

東京芸術大学 美術教育研究会
「美術教育研究」 第4号 抜刷
1998年10月31日

アクリル絵具の意味

The Meaning of Acrylic Color

立教女学院短期大学
トキワ松学園横浜美術短期大学 木 俣 創 志
静岡県立大学
KIMATA Soushi

アクリル絵具の意味

木 俣 創 志

1. 序

「芸術に発達はあるか」という論題がある。この論題は繰り返し議論されてきた魅力あふれるテーマであるが、にもかかわらず、明確な答えの出にくいテーマでもある。その理由は、つまるところ、その問い自体が「芸術とは何か」という問いと直結しているからであり、芸術の定義が個人や時代によって様々に変化する性質を持っているからではないだろうか。森田恒之は、それに触れた文章のなかで次のように述べている。

芸術に発達があるか？という議論は昔から何度となく繰り返されている。ある人は「ある」といい、別の人は「ない。あるのは発達でなく変化の拡大だ」という。

こうした芸術論争と関係なく、絵具とその使い方には確実に発達がある。それは絵具が物質だからである。¹⁾

基本的に、この考えに私も同意する。確かに、芸術の歴史は必ずしも発達とは言えないが、絵具とその扱いには確実な発達があると思われる。美術とその歴史を「精神」面と「物質」面から捉えることによって、この理由を少しく明らかにしてみたい。

人類は有史以前より、身体や日用品、武具、宗教的な意味をもつもの、自分たちにとって価値あるものを彩色し、ときに崇拜の対象としてきた。「色を塗る」つまり「彩る」という行為は、例えば「音を打ち鳴らす」などといった行為と同様、今日でも我々人間にとって名状しがたい興味を誘うものである。またそれは、「飾る」という行為と分かちがたく結びついた文化の最も源初的な営みの一つである。そして、彩色する際、絵具は最も身近な描画材料であり続けてきた。それゆえ絵具の歴史は文化の歴史とともに長く、様々な絵具が世界各地で発明され、改良を加えられてきた。総じて、この世界に人類が出現して

以降、人間の「精神」の営みが不断に存在し、一方に「物質」としての(絵具をはじめとする)描画材料が存在し、その接点に作品が存在してきたと言えるだろう。

作品は、各時代、各地域における人間の精神的営みの結晶とも言えるものであり、他の時代や地域で生み出されたものとは代替不可能な一回きりの現象である。すなわち、美術の歴史は進歩・発達の語が示すような — 後の時代の作品が前のそれを駆逐するという性質のものではない。

しかし、だからといって、美術の歴史をただちに“単なる変化・変遷”に過ぎないと捉えるのは早計である。先に述べたように、作品は物質としての側面をも持つ。したがって、物質としての作品は、文明の発達とともにその進歩・発達の恩恵を少なからず受け、それによって、より一層の表現力が作品にもたらされ、ひいては芸術的な価値にも強く影響してくるからである。

つまり、作品は、時代や地域の精神的な営みを映し出す鏡であると同時に、その時代や地域における文明の力としての描画材料の到達地点の反映でもある。したがって、美術の歴史は、時代や地域の「精神的な営みの変化・変遷を映し出す鏡であると同時に、「物質」としての描画材料の進歩・発達をも負うものであり、いわばこのふたつの“掛け算”として捉えられなければならない。これは、「精神」と「物質」というメソッドを用いた場合の、個々の作品に対する私の基本的な考え方でもある。(この点については、第2章Bで再び言及する。)

以上のことを念頭におき、本稿のテーマであるアクリル絵具を考えていきたい。

筆者が学生時代に初めてアクリル絵具と出会ってから、はや十数年が過ぎようとしている。いつしかアクリルによる作品が、油彩の数を凌いでいることに気づいたのも遠い日のことになった。そのあいだにも、アクリル絵具のメーカー各社は、表現の幅を

広げるための様々な新しいメディウム、下地剤、補助剤などを競って提供してきた。私はアクリル絵具を、例えば油絵具と比べてみても、その欠点を補ういくつかの特徴をそなえた良質の描画材料であると考えている。

本稿は、この新しい絵具が歴史に登場した意義を考察し、さらに我々日本の美術界に及ぼし続けている影響と意味についての論考を試みるものである。

2. アクリル絵具の誕生、現在

A 物質としての絵具

絵具は、顔料、メディウム、希釈剤の三つを基本として作られる。メディウムは、展色剤、媒剤、膠着剤、バインダー、ビヒクルなどとも呼ばれ、顔料を練り合わせ、画面に絵具を定着させる役割を持つ。希釈剤とは、絵具の粘度を調整するための薄め液である。

絵具の開発は、基本的には新しい顔料の発見とメディウムの発見・改良に負っており、歴史に登場した様々な絵具は、メディウムのタイプによって、水性タイプと油性タイプとに大別できる。

水性タイプの絵具は、ほぼ人類の文化の始まりとともに古く、アラビアガム、カゼイン、デキストリン、膠、蠟、卵などをメディウムとして使用される。

油性タイプのものは、クルミ油、ポピーオイル、リンシードオイルなどをメディウムとして使用される。わが国の飛鳥時代や奈良時代の密陀絵など、古い使用例も幾つか残されているが²⁾、系統的な発展をとげたのはヨーロッパにおいてである。西洋の油彩画は、15世紀に傑出した作品が描かれるようになって以後、ヨーロッパ型絵画の主流を形成しつつ、500年以上におよぶ歴史を経て今日に至っている。油彩画の発明者はしばしばファン・エイク兄弟 (Van Eyck, 兄ヒューベルト Hubert ?~1426, 弟ヤン Jan 1390頃~1441) であると語られてきたが、事実は異なり、すでに中世ドイツの修道僧テオフィルス (Theophilus 11世紀末~12世紀初頭) の著した『諸技芸提要』 (Diversarum artium schedula, 1100頃) や、イタリアの画家チェンニノ・チェンニーニ (Cennino d'Andrea Cennini 1360頃~1440頃) の著した『画技の書』 (Il libro dell'arte, 1400頃) に

油彩技法が述べられている。

本稿のテーマであるアクリル絵具は、アクリル・エマルション³⁾をメディウムとし、水を希釈剤とする、いわゆる「水性エマルション型」のアクリル絵具であり、水性タイプに属する。このタイプは、最も一般に普及しているアクリル絵具である。現在の日本で「アクリル絵具」と言えば、このタイプを指すと言ってよい⁴⁾。アクリル絵具は、ビニル絵具やアルキド絵具と同様に合成樹脂をメディウムとするが、産声を上げたのは20世紀も半ばであり、現代美術の拡がりとともに、着実に美術に根づいた最も新しい絵具と言える。

B 技法を生み出すニーズとシーズ

美術の歴史において新技法・新材料が生み出される場合、あるいは技法・材料が飛躍的な進歩を遂げる場合、そこには常にそれらが達成される経緯や理由があったことは言うまでもない。本稿では、それらを二種の契機に分けて考察をすすめたい。

ひとつめは、画家、彫刻家、建築家等々といった作家側の制作上の要求 — いわば作家側のニーズによる場合である。

例えばヨーロッパにおいて、絵画の主流がテンペラやフレスコの技法から油彩のそれにとって代わろうとしていたとき、時代はルネサンスという激動の時代にあった。ルネサンスが、デカルト (René Descartes 1596~1650) 的な自我、すなわち個 (主観) を確立する時代精神の先駆であるとみるならば、ルネサンス期に発達した線遠近法は、とくに15世紀における一点透視図法の多用からもうかがい知ることができるように、「個の視点」の萌芽を美術の世界において反映するものである。それは世界を正面から等身大の視点で捉えようとする姿勢であり、その意味で、ルネサンスは、以後ヨーロッパ人たちの世界観や哲学の基礎となる主観 (人間) による客観 (自然) の支配の始動だったからである。この時代はしたがって、「個の視点」によるものの観方を証明する美術作品を自ずと待ち望んでいたと言わねばならないし、そうした作品を制作するための新しい素材 — 「全体」から描き進めるのに好都合な程度に乾燥が緩慢で、なおかつテンペラやフレスコなどよりも外界を冷徹リアルに表現できる — 油彩技法を必要としていたと言えるだろう。

