

# 実作家による色彩試論

絵画の内側から見たゲーテ色彩論

母袋 俊也

## 一 「絵画 絶対的シニファイエ・色彩」

絵画が目指そうとするもの、それは精神と実体との統合であり、絵画とは色彩と思索の運動の現場である。

絵画は二次元の平らな面である布や板などを支持体に、顔料などの色材を定着させることで平面上に空間「イリュージョン・画像 (Bild)」を現出させる。その画像はあるいは信仰の対象としての、あるいは色彩が流動性を持って画面全面を運動しているかのようなど、あるいは静謐で崇高さに満ちた透明な風景としての、またあるときはまばゆいばかりの光の満ち溢れた情景としての表象として、それぞれの主題としてのシニファイエと連結されている。その際、平面上では画家の才能によってさまざまな色材などの物質的要素がシニファイエ(意味するもの)として、シニファイエ(意味されるもの)との対を形成し、シニフィカシオンによってさらなるシニフィアン

が形成され、さらに上層へと幾重にも層が重ねられていく。そのシニファイエ内をシニファイエとシニフィアンは水平に、上へ、あるいは斜めへと複雑に結びつき平面上を往き来する。シニフィアンすなわち色彩の運動は、見るごとく、眼差しをとおして作品を強固に構造化していくのである。

本論が対象とする「色彩」も絵画を構成する他の要素、つまり支持体の素材、絵具の物性、つやや厚み、画面内にのこされる筆触などと同様、それぞれの階層において時にシニファイエとなり、時にシニフィアンとなり、シニフィアンを形成する。

しかしそれら諸要素のなかでも色彩こそが、絵画の本質であるイリュージョン性・現象と有機的に関係している。

本論はその色彩の問題についてゲーテに始まる「色彩論」の系譜が、絵画及び絵画史にいかなる影響をおよぼしたかを、ニュートンのように対象を「客観的」に、すなわち「外側から」見るのではなく、対象を「内側から」見ようとするゲーテに倣い、実作者の立場を忘れることなく絵画の内側からその今日性の問題について、考察

を試みようとするものである。

まずその前に、考察の媒介となる「絵画」そのものから始めよう。

絵を描く者にとって、絵は正しくなければならぬ。

絵画が、平面上で結ばうとして居るのは決して空間などではない。それは、きつと真理とか真実といった確かなる何ものかに違いないのだから。だがそこに現れる像は、どこまでいっても仮の像、似姿であり、真虚、このパラドックスを絵画は生きているのである。それは絵画を困難の内側に位置づけると同時に、しかしそれがゆえに本質に触れうる可能性をもひらいているのである。

これは、二〇〇三年に開催された個展「T.V.・SHOH Q.・SHOH 畫」のリーフレットに掲載した私自身のエッセイの冒頭部である。

このなかでの「絵画」を「色彩」と読み換えることは可能なのだろうか。

ここで求められている「正しさ」「確かさ」とは、ひとつは絵画表現が目指す真実、真理、いわば絶対的シニフィエそのものである。さらにそのみならず、その絶対的シニフィエと物質性を備えたシニフィアン群との結びつき、つまり真正で整合性のある関係性である。

シニフィエとシニフィアンとがいかに結びついているか、つまり

描かれる対象・シニフィエと描かれたもの (Bild) ・シニフィアンが描かれた一枚の絵のなかで真正で整合関係にあるかという問いは、絵画の、表現そのものの本質的かつ根源的な問題でもある。

仮に、ここで描かれる対象・シニフィエを信仰に基づいた神の像とした場合、一方の描かれた像としてのシニフィアン・ (Bild) はシニフィエといかなる関係を作り出すのだろうか。ここでBildを「像」ではなく「絵」と読み換えてみよう。シニフィエ 神 とシニフィアン 絵 はいかなる関係を作り出すのか。このときシニフィエとシニフィアンとの隔たりとしての距離は果てしなく増大されはしないだろうか。

それははたして絶対的シニフィエ・神を描くことはできるのか、またそれは許されるのか、という大命題を絵画に突きつけることになる。

イスラム文化を特徴づける文様が、偶像崇拜の禁止によって中心性より全体性への転化反復を経てオルナメントへと昇華していった事実が示すように、イスラムにおいては偶像 形象的Bildが認められてはいない。また仏教においても、仏像は釈迦の入滅後すぐに作られたのではなく、六百年以上を経た紀元一世紀の終わり頃に釈迦如来が作られ始めたのだった。またネパールの砂曼荼羅<sup>マニラ</sup>におけるリセット、その非永続性も着目に値する。

一方、キリスト教の場合は、それらと大きく異なっている。我々はじつに多くのキリストの像や聖人像を目にするし、西洋の美術史は永続的シニフィアンとしてのキリスト像が、どのように変貌を遂げたのかを述べるものであり、その一枚一枚の画像 (Bild) が次々

と積み重なった姿そのものといってもよい。

そのようなキリスト教文化ではあるものの、じつは八〜九世紀に聖画像禁止を尊守するイスラムの興隆に刺激を受けて、聖画像論争 (Bilderstreit) が起きている。Bildが聖画像を意味していることに関心を惹かれる。それは東方教会で起きた聖像破壊を伴う激しい教義論争であった。反対派はそもそも禮拜の対象である神性とは概念そのものに向けられるべきものであり、それに対し聖画像は実体であり、それは板や顔料や金属といったすなわち物体である。さらに聖画像の画像は写しとった似せの像、虚像であり、二重に絶対的シニフィエを背信しているというのである。

これは絶対的シニフィエとシニフィアンとの間のBild=絵(画)との間には埋め難い隔たりが横たわっていることを示している。ただこの時点では、シニフィアンとしてのBildの内側に生成するもう一方の正しさ・真理は姿を顕かにはしていないのだ。

これらはシニフィエとシニフィアンとの不整合、すれに起因している。ソシユールはその関係の恣意性を指摘した。しかし、今問題にしているものは、「像」・Bildである。フッサールは、「恣意的」にしか関係づけられない場合を「記号」Zeichenと呼び、相似的關係の場合つまり、「有縁的」に連合する場合を「像」Bildと呼び、両者を区別した。

この有縁性の概念は、絵画を考察する際にきわめて重要である。Bilderstreitを教義ではなく実作者の立場で絵画の内側から考察してみたい。

シニフィエとシニフィアンとの間には埋めがたい距離がある。シ

ニフィエが神のような絶対的シニフィエでなくとも、描かれる像としてのシニフィアンとは決してアイデンティファイしない。それはIDカードが本人であることを証明できてもカード自身は決して本人ではないことと似ている。関係は恣意的ではなく有縁性を示しているが、類似を超え同一化することもまたないのである。シニフィアンとしての絵画は、シニフィエとの何らかの有縁性を内在しなければならぬ。それが仮に類似関係であったとしても、シニフィエに近づくことや、類似化自体が最大目的となることはない。それはリアリズム絵画のようにシニフィエである対象「モデル」と見まごうようなシニフィアンを画面に求め、シニフィエへの限らない同一化が自己目的化されている場合ですら、絵画が求めるリアリティーとは、その対象そのものにあるのではなく、絵画の内部にこそあるのだ。

絵画は、対岸にある圧倒的真實のあるシニフィエへの同一化に向かう運動ではなく、対峙するシニフィエとは異なる独自の原理のもと、もう一方の真實、もう一方の普遍を、シニフィアンとしてのBildのうちに希求、創造しようとするものである。

そのもう一方の真實、もう一方の普遍は、絶対的シニフィエの真實に対して、虚(像)であるという強い自覚をもって、自らの内に独自の原理を必要とした。

超越的シニフィエを前にすれば、真でもあれば、虚でもあるという両義性を持つ絵画は、その関係性にこそ絵画表現の本質を追究するのである。

それが、エイコン 「像」「写し」「似姿」、ギリシア語を語源

とするアイコン と絵画が異なるところである。礼拝の対象であるアイコンの場合、真理は絶対的シニフイエの側にあり続け、シニフイエとしての像・Bildに預けられるまでにはグレークやルーブリョツフの登場を待たなければならぬ。

絶対的シニフイエを描くギリシアやロシアのアイコンは厳格な教義にも似たマニユアルに則って僧院で僧によって描かれ、そのマニユアルでは、まるで記号・Zeichenのように聖人の形姿、手先のポーズ、衣布の色彩に至るありとあらゆる全てが、こと細かく決められていた。あるいはそれは、形象的図像・Bildではあるが、記号・Zeichenとして扱われているがゆえに、シニフイエとの類似性より記号として割り切っていたという仮説をたててみたくなる。ゆえにアイコンには制作者の作家性は芽生えておらず、当然サインもなく作者は特定できない。我々がロシアアイコンの最高峰として位置づけるロシア一四〜一五世紀のグレークやルーブリョツフは、正確には永い不変のアイコン像を絵画へと昇華させたその瞬間にいた作家なのである。注意深く彼ら以前のアイコン群と見比べれば、いかに彼らによって柔らかい色彩と自由な形態が現れ、表象が大きく展開を遂げたかが理解されるであろう。

西方ヨーロッパ絵画のなかでもビザンティン様式が色濃く残るイタリア一三世紀、グイード・ドワッチオ、ジョットが描く聖母子像の祭壇画では、来るべきルネッサンスに向けて、徐々に人間味が増し、聖母子像の容姿はようやく表情を得ていく。しかし注意深くジョットのその画面を観察すると、革新のもと人間らしい表情が現れるところは、決して中央部の幼子キリストと聖母マリアにはななく

周辺部の天使からであることは注目に値する。

画家の絶対的シニフイエに対する敬意は、核心部への革新を遅延させている。それが逆説的にシニフイエへの強い思いの現れであることは明らかである。

これら二つの事象が起きたのは、いずれも美術史の文脈にあって像・Bildが絵画・Malereiへと高昇していくその瞬間であった。これ以前には因習にも似た形象・記号・Bildの反復の不動の時間が永くあったことを忘れてはなるまい。それは中世と呼ばれた暗黒の時代に暮が下ろされた瞬間であったのだ。ここでそれを実現させた画家の精神性と、眼差しの内側に注目したい。

