

2017 年度  
愛知県立芸術大学大学院美術研究科  
博士後期課程美術専攻

博士学位論文

内的感情の弁証法的表徴化としての絵画表現

－「不安」のレフォルメー



川 島 優

内的感情の弁証法的表徴化としての絵画表現  
－「不安」のレフォルメー

平成 29 年度 博士学位論文

川 島 優

指導教員 [正] 北田克己

[副] 岡田眞治

[副] 高梨光正

# 目次

研究作品 1 .....	3
研究作品 2 .....	4
はじめに ー創作と内面ー .....	5
第 1 章  ギュスターヴ・モローの「不安」 .....	7
1.1. 象徴派絵画とギュスターヴ・モロー .....	7
1.1.1 象徴派絵画について .....	7
1.1.2 ギュスターヴ・モローについて .....	7
1.1.3 内的表現 .....	8
1.1.4 魔術性 .....	9
1.1.5 モローと女性像 .....	9
1.1.6 自作と女性像 .....	10
1.2. モローと自作の絵画の関わり .....	10
1.2.1 モローと幾何学文様 .....	10
1.2.2 自作と幾何学文様 .....	11
1.3. 本章からの自作の考察 .....	11
第 2 章  フランシス・ベーコンの「不安」 .....	12
2.1. ニヒリズムとフランシス・ベーコンについて .....	12
2.2. ニヒリズムについて .....	12
2.3. フランシス・ベーコンについて .....	13
2.3.1 恐怖からの創出 .....	14
2.3.2 吸収と還元 .....	15
2.3.3 再構築 .....	18
2.4. ベーコンと写真 .....	19
2.5. ベーコンと自作の立ち位置 .....	20
2.5.1 人物像と無機的空間 .....	20
2.5.2 ベーコンとリアリズム .....	20
2.6. ベーコンと自作の比較 .....	21
第 3 章  象徴からレフォルメへ .....	23
3.1. 象徴とレフォルメ .....	23
3.1.1 現代の「不安」 .....	23
3.1.2 筆者の「不安」 .....	24
3.1.3 これまでの実践研究について .....	25
3.1.4 レフォルメ (Ré-former) .....	27

3.2.	「不安の象徴」 .....	30
3.2.1	物質的エネルギー .....	30
3.2.2	情報的エネルギー .....	31
3.2.3	少女と力.....	31
3.3.	「不安」のレフォルメへ.....	32
第4章	「不安」のレフォルメ .....	33
4.1.	《Re-actor》の制作について .....	34
4.1.1	《Radiant》 .....	34
4.1.2	《Re-actor》 .....	35
4.1.3	《Re-actor》の制作工程 .....	36
4.2.	「Material」シリーズ .....	38
4.2.1	《ENIGMA》 .....	38
4.2.2	三幅対《FRAGMENT BOX a, b》《TOXIC》 .....	38
4.2.3	《TOXIC》 .....	39
4.2.4	《INSIDE》 .....	39
4.3.	「Information」シリーズ.....	40
4.3.1	《Recipient a, b, c, d》 .....	40
<b>おわりに</b>	.....	41
註	.....	43
参考文献	.....	45
欧文文献	.....	47
電子文献	.....	47
参考図版リスト	.....	48



## 研究作品 1



作品番号 1 《Radiant》、2017 年、木製パネル、麻紙、墨、岩絵具、銀箔、加工銅粉、  
145.5×227.3cm

## 研究作品 2



作品番号 2 《Re-actor》(《TOXIC》《ZETA》《INSIDE》)、2017 年、木製パネル、麻紙、墨、岩絵具、銀箔、加工銅粉、各 227.3×145.5cm

## はじめに ー創作と内面ー

現代において絵を描くことは、現代に生きる自己を表現することである。現代は、身の周りの急激な環境変化や、テレビ、雑誌、ソーシャルネットワーキングサービスなど、視覚的な情報媒体やテクノロジーに溢れている。幼少期を緑豊かな田舎で過ごした経験から、そのような人工的で無機的な世界への違和感は、今もなお自身の心の奥底に潜んでいる。その違和感は、時代の変化や現代社会の不穏な雲行きと共に、将来に対する「不安」をより一層募らせていった。「不安」とは、「安心」の対義語であり、心に安らぎがないことを意味する。セーレン・キルケゴール（1813-1855）は「不安」について、人は「不安を怖れながらも、なおそれを愛していた」のであり、しかも「不安が原罪の前提」であるため、「不安を通じて咎あるものは無垢なのである」と語り、人間の存在自体が生来「不安」と共にあることがわかる〔註1〕。また、現代社会を生きていくためには、自己の存在や現実を見つめ直すことが必要であり、それが筆者にとっては絵を描く行為そのものになっている。現代社会において自己の内面世界を視覚的に表現することは、目の前の事象や困難に惑わされることなく、自己の存在を模索するための手段であると考えている。

以上の研究動機を踏まえて、自己の存在位置を見出すべく、第1章では、19世紀後半の象徴主義について、主観的、装飾的、内面的といった筆者との類似点から、その先駆的作家であったギュスターヴ・モローと自作の関係性について考察する。その結果、モローの描く「内面」が神秘主義者としての「幻想」であり、非現実的なものを描いているのに対して、自身の描く「内面」は、「不安」という現実そのものに向いていることを提示する。

続いて第2章では、現実内に内在する「不安」が絵画表現にどのような影響を与えてきたのかという観点から、20世紀に、戦争の恐怖と絶望の時代を生き抜き、その経験を制作に展開した画家フランシス・ベーコンについて考察する。ベーコンの生き方は、いかにもニーチェ的であり、戦争という背景やイギリスが自由主義的な時代傾向にあったことが、より野性的で、直接的な絵画表現を可能としたように見える。また産業革命による複製技術の発展から、写真が象形的役割を新たに獲得した中で、ベーコンは絵画を写実としての役割から、より直接的な現実へと還元し、それをデフォルメすることで独自のリアリズムを見出したことを検証する。それは、抽象表現主義や写実主義とは異なる新たな絵画の立ち位置だったと言える。以上の考察から、ベーコンの表現主義者としての意志が、筆者の絵画表現への意志と類似していることが示される。さらに、絶対的価値の否定から自己の価値を形成するというニーチェの超人論的思想や、ニヒリズムの構造に着目し現代に生きる筆者の立ち位置から、自己の「不安」

と対峙し、乗り越えることが絵画制作に結びついている可能性が指摘される。

第3章では、現代という視点から、筆者自身の「不安」について考察が加えられる。幼少期から成長していく過程での出来事から、その特性を理解することで、これまでの創作を再認識し、独自の絵画表現となるレフォルメ (Ré-former) という新たな概念の定義を試みる。「レフォルメ (Ré-former)」は、本来“改革、改善”を意味する語だが、ここでは「不安」となる対象を、自己を通じて描く事で、生きようとする意志の形へと転換する行為として用いられる。さらに、「不安」を意味する対象を「不安の象徴」、自己を通じて転換された対象については「不安の表徴」と呼ぶこととする。「不安の象徴」については、物質的エネルギー、情動的エネルギー、少女と力という、3つの要素を踏まえた内容となっている。「表徴」には、あらゆる対象を表徴化する作用があり、2次的、3次的といった連鎖的な変化の性質をもつ。以上のことから、レフォルメ (Ré-former) はエネルギーの連鎖ともいうべき、無限に変化、成長する絵画表現であると言えよう。以上の構造から筆者は、生命誕生の源であり、我々に光を照らしてくれる太陽のような強い意志を自身の手で作りに上げるべく、集大成となる《Re-actor》を制作する。

この《Re-actor》は、「不安」をレフォルメ (Ré-former) し、生きる「力」を表現することを目的としている。それは、物質的エネルギー、情動的エネルギー、少女と力といった、筆者の記憶から還元された「不安」の対象を絵画表現に用いることで、「不安」を自己の「力」へと転換する。また、現段階において無機的でテクノロジックな傾向にある筆者の絵画表現は、人間が考えることによって前に進んでいくという、進化する「力」を表現するためである。つまり、生きる「力」を表現することは、自己と向き合い、自己の「不安」を知り、自己の「力」を形成することであると言える。以上の考察を踏まえ、筆者にとって現代を生きることは、絵を描くことであるという結論にいたる。

## 第1章 ギュスターヴ・モローの「不安」

本章では、自己の「内面」について着目したい。「内面」という主観や精神性といった見方が、筆者の世界観を支える根底であり、現実世界と密接した仮想を創り上げている。そのような現実と仮想の関係を探るべく、本章では、主観的であると同時に内的表現と装飾表現を特徴とする 19 世紀の象徴派絵画について考察する。

### 1.1. 象徴派絵画とギュスターヴ・モロー

#### 1.1.1 象徴派絵画について

象徴派絵画とは、19 世紀後半のヨーロッパ世紀末芸術の歴史において主観性を先行させ、理念志向の傾向にあった絵画様式である。理念志向について、高階秀爾氏は次のように述べている [註 2]。

「理念志向」の流れとは、時に夢や無意識のような非合理の領域にまで踏み込みながら、目の前の現実を超えた別の世界の表現に自己を捧げた作家達の研究のことである [註 3]。

写実主義の否定や平面的で装飾的な画面構成の重視、主観性の強い内的表現といった、理想主義的で幻想性に溢れた題材を用いる傾向である。筆者が、女性像と幾何学文様を用いて、現代に生きる自身の内面を表現する行為については、象徴派絵画と共通した点があると考えている。そのような思考から、象徴派絵画の先駆的な存在であり、生涯にわたって内的表現に徹した画家ギュスターヴ・モローの絵画を読み解くことで、「内面」を具現化する行為や、その表現について考察する。

#### 1.1.2 ギュスターヴ・モローについて

芸術に理解のある家に生まれたギュスターヴ・モロー (1826-1898) は、両親の全面的な応援のもとに画家を志した。美術学校では新古典主義の流れを汲む画家フランソワ＝エドゥアール・ピコ (1786-1849) の門下にいたが、その教えに飽き足らず、ウジェーヌ・ドラクロア (1798-1863) の色とドミニク・アングル (1780-1867) の線を統合する画家テオドール・シャセリオー (1819-1856) に私淑した。1857 年にイタリアへ修行に出て、エドガー・ドガ (1834-1917) などの巨匠たちに学びつつ、独自の絵画構造や芸術観を発展させていった。さら

に、1864年にサロンに出品した作品《オイディプスとスフィンクス》[図1]から、独創的な神話解釈を内的表現によって図像化する個性的な作家として注目され始めた[註4]。

20世紀前半の写実絵画や印象派の絵画革新の動きには背を向け、文学への関心、古典的な神話や伝説の架空世界のみを描き続けたことで、閉鎖的な神秘主義者と見なされた。また、宝石細工のような幾何学文様の細密描写が特徴的であったことも、その理由とされている。ロイヤル・アカデミー会員、美術学校教授といった保守的な官学派の立場ゆえに、次第に世間から忘れ去られていくこととなる。しかし、アンリ・マティス(1869-1954)やジョルジュ・ルオー(1871-1958)といった20世紀を代表する近代作家を育て上げた事から、ギュスターヴ・モローの芸術性や絵画理念は先駆的なものであったとされている。

### 1.1.3 内的表現

モローは独自の絵画理念について、次のような言葉を残している。「線とアラベスクと造形手段によって思想を呼び起こすこと。それが私の目的だ」[註5]。さらに、「私は触れられるものも、見えるものも信じない。目に見えないもの、感じられるものだけを信じる」ともいう。[註6]

これらの言葉だけからも、モローがいかに自己と向き合ってきたかが分かる。神話や伝説の世界を中心とした作品に見る幻想的で悲観的な世界観は、理想主義的な傾向の一方で、どこか現実的な、社会を投影しているような側面も感じさせる。それには、19世紀の第2次産業革命による社会環境の近代化や、男女の社会性の変化が影響していると思われる。代表的な作品としてあげられるのが、《オルフェウスの首を運ぶトラキアの娘》[図2]と《出現》[図3]である。

《オルフェウスの首を運ぶトラキアの娘》は、詩人オルフェウスが愛妻を亡くして歌えなくなってしまったことから、バックスの巫女に八つ裂きにされ、ヘブロス川に投げ捨てられた彼の首と琴を、トラキアの娘が埋葬する場面である。隠岐由紀子によれば、モローは幼少時代、父ルイ・モローから1660年版のオイディプスの『変身物語』図版集を与えられている[註7]。ここからも《オルフェウスの首を運ぶトラキアの娘》は、『変身物語』をモロー独自の解釈で描いたものと考えられる。さらに《出現》は、王女サロメが美しき舞の褒美に聖者ヨハネの首を要求し、落命させてしまう場面である。このことから、この時代における女性の社会進出や男女関係の変化を読み取ることができる。そうした女性表現は、後の「ファム・ファタル」(femme fatale) といった宿命の女の典型として世に送り出され、同時に社会現象として多くの作家に影響を与えることとなった。無残な死を儚い美として演出するモローの思想からは、同時代のボードレールやヴェルレーヌ、ランボーなどといったデカダンス文学の思考と

共に、人の心を惑わす魔術的な側面を見出すことができる。

#### 1.1.4 魔術性

感情といった抽象的な概念を、具体的な形として表現するモローの絵画には、象徴性の他に魔術的な側面が見られる。吉村正和は『図解 近代魔術』の中で、魔術は超自然的な力を発揮して自然や他者に働きかけ、神秘主義は個人の内面や精神性を覚醒させるものであるが、両者は互いに区分し難い関係にあることを指摘する〔註8〕。神秘主義的な傾向も踏まえる魔術は、モローの幻想的な想像力と相性が良く、相互の関係にあると考えられる。想像力は、ギリシャの神霊ダイモンを継承する概念とされ、人間の内部に存在する神的能力として長い歴史がある〔註9〕。魔術と想像力の関係は、その意志を幻想の中で実現しようとする表現行為と考えられ、19世紀後半の近代魔術師エリファス・レヴィ(1810-1875)の解釈でもあることから、同時代を生きたモローの思想に影響を及ぼしていることも考えられる。

モローの絵画に描かれている人物像や明暗の状況は、意識的な観察から作られている。登場人物のミニチュアを彫刻や粘土細工で作り、厚紙の劇場にならべて絵画と同じ状況を再現し、ロウソクの光で明暗の効果を研究していたとされる〔註10〕。

また隠岐由紀子氏は、象徴的かつ厳格な正面性、三角形構図の祭壇画《神秘の花》〔図4〕が、50歳を過ぎたモローの内面に彼独自の神の体系をつくりあげた一図とする〔註11〕。独自の表現形式が、単なる表面描写に終わることのない暗示的な表現となっており、幻想的内面世界を確立した作品と言える。

#### 1.1.5 モローと女性像

モローにとって女性像は、善と悪、聖性と魔性、純潔と汚潔といった、両面性を秘めた神秘の存在であった〔註12〕。《ガラテア》〔図5〕には、純白の神秘の化身として海のニンフ、ガラテアが、ギリシャ神話のひとつ目巨人であるキュロプスの求愛を避けるため、海の洞窟の奥に潜む様子が描かれている。ここでは、モローは女性像を絶対的な美の対象として描いている。一方《出現》〔図3〕では、美によって男性の命を奪うおぞましい女性像が描かれており、その美しさに潜む脅威が表現されている。デカダンスの思考も持ち合わせていたモローの内的表現には、こうした女性像は最も適切なモチーフであったと考えられる。そして、世紀末芸術における男性を滅ぼす悲劇の女という新たな女性像が、「ファム・ファタル」(femme fatale)である。松井隆夫「ファム・ファタル」(『世界美術全集 西洋編第24巻 世紀末と象徴主義])は、「その美しさと色気で男を危険な罠に誘い込む女性の存在」、「男にとって運命的な女、致命



的なダメージを与える女」、「女性の美しさには男を正道から踏み外させ破滅に追いやるほどの力のあることを知り、また、男の女性に対する心理的恐怖をも知る人々によって、美しすぎる女性は魔性の女として常に神話と伝説のなかに封じ込められてきた」ことから、ファム・ファタルを破滅の象徴としている [註 13]。またファム・ファタルは、モローの描いた《出現》が起点となり、世に送り出されたと言われている。

#### 1.1.6 自作と女性像

筆者にとっても女性像は、得体のしれない生き物であると同時に、様々な美の条件を含んだ理想の存在でもある。制作においては、女性像を自己の隠喩として描いている。それは、感情の象徴的図像である女性像に自身を置き換えることで、「内面」における主観性や精神性を先行させるためである。女性像の造形については、不特定多数の人物デッサンを用いて再構成しており、無意識の中に存在する形に自己を投影しようとしている。

### 1.2. モローと自作の絵画の関わり

筆者にとって、女性像と装飾表現は象徴的な共通モチーフである。それらを用いた絵画構成をとることで、制作者の「内面」が暗示的に対象に投映される。モローの絵画構成は、文学や詩といった思想的背景は、女性像や幾何学文様を用いることで、想像の世界を作り出している。以下で、神秘性の中に聖性や魔性を見出したモローの女性像で、幾何学文様に込められた意図について考察する。

#### 1.2.1 モローと幾何学文様

モローの絵画の装飾表現は、「宝石細工のような」と言われるほど、神秘的で緻密である。そこには、あらゆる文化の幾何学文様が使用されており、様式の統一性は感じられない。

世紀末芸術における文化的復興では、様々な様式が芸術に取り入れられている。これについて高階秀爾氏は、ネオ・ゴシック、ネオ・ルネサンス、ネオバロック、ネオ・ロココなど、過去の諸様式の引用と再解釈、あるいは古代回帰、「ケルト復興」などの復古運動、さらに東方世界への関心など、極めて多様な表現がこの時代に登場したと述べている [註 14]。19 世紀後半に開催されたパリ万国博覧会でそうした様々な表現が展示されたことが、多くの作家たちに影響を及ぼした。モローは 1869 年産業応用美術連合が開催した東洋美術館での展示で、日本を始めする東洋の多くの有機的な装飾美に触発され、美術品の模



写に励んだと言われている [註 15]。異国文化の中に展開されていた装飾の世界観は、モローの思い描く幻想そのものだったと言える。

### 1.2.2 自作と幾何学文様

自作における幾何学文様は、主に二つの要素を中心に展開している。一つ目は、多面体の展開図 [図 6] による再構築である。筆者は、女性像が室内空間に閉じ込められたような残酷さや抑圧を視覚化するため、床面に展開する多面体の中に、内面存在としての女性像がいるイメージを描いている。その一例が、《Inside》 [図 7] である。

二つ目は、既存の記号や標識 [図 8] による再構築である。現代は、あらゆる意味を内包した記号に溢れている。危険を意味する標識から、位置や固有の名称を表すものまで様々である。特に、近年のテクノロジーの進歩による電子端末でのコミュニケーションの拡大は、我々が実感を持たない無機的な意味の中に生きている状況を生んでいる。そうした、物質的な感覚から遠のいてしまった喪失感や孤独を、内面世界として視覚的に表現するため、意味を内包した記号の上に女性像がいるイメージを描いている。その作例が、《Adverse effect》 [図 9] である。

こうした幾何学文様の表現では、連続性のある市松模様のような再構築を行っている。その理由は、自己と世界が関わっていることで世界が存在し、自己も存在していると考えているからである。その両義性から、多面体の展開図や、既存の記号や標識を再構築し、内面的記号として絵画表現に用いている。

### 1.3. 本章からの自作の考察

モローの絵画と筆者自身の制作との類似点や相違点を比較すると、「内面」の実態は異なるものであることがわかる。非合理主義的だったモローの思想には、社会的な不安や抑圧が背景にあり、それを女性像や装飾表現で表しているが、デカダンスの文学の影響から、彼はそれを理想や幻想といった非現実的世界として描いており、社会に生きる不安や現実を直接描いたものではない。一方、自身の「内面」は、理想や幻想としてではなく、「不安」を現実として描こうとしている。これまで自身の「内面」としてきたものが、デカダンスや耽美派の傾向をもつことから、幻想を追求することで新境地的な理想世界が見出せると考えていた。しかし、現代社会に生きる自身の行き場のなさや、将来に対する漠然とした「不安」は、いま現在の現実にあることから、それを描き、自己の存在に向き合うことが、筆者の制作の根源そのものであることを再認識した。

## 第2章 フランシス・ベーコンの「不安」

前章では、自作の主観的、装飾的、内面的といった特徴の類似性から、19世紀後半の象徴主義の画家ギュスターヴ・モローとの関係性を探ることで、自身の「内面」の実態を考察した。その結果、モローの内的表現はボードレールらのデカダンス文学の影響から、幻想や理想といった非現実世界を描いたものであるのに対して、自身の「内面」は、現実の「不安」を描こうとしていたことに気づいた。先の見えない「不安」が押し寄せる、現代社会を生きる中で感じる絶望や孤独といった現実が、自身の創作の根底にあり、それを描くことが、自己の存在に向き合っていく行為そのものであることを確認した。

本章では、20世紀後半に絶望や恐怖といった「不安」向きあった画家、フランシス・ベーコン（1909-1992）に注目したい。「不安」を具現化する彼の行為や意味、ベーコンに影響を与えた思想である実存主義の歴史的背景や展開を考察することで、自身の「不安」と創作の関係性、より具体的な筆者の立ち位置、そして「不安」を描くことの可能性について考察する。

### 2.1. ニヒリズムとフランシス・ベーコンについて

19世紀後半から20世紀にかけて、ヨーロッパでは産業革命や経済の変動、戦争といった激動と抑圧の中で、多くの人々が「神」や道徳といった既存の価値観を疑うようになった。ベーコンもそうした一人であり、理想主義の否定や、「不安」や絶望を暴力的な表現で描いたその傾向は、彼が既存の価値を否定し、新たな価値を見出そうとした実存主義に、強い関心を持っていたことを示している。彼が思春期に戦争の恐怖を経験していることや、ニーチェの著作に影響を受けていたことから、ニヒリズム的な意識も持っていたと考えられる。

### 2.2. ニヒリズムについて

ニヒリズム (Nihilism)、すなわち虚無主義は、あらゆる物事の意味や価値を否定し、生きる意味を見出せないことを表す言葉である。フリードリヒ・ニーチェ（1844-1900）や、ジャン＝ポール・サルトル（1905-1980）などの著作によって、20世紀のとくにイギリスの芸術家達に浸透したニヒリズムの思想は、若い世代の人生観に多大な影響を与えた。それは、第2次世界大戦やホロコーストといった不穏な時代に、既存の価値や道徳の枠組みの中で生きることへの疑問を喚起した。既存の価値観への信頼や「神」への信仰が無効化した時に生まれたのが、ニヒリズムであり、その時代精神がベーコンという画家を生み出したのだと言える。

