

【論 文】

絵画技法の一考察

—有元利夫と野村昭嘉のマチエールについて—

塩 月 悠

Consideration of Painting Technique

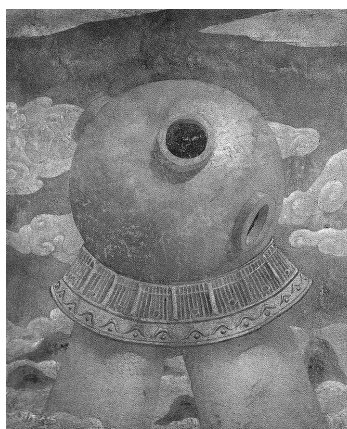
—About the matiere of Toshio Arimoto and Akiyoshi Nomura—

Yu SHIOTSUKI

はじめに



左：図1 有元利夫 《夜のカーテン》 1980年 90.9×72.7cm



右：図2 野村昭嘉 題名不詳 1988年 53.0×45.5cm

本稿は、有元利夫（1946－1985）と野村昭嘉（1964－1991）という二人の画家の絵画技法の独自性を、二人の作品に共通してみられる独特のマチエールに焦点を当て、二人が使用していたマチエールを生み出すために必要と思われる、アクリル絵具の画材としての特性や二人の技法について述べていく。彼らがマチエールをどのように生み出したのか、マチエールが作品にどのような効果をもたらしたのか、作品や彼らの述懐を中心に分析してみたい。

1. アクリル絵の具の特性とマチエールの関係



左：図3 ピエロ・デッラ・フランチェスカのフレスコ画《守護聖人の前にひざまずくジギスムンド・マラテスタ》1451年

右：図4 有元がピエロの作品を引用し制作した連作の一つ《私にとってのピエロ・デッラ・フランチェスカ》1973年 53.0×65.2cm

中世のフレスコ画を思わせる静かな画面に描き出された、単純に素朴ともいいきれぬ、こまやかな詩的情感にみちた僧や民衆。そこからは、チェンバロやフルートによって奏でられたバロック音楽が流れだす。絵が音楽になり、音楽が絵になっている、なんとも楽しい世界が、喧騒の都会の一室にあった。¹

野村昭嘉は26才の若さで、不慮の事故により急逝した。彼の生命を奪った事故現場から集められ、私の修復アトリエに運ばれた作品群を一目見て私は衝撃を受けた。

作品のあるものには大きな割れ目や亀裂が入り、ある部分では絵の具の剥落も起こしていた。なんとも痛ましい状態であるにもかかわらず、作品群は以前からその姿であったとしても不思議ではないような堂々としたたたずまいで私に向かっていた。(略)

ふと、以前にどこかで出会ったことのある情感にひたっているのに気がついた。それは、イタリアで中世の寺院を訪れ、フレスコ画の名品に出会った際のあの感激に似たものであった。²

有元38歳、野村26歳という短命の二人の画家の作品を評した文章には、「フレスコ画」という共通の技法が登場する。フレスコ画とは未乾燥の漆喰に、顔料を水で溶いて描く技法であり、漆喰の乾燥が始まると表面に固い透明な皮膜ができるために、それが絵の保護層となって非常に堅牢な画面となる。つまり、フレスコの絵具は漆喰の表面と一体化しているため、表面が破損したり摩耗しない限り、長期間劣化のない状態を保つことができる。しかしながらここで注目したいのは、有元や野村がフレスコ画を描いているのではなく、

あくまで「フレスコ風」であり、正木基も指摘しているように、「フレスコの材料ではなく、今日の画材でフレスコ画的表現を模索」³している点である。そして、二人がフレスコの代わりに用いた画材とはアクリル絵具であり、模索の末たどりついた作品には独特のマチエールがみられる。フレスコ画的表現や独特のマチエールを読み解くために、まずアクリル絵具の特性について述べていきたい。

