

# 混合白による絵肌と表現効果について

加藤 啓 治

## Study on Matiere by Mixed White and Their Effects

Keiji Kato

### Abstract

It is no use to mention that matiere has a great influence on expressions in drawing pictures.

In this research I will discuss the matiere produced by the mixed white and their effects on expressions.

The property of mixed white is different from other colors of oil paintings. It is not glossy and not suitable to re-paint.

I will discuss how we can use mixed white effectively.

**Keywords:** mixed white, matiere, traces of time

**キーワード:** 混合白, 絵肌, 時の痕跡

## 1. 研究の目的

混合白とは、テンペラ白と白色の油絵の具を混合したものを指している。白色顔料（チタン白）をテンペラ溶剤で硬めに練り、これと同量から2容量の白色油絵の具（ファンデーション白など）をさらに加えて練り合わせたものである。その材質性は、油性分が少ないために艶が控えめであり、揮発性油の加減によって筆触をいかした流動的な塗りや厚塗りも自在に可能である。特に粗目の麻布を支持体とし、厚い絵の具層を求める時には、しばしば用いている。絵肌も多様な表情をもたせることが可能と考えられる。本研究では、筆者の作品「花」と「記憶」の实地制作の過程でこれを使用している。

筆者は東京芸術大学大学院時代にマックス・ドールナー (Max Doerner) 著「絵画技術体系」の訳者である佐藤一郎<sup>1)</sup>の講義「絵画技法史・材料論」

を受講し、16世紀ベネチア派の油彩画のなかに混合白の使用に関して記述があることを紹介されている。また实地制作において、これを使用し試みている。以後、20余年にわたって試行錯誤を繰り返してきているが、混合白の材質性について再確認し、これを絵肌や作品テーマの表現に結びつけることを研究課題とした。

筆者の作品のテーマは、命あるものが時を経てもなお痕跡や記憶として残るイメージの表現である。「時」「記憶」「風化」などがキーワードであるといえる。本研究がこのようなイメージ表現にどのように結びつけることができるのか、混合白による表現の可能性を探っていきたい。

## 2. 研究の方法

### 1) 实地制作による研究

筆者の作品は油絵の具を主とするが、部分的にテンペラ絵の具を併用する混合技法<sup>2)</sup>による作品で

ある。混合白をつくることから地塗りや描画段階においてどのように使用したか、制作過程を追って示していく。

作品は、「花」P 6号と「記憶」F 6号（ともに制作年は平成16年12月から17年2月）の2点である。混合白をどのように絵肌づくりや表現に結びつけたのかを論じ、その効果を確認していく。

材質性や表現効果については、文献による研究も行い検証していく。

### ①混合白をつくる（写真1～5）

準備する材料は次の通りである。

白色顔料（チタン白）

テンペラ溶剤

よく攪拌した1容量の鶏卵に1容量の油成分（ダマール樹脂溶液、スタンド亜麻仁油など）を少しずつ垂らしながら十分に攪拌したマヨネーズ状の乳濁液。（冷蔵庫内で長期間保存可能である。）

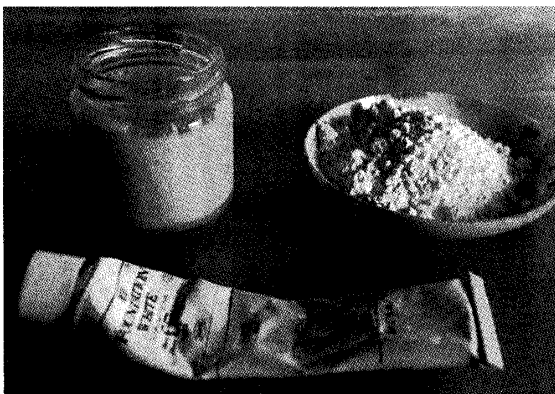


写真1 テンペラ溶剤(左上)白色顔料(チタン白)  
白油絵の具(ファンデーション白)(下)

