

デッサンから考える、デッサンを考える

— 美術理論・美術史基礎演習 Vol. 1 —

永津 禎三*

Thinking through Drawing and Thinking about Drawing

- Basic Exercises for Art History and Theory Vol.1 -

Teizo NAGATSU

演習 1

この「制作 1」では、透明水彩絵具を使います。今から手順を見せますから、こちらに集まってください。緊張しなくて良いですよ、今日の制作は、ほとんど色遊びのようなものですから。

まず、画用紙の上に水刷毛でたっぷり水を張ります。その上から、3色以上の色をぶつけてみてください。画用紙の上で偶然にできる混色の様子を観察し、楽しんでもらおうと思います。一例を見せましょう(図1)。私はまず、濃い青の色、プルシャン・ブルーを第1色目に使ってみます。透明水彩絵具は厚く塗るとずっと乾きませんから、予め水を加えてよく混ぜ、濃い色水のような状態にしておきます。これを、水を張った上にこぼします。もちろん筆で描いても良いですよ。息を吹きかけて延ばしても、紙の片側を持ち上げて絵具が流れるようにするのも良いです。画用紙に張る水の量を多めにするとう偶然性が強くて面白いと思います。とても綺麗ですね。

しかし、この状態は一色の濃淡だけです。次に、透明な赤色、クリムソンレーキの絵具を選んでみます。クリムソンレーキをぶつけてみると、混ざったところは紫色ですね。部分部分によって青みが強かったり、赤みが強かったり。ここまでは、どのような色が生まれるか皆さんも予想出来たのではないかと思います。しかし、更にもう一色となると、かなり予想が困難になるのではないのでしょうか。では次の色にパーマメント・イエローを選んでみます。パーマメント・イエローが加わるとかなり不思議な色が現れますね。濁った色、皆さんはこのような色をよく汚い色と言いますが、そうでしょうか。例えば、洋服のコーディネートをするとき、鮮やかな色の服同士を合わせることは珍しいではありませんか。グレーっぽい色や中間色に鮮やかな色を組み合わせた方が、上手くいくことが多いではありませんか。そう、こういう時は、グレーっぽい色のことをシックな色と言っているのですね。画面上でも同じことです。その色だけを見れば、濁った色ですが、全体の中でこの濁った色があるからこそ美しく見える瞬間があるはずですよ。こんな瞬間に、この作品を完成としてください。

とは言っても、偶然の産物ですから、ここは数多く試みてください。数枚作ってみて美しい作品を拾い上げるように、一人3枚以上は試してみてください。ぶつける色も、予測可能な色同士だけではなく、予想のつきにくいものにも挑戦してみてください。どうしようもなくなっても、次にもう一色加わった瞬間に突然美しく見えることが起こるかもしれません。残念ながら、その反対のことも起こるでしょうけれど……。画面での出来事をこんな風に観察しながら、色の偶然の混色を楽しんでください。

はじめに言いましたが、この制作には透明水彩絵具を使います。また、今回の制作では、ホワイトの

*美術教育教室

絵具は使わないでください。乾いたときかなり退色したように見えますから。もしかすると、乾燥したときに自分の作品かどうか判らなくなるくらい、変わって見えるかもしれませんから、紙を濡らす前に、裏に鉛筆などで氏名を書いておいてください。

それでは、各テーブルに水刷毛と水入れを一組ずつ持って分かれ、各自、制作を始めましょう。

演習2

次に「制作2」を行いたいと思います。皆さんに画用紙と鉛筆3種類—硬さの違う4H(硬)、HB(中)、4B(軟)の鉛筆を配ります。

この制作では、少し変わった、おそらく皆さんがこれまで普通に描いてきたのとは違う方法で絵を描いてもらいます。私がこれから指示を出しますので、それに従って順次描いて行ってください。

画用紙の向きは縦でも横でも構いません。それでは……、

- 1) 4H(硬)の鉛筆で自由に線を描いてください。線は何本でも、どこに引いても、繋がっていても、途切れていても構いません。自由に描いてください。自分の好きなだけ描いてください。満足したら、鉛筆を置いてください。
- 2) 次に、その画面の上から、HB(中)の鉛筆で、自由に線を描いて下さい。やはり、線は何本でも、どこにどのような線でも構いません。満足するまで描いてください。さて、画面上には硬さの異なる4H(硬)とHB(中)の二種類の鉛筆による線が描かれていますね。4H(硬)の鉛筆だけの時とは何か違ったことが画面上に起こっていませんか。この後も画面上で起こる出来事については注意深く観察しながら描いてください。
- 3) 次にまた4H(硬)の鉛筆を持ってください。この上から4H(硬)の鉛筆で調子を付けて下さい。と言っても、皆さん不思議そうな顔をしていますね。そうですね、調子を付けるといっても何のことがよく分からないでしょう。それではちょっと図示してみましょう(図2)。①のように線が一定の間隔でならんでいると、そこが一つの面のように見えるでしょう。②のように交差させればその面の意識を更に強く感じさせることができます。③のように塗りつぶすとか、④のようにだんだん薄く塗ってみたりすれば、そこには明暗や陰影の階調(トーン)が生まれます。また⑤のように、線ではなく点の集積でも同様のことができます。これらをここでは「調子」と言っています。この制作では画面上に3種類以上の調子の付け方をしてください。ただしそれ以外、どこにどのような調子をどれだけ付けるかは全く自由です。
- 4) 次に、更にこの上からHB(中)の鉛筆で調子を付けて下さい。今度も3種類以上の調子の付け方をしてください。やはり、どこにどのような調子をどれだけ付けるかは全く自由です。

それではここで一度制作を中断して、作品の画面空間がどのようになっているか見てみましょう。今回制作したものは、「作品」というには少々抵抗があるかもしれません。ただの落書きじゃないかとか……。でも、ただの落書きに過ぎないかもしれませんが、(であるからこそ、なおさら)偶然性の強い複雑な画面空間が現れていると思うのです。

画面に奥行き感(=イリュージョン)が生まれている筈です。例えば、画面内のどこかのポイントとどこかのポイントを比べ、どちらが手前(又は奥)に見えるかを考えてください。画面全体でどこが一番奥に感じるか、どこが一番手前に感じるか考えてください。

ここで誰かの作品を取り上げてみると、どちらが奥に見えるか、意見が分かれてしまうこともあります。が、大多数の人が同じように感じることもあります。「こんな風に感じやすい」という要素があるようなのです。私はそれを5つの要素としてまとめてみようと思います。

まず第1の要素は、「空気遠近法」です。図3を見てください。2種類の鉛筆で描かれた線があると、濃く太い線が薄く細い線に比べ前に出て見えます。この制作で、4Hの鉛筆の線の上からHBの鉛筆の線を重ねたとき、起こった変化を尋ねましたね。その時、既に何人かがこのことに気付いていました。白い紙の地の上では、黒々とはっきりとした線は薄い線より手前にあるように見える。これは、風景で、遠くのものぼんやりと、近くのもののはっきりと見えるのと同じです。

