

平成 27 年度

東京藝術大学大学院美術研究科

博士後期課程学位論文

鳥

—死の傍観者—

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 1313903

牧野 香里

目次

序章	1
第1章 視覚的リアリティ -鳥-	
第1節 鳥への憧憬	3
トラウマ（心的外傷）の形成 - 鳥の存在	3
特殊性・聖性	4
天使の存在	7
視覚的リアリティについて	10
第2節 視覚的リアリティとしてのダダ、シュールレアリスム.....	14
ジョルジョ・デ・キリコ - 現実からの逃避.....	14
マックス・エルンスト - 超現実の鳥.....	16
ポール・デルヴォー - 無表情と非合理性.....	17
第2章 心理的リアリティ -死-	
第1節 死について	20
心理的リアリティ - 弟の死・親族の死	20
鳥葬	21
第2節 心理的リアリティとしてのアブストラクト.....	22
ジャクソン・ポロック - 死への恐怖.....	23
岡田謙三 - 死の超越.....	25
フランシス・ベーコン - 具象と抽象の狭間.....	26
第3章 提出作品 - 制作過程 -	
第1節 「Half moon」	29
第2節 「わたしの博物誌」	36
第3節 「追憶」	42
終章	48
謝辞	50
参考文献一覧	51
図版出典一覧	53

序章

私は幼少期の経験から「鳥」に対して特別な感情を抱いてきた。父親による精神的、肉体的暴力により、感情を閉ざし、無力さに苛(さいな)まれていた私に、強い存在として鳥がいた。彼らの無表情さ、翼を持ちその場から飛び去る姿は、自身をトラウマから解放する救世主となった。また、古今東西で神聖視される鳥の特殊性と聖性が、自身の原体験と不思議な関連を持っていることに気づき、死をも超越し傍観する存在に感じられたことが、鳥を描いていきたいと考える強いモチベーションとなっている。

もう一つのモチベーションとして、幼少期に経験した弟との死別がある。本来ならば悲しいはずの出来事が、父からうけたトラウマにより弟の死への憧憬となった。しかし潜在的な死への恐怖は拭えずに残り、死の平穏と恐怖の間で葛藤が生じた。そこから、鳥の持つ聖性、自身の純粋な鳥への崇拜、死をも超越する鳥の存在感を結びつけることで、「鳥 - 死の傍観者 - 」という現在に続く自身のコンセプトが成立することになった。

本論文ではそのコンセプトの検証として、まず、視覚的リアリティを感じさせるダダとシュールレアリスムの作家、ジョルジョ・デ・キリコ、マックス・エルンスト、ポール・デルヴォーの三人をとりあげ、シュールレアリスムの持つ物語性、夢の危うさ、非現実空間の構成の可能性を探る。次いで、心理的リアリティを感じさせるアブストラクトの作家として、ジャクソン・ポロック、岡田謙三、フランシス・ベーコンの三人をとりあげ、私にとっての彼らの作品の利点、欠点を検証する。

最後に、シュールレアリスムの持つ他者の夢に迷い込んだような構成の柔軟性と、アブストラクトの構成による抽象概念の表質化、そして自身の課題であるリアリティのある造形性を合わせた新しい表現について論究していく。

本論文の構成と詳細は、以下の通りである。

第1章 視覚的リアリティ —鳥—

第1節「鳥への憧憬」では、鳥に対する自身の経験、鳥の特殊性を挙げながら、自作品の表現根拠をより具体的に明示する。

第2節「視覚的リアリティとしてのダダ、シュールレアリスム」では、鳥というモチーフの聖性を絵画化するために、ジョルジョ・デ・キリコ、マックス・エルンスト、ポール・デルヴォーの三人の作品を読み解き、自作品との比較検証、そこから受けた影響、絵画としての可能性を検証する。

第2章 心理的リアリティ —死—

第1節「死について」では、小林秀雄の『本居宣長』の記述から、死という目に見えないものの捉え方を検証し、絵画表現の上でさまざまな表現を試み得る土壌としての自らの見解を述べる。

第2節「心理的リアリティとしてのアブストラクト」では、死という可視化できないモチーフをどのように絵画化していくべきかを探るため、ジャクソン・ポロック、岡田謙三、フランシス・ベーコンの三人を取り上げ、アブストラクトの限界と可能性を探る。

第3章 提出作品

本章では、提出作品の「Half moon」「わたしの博物誌」「追憶」を例に挙げながら、そこで制作過程にこそ自身の表現したい、伝えたいものの根源があると考え、表現手法を具体的に検証し、完成までの過程を示す。

第1章 視覚的リアリティ —鳥—

第1節 鳥への憧憬

トラウマ（心的外傷）の形成—鳥の存在

父親の存在、それが私にとって最も自身の感情形成に関わってきた。日本画家である父は、いわゆる癩癩持ちであり、しばしば家族を巻き込んできた。私自身も、その身体的、精神的暴力の被害にあってきたが、周辺に民家のない田舎の実家（図1）は、逃げ場のない監獄のようなものであった。私は一家団欒ということがどういうものかわからずに育ち、小、中、高校生の頃は、学校に逃げる事が出来ない長期休みが、苦痛で堪らなかった。自分の思っていることを発言することは許されず、発言すれば折檻をされ、暴言や苦痛には耐えることができたが、怒声や物音といった大きな音に耐えがたい苦痛とストレスを感じるようになった。そして自分の感情の吐露が困難になり、自分が思っていることを発言することが怖いと感じるようになった。これは PTSD（心的外傷後ストレス障害）¹によって引き起こされる症状であり、抵抗の無力さ、加害の理不尽さ、自己喪失感に起因する。大学に入り、一人暮らしをするようになったことで症状は大分軽減したが、当時は不眠、夜驚症^{やきよう}といった症状に苦しめられた。幼少期から父に手ほどきを受けた絵画も、失敗すると折檻をされたため、今でも絵を描くとそのトラウマが甦る。



図1 静岡県東部実家周辺の景色

¹ PTSD (Post Traumatic Stress Disorder)

強烈なショック体験、強い精神的ストレスがダメージとなって、時間がたつてからも、その経験に対して強い恐怖を感じる。震災などの自然災害、火事、事故、暴力や犯罪被害などが原因になるといわれている。突然、怖い体験を思い出す、不安や緊張が続く、めまいや頭痛がある、眠れないといった症状があらわれる。

(高橋宏『不安・心配から起こる心の病気』近代文芸社 2009年 p 16)

そうした幼少期の抑圧の中で、私の心には、現状から逃れたい、感情を揺さぶられたくないという思いが募っていった。

実家が静岡県東部の山深い別荘地にあったこともあり、そこでは数多くの野生動物と触れ合う機会があった。家の周りに人は疎らで、人間よりも動物のほうを見慣れていた。鳥、鹿、熊、猿、狸、イタチ、野兎等、多種多様な動物がいたが、私にとって興味の尽きない動物は鳥だけだった。哺乳類とは異なり、表情筋を持たない鳥は、鋭い目つきで、感情とは無縁の表情（図2、3）をしている。そして鳥は、自身の持つ翼でその場から飛び去ることができた。その自由で無関心な姿は、自身のトラウマを打ち負かし、監獄の様な家から解放してくれる、私の救世主となった。



図2 鳥の表情の例 アンデスコンドル



図3 鳥の表情の例 ハヤブサ

特殊性・聖性

私は、鳥が空を闊歩する姿、その無表情さに神秘的な魅力を感じ、鳥をモチーフとして描いていきたいと考えたのだが、鳥は多くの宗教、神話でも特別視されている。ここで、鳥のもつ宗教的、神話的な意味合いと、特殊性・聖性について見てみたい。

鳥類は他の動物と異なり、空を飛ぶことのできる有翼の動物であり、またその進化の経緯を感じさせる頭部や脚部は、太古から流れる悠久の時間を想起させる。猛禽類などの大型の種の場合、天敵は存在せず、寿命も野生では40年程度、飼育下では50年程度と、比較的長いことが確認されている。中でもアンデスコンドルの平均寿命は60年程と言われ、国内で確認できる例としては、1971年から40年以上、上野動物園で飼育されているダルマワシがいる（図4）。ダルマワシは、アフリカに生息するタカ目タカ科ダルマワシ属の猛禽類で、全長60cm、翼開長は180cmにもなる種である。



図4 ダルマワシ 上野動物園

天空を自由に飛び、無敵で長寿命の鳥は、古代から現代まで特別視され、国旗や国章など様々な意匠に使われてきた（図5）。



メキシコ合衆国

ザンビア共和国

ウガンダ共和国



アメリカ合衆国

ポーランド共和国

オーストリア共和国

インドネシア共和国

図5 鳥をシンボルとした国旗、国章

またキリスト教での鳥は、白い鳩が聖霊の象徴として描かれ、三位一体の第三の位格（ペルソナ）、聖霊なる神の象徴として描かれてきた。四福音書の一節にそれを見ることができる。

そのころ、イエスはガリラヤのナザレから来て、ヨルダン川でヨハネから洗礼を受けられた。水の中から上がるとすぐ、天が裂けて“霊”が鳩のように御自分に降って

来るのを、御覧になった。すると、「あなたはわたしの愛する子、わたしの心に適う者」という声が、天から聞こえた²。

聖霊の鳩は、受胎告知画にも描かれ、特に15世紀までの作品によく見られる。図6は、イタリア・ペルージアの国立ウンブリア美術館にある、ピエロ・デッラ・フランチェスカの「受胎告知」だが、画面上部に白い鳩が描かれているのがわかる（図7）。



図6 ピエロ・デッラ・フランチェスカ「受胎告知」
板 テンペラ 191 x 170 cm 1469年
国立ウンブリア美術館



図7 ピエロ・デッラ・フランチェスカ
「受胎告知」部分

またイスラム教でも、鳥は聖性を持つものとして扱われ、イスラム教の経典コーランの一節にそれを見ることができる³。

一方、日本神話では、仁徳天皇を「オオサザキノミコト」ともいうが、「サザキ」は「ミソサザイ」の古名であるという。古代日本では天皇を現人神(あらひとがみ)として扱い、その天皇を鳥であるミソサザイに例えていることから、その特殊性が窺われる。またエジプト神話のホルス神（図8）、トト神も、鳥の姿であり、ギリシャ神話のレダ（図9）は、全能神ゼウスが変身した白鳥をさし、インド神話ではガルダ（図10）が、神の鳥として信仰の対象となっている。

² マタイによる福音書 3章16節。

³ 「あなた方は、空を飛ぶ鳥たちを見ないのか。神以外の誰が鳥たちを空に留まらせるというのか。その中には信仰を寄せる人たちにとっての大きなしるしがある」。『コーラン』第16章アン・ナフル章蜜蜂 第79節。

