天空の調べ（絹谷幸二 天空美術館 機関誌 連携展示特別号）
Melody of the Firmament Journal of Koji Kinutani Tenku Art Museum Collaborative exhibition special issue

奈良県立万葉文化館「飛鳥の祝歌（ほきうた） 絹谷幸二展」連携展示

ヴェネツィア祝歌（いわいうた）

～ 絹谷幸二のもう一つの原風景 ～

ヴェネツィア朝陽・希望　2006 （ミクスト・メディア）

作品解説・絹谷幸二のデッサン観 ～ヴェネツィア派に想う～

SEKISUI HOUSE Presents Kinutani
絹谷幸二 天空美術館
Koji Kinutani Tenku Art Museum

本展覧会は、奈良県立万葉文化館開催の絹谷幸二展「飛鳥の祝歌（ほきうた）」との連携特別展示である。万葉文化館では奈良に特化した視点から、古都奈良での境涯を原風景とした絹谷藝術の展開を辿る。

一方、絹谷幸二には日本でのそれまでの価値観や美意識を一変させたヴェネツィア留学での体験がある。初めて目にするもの、出会う人々、街の空気、「マンジャーレ（食べて）、カンターレ（歌って）、アモーレ（愛して）」を謳歌するイタリア人の人生観。そして、衝撃的に琴線に触れるイタリア・ルネッサンスの巨匠たち。「日本での全ての価値観が一瞬で吹き飛んだ」と回想する絹谷にとって、ヴェネツィアでの記憶はもう一つの原風景と呼べるだろう。

この奈良とヴェネツィアという東西の美意識が交錯し、今日の豊穣なる絹谷藝術が誕生したのである。二つの原風景は双眼で物事を見る大切さを教え、ひいては人間の生きる智慧を示す拠り所ともなっていったといえよう。

「ヴェネツィア祝歌」は、絹谷藝術の原点を振り返る機会であり、絹谷ワールド誕生へのオマージュでもある。

＜展覧会情報＞　絹谷幸二 天空美術館「ヴェネツィア祝歌（いわいうた）」　2023 年　7 月 7 日（金）～ 12 月 10 日（日）
奈良県立万葉文化館「飛鳥の祝歌（ほきうた） 絹谷幸二展」　2023 年 10 月 7 日（土）～ 12 月　3 日（日）

作品解説

＜表紙＞ ヴェネツィア朝陽・希望　2006 年　ミクストメディア　1818 × 2273㎜

15-16 世紀イタリア・ルネッサンス期に藝術の大輪の花を咲かせた水上都市ヴェネツィアは、数多くの優れた画家たちを輩出したことで知られ、華麗な色彩に彩られた藝術文化は今も世界中の人々を魅了し続けている。

1971 年、絹谷幸二は若き日の憧れと希望を抱きヴェネツィア留学に臨んだ。サンタルチア駅に降り立った瞬間に「日本での全ての価値観が一瞬に吹き飛んだ」と述懐する。新しい出会い、街の空気、そして偉大なる歴史、見るもの聞くものその全てが胸裏に焼き付き、絹谷幸二のイタリアでの原風景となったのである。

本作は、アドリア海を背景に、朝陽によって鮮やかに浮かび上がるヴェネツィアの街並みを俯瞰的に描いている。カナル・グランデ（大運河）に寄り添うように築かれた街並みや、離島にそびえる古代ローマ建築を彷彿とさせる美しい教会や鐘楼が、水面に反射する陽光に包まれ繊細優美な抒情性を醸し出している。七色に変化する景観には色彩派と称されたヴェネツィアの画家たちへのオマージュが息づき、画中に軽快に記された音符や文字からは絹谷幸二の若き日の高揚感をうかがうことができる。一筆一筆を加えるたびに、幸福な記憶が蘇っていたのではないだろうか。

マンジャーレ（食べて）、カンターレ（歌って）、アモーレ（愛して）を謳歌するイタリアの人生観に乾杯（sallute）！

ヴェネツィア波上リンゴ
1972 年　アフレスコ・ストラッポ
1075 × 787㎜

70 年代初頭に、絹谷幸二はヴェネツィア・アカデミアで本格的にアフレスコ技法を学び、ジオットやピエロ・デ・ラ・フランチェスコの模写研究に勤しんでいた。その中で自由制作（創作）のにおいてリンゴをモチーフとしたシリーズが生まれる。

