

# 琉球大学学術リポジトリ

キュビズムと表現主義：  
美術理論・美術史基礎演習(Vol.3)

メタデータ	言語: 出版者: 琉球大学教育学部 公開日: 2016-10-19 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 永津, 禎三, Nagatsu, Teizo メールアドレス: 所属:
URL	<a href="http://hdl.handle.net/20.500.12000/35506">http://hdl.handle.net/20.500.12000/35506</a>

# キュビズムと表現主義

## —美術理論・美術史基礎演習 Vol. 3—

永津禎三\*

Cubism and Expressionism

— Basic Exercises for Art History and Theory Vol. 3 —

Teizo NAGATSU

### 演習 1

ルネサンスに成立した近代の視覚性、透視図法は、以降19世紀に至るまで、西欧の視覚性の規範であり続けます。レオナルド・ダ・ヴィンチやデューラーが表した透写装置(図1, 2)はこの透視図法の構造を端的に表した図と言えるでしょう。すなわち、透視図法とは「固定的な一つの視点から対象物を透写面越しに見る視覚性」であったのです。この視覚性はレオナルドも図解しているように(図3)まさにカメラの構造と同様であり、カメラ(図4)とは、透視図法の装置であると言えます。レオナルドの「モナ・リザ」(図5)はまるで肖像写真のようです。(ただし、「モナ・リザ」は実に不可思議な絵で、実際にこの姿勢を取ろうとしても無理なポーズです。人体の骨格を含め、レオナルドの解剖学的な知識が、解読不可能な不思議な形で結実した作品、それが「モナ・リザ」です。)

この後、この暗箱カメラを実際に利用したのではないかとされている17世紀オランダの画家フェルメールをはじめ(図6)、19世紀中頃までの古典主義、ロマン主義に至る作品(図7, 8)は、この近代の視覚性=透視図法に沿っています。それは、バルビゾン派の画家たちも同様です(図9, 10, 11)。ところが印象主義の時代になると、そこにやや変化が見られるようになって来るのです。

マネの「オランピア」(図12)は陰影表現を抑えた色面的な画面処理から、浮世絵などの影響が指摘される作品ですが、当時の写真、カロタイプのやや飛び気味のトーンが表れているとの指摘もあります。いずれにしてもカメラがその構造に止まらないプリントという「物」としての「写真」を出現させたことにより、絵画自身の様々な模索が始まるその端緒の作品であるに違いありません。おなじくマネの「草上の食事」(図13)では、中景の水辺にいる人物の大きさが、正確な透視図法で考えられるよりかなり大きく描かれています。画面の構成にあわせ作画的に変更されているのです。

印象主義の代表的な画家、モネの「睡蓮」(図14)では、水平線が画面外になり、水面が俯瞰的な平面として、画面とある角度を保ちながらも、一つの平面としての存在を強調します。透視図法の枠内ではありながら、そこからはみ出していく指向性を感じられます。

新印象主義のスーラー(図15)では、当時の光学理論を応用した点描による色彩の追求ということでは革新的でしたが、画面上にこれまで通りに水平線が存在するなど透視図法の観点からは保守的であったといえるでしょう。ポスト印象主義のゴッホは、「ゴッホの寝室」(図16)で通常透視図法より極端な遠近法を用いることで、その心理的な不安感を表しています。

---

\*美術教育教室

透視図法というルネサンス以来の「近代の視覚性」に、はっきりと異議を唱えたのは、やはりポスト印象主義の画家セザンヌでした。「サクランボと桃の皿」(図17)では、サクランボの乗った皿と桃の乗った皿の角度が全く違っている事に気付くでしょう。セザンヌは「固定的な一つの視点から見る」という透視図法のルールを壊し、独自の画面構成のために多視点性を導入したのです。バーンズ・コレクションにある晩年の静物画「テーブルとナプキンと果物」(図18)は、その一つの到達点です。セザンヌは多視点性によって画面上のすべてに緊密な関係を生み出し、この作品を見る者に、円環するような視線の動きを誘発させ、その豊かな視覚的体験を実感させてくれるのです。

セザンヌは一種隠遁者的な生活をエスタックの地で送り、ここの風景を描き続けました。サント・ヴィクトワール山を描いた、中期から晩年に至るまでの風景画(図19～21)を通観してみると、徐々に、形態が空間に溶け込んでいくのが分かります。この片ぼかしの空間の移行をパッサージュと呼んでいます。

このパッサージュと、静物画に顕著に見られる多視点性を統一させたもの、それが水浴図の連作です。フィラデルフィア美術館の「大水浴」(図22)はその最晩年の集大成といえる作品です。没後の1907年にサロン・ドートンヌで開催されたセザンヌの回顧展は、若い作家たちに深い感銘を与え、ここから新しい動きが生まれます。キュビズムの誕生です。その口火はパブロ・ピカソ「アヴィニョンの娘たち」(図23)によって切って落とされました。

パブロ・ピカソはスペイン出身で、世紀末的な青の時代(図24)やバラ色の時代(図25)と呼ばれる作品群により、当時既に一定の評価を受けていました。「アヴィニョンの娘たち」の最初期の構想を示す1903年のデッサン(図26)を見れば、この初めの段階ではまだ、バラ色の時代のスタイルであったのがよく分かります。ところが、「アヴィニョンの娘たち」の前年1906年の作品「ガードルード・スタインの肖像」(図27)は、バラ色の時代のスタイルでありながらスタインの顔は何かしら違和感のある表現になっています。既に、明らかに非西欧的な造形、イベリア彫刻(図28)の影響が表れているのです。1908年当時のピカソのアトリエ写真(図29)にはアフリカの呪術的な彫刻も写っています。「アヴィニョンの娘たち」の右側の二人の人物の顔は、幾何学的な単純化された力強いフォルムで、凹んだ(マイナスの)形で逆に膨らんだ(プラスの)形を表現します。原色の強い対比の色使いも含め、図30～33のようなアフリカの仮面の影響が顕著です。また、中央の人物の顔は、イベリア彫刻(図28)の影響を感じさせます。「アヴィニョンの娘たち」は片ぼかし表現の背景のブルーや、どちらを向いているのか分からないような(多視点的形態の)ピンクの人体など、セザンヌの強い影響に加え、アフリカの仮面など非西欧的造形言語を混在させ、力業でまとめ上げた作品といえるでしょう。

詩人アポリネールにピカソのアトリエに案内され、この「アヴィニョンの娘たち」を見たジョルジュ・ブラックは、この作品に抵抗感を覚えながらも圧倒されます。当時、表現主義的なスタイルの作品(図34)を描いていたブラックでしたが、ピカソの仕事に驚き、セザンヌへの敬愛から、エスタックの地で水道橋をモチーフにした「レスタックの陸橋」(図36)を描きます。この水道橋は古代ローマの遺跡でセザンヌの「松の木のあるサント・ヴィクトワール山」(図35)にも描かれているものでした。ここに、ピカソとブラックによる共同作業とも言うべきキュビズムがスタートするのです。

