッツ(1938年-)やジグマー・ポルケ(1941年-)やアンゼルス・キーファー(1945年-)、そして壁が建てられる前に西へ移住したゲルハルト・リヒター(1932年-)などの以前の世代に見るような絵画様式とは、異なる態度を見せた画家である。壁崩壊前から東ドイツにあるグラフィック&ブックアート大学で学んでいた彼は、個人的な心象と東ドイツの社会や歴史性が混濁した風景のような絵画を描くようになる。それは、バセリッツ

²⁴⁰ SIGHARD GILLE <https://www.sighard-gille.de/malerei.php?kat=1&subkat=21>

最終閲覧日 2020年1月1日

²⁴¹ 美術出版社 前掲書[註238]、p.71-72

のように絵画を逆さにするわけでも、ポルケのように市販の柄物の布を使うわけでも、キーファーのように既製品や絵具以外の物質を張り付けるわけでも、リヒターのフォトペインティングのようなものでもなかった。媒体や手法は、お馴染みのカンヴァスの上に、手書きによる油彩画である。共産主義体制の為に、西側由来のコンテンポラリー・アートを拒絶した東ドイツによる、社会主義的リアリズム²⁴²の影響や、時にあえて塗り忘れの箇所を残し、1930年から1950年に東ドイツで流行した一部のイラストやグラフィック・デザイン様式を想起させるデフォルメで労働者達をチョークのような色合いで描いたのだ。

2000年代以降、次第にイラスト等を由縁とした平坦な塗りから、勢いある筆法を用いて、図像に量感が生まれだす。また、その色彩も鮮やかさを増していく。(図78)以上のような特徴から、東欧圏における「不当尾に終わったユートピア」²⁴³を描いた画家として称されている。グラフィック&ブックアート大学では、「モデルを使ったクラシックなデッサン、風景画、静物画、エッチング」²⁴⁴などの教育、つまり伝統的な絵画における技術や思考を体得する。よって、ラオフが「類まれなる構図力」²⁴⁵を持つと評されることも頷ける。90年代後半に、マルローネ・デュマスやリュック・タイマンスらの絵画と比較され、国際的な評価を得たとされる。²⁴⁶一方で、「東ドイツの昔へのノスタルジーを食べ物にした絵画」として批判も受けている。こうした型の批判と言うのは、ニュー・ペインティングでも見られるものだ。確かに、過去への言及や引用の点では、キーファーのようなナチスと正面からぶつかり合うような態度はない。だが、ラオフの絵画には東ドイツの特異な立場による絵画史におけるパラレルな展開や態度が見られ、また共産主義下の社会で育った彼による絵画を通じた社会的態度や造形的意識が見られる。また、ライプツィヒ派の系譜としてあるわけで、「東ドイツの昔へのノスタルジーを食べ物にした絵画」ではない。むしろ、食べ物にしたのは資本主義下のアートマーケットである。

マティアス・ヴァイシャーは、ラオホとは異なる態度によって、ライプツィヒ派の系譜を引くものである。なお、先輩各のネオ・ラオホとは初期の作品(図79)において類似性が見られる。ここまでの流れや双方のキャリアをみるに、どちらかと言えばラオホの影響がヴァ

²⁴² 『美術手帖 2004年4月号』美術出版社、2004年、p.173

²⁴³ VILÉRIE BREUVART(プロジェクトエディター)、清宮真理、曾根原美保訳『VITAMIEN P』ファイドン株式会社、2006年、p.274

²⁴⁴ 美術出版社 前掲書[註242]、p.71

²⁴⁵ 国立国際美術館『エッセンシャル・ペインティング』2006年、p.173

²⁴⁶ 同上、p.173

イシャーに見られるとも言える。だが、ヴァイシャーの持つ問題意識は、ラオホとは異なっている。ラオホの1999年の作品《From》は、「1930年から1950年に東ドイツで流行した一部のイラストやグラフィック・デザイン様式」から引用されたような色彩と塗りである。大胆な構図によって、その遠近感を見せているが全体的にはペタッとした平坦な奥行きである。他方、ヴァイシャーの絵画はどうだろうか。一点透視図法を錯乱させるような描き方ではあるが、ラオホの作品より絵画における伝統的な空間性が描写されており、奥行きを感じる。色彩に関しても鮮やかで、ラオホによってアレンジされたオーソドックスな筆致がちらつく。20世紀以前の絵画のルールも引用しつつ、そこからどのように逸脱と再構築をすべきか試案しているかのようだ。その後も、絵画の空間性に言及した室内中心の絵画を展開し、その思考を深めていった。また、ヴァイシャーの本領が発揮されているのは、図80のような作品展開である。画面上で過去の絵画やそのルールを引用し、一挙に同じ空間に並置することで、絵画に蓄積されてきたイリュージョンの力を閲覧させるとともに、様々な仕掛けを仕込ませ、豊かな錯乱を与えてきた。

ヴァイシャーは、こうした閉じられ温存され変形された環境下で、絵画を学んできた。そうして、2004年以降にカンヴァスの輪郭部に絵の具の塊を横溢させるという、一つの転換点を見せる。これまで、フラットであった画布上に、ついに絵具の物質性への言及が混入されるようになったのだ。それは、厚みがあり、壁のようなざらついたマチエール上に、今までのフラットな画面上で行われてきたようなアプローチが加わり、ヴァイシャーの絵画展開は加速しだした。

ルネッサンス期以降、素描派の系譜にあった線的な原理を中心とした、構造的な態度。これは、基本的な視覚要素として、または理性的な価値付けとして重視されてきた。この特性からの引用と遊戯が、ヴァイシャーの作品では、2004年以前に中心的に見られてきた。(タッチは、色彩派に見る分散された筆致であったが)ところが、そこにティツィアーノに源流を見るような、粘土的なマチエールが加わり始めたのだ。だが、この展開は中心としては線的な構造が中心に据えてあり、マチエールはその視点を乱すノイズとしての役割が強い。つまり、ここでも副次的な存在なのだ。筆者がヴァイシャーの絵画において、マチエールの可能性を見出したのは、先述のシリーズではなく、壁をモチーフとした絵画である。このシリーズは、様々なバリエーションがあるのだが、《Spalt(Gab)》(図81)がもっとも主体性と可能性が見られる。

この絵画(図81)の横溢は、アウアーバッハやコソフにも見られたものだった。けれども、両者の絵画の場合、その横溢は背景部であり、主役格たる人物は中央に据えてあった。だが、この絵画は主役格たる壁そのものが飛び出ている。そして、この壁は自身が壁たる説明を

比較的フラットな床部分に大きくまかせている。床は、その明暗による描写によって、この絵画における奥行きと左右の壁の位置感をより説得力をもって、明示している。勿論、壁も自身の物質性と合わせて、明暗によってこの空間の再現へ参与している。だが、床が奥と手間に露光源があるのに対して、壁はまったく違う両側から光があたっている。けれども、この照射は無鉄砲な計画性によるものではない。この一步間違えると、安価なトロンプ・ルイユ的手法やレリーフ的技法として捉えられてしまう、瀬戸際にある物質の表出を絵画空間へ抑え込むものなのだ。フォートリエの場合は、薄塗の背景の中心部に厚塗りを収めることで、同時に絵画空間へ収めていた。アウアーバツハやコソフの厚塗りは背景に及んだが、はみ出した箇所が背景であったので、この絵の広がりはまだ続く予定である、という態度がみえた。だが、この絵画は今まで背景であった壁がその主役格として独立してある。一見、この絵画にも地続きの空間の広がりを感じできそうだが、このボロボロとした外縁が、意外なことに壁の輪郭線にも見え、終焉部のように感じられる。そうすると、先ほど触れたような安易な手法にみえてしまう。そこで白っぽい光を照射し輪郭部を双方向からぼやかすことで、外部から抑え込め、マチエールをこの絵画空間へ寄せ戻す、もしくは馴染ませることに成功している。

また、光への意識だけではなく、色も重要な要素である。今まで見てきた絵画のマチエールでは、人体や壁や地面というイメージに対して、固有色を与えてきた。それは、感覚的に瞬時に連関して浮かぶ色である。そうした色彩は、マチエールの描写へより説得力を持たせる一方、その描写の新たな可能性を抑え込んでいる節があった。下のもう一つの壁シリーズを見て欲しい。(図 82)こちらは、壁の色に赤茶色を選んでいる。他の操作方法は、先ほどの絵画に比べ大人しい。この厚く粘り気のあるマチエールの質に符合しすぎており、ただの壁としてすんなり受け入れられる。だが先ほども指摘したような「安価なトロンプ・ルイユ的手法やレリーフ的技法」に、こちらは見えてしまっている。それは、光の操作が控えめなことや、壁を余計に強調するような付着物も原因だが、このマチエールと親和性が高い色彩が何よりの問題となっている。この絵画に比べ緑の壁は、ただその色がけばけばしい緑であるというだけなのに、奇妙なズレを起こしている。勿論、緑色の壁というのは今までも描かれてきた。だが、この表現は粘土的なマチエールの絵画史上、見受けられたものではなかったのだ。自然物を連想しやすい質へ人工的な色をあたえることで、フォートリエの人質シリーズにおける、人質の肌と彩度の高い陰影的な着色のあの関係が、また別の形で協調して出てきたものだ。さらに、フォートリエの粘土的なマチエールによる不完全な視覚図(図 25)を室内画へ変え、加えて三次元的な空間描写に立ち返ったものだった。それは、アウアーバツハやコソフが切り開いた粘土的なマチエールの表現に続くものだったのだ。

4 項 粘土的なマチエールの現在—ハイケ・カティ・ブラートの場合—

ハイケ・カティ・ブラート(1966-)は、ドイツの画家である。彼女の作品には、下着姿の女性や男性、もしくはその下半身、ウサギ等の動物、雪だるま、等の記号的なイメージが多く見受けられる。大概、彼女/彼らは、こちらをまっすぐと見つめてくる。背景はフラットな色面か雰囲気付けの面によるもので、そこから得られる情報は少ない何かの物語に出てきた登場人物のようだが、その者たちは孤立して立っているかのようだ。²⁴⁷(図 83、84)

彼女の所属ギャラリーでは、不穏なメッセージ性と挑発的な態度、その反面見えてくる無邪気さや純粹さ、という趣をマチエールと合わせて紹介している。²⁴⁸確かに、とりわけドローイングには、妊娠した女性や胸毛や脇毛部分、性行為に及ぶ前らしき男女の姿などがあり、より直球してそのセクシャルなメッセージ性を伝えている。²⁴⁹つまり、この絵画群では物語性よりも、社会的なメッセージ性の方が多分に含まれているのだ。しかし、いざ絵画化すると、それらは登場人物たちの中へと内在化され、凝縮した形態をなしている。この凝縮とは、地ではなく図に内包された物質的な情報量から来るものだ。加えて、そのボタンのような無感情の瞳や迷いなく睨む目線からは、不安や怒り、恐ろしさを象徴した感情も感じるだろう。これらをあえて、鮮やかな色彩やコミカルな形象、そして即物的な厚みあるマチエールによって表現する達観した態度が、ここにはある。それは、表面的なわざとらしさの陰にある、背景のメッセージが放つものでもある。

彼女の絵画には、非本質的な要素で本質を語る、粘土的なマチエールの言語が見受けられる。それは、あのデビューフェによって開眼された、再現塑像のような語りに近い。ただ、デビューフェに比べ、再現塑像の質自体の「らしさ」はかなり減少している。つまり、デビューフェは地面や壁の質感を現実そのものに寄せて再現した。ところが、ブラートは絵画内の現実寄せて、粘土的なマチエールによる再現塑像を行っているのだ。例えば、図 84 の《o.T.》を見て欲しい。ここでは、建築物の隙間を補填するコーキング剤が、ふんだんに用いられている。この点は、非伝統的な描画材を積極的かつ厚く用いる、デビューフェと同様のものだ。よく見るとブラートは、コーキング剤を黒いうさぎの毛に沿って、巻き毛のようにならせながら置いている。しかし、一見するとコーキング剤とはわからない。まるで、油絵の具を絞ったような風合いがあるからだ。また、そもそも選ばれている素材(コーキン

²⁴⁷ Heike Kati Brath <http://heikekatibrath.de>

最終閲覧日：2020年1月1日

²⁴⁸ PATRICIA SWEETOW GALLERY <https://www.patriciasweetowgallery.com/artists/heike-kati-brath/>

最終閲覧日：2020年1月1日

²⁴⁹ Heike Kati Brath, Mannheimer Kunstverein 『Heike Kati Brath „Hast Du Lust?“』、2001年

グ剤)は、デュビュッフェのような明らさまな材質(小石、砂、ガラス、ロープ等)を持っていない。つまり、《ご婦人のからだ(ぼさぼさ髪)》や、とりわけ《Will to Power》に見られる異素材感は、ほとんどないのだ。また、デュビュッフェは、素材の生々しさを図像の面へ毛羽立たせる/粗立たせることが多い。だがブラートは、あくまでコーキング剤をうさぎの毛として面に沿って置いている。他方で、あまりに規則的かつ平面的に置いているので、デュビュッフェ以上にイメージと物質が分離して見えている。デュビュッフェは、素材そのものを目立たせつつ、図像のイメージとも親近性のある質を選ぶことで、独自の調和を見せていたからだ。サイズに関しては、デュビュッフェの作品と近い大きさがある。例えば、《Will to Power》は116.2×88.9cm、ブラートの図84の《o.T.》は120×90cmである。ある程度の大きさ(子供のサイズ程度の)を保つことで、絵具の現象は、遠目で見てもわかる仰々しさを放つ。だが、おそらくそれが狙いであろう。また、どちらの作品もサイズの大きさが、さらに達観した不安のイメージを煽ると同時に、物質の強調を行っている。このような粘土的なマチエールの扱いは、あっけらかんとしつつ、毒を持ったブラートの絵画と親和性が高い。

だが、「調和」ではなく、どちらの質が図像のイメージに寄り添っているかと問われれば、それはブラートの方ではないか。デュビュッフェは、いくら親近性のあるにしる、わざと人体へ肌らしからぬ現実的な質感や物質をのせている。そしてその表面は、繰り返すが現実的な肌理(実物の砂や小石など)があり、平面的な図像との間にエラーを起こしている。一方、ブラートは絵画内のイメージに反するような、現実的な物資性を見せるマチエールは、デュビュッフェほど置いていない。そこでは、再現塑像によるマチエールと平面的に描かれたマチエールは、質のみの点で言えば、地続きなのだ。この差は、厚みによる高低差と、記号的に描かれているか即物的なのか、そうした程度のものだ。また、異なる絵描き方の落差、前者が単体でも具体性があり、後者が前者と関係することで意味を持つ点では、フォートリエ的な性質、不完全な視覚図も見えてくる。そして、それは色彩の平坦な質(フォートリエのように塗したばかりは無い。)によって、より極端な差異へと変貌している。記号的な描写は背景に馴染み、絵画という窓の向こうにあるように振る舞う。その液体的なマチエールに対して、この物語の窓を飛び出す厚みをもつ、粘土的なマチエールが競合している。さらに、図85のように物質の現象からスタートしたマチエールが、具象的なイメージへ変化している場合もある。こうした扱いは、明らかに絵画空間の現実にかけている構造だ。特に、痕跡の集積として浮き上がる右側の領域や、青い縮れなどはまさに、この具象的なイメージの誕生元であると宣言している。

ブラートの絵画においては、デュビュッフェのマチエールに見られた「絵画の本質(平面

上に起こる旧来のイリュージョン)によらず、非本質的な(物質によるイリュージョン)語り」が、より直球の態度としてある。

結論 再び開かれた窓—粘土的なマチエールから見た世界—

こうした近年の作例の中でも、とりわけマティアス・ヴァイシャーのマチエールを見ると、その表れからあることに気付く。戦後、むき出しとなった絵画における、肉としてのマチエール。この肉を肉として、具体的な図像を保持したまま、主体的に語らせる。そのためには、どうしてもイメージへの固定具として線が必要だった。そして、デュビュッフエのように線をスクラッチしたり、フォートリエのように囲みながらズレる方法や、アウアーバッハが見せた線とマチエールの一体化や、コソフのように線の分量を最低限に抑える方法などが試されてきた。こうした先人達によって、粘土的なマチエールは前景化し、より豊かな語り口を得ることが出来た。そして、今度はヴァイシャーの粘土的なマチエールでは、さらなる展開が確認出来たのだ。説明するならば、固定具としての線の役目を交代した光の表現と、マチエールと色の組み合わせに見る新たな関係性から成る、展開であった。それは、もう一度マチエールの目から、前駆形態(図4、18)にあった空間性を見つめ直す行為に近い。

もう一度、《Spalt(Gab)》を見てみよう。図81は、これまで頼ってきた線的な固定具が極めて少ない。下方部をみると、床面のコントラストが丁寧に描かれている。全体の構造から見ると、再現表象と記号表象の中間をいくような描写性である。これを描くことで、奥の壁から差し込む光と手前の壁の影のコントラストによる、線的な要素は生まれている。だが、これは明暗表現によって二次的な経緯から生まれたものである。そこには、これまでの固定具として見る、線の自律性はない。さらに、緑の壁と壁を隔てる役割は、物質性の高いマチエールのキワとキワの間に生まれた、窪みである。数カ所の窪みからは、明るい地が小さく見え隠れしているが、これが驚くほど空間性を与えている。このような窪みが、境界線を示してくれている。

なお、これまでの粘土的なマチエールにおいても、差し込む光の意識は感じられた。例えば、アウアーバッハのアプローチである。《Head of E.O.W.I》は、照射された光によるハーフトーンとアンダートーンへの反応が、顕著に感じられた。そして、その反応はマチエールと合体した線の一つ一つが持つ、明度の差異によって示されていた。つまり、線が光を描いており、その光は粘土的なマチエールの主要部となっている。一方、ヴァイシャーの《Spalt(Gab)》では、ハイライトの表出方法と光の扱い方に違いがある。まず、ハイライトの表出方法についてである。先述の説明のように、アウアーバッハは光を線的に表現していた。けれども、ヴァイシャーはトーンとしてぼやけるように入れている。言い方を変えるな

らば、この厚みあるザラザラ、ボコボコしたマチエールへ刷り込むように光を入れている。結果、緑の壁に染み渡るようなハイライトが目視できるのだ。それは、伝統的な描法を塊として凝固させたアウアーバッハと違い、すでにある肉にイメージを吹き付けるように定着させている。つまりは、オールドマスターの絵画空間を新たに纏ったマチエールには、これまでアウアーバッハのように線的に積み上げて、結果として前景化する様態が見られた。

ところが、先ほども述べたように、ヴァイシャーの絵画には事前に置かれたマチエールにハイライトを刷り込むことで、空間性を表出している。事前に置かれたマチエールの物質性を活かしたまま、光は降りかかっている。これは、色彩豊かなアンダートーンをまぶす、フォートリエの方法と近いものがある。だが決定的に異なるのは、ヴァイシャーの光の入れ方が20世紀以前の絵画に用いられる描法と似ていることだ。フォートリエの塗しによる陰影は、粘土的なマチエールの量感をさらに強調している。一方、《Spalt(Gab)》はハイライトを塗ることで、マチエールの重みではなく空間性を強調し、手前へ導いている。誤解を恐れず言うならば、現代的なトーンの出方方法とは言いづらい、古典にも見られるような基本的な描法だ。ところが、描法は同様であっても、その当て方はマチエールの主体性を最大限壊さない為にある。緑の壁に入る左右からの光。これは前項で説明したように、横溢するマチエールを抑えこみ、視線を絵画の画面内へ戻す役割がある。この光は、スポットライトのように当てられ、いわゆる自然な光の入り方ではない。それは、床にも言える。手前から差し込む光と奥から差し込む光が、まさにそうである。こうした乱立した光の入り方は、アウアーバッハのマチエールには見られなかった。体のあった光は、粒子化しマチエールへ付着したのだ。

これまで、古典絵画が内包していた光のトーンへの描き出し方法。ヴァイシャーは、それを活用している。そして、その活用方法とは、マチエールがどのようなイメージや空間に基づくものなのか、その情報を線の代わりに示すことなのだ。この方法によって、線へ多分に頼らず、マチエールそのものの質を活かしたまま、具体的なイメージを保持することが出来るようになった。

では、マチエールと色組み合わせに見る新たな関係性は、どうだろう。ヴァイシャーの《Spalt(Gab)》まで、どのような変遷を辿ったのだろうか。既に触れたようにデュビュッフェは、身近なものを取り入れると言う意識から、壁や地面的な質感表現をマチエールへ取り入れた。混ぜ込む素材自体も、砂や小石を始めとした実際の身近なものであった。時に、素材固有の色をそのまま活かし、時に図像から多少外れたイメージに近い色を用いた。だが一方で、これらの色は当てはめる図像のイメージから、遠くかけ離れたものではない。それらは、近い指向を持ち、親和性が高かった。(図 57)だからこそ、当てられるイメージが悪

目立ちせず、絵画内に収まりよく、空間を生成していたのだ。こうして、マチエールが本来持つ現実的なイメージを促進させながら、当てはめる図像のイメージを逸脱しないよう、有機物を思わせる色使いが行われた。デュビュッフェの企てからは、色が持つ役割の重要さがうかがえる。他方で、同じく再現塑像の系譜であるブラートは、より絵画内の現実に合わせていく。そのために、再現塑像されたマチエールの色彩は、鮮やかになり平坦な色調へと移行する。しかし、空間そのものが平坦になることはなく、むしろ図像そのものの表現は、異なる厚みと空間性を持っている。

また、固有色を使い、粗々しいマチエールを図像の持つイメージへ従わせる方法も見出された。例えば、コソフのマチエールは、そうした色の役割が見られる。だが、これはアウアーバッハにも言えることだが、完全な固有色の再現と言えなかった。コソフの《Small Head of Rosalind II》(図 86)では、モデルの身体には肌色が使われている。だが、如何にも記号的な肌色ではなく、この画面全体の調和を考えた上で成されている。また、モデルの髪の毛は、薄い黒系統の色による筆致で、部分的に毛の流れが暗示されている。けれども、肝心の頭髮は肌色なのだ。ここでは、固有色的なものは扱われながらも、あくまで絵画的に画面上の狙いに沿って処理されている。加えて、アウアーバッハの《Head of Leon Kossoff》(図 87)やコソフの《Head》においても、画面内の配色や明暗上のバランスで差別化できれば良い、という割り切った態度も見受けられる。どちらの作品も人物の肌は、肌色と言うよりも明らかに乳白色である。この白を白人への記号的なイメージから借用したのか、古典的な絵画からなのか、その理由はこれだけの情報からはわからない。だが、どちらも人物よりも空間の明度を落とすこと、また人物形態とその有機的な質からこの乳白色が肌なのだとして理解を推し進めさせる。よって、色彩の固有色は、それほど五月蠅くないので、マチエールの表情を集中してみる事が出来る。

そして、フォートリエがこれまでの中で最も、ヴァイシャー的色彩の前夜と位置づけられる。だが先述でも述べたように、目的の傾向は近いが、実際の描法と効果は異なるものだ。《Sarah》(図 88)は、1945年のルネ・ドゥルーアン画廊の個展で、あの頭部の作品と並んだ人質シリーズの一つである。この白っぽいマチエールによる、ボソボソと凹凸の激しい表面。この質と本来の色を崩さないために、上からパステルの粉がまぶされている。絵具であると陰影をつけただけで、画面上の作りが大きく変わっていく。だが、固着力や物理的な強度から言って、パステルはほのかな弱いものだ。その効果をフォートリエは、利用している。よって、透き通るような陰影がつき、マチエールと彼が重要視していた線は、その主張を堂々で行えるのだ。

だが、フォートリエの色の効果はこれだけではない。この人質というシリアスな主題に引

っ張られすぎて、つい見逃してしまうことだ。これは、人質シリーズ全体に言えることだが、この死体に使われている色はあまりに軽すぎやしないか。《Sarah》もまた死人であり、この薄緑が腐敗した体の変色を指すことは、わかる。そして上半身の腕の付け根や首右側には血肉を示す朱色が充てられている。これらが、状況説明やその描写として、さらには先述のマチエールの質を優先する為に、適当な現れでることは確かに了解出来るのだ。しかし、《人質》や《人質の頭部》と並び見ると、やはりこの色は軽やか過ぎ、地が白寄りのために発色も良い。それらに乗せられた青や緑、オレンジのパステルは、鮮やかだ。一度、人質という背景を忘れ見ると、けばけばしいとさえ感じる。

フォートリエは、マチエールと線を見せるという目的以外に、なぜこのような軽く鮮やかな色を選んだのだろうか。おそらく、これを犠牲者への追悼や戦争へのルポルタージュとして描く以外に、何か彼なりの意図があったのだろう。その真意は、物故者である本人にはかわからない。だが、この色彩のおかげで、この重々しい主題やおどろどろしい形態が、いくらか直視できる段階まで、引き寄せられていることは確かだ。この効果は、マチエールの塗り方に見る手遊び的な感覚に見る、主題に対する対局的なアプローチと同様である。つまり、本章の3節で触れた内容に近いが、対局的な意味や性質をぶつけることで、そのバランス感覚を試そう(保とう)としたのだと推察できる。また、もう一つ考えられるのは、既にデュビュッフェの発言にて触れたことだが(正確には妻のリリだが)、人質シリーズはフォートリエの絵画の延長線上でしかない、という考察である。こうしたマチエールに対する色の効果を継続して試していたということだ。実は、人質シリーズの連作期には、人以外の絵画も制作されている。それが、この《Still Life(Cider Apples)》(図89)である。驚くべきことに、この醸造用のりんごが描かれた静物画は、これまで見てきた人質シリーズと同様の描かれ方をしている。そして、赤いリンゴのケバケバしく重たい塗り、またうっすらと、下方の青りんごに見える青や緑の軽やかさ。私たちは、果たしてこれが人質を描くための習作であった、と言えるだろうか。実は、これはリンゴではなく人の塊である、と言う風に説明出来なくもない。しかし近しい時期や少し前には、何作かの醸造用のリンゴ、その他にはグラスや草木や風景などを同じ手口で描いている²⁵⁰。そして、初期のグロテスクな人間像に見る色の趣向や戦後の静物画にも、その性格や手法は見受けられる。つまりは、リンゴや草木やビンなどでこれらの効果を試し、さらなる発展を狙って人質を描いたのである。ただし、フォートリエは占領国のドイツ警察に追われる身であり、レジスタンスにも関わっていたとされる。そこには、一筋縄ではいかない様々な思いや立場が隠されているのだろう。ここで少

²⁵⁰Curtis L. Carter, Karen K. Butler 『Jean Fautrier:1898-1964』 Harvard University Art museums, 2003年、p.100-104

なくとも言えることは、フォートリエの色が、その図像の持っている意味や強さとのバランスの調整役として存在感を放っていたことだ。

こうして見てみるとヴァイシャーの《Spalt(Gab)》は、フォートリエの色彩に見る、図像本来が持つ意味を錯乱もしくは拡散させたり、ズラす性格を引き継いだように見える。だが、フォートリエは、色彩を透明な質によって、部分に塗す性質を持っていた。一方、ヴァイシャーは不透明な絵具を塗り込み、前者以上の干渉を行っている。そして、それは光から色彩へ至るグラデーションでもあった。そしてここには、生まれた時代や個人の持つ物語性の差が隠れてもいる。二度の大戦を経験したフォートリエと、戦争の体験のないヴァイシャーには、絵画に漂う空気感に明確な差があるように思えるのだ。ただ、深読みをするならば、この一見室内に見える《Spalt(Gab)》の床はその色によって地面に見えなくもない。そしてこの鮮やかな緑と強い光が、屋外を思わせもする。もしかすると、ドイツを東西に分けた、あのベルリンの壁を思わせもする。16歳という多感な時期に、東側の人間として壁の崩壊を目撃した記憶は、もしかしたら織り込まれているかもしれない。

このようにして、ヴァイシャーに至るまでの画家たちが具体的なイメージとマチエールの関係を様々なバランスで、試してきた。結果、主体的なマチエールの可能性は開かれ、多くの表現言語を他の造形要素とともに蓄積してきたのだ。そして、ここには物質へのフェティッシュなものとして片付けられない、時代の影響や環境、そうした様々な物語も見え隠れしていた。他方で、それは時代による社会状況やその土地の環境だけが関係していたわけではない。絵画史上での展開とも繋がっていた。

絵画史上、光の存在とは一定の重要視がなされてきた。けれども、色彩は副次的なものとして捉われがちだった。絵画史上から振り返れば、時代毎の視点から意義ある達成の一部とされてきたが、そこでは情動性ばかりを引き合いに評価されてきた。一方でフレンツェ派由来の系譜である素描派の、線的な要素には絵画における理性や知性が謳われてきた。もともと、造形要素としての色彩はヴェネツィア派に端を発し、フレンツェ派由来の知的とも呼ばれる性質と、比較される傾向があった。そして、一度絵画史を学ぶと、どうしてもフレンツェ派由来の系譜(素描派)が主旋律として、語られがちであったことに気づくはずだ。しかし、第1章の流れから20世紀に至ると、次第にその自律性は認知されていく。第1章2節で見たように、そのような立場にあった色彩と粘土的なマチエールは、出どころが同じであった。よって、マチエールが色彩以上に、副次的な存在として置かれていたことも理解できる。またこれは、最後に現れるものであったので、人々はその存在に初めから気づくことができなかった。そして、線や色彩以上に、当たり前の存在として意識されにくかった。もし、「ここにいます」と言う主張を行っても、アカデミックな「滑らかな仕上がり」という意識によ

って、黙視や非難されてきた。もちろん、この「滑らかな仕上がり」にもマチエールは存在する。しかし、その一つの造形要素として理解されるには、戦後の粘土的なマチエールとその前駆形態による声高な主張の逆照射が大きく寄与している、とは言えないだろうか。このような背景を持つ、粘土的なマチエールと色彩が新たに関係し合った結果、《Spalt(Gab)》にみるような達成と立場刷新の試みは成功している。これは、線的なるものにとって代わろうとするのではない。歴史的にも、検討が遅延してきた両者にだからこそ、内包され残された可能性があった。そこから生まれた、さらなる展開によるものなのだ。

先ほども触れたように、これまで絵画史を振り返って、線と色(と結びついたマチエール)、そしてそこに仮託された知的なるものと情動的なるものの対置を見てきた。ルネサンス期以降、ミケランジェロや続くラファエロに端を発したフィレンツェ派。この系譜が素描派として流れていき、「発想からデザインの過程に至るまでの」²⁵¹根本となる。さらに、アカデミズムへ変化した際、基準として滑らかな仕上がりが強力を持ち、これが粘土的なマチエールの発見を遅れさせたと言ってもいいだろう。色彩派との論戦において、線描／色彩の二項対立には様々な観念が重ねられていく。そのとき、線描が受け持ったのが、例えば、理性や精神性、(かたちの)情報、男性性などであった。

一方、色彩においてはヴェネツィア派と呼ばれた、ティツィアーノが一つの始点として語られてきた。ティツィアーノはミケランジェロのように下絵を必要としなかった。よって、カンヴァスで描き始め、適宜、画面上で修正や変更を行った。筆致は揺れ動き、厚塗りになる。色彩は、区別としての色分けではなく、主題の物語性に強く反応したものであった。そこには、一定の規則性はなく、確かに感情的と取れなくもない。しかし、それは現場主義であったとも言える。こうした筆致と色彩は、情緒的であるとか表現的な要素とされ、大まかに言えばリュベンス、ドラクロワを通過し、さらにフォーヴィズムへ向かい、アンフォルメルへとたどり着き、ニュー・ペインティングにて再浮上を遂げる。ただ、このニュー・ペインティングで見られるマチエールには、本論文で取り上げたマチエールの展開はあまり見受けられない。また本論の指す、粘土的なマチエールの前駆形態とその周辺の名は、これまで見てきたとおりである。ヴェネツィア派の系譜を見ていくと、まず物質としての絵具と一体化した色彩という力点があり、ここに先にも見たような二項対立を当てていくと、情報と対立する素材性、男性が与える「種」に血肉を与える「畑」と捉える見方と結びついた受動的な女性性、理性や精神に対する感性や生命として捉えられてきた。延長線上には、西洋に対する東洋的なものもあるかもしれない。こうして見ると、確かに二項対立として、これ

