

特集 「色と質感」

油彩の色彩と質感 — 19世紀のヨーロッパ絵画を中心に —

The Color and Texture of Oil Painting in 19th Century Europe

日高 杏子 Kyoko Hidaka

多摩美術大学・文化女子大学

Tama Art University・Bunka Women's University

1. はじめに

本報では、西洋絵画の材料、特に油彩の質感について検討する。例として、19世紀ヨーロッパの新古典主義・ロマン主義絵画から印象派絵画が持つ質感の変化を扱う。変化のターニングポイントに写真技術と、画材容器として絵の具の鉛チューブの発明があったのではないかと考えられる。なおかつ色彩理論が絵画表現に与えた影響にも触れる。美術史的には、これらの時代の絵画と写真が絵画表現にもたらした影響は既に論じつくされている。材料学的にも、鉛チューブによって油彩絵の具が広く普及したことは多くの文献に記されている。ここでは色彩文化史の面から、写真と鉛チューブが発明された時代を境界線に質感表現がどう変わったかを辿っていく。

まず、質感とは何かを定義したい。質感とは、材質から受ける感じ¹⁾、表面の肌合いや感触である。英語ではtextureといい、主に染織の表面の肌触りを指す。²⁾フランス語の質感を意味する美術用語マチエール(matière)は、物質、素材という意味を持つ英単語materialの語源である。³⁾

ここでは2つの質感について考える。1つ目は絵画に描かれた対象が持つ質感、例えば肌や洋服が持つ質感(texture)の再現、それに対して2つ目は、絵の具表面そのものがもつ質感(material / matière)という観点を中心に考察する。

2. 油彩の基本的特質

油彩は絵の具の上に、また絵の具を塗り重ねられる画材である。絵の具を塗っても、下に描かれているものがその絵の具を通して透明に見える色⁴⁾と、見えなくすることができる色⁵⁾とがある。なお、亜麻仁油のような乾性油などを加えることで光沢感と透明感を増すことができる。画家はこういう絵の具の特質を

利用して、ある部分では下の色をかくし、またある部分では下に塗った色を活かしながら絵を描いていく。これがグレイジング、またはグラッシと呼ぶ典型的な油彩技法である。⁶⁾こうして絵の具を重ねて仕上げた油彩画は、私達が思っているよりもたくさんの色の絵の具が使われていることが多い。それはあたかも地面の下に重なっている地層と似ているが、しかし、表面は滑らかで光沢がある。油が元来持つ輝き・層になった絵の具が作り出す色の透過と干渉によって、深みのある色彩と透明感、玉虫色のつやを作り出せる。このような技法が古典的油彩技法といわれるものである。

この油彩の特質は画家を惹きつけた。それまでの透明感に欠き、なおかつ制作時間も限られたフレスコ⁷⁾、または準備時間のかかるテンペラ⁸⁾のような画材・技法から、14世紀以降のヨーロッパの画家達は、油彩による表現に試行錯誤しながらも飛びついていった。そしてチェンニーノ・チェンニーニの「絵画術の書」に代表される絵の具使いの技法書・レシピが重宝されていたのである。

3. 新古典主義とロマン主義時代の絵画と質感

写真技術が存在しない時代、特に新古典主義・ロマン主義の絵画は、より超写実的でありつつ美的に描くことが理想とされた。古代彫刻のような人物像で、大理石のように輝かしさと光沢を持った肌の人物が好んで描かれた。例えば画家は、女性の肖像画に皺やシミ、吹き出物などを極力描かずに、しかも触れればあたかも血が通っているかのようであり、なおかつ光を放つような至高の肌の質感をキャンバスに再現しようと試みていた。

題材としては、新古典主義の画家がギリシャ的理想郷を求めていたのとは反対に、ロマン主義画家達はヨーロッパ土俗の伝説や騎士物語の「ロマンス」の

理想郷を目指していた。どちらの主義に属するにせよ、人物や風景はより美化され、崇高さを演出するための質感が強調されていたことに違いはない。

(図・1、図・2) フランスの新古典派旗手ダヴィッドや弟子のアングルの絵画はアカデミー⁹⁾で高い評価を得た。彼らの絵は古典的技法にのっとり、顔料に合わせて亜麻仁油やニスを多量に使い、滑らかな表面で、あたかも人物が生きているかのような肌の質感を再現している。この時代、新古典主義やロマン主義絵画の油彩の特徴として、顔料としてタール系色素、リチウム系絵の具の多用が挙げられる。¹⁰⁾この絵の具の性質は流れやすく、滑らかなことである。そしてリチウム鉱石や石油を主成分としているものは、光輝く性質を持っている。煌めく絵の具を使い、筆跡を一つも残さない緻密を極める技術によって、絵画を見る者にあたかも写実的な歴史ドラマの一コマを目撃しているような感覚を起こさせるのに成功した。見る者になんの視知覚的トリックを要求しない、ヴィンケルマンによるギリシャ芸術の定義「高貴なる単純さと静かなる偉大さ」通りの絵画なのである。¹¹⁾

