

「具象(既知対象を描く)」と「抽象(判読[命名]困難な対象を描く)」の間の 諸種の変調(絵画教育の一視点)Ⅳ

——7類型再考を中心に——

岡田匡史 芸術教育講座(美術教育分野)

キーワード：具象，抽象，変調，絵画教育，鑑賞教育，^{ゲシュタルト}群化(知覚的凝集)，装飾，見る^{システム}機構，
遠・中間・クローズアップ，視認，触知，^{サーフィス}面，アプラ，金地，表面を描く

I はじめに

<具象(既知対象を描く)>と「抽象(判読[命名]困難な対象を描く)」の間の諸種の変調(絵画教育の一視点)>というアイディアは、第19回美術科教育学会(1997年3月21日/於：鳴門教育大)での口頭発表¹⁾の折に初めて提起したものである。それから3回の連稿として同学会学会誌第19～21号に本主題を論じた稿が査読を通り掲載となった。²⁾しかしながら、諸般の事情により連稿はそこで跡切れ、次稿の着手がずっと遅れてしまった。

本稿がその次稿である。Ⅲから5年を経ての再開となり、その間に思索が深まりと拡がりを備えることともなつたと信じるが、同時に新たな視点を得たりして展開上のギャップ・不連続も多小生じているため、道を修復しつつ論を進めなくてはならぬ点を初めにお断りしておく。

考察に当たり、自然主義的アプローチで何かが解るよう描く絵を“具象”，線(-1+×ℓ〜…)や幾何形(○△□…), また解しえぬ(したがって、名づけえぬ)何かを描く絵を“抽象”とし、月並な二元論と揶揄されそうですが、双方を^{ヴァーサス}v s.(2項対立)関係にあるものと定めた。しかしながら、2つを分かち境界線は厳しく引かれるのではなく、柔軟・流動的で曖昧模糊ともしており、2者の関係は審美的にも制作学的にも教育的にも静止像的にでなく動的に捉えることに私は意義を見出だす。主題「^{モデュレーション}変調：modulation」とは、そういう枠組に生まれ、目盛の両端に“具象”，“抽象”と刻んだダイヤルをひと捻る(変調する=周波数を変える)と、具象・抽象が入り混じり交錯し溶け合わさることも時にあったりするような現象を指す。

音楽で言うと「転調」である。第1稿には次のように書いた。

「本稿では、具象・抽象の二極間に存在する言わば「虹の領域」、無数の色階的変様を観察しうる「諸調範囲：当概念を『^{モデュレーション}変調：modulation』という用語で規定」にスポットライトを当て、当問題領域を探索する。」³⁾ところで、上記の通り、線や幾何形を扱う絵は抽象に括るとしたが、思想的には必ずしもそうできなくなる。分野は違うが、16c後半-17c初めに興隆した庭園意匠に関する、酒井健の言を引き参考としたい。

「イタリア式庭園、フランス式庭園、あるいはまた整形庭園とも呼ばれるこの種の庭の構成は、左右対称の区画分け、円・正方形・直線などの幾何学模様(泉水・花壇・水路・並木道において)を特色としている。これは強力な人為性や反自然の姿勢を意味しているのではなく、まったく逆に自然の本質は理性であり、秩序・規則・調和を根本の様相にしているというルネサンス期イタリアのプラトンの自然観を忠実に表現した結果にすぎない。」⁴⁾

そこに今日的視点では割り切れぬ具象・抽象間の変動的な振れを感じざるをえない所が、私には興味深い。具象と抽象に関する細部の論考は、今後の課題となる。

II 7類型再考

そこで、本稿を始める前に、先立つⅠ～Ⅲ3稿で扱った項目を挙げておこう。Ⅲに示した要約⁵⁾に基づく次のようになる(◇にカテゴリーを、文尾に掲載稿を示した)。

<群化の働き(Gestalt)>

(1)具象的モチーフ(複数個)の知覚的凝集

…Ⅰ

	(2)装飾紋様の要素による面の被覆	… I
	(3)モチーフの結合・組合せ	… II
<見る ^{システム} 機構>	(4)対象・観察者間の距離の変化	… II
	(5)近接視と倍率の変化	… II
	(6)近視者の視覚世界orピンぼけの映像	… II
<面 ^{サーフェイス} : surface>	(7)面 ^{サーフェイス} の対象化	… III

それでは、上掲7項目に関し、前の3稿を振り返り論を集約しつつ、改めて考察もしてみたい。

1. 部分⇄全体：(1)と(3)

(1)と(3)では、パーツが集まると知覚次元の異なる像が現れることに注目した。

ジュゼッペ・アルチンボルド(Giuseppe Arcimboldo)^{ダブルイメージ}の二重像、1例を挙げると、魚介、水棲動物がゴチャッと組み合わされて横^{プロフィール}顔を成す「水の寓意」(1566年)[第1稿5<第1稿の図5の意>]とかは、具象レヴェルで起きるそうした現象を扱っている。同画家の《四季(ライフ・サイクルも含意)》連作[1]もそうである。この種のことが<具象⇄抽象>系列でも起きうる点を変調的視点より重んじた。

葉や石ころ、フライパンや使い古しの歯ブラシなど、普段見慣れた物が集まってできてくる形が、同じく見慣れた対象、即ち具象的となるとは限らない。1例として、トニー・クラッグ(Tony Cragg)「北側から見たイギリス(1981年)」[第1稿9]が挙がり、そこでは廃品や拾った物といったゴミ(したがって、視認可)を壁にバラバラッと貼りつけた全体像が^{オリエンテーション}の奇妙な形つまり抽象形を成している。ところで、その形は実は「90度回転させたイギリス」^⑥で、認知的な「方位軸:orientation」が変わったため既知の形に見えてこなかったという、変調のまた別のケースとなってくる。

見慣れた物による抽象的構成の立体版を代表する1つが、ナンシー・グレイヴス(Nancy Graves)の鑄造+溶接で成る連作である。「罌」(1985年)[第2稿18]は何とも形容しがたきユーモラスな形をしているが、それは「団扇3枚、ザリガニ、鯛の串刺、芽キャベツ、魚網、ロープ等」^⑦の集まりなのである。知悉されたディテールと言い表しえぬ全体像とのギャップが甚だしいのだが、両次元は往還的と言うか、まさしく変調的(具象⇄抽象)に関わり合う。抽象的なディテールが集まりザリガニのような見慣れた全体像を形作するという、逆の事例もまた指摘しうる。

それから構図に関し、もっと一般的な内容も指摘しうる。ルーカス・クラナハ(父)(Lucas Cranach der Ältere)「エジプト逃避途上の休息」(1504年)[2]は、キリスト教信仰に纏わる図像諸種を鏤めた絵であり、聖家族(ヨセフ、マリヤ、イエスの3人)+裸の赤ちゃん天使(裸)と略記)5人+着衣の讃美奏楽の年長天使(衣)と略記)3人が賑やかに登場する。一群はしかしバラバラとはならず、隠れた^{三角}△、すなわち立つヨセフの頭を頂点、そこから左下の鳥の両翼を掴む(裸)に向かう線を左斜辺、野に坐すマリヤの頭、肩、衣の裾へと降りる線を右斜辺とする、二等辺三角形がそれらを結びつける。所謂ピラミッド型構図を成す。

その三角の中にもう1つの特徴的な幾何的要素、緩やかな拋物線が設けられている点も加えておこう。前傾し右向く真横の上記(裸)を出発点とし、楽譜を手に歌う(衣)へ共に歌う(裸)へ笛持つ(衣)へ花(スマイルとシクラメンであろう。前者は“遜り”、後者は“マリヤの悲しみ”を表す)をマリヤに擁かれし幼子に捧げる(裸)を経、その花を受け取ろうとして腕伸ばすイエスを終着点とする、^⑧的流れであり、その線が7人を結ぶ。

