

造形芸術における材料の問題

太 田 喬 夫

造形芸術（以下芸術と略称する）において、材料、例えば建築における木や石、彫塑におけるブロンズや大理石、絵画におけるキャンバスや絵具といった物質的素材が重要な役割をはたしているということには誰も反対しないであろう。材料なくしては芸術作品はありえない。材料は形式、主題あるいは理念といったものと同様、作品を成立せしめる重要な一要素である。実際、美術学校においては制作に際し材料の慎重な取り扱いが教えられ、また各種の芸術論においては材料のもつさまざまな意義が理論的に説かれる。しかし、改めて何故芸術において材料は重要なのかという問には簡単に答えることができない。また、一般的にみて極めて高い今日の材料評価は決して超歴史的に妥当する真理とは思われない。ヨーロッパの古代・中世においては現代とは違った材料についての考えがあったことは十分推測できる。われわれはまず最初に、芸術における材料観の歴史的変遷を主に理論的側面から概観し、次に今日特有の材料観がどのような特色をもち、どのような歴史的背景から生じてきたのか、さらにそれはどんな材料問題をもたらしたのかということについて考察してみたい。また美術史研究の観点からは材料問題はどのような形であられるのかということについても若干触れてみたい。

1

芸術における材料評価の歴史は、古代から中世、ルネサンスを経て19世紀中頃に至る近代までと、それ以降現在までとの二つに大別することができる。前者の期間においては、材料評価は基本的にプロチノス思想の支配下にあったといえることができる。

プラトンのイデア論は、時空を超えた非物質的な永遠のイデアの世界とその模像である現実の感性界との二元的対立の世界観から成る。その結果、当然非感性的な知性や魂の美は高く評価され、反対に物体の美、肉体の美は低く評価される。しかしイデア論が単に美のイデアの讚美にとどまらず芸術の材料問題と深くかかわるようになるためにはプロチノスの哲学を待たねばならなかった。

プロチノス哲学においては全世界は一者(tohen)、知性(nūs)、魂(psychē)、自然(physis)そして素材(hylē)から成る。そして知性から自然に及ぶ全存在はそれぞれ上位の階層が下位の階層の素材(質料、マテリア)に形式(形相、エイドス)を与えるという関係で生みだされる。しかもこの現実の感性界の範型をなすイデアは知性のうちに内在するものと

造形芸術における材料の問題

考えられ、また全世界は静態的な二元対立構造ではなく力動的な宇宙構造と解されるようになる。このようなプロチノスの哲学において素材ははじめて常に形式との関係で把握されるようになったのであり、この関係は物質的自然にも人間の精神、製作物にも共通してあてはまるものとみなされたのである。⁽¹⁾

素材はそこでは何よりもまず全存在を超越する最上位の「一者」の対極概念である。この点でそれは、「一者」と共通する特性を一面でもち、他面では正反対の特性をもつ。すなわち素材はいかなる存在でもなく、いかなる質も量も有せず感覚によっても知性によっても捕えることができない点で「一者」と共通している。他方素材は形式の破壊者として悪、醜、闇といった否定的性格をもつ。あらゆるものを欠如しているという点で、素材は「一者」と正反対である。⁽²⁾ 物体のもつ物質性、人間の肉体性はこのような素材観からは当然否定的に評価される結果となる。何故ならそれらは形式に抵抗し、魂の透明さを曇らせ知性を覆い隠すからである。またそれらは感覚的に作用し、相対的であって永遠性の性格をもちえず、結局は不完全な存在でしかないからである。プロチノスにとってはあらゆる事物の完全な理念は素材なさを意味する。確かにアイデアはその個別的具體化のためには素材を必要とするが、その際アイデアは同時に素材によって理念的に不完全であることを余儀なくされることになる。従って芸術家のなしうることは作品制作にあたって材料からでてくる感覚的作用をできるだけ排除しそれを形式に従属せしめることである。作品のもつ物質的素材は形式の担い手としてのみ意味があるのであり、それ自体は抹殺されねばならない。素材は形式、アイデアに対して低い評価しか与えられない。芸術家の課題は素材を脱却して形式にできるだけ近づくことにある。そしてこの物質的素材からの離脱の方向に魂の美しさがきわだつのである。またこれと関連して、プロチノス哲学においては芸術美における魂の形式形成力が強調されていることから、芸術美が自然美よりもすぐれているという結論がでてくることも注目される。⁽³⁾

ところでプロチノス哲学には上述の素材観とは異なるものもみられる。それによれば素材もまたいわば最も低次元の形式であり、知性界からあふれ出た力の最末端なのである。従って素材は「一者」へと還帰する発端の使命をおびていることになる。⁽⁴⁾ これと関連して『エネアデス』において散見される奇妙な見解、例えば「事物の深さは質料である」や「知性界にも一種の素材がある」⁽⁵⁾ といった見解は、事物の素材が直接人間精神（魂）の基体ないし内包に同化するという後の神秘的な素材観の原型と解される。⁽⁶⁾ このような考えはスコトゥス・エルウゲナ、M. エックハルト、ニコラウス・クザーヌスを経てヤコブ・ベーメにまで受け継がれていると思われる。⁽⁷⁾

