
東北芸術工科大学 紀要

BULLETIN OF TOHOKU UNIVERSITY OF ART AND DESIGN

第29号 2022年3月

抽象絵画における東洋思想的視座についての研究のための一考察
A Study of the Perspective of Eastern Thought in Abstract Painting.

大江 悠記 | OE Yuki

抽象絵画における東洋思想的視座についての研究のための一考察

A Study of the Perspective of Eastern Thought in Abstract Painting.

大江 悠記 | OE Yuki

This bulletin is the current research note of the author, who creates abstract paintings under the theme of "Focusing on the Realm of the Senses," in my doctoral course, "Research on the Perspective of Eastern Thought in Abstract Painting. By looking at Abstract Expressionism and its works from both Western and Eastern perspectives, I propose to reconfirm the value of abstract painting in contemporary life.

Keywords:

抽象絵画、抽象的概念、絵画、日本、哲学、美術、抽象表現主義、内観
Abstract painting, abstract concepts, painting, Japan, philosophy, art, abstract expressionism, introspection

抽象絵画における東洋思想的視座についての研究のための一考察

1. はじめに・研究動機

近年のコロナ禍にあり、筆者は20年ほど暮らした沖縄で培った眼差しを通して自らのルーツの東北を見ることで、新しく発見することがあるかどうかを確かめたいという衝動を持った。それは筆者が制作を続け研究を深める上で必要な流れであった。

筆者は幼年期から高校生時代を宮城県で、青年期を沖縄県で暮らした。東北の中でも宮城、山形は異なる風土と文化を持つ。また南国沖縄の違いは顕著である。そのそれぞれ異なる自然とそこに息づく人々の生活を体験することで各々の個性や共通意識として浮かび上がってくるものを反芻し、筆者が取り組んでいる抽象絵画として表現することで、現代生活における“価値観の拡大のための何か”を提案出来る側面があるのではないだろうかと推測し本研究を試みる。

筆者が沖縄の生活で特徴的に感じたのは日常の中にある祭祀、身近にある祈りの場、先祖崇拝の風習、旧暦の時間軸で廻る日々である。それは日常と非日常が行き来する光景であると言えるだろう。筆者は沖縄の日常の中にそれらのものが空気と相まって満ちているという感覚を覚え、受け取る感覚の抽象性に着目した。そしてその感覚自体を、感じているそのままの形で表現できないかと絵画表現を通して試み、鑑賞者と共有することを続けてきた。

感受する感覚は個人というフィルターを通して感知され、各人それぞれの状況に対する興味の度合いや解釈、感受

性の違いにより重要度は異なる。人は各々の個人の感覚の領域がある時は意識的にまた、ある時は無意識に狭めたり広げたりしながら生活をしているように思う。抽象絵画は色と形の響きによって成り立ち、鑑賞者の無意識の領域にまで感知する。概念的に物事を認識し、考えを組み立てることの多い現代社会において、抽象絵画が個人の感覚を有機的に立ち上がらせ、思考の休息の場として作用する事は、分断と格差という問題を抱えながらも共生の場として存在する世界の多様性を、いかに自らのものとして受け入れ、よりよい世界を構築していけるのかを提案するためのひとつとして重要であると考え。また一般的に難解とされる抽象絵画の理解を深め、社会の中でより身近なものとして認識されることで、美術が有効的に活用されていくための一介を願うものである。

2章では筆者が行なっている抽象的表現を紐解くべく抽象絵画の歴史的背景、また抽象的概念について考察する。3章では抽象的観点について西洋との比較を行いながら東洋的視点について考察する。4章では自作における造形論とし、これまでの制作を省みる。最後に全体を通した考察を試みながら今後の課題について推考する。

2. 抽象画について

(1) 美術史からみる抽象画

一般的に近代美術史において抽象画は1910年から1914年にかけて出現したとされ、カンデンスキーやモンドリアンなどが創始者と言われる。ピカソ、ブラック、マティス、ドランなどの作家たちによる、印象派、後期印象派、キュビズム、フォーヴィズム(野獣派)と呼ばれる動きを汲みながら、1940年代前半、第二次世界大戦の影響でヨーロッパからアメリカに渡ったシュルレアニスム、抽象絵画、バウハウス関係のアーティストの影響を受けニューヨークを中心とした抽象表現主義の動きへと進んでいった。