アクリル絵具（有元、野村にとっての今日的画材）

アクリル絵具は合成樹脂絵具の一種であり、水で希釈できる合成樹脂（ポリアクリルエステルエマルジョン）によって顔料を練ったものである。さらに、顔料と水と樹脂だけではあまりに流動性がありすぎるので、増粘剤を加えて粘りをつけている。また、塗膜形成形式で見れば、樹脂類が溶剤の蒸発とともに重合反応を起こし固化定着するタイプの絵具であり、重合という化学反応を伴うため、同じ溶剤による再溶解が起こらないことが特徴で、未乾燥状態では水で薄めたり洗い流したりできるが、乾燥後（重合後）は耐水性の極めて強い塗膜を形成する（図5）。乾燥速度も溶剤の蒸発する速度にのみ影響されるので、速乾性である。その他、水性エマルジョン型のアクリル絵具の主な特徴をあげておく⁴。

- ① 樹脂自体が無色で透明性も高いため、展色剤に影響されることなく、鮮やかな色や蛍光色をも絵具にすることができる。
- ② ひとたび乾燥した塗膜はよほど強力な有機溶剤（アセトン、キシレン、シンナーなど）を用いない限り、再溶解しない。
- ③ 接着力が大きいので、水や油が付着している面や極端な平滑面を除くと大体のものの表面に彩色できる。
- ④ 接着剤としても効力があり、砂や木粉を混ぜて任意の絵肌を作ったり、写真や紙、布などを画面に貼りつけるにも便利である。
- ⑤ 乾燥した塗膜は柔軟性に富む。
- ⑥ やけや変質が起こりにくい。
- ⑦ 水で薄めることができるので扱いが簡便である。

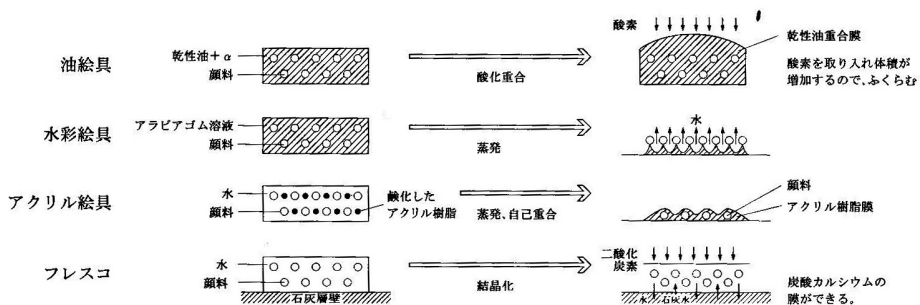


図5 各種絵具の乾燥構造—『絵画の制作学』（2007年）、63頁。

樹脂の特質として①、②、⑤、⑥があげられ、作品保存の条件を満たしており、比較的耐久性に優れた絵具と言える。しかし、新井知生が指摘しているように、これらの特性によりいろいろなものに手軽に描け、しかも安全であることから、児童の図画工作や工芸や手芸の分野にも新しい絵具として使われるようになり、他の絵具の代用、併用できるなどオールマイティーに使える便利な絵具という認識もある⁵。詳しくは触れないが、こうしたアクリル絵具の簡便さが、少なくとも日本の画家や画学生の制作方法や態度に何らかの影響を与えた可能性は十分考えられる⁶。

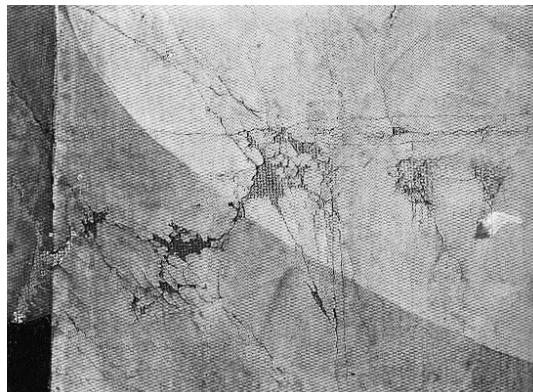
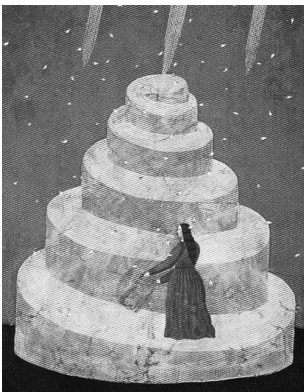
さて、正木が「今日の画材」と述べているように、アクリル絵具は絵画制作の観点からみれば、60年ほどの歳月を歩んだに過ぎない。1950年頃からアメリカにおいて実験的に使用され始め、1960年以降、世界中で普及する。植本誠一郎によると、日本でも1970年代にアクリル絵具が台頭し、最初のチューブは、海外製品のような大きい容量のものだったが、80年代に世間的に認知が進むと小さい容量のものが出回るようになった。こうした物理的な普及と同時に、70年代半ばの（絵具の）材料の性能の把握の必要性といった、「西洋絵画の古典技法の見直し」もアクリル絵具の普及に影響していることは興味深い。

