

修士論文

アルベルト・ブッリに関する一考察

—絵画の物質化による空間の所在—

教育学研究科教科教育専攻
美術教育専修絵画分野

13GP218
遠藤紗希

指導教員 岩井康頼

〈目次〉

序章

(1)研究目的と問題の所在	3
(2)先行研究	3
(3)研究方法	4

第一章 アルベルト・ブッリについて

(1) イタリアとアメリカの美術背景 1940年代～1950年代まで	4
(2)制作の始まりと初期作品	8
1)具象画の時代	
2)作品の変化	
(3)行為による素材の強調	10
1)「袋」シリーズ	
2)「燃焼」シリーズ	
3)「亀裂」シリーズ	

第二章 ルチオ・フォンタナ「空間概念」との比較

(1)ルチオ・フォンタナについて	13
(2)「空間概念」と「空間主義宣言」	15
(3)第二章まとめ	16

第三章 筆者の作品とブッリとの関連性

(1)筆者作《FLASH BACK》についての概要	18
(2)第三章まとめ	19

終章	20
----	----

〈註〉	22
-----	----

〈参考文献〉	26
--------	----

〈図版〉	28
------	----

はじめに

(1)研究目的と問題の所在

本論はイタリアの画家・彫刻家であるアルベルト・ブッリ(Alberto Burri, 1915 年 - 1995 年)の作品の傾向に関する一考察である。筆者はブッリの「袋」シリーズ(図 9～図 12)と同様に、カンヴァスという支持体に布を貼り付けるという表現手法で作品制作をおこなってきた。その際に疑問となるのは素材の物質感と展示空間に生じる軋轢である。具体的には、展示空間にもっとも最適な素材の提示を行うことで、その空間に何が起こるのか、また、鑑賞者に何を感じさせることができるのかという点に戸惑いがある。そのため、同様の手法で作品制作を行うブッリの変遷を辿ることで、壁面と作品の空間的作用について研究する。

ブッリは 1950 年代初頭に、ジュートの麻袋や擦り切れたジーンズなどの使い古されたボロ布をカンヴァスに貼り付けた「袋」シリーズを発表した。麻袋や鉄屑などの廃材を使用した彫刻的な作品やインスタレーションは当時からあったが、絵画表現でそれらの素材を用いられることは少なかったため、「袋」は美術界に一大スキャンダルを巻き起こした。その他に、50 年代中盤に「木」と「鉄」、50 年代後半にはプラスチックをガスバーナーで燃やした「燃焼」シリーズ(図 17～図 19)など、様々な素材を使用し作品を制作している。これらのブッリの作品はほとんどが支持体としてカンヴァスが用いられているか極めてカンヴァスの規格サイズに近い形に準えられており、展示方法は壁面に設置する従来の絵画の手法がとられている。しかしながら、画面の中に〈イリュージョン〉が撤廃され、素材が三次元として機能しているという部分において、絵画という形式にあてはめるには難しい部分がある。

このことから筆者はブッリの作品を「絵画性の高い物質体」と定義し、インスタレーションの視点からブッリの作品が空間にどのような作用をもたらすのかについて論じる。ブッリは何故、カンヴァス上での表現にこだわったのか。また、イタリアの伝統的な絵画の手法から離れ、麻袋や鉄、プラスチックなどの素材を用いることで何をしようとしたのか。そして彼の作品における「空間」の所在はどこにあるのか。彼が生きていた時代背景や作品の変遷、ルチオ・フォンタナ((Lucio Fontana 1899 年 - 1968 年)「空間概念」との比較を通して考察する。なお、研究の際は、より検証結果を抽出しやすくするために、ブッリの作品として物質性が強い 1950 年代から 60 年代の作品に限定する。

(2)先行研究

ヨーロッパにおいてブッリの作品はアンフォルメル以降の美術界に多大な影響を与えたという点で重要な位置づけをされており数多くの文献が存在する。しかしながら、日本においてブッリの作品の変遷に関する研究は少なく書籍の一部分や雑誌の小論、展覧会のレポート等が主である。したがって、本論は豊田市美術館で 2000 年 6 月 6 日～8 月 20 日にかけて開催された『ア

ルベルト・ブッリ展』の図録を主要文献とする。また、『美術手帖』や『みづゑ』などの美術雑誌の小論なども積極的に参考にしながら巨匠アルベルト・ブッリの制作について追究する。

(3)研究方法

第一章では、第二次世界大戦中の捕虜体験後に画家を志しているという事実と制作初期から抽象表現を主としている点から、彼の生い立ちや思想が表現に大きく関わっていると考え、その当時の社会や美術界の情勢からブッリが表現活動を開始するに至った経緯を辿る。特に、ブッリが制作を始めた初期は、イタリアでは、リアリズムの混乱が続いた後にヨーロッパ諸国に遅れてアンフォルメル運動が起こった。アメリカでは抽象表現主義が台頭した。これらの運動はその後の美術表現の大きな契機になっていることから、諸外国の表現に関わる相互関係などを推察し彼の表現の立ち位置を考察する必要がある。特に、その時代背景とブッリの制作との関わり、ブッリの作品が美術界に与えた影響について述べる。

第二章では、ブッリと並んで 1950 年代のイタリア美術を牽引したルチオ・フォンタナの「空間概念」とブッリの同時期の作品「袋」を比較する。どちらも同年代に美術の規定概念を覆す手法を取ったにもかかわらず、フォンタナは音・色彩・運動が一体化した四次元的な空間表現の追求を志し、ブッリは画面内における物質表現に留まった。このことから、二人の美術に対する認識には根本的な相違点があると考ええる。しかし、二人の制作には行為によるものとする共通点もあることから、筆者は作品傾向の比較にあたって相違点と共通点が揃っているフォンタナが妥当であると考え比較・検証を行う。比較対象を設定することで各々の作品を考察し相違点を明白にしていくことが狙いである。

第三章では、筆者の作品とブッリの作品の相違点と類似点について考察し、自身の作品の分析を行なう。特に、「素材と空間の親密性」について紐解くものとする。

第一章 アルベルト・ブッリについて

(1)イタリアとアメリカの美術背景 1940 年代～1950 年代まで

第二次世界大戦後の美術界は、激動の時代だったといえるだろう。ヨーロッパでは多くの芸術家が戦時中に軒並みアメリカへと亡命した。このことは、美術がさほど盛んではなかったアメリカにとっての転換期といえる。亡命した画家達がアメリカの画家達に講義を行ない、クレメント・グリーンバーグ(Clement Greenberg, 1909 年 – 1994 年)¹が美術界にフォーマリズム²の批

評的理論を持ち出したことで、モダニズム絵画は革新的な様相を呈しアメリカ美術は独自の展開を見せた。その中でも、抽象絵画の独自性・表現の革新性は群を抜いている。そのため、本論では戦後の革新的なアメリカ美術と伝統の系譜を守ってきたヨーロッパの美術を比較することで、ブッリの芸術家としての立ち位置を確認する。なお、本論はブッリが本格的に制作を始める 1940 年代から、「袋」シリーズ制作にいたる 1950 年代に的を絞ることで、よりブッリの制作に対する意図を読み取りやすくする。

グリーンバーグによれば、モダニズムとは「表現媒体にとって非本質的な要素を放棄していく還元的なプロセス」³である。つまりは、イリュージョン⁴という異質性を撤廃し、平面性という絵画の特質を探究するところに戦後アメリカ美術の視点はある。では、どのような美術が誕生していったのだろうか。

戦後、アメリカでは抽象表現主義が台頭した。抽象表現主義の大きな特徴は、「オール・オーバー」⁵な画面と「アクション・ペインティング」「カラー・フィールド・ペインティング」⁶である。例えば、ジャクソン・ポロック(Jackson Pollock, 1912 年 – 1956 年)は絵具やエナメルをポアリング⁷技法で巨大な画面全体に飛び散らせた。今まで、絵画はイーゼルに乗せて描くものだとされてきたのが、この時代から床に置くことがごく自然なことのよう浸透してきている。アクション・ペインティングの重要な点は、何が描かれているかではなく、その行為がキャンバス上の痕跡と一致していることである。その点においては、これから論じるアルベルト・ブッリとルチオ・フォンタナの仕事と合致するであろう。ポロックがポアリングの技法を積極的に取り入れ始めるのは 1943 年だが、その頃はしっかりとキャンバス上で図を構成した画面に、ポアリング技法を用いるといったものであった(図 1)。そのため、この時期に用いられていた技法は構成された図形や線のひとつとして捉えることができる。ポアリングというオートマティックな技法で描かれた彼の行為がその痕跡として成立するのは、1947 年の《スプリングス》の時代以降である。ポアリング技法は、ブッリの《黒 白》(図 2)などの作品で見ることができるため、この時期、アメリカ美術はブッリの制作において影響を及ぼしていたことが推測できる。ポロックの制作において、これまでイリュージョンによって保たれた「地と図」の関係は曖昧になったことで、ポロック以後の美術は中心性のない、イリュージョンに縛られないより自由な表現が現れるようになった。

逆に、ブッリが影響を与えた作家としてロバート・ラウシェンバーグ(Robert Milton Ernest Rauschenberg, 1925 年 – 2008 年)の名前が挙げられる。1950 年代以降は芸術に対する懐疑が蔓延し反芸術の風潮が広がっていた時期であり、ネオダダ⁸などの活動が目立っていた。ラウシェンバーグもそのうちの一人である。ラウシェンバーグは日常のあらゆる廃材・卑俗的な物体を使い制作をしている(図 3)。しかし、彼の場合、デュシャン(Marcel Duchamp, 1887 年 – 1968 年)の《泉》⁹などに見られたダダ的な反抗心のアイロニーがない。アメリカという国の特質もあるのかもしれないが、「内部の世界の具体的反映としての象徴的機能」¹⁰つまり、これまで画面内で表現されてきた事物の精神に関する表現は、いたって軽やかで日常的な喧騒すら感じさせるよ

