

絵画の表面と奥  
—存在のありか—

東京藝術大学美術研究科  
博士課程後期美術専攻油画領域  
1313904  
佐々木美穂子

## 目次

はじめに	1
第1章 絵画の”表面”	3
第1節 触覚で捉える絵画の”表面”	3
モチーフを触るように描く	3
実際は描画面を触っている	6
触る深度を合わせる	8
第2節 被膜としての絵画	10
肌を描く	10
埋め尽くすように描く	13
被膜としてどこまでも広がる描画面	17
第2章 絵画の”奥”	20
第1節 絵画の”奥”から”表面”を見る	20
箱書きのような絵画	20
レンズと余白	23
余白のあつかい	26
第2節 絵画の”奥”では何がおこっているのか	28
剣道から考える絵画の奥・圧力	28
化粧と鏡から考える絵画の奥・反射	30
”奥”から作られた作品	32
第3節 絵画の”奥”を表す技法	33
線遠近法	33
輪郭線を重ねる	35
印象派と点描と朦朧体と空気遠近法	36
第3章 存在のありか	38
第1節 絵画を共有する	38
見たものを見たまま見せたい	38
終わりをつくる一映画と旅と絵画	39

なぜ描くのかー絵画と生産性	41
第2節 提出作品「絵画の風景」	43
「潮風」	44
「点、ほこり、インク」	45
「温室の風景」	47
「アロエ」	49
終わりに	51
参考文献一覧	53
図版出典一覧	55
謝辞	58

## はじめに

本論文では、絵画の直接触れることができる部分を、絵画の「表面」とし、描画面の裏面も、ここでは絵画の表面と考える。それに対して絵画の「奥」とは、描かれた絵画の内部空間を指す。

絵画空間は、実在しない嘘偽りの世界であると、筆者は物心がついたころから聞き学んだ。幼稚園や小学校で、将来の夢を好きなように描きなさいと言われた時、その言葉には、それが現実でなくても構わない、本当である必要はない、嘘でもいい、という意味が含まれていたと思う。私は、描くということは能動的なものであり、描く人が絵画空間を支配するのだと感じていた。”絵に描いた餅”とは、描く行為をけなすような言葉にも感じられたが、描かれた餅が嘘であるとして、私は餅を描くということに心の高まりを感じていた。しかし自身が絵を描くようになってからは、絵画空間を嘘とすることに抵抗をおぼえるようになった。

十代半ばのある日、私が初めてじっくりと時間をかけて描いたのは、急須の絵である。手のひらに収まる大きさのその急須は、中国茶を淹れるもので、素焼きのような質感をもち、湿度のある深い黒色をしていた。その急須を鉛筆で描いた時、画面の奥にその急須が実在しているように感じた。鉛筆の先で画面に触れる度に、その急須の湿った肌と茶の入り混じった香りが漂ってくるのを感じたのである。しかし鉛筆を置くと、そこには鉛筆が塗りたくられた画用紙と、画面に定着しきらなかった鉛筆の粉が舞っていたのか、微かに鉛筆の金属と油分の匂いが感じられるだけであった。このときは、そのことに特別な疑問も感じず、また自分が使った鉛筆から急須の香りがするわけでもないことを、私は理解していた。むしろ、絵画と鏡が非常に近いものだと思っていた私は、描いている時に感じたその質感や匂いは、鏡に向かって右手を上げると、鏡の中の自分が左手を上げるのと同じようなことだと思っていた。つまり、制作中の作者は画面の向こう側に存在しており、こちら側の自身とは異なる触感や嗅いを感じているのだと、大きな疑問も抱かずに思っていたのである。世の中には不思議なことがたくさんあり、そのうちの一つだと思っていた。

この絵をきっかけに、デッサンや油彩を学びはじめたのだが、それから5年ほど経ったある日、すでに大学に進学していた私は、木製のパネルに自身の手を画面いっ

ばいの大きさを描いていた。制作の真最中で、急須を描いていた時と同じように、現実ではありえない触感や匂いを感じながら、自分が画面の向こう側にいると感じていた。その時、ふと余白として残された背景が不要に思われたため、私はノコギリを取り出し、その余白の部分を躊躇なく切り取ってしまった。制作中の私は、描いているモチーフの手に本当に触っている感覚になっていたため、切り取ったパネルの断面には、モチーフである自身の手の側面が現れるはずだと信じ込んでいた。ところが実際に現れたのは、無残に切られた木材パネルの合板と垂木の断面であり、それ以外は空洞で、ぎっしりと詰まって居るはずのモチーフはなかった。その時私は、モチーフが現れないことに驚き、またモチーフが本当に現れると自分が思い込んでいたことにも驚き、混乱した。ここで初めて、自分がそれまで能動的に絵画を支配しているという感覚を持ち、絵画の世界では何の影響も受けず、責任も取らず、まるで独裁者のように振る舞っていたことに気がついた。

この出来事があったから、絵画における不思議を、多くの不思議の一つとしてではなく、重大なこととして受け止め、冷静に判断するように努めた。まず制作中の私は、画面の向こう側ではなくこちら側におり、こちら側から画面奥の世界に手を伸ばしていた。そうであれば、向こう側とこちら側としてではなく、“表面とその奥”として考えたらどうなるか。本論文では、その“表面”と“奥”の境界を行き来する筆者にとって、絵画の存在はどこにあるのか、という点について考察する。

第1章では、絵画の“表面”について、触覚と視覚の観点から論じ、それを被膜として捉える可能性を考察する。第2章では、絵画の“奥”に立ち、“奥”で何がおこっているのかをさぐり、奥行きの表現技法である遠近法、絵画の奥という概念について述べる。第3章では、その存在のありかとして、絵画を共有すること、自身の描く動機、そして提出作品について述べる。

## 第1章 絵画の”表面”

### 第1節 触覚で捉える絵画の”表面”

#### モチーフを触るように描く

なぜ描く時に、モチーフに触っているような感覚を持つのだろうか。本章では、視覚芸術の絵画における触覚のあり方を考える。

触覚が込められている作品として、岸田劉生の「童女図（麗子立像）」（図1）をまず挙げたい。「デロリ」<sup>1</sup>という言葉を生み出した岸田劉生は、娘が生まれてから16年ほどの間に、50点以上の麗子像を描いたが、なかでもこの「童女図（麗子立像）」は、着物の絞りの細部まで緻密に描写されている。質感を執拗に描くことで、絵画の中に触覚が表現され、モデルの少女に触れている感覚が、鑑賞者に生々しく

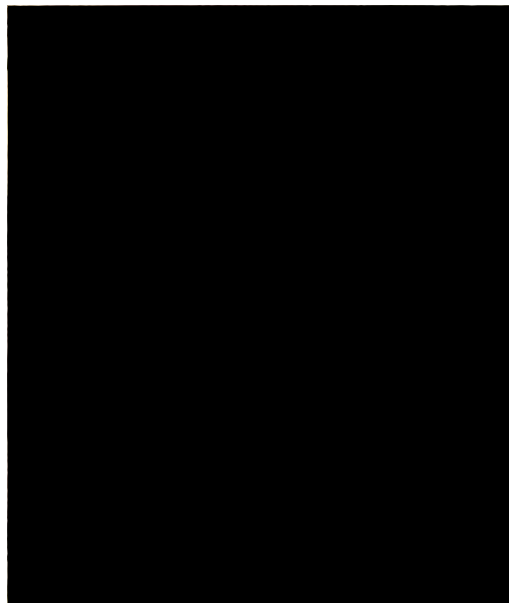


図1 岸田劉生 「童女図（麗子立像）」 キャンバス、油彩 53.3×45.7cm 1923年 神奈川県立近代美術館

<sup>1</sup>岸田劉生の造語である。『新演芸』第九巻第七号の「京都南座六月狂言所感、附勸進帳といふものゝ考へ」の中で、初期浮世絵画家の岩佐又兵衛の作品について「強く、太くたくましく、而もへんにデロリとした下品の美」と述べたのが、岸田劉生の”デロリ”という文字が確認される最初のものである。

『「再発見、日本の姿：キーワードはデロリ」展図録』の巻末に岸田劉生の「デロリ」語録が掲載されている。

伝わってくる。

鑑賞者だけでなく、作者が制作中に感じる触覚もある。私が描く時に体感する、モチーフに直に触れているような感覚がそれである。似たような体験として、自身の身体に触れた時の感覚がある。触れている部分を目で見ない場合、より描いている最中の触る感覚に近い。例えば耳の穴に指を入れる時、触っている指の感覚と、触られている耳の内側の感覚は、どちらも自身のものであり、触る・触られる感覚の両方がある。同様に私は、描画中、モチーフに触れながら、触れられている実感がある。

高橋由一の「花魁図」（図2）のモデルになった人物は、この絵を見た時、自分はこんな風じゃないと泣いて嫌がったという逸話<sup>2</sup>がある。モデルになった花魁には、イメージする自分と、描かれた肖像が大きく違っていただろう。由一自身は、美人のモチーフで油彩表現の可能性を示すため、肌や着物を自分が直接触っているかのように、さらにはモデルの内面まで直接感じながら、描いていたのではないかと想像する。眉毛にキュッと力が入った妙齢の女性がゴテゴテに着飾り、何本ものかんざしが頭に刺さるこの絵を美術館で見た後に、私は何度か思い返す。その度に、記憶の中でのモデルの女性は、だんだんと険しい表情に変わっていった。時間



図2 高橋由一 「花魁図」 キャンバス、油彩 76×54.0cm 1872年 東京芸術大学大学美術館

<sup>2</sup>彭城貞徳「明治洋画の黎明期」『中央公論』1938年8月号

を置いて、またこの作品に対峙すると、記憶の中の女性より若く綺麗に描かれていて、ほっとするのである。表面を触っているかのように描くことで、見る人は、記憶の中で絵の中の表情が変わるほどに、描かれたモデルの内面を感じさせられてしまう。もし、見る人が描かれたモデル本人であったら、大きな衝撃を受けることは想像に難くない。

筆者にも、芸者を描いた作品「こ福ちゃん」（図3）がある。向島の芸者さんに何度か会う機会があったのだが、美しいと思うと同時に、わからないとも思った。普段は白として認識している白目が、真っ白なおしろいに囲まれることで、黒目の一部のように見えたり、おしろいの塗られていない鼻の穴の肌色にむしろ目が行ってしまったこと。またそのおしろいは肌の上で湿っているのか、はたと粉のように落ちてしまうのかも、目で見るだけでは、どんなに目を凝らしてもわからなかった。本当は触ってみたかったのだが、失礼に当たるのではと思い、それなら自分で描いてみようと思ったのがこの作品である。パレットで練った白い絵具を、ベッタリと刷毛で画面の彼女の肌に塗ると、触りたいという欲求は瞬間に満たされた。彼女の表面を、塗って撫でているような感覚と、同時に塗られる彼女の感覚も感じ、描くことで違和感を消化できた。またそれによって最初に感じた違和感が、素の彼女と、その上に施された化粧との間に生じた違和感ではなく、白目の色とおしろいの色の間に、眼でさわった触覚の違和感を感じたからだったことにも気づいた。実際に描いてみることで、それに触れて確認することができたのだった。



図3 佐々木美穂子 「こ福ちゃん」 綿布、油彩 1620×1620mm 2007年



## 実際は描画面を触っている

モチーフに触れている感覚は確かにあるのだが、実際に触れているのは、画布の真っ平らな表面である。絵具をつけた筆先で、平らな描画面を撫でているだけなのに、なぜモチーフの曲面を撫でている感覚があるのか。

その感覚は、足元に風が吹いて自身が浮いているような、居心地の悪い感じなのだが、同時に直接さわれないところを触っているような感覚もあり、特権的な感覚で、楽しいとも感じる。

夢を、これは夢だとわかりつつ見ている感覚にも近い。夢の中で窮地に陥っても、どこかで自分の体が布団の中という安全な場所にあることを意識しており、確かに恐怖を感じながらも、現実のそれとは認識が異なる。夢の中では、窮地を切り抜ける際に、自分がその方法を導き出すまで、次の展開を保留できたりもする。現実では、そのようなことはまずない。もたもたしている間に、物事はどんどん進んでしまい、取り返しがつかなくなることが多い。夢と現実、描画中の仮想と現実的な皮膚感覚には、同じようなもどかしさがあるように思える。このような状況をコントロールし、打開することはできないだろうか。

描画面とその奥のモチーフに、同時に触れる感覚のありかを求めて制作したのが、「白亜地の奥の肌1」（図4）と「白亜地の奥の肌2」（図5）である。描く前の真っ白な描画面が、すでに完成されていると感じることがあるため、支持体をつくる段階で制作が始まっていると仮定し、試作したシリーズの一部である。



