

# 絵画における時間の可視化

- 「シワ」を通して実現できること -

2020

森山知己 教授

倉敷芸術科学大学

芸術研究科

芸術制作表現専攻

大橋裕子

# 目次

序章 .....	4
用語の概念定義 .....	6
第1章 自作品の考察-「シワ」と時間 .....	7
1.1 「シワ」とは .....	7
1.2 作品『見えてきたかたち』にみる「時間」要素 .....	10
1.2.1 表現の変遷 .....	10
1.2.2 「時間」につながる要素 .....	11
1.3 「時間」の定義 .....	12
第2章 芸術作品の中にみられる時間の可視化 .....	14
2.1 作品の考察 .....	15
2.1.1 絵巻物にみる時間表現 .....	15
2.1.2 マルセル・デュシャンにみる時間表現 .....	16
2.1.3 ジャクソン・ポロックにみる時間表現 .....	17
2.1.4 李禹煥にみる時間表現 .....	18
2.1.5 ナム・ジュン・パイクにみる時間表現 .....	20
2.1.6 寺田武弘にみる時間表現 .....	21
2.1.7 北川太郎にみる時間表現 .....	22
2.1.8 石内 都にみる時間表現 .....	23
2.2 他の芸術作品との比較 .....	24
第3章 作品『記憶』における時間の可視化 .....	25
3.1 作品のねらい - 「トレーシングペーパー」の重層化 .....	25
3.2 作品について .....	27
3.2.1 作品サイズ .....	27
3.2.2 作品の展示形態 .....	27
3.2.3 作品に用いた材料 .....	27
3.3 作品制作の手順 .....	31
3.3.1 第2層 鉛筆と木炭での描画 .....	31

3.3.2	第1層 墨と胡粉での描画	32
3.4	展示	38
3.4.1	展示目的	38
3.4.2	展示方法	38
3.5	結果	40
第4章	作品『囁き1』『囁き2』『囁き3』における時間の可視化	41
4.1	作品のねらい - 「揉み紙」の「シワ」の透過	41
4.2	作品について	46
4.2.1	作品サイズ	46
4.2.2	作品の展示形態	46
4.2.3	作品の仕様	46
4.3	作品制作の手順	47
4.3.1	揉み紙を作る（墨と胡粉）	47
4.3.2	銀箔を貼る      パネル No. 3	49
4.3.3	パネルに揉み紙を貼る	50
4.3.4	ドローイング	52
4.3.5	トレーシングペーパーに穴を空ける	54
4.4	展示	55
4.4.1	展示目的	55
4.4.2	展示方法	55
4.5	結果	56
4.6	考察	56
第5章	作品『見えてきたかたち』における時間の可視化	57
5.1	作品のねらい	57
5.2	作品について	58
5.2.1	作品サイズ	58
5.2.2	作品の展示形態	58
5.2.3	作品の仕様 材料他	58
5.3	作品制作の手順	60

5.3.1 直感的なイメージから完成まで.....	60
5.3.2 完成.....	68
5.4 結論.....	69
5.5 考察.....	69
終章 .....	70
引用文献一覧.....	71
図表一覧 .....	73
研究活動報告(公募展応募及び評価・個展開催状況(実施年月日含む)及び評価 .....	76
謝辞 .....	77
付録 活動資料(天プラ・セレクション 展示記録) .....	78

## 序章

本論文「絵画における時間の可視化-「シワ」を通して実現できること-」は、「トレーシングペーパー」「揉み紙」を手がかりとした絵画制作プロセスを追いながら絵画における「時間の可視化」を提示するものである。

「シワ」とは時間が蓄積された痕跡であり美であると考え。一般的には老化や劣化といった負のイメージとしてとらえられることが多いが、時を経ることによって見えてきたその表象は美しくもあり、そのものの歴史を象徴しているのではないかと考えている。20年以上にわたる創作を通じて、自らの問いである「なぜシワに魅了されるのか」「シワを描くことを通じて明らかになってきたこととは」という疑問が研究の発端であり、それには時間が大きく関与していると仮定した。

自作品には多くの点、線、面、形、またそれらの集積された部分が存在している。さまざまな形状で描かれた筆跡をたどり、制作時に要した手数を自身で繰り返し追体験するうちに、表現の目的は「シワ」そのものが持つ時間を描き出すことに加えて、それを描くために費やした時間自体ではないかという考えに行き着いた。時間は目に見えないものであり、時間概念についての解釈も人それぞれである。それゆえに芸術分野においても表現目的として考察され続けてきたのであるが、自身にとっての時間表現とはどのようなものであろうか。

創作に取り組む中で邂逅した「揉み紙」は作為的に作ったものではあったが、無作為が関わった無数の「シワ」の痕跡には自然界を映し出したとも思える光景が広がり、無限の時間が存在しているようで創作意欲をかきたてられた。また、半透明の「トレーシングペーパー」は下に置かれたものの存在を時に隠し、時に現し、その表象を変化させ時間の片鱗をのぞかせる。こうした材料を創作に取り入れることで「シワ」の表現を「時間の可視化」へと新展開できるのではないか、これが本研究に着手した経緯である。以下に本論文の章立てを示す。

### 第1章 自作品の考察-「シワ」と時間

「シワ」は時間が蓄積された痕跡であり美であると考えた。今回の創作作品『見えてきたかたち』の画面から数カ所を抜き出し、その中から時間の要素を抽出し、「手数」と「制作に要する時間」を「時間の可視化」要素と定義した。

## 第2章 芸術作品の中にみられる時間の可視化

さまざまな分野の芸術作品において、どのようにそれぞれの時間が可視化されているかを考察した。「手数」、「制作に要する時間」を「時間の可視化」へ繋げている作品が見られたが、自作は「トレーシングペーパー」、「揉み紙」を支持体として「時間の可視化」を図る新しい試みであり、他の作品とは異なる方法であることがわかった。

## 第3章 作品『記憶』における時間の可視化

「トレーシングペーパー」の支持体を2枚重ね、第1層に墨と胡粉の11階調、第2層に鉛筆と木炭で描画することで、プロセスを示し「手数」と「制作に要する時間」を検証した。さらに2層を重ねて展示することで、空気の揺らぎを変え、時間の見え方が流動的となり表象を変化させ、「時間の可視化」へと繋げた。

## 第4章 作品『囁き1』『囁き2』『囁き3』における時間の可視化

「揉み紙」の「シワ」の痕跡、「揉み紙」と「トレーシングペーパー」の2層の重なり、2層の銀箔、ドローイングの形や筆の強弱、曲線の形状、線の長短、線の集積などを時間の集積として表現した。これらの「手数」を目で追うことによって、観者に「制作に要する時間」を迫体験させ、「時間の可視化」を提示した。さらに、3枚の作品のうちの1枚については、「トレーシングペーパー」に穴を空けることで、他とは異なる時間経過の可視化を図った。

## 第5章 作品『見えてきたかたち』における時間の可視化

下地であるインプリマトゥーラ層にグレイズや油彩描画を重ね、画面に「シワ」を表現することで、痕跡として残された「手数」と「制作に要する時間」を浮かび上がらせた。透過してくる下層、幾重にも折り畳まれた大小の襞、皮膚、内臓、血管、生命の誕生が、色、線、形、層と有機的に絡み合うように画面作りをした。長い時間をかけて画面に表出したこの「手数」と「制作に要する時間」を「時間の可視化」と結論づけた。

## 用語の概念定義

本論文で用いる用語について概念定義をする。

### 1. 「シワ」

皮膚や布などにできた折り目や筋目であるが、本論文内では、外部からの作用や時間の経過によってできた刻まれた線をいう。

自然界に置き換えると谷の部分。

### 2. 襞<sup>ひだ</sup>

布やカーテンなどに連続して細長く畳まれた峰のある折り目。ギャザーやプリーツともいう。本論文内では「心の襞」のように精神的な意味でも用いる。

自然界に置き換えると峰の部分。

### 3. ミゾ

本論文内では、皮膚のシワが深く刻まれた状態を示す。

### 4. 「手数」<sup>てかず</sup>

筆跡、作業工程のひとつひとつをいう。

## 第1章 自作品の考察-「シワ」と時間

この章では、まず「シワ」について定義し、作品『見えてきたかたち』に見られる「時間」につながる要素を抽出し、なぜそれが可視化に繋がるかについて述べる。

### 1.1 「シワ」とは

「シワ」とは、時間が蓄積された痕跡であり美であると考え。 「シワ」は、一般的には老化や劣化と結び付けられることが多い。しかし本論文内で扱う「シワ」は優劣がついているものではない。子供が大人になることが劣化ではないように、「シワ」を時間がさまざまに絡み合って形成されることによって見えてきた表象と考え、対象そのものの歴史であると考え。

以上は20年来にわたり「シワ」をモチーフとして描いてきた結果としてたどり着いたことである。当初は、布や紙、植物、金属等、目視できる「シワ」を写実的に描いていた。その後、制作の視点を自己に最も身近な皮膚の「シワ」に置くようになって、「シワ」形成には、遺伝や寿命のような自己コントロールが難しい要因と、ある程度自己コントロールできる環境、食生活様式、ストレスのような要因が、時間の経過と有機的に絡まった結果だと理解するに至る。つまり「シワ」は対象のそのものが通ってきた時間であり、歴史を見ていることに繋がると考えた。

「シワ」を美として考える根拠はどこからきているのか、また、過ぎ去った時、古いもの、骨董、はかなさなどに心を動かされることがあるが、なぜであろうか。この問いについては「侘び・寂び」の美意識が関係していると考え。

日本文化の中核をなす美意識のなかに「侘び・寂び」がある。日本に茶が入ってきて以来、千利休の茶の湯の大成と結びつき今でも我々の暮らしの中にしっかりと根付いている伝統的な考えである。吉村康治らの「侘び・寂びの色彩美とその背景-和の伝統的色彩美の特性を求めて」の論文によれば、「侘び・寂び」の美意識は、日本の農耕文化の助け合いの精神と結びついて、縁、無私無欲性、正直な心の追求があり、それが古びたものや年老いたものに円熟したものとしての価値を見出そうとする「侘び・寂び」の思想に繋がっているという。私が「シワ」を美と考えるのも、吉村らの言う「時間が経過することによってひきだされてくる美意識」をそこにみているからである。<sup>1)</sup>



図1 レンブラント・ファン・レイン

『Rembrandt's Mother』

1628 oil on panel 35.5×29.1cm

Essen, Bohlen and Halbach Collection

「シワ」を美として表現した作品としてレンブラント・ファン・レインの母の肖像画を挙げる。レンブラントは数多くの家族の肖像画を描き残している。レンブラントの作品を主題別に分類したプレディウスの油彩作品目録(1969年の改訂版)によると、「家族の肖像」の部に60点の自画像を含めて124点の作品があるという<sup>2)</sup>。その中の母親の肖像画の1つが図1である。油絵具の大きささまざまな筆致やひっかき跡が、「シワ」の特性を表現している。伏し目がちの目の周りや唇にほんのりと赤みを持たせ、鼻筋のきわ、「シワ」にハイライトを載せることで穏やかな色調のなかにも明暗の強いコントラストを作っている。あごから首回りにかけての皮膚のたるみから、かなり高齢であることがわかる。頭巾、肩から胸にかけての毛皮、襟の刺繍に見られる細やかな筆跡が、顔に刻まれた「シワ」と一体となって画面全体に調和が生まれ、厳かな雰囲気を出している。レンブラントもまた、「シワ」を時間が蓄積された痕跡として考えて母親への思慕とともに美として表現した。深さの異なる「シワ」が描き分けられた頬の凹凸は自然界の風景の様相を呈し、自然の理に母親の「シワ」を呼応させて母親の生きた歴史を「シワ」に重ねて描写したと考えられる。

美術解剖学の研究者である宮永美知代は「シワとミゾの美術解剖学」のなかで、いやがられる「シワ」やミゾの美について、アルブレヒト・デューラー、レンブラントが母を描いた作品を取り上げ、「シワやミゾが描かれた画家の母の像は、いずれも崇高な美しさを放っている。」と述べる。その理由として人は「シワ」から表情を読み取ると同様に「シワ」に刻まれた意味を読み取ろうとするからであると述べている。さらに20世紀にドレスデンで活躍した画家、オットー・ディクスが親を描いた作品も取り上げて、「シワ」やミゾが一本一本刻むように描かれた作品が放つ両親の実直な姿、悲惨な日常の対極にある穏やかな姿などについて解説している。<sup>3)</sup> このように絵画においては、「シワ」は嫌がられる側面ばかりではなく、繊細極まる描写を通して人物の内面や歴史を映しだした感動を与えるものとしてとらえられている側面もある。

## 1.2 作品『見えてきたかたち』にみる「時間」要素

### 1.2.1 表現の変遷

創作において「シワ」を描き続けてきたなかで、布、紙、植物、金属など外見を通して目視できる「シワ」のかたちを写実的に表現する方法から、概念的に捉えて抽象的に表現する方法へと大きく変化した。図2は現在の抽象的な表現に移行する前段階のものである。モチーフである紙に表われた「シワ」の形は自己の内面であると考え、限定的な色のみを使用することによって「シワ」を際立たせて忠実に再現した作品である。



図2 『空間 2018』 生-うごめく

2018 油彩 カンヴァス F100号 (162.0×130.3cm)