うな雰囲気置き換えられている。すなわち、今までカンヴァス内で描かれてきた虚構を、彼は日常の中にある素材によって事実に変えたのである。ラウシェンバーグはこうした雑多なものの寄せ集めである自身の作品を「コンバイン・ペインティング」と呼び、平面・立体を問わず作品の中で結ばれていく関係性を主張した。こうした制作は、ピカソ(Pablo Picasso, 1881年 - 1973年)のパピエ・コレ¹¹やコラージュ、アッサンブラージュなどに遡る技法である。豊田市美術館『アルベルト・ブッリ展』のカタログによれば「ロバート・ラウシェンバーグは、1952年にブッリのアトリエを訪れた後、アッサンブラージュの手法に取り組みはじめ、《すべて黒》のモチーフや、ファスナーを画面に用いることまで、画面構成に多くのヒントをブッリの作品から得ている」¹²という。一見すると二人の作品は全く別物だが、制作のノウハウや日常的な素材からのひらめきという点では、たしかに共通する部分はあるといえるだろう。

他、フランク・ステラ(Frank Stella, 1936年-)の「シェイプド・カンヴァス〔変形カンヴァス〕」においても、ブッリは「木」シリーズで立体的な骨組み構造のカンヴァスを使用していたという点では先駆者として見ることができる。しかしながら、ステラの不定形カンヴァスについては影響を受けたというよりは、あくまでブッリが先に、その構造にひらめきを得たと述べるにとどめる。

一方、イタリアでは1945年以降新しい美術の歴史が開化することとなる。ファシズム政権¹³下にあったイタリアは、連合軍によってローマのファシズム首班が失脚し南部に逃亡、その後ファシスト政府がドイツ軍の占領する北部で組閣したことによってイタリアは分断された。こうした経緯によってイタリア国民の間には、ファシストの駆逐によって新しい時代になっていくという機運が高まっていった。そのさなか、連合軍の勝利によるファシズム清算に伴ってイタリアは再び統合し締括された。こうした背景から、国民の苦しみと不安が暴発しかねないほど緊張感のある時期であったことは想像に難くない。

戦後は、新しい社会に適応した国際的な交流が目立っており、芸術分野においてもこれまでの文化の革新的な展開のために国際主義的な流れがあったという。イタリア美術のひとつの救いは、ヨーロッパにおける反ファシズムの抑圧ないしは反体制の表現が、あからさまな規制を強いられることがなかった点であろう。エンリコ・プランポリニ(Enrico Prampolini, 1894年 - 1956年)の「未来派機械宣言」¹⁴にて、機械に内包された詩情性と創造性への邁進は収束に向かい、次いで、この時期のイタリア絵画界の主役ともいえるレナート・グットゥーゾ(Renato Guttuso, 1912年 - 1987年)作《磔刑》に見られるような反ファシズムの情操を孕んだリアリズム絵画¹⁵が注目されるようになった。この時代の主導権はコレンテ派¹⁶にあり、戦時中の様々な社会的・政治的問題への抵抗のイデオロギーによって表現してきたが、戦後はそれら抜きで自己の表現を模索していくことが強いられることとなる。グットゥーゾもその内の一人であった。コレンテ派は、表現主義の形態が強調されてきたが、ピカソの《ゲルニカ》における後期立体主義の形態的な理念を加えたことで新しいリアリズムが打ち出されていき、1946年には「リアリズム宣言」が表明された。彼らが目指したのは、《ゲルニカ》を模倣し超えることであったが、

宣言した雑誌『ヌメロ』の廃刊に伴い、自然消滅していった。一方、コレンテ派における表現主義・立体主義の具象表現に対して抽象的表現の必要性が説かれていったことで、フロンテ派¹⁷と呼ばれる新たな具象と抽象の複合的組織が結成された。彼らは道徳的配慮のみを共有し、「自由なリアリズム」¹⁸の探求を目的としたのであった。その後、フロンテ派から独立したリアリスト運動によって「政治的道徳的要素と美学的要素の相克」¹⁹が考えられた結果、リアリズムは「人間と事物が共に責任を分けて認め合う武器」²⁰となったのである。

イタリア発祥ではないが、ヨーロッパにおいてこの時期、抽象表現主義の対抗として評される美術運動として代表的なのはフランスにおけるアンフォルメルである。絵画におけるフォルム〔形態〕の概念に囚われず、現実の事物を基盤にフォルムを形成していくものであり、フォルムの成形は行為に還元される。つまり、アンフォルメルで重視されたのは何を〈再現〉するかではなく、どのように〈表現〉するかという部分であり、画家の行為と表現のための素材が最重要課題であった。しかしながらこの運動は、イタリアでは遅れをとっていた。というのも、フランスでこの運動が賑わっていたとき、イタリアでは前述のリアリズム論争が加速していたからである。さらにリアリズム後は幾何学的抽象と対立した単純な形態と色彩による抒情的抽象を掲げる「具体主義〔コンクレティスム〕」²¹の動きも加わり、混迷を極めていった。

イタリアでのアンフォルメルはフロンテ派解散後の抽象画家による「八人のグループ派」²²に前兆がみられる。彼らに見られたのは、実態を空間の広がりにおいて造形することであった。初期段階では具体主義の前進としての要素があるが、この派閥の「具体」に対する概念は「自然主義的なリアリズムにより近いリアリズムの抽象的具体化」²³というところにあったため、具体主義の根本的な思想と異なる点がある。むしろ、このグループに参加していた画家達は幾何学的抽象よりも抒情的抽象を志し、色彩はもちろん、筆の動きによるマチエールの変化すなわち絵具に対する行為による制作を行なっていたという点でアンフォルメルの兆候が垣間見える。井関正昭氏によれば「リアリティから出発した抽象ではなく、抽象から出発したリアリティが〈具体〉」²⁴なので、アンフォルメルと具体主義も対照的な表現体系であり、イタリアの抽象表現の派閥は大きく二つにわかれている。戦後のイタリアは、こうしてリアリズムと二つの抽象主義的な運動の間で揺れ動くこととなったのである。

1942年に開催されたベルガモ大賞に機を見ると、グットウーゾの《磔刑》はこの展覧会の賞を受賞しつつも、反体制・反教会のテーマは物議をかもした。一方、同年のヴェネツィア・ヴィエンナーレで公募作家に対するテーマとして選ばれたのが「ファシズム・イタリアの現代生活の諸相を表現する一つないし複数の像」²⁵であった。しかし、結局単なる肖像画や汎用な風景画に留まった作風に、展覧会の委員たちは出展作品の質の低さに失望したという。一方では、未来派²⁶の展示が催されたが、こちらも「無個性で意図もうろう」²⁷だというから、この時期のイタリア絵画はそもそも低迷気味だったという見方もできるだろう。逆に、今まで脇役のように目立たなかったアメリカ美術が芸術の真の価値を問い、反芸術的な様相を呈したとき、怒涛の勢いでこ

れまでの伝統的な美術を飲み込み、更なる新しい表現への可能性が次々見出されたのである。

アメリカとイタリアの美術の変遷をたどると、ブッリの制作はアメリカとイタリアの両方の特徴を持ち得ることがわかる。その点ブッリは、イタリアの確固たる伝統の継承を認めつつ、アメリカの革新的で挑戦的な表現の可能性に共鳴し作品を生み出している。ブッリは革新と伝統、両方の性質を兼ね備えた希有な作家なのである。

(2)制作の始まりと初期作品

1)具象画の時代

アルベルト・ブッリは1915年3月12日、中部イタリアのウンブリア州ペルージア県チッタ・ディ・カステッロに生まれた。当時、イタリアではムッソリーニ²⁸とファシズムの影響が強く、ブッリは少年期から青年期にかけて権威主義政治に身を置かざるを得なかった。学校では美術の授業がなかったことから、教師だった母が講師を雇いブッリに絵画を習わせていたという。学習の程度は定かではないが、ブッリにとって絵画はある程度身近なものだったようである。1934年、ペルージア大学医学部に入学し翌年には誕生日を偽り第二次イタリア・エチオピア戦争に従軍した。25歳で同大学を卒業後、軍医として応召され第二次世界大戦に参戦するが、1943年にチュニジアでイギリス軍の捕虜となり、その翌年アメリカ軍によりテキサス州アマリロ近郊ヒアフォード捕虜収容所に移され一年半拘留されることとなった。同収容所に収監されていた作家のジョゼッペ・ベルトによれば、自家製酒を監視員に売買することで現金を手に入れ、そのお金でYMCAから絵具やカンヴァスを買っていたという。各書物では、この頃から絵画制作が本格的に始まり画家を志すきっかけとなっていると述べられている。45年に収容所生活で描いた最初の作品《テキサス》(図4)は、燃えるような暖色の色合いに歪なタッチが特徴的な風景画である。注目すべき点は、描かれている対象の形は簡略化され色彩を単純化することで絵具という素材が物質として色彩に従属していることである。YMCAから絵画用具と一緒に購入していた美術雑誌『Artnews』から影響を受けた可能性も考えられるが、この作品からは既にイリュージョニズムによる従来の表現技法よりも、絵具を素材にしてひとつの物質を表現しようとする意図が見て取れる。ブッリは絵画における自然模倣の呪縛に囚われることなく、素材の探求による新しい絵画の開拓の意志を示していたといえよう。このような収容所での生活はブッリにとって人生の転換期となったことは間違いなく、医師としての道を辞し、画家になることを決意するには十分であったことだろう。1946年、帰郷したブッリはローマに移り、母方の従兄弟であるアンニーバレ・ブッキのもとに身を寄せ本格的に絵画制作を開始する。翌年の7月10日にはマルゲリータ画廊で初の個展を開催した。この展覧会は具象的な作品をメインに展示しており、作品のなかに