### 2.3. フランシス・ベーコンについて

1909年10月28日、ベーコンはアイルランドのダブリンに、イングランド人のプロテスタントだった両親の、5人の子供の第2子として生まれた。ベーコンの父は、アイルランドで、アングロアイリッシュの支配階級に属す、元陸軍将校でもあった。競走馬の訓練士として生計を立てつつ、一家はアイルランドとイングランドを行き来する裕福な生活環境にあった。しかし、アイルランドの独立がもたらした政治的混乱や暴力的な環境が、幼少期のベーコンの平和な生活を一変させることになった。病弱で喘息持ちだったベーコンは、パブリック・スクールへの登校を断念し、家庭教師に教養を学んだらしいが、そうした環境の中で、ベーコンは人間の理不尽が生み出す恐怖や、人間の影の部分強く意識するようになったという。第2次世界大戦やナチスの恐怖、その次の冷戦の脅威、植民地支配からの独立紛争を目の当たりにしたことで、人間と社会への「不安」が深みを増していったと言える。

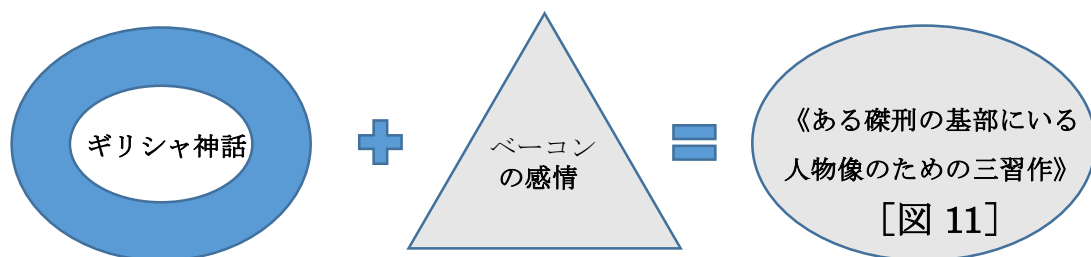
1927年から1年間、ベーコンはベルリンとパリを訪れ、セルゲイ・エイゼンシュテイン(1898-1948)監督の映画《戦艦ポチョムキン》や、パブロ・ピカソ(1881-1973)の作品に出会っている。特に、ギャルリ・ローザンベールで見たピカソのデッサン展に衝撃を受けたことが、画家を志す契機となったという[註16]。その後、拠点をロンドンに置いたベーコンは、インテリアデザインの仕事をして生計を立て、1930年にはモダニズム風のスチール家具の展覧会を開催して注目を集めている。しかしベーコンの絵画への執着が無くなることはなく、最初に友人となったオーストラリア人の画家ロイ・ド・メストルに油彩画の基本を学び、再び絵画制作を始める[註17]。1930年代後半から1940年頃にかけて、初の個展や様々なグループ展に参加し、作品を発表したが、大きな成功に繋がることはなかった。その頃の作品は、一貫性がなかったと言われており、初期の作品数点を残して、ベーコンは残りの作品を自らの手で破棄してしまったという。そうした突発的な行為から、当時の彼の精神的な様子を窺うこともできるが、画家として納得した作品だけを残したいという強い意志があったのだろう。

ただこの頃ベーコンは、人生の大きなテーマとなる《磔刑》[図10]を制作しており、画家としては順当な下積み時代だったとも言える。そうした前向きな姿勢によって、実業家、政治家、パトロンでもあったエリック・ホールに見出されることになる。ベーコンの優れた感性や、社会への敏感な洞察力を人一倍買っていたエリックは、家庭教師や独学で知識を得たベーコンに知識の幅と独創性を持たせるため、詩やギリシャ悲劇など、視野を広げさせる教育を行い、創作活動を支援した[註18]。こうした視野の拡大が、後のギリシャ神話と現実を融合した、ベーコンの起点とも言える代表作《ある磔刑の基部にいる人物

像のための三習作》[図 11] を完成させたと言える。

### 2.3.1 恐怖からの創出

《ある磔刑の基部にいる人物像のための三習作》[図 11] からは、何かの抑圧による恐怖や痛みが、直接的に感じられる。オレンジ色の色彩は、華やかさというより、強烈なモノトーンから滲み出る痛みのようにも見え、色を先行させない形の世界が繰り広げられている。画面上に激しく塗りつけられた絵具の荒さが絵画に動きを与え、正にそこで起こっている事実が描かれているかのようなリアリティがある。各画面に登場する激しく形を歪められた得体の知れない生き物は、人間のように人間でないような、感情と理性が見え隠れする危機的状況として描かれている。ベーコンがこの作品について、ギリシャ神話の復讐の女神ユーメニデスであると述べていることを踏まえると、現実の戦争に苦しむ人々が、痛みと恐怖に苦しみながら、憎しみによっておぞましい姿へと変身したようにも見える。それは人間が人間でなくなってしまう、負の感情を纏った人間の姿である。それを図化すると次のようになる。



この《ある磔刑の基部にいる人物像のための三習作》[図 11] を制作した2年後にも、負の感情を描いたと思われる作品《絵画》[図 12] を制作している。この作品は、黒い傘や吊るされた動物の死肉など、即物的なモチーフが敷き詰められた謎めいた画面であり、現実離れした不気味さが際立っている。即興的な構成のため、一種シュールレアリスム的な要素を感じるが、画面中央の黒服の不気味な人物は、ファシズムを纏った権力を、また吊るされた動物の死肉は、存在意義を失った人間を象徴している様にも見える。これは既存の価値の否定と同時に、《絵画》という皮肉なタイトルが、絵画そのものの危機や存在意義を問うている様にも見える。

これらの作品によって、ベーコンは国際的に注目されることとなった。1949年のハノーヴァー・ギャラリーでの個展を成功させたベーコンは、その後も定期的な作品発表を行うこととなる。ここから、「叫び」をテーマとした《肖像の

ための習作》[図 13] や、ディエゴ・ベラスケス (1599-1660) の《教皇インノケンティウス 10 世の肖像》[図 14] を基にした、教皇シリーズ《ベラスケスによる教皇インノケンティウス 10 世の習作》[図 15] といった代表作を、次々に発表していった。

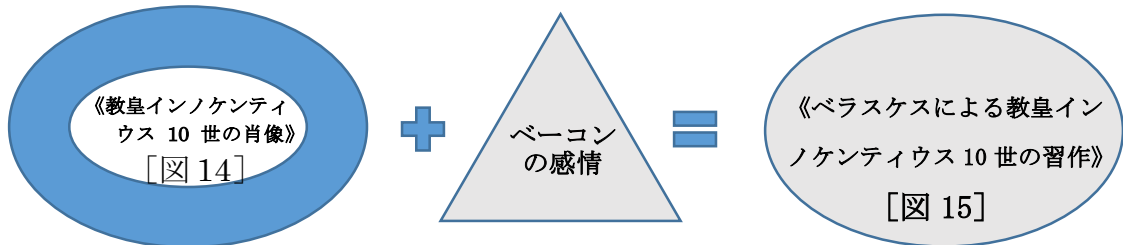
### 2.3.2 吸収と還元

《肖像のための習作》[図 13] では、四角い枠の中に、黒いスーツを着た男が何かに恐怖し、絶叫する様子が描かれている。画面内のモチーフはいたってシンプルで、グロテスクなモチーフを描いている訳ではないが、そこには「モノ」ではなく「コト」としての恐怖が充満している。その得体のしれない恐怖を強調するように、四角い枠の中を上下に運動する筆跡は、社会の中で生きる人間が、精神的重圧で破壊されていく様子を示しているように見える。その点、《ベラスケスによる教皇インノケンティウス 10 世の習作》[図 15] では、《肖像のための習作》[図 13] での恐怖の矛先が、厳格な人間存在の象徴である教皇に向けられていることがわかる。教皇の絶対的な存在価値は、長い歴史の中で多くの信仰者の支えとなり、最も「神」に近い人間存在だった。その教皇が、《ベラスケスによる教皇インノケンティウス 10 世の習作》[図 15] では恐怖に怯え、叫んでいるのである。この衝撃的な状況は、見るものに絶対的価値の崩壊や人間存在の無意味さを突きつけている。

1950 年代に入ってからベーコンは、南アフリカにいた家族の許や、モロッコへ旅行していたという。同性愛者だったベーコンは、イングランドよりも同性愛に寛容なモロッコのダンジールに自分の居場所を求め、元イギリス空軍パイロットのピーター・レイシーや、アメリカ人作家のウィリアム・バロウズ、詩人のアラン・ギンズバークラと出会い、関係を築いたという。さらにこの時期、ベーコンの作品の良き理解者となる批評家、デイヴィッド・シルヴェスターとも出会っている。1953 年には、ニューヨークのダーラカー・ブラザーズ・ギャラリーで初の個展を開催し、教皇シリーズを中心とする作品群を発表した。

ベーコン自身は、ベラスケスの《教皇インノケンティウス 10 世の肖像》[図 14] をとても気に入っていたが、ベーコンの教皇シリーズが、たんなるその模倣ではないことは確かである。《教皇インノケンティウス 10 世の肖像》の独特な現実存在にインスピレーションを得て、ベーコン自身のイメージによる形態を引き出そうと試みていたと言えよう。しかし興味深いことに、その一年後、ベーコンは第 27 回ヴェネチア・ビエンナーレが開催されていたイタリアを訪れ、その足でローマを訪れたにも拘らず、《教皇インノケンティウス 10 世の肖像》[図 14] を見ることはなかったという。その理由は様々に推測ができるが、恐らくベーコンは実物を見た時に、自身の持っていたベラスケスへのイメージ

が壊れることを避けたのではないだろうか。そうであるなら、厳格な無神論者でありながら、自己の核心についてはある種、確信的だったのかもしれない。ベーコンにとって現実を見ることは、客観的な現実ではなく、自身にとっての現実を見ることだったと言える。それを図化すると次のようになる。



1957年にハノーヴァー・ギャラリーで開催した個展では、フィンセント・ファン・ゴッホ(1853-1890)の肖像を基にした作品群[図 16]を発表している。しかし、ベーコンの持ち味である極端なデフォルメや、強烈なコントラストによる感情の主張はあまり感じられない。ゴッホの人生観や作品にのめり込みすぎる余り、やや自己を見失っていたのかもしれないが、ベーコンはベラスケスと同様にゴッホについても称賛しており、「僕にとってファン・ゴッホは常に誰よりも重要な人物なんだ」[註 19]という言葉も残している。世間の理解を得られず孤独に陥っていく自己の「不安」に向き合い、それを表現しようとしたゴッホに、自身の姿を投射していたのかもしれない。ゴッホは次のような言葉を残している。

本物の画家は、冷静かつ知的に分析した故に物事があるがままに描くことなどせず、物事を感じるままに描く [註 20]。

私の大いなる望みは、現実を変え、作り出すすべを知ることである。私は自分のキャンヴァスが不正確で不規則で、その結果それが、もしこう言ったらよければ、嘘になればいいと思う。嘘と言っても、字義通りの真実よりさらに真実な嘘に [註 21]。

ゴッホのこの言葉に深く共感したベーコンは、ゴッホの作品を再解釈し、それを描くことで、自己表現の創出を目指したのだと言えよう。

この実験的な個展から一年後の1958年、ディーラーのマルボロの勧めで、ベーコンはハノーヴァー・ギャラリーからマルボロ・ファイン・アートに、作品発表の場を移すことになる。マルボロ・ファイン・アートは、ベーコンを創作

に集中させることに重点を置き、より多くの人々に彼の作品を見せるべく、自社での定期的な展覧会や、有名美術館での企画展を開催した。しかしこの頃のベーコンは、ギャンブルなど多くの誘惑に浸り、経済的には不安定だった。そうした没落の兆しが作品にも現れ始めたことを自覚したのか、1961年にサウス・ケンジントンに質素なアトリエ [図 17] を手に入れ、以後生涯そこで制作したという。裕福な環境の生活ではなく、何気ない壁や床の形状が作り出す室内空間が、ベーコンの内面に宿る「不安」のイメージを明確化させたのであろう。

制作に没頭するようになったベーコンは、1962年に大舞台のテート・ギャラリーで回顧展を開催することになる。ここでは、初の大型の三幅対となる《磔刑のための三習作》 [図 18] を発表した。従来の磔刑のテーマや、三幅対といった画面と共に、以前にも増した絵具の効果的なテクニックや色彩が言いきる強さを生んだことで、ベーコンの特徴的な絵画表現は確固たるものとなった。

この《磔刑のための三習作》 [図 18] は、初期の三幅対 [図 11] のおぞましさと異なる重圧を感じさせる。激しく歪められた得体の知れない生き物ではなく、人間としての形態に歪みが加えられている。各画面の人物像には、出来事すなわち「コト」としての動きを纏った形態を見ることができる。さらに、背景として描かれた掴み所のない床と壁は、各画面が同じ室内空間であることを暗示する。三枚に分割された画面を通じて、その「コト」を連続的な記録として絵画に描こうと試みたのではないかと考える。

1963年、ニューヨークのソロモン・R・グッゲンハイム美術館で展覧会を行ったベーコンは、遂に世界的な名声を得ることになる。さらにこの時期に、イーストエンド出身で犯罪歴のあるジョージ・ダイアーと出会っている。一年前に、恋人だったピータ・レイシーが亡くなっており、心に空いた穴を埋めなかったのではないかとと思われる。そうしたベーコンの「不安」の出来事は、徐々に戦争の恐怖から、日常生活に潜む孤独へと変化しているようにも見える。

またベーコンは1960年代後半、テート・ギャラリーで開催されたジャコモッティ展で、後にシルヴェスターとのインタビューの翻訳をすることになる詩人、ミシェル・レリスに出会っている。ベーコンはこのレリスとの交流によって、美に対する自身の解釈を、あらゆる方向から考察する機会を得た。

相対立するものの静的な混合から生ずるものとしての現行の美の概念は、したがって、絶対的に時代遅れである。美はその内に、原罪というエンジン役を担う要素を持たなければならない。美を構成するのは、相対立するものを衝き合わせるのではなくて、それら相対立するものの相互の敵対関係であり、そしてそれらが相互に侵入し合い、あたかも傷あるいは

強奪行為によって証明されるかのような闘争から生まれる能動的でかつ元気はつらつとしたあり方なのである [註 22]。

人間の表裏の姿が互いにぶつかり合うことで生じる爆発的反動とその連鎖が、残酷なまでに暴力的でありながら、しかし生命誕生のような創造を生む美の可能性を感じたのではないかと考える。

1971年、ベーコンはイギリス人画家として最大の名誉だった、パリのグラン・パレでの大回顧展を開催することになった。この展覧会により、ベーコンの地位は不動のものとなったが、オープニング前夜にジョージ・ダイアーが自殺したことから、ベーコンにとっては最高で最悪の一日だったかもしれない。その後制作された《三幅対》[図 19]は、その時の思いを形にしたのであろう。度重なる栄光に、大切な友人を失っていく両極の葛藤が、この頃のベーコンに絵を描かせていたと言える。

### 2.3.3 再構築

1975年にメトロポリタン美術館で回顧展が開催された頃、ベーコンはニューヨークでアンディー・ウォーホル(1928-1987)など、前衛を代表する作家達に出会っていた。ポップアートにはあまり関心を持たなかったベーコンだったが、ウォーホルの鋭い観察力や、センセーショナルのみに終わらない表現の追求に、心を惹かれていたという。この時期にベーコンは、多くの友人と出会うことになった。それまで自由奔放に生きてきたベーコンが、人生の中で理解を育むことの大切さを、日々の創作と人間関係に見出したのだと考える。その頃から1970年代後半にかけて、ベーコンは友人の肖像画を制作するようになり、次第に自画像も描くようになった。それまで描いた作品にも立ち返りながら制作しており、過去の自作に見出した価値を再構築していることがわかる。

1980年代に描かれたベーコンの三幅対は、威圧的であると同時に余裕に満ちた緩やかなコントラストと色彩になっている。特にその傾向を示しているのが、1944年の作品の第2作となる《三幅対》[図 20]である。それまでの重々しい空気感や絵具の攻撃的な印象はなくなり、出来事の意味が主体として表現されているようにも見える。それは、意味の無意味さから始まった彼の絵画に、再び意味としての命が吹き込まれたベーコンの集大成とも言えよう。その後、二度目となるテート・ギャラリーでの大回顧展が開催されるなど、多くの名誉を得たベーコンは、1992年に旅行先のマドリードで最期を迎えた。

ベーコンの絵画や生き方は、その後の作家達に大きな影響を与えた。それは、絵を描くことで見出した生きる意志を、生命の根元たる強い「力」として表現していたからと言えるだろう。



## 2.4. ベーコンと写真

20世紀後半、産業革命によるテクノロジーの発展と共に、時代は大きな転機を迎えた。多くの芸術家達が、写真や映画といった新たな表現媒体へと移行した理由を、ロラン・バルト著『明るい部屋 写真についての覚書』の以下の内容から理解できる。

私の探求の現段階においては、写真は、どれほど写実的であるにしても、本質的には絵画と少しもちがわない。「写真」の《絵画主義》は、「写真」が自分自身をどのように考えているかを示す、極端な例にほかならない [註 23]。

当時、絵画は時代遅れだといった風潮も少なからずあったのだろう。画家たちの多くが写真や映像のイメージを制作に取り入れるようになった頃、ベーコンも同様に様々な参考資料を収集していた。ただその使用方法は、ウォーホルが写真を再利用したのに対して、そこから得たイメージを絵画の骨格的な要素へと変容させるものであった。

僕にとっては、写真資料は参考資料としての興味しかないね。もちろん、写真家の中には芸術家もいるよ、でも僕が見るのはそっちの方面じゃないんだ [註 24]。

ベーコンは制作の中で、いくつかの写真を参考にしており、これについてはミシェル・アルシャンボーとのインタビューで、ベーコンが自ら述べている。エドワード・マイブリッチの《人間と動物の動きのすべて》(1887年) [図 21]を始め、野生動物の写真やニュース写真、口の病気に関する本など、様々な写真を参考にしたという [註 25]。

僕の場合、写真は一種の腐植土になって、そこから画像が次から次へと生えてくるのさ。これらの画像には、粉碎器に入れられる材料の中身によって部分的に違ってくるがね [註 26]。

ここから、写真資料から自己のイメージを形として引き出し、それによって既存の形や意味を打ち消すことが、ベーコンの方法論だったことがわかる。それは、デフォルメするという反動的な行為に至るために、写真を使っていたとも言えるだろう。

## 2.5. ベーコンと自作の立ち位置

### 2.5.1 人物像と無機的空間

ベーコンの描く人物像の多くは、ミニマルな室内を思わせる無機的空間に存在している。モダニズム風のスチール家具のインテリアデザインの仕事をしていたことから、彼が日常における無機的な空間や形態に関心があったことがわかる。初期作の《ある磔刑の基部にいる人物像のための三習作》[図 11] の頃から、すでに時代の重苦しい静けさを表しているかのような歪な無機的空間が描かれている。ベーコンは、ある種静物的な視点から、人物像の背景に描いた直線的な室内空間の輪郭に、極度のパースを効かせた遠近法を用いることで、人間の深淵に内在する感情を、目の前に存在する事実として主張したと言える。さらに、15世紀にフィリッポ・ブルネッレスキ(1377-1446)が開拓した遠近法を、20世紀の写真技術によって再び絵画に落とし込んだことが、皮肉にも、この魚眼的効果を獲得する一つの要因になったと考える。このことから、ベーコンの絵画表現の無機的空間が、即興的で無意味な背景としてではなく、人物像の主体性をより明確化するための効果として描かれていたと言える。サウス・ケンジントンのアトリエ [図 17] が、ベーコンの描く無機的空間を連想させることから、自己に内在する「不安」の情景が、常にベーコンには見えていたのかもしれない。

筆者が、人物像と無機的空間を描く理由は、人間社会という共存の空間の中にいながら、現実的な実感としては、遮断された箱の中で生きる自己存在を表現するためである。筆者の無機的空間は、自己存在の主体性を保持しようとする女性像の世界であり、女性像は内面世界の語り手として無機的空間に存在しているのである。これを絵画として成立させるべく、筆者は視覚的な表現手段としては、主体となる女性像に焦点を合わせた画面構成をとっている。さらに、無機的空間に張り巡らせた幾何学文様にも遠近法を用いることで、その相乗効果を意図している。

このことから、筆者の人物像と無機的空間の関係が、ベーコンと類似した関係にあることが理解出来る。また筆者のこの強い意志が、絵画の中に三次元的な空間を招いたとも言えよう。

### 2.5.2 ベーコンとリアリズム

ベーコンの絵画表現は、暴力的で異端でありながらも、絵画の歴史背景を前提に自己の現実を追求している点で、従来のリアリズムの延長線上にある新たなリアリズムであると考えられる。その理由を、二つの側面から追ってみたい。

ひとつめは、物質的な素材による効果である。ベーコンは、絵具という物質素材で描かれる絵画の可能性を引き出そうとしていた。1985年のテート・ギャラリーでの個展の図録に収録された Andrew Durham の“Note on Technique”には、ベーコンとの1894年の会話を基に、ベーコンの素材の選択と技法について記されている。制作初期の Sundeala board (リサイクル紙で作られたボード) は、作家の厳しい経済状況から使用されたと言われているが、ベーコン自身はパステルと相性が良いために使用したとしている。Primed canvas (ジェッソで表面加工されたカンヴァス) は、その点ではあまり効果的ではなかったが、カンヴァスを裏返し、加工されていない面に描くことで、彼のニーズに合うことを発見した。イメージを描くところには油絵具が主に使用されていたが、背景には家庭用エマルジョン塗料 (emulsion housepaint) を使用したという。砂、ホコリの使用に加え、スプレーとレトラセット (Letraset) の使用も指摘されている [註 27]。このことから、ベーコンが素材の表現効果に敏感であったことがわかる。また彼は、絵具による画面での偶発性を重視していた一方で、イメージを先行させた強引なまでの造形化は、自己の感情を物質的な姿に落とし込んでいるのではないかと思わせる。

ふたつめは、絵画の背負ってきたかつての象形的役割としての側面を、ベーコンが強く意識していたことである。かつて絵画の機能は、肖像や歴史的出来事といった図像的な記録としての役割にあった。そして、写真の誕生と共にその役割を失った絵画は、ベーコンにとって意味が無意味化した立ち位置にあったのではないかと考える。現物のコピーのような象形的表現、即ち従来のリアリズムの襷が写真に託されたことで、ベーコンは実際の出来事をよく観察し、より現実的に解釈したイメージを具現化することに重点を置いていた。それを素材の物質的效果と結びつけることで、絵画としてのリアリズムの進化を試みたのだと考える。それは部分的な無意味といった、絵画の歴史から断絶されたものではない。かつての絵画の機能を内包した、ベーコンの創作による新たな意味であり、新たなリアリズムであると言える。