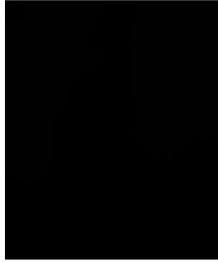


図8 「ネクタネド二世を守護するホルス神」
紀元前 360-343 年 .高さ 72 cm 幅 20 cm
奥行 46.5 cm メトロポリタン美術館



図9 ミケランジェロ・ブオナローティ 「レダと白鳥」
板 テンペラ 1530 年
ロンドンナショナルギャラリー



図10 「ガルーダの形をしたランプ」 高さ 53 幅 101 cm 19世紀 ブルックリン美術館

天使の存在

鳥の持つ特殊性を語る上で、各宗教に登場する有翼の人物、天使の存在は、無視できないものである。ユダヤ教、キリスト教、イスラム教に共通して登場する神の使いであり、猛禽類の翼を有した姿で表され、ゾロアスター教のプラヴァシに原型が見られる。図11は、善をあらわす神として表されている、プラヴァシである。

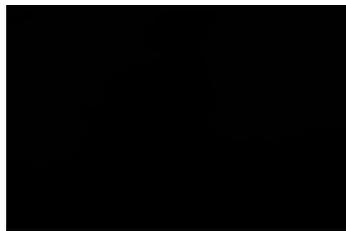


図11 「プラヴァシのレリーフ」 紀元前4世紀 ペルセポリス イラン

このプラヴァシの下半身が猛禽類の姿であることと、善を司る役目から、各宗教の天使のイメージが確立されていったと考えられる。ゾロアスター教の鳥葬では、鳥が天に死者を送る仲介をしていた。アケメネス朝ペルシア（紀元前 550～紀元前 330 年）によってゾロアスター教

が国教とされたことで、その文化は広く世界に伝播し、多くの地域にその影響を見ることができる。

図 12 はギリシャ神話に登場する、勝利を神格化した女神ニケの像である。ギリシャのサモトラケ島で発掘されたこの像にも、はっきりと猛禽類の翼を確認することができる。イランで見られるプラヴァシのレリーフとは違い、女性がモチーフとなっているが、翼を持つ偉大な存在という共通のイメージが確認できる。



図 12 作者不詳「サモトラケのニケ」 大理石 高さ 328.0cm 前 3-前 1 世紀 ルーブル美術館

また、ユダヤ教の旧約聖書、キリスト教の新約聖書には大天使ガブリエルの存在が描かれ、ともに神の使いとして重要な役割を担っている。

大天使ガブリエルは、神の言葉を伝える天使である。ユダヤ教では、神が預言者ダニエルに見せた幻の意味を大天使ガブリエルに語らせ、モーゼの遺体を運ばせた。キリスト教でも、神に洗礼者ヨハネの誕生をつげ、聖母マリアにイエスを身籠もったことを伝える役割を担っている。図 13 はシモーネ・マルティーニ、リッポ・メンピによる作品であるが、画面左側に有翼の大天使ガブリエルが描かれている（図 14）。

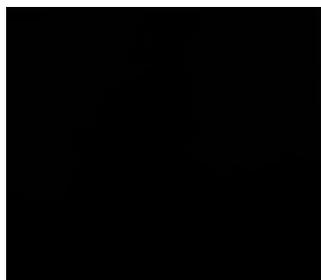


図 13 シモーネ・マルティーニ、リッポ・メンピ
「受胎告知と聖アンサヌス、聖女」 テンペラ 板
1333 年 184×210 cm ウフィッツイ美術館



図 14 図 13 部分

また興味深いのは、イスラム教においても有翼の天使ジブリールが、神の啓示であるコーランをムハンマドに伝えた存在として扱われていることである（図 15）。こうした共通のイメージは、各教義が邪悪なものとする蛇を猛禽類が捕食することから、邪悪に打ち勝つ存在という認識が生まれたのではないだろうか。また各宗教に登場する天使は、共通してメッセンジャーの役割を担っているが、その理由として古来、最も早い通信手段だった伝書鳩の存在が考えられる。



図 15 「ムハンマドに天啓を授けるジブリール」 14世紀 エディンバラ大学

一方、仏教では、半分が鳥、半分が人間である迦陵頻伽（カラヴィンカ）の存在があげられる。一般に、迦陵頻伽の描かれた図像は浄土を表現し、如来の教えを称えているとされる。中国の仏教壁画などでは人頭鳥身で表されるが、日本の仏教美術では、有翼の上半身に鳥の下半身という姿で描かれてきた。敦煌の壁画には、舞ったり、音楽を奏でる姿も描かれている。図 16 は、鎌倉時代の仏像彫刻の光背にみられる迦陵頻伽だが、上半身が人間、下半身が鳥であることが見てとれる。



図 16 康円 「文殊五尊像」 光背細部（右方迦陵頻伽）

文永 10 年(1273) 重文 東京国立博物館

このような資料から、鳥は世界各地の宗教、神話で神聖な存在とされ、我々の生活に密接に関わってきたことがわかる。この神聖視された鳥が、私には死をも超越し傍観する存在に感じられ、鳥を描いていきたいと考える強いモチベーションになった。

視覚的リアリティについて

リアリティ(reality)という語は、一般的には現実性、真実性、真実、実体と訳されるが、ここでは絵画上のリアリティについて論じていきたい。絵画上のリアリティとは、単に現実的、写実的な描写という意味ではない。なぜなら絵画には、本物をより本物らしく表現するために、対象の意図的な演出、デフォルメが必要だと考えているからである。日本画家の小倉遊亀は、自著の中で、「写実に徹して写実に捉われず虚にいて真実をつかみたし」と述べている⁴。完全な写実でも虚構でもなく、真実をより深く理解し伝えようとする時には、対象を観察したうえで人為的な変形、操作をしていかなければならないということだろう。図 17 は、小倉遊亀の「良夜」という作品だが、画面中央に配された女性像にはデフォルメがみられる。実際にはあり得ない女性のウエスト部分の細さ、骨盤から臀部にかけてのふくらみは、対象に変形を加えることで、より若々しさ、母性的なおおらかさ、生命感を強調している。「虚にいて真実をつか」むために、人物をデフォルメした画家の切実でひたむきなリアリティの表現を見ることができる。



図 17 小倉遊亀 「良夜」 紙本彩色 139×97 cm 1957 年 横浜美術館

⁴ 小倉遊亀 『続 画室の中から』 中央公論美術出版 1979 年 p 305

またモチーフの独自の解釈、演出のあり方を語る上で、レンブラントの「夜警」(図 18) を無視することはできない。小林秀雄は著書『近代絵画』の中で次のように語っている。

この画家の本能から言えば、アムステルダムの射撃隊(夜警)などは、美しい画面に到達する一手段に過ぎない。背景の暗さが、画面の美的調和の為に、必須の条件なら、人間共の表情などはその為に犠牲になってもらわねばならぬ。この画家の本能が、次第に強くなり、かつ意識的になって来るにつれて近代絵画というものが現れるようになる。レンブラントの絵は、近代絵画とは言えないが、彼の試みた冒険は近代的な性質のものである⁵。

ここから、画家の意識を画面に表現する上では、対象の意図的な操作が必要であることがわかる。私は、対象の意図的な操作とはデフォルメであり、モチーフの見せ方を作家自身の絵画観で構成(演出)することであると考える。この「夜警」という作品で、レンブラントは強い明暗を用いて、対象にドラマチックな表情を与えている。



図 18 レンブラント・ファン・レイン 「夜警」

カンヴァス 油彩 363 cm × 437 cm 1642 年

アムステルダム国立美術館

一方、図 19 の伊藤若冲の「^{そうかくず}双鶴図」も、形態のデフォルメと無地の背景という意図的な操作によって、その無表情さを際立たせ、本物の鶴よりもリアリティのある聖性を表現している。

⁵ 小林秀雄『近代絵画』新潮社 1978 年 p 12

また白と黒の二色による表現は、図 18 のレンブラントの作品と比べても、ドラマチックな演出は少しも劣っていない。このことから私は、自身の絵画にも白と黒を配置することの重要性を感じ、必要不可欠な要素であると思うようになった。

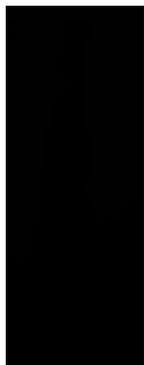


図 19 伊藤若冲 「双鶴図」

絹本彩色 142.5×39.5 cm 1795 年 バークコレクション



図 20 牧野香里 「サンサーラ」 紙本彩色 182×225 cm 2012 年 東京芸術大学大学美術館

図 20 は、私の大学院修士課程の修了制作である。鳥葬をモチーフに制作を進め、メインのモチーフとしてコンドルを、サブモチーフとして人骨を配している。救世主である鳥のイメージとモチーフがしっかりとかみ合い、”鳥＝死の傍観者”というコンセプトを意識した制作のきっかけとなった作品である。また、白と黒で大胆に構成し、コンドルを聖性、死骸を死の象徴として強調した。コンドルは通常より大きく両翼を描き、その頭部は隣においた橙色の効果で強く画面に表されている。コンドルの足、死骸の手首、腰骨はあえてはっきりと描かないことで、精神性や聖性を強調した。モチーフを、制作者の意図で操作して制作することの重要性を確認する作品となった。

第2節 視覚的リアリティとしてのダダ、シュールレアリスム

ダダ、シュールレアリスムは、抑圧の時代から生まれた芸術である。世界大戦の戦禍は、人々にトラウマを植え付けた。その時代と社会を客観的に観察し、風刺したのがダダやシュールレアリスムだったように見える。ダダとシュールレアリスムの関係は、ダダに参加した多くの作家が、のちにシュールレアリスムに移行した事実からも窺われるように、既成の秩序や常識への反抗という点で、思想的には近接している。また、諦念ともいえる視線で社会の混乱を冷静に眺めた視線に、私は鳥と同じような冷静さを感じる。視覚的には、彼らはジョルジョ・デ・キリコの形而上作品の影響下にあり、個人の意識より、無意識や集団の意識、夢、偶然などを重視している。とくにそれを、偶然性の強い手法で造形化するエルンストらの実験的な手法に、私は大きな影響を受けた。

ジョルジョ・デ・キリコー現実からの逃避

ジョルジョ・デ・キリコは、形而上絵画と呼ばれるシュールレアリスムの前身を築いた作家である（図 21）。形而上絵画とは、形にならないもの、目に見えないものを表現しようとした絵画であり、後にマックス・エルンスト、ポール・デルヴォー、ルネ・マグリットといった作家達に影響を与えた。キリコの研究家ヴィーラント・シュミートはその影響を二つに大別し、「一つは遠近法の恣意的使用による非現実空間の構成であり、もう一つは人間をロボットやマネキンに変えてしまうことだ」⁶としている。



