

内間安理の芸術
—その絵画空間を考察する—

永津禎三

The Art of Ansei Uchima: A Study of His Pictorial Space

Teizo NAGATSU

琉球大学教育学部紀要

第90集

Reprinted from Bulletin of Faculty of Education

University of the Ryukyus

No.90

2017年2月

内間安理の芸術

—その絵画空間を考察する—

永津 禎三[※]

The Art of Ansei Uchima: A Study of His Pictorial Space

Teizo NAGATSU

2014年に沖縄県立博物館・美術館で、「色彩と風のシンフォニー／内間安理」展が大城仁美さんの企画で開催されました。日本の公立美術館で開催された初めての回顧展で、私自身は、そのときに初めて内間の生涯にわたる作品を知ったということになります。

それ以前には、沖縄県立博物館・美術館の開館記念展や開館1周年記念の「移動と表現」展、そういった所で内間の作品が数点紹介されていましたが、とても美しい作品を創る作家だなというくらいが私の認識でした。たまたま、この内間安理展の数ヶ月前に内間の作品を沖縄県立博物館・美術館が収蔵するということで、収集委員会に呼ばれ、そこでは実作品は少なかったのですが、写真資料で多くの作品を見て、これはただ事では済まされない作家だなと認識を改めました。それ以来一ファンとして内間に注目してきました。

実は先日、和歌山県立近代美術館で恩地孝四郎展があり、5月14日に桑原規子さんが記念講演をされました。桑原さんは『恩地孝四郎研究 版画のモダニズム』という、このような分厚い立派な論考をまとめられた方で、僕はこれを買ったものの、大部すぎて未だ読んでいない。お話を聞けるちょうど良い機会だということで行ってきました。

恩地の戦後の作品の多くはアメリカやイギリスの所蔵になっていて、日本には僅かです。恩地孝四郎のような版画の第一人者でさえ、最近になってやっとその全貌を捉えるまとまった論考が現れた、そのような状況です。内間安理にも近い将来、是非こういう存在になって欲しいと強く願っています。桑原さんのような研究者が、しっかりとした資料の裏付けの基に研究する。いずれ内間安理についても、このような研究者が現れる。そういう状況になってくれることを期待しています。

桑原さんのお話を伺っている中で、私は、実作者で、作品を作る立場ですので、そんな立場から言えば、まあ、当たり前だなと思うことも結構ある訳です。直感的にそうだろうなと思っていたことが、研究者の緻密な資料収集や研究によって裏付けられる、そういう側面もあるのだらうと思います。

それで、まとまった内間の作品を見始めたのが2014年、まだ2年足らずですが、そういう私が、恥ずかしながら、このような場所でお話させていただく、有り難いことと思っていますが、かなり直感に基づいたお話をさせて頂くことになると思います。

今、見ていただいているのが、「Forest Byobu (Autumn Stone)」(図1)という1978-79年の作品です。2014年の内間安理展のポスターにも使われた、Forest Byobu シリーズの中でも質の高い、とても良い作品だと思いますが、残念ながら今回の展覧会には出ていません。今回の展示作品は全て、沖縄県立博物館・美術館の収蔵作品から選んでいます。この「Forest Byobu (Autumn Stone)」は遺族の方が持つ

[※]美術教育教室

ていらっしやと思います。

今回は26点の作品が出ているということで、私も昨日ゆっくり鑑賞しました。最初は、展示数も少ないので、まあ、こんなものかな、と思っていたのですが、じっくり見ているうちに、展示数が少ないが故に見えてくるものが逆に出て来ました。やはり、良い作家の作品は見るたびに新しい発見があるのだなとつくづく思いました。

この「Forest Byobu (Autumn Stone)」が今回展示されていないのは残念なのですが、やはりこの代表作と、「Forest Byobu (Light Mirror, Water Mirror)」(図2)の二つを中心に今日はお話しさせていただこうと思っています。これらは、内間の最後のシリーズとなった Forest Byobu シリーズの作品です。私は琉球大学で共通教育という全学部の学生が登録できる授業も担当していて、必ず内間安理を取り上げています。そこで、学生に質問をするのです。今日も皆さんに同じ質問をしたいと思っています。

「これらは Forest Byobu というシリーズの作品なのですが、何故、このシリーズ名は Forest (森の) シリーズではなくて、Forest Byobu (森の屏風) シリーズなのでしょうか？」

これが今日の基本的なテーマになると思います。

学生も内間の生い立ちや生涯を知ると、日系の人びとのルーツということで、屏風という日本の絵画形式といったものに意識を向けてシリーズ名としているのではないか。実際、画面は縦に分割されていて下方に斜めの線があって屏風のように見える。そういうことではないのですか、という答えが殆どです。私もそうだとは思いますが、もうひとつ足りないのではないか、もう少し何かあるのではないかな、と思っているのです。そういうことを今日、お伝え出来たらと思っています。

初めに、前座としてこういう画集を紹介したいと思います。『原寸美術館』という画集(図3)、結城昌子さんという方が編集されています。これはなかなか良い。本を開きますと、例えばこれは「最後の晩餐」、レオナルド・ダ・ヴィンチの作品。壁画なので非常に大きな作品で、痛々しい、絵具が剥がれてしまった画面が原寸でリアルに見えます(図3-a)。至近距離でとても良く撮影されています。私がこの画集で一番感動したのが、このボッティチェルリ「春」ですね。その原寸ページです。足元にはこのように花畑が描かれている(図3-b)。これはフィレンツェに生えていた植物が非常に正確に描かれているらしい。この三美神の部分を見ると、首の量感などが細い線の重なりで描かれているのが分かる(図3-c)。これはハッチングと言って、使われているのがテンペラ絵具で、厚塗りが一気に出来ないで、このように細い筆で線を重ねている。画家が線を引いているその腕の動きや息づかいまでもが生々しく伝わって来て、すごく面白い画集だなと思います。

これはレオナルド・ダ・ヴィンチの「モナ・リザ」です(図3-d)。まるで写真のようですね。絵具を付けた痕跡が極力排されている。絵具を付けているということを見せないようにして、イリュージョン＝奥行き感だけを表そうとしている。典型的なのがこのスフマートと言われる技法で、陰の調子にも筆のタッチが全くありません。

これはフェルメールの「牛乳を注ぐ女」(図3-e)。バロックの頃になるとゴツゴツした感じ、絵具の質感を見せるようになります。それでよりリアルな存在感を表そうとしている。でも方向としては「モナ・リザ」と一緒に、これらの絵画を描くとき絵具は「塗る」のではなく「置く」のです。

ところが、年代的にはそれほど違いは無いのですが、スペインの画家ベラスケスになると、これは有名な「ラス・メニーナス」(図3-f)ですが、こんな風に荒い、踊るような筆のタッチ、これで遠くから見るとちゃんと収まって、絹のドレスのキラキラした感じが出てしまう(図3-g)。ある種の超絶テクニックです。これを印象派の時代のマネは真似をするわけです(図3-h)。

今日はレジュメが用意してありますが、その最初の項目「『原寸美術館』でモダニズム絵画を検証する」

のところですよ。今日の講座ではこの「モダニズム絵画」がキーワードになります。それでは読んでみましょう。

「マネの絵画が最初のモダニズム絵画になったのは、絵画がその上に描かれる表面を素直に宣言する、その素直さの効によってであった」「モダニズムの絵画」

クレメント・グリーンバーグが1960年に「モダニズムの絵画」という論文の中で書いているのですが、これ、意味分かりますか？

マネの絵画が最初のモダニズム絵画であると、まず、グリーンバーグは言っている訳ですね。どうしてかと言うと「絵画がその上に描かれる表面を率直に宣言する、その素直さの効によって」。

何を言っているのか意味が分かりませんよね。美術批評というのはこういう文章が多くて、頭が痛くなってしまう。もう読むのを止めようかなと思わせるような文章です。

誤解を恐れず私が簡単に言ってみましょう。これは、「絵具が塗ってあるじゃない」ということ。これだったら分かりませんか？ レオナルドが隠していた筆のタッチを、マネは絵具を塗っているのを見え見えで描いているよ、と言っているだけです。

このグリーンバーグという人は、抽象表現主義を理論的にバックアップして戦後のアメリカ美術を作り上げた人です。もちろん彼だけじゃなく、実作者の、例えば、ジャクソン・ポロックが絵を描くと、グリーンバーグが擁護し理論的に意味付ける、それを受けてまたポロックが絵を描く、それをまたグリーンバーグが意味付ける、そういう形で戦後アメリカの美術を作り上げていった。そのグリーンバーグの一番有名な論文が「モダニズムの絵画」(“Modernist Painting”)です。

ここで定義しているモダニズムの絵画って何だろうということですが、これもややこしい。でも読んでみます。

「モダニズムを哲学者カントによって始められた、自己一批判的傾向の強化・激化と同一視」

「各芸術ジャンルが、各々に固有の要素を尊重し、他のジャンルから借用している効果を排除する『純粹還元』」

「モダニズム絵画は過剰な要素を排除しつつ平面性を追求することになった」

「排除されていく要素とは、『彫刻からの借用である三次元性の表現』と『文学からの借用としての主題の事物や物語による文学性』」

彫刻からの借用である三次元性や文学性を排除するというのが、グリーンバーグの言うモダニズム絵画で、こう言われたら、ピカソやマティスの絵もそういう流れとして位置付けられるのかなと、ぼんやり分かるのかなと思います。

「彫刻からの借用である三次元性の表現」というのは、簡単に言えば「透視図法」です。「透視図法」のような自分の足を踏み入れることが出来るような空間、もちろんイリュージョン＝錯覚ですが、そういう空間を作るのが、例えば、ルネサンス絵画です。ここから離れ、絵画は純化していく、平面化していくんだ、というのがモダニズム絵画の理論になるのです。