このようなベーコンの創作の意図について、ジョン・ラッセルは、「絵画の最初の目的が再び蘇ってきたのである」 [註 28] と述べている。そうした物事の回帰的な構造が、現実存在を観察する行為に徹したベーコンに、新たなリアリズムへのスタートを切らせたのだと言えよう。

## 2.6. ベーコンと自作の比較

ベーコンの絵画への考察から、「不安」や孤独に向き合い、乗り越えていく筆者の現実に対する意志が、実存主義におけるニヒリズムの傾向にあることを理解した。しかしそこには、歴史的な背景や文化の違いが存在する。両親が熱心

なプロテスタントだったベーコンは、生まれた時から信仰と「神」の存在を突きつけられ続けていた。その「神」の絶対的な存在価値を、戦争の恐怖を目の当たりにして信じるが出来なくなり、また家を出た思春期にニーチェの著作に影響を受けたことが、決定的な「神」の否定に繋がったのであろう。ここから、絶対的な価値を否定し、自己の経験から新たな価値を見出していく生き方が、後の制作に反映されていく。もう一度 1953 年の《ベラスケスによる教皇インノケンティウス 10 世の習作》[図 13] を見てみよう。「神」に近い教皇という存在が絶対性を失い、絶望の果てに絶叫する光景が描かれている。それは、かつてキリスト教信仰者であったニーチェが、「神は死んだ」と悟る前に発狂したことに由来すると考えられる。こうしたベーコンの絵画が、実存主義の発展と密接な関係にあるのに対して、筆者はベーコンが経験した絶望や恐怖の時代を生きていない。

では一体何が、現代に生きる筆者の「不安」を煽るのだろうか。ニーチェはニヒリズムについて、20 世紀の来るべき運命として「戸口に立つ不気味な訪問客」と予言していた [註 29]。筆者の作品に登場する無垢な少女たちは、まさにその“訪問客”であり、現代の影には虚無 (Nihil) という先の見えない「不安」が潜んでいるからではないかと考える。

上記の考察をふまえて、第 3 章では現代の「不安」と、筆者の「不安」について考察する。この章では、筆者の幼少期の記憶や経験、現代においてニヒリズムといった思想を再び持ち出す意味について、再度考察する。現時点で導き出した自己の立ち位置に、過去を再認識することで見えてくる「不安」の実態を加えることで、それを描こうとしている自己の現在が見えてくると考えるからである。それを踏まえて、自己の創作行為の展開の構造を、改めて自省的に分析してみたい。

## 第3章 象徴からレフォルメへ

第2章では、現実内に内在する「不安」が、絵画表現にどのような影響を与えてきたかという観点から、戦争の恐怖と絶望の時代を生き抜き、その経験を制作に展開した画家フランシス・ベーコンについて考察した。ベーコンの生き方が、いかにもニーチェ的であること。戦後のイギリスが自由主義的な時代傾向にあったことが、より野生的で直接的な絵画表現を可能にしたと考える。また写真が象形的役割を新たに獲得した中で、ベーコンは絵画を写実としての役割から、より直接的な現実の再構築へとデフォルメ (Déformer) することで、独自のリアリズムを見出した。それは、抽象表現主義や既存の写実主義とは異なる新たな絵画の立ち位置である。この考察から、ベーコンの表現主義者としての意志が、筆者の絵画表現への意志と類似していることを理解した。さらに、絶対的価値の否定から新たな自己の価値を形成するニーチェの超人論的思想や、ニヒリズムに着目することで、現代に生きる筆者の立ち位置もまた、自己の「不安」と対峙し、乗り越えることが絵画制作に結びついていることを確認した。本章では、現代という視点から、筆者自身の「不安」について掘り下げていく。その特性を理解することで、自己の絵画表現を分析し、独自の絵画表現を「レフォルメ」(Ré-former) として定義したい。

### 3.1. 象徴とレフォルメ

本節では、「レフォルメ (Ré-former)」という絵画表現を説明するために、「象徴」と「表徴」という言葉を用いている。ここでの「象徴」は、主に既存の価値や「不安」を示すものといった、図像的役割を持つものを意味している。それに対して「表徴」は、象徴の持つ図像的役割を別の役割に転化することで、新たな価値や解釈を生み出すことを意味している。

第1、2章で述べたモローやベーコンの「不安」は、彼らの「不安」の象徴であると同時に、時代の「不安」の象徴でもあるため、本章ではまず3章1節1項の現代の「不安」、3章1節2項の筆者の「不安」を考察し、現代に内在する「不安の象徴」について論じてみたい。

#### 3.1.1 現代の「不安」

政治哲学者のアーサー・クローカーは、「資本は非意志の形而上学、すなわち、生産のアリバイの中に隠すエクス・ヒューマン (かつての人間) への意志の形而上学である」[註30]と述べている。

第二次世界大戦後、人々は狂気の終焉と共に、既存の価値や道徳の無意味さ

を身をもって知るようになる。それは、ニーチェの「神は死んだ」という言葉そのものであり、現代に生きる人々が、過去の否定から自己との対峙を強いられることでもあった。テクノロジーの発展による流動的な資本主義社会に生きる人々が、物質的な豊かさを求める一方、過剰労働による苦悩という循環的束縛を感じる点にこそ、現代の「空虚」の理由があるのではないかと考えられる。アーサー・クローカーが、「道具的手段である自らの生存を唯一保証するものが、自らを絶えず不安定化させることだからである」[註 31] と言うように、生きるために働くという理に適った構造そのものが、死ぬまで働き続けなければならないという絶望をもたらすのである。したがって、生きる意味について受動的な立場を取ってしまうことは、生きる意味を見出せない状態を生んでしまう。それを乗り越えるためには、「空虚」を回避する必要性がある。

生きる目的を持たないことは、絶対的な価値が無意味なものであることを認識しつつ、自己を偽り、世間の流れに身を任せて生きるしかない状態のことである。その生き方は、即存の価値の縛りからは逃れられても、現実を直視して生きているとは言い難い。そのような生き方を受動的ニヒリズムと言うが、それに対して、自己の人生の無意味さを認識しつつ、苦することなく、新しい価値を築き上げていく生き方を、能動的ニヒリズムと言う。自己と対峙することで、生きる意味を見出すことこそ、受動的ニヒリズムを回避する手段であり、現代に生きる人々の自己を形成する手がかりになると考える。

現代社会は、日常での火事や強盗、殺人よりも地震や津波、原発事故といった大規模災害への恐怖に脅かされる一方、メディアの過度な情報操作による真相を掴めない、「不安」の板挟みにあると言える。特に、2011年の東日本大震災と津波、福島第一原発のメルトダウンによる放射能問題は、かつてない災害として甚大な被害を及ぼした。さらに原発事故については、安全性の不備による人災として、原発の存在意義に厳しい目が向けられた。一度目の当たりにした非日常的な災害からは、現実的な死の恐怖を強く突きつけられる。またその恐怖が多くの人々に共有されることで、災害に対する「不安」も、本来とは異なる困惑を生んでしまっていると考えられる。

### 3.1.2 筆者の「不安」

筆者は、幼少期を緑豊かな土地で過ごしたため、都会的で無機的な環境には抵抗感があった。しかし父が工業大学出身で、プログラミングといった職業に就いていたこともあってか、筆者のテクノロジーへの関心は、得体の知れない「不安」と興味が入り混じっていた。

筆者が生まれる以前、曾祖父が製材所を経営していた関係で、実家には巨大な工場が動かない状態で残っていた。その工場の中は、どこか退廃的で、時が

静止しているかのような冷たい情景として、今も心に刻まれている。古めかしい機械が至る所に配置されており、人の手を離れた機械がこれほど無意味で脆いものであることに、存在の有限性を覚えた。その機械にも、様々な役割があったことは確かなのだが、筆者が見てきた時間軸の中では、もはや意味を持たない鉄の塊でしかなかった。そうした無機的なものが、必要性から作られ、それを失った途端に無意味なものとなってしまうことに、嫌悪感を抱くようになった。それは、存在するものもいつかは消えてしまうという、死の恐怖と同様の感覚であったと考える。

人はなぜ生まれ、死んでしまうのかという内容の話を、両親に話したことを覚えている。両親は、筆者がただ生まれてきたのではなく、筆者を必要として生んだのだと答えたが、それは、両親が意志を持って筆者を生んだと言っても良いだろう。しかし逆説的に考えれば、筆者が死という宿命を負って生まれてきたことも事実である。この残酷な現実をどう受け止めるかは、当時はまだ考える余地も無かった。

文明の利器の機械とは言え、意味を成さなければただの鉄の塊でしかない。しかし伯父から、かつての記憶やその機械がもたらした成果を聞いたことで、突然、機械が機能していた当時の文脈が、機械の意味を再認識させた。同時にその瞬間から、動かない機械は意味を持ったものとして筆者の前に現出した。機械に魂が憑依したかのように感じたその時の魔術的な感覚を、いまでも鮮明に覚えている。

人間としての意志を持つことは、誕生から成長の過程の中で、自己と対峙する機会があったからだろう。自身が何者なのかを問い始め、生まれてきた意味や、生きる中で学んできた道徳や価値を再定義することが、自己の価値を形成する経験値となる。何かのために生まれてきたのではなく、自身が生まれてきたことの意味や価値を定義することで、生きるための自己を形成することが出来るのだと考える。

### 3.1.3 これまでの実践研究について

自分自身を取り巻く環境や内面性に着目し、初めて制作した作品が、平成24年度卒業制作《あらゆる境涯を汚染するもの あらゆる境涯を浄化するもの》[図22]である。当時は、「自身を取り巻く現代社会」をテーマとしたため、汚染と浄化を繰り返す人間の姿を、二人の自画像として表わした。周囲に、インドの混沌の象徴とされた曼荼羅と、結末の花言葉を持つツタを用い、現代の経済社会に生きる人間の姿を演出した。人物の下に敷かれた曼荼羅の両端は焼け焦げており、現代社会不安を募らせている。一方で、コンクリート壁に強く根付いたツタの描写には、未来に向けた救済の希望と可能性を託した。

その後、自身の「内面」への観点が、より個人的な方向に傾き始めたことで、登場する人物像は、感情の象徴的図像である女性像へと変わっていった。装飾表現も、この卒業制作で扱った曼荼羅と植物が、平成26年度博士前期課程修了制作《TOXIC》[図23]での幾何学文様への起点となっている。曼荼羅や植物には、無限に広がる宇宙の摂理を表す概念や秩序が存在するが、同様の構造を持つのが、幾何学文様であった。古代ギリシャや古代ケルトでは、無限のパターンから生まれる人知をこえたような幾何学文様は、神の啓示の表現形態とされていた。修了制作《TOXIC》では、特に直線的な造形を好む自身の傾向から、タイルパターンをベースとする装飾表現を用いて、無機的な情報社会を想起させる独自の世界観を表現した。ここで、現代社会の漠然とした「不安」に向き合う自身を表現するため、コンクリート壁を背景に、不安を孕む黒いワンピースを着た少女、その少女を優しく見上げる女性、少女と同じ目線を持つ女性、少女を見おろす女性を、それぞれ自身の「内面」の表象として配置した。自己の「不安」を有毒とみなしたことから、作品名を《TOXIC》としたのだが、この作品制作で、自身の「不安」の個人的な傾向をはっきりと理解した。

こうして見ると、学部の卒業制作《あらゆる境涯を汚染するもの あらゆる境涯を浄化するもの》[図22]は、現代社会の「不安」を、人間の不安として普遍化しつつ、実際には自画像という形に集約して描こうとしていた。一方、自己対峙による表現の探求から、より現実的で個人的な「不安」へと移行した修了制作《TOXIC》では、自己の「不安の象徴」を直接描くことで、現代を生きようとする意志を描いていたと言える。

同時に、筆者の絵画制作では、対象となる女性像に対してデフォルメ (Déformer) を行なっている。それは内的感情を通して、対象を自己のイメージへと結びつけるためである。しかし筆者のデフォルメ (Déformer) は、ベーコンの暴力的な対象の破壊から生まれる絵画表現とは異なるものと考えている。ベーコンは、対象の形を崩し、その図像的意味をも破壊することで、無意味な形態とする表現に徹していた。例えば第2章で考察した《ベラスケスによる教皇インノケンティウス10世の習作》[図15]では、教皇の形と意味(権威)を崩し、ベーコンの感情を纏った絵画へと変換している。ここからも、ベーコンのデフォルメ (Déformer) は、対象の破壊による絵画表現であると言える。それに対して筆者は、対象の形の変形は行うが、劇的に形を崩すまでには至らない。具体的に変化させるのは、対象となる女性像の無意味化と、表情の破壊による、意味の上書きである。筆者は、対象となる女性像の個性や人間模様について描こうとはしていない。女性像の身体と自己の感情を連結させることで、内的感情を纏った自己存在を描こうとしているのである。表情の変化は心理状態を表し、またそれを読み取ることが出来る点で、表情は意思疎通の要



となる。したがって無表情は断絶的であり、心理状態を把握出来ないゆえに、得体の知れない「不安」を煽る。筆者の絵画表現で、女性像の表情を無表情とすることは、対象の意味を打ち消し、筆者の感情を纏う器へと変化させることでもある。その点、筆者のデフォルメ (Déformer) は、対象の表情の破壊行為であると言えよう。

筆者は、自身の創作に強い現実感を持っている。第1章でモローと自作を比較した際にも、筆者が非現実的な幻想ではなく、現実の「不安」を見ていることを述べた。その点、第2章で考察したように、ベーコンが絵を描くことで「不安」と向き合ったことに共感を覚えるが、一方ではベーコンの見た現実と筆者の見る現実には、決定的な違いも存在している。それは時代の違いというより、筆者の感じている現実認識の違いにあると言える。

たとえばベーコンは、イラストについて写真のような説明的なものと述べていたが、筆者はこれに違和感を覚えている。筆者のイメージするイラストとは、アニメや漫画といったサブカルチャー的なものを意味するからだ。筆者から見たベーコンの作品は、グロテスクで時代の恐怖を内包した現実でありながら、ときにイラスト的にも見える。晩年の《三幅対》[図 20]での、無駄の少ない洗練された描写や形には、特にそれが窺われる。しかしそれが、表現主義的な探求の中で、現実を超えた現実表現として描かれたものであるならば、それはリアリズムであると考えられる。

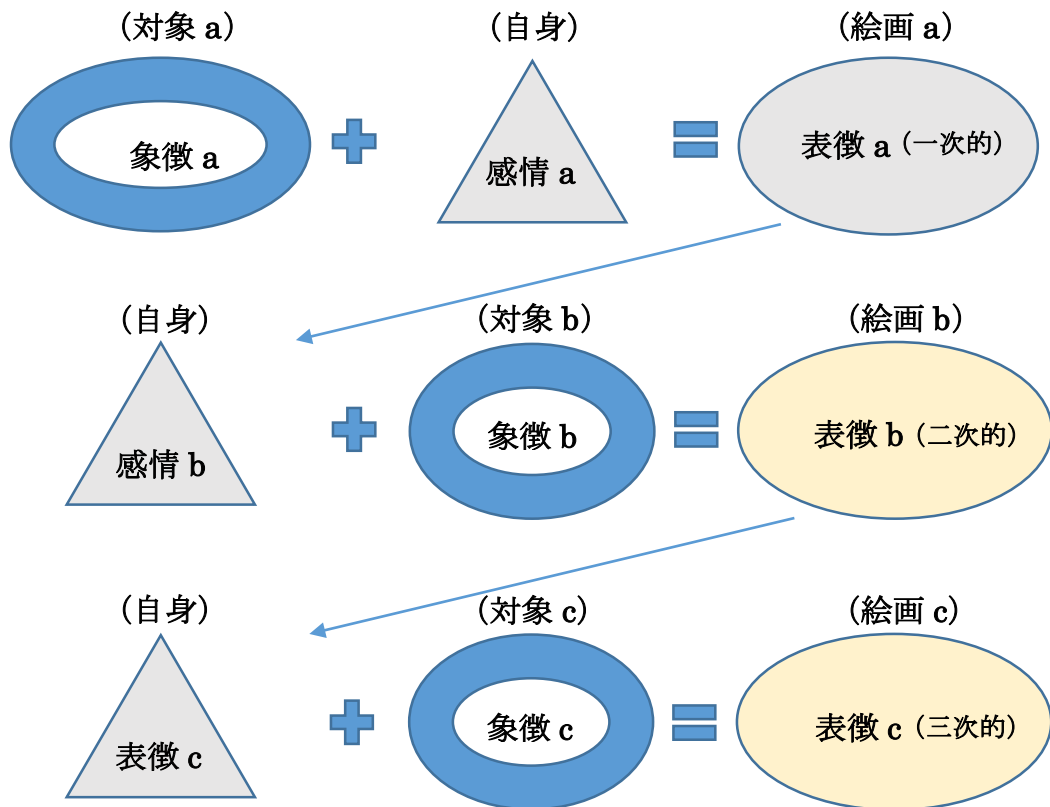
筆者にとってもそれは同様と言える。情報過多の時代環境に培われてきた感覚は、食事のように自身の記憶の中で噛み砕かれ、消化され、身体の一部として筆者の現実認識に反映されているからである。

このような自身の表現の形式を、ここでは「不安の象徴」である対象物を、新たな自己価値としての「不安の表徴」へと転換する行為と捉え、それを「レフォルメ (Ré-former)」と呼ぶことにしたい。

#### 3.1.4 レフォルメ (Ré-former)

「Ré-former」とは本来、改善、改革を表す意味の単語だが、ここでは対象を破壊し、再構築する転換作用を表す。ジル・ドゥルース (1925-1995) は、ベーコンの作品分析から、観察的表現の象形からイメージを得て、観念的形態へ移行させることで、本来の図像から物語性を回避し、直接的な印象を与えることが出来ると述べている [註 32]。これについて筆者は、象形から形態への移行が、直接的な絵画表現を生むのであれば、表現の主体性は象形を転換する創り手の感情にあると考えた。その場合、象形から形態への移行とは、言わば象形の破壊である。破壊された象形は、本来の形の意味を失い、創り手の感情を纏うことで、現実とのズレが生じ、より主観性を持つ形態として再構築、あるいは

はデフォルメ (Déformer) される。このことから筆者は、従来の感情及びイメージを纏った存在を「象徴」と呼び、その象徴が創り手の感情によって新たな価値へと転換された存在を、「表徴」と呼ぶことにした。この象徴から表徴への転換行為を、ここでは「レフォルメ (Ré-former)」と定義したい。これを図化すると、次のようになる。



レフォルメ (Ré-former) の特性は、「表徴」が絵画とそれを描いたことで生まれる新たな感情の二つを意味し、くり返すことにある。象徴 (対象) が創り手の感情を通じ絵画となり、それを描いた経験から感情が変化し、別の象徴への影響が及ぶのである。レフォルメ (Ré-former) は、その作用を意味する。宗左近氏は、ロラン・バルト著『表徴の帝国』の「表徴化作用」[註 33] について、同様の見解を記しているが、筆者はこれについて、むしろニーチェの説いた永劫回帰を想定している。「世界は無限に解釈可能である。あらゆる解釈が、生長の徴候であるか没落の徴候であるかなのである」[註 34] とニーチェが言う無限の変化こそが、自身の表現とリアリティを追い求める行為に近いと考えている。さらに、ロラン・バルトがいう表徴 (signe) と、筆者の「表徴」には

相違点がある。バルトの表徴 (signe) は、言語学者フェルディナン・ド・ソシュール (1857-1913) の記号論における恣意的関係を表す用語 [註 35] であり、美術用語としての機能はないが、筆者の「表徴」は、象徴が感情を纏った形態へと転化する点で、むしろ美術用語の「表象体 (Gestalt)」の方に近い。レフォルメ (Ré-former) は、デフォルメ (Déformer) と類似する造形表現と考えられるが、くり返し描く行為を通じて、表現と共に自身を成長させる精神作法としての弁証法的絵画表現とここでは言いたい。この内容については、泉武夫が述べている以下の言葉に通じる。

ここでいう「信仰」は、人の力を超えた存在や聖なるものに対する心の働き、のことである。じつは、信仰そのものには、かたちになったものが必要とされるわけではない。しかし、信仰の対象つまり超人的存在やそのシンボルは、最初はそうでなくとも、やがてかたちに表わされるようになる。それもしだいに整った造形に高められ、洗練されてゆくのである。ここに美的表現と結びつく基盤がある。かたちは美と結びつくことによって存在感が強まる。言葉にならなくとも、かたちによって信仰の意味や内容が何がしか伝達・共有されるのだ [註 36]。

一方で、イェルク・ツィンマーマン『フランシス・ベイコン《磔刑》』は、ベーコンのリアリズムについて次のように述べている。

(リアリズムは)くりかえし新しく創出されなければならない[註 37]。

あるものを人工的に作ろうとすればするほど、それだけリアルに見えるチャンスは大きくなるのだ [註 38]。

泉氏が述べる「信仰」の創造力は、レフォルメ (Ré-former) の図で示した感情の作用と同様のものであり、ベーコンの制作にも、強い創出への意志を垣間見ることが出来る。それは自己を掘り下げることで見えてくる、自己から生み出されるものであり、それが「レフォルメ (Ré-former)」なのである。

この絵画表現は、感情を主体とすることで、洗練された形と形式を作るものであり、筆者の揺るぎない絵画への意志を示すものなのである。

## 3.2. 「不安の象徴」

第1、2章で述べたモローとベーコンの「不安」に対して、筆者の「不安」は、誕生から成長に至るまでの環境や経験の中で生まれた精神的重圧によるものと理解し、それを「不安の象徴」とした。またレフォルメ (Ré-former) という象徴から表徴への転換行為において、筆者の「不安」の対象となる象徴は、大きく「物質的エネルギー」「情報的エネルギー」「少女と力」の三つがある。順にその三つを見ていこう。

### 3.2.1 物質的エネルギー

我々の生活する空間は、あらゆるものが物質とそれが生むエネルギーによって構成されている。建造物や道路を作る材料から、電気を生む熱エネルギー源にいたるまで、あらゆるものが提案される。