4. 写真技術

写真技術の発展はニュートン光学の流れから由来し、「真実と自然の探究」による表現の追求という視点から見て、啓蒙主義とロマン主義にも呼応している。¹²⁾1822年、ニエプスが写真画像を発明した。¹³⁾写真が被写体の質感をそっくりに写しだせるようになったことで、それまでの絵画の意味が変化した。18世紀以前の肖像画は、正確であることよりも、実際の人物以上に美しく偉大に見せることに関心があつた。だが写真は、残酷なまでに克明に人間の老化や歪み



図・1 ダヴィッド「サン・ベルナール峠のナポレオン」(部分) 1801年 マルメゾン宮殿蔵

などの質感を写しだしてしまった。ニスや亜麻仁油を使った表面の光沢も、写真の印画紙がいともたやすく再現できるようになった。また写真の場合、印画紙が退色したり破けたりしても、油彩のように表面のひびわれは起きない。さらにフィルムによって複製プリントが可能になった。それまでの写実的で理想的な肖像画を、手間と時間をかけて描くこと自体の根幹を揺るがしたのである。

では、もはや絵画とは? 質感の再現の追求とは何か? このような疑問を抱いた画家達が新たな方向性を模索しはじめた。それにともない、絵の具そのものや筆の動きが作り出す質感に価値を見出すようになった。

5. 鉛チューブ

次に19世紀の絵画を変えたもう一つの要素について考えよう。

絵の具が入った鉛チューブを販売するようになったのは1840年代である。それまでは画家は工房で、顔料に展色材となるアラビアゴム(樹脂)、油、ニスを練って、絵の具を作って準備した。だが、事前に顔料に展色材を練りこんだペースト状絵の具として即使用可能になり、さらにチューブが乾燥と酸化を防ぎ、屋外への持ち運びも容易になった。

加えて重要なのは、絵の具の質感という面の新たな発見である。チューブから絞り出した絵の具は、まるでケーキにデコレーションを施すクリームのように、最初から「形」を持っているのである。



図・2 アングル「ドーソンヴィル伯爵夫人の肖像」(部分) 1845年 フリック・コレクション蔵

では、これらの写真と鉛チューブは、近代絵画の質感をどのように変えていったのだろうか。

6. 印象派絵画の質感

アカデミーやサロンで認められるための絵画、崇高な歴史画・戦争画・肖像画の幻想的な世界のアンチテーゼとして、画家個人のリアルな生活感や知覚、感情の動きを描写するようになった。また、新古典主義やロマン主義絵画が、描かれた対象物・人物・風景の質感と感情を表現していたのに対して、印象派絵画が画家本人の感情、印象を投影している点も見逃せない。セザンヌは「感覚の実現」(realization of sensation)、「絵画は色知覚の記録である」(painting is recording coloured sensations.)という言葉で彼の美術を言い表している。¹⁴⁾

絵の具を使った実験的絵画が、表面のマチエールを多様化させていった。マチエールという言葉は絵肌・画肌とも和訳される。例えば、地塗りのジェッソやモデリングペースト、おが屑などを使い、凹凸やざらついた表面を作ることなどを指す。

印象派の絵画にみる筆跡や点描を強調した絵画は、マチエールの結実である。筆づかいの一筆一筆は短く、太い。それは繊細に描くよりも、すばやく題材の本質を捉えるのに適していた。筆だけでなく、パレットナイフ、指、チューブも絵の具をキャンバスに載せる道具として使われた。絵の具は、前に塗った層が乾燥するのを待たずに、連続して絵の具を置き続けることにより、柔らかな輪郭線を作り出していた。インパスト(Impasto)と呼ばれる絵の具の厚塗りが印象派の典型的特徴で、絵の表面は不透明であることがほとんどである。なお、つや出しの油をあまり加えないマット・つや無しが多く見られる。レンヌ美術学校教授ラングレは、印象派の絵の具使いを光沢のない油彩画、すなわち古典的油彩画の特徴とは矛盾した技法として記している。¹⁵⁾

(図・3、図・4) イギリスのターナーの作品は「石鹸の泡と白色塗料の塊」と言われ、彼の作風から掃除用モップを使って描いているのではないかという風刺画を描かれるほどだった。

(図・5) 後期印象派のゴッホのうねるような筆さばきと絵の具の凹凸感をそのまま残した質感は顕著な例である。チューブから練りだしたまま、なんら溶剤を混ぜない粘っこい生々しい絵の具を、そのままキャンバスに塗りつけたように見える。