²⁵¹ H.W. ジャンソン、アンソニー・F. ジャンソン 前掲書[註 34]、p.18

らが如何に語りやすいかがわかる。しかし、こうした対立は、戦後には語られなくなる。これは、「何を描くかではなく、いかに描くか」という意識への変容や、次第に色彩の自律性が認知されてきたことによる。本来、粘土的なマチエールはその色彩に続いて、より前面へと向かうはずだった。そうして、造形要素としての自律性が認知され、これより様々な作例を通して、その可能性が検討されるはずだったのだ。ところが戦後は、こうした蓄積が参照しづらい地へ中心は移動し、具象的な物語性を省いた絵画の素材性へ、人々の関心は向かう。極め付けは、まことしやかに語られた「絵画の死」という切断である。

この沈黙の後、再浮上してきたのがヴァイシャーたちの絵画に見る粘土的なマチエールであった。そこではより複雑に、お互いがより意識的にバランスを取り始めたように思える。戦後からルネサンスまでを逆行し省みると、彼らの作品は、線ではなく、マチエールが骨格となり、その骨格から見た絵画世界をやり直そうとしているように受け取れる。よって、各々がこれまでの規定によって、挑めなかった可能性を実践できる、絵画にとってパラレルな場が広がっていると言えるだろう。もちろんそれは、それぞれが単に、好き勝手にしているのではない。これまでの蓄積と拡張と展開という意識の下、その自律性を自認した粘土的なマチエールがもう一度、絵画の世界を自分の目で見透すのだ。そして、そこには第1章から2章までずっと共にあった、物語との競合が必要不可欠なのだ。

こうして、《Spalt(Gab)》のような絵画が現れた。これは、第二次世界大戦というターニングポイントを経て、フォートリエやデュビュッフェ達のような画家らが、じっくりと押し広げきてきた結果とも言える。その試みとは、具体的なイメージとマチエールの関係性における、バランスを探ることであった。このバランスとは、主題と造形の間にある種のエラーやズレを押し量りながら起こすことである。エラーやズレを起こしてきた参照例としては、特にデュビュッフェの《Will to power》、フォートリエの《人質》シリーズ、そして結果として繋がるヴァイシャーの《Spalt(Gab)》の手法を通じて触れてきた。また、それらは完全なるエラーではなかった。押し量る、つまり一定の重なりや指向を通じて、ある程度の通い合いが可能なものとしていた。人間は、壁のシミへ自身と同じ人間や何かしらのイメージを思い浮かべることができる。キワさえ描けば、脳でつじつまをあわせて形を感じられることもできる。少し角度を変えたきっかけやバラバラなものをつなぎ合わせて、何かを立ち上げることができる。それは、これまでの絵画の蓄積によって、積み上げられた絵画言語と鍛えられてきた人間の目によるものだ。それらの力を借りて、粘土的なマチエールで語る物語画には、この果てだからこそ出来る、前向きな展開が待っているのではないか。きっと、「視覚図」も「不完全な視覚図」も、今ならさらに多くの物語を語る事ができるだろう。

フォートリエは晩年、次のように語った。

絵画が、もし、いまの亜流アンフォルメルのように色とマチエールだけだったら、壁と同じだ。²⁵²

図 81 は、色とマチエールによる壁の絵だ。しかしこれは、ただの「壁」、「亜流アンフォルメル」にある、意志を持たない物質と化した壁ではない。この意味をここまで本論をお読み頂いた読者の方は、理解できるはずだ。筆者が論じたかった事とは、彼らの作品独自の価値は勿論であるが、これらの絵画に仮託され象徴された、粘土的なマチエールの前駆形態からの変遷、前景化以降の展開と、さらなる可能性の萌芽であった。その萌芽を象徴しているのが、この絵画にあるマチエールの主体的な視線である。

以上のようにここまで、物語、もしくはそれを感じさせるイメージ、象徴性のある具象的イメージへ居候し、のちに競合し前景化するマチエール群を見てきた。だが、この系譜には、まだまだ謎が多い。であるからこそ、筆者は画家として今度は実践研究を通して、この謎に満ちた可能性に挑んでいきたい。「私」もまた、これから「自分が描きたいと思うだけの大きさの四角のわく[方形]」を引き、絵画の物語を紡いでいこう。

ここには、壁の絵が描かれている。だが今では、物語の為に開かれた「窓」とまた異なる物語る「場」が生まれていることが理解できるはずだ。そこには、マチエールから見つめ語る世界が今一度、大きく開かれんとしているのだ。

第3章 語られなかった、凝縮された物語表現のアソロジー

1節 本章の説明

——私の場合、物語のできあがる過程には、話をしたり物を組みたてたりすることより、野鳥観察に似ています。私には、まずいくつかの絵が見えてきます。そのうち何枚かは、ひとつにまとまるような共通の風味——というよりはほとんど共通の匂いともいべきものを、もっています。しづかに、じっと見守ってみましょう。絵はやがてひとりでにつながっていきます。²⁵³

ここまで、具象的なイメージや具体的な物語を下敷きに、粘土的なマチエールの系譜がオ

²⁵² ジャン・フォートリエ(東野芳明・文責) 前掲註[185]、p.65

²⁵³ C・S・ルイス『オンリー・コネクトII』猪熊葉子、清水真砂子、渡辺茂男訳、岩波書店、1979年、p.179

ールドマスターから戦前の前駆状態を経て、戦後にどのように展開されてきたのかを見てきた。本論は、画家によって絵画が語られた論文である。しかし、なぜ筆者の絵画を中心に語らないのだろうか。(図 90)

本論は、2011年に開催されたブリヂストン美術館の「アンフォルメルとは何か？」における、「人質」(図 25)という1枚の絵の鑑賞経験から始まった。元来、筆者の画家としての体質には絵具を厚く塗る、という傾向があった。しかし、制作を重ねる中で、この嗜好とも取れる傾向は、次第に志向へと変化した。加えてある時、先述の鑑賞における記憶を掘り起こしたことで、粘土的なマチエールと物語画の結びつきを思考し始めたのだった。ただし、そこに至るまでは何かもが明瞭であったわけではない。自作への検討はもちろんのこと、膨大な言葉による精査の上に、本論は形を成した。精査を行う過程で、物語に含まれる具象的なイメージが、粘土的なマチエールと共にせめぎ合うことで、特有の緊張感がある画面が生まれていることに気付いた。この物質が放つノイズと、反してイメージと寄り添おうとする親和的態度。このマチエールは、一体どこから来たのか。そして筆者はそれをどうしたいのかよって、その問いの答えを探すべく歩み始めた。

ところが、制作面はさておき、残念ながら絵画史の研究を振り返ったとき、筆者が参照し依拠したいと考える絵画の歴史(物語)はなかったのだ。しかも、蓋を開けてみると絵画の造形要素の中でも、マチエールはその歴史や研究書というものは積極的に編纂され、検討される様子が見受けられなかった。特に、指向する「粘土的なマチエール」とその「前駆形態」に関する、専門的な観点からのまとまった文献があまり見当たらない。一方、例えば一般向けの制作入門書もしくは画家の岡鹿之助氏「油絵のマチエール」(美術出版社、1953年)のような専門領域による技法書、もしくはフェチズムに偏った内容物は多く見受けられた。海外の文献でも、現在出来る限りの調査を行ったが、疑問に答えるものが見当たらなかった。もちろん、個人規模でのリサーチなので、まだまだ不十分な点は様々にあり、今後も継続していく。だが筆者はこうした中で、ある答えに至った。それは、中々見当たらないものであれば制作者という立場から、まず自らが作れば良いのではないか、という考えだ。無論、筆者は美術史家ではない。よって、最たる目的は自身の絵画が、指向するものの正体を明かすことだ。そこで、自作の文脈として接続でき、比較検討し、超える/断絶する/繋ぐための軸を立ち上げたい。以上の理由から、本論は自作の論述よりも、先行作例とその歴史を中心とした構成になった。つまり、今後の制作を導く指針を樹立し、その実践を導く研究を主眼とした論文であろうとしたからだ。²⁵⁴

²⁵⁴ 「実践に基づいた研究(Practice-based Research)」と、本論が位置する「実践を導く研究

また、筆者は美術史家ではなく、画家である。よって、本論が主眼とする粘土的なマチエールと近しく触れる立場にあり、影響関係にある。そこで、あまりにも「粘土的なマチエール」を一本化することは、自作へのプレッシャーや縛り、固定化につながってしまう。それは、様々な可能性を殺しかねない。よって、とりわけ大きな一本化は行わず、本論の指向に内包されるであろう、先行作例を様々に選んできた。そして、ここで語ってきたことは、画家としての目線であり、自作を間接的に語っている箇所もある。

本論の粘土的なマチエールを受け入れている空間とは、第1~2章で見てきたように、アルベルティのいう「物語のための窓」として機能する絵画が出発点であった。ここまですべて、様々なタイプのマチエールと物語を見てきた。本論が指すマチエールにとって競争相手である、これらの物語。それを具体的に選び取り、物質とともに絵画化する行為と過程は様々である。上記の引用文にもあるように、それは「野鳥」を見つけるようなものと言える。つまり、この「野鳥」とは、人それぞれの見つけ方、そして観察方法や捕まえ方がある。よって、具体的かつ仔細に語ることは本来難しい。以上のことから、本章では筆者の作品を例に、ある画家の場合どのようなことがマチエールと物語の間で行われているのか、これらを見ることで最後章をまとめたい。

2節 マチエールの潜む物語の見つけ方

まず、個人的な経験と理由から、その「見つけ方」の指針は決まっていた。

筆者は、東京で経験した東日本大震災（2011年3月11日）を契機に次の事柄を再認識した。それは、物語のように起承転結として結び付けられない、突発的な出来事の恐ろしさであった。その種の出来事は、幼い頃に慣れ親しんだ物語にある、段階を踏むことで徐々に姿を現していく、そうした時間の流れ方をしていなかった。何故だがわからないが、ある流れの中で突如として起こるのである。それは、子供時代に読んだ/読みかせてもらった、小川未明の童話やグリム童話、昔話、神話などの私たちに理解を求めず、好き勝手に進み、終わる。そうした種類の、対面的につきつけてくる物語の様相を思い出された。これらには、即座に理解出来る経緯と結果の間、その説明があるようで無い。

これは、かなり個人的な部分での結びつきであって、読者の方にはこじつけのように思われるかもしれない。だが、その流れが確実に、この種の物語へと筆者を向かわせた。現実で

(Practice-led Research)」の詳細については、以下の説明を参照されたい。

<https://www.creativityandcognition.com/research/practice-based-research/differences-between-practice-based-and-practice-led-research/>

最終閲覧日：2020年1月1日

こうした性質の出来事が起きても、時には一人の人間では何も出来ない。ただ、ただ、やらねばならぬのである。だが、架空の世界における、類似した質の出来事は別である。そこでは、筆者は観客として距離をとり、この種の出来事を観察することが出来る。そして、あわよくば現実で遭遇した際の仇のつもりで、絵具で遊んでしまおう、片づけてしまおう、という思いがどこかにある。そうして、どうしようもない不条理な出来事への征服欲を少しだけ満たしているとも言える。

こうした考えの下、どうすれば良いのかわからない不条理、悲しみ、恐ろしさ、などネガティブな要素を抱く物語をあえて、選んでいる。そして、このような物語を象徴する登場人物を一人か時に複数選ぶ。ここで選ばれる登場人物には、先述の要素を抱く物語によって、お世辞にも良い目にはあっていない。だが、悪い目にあうというのに、これらの登場人物の感情表現は必要最低限のものである。もしくは語りによって、抑え込まれている。つまり、生身の人間として共感できるであろう、感情表現のほとんどは行間の空白にすいこまれてしまっている。このような欠けた部分を持つ登場人物を筆者は、図形的登場人物と呼んでいる。なお、この考えとはヨーロッパ民間伝承文学の研究者であるマックス・リュティ氏と彼の考えを要約した著者、児童文学研究者の野村泫氏の著作から影響を受け、心情的に呼んでいる名称である。筆者はリュティ氏が提唱した「図形的登場人物」を独自に理解し、その人物に感じた「欠落が与える雰囲気」を粘土的なマチエールを中心とした絵画に置き換えられないか試みている。なぜなら、「図形的登場人物」とその者が生まれたテキストにおける、情報(文字による説明)が不足した「欠落が与える雰囲気」の箇所、抽象的な物質性を感じているからだ。

以上のことから、まずは思考の原型にある「図形的登場人物」について、本節にて概説したい。また、参照元は筆者が影響を受けた野村氏の『昔話は残酷か』とする。²⁵⁵

筆者が見つかる物語の形式は、非常に明快なものだ。舞台や登場人物に対して、具体的で写実的な描写は少ない。むしろ、物事の描写は明瞭かつ簡易なものにとどまっている。特に、登場人物たちの感情表現は、形式的で時には無機質に感じることもある。よって一般に、

²⁵⁵ この本は、マックス・リュティの『ヨーロッパの昔話 その形と本質』を明快にまとめた本である。

また、そこにはリュティ氏のオリジナルな考えではなく、野村氏など日本人の研究者によって広まった理解から、生まれた解釈がある。筆者は、野村氏の著作に影響を受け、リュティの本に行き着いた。こうした理由より、野村氏の著作を引用の中心におき、話を進める。

文学へ求められがちな人間の心の機微。それを読み取ることは、容易ではない。そうした描写に紙数があまり割かれていないからだ。また、それはネガティブな出来事への描写においても同様である。以上のような傾向について、野村氏は次のように説明している。

あの白雪姫の罰の場面でも、「ママ母は、真っ赤に焼けた鉄の靴をはかされて、死ぬまで踊りつづけた」とは書いてありますが、肉の焦げる臭いがあたりにただよったとか、ママ母が苦痛のうめき声をあげたなどとは、いっていません。そのような、聞いている者に、生々しい感覚的な反応をおこさせるような描写を、いっさいしないのが、昔話の表現の特徴なのです。²⁵⁶

現在、一般的に流通している白雪姫の物語は、より子供向けのやさしい内容（例えば、ディズニーなどによって）へ改変されている。なので、多くの人々は「ママ母は、真っ赤に焼けた鉄の靴をはかされて、死ぬまで踊り続けた」ことすら、知らないだろう。だが、例えばこれを猿蟹合戦などで想像すると、理解しやすい。猿蟹合戦は、いわゆる仇討ち物語である。²⁵⁷命を落とした親蟹の為、子蟹が仲間（蜂、栗、縫い針、牛糞、白などだが、地域や各バージョンによって異なる）を伴い、敵である猿に仇討ちする。この復讐のシーンで、猿は様々な痛手を受ける。例えば、囲炉裏から飛び出し炸裂する栗の攻撃、蜂の刺す攻撃、針の体を指しまくる攻撃、子蟹のはさみ攻撃など、そして結果として白の落下による死、である。このような攻撃を受けた猿は、「死んでしまった」と簡潔に述べられ、物語は幕を閉じる。今も昔もおおよそこのような形式で語られているが、攻撃を受け死に至った猿の身体への描写は、簡潔なものだ。また、猿が死なない描写も現在は多いだろう。とにかく、もしここに正確な状況描写が加えられれば、この物語はたちまち R 指定になる。

何故いかなる状況についても、昔話は平易な描写を心掛けるのか。野村氏はマックス・リュティの考えを引用し、『昔話は、全体として、非常にはっきりとした「抽象的様式」への指向性や「固定した公式」を持っている為だと説明している。²⁵⁸確かに、この種の物語で

²⁵⁶ 野村法『昔話は残酷か』（財）東京子ども図書館、1997年、p.22

²⁵⁷ このタイプには、国定教科書で「猿蟹合戦」の名で普及した「仇討ち型」と、近年絵本などで「猿の尻はなぜ赤い」の名で知られる「尻はさみ型」がある。

日本を代表する五大お伽噺の一つされるが、そのゆえんは、柿をめぐる動物葛藤から仇討ちへという展開が、他民族の伝承には報告されていないからである。

稲田浩二、稲田和子編「日本昔話ハンドブック」三省堂、2001年、p.120-121

²⁵⁸ 野村法 前掲書[註 256]、p.22

は、構造など全体を抽象的に把握できる。だが、読後に具体的なメッセージ性や細部を理解することは難しい。また、形式の語りが繰り返されるなど、変化に富んだ構造とは言えない。では、この「抽象の様式」や「固定した公式」は、何の為にあるのだろうか。それは、「話のすじ」の為にであると野村氏は続ける。

昔話を聞いているときに、子どもがひんぱんに発することばが「それから?」「それでどうなったの?」であって、「どういうふうにして?」でないことは、いみじくも、この昔話の性質をよく示しています。²⁵⁹

つまり野村氏は、昔話は「文字どおり話のすじの発展をたのしむものなので、図形的登場人物のある点からつぎの点へと導いていくばかりで、描写のためにどこかに立ちどまることをしない」のだと言う。²⁶⁰ そのように考えれば、なぜ登場人物やその出来事一つ一つに対して、淡泊な言語表現や簡潔な展開が施されるのか理解できる。細部にこだわり、そこを丁寧に描きすぎると、すぐさま先に進めないからだ。ようするに、昔話が優先すべきなのは、全体性とその流れということになる。彼のこのようなリュティ氏を引用した説明は、自著の『昔話は残酷か』のタイトルにもあるように、決して子供にとってこの種の物語は残酷なだけではないことを示すために参照されている。たしかに、そうした視点から考えれば、話の展開を重視した昔話には、残酷な抽象的描写があっても克明な描写ではない。ところが、これを大人になってから再読する場合は、どうだろう。その抽象性や固定性ゆえに、その空白がやたらと目に付かないか。要するに、悲劇性や残酷性などネガティブなイメージを伴った物語は、登場人物の「描写のため」に「立ちどまる」ことはない為に、大人の読み手は心情的な意味で欠落や違和感を感じるのだ。特に、いくら架空の出来事とは言え、登場人物には同じ人間として感情移入の念が生じる。

ところで、この「登場人物」にかかる「図形的」とは何だろうか。野村氏は、この話のすじの優先によって、登場人物たちから取り除かれるものについて、提唱者であるリュティ氏の考えを引用し次のように解説する。

「ルンペルシュティツヘン」(KHM 五五)という日本の「大工と鬼六」に似た話でも、最後に、自分の名をあてられてかつとした小人が、両手で自分の左足をつかんで、「自分のからだをまっぶたつにひき裂いて」しまいますが、これとても、てるてる坊主を

²⁵⁹ 野村滋 前掲書[註 256]、p.27

²⁶⁰ 同上、p.22

チョンと切るのと同様、紙の人形が縦にさけるような印象しか与えません。寸分たがわず

まっぷたつというような表現が、生きたままからだを裂くという、よく考えれば生ぐさくもおそろしいはずの行為を、なにか幾何の問題をとくのに定規で線を引くような感じに変えてしまっています。昔話の主人公は、まさに紙の人形と同じ、図形的な存在なのです。怪我、病気、刑罰など、肉体に加えられる苦痛——一般に、残酷だといわれていることは、したがって、「肉体をもたない、心の内部をもたない、抽象的な存在」である昔話の主人公には、生々しい苦痛とは受け取られません。²⁶¹

(傍線筆者)

このように全体性への優先によって、登場人物という個人の内面はないがしろにされる。登場人物たちには、その心の内を十分に吐露する時間を与えられない。ここにリュティ氏の説を捕捉する。昔話には、此岸者(例：人間)が彼岸者(例：人間ではないもの)を自分の次元と異なる存在として扱わない。²⁶²だから、『一寸法師』のように、普通のサイズの老夫婦は小指ほどの子供を自分の子同様に育てることが出来る。そのようなリュティ氏の言う一次元的な世界観では、時間的な感覚や肉体的、精神的奥行きがあまりない。だからこそ、私たちは読後に、登場人物たちの内面的な感情世界に触れた感覚はあまり持てない。また、登場人物同士の深い人間的関係性も見いだせない。そうした一次元世界における質を平面性とリュティは呼んでおり、こうした点も含めての図形的登場人物なのである。²⁶³

そもそも、野村氏が要約した「図形的登場人物」を提唱したリュティ氏は、こうした物語原理をヨーロッパの昔話へ想定して考えている。²⁶⁴『ヨーロッパの昔話 その形と本質』ではヨーロッパの伝説と昔話を比較検証した上で、この「図形的登場人物」という原理を見出している。この本の訳者である研究者の小澤俊夫氏は、リュティはこうした研究内容を「ヨーロッパ以外の諸形式はまったくこの考察のそとにある」としているが、日本を含めたヨーロッパ以外の諸民族の昔話にも語り口として共通性があり、研究内容のヨーロッパ以外の昔話への有効性を考えている。だが、リュティ本人には、否定されている。²⁶⁵しかし、こう

²⁶¹ 同上、p.25-26

²⁶² マックス・リュティ『ヨーロッパの昔話 その形と本質』小澤俊夫訳、岩波書店、2017年、p.21-32

²⁶³ 同上、p.33-60

²⁶⁴ 同上、p.19-20

²⁶⁵ 同上、p.296-297

した考えは小澤氏や野村氏の著作を見るに、日本の研究者にも一定の定着を持たれ、日本の昔話研究で参照されている。

筆者もまた、リュティによるオリジナルの解釈ではなく、こうした野村氏や自身の解釈を経て、「図形的登場人物」を次のように解釈した。ネガティブなイメージを持った物語（昔話に限定しない）において、全体の話の流れを優先するばかりに、人物描写や感情表現を最低限に省かれた登場人物を「図形的登場人物」と呼ぶ。そして、全体性によって省かれた子細な表現を行間の空白の隙間に感じ、その感覚を絵画に還元する。筆者は、こうした種の物語が注意深く取り除く、具体性や写実性を絵画に一部だけ、還元したいと考えていた。要するに、筆者の物語画は一つの場面を用いて、ふんだんな情報量と共に、物語の前後関係を予感させ、観者へお届けするのではない。(図 91)

例えば、物語のすじを優先する態度から生まれる欠陥部をシャルル・ペロー(1628-1703)は補填するために、グリム童話の『いばら姫』を次のように書いた。

王子は王女をたすけおこしました。王女はちゃんと着物を着たままでした。それはたいへんすばらしい着物でした。しかし、王子は、彼女の衣装がまるで自分のおばあさんの着物のようで、髪の色も時代おくれだと思いました。が、そのことを彼女にいわないように自分をおさえました。ふたりは鏡の間へ入っていき、王女のお付きのひとたちにもてなされて食事をしました。ヴァイオリンとオーボエが、とてもすばらしい、けれども古めかしい曲を演奏してくれました。その曲はしかしもう百年も演奏されたことがないような曲でした。²⁶⁶

(傍線筆者)

ここでのペローの語りは、昔話などに見られる平易な語りによる描写を無化している。平易な語りによって、情報不足である内容へその行間を埋めるように、補足を行っている。その結果、傍線部の箇所を補足することにより、この物語は急に現実的な生々しさを帯びている。リュティ氏は、このペローによる王子が姫をたすけた 100 年後の空白に対する状況描写を「昔話にとっては本質的で独特な無時間性をこわしてしまっている」と評している。この無時間性の破壊の是非はともかく、やはり筆者はペローのような捕捉を行いたいわけではない。つまり、平易な語りによる物語を絵画化する際に、この傍線部のような補足を図式的に加えるのではない。先程も述べたように、「欠落が与える雰囲気」の箇所から得たもの

²⁶⁶ 同上、p.51-53

を筆者の造形感覚へ還元し、一つの絵画にすることが重要になる。言うなれば、与えられた状況へ外的に何かを付け足すというよりも、その枠組みや輪郭線内部へマチエールや色彩による情報を感覚的に詰め込むという態度なのだ。それは、物語において省かれた箇所を一つの構造として全体的に作り直すことではない。すでにある図形的登場人物、つまり記号的につくられたイメージを持つ人物の姿はそのままに、その中に色と質感、絵具の現象を与えることで非言語的な情報を肉付けし直すということになる。筆者は、通常ではこうした考えを念頭に、画題となるテキストを探しだしている。それが、例えば小川未明の童話「赤いろそくと人魚」の物語である。次節では、発見した物語をどのように観察していくか見ていこう。

3節 マチエール源の観察—観察つながっていく絵の始まり方—

野鳥(創作源)を見つけた場合、その観察方法は様々だろう。もっと傍で見たい、と即座に走り寄る者もいれば、あの鳥がどのようなものなのか図鑑を片手に熱心に調べ出す者もいる。遠目のスケッチだけで満足いく者もいるだろうし、かと思えば、こちらに飛んでくるまでひたすら待ち続ける者もいるかもしれない。また、そもそも野鳥(創作源)を観察する場所選びからして、みな異なる。筆者の場合、まず大きな森(1つの物語)に入り、一通り歩き回る。そして、気に入った場所(部分的な物語)をいくつか選ぶ。すると、いつも運よくその選んだ場所には、野鳥(創作源)がいるのだ。この場所や野鳥を見つける方法や条件は、前節で見たとおりである。それでは、ここからどのように絵画とマチエールの源が観察されるのか、具体的にみてみよう。

筆者の作品は、前節でも触れたように基本的に物語(民話、童話、神話)の部分的な文章から出発する。そして、この造形性は「図形的登場人物」というキーワードの下に、元の物語と実際に描かれる絵画の画面上を行き来することで生まれる。この行き来の落としどころこそ、1節でルイスが言った「ひとつにまとまるような共通の風味」を感じた瞬間である。この習慣が現れるまで、観察を続ける。この観察とは筆者の場合、ドローイングを指す。例えば、自作に度々登場する、小川未明作『赤いろそくと人魚』のある部分が観察されていく流れを見ていこう。まず、全体から部分として選ばれたのは、主人公である人魚の実母の再登場場面である。

真夜中ごろでありました。トン、トン、と、だれか戸をたたくものがありました。年寄りのものですから耳さどく、その音を聞きつけてだれだろうと思いました。

「どなた？」と、おばあさんはいいました。

けれどもそれに答えがなく、つづけて、トン、トン、と戸をたたきました。

おばあさんは起きてきて、戸を細めに開けて外をのぞきました。すると、一人の白い女が戸口に立っていました。

女はろうそくを買いにきたのです。おばあさんは、すこしでもお金がもうかることなら、けっして、いやな顔つきをしませんでした。そのとき、おばあさんはびっくりしました。女の長い、黒い頭髪がびっしょりと水にぬれて、月の光に輝いていたからであります。女は箱の中から、真っ赤なろうそくを取り上げました。そして、じっとそれに見入っていましたが、やがて金を払って、その赤いろうそくを持って帰ってゆきました。

267

(傍線筆者)

まず、全体のテキストの雰囲気、最低限の感情や状況描写しかされない人魚の母親の雰囲気、それが言葉にし難い感覚として作品の核となる。だが、このままでは、どんな質なのか、どんな形態なのか、どんな色なのか、わからない。よって、より具体的にするため、テキストを何度か読み、気になった更に細かい部分を選ぶ。これが第一の観察である。上述の下線部は、その選ばれた部分である。なお、抜き出された箇所は、物語の状況描写の為だけにあるのではなく、やはりそこにも言葉にしがたい感覚を覚えている。基本的には、言葉として理性的に消化しにくいオノマトペ(「トン、トン、」)や色彩(「黒い頭髪」、「真っ赤なろうそく」、「金」)、または感情や人間のイメージへつながるもの(「一人の白い女」、「水にぬれて、月の光に輝いていた」、「じっとそれに見入っていました」)が選ばれることが多い。ここには、視覚化しやすいものが意識的もしくは無意識的に混入している。

そして、この選ばれた全体と部分の言葉から、「ひとつにまとまるような共通の風味」を抽出するために、次の段階に進む。それは、下絵である。図 92~98 は、その下絵を選ぶ為の一連のドローイングだ。ここでは、傍線部にあるフックとなる単語、「トン、トン」を静かながら小刻みなイメージとして図 93~96 の筆致へ、「一人の白い女」を図(人魚の母親 5)へ、「黒い頭髪」を黒い線として各所へ、「水にぬれて、月の光に輝いていた」をエメラルドグリーンとコバルトブルーをぼかした表現を図 94~96 へ、「真っ赤なろうそく」を赤色として各所へ、「じっとそれに見入っていました」を図 93、97、98 へ分散しつつ、基本的には顔という設定の下で制作を行っている。また、図 92、94~96 の瞳を閉じた顔は、元の文章には描写がないが、テキストから得た母親の感情を表現する為に加えている。そうして、

267 小川未明『小川未明童話集』新潮文庫、1951年、p.19

部分的な物語を追っていくなかで、一連のイメージへ差異を与え描いていく。ここで、ある程度共通の風味の予感が出そろったことになる。

では、次にどうするのか。それは、より深い第二の観察である。言葉にすると、非常に単純に映るが、まずこれらのドローイングを壁に並べ貼る。そして、眺める。以上である。つまり、ルイスの言うようにひたすら野鳥の観察を行う。ただ、これは本当の野鳥の観察ではないので、ただ椅子にすわり、眺め続けるのである。鳥のように逃げはしないので、これらを飽きるまで見つめる。そして、ときに元になった文章を振り返ったり、別の文章を読んだりするのだ。一連のドローイングを観察した結果(それは早く終わるときもあれば、長くかかるときもある)、そこにとびきりの野鳥と言える「ひとつにまとまる共通の風味」を確信することで、本番(油絵)へ進める。つまり、部分的な物語の文章から得た、一連のイメージ。それをいくつかのドローイングを経て、共通の風味として理解したときに、やっと油絵に進めるのだ。その風味を得たのが、《人魚の母親 7》(図 98)の段階であった。

そうして次は、油絵の段階へと進んで行く。(図 99)ここまでが、1つの絵を見つける為の野鳥観察の一環である。では、こうして生まれた図 98 のような下絵は、どのような過程を経て、筆者の絵画となっていくのか。そこではどのような物語とマチエールの競合が起きているか。次節において、他作品を例に見ていこう。

4 節 マチエールの捕まえ方—物語との競合—

1 項「ザ ファイブ チャイニーズ ブラザーズ」から生まれたマチエールの展開—当初の画題とその関心の移行

ときに、物語とマチエールは、ぶつかり合う。その過程とは、両者出会う橋の上、つまりキャンバス上で行われる。この様相について、フランシス・ベーコンの言葉を引用して次のように説明したい。

FB:そう。抽象は僕には安易な解決に思えるんだ。絵画のマチエールそのものが抽象的なんだけど、でも絵画というものはこのマチエールだけでなく、マチエールとテーマの一種の闘争の結果なんだ。そこに一種の緊張のようなものが生まれるのであって、抽象主義の画家はそもそもスタートからこの闘争の二つの項のうち的一方を除去してしまっているように思う。つまり、マチエールだけがその形態と法則とを決定するわけだ。²⁶⁸

²⁶⁸ ミッシェル・アルシャンボー『フランシス・ベーコン』五十嵐賢一訳、三元社、1998年、p.105

(傍線筆者)