は《テキサス》を含む収容所時代のものもあった。この展覧会は「ペルーシア賞」に出品され買上賞を受賞した。

この頃の時代背景として、具象絵画の諸派が抽象主義へと流れ抽象絵画が大きな権威を持ち始めたなか、フランス・パリを中心にアンフォルメルが賑わい始めたことが挙げられる。ナチス・ドイツにおけるファシズムのような抽象芸術に対する排斥運動こそなかったものの、イタリア美術は国家的な題材を取り扱うプロパガンダの様相を孕んだことで、表現がより先鋭化していった。イタリアが第二次世界大戦で敗戦し、新たに国家再建を図っていたことも少なからず影響しているかもしれない。このような情勢によって、これまでにない表現様式の探求に傾くか社会性を鑑みた主題を拡張していくかという点において、イタリアの美術界は抽象主義とリアリズムの狭間で揺さぶられることになった。無論ブッリも例外ではない。展覧会に出展された作品は、描く題材が自分の置かれた状況から見える社会の様相が見え隠れしており、どちらかといえばリアリズムに触れる要素が強い。しかし《テキサス》同様、簡略化された形に厚塗りの画面が特徴としてあげられるものが多く、画面内の空間には大きなまとまりがあり、厚塗りされた絵具は色彩の個性により物質感が増強されている。すなわち、ブッリにとって素材と色彩は重要なテーマであり、ごく初期の段階から意図的にこの二つのテーマの理解に努めていたと考えてよいだろう。

2) 作品の変化

1948年、パリに訪れたブッリは、抽象主義の大きな二つの流派を目の当たりにした。幾何学的抽象とアンフォルメルである。この頃のブッリの作品はミロ(Joan Miró i Ferrà, 1893年 - 1983年)²⁹を想起させる有機的な円弧に加え、当然といったように素材の存在感を引き出すような作風である。同時に画面内の構図をより綿密に仕上げる意図が感じられるが、ブッリの作品の根本となる素材と色彩という主題は変わらず、いかにして画面上で素材と色彩を一つの作品として成立させるかという課題に奮闘していた。すなわち、ブッリは抽象主義の流行と共に有機的な形や構図に行きついたわけではなく、絵画の歴史において伝統的な画面構成という要素が課題の解決において重要な役割を果たすということを認識した結果、そのような考えに行き着いたのである。この頃、ブッリの作品には画面上にタール、砂、軽石などの素材が使われるようになったという変化がある。ブッリはパリ訪問の際、ジャン・デュビュッフェ(Jean Dubuffet, 1901年 - 1985年)³⁰の作品(図5)に感銘を受けていることが語られている。デュビュッフェは作品にタールや漆喰、砂や小石などの、普通では絵画に用いられないような素材を用いていた。そのため、彼に憧れたブッリの作品に同様の素材が取り込まれることは不思議ではない。また、ブッリにとって「アール・ブリュット」³¹の生き生きとした作風と伝統的で手強いアカデミックの否定は、少なからず制作理念に大きな影響を与えたに違いない。なぜなら、当初は絵具にカンヴァスというアカデミックで伝統的な手法を、デュビュッフェの作品に出会うまでは懐疑的であったにせよ、なかったにせよ、疑うことなく続けてきたからである。したがって、デュビュッフェ

の作品との出会いがイタリア絵画の伝統ないしはイリュージョニズムに対して疑念を抱かせ新しい表現の追求に駆り立てたと筆者は考える。その証拠に、その後の彼の作品は、情緒のある色彩による表現主義的なものから、画面構成によって物質感を強調した表現へと進化していった。例えば《黒 1》(図 6)は、タールを用いた黒いメディウムが印象的な作品である。この作品は砕いた軽石を入れることで、作品にどのような効果をもたらすのかという、いわば実験的な制作であった。カンヴァスの全面を覆うタールの黒色の地は、光沢・ツヤ消し・ヒビの3つの質感が強調されている。更には青と赤をアクセントとして乗せた部分の黒い地が窪み、厚塗りされた下地の層が赤と青の形象と同等の存在感を主張している。

ブッリの具象的な作品と比較すると情緒的な表現は撤廃され、構成的な要素を見てとることができる。デュビュッフェとブッリの作品を比較すると、前者は素材の質感を強調することによって、描かれている形象の強さを押し出しているが、後者は、画面内で起こる地と図の関係を均一化することで、これまで受け継がれてきたイリュージョニズムの手法から解放され、カンヴァス自体を一つの物質と捉え素材自体の作品化という新しい表現を試みようとしている。

(3) 行為による素材の強調

1) 「袋」シリーズ

1949 年制作の《SZ1》(図 7)は、アメリカ合衆国の国旗がプリントされたジュートの麻袋をカンヴァス上でコラージュした作品である。白塗りの画面に収容所時代に使用していた砂糖を入れる古い麻袋を貼り、それらを囲むように黒い線が描かれている。また、麻袋を貼っていない白い地にも同様の囲みがあるが、これは下地と麻袋の物質感を強調することで麻袋の材質と白い地の材質を等価値とみなしていると考えられる。すなわち、ブッリにとって地と図として置かれた麻袋は一体の物質であり、麻袋が絵具と同等の表現素材であることを示唆している。しかしながら、麻袋はカンヴァスの上にそのままの素材が主張されているという点で、《黒 1》に見られるタールや軽石など絵具と混ぜて用いる素材と異なり、今までの絵画性とは全く異なる様相を呈している。《SZ1》と似たような物質と物質の構成は、同年制作の《白》(図 8)から更に発展していく。白い絵の具と白い絵の具に軽石を混ぜた極めて単純な手法であるが、注意すべきは、軽石を混ぜた絵具とそうではない絵具の材質の違いを暗に示しているということである。つまり、この作品は絵具によって何かを象徴的に描こうとしたのではなく素材の物質感の異質性をカンヴァス上で提示しているに過ぎない。ブッリはこのような作品の傾向での制作を続けたかに思われるが、52 年に制作された《剥離》(図 9)は先に述べた《SZ1》と《白》とは異なる表現である。《剥離》は白と黒の絵具による色面と麻布を構成されたシンプルな作品である。画面の中央に布同士を縫合することによってつなぎ合わせている痕跡ある。これは同年に紙とテンペラで制作された《剥離の習作》(図 10)と照らし合わせてみると、色調に違いはあるものの構図の点ではほぼ相違な

く形が配置されていることから、ブッリはこの作品において麻布と糸による縫合という行為によって絵具などの描画道具との置換えをおこなったのではないかと推測する。50年から53年に制作された「かび」シリーズも同様である。ブッリはこのシリーズにおいて、絵具を注いだり流したりするポアリングの技法を用いている。つまり、この頃から行為の形跡が見え始めるが、物質の強調のために成されるものというよりは、この時点ではオイル・オン・カンヴァス³²の絵画表現の制限に対するアンチテーゼであり、カンヴァスがひとつの物質として作用するものではなかったといえるだろう。しかしながら、ブッリが美術における表現が規定やルールに縛られていることに関して疑惑をもって制作を行なったことで、次第に作品は物質と化したものへと変化していくこととなる。

筆者は、ブッリの表現の本質が物質の提示であることがより明白となるのは1954年制作の《黒 SC 3》(図 11)と考える。《剥離》が白と黒の色面構成的要素を持っていたのに対し、《黒 SC 3》はカンヴァスに麻袋を貼りつけ、黒一色に塗りつぶした作品である。色を一色に限定することで、カンヴァスの地のマチエールと麻布の素材感の違いが際立ち、更に言えば、布の素材の縫合跡や縫い目の糸のほつれがカンヴァスから浮き上がることで現れる影が作品に絵画としての構成を保たせている。つまり、《剥離》では描画方法の置換えによって素材を表現に取り入れる手法を模索していたが、《黒 SC 3》では色の単一化によって行為による素材性の強調を更に明確にしていると言える。1958年制作《袋と赤 SP 2》(図 12)では、赤と黒の色面に貼られた布の隆起が地に影を落とすことにより麻布が物質として機能している。この時点で色は麻布のマチエールとその存在感を示す指標としての役割に変わり、カンヴァスは麻布という素材を提示するオブジェとしての様相を呈し始めている。

2)「燃焼」シリーズ

「袋」に続いてブッリは「木」シリーズ(図 13、14)にも着手し始めた。カンヴァスに化粧貼りの薄い木板を使用しており、素材は違えど支持体自体が表現の主役と化しているという点では「袋」シリーズの麻布と「木」はブッリにとって同等の表現材料だったのだろう。しかしながら、「木」の制作の重点となったのは、カンヴァスという空間で木という素材を用いて変化に富んだ形態可能な表現にすることだった。木の年輪の様相をそのまま露呈したり、あえてそれらを消すように黒く塗りつぶしたりしている。また、《木 SP》(図 13)では火を用いていることから、ブッリは木を意図的に操作することで絵具での描写には成しえない造形としての自律性を打ち出し木そのものの物質性へと還元した。《L.P.黒 1》(図 14)が制作される前年、1955年に作られた《燃焼 木》(図 15)ではブッリが試行したその方向性が全面に現れている。すなわち、「袋」シリーズ以降、ブッリはあえて行為が作品に見えるように制作していると考えられる。しかし、新しい表現の追求にあたって《L.P.黒 1》のようにこれまでの制作を復習するような作品も制作していることから、1950年代の「燃焼」の時期は未だ模索期だったのだろう。この時期のブ

ブッリは木板・麻布・アクリルといままでの作品の素材性を確かめるようなものを同一の画面内に取り入れることで、どのように素材を組み合わせていくのかというような実験的な思惑もあったのかもしれない。あるときは炎で焦がされ、あるときは塗りつぶされ、同じ素材を同じような思惑で見せる意図があるにも関わらず、何度も形態を変容していく。ブッリの作品には、彼の制作プロセスがそのまま示されているため、「ワーク・イン・プログレス」³³に類似の要素を含んでいる。この頃から本格的に行為による素材への痕跡が見え始めそして「燃焼」へ繋がっていくこととなる。2002年に行なわれた『アフロ・ブッリ・フォンタナ展図録』によれば

