

粘土的なマチエールのさらなる可能性に関する考察 — 物質のイメージ化と凝縮された物語表現のために —

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 京都市立芸術大学美術学部 公開日: 2019-03-29 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 西村, 有未 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.15014/0000000249

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.



粘土的なマチエールのさらなる可能性に関する考察

—物質のイメージ化と凝縮された物語表現のために—

A Consideration about the Possibility of Matière with Clayey Properties:
For Turning Material into Image and Creating Condensed Narrative Expression

Yumi Nishimura 西村 有未

1. はじめに

目の前に、一枚の絵画がある。(図1) 私たちの目には、真っ先に、涙を流す横顔が飛び込んでくるだろう。そこには、大仰とも言える落涙の感情表現がありながらも、これ以上入り込ませない、どこか突き放すような態度が感受できる。何故なら、この様相からは何かあったことはわかるが、何があったかはわからないからだ。図1は、正方形の枠によって切り取られ、背景や周囲の様子が見えない状況に置かれている。故に、私たちは背後にある物語性が読み取れず、上述のような印象を抱くのである。結果として、こちらの視線は記号的なイメージと同様に強く主張された、物質的なマチエール、そしてその現象へと向かっていく。涙や毛髪、そして瞼は描かれたと言うよりも、即物的に塗り置かれた/流されたという表現が正しい。(図2~3) また、平面的かつ記号的な空間に描かれている一方、いくつかの部位が厚く塗られることで、物理的な前後感が生まれている。しかも、涙の垂れの背後には、垂れを誘導する肌色ながら黒子の役割を担ったマチエールが鈴なりにあり、その反面、イメージとしては抽象度の高いものとして存在している。(図3) また、こうして見ていくことで、顔というイメージにより抑えつけられていた、砂の混じった凹凸のある物質面も、次第によく見えてくることだろう。このように、各部位のマチエールはイメージ表出のために寄り添うが、一部では現象もしくは物質そのものとして、こちらへ対面的に向き合ってくる。そうした絵画の性質は、物語や具象的なイメージを切り取り、即物的もしくは抽象的なマチエールと競合させることで、具体性を退行させ、より生々しい現れへと還らせていると言える。このような絵画は、どのような意図の下で描かれたのだろうか。

これまで筆者は、突発的な出来事や理不尽な顛末が含



図1 西村有未《泣く》
カンヴァスの上に油彩、2017年、5305×30mm



図2 《泣く》拡大図1

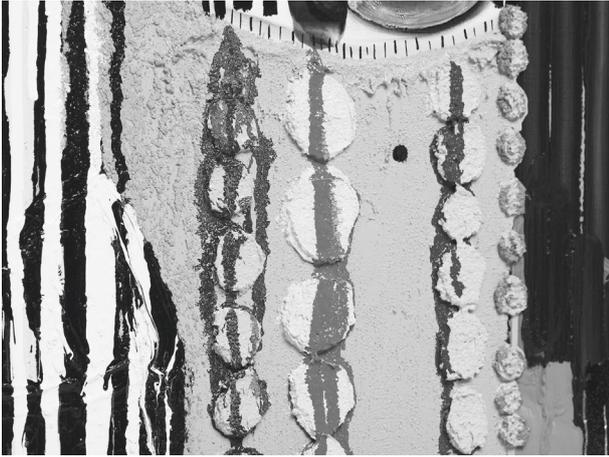


図3 《泣く》拡大図2

まれた物語において、読み手として心に引っかかる一場面を描いてきた。¹そして、こうした場面に基づく絵画には、必ずその登場人物が中心的に存在する。例えば図1の場合、『赤いろうそくと人魚』のある場面²の人魚が登場している。この人魚には、多少の感情表現が見られつつも、童話という特殊な物語の構造上、その内面性や感情世界へ深く立ち入ることが出来ない。即ち、限られた短い内容を展開させる為、その全体性への優先によって、個人である登場人物の内面描写は劣後に置かれがちとなる。この人物たちには、その心の内を十分に吐露する時間が与えられないのだ。

本論では、この種の傾向を持った物語における登場人物のことを、ヨーロッパ民間伝承文学の研究者であるマックス・リュティ氏の言葉を借りて「図形的登場人物」と呼んでいる。ただし筆者の場合は、リュティ氏の考えを要約した、児童文学研究者の野村法氏の著作³から影響を受け、さらに独自の解釈もしくは条件を加えてこの言葉を使用している。⁴

野村氏によれば、この「登場人物」にかかる「図形的」とは以下のような意味合いを持つ。

「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っとした小人が、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、てるてる坊主をチョンと切ると同様、紙の人形が縦にさけるような印象しか与えません。寸分たがわずまっぶ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、なにが幾何の問題をとく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。⁵ (下線筆者)

加えてリュティ氏によれば、物語における図形的登場人物は、孤立した状態にあり、周囲との深い人間関係も見いだせない。さらに一般的な時間感覚がなく、登場人物自身や周囲の物、現象がある空間性を感知しづらい。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をあまり持てない。リュティ氏は、そうした一次元的な世界観に平面性を見出しており、このような点も含めての図形的と指摘しているのだ。⁶

上述の考えを踏まえて、筆者は「図形的登場人物」を次のように捉え直した。突発的な出来事や理不尽な顛末が含まれた物語において、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された登場人物を「図形的登場人物」と呼ぶ。また、筆者が図形的登場人物を見出す範囲は、ヨーロッパの昔話のみではない。例えば、他地域の昔話や童話なども含まれる。つまり、リュティ氏のように、対象となる物語の範囲を限定しない。そして最終的には、これらの物語から省かれた内面的な感情表現を行間に読み、それらを造形的に表現し、再び図形的登場人物が住まう絵画へ還元する目的がある。

さらに、こうして生まれた絵画を物語から引き離し、一つの出来事もしくは現象としての、ある生々しさを持って表現出来ないか、試みるようになった。このような経緯から、具象的なイメージを提示しながらも、それらに沿いすぎず、物理的な生々しさや異なる意味を与えられるマチエールを探し始めたのだ。何故なら、イメージを削ぐその物理性に、上述のような物語と登場人物が与える欠落感を落とし込みたいからだ。つまり筆者は、「図形的登場人物」とそれらが生まれたテキストにおける、文字情報が不足している箇所に、抽象的な物質性を感受している。さらに、こうした欠落からくる様相は、物語画というよりも出来事や現象を見ている印象に近いものと考えられた。その結果として、自作に必要な要素である「粘土的なマチエール」のあり方とその系譜を見出したのである。

以上のことから端を発し、本論文は制作者の立場から、執筆された。ただし、先程の説明からもわかるように、自作品を中心にその解説や理論補強を行う為ではない。今後の制作を導く指針を樹立する為、つまりは実践を導く研究を主眼とした論文であるのだ。⁷よって、この目的と指針に基づき、絵画史に照らして導き出された「粘土的なマチエール」という系譜が、ここでは論じられること

になる。そこには、今日までの絵画群を「やり尽くされた証」ではなく、豊かな資源が内包された「蓄積」と考える筆者の視点が、深く関与している。何故なら、制作者だからこそ得た視点で、絵画史を再構築し自作の発展を試みることに、種々の可能性を見出しているからだ。