ルネサンス期のレオナルド・ダ・ヴィンチ(Leonardo da Vinci 1452~1519)は、その一点透視図法の独自の使用によって独特の求心力と正面性を獲得した「最後の晩餐」(1495~98)の制作に際し、当時壁画を描くのに最も一般的に用いられていたフレスコ技法を放棄して、油彩の一種であるテンペラ・フォルテを採択した⁵⁾。その冒険は — 結果として、保存上の欠陥をもたらすものであったにせよ — 上に述べたことを象徴的に物語るものではないだろうか。なぜなら、当時のフレスコでは表現の迫真性に乏しく、ジオルナータ(giornata 伊 フレスコ技法において、一日に割り当てられた仕事の区画面)の語に示されるように、「部分」からシステムティックに描き進めるしかなかった点が、フレスコが放棄された理由のひとつと考えられるからである。自然をより緻密に観察し、その結果、線遠近法の使用に見られるような統一的空间を再現することに向けられた関心は、必然的に、作品が「部分」からではなく「全体」から描き進められるべきことを作家に要請した事情を考慮しなければならないだろう。



レオナルド・ダ・ヴィンチ「最後の晩餐」

1495~98 テンペラ・フォルテ

作家のニーズが技法・材料の発明や工夫、あるいは応用に直接関わりを持つこのようなケースは、美術史において多々認められるところである。これを巨視的に眺めれば、こうしたケースは、リーグル(Alois Riegl 1858~1905)やヴォリンガー(Wilhelm Worringer 1881~1965)ら美術史学におけるウィーン学派の指摘に示されるような — すなわち人間が世界と関わる精神の在り方、感じ方そのものが、作品様式のなかに映し出されるとする精神的な美術

史観からも理解できるのではないだろうか。というのも、もしもひとつの時代を支配する時代精神、あるいは或る地域に特有の世界観が表現様式そのものを規定し、またその根底に、ウィーン学派の考えるような目的意識のかつ超個人的な「芸術意思(Kunstwollen 独)」が存在すると言うならば、芸術意思は作家の技法・材料に対する要求としても具体化されるはずだからである。

ふたつめは、それとは逆に、作家の要求とは無縁のところ、新しい思想や科学技術、工業技術が生まれ — いわば社会によって蒔かれたシーズ(種)⁶⁾としてそれらが作家のインスピレーションに働きかけ、新しい創作へと駆り立てて、これまでにない技法や描画法、作品を生み出すという場合である。

李禹煥(1936~)は「新しい素材は、新しい作品を産み出す」という意味のことを述べている⁷⁾が、例えば、19世紀後半のフランスにおける印象派の誕生を促す思いがけない要因のひとつが、シュヴルール(Michel Eugène Chevreul 1786~1889)やヘルムホルツ(Hermann Ludwig Ferdinand von Helmholtz 1821~94)ら当時の科学者の色彩光学理論などとともに、画家のアラ・プリマ描き⁸⁾による戸外制作を可能ならしめた機械練りチューブ入り絵具の発明であった⁹⁾ことなどは、そうした事実を裏付けるよい例ではないだろうか。

こうした考えは、部分的には、ゼムパー(Gottfried Semper 1803~97)やヴェルデ(Henry Clementsvan de Velde 1863~1957)、あるいはバウハウスの一部の主張に示されるように、(先述のウィーン学派とは対照的に)表現様式を技能や材料の法則によって説明しようとする唯物論的な美術史観からも理解され得るだろう。

もとより、美術史における技法・材料の新発見、新発明、あるいは飛躍的な進歩・普及が、作家のニーズによるものか、あるいは蒔かれたシーズが作家に働きかけた結果によるものかという分類は、作品が生まれる因果関係を分析的に捉えるためのひとつのメソッドに過ぎない。現実の美術史においては、無論それらが複雑密接に絡み合いながら時代を動かし、作品が生まれていくものである。

例えば、レオナルドの「最後の晩餐」は、世界を正面から等身大の視点で捉えようとする時代精神のニ

ーズを先駆けるシンボリック的作品であったことは、すでに述べた通りである。しかし、この作品でレオナルドが使った油彩技法と線遠近法が、ともに彼自身の発明によるものではないことには注意する必要がある。すでに述べたように、油彩技法はファン・エイク兄弟が活躍する遙か300年以上も前に記録として存在していたし、線遠近法は、ブルネレスキ(Filippo Brunelleschi 1377~1446)が発見し、アルベルティ(Leon Battista Alberti 1404~72)が理論づけたものをレオナルドが応用・発展させたと考えられる。むしろ指摘されねばならないことは、伝統的にフレスコ技法で描かれ続けていた「最後の晚餐」のような壁画制作をレオナルドが行うに当たっては、油彩技法と線遠近法とが同時に採択されねばならなかったことの意味である。油彩技法と線遠近法の発見とが、ヨーロッパの絵画史において決定的役割を果たした二つのファクターとするならば、彼の「最後の晚餐」壁画は、美術史においてきわめて象徴的な意味を含んでいたと言える。

そして、たとえそれがきわめて重要な事実であるにせよ、それら2ファクターがあらかじめシーズとして蒔かれていなければ、レオナルドの工夫はおろか、それらを「最後の晚餐」壁画に使おうとするアイデアそのものが生まれなかったことも事実であろう。

印象派誕生の場合においても、先に述べたふたつのシーズの他に、例えば、その当時まで(おもにエスキース制作を通じて)画家たちによって繰り返されたアラ・プリマの魅力の自覚的な発見や、当時のヨーロッパ社会に現れはじめたニヒリズム(nihilism 英)¹⁰⁾に対するリアクションの欲求などが、鋭敏な画家たちによって蓄積され、それがニーズとなって印象主義というかたちで爆発したと言ふべきではあるまいか。さらによく言われるように、すでに19世紀前半において完成されていた写真技術が、衝撃的事件として、印象派のみにとどまらぬ広い範囲にわたって画家たちの危機意識を促したことにも触れないわけにはいかない。モノクロ印画紙写真は、当時の画家たちに形態描写を基礎とする絵画とは別の方向を模索させたのであり、その点で、写真の完成とは、当時の人々や画家に対して、写真の持つ記録性とは別の絵画のニーズをもたらし、また同時に、そ

れを強力に推進するシーズでもあったはずである。

— 等々、第1章で述べた「精神」面の変化・変遷と「物質」面の進歩・発達との相互の「掛け算」とは、歴史の個々の局面におけるニーズとシーズのそうした複雑密接な絡み合いをさすと言ってよいだろう。

20世紀におけるアクリル絵具の出現とその普及についても、ニーズとシーズの両面からの分析を試みる事が出来る。

C アクリル絵具の誕生、その意味

アクリル樹脂は、1880年スイスのカール・バームによって合成され、ドイツのオットー・レームの手によって工業化された。すでに19世紀の末に合成されていたアクリル樹脂が絵具として誕生するには、半世紀以上を待たなければならなかった訳である。その経緯を考察する場合、われわれは、まず1920年代にはじまるメキシコにおける美術の状況を考えなければならない。

当時、シケイロス(David Alfaro Siqueiros 1895~1974)、リベラ(Diego Rivera 1886~1957)、オロスコ(José Clemente Orozco 1883~1949)といった作家たちを中心とする大壁画運動が起き、彼らは、公共の建築物や広場の壁面等、屋外のコンクリートの大画面に巨大絵画を制作した。

その際、はじめはセメントを主とするフレスコなどがもっぱら用いられた。しかしこの方法では、風雨や光、熱などといった屋外の気候の変化に影響されるため、コンクリートの壁面にしっかりと固着し、なおかつ耐候性、耐水性、耐久性に優れた速乾性の絵具が作家サイドのニーズとして求められるようになった。試行錯誤が繰り返された結果、彼らは当時すでに工業化されていた合成樹脂を用いることを発



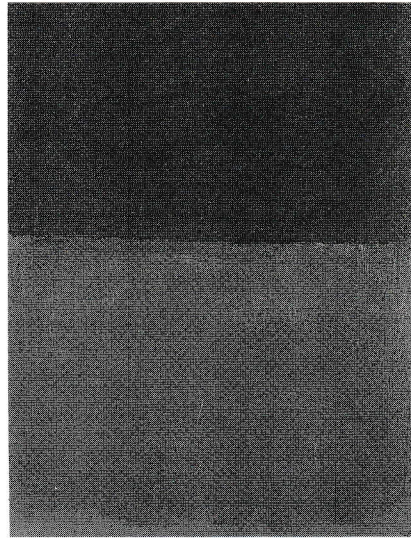
シケイロス「自画像」1943 セロテックスにピロキシリン

見した。それをシーズとして、前出のレームが渡米して設立した化学会社ローム・アンド・ハース(Rohm and Haas)社の助言を受けて、独自の絵具をつくり出すことに成功した。