「シワ」に対する意識も深く変化した。自己の内面であると捉えた「シワ」から、自己に最も身近な皮膚の「シワ」にも創作視点が向くようになり、自己とは何かを自問自答するようになった。作品には、経験を通して重ねてきた時間、しいては自己の歴史が写し出されていると考えるようになっていった。

フランスの哲学者メルロ・ポンティは、『目と精神』の中で「精神が絵をかくなどということは考えられない」<sup>4)</sup>、と述べ、身体を主体と客体の両面でもとらえ柔軟に考察することを述べている。また、西洋美術史・図像学の研究者である神原正明は、イタリア・ルネサンス時代にはモノの本質は内面にあって、ネーデルランドの美術の特徴である「外的な正確さ」とは逆説的に内的な骨組みを重要視

する傾向にあったことを指摘している。その結果、骨組みがわからないと絵が描けない、正しい絵を描くためには解剖学を極めねばならないという方向性すら起こったことを述べている<sup>5)</sup>。これらは、筆者が「シワ」を概念として抽象的に表現することに適しているのではないかと考えた背景である。すなわち、「シワ」は内面と外面の両面が時間と絡み合ながら蓄積された痕跡であり、同時に、その周囲に存在している世界のあらゆるものとの関わりの中で形成されていくため、両者を切り離して考えることはできない。

### 1.2.2 「時間」につながる要素

では、作品の中に見られる時間につながる要素をみていき、なぜそれが可視化に繋がるかについて考察する。

本論文における創作作品は3点である。その中で最初に創作に取りかかったのがここで検討する『見えてきたかたち』である。第3章、第4章で「時間の可視化」の手法について述べる『記憶』、『囁き1』、『囁き2』、『囁き3』の2作品は、『見えてきたかたち』の作品から「時間の可視化」の要素を拾い上げて、「時間の可視化」手法の新展開として進めた作品である。本章内では『見えてきたかたち』を検討資料としてのみ扱うので、創作の手法については後ほど第5章で述べる。

図3は、作品『見えてきたかたち』の全体図、図4は拾い上げたそれぞれの部分である(○印)。要素の拾い上げは、要素が集積されていると考えられる部分から行なった。ではそれらの要素がどういったものであるのかを見ていく。

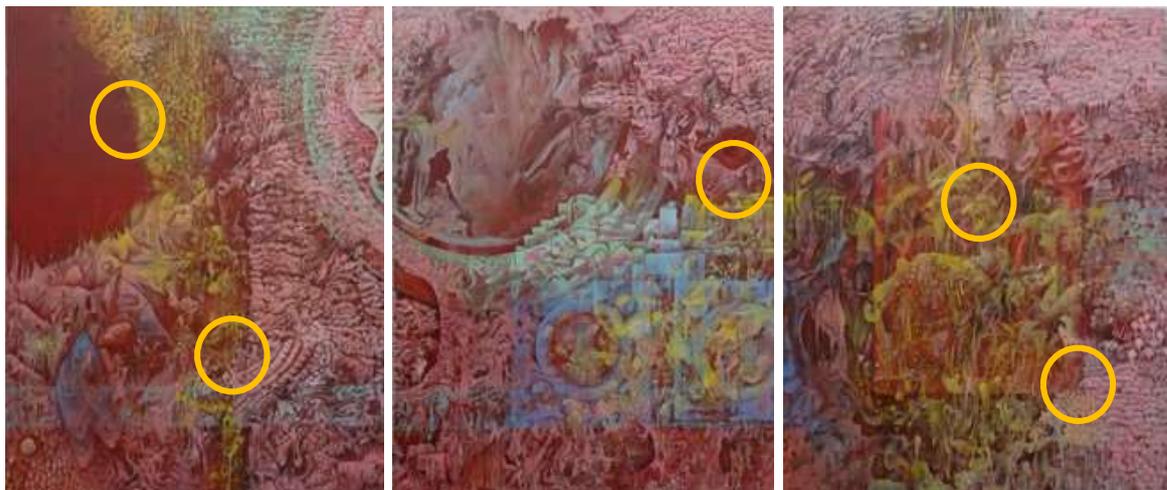


図3 大橋裕子 『見えてきたかたち』の全体図

100F(1,620×1,303mm)×3枚

○印は要素が集積された部分として拾い上げた箇所



図4 大橋裕子 『見えてきたかたち』の部分

それぞれの部分に描かれた作品の主要素として下記のものあげられる。

- ・点 筆の先で描いた小さな点、面として広がる気配がある異なる大きさの点
- ・線 長さ、太さ、かたち、傾き、絡まり、進行方向など形状が異なる線、面を縁取る輪郭線、速度の異なる線
- ・面 点より大きな面を持ち、丸形他、自由なかたちの面、襞になった面の集合と組み合わせ
- ・層 下地の層、描写の上に置かれた不透明層、透明なグレイズ層、重層化
- ・色 一諧調で描かれたもの、混色されたもの、グラデーションされたもの
- ・顔料やメディウムの物理的な凹凸

以上のような要素の描写、集積、重層化を繰り返して有機的に画面を構成していく。部分に見るように、ひとつひとつの要素は非常に細かいものから、一方全体図(図3)に見られるように、数十センチに及ぶ長い線や広がる面もある。たとえば一本の線の中においても細い部分や太い部分があり形状は多様である。

### 1.3 「時間」の定義

では、これらの要素が時間と関係しているのだろうか。

作品から読み取れることとして、描いている要素が多様であり、量的に多いことは、「手数」が掛かり時間を要していることを表わしている。このことは、「時間の可視化」につながる重要な要因であると判断できる。多いことを認識する背景として、要素の描写がされている部分と描写がされていない平面の部分(図3全体図左上)に分かれていることに気づく。描写形態が分かれていることによっ

て、平面の部分の対比として描写がされている部分を意識することができる。この平面の部分は単色をただ置いているだけのように見えるかもしれないが実はそうではない。この下には何度も形を描き、層を重ね、また描く、を繰り返し最終的には平面としたものがあり、「手数」も制作時間も他部分同様に要している。しかし、近寄ってマチエールを確認しなければ、視覚的には描写部分のような時間を表わす要素として見えてこない可能性がある。重要な対比部分である。もうひとつ、重要なことがある。作品の中の要素が集積され続けると、あるとき全ての部分が埋め尽くされてしまっていて要素の存在が見えなくなって平面になってしまう。それを集積の臨界点とするならば、「手数」によって「時間の可視化」をあらわす臨界点が存在する。これは制作時に常に意識している。

以上のような考えから、自作品においての「時間の可視化」要素としては、時間を要する「手数」と「制作に要する時間」を挙げる。

- ・時間を手数で表わしたもの、手数
- ・制作に要する時間

以上2点を「時間の可視化」要素と定義した。

## 第2章 芸術作品の中にみられる時間の可視化

ここまで、自作品の中にある時間の要素を拾い上げて、それらが「時間の可視化」に繋がる根拠を挙げた。次いでこの「時間の可視化」につながる要素を「手数」、「制作に要する時間」と定義した。

では、絵画あるいは他分野の芸術作品において、時間がどのように表わされているかについて考察する。

## 2.1 作品の考察

### 2.1.1 絵巻物にみる時間表現

日本の絵巻物には、右から左へと水平方向に場面を連続させながら時間の経過を表現している作品が多く存在している。その形態はまず「詞書」がきて、その後その「詞書」を説明する「絵画」が来るものが多い。観者は軸に巻かれた画面を右から左へ開きながら物語の進展とともに時間を追っていく。『源氏物語絵巻』(図5)などに見られる建物の屋根と天井を描かない「吹抜屋台」図法の一画面の中にひとつの時間を描いたものや、『伴大納言絵巻』のこどもの喧嘩の場面に見られるような、同じくする一画面に同一人物が繰り返し登場して時間推移を描く「異時同図法」によって一連の時間の経過を表わすものがある。



図5 『源氏物語絵巻 東屋(一)』

平安時代 12世紀 徳川美術館蔵

[https://yahoo.jp/u\\_fgWL](https://yahoo.jp/u_fgWL)

## 2.1.2 マルセル・デュシャンにみる時間表現

20世紀美術に多大な影響を及ぼしたマルセル・デュシャンは、『階段を降りる裸体』(図6-1)において肉体を分解し、人体を運動する機械として表現した。未来派とキュビズムの要素が組み合わせられ抽象的に描かれた人物は、左上から右下に向かって移動しているように見え、時間的連続性が絵画に導入されている。その表現は、客観的で科学的な分析のようでもあり、変化していく対象の静止した表象を連続的に写し取って、連続写真撮影やモーションピクチャーに近いものになっている。



図6-1 マルセル・デュシャン 『階段を降りる裸体』 1912年

1912年 147×89.2cm フィラデルフィア美術館

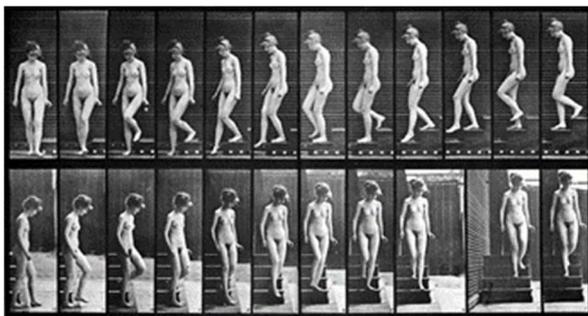


図6-2 エドワード・マイブリッジが1887年に出版した「The Human Figure in Motion」内の「階段を降りる女性」の写真

<https://www.artpedia.asia/nude-descending-a-staircase/>

### 2.1.3 ジャクソン・ポロックにみる時間表現

ポロックは、絵具をドリッピング(したたり)、ポーリング(流し)、スパター(はねとばし)という制作方法で、床に置いたカンヴァスを all over に埋め尽くして表現した。四方からカンヴァスの中に入り込み、したたり落ちる絵具の線の長さ、太さ、幅、向き、らせん、密度等のあらゆる要素が体(アクション)を使った時間の痕跡として残された。時にはガラス片、砂、小石、ボタンなどが画面の下に厚塗りされた表面からは時間の蓄積層が読み取れる。

ここに興味ある報告がある。ポロックの絵画作品の解析を続けている物理学者の R.P. テイラーは、彼の 20 作品について解析研究を行ったところ、フラクタルな構図になっていることを突きとめた<sup>6)</sup>。その相似形が繰り返される表現からは永遠の時間の継続が読み取れる。

ポロックの絵画が人を惹きつける理由として、絵具跡の視覚的な強さに加えて、途切れることなく進む時間の法則が絵画のなかに組み込まれているからだと解釈できる。



図7 ジャクソン・ポロック 『ナンバー3、1949、虎』

1949 メジナイト・画布・油彩・アルミニウムペイント・混合素材 157.4×94.2cm  
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution Washington, D.C.

#### 2.1.4 李禹煥にみる時間表現

李禹煥の1970年代の代表作品に、『点より』『線より』(図8、9)の連作がある。木枠に貼られたカンヴァスに、筆で膠や岩絵具という限定的な材料を使用して一筆で描ききってはまた次を描くという、対象物を描いた作品というよりは描く行為そのものを主題としたシリーズである。ドイツ生まれの美術史家ベルスヴォルトは、李の作品は、描くことがひとつひとつの行為の歩みが反復され並置されるものとして体験されており、それゆえ、時間的に結びつけられた展開が明瞭に現れでていると述べている<sup>7)</sup>。

李の言う「一回性」の筆の痕跡が繰り返され残された画面を見ると、まず描く行為に必要とされる時間の蓄積を連想し、一筆の絵具が次第にかすれて消えていく筆跡と、同時に際だってくる余白によって李の体験したであろう時間の追体験を促される。また、繰り返される筆跡からは、今後も永遠に続く時間を想起させる。時間が融合した画面を李は著書の中で以下のように述べている。

「点から始まり点に帰る。点の離合集散が森羅万象の様相であり、その繰り返しが宇宙の無限を示す。

絵画における無限概念を表す一つの方法は、絵面を反復させることである。生まれては消え消えては生まれる生命現象のような反復性は、一瞬一瞬を一回性として非連続に連ねなくてはならない。<sup>8)</sup>」

