

氏名（本籍） こ ゃ て つ お
 小 屋 哲 雄（三重県）
 学位の種類 博 士 （美 術）
 学位記番号 博 美 第 34 号
 学位授与年月日 平成 5 年 3 月 2 5 日
 学位論文等題目 < 作品 > 「『地』と『図』の関係における」抽象絵画の考察」
 < 論文 > “COMPOSITION A” 他 3 0 点
 論文等審査委員

（主査）	東京芸術大学	教 授	（美術学部）	田 口 安 男
（副査）	”	”	（ ” ）	佐 々 木 英 也
（ ” ）	”	”	（ ” ）	大 沼 映 夫
（ ” ）	”	助 教 授	（ ” ）	榎 倉 康 二
（ ” ）	”	”	（ ” ）	佐 藤 一 郎

（論文等内容の要旨）

本論文は、「第Ⅰ部・作品篇」と「第Ⅱ部・論攷篇」から成る。

第Ⅰ部では、論者が1990年から1992年の期間に制作した主要絵画作品30点の写真が掲載され、東京芸術大学大学院美術研究科博士後期課程における創作研究とその成果のあらましが示される。なお、それぞれの作品には素材その他のデータが付け加えられている。これらの作品は、抽象絵画における新たな発展を目指して制作されたものである。そこでは、主に幾何学的形態と象徴性を暗示する色彩が組み合わされ、論者の信ずる独特の作風が展開されている。制作の際、作者が根底に据えたものは絵画における『地』（背景）と『図』（対象）の関係である。1950年代にアメリカで発生した抽象表現主義以降、抽象絵画が「無対象の世界」と定義され、その中での発展を余儀なくされた時から絵画は哲学的に深く掘り下げられる一方で肝心の画面は貧しくなっていた。そこで論者は、再び画面に豊かさを取り戻すため、美術史の中のさまざまな時代の絵画を『図』と『地』の関係をもとに形式分析し、純粋な『色』と『形』に還元して抽象絵画に応用していくことを試みた。また、古典技法（油彩と卵テンペラの混合技法など）の研究も同時に行いながら、技法によって導き出される可能性も追求している。

論者は、学部3年生の頃から抽象絵画に対する興味が強くなり、その当時は垂直・水平の格子を利用したモノクロームの色彩による単純な構成の作品を描いていた。修士課程に進学すると、表現の幅を広げるためにいろいろなタイプの抽象絵画の制作を試みたが、因襲的なものに陥る危険もあった。その後の博士後期課程時代は、抽象というスタイルや概念にこだわらずにさまざまな絵画的要素を取り入れた実験的な制作を開始した。『地』と『図』の関係は、その追求のなかで

論者が最も興味をもった視点だったと言える。また、その制作の姿勢ははじめから抽象表現を目的にせず、毎回絵画における基本的な問題をきめて画面と対話しながら制作をしていた。それ以降は新たな抽象のための試行錯誤の連続である。本論文は、こうした論者の制作現場における造形意識、造形思考の理論化の試みである。

第Ⅱ部に掲載された論攷「『地』と『図』の関係における抽象絵画の考察」は、上記の発想内容を具体的に論じたものである。本論攷では、主に中世以降の美術史の流れの中で、歴史と伝統に培われてきた絵画の表現内容が変化し、“空間の抽象化”が進むにつれて『図』と『地』の関係にどのような変化が起こったかという考察を最初に行う。次にそこから絵画の歴史的な変遷を跡づけ、現代の抽象絵画の表現内容と様式の関連性の問題と、今後の抽象の可能性に対する論者自身の見解、およびその展望について叙述する。その論述の構成は、次のように序論Ⅰ、Ⅱ・本文3章・結語から成る。

序論Ⅰ「本論文の思想」では、絵画における内容と形式の関わり方の問題点を指摘し、本論攷全体に流れる基本思想について述べる。序論Ⅱ「目的と方法」では、絵画における『図』と『地』の問題に触れつつ、本論攷の目的とその研究の意義、さらにその方法を具体的に述べることにより本論の方向づけがなされている。

第1章「『地』と『図』の概念」では、絵画を形式分析するための手段である『地』と『図』の理論を定義するための指標として、デンマークの心理学者エドガー・ルビンEdgar RUBIN(1886-1951)の研究成果を援用しつつ、基本的な『地』と『図』の理論を述べる。

さらに、6点の絵画の形式分析の実践から、画面上のフォルムと作品の背後に存在する意味内容の関わり方の例を追求する。自然的外見をモチーフとする絵画でも自然から離れた絵画でも、『対象』と『背景』の絡み合いは変わらず存在する。『地』と『図』の理論を一つの軸にして絵画を分析する試みは、普通比較の基準をもちにくいさまざまな種類の絵画を客観的に比較する目的に対して有効であることがここで述べられている。

第2章「これからの抽象」では、今後の抽象絵画に残された可能性が、多数の重要な作例の『地』と『図』の関係を検証する行為を通して追跡される。

その結果具象から抽象へと画面が移行した時、表現の純粹さを求めるがゆえに排除していった具象表現の方法にかわり得るものが、新しい抽象のために必要である旨を明らかにした。その際、中世の写本画（サン・スヴェールのヨハネの黙示録）からバーネット・ニューマン Barnett NEWMAN (1905-1970)の絵画への推移をポイントとして提起し、その移行の分岐点としてワシリー・カンディンスキー Wassily KANDINSKY(1866-1944)の形成期の画面を位置づけ、この画面構造を検討することから、「浮遊する形態による抽象空間」即ち抽象における形態と色彩の無重力化が抽象表現の一つの方法として指摘された。この章では以上のように絵画の形式分析というプロセスを踏まえて、普遍的な抽象のための基準、公式を発見する可能性について論じられている。

第3章「中心の復活」では、自作の形式分析を通して第2章で論じた新たな抽象のための方法が具体的に追求される。ここでは抽象の衰退の原因の一つとして、ジャクソン・ポロック Jackson POLLOCK(1912-1956)の晩年の絵画に代表される、『図』も『地』も一体化したオールオーバー空間がそれ以降の抽象の前提となった点が指摘される。抽象のさらなる発展のためには、伝統的な絵画の中で機能していた「中心」の意義の考察を出発点にし、それとは次元の異なる機能を持つ「中心」を画面上に復活させる必要性が明らかにされた。

「中心の復活」の命名は、ハンス・ゼードルマイヤー Hans SEDLMAYR (1896-1984)の論文「中心の喪失」(1955)がきっかけとなった。だが、ゼードルマイヤーの述べる「中心」が「神」すなわち「人間における神的なもの」を示唆しているのに対して、本論攷における「中心」は、あくまでも画面上の中心(絵画空間を成立させる上で最も重要な要素)を意味している。また一方では従来の絵画のイリュージョンが「光のイリュージョン」と「彫刻的イリュージョン」の二つに分類される点を取りあげ、新たな「中心」を生み出す可能性としてその二つを融合させる制作方法の導入が結論として提唱される。

結語では、本論攷の筋道が整理され、絵画における形式分析の重要性が再び述べられる。また、現代美術の問題点と展望について言及され、締めくくられる。

尚、本論文中でとりあげた参考例を知る意味で、参考図版を添付した。