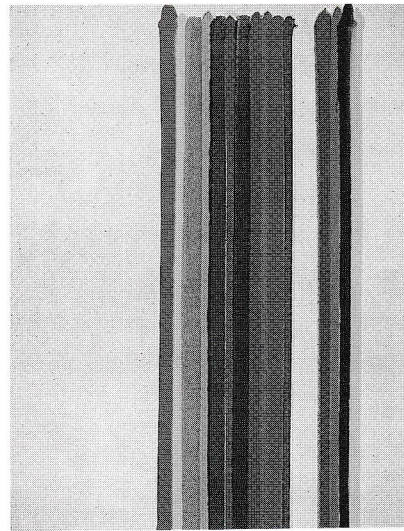
ここで用いられたのは、ほとんどポリ酢酸ビニル系エマルジョン、すなわちビニル絵具の一種であった¹¹⁾ことが知られている。このポリ酢酸ビニル系エマルジョンとは、今日われわれが用いている木工用ボンドに近いものである。しかしこのビニル絵具には、柔軟性をもたせるための可塑剤が加えられており、これが長期にわたる気象条件のもとでは耐久性に問題があるとされたため、絵具としては次第に用いられなくなった。

ところでアクリル絵具は、ビニル樹脂と同様に石油から合成されるものの化学組成は著しく異なった合成樹脂であるアクリル樹脂をベースとするものである。アクリル樹脂そのものは、すでに1927年に工業生産されてはいたが、高価であるという理由から、絵具のような経済性の低いものには応用されにくかった。ところが、1953年にアクリル樹脂合成の飛躍的なコストダウン化の技術が開発されると、早速絵具にも応用され、1954年にグティエレスによってエマルジョン型のアクリル絵具が考案された。そして、H. レビソンによって、それがアメリカで市販されるようになると(1955年、リキテックス社)、アクリル絵具を用いた作品が1958年頃からアメリカの画壇に登場するようになった。

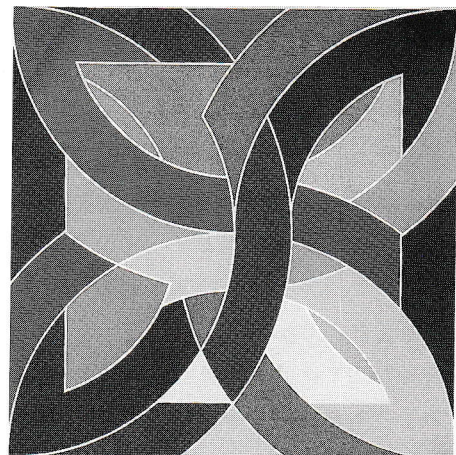
第2次大戦後のアメリカ美術のなかでも、マーク・ロスコ(Mark Rothko 1903~70)ら抽象表現主義(abstract expressionism)運動¹²⁾や、その流れをくむカラー・フィールド・ペインティング(Color Field Painting)の作家たち — モーリス・ルイス(Morris Bernstein Louis 1912~62)、フランケンサーラー(Helen Frankenthaler 1928~)、ノーランド(Keneth Noland 1924~)や、ステラ(Frank Stella 1935~)といった作家たちがアクリル絵具を用いて制作し、彼らの作品が一定の評価のもとに世界に流出していく過程で、アクリル絵具は急速着実に普及していったのである。



マーク・ロスコ「無題」1968 アクリル



M. ルイス「広がってゆく光」1962 アクリル



F. ステラ「フリン・フロンII」1968 アクリル

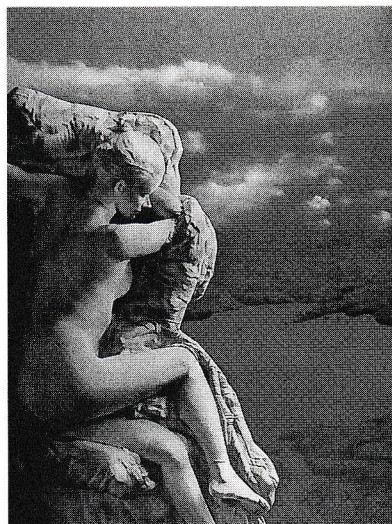
- 1872 リンネマン(ドイツ)がアクリル酸の重合を発見
 1880 カール・バーム(スイス)がメタアクリル樹脂合成
 1901 オットー・レーム(ドイツ)がアクリル樹脂合成
 1909 レームとハースが米国にローム・アンド・ハース社
 を設立
 1912 クレイトがポリ酢酸ビニル発明
 1915 ポリ酢酸ビニル工業化(ドイツ)
 1920代 イーゲンファルベン社がエマルジョンを考案
 メキシコ壁画運動はじまる
 1927 ローム・アンド・ハース社がアクリル工業化
 1930代 メキシコ壁画運動盛んとなる
 アクリルエマルジョン工業化(ポリアクリル酸エス
 テルエマルジョン、皮革用)
 ポリ酢酸ビニルエマルジョン工業化(塗料用ドイツ)
 40代後半 抽象表現主義はじまる(アメリカ)
 ? 溶剤型アクリル絵具「マグナ」製品化(アメリカ)
 1949頃 エマルジョン塗料工業化(アメリカ)
 1950代 抽象表現主義運動盛んとなる
 1953 アクリル樹脂合成のコスト・ダウン
 1954 グティエレスがアクリルエマルジョンを用いた絵具
 を考案
 1955 水性エマルジョン型アクリル絵具「リキテックス」商
 品化(H. レビソン社長のパーマネントピグメント社
 による)
 1957 グティエレスが水性エマルジョン型アクリル絵具
 「ポリテック」商品化(メキシコ)
 50代後半 カラー・フィールド・ペインティングはじまる
 (アメリカ)
 1960代 「リキテックス」、日本に輸入開始
 カラー・フィールド・ペインティング盛んとなる
 1967 日本において、初のアクリル絵具の国産品が製造
 (マツダ)

上の年表¹⁴⁾により、メキシコの壁画運動によって合成樹脂絵具が注目を受け、アメリカの抽象表現主義運動やカラー・フィールド・ペインティングと歩調を合わせつつ、アクリル絵具が美術の世界に普及していったことがうかがえよう。

しかし、ではアクリル絵具が、単に壁画制作やカラー・フィールド・ペインティング制作のみにとどまらぬ描画材料として、ヨーロッパや日本などに急速な広まりを見せたのは何故だろうか。

その理由として、私は以下の6点を特記したい。

- ① 毒性、悪臭が少ないことを含め、油彩やテンペラに比して、取り扱いがきわめて簡便であること。アクリル絵具の取扱いは、基本的には水が中心である。これによって、例えば水彩のような手軽さで、子供から大人まで、あるいは教育現場からアマチュア、専門家にいたるまで、幅広いユーザーを獲得したこと
- ② 一度乾燥すると耐水性となり、重ね塗りが容易にできること
- ③ 油彩と比べて乾燥が速やかなため、生産効率を重視する時代の風潮に合っていたこと
- ④ アクリル樹脂固有の性質であるある種の“明るさ”と“軽み”が、それまでの主流である油彩画における重厚な物質感や固有の 아우ラを払拭し、同時代的な気分を表現するのに適していたこと
- ⑤ アクリルが全く新しい絵具であるがゆえに、エアブラシ¹⁴⁾をはじめ、ハードエッジ¹⁵⁾、混合技法、作品面の彫磨など、その性格と特長を生かした新しい試みを求める作家側の創作意欲を強く刺激したこと
- ⑥ アクリルは、絵具としては接着力が強く、乾燥すると支持体である接着面の組織を侵さない。この二つの性質が、極端につると平滑である支持体や油性分の多い支持体を除いてほぼ何にでも描け、つまり支持体の材質を選ばないというアクリル絵具の長所となって、今世紀の美術が生んだオブジェやインスタレーションの彩色にとつてきわめて便利であり、また同じ理由から、混合技法が容易であったこと



森秀雄「偽りの青空 — MY DREAM(一碧湖)」1989 (部分)
アクリル

とくに⑥に関して。「描画材料と支持体」の関係は、長く絵画の歴史を支配してきた条件のひとつと言えるだろう。例えば、フレスコならば漆喰壁、油彩ならば膠で絶縁層を施したキャンバスやパネル、日本画ならば和紙、…等々といった固定的な結びつきである。ところが、支持体をさほど選ばぬアクリル絵具は、そのような支持体との強い制約から初めて解放された絵具だと言えなくもない。