本作は波間に浮かび上がる皮を剥かれたリンゴが描かれ、形が失われていく時の流れを暗示している。波上リンゴ（別題「リンゴ飛行」）による連作は、この年ベビラックア・ラ・マーサ財団主催展に出品され、「ラ・マーサ賞」を受賞。ヴェネツィア市立美術館買上げとなり、同美術館での個展開催の権利を得る。海外展での初受賞となった記念すべき作品のテーマがリンゴであった。

かじられたリンゴは西洋美術では旧約聖書における禁断の智慧の実（原罪）をイメージさせるが、絹谷幸二はそこに、日本中世美術における「九相図（くそうず）」を投影し、形あるものは必ず朽ちゆくという仏教の無常観を内在させたのである。

留学して 2 年目を迎え、洋の東西の精神風土、そして美意識を融合させるという双眼の見方、考え方を垣間見ることができる。郷里である古都奈良とイタリア・ルネッサンスの都ヴェネツィアで育んだ互いの原風景が交錯して、絹谷幸二の新たなるステージが始まったといえるだろう。

ちなみに、リンゴへの閃きは、絹谷幸二をヴェネツィア・アカデミアに誘った恩師、サエッティ教授が食後に必ず食べていたからだったとか。創意の源泉は意外なところにあるようだ。

春、花運ぶクリスティーナ
1972 年　アフレスコ・ストラッポ
380 × 455㎜

真紅の太陽から降り注ぐ光に包まれ、華やかに浮かび上がるヴェネツィアの街並み。美しい横顔の少女の口元からは春の妖精のような可憐な花が舞い上がる。留学 2 年目に描かれた幸福感一杯に満ちた情景である。食べて、歌って、愛してというイタリア人の人生観に浸り、ヴェネツィア留学を謳歌する若き日の一コマ。小品ながらヴェネツィア祝歌を象徴する作品である。

月のレデントーレ

1972 年　アフレスコ・ストラッポ
909 × 1167㎜

サン・マルコ広場の対岸に位置するジュデッカ島に壮麗な姿を映し出すレデントーレ教会。15 世紀中頃に猛威をふるったペストが終息したことへの感謝を込めて築かれたもので、教会内部には数多くのヴェネツィア派の名品が飾られている。

絹谷幸二のヴェネツィア生活のスタートがこの離島で、しばしば教会近くの干潟（ひがた）で、はるか東方遠征のマルコポーロと唐三彩との出会いを夢想するかのように、ヴェネツィア三彩のチュラミケ（陶器）の破片を探し求めていたという。

この作品は留学 2 年目に描かれたもので、大切な宝探しの場に佇むレデントーレ教会は静かに月明かりの中に浮かび上がっている。絹谷幸二にはこの教会のシルエットがまるで東洋からの若者を優しく包み込むかのような優美な姿として心に映ったのかもしれない。

この時期、自由奔放な色彩表現に目覚めていた絹谷幸二だったが、本作はほぼモノクロームに近い抑制された色調で描かれている。巨大な月影は、絹谷幸二の郷愁と未来への夢が交錯するかのように沈黙と雄弁を共存させ、震えるような繊細な輪郭線によって築かれた情景は詩情性溢れるものとなっている。

少女フランソワーズの肖像

1976 年　シルクスクリーン
1165 × 915㎜

1970 年代の代表作「アンジェラと蒼い空Ⅱ」（東京国立近代美術館蔵）とほぼ同じ構図とモチーフで描かれた版画（シルクスクリーン）。一瞥して、少女の流す涙は繰り返される戦禍への強い悲しみと怒りを象徴していることが分かる。崩れた木偶の身体に支えられた顔は、稲妻のように走る輪郭線で描かれた涙に溢れ、イタリア万歳と叫びながら儚げに存在の危うさを漂わせている。そこには形あるものはいずれ朽ち行くと説く仏教の無常観を垣間見ることができるだろう。少女の喉元に突き刺さるミサイルのすぐ下には大輪のバラの花が描かれ、深い悲哀の後には、必ず夢と希望が復活するという、絹谷幸二の熱いメッセージが込められている。