有元の初個展が1975年、野村の初期作品が1986年。日本におけるアクリル絵具の普及、需要の歴史と並走した事実を考えると、二人の制作活動にアクリル絵具が与えた影響の大きさは想像に難くないだろう。そして、次項で見ていくアクリル絵具でなければ表現できないマチエールを二人が模索していたことが、述懐や作品に表われている。

2. 有元、野村作品のマチエール

有元利夫のマチエールと制作姿勢

二人のアクリル絵具の使用法や技法には若干の違いがみられる。例えば、有元に関しては「岩絵具やアクリルだけでなく、トルコ石、孔雀石、沖縄の浜辺で見つけた珊瑚や、イ



左：図6 有元利夫 《花降る日》 1977年 116.7×90.9cm

右：図7 《花降る日》の剥落やヒビが見られる部分 『芸術新潮』第623号 (2001.11)、45頁より



図8 アトリエに残された未完成作品(左より)65.1×53.2cm、27.3×22.3cm、53.0×45.5cm
『芸術新潮』第623号(2001. 11)、39頁より

タリアから持ち帰った石まで乳鉢ですりつぶして顔料にしていた⁸という有元容子の証言から、市販のアクリル絵具だけでなく、自身で絵具を調合し使用していた可能性があり、支持体の多くはキャンバスである。また、作品を詳細に見ていくと、いったん絵具を塗布した後にヤスリやナイフで削り取ったり、故意に絵具を剥落させたりヒビを入れている部分が見られる(図7)。さらに特徴的なのは、有元自身の証言から推測する限り、デッサンをしてそれをタブローに移すといった下絵、下書きをほとんどしていないことである。選んだ色を選んだ位置に塗るということもしていない。代わりに有元が行う行為は、ある作品を描いているうちに余った絵具—有元は「捨て絵の具」と呼んでいる—を、「白いキャンバスに『捨てて』おく⁹」のである(図8)。少し長くなるが、有元自身が語った制作に対する姿勢を引用しておく。

しみみたいに垂れた何気ない色とか形が、もう塗った途端に呼んでくれることもあります。全然呼んでくれない時には、また余った絵の具を上からベチャベチャ塗ったり、それを縦にしたり横にしてみたり。そうこうするうちに呼んでいるみたいな気がしてきて、手元にもって来る。この調子でやってみようか、と描いているうちに形や情景が画面に浮かび上がってくるのです。そうやっても、ふっと分からなくなる直ぐやめる。そのまま力ずくで行くということは絶対しません。これもやはり自分の才能を信じていないからかもしれない。(中略)

キャンバスに絵の具がついている。そこに何か絵になるものがあって、それを核として次第に画面というか絵が出来上がってくる。それはただ単に画面全体が絵の具で覆われているとか、顔が描けているということではありません。核になるのはたとえば壁のしみみたいに、さりげなければさりげないほど良い。壁のしみからどれほど豊かな連想が湧いてくるか。(中略)とにかく意識や作為を働かせるということは、一種の枠をはめること。ひとりの人間の作為や意識など、無造作で無作為なものが掻き立てる連想に比べたらちっぽけなものだと思うからです。¹⁰

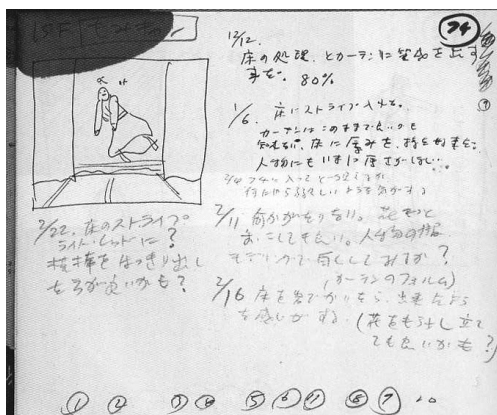


図9 有元による「作品構想表」下段の数字は進行具合を示すもの ノート冒頭の
但し書きによれば、3が「ラフな絵がら」、5が「顔描く」、7が「最終絵が
ら決定」、10が「満足」
『芸術新潮』第623号(2001. 11)、47頁より