このようにプロチノス哲学には素材の解釈について相反する考え方もみうけられるが、物質的素材そのものは、形成によって克服され観念的な存在に変えられねばならないという基本的な考え方は一貫している。物質は神学的にも美学的にも魂の美と形式とに対し否

定的第二義的な評価を受けざるを得ない。新プラトン派の思想が生き続けている間、あるいは新しい衣で再生される時、大体において以上のようないわば観念論的な材料観が支配していたといえる。

しかしながら実際の作品制作の際には材料のもつさまざまな物質的特性とその描写可能性とがイコノロジーの観点から十分顧慮されたのである。⁽⁸⁾ 全ての材料の感覚的性質が無差別に尊重されたのではなく、透明さ、輝き、堅牢さ、永続性などの神や魂の属性を比喩的にあらわしうる一定の材料のみが尊重されたのである。従って貴金属やガラスは光り輝く特性ゆえに非物質的作用を与えるゆえに、他の不透明な物質よりも高く評価されたのである。ただし木とか石とかいう自然材料は一般的に覆われ表面を変化させることによってより高き存在に高められるという傾向がみられる。例えば中世教会建築の荒石積みは通例、漆喰で上塗りされており、なかには説教壇、聖堂二階席なども、大理石の条紋に似せて色彩で描かれているものもある。木や石から成る彫刻はやはり彩色されるのが通例である。⁽⁹⁾ これらは皆、観念論的体系内での材料処理の具体例であるといえることができるであろう。

2

新プラトン派の思想のもつ観念論的な素材観はヨーロッパの中世、近世を経て19世紀前半のヘーゲル哲学まで長く生き続けていたように思われる。ヘーゲルは断片的に例えば油絵具の「宝石のような輝き」⁽¹⁰⁾ edelsteinartiges Leuchten や「彩色の魔術」⁽¹¹⁾ Magie des Kolorits について語っており、その限りでは芸術材料の美的意義に関して卓越した見解を持っていたともいえる。しかし彼は材料に美的な固有の権利を認めはしなかった。逆に彼は「仮象の客体なき遊戯」⁽¹²⁾ をひきおこすために材料の素材脱却を要求している。「材料は芸術の価値を減ずる。芸術が素材をなくすればする程、ますます芸術の位は高くなる」⁽¹³⁾ のである。

そもそもヘーゲル的な観念論の立場からは、芸術の歴史の意味や体系区分の基準は精神の素材からの解放の過程とその究極における精神の自己同一的な在り方にあることになる。ヘーゲルにとって素材は感性的な具体的材料とみなされその物質の量の程度によって芸術ジャンルが段階的に規定される。建築の材料はそれ自体において非精神的であり重力の法則によってのみ形成されるマテリアである。彫刻は「マテリアの有機的なフィギュラチオン」、絵画は「色づけられた平面と線」として次第に素材を脱却し、文芸においては外的材料は全く無価値になってしまう。

このような材料についての考えは実際の多様な材料からなる芸術の世界の作品評価と矛盾することはいうまでもない。ギリシャ彫刻のもつ人間的内容は大理石やブロンズゆえに狭められはしないし、ローマの教会建築は切石でできているゆえにグレゴリア聖歌より非

精神的であるということはいえない。従ってヘーゲルは芸術における作品素材の意義を十分事象に即して評価することはできなかったといえよう。このような材料観はヘーゲルの後継者であるホトーやシュナーゼの見解においてもみることができる。¹⁴

ところでG. バントマンによれば非観念論的な材料観をあらわした最も早い例はA. シュティフターの『晩夏』(1857年)に見出される。そこで彼は次のように述べている。「教会の尊厳さをあらわす素材はどうでもいいものでは決してない。石を素材として選ぶ場合、石は教会にその印象——大きさとか力強さといった——を与える。その際、石はその表面でもって影響を与えなければならない。決して描かれたり上塗りされてはならない。石は厳粛なものであり、それは聳えんと志向しているものである。きわめて軟弱で繊細で混み入った現象にもたらされてはならない」。¹⁵シュティフターの教会の理解には中世的な名残りがなお存在するとしても、この言葉は従来の観念論的な材料観と180°の転回を示すものだといってもよい。それは以降の非観念論的な新しい材料観の萌芽というべきものである。これは、材料のもつ自然らしさはその芸術的加工による変更よりすぐれていること、材料はそれ自体独自の美しさをもっており作家は作品においてそれが純粋に現象するよう努めなければならないということの的確な表明である。この新しい材料観は1900年頃になって次第に一般化し、それはさらにル・コルビュジェの考え、すなわち「建築とは生の素材でわれわれの心を呼び起す諸関係をつくり上げることに他ならない」¹⁶という考えとも共通性をもっているといえる。

