

絵画に於ける色彩及び材料

—— 油彩画・アクリル画表現の関係について ——

増 田 孝 三 浦 賢 治

油彩画表現に於ける色彩と材料について
アクリル画表現に於ける色彩と材料について

1. 支持体と地塗り
2. 油彩画制作
3. 完成作品について
4. 制作を終えて

はじめに

○絵画成立のための要素

絵画の歴史は先史時代から現代に至るまでの多種多様にわたる絵画表現の変遷の歴史であった。古代の画家によって洞窟の壁には獣や狩猟といった当時の生活が天然の顔料によって描き記され、信仰や身のまわりの日常を背景とした人物・静物・風景等のあらゆる対象は、フレスコ画・テンペラ画・油彩画といった表現手段によって描かれてきた。現代では工業化社会を背景に今世紀中頃ドイツで生まれ、1960年代アメリカ絵画に於いてその可能性を見出されたアクリル画の存在がある。その時代の需要に対応するため、また自らの必然によって沸き起こる内的欲求を満たすために、画家はその表現と材料との関係を融合させる事に全力を費やしてきた。

絵画を構成する要素の中でも、形体・色彩といった、目に見える結果として現れる表現上の要素と、表現を支える素地となる技法・材料の要素は、芸術作品としての絵画成立の根幹を成している。この二つの要素が、絵画の歴史の中で常に常接な関係にあったという事実は、絵画に携わる多くの人の周知するところである。

○油彩画の性質

15世紀初頭フランドル地方で、従来から存在していたフレスコ画・テンペラ画に続き出現した油彩画にはいくつかの特性がある。油絵具の乾燥に時間を要する事と、その透層力により深い色彩と空間を獲得する事が可能となる事である。反面、高温多湿を嫌い、環境条件の変化に敏感であるため、しばしば画肌を損なうといった事故が起こるという弱点もある。その一方で、油彩画が高度な技術と適した環境の下で創られ保存される場合、油彩画独自の輝きと深遠な世界が構築されるのである。——その作品群の完成度の高さから油絵具の可能性を発展させ、油彩画の位置付けを決定的にしたヤン・ファン・エイク（1390年頃～1441年）作「アルノルフィニ夫妻の肖像」（1434年板油彩ロンドンナショナルギャラリー）は500年余りの時間を経て尚、油彩画の歓喜と栄光を今に伝えている。

○研究要旨

油彩画に於ける色彩と材料という二つの要素が表現に与える役割と影響を、カンバス制作と描画制作の二つの観点から実践・考察する。制作にあたっては、本学絵画専攻油絵二年次生四名（Y・K・H・S）を共同制作者として依頼し、主題の決定・カンバス制作から描画・完成に至るまでの過程を経験していく中で、専門分野に入って一年余りの学生達にとっての絵画表現上付随してくるであろう諸問題について話し合いながら、各学生と共に研究に取り組んだ。

完成に至るまでの一連の作業は、木枠に張

られた画布上で行うものとし、大きさを20号F(72.7cm×60.6cm)とした。また画地については、(1)麻布を用いた地塗り(エマルジョン下地)と、(2)市販のキャンバスを用いた地塗り(市販チューブ入りファンデーションホワイト下地)の二種類を準備し、各自選択した。(1)についてはY・K・Hが、(2)についてはSが担当した。尚、制作の実際に於いては、絵画理論・技法書として広く一般的に知られていると思われる数著の中から、『マックス・デルナー 絵画技術体系』(マックス・デルナー著 佐藤一郎訳 美術出版社)と『絵画技術入門』(佐藤一郎著 美術出版社)、そして『油彩画の技術』(グザヴィエ・ド・ラングレ著 黒江光彦訳 美術出版社)の三著書を選択し、それぞれの著書に記述されている理論技法を主たる参考として作業を進めていった。

1. 支持体と地塗り

(1) 麻布を用いた地塗り

—— エマルジョン下地

①木枠組み立て……木枠(20号F) 木槌 当て木 曲尺

最初に手で嵌め込んだ後、当て木をして木槌で叩く。次に曲尺を四隅にあてて直角である事を確認する。

②麻布の裁断……麻布 鉛筆(HB・B)