ルネサンス時代の画家レオン・バティスタ・アルベルティは『絵画論』¹⁾の中で、「ある絵を見ることと、その絵画が示しているものを窓の外に見ることとの間には、視覚的な差異があってはならない。したがって完璧な肖像画は、窓越しにわたしたちの見つめる肖像画の人物の見え方と識別不能となるべし。」²⁾と定義した。このようにその当時の絵画思想は視覚が捉えた事物を忠実に再現する事に重きを置かれ

ていた。しかし1830年代に開発された写真技術による目に見えるものの再現や映画による映像作品の開発を経て、絵画の社会的必要性が写真や映像に取って代わられたことで絵画の可能性が開かれた。その当時の画家たちが「自らが見ているものを描く」つまり個人の視点に立つ機会を与えられることとなり、それはピカソの『アヴィニヨンの娘たち』につながっていく。ピカソは、外観ではなく自らが見ているもの、感じているものに対してのリアリティに関心があったと言えるだろう。自らが「見ているもの」を忠実に描く。「見ているもの」は視覚的に捉えているものだけではない。個人が知り得た物事、感じ取った物事全てを含んでいる。

「そもそも感覚器官としての目が実際に見ているものはわれわれがいままで見ていると思い込んでいた対象とは違う。目に実際飛び込んでくる情報と見ていると思っていた像とのズレ、これが印象派から後期印象派、キュビズムに至る流れで画家たちが共有するようになった自覚だった」³⁾その流れの中で感じていることを表現する方法として抽象表現という概念が生まれていった。

美術史に抽象という概念が出現するまでの間、絵画(ペインティング)は画像(ピクチャ)でもあり、長きにわたって、この二つの用語は互換可能であったという。批評家クレメント・グリーンバーグは抽象表現主義の作品を「画像、ピクチャ」として語っている⁴⁾ということから、その当時、図像を視覚的追求、記号化、幾何学化することから新しい絵画を見出す挑戦をしているとみなしていたことが考えられる。しかしそれに対してアメリカ現代抽象主義の中心的作家であり、たくさんの主要なアーティストを育てた教育者でもあるハンス・ホフマンは『自然的抽象』を提唱した。「…私達は風景を見た時、経験した雰囲気について話す…ことがある。この雰囲気というものは物事の関係性の結果として生まれるものである。同様に表現される要素(主題の問題)と存在する要素(線、面、色彩)は別々に生み出されたものではなく、創られた作品の中で関係性を持つ時にのみ効果を生み出す」⁵⁾と説明している。ホフマンがその当時の美術界を引っ張り、多くのすぐれた作家を生み出したとされる動きや思想の背景に東洋的思想の影響は強くあったと考えられる。その当時アメリカに禅の思想を広めた鈴木大拙をはじめ、岡倉天心の下で日本美術を学んだラングドン・ウォーナーの著書は芸術関係者の中で多く読まれていたようだ。⁶⁾東洋的思想が持つ自然からのインスピレーションや存在論についての哲学的考察を、色や形という画面上にある種の音階の

ようなリズムを形成する抽象的表現を用いることで、作家たちはあらゆる手法を駆使し視覚化を試みた。その自らが無意識に感じていたものに気づかされ意識化する作業は、より拡大されたことと推測される。その背景故、筆者はこの時代の抽象的作品に親しみを感じ、興味を持ちえたのだろうと気付かされた。情感、そして気配のあり様について、西洋における観点と東洋、この場合日本における観点について今後研究を深めていきたい。

(2) 抽象化について

鑑賞の際には、鑑賞する人物が作品の視覚情報を自身の中で抽象化する作業と、作家自身による作品における感覚の抽象化というものがあると考え。たとえば証明写真で撮ったものに物理的な情報だけでなく、撮影者または、撮影された側の「目に見えていない」思いや、情感などを鑑賞者が汲み取ることができるものは作品化しているといえるのではないだろうか。つまりあくまでも作品といえるものは作品にあるのではなく鑑賞者側にある。このことが鑑賞者側の抽象化である。そして現在、具象画と区分される作品においても作者が何を表現したかったかという部分まで感じられる作品は、具象的事物を通して抽象化された感覚が表現されているといえるだろう。