世界の安寧を祈り、常日頃から「美術はいかなる武器より強い力を持つ」と主張する絹谷幸二の平和への祈りが具現化された作品。

潮音 ヴェネツィア日の出

2006 年　ミクストメディア
910 × 1167㎜

「アドリア海の女王」と称され栄華を誇ってきたヴェネツィアの街並みに燦々と降り注ぐ旭日の光。華麗なる水の都が朝の息吹に包まれ、日常の暮らしの中に新しい一日の希望が、そして夢が溢れ出る。若き日の留学で体験した記憶が鮮やかに甦ってきたような、エネルギッシュで幸福感一杯の風景である。陽光とたなびく雲海には金銀泥が使われ、リズミカルに配された建築物と共に天地が共鳴する雄大な色彩のシンフォニーが奏でられる。
「イタリアを描く」と題された 2006 年の個展で発表された作品。

絹谷幸二のデッサン観
～ ヴェネツィア派に想う ～

南城　守（絹谷幸二 天空美術館　顧問／キュレーター）

色彩派の都

若き日の絹谷幸二の留学先ヴェネツィアは、フィレンツェ、ローマと並びイタリア・ルネサンスの檜舞台となった藝術都市である。東西交流の拠点となり豊かな海運業によって確固たる地位を確立し、美術においても多くの巨匠を輩出したことで知られる。ヴェネツィア派と称された画家たちの特性はその豊麗な色彩感覚にあった。

周知のように水の都ヴェネツィアは、刻一刻と変化する陽光が水面に反射し、街全体が優美な色彩に包み込まれ幻想的に浮かび上がる街である。中世の時代から教会の装飾的モザイクやヴェネツィアングラスなどの美術工芸品に、環境が培う感覚的で官能的な美意識を反映させてきた。それはフィレンツェ派の「デッサン（素描）」に対してヴェネツィア派の「色彩」と称され、ルネッサンス以降の西洋美術の展開の上で大きな影響力を持って、造形上の対立構図をもたらせるものだった。「素描 vs 絵画」の原点がここにある。

1970 年代初頭、ヴェネツィア・アカデミアで人類最古の壁画技法アフレスコ（伊　英 フレスコ）の修得を目指していた絹谷幸二にとって、美術史を理解する上でもこれは最も大きなテーマであり、とりわけ「デッサンとは何か」への探究は西洋美術の骨格であり本質に気づかせる起点ともなっていった。

フィレンツェ派 vs ヴェネツィア派

ルネサンスの藝術家たちを幅広く紹介し個々の藝術論に触れたジョルジォ・ヴァザーリ（Giorgio Vasari 1511-74)）が記した『藝術家列伝』の、巨匠ミケランジェロ（Michelangelo Buonarroti 1475-1564）の章には興味深い逸話がある。ヴェネツィア派最大の巨匠ティツアーノ（Tiziano Vecelli 1487 頃 -1576）に対して、彼の才能を認めながらも「デッサンを知らない（修練しない）がための無理を、漠たる色彩によって隠さざるをえなかった」という批評を述べたというものだ。絹谷幸二が敬愛するミケランジェロは、フィレンツェ派のデッサンの伝統を修得し、彫刻に絵画にそして建築にとその才能を遺憾無く発揮した万能の天才である。

ミケランジェロの時代はレオナルド・ダ・ヴィンチ（Leonardo da Vinci 1452-1519）がその先鋒であったように、彫刻や絵画のみならず、美術と文学や音楽などの優劣を比較するパラゴーネ（paragone 優劣比較論）が巻き起こっていた。ヴァザーリはそれを生々しく記録している。とりわけ絵画 vs 彫刻の論争はレオナルド vs ミケランジェロの対立がよく知られ、互いの作品に対する辛辣な批判の応酬を繰り返し数々の逸話を残している。

だが、その対立に終止符を打ったのが他ならぬミケランジェロの素描観であった。「絵画、彫刻は付加と削除の行為に成り立つ精神活動で、どちらが優れているかという論争は不毛である、絵画、彫刻、建築はデッサンという父から生まれた兄妹である」という金言はデッサンの本質を突いたものとして有名である。

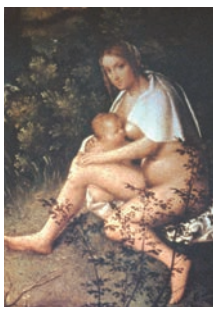
そもそもフィレンツェ派が掲げるデッサンの重要性は、自然の模倣に始まり、一本の線を用いて自然の摂理を解明するかのような学問の領域に及ぶ理知的なものに発展した。そこには当時の主流であったアフレスコやテンペラという乾燥が早い画材の特性も鑑みて、入念に想を練った下絵が必須と考えられていた。つまり描く対象を明快にする輪郭線重視の描法である。そしてそれは今日の透視図法の原型でもある線遠近法の発展を促し、自然科学への入り口に誘う糸口ともなっていった。