こういう幾何的な形：“抽象”を土台に、人や物：“具象”を配する仕方はよく見られ、両要素の相互乗り入れが絵の魅力を高める。ヤン・ヤンスゾーン・ファン・ド・フェルド(Jan Jansz. van de Velde)「ワイングラスとパイプのある静物」(1651年)[3]を例としよう。精緻極まりなき対象描写という具象の極と、配列の妙という抽象の極とが合体した次元に、静謐な幾何学美が誕生した(でも、それは静物画である)。絵を評した尾崎彰宏の句を参考に引くこととしたい。

「むしろ静的で一種の秩序すら感じる。それはワイングラス、水差し、フルートグラスによって生み出される空間の垂直線と、机の縁の水平線によって画面に安定感が創り出されているからだ。」^⑨

さらに同範疇の視知覚的作用として、画面分割も加えよう。オランダの2人の画家を比べよう。1人はヤン・

フェルメール(Jan Vermeer), もう1人はピエト・モンドリアン(Piet Mondrian)。前者の描く室内風俗画は、窓、ドア、壁掛けの絵、地図、家具調度、梁、壁と壁または床とが直角に出会うコーナー…を置くことで、画面を縦横と仕切り矩形を巧みにアレンジする。他方後者は、そうした分節構造のみで成る絵を描く。外見的に全く違う、フェルメール「信仰の寓意」(1673-75年)[4]とモンドリアン「赤と青と黄のコンポジション」(1921年)[5]を繋ぐのは、前者に潜み後方で顕在せしめられた縦と横の分節特性である。

ケネス・クラーク(Kenneth Clark)の次の一文が理解の一助となろう。

「たとえば、彼(フェルメール[岡田補記])の画面の長方形——画中の絵、地図、椅子、スピネットなど——は、モンドリアンの作品に見出されるのと同じ種類の調和のとれた目的性をもって画面にうまくまとめられている。」⁹

この分野だと機智に富む授業実践例を1つ知っている。中平千尋教諭(千曲市立戸倉上山田中)は、“モンドリアン”をもじり“間取り案”と題し、部屋の間取りを考える要領で紙を線で分かち面を生み分割的抽象を描く、という題材を試みる。抽象の極北のごときモンドリアンの構成もこうすると子どもらが暮らす生活空間と結びついてしまう。でき上がる絵は抽象のような具象画、あるいはその逆と言えよう。

2. 装飾の優位：(2)

(2)では、水玉・^{アラベスク}唐草紋・ペイズリーなど、面を均質っぽく埋め尽くす類の装飾的パターンが物の表面を覆うと、その量塊・立体としての3次元的属性(シクステン・リングボム[Sixten Ringbom]は『対象の固体性』¹⁰と捉えた)が著しく弱まり、平らな面と似た2次元的態様が俄然強まる、という視知覚現象を扱った。

例として、女性が刺繍の飾る服や殊に絢爛たる振袖などを召すと、体の凹凸・ヴォリュームがパターンに吸収され失われることが挙げられる。極端な言い方をすると、パターンが支配し人が消えるのである。そこに現れるのは一種抽象的な光景である。刺繍地の服を召す女を描いた、ポライウォーロ(兄)(Antonio del Pollaiuolo)「婦人横顔像」(1460年頃)[第1稿14]にしても、種々柄の美しい服を纏う5人を描いた、ジョルジュ・ド・ラ・トゥール(Georges de La Tour)「女占い師」(1635-38年)[6]にしても、1幅の抽象画を観るようでもあり、登場人物の顔を伏せるならまさしく抽象画と見えよう。

ランドルフ・ウィリアムズ(Randolph Williams)は、構想した鑑賞題材¹¹で「女占い師」を採り上げ、その複製^{ゼロックス・コピー}を横に真っ二つに切り、絵全体を見せる前に上・下それぞれの側を生徒に示して話し合わせる、という課題を提案する。顔の並ばぬ下半分を示すと、“装飾+純なる形”が対象に勝って迫り、そこに人を視認するのが難しくなり、抽象画に接するかのような感興を覚えさせるのである。それは、ヴォログダ州の旅を回想し、ヴァシリイ・カンディンスキー(Wassily Kandinsky)が綴った次の文と通ずる経験を観者にもたらし。

「かと思うと、思いがけなく民俗衣裳の多彩さを見せ、まるで色どり鮮やかな生きている絵のように、その民俗衣裳が二歩足で歩き廻っているのだった。」¹²

マコガノバ・リユーバさん(12歳)の「カーニバルのポスター」[7]にそれと同質的な服飾性を認める一方で、周りの装飾的処理は、アンリ・マティス(Henri Matisse)の「装飾的人体」(1925-27年)[8]と接続してくる。本作では省略的で図式風のモデリングで表された裸婦を配し、周りを隅々まで模様が覆うこととしているが、そうした効果に貢献するのが壁紙とカーペットである。

自然界には装飾紋を身に纏う生き物が数多棲む。点々、水玉、^{まだら}斑、ギザギザ、中でも^{ストライプ}縞はそのヴァリエーションが豊富である。したがって、それらを描くことによって上と同様の事柄を経験するようになる。高橋直史君(6歳)のシマウマの絵[9]、甲斐錬君(小4)の女郎蜘蛛?(自評には『こがねグモ』¹³とある)の絵[10]を参照願いたい。それから前田ゆりさん(中2)の「日だまり」[11]と題された水彩画。組まれた角材の影が縞々となって打ち放しのコンクリートの壁や柱や床に落ちているのか、それともそこは元々縞々に塗られているのか判然とせぬが、とにかく縞があらゆる面を覆う。公園であろうが、具象に定位しがたく抽象に移ろう内容を備える。

3. 触知とリアリティ

(4)～(6)では、視覚世界が、具象～抽象の幅広いグラデーションの内に現れていることを確認し、その移ろ

いというか循環の内に変調を捉えようとした。

本節では本題に入る前に、“触知”を柱としたリアリティの考察を進めておこう。

<知っていること>を基準とすると、手の届く範囲、言い換えるなら触れることのできる距離にある物は、具象的なのである。“私”は言うまでもなく、机上の本、ボールペン、愛用のマグカップなど然りである。よって、それらを描く自画像も静物画も具象画となる。ところが、遠方の物は触れえず、そこにはしばしば模様のであったり図形的であったりする景色が現れ、上記対象よりずっと抽象度が増してくる。風景画はよって抽象画に近い位置にある。当側面を考察したのが、(4)である。

「触知性」を軸とするなら、具象的と一括される像にもリアリティの幅が認められてくる。細微な知覚水準の話となるが、絵に描かれた皮膚や樹肌、瀬戸物の艶々した表面の方が、実際にタッチ可能な彫像とか卓のコーヒーカップよりリアルということはある。フセペ・デ・リベラ(Jusepe de Ribera)「隠修士聖パウロ」(1637年頃)[12]の強い照射で際立たせられた額・手の甲の皺、前出の「ワイングラスとパイプのある静物」のレーマー杯・銀器・陶製ジャグ…の息を呑む触感がそうである。連関すると思うが、岡田温司が、ロンバルディア絵画を掘り起こしたロベルト・ロンギ(Roberto Longhi)がモレット・ダ・ブレッシア(Moretto da Brescia)に關し述べた言、「^{タンジビリティ}触覚的ではないが明らかに^{タンジビリティ}触知可能な」形態」¹⁴を紹介している。続けて岡田はこう記す。