実際に見てみましょう。ピカソはキュビズムの後、突然古典回帰して1917年に「肘掛け椅子のオルガ・ピカソ」(図4)のような絵を描き出します。古典回帰と言っても平面的に処理しています。ピカソはどんどんスタイルを変えていきますが、1928年には「画家とモデル」(図5)、明らかに平面的、色面的な絵です。でもこれ、絵具はかなり厚く塗り込んでいます。それで、これが一番ピカソだなと皆さんが納得する「泣く女」1937年です(図6)。ゲルニカが描かれたのと同じ年ですね。

マティスの「ダンスⅠ」1909年(図7)、「窓」1916年(図8)、「ピンクの裸婦」1935年(図9)です。マティスの絵は抽象絵画ではありませんが、モチーフを抽象化し、とても平面的、色面的な作品です。こういった作品が、戦後アメリカ美術に大きな影響を与えます。

こちらはキュビズムの絵です。ピカソとブラックの絵ですが、同じ人の絵ではないかと、殆ど見分けがつかない頃の時代、分析的キュビズム期ピークの1911年の絵です。何が描いてあるか分からないから、抽象絵画かなと思う人もいらっしゃるかもしれませんが、こちらは「アコーディオンを弾く人」(図10)、こちらは「ギターを持つ男」(図11)というタイトルが付いていて、おそらく、本当にモデルがいて、それを透視図法的ではないパラダイム、写真のような描き方ではない方法、つまり、多視点で「再現」をしている絵画です。

これはジャクソン・ポロックの「Lavender Mist: Number 1」(図12)です。ポロックと言えば、今でもアメリカのアートシーンに有力な新人が現れるたびに「ポロック以来」と引き合いに出されるような存在、アメリカの戦後美術を代表する画家です。これは抽象作品で何も再現していません。横幅が3メートルくらいある大きな絵です。でも、意外に古風な絵と言えます。というのは、先ほどのピカソやブラックの絵と構造が似ている。グレーの地に明るいところと暗いところがあって、それが奥行き感を作っている。でもそれは、彫刻的な、自分が足を踏み入れることが出来るような空間ではなくて、ちょっと入ろうとしたら跳ね返されてしまう、そしてまた入る、また跳ね返される、という浅い奥行きの中での振動を絵画の空間の中で感じる、そういう構造です。キュビズムの絵画と同じ構造なのですね。

「Lavender Mist: Number 1」はどこにも焦点が無く、「地」と「図」が均質な、オールオーバーな絵画の代表作ですが、所々に見えるシルバーの色、これはアルミニウム塗料です。金属質の塗料ですから、ある位置からは光を反射し浮いて見える、少し位置がずれると沈んで見える。それによって奥行き感の揺れをさらに補強しています。

作画の方法ですが、ポロックはこのようなポーリングという技法を編み出した人です(図13)。エナメル塗料を持ち木切れに付けて撒いていく。床の上にはローキャンバスが敷いてあって、その上に落としていく。描いている最中は自分でも完全には把握していない。絵の中に入ってしまった。それを時々壁に持って行って眺め、ここはもう少しかな、という感じでまた床に戻して描く。これがポロックの作画のスタイルですが、ここに至るまでは、いろいろな試行錯誤があります。

これはトーマス・ハート・ベントンの影響の強い、初期の作品です(図14)。こういう地方主義の時期から、ネイティブアメリカンの砂絵の影響(図15)、なんと言ってもピカソの強い影響(図16)を経て、1946～47年頃にやっとオールオーバーなポロックらしいスタイルが出て来ます(図17,18)。

レジュメに抽象表現主義の代表的な作家の生没年を載せていますので、ちょっと見て下さい。ポロックは1912年生まれで1956年、44歳で亡くなっている。若いですね、抽象表現主義の作家は割合早く亡くなっている人が多いのですが…。ポロックはかなり若くして評価を受け始める。それは良いことなのですが、それがプレッシャーになって、もともとアルコール依存のタイプの人だったらしく、プレッシャーに押しつぶされるように、自殺に近いような自動車事故死をしてしまいます。

そのプレッシャーは、若くしてオールオーバーの独自のスタイルを築いた訳ですが、そこからなかなか展開できない、ということだったろうと思います。その悩みの典型がこれらの作品、新しい展開としてカットアウトというものを1940年代の終わり頃に試んでいます。これは、浅い奥行きの中の振動する空間をよりきっちりとした意味付けの中で行いたかったのだらうと思います。

「Untitled (Cut-Out Figure)」(図19)では、一旦オールオーバーにした画面から人型のような形を切り抜き、黒い地の上に置いています。黒い地の上に人型が乗っているの、このままでは物としても視覚的にも人型の方が前に来る。それでは当たり前ですから、黒の地の方に白いエナメル塗料を垂れ流す。そうすると、前後関係の空間がせめぎあう。オールオーバーから脱却して、「地」と「図」の関係を一旦設定しながら、せめぎあい振動する浅い奥行き感を生み出そうとする。理屈は分かるのですが、や

はり人型の中心性が強く、空間構造はさほど面白くない。

「Untitled (Cut-Out)」(図20)は、ポロックの死後、画家である妻のリー・クラズナーが、人型が切り抜かれたまま残された方の裏から彼の別の作品を貼付け、現在の形に完成させたとのこと。ポロックは真ん中を人型に切り抜いた画面を前に何を考えていたのだろう…。画面と穴から見える壁面との関係を眺めていたのか、他の様々な作品の前にこれを置き、穴から覗く他の画面との関係を考えていたのか…。リー・クラズナーが当てたとされるポーリングの少ない白っぽいキャンバスは後ろにある。でも視覚的にはこの当てた白っぽい方がシルエットとして前に来る。後ろにあるものが視覚的には前に来るということなのでしょうが、こうなるとやや説明的ですね。

「Cut of Web: Number 7」(図21)はカットアウトの中ではオールオーバーの振動する「地」と「図」の関係が上手くいっている方ですが、「Lavender Mist: Number 1」のような達成感をポロック自身が持ち得たかどうか。結局、継続すること無くカットアウトの試みは終わります。

1950年頃になって、デ・クーニングという人がピンナップの女性をモチーフにした作品を作り始める。すると、グリーンバーグは、彫刻的イリュージョンを排するというのは、抽象でなくても良い、具象絵画でも良いんだ、例えばデ・クーニングがやっている、ということを言い出す。そうするとポロックも「Portrait and a Dream」(図22)のような作品を試みる訳です。でも、右側の頭部は地と図の関係が固定的に現れてしまい、なかなか上手くいかない。悩みが尽きないまま、1956年に飲酒して泥酔したまま車を運転し事故死してしまいます。

クリフォード・スティルも抽象表現主義の第一世代の重要な作家です。この人は1904年生まれ、ちょっと年長ですね。最初は、このように具象的な絵を描いています。1934年や37年頃の作品です(図23,24)。第一世代の中でも抽象への展開が一番早かった人と言われていて、1945年に「July 1945-R」(図25)を描いています。1946年になって「Fall 1946」(図26)のようにスティルらしいスタイルに到達します。この絵はペインティングナイフで油絵具が荒々しく塗り込められている色面の絵画ですが、例えば、この黒い色面は茶色の色面のところと比べて手前ですか？奥ですか？

黒の色面が前に来ると思えば、茶色の色面は背景になる。ところが、茶色の色面が前に来ると思った瞬間に黒が奥に引っ込む。どちらとも取れるように作ってある。それによって色面の空間が揺れる。振動する浅い奥行き感がある訳です。ポロックとは全くスタイルは違っても空間の構造は同じなのです。「地」と「図」の入れ替わりによって生じる空間の振動、これが抽象表現主義のテーマになります。このような色面的な絵画はカラーフィールド・ペインティングと呼ばれ、より洗練された薄塗りの作品になっていきます(図27)。これも黄色の色面と黒の色面のどちらもが手前、どちらもが奥と捉えられます。

ちなみに、クリフォード・スティルは私の最も尊敬する作家ですが、最近までなかなか実作品を見る機会がありませんでした。それが、コロラド州デンバーに2011年11月クリフォード・スティル美術館が開館しました。スティルは殆ど生前絵を売らなかつたらしいです。自分の作品をまとめて引き取ってくれる場所を探していて、デンバーが名乗りを上げ、この美術館に彼の全制作作品の94%近くが収蔵されているそうです。是非行ってみたい美術館です。

今日のテーマを考えるためには、内間安理を抽象表現主義と比較して考察してみることが必要です。2014年の内間安理展では岡崎乾二郎さんがギャラリートークをされ、図録にも刺激的な文章を寄稿されました。そこでは、内間の版画というものについて、出来上がった空間とは異なる時空間が含まれていること、使われている複数の版木のどれとも違うものが刷り上がった作品に現れる、そういう部分を強調されている。そういう系譜で言えば、ポップアートやジャスパー・ジョーンズ、ラウシェンバーグとの一致や先行を語っていらっしまった。^(注1)

私はそれを否定する訳ではありません。内間の作品には、版であることの意識は強くあると思います。

一発勝負で描く絵と違って、版にするためには緻密に計算し、偶然性を装った必然をしないと版になりませんから。しかし、最終的に作り上げられた版画作品の空間感というのは抽象表現主義を引き継ぎ、乗り越えようとしたものではなかったかと解釈しているのです。それで、再び抽象表現主義の作家を見ていきたいと思います。

