

「人工のパラダイス」

東京藝術大学美術研究領域博士課程後期美術専攻油画領域

1314908

Sabrina Hedwig Horak

目次

はじめに	・・・1
本研究の背景と目的	・・・1
第1章 パラダイスを体験するレジャー施設	・・・3
1.1. レジャー施設	・・・3
1.2. 日本のレジャー行動	・・・6
第2章 パラダイスという言葉の定義	・・・9
2.1. 宗教上のパラダイス	・・・9
2.2. 世俗的定義	・・・13
2.3. 現代文化におけるパラダイス	・・・15
2.4. 自身による「パラダイス」の定義	・・・18
第3章 視覚的な人工のパラダイス	・・・20
3.1. 美術の歴史におけるパラダイス	・・・20
3.2. 現代美術におけるパラス	・・・28
3.3. パラダイスの構図	・・・32
第4章 私の作品について	・・・38
4.1. これまでの作品について	・・・38
4.2. 提出作品「Celestial-新パラダイス変相図」ほか	・・・51
おわりに	・・・60
参考文献一覧	・・・62
図版引用文献一覧	・・・63

はじめに

本研究の背景と目的

本論文は、「人工のパラダイス」を描いている私のコンセプトと創作論を論述しようとするものである。

私は2012年から、「パラダイス」をテーマに作品を制作してきた。この「パラダイス」というテーマへの関心は、私と日本との関係から生まれている。日本人とオーストリア人のハーフとしてオーストリアに生まれ育った私の場合、日本に対して少し変わった見方をしていたのかもしれない。幼少期から10代までの間、来日したのは4回だけだったが、当時は日本語が出来ず、日本を観光客の目で見えていたため、日本の良いところや楽しいことしか経験しなかった。そのため私にとっての日本は、素晴らしい多くの秘密をつ謎の国であり、私は日本に「パラダイス」のイメージを持っていた。そのイメージが真の姿ではないと分かっている、でも、「パラダイス」は自分の記憶や思い出のどこかに存在している。

私のようにオーストリアで育った人間には、「パラダイス」という言葉は夏と強く結び付く。オーストリアの冬は、東京に比べ暗く寒いため、「パラダイス」と言うと、「夏」や「南国」のような言葉が思い浮かぶ。夏でオーストリア人に人気があるのは、家族や友人と室外プールで水遊びをしたり、日向で寛いだりすることだ。

私の作品でよく指摘されるのは、なぜ自然のビーチではなく、人工のプールなのかということである。理由は二つあり、一つ目はシンプルな理由で、私が家族と日本に来た時に行ったのが、ビーチではなくプールだったからである。「パラダイス」と「夏」が、私の中では「プール」の懐かしい思い出と強くつながっており、自然のビーチではない。二つ目は、人工のプールを見ると、人間が「パラダイス」をどのように想像しているかが分かるからである。

「パラダイス」をモチーフとした私の作品は、すべて左右対称か、それに近い構図を持っている。意識して「対称性」のある構図を選んだわけではないが、描く時にはいつも、左右対称の構図が相応しいと感じていた。他の作家が描いた「パラダイス」を見ても、同様の構図が多いことに気付く。「パラダイス」の描写には、左右対称の構図が優れているのかもしれないと考え、今ではそれを意識するようになった。作品の構図で、対称性と非対称性のバランスを上手くとれば、「パラダイス」をよりよく表現できると考えている。

第1章では、まず日本人のレジャー行動とレジャー施設について概説、分析する。「パラダイス」を表した私の作品は、私が「現代文化の中のパラダイス」と考えている、「レジャー施設」の屋外プールを描いたものである。そのためここでは、特に「スパリゾートハワイアンズ」「オーシャンドーム」のような大型の屋内スパリゾートについて見てみる。屋内の自然は、人間の理想どおりに再現されているため、「人工のパラダイス」の代

表例と考えられる。

第2章では、「パラダイス」がどのような所なのかを定義し、その概念の由来を確認する。西洋でのそのイメージは、キリスト教に根差していると考えられる一方、東洋では、仏教の浄土や、常世の国、ニライカナイなど、「パラダイス」の特徴を持つ複数の場所がある。世俗的なモデルとしては、トーマス・モアの「ユートピア」という有名な島国や、現代文化における「パラダイス」的な空間がある。プールや大型スパリゾート以外にも、遊園地や大型水族館が、「パラダイス」の概念と共通する特徴を持つことを確認した上で、それらを比較し、自作品での「パラダイス」の定義を行う。

第3章では、「人工のパラダイス」の視覚化について論述する。まず「パラダイス」が、これまでの美術の歴史や現代美術で、どのように視覚化されてきたのかについて、美術史上の例として、ボスの「快樂の園」と「当麻曼荼羅」を取りあげる。両者には、「パラダイス」的空間を表すために、対称性の構図が使われている。ボスの「快樂の園」は、三連の祭壇画だが、「エデンの園」「肉体的なパラダイス」を表わす左翼と中央パネルが、対称性のある構図で表される一方、「地獄」を表した右翼の構図は、非対称性の構図になっている。浄土を表した「当麻曼荼羅」も、対称性の構図を持っているため、ここから、対称性や非対称性が観者に与えるイメージについて分析し、「パラダイス」の性質と表現について検討する。

第4章では、自身のこれまでの作品展開と、そこに「Mixed Race」という私の背景がどのように影響したかについて説明する。この数年間、私は構図や素材を実験するため、東京の群衆を描いた大型作品から離れ、小スケールの作品を試作していた。そこで見出した新たな方向性で、少しずつ大きな作品を作り、提出作品の「Celestial」で、「パラダイスへの探求」というストーリー性のある表現を試みた。人間が、憧れの「パラダイス」に至るために、どのような犠牲を払っているのかというストーリーで、対称性の構図に非対称の要素を加味して制作した。また、上下に二分された「下部」には、「パラダイス」を探求する主人公の「探求」の苦しみを、紺色の湖で表わし、「上部」には、主人公が到達する「パラダイス」を鮮やかな色味で表している。構図や色味で、そのストーリーの「Duality」（二重性）を表現したことを解説する。

第1章 パラダイスを体験するレジャー施設

1.1. レジャー施設

レジャー施設には、遊園地、ゴルフ場など様々あるが、私の作品と強く関係しているのは「温泉プール」であるため、ここではこのカテゴリーに絞ることとする。

そしてその代表的なレジャー施設として「スパリゾートハワイアンズ」と、「フェニックス・シーガイア・リゾート」の一部だった「オーシャン・ドーム」（1996年閉館）の2つについて見てみたい。

スパリゾートハワイアンズ

まず「スパリゾートハワイアンズ」は、「常磐ハワイアンセンター」の名で福島県の元炭鉱の町・いわき市に1966年にオープンした、初の大型スパリゾートである。「ハワイ」は日本人にとって、遠い南の島への憧れの象徴であり、この「遠く離れている所への憧れ」が私の興味を強くひく。さらに「スパリゾートハワイアンズ」には、プールだけでなく江戸情緒を示す温泉もあり、日本独特の温泉文化も含んでいる。ステージやホテルまで備えた複合型レジャー施設である。

ただ、レジャー施設の建設背景には、苦しい現実と、夢のような世界への憧れが並存した。いわき市はもともと石炭産業が盛んで、朝鮮戦争（1950年～1953年）時は特需に沸いた。しかし1950年代後半から、労働運動、輸入石炭との競合、1962年の原油の輸入自由化など、エネルギー革命の影響で不況に陥った。

ここから、新たな産業を興し、炭鉱労働者やその家族の雇用を創出するために、いわき市は常磐湯本の自然の温泉水を利用し、当時すでに「日本人が行ってみたい外国ナンバーワン」として人気だった「夢の島ハワイ」をテーマに、新型のスパリゾートセンターの建設を計画した。

憧れの「ハワイ」を演出するためにあらゆることが行われ、7000m²の巨大なドームの中には、温泉の地熱を利用してヤシの木が育成された。自然の熱帯植物を屋内プール場に植え付けるのは、当時かなり斬新なことだった（図1）。さらにハワイの「フラダンス」が行われ、「常磐ハワイアンセンター」は当時、日本で唯一フラダンスを見ることができる場所だった。

「スパリゾートハワイアンズ」は、様々な活動エリアに分けられ、オープン当初からあるメインエリアの「ワンダービッグドーム」は、女性・男性共用の水着を着用して入浴するエリアである。ほかにも様々な遊び場が、エリアごとに設営されている。



図1「常磐ハワインセンター」1960年代の屋内風景

シーガイア・オーシャン・ドーム―「パラダイスの中のパラダイス」

私にとって興味深いもう一つの施設が、宮崎県にある現在「フェニックス・シーガイア・リゾート」として知られる施設の一部、「オーシャン・ドーム」(図2)である。「オーシャン・ドーム」は、バブル期に作られた大型レジャー施設の代表例であり、屋内ビーチは他の施設より大規模、かつより自然に再現されていた。むしろ自然のビーチ以上に使いやすく工夫されていることが、私にとって驚きであり、そこに「人工のパラダイス」の特徴があるように感じる。ビーチ自体、すでに「パラダイス」とも言えるが、「オーシャン・ドーム」は私にとって完全な「人工のパラダイス」と言える。

しかし「オーシャン・ドーム」は、2007年に閉館されたため、今その不思議な空間を体験することはできない。想像の中でしか体験できない点で、ここが私にとって、「パラダイス」の要件である強い「憧れ」の場所となったのである。

もともと「宮崎シーガイア」は1993年、宮崎を観光地として復活させるために開館した大型リゾートセンターで、その中核が、当時、世界最大級だった屋内プール「オーシャン・ドーム」だった。ゴルフ場、テニスコート、温泉も同じ施設内に設けられ、その後ホテル、国際コンベンションセンター、アミューズメント施設が完成して、翌94年に全面開業した。

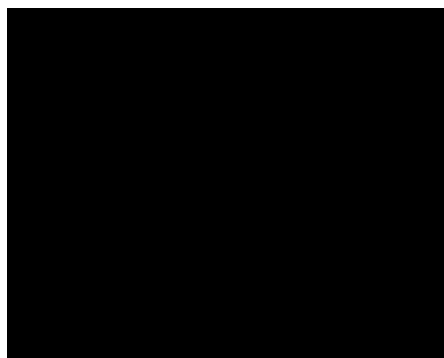


図2 マーティン・パー 「オーシャン・ドーム」 1996年

「オーシャン・ドーム」の最大の特徴は、青い海と波、白い砂浜が、壁と屋根の風景写真と連続し、まるで自然のビーチのような錯覚を与えることである。晴れた日には鉄筋の屋根(図3)が開かれ、来館者は、プールから青空を楽しむことができた。また夜にはライトアップで、夕日や星空も映し出した。

水温は常に28° C、気温は30° Cに設定され、波の動きも制御可能で、子供が遊べる静かな波、実際にサーフィンができるほどの大きな波をつくることもできた。そして来館者は、何が期待できるのかを初めから知っていた。そうした特徴は、次章で述べるニライカナイの「永久不変」や、「ユートピア」の「法律によって理想を創造できる」「人間は高慢で、自力で理想郷が作れると思っている」といった要因を思わせる。

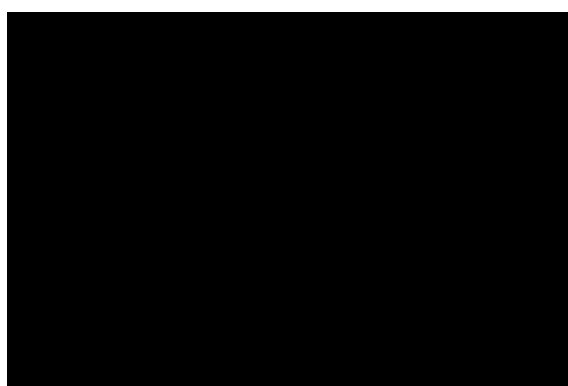


図3 オーシャン・ドーム 屋内風景

「オーシャン・ドーム」が実際の海岸のすぐ近くに建てられたことについては、疑問に感じる人も多いだろう。これは、付近の海岸は浅瀬が少なく、強烈な引き潮や荒い波で、海水浴には適さないためだった。自然が人間の期待を満たさなかったことで、人間が自分自身で理想郷を作ったのである。

「オーシャン・ドーム」内は温度が変わらず、雨の日も暑い日も、どのような天気の日でも、完璧なビーチで遊ぶことが可能だった。人間が人間のために考えてデザインしたビーチは、人間にとって自然のビーチより快適だった。自然以上に、人間にとって最適な別世界を作ったと言える。

常夏のドーム内は、子供専用のゾーン、カップルのためのラバーズヒルゾーン、サーフィンができるゾーンなど、様々なゾーンに分けられており、この点は、いわき市の「スパリゾートハワイアンズ」と似ている。

また演出されたレジャー施設という点では、千葉県にある遊園地「ディズニーランド」(図4)も似ている。「ディズニーランド」は日本で非常に人気があるが、アメリカ合衆国の歴史をテーマとしている。遊園地がすべてストーリー性を持っているわけではないが、「ディズニーランド」が成功している理由の一つは、この「ストーリー性」にある

と考えられる¹。



図4 東京ディズニーランド地図

1.2. 日本のレジャー行動

「レジャー施設」とは、スポーツ、趣味、創作、娯楽、観光、行楽など、様々な行動のできる場所である。そもそも「レジャー (leisure) 」は、「暇」「遊び」「娯楽」という意味である。山口有次は論文「利用者行動からみたレジャー施設に関する建築計画学的研究」で、レジャーとは「自由時間」および「自由時間において人間としての楽しみを得る充実行為」と定義し、次のように言う。

満足、豊か、面白い、愉快、快い、快楽の意味を直接的に、味わい、趣がある、おかしい、心地よい、気持ちがよいなどの意味を間接的に含む、広義の充実した時間である。この楽しさの感じ方は様々であり、大きく明快な楽しさを感じる場合も、穏やかで楽しさを自覚しない場合もあるが、個人的な楽しさの捉え方に影響されることのない、人間としての客観的かつ絶対的な楽しさを意味する。そして、楽しいことの時間的な制限はなく、瞬間的な楽しさや、特定時間内の楽しさ、長時間継続する楽しさ、時間差を伴って感じる楽しさ、総合的に見た場合の楽しさなど、捉え方は様々である。例えば、長いプロセスの果てに獲得した一瞬の満足は、楽しいと感じる時間は短くても、全体としての充実行為に結びついており、結果として満足に至らなかった場合にも、それが人間としての充実行為であるならば広義の楽しさである²。

日本の戦後のレジャー行動の発展

ここでは、前述の「スバリゾートハワイアンズ」「オーシャン・ドーム」に代表される、「人工のパラダイス」と言うべき施設が生まれた時代背景を探りたい。

¹ 有馬哲夫 『ディズニーランドの秘密』 新潮新書、2011 年、p 9

² 山口有次「利用者行動からみたレジャー施設に関する建築計画学的研究」建築雑誌 建築年報 2000 年 (20000920) p 103

日本では1960年代に、レジャー行動に大きな変化があった。レジャーとしての旅行の大衆化が始まり、1964年に海外旅行が自由化された。レジャー施設の建設が始まったのもこの頃からで、大手私鉄沿線に、遊園地やスポーツ施設などさまざまなレジャー施設が作られ、人であふれかえていった。

日本人のレジャー行動の歴史は、社会構成、経済、ライフスタイル、インフラ、所得水準と深く関係して展開してきた。第二次世界大戦前から人気のあった娯楽は、映画、プロ野球、大相撲、競馬、ラジオ、ギャンブルである。「レジャー」という言葉が普及し、日常的に使われるようになったのは1950年代からで、戦後の回復と経済成長で人々の所得が増大し、生活に余裕ができた時期だった。家電ブームで、テレビという娯楽が人気を得て、洗濯機の普及で女性の家事労働が軽減され、女性の社会進出も始まった。1957年には女性のパート労働も盛んになり、そうした関係から余暇への関心が高まった。観光が始まったのも1950年代からで、50年代後半にはバスでの団体旅行が人気となった。それに連動して、全国各地に温泉が増え、首都圏の団体旅行先として人気だった「船橋ヘルスセンター」も、1955年にオープンしている。「レジャー」が「産業」になったのだった。