図4は古代ローマの邸宅の壁画です。鳥のとまっている木々ははっきりと、山々は霞んでぼんやりと描かれ、まさに空気遠近法で実に清々しい空間感を表しています。この空気遠近法を理論で唱えたのは、あのレオナルド・ダ・ヴィンチです。彼の「絵画論」の中で、空気遠近法（あるいは同様の意味合いで、色彩遠近法）として著されています。レオナルド・ダ・ヴィンチの前の世代、ピエロ・デラ・フランチェスカ（図5）では、背景は手前の人物より小さく遠くに描こうとしていますが、遠景も明快に描かれています。「モナ・リザ」（図6）では背景はぼんやり空気遠近法を駆使して奥行きが表されています。また、「岩窟の聖母」（図7）では岩の間から垣間見える遠景の風景は青みを帯びて描かれ、レオナルドの色彩遠近法の理論の実践例として見ることができます。

第2の要素を説明する前に図8を見てください。皆さんには2本の対角線の交差する点は飛び出して見えますか、それとも奥まって見えますか。どちらに見えるか手を挙げて教えてください。

飛び出して見える人。はい、それでは奥まって見える人。今、手を挙げなかった人はどちらにも見えなかった人ですか……？ たしかに、4つの三角形が並んでいるだけの全くの平面に見える、というの也有りますね。これも合わせて三つの見方それぞれが、見ようと思えば、確かにそのように見えるのです。

しかし多くの人に聞いてみると、奥まって見えると言う人が一番多いのですね。私たちは、このような図を見るときも、現実を目にする風景を見る感覚で画面を見ることが多いようです。この交差する2本の対角線の図も「床、左右の壁、天井」とか「地面、左右の塀、空」という風に解釈して見る傾向にあるようです。図9のようなイメージですね。多くの人が交差点を消失点とする線遠近法（透視図法）に当てはめて見るようなのです。

つまり、第2の要素は線遠近法（透視図法）です。この線遠近法はルネサンスで成立したものです。ピエロ・デラ・フランチェスカ（図10）やレオナルド・ダ・ヴィンチ（図11）の作品は典型的な線遠近法の例と言えます。線遠近法には消失点が画面外にある図12のような末広りの線も含まれるでしょうし、螺旋状の線（図13）や、よく似た形態の大小関係（図14）等も、広い意味ではこの線遠近法の仲間に入れて良いと思います。

第3の要素は、テクスチャーによる空間感、遠近感です。テクスチャーとは肌理（きめ）のことですが、日本語の方が、かえって分かり難いかもしれませんね。つまり表面の肌合いのことです。図15のような調子の付け方によるテクスチャーはその部分が浮き出して手前に見えますが、図16のような調子の付け方によるテクスチャーでは、刻み込むように奥に入っていくように見えがちです。

第4の要素はシルエットによる重なりによる遠近感です。前にある形が後ろにある形を隠す、ということで感じる遠近感です（図17）。図18は図17と同じ形の重なりですが、重なり方によっては元の形を認識しにくいこともあり、これは、ただ並んだように見える特殊な例です。

最後に第5の要素です。図19のような絵を描く人が、毎回、この演習で数名出てきます。この上の段と下の段ではどちらが手前に見えますか。ちょっと手を挙げて教えてください。やはり下の段の方が手前に見えるという人が多いですね。

これは、図 12 に共通するような緩やかな上下の遠近感ということで、上下遠近法と言うこともありますが、私たちが文字を書く時のルールに合わせ、遠近感を感じ取っている側面が強いのではないかと思います。

つまり、横書きの場合、左上から右下に文字を書いていきますね。おそらくこのような絵を描いた人もそういう順序で描いたのではないのでしょうか。すると、始めの方で描いた所は後で描いた所に比べ、時間的にも空間的にも向こう側になっている、と感じるのではないかと思います。

私は一時期このようなタイプを「エジプト壁画的」と言っていました。段々に重なり合った中に時空間の距離のようなものがあると思います、そう命名したのですが、後でよく調べてみたら古代エジプトの空間感覚はもっと不思議なものだったのが分かりました。

図 20 を見るとよく分かるでしょう。小麦を収穫し脱穀し船で運び、最後に奉納する。この時間の流れは下から上に、右から左に移っています。古代エジプトは実にユニークな、ある意味実に合理的でもある「時空間の概念」をもっていたようです。

図 21 に描かれているこれらの文字、ヒエログリフ（聖刻文字）とよばれる一種の象形文字ですが、これをどういう順序で読んでいくのか皆さん分かりますか。縦の罫線がありますから。罫線に沿って縦に上から下に読んでいくのは確かなのですが、どの行から始まって、行は右へ進むのか左へ進むのか、どう読んでいったら良いのでしょうか。

よく見ると、この象形文字の動物たちは左を向いているものと、右を向いているものがあります。壁画の男性陣は右を見ており、その上の象形文字も右向きです。女性陣は左を見ていてその上にある象形文字も左向きです。実は象形文字はそれぞれ男性陣の言葉と、女性陣の言葉なのです。男性陣の言葉は、その象形文字の右向きの先頭部分から右行（右上から左下へ）で読み、女性陣の言葉はやはりその象形文字の左向きの先頭部分から左行（左上から右下へ）で読みます。なんと文字の形の中にその文字を読む規則が示されているのですね。

図 22 はパピルスに書かれた筆記体の文字で、民衆文字（デモティック）といいます。図 24 は図 23 に見られるような書記が使用していた筆記用具の再現模型で、やはりパピルスに書かれた文字は、デモティックとヒエログリフの中間的な筆記体である神官文字（ヒエラティック）が書かれています。これらの筆記体文字はすべて右から左への横書きで書かれています。

初期の文字はこのように右から左に向けて書かれることが多かったようです。私たちはつい、横書き文字は左から右へと思いがちで、絵を見るときもそのような流れで見てしまうのですが、文字の読みの方向は文化や時代の違いにより様々なのです。イスラムの文字は装飾的で美しいカリグラフィで魅力的ですが（図 25、26）、これも右から左という向きの良い例でしょう。このような文字を読む方向性は、絵を鑑賞するときにもかなりの影響力を持っているように思われます。世界の色々な文化圏のそれぞれの文化により少しずつ解釈の道筋が違っていると思うのです。

漢文（図 27）や日本語のような漢字仮名交じり文は縦書きが主流でした。といっても、皆さんは横書きの方が慣れているかもしれませんね。私ぐらの世代では、論文は気にならないのですが小説ですと横書きには違和感があります。縦書きの方が、文章の行間を読む感覚も含め、スムーズに頭に入ってくるような気がします。そして、縦書きといえば、疑いもなく右行（右上から左下に）です。