こちらはマーク・ロスコの作品です。初期はナビ派的です(図28)。続いて都会的なモチーフに(図29)、次にシュールレアリスム的になります(図30)。でもその中に、ああ、この人は四角が好きなんだろうなと思わせるところがある。それが強く出てくるのがこの辺り(図31)。最終的には、四角の絵画の中に四角という単純な構造で、精神性を強く表す作品になります(図32)。

アシル・ゴーキーはアルメニアの出身で、抽象表現主義の先駆者です。「画家と彼の母」(図33)はもろにピカソですね。キュビズム後の古典回帰の頃のピカソにそっくりです。「Organization」(図34)は絵具の厚さや形態まで1928年頃のピカソにそっくり。そういう試行錯誤をし、ミロの影響を受けながら、最終的にゴーキー独自のスタイル(図35, 36)を作り上げましたが、44歳の若さで1948年に亡くなってしまいます。抽象表現主義がこれからという時に亡くなってしまった。でも、このゴーキーの影響はいろいろな作家が強く受けています。

このデ・クーニングもその一人です。ピカソやゴーキーの影響の中でスタイルを作り上げていく(図37)。一時、オールオーバーなほぼ抽象の作品になりますが(図38, 39)、1950～52年に、先ほどボロックのところでお話した、ピンナップの女性像をモチーフにした作品になります(図40)。これを見てグリーンバーグが抽象具象を問わないと言ったのでしたね。デ・クーニングはその後も抽象と具象を行き来します(図41)。

これはアドルフ・ゴットリーブです(図42)。この人の作品が、内間が1960年に制作した「黒のノスタルジー」にイメージが似ていると思います。ロバート・マザウェルはカラージュや(図43)、後でお話するステイニングの技法(図44)を多用します。

第二世代の代表的な作家にモーリス・ルイスがいます。生年はボロックと同じ1912年です。ボロックは早々とデビューしましたが、ルイスはなかなかスタイルが決まりませんでした。彼の全作品集を見ると(図45～47)、ロスコ風だったり、化石のようなものを描いたり、実に様々な試みをしている。1948年～1950年のこの頃は殆ど1980年代日本のヘタウマ絵画みたいです。日本の現代絵画のいろいろな作家達がパクっているのではないかと思います。多様さ、ネタの宝庫ですね。

1952年にルイスより16歳程年下のヘレン・フランケンサラーが、弱冠24歳でローキャンパスに絵具を染み込ませるようにして作品をつくります。それが「山と海」(図48)、横幅3メートル位の大作です。それをポンッと作ってしまう。これで、抽象表現主義の第一世代の人たちは皆、やられたと思う訳です。ステイニング技法の発明による、布に染み込んだ絵具が作る空間、これが新しかったんですね。

ルイスも、自分もやってみようと一旦、1954年にステイニングの作品を制作します(図49, 50)。でも、いろいろな可能性を探る人なので、もう一度厚塗りになります。これはまるで、ゲルハルト・リヒターですね。さすが、ネタの宝庫です(図51, 52)。やっと1958年に前のスタイルに落ち着き、54年、58～59年に、画面全体に絵具が何層にも染み込む空間を追求した「ヴェール」シリーズが生まれます(図53～55)。

その後、「フローラル」(図56)のようなスタイルを含む様々なヴァリエーションを試みた後、「アンファールド」というシリーズが1960～61年の2年間続きます(図57, 58)。ルイスの作品はひとシリーズ100点以上あります。サイズも横幅4m以上が普通です。いったいどんなところで制作していたのかと思いますよね。意外に、彼は狭い応接間みたいな所で絵を描いていたらしい。奥さんが出かけるとそこを片付けて絵を描き、帰って来たら制作を中断する。そういう生活をしていらしいです。次に「ストラ

イプ」というシリーズが1961年～62年、200点以上あります(図59, 60)。このシリーズの途中、1962年に50歳を前に亡くなってしまいます。

これが先ほどお話ししたフランケンサーラーの初期作品、1949～50年、20歳代前半の作品です(図61, 62, 63)。ポロックやスティルが既に抽象表現主義の重要な作品を作り上げている頃、まるで学生風、いや実際、学生だったのかもしれない。「これくらいなら私も描けそう」というくらいの絵ですよ。この1951年の「Untitled」(図64)はデ・クーニングの影響が強過ぎです。でもその1年後にこの「山と海」(図48)を作ってしまう、これは凄い飛躍ですね。同じ1952年の「10/29/52」です(図65)。52年と言えばポロックが次への決定的な展開を出来ずに悩んでいた頃です。もちろんポロックの影響が強い絵ですが、そして、ポロックには失礼な言い方かもしれませんが、こちらの方が決まっている、絵として上手くいっている。こちらは多分とても能天気感覚的に描いている。ポロックのように深刻に悩んで描いている訳ではない、でも、ポロックの良い所をポンッと持って来てサッと描いてしまっている。なかなか、芸術は残酷な世界ではありますね。

それで、1960年代になるとこういう不安定な形が入り組む、「地」に「図」が溶け込んでいくような作品になります(図66)。非常に綺麗な色面の作品です。こちらは1965年から66年頃の作品です(図67～69)。少し日本的な雰囲気があります。1970年代の後半から80年代になると、絵具をたっぷりと流した、レイヤーがかかったような層を成す空間感の大作に展開します(図70～72)。非常に素晴らしい展開だと思います。彼女は天寿を全うし、2011年に83歳で亡くなります。日本の現代絵画の多くがこのフランケンサーラーの影響を強く受けていると思います。

これからいよいよ内間安理になります。これらは彼がまだ日本にいる頃、1955年から59年の内間の作品です(図73～75)。そして、ここに持って来たのはオリヴァー・スタットラーの本です。彼は、進駐軍で日本に来た人ですが、当時の日本の現代版画＝創作版画に興味を持ち、収集をして、ついにはこれを紹介する本まで出版した人です。実はこの通訳を内間が務めました。大正時代から活躍する創作版画家たち、例えば恩地孝四郎などのもとを訪ねインタビューするのに同行しているのです。これらの内間の作品、特に「Rumor」(図73)はとても恩地孝四郎の影響が強い。恩地は戦後、版を彫らないんです。その辺から面白い板きれなどを見つけて来て、それらを組み合わせて刷ってしまう。全く別々の板きれなど(版)が1枚の作品を形作っている、そういうマルチブロックの仕事をしています。内間はこれに近いことをこの「Rumor」で行っています。この「Winter」(図75)なども創作版画的、恩地スタイルですが、そういう内間がアメリカで制作し最初に認められた作品が「黒のノスタルジー」(図76)です。創作版画的ですがゴットリーブのような抽象表現主義の影響も感じます。

これも1960年の「Katsu!」(図77)です。すごく日本的なタイトルが付いているけれど、作品は抽象表現主義的、フランケンサーラーの「Blue Form in a Scene」(図66)によく似ている。不定形のふにゃふにゃした形が入り組んでいる。何が違うかと言えば、内間の作品は木版画だから彫跡のエッジ感が強い。フランケンサーラーの方は、「図」が「地」に溶け込んでいる。そこは違うのですが、抽象表現主義の一息で描いた偶然出来たような形態が描かれている。版画ですから偶然の筈は無い訳で、意図的に計算して偶然を装っている。そこが面白い。

それが1964年頃になると、本当にエッジをぼかすのです。「Misty Moon」(図78)などがそうですが、本当に超絶テクニックと言って良い「ぼかし」です。浮世絵に見られる技法、空の藍色が一文字にぼかしてある、あの技法です。版はフラットでしっかりした形があるのですが、刷りでぼかしている。それで、こういう水彩のような、「図」が「地」に溶け込む世界を作っているのです。

1970年代になると「スペース」シリーズになります。このシリーズは形態が明瞭でハードエッジ、ミニマルアートの影響が指摘されたりする「Into Space II」(図79)のような作品が代表的なのですが、私の

捉え方はこちらの「Emerald in Chrimson」(図80)で説明しやすい。この作品の制作年は1969～75年と表記してある。6年以上も何を追求していたのだろう…と思いませんか。これはとても面白い作品で、タイトルにあるようにエメラルドグリーン(緑色)がクリムソンレーキ(赤色)の中にある。それでは、このエメラルドグリーンの円はこちら側？ 向こう側？ 浮いた球体のものであるし、抜けた穴のようにも見える。この「Space Stage」(図81)も同様です。そういう「地」と「図」の入れ替えがテーマだと思うのです。とすれば、一見明瞭だと思っていた「Into Space II」も同じ。一見、明快な空間と見えていたものが、実は「地」と「図」の交換という、抽象表現主義のテーマをずっと引きずっていた、そう私は解釈したいと思っています。それで、これフランケンサラーの「Tangerine」(図82)です。形態がフワフワしているだけで、空間の構造は「Space Stage」とそっくりですね。

このフランケンサラーの「Blue Head-On」(図67)や「Parkway」(図69)は、先ほど、日本的な雰囲気と言ったのですが、まさに同じようなことを内間も「Strata: Currents」(図83)でやっています。内間の作品はコラージュ作品が元になっていて、チラチラッと見えている白いところは、コラージュされた雑誌の印刷ページの破れ目の表情を、わざわざ版に起こし再現しています。私はこれを見たとき、まるで料紙のようだと思いました。この「石山切伊勢集」(図84)は平安時代のかな文字の名品です。文字が書かれている美しい紙、これが料紙です。こういう料紙を当然、内間は知っていて、このコラージュの破れ目の表情に、さらに、版画作品に取り入れていたのだと思います。

内間の出発点は創作版画、恩地孝四郎の強い影響のもと抽象絵画を版画で作るというところから始まり、伝統的な浮世絵のぼかし技法を取り入れ、更にもっと古い平安時代の料紙の美意識まで、そういう幅広い日本美術の知識を総合的に活かして制作していたのだろうと思います。