図4 佐々木美穂子 「白亜地の奥の肌1」木パネル、青布、白亜地、透明水彩 300×300mm 2009年

図4の「白亜地の奥の肌1」は、白い画面をつくる作業自体に、描画行為を介入させた実験で、濃い青色の布を画布として用い、その上に白い下地材を塗って、強いコントラストの二層を作った。次にその白い下地材の白亜地を、水をつけたブラシで擦り落とし、青い色を露出させてイメージを描いた。画面の奥に手を伸ばす感覚を、実際に描画面を削って描いてみたものである。このぼんやりとしたポートレートを描いている時、表面を水で削りながら、画面の奥へと少しずつ手をのぼす感覚があった。ただこの描画方法では、たしかに画面の奥へと手をのぼす感覚は得られたが、その奥行きは白亜地の厚み分までの感覚だった。その理由を、明度の幅が極端に狭かったからではないかと考えた。白亜地と青の色味のコントラストは強いが、水とブラシで擦るだけで、白亜地を完全に取り除くことはできない。また白亜地の特徴として、乾燥すると白色が強く現れるため、乾燥後の画面の明度の幅は、極端に狭くなる。大きな明度の幅から選択したかったが、同時に、削り取った部分が暗く、手前が明るいという、制作者が準備した状況の中で制作することに、白々しさも感じた。

ここで、触るように描くためには、明度の選択の幅が必要であること、そして明度と深度を合わせる必要はないということがわかった。そのため、次に制作した「白亜地の奥の肌2」（図5）では、画布も下地材も、素材そのままの白とした。



図5 佐々木美穂子 「白亜地の奥の肌2」 綿布、白亜地、透明水彩、油彩 1303x970mm 2009年

ただ図4より大きいサイズのためか、布の種類が変わったからか、あるいはパネルではなく木枠に布を張ったからか、二枚とも白亜地に僅かなヒビが入ってしまった。水をつけたウエス<sup>3</sup>で、ヒビの部分をスムーズにしようと撫でたが、ヒビが深くてなかなか消えないため、図5では歯ブラシに水をつけて強めに擦り、下の綿布が現れるところまで洗い落とした。

画布が露出したことで、白亜地の中に布の色が現れ、描いていない形と質の違いが画面に現れた。描く前に、すでに形や質の違いが画面上にあることで、非常に描きやすいと感じた。画布を画布として意識しながら、奥の空間をイメージするという、両方の世界を同時に感じられたからであろうか。それがやりやすいのであれば、絵画の表面をすべて自分で準備してコントロールするより、コントロールできない物質としての部分があったほうが良いのかもしれない。現実の物質としての画布と、夢のような描かれた描画面。その片方だけでなく、両方を行き来し、ときに同時に感じる事ができれば、絵画を描いているという実感が得られるのかもしれないと考えた。

### 触る深度を合わせる

3万年以上前に描かれたとされるショーヴェの洞窟壁画（図6）は、現存する人類最古の絵画として知られている。当時の人類とその創造的才能を知ることができる傑作として、世界遺産にも登録<sup>4</sup>されている。ここでは、この洞窟壁画を描いた人物の、描いている最中の感覚に焦点をあててみたい。

凹凸のある壁面に描かれた動物たちは、どれも驚くほどのリアリティがある。岩肌がそのまま動物の肌のように感じられ、今そこに生きた動物が静止しているかのように感じられる。それは、描かれた線が動物の形を的確に捉えていることに加え、壁面の凹凸と、描かれた動物の凹凸が一致していることも、大きな理由の一つだろう。むしろ線は補助的な役割で、凹凸のあるところに、その凹凸にふさわしい動物を描いたのではないかとさえ思われる。古代の人物が、洞窟の暗闇を松明などの微

---

<sup>3</sup> 古着や古布を雑巾として再利用するもの。

<sup>4</sup> 2014年に文化遺産に登録された。

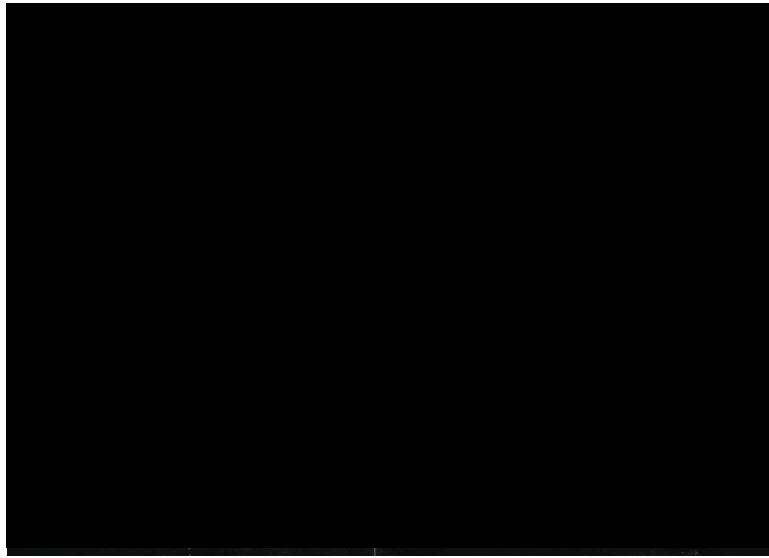


図6 ショーヴェ洞窟 奥の大パネル（部分）

かな光で照らしたときには、洞窟の壁面や天井の凹凸が、迫り来る肉食動物や草食動物の群れのように見えたのではないか。照明が揺れると、壁面の凹凸の影が動いて、まるでその動物が動いているように見えたかもしれない。その見え方を他者と共有するために、線を引いたのではないかとも思われる。つまり、描く対象がすでに壁の中にあり、輪郭を撫でる感覚で線を引いたのではないだろうか。画面の中で触る感覚と、実際に触れる描画面の差がないように見える部分が、各所にある。

図7の「絵の肌」という自作品は、画面の中で触る感覚と、実際に触る描画面を一致させる試みとして、描画面じたいを肌にしてしまったものである。肌は、人と外界の境界であり、肌に触ることは出来るが、肌の内側を同じように触ることは出来ない。しかし肌には、確実にその奥に肉があり、骨がある。絵画にも同様に、その奥に空間があるが、その空間を絵画の表面と同じように触ることは出来ない。それを、境界である肌をモチーフとすれば、両者に触れさせることができるのではないかと考えたのがこの作品である。

私は、画面奥の空間を確実に感じているが、はっきりとそう言い切ると、嘘をついているようにも感じてしまう。

肌を画面としたことで、表面と奥の関係を、少し整合できたように感じた。しかし、では画面の裏面も肌とするのか。絵画を裏から見るということは、制作者にとっては常に起こりうることだが、裏面にも肌の描写をするとすると、それは絵画では

なく、立体作品になってしまうのではないか。この作品は10cmと厚く、自立することもでき、物体としての存在感も生まれるため、立体作品として思考をすすめることも出来た。果たしてこの作品は絵画なのだろうか悩んだが、壁に掛けてみたら、絵画のようであったため、そのまま壁に展示した。

ショーヴェの洞窟壁画には裏面がないが、図7も、壁に掛けることで裏面は見えなくなった。裏がない、あるいは見えないと、絵画だと認識するのだろうか。しかし、裏面があるにもかかわらず、ないものとしてしまうことに違和感を感じ、説明づける方法を探した。そこから始まった絵画を皮膜として捉える試みを、次節で論じる。

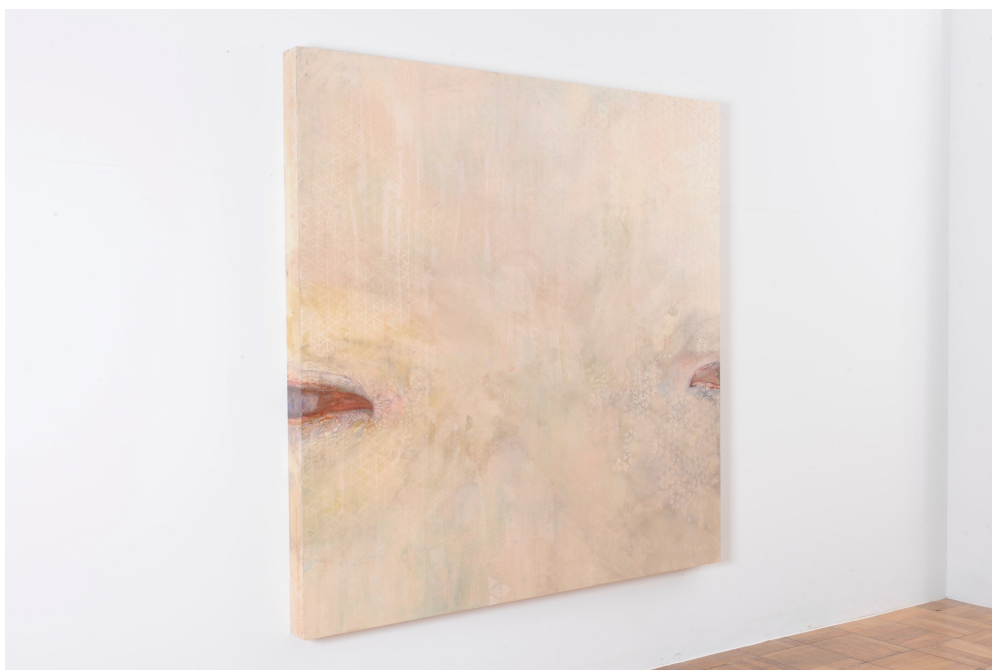


図7 佐々木美穂子「絵の肌」木パネル、和紙、アクリル、油彩 181.8cm×181.8cm 2010年

## 第2節 被膜としての絵画

### 肌を描く

私は数年間、執拗に肌をモチーフに描き続けた。肌をモチーフにした理由は、二つある。

一つ目は、「こ福ちゃん」(図3)のような顔をモチーフに、描きながら触る行為を突き詰めた結果、人物の顔にどんどん近づいていき、肌が画面の大部分を占めるようになったことである。

二つ目は前述のように、肌を表面と奥の境界と捉え、それを描くことで、両者に触れる感覚を得られたからである。

図10の「頬」はその最初期の作品だが、次のような手順で作られている。まず和紙を膠に浸すと、透明な黄土色になる。病院で処方される人工皮膚のような皮膚保護シートに似ているが、それを1辺2~3cmの三角形にちぎり、シナベニヤのパネルの上に敷き詰めて、皮膚の肌理を表す。和紙が乾くと、人工皮膚のような透明色から半透明の淡いクリーム色に変わり、そこに下のシナベニヤの木の色が透けて、肌色のような複雑な色になる。その上に、水彩絵具やアクリル絵具、油絵具で肌の血色を足し、肌の質感や温度感を表現した。それが「頬」(図8)にまで拡大されたのは、顔からさらに近づいた結果であり、唇や鼻の一部が描かれているのは、顔の名残りである。

この他にも、紙に直接ドローイングで肌を描いてみたり、麻布や透明なフィルムを使って肌をつくる試みをくり返した。

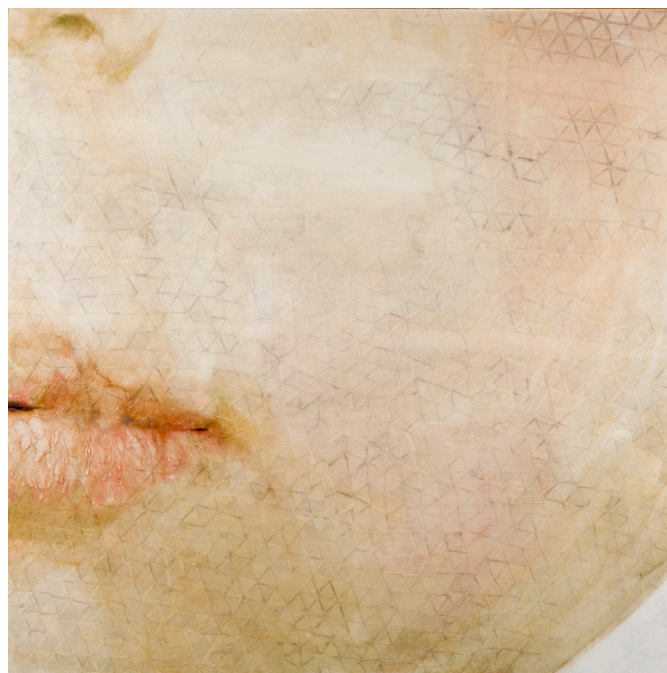


図8 佐々木美穂子「頬」木パネル、和紙、油彩 145.5cm×145.5cm 2009年



図9 佐々木美穂子 「和紙の肌1」 和紙、透明水彩、アクリル 95×62.5cm 2011年

図9は和紙に水性の絵具で、拡大した肌の肌理を網目のように描いたドローイング「和紙の肌1」である。和紙が絵具の水を吸収してふやけたのち、乾燥して縮むと、全体に皺ができて、紙が波打つ。和紙と、肌の皮膜性を重ねた試みである。

また画布になる麻布の色味を、肌に見立てたのが、図10の「斜め前髪」である。ここでは、画面の表面となる麻布じたいを肌として扱い、肌以外の部分に下地材の白亜地を塗っている。通常、画布を木枠に張る際には、四辺の余りの布は裏に巻き込むが、ここでは画面上辺の画布をそのまま残し、そこにも描画した。