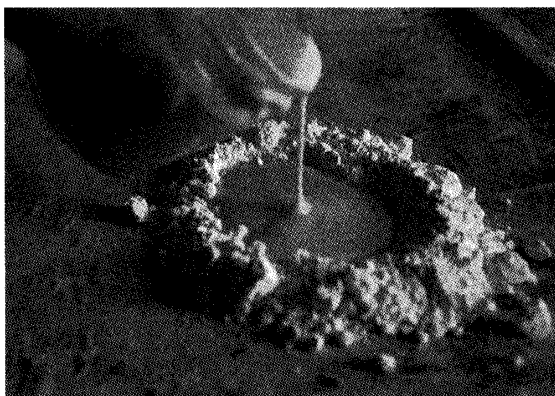


写真2 白色顔料（チタン白）の中央のくぼみに  
テンペラ溶剤を入れる。

る。）

白色油絵の具（ファンデーション白）

練り板

練り棒

ペインティングナイフ・絵筆



写真3 テンペラ溶剤を控えめに粘りがでるまで  
よく練り、テンペラ白を作る。

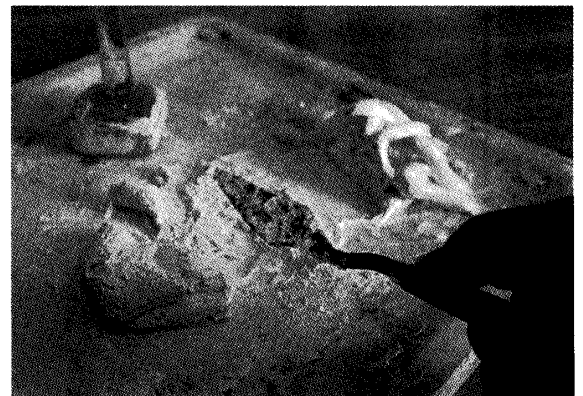


写真4 テンペラ溶剤で白色顔料を練り合わせた  
テンペラ白：1容量と白色油絵の具  
（ファンデーション白）2容量をさらに  
混ぜ合わせよく練る。



写真5 ラップに包み保存する。数週間経過する  
と徐々に固化するので、必要量だけ作る。

## ②地塗り

麻布を支持体に白亜地をつくる。あらかじめ絵肌に変化をつけるために、さらに混合白を硬めに筆触をいかしてやや厚塗りにする。後に重ねる絵の具層を削りだしたり、拭きだしたり、重層的に絵の具を塗ることを想定している場合、この凹凸を利用して複雑で深みのある色調を与えるために、また抵抗感のある絵肌をつくるために行っている。絵筆は硬めな豚毛を使い力強く塗る。またペインティングナイフで強く固着させる。白亜地の地の上に固着力も強く、数日後には乾燥、堅く固まる。艶がないことも筆者のイメージ表現のうえで適当なことであると考えている。(写真6)

地塗り材料としては、これまで他にアクリル系白色絵の具を使うことも多かったが、混合白同様、堅固に素早く乾燥する。艶のないことも混合白と同様であるが、比較して絵の具が流動的で滑らかであり、作品制作の意図によりいずれかを選択している。



写真6 ペインティングナイフや絵筆で硬めに練った混合白を凹凸を活かして地塗りを行う。

## ③下層描き

木炭素描を定着後、茶系の顔料をテンペラ溶剤で溶き、線描する。下層描きでは全体の構図と個々の形体についておおまかにとらえるためには、テンペラは水性のため、筆捌きが流動的に行うことができ、乾燥が速いので好都合である。茶系(ローシェンナ・バーントシェンナなど) および白色顔料(ジンク白、チタン白)で構図や個々の形体のフォルムをつかむためにあたりをつける。また明

暗の調子をつける。明部にはジンク白に少量のローシェンナを加え、量感や画面全体の明暗の配置やバランスをみる。その後、混合白をおもに背景となる地の部分に多く使用し、地練りの段階における凹凸のある絵肌をさらに強調してみる。

作品「花」では、図にあたる花の部分には混合白も使用したが、おもにテンペラによる白や油絵の具のシルバーホワイト(鉛白)を使用した。地の部分に比べ描写的な表現をするためには、支持体が粗めの麻布であることや深い凹凸のある絵肌では不都合である。水性のテンペラ白や油絵の具のシルバーホワイトは流動的であり、細密な表現に適しているためである。(写真7)

混合白や顔料の白を多用するため、画面全体は明るく粉っぽくなりがちなので、乾燥を待つて透明性の高い緑色系顔料(テルベルトなど)を少量含むダマール樹脂溶液かテンペラ溶剤によるラズール<sup>3)</sup>を行い、画面全体を統一した色調に落ち着かせる。ダマール樹脂溶液によるラズールは、脂肪分の少ない下地層に潤いを与えると考えるが、控えめに用いる。樹脂分が多すぎると、上に重ねる絵の具層との固着が弱まるためであり、光沢が強く生じない程度にダマール樹脂溶液：1容量に対して、テレピン油：2容量で希釈する。