2. 粘土的なマチエールとは

本題に入る前に、多用する「マチエール」という語の意味について整理したい。本稿では、これを和製フランス語とし、語義はほぼ「絵肌」として、扱っている。本来、マチエール (matière) は、「物質」、「材料」、「原料」などの意味を持つ。⁸しかし、日本では絵肌の意味を持つ「マチエール」つまり絵画用語としても、定着している。その為、例えば『フランス美術基本用語』でも「①マチエール (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」として、絵肌の意味が先行して書かれている。⁹以上のような意味で用いる、マチエール。加えて、その射程範囲は「カンヴァス上に、筆やペインティングナイフなどの道具を用いて、絵具を中心とした描画材をのせることで生まれるもの」を基本としている。

では、「粘土的なマチエール」の「粘土的」とは、何を形容しているのか。その意味を説き明かすには、まず、本論の目的に関わる自制作の説明から行う必要がある。筆者は、物語のテキストから重要だと判断した箇所を題材とし、その断片的なイメージを作品化している。と説明すると、テキストの一部を再現した、挿絵のような表現を予想されるかもしれない。だが、実際にはそうでない。一部のテキストを元にトリミングされたイメージは、背後の設定を見渡すことが出来ないようなもので、さらにそこには物質性を強調した絵具と、その意味を乱すような色彩が与えられ、内容は過剰にされている。結果として、題材の説明性がより損なわれ、元の物語性から退行したような状態になる。

なぜ、上述のようなアプローチを行うのか。それは先ほども述べた、「図形的登場人物」から導き出される絵画表現。つまり、物質によって欠落したイメージによる「何かあったことはわかるが、何があったかはわからない」ような、物語の手前にある状態を描くことが目的であるからだ。よって、これは物語全体を再構成する、もしくは一場面を作り直す行為にはあたらない。図1のような断片化された内容を見れば、明白だろう。また、物語を退行させることは、ここでは具体的な内容が抽象化されていくことを意味する。そのため、イメージに内包される時代性や倫理観、地域的特性とも距離が生まれていく。だ

からこそ、「物語を退行させ、ただの出来事や現象に引き戻す」ような、一つの現象として提示することが可能だと言える。

このような指向にある、絵画。その実現にとりわけ欠かせないのが、物語性を負った具象的なイメージを退行させる、先ほどの物質性を強調した絵具なのである。そこで筆者は、具象的なイメージと、描かれた意味を危うくする物質性を強調した絵具の競合によって生まれるマチエール、これを「粘土的なマチエール」と比喩的に名付けることにした。このマチエールとは、具象的なイメージに沿いながらも、一方でそれ自身がもつ物質としての姿をも強く主張する。このように双方の領域に介入できる、粘土のような柔軟な変形性と自律性を持つものだからだ。よって、双方の領域への、その可変的態度を「粘土的」という言葉で捉えている。なお、本論の目的と粘土的なマチエールの発見には、筆者による、フォートリエの人質シリーズ (図13) への鑑賞経験が大きく関係している。

しかし、こうした粘土的なマチエールは、絵画史のなかに最初から表立って存在しているわけではなかった。具象的イメージの伝達のために、媒体である油絵具そのものの物質感の透明化するのが望ましいとされたこともあり、「線」や「色彩」よりも、マチエールに対する造形要素としての着目が遅れるからだ。実際、結論を先取りするならば、筆者が粘土的なマチエールと名付ける在り方は戦後に自意識を持って現れる。しかしそれ以前から、その前駆形態と呼べるものは存在する。そのため、次項では本系譜の前駆形態を見ていきたい。

なお、本稿では紙数の都合上、主要な内容および一部の画家とその絵画を提示するに留める。その為、本系譜に連なる画家をあらかじめ紹介しておきたい。はじめに、粘土的なマチエールの前駆形態として、16世紀のティツィアーノ・ヴェネツィア、17世紀のレンブラント・ファン・レイン、19世紀のファン・ゴッホ、19世紀から20世紀にあたるジョルジュ・ルオーが扱われる。次に、粘土的なマチエールとして、1940年代 (第二次世界大戦後) のジャン・フォートリエとジャン・デュビュッフエ、1950～60年代のフランク・アウアーバハとレオン・コソフ、2000年代のハイケ・カティ・ブラート、そして、マティアス・ヴァイシャーが挙げられる。¹⁰

3. 土壌としての、粗い仕上げの物語画—ティツィアーノを中心としたヴェネツィア派

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。¹¹

これは、15世紀の建築家かつ理論家であったレオン・バットISTA・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。アルベルティは、中世における絵画と画家の評価を打開するため、絵画を物語が再演される窓と例え、その発現方法を提示したと考えられている。¹²彼の著書では、自身の建築家としての知見を盛り込み、絵画における輪郭や構図、光などの諸要素について説かれている。それは、より客観的な方法で自然を模倣し、まるで目の前で物語が繰り広げられているような空間を促すためだった。¹³彼の考えを受け継ぐように、物語画を成就させたのがルネサンス期のラファエロ、ミケランジェロらフィレンツェ派の画家たちである。（図4）彼らは神の目ではなく、自らの目で世界を見て、物語の舞台を描きだすことができたからだ。そこでは、三次元の空間を二次元の平面へ写し取り、いかに自然を超えた理想的な世界を描けるかが、追求された。さらに、この流れはいわゆる素描派の系譜として、連綿と繋がっていく。

つまりアルベルティが述べた内容、例えば再現的な空間の描き方や、線で輪郭線を囲む必要性を説いたのは、観る者へ物語をより良く読み取ってもらうためでもあった。だからこそ、素描派の系譜にあるプッサンは「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。」¹⁴という言葉を残している。これらの事からもわかるように、素描派は絵具の物質としての姿を抑制して、物語のために使役させた。その様相は、滑らかな表面の仕上げと言える。よって、粗い仕上げによる物語画は、こうした視点からは異質に見えたはずだ。カンヴァスに置かれた物質、その現



図4 ミケランジェロ《聖家族》
板（パネル）に油彩とテンペラ、1559-1562年、
1200mm（円の直径）、ウフィツィ美術館

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考えるからだ。しかし、これはあくまで彼らの常識であって、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。

そして、本系譜も滑らかな仕上げと異なる、粗い仕上げの物語画から出発している。この出発点こそ、ティツィアーノを中心としたヴェネツィア派の絵画である。（図5）では、本系譜の土壌たる絵画の在り方とは、どのようなものなのか。より明快に特質を理解する為、後の色彩派と素描派の対比へ仮託される、ヴェネツィア派に対するフィレンツェ派との比較にて確認していきたい。（図6を比較参照）先述の通り、フィレンツェ派はよりよく物語を伝えるために、線を重視した。よって、その意識は下絵から完成まで通底し、線は発想からデザインまでの根本となった。色彩は、この秩序ある構造へ後発して流しこまれる。そして、このような性質とフレスコ技法が中心であった為、厚塗りは難しく、そもそも不必要であった。¹⁵