1908年以降、ピカソとブラックは頻繁にお互いのアトリエを訪ね影響を受け合いつつ、まるで実験室での研究のごとく純粋にキュビズムの可能性を探り続けました。この試みは、ブラックが第一次世界大戦に招集される1914年8月まで続きます。この短期間の展開は急速で、それらの作品は刻々とまさに月ごとに大きく変化しているのです。

ピカソがアフリカの仮面など非西欧的な造形に強い関心を示す中、ブラックはよりセザンヌの造形性に関心を持ちこれを発展させ、どちらかといえばキュビズムはブラックがリードする形で展開していきます(図37, 38)。1908年夏に描かれた二人の静物画を見比べると、より絵画空間への関心を示すブラッ

クに対し、形態それ自体の彫刻的な様態に関心を示すピカソという対比が分かります(図39, 40)。

図41はエスタックの風景を描いた作品「レスタックの家」です。サロンに出品され落選したこのブラックの作品を選定委員の一人だった画家アンリ・マティスが批評家のルイ・ヴォークセルに説明しようとして、「小さな立方体(キューブ)でできている」という言葉を使いました。ここからキュビズムという名称が始まったと言われます。しかし、このキュビズム(日本語では「立体派」という命名は、その本質から全く逆の方向を向いていたことが明らかになっていきます。つまりキュビズムの絵画空間はブラックのリードにより、どんどん平面性への意識を強くしていくのです。1908年のほぼ同じ時期の、この「レスタックの家」とピカソの風景作品「小屋と木々」(図42)とを見比べることで、お互いがそれぞれの仕事を意識し、それぞれの成果を共有していたのがよく分かります。しかし、ここでもよく似通っていないながら、ピカソの作品の方がより形態的、彫刻的であるという特色もまたはっきりと見て取れます。

1908年から09年にかけての冬に描かれた、それぞれの「果物皿」(図43, 44)は、ピカソとブラックの資質の違いを実に明確に現します。ピカソの作品では、青と褐色の対比という色づかいや多視点性を踏まえた幾何学的で単純で力強いフォルムにセザンヌの影響を見て取れますが、それはそのままアフリカ彫刻のような非西欧的造形言語につながります。これに引き替え、ブラックの作品では、形態と地の区別が次第に融解されるセザンヌの空間性、パッサージュこそが一番の問題となるのです。ブラック自身の言葉によれば、彼は「対象のための空間を創っておかぬうちは、その対象を導入できなかった」のです。

このような、キュビズムの決定的な展開は1910年ブラックの「ヴァイオリンと水差し」(図45)にはっきりと現れます。初期キュビズムから分析的キュビズムへの移行を示すこの作品について、1989年にニューヨーク近代美術館で開かれた「ピカソとブラック：キュビズムのパイオニア」展を企画したウィリアム・ルービンはそのカタログの中に次のように述べています。

1910年に起こった対象の徹底した断片化によって、ブラックはさらに光と空間の総合化のうちに輪郭を表すことができるようになった。彼はそうして新しい種類のオールオーバーなペインタリネスを成立させてゆく。それは1908-09年のキュビズムにあった本来的に彫刻的なイリュージョンリズムに取って代わるのである。

この「ヴァイオリンと水差し」を更によく見ると、不思議な事に気が付きます。それは、画面上部の釘の描写です。これはモチーフの中の壁かあるいは柱に何らかの紙片を止めた釘なのですが、他のモチーフに比べ、この釘だけがだまし絵風に影も付けられ、妙に目立つように描かれています。まるで、この静物画自体が一つの平面に過ぎずその平面であるこの絵自身をこの釘が留めているかのようです。

分析的キュビズムの時代には、ピカソとブラックはどちらの作品か区別が付かないほど似通った作品を作り出しました。殆ど匿名性といって良い程です。また、形態が地に融解する、透視図法によらない視覚性は、その視覚の範囲を示すかのような楕円形の画面を好む側面もありました(図46, 47)。

ところで、「マンドリンを持つ少女」(図48)、「ヴォーラルの肖像」(図49)、「カーンワイラーの肖像」(図50)はこれまで、この分析的キュビズム期におけるピカソの傑作といわれてきた作品です。確かに、これらの作品は、分析的キュビズムの様式の中で、ある種の分かり易さと叙情性を湛え、一種の安心感を見る者に与えてくれます。しかし、本当にこれらが分析的キュビズムを代表する作品と言えるのでしょうか。私の見解は違います。1911年夏に制作された作品、ブラックの「ギターを持つ男」(図51)とピカソの「アコーディオン弾き」(図52)のような居心地の悪さ、このような不安定感(不安感)を与える作品こそ、分析的キュビズムの真骨頂ではないかと思うのです。

これらの作品は、一見すると何が描いてあるのか判断できません。まるで抽象作品のようです。しかし、

キュビズムは抽象ではなく、抽象を指向したわけでもありません。透視図法によらない新たな「再現」（本稿では意図的に、一般的には「抽象」の対義語に使われることの多い「具象」という言葉は使いません）のパラダイムを作り上げようとした試みであったはずですが。このような、鑑賞者に不安定とも感じさせる空間こそ既存のものでない「再現」の在り方そのもののように感じるのです。

## 演習 2

さてここで、制作を行うことによって、この分析的キュビズムの理解を実感出来るものにしてみたいと思います。準備するものはアクリル板、透明フィルムと油性マーカーです。

まず、モデルに向かって透明フィルムを乗せたアクリル板を掲げ、油性マーカーでモデルの形を写してみてください（図53）。そう、今、片目を閉じていますね。つまり、透視図法の「固定的な一つの視点から見る」というルールを自然に実践している訳です。これで出来上がったのは透視図法的なドローイングです（図54）。

フィルムを交換して、次は形を写している途中で動いてみて下さい。当然、写していた位置からモデルのその部分は外れてしまいます。気にせず、またその形を写し、数センチ分の形を写したらまた動いて、これを繰り返して見て下さい。油性マーカーを3～4色持って、途中で色を変えると多くの線を引いても混乱しにくいかもしれません。こんな風に描いた透明フィルムを2～3枚重ねて見て下さい。キュビズム的なドローイングになっている筈です（図55）。

実際のキュビズム絵画はこのような偶然の産物ではなく、もっと理知的な構成によって描かれていますが、キュビズムの絵画を描いてみようとする、ブラックやピカソの作品を見て、その外形を模してしまいがちです。実際、ブラックやピカソの後にキュビズムを試みた作家たちにはその傾向があり、優れたキュビストであったホアン・グリスの作品（図56～58）であっても同様です。後述する総合的キュビズムとしては成り立つかもしれませんが、キュビズムの神髄である分析的キュビズムの空間感を実現出来たのは、ブラックとピカソ以外には殆どいなかったと言っても良いでしょう。そういう意味では、この透明フィルムでのドローイングは、稚拙ではあっても分析的キュビズムの空間感をかなり実感できるものであると思います。