元来、日本の思想では「見る」という行為において、「感じる」ということをより優先している。対象物が重要なのではなく、あくまでも観る側の主観が重要になっている。浦島太郎の歌に「昔昔、浦島は助けた亀に連れられて、龍宮城へ来て見れば、絵にもかけない美しさ。」とあるが「絵にも描けない美しさ」をいかに表現できるかという部分が大切であり、私たちが「見る」という時に、視覚を通して見えているものに私たちは何を「見て」いるのかということが重要である。また「現実を観察すればするほど対象に対する知識が増え、この情報が一つに束ねられるところの対象の像が正確になり強化されるのではない。むしろその統一された姿は解体していく。」⁷⁾と岡崎乾二郎が著書『抽象の力』の中で述べるように、見るという行為は鑑賞者の記憶や身体感覚、無数の要素の中を漂い再構築していく作業である。そのことは視覚情報を分析する中で感覚の抽象化が起こるといって良いのではないだろうか。

3. 西洋と東洋における抽象的概念の比較

「西洋」と「東洋」を比較するということは、一般的に多くあることだと思う。しかし双方の線引きの仕方は多様で簡単に区分することは難しい。また東洋と一言で言っても捉え方はさまざまである。それ故、本稿では「西洋」をヨーロッパ諸国及びアメリカ合衆国とし、「東洋」をアジア圏内の特に日本と定義したい。この比較を抽象的視点という観点から考える上で、信仰の形というのは避けて通れない分野かと思われるが、興味深いのは、現代におけるキリスト教の像の存在についてである。ここではキリスト教の現代に至るまでの図像に関わる歴史的背景に触れることは控えるが、そもそもキリスト教は「いかなる像も作ってはならない」(出エジプト20:4)とされ、厳しく偶像を禁じている。また「神はご自身をかたどって人を創造された」(創世記1:27)とあり、人間そのものが神の模倣であるため、不可視の神の像をつくらうとすれば人間を模倣するほかなかった。そのため、キリスト教の最初の像はキリストが布に自らの顔を転写した聖顔布と呼ばれキリスト教のアイコン(聖像)の起源とされている。この聖顔布はあくまでも人の手を経ずに転写によって生まれたという点が重要である。つまり偶像が厳しく禁止されているキリスト教において、人の手で作った像はなんであれ偶像に陥りかねないためである。「原型の聖性を失わないよう忠実にコピーされる必要があり、こうして生まれたアイコンは、6世紀後半以降、その制作と崇敬が一般化されたが、それらはあくまでも内部に神が宿った偶像とは違い、神を思い描くための窓としての機能を持つとされた。」⁸⁾この「窓」(アイコン)を通して人は救済を求め、精神と物質の間をつなぐ役割を求めた。偶像を拝むのではなく、あくまでもつなぐ役割をしている入り口という存在である。この「窓」であるという概念は先に記した画家レオン・バティスタ・アルベルティが『絵画論』で定義している「窓」の中と外の世界が同じく忠実でなければならないとする絵画の意義について同じ視点に立っていることが見て取れる。具象的な物質を通して目に見えない抽象的な存在を感じるという形である。

筆者のイギリスへの留学時代、イギリスの学生たちの作品の着想が、キリスト教から派生しているものが多く見られたことが大変新鮮であった。ある一定の意識下の中からの表現に感じられたのだ。日本においてそのような感覚を持ったことがなかった。日本という国は一般的にも語られるように八百万の神が存在し、信仰においてあらゆる宗派はあれ

ど統制だてられているものではない。その歴史はまた別にまとめたいと考えているが、そのなかで筆者が長年生活してきた沖縄での自然信仰の形は、アジアの僻地とされてきた日本列島の元来の土着信仰の成熟した形をとどめているものであると考える。現在生活する東北、山形の地を歩く中で森や河川をはじめとする自然のあり様と人のかかわりによって生まれるものを調査することで、時代の変化とともに見えづらくなっている本来の日本的感覚、土着的感覚を探ってきたい。