1907年ヴァン・デ・ヴェルデは「お前は形式と構成とを材料のもつ本来の習性に従属させるべきである」¹⁷。なぜなら「芸術作品の美しさの最も本質的な最も不可欠な条件は作品素材が露わにする生命のなかにあるからである」¹⁸と述べている。またほぼ同じ頃、K. ランゲは材料の「有機的な生気づけ」¹⁹organische Belebung について語っている。生気づけとは材料の中に閉じ込められている「自然諸力」を目に見えるようにすることである。ランゲによれば、木や石の「本質」は建築や実用芸術の場合、「手わざの形」Handwerksformとして材料の表面において直観されるべきなのである。何故ならこの「手わざの形」はただ目的と材料によって規定されているものであり、加工によってはじめて「美しく」なるものだからである。このように非観念論的な、いわば唯物論的ともいえるべき材料評価においては材料に固有の美的権利を認め、それを「手わざの形」として材料の表面にみえるようにすることが芸術家の課題となる。作品の「手わざの形」は観照者の側からみれば作品の形成過程の痕跡を意味しそこに作家の創作を追体験しうる「きっかけ」となりうる。²⁰それはともかく材料の特性を無視することは芸術形式を損ない作品を死したものにしてみまう恐れがある。いいかえれば精神によって一方的に作品素材を克服して形式を賦与することは芸術家の使命でなくなる。以上のような事情が、1900年頃急速に気づかれはじめるのである。

造形芸術における材料の問題

なお、19世紀後半以降材料へ関心が強まった結果生まれた成果としては、ヒルデブランドの新プラトン思想の検討によりミケランジェロ芸術における材料の意義が高く評価されるようになったこと²¹⁾、それから後述するように、ゼンパーにより芸術様式形成における材料の意義が高く評価されるようになったことなどを挙げるができるだろう。

3

今世紀における作品素材の高い評価は、「材料適合性」Materialgerechtigkeit の概念を生み出した。G. バントマンによれば、「材料適合性」の概念はK. ランゲの主著『芸術の本質』の第二版、1907年においてはじめて見出される²²⁾。この概念は、それ以降実際の作品制作の際の規範として一般化し、また美学の中心原理にまで深められる。

ランゲのいう「材料適合性」は作品素材の感覚的性質、例えばブロンズ像の場合はブロンズという物質のもつ特性の顧慮とそれにふさわしい材料処理の仕方が制作にあたって大切になるという意味あいを持っているだけではない。それは芸術の本質を規定する重要な役割をもっている。「芸術に理解ある観照者がある彫塑作品をみる場合、その材料適合性は、……その観照者の意識にもたらされることは確かである。……芸術に理解ある人がブロンズ像をみる場合、その人はブロンズを素人のように何か自明のものとして見過してしまうことはなく、美的判定の際まさにブロンズからはじめる。そしてそのブロンズらしき Bronzemässigkeit を特別な美しさと感じるのである²³⁾」。すなわちランゲにとって材料はそれ自体自然の再現の表象の単なる担い手として無化されはしない。むしろ材料自体のもつ特性に注目することはこの自然再現の意図を妨害し、そうすることによって作品の美しさ、すなわち真の芸術形式を成立させることを意味する。制作にあたって芸術家は自然の存在とできるだけ似せようと努めることは非芸術的な行為に過ぎないのと同様、作品観照にあたって観照者が作品から現実のイリュージョンだけを引き出そうと努めることは作品の正しい理解とはいえない。そしてこれは「材料適合性」に反することを意味する。「自然との完全な一致は芸術的描写の理想ではない²⁴⁾」「芸術家は自然を芸術の言語に翻訳しなければならぬ²⁵⁾」。ここに自然からの離反・抽象化、あるいは自然の誇張・省略・選択が芸術にとって不可欠の契機であることが明らかとなる。しかもこの離反は精神が一方的に材料に形式を与える働きによってなされるのではなく、むしろ材料自体がこのような離反を必然的に要求するのである。そうすることにより材料ははじめて材料固有の有機的な生気づけを得ることになる。

ランゲが力説するこの自然からの離反の事情は多くの例によって説明されている。例えば「彫塑における人間の眼の再現方法²⁶⁾」に関してもこの事情はあてはまる。この方法には絵画的に眼を画く方法、模造宝石・ガラス・象牙などの素材を詰め込む方法、眼球を彫塑的にモデリングする方法などである。この他瞳孔を完全に刳り貫く方法も付け加えること

造形芸術における材料の問題

ができよう。これらの方法は、一見どんなに自然再現に忠実なようにみえてもよく観察すれば、いずれも各材料固有の特性に従って実際の人間の眼からの離反をめざしていることがわかる。限られた一定の材料で自然を文字通り忠実に再現することは不可能であり、それをあえておこなうことは、材料を適合的に扱うことに反することになる。結果として作品は非芸術的なものとならざるを得ない。自然の再現はたとえ印象派の目標であっても、出来上がった絵画は決して自然の客観的再現ではない。なぜなら自然のなかにあらわれる光と影との大きな差異を、はるかに小さな幅しか持たない絵具の色でそのまま再現することは不可能であるからである。絵具の色にふさわしく自然の現象を翻訳しなければならない。また人間の皮膚や衣服の質感や身体の微妙な運動を彫塑で完全に再現することは不可能であり、あえてそれを行なうことは材料の持つ特有の感情性を損なうことになる。材料が再現される自然対象と近ければ近い程、材料は自然からの離反を要求するということができる。人間の肌の質感と酷似する蠟人形がいかに非芸術的に作用するかということ²⁷⁾を思い出せばこの事情は容易に理解できるだろう。

