

令和元年度
東京藝術大学大学院美術研究科
博士課程学位論文

不在

東京藝術大学大学院美術研究科博士後期課程
美術専攻 日本画研究領域
学籍番号 1317902 杉山佳

目次

序章	1
第1章 不在の定義	3
第1節 不在の原風景	3
第2節 あることとないこと	8
第3節 美術作品にみる不在	14
第2章 不在を表すための見立てと対象	19
第1節 見立て	19
第2節 対象の選択	23
第3節 肖像画としての部屋	28
第3章 引用と不在	33
第1節 引用	33
第2節 連続性	37
第3節 提出作品解説	42
終章	56
図版出典一覧	60
参考文献一覧	61

序章

私の絵画制作における動機は、本来そこにあるべきものが存在しないことを意味する「不在」をテーマに、具体的な対象＝「存在」を描くことで間接的に立ち上がる、「観念としての対象」を想起させることにある。

具象とは、現実の物体をそれとわかるように表す美術のことである¹が、私の絵画制作での試みは、具体的な対象を描きながら、それとは別の、画面上に可視化しない対象がそこに居た余韻を表すことである。日本画の制作では、写生の重要性や、対象と描き手の主従関係（対象が主、描き手が従）を学んできたが、私はその外側に興味を持った。

人が関わった痕跡を描くことで、画面には登場しなくても、人が確実にそこにいた場面を切り取る。そこに「不在感」が生じる。実在する、もしくは実在していた対象を描くことで、描かない存在を表すという、メタフィジカルな状態の絵画を成立させることが、私の制作の狙いである。

本論文では「不在」をテーマに、東洋的な「無」や「見立て」表現をバックグラウンドに、私が奈良県で生まれ育ったことの影響、日本文化に見られる様々な「不在」や「見立て」表現に言及しながら、自作品を評説する。また自作品では「見立て」の手法と、既存の芸術作品からの「引用（サンプリング）」を駆使して画面構成を行い、作中の具体的な登場人物の「不在」を表している。それはあくまで「ささやかな遊び」としての企てであり、日本文化に見られる「形式の借用」の域を出ないこと。そしてそれらの総合的な創作として修了制作「der rahmenⅧ-部屋曼荼羅」で行なった、「見立て」と「不在」の表現の可能性について論述する。

以下に論文の章立てを述べる。

第1章 不在の定義

第1節「不在の原風景」では、「不在」が主たるテーマになった理由を、奈良県出身である自身の出自から考察する。

第2節「あることとないこと」では、存在に対する西洋と東洋の捉え方を比較しながら、画面上に描かず、再現しないことで存在を際立たせるといふ、逆説的な表現からの「不在」について論述する。

第3節「美術作品に見る不在感」では、日本画、工芸、現代美術で不在感を表した作例と、私が表したい「不在」のあり方を比較し論述する。

¹ 益田朋幸・喜多崎親 編著『岩波西洋美術用語事典』岩波書店 2005年 p99

第2章 不在を表すための見立てと対象

第1節「見立て」では、日本美術の伝統的な表現で、「類化性能」と深い関わりがある「見立て」について、現代美術に見られる「シミュレーションイズム」との相違点を論述する。また小村雪岱の作例と自作品を挙げながら、「見立て」について考察する。

第2節「対象の選択」では、私が本棚を好んで描いてきた理由として、幼少期に制作した「昆虫標本」が影響していること。また描く対象として、本棚を標本箱に「見立て」、部屋を人物に「見立てた」経緯について述べる。

第3節「肖像画としての部屋」では、フィンセント・ファン・ゴッホの作品「ファン・ゴッホの椅子」「ゴーギャンの椅子」にみられる、「肖像の見立てとしての対象」について考察する。椅子を描くことで、自身やゴーギャンのポートレートとしてそれを昇華したゴッホの作例と、自作品を比較し論述する。

第3章 引用と不在

第1節「引用」では、人物不在のポートレイトを制作する際、具体的な絵画作品や様々なメディアから構図を引用していること。その「引用」は、ヒップホップのサンプリングの作曲方法と共通していること。そして私が使用するサンプリングは、「遊び」としての画面構成であることを、和歌や浮世絵などの日本文化の作例と比較し論述する。

第2節「連続性」では、私にとって形が連続するモチーフは、描く対象として魅力的であること。そして磯辺行久、クートラス、曼荼羅から構図をサンプリングした自作品を解説する。

第3節「提出作品解説」では、前述の内容を踏まえ、博士提出作品「der rahmenⅧ（部屋曼荼羅）」の解説を行う。この作品は、学部3年時の古美術研究旅行で見た「当麻曼荼羅」から、基本構図をサンプリングしている。またそれぞれの「区画」も、既存の美術作品から「引用」しているため、サンプリングソースを解説する。

終章

ここでは、なぜ人物を画面に描いてこなかったのか、描かない理由についての最終的な結論を述べる。

第1章 不在の定義

第1節 不在の原風景

奈良

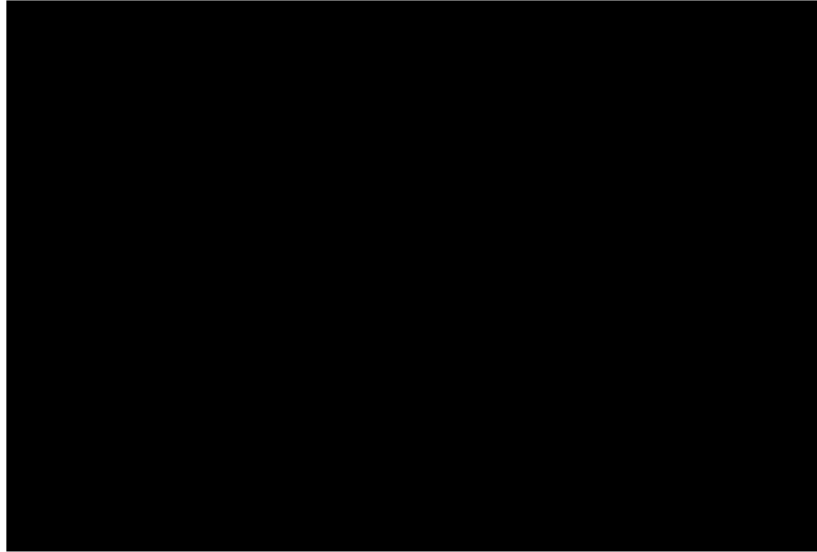


図1 ならまちの風景

「不在」を表すことが、なぜ私の絵画制作の主たるテーマになり、それに興味を持つようになったのか。それは私の出自と関わっている。

私は高校を卒業して上京するまでの18年間、奈良市内の油阪と西大寺という二つの町で育った。奈良県は北部と南部に分かれ、奈良市は北部一帯を占める広域の市である。奈良時代には平城京が置かれた地であり、現在も東大寺をはじめ、多くの文化財を有している。現在の市域周辺が日本史の舞台に登場するのは、710年に都が藤原京から平城京に遷ってからのことであり、その後何度か短期間の遷都があったが、長岡京に遷る784年まで、現在の奈良市周辺が日本の中心となっていた。長岡京への遷都後も、東大寺や薬師寺、興福寺などの仏教寺院がこの地に残り、「南都」と呼ばれた。江戸時代には奈良奉行が設置され、江戸幕府の直接支配下に置かれるが、その時代の雰囲気を残すのが、「ならまち」（奈良町）である。私が6歳まで住んでいたのは、油阪という小さな町で、ならまち（図1）と目と鼻の先の立地だった。ならまちを中心とする古い寺院や仏像、昔ながらの街並みの色彩に囲まれて育ったため、経年劣化が生む寂しさや渋みに触れる機会が、必

然的に多かった。そのため私は、枯れゆく花や朽ちていく民家といった「古いもの」に興味があり、それを「美しい」と感じるようになった。

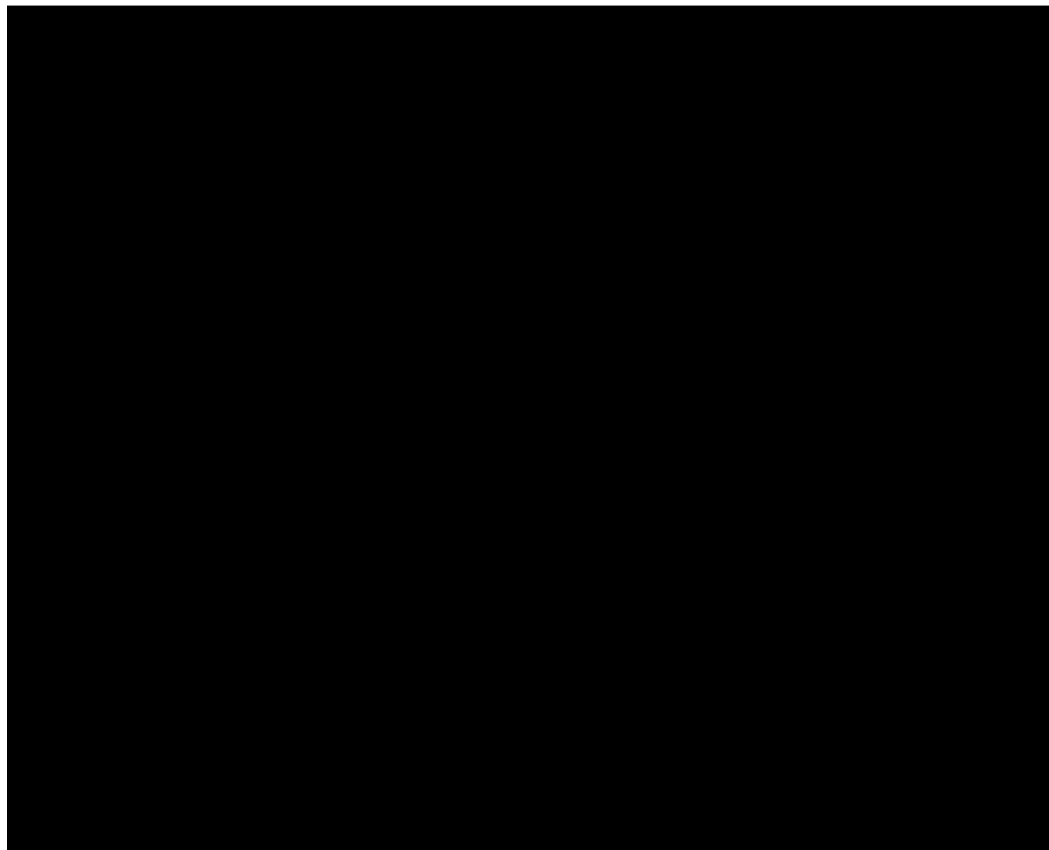


図2 杉山佳「夏の途」土佐麻紙、岩絵具、銀箔 181.8×227.3 cm 2015年 台東区

図2の「夏の途」は、学部の卒業制作であり、新潟県の出雲崎町という漁師町に取材して描いた。古い家並みに、ならまちの風景（図1）と近しいものを感じ、制作した。

学部時代の制作では、枯れゆくものの寂しさを画面に留めることを目的とし、選ぶ対象は人物や動植物以外のものだった。寂れた民家を中心に制作していたが、建造物の経年劣化の「再現」という意味合いが強く、やがて限界を感じるようになった。私は「建造物の何に惹かれて描いていたのか」を、もう一度振り返るために帰省した。そこで私は、古い建造物に、「盛者必衰」と「不在感」（後述）を感じ取っていたことに、思い至ることになった。

盛者必衰

私は6歳の時に、大和西大寺という町に引っ越した。油阪と同じ奈良市内に位置しているが、油阪に比べ、大阪の衛星都市として住宅地の開発が進むエリアである。ただ西大寺

や秋篠寺などの寺院も多く、北東には平城京の遺跡である平城宮跡があり、文化的な部分も多分に残っていた。

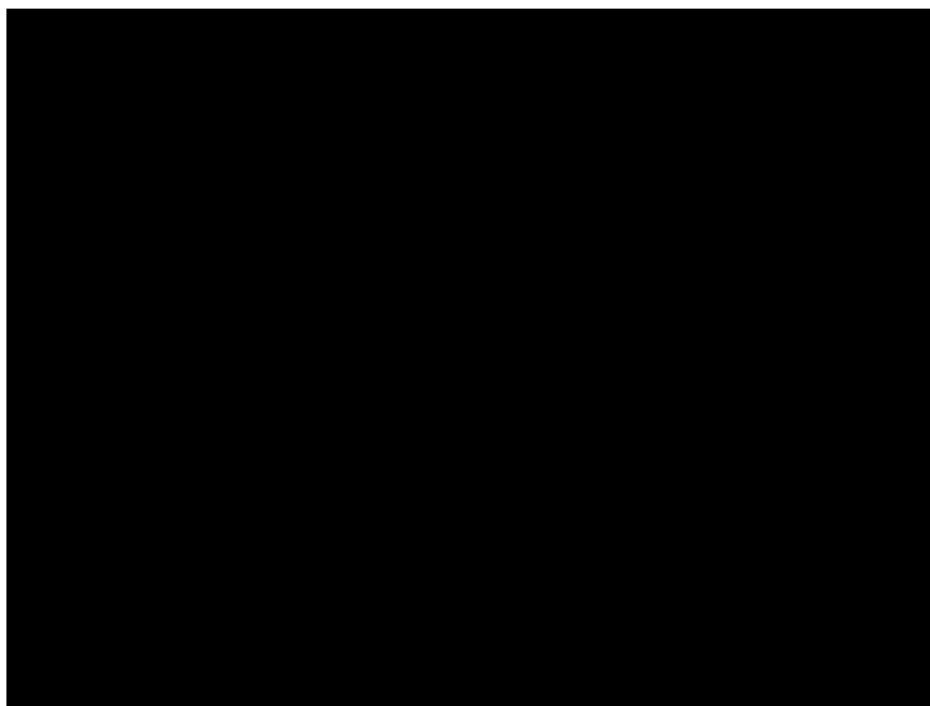


図3 大和郡山市 東岡町遊郭跡

一方で奈良県には、奈良市内の木辻町、大和郡山市の洞泉寺町、東岡町の3箇所に、大規模な遊郭跡がある。大和郡山市の東岡町は、大和西大寺の隣町で、自転車でしばしば訪れた。細い路地を曲がると、図3のような異質な建物が乱立するエリアが現れる。遊郭跡の建造物は、「古いもの」以上に「繁栄後の衰退」を感じさせる。それは、場末の寂れた温泉町や、閉館寸前のテーマパークと同様な、一度は繁栄しながら時間の流れの中で廃れ、管理されずに朽ちていったものの「盛者必衰」の姿である。

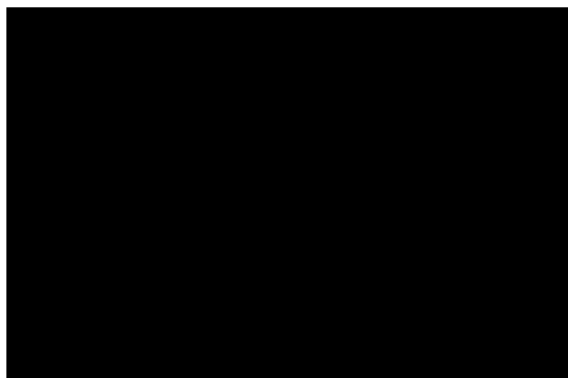
「盛者必衰」は仏教用語で、一度栄えても必ず衰えるときが来るといふ、世の中の有為転変(無常)を表わした言葉である。宗教(仏教)に関しても同様で、現代の日本人は特定の信仰宗教や宗教観を持っておらず、自らを仏教徒と意識しない人も多い。神社仏閣も、建立当時の繁栄は衰退し、今では田舎にひっそりと佇んでいる場合が多い。

私はそこに残った「容れ物」としての建造物に、栄枯盛衰を感じる。寺院と遊郭跡に共通しているのは、「かつては人が関与して繁栄したが、今では無くなってしまった」ことである。私は「ないものに意味を見出し」、「存在しないものを想起する」ことに惹かれていた。しかし長らくそのことに無自覚で、朽ちていく建造物に堆積した時間を追体験す

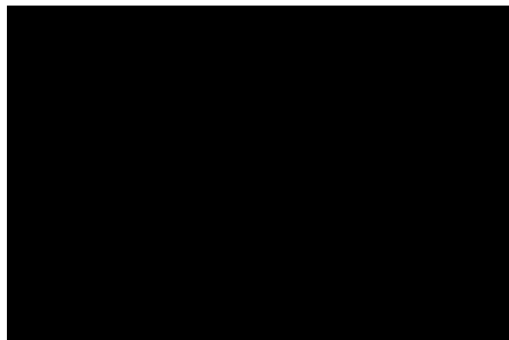
るように、絵具を重ねては洗い流し、「風合いの再現」をくり返していた。行き詰まりを感じて帰省した折、東岡町や洞泉寺町を散策しながら、遊郭跡に「盛者必衰」を感じた、「過去にあったが、今は既にはないもの」への自身の興味に、改めて気がついたのだった。「ないものに意味を見出す」「存在しないものを想起する」という東岡町での体験には、不在への意識が基底にあったといえる。同様の例を挙げてみる。

無いものを想起する体験—平城宮跡

私の実家がある大和西大寺から、北に徒歩10分ほどの場所に、平城宮跡がある。平城宮跡は平城京の内裏跡で、周囲に5メートル程の大垣が張り巡らされている。朱雀門を始め、豪族の氏に因む12の門が設置され、当時の役人たちはその門から出入りした。東端の東院庭園では、宴が催され、この東院庭園が今日の日本庭園の原型とされている。また平城宮跡には、第二次大極殿跡（図4）と呼ばれる、古代日本の朝廷の正殿遺跡がある。



左 図4 平城宮跡第二次大極殿跡



右 図5 平城宮跡第二次大極殿跡 基壇上から

大極殿跡は、奈良建都1300年に当たる2010年に合わせて、まず第一次大極殿が実物大で復元され、第二次大極殿の遺跡は基壇の一部のみが復元されたが、他の建物は現在でも復元されていない状況となっている（図5）。私は基壇に登ったり、遠くから眺めたりしながら、柱の跡や石の基壇から当時の大極殿の姿をイメージしていた。

平城宮跡以外にも、奈良には多くの遺跡や古墳が残されているが、そのほとんどは石段や森林などであり、その土地の歴史を知らないと理解や想像ができないことがほとんどである。今はたんなる石段でしかないが、歴史を学ぶと、そこに巨大な建造物と当時の繁栄を想起することができる。

見えない“形”を想起する体験—木造如来形立像

唐招提寺の新宝蔵には、奈良時代末期から平安時代初期にかけてつくられた、一木造りの仏像が展示されている。なかでも「唐招提寺のトルソー」と呼ばれる「木造如来形立像」（図6）は、頭部と両手先が失われ、礼拝対象の仏像としてみるとあまりに痛々しい姿だが、それゆえにかえって魅力的に迫ってくる²。像は袈裟を右肩にまとい、右肩を覆肩衣ふげんえがおおう着衣の形式で、両肘を曲げて手を前方に出すポーズをとる。その姿は、左手に薬壺わづこを持ち、右手で施無畏印せむいいんを結ぶ薬師如来か、両手に宝珠と錫杖を持つ地藏菩薩の、いずれかに当たる可能性が高いという³。頭部、両手先、両脚先と、仏像にとって重要なパーツを欠損した木造如来形立像は、人体として不完全な造形になっているが、むしろそのことが、失われた部分への想像を促す。それは「不足の美」を感じさせ、「侘び寂び」にも通じるところがある。ネガティブな状態、不足の状態に価値を見出す日本の美意識にも共通しており、形が「無く」、「不完全」であるからこそ、鑑賞者が形を想起する余地があると言える。