「彫刻的で触覚的なミケランジェロの裸体に対して、モレットのそれは、触知可能な皮膚なのだ。」¹⁵

対照的となる相も考えよう。印刷媒体・TV・インターネット…に画像がこれだけ満ち溢れていても、そこから受ける感じとは空疎で非実体的である。その大きな理由の1つに、それらに触れえぬことが挙げられる。その性質とは、第2稿を踏まえるなら「^{アンタッチャビリティ}不可触性：untouchability」¹⁶であり、「抽象性=低い視覚的識別度」¹⁷と関連づけうる。

このテーマを敷衍しよう。変な話だが、幽霊には触れられない。そうした抽象的な霊的現れは怖い。逆に子どもにとっても大人にとっても触れえた物こそ深く知る対象(信じる対象とも言う)となる。キリストの甦りを疑ったトマスが、顕現したキリストの手の釘の跡と脇腹の槍の傷とに指を差し入れると、すべてを悟り、「私の主。私の神。」(ヨハネ20:28)と思わず言う。本テーマを代表する話である。

具象的であることの目盛が大きな値を指す、所謂“本物(a real thing)”とは、目で追うだけでなく手に取り触れることもできる対象を言う。余談めくが、実物の経験的密度とその汲めども尽きぬディテールの豊かさを重視する鑑賞教育とは、その種の具象性(つまり^{リアリティ}真実性)に拠って立つ。

4. 遠・中間・クローズアップ：(4)×(5)

(4)・(5)の2主題がクロスする地点に、パット・ステア(Pat Steir)が《^{トリプティック}花の三連画》連作で扱っているような像の変動的な現れがある。ステアはギュスターヴ・クールベ(Gustave Courbet)の^{おはこ}十八番であった海景画に関しこう語る。

「そのイメージとは画布上のただの大きな染みの集まりだと気づきました。接視するとそれらは全く抽象的だし、後ろに退けば1つの像を結びます。」¹⁸

誰しも経験のある視覚的事実である。この原理を用い、「ジューストのカーネーション風景」(1981年)[13]では、左翼/第1パネル{遠・中景}：交差する2本のカーネーション・中央/第2パネル{前景}：こんもりした森のようにでかい花2輪・右翼/第3パネル{接視的な景}：ストロークの^{オールオーバー}全画面的な横溢(しかし、何とか花と解る)と、3景1式のシークエンシャルな組立てを示し、具象⇄抽象なる相の変動的な往還を才智豊かに表す。そのやり方を、ポール・ガードナー(Paul Gardner)は映画的なショットと関連づけ、「遠・中間・クローズアップ」¹⁹と要約した。

なお、同じ現象を説く、ルネ・ユイグ(René Huyghe)の次の言も引くこととする。

「遠くから見れば、自由に私たちの心が再構成することが可能なように、色斑が網膜上で混合し、現実の玄覚を覚えさせる。しかし画に接近して、よりよく娛しもうとすれば、不可知な領域、すなわち絵画的なるものの領域に入りこむのである。」²⁰

中学生になると理科で様々な視覚世界を学ぶ。2年生の教科書²⁰を開くと種々図版が出てくるが、その多様さを前に驚きを禁じえない。林檎とかポットに比べ遥かに抽象的と言える、空高くに造られる雲の諸パターン、さらに高空から撮

った雲画像(抽象画に匹敵)か、かと思うと、顕微鏡が示すヒトの細胞やゾウリムシの写真。次は一転し、チャールズ・イームズ(Charles Eames)の短篇映画《パワーズ・オブ・テン(10の累乗)》のごときマクロへの展開となり、夜空の星…。

プレパラートに落とした1滴の水を顕微鏡で覗くと、各種プランクトンが蠢く世界と出遭うこととなる。その景は例えばカンディンスキーが描く「最初の抽象的水彩画」(1913年)[14]や「空の青」(1940年)[15]と何と近いことだろう。

2m級のフォトリアリスティックな顔(こうした引き伸ばしによっても現実感が薄らぎ抽象化が増す)の上に、岡田修二は敢えて花粉・微生物などの倍率100倍前後の顕微鏡写真をスーパーインポーズする(第2稿29)。そうする動機に関し、岡田は「抽象とか具象と言った物差しで測れないものだったら、何でもよかった」²²⁾と述べる。つまりミクロの視覚世界を“具象”と“抽象”の意味規定が揺らぐ場と捉えているのである。

翻ってマクロのそれ。＜すばる＞望遠鏡がキャッチしたオリオン大星雲は、モーリス・ルイス(Morris Bernstein Louis)[16]や根岸芳郎[17]を髣髴させるところの、絵具が乾がり滲む色面に、白い小斑を撒き散らしたような絵にも見えてくる。

ミクロ、マクロ、そして周りの行動空間には、一義的に決めたい視覚の相が多層状に埋め込まれていることを考えるのが、(4)・(5)の主題であった。

ところで、図工・美術も理科も＜見ること＞と＜考えること＞をそれぞれのアプローチで重んじる科目である。そういう共通分母に立ち、理科で蓄えられる視覚世界の諸経験を絵を描くことに結びつける試みは大変意義あることではないかと思う。人物・静物・風景と絵の考え方を固定せず、そうした絵を描きながらも具象と抽象の繋がり・相互連関の不思議を問う視点を育てたらよいのではないか。

5. 形⇄色：(6)

(6)で述べた論は、裸眼視力が0.1を下回る、近視の私自身の体験に基づく。

輪郭のはっきりした物は、同時に概して意味もまた明瞭である。物の輪郭がはっきりしていれば、当然、視認しやすい。それはただ見えることのみを意味するのではなく、対象が“～である：is…”と解することをも意味する。したがって、“見える”とは本源的に物の具象的把握(知ること、または、知識の追認)を指す営みである。

以上を踏まえるなら、私が経験するぼんやりと映る近視的シーンは、意味が剥がされ(言い換えると、意味が沸き立つ前の)、その物が何だかよく判らない抽象的な景とすることができる。それはバークリー(George Berkley)が説く、＜純粹視覚風景(光と色だけで成る景⇄抽象的な在り様)＞とクロスしてくる。

ただ、カチッとした形が色の溶融的なモザイクと化するような、矛盾的な相も認めうる。1例として岡田温司が紹介するロンギの言を参照しよう。精緻な観察眼、見た様を具現してしまう才を極める、ミケランジェロ・メリジ・ダ・カラヴァッジョ(Michelangelo Merisi da Caravaggio)の絵(例えば「聖パウロの改宗」[1600-01年][18])に関し、ロンギはこう綴る。

「カラヴァッジョは素描していたのだろうか。否、彼はただ単に、光の諸段階に傾倒していたのである。」²³⁾

クラーク卿も同じ主題を扱うが、その論は少し位相がずれる。先ず下記を参照願おう。

「手に触れるものが目に見えるものよりもいっそう現実的だという信頼感が、本来デッサンの基礎である。堅実な輪郭線は触覚的観念の表明である。」²⁴⁾

上の見解を踏まえ、クラーク卿はロンギとは逆に、「カラヴァッジョでさえ、輪郭線のなかに閉じこめられた形態という観念を保ちつづけていた」²⁵⁾と考え、意表を衝くような感じでフェルメールを対極に置く。以下、フェルメールの見ることと描くことに関し述べた箇所である。

「目に映ずる世界のなかのある部分が色彩または色調の変化を示したとき、彼は何の先入見もなく、また目の前のその対象が実際に何であるか知っているということは素振りにも出さずに、ただその事実だけを記録にとどめた。」²⁶⁾

像のアカデミックな描出よりも、そこに漂う色の微調整と絵具を塗り置く技に傾くような表現水準を語っているという点で、ロンギもクラーク卿も1つの視野を共有しているように思う。そうして現れるのは、言うまでもなく対象から意味が抜け、色とトーンをメインとして成る抽象的な景である(そのリアルな描写に反して)。