一方のヴェネツィア派は、素描と彩色は同時に行われ



図5 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

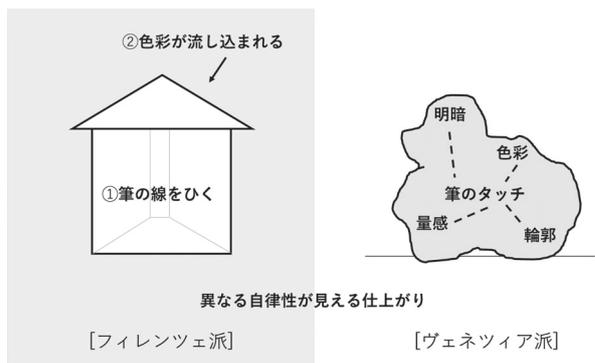


図6

るので、色彩という造形要素は前者よりも能動的である。まず、彼らの支持体および技法は、カンヴァスへの油彩画である。その上で、下絵と完成画の関係は緩く、本番でも加筆修正や大幅な変更がなされ、現場主義的と言える。さらにフィレンツェ派の場合、一人の人間が窓を覗くような一貫した空間性を持つ一方、ヴェネツィア派は一つの視点から同時に全体を見渡せず、奥行きよりも表面に目が行きやすい設計である。こうした性質と技法によって、厚塗り、つまり絵具の物質性を強調することが可能となったのだ。¹⁶

以上のことから比喩的に見れば、フィレンツェ派が線による設計を重視し、色彩を付属的な壁色のように考えた建築物だと言える。他方、ヴェネツィア派は、線や色彩や明暗などの各要素を筆のタッチによって、アメーバのような柔軟な態度で結びつけ、内側から充足させる。よって、その様相は建築的というよりも、油粘土的な柔軟性と自律性をもった存在と表現できるだろう。(図6)

話を冒頭のも物語画に戻そう。フィレンツェ派においては、物語の展開する明晰な空間が主眼とされていた。換言すれば、部分的に見ても何が描かれたのか、その記号内容の質が伝わる描法であった。一方、ヴェネツィア派においては同じく物語画でありながら、描写対象の表面の質感で見た場合、全く異なる特性を備えている。こちらは、近くで見ると記号内容は粗く把握し辛いのが、画面からひいて一つの塊として見ると、各所が意図する固有の質が立ち上がるものだ。¹⁷以上のようなアプローチから、ティツィアーノを中心としたヴェネツィア派は、粗い仕上げを物語画に着床させたと言える。

4. 現れた前駆形態—レンブラントの白袖に見る、イメージとマチエール間の不具合

粘土的マチエールの前史において、物質がイメージを先取ることはなかった。そもそも、前駆形態の特性は、イメージを追うことで絵具が積層し、物質として見えてくる「イメージの物質化」と言えるからだ。他方、粘土的なマチエールは基本的に、物質が先行して画面に置かれ、そこにイメージと結びつく操作が行われることで「物質のイメージ化」が起こる。けれども17世紀において、ティツィアーノの厚塗り表現を推し進め、「イメージの物質化」を明示しながらも、粘土的なマチエールの「物質のイメージ化」的様相や性質を予見させる画家がいた。それこそが、レンブラントである。

彼の初期作品は、色彩表現と同様に質感描写にも長けていた。そして、この質感描写が厚塗り表現となり、晩年になると前駆形態をついに提示するようになる。¹⁸その明快な様相として、例えば《ゼウクシスとしてのレン

ブラント》(図7)があげられる。レンブラント作品は肖像画が多く、こちらへ対面的に向き合う人物像がよく見受けられた。これが晩年になるにつれ、その対面的な人物のとりわけ衣服に厚塗りが施され、物質そのものとしての絵具の対面性にまで高まっていくのだ。特に、衣服のハイライト部分は、このイメージが絵具で出来ていることをはっきりと自覚させられる。イメージへのノイズとも言えなくない、肌理の粗さと盛り上がりは、絵画の物質としての姿を強調して示すからだ。このように図7では、流れるような布のシワを重ねて追うことで、集積物として現れる「イメージの物質化」を見せている。

しかし、こうした晩年の作品の中でも、本論が示す「粘土的マチエール」の前駆形態として、ふさわしい作例が存在する。それが、この微笑ましい一家による《家族の肖像》(図8)である。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、その印象と同様に、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として、目に飛び込んでくる。

この作品に関しても、一見「イメージの物質化」として、ドレスなどの衣服部分が見られるだろう。だが、とりわけ注目したいのが、図9の白袖の部分である。これは、対象を追いかけて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。この白袖は、画面の中でも中央付近に置かれており、観る者にとって近さを感じる場所だ。対面性の高い肖像画の中でも、より正面から向き合える位置なのだ。しかも、この布として置かれた絵具は、画面の向こう側へ溶け込むど



図7 レンブラント《ゼウクシスとしてのレンブラント》、油彩・カンヴァス、1663年頃、1040×820mm、イギリス王室コレクション



図8 レンブラント《家族の肖像》、
油彩・カンヴァス、1665年、1260 × 1670mm、
アントン・ウルリッヒ公爵美術館

ころか、こちらへ向き合うように露出している。もちろん、白袖であるという自覚から、多少ながら腕に回りこんだり、面にそって少し傾くような、イメージに馴染もうとする仕草を見せている。しかしながら、物質としての姿の方が、先んじて見えてくるのだ。つまり、ここで私たちは白袖というイメージを認知しながらも、物質としての絵具の姿にも、即座に対面していることに気づく。それは前駆形態にありがちなイメージを味わった後に見えてくる、物質としての絵具の姿とは異なる見え方だ。

つまりは、こうした姿は単なる前駆形態の姿とは異なるものだった。例えば図7は、粗い仕上げとして、ティツィアーノの絵画性に連なる様相を持つ。要するに、マチエールは部分的に見ると内容がわかり辛く、けれども一つの像として各面を繋ぎ合わせて見ると、その意味が見えてくる。だが、図9の場合は片方の記号内容がわかり辛くとも（白袖）、隣接するもう片方は固有の質として理解でき（手）、前者の意味（白袖）を代わりに立ち上げる。それは、図7とは異なる様相と言える。この物質として生々しく置かれながらも、具体的なイメージを提示する様相は、後の粘土的なマチエールの姿を彷彿とさせるのだ。さらに、マチエールが面や記号内容に沿い過ぎず、物質としての生の姿を吐露している内実。この曖昧な様相が、かえって現実にある物質の姿を開示している。加えて、ここには提示すべきイメージと内実となるマチエールの間に、両者を円滑な結びつきにさせない、不具合が起きている。こうした、イメージにとっての不具合とも言えるマチエールの態度。この性質も、粘土的なマチエールの特性に大きく含まれている。

やがて、こうした様相と性質が、図13のような粘土的なマチエールへと大きく展開されていく。次項では、レンブラント作品に見られた前駆形態が、戦後の粘土的な



図9 レンブラント《家族の肖像》
母子の手元の拡大図

マチエールとして自律性を獲得するまでに、いかにその可能性が拡張されていったかを見ていこう。

5. ゴッホの泥漿的なマチエールとルオーの絞肌的なマチエール—拡張されていく可能性

レンブラントが見せた「物質のイメージ化」を予見させる、様相。これはゴッホと次いでルオーの段階になると影を潜め、マチエールはイメージに比較的従順な「イメージの物質化」の姿を継続して見せていく。だが、ここで成された展開が、のちの粘土的なマチエールになり得る、その可能性を拡張していく。

