

油彩画における絵具層の機能に関する一考察

桶 田 洋 明 *

(2014年10月28日 受理)

A Study on the Function of Paint Layers in Oil Painting

OKEDA Hiroaki

要約

本稿は具象的で3次元的表現の油彩画における、絵の具層の透明度の役割について参考作品および試作をもとに考察・検証している。ファン・デル・ウェイデンら初期フランドル派の作品からバロック派、モネら印象派の作品までを取り上げ、それぞれの絵の具層と透明度の役割および画面の明度差と透明度の関連について検証した。時代を経るとともに絵の具層は厚くマチエールも荒くなり、不透明層が増していくが、油彩画の基本的な表現方法のひとつである、画面の明部は不透明層中心に、暗部は透明層を中心にするという、いわゆる明度差によって絵の具層の透明度を変えることで事物の立体感の表出を助長することや、画面に置かれた絵の具の透明層、不透明層と空間表現との関係は、異なる距離の表現において双方の境目の一方に透明層、もう一方に不透明層を用いることが効果的であることが理解できた。これらについて実証するために、絵画系列の学生による試作品を制作し、絵の具層における透明度の役割を再確認した。

キーワード：油絵の具，絵画，絵の具，マチエール，技法

* 鹿児島大学教育学部 准教授

I はじめに

本稿は絵画におけるマチエールの役割についての検証を基に、絵画の中の油彩画に特化して考察したものである。本論文設定の意義は2点挙げることができる。1つ目は表現媒体・方法が多岐にわたる現代の美術における絵画の存在意義を今まで以上に構築すること、2つ目は油彩画の技法分析による制作者・指導者への制作時における技法選択の一助となることである。両者についてもう少し解説しておく。

前者は、絵画の定義に関連している。絵画とは、物の形態やイメージなどを線や色で平面上に描き出したもの⁽¹⁾であり、言い換えれば2次元である平面上に表現された静止画である。ここで想起するものとして、現代美術の代表的な表現媒体のひとつである、ビデオ・アート⁽²⁾などの映像メディアがある。これは光線によって映し出された像を用いた表現形態をとるが、その中でも静止画を用いたものは、絵画の定義の文言に広義では該当している。しかし今日においては、平面上に映し出す形態の映像作品と、平面上に直接描き表した従来型の絵画とでは、同種として扱っていない状況である。とはいえ、平面作品としての形態は同じであることや、美術の分野における絵画の占める割合の減少という現状、映像メディア以外でも新たな表現形態の隆盛が見られる点などから、今後ますます絵画としての表現の利点や必要性が失われていくという危機は否定できない。そこで映像メディアなどにはない、絵画独自の要素を検証してその独自性や特性を明らかにすることで、絵画表現の存在意義を高めることができると考えた。その要素に最も該当するもののひとつにマチエールを挙げることができる。

後者は、絵画におけるマチエールと表現の相関についての理解があることで、絵画制作および絵画指導時に明確な方向へ導くことを助長することである。絵の具を画面に置く際、色の選択はもちろん、その厚さや透明度、光沢の有無、顔料の粗密などさまざまな選択肢が存在する。それらのすべてを検証することはできないが、マチエールに関連する項目だけでも明確になることで、制作者が意図した作品を作り出すことの一助となることが想定できる。

なお、絵画の表現手段で紙などを貼りつけるコラージュがあるが、これは一般的な色材を用いないので本研究では除外する。また、一括りに色材といっても鉛筆から墨、日本画からフレスコ画まで数多くあり、それぞれの色材でマチエールも変化する。そこで本研究では西洋で古くから用いられており、日本でも使用頻度の高い油絵の具に色材を限定し、油彩表現における絵の具層の厚さや透明度、マチエールの粗密差などの違いによる表現の変化について考察していく。また、検証する表現様式としては、3次元的空间表現がなされている具象画に限定し、抽象画や、具象画であっても平面的な様式によるものは除外する。さらに取り扱う色相によっても差異が生じると思われるので、今回は同一の色調における色材の透明度の違いによる、3次元的空间表現に与える影響の相違に焦点を絞って検証する。