## 演習 3

1911年の夏をピークに分析的キュビズムは終息を迎えます。同じく分析的キュビズムのスタイルを示す2点の作品（図59, 60）では、本当に新しい再現のパラダイムを視覚的に追求しているのかどうか疑わしい作品になってきています。画面上に様々な記号（それは楽器の特徴的な一部分であったり、楽譜の音符であったり）が配置され、あたかも記号、解釈のゲームのような作品です。この記号の遊技のような動きが次の展開を生み出したと言えるかもしれません。図61では、楽器や楽譜の他、背景の板目をだまし絵風に描いています。記号ゲームの延長でもあり、分析的キュビズムで失われた現実感を取り戻す試みでもあり、殆どモノクロームの世界になっていた色彩の回復の意味もあったのでしょうか。やがて、このだまし絵は実際に描かれるのではなく、予め印刷された壁紙等を貼り付けることに置き換わっていきます。コラージュの誕生です。

ブラックが全く同じモチーフで1912年に描いた二つの作品、8～9月の作品（図62）は木目がだまし絵風に絵具で描かれていますが、9月初めの作品（図63）では木目模様の壁紙が貼り付けられています。キュビズムはコラージュの手法を西洋美術史上初めて実践しました。キュビズムに於けるコラージュのことをパピエ・コレと呼びます。このパピエ・コレに典型的なキュビズムの特徴を、多木浩二は換喩＝メトニミー（metonymie: 比喩的表現のひとつ。原因で結果を、内容を形式で、器で内容物を、付加詩でその主題を示すという表現方法）として論じています。パピエ・コレの手法が生まれ、キュビズムは分析的キュビズムから総合的キュビズムと呼ばれる時期に入っていきます。

実は、パピエ・コレがブラックによって試みられる1912年9月に先駆けて、5月にピカソは「籐椅子の籐のある静物」(図64)を制作しています。西洋美術史上初めてのカラーージュはこの作品ということになります。しかし、この作品は、キュビズムのカラーージュ表現であるパピエ・コレから随分はみ出した表現なのです。この作品では、楕円形のキャンバスに籐の模様が印刷された紙が貼られ、その上から油彩で静物が描かれています。この楕円は画面でもあり、椅子の座面でもあります。周りにロープが巻かれています。これは額縁でもあり椅子の座面を締めるロープでもあります。つまりこの作品は、多重の意味を孕んだ作品であり、このカラーージュの在り方はキュビズムのカラーージュであるパピエ・コレの換喩的表現とはかなり別のものと言わなければなりません。この後に来るシュールレアリズム(超現実主義)のカラーージュに近いものと考えられます。

ピカソはまた、「ギターの雛形」(図65)と呼ばれる紙彫刻を作っています。当時、ピカソ自身が撮影した彼自身のアトリエ写真(図66)には、この紙彫刻のパーツが複数の絵画の各画面に振り分けられ、パピエ・コレの作品に展開しているのが分かります。図67はこの時期のピカソのパピエ・コレ作品の一つです。元々、紙彫刻はピカソのオリジナルではなく、ブラックが絵画のモチーフとして作っていたものようです。図68は1914年2月のブラックのアトリエ写真ですが、ブラックは、このようなモチーフとしての紙彫刻をピカソが作る以前から作っていたことがこれまでの研究により分かっています。しかし、ブラックはこの紙彫刻を作品としては意識していませんでした。ピカソは「ギター」をすぐその年に永続性のある素材の金属板で制作し始めます。明確にこれを作品と意識したのです。この「ギター」(図69)は現代彫刻史で決定的に重要な作品になるのです。

ピカソの「果物鉢、ヴァイオリンとワイングラス」(図70)の画面左上のカラーージュ表現も、図鑑にあった果物のイラストレーションをそのまま貼り付けています。このカラーージュもかなり、シュールレアリスム的です。また、1914年夏の作品、この時期ブラックとの共同作業が最後となるのですが、「少女の肖像」(図71)の斑点のような表現は、イタリアに起こる未来派との接近を感じさせます。このように、ピカソはキュビズムの中にあっても常にそこからみ出してしまいそうな動きを見せ続けます。ブラックが正統なキュビズムの道をひたすら進む一方で(図72, 73)、このピカソのどうしても枠からはみ出してしまふ力はまさにピカソ的であり、キュビズムの成果をまた豊かなものにして置けるのです。

ブラックが第一次世界大戦から戻った後も、ピカソとの親密な交友は途絶えたまま、二人はそれぞれ独自の道を歩みます。1918年ブラックの「ギターを弾く女」(図74)、1921年ピカソの「三楽師」(図75)はそれぞれの総合的キュビズム期の代表的な作品です。しかし、この総合的キュビズムの作品には、分析的キュビズム期の、あの透視図法から逸脱した、「再現」の新たなパラダイムへの挑戦はもはや見いだせません。ピカソはこの後、我がものにしたキュビズムの造形言語を用いつつ、シュールレアリズムへの接近を図ったり(図76)、情念的ともいえる人物表現(図77)から、「ゲルニカ」のような作品に向かっていきます。また、ブラックも同様にキュビズムで得た造形言語をフランス人らしい優雅でエスプリの効いた表現(図78, 79)の中に取り込んでいくのです。

1910年代のフランスでは、キュビズムのスタイルは、アヴァンギャルドとして美術シーンを席卷しました。キュビズム・スタイルでなければ当世風の絵画ではないというような状況であったのです。しかし、その中でもブラックやピカソ以外にあの分析的キュビズムの新たなパラダイムに近付き得た者は殆ど居ませんでした。いわば、多くの似非キュビストが出現しただけだったのです。

ラ・フラネーの作品(図80)では、キュビズム風の大まかな形態感は見られますが、水平線は明確に存在し、その空間は透視図法から全く抜け出せていません。グレーズやメツァンジェはキュビズムを理論でも説明しようとした画家たちでしたが、その作品(図81, 82)を見れば、やはり同様に、透視図法的な空間から抜け出す事が出来ていないことがよく分かります。マルセル・デュシャンは「階段を降りる裸婦No.2」(図83)でキュビズムの手法を用い、時間の経過を表そうと試み、一つの局面を切り開き

ます。しかし彼は急速に絵画から遠ざかり、オブジェ、レディメイドの世界に入っていきます(図84, 85)。もはや、ヨーロッパには分析的キュビズムの成果を正統に引き継ぐ者は居なくなってしまったかのようです。

#### 演習 4

ここで、パウル・クレーのデッサンについて考えてみたいと思います。パウル・クレーは次章でふれるように表現主義のグループ「青騎士(ブラウエ・ライター)」に参加し、パウハウスでも教鞭をとり、独自の美術理論を築き上げました。生涯を通じて膨大なデッサンが遺されていますが、ここでは1938～1939年の晩年のデッサンに注目してみます。

この時期のデッサンでは、クレーは空間を表すための線の扱い方を慎重に吟味しています。クレーの線の扱い方には3つの種類があり、ここでは、その3つの種類がそれぞれに明確に現れている典型的な3点を選び出してみました。図86は線が閉じています。図87は線が閉じず切れ切れで、二つの線が交差する場合も十字ではなくT字になっています。図88は囲い込むような線になっています。

この3点のデッサンに描かれている線全てに、どちらか一方の片ぼかしの調子をつけてみて下さい。図86には図86aと図86b、図87には図87aと図87b、図88には図88aと図88bのような調子がつく筈です。