だが、その時代に当時の価値観と美意識を覆す大改革が興る。油彩画技術の発見と進化である。ヴェネツィア派の画家たちは、その最新の描法である油彩画こそが理想的な絵画材料であると認識したのである。

水上都市ヴェネツィアにおいてアフレスコ画は湿気で損傷しやすく、耐湿性の画材への欲求が高かった。ゆえに当時、北方で確立された油彩画技法をいち早く導入したことは理にかなっていた。

ヴァザーリがイタリアの画家アントネルロ・ダ・メッシーナ（Antonello da Messina 1430 頃 -1479）の章で、彼が 15 世紀の初期フランドルの画家ヤン・ファン・アイク（Jan Van Eyck 1390-1441）の油性メディウム（medium 媒体）を改良した技法を学び、イタリアに初めて油彩画技法を伝えてヴェネツィア派の発展を促したと記している。

著者による撮影・画像
1970 年代のヴェネツィア


ジョルジオーネ
『ラ・テンペスタ』（部分）

ティツィアーノ
『聖母被昇天』

ミケランジェロ　デッサン
（部分）

ヴェネツィア派の色彩に対する意識の高さは特筆すべきもので、1500 年頃にヴェネツィアを訪れたと伝わる巨匠レオナルド・ダ・ヴィンチが編み出したスフマート（sfumato 煙の如くとたとえられるぼかし技法）に傾倒し、透明性や光沢、被覆力に優れ、乾燥が遅い油彩画の特性と、重ね塗りによる色彩の繊細優美な効果を修得するため、その技術向上に邁進していた。

後に西欧における美人画スタイルのルーツにたとえられる女性像表現はその白眉で、油絵具の輝く色彩に満ちた官能性溢れる柔和な表情は、当時の王侯貴族を魅了するものだった。併せて油彩画における重要な支持体、カンバスはヴェネツィアでは豊富な資材でもあった。水の都ヴェネツィアの帆船に用いられた麻布がそうである。カンバスに描いた油彩画は軽量かつ移動可能で、これまでの壁画主流の絵画技法に取って代わる革新性を備えていたのだ。油彩画の導入とともにカンバスの活用もイタリア全土ではヴェネツィア派が一歩先んじていたのである。まさに色彩派の誕生は必然的であったといえるだろう。

だがそれはフィレンツェ派の造形理論とは対極に位置するものと見なされた。線的で理想的なフォルム（形）を重視するフィレンツェ派の「知的」表現に対して、ヴェネツィア派の色彩表現は、多分に「感覚的」としてとらえられた。紙の上で熟考しデッサンを重ね、構想を深めてから描いていくことの有意を説くフィレンツェ派にとって、ヴェネツィア派のそれは全く行き当たりばったりの描法に映り、上記の、ティツアーノに述べられたミケランジェロの言葉は、そういった価値観から生まれたものであった。

デッサンとは

実はこの互いの造形観の違いを認識し、西洋美術 500 年の普遍的な審美性を追い求めていたのが絹谷幸二だった。絹谷幸二はイタリア・ルネッサンスの骨格であり本質となるデッサンについて考察し、自らの創作活動に反映させたのである。敬愛するミケランジェロが言わんとするデッサンとは、そしてヴェネツィア派の色彩表現とは何かを、往時の巨匠たちの模写を通じて探究していたのである。そして「色彩のデッサン」に行き着く。それは絹谷藝術の真の意味での起点ともなったものである。

周知のように 14 世紀末から 15 世紀にかけて誕生する「藝術論」にはデッサン論の萌芽が読み取れ、いかに美術・藝術活動にデッサンが重要なのかが説かれている。

例えば C･チェンニーニ（Cennino d'Andrea Cennini 1360 頃 -1440）や L･B･アルベルティ（Leon Battista Alberti 1404-72）のデッサンについての考察は、単なる職人技術の伝承を越え、線遠近法の誕生を促し、藝術家としての方向性を示したもので、後のレオナルドやミケランジェロ、そしてヴァザーリの藝術論の骨子ともなっていったのである。

つまり、デッサンこそはあらゆる創造活動の創意の源泉として、心に浮かぶイメージを明快、明晰にし、あたかも言語化可能なレベルに洗練させていく最も重要な知的作業であり、技巧的鍛錬であり、藝術家の精神的支柱と考えられていったのである。