面白いことに、フランケンサラーにも「Cable」(図85)のように、破れ目の表情のような作品があります。このように見えてくると、フランケンサラーと内間安理は7歳程年齢が違っても、内間は1959年にアメリカに帰っているの、ほぼ同世代的な感覚、時代の価値観や美意識を共有しつつ、影響し合っていたのではないかと思います。

いよいよ最後、モーリス・ルイスとの比較になります。彼の代表的なシリーズのひとつ、「アンファールド」シリーズです。アンファールドの意味は「拡張」「広がり」です。この作品「Pi」(図57)も横にグッと緊張感を持った広がりがあります。どんな拡張感か見てすぐに分かる人には説明は要らないのですが、ルイスはコツコツと駄目なものを潰していくタイプなので、こんなにいっぱい試していて、私たちにも分かり易い。1960年の試行錯誤は、斜めの線がこっち向きだったりあっち向きだったり、両方入れてみたり(図86～87)、やっとスタイルが決まって、それから100点程あります(図88)。

ところで、これは透視図法の典型、レオナルド・ダ・ヴィンチの「最後の晩餐」です。キリストの顔の位置に消失点があるので、嫌でもここに視線が誘導されるように作ってある。構造を線で表すとX字型になります(図89)。それでは、このモネの「睡蓮」はどうでしょう？ こちらの消失点は画面の上方、枠外へ出てしまいます。構造を線で表せば、このようなハの字型になります(図90)。

モーリス・ルイスの「Pi」を上下逆さにすると「睡蓮」と同じ構造になりますね。この向きになると拡張どころか、甘い奥行きになってしまう。グリーンバーグが排除すべしと言った、彫刻的イリュージョン、足を踏み入れられそうなイリュージョンになってしまう。正しい向きであれば、緊張感のある横への拡張感がある。正しい向きのものと逆さ向きのものを二つ並べれば実に明解です(図91)。

ルイスの絵は縦2mを遥かに超える高さがありますから、縦に関しては視界を凌駕しています。つまり、横方向への広がりだけを強く意識すれば良い。大画面であるからこそ、この構造が活きるんですね。

内間安理の作品はどうでしょう。版画ですから大きいと言っても、この「Light Mirror, Water Mirror」もそうですが、Forest Byobu シリーズのサイズは幅70cm余りです。全体が一目で見えてしま

う大きさです。ですから、縦方向を考えなくて良いとは言えない訳で、横方向への拡張感に縦方向の緊張感を伴わなければいけない。この作品も上下逆にしてみます。緊張感も横への拡張感も弱くなりますね。普通の風景っぽくなってしまっただキドキしない。これはForest Byobu シリーズの最初の作品です。この作品が無かったら、Forest Byobu シリーズが出てこなかっただろう、そういう作品です。正しい向きに直してみると、圧倒的に横への拡張感も緊張感も強いことが分かる(図92)。つまり、内間安理はモーリス・ルイスがやっていたことをより複雑に小画面の中で展開していたのですね。

この「Forest Byobu (Autumn-Stone)」もそうです。逆さにしてみると、ちょっとパウル・クレーミたい。落ち着いてしまう。悪くはないけれど、でも、この正しい向きの方がドキドキする。何がドキドキするのか分かりますか？ 縦の区切りで分割されたそれぞれのパーツがありますが、このパーツはどこにある？ 手前と思ったら瞬時に奥に行っている、という具合に、より振動しているのですね。こういう構造とともに、モーリス・ルイスのような横への緊張した拡張感、広がりがあります(図93)。

それでは、なぜForest(森の)シリーズでは無く、Forest Byobu(森の屏風)シリーズなのか？という核心の部分に入りましょう。屏風の立て方は、普通、このようなジグザグに折った形です(図94)。ところが、この石山寺縁起の「浜松屏風」のように、屏風をコの字に曲げて使うような、乱暴というか、ルーズな使い方も出来る(図95)。何故かと言うと、屏風のつなぎ目はこんな風に紙の蝶番で、どちらにも開くことの出来る構造になっている(図96)。屏風は両側に開閉可能、飛び出した面を引っ込んだ面に変換可能、このことを私たちは意外と知らない。屏風は図94のような普通の立て方だけだと思っている。でも、内間安理はこのことを知っていたのではないかと思うのです。

「Forest Byobu」の絵画空間は、そういうどちらが前に来ても後ろになっても良いという屏風のような空間構造だと意識して、抽象表現主義の「地」と「図」の変換を屏風になぞらえていたのではないかと、そう私は信じています。まさに、クリフォード・スティル(図97)のような色面の空間が前後に揺らぐ、抽象表現主義の空間を、版画という小画面の中できっちり追求している。内間安理はそういう偉大な作家だったと思っているのです。

フランケンサラーは、版画作品も多く遺していて、特に木版画は内間の影響も考えられます(図98～100)。この「Gateway」(図101)は、銅版画ですが彼女の制作した三面の屏風です。この作品も格好良い作品ですが、屏風という物にしまっている。内間安理の格好良さは、それを平面で、絵画の課題として追究しているところです。

最後に、内間の遺した文章を抜粋して読んでみたいと思います。内間は寡黙で、あまり自身の作品についても語らない人だったようですが、1982年『版画芸術』第38号に「木版との歩み三〇年」という文章を寄稿しています。^(注2)

「1965年頃、アブストラクト・エクスプレッショニズムの、それまでの宣教師的な役目は終わり、様々な新しい動きが生まれる中で、自分の進めた仕事は、それまでのフォルムの多様化を偶然性の中に求めたものから、計画的に距離感と奥行きを設定をし、空間処理を行ない、シュールリアリスティックな神秘性へと変わっていった。…(略)」

前にも述べましたが、内間の60年代にみられる抽象表現主義的な「偶然性」のあるフォルムも、これが、一旦、版というものにしなくてはならない版画作品であるということを忘れてはいけません。この時でさえ、そのフォルムは計画的であり、偶然性を装ったものだった。その滲みまでもが。そして、70年代のスペース・シリーズへの展開を、この文章は語っているのですね。「計画的に距離感と奥行きを設定をし、空間処理を行な」った、と明確に書いているのです。

「1977年頃から、現在の色面織りの方法が始まり、色面モザイクで平面を統一し、色の対比による量と奥行き表現、それらの関係から生じる光のトーンで、流動的な活気を狙う。理論的に考えぬいた構成の中に、自然（アンバランス）要素の導入も考え、多色画面に、主と従の対比と融合、物体の分解と再構成、陰性と陽性の一体化、それぞれの色のもつ広がりや最大限ギリギリまで拡張し、その限界範囲で、色彩がそよぎ、振動し、色彩が演じる視覚的ダンスともいえるべき《色彩の動》に喜びを求めている。画面に広がりを与えるため、焦点を上下左右へと放散させ、奥に向かってゆく空間ポケットを浅く決める。」

この文章を注意深く読めば、アメリカ在住だったのですから当たり前ですが、私たちが通常用いる美術用語とは異なった言い回ししながら、抽象表現主義の絵画の課題、絵画性を端的に語っていることが分かります。内間は、版画というメディアを選び、版画であったためになおさら、抽象表現主義そしてそれ以降の絵画の絵画性＝絵画の課題を、きわめて理知的に追究した作家であったと言えるでしょう。

それでは、これから、会場を回って一緒に作品を見ながら、今回の展示をきっかけに、私が新たに考察したことをお話ししたいと思います。

ここに、「Window Nuance (Red-Ochre) B」(図102)、「Space Bouquet」(図103)、「Forest Byobu (Screen) B」(図104)の順に展示してあって、これが、ちょうど良い順番なのですね。そして、向こう側にある「Forest Byobu (Light Mirror, Water Mirror)」(図2)とあわせて考えると実に面白い。

Forest ByobuのシリーズとWindow Nuanceのシリーズは、少し時期が重なっています。Forest Byobuシリーズは1977年からとなっていますが、制作当時、この作品は「Light Mirror, Water Mirror」というタイトルだけで、おそらくまだ、シリーズ名の「Forest Byobu」は付けていなかった。その後、Forest Byobuが連作(シリーズ)として進み、その最初の作品として、改めてForest Byobuシリーズに入れたのではないかと考えています。つまり、Forest Byobuの先行した作品ということです。

Window NuanceのシリーズとForest Byobuのシリーズは、しばらく並行して制作され、試行錯誤の果てに、やっぱりこの方向だと確信して、1983年までのForest Byobuシリーズに突き進んだのではないかな…。そんな推論を思いつかせてくれたのが、この2点、「Window Nuance (Red-Ochre) B」と「Forest Byobu (Screen) B」なのですね。

というのは、「Forest Byobu (Screen) B」は、上下を逆にしても、変化が無いのです。図版で見る限りですが…。確信が持てなかったのが、実物を上下逆にした状態で見てみたいと思ったくらいです。でも、1時間程見ていて、やっぱり上下逆にしても左右への拡張感や緊張感が変わることは無いだろうと思いました。それでは何を追究した作品なのか？

この「Window Nuance (Red-Ochre) B」のタイトルはとても的確で、まさにこの作品のテーマはニュアンスだと思います。このシリーズは、版木が大変に凝った造りになっています。画面に見える形のままの版というものは無く、複数の版が重なり合って、私たちが画面上で認識している形が出来ている。これはまさに岡崎乾二郎さんが語っていらしゃったことなのです。それで何を表現しているのかと言うと、まさに、ニュアンスなのです。透明色、例えばセロファン紙を重ねると色が重なる、そういう感覚なのです。例えば、窓辺に緑がある。緑の折り重なりが美しいニュアンスを生んでいる。それは透明感のある色の重なりで出来上がっているのです。