このように調子をつけてみると明快になりますが、図86と図88は「図」と「地」の区別が明確ですが、図87は線のどちら側を「図」と考えても「地」と考えてもよいということが分かります。ですから図87aと図87bは全て異なる場所に調子がついていながら、その絵画空間はほぼ同じです。そして、この図87aと図87bはまさに分析的キュビズムと同様の絵画空間になっています。

実際のところ、クレーの膨大なデッサンの中で、これらの3点のようにその線の扱い方が一つの種類だけのものは珍しく、多くのデッサンはこれらの複合形になっています。例えば、図89では、3つの種類による空間すべてが感じられます。図87の空間は無いのでは……、と感じたかもしれませんね。この図89の画面下の人物像の足(?)とクッション(?)の関係を見て下さい。どちらが手前でどちらが奥かは定まりません。つまり、どちら側を「図」と考えても「地」と考えてもよい図87のような空間が成立しているのです。クレーには、単純に見えてその実非常に複雑な空間感のある、このような線のデッサンの名品が数多くあります。これらの天使のデッサン(図90, 91)などはその好例です。

彩色された作品の中にも、このような造型意識が顕著な名作が多く、「動物たちが出会う」(図92)では、一瞬鳥の頭部に見えた形が次の瞬間、獣の鼻先に見えて来たりします。また、「灰色の男と海岸」(図93)では、海岸の波打ち際が揺れるような感覚を覚えさせてくれます。

「付近の公園」(図94)はカラフルな作品でありながらその空間感キュビズムのあの浅く振動する空間感と同じです。クレーはキュビズムとは直接関わることはありませんでしたが、その独自の造型理論の追求により、分析的キュビズムの到達点に極めて近い絵画空間を創出しています。

戦後アメリカ美術、抽象表現主義と呼ばれている動向もまた、分析的キュビズムの成果を正統に引き継ぐ系譜であると主張します。この図95「Number 1 A」は、1948年に描かれたジャクソン・ポロックの大画面のオールオーバーな作品です。オールオーバーなペインタリネスとは、キュビズム、特にブラックに見られる特徴、すなわち、分析的キュビズムの正統的な展開そのものだと言えます。写真(図96)を見てわかるように、ポロックは、この大画面の作品を制作するとき、床にローキャンバス(地塗りされていない綿布のキャンバス)を広げ、エナメル塗料を棒きれに付け振り蒔きます。ここでポロックは絵画の中に入り込んだ状態で制作を進めています。全体を把握できない状態で、全く予定調和的でない画面が出来上がっていくのです。ポロックの作品には、アルミニウム塗料が用いられることがあり、このような金属質の塗料は、見る方向により光のあたり方が変わり、反射し明るく見えていたかと思うと、観者が少し動いた次の一瞬、暗く光を吸い込む表情に変わります(図97, 98)。画面上で起こるこの変化が空間

の振動を生み、浅い奥行きの中に吸引力を生み出します。代表作である「ラヴェンダー・ミスト」(図99)のように、ポロックの作品は見る者をその画面の中に、その微妙な振動の中に取り込みます。キュビズムのように再現的な作品ではありませんが、この巨大な画面が一つの環境的な空間を形成することで、確かに、これらのオールオーバーなペインタリネスの作品は透視図法的世界とは全く異なったパラダイムの世界に我々を誘ってくれます。

クリフォード・スティールはポロックとは異なり、色面的な(よりペインタリーな)作品を描きますが、その画面は、どちらが「図」でどちらが「地」かが判別できないように注意深く操作されています(図100, 101)。ここにも、一種の振動を伴う吸引力を持った環境的な空間が出現します。ジップと呼ばれる分割のある巨大な色面の絵画であるバーネット・ニューマンの作品(図102)も同様です。

抽象表現主義の第二世代であるモーリス・ルイスは、ローキャンバスに当時開発されたばかりの溶剤性アクリル絵具を用い、染め付けるように制作を進めます。〈皮膜(ヴェール)〉のシリーズ(図103~105)に続く〈開展(アンファールド)〉のシリーズでは、巨大な画面の左右の隅に斜めのストライプ状に色帯が染め付けられます(図106, 107)。強い緊張感をもって左右に押し広げられるその絵画空間に立ち会うかのような作品です。このアンファールド・シリーズの作品を上下逆さまにして見てください(図106a, 107a)。正しい向きで見たとき感じられたあの緊張感、空間の広がりとは全く無くなり、透視図法に怠惰に従った常套的ともいべき空間に墮してしまうのです。このような空間の在り方を見るとき、確かに分析的キュビズムの新しいパラダイムの展開を抽象表現主義の中に感じ取ることが出来るかもしれません。特に、クレメント・グリーンバーグからウィリアム・ルービンに至るまで、アメリカの批評家たちは自国の美術の歴史的正当性を訴えるのです。

## 演習 5

20世紀での美術の大きな変革としてキュビズムを取り上げてきましたが、これから、もう一つの大きな価値観の変革、「表現主義」について考えてみたいと思います。ブラックはピカソの「アヴィニオンの娘たち」に感動し、それまでのフォーヴィスムのスタイル(図34)を捨てて、キュビズムの探求に入りましたが、このフォーヴィスム(野獣派)はフランスでの表現主義の動向に当たります。

はじめに、「表現主義」あるいはその元になる「表現」という言葉について考えてみましょう。『新潮世界美術辞典』によれば、表現主義 Expressionismus (独)とは「感情・情緒などの心的状態を表し出す。表出(expression)」に由来する造語であるとされ、「自然主義、アカデミズム、印象主義に対する反動として、20世紀初頭ドイツに相次いで興った芸術運動に適用された」とあります。ここに先駆者としてあげられているゴッホの作品から見ていきましょう。

「アルルのはね橋」(図108)や「星月夜」(図109)など強い原色の筆触を併置する画風は表現主義の特色です。このように、渦を巻くような激しい感情を感じさせる筆触や色彩の作品、彼の遺した多くの手紙を基にした小説などから、ゴッホには狂気の人といったイメージが定着しています。「パイプの自画像」(図110)はゴッホの自画像として最も有名な作品ですが、これは、ゴーギャンとの共同アトリエ生活に破れ、自ら耳を切り落とした直後に描かれた包帯姿も痛々しい図です。また、ゴッホは結局自殺によって自らの生涯を閉じてしまいます。このように、激しい感情をもった人格であり、そのような所謂「情熱の画家」「狂気の人」としてのみ語られることが多いのですが、ゴッホは実に戦略的に彼自身の作品スタイルを築き上げた作家であったと思います。もともと、ゴッホは当時新しく生まれた画商という職業を自らの職業として選び、次の時代に要求されるものを鋭敏に判断して、この表現主義のスタイルを自覚的に選び取ったのであって、感情の赴くまま、突発的に感情表現をしたというのは明らかな誤解でしょう。例えば、ゴッホの代表的なモチーフと言える「ひまわり」の作品で、図111と図112は殆ど同じ図柄でありながら、画面上への青色の置き方が実に理性的に吟味されています。