「これらの作品は、《袋》作品同様、既成の絵画の概念を突き崩そうとするものでありながら、四角い枠に規定された正面性を有した平面作品である、という点において辛うじて絵画というカテゴリーに属する作品である。」³⁴

とされているが、筆者はオイル・オン・カンヴァスのように地と図がカンヴァス内の空間に収まっている従来の絵画と比べ、カンヴァス自体が壁面という地に属することからむしろ絵画の平面性を有したひとつの〈もの〉として存在を主張していると考ええる。「燃焼」作品以前から制作されていた「鉄」作品(図 16)では、溶接による接着に加えて作品自体が図を強調するフレームのような役割を持っている。この時点で絵画という制限の枠から突出したといえるだろう。ブッリは鉄を表現の媒介として用いるのではなく鉄というひとつの物質において何ができるのかという純然たる物質としての存在意義を美術というフィルターを通して確かめようとしていたのかもしれない。つまり、「燃焼」作品についても同様に、焼くという行為によってプラスチックの素材性を確かめることにより素材そのものの特質をカンヴァスという装置上に提示したのである。

3) 「亀裂」シリーズ

素材の操作性については前述したが、それが最も如実に表れているブッリ作品といえれば 1970 年以降に制作されてきた「亀裂」シリーズだろう。象徴主義的な絵画の制作に始まり、デュビュッフェに影響を受けて、実存的な物質の存在を主張し絵画というルールを超えた「袋」や「燃焼」を制作してきたブッリは、ここに来て再び絵画的な表現の舞台へと回帰し、これまでの制作体験を元に原点に戻ってきたといえる。その証拠に、初期作品において、タールを用いてカンヴァス上で素材が刻々と形態を変えていく様子を実験しており、「亀裂」もまた、ひび割れという変化をカンヴァス上で提示している。

「亀裂」以前に制作されていた「燃焼」は、当初はカンヴァス上に燃やしたプラスチックを貼りつけることでプラスチックという素材そのものを提示していたが、「燃焼」の後期作品では描かれた白と黒の構成の上に燃やしたプラスチックの痕跡が新しい構成要素を生んでいる。特に

《白 プラスチック》(図 17)はこの時期に制作されたなかでもそれに近い。《赤 黒 プラスチック》(図 18)や《赤 プラスチック》(図 19)と比較すると、後期の「燃焼」作品は白黒のシンプルな抽象造形の上にマチエールを作っているかのような構成になっている。したがって、これまでの制作は新たに平面を有した絵画性の高い作品へと還元されたことになる。この頃のブッリはモノクロームの大きくシンプルで有機的な形を好んで構成に用いているが、決してこれまでの素材の提示という重要なテーマを断ち切ったのではない。どちらかというと、チェロテックスの表面の独特なマチエールを生かすには、平面性のあるメチエが必要であることを考えると、素材のために絵画としてのタブローに回帰したと言ってもよいだろう。「袋」や「燃焼」における物質としての実存と、白黒の画面構成によるタブローへの回帰という制作の対極からブッリは「亀裂」の制作へと繋がる好機を経たのかもしれない。

「亀裂」は当初、ジンクホホワイトを乾燥させるという自然現象にたよった手法だったが、その後、絵具にカオリンを混合し焼くことでヒビを生み出す方法になった。《白 亀裂 C1》(図 20)では、画面の中心に近いほどヒビが小さく細くなり外側はヒビが大きくなっていくように、放射状に大きさが変化している。これは、大きいヒビ割れを画材の厚塗りによってもたらし、小さいヒビ割れを薄塗りにすることによって操作している。《大きな白い亀裂》(図 21)は《白 黒 (大)》(図 22)と同じ大きさのカンヴァスを用いた同じ構成の作品である。ブッリはあえて同じサイズと同じ画面構成で、違うメチエによって制作している。したがって、ブッリは「亀裂」を絵画表現の一種としてみなしており、彼の 카테고리において「袋」や「燃焼」とは一線を画している。

この「亀裂」はヒビ割れという時間の経過という自然発生的な要素によって変化していく材質に対する現象を表現している。ブッリが正式に「亀裂」シリーズとして発表したどの「亀裂」も、ヒビ割れの現象を光と影によって最も分かりやすい白か黒一色で表現している。これはヒビ割れという自然発生的な現象を操作している。

このような亀裂を使った作品は、1954 年の《白》(図 23)に遡る。《白》は板材と画材のマチエールの違いによる構成作品である。チェロテックス³⁵の黒い下地に板材を組み、他の空間に軽石などを混ぜ込んだ塗布材を塗りこんでいる。この作品は、様々なブッリの今後の制作を予告しており、「亀裂」も同様に作品内の意図的なヒビ割れによって予告されている。すなわち、一見違う素材を用いて全く異なる制作をしているように感じるが、ブッリは様々な素材を使い練習と反復を繰り返し、新しい表現を見出してきたのである。

第二章 ルチオ・フォンタナ作「空間概念」との比較

(1)ルチオ・フォンタナについて

第二章では、両者の違いを明白にすることで、ブッリの空間に対する考え方や作品の傾向を

わかりやすく示すためにアルベルト・ブッリ「袋」シリーズの制作とルチオ・フォンタナ「空間概念」を比較する。

ルチオ・フォンタナは空間主義運動の創始者であり、20世紀の美術史上重要な位置付けをされる美術家である。フォンタナはアルゼンチンで生まれ、室内装飾生産を生業としていた父のイーゴ・フォンタナの下で美術を学び、1910年に大司教寄宿学校で3年間の技術的なコースに参加した。この頃、イタリア芸術界では未来派が台頭していた。詩人フィリッポ・マリネッティ (Filippo Tommaso Marinetti, 1876年 - 1944年)³⁶が中心となって1909年にフランスの新聞『フィガロ』に発表したもので、徹底的にアカデミズムを破壊し、これまでの芸術になかったスピードやダイナミックな美を礼賛するものであった。もっとも、この宣言の顕著な目的は傑作を生み出すことよりも、「自国の息づまって沈滞した因習に反抗して立ち上がるように仕向ける」³⁷ことであった。未来派の背景には後進国だったイタリアの産業革命による機械工業の文明化とそれに伴う都市発達があり、フォンタナの後の活動に大いなる影響を及ぼしている。

後に父とミラノに移住し、建築技師になるためにカルロ・カッタネオ技術研究所にて教育を受けるが、第一次大戦が勃発したことによって中断し、1917年18歳で志願兵となった。除隊後は研究所に戻り建築士の資格を得た。成人後は家族とアルゼンチンに戻り父の工房で働いていたが、1924年に独立した翌年、彫刻家としてデビューした。デビュー後の1927年にイタリアに戻り、ミラノにアトリエを構えながらブレラ美術学校の彫刻科に入学した。この頃フォンタナは多数の展覧会に出品していたようである。30歳には従兄弟のブルーノと共作するなど彫刻家として精力的に活動していた。31歳で学校を修了したフォンタナは、彩色テラコッタ彫刻と石膏彫刻を中心に制作し始めた。また、この時期からセメントを用いた線刻画も制作している。展覧会への出品や寄贈によってフォンタナの作品は次第に注目を集めるようになったが、同時に、彼の思い描いた抽象的なフォルムや構想は困惑を生み、2,3年ほど注文が減っていたようである。その間、セラミックを使った作品など余程試行錯誤を重ねていた経歴がある。

長い期間彫刻家として活動していたフォンタナは1940年にアルゼンチンに戻る。その5年後にブエノアイレス美術学校に塑像教授として赴任し、さらに翌年にはアルタミラ美術学校を仲間とともに開設した。このアルタミラ美術学校は文化推進の中心的な場所となり、具体美術派運動のグループに所属する若者や芸術を援助する資金を携えた上流階級の人々が出入りしていた。実際、フォンタナも奨学金に関する委員会のメンバーの一人だったという。こういった環境に身を置いたフォンタナは、若手芸術家と共に、新しい芸術の思想として「空間主義宣言」の前身となる「白の宣言」を起草した。宣言に参加したグループによって、ブエノスアイレスの廃墟の壁面に絵具などを塗りこむ「ハプニング」³⁸を行なった。この一連の行動は、「白の宣言」に掲げられた

「麻痺した色彩とフォルムによる芸術の時代は終りに近づいている。…中略…新しい人間は、断え間ないダイナミズムを与える機械とアクションの必要のなかで育ったのだ。有機的な運動の美学が、凝縮したフォルムの息もたえだえの美学にとって代る」³⁹

という一文によって引き起こされたものと考えられる。

未来派宣言に似ているとの指摘もあるこの一文は、戦後の美術界において新しい表現の始まりと芸術を感じる人々の意識の改革も予言するものであつただろう。実際、ヨーロッパの美術はこれまでのイリュージョニズムという様式に頼らない、不定形かつ生々しい肉感の絵画を求めたアンフォルメルや、アルテ・ポーヴェラ⁴⁰に始まる、より身近な材料で触感を刺激させる芸術が誕生した。彼らは従来の美術を廃棄し、未来派に倣うように芸術の形式にこだわらない美とダイナミズムを求めていった。

1947年、ミラノに移ったフォンタナは芸術家や批評家を含む複数人のグループによって「第一次空間主義宣言」を発表した。第一次空間主義の主となる主張は、素材に対する創造的行為、それによる新しい技術を以て感性を革新することの重要性であった。また、フォンタナはこの宣言を以て音楽・運動・色彩・時間などありとあらゆるものを包括し、いわば四次元となりうるような表現を模索するところとなった。1949年、「第二次空間主義宣言」に署名したフォンタナは、当時の最新技術であったブラックライトを用いたインスタレーションを構想し発表した(図24)。暗闇の中に浮かび上がるブラックライトの光は、鑑賞者に方向感覚を失わせる環境をつくりあげる。それは地面・壁面・天井という人間が認識する〈空間〉という体感を曖昧にするものであり、彼の意図する四次元的な空間として成り立っている。この作品は実質的に公に掲げた「空間主義宣言」を実証するものだったといえよう。

