

令和2年度
東京藝術大学大学院美術研究科
博士課程学位論文

囲いの森
－有機の形と色－

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 1318902
椎野倫奈

囲いの森

－有機の形と色－

序章.....	1
第1章 囲いの森.....	3
第1節 都市の中の森.....	3
不自然な自然.....	3
東京の街路樹.....	6
混在.....	8
人工の庭園.....	11
循環.....	11
第2節 囲い－抜けの形.....	13
ロマン主義.....	13
人の気配の無い場所.....	15
通過する空間.....	17
内と外.....	19
第3節 「囲いの森」.....	20
抽象.....	20
囲いの森.....	22
第2章 有機の形と色.....	24

第1節	有機の形	24
	ドローイング	24
	フラクタル構造	26
第2節	色	28
	自然の色	28
	アンビエント	29
	日本の色	30
第3節	有機の形と色	32
	中間表現の”完成”	32
	有機の形と色である森	34
	記憶を描く	35
第3章	提出作品「杜の径」	39
第1節	杜	39
	都市と自然の対比	40
	モチーフ	41
第2節	表現技法	46
	色	48
	マチエールと質	50
	構図	52
終章		55

図版引用文献一覧.....	58
参考文献一覧.....	61

序章

本論文は、森をモチーフとした囲いの空間を、有機的な形と色による抽象と具象の中間表現として描き出そうとしている、筆者の創作論を論述するものである。

ここで言う囲いとは、周りをふさいで囲むのではなく、進む方向を定める境界としての役割を持ち、径や神社の鳥居を暗喩している。そして自作品での鳥居とは、神域と人間が住む俗界を区画する結界の意味ではなく、通過する空間である。また、ここでの有機的な形と色とは、有機野菜などの有機ではなく、「人工物には無い自然物による複雑な表情」を意味する。ドローイングして得た森の複雑な形象を、通過する概念上の鳥居として再構成し、そこに岩絵具による偶発的な質感も交え、抽象と具象の間を行き来する制作過程を言語化したいと思う。

以下に、3章からなる本論文の章立てを述べる。

第1章「囲いの森」

第1節「都市の中の森」では、自作品における大自然ではない都市の中の森を、「不自然な自然」として表現するようになった経緯と、モチーフとしている街路樹や公園について日本と西洋の比較から述べる。また、囲いを通過する空間の他に、包まれる安心を感じさせる場所を描いた作品を例に挙げ、テーマの関連性を示す。第2節「囲い」では、木立によってできる抜けの形が、鳥居の役割を果たし、通過する空間として二つの要素を持つことを論述する。一つは、通過する空間として内と外を分けるもの、二つには、意識と無意識、現実と非現実を分けるものとしての要素である。前者については、ロマン主義のピアスタッドや、日本画の狩野芳崖の作品に見られる洞窟を例に、光と影、内と外が、平面上でどのように表現されているのかを分析する。後者については、自作品では無意識の世界を内側、現実としての都市を外側に表わしていることを述べる。第3節「囲いの森」では、森の形象をスケッチし、そこから重要な線を抜き出すことで抽象化した、中間表現について論述する。

第2章「有機の形と色」

第1節「有機」では、前章で論じた境界について、身体性をともなって具象と抽象を行き来する画面を、筆者の制作での発酵熟成とし、岡崎乾二郎の著書『抽象の力』を援用して解説する。また自作品のスケッチを用いて、無意識や記憶から立ち上がる形を幽玄な世界観として表現できる可能性があることを述べる。

第2節「色」では、日本画の古色のような色彩が、西洋の油絵より、自然の色彩を豊かに表現できる可能性について考察する。岩絵具と日本の風景の色との相似性、日本画の色、日本独特の自然に対する色彩感覚について論じる。

第3節「有機の形と色」では、第1・2節で述べた、有機的な形と色を用いた中間表現としての世界観について論述する。具象的な森でもなく、抽象的な形と色でもない作品の、“完成”について言語化する。

第3章 提出作品「杜の径」

第1章、2章を踏まえ、森を主題とする自作品と提出作品「杜の径」について解説する。

終章では、本論文のまとめと、現在の課題と展望を述べる。

第1章 囲いの森

第1節 都市の中の森

不自然な自然

私がモチーフとして選択する森は、大自然の森ではなく、都市に囲われた「不自然な自然」としての森である。本章では、制作に至る着想や経緯を論述する。

自然とは、「人手を加えない、物のありのままの状態、成行き」を意味する。しかし、私が育った都市の中の森は、人の手で作られた人工の森であり、それは自然ではなく「不自然な自然」である。自作品にしばしば登場する不自然に切り取られた森には、幼少期の多くを東京都区内で育ち、家の前にあった資産家の大きな庭だった森（図1）の記憶が影響していると考えられる。



図1 幼少期を過ごした家の前の森 Google マップ俯瞰図

ここでいう”切り取られた森”とは、二つを意味している。一つは、大自然の中で繁茂する木々や草木に対して、都市の中の森は人工的に配置され、不要な木々は伐採され、

ある地点から急に木々が消滅したりすることである。また二つ目は、幼い頃の私にとって、森は入ることのできない場所であり、恐怖や安心、美しさなど、様々な感情を呼び起こす魅力的な場で、想像の中で木々が切り取られ再構成されたことである。私が、そうした切り取られた森で鑑賞者に伝えたいのは、今私たちが見ている植物や木や森は、本当に自然なのだろうかという疑問である。

都市の中に存在する庭や公園、遊歩道の木々は、人の手によって植えられ、作られた景観である。都市が、意識によって作られた脳化社会だとすれば、自然は、人間の意識とは無関係に作られるありのままの状態のはずだ。ならば、都市の中の森は自然ではないということになる。しかし、そこに生まれ育った私たちは、その「不自然な自然」を見て生活してきた。電柱の電磁波を避け、枝をうねらせるように立った木は、本来の姿ではないはずだ。私が名所を題材に選ばず、世間から見れば取るに足らない、どこにもある遊歩道や公園を描く理由は、美術がその時代を映すものであるという考えがあるからだ。



図 2 椎野倫奈 「道」 紙本彩色 130cm×97cm 2014年

大学に入り、自身のモチーフが見つけれないでいた時に、現代芸術概論という授業で、木幡和枝先生が「近代美術はゴヤから始まった」と話された。それまで美術には美

しいものしか描かれなかったのが、ゴヤが人間の怒り、絶望、社会への批判を表した最初の作家となったからだと理解した。ここから、美術とは美しく完成された花や風景、人物を描かなければいけないという考えが変わり、身近な都市の中にある森の魅力と違和感を表現するようになった。多くの人にとって、理性や意識によって作られた都市は便利で住みやすいはずであり、人工的に植えられた街路樹に疑問を持つことはないだろう。しかし、木や森を題材にしてきた筆者にとって、「不自然な自然」という違和感は、図2の作品につながった。

この作品は、東京練馬区大泉町にある遊歩道をモチーフにしているが、道の正面から描いたスケッチ（図3）をもとに、そこから道や木々を切り取り、図5の琳派の作品のように展開する空間として再構成した（図4）。西洋の透視図法的なスケッチの風景と、琳派の続いていく風景を重ね合わせることで、「不自然な自然」として表現したのである。図5のような、画面右下の犬から、左上の朝顔へと繋がる動きを、図2の画面で対角線上に広く使うことで、鑑賞者の視線を誘導している。また、ここでの「不自然な自然」とは、都市の中の不自然な木と、西洋画と日本画の技法を取り入れたことによる空間のねじれという、二重の意味になっている。



図3 椎野倫奈 実景のスケッチ 2015年



図 4 椎野倫奈 再構成したスケッチ 2015年

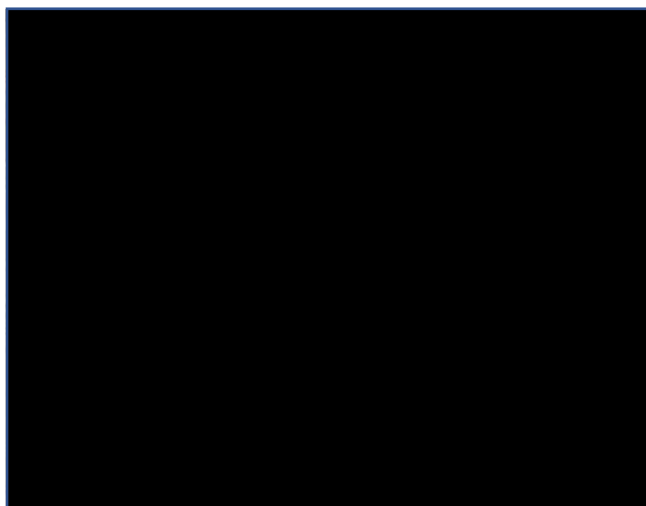


図 5 尾形光琳 『光琳画式』 江戸時代・1818年

東京の街路樹

私の創作での重要な造形要素の一つは、東京でよく見られる桜並木や遊歩道の曲線である。自然の中にある曲線は、直線が多い都市の造形に、複雑なリズムや柔らかさを与える役割を持つ。ここでは、西洋の街路樹ではなく、東京の街路樹を選ぶ理由について述べる。

作品にはしていないが、様々な国の風景をスケッチして感じたのは、東京の街路樹は

湾曲している場合が多いということだ。ヨーロッパの理路整然とした道(図6)に比べ、東京の道は複雑で、ビルが高くて光もあまり入ってこない。また電柱などの障害物も多いため、樹木はそれを避けるように枝を伸ばし、都市の形に合わせて木の形が変化していく。