II, III章にて、先行研究を交えて油絵の具による3次元的空间表現の一般的な表現技法について

て考察し、IV章で油絵の具による透明度を変えた試作品を基に検証を深めていきたい。

II 油彩画における絵の具層

1. 油絵の具のしくみとマチエール

絵画は、使用する色材によってそのマチエールや技法が変化する。たとえば透明水彩絵の具の場合、一般的に用いる支持体は紙であり、その紙に絵の具を染み込ませて描く技法が基本となっている。絵の具を染み込ませるために水彩絵の具の溶剤としての水を添加し、紙への吸収を高めた状態で用いることが多い。その技法で描かれたマチエールはほとんど描く前の状態、つまり紙そのもののそれである。透明水彩絵の具に含まれる顔料は紙の繊維の中に吸収、もしくはマチエールが変わらない程度に紙の表面に固着しているためである。一方、油絵の具の場合、支持体は非吸収または半吸収性の下地であるキャンバスや板などに用いることが一般的である。これらの支持体に描画した絵の具は、描き始めこそ（特に半吸収性下地の場合は）支持体に吸収して固着するためにマチエールの変化は少ないが、描き進むにしたがって絵の具層は盛り上がり、当初の支持体のマチエールは埋没され、絵の具層による新たな表層の出現が見られるようになる。

このような油絵の具を用いた際におけるマチエールの変化は、その成分の特徴や表現技法から派生している。油絵の具は可塑性に富んでいるため、絵の具の盛り上げ（インパスト）を容易に行うことができる。その加減によってマチエールの様々な表情を演出することが可能である。その要因としては、油絵の具の特徴を決定づける成分が挙げられる。油絵の具は顔料と、その顔料を定着させる役割の展色材としての乾性油で成り立っている。画面に油絵の具を付けた後、乾性油は空気中の酸素を取り込み酸化重合して乾燥するため、絵の具を付けた当初の体積とほとんど変化は見られない。水性絵の具である水彩絵の具やアクリル絵の具などの場合、乾燥の過程で絵の具に含まれる水が蒸発するため乾燥後は体積の減少が見られ、いわゆる色痩せの状態になる。油絵の具はそのような現象がないため、乾性油の持つ強い粘性も手伝って、絵の具を厚く塗ることは得意な色材であるといえる⁽³⁾。

そのような性質を持つ油絵の具は、技法面でも自ずとその特徴を生かしたものが主流となっている。いくつかの技法が存在するが、代表的なものは大きく2つに分類できる。一つは絵の具を多めに使って画面に置く・乗せるようにして描く技法で、前述のインパストもこれに該当する。この技法を用いる際の絵の具は、不透明な色が多い。もう一つは油を多く使って絵の具を薄め、半透明色にして塗る技法で、グレイズ、グラッシ、透層といわれるものである。この技法の場合、複数回重ねて行うことが多く、結果として透明な膜が重層された状態になる。これら2つの技法によってできたマチエールは当然異なり、さらに絵の具層も異なる成り立ちとなっている。

次節にてこの2つの技法についてももう少し詳細に論述していく。

2. 透明層と不透明層について

前節で述べた油彩画の代表的な2つの技法は、前者の絵の具を多めに使って画面に置く・乗せるようにして描く技法は、「不透明色」を用いた技法、後者の油を多く使って絵の具を薄め、半透明色にして塗る技法は、「透明色」を用いた技法と言い換えることができる。ここで用いている不透明色、透明色とは、上層に塗った絵の具層を通して下層の絵の具層が透過して見えていない場合は、上層の絵の具は不透明色ということであり、透過している場合は透明色という意味で用いている。なお元来、顔料の性質や成分によって透明度の差があるが、不透明な性質の顔料を油で薄めて用いた時は半透明な被膜となり、下層が確認できる。この場合も上層の色は透明色を用いたということになる。つまり油彩画の場合、展色材を中心とした油性の媒材の性質により、不透明な顔料であってもその加減により透明度の高い絵の具に比較的容易になり得るということであろう。