この「Forest Byobu (Screen) B」も同様です。Forest Byobuシリーズの中ですが、透明感のある色の重なりでニュアンスを生んでいる。版の造りもWindow Nuanceシリーズと共通しているかもしれない。そう考えたら、2014年の内間安理展図録に岡崎さんが書かれていた「Forest Byobu with Bouquet」のことを思い出しました。2014年の内間安理展では、版木だけが展示してあった作品です。白黒の小さな図版(図105)だけが掲載され、岡崎さんは次のように書かれています。

「一枚の版画たとえば『Forest Byobu with Bouquet』を制作するために用いられた幾枚もの版木を観察すると、パズルのようにこれらの版木がひとつに噛み合う訳ではない事が分かる。たとえば出来上がった画面は、上下を横断する斜めの垂直線によって断層のように全面を分節されているが、仕上がった画面に見られるこの垂直線は個々の版には一つの連続した線として存在しない。」

その時は作品が展示されていなかったのも、よく分からなかったのですが、この「Forest Byobu with Bouquet」は、まさに、「Window Nuance (Red-Ochre) B」、「Space Bouquet」、「Forest Byobu (Screen) B」の三つが合わさったものと考えれば良い、と気付いたのです。

そして、更にこう考えたのです。内間安理が最終的に求めたもの、それは、「Window Nuance」シリーズや「Forest Byobu (Screen) B」のような、透明色の重なりによる透明感が生み出すニュアンスの世界ではなかった。1977年の「Light Mirror, Water Mirror」にさかのぼり、不透明色が隣同士になって、そしてそこで透明感を感じさせる、抜けていく、繋がっていく、そういう色彩のダイナミズム。ヨハネス・イッテンやジョセフ・アルバースの色彩理論と通じる、不透明色による透明感^(注3)が作り出す空間感だったのだろう、と考えたのです。

内間は、Forest Byobu シリーズにおいて、確信をもってこのような色彩空間を追求した、と推論するのです。はたして、さきほどの講座で最後に紹介した内間の文章は、こう続いていました。

「明暗の差、透明、不透明の使い分けによる、空気や風や気体的なものに包まれているような柔らかな光と色彩のゆらめき、きらめき」

付記

2016年6月16日～26日に浦添市美術館に於いて「虹色のかけはし 内間安理の ART と浦添の移民100年展」が開催され、6月18日に講座&ギャラリートーク「内間安理の ART」の講師を務めた。本論は、その講座内容と配布資料、及び、ギャラリートーク内容の一部で再構成したものである。

本論は、拙著「内間安理の絵画空間」『いろいろな場所で生まれる美術2014-2015宜野湾』2015年 と講座内容はほぼ同様であるが、ギャラリートークの部分で新たな知見が得られたので、これに合わせて全体を執筆し直した。また、「内間安理の絵画空間」では報告書としての制約上、講座で用いた図版の一部のみを限定して掲載せざるを得なかったが、本論では、図版編としてまとめ、全ての図版を掲載している。

脚注

- 注1 岡崎乾二郎「異なる領域を超えて光はそそぎ、風は吹く」沖縄県立博物館・美術館編『[沖縄ルーツシリーズ2] 色彩と風のシンフォニー／内間安理の世界』沖縄芸術文化研究所 2015年
- 注2 内間安理「木版との歩み三〇年」『版画藝術 No.38』阿部出版 1982年。この文章は、決して長文ではないが、内間自身の作品を深く端的に語っている。内間の版画作品と同様、読むたびに新しい発見がある文章である。本論では、この一部を抜粋したが、以下に、その全文を掲載しておく。

木、楮紙、竹皮バレンの世界、木版画の中に自分の仕事の可能性と確実性を求めて、1952年頃から木版画制作の世界に飛び込んだ。当時油絵制作の社会的必然性に対して疑問を抱いていたし、多数点制作可能な版画の大衆性に惹かれていったのだが、近代絵画全体における木版画の在り方を考えると、そのチャレンジの重要性和困難さを強く感じざるを得ない。

現在の自分は、色彩の世界、マチス以降の色彩空間構成と、その組み立てのなかにおける光と空気の律動による表現を追求し、確認しつつ仕事をすすめている。

ここ約20年間の自分の仕事の移り変わりを辿ってみると、ニューヨークに住みついた1960年頃は、アブストラクト・エクスプレッションニズム（抽象表現主義）全盛時代で自分もその主張に共鳴し、流動性を特長とする水性木版でこのアブストラクト・エクスプレッションニズムの傾向の中であって、動的、身振りのリズムから発生する形態構成及び空間処理の探求を進めていた。振り返ってみると意識的に色彩は極端におさえられ、墨を主体としたグレーの濃淡・強弱を通して、空間呼吸を求めている。距離感のズレによる音響リズムを狙ってフォルムは殆ど宙に浮かべた扱いで、わずかに一カ所のみで上下か横端に定着させて安定を計ったものが多い。グレーに基づいた制作は墨絵の世界に影響されたものであろうか。確かに当時、長谷川等伯の「雨の中の松」に強く魅かれていたのを思い出す。当時の作品としては「Misty Morn」「Early Summer Rain」「Reflection in Rain」「Spring Bleeze」「Spring Shower」etc. (1961～66)

1965年頃、アブストラクト・エクスプレッションニズムの、それまでの宣教師的な役目は終わり、様々な新しい動きが生まれる中で、自分の進めた仕事は、それまでのフォルムの多様化を偶然性の中に求めたものから、計画的に距離感と奥行きを設定をし、空間処理を行ない、シュールリアリスティックな神秘性へと変わっていった。色彩の制限は続くが、明暗の配置と色合いによる光を取り入れ始め、物体と空間の明確な分離、動と静の対比、大ぼかしテクニックによる画面のひろがりを計り拡散、収縮の戯れを意識しつつ構成は幾何学的に組み立て、堅固な緊張感を狙う。この頃は盛んに直線遠近法を再検討し、そのヴァリエーションによる可能性を最大限に追求し、実行した。作例としては「Flight」「Space Landscape (B)」「同 (C)」「Flight (in space ~ pink)」etc. (1970～71)

1970年から75年の間に、欧州各地の美術館などを訪ね歩き、過去・現在・未来の美術と自分自身の制作を確かめる。従ってこの間の制作点数は少なく、静観状態の中で、内省の方法として、デッサンを検討する。

1977年頃から、現在の色面織りの方法が始まり、色面モザイクで平面を統一し、色の対比による量と奥行きの表現、それらの関係から生じる光のトーンで、流動的な活気を狙う。理論的に考えぬいた構成の中に、自然（アンバランス）要素の導入も考え、多色画面に、主と従の対比と融合、物体の分解と再構成、陰性と陽性の一体化、それぞれの色のもつ広がりや最大限ギリギリまで拡張し、その限界範囲で、色彩がそよぎ、振動し、色彩が演じる視覚的ダンスともいえるべき《色彩の動》に喜びを求めている。画面に広がりを与えるため、焦点を上下左右へと放散させ、奥に向かってゆく空間ポケットを浅く決める。明暗の差、透明、不透明の使い分けによる、空気や風や気体的なものに包まれているような柔らかな光と色彩のゆらめき、きらめき、といったような表現を追求している。この色彩ハーモニーの中に、ごく最近、自立した形としての色彩線と、それにとまってモチーフの一部に人体ヌードが現れてきている。この傾向の展開の意味で、デッサンを重ね、版画と並行して再び油彩とも取り組んでいる。

ウエストチェスター郊外のアトリエの窓からみえる自然、とりわけ森の風光は、四季のタピストリーを織りなしてくれる。そして今、改めてみる、ペルシャ、イスラムの絵画、アンコール、カンボジアの石彫のもつ官能美、華麗で優雅な大和絵……歴史に残り、光彩を放つ数々の作品群、これらが制作上の内面的な友となっている。

色彩の組み立て方、物体の分解と再構成の方法、この二点を版画にどう展開してゆくか、これから将来に向かっている課題といえよう。

最後に近作「森の屏風 (Forest Byobu Series)」(1980～82)のテクニックについて記録しておこう。版木＝Birchベニア板8面、絵具＝Winsor-newton, Gouache水彩絵具、摺り度数＝約45度摺、用紙＝福井県岩野氏

による生漉奉書ドーサ引き、以上をパレンと木版用絵具刷毛を使用して伝統的手摺りの方法で制作。(ANSEI UCHIMA 版画家)

注3 岡崎乾二郎監修「スーパーマンになろう！ 現代アート基礎演習」『美術手帖 No.911』美術出版社2008年8月号、pp.16-17には「STUDY:1 色彩とは無限にループする、眼と頭の構造だ！」として、以下の文章が記載されている。ヨハネス・イッテンとジョセフ・アルバースの色彩理論についての的確な解説となっている。

Q. A地点とB地点を結びつける線は一本。では、対立する二つの色(例えば赤と緑)を結ぶ線は何本あるでしょう？
A. 無数にあります。色から色へ移行する、その運動が色彩の透明さとして感じられるのです。

透明とはなんでしょうか？ 同じ一つの場所に同時に二つ以上の物体が在ることはできません。透明とは、にもかかわらず、それらが同時にそこに在ると感じられること。あるいは、その二つ以上の両立しない要素が重なりあって相互に浸透し、連続して見える状態です。

例えば、水彩は色を上重ねても下の色が透けて見える。二つの色の重なりはもう一つの中間の色を生む。でも、この方法では二つからつくり出されるのは一つです(物質的な透明性)。水彩によるクレーの絵はこの方法を洗練させ、二つの色を結ぶ間に無数の美しい諧調をつくり出しています。対してアルバースの絵は不透明色で、たった4色で塗り分けられているだけ。にもかかわらず、どの色と色の間にも、呼吸と浸透、つまり透明な拡がりを感じられる。どの色と色も、そのつど異なる形で結びついたり離れたりを繰り返しているからです(論理的な透明性)。色彩と色彩の終わりなき会話、無数の言葉。