図10 佐々木美穂子 「斜め前髪」 キャンバス、油彩 1680×1303mm 2011年



図11 佐々木美穂子 「油彩の肌」 キャンバス、油彩 2011年

図10と同じ頃に制作した「油彩の肌」(図11)でも、四辺の余った画布を巻き込まずに残し、そこにも描画した。図10、図11は、ともに油絵具を用い、肌理のように網目を描いている。

一方、透明なフィルムに針でひっかいて網目を描き、その上に白亜地をひと刷毛乗せたのが、「お肌パック\_1」(図12)である。

このように、描画面と肌の関係性を考えるために、幾つかの方法で肌の描写を試みたが、肌を描くことで、描くことへの疑いを晴らすことが出来たように感じた。実際には眼をそらしていただいただけかもしれないが、絵画を盲信し、ただ描けるということが、非常に気持ち良かった。



図12 佐々木美穂子 「お肌パック\_1」 透明フィルム、白亜 サイズ確認中 2012年

### 埋め尽くすように描く

肌理の小さな三角形を画面いっぱい描いている時、私は忘我状態になるときがあった。「キャンバスの肌」(図13)は、木枠に張られた生のキャンバスの上に、白亜地を筆で三角形を描くように塗っている。各三角形は、隣接する三角形に角度を決められ、単純作業のように、延々と描画面が埋め尽くされるまで増殖していく。その最中は、絵画の皮膜としてそれを描いていることも、そもそも絵画を描いてい



るということさえ忘れてしまっていた。では何を考えていたのか、具体的に思い出しながら述べてみる。

描き始めは、近い過去の誰かとの会話など、絵画に全く関係ない普段の生活でのでき事を考えていた。それは、睡眠中に見る記憶の断片のようである。それが一通り済むと気分は晴れ、次第にキャンバスから筆を通して伝わってくる織り目の振動を感じたり、白亜地が布に染み込む様が、顕微鏡で見ているかのように見えてきた。さらに続けていると、キャンバスが身体の一部であるように感じ、どこまでが自分なのか、その境界がわからなくなっていった。そして画面が三角形で埋め尽くされた段階で、いったん達成感を得て満足し、自身とキャンバスを分け、仕上げとして油絵具で点をいくつか描いた。



図13 佐々木美穂子 「キャンバスの肌」 キャンバス、白亜、アクリル、油彩 2800×1800mm 2012年

知人が『大人の塗り絵』<sup>5</sup>という本について話すのを聞いたとき、この肌理を描いているときの状態と近いものを感じた。彼女もまた、集中して色塗りをすることで気分がスッキリし、不安やイライラを落ち着かせることができると言っていた。そして画面をすべて塗り終わると、満足感を得られるとも言っていた。心の落ち着き

<sup>5</sup> 河出書房新社編集部編、『大人の塗り絵 美しい花編』、河出書房新社、2005年  
河出書房新社が出版している塗り絵シリーズの最初の本。従来、子供向けと思われていた塗り絵を、P・J・ルドゥーテの花の絵を原画にし、大人向けにした。現在45万部を発行している。



図14 写仏を行っている写真

や爽快感、満足感を得られるという点では、写仏（図14）という仏教の行にも、同じことが言える。写仏では、様々な仏像の墨線のみを白描図に、薄い和紙をのせ、その線をなぞる。塗り絵も写仏も、下絵という決まった線があるために、塗ったりなぞるという行為じたいに、達成感が得られるまで没頭できるのではないだろうか。そして画面を自分の行為で満たしたことで、満足感を得られるのである。私が肌理の三角形を描いているときも、隣の三角形に合わせて三角形を描くという決まりごとがあったことで、ただ描くことに没頭できたのである。

埋め尽くすように描かれた同様の絵画として、草間彌生について見てみたい。草間彌生は、水玉や網を描くことについて、次のように述べている。

水玉とか網を描いているでしょ。あんまり夢中に描いてるから、家具にまで描いちゃって、ハッと気がついてね。あっこれは大変だって。知らないうちにキャンバスを超えて描いているわけですよ<sup>6</sup>。

この言葉から、草間彌生は、私の場合の決まりごとや、塗り絵や写仏などでの下絵なしに、水玉や網を描いているということがわかる。キャンバスを超えて描いていたことに後で気がつくということは、キャンバスの枠への意識より、水玉や網目を描きたい欲求が優先していることを示している。塗り絵や写仏では、決められた枠

<sup>6</sup>「草間彌生インタビュー彼女はいかに時代を駆け抜けたか」『美術手帖』（美術出版社）2002年9月号

の中で塗り、下絵をなぞることで、心の落ち着きや満足感を得ている。私の場合も、埋め尽くすように”描く”と言っても、実際には描く前段階の下地を塗るという作業だったかもしれないが、そうであるならば、単に描画面の準備をしていただけだったのだろうか。

画面を埋め尽くすように描くことについて、ここで織ることについてもふれておきたい。織りも、隅から隅まで均等に手を加えていく。私の育った東京都八丈島では、黄八丈（図15）という絹織物を生産している。島の友人の家には機織り機があり、その家のおばあさんが、旅行に行く前はせっせと織って小遣いにするのよ、と嬉しそうに話をしてくれた。機織り機のある家はいくつもあり、パタンパタンと織る音が聞こえるたびに、少しずつ形になる美しい布を想像してウキウキした。

ただ織りは、いわば仕上げの工程である。織りの前には、蚕を育て、染料のための植物を採取し、デザインを考案し、糸を紡ぎ、糸を染め、高機に糸をかけるといった、膨大な労力が払われている。織り機を使って、縦糸と横糸をひと目ずつ詰めていくことで、それまでのすべての労力が形となって現れ、布として完成するのである

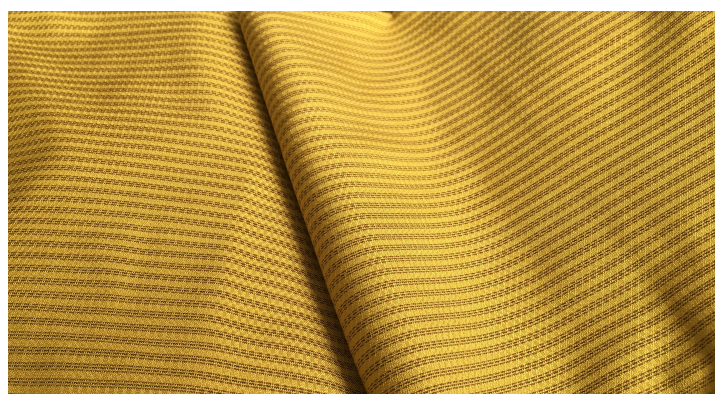


図15 黄八丈

縦糸と横糸をひと目ずつ詰めていくことは、隅から隅まで均等に手を加えることであり、画面を埋め尽くすように描くことと共通する。したがって、画面を埋め尽くすように描くことは、描画面の準備であると同時に、絵画の完成に関係しているとも言えるのではないだろうか。

## 皮膜としてどこまでも広がる描画面



図16 佐々木美穂子 「和紙の肌」 和紙、透明水彩 2600×1800mm 2012年

図16の「和紙の肌」は、薄い雁皮紙という和紙を支持体に肌を描くことで、薄い皮膜そのものを作ろうとした作品である。この作品では、視界をその和紙の肌でいっぱいになりたいと思ったため、和紙を1辺40cmほどの三角に切り、水に溶かした膠で辺を貼り付け、大きな和紙の肌とした。この手法であれば、気の赴くままに、どこまでも大きくできる。しかし実際に制作を始めると、どこまで大きくすればいいのか、大きさを決める理由が見つからず、和紙の辺を貼り広げ続けた。自身の作業場が一杯になっても、まだ理由が見つからず、二度目に作業場が一杯になった時点で作業を終わりにし、透明水彩で肌の網目を描いて、この作品は完成とした。

どこまでも大きくなっていくという言葉は、クリストとジャンヌ＝クロードの包む作品群を連想させる（図17）。1958年に空き缶をキャンバスで包んだ作品からはじまり、今では島や川をも包んでしまっている。現在も彼らの梱包は進行中で、様々なものを包み続けている。

一方で赤瀬川原平も、クリストが梱包を始めた時期と同じ頃の1963年、梱包した作品を発表した。以後、彼も梱包する対象を広げていったのだが、ハイレッド・センターでのシェルター計画の間に制作した「宇宙の罐詰」（図18）で、梱包する作品は完結した。



図17 クリストとジャンヌ=クロード 「ビッグ・エア・パッケージ」 90×50m 2013年



図18 赤瀬川原平 「宇宙の罐詰」 1964/1994年

梱包を作品としたこの彼らの間には、大きな違いがある。それは、包む対象に自分が含まれているか、いないかという違いである。クリストは、包む対象に自分を含めなかったが、赤瀬川原平はそこに自分を含めたからである。

クリストが空気を梱包した「ビッグ・エア・パッケージ」（図17）という作品は、外側からだけでなく、内部からも見ることができるが、布状の物に巻かれた紐は外側にあり、制作者の意識は外側にあるといえる。一方の赤瀬川の「宇宙の罐詰」は、梱包された内側からはんだ付けしており、内側に作者自身をも包み込んでしまっている。

私は、「和紙の肌」（図16）をどこまでも広げようとしながら、どこまで大きくしたらいいのかに困惑し、断念した。もし、どこまでも広がってしまう被膜の特性に気づき、それを利用して皮膜を制作しようとするのであれば、どこまでも大きくしようとしたらだろう。断念したのは、どこまでも広がるという拡張性に対してであり、そもそも皮膚は、肉体を覆うことで被膜として成立する。被膜もまた、クリストや赤瀬川の梱包芸術のように、大きさを決めるのは、包まれるものの大きさなのだ。私は、それまでの絵画と肌をリンクさせた皮膜ではなく、皮膜そのものを作ろうとした途端に、大きさを決める基準を見失ったのである。私は、絵画に感じていた現実の空間と描かれた空間の矛盾を整合しようとしながら、じつは目をそらし、被膜の正体の不明さに甘えてきた。被膜の正体を明かすためには、その中身を暴かなければならなくなった。

ここまでの皮膜についての考察を整理する。絵画の”表面”と”奥”の境界を皮膜とし、肌をモチーフとして描くことで、”表面”と”奥”を限りなく近づけることが出来た。そうすることで、現実の空間と、絵画の奥の空間のずれを整合できたのだが、そこからさらに被膜じたいの考察を進めたことで、逆に問題そのものの解決には至っていなかったことに、改めて気づいたのである。ここまでは表面と奥の境界を皮膜とし、それを表面から筆を伸ばして奥へと変わる境目としたわけだが、その被膜のありかの設定に問題があったように思われた。表面と奥は隣接しているのではなく、離れていると考えることは出来ないか、そうであるなら、被膜はどこにあるのか。次章では、境界の被膜について考察をすすめ、絵画の”表面”と”奥”の矛盾について考えを進めたい。

## 第2章 絵画の”奥”

### 第1節 絵画の”奥”から”表面”を見る

#### 箱書きのような絵画

絵画の”表面”と”奥”が、離れたところにあるとした場合、抽象的な話になってしまうが、絵画の”表面”を、箱書き（図19～21）のようなものとして考えることはできないだろうか。絵画の”表面”には、その”奥”にある空間の説明書きがなされている、というイメージである。

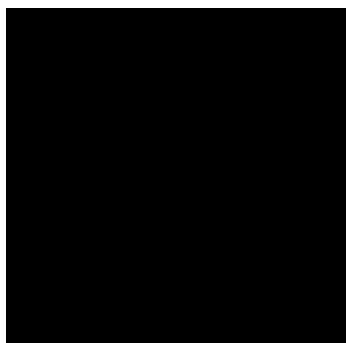


図19 大井戸茶碗 喜左衛門井戸  
外箱蓋表

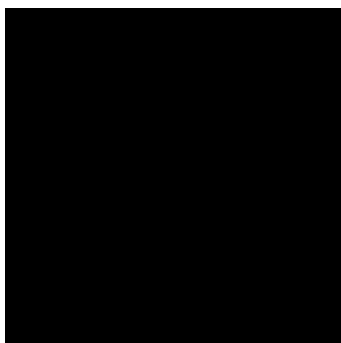


図20 大井戸茶碗 喜左衛門井戸  
内箱蓋裏



図21 大井戸茶碗 喜左衛門井戸  
内箱蓋表

このように考えるきっかけとなった出来事が、フランス滞在中にあった。フランス滞在中、ヨーロッパの他の国へも足を伸ばし、先々で博物館を訪れた（図22）が、そこにはヨーロッパ以外の東洋のものも少なからず展示されていた。そうした中で目にとまったのが、アジアの器である。日本でも多くのアジアの器を目にしていたが、その記憶の中のアジアの器と、ヨーロッパの博物館にあったアジアの器は、見え方が異なっていた。日本で見るより、少し白けて見えたのである。これは悪い意味ではなく、博物館による見せ方の相違を感じた、ということである。