ところが、この右行は必ずしも固定的ではなかったようなのです。秦の時代の文字が竹簡や木簡に書かれた状態で出土します（図 28）。この竹簡や木簡は綴じて巻かれて収納されるいわゆる巻物になっていた場合もあり、書物を一巻、二巻と数える時の「巻」はここから生まれたと言われていています。この巻物を開くとき左手で支え右手で広げていく。その動きに合わせ、右行が定着したのだという説が、かなり有力とのことですが、定かではありません。むしろ漢の時代頃までは右行はまだ確定的ではなかったようです（図 29）。

漢字の起源ともいえる甲骨文ではより興味深い事実があります。図 30、31 では亀の腹甲に刻まれた文字は、中心線から左側、右側にそれぞれ刻み記されています。すなわち、中心線から左側は右行、右側は左行になっているのです。さらに、文字の形もいくつかが鏡面文字（左右対称）になっています。亀の甲の中心線は、天と地を結び世界を縦断する垂線となって立ち上がり、文字を刻む行為がまさに神妙な行為であったことを私たちに思い知らせるのです。

文字の読みについての話がやや長くなってしまいましたが、画面空間を認識する要素をまとめます。これまで話したように、①空気遠近法、②線遠近法、③テクスチャー、④シルエット（重なり）、⑤文字の読み、この5つの要素によって、皆さんの描いた作品の空間を解説することが可能であると思います。

この「制作2」の作品は、意識的に描いた訳ではありません。しかし、だからこそなおさら、これら5つの要素のうちいくつか複雑に絡み合っ、皆さんの作品の空間を形づくっているのです。

ある意味、何かを再現する——これは皆さんにとって最も普通の絵のことだと思いますが——何かの、例えば人物、風景、静物を再現するような絵はその「再現」という統一された目的だけのために、これらの5つの要素を総動員しようとした絵なのです。ですから、皆さんが描いてしまった作品の方が複雑で色々な解釈が可能な空間をもっている作品といえるでしょう。

だいいち、線を描くという言い方自体、考えてみればとても不思議な言い方だったのではありませんか。今まではおそらく、線で（何かを）描いていた筈です。線や調子を描いた、この不思議な作品の複雑な空間を、これから観察してみましょう。そして後ほど、その観察した空間をベースに透明水彩絵具で着彩して貰おうと思います。

それでは、自分で描いてしまった二種類の鉛筆によるオートマティックな線と調子の作品を再び目の前に出してください。そして、先ほどまとめた5つの要素をふまえて、その画面空間をよく読みとって、配られた Quiz の問1に答えてください。

これまで4番目の手順まで制作を進めてきました。更に次に進みます。

5) 自分のつくった画面空間をよく読みとって、もし、必要であれば、4Bの鉛筆で、必要と思うところに限定して、線でも調子でも良いですから加えてください。4HとHBの2種類だけの鉛筆の状態で、もう良い、もう完璧ということなら、4Bの鉛筆は使わなくて結構です。

6) それでは、皆さんが描いた鉛筆での線や調子による画面空間を骨格にして、その上から着彩をしてください。着彩は鉛筆の線や調子を骨格にするのですから、その線や調子を隠してしまわないようにしてください。そのためには、絵具は透明水彩を使ってください。

この作品では、白の絵具は使わないでください。白の絵具というのは、その下の色を隠してしまう能力（隠蔽力）の高い絵具です。ですから、この作品では白の絵具を使わずに、白は画用紙の白を残すように使ってください。真っ白の部分が欲しいのなら、塗り残してください。白っぽい色が欲しいのなら、絵具をうんと水で薄めて塗ってください。

その他は全く制約ありません。どのような色をどんな風に、どのような塗り方、平滑に塗ってもタッチを付けても構いません。ただ、鉛筆で線や調子を加えたとき、画面空間が変化していったのと同じように、着彩によって刻々と画面空間が変化していく筈です。よく観察しながら制作を進めてください。

それでは、この作品を着彩まで完成させ、Quizの問2も答えておいてください。次は、この作品を基に話を展開したいと思います。

Quiz

硬度の異なる 2～3 種類の鉛筆で描かれた、自由な線や調子による、あなたの「作品」はどのような絵画空間になっているのでしょうか？

- A. 画面のどこが最も奥に感じますか？
- B. 最も手前に感じる場所はどこですか？
- C. 画面内のどこかとどこかを比べたとき、どちらを手前（奥）に感じますか？
- D. その奥行きの関係は、画面の向きを変えたら変化しますか？

これらの「感じ方」を次の①～⑤の 5 つの要素で分析してください。

- ①空気遠近法 ②線遠近法（透視図法） ③テクスチャー（肌理）
- ④シルエット（重なり） ⑤文字の読み

問 1 鉛筆で描かれたあなたの「作品」の絵画空間の構造を上記の方法で考え記してください。

問 2 透明水彩絵具による淡彩を施した結果、鉛筆だけのときに比べ、絵画空間はどのように変化しましたか？ その違いを記してください。

演習 3

演習 2 で、3 種類の硬さの鉛筆を用い自由に描いた線や調子を骨格に、透明水彩絵具で淡彩を施す「作品」を制作し、これらの「作品」の画面空間を読み取り、その空間を成立させている要素を考えてみました。

これから考えて欲しいのは、これらの「作品」（例：図 32～34）のことを、「デッサン」と呼んでみたいのですが、どうでしょうか、ということです。

皆さんは「デッサン」という言葉を聞いたことがありますよね。図工や美術の時間に「デッサン」というものを制作したこともあるかもしれません。でも、いざ「デッサンとは何だろう？」と問われるとよく分からないのではありませんか。

『新潮世界美術辞典』や美術出版社『西洋美術辞典』、『広辞苑』、『現代用語の基礎知識』などから、デッサンに関わる項目を取り出してみましょう。一般的に「デッサン」といったら、やはり『広辞苑』の感覚でしょうか。『広辞苑』には「①単色の線や筆触によって物の形・明暗などをえがいたもの。素描（そびょう）。②ものごとのあらすじ。」とありますね。

それでは、はじめに私自身の体験を語りたいと思います。この『近代フランスのデッサン』（岩崎美術社 1970 年刊）は、私が大学に入る少し前に買った本です。私は愛知県の県立芸術大学に行ったのですが、高校 3 年生と 1 年間の浪人時代には、受験のための美術研究所（予備校のようなところ）に通っていました。そこで「デッサン」を練習していたのです。

そういうまじめな受験生が通学途中のちょっと洒落た本屋に入って、この本（図 65 左）を見つけたのです。デッサンの勉強中ですから、当然気になって早速手に取ります。それで、外函を……、外函に印刷されていたのはロートレックの馬のデッサンです。当然真面目な受験生の私は、ロートレックのデッサンだとすぐに分かり、ああ、自分の今やっている石膏デッサンのようなものとは、少々違う……、でもきっと「デッサン」の勉強になるに違いない。ということで、外函から本をグイッと取り出すのですね（図 65 右）。それで、出てきたのがこの表紙カバーの絵です。「これはどういうこと？」と思いつつも、真面目な受験生である私は、せっかく外函を外したのですから本の中を見ます。もちろん文字ページは