李は「反復」を「無限の宇宙の時間」と結び付けた。

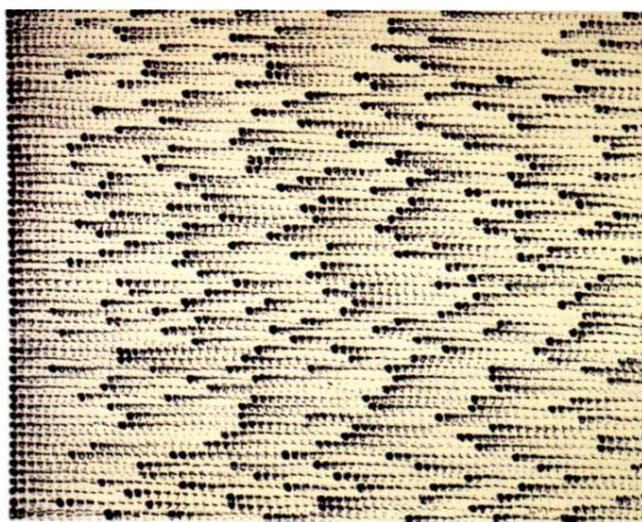


図8 李禹煥 『点より』

1973, 岩絵具, 膠, カンヴァス, 182×227cm いわき市美術館 福島

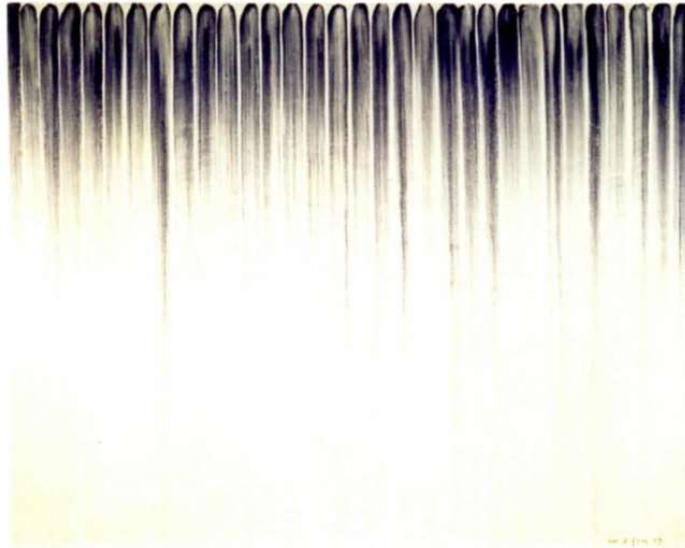


図9 李禹煥 『線より』

1973, 岩絵具, 膠, カンヴァス, 182×227cm 東京都美術館

### 2.1.5 ナム・ジュン・パイクにみる時間表現

ビデオアートの開拓者であるナム・ジュン・パイクは、自作の中に映像機器を持ち込み、1961年には世界初のビデオ作品を発表する。図10に見られるように作品の中に設置された複数のテレビモニターからは、それぞれの時間の経過が可視化され、パラレルな時間が流れ、斬新な試みがなされている。



図10 ナム・ジュン・パイク 2016年 ワタリウム美術館において  
展示されたビデオモニターを使ったインスタレーション作品

<http://www.watarium.co.jp/exhibition/1608paik/index.html>

## 2.1.6 寺田武弘にみる時間表現

地元岡山で活躍する彫刻家 寺田武弘は、作品『変位 3』(図 11)において、丸ノミで彫られた木材をたてかけ、その前には削り取られた木屑もそのまま展示し、行為の痕跡まで作品化することで時の経過を強く意識させた。木肌の表面に残された粗いノミ跡からは一ノミに要した濃密な時間が想起され、堆積した木屑には積み上げられていく時の経過が浮かびあがる。



図 11 寺田武弘 『変位 3』

2010 220×108×200cm 木(ニヤトウ)

編集：岡山県天神山文化プラザ『平成 22 年度岡山県天神山  
文化プラザ企画展 素材をめぐる 14 人の方法』p.19 2011.

### 2.1.7 北川太郎にみる時間表現

瀬戸内市立美術館で彫刻家 北川太郎は「時間の可視化」と題した展覧会を開催した。石を素材とした彫刻作品は、石材を積み重ね、時間を重層的に造形化する特徴的な作風で高い評価を受けた。その中の、『時空のピラミッド』と題された作品(図 12)では、ダイナミックな外観を持ちながらも、その表面には薄い石材が積み上げられた細かな凹凸が見て取れ、気の遠くなるような時間の堆積を感じさせる。



図 12 北川太郎 『時空ピラミッド』

2016-17年 瀬戸内市立美術館(個展) -時間の可視化-

<https://kitagawataro728.wixsite.com/ryakureki2?lightbox=dataItem-iy6iwnnx>

## 2.1.8 石内 都にみる時間表現

石内都は、人の身体や傷跡、遺物などに視点を置いている写真家である。図13は齢90を超える石内の父方の祖母の手を撮った写真である。モノクロームの画面の中には、しっかりと刻まれたさまざまな深さ、長さの皮膚のシワが強いコントラストを見せている。この写真について写真評論家で写真史家の増田玲は次のように述べている。

「この写真の中の手は、写真家にとって自分という存在の最も根源的な部分に関わるものであり、自分の中に感触としての記憶を残したものであり、時間の中に存在し、時間の中で変化し、時間をその表面に堆積させてきたものである。」<sup>9)</sup>

石内はこの他にも、人の生活の痕跡の残った剥げ落ちるアパートの壁、2002年発表の《Mother's》で母の火傷の傷跡、母がかつて身につけていた下着や入れ歯、口紅なども写真に残しているが、それらからは「過ぎ去った時間」を読み取ることができる。日本文学研究者のジェフリー・アングルスは、石内の作品をして「歴史のシミ、すなわち過ぎ去った時間の形跡には、時々特別な美しさがある」<sup>10)</sup>と解説している。



図13 石内都 『1899』

1990(1998 プリント) 73.0×106.5cm

編集：東京国立近代美術館 増田玲/蔵屋美香/松本透 『石内都展 モノクロームー時の器』

(翻訳：小川紀久子 山本仁志) 東京国立近代美術館 34, 1999.

## 2.2 他の芸術作品との比較

他の作家の作品を取り上げて、「時間の可視化」がどのようになされているかを考察してきた。日本の絵巻物では、水平方向に画面を連続させながら時間を表わしていた。マルセル・デュシャンにおいては、変化していく対象の制止した表象を連続的に写し取って、時間を絵画に導入していた。ナム・ジュン・パイクは、自作の中に異なる時間経過が写し出される映像機器をいくつも持ち込み、斬新なインスタレーション作品を発表した。石内都は、母方の祖母の手をはじめ、時間が堆積したモチーフを写し出し過ぎ去った時を表現した。

ジャクソン・ポロック、李禹煥、寺田武弘、北川太郎の作品からは、扱う素材や表現方法は異なるものの、「手数」、「制作に要する時間」を「時間の可視化」へ繋げていることが見てとれる。

このあと本研究では「手数」や「制作に要する時間」を「トレーシングペーパー」や「揉み紙」を使いながら分析し、どのように時間を可視化したかを解明していく。「トレーシングペーパー」は下絵を写し取る手段として使用していたが、発想を転換し、透過性に注目した支持体として作品『記憶』に利用した。「揉み紙」は、材料や構想の検討を行なっていたところ、紙に表われる表象の面白さに邂逅し、作品『囁き 1』『囁き 2』『囁き 3』における「シワ」の表現として取り入れた。

「トレーシングペーパー」、「揉み紙」を使った「時間の可視化」に関する詳細は、第3章、第4章で述べる。

## 第3章 作品『記憶』における時間の可視化

### 3.1 作品のねらい - 「トレーシングペーパー」の重層化

第1章にて「時間の可視化」要素として、「手数」と「制作に要する時間」を定義した。作品『記憶』においては以下のねらいを実践した結果が「時間の可視化」に繋がると考えて創作した。

この作品は、透過性のある「トレーシングペーパー」を支持体として使い、2枚重ねることによって時間の層とした。「トレーシングペーパー」に、第1層には墨と胡粉、第2層には鉛筆と木炭で描画した。縦2.2m×横10.8mの「トレーシングペーパー」を2層重ねて創作したが、その形式は絵巻物に見られる大画面形式(前出の『源氏物語絵巻』のように、一区切りの場面を切り出し描写にする形式<sup>11)</sup>)を参考にした。2層を緩やかに密着させ重層化して展示することで、層の間に入り込んだ空気の揺らぎが密着度を変え、時間の見え方が流動的となり画面の表象を変化させた。支持体の重層化や、描画の痕跡、空気の揺らぎ等の総合的な絡み合いによって「時間の可視化」へと繋げることがねらいである。

#### 作品の概要

人の記憶は時間の経過と密接に関係している。記憶には鮮明さや曖昧さが混在するが、記憶そのものが失われている場合もある。この作品は「トレーシングペーパー」の特徴である透過性を活かし、墨、胡粉、鉛筆、木炭など、モノクロームやセピア調色<sup>12)</sup>に見える材料を使って表現した。

第1層には概念的な「シワ」の存在をイメージしながら描画し、高さ2.2m、長さ10.8mの「トレーシングペーパー」2層によって作品が構成されている。双方の上部のみを部分的に壁に接着させて展示を行なった。2層の間に入り込んだ空気の流れて「トレーシングペーパー」が揺らぎ、第1層が表面である第2層から透けて見え隠れして状態が常に変化する。これによって第1層の描画の痕跡を見せ、「時間の可視化」へと繋げることが作品の狙いである。

手順の概要としては、まず、展示の際に表面となる第2層から鉛筆と木炭で描画した。この層は直接視覚に届くため、もののかたちを借りながら、また使用する材料である鉛筆と木炭の濃淡と筆圧を使い分けてドローイングした。記憶の中のある1場面を何場面も繋げているが、過去と現実を行き来するという通常の時間の経過とは異なる軸のない時間を表現した。

次に第1層は、墨で描画した上に胡粉を絵筆の先からしたり落とすドリッ

ピングによって描画した。この層は、墨による筆跡と刷毛跡、そして胡粉のドリッピングにより、時間の経過と蓄積、断片化、消失、潜在を表現した。墨の色は6階調、胡粉の色は5階調にしたものを準備した。墨の描画は過去から現在までの左から右へと水平方向へ10.8m移動する。これを6階調分おこなう。その後、胡粉の描画は、墨とは逆の、現在から過去へ遡っての移動とし、右から左への移動、描画は墨の水平に対して上から下あるいは下から上への垂直の動きとした。これを5階調分行なう。水平と垂直の動きも時間の経過を表現したものである。これらを合わせると、墨と胡粉の色は11階調で、「トレーシングペーパー」層が2層であり、色の階調と層による「手数」と「制作に要する時間」で「時間の可視化」を図った。

展示は2層を壁に沿わせて重ねて空間に垂らした。双方の上部のみを部分的に壁に接着させた。2層の間に隙間から入り込んだ空気の流れて「トレーシングペーパー」が揺らぎ、第1層が透けて見え隠れし、状態が常に変化する。この変化には、支持体に透過性がなければ通常は見えない第1層の描画の痕跡が視覚化され、それを観者が確認することができる。そのことによって、10.8mの作品を前にして、水平に身体の移動行為がなされた時、実際の移動時間を超越した記憶の鮮明さや曖昧さが喚起されると考えた。

第1層の痕跡が第2層に表われるように、失われた記憶が呼び覚まされ身体感覚と激しく結びつく場合がある。記憶は時間を行き来する。

## 3.2 作品について

### 3.2.1 作品サイズ

作品部：第1層、第2層ともに H220.0cm×W1,080.0cm

作品接続部：トレーシングペーパーロールまま (H220.0cm×芯内径 50.0cm)

### 3.2.2 作品の展示形態

まず第1層を、床から30cm浮かせて展示壁に貼る。それには上部を両面テープで50cmの等間隔で壁に留める。その上に、第2層を第1層と同位置に同様に両面テープで固定して重ねて空間に垂らす。こうすることで上部は密着しているが、その他の部分は間に空気が出はいるりできる。

作品はロールの状態で開催を行った。これは、水平に長い画面に描画することで時間の経過を表わそうとした。

### 3.2.3 作品に用いた材料

第1層：トレーシングペーパー(Always Tracing Paper 50g NO. AW-2200 (H2200mm×W20m 50g/m<sup>2</sup>))、墨(ボトル入り市販品)、胡粉(吉祥)、膠(三千本膠)、即妙筆、ナイロン刷毛 120mm, 90mm

第2層：トレーシングペーパー(Orion ジャンボトレーシング 50g 芯入 (H2200mm×W20m) 50g/m<sup>2</sup> No. 828)、鉛筆(2B~6B)、木炭

2層のトレーシングペーパーのメーカーが異なっているのは、同メーカーのものが同時に準備できなかったためである。

### トレーシングペーパーについて

トレーシングペーパーの特徴として最大のものは、透過性が付与されていることである。永井輝夫の報告「トレーシングペーパー」によると設計製図用がトレーシングペーパー本来の用途である<sup>13)</sup>。しかし、用途別すなわち「事務用、設計用、電子複写用、感光用原紙」であるかによって望まれる特性が異なり、「筆記特性、透過性、強度、印刷適性、耐熱性」などの特性の異なるものが製造されている<sup>14)</sup>。使用したトレーシングペーパーの厚みは50g/m<sup>2</sup>であり、永井の分類(表1)<sup>14)</sup>によると「事務用一般艶消」に該当すると思われるが、目方は軽い方である。透明度は65%で比較的高い方である。引裂強さ(ヨコ)(図1)<sup>15)</sup>は約23g程度であり、強度としては高くない。一方、トレーシングペーパーの表面は「鉛筆の芯の摩耗が少なく且つ、遮光性の大きなこと<sup>16)</sup>」が特徴とあるように、鉛筆や木炭の滑りはとても良く細密な描写も存在感を残すことができる。

表 1 「表 1、表 2 永井輝夫,「特殊紙特集 トレーシングペーパー」  
繊維と工業 vol.35(5) p.141 1979.