図 21 ジョルジョ・デ・キリコ 「予言者」 カンヴァス 油彩 83×66 cm 1915 年
ジュネーブ近代美術館

⁶ 太田泰人、五十殿利治、諸川春樹、木村重信、前田富士夫 『モダンアートの冒険』 講談社 1994年 p10

キリコの作品には、第一次世界大戦の多大な影響が感じられる。開高健は、「ここ数百年間、芸術はフンゲル・クンスト（飢餓の芸術）と呼ばれてきた。精神の飢え、胃袋の飢え、そこからくる反抗、抵抗、嫉妬、憎悪、敵意、復讐、嘲笑、こういう衝動が芸術を生んできた」⁷と述べているが、キリコは戦争の混乱と破壊された町並み、あまりにも加虐的な人間達をみて、虚無的な絵画を創造したのではないだろうか。図 22 はキリコの「通りの神秘と憂愁」だが、本来は賑やかであろう通りには、シルエットの人物が一人、通りの向こう側にいる人物から伸びる影、開け放たれた空の荷台が置いてあるだけである。時間も曖昧で、不安感を煽るような画面と、そこに漂う負の精神性が強く胸を打つ。



図 22 ジョルジョ・デ・キリコ 「通りの神秘と憂愁」
カンヴァス 油彩 87×71.5 cm 1914年 個人蔵

「飢餓の芸術」とは、本能による負の芸術であり、戦争という人間行動も本能的に行われるものだ。悲惨な現実が嫌でも目に入り、そのような現実を忘れるために、キリコは「恣意的な」モチーフの使用と、「非現実空間の構成」を行ったのであろう。キリコの作品から読み取れる内面は、社会の風刺といった批判的なものではなく、どこか現実から逃げ出そうとしているように感じられる。私はそのようなキリコの描いた絵に、父とのトラウマから抜け出せない自分自身を重ね合わせて見てしまう。

⁷ 開高健 『風に訊け』 集英社 1984年 p346

マックス・エルンストー超現実の鳥

少年期の私は、自分の世界に閉じ籠ることが多くなり、本や画集を読みふける日が続いた。父が画家ということもあり、幼少期から古今東西の様々な作家の画集が家中に溢れていた。そこで出会い、今も私を魅了し続ける作家に、シュールレアリストのマックス・エルンストがいる。それまでなんとはなしに見てきた現実の世界を、作家の創造力によって再構成し、幻想が現実の世界に入りこむ彼の作品に衝撃を覚えた。

例えばエルンストの「花嫁の化粧」(図 23)には、鳥の頭と翼を持つ人物が登場し、現実にはない不思議な世界観を創造している。また「森」(図 24)に描かれた悲しげな森の様子は、私に原体験を追想させる。エルンストは、鳥をモチーフとした作品を数多く残していることでも、私を惹き付ける。彼は愛鳥のインコが死んだ翌朝に妹のロニが生まれたことから、鳥類の王者、怪鳥ロブロブを中心とする作品を多く制作した。怪鳥ロブロブとは、鳥と人間が組み合わせられた超現実的な存在で、エルンストはそれを自身の分身、守護霊としていた。成り立ちは異なるが、ここにも私の鳥への特別な感情との共通性を感じた。

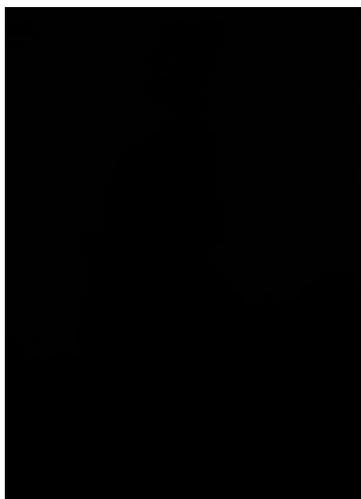


図 23 マックス・エルンスト「花嫁の化粧」
カンヴァス 油彩 129.6 x 96.3 cm
1940年 グッゲンハイム美術館

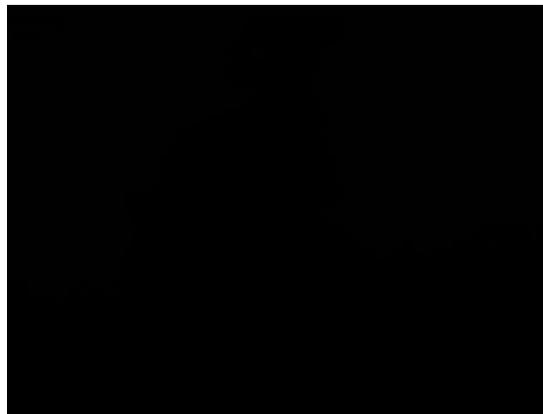


図 24 マックス・エルンスト「森」
カンヴァス 油彩 96.3 x 129.5 cm
1927-28年 グッゲンハイム美術館

ポール・デルヴォー 一無表情と非合理性

ポール・デルヴォーは、象徴的な裸婦の登場する作品を多く残した。図 25 に見られるような作風は、感傷的な印象を与える。彼が描く裸婦は、「背徳とも無垢とも知れぬ怪しげなエロティシズム」⁸を漂わせており、複数の裸婦が描かれていても互いに関心はなさそうに見える。画面上の排他的な雰囲気と、物憂げな空の色が、孤独感を感じさせる。



図 25 ポール・デルヴォー「ビーナスの誕生」 カンヴァス 油彩
140×210 cm 1947年 個人蔵

またデルヴォーの作品に登場する人物は、なぜか表情が乏しく、あるいは図 26 に見られるように背を向けていることが多い。デルヴォーにとって心理描写の対象は、モチーフではなく全体の雰囲気であり、それが「怪しげ」で神秘的な魅力を生んでいる。デルヴォーの作品は、鳥の無表情に感じるのと同じ平穏を私に与える。この世ではなくあの世を思わせる、夢遊病のような雰囲気は、制作をする上で重要な参考となった。

特異な例として図 27 の「磔刑」がある。画面に登場する人物は全員骸骨であり、顔面から表情は完全に消え去っている。中央の骸骨、奥に配された聖母マリアを思わせる像にのみスポットがあてられ、他は暗く明度を抑えられている。前述のデルヴォーの作品が感じさせた夢遊病のような雰囲気は、あまり感じられない。「怪しげ」という点ではデルヴォーらしいとも言えるが、磔刑という象徴的な強いシンボルが、逆にやや作家自身の精神性を感じさせにくくなっているように思われる。

⁸ マルク・ロンボー 高橋啓訳 『現代美術の巨匠 ポール・デルヴォー』 美術出版社 1991年 p 8



図 26 ポール・デルヴォー 「孤独」 パネル 油彩
99.5×124 cm 1955年 モンス美術館



図 27 ポール・デルヴォー 「磔刑」 板 油彩
178.5×266.5 cm 1951-52年 ベルギー王立美術館

キリコの作品が社会的抑圧から生じているのに対して、エルンスト、デルヴォーの作品は、個人的な衝動によるように感じる。ダダにおける理性の否定、作為の否定が、シュールレアリスムにつながり、人間の意識の限界を悟らせた。夢を見ているような不思議な画面構成、モチーフの組み合わせから、すべてを合理性で表現するのではなく、非合理性や表現しきれない要素があってもよいことを学び取ることができた。

図 28 は、ポール・デルヴォーの作品「磔刑」(図 27) に影響をうけながら、改変して制作した自作品である。デルヴォーの作品では、モチーフの象徴性が強く出過ぎ、シュールレアリスムの特質である、他者の夢に迷い込んだような柔軟性が失われてしまったように感じる。そこでこの作品では、中央に配した人物の両手を欠損させ、表情を隠すようにマスクをし、対象の意図的な操作を行った。武満徹の楽譜を画面下部に描き入れ、背骨を独立させて画面中央に配す等、シュールな作風を目的に制作を行ったのだが、対象の異様さ

だけが目立ち、グロテスクな、意図していない画面となってしまった。シュールという効果を狙うあまり、作画行為が先に画面に見えてしまっている。互いに関連のないモチーフを恣意的に配していったのだが、それぞれのモチーフの個性が強すぎて、造形を探るよりも、モチーフ同士の見え方のやりとりに終始してしまった感がある。対象に迫り、対象が喚起する精神性を絵画化していくという前提を、忘れてはならないと感じた。自分の内面を表現せずに、表面的に作画してしまったからかもしれない。



図 28 牧野香里 「November steps」 紙本彩色 170×215 cm 2013年 再興第98回院展

第2章 心理的リアリティ ー死ー

第1節 死について

心理的リアリティー弟の死・親族の死

本節では、私がなぜ死に対してリアリティを感じるようになったのかについて述べたい。私は幼少期に、弟を生まれて直ぐに亡くしている。この世を去ってしまった弟は、私に死ということの意味を考える切掛けを与えた。死について、小林秀雄は『本居宣長』のなかで次のように語っている。

死は、私達の世界に、その痕跡しか残さない。残すや否や、別の世界に去るのだが、その痕跡たる独特な性質には、誰の眼にも、見紛いようのないものがある。生きた肉体が屍体となる、この決定的な外物の変化は、これは眺める者の心に、この人は死んだのだという言葉、呼び覚まさずにはいない。死という事件は、何時の間にか、この言葉が聞える場所で、言葉とともに起っているものだ。この内部の感覚は、望むだけ強くなる。愛する者を亡くした人は、死んだのは、己れ自身だとはっきり言えるほど、直かな鋭い感じに襲われるであろう。この場合、この人を領している死の観念は、明らかに、他人の死を確かめる事によって完成したと言えよう。そして、彼はどう知りようもない物、宣長の言う、「可畏^{かしこ}き物」に、面と向って立つ事になる⁹。

「可畏き物」とは、神のことである。「死という事件は、何時の間にか、この言葉が聞える場所で、言葉とともに起っているものだ。この内部の感覚は、望むだけ強くなる」と彼が言う“内部の感覚”とは、切実な生への執着であり、自身の死に対する本能的な恐怖を呼び覚ます。しかし私は、第1章で述べたトラウマから、弟の死は、普通ならば悲しいと感じるはずなのに、この世界から逃れることができ羨ましいと思っていた。そのとき私の中で、死は平穩をもたらすものだという考えが芽生え始めていた。しかし同時に、生物としての本能的な死への恐怖と、その平穩というイメージの間に葛藤が生じ、そこから鳥という表情のない、神聖な存在に惹かれていった。そしてさらに、鳥と死を繋ぐものを求め、鳥葬という風習に興味を持つようになった。