また国によって、植えられる木々の種類も違う。日本では1位がイチョウで57万本、2位が桜で49万本、3位がケヤキの48万本である¹。それに対してヨーロッパでは、プラナタスが一番多く、チューリップツリー、マロニエ、の順になっており²、日本の方が桜のように樹木が湾曲し、紅葉する種類が多い(図7)。

私は、奥まって見通しが悪く、先がどうなっているかわからない日本の道を描きたい気持ちになる。桜の幹のうねりが人工物との対比で際立ち、画面にリズムを与えるからである。



図6 パリの並木道 (筆者撮影)

¹ 『わが国の街路樹VI』 第506号 国土技術政策総合研究資料 2009年 p148

² 西野清二『ヨーロッパにおける街路樹管理の特徴』 2003年 p78



図 7 練馬の桜並木（筆者撮影）

混在

私が描く都市の森には、西洋と日本、人工と自然が混在する。前節で述べた「不自然な自然」としては、街路樹の他に庭園がある。西洋風、日本風の二種類の庭園の例をあげるなら、前者の上野公園（図 8）では、左右対称に花壇、中央に噴水があり、西洋の庭園に似た人工的な秩序を持つ。中心の存在や左右対称性は、求心的な力を生み、西洋の宗教画の構図に似ている。後者の例の本法寺庭園（図 9）では、中心がなく、一見人の手が加わっていないように見える。実際には庭師が作っているのだが、人工的には見えない。

自作品「出現」（図 10）では、前者の西洋式庭園に多い重力とは逆方向の下から上へ吹き上げる噴水を中心としながら、後者の中心が無い日本風の自然に寄り添う美意識を、共存させる形で表現した。

自然に寄り添う美意識とは、西洋式庭園のような左右対象で、秩序のある状態ではなく、人の手の加わっていない状態に美を見出すことである。自作品でも、実景の左右対称性をそのまま描くことはなく、木の形や配置で崩して表現している。現在の日本には、西洋風で大きな噴水のある広い公園が増えているが、西洋ほど木々の高さが一定に整えられてはおらず、自然に寄り添う日本人の美意識が表れている。それに対してパリの街路樹や建物は、高さがほとんど同じで人工的である（図 11）。私が表現

する現在の日本の森や公園は、中心のない日本古来の自然な庭園と、完全な秩序による西洋式の人工的な庭園が混在しており、様々な時代や国が混ざり合った現代日本独特のものといえる。



図 8 上野公園 (筆者撮影)

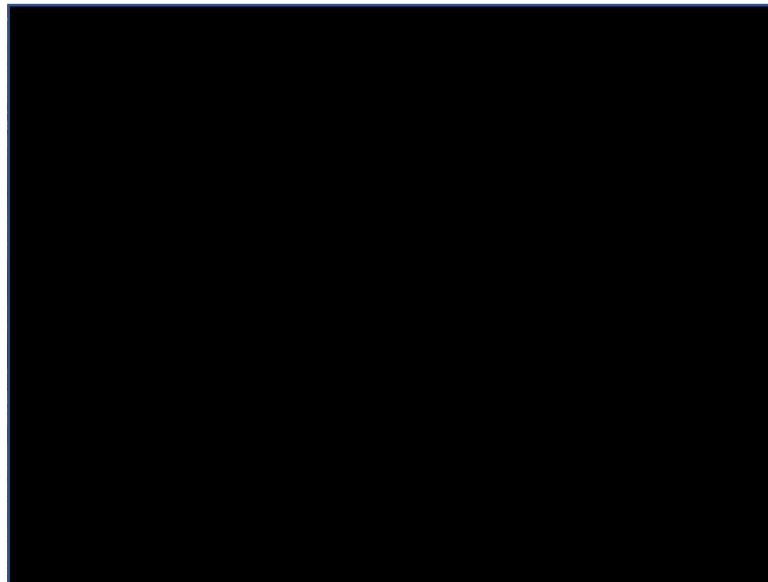


図 9 本法寺庭園



図 10 椎野倫奈 「出現」 紙本彩色 227cm×181cm 2018年



図 11 パリの街 俯瞰図 (筆者撮影)

人工の庭園

小石川後樂園は、西洋式庭園ではなく日本庭園だが、私はここにも、作られたもののような違和感を感じる。図 12 は、小石川後樂園を描いた作品だが、この庭園は、3本の松や池が人工的な配置に見えないよう、自然にそこにあったかのように庭師が手入れをしている。しかしそれが、絵画的にはバランスが取れすぎて不自然に感じた。実際の風景だが、これ以上に美しい構図や色が想像できず、抽象化と中間表現がしづらかった。実風景と構成を変えず、色だけを変えてみたが、画面下部の黄色い石以外、うまく表現することができなかった作品である。



図 12 椎野倫奈 「白昼夢」 紙本彩色 116cm×91cm 2013年

循環

私の創作は、一枚の作品が次のテーマに呼応し、移り変わりながら循環する。あらかじめテーマを持って制作することは稀で、日々の準備運動として行う散歩での取材

やドローイングで感じとったことからテーマを決める。しかし描く間にも、見える色や形によって、しばしば完成像が変わっていく。

当初は、人のいない自然の森に魅力を感じ、都市の中の森に違和感をもったが、やがて不自然な自然の木々をモチーフに、囲いの森を表現するようになった。

大自然の森は一面に広がっていくが、都市の中の森では、道や家、公園などを木々が囲うように植えてあり、それらは二つの要素を持つ。一つは、人が進む方向を示す役割（鳥居などのような）で、二つ目は、場を木々で包む聖域としての要素（公園、庭、神社など）である。後者の都市の中の森から着想した作品が、「囲い」を表現した図 13 である。モチーフとしたのは、練馬区大泉町の資産家の私有地であるが、ツツジの木で囲われた場が空き地のように見え、安心できる聖域のような場所としてそれを描いた。



図 13 椎野倫奈 「空き地」 紙本彩色 227cm×181cm 2016年

第2節 囲い－抜けの形

ロマン主義

私が描く鳥居の役割をもつ囲いの森は、二つの点で、ロマン主義の絵画運動と似ている。一つは、都市と自然に対する思想の点で、二つには造形上の問題としてである。思想から絵画の構図や造形が決定される側面もあるため、ここではロマン主義の思想と構成についてとり上げる。

まず筆者が創作で大切にしている思想とは、生活空間や絵画作品から得た感動や疑問を表現し、理性よりも感覚を重視することである。そのため、中学高校の美術教育や受験で学んだ、西洋的な透視図法や空間を時に無視し、魅力的と思われる形や色を切り取って強調して表現する。このような方法自体は新しいわけではなく、ロマン主義の絵画にも見られる。以下に説かれている思想は、筆者の制作動機にも近い。

この文化運動はいつ、そしてどこで生まれたのだろうか。1820年代のパリでそれが始まったとしても、ロマン主義の起源はずっと前に、そして別の場所に求めることができる。18世紀ヨーロッパの文化生活の多くの部分は啓蒙主義の理想によって支配されてきた。客観的で合理的な観察と実験を通して得られた知識の進歩は人間の条件にたゆまぬ改良をもたらすものだろうと信じられたのである。

(中略)

しかし18世紀の後半には、この啓蒙主義が人間経験の広大な領域を否認していたことが次第に明らかになった。潮の満ち引きが劇的に変化するように、哲学的疑問の焦点は客観性から主観性へと変わり始め、新たな世代の人々が意識的精神よりもむしろ情動と直感を、恭順よりも高潔を、そして喜びと同様に痛み、悲しみ、恐れを、知的洗練の代わりに慎ましさと自然を、理想の代わりに特異さの可能性を探究し始めたのだった。そうしているうちに芸術家たちは、

古典主義の伝統を支配する様々な形に代わる、別の創造的な道を探すようになった³。

ここで言われるように、18世紀ヨーロッパの文化生活は啓蒙主義の理想によって合理化が進んでいたが、その反動として情動が重視され始め、芸術家たちも古典主義の伝統に代わる別の創造的な表現方法を探すようになった。造形や色彩の輝きが失われないう、風景を見た時に感じる情感や直感をそのまま表現しようと試みたのである。

また、二つ目の造形上の相似については、ロマン主義のカール・ブレッヒェンの「シュパンダウ付近の森」と自作品を比較してみる。

自作品（図14）とブレッヒェンの作品（図15）は、左右の木々で囲いを作り、内と外、光と影を強調し、手前から奥に抜けていく洞窟のような構造を持つ。これによって、見たままを正確に描写するよりも、精神的な風景として、森にいるときの情感や直感を表現できると考える。



図 14 椎野倫奈 「公園」 紙本彩色 116cm×91cm 2016年

³ デーヴィッド・ブラウニー・ブラウン・他『岩波 世界の美術 ロマン主義』岩波書店 2004年 p.9



図 15 カール・ブレッヒェン「シュバンダウ付近の森」1834年 旧国立美術館（ベルリン）

しかし筆者が創作する作品は、ロマン主義の構図と似てはいるが、光と影の対比はさほど強くはない。また、図 14 でモチーフとして選択した場所も、広大な森ではなく、谷中霊園にある小さな公園である。これは、私が育った日本と西洋、現代と昔の自然観の違いによる差であるとも言える。私がこの作品を制作した時、ブレッヒェンやロマン主義の作品を見たことはなかったが、共通性と違いを確かに感じる。

人の気配の無い場所

ここでは、自作品に人物が存在しない理由にも大きく関係する、生まれてから7歳ごろまで過ごした海外での生活と、そこで感じた言語の壁について述べる。言語の壁から、一人になれる場所だった森で過ごした時間は、様々な思索を与えてくれた。幼い私にとって、自然はとて大きく捉えきれないものに見え、人間がちっぽけなものに思えた。

フリードリヒの永遠を感じさせる瞑想的で緻密な風景には、根源的にはつながっている自然と人間、そしてそれを越えた彼方にあるものを表そうとした彼の宗教的感情が描かれています⁴。