唐招提寺新宝蔵の多くの「欠損仏」の中でも、私は殊の外「木造如来形立像」が好きだった。理由は、重要なパーツが全て「ない」からである。私は欠損した像から、「見えない形を想起する」ことを自然に行い、ないものに意味を見出す感性や、「不足の美」を享受する感性を育んだと言える。

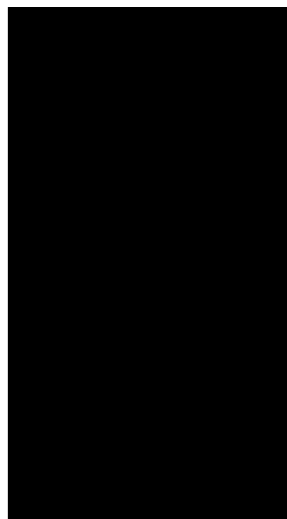


図6 木造如来形立像 木心乾漆、漆箔 奈良時代（8世紀）唐招提寺新宝蔵

見えない“存在”を想起する体験—秘仏

² 布施英利『「美術的に正しい」仏像の見方』ワニブックス plus 文庫 2015年 p56-57

³ 大橋一章、神林恒道、清水眞澄、鷲塚泰光『奈良の古寺と仏像-會津八一のうたにのせて』日本経済新聞社 2010年 p253

生家は若草山の麓に位置しており、幼い頃から遠足や散歩などで東大寺を訪れる機会が多かった。広大な境内で最も高所に立つ二月堂（図7）は、奈良時代以来、不退の行法として伝承されてきた東大寺最大の行事、「修二会」⁴の舞台となる所である⁵。二月堂の内陣には大小二軀の十一面観音が安置され、それぞれ大観音、小観音と称されている。ともに「絶対秘仏」として嚴重に秘され、連行衆といえども見ることが許されない⁶。つまり誰も本尊を「見ることができない」のであり、人々は中の姿を想像しながら礼拝する。これは前述の「見ることができないものに価値を見出す」という、存在に対する東洋的な発想である。幼い私も見様見真似で、壁の向こうに「いるであろう」本尊を想起しながら手を合わせた。全く見えない対象の存在を意識した経験だった。

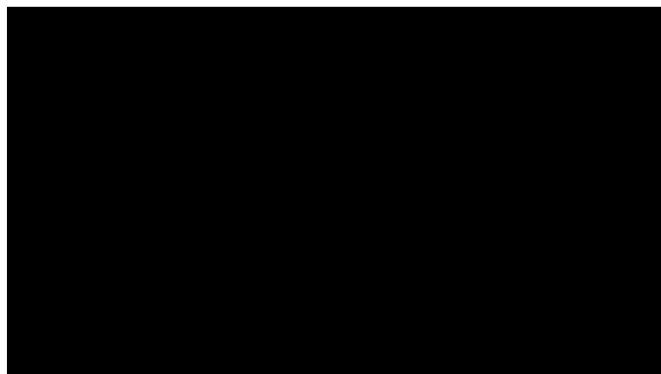


図7 東大寺二月堂

こうしたことが、私の「見えないものに対して何かを見出す」ことの原体験としてあり、それが日常的かつ継続的に行われていた。存在に対する私の認識は、見えるもの以外の余白に向けられることが、必然的に多くなった。以降、「見えないものに対して何かを見出すこと」＝「不在を描いて存在を表すこと」が、制作の軸となった。

第2節 あることとないこと

「有」と「無」

存在について考えてみたい。

存在とは、「あること」「いること」、あるいはその「ある（いる）」何かである。ヨーロッパ哲学の歴史では、「存在」についての思索、つまり「いったい何が“ある”の

⁴ 陰暦2月、現在の3月1日から14日まで2週間に渡って勤修され、「お水取り」の名で知られる。

⁵ 大橋一章、齋藤理恵子 『東大寺-美術研究のあゆみ-』 里文出版 2003年 p298

⁶ 川村知行 『日本の古美術6 東大寺 I 古代』 保育社 1986年 p150

か?」「“ある”とはどういうことか」といった問いが、究極のテーマの一つだったように見える⁷。西洋哲学の中には「形而上学」の伝統があり、その中でも中核をなすのが「存在論」という分野だった。これは「存在についての学問」であり、「存在とは何か」を探求することを主な目的としている。アリストテレス以降さまざまな哲学者が、この枠組みに従って「存在」について考えてきた⁸。デカルトは「我」という揺るがない主体を持ち出し、カントは普遍的な「理性」を唱えた。ヘーゲルもまた、歴史を具体的に実現する「精神」があるとした。しかしどれもみな、やはり背後に「神」を想定している。結局、「神」のような究極的絶対者を想定しないと、存在はうまく理解できない。

『旧約聖書』では、「神」は「在りて在るもの」、つまり「ひとえに存在することだけを本質とする存在」とされ、神の「本質」と「存在」は、区別されない。「存在」することが「本質」なら、「神」は必ず「存在」することになる。「神の存在」から始まる西洋の思想は、「有る」から始まる思想として組み立てられていると言える。もちろん西洋思想の全てがそうだというわけではないが、ここから西洋思想の中心は、「世界を成り立たせている真実は何か」という真理の探究へと向かった。我々の眼前のモノはたんなる現象としても、それをそうあらしめている真の存在は何かという、「有る」から出発した論理と言える⁹。

一方「無」とは、「有」の対義語として非存在を意味し、「不」「非」などと同様に、否定辞としても用いられる。道家によって、この言葉に深い哲学的意味が与えられたため、中国や日本の仏教で特別な意味をもつようになった。インドでは一般的に、ものが存在しないことは、それが認識されないことによって知られると考えられている。つまり、あるものが認識されないことで、それが存在しないと認識されることが多い。般若経や『中論』¹⁰では、認識され、したがって存在するとして実体視されたものは、実はその実体性を欠く「空」なるものであるとされる。それによれば、「無」はものについての否定的な認識判断だが、「空」「空性」の考えは、「無」が一つのものとして実体視されることさえ拒否するもので、「有無」を超えている。その意味で、「有無」を離れたものが「空性」の立場である。

⁷ 岩田靖夫『岩波哲学思想事典』岩波文庫 1998年 p991-992

⁸ 畠山創『考える力が身につく哲学入門』中経出版 2010年 p154

⁹ 佐伯啓思『西田幾多郎 無私の思想と日本人』新潮新書 2014年 p153-154

¹⁰ 竜樹の主著。サンスクリット語での書名は『中についての頌』。この書名は、24章「聖諦の考察」第18頌「縁起をわれわれは空性であると呼ぶ。それは素材に基づいて認識上設定することであり、それはそのまま中の実践（中道）である」に由来する。つまり『中論』は、「縁起」「空性」の在り方を明らかにし、「中の実践」を課題とする論書である。（岩波 仏教辞典 第二版）

ところが仏教が中国に混入すると、経典の翻訳に際して道家哲学の用語が用いられ、中国古来の「無」の思想が仏教に流入することになった。特に格義^{かくぎ}仏教では、般若思想が主流を占め、その中心概念である「空^{くう}」を「無」によって理解しようとする傾向が強かった。それが、南北朝から隋唐にかけての仏教研究の進展によって、両者は完全に分離され、道家の「無」は「有」の対概念に過ぎないが、仏教の「空^{くう}」は、その両者を止揚した、より高次のものであるとされた。しかしさらに禅の成立によって、「無」は再び仏教に取り込まれることになった。宋代の看話禅^{かんなげん}¹²や『無門関^{むもんかん}』¹³に収められた趙州無字^{じょうしゅうむじ}¹⁴の公案において、「有無」という最も根源的な概念規定を超えた「悟り」の世界が、「無」の一語で表現されたのである。

そのため、ここでの「無」は、「空^{くう}」の中国的、実践的表現であって、ニヒリズム¹⁵の色彩を帯びた西洋の「虚無」とは性格が異なるものである¹⁶。また日本の哲学者西田幾多郎（1870-1945）は、「無」について、1934年に雑誌『文学』に発表した論文「形而上学的立場から見た東西古代の文化形態」¹⁷の中で、「形なきものの形、声なきものの声」という表現を用いている。この論文で西田は、西洋文化が「有を実存の根柢^{こんてい}と考える」のに対して、東洋文化は「無を実存の根柢^{こんてい}と考えるもの」であるとし、二つの文化を類型化し、対比的に論じている。ここでは「無の思想」という言葉で、東洋思想の特徴が言い表されている¹⁸。つまり、日本をはじめ東洋思想では、「無いこと」の方が重要視されていると言える。

「視る」こと

英国の日本美術史研究者タイモン・スクリーチ（1961-）は、日本美術と西洋美術の根本的な違いを、「視る」行為の意味の違いとして指摘している¹⁹。西洋での「視る」こと

¹¹ 中国における仏教受容の初期に行われた教理解釈法。仏教伝来以前に、すでに独自の古典文化を完成させていた中国では、インド仏教の原典に即して直接その教理を理解するのではなく、漢訳仏典に全面的に依拠しつつ、思想類型の全く異なる中国古典との類比によって仏教教理を理解しようとした。それに基づく仏教を格義仏教という。（岩波 仏教辞典 第二版）

¹² 「看」はじっと見守る、注視するという意味。「話」は話頭。つまり公案（古則公案）を指し、禅宗において、公案を研究することで悟りを開こうとする立場をいう。公案を用いるため「公案禅」と呼ばれることもある。（岩波 仏教辞典 第二版）

¹³ 中国宋代の禅僧無門慧開（1183-1260）が編んだ公案集。（岩波 仏教辞典 第二版）

¹⁴ 『無門関』第1則で有名な禅の公案。狗子仏性ともいう。（岩波 仏教辞典 第二版）

¹⁵ 虚無主義ともいう。従来一般的に認められてきた生活上の価値、つまり理想や道徳規範や文化、生活様式などを、まったく否定する見解。名称はラテン語の「nihil（無）」に由来する。

¹⁶ 中村元、福永光司、田村芳朗、今野達、末木文美子 『岩波 仏教辞典 第二版』岩波書店 2002年 p980

¹⁷ 西田幾多郎の晩年の著述。東洋と西洋の文化様式を比較し、仏教哲学や国学も視野に入れて、日本文化の特質を論じている。

¹⁸ 藤田正勝 『西田幾多郎』岩波新書 2007年 p163-164

¹⁹ 和田京子 『古今 比べてわかるニッポン美術入門』平凡社 2010年 p21

が、目に見えているものに集中し、科学的かつ客観的に対象を分析する行為であるのに対して、日本人にとっての「視る」ことは、目に見えるものから見えない他のイメージを、連想していく行為であると述べている²⁰。西洋における存在は、「見える」ものから「存在が確認」され、しかも「あること」が重要視される。逆に日本では、「見えないもの」から「存在を連想」し、しかも「ないこと」に価値を見出していると言える。つまり存在しないこと、「不在」を表すことは、「描かない」＝「見えない」ものから存在を想起させる逆説的な表現であり、日本的な発想といえる。

西洋美術に見られる写実性は、存在を描き切ろうとしている。例として、ここでアントニオ・ロペス・ガルシア(1936-)をあげたい。アントニオ・ロペス・ガルシアは、スペイン・トメジョーソ出身の画家で、その作風はいたって写実的である(図8)。

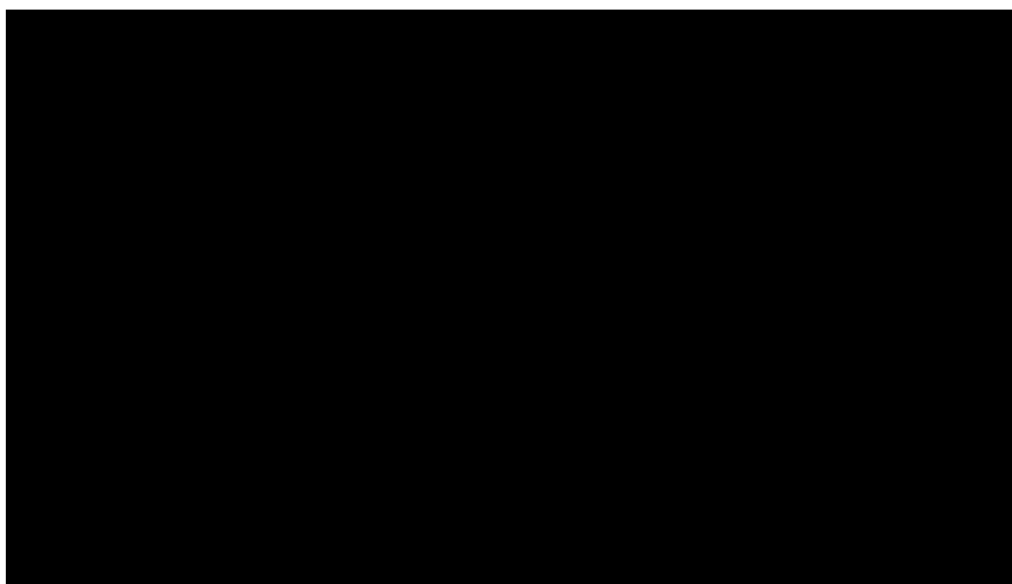


図8 アントニオ・ロペス・ガルシア「トーレス・ブランカスからのマドリッド」板、油彩
156.8×244.9 cm 1974-1982年

スペインの映画監督ビクトル・エリセ(1940-)が、アントニオ・ガルシアの制作風景を撮ったドキュメンタリー「マルメロの陽光」(1992年)には、彼の「視ること」「写し取ること」への執着が記録されている。彼は、アトリエの庭にあるマルメロの木を描くのに、常に同じ視点を保てるように、足の位置を決めて固定する。描く対象のマルメロの実は、日に日に熟し、位置が下がってくる。その度に、形を取り直す様子が記録されている。つまりそれは、今「存在しているもの」＝「見えているもの」を写し取ることへの真

²⁰ 和田京子 『古今 比べてわかるニッポン美術入門』平凡社 2010年 p21

摯な態度と言える。そこでの緊迫した客観性は、西洋絵画におけるリアリティを生み出す感性と言える。

一方、多くの日本の美術作品には、「余白」や「間」に意味を見いだす解釈や、ある対象を別の対象に見立てる表現が多く見られる。私は奈良に生まれ育ち、日本美術に触れる機会が多かったことは、第1節で述べた通りである。美術に対する認識も、日本的なものに傾倒していくことになった。

余白

西洋と東洋での「存在」に対する意識の相違は、美術における「背景」の捉え方に顕著に現れているように見える。19世紀以前の西洋絵画には、主役脇役という主従関係はあっても、背景を「描かない」ことはなかった。日本の絵画では、主題以外を省いてあえて「描かない」表現=余白の文化がある。

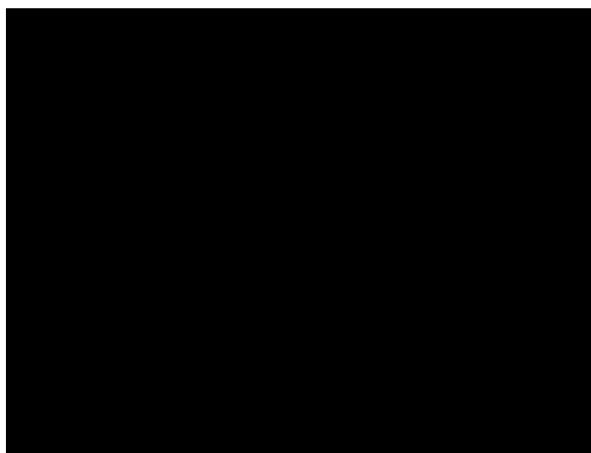


図9 フリードリヒ「氷の海」キャンバス、油彩 91.0×162.0 cm 1823年 ハンブルク美術館

図9の「氷の海」は、ドイツロマン主義の画家フリードリヒ（1774-1840）の油彩画である。砕けた氷海の中に座礁した船を描き、厳しい自然風景を克明に描き切っている。手前から中央に向かって力強く描かれた氷塊は、細密な描写で、雲の切れ間から漏れる光に照らされた氷の状態まで克明に描き込まれている。ルネサンス以降の透視図法による遠近法と、ひとつの光源を想定した陰影法を駆使して、見えるままの情景をリアルに再現している。この「氷の海」を始め、ポスト印象派以前の西洋絵画の風景画では、遠景まで全て描き込まれていることがほとんどである。空は空として、空気は空気として、描き表されている。



図10 円山応挙「氷図屏風」紙本墨画 二曲一双 60.5×182. cm 江戸時代（18世紀）

一方、フリードリヒとほぼ同時期に活躍した円山応挙（1733-1795）は、江戸時代中期から後期の絵師である。図10の「氷図屏風」も、フリードリヒと同様に「氷」を描いた作品だが、極端に抽象化され、氷の亀裂を墨線によって描き、描かれていない部分が「氷」として表されている。そして画面中央から奥にかけて、どこまでもとつかない「背景」と「空気」が暗示されている。この「描かないこと」＝「余白」が、対象や「背景」を表す方式は、「ないこと」の方が重要視される、日本や東洋の思想に裏付けされた表現と言える。

ところで私は制作中に、「余白」に関して意識させられる出来事があった。それは学部の卒業制作「夏の途」（図2）を描いていた時のことで、第1節で述べたように、私は「対象を描くこと」に全力を注いでいた。俯瞰した漁村の民家の瓦屋根やトタンの壁などを、毎日10時間近く、画面に張り付いて克明に描いた。この制作態度は、アントニオ・ロペス・ガルシアやフリードリヒの、描く行為で「対象を写し取ること」への執着と類似していた。

ところが、制作も後半に差し掛かった頃、描いているはずの「瓦」が「瓦」という意味を失い、「瓦」から「民家」に、そして「民家」から「町」へと意味が移行していった。それだけなら、絵を描いている人間ならよくある話だが、「夏の途」（図2）では、描き切った「町」が固有名詞としての意味を失い、最終的に「色面」になった。一方で、ほとんど手をつけていない「余白」が、「道」という意味を持ち始めた。あれだけミクロに描いて説明した建造物が、マクロにまとまって「色面」になり、逆に描かなかった「余白」もしくは「色面」が、「道」になったのだ。描く行為と立ち上がってくる意味の反比例が、心地よかった。

私は、この「描かないこと」＝「余白」が対象を表すという逆説的な表現に、図らずも出会った。この体験が、「描かない」「表さない」「説明しない」こと、つまり「ないこと」に意味を持たせる思考に切り替わるきっかけとなった。

第3節 美術作品に見る不在

日本の美術において、描く対象の「外」に意味を見出す表現は、ジャンルを問わず確認することができる。ここでは、特に本論の主たるテーマである「不在」を表す作品三例を挙げ、自作品と比較対照する。

小村雪岱

近代日本画で「不在」を端的に表現した作家に、小村雪岱がいる。

小村雪岱（1887-1940）は、大正から昭和初期の日本画家、版画家、挿絵画家、装幀家で、多彩な分野で活躍した美術家である。東京美術学校日本画選科で下村観山（1873-1930）に師事し、泉鏡花（1873-1939）の小説の装幀を手がけて以降、装幀や挿絵、舞台美術などで人気を博した。