その画家たちの精神性は、はるか上位にある、圧倒的で絶対的なシニフイエへの疑いのない強い思いが前提にあったのだろう。絶対的シニフイエである神という超越的なものはたしてこの自分が描くことができるのかという根源的命題、加えて自身が描いたシニフイエアンとしての像との隔たりに対する自覚は、苦しみながらも、絶対的シニフイエに少しでも近づくとシニフイエアンとしてのBild・像に、「仮の像」Scheinの概念を重ねていたこと、更にそれらにまつわる思索を要求したのである。

神の写しとしてのBildではなく、自立した「仮の像」Scheinの概念を導き出し制作を進めるなかで、硬直した画面は徐々に解きほぐされ、柔らかさを得た線と色彩が聖人たちに生命を吹き込んだのであった。ここにシニフイエアンとしてのBildは画面内に超越性を獲得したのである。

これらの画家の精神性と、眼差しの連続が美術史を形成してきた

のである。

このシニフィアンの自立とは、シニフィエとの類似や有縁性によって達成されるのではなく、Bild・像が、Schein・仮の像の概念を獲得することを意味している。

それは絵画が真理、真実であり、かつ虚であるということ。また平面という実体であり、また物であり、現象であるということにある。

絵画は彫刻とは異なり実体そのものではなく現象・Bild・Scheinに近い存在である。それは、絵画の持つイリュージョニズムの問題そのものに関わるものである。

ここでゲーテの「本質は現象のなかにある」という言葉が想起される。

「画家にとつて、色彩こそが真実である。色彩のみを問題にしても、それは歴史や心理学をすでに含んでいる」。これは晩年ヨアヒム・ガスケーとの対談のなかでのセザンヌの言である。

絵画にまつたく新しい地平を二〇世紀初頭に拓いたポール・セザンヌは、まばゆいばかりの光を色彩で描いたクロード・モネを「ただの眼でしかない」と厳しく批判した。なるほどモネは光が作り出す現象そのものを対象としたかのように見える。一方セザンヌが画面内で実現を試み、後にキュビズムに継承されていく空間性は、キャンパス面上に着彩された色彩、色斑が色価として位置を決定付けられていくことで生まれる色彩と空間の運動であるといえよう。しかしその空間性は広義にはイリュージョンそのものである。平らであるはずのキャンパス面上に空間性が生まれるということとは、すな

わちイリュージョン、現象を作り出していることにほかならない。

ここでいうイリュージョンは広義性を持つているのだ。

そもそもイリュージョンのない絵画などありはしない。もし表面上に何らのイリュージョンをも認められないとしたら、それはただの平らな面を持った物体、板か布にすぎない。絵画平面上に現出する「空間性」はイリュージョン・現象であり、色彩はそれ自体が既に現象・イリュージョンであるのだ。

空間（かたち）を志向したセザンヌが、色彩の内にテーマを求めたモネのイリュージョン性を批判した事実が示すように、色彩はより深く絵画の本質であるイリュージョンに関わっている。そしてそのSchein・像を形成する色彩とかたちの二要素は画面上で分かち難く表裏を作りながらシニフィエとシニフィアンとを往き来している。だが、この色彩とかたちとの二極性において、一方の色彩が、かたち、形象の属性としての位置を切り棄て、色彩の本質を美術史のなかで顕わにしていくにはまだ時間を必要とした。

ゲーテですら絵画の画面内では色彩は、形体に従属し続けていることを示している。

ゲーテはアイコンやモザイクに触れることはほとんどなかったが、『色彩論』歴史篇のなかでそれらの色彩にほんのわずか言及している。

「自然の模倣に必要な色彩の概念が完全に失ってしまったことが分かる。これらの像の顔は手足と同じく栗色に彩られ、淡い黄色のけばけばしい筆を加えられ、締りのない不快な観を呈している

からである。(中略)金箔を厚く張ったり、瑠璃色や真紅を用いたりしてできるだけ豪華な外観を与えたのだ<sup>(6)</sup>。

ここでゲーテの言う自然模倣とは、かたち、形象を意味していると考えられる。つまり色彩がかたちに即して適正な色価によって形象を表現しているのではなく、瑠璃色、真紅を主張することだけになっているとの指摘なのである。

ところが形象から開放されたときの色彩がここにはあるのである。そして、このビザンティンの色彩豊かなフラットな表現は、二〇世紀初期に絵画が課題とした平面性と色彩、そしてさらに装飾性、抽象性のひとつのモデルにもなったのだ<sup>(7)</sup>。

ビザンティンのオルナメントを形成する色彩にこそ、ゲーテが研究に求めた色彩のモチーフがあったのではないだろうか。

ゲーテの関心はギリシア、ローマ、ルネッサンスの絵画に向けられたが、決してビザンティンの絵画に向けられることはなかった。彼の古典主義はフラットで豊かな色彩感を暗黒のなかへ、つまり中世に葬ってしまったかのように見える。

もしゲーテがマティスを観たとしたら、彼はマティスの色彩表現をどう評価しただろうか。

## 二 「線 Bild/絵」

絵画が作りだすイリュージョンは二次元平面上に現出する空間性にほかならない。ここではこの空間性の問題を、絵画の空間性をふ

まえながら、改めて色彩の観点から捉えなおしていこう。

一般に「何々の絵・Bildをかく」といった場合、「何々の形象をかく」ことを意味し、像・Bildすなわち形象的言語、言い換えれば記号・Zeichenをかくということである。暗黙のうちに絵画とは一線を画しているため、決して「何々の絵画をかく」とは言わない。仮に幼児が砂場で「お母さん」の絵を描くとしよう。それは微細な粒子の集積による平らな砂面上に、指や棒を使い、形象的言語としての「お母さん」の像を輪郭線で刻くことである。この際シニフィアンとなる砂面への意識は潜伏したままである。それは砂の色彩も材質感も無視して、輪郭で示された形態・Bildだけが物質から切り離され宙に浮いているかのような状態なのかもしれない。ある意味で、純粹にシニフィエのみが昇華しているのであるが、そこでは対象、つまり「お母さん」の色彩も量感もすっかり抜け落ちてしまっている。ここでの像・Bildはむしろ形象的言語、すなわち記号・Zeichen的性格を色濃く示しているのである。

ゲーテ「色彩論」歴史篇第一部「彩色の仮説的歴史」では「絵画は本来、人間の影の輪郭を描くことから始まったとする点で見解が一致している。我々が本物の人間の影や影絵ではなく、平面上に形体を記録しようとして線描画を試みたとしたら、これは信憑性がある説である。……」<sup>(8)</sup>とあり、これに類似した事例のようであるが、私はこの幼児の砂絵においては、まだ「絵画」が生成されていないと考える。形象性を持った像を「絵」と呼ぶのであれば、それが「絵」であることは間違いないだろう。しかしこの時点では本論が問題にしようにとする色彩つまり対象である「母」の色彩、加えて支持体

である砂面の色彩が置き去りにされたままである。さらにシニフィアンすなわち支持体、物質も含めてシニフィエである対象「母」とシニフィアンとし、現出している像との隔たり、差異に対する眼差し、思索に対する自覚が、完全に欠落している。絵と絵画との間には原理的にも大きな差異が横たわっているとは私は考えるのである。人は「絵をかく」といったとき、そこに色彩が抜け落ちていくとにどうしてここまで無頓着でいられるのだろうか。

ここで問題にしているのは平面上に現出する像のあり方が、「絵」と「絵画」を分けているということではない。輪郭だけで形象性を表現するこのシンプルな構造が、絵画ではないと主張しているのではない。そのことはマティスの「ダンス」シリーズを始めとする一九三〇年代に盛んに描かれた一連の作品群に見られるように、紙にペンや鉛筆によって描かれた輪郭だけによる絵画領域の一面を占める素描での優れた作品の例を挙げるまでもあるまい。

「絵画」と「絵」を分けるものはシニフィエとシニフィアン間の埋め難い意識のずれに対する認識の違いから発生する外的関係性にあると考えられる。「絵」がきわめて私的な引き受け方を許す一方、シニフィエとシニフィアンとの埋め難いその覚醒を「絵画」が余儀なくするというのであれば、「絵画」はすでに自らのなかに他を想定している。二項がずれていることや、同一でないことは、他の一方を考えるとということであり、両者の内的関係はすなわち外的関係である社会を持っているということである。その外的関係性が時代や歴史、文化を超える普遍性へと導いていくのである。ゆえにその果実としての作品は世紀を超え、今も鑑賞や考察の対象となりう

るのである。

ひとたび「絵画」を「絵」と呼び換えたとき「絵画」が背負う普遍性が極私的な事柄に絞められてしまう可能性があることを指摘しておきたい。幼児の砂絵やマティスの「ダンスシリーズ」同様、輪郭線のみで表現する方法は、キュッサク洞窟をはじめとする線刻画などに認めることができる。

## 二 「白 白描画、マレーウィチ、ライマン」

日本には和紙に墨を用いて輪郭線で表現する描法がある。それは漢時代に生まれ、後に水墨画へと発展する基礎を成したとされ、「白描画」と呼ばれている。しかし、なぜ白描画と呼ばれたのだろうか。

ここに一枚の菩薩を描いた白描画がある。線だけで描かれているにも関わらず、見る我々が描かれた画像内、正確には画面内に菩薩を認識できるのは、その線が描かれる対象である菩薩・シニフィエとそれ以外とを分かたず役を果たしているからである。その輪郭線は画面内で田環を閉じること、あるいはそれを想像させることで内側と外側との二つの事物・空間を分けるのである。しかし、ここでは白い支持体としての紙の上に黒い線以外・描材は使用されていない。黒い描材で描かれた画「黒描画」ではなく、「白描画」と呼ばれるのは、シニフィエである描かれる対象を主体に考えての命名であるという仮説には無理があるのだろうか。もともと描くべき対象であるシニフィエ自体にはなく、外部とを分ける線に菩薩が宿るは