飛ばし、すぐに図版ページを見ます。

初めて出ていたのはアングルのデッサンでした（図 66）。やはり石膏デッサンのようなものではありませんが、アカデミックな、ほぼ『広辞苑』でいうところの「単色の線によって物の形・明暗が描かれた、まさにそのような「デッサン」です。甲冑や戦車の金属部分には薄く色が付いていますが、ほぼ単色で描かれています。次はジェリコーのデッサンです（図 68）。ジェリコーは馬を描く名手でした。このデッサンも鉛筆一色で的確に描かれています。次にコロ（図 70）。褐色のインクと鉛筆という二つの画材が使われていますが、ほぼ単色のイメージです。ここまでは、『広辞苑』的デッサンなのですね。

ところが次にシニャックのデッサンが出てきました（図 72）。「なんだ、水彩画じゃないか」と思いますよね。数ページこのシニャックのページをめくり、続いて、初期のピカソのデッサンです（図 74）。ピカソはパリに出てきたばかりの頃はロートレックの真似をしていました。これはその頃のデッサンです。次はキュビズム期のピカソのデッサンです（図 76）。部分的には、だまし絵風の大理石模様など、ガッシュ（不透明水彩絵具）でかなり厚塗りされています。次のデッサンが表紙カバーの絵だったのです（図 78）。

どうやらこの本の中では淡彩のものはデッサンとして扱っているのかな、等と考えながらページをめくると、次でまた愕然とするのです。これは、デュフィのガッシュの作品です（図 80）。下地の紙などもうどこにも見えないくらい、デュフィの油絵作品と何ら変わらない水彩作品です。次でだめ押しですね。ルオーの作品です（図 81）。ルオーは確かに油絵作品でも相当な厚塗りをしますが、この水彩作品も相当なものです。淡彩までならなんとか……と思ったのも束の間、「いったいデッサンって何なの？」と悩み、この本を買って帰りました。それで今、私の手元にこの本があるのです。

「演習 2」で制作した「作品」（例：図 32～34）のことを「デッサン」と呼んでみたらどうか、と質問したとき、やはり圧倒的に「デッサン」と呼ぶことに違和感のある人が多いようです。その理由は、大きく分けると二つあるようです。まず第一は、色が付いているということですね。第二は、偶然に出来上がった落書きのよう、ということ。これには描く対象物（例えば石膏像、自分の手、風景、等）が無いということも、対象物は無くても良いが、しっかりした考えが無い、ということも含まれているようです。

さて、どうなのでしょう。これから様々な「デッサン」を見ながら、一緒に考えてみたいと思います。その前に、言葉の定義を『新潮世界美術辞典』で確認してみましょう。「素描（そびょう）」の項目には dessin（仏）、drawing（英）、Handzeichnung（独）とあり、4 行目から、こう記されています。

「上掲の外国語は相互にニュアンスの相違があり、厳密に言えば日本語の素描とも必ずしも一致しないが、ふつうにはフランス語のデッサンとほぼ同義に使用されている。」

日本語になっているカタカナの「デッサン」には、開国した日本が明治以降近代国家への道を突き進む中で、芸術のお手本をヨーロッパに求め、多くの画家が当時、芸術の都と言われていたパリに留学し、その情報を持ち帰った、という事情が透けて見えます。また、同じくカタカナ「ドローイング」には、第二次世界大戦後、戦場になって疲弊したヨーロッパに替わり芸術の中心になったアメリカから情報を取り入れた、そのような世代の価値観が見えてきます。つまり、戦前「デッサン」、戦後「ドローイング」という訳ですね。ここではそのような気分も含み込んで、「デッサン」＝「ドローイング」ということで話を進めていきたいと思います。

図 35、36 は雑誌に載っていた某美術系受験研究所の宣伝ページのデッサンです。先程もお話したように、私も受験生時代このようなデッサンの練習をしていたのです。広く美術を見渡してみれば、このようなデッサンが、ある特殊な「鉛筆画」や「木炭画」であるのは明らかなのですが、そんな特殊な訓練をしていない皆さんにとってもこのような静物デッサンや石膏デッサンの方がデッサンとして馴染

み深いものなのかもしれませんね。

少々異なりますが、図37、38はそんな石膏デッサンによく似ています。これは16世紀の画家ティントレットの描いたデッサンです。ティントレットはルネサンス末期からマニエリズム期の画家です。ルネサンスの大家ミケランジェロがメディチ家の墓(図39、40)を作ったというので、この大理石彫刻を描き留めに行ったのです。先輩の仕事から学び取ろうとする若者の熱意が溢れています。広い意味で、自分の芸術家としての能力を高める勉強という、準備としてのデッサンです。

レオナルド・ダ・ヴィンチのデッサンを見てみましょう。図41はどのような作品を作ろうかを考え始めた、最も初期段階の構想するデッサンです。これは聖アンナの膝の上に聖母子が坐するという群像表現の構想です。後ろ側に見える二つの頭部は二人の人物を表しているではありません。共に聖アンナの頭部であり、レオナルドがどちらの位置にするべきかを検討しているのです。図42は大下絵とでも言うべきデッサンです。油彩画の依頼主である教会に完成予想として原寸大下絵のこのようなデッサンを見せたようです。このデッサンは現在ロンドンのナショナルギャラリーにあります。機会があったら実物を是非見てもらいたい作品です。下絵といってもすばらしい完成度で、実に感動的な作品です。余りにこの完成度が高かったからか、あるいは依頼主との関係が悪化したのか、このデッサンからの油彩画は結局出来上がりませんでした。10年ほど後のよく似た構成の油彩作品があります。それが「聖アンナと聖母子」(図43)です。ウインザー城王室コレクションにはこちらの油彩作品の腕や足の部分の衣装を重点的に描いた習作のデッサンがあります(図44)。

このように見てくると、デッサンとは、作品を作るための様々な意味での「準備するもの」であると言えるでしょう。それは、大前提としての作家としての能力を高めるための勉強であったり、初期段階の構想であったり、大下絵、あるいは、より具体的な部分の習作であったりするのです。

西洋のキリスト教美術は、ルネサンス以前、主に教会内部の装飾として発展してきました。図45は、ローマ末期、キリスト教初期段階の天井画です。宗教の初期段階では、一般的に偶像崇拜を禁じています。キリスト教でも同様で、ここでは、神とキリストと聖霊の三位一体を重なり合う棍棒で表し、12使徒を鳩で表しています。シンボルで表しているのです。6世紀の教会内陣(図46)になると、すでに偶像が具体的に描かれていますが、まだシンボリックな表現です。しかし、このような表現のため、信者をまさに黄金の天上界に居合わせたような崇高な精神状態に導いてくれます。