テキストが持つ物語の為だけに描く、するとそれは単なる挿絵に終始し、絵画である意味が怪しくなる。そこに、特有の命、つまり自律性が見受けられなくなるからだ。この自律性の死をベーコンは「イラスト的」と比喻している。そうなれば、単なる文の説明に徹底した、物語の為だけのものになる。大事なことは、「闘争」の末に何か回収しきれない余地を残すことなのだ。その余地を孕んだ絵画をベーコンは、「非イラスト的」と語っている。もちろん、筆者の場合は、抽象形態の絵画を「安易」だと否定しているわけではない。筆者の作品として考える場合に、上述のベーコンのような考えに至るわけである。

他方、50年代に登場した美術運動である具体は、こうしたテーマ(物語)からの物質の解放を宣言している。その拘束の元凶やそれら行いについて、宣言は以下のように語った。(一部を抜粋し、引用する。)

今日の意識に於ては従来の美術は概して意味あり気な風貌を呈する偽物に見える。うず高い、祭壇の、宮殿の、客間の、骨董店のいかものたちに袂別しよう……人間たちの無意味な意味づけによって、素材という魔法で、何らかの他の物質のような風貌に欺瞞した化物たちである。……物質を自然再現の用に供しながらも殺戮するにたえなかったものたちだ。²⁶⁹

宣言によれば、物質はこうした人間中心主義の拘束から、ついに解放された。それが、ポロックやマチューら、そして「具体美術は物質を変貌しない。具体美術は物質に生命を与えるものだ。具体美術は物質を偽らない。具体美術に於ては人間精神と物質とが対立したまま、握手している。」²⁷⁰という具体美術自身によるものなのだ。と、この宣言は語っている。時代の状況や流れを鑑みるに、この内容について一定の理解を示せる。また、一部には同意も可能だ。けれども、現在の画家として彼らの宣言文を読むと、この状況で終止符を打つことはそれこそ「安易な解決」に思えるのだ。果たして、「物質は、人間から解放されました。めでたし、めでたし。」と幕引きできるほど、十分な検討は体系付けて行われてきたのだろうか。その答えの一部は、第1章から2章までで見たとおりである。

では、本題に戻る。筆者の場合、テキストとマチエールの間にはどのようなやりとりがあ

²⁶⁹ 新潮社『芸術新潮 1956年12月号』、1956年、p.76

²⁷⁰ 同上、p.76

ののだろうか。これとり、絵本「ザ ファイブ チャイニーズ ブラザーズ」²⁷¹を画題とした例にて、そのやり取りを見て行こう。

当初、筆者は画題を「死」に決め、この概念を表現した物語をモチーフにすると決めていた。なぜ、死を描こうとしたのか。理由は次のようなものである。幼少期から今でも、時々、眠りに落ちるまで暗い天井を見つめ、死後を想像することがある。すると、段々と理解の範疇を超え、恐ろしくて眠れなくなる。死を恐れない、もしくは平然と受け入れられる人を除けば、このような経験は大抵の人にもあるのではないか。この、恐ろしい死、という幼い頃からなじみ深い概念。これを画題とし、マチエール表出の基本的ルールとすること。それは制作において、まだ見ぬ画面と出会う為に、都合の良い方法に思えた。何故なら、私の制作におけるモチベーションの一つに、自身が恐ろしいと感じる事柄を絵具で遊ぶ、という欲求があるからだ。あるいは、それらへの征服欲や好奇心とも言える。

つまり、今回の制作意図に、死とは何か、という根源的もしくは哲学的問いはなかった。先述で述べたように、いわば私という描き手が面白い画面と出会い続ける為の、燃料のようなものにすぎない。では、どのような物語を選ぶべきか。そう考えた時、童話が適当ではないかと考えた。この時点では、自身の作風との親和性が高いという推測と、時折のぞかせる童話の暴力性に関心を抱いていたからだ。よって、まずは実家の本棚にある絵本を洗い出すことから始めることにした。そんな時、たまたま発見されたのが「ザ ファイブ チャイニーズ ブラザーズ」であった。この絵本は、特殊能力を持つ 5 人兄弟が各々の能力を用いて、死から逃れる物語である。この、死ぬはずの人間が死なない物語には、幼少期に面白がって読んでいた愛着の記憶を思い起こされ、つい手に取り読みふける自分がいた。

この本を読むうちに、各場面から数点のイメージが思い浮かんでいった。この時点で、制作目的は当初の「死」という画題から「ザ ファイブ チャイニーズ ブラザーズ」へ移行していることに気づいた。勿論、この「ザ ファイブ チャイニーズ ブラザーズ」への関心は後回しにし、死にまつわる童話を引き続き検索することも、可能だった。だが、エスキースが脳内に鮮明に浮かんだ時点で、この物語にまつわる制作を優先すべきだと判断した。経験上、本筋から外れても、突然降ってわいたヴィジョンに基づいて制作には、取り組むべきだと考えている。描きたいものが明確に浮かぶ瞬間。当然であるが、画家は、いつもこの時が

²⁷¹Claire Huchet Bishop(作)、Kurt Wiese(絵) 『The Five Chinese Brothers』、G.P.Putnam's Sons Books for Young Readers、1938 年

本論文では、オリジナルの表記で示す。理由としては、日本語訳が差別的な意味として受け取られる危険性があるからだ。筆者は、幼い頃に愛着のあった絵本として、どうしてもこの物語とを選出したいと考えた。ここに、差別意識への加担や助長を行おうとする考えは、一切なかったことをお伝えしたい。

しかし今後は、このような誤解を生まぬよう、精査して画題を選ぶ所存である。

訪れることを待っている。

この絵本において、最も関心を抱いたのは以下の物語である。4番目の兄に代わり5番目の末っ子が、村人によって大きな煉瓦造りの竈に閉じ込められる場面だ。その竈の中は、卵の白身がつまっております、息が全く出来ない環境である。彼は、この中に一晩中閉じ込められる。だが、この末っ子は他の兄弟と同様に特殊能力を持っており、いつまでも息を止めることが出来る為に生き残り、死刑を免れた。この場面において、最も関心を抱いたのが、閉じ込められた人間の部位、煙と煉瓦、そして最後に竈から出てきた末っ子の「ああよくねむった！」という、恐ろしい環境下で過ごしたにも関わらず発言した、その何とも間の抜けた言葉の妙味であった。この兄弟たちは、まさしく物語のすじのために、欠けた「図形的登場人物」であった。

この物語を元に観察(ドローイング)した結果が、図100である。そして、様々にやり取りし、最初に「5番目はかまどに閉じ込められましたが、いつまでも息を止めることが出来るので死にませんでした。」(図101)が完成した。次項では、まずその流れを見ていこう。

2項 1作目《5番目はかまどに閉じ込められましたが、いつまでも息を止めることが出来るので死にませんでした。》

先述の関心より、閉じ込められた人間の部位として、まず「ああよくねむった！」と発言した5番目の末っ子の熟睡している頭部が図像として、浮かんだ。さらに、熟睡している頭部を表現する為には、閉じた瞼を加えれば意図を反映出来ると判断した。そこで、頭部を画面中央に置き、中心的な形として扱うことにした。次に、煙と煉瓦である。煙に関して原作では、文章による説明がない。また、最終的なドローイングには加えなかった。だが、挿絵において描かれており、そこが着想元となっている。児童向けの絵本という前提はあるにしろ(だからこそかもしれないが)、この死刑のシーンにもよらず、なんとも間の抜けた線の表現は印象的だった。よって、竈内に充満している煙の形を周囲に4点置き、頭部を引き立てるよう配置した。絵本の挿絵においては、竈といいながら典型的な煉瓦づくりではない。もしくは、描写を省略しているのかもしれない。しかし、文章を読んだ時点で思い浮かんだのは煉瓦づくりの竈であった。よって、画面内に一つ一つの煉瓦を四角の図形で扱うことにした。加えて、そこにパースを多少つけることで、空間感を示すことを考えた。また、竈から出てきた末っ子の間の抜けた発言より感じた妙味については、形はもちろんのこと、色の表現に託すことにした。熱を直に受けながらも健常でいられる身体は、熱を含んだようなオレンジ色系統で描く。この肌の表現としては鮮やかすぎるオレンジの身体。それを取り囲む、不穏な空間。この空間をせり出させる為、煉瓦は多色配色とした。ここに、読み手側か

ら物語への捉えようのない戸惑い、を統一感のない色合いに託している。(図 101)

本作では、まずエスキースが見えた時点から色や形に関しては、大きなあたりがついている。だが、その形や色に充てるマチエールについては、前者より後に決めることになった。色や形が気まった各パートに対し、どのような質のマチエールをあてがうべきか。通常その判断軸は、言語説明からの質感連想、目立たせたい絵肌を見せるための引き算的発想、フェチズムや手癖、自作における基礎言語とも言える質感、などが基としてある。

また今回は、特に煙の透け感を手掛かりに、煙が図像に重なった部分とそうではない部分での図像にあてる質感や色、その明度を意識的に変えることにした。顕著に見られる箇所はいくつかあるが、特に意味を積極的にもたせたのは、図 102 の左上と右下部分にあたる図 103 のマチエールである。ここで重視したのは、煙の輪郭外に見える煉瓦の表現だ。だが、同じ煉瓦とはいえ、その表現意図には後述にあるような差異がある。

図 102 の煉瓦の表現とは、どのようなものか。まず、煙の輪郭外にあたる煉瓦部分、特に外側は一番先に思いついた絵肌である。末っ子を窒息死させようとする陰湿な空間の湿り気を表出させる為、絵具に艶を多く与えることにした。よって、艶の出る画溶液を使用している。さらに、煉瓦のざらつきを与える為、目の細かい砂を混ぜている。この二つの画材を混ぜ合わせることで、細かなざらつきの中に艶がみえる、そのような質感となった。さらに、粗目の筆跡にて物質感を強調した。また、黒を地として各色の煉瓦を明暗描写し、全体的に個室のほの暗さや物語の不気味さを反映出来るように試みた。また、そのような表現の際に赤色の絵具、とくにカドミウムレッドもしくはカドミウムレッドディープを部分的に使うこと、これは自作の傾向と言える。図 103 の画面内の色は、この2色を使用している。しかし、そのような陰鬱な意味や表現の中にも、扱いに差がある。この場合、カドミウムレッドやカドミウムレッドディープは、赤色がもつ攻撃性や非常性、恐ろしさを意味しながらも、市販のチューブから出たままの原色特有の明快さ、もしくはある種の無機質さがある。そのような、赤系統の色の中でも中立的な存在をあえて選んだ。

一方、壁側の煉瓦の煙がかかった部分(図 102)は、かかっていない部分と明確な対比がある。煙の輪郭線の内側は、煉瓦の壁の色をパステルトーンに変え、色面表現を強調している。何故なら、この絵肌は、まず外側の絵肌が持つ不穏な空気感を際立たせる為に生まれたからだ。実際に、実物画面からも、このフラットな色面が、煙の外側の煉瓦壁の絵具の盛り上がりや対照的に強調していることがわかる。しかし、この絵肌は単なる対比表現ではない。さらに著者は、結果的にこのパステル調ながらグレーの地が相まって見えてくる無機質さやその平面性に、物語から感じる乾いた陽気さ(淡白さや冷淡さにある種近いもの)を見出している。当初より、煙の輪郭線の内側と外側の内容を描き分けることで、煙を提示しようと

考えていた。そして、煙の輪郭の外側の絵肌が決まった時点で、このパートは絵本から得た印象を積極的に示すことが求められたのだ。よって、先述のような絵肌の描き分け対比となる。また、それぞれの絵肌の描き分けと同様に、二つのマチエールがかち合った上で生まれる違和を観者へ感じて欲し糸考えた。

図 103 のパートの絵肌もまた、煙の輪郭の内と外の構造や目的は図 102 に近い。だが、決定的な違いは輪郭外の床煉瓦の表現である。図 102 と同様に、輪郭の内側のパステルトーンを物語にある乾いた陽気さとして表現するには、輪郭の外側に隣接する絵肌が重要になってくる。図 102 の壁煉瓦と同様に、フラットな内側に対して図 103 の床煉瓦も、砂を混ぜ物質感の強調を行っている。また、画溶液も同じものを使用し、艶を出している。

図 103 は、図 102 と素材は同等であるが、描き方は異なる。図 102 が明暗描写を採用している事に対し、図 103 は絵具の物質感のみを押し出している。これは、図 102 の煉瓦と違い、物質そのものの存在感を出すという目的があった。図 103 の画面手前の煉瓦は、赤系統の不透明色の絵具を第一層とし、二層目に透明色としてアリザリンクリムゾンをかけた。このことにより、生々しい赤い透明色が一層目の絵肌の凹凸にかかり、より物質感を際立たせている。また、透明色がところどころ凹にたまり、その色の深さからおどろおどろしさを与えている。ここでは、画面手前ということもあり、壁煉瓦に託した奥行きを示す描写はない。なので、もとよりマチエールの物質性を描きたかった。よって、絵具の物質としての生々しさや色によるグロテスクさを表現することにしたのだ。並びに、ここでの赤の使い方は、図の壁煉瓦に使用された記号的な赤ではなく、より現実に肉薄した赤の表現が必要であった。そのような目的の場合、私は不透明色の上に赤系統の透明色を重ねている。そうすることで、血肉のような質感が与えられると考えている。

第一段階として図 102 と 103 で示したように、物語から得た感覚を局所的に反映することに成功した。つまり、ここで描かれた人間の部位(ここでは肩)と煉瓦と煙に対して、未っ子の発言「ああよくねむった！」から得た妙味や物語の不穏さを色や質感に変換し、それらへ肉付けすることが出来たのだ。そして、この「得た妙味や物語の不穏さ」からわかるように、筆者はこの物語それ自体を忠実に描きたいのではない。これまでの説明の通り、これは物語と競合すし、マチエールを捕まえるためにある。

一方で、全体としては図像が煙の輪郭線で分割され過ぎ、内容を捉えにくくなってしまった。さらに、過剰な分割によって、余った色面の処理が必要となった。その余剰を説明的に塗り潰していった結果、図 102 と 103 を引き立てるところか、見えづらくしていたのだ。これでは、筆者の意図が埋もれ、観者へ最も見せたいパートまで視覚を適切に誘導出来ない。よって、再制作を決定し、内容を整理することにした。

3項 2作目 「5番目はかまどに閉じ込められましたが、いつまでも息を止めることが出来るので死にませんでした。2」

図104は、2作目の《5番目はかまどに閉じ込められましたが、いつまでも息を止めることが出来るので死にませんでした。2》である。本作においては、1作目の情報過多な描写と余分な分割を省みて、構成や描き分けをより簡潔にした。1作目と構図はほぼ同じである。だが、煙と人物の2者の存在を引き立たせる為、人物を右側に後退させることで、煙との距離感を示した。全体として見え方が明瞭な印象を受けるのは、構図の問題だけではない。前作より、各モチーフの質や色の描き分けは、1作目から再統合を行った。統合とは、前作の煉瓦(図102、103)ならば様々な質や色を書き分けたが、それを壁側と床側の2種に絞るなど、図像の意味によって単一の描き方や色設定を行うことである。こうして空間の見え方を整理し、目的を造形的にも明瞭にしたのだ。

まず、本作では下書きの段階から、最終的な仕上りとその影響を意識した。前作では、煙の透け表現を色・明度・質・イメージの描き分けによって表現した。しかし、今回はこの煙の透け、というものを別の捉え方へと設定した。それは、本来の物語とは、まったく脈絡なく画面上の透けを想像することであった。(図105~107)実際に、この作品画面自体が透けるとしたら、それはどういうものか。それは、単純に下層の段階が透けて見えることである。筆者は、透けてみえるという考えを遊び心の視点から、煙の特に煉瓦部分を下書き段階として残すことにした。また、下書き段階は、白黒で描く。この無彩色を残すことで、記号的なイメージの煙の色を見せる狙いもあった。当初は、煙の輪郭内は全て下書きの層を残す予定であった。だが、実際に行うと、即物的すぎる見え方である上、味気無さに近い印象を受けた。よって、人体(頭部以外)と汗に関しては、色や質を付け足し、輪郭外よりも明度を上げることにした。頭部の汗の部分は、砂を混ぜた緑系統の絵の具を置き、下地の水性アルキド樹脂絵具で描いた艶の少ない薄い層との対比を意識した。肩部分に関しては、色以外はほぼ同様の描き方で、特に艶を重視した。なお今回も、絵具の艶を強く主張させる為に、同様の画溶液を使用している。

物語のルールを無視して遊ぶ、という意識は、別の箇所に現れ始めた。それは、画面中央上部のiphoneの描写である。これは、筆者の完全な思いつきによるものだ。前作を描く過程で、一晩かまどに閉じ込められた末っ子を想った。もし、末っ子が現代っ子であれば、「ああよくねむった！」という発言ではなく、「ああ暇だし、スマホをずっとみていたら夜が明けた！」ではないだろうか、という全くもって余計な妄想である。画面を注意してよくみると、メタリックな質がiphoneの特徴であり、リンゴのロゴマークが逆さに描いてあることが確認できるだろう。すると、穴はカメラレンズの位置であることが理解できる。ロ

ゴが逆さなのは、末っ子が仰向き姿勢より、iphone を手で持ち上げながら見ているからである。しかし、iphone やそれを持つ手や持ち上げている腕は、画面から見切れているか映っていない。本文を読まない限り、図 106 が 아이폰 であることも、末っ子がそれを見ていることもわからないだろう。そもそも、前作と違い、末っ子の顔の目にあたる部分も省略されている。しかし、お遊びのような煙や iphone の発想と表現も、私にとって重要な制作手順の内だ。つまり、どういうことか。

制作を重ねていく内に湧き上がるアイデアとは、必ずしも高度な理論の手引きからくるものとは限らない。時に、上述の妄想にあるような観る側にとってはどうでも良い、「本来のコンセプトに対して、何の意味があるのか？」と首をかしげる、単純な連想ゲームともいえる思考が加わることもある。こうした遊びも、マチエールを生み出す作業と同様に、この物語の根本にあるものの対峙する為に必要な行為である。冒頭でも述べたように、このような行為もまた「制作におけるモチベーションの一つ」である、この恐ろしい面を持った物語のテキストを「絵具で遊ぶ」という態度の一つである。

続いて、絵画空間内の遠近の見え方については、特に絵具の厚みの強調差による表現を行った。まず、空間内において、手前にある頭部を強調する必要があった。なぜなら、主格である人物の頭部は、この絵画空間を構築する上で端緒となる存在であったからだ。よって、図 107 のように厚みのある絵具を用い、手前へせり出させている。頭部の厚みある絵具部分は、根源として頭髪のイメージがある。他の頭髪および刷毛のストロークは、最期に透明色であるアリザリンクリムゾンをかけることで、物質としての存在感を少し後退させている。補足すると、この後退の意味を著者は、物語に馴染ませる、という感覚でも用いている。この後退させた色面に対し、物語の空間内の手前である、というシグナルとして一本の黒いストロークだけを後付けしている。この黒いストロークの厚みへ空間内の手前、という意味を代弁させたことになる。対して、図 108 の黒い壁面には、空間の最奥という役割を与えた。煙の表現と同じく下書きの段階、つまり最も絵肌上での蓄積が薄い段階で残すことにしたのだ。しかし、先述の透けという意味での煙の表現とは意味が違うが、結果としての現れ方は重複している。なので、アリザリンクリムゾンをここでもかけた。ここでは、奥行きという意識から、頭部でのアプローチとは違い、薄い汁がけで行っている。すると、黒い面に煉瓦の形を示している白い線が、薄いピンク色となる。そうすることで、白の主張を抑えられ、画面内の色面としても後退し、煙の下地表現との差別化を行えた。

マチエールについては、1 作目のイメージを引き継ぎつつ、構図と同様に再整理し、より明確なものとした。高熱に包み込まれた人体というイメージから、頭部（図 107）はこ

こでも艶のある画用液で練った、アリザリンクリムゾンを使用し、汗で濡れたような質とデロデロと熱された人体の色を表現している。また、頭部の設置面である床の煉瓦は、前回の反省を活かし、煉瓦の質に焦点をあてた。チタニウムホワイトを下地とし、筆で凹凸のある厚みある面（煉瓦）を描いた。その上に、ポピーオイル多めの汁描きで色をのせ、光沢感と軽さを出した。このように、煉瓦の表現を適度に抑えて統一することで、1作目のような画面内の混乱を予防することが可能となった。

しかし、本作において課題として残ったのは、汗の表現であった。（図 108）異常な状況下における、熱い竈という密室。そこに置かれた人体の汗を表現するには、どうすべきか徐々に考えるようになった。前作では、空間描写に重きをおいていたが、本作ではより人体に関心が移行していたからだ。汗、といえば率直に思いつくのは、ダラダラと滴り落ちるイメージである。よって、そのダラダラという語感を表出する為に、粘度と光沢の強いオイルを練った絵具を流すことにした。しかし、粘度が高すぎたことと、絵具を流すことに手慣れておらず、ぎこちない絵具のタレとなってしまった。ここでは、良い意味で予想を裏切る効果も、期待通りの効果も得られることはなかった。よって、本作での課題は次作へ持ち越すこととなった。

このように、制作のなかで常に意識として、マチエール自体の主張と背景にある物語への馴染ませ方というバランスの問題がある。これまで述べたように、絵肌を重視するならば、背景にある物語への配慮はそこまで重要に思えないだろう。だが、物語をきっかけに生まれ、そこから画面上で徐々に自立しつつも完全には独立出来ない、それが筆者の扱っているマチエールである。このバランスをどのように扱うか、その意識が重要になってくる。マチエールが、背景の物語を極端に飛び越してもいけない、逆に物語に従属しすぎてもいけない。著者が目指す絵肌とは、物語に対して絵具が着かず離れずの微妙な立ち位置を巡っている、その状態を指すのだろう。

そのようなバランスを保とうとすると、引きのある構図は避けやすくなる。一定以上の引きのある構図を取ると、物語の状況説明を優先することになるからだ。また、必然的に各面上へマチエールとして肉付け出来る範囲も狭くなる。つまり、どこかの場面をトリミングし、拡大したように見えるのは、物語の一部を生かし、マチエールの存在を活かす為だ。

これまでの結果として、『5番目はかまどに閉じ込められましたが、いつまでも息を止めることが出来るので死にませんでした。』においては、マチエールの内容を細分化し、画面上の主従関係において混乱を招いた。その反省から、2作目の『5番目はかまどに閉じ込められましたが、いつまでも息を止めることが出来るので死にませんでした。2』で

は、前作の問題点のある程度の改善に成功した為、次作では人体へのマチエールのイメージ強化と汗の表現についての模索を行うことにした。

4項 3作目 《5番目はかまどに閉じ込められましたが、いつまでも息を止めることが出来るので死にませんでした。3》と最終段階《汗から涙へ》

前2作を通じ、テキスト由来の必要最低限である要素が判明した。人体を示す有機的な形、煉瓦を示す矩形、記号的な汗の表現、である。なお、2作目での汗の表現出現により、煙の表現への関心が薄らいだ為、以後の連作にも登場しないことを予め述べておく。これらの最低限の要素を引き継ぎつつ、どのようにマチエールの表出を強化・深化させるかが、本項の課題である。では、これより《5番目はかまどに閉じ込められましたが、いつまでも息を止めることが出来るので死にませんでした。3》(図109)の展開について述べていく。

まず、色について。前作で述べた通り、制作を続ける中で物語における舞台表現よりも、その登場人物の肉体表現へと関心が移行していった。だが、主格となる肉体を描くにあたり、その糸口として最低限の舞台、つまり設置面であり背景である要素は必要であった。よって、あらためて絵本の文章に立ち返ることにした。すると、この場面では竈の中には窒息死させるために泡立てたメレンゲが沢山詰まっていた事実を再発見した。前2作

では、見落としていた箇所である。そこで、背景は基本的に白ベースと決めた。さらに、《5番目はかまどに閉じ込められましたが、いつまでも息を止めることが出来るので死にませんでした。2》の完成時に次作の肉体は赤色と決めていた為、それらが際立つように寒色を加えることにした。既に、肉体部の汗に記号的な水色を配置していたので、少し趣向を変え淡いエメラルドグリーンを用いた。そうすることで、肉体の赤黒さは寒色との対比により強調される。前2作においては、状況の異常さや妙味を人体以外の状況(竈の内側)でも色とりどりに示そうとしたが、今作ではそれらのイメージを肉体と汗の色に集約することで、より直球して訴えかけることにした。カドミウムレッドディーブとカドミウムマムルーンの組み合わせによる不気味さと、渦中に内包される市販のペンキのように明快な水色。前者に原文から得た不気味さや異常さ、後者にあっけらかんとした展開から感じる妙味を託した。何よりこの二つの意味を充てた赤と水色という単純な組み合わせを並置し見ることで、観者がどのような感覚を得るのかが関心があった。また構図としては、観者へより絵肌に集中してみてもらふ為に、前作とは違い平面性の高いものとした。画面上部の斜線や肉体の一部の描かれ方を除き、パースペクティブによる提示を避けている。前作からの継続点は、画面から切れた主格の入れ方と画面へ占める割合である。本作では、

煙の表現を廃して、色や構図を明確にすることで絵肌の表現へ集中して力を入れることが可能となった。そうすることによって、マチエールへの表現を促すことに成功した。

それでは、本作でのマチエールの展開について語りたい。これまで、テキストから得た感情やルールをマチエールに変換するとき、設定空間の全体を使っていた。それゆえに、その変換が分割や分散されていた。だが、前段で述べたように構図整理により、人物の形態が一つにまとまった。よって、マチエールの全体的な可視化が進み、構想が練りやすくなったのだ。ここでは、テキストから得たおどろおどろしさと乾いた陽気さを表出することにさらに専念した。

まず、おどろおどろしさについてである。これを竈に閉じ込められ、特殊能力によって無事だった人物の肉体の異常性に絞ることにした。よって、前作までに含まれていなかった身体の異常性を大量の砂を混ぜたカドミウムレッドの絵具を用いて、筆を小刻みに立てながら、ポコポコとしたマチエールを作った。ここで使われるカドミウムレッドの意味は、これまで述べてきた通りである。さらに、ただでさえ重みのあるマチエールへより威圧感を与えるために、カドミウムブルーによる陰影を塗り込んだ。そうすることにより、図 110 のような赤黒い雰囲気をもつ子の身体へ纏うことが出来た。しかし、ここで注意したいのは、今まで述べてきたように筆者は恐ろしいものを本当に恐ろしいように描きたいわけではない。そうした恐ろしいものを絵具で遊ぶことにより(今回は、乾いた陽気さを表現するつもりで遊ぶ)、対極的なアプローチと画題を克ち合わせ、その間に奇妙な間を作りたいのだ。筆者は、その間にこそ観者の感情を引き出す場のような力があるのではないかと考えている。よって、汗の表現を工夫することにした。そうした理由から、ビニールコートのような人工的な艶を出すアルキド樹脂を混ぜ、先ほど説明したペンキのような水色を用いることにしたのだ。さらに、そうした汗を加算的に乗せるのではなく、先述のマチエールの下側に内包させることで、このポコポコとした気味の悪いマチエールの主張を半減できないかと考えた。また、状況設定的にも汗をたくさん描かねばならなかったのだ、よりこの身体のマチエールの力を半減できると予測した。そこには、どう見ても不気味な質があるのに、その中を覗くと安っぽく光る艶がたくさん詰まっている。そうして完成したのが、図 109 の汗と体によるマチエールである。また計画外だったが、下側に内包される汗の輪郭線を一部描くことと、さらに最上部にアルキド樹脂と艶のあるメディウムが混ざった絵具を汗として乗せた。簡潔な塗りの構造に、手を加えて複雑にすることで空間性を見せられるように工夫したのだ。そして、最上部にのった非常に艶のある汗(図 110)中央部の最も大きな水色の絵具)が悪目立ちしないよう、ハイライトとして身体と近い種類の砂を混ぜた白い絵具をさらに乗せた。また、同様の理由から何箇所か、近い艶

のある絵具を汗として体へ乗せた。加えて、こうして出来上がった身体の設置された地面にも、汗と同様の理由から落ち着いた寒色系の色をあてた。結果として床色が、補色効果となって末っ子の体を際立てている。また、体の持つおどろおどろしい色を寒色が多少鎮めている。

こうして出来た本作に、ある程度の達成と可能性を感じ、その後いくつかの類似作品を展開した。だが、その結果マチエールの表現が格段に固くなり、質と質を張り合わせるコラージュ的側面が強くなっていった。そして、汗の表現が記号的になりすぎた際に、体制を立て直す為に描かれたのが《汗から涙へ》(図 111)であった。今まで、末っ子の身体の異常性や竈の内部の表出に力を入れていた。だが、2 作目(図 104)で行った汗の表現に、大きな関心があったことに気付いたのだ。もし、竈に一晩閉じ込められたのなら、大量に流されたであろう汗の数々。これをスポイトでダラダラと絵具を流す楽しみに変えて、表現したくなった。また、これまでゴテゴテと装飾していた空間をテキストに忠実な卵白だらけの空間へ変えた。そうすることで、汗の表現に集中することが可能になった。ここで、汗がダラダラと流れる表現を行うために、わざと障害物をおいて、汗の流れに歪みを与えることにした。そうした思考過程の中で現れたのが、図 112 のマチエールである。砂を混ぜザラザラとした肌を保つ鈴なりの団子状マチエール。これが、汗をダラダラと流すように見せる為、設けた障害物である。しかし、ここまで整理すると、当初より「ザ ファイブ チャイニーズ ブラザーズ」から感じていた、負のイメージが消えてしまう。そこで、カドミウムレッドという記号的な赤を汗の表現の中へ混ぜることにした。そうすることで、汗の中に血が流れているように見えるような、恐ろしさを与えられないかと考えたのだ。

今回の汗のマチエールは、身体ではなく地面に多く流れる表現となっていた。そしてスポイトで障害物の上に絵具を垂らし、竈の床に流れていく汗を表現した。筆者は、その絵具の流れ方を見守っているうちに、それらが偶然にも涙に見えてきた。さらに、強い関心を抱くことになる。そこで筆者は、もはや汗の表現にこだわる必要がないこと、この流れる絵具と障害物である鈴なりの団子状マチエールの組み合わせに強い関心を抱いたこと、「ザ ファイブ チャイニーズ ブラザーズ」がこれ以上インスピレーションを与えるテキストではなくなったことを理解した。よって、ここで長い過程を経て出来上がった図 112 のマチエールの為に新たな物語を餌として与え、そうすることでポテンシャルを引き出し、さらに育むことにした。よって、「ザ ファイブ チャイニーズ ブラザーズ」から、次なる画題つまり物語のテキストへ移ることにした。そしてここで生まれたイメージとマチエールは、次節の「汎用性の高い登場人物とマチエールによる、反復または育み」へと転移していく。

5 節 汎用性の高い登場人物とマチエールによる、反復または育み

筆者の絵画には、汎用性の効く登場人物が多く登場する。それは、既に本章の作品にて登場している、人物そのものだ。「汎用性の効く」即ち、それらは広く様々な方面に扱えるということである。しかし、筆者の場合、具体的な物語や具象的なイメージと粘土的なマチエールが競争可能な場所において、この人物は使用される。これは、和製日本語で流通している、いわゆるキャラクターの概念とは異なるものだ。汎用性の効く登場人物が動く下地のようなものだとするならば、キャラクターは既に自律し脈動している。