また、図9のように下絵、下書きは見られないものの、一つの作品ごとに制作過程で気づいた点を書き記している「作品構想表」が残されている。このことから、有元自身に明確な完成図があるわけではなく、制作過程の中で現れる画面の表情を予測、あるいは事後的に振り返りながら作品を「完成」に導いていたことが伺える。さらに、有元の制作姿勢からも明らかなように、必然的に作品のタイトルの決定時期が制作中あるいは完成後になることも特筆すべき点であろう¹¹。

野村昭嘉のマチエールと制作姿勢

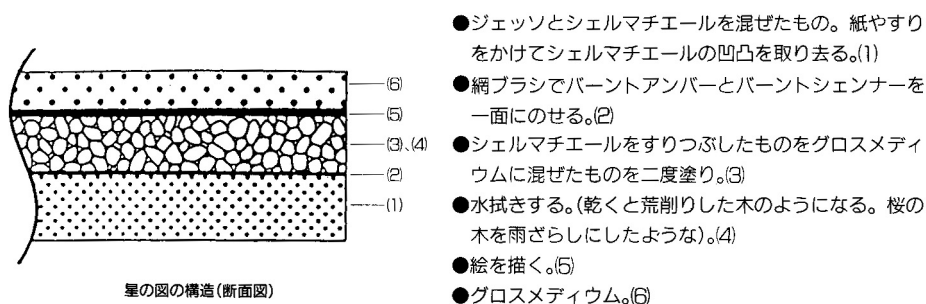
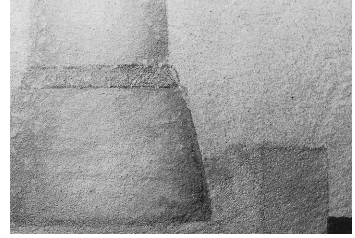


図10 星の図の構造(断面図) 『野村昭嘉 作品集1964～1991』(1993年)、
84頁より



左：図11 野村作品の部分 手描の彩色 傷も手描きで表現している 同上書、82頁より

中：図12 野村作品の部分 意図的に穴を掘って古さの表現形はエンピツで取られている 同上書、82頁より

右：図13 野村作品の部分 形はエンピツで取られている 同上書、82頁より

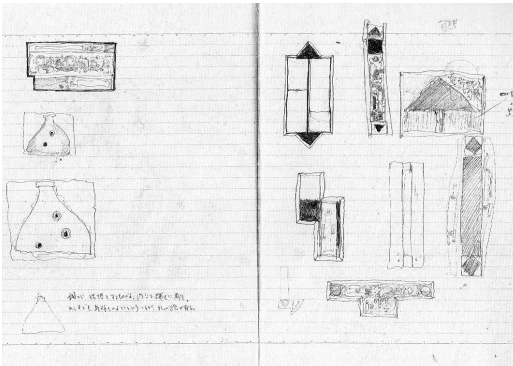


図14 B5版の大学ノートに書き込まれたスケッチ 『野村昭嘉 作品集1964～1991』（1993年）、77頁より

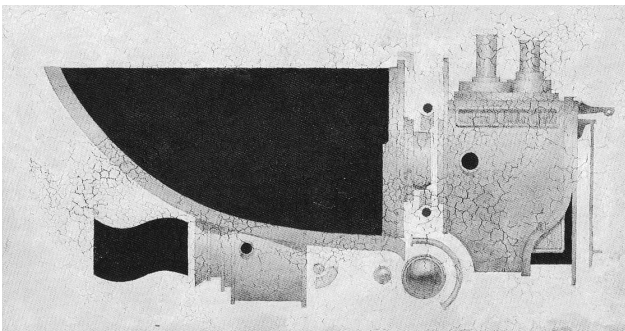
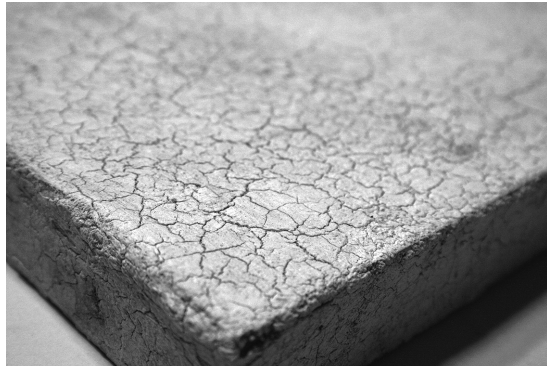
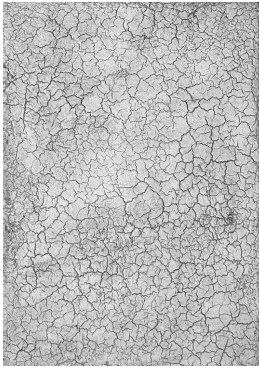