私は宗教的感情から描いているわけではないが、根源的につながる自然と人間、彼方にあるものを表すという点には共感する。幼い頃に海外を転々とし、その度に環境や価値観が変わったことから、変わらない根源的なものを探すようになったためかもしれない。

図 17 の自作品は、雨の日の湖畔の風景である。雨と霧と湖が一体となったグレー一色の景色が、計り知れない自然を表している。自然観や、絵の色彩や質感が似ているフリードリヒの作品（図 16）と比較すると、自作品の構成や形の甘さ、色の単純さが目立つ。

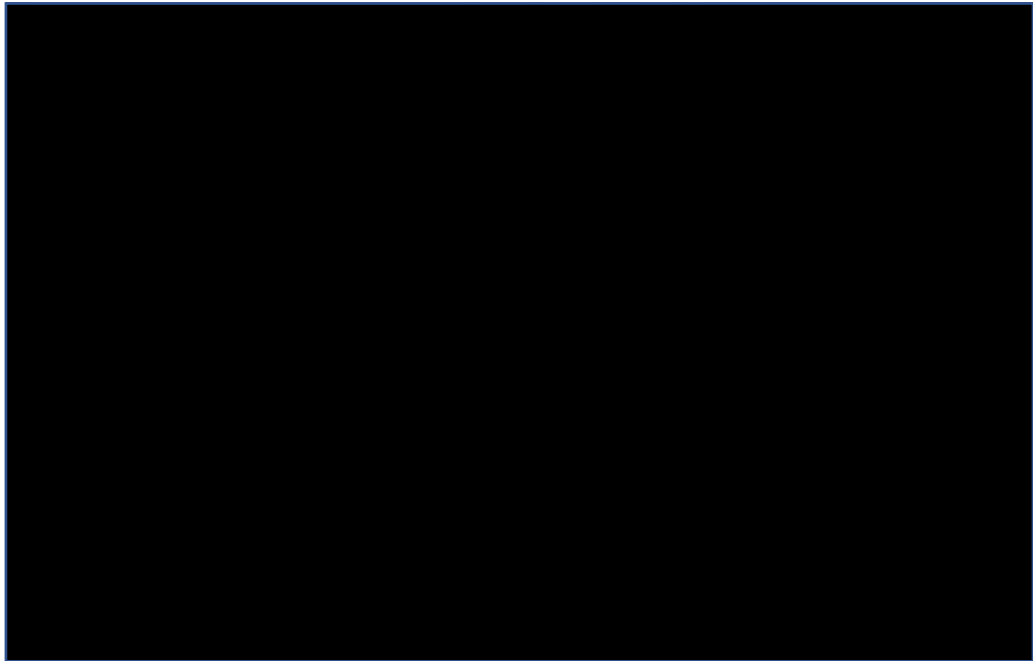


図 16 フリードリヒ 「海辺の修道士」 1808 年-1810 年 ベルリン、ナショナルギャラリー

⁴ 早坂優子『鑑賞者のための西洋美術史入門』視覚デザイン研究所 2006 年 p117



図 17 椎野倫奈 「無題」 紙本彩色 45cm×38cm 2016年

通過する空間

私は、絵の全体で自然を表現したいと考えている。例えば神社では、神は中心に存在するのではなく、神社全域にあるという考えがある。私はここに、日本人にとっての美の価値観を感じるが、自作品でも同様に主役が無く、全体のバランスが整うことで完成となる。そのため、中心の描写で作品を見せるという手段を用いない。全体が主役であるという点は、日本の神社の思想構造と同じで、そこでの鳥居は、全体への入り口であり、進む方向を導くものである。また、自作品における鳥居とは、結界など神域を意味するのではなく、鑑賞者の視線を導く役割として形態だけを使用している。

図 18 では、左右に立つ 2 本の樹木を鳥居に見立て、こちらと向こうの内外に分け、中央の樹木へと視線を誘導する。しかし奥の木が、神社でいう社殿を示唆しているわけでは無く、道標にすぎない。作品の主役は全体である。鳥居も、西洋の教会の門や入り口とは異なり、通過するものとしてただそこにある。木々も、通過する鳥居の役

割としてあり、門のように区切るのではなく、内と外、現実と非現実を隔てながら、全体を柔らかく繋いで導く。そうすることによって、全体が主役となる自然を表現した。



図 18 椎野倫奈 「ささやかな時間」 紙本彩色 162cm×130cm 2018年

この鳥居のような役割を持つ木々で囲われた森は、ロマン主義絵画の構造にも見られる。

アルバート・ビアスタット（図 19）の劇的な光と影の表現は、木々の囲いで区切った内と外を、光と影で強調しており、明快な表現は西洋的で、日本の鳥居とは違う強さがある。ここでは中心がより強調され、日本のような自然に寄り添った美意識は感じられない。そのため自作品では、これほどモチーフの主従関係を明確に描くことはしていない。

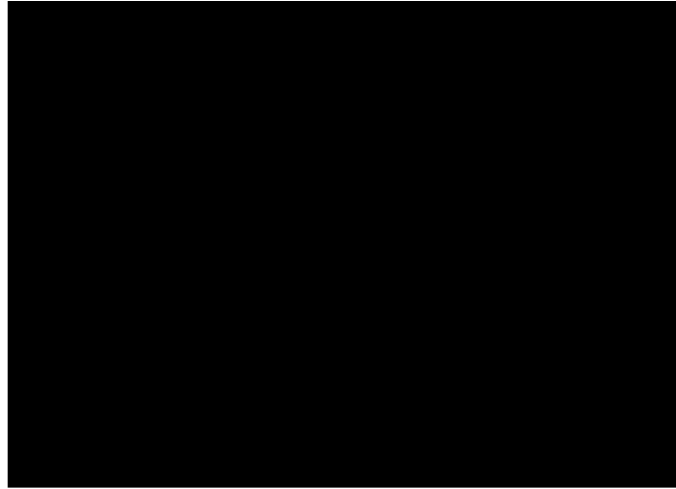


図 19 アルバート・ピアスタット「The Yosemite Valley」 油彩 1867年 ワグワース・アテネウム美術館

内と外

前節で述べた通過する空間を描く例として、次に狩野芳崖の作品をあげ、光と影、内と外がどう表現されているかを見てみる。

通過する空間と洞窟のような構造を持つ図 20 は、左上の岩壁を境界に内と外の空間が分かれている。向こう側の抜けた空間は、空の色などが現実的な色で描写されているが、手前側の余白のような空間は、霧がかかっているかのように曖昧になっている。モチーフが途中で消え、また木から岩までどれくらいの距離があるのか不明瞭で、非現実的な光景になっている。

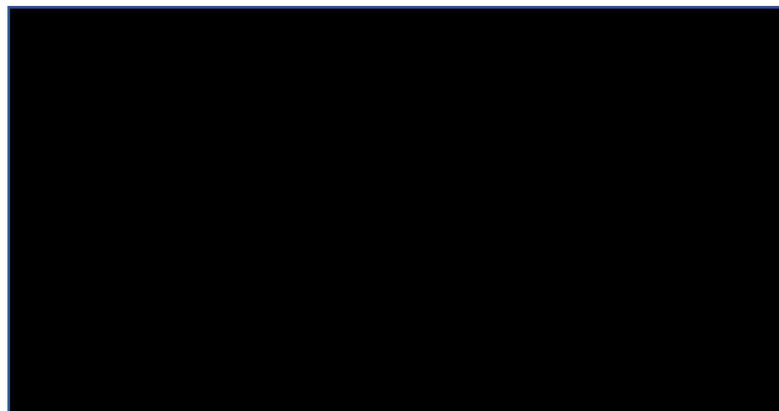


図 20 狩野芳崖「曉露山水」 絹本着色 1887年

自作品の通過する空間は、モチーフは違うが、ピアスタットより狩野芳崖のような霧のかかった空間に近い。

第3節「囲いの森」

抽象

私の制作は森の形象を具象的にスケッチし、本画で抽象化し、具象と抽象を行き来しながら完成する。

抽象とは、多くの物事や具体的な概念から、それらの全体に共通する属性を抜き出し、それを象徴化することである。抽は「ぬきだす」、象は「かたち」という意味を持つ。

重要な形を抜き出し、他を捨て去る描き方について、森のモチーフではないが、具象から抽象への移行がわかりやすい自画像を用いて解説する。

図21の自画像は、図22、図23のように一度写実的に描写した上で、骨描きの墨の線が見えるところまで絵具を洗い流して捨象したものである。捨象とは、抽象の類義語で、事物または表象からある要素・側面・性質を抽象するとき、他の要素・側面・性質を度外視することである。この作品では、自画像をスケッチすることで得た複雑な形象から、線を抜きだすことが目的であり、具象的な細かい質感や量感、現実的な空間などを度外視している。しかし、はじめから線で描くのではなく、図22のように、まず岩絵具で現実的な肌や髪の色、質を細かく描写した上で、それを捨て、絵具が厚く積み重なっていた服の模様、頬や髪の部分の絵具を重点的に剥いている。それによって強弱のついた線が、絵画的な空間や体の量を生み出している。この作品は、具象と抽象を行き来し、私にとって不要な要素を捨て去った初めての作品であり、以後の森を描いた作品でも、この制作過程を経ているケースが多い。



图 21 椎野倫奈 「自画像」 紙本彩色 50cm×65cm 2016 年



图 22 椎野倫奈 自画像 本画途中経過



図 23 椎野倫奈 自画像デッサン

罫いの森

私が制作で抽象表現を行なうようになった理由は二つある。一つは岩絵具で写実表現をすることの難しさから、二つ目は日本の美術作品に見る、他の国には無い切り捨てられた表現による独創性に惹かれたからである。