前述のようにスポーツ施設や遊園地、レジャーランドなどが大手私鉄沿線に開発されたのも、この時期からである。横浜の「こどもの国」(1959年)、愛知県の「明治村」(1965年)、そして「常磐ハワイアンセンター」(1966年、図5)などがオープンし、大人向けのゴルフ場やゴルフ練習場のブームも1960年代から始まる。

1970年の大阪万博は一つの頂点だったが、70年代に入ると、円高やドルショック、地価高騰、オイルショックなどで日本の経済は落ち込んだ。そうした中で、団体のバス旅行のようなマスレジャーが落ち着く一方、「自分にとって本当に楽しめるレジャーは何か」という問いが生まれ、そうした傾向に合う個人旅行の人气が高まっていった。

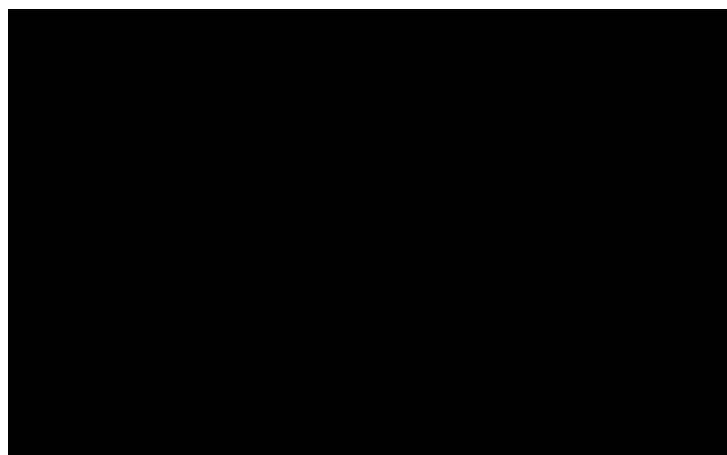


図5 常磐ハワイアンセンター 屋内風景

1983年の「東京ディズニーランド」の開園は、アメリカ以外で初めての「ディズニー

ランド」だった。それは他のレジャー・サービス、例えば既存の遊園地やゴルフ場、ホテル、外食産業やエンターテインメントといったサービスの品質にも、大きな影響を与えた。同年には、「長崎オランダ村」、「日光江戸村」、愛知の「リトルワールド」など、家族向けのテーマパークも開園している。

そして総合保養地整備法（通称リゾート法）が成立した1987年以降は、バブル経済の影響で、全国各地にリゾート、特にハイクオリティ・ハイコストの施設が急増した。バブル経済崩壊後の1990年代前半も、全国でレジャー施設の開発は続き、福岡の「スペースワールド」（1990年）、東京の「サンリオピューロランド」（1990年）、長崎の「ハウステンボス」（1992年）、東京の「ナムコワンダーエッグ」（1992年）、横浜の「八景島シーパラダイス」（1993年）などのテーマパークや、宮崎の「シーガイア・オーシャン・ドーム」（1993年）といったリゾートセンター、船橋市の屋内スキードーム「ザウス」（1993年）、あるいは大型の水族館なども開館した。

1994年以降、大型テーマパークの新設は沈静化したが、ゲームセンターの人気は続き、'96年以降も大型シネマコンプレックス、ボウリング場、カラオケルームなどの人気が続いた。

こうした家族連れが集う、人であふれかえったレジャー施設が、私にとっての「人工のパラダイス」である。日本で大勢の人が押し寄せるレジャー施設は、体験的に味わえる「人工のパラダイス」であり、現実世界に現出された体験型の擬似パラダイスであることを、確認しておきたいと思う。

第2章 パラダイスという言葉の定義

本章では「パラダイス」という言葉について、私がどのようなイメージを抱いているのかを分析する。具体的には、西洋の「エデンの園」（＝「楽園」）「天国」、東洋の「浄土」、また世俗的用語としての「ユートピア」（＝「理想郷」「常世の国」）、そして現代文化における「パラダイス」をとりあげ、それぞれのイメージと特徴を分析する。

2.1. 宗教上のパラダイス

2.1.1. 西洋における「パラダイス」

西洋の「パラダイス」のイメージは、基本的にすべてキリスト教に根差していると考えられる。私が育ったオーストリアの国民性も、キリスト教に強く影響されているため、私自身のパラダイスイメージも、キリスト教に影響されているといえる。

キリスト教で「パラダイス」と呼ばれる所は、二つある。一つは、神が最初の二人の人間アダムとエバを住ませた、墮落する以前の調和と繁栄の世界「エデンの園」であり、もう一つは、有徳な人生を送った死者が最後に行く清浄な「天国」である。いずれも最上の聖なる場所であり、「現世」や、地獄・冥界と対比される世界である。

「エデンの園」

「エデンの園」は「地上の楽園」とも言われ、旧約聖書創世記によれば、神によって創造されたアダムとエバが、無原罪の状態で住んでいた所である。

「エデンの園」は、美術の歴史上、数多く絵画化されている。ヒエロニムス・ボスの「快樂の園」（図6）、ルーカス・クラナハ（父）の「エデンの園」（図7）には、ヨーロッパには存在しない象やキリン、ユニコーンなど、かなりエキゾチックな要素が「パラダイス」の風景として描かれている。



図6（左）ヒエロニムス・ボス「快樂の園」の中の象 油彩 1450－1516年頃

図7（右）ルーカス・クラナハ（父）「エデンの園」の中のユニコーン 1530年

「エデンの園」の描写からは、アダムとエバが、動物達と共に「調和」と「平和」の中で暮らしていたこと。そこに住むことができた人間はアダムとエバだけで、彼らの追放後は誰も入ることができなかったこと（誰でも入れるわけではないこと）が分かる。旧約聖書の創世記は、次のように記す。

また主なる神は、見て美しく、食べるに良いすべての木を土からはえさせ、
更に園の中央に命の木と、善悪を知る木とをはえさせられた³。

ここから、「エデンの園」の二つの特徴が分かる。一つは、「見ても美しい木」「命の木と、善悪を知る木とをはえさせられた」⁴という記述から、あらゆる木や植物の緑にあふれ、美しい場所であること。二つに、「食べるに良いすべての木」⁵という記述から、空腹や悩みのない、豊かな場所であることである。

アダムとエバは、緑に囲まれ、動物と遊び、青い湖が日の光に輝く「エデンの園」で、悩みなく暮らしていたのである。「エデンの園」は、神が作った「理想の園」だったと言える。

「天国」

「エデンの園」は“地上”の楽園だが、一方の「天国」は、地理的な場所というより、霊的で、人間の魂が神性と共にある状態と理解されている。美術史上の作品では、青空の下、雲の上に「天国」が描かれており（図8）、神の居る場所が天上の理想郷と考えられたことがわかる。

一方、グレゴリー・クレイズは著書『ユートピアの歴史』で、「天国」を次のように説明している。

新約聖書の頃の天国の典型的な描写は、光満つ大地の遥か上方、神御自らが棲われ、右手におおむねイエスが座し給う、というものである。またはそこには大天使ガブリエルの他、天使、熾天使、聖人たちが控え（その中には門番を務める聖ペテロのように、要職に就く者もいる）、さらにとめどなく増え続ける一般の有徳者たちもいる。誰が天国に行く事を許されるのかという問いに対する観点は信徒間で大きく異なるが、ほぼすべての天国の描写では不信心者や異端者のみならず、特定の教義をしない者も排除されている。しかし、モルモン教では、異教徒も含めたすべての人間が、最終的に救われるという⁶。

³ 旧約聖書創世記 2章9節

⁴ 旧約聖書創世記 2章9節

⁵ 旧約聖書創世記 2章9節

⁶ グレゴリー・クレイズ著、巽孝之・小畑拓也訳『ユートピアの歴史』東洋書林 2013年 p30

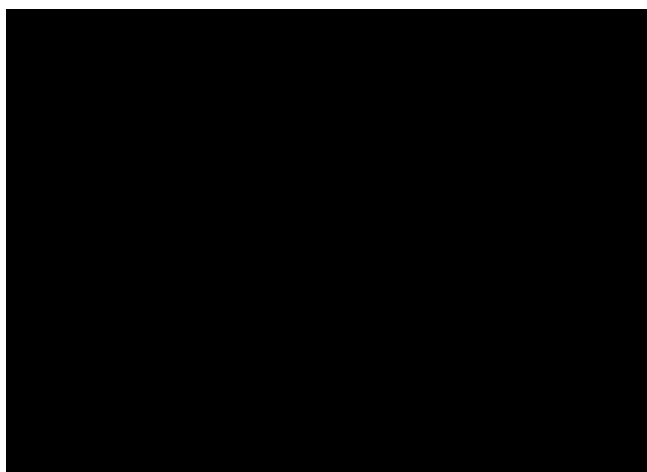


図8 ラファエロ・サンティ「聖体の論議」588 x 818cm 1590ー1610年 Apostolic Palace, Vatican City

天国は神のいる場所であり、「調和」「平和」、宗教的清浄の「清らかさ」「綺麗」、悩み（病気、空腹、貧困など）のない場所と考えられる。「天上」にあることから、「今」「ここ」と離れていることも明らかである。また「天国」には、最後の審判で、現世で「善い」生活を送ったと審判された人しか入れないため、「誰もが入れるわけではない」ことが分かる。

このように、キリスト教での「エデンの園」と「天国」は、清らかで、調和がとれ、現世からかけ離れて、立ち入ることのできない、美しく、人々が悩み苦しむことのない場所、というイメージがあると言える。

2.1.2. 東洋における「パラダイス」

一方、東洋にもパラダイスをイメージした概念がある。「浄土」がそれである。

「浄土」

日本で最も普及している宗教は、多くの宗派を持つ仏教と、民族宗教というべき神道である。私の作品が「曼荼羅」のように見えるとしばしば指摘されたことで、仏教の「浄土図」に興味を持つようになったのだが、「浄土図」の研究は、自身の作品を分析する上で欠かせないと考えている。

実際にそう指摘されたことのある作品「Astoria」（図9）を、「当麻曼荼羅」（図10）と比較してみると、三つの共通点が見られる。第一に、多くの人物が多数描かれていること。第二に、構図が左右対称であること。第三に、作品の中央に「中心」の仏が、周囲より大きく描かれていることである。

では「浄土」とは、どのような場所なのだろうか。

「浄土」は、仏の存在する清浄な場所であり、穢土や「現世」と対比される。我々が住

む穢土は、雑穢が修行の妨げとなり、悟りを開きにくいという。「西方極楽浄土」と称される「浄土」は、阿弥陀仏が創造した「浄土」である。

「浄土」は、現世での命が終わったあとに往生する、清らかで平和な、聖なる場所であり、苦しみや病気、高齢など、穢土の雑穢、つまり汚れたものがない。「当麻曼荼羅」も、宮殿、蓮、池などがある「綺麗な場所」として表されており、「エデンの園」や「天国」と共通する特徴をもつことが分かる。



図9 サブリナ・ホーラク「Astoria」アクリル、木材 57.1 x 43 x 1.8 cm 2014年



図10「当麻曼荼羅」（7世紀、当麻寺）の図表化

2.2. 世俗的定義

次に宗教世界とは異なる、世俗的世界の中にイメージされた「ユートピア」について見てみる。

2.2.1. ユートピア

「ユートピア」という語は、思想家のトーマス・モア（1478～1535、図11）が1516年に出版した小説、『ユートピア』のタイトルとして使われた島の名前である。ギリシア語を組み合わせた造語で、「どこにもない場所」「良い」という二つの意味を持つ。現在でも、「理想郷」や「パラダイス」と同じ意味で使われているが、「どこにもない場所」「良い」という二つの特徴は、「パラダイス」と共通する。

小説は、主人公のラファエル・ヒュトロダエウスが、「ユートピア」という島国（図12、13）に旅行する物語である。これはトーマス・モアが、当時のイギリスの政治に不満を持っていたため、「ユートピア」という理想の国を作ったのだった。

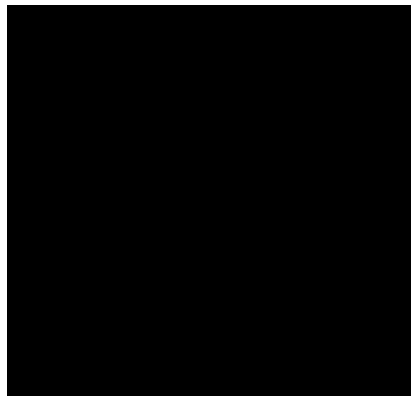


図11 ハンス・ホルバイン「トーマス・モア」油彩 74.9x 60.3 cm x 1527年

モアの「ユートピア」も、「今」「ここから離れた」という地理的な「パラダイス」の条件を満たしているが、大きく異なる点は、そこに社会的な拘束がある点である。モアによれば「ユートピア」は、社会や生活を規定する厳しい法律や決まりによって、住みやすさと安定が維持されている。またユートピアの町並は、構造と外観が統一され、それぞれの家に庭もある⁷。つまり、整然とした家並の「綺麗な場所」という特徴が、「パラダイス」と共通する。

さらに家や食料品、生活必需品などが平等に分配され、病気や空腹、貧困などの悩みがない点も共通する。

⁷ グレゴリー・クレイズ著、巽孝之訳・小畑拓也訳『ユートピアの歴史』東洋書林 2013 p 87～89

二年分の備蓄食料が飢饉に対する予防措置として公的資金で賄われて維持され、分配が平等に行われることで一人ひとりが十分な生活必需品を受け取れるように保証されている⁸。

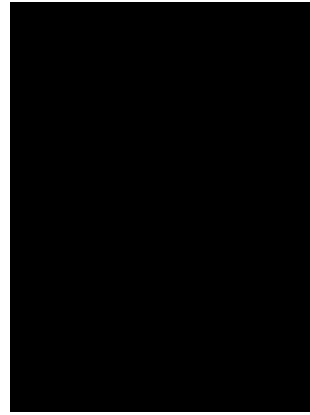


図 12 (左) アブラハム・オルテリウス「ユートピアの地図」版画 38cmx47 cm 1595 年頃

図 13 アムブロージウス・ホルベイン「ユートピア」手彩色木版画 17.8x11.8cm 1516 年

つまり、モアの「ユートピア」は、美しさや豊かさ、平和、調和、想像上の遠い国といった点で、確かに「パラダイス」と共通するが、法律で厳しく律せられた平等の維持という、政治的理想のニュアンスをかなり強く持つ点は、やや異なる点といえる。

2.2.2. 常世の国

日本にもユートピア的な場所がある。社会批判から生まれたモアの「ユートピア」のような概念は、本来日本にはなかったが、主に現実逃避的な場所として、おとぎ話や伝説に「ユートピア」的な場所が表現されている。

「常世の国」は、古代日本で現世に対比された異世界で、『古事記』『日本書記』で何度も言及されている。グレゴリー・クレイズの『The Cambridge Companion to Utopian Literature』⁹、Yves Bonnefoy・Wendy Donigerの『Asian Mythologies』¹⁰によれば、「常世の国」には以下の三つのパターンがあるという。

第一に、例えば竜宮城のような、海中にある「理想郷」である。日本神話の海の神「ワダツミ」（古語で海の心霊という意味）の王国も、海中の「常世の国」にあると考えられた。また『古事記』での多遲麻毛理は、「非時香菓」（高い香りを放つ果物）を求めて、垂仁天皇から「常世の国」へ派遣されている。他にも、亀に竜宮城に案内された浦

⁸ グレゴリー・クレイズ著 巽孝之訳・小畑拓也訳『ユートピアの歴史』東洋書林 2013 p 89～91

⁹ グレゴリー・クレイズ著、『The Cambridge Companion to Utopian Literature』Cambridge University Press 2010 p244

¹⁰ Yves Bonnefoy 著、Wendy Doniger 訳『Asian Mythologies』University of Chicago Press 1993 p 271

島太郎、国土創生後に常世の国に帰ったとされる少彦名神と御毛沼命など、「常世の国」にまつわる語は多い。「常世の国」は、不老不死の樂園、永久不変の国だったといえる。

第二に、「常世の国」は、「常夜」にも通じる永遠の夜の国であり、死者や黄泉の国に近い概念であることである。そして第三に、たとえばニライカナイのような、「日本から遙か遠く離れた東にある」ことである。