鋏またはカッターナイフ

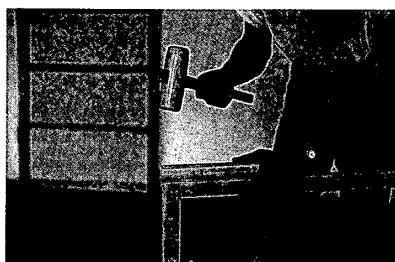
HBまたはBの鉛筆の芯をやや長めに削り、布の織り目に沿って押し出すように線を引いて矩形をとる。矩形がとれたら外側の線に合わせてカッターナイフで裁断していく。鋏でも可能であるが、カッターナイフの方が糸のほつれが少ない。内側に4cm間隔の印をつけておく。間隔を開けすぎると後の前膠引きの際、麻布の収縮時に影響を及ぼす。

③麻布張り……キャンバス釘 金槌

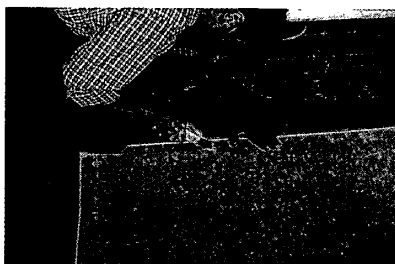
布がずれないように四隅を仮止めし、布を指で引っ張りながら、4cm間隔で打ち込んでいく。布を引いた際の縦糸と横糸の伸びの違いに注意する。打ち込んだ釘の頭は半分程度出しておくと、布が緩んだ際に容易に抜く事ができる。

④羽毛焼き……針金 金ブラシ バーナー (ライター)

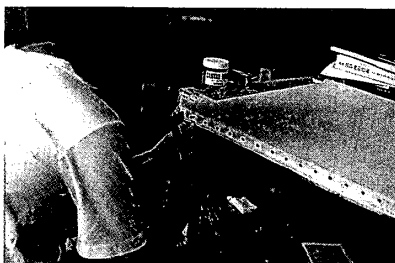
布の表面に目立つような毛玉を、先の細いもの(ピンや針金の先)で裏側に押し込み、金ブラシで表面を羽毛立て、炎をあて羽毛を焼く。この作業はキャンバス布の織り目を明確にし、地塗り塗料の定着を良くする。



木枠組み立て



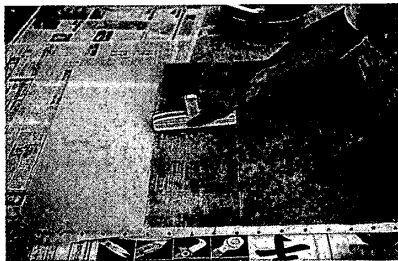
麻布の裁断



麻布張り

⑤前膠引き……洋膠（トタン膠） 水 刷毛
料理用ボール 温度計
電熱器 サンドペーパー

重量比が膠1に対し水10の分量で合わせ、冷所に一晚（8時間以上）置くと膠が水を吸収して膨張する。次に水温を60℃以下に保ちながら静かに湯煎すると膠水ができる。膠水が30℃～35℃に冷めるのを待ち、刷毛で一定方向に塗る。刷毛に膠水が含み過ぎないように注意しながら、側面にも塗り、表面が生乾きの状態になるのを待って、次に一度目と交差するように二度目を塗る。一度目が乾かない内に二度目を施すと、刷毛で表面の膠層を削ってしまうことがある。完全に乾燥した後表面を軽く研磨する。本研究では一人あたり、膠40g：水400mlの量の膠水をつくった。この膠引きの作業はカンバス地塗りの工程に於いて重要な部分を占めている。過大な塗布は後に亀裂やカビの原因となり、不足していると裏面に塗料が滲み出たり、剥落したりする。



前膠引き

⑥エマルジョン塗料……ゼラチン状の膠水
胡粉 チタン白 水
スタンド亜麻仁油
刷毛 料理用ボール
料理用篋 靴ブラシ
ハンドミキサー

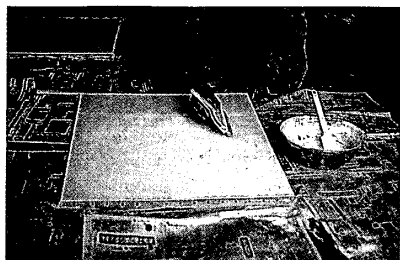
湯煎した膠水を容器に密閉し、冷所に数時間置くとゼラチン状になる。このゼラチン状の膠水を1容量用意し、ボールに入れ篋でほぐし、その上に篩にかけた胡粉とチタン白をそれぞれ1容量入れ湯煎する。篋で混ぜる内に膠が溶けて粉とよく馴染んだ段階で湯から下ろし、ハンドミキサーで攪拌する。そして