4.自作における造形論

(1) 今日と今日について

「特定の一般化されない個人の受けた美的体験とその体験が生じた社会的、歴史的な文脈との関係性について、これまで以上に精緻で創意に富む考察をなすことが必要と思われる。こうして明るみに出されたものは上記の問題だけではなく、おそらく他のもっと重要な問題の答えともなるだろう。」⁹⁾というグリーンバーグの言葉にもあるように、作者のアイデンティティーやその作家の日常というものは制作に深く関係していることがわかる。筆者は2003年に《今日と今日》というタイトルの絵画作品を制作した。(図1)



図1《今日と今日》2003年 180×270×3cm 木製パネル3枚組 アクリル絵の具、オイルパステル、パステル、エマルジョン下地、パネル

その後「今日と今日、today and today」というシリーズに取り組んだ。そのテーマは、日常の無意識のなか蓄積された様々な事物を通して、全体と共有されているながらも個人の時間というものが存在しているという認識、また今という時間軸の中に見え隠れする時間軸のないものについて考察し、光と空間を用いることで視覚化することである。その時

間軸のないものは植物の中に見え隠れするときもあれば、空間に満ちているときもあり、人々との交流の中に感じることもある。すなわち日常のあらゆる場面で遭遇する。制作は自身の「言葉化される前に在るもの」にフォーカスし、出来るだけ広い感覚の世界から作者が限定した意味を持たせない色や形を選んで画面に絵具などの材料を使って構築していく。この「今日と今日」というタイトルは、私たちは日常を「昨日」「今日」「明日」という時間を区切って生きているが、日々が「今日」という意識の連続であり、もっと短い時間で言うと「今」の連続であると意識し、その視点で「時」を捉えたときに、時間認識の枠の外に出るような感覚を覚えたことがきっかけである。肉体や経験を伴う記憶や社会の一員としての役割を同時に担い生活していながら、個人という意識は常に同時並行した客観的な視点を持っているように感じる。

以下は筆者が2017年に書いたステートメントである。「私の制作は、できるだけ無意識を心がけながら色を選び、時には目を閉じたり体をできるだけ自由に動かしながら体内に流れる音楽やリズムに沿って筆を動かす。その行為によって支持体に現れた空間に、私が自然や人とのふれあいの中で感じた「素」のようなものと共通したものを見つけ、それをきっかけに絵画として形作っていく。私という概念的意識が判断している世界は狭く、本来世界は様々なエネルギーに満ち溢れ循環している。その取り巻く環境に耳を傾け、見つめ、携える。それは本来人が体の中に取り込み、生きていくうえで大切な糧であったのではないかと。またそれを感受する心の領域は個々人の聖域であろう。絵画という平らで時間の制限の無いものは無限の空間であり、また色という光によって生まれたものを用いることで、心の無意識の状態にまで光をあてる。私はできるだけそのものが無理なく形作ることに集中し、私が見つめる様々な事物の素となるものを作品を通して鑑賞者と共有したい。」¹⁰⁾筆者はこの文章をあくまでも鑑賞者に作品の理解を深めてもらうための手引きのような役割と捉え、あえて説明的な解説を避けている。それは筆者が作品を鑑賞することに特定の正解はないということや、特に筆者の作品は見方を限定するのでは無く鑑賞者の主観によってさまざまな捉え方を促したいという考えのもとに作成されている。

今回この文章を解説する上で現代抽象表現主義を代表する画家、ジャクソン・ポロックの妻であり、自身も抽象表現主義の作家であったリー・クラズナーの言葉を引用したい。「自分にとって、絵画とは、それが本当に『起こる』ときに

は、自然現象と、たとえばレタスの葉っぱと同じくらい奇跡的です。『起こる』という言葉で言いたいのは、人間の内面と外面が絵画において絡み合うということです。』¹¹⁾またポロックは以下に述べている。「絵の中にいる時、私は自分が何をしているのか気づいていない。……絵画はそれ自体の生命を持っている……私はそれをまっとうさせてやろうとする。』¹²⁾この二人の発言の背後には先に述べた禅の思想を海外に広めたことで知られる鈴木大拙(1870-1966)の影響や、第2章でも触れたポロックの友人であり、クラズナーの恩師であるハンス・ホフマンの絵画理論に象徴される部分がある。ホフマンは「絵画は表面的な生命ではなく、内的な生命を持っている …内部の光を持っているのかもしれない」¹³⁾と考察している。