高橋武智の『日本思想におけるユートピア』¹¹によれば、琉球神話に登場するニライカナイは、遙か遠い東の海底にあり、太陽の生まれる場所でもあるという。豊穡と命の源たるべき神の世界であり、生者の魂はニライカナイから来て、死者の魂もニライカナイに帰る。つまり、人の生死に関わる世界といえる。

こうした「常世の国」には、「パラダイス」の多くの特徴が当てはまる。手の届かない海底、遙か遠い東方の世界は、「今」「ここ」と離れており、『日本書紀』の英雄や、亀を助けた浦島太郎だけがそこに入れたことは、「誰でも入れるわけではない」ことを示す。また、竜宮城は珊瑚や水晶でできており、果物が生い実る、豊かな場所である。竜宮城には空腹や貧困などの悩みがなく、不老不死の国だから「病氣」もない。「常世の国」は、まさに「パラダイス」の要件をそなえていると言える。

2.3. 現代文化におけるパラダイス

前述のように私が作品で多く描いているのは、水着を着て日なたで寛ぐ人々であり（図14）、「ビーチ」の風景かとよく言われるが、実際には人工の「プール」の風景である（図15、16）。「プール」に興味がある理由としては、二つある。

一つは、前述のように私の出身国オーストリアの冬が寒く暗いため、「パラダイス」という言葉が、「夏」や遠い「南国」、そして実際夏によく行った近くの「プール」などを連想させたこと。

二つに、「ビーチ」は自然だが、「プール」は人工物であることである。私は、人間が「パラダイス」的な空間をどのように想像し、作っているのかに興味がある。その点「プール」や「遊園地」は、空想上の「パラダイス」を、手が届く形で現実世界につくり出した人工の“擬似パラダイス”として、きわめて興味深い存在なのである。

いわば理想郷として、神は「エデンの園」、阿弥陀は「浄土」を創造し、人間は「レジャーランド」を作ったと言える。神仏の理想郷が、“魂の平穏”の地であるのに対して、現代文化の「パラダイス」は、娯楽や快楽、快適やリラクゼーションを演出しており、恒久的・絶対的というより、あくまで一時的・非日常的なものである。むしろ宗教や思想の「パラダイス」から離れている点が特徴であり、またそれが目指されているとも言える。

¹¹ 高橋武智『日本思想におけるユートピア』くろしお出版 2014、p 31



図14 サブリナ・ホーラク「Soleil」 アクリル、木、 23.3 x 46 x 3 cm 2013年

「プール」以外にも、現代世界にはあらゆる「パラダイス」的な空間が作られている。「大型スパリゾート」（いわき市のスパリゾートハワイアンズ、千葉県のリライカナイなど）や、「遊園地」（ディズニーランド、サンリオピューロランドなど）、「大型水族館」（八景島シーパラダイス）、「大型ショッピングセンター」（お台場のヴィーナースフォートほか）などであり、「日常」から解放される施設である。ただ、遊園地のようなレジャー施設は、「安らぎ」より「刺激」や「興奮」が優先されており、水族館は体験というより鑑賞型に近い。その点、私がイメージする「人工のパラダイス」は、「プール」や「大型スパリゾート」など、リラクゼーションを体験（体感）できる施設の方に近いといえる(図17)。

「プール」と「大型スパリゾート」には、多くの「パラダイス」的特徴が見られる。静かで落ち着いた「平和」や「調和」。フェンスで日常世界から物理的に区切られた、「今」「ここ」から離れた隔離性。施設内に入るのに〈入場料を払う〉必要がある、「誰でも入れるわけではない」条件性。「綺麗な場所」の演出。必要品や食べ物などが提供、販売される「豊かさ」。そして何より、日常の「悩み」から解放される「心の平穏」など、多くの共通点を持つ。



図15 ブダペストのレジャープールの風景 2011年（筆者撮影）



図16 ブダペストのレジャープールの風景 2011年（筆者撮影）

「パラダイス」という言葉が、現代文化や日常で多く使われるのは、人間に「パラダ

イス」への憧れがあるからである。その憧れには様々な形があるはずで（図18、19）、例えばスイーツ好きの人にとっては、チェーン店の「スイーツパラダイス」が、「パラダイス」になる。

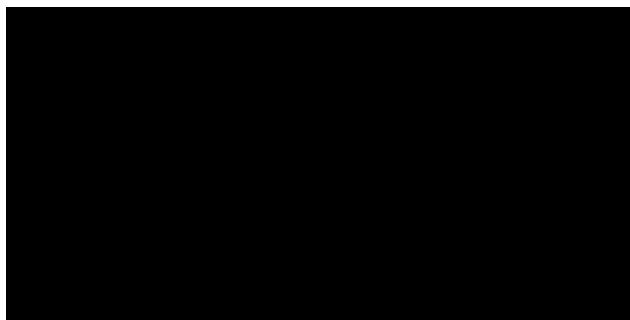


図17 千葉県の龍宮スパホテルの屋内風景

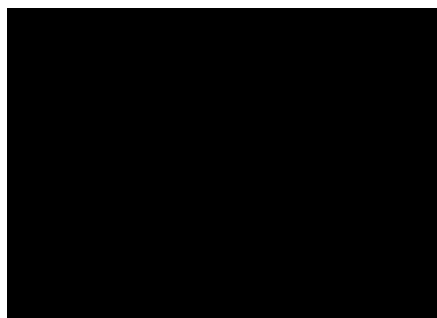


図18（左）スイーツパラダイスの屋内風景

図19（右）「ゆートピア」 コインランドリー（筆者撮影）

「シャングリ・ラ」という名前のホテルチェーンも、理想郷を表している。「シャングリ・ラ」は、1933年にイギリスのジェームズ・ヒルトンが出版した小説『失われた地平線』に描かれた理想郷である。ヒマラヤの奥地にある、外界から隔離された穏やかな「理想郷」「楽園」と説明されている¹²。

図20の「It never rains in Shangri-La」も、同じ発想で「パラダイス」を「雨の降らない」、水着を着て日なたで寛げる場所として描いたものである。

¹² ジェームズ・ヒルトン著、増野正衛訳、『失われた地平線』 新潮文庫 1959



図20 サブリナ・ホーラク「It never rains in Shangri-La」アクリル、木材 86x127x11cm 2013年

2.4. 自身による「パラダイス」の定義

ここで、まず以上に述べた「パラダイス」の特徴をまとめ、そこから私にとっての「パラダイス」の条件を考えてみたい（図21）。

	1. 清らかな場所	2. 調和的な場所	3. 「今」「ここ」と離れている場所	4. 誰でも入れる訳でない場所	5. ある視点で綺麗な場所	6. 悩みがない所
エデンの園	○	○	○	○	○	○
天国	○	○	○	○	○	○
浄土	○	○	○		○	○
「ユートピア」		○	○		○	○
常世の国		○	○	○	○	○
現代文化		○	○	周りから区切られている所	○	悩みを紛らわす
自分自身の定義		○	○	周りから切り離されている所	○	○

図 21 「パラダイス」概念の特徴

まず第一に、宗教的清浄としての「清らかさ」である。この特徴は、多くの「パラダイス」の中でも、「エデンの園」「天国」「浄土」の三つ、つまり宗教的な「パラダイス」にしか当てはまらない。私が作品で表現したいのは「人工のパラダイス」である。神のみが創造できる宗教的清浄さは、人間が作り出すことはできないため、この特徴は私の「パラダイス」には当てはまらない。

第二の特徴は「調和と平和」である。すべての「パラダイス」に共通するこの特徴は、私の「パラダイス」にも当てはまる。そうでなければ、日常からの解放感は生まれないだろう。

第三は「“今” “ここ” とは離れている」という条件である。「今」「ここ」から離れているためには、日常から切り離されていることが必要である。文学や宗教が記す「パラダイス」は、人の居住地から遥か遠く離れた島や海底にあるが、現代文化の「パラダイス」は私達の日常の中にある。私がモチーフにしているレジャープールも、日常生活の場にあり、ただしフェンスや壁で周囲から区切られることで、「パラダイス」となっている。

第四の条件は、「誰でも入れるわけではない」ことである。「パラダイス」に入るには、必ずバリアや障害を乗り越えなければならない。それを乗り越える行為によって、「パラダイス」に入る許可が得られる。「プール」や「遊園地」に入るための唯一の条件は、入場料を払うことだが、「誰でも入れるわけではない」という条件によって、「憧憬」の念がかき立てられるのである。

第五は、「ある視点で綺麗な場所」であることである。すべての「パラダイス」に当てはまるこの特徴は、次の三つの特徴、「清らか」「調和と平和」「美しさ」にも結びつく。現代文化のレジャープールや遊園地は、利用客を増やすために「滑らかに輝く美しい表面」でなければならないのである。

第六は、「悩みがない」という特徴である。基本的欲求が満たされない場所は「パラダイス」ではない。「パラダイス」では、生活に必要な物はすべて提供され、現代文化の「パラダイス」でもあらゆるものが買える。

私自身は「パラダイス」や、「パラダイス」的な空間を以上のように定義し、それを「人工のパラダイス」として作品で表現したいと考えている。ただ、定義を厳密にすぎると、表現の幅が制限されることや、自分自身の「人工のパラダイス」のイメージも、おそらく今後変化するため、柔軟な解釈の余地と可能性は保持したいと考えている。

第3章 視覚的な人工のパラダイス

第1章では「人工のパラダイス」としてのレジャー施設、第2章では各種の「パラダイス」と私の「人工のパラダイス」について比較分析し、自分なりの定義を行った。本章では、これまでの美術史上の作品や現代文化で、「パラダイス」がどのように視覚化されてきたのかを分析する。

3.1. 美術の歴史におけるパラダイス

東洋の宗教には、「パラダイス」という概念がほとんど存在しない。例外的に前述の「浄土」があるため、まずその浄土が表現された「当麻曼荼羅」をとりあげ、次に西洋におけるパラダイスイメージの代表的作品として、ヒエロニムス・ボスの「快樂の園」を見てみたい。

3.1.1 日本の浄土曼荼羅

「曼荼羅」という言葉は、インドに起源を持つ。梵語（サンスクリット語）の「マンドラ」は、「丸い」「円満」という意味であり、「曼荼羅図」は、密教（仏教の一派）における霊的な悟りの境地や世界観、宇宙観を、象徴的に視覚化している。最も一般的なのは絵画だが、織物（当麻曼荼羅、図10）や立体曼荼羅（羯磨曼荼羅）なども存在している。「曼荼羅」は「物語性」を持っており、内省的な巡礼（瞑想）や精神的な旅の機会を提供する¹³。

「曼荼羅」には、いくつかの種類があるが、密教の曼荼羅の構成は、基本的に幾何学的である。方形画面中央の円形から、各区域が放射状に配された構成になっており、中心に描かれた大日如来は、他の多くの尊像に囲まれている。

観念的な密教の曼荼羅とは異なり、浄土真宗の曼荼羅は瞑想には使われず、「観無量寿経」などの経典が説く阿弥陀浄土が表現されている。極楽浄土、つまり仏が存在する理想的な国が、景観的に表されており、建築の鳥瞰図のように描かれている。

¹³ エリザベス・テン・グロテンフィス著『Japanese Mandalas』University of Hawaii Press 1999

3.1.2 ヒエロニムス・ボス「快樂の園」

以前、私の作品がヒエロニムス・ボスの作品に似ていると指摘されたこともあったため（図22～図24）、調べてみると、確かに幾つかの共通点のあることが分かった。「快樂の園」というタイトルも、私の作品と同じテーマだったため、より深く興味を抱くようになった。

第一の共通点は、「群衆」や「多くの人物」が描写されていることであり、第二に「左右対称構図」も、ボスの「快樂の園」と共通する。また、ボスの作品中の奇妙な人物も、自分の作品と共通しており、今回の提出作品（図70）と同様に「ストーリー性」を持つ。「快樂の園」の作品研究は、私に大きな利益をもたらすと考えている。



図22（左）サブリーナ・ホーラク「Fontana Eli Fontana」アクリル 木材 金具 29x28.6x6 cm
2013年



図23（中央）ヒエロニムス・ボス 「快樂の園」（部分）油画 220 x 390 cm 1450-1516年頃
プラド国立美術館、マドリード

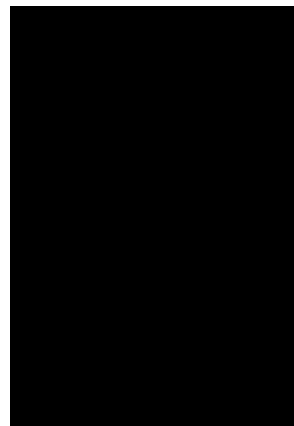


図24（右）ヒエロニムス・ボス 「快樂の園」（部分）

「エデンの園」や「パラダイス」を表現した絵画作品として、ヒエロニムス・ボスのこの「快樂の園」（図25）は、最もよく知られた作品の一つである。彼が制作した少なくとも16件の三連祭壇画の一つだが、大画面に広がる風景の中で、無数の小さな人物があらゆる行動をとっている、ボス作品に典型的な画面構成になっている。

ボスは1450年頃、オランダのス・ヘルトゲンボスという地の画家の家に生まれた。本来の名は「ヴァン・アーケン」だが、故郷の「ス・ヘルトゲンボス」からとって「ボス」と名乗った。

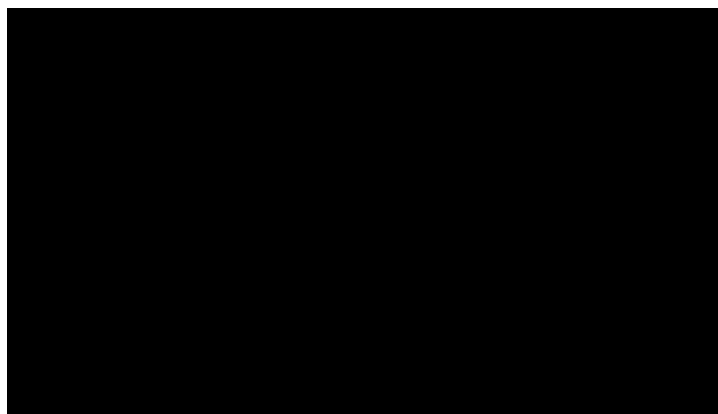


図25 ヒエロニムス・ボス 「快樂の園」 油彩 220x390cm 1450-1516年頃 プラド国立美術館
マドリード

「快樂の園」（図25）の制作年は不明だが、ボスの初期作品、あるいは後期作品と、美術史家の間で意見が分かれている。その根拠は、空間表現での「古典的」な手法にあるが、年輪年代学でパネルの柏板が1460年～1466年のものと測定されているため、その年代以降の制作であることが判明する。また、中央パネルの果物に、もともとヨーロッパにはなかった当時の「新世界」、南アメリカ原産のパイナップルに似た果物が描かれているため、クリストファー・コロンブスがアメリカ大陸を発見した1492年以降に描かれたことも推測できる。

「快樂の園」の画面構図

外扉と内扉

本作の扉を閉じると、全面に本図の物語の重要な部分、世界創造の図（図26）が現れる。緑灰色以外の色味の少ない、モノクロに近い色彩で描かれ、画面左上に、膝に聖書を置く神の姿が描かれている。その上に、詩篇33-9篇からの引用が、「Ipse dixit, et factasunt: ipse mandávit, et creátasunt」（まことに、主が仰せられると、そのようになり、主が命じられると、それは堅く立つ）と書かれている。また、世界は水晶球のように描かれ、周囲を暗い雲に囲まれている。

神の創造になる生物はまだ描かれておらず、水に囲まれ、植物が茂る大地があるだけである。おそらく聖書に書かれた、天地創造の三日目を表していると考えられる。内扉に描かれた物語は、左翼、中央パネル、右翼の順に進行する。左翼から始まり、右翼で終わる画面の進行は、西洋の伝統的な描き方である。