筆者の幼少時代、曾祖父の仕事場だった工場には、積み上げられた多くの木材と、それを加工する機械があった。無数に細断され、規則的な形や向きにされた木が、一体どのようにして何に使われるのか、理解することができなかった。しかし父親の話で、祖父が戦時中に多くの駅や学校を作ったことを聞かされ、あの木材が多くの人々の生活を支える建築物になるはずのものだったことを実感した。しかしそうした木造建築物は、時代と共にコンクリートの建築物へと変わっていった。筆者は、実際に祖父の手がけた公共の建築物を見たことがないが、唯一残っているのが、実家の離れの木造住宅のみである。のちに体験することになったコンクリートの冷たい無機質感は、そうした過去の記録を打ち消してしまうような「不安」を筆者に植え付けた。この「不安」を回避するために、筆者は都会的なものに嫌悪感を感じるようになったと言える。

しかし祖父が、テクノロジーの発展にポジティブな見解を持っていたことも事実である。曾祖父は、戦争でアメリカが日本に落とした核兵器の威力は、とてつもなく強大であり、戦争の終焉を感じさせられたこと、ただその終焉が今日の始まりだったことを話していた。テクノロジーの進展が、人々の生活を支えるものになってくれることを、筆者に伝えようとしたのだ。この祖父の意図を、現代の枠組みの生活に順応し始めた頃には、筆者もすでに気づき始めていたのかもしれない。

筆者が、絵画表現の中でコンクリート壁を描く理由は、その物質的な素材感が筆者の過去の「不安」を煽ると同時に、現代を生きる我々にとって、最も人工的で、日常的な物質の象徴でもあると考えたからである。いわば、現代の文化を構築する物質的エネルギー源であると言える。

### 3.2.2 情報的エネルギー

筆者が幼少の頃は、両親が共働きだった。留守番の時には、テレビアニメや特撮、教育番組を好んで見ていたが、それは寂しさを紛らわすためでもあった。また友人との話題も、決まってゲームやテレビアニメの内容であり、その内容を現実の出来事のように話し合っていた。日時とチャンネル番号から番組を言い表す暗号的な情報は、現代のスマートフォン向けオンラインゲームアプリケーションの《Ingress》[図 24] や、《Pokémon GO》[図 25] のような拡張現実 (Augmented Reality) の予兆も感じさせた。そうした友好関係を、維持する知識としてテレビを見ていたのは確かだが、筆者にとっては反面、孤独を感じるものでもあり、情報への嫌悪感と虚しさもあった。

今日という時代が、あらゆる情報の中に存立していることは言うまでもない。その情報とは、近来の出来事から、過去の事件、想定される未来まで様々である。そうした情報を、知識として踏まえることで、あらゆる物事の存在意義を理解することが可能となる。現代では特に、新聞や雑誌といった物質的な情報源よりも、テレビやパーソナルコンピューターといった電子端末で、それらの情報を収取することが主流となっている。インターネットやソーシャルネットワークワーキングサービスで情報を手軽に入手し、共有、拡散させる社会構造が生まれている。タイムラインに掲示された情報は、「今」を共有することで、より現実的な事実として認識されるのである。一人歩きし始めた情報が無差別に提示され、様々な解釈をされた挙句に、全く違った形で拡散されていくこともある。そうした情報の変化と連鎖が我々を覆っていることも、紛れもない事実である。意味を内包した情報は、配信者の意志を纏うことで、確かな伝達が可能となる。一方、様々に経由して伝達され続ける情報は、多くの受容者の意図を纏うことで、本来の意味からズレながら、変化し続ける。さらに、連鎖的な情報の変化や規則性は、無限の反復パターン [図 26] のような幾何学模様を連想させる。

筆者が絵画表現の中で幾何学文様を描くのは、現代の情報社会に生きる我々が、常に記号的意味の情報と密接した関係にあることを、視覚化するためである。また本来の情報の意味が異なる形に変化し、その意味に覆われてしまうことが、筆者の過去の「不安」を煽るからでもある。そうした日常的な情報共有こそが、筆者の「不安」の象徴であり、情報的エネルギー源であると考えられる。

### 3.2.3 少女と力

筆者にとって少女とは、「不安」と可能性の塊である。幼少期に男兄弟の長男として育ったことから、少女という存在は異質であった。当時は、女子は体格もあまり変わらず、男子の遊びに参加してこることも多かったが、男子の遊びにはヒーローになりきり、悪と戦うといった設定のものが多い。少し荒っぽい

格闘ものも、女子がその遊びに入った途端に、決められたストーリーが崩された。女子は、悪役に攻撃が向くと、「かわいそうだからダメ」といった設定を超えた転換を決まってはさんだ。戦いで悪を征するヒーローの遊びは、そうしていつの間にか和解というフラットな結末を迎えるのだった。それに反発した事ももちろんあったが、女子を泣かせてはいけない、優しくしなければといった使命感や気遣いが、それを打ち消した。筆者に長男としての自覚が持あったからかもしれないが、筆者にとっての少女は異様なまでに自由で、権威的だった。

少女という存在は、19世紀後半の魅惑の女性像の象徴だったファム・ファタルに似た部分もあるが、実態は異なっている。ファム・ファタルは、女性に対する男性の好奇心やエロスの象徴だが、少女は、無垢で小柄ながら自身の意志を直球で伝えてくる絶大な「力」を持つ存在である。その「力」は、形としては見えないが、筆者の記憶の中の少女はまさに「力」であり、偉大であると同時に脅威でもあった。

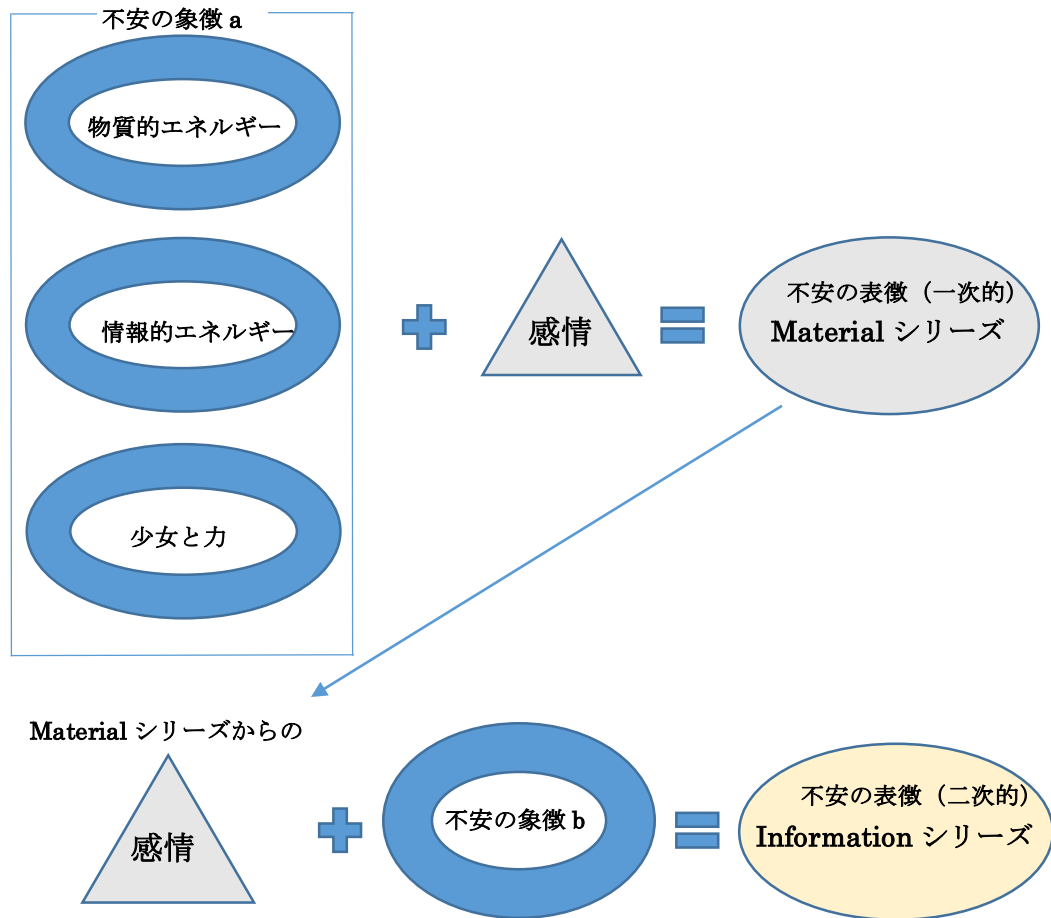
縛りを感じさせない、自由なエネルギーに満ち溢れた少女の確固たる存在と「力」は、筆者に異様なまでの魅力を感じさせた。そのため、筆者の絵画の中の少女は、「不安」と絶大な「力」の表徴としてあり、自己の「不安」を乗り越えるための、人間としての進化と可能性を少女に託しているのである。

### 3.3. 「不安」のレフォルメへ

レフォルメ (Ré-former) は、筆者が「不安」に立ち向かい、それを乗り越え、生きようとする意志を展開するための行為である。門脇俊介は『破壊と構築 [ハイデガー哲学の二つの位相]』の中で、「存在」という言葉が、伝統的で使い古された諸区別を放棄する破壊的な装置として機能する一方、Be 動詞についての古代以来の戦いへと再び参戦を促し、近代哲学的な問題設定をさらに更新するための道具でもある」と語っている [註 38]。筆者のレフォルメ (Ré-former) は、この内容と密接し、既存の価値や意味を無化し、新たな意味と価値を創造するニヒリズムの方法論に通じている。筆者はそこに、「不安」に打つ勝つための勝算を感じている。目の前にある「不安」を自らに提示し、自らの生き方を絵画として表現することが、自己の「不安」の対象を破壊し、新たな自己価値の再構築へとつながるのである。その自己対峙の痕跡が、絵画の密度となり、自己の感情によって転換された存在、つまり自己の表象体、あるいは「不安の表徴」となる。その繰り返されるプロセスが、まさに「不安」のレフォルメなのである。

## 第4章 「不安」のレフォルメ

筆者の絵画作品は、「Material」シリーズと「Information」シリーズに区分している。これは、第3章2節で述べた「物質的エネルギー」「情報的エネルギー」「少女と力」の組み合わせによるものであり、それをレフォルメ (Ré-former) することで、「不安の表徴」へと転化したものである。それを図化すると次のようになる。



「Material」シリーズは、「不安の象徴」として「物質的エネルギー」「情報的エネルギー」「少女と力」の組み合わせが筆者の感情を纏うことで、表徴に転化したものである。このシリーズは、筆者の「不安」を乗り越えようとする意志の始まりとして、レフォルメ (Ré-former) の核となる。

そうした「Material」シリーズの制作が自身に感情の変化をもたらし、新たな「不安の象徴」を転化させたのが、「Information」シリーズである。以上の内容から、「Material」シリーズと「Information」シリーズは、エネルギーの

連鎖のように無限に変化し、生成し合う関係にあることがわかる。

この構造から筆者は、生命誕生の源であり、我々を光で照らす太陽のような強い意志を、自身の手で作り上げるべく、集大成となる作品を《Re-actor》[図 28] と命名した。

#### 4.1. 《Re-actor》の制作について

《Re-actor》[図 28] は、筆者の「不安の象徴」をレフォルメ (Ré-former) した「不安の表徴」であり、強く生きようとする意志表明の形である。この作品タイトルは、自身の意志そのものを人工の太陽としたことから原子炉 (Reactor) を記す一方、自身の描く少女達を再び (re-) 新たな意思世界の役者 (Actor) とする意味から《Re-actor》と命名している。

《Re-actor》[図 28] の制作には、前振りとなった自作品《Radiant》[図 27] がある。第 4 章 1 節 1 項ではまず《Radiant》[図 27] について述べる。更に第 4 章 1 節 2 項では《Re-actor》の制作過程を通じて、レフォルメ (Ré-former) が具体的にどのような表現行為を意味するのかを述べていきたい。

##### 4.1.1 《Radiant》

《Radiant》[図 27] は、本論第 1 章、2 章、3 章までの「不安」をレフォルメ (Ré-former) する制作行為を改めて再認識し、その能動的な感情の根源となる火種を描いた作品である。筆者は典型的なアニメ世代であり、幼少期はテレビを付け、日時に応じて決まったチャンネルを押す習慣があった。放映開始のオープニングからアニメ全体のストーリーやコンセプトを想起させる主題歌を始め、簡略化された人物形態に世界構成、更には登場キャラクターの役割分担を約二分弱で垣間見ることが出来る。そうした理解しやすく、センセーショナルな表現が筆者をテレビ画面の中に引き込んだ。又アニメの世界からイメージを得て、自身の日常生活に違った視点を導入し、キャラクターになりきる遊びは、自身の生きる現実を理解しようとした模索行為だったのかもしれない。現在では、テレビからスマートフォンといった携帯電子端末の方が日常的に目を通す時間が多い分、あらゆる電子情報と現実の比較の中で自身を築いている。このことから筆者に影響を与えて続けてきたのがアニメであり、電子画面であると言える。このことから、筆者を照らす電子画面の光を第一印象に作品タイトルを《Radiant》(光点) とした。

《Radiant》[図 27] は、1086 年平安時代の《仏涅槃図》[図 30] から着想を得ている。《仏涅槃図》は仏教の教祖である釈尊が祭壇上に横たわり、眠るように入滅する様子が描かれており、菩薩を始め、仏弟子や大臣、動物が集い、悲



しむ姿からは釈迦の人望の高さとその信仰の対象を失った喪失感が見受けられる。また泉武夫は、釈迦の入滅が死と再生を繰り返す輪廻の解放を意味していると述べており、その絶対的存在の終焉と行き先の見えない不安が世紀末到来の予兆を示していると言える [註 40]。この悲しみと絶望をレフォルメ (Ré-former) し、新たな自己価値の誕生を描いたのが《Radiant》[図 27] である。この作品は、過去の存在価値に固着するのではなく、これまでに成長してきた過程や経験から生成変化していく現在進行形の自身に新たな価値と可能性を持ち、改めて自身の過去を肯定することで、前向きに生きる「希望」を自らの手で作り出すことを試みている。

#### 4.1.2 《Re-actor》

《Re-actor》[図 28] は、《Radiant》[図 27] の制作から過去の肯定を自身の感情の根底として「不安の象徴」をレフォルメ (Ré-former) し、自身の「希望」を自身で生成する動力炉 (Reactor) [図 29] のような発想から、自己意志を人工の太陽として表現した作品である。この作品制作では、主に二つの作品から着想を得ている。その一つは、平安時代後期に運慶 (生年不詳-1224) が制作した《大日如来座像》[図 31] である。大日如来は、密教において宇宙の真理の象徴とされており、その名前からも常に人々を照らす太陽のような存在だと言える [註 41]。運慶作の《大日如来座像》[図 31] は、叡智の側面を表す金剛界大日如来を表しており、左人差し指を右手で覆い被せた暗示的な手つきや蓮華座の上にあぐらをかきつつも背筋の良い凛としたシンメトリックな佇まいからは、張り詰めた緊張と安心感の両義性が感じられる [註 42]。更に、精密な写実表現に特化した運慶特有の造形技術が大日如来の宇宙的概念の実体化を可能にしているようにも見える。そうした《大日如来座像》[図 31] が、筆者の自己価値を実体化する為の表現構成の参考となっている。

二つ目は、明治時代の画家黒田清輝 (1866-1924) によって描かれた《智・感・情》[図 32] である。黒田は西洋画家として名を残しているが、この作品の意味を知る限り、筆者は黒田清輝を日本画家のような存在とも考えている。明治維新後の文明開化によって西洋化を測った日本ではあったが、根本的な文化や価値基準が違うことから、最初は思うように根付かなかった。そうした中で黒田は、西洋美術の写実表現を愛し、アカデミズムの本場フランスでの研究を日本に持ち帰っていたという。《智・感・情》[図 32] は、1897 年の第 2 回白馬会に出品され、同時出品の《湖畔》[図 33] の好評に対し、セオリー的で作品タイトルと人物のポーズが不可解であると様々な批評を浴びた。その後 1900 年のパリ万博で作品タイトルを《Étude de Femme》(裸婦習作) と変更した後、《湖畔》

[図 33] と共に再度出品し、日本の洋画では最高賞となる銀賞を受賞したことからも、黒田が日本人でありながら西洋美術に強い忠誠心を持っていたと言える [註 43]。更に黒田は《智・感・情》[図 32] の制作で、知人の姉妹をモデルとして取材し、それぞれの人体に合成しており、「智」を理想、「感」を印象、「情」を写実とした意味を意味深なポーズと共に内包した主観的解釈からも黒田の写実表現に対する独自の造形理念があったと考える [註 44]。又、人体のプロポーションにおけるデフォルメの傾向が西洋における美の基準 (canon) にあり、感情といった抽象的概念を形とする西洋絵画の理念性を日本にも新たな形で築こうと試みていたという [註 45]。そうした黒田の西洋美術への忠誠心は、日本美術再興の兆しにあり、新たな理念性構築の試みから生み出された《智・感・情》[図 32]こそ、日本画の先駆けなのではないかと考える。

上記の内容から《Re-actor》[図 28] は、《Radiant》[図 27] で見出した自己肯定の「希望」を元に、リアリズムへの直向きな忠誠心、時代の変化と共に生み出された運慶の《大日如来座像》[図 31] と黒田の《智・感・情》[図 32] をレフォルメ (Ré-former) した「不安の表徴」なのだが、実際に完成した絵画が何を意味するのかを具体的な制作工程を踏まえて以下で述べていきたい。

#### 4.1.3 《Re-actor》の制作工程

筆者は、《Radiant》[図 27] の制作から生み出した新たなイメージをベーコンの直接的な感情表現であり、黒田の理念性を絵画化した三幅対の形式を用いることで意志の実体化を試みた。更に、自然豊かな田舎に育ち、自ら都会に突き進むことで成長していった過程そのものを和紙や墨、岩絵具といった伝統ある天然素材 (natural pigment) を用いて無機的でテクノロジーに溢れる現代を描くことで物質的に自己を表現しようとしている。又、筆者の地元の天竜市 [図 34] では林業が盛んであり、実家が元製材所であった理由から木材には親しみがあつた。木製パネルに麻紙を張り込んだ真っ白な支持体 [図 35] は、筆者にとって幼少期を想起させる一方で、新たな始まりといった、表現の可能性を感じさせるのである。そこに「不安の象徴」の少女、コンクリート、幾何学模様をイメージの形へと変形し、意味の転換として描いていく。又、この《Re-actor》[図 28] 制作では、過去の肯定から現在とその先の未来を導き出そうとする意思から自身の過去作品である《TOXIC》[図 47] [図 48] と《INSIDE》[図 49] [図 50] を「不安の象徴」としている。筆者は、対象を直接本画に描き出す前に観察とイメージを掛け合わせたデッサン [図 36] を別紙に描き起こし、制作工程に迷いのない明確な完成の着地点を想定しており、改めて本紙に転写 (Trace) し [図 37]、再び洗練された形を画面に落とし込む行為自体が、自身

と向き合い、模索させるのである。ここから存在としての強さを与えるべく、人物の髪や衣服などの輪郭内を墨と胡粉で描き、幾何学文様やコンクリートの傷跡に銀箔を貼り付け、黒変化させることで、一見モノトーンのようにでありながらも麻紙本来の暖色の上に青味がかかる寒色の絵具と作品全体の記号的な形の調和を図っている [図 38]。そして、その上から銅粉を黒変化させて膠で溶いたもので、今までの仕事を繰り返し見直すように質量と実感を愚直に描き、金属質の冷たい素材が強靱な意志としての強度を築いていくのである [図 39]。又、女性像については極力陰影をつけず、紙地本来の白さを生かし、眼、鼻、口のパーツを細密に描くことで、魂を抜きとらえた、人形のような、不完全さと曖昧さを表現している [図 40]。

以上の工程を踏まえて完成したのが三幅対の《Re-actor》 [図 28] である。又、筆者の過去の感情であり、「不安の象徴」として祭壇に祀られた《TOXIC》 [図 41] と《INSIDE》 [図 42] を描くことで肯定し、そこから導き出した絵画をこれまでの終止符であり、新たなゼロ地点として《ZETA》 [図 43] と命名した。中央に配置された《ZETA》 [図 43] は、地面に座った少女が仏のように両手を広げ、過去を否定せず、「希望」を生み出していく前向きな姿を表す一方、描いた少女が再び、新たな「不安」を呼び起こす曖昧な存在でもある。それは、これまで描いてきた作品も同様であり、存在が曖昧だとしても「不安」を描き続け、生み出した絵画を改めて自身の過去を振り返る行為からその実態を認識するのだと本研究を通して確信したからである。つまり、《Radiant》 [図 27] から見出された「希望」の火種が自身の感情として「不安の象徴」をレフォルメするのであれば、《Re-actor》 [図 28] は、「不安」を希望化した形であり、生きる「力」なのだと言いたい。

## 4.2. 「Material」シリーズ

### 4.2.1 《ENIGMA》

《ENIGMA》[図 44] は、第 1 章で考察した画家ギュスターヴ・モローが、1890 年に描いた作品《神秘の花》[図 4] に着想を得ている。

産業革命以降、既存の価値が消失する中で、多くの画家たちが神を描いた作品の意味について考えた。モローもそうした画家の一人であり、時代がペシニズムやデカダンスといった退廃的な傾向に傾く中で、彼が神を描いたのは、生きることを正当化するための一つの手段だったと考えられる。ボードレールの詩が精神的不安や絶望を煽る中で、それを纏い、視覚表現化していたのがモローである。モローは、時代に奪われた神の絶対的価値を、絵画の中で取り戻すべく幻想を追い求め、その絶対的価値への執着が、礼拝像のような厳格な宗教的構図と画風を生み出したと言えよう。

そのモローの絶望的不安と意志を吸収し、筆者の生きる意志へと転換した作品が、この《ENIGMA》である。モローの礼拝的厳格さと、絵画としての強さを筆者の生きる力として転換することで、現実を生き抜く強靱な精神力を持った人間存在を描くことを試みた。

### 4.2.2 三幅対《FRAGMENT BOX a, b》《TOXIC》

三幅対の《FRAGMENT BOX a》《TOXIC》《FRAGMENT BOX b》[図 45] は、第 2 章で考察した画家フランシス・ベーコンが、1981 年に描いた作品《アイスキュロスのオレスティアから想起した三幅対》[図 46] に着想を得ている。

1938 年ロンドンで《ゲルニカ》を観たベーコンが、最初に描いた三幅対 [図 11] は、当時の悲劇的な状況や恐怖を芸術として視覚表現したものだった。その三幅対の画面には、個々の画面が持つ、強さをぶつけ合うことで生まれる曖昧さがある。その曖昧さが、作品の図像的解釈を打ち消し、直接的な絵具の効果や画面の即興性を先行させ、社会的背景ではなく主観を優先させた表現を可能にしている。そうした時代の恐怖から、より個人的な孤独へと向き合っていくようになった作品が、1981 年の《アイスキュロスのオレスティアから想起した三幅対》[図 46] である。そこでの「不安」は、時代が空虚に包まれる現代の「不安」に近づいてきているようにも見えるが、戦争を経験したベーコンの恐怖が絵画から消えることはないだろう。グロテスクな人体表現や色彩には、現実を超えるための示唆があるように見える。この恐怖や孤独といったベーコンの不安を、筆者の内面世界に転換することで、現代を生きる意志、即ち生きる「力」を表現する