ゴッホの初期作品は非常に暗い色彩感覚で、貧しい農民の生活をよくモチーフにしています(図



113)。このような作品を見ると理解しやすいのですが、ゴッホは農民画家と言われるバルビゾン派のミレーを大変尊敬していました。ゴッホはミレーの「種を蒔く人」(図114)をはじめとする作品に尊敬の念を込めながら、自分自身の解釈で作品を作り替えています(図115, 116)。

特に図116では、ミレーの「種を蒔く人」の人物の図像に加え、その横に広重の浮世絵にある梅の木を配して、これはコラージュ的表現と言えます。色彩は、空に黄色を、大地に紫色を選び取っています。作家にとって絵画は独立した場であり、モチーフも色彩も自由に交換できるものであり、自ら選び取っているのです。

ゴーギャンはゴッホのように強い筆触というものは使いませんが、色面的な強い色彩の対比的な表現でやはり表現主義の先駆者と見なされるでしょう。図117の自画像も黄色と赤の強烈な色彩対比がゴーギャン本人の性格描写としても効果的です。形態の扱いにはアール・ヌーヴォーの影響も見られます。図118では、ブルターニュ地方の風景の中、キリストの体は鮮やかな黄色です。独立した場である画面上で、再現という束縛を離れ自由に選び取られた色彩です。ゴーギャンは自分自身の美学を貫くため結局ヨーロッパを捨て、南海の島タヒチを生活と制作の場所として選びます(図119)。

表現主義は、北方的気質の表れと言われることもあります。エドワルド・ムンクは精神病院への入退院を繰り返した画家ですが、代表的な作品「叫び」(図120)では北方的な陰鬱な気質を反映した恐ろしくデフォルメされた人物表現を見せます。「思春期」(図121)は一見、比較的穏健な絵のように見えますが、壁に映る影の形態、少女の膝の間に見られる赤色の絵具など、気がついたらもう忘れられないような恐怖を憶える作品でしょう。

表現主義運動は1905年頃からドイツで次第に明確な形をとるようになり、6月にドレスデン工科大学の建築科学生ヘッケル、キルヒナー、シュミット＝ロットルフラによって、画家団体ブリュッケ(橋派)が創設されました。キルヒナーは「湯浴みする二人の女」(図122)のように、強く対比的な色彩、鋭角的で強い筆触、単純化されデフォルメされた形態という実に明解な表現主義の傾向を示します。ブリュッケに一時的に参加したエミール・ノルデもやや穏健な作風ながら独自の表現主義を推し進めました。ノルデは「アラブ人」(図123)のように、非ヨーロッパ的なモチーフを良く取り上げています。

第一次世界大戦と第二次世界大戦間のドイツは、非常に民主的なワイマール政府の時代から徐々にナチスが台頭する時代です。このデカダンの空気を良く伝えるのがオットー・ディックスの「女性記者の肖像」(図124)でしょう。オットー・ディックスの作品は、ブリュッケ(橋派)の作品ほどデフォルメが激しい訳でなく、ややアカデミックな印象もありますが、例えば「アトリエの静物画」(図125)に見られる「皮膚感覚」には、歴史を遡る北方的気質を強く感じずにはられません。これは北方ルネサンスのグリューネヴァルト(図126)に繋がる系譜と言えるでしょう。この磔刑図にみるキリストの腐乱するような痛々しい皮膚(図127)を見てください。

表現主義は、20世紀になってからの概念ですが、過去の美術作品にも遡って適用していく概念なのです。ここがキュビズムとは異なる所です。バロック時代のエル・グレコが描いた「ラオコーン」(図128)を見ると、その人物が大変に細長く、十頭身以上もあります。これは、ルネサンスの均整のとれた美から、デフォルメされた美への趣味の変更を示します。このような様式特徴も表現主義的といいます。また、エル・グレコはクレタ島イラクリオン出身のスペインで活躍した画家です。そこには、ルネサンス以前のビザンティン美術や、ゴシック美術の影響も見取れます。このようなルネサンス以前の美も表現主義的と言えるでしょう。

フランスでの表現主義の動向はフォーヴィスム(野獣派)と呼ばれています。その中での代表的な作家はアンリ・マティスです。マティスは新印象主義の分割主義による大作、「豪奢、静寂、逸楽」(図129)を1905年春のアンデパンダン展に出品し、秋のサロン・ドートンヌには「帽子を被った女」(図130)と「コリウールの開いた窓」(図131)を出品しました。この1905年のサロン・ドートンヌでは、マティス、マンギャ

ン、マルケ、ブラマンク、ドランの作品の激しい色調がセンセーションを巻き起こし、ここで野獣派＝フォーヴィスムという名がついたのです。開催前にサロンを見に来た批評家ルイ・ヴォークセルは、マティスらの絵が展示された第7室の中央にアカデミックな彫刻が二体置かれているのを見て、後に有名になる皮肉な言葉＝「野獣に囲まれたドナテッロ」と口にしたのです。

マティスとフォーヴィスム（野獣派）については、次稿で詳しく検討してみたいと思います。

ドイツ表現主義のもう一つの運動である青騎士（ブラウエ・ライター）とは、カンディンスキーとフランツ・マルクが編集し1912年にミュンヘンで刊行された年刊誌の名称です。編集部主催の展覧会も行われ、これに参加し親交を結んだマッケ、パウル・クレー、クペーン、ミュンター等を加えて「青騎士の画家たち」と呼びます。年刊誌「青騎士」への寄稿は画家と音楽家に限られ、収録図版は、当時のヨーロッパの前衛芸術家たちの作品のほか、部族の彫刻や農民の民芸品、児童画などの「未公認の芸術」をも含み、これらの作品も芸術として再評価すべきことを主張し、新しく現代的な価値観を提唱しました。青騎士の活動は1914年の第一次世界大戦の勃発により終わりますが、その理念はバウハウスへと受け継がれて行きます。

フランツ・マルクは好んで動物を象徴的テーマとしています。「黄色い牛」（図132）の幸福感は、やはりこの現実にはあり得ない黄色の色彩にあるのでしょうか。キュビズムの影響も顕著です。図133は「小さな青い馬たち」という作品です。そして、図134は「小さな黄色い馬たち」です。色彩を自由に変換しているということがよく分かります。

カンディンスキーはロシア出身の画家です。初期の表現主義時代は、民話的なモチーフを、黒の縁取りの強いステンドグラス的な作風で表していましたが（図135）、徐々に抽象作品に移行して行きます。1909年の「即興」（図136）では、まだ元々の描かれている対象がぼんやり分かりますが、1912年の「黒い弧のある作品」（図137）では殆ど分からなくなります。カンディンスキーは、抽象絵画の先駆者と言われます。しかし、「黒い弧のある作品」は確かに抽象作品ですが、元になった対象が抽象化され、見だ目に分からなくなっているだけです。カンディンスキーは後年、ロシア・アヴァンギャルドのタトリンらの影響下に、再現的な対象を抽象化していくのではない、再現的对象をもたない純粋な抽象に移行します（図138）。

カンディンスキーと共にバウハウスの教官を勤めたパウル・クレーは、独自の造形理論をうち立てました。多量で変化に富んだ作品群は、その造形理論の産物であり、その証明でもあります（図86～94, 139, 140）。また、クレーは、子どもの絵や精神病者の絵に強い興味を示し、それは彼自身の作品にも反映しています。