(2)「空間概念」と「空間主義宣言」

「第二次空間主義宣言」と同年、フォンタナは自身の空間に対する思考が絵画領域にまで及ぶことを示唆するために、「穴」シリーズ(図25)の制作を開始した。「穴」はカンヴァスに文字通り穴を開けた作品である。制作に至るには前述の「第二次空間主義宣言」のマニフェストによる影響が指摘される。特に、「我々が望んでいることは、絵画が額縁からはみでること、彫刻が保存用のガラスケースから外に出ることなのだ。」⁴¹という一文によって彼の「穴」に至る過程が示されている。「穴」の最も顕著な特徴は、絵画という形式を超えるという提言をしながらもカンヴァスを用いて、一見、絵画のように見せている点にある。つまり、フォンタナは絵画を否定することを、絵画に準ずる形式を取るという矛盾の発想によって達成している。カンヴァスに穴をあけることによって絵画のイリュージョンから撤退したのである。これによって、カンヴァスそのものが空間に従属する物質として機能すると同時に、これまで描かれていた事物の色は、より純度の高い色彩そのものとして捉えられるようになった。

フォンタナはしばらく「穴」を中心に制作を続けるが、1958年にカンヴァスを「切り裂く」行為(図26)を始め、これらの作品はのちに「空間概念」として称される。カンヴァスを切り裂くことの意義は《穴》に通じるものであるが、ここに至るまでには小石やネオン管を使った作品を多数発表している。そのためフォンタナがこのような制作に至った背景には、彫刻家出身であ

る彼がこれまで石や陶器などの物質に携わる制作をしていた過程で、それらの物質をいかにして空間に還元するかという課題に行きあたったことが予測される。彼はこれらの作品への取り組みの間に「技術宣言」を提言している。この宣言は当時の美術表現について「物理的手段に揺れ動かされてきた人間の精神と社会制度は科学の進歩によって改革がなされたため、生活や人間の思考が変化してきている。芸術もそのなかのひとつだが、これまで観念的に再現されてきた既存の芸術〈イリュージョン〉もこの科学発達による人間の思想の変化により変わらざるを得なくなり〈抽象表現〉は生まれた」と定義しており、それに基づき「それさえも今日の芸術への要求に應えうるものではない。だからこそ芸術の表現手段の発達を追求することで、新しい表現を生み出すことが〈今日的な芸術の創造〉にとって極めて必要不可欠」だと提言している。すなわち、未来派は運動をひとつの空間に収めようとした。技術宣言はそれを更に超え、絵画や彫刻といったいわゆるジャンルを超越した形態を探すものであった。それこそが色・音・時間・運動の包括による空間の統一だったのである。

「白の宣言」と計5回に及ぶ「空間主義宣言」において、絵画は乗り越えて高次元の表現へと誘われなければいけないもの・超越した創造を極めていくべきだとされている。これは絵画の否定と捉えることができる。そのため、あえて絵画という形式にこだわり、カンヴァスを切り裂くことでそれを実証した。逆にいえば、絵画の平面性を意識しながら、行為に頼った空間に対するアプローチはできないのではないだろうか。すなわち、カンヴァスに穴を開ける行為も切り裂く行為も、絵画の最も顕著なルールである〈架空〉を現実の世界に引きだすパフォーマンス的な面を持ち合わせているので、フォンタナの「空間概念」は逆説的にいえば絵画の平面性を象徴しているともいえるのである。「技術宣言」で述べられている「人間による真の空間征服とは、空間を、地面から、すなわち地平線から引き離したことであり、それが数千年を通じて、空間の美学と、その比率体系の基礎となっていたのだ」⁴²という言葉の、地平線を展示空間の壁面と捉えると、その意味がより分かりやすくなるだろう。

(3)第二章まとめ

フォンタナの「空間概念」シリーズとブッリの「袋」シリーズを比較する。まず、フォンタナの最大の成果は、カンヴァスに穴を開けナイフで切り裂く〈行為〉によって、カンヴァスがせき止めていた三次元空間を解放したことにある。両者の仕事の違いは以下の点である。フォンタナはカンヴァスそのものに行為を施している。フォンタナの場合、カンヴァスは何もしなければただのひとつの物質にすぎないが、切りつけることで、そこにできた裂け目が平面を三次元へと変えて空間に対して有機的に作用している。「空間は明白なリアリティではなく、たんに無言の表現であるに過ぎず、人間の経験自体である」⁴³ので、つまりは科学文明に支配された現代人たちが、それぞれの生活のなかで感じた空間体験こそが作品を見たときに想起させられるものである。

そもそも、穴を開ける・切り裂くという行為自体が先端的な文明の進歩から程遠い原始的な要素であることを踏まえると、カンヴァスに刻まれた行為の痕跡は機械文明にこそ我々に異次元となる〈空間〉を意識させる必要なプロセスとなりうる。つまり、行為によってイメージは現実のものとして捉えられ、平面という制限を超えて、我々のいる空間へと広がるのである。

対して、ブッリが「袋」シリーズに着手し始めたのが 1950 年代初頭である。ブッリは 1951 年にジュゼッペ・カポグロッシ(Giuseppe Capogrossi, 1900 年 - 1972 年)⁴⁴他、親しい作家らと共に「オリジネ」というグループを結成している。オリジネはリアリズムと抽象主義の狭間で活動しており、その内容は非具象美術によって表現し伝えることと「政治的なものから距離をおきつつ抽象を追い求める」⁴⁵ことである。つまり、戦後の様々な規制や抑圧から離れ、自分にとって実存的な表現とはなにか、抽象表現によることを前提として追究するものであった。彼らは絵画と彫刻の相異なる成り立ちを述べた上で「非具象の限界」に周知の徹底を図った。特に、暗示・リアリズム・装飾的な二次要素としての色彩を否定した純度の高い抽象を求めた。この活動についてブッリは理念に同調したというよりは、制作や作品を発表する機会を得るためだったと自ら述べており、ブッリの制作に対して重大な影響とはならなかったようである。しかしながら、まったくブッリの制作とかけ離れているわけでもなく、オリジネはブッリの活動の通過点として見逃すことはできないものである。また、1952 年にはフォンタナによる「テレビのための空間運動宣言」に署名した。同宣言には絵画や彫刻といった既成の概念を取り払い、革新的な今までにない芸術を求める意図があった。すなわち、絵画が絵画らしくいることよりも、絵画という形式を使って、新しい表現を模索しようとしたのである。

宣言通り、ブッリは麻布という身近な素材をカンヴァス上で見せることで、見事にカンヴァスをひとつの物質として還元している。むしろブッリの「袋」は、麻布そのものの素材以上に素材らしくたたずんでいる。これは言うまでもなく、従来の絵画の否定であり、伝統の素材を拒否し、非伝統のものから表現を生みだしたからこそできたものである。イリュージョンの限界に気付いたブッリは、これまでそれらを表現してきたカンヴァスという支持体に注目した。ブッリにしてみればカンヴァスは絵具で何かを表現するための媒介ではない。ひとつの物質であり、そこに〈ある〉ものであるから、特別装飾的な模様や表現は必要がないのである。その独立したカンヴァスという存在に対して、ブッリは麻袋を貼りつけることで、カンヴァスと麻袋という素材を一体化させ、新しい表現と物質へと昇華させている。ところで、このようなブッリの制作でよく指摘されるのは、素材を操作する天才であることの他に、絵画であるのか・絵画ではないのかという曖昧な揺らぎに対する考察であり、ブッリの作品の空間に対する問いはあまり検証されることはない。「空間主義宣言」に署名しているにもかかわらず、である。では、ブッリの作品が指し示す〈空間〉とは一体どこにあるのか。

単純なことではあるが、ブッリはカンヴァスに貼りつけた「麻袋」に縫うこと・破くことを行なった。麻袋が、役目を終えたと同時に目的を失い、結局は廃材となると考えると、ブッリが成したことは、素材そのものの物質としての存在を取り戻すことであった。もはや捨てる以外の使

い道がない廃材を使うことは、単に廃材を造形的表現に生かすことが目的ではなく、芸術の新たな材料として素材が自立することが中枢にあったのである。そのため、パピエ・コレやコラージュのような表現のための媒介とは異なる様相を呈している。実際、ブッリの「袋」は麻袋の生地そのものであり、〈行為〉はその強調のためである。そういった点で、ブッリの「袋」は、「空間主義宣言」における文明の変化に伴った表現の発達の必要性という考え方に則てみると「現代文明と芸術と両方の間に生じつつある質的变化に気付くとき、これらの新しい素材を選択する作家たちの意識が、単に新しい素材へのもの珍しさだけではない」⁴⁶ので、ブッリの素材の選択は単純に新しい表現へと向かうためだけに使われたものではないのだろうと推測される。考えると、ブッリの使う素材は麻袋・鉄・木・プラスチック・紙など、どうあがいても私たちの生活からは切り離せないところにいる〈もの〉ばかりである。もし、この事実を〈空間〉というものと重ね合わせて考えるならば、ブッリが考える空間とは、平面のイリュージョンでも、フォンタナの「空間概念」のような展示空間の広がりでもなく、自分が生きている世界そのものである。麻袋を縫い合わせること・破くこと・穴を糸でふさぐこと、これらの行為と作品が一致するとき、我々は作品の生命力によって自分がいる空間を意識する。ブッリは様々な廃材のありのままを訴えることで、そのものの実存性を高めている。そして、その素材との対話という体験がもたらすのは鑑賞者の存在すなわち自己との対峙である。壁にかけられた素材たちは、一見するとただの絵画のようだが、これらが我々に伝えるのは、我々が存在するという現実であり、人間と〈もの〉とが関係することで感じ得る実存なのである。