まずゴッホの絵画である。同時代の画家アドルフ＝ジョセフ・モンティセリ¹⁹に影響を受け、ゴッホ曰く「泥漿（粘土と水の混合状態）」のような²⁰マチエールを獲得し、「物質のイメージ化」をこれまでになく強調していった。また、ここで本人がマチエールを名指しているわけではないが、レンブラントの《ユダヤの花嫁》に彼が強く共感していたことも述べておきたい。²¹

もし、こうしたマチエール性を初期の仄暗い背景で用いた場合、その厚みが充てられたのは、人物などの図像のみであったかもしれない。ところが、ゴッホは明度差と色彩の両立を放棄し、より色彩の自律した表現へと進んでいく。²²レンブラントの絵画段階では、暗い背景によって絵具の物質性を強調できた反面、物質性が強調されたマチエールの範囲は限られたものだった。しかし色彩を優先した結果、ゴッホの段階では背景にも、前駆形態のマチエールは置かれるようになり、その範囲は拡張された。他にもこの拡張には、粘土に水が足された引き

伸ばしやすいマチエール（泥漿的なマチエール）を押し広げた、彼が持つ力強い線が、寄与している。ゴッホは、「『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」を望んでいたからだ。²³ このささくれは、厚い絵具の盛り上がりとして、彼の作品の至るところに見受けられる。（図10）

さらにルオーの段階になると、戦後の粘土的なマチエールが出現可能な環境が、ついに整っていく。彼は、何度も何度も絵具を塗り重ね、²⁴ 本人曰く「鮫肌のようなマチエール」を用いるようになる。²⁵ その手数が多さが、まさしく鮫肌の積層を実現した。また、ゴッホと同様に、尊敬する師モローを通じてだが、レンブラントの影響を受けている。²⁶ なおかつ、奇遇にも前駆形態であるルオーのマチエールは、戦後の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。（図11）

この鮫肌のマチエールは、ゴッホの線的な跡が目立つ表層から、よりならされた面的な現れと表現的な物質のカサつきへと変化する。加えて、ゴッホが行った能動的な色彩表現との結びつきを強化することが可能となったのだ。さらにルオーは、本系譜をより平面的かつ記号的な空間へと招き入れる。それ以前にも、すでにゴッホが浮世絵の模写などを通して、前駆形態のマチエールを平面的な空間に受肉させていた。その展開を受け継ぐように、ルオーはスタンドグラス職人の経験から、主体的な色彩表現と黒い仕切りの線に着目し、先述の空間へ鮫肌のマチエールを定着させたのだ。もはや、前駆形態としてのマチエールは、これまでの再現表象的な空間へ置かれていない。平面的かつ記号的な空間では、自然の再現という目的がないため、以前にも増して絵具の物質性を露出しやすくなる。このような空間性において、粘土的なマチエールの出現可能な環境が整えられたのだ。



図10 ゴッホ《種まく人》カンヴァスの上に油彩、1888年、320×400cm、ヴァン・ゴッホ美術館

その上、ルオーは「何を描くかではなく、いかに描くか」²⁷ 以降の物語画へ、あらためて前駆形態としてのマチエールを定着させたと言える。

さらにその様相は、図11のように顔のみの表現によって、より凝縮された状態になっている。ルオーの聖人ヴェロニカは、ハンス・メモリンクの《聖ヴェロニカ》（1470/1475年）のように、大きな背景や聖骸布がなくとも、己の顔だけでその物語性を提示しているのだ。この場合の「物語性」を醸す要素としては、色彩はもちろん、前駆形態のマチエールによる表現力が大きい。ここでは触れられなかったが、博士論文では1章から2章にわたって、凝縮された物語画表現がどのようにして現れたのか、その変遷を本系譜の作例群から示している。

ここまで、「イメージの物質化」が見られる、第二次世界大戦までの大きな一つの流れを、前駆形態のマチエールとして紹介した。ときに、レンブラントが「糞で絵を描いた芸術家」²⁸ と比喻されるように、線や色彩に比べ、マチエールは絵画の造形要素として認知されておらず、特にアカデミックな価値観（滑らかな仕上げ）からは余剰物とされた。そうした背景もあり、「イメージの物質化」の状態では、マチエールとはまだ無意識のものであり、付属品つまり後発して存在するものだった。だが、色彩派と素描派という、線と色彩という造形要素の仮託された系譜が次第に曖昧になっていくように、やがて伝統的な絵画構造や思考は瓦解していく。そして、戦後に至ると、これまで手をつけられずにいた領域、造形要素としてのマチエールに画家が気づき、主体的に扱い始める。さらに、この現れは前駆形態に見られた衣服などの副次的な



図11 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

位置から、主役とも言える人の肌へ顕著に見られるようになる。

6. 戦後、むき出しになったマチエール—フォートリエを中心にみる粘土的なマチエール

以上のような前史を通過し、「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を伴うもの」²⁹と形容された表層こそが、本系譜の粘土的なマチエールであった。加えて、それはアメリカ型絵画のように、物語性や具象的なイメージを抑えずとも、自意識を持って扱われだす。つまり、イメージを追った結果物である「イメージの物質化」ではなく、物質性の強調された描画材が画面を先導し、イメージを導くような描かれ方、「物質のイメージ化」があったからだ。例えば、デュビュッフエの場合は、こうした提示を明快に行っている。戦前に見られた基本的なレイヤーの構造と、内容がまさに逆転しているからだ。図12の制作過程では、イメージの線的形態が後回しにされ、まずマチエールそのものが作り込まれる。その後、線による操作が行われ、地面のような質感は人肌としても認知されるようになる。しかし、マチエールが主体的な存在である為、あらかじめ基底として与えられたマチエールの質（地面や壁）は、操作によって与えられた質（人間の肌）とじつに拮抗している。このパワーバランスは、「イメージの物質化」では見られなかったものだ。

同じく戦後において、デュビュッフエと同様の特質を持ち、粘土的なマチエールとして本論が扱う画家に

フォートリエがいる。戦後すぐに発表された人質シリーズは、逸話によると、戦時中のナチスによる名もなき犠牲者達やヴェロニカの聖骸布がモデルとされている。³⁰彼は人質達の肌となる、主張の強いマチエールを他の造形要素と並べ置き、その自律性を示した。図13では、イメージを示す輪郭「線」、まぶすように着彩する「色彩」、そして、ペーストのように塗り置く「マチエール」、と各造形要素を独立して露出させ、画面内で関係させている。

さらに、この重ね方は、非伝統的かつ新たな見え方へと再縫合されている。その柔軟な縫合力は、前駆形態であるティツィアーノ作品の性質を彷彿とさせるだろう。（図6）また、ここで本系譜のマチエールは、前駆形態であるゴッホとルオーの絵画性を通過したため、より平面的かつ記号的な絵画空間での表現が可能となった。そのため、具象的なイメージと同居しながらでも、物質そのものとしての主張が行いやすく、結果として、粘土的なマチエールの造形性をここで体現している。加えて、ここには可変的な態度があり、曖昧な領域を提示している。なぜなら、このマチエールはナチスの犠牲者達（人質達）の肌を表現しつつも、異なる予感として、どこか昔見た古い壁や老人の手を彷彿とさせるからだ。図12も同様に、人体でありながら、壁や地面のようにも感じさせる。こうした訴求力により与えられた想像の余地は、以前にも増して、マチエールに自律性が備わった証であると言える。