ずもないのだ。そうであるなら、我々は「白い菩薩」を観ていることになるとなるのだろう。しかし、それは「白く描かれた像」であるのか、あるいは「白紙のままの彩色されない像」なのだろうか。

「ここで」「白」について考えてみよう。

はたして白は色彩なのだろうか。ゲーテは『色彩論』教示篇第三編第三章、白の導出のなかで「白は完全に純粹なくもり」であると言っている。色彩環上、黄と青を根源的な二つの極と考えたゲーテにとって、白はいかなる状態であったのだろうか。

ドイツ・ロマン派の画家であり、ゲーテとの間で色彩論についての多くの往復書簡を残したフィリップ・オットー・ルンゲは、三原色を黄、青、赤とし、白を除外している。それに比してレオナルド・ダ・ヴィンチは元素に対応する六つの原色を白（光）、黄（大地）、緑（水）、青（空）、赤（火）、黒（闇）の六色とし、白を含んでいる。ウィトゲンシュタインの場合は原色という概念は存在しないとしながらも、「私は四つの色、黄、青、赤、緑を見る」と言い、そこには白を含めてはいない。また著書『色彩について』のなかで、「なぜ 白 と 黒 は色環から排除されているのか」という問いも彼は提起している。

色相環上に位置を持たない白は、どこにも属さない、どこにも傾かないニュートラルリテイ、あるいは零度のイメージと連結しているかのように思える。それは余白や白紙還元や前述の白描画などとともに、じつは白い紙の持つ未生性、未発性、純潔、無垢性とも通

底していると考えられる。しかし、一方で指摘される白の不透明性とは必ずしも合致しないのではあるが、白のニュートラル性は、またイメージの問題だけではない。

ゲーテは色彩論の執筆のきっかけになった一七九〇年のプリズム実験の際にも、その後の考察実験の際にも頻繁に「白い壁」を強調している。

それは考察実験に際し、色彩の相対的性格を考慮すれば、白壁を条件としたことは白のニュートラル性との関係のなかできわめて高い合理性がある。

ゲーテは歴史篇、「著者の告白」の中でその実験を「私は全体が白く塗られた部屋にいた」と壊述している。だが、ここでゲーテの時代の白について考えてみたい。

我々が今過ごしている日常のなかでの白の分量と彼の時代のそれとを比較すると、ゲーテ時代は圧倒的に白の少ない日常にあったと想像される。我々にとっては何の変哲もない、しかしゲーテがことさら強調した白い壁に、我々は注意を払う必要があると考えられる。当時の室内が描かれた絵のなかに、白壁を確認することはきわめて困難である。現に博物館となっているフランクフルトのゲーテの家も、外壁は当地、ヘッセン州で採取されるピンクの赤砂岩であり、屋根は鉄平石の黒、室内の壁も青やピンクとさまざまな模様入りの壁紙が張られ、白壁はない。家具、調度品も木の無垢の色か、ブルーやピンクの塗装が施されている。未生性や未発性のイメージを連想させる白い紙も今ほどは豊富ではなく、かつ脱色もされていなかったと想像される。ゲーテの白は、ニュートンに倣った白い壁であ

ったのだ。現代は白が異常に多いことを見ても、特別な時代なのかも知れない。

白のニュートラル性は二〇世紀、美術作品展示専門スペースとしての画廊や美術館を真っ白い壁で取り囲み、天井や時には床さえも白くする、白い空間・ホワイトキューブ<sup>⑩</sup>の概念を生み出したのだった。そこでは相対的品格を持つ色彩が他の環境に影響されることのない、観者と作品との絶対的な関係が作り出されている。相対的である色彩の絶対性を確保、保障しようとしたのである。

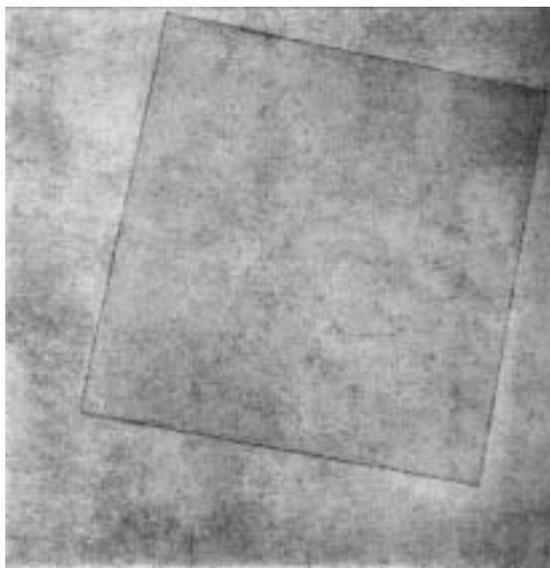
シュプレマティスム<sup>⑪</sup>を提唱したロシアの画家、カシミール・マレーヴィチ<sup>⑫</sup>には、「白の上の白」と題された白い絵がある。一九一八年に制作されたとされるこの「白の上の白」は、つまり白い地の正方形のキャンバスに白い正方形が描かれている。この作品に先行して描かれた「黒い正方形」とともにこの「白の上の白」は、絵画の空間性をその表面に設定することで絵画の平面性、矩形性に加えてイリュージョン性の命題に正面からこたえようとした問題提起的な作品である。

その後この理念は、画面を一つの色相によって満たし、白い壁を背景に画面の矩形、物質性を際立たせていくモノクローム絵画へと継承され、展開されていくのである。

ワイトゲンシュタインの『色彩について』第一部・一七では「ルンゲは（中略）透明な色と不透明な色が存在し、白は不透明な色である」といつている。このことは色という概念にひそむ曖昧さ、あるいは色の同一性という概念にひそむ曖昧さも示している」と記されている<sup>⑬</sup>。それはいわば色相も彩度もなく、色を形成する全てを持

っていないはずの白ですら、色の持つ相対性、曖昧さを持っているの指摘なのである。白が不透明性を完璧に保持しているならば、我々は作品「白の上の白」の画面上に描かれた像・Bildとしての白い正方形を見ることができないことになるのだろうか。

ほかにもその著書のなかでワイトゲンシュタインは、「？絵の中では、白が最も明るい色にちがいない<sup>⑭</sup>」、「色がすべて白くばくなるこ



マレーヴィチ「白の上の白」 1918 78.7×78.7cm

MALEVICH National Gallery of Art, Washington, D. C. 1990より

絵はますますその深みを失っていくことになるだろう」<sup>(2)</sup>などと白について多く言及している。最晩年の二年間、病と向き合うなか、書きためた草稿をもとに編まれた『色彩について』ではむしろ白について、「透明な白は存在しない」という命題を巡る考察が中心になっている。色彩の本質を白と透明性を主題に解明していくウィトゲンシュタインのその姿勢は、制作者である私に多くの示唆を与えてくれる。

そんな白い絵を描く同時代の作家にも触れてみよう。

一九三〇年生まれのアメリカーナ画家ロバート・ライマンの作品は、初期の二、三の例外を除いて、すべてが「白い正方形」である。正方形フォーマット<sup>(3)</sup>上に単色の画面を描くということは、カラーワールドのモノクローム絵画の特徴を備えていることになる。ライマンの場合の白い画面は、他の作家のそれらとは大きな差異を示している。それは色相環上のどこにも位置を持たない白の本質に起因していると考えられるが、多くのモノクローム絵画の画面が単色で満たされているのに比して、彼の場合一見全面が白一色のように見えている画面の上では何かが起きていたのである。うっすらと白い下地の上には白い絵具が刷毛で横に伸ばされていたり、時には塗り重ねられたりしていく筆触を強く残し、時にはフラットに、また時には上層を白い紙が代用していることすらある。しかし、これらは決して画面の構成のためにあるのではない。描材である塗料、支持体である紙や布、木材、金属板など、絵画を支えるありとあらゆる物質的エレメントならびに要素は回収され、白に還元され、再び画面上に再構築されるのである。それら個々の作品はさまざまなアスペ

クトによって描かれ、それらは彼の連作(全体)を通して絵画の構造をみせているのである。

じつはこのようにライマンの「白い画面」は、単一性に支配されているわけではないにもかかわらず白い画面という全体性を保持し続けるのは、ウィトゲンシュタインの『色彩について』第三部一七四「白い紙が少しでも暗くなっているところでも、それは灰色に見えることは決してなく、つねに白く見える」というこの指摘に起因していると考えられる。また白の不透明性は、物質性の顕現化、つまり絵具のそれぞれの微妙な練りや、つや、流動性、固さなどの触角的な材質感の差異をも色相によって感わされることなく、構造のエレメントとして示すことを可能にしたと言える。

画面上で構造を顕わしているのは、個々の白の微妙な差異である。しかし、白がウィトゲンシュタインが言うように完全に不透明な存在である以上、この個々の白は「白以外の概念を持ち合わせない限りなく白に近い灰色」、あるいはウィトゲンシュタインが存在しない主張するところの「透明な白」ということになる。

このような触覚的な物質感を持つ表面によって、ライマンの作品はモノクローム絵画やミニマルアートが持つ還元主義的で求心的な直進性ではなく、むしろコンセプトチュアルアートの横へ横へと併置し展開していく共時的な差異の体系を獲得しているように思える。これらを実現に至らせているものが「白」なのである。その白についてのライマン自身の言葉を紹介しよう。