彫刻も同様、神の国を装飾します。ロマเนสク期、ゴシック期の彫刻は主に教会内部の柱やファサード等に浮き彫りの状態で在りました(図47)。それが、ルネサンス期に一つの彫刻として独立するのです。ドナテッロやミケランジェロのダヴィデ像(図48、49)は、邸宅の中庭や都市の広場などの中心に、ルネサンスの若々しい自由都市の象徴として建てられました。最もルネサンスの彫刻の特質を表しているのは騎馬像でしょう(図50)。騎馬像は、ルネサンスの都市の支配者の像を、都市の中心である広場に、都市を支配するモニュメントとして建てられたものなのです。

絵画に戻しましょう。9世紀のビザンティン期の天井画(図51)ではキリストや使徒がかなり現実的なプロポーシオンで表されています。しかしそれぞれの人物像は手に何を持っているかというような記号的な読みとりによって判断されるにすぎません。空間の描き方もまだ自然主義的ではありません。

彫刻と同じように絵画も、ルネサンスに近づく頃、壁画や天井画から独立します。早い例の一つが13世紀末から14世紀に見られる家型の板絵です。チマブーエの「荘厳の聖母」(図52)は、先程のビザンティンの天井画に比べかなり空間の捉え方が自然主義的になってきており、ジョット(図53)に至っては決定的です。このような、建築から独立した、初期の絵画は板に描かれていましたので「タブロー」と呼ばれます。テーブルと同じ語源の言葉なのです。レオナルド・ダ・ヴィンチの「岩窟の聖母」(図54、55)も元は板に描かれていました。このような板絵=タブローを準備するものとして、デッサンという概念が成立してきたのです(図56)。この後、大きなサイズの良質な板が手に入りにくい等の事情

から画布が油彩画の支持体として普及しますが、画布に描かれたものもやはりタブローと呼ばれていきます。

ところで、この植物は何だか分かりますか（図 57）。これは、植物園で撮影してきたものですが、巨大なカヤツリ草のような植物です。これはパピルスです。そう、エジプト時代の紙の原料です。しかし、厳密に言えば、パピルス（図 58）は紙ではありません。紙というものは、いったん砕いた植物繊維を漉き上げたものですから。パピルスは採取した植物の茎を縦横に並べ薄い板状にしただけのものなのです。

ヨーロッパでは、紙に替わる物として羊や牛の皮を削ぎ取った、いわゆる紙でない紙、羊皮紙や牛皮紙が使われてきました。図 59 は羊皮紙に描かれた写本の一葉です。図 60 は現存する最古のデッサンの例ですが、子牛皮紙に天井画のプランが描かれています。15 世紀初頭のフィレンツェで羊皮紙に描かれたデッサンも現存しています（図 61）。

紙は、1 世紀頃までには中国で発明され、朝鮮や日本には仏教伝来と共にかなり早くに伝わりましたが、ヨーロッパへはシルクロードを通して実に時間をかけて伝わっていきました（図 62）。イタリアのファブリアーノで最初に製紙が始まったのは 1276 年といわれています。15 世紀になり、ルネサンスの時代にやっと紙が普及したのです。紙の普及が「デッサン」すなわち「紙の上での構想」を生んだのですね。

それでは、初期のデッサンの美しい例の一つ見てみましょう。図 63 はマンテーニャのデッサンです。当時の紙はそのままでは表面が柔らかく、硬質のペンや銀筆に耐えられませんでしたから、殆どの場合、地塗りが施されました。このデッサンでは灰緑色の地塗りが施され、この灰緑色のグレーを中間調子にして、明部は白色絵具、暗部はビスタ（褐色絵具）で描かれています。白色絵具の筆の線の重なりがきわめて美しい傑作です。このデッサンを元にした油彩画が「キリストの昇天」（図 64）です。

ルネサンスの時代にタブローという概念が成立し、そのタブローの準備としてのデッサンという概念も成立したという訳ですが、ここで、先程お見せした『近代フランスのデッサン』（図 65）に話題を戻します。再びしっかり作品を見ながら考えましょう。

アングルは 19 世紀中頃に活躍した新古典主義の代表的な画家です。「単色の線によって物の形・明暗が描」かれた、まさに広辞苑の説明通りのデッサンでした（図 66）。その油彩画は、このような陶器の肌のようなマティエールの作品です（図 67）。同時代のロマン主義の画家、ジェリコーのデッサンもまた、広辞苑にある通りのデッサンです（図 68）。ジェリコーは馬を描く名手でした。この油彩作品も疾走する馬を巧みに描いています（図 69）。しかし、この時代の少し後、写真が発明され、高速度の連続写真が撮れるようになった時、実際の馬はこのような足の運びはしないことが分かりました。しかしここには、疾走する馬の、絵画的な真実の形があるといえます。

コローのデッサン（図 70）は単色ではなく、黒の鉛筆と褐色のインクが使われています。しかし 2 色の色が使われているという感じではなく、モノクロームのイメージを受けます。鉛筆は木々の柔らかな表現として、単色の範囲内で使われているようなのです。このような自然に対する瑞々しい感覚は、「マントの橋」（図 71）のような油彩画にもよく現れています。

ここまでのアングル、ジェリコー、コローのデッサンと、次のシニャックのデッサン（図 72）では、大きく異なります。シニャックは新印象主義の画家としてスタートし、徐々に表現主義的な作風に変わっていきました。デッサンで描いたのと同じ場所、ロルナ口の港を描いたこの油彩（図 73）は初期の点描による作品です。シニャックのデッサンは言うなれば淡色の水彩画です。

ピカソの作品を見ましょう。青年期（図 74、75）、キュビズム期（図 76、77）のデッサンとほぼ同じ年代の油彩の組み合わせです。図 78 は画家（あるいは彫刻家）とモデルを連作で描いた時期のデッサンで、これが本のカバーに使われていた絵でした。この後ピカソはあの有名な「ゲルニカ」（図 79）を

描きます。

デュフィ（図 80）とルオー（図 81）のデッサンはもう極めつけでした。濃厚なガッシュの作品です。このように見てくると、このデッサンの変化、この大きな断絶は印象派の頃にあると見えてくるでしょう。印象派の時代では、マネ「草上の食事」（図 82）が神話や伝説ではなく当時の生活をそのまま描いたという点でセンセーショナルでしたが、印象派の命名の原因にもなったモネの「印象、日の出」（図 83）が、良くその特質の一つを表しています。モネを代表とする印象派の絵画は、刻々と変化するその一瞬の光の状態を画面に留めようとしていました。