デッサンは偉大なるイタリア・ルネッサンス運動の原動力として、時代と共に姿形を変えながらも創造活動の骨格であり本質であったのだ。絵画、彫刻、建築という三大藝術の父であるデッサンを「人間の最も高貴なる精神活動」と称したレオナルド・ダ・ヴィンチの言葉はそのことを象徴するものである。

ヴェネツィア派の特異性

ところで小稿で問いかける最重要なことは、ヴェネツィア派の巨匠ティツィアーノは本当にミケランジェロが指摘した様にデッサンを軽んじていたのだろうか、ということだ。また、デッサンを知らない、とはどういうことだろうか。

ティツィアーノの少し前の時代にはヴェネツィア派のスタイルを確立したと称されるジョルジオーネ（Giorgione 1476 頃 -1510）という巨匠がいる。ヴァザーリがジョルジオーネについて

「ジョルジオーネはデッサンをせず、色でもって塗ることだけが最良の方法で、これが本質であると確信していた」と記している。

ヴァザーリが異質と感じた要因、ここにはフィレンツェ派の「線」的な素描に対して、ヴェネツィア派には独自の「絵画性」があったと見るべきだろう。さらにヴァザーリはティツィアーノの章で特異な制作手順を紹介している。

「大まかに、一気呵成に、斑点でもって描いてあるから、近くから見るとなんのことか訳がわからない。ところが、離れてみると完璧な姿が浮かび上がってくる」と。

ここにはフィレンツェ派が第一義に掲げた線、つまり輪郭線がないのである。さらにティツィアーノの晩年の製作を目撃した画家パルマ・ジョバーネ（Palma Giovane 1544-1628）が残した言葉が注目される。

レオナルド　デッサン
（部分）

絹谷幸二　デッサン

絹谷幸二　デッサン・コラージュ

「彼はまず、表現したいと思うものの基礎となる色の塊を絵に塗った。中間色とか鉛白のかわりに、まったくの赤土（テラ・ロッサ、あるいはヴェネツィアン・レッド）の非常に力強い下塗りを私はこの目で見た。彼は同じ刷毛を赤、黒、黄のなかに浸して明るい部分を描き、4 筆で驚くほど見事な人物を浮かび上がらせた…時として指を使って描いた」

興味深いことは、ヴァザーリはこの制作方法を斑点描法（マッキア　macchia）と呼び、大まかに色のマッス（masses 量塊）を施し、その色彩の変化で直接下書きをしていくヴェネツィア派独自の、省エネ制作とも呼べる簡略化した手順を紹介している。

色と色が交錯し、複雑な色相が展開されれば、おのずとそこには明度差や彩度差、色相差による視覚的な変化が生じる。色と色の関係から生まれる形態と奥行き、立体感である。近代絵画では、配色、グラデーションなど画面全体の色彩の調子を「バルール（Valeur 色価）」と呼び、絵画空間を構築する重要なテーマとして認識されている。つまり、「色彩のデッサン」である。ジョルジオーネやティツィアーノはそこにレオナルドのスフマートを取り入れ、輪郭線の無い豊麗な色彩表現を築いたと見るべきだろう。

「画家は、目から遠い人物や物体においては、もっぱら斑点のみを、しかし、はっきりとした輪郭を持たず、朦朧たる輪郭を持った斑点のみを描かねばならない」

「画家よ、君はその肉体を線で囲んではならない…最も研究すべき、省察すべきものは輪郭ではなく、陰影である…」

という輪郭線を否定するレオナルドの有名な言葉が浮かんでくる。実は、自ら「線のデッサン」から「色彩（陰影）のデッサン」へと進展し、明暗法を駆使して空気遠近法を生む科学的視野に覚醒したのが他ならぬ彼自身であった。そう考えれば「線 vs 色彩」の発見こそはレオナルド・ダ・ヴィンチの科学的視点と藝術家としての情感との双眼の見方から生まれた、まさに時代の価値観と美意識を一変させるエポックメーキングなものだったといえるだろう。

ヴェネツィア派の代表的な画家としてジョバンニ･ベッリーニ（Giovanni Bellini 1430 年頃 -1516 年）、ジョルジョーネ（Giorgione 1477-1510 年）、ティツアーノ（Tiziana Vecellio 1490 年頃 -1576 年）、ティントレット（Tintoretto 1518-1594 年）、ヴェロネーゼ（Paolo Veronese 1528-1588 年）、ティエポロ（Tiepolo 1696-1770 年）などがあげられる。