ことを試みた。

ベーコンは、見えない「力」を見えるようにすることが絵画表現であると述べたが、筆者にとっては絵画表現こそが生きる意志であり、生きる「力」であると言える。

#### 4.2.3 《TOXIC》

《TOXIC》[図 47] [図 48] は、博士前期課程での研究課題「内面世界の具現化」から描き続けてきたテーマであり、筆者の目の前に常に佇む不穏な気配感の視覚化を試みた作品でもある。この絵画内に登場する少女は、筆者の心の陰から姿を表し、冷やかでありながら異様なまでの威圧感に満ちており、絶えずその存在を視線で訴えかける。第1章の考察で、「内面」の実態が「不安」であると理解したことで、より洗練された姿をイメージするようになったが、彼女が意味する「不安」は、怒りや悲しみ、恐怖、孤独といった、あらゆる「不安」への自己対峙を迫る。その強迫観念は、ロラン・バルトの次の言葉に近いかもしれない。

表徴とは裂け目である。

そのあいだからのぞいているものは、ほからならぬ  
もう一つの表徴の顔である [註 46]。

#### 4.2.4 《INSIDE》

《INSIDE》[図 49] [図 50] は、《TOXIC》[図 47] [図 48] 同様に博士前期課程での研究課題「内面世界の具現化」から描き続けてきたテーマであり、現代社会のネットワーク環境での対人関係において、SNS やメール等の機械越しのコミュニケーションのやり取りから、表面的な外観を取り繕いやすく、自身の内的真相が理解されない孤独感を描いた作品でもある。無機的空間に身を潜める少女は、何色にも染まる白いワンピースに身を覆い自己を偽る一方で、誰かに理解されたい、気付いてほしいといった矛盾の願望を抱いており、自分をさらけ出し、拒絶されてしまう恐怖に怯えている。又、拒絶されてしまうのであれば、此方から拒絶してしまおうとする負の連鎖が絵画に冷たい寒色を生むのかもしれない。そうした内側に閉じこもる自身を《INSIDE》として描くことで、元気澁刺とした社交性ある人間でありたいと再認識する為の戒めとした。

### 4.3. 「Information」シリーズ

#### 4.3.1 《Recipient a, b, c, d》

《Recipient》[図 51] 《Recipient b》[図 52] 《Recipient c》[図 53] 《Recipient d》[図 54] は、現代の目に見えない情報とそれを受け取るに人間（recipient）のやりとりを、幾何学文様と少女をぶつけ合うことで視覚化した作品である。現代は、電子端末によるインターネットの普及から、手軽に多くの情報（information）を入手、共有し、電子記号を用いた新たなコミュニケーションを生み出した。そこでは電子画面内も現実化したと言え、現代人の新たな居場所として発展、成長すると共に、その環境に内在する我々をも上書きしていく関係にあると言える。これは、マルティン・ハイデガー『存在と時間』の以下の言葉に通じる。

そうでないという証拠はどこにもない。そして、呼ぶ者とその呼び声の性格を表示するためにわれわれがこれまで取りだしたあらゆる現象が、ことごとくそのことを示唆している [註 47]。

そうした仮想と現実の入り混じる現代社会に生きる人々の、日々変化にある「瞬間」こそが、《Recipient》なのだと考える。

## おわりに

所詮、絵画は無言である。口を閉じた絵画の言葉を知るには、その先の絵画を生み出し、絶えず問いかけ続け、感じていくしかない。筆者にとって絵画は、何かを意思し、その感情に誘導された情報と物質的な形や質量を積み重ねて生み出し、そこからまた新たに生まれるものなのだ。

本研究を通じて、筆者の「内面」が非現実や幻想ではなく、自身の生きる現実を「不安」を用いて描いていると理解した。更に、第1章での自作と幻想主義者であるモローの「不安」を回避する絵画表現との比較が、「不安」を自ら提示する絵画表現なのだと再認識させた。第2章では、戦争の恐怖を個人的な「不安」として絵画表現したベーコンについて考察し、ニーチェのニヒリズム的見解やその表現傾向の類似点から、筆者がリアリズムにあり、より直接的で主観的な現実へと転換する特性にあると理解した。又、ベーコンが写真的な従来のリアリズムを感情を通じて描くことで、乗り越えようとした試みが筆者の表現主義者としての立ち位置を気付かせたのだ。そうした内容から筆者は、第3章で改めて自身の過去の「不安」を振り返り、描くことで乗り越えようとする意思行為をレフォルメ (Ré-former) と定義した。第4章では、このレフォルメ (Ré-former) によって筆者が今まで「不安」を描いてきた作品が自己対峙の痕跡であり、現実を強く生きようとする意志なのだと理解し、作品番号1《Radiant》の制作で前向きな自己意思の感情の火種となる「希望」を見出した。作品番号2の《Re-actor》では、「不安」のレフォルメとは、生きる「力」を困難から生み出し、絵画表現を通して育む精神的行為であることを表現した。そこでは、物質的エネルギー、情動的エネルギー、少女と力といった、筆者の記憶から抽出された「不安の象徴」を絵画表現に用いることで、あらゆる困難に立ち向かう生きる意志が「不安の象徴」へと転換されている。一方で、描いた少女の変化した姿が、新たな「不安」を呼び起こし、繰り返し少女を描かせるのだと認識した。さらに、無機的でテクノロジー的な傾向にある筆者の絵画表現は、人間が考え、進化していく「力」を表現している。そして生きる「力」を表現することは、自身の「不安」に向き合う精神力をもち、その人間力を絵画として形成することであると言える。

生きる「力」とは美しいものである。小阪修平は『図解雑学 現代思想』の中で、ニーチェの『権力の意志』が、生と「力」の同一性を主張し、これまでの道徳が善と悪で生を評価していたのに対し、美しさと醜さを生の価値基準とした

内容が述べられている[註48]。つまり、「力」と美しさが肯定的な関係にあることが分かる。「力」と美しさの結びつきが強いことは、筆者も同様に感じているが、それは権力といった力ではなく、個人が生きようとする意志であり、「力」の美しさなのである。デカダンスや幻想といった非現実的な美しさとも異なり、目の前にある自己の「不安」を直視し、乗り越えていく生きる「力」こそ、より現実的な美しさであると言える。

これまでの研究・考察により、「不安」のレフォルメという表現の可能性を得たことで、筆者の新たな舞台の幕が開かれたと考える。筆者はこれからの長い人生で、あらゆる「不安」を目の当たりにする事になるであろう。しかし、この論文執筆中に学んだ、生きるために自己形成していく意志を、自己の太陽として、行く先を照らすことが出来ると考えている。その光こそが、絵を描くことであり、現代において絵を描くことは、現代に生きる自己を表現することなのである。



## 註

- 1) セーレン・キェルケゴール、『不安の概念』、斎藤信治訳、岩波書店、1951年、71、76頁
- 2) 高階秀爾、「世紀末と象徴派絵画」、『象徴派の絵画』、中山公男・高階秀爾責任編集、朝日新聞社、1992年、176頁
- 3) *ibid.*
- 4) 隠岐由紀子、「モロー《神秘の花》」、『象徴派の絵画』、前掲書、61頁
- 5) *ibid.*
- 6) 隠岐由紀子、「フランスの象徴主義絵画（1）」、『世界美術全集 西洋編第24巻 世紀末と象徴主義』、高階秀爾・千足伸行責任編集、小学館、1996年、68頁
- 7) 同書、66頁
- 8) 吉村正和、「はじめに」、『図解 近代魔術』、河出書房新社、2013年、4頁
- 9) 同書、4-5頁
- 10) アンドレ・ブルトン、「二つの大いなる綜合 ギュスターヴ・モローとポール・ゴーガン」、『魔術的芸術』、巖谷國土監修、河出所房新社、1997年、230頁
- 11) 隠岐由紀子、「モロー《神秘の花》」、『象徴派の絵画』、前掲書、65頁
- 12) 隠岐由紀子、「モロー《ガラテア》」、『象徴派の絵画』、前掲書、62頁
- 13) 松井隆夫、「ファム・ファタル」、『世界美術全集 西洋編第24巻 世紀末象徴主義』、前掲書、437頁
- 14) 高階秀爾、「総論 世紀末芸術の背景と諸相」、『世界美術全集 西洋編第24巻 世紀末と象徴主義』、前掲書、25頁
- 15) 喜多崎親・高橋明也編、『ギュスターヴ・モロー Gustave Moreau』、国立西洋美術館、NHK、NHKプロモーション、1995年、269頁
- 16) ミシェル・アルシャンポー、『フランシス・ベイコン 対談』、五十嵐賢一訳、三元社、1998年、36頁
- 17) マーティン・ハマー、『フランシス・ベーコン FRANCIS BACON』、手嶋由美子訳、青幻社、2014年、23-24頁
- 18) 同書、24頁
- 19) ミシェル・アルシャンポー、前掲書、40頁
- 20) ジョン・ラッセル、『わが友 フランシス・ベイコン』、五十嵐賢一訳、三元社、2013年、43頁
- 21) *ibid.*
- 22) 同書、74頁
- 23) ロラン・バルト、『明るい部屋 写真についての覚書』、花輪光訳、みすず書房、1985年、44頁
- 24) ミシェル・アルシャンポー、前掲書、8頁
- 25) 同書、10-11頁
- 26) ジョン・ラッセル、前掲書、63頁
- 27) A. Durham, 'Note on Techniques', in D. Ades & A. Forge (eds), (exh. cat.) *Francis Bacon*, London, 1985; J. E. Russell, *A Study of the Materials and Techniques of Francis Bacon (1909-1992)*, Doctoral thesis, Nothernbria University, 2010, p.17.
- 28) ジョン・ラッセル、前掲書、117頁
- 29) フリードリッヒ・ニーチェ、『権力の意志 上』原佑訳、ちくま学芸文庫、1993年、19頁；小阪修平、「第1章 ニーチェ 現代思想のはじまり」、

- 『図解雑学 現代思想』ナツメ社、2004年、34頁
- 30) アーサー・クローカー、『技術への意志とニヒリズムの文化』、佐藤茂訳、NTT出版、2009年、32頁
- 31) 同書、31頁
- 32) ジル・ドゥルース、『感覚の論理 画家フランシス・ベーコン論』、山縣熙訳、法政大学出版、2004年、4、33頁
- 33) 宗左近、「訳注」、ロラン・バルト、『表徴の帝国』、宗左近訳、ちくま学芸文庫、1996年、224頁
- 34) フリードリッヒ・ニーチェ、『権力の意志 下』、原佑訳、ちくま学芸文庫、1993年、140頁
- 35) 風間喜代三、上野善道、松村一登、町田健、『言語学 第2版』、東京大学出版会、2004年、4、5、28頁。
- 36) 泉武夫、「はじめに」、『日本美術全集 第11巻 テーマ巻② 信仰と美術』、小学館、2015年、6頁
- 37) イェルク・ツィンマーマン、『フランシス・ベイコン 磔刑』、五十嵐路子訳、五十嵐賢一訳、三元社、2006年、107頁
- 38) ibid.
- 39) 門脇俊介、『破壊と構築 ハイデガー哲学と二つの位相』、東京大学出版会、2010年、19-20頁
- 40) 泉武夫、「図版解説」『日本美術全集 第5巻 平安時代Ⅱ 王朝絵巻と貴族のいとなみ』、泉武夫責任編集、小学館、2014年、241頁
- 41) 熊田由美子、「優しい仏像の見方 大日如来」、『仏像の事典』、成美堂出版、2009年、30頁
- 42) ibid.
- 43) 山梨絵美子、「赤外線の日で見る黒田清輝《智・感・情》」『黒田清輝《智・感・情》美術研究作品資料 第1冊』、東京文化財研究所美術部、中央公論美術出版、2002年、59頁
- 44) 同書 60頁
- 45) 同書 64頁
- 46) ロラン・バルト、『表徴の帝国』、前掲書、77頁
- 47) マルティン・ハイデガー、『存在と時間 下』細谷貞雄訳、ちくま学芸文庫、1994年、114頁
- 48) 小阪修平、前掲書、32、33頁

## 参考文献

- ・ ミシェル・アルシャンポー、『フランシス・ベーコン 対談』、五十嵐賢一訳、三元社、1998年
- ・ 泉武夫責任編集、『日本美術全集 第5巻 平安時代Ⅱ 王朝絵巻と貴族のいとなみ』、小学館、2014年
- ・ 泉武夫責任編集、『日本美術全集 第11巻 テーマ巻② 信仰と美術』、小学館、2015年
- ・ 井上信幸、芳野隆治、『今日からモノ知りシリーズ トコトンやさしい 核融合エネルギーの本』、日刊工業新聞社、2005年
- ・ ジョセフ・ヴァイス、『核融合エネルギー入門』、本多力訳、白水社、2004年
- ・ 岡倉天心、『茶の本 日本の目覚め 東洋の理想』、櫻庭信之訳、斎藤美洲訳、富原芳彰訳、岡倉古志郎訳、ちくま学芸文庫、2012年
- ・ 風間喜代三、上野善道、松村一登、町田健、『言語学 第2版』、東京大学出版会、2004年
- ・ 門脇俊介『破壊と構築 ハイデガー哲学と二つの位相』、東京大学出版会、2010年
- ・ フランツ・カフカ、『絶望名人カフカの人生論』、頭木弘樹編訳、新潮社、2014年
- ・ 神吉敬三・若桑みどり責任編集、『世界美術全集 西洋編第16巻 バロック1』、小学館、1994年
- ・ セーレン・ケルケゴール、『不安の概念』、斎藤信治訳、岩波書店、1951年
- ・ 喜多崎親・高橋明也編、『ギュスターヴ・モロー Gustave Moreau』、国立西洋美術館、NHK、NHK プロモーション、1995年
- ・ アーサー・クローカー、『技術への意志とニヒリズムの文化』、伊藤茂訳、NTT出版、2009年
- ・ 熊田由美子、『仏像の事典』、成美堂出版、2009年
- ・ 小阪修平、『図解雑学 現代思想』ナツメ社、2004年
- ・ 佐々木英也・森田義之、『世界美術全集 西洋編第11巻 イタリア・ルネサンス1』小学館、1992年
- ・ ダウド・サットン、『イスラム芸術の幾何学 天上の図形を描く』、武井摩利訳、創元社、2011年

- ・ 高階秀爾、『日本人にとって美しさとは何か』、筑摩書房、2015年
- ・ 高階秀爾・千足伸行責任編集、『世界美術全集 西洋編第24巻 世紀末と象徴主義』、小学館、1996年
- ・ 高階秀爾、『20世紀美術』、ちくま学芸文庫、1993年
- ・ 多木浩二、『ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」精読』、岩波書店、2000年
- ・ イェルク・ツィンマーマン、『フランシス・ベイコン《磔刑》暴力的な現実にたいする新しい見方』、五十嵐路子・五十嵐賢一訳、三元社、2006年
- ・ 東京文化財研究所美術部、『黒田清輝《智・感・情》美術研究作品資料 第1冊』、中央公論美術出版、2002年
- ・ 東京文化財研究所美術部、『黒田清輝《湖畔》美術研究作品資料 第5冊』、中央公論美術出版、2008年
- ・ ジル・ドゥルース、『感覚の論理 画家フランシス・ベーコン論』、山縣熙訳、法政大学出版、2004年
- ・ 中山公男・高階秀爾責任編集、『象徴派の絵画』、朝日新聞社、1992年
- ・ フリードリッヒ・ニーチェ、『ツァラトウストラはこう言った（上）（下）』、氷上英廣訳、岩波文庫、2006年
- ・ フリードリッヒ・ニーチェ、『権力の意志 上・下』原佑訳、ちくま学芸文庫、1993年
- ・ マルティン・ハイデガー、『存在と時間 上・下』細谷貞雄訳、ちくま学芸文庫、1994年
- ・ マーティン・ハマー、『フランシス・ベーコン FRANCIS BACON』、手嶋由美子訳、青幻社、2014年
- ・ ロラン・バルト、『表徴の帝国』、宗左近訳、ちくま学芸文庫、1996年
- ・ ロラン・バルト、『明るい部屋 写真についての覚書』、花輪光訳、みすず書房、1985年
- ・ アンドレ・ブルトン、『魔術的芸術』、巖谷國土監修、河出書房新社、1997年
- ・ マイケル・ペピアット、『フランシス・ベイコン』、夏目幸子訳、新潮社、2005年
- ・ ジョン・ラッセル、『わが友 フランシス・ベイコン』、五十嵐賢一訳、三元社、2013年
- ・ ミランダ・ランディ、『幾何学の不思議 遺跡・芸術・自然に現れたミステリ

- 一』、駒田曜訳、創元社、2013年
- 吉岡正和、『図解 近代魔術』、河出書房新社、2013年
  - 渡邊二郎、『新装版 ニヒリズム 内面性の現象学』、東京大学出版会、2013年
  - 渡邊二郎、『ハイデガー「存在と時間」入門』、講談社学術文庫、2011年

#### 欧文文献

- A. Durham, 'Note on Thechniques', in D. Ades & A. Forge (eds), (exh. cat.) *Francis Bacon*, London, 1985.
- J. E. Russell, *A Study of the Materials and Techniques of Francis Bacon (1909-1992)*, Doctoral thesis, Nothernbria University, 2010.

#### 電子文献

《Pokémon GO》については、以下の URL を参照

- <http://www.pokemongo.jp> (2017/06/26)

《Ingress》については、以下の URL を参照

- <https://www.ingress.com> (2017/06/26)

## 参考図版リスト

1. ギュスターヴ・モロー、《オイディプスとスフィンクス》、1864年、カンヴァス・油彩、206.4×104.7 cm、ニューヨーク、メトロポリタン美術館  
出典：高階秀爾、千足伸行、『世界美術全集 西洋編第24巻 世紀末と象徴主義』、小学館出版、1996年、37頁
2. ギュスターヴ・モロー、《オルフェウスの首を運ぶトラキアの娘》、1865年、板・油彩、150×99.5 cm、パリ、オルセー美術館  
出典：高階秀爾、千足伸行、『世界美術全集 西洋編第24巻 世紀末と象徴主義』、小学館出版、1996年、38頁
3. ギュスターヴ・モロー、《出現》、1874-1876年、カンヴァス・油彩、142×103 cm、パリ、ルーブル美術館  
出典：中山公男、高階秀爾、『象徴派の絵画』、朝日新聞社、1992年、63頁
4. ギュスターヴ・モロー、《神秘の花》1890年頃、カンヴァス・油彩、253×137 cm、パリ、ギュスターヴ・モロー美術館  
出典：中山公男、高階秀爾、『象徴派の絵画』、朝日新聞社、1992年、65頁
5. ギュスターヴ・モロー、《ガラテア》、1880年、板・油彩、85×67 cm、パリ、オルセー美術館  
出典：中山公男、高階秀爾、『象徴派の絵画』、朝日新聞社、1992年、62頁
6. 多面体の展開図
7. 川島優、《Inside》、2014年、木製パネル、麻紙、墨、岩絵具、加工銅粉、銀箔、194.2×112.7 cm、豊橋市美術博館
8. 既存の記号や標識
9. 川島優、《Adverse effect》、2015年、木製パネル、麻紙、墨、岩絵具、加工銅粉、銀箔、130.5×194.2 cm
10. フランシス・ベーコン、《磔刑》、1933年、カンヴァス・油彩、60.5×47 cm、ロンドン、Murderme Clolletion  
出典：マーティン・ハマー、『フランシス・ベーコン FRANCIS BACON』、手嶋由美子訳、青幻社、2014年、35頁

11. フランシス・ベーコン、《ある磔刑の基部にいる人物像のための三習作》、1944年頃、板・油彩、パステル、各 94×73,7 cm、ロンドン、テート  
出典：マーティン・ハマー、『フランシス・ベーコン FRANCIS BACON』、手嶋由美子訳、青幻社、2014年、38頁
12. フランシス・ベーコン、《絵画》、1946年、亜麻布・油彩、パステル、198×132 cm、ニューヨーク、ニューヨーク近代美術館  
出典：マーティン・ハマー、『フランシス・ベーコン FRANCIS BACON』、手嶋由美子訳、青幻社、2014年、51頁
13. フランシス・ベーコン、《肖像のための習作》、1949年、カンヴァス・油彩、147.5×131 cm、シカゴ、シカゴ現代美術館  
出典：マーティン・ハマー、『フランシス・ベーコン FRANCIS BACON』、手嶋由美子訳、青幻社、2014年、19頁
14. ディエゴ・ベラスケス、《教皇インノケンティウス 10世の肖像》、1650年、カンヴァス・油彩、114×119 cm、ローマ、ドーリア・パンフィーリ美術館  
出典：神吉敬三・若桑みどり責任編集、『世界美術全集 西洋編第 16 巻 バロック 1』、小学館、1994年、258頁
15. フランシス・ベーコン、《ベラスケスによる教皇インノケンティウス 10世の習作》、1953年、カンヴァス・油彩、153×118 cm、デイモン、デイモン・アートセンター  
出典：マーティン・ハマー、『フランシス・ベーコン FRANCIS BACON』、手嶋由美子訳、青幻社、2014年、59頁
16. フランシス・ベーコン、ヴァン・ゴッホの肖像を基とした作品群、《ファン・ゴッホの肖像のための習作 v》、1957年、カンヴァス・油彩、砂、198,7×135,5 cm、ワシントン、ハーシュホーン博物館と彫刻の庭、スミソニアン学会  
出典：マーティン・ハマー、『フランシス・ベーコン FRANCIS BACON』、手嶋由美子訳、青幻社、2014年、69頁
17. サウス・ケンジントンにある質素なアトリエ  
出典：マーティン・ハマー、『フランシス・ベーコン FRANCIS BACON』、手嶋由美子訳、青幻社、2014年、141頁
18. フランシス・ベーコン、《磔刑のための三習作》、1962年、カンヴァス・油彩、砂、三幅対、各 198.2×144.8 cm、ニューヨーク、ソロモン・R・グッ