図 84 は、油絵具を練っているところです。ルネサンス以来、画家は油絵具を自分で（あるいは工房の弟子たちが）顔料と乾性油を練り混ぜて作っていました。19 世紀中頃のイギリスの画家ターナー（図 85）の絵具箱（図 86）を見ると、顔料の入ったガラス瓶と共に、練り合わされ調合された油絵具が、豚の膀胱袋に入れられているのが分かります。現在、私たちが絵具というイメージするチューブ入りのものは、19 世紀後半になって画材屋が登場し、普及し始めたのです（図 87）。印象派の画家たちは市販されるようになったチューブ入りの油絵具と、木枠に張られた小振りのキャンバスを持って屋外に出かけ、刻々と変化する自然の光の状況を捉えようとしたのです。

図 88 はモネの描いた朝日の当たるルーアン大聖堂です。そして図 89 もやはりモネの描いた真昼のルーアン大聖堂です。モネは小振りのキャンバスを一度に数枚持ち運び、時刻によって光の状態が変化すると、すぐにキャンバスを取り替えて制作していたといえます。図 90 のような連作はこうして描かれたものです。

ここで何が起きているのか考えてみて下さい。印象派以前、画家はアトリエでタブローを描きました。その準備としてデッサンが必要とされました。ところが印象派の時代になり、画家はキャンバスを持ち歩き、現場ですぐにタブローを描いてしまう。もはやデッサンは必要ではない、というよりも、タブローがデッサン化してしまったのです。そのことにより、逆に、デッサンがタブローに従属しない、一つの自立したジャンルとして意識されるようになる。これが、近代フランスの多様なデッサン出現の理由だったと考えられるのです。

もう一つの大きな変化は、戦後アメリカ美術の中に見いだせるでしょう。第二次世界大戦後、アートの中心がヨーロッパからアメリカに移ったと言われるのは、戦場となったヨーロッパが疲弊したこともありますが、ヒトラーが表現主義やシュールレアリズム等、当時のモダンアートを弾圧し、多くの作家がアメリカに亡命したことも理由の一つです。アメリカが独自の芸術的価値観を示した一つの表れ、抽象表現主義の成立には、このような亡命してきたシュールリアリストの影響が大きいのです。

ハンス・ホフマンはドイツ出身ですが、アメリカでこれら抽象表現主義の作家を輩出する教師の役を務めた画家です。彼のドローイング（図 91）やマーク・ロスコの初期のドローイング（図 92）を見て、皆さんは自分たちが演習 2 で制作した作品と似た印象を持つのではないのでしょうか。これらの作品は、シュールレアリズムの影響が顕著なのです。

シュールレアリズムでは無意識下の創造性を求めて、自動筆記的な試みを行いました。例えば詩作において、多量の紙片に色々な語句を一つずつ書いて箱の中に入れておき、語句を見ないで適当に選び出して並べてみる。殆ど場合は全く意味をなさない文章になりますが、時として、意識下ではとても考え出すことの出来ないような素晴らしい新鮮な表現が生まれることがあるのです。ドローイングでも同様に自動筆記的な試みが行われました。例えば、無意識下で描いた線の集積から「美」を見いだせればよいのです。

図 93 はヘレン・フランケンサラーという抽象表現主義第二世代の女性アーティスト（図 94）のドローイングですが、まるで、皆さんが演習 1 の「制作 1：濡らした紙の上の偶然の混色」で作った画面（図

95、96) のようではありませんか。「演習2」の作品はもちろん、「演習1」での作品でさえも、捉え方によっては、デッサンと言って構わないということになります。これに外見上よく似たもう一つの例を示しましょう。

図97と図100は、イギリスの美術家アンディ・ゴールズワージーのドローイングです。この制作方法(図98、99)は実にユニークです。1993年から1994年にかけて栃木県立美術館と世田谷美術館で開催された「ふたつの秋 アンディ・ゴールズワージー」展の図録から石井幸彦(世田谷美術館学芸員)の記述を以下に抜粋します。

ゴールズワージーがスノーボール・ドローイングを初めて行なったのは89年の北極圏の仕事からである。彼は土や動物の血液、あるいは植物の実などその周辺で採集された素材を雪玉に混ぜ入れ、これを紙の上で溶かす作業をスノーボール・ドローイングと名付けている。

つまり雪が水に変化する時のエネルギーを使い、周辺で採れた素材を紙の上に定着させようというものである。これらの作品は土地と周辺で採れた素材が切り離すことが出来ない密接な関係にあることを示したものであり、これもやはり自然界の循環のプロセスを紙の上で再現したものと思われる。

富士山のスノーボール・ドローイングで彼は、富士を望む周辺の湖や峠など5カ所から様々な色の土を運び込み、これを雪玉に混ぜ込むことにした。まるで葛飾北斎が様々な地点から富士の姿が見える場所をテーマに「富嶽三十六景」を浮世絵にしたように、ゴールズワージーも彼独自の方法を使い、富士が見える風景を5景制作したのである。

ところで、このスノーボール・ドローイング最大のイベントは横4.5mにも及ぶ「山々の出会い」と題された大作の制作である。それは片側からはすでにベン・ネヴィス山の雪と土を使ったスノーボール・ドローイングが施され、グレー・トーンの色帯が中心部に至って弧を描き、複雑な文様を作り出している。ゴールズワージーは日本でもう一方の側から富士の雪と土を使ったスノーボール・ドローイングを行ない、この作品を完成させたいと考えたのである。

結局、大作のために水分を乾燥させるのに数日を要したが、火山灰を含んだ富士の黄色い土が雪解け水の蛇行によって運ばれ、中心部でベン・ネヴィスのグレーの土と混じり合い、とても土とは思えない美しい色合いを醸し出している。アンディ・ゴールズワージーという一人の作家を通して文字通り「ふたつの山々の出会い」がここに実現したのである。

ゴールズワージーはこのプロジェクトを取材に来た地元のテレビ局のインタビューに対して、「これは一種の風景画なのです。」と答えている。それは彼にとってイギリスと日本のそれぞれの国の表面的な風景をとらえたものではなく、「その場所の魂、神髄」といったものを表現したものである。つまり、日本の最高峰である富士山から溶け出す雪がこの国の自然界の循環のプロセスの象徴であり、イギリスではイギリスの最高峰であるベン・ネヴィス山から溶け出す雪がそれに当たると考えたのではないだろうか。

今回の富士のプロジェクトを巡る我々スタッフとのミーティングの中で、ゴールズワージーは何度となく「ベン・ネヴィス山はフィヨルドという氷河の侵蝕によって生まれた山であり、富士山は火山の噴火というエネルギーによって生まれた山である。」と語っている。ゴールズワージーにとって富士のプロジェクトは日本とイギリスの自然を考える上で、どうしても必要だったに違いない。

ゴールズワージーの作品は図101のように植物による彫刻的な作品から、図102のような自然の中でのインスタレーション、そしてそれらの作品としての写真、図103のような美術館内でのインスタレーション、図105、106のようなパフォーマンスとその写真まで、すなわち、ドローイング、彫刻、インスタレーション、パフォーマンス、写真がすべて等価なものとして提示されているのです。このような