図15 野村昭嘉 不詳 1990年 27.0×50.0cm



左：図16 筆者による実験制作（野村作品にみられるひびマチエールの再現）

右：図17 筆者による実験制作（野村作品にみられるひびマチエールの再現）拡大画像

一方、野村作品に関しては絵画保存研究所の小谷野匡子によって作品に使用された画材や構造が詳細に分析されている¹²。小谷野によれば、野村作品の技法の特徴は地塗り（下地の層）にあり、シェルマチエールやグロスメディウムといったアクリル絵具の補助剤を使用し、風化した壁のような下地を作ることに工夫を凝らしている（図10）。作品を詳細に見ていくと有元同様、彩色後、人為的に絵具を削り取ったり、穴を掘ったりして、風化の印象を表現している（図11、12）。仕上げに薄く溶いた褐色を塗り、古色を表現する場合もある。描画の方は、有元とは異なり鉛筆で下書きがされている（図13）。下絵も設計図の如き詳細なものからラフスケッチまで多数残されており、完成までに入念な検討がなされていたことが伺える。（図14）また、小谷野の分析にはないものの、晩年の13点の連作に顕著に見られる無数のヒビも野村作品の特徴の一つと言える（図15）。これが故意に入れられたものなのか、事故による破損なのか定かではなく、推測の域を出ないのだが、筆者の実験制作によると、野村作品のヒビと類似のヒビを、アクリル絵具の補助剤と炭酸カルシウムの混合によって作り出すことが可能である（図16、17）。有元と同様、制作に対する姿勢を野村が遺した“制作ノート”から引用しておく。

未来を過去のものとして捉えることができれば、古代を表現し得るのではないか？ という、すなわち太古と、未来とを、同一の次元に引き出して、それらのモノを共存させることによって得られる奇妙な懐かしさに、ねらいを置いた主調が流れているといえる。

しかし、それは飽くまでも、自分の気持ちの中で作り上げた作品に対する意気込みというか、理想であって、自分ですら一体何を描いているのか、時々解らなくなることが多い。

人から、「これは、何の絵なの」と素朴な質問をされると、未だに答えようがなくて、戸惑ってしまうというのが本当のところである。¹³

風化のマチエールのねらい

これまでの記述でも明らかなように、二人が求めた「アクリル絵具でなければ表現できないマチエール」とは「風化」の表現であり、有元の言葉を借りるならば、「時間の経過を先取りし、数百年の時間と共同作業をしたふりをして、時間が喰いこんだ〈新作〉を描きつけ」¹⁴のための技法である。さらに付け加えるならば、二人の「風化のマチエール」に求めたねらいとは、『藝術新潮』の「中世のフレスコ画」という記述や、小谷野が野村作品に感じた「フレスコ画の名品に出会った際のあの感激」といった、マチエールによって鑑賞者に喚起される、肌触りならぬ？目触り？つまり、古いものの持つテクスチャーではないだろうか。

このマチエールとテクスチャーに関して、植本は雑誌『美術の窓』2006年11月号で、エリザベス・テートの著書『絵画の技法百科』を引用し¹⁵、「後世の我々は、もうマティエールとテクスチュアをひと括りにして理解しているのではないだろうか」¹⁶という見解を示した上で、同雑誌2007年11月号で、「マティエールは、基本を押えた材料と技法が生み出す内部からの材質美であり、同じような感覚で使われるテクスチュアは、絵画をオブジェとして扱うために、絵画以外の力で表現にインパクトを与える表層の感覚ということになる。現代においてこの二極の言葉は融合して使われることが多い」¹⁷と述べている。有元、野村の作品は、まさにこの二極の融合の視覚化であり、作品化としても成功していると言えるだろう。