「白は、絵画におけるさまざまなニュアンスを明確化してくれる

「ニュートラルな色彩です」。

「白は絵画以外の諸特徴をまじりて見えるものとしてくつねらる。他の色彩はそれとまじりてはなすべからず」<sup>(26)</sup>。

ライマンには「Winser」というタイトルの作品がある。絵具会



ロバート・ライマン「Assistant」 1990 279.4×266.7cm  
ロバート・ライマン展 川村記念美術館，2004より

社の企業名からの命名というところになっている。正式名は「Winser & Newton」で日本では一般に「ニュートン」と呼ばれているが、アメリカでは「Winser」と呼ばれるのである。いずれにせよ日本においては「Winser」は絵具会社のコンテションを持たないが、問題はそれにあるのではなく、この絵がWinser社の白絵具で描かれ、「Winser」という名を持ったこと、つまりその白は「Winser」の白であるという点なのである。

色の特質のひとつは相対性にある。しかしそんな相対的な色彩のなかで白は黒とともに絶対的性情格を持つていると考えられる。白にはこれ以上白くない白、絶対白を想定することができず。それを我々は純白と呼んでいる。しかし、その純白と白との境界はどこにあり、どのように引かれるのであろうか。色彩は実体ではなく現象である。しかし、絵画は実体であり色彩を扱う画家はその実体のなかで仕事をするのだ。ライマンはウィンザー社の「白」以外にもたぐさんの「白」を知(持)っていたはずである。ライマンが、たぐさんある「白」のなかからウィンザー社の白絵具を(純)白としたのである。実際私のアトリエには複数メーカーの顔料の、それぞれ異なる三種類ずつの白絵具が常備されている。無論ライマンはウィンザーの白絵具に崇高や神秘、特別な何かを見ていたのではなく、むしろそれどころか恣意性をも示していたにちがいない。重要なのは「それを(純)白とした」ということにあるのだ。

色彩が相対的であるがゆえに主体のありかたは、途方もなく重要性を増すのである。

一九二八年生まれのフランス人作家イブ・クライン<sup>(2)</sup>はパフォーマーにして画家であり、青のモノクローム絵画の連作でも知られている。その青い絵画は海綿を支持体にウルトラマリンブルーが全面に塗りこめられ、その青の画面は我々の視線を吸収しつくすかのような神秘性すら湛えている。これらの連作の青もまた、イブ・クラインの主体によってインターナショナル・クライン・ブルー（E・K・B）と命名されたのである。

画家にとって色彩は、色彩環上にあるものではなく、描こうとする対象や、絵具、顔料のなかにある。

ゲーテが色彩環内で分極性を形成するとした黄と青とは、一体どの黄と青だったのだろうか。そのそれぞれの色の高昇として、紫と橙が結合した真紅（Purpur）とは一体どのような赤だったのだろうか。観念的な理解はあるものの一方向に答えは見えないままである。現象であり、観念である色彩の実体を私は捕まえたのである。

聖母子像のマリアは慈愛を示す真紅の衣と、天を示す青のマントに身を包んでいる。ゲーテも無数のマリア像を見たことであろう。そしてそのなかに純粋な青を、純粋な真紅を見たにちがいない。しかし画家にとって、そのマリアの青は、ラピスラズリーを原石とするウルトラマリンブルーの顔料である。また、顔料のない真紅は、最下層の白の地下に不透明なパーミリオンの層が重ねられ、上層にはカーマインレーキが何層にも透層を重ねられて得られるその状態である。ここではゲーテが観念的に想定した「結合」がその技法によって実現されている。これは観念の実体化とはいえないだろうか。

画家にとって原色とは顔料、つまり絵具箱のなかにあり、色彩とは、色彩環や色立体のなか、つまり概念のなかにあるだけでなく描こうとする対象と、絵具、顔料のなかにあるのだ。そしてすべての色がアトリエの内、画家の才能の内にあるのだ。

## 二 「外殼的かたち・色彩の統合 ファン・アイク」

絵画平面上に外殼的立体感を表現しようとするとき、全ての線画面内に設定した消失点に収斂させることで空間内に整合性をつくるといふ、一五世紀ルネッサンスのブルネレスキによって完成された線の遠近法では充分ではない。この塊量表現に対してゲーテは、『色彩論』教示篇八五二で「明暗は物体を立体としてみせる。光と影はわれわれに濃度を示してくれる」といふ示唆を与えている。

濃度は色彩においては明度を示す。明度、つまり白と黒の間にある無限のグレーのヴァリエーションにおいては、観察や画家の眼差しによって幅が拡張され、立体表現の豊かさが増すのである。

立体表現は明暗を必要とするが、色彩を必要とはしない。それどころか、むしろ遠ざけるのである。それは色彩が観察の妨げになるからなのだろうか。

ゲーテは、明暗とすべての色彩表現とは区別することができ、またそうすることが必要でもある。芸術家はまず明暗を色彩から切り離して、考察し、そのすべてに精通してこそ、絵画表現の謎を解明しうるだろう<sup>(3)</sup>と記している。

ここで、外殼的立体表現の完璧な典型であるグリザイユについて触れてみよう。

ルネッサンス期フランドルの技法グリザイユは、テンペラ絵具を描材に無彩色である拡張されたグレーによって、対象の明暗を克明精緻に描き上げ、抜群の写実性を確保し、祭壇画の扉部分にあたかも彫刻が設置されているかのような、トロンプ・ルイユ的效果を發揮した。

しかし多くの場合、白黒の明暗で描かれたテンペラのこのグリザイユは、上層に有色の透明フィルムを重ねるかのように、透明色と不透明色の油彩を何層も透層させていくことで、明解な完全なかたちと、深みと、調和のある、輝くような色調の結晶化を目指すテンペラと油彩の混合技法のための下絵をなしてもいた。

我々はあのファン・アイクのゲントの「仔羊の祭壇画」(一四三二年)の迫真に迫る写実性と、透明感に満ちた硬質な色彩の実現を可能にしたこのグリザイユ技法に改めて驚嘆せずにはいられないだろう。じつはこの卓越した技法は、色彩を考える上でもじつに示唆に富んだものである。

グリザイユ技法とは、描く対象のかたち・立体を明度差・白黒によって描き、次に色彩を色相によって描き分けていく、いわばかたちと色彩の分業化である。つまり、対象の色彩をまず明度と色相に分解し、白黒で描かれた下層に色相と彩度を重層化することによって、同一平面への再統合を実践するのである。ただ白黒の下層に上層を彩色する構造は他にも多々認められる。このグリザイユが特化しているところは、下層の白黒が、対象に当たる光の作り出す明暗

の変化をつぶさに写し換えられていること、換言すれば、光が作り出す明度差による白黒の間の無限に近いグレーのヴァリエーションと立体表現との濃密な関係にあるのだ。

つまり立体、かたちの認識は白黒、明度によるものなのである。他方、色彩の魅力はストリートに感情に働きかけることにあると思われる。

たとえば、このファン・アイクの多翼的祭壇画の色彩を見てみよう。

全能者キリストは真紅(Purpur)の、左翼聖母マリアは青の、右翼の洗礼者聖ヨハネは緑のマントを身につけ、それぞれの色彩は純粹かつ透明できわめて彩度が高い。殊にキリストのマントの真紅はまるで鉱石や宝石の様な輝きをみせ、見事としか言いようがない。しかし、ヴェネツィア派の、色彩の錬金術師と呼ばれたティツィアーノの作品と比較すると、色彩はかたちのなかに閉じ込められているかのようにも見え始め、色彩のかたちへの従属性が露見されてしまう。

それはファン・アイクの描き上げた真紅とティツィアーノのそれとの差異にあるのではない。ファン・アイクが色面によってきつちりと画面を分割し、まるで真空状態を想起させるような緊張した空間を作り出しているのに対し、ティツィアーノの輪郭は緩やかで、形態も柔らかさを有している。一五一八年に描かれたティツィアーノの「聖母被昇天」の画面中央の真紅のマントは、顔の陰の赤みや、周りを取り囲む天使たちの肌の色との、また聖人の暖色を帯びた赤

の衣やまたそれらと隣り合わされる寒色との関係性のなかにあり、色彩が有機的に協働しているかのようだ。

色彩が相対的な性格であるがゆえに、同一画面内のそれぞれの色は、それぞれを分けていた線が取り除かれ、互いに新たな関係がつかられ、さらにそれが次の関係へと連鎖し、まさにシニフィアンが戯れるように活発に活動を広げていくのである。

ヴェルフリンにならうて言えは、絵画的 (Malerisch) 表現は色彩に自由度を与え、一方、線的 (Zeichnerisch) 表現は色彩を抑制するということを、この両者の隔たりは示している。

ゲーテの『色彩論』教示篇第六編九〇三丁九〇八に記されたティツィアーノの下地は、厳格なグリザイユを下地としたファン・アイクとは全く異なっている。下地には白っぽい下地、明るい下地、暗い下地の三種があり、同一画面内に二種以上の下地が施され、部分的には下地が仕上げ部分を作っていることすらある。またティントレットが使用し、ティツィアーノがあまり使用しなかったとされる暗い下地・赤褐色は、ゲーテの原文<sup>⑧</sup>では Rothbraun とあり、他の技法書では赤色ボルス地ともあることから、推測の域は出ないものの、かなり赤みの強い下地であったと考えられる。さらには、地塗りに無しの透層での失敗談まであり、下地のありようの差異は、この両者の作品の隔たり以上の距離を感じさせずにはおかない。

ファン・アイクとティツィアーノの色彩表現におけるこの両者の差異に見られるように、外殼的立体表現に際して、画面上で統合を計ろうとする色彩とかたちを分極性の概念で捉えることによつて、色彩はその特質を詳らかにするのである。



ファン・アイク「仔羊の祭壇画」 1432 375×520cm  
VAN EYCK Langewiesche Königstein, 1980より

## 二 「色彩画家ゴッホその明度性」

燃え上がる色彩ゴッホと形容されるように、強い色彩のイメージと強烈に結びついている点でゴッホは色彩の扱いにおいて他の追従を許さないかのように思える。

彼の作品を特徴付けているのは、じつは色彩とともに絵具の物質感である。その粘度の高い厚手の絵具が荒々しい筆触で画面に定着されている様相は、強烈な色彩とともに、彼の精神が葛藤した傷あとのように観る者に迫ってくるのである。だがここでは色彩に絞って画面を見ていくことにしよう。