ゲンハイム美術館

出典：マーティン・ハマー、『フランシス・ベーコン FRANCIS BACON』、手嶋由美子訳、青幻社、2014年、98頁

19. フランシス・ベーコン、《三幅対》、1971年、カンヴァス・油彩、三幅対、各198×147, cm、バーゼル、バイエラー財団  
出典：マーティン・ハマー、『フランシス・ベーコン FRANCIS BACON』、手嶋由美子訳、青幻社、2014年、110頁
20. フランシス・ベーコン、《三幅対》、1988年、カンヴァス・油彩、アクリル絵具、三幅対、各198×147.5 cm、ロンドン、テート  
出典：マーティン・ハマー、『フランシス・ベーコン FRANCIS BACON』、手嶋由美子訳、青幻社、2014年、134頁
21. エドワード・マイブリッチ、《人間と動物の動きのすべて》、1887年  
出典：ミシェル・アルシャンポー、『フランシス・ベーコン 対談』、五十嵐賢一訳、三元社、1998年、11頁
22. 川島優、《あらゆる境涯を汚染するもの あらゆる境涯を浄化するもの》、2013年、木製パネル、雲肌麻紙、墨、岩絵具、加工銅粉、銀泥、銀箔、227.6×182.2 cm
23. 川島優、《TOXIC》、2015年、木製パネル、麻紙、墨、岩絵具、加工銅粉、銀箔、227.6×182.2 cm、愛知県立芸術大学
24. GPS機能を使った《Ingress》による拡張現実の一部(2017/06/26)、《Ingress》、スマートフォン向けオンラインゲームアプリ、Niantic,inc、2013年
25. GPS機能を使った《Pokémon GO》による拡張現実の一部(2017/06/26)、《Pokémon GO》、スマートフォン向けオンラインゲームアプリ、Niantic,inc、2016年
26. 無限に続く反復パターン  
出典：ダウド・サットン、『イスラム芸術の幾何学 天上の図形を描く』、武井摩利訳、創元社、2011年、39頁
27. 川島優、《Radiant》、2017年、木製パネル、麻紙、墨、岩絵具、銀箔、加工銅粉、145.5×227.3cm
28. 川島優、《Re-actor》(左から《TOXIC》《ZETA》《INSIDE》)、2017年、木製パネル、麻紙、墨、岩絵具、銀箔、加工銅粉、各227.3×145.5cm
29. 動力炉 (Reactor)



- 出典：井上信幸、芳野隆治、『今日からモノ知りシリーズ トコトンやさしい 核融合エネルギーの本』、日刊工業新聞社、2005年、21、29頁
30. 《仏涅槃図》、国宝、1086年、献本着色、1幅、267.6×271.2cm、金剛峰寺、和歌山  
出典：泉武夫責任編集、「第5章 平安仏画《仏涅槃図》」、『日本美術全集 第5巻 平安時代Ⅱ 王朝絵巻と貴族のいとなみ』、小学館、2014年、図版番号71
31. 運慶、《大日如来坐像》、1176年、寄木造、漆箔、像高98.2cm、奈良、円成寺・多宝塔  
出典：熊田由美子、「優しい仏像の見方 大日如来」、『仏像の事典』、成美堂出版、2009年、31頁
32. 黒田清輝、《智・感・情》、重要文化財、1899年、カンヴァスに油彩、各180.6×99.8cm、東京文化財研究所貯蔵  
出典：城野誠治撮影、「《智・感・情》カラー画像（折り込み）」、東京文化財研究所美術部、『黒田清輝《智・感・情》美術研究作品資料 第1冊』、中央公論美術出版、2002年、69頁
33. 黒田清輝、《湖畔》、重要文化財、1897年、カンヴァスに油彩、各69×84.7cm、東京文化財研究所貯蔵  
出典：「《湖畔》図版 全図」、東京文化財研究所美術部、『黒田清輝《湖畔》美術研究作品資料 第5冊』、中央公論美術出版、2008年
34. 川島優の地元、天竜市二俣町の風景
35. 木製パネルに麻紙を張り込んだ支持体
36. 観察とイメージを掛け合わせたデッサン
37. デッサンを本紙に転写する様子
38. 《Re-actor》制作過程の色面段階
39. 《Re-actor》の細部描写の様子①②③
40. 《Re-actor》（《TOXIC》《INSIDE》）の女性像の部分図
41. 川島優、《Re-actor》（《TOXIC》）、2017年、木製パネル、麻紙、墨、岩絵具、銀箔、加工銅粉、227.3×145.5cm
42. 川島優、《Re-actor》（《INSIDE》）、2017年、木製パネル、麻紙、墨、岩絵具、銀箔、加工銅粉、227.3×145.5cm
43. 川島優、《Re-actor》（《ZETA》）、2017年、木製パネル、麻紙、墨、岩絵具、

銀箔、加工銅粉、227.3×145.5cm

《Re-actor》(《ZETA》)の部分図①②

44. 川島優、《ENIGMA》、2016年、木製パネル、麻紙、墨、岩絵具、加工銅粉、銀箔、260×163.1cm
45. 川島優、三幅対《FRAGMENT BOX a》《TOXIC》《FRAGMENT BOX b》、2016年、木製パネル、麻紙、墨、岩絵具、加工銅粉、銀箔、左から 194.2×112.7 cm、194.2×130.5 cm、194.2×112.7 cm
46. フランシス・ベーコン 《アイスキュロスのオレスティアから想起した三幅対》、1981年、カンヴァス・油彩、三幅対、各 198×147.5 cm、アストルツプ・ファーナリ美術館、オスロ  
出典：マーティン・ハマー、『フランシス・ベーコン FRANCIS BACON』、手嶋由美子訳、青幻社、2014年、128頁
47. 川島優、《Toxic》、2013年、木製パネル、麻紙、墨、岩絵具、加工銅粉、銀箔、194×111 cm、東郷青児記念損保ジャパン日本興亜美術館
48. 川島優、《TOXIC》、2015年、木製パネル、麻紙、墨、岩絵具、加工銅粉、銀箔、910×727 cm、個人蔵
49. 川島優、《Inside》、2014年、木製パネル、麻紙、墨、岩絵具、加工銅粉、銀箔、194.2×112.7 cm、豊橋市美術博物館
50. 川島優、《INSIDE》、2015年、木製パネル、麻紙、墨、岩絵具、加工銅粉、銀箔、53×45.5cm、個人蔵
51. 川島優、《Recipient a》、2015年、木製パネル、麻紙、墨、岩絵具、加工銅粉、銀箔、53×45.5 cm、個人蔵
52. 川島優、《Recipient b》、2015年、木製パネル、麻紙、墨、岩絵具、加工銅粉、銀箔、53×45.5 cm、個人蔵
53. 川島優、《Recipient c》、2015年、木製パネル、麻紙、墨、岩絵具、加工銅粉、銀箔、53×45.5 cm、個人蔵
54. 川島優、《Recipient d》、2016年、木製パネル、麻紙、墨、岩絵具、加工銅粉、銀箔、53×45.5 cm、個人蔵

図版

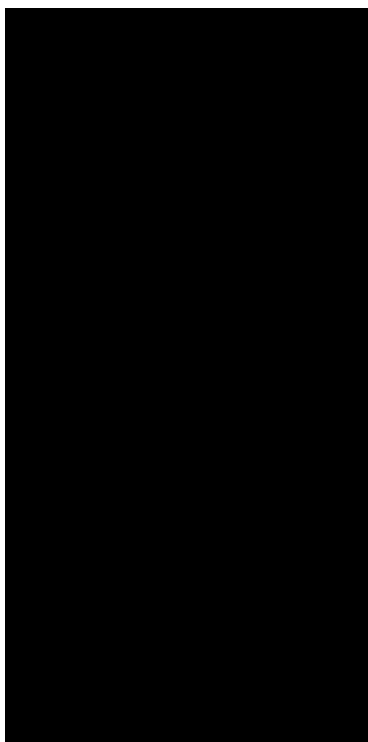


図1 ギュスターヴ・モロー、《オイディプスとスフィンクス》、1864年、カンヴァス・油彩、206.4×104.7cm、ニューヨーク、メトロポリタン美術館

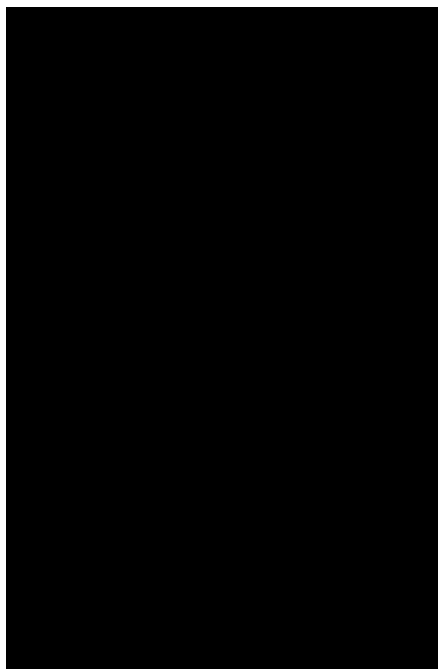


図2 ギュスターヴ・モロー、《オルフェウスの首を運ぶトラキアの娘》1865年、板・油彩、150×99.5cm、パリ、オルセー美術館

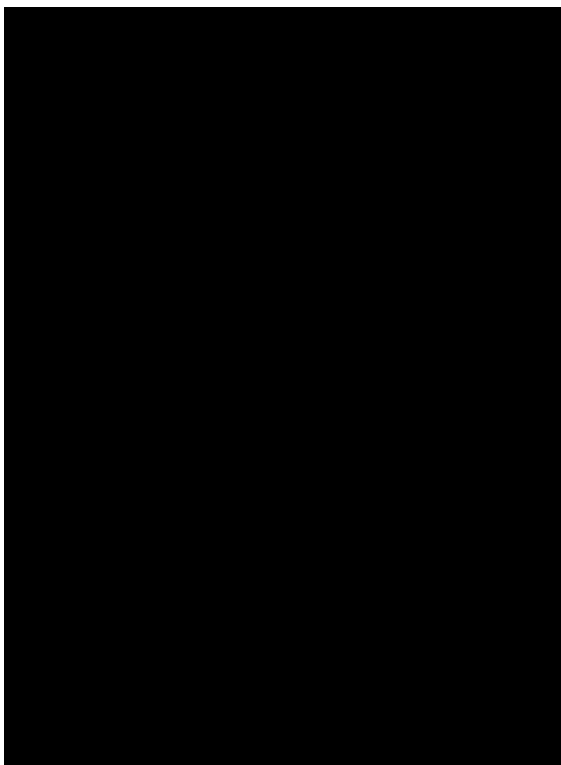


図3 ギュスターヴ・モロー、《出現》1874-1876年、カンヴァス・油彩、142×103cm、パリ、ルーブル美術館

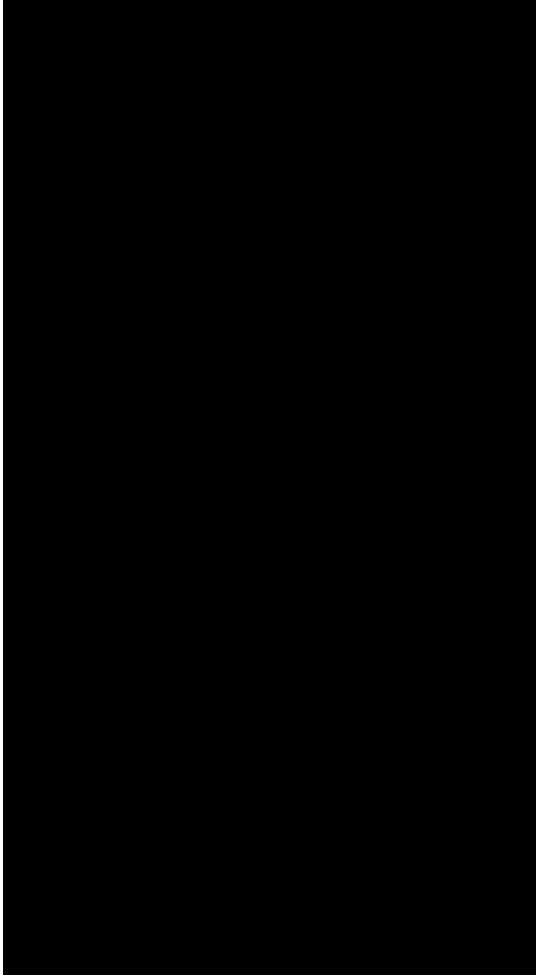


図4 ギュスターヴ・モロー、《神秘の花》、  
1890年頃、カンヴァス・油彩、253×137cm、  
パリ、ギュスターヴ・モロー美術館



図5 ギュスターヴ・モロー、《ガラテア》、1880年、板・  
油彩、85×67cm、パリ、オルセー美術館

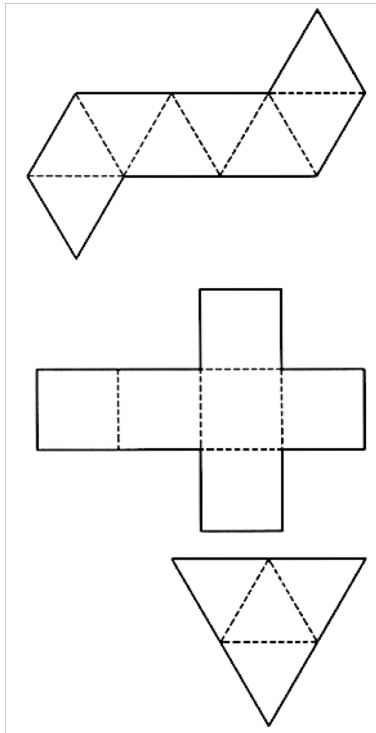


図6 多面体の展開図



図7 川島優、《Inside》、2014年、木製パネル、麻紙、墨、岩絵具、加工銅粉、銀箔、  
194.2×112.7cm、豊橋市美術博物館



図8 既存の記号や標識



図9 川島優、《Adverse effect》、2015年、木製パネル、麻紙、墨、岩絵具、加工銅粉、銀箔、130.6×194.3cm、個人蔵



図 10 フランシス・ベーコン、《磔刑》、1933 年、  
カンヴァス・油彩、60.5×47cm、ロンドン、  
Murderme Clolletion

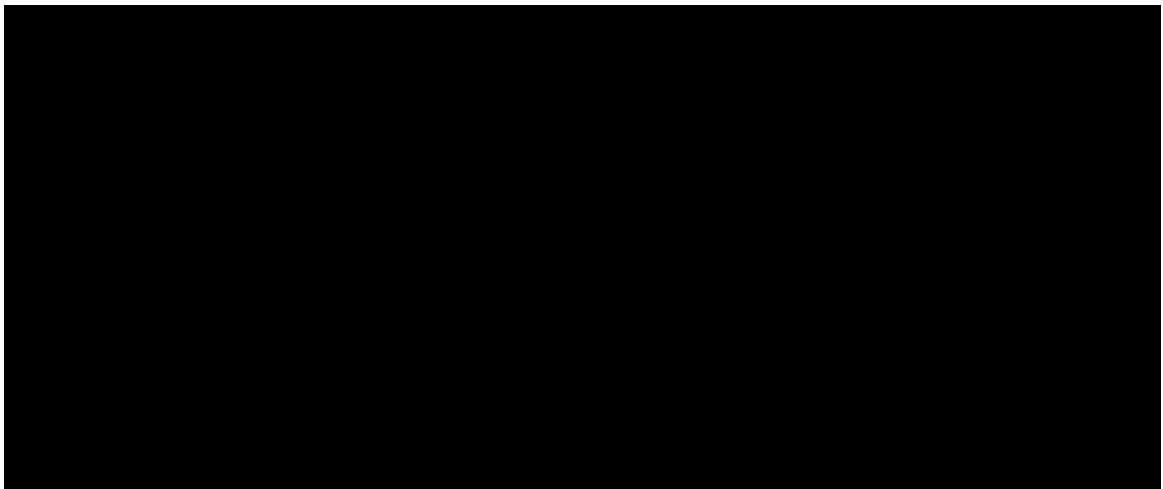


図 11 フランシス・ベーコン、《ある磔刑の基部にいる人物像のための三習作》、1944 年頃、板・油彩、パステル、各 94×73,7cm、ロンドン、テート



図 12 フランシス・ベーコン、《絵画》、  
1946 年、亜麻布・油彩、パステル、  
198×132cm、ニューヨーク、ニューヨ  
ーク近代美術館

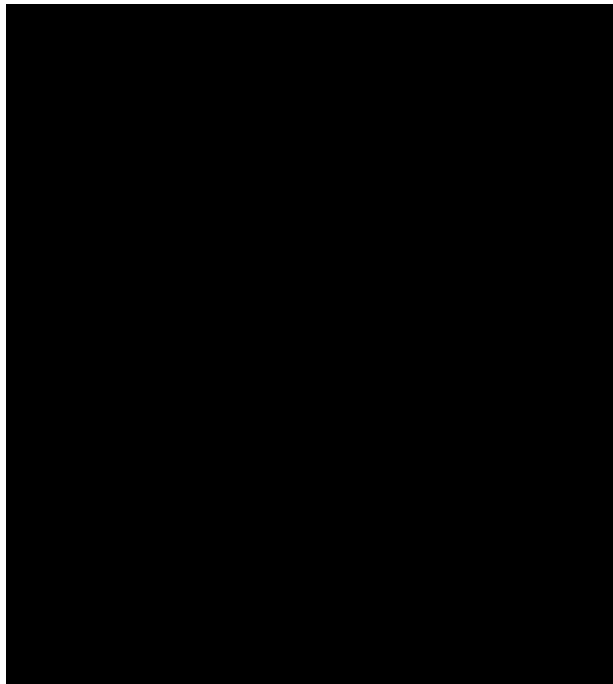


図 13 フランシス・ベーコン、《肖像のため  
の習作》、1949 年、カンヴァス・油彩、147.5  
×131cm、シカゴ、シカゴ現代美術館



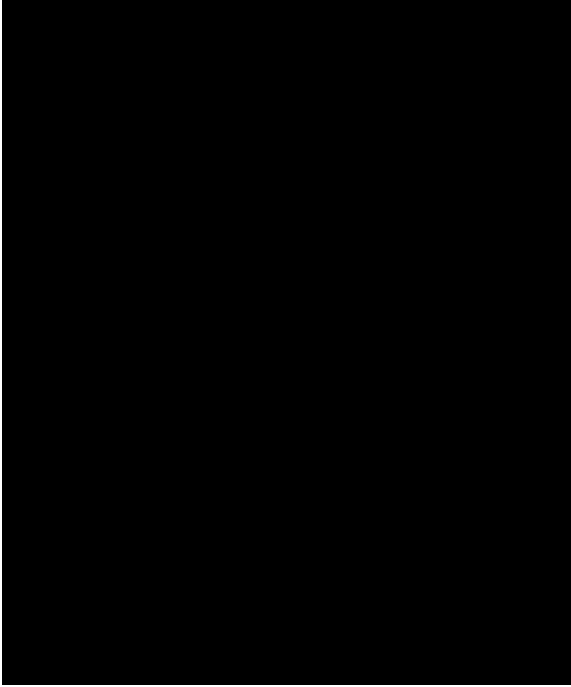


図 14 ディエゴ・ベラスケス、《教皇インノケンティウス 10 世の肖像》、1650 年、カンヴァス・油彩、114 × 119cm、ローマ、ドリア・パンフィーリ美術館

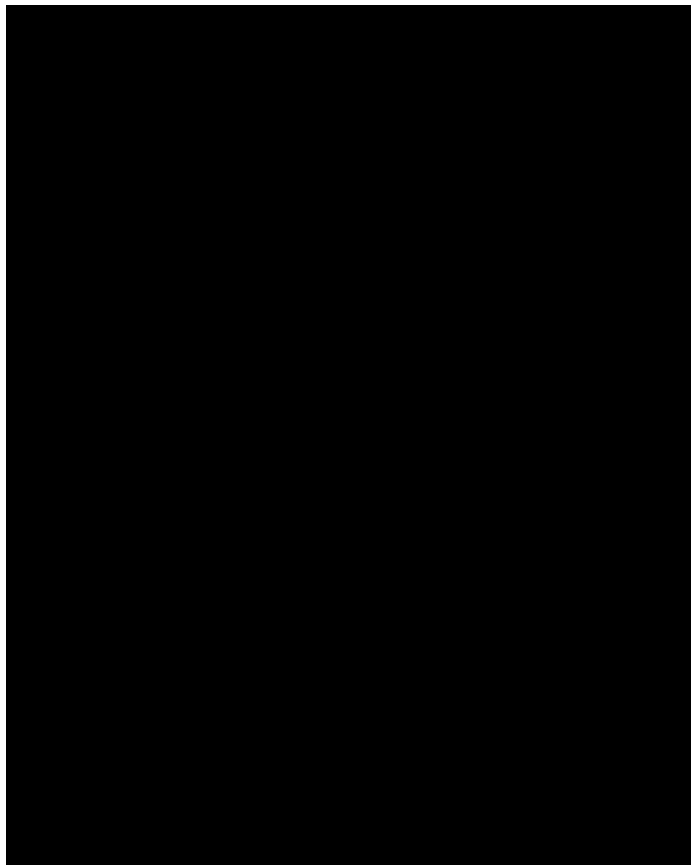


図 15 フランシス・ベーコン、《ベラスケスによる教皇インノケンティウス 10 世の習作》、1953 年、カンヴァス・油彩、153 × 118cm、デイモン、デイモン・アートセンター

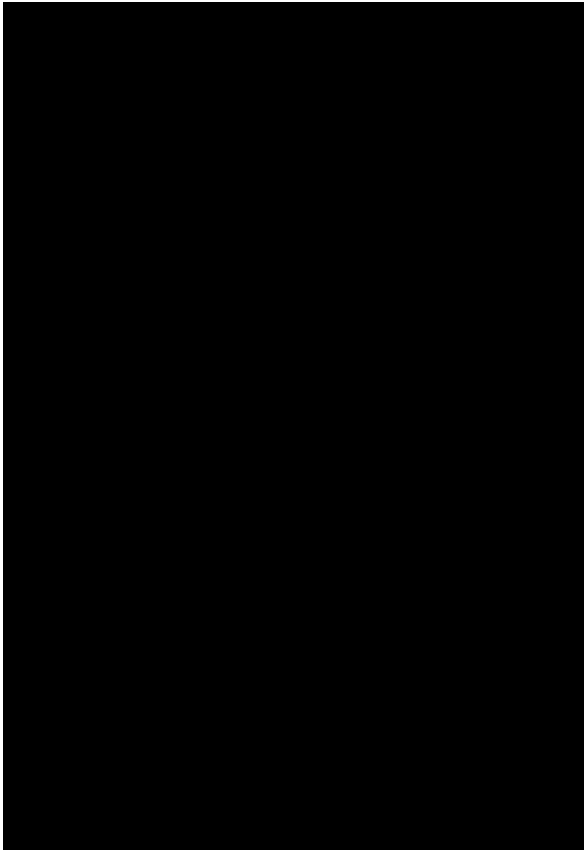


図 16 フランシス・ベーコン、ヴァン・ゴッホの肖像を基とした作品、《ファン・ゴッホの肖像のための習作 V》、1957 年、カンヴァス・油彩、砂、198.7×135.5cm、ワシントン、ハーシュホーン博物館と彫刻の庭、スミソニアン学会