対象が溶けるがごとき表象(CG的には解像度が著しく低い像)を主題化した絵も少なくない。第2稿でその種の

端的な先駆的1作例として採り上げたのは、白内障で苦しんだクロード・モネ(Claude Monet)晩期連作の《バラのアーチのある小道》[第2稿36, 37]であった。

健常視力の持ち主でも、磨りガラス・模様ガラスの類をレンズ替りに入れた眼鏡で外を見るなら、そこは極めて抽象的な領野となろう。その内容は、CGでフィルタ機能を使い画像に“ぼかし”を生じさせるやり方で擬似体験しうる。ゲルハルト・リヒター(Gerhard Richter)はそういう効果を駆使し、写真で起きる“ピンぼけ”や“手振れ”^{リアリズム}を具象と抽象^{アブストラクション}の定位を揺るがす絵の戦略としている。林卓行は、その絵の特質を、「アルベルティの窓の手前に不意に挿し込まれる、奇妙な屈折をもたらすガラス膜」²⁷なる着眼で説き明かそうとした。そうした絵も評定可となる図工・美術のカリキュラムがあってもよいであろう。

ティツィアーノ・ヴェチェッリオ(Tiziano Vecellio)の描いた受胎告知図のリヒターの模写[19]は、何が描かれているのか殆ど判らない程にブラシが像を擦り回している。その結果、瑞々しく浮き出てくるのが色彩である。形が融解し漠たる景を発信しだす絵を巡る、極めて高い質を有した教材開発が、永守基樹を主幹とする『佐賀大学美術・工芸科教育学研究室 造形教育学実践研究会』でなされており、参照願いたい。報告書²⁸の題は<色彩とカオス>であり、具象から抽象へダイヤルを回す際の、1つの通信路としてカオス化が捉えられている、と私は解する。

6. 面^{サーフェイス} : (7)

(7)では、1枚の絵を“表面(または面)”なるレベルで捉え直そうと試みた。

面とは物質的な表れである。具体的には、油絵だとリンシードオイルなどに溶かし筆で画布に塗りつけられた油絵具の布置状態を、素描ならMBM紙などへの木炭の粉の粗密様々なつき方を面と言う。それは接視的な鑑賞で確かめられる。ステアも考えたように、絵に近づき過ぎたときに目に映るのは、人や花や家でなく、絵具がチョンチョンと置かれたりうねったり盛り上がった様子である。エティエンヌ・ジルソン(Étienne Gilson)が「物理的現存様態」²⁹と呼ぶ、そのような相に還元するなら、あらゆる絵画は物の面を経て慣例的メッセージを読めない抽象画へと転じる。(接視と似る像の変調過程はCGでも経験しうるので付記しよう。ビットマップ画像をズームツールでどんどん大きくすると、終いに視認可の形が消え失せ、色とりどりの^{四角}グリッド・パターン³⁰の格子配列の拡がりとなる。)

そうした絵の在り様(視知覚の次元でもあるが)に気づき遺された歴史的省察とも言いえるコメントが、次のモーリス・ドニ(Maurice Donis)の言である。

「^{タブロー}絵画とは、軍馬や裸婦やなんらかの逸話である以前に、本質的には、一定の秩序に組み合わされたいくつかの色彩によっておおわれている平面(surface plane)である、そのことを想起しよう。」³⁰

当理念は、土肥美夫がクロワゾニズムの特性として示した、「装飾的な^{ア・プラ}『一色の面』(aplat)の『大きい構造』」³⁰を並置する、ドニやポール・ゴーギャン(Paul Gauguin)の絵の組み立て方を基礎づけることとなる。^{エマーユ・クロワゾネ}七宝³¹だと金属の界線が仕切る面を諸色の^{うわぐすり}釉³²が満たし、結果的に釉が隈なく行き渡るが、その相こそクロワゾニズムの原イメージであり、またドニのコメントを成就するものでもあった。

加えて、変調的視座より重んじたいのは、アプラを嵌め込んだ絵では、“人=ポジ(視認可の形)”と“その周り=ネガ(判じ難く名づけえぬ形)”の2要素が等価(図地反転的)に並べられるようになる点である。つまり形態的には具象と抽象が入り混じり渾然一体化し、かつ、平塗りにより遠近法的奥行が斥けられるために均質的な面の相が強まる。すると具象とも抽象とも定めがたい感じが拡がるのである。

アプラが嵩じて具象性を失う絵も現れた。ポン・タヴェンでゴーギャンに教わったポール・セリュジエ(Paul Sérusier)がシガー箱の蓋に描いた、「愛の森/護符」(1888年)[第3稿54]はその嚆矢となる。絵は“水辺の風景:具象”と“アプラ的な色彩構成:抽象”の間を漂いつつ、全体として抽象的な趣を深める。私が好むのは、第3稿でもした、セリュジエと、彼が活躍した年代より半世紀程遅れて抬頭したアメリカ抽象表現主義の一角を担う、クリフォード・スティール(Clyfford Still)との比較である。スティールの絵、例えば「1947-K」(1947年)[20]もアプラ的レイアウトが際立つ。さらにそこに特徴的なのは、「護符」がアプラを並べる型であるのに比し、「1947-K」は絵具がこってり覆う所や

塗り残した画布の面が図地交替的にリズムックに入り組む点である(その点では、ゴーギャンのタヒチ山岳画「孔雀のいる風景」[1892年][21]などと類同しよう)。一気に抽象へと駆け上った作風でありながら、郷里ダコタの山々の無意識なる投影が認められる点も興味深く思う。

ここで、クレメント・グリーンバーグ(Clement Greenberg)とレオ・スタインバーグ(Leo Steinberg)の論争を想起したい。前者は、絵は「イリュージョン(例えば人と認めうるような形彫塑的な量塊感と関わる)」を能う限り蒸散させ、窮極的に「純粋な(物理的にも視覚的にも)平面」だけが残るようにすべきだと論じた。それに後者は反論し、「丸みや奥行などのイリュージョン」と「そこは平らな面であるという事実」とは、良質な表現性を獲得すべく拮抗し合うものだと言った。実作的立場からすると、後者に納得が行く。以下、レンブラント(Rembrandt Harmansz. van Rijn)のピスタ素描「読書する女」(1639-40年頃)[第1稿2]に関するスタインバーグの言である。

「彼(レンブラント[岡田補記])が欲し、そして得たものとは、絵が喚起する人間像と、紙やペンのストローク、インクの物質性との間の、まさしく存分に明らかにされた緊張なのだ。」³²⁾

上記言より、レンブラントのような写実の極致と言える作例の内にも、主題的イメージとそれを形作る物質的・形式的・抽象的な面的様態とが支え合うバランスが認められ、それこそが絵の質を生み出すという見方を学ぶ。因に子どもは描く面も描画材も面白い。ジョルジュ・アンリ・リュケ(Georges Henri Luquet)は、自著『子どもの絵』に、「通りの壁で見かける鉛筆の線、チョーク、木炭、泥の線、釘や石をこすりつけた線、こうした落書きの線はこれらの作者の機械的な存在証明であり、本能的な署名なのである」³³⁾と書いた。一般に子どもはお絵描きであっても諸素材を用い面白い表面を作るのが好きなので、スタインバーグ的な視点は教室でも有効であると思える。

中林和雄が「絵画とは、塗ることである。」³⁴⁾と書く際の視点も、当論考と関連してくる。以下、中林の言である。

「painting, peinture, Malereiといった欧米語の単語は、塗る、すなわち、何かの表面を何かで覆うという意味の動詞paintを名詞化してあてはめただけの単刀直入なものであり、そこには人間の行為だけがあり、絵画、と言えは思い浮べるような視覚やイメージの営みといったニュアンスは未だ少ないように思える。」³⁵⁾