日本でアジアの器を見る場合は、その器が使われる情景をある程度知っている前提で見るため、解説からその器の背景や実際に使われている様子、あるいは自分がそれを使うことを想像しながら鑑賞することができる。しかしヨーロッパで展示さ



図22 ローマ・ゲルマン博物館での器の展示風景 筆者撮影

れていたアジアの器は、気候や文化、生活様式の異なる、遠く離れた土地の器として、その背景を想像させる断片的な解説の展示が行われていたのである。必要最低限の解説ながら、私にとっては外国語を解読するのも骨が折れた。

普段、私が博物館で道具類を鑑賞する時は、それを実際に使うときの重さや質感、使い心地などを想像しながら見るという楽しみがある。ヨーロッパでも器をじっくりと観察し、それを想像したが、すべての器に共通して感じたのは、日本で見て想像する重さより、少し軽く感じたことである。なぜこうしたことがおこるのか。じっくり見て想像するということは、目からの情報だけでなく、脳内にすでにある情報を合わせて見ているということなのだろうか。

日本に帰国後、東京国立博物館で開催された特別展「茶の湯」を見に行き、展示されている茶器にふれたら、どのような触覚なのかと想像しながら、想像上でのその重さや質感に何度も鳥肌がたった。国宝の「油滴天目」（図23）を見たときには、その器の風格からか、想像なのにじっくりと手に乗せることさえ出来ず、器に触れた手の平の部分に、押し返されるような圧力を感じた。

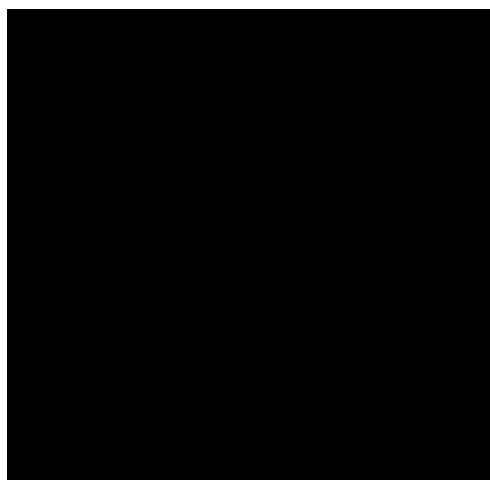


図23 「油滴天目」 南宋時代・12～13世紀 大阪市立東洋陶磁美術館



こうした器の触覚は全て想像上のものであるため、現実ではないことにふと虚しくなるときがあるが、そうした時、岡倉天心が『茶の本』に書いた、次の一節を思い出す。

往昔、日本人が偉大な芸術家の作品に抱いた崇拜の念は厚かった。茶人たちは、その秘蔵の品をまもるのに宗教的秘密をもってしたので、御神龕一絹の包みで、その中に御神体がやわらかに包まれている一に達するには、幾重もの箱を次から次へと開かねばならないことがしばしばであった。その品を人目にさらすことはまれであって、みせる場合でも、秘伝をさずかった人にかぎられていた<sup>7</sup>。

ここには、作品を目で見えて触れることの貴重さが、述べられているように感じる。そして、この文章から、その作品が御神龕として包まれ、幾重もの箱に入れられている状況を想像した。それと同じ状況を想像しながら、ルーチョ・フォンターナの「空間概念・期待」（図24）を見てみよう。

するとこの切り裂かれたキャンバスが、天心が言う御神龕を入れた箱のようなものに見えてくる。キャンバスは切り裂かれているが、絵画が傷ついているようには見



図24 ルーチョ・フォンターナ 「空間概念・期待」 キャンバス、水性塗料 72×60cm 1964年

<sup>7</sup> 岡倉天心『茶の本』、桶谷秀昭訳、講談社、2007年、p.71～72

えないからだ。つまりこの切り目は、絵画の”表面”に書かれた箱書きであり、御神龕はさらにその”奥”にある、とみることができるのではないだろうか。

## レンズと余白

では絵画の”表面”が箱書きのようなものとしたら、その被膜はどこにあるのだろうか。絵画の”表面”としての画布に、”奥”を描こうとした痕跡があり、それを経験知と合わせて脳内でコントロールすることが、絵画の”奥”での行為であるとするなら、境界としての皮膜は、自分の目の網膜ということになるのではないだろうか。絵画の被膜は、じつは自分の目に張り付いていると仮定して、考察をすすめる。

「サングラス」（図25）という版画作品は、2013年にチェコのピルゼンという街



図25 佐々木美穂子 「サングラス」 リトグラフ 500×700mm 2013年



図26 ArtCamp2013の授業風景

にある大学で開催された、ArtCamp（図26）に参加した時のリトグラフである。ArtCampに参加する初の日本人として派遣されたこともあり、常にあたりを観察していた。言葉も十分ではなく、何かを理解するためにほとんど視覚からの情報に頼っ

ていた。夏のチェコは日差しが鋭く、日本ではあまり使わないサングラスを常に身につけていたため、そのサングラスじたいが気になった。かけているサングラスを自分の側からみると、二つのレンズは一つに見える。この作品には、被膜のこちら側、つまり絵画の”奥”から、絵画の”表面”を描こうとしている感覚があった。

制作では、リトグラフの版である石に、目一杯の大ききで一つのレンズを描いた(図27)。もしこの作品が木版画だったら、レンズの周囲を削り取ってしまったかもしれない。石に描いていた時は、画面一杯の大ききサイズのレンズだったにもかかわらず、紙に刷ってみると、紙の中にぽつんと置かれたサングラスが現れた。周囲の余白は

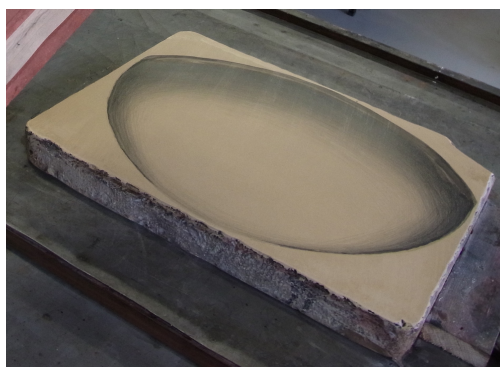


図27 「サングラス」リトグラフの版

石の版に描いている時の背景だったのか、あるいは刷られた紙の余白なのか。本稿冒頭の「はじめに」でふれた絵画の余白を切り取って以来、解決せずにそっとしておいた余白の問題が、版画作品を制作することでぶり返した。

ピルゼンでの制作から2年後、パリ高等美術学校に交換留学生として一年間在籍した。フランスでも、夏は日が長く、サングラスを掛けることがしばしばあったため、履修したフレスコの授業でサングラス(図28)を描いてみた。チェコでの制作



図28 佐々木美穂子 「サングラス」 フレスコ 330×450mm 2016年

を思い出し、まわりを削ってみると、レンズの物質感が強くなり、内側からみたレンズというより、即物的な一つのレンズとして見えてしまった。被膜としてのレンズとするには、余白が必要らしいことがわかったが、図25での余白は、存在感が強すぎるように思われた。

リトグラフの授業も履修していたため、ここでもサングラスをモチーフに制作してみた(図29)。何度も刷れる版画の特性を利用して、余白を抑える方法を模索した。サングラスを分割して石の四隅に描き(図30)、それを同じ紙に四回刷ると、一つのサングラスが完成する。この制作方法をとることで、余白の存在感が薄くなった。余白が不要なのではなく、その程度が問題だったのであり、余白に役割を持たせることが重要であることを認識した。

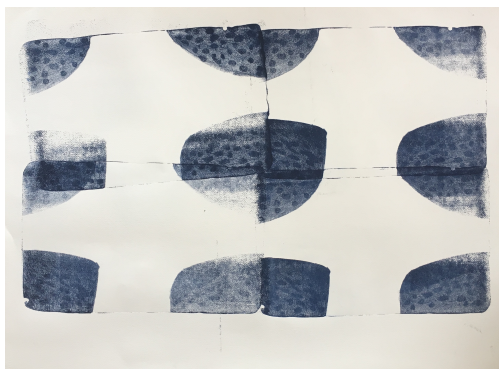


図29 佐々木美穂子 「四隅のサングラス」  
リトグラフ 56×76.5cm 2016年

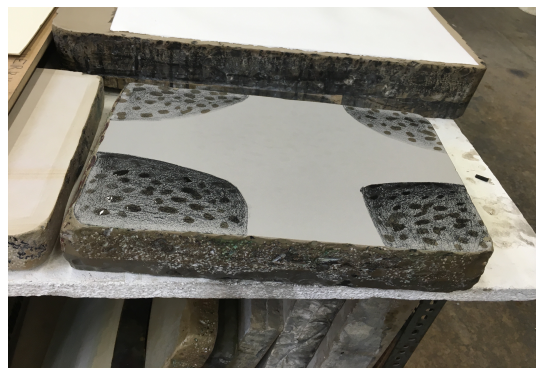


図30 「四隅のサングラス」リトグラフの版

余白とは、あるときは強すぎるように感じるが、必要だと感じるときもあり、また役割をもたせることで、強すぎる存在感を薄めることもできる。

余白とは、私が描いていない部分であり、石版においては石そのものであり、刷られた紙作品では、紙そのものになる。しかし確かに、絵画を構成する要素なのである。

## 余白のあつかい

一連のサングラスの作品で余白とした部分は、描いていない部分のことである。背景というより、余分な部分と感じたが、それを切り取ってしまうと、今度は”絵画の表面に描かれたモチーフ”ではなく、”立体的なモチーフが平面的になったもの”になってしまい、絵画ではないように感じられた。何も描いていない部分であっても、絵画としてあるためには必要なものであることが分かった。

印象的な余白の絵画作品は数多くある。円山応挙の「氷図屏風」（図31）は、鋭い線だけが描かれ、描かれていない部分がモチーフの氷を見事に表している。絵を

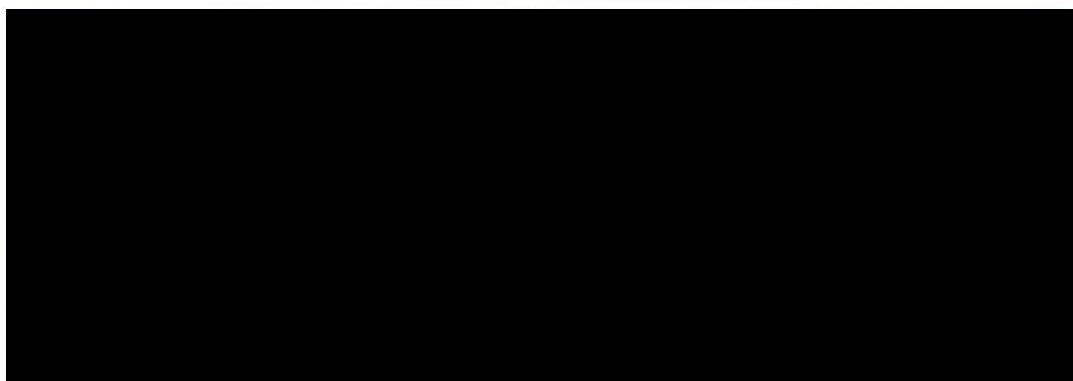


図31 円山応挙 「氷図屏風」 紙本墨画 605×1820mm 江戸時代（18世紀） 大英博物館

学び始めて美術予備校に通っていた頃、描いていない部分をいかにして物や空間の広がりに見せるかが重要だと教わった。受験のような限られた時間の描画で、単純に制作時間を節約する目的なのだろうと思っていたが、描かずに表された「氷図屏風」（図30）の氷は、氷の透明感や鋭さが、わずかな線で逆説的に表現されている。生活空間の室内ではきっと溶けてしまうであろう氷が、絵であるゆえに氷としての形状が維持されているのだが、これが描画された氷だったらイメージも異なるものになったかもしれない。

余白のある絵画として思い出すのは、リ・ウーファンである。「Correspondence」（図32）では、画面に絵具が塗られ、その絵具が余白をうねらせ、更に絵画を取り巻く空間にも影響を及ぼす。塗られてた部分は作者が塗ったものであり、鑑賞者はそれを通して作者の身体を感じることができる。一方、余白は作者が描いていない部分だが、そこを見ると、私は何も描かれていない自分の画布を見た時のような感