1/3容量のスタンド亜麻仁油を滴下しながら（または細い糸を引くように）さらに攪拌する。うまく乳化するとマヨネーズ状になる。マヨネーズ状になったエマルジョン（乳濁液）に1容量の水を攪拌しながら少量ずつ加えていく。エマルジョン塗料を作る際には、この作業が最も注意を要する。塗料の温度・油の量・体質顔料（胡粉）と白色顔料（チタン白）の膠水に対する量の割合・作業の手順等といった条件の違いによっては、塗料が乳化せず、油が表面に浮き出てくる事がある。膠水の質も重要であり、使い残したものや日の経ったものは使用を避けた方が賢明かと思われる。本研究でも塗料作りに際しては新しい膠水を用意した。また、加える油の量について、本学美術工芸研究所による報告書『絵画下地の研究』（1991年）の中で、1/4容量程度にとどめる事を勧めており、本研究ではこの場合についても試みた事を付け加えておく。

このエマルジョン塗料を靴ブラシに少量つけて薄く均一に画面全体に塗る。次に刷毛で側面を塗り、表面が乾いてきたら二度目を塗る。この時、水を1容量加えた。二度目が乾いた後、さらに1容量の水を加えた濃度の薄い塗料を二度目と交差するように塗る。水を加える際には塗料の減った分を計算した上での1容量を定め、その都度攪拌した。塗料に含有するスタンド亜麻仁油の乾燥時間を考慮し、描画制作に移るまでに一週間カンバスを風通しの良い壁面に立て掛けておく。乾燥後、カンバスの表面にサンドペーパーを軽くかけ、余分な塗料をおとす。



エマルジョン塗料



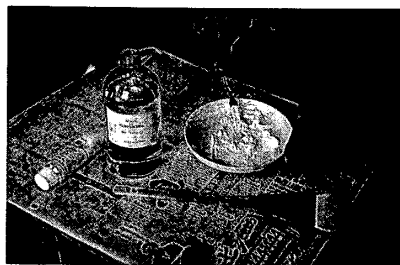
地塗り

このようにして出来たエマルジョン下地は、半吸収性で体質顔料と白色顔料をもとにした白色の地塗り（preparation）である。油彩のみならず、この上からテンペラ下地を施した際の混合技法にも用いる事が可能である。

（２）市販キャンバスを用いた地塗り

——市販ファンデーションホワイト下地

- ①市販キャンバスを木枠より一回り大きな矩形に裁断し、キャンバス釘で木枠に張る。
- ②キャンバスをサンドペーパーで乾く研磨する。
- ③テレピン油：ルソーセ＝３：１の容量で調合した溶液をウェスに含ませ表面を拭く。この作業はキャンバス表面の埃を取り除く事のほか、後に塗布するファンデーションホワイトの画面へのくいつきをよくする。
- ④市販のチューブ入りファンデーションホワイトに少量のテレピン油を加え、ペインティングナイフでよく練る。塗りやすい柔らかさに調整し、刷毛で一定方向に薄く均一に塗る。３～４日後に表面が生乾きになったら、一度目と交差するように二度目を塗る。表面が完全に乾燥した後、乾くサンドペーパーで研磨する。



ファンデーションホワイト＋テレピン油

尚、ここで市販キャンバスに市販チューブ入りファンデーションホワイトの地塗りを施し

た点についての補足を記す。キャンバス制作が、純粹に自らの手によってとり行われるものであるという理念に従って考えた場合、今回使用した材料・技法は本来の目的からすれば不備な点が指摘されるのかもしれない。しかし本研究では、現在一般的に使用されていると思われるこの材料が順序立てて用いられた場合の効果と影響について着目し、その実用性と可能性を検証していくことにした。市販キャンバスは船岡製F4キャンバスを、市販チューブ入りファンデーションホワイトはホルベイン社製20号チューブを使用した。

以上が本研究で行ったキャンバス制作の工程概要である。油彩画に於ける支持体と地塗りの役割は、その後に施される描画表現に密接に関係している。その一例として、サンドロ・ボッティチェリ（1445～1510）の作「プリマヴェーラ」（1477年頃板混合技法 フィレンツェ ウフィツィ美術館）が挙げられる。「春」と呼ばれるこの作品は、板の上にテンペラと油彩で描かれている。石膏地塗りを施し、明部には白、暗部には黒の下塗り（imprimatura）が部分に分けられて施されている。光の反射と吸収を利用してこの下塗りの上に描かれた描画層はその画面上に明と暗の劇的空間を演出している。表現の目的に沿ったインプリミトゥーラを施す土台としてのプレパレーションの重要性をこの作品は示している。