例えば、絵本におけるキャラクター性を参照しよう。ブルーベル館から出版された「絵本の魅力 その編集・実践・研究」においては、次のように説明されていた。まず、その表情である。キャラクターの表情には、即座に理解できる固有性がある。絵本において主たるキャラクターは、通底した記号的造形性の中に、部分的な表情(例えばあまり動かない目に対して、変化する口)などの微妙な描き分けと変化があると言う。よって、そうした原理から、その起動哀楽は即座に伝わってくる。また、その世界観の中で複数人が登場した場合、埋もれない個性を持っている。例えば、その造形性や仕草、服装、立場による区別、サイズ感、種族の違い(動物の場合)などである。そうして、このキャラクターは、「ページを超えて同定されなければならない」と言う。²⁷²

筆者の絵画における登場人物には、そうした固有の背景は見出し辛い。それは、ある種軽薄な存在であり、どのような物語表現においても通用する。つまり、汎用性があるのだ。例えば、前節に登場した「ザ ファイブ チャイニーズ ブラザーズ」のテキストから、次なるテキストへマチエールと共に、簡単に移れるのもその為である。例えば、その移転先に図113と114がある。ここでは、具体的な物語はなく、「ザ ファイブ チャイニーズ ブラザーズ」から取り出されたマチエールが延々と繰り返されている。ここでの顔は、様々な図形的な登場人物に用意された型でしかない。ただ、ここに物語のテキストがないのは、理由がある。それは、この反復運動のなかで、取り出したマチエールを育むためである。タイトルにもあるように、これらは成長するための「練習」なのである。ここでは、《汗から涙へ》で、涙に変容した絵具のタレと厚塗りの下地(砂入り)の組み合わせによるマチエールの持つ、即物性と涙らしさの境界を探っている。

この汎用性が効き、どのようなマチエールも受け入れる登場人物。それは、筆者の絵画に限ったものではない。例えば、具体への参加で知られる元永定正(1922-2011)の絵画にも、この登場人物は存在する。しかも、それは物語性を感じさせない具体時代においても、既に

²⁷² 無藤隆、野口隆子、木村美幸『絵本の魅力 その編集・実践・研究』フレーベル館、2017年、p.194

潜伏していたのだ。よって、時系列で見ていきたい。4節で触れたばかりだが、具体において主題(物語)は、物質を殺戮もしくは無効化するものである。よって、ここには如何にも具象的な形態は、存在しない。(図 115)だが、良く見ると流し込みによる赤色と褐色の面、特に前者が横顔のように見えないか。かなりデフォルメされた様相だが、画面中央の突起が鼻、逆側の小さな突起が耳、下部の矩形ぎりぎりに伸びる面が首に見える。人によっては、それは主観的な物差しで判断している、と言うかもしれない。だが、この赤い面の形態は、流し込みと共に、実際に具体性を帯びていくのだ。それが、5年後の《作品》(図 116)である。ここでは、より確信性を持って、これを生き物と呼べるだろう。今まで身体性を強く感じた流し込みは、この生き物の口と放たれる液体という、明瞭な設定の下で表現されている。この数年前、1963年の『美術手帖』で本人によって発表された「抽象漫画宣言」や、同年代の「非具象漫画」や「わらいの抽象絵画」との評には、具体美術的な絵画からの離別を感じられる。²⁷³ また、元永が持つ登場人物的な形態は、彼の手がけた絵本の物語にも、彼の絵画にも際限なく登場する。多くの反復を重ね、抽象的な物語を通過していくことで、こうしてページを超えて同定できる存在にまで成長した。そして、1990年に出版された『もけらもけら』に出てくるこの首の長い生きもの。(図 117)これもまた、既に1964年の《白いひかりがでているみたい》(図 118)に登場しているのだ。

元永は学生時代には四コマ漫画の連載を市の広報や高校の図書新聞で描いており、その漫画にも通じるようなユーモア的気質を吉原が指摘していたそうだ。その性質は、こうした抽象的な物語性を感じる形態へ再浮上している。そこに、具体やアンフォルメルへの煽りを受け肉薄した流し込みという現象が介入し、この物質としての表情と物語性を予感させる表情の同居を可能にした。こうした絶妙な表現は、1965年の「従来のマンガには人物や動物が登場し、説明性やストーリーが必ず付随している。ボクは、そんな余分なものを一切取り払った、純粹に形と色によって笑いをさそうようなマンガを考えている。」という発言からも、その意図が垣間見れる。²⁷⁴ その後は発言の通り、渡米後の絵画では、形態や色彩を純化した直接的な表現が強まっていく。結果として、物理的な表現であった流し込みは姿を潜め、エアブラシやスプレーによってグラフィック的なニュアンスが生まれていく。

元永には、先ほどの1965年の発言と類似した「私の制作はまずかたちを考えることから始まります。文学的な意味を捨て去って面白いかたちを発見したときの喜びは格別なものです。」という考えがあった。彼の絵画にそれでも残る具象性や画面内の情報は、余分なものを抽象化と記号化によって蒸発させた結果なのだ。だが、筆者の場合は、蒸発ではなく凝縮

²⁷³ 編集・発行 三重県立美術館『元永定正展図録』1991年、p.65

²⁷⁴ 同上、p.67

という態度がその中心にある。元永には、「説明性やストーリー」を取り除くことで、「文学的な意味」を無効化させる思惑がある。一方、筆者は凝縮という態度によって「文学的な意味」を捨ててならない。むしろ、重視していることは前項まで触れた通りである。だが、一見「説明性やストーリー」が元永と同様にわかりづらいのだ。

また、こうした汎用性の高い登場人物は、古くを遡ると、画家の似姿でもあった。第1章3節で触れたレンブラントは、自身の顔を練習台として、表情による様々な感情表現を実験した。その為に、初期の作品においては顔の骨格や鼻など、彼に近い顔類をみかける。ただ、それは自らの唯一無二の存在を誇張せず、表現すべき物語の演者に徹している。たとえば、《音楽の寓意》のハーブを持つ奥の男性。それこそ、彼は《自画像(鏡を用いた表情の研究)》(図119)から出張して現れた、汎用性の高い登場人物そのものではないか。

話を筆者の作品に戻そう。《汗から涙へ》からの練習として図113を描いていた際に、この練習を行いながら、同時に描いていた作品があった。それが、《泣く》(図120)である。ここでは、背景にある物語が「ザ ファイブ チャイニーズ ブラザーズ」から「赤いろうそくと人魚」へ移行した後であった。汎用性の高い登場人物は、少年から人魚へ変身し、今度は汗ではなく涙の絵具を流している。そしてさらには、図99の《人魚の母親》へと転化する。このように様々な物語や登場人物は通過し、マチエールの表現を育み、蓄え、さらに凝縮されていくのだ。その成長過程を認識できるのは、固有のキャラクター、とまではいかないが記号性と類似したデフォルメ加減をもつ、この汎用性の高い登場人物の特徴によるものだ。

6節 さらになる可能性と語りのために

初めに、物語があった。そして、物語の為に「カンヴァスの上に油彩」という絵画が生まれた。それからというものの、両者の関係は、継承され、変容や脱臼され、さらには否定された。もう、物語と絵画の関係は、ともに前向きな可能性を持って関係を紡げないのだろうか。

1980年前後に登場したニューペインティング。ここでは、伝説や神話、個人的な物語を暗示する絵画に溢れていた。つまり、物語を積極的に語る機運が再度見られたのだ。だが、ニューペインティングにおいては、マチエールを通じた物語の語り方は、極端なものであった。それは、ジェスチャーによるものか、明快な記号性によるものだった。マチエールは、流動的にそれらの後を追いかけている。せつかくの「絵画の復権」という千載一遇の機会に、絵画は物語とマチエールの前者しか、アピールできなかった。それは、記録を読んでいて率直に感じることだ。もしくは、人々は絵画を見る目が弱ってしまったのだろうか。ニューペインティングの一見した明快さは、伝番に優れる反面、容易なものとして軽んじられてしま

った。結局、人々は、深く語り合う前に離散したのだ。

ニューペインティング後に生まれた筆者にとって、物語を絵画で語る道(具象的なイメージと具体的な物語にて)は、前途多難のように思えた。また、その後の社会状況や環境も影響も、その多難さを念押しした。筆者は、物語を語る意義を安易なスローガンとして探し、時にその自身の核となる要素を廃棄しかけていた。そんな時、草葉の陰で見つけたのが、本論が指す粘土的なマチエールとその前駆形態であった。

これらは、物語と絵画の関係を結ぶうえで生まれたにも関わらず、公の場では余剰なものとして、名を時に「糞」と呼ばれた。もしかしたら、始まりの限界までを突き詰めれば、本当にそのようなものにすぎなかったかもしれない。しかし、それでも余剰とされたものは、物語とそのイメージの後ろをついていった。こうして月日を経て、成長し、動き、言葉を覚えるまでになった。そして、手前にあった沢山の物語を下敷きにし、今度は私たちへ語り始める役目を担ったのだ。筆者はここに、いままでとは異なった物語画の予感を感じている。ときに、やりつくされたと言われる絵画だが、すくなくとも粘土的なマチエールが主体的に語りはじめて、まだ人の一生分ほどしか経っていないのだから。

そして、こうした可能性の為にも本章で語ったアプローチを継続し、かつ第 2 章までに明らかにした粘土的なマチエールによる力を借り、今後の実践研究にて探求していきたい。

<参考文献一覧> ※以下、参考文献は出版年順に明記した。

- Claire Huchet Bishop(作)、Kurt Wiese(絵) 『The Five Chinese Brothers』、G.P.Putnam's Sons Books for Young Readers、1938年
- 小川未明『小川未明童話集』新潮文庫、1951年
- 田中秀央『羅和辞典』研究社、1953年
- 新潮社『芸術新潮 1956年12月号』、1956年
- 『Fautrier』南画廊、1959年
- ジャン・フォートリエ(東野芳明・文責)「石と語る〈滞日放談録〉」(『芸術新潮』第11号1号、新潮社、1960年1月)
- 坂崎乙郎『マチス、ルオーと表現主義』社会思想社、1963年
- 日本基督教協議会文書事業部キリスト教大辞典編集委員会『キリスト教大辞典』教文館、1963年
- レオン・パッティスタ・アルベルティ『絵画論』三輪福松訳、中央公論美術出版、1971年
- 後藤茂樹編『リッツォーリ版世界美術全集 10 レンブラント』集英社、1974年
- PIERRE COURTHION『ROUAULT(日本語版)』中山公男、美術出版社、1976年
- 作：谷川俊太郎、絵：元永定正『もこもこ』文研出版、1977年
- C・S・ルイス『オンリー・コネクトII』猪熊葉子、清水真砂子、渡辺茂男訳、岩波書店、1979年
- 伊吹武彦、渡辺明正、後藤敏雄、本城格、大橋保夫『仏和大辞典』、白水社、1981年
- ジョルジョ・ヴァザーリ『ルネサンス画人伝』平川祐弘、小谷年司、田中英道訳、白水社、1982年
- 西武美術館『ジャン・デュビュッフェ展：「生のままの芸術」』、1982年
- 山本直文、林憲一郎、鎌田博夫、伊藤英、ミシェル・ロシェ『最新フランス語大辞典』、三笠書房、1983年
- 中森義宗編『絵画と文学—絵は詩のごとく』中央大学出版部、1984年
- 前川誠郎、クリスティアン・ホルニツヒ、森田義之『カンヴァス美術の大画家9 ジョルジョーネ/ティツィアーノ』中央公論社、1984年
- 編者：中森義宗『絵画と文学—絵は詩のごとく』中央大学出版部、1984年
- ヴィクトール・E・フランクル、霜山徳爾訳『夜と霧』みすず書房、1985年
- 発行者：佐藤亮一『新潮世界美術辞典』新潮社、1985年
- エドワード・ルーシー＝スミス著『現代美術の流れ 1945年以後の美術運動』岡田隆彦・水沢勉訳、PARCO出版、1986年
- ケネス・クラーク『レンブラント』井田卓訳、木魂社、1988年
- 佐々木英也『オックスフォード西洋美術事典』、講談社、1989年
- 下宮忠雄、金子貞雄、家村睦夫『スタンダード英語語源事典』、大修館書店、1989年
- スーザン・ウッドフォード『絵画の見方 ケンブリッジ西洋美術の流れ8』高橋裕子訳、岩波書店、1989年
- フランク・ステラ『ワーキング・スペース 作動する絵画空間』辻成史、尾野正晴 監訳、福武書店、1989年

ヴィクトリア・コンパリア・デグセウス著、伊藤洋子訳『現代美術の巨匠 アンтони・タピエス』 美術出版社、1991年

編集・発行 三重県立美術館『元永定正展図録』1991年

佐々木英也、森田義之 編『世界美術大全集 第11巻 イタリア・ルネサンス1』小学館、1992年
佐々木英也、森田義之 編『世界美術大全集 第13巻 イタリア・ルネサンス3』小学館、1992年
馬淵明子 編『世界美術大全集 第21巻 レアリスム』小学館、1993年
池上忠治 編『世界美術大全集 第22巻 印象派時代』小学館、1993年
篠弘 編『世界美術大全集 第23巻 後期印象派時代』小学館、1993年

編集・発行 石橋財団ブリヂストン美術館『特集展示 モンティセリー谷本滋朗氏コレクションより』1995年

監修:ルイ・ファン・ティルポルフ、日本監修側:有川幾夫、執筆:ルイ・ファン・ティルポルフ、エラ・ヘ橋本満 編『世界美術大全集 第18巻 ロココ』小学館、1996年

ジョアン・コメイ『旧約聖書人名事典』監訳者:関谷定夫、東洋書林、1996年

Paul Moorhouse『Leon Kossoff:Tate Gallery 1996』Tate Publishing、1996年

作:金関寿夫、絵:元永定正『カニツンツン』、こどものとも発行図書、1997年

野村滋『昔話は残酷か』(財)東京子ども図書館、1997年

ニコル・ルメートル、マリー＝テレーズ・カンソン、ヴェロニク・ソ『図説キリスト教文化事典』蔵持不三也訳、原書房、1998年

ミッシェル・アルシャンポー『フランシス・ベーコン』五十嵐賢一訳、三元社、1998年

山梨俊夫、長門佐季『フランス美術基本用語』、大修館書店、1998年

神奈川県立近代美術館『近代日本美術科列伝』、美術出版社、1999年

ハインリヒ・ヴェルフリン『美術史の基礎概念 近世美術における様式発展の問題』海津忠雄訳、慶応義塾大学出版会、2000年

稲田浩二、稲田和子編『日本昔話ハンドブック』三省堂、2001年

コルネリア・ホンブルク『ゴッホ オリジナルとは何か? —19世紀末のある挑戦』野々川房子訳、美術出版社、2001年

H.W.ジャンソン、アンソニー・F・ジャンソン『西洋美術の歴史』木村重信、藤田治彦訳、創元社、2001年

Heike Kati Brath、Mannheimer Kunstverein『Heike Kati Brath „Hast Du Lust?“』、2001年

二見史郎編訳、園府寺司訳『ファン・ゴッホの手紙』みすず書房、2001年

西宮市大谷記念美術館、川辺雅美、池上司編『元永定正展図録』西宮市大谷記念美術館、2002年

竹林茂『研究社 新英和大辞典』、研究社、2002年

佐々木正人『レイアウトの法則 アートとアフォーダンス』春秋社、2003年

『美術手帖 2004年4月号』美術出版社、2004年

『美術手帖 2005年11月号』美術出版社、2005年

Curtis L. Carter、Karen K.Butler『Jean Fautrier:1898-1964』Harvard University Art museums、2003年

岡崎乾二郎、松浦寿夫『絵画の準備を!』朝日出版社、2005年

クレメント・グリーンバーグ『グリーンバーグ批評選集』藤枝晃雄訳、勁草書房、2005年
東京都現代美術館、岩手県立美術館、NHK プロモーション 編『出光コレクションによるルオー展』、NHK
プロモーション、2005年
マリエット・ヴェステルマン『岩波 世界の美術 レンブラント』高橋達史訳、岩波書店、2005年
『エッセンシャル・ペインティング』国立国際美術館、2006年
ルイ・ゴルデーヌ、ピエール・アステイエ『画家は語る 20世紀の巨匠たち 奇跡のインタビュー』藤田
尊潮訳、八坂書房、2006年
VILÉRIE BREUVART(プロジェクトエディター)、清宮真理、曾根原美保訳『VITAMIEN P』ファイドン
株式会社、2006年
著者：バルバラ・ヘス、編集：ウータ・グロゼニック『抽象表現主義 Abstract Expressionism』
TASCHEN、2006年
アンドリュウ・グレアム＝ディクソン著、横山紘一監修『世界の美術』河出書房新社、2009年
エリー・フォール『近代美術[II]美術史5』與謝野文子訳、国書刊行会、2009年
二見史郎『ファン・ゴッホ祥伝』みすず書房、2010年
編集：クリス・ストルウェイク、レンスカ・サウファー、国立美術館、名古屋市美術館、東京新聞、中日新
聞社、TBS、執筆：ヘルウィーズ・ベルハー、エステ・ディールチェス、エラ・ヘンドリクス、シラール・
ファン・ヒューフテン、レンスカ・サウファー、アウケ・フェルヘースト、深谷克典『没後120年 ゴッホ
展』リンネ・リチャーズ、ディアンネ・ウェブ、平井章一、本橋弥生、工藤引二、深谷克典、原沢暁子、横
山由紀子、マーサ・マクリントク訳、東京新聞、中日新聞、2010年
望月典子『ニコラ・プッサン—絵画的比喩を読む』慶應義塾大学出版会、2010年
E・H・ゴンブリッチ『美術の物語 ポケット版』天野衛、大西広、奥野臯、桐山宣雄、長谷川摂子、長谷
川宏、林道郎、宮腰直人訳、創元社、2011年
ラスターファウンデーション『ヴィラ・トーキョー 2011年11月11日～18日』2011年
林道郎「アレゴリーとしての『人質』」(「MOT コレクション関連シンポジウム 現代美術史をいかに語
るか-クロニクル/アナクロニクル 採録」)(『東京都現代美術館研究紀要 2011』東京都現代美術館、2011
年、p.84)
イヴ＝アラン・ボワ+ロザリンド・E・クラウス『アンフォム 無形なものの事典』加治屋健司、近藤學、
高桑和巳訳、月曜社、2011年
Karlheinz Essl、Tilo Baumgartel、Bernhart Schwenk、Gunther Oberhollenzer 編『Neo Rauch & Rosa
Loy: Hinter Den Gärten/Behind the Gardens』PRESTEL、2011年
末永照和『評伝ジャン・デュビュッフエ アール・ブリュットの探求者』青土社、2012年
山田由佳子「ジャン・フォートリエと『人質』の連作」『一橋大学大学院言語社会研究科』、2012年3
月、第6月号
国立西洋美術館、新藤淳、中田明日佳『国立西洋美術館 名作選』西洋美術振興財団、2013年
末永照和『増補版 [カラー版] 20世紀の美術』美術出版社、2013年
監修：マリー＝セシル・フォレスト、日本側監修：後藤新治、編集：パナソニック汐留ミュージアム、松本

市美術館『モローとルオー 聖なるものの継承と変容』宇都宮彰子、小川隆久、下川摩紀訳、淡交社、2013年

監修:ルイ・ファン・ティルボルフ、日本監修側:有川幾夫、執筆:ルイ・ファン・ティルボルフ、エラ・ヘンドリクス、有川幾夫『ゴッホ展 Van Gogh in Paris:New Perspectives』尾崎真人、有川幾夫、石川哲子、村山智子、塩島朋美、矢島祐太、広田敦郎、インターグループ訳、MBS、財団ハタスティング、2013年

村山智子、塩島朋美、矢島祐太、広田敦郎、インターグループ訳、MBS、財団ハタスティング、2013年
菊池健三、島津京、濱西雅子『西洋の美術』晶文社、2014年

レオナルド・ダ・ヴィンチ『レオナルド・ダ・ヴィンチ 絵画の書』斎藤泰弘訳、岩波書店、2014年
構成:ジャン=ポール・アムリース、編集:東京ステーションギャラリー、豊田市美術館、国立国際美術館、東京新聞、執筆:天野一夫、ジャン=ポール・アムリース、マルセル=アンドレ・スタルテ、エティエンヌ・ダヴィッド、田中晴子、山梨俊夫『ジャン・フォートリエ展』小川カミーユ、鈴木俊春、橋本梓、ヴェロニカ・プルア、山田由佳子訳、東京新聞、2014年

山田由佳子「ジャン・フォートリエの「人質」の連作再考—顔のイメージとヴェロニカ」『美術』第65(2)号、2014年12月

エルンスト・ファン・デ・ウェテリンク『レンブラント』メアリー・モートン訳、木楽舎、2016年
大野芳材、中村俊春、宮下規久朗、望月典子『西洋美術の歴史6 17~18世紀—バロックからロココへ、華麗なる展開』中央公論新社、2016年

小佐野重利、京谷啓徳、水野千依『西洋美術の歴史4 ルネサンスI—百花繚乱のイタリア、新たな精神と新たな表現』中央公論新社、2016年

井口壽乃、田中正之、村上博哉『西洋美術の歴史8 20世紀—越境する現代美術』中央公論新社、2017年

尾崎幸、陳岡めぐみ、三浦篤『西洋美術の歴史7 19世紀—近代美術の誕生、ロマン派から印象派へ』中央公論新社、2017年

小林英樹『先駆者ゴッホ 印象派を超えて現代へ』みすず書房、2017年

デイヴィット・ホックニー、マーティン・ゲイフォード『絵画の歴史 洞窟絵画からipadまで』青幻社、2017年

マックス・リュティ『ヨーロッパの昔話 その形と本質』小澤俊夫訳、岩波書店、2017年

無藤隆、野口隆子、木村美幸『絵本の魅力 その編集・実践・研究』フレーベル館、2017年

編集:ジャクリース・マンク、監修:パナソニック汐留ミュージアム『アンリ・マティス/ジョルジュ・ルオー マティスとルオー 友情の手紙』後藤新治 他訳、みすず書房、2017年

編集:北海道立近代美術館、北海道新聞社、NHK、NHK プロモーション、執筆:囃府寺司、コルネリア・ホンブルク、尾本圭子、佐藤幸宏、鎌田亨、松山聖央、森本陽香、門馬仁史、岡本純子、牧口千夏『ゴッホ展 巡りゆく日本の夢』ザ・ワード・ワークス、丸善雄松堂訳、北海道新聞社、NHK、NHK プロモーション、2017年

アンリ・マティス『マティス 画家のノート【新装版】』二見史郎訳、みすず書房、2018年

David Zwirner <https://www.davidzwirner.com/artists/neo-rauch>

Hochschule für Grafik und Buchkunst <https://www.hgb-leipzig.de/index.php?a=aktuell&js=2>

Hauser&Wirth <https://www.hauserwirth.com/artists/2825-anj-smith>

TATE <http://www.tate.org.uk/art/artworks/kossoff-two-seated-figures-no-2-t03680>

Van Gogh Museum <https://www.vangoghmuseum.nl/en/explore-the-collection/van-gogh-inspires/van-gogh-inspires-frank-auerbach>

Fondation Jean Dubuffet
http://www.dubuffetfondation.com/oeuvre.php?quelle_oeuvre=363&lang=en&chrono=1

YOUTUBE <https://www.youtube.com/watch?v=y0xbZTe1JSM>

GRIMM <https://grimgallery.com/artists/matthias-weischer/>

GUGGENHEIM <https://www.guggenheim.org/artwork/1102>

Heike Kati Brath <http://heikekatibarath.de>

Matthias weischer <http://www.matthiasweischer.de/en/samples-2004-2005.html>

PATRICIA SWEETOW GALLERY <https://www.patriciasweetowgallery.com/artists/heike-katibarath/>

SIGHARD GILLE <https://www.sighard-gille.de/malerei.php?kat=1&subkat=21>

THE NATIONAL GALLERY <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/rembrandt-a-woman-bathing-in-a-stream-hendrickje-stoffels>

<図版出典一覧>

以下、論文内転載順に明記した。なお、画像転載にあたっては 2020 年時点より 70 年前のものはそのまま掲載し、それ以降に制作された作品については、キャプションのみの引用を行った。また、所蔵先が不明の作品は、無記名のままとした。

図 1 デューラー《自画像》板絵に油彩、1500 年、671×489mm、アルテ・ピナコテーク
勝 國興 編『世界美術大全集 第 14 巻 北方ルネサンス』小学館、1995 年、p.169

図 2、20 レンブラント《ゼウクシスとしてのレンブラント》、カンヴァスに油彩、1663 年頃、825×650mm、ヴァルラフ・リヒャルト美術館
エルンスト・ファン・デ・ウェテリンク『レンブラント』メアリー・モートン訳、木楽舎、2016 年、p.189

図 3~5、21 レンブラント《家族の肖像》、カンヴァスに油彩、1665 年、1260×1670mm、アントン・ウルリッヒ公爵美術館
エルンスト・ファン・デ・ウェテリンク『レンブラント』メアリー・モートン訳、木楽舎、2016 年、p.197

図 8 ティツィアーノ《エウローパの掠奪》カンヴァスに油彩、1559-1562 年、1778×2050mm、イザベラ・スチュアート・ガードナー美術館
解説：DAVID ROSAND『TIZIANO(日本語版)』久保尋二訳、美術出版社、1978 年、p.144

図 9 ミケランジェロ《聖家族》板(パネル)に油彩とテンペラ、1506-1508 年頃、1200mm(額縁を除く)、ウフィツィ美術館
撮影：西村有未(筆者)

図 10 ミケランジェロ《リビアの巫女の習作》、1511 年頃、紙に赤チョーク、289×213mm、メトロポリタン美術館、ジョセフ・ピューリツァ寄贈
E・H・ゴンブリッチ『美術の物語 ポケット版』天野衛、大西広、奥野臯、桐山宣雄、長谷川摂子、長谷川宏、林道郎、宮腰直人訳、創元社、2011 年、p.199

図 11 ミケランジェロ《リビアの巫女》(システイーナ礼拝堂天井画の一部)、フレスコ、1508-1512 年、ヴァティカーノ宮殿システイーナ礼拝堂
H.W.ジャンソン、アンソニー・F・ジャンソン『西洋美術の歴史』木村重信、藤田治彦訳、創元社、2001 年、p.10

図 12 ティツィアーノ 《女性の肖像》 淡青色の紙(全面に黄褐色の淡彩)に黒チョークと白チョーク、
1510-1511 年頃、418×265mm、ウフィツィ美術館素描版画室
佐々木英也、森田義之 編『世界美術大全集 第 13 巻 イタリア・ルネサンス 3』小学館、1992 年、p.354

図 13 ティントレット 《マギの礼拝》、灰緑色の紙に油彩、1577-1637 年、224×329mm、大英博物館
佐々木英也、森田義之 編『世界美術大全集 第 13 巻 イタリア・ルネサンス 3』小学館、1992 年、p.358

図 14 デューラー 《Draughtsman Making a Perspective Drawing of a Reclining Woman》、木版画、1600
年頃、77×214mm、メトロポリタン美術館
メトロポリタンより転載。

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/366555>

図 16 図 16 リュベンス 《エウローパの掠奪》、カンヴァスに油彩、1628-1629 年、1825×2015mm、プ
ラド美術館
プラド美術館より転載。

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-rapto-de-europa/a136a9c4-3a2f-44bd-ab8a-97fd47c30d7e>

図 17 レンブラント 《音楽の寓意》、板に油彩、1626 年、634×480mm、アムステルダム国立美術館
アムステルダム国立美術館より転載。

<https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=rembrandt+music&p=2&ps=12&st=Objects&ii=1#/SK-A-4674,13>

図 18 レンブラント 《トビトとアンナ》、板に油彩、1626 年、395×300mm、アムステルダム国立美術館
アムステルダム国立美術館より転載。

<https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=Tobit&p=4&ps=12&st=Objects&ii=0#/SK-A-4717,36>

図 19 レンブラント 《アガサ・バスの肖像》、カンヴァスに油彩、1641 年、1040×820mm、イギリス王
室コレクション
エルンスト・ファン・デ・ウェテリンク 『レンブラント』メアリー・モートン訳、木楽舎、2016 年
、p.116

図 22、23 レンブラント 《ユダヤの花嫁(イサクとリベカ)》、カンヴァスに油彩、1665-1669 年、1215×
1665mm、アムステルダム国立美術館
アムステルダム国立美術館より転載。

<https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=rembrandt&p=1&ps=12&st=Objects&i=4#/SK-C-216,4>

図 24 レンブラント 《水浴する女》、板に油彩、1654 年、618×470mm、ロンドン・ナショナル・ギャラリー
リ
エルンスト・ファン・デ・ウェテリンク 『レンブラント』メアリー・モートン訳、木楽舎、2016 年
、p.150

図 25 フォートリエ《人質》、1944 年、紙(画布裏打ち)にグワッシュ・石膏、730×600mm、大原美術館
構成：ジャン＝ポール・アムリーヌ、編集：東京ステーションギャラリー、豊田市美術館、国立国際美術
館、東京新聞、執筆：天野一夫、ジャン＝ポール・アムリーヌ、マルセル＝アンドレ・スタルテ、エティ
エンヌ・ダヴィッド、田中晴子、山梨俊夫 『ジャン・フォートリエ展』小川カミーユ、鈴木俊春、橋本
梓、ヴェロニカ・プルア、山田由佳子訳、東京新聞、2014 年、p.101 ※キャプションのみ

図 26 ヴァトー 《シテール島への船出》、キャンバスに油彩、1717 年、1300×1940mm、ルーヴル美術館
H.W.ジャンソン、アンソニー・F・ジャンソン 『西洋美術の歴史』木村重信、藤田治彦訳、創元社、2001
年、p.326

図 27 ゴヤ 《裸のマハ》、カンヴァスに油彩、1795-1800 年、973×1906mm、プラド美術館
プラド美術館より転載。
<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-rapto-de-europa/a136a9c4-3a2f-44bd-ab8a-97fd47c30d7e>

図 28 ゴヤ 《カルロス 4 世の家族》、カンヴァスに油彩、1800 年、2800×3360mm、プラド美術館
H.W.ジャンソン、アンソニー・F・ジャンソン 『西洋美術の歴史』木村重信、藤田治彦訳、創元社、2001
年、p.354

図 29 ドラクロワ 《嵐の中で眠るキリスト》、カンヴァスに油彩、1853 年頃、508×610mm、メトロポリ
タン美術館
メトロポリタン美術館より転載。
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436176>

図 30 クールベ 《波》、カンヴァスに油彩、1869 年、1170×1605mm、オルセー美術館
馬淵明子 編 『世界美術大全集 第 21 巻 レアリスム』小学館、1993 年、p.111

図 31、32 ゴヤ 《おぼれ死にする犬》、壁画をカンヴァスに移す混合法、1820-1823 年、1310×700mm、プラド美術館

プラド美術館より転載。

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/perro-semihundido/4ea6a3d1-00ee-49ee-b423-ab1c6969bca6?searchMeta=goya%20dog>

図 33 クールベ 《オルナンの埋葬》、カンヴァスに油彩、1849-50 年、3140×6680mm、オルセー美術館
アンドリュウ・グレアム＝ディクソン 序文、岡部昌幸 日本語版監修、天野潤平、近藤純 編『世界の美術家 その生涯と作品』ポプラ社、2018 年、p.215