線 vs 色彩

やがてフィレンツェ派の「素描（線）」とヴェネツィア派の「絵画（色彩）」によるこの対立構図は、17 世紀にはプッサン派（Nicolas Poussin1594-1665 フランス出身の画家 : 線、形態、静的、客観的、理知的、平面的）vs ルーベンス派（Peter Paul Rubens 1577-1640 フランドル出身の画家 : 色彩、内的イメージの表出、動的、主観的、感覚的、立体的）へと発展し、それは 18 世紀のフランスのアカデミーで再燃し、19 世紀の新古典主義 vs ロマン主義へと受け継がれていったのである。そして、「色彩」は印象派の誕生を経て 20 世紀初頭に登場するフォーヴィスム（fauvisme 野獣派）に繋がり、同時に「線・形態」は後期印象派からキュビズム（cubisme 立体派）へと展開し、線と色彩の対立構図は百花繚乱の美術表現を誕生させていった。

つまり、イタリアルネッサンスにおけるデッサン探究を契機として生まれた動向は、その後の西欧美術全般に波及し、様々に影響し合いながら 500 年に亘る豊穣な足跡を刻み込んでいったのである。

絹谷幸二スタイルの形成

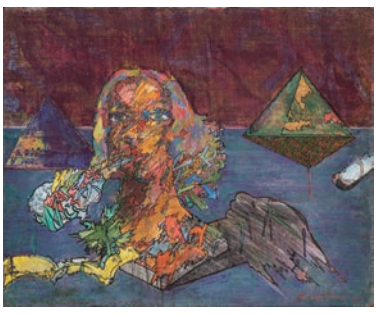
絹谷幸二はこの対立構図を理解していた。その理由としてアフレスコ技法には線と色彩の関係を意識させる特徴があった。技法上の制約と言ってもいい。生乾きの漆喰壁が乾燥するまでの 1 日（24 時間）のうちに予定面積（ジョルナータ giornata）に描き込まなければならない必要性から、下絵の準備は必須であり、何を描くかという明確な輪郭線がアフレスコの生命線だったのである。制作途中での迷いや修正は御法度であったのだ。本画と同寸の下絵が登場する以前には、アフレスコの中塗りに描かれたシノピア（sinopia 赤褐色で描かれた線描）が線の重要さを伝えている。例えていえば、制作スタイルは輪郭線の中に彩色する、つまり線によって形をまず決定し、その中に色を塗り込んでいくという、ある意味塗り絵のような描き方と言えようか。

絹谷幸二はこのアフレスコ模写研究によって輪郭線を重視するようになり、それまでの制作手順も見直し、藝大時代の混沌としたモノクロームスタイルから、大きく進展したのである。明快な輪郭線の中に施される色彩は格段に明るくなり、画面のイメージはより明確に、空間の平明性は一層顕著となり、今までにない新たなるステージを迎えたといえる。

だが、本当の意味での絹谷幸二の飛躍はここからである。模写を通じて厳密に厳格に踏襲されるアフレスコ研究と並行して描かれて

絹谷幸二 『ジオット模写』
1972 年

絹谷幸二　藝大時代の油彩画
1966 年



絹谷幸二 『リンダと 2 つのピラミッド』
1972 年

いた自由制作に、ある閃き実践する。ヴェネツィア派の色彩表現である斑点描法（マッキア）を取り入れたのである。

初めに大まかに画面を彩色する色面による描法がそれである。配色は対象物にとらわれず自由奔放に、むしろ意外性を喚起させる組み合わせを求めた。色面が交錯すれば、そこには何らかのイメージが湧き上がる。ゆらぎの幻影を突き詰め、今度はそこに覗く形態を輪郭線を用いて明快に浮かび上がらせていったのである。筆跡はもとより絵の具の滴りや偶然の飛沫跡まで、黒い輪郭線で囲み込まれた色の数々は様々な情景を喚起させ、溢れ出る夢幻の噴泉として、画面空間を軽快にそしてリズミカルに駆け抜けた。七色に輝く色彩の帯の躍動感、それはフォルムの解体と再構成というキュビズム的な視点も内包する強い造形性に満ちていた。名実ともに絹谷スタイルの誕生であった。

つまり、「線→色」の手順を「色→線」へと展開して斬新な様式に昇華したのである。この発想の転換こそが、絹谷幸二がヴェネツィア・アカデミアで学んだ最大の成果であったといえるだろう。