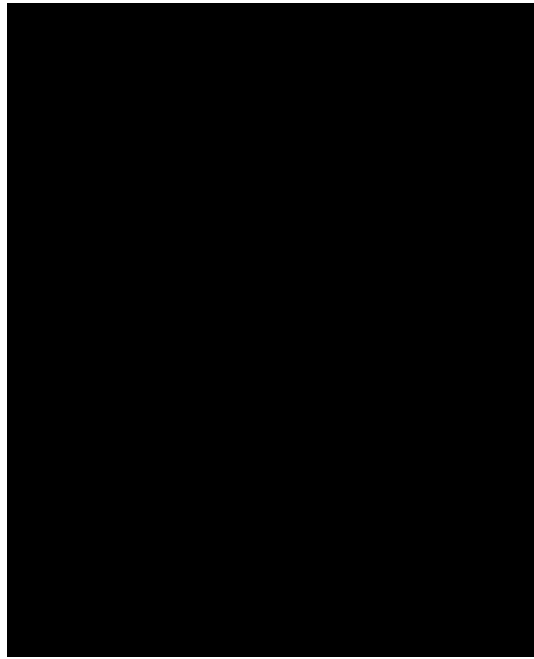


図32 リ・ウーフアン 「Correspondence」 キャンバス、油彩 2270×1820mm 1992年

覚を持ってしまう。描画部分には、鑑賞者として受け身で対峙していたのが、余白に眼を移すと自身の身体を思い出し、能動的な関わり方をしてしまうのである。余白は、リ・ウーフアンの作品の一部であるにもかかわらず、誰のものでもない、あるいは誰のものにもなりうると言えるのではないだろうか。鑑賞者が見ている間は、鑑賞者自身はその画面に入り込む余地としてある。描かない部分があることで、その作品に作者のみならず、鑑賞者も取り込むことに成功しているといえる。

図33のジョルジョ・モランディの描く瓶の背景の部分についても考えてみたい。ここを余白と言うことができるだろうか。モチーフの瓶と同様にしっかりと筆跡が残り、背景からも作者の痕跡を感じることができる。モチーフ以外の部分だから、余白と言うことはできるが、むしろ背景の部分がモランディの見ていた形であり、その隙間として瓶があるかのようにも見えてくる。リ・ウーフアンの余白が鑑賞者の入り込む余地であるのに対して、モランディの作品では、鑑賞者は瓶を見ている間は背景に干渉することができ、背景を見ている間は、瓶に干渉することができると言えないのではないだろうか。



図33 Giorgio Morandi 「Still life」 キャンバス、油彩 200×300mm 1962年

## 第2節 絵画の”奥”では何がおこっているのか

### 剣道から考える絵画の”奥”・圧力

画面に圧力を加えて、奥へ、奥へと描く。これが、描いている時に感じる絵画空間の感触である。

私は剣道をしているが、剣道は本来、真剣で相手の身体を切るための訓練である。そのため、実際には竹刀が相手の防具の表面に当たっているだけであるにもかかわらず、相手を切るような太刀筋が求められる。じつはこの感覚が、私が制作時に感じる、絵画の”表面”に触れながら”奥”へと手を伸ばし、触れている感覚と同じである。

また剣道では逆に、相手も竹刀をもって、技を繰り出してくる。相手の技が見事に決まった時、私の身体は、絵画制作での画面そのものになったような感覚になる。そのためここで、剣道で相手の技が決まったときの感覚から、自分が身を置いている絵画の”奥”について、考えてみたいと思う。

正面打ち（図34）を打たれた時を例にしてみよう。防具をつけているとはいえ、

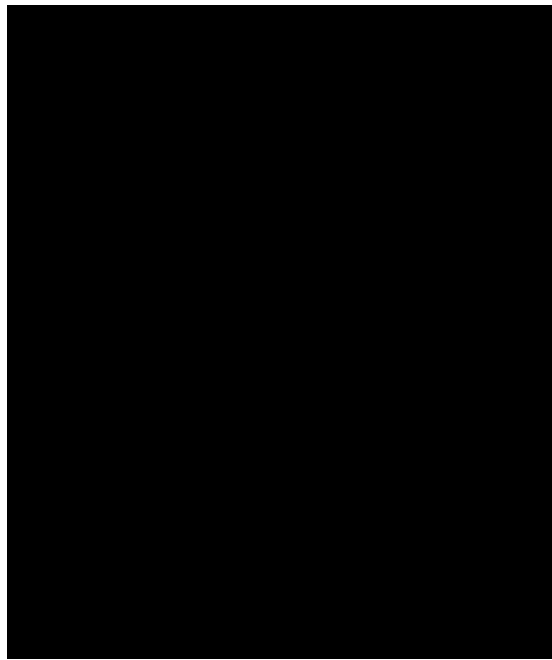


図34 香田群秀 『わかりやすい剣道段級審査』、成美堂出版、2013年、p.31

竹刀で思い切り叩かれるのだから、さぞかし痛いだろうと、剣道をはじめる以前の私は思っていた。しかし熟練者の見事な一本は、不思議なことに全く痛くない。竹刀に込められた力が、体の中心を通って、地面へと抜けていくのである。一方、初心者や力のあり余った若者が、力任せに繰り出す正面打ちは、竹刀の力が面の表面にとどまり、すべてを頭で受け止めることになるため、非常に痛い。

打たれる側の心理で言えば、攻撃したいと思っている状況で、力任せに打たれる正面打ちは痛い。しかし熟練者は、瞬きせずに私の目からその奥を観て、私の心理を読み取り、僅かな足さばきや呼吸で、私の身体を操る。結果的に、私はわたしの正面を空けて、打たれに行ってしまうのである。

これを絵画に置き換えれば、表面に加えた圧力が、画面の奥へと届いていく状況であり、届かせる深さもコントロールできると言える。年配者の方が、若い人から鋭い面をとることが多いことからすれば、画面に加える圧力が強ければ奥深くまで力が届くといった、単純なことではないことも分かる。

画面の隅々まで埋め尽くすような描き方で、奥の深度を探ることもできるし、版表現での版の上の余白も、プレス機で圧力を加えることで、絵画空間となりうるのかもしれない。

しかし完成した絵画には、もう圧力はかかっていない。絵画空間は、“表面”の”奥”



に存在していると感じていたが、それは作者が画面に筆を押し付けている瞬間だけなのか。そして鑑賞者は、“表面”に痕跡として残った描画材から、圧力を加えられた空間を想像しているに過ぎないのか。そうであるなら、完成した絵画の”奥”は、見る人の網膜のさらに奥にあるということだろうか。ただこの場合、制作者は、鑑賞者にとっての絵画の”奥”に手を伸ばし、操作することはできないことになる。

## 化粧と鏡から考える絵画の”奥”・反射

化粧は本来、呪術として悪いものから身を守るものとして始まったとされる。しかし現代では、女性の身だしなみや、自己表現のひとつとして、男女を問わず多くの人が自分で自分に化粧をする。

絵が上手いと化粧も上手なのかと質問されたことがあるが、その通りとは答えられなかった。

色をのせたり、線を引くという意味では確かに同じで、描画材の水分と油分を調節する点でも同じだ。化粧は、自分を他人から見られたい印象に近づけるために行うが、絵画も完成の印象に合わせて描き、両者ともに様々な演出が可能だ。

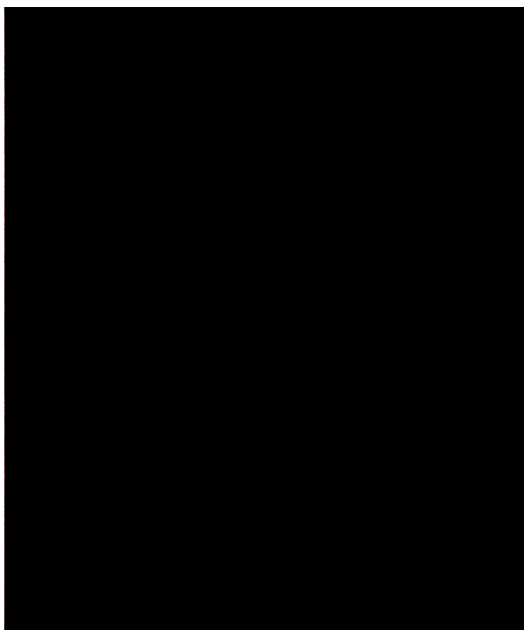


図35 ジョルジュ・スーラ 「化粧する若い女性」  
キャンバス、油彩 95.5×79.5cm 1890年 コートールド美術研究所

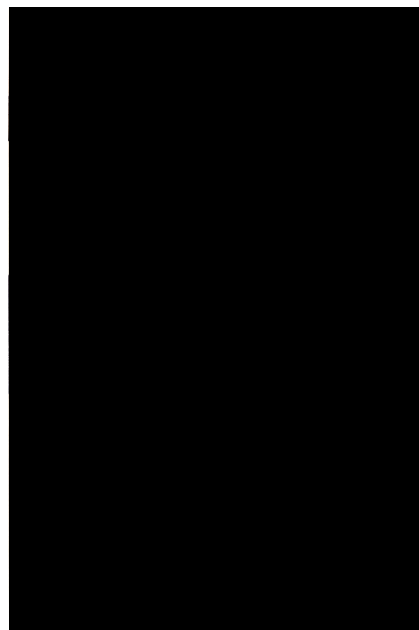


図36 喜多川歌麿 「姿見七人化粧  
「難波屋おきた」」 大判錦絵 18世紀  
ニューヨーク国立図書館

しかし、絵画は描画面を目で見ることができ、化粧は描画面つまり自分の顔を、自分の目で直接見ることができない。見るには、鏡に映すしかないが、この場合、左右の反転など考慮して想像しなければならず、実態とのずれが生じてしまう。

また絵画では、“表面”を見ながら“奥”を想像して描くのにに対して、化粧では“表面”の反転を想像しながら、“奥”の触覚で描きすすめることになる。

古今東西、化粧を題材とした絵画作品は数多い（図35,36）。その作品の多くは、女性が鏡に向かう姿で描かれている。そこには、鏡を見るモデルと、そのモデルを見る作者の視線がある。モデル、鏡像、鑑賞者の視線が、何重にも反射し合って確かな奥行きが生まれるため、この題材が好まれたのではないだろうか。見るという行為を含む反射という現象が、絵画の“表面”と“奥”を感じさせる重要な要因であるように思える。

鏡を見ながら描いた私の自画像がいくつかある。その一つに、自分自身が消えてしまい、シャツだけが描かれている「白シャツ」（図37）という作品がある。なぜ顔が消えてしまったのか。その原因は、キャンバスのサイズと、見ていた鏡のサイズがほぼ同じだったため、鏡とキャンバスを混同してしまったことにあった気がする。鏡の中の空間と、絵画の奥の空間を混同してしまい、キャンバスが白かったために、途中まで描いた自画像の、白いシャツだけが残ったのだ。顔は鏡に取り残されてしまった。



図37 佐々木美穂子 「白シャツ」 キャンバス、油彩 410×318mm 2011年

## ”奥”から作られた作品

村上三郎の通過というパフォーマンスの記録写真がある（図38）。扉よりも大きな模造紙を人が破って現れるこの写真を見ると、張られた模造紙は絵画の画面のようであり、画面の”奥”から作者が現れたように感じる。村上本人からすると、画面の”奥”に突入している感覚なのかもしれないが、いずれにせよ、模造紙の先に、私が”奥”と言っているものに値するような空間があることを意識しているのではないかと考える。また、前に触れたフォンタナも、画面を切り裂くことで、同じような空間を感じているのではないかと思う。

では、なぜ私は同じように、直接画面に身体的に切り込んでいくことをしないのだろうか。「はじめに」で触れた手を描いた作品や、サングラスをフレスコで描いた時に、モチーフと背景を切り分けようとしたことがあったが、そこに側面が無かったことで、画面の”奥”には何も無いのではないかと予感してしまった。それでも、何もないことを受け入れることができず、確かめることをせずに、画面の”奥”のあ



図38 村上三郎 「通過」パフォーマンス記録写真 1956年

りかを先に考えた。そして画面の”奥”は、網膜の奥にあるのだとすることで、村上やフォンタナによって見せられた画面の”奥”に、何も無くても平穏でいられるようにしたのだ。

”奥”に何もなければいけないと思うことは、絵画の”表面”に絵具を乗せることに没頭していた時間を、否定しているような気持ちになってしまう。そうすると、絵画のすべてを否定している気持ちにもなってしまいます。あれだけ実感があって触れるように描いていた感覚を否定し、すべてが無かったことになってしまう。「色即是空」の後には「空即是色」と続く<sup>8</sup>が、「色」（物質）と「空」（実態のない空虚）を行き来することは、生と死を行き来するのと同じくらい、躊躇してしまう。私は絵画の”表面”と”奥”を行き来していると感じていたが、それは夢と現実、あるいは過去と未来を自由に行き来しているような、SFのような感じでワクワクする。しかし、本当に”表面”と”奥”を行き来できているのだろうか。実際には、過去に行くことは出来ないし、死後に再生する確信もない。それを可能にするには、思い込みや何らかのねじれのようなものを丁寧に解くか、あるいはもう一度ねじる必要があるように感じる。ねじれとは、鏡の中の自分が、自分と反対の手を挙げるようなことである。夢と現実を行き来している時、夢の中にいる間は、夢が現実だということと同様に、”表面”も”奥”もある、とすることは出来ないだろうか。