前者について、岩絵具で光や影、現象の微細な変化を描くことは、鉛筆や油彩や水彩に比べ時間がかかり難しい。また、自然を見えたまま再現することにも疑問があったため、捨象、抽象による中間表現をめざすようになった。後者の例としては、図 24 の尾形光琳の紅白梅図屏風では、紅白梅と水流の 3 点以外のモチーフが切り捨てられ、それぞれ別の視点で描かれている。紅白梅は水平から、水流は斜め上からの視点になっている。多視点で、デザイン性の強い表現になっており、影が無く線遠近法も使われていないにもかかわらず、作品の前に立ってみると奥行きのある空間を確かに感じる。この光景と似た感覚を持つ自作品として、図 25 がある。これは東北で見た雪の斜面の風景をモチーフにしており、生えている 3 本の木、雪解けの土の色と形の、4 点のモチーフ以外を切り捨てた作品である。また斜面を利用することで、多視点に再構成する必要がないため、空間の不自然なねじれは感じられない。

また、私の制作テーマである囲いの森の「囲い」とは、都市の中の森を表現することの他に、木や土などの有機的な形態の輪郭線で、画面上の余白を区切り、粗密や緩急のリズムをつくることを意味している。



図 24 尾形光琳 「紅白梅図屏風」 17世紀 MOA 美術館

こうした必要の無いモチーフを切り捨てることで、メインモチーフの有機的形態を強調することができるが、図 24 の琳派のような表現は、古代から現代までの西洋絵画や中国絵画などにも、他に見当たらない。日本独自の高いデザイン性と、絵画的な空間が融合されたものだと感じる。



図 25 椎野倫奈 「春を待つ」 紙本彩色 1167cm×910cm 2013年

第2章 有機の形と色

第1節 有機の形

ドローイング

私の制作では、森や窓から見える都市の風景をドローイングし、そこから有機の形を選び取り、自身の抽象世界と行き来する。ここでの有機の形とは、二つを意味しており、一つは森のドローイングから得た、人間の意識とは無関係で複雑な自然の形である（図26）。二つ目は、垂れや染みによってできる、岩絵具の質感が作る形である（図27）。



図 26 椎野倫奈 スケッチ 2015年

前者の自然な形は、人工物には無いなめらかさや曲線といった、有機的形態の特徴を持つ。一方、後者の垂れや染みを作る質感は、デジタル表現とは違い、重力や摩擦など

自然の力が加わった予測不能なものである。この二つの要素は、複雑で奥深く、捉えきれない森を表現する上で重要なものである。特に私が前者のドローイングで重視しているのは、木の幹の繋がりを観察することだ。これが、複雑で捉えきれない森の構造の理解につながり、完成が抽象的になったとしても、作品に説得力をもたせる。

また私の場合、ドローイングをせずに作品を描くことはないが、その理由は、同じ形が反復する単純な画面になるのを避けるためである。私は制作について、自らの内で生成されるというより、自然物を描く喜びや、岩絵具が作り出す複雑な質感の美しさが、自身の抽象世界を通過することで、魅力的な形を得ると考えている。そのため、都市の中の森を、画面という窓枠を通すことで表現する、という意識が強い。



図 27 椎野倫奈 「もう一つの空」 部分 (全図 p36 図 43)

また制作では、木肌を、岩絵具の垂れや染みによる偶発的な技法で表現している(図 28)。岩絵具を撒き、洗い流して制作する理由は、木の目を細かく描写しても、実際の木々のリアリティに近づけないと感じるからである。なぜなら木の幹の質感は、雨や風、日光などの自然現象によってできる、偶発的なものだからだ。桜の花びらについても、絵具を散らすことで、記憶の中の風景を表している。



図 28 椎野倫奈「もう一つの空」部分

フラクタル構造



図 29 P.オッペンハイマー「大樹」(1986年 NYIT) .D.

私がモチーフとして選ぶ木や植物は、フラクタル構造(図 29)をもち、その形から着想を得て作品にしている(図 30)。

フラクタル構造とは、形の一部をとっても、それが全体と似た成り立ちをしている、自己相似的な構造のことである。図 31、32 のスケッチは、葉脈を描いたものだが、樹木のようにも見える。植物の形には、複雑で捉えきれないものだけではなく、このような幾何学的な美しさがある。数理的な形の美しさをもつ樹木の形には、象徴的で宗教画のような強さがある。それを、街灯で照らされた木の形のように、夜の風景として描くことで、形が不鮮明になり、絵具の垂れや染みで絵画を構成する要素が増える。それによって、シュルレアリスムのような幻想的な世界を表現している（図 30）。

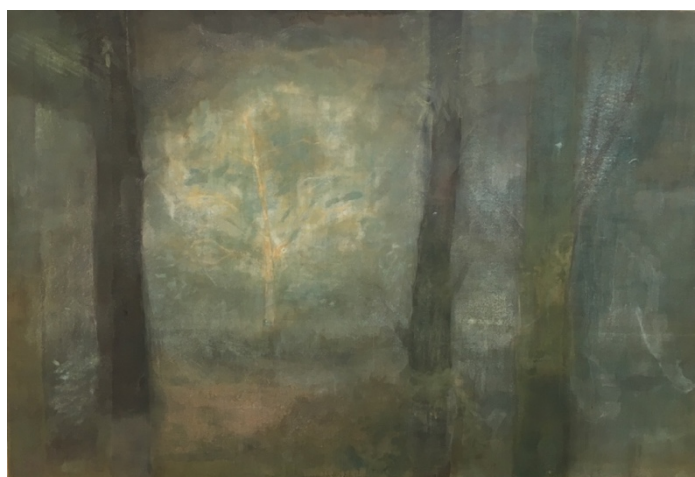


図 30 椎野倫奈 「真夜中のカーテン」 紙本彩色 194cm×162cm 2017年

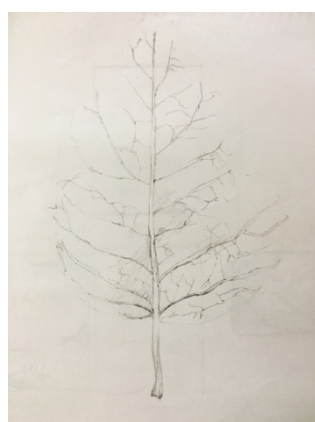


図 31 椎野倫奈 スケッチ 2017年



図 32 椎野倫奈 スケッチ部分 2017年

第2節 色

自然の色

自然物をモチーフとした作品での取材は、朝から黄昏時まで行なう。太陽の光を受けて複雑さを増す自然物の色を、自作品に取り入れるためである。また空は、森などの緑に合う、曇りの黄昏時をイメージしたグレーが多い（図33）。このような自然物が作り出す色彩の組み合わせは、平家納経など、岩絵具による日本古来の作品にも多い（図34）。風化することで、反対色の赤茶と文様の緑が剥落し、混ざり合って複雑で魅力的な質感になっている。このような色彩や質感は、和紙と岩絵具による日本画独自の美しさであり、自然物を描く際に親和性が高い。なぜなら、木から作られる和紙の質や、土や鉱物から作られる岩絵具や水干絵具が、森の色と似ているからだ。また水を使って描くことは、湿度の高い日本の風景を描くのに適している。



図 33 椎野倫奈 「出現」部分

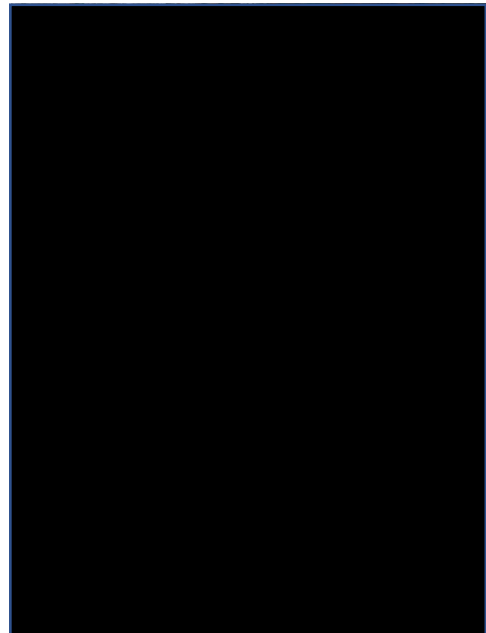


図 34 平家納経 部分

アンビエント

私が描く風景は、湿度が高く霧がかかったような、柔らかい色彩の日本の森であり(図35)、音で言うならアンビエントである。アンビエント (ambient) の意味は、「周囲の」「環境の」であり、アンビエントミュージックを直訳すると「環境音楽」、つまり「周



図 35 椎野倫奈「ささやかな時間」部分

囲に溶け込んだ音楽」を意味している。自作品での都市の森も、普段集中して見ることはなく、道や公園などに溶け込み、無視できるものである。しかし、しっかり見ようと思えば、緑の色は複雑で興味深く、描くべきもののある風景だ。絵具が流れ落ちた痕や葉の描写は、静かに反響するアンビエントミュージックのイメージに近い。

日本の色

図 36 の作品は、ススキ色の岩絵具を基調に制作している。画面下部の表面は黄色だが、下地に、実風景にあった反対色の雨の水色や、土の茶色を塗っている。このような草木の色はどこにでもあり、金泥のような派手さは無いが、静かな煌めきがある。