とくに20世紀はじめのダダイズム(Dadaism)の出現以降、近年ではドイツのボイス(Joseph Beuys 1921~86)などに明確に現れたように、既製の工業製品から廃品に至るまで、ありとあらゆる「もの」が表現の素材と成り得ることが証明された現在、絵具といういわばきわめてフレキシブルな素材と、それを支える支持体とのあいだの根強い絆は、作家にとって崇高なセレモニーが演じられる場としての先験的な制約ではなくなった感がある。つまり、作家にランダムに選ばれた「もの」に対して、ときには自由に彩色、コラーージュ、その他のあらゆる加工が施される現代美術の状況を考えるならば、「固有の支持体から解放された絵具」としてのアクリル絵具の果たしてきた — あるいは果たしつつある役割は、きわめて大きいと考えられるのである。

因みに、アクリル絵具で彩色されたオブジェ、彫刻などの立体作品をつくる作家には、ニーヴェルソン(Louise Nevelson 1900~88)、シーガル(George Segal 1924~)、日本の作家には、渡辺豊重(1931~)、彦坂尚嘉(1946~)、舟越桂(1951~)などがある。



シーガル「サイネ」1989 ミクストメディア



渡辺豊重「平和 一日・月・鳥・花・人」 1989 (部分)
アクリル

こうしてみると、アクリル絵具の誕生の経緯は、およそ次のように要約できる。19世紀末に発明された合成樹脂が、美術作家側の要求によって、主に屋外の壁画制作のために必要な「耐候性」という特性を注目されて描画材料に取り入れられ、まずビニル絵具が開発された。これが契機となって、同じ合成樹脂であるアクリル絵具へと研究が進み、溶剤型アクリル絵具などに続いて水性エマルジョン型アクリル絵具が開発された。その後アクリル絵具は、そこに潜在したアクリル絵具独自の特性によって、新しい技法と作品とを生み出すきっかけをかたち作りながら今日のような普及をみるに至った。

さて、とすれば、今日のこの激動の時代に発明されたアクリル絵具は、美術史上、ルネサンス期に普及した油彩に比することができるかもしれない。なぜなら、アクリル樹脂がまさしく現代科学の生んだ合成樹脂だからであるばかりでなく、今世紀におけるいくつかの新しい美術のムーヴメントに刺激を与え続け、これまでにない新しい作品を生み出し、そして今後も生み出し続けるであろう可能性に満ちた新素材だからである。

D アクリル絵具の現在

現在、画材メーカー各社は、日夜アクリル絵具の開発に力を注いでいる。「過去40年にわたって絵画の世界で王座を占めてきた油絵具も、やがて私の考えではおそらく15年以内にその座を追われ、結局今日のフレスコのような位置に追いやられるかもしれ

ない」というラッセル・ウッディの予告¹⁶⁾が、かなり誇張されたものであったにせよ、美術現場におけるアクリル絵具の需要は、他の描画材料と比べても着実な伸びを示し、アクリルは美術現場において既に定着していると言ってよい。事実、1960年代後半のアメリカの画材店の店頭では「油絵具の占めるスペースはアクリル絵具の三分の一程度」とさえ報告されている¹⁷⁾。

日本では、東京における五つの美術学校の卒業制作で使われた素材を、画材メーカーのホルベイン社が1978年から8年間にわたって調査した記録がある。材料と表現の関係に最も鋭敏な美術を研鑽する場における定点観測的な調査として興味深い。それによると、画学生のあいだでもアクリル絵具を用いた作品が着実に増え続けていることがわかる¹⁸⁾。

一方で、美術書における技法書の出版ブーム — 水彩、パステル、色鉛筆などをはじめとする — 重なり合いながら、作家、研究者、画材メーカーなどの手になる様々なアクリルの研究書が、ここ数十年間に多数刊行された¹⁹⁾。テレビの通信講座にもアクリル画が登場したことは、特筆すべきであろう²⁰⁾。さらに、アクリル絵具を販売するメーカーは、作家であるユーザーとの結びつきを密接にすることで、アクリルに秘められた新しい可能性を模索する研究を重ねている²¹⁾。

無論こうした状況は、作家サイドと技術者およびメーカーサイドとの熱意ある緊密な協力関係を前提にしており、それは取りも直さずデータや物資を迅速かつ的確に交換しオープンにしていく現代の高度に発達した運輸・通信メディアに負うところが大きいと考えられる。

アクリル絵具は未だ研究の途上にあり、新しい発見やアイデアが実践的な立場で必ずしも十分に体系化されているとは言いがたい。しかしそうであるからこそ、今日最も未知の可能性にあふれた素材だとも言えるのである。

3. 日本におけるアクリル絵具

A 日本における受容

日本におけるアクリル絵具の普及の歴史は、戦後のアメリカ文化受容の延長線上にあるが、より大き

な文化の流れで考えるならば、明治以降「和もの・洋もの」の別が文化の様々な面でひとつの“伝統”として生きてきた日本の風土のなかで捉えられなければならないだろう。

例えば「日本画」「洋画」という語は、明治以降に慣用されるようになった言葉である。ヨーロッパの油彩画が輸入され、「洋風画」ないし「洋画」が盛んになるにつれて、それと対比される「日本の伝統的絵画」という意味で「日本画」の語が用いられ始めた。ただし、日本の美術におけるこうした二極構造ないし二重構造は、なにも明治以降に特有の現象ではない。歴史を遡れば、唐絵に対する大和絵、漢画に対する和画というのと同様に、「外来の新風ヴァーサス伝統的画風」という意味を含んでいるのであって、深く日本の風土に根ざし、久しく日本文化の“伝統”の一部をかたち作ってきたものと思われる。

例えば、私自身の少年時代を振り返ってみても、その美術環境において「日本画と洋画」に代表される絵画のジャンル別が根強く存在していたし、また、そのふたつは「東洋と西洋」というような二元論的な文化の価値観にどこかで通じていたように思われる。

明治以降、ごく最近(あるいは現在)に至るまで、少なくとも絵画世界における「和もの」とは日本画を意味し、「洋もの」とはヨーロッパ型の油彩画を意味し続けた。つまり、「日本画=和もの」と「油彩(ヨーロッパ型絵画)=洋もの」といういわばタブロー²²⁾としての絵画の二極構造があり、その一方に、大陸的要素を備えた水墨画が存在し、水彩、パステルなどといった手軽で親しみやすいその他の絵画ジャンルがそれらの傍流に位置するというような構造をかたち作っていたのではあるまいか。(無論、こうした位置づけは芸術的価値とは無関係である)こうした状況のなかに「新しい洋もの」であるアメリカ型の絵画がアクリル絵具とともに参入し、しだいにアクリル絵具は絵画素材としての独自の存在価値を明確にしていったという事情がある。

日本ではすでに1960年代にアクリル絵具が市販されており、1967年には国産品が製造されている²³⁾。世界初の水性エマルジョン型アクリル絵具がアメリカで市販されたのが1955年であることを思えば、この国でも比較的早期にアクリル絵具が提供されたと

言える。にもかかわらず、アクリル画は、日本画とか洋画(油彩画)などのいわゆる「伝統的な絵画」もしくは本格的な絵画としてのタブローというよりも、イラスト等のいわば「簡易な絵画」、あるいは「いまだ実験段階にある新しい絵画」として永く位置づけられてきた感がある。事実、例えば「絵画界の芥川賞」などと形容される安井賞展²⁴⁾を例に挙げれば、アクリル絵具の描画材料としての真価が出品作品の割合からみても十分に認知されたと言えるのは、1990年代になってからのことである²⁵⁾。

とすれば、アクリル絵具は、第2次大戦後急激に流入したアメリカ型の「洋もの」としてはきわめて容易に受け入れられた反面、「日本画と洋画」に代表される二極構造が永く存続する土壌においては、絵画素材としての地位は冷遇され続けたと言える。

ところで、近年、美術書のなかでも技法書の占める割合が大きくなってきていることは、既に触れた通りである。この事実はまた、当然のことながら、制作を通じて美術に親しもうとする人々がこの国に増大していることを物語るものであろう。

「油絵や水彩の他に、アクリルというのがある。何故いまアクリル絵具なのか、アクリル絵具によって何が可能となるのか —」絵画の講師を勤めながら、こうした問いを頻繁に耳にする(それに対する私見は、第2章Cを参照されたい)。このように、一般の美術愛好者においても描画材料への関心が高くなってきており、自身の制作表現にとって、自己の絵心になるべく近い素材を選びとろうとする探究心の一端をうかがう思いである。