ランゲが「材料適合性」の概念を提出し、材料に芸術の本質を決定づける固有の美的権利を認めたのは、それゆえ単に制作の際材料のもつ感覚的性質を尊重しなければならないという理由からだけでなく、また材料自体が自然からの離反を必然的に要求するという理由からでもあったといえる。彼はさらに作品の大きさや作品がおかれる場自体、芸術の成否を左右する重要な契機とみなしこれをも広い意味での材料適合性の概念に含めて考えていると思われる。²⁸⁾

ランゲの以上のような見解は彼が芸術の本質を人間独自の有機体の組織から、すなわち独自の心理的、生理的機構から事実²⁹⁾に即して経験的に説明しようとした結果生まれてきたものと思われる。この点でランゲの芸術論は芸術活動に即して経験的に芸術の諸特性を明らかにしようとしたレッシングの『ラオコーン』の思想の継承であるということもできるし、さらに広い視野からみれば観念論的美学体系にかわる唯物論的美学の一つの代表例であるということもできるであろう。

他方、ランゲは人格と歴史と並んで材料が様式形成に基礎的な重要な役割を果たしていることを「材料様式」の概念の下に述べている。³⁰⁾これは明らかにゼンパーの『様式』の思想の継承であるということができる。ランゲは「材料様式」の概念を建築や応用美術においては「目的・材料様式」³¹⁾なる概念に拡大する。そして彼はこの拡大された意味での材料が、いかに芸術形式の決定に大きな影響を与えるものであるかということ³²⁾を強調する。「装飾家は装飾がされる素材のなかで思考するのであり、彼のファンタジーは彼が工夫している間いわばこの素材の内部で運動しているのである。人は装飾を何か抽象的なものとみなし材料から独立したものとして取り扱うほど危険なことはない……材料は全ての芸術ジャンルにおいて形式形成に影響を与えているのである」。

造形芸術における材料の問題

ランゲによって提出された「材料適合性」の概念は、1927年オーデブレヒトによって美学の中心原理にまで深められるようになった。³²⁾彼は観念論的美学、美的現象論、仮象論をはじめ形式主義美学も共に材料問題と頼りなく向かいあっていることを鋭く批判し、材料に芸術創造固有の権利と価値を与えることが新しい芸術哲学の最大の課題であると考えた。古代から近世に至るまでの神秘思想は素材のもつ神秘的な力について繰り返して述べてきた。例えばヤコブ・ペーメは『黎明』Auroraにおいて、何故この世の人は金や銀や貴金属を他のどんなものよりも好むのかという問を神生論的ファンタジーの中心においている。また諸民族の装飾体験は色と形の感覚陶酔を抜きにして考えられないが、それは素材の神秘に対する深い畏敬と結びついている。素材がこのように神秘的な力をもつという事実は、材料が決して個人の意のままに処理できる相手ではないことの証明であるといえる。「材料構造は……そこから新しい内的調子をひきだそうとする人々の全く諦めきった手仕事のな帰依を必要としている。素材とのこの格闘に、いかえれば素材の最も内なる自然の外被が裂けて露にされることに、工芸的なそしてより広い意味で芸術的な創造一般の根源的な地盤がある」³³⁾。芸術創造が素材体験といかに深い関係にあるかということは、またP. A. パラケルススが芸術家を錬金術者に、あるいはすぐれた医者に喩えていることから明らかとなる。³⁴⁾すなわち錬金術者がただの物質を金に変えてしまうように芸術家は他者である物質を自己に同化してしまうのである。またすぐれた医者は患者の身体に備わる自然の治癒力を目覚めさせることを課題としているように芸術家は「素材神秘を予感しそれを形成の原動機にする」³⁵⁾ことを課題としているのである。芸術創造は死せる質料の制御や素材克服ではなく、「デモーニッシュに生命的なる他者をわがものにし、それに帰依し有情化する体験なのである」³⁶⁾。さらにそこに「道具との対話」³⁷⁾も加わる。従って材料構造を注目させない作品、すなわち「仮象的な作品やきわもの Kitschは、それがもつ形象性 Bildlichkeit において絶対的にふるまい、ポイエーシスの作用を放棄してしまっている」³⁸⁾ことになる。逆に「真の芸術作品は形象性と同時に常に全ての存在の根源的地盤とのポイエーシス的な対話のドキュメントとみなすことができる」³⁹⁾のである。