小村作品では人を描かず、むしろそのことで、そこに人が居た余韻を描き出すことに成功している。

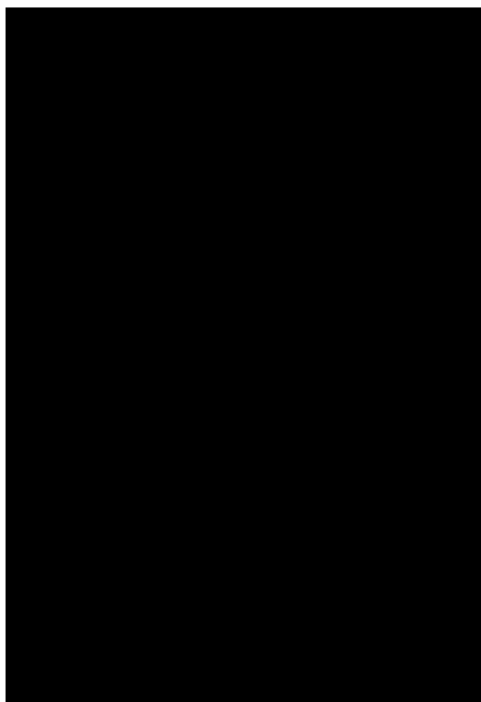


図 11 小村雪岱「青柳」紙本彩色 45.0×35.0 cm 1924 年頃

図 11 の「青柳」は、小村雪岱の数少ない肉筆画である。枝垂れ柳の向こうの室内に、三味線と鼓がポツンと描かれ、人がいた気配を濃厚に漂わせている。

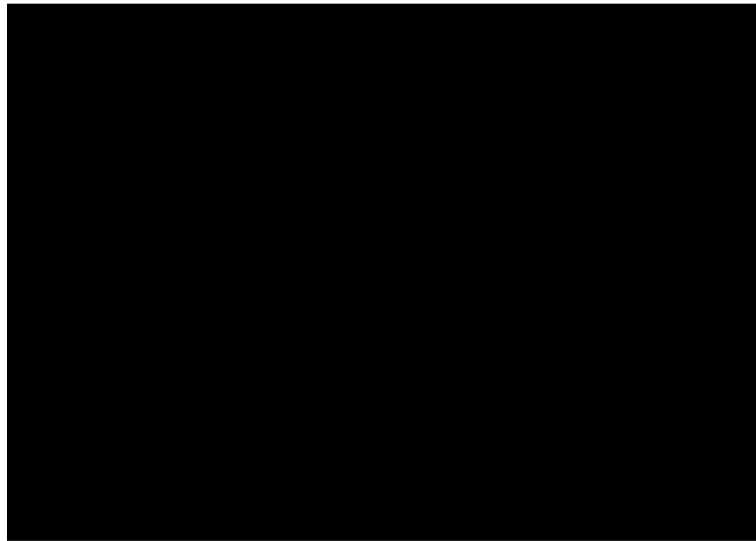


図 12 小村雪岱・挿絵原画「旗本傳法」(土師清二=著) 墨、紙 165×232 mm 1937 年

小村雪岱は文学作品の挿絵でも活躍しており、図 12 は土師清二の小説『旗本傳法』の挿絵である。物語の主人公の棟介が、夜中に追手に囲まれたシーンなのだが、ここには人物が一人も描かれていない。行灯の光に照らされた白い刀の反射が、追手を連想させ、それぞれの刀の方向が、追い込まれた棟介の位置を暗示している。

小村雪岱はこのように、「人を描かない」あるいは「見えない」にもかかわらず、そこに具体的な人物を想起させることに成功している。この姿勢は、前述のアントニオ・ロペス・ガルシアの「視ること」「写し取ること」への執着とは、正反対と言える。

この小村作品に見られる不在を、ここでは「視覚的な不在感」と規定したい。

工芸における不在感—留守文様

「留守文様」とは、主人公を暗示すべく、人物をわざと省略し、その人物に関連する事物だけで構成する文様のことである²¹。人を描かずに物語の場面を暗示させ、着物や帯など、工芸品の意匠として親しまれた。

図 13 では、燕子花と八橋で「伊勢物語 第九段」の一場面を示している。つまり、燕子花と八橋を描けば「紀貫之」か「藤原業平」、紅葉と火焰太鼓を描けば「光源氏」を示すという暗黙の了解が、作者と鑑賞者の間に成立している。具体的な登場人物をあえて描かずに、それを暗示しているのである。図 14 の小袖は、源氏物語の「野分」の場面を表している。中央の御殿の御簾が、野分（台風）が訪れたことを示し、庭には秋草の中に虫籠も描かれている。物語では、中將は野分の後、童女を庭に下ろして虫籠に露を入れさせ

²¹ 熊谷博人『江戸文様こよみ』朝日新聞出版 2015 年 p210-211

る。つまりここでは、光源氏と玉鬘が寄り添っている姿を見てしまった夕霧という、三人の姿が暗示されている。

「あえて描かない」というこの表現は、知っていれば分かるという鑑賞者の教養を試す遊びの要素が大きい。全てを描き尽くすのではなく、あえて描かずに「遊び」の部分を残すことで、観者にイメージを喚起させる装置として機能しているのである。ここではそれを、「見立てによる不在感」と規定する。

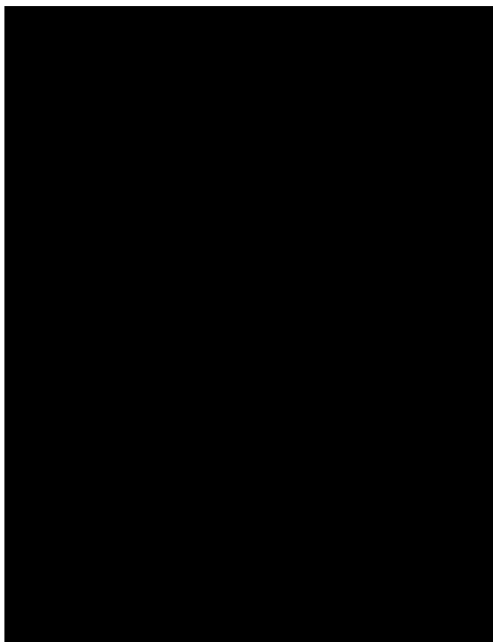


図 13 杜若八橋模様小袖 江戸時代 (18 世紀)

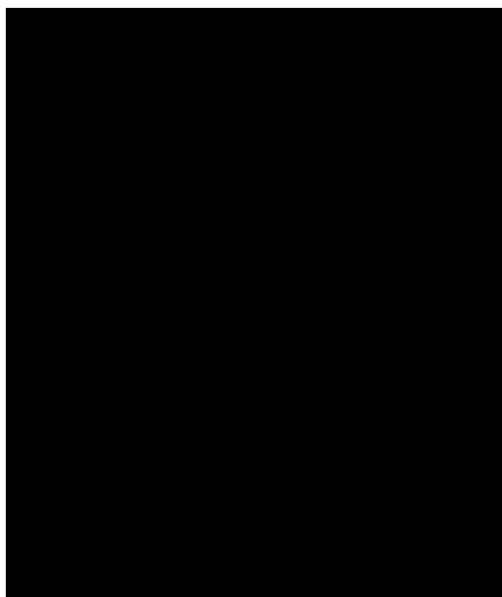


図 14 「源氏物語野分小袖」江戸時代 (18 世紀)

現代美術における不在感—高松次郎

高松次郎(1936-1998)は日本の前衛美術家、現代美術家で、作品はインスタレーションから絵画、彫刻、壁画、写真、映画と多岐にわたる。多くの作品が、抽象的で反芸術的な色合いが濃く、代表作に実体の無い影のみを描いた作品「影」シリーズがある(図15)。影は、光が人や物に当たって生ずるものだが、「影」シリーズでは文字通り、影だけが描かれている。描かれた影は、単なる影絵ではなく、影の元になる実体はどこにいったのかという疑問を生じさせる。

高松にとって「影」とは、ありふれたものでありながら、「この世界のなりたち」を考える鍵だったと考えられる。物理現象としての「影」は、実在であるが不在体であり、物理的実体としての「物」は、実在体、実体と言える。しかし高松の「影」シリーズでは、そのような区別はない。「光」を発するのは神でも太陽でもなく、実体の人間の姿は消去され、「影」のみがそこに在る。しかしこの高松の絵画では、描かれた「影」が表示されることで、描かれなかった「物体」も同質であることが暗示される²²。「人物」自体は三次元だが、投影された「影」は二次元であり、鑑賞者は人物そのものを見なくても、二次元の影から姿形を想起することができる。

高松の作品は、物質と現象、存在と不在の間に影を介在させ、唯物論と観念論をひっくり返す試みと言える。ここではそれを、「観念としての不在感」と規定する。

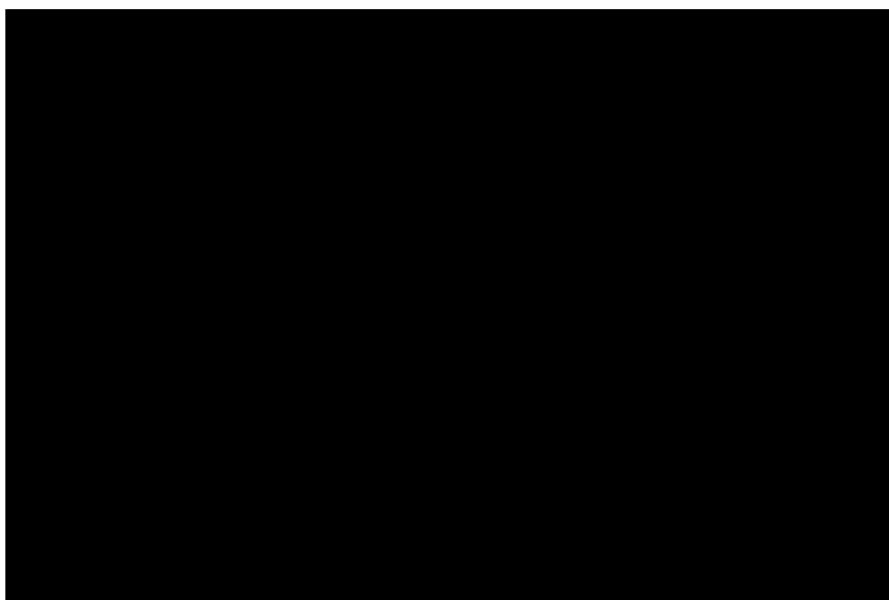


図15 高松次郎「No. 273 (影)」キャンバス、油彩 493.0×617.0 cm 1969年 東京国立近代美術館

²² 高島直之『高松二郎を読む』水声社 2014年 p16-17

以上、「不在」をテーマにした三つの作品を取り上げたが、私の作品での「不在」は、小村雪岱で述べた「視覚的な不在感」と、留守文様での「見立てによる不在感」に近い。

高松次郎の「観念としての不在感」は、物質＝対象を描かずに、現象＝影を描き、二次元の絵画から三次元の物体を、観念として想起させることを狙っている。そしてその作品が、存在自体に対する疑いや問題提起となることを意図している。

しかし私の作品での「不在感」とは、意味のある具体的な対象を描くことで、「別の対象を想起する仕掛けを画面に施すこと」、つまり崇高な思考や問いかけより、「洒落」や「遊び」の範疇を出ないものをあえて意図している。私は意匠として「逆説的な描写」の企てを組み込み、「ささやかな遊び」（後述）として、画面上に「不在」を忍ばせることを意図しているのである。

第2章 不在を表すための見立てと対象

私は「不在」を表す対象として、「本棚」と「部屋」を選択することが多いのだが、本章ではその理由について述べる。また具体的な存在を想起させる仕組みとしての「見立て」と、具体的な肖像を見立てた美術作品について論じ、自作品と比較対照する。

第1節 見立て

民俗学者の折口信夫（1887-1953）は、外からもたらされた異質な体験に触れたときに起きる心の動きや、他者に対する想像力のあり方として、二つのタイプを設定した。「別化性能」と「類化性能」である²³。

「別化性能」とは、差異を見極める思考であり、外部からの異質な体験によって、他者と自己との違いを認め、自他の間に合理的に「線引き」をすることである。そしてこの思考回路を著しく発達させたのが、西欧近代の文化だとする。一方の「類化性能」とは、異質なものの間に、類似性や共通項を見出す能力である。日本人は、他者と自己の間に境界を設けることには疎いが、関係性や結びつきを強化するため、想像力によって、きわめて感覚的なものの見方をすると言う。つまり「類化性能」とは、表面的には異質なものに見えるもの同士を結びつける「アナロジー」の力であり、そこに新たな発想を生み出す能力のことを言う。

その点、日本の伝統的な美術表現の「見立て」は、「類化性能」と深い関わりがあると思われる。見立ては、対象を他のものになぞらえて表現することである。または何かを表現するときに、それをそのまま描くのではなく、他の何かによって暗示することである。何らかの対象と、内なる感情や記憶を照らし合わせ、見立てることで、新たなイメージを生み出すことができる²⁴。

シミュレーショニズムとの類似点と相違点

「見立て」を考える時に、「シミュレーショニズム」の問題を避けては通れないだろう。

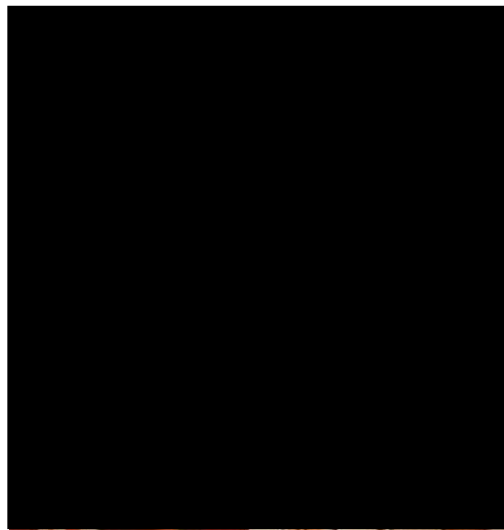
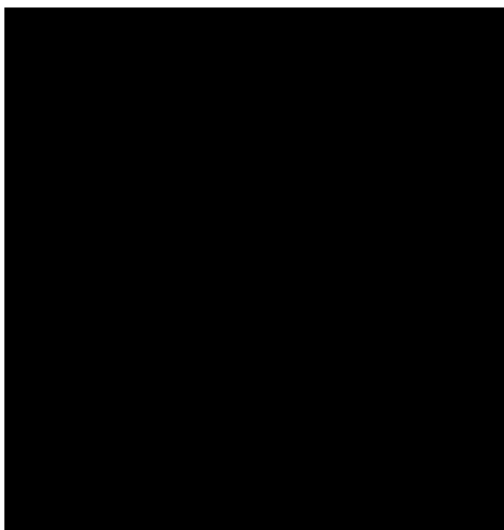
「シミュレーショニズム」は、1980年代に米国の大量消費文化の中で、オリジナルよりもコピーとしての複製品に、より強い現実感を求めて誕生した考え方である。フランスの

²³ 和田京子 『古今 比べてわかるニッポン美術入門』平凡社 2010年 p17

²⁴ 注23 掲書 p142

思想家ジャン・ボードリヤール（1929-2007）などが唱えた、あらゆるものを記号化した「シミュラクル」（擬態）の考え方などに触発されている。一般的には、メディアで使い古された映像や有名な絵画作品などから、イメージを意識的にアプロプリエーション（盗用）したりする美術運動をいう。切り刻むという意味の「カットアップ」や、同一表現を反復する「リミックス」、既存のイメージを流用する「サンプリング」などの手法を駆使した作品が制作された²⁵。

代表的なシミュレショニストとして、マイク・ビドロ（1953-）を挙げたい。マイク・ビドロは、パブロ・ピカソ（1881-1973）の作品「アヴィニヨンの娘たち」（図 16）を、同じサイズ、同じ絵柄で、そっくりに描き直した作品「これはピカソではない」（図 17）を発表し、物議を醸した。この作品にはサインを入れておらず、厳密に言えば贋作ではない。



(左) 図 16 パブロ・ピカソ「アヴィニヨンの娘たち」キャンバス、油彩 243.9×233.7 cm 1907 年

(右) 図 17 マイク・ビドロ「これはピカソではない」キャンバス、油彩 243.9×233.7 cm 1984 年

タイトルの「これはピカソではない」という考えは、シュルレアリスムの画家ルネ・マグリット（1898-1967）が、キャンバスにパイプの絵を描いて、その下に「これはパイプではない」と書いた作品「イメージの裏切り」（図 18）の援用である。マグリットはこの作品で、言葉と絵のズレに対する示唆を与えている。つまりパイプの絵は、イメージとしてはパイプであっても、物質的にはキャンバスと絵具に過ぎない。イメージ上はパイプだが、物質の次元で考えれば、パイプではないということになる。この問題を、ビドロはピ

²⁵ 山盛英司『朝日現代用語 知恵蔵』朝日新聞社 2007 年 p889

カソのイメージに当てはめて、イメージとしてはピカソの絵だが、同時にピカソの絵ではないとしたのである。こうした「シミュレーショニズム」の考え方は、オリジナルという概念に揺さぶりをかけるものだった²⁶。

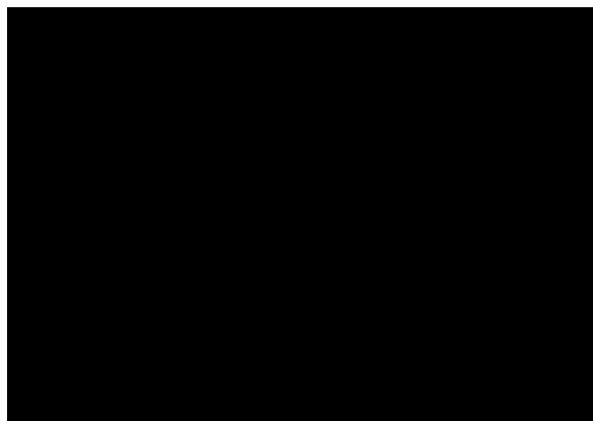


図 18 ルネ・マグリット 「イメージの裏切り」 キャンバス、油彩 63.5×93.9 cm 1929 年

美術評論家の榎木野衣(1962-)は、著書『シミュレーショニズム ハウスミュージックと盗用芸術』の中で、シミュレーショニズムについて次のように言う。

これらの動向の考えの基礎になっているのは、繰り返し言っているように、現在進行形の歴史の先端部を一層先に進めていく進歩史観ではありません。そうではなく、むしろ歴史から一定の距離をとって、その進歩の構造そのものを俯瞰し、その内部に侵入していった、いわば歴史の遺伝子構造を組み替えて、その正当性、進歩性というものを再検証し、場合によってはプログラムを書き換えてしまって、外に開いていくということをやったわけです²⁷。

つまりシミュレーショニズムは、それまでの美術史を内側から解体していくムーブメントだったと言える。

一方、日本の「見立て」は、生まれた文化的背景は全く異なるが、手法そのものとしては「シミュレーショニズム」と大差がない。日本美術史家の辻惟雄(1932-)は著書『奇想の図譜』の中で、「見立の思想方法こそは、日本民族の生活の素で、文芸・美術などの芸術の構造をはじめ、形造る動き、美学の基本を成すのだとあってよい」²⁸と断言してい