表 1

用 途		望まれる特性	使用されるトレーシングペーパー											
			一般艶消				特 殊			含浸加工紙				
			40	50	60	75	55	60	75	50	60	60		
事 務 用	事務用箋	筆記特性, 透過性, 強度,	○	○	○		○							
	陽画焼付原紙	印刷適性	○	○	○			○	○					
設 計 用	設計製図用	筆記特性, 透過性, 強度,	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
		印刷適性, 寸法安定性												
電子複写用	PPC用	設計用					○		○	○	○	○	○	○
		文献用	耐熱性, 強度, 筆記性, 膜, トナー乗り, 寸法安定性					○		○	○	○	○	○
感光用原紙	ジアゾ, その他 第二原図用	加工適性, 透過性						○		○	○			
加工用原紙	貼合せ用, カード用	加工適性, 透過性	○	○										
出版用紙用	カレンダー用, 合紙用	印刷適性, 透過性	○	○	○									
フォーム用紙用	フォーム用	印刷適性, 強度, 寸法安定性						○		○				

表 2

種 類	特 性	一 般 艶 消				特 殊			含浸加工紙		
		A	B	C	D	E	F	G	H	I	J
		40g	50g	60g	75g	55g	60g	75g	50g	60g	60g
	目 方 $g/m^2$	40	50	60	75	55	60	75	50	60	60
	透 明 度 %	69	65	60	48	49	76	75	64	46	52
	引裂強さ(ヨコ) g	18	23	27	34	36	31	40	19	51	49
	〃 (加熱後)	16	20	23	29	33	30	38	10	32	44
	平 滑 度(オモテ) 秒	20	15	17	14	68	17	16	96	40	50
	鉛筆摩耗度(オモテ)mm/m	0.47	0.43	0.30	0.76	0.50	0.42	0.41	0.19	0.15	0.28
	インキ滲み	なし	なし	なし	なし	なし	なし	なし	なし	なし	なし
	耐 熱 性(プリスター)	△	×	×	×	○	△	△	○	○	○
伸 縮 率 %	20℃										
	65→85	タテ	0.02	0.05	0.05	0.04	0.05	0.02	0.02	0.03	0.07
	ヨコ	0.46	0.45	0.48	0.42	0.37	0.95	0.71	0.23	0.28	0.35
	%RH										
伸 縮 率 %	20℃										
	65→45	タテ	-0.11	-0.08	-0.14	-0.10	-0.10	-0.12	-0.13	-0.06	-0.07
	ヨコ	-0.27	-0.23	-0.30	-0.26	-0.23	-0.29	-0.31	-0.17	-0.24	-0.24
	%RH										

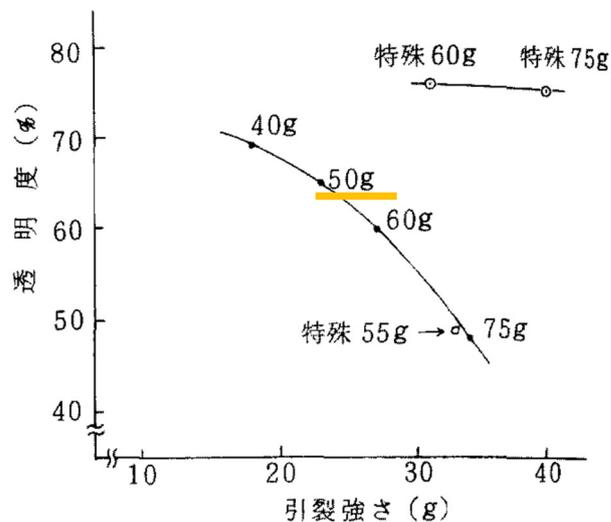


図 14 「図 2 永井輝夫, 「特殊紙特集 トレーシングペーパー」

繊維と工業, vol.35(5) p141, 1979<sup>3)</sup>

今までも制作の過程でトレーシングペーパーを用いていた。転写のために使用することは勿論であるが、数枚に描いたドローイングを重ねたり、部分的に追描したり減描したりと着想を自在に膨らませたり整理するために使用する。これは透過性があるが故に可能である。今回の創作にあたり、使用する支持体について検討した結果、この透過性に着目し、「時間の可視化」を表現するのに最適であると判断した。

### トレーシングペーパーの難点である、引裂強さについて

先に、引裂強さはあまり高くないと述べた。床置きでの制作中は問題なかったが、展示中に引裂が起きることが予想されたのでいくつか実験を行なった。

まず上部を 10cm、補強用に不織布を糊で貼ってみたが、糊が乾くにつれて水分が蒸発して縮れ、シワが寄ったり、不織布は破れないがトレーシングペーパーのみに引裂きが生じるという結果となった。

次に、補強材料を縫い付けることも考えたが、針穴程度の小さな穴からでも引裂が誘引されたため、こちらも断念した。

最終的に選択したのは展示用両面テープである。床置きの段階で、まず作品上部にテープを上部に 50 cm 間隔で貼っておく。そして最終的には、会場での展示

の段階で壁側のテープを剥がしながら貼り付けていくという方法をとった。しかし、立てた状態でロールを広げる際に、注意してはいても数カ所引裂きが起こった。その都度補修を行い、その後は引裂に注意しながら7人掛かりで作業を進めた。果たして50 cm間隔で、紙の重量と風のゆらぎに耐えうるかどうか心配であったが、空調の大きな風の揺らぎが加わっても剥がれることなく1週間の展示を無事終えることができた。

### 3.3 作品制作の手順

#### 3.3.1 第2層 鉛筆と木炭での描画

まず、第2層の創作から取り掛かった。表面である第2層にドローイングされたかたちは直接視覚に届くため、もののかたちを借りながら、また使用する材料である鉛筆と木炭の濃淡と筆圧を使い分けて、左から右へ水平に描画していき、大画面形式に近い形態を採用した。

大画面形式については先に記したように、右から左へ描かれる日本の絵巻物について言われるもので、『源氏物語絵巻』のように、絵に対応する物語本文を書写した「詞書」を各図の前に添え、「詞書」と「絵」を交互に繰り返す、切り出し描写形式である。

日本の絵巻の時間軸は右から左へ流れるが西洋では逆である。この作品では左から右へと時間の経過を設定した。その理由は、日頃目にする横書きのものは左から右へと移動し、縦書きのものは右から左へと移動する。二次元のグラフも左が拠点で右へと移動する、そういった日常の習慣が作品の中の時間軸の方向として表われた。

この作品においては一区切りの場面を記憶がもたらされた期間として考えたが、大画面形式のようにすっぱりと切り出すのではなく、各画面に区切りはあるものの、断片的ではあるが異なる画面同士が自然に繋がった記憶の場面として描写したいと考えた。各場面に思い出される小さな記憶の断片と、湧き上がってくる記憶の形を拾い上げて繋がりを持たせた。記憶に終わりが無いように画面は次々と繋がっていく。直近の記憶であるから鮮明であるとか、遠い過去の記憶であるから曖昧であるとかではなく、時間の経過には比例しないと考える。

### 3.3.2 第1層 墨と胡粉での描画

第2層の描画の後、展示の際の壁側となる第1層の描画を行なった。墨液の水平方向への描画と、胡粉液による垂直方向の描写は時間の経過と考えた。まず、墨液の描画を行ない、その上に胡粉液で描画していった。

#### 墨での描画

左から右へ、最終的に10.8mの長さになるものを、3.5m程度ずつ×3回に分けて描く。一度に広げるとは場所の都合で困難であるが、時間軸をイメージしながら筆や刷毛を置いていく。

準備段階として、6段階の墨液をつくる。

まず一番薄い色の水分量を決める。次に一番濃い色の半分の水分量の濃さを決める。そして、描画の諧調が出る水分量をきめ、6段階の墨液とする。

- ・小皿を6枚準備し、墨をスポイトで5滴ずつ垂らす(図15)。

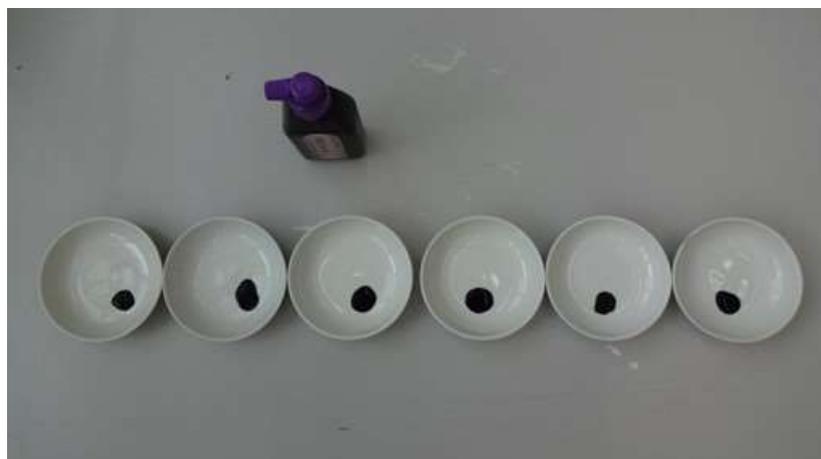


図15

- ・加える水の量はそれぞれ 0、10、20、40、60、80cc とする(図 16)。

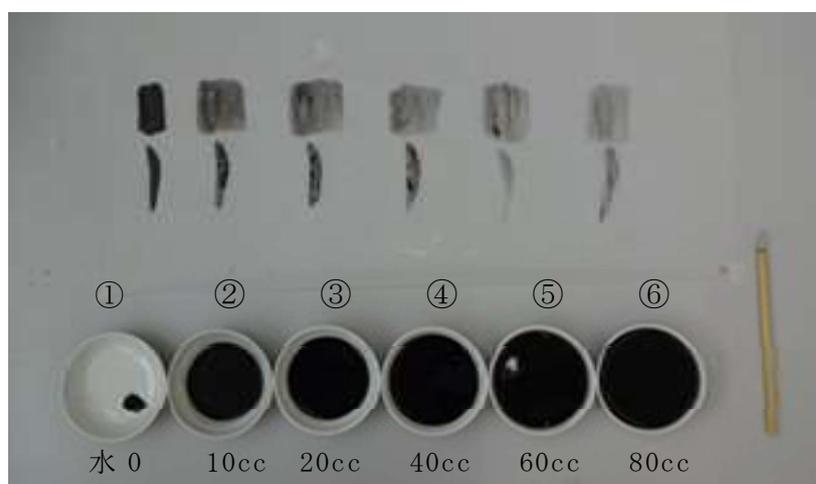


図 16

- ・①から⑥の色の諧調順に描画する(図 17、18)。  
筆と刷毛を使用したか、それぞれは水に浸したのち、濃度に変化を与えないように水分を拭き取って使用した。



図 17 ①～③諧調までの墨の濃さで描画したところ



図 18 ①～⑥階調までの墨の濃さで描画したところ

創作中は、床に置いた「トレーシングペーパー」の下から、床面に残る過去の学生の制作の痕跡が透過されて、遠い過去を呼び覚ます感覚を受け取った。それらは、絵具のしたたり、色を持った筆跡や激しく飛び散った跡、長い年月で刻まれたグレー色のケミクリートの凹凸など、20 年来の歴史のシミがそこに見えて手触りとしてあったもので、それを創作に取り入れた。残された痕跡を見たり触れたりしているうちに、自分が今表現しようとしている創作の時間の中に、他者の時間を呼び込みたいと考えた。実際に、それらの透過される形や色等が自己のさまざまな記憶のかたちと結びついていき、忘れていた、あるいは気づいてもいなかった記憶の襞が少しずつ開かれて、曖昧な輪郭が次第に明らかになっていった。次々と湧いてくるイメージが消え去らないうちに、体の動くままに筆と刷毛で描画していった。

### 胡粉での描画 ドリッピング

墨液での描画の上に、胡粉液で描画していく。  
この前段階で 6 段階の墨の諧調を筆と刷毛で、左から右方向へ描画する工程があった。対して胡粉液では、5 段階の諧調のドリッピングを行った。方向は、右から左へ移動しながら上下のドリッピングをする。墨の横方向に対して垂直である(通常の時間の経過とは異なる時間の変化を表す目的で、さまざまな方向の時間の軸を設定した)。なぜドリッピングにしたかの理由を述べる。

先に、墨での描画の項で、床面に残った過去の学生たちの絵画の痕跡が、透過性のある「トレーシングペーパー」を通して伝わってくるイメージについては述べた。胡粉液の描画の手順は墨液と同様であるが、透過される形から湧いてくるイメージは、前回の墨での描画経験を経たため異なってきた。今回は「胡粉の白」で描画することから、床の痕跡の中の特に「白」で描かれた部分が強く意識された。これが大小さまざまな白い絵具の痕跡を視覚的にたどりながら、ドリッピングの行為を通してイメージを膨らませて描くという着想を得た経緯である。さまざまな痕跡を見ながら、やはり過去の学生たちがここで制作をした時間を思う。