画面全体が乾燥した段階で、サンドペーパーをかけるなどして、下層の明部を削り出し、思いもよらない色調や凹凸のある絵肌を調整することもある。上層描きの段階においても、描き込んでいくことと同時に何度か繰り返し削ることを行っている。

作品「記憶」では、「花」と同様に混合白による地塗りの上に、白い木片と背景の部分に混合白と有色のテンペラおよびダマール樹脂溶液を交互に重ね、サンドペーパーによる削りだしなどをして、明部の調子を調整する。暗い影や昆虫は茶系のテンペラおよび混合白を少量混ぜた油絵の具で描写と暗部の調子をつくる。(写真8)



写真7 「花」下層描き



写真8 「記憶」下層描き

#### ④上層描き

花の表現の進み具合に合わせて、背景となる地に混合白を麻布の粗い織り目に負けないよう力強く塗る。また、時には撫でるように薄い層を重ねる。混合白には茶系や赤系、青系の油絵の具を必要に応じて少量混ぜている。何度か重ねた絵の具層は、一見厚く見えるが、実際にはかなり薄い絵の具層になっている。樹脂分が少ない絵の具なので、一度に厚く塗ることが完成後の絵の具層の剝離やひび割れの原因にもなりかねない。

地の部分には具体的なものを描写せず、壁のような漠然とした空間として図となる花との明暗のコントラストを強調させている。古代壁画、中世のフレスコ壁画<sup>4)</sup>のもつ艶のない長い時間が経過した色調の魅力に触発されている。夭折の画家、有元利夫<sup>5)</sup>がピエロ・デラ・フランチェスカ(Piero della Francesca)のフレスコ画や法隆寺の壁画に強く感化されたことは有名であり、今もこの種の深い色

調を求める作家は多い。この色調と絵肌のみで表現として成り立ち、語らせるものをもたせたいと考える。

花の部分は、前述したようにテンペラ白と油絵の具の白および有色油絵の具で明暗の調子と固有色に沿って描き込んでいく。花および背景の明るく不透明な部分とは対照的に陰影部分には透明性の高い青系の油絵の具(ウルトラマリン・コバルトブルーなど)をラズールする。(写真9)

作品「記憶」では、「花」同様に白色浮出と有色油絵の具(テルベルト、コバルトブルーなど)によるラズールを繰り返す。厚塗りで、明るい暖色系の層に対して薄く、暗い寒色系の層を重ねることを基本とする。画面全体の色調が鈍く、単調でまとまりすぎることになると、部分的に色調を破綻させるような鮮やかなエメラルド系やマダー系の絵の具で色調に活気を与える効果をもたらすことを行う。

地塗りや下層描き段階の混合白による凹凸のある厚塗りや筆跡が、その後には支障となることもある。制作当初のイメージの曖昧さのためと考えるが、画面の凹凸が必要以上あるため、手前のチューリップの花の表現にも迷い、最終段階での描き込みが進まず、制作に対する計画性についての反省材料として良い経験になった。(写真10)

写真9と写真10はそれぞれの作品の部分図であるが、凹凸のある絵肌の様子が見える。描くという行為(筆跡)そのものが、作者の内面表現の一要素であると捉えている。

## 2) 文献による研究

混合白そのものについて述べている著書は少なく、絵画技術体系:マックス・デルナー著(佐藤一郎訳)の「昔の巨匠から現在までの絵画技術において」の中で、ベネツィア派の画家がフランドルおよびイタリアのそれまでのテンペラから油絵の具の改良と絵画への使用を研究する過程の中で、混合白についての記述がある。