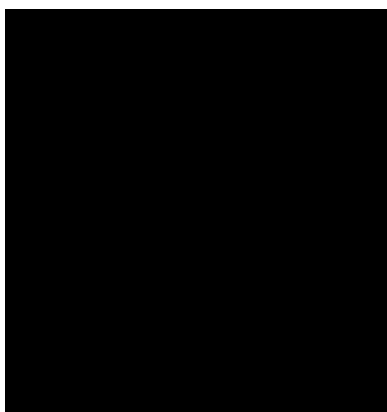


図26 ヒエロニムス・ボス「快樂の園」外扉

左翼

左翼には、創世記の二番目のエピソードであるエデンの園が描かれ、画面前景に神、アダム、エバの三人が描かれている（図27）。聖書によれば、神はまずアダムを創造し、次いでアダムのあばら骨からエバを作った。この場面は、神がエバを初めてアダムに会わせる場面である。

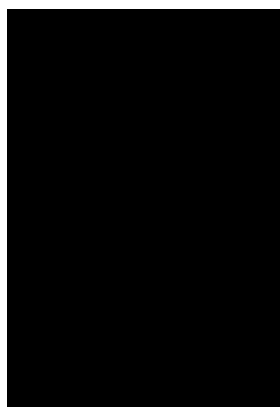


図27 左翼パネル （部分）

当然ながら、アダムとエバ以外の人間は、まだエデンの園にはいない。彼ら三人は、湖と、生い茂る木々や緑の芝生に囲まれ、周囲にはあらゆる動物、鳥や蜥蜴、猪などがいる。豹、キリンなど、ヨーロッパには存在しない動物や、想像上の生き物も描かれている。ボス自身はそのような動物を一度も見たことがないはずだから、アンコーナのキリアクス（Cyriac of Ancona）『エジプト旅日記』（図28）などの画像から、インスピレーションを受けたと考えられる¹⁴。中景右側に描かれたキリン（図29）は、本物とはやや異なり、色は茶色ではなく白とグレーで、また頭には鋭い二本の角が描かれている。

¹⁴ 小池寿子『謎解き ヒエロニムス・ボス』新潮社 2015 p 26

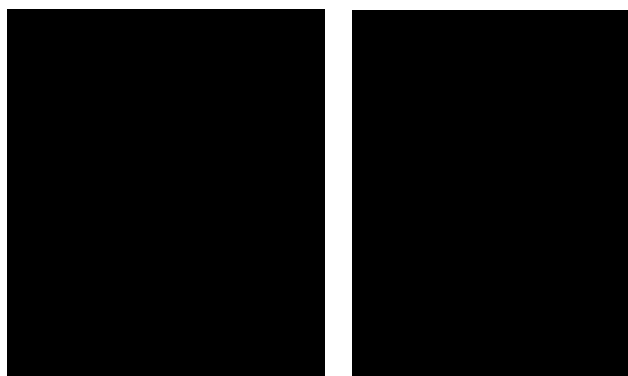


図28 (左) Cyriac of Ancona「エジプト旅日記」紙、22 x 14.5 cm 15世紀後半

図29 (右) 「快樂の園」左翼中の麒麟

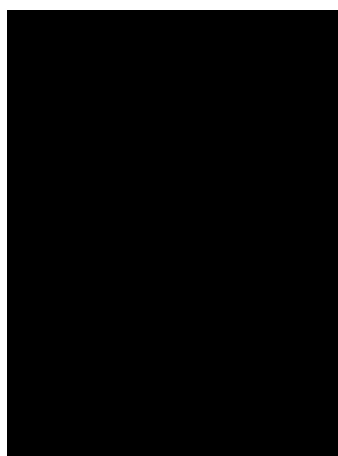


図30「快樂の園」左翼中のユニコーン

豹が描かれていること自体、不自然だが、豹がネズミのような動物を口にくわえていることも、「エデンの園」が無原罪で平和な場所であることからすれば、不自然といえる。背景には、アンテロープやガゼルと並んで、湖の水を飲む真っ白なユニコーンが描かれている（図30）。ユニコーンは無原罪の一つのシンボルであるため、「エデンの園」に存在しても違和感はない。ユニコーンは、ヨーロッパの民話や紋章、タペストリーなどに昔から登場しており、ボスも明らかにそれを見ている。

「命の木」と「善悪の知識の木」は、ここには描かれていないが、画面中央に奇妙な形のピンクの建物が、夢想的に聳えている。聖書では、エデンの園に建物があつたとは記されておらず、実在しないような建築であるため、ボスの想像力の産物と考えられる。

中央パネル

中央のパネルは、創世記の三つ目のエピソード、「この世の喜び」と思われる場面である。多くの人間が描かれているため（図31）、アダムとエバがエデンの園を追放され

てから、かなり後の世界であることがわかる。鮮やかな色彩は左翼と同じで、一見、左翼の続きのようにも見える。しかし描かれているのは、肉体的な快樂「earthly delights」（直訳すれば「この世の喜び」）に最も近い場面であり、にぎやかに描かれている。

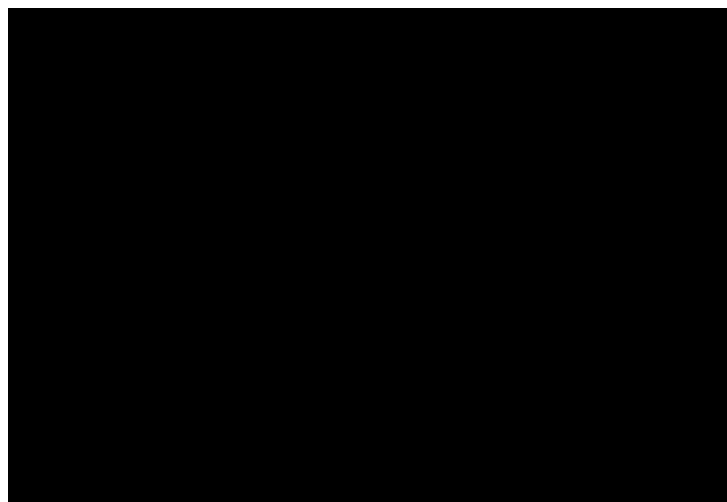


図31 「快樂の園」 中央パネル （部分）

緑の自然と湖に、人間と動物が無数に描かれているが、左翼と異なるのは、裸の人間と動物が交流し遊んでいることである。左翼のパラダイスでは、人間も動物もイノセントだったが、中央パネルでの両者は俗性に満ちている。

中景左の川蟬や駒鳥は、ヨーロッパにも生息し、エキゾチックな鳥ではないが、人間より大きなサイズに拡大して描かれている。遠景の湖には男女の人魚がおり（図32）、人間と動物の間に生まれた存在だったかとも思いたくなる。人間と動物が通常の状態では描かれているのは、湖手前のグループだけであり、湖の向こう側では、人間が馬や牛だけでなく、熊やライオン、豹などに乗っている。無原罪のシンボルのユニコーンまでもがここにおり（図33）、巨大な果物が芝生に転がったり、湖に浮かんだりしている。左翼と同様、遠景には吹きガラスで作られたような五つの建物が聳えており、裸で奇怪な行動をとる人間にそのような建物が作れたのか、疑問を抱かせる。

また本図には、子供と老人がいない。戯れている人間は全て同じ若い世代で、彼らの性的に見える行動でも、その結果生まれた子供はいないことになる。聖書によれば、アダムとエバはエデンの園から追放された後に子供を産んだとされるが、ここに子供は居ないことから、我々の住む俗世ではないことがわかる。人々が、アダムとエバが墮落する以前と同じ裸であるため、追放以前のエデンの園ではないかという、ドイツの美術史家ハンス・ベルティンクの指摘もある¹⁵。

¹⁵ ハンス・ベルティンク著『Hieronymus Bosch: Garden of Earthly Delights』Prestel Pub. 2005年



図32（左）「快樂の園」中央パネルの人魚達



図33（右）同中央パネルのユニコーンに乗る人々

またこの中央パネルには、三面の中で唯一、アフリカ系の人物が描かれており、エキゾチックな雰囲気を醸し出している。ここに描かれた世界は、あるいはボスの住む世界でも、エデンの園でもなく、ボスが想像した「パラダイス」だったのかもしれない。

右翼

中央パネルから右翼の風景の間には、長い時間が経っている。一日が夜で終わるように、ここでの物語も、コントラストの強い色彩で描かれた夜の風景で終わる。左翼と中央パネルが左右対称的な構図であるのに対して、世界が解体された右翼は、誘惑に屈した人間の帰結が、カオスと苦しみであることを示している。

ここでの人間の裸は、イノセンスの象徴ではなく、残酷な仕打ちにさらされ、すべてを失った人間の姿である。中央パネルのカップルは消え、個々がばらばらで、調和的な人間関係が完全に崩れている。

憧れの象徴のエキゾチックな果物や緑の芝生、木や青空も消え、動物でも人間でもないグロテスクな生き物が、人々に残酷な行いをしている。とくに前景の巨大な楽器と、画面中央の真っ白な「樹幹人間」（図34）が、異様に目立って描かれており、「樹幹人間」の顔をボス自身の自画像とする指摘もある¹⁶。

¹⁶ ハンス・ベルティン著『Hieronymus Bosch: Garden of Earthly Delights』Prestel Pub. 2005年 p 38



図34（左）「快樂の園」右翼の「樹幹人間」

図35（右）「快樂の園」右翼の地獄の風景

また、「樹幹人間」の頭上の白い円台には、ピンク色のバグ・パイプが描かれているが、このバグ・パイプは陰嚢と陰茎に似ており、人間の墮落の象徴と考えられる。空は暗く、遠景には、炎上する村のような風景が広がっている。ボスは右翼の地獄（図35）で、想像しうる最悪の光景を描いたといえる。

想像力の源としての「快樂の園」

ボスが想像した「エデンの園」は、かなりエキゾチックな雰囲気を持っている。当時はまさに冒険と発見の時代であり、クリストファー・コロンブスが新世界を発見し、その記録が旧世界の作家達に強いインスピレーションを与えた。写真や映像がなかった時代の記録は、正確ではなかったが、それゆえに想像力を刺激したのである。

ボスは「快樂の園」で、私と同じように「エキゾチック」と「パラダイス」を等価に扱っている。豊かでエキゾチックな雰囲気を描いた左翼の「エデンの園」と、中央の「快樂の園」の二つのパラダイスでは、遠い未知の国や想像上の動物(キリン、ユニコーンなど)、果物(パイナップル)などを描くことで、どこにも存在しない幻想性を演出している。憧れの「パラダイス」は、常に「今」「ここ」とは違う、遠く離れた到達不可能な場所なのである。

3.2. 現代美術におけるパラダイス

では現代人はアートで、パラダイスをどのようにイメージし、表現しているのだろうか。私が「パラダイス」を描き始めたのは、2013年からだが、ここで似たコンセプトをもつアーティストの作品を見てみたい。

ラキブ・ショー

私は、二年前にラキブ・ショーの作品に初めて出会い、その独創性に強く惹かれた（図36）。大型画面に多くの人物や生き物が配置され、カラフルで遠近感のない風景が広がっている。また、彼の作品は平面作品だが、油絵具やアクリル絵具によるフラットな描き方ではなく、エナメルやダイヤモンドを使った立体感のある画面を作り出している。ラキブ・ショーは1974年、インドのコルカタに生まれ、カシミール州で育ち、現在はイギリスのロンドンに住んでいる。

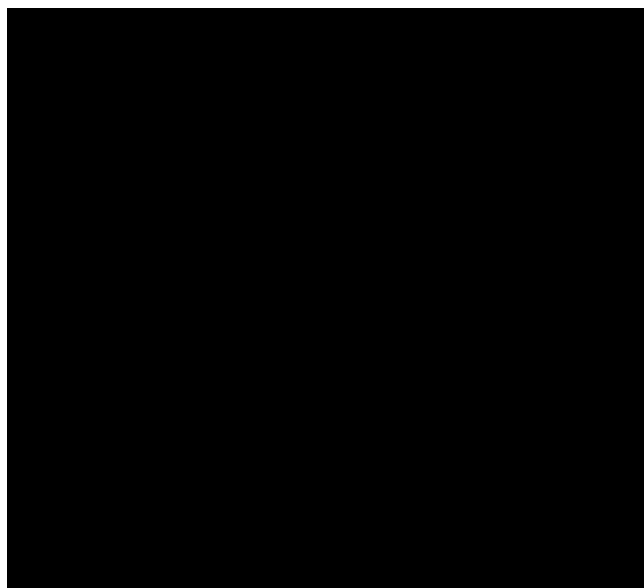


図36 ラキブ・ショー 「Absence of God III... And His Tears of Blood Will Drown the Cities of Men」
アクリル、エナメル、リネン 2008年

ボスの「快樂の園」は一点だけの作品だが、そこからショーが影響を受けて2002年から‘06年にかけて制作した「快樂の園」（図38ほか）は、何点かのシリーズとして構成されている。彼は、円形や八角形の平面作品のほか、オブジェ、彫刻なども制作しているが、「快樂の園」シリーズは、すべて四角形の絵画作品である。ただし油絵ではなく、複数のエナメルや、宝石、人工の宝石などを使った、やや工芸的な作り方をしている。

ショーの作品は、カラフルな色彩で遠近感がほとんどないため、ペルシアの織物や、日本の着物との共通性を感じさせる。ショーの両親は骨董品の輸入業を営み、ショーも若い時からペルシアの織物や骨董品に身近に接していたため、その影響が強く表れているように見える。

ボスの「快樂の園」は物語性を持っているが、ショーのシリーズも、一人の男性の墮落を描いている。ただ、ショーが参照したボスの「快樂の園」は、全体ではなく中央パネルだけである。



図37 サブリナ・ホーラク「So close to Paradise」アクリル、木材 150 x 91 x 9 cm 2014年

シリーズの第三作（図38）を、全シリーズの代表として詳しく見てみよう。ショーの「快樂の園」をボスの作品と比較すると、いくつかの共通点や参照点が容易に認められる。

ショーの樂園は、ボスの地上の自然景から、原色で描かれた水中の世界に変わっている。無数の人物や不思議な生き物が、画面上に均等に配され、どの部分をみても視覚的な刺激がある。生き物の大きさがほぼ同じであるため、遠近感がなく、またカラフルな色彩もフラットな色面のため、一見すると前述のペルシアの絨毯や日本の着物の生地を思い起こさせる。しかし細部を見ると、狂躁的な水中の風景が描かれていることが分かる。カラフルな熱帯の珊瑚礁、無数の魚の群れ、人間の体に動物の頭部（鷲や雄鹿）を持つ、キメラのようなグロテスクな生き物など。キメラ達は、それぞれ海洋動物一匹とペアを組んで性行為を行っており、ここからボスの「快樂の園」の中央パネルを参照していることが分かる。これはシリーズの第三作だけでなく、全作品に共通している。

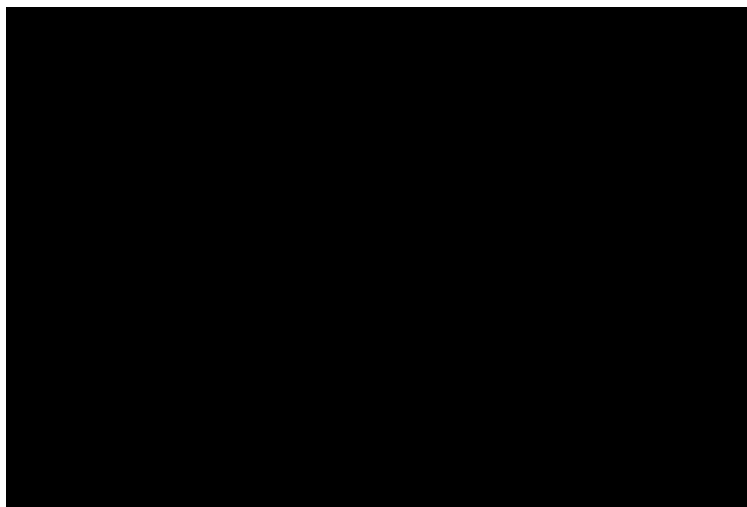


図38 ラキブ・ショー 「快樂の園III」 ミックスメディア、 305 x 407.5 cm、 2003年

画面中央には、水中であるにもかかわらず、鳥のオオハシの頭部を持つ生き物（図38）が描かれており、エキゾチックな雰囲気を生んでいる。ショーのパラダイスは宗教とは関係なく、肉体的なパラダイスだと彼自身が語っているが、ショーの世界の性的な放蕩は遊戯的で、ボスの世界のような罪悪感はない。夜は来ず、不思議な生き物達が、自由に放逸な活動を行っている。