ゴッホの画は視認度の高い色彩、彩度の高い色彩、チューブの色そのものを思わせる原色に近い色彩、それらそれぞれが生々しく塗り分けられ、色相の色面を作り、画面内の異なった色相と関係しあひながら、また他との関係を力強く、迷うことなく結ばれている。現実世界のなかでは見ることのないこの様相の非凡さは、通念を打ち砕く強さを持っていたことだろう。彼の生きたヨーロッパ一八〇〇年代後半の日常の色彩を想像してみると、彼の色彩に見る先鋭性がさらに強く理解される。

ゴッホは自分の身のまわりのものをテーマに、彼自身の精神を描いた。それは自分自身、知人、花や静物、あるいは風景と、いずれにせよ具体的に形体を持ったものであった。外熱的立体表現を明確すなわち明度によって実現することは、ファン・アイクのグリザイユによって確認された。ゴッホの表現も描く対象が具体的な形体で

ある以上、ファン・アイクのような微細な明度差の連なりはないまでも、明度差の秩序（オーダー）を基本条件としていた。しかし、彼の画面では、「明暗の妨げとして遠ざけ、切り離なせ」とゲーテも指摘する色彩が最優先されているかのように見える。

そもそも色には色相、彩度、明度の三つの属性がある。色彩はつねに明度を帯びている。またいかなる色彩も、明度という属性から逃れては存在することはできない。つまり、ある特定の色から明度を取り除くとその色は色相環上の位置を示しはするものの、実際の色ではなく、観念のなかだけに存在することとなる。一方ある特定の色から色相と彩度を除くとその色は明度に還元されるのである。

これを踏まえて明度、色相、立体表現を考えると、画面内で形体を表現するための秩序にそった特定の明度は、白と黒の幅のなかにある、換わることでできない唯一のグレーではなく、複数の色相から還元された複数の色があると言つことになりはしないだろう。

ここで視認度、色の目立ち度合いについても考えてみたい。赤や黄は視認度が高く、ゆえに消防車にはその緊急性と重要性から赤が使用され、我々の日常のなかで際立った特徴を見せる。しかし、幼い頃見た白黒映画に登場した消防車は、むしろ色調は鈍く街並のなかに溶け込んでしまっているかのように見え、大変驚いたことが想起こされる。それぞれの色の持つ視認度もまた、明度へ変換された際、その視認性は維持されないのである。

これは明度そのもの問題ではない。色相や彩度という属性同士

のなかでの明度のもつ性格や、視認性と明度との関係から生ずる問題であり、形体表現には不可欠な明度の問題である。

そしてじつはこの明度性こそがゴッホの色彩表現と深く関係しているのである。

なるほどゴッホの色彩は通念を超え、鮮やかな色面はその関係のなかでより活発に色彩自体の強さを主張している。そのような色鮮やかな画面の一方で、具体的な形体を描こうとするゴッホの画面は、全体として適正な明度差の秩序＝ヴァールルを要求されるのである。

一見自由奔放のように映るそれぞれの色は、形体表現としての明度差をじつに適正に保っており、色価・ヴァールルは破綻をきたしてはいない。そのためなのだろうか。これは驚きでもあるのだが、じつは相当量の白が混色に使用されているのだ。しかし、画面を支配しているのは強い色彩である。ここにこそ彼の非凡さがあるのだ。ゴッホの作品はまさに適正なヴァールルによって、裏付けられているのである。

このことはゴッホの作品を白黒の図版、写真で見ると容易に納得できるはずである。ゴッホの画面において、適正な明度値（ヴァールル）を持っているそれらの色は、そのそれぞれの色がグレーに還元される際、奪われてしまったそれぞれの色相と高い視認度を、再び身につけ、再生させられたのであると考えられないだろうか。ゴッホという天才は、彼の主観が直感としてそれぞれの色を選びわけ、強い筆触を残しながら形象と彼の精神を描きこんでいったの



ゴッホ「夜のカフェテラス」 1880 80.7×65.3cm  
ゴッホ展 東京国立近代美術館,2005より

だ。

色彩の形体表現における明度値（ヴァールル）は秩序ある明暗に  
そって、それぞれの色が全体をつくるのである。

適正なヴァールルによって全体が統べられているゴッホの画面内  
での最小の明度値とは、ほんの一筆のタッチであろう。そのタッチ  
もまた、彼の画面の全体性にとってまさに、適正な明度値を合わせ  
もった色なのである。

色とかたちの分極性の観点から考えるとヴァールルの概念が求め

た色とかたちの統合は画面内の空間性での統合を経て、最小単位の内側にまで及んだかにみえる。

しかし、この色とかたちは、まもなくモダニズムの還元主義の下、分化していくこととなるのである。

## 二 「大気・ターナー、光・モネ、そしてフリードリヒ」

英国ロマン主義の風景画家J・M・ターナーは、まさにゲーテの時代の作家であった。アトリエにはゲーテの『色彩論』の英訳本があり、そこにはターナー自身による書き込みが残されていたということである。

ゲーテがそうであったようにターナーもまた南イタリアを何度か訪れている。南イタリア、ヴェネツィアの陽光と色彩は彼を魅了し、水の反射はそれらをさらに助長し、アルプス以北のこの画家の眼と精神に大きな影響を与えたことであろう。

彼の作品は、最初のイタリア旅行の一八一九年、ターナー四四歳を境に忠実に自然描写するいわゆる典型的なサロンの風景画からロマン主義的作風への変化が顕著になる。画面では帆船や建築群そして人物の群像が動的な構図を作り出している。そしてその背景に広がる空や海では、ドラマティックに渦巻く雲海、そのあいまから太陽が黄に輝き、または厚い雲の奥深くからの陽光が黄に鈍く海に反射して劇的なシーンを生み出している。人物群や建築物を雲と空気が覆い、風景は光に溶けだしていつているようでもある。その空には多くの場合、光源である太陽が描かれている。そしてその光源が

作り出す大気の様子や無限の色彩の変化、これら「大気と光」こそが、ターナーのテーマであるとされる。

美術史家は次のように指摘しているわけではないようだが、私はこのテーマとしての「大気と光」の実現は、ターナー六五歳最晩年の一八四〇年以降であると考ええる。

一八一九年、この時点ではターナーはまだ風景を描くロマン主義の画家に過ぎない。

「吹雪 港の沖合の蒸気船」(一八四二年)、「雨・蒸気・速力」(一八四四年)などが示すように、一八四〇年以降は画面内の形象性は薄まり、色彩が流動性を持って画面全面を運動している。こここそが大気をモチーフに、光を色彩で描いたひとつの到達点であったのだ。

その画像は、三〇年を経てフランスに生まれる印象派モネの「日の出・印象」を予見しているかのようであり、さらにその自由な流動的畫面は、二〇世紀アンフォルメル絵画<sup>20</sup>とも一脈通じるものがある。彼のその先駆性は連続する美術史の文脈からすると、むしろ突発的ですからあるように見える。

一八四〇年代ターナーは大気を描いた。当時それはとても大きな出来事であったに違いない。それは形象を持たない気体を人類が初めて描いた瞬間であったのだろうか。

画面のなかの色彩は特定な空間的位置に制約されず、拡張し、粗密をつくり、ある種の飽和状態にあるかのようである。実体ではなく、陽光の変化、現象を描こうするその画面は、白を基調に黄が柔

らかなトーン・霞を作り出している。厚い雲の背後から照らす太陽の様子は、ゲーテが「くもり」をもって黄を説明するまさにその状態を、我々はターナーの画面に見るのである。そしてさらに興味深いのは、ターナーが生きたロンドンである。元来霧の多い土地として知られるロンドンは、当時産業革命の時代にあり、彼がモテーフとして好んで描いた蒸気、そして深刻な大気汚染から生れた煙霧で町は覆われていたという。ターナーはまさにゲーテの言う「くもり」の内にあって太陽光が通過する際のめくるめく色彩変化を、ゲーテより強く、体験として識っていたのかも知れない。

かりに一八四〇年以降が真正ターナーであるとすると、その制作期は死期までの十年となってしまう。しかし、ラスキンの『近代画家論』による賞賛も一八四三年である。一八四五年には視力が衰えるとの記述があり、それがいかなる程度なのか分からないが「雨・蒸気・速力」の制作は四四年であることを考えると、あの朦朧としたともいえるこれらの画面と全く無縁ではなかったのかもしれない。もっとも近視の人がレンズをとった瞬間、対象が明瞭さを失うと同時に、色彩が鮮やかさを増すように感じる体験を考えあわせることもできるのだが、想像の域は超えない。

ここで彼のアトリエにあったゲーテの『色彩論』に戻ろう。

『色彩論』のドイツでの出版は、一八一〇年であるが英訳本の刊行は偶然なのだろうが一八四〇年である。ということは一八四〇年以前に彼は英訳では色彩論を読んでいないことになる。いずれにせよ、ゲーテの『色彩論』が色彩表現を追及しようとするターナーを強く後押ししたことに疑いはない。重要な点はそれが一八四〇年以



ターナー「雨・蒸気・速力」 1844 91×122cm

Die Kunst der Romantik Belser Verlag ,2004より

障である、ということなのだ。

ターナーの書き込みは教示篇第四編「高昇した両端の結合」のところにある。

真紅の顔料は、他の顔料を混合しても合一しても作ることは出来ない。色彩の最高点に到頂した物体を固定しなければ、真紅の顔料を作ることは出来ない。だから画家が三原色というものを仮定するのは当然のことで、画家は三原色から他のすべての色彩を合成する。それに対して物理学者はただ二つの原色だけを仮定し、この二つの色彩から他の色彩を展開させ合成するのである。