材料は精神（オーデブレヒト美学においては「気分」）の対極契機として、それとの緊張関係において、相互に規制しあう依存関係において、芸術創造の中心原理となりうる。オーデブレヒトにおいて素材体験は単に感覚主義的、唯物論的な意味で重視されているのではない。それは自己形成、感情に即しての個性の自覚という目標と不可分に結合している。確かにオーデブレヒトの材料問題にも疑問がある。材料機能と「気分」作用とは認識論的にいかに矛盾なく基礎づけされるのか？ このような疑問にもかかわらず、オーデブレヒトがこれまでの美学理論では頼りなく扱われていた材料問題と真正面から取り組んだ功績は決して小さなものではない。⁴⁰⁾

ところで今日、美術史研究や昔の作品の修復作業においても材料問題が注目されている。従来の美術史研究の場合、それが様式史的考察方法であれ、それに基づく精神的な考察方法であれ、ややもすると作品のもつ物質的素材は、様式や作家の個性、時代精神の背後に引込んでしまいがちであったといえる。確かに作品は視覚形式や作家の心理や民族性などに大きく依存しているが、作品素材はこれらの形式・内包を根柢において支えている地盤でありこれを無視した作品についての記述は作品の本質を十分明らかにすることはできないと考えられる。従って例えば絵画の制作年代や作家名の判定には絵画の作品素材、とりわけマチエールの分析、ディティールにおける筆触の分析が重要となる。特に損傷した昔の作品の修復の場合は、今日とは違った当時のマチエールおよび技法を客観的に復元しうることが不可欠な仕事となる。その際顕微鏡によるディティールの分析、化学的分析によるマチエールの種類の判定、レントゲン撮影による外からみることのできない下塗りや素描の観察など自然科学的方法が大いに役立つことはいうまでもない⁴¹⁾。また、制作過程が筆触の痕跡としてマチエールに刻印されている場合、観照者はそれを目で把握することにより偉大な巨匠の創造の秘密を垣間見ることが可能となる。

作品素材、技法への肉迫はまた古来から伝わるさまざまな絵画教本、技法書、作家自身が制作に関して著わした著作などの文献からも可能である。但しこの種の文献の多くは材料の使用目的が明らかでなかったり、処方箋の寄せ集めに過ぎなかったり、肝心の点になると「組合の秘密」のため故意にあいまいにされたりする。また批評家の記述の場合誤った事実の記述も多く、この種の文献の全てが美術史研究や修復作業にとって必ずしも有益であるとは限らない。それは批判的に扱われる必要がある。その数少ないすぐれた文献として、チェンニーニの『芸術の書』やレオナルド・ダ・ヴィンチの『絵画論』、あるいはドラクロアの『日記』などがあげられる。美術の歴史を素材とその技法の展開と変遷としてある一定の視点の下に統一的に把握しようとする動きは今世紀初めから盛んにみられる。その例として例えばドエルナーの『絵画材料と絵におけるその使用』1921、アイブナーの『タブロー画の展開と作品素材』1928、ウールの『名画の秘密』1964、ヤクストハイマーの『油彩画』1971、トルネーの『巨匠の絵画の技法の歴史』1972などを挙げる⁴²⁾ことができるだろう。これらの文献に共通していえることは、昔の巨匠たちは一般に近代の画家よりも材料と技法とに関し非常に忠実であったということである。彼らは材料の基礎的知識を身につけ材料のもつ特性に従って順序正しく一つ一つの作業を職人的な慎重さでこなしていった。絵画は一個の建物の如く構築されるのであった。材料の選択や処理は気まぐれによってなされたのではなく、一貫して明確な理由づけからなされた。制作にあたって巨匠たちは材料のもつ優れた特性を引き出そうと努め、逆に材料のもつ欠陥を出来るだ

け避けようと苦心したのである。

ドエルナーは手仕事の伝統が19世紀以降急速に衰退してしまったことを嘆き、昔の巨匠達から現代に至るまでの絵画の材料とその技法の変遷を、絵画材料に関する化学分析と作品復元作業とによって実証的に明らかにしている⁴³⁾。そこでは初期フィレンツェ絵画の技法がテムペラ技法の実例として、ファン・アイクの技法がテムペラ画と油彩画との混合技法の実例として、ヴェネツィア派とルーベンスの技法が合理的原理に基づく樹脂油絵具絵画の実例として取り上げられている⁴⁴⁾。ドエルナーによれば昔の巨匠達にとって完璧な作品とは何よりも色が最高の輝きと明るさをもっていることであった。そしてこのような性格の色を生み出すことは単に薄い表面的な上塗りでは不可能であった。輝きと明るい色を生み出すためにこそ材料のもつ諸特性が尊重されあらゆる材料処理が合理的になされたのである。特に下塗り、上塗りの数度にわたる繰り返し、明色・中間色・暗色の配置が重要な課題となった。完璧な絵画はまた色ができる限り永くそのままの状態を保ち続けるということをも意味した。従って素材の取り扱いの誤りから、特に媒剤・接合剤の配合の誤りから画面が全体に黄変したり色が輝きを失ない黒ずんでしまうことも時折りみられた。例えばライプシヒ Leibl やハーバマン Hugo von Habermann の絵は、19世紀後半市販の粗雑な絵具の使用と接合剤の多量の使用とによって制作当時もっていた輝きは消えわずか数十年で画面が極度に黒ずんでしまった。