確かに、現在の日本で入手できる画材の種類はめぐるめく夥しい状況である。話をアクリルに限っても、外国のメーカーには、リキテックス、ウィンザー&ニュートン、ターレンス等があり、国産のものでは、マツダ、ホルベイン、ニッカー、ターナー、ヌーベル、アートカラー等があるが、これらは全て、国内で容易に入手できるものである。勿論アクリル絵具ばかりでなく、画材メーカー各社は新しい美術制作の素材の研究と開発に凌ぎを削り、新製品を次々に生産している。輸入品を含め、日本において、これほど自由に美術制作のための描画材料が手に入る時代はかつて無かったであろう。

美術することへの愛好がこのような高まりを見せ

た背景には、一言でいえば「物質的豊かさから精神的豊かさへ」に要約できる戦後日本における市民レベルでの時代転換の要求があるのではないか。そうした美術のブーム的現象のなかで、アクリル絵具もまた、独自の立場と役割を担ってきたと考えられる。

B ジャンルをつくらない素材

さて、Aで述べた経緯を通過して、漸くわが国の美術界にそのコンセンサスを得たアクリルであるが、ここで筆者がとくに注目したいのは、アクリル画が、日本において、「日本画」や「洋画」、「水墨画」とならぶ「アクリル画」というようなハードな絵画ジャンルを形成しなかった — あるいは、これから形成するかもしれないが — という点である。

確かに「アクリル画」という言葉は、存在する。また、画材メーカーなどが主催して、アクリル絵具を使用した作品のコンクール展などが開催されることも、近年見受けられる。しかし、権威ある画壇も存在せず、公募団体において描画材料による「種別」の分化が一向に見られない事実は、アクリルが美術の表舞台としてのタブローに既にかかなりの割合で普及している現状からみれば、不可解なことと言わねばならない。これは、アクリルがいまだ実験段階にあるからとか、歴史が浅いからなどといった理由ですまされる問題ではない。

むしろ筆者は、この点にこそ、アクリル絵具の描画材料としての特長と、時代の要求そのものが反映されていると考える。

以下、先に述べたデータを踏まえ、考えられる理由を列挙したい。

- ① 「洋もの」のなかにアクリル画が含み込まれ、ひろく「洋画」の一部として位置づけられたため。
- ② 従来からの — 例えば東洋と西洋というような一般通念に認められる — 二元論的なものの観方・考え方が、部分的にはあるが多極的・多角的なものの考え方に取って変わり、その結果、絵画を「日本画と洋画」というような二極構造として分類すること自体が、現状に合わなくなってきたため。
- ③ 各種の混合技法やテンペラ等の古典画法の見直しと復活によって、絵画を「日本画と洋画」というような二極構造として分類すること自体が無意味と考えられてきたため。

④ 1940年代後半にはじまるアメリカの抽象表現主義運動の理論的な推進者であるクレメント・グリーンバーグ²⁶⁾のフォーマリズム理論²⁷⁾の影響によって、画家(平面作家)は絵画の特性である平面性を意識し、その限界を究めていくべきであるという考えが、前衛美術を志向する作家たちの間に広まったため。

この考えをさらに押し進めてゆけば、「(絵画、版画、写真などの)各ジャンルが同じフィールドで競われるので、作品の評価は、例えば、絵画の描写等の技術の問題は二次的なもので、ある平面がいかにして表現として成立しているか、そのコンセプトと視覚的状態の有様が問われる」わけである²⁸⁾。つまり、ひろく平面作品を素材によって分類することは、作品の評価という点からみて二次的な意味しか持たなくなるわけである。

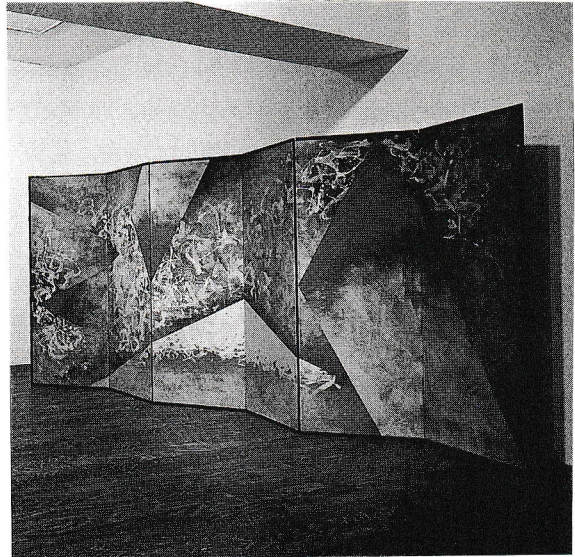
事実、現在の美術状況に目を向ければ、「洋画・日本画・彫刻…」というようなジャンルの表記は、「平面・立体・インスタレーション²⁹⁾…」というような分類に呼び習わすケースも出現している。

⑤ アクリル絵具が強力な接着力を持ち、従って、様々な描画材料と併用出来るというアクリル絵具独自の長所となって、そのオープンな柔軟性ゆえに素材間の混合技法が容易に可能となったため。

近年の描画材料の使用状況につぶさに目を向ければ、例えば、伝統的に日本画の描画材料と考えられてきた岩絵具がアクリル・メディウムに混入して使用されたり、伝統的な油彩画家(洋画家)によってポピーオイルやリンシードオイルなどの溶き油に混入して使用されたり、膠とは異なるメディウムを用いても変質しないよう特殊コートされた岩絵具³⁰⁾が開発されたり、金箔や銀箔がアクリル画のなかに多用され、また、マティエールからも様式からも日本画と呼んで差し支えない — あるいは、そう呼ぶ必要のない — 作品が生まれたり、油絵の地塗り材料にアクリル絵具が盛んに用いられたり…等々である³¹⁾。

このように、アクリル絵具の普及によって、それまでひとつのジャンルにのみ使用されるものと考えられてきた描画材料が、絵画のジャンルを飛び超えて行き来している状況が、ここ10数年ほどのあいだに急速に一般的になってきた。

1960年代に日本で最初に販売されたアクリル絵具が、ビニー&スミス社の輸入品「リキテックス」であ



諏訪直樹「八景残照II」1987 アクリル

ったため、当時「制作材料：リキテックス」という表示が展覧会場で多々見受けられるようになっていた。しかし、それにもかかわらず、結局「アクリル画」がハードな「アクリル画」としての分野を形成しなかったのは、日本画にも洋画にも属さないような作品、あるいは、日本画のようでもあり洋画のようでもある作品が展示会場に持ち込まれ、展示の主催者がジャンル分けに苦慮するといった問題すら起きた事実からもうかがい知ることができるように、アクリルが混合技法の容易な絵具であったためであろうと考えられる。

その意味で、アクリル絵具は自らのジャンルを主張するというよりも、むしろ絵画のジャンル別というものそのものに対して疑問符を投げかける潜在力を有していたと言えるのではないだろうか。

さて、以上を振り返ると、②は時代の大きな趨勢からみた場合の変化であろうし、①はそれに対して「日本画」対「洋画」という分類を堅持しつつアクリル画をそのプログラムに組み込むという意味で、保守的な立場をとる場合である。いずれにせよ、「日本画・洋画」という文脈をめぐるファクターとして考えられる。一方、③は②の美術への反映であり、かつ技法上のファクターとして、④は美術の思想上のファクターとして、⑤はアクリル絵具という素材の持つファクターとして、それぞれが美術世界の内部における変化として考えられる。ただし、①～⑤全ては、日本という一地域における共時的な現象であ

り、それぞれを無関係なこととして捉えるわけにはいかないだろう。

C 日本における絵画世界の変化

日本の絵画世界におけるこうした変化が示唆するところを、我々は次のように要約できるのではないだろうか。

すなわち、そもそも美術をするということは、技法材料の区別に代表されるような「一芸の技術の琢磨」としてではなく、より自由な「精神活動の表現」として捉えられるようになったこと。つまり、ジャンル別の技術は、じつは絵画の手段に過ぎず、美術を制作したり評価する上での決定的なファクターでもなければ最終的な目的でもないものとして考えられるようになったこと。その反映として、僅かずつではあるが、素材による区別を重視する日本絵画の伝統と価値意識が変化してきたのではないかということである。

確かに「自然を支配するには、先ず自然に服従せねばならない」という言葉は、美術の表現素材に対する作家の姿勢にも当てはまる。我々は、自由に表現するために、まず表現素材や技法に習熟しなければならない。その結果、例えば、作家の追求するものが伝統的な技法と一致する場合は、当然のことながら、敢えて伝統から逸脱するする必要はないし、かえって素材の混合がひとつの障害となるケースもあり得るだろう。例えば今後も、他の絵具を退けて、膠や岩絵具に拘り続ける日本画家も多いであろう。それがすなわち伝統的な日本画家の「精神活動の表現」に通じるからである。