以上のような性質を持つ油彩画における技法の変遷を、透明色・不透明色の取り扱いを中心に、次節にて検証する。

3. 技法史における絵の具層

油彩画の技法における変遷を、透明色・不透明色による絵の具層の使用を中心に検証・確認しておく。

大まかには、油絵の具が誕生した当初の絵の具層は薄く、透明色を何層も重ねて表現し、年数が経つとともに絵の具層は厚くなり不透明色を多用していることが読み取れる。誕生当初はテンペラ絵の具からの移行ということもあり、テンペラ表現で使用していた薄塗りの技法が油彩表現にも影響を与えていた。その後、油絵の具の特徴である可塑性を使って描く時代を経ることで、不透明色を用いた激しい筆致や厚塗りが見られる絵が主流となっていった。これらの表現について、参考作品によりもう少し分析していく。

油絵の具の誕生当初の代表的な画家としては、初期フランドル派のロベルト・カンピン (Robert Campin, 1375-1444)、ヤン・ファン・エイク



図1. ロベルト・カンピン、《メロードの祭壇画》
中央部、1425- 1428頃

(Jan van Eyck, 1395–1441), ロヒール・ファン・デル・ウェイデン (Rogier van der Weyden, 1399–1464) らが挙げられる。彼らの技法は、不透明色によるモデリングの後、透明色による透層を施すものであるが、明部はあまり透層をせず、暗部になればなるほどその回数を増やしている⁽⁴⁾。重層された透明な絵の具層は複雑な光の透過により、微妙で深みのある色彩が表出されている (図1)。

その後の、例えば17世紀においては、すでに油絵の具の可塑性を生かしたインパストの表現が見られるようになる。初期フランドル派の技法とはある意味真逆の、明部の絵の具は厚く、暗部は薄くして完成させている。そのうえ透層は最低限の使用にとどまり、特に明部は不透明な絵の具を置いた状態で完成する、いわゆるプリマ技法 (アラ・プリマ) が用いられている作品も多い。図2のルーベンス (Peter Paul Rubens, 1577–1640) の作品は比較的薄塗りの部類に入るが、肌の部分などは不透明な絵の具を軽やかなタッチで仕上げており、そこには透明な絵の具層はほとんど見られない。

印象派の時代になると不透明な絵の具がさらに多用され、明確な透層による絵の具層が最終層にある作品は影をひそめることになる。その変遷の理由については数多く書かれている関連文献のとおりであるので本稿での解説は省略する。印象派の代表的な作家としてマネ、モネ、ルノワール、後期にはゴッホ、セザンヌ、ゴーギャンらが挙げられるが、いずれの作家も不透明色を多用した絵の具層が見られる。その中のルノワール (Pierre-Auguste Renoir, 1841–1919) においては、他の作家よりも透層や半透明な絵の具層が多く見られるが、例えば肌の陰部なども不透明色で表現されている⁽⁵⁾ (図3)。この不透明色の絵の具層は、厚く置かれている箇所は下層が見えないが、薄く塗られている箇所は下層が透けて見えるところもあり、スクラブル技法の味わいを醸し出している。

以上、透明・不透明層における使用の変遷につい



図2. ピーテル・パウル・ルーベンス
《麦わら帽子》, 1622頃



図3. ピエール＝オーギュスト・ルノワール, 《裸婦》, 1874

て、参考作品をふまえて大まかに記述した。これらは先行研究や文献等に明記されていることとほぼ同様であり、納得できる内容であるが、制作者の立場で検証すると、さらに詳細なメカニズムを導き出すことができると思われる。次章にてそれらを明確にするために、参考作品を絞ってさらに検証を進める。

Ⅲ 透明層と不透明層の役割

1. 初期フランドル派の作品

ーファン・デル・ウェイデンを中心にー

本章では油彩画の透明層と不透明層の役割や、空間表現との相関について、参考作品をもとに検証を行う。

初期フランドル派の作家は、前節でも取り上げたロヒール・ファン・デル・ウェイデンの作品を分析してみる。ファン・デル・ウェイデンはロベルト・カンピン、ヤン・ファン・エイクとともに初期フランドル派を代表する巨匠であり、その作品を分析すると当時の技法を読み解くことができる。下地は白色で平滑なマチエールで作られ、吸収止めに油を塗布した後、不透明色で描写、その上層に透明色による透層で透明な被膜を形成する。暗部ほど透層を繰り返すため、暗部が最も絵の具の階層が多く、厚くなっている⁶⁾。