ところで、上掲ドニの見解は絵を描く側からすると奇妙に響くが、古美術修復の現場では当たり前の認識であるのかも知れない。どんな名画も物の面、すなわち「物的様態：色(=絵具)の組織的被覆」³⁶⁾なのであり、永遠のイメージではありえない。フォン・フレスコでなく油を使うテンペラでフレスコ・ア・セッコ的に描いたため早々と剥落し始めた、レオナルド・ダ・ヴィンチ(Leonardo da Vinci)「最後の晩餐」(1495-98年)[22]が1例である。ジョルジョ・ヴァザーリ(Giorgio Vasari)『美術家列伝(第2版)』に、本作の像でなく面に関する次の文——「もはやかすんだしみとしか判らぬほど傷み果てた(久保尋二訳)」³⁷⁾が載る。ジョヴァンニ・チマブーエ(Giovanni Cimabue)がセッコ画法で描いた壁画「十字架のキリスト」(1280年代前半)[23]はもっと悲惨で、剥落に止まらず、鉛白(ホワイト)が酸化により二酸化鉛へ変わり、明部全体が黒褐色化してしまっている。³⁸⁾イメージが物と化した鬼気迫る気配を感じざるをえない。

ともあれ、こうして“面”を介し具象的な絵が抽象的な場へ移ろうのを経験するようになる訳である。

Ⅲ (7)補説

これまで過去3稿で既に論じた7項目を振り返り、新たな考えもそこに加えて書き進めてきたが、ここから論を仕切り直し新規考察に入ろうと思う。

(8)<断クロス・セクション面サーフィスの提示>は、第3稿に書いた通り、(7)<面サーフィスの対象化>の姉妹篇となる。そこで、(8)の考察に入る前に、(7)と連関する主題領野を踏査することにしよう。

1. 絵と表面

左に“具象”、右に“抽象”を定め、左から右に至る変調の流れを設けるとすると、<表面>に関しては次の図式が書ける。

{イリュージョニスティックな絵(現実を模す)}~{中間的な諸相(物の表面に近づく)}~{表面自体}

前章6.に主題化したのは、大まかに言うと、「それは絵か、表面か」という問を携えて、絵が物の表面に近づくプロセスを追うことであった(尤も認識論的にはあらゆる絵が絵具の面と看做しうるのだから)。図式はそれを示す。セルジェの「護符」よりもスティルの「1947-K」の方が一層表面に近づく、即ち抽象度を増すように見える。

さらにキリスト教祭壇画の金地とか箔を押した金碧障屏画の類にも注目したい。1つの画面に物質相と人・物のイメージが同居しているケースについて考えてみよう。

シモーネ・マルティーニ(Simone Martini)の聖告図(1333年)[24]には、左に、オリーブの冠を被りオリーブの枝を持つ御使いガブリエル、右に、読みかけの本(「見よ。処女がみごもっている。そして男の子を産み、その名を『インマヌエル』と名づける。')とメシヤ降誕の預言を記した《イザヤ書(7:14)》と察せられる)を手にも身も攀じるマリヤ、そしてトップに、^{セラフィム}熾天使らが鳩(聖霊の徴)を太陽と似る放射型に囲う様が描かれている。これらは具象的な像である(尤も、先の尖った翼が並んで★型を作るトップの図は、その幾何学性からして抽象へ変調している[当現象は(1)に該当する])。

しかし、単なる具象画ではない。なぜなら、金箔が施された背景となる滑らかな基底面には奥行きがなく、一見壁かとも思えるが、そこは現実空間を殆ど示唆していないからである。もっと観念的な“光る面(と言うか、蠟燭の炎が荘厳に輝くメタリック[物質的]な面であり、さらには<金=光=神の栄光>を表す象徴”として進出的に現前する。視線はそこで撥ね返り、奥へは進めない。そうした抽象性の高い面を背に、マリヤ、大天使ガブリエル、そして鳩と熾天使らが描き込まれる。

それは具象と抽象が溶け混ざる変調的な絵である。品のある抽象美を内在している聖告図なのである。もっと言うと、床の不規則な縞地は色大理石をスライスして現れた面で、美しい半脱不可の模様で埋まる(本主題は(8)を参照のこと)。こうして本作の抽象度は複合的に高まる。

《創世記》冒頭1:3の「光よ。あれ。」を連想させる、金の現前として観る者を圧倒するかのようである。

“光る面”に関しては、紙本金地着色の二曲一双屏風を成す、俵屋宗達「風神雷神図」(17世紀前半)[25]や尾形光琳「紅白梅図」(1714-15年頃)[26]も質的に同じである。特に後者は木に施された垂らし込みの偶然の斑、中央の流水紋が抽象的昂揚を絵にもたらししている。

2. 表面を描く

さて、ここで視点を変えてみたい。(7)では「絵の表面」を扱ったが、“表面を描く絵”というケースを一考してみたい。

身の回りには様々な表面がある。ザラザラした角砂糖、滑らかな絹渡し豆腐、ポツポツのある蜜柑、艶やかな緑と黒の縞地の西瓜、ピカピカのアルミ鍋、飾り紋が隙間を埋め尽くすゴワツとした絨毯、ヌメツとした漆喰の白壁、乾いた庭土…。多種多様な外観を呈するそれらの面を描くという営みは、^{でこぼこ}凸凹し丸みがあり光と影が諧調を織り成す石膏像などを描くことに比べ、かなり抽象的なアプローチと言えるのではないだろうか。平らな絵の面に物の面の諸相を描くのであるから。

理解を深めるべく、17cバロック期のオランダの画家5名(1名、同定不可)の4作を挙げることにする。そうすることにより、“表面”なる語を針として4作を順に縫い刺すがごとき《キーワード鑑賞/繋ぐ鑑賞》³⁹⁾のメソッドでもって絵相互を結びつける鑑賞題材を提起することもできる。絵だから描くと発想せずに、4作の鑑賞を通じて、<具象・抽象間の変調>なる主題を子どもたちに身近に感じてもらうことができる。

ヤン・メイテンス(Jan Mijtens)「ウィレム・ファン・デン・ケルクホーフェンとその家族」(1652/55年)[27]を前に、種々アトリビュートから図像学的に<結婚の浄さと豊穰(子宝の豊かさ)>を導きうること、「子孫を増やし、結婚においては貞節にふるまえ」という聖書の2つの教えが、大家族により成就されている」⁴⁰⁾という主題的読み取りにも感心しながら、実は私の目を捕らえて話さないのは、12人家族の色とりどりの服地の描写なのである。

バルトロメウス・ファン・デル・ヘルスト(Bartholomeus van der Helst)も服地を描くのを得意とした。代表作「織物商人アブラハム・デル・クールトと妻マリア・デ・ケールセヒテル」(1654年)[28]では、夫婦が纏う黒と白の衣裳の織り地のテクスチャを描き分けている。観る者を魅了するその対比は、最早、抽象の範疇に属するものと言えよう。図録に記される通り、

「デル・クールトの絹レース飾りのついた黒い長衣と、彼の妻の銀白色のサテンのドレスが著しい対照を成している。」⁴⁰

また、長らくレンブラント作とされながら、X線写真や中性子ラジオグラフィでの精査を経ることで、レンブラント派の作と認められることとなった。例の「黄金の兜の男(マルス)」(1650年頃)[29]を観よう。最も目を惹くのは、男の彫塑的実体性よりも兜の面のメタリックな輝きとテクスチュアではないだろうか。図録の解説にはこうある。「絵具の盛り上がりは過度に誇張され、まるで、絵具という物質の盛り上がりそれ自体がレリーフとして、兜の装飾を構成しているように見える。」⁴²

第1稿でそこに潜む抽象的諸要素を抽出してみた、フェルメール「画家のアトリエ(絵画芸術[絵画の寓意])」(1665/66年頃)[第1稿1]にも、多くの“面”、言い換えると“材質”が描出される。その点に関しては、本作の主題を論じた西村規矩夫の次の文を引かせていただく。