森万里子

現代美術で「パラダイス」をテーマにした作家は少なく、森万里子の「ピュア・ランド」（図39）はむしろ例外的な作品である。1967年生まれの森は、1980年代にファッション雑誌のモデルをしながら、文化服装学院スタイリスト科を卒業した。その後、1989年ロンドンに移り、1992年チェルシーカレッジオブアート(Chelsea College of Art)を卒業、現在は主に彫刻や巨大なインスタレーション、オブジェなどを制作している。

ロンドンの大学を卒業した直後に制作した1990年代の写真作品は、日本のコスプレ文化の影響を受け、SF的なサイボーグや高校生に扮した、新しいキャラクターの作品を制作している。

ここで、浄土をイメージした現代美術の作品としては大変珍しい写真作品「ピュア・ランド」（1996年、図39）を見てみたい。

「ピュア・ランド」（1996年）

「ピュア・ランド」（図39）は、「Nirvana」（涅槃）という巨大な写真作品四点のうちの一点で、それに絵画、彫刻、映像の各一点を加えたインスタレーションの一部である。

彼女の「ピュア・ランド」つまり「浄土」は、古代の当麻曼荼羅のような豪華できら

びやかな浄土とは異なり、穏やかな雰囲気を持っている。背景はソフトな黄色とピンクでライティングされており、遠景は海岸のような水平線と地平線が、ほぼ重なりあっている。水面のオレンジ色の蓮花の上方に、吉祥天に扮した森が宙に浮いており、周囲では、天人に扮した宇宙人のような顔のキャラクターたちが、浄土の音楽を奏でている。

日本のポップ・カルチャーのクリシェに近く、1990年代の3Dのビデオ・ゲーム（N64）を思い起こさせるが、その中心に、冷静な表情の吉祥天が飛んでいるのである。

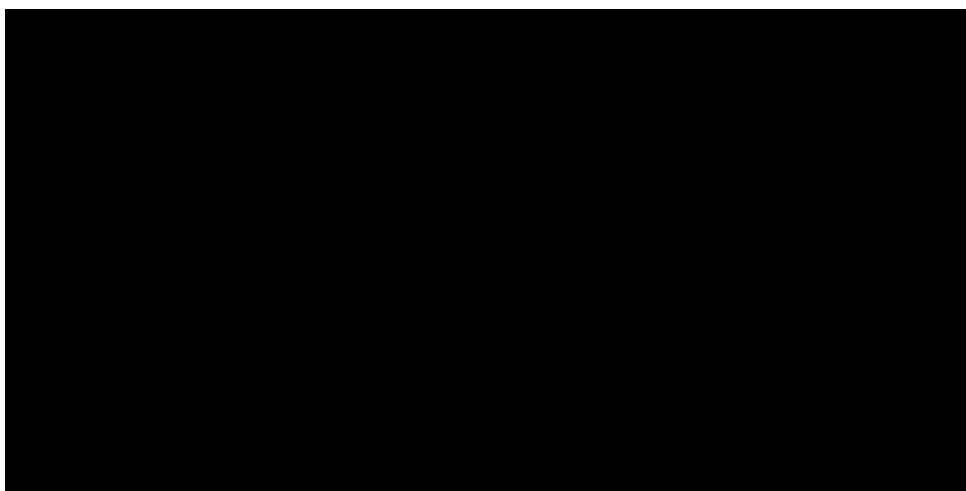


図39 森万里子「ピュア・ランド」写真作品 305 x 610 x 2.2 cm 1996～98年

「エンプティ・ドリーム」（1995年）

もう一点、森には「人工のパラダイス」に近い写真作品がある。前述の宮崎県「オーシャン・ドーム」の屋内ビーチで撮影された「エンプティ・ドリーム」（1995年、図40）である。人魚に扮した森が、人々と一緒にビーチで寛いでおり、偽物の人魚が偽物のビーチで寛ぐ作品になっている。

この作品で面白いのは、森が、そのビーチが偽作であることを隠そうとしていないことである。写真には、実際の建物の屋根が映る一方で、偽物の人魚が偽物のビーチで寛ろいでのであり、リアルとイリュージョンが混在している。

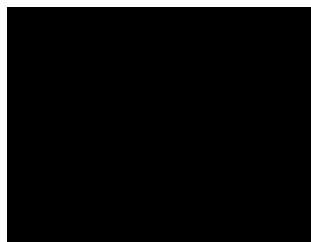


図40 森万里子「エンプティ・ドリーム」写真作品（一部） 304 x 640 cm 1995年

3.3. パラダイスの構図

私は、パラダイス的な空間を作品で表現するには、「左右対称」の構図が適していると考えている。2013年から実際に「対称性」の構図で制作してきたのだが、その時は「パラダイス」的な場に、いい意味での「不自然さ」や「変わった」雰囲気を込めたいと思っていた。そして個人的には、シンメトリックな構図でなければ、視線が絵の外に逸れていく可能性があり、対称性のある方が、視線が絵の中に滞りやすいと考えている。「左右対称」ですべての要素が互いに関係することで、「統一性」「調和性」が生まれ、「美麗」に繋がるのである。

3.3.1. 美術作品における「左右対称」と「非対称」な構図

I. C. Mc Manusは、2005年に「European Review」(Volume 13)に発表した「Symmetry and asymmetry in the aesthetics and the art」という論文で、「対称性」と「非対称性」が美術史でどのように扱われてきたかについて、その美学的特性を図41のようにまとめている。

ここに記された[Symmetry] (対称性) と「Asymmetry」 (非対称性) の属性には、様々なイメージがそれぞれに含まれている。例えば「Asymmetry」の欄には、「Motion」(動き)、「Accident」(事故)という二つの語が含まれているが、それらの意味するニュアンスはかなり異なっている。「Motion」(動き)は、どちらかえば「ポジティブ」なイメージであり、「Accident」(事故)は「ネガティブ」なイメージである。

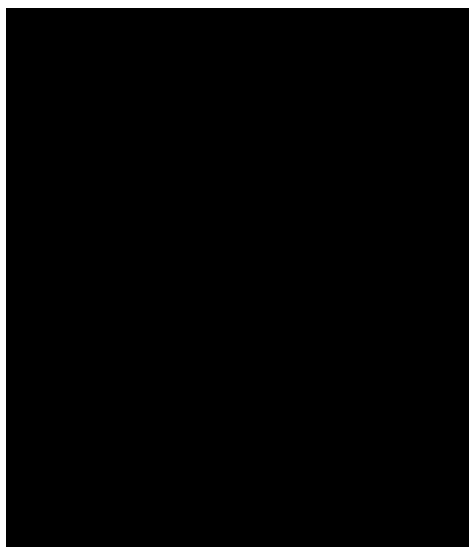


図41 対称性と非対称性 (I. C. Mc Manus著「European Review」Volume 13、Supplement 2005年10月)

そのため「左右対称」と「左右非対称」の属性を、さらに「ポジティブ」と「ネガティブ」に分けてみたのが、図42である。

左右対称		左右非対称	
ポジティブ	ネガティブ	ポジティブ	ネガティブ
	沈滞	移動	
代表	制約、固い	柔軟	恣意的
平和、バランス	つまらない	自由	混乱
シンプル	単調	驚き	不安
決意	窮屈	ゆったり	事故
正式	反復	東奔西走	

図42 対称性・非対称性の「ポジティブ」と「ネガティブ」の特徴

この属性から、前述の「快樂の園」（図25、43～45）「当麻曼荼羅」（図10、46）、そして自作の「Astoria」（図9、47）を解釈してみる。

3.3.2 「快樂の園」

ボスの「快樂の園」は、左右対称が「パラダイス」の表現に適していると考えられる典型例である。左翼の「エデンの園」、中央の「快樂の園」の構図は、それぞれ基本的に「左右対称」になっている。地獄が描かれた右翼は「非対称」だが、これについては後述する。

左翼



図43 左翼：対称性のある構図

まず形式上、左右両扉が閉められる三連祭壇画では、両翼の横幅が中央パネルの半分になるため、中央パネルをはさんで両翼が左右対称になる。

左翼では、神が中心軸上の前景に描かれており（図43）、神のような絶対的存在の描写には、「左右対称」が最適であることを示している。

神の左右にはアダムとエバがおり、その向こうの画面中央には、湖とそこから立ち上がるピンクの建物が描かれ、対称性の構図を補強している。この構図によって、「バランス」「平和」「調和」が演出されている。左翼は「快樂の園」の中でも、最も「左右対称性」が強調された構図といえるだろう。

中央パネル

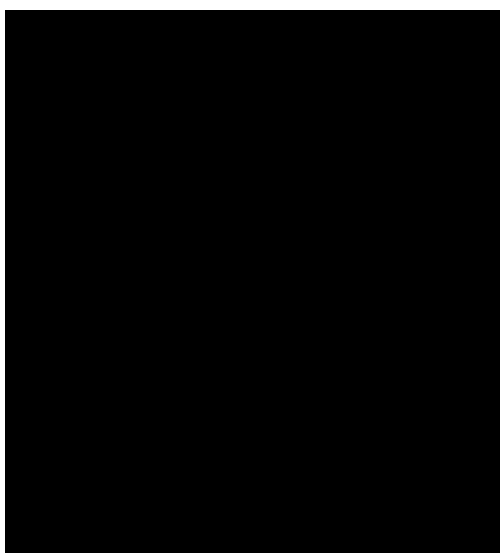


図44 中央パネルの対称性のある構図

中央パネルは、前景・中景・遠景の三つの部分で構成されている（図44）。「対称性」のある構図で、中景には円形の青い湖、遠景には動物と遊ぶ人々や五棟の建物が描かれている。

前景は、基本的に「左右対称」的だが、多くの人物でやや混乱して見える。その「混乱」と「動き」によって、「対称性」の「単調」「反復」「固い」といった属性が柔らでいる。同時にそれによって、左翼の「エデンの園」の完全さに対して、地上の「肉体的なパラダイス」の俗性が演出されている。

遠景の建物は、中央に一棟、その両側に二棟ずつが半円状に配され、その半円形は、中景の湖の円形と同心円状に呼応している。湖からは、四本の細い川が、遠景左右の四棟に向かって流れており、中景・遠景は厳密な「対称性」で構成されていることがわかる。

右翼

右翼（図45）では、画面中央付近に「樹幹人間」が描かれているが、その形自体が「非対称」である。他の人物や事物も、対称的に配置されていない。「非対称性」の「ネガティブ」な属性、「混乱」「不安」「事故」のすべてが、ここに当てはまる。

暗い色彩も、左翼・中央パネルとは明らかに異なり、ボスが「地獄」を、非対称の構図と暗い色彩で表したことがわかる。



図45 右翼：非対称の構図

3.3.3 当麻曼荼羅

「当麻曼荼羅」（図46）では、「浄土」の「清らかさ」や「平和」が、「左右対称」の構図で表されている。画面中央に阿弥陀が描かれ、「左右対称」のポジティブな属性、「代表」が強調されている。

同時に、「調和」や「バランス」も強く感じられるが、「対称性」からはずれる要素がほとんどないため、「ネガティブ」な属性の「単調」「反復」も感じられ、やや「幾何学的」な印象も与える。

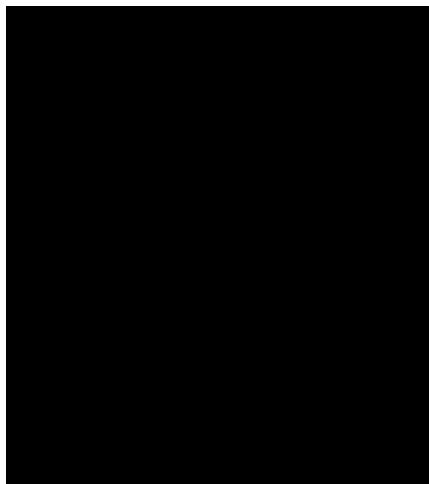


図46 「当麻曼荼羅」の構図

3.3.4 自作品「Astoria」

「快樂の園」(図43、44)と「当麻曼荼羅」(図46)からは、完全な「左右対称」構図の場合、ネガティブな属性として、「反復」「単調」「つまらない」といった傾向も生まれることが分かる。私自身の制作ではそれを防ぐため、「快樂の園」の中央パネル(図44)と同様に、「非対称性」の要素を加えようと考えている。それを試みたのが、図47の「Astoria」と図57の「Aikea Guinea」である。

図47の「Astoria」では、夏のレジャープールの「調和」「平和」の雰囲気をも、「左右対称」の構図で表す一方、最上部に右に曲がった女性の足、画面下部にやや左に曲がった手を配置することで、「非対称性」を演出し、「動き」の要素を加えている。

「対称性」と「非対称性」を上手く融合することで、それぞれの「ネガティブ」な属性を防ぎ、面白い構図を作ることができると考えている。

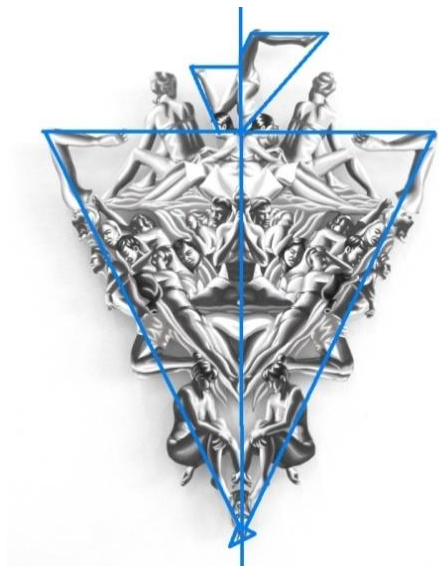


図47 「Astoria」の構図

第4章 私の作品について

本章では、より詳しく自身の作品について見てみる。第1節ではこれまでの作品展開と、「三次元的な絵画」の作り方について、第2節では、新作「Celestia—新パラダイス変相図」(図70)の構図を、対称性の適用方法、作品のストーリー性から説明する。

4. 1. これまでの作品について

私は、物心がついて鉛筆を握れるようになった時から絵を描いており、一生ずっと絵を描きたいと思っていた。自分の世界に没頭し、ファンタジックな世界や話を想像しながら、ユニコーンやモンスターなどを描いていた。それらは私の身の周りにあるものではなく、想像の中にあるものだった。13歳から絵画専門の中学校と高校に通い始め、16歳の時に学校の授業で初めてアクリル絵具とキャンバスを使って描き、この素材が私に「相応しい」と感じた。美術の先生も私の才能を理解し、私にキャンバスと絵具、そして制作の時間を十分に与えてくれた。

「Mixed Race」であること—作品への影響について

序論で述べたように、私の「Mixed Race」という背景は、作品に大きな影響を与えている。その影響が作品に初めて現れたのは、17歳の頃だった。日本の親戚が送ってくれた食料品のパッケージから切り取った部分を、アクリル作品に貼り付けたりした。それが今、私が作品をコラージュ的な方法で作っている出発点かもしれない。その他にも、日本の雑誌から借用して女性のポートレートを描いたり、レジャープールで遊ぶ人々のインターネット画像から、作品を描いたりした。19歳でウィーン美術アカデミーに入学してから、同じような方法で制作を続けた。

また2004年、ウィーン美術アカデミー2年生の時には、姉妹校の東京造形大学への留学に備えて、ウィーン大学の日本学専攻にも入学して日本語を学んだ。毎日が日本語の授業と課題で忙しく、作品を作ることが少なくなった上に、その頃は何を描き、表現したいのか分からなくなっていた。身の回りの生活にも変化がなく、インスピレーションも得られず、「表現したい」と思う衝動や感情もなかった。しかし日本に交換留学したことで、多くの刺激を受け、作品の新たなテーマを見つけることができた。あの時期がなかったら、表現したいテーマを見つけられなかったかもしれない。