図 36 椎野倫奈 「春」 33cm×33cm 2019年

美しい自然の色を文字から感じた例として、宮沢賢治の言葉を取りあげてみる。

わたしたちは、氷砂糖をほしいくらいもたないでもきれいにすきとおった風をたべ、桃いろのうつくしい朝の日光をのむことができます。

またわたくしは、畑や森の中で、ひどいぼろぼろのきものがいちばんすばらしいびろうどや羅紗や、宝石いりのきものに、かわっているのをたびたび見ました。

これらのわたくしのおはなしは、みんな林や野はらや鉄道線路やらで、虹やあかりからもらってきたのです。

ほんとうに、かしわばやしの青い夕方を、ひとりで通りかかったり、十一月の山の風の中に、ふるえながら立ったりしますと、もうどうしてもこんな気がしてしかたないのです。ほんとうにもう、どうしてもこんなことがあるようでしかたないということを、わたくしはそのとおりに書いたまでです⁵。



図 37 椎野倫奈 「冬の地平線」 部分

ここでの、桃色の美しい朝の日光を描いた作品がある(図 37)。色彩そのものだけで、作品にならないかと試みたものである。自作品への感想として物語性や詩情を指摘されることが多い理由には、自然の色の複雑さを取り入れることを重視していることがあると感じる。またこれとは逆に、自然の色を模倣ではなく表現主義のように表し、上手くいかなかった例として、図 38 がある。図 36 の風景を、よりプリミティブにして形を尖らせ、原色の黄色で影との対比を強調し、平面的で力強い画面にしようとしたのだが、均一な色やマチエールになり、単純さが拭えない作品となった。このことから、自然の

⁵ 宮沢賢治著『注文の多い料理店』1996年 p3

色を再現するには、作品に複雑さだけでなく、マチエールの差や奥行きも必要であることが分かる。



図 38 椎野倫奈 「かげ」 紙本彩色 162cm×130cm 2019年

第3節 有機の形と色

中間表現の”完成”

私の制作は、形を変えて素描したり、描写した絵具を剥いだりするため、絵の表面の色彩が混ざり合い、形が抽象化された中間的表現になることが多い。しかし曖昧な色や、柔らかい表現を目指しているわけではない。特に前章で言及した図10の「出現」は、レオナルドダヴィンチの「最後の晩餐」のような堅牢な構成や描写の確かさ、琳派のような高いデザイン性や明快さを表現したいと考えたものである。理論上様々な矛盾を抱えているが、これは美術作品でしかできないことであると感じる。

私の考える中間表現の”完成”に近い作家として、奥村土牛とセザンヌの二人を例にあげる。両者の作品の色や形は、柔らかい広がりを持つが、確かな構成と描写力があると

感じる。例えば奥村土牛の「醍醐」(図 39)は、桜の幹、枝、支え棒による垂直方向の動きと、塀と桜の根による水平方向のバランスが完璧である。どれか一本でも無くなると、作品のバランスは崩れてしまう。土牛は「芸術に完成はあり得ない。どこまで大きく未完成で終わるかだ」と言っている。しかし、絵としての形や色へのこだわりと描写の取捨選択は、作品に堅牢な構成と優れた均衡を持たせ、確かな完成度を生んでいる。



図 39 奥村土牛 「醍醐」 1972年 山種美術館

図 40 のセザンヌの「サント＝ヴィクトワール山」は、青、黄、緑の三色を基調に、ザクザクとしたタッチで描かれているが、それによって表われる広がりのある空間と形態感に魅力を感じる。またキャンバス地の白の部分は、未着手なのではなく、絵の空間に調和し、山の硬さや乾いた大地の質を引き立てる効果を持っているように感じる。この構築的な描画方法による、印象主義とも構成主義とも異なる絵画の完成を探ることは難しいが、確かな描写と構成と色によるバランスがとれており、これ以上手を入れられないところで筆が置かれている。



図 40 ポール・セザンヌ 「サント＝ヴィクトワール山」 1904年 フィラデルフィア美術館

有機の形と色である森

私は幼少期の半分を、アメリカのフロリダとグアム、シンガポールなど、熱帯に属す国で過ごした。入ることのできない森が多くあり、想像の中で森は切り取られて再構成された。そのイメージに近い例として、アンリ・ルソーをとりあげて説明する。

図 41 の作品は、森と動物と女性で構成されているが、どれも正面か真横を向いており、立体表現の弱い、やや装飾的な画面にも思える。しかし、画面左の湖・山・月へと抜ける空間との対比で、中央の笛を吹く女に目が行く構成になっている。この奥行きのある浅い森は、外からしか見られなかった自身の幼少期の森に近い。また暗濁色で調和した色彩は、鮮やかな熱帯のイメージではなく、北欧の空気を感じさせる。熱帯と北欧が混じったようなこの中間的な色や空気は、日本とアメリカを往来した自身の風景の記憶に近い。

一時期、無機的な形である建造物の風景を、ルソーのような素朴で装飾的な表現方法で描いたことがあったが、形や質、色の単純さから物足りない寂しい風景となった(図 42)。この経験からも、自作品に適した重要な要素は、森の有機的な形と色であることを再認識した。



図 41 アンリ・ルソー 「蛇使いの女」 1907年 オルセー美術館



図 42 椎野倫奈 「冬の朝」 紙本彩色 116cm×91cm 2013年

記憶を描く



図 43 椎野倫奈 「もう一つの空」 紙本彩色 91cm×182cm 二枚組 2019年

図 43 は、桜をそのまま描くのではなく、記憶の中の形を描いたものである。無意識の中にある形を探ることは、シュルレアリスムの方法に似ている。また岩絵具を上から撒き、洗い流すことによって、偶然性や即興性を生み、幻想化された無限のイメージとなった。

シュルレアリスムは、ダダの破壊精神を受け継ぎつつ、夢や無意識の世界にも踏み込みました。合理的、科学的なものにしばられない世界、理性や意識にコントロールされては到達できない無意識の世界に、解放された精神を見出そうとしたのです。そのためにはオートマティズムという表現方法がとられました。現実にはあり得ない、夢と現実が溶け合ったイメージを追求し、現実や日常とは

別の、魅力的な世界を鮮明なイメージで表しました。それは、不気味で奇妙で不安であると同時に、現実の再現化とは違った魅力的なものでした⁶。

図 43 では、ここで言う現実にはあり得ない、夢と現実が溶け合ったイメージを追求し、現実や日常とは別の新鮮なイメージを表している。記憶を通すことで、朝でも昼でもない中間濁色の空とし、桜のピンクがぼうっと浮かび上がる幽玄の世界を目指した。



図 44 本阿弥光悦「加賀光悦茶碗」 日本・江戸時代 17世紀 重要文化財 相国寺蔵



図 45 椎野倫奈 「もう一つの空」部分

⁶ 早坂優子『鑑賞のための西洋美術史入門』視覚デザイン研究所 2006年 p193

また、岩絵具の”垂れ”の表情（図 45）は、茶碗の釉薬に似ている（図 44）。幾何学的で抽象絵画のようにも見える釉薬の景色と質感は、偶発的かつ即興的という点では、シュルレアリスム絵画にも通じるように感じる。

第3章 提出作品「杜の径」

第1節 杜

私の描く都市の森は、森林というより「杜」（図46）である。杜とは、神社の「鎮守の森」や「御神木」、あるいは「屋敷林」などの「人工林」「二次林」を意味する。杜とされる例では、宮城県仙台市の街並や、東京では明治神宮の杜などがある。そのままの森を残しつつ、人の手が加わった場所としては上野の杜などもあるが、どちらも大自然の森ではなく、人工的に作られた森のことである。私は、それらの”作られたもの”（杜）への違和感から着想を得て制作している。しかし、違和感だけで作品を作ることは難しく、幼少時から身近にあった杜の魅力を表現することとの自己矛盾に、葛藤しながら制作を続けてきた。杜は不要になれば伐採され、時に明治神宮のように大量に人工植林され増やされたりもする。また、宮城県仙台市の定禅寺通りのように、市街地に沿って複数並んでいる木々は、日本のどこでも見られるが、西洋ほど左右対称ではないものの、大自然の森に比べると、木の幹が均等に並ぶ人工的な不自然さがある。



図46 杜のフォトコラージュ（筆者撮影）

そのような”人工”への違和感を感じさせる美術品として、一見唐突だが、ポップアートがある。アンディ・ウォーホルの「キャンベルスープの缶」（図47）では、スーパーの陳列棚のようにキャンベル缶が大量に描かれている。アメリカのどこのスーパーでも見られる光景は、大量消費する”人工”への違和感と、洗練されたデザインのギャップ

によって、空虚な美しさが描き出されている。私はそれを杜という人工林にも感じ、表現したいと考えている。

また、明治神宮や皇居の杜の美しさに惹かれ、実際に行くことがあるが、それを描いても、庭師の作品の模倣をしているような感覚になる。庭師によって完成された“作品”を、“人工”という違和感で描き直すことに、無理があるからかもしれない。そのため、自作品の杜の取材地で重視していることは、明治神宮などの神社や皇居など、名所として庭師によって丁寧に管理された場所ではなく、どこにでもある街路樹や小径を描くことである。都市に住む私たちにとっては、身近であるはずの風景の方に、特別に手入れされた場所にはない共感を感じるからである。



図 47 アンディ・ウォーホル 「キャンベルスープの缶」 1962年 ニューヨーク近代美術館

都市と自然の対比

自然にとって良い環境ではないはずの都市に育つ樹木は、不自然で人工的な樹木の形や美しさが強調される。その都市と自然の対比や、美しさと異様さを感じさせる例として、インスタレーションをあげたい。図 48 は、フィールドワークで都市の中の自然をとりあげ、環境や生態に疑問を投げかけるロイス・ワインバーガー（1947-2020）の作品である。ワインバーガーは、アスファルトを剥がして露出した荒地に植