「ここで机上の石膏面、スケッチ帳、書物、布地などの意味を細かく問うこと、そこに造型芸術の各々の領域のバラゴネ(優劣比較論)を見ることはもちろん可能だが、要するにここでは、画家は彫刻であれ光沢のある織物であれ、あるいはカーテンの絨毯地であれ真鍮製のシャンデリアであれ、すべての材質の物象の光の中での視覚的現象を描写することができるという、絵画芸術の優位性の主張が物静かに語り出されているのである。」⁴²

そうした“表面・材質”への拘りというか愛着は、静物画に最も典型的な形で現れてくる。再び前出「ワイングラスとパイプのある静物」に目を転じよう。描かれた主なモチーフとは、丸っこいワイングラス(柄に瘤が沢山つくレーマー杯)、ひょうろ長いフルートグラス、陶製ジャグ、銀(錫?)製の塩入れ、パイプ、レモン、牡蠣、絵付けのある中国磁器とそこに入った栗…。机上に幾つもの“面”が描出され、所謂“質感”の違いが巧みを凝らして表されている。光の反射や映り込みとか透明感とか微妙な陰翳も面という抽象美を奏でる。

以上、〈家族図・夫婦肖像画・老兵(マルス[扮装肖像])の絵・画家とモデルを配した室内画・静物画〉と観てきたが、5作を結ぶ共通因数とは絵具による見事な再現とも言える“表面”である。特徴的なのは、絵具の面と描かれた面とが分かちがたく融和し遂には一体化することで、そこに実体的再現の表現性とは別の抽象的な趣が立ち上っている点である。

Ⅳ まとめ

本稿の紙幅がそろそろ尽きそうであるため、(7)の補説的論考はこの辺りで閉じたい。“地面”を主題とした論は既に書き終えているのだが、稿を改めざるをえない。それに続き、章を変え、次は8番目のタイプとなる、“断面”という、物をスライスした際に現れるもう1つの面の態様を扱う。

具象・抽象なる2相が相容れぬとして厳密に分かたれるよりも、実際は互いを含み合うことの方が多く、種々レベルで循環も生じる。同時に進むステア論の第1稿に掲げた、〈変調の基本20類型⁴²⁾〉を柱として、今後もそうした絵の現場をより深くかつ広く省察してゆくつもりである。

描写的な絵だとしてもいろいろな抽象的次元が入り込み、むしろそれらが絵の本質的組成に与りもする。そして、抽象画も具象画と複雑に絡む。描くにせよ観るにせよ、絵が面白くなるのは、そうした“変調：具象と抽象の交わり”が秘かだが積極的に起きている場合である、というのが私自身の経験を踏まえた結論である。

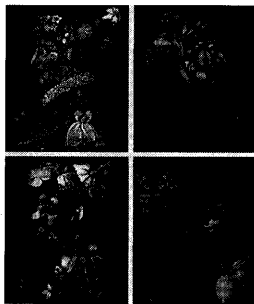
絵の実技指導メソッドや鑑賞メソッドにも絡む当主題を次稿でも続けて掘り下げてゆきたい。

註

- 1) 岡田匡史「具象(既知対象を描く)」と「抽象(判読[命名]困難な対象を描く)」の間の諸種の変調—絵画教育の一視点<口頭発表>第19回美術科教育学会(1997年3月21日/鳴門教育大学)、『第19回研究発表概要集』p. 69.
- 2) 拙稿3篇を参照。7) 同題拙稿Ⅰ『美術教育学』第19号、1998年、pp. 79-92. 1) 同題拙稿Ⅱ『美術教育学』第20号、1999年、pp. 59-72. 2) 同題拙稿Ⅲ『美術教育学』第21号、2000年、pp. 107-122. 3) 上掲誌[2]7) p. 79.
- 4) 酒井健『ゴシックとは何か—大聖堂の精神史』講談社現代新書1487、講談社、2000年、p. 161.
- 5) 前掲誌[2]6) p. 107. 6) 前掲誌[2]7) p. 86. 7) 前掲誌[2]4) p. 62.
- 8) 尾崎彰宏[38] (作品番号) 編集：幸福輝・寺門隆太郎『アムステルダム国立美術館所蔵 17世紀オランダ美術展—レンブラント、フェルメールとその時代(図録)』東京新聞、2000年、p. 132.
- 9) ケネス・クラーク(高階秀爾訳)『絵画の見かた』白水Uブックス1066、白水社、2004年(第2刷)、p. 131.
- 10) シクステン・リングボム(松本透訳)『抽象絵画と神秘思想』平凡社、1995年(初版第1刷)、p. 184. Sixten Ringbom. *The Sounding Cosmos: A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*. Åbo Akademi, Åbo, 1970.

- 11) Randolph Williams. "Aesthetic Encounters with Works of Art (Instructional Resources)." *art education*, May 1992, pp. 25-28; 37-40.
- 12) 西田秀穂訳『カンディンスキーの回想』カンディンスキー著作集4, 美術出版社, 1979年, p. 71.
- 13) 甲斐領指導: 天野康臣(図版通し番号)『教育美術』[特集第64回全国教育美術展・カラー作品集]第66巻・第2号(752号), (財)教育美術振興会, 2005年, p.52.
- 14) 岡田温司「カラヴァッジョ復活—あるいは「歴史の天使」ロベルト・ロンギ」同氏編『カラヴァッジョ鑑』2001年(初版第2刷), 人文書院, p. 14.
- 15) 同論, pp. 14-15 16) 前掲誌[21] p. 62. 17) 同誌, 同頁.
- 18) Essay/Interview by Carter Ratcliff. *Pat Steir Paintings*, Harry N. Abrams, Inc., New York, 1986, p. 60.
- 19) Paul Gardner. "Pat Steir: Seeing through the Eyes of Others." *ARTnews*, November 1985, p. 88.
- 20) ルネ・ユイグ(中山公男・高階秀爾訳)『見えるものとの対話2』美術出版社, 1962年, p. 371. Runé Huyghe. *Dialogue avec le Visible*. Ernest Flammarion, Paris, 1955.
- 21) 著作者: 三浦登他44名『新しい科学 2分野/下』中学校理科用文部科学省検定済教科書(2-東書・理二・752), 東京書籍, 2004年
- 22) 岡田修二「純粋な意味での, 純粹な視覚性[Artist at Studio]」<インタビュー>『ACRYLART アクリラート』第32巻, ホルベイン工業株, 1997年, p. 1. 23) 前掲論・書[14] p. 16. 24) 前掲書[9] p. 129. 25) 同書, 同頁. 26) 同書, 同頁.
- 27) 林卓行「フィルタリング・ペインティング」『美術手帖BT』第48巻・第722号, 美術出版社, 1996年, p. 63.
- 28) 永守基樹主幹『造形教育学実践研究会報告(特集:「色彩とカオス」)』第2号, 1991年, 造形教育学実践研究会(佐賀大学美術・工芸科教育学研究室)
- 29) エティエヌ・ジルソン(佐々木健一・谷川渥・山縣照訳)『絵画と現実』岩波書店, 1985年, p. 6. Étienne Gilson. *Peinture et Réalité*. Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1972.
- 30) 土肥美夫『抽象絵画の誕生』白水社, 1997年(新装復刊), p. 78. 出典: モーリス・ドニ「新伝統主義の定義」『芸術と批評』1890年
- 31) 同書, p. 79. 32) レオ・スタインバーク(林卓行訳)『他の批評基準②』『美術手帖BT』第49巻・第737号, 美術出版社, 1997年, pp. 184-185. Leo Steinberg. "Other Criteria." *Other Criteria*. Oxford University Press, Inc., 1972.
- 33) ジョルジュ・アンリ・リュケ(須賀哲夫監訳 吉田博子・毛塚恵美子・五十嵐佳子訳)『子どもの絵—児童画研究の源流』金子書房, 1987年(第5版), p. 153. Georges Henri Luquet. *Le Dessin Enfantin*. présentée et commentée par Jacques Depouilly. Delachaux & Niestlé S. A., Neuchâtel (Switzerland)-Paris, 1977.
- 34) 中林和雄「絵画について」編集: 市川政憲・本江邦夫・松本透・中林和雄・都築千恵子『現代美術への視点—絵画, 唯一なるもの(図録)』東京国立近代美術館, 1995年, p. 12. 35) 同図録, 同頁. 36) 前掲誌[21] p. 112.
- 37) 久保尋二[15](画集の図版番号)『イタリア・ルネサンス2』世界美術大全集第12巻, 小学館, 2000年(初版第4刷), p.372.
- 38) 「2 フレスコ画の料理法—壁画が偉大であった時代」諸川春樹『等身大の巨匠たち—ルネサンス美術の舞台裏』日経BP社, 1997年(初版第1刷), pp. 26-35 参照.
- 39) 拙稿2篇を参照. 1) 「キーワード鑑賞」の提案—キーワードで繋ぐ鑑賞教育『美術教育学』第24号, 2003年, pp. 81-95. 2) 「キーワード鑑賞」の発展型: 「繋ぐ鑑賞」—西洋絵画を読み深める鑑賞教育の1形態『美術教育学』第26号, 2005年, pp. 137-150.
- 40) エディ・デ・ヨング(E. de Jongh/小林頼子訳)[31](作品番号)編集: 東京ステーションギャラリー・中山三善・池上浩生『17世紀オランダ肖像画展(図録)』オランダ政府美術館, 1994年, p. 124.
- 41) フリソ・ラメルツェ(Friso Lammertse/土田久子訳)[16](作品番号)編集: セゾン美術館・土田久子・一條彰子『ボイマンス美術館展(図録)』セゾン美術館, 1993年, p. 76.
- 42) 幸福輝[20](作品番号)編集: 幸福輝『レンブラントとレンブラント派—聖書, 神話, 物語(図録)』NHK & NHKプロモーション, p. 96.
- 43) 西村規矩夫「フェルメール《絵画芸術》についての二, 三の覚え書き」編集: 神戸市立博物館・読売新聞大阪本社『ウィーン美術史美術館蔵 栄光のオランダ・フランドル絵画展(図録)』読売新聞大阪本社, 2004年, p. 22.
- 44) 表1「具象・抽象間の変調」の基本20類型 拙稿「バット・ステアの絵画思考 I—具象・抽象間の変調の優れた一例」『大学美術教育学会誌』第31号, 1999年, p. 49.