幸運なことにヴェネツィア・アカデミア側にはあのジョルジオーネの『ラ・テンペスタ』をはじめ、ティツアーノやヴェネツィア派の名作を有するアカデミア美術館があり、さらに絹谷幸二をヴェネツィアに迎えたブルーノ・サエッティ教授の指導が、古典的なアフレスコスタイルにとらわれない、斬新な現代的表現を示唆するものだったのである。

逆転の発想

この時期の絹谷スタイルの形成を示す好例がある。『窓』（1971 年）、『室内の人』（1972 年）である。両作ともモチーフや構図は同じ、室内空間に座するデフォルメされた人体像である。だが、作品が与えるインパクトには格段の違いがある。前者は色面が複雑に交錯する混沌の様相があり、後者は色彩を囲む輪郭線が登場しその効果で明快なフォルムがリズミカルに画面を走り抜けている。

前者はアフレスコ模写研究に邁進していた時期の自由制作で、繰り返されていた厳格な線描表現への強い反動が垣間見られる。あえて対極的なスタイルを描くことによって若き日の精神のバランスを図っていたといえよう。後者は自由制作の中で一旦破棄されていた輪郭線が、新たな視点から生まれ変わり斬新なスタイルへと昇華されている。絹谷幸二が意識的に「線→色彩」と「色彩→線」の相対する手順を繰り返し、造形変化を確認していることが読み取れる。

まさにフィレンツェ派とヴェネツィア派の造形観を取り入れた「逆転の発想」を垣間見るものである。両作は「線」と「色彩」の対立構造を新たなる造形へと昇華させるための試金石となった作品といえるだろう。

さらに絹谷幸二はこの閃きをイタリア美術における形而上絵画の巨匠ジョルジオ・デ・キリコ（Giorgio de Chirico 1888-1978）のスタイルに投影し、深化させ、関連性のない様々なモチーフを画面上に共存させる心象風景を模索していく。絹谷が求めた「現代アフレスコと新しいイタリアのセンス」の具現化であった。

フィレンツェ派とヴェネツィア派のデッサン観の比較検証に始まり、色彩のデッサンによる制作手順を進化させた絹谷幸二。絹谷にとってアフレスコ技法は油彩画とは違い、乾燥が早いゆえにより線と色彩の在り方を鮮明に打ち出すことができる、唯一無二の技法となる。画材の制限や不自由さを逆手に取った「逆転」の発想力がここにある。

ヴェネツィア帰国後、日本で披露されたアフレスコ技法による躍動する線の魅力と鮮やかな色彩は、一世を風靡し、絹谷幸二は一躍時代の寵児としての階段を歩みはじめる。やがてアフレスコは絹谷幸二の代名詞ともなっていったのである。

色彩のデッサンを取り入れる

ところで、アフレスコを通じてフィレンツェ派の線を知り、ヴェネツィア派の色彩を学び、そして逆転の発想で独創的な絵画スタイルを築いた絹谷幸二は、現在、ライフワークとして取り組んでいる子どもたちへの絵画指導に「色彩のデッサン」を取り入れている。

一般的に絵を描く最初の一歩は線描だろう。描こうとする物を、その形をまず線で象る。色彩はその後に施される手順が誰もが慣れ親しんだ「絵を描く」スタイルではないだろうか。絹谷幸二はその常識を覆すところから始める。子どもたちの驚きが絵画指導のスタートである。

まずは画面全体に太い筆を用いて自由に色彩を塗る。パレットに並ぶ色の数々を原色のままでも良いし、混色も良い。筆は逐一洗わず使い、濁る部分もあれば、暖色、寒色に偏るものもある。細やかに分割し配色する子どももいれば、大雑把に塗りたぐる子どももいる。千差万別の個性がすでにうかがえる。意外な違いを子どもたち自身が興味、関心の眼で眺めている。そこでおそらくこれま

絹谷幸二 『窓（ラ・フィネストラ）』
1971 年

絹谷幸二 『室内の人』
1972 年

絹谷幸二 『トルソーの涙Ⅱ』
1972 年

でに経験したことがないと思われる指示が告げられる。

「配色済みの画面全体をよく見ましょう。そしてその中で見えてくる形、浮かび上がるイメージを輪郭線で描き起こしていきましょう」

多くの子どもたちは戸惑いながらもそこに親兄弟や友達の顔や、いつも見慣れている風景、日常の一コマを描き込んでいくのだが、あらかじめ施された色面が複雑に絡み合い、予期せぬ効果となって「面白い」絵が生まれる。その出来上がりの意外性に子どもたち自身が歓声を上げることになる。一般的な描法を逆手に取ったこの指導法は、自由に描くことの楽しみと個性の輝きをもたらせるものであり、期待と驚きと手応えが凝縮した絵画制作といえよう。