写真9 「花」部分



写真10 「記憶」部分

「ファン・アイク (Van Eyck) 技術の卵テンペラは、可動性の地にこのような非常に厚い下層描きを行うには適さなかっただろう。おそらくより強い結合が求められたに違いない。このことがどのような方向に現れてきたのかは、聖マルコ図書館の初稿本がわれわれに示してくれる。一容量硬めに練り合わせた油絵具を、半容量の同じく練り合わせたテンペラ絵具と混ぜ合わせる。このテンペラ絵具は水で濃く練り合わせ、1：1の割合で卵黄と混ぜ合わせる。このような白色は案外に硬く、そして非常に厚い塗りに使用でき、しかも薄い塗りも可能である。ヴェールを被せたような薄い調子を与え、その上素早く乾燥してふたたび溶解することがない。(テンペラ白と油白との混合は画家によって比率が異なる。たとえば1：1という具合に。)この混合白で、濡れているワニスの中や透層の中を描くことができる。」

と混合白の精製および表現効果と使用方法について記述されている。さらに、グレコ (El Greco) の『聖衣剝奪』の画を取り上げ、

「卵黄と鉛白と、それと同量の油絵具の鉛白を混ぜた混合白は、原作の色の強い物体性を再現するのに最適であると証明できる。」

とその材質性による表現効果について記述されている。テンペラ画から油絵の具を改良し、絵画への使用へと移り変わる時代に、水性と油性絵の具を併用する混合技法などさまざまな試みが行われた。その一例として、混合白という絵の具がつかわれ、使用されたことを検証している。

また、『「絵画技術入門」佐藤一郎著』における混合技法の実地において、著者は

「白色顔料 (亜鉛華、鉛白、チタン白) と、卵テンペラ媒材を混ぜ、硬練りの絵具にする。この卵テンペラ白と白色油絵具 (鉛白と亜麻仁油を練り合わせたもの) を1：2から1：1の割合で混合したものを作る。この混合白で、白色浮出を行う。量感効果を狙い、対象物 (あるいは、それを取り囲む空間) に生じる「光と影による明暗」の明部から描き込む。混合白は、物体性のある厚塗りが可能であり、自由自在の筆捌きが生かせる。」

と絵の具の精製方法と効果的な技法を述べ、佐藤一郎氏自らの作品である静物画の制作過程の一部において、図録で具体的に示している。

### 3. 考察

#### 1) 混合白の材質性

テンペラ白と油絵の具の白との混合であるが、使用しているテンペラの展色剤である乳濁液<sup>6)</sup>は卵を分散相とし、ダマールニス<sup>7)</sup>の油粒を分散媒としている。そのため水で溶くことができるが、さら

に白色油絵の具を混ぜるために、揮発性油で希釈することになる。テンペラ白と白色油絵の具との混合割合は、作家によって多様であろうが、筆者は1（テンペラ白）：2（白色油絵の具）とした。1：1にした場合には油成分が少なく、より艶はなく、速い乾燥を求めることができるが、厚塗りをした時にひび割れや剝離の危険性は高まると思われるためである。筆者は以前に制作した作品においてこれを経験している。物理的な外的圧力や長期間にわたる空気との化学反応によるものなのか。急激な気温や湿度の変化による麻布など支持体の伸縮に対して、混合白が可動性に欠けていたとも考えられる。

混合白の固着力については、下地の絵具層が油性分が少ないものであれば、厚塗りでも極めて平滑な地塗りの上であっても強く固着すると考えられる。白亜地による地塗りやテンペラを主とした下層描きの段階での使用は問題ないが、上層描きにおいて、乾性油または樹脂油を多く含む溶剤を使用した絵の具層の上には固着しにくい。載っても直ちに剝がれ落ちる危険性をもつ。そのような場合には、絵の具層表面の油膜をペーパーで削り取ってから塗るか、油絵の具を使うことが良いと思う。

乾燥の速さは制作を急ぐ場合には都合がよい。経験上、厚塗りであっても夏場には3～4日前後で乾燥し、重色や拭きだし、削りだしなど可能である。

絵の具の印象は、油絵の具のシルバーホワイトなどの流動的で筆触が鋭く、艶があるのに対して、柔らかくマットで、素朴なものを感じさせる。揮発性油で希釈し、流動的に描くこともできるが、固練りで厚塗りするとき、この絵の具の特性が最も表れると思う。

被覆性が強いのは、チタン白の顔料がテンペラ溶剤で練り合わせられていることによる。佐藤一郎著『『絵画技術入門』絵の具の被覆力と透層力』の中で、各種顔料および媒材の屈折率一覧が掲載