さらに、「LESSON 1 不透明色で透明をつくる！」(同pp.18-20)として、以下の演習が記載されている。

透明色をつくる演習をやってみよう。ジョセフ・アルバースの『Interaction of Color』が基本文献。黄と青の透明なセロファンを重ねると、重なった箇所は緑となる。だけど、こうした透明な物体を重ねる方法では、2色を透明に結びつける色は1色しか得られない(物質的透明性と呼ぼう)。

しかし、バウハウスの先生ヨハネス・イッテンは2色の色をつなぐ道、つまり中間色は一つでなく少なくとも五つあることを見つけた。後輩であるアルバースは、それではと、物質的に透明な色を重ねるのではなく、不透明な色紙を並べるだけで透明をつくる演習を考案したんだ。

すると驚くことに、不透明な色を並べた方がたくさんの中間色が得られる。異なる不透明色を並べていくと、思わぬ色が不透明色同士を浸透させて、透明に見えることが実感できるんだよ(論理的透明性と呼ぼう)。

1. まずは自分の嫌いな色、不協和だと思ふ色の組み合わせを選ぼう。なんとも嫌な感じの色。ダサイ色とか。
2. そしてこの2色の間にもう1色を置いて、この2色が連続し、溶けあって、透明に中和できる色を見つけてみよう—この中和された状態が、論理的な透明性だよ。ダサイ色が、突然洗練されて不思議な色調になるのが発見できるはず。

前もって近い色のグループ(トナリリティ)から色を選んで色調をまとめる方法が一般的だね(パステルカラーなど)。でもそれだと色の個性はあらかじめ鈍られ、ボケてしまう。2色の組み合わせだけで個性を演出する方法もあるけど、これは一本調子。色の2拍子だからね。

対して、この演習の発見的方法では、最初は自分の嫌いだった色、思わぬ色が好きになってしまう。超人になるための第一ステップだ！ 色によって、主観がいかに変わるかがわかる。

物理的に2枚の平面の上のっている、3色目だけが浮いてしまわないようにする。下地の2色と上に置いた1色が地と図に分かれてしまうようではダメ。

3色がそれぞれ個性を発揮し、aとb、bとc、aとc、すべての組み合わせで、そのつど、それぞれが違う性格に感じられるようにするんだ。つまり、3色の関係が、ジャンケンのグー・チョキ・パーのように等しい力関係になるように、関係が循環して見えるようにする。これは一つの色彩による力学的均衡だよ。

人間の頭は二元論的対立でしばられてるから、つい色彩も二項対立でとらえてしまう。けれどこの演習でわかるように、色彩は変化であり移動なんだ。二元論では理解できない。色の移動が空間を感じさせるんだよ。アメリカの画家たちは、みんなこの演習から抽象絵画の基本を習ったんだ。

参考文献

- 沖縄県立博物館・美術館編『[沖縄ルーツシリーズ2] 色彩と風のシンフォニー／内間安理の世界』沖縄芸術文化研究所 2015年
- 『版画藝術 No.38』阿部出版 1982年。
- 桑原規子『恩地孝四郎研究 版画のモダニズム』せりか書房 2012年
- オリヴァー・スタットラー『よみがえった芸術－日本の現代版画』玲風書房 2009年
- 結城昌子『画家の手もとに迫る 原寸美術館』小学館2005年
- クレメント・グリーンバーグ／川田都樹子・藤枝晃雄訳『モダニズムの絵画』『批評空間 モダニズムのハード・コア 現代美術批評の地平』太田出版 1995年
- ニューヨーク近代美術館編『パブロ・ピカソ 天才の生涯と芸術』旺文社 1981年
- ヘレン・A・ハリソン、大島徹也 他『生誕100年 ジャクソン・ポロック展 カタログ』愛知県美術館、東京国立近代美術館、読売新聞東京本社 2011年
- 『原色かな手本11 石山切伊勢集 伝藤原公任筆』二玄社 1984年
- 武田恒男『原色日本の美術 第13巻 障屏画』小学館1967年
- NHK「美の壺」制作班編『NHK美の壺 屏風』日本放送出版協会 2008年
- ジョセフ・アルバース『配色の設計 色の知覚と相互作用』ビー・エヌ・エヌ新社 2016年
- Pierre Schneider “MATISSE” Thames and Hudson Ltd, London 1984
- William Rubin “Picasso and Braque: Pioneering Cubism” The Museum of Modern Art, New York, 1989
- Ellen G. Landau “Jackson Pollock” Harry N. Abrams, Inc., 1989
- Thomas Kellein / Michael Auping “Clyfford Still: (1904-1980); Die Sammlungen der Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, und des San Francisco Museum of Modern Art” Prestel-Verlag, München 1992
- John P. O’Neill “CLYFFORD STILL” The Metropolitan Museum of Art, New York 1979
- David Anfam “Mark Rothko: The Work on Canvas: Catalogue Raisonné” Yale University Press, New Haven and London, National Gallery of Art, Washington 1998
- Diane Waldman “Arshile Gorky 1904-1948 A Retrospective” The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Harry N. Abrams, Inc., 1981
- Paul Cummings / Jörn Merkert / Claire Stoullig “Willem de Kooning: Retrospektive; Zeichn., Gemälde, Skulpturen” Prestel-Verlag München 1984
- Michael Auping “ABSTRACT EXPRESSIONISM; The Critical Developments” Thames and Hudson Ltd, London 1987
- H. H. Arnason “Robert Motherwell” Harry N. Abrams, Inc., 1982
- Diane Upright “Morris Louis: the complete paintings” Harry N. Abrams, Inc., 1985
- John Elderfield “Frankenthaler” Harry N. Abrams, Inc., 1989
- Ludwig Goldscheider “Leonard da Vinci” Phaidon Publishers INC. 1967
- The Museum of Fine Arts, Boston and the Royal Academy of Arts, London “Monet in the 20th Century” Yale University Press, 1998
- Ruth E. Fine “HELEN FRANKENTHALER PRINTS” National Gallery of Art Washington, and Harry N. Abrams, Inc., 1993
- Josef Albers “Interaction of Color” Yale University Press New Haven and London 1963

内間安理の芸術
—その絵画空間を考察する—

永津禎三

The Art of Ansei Uchima: A Study of His Pictorial Space

Teizo NAGATSU

図 版

Plates



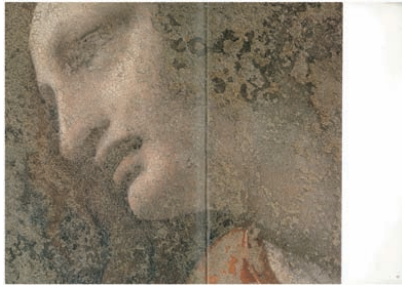
図1 内間安理「Forest Byobu (Autumn Stone)」
1978-79年 47.2×77.3cm



図2 内間安理「Forest Byobu (Light Mirror, Water Mirror)」
1977年 48.3×72.8cm



図3 『原寸美術館』
結城昌子著
小学館
2005年発行



a



b



c



d



e



f



g



h

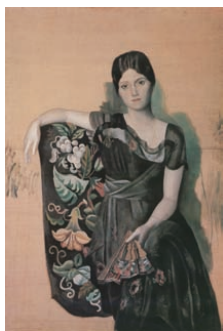


図4 ピカソ
「肘掛け椅子のオルガ・ピカソ」 1917年 130×88cm



図5 ピカソ「画家とモデル」1928年 129.8×163cm



図6 ピカソ「泣く女」1937年 60×49cm



図7 マティス「ダンスⅠ」1909年 259.7×390.1cm



図8 マティス「窓」1916年 146×116.8cm



図10 ピカソ「アコーディオンを弾く人」1911年 130×89.5cm



図9 マティス「ピンクの裸婦」1935年 66×92cm



図11 ブラック「ギターを持つ男」1911年 116.2×80.9cm



図12 ジャクソン・ポロック「Lavender Mist: Number 1」1950年 221×299.7cm



図13 ジャクソン・ポロック制作風景 1950年



図14 ジャクソン・ポロック
「Going West」 1934-38年頃
38.3×52.7cm



図15 ジャクソン・ポロック
「Bird」 1938-41年頃
70.5×61.6cm



図16 ジャクソン・ポロック 「The She-Wolf」
1943年頃 106.4×170.2cm



図17 ジャクソン・ポロック
「Eyes in the Heat
(Sounds in the Grass Series)」
1946年 137.2×109.2cm