日本藝術院と文化庁が開催する「子ども 夢・アートアカデミー」で日本中を東奔西走し、子どもたちに美術の楽しみを伝えたいという絹谷幸二の真骨頂がこの「逆転の発想と想像力の鍛え方」である。まさに次代を担う世代への期待が一心に詰まった熱きメッセージといえるだろう。絹谷幸二のデッサン観が、規格外の発想を生み出す原動力となっていくことを大いに期待したい。

絹谷幸二 『イタリア天空の調べ』
2006 年

絹谷幸二 『アドリア海の珠宝 サンマルコ遠望』
2006 年

絹谷幸二　絵画指導風景

絹谷幸二の理想

デッサンとは単なる下絵や習作ではない。もとよりペンや鉛筆や木炭だけの単色画を指すものではないのである。「線のデッサン」があれば「色彩のデッサン」もある。デッサンの無い作品は存在しない。そこには創造を支えるものの見方や考え方がある。藝術家自身の思想や哲学によって育まれた価値観や美意識を確認し、それを洗練させていく、つまりデッサンを探求すればするほど連綿と続く新しさへの光明が見えてくるのである。デッサンを繰り返しながら体得する時間・空間を超えた深い精神性の輝き、美術の本質がここに宿る。

ルネッサンスの偉大なる美術・藝術を生み出したデッサンへの考察は、ヴァザーリの「デゼーニョ（disegno）論」として、以後の西洋美術の根幹となっていったことでもそれは証明されている。

若き日の理想を抱き、日々、往年の巨匠たちと向き合ってきた絹谷幸二は、ヴェネツィアでこのデッサン観を培い豊穣なるイメージ世界を確立したのである。

アメリカの現代アートが主流だった 1970 年代にヴェネツィアに渡り、まるで時代に逆行するかのように西洋美術の古典と対峙し、創意の源泉を探究した絹谷幸二。もとよりヴェネツィアには 120 年の歴史を有する現代美術の世界的な祭典「ヴェネツィア・ビエンナーレ」があり、古いだけでは無い新しさへの発信拠点としても知られるのだが、絹谷幸二は古典を学ぶ重要性を第一義とし、温故知新の観点で美術史の本質に迫ろうとしたのである。そこでデッサンを通じて、時代と共に変化し移り変わる美の価値観を超越し、確実に受け継がれていく永遠の新しさ、流行不易の普遍的審美性があることを確信した。それは将来的にも無限の可能性に満ちた創造の奥義でもあったのである。

百人百様の個性の輝き、それをキラリと輝かせてくれる最も崇高な創造行為であるデッサンの重要性を、一人でも多くの子どもたちに伝えていきたい、単に上手い下手の次元を超えて、人間の無限の可能性を、その素晴らしさを謳い上げていきたい、それが今の絹谷幸二の夢であり理想なのである。

参考文献
『デッサン学入門～創意の源泉を探る（改訂版）』（南城守著　ふくろう出版　2005 年）
『西洋美術事典　普及版』（美術出版社　1973 年）
『絵画材料事典』（森田恒之訳　美術出版社　1973 年）
『ヴァザーリの藝術論』（ヴァザーリ研究会訳　平凡社　1980 年）
『ルネッサンス画人伝（正・続）』（平川祐弘ほか訳　白水社　1982 年）
『レオナルドの手記』（杉浦明平訳　岩波文庫　1954 年）
『ミケランジェロの手紙』（杉浦明平訳　岩波書店　1995 年）
DESSINS ITALIENS DU MUSÉE DU LOUVRE - VASARI ET SON TEMPS, Éditions des Musées Nationaux, 1972.
Nicolas Turner *FLORNTINE DRAWING of the sixteenth century*, British Museum Publications 1986.

天空の調べ「飛鳥の祝歌 絹谷幸二展」連携展示特別号
2023 年 7 月 7 日 編集・発行　絹谷幸二 天空美術館
大阪市北区大淀中 1-1-30 梅田スカイビル タワーウエスト 27 階