されている。白色顔料の中でも最も屈折率は高く、テンペラの媒剤は乾性油および樹脂油に比べて屈折率は低い。チタン白をテンペラ溶剤で溶くと、被覆力・不透明性が高くなることとなる。このような材質性から、抵抗感のある地塗り剤として、また光のあたる明部に厚塗りに用いて量感効果を狙うことに適しているといえる。

## 2) 支持体による表現効果

本作品は2点ともに粗目の麻布を使用している。「花」は合板パネルに膠張りであり、「記憶」は木枠に張ったものを用いている。粗目の麻布であるだけに絵肌に凹凸を作り出しやすいものの、麻布の目に頼りすぎると、表現としては弱く、麻布の材料に負けてしまうことになる。そこで、硬めの筆で強く塗ることやペインティングナイフで強く押さえるなどして、麻布だけでは生まれない表情豊かな絵肌を作ろうと試みた。絵の具層の積み重ねやペーパーによる削り出し、布や指による拭き出しを繰り返すなかで、重層的で深みのある色彩効果をねらう。また、表面の凹凸により色彩が並置されることになり、点描法に似た効果を与えることができる。

筆者は、これまで麻布と併行して、目の細かい綿布をパネルに膠張りしたものも使用してきたことがあるが、当然平滑な地となるために、絵の具層の厚みや筆捌きの跡が明瞭となる。テンペラや油絵の具による細密な表現には適当な支持体といえる。混合白による部分的な凹凸を作ることもでき、厚塗りの効果が際立って見える。しかし、平滑な絵肌の表情を壊さないよう、計画性のある仕事が必要と思われる。筆者は、麻布を木枠に張ることとパネル合板に張ることを併行して制作しているが、いずれにするかは、表現上の意図や制作後の保存方法を含めて選択しなければならないと考えている。

### 3) 混合白による地塗りの効果

地塗りでの混合白の麻布に対する固着力は、全く問題はなく、堅固に乾燥する。また、描画での油絵の具との固着力も強い。

本制作は、小品であるために少量で画面全体に地塗りを行うことが手軽に済んだが、混合白を画面の一部分に使用するだけでなく、全体に用いる場合、100号以上のサイズの大作ともなると、白色顔料および白色油絵の具を多量に必要となる。そこで、これまでは白亜地の上に部分的に混合白を重ねるなどしてきた。

市販のアクリル系の白色地塗り剤で代用するときもあるが、絵肌の体質感に違いがある。アクリル絵の具の場合には、滑らかで筆跡の鋭さに欠けるように思える。また、上層の油絵の具層の油成分を吸う量が少なく、光沢を放ちやすい。胡粉などの体質顔料を混ぜることで、これらを多少解決できる面もあるが、厚塗りのときには、ひび割れや剝離の危険があるだろう。

大作に混合白による地塗りを画面全体に行う場合には、揮発性油で多少流動的に溶いて塗ればよいであろう。部分的に凹凸のある絵肌を求めるときには、さらに地塗りを重ね、厚塗りにすることであらかじめ意図的に絵肌を作っておくことが可能である。これまで大作を制作するなかで、混合白を厚塗りした部分の体質感の強さに比べ、全く使われていない白亜地のままの部分の弱さが際立ってしまったり、発色の違い、不均一な画面の光沢などが気になってはいた。地塗りの段階においても、画面の統一感をもたせるために全体的に塗るとよいと考える。

混合白による地塗りはマットなので、絵の具層の油性分を吸う量を考慮し制作するため、特に上層描きにおいては、乾性油や樹脂の量に慎重になる。樹脂油や乾性油で溶いた油絵の具の透明な層を、何回も重ねる場合にはなおさらである。

### 4) 下層描きと上層描きにおける混合白の効果

下層描きにおいては、茶系顔料によるテンペラでおおまかなフォルムの把握や画面の構成および明暗の構成などがほぼ決まってから、混合白を特に明部に一度に、または数回重ねて上層描きを支えるための体質や絵肌を作る。チタン白を含む混合白は、着色力が強いので、有色の絵の具を混ぜても白色が強く、明るい、しかし、この段階では固有の色や色彩を構成していくことが主眼ではない。全体的に白っぽくなるが、必要に応じて茶系のテンペラか、緑色系油絵具のテールベルトなどを少量混ぜたダマール樹脂溶液を薄く重ね、中間調子にしてさらに下層描きを繰り返している。