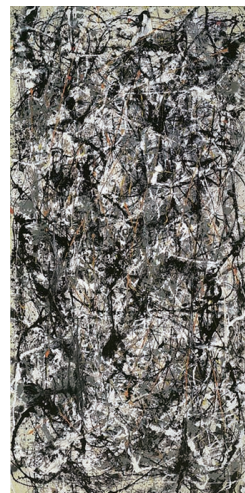


図18 ジャクソン・ポロック
「Cathedral」 1947年
181.6×89cm



図20 ジャクソン・ポロック
「Untitled (Cut-Out)」
1948-58年 77.3×57cm



図19
ジャクソン・ポロック
「Untitled (Cut-Out Figure)」
1948年 78.8×57.5cm



図21 ジャクソン・ポロック 「Cut of the Web; Number 7」 1949年 121.5×244cm



図22 ジャクソン・ポロック「Portrait and a Dream」1953年 148.6×342.2cm



図25 クリフオード・スティル
July 1945-R 175×81cm

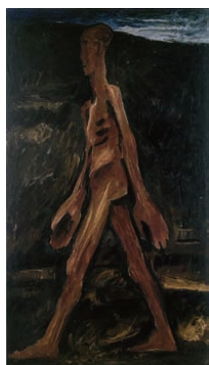


図23 クリフオード・スティル
1934 146×80cm



図24 クリフオード・スティル
1937-8-A 119×85cm



図26
クリフオード・スティル
Fall 1946
169.5×113cm



図27 クリフオード・スティル
1950 233.7×177.8cm



図28 マーク・ロスコ「Entrance to Subway」
1938年 86.4×117.5cm



図29 マーク・ロスコ「Subway」
1939年 101.8×76.4cm



図30 マーク・ロスコ「Primeval Landscape」
1944年 138.1×88.9cm



図31 マーク・ロスコ
「Untitled(Multiform)」
1948年 226.1×165.1cm



図32 マーク・ロスコ
「No.6 (Violet, Green and Red)」
1951年 230×137cm



図33 アシル・ゴーキー
「The Artist and His Mother」
1926-36年 152.7×127cm



図34 アシル・ゴーキー「Organization」
1936年頃 126.4×152.4cm



図35 アシル・ゴーキー
「Garden in Sochi」
1943年 78.7×99cm



図36 アシル・ゴーキー「The Orators」1947年
152.4×182.9cm



図37 デ・クーニング「Standing Man」
1942年頃 104.5×86.7cm



図38 デ・クーニング「Dark Pond」
1948年 118.8×141.7cm



図39 デ・クーニング「Town Square」
1948年 43.2×59.7cm



図40 デ・クーニング「Woman I」
1950-52年 192.8×147.3cm



図41 デ・クーニング「Suburb in Havana」
1958年 203.2×177.8cm



図42 アドルフ・ゴットリーブ「Pictograph」
1946年 91.4×121.9cm



図43 ロバート・マザウェル
「Mallarme's Swan」
1944-47年 110.5×90.2cm



図44 ロバート・マザウェル「The Voyage Ten Years After」1961年 175.3×534cm



5. Broken Bridge



6. Untitled (Woman with Mask)



7. Untitled (Two Young Men)



8. Untitled (Three Young Men)



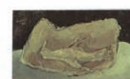
9. Untitled (Two Women)



10. Untitled (Red Sun)



11. Bird



12. Untitled (Dead Bird)



13. Conversation Piece



14. Hummingbird



15. Face Hands



16. Sub-Marine

図45 モーリス・ルイス全作品集より
1939-48年

図46 モーリス・ルイス全作品集より
1948-50年



17. Untitled (Fish)



18. Untitled (Figure with Beak)



19. Water Hole



20. Untitled (Water Hyacinths)



21. Water Hyacinths



22. Tumbler



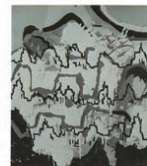
23. Untitled (Surrealist Figures)