### 第3節 絵画の”奥”を表す技法

#### 線遠近法

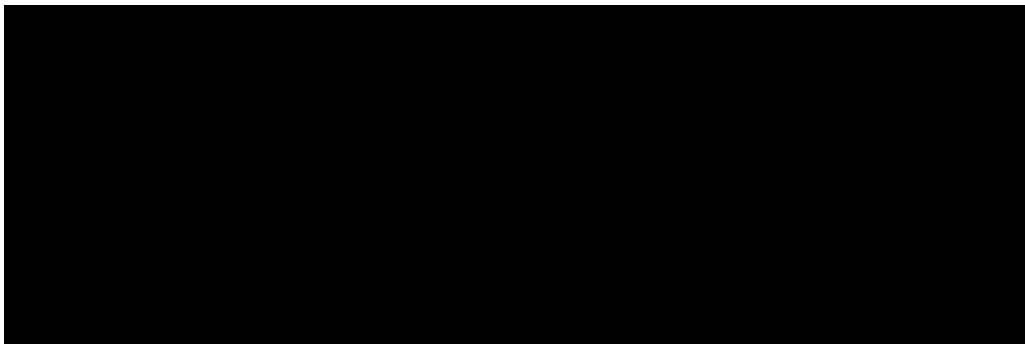


図39 アルブレヒト・デューラー 「裸婦を描く素描家」木版画 8×22cm 1525年 アルベルティーナ美術館

<sup>8</sup> 般若波羅蜜多心經にあることば。

遠近法は、画面を窓のように捉え、その向こう側の景色を写し取るように描く描画法である。デューラーの「裸婦を描く素描家」（図39）が示すように、それには見る者の視点を一点に固定しなければならないのだが、この方法を使えば、壮大な神話もおとぎ話も、現実世界と続いているかのように錯覚させることができる。

またエッシャーの「物見の塔」（図40）のように、遠近法を操作することで、現実にはありえない空間を存在するかのように見せることもできる。

しかしこの素晴らしい線遠近法も、絵画の皮膜を眼の網膜と同一視したい私にとっては、不都合が生じる。画面を皮膜とするなら、視点と画面の距離はゼロであってほしいのである。実際に私が線遠近法を使って描く時、モチーフに触っている感覚は得にくい。自由に動く視点と、線遠近法の定点との位置関係を確認するたびに、眼と画面の距離を感じてしまうからである。私の絵画空間は、実際の空間とは別のものなのである。つまり線遠近法は、絵画の”表面”を”奥”まで再現する方法なのに対して、私は”奥”は”奥”であってほしいと思っているようだ。

絵画を描き、また鑑賞する上で、そのような方法はないのだろうか。

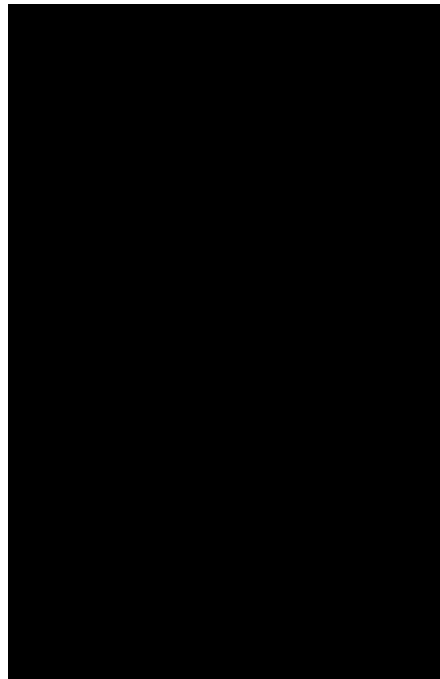


図40 マウリッツ・コルネリス・エッシャー 「物見の塔」リトグラフ 46.1×29.5cm 1958年

## 輪郭線を重ねる

東洲齋写楽の図41の作品では、鼻を頬からはみ出させることで、鼻が頬より手前にあることを示している。陰影による描写がなされていなくても、色面と線による形の重なりだけで、鑑賞者は瞬時に前後関係を理解してしまうのである。

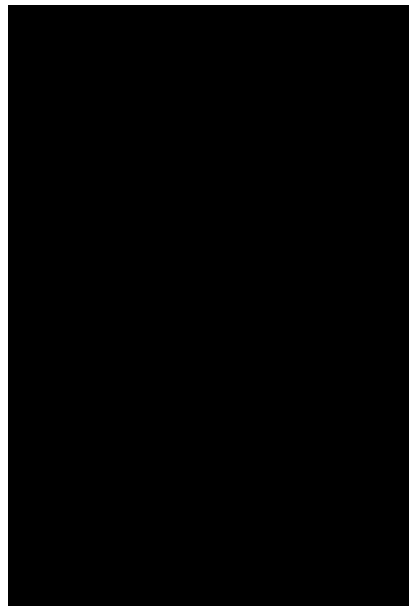


図41 東洲齋写楽「三代目大谷鬼次の江戸兵衛」大判 1794年 財団法人日本浮世絵博物館

絵画の皮膜が網膜であるとするならば、そこにある像は、脳内で処理される前の像であるため、上下左右や前後の関係が無い。

「輪ゴムから梨」（図42）の制作過程では、絵画空間を理論としてではなく、感覚として感じる方法について考えた。広い白い台の上に梨を置き、その梨を真上から、斜めから、真横から見て観察した。この梨は21世紀梨という品種で、この作品を制作したときは、ちょうど旬の時期であった。私はこの梨を美味しそうだなと思っており、網膜のこちら側、つまり私の脳内には、この梨に関する様々な情報がある。しかし、描く絵画の”表面”を”奥”の説明に使うのではなく、私の網膜に映っている像をそのまま”表面”に写し、ダイレクトに鑑賞者の網膜に映すことはできないかと考えた。

網膜でのこの梨の像は、みずみずしく発光するような丸い何かとしてある。ふと、

私が腕に巻いていた、髪をまとめるための輪ゴムを目の前にかざしてみた。右目の前にそれをかざして、左目をつぶると、梨の輪郭は消えた。次に両目で目の前の輪ゴムを見て、描き、さらにその奥にある梨を見て、描いた。このようにして上下左右や前後感をなくし、絵画の説明的な空間をなくした。

絵画空間は、現実空間の再現ではなく、直に触れるようなリアリティを持った空間として私が感じていることを、この作品を制作して理解できた。



図42 佐々木美穂子 「輪ゴムから梨」194×194cm キャンバス、油彩 2014年

### 印象派と点描と朦朧体と空気遠近法

光を肌に浴びるような感覚で描くことは可能か。それは印象派が筆触分割を用い、点描へと展開していったことと似ている。さらに、その光に触れるように、画面の”奥”へと手を伸ばして描こうとしているのが、横山大観（図43）をはじめとする日本美術院の画家たちの朦朧体ではないだろうか。朦朧体は、当時の批評家たちから痛烈に批判されたが、それでも大観らが制作を続けた理由の一つに、”奥”を描く実感のようなものがあつたのではないだろうか。モチーフそのものに触れながら描いた岸田劉生や高橋由一の作品は、画面の手前に空間を感じさせるが、大観の作品は画面の”奥”を感じさせるのである。



図43 横山大観 「月夜の波図」 467×623mm 絹本着色 1904年頃 ポストン美術館

ならば画面全体を奥へ押して、CTスキャンで輪切りにした人体の画像を、少しずつ”奥”へとずらしながら描いていくという方法はとれないだろうか。この方法は、空気も写し描いていくため、空気遠近法のようになるのかもしれない。

力任せの方法のように感じる。あるいは絵画の”表面”が、逆に”奥”への障害になっているのだろうか。しかしこの方法も、私が感じる”奥”の感覚とはやや遠い。



### 第3章 存在のありか

#### 第1節 絵画を共有する

##### 見たものを見たまま見せたい

私が感じることでできる世界は、私の感覚を通した世界だけである。様々な場所で、様々な人に会い、それぞれに感じる世界は、その人だけのものである。生活する土地の歴史や気候、その人の持つ身体の特徴、色の見え方さえも、人それぞれに違う。ただし、違うと感ずることさえ、私はわたしの感覚を通してのみ、感ずることができるのだ。

私は交換留学生として、1年間パリに滞在した(図44)。生活環境を変えたことで、時間の感ずが違ふのではないかと感ずた。日本での生活との違和感が多かつたが、その全てが時間の感ずが違ふからだと考えれば、理解できるような気がした。

パリの人々は、時間の感ずが、私のそれとは違つた。1分が60秒であり、1日が24時間であることは同じで、授業も時間通りに始まる。待ち合わせに遅れてくる人は多いが、遅れているという認識はあるようだった。私が感ずた時間感ずの違ふとは、「今」の捉え方の違ふである。人々の視線からそれを感じたのだが、彼らは少し遠くを見ているような気がした。遠くとは、距離ではなく、時間の遠さである。向き合つて視線を合わせると、視線は合うのだが、時間が合っていない気がした。今の私ではなく、少し前の私や、少し未来の私を見ているような気がしたのだ。パリの道が汚いことについては、私はこの「少し前と少し未来を見ている」論で納得することにした。道のゴミも、数時間前にはここになかつたかもしれないし、数時間後には清掃車が風で吹き飛ばしに来るかもしれない。だから、あまり気にしなくていい。

なぜそのような視線になるのかと考えたが、街の中に、様々な時代の建物や庭、調度品や芸術作品が、今も現役でそこにあるからではないかと思つた。異なる時間が、そこに混在しているのである。ここでまた、ふと気がつたことがある。異なる時間が混在しているパリでは、自分だけが時間から切り離された異質なものだつ

たのかもしれない。私の生活は日本にあり、日本では自分の時間を積み重ねていたが、パリでは異邦人として振る舞い、物語の中の脇役のような一瞬の存在として、自分を感じていたのではないか。自分を一瞬の存在とすることで、様々な時間軸を感じたのかもしれない。

作品は、制作者が身体を通して感じた”現在”を表している気がする。自分ではない誰かになることは不可能だが、作品がそれを可能にするのではないだろうか。他者の制作した作品を見ることで、その人が身体を通して感じたであろう”現在”を、感じるができるのかもしれない。そうであるなら、私はわたしの見たものを、見たまま見せるべきなのかもしれない。

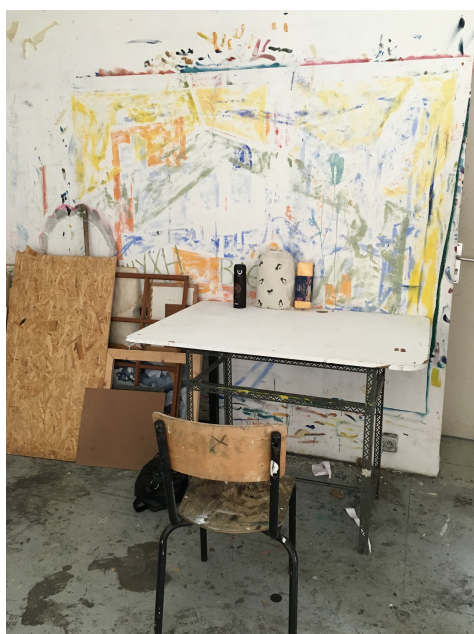


図44 交換留学先で割り当ててもらった作業場所

## 終わりをつくる—映画と旅と絵画

作品として成立させ、他人と共有するためには、終わりを作らなければならない。永久に続く時間の中で、始まりと終わりを設定するのである。私が作品を作ることには終わりはないが、作品一つ一つには、もうこれ以上筆を入れない、完成という終わりがある。

時間と作品という言葉がそろると、映画や音楽といった時間芸術を思い起こす。

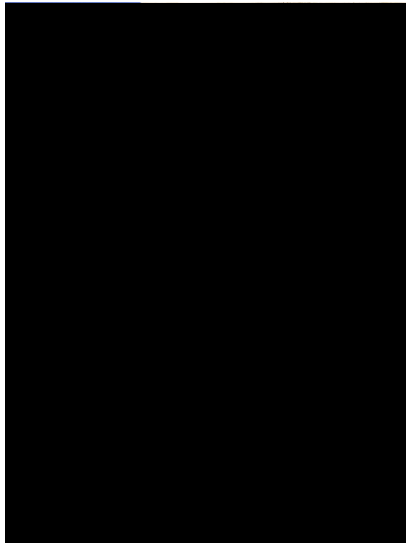


図45 エレン・リー「『ファントム・メナス』  
劇場用予告ポスター」1998年



図46 サハラ砂漠で乗ったラクダ

私は、映画や音楽を楽しむことをしてこなかった。映画の世界に入り込むと、その後の1日から数日間、その映画の世界に引きずられてしまい、私の眼が私のものではないような感覚が続いてしまうからである。自分にあるはずの1日が無くなるようで、不安だった。そこから抜けるまでの間、目の前の事態に対処できず、生活がそぞろになってしまう。そうならないように、映画を見るときに話に入り込まないようにすると、今度はじっと座っていることが苦痛になり、やがて映画を見ることに恐怖感や嫌悪感をおぼえるようになっていった。音楽の場合でも、自分で過ごす5分は比較的長いですが、曲を聴きながら過ごす5分は一瞬に感じてしまう。長かったはずの5分が、曲を聞くことで一瞬で消えてしまうことは、私にとって怖いことだった。