フレスコ画には欠損がいっぱいあって、そこが白い漆喰で埋めてあったり、剥離したのがその辺にポロポロ落ちていたり、時間の経った色の上にさらに埃がかかっていたり、いかにも時間そのものが喰い込んでいる感じがして気持ちが安らぐ。¹⁸

桃山時代に作られた能面などは、現在見た感じで、古めかしく時代がたっているように見える。それは、桃山時代につくられたのだから、それだけの古くなる時間も実際たってはいるのだが、実は、その当時から現在見るような古めかしさをしていた、ということが近頃わかってきたらしい。新しくつくったものに、古めかしい時代を感じさせる、わざわざ箔をつけるような作業をするのは日本人特有のものなのだろうか。そういう日本人の精神が私は好きだ。¹⁹

二人がアクリル絵具の豊富な補助剤や油絵具、水彩絵具にはない速乾性や接着力を駆使し、ヒビや剥落、古色を〈新作〉に施していく行為に至った背景には、上記の述懐にもみられるような古いものへの嗜好性や古めかしさへの郷愁、憧憬があるだろう。二人の制作に対する姿勢として引用した記述を読み解くと、「無造作」、「無作為」、「自分ですら一体何を描いているのか、時々解らなくなる」といった、画家にコンセプトや作品のわかりやすい説明を強く求められがちな現代において、憚れるようなフレーズが出てくる。また、

鑑賞する側もこのような説明では少し戸惑いも感じるのではないだろうか。野村に至っては、作品の大半がタイトル不詳である²⁰。

おわりに

我々は美術館やギャラリー等で二人の作品を前にした時、違和感にも似た、不思議ななつかしさを感じるであろう。有元、野村が描いた作品であることは、描かれているモチーフやキャプションによって判断できるし、何が描かれており、制作年はいつなのかもはっきりしている。しかし、『藝術新潮』の記述や小谷野も感じたように、同時代の人間が制作した作品にもかかわらず、どこか遠くの場所で、そして長い年月を経たような佇まいをみせるのだ。こうした感情を喚起される大きな要因は、これまでに述べてきた風化のマチエールとこのマチエールを施すに至った、彼らの古いものへの嗜好性や古めかしさへの郷愁、憧憬であろう。

さらに、二人の画家がこれらの作品を今日的な画材であるアクリル絵具を使用し、制作されたことも興味深い。彼らの美術における志向性の背後には、アクリル絵具の日本での普及や画材としての簡便さ、絵画をオブジェとして扱う現代的な感覚といった、現代日本における美術の大きな動向が垣間見える。では、二人が作品によって何を表現し、美術において何を目指していたのか。この点については別の機会に譲りたい。

註

- 1 「有元利夫の画曲集」『藝術新潮』第30号(1979.2)、74頁。
- 2 小谷野匡子「野村昭嘉の絵画技法と素材」『野村昭嘉 作品集1964～1991』(1993年)、81頁。
- 3 正木基「野村昭嘉の絵画—化石化された20世紀」『野村昭嘉 作品集1964～1991』(1993年)、74頁。
- 4 アクリル絵具の性質、特徴の記述は、森田恒之『画材の博物誌』(1996)、新井知生『現代日本絵画の一断面—アクリル技法—を通して— [3]』(1994年)、『美術手帖』第448号(1979.4)を参照。
- 5 新井知生「現代日本絵画の一断面—アクリル技法を通して—」『島根大学教育学部紀要(人文・社会科学)』(1994年)、41頁。
- 6 植本誠一郎「アクリル絵具—現在の問題点と展望」『美術手帖』第886号(2006.9)、75-76頁。
- 7 同上書 75-76頁。
- 8 有元容子「シンデレラ・ボーイの孤独」『有元利夫 絵を描く楽しさ』(2006年)、108頁。
- 9 元利夫「絵の描きはじめと描きおわり」『有元利夫 絵を描く楽しさ』(2006年)、52頁。
- 10 同上書、52-53頁。
- 11 有元利夫は「絵の名前—タイトルについて」と題し、次のように述べている—「ともあれ僕のことには話を戻すと、描いているうちにひとりでに湧いてくる場合と、描き終わってからつける場合とに分けられます。《夜のカーテン》は描いてるうちに思いついたいい例です。(中略)捨て絵の具をつけたキャンバスに『呼ばれ』てそれをいじっているうちに、その時の実感が何かのきっかけで呼びおこされる、と同時に『夜がするすると降りてくる』というコトバが浮かびました(後略)」(『有元利夫 絵を描く楽しさ』(2006年)、67-68頁)。
- 12 小谷野匡子「野村昭嘉の絵画技法と素材」『野村昭嘉 作品集1964～1991』(1993年)、81-85頁。
- 13 大宅加寿子(構成)「野村昭嘉 制作ノートより」『野村昭嘉 作品集1964～1991』(1993年)、79頁。
- 14 有元利夫「風化—時間との共同作業」『有元利夫 絵を描く楽しさ』(2006年)、49頁。
- 15 「1900年代にキュビズムの画家たちは、絵画に多くの革新もたらしたが、今ではそれは皆、普通