この箇所にターナーは「What is Blue and Yellow」と書き込んでゐる。

この書き込みにはさまざまな解釈ができるだろう。

それが仮に全文に対してであるとすれば、青と黄によつて真紅をつくる（結合）ことに対する単純な驚きであろう。日常顔料を混合することで色をつくる画家にとつて、青と黄で赤をつくることは驚き以外の何物でもなかったはずである。

また、全文にはなく三原色に対する書き込みであるとすれば、欠けている「赤は？」という点であろうし、またターナー自身の色彩の特徴である、「黄を中心とする暖色に対し寒色の比率が画面内で決して高くないこと」を考慮すれば「yellowは「赤と黄」ということにもなるだろう。

関心はさらなる興味へと連鎖していく。かりに他の箇所にも書き込みがあるとすれば、それらの書き込みを丁寧に読み解いていくことを通して、ゲーテ色彩論と真正ターナーとのますます強い関係、そして突発的にすら見えるあのターナーの作品群とゲーテとの因果関係が霧のなかから鮮明に浮かび上がってくるにちがいない。

二〇世紀絵画へのパラダイムの転換点を築き、印象派の命名のきっかけとなった「日の出・印象」をモネが制作したのは一八七三年であった。その三年前の一八七〇年にモネは普仏戦争から逃れロンドン入りし、ターナーの作品を見ている。

白が基調となる全体のなかで、光源である陽光が画面に色をさしているところなど、モネのこの汪洋たる世界観はターナー最晩年の作品と限りなく近くも見える。だがモネによるこの「日の出・印象」こそが、絵画史において近代とそれ以前とを決定的に分けているのである。

ターナーは大気を描いた。白い霧、白い蒸気を描いたのに対し、モネは光を、現象そのものを表現したのだった。そのために彼は全方位の関係性の色彩を必要としたのだった。

ゲーテが言うように、「色彩とは光であり、現象であり、そしてその現象にこそ真実がある」のである。

モネのこの現象への想いは、ルーアン大聖堂の連作を生み出した。一日のなかで刻々と変化する光の下、異なった色彩に彩られていく大聖堂の色彩に感動するモネは、朝の光に包まれた大聖堂、または昼間の、さらに夕暮時の、と一日中の異なった時刻の異なった光に

包まれた大聖堂を描いた。すなわち、色彩を変貌する大聖堂は異なった時刻の光を、異なった色彩の絵として個別に描き分けさせていったのだ。

じつはモネにおけるこの連作性は重要な意味を持っている。単純に同一テーマで複数の作品を手がけるといっているのではなく、個別の作品は個々であると同時に、他との関係のなかで互いに影響しあう関係性を持ち、シリーズとして全体、構造をつくっている。そしてこの相対性を内包する構造は、色彩の性格とも重なるのである。

色彩もまた、自ら相対性を持った個々が、他との関係性において全体をつくり、そのなかで色彩の相対性をさらに活発に活動させるのである。この色彩の相対性の性格は、相対性を築くシリーズ性をモネに採用させたのであった。

ここで、最晩年にして最大のシリーズ「睡蓮」に触れてみよう。

モネがアトリエのあるジヴェルニーの庭の睡蓮を描き始めたのは、一八九〇年代以降である。一九〇〇年に入ると専ら睡蓮のみに傾注するようになり、作品サイズも巨大化し、総数約二五〇点もの大シリーズを形成する。

「物体自体に固有の色はない。」

「色彩は光の変化で変化する。」

これは光の現象を描こうとしたモネの言葉である。

「色彩は光の行為である。行為であり受苦である」とは、シラー(註)に対するゲーテの回答であり色彩の定義である。色彩という現象は光の行為、作用によってつくりだされるのである。ならば、水面と

はその光の作用が集的に現れ、交差する色彩現象の宝庫であり、またその現場である。

当初、画面内の上部をかるうじて確保していた空は、一九〇五年以降には後退し、画面全体を完全に睡蓮の池が占めることとなる。描かれるものは睡蓮の水面であり、水面とは現象を写しとる鏡面である。水面こそが現象であり、しかも無限に変容を続けるその水面は、現象をこそ描こうとしたモネにとつて、さまざまな色彩を提供したところであろう。

水面に反映した虚の像は、ときに蓮の葉と影の間の空を流れ行く雲が明暗の大きなコントラストをつくり、実体としての蓮と虚の影との色調の差異や水面の波紋がつくり出す微妙な明度の諧調などが加わって、水面の照り返しはモネの前に無限な色彩のヴァリエーションを呼び寄せた。

画面上では水面と睡蓮のつくり出す現象としてのさまざまな色彩の関係性が、モネの眼を通して的確な明度値と色相に変換され、動勢のある筆触によって画面に定着する。それがまた、他の関係性を呼び出し、画面は色彩と筆触によってさまざまな関係性が描き重ねられ、全体としての「睡蓮」をつくり上げていく。

しかしその際、水面の角度は画面上部が奥へ後退しないように配慮が施され、この色彩が空間に從属するのではなく、色彩としての自立が担保され、画面内での運動をより活発化している。

この完結された一点の「睡蓮」は、他のそれぞれの睡蓮とさらに関連しながら、全体としての「大シリーズ睡蓮」をつくっている。色彩を関係性と絶対性という観点で捉え、ターナーとモネを見て



モネ「睡蓮」 1914 200×200cm

Claude Monet Karin Sagner - DÜCHTING, TASCHEN, 2001より

みよう。

大気を描いたターナーは、対極する黄と青の関係性からすると両者は直線的に関係づけられており、じつに豊かな種類の黄を実現することでも難を表現した。しかし、対極する青にはヴァリエーションは乏しく、他との関係は確認されにくいように見える。なぜ青はターナーの画面のなかで他との関係を築けなかったのだろうか。私はそれはターナーのテーマ、ターナーの描こうとした大気の原因があったと考ええる。大気は色彩にとつて重要な「くもり」であった。しかし大気自体は、媒質であり、媒質自体には色はない。重要であったのはじつは大気そのものではなく、光と闇の相互作用であったのだ。

かりにターナーが大気を描くことを通して色彩表現を探っていたのだとすると、彼は大気を通して闇をもっと見るべきであったのだろう。そうすることによって黄と対極する青は幅を広げ、マレーリツシユなターナーの画面はさらに色の幅を広げられたことだろう。

モネはむしろ陰や影、闇に注視している。「積糞」の連作で描こうとしているのはまさに陰と影であり、彼は陰影に色彩を見ようとしたのだ。その結果、青は黄との直線関係にとどまらず、紫や緑とも関係が認められ、そのそれぞれの関係は全方位に向けられ円環がつけられ、その全体のなかを個々の関係性が色彩の相対的性格によって、次なる関係を相乗しているのである。

さてここで再びゲーテと同時代の人、C・D・フリードリッヒ<sup>36)</sup>

に眼を向けてみよう。このドイツ・ロマン派最大の画家は、ターナーの一年年長にあたり、ゲーテとの年齢差は二五年である。ゲーテにとつては同時代の画家といえる。ここで注目したいのは、彼の描く荒涼とした風景や廢墟などが靜謐で、宗教的崇高さに満ちた典型的なロマン主義的世界観にだけではない。フリードリッヒの作品を特徴づける大きな空に注目したいのである。彼の描く精神的な広大な風景は、時に画面に大半以上を占めるほどの大きな空を要求した。そこには画面を演出する表情、すなわち朝焼けから日中を経て、夕焼け、夜空にいたるまで、さらにさまざま天候のありとあらゆる氣象現象としての空が緻密に描かれている。

我々は今、彼の空だけを見ようではないか。

彼の形象性に支えられた物語的な画面がなかなか空だけの独立を許さないが、そのフリードリッヒの空は私にモネの画面を思い起こさせずにはおかない。その千差万別のそれぞれの空において、たとえば青は決して黄とだけの直線的な関係性ではなく、さまざまな多方面の関係性をつくっており、それはモネが実現したものと、きわめて近いように思える。

フリードリッヒは空を見ながら、ターナーが丁寧に見ることがなかった闇を、雲を通して觀察していたのである。あるいはターナーが理解していなかったかもしれない、あのゲーテがブロッケン山を下山するときに見た色彩を帯びた影も、フリードリッヒは観て、そして体得していたのだらうと思えてくるのである。

しかし、一方でターナーのマーレリッシュ(絵画)性に思いをは

しらせたとき、ここで決着がついていたはずのイリュージョン性を頭をもたげ始めてしまうのである。

このフリードリッヒにゲーテはほとんど言及していない。ゲーテはフリードリッヒに限らず、同時代の画家の作品について言及することは、多くはなかったようである。しかし彼の周りには、色彩論の往復書簡で親交のあったルンゲ<sup>⑧</sup>、友人でもあり『色彩論』歴史篇の古代ギリシア、ルネッサンスの彩色史をゲーテの依頼でまとめたハインリッヒ・マイヤー、あるいはゲーテの肖像画で有名なティツシュバインなど、多くの画家がいて、実際に多くの作品も目にしていたにちがいない。現に彼はフリードリッヒを自宅に招いてもいる。しかし、同時代の画家についての論評には、積極的ではなかったように思える。研究の対象としてはまだ充分ではないと考えたのだらうか。イタリア・ルネッサンス期のヴァザーリはまさに彼の同時代の美術思潮を記述し、ゲーテもそれを愛読していたはずである。そう考えると、ゲーテの同時代人だったドイツ古典主義やロマン派の画家たちの色彩がゲーテの眼を通して扱われていたら、彼の『色彩論』はどうなっただらうか、と想像をめぐらしたくなる。あのフリードリッヒの空の色を、ゲーテはどのように見ただらうかと。

## 二 「ロスコ、そして絶対性」

マーク・ロスコ<sup>⑨</sup>は一九七〇年に自ら命を絶っている。それを私は画集を見ているときに知った。いや、図版を通して察したといふべきだらう。



フリードリッヒ「Meeresküste bei Mondschein」 1830 77×97cm  
C.D.Friedrich National galerie Berlin, 1985より