第三章 筆者の作品とブッリとの関連性

(1)筆者作《FLASH BACK》についての概要

第二章では、ブッリとフォンタナの作品における空間的作用の相違点を述べた。フォンタナの「空間概念」では、カンヴァスに穴を開けたり切れ目を入れることで、これまで二次元的な要素の媒介として用いられてきた支持体としてのカンヴァスは、三次元空間への広がりを感じさせる作用を手に入れている。一方、ブッリの制作は、一貫して素材と向き合うことで、自分自身の実存性と現実空間との整合性をとるものであった。筆者の作品は、素材や行為の関連性と制作態度から、ブッリの作品との類似点が多い。したがって、本章はブッリ作品との共通点を通して筆者の制作と作品を考察するものとする。

筆者が2012年に制作した《FLASH BACK》(図27)は、8枚の91cm四方のカンヴァスに麻布を貼りつけた作品である。この作品とブッリの「袋」との共通点は麻布を使っていることと、染めた痕跡やほつれをあえて残すことで布という物質を強調している点にある。制作方法として

は、ブッリがヴィナヴィルを用いて接着しているのに対して筆者は蜜蝋とパラフィンの混合素材を使用している。展示方法は、作品を〈麻布による絵画〉と位置づけつつも、壁面との素材の差を強調するためにインスタレーション⁴⁷という手法をとった。本論はその概要についてここに述べる。

まず、制作方法について説明する。この作品は布を糊着するという行為の性質上、布のずれなどを防ぐために支持体を床面に置き制作している。支持体となるベニヤ板と角材に膠を塗布し、その上に顔料と膠の混合材を塗っている。その上から一度、粘着力の弱い接着剤で麻布を定着させる。その後、定着させた布をはがしながら蜜蝋とパラフィンを下に塗りこみ、貼りこんでいくという作業工程を行なっている。ブッリの「袋」では接着にヴィナヴィルという接着剤を用いているが、筆者の思惑として、接着剤の材質もマチエールとして作品に取り入れるために、あえて厚めに塗りこみ、布の重みによって接着剤がはみ出ることで〈貼る〉という行為の痕跡を残している。

麻布を使うことになった経緯として、視覚的に感触を想像し得る要素としての〈素材の物質性への還元〉が挙げられる。筆者は《FLASH BACK》以前は支持体におけるガーゼと薄手の木綿による構成を行なっていた。この作業は筆者の手の感覚に訴える素材への可能性を見出して始めたものだったが、薄手の布の材質は、遠くから眺めた際に絵具といっても遜色なく画面上の構成要素として留まっている。この平面としての順応性こそが、物質性への還元における〈違和感〉である。つまり、布であることを提示するために支持体に貼付したにもかかわらず、絵具との差は近くで見て触ってみなければ認識できず、鑑賞者は伝統としてのイリュージョン絵画と同様に〈絵の中の空間〉に入り込んでしまう。そのため、筆者にとってカンヴァスと素材に生まれる軋轢は、鑑賞者の空間への意識を〈現実の空間〉として認知させるために重要な要素である。

カンヴァス上に物質を組み合わせると、鑑賞者の絵画という認識と実際の作品の間に矛盾が生まれ、カンヴァスに重ねられた布の重層感は新しい〈イリュージョン〉として鑑賞者を作品に引き込む力となる。したがって、伝統としてのイリュージョンによる仮想空間がせき止められることにより、より密接に作品と対峙することになるため、鑑賞者は現実としての〈作品のある空間〉を知覚する。筆者作品とブッリ作品の究極の共通点は、この〈作品の物質化性による空間認知化〉なのである。

(2)第三章まとめ

《FLASH BACK》は、壁面展示は尚のこと、床面や空中、天井にも設置可能な、場所によって形態を変化させる構成作品である。この作品は完成としての形状が存在せず、つまりは、未完であることによって様々な空間に適応していくものである。そういう点でいえば、制作・設置・解体というプロセスを踏み、場所によってその形態が進行していくものなので、ワーク・イン・プロGRESS式の作品として見ることができる。

たとえば 2013 年に行なった二人展(図 28)の場合、奥行きのある空間であることを利用して入口から中央に伸びるように床面に設置している。これによって奥行きの錯覚を引き起こすが、会場奥側の作品後部に立てかけるように設置することで、その錯覚をせき止めている。平成 23 年度卒業制作展風景(図 29)と比較して見れば、会場よる設置方法の違いがより理解しやすい。壁面と床面の材質や会場の広さなどによって、設置方法が異なっていることが明白である。

筆者はこの作品を「平面的な構造を持つ立体作品」と認識を改め、ブッリの制作との類似性を主張する。しかしながら、ブッリが壁面のみの展示なのに対して、筆者はインスタレーション作品としていることから、筆者とブッリのそれぞれの作品の認識には、展示方法という点において相違がある。

終章

筆者の作品は、現実中存在する〈もの〉の感触を素直に楽しんでいることが見えるところに魅力があるのだと自負している。この「感触の楽しみ」は、生身の人間としての極めて率直な感情なので、機械では決して味わうことができない、むしろ手仕事だからこそ感じ得る体験である。美術という枠の中にいる作家は、未来派における機械の賛美や社会における科学技術の前進を含めても、決して機械や科学技術のプログラムに全てをゆだねることはなく、最終的に〈人の手〉という原始的な手段に戻る。したがって、ブッリの「袋」における〈縫合〉やフォンタナの〈切り裂き〉は、カンヴァスという枠の中に委ねることで、美術あるいは生活における経験をかたちとして残そうという試みもあったかもしれない。そういう視点でいえば、彼らの制作も、筆者の制作も、「体験の痕跡」として共通している。

ここで、ブッリについての検証に戻る。ブッリは「亀裂」以後、チェロテックスに有機的な形による構成を描いた作品の制作に着手し始める。チェロテックスは初期作品から支持体として、カンヴァスの代わりに用いられることもあった。しかし「チェロテックス」シリーズ(図 30)は、これまでの凹凸のあるマチエールないしは素材の物質性から、チェロテックスの表面の質感を見せるためにあえて余計なマチエールを作らない平面性の高いシンプルな構造の作品になっている。これまでの素材性の強調による三次元的な要素とは打って変わって、表面のマチエールを直に伝えるために、あえて絵画という手法をとった二次元性のある作品である。このシリーズでは色面と形の構成が目立つため、絵画への回帰と思われるだろうが、ブッリの制作はシリーズによって表現方法は違えど、素材と向き合うという点において一貫している。

ブッリの空間に対する意識について述べると、1981 年に、シチリア西部クレット・ディ・ジベッリーナの震災によって損壊した街全体をセメントで覆い尽くす「亀裂」作品のプロジェクト

を実施し、1985年に完成させている。他、このプロジェクト以前からワーグナー『トリスタンとイゾルデ』の舞台装置のデザイン・制作やミラノ・トリエンナーレにおいて《連続する劇場》と題した稼働する舞台装置などを手掛けている。このことから、ブッリは環境芸術への探求心もあったことが分かる。カンヴァス上の「亀裂」が街を覆い尽くすアースワーク⁴⁸となったのだから、ブッリにとって〈空間〉は素材に次ぐ絶対的要素である。

ここで、ブッリが決して「新しい表現」を求めて、素材と行為という表現方法に至ったわけではないということを明記しておかなければならない。なぜなら、《亀裂》の前身は1915年にカジミール・マレーヴィチ(Kasimir Malevich, 1878年 - 1935年)の《黒の正方形》における時間の経過によるヒビ割れに見ることができし、物質と物質の組み合わせは「パピエ・コレ」から続いている、むしろ当たり前の表現方法である。〈絵画の物質化〉という点から見ても、同時代にジャスパー・ジョーンズ(Jasper Johns, 1930年 -)の《星条旗》などが発表されている。したがって、ブッリは決して革新的な表現の作家ではないのである。では、他の作家とは何が違うのかというと、それは素材に対する距離感にある。たとえば、パピエ・コレやアッサンブラージュに見られる廃材の利用は、廃棄以外の使い道を見いだせない廃材を造形表現に適応させている。そのため、これらの表現には〈表現者と素材〉以上の親密性はない。

対してブッリの場合、麻袋・鉄・木・プラスチックというように自身の存在と時代精神に根ざしている。人間が自ら投げ捨て距離を置いた廃材よりも、自身の生きている時代にもっとも身近な素材による体験は表現に言葉以上の説得力をもたらす。むしろ、ブッリの作品の場合「彼の過去と現代をコラージュした」⁴⁹ものだとさえ言えるほど、素材とブッリ自身の整合性が高い。そのため、ブッリの作品における素材は単なる表現の主体には終わらず、自身の過去と現在が反映した象徴としての存在を放っている。

ブッリは素材を単なる素材として扱うのではなく、〈平面性のある三次元的物体〉として昇華させることで、自身の過去・現在・未来の永続的な現実空間と向き合ったのである。

謝辞

本研究に関しまして、ご指導・ご協力いただきました弘前大学美術教育講座の先生方、指導教員の岩井康頼先生に心から厚く感謝申し上げます。

〈註〉

- 1 クレメント・グリーンバーグ(Clement Greenberg,1909 年 – 1994 年) アメリカ合衆国の美術評論家。論文『アヴァンギャルドとキッチュ』において、芸術の前衛〔アヴァンギャルド〕と俗悪性〔キッチュ〕の二分化を説き、特にアヴァンギャルドとモダニズムを芸術の大衆化への抵抗として位置づけた。グリーンバーグによると、抽象表現を鑑賞者の価値判断力を高める芸術として評価し、具象性の高い表現〔マンガやイラスト、映画など〕を娯乐的であるとして否定している。また、モダニズムは「世界の仕組みの理解」であり、リアルな描写や写実ないしは自然模倣、現実について記録するためのものではないとしている。
- 2 そのものの形態・形式を重視して作品を分析する形式主義のことである。したがって、作者の言葉や意図、解釈を排除し、視覚的特性にのみ重点をおく傾向にある。
- 3 『美術手帖』第 806 号 (2001 年 6 月号) 美術出版社、60 頁
- 4 平面〔二次元〕に描かれた図像と背景による奥行きによって三次元的な空間を絵画内で構築することである。実際の三次元的な空間ではなく、あくまで平面内にもたらされた三次元性のある錯覚である。
- 5 画面を絵具などで均質に覆うこと。とりわけ、ポアリングやドリッピングなどで画面に均一に絵具を垂らした J・ポロックの絵画や抽象表現画家によく使用されている。
- 6 画面において色面の割合が大きい絵画を指す。「カラー・フィールド」というように、画面内における図像などは排除され、純粋な色彩のみの構成である。
- 7 ブラシや棒、空き缶などで床に敷いたカンヴァスに絵具を飛び散らせて線を描く技法。ドリッピング技法の場合は滴らせる。J・ポロックが頻繁に用いた技法である。彼の場合、アクション・ペインティングとして、同技法を用いて画面内に自身の行為による軌跡を残した。
- 8 1950 年代のアメリカを中心に見られた反美術運動である。卑俗的な“非芸術性”においては、デュシャンと共通するものである。既製品や大衆性の高い素材・材料を用いて表現している。
- 9 マルセル・デュシャン(Marcel Duchamp,1887 年 - 1968 年) 「レディ・メイド」と呼ばれる既製品の芸術を打ち出した人物である。ニューヨーク・ダダの重要人物としても知られる。1917 年にニューヨークで行なわれた Society of Independent Artists 展にて“R,Mutt”と署名した男性用便器を《泉》と題し出品しようとした。これは、既存の芸術の決められた価値