ヤクストハイマーは西洋絵画全体に占める油彩技法の優位を指摘し、その大きな理由を油彩がもつ深み、発光力という特性に、そしてその技法が可能とする繊細な色のニュアンスの表現力に見出している⁴⁵⁾。すなわち油彩画は他のどんな画法よりも現実に近いイリュージョンを生み出すのに適しているのである。

ウールは修復家としてマチエールの科学研究に関してすぐれた成果を示している。彼によればティツィアーノ以前の絵画の表面はエナメルがかけられてなくても滑めらかで光沢がなければならず画家の手法による個人的特徴は全て拭い去られねばならなかった。これに対しティツィアーノの絵においては全く違ったマチエールとして取り扱われている。その時になって画家はやっとその人格や個性が認められたともいえる。彼は絵具の跡や刷毛の方向やひろがりを見せ、絵具の画の統一を壊していく。時にはその筆致は地塗りにまで及ぶ。こうしてティツィアーノ以降、画家の仕事は次第にマチエールの処理や画家の感覚的なものを表現する関係を重視するようになっていくのである⁴⁶⁾。

さて上述の考察から一つの問題が浮かび上がってくる。それは昔の巨匠達の制作の際の材料の尊重は観念論的美学体系における材料観と、また20世紀の材料観とどんな関係にあるのかという問題である。彼らが制作に際して材料の特性に忠実に従ったことはある意味で材料適合性の原理に忠実であったといえなくもない。しかしそれは、その理由から今日の材料観と同じであるということは勿論できない。昔の巨匠達は絵画のもつ素材の無差別

造形芸術における材料の問題

な感覚作用それ自体を肯定しはしなかった。彼らはそれを克服、無化しようとした。この点で観念論的美学の枠内にいる。彼らが色の輝きと明るさを希求したのは決して単にそれをもつ感覚的効果のためだけでなく、作品が観念的な意味伝達の機能をもつためであったといえる。従ってこれまでの見解、すなわち19世紀中頃まで材料観は観念論的であり、材料それ自体は低く評価されていたのに対し、19世紀中頃以降の材料観は非観念的、あるいは唯物論的であり、材料はそれ自体高く評価される傾向にあるという見解には修正を加える必要はないと思われる。

しかし、今日の意味での材料適合性が絶対的な価値規範とみなされ、それでもって過去の作品の材料処理の仕方が非難され作品の価値までも決定されるという場合には大きな問題がでてくる。J. ラスキンは石は石のように木は木のようにあらわされるべきであり、たとえば木を大理石のようにあらわすことは嘘をつくことであると考えている。K. ランゲは高価な材料、たとえば大理石を漆喰で代用させる人は芸術の聖なる精神に背くものである⁽⁴⁷⁾と⁽⁴⁷⁾いっている。さらに Th. フィッシャーも「色を塗った大理石からなる彫刻はうそをついて⁽⁴⁸⁾いる」と⁽⁴⁸⁾いっている。クム K. Kumm は1896年ギリシャの円柱のエンタシスの膨らみを、それが堅い、重力によって変化しない石の本質と矛盾しているという理由で批判⁽⁴⁹⁾している。また既に述べたように中世教会建築においては通例その壁や柱は色彩漆喰で覆われていたのであるが、今日その修復の際、自然の材料のもつ特性、手わざの痕跡を目にみえるようにすべきであるという理由から、柱や壁をおおっていた漆喰が剥がされると⁽⁵⁰⁾いう事態が生じる。

これらは明らかに誤っている。このような批判や事態は今日特有の材料適合性の原理を絶対的な価値規範とみなし、それを過去の芸術作品に投射した結果生じたものである。20世紀の材料適合性は決して超歴史的に妥当する真理ではない。芸術において材料はいつの時代においても尊重されねばならないがその尊重のされ方は、決して一義的に規定できない。それは相対的で時代によって当然異なる。従って今日の材料適合性の原理が過去の芸術作品においてその実例を見出すことができないのはむしろ当然であるといえる。逆に今日いかに材料が高く評価されていようとも材料は単独で作品を形成することはできないであり、常に何らかの精神の働きを要請せざるを得ない。それゆえ今日の唯物論的体系においても一定の材料にはなお形而上学的意味が秘んでおり、それが材料の使用を規定することも否定できない事実のように思われる。たとえばガラスはヨハネ黙示録のなかの天上の街からブルーノ・タウトの理想的な未来都市までその純粹さ、堅さ、光の通過性、結晶性の為⁽⁵¹⁾に高い評価を受けているのである。さらにパールラハのように同じ人体像を陶土、木をはじめ他の素材から作っている例もある⁽⁵²⁾。従って中世建築において石材を漆喰で覆う材料処理は材料適合性の原理の反例として批判されるのではなく、現代とは違った材料適合性の原理を表した例と解すべきであろう。