世の中には、名作と呼ばれる素晴らしい映画や音楽がたくさんある。ふと、それらに触れないことが残念なことだと感じ、少し無理をして、週に1回映画を見ることを自分に課した。一人だけでは続かないと思い、自分の制作場所にプロジェクターとスピーカーを用意し、友人を誘って上映会を行った。上映する作品は、先生や友人に勧められた作品にした。推薦映画を語る際の友人の表情は、私の全く知らない人のようだった。

数年に1本、映画を見る程度だった私が、何本も続けて見たことで、映画の世界と距離をとることが出来るようになった。それまでのように映画の世界に入り込ん

でしまい、数日取り憑かれるようなことはなくなった。ところがそうになると、はたしてこれで良いのかとまた考えてしまった。日常生活に支障があるのは良くないが、それほど映画を楽しんでいたということかもしれない。

ある日、映画好きの友人から、これから名作を初見で楽しむことができるなんて羨ましいと言われた。しかし、映画を見ることは難しい。映画を見ている間、観ている本人はどこにいるのか、どこにいればいいのだろうか。

その点、旅は、場所を変えてもそこにいるのは私である。映画でみる砂漠（図45）と、旅で訪れた実際の砂漠（図46）は、どちらも非日常的であるが、その感じ方は異なる。

続いている日常生活から、期間を決めて旅に出ることは、作品を作り完成させることと似ている。

絵画作品を含む空間芸術は、自分の体験としてその作品を鑑賞することができるから、映画や音楽に対するような恐怖心を持つことなく、触れることができるのかもしれない。この場合、絵画の”奥”への障害とも感じられた”表面”があることで、逆に安心して没頭することができているのだろうか。

### なぜ描くのか—絵画と生産性

8~14歳の頃、私は東京都の八丈島という島で暮らした。最初の数年は祖母が面倒をみてくれた。祖母はとても厳しい人で、怠けることを絶対に許さなかった。私が生活の役に立つと、「孫様よ〜い」と言って私を褒めた。叱る時は「この、こちきめが！」と言われた。標準語での意味はわからないが、当時の私は「乞食めが！」と言われているのではないかと思っていた。ただ食わせてもらっているくせに、何も出来ないのか、と。自分と世の中の接点として依存しきっていた血縁者から、期待されたり、他人であるという事実を突きつけられたり、振れ幅が大きいことに困惑した。祖母は方言がきつく、実際にどのような意味で言葉を発していたのかはわからない。特に怒る時は、何を怒っているのかがわからず、どうしたら許されるのかもわからず、恐怖だった。祖母の機嫌を損ねないよう、一生懸命生活の役にたとうとした。海に行けば貝を集め、山に行けば山菜を集めたが、私が一握りの貝や山菜を



図47 八丈島の景色

集める間に、祖母はどんぶりに山盛りの貝や、かご一杯の山菜を集めていた。祖母は畑の土を耕し、じゃがいもやさつまいもを植え、きゅうりやスイカも育てた。私は、勝手にわからないなりに、畑での一休みを楽しみにしながら、祖母の畑仕事を手伝った。

畑でじゃがいもを掘っているときに、祖母が歌を歌ったことがあった。私は驚いたが、耳を傾けると、知らない歌だった。祖母は一日中、何かを生産している人で、海や山で採取したものや、育てた野菜を私に食べさせてくれた。祖母のもとでの生活は、命を明日に繋げることが最優先事項だった。動いて、働いて、働いて、そして食べる。私は、地球の循環の中にいる安心感を感じるようになった。私が14歳の時、島から東京へ引っ越してきた。16歳の頃、絵を勉強したいと思うと祖母に伝えたときは、静かに冷静に反対され、そっぽを向かれた。私自身、絵を描くことは、命を明日に繋げることと真逆のようにも思った。描いても描いても、お腹は膨れないし、寒さもしのげない。何の役にも立たない。しかし、食べるものを海や山で採取しているときと同じような高揚感や安堵を、私は制作中に感じるのだ。なぜだろうか。

今もまだ島で生活していたら、美術に興味を持つことはなかったかもしれないと、時々考える。都市での生活、人間社会の中で、自分が何かを生産出来るわけではない。保護され、消費するだけの状況で、自分が地球の循環の中にいると感じられることを探した結果が、何かを作る美術だったということなのだろうか。人に必要とされるだけでなく、植物や土などの自然と繋がる感覚を私は求めている。自分の身体が自然の一部だと感じ、自分の身体を通して何かを作ることで、地球の循環の

中にある安心感を感じようとしている。つまり、何かを描こうと思い、その通りに描くのではなく、身体を通して描くことで、自分が作り出したものではない何かを作れた時、そしてできあがったその作品を見た時に、自分の存在を確かめられるのである。

命を続けるために食材を集め、それを食べることで体に取り込む感覚と、作品制作のために、素材を集めて整理し、形にする感覚には、共通点がある。食材に季節や天候が及ぼす影響と、素材の性質が作品に及ぼす影響も、似ている。先週に食べた食材で、自分の体が動き、成長していく感覚と、前回、自身の身体を通して作った作品が、今回の制作の動機になっている感覚。それを感じることで、時間の流れにのることができる気がするのである。

## 2節 提出作品「絵画の表面と奥—視点と風景」

絵画の”表面”と”奥”の位置関係を、境界としての肌や網膜を手がかりに考察を進めてきたが、さらに考察を進めるために、自身の身体と”表面”、”奥”の位置関係を整理する必要があると感じた。そのために風景をモチーフに制作することを考えた。提出作品は、風景をいくつかの視点から考察して制作した作品群であり、全体のタイトルを「絵画の表面と奥—視点と風景」とした。風景を窓のこちら側から見ている状況として制作した作品が、「潮風」（図48）である。また自身が風景をどのように捉えているのかを考えながら制作した作品が、モノタイプの版画とそれを映像化した、「点」「ほこり」「インク」（図49～51）である。そして”表面”を実感するために制作したのが「温室の風景」（図52）、”触れること”について考えながら制作した作品が「アロエ」（図54）である。

私は、作品を私の身体が作っていることを忘れがちである。空気を吸って酸素を取り込んでいることを意識せずに呼吸しているのと同様に、あまりに当然のこととして忘れてしまうからである。また、作品に取り込まれた要素は、外界にあったものであり、それが私の身体を通して作品化される感覚については、「絵画と生産性」の項で述べた。それは呼吸をするのと同じ感覚であり、意識していないことで、時

に無責任な振る舞いをしがちである。無責任な振る舞いで作られた作品は、自身でも思いもよらない作品が完成するか、制御不能になり完成させることの出来ない作品になってしまうかのどちらかである。今回の提出作品では、無責任な振る舞いをしながらも、作品を完成させるために、自身の視点をさぐる舵だけは取ってみることにした。自身の身体が絵画のどこにあるのか、あったのか、“表面”の手前にあるのか、“表面”と“奥”の間にあるのか、もしくは“奥”のさらに奥にあるのかを、常に意識した。そうすることで、作品を完成させることが出来た。

### 「潮風」

モチーフと背景の関係性から風景画を描くことに決めてから、まず風景について考え始めた。はじめに室内風景を見ようと思ったが、これは非常に難しかった。例えば、朝起きて目の前の室内風景を見ようとする。室内には、私が寝る前に作業した痕跡があちこちにあり、しまわれていないハサミや鉛筆、机の上に積まれた本や資料がある。風景として見ようとしているのに、それら一つ一つを物として、静物として見ていることに気がつく。見方を変えようと、ぼんやりと全体を見ることにした。すると、喉が乾いているといった、目に写っていることとは関係のないことを考えだした。これでは何も見ていないのと同じである。

では、窓の外を見てみてはどうか。窓枠とガラス、そしてガラスに鱗のように貼りついた汚れがあった。その汚れを見ていると、汚れの奥にある景色が、ピントがぼやけて見え、ぼんやりと風景全体を見ることが可能になった。この汚れを、絵画の“表面”として網目に描き、その奥に海の風景を描いたのが「潮風」（図48）である。リトグラフの版である石は重い。石を洗い場から描画する机に移動させ、刷るためにプレス機に移動させるたびに、丁寧に扱おうとしても、石の重さで勢いがついてぶつけてしまい、石の端が欠けたりする。さらに砂と水で描画を削り落とし、繰り返し使用するため、石の形は無作為に歪んでいる。その石の全面に、後述する「アロエ」制作のために編んでいた網のようなものを描き、刷りとった。そして石を磨き、網の描画を落とし、海の風景を描き、網を刷った紙に重ねて刷った。海の風景をモチーフに選んだ理由は、刷られた網が、私が貝を集める時に腰につけていた、海水



図48 佐々木美穂子 「潮風」 リトグラフ 2017年

で濡れた網と似ており、そこから海を連想したからである。

この版画作品には、枠をつけた。それは窓枠の名残りであり、枠をつけることで、私がこの作品の風景を、窓もしくは網、あるいは被膜を隔てて、こちら側から眺めていることが明確になった。

### 「点、ほこり、インク」

窓、網、被膜のこちら側から、風景を眺めることができたが、僅かな違和感をまだ感じていた。この方法だと、私は風景に直接触れることができない。風景に直接触れるという言い方にも、違和感がある。風景とは、目に映る視覚の映像であり、そこに触覚の触れるという言葉を持ち込むと、意味がわからなくなってしまう。しかし、私が風景を描いてみたいと思った動機は、この隔たりを超えるためである。

風景の捉え方を追求するために、改めて自身の作品制作の原点である八丈島に行ってみることにした。夜10時20分に浜松町の竹芝桟橋を出港し、翌朝10時前に八丈島に到着した。海と山が変わらずにそこにあった。冬の島は人影が少ない。島の岩肌や山肌を、人目を気にせず舐めるように散策した。まずは海で目の前に広がる風景を受け入れ、視線の止まる点があるとそこへ向かって進んだ。進んだ先にも風景が



あった。山では風景を見ることを忘れ、明日葉を探してそれを摘みながら、はっと風景を捉えに来たことを思い出し、気を取り直してあたりを見回すと、また明日葉が群生している一角を見つけて飛びついてしまっていた。そうして島を一周し、海と山が同時に見える展望台で景色を見ながら、私が風景を描こうとした動機と、風景をどのように捉えているのかを考えた。風景を描くことで、余白とモチーフを同等に捉えることができるのではないかと思ったからだった。そして改めて風景をみると、私は窓から眺める景色を風景として捉えていたが、その景色はほぼそれまでに触れたことがある場所であり、季節による色や形の変化も見て知っていた。展望台から山を見ながら、その山の中の木漏れ日を感じ、海にわずかに見える白波には、近くで見ているように激しい音と、肌に打ち付けられる海水の粒を感じた。遠くから眺めながら、実際に自分がそこに居た感覚とつなげることが出来るのは、そこが自分が生活した空間だったからなのだということを実感した。

モノタイプで連続して刷った「点」「ほこり」「インク」(図49~51)は、風景について考える以前に制作した作品だが、やはり島での風景との関わり方を表して



図49 佐々木美穂子 「点」 297×420mm モノタイプ 2017年



図50 佐々木美穂子 「ほこり」 297×420mm モノタイプ 2017年



図51 佐々木美穂子 「インク」 297×420mm モノタイプ 2017年

いるように思われた。これをコマ撮りし、アニメーションのように連続させて編集したビデオ作品もある。時間で少しずつ変化していく映像の一コマ一コマは、自分で絵具をのせ、プレス機を回し、刷った行為と感覚を記録したものだだったのである。

### 「温室の風景」

絵画はなぜ四角いのか、余白について考えた時に湧いた疑問がある。図29の「四隅のサングラス」を制作した時には、余白に役割を持たせることで、強い余白の存在感を弱めるような手法をとった。ただそれはバランスをとるような行為であり、余白について納得のできる答えを導き出したわけではなかった。絵画が四角い理由がはっきりすれば、余白の存在も理解できるのではないかと考えた。そこで、絵画が四角いのは、キャンバスが縦糸と横糸で織られているからだという仮説をたてて制作したのが、「温室の風景」（図52）である。キャンバスを織ることから、自身で行って見た作品である。

木枠に数センチほどの切り込みを入れ、壁には縦糸の本数の半分の数の釘を打った垂木を打ち付け、木枠で直接キャンバスが織れる仕組みを作った（図53）。その仕組みを作っている間に、八丈島で見ていた機織りがよぎることもあったが、どの工程でも、布を織るというより、画面を埋め尽くす肌理の三角を描いたように、“表面”をつくるための行為であることを意識した。

このようにキャンバスから自分で織ることで、絵画が物体であることを、身体感覚として自分に刷り込むことが出来た。織る作業が、夢ではないことを確かめるために、自分の頬をつねるような行為だった。夢か現実かがわからなくなるのは、私の場合は現実世界においてのみである。夢の中では、それが夢であることに気づくか、あるいは現実であることを疑わずにいるからである。制作中も、“奥”を描いている最中は、それが実在するのかわからないのかを疑問に思うことは無かった。“表面”を意識した時に、その“表面”や“奥”が実在するのかわからなくなるのを不思議に思うのである。“表面”が物質として存在することを、身体に納得させるためにも、織るという行為は有効だった。一本一本を引っ張りながら織ったため、画面は歪んだが、特に違和感なく風景