ダマール樹脂溶液は樹脂の重量1に対してテレピン油の容量2に溶かしているが、ここで使用する際には、さらにテレピン油で約2倍に希釈しているものを使用している。濃いダマール樹脂溶液では光沢が出すぎることや上層描きの絵の具層の固着が危険であると考えられるためである。下層描き段階では極力油性分を控えめに進めている。

上層描きでは油絵の具や溶剤の樹脂油、乾性油の使用割合を少しでも多くして重ねていく。溶剤は、リンシード油とテレピン油を1:1~3で調節している。上層描きでも初めの段階では、テレピン油の割合を多くし、完成に近づくにしたがって割合の差を少なくしている。透明な層をラズールしたいときには、この溶液に1容量近くのダマール樹脂溶液を混合する。

油絵の具は厚塗りや薄塗り、混色、ぼかしによる階調などが自由にできる。下層描きでの色調や薄いテンペラの絵の具層だけの部分は、絵の具としての物質感が弱く、沈み込んでしまう。本作品のように小品の場合には、部分的な効果としての表現として見ることはできるが、大作となると穴のように沈み込む鈍い色調が気になることを多く経験している。また吸油性を抑えるためにも油絵の具の層が必要となる。下層の体質感が不足していたために、厚塗りの混合白の部分との光沢のむ



らが気になるのである。そのため、地塗りや下層描きの段階から全体的にバランスよく混合白を使用することで、これを防ぐことができるものと考えられる。

油絵の具の透明感の下層の明るさに透層したときに最大の効果が発揮される。下層に混合白を主として使用しているが、上層描き段階になると白色油絵の具（鉛白）を用いることが多くなる。シルバー白（鉛白）は流動性に富み、筆触を生かした厚塗りにも効果的であり、混合白に比べて堅く乾燥、固着する感覚がある。また細密な描写が可能となるので、完成に近づく段階で描き込むためには欠かせないものと考えている。このように混合白は細密に描写する部分については不適當であり、シルバーホワイト（鉛白）またはテンペラ白で描き込むことが適當である。混合白は地塗りや下層描きに主として使用することがよいと思われる。

作品「花」においても花の部分描写には、鉛白で明暗の調子や量感を表そうと使用してみた。目の粗い麻布は細密な描写には適さないが、油絵の具およびテンペラで一定の描き込みを満たすことはできた。平滑な絵肌の場合には、細密な描写が可能であるが、作者の制作意図に応じて選択することになる。

作品「記憶」では部分的に必要以上に凹凸があり、描きにくい場面に出会ったりで、当初の支持体を選ぶことから地塗りの段階あたりでの完成を見通した計画性について反省すべき点があった。

## 5) テーマの表現と絵肌との関係

筆者の作品制作のテーマは、命あるものが時を経てもなお痕跡や記憶として残るイメージの表現である。過去に出会った親しい人との別離、思い出や愛着のある物の喪失など、ごく身近で私的な体験からテーマが生まれている。本作品2点もこのテーマにつながるものであるが、風化した壁、使い捨てられた板切れ、花や昆虫などをモチーフ

フとして、はかない命の痕跡や記憶を内包したイメージ表現を試みたものである。形体や色彩の様相を表すモチーフなどの表象によって語られるイメージの表現の他、支持体から始まり、描画材料や物質としての絵の具層の様相（絵肌）が、イメージ表現に果たす効果はたいへん大きいものがあると筆者は考えている。形体がなく、色調の変化もない空虚な物質としての画面からも、人はメッセージを受け取ることがあるのである。

混合白を使用するようになったきっかけは、フレスコ画などがもつ、絵肌は多少荒くても油絵の具とは異なるつや消しの色調の美しさに惹かれ、その効果を油彩画にとり入れたいと考えたためである。フレスコ画の技法書を参照して壁画を制作したこともあったが、漆喰が乾くまでに完成させる時間の制約など、技法的に油彩画とは異なる。フレスコ画の歴史は古代にさかのぼる。その絵肌は、過去という時のイメージを与えてくれるものである。ポンペイの壁画を見て、当時の市民の生活様式や時代背景を読み取ることもできようが、かつてこの場所に生ある人々が存在したという証は、感慨深い思いを蘇らせてくれる。それは壁画に描かれた人物の表情や衣装よりも、むしろ壁画そのものが発する、時を経た色彩の深さや美しさと壁の物質感や存在感から来るのではないだろうか。そして、この壁画の美しさは、さらに未来に対しても多くの人々を魅了していくことであろう。