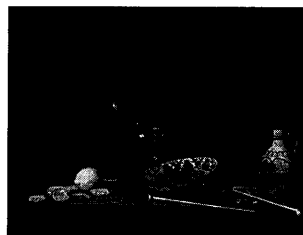
〈参考図版〉



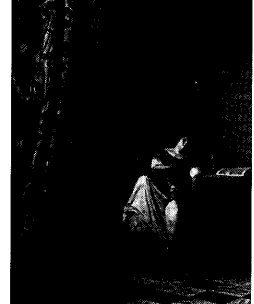
[1]



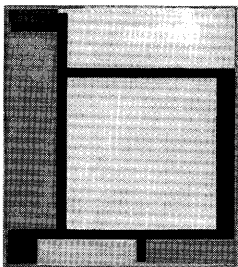
[2]



[3]



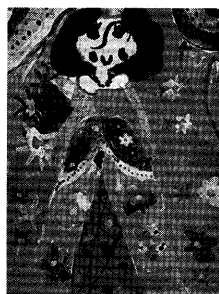
[4]



[5]



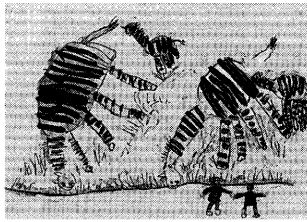
[6]



[7]



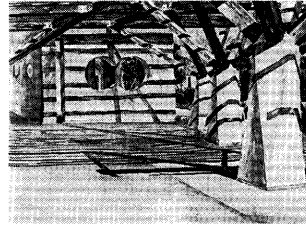
[8]



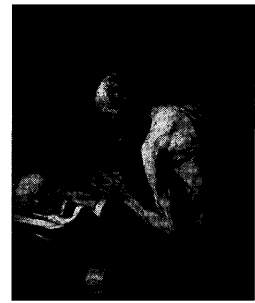
[9]



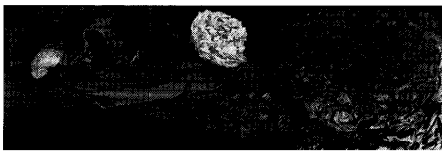
[10]



[11]



[12]



[13]



[14]



[15]



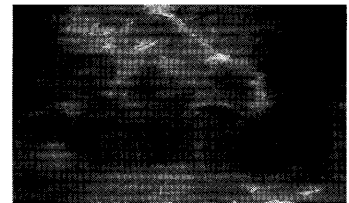
[16]



[17]



[18]



[19]



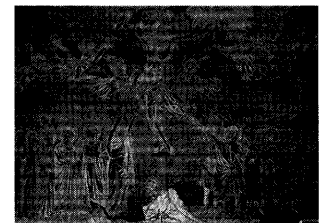
[20]



[21]



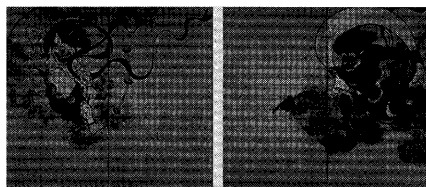
[22]



[23]



[24]



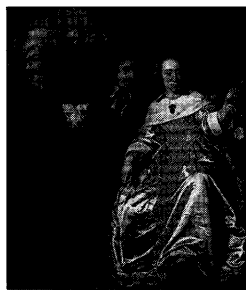
[25]



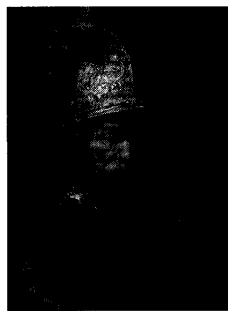
[26]



[27]



[28]



[29]

表 [1]~[29]のデータ(作者, 題名, 制作年, 技法・材質, 寸法:縦×横, 所蔵先, 図版を掲載した資料)