しかしその一方で、作家が自己のイメージを膨らませ、それに忠実であろうとして、より自由な表現を求め独自の個性を追求するならば、その結果、様々なジャンルにおいて培われてきた伝統の検証を踏まえた上で、新しい表現の自己開発が試みられるはずである。そして、その新しい表現をするために、近年最も大きな役割を果たしてきた素材が、素材間の混交を容易に可能とするアクリル絵具だったと考えられるのである。

我々が、例えばある時、ある種の素材に強く魅かれたとする。そして、その素材が属するジャンル、研究されてきた枠内で、自己の表現を深めることができるならば、素材への興味は満たされていく。し

かし一方で、美術には、自分のこころの表現に合わせて素材を自由に楽しもうとする興味もある。そうであるからこそ、これまでも様々な枠を越えて、個々の興味に応じた素材が産みだされ開発されてきたのである。この点は、第2章Bでみた通りである。岩絵具や油彩など、その他あらゆる素材をごく自然に取り込み、絵画ジャンルを超えた広がりをみせるアクリル絵具は、そうした自由な表現にとって今やかけがえのない絵具となっており、絵画ジャンルという考え方そのものに対する意識の変革を促していると言えるだろう。我々作家は、あたかも作曲家がオペラやピアノ曲、交響曲等、様々なジャンルに手を染めながらも、それらに一貫する強い個性とアイデンティティーを刻印したのと同様の立場で創作してよいのである。

「洋画・日本画の区別は、日本の芸術教育において美術学校で制度化されているため、本来そうした区別は芸術的に意味が無いにもかかわらず、若いうちから芸術家を区別してしまっている」と指摘されるような問題³²⁾を上述した観点で捉えれば、アクリル絵具は、—日本の美術教育におけるこうした制度批判をいわば外から理屈で叫ぶということなく—アクリル自身の中に秘められたポテンシャルをしっかりと顕在化させていくことを通じて、その旧態依然としたあり方をいわば内側から破壊してきたと言えるのではないだろうか。

現在、アクリル絵具の普及にともない、日本の絵画における素材の垣根が取り払われてきている事実は、伝統としての美術に対する個人の考え方が、この国で少しずつ変化していることを意味するものであろう。

さらに20世紀を巨視的に眺めれば、グリーンバーグのフォーマリズムによって推進された戦後アメリカの美術が世界へ伝播するのとほぼ並行して、アクリル絵具が急速に普及したことは、我々日本の絵画土壌にとってもきわめて深い意味を含んでいたと言える。

あとがき

第2次大戦後の日本は、たしかにアメリカン・モダニズム、すなわちフォーマリズムを最も鋭敏に輸

入した国のひとつのようにみえる。しかし、その思想を真に輸入し得たと言えるのは、それを自国文化の現実を問う思想的な肥料としたときであろう。そうでなければ、フォーマリズムの輸入は(明治以降現在まで幾度となく批判されつづけてきたように)外発的・表層的なものにとどまり、それこそ“形式”にすぎないものになってしまうのではないだろうか。アクリル絵具の存在は、私がそれを使えば使うほど、ここに述べた問いを投げかける生命を持つものとなっていった。日々の制作のあい間あい間に思いついたそれら雑感を纏めようとしたことが、これを書くに至った動機であった。

本稿は、研究ノートとして掲載された拙論『アクリル絵具考 — 素材の持つ今日的意味』(「立教女学院短期大学紀要第27号」1995年、「同、第28号」1996年)を論文としてとり纏めたものである。主な改訂は、まず第一に、断片的であったものを体系的にした点、第二に、論証と説明の部分を厚くした点である。紙数は膨らみ、内容全体の組み立てにも手が加えられることとなった。これによって、本稿がパーフェクトになったとは思っていない。心ある方々のご批判をいただければ幸いである。

註

- 1) 森田恒之『画材の博物誌』、15頁。
- 2) 「玉虫厨子」の絵(漆絵との併用)や、「橘夫人厨子」の絵など。
- 3) Emulsionは、乳剤、または乳状液のことであり、ある液体が不溶性である他の液体中に小滴となって分散し、浮濁している液体のこと。美術においては通常「乳濁液」と訳される。アクリル絵具のメディウムは、アクリル樹脂の微粒子が水中に分散したものであり、アクリル・エマルジョンと呼ばれる。
アクリル絵具の専門用語は、ほとんど英語が用いられる。英語の「-sion」は「-ジョン」と発音することが多いが、Emulsionは例外であり、「エマルジョン」ではなく、正しくは「エマルション」と発音する。美術専門書においても、少なからずこの誤りが散見される。
- 4) アクリル絵具には、他に「有機溶剤型」などがある。
- 5) フレスコ技法が次第に盛んになる14世紀以降、「最後の晩餐」壁画の多くの傑作は、ジョット(Giotto di

Bondone 1266頃～1337、1310年頃制作)をはじめ、カスターニョ(Andrea del Castagno 1423～57、1447～49年頃制作)、ギルランダイオ(Domenico Ghirlandaio 1449～94、1480年制作)など、そのほとんどがフレスコ技法によるものである。

レオナルドの「最後の晩餐」の技法については、「テンペラ・フォルテ」(『新潮・世界美術辞典』、574頁)の他、「油性テンペラ」、「テンペラ」など様々な表記がなされている。いずれにしても、油彩と卵とをともに用いることは確実であろう。ここでは、通常フレスコ技法が用いられた壁画制作に、敢えてフレスコが放棄され、油彩技法の特質が求められたことを強調したい。

- 6) ニーズとシーズ(needs/seeds)の語は、本来おもに経済の分野(マーケティング論など)で用いられる。
- 7) 李禹煥の公開制作(1993年7月31日～8月1日、新潟県立美術館のギャラリー)における李自身によるレクチャー(7月31日)より。
- 8) alla prima 伊。「直描き」のこと。

直描きが行われはじめたのは17世紀からであるが、それが油彩画の主要な画法となったのは19世紀半ば以降のことである。この画法の流行は、バター状の粘性をもつ絵具の商品化と関係しており、この種の絵具は、昔の工房で画家自身の手によってつくられた絵具より乾燥後に筆触の形を留める。(『オックスフォード・西洋美術事典』57頁)

- 9) チューブ入り絵具が発明されたのは、ダンスタンによれば1841年である(『印象派の技法』10頁)。

機械練りチューブ入り絵具は、硬く短い絵筆の使用や希釈剤の使用など、絵画技法に気づかないような変革をもたらしたとされるが、さらに画材メーカーは、タッチの効果を高めるために、絵具にワックスや金属石鹸などを混入する工夫を施した(『オックスフォード・西洋美術事典』658頁、1151頁)。

- 10) 既に17世紀バロックの時代より様々なアプローチで展開されてきた“移ろいゆく相”、時間的な推移に向けられた関心、あるいは「光」への注視は、印象主義の作品によって、ひとつのピークをかたちづかったものと考えられる。その思想的背景に、ニヒリズム(nihilism 英)が存在したと思われる。

栗田賢三、古在由重編『岩波・哲学小辞典』は、ニヒリズムについて次のように述べている。「(ニヒリズムの語を)現代的な意味に深めたのはニーチェ。元来この語

はラテン語の無(nihil)にもとづくが、ここで無は、存在に対する非存在ではなく、世界と生存の意味にかかわる価値意識に根ざす。価値意識によって生存は意味をえ、歴史的発展の目標も立てられるかぎり、ニヒリズムは価値意識の喪失として到来、旧来の価値は崩壊したが、将来の価値がまだ定立されていない歴史的転換期の現象となる。それゆえニーチェは、価値定立の根拠であったキリスト教的神の死によってそれが到来したとみ、以後ニヒリズムが時代の底流となったのも、大きな世界史的転換に当面する今日の危機がそのうちに反映しているからである。」175頁。

印象派の絵画に認められる「実体」の喪失感や「現象」の優位性といった面ばかりでなく、当時のアカデミー派の伝統的モチーフであった宗教や神話、歴史に対する印象主義の無関心は、ニヒリズムにおける(プラトン以降の)形而上学的価値観の否定や歴史意識の希薄化と同質のものと考えられる。