クロノジカルに編集してあった画集を時間軸に沿って、生き生きと輝くその色彩の一点一点を丁寧に追いかけていたそのとき、突如目で送るページから、輝きが消えうせてしまったかのように感じられたのだった。カラーページのその図版に輝きがない。私はそのページを送りながらロスコが死に引き込まれていってしまったように思えたのだった。私は今でもロスコの自殺と彼の色彩の本質とを切り離すことはできない。

ロスコは一九〇三年にロシアで生まれ、アメリカ抽象表現主義を代表する画家である。彼の描く大画面は、絵具が染み込んでいくような薄塗りのいくつかの微妙な色合いの矩形によって、色面は区切られ茫洋とした抽象でありながらも、奥深い詩情と崇高さを湛えている。その色彩は年代によって異なる。五〇年代からはオレンジ、赤、黄色の暖色系で彩度は高く、五〇年代後半ではやや明度は低く、基本的には二色による対比が支配的である。さらに六〇年代では明度は極端に落とされ、色相、明度、彩度のそれぞれの差も小さくなり、静謐さと崇高さがピークを向かえる。私はこの五〇年代後半から六〇年代がロスコの最高期と考えている。そして六〇年代末、問題の時期を迎えることとなるのだが、それについては後で述べることにしよう。

そのロスコの崇高な世界観を実現させているのは、なんといっても画面内での個々の色彩の相互関係である。その色面間の境界をほかに微妙な相互作用は、内面から光が発せられているかのような画面を作り出している。さらにその二メートルを超える巨大な画面は、カッツの「色の現象的考察」でいうところの面色化を実現し、ちょ

うと青の空のように絵画の持つ物質性を切り離し、すなわち色彩のみを純粹に見せることに成功している。キャンパスの巨大化に対して、「おおきい画面はすばやくあなたを連れ込むのです」<sup>①</sup>と彼自身が言っているように、そのなかとはまさしく「面色」を意味している。加えて物質性、つまり描材、支持体、描画法も重要な役割を果たしていると考えられる。四〇年代後半から地塗りなしの生のキャンパスを支持体として使用し、顔料とグルー膠を展色材として、文字どおり染め付け、その上へ油彩での上層を重ねている。この下層としてのレイヤーは独特の発色と深みを生み、さらに透層を重ね、深みと輝きは増幅され、深い瞑想へと誘う超越の世界を生成している。

絵画における色彩の高揚、あるいは色彩表現の実現は形象、形体からの遊離を意味する。ターナーは非実体の大気を描くことで色彩の自由度を確保した。

色彩は形体の空間的位置から開放されると画面の平面方向に拡がりを見せる。それは近視の人が眼鏡を取ったその瞬間、あるいはスライドプロジェクターのヒントがほけ、アウトフォーカス状態になったとき、色彩はその本領を發揮する。この二つの現象は、どこかロスコの世界と似てはいないだろうか。隣接する色面の溶け合う境界、巨大化によって獲得した面色の非物質感というロスコの世界に。

ロスコは彼の作品を一つの現象のようにしたかったのであろう。

色彩とはそもそも現象なのだから、色彩を求める画家が、自らの作品を現象そのものに近づけていくことには、きわめて高い合理性が認められるのである。

「現象のなかに本質が、真理がある」とはゲーテの言葉であるが、ただ果たして現象化された作品に本質なり真理があるのだろうか。重要なことは現象化された作品が、あるいはその絵画が、単なる現象ではなく、確かなるもの（真理）であるのかどうかなのである。その「色彩の絵画」の内に超越的シンフィエの像を探することはできない。何かの手がかりとなる形象性を、すでに美術史は手放してしまっているのだ。

もちろんロスコの作品が、すでに確かさを、超越性を獲得していることに私は疑いを持たない。だが、その確信と同時に色彩が持つ相対的な不安定な性格からも、また逃げることはできないのだ。

私には「Q」と名づけたシリーズがある。それは正方形（Quadrat）フォーマットの画面を色彩で充滿（full）させていくシリーズである。余白を持った複数パネルを横に連携する「V」系シリーズとは異なった原理をもち、併行して対時的に展開されている。この系の仕事が始まった二〇〇一年、私は赤い画面の作品を手がけていた。画面内ではさまざまな赤が重なり合い、赤い画面に赤を上層しさらに赤を塗り重ねていく。制作途中、突然赤かった画面から色が消えグレイに見えてしまったことがある。先ほどまで苦心していた赤が突然白黒の画像になってしまったのだ。あるいは夜制作を終える前に見ていた作品が、翌朝全く異なった色彩

に見えた。このような経験を、制作する人間は必ず持っている。

これこそが色彩の相対性の性格で、色彩内部での相対性に限らず、見る主体によって、その時のコンディションによってすらも、微妙に、いや時には大きく変貌してしまうのだ。このような危うさと不安定さを色彩は併せ持っている。

さて、ここでロスコ最晩年に戻ろう。正確には一九六八年、色彩



マーク・ロスコ「Orange, Red and Red」 1962 236 x 203cm  
MARK ROTHKO 1903 - 1970 The Tate Gallery 1987より

は無彩色に還元され黒、グレー、茶による二色対比が試みられる。かと思えば、突然明度の高いピンク、あるいはグレーの、またはきわめてコントラストの強い青地に黒、そしてさらには五〇年代のオレンジと赤、と、いうようにその様相は、振幅が大きいというよりいわば混乱そのものように映り、その全ての作品に輝きを私は感じる事ができない。むしろ、作家の苦悶、悶えを感じてしまうのである。

ロスコ研究者がそれをどのように評価しているのかは詳しく知らないが、私はこのように考える。

ロスコ絵画にとって六八年を境に大きな変化があった。それは描材が油彩からアクリル絵具に変っているのだ。前述した描法によって得られる独特の発色と深みを、アクリル絵具は具現できなかった。ロスコ自身、六八年以降の作品には不満を持っていたと思える。それがゆえに、その原因を探すべく混乱と思われるほどの試みをしているのだ。しかしその原因がアクリルにあるとは思えなかったのだ。そしてその六八年以降のアクリル絵具の作品に向けられるべき不信任は、彼の全作品に向けられてしまったのではないだろうか。ひとたび不信任に陥ってしまった彼をつなぎとめる確かな形象を彼の画面は持ちあわせていなかった。そしてその、不感症に陥ってしまった彼の色感、あの超越性を獲得した、光り輝く静かな画面の上を振動しているかのような微妙な色調のハーモニーが心と感情に働きかけるあれらの作品すらをも、色彩というにはあまりにも暗い色が無造作に塗り重ねられた、ただの大きな面に見えてしまったのではないだろうか。

このように色彩の持つ相対的性格は不安定で危うさを伴っている。また色彩によって生成実現を果たそうとする絵画も、あるいは色彩を対象とする色彩論も、同様な不安定さを持つているのかもしれない。

さて、絶対音感があるように絶対色感というものはないのだろうか。もちろん色彩は内的にも外的にも相対的なだから絶対色感などあるはずはない。だが、色彩をもって仕事をする画家にとつてどこかに絶対性、動かし難い何かを確認したいと思わざるをえないのが心情である。

たとえば私が描き終えた絵を、私以外の人はどのように見ているのだろうか。私が画面のなかに置いたこの色を、私以外のひとの眼にはどのように映っているのだろうか。色彩の持つ相対性は曖昧さをも内包しているが、かといって全く関係性がバラバラだということわけでもない。ならば、私が知りたいのは色彩のもつ曖昧性を内包しない相対性というものだろうか。あるいは、色彩に絶対性が無いのならば相対的な絶対性というものだろうか。

ワイトゲンシュタインは『色彩について』で何度か絶対音感を例に出している。彼もまた最晩年、死と向き合つたなかで取り組んだこの色彩の本質のなかに確かさを求めていたのだらう。

むろん、絶対色感などには一言も言及していないが、絶対音感が語られるとき、背後では色感の変換の準備に待機しているのだ、と私には思える。しかし絶対色感の出番はついに無かった。

『色彩について』のほとんどが白に賣やされているのも、色彩の

三属性のなかで明度が比較的その相対的絶対性に近く、その明度のなかでも白がもっとも相対性から遠いからにほかならない。また色盲の例が多く引かれるのも、一方の「正常の視覚」の絶対性の確保のためなのだらう。絵画に答えがないように永遠に解答はないかに見える。

しかし、絵画を制作する者として、私には嬉しく、誇らしくもある。ワイトゲンシュタインが、限られた残された時間のなかで「色彩」をテーマにしたことが、相対的で非実体である色彩は、すなわち絵画そのものであるのだから。またゲーテの色彩研究が絵画から始まったことが。

還元主義的モダニズムは様式の還元化のみならず関係性をも純化していった。ロスコの悲劇もその関係性の減少化が引き起こしたものであつた。還元化の過程で切り捨てられてきたそれぞれの関係性は、今後再度の読み直しが必要とされているであらう。

色彩が相対的であるがゆえに重要な主体、すなわち我々の眼差しこそが、絵画に新たな力と呼び戻し、勇気を与えてくれるのである。

今日、美術批評で色彩はそう重要ではないようにも映る。絵画も色彩で論じられることは少ない。色彩が相対的であるがゆえに印象批評にとどまってしまうからか、もっぱら制度論か形式論、あるいは構造的な解釈によるものが主流である。しかし、色彩もハイトラが指摘するように定量化は出来なくとも、定性化は可能である。美術批評も再び色彩を含んだ批評を構築する必要があるだらう。