東京の群衆—作品へのインパクト

2005～07年の東京造形大学への交換留学と、生活環境の大きな変化は、私の作品に強い影響を与えた。初めての一人暮らし、異なる言語、周囲の学生の作品、ギャラリーで

見る作品の雰囲気はずいぶん違っており、私を不安定な状態にした。しかしそれを、悪いこととは思わなかった。不安定な生活空間の中で浮遊していると、様々な新たな可能性が現れる。何を表現したいかという問いにとって、これは大切な時期だった。

とくに私の作品に大きな影響を与えたものが、二つあった。一つは、初めて自分で買ったデジタルカメラ、もう一つは渋谷駅周辺のような場所の群衆だった。



図 48 渋谷スクランブル交差点の群衆（筆者撮影）

ウィーンは東京と比べ、人口が少なく穏やかな街だったため、私は東京の群衆にかなり圧倒された。目的もなく、ただデジタルカメラで群衆の写真を撮っていた。デジタルカメラの画面で群衆を「ズーム」すると、群衆の一人一人、彼ら一人一人の顔、表情、服装などの違いが発見できた。混雑した群衆から個人を発見することは、私に大きなインパクトを与えた。今ならスマートフォンで撮影した写真を、すぐに見られるのは普通だが、2005 年当時の私にとって、それはまったく新しい感覚だった。

そして留学して一年経った頃から、少しずつ群衆を絵に描くようになった。日本での体験を、何とか形にしたいと思っていた中で、東京独特の「群衆」を表現することは、相応しいテーマに思われた。“群衆の写真をズームすると、一人一人の特徴が分かる”ような絵を描き、観者もその感覚を体験できるようなものにしたいと思った。最初はキャンバスに描こうとしたが、四角形の画面では群衆の「動き」をうまく表現できなかった。そこで、画面に「固くない」「動き」を表わすため、絵の背景を除き、切り取った個々の人物を集合させることにした。それまでに撮った多数の群衆の写真（当時とはくに渋谷のスクランブル交差点の群衆、図 48）から、作品に合いそうな人物を選び、画面を見ながら鉛筆でベニヤ板に描いていった。次にその人物を鋸で切り取るのだが、東京造形大学の木工室の糸鋸では、手がすぐに痛くなって作業が進まなかった。それ以来、ジグソーで切り取る方法を続けている。こうした工程で初めて「完成」した作品が、図 49 の「Strange days」という作品である。

渋谷・スクランブル交差点の群衆を描いたこの作品では、一年半の交換留学で感じたことのすべてを形にした。このスクランブル交差点には、外国人の観光客も多いが、ここでは日本人だけを描いている。日本の社会はかなり閉鎖的で、外国人としては入りにくい。丸い形はその閉鎖性を象徴しているが、もう一方では「動き」を表している。作品を見る人に、大都会を歩く人々の「動き」を感じて欲しかったからである。



図 49 サブリナ・ホーラク 「Strange Days」 アクリル、ベニヤ板 90 x 90 x 1 cm 2007 年

交換留学が終わって、2007 年 2 月にウィーンに帰ってから、卒業作品を作り始めた。それが、図 50・51 の「Crowd 1」という作品である。「Strange Days」(図 49)では、人物の影を薄く描いていたが、この作品では画面を壁から 10 cm 離し、ライティングで壁に影を映して、より強い立体性を生んだ。

卒業後、群衆を描いた同様の「Crowd」シリーズを、現在まで 11 点、同じ工程で作ってきた。並行して、「レジャープール」をテーマにした作品(「Beach」シリーズ、図 52 ほか)も、少しずつ作り始めていた。



図 50 サブリナ・ホーラク 「Crowd 1」 アクリル、木材 200 x 270 x12 cm 2007 年

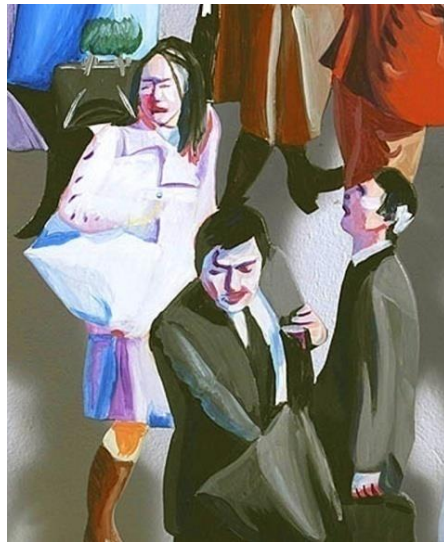


図 51 「Crowd 1」 (部分)



図 52 サブリナ・ホーラク「Beach 2」アクリル、木材 210 x 210 x 12cm 2008 年

レジャープール

「Crowd」と「Beach」のシリーズは、いずれも混乱した情景を表しているが、対称性やより幾何学的な構図の作品も作りたいと思っていた。そこで 2010 年、初めて対称性に近い構図で制作したのが、図 53 の「Pool-Tribute to Summer」である。



図 53 サブリナ・ホーラク「Pool-Tribute to Summer」アクリル、木材 131 x 257 x 12 cm 2010 年

この作品は、偶然に新聞で見えて気に入った写真をもとに制作している。人込みで混雑したレジャープールの中央にプラットフォームがあり、その上に人物が立っている構図が面白かった。

2011年の夏、レジデンスプログラムで過ごしたハンガリーのブダペストでは、温泉が人気で、大型のレジャープールも何ヶ所かあった。その一つ「Palatinus」(図54)という大型のレジャープールを訪ね、作品のために多くの写真を撮影したが、その時に撮った写真が、以後かなり長く私の作品のイメージソースになった。



図54 ブダペストのレジャープール (Palatinus) の風景、 2011年 (筆者撮影)



図55 サブリナ・ホーラク「Dark Waters」アクリル、木材 127 x 224 cm 2012年

図55の「Dark Waters」という作品は、ブダペストで撮った写真を初めて使った作品である。構図は、2010年の「Pool-Tribute to Summer」(図53)に似ており、その進化バージョンと言える。水着を着て日向で寛いでいる人々の風景だが、水の色は紺で、人物の肌と水着の色は薄い、コントラストの強い色彩のやや暗い雰囲気作品である。

対称構図

次に制作した大型作品が、2013年の「It never rains in Shangri-La」(図20)である。より明確に対称性の構図を意識し、それまでの「ビーチ」や「プール」を描写した作品よりさらに色味を薄くし、メランコリックな雰囲気を表した。タイトルは、「雨が降らない”Shangri-La”というパラダイス」への私の憧れを示している。この作品が、再来日する前の最後の作品だった。



図 56 サブリナ・ホーラク「Carnival」アクリル、木材 33x57x1.8 cm 2013 年



図 57 サブリナ・ホーラク「Aikea Guinea」アクリル、木材 44.4 x 42x1.8 cm 2013 年



図 58 サブリナ・ホーラク「Mirador」アクリル、木材 29.3 x 49.6x1.8 cm 2013 年

2013年4月に再来日して以降は、左右対称の構図を、小さいスケールの作品でしばらく実験した。小サイズのため、作品と壁の距離も1～2cmとした。図56の「Carnival」は完全に左右対称とした初めての作品で、非対称の要素はまだ加えていない。「Aikea Guinea」(図57)と「Mirador」(図58)は、「Carnival」の直後に制作した同様の実験作である。

対比構図

対称構図で表現の安定を確認できたことで、半年ぶりに大きな作品として制作した作品が、図 37 の「So close to Paradise」である。人物を描くために使った写真は、すべて自分で撮ったものだが、画面中央の女性だけは他の写真を参照している。写真を何百枚撮っても、必要なポーズの人物が見つからない可能性もあることを、初めて知った。

画面に描いた人物を鋸で切りとる方法だったため、キャンバスの四角形による「固い」印象は解消できたが、表面のフラット感に違和感を感じた。そのため、ベニヤ板の画面を解体し、小サイズに戻って、レーヤーを何枚も重ねたり、金具でパーツをつけたりしながら、作品の立体感を強める方法をさぐった。

図 59 の「Future Prince」では、レーヤーを 4 枚重ねて、画面上部の 4 箇所、下部の 1 箇所を、金具で接続した。一見、完全な対称性に見えるが、金具で接続したパーツは動かせるため、作品の形を変えることができる。

私は作品で、人物を人としてではなく構成モチーフとして扱っており、一つ一つの肢体を絵に組み上げている。画面を解体するにつれ、人物の身体の「解体」も進み、図 60 の「Bonbon」では、身体が完全に分解されている。



図 59 サブリナ・ホーラク「Future Prince」アクリル、木材、金具 40x20x4.5cm 2014 年



図 60 サブリナ・ホーラク「Bonbon」アクリル、木材 45 x 29.9 x 2 cm 2014 年

図 60 の「Bonbon」では、それまでの作品と異なる点が幾つかある。第一に、ベースとしたのが四角い白のパネルであること。第二に、対称性が「左」「右」だけではなく、「上」「下」にも設定されていることである。「上」部は、左右対称で、元気そうな水着の人物達だが、「下」部での肢体はバラバラになっており、「事件」や「事故」など、人間が「壊れた」ことを意味している。上部を「天国」や「パラダイス」、下部を「地獄」や「アンダーワールド」とする意識もあった。上部中央に笑顔の男性がいるため、一見、楽しい雰囲気にも見えるが、よく見ると暗く不穏な雰囲気の作品である。

同様に、「上下」「左右」が鏡像のような対称性になっているのが、図 61 の「One Perfect Moment」である。ただ、この作品の下部は、「アンダーワールド」のような恐ろしい所ではなく、人間の「誕生」や「生まれ変わる」場所であることを表している。中央の水平線は、前方に飛び出しているが（図 62）、これは「現世」と「パラダイス」、あるいは「現世」と「前世」などの間の、バリアや障害を表している。画面下部中央にも、開いた足から人間の頭が出てくる部分があるが、これは赤子ではなく大人の頭であり、改めて「生まれ変わる」ことを表している。

図 63～65 の三点、「Eli Fontana discovers Paradise」「Fontana Eli Fontana」「Madrenal」は互いに関連しており、いずれも主人公のふっくらとした金髪女性の、「パラダイス」への探求物語となっている。私はここでの「パラダイス」を、エキゾチックなモンスターの葉で表した。



図 61 サブリナ・ホーラク「One Perfect Moment」 アクリル、木材、金具 67 x 83 x 9cm 2015 年



図 62 「One Perfect Moment」 横から



図 63 サブリナ・ホーラク「Eli Fontana discovers Paradise」アクリル、木材 50x43x5cm 2015 年

図 64 サブリナ・ホーラク「Fontana Eli Fontana」アクリル、木材、金具 29x28x6cm 2015 年

図 65 サブリナ・ホーラク「Madrenal」アクリル、木材、金具 46.5x35 cm 2015 年

「自分」の姿が作品の中に現れる

また、しばしば群衆を描いた作品には私がいるのか、という質問を受ける。それはなかったが、2015 年半ば以降の作品に、遂に私の姿が登場することになった。というのは、レジャープールで写真を何百枚撮っても、作品に必要なポーズの人物が写っているとは限らず、またモデルを頼むより、ポーズをとった自分の写真を使う方が便利だったからである。ただそれは自画像ではなく、作品に登場する主人公を私が演じるということである。

「FORCE！」(2015 年)



図 66 サブリナ・ホーラク「FORCE！」色鉛筆、紙、コラージュ 17.8x13 cm 2015 年

「FORCE！」(図 66) は 2015 年、私が所属する油画専攻第 7 研究室の展示会のために制作した、初のコラージュ作品二点の内の一点である。単なるドローイングではなく、ペ

インテイングの要素を入れ、紙のレーヤーを数枚重ねて作っている。

この作品は、「パラダイスの探求」という新しいシリーズの第一作目であり、主人公の現世への不満と、その破壊を表している。空中に出現した主人公が、目からレーザービームを放射して、大都会を破壊している。主人公が本当に破壊したのか、そのシーンを夢で見たのかは不明である。

「FORCE」という英語は、名詞としての「力」と、動詞としての「強いる」という、二つの意味を持っている。女性は、レーザービームを放射するために、指で瞼を無理やり開けている。

「Prayer Circle」(2015 年)

図 67 の「Prayer Circle」は、シリーズの 2 番目の作品である。主人公は、大都会の破壊で満足できず、新たな世界を探す旅に出ようとするが、その場所がどこにあるのか、どうすれば行けるのかが分からなかった。そこで助けを求めて、ヴィジョン(「Vision」)を呼び起こそうとする。

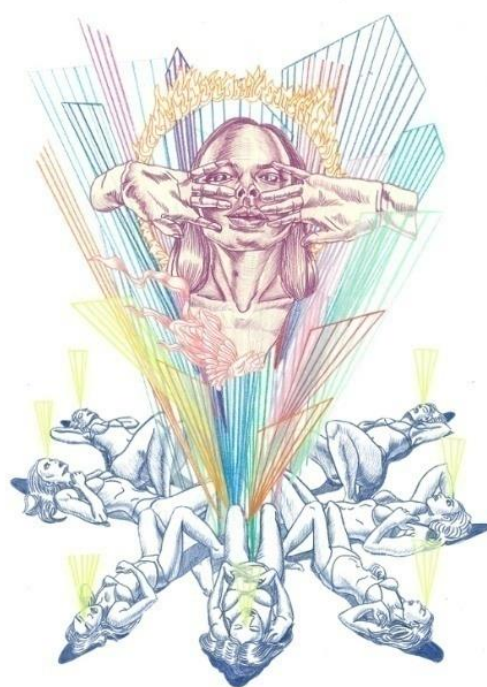


図 67 サブリナ・ホーラク「Prayer Circle」 色鉛筆、紙、コラージュ、42x29.7 cm 2015 年

主人公が七人の姿に分身し、七角形に並んで「Vision」を呼び起こす儀式を行うと、七人の上に「Vision」が現れる。

「Vision」 (2016 年)

図 68 の「Vision」は、シリーズ第 2 作の作品で呼び起こしたヴィジョンに、主人公が狂喜する場面である。背景にあるゴールドの形は、かつて見て印象的だったギリシアのアイコン「主イエスの変容」(図 69) で、イエス・キリストの背景に描かれた幾何学的な形に、強い影響を受けている。



図 68 サブリナ・ホーラク「Vision」アクリル、木材 109x109x20 cm 2016 年

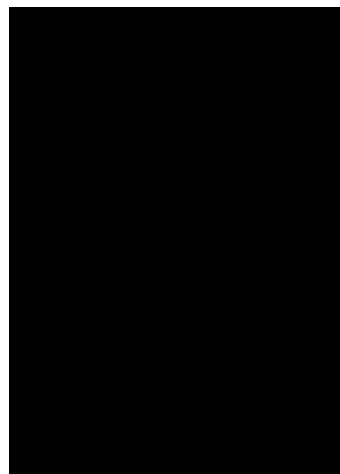


図 69 Teophanes the Greek 「主イエスの変容」15 世紀 Tretyakov State Gallery, ロシア

4.2. 提出作品「Celestial-新パラダイス変相図」ほか

新作品の「Celestial-新パラダイス変相図」（図 70）は、「パラダイスの探求」シリーズの第4作目の作品であり、主人公の「パラダイス」への旅と到達を描写している。提出作品はこれを含め、図 71、72 に示した全8点とした。

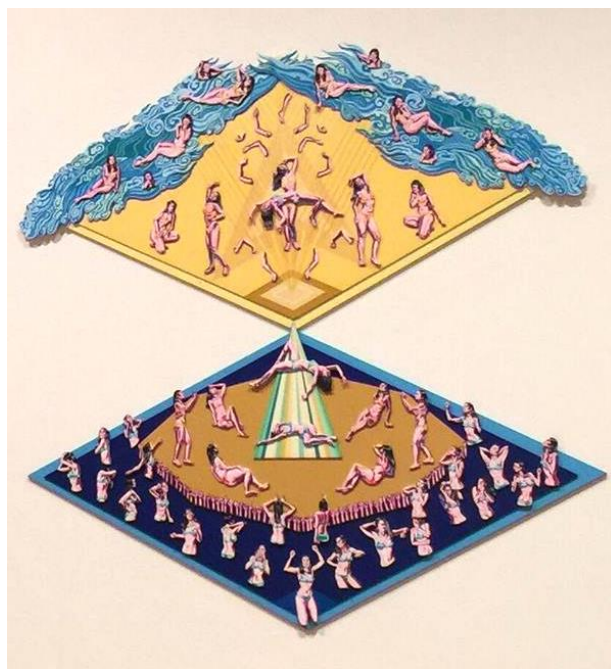


図 70 サブリナ・ホーラク「Celestial-新パラダイス変相図」アクリル、木材 185x185cm 2016 年

「Celestial」（図 70）画面下半部には、紺色の湖が広がり、無数の主人公の分身が、湖中央のプラットフォームの周囲に集まっている。泥水のような粘性の強い水は、「パラダイスの探求」の旅が苦難や障害に満ちていることを表わしている。プラットフォームには身体の一部が散らばり、中央に女性が生氣なく横たわっている。空から照射された円錐状の光と、左右の2人の女性が掌から放つ光線によって、その生氣のない女性の身体が上方に浮かび、それを見た周囲の女性達が驚き、怯えている。