⁹ 小林秀雄 『本居宣長 下』 小林秀雄全作品 第28集 新潮社 1977年 p199

鳥葬

鳥葬は、古代から現在に至るまで、ゾロアスター教やチベット仏教に見ることができる（図 29）。ゾロアスター教に関しては、鳥葬のための建築物「沈黙の塔」（図 30）を今も確認することができる。ただしこれは、鳥への神聖視から生まれた葬儀ではない。拝火教とも呼ばれるゾロアスター教は、火を神聖視しており、死体が火を穢すことを避けるために、鳥葬が一般的になったのだ。埋葬や水葬といった方法は、伝染病などの拡散を恐れて行われなかった。またチベット仏教でも、あくまで仏教的な思想、環境的要因から鳥葬が行われており、鳥への信仰から鳥葬が行われているとは言い難い。日本語では鳥葬と訳されることが多いが、中国語では「天葬」、英語では「空葬」と呼ばれ、チベット仏教での鳥葬は、人の肉体を天に還すための手段として、鳥を媒介にしているように感じる。人が亡くなると僧侶が読経し、死者から魂を取り出す。魂の抜け殻となった遺体は、鳥葬台に運ばれ、鳥に食べられて自然へと還る。あくまで死者の肉体と魂は別のものであり、肉体を自然に返す手段として鳥葬が用いられているのである。ここから、純粋な鳥への崇拜と、死をも超越する存在としての鳥を結びつけることで、「鳥 - 死の傍観者 - 」という現在に続く自身のコンセプトが成立することになったのだ。



図 29 鳥葬の様子 チベット自治区

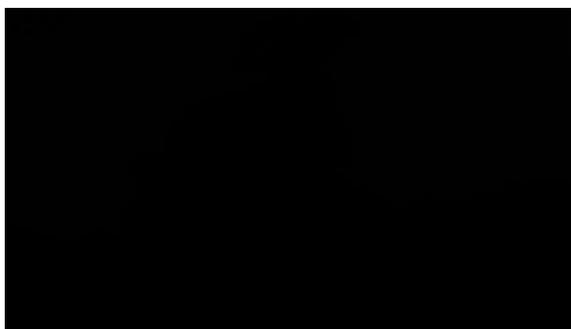


図 30 沈黙の塔 イラン、ヤズド

第2節 心理的リアリティとしてのアブストラクト

“死”は、先入観をもち、単純なモチーフに置き換えることで、陳腐化してしまうように感じる。しかし心理描写に限らず、先入観を持たずに対象を捉えて表現することは困難である。先入観を排除してものを見ることの困難さを、小林秀雄は以下のように述べている。

例えば、諸君が野原を歩いていて一輪の美しい花が咲いているのを見たとする。見ると、それは堇（すみれ）の花だとわかる。何だ、堇の花か、と思った瞬間に、諸君はもう花の形も色も見のを止めるでしょう。諸君は心の中でお喋りをしたのです。堇の花という言葉が、諸君の心のうちに這入って来れば、諸君は、もう眼を閉じるのです。それほど、黙って物を見るという事は難しいことです。堇の花だと解るという事は、花の姿や色の美しい感じを言葉で置き換えて了うことです。言葉の邪魔の這入らぬ花の美しい感じを、そのまま、持ち続け、花を黙って見続けていれば、花は諸君に、嘗(かつ)て見た事もなかった様な美しさを、それこそ限りなく明かすでしょう。画家は、皆そういう風に花を見ているのです。何年も何年も同じ花を見て描いているのです。そうして出来上がった花の絵は、やはり画家が花を見たような見方で見なければ何にもならない。絵は、画家が、黙って見た美しい花の感じを現しているのです¹⁰。

写生による観察で、「嘗て見た事もなかった様な美しさを、それこそ限りなく明かす」ことはできる。しかし、写生することのできない死を絵画化することは、より困難であるに違いない。そこで死への先入観を排除するためには、自己を無意識化し、抽象的な手法を試みることで解決できるのではないかと考えるに至った。

図31は、抽象絵画の創始者と呼ばれるワシリー・カンディンスキー¹¹の作品だが、彼は自己の内面を表現するために、時間をかけて練り上げた「コンポジション」と呼ばれるシリーズを制作した。カンディンスキーは、芸術の第一の目的は作家の奥にある感覚の表現であると考え、絵画にも音楽と同様に、見るものの想像力に訴えかける要素を求めた。しかしカンディンスキーは、具象画では外面性が強すぎ、点、線、面、色彩、コンポジション、マチエールといった絵画的要素が持ちうる内面性を覆ってしまうという考えから、抽象的な構成と具象的なモ

¹⁰ 小林秀雄『小林秀雄全作品 21 美を求める心』新潮社 1987年 p104

¹¹ モスクワ生まれ。モスクワ大学で法律、政治経済を学ぶ。フランスの印象派展で見た、モネの「積糞」が忘れられず、30歳のときにミュンヘンに行き、画家を目指した。「青騎士派」を組織し、「抽象表現主義」の創始者として活躍した。モスクワ大学の教授となり、絵画だけでなく、抽象絵画の方法を音楽のアナロジーで説明する論文でも影響を与えた。

チーフの共存を否定した。しかし、私は見えるものではなく、見えない感覚を表現しようとしたカンディンスキーの試みに共感を覚え、特定の対象を描かない色面や線を用いることで、死が私にもたらす恐怖と平穏さを表現することができると思った。そこで、具象的なモチーフと抽象的な表現を両立させ、昇華させている作家として、ジャクソン・ポロック、岡田謙三、フランシス・ベーコンの作品に注目した。



図 31 カンディンスキー 『コンポジション VIII』 1923年 キャンバス 油彩 140x201cm
グッゲンハイム美術館、ニューヨーク

ジャクソン・ポロック—死への恐怖

図 32 は、ジャクソン・ポロックの抽象作品だが、ポロックは、ポアリングという独自の技法を編み出した。これは、画面に筆や棒などを使って絵具を滴らせる技法であり、具象的な形態を、抽象的なものへと変換させた。しかし、ポロックのドリッピングやポアリングの技法では、色は線となり、なおそこに形態が生じてしまう。

わたしには“抽象表現主義”などどうでもよい……それにこれは明らかに“非対象的”でも“非再現的”でもない。わたしはある時にはきわめて再現的であり、またいつでも少しは再現的である。しかしあなたがあなたの無意識をもとにして絵を描けば、形象は生まれ出ずにはいない¹²。

ポロックが語るように、「あなたがあなたの無意識をもとにして絵を描けば、形象は生まれ出ずにはいない」というジレンマが、私に生じた。そこにアクションペインティングの限界を感じ

¹² 宮川淳 『ポロック・その言葉——イメージの回生を求めて』 美術手帖 1968年1月号 美術出版社 1968年1月

たが、まだ発展させる余地があると考えた。

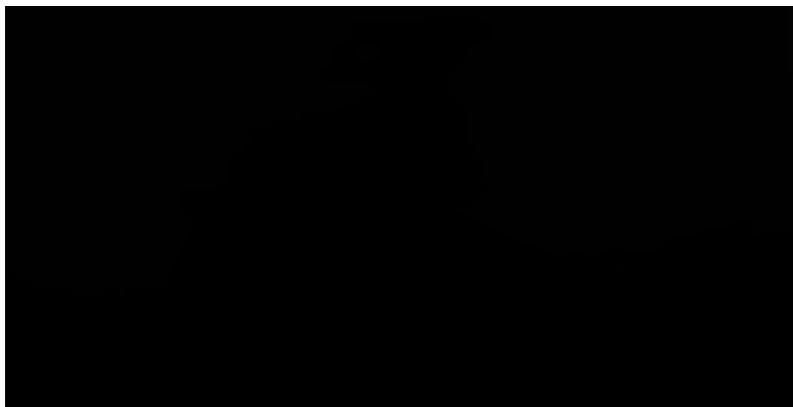


図 32 ジャクソン・ポロック 「One: Number 31」 ミクストメディア 269.5×530.8cm
1950年 メトロポリタン美術館



図 33 ジャクソン・ポロック 「カットアウト」
油彩 エナメル塗料 アルミニウム塗料など
厚紙、ファイバーボード 77 x 56.8 cm
1948-58年 大原美術館



図 34 ジャクソン・ポロック 「Number 2, 1951」
ミクストメディア 96.9×66.2 cm
1951年 ブリジストン美術館

図 33、34 のポロックの作品では、従来のドリッピングに加え、具象的なモチーフが描かれているように感じる。図 33 では、人の形に繰り返し抜いたシルエットが見られ、図 34 ではモチーフがしっかりと描かれている。しかしポロックの絵画の特徴である衝動性は失われていない。ポロックの持つ衝動的な画面は、死から逃れたいという潜在的な恐怖を連想させ、私が死というモチーフを表現するためには欠かせない要素となった。

無意識的、衝動的に絵画を描くという行為は、第1章2節（デルヴォー）で論じた、「すべてを合理性で表現するのではなく、非合理性、表現しきれない要素があってもよい」ということへの、一つの解答を導いてくれた。

岡田謙三ー死の超越

私は色面を、形態（フォルム）をもたない純粹な抽象であると考え、岡田謙三の作品に見られるような、色面構成による抽象概念の表象化にその答えを求めた。

図35は、色面による画面構成が印象的な岡田謙三の作品である。それぞれの色面に具体的なモチーフは描かれていないが、竜安寺の石庭（図36）に見るような東洋的な美学が感じられる。抽象的な色面構成が、安らぎに似た平穩さという私自身の死のイメージ表現に相応しいと思うようになった。ポロックの作品に見られるような衝動性はあまり感じられず、むしろ冷靜な計算を感じさせる画面である。私はこの冷靜な作家の視点に、私の持つ鳥のイメージに近い、傍觀者としての視点を感じる。死を超越した鳥の視点、鳥瞰図ちようかんずのようなものである。しかし岡田の色面は、構成上の必要性からのものであり、情動的なリアリティを伴うようには感じない。

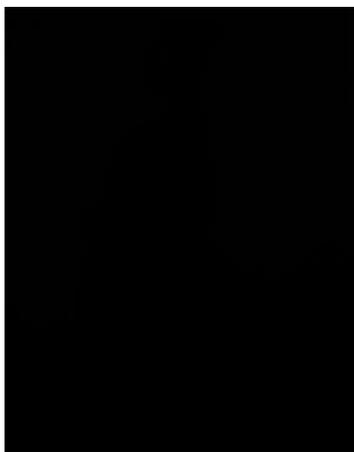


図35 岡田謙三「Above the White」
カンヴァス 油彩 27.3 × 96.7 cm
1960年 グッゲンハイム美術館



図36 竜安寺 石庭

岡田は図37の作品に見られるような、日本語の幽玄から造語した「ユーゲニズム」という語を作り、伝統的な美意識を自身の絵画に込めた。幽玄という概念は、自身の内側から生まれる感情ではなく、外因的な感情であるため、私の表現したい心情表現とは異なっていた。しか