²⁶ 榎木野衣『シミュレーショニズム ハウスミュージックと盗用芸術』筑摩書房 2011 年 p40-43

²⁷ 注 26 掲書 p63

²⁸ 辻惟雄 『奇想の図譜』筑摩書房 2005 年 p268

る。ただ日本の美意識に根ざした「見立て」の技法は、権威を批判したり、美術史の起源を否定したりするものではない。日本美術での「見立て」は、あくまで「類化性能」として、表面的には異質に見えるもの同士を結びつける「アナロジー」であり、教養と知性による「遊び」の域を出ないものと言える。日本の芸術分野での「見立て」は、和歌や俳諧、戯作文学、歌舞伎などで用いられ、特に文学では文人の遊びとしても機能し、一種の「言葉遊び」となっている場合もある。また日本庭園の「枯山水」や、浮世絵での「見立絵」、落語での扇子と手拭いで様々な情景を表す所作なども、「見立て」と言える。

見立ての具体例-小村雪岱

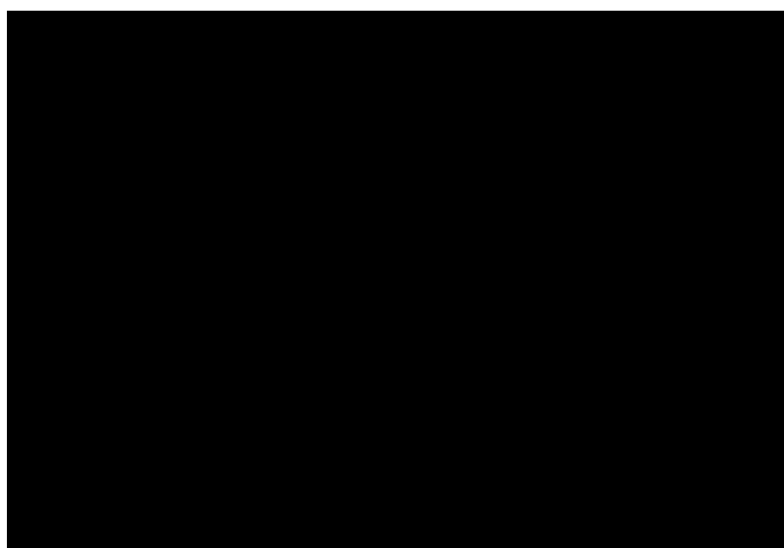


図 19 小村雪岱・装幀「日本橋」(泉鏡花=著) 22.4×15.2×2.3 cm 1914 年

前述の小村雪岱は、本の装幀も得意とした。

泉鏡花の『日本橋』（1914年）は、医学者の葛木をめぐる日本橋の芸者、お孝と清葉の恋と情念を描いた書き下ろし小説である。敬愛する鏡花の指名により、雪岱が初めて手がけた装幀で、彼の出世作となった作品である（図19）。この『日本橋』の装幀は、表紙と裏表紙に、日本橋川と日本橋の家並みを描いている。注目されるのは、背表紙には何も描かず、その余白を表題の「日本橋」としたことである。まっすぐな白い余白を橋に見立てたこの表現こそ、見えないものから存在を想起させる逆説的な表現であり、アナロジーと言える。

自作品の「森と小径、あるいは川」（図20）は、この小村雪岱「日本橋」の装幀へのオマージュ的作品である。両サイドの画面は、木で埋め尽くして森を表現している。左右の画面を近づけることでできる余白が、道に見えるように、画面全体をアクリル板で額装し

ている。「日本橋」同様に、描かない余白を森の中の道に見立て、意味を見出す仕組みを取り入れている。また展示する壁の色を、寒色系の水を想起させる色とし、森を流れる小川を連想させるアナロジーとしている。

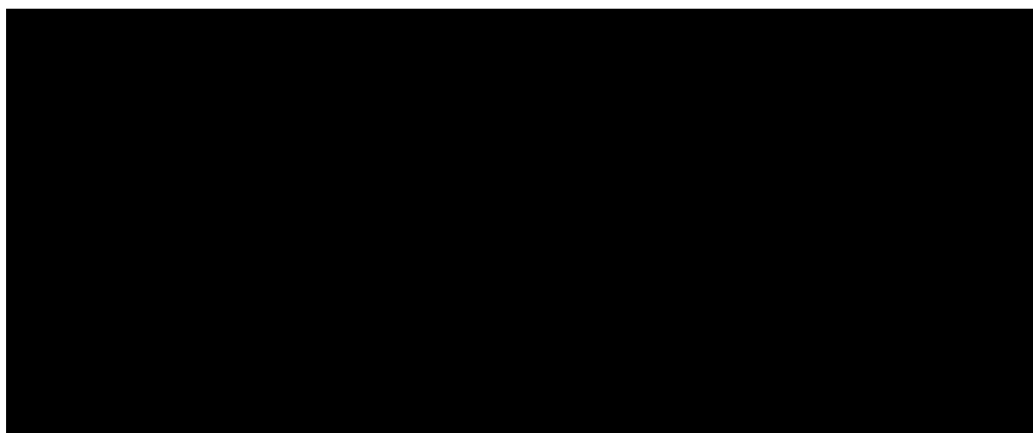


図 20 杉山佳 「森と小径、あるいは川」雲肌麻紙、岩絵具 160×474 mm 2019年

私にとっての「見立て」の技法は、「シミュレーション」や「アプロプリエーション」というより、「形式の借用」の域を出ない。「見立て」と「シミュレシヨニズム」は、手法としての類似性は認められるが、目的が異なっている。「シミュレシヨニズム」が、「これまでの美術史を内側から解体していくムーブメント」「美術の歴史の正当性が、いかに空想的であるかを暴き出す行為」²⁹だとするなら、私の制作ではそのような思惑はない。私にとっての「見立て」とは、「類化性能」として、表面的には異質に見えるもの同士を結びつける「アナロジー」でしかなく、戯作文学の「言葉遊び」に類するものであることを、ここで強調しておきたい。

第2節 対象の選択

昆虫採集

私にとって、本棚のように形が連続する対象は魅力的である。その理由として、私の幼少期の趣味だった「昆虫採集」の影響が考えられる。夏になると、セミやクワガタなどの昆虫をつかまえて飼育し、越冬できずに死んでしまったものは防腐処理を施して、標本箱に「蒐集」した。種類や地域に分けて標本箱に整理し、虫ピンで固定するのが冬の恒例行事だった。虫の種類は同じでも、それぞれ少しずつ形や色に個体差があり、整列させるこ

²⁹ 榎木野衣『シミュレシヨニズム ハウスミュージックと盗用芸術』 筑摩書房 2011年 p46

とでその違いが顕在化する。また隣に何の種類、どの個体を持ってくるかでその印象が大きく変わるため、並び替えたり組み合わせを変えて、「標本箱」（図 21）を完成させた。それは昆虫に限らず、海に行けば貝を集めてコレクションし、水晶や変わった石なども蒐集していた。そうして完成した「標本箱」は、私の「記憶を蒐集した箱」になった。大人になって虫は採らなくなったが、「蒐集」の趣味は残っている。蚤の市や古道具屋に行くと、何かしら雑貨や小物を購入し、自室の棚にコレクションしてしまう（図 22）。

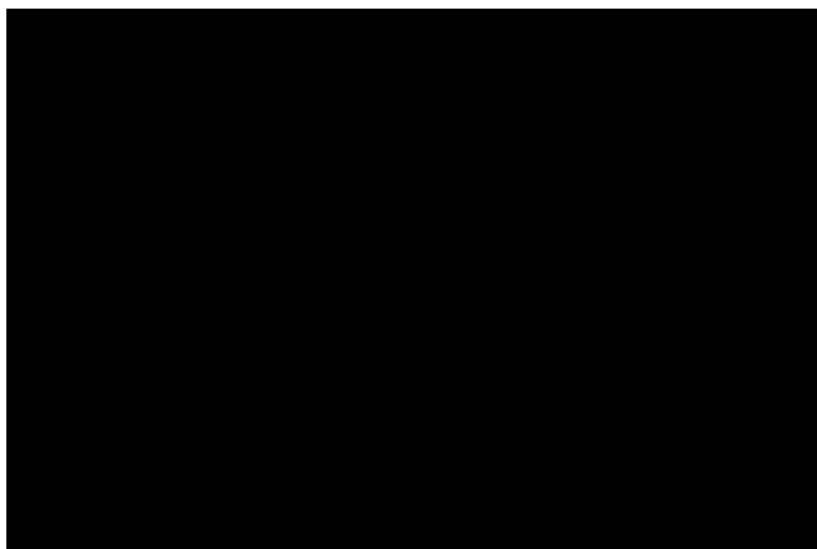


図 21 標本箱 1996 年

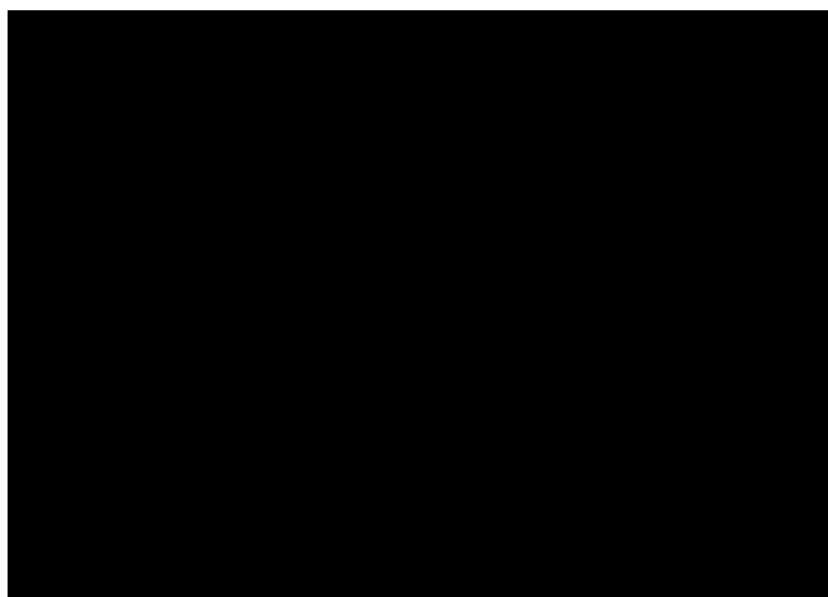


図 22 自室の棚 2019 年

図 22 では棚が仕切りの役目を果たし、雑貨の大きさは自ずと平均化される。私は似たような大きさの何かが、「繰り返し」「並んで」「仕切られた」ものが「集合している状態」に、幼少期に作った「標本箱」と同じ満足感を覚える。ここから私は絵を描くときに、画面を「標本箱」に「見立て」、対象を「蒐集」する感覚で画面構成を考えるようになった。

本棚

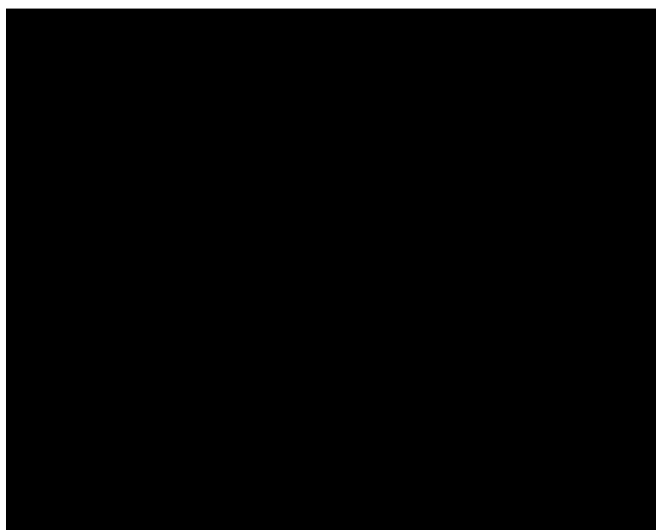


図 23 杉山佳「der rahmen」土佐麻紙、岩絵具、銀箔 181.8×227.3 cm 2017 年
東京芸術大学大学美術館

修士修了制作「der rahmen」（図 23）では、私は本棚を描いた。本はそれぞれ異なる物語を内包しているが、棚によって、その大小やカテゴリーが整理されて並べられている。私は千駄木の古本屋で、本が積み重なった「本棚」に、ある種のノスタルジーを感じた。それは「本棚」の中に収められた大量の本と、大きさや色が少しずつ異なり、それぞれに違う生を全うした虫たちを蒐集した「標本箱」の構造が、類似していたからである。

タイトルの「der rahmen」という言葉は、ドイツ語でフレームという意味で、四角い画面に四角い棚、大きさの異なる四角い本の形など、大小の異なる四角形をフレームの中に収める、という意味が込められている。

部屋

図 23 の「der rahmen」は、「本棚」を「標本箱」に「見立て」た作品だったが、図 24 「der rahmenIV-room-」は、「部屋」を「標本箱」に「見立て」た作品である。



図24 杉山佳「der rahmenIV-room-」額縁、土佐麻紙、岩絵具、銀箔 変形

全体サイズ 約 250.0×520.0 cm 2018年

部屋の中には、そこに暮らす人のパーソナリティーを反映するものが「蒐集」されているが、その「もの」は道具としての機能だけでなく、その人の思考も反映しているだろう。そうした家具や雑貨や道具は、恣意的な理由で集められているはずだ。私が幼少期に「標本箱」を作ったように、その「もの」が内包する「記憶」を蒐集し、壁を大きな棚に見立て、カテゴリーに分けて「記憶の標本箱」として陳列した（図25～27）。それは、異質なものをある秩序の中に共存させることを目的としている点で、カットアップではなくコラージュである。「記憶のコラージュ」として、ここではジョセフ・コーネルの「箱」と比較したい。

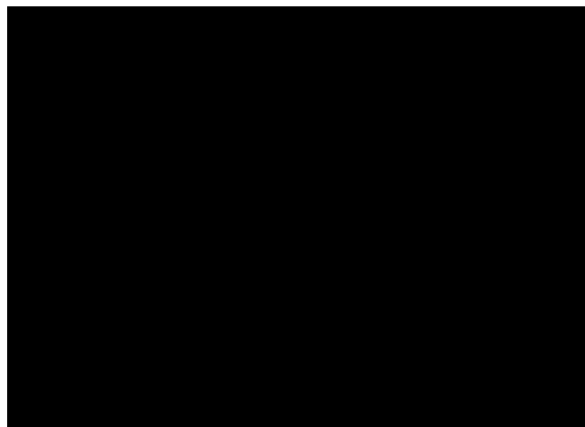


図25 杉山佳「der rahmenIV-room-」部分 本棚



(左) 図 26 杉山佳「der rahmenIV-room-」部分 椅子、机

(右) 図 27 杉山佳「der rahmenIV-room-」部分 椅子、棚など



図 28 ジョセフ・コーネル「オブジェ (風の薔薇)」箱、古地図、貝殻など 21.0×65.5×10.3 cm

1942 年頃

ジョセフ・コーネル (1903-1972) はアメリカのアーティストで、身の回りのものを組み合わせたアッサンブラージュの箱で有名だ。図 28 の「オブジェ (風の薔薇)」も、コーネルが古本屋や骨董屋で手に入れた古地図や、海岸で拾ってきた貝殻などを「蒐集」し、箱

という小さな空間に自身の詩的な世界を構築している。様々な過去を持つ古くて美しいものを、箱の中に再構成するコーネルの作品は、私が部屋を再構成する手法と類似している。しかし「der rahmenIV-room-」（図 24）で再構成された対象は、「同一人物の持ち物」である。次に私は「記憶の標本箱」を、持ち主に「見立てる」ことを目指して制作し始めた。

第3節 肖像画としての部屋

本棚などの家具を内包する「部屋という空間」は、技術や建築意匠の問題以前に、人の生活のスキル＝ライフスタイルが形態化したものである。私は、ライフスタイルが形態化した「部屋という空間」自体を描くことで、そこに暮らす人物を暗示することができるのではないかと考えた。つまり、描かれない対象（人物）の「見立て」につながると考えた。部屋の状態は、その人物の内面を同時に表す。これは、その部屋に住む人物の整頓の仕方や、家具の配置、何に優先順位を置くか等、部屋の状態がその人の思考性を反映するからである。その人物が選んだものや使ったものに、個性や趣味性が表れるのは言うまでもないが、それらが集積され、日々の暮らしを映し出す部屋は、住人自体は不在でも、その人物が過ごした記憶の容れ物として、よりその人物を表すのではないだろうか。

肖像画

肖像画は、絵画の繁栄の礎にもなったテーマであり、古代ローマの時代から写実性が求められた。西洋絵画史に登場するのは4世紀後半からで、ルネサンスやバロック期にかけて、個人意識の確立とブルジョワ階級の繁栄を背景に、肖像画が絵画の主要分野となった。17世紀にはレンブラントが心理描写を深め、肖像画の精神性を高めて現在にいたる³⁰。

代表的な肖像画の例として、ルシアン・フロイド（1922-2011）の自画像（図 29）を挙げてみる。彼の自画像は、ビジュアル的にも写実的であると同時に、対象＝自分の皮膚の質感まで執拗に描き込んでいる。「見る」ことへの執着は、前述のアントニオ・ロペス・ガルシアにも共通しており、その表現は彼の内面まで描き切っている。

それとは逆に、人物を一切描かずに「その人の見立てとしての椅子」を描き、人物不在のポートレイトを描いた画家が、フィンセント・ファン・ゴッホである。フィンセント・ファン・ゴッホ（1853-1890）は、オランダのポスト印象派の画家であり、1886年にオラ

³⁰ 秋山光和『新潮 世界美術事典』新潮社 1985年 p708

ンダからパリに移住したが、パリの生活はゴッホにとって充実した日々ではなかった。やがてゴッホはパリを離れ、理想を求めて田舎町のアルルを訪れ、芸術家仲間と共同生活を始めようとした。

1888年2月、南フランスのアルルに到着したゴッホは、弟で画商のテオに、画家の協同組合を提案した。画家たちが協力し、絵の代金を分配し合って相互扶助を図るというものである。その時ゴッホが友人として慕っていたのが、ポール・ゴーギャン（1848-1903）であり、同年10月ゴーギャンがアルルに到着すると、二人の共同生活が始まった³¹。

しかしわずか2ヶ月で、ゴッホが自らの耳を切り落とすという事件が起こり、ゴッホは入院し、ゴーギャンはアルルを去ってタヒチに向かった。そうした中で描かれたのが、ゴッホの「ゴーギャンの椅子」（図30）と「ファン・ゴッホの椅子」（図31）である。タイトルが示すように、この二作品は、ゴーギャンとゴッホの見立てとして椅子が描かれ、同時期の対になる作品とされる。

「ゴーギャンの椅子」（図30）には二冊の本と蝋燭、「ファン・ゴッホの椅子」（図31）にはパイプとタバコの袋が置かれ、それぞれの画家の特徴を示している。前者のガス灯や蝋燭に照らされた本は、ゴッホがゴーギャンを「詩人」と称したように、思想や想像から絵画世界を広げるゴーギャンの制作アプローチを象徴している。また暗い室内を照らした親密な空間の中で、画家の視線と同じ高さで、しかもかなり至近距離から捉えた椅子には、ゴーギャンに対するゴッホの親愛や尊敬の感情が感じられる。