価値観にはコンセプチュアル・アートの影響が強く感じられます。先程の『新潮世界美術辞典』の「素描」の項目は、次のように続いていました。

「いずれにせよ素描は本来創作の予備的、準備的段階における副産物であった。しかし、近代では特有の芸術的価値が認識され、素描自体を目的とする作品が現われて、独立した絵画の一分野とみなされるようになっていく。」

ドローイングを一つの独立した表現に押し上げた一つの要因は、芸術の概念（コンセプト）を重視する動きでした。コンセプチュアル・アートは、それまでの近代芸術の価値観の否定であるダダイズムに起源を求めます。マルセル・デュシャンは椅子に自転車の車輪を組み合わせただけのレディメイドのオブジェ「自転車の車輪」（図 107）を作ります。彼の理論で言えば、近代では、絵画であっても市販されている工業製品の絵具を組み合わせただけのものであり、同じレディメイドに過ぎないと言うのです。そして、ついには何も作らない、市販されている便器を横向きにし、サインを加えた（そのサインも偽名での）だけの「泉」（図 108）を提示しました。作らないこと、すなわち、作品の物質的側面より観念性を重視するのです。さらに加えてデュシャンは、おそらく意図的に「自転車の車輪」も「泉」も紛失します。現在、美術館に大切に飾られているこれらの作品は、デュシャンのコンセプトに基づいて作られたレプリカ（偽物）に過ぎません。

コンセプトを重視する考えからすれば、絵画や彫刻のような、近代の芸術的価値観で凝り固まり手垢の付いた芸術ジャンルより、作家の構想（コンセプト）を生き生きと伝えるドローイングの価値が高まるのは当然でしょう。そのようなコンセプチュアル・アートの代表的な作品は、ジョセフ・コーススの「ひとつの、そして三つの椅子」（図 109）です。椅子という同一物の「実物」、「写真」、辞書の項目で示す「定義」を並列し、視覚と観念の關係に照明を当てる方法をとっています。

実はコーススに先立ち、「コンセプト」という言葉を使った作家にキーンホルツがいました。彼の作品はいわゆる当世風のコンセプチュアル・アート作品ではなく、かなりおぞましいものですが、ドローイングやタブローという言葉を意識的にずらして用いる興味深い傾向があります。その作品を見ながら再びドローイング（＝デッサン）について思考を巡らしてみましよう。

キーンホルツが 1963 年から試みた「コンセプト・タブロー」では、作品題名の文字のみが刻まれた金属のプレート（タブロー）と、そのプランが書かれ指紋が押された額縁入り契約書だけが一組で提示されます（図 110）。この契約は三段階になっています。第一段階は提示されたこの一組のプレートと契約書、すなわち作品のコンセプトを売るもので、ある意味これが最も利益率が高いものです。それでも 8,000 ドル～ 15,000 ドルですが。そして、第一段階のコンセプトを購入した者だけが第二段階以降に進める権利を持ちます。第二段階は希望に応じてドローイングをお作りするというものです。彼の言うドローイングとは作品の模型や、パーツのような小品を指します。これの値段は 500 ドルから 1,000 ドルです。そして最後の第三段階目、希望に応じてこの作品を実際に作るというものです。この費用は地代、材料費と作家の労賃という実費のみです。ここには、作品が商業主義化し、投資の対象となってしまったアメリカ美術界への批判があると同時に、作品が「もの」としてではなく、作家の概念の運動としてまず存在すべきであるという考えが明瞭です。

皮肉なことに、彼の「コンセプト・タブロー」は、第一段階の金属プレートと契約書のコンセプトのみが「作品」として高額で流通してしまい、実現に至った作品はまだごく少数です。その実現したひとつ、「The Art Show」を見てみましょう（図 111）。顔に機械が組み込まれた異様な人形たちが美術展を鑑賞する、この美術展それ自体が一つの作品です。この美術展で、壁面に飾られた作品があります（図 112）。これは、絵画作品ですから、通常ならこれをタブローと呼ぶべきでしょうが、彼はこれをドロー

イングと呼びます。そして、この美術展自体がひとつのタブロー・ヴィヴァンなのです。タブロー・ヴィヴァンとは本来、生きた人間が扮装して人形のように静止し、歴史的劇的場面を現すものを指し、日本では明治、大正期に盛んで「活人画」と呼ばれたといえます。「待つ」(図 113) や「The Portable War Memorial, 1968」(図 115) ではその作品は一つの舞台のようですから、このタブロー・ヴィヴァンという説明はよく分かるのではないかと思います。「娼家ロキシー」(図 116) では家一軒丸ごとがタブロー・ヴィヴァンです。この作品を記述した東野芳明の文章を見てみましょう。

すえたような匂いのする古いソファやカーペット。歯をむき出した猪の頭蓋骨が頭になっている「マダム」。古いミシン台の上におおむけに寝たマネキンは、ミシンの足台を踏むと上下にガタゴトと動く。その胸からリスの剥製が首を出して、乳房をむさぼり食べているかのように見える。血みどろのマネキンの首を吊し、金網で張った鏡のある化粧台には、ごちゃごちゃと、服や化粧品やブラジャーや装身具が埃をかぶって、散乱している。黒ん坊のマネキンは、使用人の意味か、手にタオルと刷毛をもって立っている。気持ちの悪いのは、椅子にかけた、二人(?)の娼婦だ。ソファにかけた一人は、台所の生ゴミ箱がコルセット付きの胴体で、湯タンポが腰部になっていて、いたるところ絵具が塗たくってあり、むき出しの股間から義足が二本、床につき出している。ゴミ箱の蓋をあけると顔のようになる。裏側に LOVE となぐり書きがしてある。もう一人の方は木の椅子に坐って長い脚をすんなりと出しているが、上半身を掩っている麻袋をとると、おそろしい形相の顔のマネキンがあらわれる……。

……聞くと、これはラス・ヴェガスにあった娼家の名をとったもので、1943 年の 6 月のある日をあらわしているという。たしかに、壁のカレンダーはその時のものだし、仔細に見ると、テーブルの上の雑誌のナンバーや家具、洋服のスタイル、ジュークボックスの中のレコードなど、すべてが、この第二次大戦中の一日をそのままあらわしているのが分かる……。

……つまり、キーンホルツの国は、彼の少年時代以来、ずっと「戦時下」がつづいているのであり、ひょっとしたらキーンホルツがああ作品を作った時、つまり 1961 年に、作者は過去の回想どころか、61 年の戦争のことを考えていたのではなかったろうか。自分の個人的な性の暗い記憶と、現在の自分の国の運命とを重ね合わせたところにキーンホルツの独特な時間が発生したのである。あの少年時代の体験の記憶そのものを国家の、世界の、今日の恥部と同化させたのである。