作品の明部と暗部の透明度についてももう少し検証する。たとえば図4の作品の遠景に広がる空とその下の山は、当然、空の方が明度は高く、それゆえ空の上層部には、画面保護のワニス層を除いて透明な層はほとんど見受けられない。一方、山の描写は半透明なオーカー系の色で描写されている。ただしさらに細部を観察すると、青い水面に隣接する山肌はほのかに明るくなっており、その箇所は不透明度が高い。水面は手前に近づくにした



図4. ロヒール・ファン・デル・ウェイデン
《聖母を描く聖ルカ》, 1435頃

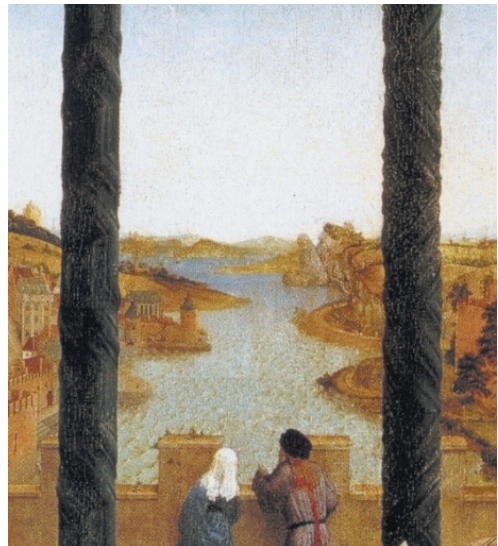


図5. 《聖母を描く聖ルカ》部分

がって明度が高く、色調も水色に変化しているため不透明な絵の具層が多いが、隣接する陸地は透明度の高い色で描かれている。近景にある二本の柱と遠景を比較すると、柱は黒色に近い色のため全体的に透明度が高い層になっているが、向かって右側の光が当たっている箇所は明度がわずかに高い灰色で描写されており、その箇所の透明度は低い。ただし、遠景との境目付近は明度もわずかに低くなり、透明度の高い絵の具層となっている。近景の2人の人物がいる壁と川との境目も同様で、明度の高い川は不透明層が多く、壁の淵は明度が低く透明度も高い。しかし壁の下は明度が高いので不透明層が多くなっている。

2. 印象派の作品ーモネを中心にー

次に本節では印象派の代表的な作家のひとり、モネ (Claude Monet, 1840-1926) の作品を取り上げる。

モネは自然や光の移り変わりを、不透明な絵の具の厚塗りで表現している。複雑な色調を小さなタッチの繰り返しで表現しており、絵の具層は盛り上がり、不均等なマチエールを生み出している(図6)。不透明でつや消しの絵の具のみで描かれているように見受けられる画面の細部を観察して、絵の具の透明度を検証してみたい。そこで遠景の街並みをクローズアップしてみる(図7)。

この箇所は空、建物のある街並み、水面に分かれているが、遠景としての奥行き、空間は見事に表現されている。その要因としては、彩度差、明度差を狭めた色彩の選択や、青系の色調を用いることによる空気感、大気感の表出が主たるものである。しかしさらに観察すると、たとえば空の描写は、画面上部の青味の強い箇所、すなわち手前の空の色調に比べて、遠景の空は



図6. クロード・モネ《アルジャントウイユの秋の効果》, 1873

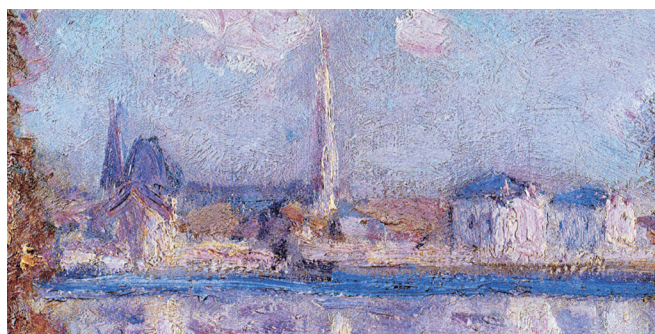


図7. 《アルジャントウイユの秋の効果》部分

紫系の色相が強くなっている。雲の描写の白色に混ぜた箇所もあるが、他は半透明な絵の具層によって描かれていることが読み取れる。初期フランドル派のような計画的な透層技法とは異なるが、厚い不透明層の上に透明層を塗布することで、下層の不透明層の凹部に透明色がおさまっている様が見られる。結果として、透明度の高い空、不透明度の高い建物、透明度の高い水際、不透明度の高い青色の水面、といった構造になっている⁷⁾。