物を植えて庭をつくり、都市と自然の対比を表現している。ドイツ・カッセル中央駅の線路に、中央ヨーロッパから東ヨーロッパの植物の種をまいて”庭”とした作品（図48）では、植物を移民のメタファーとして用いている。手入れされず、除草剤も撒かれないことで、様々な植物が背を高く伸ばし、自然の力を見せる。普段私たちが暮らす都市の杜が、いかに人工的であるかを窺わせる作品である。



図 48 ロイス・ワインバーガー 「植物を越えるものは植物と一体である」 インスタレーション
1997年

モチーフ

博士展提出作品の取材地は、練馬区大泉町の風致地区である。風致地区（ふううちちく）とは、1919年に制定された都市計画法で、都市内外の自然美を維持保存するため

につくられた制度である。指定された地区では、建造物の建築や樹木の伐採などに、一定の制限が加えられる。

近年の区や市による都市計画の中では、人工的にバランスを考えて作られた自然と都市の景観がめざされている。例えば図 49 のような、樹木に囲われて続く道の風景などである。この作品はやや鳥瞰図のように描かれており、道の奥の森の強められた緑と、手前の柔らかく塗られたグレーによって、遠近法のバールールが逆転し、現実の世界ではない空間になっている。それらによって平面的な描写であるにもかかわらず、街の全体像を想像することができる。私たちは、作品の中で縦や横に続いていく道を歩くような感覚になる。私がモチーフとする杜を様々な角度から描く目的は、このように広い都市と森の空間を一枚の作品に閉じ込めることである。この作品では、夏の黄昏時のような空と緑の色がピンクのワンピースの女性によってひきたてられている。私の作品でも、都市の杜の魅力とその季節の色を、現実ではない空間に置き換えて表現したいと考える。

このような風致地区は、東京では明治神宮周辺のほか、練馬区、杉並区、世田谷区などの住宅街に似たような景観が多い。私はその人工性に、ウォーホルが描いたどのスーパーでも見られるキャンベル缶の違和感を感じる。

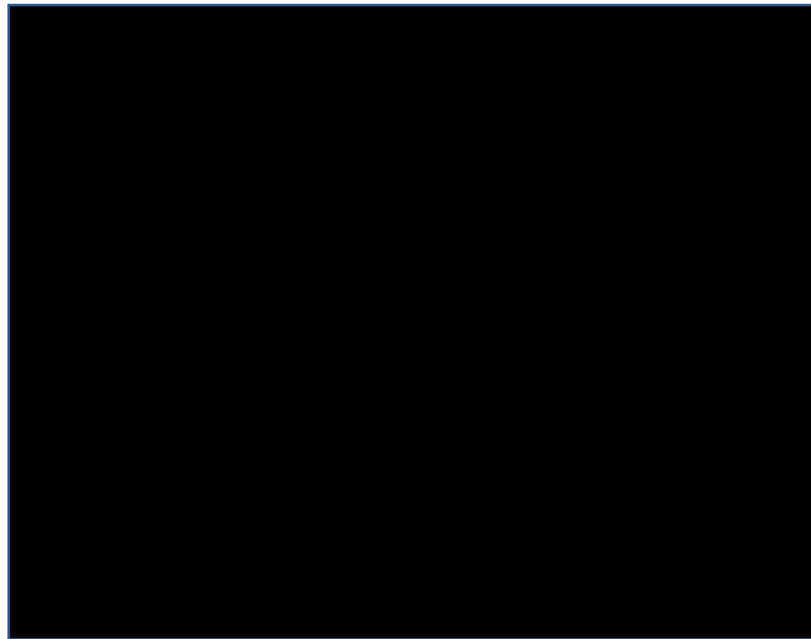


図 49 稗田一穂 「満月懸かる」

私が描く杜は、都市計画の景観法に沿う形で、線と建築物のバランスがよく考えられて作られている。そうした都市と自然を幾何学的に捉え、作品化した写真家に、ルイジ・ギッリ（1943-1992）がいる。ギッリは、上や真横からの視点を工夫することで、モチーフを抽象化し、幾何学的なリズムや図としての強さを生み出している（図50、51）。

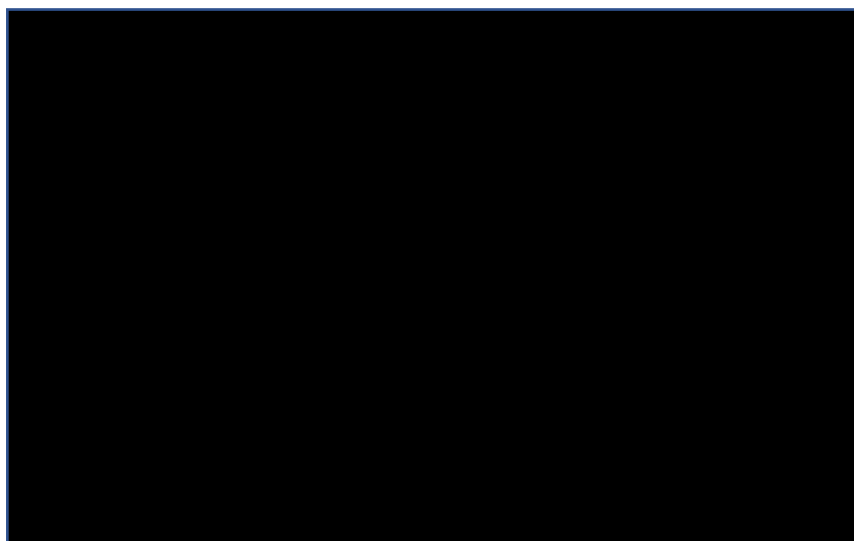


図 50 ルイジ・ギッリ

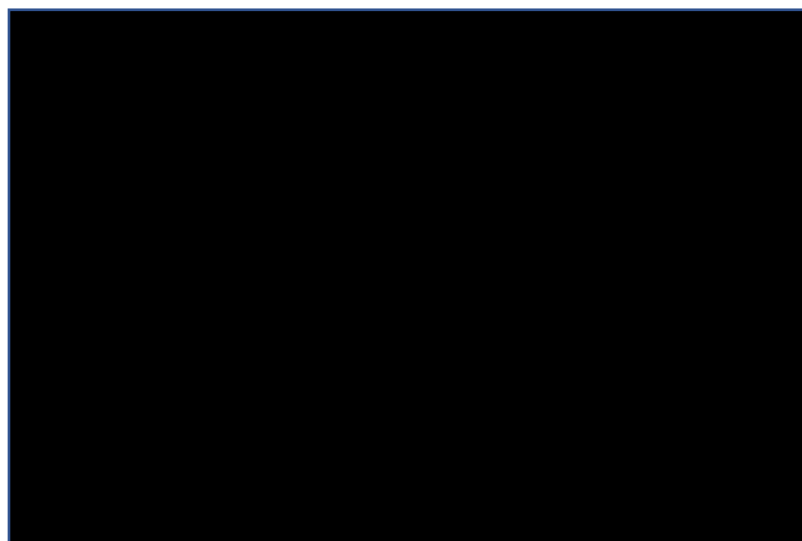


図 51 ルイジ・ギッリ

森で見る木々は緑に囲まれ、一つ一つの木が鮮明には見えないが、都市の杜では、グレーのアスファルトが背景になることで、シルエットや構造をはっきりと見ることができる。このグレーの簡素さと、緑の有機的な色のバランスが美しく感じられ、作品化したいと考えた。

図 52 は、そうしたグレーの直線的な形と、緑の有機的な形を対比させた作品である。



図 52 椎野倫奈 「fantome」 紙本彩色 194cm×130cm 2020年

取材地は谷中墓地だが、アニミスティックなメッセージを意図しているわけではなく、中央にある墓石の四角と、木の曲線が生み出す調和について考えている。

技法的には、グレーの平面の強い物質感を出すため、粒子の粗い岩絵具を使い、形はやや平面的に抽象化している。色彩的には、墓石にしみる葉の緑と、グレーの混色を表した。

また森ではないが、都市の空を描くことで、視点の固定化を避けた作品として、図 53

がある。これは粒子の大きい岩絵具を使うことによって、モチーフによる空間ではなく、素材の表情で画面を成り立たせようと試みた例である。このように表面の質感を工夫することで、幾何学的で平面的な画面に説得力を持たせることができる。