図 34 マネ 《草上の昼食》、カンヴァスに油彩、1863 年、2130×2640mm、オルセー美術館

H.W.ジャンソン、アンソニー・F・ジャンソン『西洋美術の歴史』木村重信、藤田治彦訳、創元社、2001 年、p.380

図 35 ゴッホ 《種まく人》カンヴァスに油彩、1888 年、325×403mm、ヴァン・ゴッホ美術館
ヴァン・ゴッホ美術館より転載。

<https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0029V1962>

図 36 モンティセリ 《白いグリフォン犬》、板に油彩、1880 年頃、630×470mm、クレラー＝ミュラー美術館

編集：クリス・ストルウェイク、レンスカ・サウファー、国立美術館、名古屋市美術館、東京新聞、中日新聞社、TBS、執筆：ヘルウィーズ・ベルハー、エステ・ディールチェス、エラ・ヘンドリクス、シラール・ファン・ヒューフテン、レンスカ・サウファー、アウケ・フェルヘースト、深谷克典『没後 120 年 ゴッホ展』リンネ・リチャーズ、ディアンネ・ウェブ、平井章一、本橋弥生、工藤引二、深谷克典、原沢暁子、横山由紀子、マーサ・マクリントク訳、東京新聞、中日新聞、2010 年、p.125

図 37 モンティセリ 《花瓶の花》、板に油彩 1875 年頃、510×390mm、ヴァン・ゴッホ美術館
ヴァン・ゴッホ美術館より転載。

<https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0251V1962>

図 38 ゴッホ 《花瓶に生けられた蝦夷菊とグラジオラス》、カンヴァスに油彩、1886 年、611×461mm、ヴァン・ゴッホ美術館

ヴァン・ゴッホ美術館より転載。

<https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0177V1962>

図 39 ゴッホ 《ラザロの蘇生(レンブラントの銅版画)》、紙に油彩、1890年、500×655mm、ヴァン・ゴッホ美術館

ヴァン・ゴッホ美術館より転載。

<https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0169V1962>

図 40 ゴッホ 《糸杉》、カンヴァスに油彩、1889年、934×740mm、メトロポリタン美術館

メトロポリタン美術館より転載。

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437980>

図 41 ゴッホ 《歌川広重名所江戸百景「亀戸梅屋舗」の模写》カンヴァスに油彩、1888年、556×

468mm、ヴァン・ゴッホ美術館

ヴァン・ゴッホ美術館より転載。

<https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0115V1962>

図 42 ルオー 《老いたる王》カンヴァスに油彩、1916-1936年、7684×5398mm(フレーム除く)、カーネギー美術館

カーネギー美術館より転載。※キャプションのみ

<https://collection.cmoa.org/objects/728c647f-2050-4885-b5bf-6b8e3886a0ae>

図 43 レンブラント 《沐浴するバテシバ》パネルに油彩、1643年、572×762mm、

メトロポリタン美術館

メトロポリタン美術館より転載。

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437393>

図 44 ルオー 《ヴェロニカ》カンヴァスに油彩、1945年頃、500×360mm、ポンピドゥー・センター・パリ国立近代美術館

パナソニック汐留ミュージアム、北九州市立美術館、NHK プロモーション編『ジョルジュ・ルオー 聖なる芸術とモデルニテ』パナソニック汐留ミュージアム、北九州市立美術館、NHK プロモーション、2018年、p.59

※キャプションのみ

図 45 聖女ヴェロニカの画家 《キリストの聖顔布を持つ聖女ヴェロニカ》カンヴァス(板で裏打ち)、1420年頃、781×482mm、アルテ・ピナコテーク

勝 國興 編『世界美術大全集 第14巻 北方ルネサンス』小学館、1995年、p.149

図 46 エル・グレコ 《聖ヴェロニカの聖顔布》カンヴァスに油彩、1586-1595年、710×540mm、ブラド

美術館

プラド美術館より転載。

<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-veil-of-saint-veronica/c90f83c4-d0fc-47f7-8329-4cb1e72e0107>

図 47 壁

撮影：西村有未(筆者)

図 48 筆者の祖父の手

撮影：西村有未(筆者)

図 49 フォートリエ 《Profil》カンヴァスに敷かれた紙に油彩・顔料、1943 年頃、410×330mm

クリスティーズより転載。※キャプションのみ

<https://www.christies.com/lotfinder/Lot/jean-fautrier-1898-1964-profil-1370725-details.aspx>

図 50 フォートリエ 《人質の頭部 No.23》紙(カンヴァスで裏打ち)に油彩・顔料、1944-1945 年、270×220mm、個人蔵

構成：ジャン＝ポール・アムリース、編集：東京ステーションギャラリー、豊田市美術館、国立国際美術館、東京新聞、執筆：天野一夫、ジャン＝ポール・アムリース、マルセル＝アンドレ・スタルテ、エティエンヌ・ダヴィッド、田中晴子、山梨俊夫『ジャン・フォートリエ展』小川カミーユ、鈴木俊春、橋本梓、ヴェロニカ・プルア、山田由佳子訳、東京新聞、2014 年、p.105

※キャプションのみ

図 51 フォートリエ 《手のある人質 I》クチュリエ版(1962-1964 年)、1944 年、

205×295mm、兵庫県立美術館

構成：ジャン＝ポール・アムリース、編集：東京ステーションギャラリー、豊田市美術館、国立国際美術館、東京新聞、執筆：天野一夫、ジャン＝ポール・アムリース、マルセル＝アンドレ・スタルテ、エティエンヌ・ダヴィッド、田中晴子、山梨俊夫『ジャン・フォートリエ展』小川カミーユ、鈴木俊春、橋本梓、ヴェロニカ・プルア、山田由佳子訳、東京新聞、2014 年、p.111

※キャプションのみ

図 52 アンジュ・ロレーヌ十字(15 世紀)

ニコル・ルメートル、マリー＝テレーズ・カンソン、ヴェロニク・ソ『図説キリスト教文化事典』蔵持不三也訳、原書房、1998 年、p.134

※キャプションのみ

図 53 フォートリエ 《十字架にかけられたキリスト》カンヴァスに油彩、1929 年、1950×770mm、
ヴァチカン美術館

ヴァチカン美術館より転載。※キャプションのみ

http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/collezione-d_arte-contemporanea/sala-18--arte-sacra-in-francia-anni-20--50/jean-fautrier--christ-en-croix.html

図 54 ヴァチカン美術館 部屋番号 18 1920 年代から 1950 年代までのフランスの宗教美術
ヴァチカン美術館より転載。※キャプションのみ

http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/collezione-d_arte-contemporanea/sala-18--arte-sacra-in-francia-anni-20--50.html

図 55 デュビュッフェ 《原型の人間 <ミロポリュス・マカダム商会、厚塗り>》カンヴァスに厚塗り、1945
年、1000×810mm、ソロモン・R・グッゲンハイム美術館

ソロモン・R・グッゲンハイム美術館より転載。※キャプションのみ

https://www.dubuffetfondation.com/oeuvre.php?quelle_oeuvre=299&lang=en&chrono=1

図 56 《ラスコーの洞窟画》

公式サイト「ラスコー」より転載。※キャプションのみ

<http://archeologie.culture.fr/lascaux/en/node/9028/puits/info>

図 57 デュビュッフェ 《ご婦人のからだ(ぼさぼさ髪)》カンヴァスに油彩、1950 年、1160×900mm、国立
西洋美術館

国立西洋美術館、新藤淳、中田明日佳『国立西洋美術館 名作選』西洋美術振興財団、2013 年、p.192

※キャプションのみ

図 58 《ご婦人のからだ(ぼさぼさ髪)》拡大図

国立西洋美術館、新藤淳、中田明日佳『国立西洋美術館 名作選』西洋美術振興財団、2013 年、p.192

※キャプションのみ

図 59 クーニング 《女 I》カンヴァスに油彩、1950-52 年、1928×1473mm、ニューヨーク近代美術館
ニューヨーク近代美術館より転載。※キャプションのみ

<https://www.moma.org/collection/works/79810>

図 60 《ヴィレンドルフのヴィーナス》紀元前 2 万 5000 年-2 万年頃、石製、高さ 111mm、ウィーン自然

史博物館

ウィーン自然史博物館より転載。※キャプションのみ

<https://www.nhm-wien.ac.at/forschung/praehistorie/forschungen/venus-forschung>

図 61 デュビュッフェ 《Pisser at the Wall》リトグラフ、1945年、382×283mm、ニューヨーク近代美術館

ニューヨーク近代美術館より転載。※キャプションのみ

<https://www.moma.org/collection/works/73926>

図 62 デュビュッフェ 《Wall with Black Borders》リトグラフ、1945年、384×281mm、ニューヨーク近代美術館

ニューヨーク近代美術館より転載。※キャプションのみ

<https://www.moma.org/collection/works/73987>

図 63 デュビュッフェ 《落書き文字のある壁》カンヴァスに油彩、1945年、997×810mm、

ニューヨーク近代美術館

ニューヨーク近代美術館より転載。※キャプションのみ

https://www.moma.org/collection/works/79071?artist_id=1633&locale=ja&page=1&sov_referrer=artist

図 64 《落書き文字のある壁》拡大図

ニューヨーク近代美術館より転載。※キャプションのみ

https://www.moma.org/collection/works/79071?artist_id=1633&locale=ja&page=1&sov_referrer=artist

図 65 デュビュッフェ 《Will to Power》カンヴァスに油絵具、小石、砂、ガラス、ロープ、1946年、

1162×889mm、ソロモン・R・グッゲンハイム美術館

ソロモン・R・グッゲンハイム美術館より転載。※キャプションのみ

<https://www.guggenheim.org/artwork/1102>

図 66 《Will to Power》目の拡大図

ソロモン・R・グッゲンハイム美術館より転載。※キャプションのみ

<https://www.guggenheim.org/artwork/1102>

図 67 《Will to Power》上半身の拡大図

ソロモン・R・グッゲンハイム美術館より転載。※キャプションのみ

<https://www.guggenheim.org/artwork/1102>

図 68 《Will to Power》下半身の拡大図

ソロモン・R・グッゲンハイム美術館より転載。※キャプションのみ

<https://www.guggenheim.org/artwork/1102>

図 69 《Will to Power》右上部の拡大図

ソロモン・R・グッゲンハイム美術館より転載。※キャプションのみ

<https://www.guggenheim.org/artwork/1102>

図 70 岸田劉生《道路と土手と堀（切通之写生）》カンヴァスに油彩、1915年、560×530mm、東京国立近代美術館

独立行政法人国立美術館より転載。※キャプションのみ

<http://search.artmuseums.go.jp/records.php?sakuhin=5368>

図 71 《Will to Power》口の拡大図

ソロモン・R・グッゲンハイム美術館より転載。※キャプションのみ

<https://www.guggenheim.org/artwork/1102>

図 72 アウアーバツハ《Head of E.O.W.I》1960年、木に油彩、433×355mm、テート・モダン

テート・モダンより転載。※キャプションのみ

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/auerbach-head-of-e-o-w-i-t06682>

図 73 コソフ《Head》1960年、パネルに油彩、216×178mm、Private Collection

PIANO NOBILE より転載。※キャプションのみ

<https://www.piano-nobile.com/exhibitions/53/works/artworks2887/>

図 74 スミス《R.》、2010年、リネンに油彩、419×375mm

ラスターファウンデーション『ヴィラ・トーキョー 2011年11月11日～18日』2011年、p.33

※キャプションのみ

図 75 スミス《S.O.S》、2016-2017年、リネンに油彩、634×557mm

Hauser&Wirth より転載。(Selected Images の View all より)※キャプションのみ

<https://www.hauserwirth.com/hauser-wirth-exhibitions/12650-anj-smith-if-not-winter>

図 76、77 スミス《The Excreted》2014-2015年、リネンに油彩、140×214×25mm

Hauser&Wirth より転載。(Selected Images の View all より)※キャプションのみ

<https://www.hauserwirth.com/hauser-wirth-exhibitions/5417-anj-smith-phosphor-on-the-palms?modal=media-player&mediaType=artwork&mediaId=13989>

図 78 ラオホ 《Die Fuge》 2007 年、カンヴァスに油彩、3000×4200mm

David&Zwirner より転載。※キャプションのみ

<https://www.davidzwirner.com/artists/neo-rauch/survey>

図 79 ヴァイシャー 《Gerippe》 2000 年、カンヴァスに油彩、2000×1800mm

ヴァイシャー本人のサイトより転載。※キャプションのみ

<http://www.matthiasweischer.de/de/auswahl-2000-2001.html>

図 80 ヴァイシャー 《Plan》、カンヴァスに油彩とチョーク、220×300 mm、2011 年

ヴァイシャー本人のサイトより転載。※キャプションのみ

<http://www.matthiasweischer.de/de/auswahl-2010-2011.html>

図 81 ヴァイシャー 《Spalt(Gab)》 2013 年、カンヴァスに油彩、450×400mm

GRIMM より転載。(SHOW MORE を押してスクロール)※キャプションのみ

<https://grimmgallery.com/artists/matthias-weischer/>

Artsy より転載。※キャプションのみ

<https://www.artsy.net/artwork/matthias-weischer-spalt-gab>

図 82 ヴァイシャー 《Scherbe (Shard)》、2013 年、カンヴァスに油彩、500 ×400 mm

GRIMM より転載。(SHOW MORE を押してスクロール)※キャプションのみ

<https://grimmgallery.com/artists/matthias-weischer/>

図 83 ブラート 《o.T.》、カンヴァスに油絵具、ラッカー、コーキング 1600×1000mm、2012 年

Heike Kati Brath より転載。※キャプションのみ

<http://heikekatibrath.de/2015/11/06/o-t-16/>

図 84 ブラート 《o.T.》、カンヴァスに油絵具、スプレー、コーキング、1200×900mm、2015 年

Heike Kati Brath より転載。※キャプションのみ

<http://heikekatibrath.de/2018/08/16/o-t-22/>

図 85 ブラート 《o.T.》、カンヴァスに油絵具、スプレー、コーキング、モデリングコンパウンド、

1000×1600mm、2013 年

Heike Kati Brath より転載。※キャプションのみ

<http://heikekatibrath.de/2015/11/29/o-t-17/>

図 86 コソフ 《Small Head of Rosalind II》 1981 年、板に油彩、241×222mm

RICHARD GREEN より転載。※キャプションのみ

<https://www.richardgreen.com/artwork/sp5410-leon-kossoff-small-head-of-rosalind-ii/>

図 87 アウアーバッハ 《Head of Leon Kossoff》 1956 年、板に油彩、216×203 mm

William Feaver 『Frank Auerbach』 Rizzoli、2009 年、p.241

※キャプションのみ

図 88 フォートリエ 《Sarah》 1943 年、カンヴァスに敷かれた紙に油彩、パステルパウダー、白鉛で作られた厚塗り、1160×807mm、ソフィア王妃芸術センター

ソフィア王妃芸術センターより転載。※キャプションのみ

<https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/sarah>

図 89 フォートリエ 《Still Life [Cider Apples]》、1943 年、ミクストメディア、650×917 mm、

ソフィア王妃芸術センター

ソフィア王妃芸術センターより転載。※キャプションのみ

<https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/nature-morte-pommes-cidre-still-life-cider-apples>

図 90 西村有未 《「3つの涙」の後ろ姿》、カンヴァスに油彩、910×910mm、2018 年

図 91 ゴヤ《1808 年 5 月 3 日》、1814 年、キャンバスに油彩、2680×3470mm、

プラド美術館より転載。

<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-3rd-of-may-1808-in-madrid-or-the-executions/5e177409-2993-4240-97fb-847a02c6496c?searchMeta=1808>

図 92 西村有未《人魚の母親 1》2018 年、紙にオイルパステル・色鉛筆・チャコールペンシル、240×332mm

図 93 西村有未《人魚の母親 2》2018 年、紙にオイルパステル・アクリル・チャコールペンシル・鉛

筆・コラージュ、240×332mm

図 94 西村有未《人魚の母親 3》2018 年、紙にオイルパステル・色鉛筆・チャコールペンシル、332×

240mm

図 95 西村有未《人魚の母親 4》2018 年、紙にオイルパステル・パステル・チャコールペンシル、332×

240mm

図 96 西村有未《人魚の母親 5》2018 年、紙にオイルパステル・パステル・アクリル・チャコールペンシル、240×332mm

図 97 西村有未《人魚の母親 6》2018 年、紙にオイルパステル・色鉛筆・チャコールペンシル、水彩絵具、195×265mm

図 98 西村有未《人魚の母親 7》2018 年、紙の上にオイルパステル・色鉛筆・アクリル・チャコールペンシル、332×240mm

図 99 西村有未《人魚の母親》2018 年、パネル・麻布に油彩、650×650mm

図 100 西村有未《絵本「ザ ファイブ チャイニーズ ブラザーズ」より、竈に入れられた後の末っ子の場面(筆者の想像によるもの)》、2016 年、紙にパステル・色鉛筆・鉛筆・ペン・スプレー・チャコールペンシル、200×200mm

図 101 西村有未《5 番目はかまどに閉じ込められましたが、いつまでも息を止めることが出来るので死にませんでした。》、2016 年、カンヴァスに油彩、530×530mm

図 102 図 101 の左上部分拡大図

図 103 図 101 の右下部分拡大図

図 104 西村有未《5 番目はかまどに閉じ込められましたが、いつまでも息を止めることが出来るので死にませんでした。2 》、2016 年、カンヴァスに油彩、530×530mm

図 105 図 104 の左部分拡大図

図 106 図 104 の中央部拡大図

図 107 図 104 の頭部拡大図

図 108 図 104 の左上壁部分拡大図

図 109 西村有未《5 番目はかまどに閉じ込められましたが、いつまでも息を止めることが出来るので死

にませんでした。3≫、2017年、カンヴァスに油彩、530×530mm

図 110 図 109 の人体拡大図

図 111 西村有未《汗から涙へ》、2017年、カンヴァスの上に油彩、530×530mm

図 112 図 111 の拡大図

図 113 西村有未《泣くの練習(6つの涙)》2017年、パネル・麻布に油彩、1620×1300mm

図 114 西村有未《泣くの練習(6つの涙)2》2018年、パネル・麻布に油彩、1620×1620mm

図 115 元永定正《作品》、板・カンヴァスに油彩・小石、1835×1350mm、1960年、
大阪中之島美術館コレクション(旧・大阪新美術館)

大阪中之島美術館コレクションより転載。※キャプションのみ

http://jmapps.ne.jp/osytrnds/det.html?data_id=2005

図 116 元永定正《作品》、カンヴァスに油性合成樹脂塗料、2270×1830mm、1965年、
駒形十吉記念美術館

西宮市大谷記念美術館、川辺雅美、池上司編『元永定正展図録』西宮市大谷記念美術館、2002年、p.107

※キャプションのみ

図 117 作:山下洋輔、絵:元永定正、構成:中辻悦子『もけらもけら』福音館書店、1990年より P.5

図 118 《白いひかりがでているみたい》、カンヴァスにアクリル、1623×1303mm、1975年、国立国際
美術館

独立行政法人国立美術館より転載。※キャプションのみ

<http://search.artmuseums.go.jp/records.php?sakuhin=183967>

図 119 レンブラント《自画像(鏡を用いた表情の研究)》、カンヴァスに油彩、1628年、226×187mm、
アムステルダム国立美術館

アムステルダム国立美術館より転載。

<https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=rembrandt+Self-portrait&p=1&ps=12&st=Objects&i=0#/SK-A-4691,0>

図 120 西村有未《泣く》、2017年、キャンバスに油彩、530×530mm

謝辞

本研究において、博士課程での研究の場を与えて下さった、主指導教官の赤松玉女先生に心より感謝申し上げます。先生には、修士時代より長年にわたるご指導を頂き、つねに凝り固まりがちな私の思考をほぐして下さいました。また、研究の方向性や在り方について、非常に信頼して頂き、そのおかげでのびのびと研究を積み上げることが出来ました。(修了後の)翌年、理事長になられたこともあり、この3年間をご一緒出来たことが本当に幸運でございました。

論文指導教官である深谷訓子先生には、論文執筆において非常に丁寧なご指導を頂きました。ここに深く感謝申し上げます。「実技の博士課程の学生には、作って語れる料理人であって欲しい」というお考えのもと、制作者と作品に寄り添いながら、横道に逸れそうなきときは的確に指導頂いたことが、本論を書き上げる助けとなりました。また、ご指導を頂く中で、古典作品の重要性やその豊かさや面白さに開眼できた事は、一生の宝物です。

副指導教官である法貴信也先生には、「エビデンスは作れる」という制作姿勢と鋭い観察眼によるご指摘には、多くの刺激とヒントを頂きました。大きな目標に向かって、現実的にどのように駒を進めれば良いのか、そうした作り手としての地に足のついた思考力を身につける契機を頂きました。また、博士課程に留まらず、長期的なスパンからの俯瞰したご助言も賜りました。こうしたご助言は、今後も私の中で生きていくことと思います。本当にありがとうございます。

論文副査をして下さいました伊藤存先生は、媒体やアカデミックな文脈を超えた、興味深い示唆を多く頂きました。誠に、ありがとうございます。ご指導を通じて、幅広い視点で制作を見つめる柔軟な考え方の重要性をあらためて自覚することが出来ました。

外部審査をお受け下さった薄久保香先生には、学部時代より長きにわたり私の研究を見守り続けて頂きました。ご自身の博士課程での経験をもとにしたご助言やご指摘が、論文内容をより明確に形にするための支えとなりました。快く外部審査をお受け下さり、深くお礼申し上げます

また、担当ではなくとも常に気にかけて有意義なご助言を下された、石原友明先生や渡辺信明先生や金田勝一先生、油画専攻の先生方、日々ご支援下さった大学職員や関係者のみなさまに厚く御礼申し上げます。

そして、新研究棟スタジオにて研究の日々を分かち合った、博士課程油画専攻の皆さまに深く感謝申し上げます。とりわけ、唐仁原希さんには論文に関する多くの示唆を頂き、かつ日々の他愛もない話まで聞いて下さり、精神的に強く支えて頂きました。

博士課程を通じて研究や論文に留まらず、アーティストとして、1人の人間として今後

をどのように生きるべきか、そうした学びも沢山頂いた3年間でありました。最後に、どんな場所においても私を温かく見守ってくれた友人達、どんな時でも100%の愛と応援を送ってくれた家族一同に心より感謝申し上げます。

西村有未

<図版>



※より精細な画像が以下のサイトより閲覧可能。

<https://www.sammlung.pinakothek.de/en/bookmark/artwork/anxgBRZd4E>

図1 デューラー《自画像》板絵に油彩、1500年、671×489mm、
アルテ・ピナコテーク



※より精細な画像が以下のサイトより閲覧可能。

<https://www.wallraf.museum/en/collections/baroque/masterpieces/rembrandt-harmenz-van-rijn-self-portrait-c-1668/the-highlight/>

図2 レンブラント《ゼウクシスとしてのレンブラント》、カンヴァスに油彩、1663年頃、825×650mm、ヴァルラフ・リヒャルツ美術館



※同様の作品である、図3~5、図21は、より精細な画像が以下のサイトより閲覧可能。

もしくは、出典元である『レンブラント』を直接参照することを推奨する。

https://kulturerbe.niedersachsen.de/fullscreen/isil_DE-MUS-026819_opal_herzanulm_kunshe_GG_238/1/

図3 レンブラント 《家族の肖像》母の衣服の拡大図



図4 レンブラント《家族の肖像》、カンヴァスに油彩、1665年、1260
×1670mm、アントン・ウルリッヒ公爵美術館



図5 《家族の肖像》母子像の拡大図

<一例>

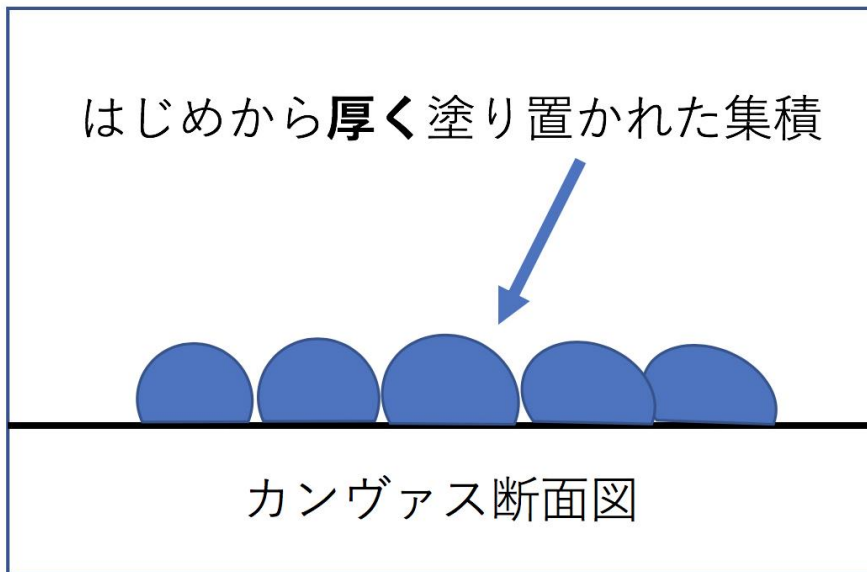


図6 粘土的なマチエールの性質「物質のイメージ化」

<一例>

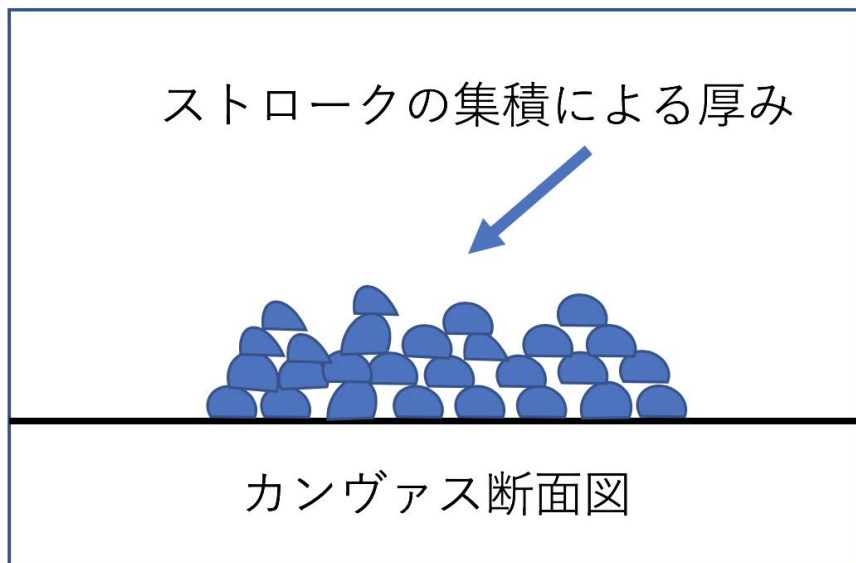


図7 前駆形態の性質「イメージの物質化」



※より精細な画像が以下のサイトより閲覧可能。

<https://www.gardnermuseum.org/experience/collection/10978#ref>

図8 ティツィアーノ《エウローパの掠奪》カンヴァスに油彩、1559-1562年、
1778×2050mm、イザベラ・スチュアート・ガードナー美術館



図9 ミケランジェロ《聖家族》板(パネル)に油彩とテンペラ、1506-1508年頃、
1200mm(額縁を除く)、ウフィツィ美術館



図10 ミケランジェロ《リビアの巫女の習作》、
1511年頃、紙に赤チョーク、289×213mm、
メトロポリタン美術館、ジョセフ・ピューリ
ツァ寄贈



図11 ミケランジェロ《リビアの巫女》
(システィーナ礼拝堂天井画の一部)、
フレスコ、1508-1512年、ヴァチカーノ
宮殿システィーナ礼拝堂



図12 ティツィアーノ《女性の肖像》淡青色の紙(全面に黄褐色の淡彩)に黒チョークと白チョーク、
1510-1511年頃、418×265mm、ウフィツィ美術館素描版画室

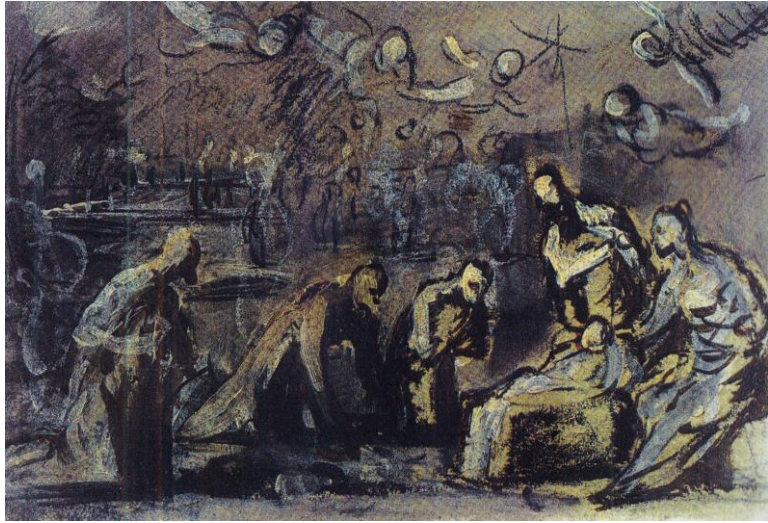


図 13 ティントレット 《マギの礼拝》、灰緑色の紙に油彩、1577-1637 年、
224×329mm、大英博物館



図 14 デューラー 《Draughtsman Making a Perspective Drawing of a Reclining
Woman》、木版画、1600 年頃、77×214mm、メトロポリタン美術館

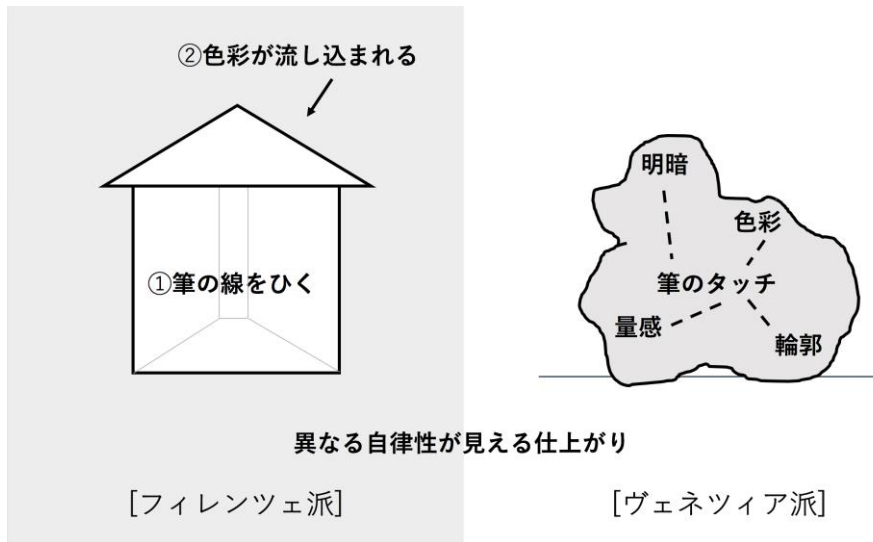


図 15 比較イメージ図



©Museo Nacional del Prado

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-rapto-de-europa/a136a9c4-3a2f-44bd-ab8a-97fd47c30d7e>