図・3 ターナー「雨、蒸気、速力」(部分) 1844年
ナショナル・ギャラリー蔵



図・4 リチャード・ドイル「制作中のターナー」
1846年



図・5 ゴッホ「星月夜」(部分) 1889年
ニューヨーク近代美術館蔵



図・6 スーア「ポルトンベサン」(部分) 1888年
ミネアポリス美術館蔵

7. 印象派と色彩理論

既に言い尽くされていることだが、印象派と色彩理論は切り離すことができない。19世紀は色彩理論が最も発展した100年間だったと言える。ターナーはゲーテ¹⁶⁾の色彩論に深く敬意を表していた。ターナーの「空気」を描き、色彩で感情を表現するという手法は間違いなくロマン主義から来た印象派の本流である。シュヴールの調和理論は、モネやルノワールに視覚体験の表現を奨励した。¹⁷⁾ 彼ら印象派の画家達は、色彩理論を直感的に応用し、主観的で内面的な世界観を追及していった。写真のように写実的な絵ではなく、自分の視覚を実験的に表現する絵画が次第にアカデミーでも評価を受けるようになった。

色彩の活用面では、見る側の視覚の中で混色させる絵画表現を狙っている。絵の具の減法混色ではなく、見る側の網膜上で起きる加法混色を期待した絵の具使いなのである。ゆえに、理論に忠実な印象派の画家達は黒色絵の具の使用を極力避け、灰色や低明度の色は補色を混ぜることによって生み出そうとした。印象派の目指すものは、絵画上の質感の豊潤さだけでなく、光をあらゆる方法で具現することだったのである。アメリカのルードの著書は、ヨーロッパの画家にも絵画を物理的な手法で表現するための靈感を与えた。後期印象派の画家は、さらなる飛躍として色彩理論を科学的に表象しようとした。(図・6)その後期印象派のスーラは、論理的で科学的な絵画を目指した。絵の具の色をパレットの上で混ぜ、さらに筆でぼかして筆跡を消すという普遍的だった古典的技法を、無数の点描で一蹴した。無数の同じ大きさの色ドットによる並置混色は、織物か刺繍、もしくはモザイクでできた絵のような質感を持っている。後期印象派画家は、見る者に画家の視知覚体験を共有してもらおうと同時に、見る者の眼と脳の中で起きる視知覚体験に依存する絵画技法を発表していった。

8. おわりに

結論として、写真技術の発達と鉛チューブの普及は、18世紀末から19世紀にかけてヨーロッパにおける油彩画の質感に対する考えを著しく変容させたのである。絵の具と溶剤、乾性油がより写実的で理想的な美を描くための素材に過ぎなかったが、写真の存在が絵画のリアリズムの意味を崩壊させた。これによって、絵の具素材自体の持つ粘りや光沢、キャ

ンバスへの浸み込みなどの質感を素材が持つ「マチエール」として一つの形ととらえる考えが、幾つもの実験的絵画を生み出した。背後で色彩理論がその後押しをしていたのである。しかし、それは油彩絵の具が持つ特質に逆行するような使い方でもあった。

現代においても同様に、印刷技術、コンピュータなどの新技術や新製品・素材が生まれ、進歩することで、常に美術はその姿を変えていくものなのである。技術革新の中で、美術家は常に新たなものを創り出す挑戦を受けている。

注・引用文献

- (1) 松村 明編、「大辞林」第二版、三省堂、1995年、1124頁
- (2) 松村 明編、「大辞林」、1995年、1738頁
- (3) 伊吹 他編、「仏和大辞典」、白水社、1981年、1526頁
- (4) 透明色
- (5) 不透明色
- (6) グザヴィエ・ド・ラングレ、黒江光彦訳「油彩画の技術」、美術出版社、1968年、43-56頁
- (7) フレスコ画は、漆喰が乾燥するまでに絵の具で描かなくてはならないため、制作時間が限られる。
- (8) 卵や膠テンペラは退色しづらい。しかし、顔料と卵や膠を混ぜ合わせる準備に時間がかかる上、腐敗することもある。テンペラという言葉はラテン語のtemperare混ぜるという言葉に由来する。
- (9) Le Salonサロンと呼ばれた官展
- (10) 高橋明也先生による西洋美術史特殊講義ノートに典拠
- (11) ドナルド・レノルズ 高階秀爾・松本絵里加訳「ケンブリッジ 西洋美術の流れ6 19世紀の美術」、岩波書店、1989年、5頁
- (12) ジャンソン、木村重信、藤田治彦訳、「西洋美術の歴史」、2001年、374頁
- (13) ほぼ同時代、タルボット、ダゲールも写真技術を発表している。
- (14) Gage, John, Color and Culture, Univ of California Press, 1999, p. 210
- (15) グザヴィエ・ド・ラングレ、黒江光彦訳「油彩画の技術」、1968年、387頁
- (16) ゲーテ自身も画家であった。
- (17) ドナルド・レノルズ「ケンブリッジ 西洋美術の流れ6 19世紀の美術」、1989年、85頁