1920年代アンドレ・ブルトンが提唱したシュルレアリスムは自動筆記という手法で無意識の領域にコンタクトし表現することで新しい表現の獲得を試みているが、そこにはその個人の抱えている心理的問題や、その当時の人々の不安や心理的状态が現れており、その不安や問題意識というのは現代社会にも通ずるものがある。しかし、筆者がステイトメントの中で「できるだけ無意識を心がけながら色を選び…」としているのは、自動筆記の身体の動きから生まれてくる、あくまでも自己から発しているながら偶発的な表現を獲得するために意識している手法であり、絵画の成り立ち、つまり空間の意識の中での関わりである。

ホフマンは絵画理論¹⁴⁾の中で色について以下のように述べている。「色には音程(interval)がある。色と色は神秘的に響きあひ、絵画に光と空間を生む、色は、心理的な内容を持っている(中略)色には、それ自身に暖かい感覚や冷たい感覚、そして固有の質感がある。(中略)最も効果的に隣り合う色を配色したときに、色は強い力を持ったコントラストとして作用する。例えば、赤の隣に緑をおくと単独で色を使った時よりもお互いの色が輝いて見える。このように色と色は神秘的に響き合う。この効果によって、絵画平面上に光の効果が生まれる。絵画においては色が光を作り出す。』¹⁵⁾筆者はこの色と形の関わりを自身の感覚的動きを伴う身体的作業において画面上に構築しようと試みている。

筆者のステイトメントにある「…その行為によって支持体に現れた空間に、私が自然や人とのふれあいの中で感じた「素」のようなものと共通したものを見つけ…」という部分が筆者自身が表現したい自然との関わりという部分である。筆者が捉えるこの「自然」は筆者自身も研究を深め続けて

いく部分であるが、「1.はじめに」でも触れた筆者の沖縄での生活経験が大きく作用している。そこには先祖崇拝や目に見えないものへの敬意のようなものが色濃く根付いており、現代の生活の中で人々が忘れがちな自らのルーツについての考察、またアニミズム的視点に立たせてくれることがあった。

これらのことを外来者として生活しながら経験する中で筆者は、不可視の世界や自然信仰的感覚は特別なことではなく、人間や世界が元来持ち合わせている要素であるのではないかと認識するようになった。可視できるものを通して不可視のものを認識する。そして描くという行為を行うその過程で、未だ分かり得ないものに対しての開かれた思考をもちたいと考えている。筆者は足元の土に元素的な要素を感じ、そこに生えている草や花に生命誌的¹⁶⁾な繋がりや生きている動物に生命の本来の姿を感じ、息づいている人や、人の営みによって生まれる文化に自然のあり様をみる。あまりにも広い捉え方であるが、自身に関わる全てのことはひとつひとつを切り離すことは出来ず、全てが渾然一体となり生きている。その全体の中における1フォーカス、1フォーカスを作品という形で提示しているといえる。

(2) 支持体について

支持体は木製パネルの角を削り、丸みを持たせることで絵画自体を半立体のように扱い、絵画自体を「もの」としての存在を意識させる試みを行なっている。立体物に描くということではなく、また平面という二次元的ビジュアル的イリュージョンとしてではなく、現実世界に存在するもの、つまり「窓」のこちら側にあるものとして示したいのである。

角を丸めることによって絵画自体が持つ内的空間と外的空間の境界線を和らげる効果がある。この支持体に関わるという着想は、沖縄県立芸術大学時代、購入時から貼られているキャンバスに絵を描くその途中に感じていた支持体に対するよそよそしさでもというような感覚、違和感がはじまりであった。また当時東京藝術大学から集中講義で訪れていた齋藤典彦先生の講義を受け、絹本を貼りながら多構造で制作されていくという工程を知り、表層だけではなく支持体から関わるということに興味を持った。そして身近にある素材から支持体を作り、そこに描くという実験を行った。(図2)