一方、後者の「ファン・ゴッホの椅子」（図31）は、ゴッホがアルルでゴーギャンと住んだ、黄色い家の部屋に置かれた椅子を描いている。椅子の上に置かれたパイプは、ゴッホの愛用のもので、自画像にもしばしば描かれている。芽の出たタマネギなど日常的なアイテムの選択には、ゴーギャンの表現とは逆に、ゴッホの自然への共感を認めることができる³²。ゴッホは自画像を多く描いた画家として有名だが、この作品も自画像として描かれているとっていいだろう。精神を病んだ自身の状態を、足のねじ曲がった椅子になぞらえて描いたのではないかと思われる。

またこうした表現の背景には、ゴッホが多く日本の浮世絵を買い求め、その研究や模写から日本的な見立ての構造を理解していた様子も窺われる。

自作品の「宿題」（図32）は、私が普段使っている椅子や机といった家具を、自分自身に見立てて描いたものである。私自身を描いてはいないが、椅子を描くことで、そこに存在の余韻を暗示している。

³¹ 深谷克典「アルルのファンゴッホ-ユートピアの夢とその挫折-」『没後120年 ゴッホ展』展覧会図録 国立新美術館・九州国立博物館・名古屋市美術館・東京新聞・TBS 2010年 p24-30

³² 『ゴッホとゴーギャン展』展覧会図録 東京都美術館・愛知県美術館・東京新聞・中日新聞・TBS 2016年 p98

同様に、個人的な空間である部屋を描き、漠然とした人間の存在ではなく、具体的な人物のポートレートとして描いたのが、「製図台のある部屋」（図 33）である。

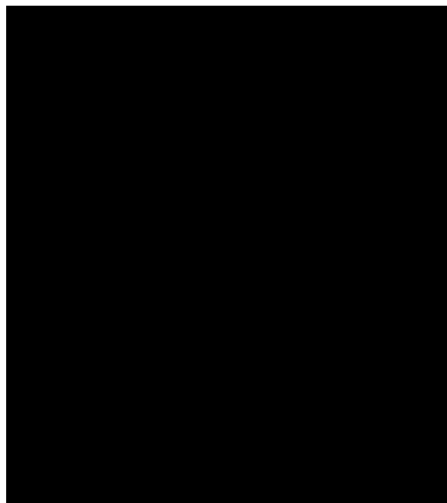
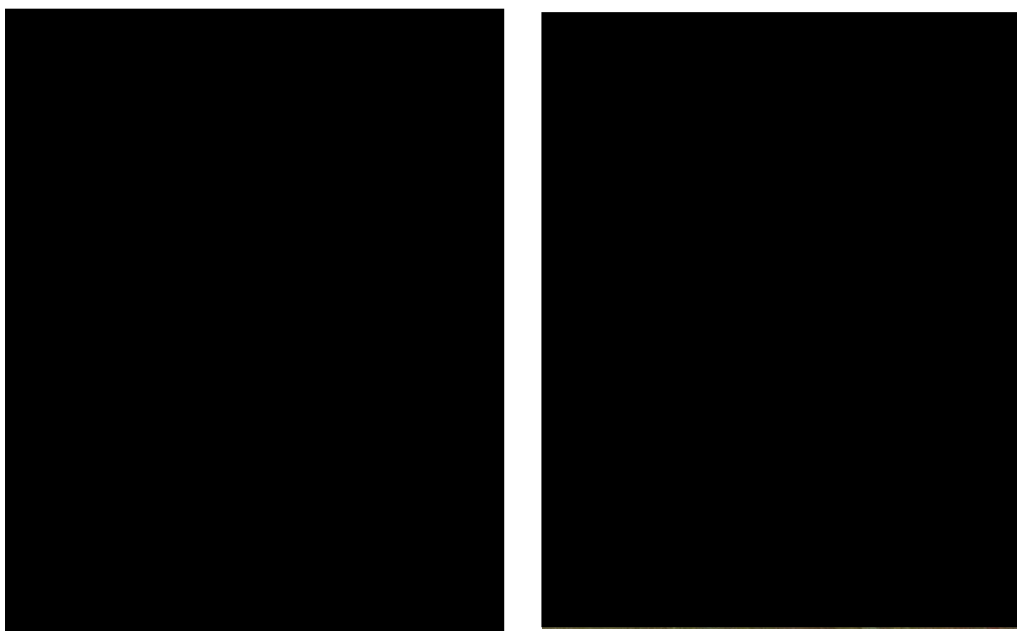


図 29 ルシアン・フロイド「Self-portrait」キャンバス、油彩 56.2×51.2 cm 1985 年



(左) 図 30 フィンセント・ファン・ゴッホ「ゴーギャンの椅子」キャンバス、油彩

92.0×73.0 cm 1888 年

(右) 図 31 フィンセント・ファン・ゴッホ「ファン・ゴッホの椅子」キャンバス、油彩

92.0×73.0 cm 1888 年



図 32 杉山佳「宿題」土佐麻紙、岩絵具 91.0×91.0 cm 2019年

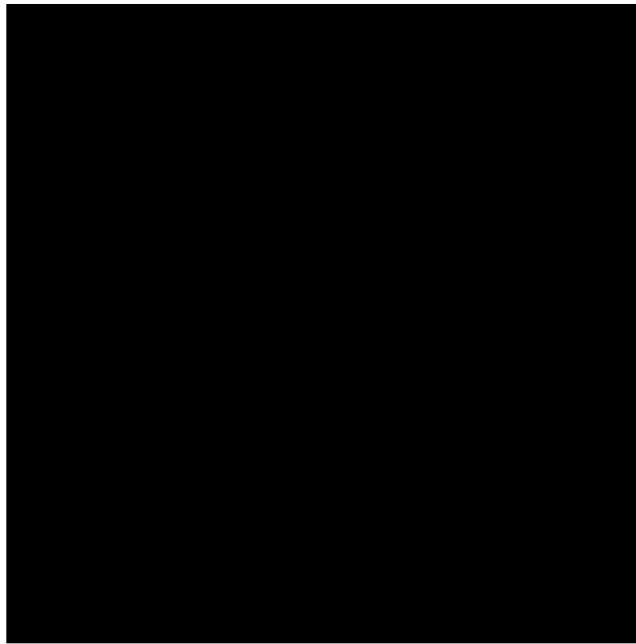


図 33 杉山佳「製図台のある部屋」116.7×116.7 cm 2018年

私の父は土木設計を生業にしており、部屋には大きな製図台があった。幼少時の私はまだ小さかったため、ディテールを思い出すことはできないが、その大きなフォルムが記憶の片隅に残っている。製図台や専門的な道具の数々は、父の職業やパーソナリティーを表すことになった。その意味でこの作品は、描いている対象は単なる部屋に過ぎないが、表しているのは父の人物像である。実際に彼を描かなくても、父個人のポートレートとして成り立つように、対象を再構成して描いた。

一方で私は、対象を選ぶ際に、風呂、トイレ、洗面所、台所といった生活にまつわる「水回り」は描かず、「文化的な対象」を選ぶことが多い。その理由は、図 32 の「宿題」や図 33 の「製図台のある部屋」をはじめ、その本棚や机上に集められた「道具」が、「持ち主専用」の対象だからである。飲食や排泄、入浴といった人間の生理的で普遍的な事柄に関わる設備は、「持ち主」の「ポートレイト」の見立てとしては相応しくないと考えている。

第3章 引用と不在

第1節 引用

博士修了制作「der rahmenⅧ（部屋曼荼羅）」（図52）の制作では、「見立て」の技法を用いながら、様々な「引用」を行なって画面を構成している。ここではその引用の方法と、見立てに使用した集合住宅について論述する。

サンプリング

私の音楽に対する興味の出発点は、日本のロックミュージックだった。中学、高校時代に出会ったそれは、シンプルに格好が良かった。しかしロックやパンクスの意義を知り、その姿勢が「既存の価値観に対するアンチ」であるにもかかわらず、それに追従するもの達と同じようなファッションで同じようなテーマを歌うことに疑問を持った。それに対してヒップホップのスタンスには、価値観に対するアンチというより、「先人の残した遺産を駆使した言葉遊び」という側面が感じられた。ロックを真似することとヒップホップを真似することでは、意味が違うのである。またその表現が内省に向かうロックに対して、ヒップホップは「外」に向けられる（後述）。さらにヒップホップで用いられる「サンプリング」の技法は、自身の制作に還元する方法でもあるため、趣味としてより研究対象として聞くようになった。

私は人物不在のポートレイトを制作する際、既存の人物画や映画の一場面を、引用したり見立てたりして構図に借用している。引用や見立ては、前述のように日本美術に多く見られるが、ヒップホップカルチャーにも多くの引用や見立ての表現が用いられている。

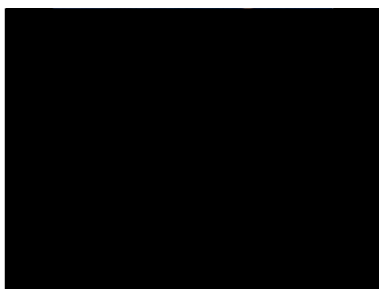
ヒップホップは1970年代初頭、ニューヨークのブロンクスでブロック（区画）ごとに少年ギャング団が結成され、公営住宅の中の娯楽施設で開催されたパーティが、その始まりとされている³³。そこでジャマイカ系移民のクール・ハーク（1955-）は、ブレイクビーツという技術を発明した。ハークは、ブロックパーティでジェームズ・ブラウン(1933-)の「Funky Drummer」という6分以上続く曲を、二つのターンテーブルとミキサーで切れ目なくかけていた時、仲間たちのダンスが一番盛り上がるのが、5分過ぎからのいわゆるドラムブレイクと呼ばれる部分であることに気がついた。そこでハークはレコードをもう一枚用意し、フェーダー³⁴を使ってドラムブレイクのみを延々と流し続けた。これがブレイ

³³ 宇多丸・高橋芳朗・DJ YANATAKE・渡辺志保 『ライムスター宇多丸の「ラップ史」入門』 NHK 出版 2018年 p20-21

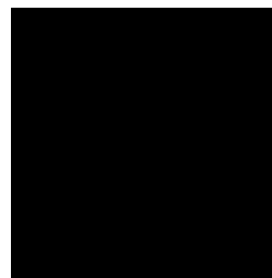
³⁴ ミキシングテーブルなどの、各入力チャンネルや出力のレベルを調節、設定する機能。

クビーツの発明³⁵で、既存の曲からブレイクビーツのみを抽出し、サンプリングしたものである。

サンプリングとは、ポピュラー音楽の演奏や録音で、過去にすでに発表された作品の一部を録音し、効果音や楽曲の素材として用いる方法である。サンプリングによって作り出されたトラックを繰り返し、その上に詩やエフェクトをかけて再構築し、新たな曲を完成させていく³⁶。例えば日本のDJでトラックメイカーのNujabes(1974-2010)が、アルバム「Modal Soul」(図34)に収録した「Feather」という曲は、ジャズミュージシャンのユセフ・ラティーフ(1920-2013)のアルバム「Eastern Sounds」(図35)に収録した「Love Theme from "The Robe"」という曲の、2分4秒からのワンフレーズをサンプリングしている。4分弱の曲「Love Theme from "The Robe"」からサンプリングしたフレーズは、一回しか出てこない。数多い曲の中から、さらに一瞬しか現れないフレーズを切り取って編集したNujabesは、秀逸と言える。私は「Feather」のサンプリングソースを知り、ひどく感銘を受けた。このような「企て」を自身の画面にも反映させるべく、様々なメディアからサンプリングできる「ワンフレーズ」＝「構図」を探すのである。



(左) 図34 Nujabes「Modal Soul」 2005年



(右) 図35 ユセフ・ラティーフ「Eastern Sounds」1961年

本歌取り

「本歌取り」とは、和歌や連歌などで、意図的に先人作からの用語・語句などを取り入れて作ることである³⁷。本歌を背景に用いることで奥行きを与え、表現効果の重層化を図ろうとしたと言える。二つの例をあげてみよう。

³⁵ 長谷川町蔵・大和田俊之 『文化系のためのヒップホップ入門』 アルテスパブリッシング 2011年 p25-26

³⁶ 堀内久美雄『新訂 標準音楽辞典』音楽之友社 1991年 p731

³⁷ 新村出『広辞苑 第六版』岩波書店 2008年 p2611

駒とめて 袖打ち払ふ 陰もなし 佐野の渡の 雪の夕暮れ

「新古今和歌集」巻6 671 (藤原定家)

苦しくも 降りくる雨か 三輪が崎 佐野の渡に 家もあらなかくに

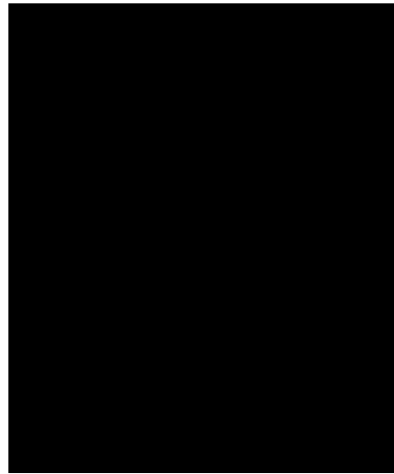
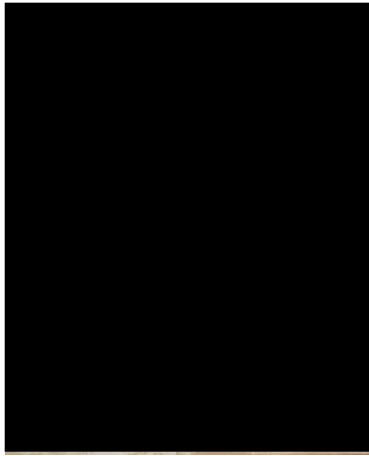
「万葉集」巻3 265 (長忌寸奥麿)

この二作品を比較すると明らかなように、藤原定家は長忌寸奥麿の第4節をそのまま引用し、それ以外を自作としている。万葉集から引用することで、その作品の情景をベースに自身の句を組み立て、31文字という字数制限をこえて、表現の重層化を可能にしている。古歌を知っていることは、当時の第一の教養でもあり、日本文化における「引用」の源流的な事例と考えられる。

私はこのような既存作品からの「本歌取り」や「サンプリング」によって、より具体的に「不在感」を表し、第1章で述べた留守文様のような、知っていれば分かるという遊びの要素を取り入れたいと考えた。

既存の美術作品からのサンプリング

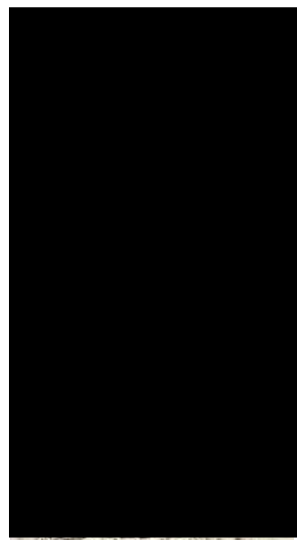
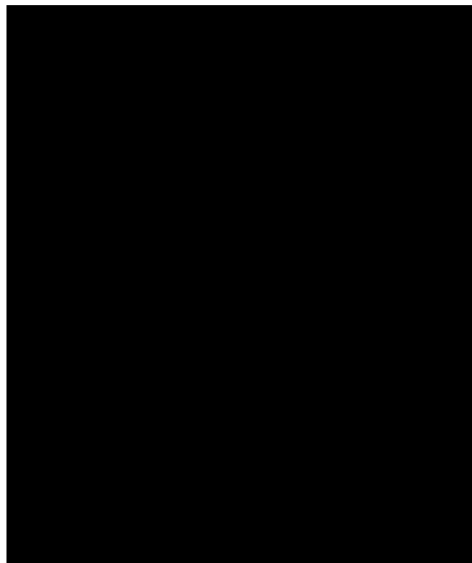
自作品の「不在-紅裳-」(図36)は、秋野不矩(1908-2001)の作品「紅裳」(図37)の構図からサンプリングしている。後者は、五人の女性がテーブルを囲む秋野不矩の初期の作品だが、自作品「不在-紅裳-」(図36)では、ほとんど同じ構図で椅子と机を配置しながら、肝心の人物はあえて描いていない。またサンプリングソースの図37では、人物の人柄を暗示するように着物の柄に変化がつけられているが、自作品(図36)でも同様に、椅子の座面の柄に変化をつけ、使用した人物の人となり暗示するように描いた。具体的な登場人物の存在を、椅子に見立てたのである。



(左) 図 36 杉山佳「不在-紅裳-」雲肌麻紙、岩絵具、銀箔 65.2×53.0 cm 2019 年

(右) 図 37 秋野不矩「紅裳」紙本彩色 208.0×174.0 cm 1938 年 京都市美術館

サンプリングのサンプリング—涅槃図



(左) 図 38 「仏涅槃図」絹本著色 172.6×95.0 cm 南北朝時代 長福寺

(右) 図 39 伊藤若冲「果蔬涅槃図」和紙、墨 181.7×91.6 cm 1779 年頃

涅槃図とは、仏陀の死、葬儀の情景を描いたもので、日本では平安時代以降、江戸時代に至るまで、涅槃会³⁸の本尊として千年以上描き続けられた。葬儀の情景には、仏陀の生

³⁸ 釈迦の入滅の日。陰暦の2月15日。

涯の縁起が縮図のように折り込まれ、仏陀と因縁を持った衆生が描かれている。実在の人物で、尊崇を集めた仏祖だけに、出家した弟子をはじめ在家信者も多く登場し、動物までもが心があるかのように敬虔な姿で描かれている（図 38）³⁹。

一方、江戸時代中期の伊藤若冲の「果蔬涅槃図」（図 39）は、釈迦を大根に、入滅を悲しむ弟子たちを様々な野菜に見立て、「涅槃図」の構図を借用したパロディのような作品である。

自作品の「室内涅槃図」（図 40）は、この伊藤若冲の「涅槃図」（図 39）の構図と形式をサンプリングし、涅槃図に登場するそれぞれの対象を、室内の家具に見立てて描いている。主役の釈迦は、ソファとして描き、涅槃図を知っている鑑賞者が見たときに、釈迦や若冲の大根を想起させる「洒落」の仕掛けになっている。また「サンプリング」と「盗作」の異同は第 3 章第 3 節で触れる。

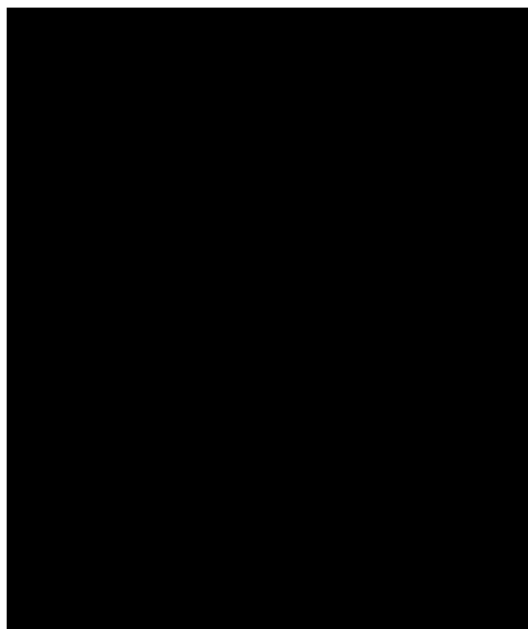


図 40 杉山佳 「室内涅槃図」 雲肌麻紙、岩絵具 45.5×33.3 cm 2019 年

第 2 節 連続性

私にとって、本棚のような形の連続するモチーフが、描く対象として魅力的であることは第 2 章ですでに述べたが、美術作品に関する嗜好や興味も同様である。ここでは磯辺行久、クートラス、曼荼羅から、それぞれ構図をサンプリングした自作品を解説する。