墨液で描かれた画面の上に胡粉で描画する。

墨液の描画方向とは逆に、時間を遡り右から左へ描画する。

10.8mを3.5m程度ずつ×3回に分けて、墨の方向に対して垂直の向きにドリッピングする。

準備段階として、5段階の胡粉液をつくる。

まず一番薄い色の水分量を決める。次に一番濃い色の半分の水分量の濃さを決める。そして、描画の色差が出る水分量をきめ、5段階の胡粉液とする。

- ・小皿を5枚準備し、溶いた胡粉を計量スプーンですりきり1杯ずつ入れる(図19)。



図 19

- ・加える水の量はそれぞれ 0、5、10、15、20cc とする (図 20)。

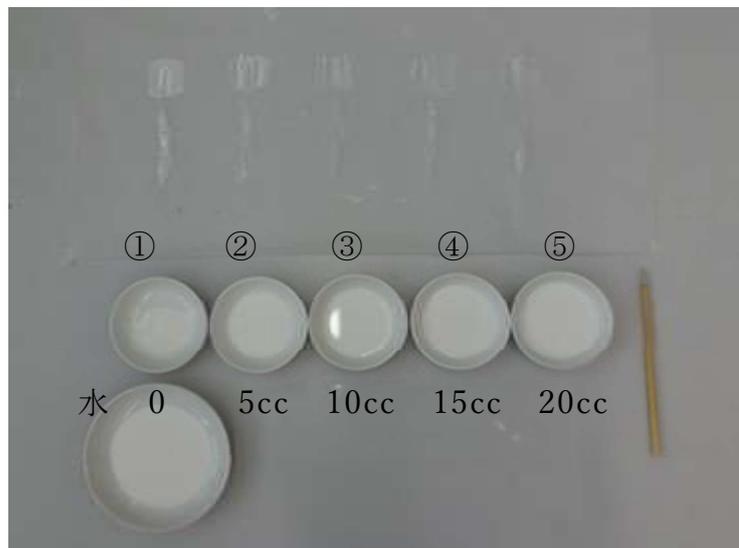


図 20

- ・①から⑤の濃度順に描画する (図 21、図 22)。  
筆と刷毛を使用したか、それぞれは水に浸したのち、濃度に変化を与えないように水分を拭き取って使用した。



図 21 ①～③諧調までの胡粉の濃さでドリッピングしたところ



図 22 ①～⑤階調までの胡粉の濃さでドリッピングしたところ

以上のように、ここでは墨液と胡粉液による 11 階調を筆と刷毛によって描画した手順を示した。制作中は、一度に 10.8m を床に広げるスペースは確保できなかったため、実際には 3.5m 程度ずつ広げて、1 階調が終わったら次の階調へという順に進めた。

### 3.4 展示

#### 3.4.1 展示目的

目的は、2層を緩やかに密着させ重層化することで、層の間に入り込んだ空気の揺らぎが2層の密着度を変化させ、時間の見え方に変化をもたらすことである。加えて、展示による観者の追体験を意図した。幅10.8mの画面が展示された際に目にする「手数」は、観者の視線を大きく移動させて、作者の「制作に要する時間」を追体験することになる。さらに観者は作品の長さを歩くことで、距離移動の時間のみならず、実際の移動時間を超越した記憶の鮮明さや曖昧さが喚起された時間の様相を体験する。

#### 3.4.2 展示方法

当初の計画では、第1層は壁に密着させ、第2層は壁から5cm程度離して展示する予定であった。実際に吊してみると、床に試験的に重ねた場合に比べて、吊した場合は思った以上に透過しない。その結果、第1層の色相が透過するように密着させて展示する方法へ切り替えた。展示は、床から30cm離して、2層の「トレーシングペーパー」の上部のみを密着させて壁に沿わせて吊した。下部は解放されているため2層の間に空気が流れ、その揺らぎによる密着の度合いが描写の透過度を変化させる。「トレーシングペーパー」はロールのまま吊して展示した。

以下は第1層を貼ったところである（図23）。



図23 第1層を貼っているところ

撮影 漆原光展

- ・ 左側は第1層と第2層を一緒に一本のロール芯に巻き付けた。右側はそれぞれの層をロール芯に巻き付けたままである。
- ・ 床から30cm程度浮かして、各ロール芯の上部を金具で吊り下げた。
- ・ 層の上部を50cm間隔で壁にテープで固定した。

ロールを広げていくうちに上部が数カ所裂けた。それ以上裂けが広がらないように補修した。

次は、第1層の上に第2層を貼り終えたところである（図24、25）。



図24 第1層の上に第2層を貼り終えて、正面から見た全体展示



図25 第1層の上に第2層を貼り終えて、左側から見た全体展示

第1層と同様に以下のようにした。

- ・左側は2層を一緒に一本のロール芯に巻き付けた。右側はそれぞれの層をロール芯に巻き付けたままである。
- ・床から30cm程度浮かして、各ロール芯の上部を金具で吊り下げた。
- ・層の上部を50cm間隔で壁にテープで固定した。

### 3.5 結果

会場での「トレーシングペーパー」の重層化は、2層の間に入り込む空気層の予想以上のゆらぎにより、透過性が場所で大きく変化した。しかしその変化によって通常であれば見えない第1層の存在に気づく展示となった。今回は展示の新たな試みとして、観者に実際に自分の手で支持体である「トレーシングペーパー」を押さえてもらい、2層の存在と絡み合う関係を確認してもらうことができた。

幅10.8mの作品を一挙に見せる展示は、墨や胡粉による11諧調の「手数」と、それらの「制作に要する時間」を明示できたと考える。また、観者側には、視点の移動、立ち止まる、画面の前をゆっくりと歩く、行きつ戻りつする、支持体を手で押さえて2層の密着程度を変化させる等の「時間の可視化」を体験を通して提示できたと結論づける。

## 第4章 作品『囁き1』『囁き2』『囁き3』における時間の可視化

### 4.1 作品のねらい - 「揉み紙」の「シワ」の透過

「時間の可視化」要素として、「手数」と「制作に要する時間」を定義した。「時間の可視化」を表す方法として、前の第3章では、透過性のある「トレーシングペーパー」を支持体として重層化することを手法として提示した。本章では、支持体として「トレーシングペーパー」に加えて「揉み紙」を使用する。

この作品は、3枚1組の作品で、胡粉と薄墨を利用した「揉み紙」の上に「トレーシングペーパー」を重ね、透過する「シワ」の痕跡を手がかりに、鉛筆でドロ잉したものである。

「揉み紙」と「トレーシングペーパー」を重ね、「揉み紙」の「シワ」の痕跡とドロ잉を融合させることによって、「手数」ならびに「制作に要する時間」を明示化し「時間の可視化」に繋げることがねらいである。

### 作品の概要

#### 揉み紙との邂逅

材料を扱う授業の中で「揉み紙」を初めて使用した。製作方法は、文字通り、手で和紙を揉み込んで作るものである。和紙の種類、使用する顔料や染料の色、濃淡、揉む強弱、浸し具合等の違いによって「シワ」の痕跡は異なる。意図して作るのであるが、表われた無数の「シワ」の痕跡には人の意図は感じられず、偶然が作り出した形は自然の風景にさえ感じられた。のちほど作製方法は詳しく述べるが、胡粉と墨を使った「シワ」の痕跡は、薄墨の淡い色-セピア調色(第3章<sup>12)</sup>参照)の仕上がりとなった。短い時間で作製したものが時間を経過したかのような印象を放つことに大変興味を抱いた。

当初、「揉み紙」を支持体とした創作に入る過程において、視点を置く位置によって毎回全く異なる形が多数イメージされるため、構想を纏めることが困難となって混乱することが多かった。しかしその後、主軸として捉える位置や範囲を変えることで、無限の組み合わせがあることに気づいた。それまでの創作においては「決めてから描く」という固定概念があったが、もっと自由に、構想も終着点も決めなくても良いのではないかと考え始めた。

この一連の思考は、創作の可能性を発展的に探るために大変重要な役割を果

たし、その糸口を掴んだようで閃きとして捉えた。「揉み紙」に表われた「シワ」の小部分を見ていると、例えば、線の集積が花の集合体のようにも見え、尖ったくちばしのようにも森の中の小径のようにも見える。小さな形をいくつも辿って大きな集合体へと視点を動かすと、どこまでも繰り返しが続いていることに気づき、フラクタルの様相を呈していることが確認できる。遺伝子情報に従って増殖する生命体にも、自然界の風景にも見える「シワ」の痕跡には時間を感じさせる要素があると考えた。このような経過をたどり「揉み紙」を創作に取り入れることとした。

### 「トレーシングペーパー」

「トレーシングペーパー」を「揉み紙」の上に重ねたのは時間の層を表わすことを意図した。そこに鉛筆でドローイングしていくことで表われてきた形は「揉み紙」から透過されたイメージを拾い上げたものである。3作品のうちの1作品『囁き3』については、「トレーシングペーパー」層の一部に穴を開けた。こうすることで、下層に描かれた「揉み紙」や「銀箔」の存在が再び明示できると考えた。

### 銀箔

3作品のうちの1作品『囁き3』については、「揉み紙」の上の1部分に2層の銀箔を貼った。それは銀箔の層も時間の層と考えたことからである。1層目は一旦貼った銀箔がパネル貼り時の失敗によって剥がれ落ちた層で、もう1層はその上に新たに貼った層である。銀箔は箔になるまでには職人による多くの工程を経て、時間も要することから、箔そのままでも時間の可視化にも通じると考えた。他者の時間も絵画の中に持ち込もうとした。

創作中は「揉み紙」を貼ったパネルをイーゼルに置いて、その上に「トレーシングペーパー」を重ねた。固定されているのは上部のみで、「揉み紙」と「トレーシングペーパー」との間には空気層ができる。それゆえ双方の紙の密着度に揺らぎが生じて、透過してくる「揉み紙」からのイメージは変化する。創作のプロセスとしては、以前に描いた部分に連続して描く意識ではなく、新たに表われたイメージを元に描き進めたので、消すこと、修正は行わなかった。

「揉み紙」上の「シワ」の痕跡を直接見て受ける形と、「トレーシングペーパー」を置いて見えてくる形には大きな隔たりがあることに気づいた。半透明な紙「トレーシングペーパー」を重ねると色の強弱の幅が増長される。そのた

め創造力がより働いて、記憶や現実の事象と絡みつき、終わりのない物語に発展していく。方向を見失いそうになると、「トレーシングペーパー」をめくって「揉み紙」を確認する。葛藤の末、方向が決まると、まるであらかじめ道が用意されていたかのように描き進めることができる。「揉み紙」を使った創作ではこういった体験が繰り返された。

以下に、この創作過程から連想される作家を紹介する。

### パウル・クレーとマックス・エルンストにみる創造力

クレーは『造形思考』の中で創造することについて次のように述べた。

「創造力は結局のところ神秘的なものである。しかも、わたしたちの心をその根底から揺り動かすものだけが神秘的なものであるから、結局、わたしたちは身体のすみずみにいたるまで、創造力で充たされていることになる。が、わたしたちに創造力の本質をいいあらわす術はない。わたしたちに可能なのは、できる限り創造の源に近づくことである。<sup>17)</sup>」

クレーの言う「創造力の源」とはどんなものであろうか。描きたい、創りたいという自己喚起を促すものであろうか。だとすれば心を根底から揺り動かすような創造の源は、自分の意思とは連動せずにある時、自分がなにかに反応して突然身体の中から湧き上がってくるものと考えられる。そのことについて哲学者の小熊正久は『メルロ＝ポンティの表現論 言語と絵画について』の中で、メルロ・ポンティ著『眼と精神』の中の「知覚すること」「絵画をかくこと」をあげて、「描くこと」は、身体によってはたらきかけをし、その応答として知覚が実現されるときに身体やその感受性への働きかけが響きであり、その響きを描くことだ、と解説している。さらに小熊は、ヴィーゼンク著『現象学的画像論』での「像」について、「像は、物を見せるだけでなく、物の見え方を見せるというのである。」と解説している。<sup>18)</sup>

筆者は今回の制作において、自分の意識と離れて、無作為に形が形成された「揉み紙」の「シワ」の痕跡を取り入れた。この手法を先の解説からみると、「揉み紙」から得た響きを感じて描く行為に繋がり、「シワ」の痕跡による物

語の見え方を表現していると考えられる。

そのほかにも絵画では、自発のイメージ以外の形象を手がかりに創作を行う手法がある。1920年代初めの第一次大戦後の混乱時、今までの価値観に厭世観を持ったヨーロッパの芸術家たちによって、ダダ運動からシュルレアリスム運動へと発展した運動が世界中の芸術家たちに影響を及ぼした時代、マックス・エルンストが自発のイメージ以外の形象を手がかりに創作を行なう手法としてフロッターージュ(図 26)を発見した。

この手法は、シュルレアリスム理論のひとつである自動記述(オートマティスム：理性の統御の及ばない無意識の深層から自発的にわきあがってくるイメージや言葉の自動性<sup>19)</sup>)様式といわれ、のちに、グラッターージュ(塗った絵の具がまだ生乾きの状態のカンヴァスを、枠に貼らずに直接立体物や凹凸のある平面上に置いて、パレット・ナイフ等で絵具をかき落とす<sup>20)</sup>方法)や、同じくシュルレアリスムに属するとされるオスカー・ドミンゲスが最初に絵画に取り入れたとされる、デカルコマニー(折った紙あるいは紙と紙との間にインク等を入れて挟み、剥がす方法)(図 27)などの手法とともに、油彩に応用されて多様な作品に登場している。



図 26 マックス・エルンスト 『二人姉妹』

1926 鉛筆によるフロッターージュ・油彩・カンヴァス 100×73cm 個人蔵



図 27 マックス・エルンスト 『雨後のヨーロッパ』  
1940～42 油彩・カンヴァス 55×148cm ハートフォード ワズウォース美術館

エルンストは自らの創作の過程を下記の言葉で残している。

「私の作品が生まれてくるとき、私の画家としての役割は低められて、  
“見物人”のような立場になっているのが常だ。だから私の作品は、通  
常の芸術につきものの理性とか良き趣味とか道徳性とかいったものの  
コントロールを超越して生まれてくるのである」。<sup>21)</sup>