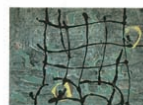
24. Harvey



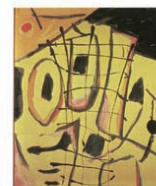
25. Cyclops



26. Topographic View of City



27. The Ladder



28. Marceline and Joe Went Walking

図47 モーリス・ルイス全作品集より
1951-53年



図48 ヘレン・フランケンサラー「山と海」1952年 220×297.8cm



図49 モーリス・ルイス全作品集より
1953-54年

図50 モーリス・ルイス全作品集より
1954年

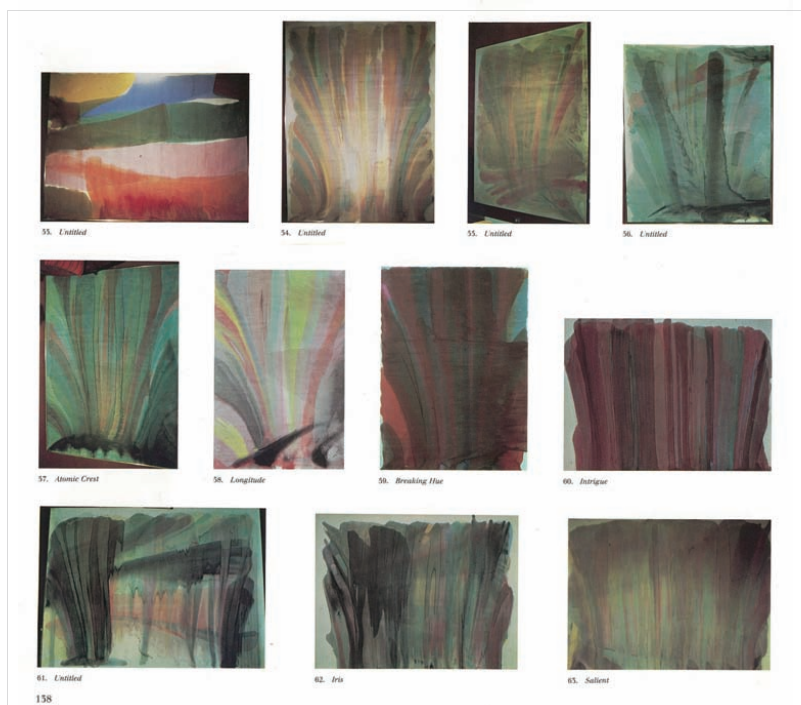


図51 モーリス・ルイス全作品集より
1954-56年





図52 モーリス・ルイス全作品集より
1956-58年



図53 モーリス・ルイス「Bronze」 1958年 224.8×320.7cm



図54 モーリス・ルイス「Tet」 1958年 241.3×388.6cm



図55 モーリス・ルイス「Dalet Kaf」 1959年 254.6×362cm



図56 モーリス・ルイス「Floral」 1959年 261.6×360.7cm

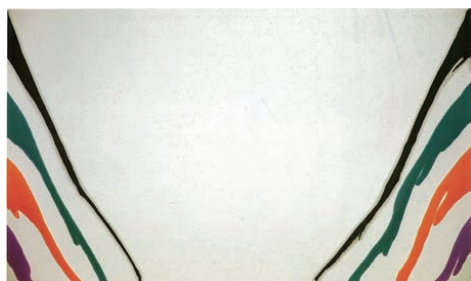


図57 モーリス・ルイス「Pi」 1960年 261.6×444.5cm



図58 モーリス・ルイス「Mu」 1961年 261.0×459.8cm

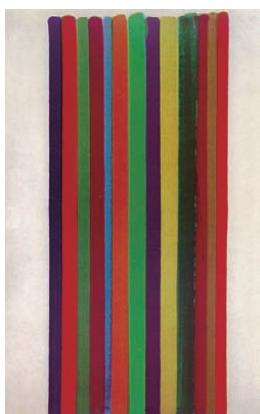


図59
モーリス・ルイス
「Number 1-71」
1962年
214.0×129.9cm



図60 モーリス・ルイス「Equator」 1962年 160.0×160.7cm

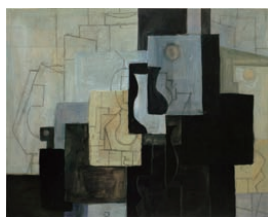


図61 フランケンサラー「Untitled」
1949年 28.6×35.9cm



図62 フランケンサラー「Untitled」
1950年 40.6×55.9cm



図63 フランケンサラー「Provincetown Bay」
1950年 41.3×51.4cm



図64 フランケンサラー「Untitled」 1951年 143.2×214.6cm



図65 フランケンサラー「10/29/52」 1952年 165.1×168.9cm



図66 フランケンサーラー
「Blue Form in a Scene」
1961年 241.3×235cm



図67 フランケンサーラー
「Blue Head-On」
1965年 261.6×134.6cm



図68 フランケンサーラー
「Wales」
1966年 290×117.5cm



図69 フランケンサーラー
「Parkway」
1966年 256.5×61cm



図70 フランケンサーラー 「Into the West」 1977年
243.8×335.3cm



図71 フランケンサーラー 「Salome」 1978年 238.8×410.2cm



図72 フランケンサーラー 「Tethys」 1981年 116.8×255.25cm



図73 内間安理 「Rumor」 1955年 20.5×26.0cm



図74 内間安理 「Xylophone 木琴」 1957年 36.2×56.5cm



図75 内間安理 「Winter」 1959年 42.5×37.4cm



図76 内間安理「Nostalgia in Black」
1960年 41.7×33.0cm



図77 内間安理「Katsu!」1960年 34.7×45.5cm



図78 内間安理「Misty Morn」1964年
53.4×41.6cm

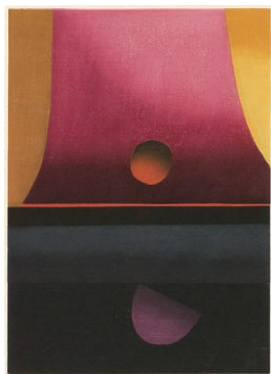


図81 内間安理「Space Stage」
1969-77年 72.7×52.0cm

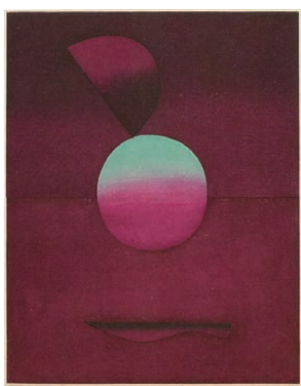


図80 内間安理「Emerald in Crimson」1969-75年 73.1×56.9cm

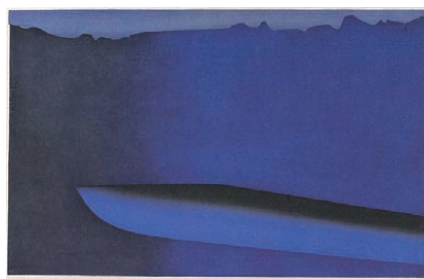


図79 内間安理「Into Space II」1971年 50.0×77.1cm



図82 フランケンサーラー「Tangerine」
1964年 193×167.6cm



図85 フランケンサーラー「Cable」
1971年 274.3×205.7cm



図83 内間安理「Strata: Currents」1972年 77.9×35.5cm

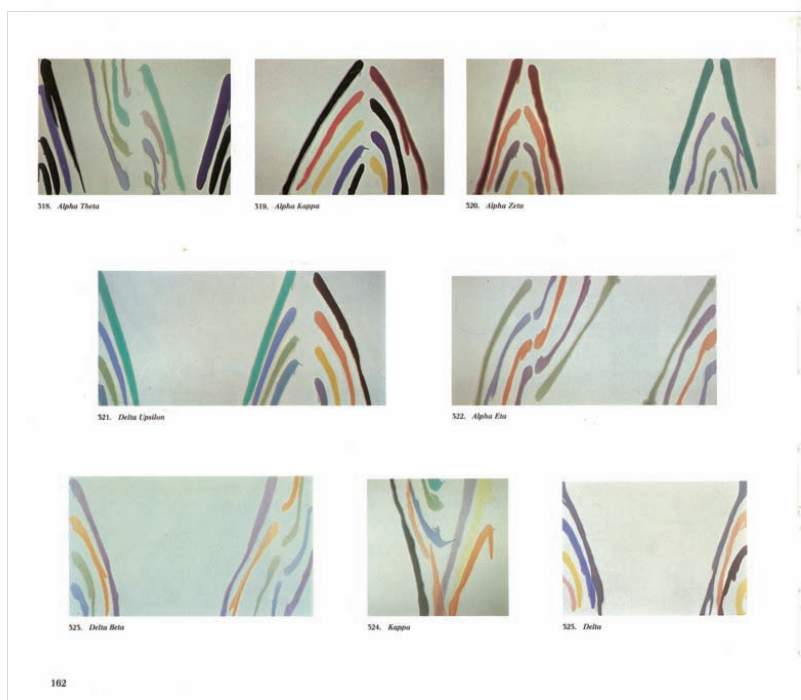


図84 石山切伊勢集 平安時代

図86 モーリス・ルイス全作品集より
1960年



図87 モーリス・ルイス全作品集より
1960年



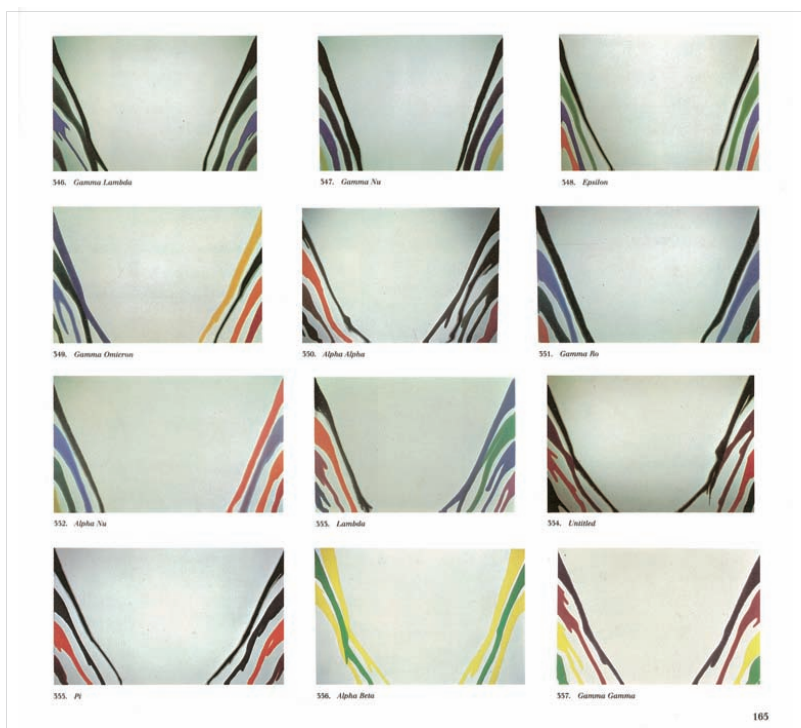


図88 モーリス・ルイス全作品集より
1960年

図89 レオナルド・ダ・ヴィンチ「最後の晩餐」1495-98年と
その透視図法構造

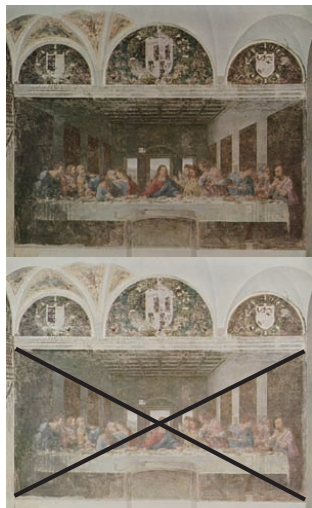


図90 モネ「睡蓮」1905年とその透視図法構造

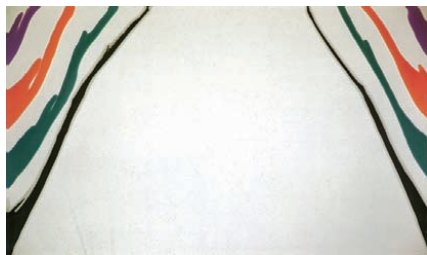
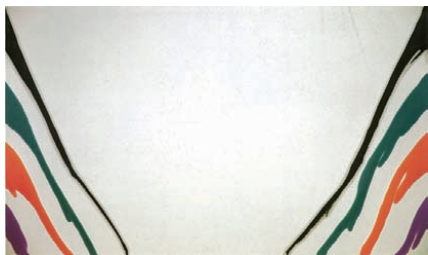
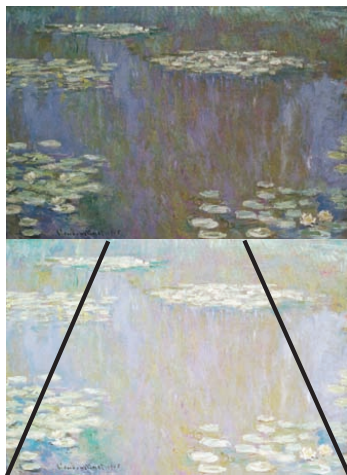


図91 モーリス・ルイス「Pi」 1960年 261.6×444.5cm の正位置（左）と逆位置（右）



図92 内間安理「Light Mirror, Water Mirror」1977年 48.3×72.8cm の正位置（左）と逆位置（右）



図93 内間安理「Forest Byobu (Autumn Stone)」1978-79年 47.2×77.3cm の正位置（左）と逆位置（右）



図97 クリフォード・スティル 1951 231×172.7cm



図94 武蔵野図屏風 江戸時代 サントリー美術館蔵

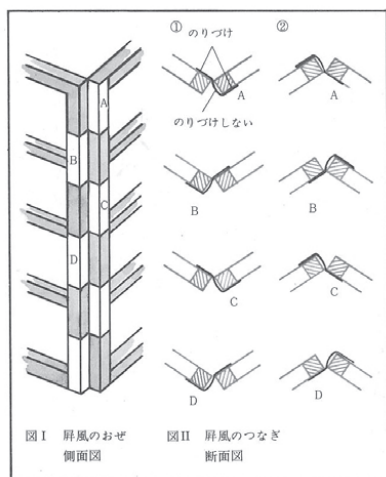


図96 屏風の紙の蝶番

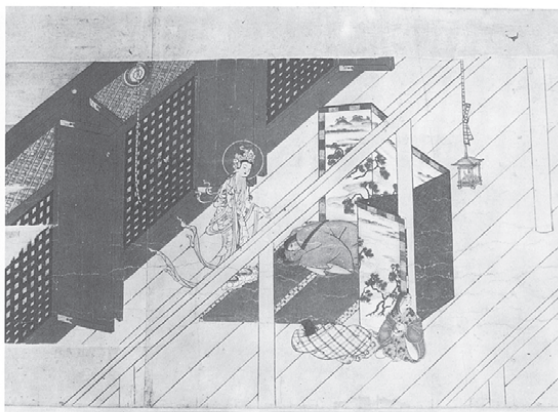


図95 浜松屏風（石山寺縁起 滋賀・石山寺）



図98 フランケンサーラー
「East and Beyond with Orange」
1973-74年 80×54.6cm



図99 フランケンサーラー 「Savage Breeze」
1974年 80×68.6cm



図100 フランケンサーラー 「Essence Mulberry」
1977年 100.3×47.0cm



図101 フランケンサーラー 「Gateway」 1988年 205.7×251.5×11.4cm



図102 内間安理 「Window Nuance (Red-Ochre) B」
1978年 72.4×54.2cm

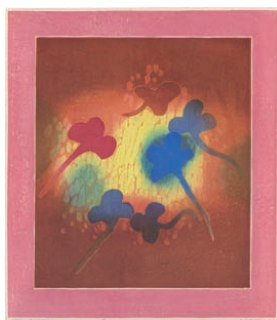


図103 内間安理 「Space Bouquet」
1977年 56.8×49.3cm



図104 内間安理 「Forest Byobu (Screen) B」 1978年
48.6×72.2cm

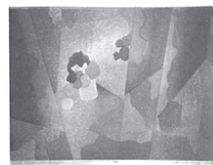


図105 内間安理 「Forest Byobu with Bouquet」
1979年 19.7×26.5cm