図 16 リュベンス《エウローパの掠奪》、カンヴァスに油彩、1628-1629年、1825×2015mm、プラド美術館



図 17 レンブラント《音楽の寓意》、板に油彩、1626年、634×480mm、
アムステルダム国立美術館



図18 レンブラント《トビトとアンナ》、板に油彩、1626年、395×300mm、
アムステルダム国立美術館



図 19 レンブラント 《アガサ・バスの肖像》、カンヴァスに油彩、1641年、
1040×820mm、イギリス王室コレクション



図 20 レンブラント 《ゼウクシスとしてのンブラント》拡大図



図 21 レンブラント《家族の肖像》母子の手元の拡大図



図 22 レンブラント 《ユダヤの花嫁(イサクとリベカ)》、カンヴァスに油彩、
1665-1669 年、1215×1665mm、アムステルダム国立美術館

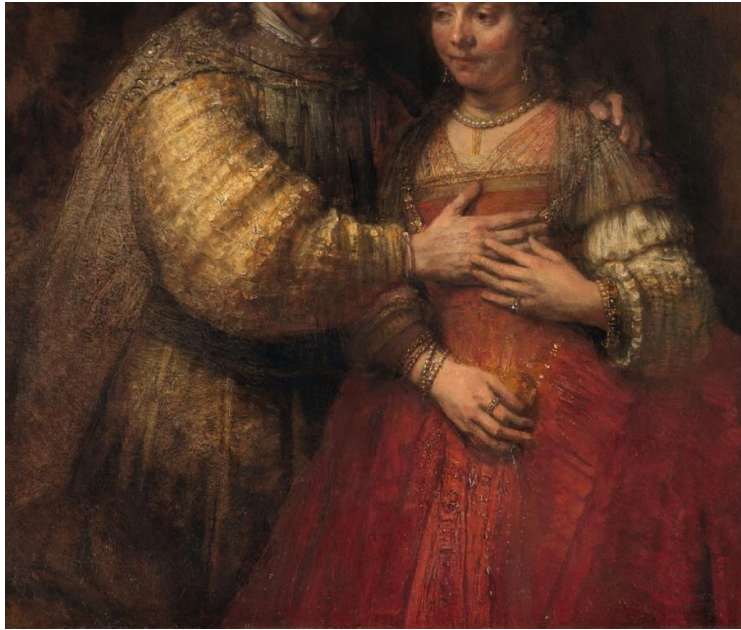


図 23 レンブラント 《ユダヤの花嫁(イサクとリベカ)》拡大図

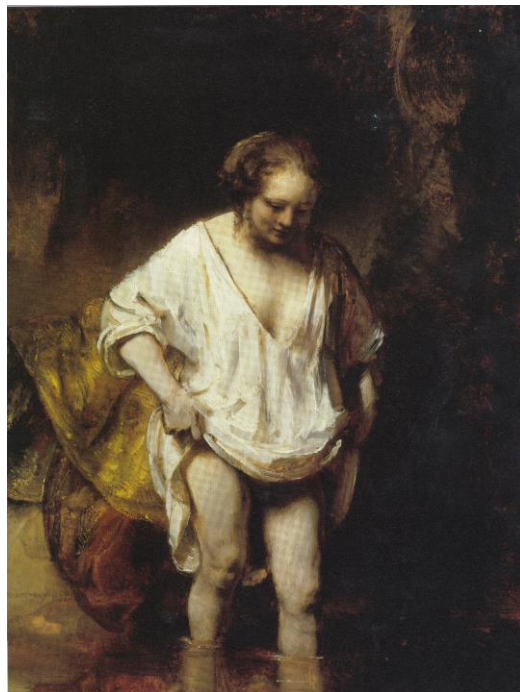


図 24 レンブラント 《水浴する女》、板に油彩、1654年、618×470mm、ロンドン・ナショナル・ギャラリー



図 25 フォートリエ《人質》、1944 年、紙(画布裏打ち)にグワッシュ・石膏、
730×600mm、大原美術館



図 26 ヴァトー 《シテール島への船出》、キャンバスに油彩、1717 年、
1300×1940mm、ルーヴル美術館



©Museo Nacional del Prado

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-maja-desnuda/65953b93-323e-48fe-98cb-9d4b15852b18?searchMeta=la%20maja>

図 27 ゴヤ《裸のマハ》、カンヴァスに油彩、1795-1800年、973×1906mm、
ブラド美術館



図 28 ゴヤ《カルロス4世の家族》、カンヴァスに油彩、1800年、
2800×3360mm、ブラド美術館



図 29 ドラクロワ《嵐の中で眠るキリスト》、カンヴァスに油彩、1853年頃、508×610mm、メトロポリタン美術館



図 30 クールベ《波》、カンヴァスに油彩、1869年、1170×1605mm、オルセー美術館



©Museo Nacional del Prado

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/perro-semihundido/4ea6a3d1-00ee-49ee-b423-ab1c6969bca6?searchMeta=goya%20dog>

図 31 ゴヤ《おぼれ死にする犬》、壁画をカンヴァスに移す混合法、1820-1823 年、
1310×700mm、ブラド美術館



©Museo Nacional del Prado

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/perro-semihundido/4ea6a3d1-00ee-49ee-b423-ab1c6969bca6?searchMeta=goya%20dog>

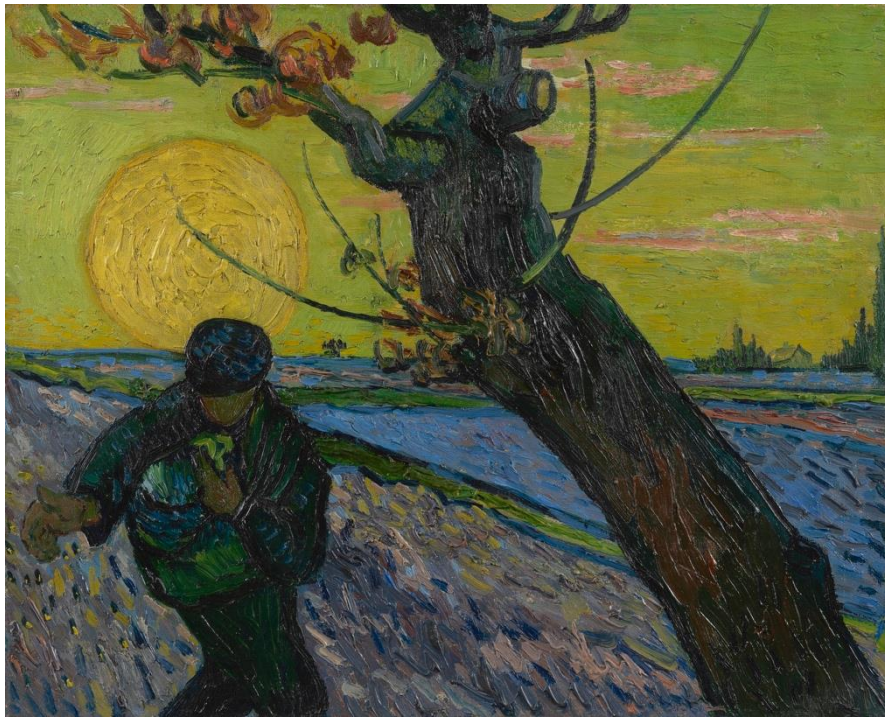
図 32 ゴヤ 《おぼれ死にする犬》拡大図



図 33 クールベ 《オルナンの埋葬》、カンヴァスに油彩、1849-50 年、
3140×6680mm、オルセー美術館



図 34 マネ 《草上の昼食》、カンヴァスに油彩、1863 年、2130×2640mm、
オルセー美術館



Credits (obliged to state): Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

<https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0029V1962>

図 35 ゴッホ《種まく人》カンヴァスに油彩、1888年、325×403mm、ヴァン・ゴッホ美術館



図 36 モンティセリ《白いグリフォン犬》、板に油彩、1880 年頃、630×470mm、
クレラー＝ミュラー美術館



図 37 モンティセリ
《花瓶の花》、板に油彩
1875 年頃、510×390mm、
ヴァン・ゴッホ美術館

Credits (obliged to state): Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

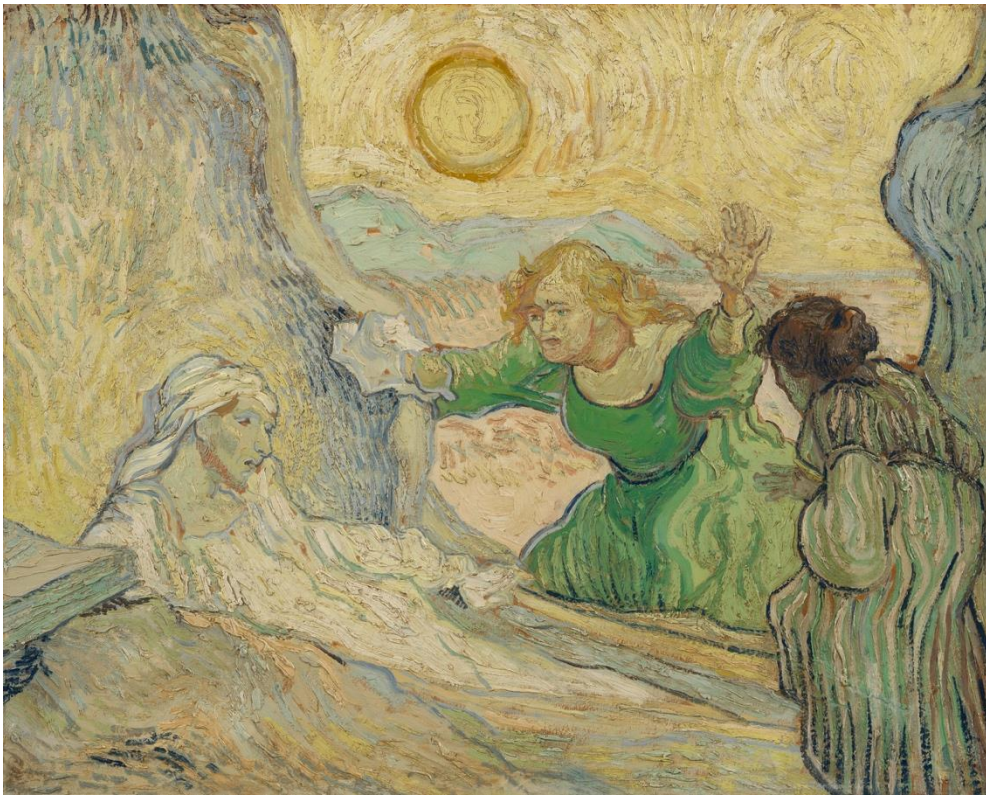
<https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0251V1962>



図 38 ゴッホ
《花瓶に生けられた蝦夷菊とグラジ
オラス》、カンヴァスに油彩、
1886 年、611×461mm、
ヴァン・ゴッホ美術館

Credits (obliged to state): Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

<https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0177V1962>



Credits (obliged to state): Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

<https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0169V1962>

図 39 ゴッホ 《ラザロの蘇生(レンブラントの銅版画)》、
紙に油彩、1890年、500×655mm、ヴァン・ゴッホ美術館



図 40 ゴッホ《糸杉》、カンヴァスに油彩、1889 年、934×740mm、
メトロポリタン美術館



Credits (obliged to state): Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

<https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0115V1962>

図 41 ゴッホ 《歌川広重名所江戸百景「亀戸梅屋舗」の模写》カンヴァスに油彩、1888年、556×468mm、ヴァン・ゴッホ美術館

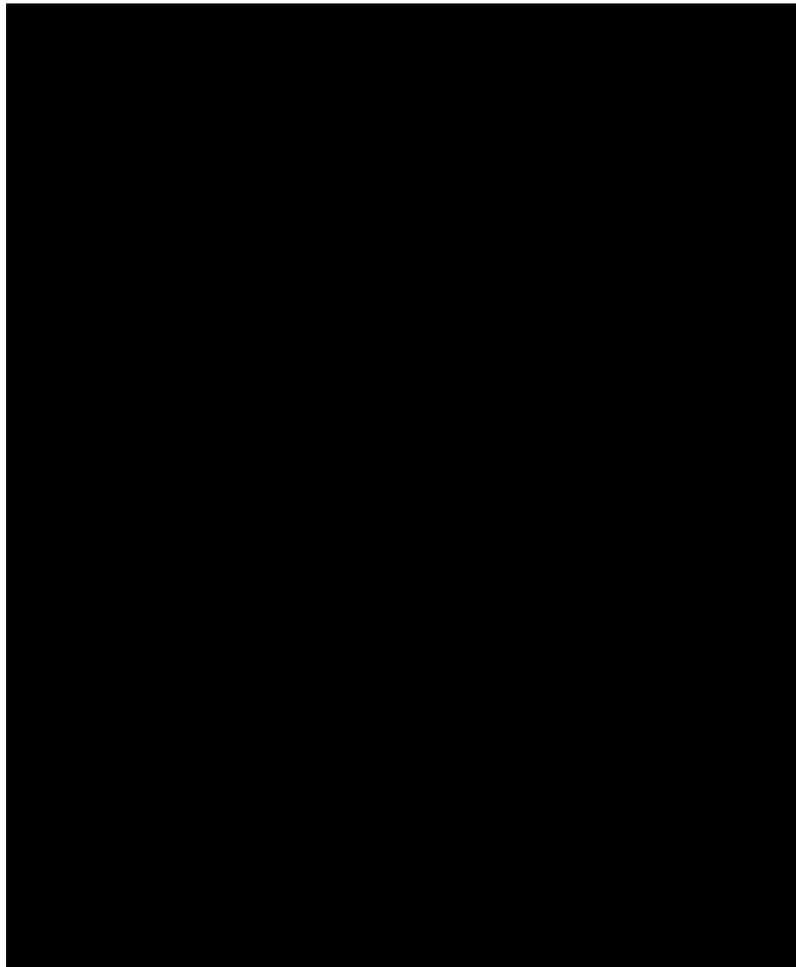


図 42 ルオー 《老いたる王》カンヴァスに油彩、1916-1936 年、
7684×5398mm(フレーム除く)、カーネギー美術館



図 43 レンブラント《沐浴するバテシバ》パネルに油彩、1643年、572×762mm、
メトロポリタン美術館

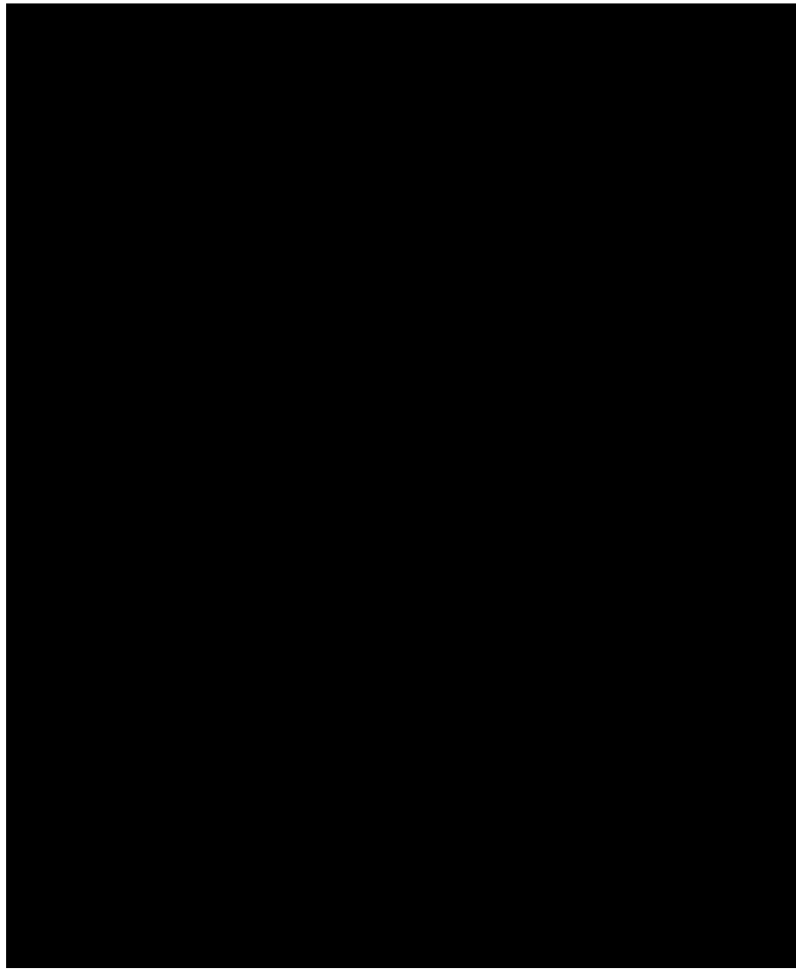
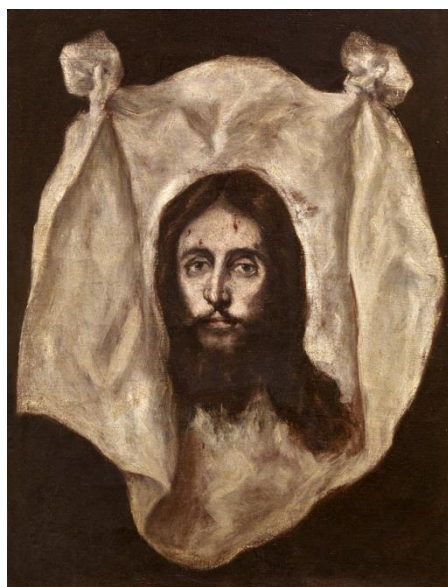


図 44 ルオー 《ヴェロニカ》カンヴァスに油彩、1945 年頃、500×360mm、
ポンピドゥー・センター・パリ国立近代美術館



図 45 聖女ヴェロニカの画家《キリストの聖顔布を持つ聖女ヴェロニカ》
カンヴァス(板で裏打ち)、1420 年頃、781×482mm、アルテ・ピナコテーク



©Museo Nacional del Prado

<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-veil-of-saint-veronica/c90f83c4-d0fc-47f7-8329-4cb1e72e0107>

図 46 エル・グレコ《聖ヴェロニカの聖顔布》カンヴァスに油彩、1586-1595 年、
710×540mm、プラド美術館



図 47 壁



図 48 筆者の祖父の手

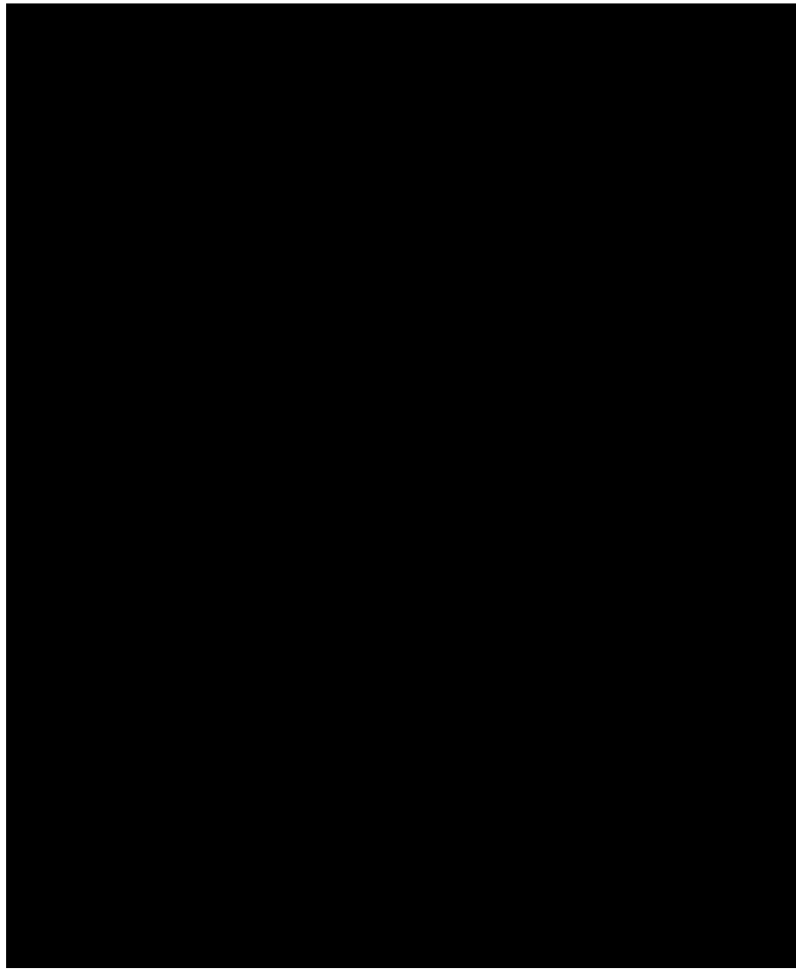


図 49 フォートリエ 《Profil》カンヴァスに敷かれた紙に油彩・顔料、
1943 年頃、410×330mm

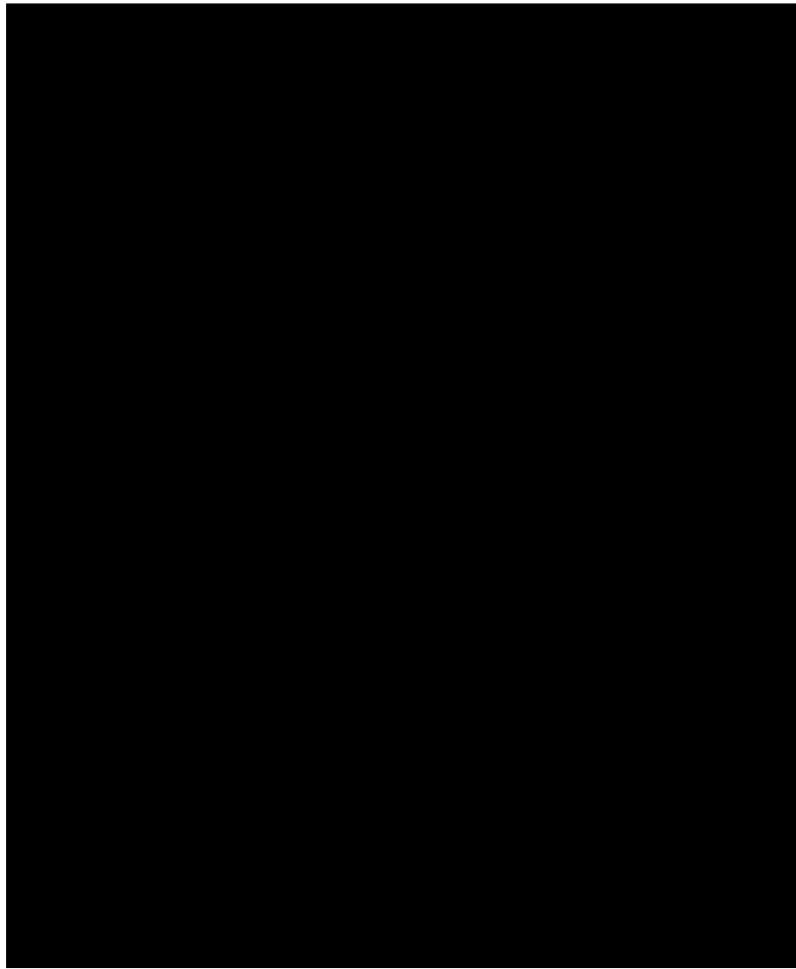


図 50 フォートリエ 《人質の頭部 No.23》紙(カンヴァスで裏打ち)に油彩・顔料、
1944-1945 年、270×220mm、個人蔵



図 51 フォートリエ 《手のある人質 I》クチュリエ版(1962-1964年)、1944年、
205×295mm、兵庫県立美術館



図 52 アンジュ・ロレーヌ十字(15世紀)
ニコル・ルメートル、マリー=テレーズ・カンソン、ヴェロニク・ソ 『図説キリスト教文化事典』
蔵持不三也訳、原書房、1998年、p.134

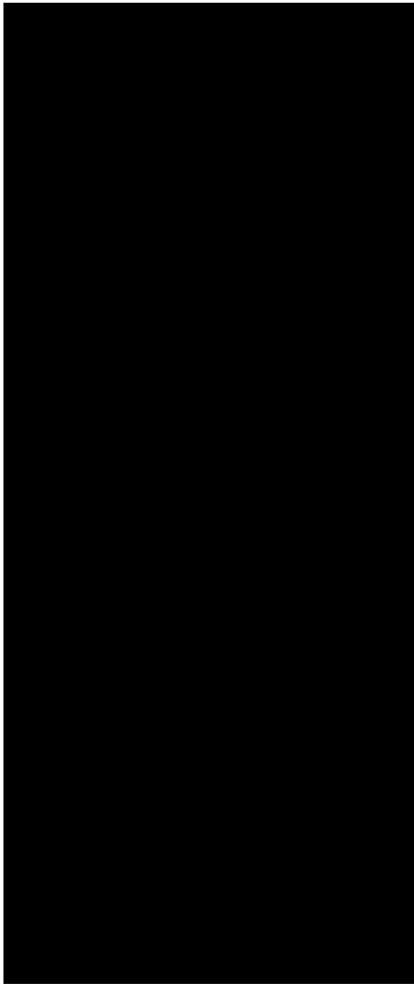
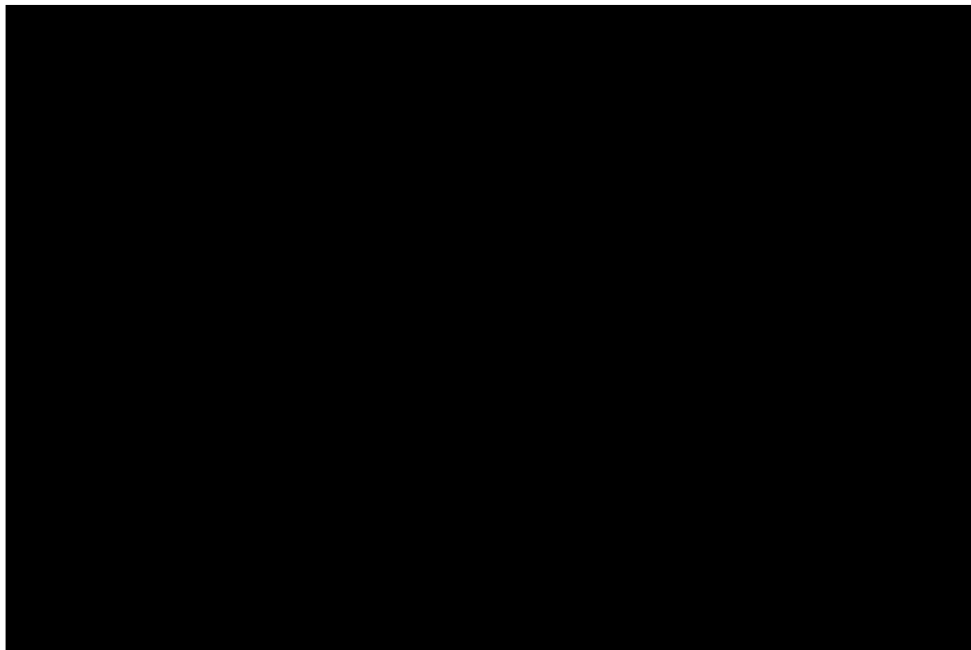


図 53 フォートリエ 《十字架にかけられたキリスト》
カンヴァスに油彩、1929 年、1950×770mm、
ヴァチカン美術館



図 54 ヴァチカン美術館 部屋番号 18
1920 年代から 1950 年代までのフランスの宗教美術



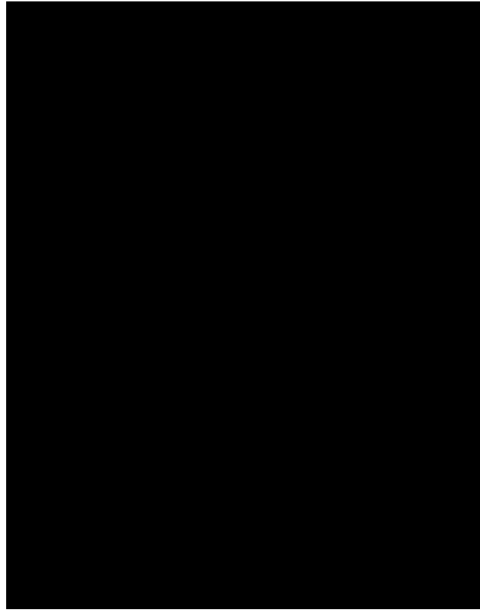


図 55 デュビュッフェ 《原型的人間 <ミロボリュス・マカダム商会、厚塗り>》
カンヴァスに厚塗り、1945 年、1000×810mm、ソロモン・R・グッゲンハイム
美術館