混合白を用いた絵肌が、フレスコ画とは似て異なる面もあるが、筆者はフレスコなどの壁画がもつ、この物質感を混合白を利用して表したいと考えている。テーマを表現するうえで、混合白の材質性を生かし、絵肌がテーマの表現にどのように効果を果たすことができるのか考察していきたい。

写真12は筆者の作品（1997年制作）であり、写真11はその部分であるが、混合白を主に使用して描いている。麻布の凹凸を利用し、艶消しの地塗りにフレスコ画のような深い趣を意識して描いてみたものである。一見かなりの厚塗りのように見





写真11 「蜻蛉II」の部分

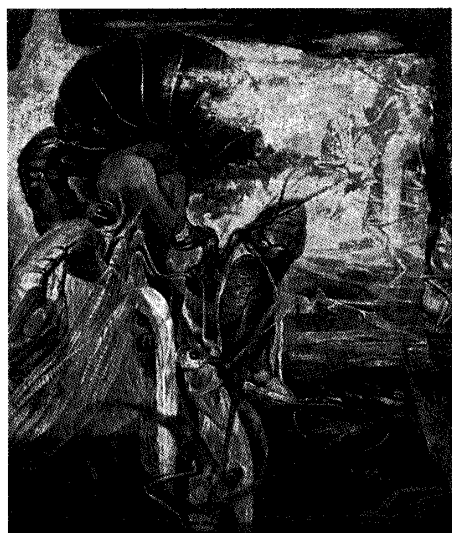


写真12 「蜻蛉II」1997年 F130 木枠・麻布・白亜地・テンペラ・油彩

えるかもしれないが、実際には不透明な混合白を含む層と透明な絵の具層を薄く何度か重ねている。油絵の具のシルバー白（鉛白）を含む部分もあるが、重層的で深みのある絵肌は、混合白によるものと思われる。しみのような形や絵肌から様々なイメージを連想することができたように思えて、満足感を得られることは稀なことである。しかし、原因は不明であるが、一部剝離している状態である。実際の制作となるとなかなか計画通りには進まず、材質性を無視した使用方法によるものではないかと思う。制作前の段階では、熱い感情的な高まりもよいが、制作に対しては計画的、冷静であるべきと反省しなくてはと考えている。

作品「花」の構成は、枯れてはいてもほのかにバラ色を残している花びらと背景の混合白の明るさを対比させた単純なものである。説明的な描写に終わり、画面構成の面で弱いように思えるが、描いてみて、花びらの色調を出すための描写はいい経験になり楽しかった。また、枯れても強い存在感のある花であることに改めて驚かされた。背景の白い空間の厚塗りで艶の控えめな調子はプレスコ画に近く、ある程度テーマに迫る表現ができたのは、混合白による効果であると思える。絵の具の重層的な塗りが、「時」のイメージを想像させるような効果を与えていると思う。(写真13)

作品「記憶」では、使い捨てられた板片の白い色は剥がれ、左半分の画面は、壁のように見える空虚な空間に、昆虫のさなぎやチューリップの花の存在も虚ろである。生あるものの不確かな存在感を表現したいと考えた。自然から生まれる虫や花は、鮮やかな色彩で生の喜びを歌っているが、移ろいやすきはかなさを感じさせるものでもある。色彩の面では、チューリップが、全体の調和に破綻となるような扱いかもしれないが、調和や安定を求めるあまり、古色を求めがちな仕事のなかで、新しい試みは新鮮で楽しかった。今後もテーマに対してどのような形や色彩、絵肌を求めることになるか、新たな試みを行っていきたい。混合白の使用については、凹凸が過剰な部分もあり、テーマの表現に結びついていないように感じられ、制作の初めから完成までの計画的な見通しをきちんと持たなくてはいけないと反省をしている。(写真14)

実地制作を通して、今後の研究の方向性について示唆を与えられたと思えることがあった。

これまで「生」の象徴として、自然や昆虫をモチーフに扱ってきているが、構図や描写的な側面だけでなく、混合白の扱いを含めて重層的な塗りによってできる色調と絵肌の効果について、新たに研究していきたいことである。また、自己の作品テーマについて課題となることとして、「時」