に対する反抗と位置付けられている。

- 10 東野芳明著『現代美術 ポロック以後』美術出版社 1965 年、279 頁
- 11 紙・木・写真などをコラージュする技法。これは、ピカソによるキュビズムに端を発する。この技法における趣旨は主題の解体によって認識不可能な主題を画面に再構築することである。そのため、「寄せ集め」の意味があるアッサンブラージュとは目的が異なる。
- 12 マウリツィオ・カルヴェージ「ブッリの歩み」『アルベルト・ブッリ展』豊田市美術館 2000 年、28 頁
- 13 ムッソリーニと彼が率いるファシスト党による一党政権及び政治支配。自由主義の否定と絶対服従によって支配されていた。イタリアでは反政治的な芸術は、あくまで「芸術」として捉えられる範囲では抑圧されることはほとんどなかったようである。
- 14 プランポリーニによる「未来派宣言」は、これまでのスピードやダイナミズムを象徴するものとは打って変わり、機械の創造性と抒情性による人間の神秘性を主張している。
- 15 理想化を排除した現実性の高い表現のことである。西洋絵画に見られるイリュージョンによる再現としての「自然主義」とは異なる。リアリズム絵画において重視されるのは現実界における事実の内情である。
- 16 若い芸術家を中心に 1938 年にミラノで結成された芸術一派である。この派閥の内因には、ファシスト及びナチスに対する反抗があったとされる。グットゥーソもコレンテ派の一員であった。
- 17 芸術の新しい前進として結束されたグループだが、メンバーは個々の表現を持つイタリア美術の総合的な派閥である。自由性の高いリアリズムの探求に邁進した。
- 18 井関正昭著『イタリアの近代美術 1880～1980』小沢書店 1989 年、181 頁
- 19 註 18 同掲書、187 頁
- 20 註 18 同掲書、187 頁
- 21 日本の具体が描画方法の間接化による「ハプニング」要素を以て評価されたのに対して、イタリアの具体[コンクレティスム]は形式的な絵画表現にとどまっているという点において、

両者は異なる。

- 22 アフロ、グットウーズを含む8人で結成されたグループである。彼らはリアリズムや蔓延した抽象主義の流れから脱し、キュビズムや表現主義の流れを基礎としていた。
- 23 註18 同掲書、191 頁
- 24 註18 同掲書、200 頁
- 25 ジョルジョ・デ・マルキス著(若桑みどり訳)『アヴァンギャルド芸術論』現代企画室 1992 年、146 頁
- 26 機械化による高度文明を礼賛し、過去の芸術の徹底的破壊を目的としたイタリア美術の流れである。
- 27 註25 同掲書、147 頁
- 28 ベニート・アミルカレ・アンドレア・ムッソリーニ (Benito Amilcare Andrea Mussolini, 1883 年 - 1945 年) イタリアにおいて一党統制をおこなったファシスト政権の中心的人物である。ノヴェチェント運動 [イタリア美術における伝統及び古典美術復興、そしてファシズムにおける愛国主義的思想に使役することを目的とした活動] に無関係ではない。26 年に開催された「ノヴェチェント・イタリアーノ」展の演説にて「政治が芸術である」という旨の演説を行い芸術・政治の結びつきを強めるべきとの見解を示した。
- 29 ジョアン・ミロ (Joan Miró i Ferrà, 1893 年 - 1983 年) 1893 年スペイン生まれ。シュルレアリスム運動に参加したのち、激しいデフォルメや激しい色使いによって独自の表現を築いた。1983 年死去。
- 30 ジャン・デュビュッフェ (Jean Dubuffet, 1901 年 - 1985 年) フランスの画家。アンフォルメル先駆者であると共に、「アール・ブリュット [生の芸術]」の立役者でもある。ブッリは、デュビュッフェの従来のアカデミックな表現を否定した作風に影響を受けたことが指摘されている。
- 31 フランス語で「生の芸術」を意味する。美術の教養を受けてない人が自発的に編み出した既存の芸術に頼らない表現のことである。立役者のデュビュッフェは、障害者や子どもの絵を「アール・ブリュット」として絶賛し、収集していた。

- 32 カンヴァスに油絵で描画する、従来の油絵技法のことである。
- 33 準備・進行・工事の意味を持つ美術用語。美術において、完成までのプロセスを作品とする美術のことである。仮設による未完作品を、解体を含めたプロセスを以て作品とする傾向が強い。
- 34 中井康之「ブッリ：制作の論理」『イタリア抽象絵画の巨匠 アフロ ブッリ フォンタナ』ふくやま美術館,国立国際美術館 2002 年、72 頁
- 35 繊維質の木材を膠着剤を用いて圧して生成した合成素材。
- 36 フィリッポ・マリネッティ(Filippo Tommaso Marinetti,1876 年 - 1944 年)イタリアの詩人であり、「未来派宣言」の立役者である。同宣言において、労働組合至上主義の意義を主張した。
- 37 註 18 同掲書、27 頁
- 38 1950 年代から 60 年代にかけて行なわれた伝統形式や時間的秩序を撤廃した演劇性の高い偶発的な出来事を指す。非再現的・非生産的なアクション・イベントのことである。フォンタナによる「ハプニング」は、年代的に従来の美術用語として用いられる前であったが、意義としては同じものであるため、この言葉を引用している。なお、註 34 同掲書 174 頁を参照している。
- 39 註 10 同掲書、230 頁 参照
- 40 「貧しい芸術」を意味する。60 年代から 70 年代にかけて行なわれたイタリアの芸術運動。粗末で雑多な素材を用いて素材の実在性を、平面または空間など様々な環境で実証するものである。日本においては「もの派」など同時多発的に似た傾向の表現が発生している。
- 41 谷藤史彦「フォンタナの宇宙」註 34 同掲書、109 頁 参照
- 42 註 34 同掲書、110 頁 参照
- 43 註 18 同掲書、207 頁 参照

- 44 ジュゼッペ・カポグロッシ(Giuseppe Capogrossi,1900年 - 1972年) イタリアの抽象画家。
象形文字を散らしたような表現が特徴である。ブッリと共に「オリジネ」の一員として活動
している。
- 45 谷藤史彦「イタリアの戦後美術 1945-1968」註 34 同掲書、28 頁
- 46 『美術手帖』第 281 号(1967 年 4 月号) 美術出版社、108 頁
- 47 展示空間を含めた作品のこと。空間の変化や、従来の空間からの異化を行なうことで作品の
空間的アプローチを行なう。
- 48 屋外において土や砂などの自然物質、もしくは自然環境を用いた美術作品のことである。
- 49 『美術手帖』第 791 号(2000 年 8 月号) 美術出版社、128 頁

〈参考文献〉

- ・『アルベルト・ブッリ展』豊田市美術館、2000 年
- ・マウリツィオ・カルヴェージ「ブッリの歩み」『アルベルト・ブッリ展』豊田市美術館、2000 年
- ・北谷正雄「アルベルト・ブッリの芸術：生成と展開」『アルベルト・ブッリ展』豊田市美術館、2000 年
- ・『イタリア抽象絵画の巨匠 アフロ ブッリ フォンタナ展』福山美術館,国立国際美術館 2002 年
- ・マルコ・メネグッツォ(谷藤史彦 訳)「アフロ、ブッリ、フォンタナー象徴、物質、行為」『イタリア抽象絵画の巨匠 アフロ ブッリ フォンタナ展』福山美術館,国立国際美術館、2002 年
- ・バルバラ・トゥルーディ(谷藤史彦 訳)「第二次世界大戦後のイタリア美術ーアフロ、ブッリ、フォンタナの起源」『イタリア抽象絵画の巨匠 アフロ ブッリ フォンタナ展』福山美術館,国立国際美術館、2002 年
- ・谷藤史彦「イタリアの戦後美術：1945-1968」『イタリア抽象絵画の巨匠 アフロ ブッリ フォンタナ展』福山美術館,国立国際美術館、2002 年
- ・中井康之「ブッリ：制作の論理」『イタリア抽象絵画の巨匠 アフロ ブッリ フォンタナ展』福山美術館,国立国際美術館、2002 年