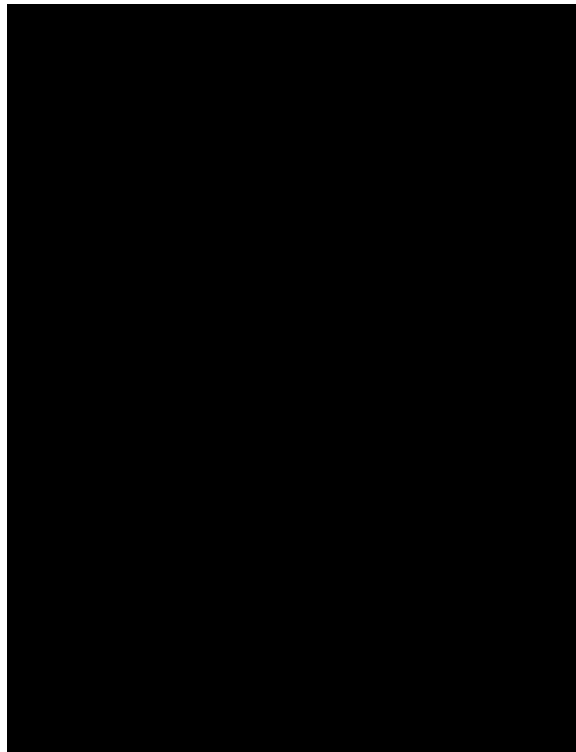


図 17 サウス・ケンジントンにある質素なアトリエ

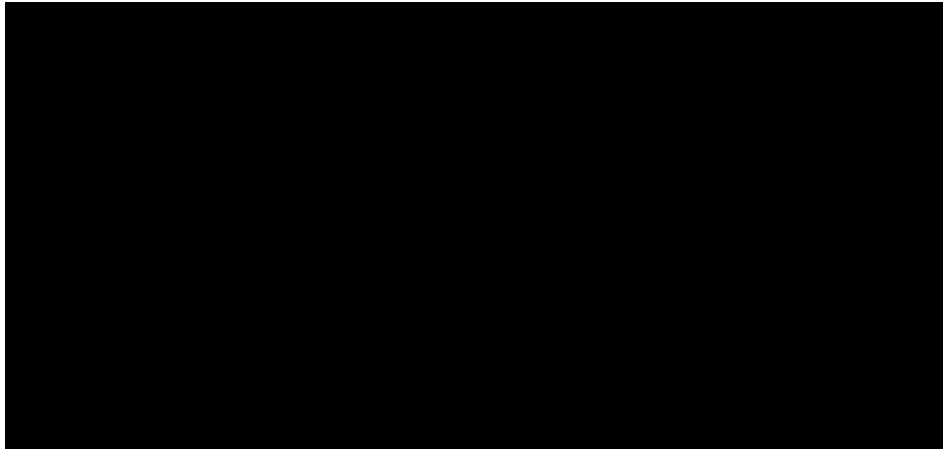


図 18 フランシス・ベーコン、《磔刑のための三習作》、1962年、カンヴァス・油彩、砂、三幅対、各 198.2×144.8cm、ニューヨーク、ソロモン・R・グッゲンハイム美術館

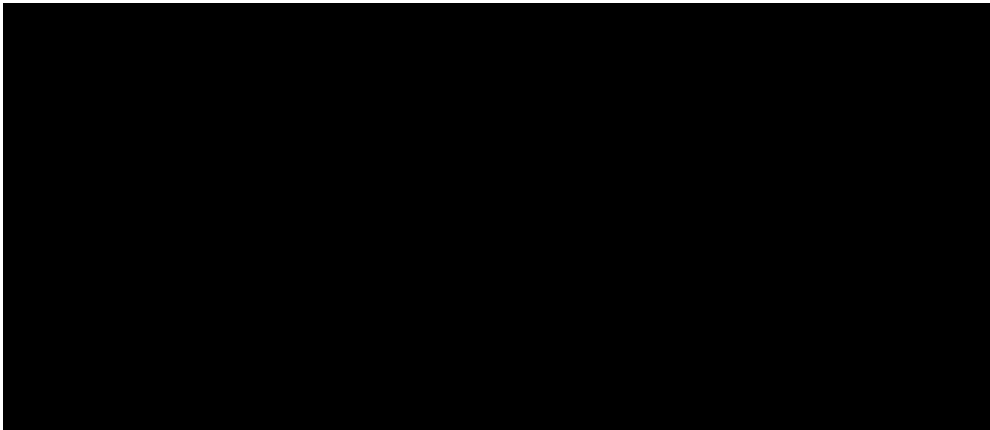


図 19 フランシス・ベーコン、《三幅対》、1971年、カンヴァス・油彩、三幅対、各 198×147.5cm、バーゼル、バイエラー財団

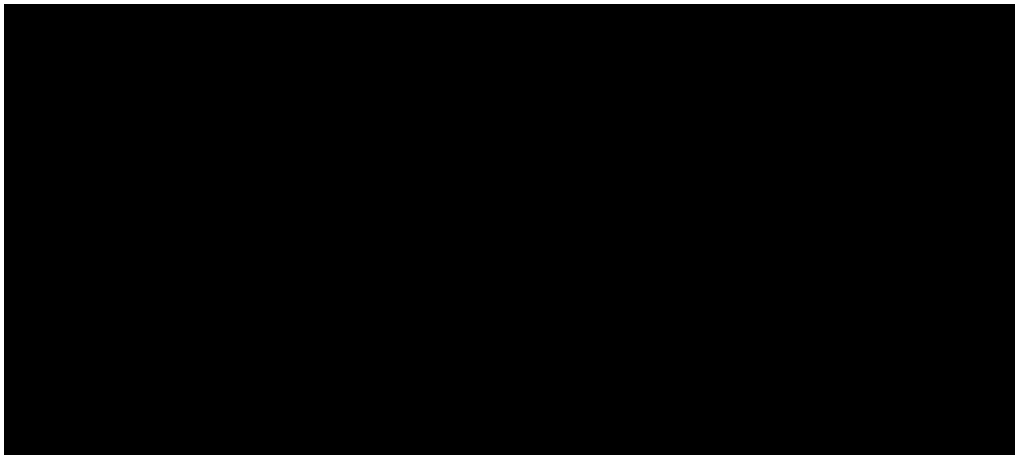


図 20 フランシス・ベーコン、《三幅対》、1988年、カンヴァス・油彩、アクリル絵具、三幅対、各 198×147.5cm、ロンドン、テート

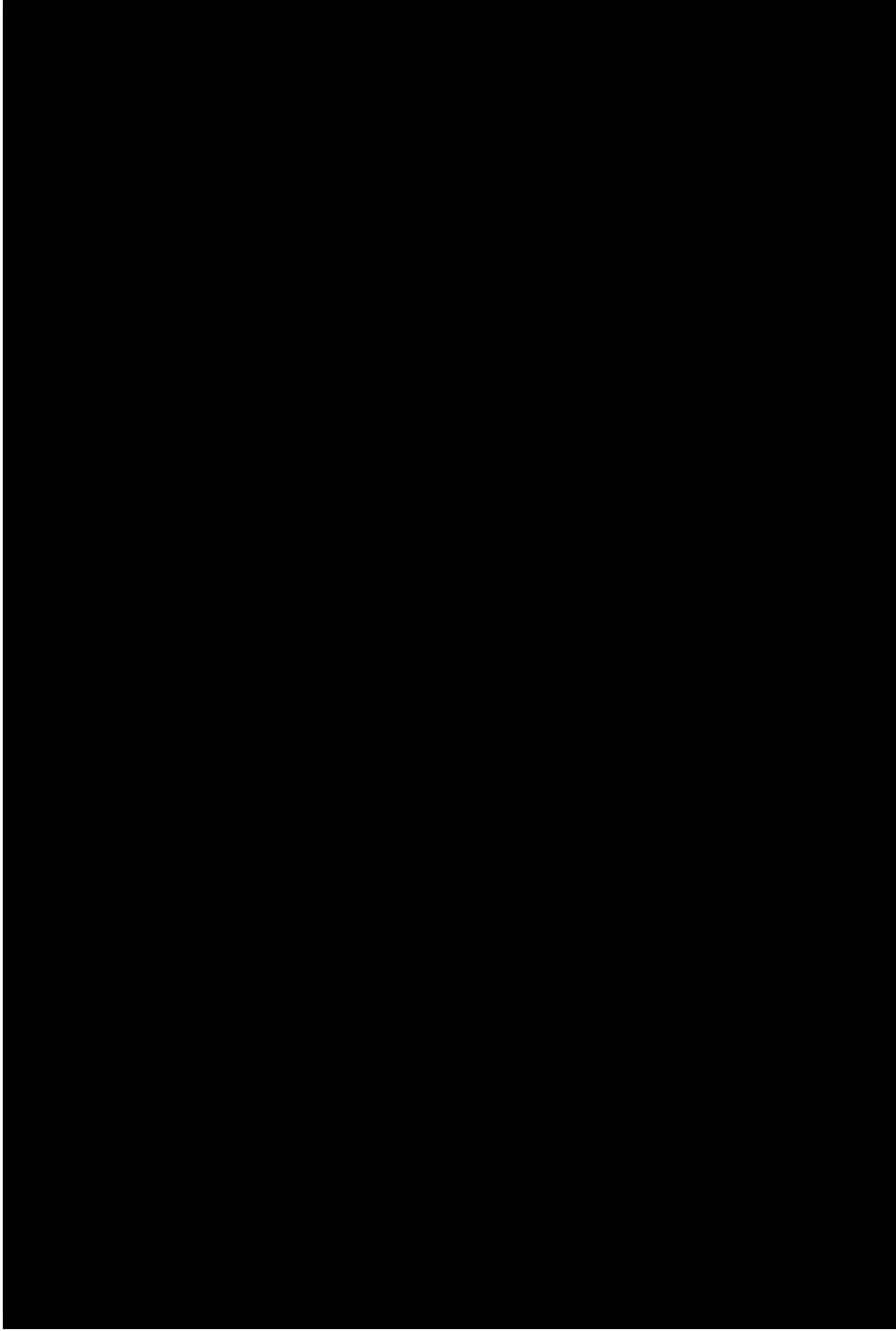


図 21 エドワード・マイブリッジ、《人間と動物の動きのすべて》、1887 年



図 22 川島優、《あらゆる境涯を汚染するもの あらゆる境涯を浄化するもの》、2013年、木製パネル、雲肌麻紙、墨、岩絵具、加工銅粉、銀泥、銀箔、227.6×182.2cm、個人蔵



図 23 川島優、《TOXIC》、2015年、木製パネル、麻紙、墨、岩絵具、加工銅粉、銀箔、227.6×182.2cm、愛知県立芸術大学

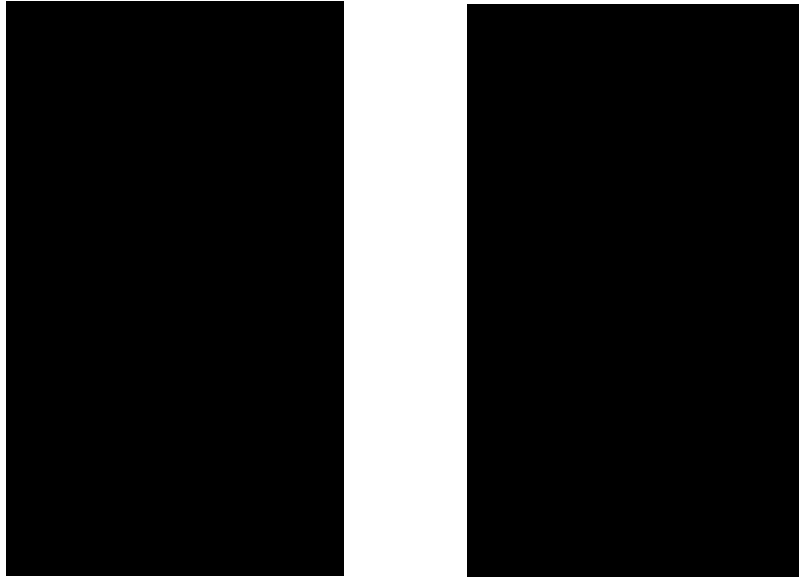


図 24 GPS 機能を使った《Ingress》による拡張現実の一部(2017/06/26)、《Ingress》、スマートフォン向けオンラインゲームアプリ、Niantic,inc、2013 年



図 25 GPS 機能を使った《Pokémon GO》による拡張現実の一部(2017/06/26)、《Pokémon GO》、スマートフォン向けオンラインゲームアプリ、Niantic,inc、2016 年

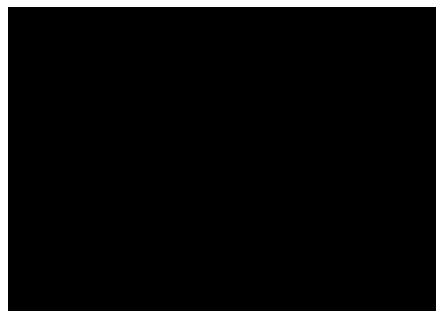


図 26 無限に続く反復パターン



図 27 川島優、《Radiant》、2017年、木製パネル、麻紙、墨、岩絵具、銀箔、加工銅粉、145.5cm × 227.3cm



図 28 川島優、《Re-actor》(左から《TOXIC》《ZETA》《INSIDE》)、2017年、木製パネル、麻紙、墨、岩絵具、銀箔、加工銅粉、各 227.3cm × 145.5cm

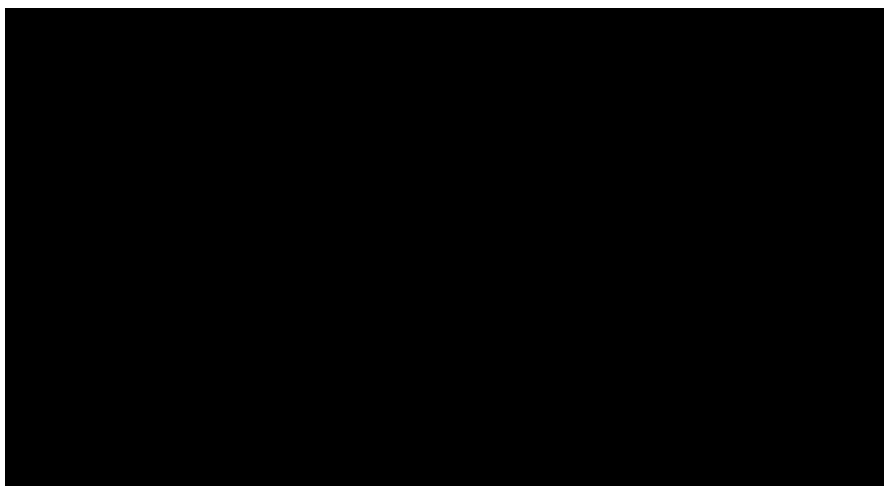
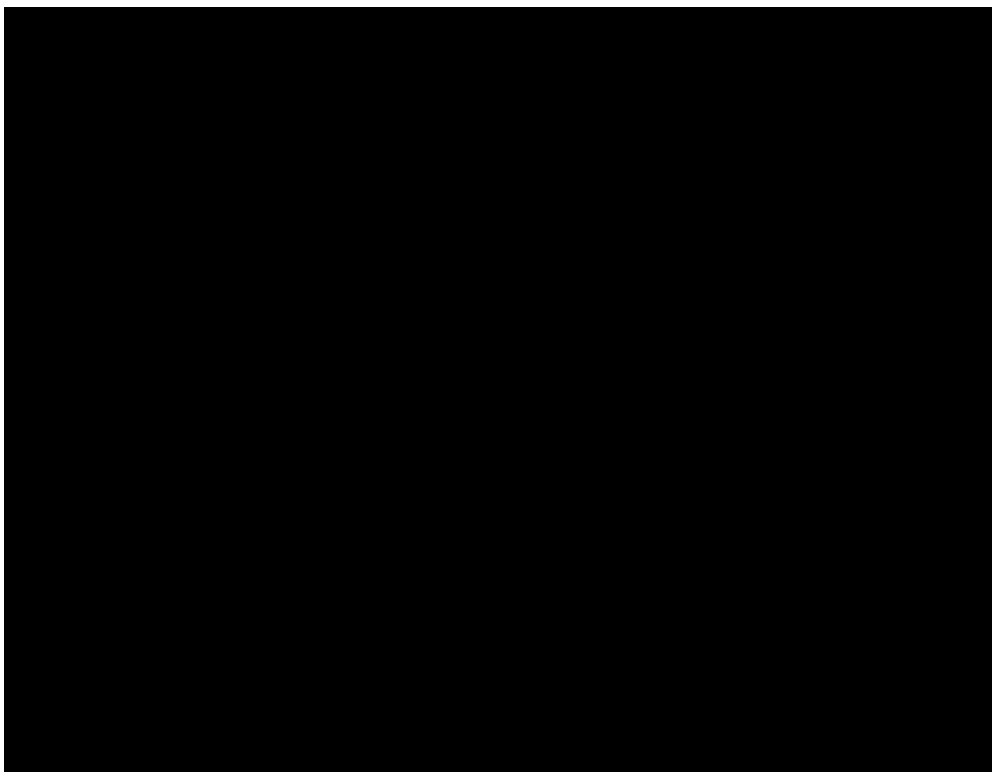