図 53 椎野倫奈 「無題」 2019年

第2節 表現技法

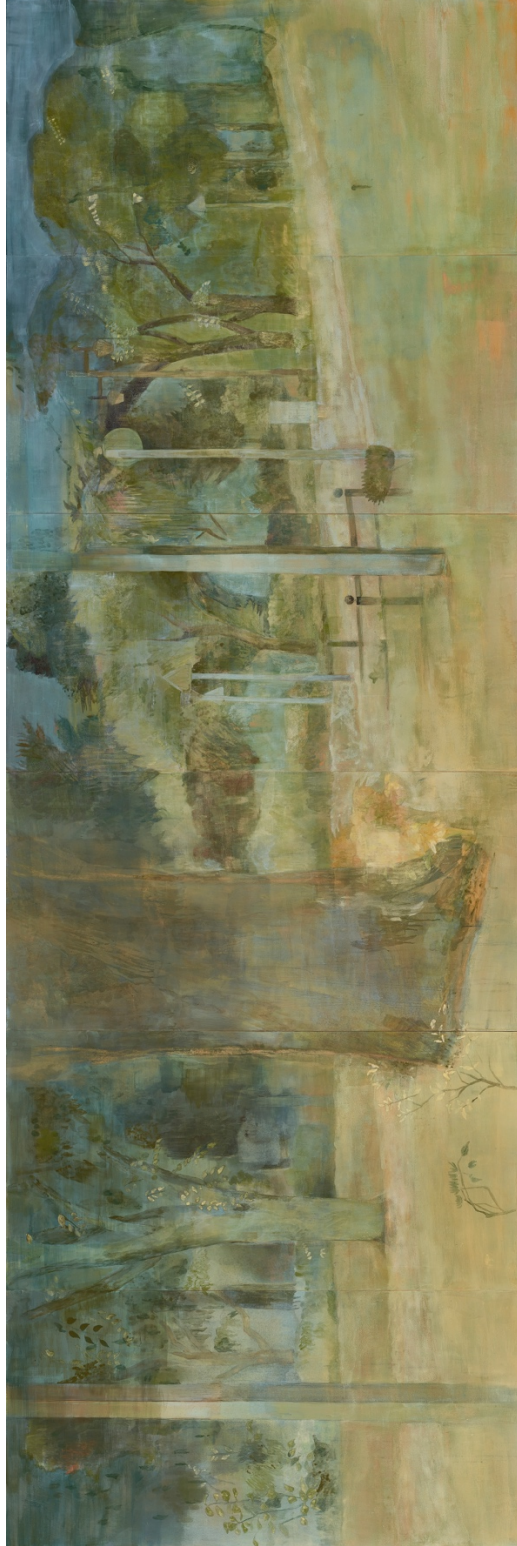


图 54 榎野倫奈 提出作品「杜の径」 紙本彩色 180cm×540cm 2020年



図 55 椎野倫奈 「杜の径」 左側



図 56 椎野倫奈 「杜の径」 右側

提出作品「杜の径」(図 54)は、練馬区大泉町の高速道路に囲われた森に取材したものである。建築物の高速道路の高架下が、何十メートルにも広がる木々によって隠されている。

色

私の作品は、空や木々や建物などの色が混ざり合い、有機的な色となった茶色やグレーで描かれている。しかし、グレーや茶色を直接使うことはあまりなく、朱、黄、青、緑の4色を、層のように重ねることで作品を作っている。

提出作品は緑みのあるブルーの世界を描くため、下地には反対色の黄土を使った(図 57)。これによって、上に重なる水色に深みが出る。また絵具を洗った時に、鮮やかな下地の黄色を出すことが狙いである(図 58)。

作品を色によって組み立てる時には、シンプルに捉えるため3~4色以内に抑えており、今回は空の水色、森の緑、アクセントに反対色の地面の朱の3色を使った(図 59、60)。



図 57 仏蘭西金黄土 (筆者撮影)



図 58 下地の効果 (筆者撮影)



図 59 組み立ての三色 (筆者撮影)



図 60 三色で下塗り後

日本画制作を始めた頃は、純度の高い鮮やかな色を使うことが多かったのだが、イタリアでフラ・アンジェリコの受胎告知（図 61）を見て、強い色を使わなくても物の描写や質感は十分に描き出せると分かり、それから中間色や濁色で描くようになった。他の多くの宗教画は赤や青などの原色で描かれ、質というより色が前に出てくるイメージがあったが、フラ・アンジェリコは後ろに引いていく色で、夏の自然光やクリーム色の漆喰の壁とも調和し、色に包まれる幸福感があった。現実世界の風景は、赤などの警戒色は標識などで使われるものの、ほとんどが中間色でできていることを、この絵を通して知ることができた。

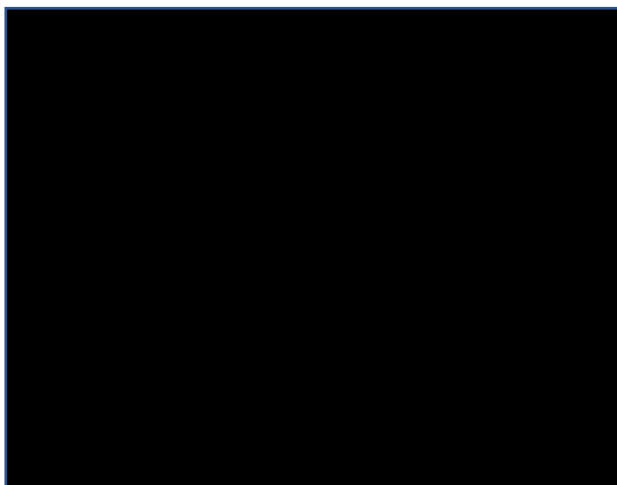


図 61 フラ・アンジェリコ 「受胎告知」 1440年 サン・マルコ美術館



図 62 尾形光琳 燕子花図屏風 18世紀 根津美術館

提出作品（図 54）は、高架下の切り取られた薄暗い風景を、琳派（図 62）のような横に長く続く空間として再構成した。楠の間を抜けるように並ぶ木々の形と、街灯の直線で囲われた有機的な空間を、「囲いの森」として描いた。

マチエールと質

自作品の線に完全な直線はなく、スケッチの時の筆致に合わせて絵具で強弱をつけ、それから絵具を洗うことで輪郭が揺れ、ぼやけていく（図 63）。最初からぼかすのではなく、下記のように段階的に、必要のない描写を削いでいく。それによって、琳派のような流れる形と、長谷川等伯の松林図屏風のように空気の詰まった余白を作る。風化した色彩と質感にすることが狙いである。

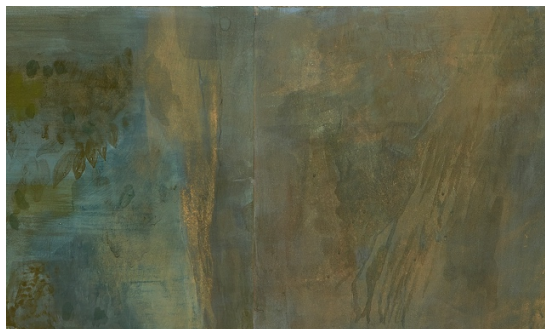


図 63 ぼかし 提出作品部分

- ①スケッチ 一点だけではなく、様々な角度から柱を何度も描くことで、線の強弱や形、空間を把握する。
- ②小下図 そのまま描くのではなく、形を再構成して描く。
- ③大下図 大きく描いた時に形が不自然な対象は省き、必要な部分を再度取材して描く。
- ④骨描き 必要な輪郭線だけをなぞることで、シンプルな線とする。

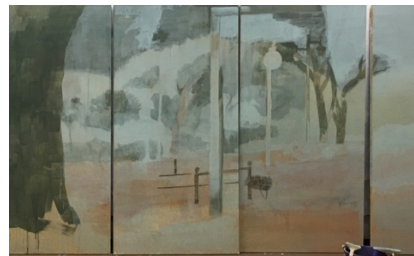


図 64 ④骨描きした箇所を一色のせた 提出作品部分

何度も描いた部分を水で洗い流すことで、岩絵具が画面上で川の堆積のような表情を作り出す（図 65）。水で流れていく岩絵具と下地の色によって、絵の表情に複雑さと曖昧さが生まれる。



図 65 洗い流す 作品部分

有元利夫の絵肌のように、引っ搔かれたり洗われたりして風化した表情が好きだ

(図 66)。単純な茶色やピンクで塗っただけではない、空の水色や黄色が混ざったカーテンやワンピースなどに、私は時間と重力のようなものを感じる。

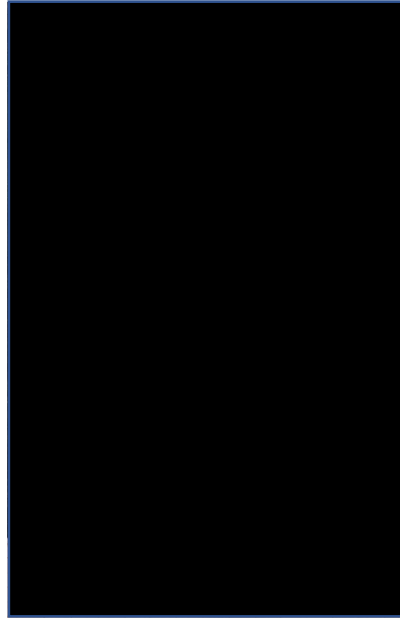


図 66 有元利夫 「会話」1980年 岡山県立美術館

構図



図 67 地面と空の形 提出作品途中経過

自作品において重要なことは、空や地面などの余白の形を、どのように残すかである(図 67)。有機の形と色とは、一つ一つの木の形や色のことではなく、むしろモチーフが描かれていない隙間の方が重要な意味を持つ。この余白が有機的な形や色になるよう、粗

密や表情にこだわる際には、木の曲線や色、街灯の直線が必要である。また私の制作は、実景から感じた形と色を再構築するため、描きながら構図が変化する（図 68、69）。



図 68 再構成したスケッチ



図 69 横に引き延ばした下図

中央の大木は、本来高架の柱だったのを、楠の太い幹に見立てて表現した。楠は練馬区寿福寺の楠に取材している（図 70）。墓石に囲まれた楠の形や色が、公園にある木よりも、コンクリートに囲われた木々との親和性が高いと感じ、これを選んだ。



図 70 寿福寺の楠（筆者撮影）



図 71 大下図 中心の柱を楠にしたもの



図 72 画面右に余白を増やしたことで实景に近づき自然になった

終章

本論文の囲いとは、都市の直線による囲いのことであり、当初は、通過する空間として神社の鳥居による囲いを暗喩していたが、論が進むにつれ、径が導く方向と境界としての役割を持つに至った。また、森とは杜のことである。

有機の形と色とは、自然と都市の間にある形や色のことである。図73は、木と人工物のモチーフで誘導する線であり、これが筆者の考える有機の形と色である。また、中間表現とは、都市への違和感や自然賛美のどちらかに偏ることはなく、キャンベル缶のように杜のそのままの姿を描くことだと考えている。