作品をつくるのではなく、「コントロールを超越して生まれる」、という言葉を使  
っている。エルンストもまた、創造の源に触れていたに違いない。

## 4.2 作品について

### 4.2.1 作品サイズ

30F(91.0×72.7cm) ×3枚 を作品とする。

### 4.2.2 作品の展示形態

作品『囁き 1』『囁き 2』『囁き 3』をパネル No.1、2、3 とする。  
パネル No.1、2、3 の間隔を 30cm 程度とって横並びに展示する。

### 4.2.3 作品の仕様

パネル No.1、2、3 は、支持体、下貼り、本貼りとも共通である。

支持体：木製パネル

下貼り：鳥の子紙 薄 2 号

本貼り：鳥の子紙 薄 2 号

### 4.3 作品制作の手順

#### 4.3.1 揉み紙を作る（墨と胡粉） パネル No. 1、2、3 同仕様

(1) ドーサを引いた薄美濃紙に胡粉を引いて良く乾かす。

パネル No. 1、2 は紙全体に引く。

パネル No. 3 は紙半分に胡粉を引く。「揉み紙」の「シワ」の痕跡に違いが出るかどうかの確認の意図がある。

(2) 墨液を作り、(1)で塗った胡粉の上に手早く塗る。時間をかけすぎると胡粉が溶けてしまい、後の工程で行う揉みの痕跡が残りにくくなるので注意する。(図 28)



図 28 乾いた胡粉の上に墨液を手早く引く

(3) 全体に墨液が行き渡ったら、紙をたぐり寄せて手の中に丸めて揉み込む。揉み込む回数や向きは作品の意図に合わせる。(図 29、30)



図 29 墨を引き終わったら、紙をたぐり寄せて揉む

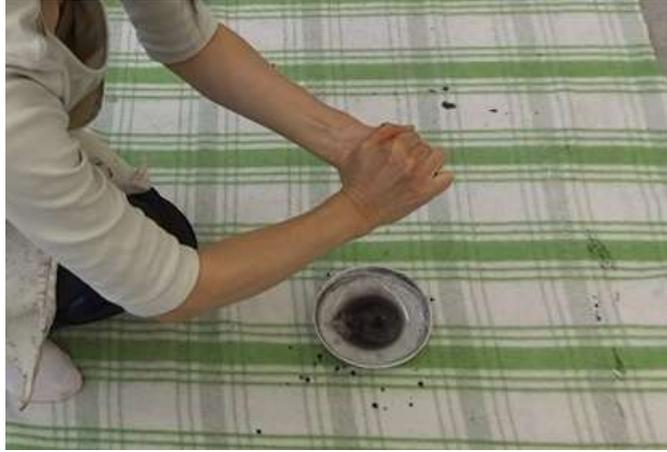


図 30 手の中で揉み込む

(4) 広げて乾かす。(図 31)



図 31 広げて乾かす

#### 4.3.2 銀箔を貼る      パネル No.3

乾いた揉み紙の上に、銀箔を貼る。(図 32)

銀箔は、膠液と水を加えた和糊で貼り、乾かす。

銀箔を貼った意図について

1つには、箔を貼ることは層を作ることである。さらに箔が剥がれた部分と新たに貼った部分との2つの層を作ることにより、時間の層を表現した。

2つ目には、銀箔は箔になるまでに多くの行程を要する。つまり箔そのものが時間の概念を表している。銀が箔になるまでには職人による多くの工程を経て、時間も要する。自身ではなく他者の時間を絵画の中に持ち込もうと考えた。



図 32 揉み紙の上に銀箔を貼る (パネル No.3 用)

先に、4.3.1 の(1)で紙の半分だけに胡粉を引いたものについては、この時点では胡粉を引いた左側の紙が明るいという程度の差しかない。「シワ」の痕跡の見え方は同程度と判断された。

#### 4.3.3 パネルに揉み紙を貼る パネル No. 1、2、3 同仕様

- (1) あらかじめ、パネルに鳥の子紙(薄2号)を下貼りしておく。
- (2) 揉み紙を別の鳥の子紙で裏打ちしたものを、(1)の上に貼る。
- (3) NO.3 パネルについて。

この作業時に、銀箔を貼った揉み紙を裏打ちするために刷毛で糊をのぼした際、その糊の水分によって箔が全く予想外に剥がれてしまった。(図 33-2 中央部に見える)



図 33-1 新たに銀箔を貼る

前回貼った、中心部の銀箔はところどころはがれている



図 33-2 剥がれた中央部分

パネル No. 3 について、今回の制作では銀箔の色をそのまま持続させたいので、銀箔の硫化及び酸化による変色を極力防止するため表面にドーサ液を引く。これで、パネル No. 1、2、3 が出来上がった

先に、4.3.1の(1)で紙の半分だけに胡粉を引いたものについては、パネル貼りを行なった時点でも胡粉を引いた左側の紙が明るいという程度の差しかなく、「シワ」の痕跡の見え方は同程度と判断した。

#### 4.3.4 ドローイング

「トレーシングペーパー」に鉛筆でドローイングを進めていく。作品のねらいの項で、「揉み紙」の「シワ」の痕跡が自然界の風景の様に見える」と述べた。自然界では途切れることなく時間が進んでいくが、自然界の風景も同じ状態でとどまっていることはない。その風景を捉えることは、時間そのものを捉えることであると考えている。「トレーシングペーパー」にドローイングする地点-ここをゼロ地点と考えると、そこから「揉み紙」の形を拾いあげる作業は、自然界の時間を拾いあげていると考えている。

モノクロームの画面のどの部分を見てもそこからいくつもの構想が浮かんできて、一本のほんの小さな線をそこに加えるだけで、それに対応して新たなイメージが想起される。筆の強弱、曲線の形状、線の長短、線の集積を意識しながら描き進めていく。このように進むプロセスもあれば、無意識に手が動いて痕跡を残す場合も多い。生まれてきた形がさらに物語を展開する。集積された線は筆者の思考の痕跡である。

ドローイングの部分(図 34)と、各パネル完成図(図 35、36、37)を示す。



図 34 ドローイングの部分



図 35 パネル No. 1



図 36 パネル No. 2



図 37 パネル No. 3

#### 4.3.5 トレーシングペーパーに穴を空ける パネル No. 3

ドローイングを進める中で、「トレーシングペーパー」に一部穴を開けた。穴を空けて外部から内部が見えるようになり、下層にある「揉み紙」や「銀箔」の存在が再び明示できると考えた。

手順の説明としてドローイングの次の工程として説明したが、実際には、ドローイングをしていく中で組み込まれた。

#### 4.4 展示

展示写真を示す。(図 38)



図 38 展示図 左からパネル No. 1、3、2

##### 4.4.1 展示目的

3枚の異なるドロ잉のかたちは、時間が少しずつ変化する、繊細な表情や揺らぎを表現した。それぞれの画面の表情の違いは、「揉み紙」の「シワ」の痕跡や銀箔の透写から導かれたイメージの選択による。「トレーシングペーパー」に穴が開いていることにより、内側に異なる層があることに観者は気づく。筆の強弱、曲線の形状、線の長短、線の集積などの有機的な絡み合いが時間の経過を表わし、可視化へと導く。

##### 4.4.2 展示方法

3枚のパネルの間隔をそれぞれ 30cm 程度とって展示した。パネル間隔を空けて、何もない自由な空間を示すことで、さらに広がりを感じて貰うねらいがある。

#### 4.5 結果

「揉み紙」の「シワ」の痕跡、「揉み紙」と「トレーシングペーパー」の2層の重なり、2層の銀箔、ドローイングの形や筆の強弱、曲線の形状、線の長短、線の集積などを時間の集積として表現した。これらの「手数」を目で追うことによって、観者に「制作に要する時間」を追体験させ、「時間の可視化」を提示した。さらに、3枚の作品のうちの1枚については、「トレーシングペーパー」に穴を空けることで、他とは異なる時間経過の可視化を図った。

3枚のパネルを並列させることによって、時間が少しずつ変化する繊細な表情や揺らぎを表現した。

#### 4.6 考察

3枚のパネルは長方形で、「揉み紙」の形状をそのまま利用したため上下を意識させる作品となった。「時間の可視化」であれば、時間軸を限定するのではなく、上下左右のない空間であってもよいのではないかという指摘を受けた。

展示にあたり、「揉み紙」を「トレーシングペーパー」で巻き込んでパネル化した。層を見せたまま、巻き込まずに展示する方法もあるのではないかとの意見も頂いた。

時間の可視化の意図を表現するにあたり、「トレーシングペーパー」を巻き込むかどうかについては非常に悩んだところである。上下を意識するのかわからないのか、軸をどの方向に設けるのかなど、今後時間をかけて考えていく課題である。

## 第5章 作品『見えてきたかたち』における時間の可視化

本論文では、「時間の可視化」要素として、「手数」と「制作に要する時間」を定義し、実現に向けて3点の創作を行なった。その中で最初に創作に取りかかったのが本作品『見えてきたかたち』である。他の2作品『記憶』、『囁き1』『囁き2』『囁き3』の2作品の要素については第2章で、手法については第3章、第4章でそれぞれ明示した。

本作品は、「時間の可視化」を油彩によって1つの画面上で実践したものである。絵具の筆跡、グレイズによる層等を重ねて創作の結果を「時間の可視化」へと導いていくプロセスについて述べる

### 5.1 作品のねらい

創作に通底するのは「シワ」であり、自身に一番身近な「シワ」つまり自らを外界と隔てている皮膚に視点を置いた。そこから体内外へと思考が巡り、生命体の「シワ」の表現を通して「時間の可視化」に繋げることをねらいとしている。

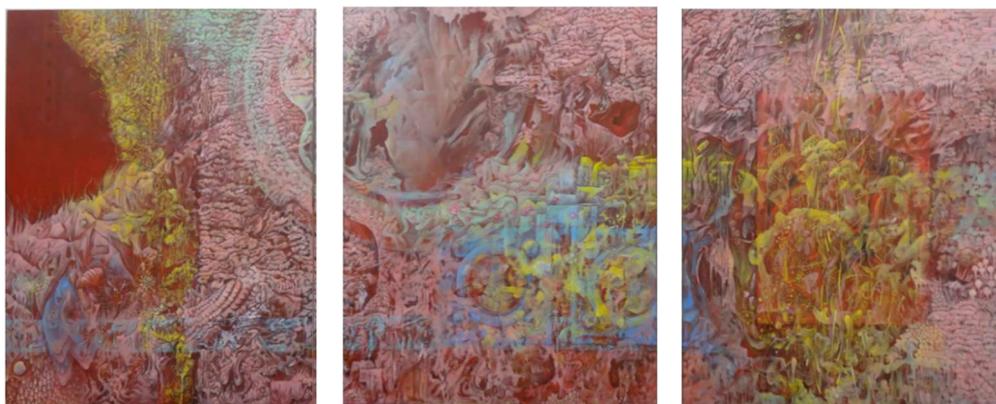
## 5.2 作品について

### 5.2.1 作品サイズ

100F(162.0×130.3cm)×3枚を1作品とする。

### 5.2.2 作品の展示形態

作品1、2、3を、間隔を30cm程度とって横並びに展示する(図39)。制作は3枚を密着させたり、時に間隔を開けたりしながら行なった。制作中に自分がそうであったように、展示中も、間隔を開けて何も描いていない空間をすることで、改めて集積を意識し、観者が何も描いていない空間に自由に創造力を働かせることができるのではないかと考えた。



作品 1

作品 2

作品 3

図 39 作品「見えてきたかたち」

### 5.2.3 作品の仕様 材料他

#### 作品1、2について

支持体：麻布

地塗り層：膠、白亜、インプリマトゥーラ(バーントシエンナ)

油彩

インプリマトゥーラ(imprimatur)は、現在では絵を描くために支持体に下地作りをした最後に施される有彩の下塗りのことを示す。絵画技法史でも、地塗りの上に密着して置かれる下塗り層を全てインプリマトゥーラと呼ぶことがしばしばある。膠・白亜地塗りを終えた状態は吸収性で水彩やテンペラで描くことは

可能であるが、油彩の場合は多くの固着剤が地塗り層に流れ込んでしまうので、目止めとしてワニスか膠によってインプリマトゥーラが施されたとされる。その色は絵の構想によって赤味・黄味・緑味を帯びた顔料を混ぜて施された。<sup>22)</sup>

本作品でインプリマトゥーラの色として選択したのはバーントシエンナである。この時点で作品の構想は全くなく、第4章で述べたように決めずに描き始めようと考えていた。この時意識していたのは、本作品のテーマとした「生命体のシワ」から連想される色だけである。インプリマトゥーラとして過去に黄味や青味を帯びた色も使ったことがあるが、生命体の色として肌、血液の赤味が真っ先に浮かんできたので、迷わず赤みを帯びたバーントシエンナに決めた。