円錐状の光の中に浮かぶ女性は、明らかに死んでおり、これは一度死を経験しなければ、「パラダイス」に生まれ変わることができないことを表している。湖の周りでそれを目撃した女性達は、その事実を知らないために怖がっている。

画面上半分に描写されているのが、主人公が憧れる「パラダイス」である。「パラダイス」に至った主人公を、三人の女性が迎えており、中央に立っているのが、「パラダイス」を支配する女神、または女王である。



図 71 博士審査展 展示風景

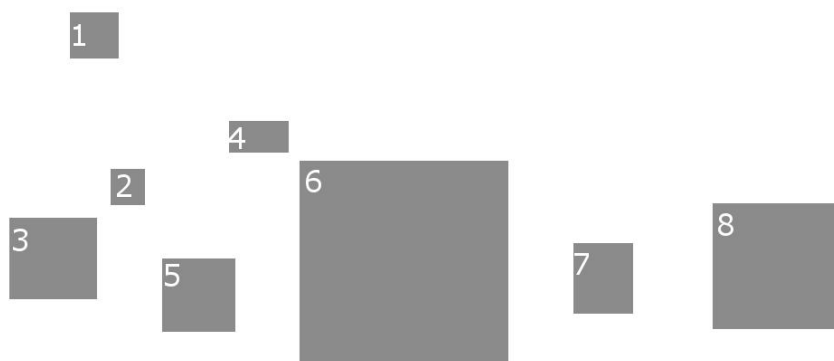


図 72 展示風景 提出作品

提出作品一覧

1. 「Aikea Guinea」 アクリル、木材 44.4 x 42 x 1.8 cm 2013 年
2. 「Fontana Eli Fontana」 アクリル、木材、金具 29 x 28 x 6 cm 2015 年
3. 「One Perfect Moment」 アクリル、木材、金具 67 x 83 x 9.5 cm 2015 年
4. 「Mirador」 アクリル、木材 29.3 x 49.6 x 1.8 cm 2013 年
5. 「Eli Fontana discovers Paradise」 アクリル、木材、金具 50 x 43 x 5 cm
6. 「Celestial-新パラダイス変相図」 アクリル、木材 185 x 185 cm 2017 年
7. 「Astoria」 アクリル、木材 57.1 x 43 x 2 cm 2014 年
8. 「Vision」 アクリル、木材 109 x 109 x 20 cm 2016 年

構図とタイムレイヤー時間の重層化

図 66～68 のシリーズ 3 作品では、ストーリーのエピソードが、それぞれ一点に一つずつ描かれているが、「Celestial」(図 70)では、次の 3 つのエピソードが統合して一点に描かれている。

1. パラダイスへの旅
2. パラダイスへの生まれ変わり
3. パラダイスへの到着

このエピソードの絵画化で問題となるのは、3つの時間の経過をどのように表わすかである。西洋文化では、文章は左から右へ、行は上から下へ進む。逆に日本では、文章は上から下へ、行は右から左へ進む。前提が異なるため、ストーリーを視覚化するには、構図の工夫が必要となった。

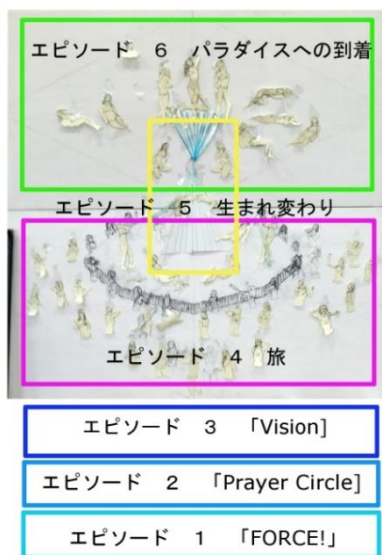


図 73 「パラダイスの探求」ストーリーの読み方

そこで「Celestial」(図 70)では、ストーリーを下から上へという流れで描くことにした(図 73)。なぜなら、この作品では、旧作の「Bonbon」(図 60)と同様に、「Underworld」と「パラダイス」の二重性も表現しているからだ。苦難に満ちた「Underworld」は、「Under」の名の通り下部に、そして至福の「パラダイス」への旅は、上部とすることで、見る人の東西を問わず違和感のないストーリー展開になったと思う。

逆遠近法

また「Celestial」で特徴的なのは、「パラダイス」の部分の 3 人の描写サイズが、線遠近法による適正サイズよりも大きく描かれていることである。画面上での重要な要素が、本来の遠近感を無視して大きく描かれるこの造形原理は、古代エジプト(図 74)やゴシック絵画(図 75)に多く見られ、ドイツ語では「Bedeutungsperspektive」という。

「当麻曼荼羅」(図 10)でも、中央に座す阿弥陀の姿が、周囲よりかなり大きく描写されている。

「Celestial」(図 70)では、1つの作品の中に3つのタイムレイヤー(時間層)が存在しているため、通常の遠近法では表現できない。私は、「偉い」「目上」「重要」な人物を、「目下」の人物より大きく描くという、プリミティブな造形原理を利用して、ここでも偉大な女神達を最も大きく、画面下部の苦しんでいる人々を小さく描いた。



図 74 「Tomb of Nakht」模写 15 世紀 テーベ (部分)

図 75 「Manessische Liederhandschrift」14 世紀、ハデルベルグ大学図書館

対称性の構図

この作品では、「パラダイス」の描かれている上部の構図は、左右対称的である。下部の「Underworld」も、同様に対称的な構図で描かれているが、上部よりも描かれる要素が多く、よりダイナミックな雰囲気になっている。

「物語性」- 「誰でも入れるわけではない場所」「パラダイス」への旅

「パラダイスの探求」シリーズが、それ以前の作品と大きく異なる点は、「物語性」があることである。私は幼少期に、想像上のモンスターやユニコーンが登場する物語をよく描いていた。しかし 16 歳のときにキャンバスに絵を描くようになってからは、長い間、物語性のない作品を制作しており、「パラダイス」(プール)も単なるひとつの場所として描いていた。しかし現在では、「パラダイス」の特徴の定義(図 21)から、多角的な解釈と表現を試みている。

「物語性」は、「パラダイス」の「「今」「ここ」と離れている場所」「誰でも入れるわけではない場所」という 2 つの特徴を、作品で表わすための方法である。では、「どうす

ればパラダイスに入ることができるのか」という問いが浮かぶかもしれない。観者は、シリーズ全体に流れる物語の中を迷いながら、同じ答えを探している主人公から、その解決法を見出すのである。

物語の内容はシンプルである。現世を生きている若い女性の主人公は、現世、または「今の状態」に不満を持っている。その不満から解放されるために、主人公は現世からの脱出を決心し、「今」「ここ」よりも良い場所を探すことにした。探求中に様々な苦しみに遭遇し、ついに憧れの「パラダイス」に到達する、というものである。

私はこの物語を考えた時、その内容が、アメリカの神話学者ジョセフ・キャンベルが定義した、「英雄の旅」という物語のパターン（図 76）と、幾つかの共通点を持つことに気づいた。シンプルに思いついた物語が、偶然にも古代の神話や昔話と共通点を持っていたことは、とても興味深かった。ジョセフ・キャンベルは 1949 年に発表した著書『千の顔をもつ英雄』¹⁷で、世界中の神話を分析した結果、「英雄の旅」というパターンを見出したのだった。

図 76、77 は、ジョセフ・キャンベルのコンセプトが、最も分かりやすく図式化されたものである。私の「Celestial」「パラダイスの探求」シリーズでのパターンと比較しながら見よう。

1. 図 77 上部の“Known”（現世のこと）が、提出作品「Celestial」（図 70）の下半部と、「パラダイスの探求」シリーズの「Force!」（図 66）に当たると考えられる。
2. 図 77 上部“Call to Adventure”（冒険への呼び出し）と、“Supernatural Aid”（超能力・超自然の援助）の二つの段階は、私の「パラダイスの探求」シリーズでは「Prayer Circle」（図 67）と「Vision」（図 68）に当たる。
3. 図 77 下部右側の“Treshold” / “Transformation”（敷居/変貌）と、“Challenges and Temptations”（挑戦と誘惑）は、私の「Celestial」では画面下半分に描かれた部分に当たる。
4. しかし、図 77 のパターンでの物語の終わりは、私の物語とは違う。ジョセフ・キャンベルのパターンでは、主人公の目的は“Return”（リターン）である。確かに、神話や昔話、現代のハリウッド映画でも、冒険に出発した主人公の最終目的は、故郷や家族のもとへ帰ることである。しかし、私の物語での主人公の目的は、「パラダイス」への到着であり、キャンベルのパターンとはここで異なる（図 78）。

¹⁷ ジョセフ・キャンベル著、倉田真木・斎藤静代・関根光宏 訳『千の顔をもつ英雄』人文書院 2004 年



図 76 「英雄の旅」のパターン（ジョセフ・キャンベル『千の顔をもつ英雄』）

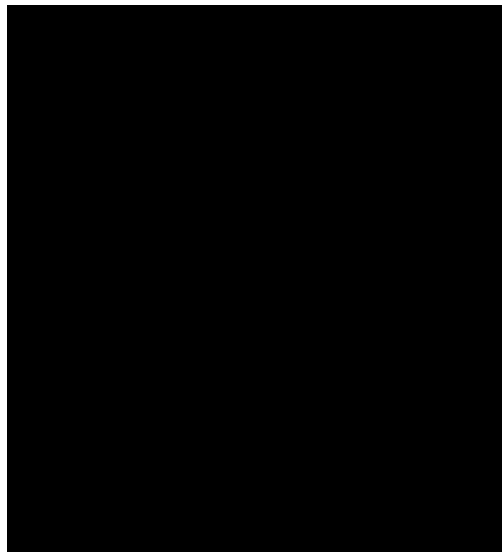


図 77 Christoph Vogler 「英雄の旅」の簡略バージョン「The Writers Journey: Mythic Structure for Writers」 2007 年

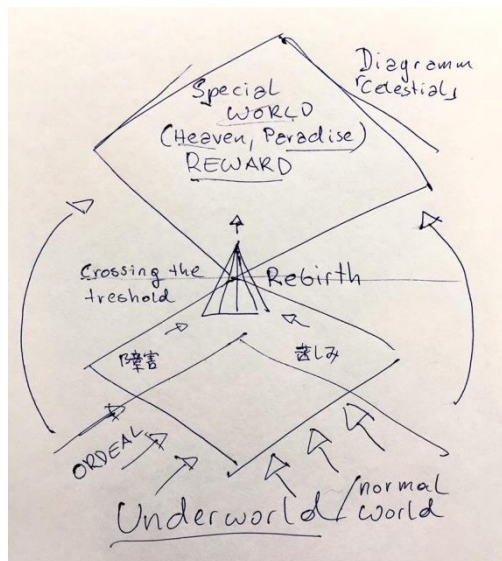


図 78 筆者の作品のパターン

パラダイスの視覚化—その他の特徴の表現

「ある視点で綺麗な場所」という特徴については、「綺麗」という言葉の解釈が人によって違うものの、「Celestial」では、「見心地のよい所」として「綺麗」を描いた。3つのエピソードの違いが、一見してすぐに分かるように、それぞれのエピソード間の色彩のコントラストを強くした。上部の「パラダイス」は、暖かい黄色や金色、下部の「探求中の苦しみ」は紺色とし、違いを強調している。上部の女神3人のいる場所では、「当麻曼荼羅」へのオマージュとして、当麻曼荼羅と同様に雲に乗った天人が飛んでいる。

「『今』『ここ』と離れている場所」という特徴については、作品のエピソードに従い、下から上へと行くにつれて、「今」「ここ」から離れていく。色彩のコントラストによっても、それがはっきりと分けられている。

「清らかな場所」「調和と平和」「悩みがない」といった特徴は、中央の女神と左右の女性達の、穏やかな顔の表情で表現した。

ビキニと肌の色

危険な冒険に出るなら、武器や身体を守る服装が必要だ。しかし自作での主人公は、ほとんど裸の様な状態で描かれており、ありえない光景に見えるかもしれない。まずビキニの衣装は、これまで多く描いてきた「プールで寛いでいる人物」に拠っている。作品の内容が異なるのに、同じ衣装で描いた理由は、プールのシリーズを制作した際、人物の光る肌や肉体を描く面白さを感じたことと、オーストリアの大学在学中に出会ったヌードデッサンの影響である。オーストリアには、日本と違い予備校がなく、美術大学に入る前にヌードデッサンを行ったことのない学生が多い。私は入学当初はヌードデッサンに興味を持っていなかったが、研究室の先生の勧めもあり、授業に毎日参加した。

少しずつ見て描くことの面白さを実感し、「想像の中にあるもの」ではなく「目の前にあるもの」として、人間の身体を表すことに興味を持つようになった。

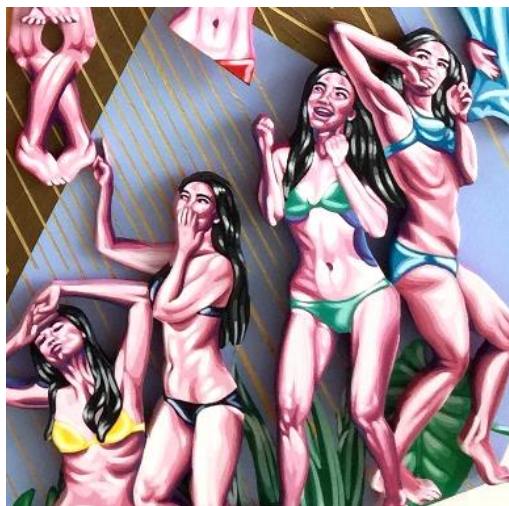


図 79 サブリナ・ホーラク「Vision」一部

もう一つの理由は、絵画における衣服の持つ意味や役割を排除するためである。衣服の目的は、主に「裸を隠すこと」「天気や周囲の影響から身体を守ること」「自分の性格やどのような人物かを表すこと」である。画面下部の湖に描かれている人物達は、主人公の「分身」だから、同じ衣装なのは当然だが、上部のパラダイスの女性達も同じようなビキニを着ている。それは、私がビキニを、「人工のパラダイス」の「ユニフォーム」と考えているからである。

人間が衣服を着ていない状態は大変脆弱である。主人公が仲間を持たずに、たった一人で探求に出ていく状況を、脆弱性を感じさせるこのコスチュームで強調したかった。また、衣服が物語の国や時代を連想させてしまうのを防ぐため、出来るだけシンプルな衣服を選んだことも、理由の一つである。唯一異なる服装をしているのは、上部の「パラダイス」の中心にいる女神だけである。

ただ、人々を完全な裸としていないのは、裸の場合、私が意図しない性的な要素が強くなりすぎると考えたためである。ビキニだけを纏った人物は、そうならないギリギリのレベルといえる。

また自作に登場する人物の肌の不自然なピンク色について、質問されることが少なくない。これまでも、意識してヴィヴィッドな色を使った訳ではなかったため、当初回答に困った。改めて考えてみると、作品の鑑賞者を意識してというより、自分自身に制作中の刺激を与えるために、ピンク色を選択していたことに気がついた。鑑賞者に強い印象と刺激を与えることができたのは、むしろ偶然である。ただ、生々しい印象を与える色でもあるため、「人工のパラダイス」にいる人物であれば、人工的なピンク色であるべ