³⁹ 赤澤英二『涅槃図の図像学』中央公論美術出版 2011 年 p3

等間隔の並列—磯辺行久

美術家の磯辺行久（1935-）は、1965年ニューヨークに渡り、環境芸術を学び始めてから作風を大きく変え、現在では環境と人間の関わりをテーマとした作品を手がけている。初期の作品は、図41のようにワッペン状のレリーフを反復させた作品や、古画を引用した重層的な構造の絵画を制作し、1950年代の抽象と、日常的なイメージをコラージュした60年代のポップアートを繋ぐ作家として評価されている⁴⁰。「ワッペン」シリーズには、石膏と大理石を混ぜたものや、ドローイング、エンボスなどの作品がある。

私は、磯辺の作品の記号的な反復と形の連続性に、心地よさを感じる。それは第2章で述べた、「標本箱」を眺めている時の静かな高揚感に近い。図42の自作品「採集」は、そうした磯辺のワッペン作品の「連続性」「並列性」をサンプリングし、ワッペンを家具に見立てて画面を構成した。室内にある取り留めのないモチーフを並列させ、さながら「標本箱」を作るように、ほぼ等間隔に配置した。



(左) 図41 磯辺行久 「work」 ミクストメディア 59×46 cm 1962年



(右) 図42 杉山佳 「採集」 雲肌麻紙、岩絵具、クレヨン 33.3×33.3 cm 2019年

連続する作品—クートラス

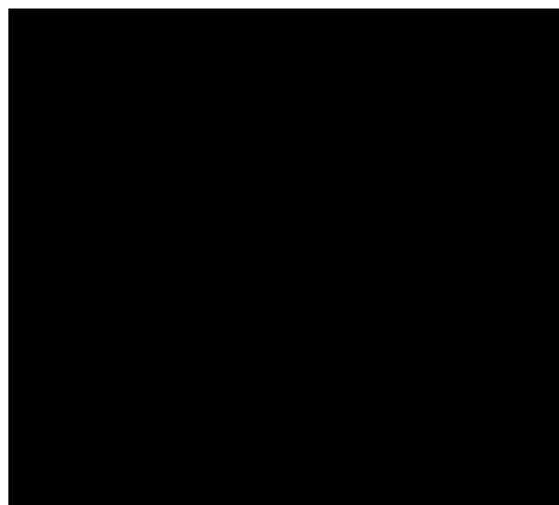
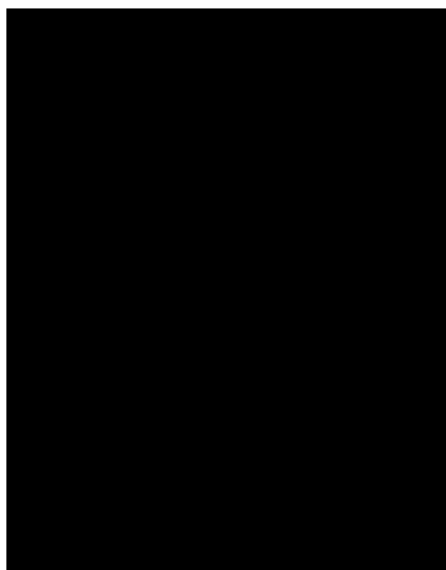
ロベール・クートラス（1930-1985）はフランスの画家で、中世の宗教画を彷彿とさせる人物画や、文字、天使、螺旋、人魚、教会などを細密に描き込んだ板絵の作品で知られる。「カルト」という手札大（ほぼ全て12×6 cm）の厚紙に、板絵と同様のモチーフを描いた作品でも知られている。トランプやタロットカードの生産地としてかつて栄えたフラ

⁴⁰ 『磯辺行久 Landscape- Yukihisa Isobe; Artist-EcologicalPlanner』 東京都現代美術館 2007年 p5

ンスのティエールで、青年時代に見たカードの影響なのか、彼の「カルト」に横長のフォーマットのものはない⁴¹。

クートラスの作品群「僕の夜のコンポジション」シリーズ（図 43）は、最終的に 6000 枚にも及んだと言う。内容には幾つかのパターンがあるが、脈絡があるわけではなく、クートラスの私的なイメージが一枚一枚に描かれている。その小さな「カルト」が等間隔に並べられると、一つのまとまったイメージに転換され、磯辺のワッペン作品と同様、心地よいリズムが生まれている。

図 44 の自作品「部屋のコンポジション」は、そのクートラスの「僕の夜のコンポジション」の形式をサンプリングし、サムホールサイズ（22.7×16 cm）の作品を複数描いて、等間隔に並べたものである。「部屋」の構成要素＝「家具」を、分解して再構成した点では、図 42 の「採集」とほとんど同タイプの作品だが、「完結したパーツを組み合わせて並列させる」という形式の点では、クートラスに近いと言える。



（左）図 43 クートラス 「僕の夜のコンポジション」紙、油彩 サイズ可変 1 枚 12×6 cm 1973 年

（右）図 44 杉山佳 「部屋のコンポジション」雲肌麻紙、岩絵具、クレヨン、押し花 サイズ可変
1 枚 22.7×16 cm 2019 年

区画の集合体—曼荼羅と集合住宅

「曼荼羅」は、「円状のもの」を意味するサンスクリット語の mandara を語源とする。インドでは特に、神々や仏、諸尊を祭る、円形あるいは四角形の聖域化された場所を意味

⁴¹ 松岡佳世『ロベール・クートラス 僕は小さな黄金の手を探す』NOHARA 2016 年 p176

した。曼荼羅は儀礼に際して、一時的に土壇を設け、その上に聖典に基づいた図様を、粉や砂で描くのが通例だったが、仏教が他地域に伝播する中で、掛軸に描く形式が一般的となった⁴²。

「曼荼羅」にも様々な種類があるが、図 45 の「金剛界曼荼羅」は、東寺にある「両界曼荼羅」の片半である⁴³。根本經典の『大日経』は、七世紀にインドで成立した最初の本格的な密教經典で、中国、朝鮮半島、日本では、現代でも密教教義の中心的な役割を果たしており、そこでは「大悲胎藏生曼荼羅」（大いなる慈悲から生じた曼荼羅）が説かれている。また『大日経』からやや遅れて成立した『金剛頂経』では、五段階の即身成仏法（五相成身観）によって大宇宙と合一した金剛界の大日如来が、阿闍如来などの四仏、金剛薩埵をはじめとする十六大菩薩など、金剛界三十七尊を生み出す様子が説かれている。それを描いた曼荼羅が「金剛界曼荼羅」である。金剛界とは、ダイヤモンドのように堅固で、金剛杵のように威力のある世界を意味している⁴⁴。



(左) 図 45 「金剛界曼荼羅」絹本着色 185.5×164.2 cm 平安時代 東寺

(右) 図 46 金剛界曼荼羅 図解 杉山佳作成

また「金剛界曼荼羅」の構造上の特徴は、全体が九区画に仕切られ、さまざまな大小の円の組み合わせで成り立っていることである。各区画は、尊像が集まっていることから「会」と言われ、また「成身会」を中央とする九区画からなるため、「九会曼荼羅」とも称される（図

⁴² 中村元、福永光司、田村芳朗、今野達、末木文美子 『岩波 仏教辞典 第二版』岩波書店 2002年 p960

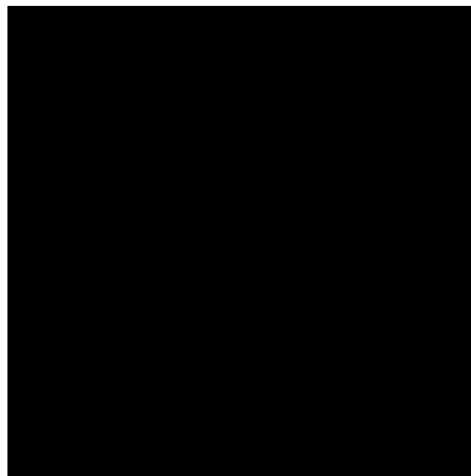
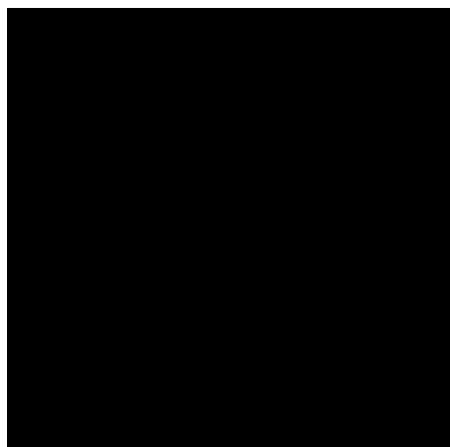
⁴³ 両界曼荼羅を寺院で使用の際、中央の本尊に向かって左に金剛界曼荼羅、右に胎藏界曼荼羅が掛けられる。

⁴⁴ 頼富本宏 『曼荼羅の鑑賞基礎知識』至文堂 1991年 p106

46) ⁴⁵。いわば金剛界曼荼羅は、縦3列、横3列の9種類の曼荼羅を、一画面とした「複合曼荼羅」と言える。

一方、集合住宅は、一つの建物の中に、複数の世帯が入居した住宅形態である。団地やアパートは、類似した間取りの連続で構成され、各室内が、そこに住むそれぞれの人の暮らしを反映している。都築響一（1956-）は、日本の写真家、編集者、ジャーナリストだが、彼の写真集『TOKYO STYLE』（1993年、図47）や『賃貸宇宙 UNIVERSE for RENT』（2001年）には、安くて狭い賃貸部屋に暮らす、100人以上の「暮らし」が収められている。

集合住宅の外観はほとんど同じようなフォルムをしていながら、各部屋には、そこに住む人々の暮らしが広がっており、その中身は千差万別である。区切られた部屋が集まって構成される「集合住宅」は、仕切られた区画が集まる「金剛界曼荼羅」を想起させる。



(左) 図47 都築響一 『TOKYO STYLE』 1993年

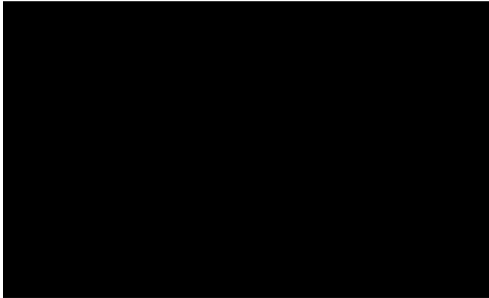
(右) 図48 杉山佳 「部屋曼荼羅（金剛界）」 木柾、雲肌麻紙、岩絵具、銀箔 68.1×68.1 cm 2019年

図48の自作品「部屋曼荼羅（金剛界）」は、その金剛界曼荼羅から構図を引用し、「集合住宅」に「見立て」たものである。個人に見立てた「部屋」が連続する「集合住宅」を、「標本箱」に「見立て」て、また木柾で仕切られた九つの「部屋」を、「九会」に「見立て」てもいい。この作品の各パーツは、「部屋」をそれぞれ水平の視点で描き、木柾をドアか窓に見立てている。しかしそれぞれの区画が強すぎ、「曼荼羅」というより、単に「団地を正面から描いた絵」に過ぎないようにも思われた。ここから私は一気に視点を上げ、「俯瞰」す

⁴⁵ 石田尚豊 『両界曼荼羅の知恵』 東京美術 1979年 p43

る構図を考えた。そしてその「俯瞰のイメージ」は、やがて様々な部屋の要素を排除した「間取り図」（図 49、50）のイメージに到達した。

博士修了制作では、「曼荼羅」の構図を「サンプリング」しながら、「区画」を「間取り図」に「見立てる」ことに思い至った。



(左) 図 49 間取り図 1



(右) 図 50 間取り図 2

第 3 節 提出作品解説

博士修了制作「der rahmenⅧ（部屋曼荼羅）」（図 52）では、「見立て」と「サンプリング」を併用することで、「不在」を表している。第 2 章第 2 節で、「もの」が内包する「記憶」を蒐集して「記憶の標本箱」を作り、ポートレートとしての「部屋」とする構成について述べた。博士修了制作の「der rahmenⅧ（部屋曼荼羅）」では、「当麻曼荼羅」（図 51）から構図を引用して、ポートレートとしての部屋を複合させた「集合住宅」とし、「記憶の標本箱」に「見立て」た構成とすることに決めた。

浄土曼荼羅

「浄土」とは、仏教で仏の住む「浄らかな国土」のことである。インドでは遺品を確認できないが、極楽浄土をはじめ、諸仏の仏国土を巨大な画面に表現することは、中国・中央アジア・チベット・日本などの他の仏教国では、いずれも爆発的な流行を見た。中国では「浄土変」「浄土図」などと呼ばれ、「曼荼羅」という言葉は使われていない。

日本では、仏教の展開がインドや中国とはやや異なり、平安時代前半にまず密教が隆盛し、後半から阿弥陀如来の来迎救済を願う浄土信仰が急速に浸透した。したがって、本来は密教世界を指した曼荼羅を知る人々にとっては、図様は違っても、阿弥陀如来を諸眷属が囲む極楽浄土の構図は、曼荼羅の空間性・複数性・中心性などを十分に想起させるものだった

と思われる⁴⁶。そのため極楽浄土図は、密教教義とは異なるが、構図の類似性から「浄土曼荼羅」と呼ばれている。

当麻曼荼羅

「当麻曼荼羅」（図 51）は、奈良県葛城市の當麻寺（当麻寺）にある、典型的な『観無量寿経』系の曼荼羅である。同時に、唐代の著名な浄土僧・善導（^{ぜんどう}613-681）が著わした『^{かんぎょうしじょうしよ}観経四帖疏』に依拠するところも大きい⁴⁷。私は幼い頃に幾度か當麻寺に赴いたことがあったが、学部3年次の古美術研修旅行で再び當麻寺を訪れ、「当麻曼荼羅」を実見することになった。

博士提出作品「der rahmenVIII（部屋曼荼羅）」（図 52）は、「当麻曼荼羅」の構図をサンプリングしている。

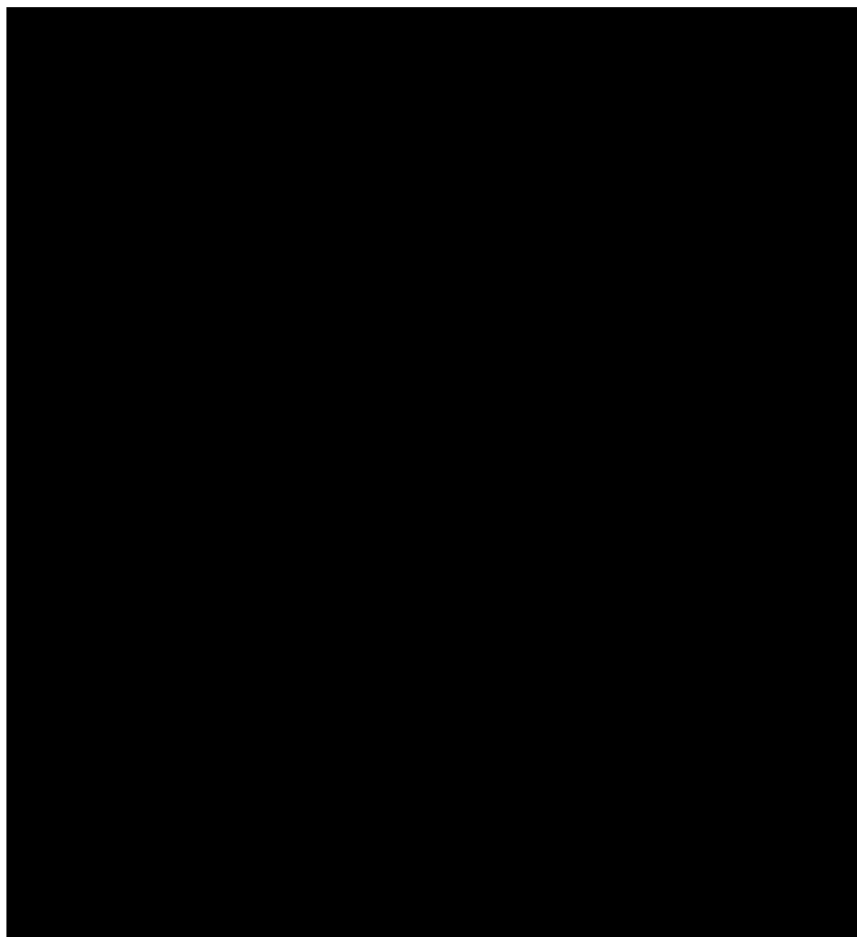


図 51 「当麻曼荼羅」絹本著色 金泥、截金 掛軸 181.3×179.3 cm 763 年頃

⁴⁶ 頼富本宏『曼荼羅の鑑賞基礎知識』至文堂 1991 年 p194-195

⁴⁷ 注 46 掲書 p199-202



図 52 杉山佳「der rahmenⅧ（部屋曼荼羅）」雲肌麻紙、キャンバス、岩絵の具、パネル、コーヒー、
紅茶、銀箔 364×546 cm 2019 年

「サンプリング」と「盗用」の異同

「サンプリング」や「引用」の手法は、「盗用」や「著作権の侵害」といった問題と表裏と言える。ヒップホップの場合、現行の著作権制度に沿って運用しており、作曲のクレジットとして、サンプリングもとのトラックの作曲者やプロデューサー、ラッパーなど、20人以上の名前が続いていることもある⁴⁸。

また「本歌取り」をはじめとする日本文化での「引用」は、教養を試し表現の重層化を図る表現方法として、「共通認識」が成立していた。しかし現代では、「オリジナル」をめぐる著作権や、影響と盗用の線引きは、きわめてデリケートな問題と言える。

⁴⁸ 長谷川町蔵×大和田俊之『文科系のためのヒップホップ入門』アルテスパブリッシング 2011年 p239

博士修了制作「der rahmenⅧ（部屋曼荼羅）」（図 52）の場合、前述のようにそれぞれの絵に引用元が存在し、全体は「当麻曼荼羅」（図 51）の構図をサンプリングしている。「サンプリング」した「引用元」の作品からは、主に「構図的な組み立て」を抽出し、主要なアイコンの「人物」を省いて描いている。また構図のみをサンプリングするため、表現やマチエール、色彩は、引用元の作品から逸脱する場合が多い。それにより立ち上がるイメージは、往々にして引用元の作品と異なってくる。これはヒップホップのサンプリングで、ピッチを変え、エフェクトをかける行為と同様である。しかし「よく見ると（聞くと）わかる」「知っていると理解できる」要素を残留させることで、「洒落」や「遊び」の仕掛けとして機能させている。単に「影響を受けた」作品の模倣や、悪意ある「盗作」とは違い、新たなイメージを生み出すための技法として構図を「借用」している。