に受け入れられるものとなっている。そのなかに、筆でそのイリュージョンをつくり出すよりも、絵具に何かを加えることによって、そのテクスチャや形をつくり出そうという考えがあった。(中略) これらの画家たちが奮闘していたのは、絵画そのものの存在を、絵画がそれ自身の権利によって一つのオブジェであるということ強調することだった(植本誠一郎「マティエールの基本と可能性」『美術の窓』(2006.11) 63頁)。

- 16 植本誠一郎「マティエールの基本と可能性」『美術の窓』第286号(2006.11)、63頁。
- 17 植本誠一郎「新素材によるマティエール」『美術の窓』第303号(2007.11)、59頁。
- 18 有元利夫「風化—時間との共同作業」『有元利夫 絵を描く楽しさ』(2006年)、49頁。
- 19 大宅加寿子(構成)「野村昭嘉 制作ノートより」『野村昭嘉 作品集1964~1991』(1993年)、78頁。
- 20 小石克(編集)「『夭折の画家 野村昭嘉』展 未来と太古、有機と無機… 対極の美、幻想的に」『佐賀新聞 LIFE』2013年9月10日発行に「寄贈を受けた作品も大半がタイトル不詳だが、未来を機械部品のような無機質のもの、人の顔や魚やクジラなどの有機的な生物を組み合わせ、見る者の想像力をかき立てる」とある。

引用・参考文献

- 新井知生「現代日本絵画の一断面—アクリル技法を通して—」『島根大学教育学部紀要(人文・社会科学)』第27巻2号、1994年、35-48頁。
- 有元利夫「絵の描きはじめと描きおわり」『有元利夫 絵を描く楽しさ』新潮社、2006年、50-53頁。
- 有元利夫「絵の名前—タイトルについて」『有元利夫 絵を描く楽しさ』新潮社、2006年、67-68頁。
- 有元容子「シンデレラ・ボーイの孤独」『有元利夫 絵を描く楽しさ』新潮社、2006年、105-112頁。
- 植本誠一郎「アクリル絵具—現在の問題点と展望」『美術手帖』第886号(2006.9)、75-76頁。
- 植本誠一郎「新素材によるマティエール」『美術の窓』第303号(2007.11)、58-61頁。
- 植本誠一郎「マティエールの基本と可能性」『美術の窓』第286号(2006.11)、60-66頁。
- 大宅加寿子(構成)「野村昭嘉 制作ノートより」『野村昭嘉 作品集1964~1991』リプロポート、1993年、76-79頁。
- 小谷野匡子「野村昭嘉の絵画技法と素材」『野村昭嘉 作品集1964~1991』リプロポート、1993年、81-85頁。
- 谷川渥(監修)『絵画の教科書』日本文教出版、2004年 *初出2001年。
- 正木基「野村昭嘉の絵画—化石化された20世紀」『野村昭嘉 作品集1964~1991』リプロポート、1993年、71-75頁。
- 森田恒之『画材の博物誌』中央公論美術出版、1996年 *初出1994年。
- 森田恒之「色彩(2)—絵具と技法—」『絵画の制作学』日本文教出版、2007年、62-67頁。

参考資料

- 『絵画の制作学』日本文教出版、2007年
- 『芸術新潮』新潮社、第623号、2001年11月号。
- 『週刊アートギャラリー 第83号』デアゴスティーニ・ジャパン、2000年。
- 『美術手帖』第448号、美術出版社、1979年4月号増刊。
- 『野村昭嘉 作品集1964~1991』リプロポート、1993年。