子どもの作る作品を独自の価値として認める、と言うことは、今では当たり前の事のように、このような価値観を準備したのは、「青騎士」が「未公認の芸術」を評価し始めたように、表現主義的な考え方です。より以前には、「子ども」は「小さな大人＝まだ大人に成っていない中途の存在」に過ぎませんでした。まず「子ども」が発見され、次に表現主義によって「子どもの美術」が発見されたのです。

ここに、一冊のカタログがあります。『パラレル・ヴィジョン-20世紀美術とアウトサイダー・アート』というカタログです。この展覧会は、ロサンゼルス、マドリッド、パーゼル、東京を巡回し、東京では世田谷美術館で1993年7月4日-8月29日に開催されました。そのカタログ序文（モーリス・タックマン）には、次のようにあります。

アウトサイダーの作品に対するクレーの関心は、1912年まで遡ることができる。この時、「青騎士」展の批評において、クレーは、子供と狂人の美術をまじめに受け取るよう公衆に促したのだ。彼はまた、ハンス・プリンツホルン博士によって収集された作品中に、自らの創造を保証するものを見出した。これらの作品は、1922年に博士の著書『精神病者の芸術性』に収録され、その本はバウハウスでも読ま

れていた。これらの作品のうちに、クレーは「表現の深さと力……真に崇高な芸術。直接的な精神のヴィジョン」を認めたのだ。

クレーが関心を示した作品がどのようなものだったのかは分かりませんが、このような作品ではなかったかと推測できる幾つかを、この『パラレル・ヴィジョン-20世紀美術とアウトサイダー・アート』の図録から紹介し、その解説を要約してみましょ。はじめに、オーギュスタン・ルサージュの作品(図141)です。

北フランスの炭坑夫として20年働いていたオーギュスタン・ルサージュ(1876-1954)は、1911年、マリー(亡くなった彼の姉妹)の霊の啓示を受け、1912年初めての自動記述によるドローイングを描いた。また、この啓示をきっかけに彼は、霊媒師として才能を発揮し始める。1918年には、レオナルド・ダ・ヴィンチの霊を確認する。自分を導く霊の主張により1913年に絵の具と筆を購入し大作の制作を始め、生涯でおよそ800点のキャンバス作品を完成させた。

図141の作品は、ここで言われている、自動記述によるドローイングか、それに近いものと考えられます。次に、アドルフ・ヴェルフリの作品(図142, 143)です。

石工と洗濯女の間生まれた7人兄弟の末っ子だったアドルフ・ヴェルフリ(1864-1930)は10歳になる直前に孤児になり、養家の間を幾つも渡り歩く悲惨な生活を過ごした。1895年に、3度目の事件(幼女に性的ないたずらをしようとした)で、ベルンのヴァルダウ精神病院に収容され、1930年に死亡するまでここに留まった。入院後10年間は、恐ろしい幻覚に悩まされたが、1908年から彼は壮大な自伝を書き上げる計画に着手し、1910年以降計画的に著述とドローイングを制作。残り22年の人生をこれに費やす。詩や音楽、3000点のイラストがはさみ込まれているこの空想に満ちた自伝は25000ページ以上になった。彼の死後、1972年に彼の自伝や800枚ほどのドローイングはドクメンタ5に出品され、1975年、ベルン美術館の収蔵になった。

この、アドルフ・ヴェルフリの作品については、私は個人的な思い出があります。1979年、大学院を出た年に、友人と二人でヨーロッパを2ヶ月間ほど旅行しました。ヨーロッパの主要な美術館を巡ったのですが、スイスではパウル・クレーを目的に、その作品が所蔵されていることで有名なベルン美術館を訪ねました。ここで、初めて、ヴェルフリの作品を見たのです。大変強烈な印象を受けました。さほど大きな作品ではありません。しかし、鉛筆や色鉛筆で異様な密度で塗り込められた画面から、ただならぬものを感じました。表現主義の映画で「カリガリ博士」という有名な作品がありますが、機械文明化していく当時の世界の不安感が表れた、狂気の博士を描いたその映画と共通するような、異様な圧迫感を感じました。旅行で初めて見た時は、このヴェルフリについては殆ど何も分からなかったのですが、その強い印象は忘れられません。このカタログによれば、1975年にベルン美術館の収蔵になり、これが部分的に公開され始めていたものだったようです。

戦後フランスの重要な画家であるジャン・デュビュッフェは、アール・ブリュット(生の芸術)を提唱し、アウトサイダー・アートのコレクションに努めました。デュビュッフェの作品は子どもの絵の造形性からインスピレーションを得たスタイルから、時代によって様々な変化を見せます(図144~148)。「バラを持つ男」(図145)では、子どもの絵に加え、精神病者の作品(図149)からの明らかな引用が見取れます。ガストン・シェサックもまた、デュビュッフェが見出したアウトサイダー・アーティストでした。その作品が認められ、アール・ブリュットのコレクションに多く入っていくのですが、後にシェサックは、

デュビュッフェが自分の作品を盗作しているとして訴えます。確かに作品を見比べてみると、シェサツクの訴えも無理のないことのように思えます（図146と図150、図148と図151、152）。

アール・ブリュットのコレクションはこの後も継続され、アウトサイダー・アートへの人々の関心を決定的なものにしていきました。現在では、そのコレクションを受け継いで、スイスにローザンヌ市立アール・ブリュット美術館があります。『パラレル・ヴィジョン-20世紀美術とアウトサイダー・アート』の図録からまた、三人の作品と解説の要約を紹介しましょう。図153のアロイズ「ミッケンズ」、図154のゾネンシュター「おんどりのいる形而上学」と図155のヨハン・ハウザー「女 9.8.66」です。

アロイズ（1886-1964）は11歳の時母親が亡くなり、粗暴な父親のもとで育った。オペラ歌手になることを望んでいたが断念。1918年、誇大妄想や被害妄想のためセリー大学付属精神病院に送られた。1920年、ジメルにある慢性病患者保護施設ラ・ロジュールに移されそこで生涯を過ごす。彼女は靈感による文章を書き綴り、ヴィルヘルム皇帝への憧れを劇的なドロイグで表した。又、若い頃のオペラへの愛は失われることなく、彼女の話す言葉は殆ど理解できないものであったが、彼女の歌うヴェルディのアリアはラ・ロジュールの職員や患者に披露され、耳を傾けさせた。