ここで見られるような態度。それは、内実となるマチエールが対面的な粗い仕上げであり、提示すべきイメージに従いすぎないものだった。このイメージに対する不

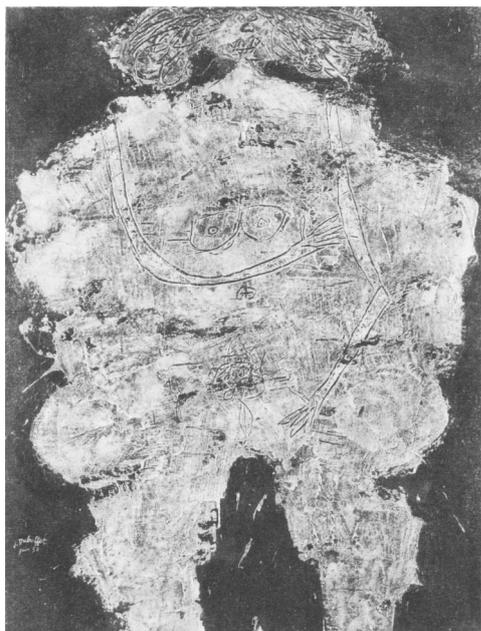


図12 デュビュッフエ《ご婦人のからだ（ぼさぼさ髪）》
カンヴァスの上に油彩、1950年、1160×900mm、
国立西洋美術館

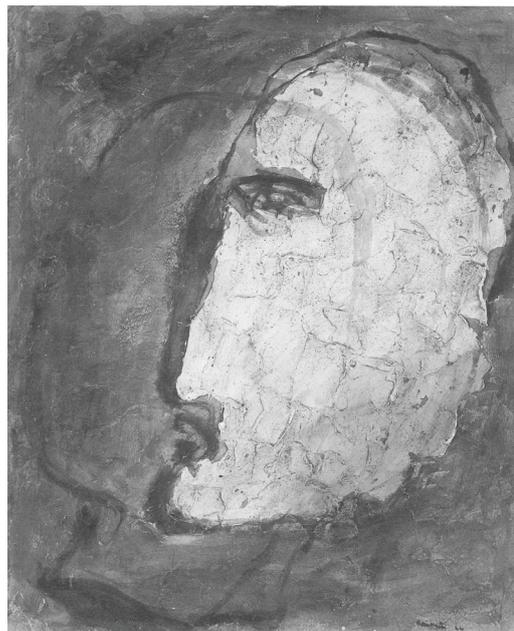


図13 フォートリエ《人質（人質の頭部 No.9）》
1944年、グワッシュほか、石膏、紙（カンヴァスで裏打ち）
760×600mm、大原美術館

具合は、図9の白袖の展開の延長線上にあることがわかるはずだ。そして、こうした不具合はイメージに対する描画態度にも、起きている。美術史家の林道郎氏の指摘にもあるように、彼の絵画はシリアスな画題に反して、どこかキッチュな色彩を持ち、その制作風景は図工的な態度を思わせる。³¹ (図14) ³² また、そうした遊戯性はデュビュッフェの《will to power》にも見出せる。この題名にもある、ナチスの信条を子供の図画工作のように様々な日常(小石、砂、ロープ、ガラスなど)の素材で描く行為にも、まさしく同じことが感じられるからだ。³³ これらには、ネガティブなイメージに対して、対局的な位置にある物質的な遊びを与えて互いを克ち合わせ、そこに中庸的な態度もしくは緊張を与えようとする意図が見受けられる。

また、フォートリエの粘土的なマチエールを俯瞰すると、異なる視点から本論における重要な姿が浮かび上がる。図13のマチエールは、人質シリーズにて大々的に発表された。しかし、この厚くパテのように塗り置かれたマチエールは、名もなき犠牲者達だけに捧げられたものではない。この厚くボロボロとした肉は、以前はリンゴ(図15)や草木³⁴であり、その後はコーヒー挽き³⁵でもあったのだ。フォートリエは様々なイメージをこのマチエールの上へ吹き付けるように与えていた。常に、各イメージを誘引させる色彩や線は、上からまぶされ、なぞられている。その軽やかなイメージの与え方や操作法は、まさしく「吹き付ける」という説明が適当である。このマチエールが土台として自律し、様々なイメージを渡り歩けた由縁と言えよう。しかし、人質シリーズが一際そ



図14 《シャトネ=マラブリーのアトリエで仕事をするジャン・フォートリエ、1955年頃(撮影:ロベール・デシャルス)》

の存在感を放っているのは、マチエールとイメージの接着面に先述の「人質」という、引力の強い物語があるからだ。このような強い意味を放つ物語に対して、粘土的なマチエールが会う。そして、粘土的なマチエールが持つ特質、イメージに対する不具合(対象の提示を多少危うくする物質性)や、遊戯的な態度によって競合が起き、結果として、この「人質」という物語に対し、異なる見え方を引き出している。

様々な出来事やイメージを渡り歩き、その特質を深めていくフォートリエの粘土的なマチエール。そして、これは筆者の制作方法へ通じる上に、副題の「凝縮された物語表現」にとって参照すべき、重要な展開方法でもあった。

7. アウアーバッハとコソフにみる粘土的なマチエールの構造

フランスの画家、フォートリエとデュビュッフェらの絵画によって現れた「物質のイメージ化」の構造を持つ、粘土的なマチエール。両者は、具象的なイメージを提示しながらも、その内実となるマチエールがイメージと同等もしくはそれに先んじ、物質性を強調・明示していた。そして、これらは線を重ねた結果としての後発的な集積ではなく、面的な現れとしての事前性があった。そうした粘土的なマチエールを異なる形で受け継いだのが、イギリスを活動の中心としていた、アウアーバッハとコソフの絵画であった。³⁶ なお、本稿ではその性質を中心的に担っている、アウアーバッハに焦点を当てたい。

一見、アウアーバッハの《Head of E.O.W.I》³⁷ は、フォートリエらの面的なマチエールでみた事前性よりも、前駆形態にみる「イメージの物質化」、つまり線的な集積による事後性の方が強いように思われるだろう。しかし、ここでは例えばゴッホ作品に見られるような、イメージへ