### 作品3 について

支持体：市販カンヴァス

地塗り層：ジェッソの下地を施した上に、バーントシエンナ

油彩

### 5.3 作品制作の手順

手順に入る前に、作品 1、2 と作品 3 の支持体が異なることについて説明しておく。当初は作品 1、2 の 2 枚組の予定でスタートした。古典技法を学ぶ中で支持体について再考するようになったことで、層を重ねて表現する方法としてグレイズ技法を取り入れることから自作の白亜地カンヴァスを 2 枚作製するに至った。しかし制作を進めていくうちにイメージが膨らみカンヴァス 2 枚では全く完結できないという思いが募った。2 枚の画面に描き切れなかった自己が増殖し続けて、行き場をなくしている。早急に形にして吐き出さねば私自身までが消えてしまうと言う焦燥感にかられて、急ぎカンヴァスを組み立てた。これが支持体が異なることに至った経緯である。

#### 5.3.1 直感的なイメージから完成まで

今回は、直感的なイメージを表現するために、通常であれば作成するエスキースの過程を省いた。下地から受けるイメージを拾い上げながら創作を進めていった。

作品 1、2 に施したインプリマトゥーラ層のバーントシエンナは、乾くにつれて予想以上の色ムラができてしまった。しかしムラの曖昧な形は人の横顔やどこかで見たような風景を想起させ、2 枚の画面はひとつの絵画のように見えた。色ムラは大失敗だと考えていたためすぐに創作に入っていけず、暫くその画面を眺めるだけの期間が続いた。

ある時、第 3 章、第 4 章で述べた「トレーシングペーパー」から透過される床の描画の痕跡や、「揉み紙」の「シワ」の痕跡を手がかりにしようと思いついた時と同様の感情-すなわちインプリマトゥーラ層からの響きが聞こえてきた。画面のあちこちに断片的にさまざまな物語がフラッシュのように浮き上がってくる。視点を動かすたびに異なる物語が押し寄せ、画面のあちこちと繋がってどこに最初の筆を置けばよいのか混乱状態に陥った。

長い時間の後、うろこ状の皮膚が増殖しているような集合体が鮮明になってきて、それらの微かな響きに耳を澄ませながらゆっくりと形を拾い、色を載せていった。(図 40)



図 40 インプリマトウラ層から受けるイメージを  
もとに直感を大切にしながら描いていく

断片的に聞こえてくる内的な響きは、筆を置くごとにそれぞれの部分が生命体の形となり繋がっていった。人の横顔、洞窟、どこかに通じる入口が見えたり、水中の生き物が棲息しているように感じた。創作中は画面を見ているのに、画面から見られている錯覚に陥る。作品の中央部左寄りには小さな部分が集合体をなし、それらは皮膚と化した。身体と外界を限界づけている皮膚が画面であるという感覚に満ちてくる。

創作中は、皮膚一枚で外界と隔てられている自己の存在について考えていた。皮膚の内部へと視点を移すと、私の命の始まりは何時で、何処であって、どこから来たのかと思考する。肉眼で見えない細胞レベルの私がうごめいている気がする。内部には襞になって幾層にも折り畳まれた無限小の自己が層をなしている。命が始まる色、生きる糧を運ぶ赤や青の縦横無尽に存在する血管、その中を動く細胞、体液そして遺伝子。このどれもが自分自身であり皮膚の位置にいる自分がそれを客観的に見ている。どこまでいっても、どう掻き分けても自己である。部分は広がり増殖を続けて命の周期が訪れると新しく生まれ変わる。指令を出しているわけではなく、組み込まれた体内時計が時を刻み、システマティックに生きることを整えている。そういった思いと浮かんでくる形が有機的に絡み合い、創作が次の段階へと進んでいく。

皮膚、内臓、血管、命の誕生などを表わす赤、青、黄の色が加わって、形が表わ

れてきた画面。画面と対話するうちに、右下に青い四角い形が浮かび上がる(図 41)。

自分でも何ものかを把握できずにいるが直感のまま四角い形を入れてみる。入れたり消したり色の濃淡が変化するとといったプロセスが何度も繰り返されて、層をなしていく(図 42)



図 41 色やかたちを次第に具現化していく



図 42 さらに描き込んでいく。生命体ではないかたちが見える

ここまでのプロセスはまるで試行錯誤のように見えるかもしれない。しかし今回の制作は完成予定図を描くことなく、画面から響いてくる物語を選んで、どちらに進むかの手がかりを画面に問うているのである。

画面中央から右上に襞の形が浮かんでくる。それを層として表わすためにグレイズ技法を用いて絵具の層を作る(図 42)。

グレイズはグラッシ、グラシとも呼ばれ、「地や粗描きの上に、もしくは他のグラッシやインパスト(厚く絵具を盛り上げて塗る技法)(カッコ内筆者追記)の上に、薄く重ね塗りされる絵具の透明な層のこと」<sup>23)</sup>である。この技法はイタリアルネサンスのテンペラ画の彩色技法として既に存在していたが、15世紀にヤン・ファン・エイクがそれまでのテンペラ画におけるグレイズシステムとは根本的に異なる、「絵具そのものの粘着性や表現の自在性等の探求」「光を繊細に捉える素早い筆致と点描法を駆使した光学的細部描写」により「半透明グラシの塗り重ねによる重層構造」技法を確立していったことは小林典子の著書に詳しい<sup>24)</sup>。

以前、テンペラの混合技法を使ってボッティチェリの『ヴィーナスの誕生』の模写をしたことがある(図 43)。エマルジョンは、卵、油、水に顔料を加えて使用した。この時は、まず下層描きの段階で黒と白の顔料で明暗の調子を作り、平



図 43 大橋裕子 テンペラ画模写  
ボッティチェリ 『ヴィーナスの誕生』  
油性メディウムによる模写 2016 325×280mm,

筆描きやさまざまな方向から平行線を描くハッチング技法によって諧調を作った。その上層描きとしてグレイズを施す。この一連のプロセスを繰り返していったのである。今回の油彩のグレイズと大きく異なる点は、下層描きが黒と白のみではなく、色彩が施されていることである。



図 44 線や面を層で重ねては、また繰り返し

今回の作品では、グレイズを重ねるにあたり、ダンマル樹脂とスタンドオイルによる自作のメディウムを使用した。このメディウムは制作の最初から描画に使用しているが、艶があり、乾いても体積を減らすことなく、線も面も薄い層を重ねていくことができる。下層に塗られた絵具の層の上に、細部まで描き込んだ手数とグレイズ層とが絡み合い、繰り返され、時間表現へと導いていく(図 44)。透過するグレイズ層の部分は内面にある襞であり、生きる糧を運ぶ臓器の表面でもある。皮膚の内部にはまるで無限小の町並みが存在しているように思われ、画面右中央部分に表象化されていく。この段階で、自己増殖が 2 枚の画面内に収まらず 3 枚目の作品を追加しようと考え始めた。早急に、その溢れたものを私の頭の中から画面の相応しい場所へ移動させねばならないという焦燥感にかられて、カンヴァスを組み立てて移動させることにした。



図 45 このころ、急に新たに 3 枚目の連結着想が芽生える

下地のバートシエンナが放つ揺らぎに誘われるように、見えてきたかたちや響きを手がかりとして一気に描き上げる(図 45)。確信を持って画面の中心にスクエアを描き入れた。ここではこの矩形には何かを境界付けるものという意識はまだ持ち合わせていなかった。

画面は生命体が存在する有機的な空間である。自分がまだ確認できていない内面の襞の中には記憶や時間の層が浮遊している。動きのある赤い曲線は命の源である。

1950年代のアメリカニューヨーク派のロスコの絵は、大画面が2色か3色の矩形で構成されている。それらは「感情(フィーリング)の表象としてその画面をつくった。」<sup>25)</sup>と評されている。次はロスコの言葉であり、絵画の主題とされているものである。

「色彩を帯びた様々な形を、あるリズムに従って配列し、特定の効果に向うべく仕組まれた運動を構成することで、画家は自分にとってのリアリティを表現しなければならない。」<sup>26)</sup>

ロスコの絵画の中にあられる矩形の曖昧な輪郭部は、手でちぎった和紙の喰い裂きのように紙の繊維が残って毛羽立ったように見える。その輪郭部が背景

に次第になじんでいくさまは、自分以外の何かと繋がろうとする表れだろうか。不均一に塗られた色面は観る者に内面を問いかけ、永遠の時間の彼方に吸い込まれそうな感覚に迫りやる(図 46)。



図 46 マーク・ロスコ 『オレンジの上の黄、青』

1955 画布・油彩 259.8×169.4cm The Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, PA

自身の作品に戻ると、現れた赤い曲線は、画面の向こう側への入り口を形成し、その輪郭が襞の頂点となって広がっていく。黄は命の始まりの色であり青や緑は静脈の色である。線は浮遊層を表出し、グレイズ層と重なりさらに重層化していく。まるで皮膚のような肌色の楕円が増殖し、体内に浮遊する細胞も形を変えながら移動する(図 47)。



図 47 画面との対話により形が見えてくる

要素をさらに描き込んで時間が集積されていく。青い四角の形は、この時点において、創作過程の中で一番鮮明に描かれていた（図 48）。一方、白い絵具が垂れていた部分は、以前ははっきりと描かれていたが、大部分が画面に吸収されていった。

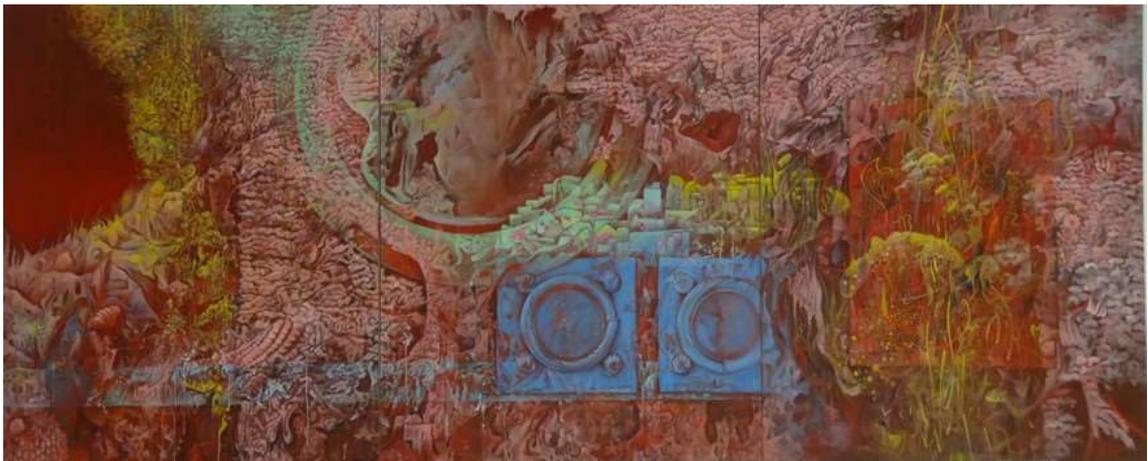


図 48 要因が蓄積されていく

### 5.3.2 完成

完成が間近と意識するようになる。自分の内部からの響きと、画面に表われた色や形がそぐわないものは自然と消えていった。最終段階では、画面に表出した全体が自分自身であると確信するようになった。(図 49 全体) (図 50 部分)

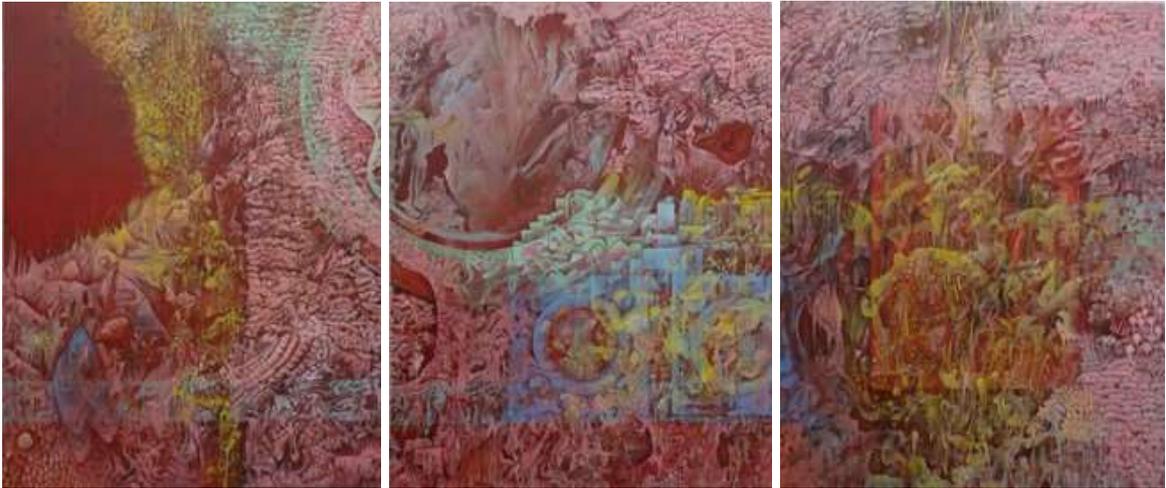


図 49 全体完成図 2020



図 50 完成図(部分) 2020

#### 5.4 結論

画面に「シワ」を表現することを通して、痕跡として残された「手数」と「制作に要する時間」を意識しながら創作した。透過してくる下層、幾重にも折り畳まれた大小の襞、皮膚、内臓、血管、生命の誕生が、色、線、形、層と有機的に絡み合うように画面作りをした。下地のインプリマトゥーラ層から浮き出たイメージを手がかりに描き始めた時には見られなかったが、完成時には筆跡、層の集積が一目で確認できるようになっていた。長い時間をかけて画面に表出したこの「手数」と「制作に要する時間」を「時間の可視化」と結論づけた。