フリードリヒ・シュレーダー＝ゾネンシュター（1892-1982）14歳で非行少年の施設に入れられ、少年時代を通じて繰り返し矯正施設に監禁された。1910年盗難事件を起こし、逮捕に来た警官をナイフで脅し、5カ月間精神病院に収容される。その5カ月間ほとんどを拘束服を着て過ごした。徴兵されたが異常な行動のため兵役を解かれ、第一次世界大戦中は郵便事業に従事。1917年に密輸で逮捕され再び施設へ。その後、占星術師、信仰療法家、透視術師の仕事に励む。「尊敬すべき教授、エリオット・グナッス・フォン・ゾネンシュター博士、科学大学心理学研究者」と記した名刺を携帯していた。戦後インフレの犠牲者たちにサンドイッチを買い与え、サンドイッチ王と呼ばれた。1930年不正医療行為で逮捕、精神病院に監禁される。ここで、芸術家に出会いドロイグを描くよう促される。第二次世界大戦後、彼は、世話をしてくれたマルタおばさんと住み薪を売って生計を立てていたが、膝に水がたまってしまった。一時的に歩けなくなった彼は、57歳にして真剣に絵を描き始めた。作品は1959年パリのシュルレアリスム国際展（EROS）に展示され、熱狂的に受け入れられた。1964年にマルタおばさんが亡くなり、それによって彼はアルコールに依存、晩年は思わしくない健康状態と質素な生活の中で送られた。一方で、彼の初期作品は高額となり、1973年ハノーヴァーでの回顧展によって芸術上の評価も確立された。

ゾネンシュターも私にとって印象深い作家です。ヴェルフリと同様、水性色鉛筆で異様なまでの密度で塗り込められた画面から、ただならぬものを感じます。彼の作品は、日本でも展覧会があり、本人も来日したことがあるようです。ただし、既に制作意欲を失ってしまった時期のようで、何もお見せする物はないからと言って、自分のズボンを脱ぎ陰部をさらしたというエピソードがあります。

最後に、ヨハン・ハウザーです。

年老いた未亡人の私生児として生まれたヨハン・ハウザー（1926- ）は、祖国チェコを追われた人々のキャンプに住み、知的障害児のための学校に通った。躁鬱病の障害に悩まされ、19歳で、オーストリアにあるグギングの精神病施設に収容された。以来40年以上をここで過ごしている。1959年にレオ・ナヴラティル医師の勧めで絵を描き始める。彼は二つのまるで異なったスタイルを示す。躁状態の時期には、彼は広範で様々な主題のカラフルで鮮やかな画像を創り出す。彼の好みは飛行機、ロケット、城、動物、官能的な妖婦（しばしば映画スターの写真をもとに作り上げる）。鬱状態の間は、彼は幾何学的な小さな画像を創り出す。

このグギングの芸術家の家のように現在も活動を続けているところもありますが、精神病の治療技術が進み、薬物の投与による治療が主流になると、造形的才能を発揮する患者は少なくなってきたようです。現在、アウトサイダー・アートとしての注目を集めているのは、知的障害者や心身障害者の作品です。

京都府亀岡にある重度知的障害者更生施設「みずのき寮」では、西垣籌一（1912～2000）による絵画教室が30年以上継続され、職業美術家養成訓練と位置づけられていました。山本一男「楽しい二人」（図156）の色彩の美しさ、このような色彩感覚の見事さに触れて、30数年前、西垣籌一は絵画教室を始めたと言っていました。吉川敏明は木炭を使って描きますが、木炭を塗っては定着液をかけた塗り込める、この工程をくりかえし魅力的で不思議な深い黒色を作り上げています（図157）。2012年みずのき美術館が開館し、1964年以来続く絵画教室から生まれた作品とともにアール・ブリュットの魅力を発信しています。

西村陽平は1974年から98年まで千葉県立千葉盲学校の教諭として視覚障害者の美術教育に当たってきました。盲学校の生徒作品は国内外で数多く紹介され、現在、愛知県陶磁美術館に123点の一括寄贈作品が収蔵されています。盲学校の生徒たちの作品（図158～160）を見ると、目が見えないからこそ見えるもの、手で見ることの豊かさ、を感じずにはいられません。私たちは本当にものを見ているのか……、と自省させられながら、人間というものがもっている感受性の広さと豊かさを、喜びをもって肯定できる気持ちになります。

最後に、盲目の画家の作品を見てみましょう。視覚障害者の美術作品と言えば、やはり、触覚的な粘土の塑像、彫刻というイメージが強いです。しかし、盲目の画家が存在するのです。

光島貴之はラインテープとカッティングシートを使い、手で触れて見る絵画作品を作ります（図161）。光島の個展を取り上げた新聞には次のように記されています。

#### 「触覚で広がる絵の世界 全盲の光島さんの個展」

触覚とイマジネーションで絵を描く全盲の画家光島貴之さん＝京都市在住＝の個展「光島貴之の世界」が東京・銀座のギャラリーKで開かれた。触ることと見ることによる感じ方の違いを新鮮に意識させられる、独自の感覚世界がそこにはある。

1954年生まれの光島さんは先天性緑内障のため生まれつき視力が弱く、十歳のときに失明。92年から粘土を使った造形作品を作ってきたが、95年に全盲の彫刻家のドロイングに触れ「これで絵ができるんじゃないか」と平面画にも取り組むようになった。

光島さんの作品は、製図用のラインテープで直線や曲線を、カッティングシートで平面を表現。テープやシートの色は、頭に残っているイメージや、外部から仕入れた情報を基に選ぶ。

「視覚だと、ぱっと見たら分かるが、触覚は触りながら頭の中で再構成するので時間がかかる。触覚にはゆっくり丹念に見る良さがある」と光島さん。

今回の個展は、日本障害者芸術文化協会が資金の一部を負担して実現。ライン川下りなどドイツ旅行の印象を描いたシリーズ、他のアーティストと作品をやりとりして新たな作品を生み出す「触覚連画」、点字を形（面）ととらえてイメージ化したシリーズなどで構成しており、独創的な空間が広がっている。

光島さんは「視覚と触覚はぼくの永遠のテーマ。思わず触りたくなるような作品をつくりたい」と話している。

（沖縄タイムス1999年6月30日）

光島貴之の作品は、NHKTVで1997年11月30日に放映された新日曜美術館「手で見る、目で聞く、耳で見る…障害者と美術」でも取り上げられていました。番組では、「アジア太平洋障害者の十年」記念「アジアの風」展が紹介され、次のように、ここに出品された光島作品の紹介の後、本人が会場でインタビューに答えています。

「これは点字ではない」という題のドローイング。「これはてんじではない」という10の点字文字から浮かぶイメージを製図用のテープと紙を使って描いた作品です。

作者は全盲の光島貴之さん、10歳の時に失明しました。

日常生活で、触って形を認識している僕が、それを平面で表現すればどんな絵になるか、実験的な試みであると言います。

「青空を支えて」

これは「青空を支えて」ということで描きました。青空の記憶を自分なりに心の中でもう一度思い出して、こんな青空に向かって、みたいな……、青空を自分が支える、みたいな、そんな気持ちで描きました。

「缶コーヒーを飲む」(図162)

缶コーヒーを自分でとにかく一所懸命触って、自分が持っているところ、飲んでいるところを描きたいと思って描き始めたんですけど……。

底があって、横の面があって、自分の握っている指があって、上の方にあの飲み口、タブがあって、そこに唇、自分が付けてる……。こういう自分が触ったもの全部、いっぺんに表現したいなと……。描いてみたら、見せたら、面白いねと言われると、僕もそうかなと……。思いながら……。

そういう触っている世界を、見ている人に、僕はこんな風を感じてるんだよ、ということを伝えたくて描いている。で、それをまた見る人はそれを見て、触る世界ってのはこんなものかなというのが分かってもらおうと、お互いの世界が、まあ、広がるかな……と、そんな面白さを、今、感じながら描いているところなんです。