図15 《醸造用の林檎》、1943年頃、油彩、顔料、紙(カンヴァスで裏打ち) 650×920mm、ガンドジュール美術財団

の従順さや説明態度は、マチエールから見受けられない。まず、カンヴァスを横溢するほどの絵具は、塊としての面的な意識のほうが強い。むしろ、ここではイメージよりも強調された物質性のほうが、先に印象として来るはずだ。そして、その印象からやがて、イメージが仔細に見え始め、フォトリエらが放棄した再現的な空間の残滓が見えてくる。つまり、ここでも物質が先行し、イメージが誘引される「物質のイメージ化」があるのだ。また、これらには一見、レリーフとも言える厚みがある。だが、彼らの絵画にはデュビュッフェが、自作を説明した言葉をそのまま引用出来る態度がある。このマチエールには、「描かれた物体の喚起」のために用いられながら、「その物体が具現化することを妨げるように見えかねない物質的手段」があるからだ。³⁸レリーフと見比べれば即座に理解出来るが、ここでは非彫塑的な表れがある。レリーフの場合、その厚みと空間性は、イメージに沿った前後感を示す。しかし、この粘土的なマチエールの場合、フォトリエらとは異なる態度でイメージへの不具合を見せる。例えば、《Head of E.O.W.I》では、背景のように奥へ行くべき所が飛び出したり、陰の部分に厚みがあったりと、イメージの自然な表出をキャンセルする現象を起こしているのだ。

このような粘土的なマチエールに見られる「物質のイメージ化」を通じ、イメージの指示と、指示を受けた内容であるマチエールが直結しない様相は、連綿と受け継がれていた。さらに、ゴッホ以降の前駆形態からフォトリエらの粘土的なマチエールを通じ放棄されてきた再現的な空間は、ここでゴッホ以前の表現とは異なる造形で、表出しつつあることがわかる。そして、この空間性が次項でも引き継がれ、顕著な表れとして確認できることになる。

8. 2000年代以降の粘土的なマチエール—マティアス・ヴァイシャー

アウアーバッハとコソフの後であり、絵画の死からの復権と言われた1970～80年代以降。

本論の目的から渉獵し、粘土的なマチエールの系譜として発見された主要な画家をひとり、ここで紹介したい。彼の絵画では、以前まで見られた人の肌から、地面や壁など無生物へと粘土的なマチエールが戻っていく。

ドイツのマティアス・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。それは、彼が受けた、グラフィック&ブックアート専門大学の「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」³⁹などの教育、つまり伝統的な絵画

における技術や思考の体得と関係していると考えられる。⁴⁰

2013年に制作された、《Spalt（割れ目）》を見て欲しい。⁴¹彼の経験（16歳の時に、ベルリンの壁の崩壊を経験している）を考えると、この床は地面であり、いくつも描かれている壁のシリーズは様々な意味を予感させる。その様なこの壁には、横溢が見られる。これは、例えば《Head of E.O.W.I》にも見られたものだ。だがその場合、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、こちらの絵画で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。フォトリエの場合、薄塗り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た。アウアーバッハ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、ここでは今まで背景であった壁のみが、その主役格として独立してある。前史において、マチエールは、建築物でいう壁のようなものだった。従来の絵画原理で言えば、骨組みである構造よりも壁が、先に来ることはない。しかし、この粘土的なマチエールにおいては、言葉通り逆転現象が見られる。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。しかし、安易なトロンプ・ルイユに成らぬよう、白い光を照射し輪郭部を双方向からほかすことで、外部から抑え込み、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、感覚的に瞬時にモチーフと連関して浮かぶ色である。そうした色彩は、マチエールの在り方へより説得力を持たせる一方、その表現の新たな可能性を抑え込んでいる節があった。そうした絵画に比べ、この緑の壁は、ただけげげしい緑色であるというだけなのに、奇妙なズレを起こしている。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、また別の形で競合して出てきたものなのだ。イメージに対する不具合として、この画面からはみ出るように置かれたマチエールの輪郭と同様に、質感に反して違和感を与える色彩のアプローチが見られる。

さらにここで、ヴァイシャーはアウアーバッハに見られた再現的な絵画空間を取り込み、文字通り壁を画面に主導して置いている。加えて、これまでの粘土的なマチエールでは、その主体性を見てきたとはいえ、これらは

線によるイメージの操作有りきのものだった。しかし、ここではイメージの情報提示は、マチエールとその輪郭、色彩と明暗の階調によって行われており、これまで以上に主体的な展開が成されている。結果として、自律した造形要素として日の浅いマチエールが、色彩と組み合わせられた画面が現れる。ここでは、同じくヴェネツィア派という出自をもつ造形要素が、より自律性を獲得した状態で再会している。その上でフィレンツェ派にみる、物語の展開する明晰な空間とは異なるアプローチで、主体的に再現的な空間へ今一度、関わろうとしていると言えるのだ。つまりは、こうした表れには次のような意味があると言える。基本的に、前駆形態は「イメージの物質化」ともいえる、事後的な存在であった。この前史に含まれる、レンブラントの「家族の肖像」(図8)も、全体的な構造としては同様である。しかし、とりわけ白袖のマチエール部分(図9)においては、イメージを追いかけた後に見られるような集積物というよりも、突如として対面的に塗り置かれ、物質そのものの姿を露呈させている。しかも、その姿は提示すべき具象的なイメージを蔑ろにもしていない。⁴²そして、戦後になるとこのような姿勢、つまり物質性を強調しながらも具象的なイメージを提示するマチエールが、図13のように「物質のイメージ化」といえる主体性を獲得した。それは、イメージよりも物質が先んじるという、今までにない展開であった。本論文が呼ぶ、この粘土的なマチエール。これは、さらに《Head of E.O.W.I》の展開にて、一度は放棄した再現的な空間を取り込み直した。その結果《Spalt》では、《Head of E.O.W.I》にあった厚いストロークによる色彩と明暗が、面である粘土的なマチエールの主体性を引き出すために、さらに粒子化している。ここでは、まるで置かれたマチエールにイメージが吹き付けられたかのようなのだ。こうして、当初の姿から一巡して、そこにマチエール自身の視点を中心とした絵画空間が大きく開かれたことが判明した。

フォートリエは晩年、「絵画がもし、今の亜流のアン

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」と話している。⁴³しかし、本系譜での展開を見れば、この《Spalt》はただの壁ではないことがわかる。ここでは、絵画空間に対する造形要素としての自意識とともに、そこからくる明確な語り口を観者へ投げかけているからだ。このように、物語の為の窓として開かれた絵画とは、また異なった提示法による物語る場が、生まれていることが理解できる。

9. おわりに

以上の内容が、粘土的なマチエールの系譜の概要である。では、もう一度その特性を大まかにまとめてみることにする。本論では、まずは西洋絵画史から紐解くことで、この系譜を立ち上げている。さらに、そこには前史である前駆形態と、戦後の粘土的なマチエールの二つの時期があり、その特性には大きな差異があることが理解できたはずだ。この差異を前駆形態では「イメージの物質化」、粘土的なマチエールでは「物質のイメージ化」と呼び分けている。まず、前者の「イメージの物質化」には、図16のような原理が基本形としてある。それは、後者に比べると、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、事後性の強い造形に見えるだろう。一方、図17は後者の「物質のイメージ化」の基本形を示している。これは、前者がもつ事後性よりも、物質の事前性が先行して見える造形を持つ。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