に対するイメージが、過去に対する郷愁や思いなどに向かいがちであるが、未来に対する希望や警告などのメッセージをも含む「時」の表現について構想していくことも考えられる。さらに、私的で内省的な表現を求めていく一方、鑑賞者を共感させることができる内容及び表現方法を模索していきたい。

## 終わりに

支持体や材料の選択、混合白による地塗りなどが、完成作品の絵肌を決定づける要素として、大きな役割を担っていることを実地制作により確認できた。混合白の体質を基礎として、さらに重層的に他の絵の具を使用していく技法なので、混合白が絵画を構成する要素のひとつとして、複雑に絡み合っている存在しているわけである。そのため、混合白のみを採り上げて、その効果を検証することは難しい面もある。しかし、特有な材質性を有する絵の具であることを確認し、効果的な使用方法が作品の内容表現に関係してくることや、作品

としての質を大きく左右することを実感できたように思う。また、現実にはなかなか予定通りには制作できないものであるが、今後は混合白だけでなく、描画材料の材質性の理解と効果的な表現、制作の計画性などが求められるといえる。

本研究を通して、今後の制作上の糧となることや課題などを見いだすこともあった。文献による研究の機会を得て、絵画材料および技法研究を追求してきた先人の研究への情熱や絵画の歴史の深さを新ためて知ることができた。絵の具の材質性を無視したルール違反の危うい使用方法を平然と行っていることの戒めとさせていただいた感がある。また、これまで混合白を使用して長期間制作してきたものの、地塗りから完成に至るまでの混合白の使用と効果などについて、文章化して検証することがなかったので、技法的な側面だけでなく、自己の制作の方向性についても改めて考え直す機会を得ることができたと思う。今後も材料・技法の研究を通して、正統な理論に裏付けられた制作とさらにテーマの表現と絵肌との関係を追求していきたいと考えている。



写真13 完成作品「花」



写真14 完成作品「記憶」

## 註

- 1) 1946年宮城県生まれ。1970年東京芸術大学油画科卒業。1972年同大学大学院修士課程修了。  
1973-76年西ドイツ学術交流会給留学生として、国立ハンプルグ美術大学に在学。1979-81年 東京芸術大学大学院博士課程在学。1980年「マックス・デルナー 絵画技術体系」(美術出版社) 翻訳出版。  
安井賞展・現代日本美術選抜展・セントラル美術館 油絵大賞展・明日への具象展等に出品。  
現在、東京芸術大学油画科教授。
- 2) 独語 Mischtechnik の翻訳語。英訳されて Mixed technique という。マックス・デルナーが自著「絵画技術体系」において使用したのが最初。  
異なる材料を併用して制作することを意味する。テンペラ絵の具と油絵の具を交互に重層させていく技法を指すことが多い。
- 3) ドイツ語の Lasur。被覆力のある絵の具層上の透明な絵の具層を、透層(ラズール)という。  
Glacis(フランス語)、Giaz(ing)(英語)と同意語である。
- 4) 漆喰の壁に彩色する画法のことをいい、アフリカ、中

近東、欧州を中心に発達した壁画法。フレスコとはイタリア語で「新鮮」を意味し、英語の fresh にあたる。一般に美術用語としての壁画や、その技法をさしている場合、ア・フレスコまたは単にアフレスコというのが正しい。

- 5) 1946年東京生まれ。1973年東京芸術大学卒業。  
1975年より大阪フォルム画廊にて毎年個展を開く。  
その他2人展、グループ展等に数多くの作品を発表。  
1985年没。
- 6) ある液体の中に、異なる液体が粒子になって散在している状態の液をさす。乳濁液には水中油滴乳濁液(天然では鶏卵や牛乳など)と油中水滴乳濁液の二種類がある。

## 引用・参考文献

- マックス・デルナー著「絵画技術体系」ハンス・G・ミュラー改訂 佐藤一郎訳 第14巻 1981年再販 (株)美術出版社
- 美術雑誌アトリエ NO. 605 「古典画法の生かし方」アフレスコ テンペラ 油彩 アトリエ出版社 1977年
- 佐藤一郎著「絵画技術入門 テンペラ絵具と油絵具による混合技法」(株)美術出版社 1988年
- R. J. ゲッテンス G. L. スタウト著「絵画材料事典」森田恒之訳 (株)美術出版社 1973年

( 2005年10月28日 受付 )  
( 2005年11月21日 受理 )