絵画のメティエは、使用材料・用具の改良や工夫といった変化はあるが、これまでに述べてきた従来の基本的な技法・材料は現代の絵画表現上に於いても厳然と存在し生かされている。油彩画に於ける支持体と地塗りという要素はその材料選択の段階で、作品完成までの制作過程を逆算していく思考を作者に求める。思い描く画面を創るためには、どのような地塗りを準備すべきかを熟考し、模索を経て次の作業へと進んでいく。

2. 油彩画制作

(1) 構想からエスキースへ

地塗りが終わり、次に油彩画制作へと移っていく。本制作に於いては、主題の選択・設定について、各学生の主体性を重視する形をとった。支持体の準備から既に絵画制作は始まっているという観点からすると、作業の初期の段階で自身の中に作品のイメージが存在する事もある得る。

構想が決まり、エスキースにとりかかるにあたって、各自が持つテーマについて話し合い機会を持った。

Yは、南瓜の持つ物体の鮮烈な赤の色彩に興味を抱き、静物画という基本に立った上で、南瓜から派生するイメージに合致する野菜と布とで構成されるモチーフを設定した。エスキースは、先ず頭の中にあるイメージをスケッチブックに鉛筆と水彩で描き出し、モチーフを組んだ後、カンバスのサイズに近い大きさの画用紙に細密に描写した。



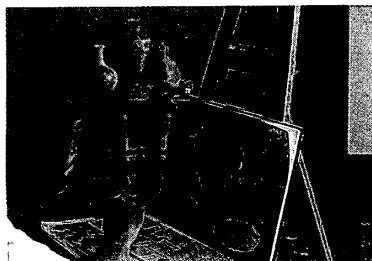
Yモチーフ

Kは、初めて経験した地塗りが表現に与える効果を、自身が描く機会の多い自画像制作を通して探っていく。エスキースは、スケッチブックに幾通りかのメモ的な素描をする程度にとどめ、印象を直接画面に投影していく手段をとる。

Hは、以前から画面全体に緊張感のある硬質な表現を取り入れた制作をしたいという思いがあり、モチーフに幾何形体、カクテルシェーカーを核とした無機的な器物を選んだ。それらを様々に並べ変えてモチーフを組み、画用紙に鉛筆で素描した。

Sは、陶器と布といった、単純な構成で画面を埋めようとしたが、単純さ故に起こる空

間の曖昧さに疑問を感じ、手前にドライフラワーを配して画面内に一つの方向性を加えた。実際の制作のイメージを掴むために、画用紙に油彩を用いてモチーフに向かった。



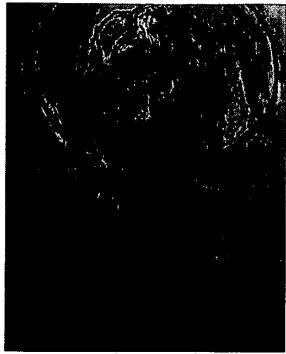
Sエスキース

構想からエスキースに至る過程をふり返ると、描こうとする作品のイメージは、各学生によって分野別に静物画と自画像にわかれた。どちらも題材としては一般的なものであるが、対象や自己を見つめる姿勢が問われるだけに、技法と表現の関係を腰を据えて探究していくには適当な題材である。

本制作にかかる前のエスキース作成は、完成のイメージを具現化する作業であるが、その手法は個人によって様々である。エスキースは、個々の思考過程を経て目に見える形として現れる発想の原点に最も近い位置にあり、またそれ故に制作途中に於いて最初の動機を想起させる役割を成している。

(2) 下描き(おつゆ)

木炭や鉛筆、または絵具をあまり入れない溶材によって描かれる下絵のことで、モチーフとエスキースとを照らし合わせ、カンバス上に下描きを施す。木炭で素描をした場合には定着液(フィクサティブ)を使用し、下描きが溶材によって流れ消えるのを防止する。薄く溶いた絵具で描き始める場合には、シエナ土や緑土といった天然顔料を原料とした絵具で描き始める事が望ましいかと思う。これらの絵具は顔料の成分が安定しており、またその被覆力と透層力が、形体の濃淡・陰影を表すのに適しているため、白色地塗りの上に施す下描きの色として適した絵具である。この段階では絵具は揮発性油のみで希釈される。