それでは20世紀特有の「材料適合性」の原理はどんな特色をもっているのだろうか。それはゼンパーの材料観とドイツ工作連盟およびバウハウスの材料観との比較によって明らかになると思われる。周知のようにヘーゲルは芸術を絶対精神の一展開として「上から」規定したのに対し、ゼンパーは芸術作品を材料・技術、使用目的によって条件づけられた形成物として「下から」規定した。ゼンパーにとっては芸術様式は時代、風土、国民性と並んで材料と技術とに依存しているものである。この材料重視の芸術観は周知のようにグロピウスらのバウハウス運動を経て今日ル・コルビュジェの思想にまで大きな影響を与えている。しかしより詳しくゼンパーの思想的立場を洞察すれば彼の材料観は20世紀の材料適合性の原理とは異なる特色を持っていることに気づく。彼は確かに一面において材料が芸術形式に及ぼす構成的役割を強調しているが、他面において本来的な芸術の作用は形式がある材料から他の材料に伝達する際に働くものであると考えている。ゼンパーにおいては形式を決定づける最高の要因は使用目的であり材料はこの目的によって暗示された基本形式に変化を与える役割をになうに過ぎない。「形式が意義豊かな象徴として、人間の自立的な創造物としてあらわれるところでは素材のリアリテートの無化は必要である」⁵³。

このようなゼンパーの思想は20世紀における材料観とは異なりなおそこに観念論的な色彩を色濃く残しているといえよう。それゆえ建築と工芸に関するゼンパーの材料観はそんなに革命的なものとはいえない。なぜならすでにギリシャの建築論は目的・材料・構成を大切なものとみなしているからである。ゼンパーの同時代の人々、とりわけその後継者たちは、形式はそれがあらわれる材料に依存しているという唯物論的性格の強い一面は受け継いだものの、この形式の自立化という観念論的性格の強い他面は忘れてしまったようである。その結果ゼンパーにとって「意義づけし」、「より美化する」という重要な意味を持ち得た装飾は例えば20世紀のロース A. Loos にとっては決定的に拒絶されてしまうことになる。

さてバウハウスの造形理念はゼンパーの芸術観に対し観念論的色彩を一掃し一切の価値論的立場から自由であろうとする。そこでは材料のもつ特性を純粹に作用化することが重視され材料と工作技術とのあらゆる可能性が手仕事による訓練で確かめられた。生徒はこの訓練により石、木、金属、音、ガラス、色彩、織物等の素材を材料適合的に取り扱うことを身で覚え、「素材のリアリテートとの結合」⁵⁴の大切さを学んだのである。さらにスチールやコンクリートといった新しい工業材料に対しても工学技術の習得により材料適合的に取り扱うことを学んだのである。すでに1907年ムテジウス H. Muthesius は何ものによっても覆い隠されない堅牢な材料こそ、前の時代の「まがいもの」 Talmi-Aristokraten-kunst に終りを告げ、「内的なまことを表わす」⁵⁵のだと言っている。ここには実在的存在

が観念的な仮象存在よりすぐれているという確信がある。このようなバウハウスの材料についての考えは、観念論的美学体系の中での材料観は勿論のこと、ゼンパー的な材料観とも区別される20世紀特有の新しい考え方であるといえることができる。なお、建築理論における材料適合性は大抵、「合目的性」の原理、あるいは「機能主義」と結びつけられて考えられてきたことにも注意しておかねばならない。1914年の未来派の宣言にみられるように、そこではコンクリート、ガラス、鉄といった素材の特性は完全に機能に奉任するものとみなされる。

ところで、20世紀の材料観は材料適合性の原理を、建築や応用美術ばかりでなく絵画にも積極的に適用しようとしている。すなわちカンバスの平面、さまざまな技法から成るマチエールが材料として把握されるようになる。この点で1890年および1896年のドニ M. Denis の有名な言葉、すなわち「絵は本質的に色でもって一定の秩序でおおわれた平坦な平面である」⁵⁷⁾、「形態と情動との間には密接な関連がある。眼にみえる現象世界はそのまま魂の状態を示す」⁵⁸⁾という言葉は絵画における材料適合性の原理の最初の表明であるといえることができるであろう。絵の平面は近代絵画では中心遠近法的空間イリュージョンによって文字通り無化される。色は模倣機能をもつ。これに対し現代絵画においては絵の平面は特殊な作用をひきおこす可能性を担った、おおい隠すべきではない所与性とみなされる。従ってそれは、そこにおいて色が材料適合的に秩序づけられる材料の担い手であるといえることができる。この担い手の上にまたコラージュのような特殊な性質をもった他の材料が結びつくこともありうる。色は模倣機能から解放され作用色彩としてそれ自体表現機能をもつようになる。この道は、ゴヤの晩年の絵画にはじまり、フォーヴィスム、カンディンスキーを経て、アクションペインティング、アンフォルメル、タシスムといった美術思潮において頂点に達していると思われる。そこでは画家は精神によって形式を材料に刻印するのではない。内的イメージを材料に焼きつけるのではない。素材を無化して観念的イリュージョンを産み出すのではない。そうではなく画家は絵具の物質的素材そのものに直接働きかけ、それによって内的感情をあらわそうとするのである。絵画の世界ではゼンパーの体系において上位を占めていた目的構成要素は重要でなくなる。かわりに材料としての絵具の有機的な美しさが重んじられる。その意味でG. バントマンがいうように絵画においては感覚主義的な材料適合性の原理が優勢であったといえるかもしれない⁵⁹⁾。このような特色をもつ材料観からポロックは床にひろげた大きな画布の上に絵具をバケツや筆でしたたせたりまき散らしたりしたのであり、タシスムの画家たちは絵具のほとぼしり、にじみ、したたり、たまり込みなどの偶然性を好んだのであるといえることができる。その他、現代画家の多くは精神よりも材料が作品の成立に大きなウエイトをもっていることをさまざまな形で証言している。シューマッハーは「私は材料にしばしば意志を委ねる。何故なら材料はあらゆる計算以上に賢いことを学び知ったからである」⁶⁰⁾といひ、作