その遠景の、向かって右側にある高い樹木を見てみる。他の箇所と同様、不透明色による細かい筆致が見られるなか、特に暗部は紫系、深緑系の色による半透明色が用いられていることがわかる。それらは樹葉の影の描写のため、樹木の縁に多く用いられており、ゆえに遠景の青い空との境目に集中している。ここでも遠景の不透明度の高い空、透明度の高い樹葉の暗部、不透明度の高い樹葉の明部という、画面の透明度が交互に変化した状態になっている。

3. 透明層・不透明層と空間の関係

本節では、1, 2節で検証した点を概括してみる。

初期フランドル派のファン・デル・ウェイデンの作品は、同派の他の作家同様、画面全体が透明感あふれる平滑なマチエールで覆われているなか、特に明部は不透明色層、暗部は透明色層を中心に描かれている。たとえば人物の肌における明部、暗部もそのような絵の具層で描かれることで、立体感を表出している。さらに近景、遠景等、画面の奥行き差の表現においては、たとえば最遠景の空、その前の山、さらにその前にある建物のそれぞれの境目が、一方は不透明層、もう一方は透明層で表現され、結果的に広い3次元空間が構築されているのが明らかになった。

一方、印象派の作家であるモネの作品は画面のほとんどがプリマ技法による厚い不透明層で覆われており、ファン・デル・ウェイデンの作品のような明部は不透明色層、暗部は透明色層といった箇所はあまり見られない。しかしながら、近景、遠景等、画面の奥行き差の表現では、近景、遠景モチーフの境目が一方は不透明層、もう一方は透明層で表現されており、こちらはファン・デル・ウェイデンの作品の絵の具層と同様の配列パターンになっていることが確認できた。

このことから、画面に置かれた絵の具の透明層・不透明層と空間表現の関係は、異なる距離の表現において双方の境目の一方に透明層、もう一方に不透明層を用いることが効果的であることが理解できた。また透明色を多用する作品の場合はさらに、明部は不透明層中心、暗部は透明層を中心に表現するといった、明度差によって絵の具層の透明度を変えることで事物の立体感を表出することができることも確認できた。

以上の2点について、次章では試作をもとに確認していく。

Ⅳ 試作による検証

1. 試作の設定

ここでは前章で考察した透明層・不透明層と空間の関係について、試作による検証をしていく。前章では、2種類の状況下での配列パターンを確認した。ひとつは異なる距離の表現の際、双方の境目に透明層、不透明層を使い分ける方法、もうひとつは明部に不透明層中心、暗部に透明層を中心に表現するという、明度差で絵の具層の透明度を変える方法である。これらを検証、実証するために、以下の試作を設定した。

テーマ：同一モチーフを、絵の具層の透明度を変えて表現する

モチーフ：1. 白い布を敷いた机、こげ茶色のつぼ、白い壁

2. 黒い布を敷いた机、白色のつぼ、黒い壁

支持体：イラストボード（25.7×18.2cm）にジェッソ地塗り

（表面2回、裏面1回）

制作枚数：4枚／1人

使用色材：油絵の具（色指定は無し）

（使用する油も4枚で差をつけなければ自由）

制作者：教育学部美術専修絵画系列2～4年生11名、

大学院修士課程絵画分野1～2年生2名

モチーフ1…6名、モチーフ2…7名

（各学年で概ね半数に分ける）

条件：

1. 透明度…4枚の絵の具層（特に最上層）を下記のように描写

- ① 枚目 つぼ：不透明，机・壁：不透明
- ② 枚目 つぼ：不透明，机・壁：透明
- ③ 枚目 つぼ：透明，机・壁：不透明
- ④ 枚目 つぼ：透明，机・壁：透明