K下描き

基本的な油彩画の制作過程に於ける溶材の処方が揮発性油に始まり、次第に乾性油と樹脂の占める割合を増していくという考え方に則るためである。

(3) 描画

下描きが終わり、次第に本格的な描画・着色へと移っていく。ここから完成までの作業は、基本的には以下の過程を踏襲する。

中厚塗り

↓ ← (グラッシ)

厚塗り

↓ ← (中間ニス・グラッシ)

仕上げ

↓

完成

↓

保護用ニス

《描画溶材について》

油彩画制作を進めていく上で、溶材と絵具についての知識や使用に際する計画性は堅牢な画面を作るために必要不可欠である。本研究では描画を進めていくにあたり、油絵具を希釈する溶材として、コーパル樹脂とヴェネツィア・テレピンを主成分としたものをダマール樹脂とスタンド亜麻仁油を主成分としたものの二種類を用意した。前者はKとSが、後者はYとHが使用した。コーパル樹脂は硬く、ダマール樹脂は軟らかい樹脂として広く知られているもので、この二つの樹脂の持つ働きは、描画層に施すニス・透層として、ま

た絵具自体のつや出し効果として現れ、樹脂が絵具に混入されると、絵具はその固着力を強め、輝きを得る。本研究ではコーパル樹脂を使用した画用液として、ルフラン・ブルジョア社から市販されているフラマン・シッカティフとハールレム・シッカティフを使用した。シッカティフという語句から、乾燥材を思い浮かべるが、この画用液には金属酸化物が含まれていないので、色層（パート）を堅牢にするための硬いコーパル樹脂が多量に含有している材質として使用される。

一般的にはヴェネツィア・テレピンと呼ばれているヴェネツィア・テレピン・バルサムは、唐松の幹に刻み込んだ切り口から分泌される液で、粘着性が強く、絵具に流動性と輝くパートを与える。本研究ではタレンス社から市販されているヴェネツィア・テレピンを使用した。スタンド亜麻仁油は亜麻仁油に化学的な加熱処理を加え重合したもので、絵具に柔軟性を与え、乾燥を促進する。樹脂のみによる溶材では油性分をほとんど含まないので亀裂を起こしやすい。従って、これらの油が樹脂に加わり、さらに揮発性油で希釈され程よく調合されて溶材としての有効性を示す。

以上に述べた材料を主成分とした溶材が適切に用いられて制作が成された時、15世紀フランドル絵具や17世紀の巨匠ルーベンスの作品に見られるような、品格のある光沢に満ちた画面が得られる。溶材をその目的に沿った形で処方し、使用することは、地塗りと同様に作品の価値を決定付ける程の重要性を含んでいる。

《油絵具の性質》

ここで改めて油絵具の持つ性質について振り返ってみたい。

油絵具は顔料を油で練りあげた絵具である。現在市販されているチューブ入り油絵具は顔料を亜麻仁油で練りあげたものであるが、プ

リミィテブの画家のパレットに並んでいた油絵具が長い修業を経た自家製のものであった時代から、その使用法や扱いには細心の配慮がなされてきた。安易な描き直しや混色によって後に亀裂や黒ずみが生じたり、絵具の種類によっては身体内に入ると有毒なものもある。また描画する支持体や環境に敏感であり、高温多湿や外部からの衝撃には強くない。イタリア・ルネサンス期のレオナルド・ダ・ヴィンチの作『最後の晩餐』の現状は、支持体と油絵具の相性の関係を示した歴史的な一例であろう。溶材と油絵具、支持体の適切な使用法と扱いについての認識は、この先の制作を実りのあるものとするための重要な要素となる。描画に際しては以上の事柄について各学生と話し合いを行い、確認をした上で進めていった。

□制作過程 Y : K : H : S

各学生が選択した地塗り・溶材を如何にして自己の表現に取り入れていくかが問題となってくる。その制作過程に於いて溶材の処方等の若干の工夫はあってよい。大切なのは、油彩画に於ける技法と表現の関係が、経験を通して自己の中で明確になる事である。