図 29 動力炉(Reactor)の構造



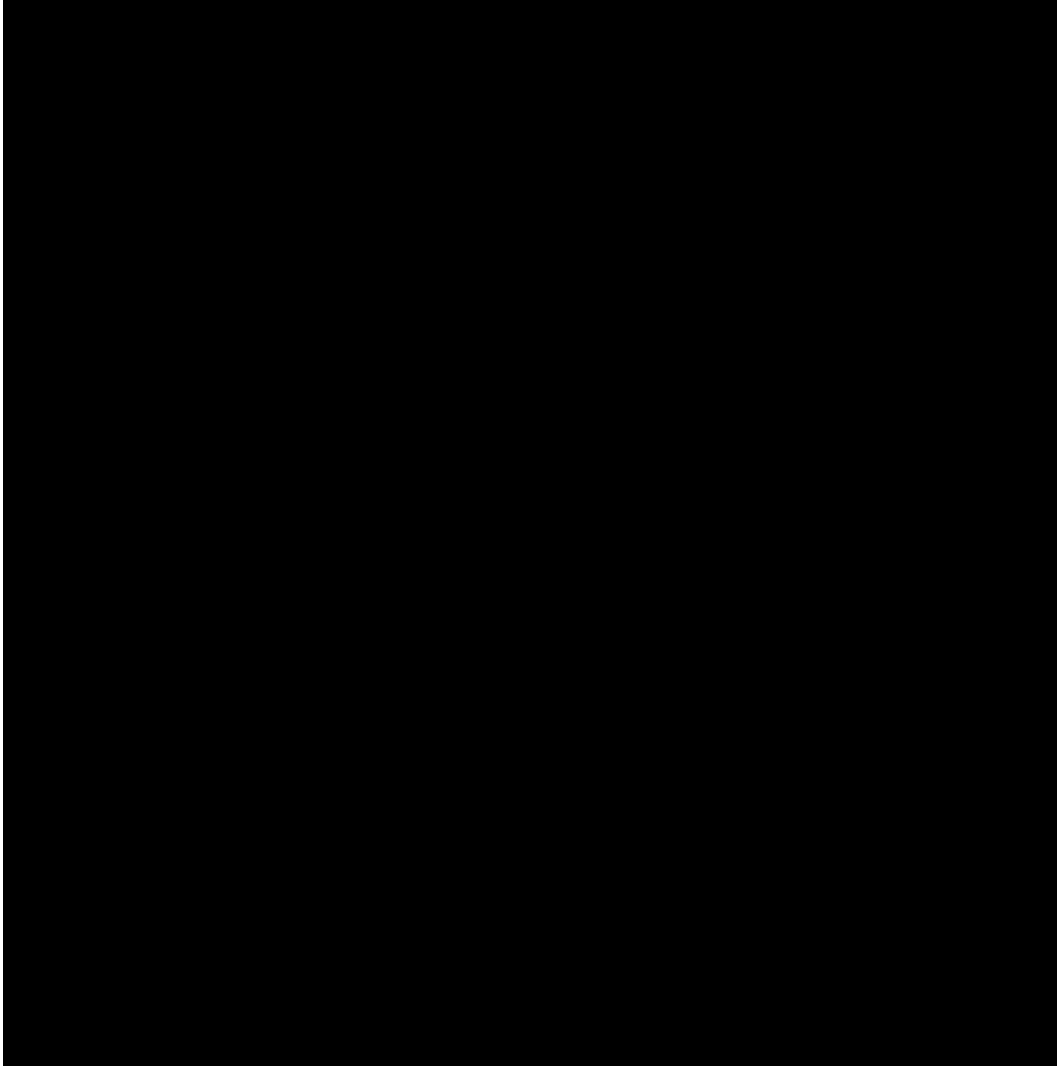


图 30 《仏涅槃図》、国宝、1086 年、絹本着色、1 幅、267.6×271.2cm、金剛峰寺、和歌山

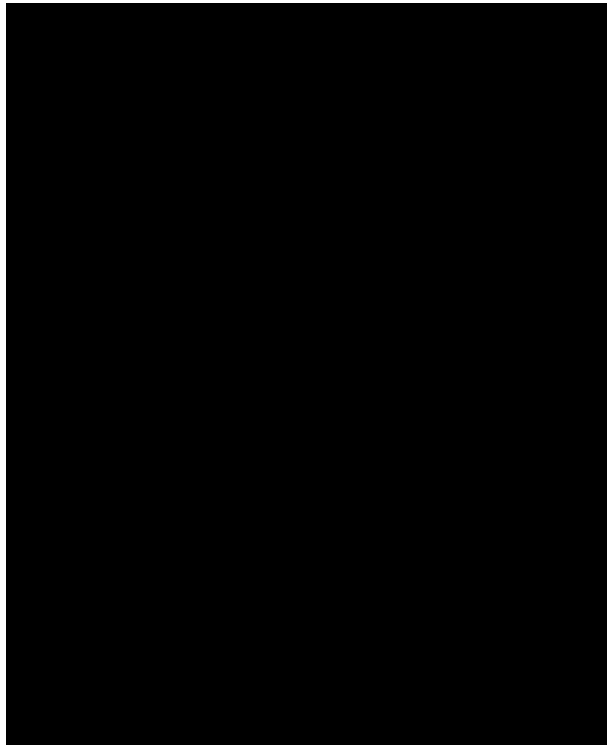


図 31 運慶、《大日如来座像》、1176 年、寄木造、漆箔、像高 98.2cm、奈良、円成寺・多宝塔

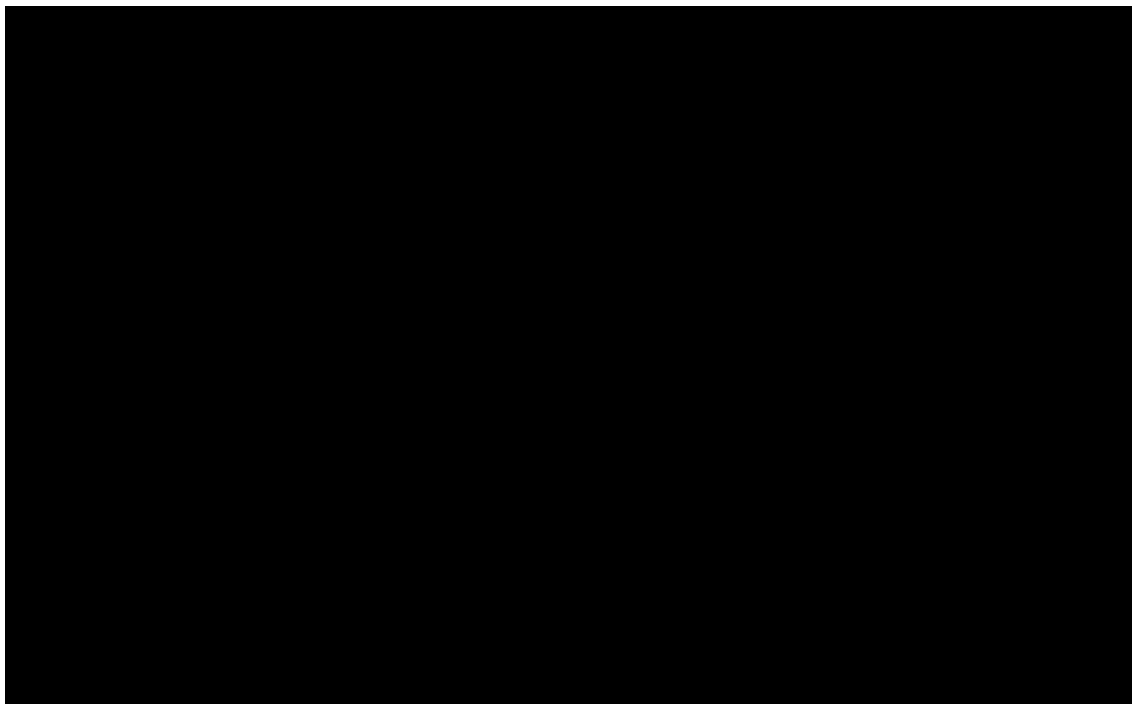


図 32 黒田清輝、《智・感・情》、重要文化財、1899 年、カンヴァスに油彩、各 180.6×99.8cm、東京文化財研究所貯蔵

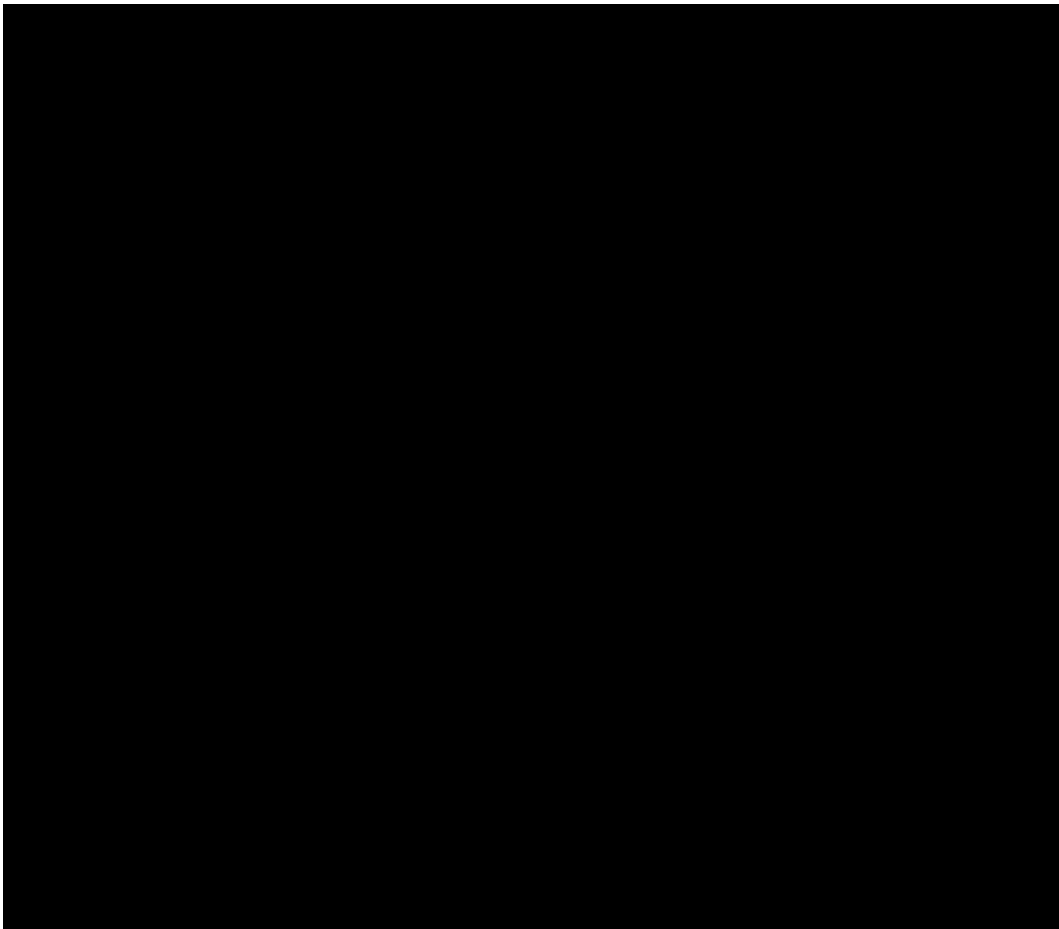


図 33 黒田清輝、《湖畔》、重要文化財、1897 年、カンヴァスに油彩、各 69 × 84.7cm、東京文化財研究所貯蔵



図 34 川島優の地元、天竜市二俣町の風景



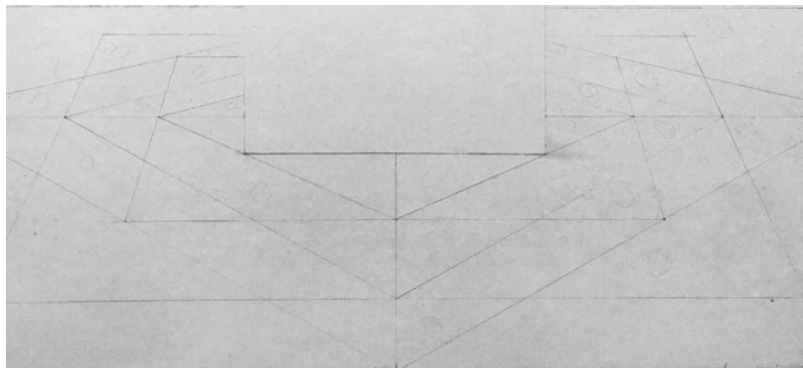
図 35 木製パネルに麻紙を張り込んだ支持体



《Radiant》[図 27]のコンクリートから想起したイメージスケッチ



左側が《TOXIC》[図 47][図 48]の女性像を元に再構築したデッサン  
右側が《INSIDE》[図 49][図 50]の女性像を元に再構築したデッサン



《大日如来座像》[図 31]蓮華座から想起した幾何学模様

図 36 観察とイメージを掛け合わせたデッサン

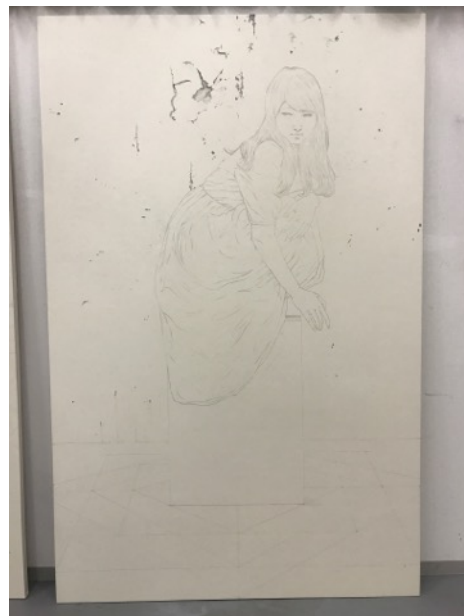


図 37 デッサンを本紙に転写する様子





图 38 《Re-actor》制作過程の色面段階





図 39 《Re-actor》の細部描写の様子①



図 39 《Re-actor》の細部描写の様子②



図 39 《Re-actor》の細部描写の様子③





図 40 《Re-actor》《TOXIC》の女性像の部分図



図 40 《Re-actor》(《INSIDE》)の女性像の部分図





图 41 川島優、《Re-actor》(《TOXIC》)、2017年、木製パネル、麻紙、墨、岩絵具、銀箔、加工銅粉、227.3×145.5cm



图 42 川島優、《Re-actor》(《INSIDE》)、2017年、木製パネル、麻紙、墨、岩絵具、銀箔、加工銅粉、227.3×145.5cm



图 43 川島優、《Re-actor》(《ZETA》)、2017年、木製パネル、麻紙、墨、岩絵具、銀箔、加工銅粉、227.3×145.5cm





図 43 《Re-actor》(《ZETA》)の部分図①



図 43 《Re-actor》(《ZETA》)の部分図②





図 44 川島優、《ENIGMA》2016 年、木製パネル、麻紙、墨、岩絵具、加工銅粉、銀箔、  
260×163.1cm



図 45 川島優、三幅対《FRAGMENT BOX a》《TOXIC》《FRAGMENT BOX b》、2016 年、木製パネル、麻紙、墨、岩絵具、加工銅粉、銀箔、左から 194.2×112.7cm、194.2×130.5cm、194.2×112.7cm

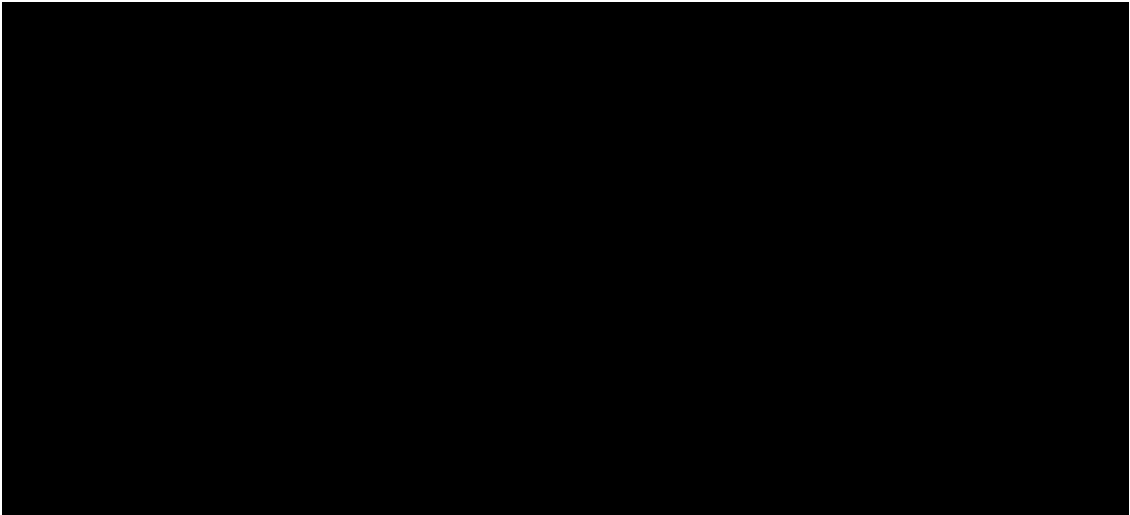


図 46 フランシス・ベーコン、《アイスキュロスのオレスティアから想起した三幅対》、1981 年、カンヴァス・油彩、三幅対、各 198×147.5cm、オスロ、アストルツプ・ファーリ美術館



図 47 川島優、《Toxic》、2013年、木製パネル、麻紙、墨、岩絵具、加工銅粉、銀箔、  
194×111cm、東郷青児記念 損保ジャパン日本興亜美術館





図 48 川島優、《TOXIC》、2015 年、木製パネル、麻紙、墨、岩絵具、加工銅粉、銀箔、  
91 × 72.7cm、個人蔵



図 49 川島優、《Inside》、2014年、木製パネル、麻紙、墨、岩絵具、加工銅粉、銀箔、  
194.2×112.7cm、豊橋市美術博物館



図 50 川島優、《INSIDE》、2016年、木製パネル、麻紙、墨、岩絵具、加工銅粉、銀箔、53×45.5cm、個人蔵





図 51 《Recipient a》、2015 年、木製パネル、麻紙、墨、岩絵具、加工銅粉、銀箔、53 × 45.5cm、個人蔵



図 52 《Recipient b》、2015 年、木製パネル、麻紙、墨、岩絵具、加工銅粉、銀箔、53 × 45.5cm、個人蔵



図 53 《Recipient d》、2016 年、木製パネル、麻紙、墨、岩絵具、加工銅粉、銀箔、53 × 45.5cm、個人蔵



図 54 《Recipient d》、2016 年、木製パネル、麻紙、墨、岩絵具、加工銅粉、銀箔、53 × 45.5cm、個人蔵

## 論文要旨

### 内的感情の弁証法的表徴化としての絵画表現

－「不安」のレフォルメー

川島優

現代において絵を描くことは、現代に生きる自己を表現することである。現代は、身の周りの急激な環境変化や、テレビ、雑誌、ソーシャルネットワークサービスなど、視覚的な情報媒体やテクノロジーに溢れている。幼少期を緑豊かな田舎で過ごした経験から、そのような人工的で無機的な世界への違和感は、今もなお自身の心の奥底に潜んでいる。その違和感は、時代の変化や現代社会の不穏な雲行きと共に、将来に対する「不安」をより一層募らせていった。「不安」とは、「安心」の対義語であり、心に安らぎがないことを意味する。セーレン・キルケゴールによれば、人間は、神により創造された時から、罪の意識とともに不安を抱えていた。

また、現代社会を生きていくためには、自己の存在や現実を見つめ直すことが必要であり、それが筆者にとっては絵を描く行為そのものになっている。現代社会において自己の内面世界を視覚的に表現することは、目の前の事象や困難に惑わされることなく、自己の存在を模索するための手段であると考えている。

以上の研究動機を踏まえて、自己の存在位置を見出すべく、第1章では、19世紀後半の象徴主義について、主観的、装飾的、内面的といった筆者との類似点から、その先駆的作家であったギュスターヴ・モローと自作の関係性について考察した。その結果、モローの描く「内面」が神秘主義者としての「幻想」であり、非現実的なものを描いているのに対して、自身の描く「内面」は、「不安」という現実そのものに向いていることを理解した。

続いて第2章では、現実内に内在する「不安」が絵画表現にどのような影響を与えてきたのかという観点から、20世紀に、戦争の恐怖と絶望の時代を生き抜き、その経験を制作に展開した画家フランシス・ベーコンについて考察した。ベーコンの生き方は、いかにもニーチェ的であり、戦争という背景やイギリスが自由主義的な時代傾向にあったことが、より野性的で、直接的な絵画表現を可能としたように見える。また産業革命による複製技術の発展から、写真が象形的役割を新

たに獲得した中で、ベーコンは絵画を写実としての役割から、より直接的な現実へと還元し、それをデフォルメすることで独自のリアリズムを見出したことを確認した。それは、抽象表現主義や写実主義とは異なる新たな絵画の立ち位置だったと言える。この考察から、ベーコンの表現主義者としての意志が、筆者の絵画表現への意志と類似していることを明らかにした。さらに、絶対的価値の否定から自己の価値を形成するというニーチェの超人論的思想や、ニヒリズムの構造に着目し現代に生きる筆者の立ち位置から、自己の「不安」と対峙し、乗り越えることが絵画制作に結びついている可能性を指摘した。

第3章では、現代という視点から、筆者自身の「不安」について深く考察した。幼少期から成長していく過程での出来事から、その特性を考察し、これまでの創作を再認識することにより、独自の絵画表現となるレフォルメ (Ré-former) という新たな概念を定義するにいたった。「レフォルメ (Ré-former)」は、本来「改革、改善」を意味する語だが、ここでは「不安」となる対象を自己を通じて描く事で、生きようとする意志へと転換する行為として用いる。ここでは、「不安」を意味する対象を「不安の象徴」、自己を通じて転換された対象については「不安の表徴」と呼ぶこととした。この「不安の象徴」とは、物質的エネルギー、情動的エネルギー、少女と力という、3つの要素からなっている。「表徴」には、あらゆる対象を表徴化する作用があり、2次的、3次的といった連鎖的な変化の性質をもつ。つまり、レフォルメ (Ré-former) はエネルギーの連鎖ともいえるべき、無限に変化、成長する絵画表現なのである。以上の構造をふまえて、生命誕生の源であり、我々に光を照らしてくれる太陽のような強い意志を自身の手で作り上げるべく、《Re-actor》を制作した。

この《Re-actor》は、「不安」をレフォルメ (Ré-former) し、生きる「力」を表現することを目的とした。それは、物質的エネルギー、情動的エネルギー、少女と力といった、筆者の記憶から還元された「不安」の対象を絵画表現に用いることで、「不安」を自己の「力」へと転換する。また、現段階において無機的でテクノロジーな絵画表現は、人間が考えることによって前に進んでいくという、進化する「力」を表現している。つまり、生きる「力」を表現することは、自己と向き合い、自己の「不安」を知り、自己の「力」を形成することなのである。以上の考察を踏まえ、筆者にとって現代を生きることは、絵を描くことであると結論づけた。

## Summary

### Pictorial Representations of Dialectical Symbolization of Inner Emotions: Ré-formering “Anxiety”

Yu Kawashima

Painting, in the present day, is the expression of one's own self as someone who lives today. There are many visual media and technologies such as TVs, magazines, and social networking sites, which cause abrupt and fast-changing nature of the present world. The experiences from the author's childhood spent in a verdant countryside gave him a deep sense of discomfort with regard to the artificial and inorganic world. This unease caused greater anxiety in the author on perceiving the changes of the time and disquieting signs of contemporary society. “Anxiety” acts as an antonym of “ease”, and it implies that one's mind is unsettled. According to Søren Kierkegaard, human existence itself stands, ever since its creation by God, with anxiety and a consciousness of original sin as its nature. In addition, self-introspection is essential to survive in the contemporary society, and the process for it is to paint for the author. The author acknowledges representing his inner world visually, in the contemporary society, as a method to seek his own existence without being deluded by everyday affairs and troubles.

In the light of the motivation for the research above, the author studied the relationship between Gustave Moreau, who was a pioneering artist, and his own work for the first chapter, which deal with late 19th century symbolism because of the similarities between us such as subjectivity, decorativeness, and interiority. As a result, the author got a handle on the Moreau's concept of “interiority,” which is a “fantasy” as mysticism depicting unrealistic objects while the “interiority” that painted by the author is the “anxiety” as a reality itself.

Subsequently, for the second chapter, the author examined Francis Bacon, a painter who survived the days of fear and despair of the wars in 20th century, from the standpoint of how his inner anxiety influenced painterly representations. Bacon's way of life is excessively influenced by Nietzscheism, and the background of the wars and British liberalist tendency enabled him to use

wilder and more direct painterly expressions. Moreover, while the development of technology of mechanical reproduction by the industrial revolutions allowed photography to give a hieroglyphic new role, Bacon restored the role of painting to direct realism from its role of mimetic realism, and he found his own realism by deforming it. It could be said that it is a new position, which was completely different from abstract expressionism and realism. From this consideration, it is elucidated that Bacon's will as an Expressionist is similar to the author's will for the painterly representations. Furthermore, the author pointed out the possibility of overcoming and introspecting his own anxiety, which is linked to his artistic productions by his position that focuses on the structure of Nietzsche's thoughts, such as Overman and Nihilism.

The author examined his own anxiety from the perspective of the present day for the third chapter, coining a French term "ré-former" to describe his own painterly representations while he considers the peculiarity of the events from his childhood and re-acknowledged his previous artworks. *ré-former* or "reform" in English originally implies the act of improvement and change, but in this context, the term is employed to describe the act of infusing the subject of anxiety with the will to live by depicting it through his own self. The author labeled the subject indicating a point of anxiety as a symbol of anxiety, and the subject converted through his own self as a sign of anxiety. This symbol of anxiety consists of three elements: the energy of material, the energy of information, and girls and power. "Signs" work to signify every subject and have a characteristic of linked transformations, like secondary and tertiary transformation. In brief, *ré-former* is a painterly representation which alters and develops infinitely and can be called a chain of energies. With this structure in mind, the author painted *Re-actor* in order to create a strong will like the Sun, which is the origin of lives and shines on us.

In conclusion, the purpose of *Re-actor* is to represent the power to live by ré-forming the anxiety. It transforms the anxiety to own power by applying the restored subjects of anxiety in his memory, such as energy of material, energy of information, and girls and power to painterly expressions. In addition, this inorganic and technological visual representation expresses the evolving

power to make advances by the acts of considering. In brief, representing the power to live is to face oneself, recognize one's own anxiety, and form one's own power. Above all, it could be concluded that living in the present day for the author is to paint.

## 謝辞

本論文の作成にあたり、終始丁寧で適切な指導を賜りました北田克己教授に、心より感謝申し上げます。また本論文副査の岡田眞治教授と高梨光正教授に外部審査の佐藤道信教授を始めとして、私を信じ、研究に多大なるご指導をいただきました全ての恩師の方々に厚く感謝申し上げます。

巻末に記載させて頂いた英文要旨につきまして、木村光花様には、大変急なお願いにも拘わらず、快くご指導くださいましたこと、深く感謝いたします。

最後に、これまで私をあたたく応援してくれた家族に心から感謝の意を表したいと思います。

2018年1月26日

川島優