<一例>

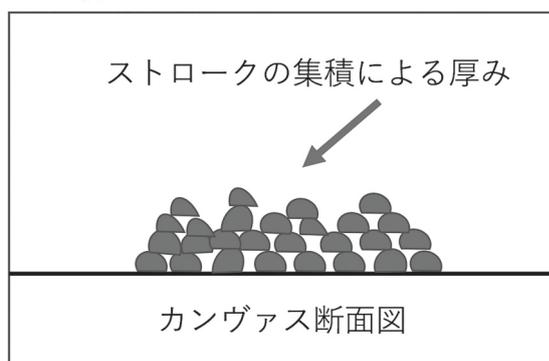


図16

<一例>

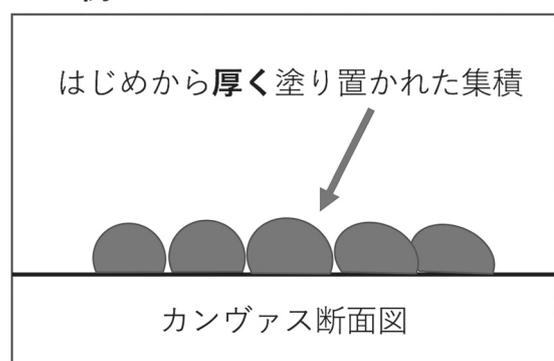


図17

いう特質が関与しているからだ。

次に、冒頭にて述べた、自作品が目的とする「図形的登場人物」や「物語を退行させ、ただの出来事や現象に引き戻す」表現の話に戻ろう。これらの表現にある、情報の欠落からくる足らなさや対面的な生々しさ。そうした姿からは、物語における一場面の再現表象ではなく、「何かあったことはわかるが、何があったかはわからない」状況が感受できるはずだ。逆説的に考えれば、これは内容が凝縮される過程で端折られ、断片化した、結果としての様相とも言えないだろうか。こうした考えから、博論においては、以上のような特性を副題の「凝縮された物語表現」という名で、最終的に包括している。そうした「凝縮された物語表現」を造形的に表現するためには、具象的なイメージを提示しながらも、物語の伝達が明晰になりすぎない絵画表現を必要とする。そのように考えると、これまで述べてきた粘土的なマチエールは、イメージとの拮抗関係を持ち、それ自体も造形要素としての自律性が高い。イメージを提示しながらも露出する物質性は、対面的であり生々しいものだ。また、この物質性によって、内容の明晰さは退行される。よって、粘土的なマチエールの特性は、先述の物語表現と極めて有効に結びつき得る、という発見がここにはあったのだ。

加えて、粘土的なマチエールから前史までを辿り直し、この系譜の特性を理解するなかで、造形表現としての可能性を自覚的に認識できた。このマチエールによる絵画に、通常の物語画に見られなかった、独自の物語る力を見出すことが出来たからだ。それは、奥へ奥へと引き寄せることで、異なる世界へ私たちを移送するものではない。物語を読むための開かれた「窓」とは、また異なる態度なのである。そこには、伝統的な形式や蓄積され続けた歴史ゆえの、具象絵画および物語画における、展開の困難さを打開する鍵があるだろう。こうした可能性をもつ本系譜には、まだ未知なる部分が多い。マチエールそのものが、造形要素としての自律性を認識されて、その日も浅いからだ。だからこそ、筆者は画家として、今後は自制作を通じてこの可能性に挑んでいきたい。

そして、最後に。本論を執筆するに至った、個人的な動機を述べて終わらせたい。筆者は2010年より、絵画の実践研究を開始した。だが、2011年以降の状況から生まれたともいえる、ある空気感から受けた影響。さらには、それ以前から常々語られてきた「絵画はやり尽くされた」という台詞。これらを当時の筆者は、己の立ち位置から消化出来ずにいた。そうした事柄は、置かれている立場を自覚させてくれた反面、本来ならば希求していた方向性から遠ざかる要因ともなったのだ。6年ほどの年月を通じ、無防備な受容は続き、結果として思わぬ混乱へと自作品とともに、向かっていくことになる。⁴⁴しかし、本

来の目的や己が広げべき間口、そして提示すべき立場は再発見され、やがて混乱は収束していく。その契機こそ、博士課程にて執筆した博士論文によるものなのだ。

本研究は、巨視的な視点から見れば、その貢献性は薄いものかもしれない。しかし、画家である筆者が、第一に優先すべき態度は、過去の絵画史へ創造的に向き合うことであった。その蓄積を積極的に活用し、さらに物語画から派生した可能性を繋いでいくことなのだ。無論、こうしたアプローチは古今東西問わず多くの画家が行っており、何も特別なことではない。しかし、現在のような状況を見るに、ことに日本的な美術教育を受けた画家が、あえてこうした主張と問題意識から博士論文を残し、公の場での共有を試みる行為は重要なものと考えている。そして、筆者のような志向を抱きながらも、どのように踏み出せば良いのか悩む画家にとって、今後を考える上で何らかの参考となれば幸いである。