し、図 38 のようなモチーフが部分的に描き込まれた作品は、抽象的な画面に具象を取り入れた作品を描いている私には参考となった。



図 37 岡田謙三 「オレンジ」 油彩 キャンバス
206.0×186.0 cm 1973 年 東京国立近代美術館



図 38 岡田謙三 「笹」
カンヴァス 油彩 213,5×127,0 cm
1960 年 秋田市立千秋美術館

フランシス・ベーコンー具象と抽象の狭間

フランシス・ベーコンの作品は、前述の 2 人の動的、静的な抽象表現を完成させつつ、モチーフを画面に違和感なく共存させている。また図 39、40 の作品での色面や線も、意味のあるモチーフに見えながら、抽象的な空間をつくり出している。崩れそうな、怯えているような、焦燥感にかられているような人物、しかしその実在感とリアリティが、こちらに迫ってくるようである。ベーコンの画面に描かれている赤やオレンジといった色面は、たんなる色面ではなく、モチーフとして描かれた人物たちの心情を、見事に表しているように感じる。この具象と抽象の狭間の様な絵画空間が、自身の表現したい絵画であると認識した。

ポロックの持つ衝動性、岡田の持つ冷静な視点と心情に迫るリアリティ、それらがここで見事に融合されている。言語化できない作者の心情が、画面を通して押し寄せてくる。

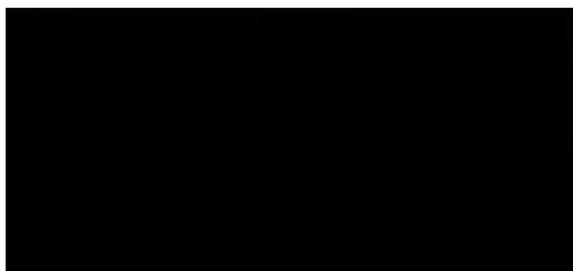


図 39 フランシス・ベーコン 「磔刑のための習作 3 点」 カンヴァス 油彩 各 198×145 cm
1962 年 グッゲンハイム美術館



図 40 フランシス・ベーコン 「磔刑」 カンヴァス 油彩 各 197.2×147 cm
1965 年 ミュンヘン州立近代絵画館

ベーコンの絵画は、幻想的な夢と技法の発明にとりつかれ、絵画を幻想のスクリーンに変えてしまったシュールレアリスムではなく、衝動に駆られ、自意識から逃亡したアクションペインティングでもない。明確な意図が画面に満ち、対象と対決をしている絵画のように感じられる。著書『現代美術の巨匠 フランシス・ベーコン』の中で、ミシェル・ライリーは以下のよう

に述べている。

極めて迂回的な手法をとることによって、直接的なリアリティを感じさせる描き方、もっと正確に言えば鑑賞者が感覚を通じて対象の真実と交流することから生ずる共鳴現象こそが、ベーコンのめざすもののように思われる。それは、一方で写実への衝動に駆られながら、他方では全く自由な表現を望むという、矛盾した力の交錯がもたらす緊張の中から創り出される。言い換えれば、単なる情感的な描写以上に雄弁な表現と、純粹に外面的な描写とを並べることによって、“事実の野獣性”（デヴィッド・シルベスターとの対話のなかでベーコンが用いた言葉）をあますところなく表現し、観客の興味を引き付けようとする¹³。

ミシェル・ライリーが述べる、「感覚を通じて対象の真実と交流することから生ずる共鳴現象」とは、リアリティから生じるものである。私は、鳥という憧憬を感じるモチーフを使い、死という言葉にならないものを表現しようとしてきた。ベーコンの「写実への衝動に駆られながら、他方では全く自由な表現を望む」という制作姿勢に、私は強い共感を覚える。

¹³ ミシェル・ライリー『現代美術の巨匠 フランシス・ベーコン』 佐和瑛子訳 美術出版社 1990年 p 12

第3章 提出作品一制作過程

私の制作は、画面の要素（面、線等）を描き加えたり消したりすることで、画面に深みを生み出そうとしている。線や面は複雑に入り乱れ、そこに秩序は存在しないかのようなのである。絵画において、作画上の絵具の層は、どのような意味を持っているのだろうか。近代以前までは、制作の初期段階の絵具層は、最終的に完成する画面のためのプロセスに過ぎなかった。画家の豊富な経験によって、下地の層と仕上がりの層は見事に秩序付けられていた。しかし印象派の頃から、絵具という物質が、それまでとは別の意味を持ち始め、さらにジャクソン・ポロック達によって、絵画制作のプロセスそのものが、絵具の物質感と共に生な状態で表現されることになった。これによって、画家はあらゆる伝統から自由になったかのように見えるが、それは絵画制作のプロセスから絵具層に至るまで、すべてを表現者である画家が責任を持つということでもある。このような考えから、本章では提出作品の制作過程を論述したい。

自分の絵画を過不足のないプロセスで表現することが、画家にとって最大の自由であると言える。それは近代以前の画家が見出した制作過程の秩序にも似ているが、彼らが最終的にそれを図像の影に隠蔽しようとしたのに対して、私はその過程に、目に見えない死を表現し、いかにそれを可視化するかに腐心している。また自分の持つ死への感情は、刻々と変化しているため、制作過程は心情変化の過程ともいえる。そのため私は、制作過程における絵具の各層の調和、不調和を、そのまま示すこととした。私は、その絵具の各層に見える形状を、死の意味をもつものとして位置づけている。色面、絵具の垂れ、滲み等が残されていることによって、プロセスをより明確に見ることができる。それらがどのような調和をもたらし、あるいはどのような不協和音を奏でているのか。それらの相互の距離感が心地よいか、違和感を感じさせるのかは、私の視覚の中で感知され、統合される。死と言えば、文字や記号、象徴的な形状などを混在させた作品を想起するかもしれないが、私の場合、そのような背後のイメージはない。抽象絵画のように、表層の絵具の下に透けて見える、色面の構成的なバランスを吟味する。絵具の各層が、ときにぎこちなく係わり合い、何かが突出して見えてしまうことも少なくないが、そこには自身の感情の変化が存在し、鳥というモチーフがその感情の変化を静かに見つめているのである。

本章の制作過程の各画像は、自身の心情の変化、制作上の重要な起点となる場面を掲載した。造形（制作）の手段や方法を提示することで、「鳥 - 死の傍観者」という自身のテーマにどのように迫っていったのかを、提出作品「Half moon」「わたしの博物誌」「追憶」の制作過程を追うことで説明したい。

第1節 「Half moon」

私はこれまで、鳥と死を結びつける作品を描いていたが、この作品は鳥が描かれていない風景画である。祖父母が住んでいた横須賀の風景と、故人が望んだ樹木葬で植樹した木を描きたいと思った。この作品は、鳥瞰図のような俯瞰的な視点で、自身が鳥になったつもりで描いた作品である。祖父母が住んでいた横須賀の家は、鷹取山（図 41）という鷹が多く生息する場所にあった。祖父母の三回忌の時、相次ぐ死で悲しんでいる家族の頭上の空を悠々と飛ぶ鷹の姿を見て、鷹の視点になってみたいと思うようになった。鳥の冷静な視点を持つことで、自身のもつトラウマに打ち勝つことのできる傍観者になれるのではないか、という思いからこの作品を描いた。植樹葬によって植えられた木はハナミズキであるが、あえて花の咲いていない、生命感のない枯れ枝を描くことで、私の死への無力感、恐怖を表現することができると考えた。

「Half moon」は、日本語に訳せば半月である。月は夜の支配者であり、占星術では太陽と相反する存在である。太陽は希望や生命力を想起させ、月はトラウマや死を連想させる。半月にしたのは、死に畏怖の念と同時に憧れを感じている、自分の感情の不確かさを表わすのに適しているからである。

本節では、「Half moon」（図 42）の完成までの変遷をたどり、自身の持つ鳥と死へのイメージを、どのように画面に込めていったのかを解説する。



図 41 神奈川県横須賀市にある鷹取山



図 42 牧野香里 「Half moon」 紙本彩色 170×340 cm 2013年

この作品は、岡田謙三の作品に触発され、色面と風景を構成して描いた作品である。画面右上に、祖父母の家があった横須賀の海岸と、祖父母が共に望んだ樹木葬で植樹したハナミズキの木を描いた。闘病生活が続いた祖父母が亡くなった時、私は悲しいというよりも安堵した。現世の苦しみから解放され、安らかに眠る祖父母の死への憧憬を表現するため、画面を構成する色面の形と色のバランスに、細心の注意を払って制作した。また、マチエールの変化に富む画面とするため、金属箔、石膏、比較的粒子の粗い岩絵具、画面の擦り出しに使用する布など、様々な種類のものを使用し、素材や厚み、ドーサの有無などが異なる和紙を画面に貼り込んだ。画面中央左の枯枝、右の山、水平線は、それぞれ別の場所で行った写生をもとに構成している。しかし、素材の扱いと画面の処理に終始してしまい、本来の目的だった言葉にならない感情の表現にまでは到らなかった。このことから、モチーフと構成の関わりが重要であることを確認した作品となった。

では順に制作過程を追ってみよう。

制作過程① (図 43) : 最初に画面上に水干絵具、墨、チョークで、大まかな構成とバランスをとっていった。この時点では、なにを描くか、モチーフの設定はまだ行っていない。描きながら、イメージが湧くのを楽しみながら描いていく。この段階では、画面のサイズにあった大きな流れを意識している。本作品は、これまで制作してきた中で最も大きな作品となるため、画面の中で視線が左右にばらけてしまうことのないように留意した。鳥の視点となるように、砂漠のような荒涼とした大地を、上から眺めているような視点にした。



図 43 「Half moon」の制作過程①

制作過程②(図 44) : 画面に色味の幅を持たせるため、紅梅に、胡粉を混ぜたピンク、草緑等の色を重ねた。また画面を寝かせ、無機的で直線的な色面構成の中に、有機的な染みを作った。平面的な色面では、流動的な自身の感情を表現することは困難であり、染みや滲みを画面に作

ることが不可欠だった。また補色関係のピンク、草緑の色味を、自分のトラウマを思い出させ、過去、現在の不安や悲しみを表わす色として画面に塗った。



図 44 「Half moon」の制作過程②

制作過程③ (図 45) : 画面に様々な和紙を置き、再度、色面構成を行った。前段階では、画面上の絵具の厚さが均一化してしまったため、なにも描かれていない楮紙^{こうぞ}を貼り込んだ。白紙を貼り込むことで、画面に時間の差が生まれ、大きな画面全体に呼吸が生まれた。そして画面の天地、左右を返したりしながら、美しいと感じる画面を探る。画面全体に配した青系の色は、図 43 で塗られていた黄土の補色であり、これも自身の受けたトラウマの影響によるものである。それに対して、画面に白紙を貼り込むことで、そのトラウマから抜け出す切掛を作ろうとした。描画をしていない白紙の地は、過去の存在を消し、すべてが無に還るような死を連想させ、平穏さを感じた。