図2《わたしと痛痛》2002年 145×145cm アクリル絵の具、オイルパステル、パステル、エマルジョン下地、糸、布

(3) 作業内容

- 1 多量の牛乳パックの表面のプラスチックを剥がし、原料の紙部分を水にひたす。
- 2 原料をミキサーでドロドロにし200×200cm程の自作プールの中で自作漉きを使って紙漉きをする。
- 3 漉いた紙(145×145cm)の裏にガーゼ布を貼り付け、四方のヘリを糸で脛る。
- 4 3に膠と顔料で作成したエマルジョン下地を塗布し乾燥させる。
- 5 4の上にアクリル絵の具などを使い描く。

この作業を経て制作した作品は、絵画としての強固さはなく、タペストリーのように壁に設置したが、あくまでも絵画としての趣を携え、筆者はこの支持体や下地から関わり制作するという手法に親しみと手応えを感じた。それは日本画的な布に描く感覚や屏風の半立体のような空間感覚、また日本美術特有の工芸と美術の相まった感覚と近く、また一方で絵画としての平面における空間を意識しているといえる。

(4) ボタンシリーズについて

上記のタペストリー的作品を経て、現在の木製パネルの角を削り下地を塗布するという手法に変化しながら制作する中で、小さいパネルシリーズ、ボタンシリーズが生まれた。ボタンという名称は形状がプッシュボタンのように見えたことに由来する。パネルの小ささ(13×13cm)によって、より「もの」としての存在感が増し、工芸作品のような親近感や、愛でるような愛らしさ、また世界観を広げてくれる要素を感じ

る。そしてこのシリーズはより一層ドロイング的側面を持っている。(図4)



(図4) today and today button serie 13×13cm アクリル絵の具、オイルパステル、パステル、エマルジョン下地、パネル

夏目漱石は1907年に『文学論』¹⁾を出版し、文学の構造を、「f+F」の図式で分析し、「f」は日々、感受される無数の印象、感情(feeling)である。(中略)このとりとめもなく数限りない感情の累積に対して、「F」は焦点を与え、一つの対象として統合する概念である。¹⁷⁾とした。また「文学とは言わば感覚的印象である「f」と概念像である「F」の函数として構成される。既存(集団で共有された)概念は、実際の経験、「f」によって疑われ解体されることもあるし、また「f」の集積は新たな「F」を形成することもあるだろう¹⁸⁾とした。筆者はこの図式に無意識的ドロイングに置き換え蓄積していくイメージを持った。それはある時、形をなし、「F」として存在する。一日一日の日々自体がそれぞれのバランスを保ち形作られているであろうし、その蓄積によって無意識的作用が働き結晶としての何か立ち現れてくるだろう。

5. おわりに

本稿において筆者は、自らの制作の背景を解説しながら抽象画の歴史、抽象的観点を自身の経験をふまえて論じてきた。博士研究のテーマとしている「抽象画における東洋思想的視座の研究」上で現在見えている事を整理しながら自らの視点の問題点を炙り出し、今後取り組むべき部分を見出す機会となった。筆者は自らが手がけている抽象画の一般的な理解を深め、社会において活用されていくことによって多様性にあふれた現在の世界で個々人がよりよく生きていける事を願うというテーマを掲げているが、そのことにおいて日本の思想というものが、現代において有効に活用されることによって実現に近づけるのではないかと考

えている。筆者が考える日本の思想というのは、室町時代の茶道や日本庭園のような日本美術にみられるようなイメージの世界や、自然から受け取る森羅万象のエネルギー、死生観、人間社会の関わりにおけるの禅的哲学的思想である。

現代社会においてヨガや瞑想といったことが以前よりも一般化され、内観の時間を持つということが身近なワードとして増えてきている。この現在の社会状況において西洋を主体に進んできた美術史の中で抽象画というものが持ち得る、西洋と東洋(日本の思想)の融合したものの立ち位置をもう一度見つめ直し、本来日本人が持ち合わせている感性を過去のものや定義的なものに押し込めるのではなく、美術作品とその解釈を現代に生かすことで新しい価値を与えていきたいと願う。研究を進める上で東洋的視点という概念の中に、沖縄の生活で感じてきた要素と山形での生活で見えるものについて日本列島の僻地とされる地方から分析していく上でのキーワードとして作家島尾敏雄が提唱した「ヤポネシア」²⁾という思想とも言える概念についての研究や、アメリカ現代抽象主義を中心とした絵画の研究を進めたい。そして並行して日々の蓄積という視点を中心に据えた作品づくりを続けることによって自身の眼差しの可視化に注視し研究を進めていきたい。