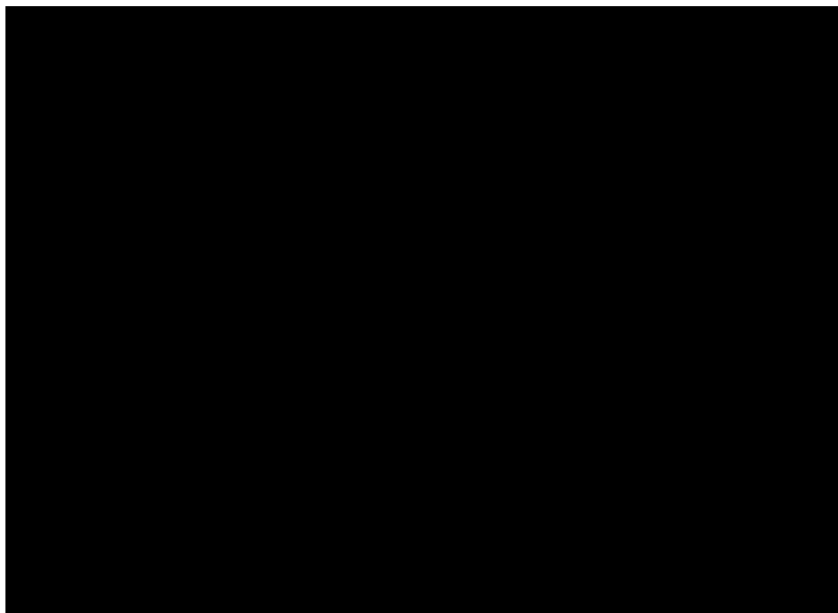


図 56 《ラスコーの洞窟画》

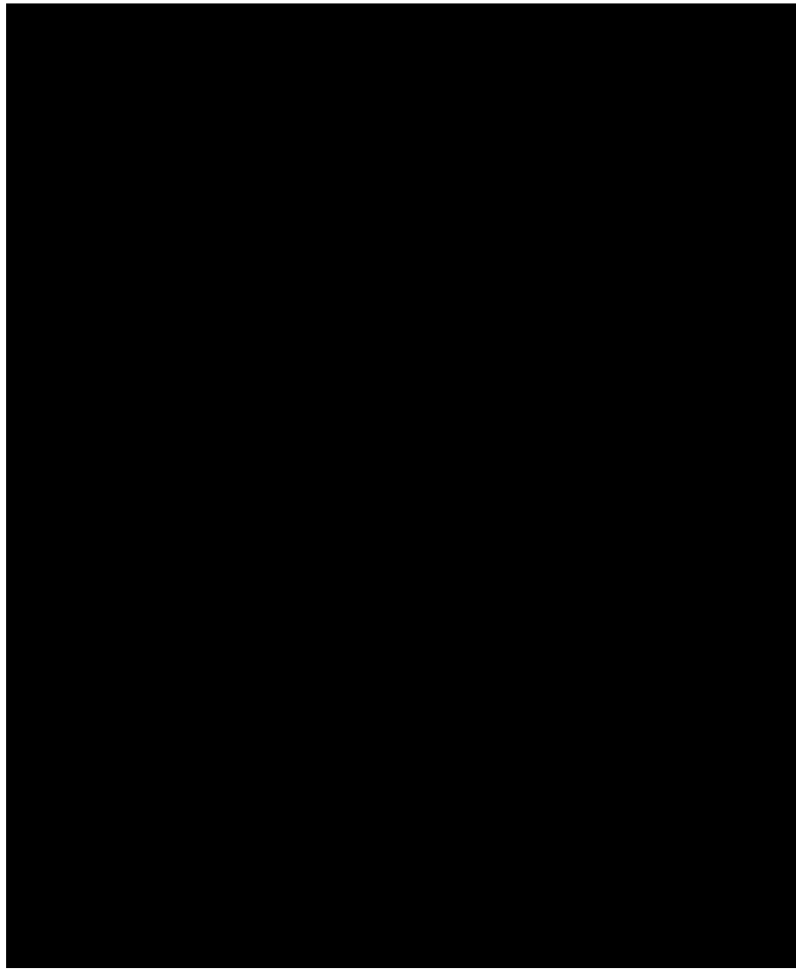


図 57 デュビュッフェ 《ご婦人のからだ(ぼさぼさ髪)》カンヴァスに油彩、1950 年、
1160×900mm、国立西洋美術館



図 58 《ご婦人のからだ(ぼさぼさ髪)》拡大図

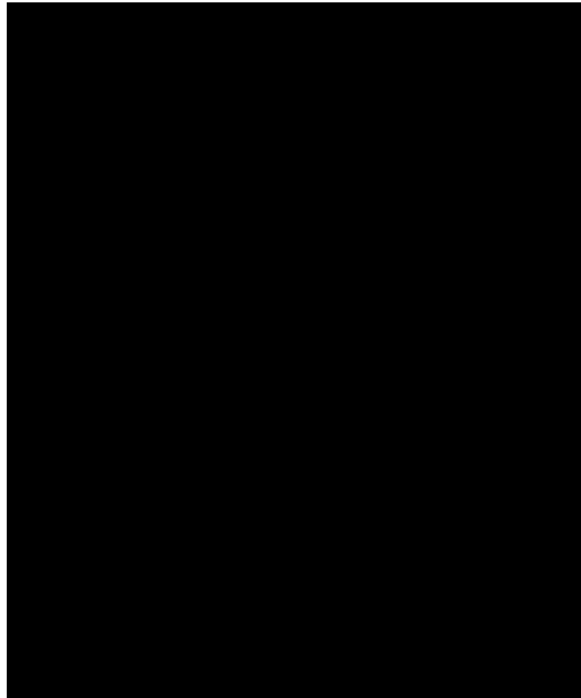


図 59 クーニング《女 I》カンヴァスに油彩、
1950-52 年、1928×1473mm、ニューヨーク近代美術館



図 60 《ヴィレンドルフのヴィーナス》
紀元前 2 万 5000 年-2 万年頃、石製、高さ 111mm、
ウィーン自然史博物館

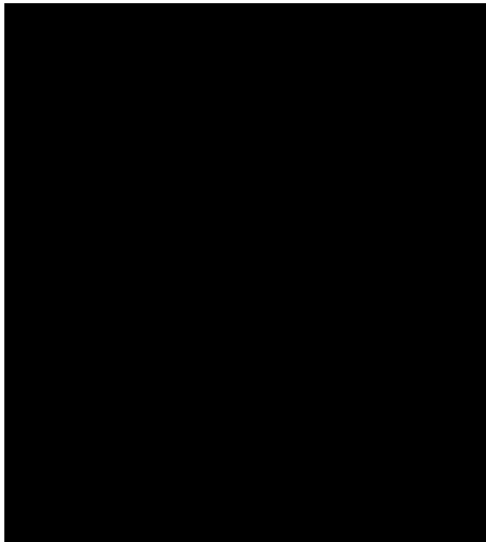


図 61 デュビュッフェ 《Pisser at the Wall》
リトグラフ、1945 年、382×283mm
ニューヨーク近代美術館

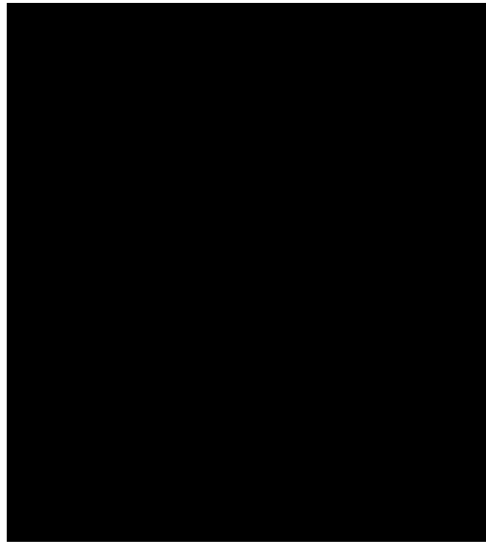


図 62 デュビュッフェ 《Wall with Black Borders》
リトグラフ、1945 年、384×281mm
ニューヨーク近代美術館

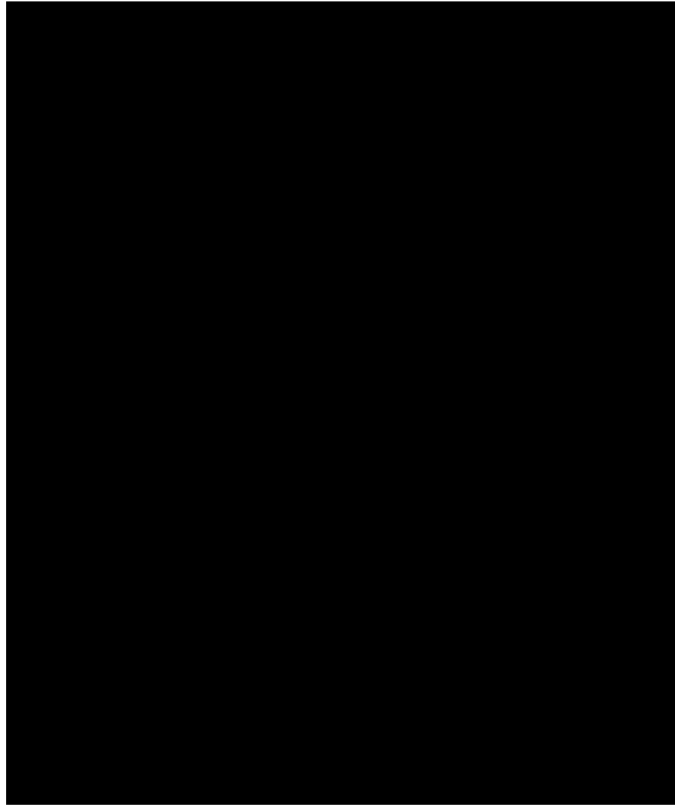


図 63 デュビュッフェ 《落書き文字のある壁》カンヴァスに油彩、1945 年、 997×810mm、
ニューヨーク近代美術館

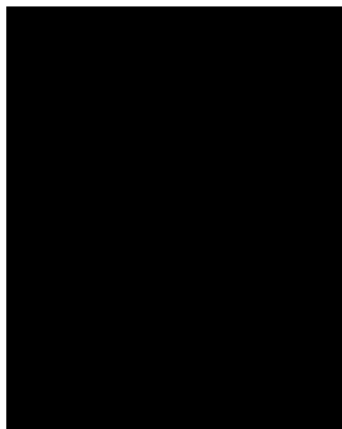


図 64 《落書き文字のある壁》拡大図

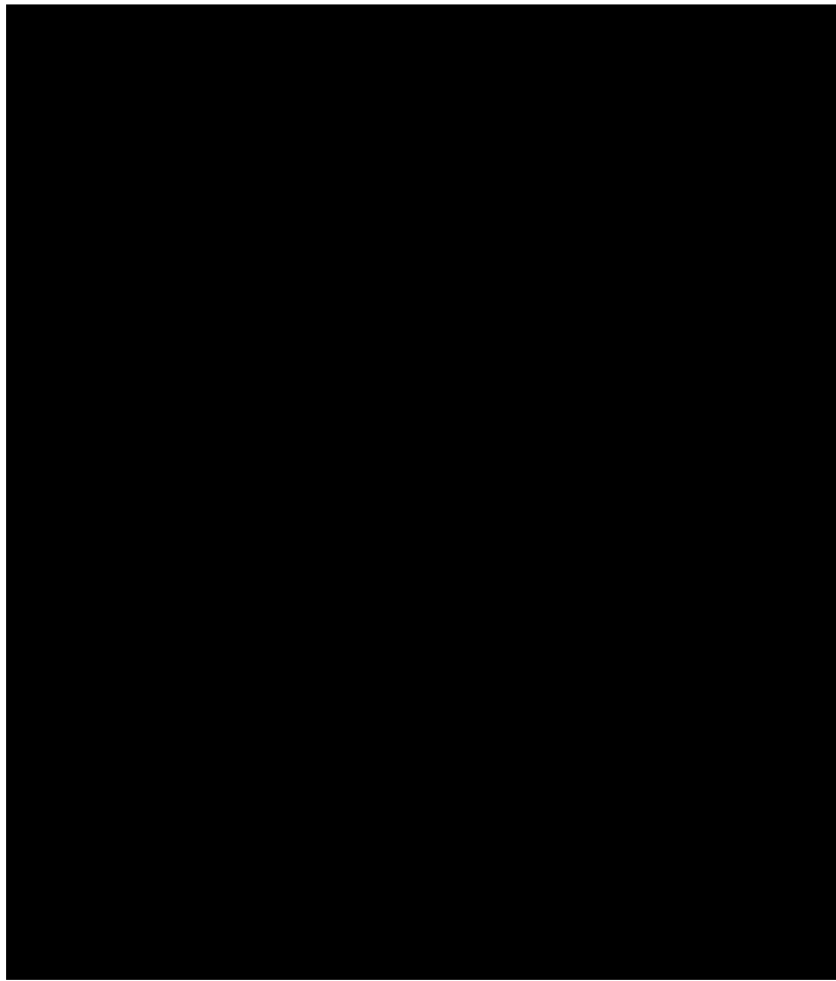


図 65 デュビュッフェ 《Will to Power》カンヴァスに油絵具、小石、砂、ガラス、ロープ、
1946年、1162×889mm、ソロモン・R・グッゲンハイム美術館