図 45 「Half moon」の制作過程③

制作過程④ (図46) : 図45では、様々な形の色面が同じ大きさに散らばっていたため、視線がばらけてしまわないようにする当初の目標からそれてしまった。そこで画面上の色味を絞るため、胡粉の白、若干の色味のある田原白土、敦煌黄土、黄土等を、刷毛で塗り重ねていった。図45の時点で存在した青系の色面は、白系の色によって覆い隠されている。しかし、覆い隠した色面の下の絵具層が表面に滲み、不思議なマチエールを生んでいる。このような時差ともいえる画面上の効果は、自分の感情の揺らぎを表現するのに非常に適していると感じた。この段階では、画題「Half moon」にもある月の原型が、画面左上に描かれている。図45では、画面左右に存在する赤や黄色といった色味が、画面をチラチラさせ、大きな視線の流れを遮っている印象を受けたため、図46では完全に乾燥させた後、もう一度白系の色を濃淡をつけて刷毛で塗布し、色味を絞った。大きな色面と、細かいリズムのある色面を意識し、色面の大きさが似ないように留意した。



図46 「Half moon」の制作過程④

制作過程⑤ (図47) : 画面に均一な絵具の層ができて抑揚がなくなってしまったため、もう一度白い和紙を貼り込み、黄土を刷毛でムラが出るように、絵具溜まりをつくりながら塗布していった。白紙を重ね、絵具に濃淡をつけて塗ることで、重層的な心情変化を感じさせるようにしたが、思うような濃淡は出なかった。そのため図48 (**制作過程⑥**) で、色味を消しすぎてしまった箇所を、黄土と焦茶色の薄い絵具をつけた布や刷毛で、洗い出すことにした。



図 47 「Half moon」の制作過程⑤

制作過程⑥ (図 48) : 絵具を洗い出したことで、貼り込んだ和紙と他の部分の絵具層に、変化が出てきた。図 48 の段階で、本作品の主張色は黄土と決まり、画面の大部分を占める色となった。黄土は中間色であり、青系、赤系の色味にも容易に推移する。こうした移ろいやすい色が、私の心情を表現する上で最もふさわしい色であると感じた。また、絞りすぎた色味を補うため、胡粉にコチニール、黄土を少量混ぜたピンクを塗布した。



図 48 「Half moon」の制作過程⑥

制作過程⑦ (図 49) : 図 48 が同系色でまとまりすぎ、動きのない画面となったため、補色である青系の色味を加えた。画面の洗い出しも継続して行い、画面に滲みや染みなどの変化を与えた。画面を刷毛や布で洗い出すことで、複雑で言語化できない死への感情を表現することができる。また前段階までの絵具層を表出させることで、私の感情の変化も表現することができた。



図 49 「Half moon」の制作過程⑦

制作過程⑧ (図 50) : この段階で、モチーフの横須賀の風景と、祖父母の植樹葬で植えたハナミズキの木を描いた。木の根元付近には、祖父母の安らかな眠りを祈って、新たに淡い水色の色面を塗布した。またそれぞれのモチーフを同一の空間に存在させず、それぞれが独立した空間に存在しているダブルイメージの手法をとった。

各々のモチーフに合わせ、線描にも種類をもたせた。筆や刷毛、木片を削って先を尖らせた物、布などで描いていった。また、線描を同じ筆勢で引くと抑揚のない描写となるため、描画する際のスピードに注意し、ゆっくりと描く箇所、素早く描く箇所を描き分けた。



図 50 「Half moon」の制作過程⑧

制作過程⑨ (図 51) : この段階で、画面右下に、画題となる月を再度描き入れた。海面に反射して映った月を、空を飛ぶ鳥の視点から描きたいと思い、あえて画面下辺に月を配した。月を描いたことで、夜を意識させるために黒を配していた画面上部に、視線の流れを考慮して周囲の色を重ね、完成とした。



図 51 「Half moon」の制作過程⑨

第2節 「わたしの博物誌」

「わたしの博物誌」は、中国・西晋の張華の著書『博物誌』¹⁴から着想を得て、作品タイトルとした。想像力が生んだ幻想の世界に、自身の表現したいシュールレアリスムの要素が記されていた。本作品では鳥をメインモチーフとし、言葉にできない死への感情を、色面構成で表現することを目的とした。死への感情とは、死に対する平穏さと郷愁を合わせた感情である。この作品は、第1回鎌倉芸術祭小泉淳作記念公募に出品するために制作した。鎌倉に由来する事物を描くことが出品要綱に記載されていたため、幼いころ近所に住んでいた郷愁を表現したいと考えた。当時は弟が亡くなった時期でもあり、死への漠然とした憧れを抱き始めた頃である。しかしこの絵には、死を直接イメージさせるようなモチーフは存在しない。鳥のもつ無表情さ、色面、サブモチーフである草木、そして貝で、死に対する自身の思いを伝えようとした。



図 52 牧野香里 「わたしの博物誌」 紙本彩色 130.3×162 cm 2013年 建長寺

¹⁴ 張華『博物誌』：中国・晋代の民族風物誌。10巻。山川・物産・外国・異人・獣鳥虫魚・薬物・服飾・器名などについて記した書。

「わたしの博物誌」(図 52)では、「Half moon」(図 42)で課題となった、画面の構成とモチーフの関係に重点を置いて制作した。メインのモチーフは、中央に配した鷺だが、全体を構成する色面が一番目立つように苦心した。また「Half moon」の色面のような、直線的な輪郭では抑揚を付けにくく、絵が固くなってしまうため、画面中央の上部に草木を配し、輪郭の形を崩した。加えて、マチエールの変化、絵具の濃淡、染みといった工夫により、画面全体に柔らかな印象を与えることができた。この作品の課題としては、主張したい色の明確さに欠ける点と、メインモチーフの描き込み不足が挙げられる。しかし、私自身の鳥の聖性、死の平穏さとそれへの郷愁が、表現としてうまく均整のとれた作品となった。

順に、「わたしの博物誌」の完成までの変遷をたどり、自身の持つ鳥と死へのイメージを、どのように画面に込めていったのかを解説する。

制作過程①(図 53)：画面に石膏と水干絵具を混ぜたものを塗布し、ペインティングナイフで衝動的に描いていった。自身のトラウマ、死への恐怖、様々な精神的抑圧と格闘するための、感情的な作業である。その際、前述のポロックによるアクションペインティングの手法を参考にした。私の制作の特徴として、完成のイメージを持たないまま制作を始め、その都度、画面に合う色や形を選択していくことがある。そのため、画面はまるで生きもののように変化していく。



図 53 「わたしの博物誌」制作過程①

制作過程②(図 54)：図 53の時点では、作りこみに差をつけて描くという理性的な考えはできなかった。画面すべてが同じ絵具の厚みになってしまったため、画面に雲肌麻紙、薄美濃紙を貼り、作業量に変化を持たせた。まだ手を加えていない白い和紙を貼りこむことで、まったく手の加わっていない箇所ができる。同時に膠による染みも意図的に作った。画面上の染みは、自分である程度はコントロールできるが、完全には制御できない。この技法は、ポロックのドリッピングという手法から想を得た。死に恐怖を抱き、かつ平穏さを求めている私の曖昧な感

情を表現するのに、ちょうど良い技法と思えた。絵画的効果としては、画面全体に膠を塗布したことで、貼り込んだ和紙の定着がより強くなった。図 54 が乾いてから、天然焼白緑を薄く塗布し、水干絵具特有の生っぽさを解消した。標準よりも濃い膠で絵具を溶いて塗布したため、彩度が抑えられてしまったが、後に画面の洗い出しや擦り出し等を行うため、この時点では強固な下地作りを優先した。



図 54 「わたしの博物誌」制作過程②

制作過程③ (図 55) : メインモチーフとしてハヤブサを描き、盛り上げをおこなう。後に絵具を重ねてから洗い出すため、弁柄に水干黒、珪(けい)砂(さ)を混ぜた粒子の粗い暗色で、絵具を盛り上げた。彫塗り (図 56) という技法を用い、線描の線を避けるように盛り上げていく。ここまで衝動的に描いてきたが、ここでは理性的で自身を制御するような作業となった。描いた線をよけるように盛り上げていく作業は、自身を落ち着かせ、冷静な傍観者の視点で絵を考えることにつながる。鳥は、画面に表現したい死への思いを傍観する存在として、描いている。



図 55 「わたしの博物誌」制作過程③



図 56 例 彫塗りの技法

制作過程④ (図 57) : 盛り上げを終え、銀箔をその上に貼り込み、硫黄紙で変色させた。図 56 でおこなった彫塗りの効果によって、箔が凹凸に沿って接着し、独特なマチエールとなった。銀箔の変色は有機的であり、硫黄紙を接触させる時間が、様々な表情を銀箔に与える。自身で制御できそうでできない感覚が、自身のトラウマに近いものを感じさせた。途中で画面に

新しい色味が欲しくなったため、画面中央にピンク色と、舶来黄土に少量のピンクを混ぜたものを配した。ピンクは、胡粉にコチニールを混ぜた色を用い、その淡い色合いに、自身のトラウマの緩和への願いを込めた。またここで画面右下に、巻貝がサブモチーフとして登場する。静かに海底に佇む巻貝を、鳥の無表情と、そこから生じる傍観者のイメージに重ね合わせた。



図 57 「わたしの博物誌」制作過程④

制作過程⑤ (図 58) : 絵の重心のバランスがとれていると、自身の不安定な心情表現には不適切のように感じたため、図 57 が乾いた後、画面下部に田原白土を塗布し、絵の重心をずらして画面に動きをもたせた。画面中央のメインモチーフが、周囲との関係がうまくとれずに汚くみえるが、原因は画面上で、色味と形が独立しているためと思われる。また、背面の色面の幅と、鳥の幅が似ていることも、おそらく関係している。前述の岡田謙三の色面構成では、幅、角度などに細心の注意を払っている様子が感じられた。



図 58 「わたしの博物誌」制作過程⑤

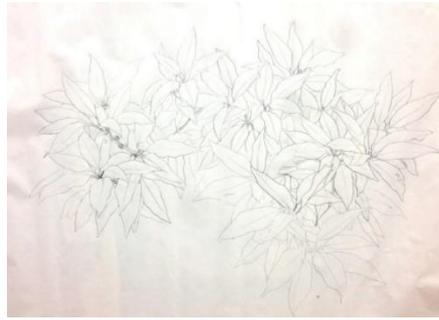


図 59 「わたしの博物誌」のためのスケッチ

この問題を解決するため、メインモチーフと背景をつなぐサブモチーフとして、草木のスケッチをおこなった（図 59）。岡田謙三の作品でのメインモチーフとの絡み具合を参考に、葉の重なりや、形の広がりには注意を払った。スケッチした草木は、近所の雑木だが、手入れもされずに生き生きと自然に生きる姿に、トラウマを乗り越えたいという自身の願望を込めている。当初は、鳥と色面だけの構成にする予定だったが、巻貝や草木を加えたことで、鳥や死に対する思いが強く表現できた。