2. 描写に関して

- ・色調は実物にある程度忠実に
- ・モチーフは立体感，質感を出す。ただし細密に描く必要はない
- ・机は，手前⇄奥の距離感と，水平の平面を表現する
- ・壁は奥の距離感と，垂直の平面を表現する



図8. 【上】モチーフ1写真
【下】モチーフ2写真

3. 透明・不透明層の定義

- ・透明
 - ・最終層が透明色。下層が透けている色
 - ・下層が不透明色+上層が透明色のグレイズ が一般的
 - ・上記技法のあと、不透明色による加筆、ふき取り、磨き出し等してもよい
- ・不透明
 - ・不透明色、下層が透けない色で塗る
 - ・絵の具層の厚さは自由だが、一般的に不透明層は厚めになる

※あまり透明・不透明色にこだわり過ぎず、特に透明色の箇所は「どちらかと言えば透明」の程度で良い。また、技法上の制限は特になし。

2. 試作の分析

前節の設定をもとに制作した作品を次項から、モチーフ1…6名、モチーフ2…7名の順に掲載している（図9, 10）。



1



2



3



4



5



6

図9. モチーフ1…6名



1



2



3



4



5



6

図10. モチーフ2…7名



7

試作母数の少なさとともに、制作者である学生の力量差や、日頃用いている技法との相違などから試作のレベル・完成度にバラつきがあるのは否めないが、①～④の透明度の違いから大まかな差異は読みとることができる。モチーフ1, 2それぞれから描写力が高いと思われる1試作を中心に分析してみる。

モチーフ1は、つぼが机・壁よりも明度が低い状態でありながら、つぼの方が手前に、垂直に置かれている様を表現しなければならない。この状態は2章で考察したファン・デル・ウェイデン作品の、近景にある二本の柱と遠景との関係と同様である。よって不透明度の高い明部（机・壁）、透明度の高い暗部（つぼの陰影部）、不透明度のやや高い暗部（つぼの明部）という絵の具層の状態が空



図11. モチーフ1-6, ③・④

間表現に適していることになる。その条件にもっとも当てはまるのは③である。しかしモチーフ1-6の③と④（図11）を比較すると、④の方が空間の表現ができています。③はつぼの透明度がやや画一的で、机や壁との境目、つぼの回りこみの表現が不十分のためであろう。対して④は机・壁は透明度が高いとはいえ、絵の具層の凹部に透明な絵の具が入っているのみで、凸部は不透明層が表出している。つまり透明・不透明層が混在した状態であり、つぼ暗部の透明層とのつながりがあるため、ひとつの三次元空間としての表現に成功しています。前章で述べた結論に当てはめると、透明度のやや低いつぼの明部、透明度の高いつぼの暗部、その境目の不透明度の高い机・壁の明部、部分的に存在する不透明度の低い机・壁の暗部となっている。ちなみに本作品の試作者が感じた、満足度の高い作品も④である。

モチーフ2は、つぼが机・壁よりも明度が高い状態であるため、進出色である白色がつぼということでモチーフ1よりも空間表現は容易であると思われたが、背景の特に壁の明度が低すぎたために、箱型としての3次元空間の表現に苦労した様子が見られる。モチーフ2-7の③、④（図12）を見ると、③はつぼの透明度が高い設定であるが、つぼの暗部こそ高くしているものの、その明部は最小限としているため、結果としてつぼ全体が埋没せず、壁よりも手前に置かれている状態が表現されている。④もよく表現されているが、暗部である机・壁の透明度を高くし過ぎているため、それぞれの面の強さや全体としての空間表現を、やや失うものとなっている。こちらも前章の結論に当てはめると、透明度のやや低いつぼの明部、透明度の高いつぼの暗部、その境目の不透明度の高い机・壁の明部、部分的に存在する不透明度の低い机・壁の暗部と、モチーフ

1と同様の流れになっていることが確認できる。なお、本作品の試作者が感じた、満足度の高い作品は③である。

また、制作者に自作品①～④のうち満足度の高い作品を1つ選び、集計した表が図13にある。モチーフ1は④(つぼ：透明，机・壁：透明)が最も多く，モチーフ2は③(つぼ：透明，机・壁：不透明)が最も多い結果となった。モチーフ1の場合，机・壁は明度が高いので不透明