図 66 《Will to Power》目の拡大図

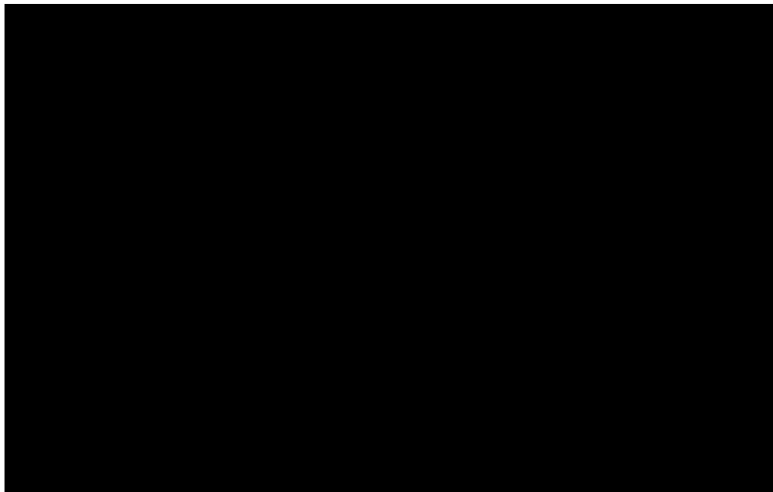


図 67 《Will to Power》
上半身の拡大図

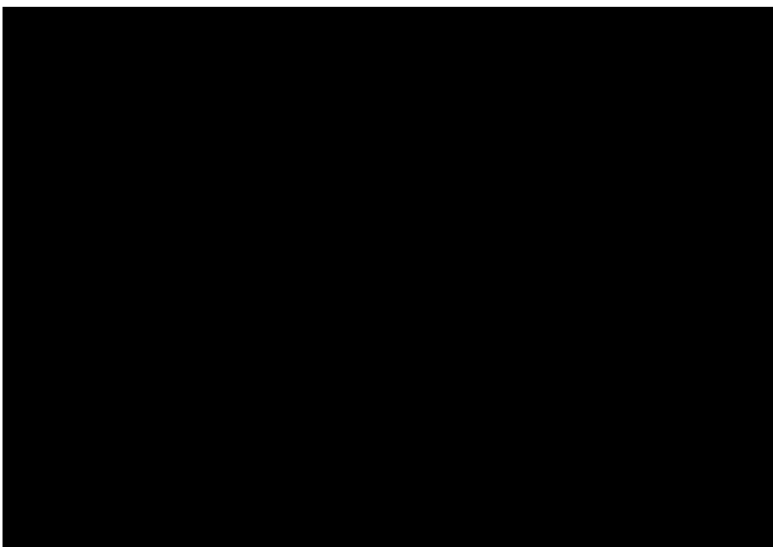


図 68 《Will to Power》
下半身の拡大図

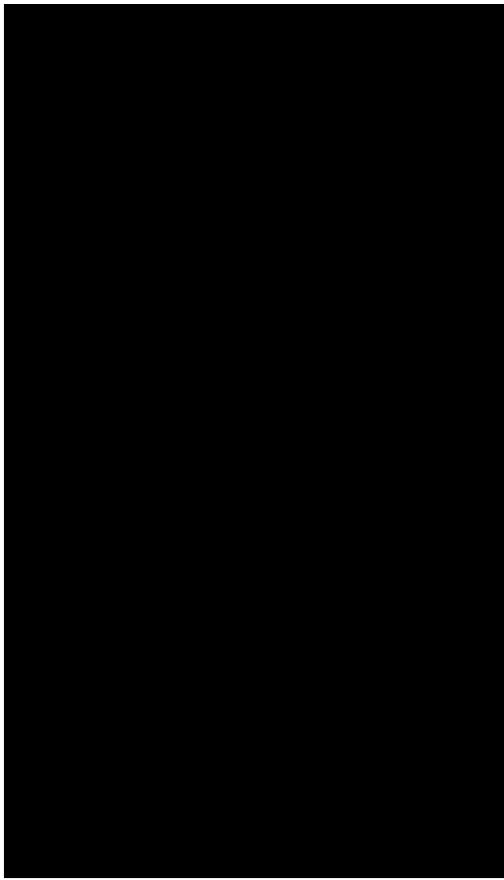


図 69 《Will to Power》右上部の拡大図

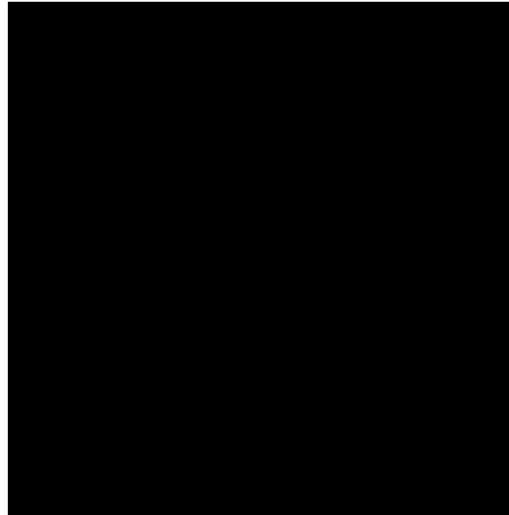


図 70 岸田劉生《道路と土手と塀（切通之
写生）》カンヴァスに油彩、1915年、
560×530mm、東京国立近代美術館
（挿入された丸図は、筆者によるもの）

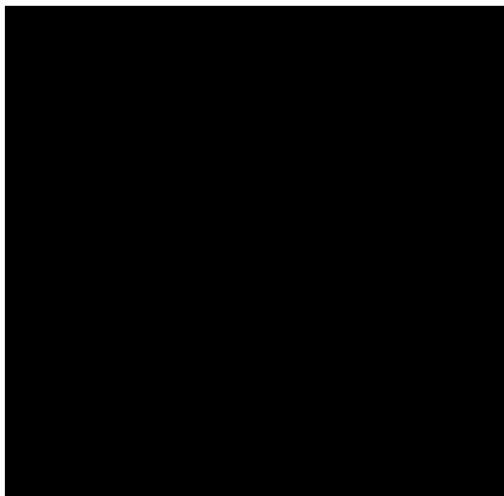


図 71 《Will to Power》口の拡大図

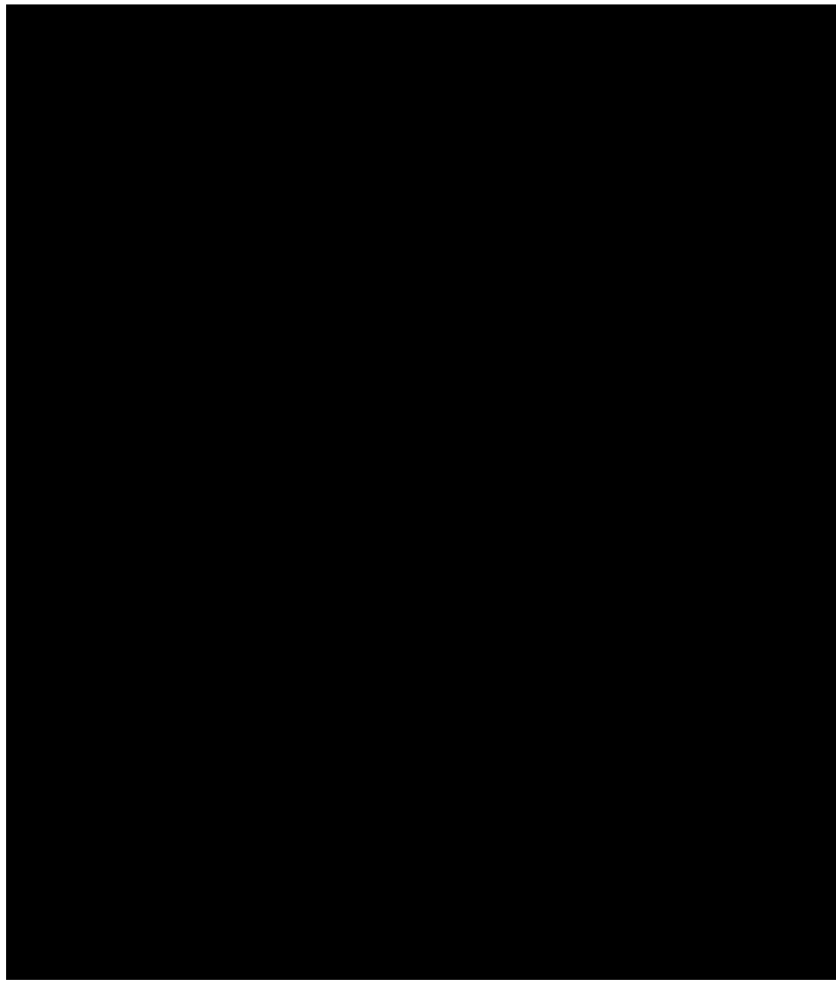


図 72 アウアーバッハ 《Head of E.O.W.I》 1960 年、木に油彩、433×
355mm、テート・モダン

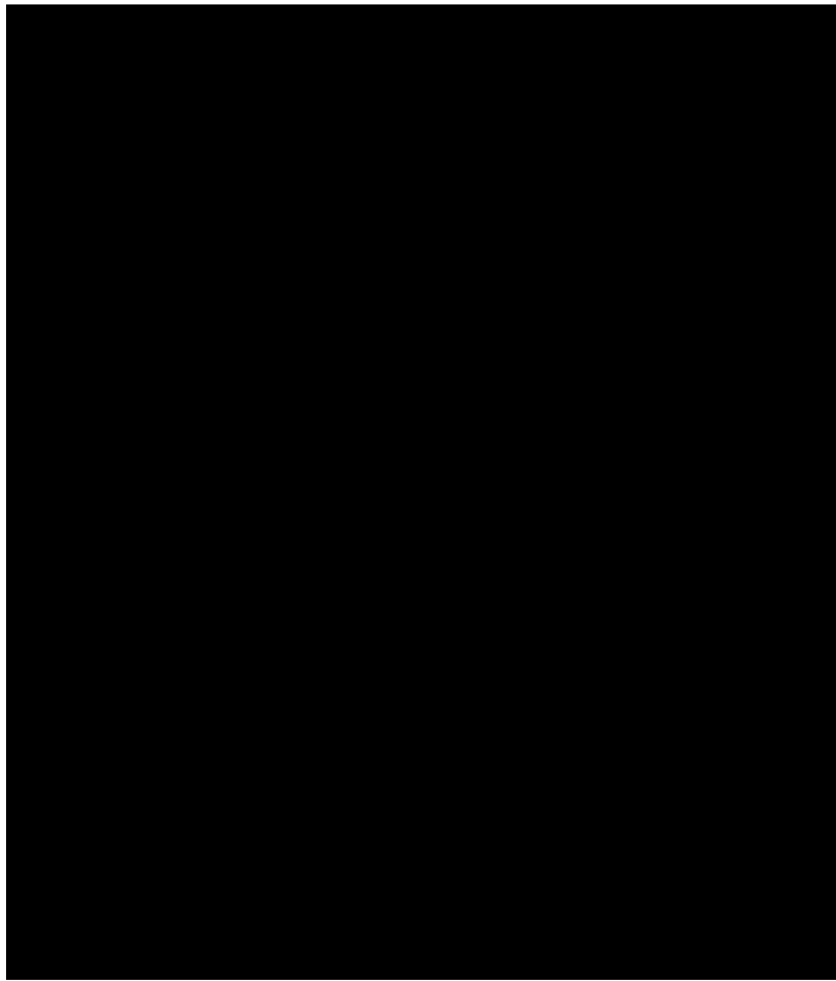


図 73 コソフ 《Head》 1960 年、パネルに油彩、216×178mm、
Private Collection

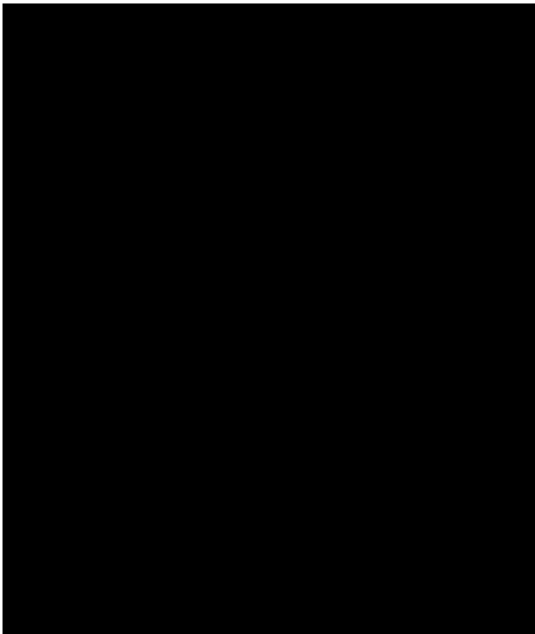


図 74 スミス《R.》、2010年、リネンに油彩、
419×375mm

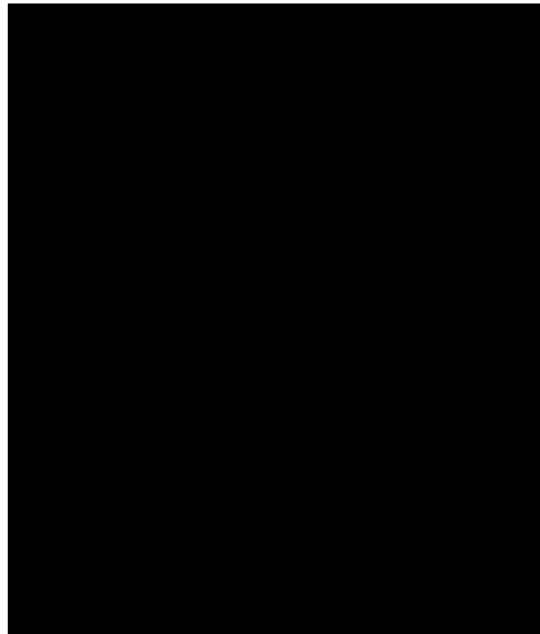


図 75 スミス《S.O.S.》、2016-2017年、
リネンに油彩、634×557mm

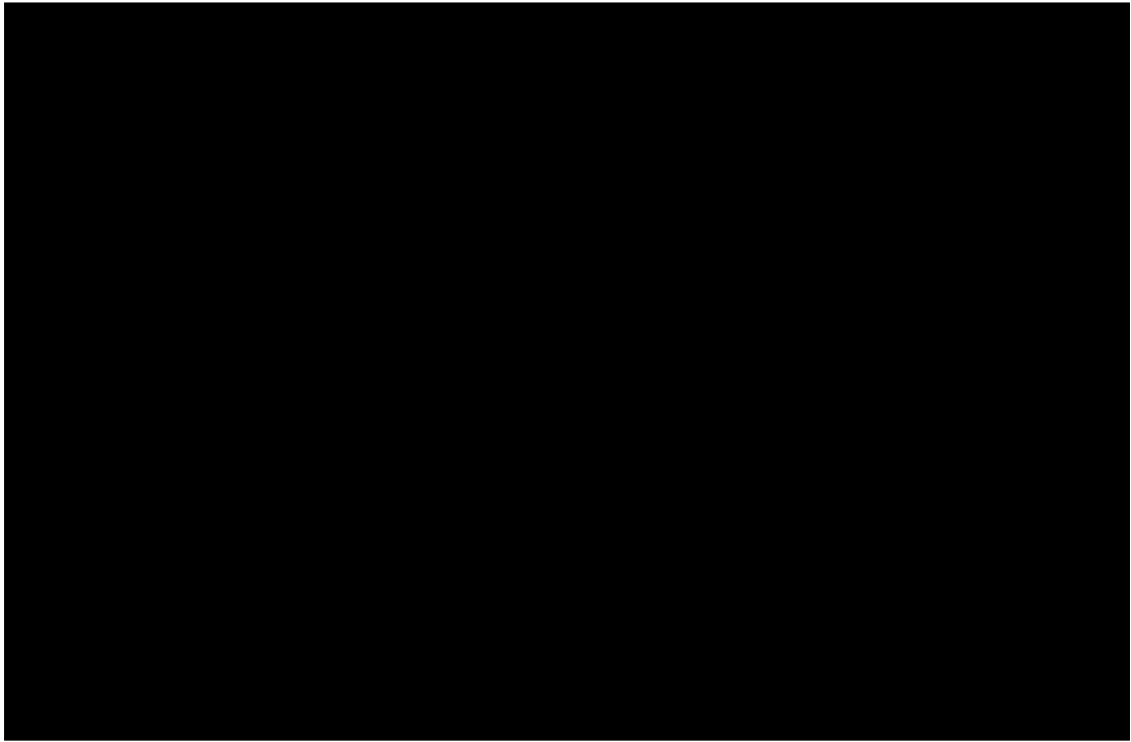


図 76 スミス 《The Excreted》、2014-2015 年,リネンに油彩、140×214×25mm

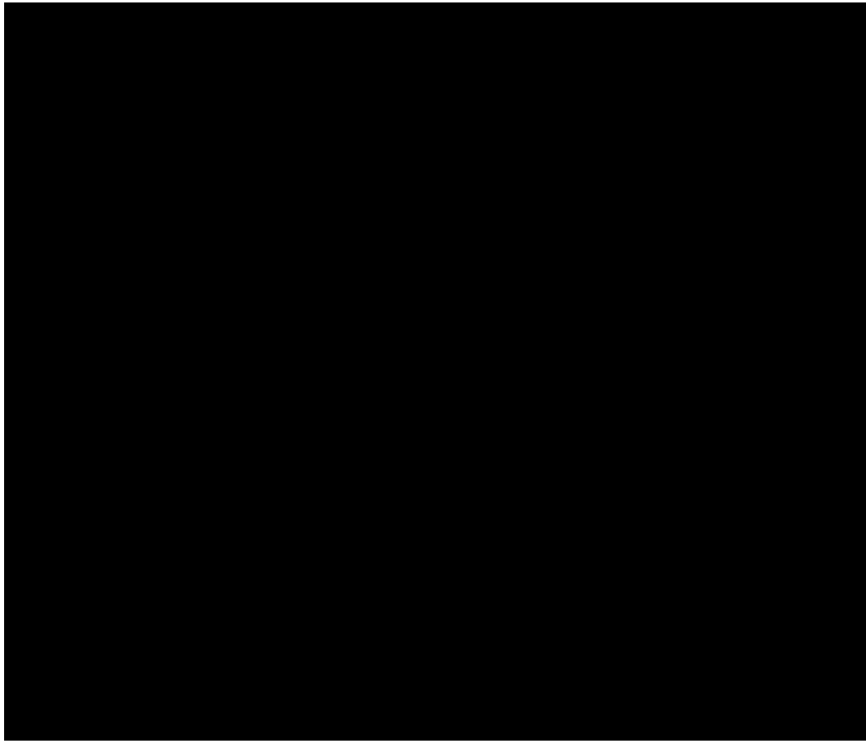


図 77 スミス 《The Excreted》 拡大図



図 78 ラオホ 《Die Fuge》 2007 年、カンヴァスに油彩、3000×4200mm

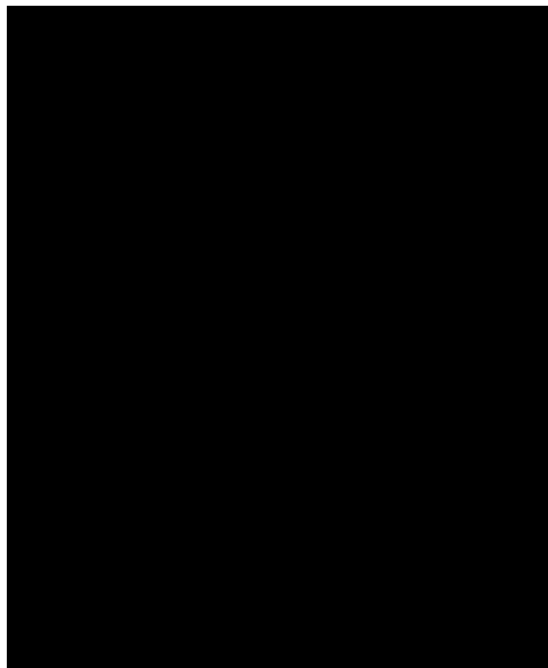


図 79 ヴァイシャー 《Gerippe》 2000 年、カンヴァスに油彩、
2000×1800mm

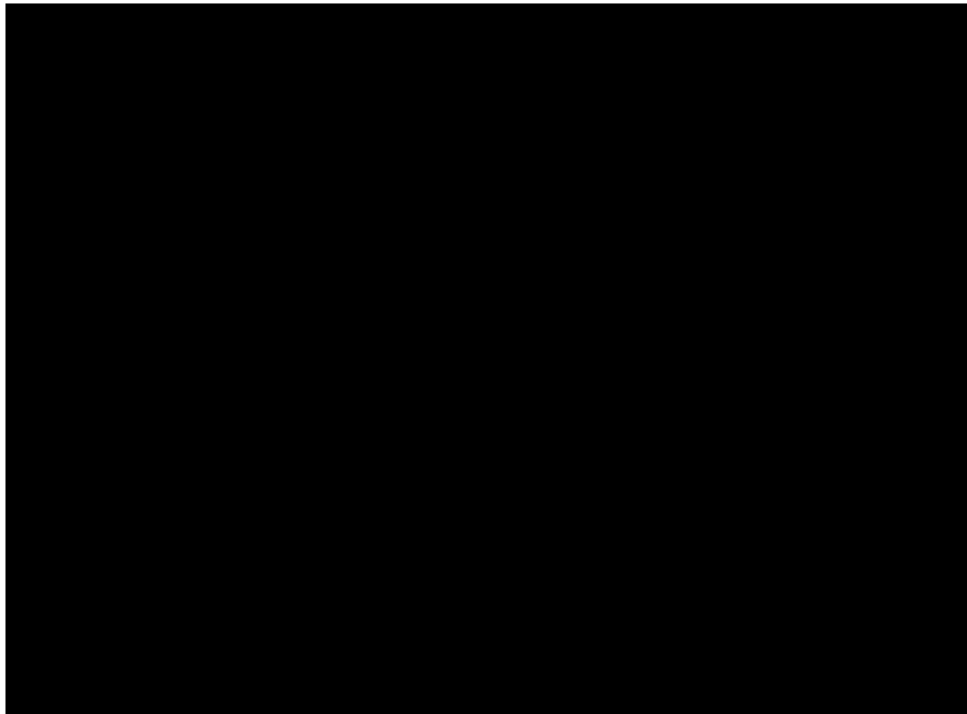


図 80 ヴァイシヤー 《Plan》、カンヴァスに油彩とチョーク、
220×300 mm、2011 年

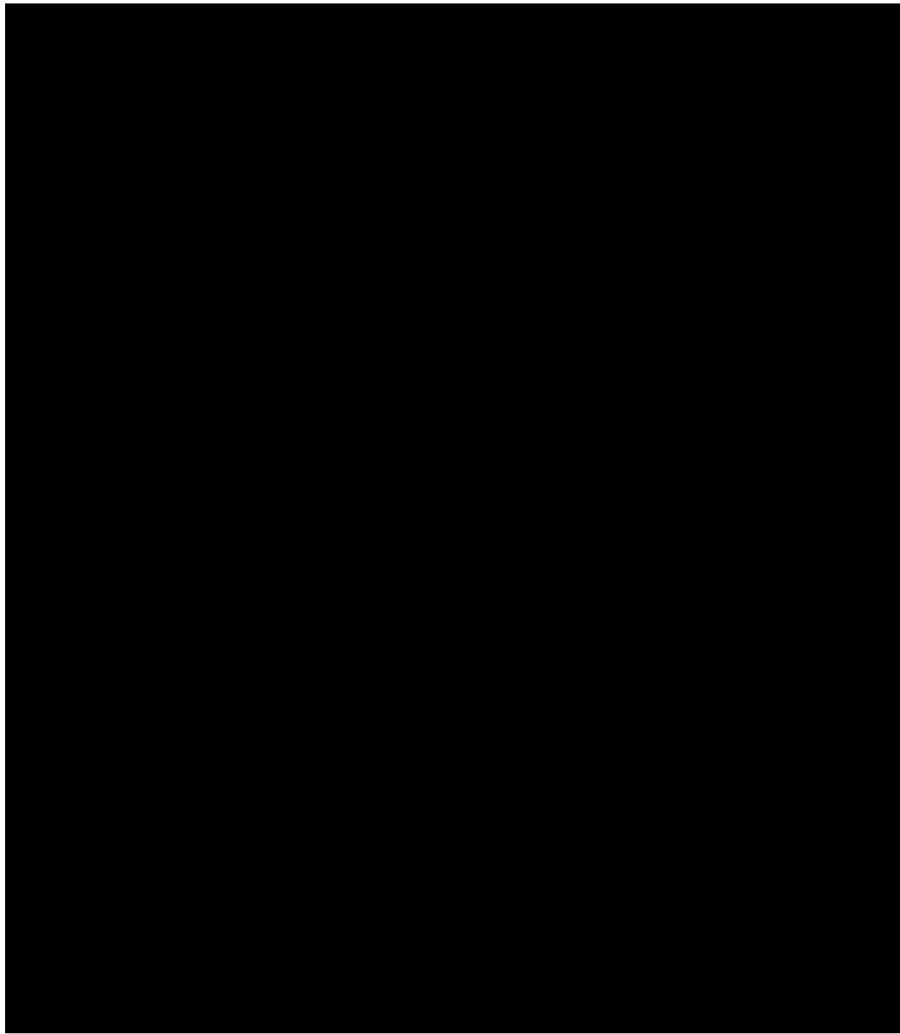


図 81 ヴァイシャー 《Spalt(Gab)》 2013 年、カンヴァスに油彩、
450×400mm

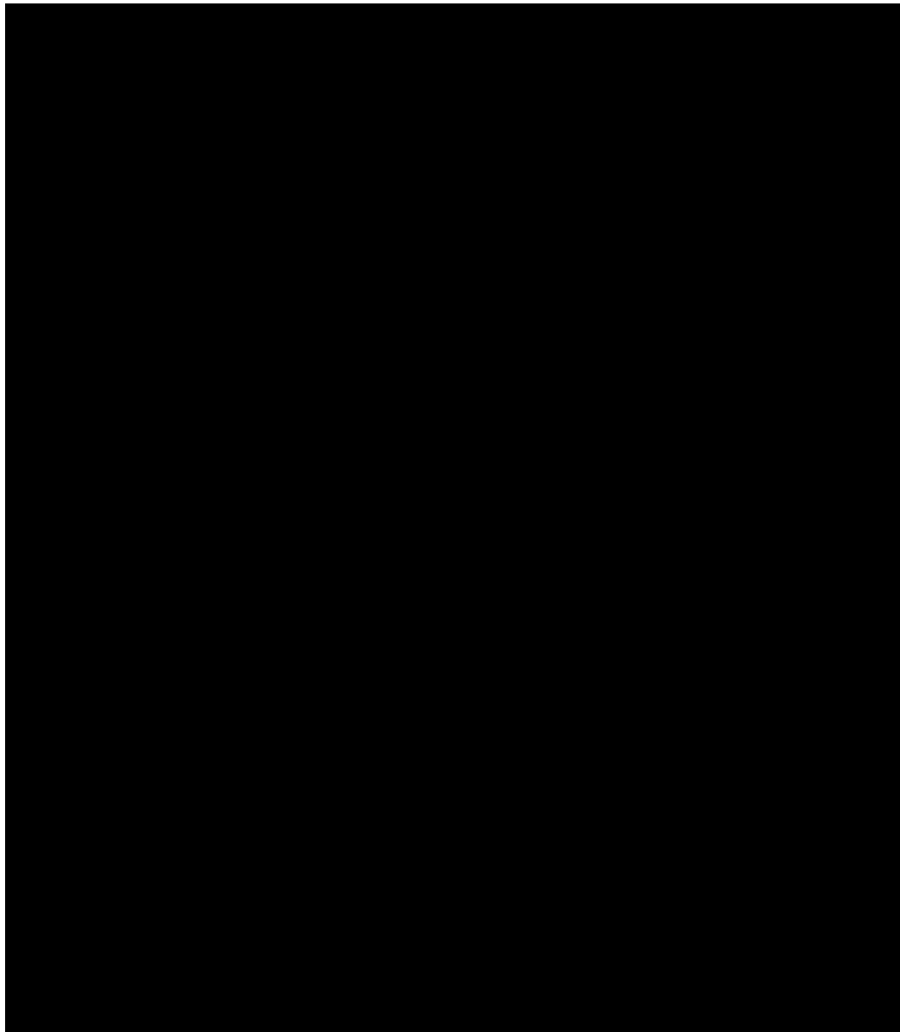


図 82 ヴァイシャー 《Scherbe (Shard)》、2013 年、カンヴァスに油彩、
500 × 400 mm

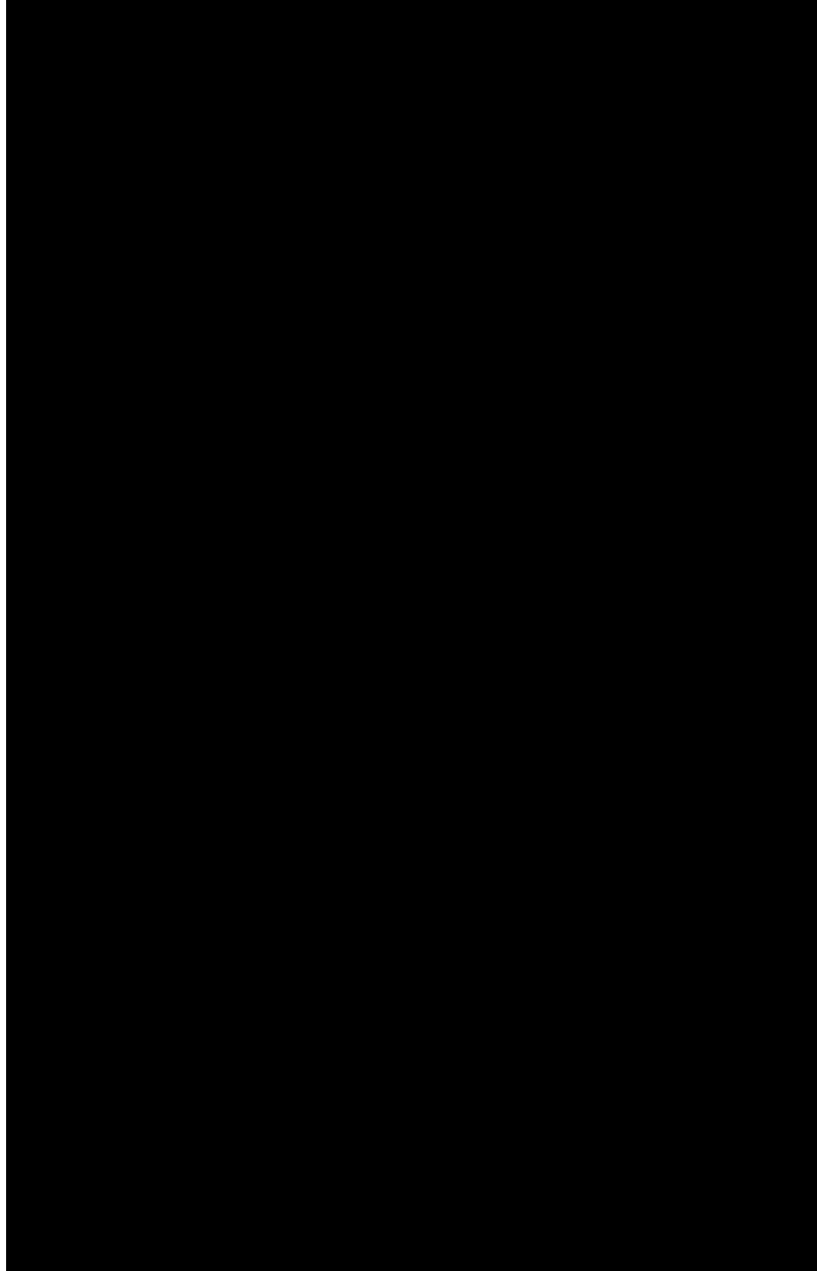


図 83 ブラート 《o.T.》、カンヴァスに油絵具、ラッカー、コーキング、
1600×1000mm、2012 年

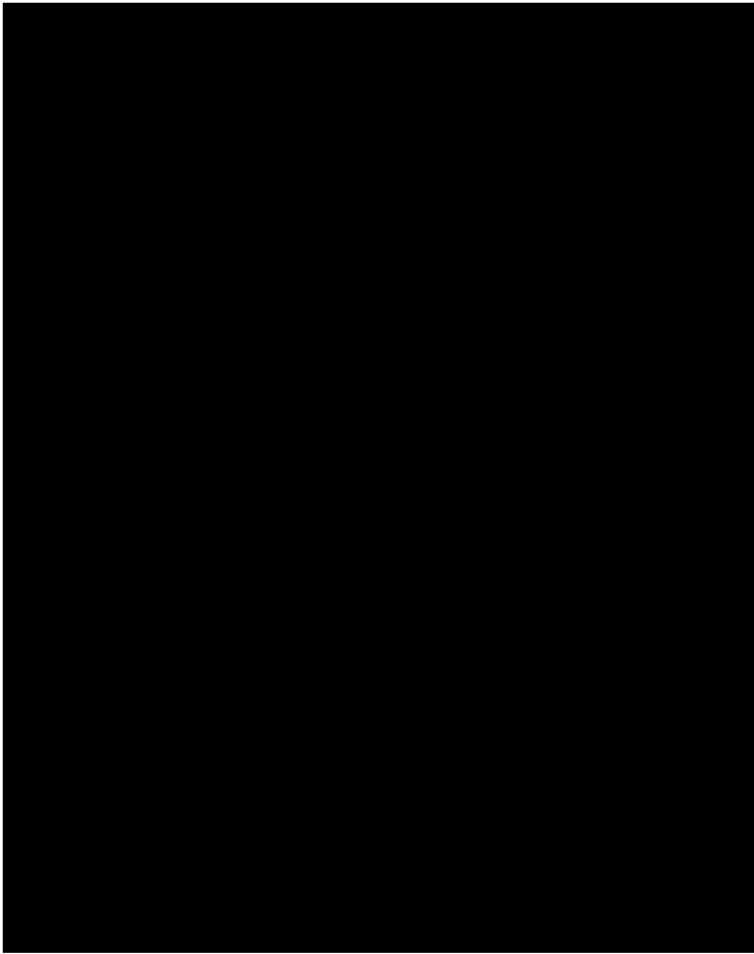
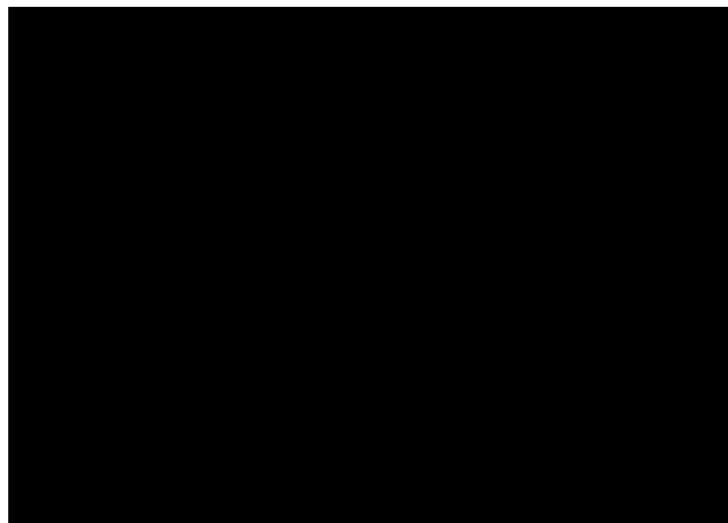


図 84 ブラート

《o.T.》、カンヴァスに
油絵具、スプレー、コ
ーキング、
1200×900mm、
2015年

←

図 85 ブラート 《o.T.》、
カンヴァスに油絵具、
スプレー、コーキング、
モデリングコンパウンド、
1000×1600mm、
2013年



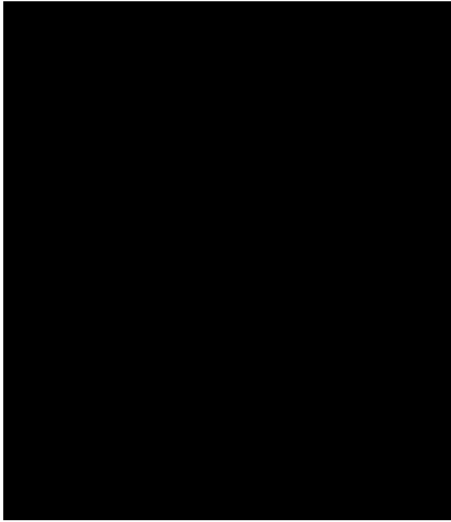


図 86 コソフ
《Small Head of Rosalind II》、
1981年、板に油彩、
241×222mm

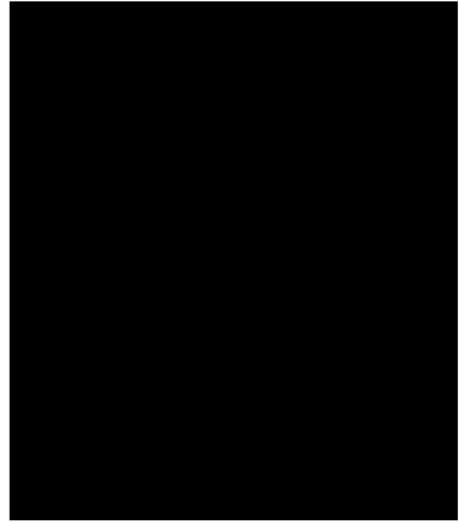


図 87 アウアーバッハ
《Head of Leon Kossoff》、
1956年、板に油彩、
216×203 mm、個人蔵



図 88 フォートリエ 《Sarah》、
1943年、カンヴァスに敷かれた紙に油
彩、パステルパウダー、白鉛で作られた
厚塗り、1160×807mm、
ソフィア王妃芸術センター

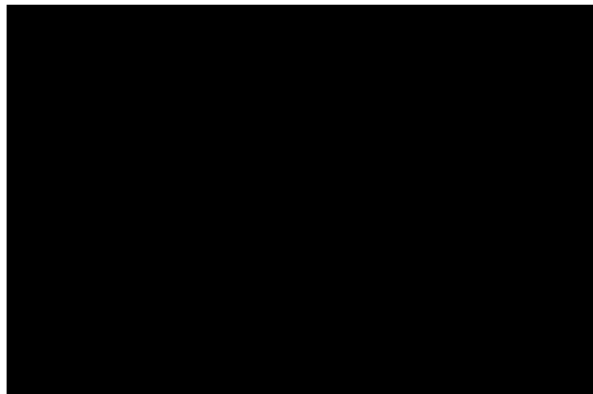


図 89 フォートリエ 《Still Life [Cider Apples]》、
1943年、ミクストメディア、650×917 mm、
ソフィア王妃芸術センター



図 90 西村有未 《「3つの涙」の後ろ姿》、カンヴァスに油彩、910×910mm、2018年



©Museo Nacional del Prado

<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-3rd-of-may-1808-in-madrid-or-the-executions/5e177409-2993-4240-97fb-847a02c6496c?searchMeta=1808>

図 91 «1808 年 5 月 3 日», 1814 年、キャンバスに油彩、2680×3470mm、
プラド美術館



図 92 西村有未《人魚の母親 1》2018 年、紙にオイルパステル・色鉛筆・チャコールペンシル、240×332mm



図 93 西村有未《人魚の母親 2》2018 年、紙にオイルパステル・アクリル・チャコールペンシル・鉛筆・コラージュ、240×332mm



図 94 西村有未《人魚の母親 3》2018 年、紙にオイルパステル・色鉛筆・チャコールペンシル、332×240mm



図 95 西村有未《人魚の母親 4》2018 年、紙にオイルパステル・パステル・チャコールペンシル、332×240mm



図 96 西村有未《人魚の母親 5》2018 年、紙にオイルパステル・パステル・アクリル・チャコールペンシル、240×332mm



図 97 西村有未《人魚の母親 6》2018 年、紙にオイルパステル・色鉛筆・チャコールペンシル、水彩絵具、195×265mm



図 98 西村有未《人魚の母親 7》2018 年、紙にオイルパステル・色鉛筆・アクリル・チャコールペンシル、332×240mm



図 99 西村有未《人魚の母親》2018 年、パネル・麻布に油彩、650×650mm



図 100 西村有未《絵本「ザ ファイブ チャイニーズ ブラザーズ」より、竈に入れられた後の末っ子の場面(筆者の想像によるもの)》、2016年、紙にパステル・色鉛筆・鉛筆・ペン・スプレー・チャコールペンシル、200×200mm

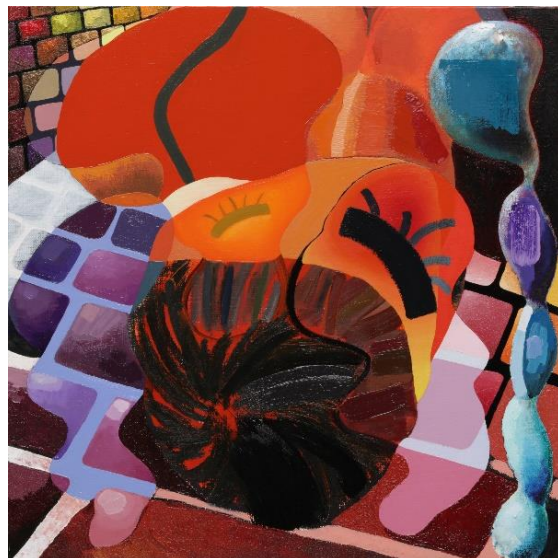


図 101 西村有未《5番目はかまどに閉じ込められましたが、いつまでも息を止めることが出来るので死にませんでした。》、2016年、カンヴァスに油彩、530×530mm



図 102 図 101 の左上部分拡大図

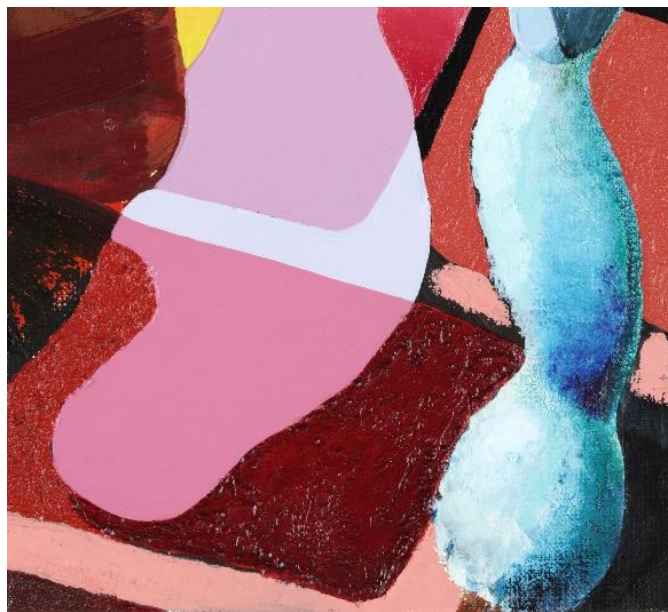


図 103 図 101 の右下部分拡大図



図 104 西村有未《5番目はかまどに閉じ込められましたが、いつまでも息を止めることが出来るので死にませんでした。2》、2016年、カンヴァスに油彩、530×530mm



図 105 図 104 の左部分拡大図



図 106 図 104 の中央部拡大図



図 107 図 104 の頭部拡大図



図 108 図 104 の左上壁部分拡大図



図 109 西村有未《5番目はかまどに閉じ込められましたが、いつまでも息を止めることが出来るので死にませんでした。3》、2017年、カンヴァスに油彩、530×530mm

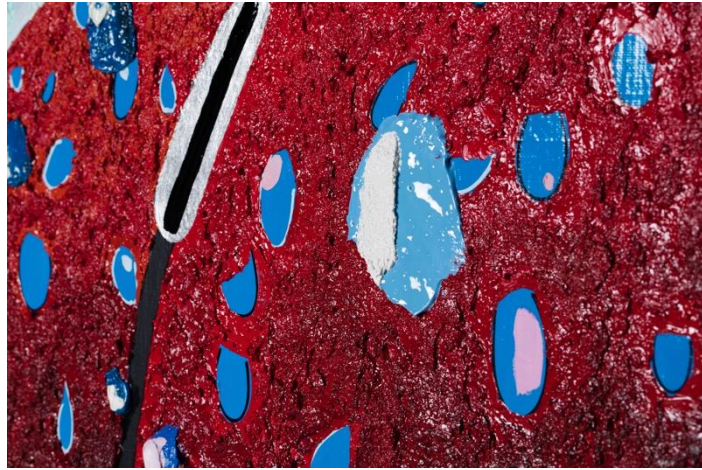


図 110 図 109 の人体拡大図



図 111 西村有未《汗から涙へ》、2017年、カンヴァスの上に油彩、530×530mm



図 112 図 111 の拡大図



図 113 西村有未《泣くの練習(6つの涙)》2017年、パネル・麻布に油彩、
1620×1300mm

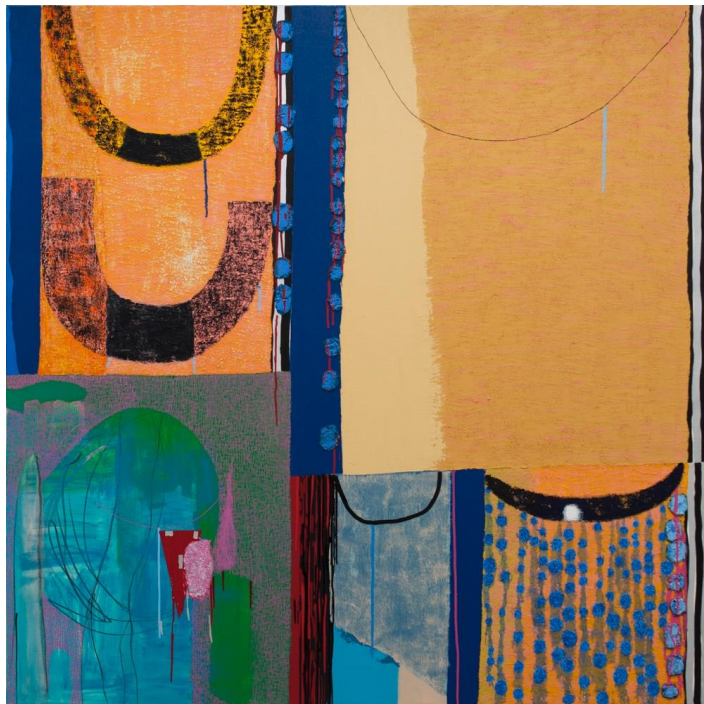


図 114 西村有未《泣くの練習(6つの涙)2》2018年、パネル・麻布に油彩、
1620×1620mm

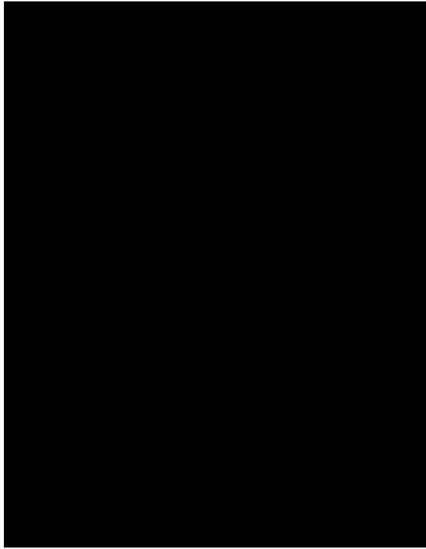


図 115 元永定正《作品》、板・カンヴァ
スに油彩・小石、1835×1350mm、1960
年、大阪中之島美術館コレクション(旧・
大阪新美術館)

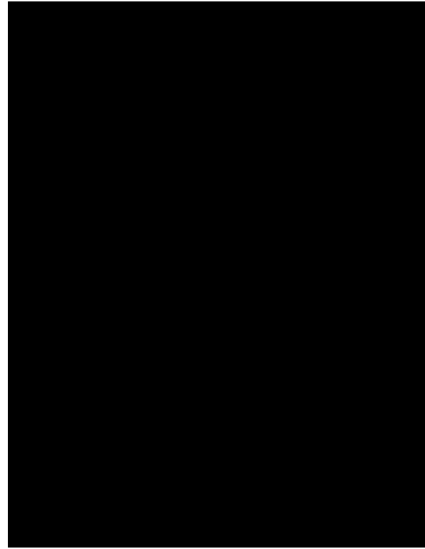


図 116 元永定正《作品》、カンヴァスに油性
合成樹脂塗料、2270×1830mm、1965年、
駒形十吉記念美術館

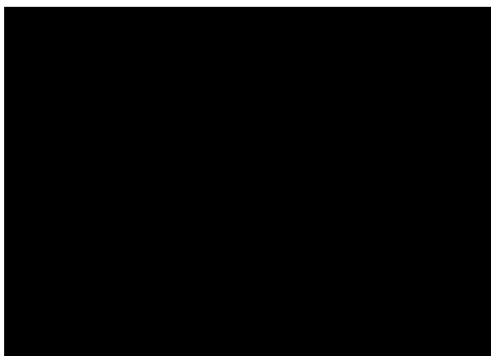


図 117 作:山下洋輔、絵:元永定正、構成:中辻
悦子『もけらもけら』福音館書店、1990年よ
り P.5

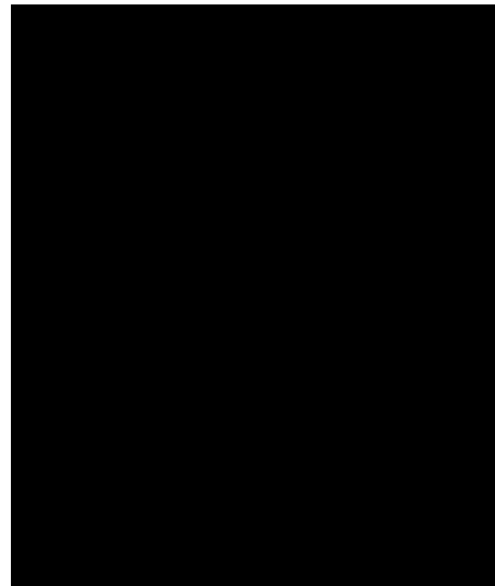


図 118 元永定正《白いひかりがでているみた
い》、カンヴァスにアクリル、1623×
1303mm、1975年、国立国際美術館

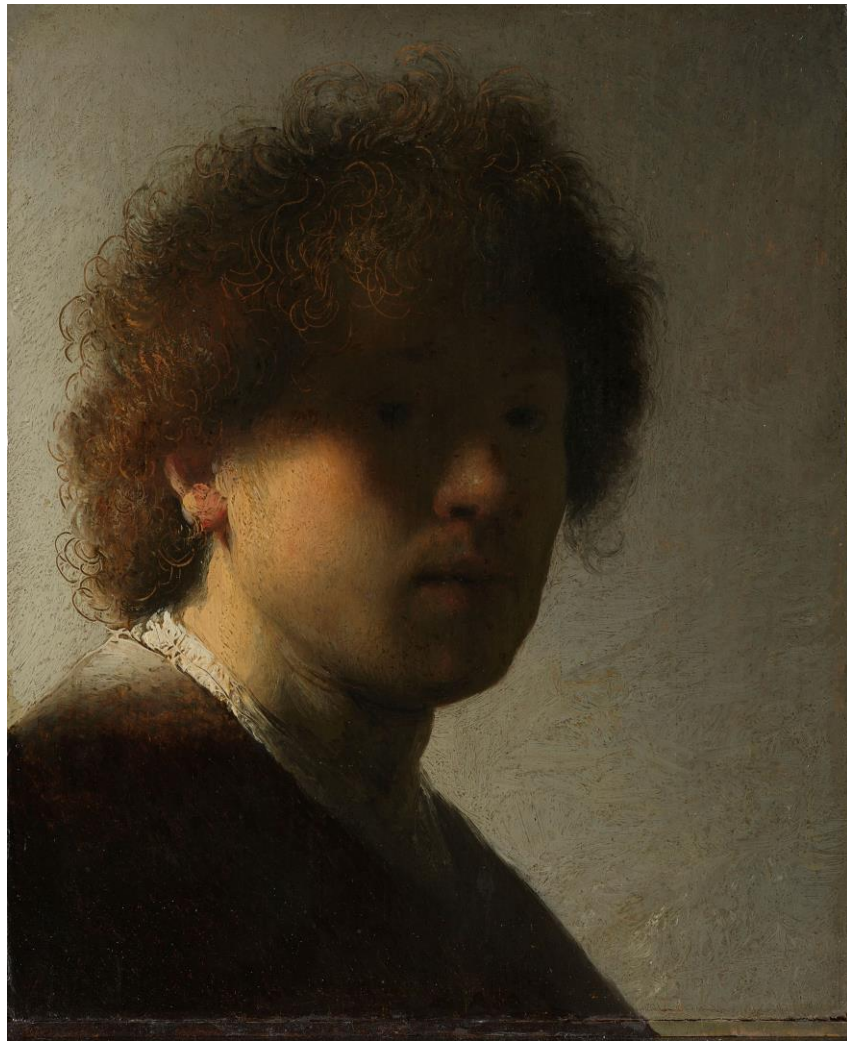


図 119 レンブラント《自画像(鏡を用いた表情の研究)》、カンヴァスに油彩、1628年、
226×187mm、アムステルダム国立美術館



図 120 西村有未《泣く》、2017年、キャンバスに油彩、530×530mm