図52 佐々木美穂子 「温室の風景」 1120×1620mm キャンバス、油彩 2017年



図53 「温室の風景」制作中

を描くことが出来た。ここでは、温室の風景をモチーフに描いているが、描いたタッチを見ると、私が行っていたのは視点のマーキングだったと言える。

## 「アロエ」

私が画面のこちら側から”表面”に触れ、さらに画面”奥”のモチーフに触れているという位置関係にあるとする。しかし、モチーフに実際に触れている感覚をも自身が感じるのはなぜなのか。その感覚を整理するために、その状態を再現し、”モチーフ”と”背景”を切り分けるのではなく、”表面”と”奥”を切り分けて考察を進めようとした作品が、「アロエ」（図56）である。



図54 佐々木美穂子 「アロエ」 1800×1800mm 糸、貝、樹脂 2017年

ステンレスの横棒に、糸を結び、その糸を編み、”表面”とした。”奥”には、描いた跡としてのアロエの形がある。”奥”として描いたアロエの形は、それを制作している間は”表面”であるが、その手前に網をかざすことで、”奥”として設定することが出来る。”奥”にアロエを描くために用いた描画材は、これまでなら”表面”の上に乗っ

ているものだが、この作品では描画材を描画材だけで固め、“表面”の網の“奥”に設置した。

“表面”とした網は、作品の範囲を決定する要素でもある。この網で覆われている部分が作品であることを、鑑賞者に知らせている。この網を目の前にかざすと、その奥に見える物は何でも絵画の“奥”と言えるような気がした。

なぜ網を編んだのか。最初は絵画の“表面”と“奥”の境界を、膜のようなものとして仮定して、初めはそれを皮膚、次に網膜と設定して制作してきた。その時の網膜という文字から、網を思いついた。網は、自身が海で頻繁に使っていた経験があったことも重なり、編んでみようと思ったのだった。ここから、私にとっての制作は、絵画的考察と、自身の身体的な経験が両方合わさったときにはじまることを、はっきりと確認することが出来た。

## 終わりに

「はじめに」で触れた、ノコギリで不要とされる部分を切り取った手の作品で困惑したことが、絵画の”表面”と”奥”について考察をはじめのきっかけとなり、本論文で絵画の”表面”と”奥”、そしてその存在のありかについて考察を進めてきた。まず絵画の”表面”と”奥”の境界を、被膜のようなものであると仮定し、肌と被膜を重ね合わせたが、肌を描くことは、”表面”と”奥”の境界である被膜そのものを証明することにはならなかった。次に”表面”と”奥”の境界である被膜を、見る人の網膜と仮定し、制作者である私の内部や、鑑賞者の内部を絵画の”奥”とした。”表面”の先に”奥”があるというそれまでの見方ではなく、内部つまり”奥”から”表面”を見てみると仮定して制作を進め、余白の扱いなどを考察した。さらに、描画面にかける圧力や、鏡を手がかりに、絵画の”奥”について考えた。

こうした試みを行ってきた現時点での答えは、次のようになるだろう。”表面”は、質量のある何かであれば何でも”表面”になりうる。また、”表面”が作品の範囲を決定しており、絵画の”奥”は、”表面”がないと”奥”として意識できないと言える。また、そこでの絵画のありかは、”表面”と”奥”が実際には一体的に存在し、しかし”表面”つまり「視覚」によって、”奥”つまり記憶の中の身体感覚（触覚、嗅覚、聴覚、味覚など）が呼び起こされているのではないかと思われる。「温室の風景」（図52）や「アロエ」（図54）が、ともに五覚（五感）の記憶のある風景を無意識に作るようになったのも、そのためだったのかもしれない。

本論文で考察を進める中で、新たな気付きもあった。絵画における不思議を一つ一つ紐解くことは、絵画だけの問題ではなく、自身の身体との関係を紐解いていく不思議でもあった。制作を始める前には、その動機があるが、制作が進行している間は、出来上がりつつあるものが何なのか、全く分かっていない。本論文の中で取り上げた自身の作品についても、その絵画が何であるかは、完成品から想像したことしか述べる事が出来なかった。制作動機をもとに、材料を選び、モチーフを選択したはずが、出来上がった作品は、自身の考えを具現化したものではなかった。全く別のものとして、質量を持ち、作品自らの時間を持っている。自身の意思と無意識が連続しながら進む制作では、知識を得ると同時に、それ以上に知らない

ことに溢れていることを感じる。そして知りたいことは、実は何もかも既に本能で知っているという感覚も共存する。制作の試行錯誤は、この不思議を整理することにもなっていた。無意識を意識的にコントロールし、作品制作をするとどのようになるのかを、今後の課題としたい。

## 参考文献一覧

- ・M・C・エッシャー『無限を求めて エッシャー、自作を語る』朝日新聞社 1994年
- ・サム・スマイルズ/荒川裕子訳『ターナー —モダン・アーティストの誕生』星雲社 2013年
- ・ジャン・リュデル/黒江光彦訳『絵画の技法』白水社 2005年
- ・マイケル・キツソン/千速敏夫訳『レンブラント』西村書店 2009年
- ・伊東寿太郎『ドローイング』ダヴィッド社 1968年
- ・岡倉天心/桶谷秀昭訳『茶の本』講談社 2007年
- ・岡泰正『めがね絵新考』筑摩書房 1992年
- ・岸田劉生『初期肉筆浮世絵』岩波書店 1926年
- ・香田邦秀『わかりやすい 剣道段級審査』成美堂出版 2013年
- ・高階秀爾『名画を見る眼』岩波書店 2004年
- ・高階秀爾『芸術空間の系譜』鹿島出版会 1993年
- ・国立新美術館.横山大観記念館.朝日新聞社.古田亮 編集  
『没後50年 横山大観—新たなる伝説へ』国立新美術館、朝日新聞社 2008年
- ・斎藤亜矢『ヒトはなぜ絵を描くのか—芸術認知科学への招待』岩波書店 2014年
- ・小山清男『遠近法 絵画の奥行きを読む』朝日新聞社 1998年
- ・赤沼多佳監修『特別展 茶の湯』東京国立博物館.NHK.NHKプロモーション.  
毎日新聞社 2017年
- ・赤瀬川原平『全面自供!』晶文社 2001年
- ・谷川渥『図解 だまし絵 —もうひとつの美術史』河出書房 1999年
- ・谷川渥『鏡と皮膚 芸術のミュトロギア』筑摩書房 2009年
- ・谷川渥監修 小澤基弘.渡邊晃一編者『絵画の教科書』三晃書房 2004年
- ・仲町啓子監修 『すぐわかる 琳派の美術』東京美術 2004年
- ・長尾正憲 編集『大観の画論』鉦鼓洞 1993年
- ・藤田治彦『ターナー —近代絵画に先駆けたイギリスの風景画の巨匠の世界』六耀社 2001年



- ・柳正彦『[新版]クリストとジャンヌ＝クロード ライフ＝ワーク＝プロジェクト』  
図書新聞 2016年
- ・李禹煥『余白の芸術』みすず書房 2000年
- ・「再発見、日本の姿：キーワードはデロリ」展図録 郡山市立美術館 1999年
- ・谷川渥「草間彌生インタビュー彼女はいかに時代を駆け抜けたか」『美術手帖』  
2002年9月号 美術出版社 2002年
- ・丹尾安典「闇のうたげに舞えよ、デロリ！」『芸術新潮』2000年2月号 新潮社  
2000年

## 図版出典一覧

- 図1 岸田劉生「童女図（麗子立像）」キャンバス、油彩 53.3×45.7cm 1923年  
神奈川県立近代美術館  
岸田夏子『肖像画の不思議 麗子と麗子像』求龍堂 2009年 p.101
- 図2 高橋由一「花魁図」キャンバス、油彩 76×54.0cm 1872年  
東京芸術大学大学美術館  
芳賀徹、青木茂『カンヴァス日本の名画2 高橋由一』中央公論社  
1979年 p.7
- 図6 ショーヴェ洞窟 奥の大パネル（部分）  
港千尋『洞窟へー心とイメージのアルケオロジー』せりか書房  
2001年 p.144～145
- 図14 写仏を行っている写真  
安達原玄『新装普及版 写仏下絵図像集 第一巻/観世音菩薩』  
日貿出版社 2007年 p.12
- 図17 クリストとジャンヌ＝クロード「ビッグ・エア・パッケージ」90×50m  
2013年  
柳正彦『[新版]クリストとジャンヌ＝クロード ライフ＝ワーク＝  
プロジェクト』図書新聞 2016年 p.56
- 図18 赤瀬川原平「宇宙の罐詰」1964/1994年  
『赤瀬川原平の芸術原論展—1960年代から現在まで』  
千葉市美術館.大分市美術館.広島市現代美術館.読売新聞社.  
美術館連絡協議会 2014年 p.113
- 図19 大井戸茶碗 喜左衛門井戸 外箱蓋表  
赤沼多佳監修『特別展 茶の湯』NHK、NHKプロモーション  
毎日新聞社 2017年 p.373
- 図20 大井戸茶碗 喜左衛門井戸 内箱蓋裏  
赤沼多佳監修『特別展 茶の湯』NHK、NHKプロモーション  
毎日新聞社 2017年 p.373

- 図21 大井戸茶碗 喜左衛門井戸 内箱蓋表  
赤沼多佳監修『特別展 茶の湯』NHK、NHKプロモーション  
毎日新聞社 2017年 p.373
- 図23 「油滴天目」 南宋時代・12～13世紀 大阪市立東洋陶磁美術館  
赤沼多佳監修『特別展 茶の湯』NHK、NHKプロモーション  
毎日新聞社 2017年 p.373
- 図24 ルーチョ・フォンターナ 「空間概念・期待」キャンバス、水性塗料  
72×60cm 1964年  
峯村敏明監修『ルーチョ・フォンターナ展 切り開かれた空間』  
読売新聞社 1992年 p.86
- 図31 円山応挙 「氷図屏風」紙本墨画 605×1820mm 江戸時代（18世紀）  
大英博物館  
樋口一貴『もっと知りたい 円山応挙 生涯と作品』東京美術  
2013年 p.40
- 図32 リ・ウーファン 「Correspondence」キャンバス、油彩 2270×1820mm  
1992年  
李禹煥『LEE UFAN』都市出版 1993年 p.115
- 図33 Giorgio Morandi 「Still life」キャンバス、油彩 200×300mm  
1962年  
『Morandi Paintings, Watercolours, Drawings, Etchings』  
Prestel 1999年 p.51
- 図34 香田群秀 『わかりやすい剣道段級審査』、成美堂出版、2013年、p.31
- 図35 ジョルジュ・スーラ 「化粧する若い女性」キャンバス、油彩  
95.5×79.5cm 1890年 コートールド美術研究所  
PIERRE COUR THION 『SEURAT』（池上忠治訳）美術出版社  
1976年 p.153
- 図36 喜多川歌麿 「姿見七人化粧「難波屋おきた」」 大判錦絵 18世紀  
ニューヨーク国立図書館  
小林忠 『浮世絵ギャラリー5 歌麿の美人』小学館 2006年 p.34

- 図38 村上三郎 「通過」 パフォーマンス記録写真 1956年  
国立新美術館、平井章一、山田由佳子、米田尚輝 編集  
『具体—ニッポンの前衛 18年の軌跡』国立新美術館 2012年 p.8
- 図39 アルブレヒト・デューラー 「裸婦を描く素描家」 木版画 8×22cm  
1525年 アルベルティーナ美術館  
伊東寿太郎『ドローイング』 ダヴィッド社 1968年 p.65
- 図40 マウリッツ・コルネリス・エッシャー 「物見の塔」 リトグラフ  
46.1×29.5cm 1958年  
ブルーノ・エルンスト 『エッシャーの宇宙』 (坂根巖夫訳)  
朝日新聞社 1983年 p.138
- 図41 東洲斎写楽 「三代目大谷鬼次の江戸兵衛」 大判 1794年  
財団法人日本浮世絵博物館  
東武美術館編集『大写楽展 図録』東武美術館.NHK 1995年 p.48
- 図43 横山大観 「月夜の波図」 467×623mm 絹本着色 1904年頃  
ボストン美術館  
『没後50年 横山大観—新たなる伝説へ』  
国立新美術館.横山大観記念館.朝日新聞社.古田亮編集 朝日新聞社  
2008年 p.47
- 図45 エレン・リー 「『ファントム・メナス』 劇場用予告ポスター」 1998年  
ルーカスフィルム 『スターウォーズ アート：ポスターズ』  
パイインターナショナル 2015年 p.107

## 謝辞

本論文の執筆にあたり、隅々まで丁寧なご指導をいただきました、東京藝術大学美術学部芸術学科教授佐藤道信先生、ならびに、論文執筆と絵画制作において、いつも的確なアドバイスと激励をくださいましたOJUN先生に深く感謝申し上げます。また、三井田誠一郎先生、秋本貴透先生に、温かいご指導を賜りました。感謝の意を表します。