主題としての「不在」と、方法論としての「見立て」

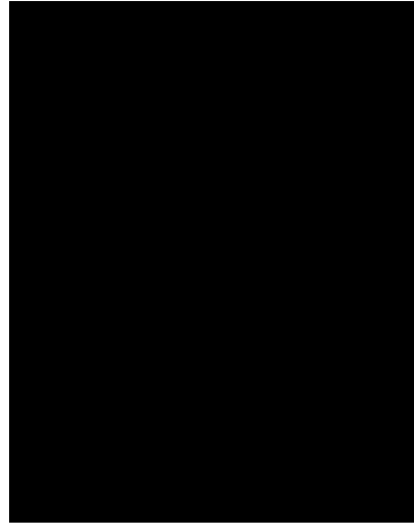
第 2 章第 1 節では「見立て」について、第 3 章第 1 節では「引用」について述べたが、そうした「見立て」や「引用」は、あくまで制作上の方法論である。コンセプトとしては、具体的な対象＝「存在」を描きながら、間接的に立ち上がる「観念としての対象」を想起させようとしていることを、改めて強調しておきたい。博士修了制作「der rahmenⅧ（部屋曼荼羅）」（図 52）は、これまでの論述を踏まえ、私にとっての「不在」を、「サンプリング」の技法を駆使して表した作品である。

本図は、大きな構図は「当麻曼荼羅」（図 51）から引用し、画面に登場する釈迦などは、既存の絵画作品や漫画など、複数のメディアからサンプリングしている。それぞれの絵を、区画された「間取り」に見立て、大小様々な部屋が「不在」の状態を表している。中央の大きな区画（図 54）は「仏涅槃図」（図 53）からの引用で、中央のソファには誰もいない。ソファの周りを椅子などの家具が取り囲み、嘆き悲しむ弟子や動物たちに見立てているが、人は描いていない。大きな構図の引用元の「当麻曼荼羅」（図 51）は、前述のように浄土図の形を取っているため、図様の意味は浄土変相図、つまり極楽浄土の世界を表している。「当麻曼荼羅」（図 51）の中央に鎮座する阿弥陀如来の見立てとして、「仏涅槃図」（図 53）を引用している。

図 56 は、ピエール・ボナール（1867-1947）の「庭に面した食堂」（図 55）の構図を引用している。ボナールは、室内と人物の作品を多く描いており、博士修了制作「der rahmenⅧ（部屋曼荼羅）」（図 52）では、ボナールの作品から複数の構図をサンプリングしている。またボナールと同時期のナビ派の画家、エドゥアール・ヴェイヤール（1868-1940）も部屋を描いた作品が少なくないため、引用元として構図をいくつか借用している（図 57、58）。



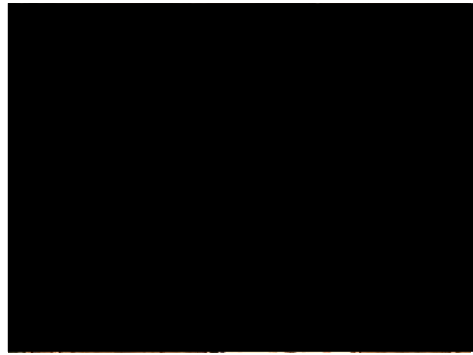
(左) 図 53 「仏涅槃図」 絹本著色 189.7×150.3 cm 室町時代 峰仙寺



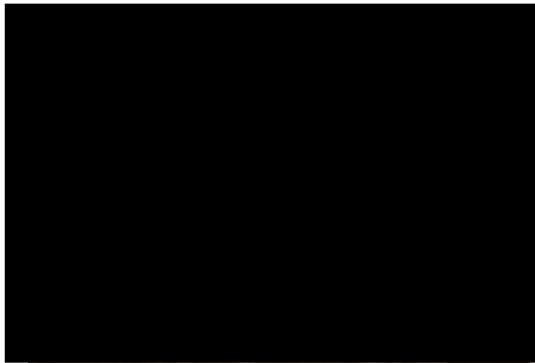
(右) 図 54 杉山佳 「der rahmenVIII (部屋曼荼羅)」部分



(左) 図 55 ピエール・ボナール「庭に面した食堂」 キャンバス、油彩 126.8×135.3 cm 1935 年
グッゲンハイム美術館



(右) 図 56 杉山佳 「der rahmenVIII (部屋曼荼羅)」部分 窓のある室内



(左) 図 57 エドゥアール・ヴイヤール「テーブルを囲む友人たち」 キャンバス、油彩 1909 年



(右) 図 58 杉山佳 「der rahmenVIII (部屋曼荼羅)」部分

前述の図 32 の自作品「宿題」は、私自身のポートレートとして「不在」を表しているが、構図自体は漫画『ドラえもん』（図 59）に登場するのび太の机を引用している。



(左) 図 59 藤子不二雄「ドラえもん」第 1 巻 p4

(右) 図 32 杉山佳「宿題」土佐麻紙、岩絵具 91.0×91.0 cm 2019 年

引用元の作品と自作品

博士修了制作「der rahmenⅧ（部屋曼荼羅）」（図 52）は作品パーツが多いため、その制作に使用した引用元の絵画作品と、自作品のパーツをまとめてみる（図 60～103）。



(左) 図 60 ジェームズ・マクニール・ホイッスラー 「灰色と黒のアレンジメント 母の肖像」

キャンバス、油彩 144.3×162.4 cm 1871 年 オルセー美術館

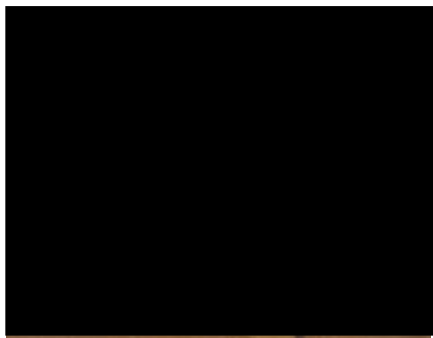
(右) 図 61 杉山佳「der rahmenⅧ（部屋曼荼羅）」部分



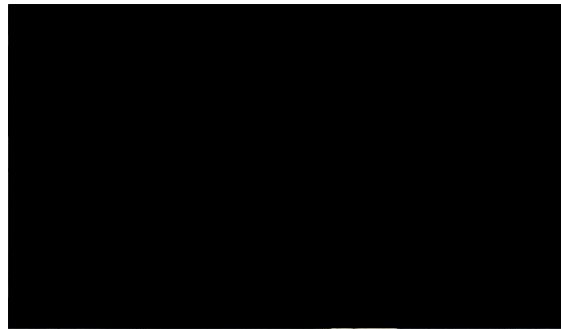
(左) 図 62 エドゥアール・ヴェイヤール「エッセル家旧蔵の昼食」キャンバス、油彩 1899 年
オルセー美術館



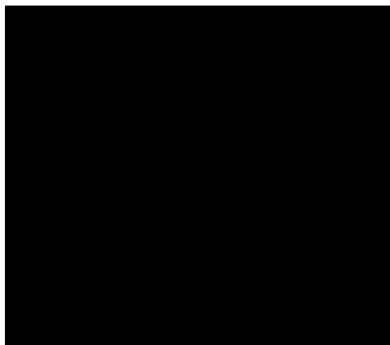
(右) 図 63 杉山佳「der rahmenⅧ (部屋曼荼羅)」部分



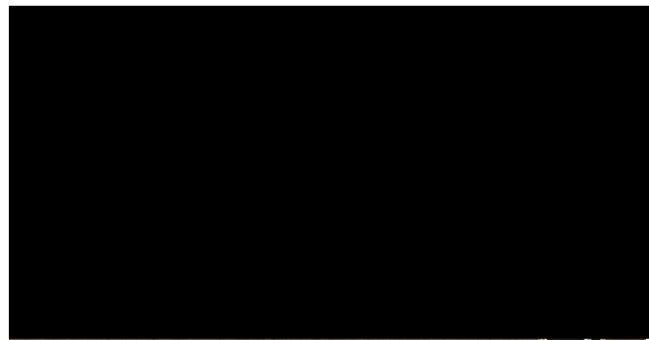
(左) 図 64 エドゥアール・ヴェイヤール「ベッドにて」キャンバス、油彩 1891 年 74×92 cm
オルセー美術館



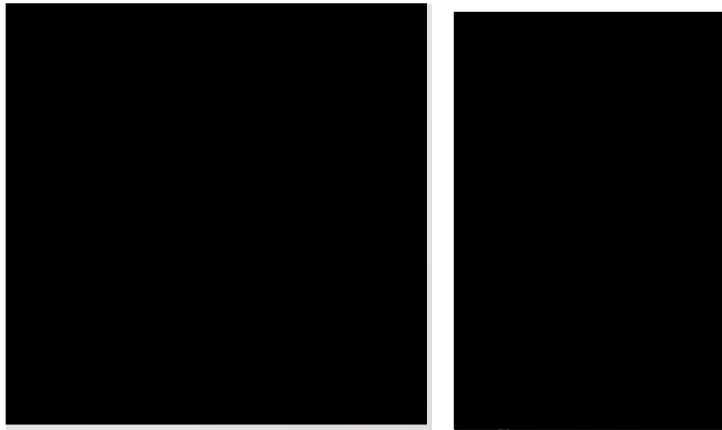
(右) 図 65 杉山佳「der rahmenⅧ (部屋曼荼羅)」部分



(左) 図 66 エドゥアール・ヴェイヤール「黄色いカーテン」キャンバス、油彩 1893 年
ワシントン・ナショナル・ギャラリー



(右) 図 67 杉山佳「der rahmenⅧ (部屋曼荼羅)」部分



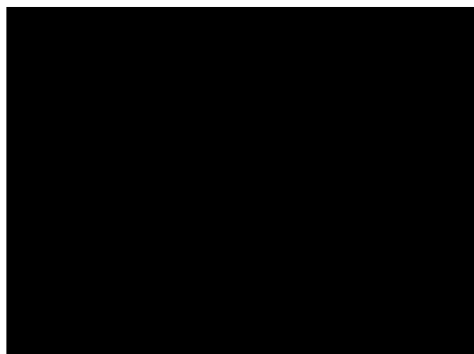
(左) 図 68 エドゥアール・ヴェイヤール「ドアを開けて」キャンバス、油彩 1886 年
ミネアポリス美術館

(右) 図 69 杉山佳「der rahmenⅧ (部屋曼荼羅)」部分



(左) 図 70 フェリックス・ヴァロットン「Dinner by the light of the lamp」キャンバス、油彩
55×86 cm 1900 年

(右) 図 71 杉山佳「der rahmenⅧ (部屋曼荼羅)」部分



(左) 図 72 ピエール・ボナール「Young Woman Writing」キャンバス、油彩 48×63.5 cm 1908 年

(右) 図 73 杉山佳「der rahmenⅧ (部屋曼荼羅)」部分



(左) 図 74 ピエール・ボナール「ル・カネの食堂」 キャンバス、油彩 96×100.7 cm
オルセー美術館



(右) 図 75 杉山佳「der rahmenVIII (部屋曼荼羅)」部分



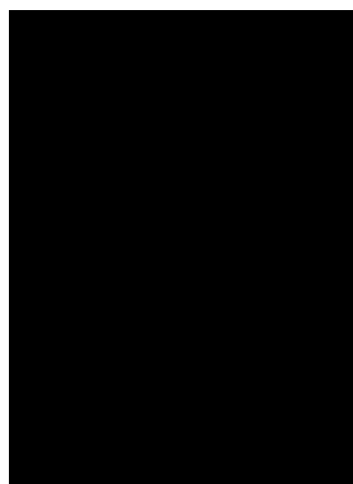
(左) 図 76 ピエール・ボナール「浴槽の裸婦」 キャンバス、油彩 93×147 cm プティ・パレ美術館



(右) 図 77 杉山佳「der rahmenVIII (部屋曼荼羅)」部分



(左) 図 78 ピエール・ボナール「食卓」 キャンバス、油彩 103×74.5 cm 1925年 テート・ギャラリー



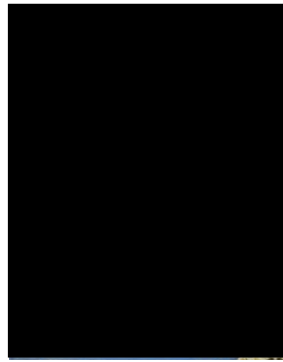
(右) 図 79 杉山佳「der rahmenVIII (部屋曼荼羅)」部分



(左) 図 80 ピエール・ボナール「鏡の効果」 キャンバス、油彩 73×84.5 cm 1909 年



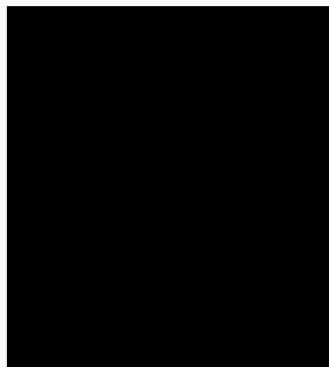
(右) 図 81 杉山佳「der rahmenⅧ (部屋曼荼羅)」部分



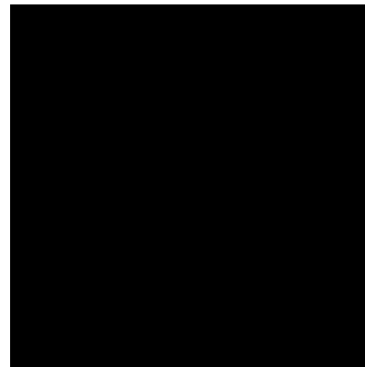
(左) 図 82 ピエール・ボナール「作業机」 キャンバス、油彩



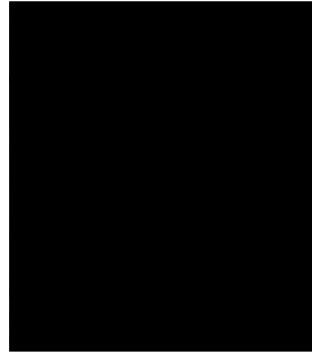
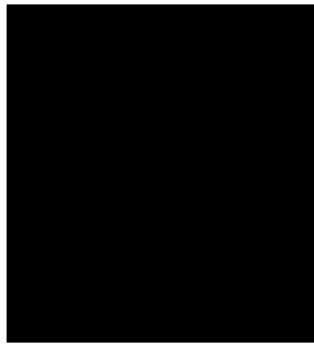
(右) 図 83 杉山佳「der rahmenⅧ (部屋曼荼羅)」部分



(左) 図 84 エゴン・シーレ「アントン・ベシュカ」 キャンバス、油彩 85.3×95.3 cm 1909 年

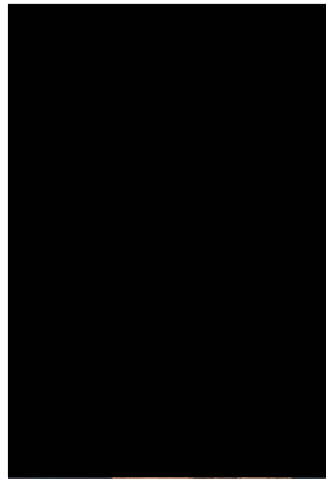


(右) 図 85 杉山佳「der rahmenⅧ (部屋曼荼羅)」部分



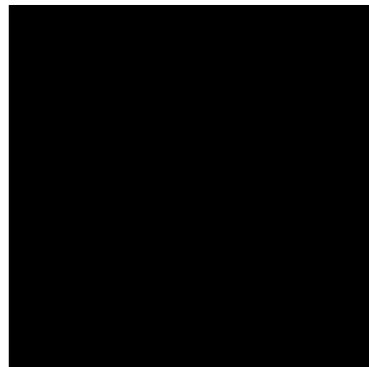
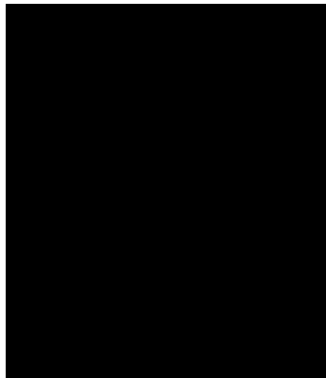
(左) 図 86 グスタフ・クリムト 「Portrait of the painter Hans Massmann」キャンバス、油彩
55.3×61.3 cm 1909年

(右) 図 87 杉山佳 「der rahmenVIII (部屋曼荼羅)」部分



(左) 図 88 エゴン・シーレ 「Portrait of Dr. Hugo Koller」キャンバス、油彩 1918年

(右) 図 89 杉山佳 「der rahmenVIII (部屋曼荼羅)」部分



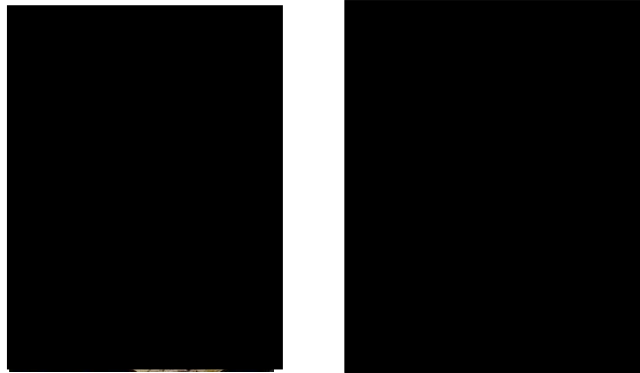
(左) 図 90 ヴィルヘルム・ハンマースホイ 「Interior」キャンバス、油彩

(右) 図 91 杉山佳 「der rahmenVIII (部屋曼荼羅)」部分



(左) 図 92 ヴィルヘルム・ハンマースホイ 「室内、ピアノと黒いドレスの女性」 1908 年
オーフース美術館

(右) 図 93 杉山佳 「der rahmenⅧ (部屋曼荼羅)」 部分



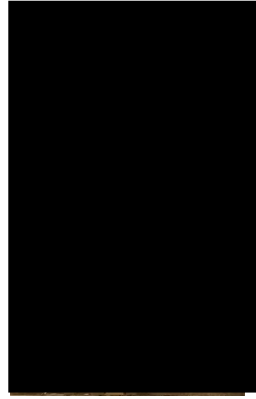
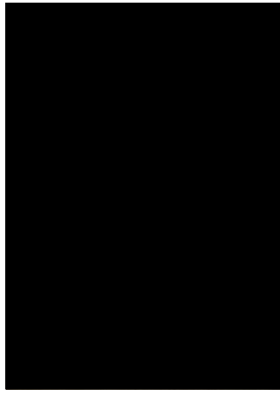
(左) 図 94 藤田嗣治 「アトリエの自画像」 キャンバス、油彩 1926 年 リヨン美術館

(右) 図 95 杉山佳 「der rahmenⅧ (部屋曼荼羅)」 部分



(左) 図 96 藤田嗣治 「妻と私」 キャンバス、油彩 1923 年

(右) 図 97 杉山佳 「der rahmenⅧ (部屋曼荼羅)」 部分



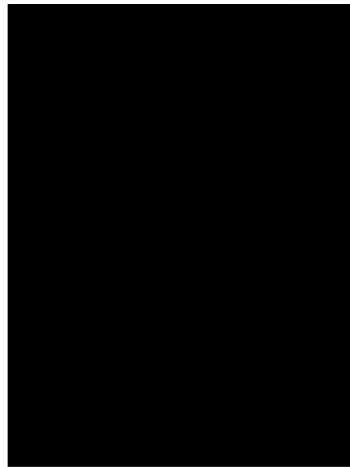
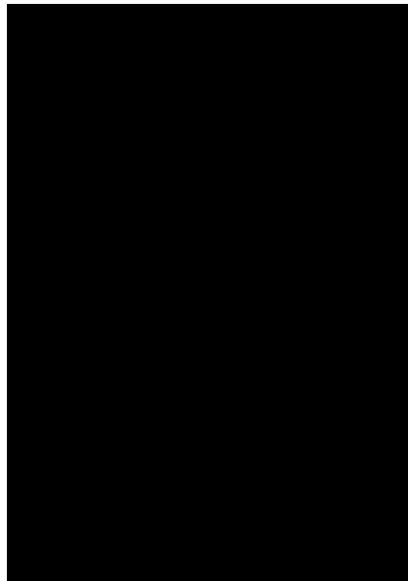
(左) 図 98 藤田嗣治 「自画像」 キャンバス、油彩 1923 年