参考文献

- 1)アーサー・C・ダントー、佐藤一進訳、『アートとは何か芸術の存在論と目的論』、人文書院、2018年、p11
- 2)アーサー・C・ダントー、佐藤一進訳、同書、p11
- 3) 岡崎乾二郎、『近代美術の解析 抽象の力』、亜紀書房、2020年、p10
- 4)アーサー・C・ダントー、佐藤一進訳、『アートとは何か芸術の存在論と目的論』、人文書院、2018年、p21
- 5)下口美帆、『ハンス・ホフマンの芸術教育観についての一考察～絵画における空間の構築性への着目～』、美術科教育学会誌/美術科教育学会学会誌編集委員会編、2004年、p243
- 6)川田都樹子、『書評:ゲイル・レヴィン著「リー・クラズナー、伝記」(2011年)』甲南大学紀要、文学編162巻、2012年、p114
- 7)岡崎乾二郎、『近代美術の解析 抽象の力』、亜紀書房、2020年、p11
- 8)宮下規久朗、『そのとき、西洋では時代で比べる日本美術と西洋美術』、小学館、2019年、pp120-121
- 9)クレメント・グリーンバーグ、藤枝晃雄編訳、『グリーンバーグ批評選集』、勁草書房、2005年、p2
- 10)齋悠記、『ステイトメント』、2017年
- 11)ゲイル・レヴィン、米村典子訳、『ジャクソン・ポロックとリー・クラズ

ナー、自然の新しい概念』立命館言語文化研究24巻3号、2013年、p16

- 12)川田都樹子、『書評:ゲイル・レヴィン著「リー・クラズナー、伝記」(2011年)』甲南大学紀要、文学編162巻、2012年、p114
- 13)下口美帆、『ハンス・ホフマンの芸術教育観についての一考察～絵画における空間の構築性への着目～』、美術科教育学会誌/美術科教育学会学会誌編集委員会編、2004年、p247
- 14)安木理恵・鈴木幹雄、『アメリカに渡ったドイツ人芸術教育者ハンス・ホフマンの芸術教育と芸術教育理論の改革的性格についての一考察』、神戸大学大学院人間発達環境学研究所研究紀要第2巻第2号、2009年、p78
- 15)安木理恵・鈴木幹雄、同著、p79
- 16)中村桂子、鶴見和子、『鶴見和子・対話まんだら 中村桂子の巻 四十億年の私の「生命」生命誌と内的発展論』、藤原書店、2002年
- 17)岡崎乾二郎、『近代美術の解析 抽象の力』、亜紀書房、2020年、p14
- 18)岡崎乾二郎、同著、pp14-15
- 19)夏目漱石、『文学論(上)(下)』、岩波文庫、2007年
- 20)島尾敏雄、『新篇・琉球弧の視点から』、講談社、1992年
- 21)岡本恵徳、『タイムス選書II3「ヤポネシア論」の輪郭島尾敏雄のまなざし』、沖縄タイムス社、1990年

註

- 1)「文学論」¹⁹⁾夏目漱石が1903年から1905年まで、東京帝京大学英文科で行った講義を加筆、訂正したもの。
- 2)「ヤポネシア」とは、作家島尾敏雄(1917～1986)が作った造語。日本を指すラテン語「Japonia」もしくは現代ギリシア語「Iaponia」に群島を指す古典ギリシア語の語尾「nesia」を追加してカタカナ化したもので、日本国ではなく日本列島を意味する。インドネシア、ポリネシア、メラネシアといった太平洋の島々の連なりの中に日本列島があるという捉え方から生まれている。「琉球弧」(奄美、沖縄本島、宮古、八重山の一連の島々)の暮らしから感じとられた、「やさしさ」から感じる「ナイーブな生命力」は固く画一的とされる日本が忘れてしまった本来の日本人の姿があるのではないかと論じた。²⁰⁾²¹⁾