- 11) 『画材の博物誌』、73頁。「アクリル絵具」『デザインの現場』10月号、156頁。
- 12) abstract expressionism(英)。第2次大戦後、1950年代を中心とするアメリカ型の抽象絵画。ロスコの他に、ポロック(Paul Jackson Pollock 1912~56)、デューニング(Willem de Kooning 1904~)、ニューマン(Barnett Newman 1905~70)、スティル(Clyfford Still 1904~80)らの作品をさす。
- 13) 『画材の博物誌』、79~84頁、『デザインの現場』、156頁、『絵画材料ハンドブック』、212~15頁、村松昌三『アクリル画の表現技法』、32~35頁、Russell O. Woody Painting with SYNTHETIC MEDIA、100頁、を参照した。
- 14) エアブラシを用いることによって、画面に細かい絵具が噴霧され、筆跡の無い均質な画面や、ある意味で重量感のない、あるいは浮遊感覚漂う独特のぼかし効果が得られる。この技法を用いる作家には、日本の森秀雄らがいる。
- 15) ハードエッジとは、マスキングテープなどを用いて、色面の縁を鋭く強調する表現方法。ハードエッジを特徴とする作家にはアメリカのケリー(Ellsworth Kelly 1923~)らがいる。
- 16) 『ポリマーペインティング』、6頁。
- 17) 近藤竜男「簡潔な表現への指向と非個性絵画」『アクリル画 — 材料と表現・新しい画材』、101頁。

近藤によれば、ほぼ60~61年に制作された作品で占め

られるグッゲンハイム美術館の企画展(1961年「アメリカのアブストラクト・エクスプレッショニストとイメージスト」展)において、アクリル絵具を使用した作家が64人中3人(約4.7%)であったのに対し、5年後の同美術館の企画展(1966年「システミック・ペインティング」展)では28人中21人(75%)に達しているとのこと。彼によれば、展示内容は、前者が「抽象表現主義に属する作家と、それらを否定する世代の作家をも包括する抽象絵画による展覧」であるのに対し、後者は「ハードエッジに属する作家から、観念的要素を内包する平面作家までを主体とした展覧」である。近藤は、その結果を、「作家のエモーションな自己表現、あるいは手によって描き込むことによって現れる情感の痕跡といった個性の表出を嫌い、観念やシステムを前面におしだす作品にとっては、水溶性であり短時間内に簡潔に結論を作り出せるアクリル絵具はもっとも適した素材である」と分析しており、興味深い(同書、100頁)。

また彼は同書において、1970年代末に開催された、新しいイメージと表現手法を求める若手作家による「ニュー・イメージ・ペインティング」展(ホイットニー美術館、1978~79年)を引用している。そこでは、アクリル絵具と他の素材を併用するなどの作家中、アクリル絵具のみ純粋に用いた作家は10人中1人であったという(102頁)。アクリル絵具の限界と同時に、これまでの絵具には全く無かったこの絵具の持つ可能性 — きわめて混合技法を呼び込みやすい — が歴史のひとこまに示されているかのようで面白い(註18参照)。

- 18) それによれば、油彩が92%から67.5%に減少しているのに対し、アクリル絵具の使用は、6.9%から15.2%に伸びている。アクリルとならんで、テンペラやフレスコが、0.8%から4.7%に伸びている点が面白い。

ホルベイン社によれば、現在ではアクリル絵具のみを純粋に用いる比率が減少傾向にあり、むしろアクリル絵具と他の素材を併用した混合技法が増大しているという。

- 19) 「参考文献」で、その一部を参照されたい。

村瀬雅夫の1980年代末の調査によれば、東京八重洲ブックセンターの技法書専門のコーナーに並ぶ技法書は約600種1800冊を数え、「画集や評論などの美術書の売れ行きが横ばいのなかで、年々割売り上げを伸ばしている技法書は、いまや五年前の四割から六割を占めているということである(『美の工房』)。筆者が同店に問い合わせたところ、現在でも技法書は、美術書のなかで売り

上げを伸ばしているという。

- 20) NHK趣味講座・絵画に親しむ『アクリル画の世界』
1991年1月8日～3月26日放送。
- 21) 「リキテックス・ビエンナーレ」というアクリル絵具による作品のコンクール展は、日本におけるリキテックスの発売元であるバニーコーポレーションの主催で開催される。このコンクール展は1986年より始まり、隔年で開催され、今年1998年で7回を数える。
- またホルベイン社は、アクリル絵具などを無償提供する奨学制度を1985年より設け(今年1998年で13回を数える)、「ACRYLART」という専門誌を発行(1986年より始まり、今年1998年6月で既に34号を数える)するなどして、アクリル絵具のきわめて専門的な研究とその解説、自社製品の普及に力を注いでいる。
- 22) tableau(仏)。もとは、ヨーロッパにおいて、テンペラあるいは油彩で描かれた板絵のこと。今日では、価値的意味をも含め、習作や下絵などとは異なった、完全に仕上げられた独立した作品を意味する場合が多い。
- 23) 第2章Cを参照。
- 24) 1955年に洋画家・安井曾太郎が亡くなり、翌年に開催された遺作展の収益金をもって1957～1997年まで開催され続けた「具象的傾向」の「新人洋画家」発掘のコンクール展。第31回展(1988年)までは「手法を油彩およびこれに準ずるものとし、日本画を除く」という原則があった。
- 25) 新井知生「現代日本絵画の一断面…アクリル技法を通して」『島根大学教育学部紀要』第27巻2号(人文・社会科学編)、38～39頁。

彼によれば、安井賞展におけるアクリル絵具の使用率は — 混合技法における併用も合わせると — 1978年、79年、それぞれ、1%、6%であるのに対し、1991年、92年、93年は、それぞれ、26%、40%、38%となっている(因みに、1977年以前の図録には描画素材の表示は記されていない)。

また、筆者が同展の1980年代を調査したところ、80～81年は10%に満たなかったアクリル絵具の使用率は、82～85年は(83年の23%を除いて)10%代、86～89年は(87年の15%を除いて)20%代……と、序々にその割合を伸ばしている。

アクリルは、カラー・フィールド・ペインティング等の(当時としては)斬新な表現とともに日本に参入したことが影響したため、必然的に、美術公募団体よりもむしろ無所属の前衛的な美術活動をする作家たちのあいだ

にまず普及したものと思われる。とすれば、一般公募団体からも極めて高い割合で作品を吸収してきた安井賞展におけるアクリル絵具の普及率は、おおよそ日本の美術界全般においてアクリル絵具がどこまで認知されたかを示すバロメーターのひとつになり得るのではないだろうか。

- 26) Clement Greenberg 1909～94。アメリカの美術評論家
1943年に美術批評を開始し、アメリカの抽象表現主義とポスト・ペインタリー・アブストラクション(post-painterly abstraction)の絵画を、いわゆる文学的観念的な批評によってではなく、その展開を内在的・形式的に捉えることによって擁護・評価した。戦後のアメリカ美術を、ヨーロッパの伝統的な美術に匹敵し得るものとして国際化させた、現代の最も重要な美術批評家のひとりである。

- 27) formalism (英)。現代美術におけるフォーマリズムと
いえば、グリーンバーグにおける形式の内在的自己批判による還元のモダニズム論をさす場合が多い。因みに菅原教夫は、グリーンバーグのフォーマリズム-モダニズム論を次のように簡明に要約している。

「モダニズムとは美術の水準の低下をくいとめることなのであり、この水準を保つ方法としてグリーンバーグは芸術の自律を強調した。具体的に言うと、カントこそ最初のモダニストだと述べたように、カント哲学の自己批判という、物事を外からではなくそれ自体の内から、つまり絵画なら絵画という媒体の固有な性格によって批判していくという考えを採用したのである。

グリーンバーグによれば、絵画における固有の要素とは平面性であった。人物や静物なども三次元のものよりも、色も彫刻と共有できるものであった。また物語は文学と共有していた。それら全てを排除したときに絵画に残されたのが平面性、二次元の性格だったのである。

絵画が次第に三次元のイリュージョンを排除して抽象にむかったのは、その質を維持するために絵画固有の性格をきわめて行く必要性からであった、と説明できる。それはとりもなおさず今世紀の美術の特徴である芸術の純化、還元主義のプロセスであった。」(『やさしい美術』156頁)

- 28) 「現代日本絵画の一断面」、39頁。新井は、「近代」に代わる「現代」において、従来の絵画を含め平面作品がどのように評価されねばならないかという観点でこの記述を提出している。こうした発想の歴史的な契機は、グリーンバーグのフォーマリズム理論に迫るところが大きいと考

えられる。

29) installation(英)。作品を含む展示空間全体を鑑賞の対象とする“場”の芸術。元来は「すえ付け」「取り付け」「架設」の意。

30) ホルベイン社の日本画用岩絵具(優彩)などがある。

31) 例えば諏訪直樹(1954~90)は、日本絵画の伝統とルネサンス以降の西洋絵画との葛藤のなかで、新しい絵画の可能性を模索し続けた作家のひとりと言える。その際、素材としてはアクリル絵具をベースとし、様式としては屏風絵など(その形式からも端的にうかがえるように)日本の伝統を部分的に継承しつつ、新しい独自の絵画を生み出すことに成功した。