- [1] ジュゼッペ・アルチンボルドのルーヴル美術館蔵《四季》連作4点(春夏秋冬)(1573年 油彩, 板) 諸川春樹監修『カラー版 西洋絵画の主題物語Ⅱ 神話篇』美術手帖BT増刊第48巻・第728号』1996年, 美術出版社, p. 191より転載。
- [2] ルーカス・クラナハ(父)『エジプト逃避途上の休息』1504年 テンペラ, 板 70.7×53cm 国立絵画館(ベルリン) 荒井献・嘉門安雄監修『絵伝 イエス・キリスト』小学館, 1988年(初版第1刷), p. 28より転載。
- [3] ヤン・ヤンスゾーン・ファン・ド・フェルド『ワイングラスとパイプのある静物』1651年 油彩, キャンヴァス 69×89.5cm アムステルダム国立美術館 編集: 幸福輝・寺門臨太郎『アムステルダム国立美術館蔵 17世紀オランダ美術展—レンブラント, フェルメールとその時代』東京新聞, 2000年, p. 133より転載。
- [4] ヤン・フェルメール『信仰の寓意』1673-75年 油彩, キャンヴァス 114.3×88.9cm メトロポリタン美術館(ニューヨーク) 小林頼子『フェルメール論—神話解体の試み』八坂書房, 1998年(初版第1刷), 色刷図版31を転載。
- [5] ピエト・モンドリアン『赤と青と黄のコンポジション』1921年 油彩, キャンヴァス 39.5×35cm ハーグ市立美術館(オランダ) *Piet Mondrian (1872-1944): From Figuration to Abstraction. The Tokyo Shimbun*, 1987, p. 140より転載。
- [6] ジョルジュ・ド・ラ・トゥール『女占い師』1635-38年 油彩, キャンヴァス 101.9×123.5cm メトロポリタン美術館(ニューヨーク) 編集: 高橋明也・読売新聞東京本社文化事業部『ジョルジュ・ド・ラ・トゥール—光と闇の世界』読売新聞東京本社, 2005年, p. 171より転載。
- [7] マコガノ・リュウ・バロシア 12歳女『カーニバルのポスター』『美術文化』特集第23回世界児童画展第43巻・第3号, (財)美術文化協会, 1993年, p. 13より転載。
- [8] アンリ・マティス『装飾的人体』1925-26年 油彩, キャンヴァス 130×98cm 国立近代美術館(パリ) *L'opera di Henri Matisse 1904-1928: dalla rivolta 'sauve' all'intimismo. Classici dell'Arte 49. Presentazione di Mario Luzi. Apparati critici e filologici di Massimo Carrà. Rizzoli Editore, Milano, 1971, TAV. LIXを転載。*
- [9] 高橋直史(6歳)『くさをたべるしまうま』[9][10]を、『教育美術』特集第64回全国教育美術展・カラー作品集』第66巻・第2号(752号), (財)教育美術振興会, 2005年より転載。[9]: p. 4, [10]: p. 16。
- [10] 甲斐錬(4年)『巨大ゴモ, あらわる!』
- [11] 前田ゆり(中2)『日だまり』『教育美術』特集第61回全国教育美術展・カラー作品集』第63巻・第2号(716号), (財)教育美術振興会, 2002年, p. 32より転載。
- [12] フセベ・デ・リベラ『隠修士聖パウロ』1637年頃 油彩, キャンヴァス 118×98cm プラド美術館(マドリッド) 編集: 木下亮・田辺幹之助・渡邊晋輔『プラド美術館展(図録)』読売新聞社, 2002年, p. 119より転載。
- [13] パット・ステア『ジュースのカーネーション風景』1981年 油彩, キャンヴァス 5×15(152.4×457.2cm) シドニー・& フランセス・ルイス(リッチモンド[ヴァージニア]) *Essay/Interview by Carter Ratcliff. Pat Steir Paintings. Harry N. Abrams, Inc., New York, 1986, p. 77より転載。*
- [14] ヴァン・カンディンスキー(W. K.と略記)『最初の抽象的水彩画』1913年 水彩, 鉛筆, インク, 紙 49.6×64.8cm 国立近代美術館(パリ) [14][15]を、『週刊美術館 クレー/カンディンスキー』通巻37号, 小学館, 2000年より転載。[14]: p. 25, [15]: p. 21。
- [15] W. K.『空の青』1940年 油彩, キャンヴァス 100×73cm 国立近代美術館(パリ)
- [16] モーリス・ルイス『歓びの地形』1954年 アクリリック, キャンヴァス 80×106(203.2×269.2cm), ボストン美術館 *Essays by Carl Belz, Kathy Halbreich, Kenworth Moffett, Elisabeth Sussman & Diane W. Upright. A Private Vision: Contemporary Art from The Graham Gund Collection. Museum of Fine Arts, Boston, Massachusetts, 1982, p. 72より転載。*
- [17] 根岸芳郎『90-10-8』1990年 アクリリック, キャンヴァス 180×232cm 個人蔵 編集: 市川政憲・本江邦夫・松本透・中林和雄・都築千恵子『現代美術への視点—絵画, 唯一なるもの(図録)』東京国立近代美術館, 1995年, p. 107より転載。
- [18] ミケランジェロ・マリジ・ダ・カラヴァッジョ『聖パウロの改宗』1600-01年 油彩, キャンヴァス 230×175cm サンタ・マリア・デル・ポポロ聖堂チェラージ礼拝堂(ローマ)『週刊美術館 カラヴァッジョ/ラ・トゥール』通巻11号, 小学館, 2001年, p. 11より転載。
- [19] ゲルハルト・リッター『ティツィアーノの受胎告知(部分の点, no. 2)』1973年 150×250cm 『美術手帖BT』第48巻・第722号, 美術出版社, 1996年, p. 43より転載。
- [20] クリフォード・スタイル『1947-K』1947年 油彩, キャンヴァス 160×101.6cm Coll., Dr. & Mrs. K. L. Levitan 『美術手帖』第30巻・第437号, 美術出版社, 1978年, p. 64より転載。
- [21] ポール・ゴーガン『孔雀のいる風景』1892年 油彩, キャンヴァス 115×86cm プーキン美術館(モスクワ)『週刊美術館 ゴーガン』通巻27号, 小学館, 2000年, p. 24より転載。
- [22] レオナルド・ダ・ヴィンチ『最後の晩餐』1495-98年 テンペラ, 壁画 420×910cm サンタ・マリア・デル・グラツィエ修道院食堂(ミラーノ)『週刊美術館 レオナルド・ダ・ヴィンチ』通巻3号, 小学館, 2000年, pp. 14-15より転載。
- [23] ジョヴァンニ・チマブーエ『キリストの磔刑』1280年代前半 フレスコ 350×690cm サン・フランチェスコ聖堂上堂(アッシジ/イタリア)『世界美術大全集10 ゴシック2』小学館, 2003年(初版第4刷), p. 26より転載。
- [24] シモーネ・マルティニー『受胎告知(部分)』1333年 テンペラ, 板 265×305cm(全体) ウフィツィ美術館(フィレンツェ)『世界美術大全集10 ゴシック2』小学館, 2003年(初版第4刷), p. 132より転載。
- [25] 俵屋宗達『風神雷神図屏風』17世紀 紙本金地着色 二曲一双: 各154.5×169.8cm 建仁寺(京都市) [25][26]を, 著作者: 絹谷幸二・及部克人・米林雄一・大高保二郎『美術・創造—1』高等学校芸術科美術I 文部科学省検定済教科書(116・日文・美I-003), 日本文教出版, 2003年より転載。[25]: 裏表紙, [26]: p. 5。
- [26] 尾形光琳『紅白梅図屏風』1714-15年頃 紙本金地着色 二曲一双: 各156×173cm MOA美術館(静岡県)
- [27] ヤン・メーテンズ『ウィレム・ファン・デン・ケルクホーフェンとその家族』1652/55年 油彩, キャンヴァス 134×182cm 歴史博物館(ハーグ) 編集: 東京ステーションギャラリー・中山三善・池上浩生『17世紀オランダ肖像画展(図録)』オランダ政府美術庁, 1994年, p. 68より転載。
- [28] バルトロメウス・ファン・デル・ヘルスト『織物商人アブラハム・デル・クルトと妻マリア・デ・ケールセーテル』1654年 油彩, キャンヴァス 172×146.5cm ボイマンス=ファン・ブーニンゲン美術館(ロッテルダム) 中山公男総監修『バロックの魅力—光と影が織りなす生命の輝き』同朋舎出版, 1997年(第1刷), p. 82より転載。
- [29] レンブラント派『黄金の兜の男(マルス)』1650年頃 油彩, キャンヴァス 67.5×50.7cm ベルリン国立絵画館 編集: 幸福輝『レンブラントとレンブラント派—聖書, 神話, 物語(図録)』NHK & NHKプロモーション, p. 97より転載。