Y : ・全面を薄く溶いた絵具で覆ってから、混色してできた色で形をとり、さらに対象の持つ調子を強調する。

マルス・イエロー、シルバー・ホワイト、コバルト・グリーン、コバルト・ブルー、バンダイキ・ブラウン

・明部を描き起こし、対象の固有色をおいていく。

カドミウム・レッド・ディープ、カドミウム・イエロー・ディープ、コバルト・グリーン・ディープ、ロー・アンバー、シルバー・ホワイト

・次第に画面の骨組みと色彩が明確になってきたところで部分的にグラッシを

施し、さらに細部の描き込みを進めるという作業を繰り返した。

K : ・木炭で下描きをした後、薄く溶いた絵具で大まかに形をとり、全面に暗色のインプリミトゥーラを施す。

ライト・レッド、インディゴ・ブルー、ロー・アンバー

・かすかに見える下描きをたよりに鏡を見ながら描き起こし、背景となる壁と人物との空間を色調によって調整する。次に主題となる麦藁帽子の描写にとりくむ。

H : ・モチーフに存在する色に近い中間色で形を捉え、対象の持つ質感に応じて自由奔放に描き進めていく。カクテルシェーカー・幾何形体等の描き込みを進めながら、手前の台上や背景の板との位置関係を意識する。

S : ・白色地塗りが放つ明るさと意識しながら薄く溶いた絵具で形をとり、木炭による下描きを消していくように色をのせていく。次第に布の模様も入れ、花瓶の形を明確にし、ドライフラワーの細部を描く。

《油彩画の色彩とその表現方法》

これまでの段階で、カンバス上には大部分の形体と色彩が現れてきた。この段階で用いられる技法にグラッシがある。油絵具には透明性があり、また乾燥に時間を要するという特質がある。油絵具の透明性を利用したグラッシという技法は、よく乾いた描画層の上に薄く溶いた透明色をのせる作業で、それによって得られる色彩はテンペラ画・フレスコ画では作り出すことのできない深い色調と発色を実現する。色は光を通して色彩となるが、油彩画はその絵具の中に含まれる油性分によって光の透過を増し、「プリマヴェーラ」でも触れたように、光が白色地塗りの上に描かれた描画層の奥深くまで侵入し反射することで、人間の眼に豊かな色彩を感じさせる。暗

色地塗りの場合は光を吸収し、落ちついた調子となる。このような特性を効果的に生かして描かれた油彩画の織り成す豊かな色彩と発色の鮮やかさは、油彩画独自の特色である。

また一方の技法として“ウェット・イン・ウェット”がある。ヴィンセント・ヴァン・ゴッホの技法の中核を成すもので、ぬれている絵具同士が筆致によってキャンバス上で混色されることにより、鮮烈な色彩とニュアンスに富む調子となる。作品を堅牢なものにするためには、加筆する際に十分に乾いてから薄い層を重ねていくか、一時に描き上げるかのどちらかで行われる事が重要であり、この二つの技法はそれぞれに油彩画独自の代表的なものである。そして画面がある程度乾き色のつやが引いた際に中間ニスを施すことによって、色調が描いた当時によみがえり、絵具のくいつきもよくなる。

この時点で、さらに完成に向かうため、それぞれの作品についての加筆指導をした。

Y：壁の持つ抵抗感と南瓜の赤の響き合い。

K：麦藁帽子の上部と壁との距離感。自画像としての内面性。

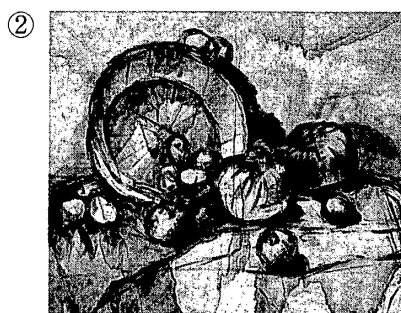
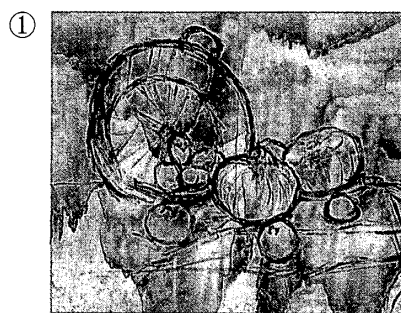
H：板に書かれている文字の調子の強弱。背後の板に対しての手前のモチーフ台の強さ。下部の明暗の調子。

S：卓上面の抵抗感。背景の壁から手前に至る空間。物同士が隣接する箇所調子。

（４）仕上げから完成へ

構想から地塗り・描画へと制作を進めていく中で油彩画の特性を実感しながら完成へと向かう。扱う主題が静物であれ人物であれ、作品としての完成をみるためには、自分の中に作品に対するある種の決着を見るまでは、その時は訪れない。各自納得のいくまで自己の表現を探究する作業を進めて、完成を見た。