(右) 図 99 杉山佳 「der rahmenVIII (部屋曼荼羅)」 部分



(左) 図 100 藤田嗣治 「エミリー・クレイン=シャドボーンの肖像」 キャンバス、油彩、銀箔、金粉
1922 年

(右) 図 101 杉山佳 「der rahmenVIII (部屋曼荼羅)」 部分



(左) 図 102 鴨居玲 「蛾と老人」 キャンバス、油彩 98.5×71.5 cm 1968 年 石川県立美術館

(右) 図 103 杉山佳 「der rahmenVIII (部屋曼荼羅)」 部分

作品を列挙してみて分かったことは、引用元にエゴンシーレや藤田嗣治など、人物画を多く描いた作家の作品をはじめ、ポナールやビューイヤールの様な、室内状況や人物の行動をしっかりと設定している作家を引用する傾向があることだった。生活の一場面を切り取る事で、ポートレートとして成り立つことを期待しているからだろう。また提出作品の場合、集合住宅の「間取り」の見立てとして「曼荼羅」を構成するため、浴室や食卓などの生活的な場面も、切り取ることは妥当と判断した。

終章

内省に向かわない表現

私にとっての「引用」や「見立て」の手法は、教養で遊ぶ「洒落」の域を出ないことを述べてきた。そして私の絵画制作は、純文学やロックにしばしば見られるような「自身の内面的な表出」や「コンプレックスの独白」、「自己解放」といった意味合いを持たない。

ポピュラー音楽の研究者である大和田俊之（1970-）は、著書『文科系のためのヒップホップ入門』の中で、ロックとヒップホップの相違点について次のように言う。

ロックという音楽ジャンルはやはり基本的な表現の回路が「内省」にあるということです。「子供の頃のトラウマ」や「心の傷」などのステレオタイプがあって、個人の内面的な葛藤を表現するというイメージがロックにはある。（中略）ロックミュージシャンを「偉大なアーティスト」や「天才」と称することにも表れていますが、今の話でいうとロックは常に「魂」の比喻で語られます。「魂の叫び」とか「魂の苦しみ」とか。表現のリソースがミュージシャンの「内面」にあると考えられている。それは西洋の歴史をたどると宗教儀礼上の「告白」にまで遡ることができますが、「表現」の出発点が常に「心の内面」にまで遡行される。（中略）それに対して、ヒップホップは音楽を制作する時に文字通り「外」のデータベースにアクセスするわけです。DJたちがこれ見よがしに自分のレコード・コレクションを自慢することがありますが、作品を作り出すきっかけが「内」にあるのではなく「外」にある。「心の内から湧き出る」というよりは「過去の音源のデータベースにアクセスして検索をかける」イメージです⁴⁹。

ロックミュージックは「トラウマ」や「心の傷」、「内面的な葛藤」を主題にすることで、「個」や「私小説」としての「オリジナリティ」を獲得してきたと言える。しかし私の制作の動機に、「内省的なイメージ」はない。ヒップホップ同様、既存の作品を「サンプリング」し、「外」からはじまる制作方法といえる。

また、みうらじゅんの漫画が原作の映画『アイデン&ティティ』⁵⁰の中で、主人公のロックミュージシャン中島が、「不幸なことに不幸なことがなかった」ことが、ロックに対

⁴⁹ 長谷川町蔵・大和田俊之『文科系のためのヒップホップ入門』アルテスパブリッシング 2011年 p232-233

⁵⁰ 1992年から2004年に刊行された、みうらじゅんの自伝的漫画シリーズ『アイデン&ティティ』を原作とし、2003年に公開された日本映画。監督は田口トモロヲ。

する自分のコンプレックスだと吐露する場面がある。表現の根底に「トラウマ」や「内省的な発露」があるロックミュージックの中で、「不幸なことがなかった」中島が、ロックを歌うことの矛盾に気づく場面である。私も中島同様、特筆すべき「不幸なこと」はなく、私の制作も「ロック的」な「内側に向かう表現」ではなく、「ヒップホップ的」な「外から思考しはじめる表現」と言える。既存の作品を「引用」し、繋ぎ変えて仕立て直すことが、作品制作の主な作業である。

家具を描くことで現れる皮肉

私は個性を求められる「西洋的なオリジナル信仰」に対して、少なからず違和感を感じながら制作を続けていた。そうした中でヒップホップの「サンプリング」と、日本美術に見られる「引用」や「見立て」の親和性に気づき、作品制作の方法論として駆使するようになった。

平凡社の編集者である和田京子は、著書『古^々今 比べてわかるニッポン美術入門』の中で、輸入された「美術」という概念について次のように言う。

そもそも、「美術」という概念は、近代以前の日本には存在しなかった。

「美術」という用語は、明治以降に「liberty」を「自由」、「society」を「社会」、「nature」を「自然」とした訳語ができたように、「fine art」を翻訳してつくられた。もちろん、「美術」という用語がなかったからといって、明治以前の日本には「美術」に相当するものもその考え方もなかったわけではない。が、少なくとも概念としての「美術」は明治になってから西洋美術とともに「輸入」されたものであり、ジャンルとして初めて定義されたものだった。（中略）

明治における近代化、西洋化が日本の古来より続いてきた文化、歴史観、そして美術（らしきもの）に歪みを与えてしまったのはいうまでもない。西洋の枠組みで日本美術のありようを分類し、細分化、断片化すれば、当然のことながら違和感が生じてしまう。おおらかでいて柔軟な創造性こそ特性としてきた日本の美術の魅力が、指の間から砂がこぼれ落ち流のように、ごっそりと抜け落ちてしまいかねない。そして本来、厳密に分け隔てをすることが苦手で、鑑賞者の自由な発想や感覚的な遊びを許す余地を残したあいまいさを個性としてきた日本人の気質。それこそが日本美術を読むためには、欠かせないはずである⁵¹。

⁵¹ 和田京子 『古^々今 比べてわかるニッポン美術入門』平凡社 2010年 p14

私は出自の影響から、東洋的な感覚に興味を持つ体験が多かったことを第1章で述べた。また2章では、「見立て」や「引用」といった東洋的な考え方で、絵画を組み立てて来たことを論じた。しかし博士修了制作「der rahmenⅧ（部屋曼荼羅）」（図52）をはじめとする自作品の多くは、椅子やソファなどの西洋由来の家具を人物の見立てとして使用し、引用元の既存絵画も、西洋画もしくは近代以降の日本絵画がほとんどを占める。私にとってそれらの家具は、西洋の象徴と言える。前述の和田氏が言うように、「美術」という概念は近代以降に輸入されたものであり、日本の文化に影響をもたらした。そしていまや近代化とともに西洋由来の衣類やインテリアが、日常生活に溢れかえっている。そのような現代の暮らしの中で、人物を見立てるアイコンとして、畳や襖や着物などは、あまりリアリティを持たない。

私は西洋的なものの見方ではなく、東洋的な「見立て」や「引用」の手法を駆使して制作しているが、しかし現在の視点で人物を見立てようとすると、立ち上がってくる表層は逆に西洋的な対象になってしまうという皮肉から逃れられない。それが、戦後70年以上経過した日本の現状なのかもしれない。

人を描かない理由

最後に、なぜ私が人を描かないのかについて触れたいと思う。

ここまで私は、「描く」という行為と「見える」という現象の間に、「見立て」という仕掛けを施すことで、「描かずに表す」ための過程と方法を述べてきた。ただ、主たるテーマである「不在」、つまり「なぜ人を描かないのか」「なぜ画面に人がいないのか」ということに対しては、答えを出せないままだった。しかし論考を深める中で、「リアリティ」がキーワードになりうることに到達した。

昨今ではコンピュータの進化に伴い、VR（仮想現実）に身を置くことで、現実世界では「此处」にいるが、意識は「此处」にいないという、本人不在の別世界を知覚することができる。現代では「存在」というリアリティの根拠が、どこにあるのかが曖昧になってきていると言える。

私は決して人物が描きたくないわけではない。むしろ「人物を描きたい」のだが、私が描く人物や動物は、なぜかリアリティを伴わないことが多い。いくら実際にスケッチを重ねても、枚数に比例してそれが変動するわけでもない。所詮「絵は絵でしかない」という現実の前で、培ってきた描写力や対象を捉えるものの見方が弱々しかった。そんな折に私は小村雪岱を知った。図11「青柳」の画面に人物は具体的に描かれていないが、そこに人が「居た」濃厚なリアリティを感じることができたのである。東洋絵画の余白や欠損した仏像が、写実的造形より雄弁にそれを伝えることができることを、私は幼少期にすでに知

っていた。私が人物を描かない理由は、「リアリティ」のある人物を表したいからである。

課題点と今後の展望

博士修了制作「der rahmenⅧ（部屋曼荼羅）」（図 52）では、集合住宅に見立てた「不在の群像」を描いた。しかし、作品を構成する「区画」の枚数が増え、全体が巨大化したことで、人物こそ「不在」だが、単純に「物体としての存在感」が強くなってしまったことが反省点と言える。各パーツも作品として成り立つような全体構成としたことで、表面的にも「賑やか」な印象になったことは否めない。また、マチエールについてはこれまで詳述してこなかったが、私は画面に強度を持たせるため、意識的に重厚で粒子の粗い絵具を多用している。対象の具体的な描写を捨て、要素を抽出する過程で、マチエールの変化とコントロールは必要不可欠だった。岩絵具を使用する中で、厚塗りが私にフィットしていった。これはテーマやコンセプトとは別の軸として考えて来たが、今後は双方の折り合いをつけ、主題に寄り添った表現を探していきたい。

今回、論文執筆と提出作品の制作過程で、多くの文献や作品を閲覧しながら、私は日本美術や禅、わびさびなど、日本的な物の捉え方に可能性を感じた。今後は「見立て」や「引用」という方法を用いて、軸や屏風といった日本美術の形式で、空間の中で意味を持つ作品を展開していきたいと思う。こうした形式には興味深い要因が数多く見られるが、私が着目するのは、巻いたり畳んだりといった、形自体を変えることが出来る点である。ただ、軸物は巻くことを前提に描かなければならないため、厚塗りが出来ないし、屏風や扇面も、分厚い画面には不向きであろう。私はこのような物理的なバイアスを自分自身に設けることで、次なる展開を試みたいと考える。自由な状態から自由なものが生まれるというより、むしろ不自由な状態を設定することで、新たな表現が生み出せるのではないだろうか。

また日本美術の作品には、思わず笑ってしまうようなユーモラスな表現が、ことのほか多いことに気がついた。これは東アジアの中でも特異な部分と言える。これまで私は、絵に「重さ」を求め、深刻に自己と向き合うことで、正しい造形が作れると思っていた。しかし前述の通り、私には「不幸なことに不幸なことがなかった」ため、後付けのトラウマはいつかメッキが剥がれてしまう。それでは、小村雪岱や伊藤若冲の「涅槃図」の軽やかな表現に、太刀打ちできないことを悟った。やはり絵というメディアは、見る人間がいることで成り立つコミュニケーションツールである。遊び心を忘れてはいけないことを意識できたことが、研究を通しての収穫だったと言える。今後はより軽妙に、作品という「仕掛け」を考案していきたいと思う。

参考文献一覧

- ・赤澤英二『涅槃図の図像学』中央公論美術出版 2011年
- ・秋山光和『新潮 世界美術事典』新潮社 1985年
- ・石田尚豊『両界曼荼羅の知恵』東京美術 1979年
- ・宇多丸・高橋芳朗・DJ YANATAKE・渡辺志保『ライムスター宇多丸の「ラップ史」入門』NHK出版 2018年
- ・岩田靖夫『岩波哲学思想事典』岩波文庫 1998年
- ・大熊治生『後期西田哲学における日本文化論について』カリスタ：美学・藝術論研究 2008年
- ・大橋一章、神林恒道、清水眞澄、鷲塚泰光『奈良の古寺と仏像-會津八一のうたにのせて』日本経済新聞社 2010年
- ・大橋一章、齋藤理恵子『東大寺-美術研究のあゆみ-』里文出版 2003年
- ・川村知行『日本の古美術6 東大寺 I 古代』保育社 1986年
- ・熊谷博人『江戸文様こよみ』朝日新聞出版 2015年
- ・佐伯啓思『西田幾多郎 無私の思想と日本人』新潮新書 2014年
- ・シラー・ファン・ヒューフテン『ゴッホとゴーギャン展』展覧会図録 東京都美術館・愛知県美術館・東京新聞・中日新聞・TBS 2016年
- ・榎木野衣『シミュレーションイズム ハウスミュージックと盗用芸術』筑摩書房 2011年
- ・高島直之『高松二郎を読む』水声社 2014年
- ・辻惟雄『奇想の図譜』筑摩書房 2005年
- ・中村元、福永光司、田村芳朗、今野達、末木文美子『岩波 仏教辞典 第二版』岩波書店 2002年
- ・新村出『広辞苑 第六版』岩波書店 2008年
- ・長谷川町蔵・大和田俊之『文化系のためのヒップホップ入門』アルテスパブリッシング 2011年
- ・畠山創『考える力が身につく哲学入門』中経出版 2010年
- ・深谷克典「アルルのファンゴッホ-ユートピアの夢とその挫折-」『没後 120年 ゴッホ展』展覧会図録 国立新美術館・九州国立博物館・名古屋市美術館・東京新聞・TBS 2010年
- ・藤田正勝『西田幾多郎』岩波新書 2007年
- ・布施英利『「美術的に正しい」仏像の見方』ワニブックス plus 文庫 2015年
- ・堀内久美雄『新訂 標準音楽辞典』音楽之友社 1991年
- ・益田朋幸・喜多崎親 編著『岩波西洋美術用語事典』岩波書店 2005年

- ・松岡佳世『ロベール・クートラス 僕は小さな黄金の手を探す』NOHARA 2016年
- ・山盛英司『朝日現代用語 知恵蔵』朝日新聞社 2007年
- ・頼富本宏『曼荼羅の鑑賞基礎知識』至文堂 1991年
- ・和田京子『古々今 比べてわかるニッポン美術入門』平凡社 2010年
- ・『磯辺行久 Landscape- Yukihiisa Isobe; Artist-EcologicalPlanner』東京都現代美術館 2007年

出典一覧

- 図6 大橋一章、神林恒道、清水眞澄、鷲塚泰光『奈良の古寺と仏像-會津八一のうたにのせて』日本経済新聞社 2010年
- 図8『アントニオ ロペス ガルシア 創造の軌跡』中央公論新社 2013年
- 図9 ペーター・ラウトマン『フリードリヒ 氷海』三元社 2000年
- 図10 佐々木丞平、佐々木正子『円山応挙』毎日新聞社・NHK 2003年
- 図11 折井貴恵、山田麻里亜『生誕一三〇年 小村雪岱-雪岱調ができるまで-』川崎市美術館 2018年
- 図12 折井貴恵、山田麻里亜『生誕一三〇年 小村雪岱-雪岱調ができるまで-』川崎市美術館 2018年
- 図15 高島直之『高松二郎を読む』水声社 2014年
- 図16 榎木野衣『シミュレーションイズム ハウスミュージックと盗用芸術』筑摩書房 2011年
- 図17 榎木野衣『シミュレーションイズム ハウスミュージックと盗用芸術』筑摩書房 2011年
- 図18 ジャック・ムーリ『マグリット』タッシェン ジャパン 2001年
- 図19 折井貴恵、山田麻里亜『生誕一三〇年 小村雪岱-雪岱調ができるまで-』川崎市美術館 2018年
- 図28 デボラ・ソロモン『ジョセフ・コーネル 箱の中のユートピア』白水社 2011年
- 図29 Bruce Bernard、Derek Birdsall『LUCIAN FREUD』JONATHAN CAPE LONDON 1996年
- 図30 シラー・ファン・ヒューフテン『ゴッホとゴーギャン展』展覧会図録 東京都美術館・愛知県美術館・東京新聞・中日新聞・TBS 2016年
- 図31『ゴッホとゴーギャン展』展覧会図録 東京都美術館・愛知県美術館・東京新聞・中日新聞・TBS 2016年
- 図34 Nujabesu「Modal Soul」 2005年
- 図35 ユセフ・ラティーフ「Love Theme from ” The Robe” 」1961年

- 図 39 狩野博幸、早川博明『東日本大震災復興祈念 伊藤若冲展』福島県隆美術館・東日本大震災復興祈念「伊藤若冲展」実行委員会 2019 年
- 図 41 『磯辺行久 Landscape- Yukihisa Isobe; Artist-EcologicalPlanner』東京都現代美術館 2007 年
- 図 43 松岡佳世『ロベール・クートラス 僕は小さな黄金の手を探す』NOHARA 2016 年
- 図 47 都築響一『TOKYO STYLE』1993 年
- 図 53 赤澤英二『涅槃図の図像学』中央公論美術出版 2011 年
- 図 55 高橋明也、島本英明『もっと知りたいボナール』東京美術 2018 年
- 図 57 ギィ・コジェヴァル『ヴュイヤール』創元社 2017
- 図 59 藤子不二雄「ドラえもん」第 1 巻
- 図 60 フランシス・スポールディング『ホイッスラー』西村書店 1997 年
- 図 62 ギィ・コジェヴァル『ヴュイヤール』創元社 2017
- 図 68 ギィ・コジェヴァル『ヴュイヤール』創元社 2017
- 図 70 『ヴァロットン-冷たい炎の画家-』鈴木菜補子 三菱一号美術館、日本経済新聞 2017 年
- 図 74 イザベル・カーン『ピエール・ボナール展』国立新美術館・日本経済新聞社 2018 年
- 図 76 高橋明也、島本英明『もっと知りたいボナール』東京美術 2018 年
- 図 78 イザベル・カーン『ピエール・ボナール展』国立新美術館・日本経済新聞社 2018 年
- 図 80 ジュリアン・ベル『ボナール』西村書店 1999 年
- 図 82 高橋明也、島本英明『もっと知りたいボナール』東京美術 2018 年
- 図 84 ジャン＝ルイ・ガイユマン『エゴン・シーレ-傷を負ったナルシス』創元社 2010 年
- 図 88 ジャン＝ルイ・ガイユマン『エゴン・シーレ-傷を負ったナルシス』創元社 2010 年
- 図 90 佐藤直樹、フェリックス・クレマー『ヴィルヘルム・ハンマースホイ 静かなる詩情』日本経済新聞 2008 年
- 図 92 佐藤直樹、フェリックス・クレマー『ヴィルヘルム・ハンマースホイ 静かなる詩情』日本経済新聞 2008 年
- 図 94 尾崎正明、蔵屋美香、鈴木勝雄、藤崎綾、弘中智子『藤田嗣治展』NHK・NHK プロモーション・日本経済新聞社 2006 年
- 図 96 尾崎正明、蔵屋美香、鈴木勝雄、藤崎綾、弘中智子『藤田嗣治展』NHK・NHK プロモーション・日本経済新聞社 2006 年
- 図 98 尾崎正明、蔵屋美香、鈴木勝雄、藤崎綾、弘中智子『藤田嗣治展』NHK・NHK プロモーション・日本経済新聞社 2006 年