#### 5.5 考察

支持体の素材を3枚同様にしなかったことは悔やまれる。イメージが展開し、当初の2枚での制作に収まらず、急遽1枚増やす結果となった。一方、古典的な技法で作成した自作カンヴァスと、上塗りが施された市販のカンヴァスの顔料の発色、筆の感触、艶などの違いを実感できたことは大きな収穫であった。

グレイズ技法については、透明・不透明の絵具の性質、メディウムの使い分けにより今後さらに「時間の可視化」を深く表現できる可能性があると考えられる。

## 終章

永年「シワ」を美と捉え、時間が蓄積された痕跡であるとして、油彩表現をしてきた。それらを検証するために、今回、画面から時間の層が集積していると仮定した部分を選んで、その要素を「手数」と「制作に要する時間」と定義した。

他の作家が、時間をどのように表現しているか、作品の考察を通じて検討し、自作と比較した。

「揉み紙」と「トレーシングペーパー」を使い、時間の層を分解し、手順を追って『記憶』、『囁き 1』『囁き 2』『囁き 3』を創作し、「手数」や「制作に要する時間」を浮かび上がらせ、「時間の可視化」のプロセスを提示することができた。

『見えてきたかたち』では、インプリマトゥーラを施した支持層に、絵具の筆跡、グレイズ層を重ね、幾重にも折り畳まれた大小の襞、皮膚、内臓、血管、生命の誕生を、色、線、形、層と有機的に絡み合うように生命体として表現した。

本論では、「シワ」とは時間が蓄積された痕跡であり美であるとする視点を軸とし、「時間の可視化」につながる要素である「手数」、「制作に要する時間」から論じてきた。これに対するものとして、今回は取り上げなかったが、時間の経過による風化の視点、いわば「手数」の減算による「時間の可視化」も存在する。例えば奈良県明日香村で発見された『高松塚古墳』の極彩色の壁画や、レオナルド・ダ・ヴィンチの『最後の晚餐』に見られる剥落、亀裂、退色、変色等である。作者の意図とは異なるので同列に論じなかったが、「手数」の加算、減算という全く逆のベクトルで「時間の可視化」が起こる事実はとても興味深い。また、作家が意図的に風化したマチエールを作ったり、風化していく過程をそのまま見せる「時間の可視化」も存在している。絵画におけるさまざまな「時間の可視化」の研究を今後も続けていきたい。

欲しい情報やモノがすぐに手に入る時代にあって、「手数」を重ねながら時間の流れを紡ぎ出し、「時間の可視化」をテーマにさらに「シワ」の油彩画表現を深めていくこと、それが私にとっての創作である。

なお、これらの研究過程で創作した作品群を、2020年9月1日～9月6日の期間、岡山県天神山文化プラザで開催された大規模な展覧会において展示した。広い会場は張り詰めた空気に包まれ、静かに導かれるように作品の前に佇んだという感想や、1つのテーマをさまざまな支持体、画材、技法を用いて多様な表現をしていることを評価する学芸員の方もいて、好評を得たことを記しておく。

## 引用文献一覧

- 1) 吉村耕治 山田有子 「侘び・寂びの色彩美とその背景—和の伝統的色彩美の特性を求めて」 日本色彩学会誌 第41巻 第3号 p.41 2017.
- 2) 井上靖 高階秀爾 『カンヴァス世界の大家 16』 p.72 1982.
- 3) 宮永美知代 「シワとミゾの美術解剖学」 日本化粧品学会誌 Vol.37 No.2 pp.112-114 2013.
- 4) 小熊正久 『メルロ=ポンティの表現論 言語と絵画について』 東信堂 p.95 2019.
- 5) 神原正明 『快読・西洋の美術 視覚とその時代』 勁草書房 pp.128-129 2001.
- 6) Richard.P.Taylor 『ポロックの抽象画にひそむフラクタル』 日経サイエンス 2003年3月号 p.66 2003.
- 7) ジルケ・フォン・ベルスヴォルト=ヴァルラーベ 『李禹煥 他者との出会い 作品に見る対峙と共存』 (水沢勉訳) みすず書房 p.101 2016.
- 8) 李禹煥 『余白の芸術』 みすず書房 pp.359-360 2000.
- 9) 編集：東京国立近代美術館 増田玲/蔵屋美香/松本透 『石内都展 モノクローム—時の器』 (翻訳：小川紀久子 山本仁志) 東京国立近代美術館 p.11 1999.
- 10) 石内都 『石内都 肌理と写真』 (執筆：ジェフリー・アングルス他 翻訳：平野仁子 求龍堂 p.18 2017
- 11) 甲斐彩菜 「絵巻物の発生から衰退までの過程」 観光学論集 15巻 p.41 2020.
- 12) 藤原美佳 福森護 「セピア調映像の心理的效果に関する探索的検討」 中国学園紀要 16巻 pp.75-82 2017.
- 13) 永井輝夫 「特殊紙特集 トレーシングペーパー」 繊維と工業 vol.35(5) p.140 1979.
- 14) 同書 p.141
- 15) 同書 p.142
- 16) 森下貞男 「透明紙における問題点」 紙パ技協誌 第25巻第1号 p.5 1971.
- 17) パウル・クレー 『造形思考 下』 (土方定一 菊盛英夫 坂崎乙郎 訳) 筑摩書房 p.235 2016.
- 18) 小熊正久 『メルロ=ポンティの表現論 言語と絵画について』 東信堂 pp.122-123 2019.

- 19) イアン・タービン 『エルンスト』 (新関公子訳) 西村書店 p.12 1994.
- 20) 同 p.5
- 21) 同 p.12
- 22) 種倉紀昭 「テンペラ画の制作と演習の意義について(Ⅱ)」 岩手大学教育学部研究年報 第59巻 第2号 pp.2-3 1999.
- 23) パトリシア・モナハン 『インターナショナルアートテクニク 油彩画の技法』 (金子一雄訳) 美術出版社 p.33 1991.
- 24) 青山聡 小佐野重利 北沢洋子 小池寿子 小林典子 『西洋美術の歴史5 ルネサンスⅡ-北方の覚醒、自意識と自然表現』 第3章 3 小林典子 「ヤン・ファン・エイクの絵画技法」 中央公論新社 pp.249-250 2017.
- 25) 講談社版 『現代美術 第4巻 ロスコ』 p.88 1993.
- 26) マーク・ロスコ 『ロスコ 芸術家のリアリティ 美術論集』 クリストファー・ロスコ編 (中林和雄訳) みすず書房 p.163 2009.

## 図表一覧

- 図 1 レンブラント・ファン・レイン 『Rembrandt's Mother』 1628年 oil on panel 35.5×29.1cm Essen, Bohlen and Halbach Collection
- 図 2 筆者撮影
- 図 3 筆者撮影
- 図 4 筆者撮影
- 図 5 平安時代 12世紀 『源氏物語絵巻 東屋(一)』 徳川美術館蔵  
[https://yahoo.jp/u\\_fgWL](https://yahoo.jp/u_fgWL)
- 図 6-1 マルセル・デュシャン 『階段を降りる裸体』 1912年 147×89.2cm フィラデルフィア美術館
- 図 6-2 エドワード・マイブリッジ 『階段を降りる女性』 「The Human Figure in Motion」 1887 <https://www.artpedia.asia/nude-descending-a-staircase/>
- 図 7 ジャクソン・ポロック 『ナンバー3、1949、虎』 1949 157.4×94.2cm Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution Washington, D.C.
- 図 8 李禹煥 『点より』 1973 182×227cm いわき市美術館 福島
- 図 9 李禹煥 『線より』 1973 182×227cm 東京都美術館
- 図 10 ナム・ジュン・パイク ワタリウム美術館において展示されたビデオモニターを使ったインスタレーション作品 2016年  
<http://www.watarium.co.jp/exhibition/1608paik/index.html>
- 図 11 寺田武弘 『変位 3』 2010 220×108×200cm 編集：岡山県天神山文化プラザ『平成 22年度岡山県天神山文化プラザ企画展 素材をめぐる 14人の方法』 p.19 2011.
- 図 12 北川太郎 『時空ピラミッド』 2016-17年  
<https://kitagawataro728.wixsite.com/ryakureki2?lightbox=dataItem-iy6iwnnx>
- 図 13 石内都 『1899』 1990(1998プリント) 73.0×106.5cm 編集：東京国立近代美術館 増田玲/蔵屋美香/松本透 『石内都展 モノクロームー時の器』 (翻訳：小川紀久子 山本仁志) 東京国立近代美術館 34. 1999.
- 図 14 永井輝夫 「特殊紙特集 トレーシングペーパー」 繊維と工業 vol.35(5) p.141 1979.
- 図 15 筆者撮影
- 図 16 筆者撮影

- 図 17 筆者撮影  
図 18 筆者撮影  
図 19 筆者撮影  
図 20 筆者撮影  
図 21 筆者撮影  
図 22 筆者撮影  
図 23 漆原光展 撮影  
図 24 筆者撮影  
図 25 筆者撮影  
図 26 マックス・エルンスト『二人姉妹』 1926 100×73cm 個人蔵  
図 27 マックス・エルンスト『雨後のヨーロッパ』 1940～42 55×148cm ハ  
ートフォード ワズウォース美術館  
図 28 筆者撮影  
図 29 筆者撮影  
図 30 筆者撮影  
図 31 筆者撮影  
図 32 筆者撮影  
図 33-1 筆者撮影  
図 33-2 筆者撮影  
図 34 筆者撮影  
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 筆者撮影  
図 40 筆者撮影  
図 41 筆者撮影  
図 42 筆者撮影  
図 43 筆者撮影  
図 44 筆者撮影  
図 45 筆者撮影  
図 46 マーク・ロスコ 『オレンジの上の黄、青』 1955 259.8×169.4cm  
The Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, PA  
図 47 筆者撮影  
図 48 筆者撮影

図 49 筆者撮影

図 50 筆者撮影

表 1 永井輝夫, 「特殊紙特集 トレーシングペーパー」 繊維と工業 vol. 35(5)  
p. 141 1979.

研究活動報告(公募展応募及び評価・個展開催状況(実施年月日含む)及び評価  
2018～2020

1. 岡山県美術展覧会(主催:岡山県・山陽新聞社・おかやま県民文化祭実行委員会) 2018.9.5～9.9、2019.9.4～9.8 いずれも洋画部門 委嘱出品
2. 関西新制作展(主催:関西新制作協会)2018.5.3-5.11、2019.5.2-5.10(絵画部門 関西新作家賞)
3. 倉敷市美術展覧会(主催:倉敷美術協会、倉敷市立美術館) 2018.1.5-1.13、2019.1.5-1.14、2020.1.5-1.14
4. 赫展(赫祥会主宰) 2018.11.20-11.25、2019.11.6-11.10
5. 蒼翔会展(倉敷芸術科学大学卒業生選抜展) 2018.2.21-2.27
6. 二人展「はじまり」(倉敷芸術科学大学大学院 博士後期課程二人展)  
2019.2.9-2.14
7. 2020 天プラ・セレクション公募部門プレゼンテーション(主催:岡山県天神山文化プラザ)2019.7.16-7.21
8. 全国大学版画展(主催:版画学会) 2019.12.7-12.22
9. 天プラ・セレクション「大橋裕子展」(主催:岡山県天神山文化プラザ)  
2020.9.1～9.6
10. B612 展(主催:倉敷芸術科学大学芸術学部 デザイン学科)  
2020.11.10-11.15
11. 倉敷芸術科学大学博士後期課程修了展  
2021.1.30～2.14

## 謝辞

本研究は、作品創作と理論を相互的に融合させながら、順調に進めることができました。論文の作成にあたっては、指導教授の森山知己先生から、論文の検証に繋がる日本の伝統的な技術や知識のご指導をいただいたことが大きな契機となりました。芸術に対する真摯な向き合い方を示してくださり、素晴らしいご指導をいただけたと大変感謝しております。油画創作にあたっては、五十嵐英之先生に古典技法をご指導いただき、下地作成やグレイズ層を重ねて制作へ繋げることができました。

論文作成に関しては、森山知己先生が論理的に展開する道筋を示してくださったことで、論文の軸を見失うことなく文章を展開することができました。神原正明先生には度々核心を突いたご指摘をいただき、本当に助けていただくことになりました。論を進める中で、松岡智子先生には、論文の論理的な表現方法や構成などについて、貴重なご助言を賜りました。磯谷晴弘先生には専攻長として講評会や中間報告会等を設定していただくことで、徐々に内容を整理し方向付けることができました。近藤千晶先生には、論文の校正において細かく目を通していただきました。論文を完成させることができたのは、先生方のご指導のお陰であったと心より感謝申し上げます。

論文内で取り上げた作品の展示に関しては、岡山県天神山文化プラザ 所長 花田修一様、学芸員 加藤淳子様、企画委員 森山知己先生をはじめ天神山文化プラザの皆様には開催にあたりさまざまな相談にのっていただき大変ありがとうございました。お陰さまで、沢山の方に観覧頂き嬉しく思っております。

最後に、重ねて皆様に心より御礼申し上げます。

2021年2月3日  
大橋裕子

付録 活動資料(天プラ・セレクション 展示記録)