制作過程⑥（図 60）：ここでは草木を、背景に対して明るいシルエットとするか、暗いシルエットとするかの調整に苦心した。鳥と重ねながら描くことで、より構成的な画面となり、具象的でありつつも非現実的な画面にすることができた。しかし、やや強いハヤブサの色味は、画面上で違和感があり、そのポーズも捕食する姿を連想させ、じっと佇む傍観者のイメージにはややそぐわないと感じた。

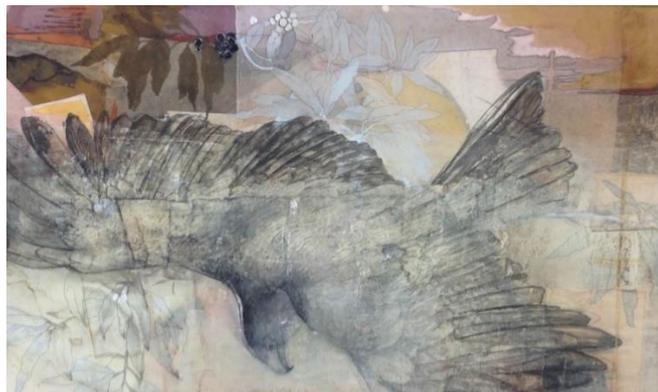


図 60 「わたしの博物誌」制作過程⑥ 部分

制作過程⑦ (図 61) : 図 60 まで描いていたメインモチーフのハヤブサを、画面の平面性を強調するために、真横を向いた鷺(さぎ)に変更した。前回までのハヤブサのポーズとは異なり、悠然と飛ぶ鷺の姿が、傍観者としての鳥をイメージさせることができた。また鷺の左に円形の金箔を貼り、その上に真黒焼白緑を塗布した。円形は日輪をイメージし、直線的な色面構成の中に曲線として加えたものである。日輪には支配者としての意味をこめ、鷺は死という自然の理(ことわり)を超越する存在として強調した。ハヤブサの上に塗布した絵具を洗い、新たに周囲の色味の黄土と胡粉を加えることで、画面全体のまとまりと、主張が散漫にならないように留意した。そして、シュールレアリスムのような幻想的な空間とするため、鷺と同一の平面上に巻貝を描き入れた。



図 61 「わたしの博物誌」制作過程⑦



図 62 例 金箔を押し、その上から絵具を塗布する。



図 63 例 絵具を洗い出し、金箔を露出させる

図 61 の段階では、画面全体の構成上、目立ち過ぎていた左上の円形(図 62)を洗い出し、下地に貼った金箔を露出させた(図 63)。私にとって絵具を洗い出す行為は、自身のトラウマを拭い去ることにつながる。積み重ねていった絵具は、トラウマであり、自分への嫌悪である。それらを洗い、拭い、積み重ねていくことで、自分の心情の変遷を示すことができた作品となった。

第3節 「追憶」

「追憶」とは、過去を振り返って偲ぶことである。また、偲ぶとは、過ぎ去ったり遠く離れた人や物事を、懐想をもって思い出すことである。自身の鳥や死への思い、トラウマからの脱却を願い、作品タイトルとした。色面、線によって構成し、鳥を様々な角度から描画している。これまでの制作で用いた、鳥の視点による風景描写、平面的なモチーフの描画を行い、鳥の聖性によってトラウマが昇華される過程を表現した。

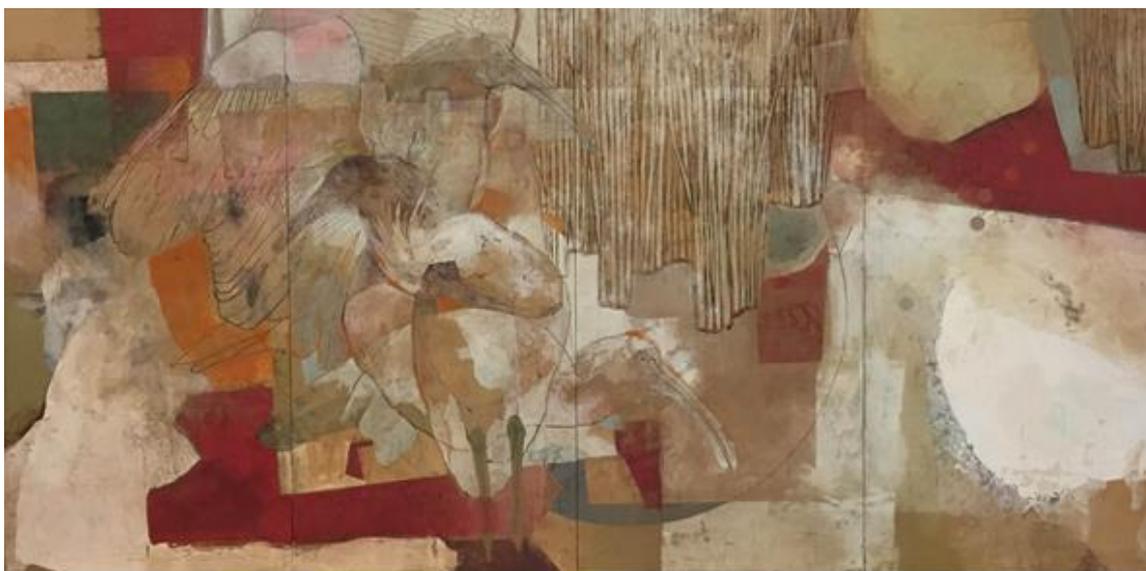


図 64 牧野香里 「追憶」 紙本彩色 160×320 cm 2015 年

この作品（図 64）では、メインモチーフとして朱鷺 4羽を組み合わせ、同一平面上に見えるように描いた。現実的な空間ではなく、絵画空間として見えることを意識し、博士課程 3年間の集大成として描いた作品である。画面中心に配置した 4羽の朱鷺は、四方を見据え、私がトラウマや死の恐怖から逃げ出さないように監視している。しかしその視線は高圧的ではなく、静かで落ち着いている。

この作品では新しい試みとして、一羽の鳥を時間差でポーズを変え、4羽として描いた。これによって鳥の形態は自由度を増し、トラウマからの脱却にもがいている自分の流動的な感情を、表現することが可能になった。また、そうした感情表現が可能になったことで、自分の心理を鳥の聖性のもとにさらけ出し、昇華していくことが可能になった。

順にその制作過程を追ってみよう。

制作過程① (図 65) : 暗褐色の画面から制作を始め、弁柄、墨による色面、チョークによる線を引いた。衝動的に画面に絵具を塗布し、暗褐色の下地は、自身のトラウマを表現している。このトラウマに抗うように制作を進め、自分の心理状態の変化をそのまま重ねていく。



図 65 「追憶」制作過程①

制作過程② (図 66) : 大きな画面の流れを意識し、チョークによる色面の形、大きさ等のバランスを吟味する。画面の大部分に絵具を塗布することで、これからトラウマに抗っていくという意思を示している。直線的な色面は、鳥の冷静な傍観者の立場を表し、有機的な形の色面は、私の不安定な感情を表現している。まだ具体的に鳥の形を描いていない制作の前半では、有機的な形で色面を構成することで、私の感情を表現している。



図 66 「追憶」制作過程②

制作過程③ (図 67) : 図 66 の画面を上下にひっくり返し、自分の予期しない色面のバランスを試みる。また、和紙を貼ることで、画面に絵具の厚さの差ができ、抑揚のある画面にすることができた。和紙を貼る際には、紙の厚さ、ドーサの塗ってあるもの、生の状態のもの等、和紙

の種類、状態にもこだわった。画面中央の右上に、絵具の染みで自分のトラウマを表わしている。コントロールが可能なようで出来ない滲みは、自身の心情表現に適している。



図 67 「追憶」制作過程③

制作過程④ (図 68) : ここで、メインモチーフの朱鷺を描く。一羽ずつではなく、4羽同時に描くことで、4羽が同一平面に収まり、平面的な画面になった。4羽の朱鷺は、同じ一羽の朱鷺の姿勢の変化として描いている。朱鷺の様々な動きを、トラウマを乗り越える勇気と格闘として描きたかった。静と動の姿勢の両者を描くことで、不安定な自分の心を表わそうとしている。



図 68 「追憶」制作過程④

制作過程⑤ (図 69) : 図 68 の鳥の冷たい白色が、自分の心情を表現するには適さないと感じ、天然絵具のサンゴ末^{まつ}を白の上から塗布した。朱鷺の中心に大きな滲みができ、死に対する私の混然とした思いを表現できた。

暖色には、自分の心を優しく支える魅力がある。鳥と暖色によって、私のトラウマを沈静化できるのではないかと感じた。



図 69 「追憶」制作過程⑤

制作過程⑥ (図 70) : 図 69 でサンゴ末^{まっ}を全体に塗布したことによって、当初から意図していた画面の平面性が損なわれたため、色面を描画する。ピンク色のサンゴ末^{まっ}に対して、補色の暗い緑を隣に配したことで、画面に引き締まった緊張感が生まれた。この段階では、画面上での描写の質と量が均一に見えたため、メインモチーフの朱鷺と、その周囲を描画していく。また、画面中央の右から右上に葦を描き入れ、平面的な画面構成の中に、線としてのマチエールを加えた。横長の画面に対して縦方向の線は、全体のバランスを保つ上で効果的だと感じた。



図 70 「追憶」制作過程⑥

制作過程⑦ (図 71) : 図 70 の段階では、絵具層の厚みと、下地の処理が似てしまったため、マチエールの変化に乏しく、画面全体に抑揚がない、堅い印象を受けた。そこで、画面右に白い

色面として、白土を筆で叩くように塗布した。画面に叩くようなこの技法で、自分のトラウマを表に出さず、心の奥に押し込めることができるように感じた。それに対して画面左の白い色面は、画面右と同色だが、水分を多く含ませた刷毛で塗布し、マチエールの差を作ることに気を配った。



図 71 「追憶」制作過程⑦

制作過程⑧ (図 72) : 図 71 での浅葱色の色面は、画面の大きな流れを阻害していると思い、黄土の色面によって伏せた。また、画面右の白い色面の上から、大きなパレットナイフで再度、白を塗布した。パレットナイフを用いることで、筆や刷毛とは違う物質感のある色面を作ることができた。しかし、その物質感のある左右の白い色面に対して、メインモチーフの鳥の存在が弱くなってしまった。



図 72 「追憶」制作過程⑧

制作過程⑨ (図 73) : 色面の構成を強調することと、画面のまとまりを同時に達成することは困難であったが、モチーフの存在感によって、色面の強いコントラストに負けない画面にしていっ