- ・谷藤史彦「フロンタナの宇宙」『イタリア抽象絵画の巨匠 アフロ ブッリ フロンタナ展』福山美術館、国立国際美術館、2002年
- ・井関正昭『イタリアの近代美術－1880～1980』小沢書店、1989年
- ・東野芳明『現代美術－ポロック以後』美術出版社、1965年
- ・宮川淳『宮川淳著作集Ⅱ』美術出版社、1980年
- ・ジョルジョ・デ・マルキス(若桑みどり 訳)『アヴァンギャルド芸術論』現代企画室、1992年
- ・坂崎乙朗,高階秀爾,中山公男『近代世界美術全集 9 現代絵画の状況』社会思想社、1964年
- ・『ALBERTO BURRI 展カタログ』児玉画廊、1989年
- ・マウリツィオ・カルヴェージ(針生一郎,岩倉翔子 訳)『現代の絵画 15 未来派の宣言』平凡社 1975年
- ・エンリコ・クリスボルティ(井関正昭 訳)『現代の絵画 21 戦後ヨーロッパの絵画－戦後ヨーロッパの前衛絵画－』平凡社、1976年
- ・東野芳明『現代の絵画 24 世界の中の現代絵画－ミルとミルクについての一考察－』平凡社 1976年
- ・H・H・アーナスン『現代美術の歴史 絵画 彫刻 建築 写真』美術出版社、1995年
- ・エリザベス・フランク(石崎浩一郎,谷川薫 訳)『モダン・マスターズ・シリーズ Jackson Pollock』アベヴィル・プレス/美術出版社、1989年
- ・リチャード・フランシス(東野芳明,岩佐鉄男 訳)『モダン・マスターズ・シリーズ Jasper Johns』アベヴィル・プレス/美術出版社、1990年
- ・宮下誠『逸脱する絵画－20世紀芸術学講義Ⅰ－』法律文化社、2002年
- ・トニー・ゴドフリー(木幡和枝 訳)『岩波 世界の美術 コンセプチュアル・アート』岩波書店、2001年
- ・中村英樹,谷川渥『アート・ウォッチング－現代美術編』美術出版社、1993年
- ・『美術手帖』 第160号(1959年7月号) 美術出版社
- ・『美術手帖』 第169号(1960年2月号) 美術出版社
- ・『美術手帖』 第281号(1967年4月号) 美術出版社
- ・『美術手帖』 第572号(1986年12月号) 美術出版社
- ・『美術手帖』 第647号(1991年12月号) 美術出版社
- ・『美術手帖』 第731号(1996年9月号) 美術出版社
- ・『美術手帖』 第750号(1998年1月号) 美術出版社
- ・『美術手帖』 第791号(2000年8月号) 美術出版社
- ・『美術手帖』 第796号(2000年12月号) 美術出版社
- ・『美術手帖』 第806号(2001年6月号) 美術出版社
- ・『芸術新潮』 第302号(1975年2月号) 新潮社
- ・『芸術新潮』 第26巻 第2号(1975年2月号) 新潮社
- ・『芸術新潮』 第39巻 第11号(1988年11月号) 新潮社

- ・『みづゑ』 第 553 号 (1951 年 9 月号) 美術出版社
- ・『みづゑ』 第 668 号 (1960 年 12 月号) 美術出版社

〈図版〉

【引用元】

- 図 1 エリザベス・フランク(石崎浩一郎,谷川薫 訳)『モダン・マスターズ・シリーズ Jackson Pollock』アベヴィル・プレス/美術出版社、1989 年
- 図 2 『イタリア抽象絵画の巨匠 アフロ ブッリ フォンタナ展』福山美術館,国立国際美術館、2002 年
- 図 3 『芸術新潮』 第 26 巻 第 2 号 (1975 年 2 月号) 新潮社
- 図 4 『アルベルト・ブッリ展』豊田市美術館、2000 年
- 図 5 エンリコ・クリスボルティ(井関正昭 訳)『現代の絵画 21 戦後ヨーロッパの絵画－戦後ヨーロッパの前衛絵画－』平凡社、1976 年
- 図 6 『アルベルト・ブッリ展』豊田市美術館、2000 年
- 図 7 『アルベルト・ブッリ展』豊田市美術館、2000 年
- 図 8 『アルベルト・ブッリ展』豊田市美術館、2000 年
- 図 9 『アルベルト・ブッリ展』豊田市美術館、2000 年
- 図 10 『アルベルト・ブッリ展』豊田市美術館、2000 年
- 図 11 『アルベルト・ブッリ展』豊田市美術館、2000 年
- 図 12 『アルベルト・ブッリ展』豊田市美術館、2000 年
- 図 13 『アルベルト・ブッリ展』豊田市美術館、2000 年
- 図 14 『イタリア抽象絵画の巨匠 アフロ ブッリ フォンタナ展』福山美術館,国立国際美術館、2002 年
- 図 15 『アルベルト・ブッリ展』豊田市美術館、2000 年
- 図 16 『アルベルト・ブッリ展』豊田市美術館、2000 年
- 図 17 『アルベルト・ブッリ展』豊田市美術館、2000 年
- 図 18 『アルベルト・ブッリ展』豊田市美術館、2000 年
- 図 19 『アルベルト・ブッリ展』豊田市美術館、2000 年
- 図 20 『アルベルト・ブッリ展』豊田市美術館、2000 年

- 図 21 『イタリア抽象絵画の巨匠 アフロ ブッリ フォンタナ展』 福山美術館,国立国際美術館、2002 年
- 図 22 『アルベルト・ブッリ展』 豊田市美術館、2000 年
- 図 23 『アルベルト・ブッリ展』 豊田市美術館、2000 年
- 図 24 『イタリア抽象絵画の巨匠 アフロ ブッリ フォンタナ展』 福山美術館,国立国際美術館、2002 年
- 図 25 『イタリア抽象絵画の巨匠 アフロ ブッリ フォンタナ展』 福山美術館,国立国際美術館、2002 年
- 図 26 『イタリア抽象絵画の巨匠 アフロ ブッリ フォンタナ展』 福山美術館,国立国際美術館、2002 年
- 図 27 個人撮影、スペース・デネガ、2012、展示風景
- 図 28 個人撮影、旧・三和科学教材社、2012、展示風景
- 図 29 個人撮影、スペース・デネガ、2012、展示風景
- 図 30 『アルベルト・ブッリ展』 豊田市美術館、2000 年

【目録】

- 図 1 ジャクソン・ポロック 《ボアリングのある構成 II》 1943 年 カンヴァスに油彩、エナメル 63.5x56.2cm
- 図 2 アルベルト・ブッリ 《黒 白》 1952 年, カンヴァスに油彩、軽石, 59x76cm
- 図 3 ロバート・ラウシェンバーグ 《箱》 1971 年,コンバイン・ペインティング,不明
- 図 4 アルベルト・ブッリ 《テキサス》 1945 年、不詳
- 図 5 ジャン・デュビュッフェ 《生命の石》 1952 年、混合技法,不明
- 図 6 アルベルト・ブッリ 《黒 1》 1948 年、不詳
- 図 7 アルベルト・ブッリ 《SZ1》 1949 年、不詳
- 図 8 アルベルト・ブッリ 《白》 1949 年,画布に油彩、エナメル、軽石,90x110cm
- 図 9 アルベルト・ブッリ 《剥離》 1952 年,画布に油彩、画布,87x58cm
- 図 10 アルベルト・ブッリ 《剥離の習作》 1952 年,画布に紙、テンペラ,88x58cm
- 図 11 アルベルト・ブッリ 《黒 SC 3》 1954 年,画布に袋、ヴィナヴィル,130x116cm
- 図 12 アルベルト・ブッリ 《袋と赤 SP 2》 1958 年,画布に袋、油彩、ヴィナヴィル,119.5x149cm
- 図 13 アルベルト・ブッリ 《木 SP》 1958 年,木、画布、アクリル絵具、燃焼、ヴィナヴィル 128x200cm
- 図 14 アルベルト・ブッリ 《L.P.黒 1》 1956 年、木、アクリル、布、ヴィナヴィル、カンヴァ

ス, 100x86cm

- 図 15 アルベルト・ブッリ 《燃焼 木》 1955 年, 画布に木、ヴィナヴィル、燃焼, 86x157cm
- 図 16 アルベルト・ブッリ 《鉄 SP 3》 1958-1959 年, 木枠に鉄, 159x139cm
- 図 17 アルベルト・ブッリ 《白 プラスチック》 1966 年, チェロテックスにプラスチック、アクリル絵具、燃焼、ヴィナヴィル, 150x150cm
- 図 18 アルベルト・ブッリ 《赤 黒 プラスチック》 1964 年, 木枠にプラスチック、燃焼, 60x40cm
- 図 19 アルベルト・ブッリ 《赤 プラスチック》 1964 年, 画布にプラスチック、燃焼, 60x50cm
- 図 20 アルベルト・ブッリ 《白 亀裂 C1》 1973 年, チェロテックスにアクリル絵具、ヴィナヴィル、カオリン, 150x125cm
- 図 21 アルベルト・ブッリ 《大きな白い亀裂》 1974 年, チェロテックスにアクリル絵具、ヴィナヴィル、カオリン, 126.5x201.5cm
- 図 22 アルベルト・ブッリ 《白 黒 (大)》 1971 年, チェロテックスにアクリル絵具、ヴィナヴィル, 126.5x201cm
- 図 23 アルベルト・ブッリ 《白》 1954 年, チェロテックスに軽石、アクリル絵具、木、油彩, 50x79.5cm
- 図 24 ルチオ・フォンタナ 《ウッドのブラック・ライトの空間環境》 1949 年, 不詳

- 図 25 ルチオ・フォンタナ 《空間概念》 1951-1952 年, 油彩、カンヴァス, 38x38cm
- 図 26 ルチオ・フォンタナ 《空間概念ー期待》 1960 年, 水性塗料、カンヴァス, 81x83.5cm
- 図 27 筆者作 《FLASH BACK》 2012 年, カンヴァスに麻布、蜜蝋, 91x91cm を 8 枚
- 図 28 筆者作 《FLASH BACK》 2012 年, カンヴァスに麻布、蜜蝋, 91x91cm を 8 枚
- 図 29 筆者作 《FLASH BACK》 2012 年, カンヴァスに麻布、蜜蝋, 91x91cm を 8 枚
- 図 30 アルベルト・ブッリ 《チェロテックス》 1984 年, チェロテックスにアクリル絵具, 90x126cm