きかもしれない。

おわりに

本論文では、私がテーマとしてきた「人工のパラダイス」について、レジャー施設(第1章)、「パラダイス」の定義(第2章)、美術に見るパラダイス(第3章)、そして自作品の展開(第4章)の順に論述してきた。ただ今回の提出作品では、これまでのレジャープール、水着の男女、それによる「人工のパラダイス」から、水着はパラダイスのユニフォームとして同じだが、女性のみによる、現世と対比したパラダイスへと変化している。最後に、現在の私の「パラダイス」イメージと、そこでの課題と展望について述べたいと思う。

「パラダイス」の新たなイメージ

「Celestial」(図70)では、パラダイスを特定の場所(プールなど)ではなく、「現世」とのコントラストによって表現した。上下の構図に分け、明るい色彩の上部を「パラダイス」、暗い紺色の下部を「現世」として対比し、パラダイスの特質を強調した。そして両者をつなぐために、主人公による「パラダイスへの探求」という物語を設定した。

しかし、この作品で描かれているパラダイスは、完璧なパラダイスではない。物語の設定じたい、まだ試み始めて間もないが、主人公が完結したパラダイスに到着すれば、物語は完結し、私が作品を作る目的もなくなる。

また「パラダイス」のイメージ変化にともない、「パラダイス」にいる人物も変わってきた。「プール」の作品には男女がいたのに対して、「パラダイスの探求」シリーズでは、女性のみが描かれている。そもそもプールの作品での男性も、「人物」としてより一つのモチーフとして描いており、過去の自作品でも人物として描いた「男性」の作品はほとんどない。



図80 サブリナ・ホーラク「Ray Karl Issei Horak」アクリル、キャンバス 100 x 160 cm 2004年

以前、家族と一緒に住んでいた時には、弟のポートレートをアクリルで描いたことがあり（図 80）、ウイーンの美術大学でのクロッキーの授業では、男性像も描いていたが、その制作も色鉛筆で行っていた。私の場合、アクリル絵具で男性を描くことに、どこか違和感を感じているのかもしれない。

そしてポーズの必要から自分がモデルとなった、シリーズ第 1 作の「Force!」（図 66）以来、もう一つの新たなテーマが浮上した。それは「自分の体を感じるエネルギー」である。「Celestial」（図 70）が女性のみとなったのも、自分が感じているエネルギーを表現したいと考えたからであり、その点では女性のみの設定も偶然である。

物語性についても、「英雄の旅」などのヒーローは主に男性だが、ここでの「パラダイスの探求」は、「私の立場」からの探求である。今後は「パラダイスの探求」に関しても、「私の立場」からだけでなく、様々な視点から自分の感情を反映した作品を制作したいと考えている。

制作も「探求」である。その途上には、悩みや苦しみがあり、どこへ行き着くのか、どのような作品に仕上がるのか、自分でも分からないときが多い。その不安な気持ちを楽しみながら、これからも制作を続けたいと思っている。

参考文献一覧

旧約聖書創世記 2 章 9 節

グレゴリー・クレイズ著、巽孝之・小畑拓也 訳『ユートピアの歴史』東洋書林 2013 年

グレゴリー・クレイズ著『The Cambridge Companion to Utopian Literature』Cambridge University Press 2010 年

Yves Bonnefoy 著・Wendy Doniger 訳『Asian Mythologies』University of Chicago Press、1993 年

高橋武智『日本思想におけるユートピア』くろしお出版 2014 年

エリザベズ・テン・グロテンフィス『Japanese Mandalas』University of Hawaii Press 1999 年

小池寿子『謎解き ヒエロニムス・ボス』新潮社 2015 年

ハンス・ベルティング『Hieronymus Bosch: Garden of Earthly Delights』Prestel Publishing 2005 年

I.C. Manus『Symmetry and asymmetry in aesthetics and the arts』European Review, Volume 13 Issue S2 2005 年

有馬哲夫『ディズニーランドの秘密』新潮新書 2011 年

山口有次「利用者行動からみたレジャー施設に関する建築計画学的研究」建築雑誌. 建築年報 2000 (20000920) p103 2000 年

ジョゼフ・キャンベル著 倉田真木・斎藤静代・関根光宏訳『千の顔をもつ英雄』早川書房 2015 年

図版出典一覧

- 図1 「常磐ハワインセンター」1960年代の屋内風景
- 図2 マーティン・パー 「オーシャン・ドーム」『Small World-Photographs by Martin Parr』Dewi Lewis, Stockport, 2007年
- 図3 オーシャン・ドーム 屋内風景、Max Smithによる撮影、2016年12月14日
<http://www.publicdomainpictures.net/>
- 図4 東京ディズニーランド地図 12月14日2016年
<http://www.tokyodisneyresort.jp/top.html>
- 図5 常磐ハワイアンセンター屋風景 12月14日2016年
<http://www.hawaiians.co.jp>
- 図6 ヒエロニムス・ボス「快樂の園」の中の象 油彩 1450-1516年頃、
ハンス・ベルティング『Hieronymus Bosch: Garden of Earthly Delights』Prestel
Publishing 2005年
- 図7 ルーカス・クラナハ（父）「エデンの園」
Max J. Friedlander、Jakob Rosenberg『The Paintings of Lucas Cranach』Tabard
Press 1987年
- 図8 ラファエロ・サンティ「聖体の論議」
Bruno Santi『Raphael』Scala Books 1981年
- 図9 サブリナ・ホーラク「Astoria」アクリル、木材 57.1 x 43 x 1.8 cm 2014年
筆者撮影
- 図10 「当麻曼荼羅」
Elizabeth ten Grotenhuis『Japanese Mandalas: Representations of Sacred
Geography』University of Hawaii Press 1998年
- 図11 ハンス・ホルバイン「トーマス・モア」
グレゴリー クレイズ『ユートピアの歴史』東洋書林 2013年
- 図12 アブラハム・オルテリウス「ユートピアの地図」版画 1595年頃
グレゴリー クレイズ『ユートピアの歴史』東洋書林 2013年
- 図13 アムブロジーウス・ホルベイン「ユートピア」手彩色木版画、1516年
グレゴリー クレイズ『ユートピアの歴史』東洋書林 2013年
- 図14 サブリナ・ホーラク「Soleil」アクリル、木、23.3 x 46 x 3 cm 2013年
筆者撮影
- 図15 ブダペストのレジヤープールの風景 2011年
筆者撮影
- 図16 ブダペストのレジヤープールの風景 2011年
筆者撮影

- 図 17 千葉県の龍宮スパホテルの室内風景
- 図 18 スイーツパラダイス屋内風景
<http://www.sweets-paradise.jp/shop/chubu/nagoya-spiraltowers.html> (12 月
14 日 2016 年)
- 図 19 「ゆートピア」 コインランドリー
筆者撮影
- 図 20 サブリナ・ホーラク 「It never rains in Shangri-La」 アクリル、木材 86x127x11cm
2013 年
筆者撮影
- 図 21 「パラダイス」 概念の特徴
筆者制作
- 図 22 サブリナ・ホーラク 「Fontana Eli Fontana」 アクリル、木材、金具 29 x 28 x 6 cm、
2013年
筆者撮影
- 図 23 ヒエロニムス・ボス 「快樂の園」 (部分) 油画 220 x 390 c m 1450-1516 年頃
ハンス・ベルティンダ 『Hieronymus Bosch: Garden of Earthly Delights』 Prestel
Publishing 2005 年
- 図 24 ヒエロニムス・ボス 「快樂の園」 (部分)
ハンス・ベルティンダ 『Hieronymus Bosch: Garden of Earthly Delights』 Prestel
Publishing 2005 年
- 図 25 ヒエロニムス・ボス 「快樂の園」 油彩 220 x 390cm 1450-1516 年頃
ハンス・ベルティンダ 『Hieronymus Bosch: Garden of Earthly Delights』 Prestel
Publishing 2005 年
- 図 26 ヒエロニムス・ボス 「快樂の園」 外扉
ハンス・ベルティンダ 『Hieronymus Bosch: Garden of Earthly Delights』 Prestel
Publishing 2005 年
- 図 27 左翼パネル (部分)
ハンス・ベルティンダ 『Hieronymus Bosch: Garden of Earthly Delights』 Prestel
Publishing 2005 年
- 図 28 Cyriac of Ancona 『エジプト旅日記』 紙、22 x 14.5 cm 15 世紀後半
ハンス・ベルティンダ 『Hieronymus Bosch: Garden of Earthly Delights』 Prestel
Publishing 2005 年
- 図 29 「快樂の園」 左翼中の麒麟
ハンス・ベルティンダ 『Hieronymus Bosch: Garden of Earthly Delights』 Prestel
Publishing 2005 年
- 図 30 「快樂の園」 左翼中のユニコーン

- ハンス・ベルティング 『Hieronymus Bosch: Garden of Earthly Delights』 Prestel Publishing 2005 年
- 図 31 「快樂の園」 中央パネル (一部)
ハンス・ベルティング 『Hieronymus Bosch: Garden of Earthly Delights』 Prestel Publishing 2005 年
- 図 32 「快樂の園」 中央パネルの人魚達
ハンス・ベルティング 『Hieronymus Bosch: Garden of Earthly Delights』 Prestel Publishing 2005 年
- 図 33 同中央パネルのユニコーンに乗る人々
ハンス・ベルティング 『Hieronymus Bosch: Garden of Earthly Delights』 Prestel Publishing 2005 年
- 図 34 「快樂の園」 右翼より「樹幹人間」
ハンス・ベルティング 『Hieronymus Bosch: Garden of Earthly Delights』 Prestel Publishing 2005 年
- 図 35 「快樂の園」 右翼の地獄の風景
ハンス・ベルティング 『Hieronymus Bosch: Garden of Earthly Delights』 Prestel Publishing 2005 年
- 図 36 ラキブ・ショー 「Absence of God III... And His Tears of Blood Will Drown the Cities of Men」 アクリル、エナメル、リネン 2008 年
Homi K. Bhabha (著) 『Raquib Shaw: Absence of God』、White Cube、2009 年
- 図 37 サブリナ・ホーラク 「So close to Paradise」 アクリル、木材 150 x 91 x 9 cm 2014 年
筆者撮影
- 図 38 ラキブ・ショー 「快樂の園 III」 ミックスメディア、305 x 407.5 cm、2003 年
Homi K. Bhabha (著) 『Raquib Shaw: Absence of God』、White Cube、2009 年
- 図 39 森万里子「ピュア・ランド」写真作品 305 x 610 x 2.2 cm 1996~98 年
Mariko Mori (著), Lisa Corrin (著), Marjorie King (著), Carol S. Eliel (著), Dominic Molon (著), 『Mariko Mori』、Museum of Contemporary Art Chicago, 1998 年
- 図 40 森万里子「エンプティ・ドリーム」写真作品 304 x 640 cm 1995 年
Mariko Mori (著), Lisa Corrin (著), Marjorie King (著), Carol S. Eliel (著), Dominic Molon (著), 『Mariko Mori』、Museum of Contemporary Art Chicago, 1998 年
- 図 41 対称性と非対称性
I. C. McManus 著 「European Review」 (Volume 13、Supplement 2005 年 p 160
- 図 42 対称性・非対称性の「ポジティブ」と「ネガティブ」の特徴

筆者制作

図 43 左翼：対称性のある構図

筆者制作

図 44 中央パネルの対称性のある構図

筆者制作

図 45 右翼：非対称の構図

筆者制作

図 46 「当麻曼荼羅」の構図 筆者制作

筆者制作

図 47 「Astoria」の絵画構図図表 筆者制作

筆者制作

図 48 渋谷スクランブル交差点の群衆

筆者撮影

図 49 サブリナ・ホーラク 「Strange Days」 アクリル、ベニヤ板 90 x 90 x 1 cm 2007 年

筆者撮影

図 50 サブリナ・ホーラク 「Crowd 1」 アクリル、木材 200 x 270 x 12 cm 2007 年

筆者撮影

図 51 「Crowd 1」 (部分)

筆者撮影

図 52 サブリナ・ホーラク 「Beach 2」 アクリル、木材 210 x 210 x 12cm 2008 年

筆者撮影

図 53 サブリナ・ホーラク 「Pool-Tribute to Summer」 アクリル、木材 131 x 257 x 12 cm 2010 年

筆者撮影

図 54 ブダペストのレジヤープール (Palatinus) の風景、2011 年

筆者撮影

図 55 サブリナ・ホーラク 「Dark Waters」 アクリル、木材 127 x 224 cm 2012 年

筆者撮影

図 56 サブリナ・ホーラク 「Carnival」 アクリル、木材 33x57x1.8 cm 2013 年

筆者撮影

図 57 サブリナ・ホーラク 「Aikea Guinea」 アクリル、木材 44.4 x 42x1.8 cm 2013 年

筆者撮影

図 58 サブリナ・ホーラク 「Mirador」 アクリル、木材 29.3 x 49.6x1.8 cm 2013 年

筆者撮影

図 59 サブリナ・ホーラク 「Future Prince」 アクリル、木材、金具 40x20x4.5cm

2014 年

筆者撮影

図 60 サブリナ・ホーラク 「Bonbon」 アクリル, 木材 45 x 29.9 x 2 cm, 2014 年

筆者撮影

図 61 サブリナ・ホーラク 「One Perfect Moment」 アクリル、木材、金具 67 x 83 x 9.5
cm 2015 年

筆者撮影

図 62 「One Perfect Moment」 横から

筆者撮影

図 63 サブリナ・ホーラク 「Eli Fontana discovers Paradise」 アクリル、木材、金具 50.4
x 43 x 5.4 cm 2015 年

筆者撮影

図 64 サブリナ・ホーラク 「Fontana Eli Fontana」 アクリル、木材、金具 29x28.6x6cm
2015 年

筆者撮影

図 65 サブリナ・ホーラク 「Madrenal」 アクリル、木材、金具、 46.5 x 35 cm 2015 年

筆者撮影

図 66 サブリナ・ホーラク 「FORCE!」 色鉛筆、紙、コラージュ 17.8x13 cm 2015 年

筆者撮影

図 67 サブリナ・ホーラク 「Prayer Circle」 色鉛筆、紙、コラージュ、42x29.7 cm
2015 年

筆者撮影

図 68 サブリナ・ホーラク 「Vision」 アクリル、木材 109x109x20 cm 2016 年

筆者撮影

図 69 Teophanes the Greek 「主イエスの変容」

M.V. (Mikhail Vladimirovich) Alpatov 『Feofan Grek =Theophanes The Greek
Izobrazitelnoe iskusstvo ”; 3rd rev. and exp. Edition 1990 年

図 70 サブリナ・ホーラク 「Celestial-新パラダイス変相図」 未完成 鉛筆、紙、木材
2017 年

筆者撮影

図 71 博士審査展 展示風景

筆者撮影

図 72 展示風景 提出作品

筆者撮影

図 73 「パラダイスの探求」 ストーリーの読み方のパターン

筆者撮影

- 図 74 「Tomb of Nakht」模写 15 世紀
Abdel Ghaffar Shedid 『The tomb of Nakht: The art and history of an eighteenth
dynasty official's tomb at Western Thebes』 Philipp von Zabern 1996 年
- 図 75 「Manessische Liederhandschrift」14 世紀、ハイデルベルグ大学図書館所蔵
Walter Koschorreck、Wilfried Werner 『Kommentar zum Faksimile des Codex
Manesse: Die grosse Heidelberger Liederhandschrift』 Kassel Ganymed 1981
年
- 図 76 「英雄の旅」のパターン
ジョセフ・キャンベル 『千の顔をもつ英雄』 人文書院 2004 年
- 図 77 Christoph Vogler 「英雄の旅」
Christopher Vogler、Michele Montez 『The Writers Journey: Mythic Structure
for Writers, 3rd Edition』 Michael Wiese Productions 2007 年
- 図 78 提出作品「Celestial」のパターン
筆者撮影
- 図 79 サブリナ・ホーラク「Vision」一部
筆者撮影
- 図 80 サブリナ・ホーラク「Ray Karl Issei Horak」アクリル、キャンバス 100 x 160 cm
2004 年
筆者撮影