32) 『世界の中の日本画』、「第2集 いま“日本画”をどう観るか」におけるエレン・コナントのコメントの一部の要約である。

コナントは、アメリカのミズーリ州セントルイスで1995年11、12月、2回にわたって開催された展覧会「日本画の一世紀1868~1968年 — 過去を超越する(NIHONGA TRANSCENDING THE PAST/Japanese-Style Painting, 1868-1968)」の構成・作品選択にあたったキュレーターであり、近代日本美術の研究者。留学生として2年間の日本滞在経験を持つ。3年がかりで同展を企画した。

彼女はインタビューに対して「私は、日本の画家が、西洋の画家と少しも違わないことを表そうと思いません。日本を、何かエキゾチックな国として捉えて欲しくないし、ロマンチックで遠い国だと考えて欲しくもないのです。この展覧会を見る人たちに、日本が私たちと同じくらい洗練された文化を持ち、ヨーロッパにひけをとらない伝統を築き上げてきた国だということをわかって欲しいのです。私は日本画を通して、それを訴えたかったのです。」と述べる(『世界の中の日本画』、「第1集 ジャポニズムからの100年」)。この言葉からうかがえるのは、彼女の日本画に対する高い評価であろう。

(立教女学院短期大学・トキワ松学園横浜美術短期大学・静岡県立大学)

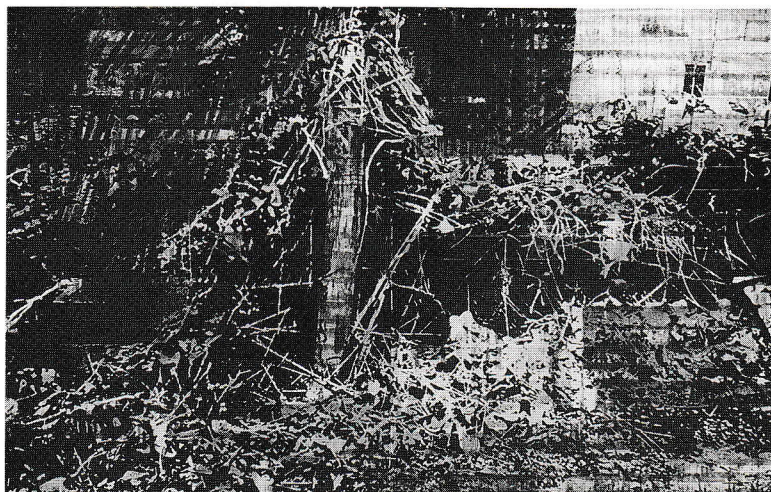
参考文献・参考映像

- ・森田恒之『画材の博物誌』中央公論美術出版 1986年
- ・ラッセル・ウッドィ『ポリマーペインティング』重田良一訳 美術出版社1971年
- ・Russell O. Woody, *Painting with SYNTHETIC MEDIA*, 1965. Reinhold Publishing Corporation / New York.
- ・新井知生「現代日本絵画の一断面 — アクリル技法を通して」『島根大学教育学部紀要』第27巻2号(人文・社会科学編) 1994年
- ・『アクリル画 — 材料と表現・新しい画材』美術出版社 1979年
- ・コリン・ヘイズ編集『絵の材料と技法』北村孝一訳 マール社 1980年
- ・デルナー『絵画技術体系』佐藤一郎訳 美術出版社 1980年
- ・グザヴィエ・ド・ラングレ『新版・油彩画の技術 — 増補・アクリル画とビニル画』黒江光彦訳 美術出版社 1974年
- ・クヌート・ニコラウス『絵画学入門』黒江光彦監修 黒江信子、大原秀之共訳 美術出版社 1985年
- ・ホルベイン工業技術部編『絵具の科学』中央公論美術出版 1990年
- ・ホルベイン工業編『絵画材料ハンドブック』中央公論美術出版 1991年
- ・ホルベイン工業技術部編『アクリル絵具』(小冊子)
- ・村松昌三『アクリル画の表現技法』美術出版社 1987年
- ・絵画に親しむ『アクリル画の世界』(NHK趣味講座テキスト)日本放送出版協会 1991年
- ・岡本正康「アクリル絵具」『デザインの現場』10月号 美術出版社 1991年
- ・ヤヌシチャク『名画の技法—ジョットからホックニーまで』辻茂監修、森田義之、大宮伸介訳 メルヘン社 1987年
- ・村瀬雅夫『美の工房 — 絵画制作現場からの報告』日貿出版社 1988年
- ・佐藤忠良、中村雄二郎、小山清男、若桑みどり、中原佑介、神吉敬三『遠近法の世界 — 人間の眼は空間をどうとらえてきたか』平凡社 1992年
- ・加藤薫『メキシコの壁画運動 — リベラ、オロスコ、シケイロス』平凡社 1988年
- ・バーナード・ダンスタン『印象派の技法』長峰朗、水沢勉訳 グラフィック社 1980年
- ・『レオナルド・ダ・ヴィンチの絵画論』加藤朝鳥訳 北宋社 1985
- ・ハイデンライヒ『レオナルド 最後の晩餐』生田圓訳 1979年

- ・佐々木英也監修『オックスフォード・西洋美術事典』
講談社 1980年
- ・『新潮・世界美術辞典』新潮社 1985年
- ・R. J. ゲッテンス、G. L. スタウト『絵画材料事典』
森田恒之訳 美術出版社 1973年
- ・美術手帖『現代美術辞典』美術出版社 1993年
- ・北澤憲昭 『眼の神殿「美術」受容史ノート』
美術出版社 1989年
- ・菅原教夫『やさしい美術 — モダンとポストモダン』
読売新聞社 1992年
- ・NHK ETV特集/シリーズ『世界の中の日本画』
①②出演 加山又造、内山武夫、山梨絵美子、
国井雅比古アナウンサー 1996年1月22、23日放送
- ・拙著「アクリル絵具の歴史」『リキテックス自由自在』
美術出版社 1997年

図版引用出典

- ・レオナルド・ダ・ヴィンチ「最後の晩餐」1495～98年
(アリスン・コール『遠近法の技法』同朋舎出版1993)
- ・シケイロス「自画像」1943年(加藤薫『メキシコの壁画運動』平凡社)
- ・マーク・ロスコ「無題」1968年(デイヴィッド・アンファム
監修『マーク・ロスコ』展 カタログ 1995年)
- ・モーリス・ルイス「広がってゆく光」1962年(週刊朝日百
科・世界の美術第77巻『戦後ニューヨークとアメリカ美
術、ポロック、ゴッシー、ロスコ、ルイス、キースラー』)
- ・フランク・ステラ「フリン・フロンII」1968年(川村記念
美術館編集『川村記念美術館』カタログ・第3版1994年)
- ・森秀雄「偽りの青空 — MY DREAM(一碧湖)」1989年
(『アクリル画の世界』日本放送出版協会)
- ・シーガル「サイネ」1989年(セゾン美術館、静岡県立美術
館、川村記念美術館編集『ジョージ・シーガル展カタロ
グ』1996年)
- ・渡辺豊重「平和— 日・月・鳥・花・人 —」1989年
(『アクリル画の世界』日本放送出版協会)
- ・諏訪直樹「八景残照II」1987年(諏訪直樹作品集刊行委員
会編集『諏訪直樹作品集』美術出版社 1994年)



筆者作品「隣曲Ⅲ」1998 アクリル

The Meaning of Acrylic Color

KIMATA Souchi

Acrylic color is the most typical material for painting in the 20th century.

It is the young stuff of around 50 years and still in the stage of its development. However, its strong points, such as, fastness of drying, easiness of handling and many others, have rapidly made the Acrylic one of the most popular colors of this century. In Japan, as well as in the West, many students of colleges and art schools, to say nothing of professional artists of all realms, have started using the Acrylic as the chief stuff for painting. In this paper, while summarizing the great influence of this newest color on the art world so far in comparison with that of tempera and oil color, I consider the continuing effect of the Acrylic upon today's art world and art scenes in Japan.

1. Preface
2. The debut and the present status of the Acrylic
 - A. Color as material
 - B. Needs and seeds that give birth to skills
 - C. The debut of the Acrylic and its meaning
 - D. The present status of the Acrylic
3. The Acrylic in Japan
 - A. The adoption of the Acrylic in Japan
 - B. The color without forming a genre
 - C. The changing art world in Japan