図12. モチーフ2-7, ③・④

層が中心となり，それに該当するのは③であるが，透明層を全く使わずに表現した制作者がほとんどで，その結果，手前のつぼとの透明度の差が大きくなり，自然な空間表現を損なう結果となったからであろう。前章で取り上げたファン・デル・ウェイデンの作品はもとより，モネの作品でも空の表現では画一的な不透明層のみではなく，遠景の空には透明層をわずかに作ることに よる，巧みな空間表現の演出が見られた。そのような表現にもっとも近いのが④ということであろう。モチーフ2は明度差から判断すると②(つぼ：不透明，机・壁：透明)となり，実際に2名の制作者が選んでいる。③が最も多い理由は，モチーフ1の場合と同様，②では不透明層とする机・壁の箇所に，透明層を全く使わずに表現したために，つぼと空間の遊離が起こってしまったためである。③は不透明層のつぼにあまり明度差が変わらない程度の透明層を加えることで，画面全体の自然な空間の表出と陶器としてのつぼの質感の表出に成功したためであろう。

	①つぼ：不透明 机・壁：不透明	②つぼ：不透明 机・壁：透明	③つぼ：透明 机・壁：不透明	④つぼ：透明 机・壁：透明	計
モチーフ1 (つぼがこげ茶色)	1		1	4	6
モチーフ2 (つぼが白色)		2	4	1	7
計	1	2	5	5	13

図13. 自作品①～④のうち最も満足度の高い作品は？という問いの結果

V おわりに

本稿では具象的で3次元的表現の油彩画における、絵の具層の透明度の役割について参考作品、および試作をもとに考察・検証してきた。油彩画の基本的な表現方法のひとつである、画面の明部は不透明層中心、暗部は透明層を中心にする、いわゆる明度差によって絵の具層の透明度を変えることで事物の立体感の表出を助長することや、画面に置かれた絵の具の透明層、不透明層と空間表現との関係は、異なる距離の表現において双方の境目に一方に透明層、もう一方に不透明層を用いることが効果的であることが理解できた。ただしこれらの方法は油彩画の3次元的具象表現の一試案であり、たとえば空間表現を主としない場合における画面の絵の具層はこの限りではない。

なお今回は、主に明度差のある画面での透明度の差異と空間表現との関わりが中心であったために、たとえば色の色相差や彩度差、マチエール差のある画面でのそれは検証していない。これらは今後の研究課題としたい。また今研究では筆者自身を筆頭に制作者の目による判断をもとに分析しており、さらに参考文献もそのような流れで書かれたものを取り上げた。この件に関しても今後は科学的な検証も織り交ぜることで研究を深めていく予定である。

註

- (1) 今泉篤男, 山田智三郎編, 『西洋美術辞典』, 東京堂出版, 1954, p.144 参照
- (2) 若林直樹, 『現代美術・入門』, JICC 出版局, 1989, pp.216-229 参照
- (3) 佐藤亮一発行, 『新潮世界美術辞典』, 新潮社, 1985, p.40 参照
- (4) ヴァルデマル・ヤヌシチャク監修, 『名画の技法ージョットからホックニーまでー』, メルヘン社, 1987, pp.18-21 参照
- (5) 同上, p.107 参照
- (6) 苅部康次編集, 『週刊グレート・アーティスト40』, 同朋舎出版, 1990, pp.8-31 参照
- (7) ヴァルデマル, 前掲書, p.103 参照

図版出典

- (1) 伊藤道人編集, 『週刊朝日百科 世界の美術49』, 朝日新聞社, 1979, p.243
- (2) 苅部康次編集, 『週刊グレート・アーティスト61』, 同朋舎出版, 1991, p.21
- (3) 同上, 『週刊グレート・アーティスト2』, 1990, p.39
- (4) 伊藤, 前掲書, p.247
- (5) 同上
- (6) ヴァルデマル・ヤヌシチャク監修, 『名画の技法ージョットからホックニーまでー』, メルヘン社, 1987, p.103
- (7) 同上, p.104
- (8) 同上, p.105
- (9)~(12) 著者撮影