た。画面全体の印象を整え、より主張を明確にするため、左右の白い色面に黄土を薄く塗布し、コントラストと画面構成の両者のバランスをとって、完成とした。



図 73 「追憶」制作過程⑨

終章

本論文では、私の考える「鳥—死の傍観者」というテーマの成り立ちと意味、その絵画的展開について論述した。

私は大学に入り、それまでの受験用のデッサンや写生とは違い、絵画を創作していくことの難しさを知った。先人や先輩の絵に似せて描き、一喜一憂することも多々あったが、人の絵に似せていては、その人のもつモチーフへのリアリティには到達できない。自己の存在が希薄になり、表現として最も重要な本人の主張が伝わらなくなってしまうのではないかと悩んでいた。しかし大学院修了制作の直前に、祖父母が相次いで亡くなるという出来事があり、そこから弟の死や鳥にまつわる経験を思いだし、それをもとにリアリティのある自分の絵を描こうという気持ちが芽生えた。表現方法については、それまで興味があったシュールレアリスムやアブストラクトの作品を研究したことで、私が勝手に作りあげていた日本画の殻を破る、新鮮な驚きと発見があった。また、それぞれの持つ利点を合わせ、欠点を補うことで、新しい絵画が創造できるのではないかと考えた。シュールレアリスムは、既成の論理的思考に頼らない画面を創造できる反面、文学性、物語性に偏りすぎ、絵画において重要な造形性が^{ないがし}蔑ろにされているように感じた。アブストラクトも、言語化できない感情を画面にあらわすことができる反面、抽象的表現のため具体性、造形性が弱くなる。私は、双方に感じたその欠点を、自身にとってリアリティのある鳥をモチーフとして補うことで、自身の主張をさらに絵に込めることが可能になると考えた。

私の制作過程は、抽象的に絵を描き始め、途中で具体性のあるモチーフを重ねていく。またその上に、下に描いた絵とは別の絵を描くつもりで絵具を重ねていき、自身の気持ちに即したモチーフを描き加え、気持ちが画面に表われるまで繰り返す。自問自答を繰り返すように描き重ねることで、絵に厚みが生まれ、自身の分身になる。鳥をモチーフに、鳥の目線に自分を投影することで、自分がトラウマに打ち勝つ強い存在になれる気がした。また鳥は、シュールレアリスムの超現実的な世界への逃避と、アブストラクトの死への格闘の間をさまよう自分を、静かに見張る傍観者だった。鳥という傍観者の前で、死という潜在的な恐怖から、逃亡と対決を繰り返す自分の現在の姿を、絵に縫い止めることが、私にとって絵を描くということである。

一人で自由に絵を描くことは、幼少の時から唯一の自己主張の場と行為だった。今でも辛いトラウマを思いだすが、絵を自由に想像して描くことは、自己主張を禁じられていた私にとって、唯一の父への抵抗だった。そのことが、絵を描く喜びとなっているのだろう。

絵画に約束事はない。絵は技法や構図によって処理するのではなく、創るものである。さらなる自己の発見と、自身の弱さを乗り越えることで、新しい絵画を創造していきたい。今はその途上である。

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三研究室の手塚雄二先生、吉村誠司先生、芸術学科の佐藤道信先生、日本画第二研究室の梅原幸雄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。

牧野香里

参考文献一覧

- ・高橋宏『不安・心配から起こる心の病気』近代文芸社 2009年
- ・小倉遊亀『続 画室の中から』中央公論美術出版 1979年
- ・小林秀雄『近代絵画』新潮社 1978年
- ・太田泰人、五十殿利治、諸川春樹、木村重信、前田富士夫『モダンアートの冒険』講談社 1994年
- ・開高健『風に訊け』集英社 1984年
- ・マルク・ロンボー 高橋啓訳『現代美術の巨匠 ポール・デルヴォー』美術出版社 1991年
- ・小林秀雄『本居宣長 下』小林秀雄全作品 第28集 新潮社 1977年
- ・小林秀雄『小林秀雄全作品 21 美を求める心』新潮社 1987年
- ・宮川淳『ポロック・その言葉——イメージの回生を求めて』美術出版社 1968年
- ・ミシェル・ライリー 佐和瑛子訳『現代美術の巨匠 フランシス・ベーコン』美術出版社 1990年
- ・パウル・クレー 手稿『造形理論ノート』西田秀穂・松崎俊之訳 美術公論社 1989年
- ・ライナー・クロン、J・L・ケーナー『パウル・クレー 記号をめぐる伝説』太田泰人訳 岩波書店 1994年
- ・南原実『クレーの日記』新潮社 1961年
- ・前田富士男、宮下誠、いしいしんじ 他『パウル・クレー 絵画のたくらみ』新潮社 2007年
- ・貴田庄 『レンブラントと和紙』 八坂書房 2005年
- ・アンドレ・ブルトン『シュールレアリスム宣言集』森本和夫訳 現代思潮新社 2011年
- ・アンドレ・ブルトン『ナジャ』巖谷國士訳 岩波書店 2003年
- ・アンドレ・ブルトン『シュールレアリスムと絵画』栗津則雄、巖谷國士、大岡信、松浦寿輝、宮川淳訳 人文書院 1997年
- ・巖谷國士『シュールレアリスムとは何か』筑摩書房 2002年
- ・マックス・エルンスト『カルメル修道会に入ろうとしたある少女の夢』巖谷國士訳 河出書房新社 1996年

- ・マックス・エルンスト『慈善週間または七大元素』巖谷國士訳 河出書房新社
1997年
- ・マックス・エルンスト『百頭女』巖谷國士訳 河出書房新社 1996年
- ・塚原史『ダダ・シュルレアリスムの時代』筑摩書房 2003年
- ・ランボオ『地獄の季節』小林秀雄訳 岩波書店 1970年
- ・ボードレール『悪の華』堀口大學訳 新潮社 1953年
- ・滝口修造『滝口修造の詩的実験 1927～1937』思潮社 2003年

図版出典一覧

- 図5 鳥をシンボルとした国旗、国章
荻安望『世界の国旗と国章大図鑑』平凡社 2012年
- 図6, 7 ピエロ・デッラ・フランチェスカ「受胎告知」
アレッサンドロ・アンジェリーニ『ピエロ・デッラ・フランチェスカ（イタリア・ルネサンスの巨匠たち—独自の芸術の探究者）』東京書房 1993年
- 図8 「ネクタネド二世を守護するホルス神」
友部直『エジプト美術世界美術大全集 西洋編 2』小学館 1994年
- 図9 ミケランジェロ・ブオナローティ 「レダと白鳥」
フランク・ツォルナー、クリフト・テーネス、トーマス・ペッパー『ミケランジェロ全作品集』タッシェン・ジャパン 2008年
- 図10 「ガルダの形をしたランプ」
伊藤照司『インドネシアの古代美術』柏書房
- 図11 「プラヴァシのレリーフ」
深井晋司、田辺勝美『ペルシア美術史』吉川弘文館
- 図12 「サモトラケのニケ」
青柳正規『NHK ルーブル美術館（2）』日本放送出版協会
- 図13, 14 シモーネ・マルティーニ、リッポ・メンピ「受胎告知と聖アンサヌス、聖女」
チェリア・ヤンネッラ『シモーネ・マルティーニ（イタリア・ルネサンスの巨匠たち—シエナを飾る画家）』
- 図15 「ムハンマドに天啓を授けるジブリール」
利倉隆『天使の美術と物語』美術出版社 1999年
- 図16 康円 「文殊五尊像」 光背細部（右方迦陵頻伽）
中村元、久野健『仏教美術辞典』東京書籍 2002年
- 図17 小倉遊亀 「良夜」
小倉遊亀『現代の日本画（4）』学研 1991年
- 図18 レンブラント・ファン・レイン 「夜警」
レンブラント・ファン・レイン『レンブラント画集（世界の名画シリーズ）』楽しく読む名作出版会 2015年

- 図 19 伊藤若冲 「双鶴図」
狩野博幸『伊藤若冲大全』小学館 2002 年
- 図 21 ジョルジョ・デ・キリコ 「予言者」
太田泰人、五十殿利治、諸川春樹、木村重信、前田富士夫『モダンアートの冒険』
講談社 1994 年
- 図 22 ジョルジョ・デ・キリコ 「通りの神秘と憂愁」
太田泰人、五十殿利治、諸川春樹、木村重信、前田富士夫『モダンアートの冒険』
講談社 1994 年
- 図 23 マックス・エルンスト「花嫁の化粧」
太田泰人、五十殿利治、諸川春樹、木村重信、前田富士夫『モダンアートの冒険』
講談社 1994 年
- 図 24 マックス・エルンスト「森」
太田泰人、五十殿利治、諸川春樹、木村重信、前田富士夫『モダンアートの冒険』
講談社 1994 年
- 図 25 ポール・デルヴォー「ビーナスの誕生」
マルク・ロンボー 『現代美術の巨匠 ポール・デルヴォー』高橋啓訳 美術出版社
1991 年
- 図 26 ポール・デルヴォー 「孤独」
『現代美術の巨匠 ポール・デルヴォー』高橋啓訳 美術出版社 1991 年
- 図 27 ポール・デルヴォー 「磔刑」
『現代美術の巨匠 ポール・デルヴォー』高橋啓訳 美術出版社 1991 年
- 図 29 鳥葬の様子
川喜多二郎『鳥葬の国ー秘境ヒマラヤ探検記』講談社 1992 年
- 図 30 沈黙の塔
川喜多二郎『鳥葬の国ー秘境ヒマラヤ探検記』講談社 1992 年
- 図 31 カンディンスキー 「コンポジション VIII」
ハンス K・レーテル『Kandinsky (世界の巨匠シリーズ)』美術出版社 1980 年
- 図 32 ジャクソン・ポロック 「One: Number 31」
エリザベス・フランク『ジャクソン・ポロック (モダン・マスターズ・シリーズ)』美術
出版社 1989 年

- 図 33 ジャクソン・ポロック 「カットアウト」
エリザベス・フランク 『ジャクソン・ポロック (モダン・マスターズ・シリーズ)』 美術
出版社 1989 年
- 図 34 ジャクソン・ポロック 「Number2,1951」
エリザベス・フランク 『ジャクソン・ポロック (モダン・マスターズ・シリーズ)』 美術
出版社 1989 年
- 図 35 岡田謙三 「Above the White」
岡田謙三 『岡田謙三画集』 朝日新聞社 1982 年
- 図 37 岡田謙三 「オレンジ」
岡田謙三 『岡田謙三画集』 朝日新聞社 1982 年
- 図 38 岡田謙三 「笹」
岡田謙三 『岡田謙三画集』 朝日新聞社 1982 年
- 図 39 フランシス・ベーコン 「磔刑のための習作 3 点」
ミシェル・ライリー 佐和瑛子訳 『現代美術の巨匠 フランシス・ベーコン』
美術出版社 1990 年
- 図 40 フランシス・ベーコン 「磔刑」
ミシェル・ライリー 佐和瑛子訳 『現代美術の巨匠 フランシス・ベーコン』
美術出版社 1990 年