—ピカソもそういうことやったらしいですね？

そうらしいですね。ピカソの絵は見たこと無いんですけど、時々そういう風に言われて……。あ、じゃ、ピカソもこんな風に触って描いていたんだろうかなって思ったりすることもあるんですけどね。

この展覧会には、「ラムネの瓶」(図163)も展示されていました。触覚だけでなく、ラムネの瓶の中をビー玉が転がる音までをも感じることができる、研ぎすまされた聴覚も感じさせる作品です。

そして、面白いのは、このように感じ取っている私は、決してこれらの作品を触って見ている訳ではないということです。全く視覚に頼らず触覚で制作された作品が、そこで起こっているであろう触覚体験や聴覚体験までをも感じさせることができる優れた視覚的表現として成立し、キュビズムを実感として捉えるヒントを有しています。そして、20世紀初頭に起きた美術における二つの重要な規範の変革、キュビズムによるパラダイム・チェンジと表現主義によるパラダイム・チェンジが、これらの光島の初期作品を見る私の中で、確かに出会っていると思うのです。

## 参考文献

- 摩寿意善郎責任編集『大系世界の美術 第14巻 ルネサンス美術★★イタリア16世紀』学研 1972年  
 アーサー・K・ウィーロック, JR. 『BSSギャラリー 世界の巨匠 フェルメール』(黒江光彦訳) 美術出版社 1991年  
 嘉門安雄責任編集『大系世界の美術 第18巻 近代美術★』学研 1971年  
 高階秀爾責任編集『大系世界の美術 第19巻 近代美術★★』学研 1973年  
 伊藤俊治『〈写真と絵画〉のアルケオロジ』白水社 1987年  
 嘉門安雄／中山公男『ファブリ-研秀 世界美術全集第13巻 ポール・セザンヌ』研秀出版 1975年  
 高橋明也編集『カタログ バーンズ・コレクション展』読売新聞社 1994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  
 ウィリアム・ルービン編『20世紀美術におけるプリミティヴィズム-「部族的」なるものと「モダン」なるものとの親縁性』淡交社 1995年  
 篠田達美「キュビズムの分析」『美術手帖No. 620』美術出版社1990年2月号  
 多木浩二「キュビズムの方法論 換喩的生成についての覚え書」『美術手帖No. 620』美術出版社1990年2月号  
 エドワード・F・フライ『キュビズム』美術出版社 1973年  
 アルベルト・マルティエニ／宮川淳訳『現代の絵画14 ピカソとキュビズム』ファブリ社, ミラノ 平凡社 1974年  
 グロリア・モウレ／野中邦子訳『現代美術の巨匠 マルセル・デュシャン』美術出版社 1990年  
 ヒラリー・スパーリング『マティス 知られざる生涯』白水社 2012年  
 愛知県美術館(寺脇臨太郎／拝戸雅彦) 編集『パウル・クレーの芸術』愛知県美術館・中日新聞社 1993年  
 千足伸行監著『パウル・クレー展 クレー家秘蔵』中日新聞社 1995年  
 三井澁『現代美術へ-抽象表現主義から』文彩社 1991年  
 嘉門安雄／中山公男『ファブリ-研秀 世界美術全集第14巻ヴァン・ゴッホ』研秀出版 1976年  
 嘉門安雄／中山公男／島田紀夫『ファブリ-研秀 世界美術全集第15巻ゴーギャン, ロートレック, ルソー』研秀出版 1975年  
 嘉門安雄／中山公男『ファブリ-研秀 世界美術全集第16巻モロー, ルドン, ムンク, アンソール, キルヒナー』研秀出版 1976年  
 土肥美夫他「ブーハイム・コレクションによる ドイツ表現派展」東京新聞 1984年  
 嘉門安雄責任編集『大系世界の美術 第15巻 ルネサンス美術★★★北方ルネサンス』学研 1972年  
 土方定一責任編集『大系世界の美術 第16巻 バロック美術』学研 1972年  
 嘉門安雄／中山公男／瀬木慎一『ファブリ-研秀 世界美術全集第20巻キリコ, エルンスト, ミロ, モンドリアン, カンディンスキー』研秀出版 1976年  
 モーリス・タックマン／キャロル・S. エリエル『パラレル・ヴィジョン-20世紀美術とアウトサイダー・アート』淡交社 1993年  
 西村陽平監修『みずのきの絵画 鶏小屋からの出発』東方出版 2003年  
 播磨靖夫『ABLE ART 魂の芸術家たちの現在』財団法人たんぼの家 1996年  
 服部正『アウトサイダー・アート 現代美術が忘れた「芸術」』光文社 2003年  
 Karl-Adolf Knappe “Dürer: The Complete Engravings, Etchings, and Woodcuts” Alpine Fine Arts Collection (U.K.) LTD. London  
 Françoise Cachin / Joseph J. Rishel “Cézanne;” Réunion des Musées Nationaux, 1995  
 Alberto Moravia / Paolo Lecaldano “L'opera completa di Picasso blu e rosa” Rizzoli Editore Milano, 1966  
 William Rubin “Picasso and Braque: Pioneering Cubism” The Museum of Modern Art, New York, 1989  
 Christopher Green “JUAN GRIS” Whitechapel Art Gallery, London in association with Yale

- University Press New Haven and London 1992
- Anne Baldassari “Picasso and Photography: The Dark Mirror” 1997 Flammarion, The Museum of Fine Arts, Houston
- Jean-Louis Prat / Pierre Daix / Dora Vallier “Georges Braque rétrospective” Fondation Maeght 1994
- Jürgen Glaesemer “Paul Klee Die farbigen Werke im Kunstmuseum Bern” Verlag Kornfeld und Cie in Bern, 1976
- Jürgen Glaesemer “Paul Klee Handzeichnungen III 1937-1940” Kunstmuseum Bern, 1979
- Ellen G. Landau “Jackson Pollock” Harry N. Abrams, Inc., 1989
- John P. O’Neil “CLYFFORD STILL” The Metropolitan Museum of Art, New York 1979
- Yve-Alain Bois “BARNETT NEWMAN: Paintings April 8 - May 7 , 1988” The Pace Gallery, 1988
- Diane Upright “Morris Louis: the complete paintings” Harry N. Abrams, Inc., 1985
- Susan Alyson Stein “VAN GOGH: A Retrospective” Hugh Lauter Levun Associates, Inc., New York, 1986
- Louis van Tilbopgh / Marie-Pierre Salé / Henri Loyrette “Millet / Van Gogh” Réunion des musées nationaux, 1998
- Otto Conzelmann / Berta Drews-George / Eugen Keuerleber “Otto Dix zum 90. Geburtstag” Galerie der Stadt Stuttgart, 1981
- John Elderfield “Henri Matisse: A Retrospective” The Museum of Modern Art, New York, 1992
- Claus Pese “Franz Marc: Leben und Werk” Belser Verlag, Stuttgart / Zürich, 1989
- Max Loreau “Jean Dubuffet: Délits, Déportements, Lieux de Haut Jeu” Weber Éditeur, 1971