註

- 1 何故このような傾向の物語を選ぶのか。その理由について、捕捉したい。筆者は、とりわけ2010年代において、次のような事柄の恐ろしさを再認識した。それが、起承転結の内に結び付けられない、突発的な出来事や理不尽な顛末についてである。こうした事柄とは、一般的な物語のように段階を踏むことで徐々に姿を現していく、一定の手順を踏んだ末に起こるものではない。私たちが感知できない水面下から、ある日突然、その姿を突きつけてくる。詳しくはわからないが、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、グリム童話、一部の昔話など、私たちへ順当な経緯による理解などを求めず、勝手に進み、終わる物語の姿を彷彿とさせた。このような種の物語には、対面的に突発的な出来事や理不尽な顛末をつきつけてくる態度がある。さらには、始まりから結果までの間に、経緯や事情説明があるようで無いのだ。以上のことから、こうした傾向の物語が2010年代以降における、筆者の現実への関心と同期し、画題選択へと向かわせた。
- 2 小川未明『小川未明童話集』新潮文庫、1951年、p.17
- 3 野村法『昔話は残酷か』(財)東京子ども図書館、1997年
- 4 図形的登場人物が説明された『ヨーロッパの昔話』の研究内容では、「ヨーロッパ以外の諸形式はまったくの考察のそとにある」とリュティ氏は語っている。それ以外の条件や範囲、時代も加味して判断すると『赤いろうそくと人魚』は、そもそも1882年に生まれた日本人による童話であり、対象に入らない。
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.20、296-297
- 5 野村法前掲書〔註3〕、p.25-26
- 6 マックス・リュティ〔註4〕、p.33-60
- 7 「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 (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/>
- 8 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
- 9 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、p.74
- 10 本論の元となる博士論文は、2019年度に京都市立芸術大学リポジトリにて公開される。さらに詳しい内容については、以下のサイトより参照されたい。
<https://kcu.repo.nii.ac.jp/>
- 11 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
- 12 同上、p.26、p.31-37、p.123
- 13 例えば、p.45-55(引用元は同上)では、描かれる人物が生命を持って生き生きと画面に現れる、その重要性を人体表現や構図の視点から説いている。
- 14 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)
- 15 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
 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
 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.16-18
- 16 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、p.356、p.535
 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—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.349、p.534-535、p.554-555
 菊池健三、島津京、濱西雅子『西洋の美術』晶文社、2014年、p.79
 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、p.257
 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、p.75
 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
- 17 ヴァザーリは、ティツィアーノの粗い筆致について「青年時代の作品には、洗練された信じがたいほどの入念さで仕事が出来てあったから、近くから眺めることにも遠くから見ることに耐えるが、最近の作品は、大まかに、一気呵成に、斑点でもって描いてあるから、近くから見るとなんのことかわけがわからない。」とその印象を述べている。
 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.368
- 18 この時代において、同じくヴェネツィア派を土壌とした画家は、多く存在する。そこには、主体的な色彩表現や粗い仕上げは見られた。だが、彼らのマチエールは本系譜に含まれるものではない。何故なら、それらのマチエールは、最終的にイメージへと浸透し、図像や空間へ収まっている。物質としての強調された姿はなく、その軽やかな描き口は浸透性の高い、「液体的なマチエール」と比喩出来る。
- 19 「非常に独創的な肖像・静物・風景画家であるモンティセリは、パリでアカデミックな画家たちとともに学び、ルーヴル美術館でジョルジョーネやレンブラント、ヴェロネーゼらの作品を模写しながら、ドラクロワと交友を結んで色彩に対する強い情熱を共有した。モンティセリの絵画の特徴である粗く自由な筆づかいと質感に富んだ表面は、セザンヌやゴッホ、野獣といった近代の芸術家たちに非常に大きな影響を与えた。実際、ゴッホはモンティセリの様式を模倣し、6点の作品を購入した。」
- 編集：安井裕雄、執筆：ルネ・モーラー、ジョージ・シャックルフォード、安井裕雄、『フィリップス・コレクション展』岩見亮、倉地伸枝訳、三菱第一号館美術館、2018年、p.159
- 20 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.22
- 21 二見史郎『ファン・ゴッホ祥伝』みすず書房、2010年、p.113-114
- 22 『「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「ヴァール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。」
 前掲書 [註19]、p.23
- 23 同上、p.15
- 24 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。
 坂崎乙郎『マチス、ルオーと表現主義』社会思想社、1963年、p.64
- 25 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
- 26 ルオーは、批評家兼画家であるウジェーヌ・フロマンタンのレンブラント評に批判的であった。例えば、フロマンタンは《ユダヤの花嫁》のマチエールを「醜悪」や「ざらざら、でこぼこし、表面が引っかきまわされ、不快」なものとして捉えていた。(執筆当時)岩手県立美術館学芸員であった安井裕雄氏によれば、一方で、ルオーはフロマンタンに対して「レンブラントがさらにもっていた何かしらあるものが見落とされていた」と感じており、それが氏の言葉によれば「触覚的見魅力に対する感性」であったと指摘している。そして、こうした感性による様相こそ、ルオー作品が有しているものであり、だからこそフロマンタンの考えに彼が反応したのだとも言われている。
 編集：東京都現代美術館 [藪前知子+関直子+岡村恵子]、岩手県立美術館 [安井裕雄]、NHK プロモーション、執筆：八波浩一、ファブリス・ヘルゴット、安井裕雄、藪前知子、協力：出光美術館 [八波浩一]『出光コレクションによるルオー展』、関直子訳、NHK プロモーション、2005年、p.34-39
- 27 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
- 28 エルンスト・ファン・デ・ウエテリンク『レンブラント』メアリー・モートン訳、木楽舎、2016年、p.126
- 29 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)
- 30 『「人質 (Otagé)」というフランス語は、この場合、交渉のために囚われる人を意味するのではなく、抵抗運動の報復としてドイツ軍から一斉検挙され、処刑される人を意味する。』山田由佳子「傷ついた女性の身体とレジスタンス——「ジャン・

フォートリエの〈人質〉の連作をめぐって」(『NACT Rieviv 国立新美術館研究紀要』第1号、国立新美術館、2014年11月、p.56)

なお、ヴェロニカの聖骸布についての考察は同氏の『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)を参照されたい。

31 林道郎前掲書 [註20]、p.86-87

32 同時代のジャクソン・ポロックが、イーゼルではなく床置きにて、描画材を流し、まき散らしていた姿を思い出して欲しい。この時代においては、絵は描くというよりも「作る」という意識の方が強かったと言えるだろう。誤解を恐れずいえば、この時代には図工的ともいえる制作態度が生まれたのだ。

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

34 Curtis L. Carter, Karen K. Butler 『Jean Fautrier:1898-1964』 Harvard University Art museums、2003年、p.102

掲載作品タイトル『Végétaux (Vegetation)』1940年制作

35 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.121

36 1976年、ロンドンのヘイワード・ギャラリーにて、R・B・キタイのオーガナイズにより開催された「The Human Clay」展(このタイトルは、彼らのマチエールにおけ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、アウアーバツハやコソフを始め、ルシアン・フロイド、フランシス・ベーコン、デイヴィッド・ホックニーらが含まれていた。アウアーバツハとコソフは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、ティツィアーノやブッサンなどの絵画を素描で模写したと言われていた。

また、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ョナル・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》を目にしている。そ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。

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、p.563

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

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

37 作品図版は以下を参照。TATE <https://www.tate.org.uk/artworks/auerbach-head-of-e-o-w-i-t06682>

もしくは、TATE IMAGES <https://www.tate-images.com>にてT06682(検索番号)で検索し、作品画像を閲覧されたい。

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

39 美術出版社『美術手帖2005年11月号』2005年、p.71

40 「絵画制作の完璧なる伝統的手法、“職人技術”習得の場」として紹介もされている。同上、p.70-71

41 GRIMM GALLERY <https://grimmgallery.com/artists/matthias-weischer/>より、WORKのSHOW MOREをクリックし、スクロールすると《Spalt》の作品画像が閲覧可能。

42 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.65)

43 なお、この「空気感」については、galley a Mの2018年度企画展示『絵と、』のキュレーター、蔵屋美香氏(東京)が適当な表現をしており、内容については以下のURLより閲覧されたい。

Gallery a M <http://gallery-alpham.com/exhibition/>

【図版出展一覧】

図4 学術協力：上村清雄、編集：三菱一号館美術館、岐阜市歴史博物館、日本経済新聞社文化事業部、執筆：フランチェスコ・ブラネッリ、上村清雄、太田岳人、友岡真秀、新倉慎右、西川しずか、藤崎悠子、岩瀬慧、編集補助：藤崎悠子、新倉慎右、福田恭子、竹本芽依、編集協力：岩田高明『レオナルド×ミケランジェロ展』藤谷道夫、新保淳乃、クリストファー・ホルムス訳、発行：日本経済新聞社、2017年、p.54

図5 解説：DAVID ROSAND『TIZIANO(日本語版)』久保尋二訳、美術出版社、1978年、p.144

図7～9 エルンスト・ファン・デ・ウエテリンク『レンブラント』メアリー・モートン訳、木楽舎、2016年 p.189、196-197

図10 Van Gogh Museum

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

図11 解説：PIERRE COURTHION『ROUAULT(日本語版)』中山公男訳、美術出版社、1976年、p.143

図12 編集：国立西洋美術館、新藤淳、中田明日佳、執筆：青柳正規、大屋美耶、川瀬佑介、陳岡めぐみ、新藤淳、高梨光正、中田明日佳、村上博哉、渡辺晋輔『国立西洋美術館 名作選』中山公男訳、発行：西洋美術振興財団、2013年、p.192

図13～15 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.10、91、101