制作過程 Y



3. 完成作品について

Y：「南瓜のある静物」 20号F

亜麻布 エマルジョン地 油彩

南瓜のもつ形体への興味と色彩の鮮やかさにひかれ、イメージの広がりから構成さ

れたモチーフを描いたが、感動の中心となった南瓜とその周辺の玉葱等の表現は成功している。ただ、壁の抵抗感の表現に苦勞し多少黄色味を帯びた色調になったため、手前の物との色彩の響き合いが弱くなった。しかし、本研究に於ける一連のプロセスに則り、画面内の破綻を起こさず順調に作業が進んだ点に於いて評価される一例であろう。質感の違いの描き分けが今後の課題である。(図1)

K：「麦藁帽子を被る自画像」 20号F

亜麻布 エマルジョン地 油彩

壁を背景とした自画像というシンプルな構成であるだけに、帽子を被った自分の姿にどこまで迫れるかが問題であった。描写については努力をしたが、途中で自画像を描くという行為や意味に対して疑問を抱いたようである。しかし、自己の内面を見つめるという点で本人にとっては有意義な機会であったといえる。エマルジョン地の吸収性に多少の戸惑いを感じたようであるが、結果としては力強い表現となった。(図2)

H：「静物」 20号F

亜麻布 エマルジョン地 油彩

無機質なもので構成されたモチーフを描く事で、硬質な表現をめざした。硬質な表現という点については実現されている部分と未だ不足している部分がある。ねらいを実現するためにはさらに徹底的な観察と描写が必要であり、モチーフの配置や大きさの関係について熟慮する事が大切である。板の文字が効果的に画面をひきしめている。(図3)

S：「卓上の静物」 20号F

市販カンバス 市販チューブ入りファンデーションホワイト地 油彩

花瓶や布を細部の説明にこだわらずに大

きな形で捉えた。油絵具の塗り重ねによるマティエールを生かした独自の表現となっている。仕上げの段階で画面全体に不用意なグラッシを施したため、若干染め付けられたようになった。画面に向かう際には、その時々状況に即した計画性と慎重さが必要である。(図4)

4. 制作を終えて

平成4年7月4日に学生四名との最初の打ち合わせを行い、作品完成までの実質的な制作期間として早い者は8月下旬、遅い者は12月上旬までの8週間～5ヶ月間を要した。当初油彩画と合わせて行う予定であったアクリル画制作については、期間と費用面の都合上、ここに記すに至らなかった。また今回触れずに終わったが、絵画表現の構成要素の一つであるマティエールの問題と絡めた上で、次の機会に研究したい。また色彩画についてもさらに多角的な視点から検証したい。

本研究の中で、作業に際した用具・設備面についての厳正さや、費用面・作成時期の設定について不備な点があった事は否めない。また本文執筆に際しての参考資料・文献の準備不足による不手際も指摘されよう。特にカンバス地塗りについては、作業時期が梅雨から夏期にわたった為、カンバス布の弛みや、膠塗りの際の乾燥による急激な布の収縮が起きた。今後の課題として、北陸地方特有の気候風土に即した制作時期の設定や工程・手順の工夫が必要とされる。指導面に於いても場面に即した対応という点で至らない部分があったかと思われる。しかし制作に携わった学生にとっては、今回のカンバス制作から描画・完成に至るまでの一連のプロセスは一つの発見であり、自身の絵画表現についての再確認の場であった。今回の経験が、今後の制作目的と照らし合わせた上で各自が有効に生かされる事を期待したい。