ゲーテに始まるその色彩論の系譜の重要性は、その内省性に、そ

の思想にこそあるのだ。色彩を巡る思索の数々、色彩への眼差しはさまざまな示唆と教示と刺激とを思索の場としての絵画に与えてくれるのである。

### 註

- (1) チベット密教においては、その度設営される土壇に五色の砂を漏斗を使用し少しずつ撒き、精巧細密な曼荼羅を描きあげ、修法や儀式終了の後、解体(破壇)され使用した砂は川に流され、掃き清められて元に戻される。
- (2) フェオファン・グレーク *Feofan Grek* ca1330?~1415 ギリシア人。一三七〇年頃ロシア入りし、ノフコロド、モスクワで活躍した。伝統的な様式を守りながらも独特な洗練された雰囲気を持ち多大な影響を後世に与える。ノフコロドのスパソ・ブレオブラジエーニエ聖堂のフレスコ天井画に見る素早いタッチは特徴的でルーブリョッフの師とされる。モスクワ、クレムリン内のブラゴウエーシエンスキー聖堂内のキリスト像などの傑作がある。
- (3) アンドレイ・ルーブリョフ *Andrei Rublev* 1360?~1430 ロシアイコン最大の画家。モスクワ、クレムリン内のブラゴウエーシエンスキー聖堂のイコン壁をグレークの指揮のもと制作する。現在、トレッツヤコフ美術館にある「聖三位一体」は、黄青緑のバステルカラーをまとった聖人が優雅な表情を称えている作品で、彼の最高傑作とされる。
- (4) グイド *Guido da Siena* ほとんど架空の人物に近いシエナ派の創始者。祭壇画聖母子像は色濃くビザンティンの特色を残している。
- (5) ドゥッチオ *Duccio di Buoninsegna* 1255?~1328 シエナ派最初の大家。ビザンティンの要素は残すが同時に人間的感覚のあふれた繊細で優雅な表現を確立した。シエナ聖堂美術館の「マエスタ・荘嚴の聖母」が代表作。優雅なアウトラインなどはシモーネ・マルティーニ、ローレンツェティなどのシエナ派を性格づけていった。
- (6) ジョット *Giotto di Bondone* ca1266?~1337 中世イタリアの最大の画家。フィレンツェ近郊の出身でビザンティン様式の支配的だった画面に現実的な空間表現、人間の自然な感情表現をもたらし、ルネサンスの始祖と言われる。アッシジのサン・フランチェスカ聖堂、パドヴァのスクロウエーニ礼拝堂の壁画が有名。
- (7) *Walter Hess, Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei, rororo rowohls enzyklopädie, 1984, S. 16~21.*
- (8) ゲーテ『色彩論』歴史篇、南大路振一、嶋田洋一郎、中島芳郎訳、工作舎、一九九九年、九七頁。
- (9) ゲーテ『色彩論』歴史篇、七二~七二頁。
- (10) ゲーテ『色彩論』教示篇・論争篇、高橋義人、前田富士男訳、四九四、一九八頁。
- (11) ゲーテ『色彩論』教示篇・論争篇、五八二頁。
- (12) ウィトゲンシュタイン『色彩について』中村昇、瀬嶋貞徳訳、新書館、一九九九年、六九~七〇頁。
- (13) ウィトゲンシュタイン、前掲書、八〇、九二頁。
- (14) ゲーテ『色彩論』歴史篇、五〇九~五一〇頁、ゲーテ『色彩論』第一巻、教示篇解説(高橋義人)六〇五頁、論争篇解説(前田富士男)六二九頁。

- (15) ゲーテ『色彩論』歴史篇、五一六、五〇七頁、訳注によれば、「太陽の光が大きなプリズムを通過し、白い空間を作るようにする」「白い空間を作る」はニュートンの原文にはなくゲーテの加筆。
- (16) 直線に囲まれた真っ白い壁による理想的な展示空間は一九二九年、ニューヨークMOMAのホワイトキューブ・モデルの採用に始まる。以降この中立性の概念に支えられて、この空間は普遍的な空間として美術館、画廊に採用され、二〇世紀美術はホワイトキューブを前提に展開された。ロンドンでは一九九〇年代後半、D・ハースト、G・ヒュームなどの展示で評判になった同名の画廊がある。
- (17) Suprematisme「絶対主義」を意味するロシアの芸術運動、マレーウイチが一九一五年「最後の、未来派絵画展」に出品した「黒い正方形」の絵画様式をこのように命名し、そのプロバガンダを展開した。「無対象の感覚の伝達」を突き詰めたこの運動には、リシツキー、ロドチェンコも関与しており、「ロシア構成主義」の先駆をなす。
- (18) Kazimir Malevich 1875-1935 ロシアの芸術家、キュビスムの影響の後、一九一五年「最後の未来派展」に白地に黒の作品を出品して話題となる。「シユプレマティスム宣言」を出し、ロシア美術界の中心となる。絵画の再現性を拒否し、無対象の感覚伝達の仕方はカンデンスキーの非対象 gegenständlichとも一線を画す抽象のあり方を示す。
- (19) 画面全面を単色で覆う作品は、ロドチェンコに始まり二〇世紀を通じてさまざまな様式の中に認められる。形態、筆触、主題や構図といったあらゆる再現的表象を否定し、存在としての画面を回復させることによって、時として崇高という精神にも結びつく。
- (20) ウイトゲンシュタイン、前掲書、二二頁。
- (21) ウイトゲンシュタイン、前掲書、六一頁。
- (22) ウイトゲンシュタイン、前掲書、一四五頁。
- (23) Robert Ryman 1930- 米国人画家。二二歳のときジャズミュージシャンを志し、ニューヨークに移る。翌年から生計を立てるためニューヨーク近代美術館の監視員となりそこでゼザンヌ、マティス、ロスコ、クラインの作品に感銘を受け、絵を描き始める。半世紀近い年月をさまざまな素材技法で正方形フォーマットに白の絵画を展開する。ミニマルアートや他のモノクローム絵画とは一線を画す。グッケンハイム美術館(72) アムステルダム美術館(74) テイトギャラリー、ニューヨーク近代美術館(93-94)などでの個展がある。二〇〇四年には川村記念美術館にてライマン展が開催された。
- (24) Format 絵画画面そのものかたち。ただしM・フリードのステラ論の際のShape・シェープとは異なる。フォーマットを私は、矩形を前提とし、その縦横比およびサイズの特性的ことと定義し、複数連携時の偶数、奇数組みの問題もフォーマット問題として捉える。
- (25) ウイトゲンシュタイン、前掲書、一三七頁。
- (26) 林道郎「絵画は二度死ぬ、あるいは死なない」 Robert Ryman, ART TRACE 2004 一八頁。
- (27) Yves Klein 1928-1962 フランスの美術家。二一歳で芸術家の家庭に生まれる。二〇歳のとき薔薇十字会に入会、空気、水、火、土の四大要素を基礎とした神秘主義的教義がその後の制作活動に大きな影響を与える。一九五二年には来日し、柔道を学ぶ。一九五七年にI・K・Bによって青の時代の連作が始まる。一方で「人体測定」

「墓・空間ここに眠る」などのパフォーマンスや一日だけの新聞「ディマンシュ」紙を発行するなど広範囲な表現活動を展開した。

(28) ゲーテ『色彩論』、教示篇、三〇二頁。

(29) ゲーテ『色彩論』、教示篇、三〇二頁。

(30) Goethe, Farbenlehre, Didaktischer Teil, Köln, Dumont, 1978, S.141

(31) マックス・デルナー『絵画技術体系』ハンス・ゲルト・ミユラー改訂、佐藤一郎訳、美術出版社、一九八〇年、四九二頁。その下地について「テイツァーの技術とヴェネツィア派の技術」のなかでゲーテの『イタリヤ紀行』最終章に触れながらティントレットの暗い下地にも触れ、「赤色ボルス地」と記述している。またド・ラングレ著『油彩画の技術』（黒江光彦訳）の「イタリヤ油彩技法、テイツァー」のなかではパーントシェンナの下地と記されている。

(32) アンフォルメルとはフランス語の「非定形」を意味し、フォートリエ、デュビュッフエなどの非具象絵画の美術運動、一九五二年フランスを拠点に批評家M・タビエが中心に組織し、「タシスム」と称されることもある。

(33) ゲーテ『色彩論』、教示篇、八八頁、二八〇頁。

(34) ゲーテ『色彩論』、教示篇、二五五、二五六頁。

(35) ゲーテ『色彩論』、教示篇、一六頁。

(36) Capet David Friedrich 1774~1840 ドイツ・ロマン主義の風景画家。ドイツ北部の生まれ。この土地での家族の死が悲劇的性格を持つ風景作品の源泉となっているとの指摘もある。

(37) ゲーテ『色彩論』、教示篇、六四頁、教示篇、五六七、五六八頁。

(38) Philipp otto Runge 1777~1810 ドイツ・ロマン主義の画家。コペンハーゲンに留学し、後にドレスデンにてゲーテ、フリードリヒとも交流を持つ。ロマン主義文学や神秘思想の影響を受け、独自の色彩論に取り組み、色球 (Farbenkugel, 1801) に言及した。

(39) Mark Rothko 1903~1970 帝政ロシアに生まれ、一九一三年家族とともにアメリカに移住。イェール大学中退後、ニューヨーク・アート・スチューデント・リーグで学ぶ。初期はシュールレアリスムに影響を受けた絵を描くが、四七年より色面を中心とした抽象絵画を制作、作品にナンバーをつける。一九五八年ヴェネツィア・ビエンナーレ出品、六一年ニューヨーク近代美術館回顧展、一九七〇年スタジオで自殺。

(40) 第二次世界大戦後「ニューヨークスクール」を形成したボロック、ゴッキー、ニューマン、ロスコ等が担った絵画運動。グリーンバーグの形式的内在的自己批判による還元モダニズムを背景に、オールオーバーな色面、見るものを包み込む「場」の形成など、絵画にもたらした成果は大きい。

(41) 『美術手帖』一九七八年八月号、美術出版社、八六頁。

(42) ウィトゲンシュタイン、前掲書、七一頁、一一四頁、一一八頁。  
(もたいとしや・画家)