図 73 有機の形と色

すでにある二つ以上複数のモノや事象、それらが合体した結果生じる痕跡や質感、記憶や時間・・・そこに自分自身の制作衝動が関係している⁷。

私が都市の杜を使って描き出そうとしているのは、一本一本の木というよりも、空や地面などの”場“である。木や建造物のシルエットによって現れ出る空や地面の形、空気、重力など。物と物との間に様々な情報を込めることが、自身の制作衝動になっている。それが、具象と抽象を行き来し中間表現を意図する理由である。

⁷ 大竹伸朗 『ナニカトナニカ』 新潮社 2018年 p326

この表現方法による課題は、再構成から中間表現に至る間の、空間のねじれによる形や絵の見え方の悪さである。実風景に近づけなくても、作品の中で心地よい線を引くことで、曖昧なまま終わらせる以外の方法が必要だと感じている。また、自然の色や形の美しさを生かすことも、課題の一つである。今後も構成力、岩絵具による色と描写力に関して、より一層の研究が必要と考えている。

謝辞

最後に、本論文の執筆にあたり多くのご指導、ご助言を頂いた東京藝術大学日本画第一研究室の植田一穂先生、海老洋先生、芸術学科の佐藤道信先生に深く感謝の意を捧げます。

また、本論文の執筆にあたりご協力を頂いた多くの方々に心より御礼申し上げます。

椎野倫奈

図版引用文献一覧

- 図 1 Google earth
- 図 2 筆者撮影
- 図 3 筆者撮影
- 図 4 筆者撮影
- 図 5 『光琳画式 尾形光琳 画』 芸艸堂 2011 年
- 図 6 筆者撮影
- 図 7 筆者撮影
- 図 8 筆者撮影
- 図 9 本法寺庭園公式サイト <https://oniwa.garden/honpo-ji-temple-garden-本法寺庭園/>
- 図 10 筆者撮影
- 図 11 筆者撮影
- 図 12 筆者撮影
- 図 13 筆者撮影
- 図 14 筆者撮影
- 図 15 デーヴィッド・ブレイニー・ブラウン 『岩波 世界の美術 ロマン主義 岩波書店 2004 年
- 図 16 デーヴィッド・ブレイニー・ブラウン 『岩波 世界の美術 ロマン主義』 岩波書店 2004 年
- 図 17 筆写撮影
- 図 18 筆写撮影
- 図 19 『ALBERT BIERSTADT PAINTER OF THE AMERICAN WEST』 Crescent 1988 年
- 図 20 『日本の名画〈1〉狩野芳崖』中央公論新社 1979 年
- 図 21 筆者撮影
- 図 22 筆者撮影
- 図 23 筆者撮影
- 図 24 『国宝 紅白梅図屏風 尾形光琳筆』中央公論美術出版 2005 年

- 図 25 筆者撮影
- 図 26 筆者撮影
- 図 27 筆者撮影
- 図 28 筆者撮影
- 図 29 三井秀樹 『美の構成学 バウハウスからフラクタルまで』 中央公論新
社 1996年
- 図 30 筆者撮影
- 図 31 筆者撮影
- 図 32 筆者撮影
- 図 33 筆者撮影
- 図 34 小松茂美 『図説 平家納経』 戎光祥出版 2005年
- 図 35 筆者撮影
- 図 36 筆者撮影
- 図 37 筆者撮影
- 図 38 筆者撮影
- 図 39 『山種美術館所蔵 奥村土牛 作品集』 山種美術館 2010年
- 図 40 ミシェル・オーグ『セザンヌー孤高の先駆者』 創元社 2000年
- 図 41 『Musée d'Orsay』 オルセー美術館図録 2011年
- 図 42 筆者撮影
- 図 43 筆者撮影
- 図 44 『特別展 桃山ー天下人の100年』 東京国立博物館 読売新聞社
2020年
- 図 45 筆者撮影
- 図 46 筆者撮影
- 図 47 『アメリカン・ポップ・アート展』 国立新美術館 2013年
- 図 48 ワタリウム美術館公式サイト
<http://www.watarium.co.jp/exhibition/1907lois/index.html>
- 図 49 『2013 第40回 創画展』 創画会©2013 2013年
- 図 50 ルイジ・ギッリ『THE MAP AND THE TERRITORY』 MACK 2018年
- 図 51 ルイジ・ギッリ『Kodachrome』 MACK 2012年

- 図 52 筆者撮影
- 図 53 筆者撮影
- 図 54 筆者撮影
- 図 55 筆者撮影
- 図 56 筆者撮影
- 図 57 筆者撮影
- 図 58 筆者撮影
- 図 59 筆者撮影
- 図 60 筆者撮影
- 図 61 ジョン・ホープ＝ヘネシー『フラ・アンジェリコ イタリア・ルネサンス
の巨匠たち－素描研究と色彩への関心』東京書籍 1995年
- 図 62 『新潮日本美術文庫 8 尾形光琳』 新潮社 1996年
- 図 63 筆者撮影
- 図 64 筆者撮影
- 図 65 筆者撮影
- 図 66 『静寂と詩情 有元利夫展』 そごう美術館他 毎日新聞社 1991年
- 図 67 筆者撮影
- 図 68 筆者撮影
- 図 69 筆者撮影
- 図 70 筆者撮影
- 図 71 筆者撮影
- 図 72 筆者撮影
- 図 73 筆者作図

参考文献一覧

- ・秋野不矩 『日本画を語る』 なにわ塾業書 1990年
- ・有元利夫 『絵を描く楽しさ』 新潮社 2006年
- ・有元利夫&容子 『花降る日』 新潮社 2002年
- ・大竹伸朗 『既にそこにあるもの』 筑摩書房 2005年
- ・大竹伸朗 『ナニカトナニカ』 新潮社 2018年
- ・大山陽生 『造園美学 場の造形と構成』 誠文堂新光社 1969年
- ・岡崎乾二郎 『近代芸術の解析 抽象の力』 亜紀書房 2018年
- ・尾崎直人 『筑前高取焼の研究』 福岡市文化芸術振興財団 2013年
- ・河合隼雄 『無意識の構造』 中央公論新社 2017年
- ・北澤憲昭 『眼の神殿－「美術」受容史ノート [定本]』 ブリュック 2010年
- ・北澤憲昭 『「日本画」の転移』 ブリュック 2011年
- ・草薙奈津子 『カラー版 日本画の歴史 近代編』 中央公論新社 2018年
- ・杉戸洋 『杉戸洋－こっばとあまつぶ』 torch press 2016年
- ・高階秀爾 『日本人にとって美しさとは何か』 筑摩書房 2015年
- ・デーヴィッド・ブレイン・ブラウン 『岩波 世界の美術 ロマン主義』 岩波書店 2004年
- ・パウル・クレー 『造形思考 上』 筑摩書房 2016年
- ・早坂優子 『鑑賞者のための 西洋美術史入門』 視覚デザイン研究所 2006年
- ・古田亮 『日本画とは何だったのか 近代美術史論』 KADOKAWA 2018年
- ・松井みどり 『アート：“芸術”が終わった後の“アート”』 朝日出版社 2002年
- ・松井みどり 『マイクロポップの時代：夏への扉』 PARCO 出版 2007年
- ・丸山直文 『丸山直文全作品集-1988-2008』 求龍堂 2008年
- ・三井秀樹 『美の構成学 バウハウスからフラクタルまで』 中央公論新社 1996年
- ・三橋 健 『神社の由来がわかる小辞典』 PHP 研究所 2007年
- ・三瀧末雄 『アートにとって価値とは何か』 幻冬舎 2014年
- ・宮沢賢治 『注文の多い料理店』 KADOKAWA 1996年
- ・養老孟司 『バカの壁』 新潮社 2003年
- ・李禹煥 『余白の芸術』 みすず書房 2000年
- ・リヒター・ゲルハルト 『ゲルハルト・リヒター 写真論/絵画論』 淡交社 2005年

- ・ルイジ・ギッリ 『Kodachrome』 MACK 2012 年
- ・ルイジ・ギッリ 『THE MAP AND THE TERRITORY』 MACK 2018 年
- ・ヘンライ、ロバート 『アート・スピリット』 国書刊行会 2011 年
- ・ミシェル・オーグ 『セザンヌー孤高の先駆者』 創元社 2000 年
- ・辻惟雄 『増補新装 [カラー版] 日本美術史』 美術出版社 1991 年
- ・小松茂美 『図説 平家納経』 戎光祥出版 2005 年
- ・E・H・ゴンブリッチ 『美術の物語 ポケット版』 ファイドン 2011 年
- ・H.D.ソロー 『森の生活 (上)』 岩波書店 1995 年
- ・『アメリカン・ポップ・アート展』 国立新美術館 2013 年
- ・『景観計画』 鹿島出版会 1977 年
- ・『国宝 紅白梅図屏風 尾形光琳筆』 中央公論美術出版 2005 年
- ・『光琳画式 尾形光琳 画』 芸艸堂 2011 年
- ・『新潮日本美術文庫 8 尾形光琳』 新潮社 1996 年
- ・『静寂と詩情 有元利夫展』 毎日新聞社 1991 年
- ・『ジョルジョ・モランディー終わりなき変奏』 東京ステーションギャラリー 2016 年
- ・『特別展 桃山ー天下人の100年』 読売新聞社 2020 年
- ・『日本の名画〈1〉狩野芳崖』 中央公論新社 1979 年
- ・『長谷川等伯 桃山画壇の変革者』 平凡社 2010 年
- ・『稗田一穂展』 富山県立近代美術館 2002 年
- ・『山種美術館所蔵 奥村土牛 作品集』 山種美術館 2010 年
- ・『ALBERT BIERSTADT PAINTER OF THE AMERICAN WEST』 Crescent 1988 年
- ・『2013 第40回 創画展』 創画会©2013 2013 年