完成作品



図1 Y 「南瓜のある静物」 20号F
亜麻布 エマルジョン地 油彩



図2 K 「麦藁帽子を被る自画像」
20号F
亜麻布 エマルジョン地 油彩

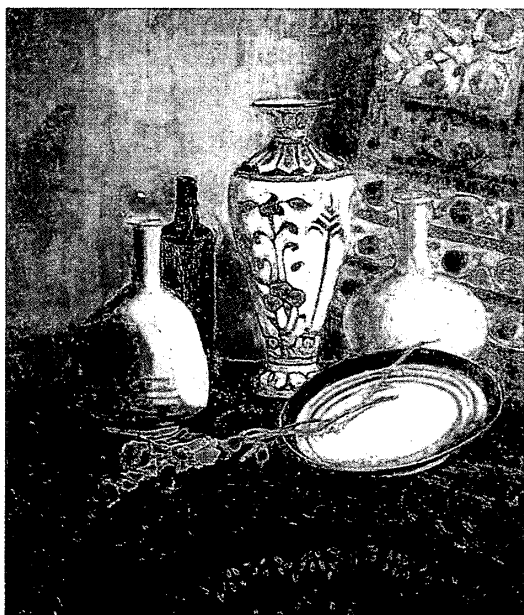


図3 S 「桌上的静物」 20号F
市販カンバス 市販ファンデーションホワイト地 油彩

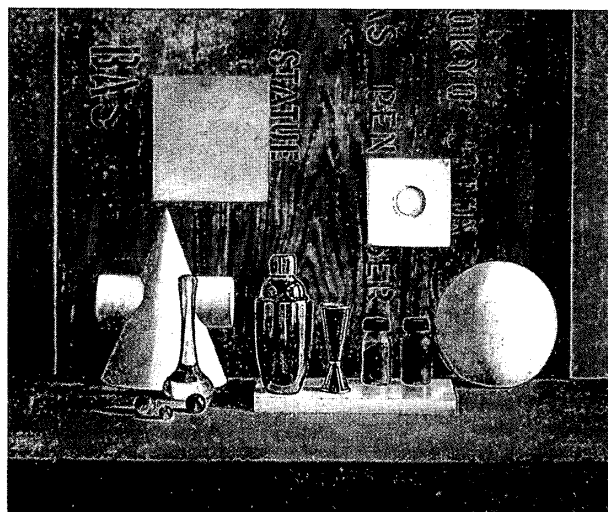


図4 H 「静物」 20号F
亜麻布 エマルジョン地 油彩

おわりに

「——若い画家たちに課せられたこの厳格な修業は彼らの独創の開発を妨げはしなかった。ラファエルはペルジーノの弟子であったが、そのために画聖ラファエルになる事を減少させられる、という事は決してなかった。——。」——アンリー・モッテに与えしオーギュスト・ルノアールの手紙——より『藝術の書』(C. チェンニーニ著 中村彝訳 藤井久栄補訳 中央公論美術出版)本文中より抜粋。

現代に於いても絵を描くという行為が画家の知的活動と肉体的な作業の統合によって成り立つ以上、用いられる技法と材料は密かに且つ明確にその役割を作品に反映し、色彩と表現は絵画そのものの核を成す。本研究を研究要旨に立ち戻って振り返ると、色彩と表現の問題よりむしろその前段階の部分に重きをおいていたように思える。しかしルノアールの言葉にもあるように、技法・材料について習熟する事は絵画表現の持つ可能性と成果を探究していく上で必要不可欠な要素であり、個々がより自身の表現に即した手段を選択し開発していく姿勢が必要である。

—平成4年度金沢美術工芸大学

共同研究報告—

(平成5年10月18日受理)

参考文献

マックス・デルナー 絵画技術体系：マックス・デルナー 著 佐藤一郎訳 美術出版社

油彩画の技術：ド・ラングレ著 黒江光彦訳 美術出版社

絵画技術入門：佐藤一郎著 美術出版社

チェンニーニ 藝術の書：チェンニーニ著 中村彝訳

藤井久栄補訳 中央公論美術出版

絵画学入門：クヌート・ニコラウス著 黒江光彦監修 黒江信子 大原秀之訳 美術出版社

油絵のマティエール：岡鹿之助著 美術出版社

世界美術大辞典：小学館

新潮世界美術辞典：新潮社

名画の技法—ジョットからホックニーまで—：ヴァルデマル・ヤヌシチャク編纂 辻茂監修 森田義之 大宮伸介訳 メルヘン社

雑誌・紀要など

静物を描く手ほどき：寺田春弐 藤井令太郎 月刊アトリエNo.447 アトリエ出版社

タブローの研究：青木敏郎 月刊アトリエNo.678 アトリエ出版社

特集—(1)ボッティチェッリ：月刊アトリエNo.734 アトリエ出版社

油彩画技法の研究—裸婦を主題とした制作の実際—：増田孝 坂口國男 平成元年度共同研究報告 金沢美術工芸大学紀要 第34号

報告書 絵画下地の研究—さまざまな地塗りの比較研究—：金沢美術工芸大学 美術工芸研究所（執筆者 寺田栄次郎）