「待つ」(図 113) の椅子に坐る女性も、戦争に行った夫をずっと待ち続ける間に老いさらばえ、その頭部は動物の白骨に代わり(図 114)、それでもまだ、現在もずっと待ち続けています。キーンホルツの作品では、このように、その実作品自体がタブロー(・ヴィヴァン)であり、通常、絵画(=タブロー)(図 112) や彫刻と呼ばれるべきもの(図 117、118) がドローイングとなり、コンセプトをしめした契約書(通常、ドローイングと言うべきもの) やタイトルを示したプレート(図 110) がコンセプト・タブローと呼ばれるという風に、言葉と実体が転倒し続けます。ここに作者の批判精神を強く感じさせられるのです。

最後に、現代のドローイングのあり方をもう一例見てみましょう。

この美しい巨大なカーテン(図 119) は、クリストの作品です。この作品は 1972 年 8 月 10 日数時間のみ設置され、強風のためすぐに撤去されました。しかしこの作品は、この設置されている間のみが作品ではありません。このような巨大なカーテンを実際に掛けるには、膨大な準備が必要でした。クリストは、この作品を初めて構想した 1970 年(図 120) から、この実現に至った 1972 年の間すべてを一つの作品と考え、それをプロジェクトと呼びます。膨大な準備を含めた全体が作品になるのです。その準備には、物質的な準備ももちろん含まれますが、このような作品を実現しようとするときに起

この意見の衝突、環境への配慮の問題、このような行為に意味があるのかないか、と言うような議論が起こること、それ自体を重要視するのです。クリストは、本人がこのようなヴィジョンを実際に見てみたいという個人的な欲求を叶えるためにプロジェクトを行うと言い、その費用はどこからの援助も受け付けず、すべて自分のドローイングで稼ぎ出します。そのために、膨大なドローイングが制作されるのです(図 120、121)。

クリストは、梱包の作家として有名です。1958 年、キャンバス布で塗料の瓶や缶を包んで以来、様々なものを梱包し続けています。ものは梱包されることで逆に注意を喚起します。「ポン・ヌフの梱包」(図 122)では、パリの最も有名な橋を梱包してしまいました。このプロジェクトのために膨大なドローイング(図 123 ~ 125)が制作されたのも「ヴァレー・カーテン」と同様です。「旧ドイツ帝国国会議事堂(ライヒスターク)の梱包」は 25 年間にも及ぶプロジェクトになりました。1971 年、クリストは、ベルリン在住のアメリカ人画商で歴史家でもあるマイケル・カレンからライヒスターク(図 126)の絵葉書を受け取りました。それには「この建物を梱包してみてもは？」との誘いの一行が書かれてあり、これがすべての始まりになりました。これに遡る 10 年前からクリストは、公共建造物の梱包を試みており、1968 年にはベルリンのクンスト・ハレ、1969 年にはシカゴ現代美術館を既に梱包していました。1972 年にはこのプロジェクトの最初のドローイングを仕上げています。しかし、梱包のための許可を得るのには困難を極めました。その間、やはり膨大なドローイングが描かれ(図 127 ~ 130)、政府要人や、議会への説得が続けられました(図 131)。1994 年 2 月 25 日、ドイツ国会始まって以来、前代未聞の、現代アートのプロジェクト実施を巡る討議と採決が行われ、記名投票の結果、賛成 292 票、反対 223 票で梱包許可が下りたのです。その後約 1 年半の準備の後、1995 年 6 月 23 日から 7 月 6 日までの 2 週間、ライヒスタークは銀色の布によって覆われました(図 132)。総額 7 億から 8 億 5000 万円といわれる費用はすべて、クリストがドローイングなどで稼ぎ出したのです。

それでは皆さん、最後に「デッサン」の再定義をしてみてください。

この演習では、オートマティック・ドローイングを制作することから始めて、「デッサンから考える、デッサンを考える」ことをしてきましたが、おそらく、この演習を行ったことで、かえって「デッサン」というものが何なのか、分かりにくくなってしまったかもしれません。

しかしこのような、一見、自明なものを問い直すこと、これは「美術」とは何かを問い直すことと同様ではないのかと思います。このように、自明なものへの問い直しを不断に続けることこそが、現代の私たちにとって実は最も重要なことではないかと思うのです。

参考文献

- 杉勇責任編集『大系世界の美術 第3巻 エジプト美術』学研 1972年
辻茂責任編集『大系世界の美術 第6巻 ローマ美術』学研 1974年
柳宗玄責任編集『大系世界の美術 第9巻 東方キリスト教美術』学研 1975年
堀米庸三責任編集『大系世界の美術 第12巻 ゴシック美術』学研 1974年
摩寿意善郎責任編集『大系世界の美術 第13巻 ルネサンス美術★イタリア 15世紀』学研 1971年
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
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
アイラ・モスコヴィッツ編『世界素描大系 I イタリア』講談社 1976年
アイラ・モスコヴィッツ編『世界素描大系 II ドイツ フランドル オランダ』講談社 1976年
ヴィクトリア・ソーソン編『世界素描大系 別巻 II』講談社 1979年
石川九楊『書の宇宙 I 天への問いかけ 甲骨文・金文』二玄社 1996年
石川九楊『書と文字は面白い』新潮社 1993年
ジョルジュ・ジャン『「知の再発見」双書 01 文字の歴史』創元社 1990年
『近代フランスのデッサン』岩崎美術社 1970年
小宮英俊『紙の文化誌』丸善ライブラリー 056 1992年
アリスン・コール『ビジュアル美術館 第4巻 遠近法の技法』同朋舎出版 1993年
R.J. ゲッテンス, G.L. スタウト/森田恒之訳『絵画材料事典』美術出版社 1973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
『ふたつの秋 アンディ・ゴールズワージー』栃木県立美術館, 世田谷美術館 1993年
東野芳明「キーンホルツ –あるいは記憶の告発者」『美術手帖 No.348』美術出版社 1971年 11月号
クリスト, [インタビュー] ジョナサン・ファインバーグ/岩原明子訳「地球を包む、クリスト」『美術手帖 No.495』
美術出版社 1982年 4月号
『クリスト展 旧ドイツ帝国国会議事堂の梱包』佐谷画廊 1986年
『クリスト展 Christo: Works from the 80s and 90s』アート・フロント・ギャラリー 1993年
河合純枝「銀色のパラダイス・ヴュー クリストのベルリン・ライヒスターク・プロジェクト」『美術手帖 No.713』
美術出版社 1995年 10月号
Ludwig Goldscheider “Leonard da Vinci” Phaidon Publishers INC. 1967
Giuseppe Delogu “Drawings by Tintoretto” Dover Publications, INC. 1969
Karin Sagner-Düchting “Claude Monet 1840-1926: Ein Fest für die Augen” Benedikt Taschen Verlag, 1990
Robert L. Pincus “On a Scale That Competes With the World: The Art of Edward and Nancy Reddin Kienholz”
University of California Press, 1990
“Kienholz: A Retrospective” Whitney Museum of American Art, New York, 1996