品のもつモニュメンタリティーが時の経過と共に自然と結合することがよいとまで述べている。

6

では上に述べた今世紀特有の材料観はどこにその理論的根拠をもっているのだろうか。そのひとつは広い意味での感情移入美学にあると思われる。⁶²ここでいう感情移入美学は狭い意味での心理学的方法による美意識論を意味しているのではない。今日の材料観の理論的根拠として注目される感情移入能力は人間独自の包括的かつ根源的な知覚作用である。それは創作にも観照にも決定的な役割を果たすものと考えられる。それは歴史的にみればひとつにはドイツロマン派のノヴァーリスに典型的にみられる心と外界との神秘的な交感作用として、またひとつには、Th. フィッシャーにみられるように自然科学的な意味での自然事物を生氣づけ有情化する人間の根源的な心的作用として注目されているといえるかもしれない。⁶³そして後者の意味での感情移入能力はフッサールの前学門的な生活世界における感性の機能とも共通点をもっていると思われる。リップス自身人間の心は悟性的認識作用以前にすでに外界によって印象づけられ、調子づけられており、深い人格は直接色と形とに反応するものと考えていたのである。⁶⁴これとの関連においてG. バントマンはさらにR. フィッシャーがかめを円い窪みの形と記述している点、K. ランゲが椅子を疲れた人間が身体を休めるための用具と解釈している点、ジンメルが「柄」の機能を分析している点に、可視的で触覚的な素材への感情移入能力を認めようとしている。⁶⁵このように今日注目されている感情移入能力は決して一義的に規定することはできないが、それはいづれも観念論的美学との対立の上に「精神」にかわる人間独自の能力として規定することはできるだろう。そしてこの感情移入能力でもってまた材料それ自体が生きた存在として体験されるようになる。デュビュッフェの次の言葉はこのことを典型的に語っている。「私の絵は材料とそのふるまいとに密接に結びついている。私は人が動物のふるまいについて語るように材料の「ふるまい」について語る……私は自分がこねたものと、猫、鱒、雄牛との間に何の違いも見ない。私がこねたものも同じひとつの生物である。私と材料との結びつきは騎士と馬、女占い師とカードとのそれである」⁶⁶。実際、彼のこねたものは垂鉛筆、消石灰、油彩、砂などから成る厚い混合物でそれは得たいのしれない生物を思わせる。従って多くの現代作家の創作に関する告白は感情移入能力による材料さらには外界の自然一般に対する包括的、根源的、直接的な接触への欲求の表明であるといえるかもしれない。そしてこのような意味で感情移入能力は一定の具象絵画におけるより、無対象絵画、純粹絵画、さらにはM. エルンスト的なシュールレアリスム絵画の有力な理論的根拠となりうる可能性をもっているといえるだろう。

なお上述の意味での感情移入能力はオーデブレヒトの芸術創造活動としての「感情形

成」にも組み込まれることが可能であり、これによって彼の材料適合性の原理は20世紀特有の材料観をも包括するものとなりうる。オーデブレヒトはすでに述べたように古来からの材料神秘説に共感を寄せているし、クリューガーのゲシュタルト心理学⁶⁷⁾と共に、一方で鋭く批判している感情移入理論をも、他方でそれが芸術創造の基礎づけに役立つ可能性を持っていると述べているからである。⁶⁸⁾

ところで社会学的観点からみれば今日の材料観を生み出した歴史的原因の一つとして人々の社会的倫理的意識の変化を挙げることができるであろう。これは主に工芸の世界においていえることである。19世紀は芸術の世界においても貴族階級にかわってブルジョア階級が勢力を強めてくるが、この過程で従来の貴族において用いられていた高価な材料からなる作品にかわってその外的形式を真似ただけの安価な代用材料からなる作品が大量につくられるようになる。それは工場における機械生産によって促進される。こうした時代風潮の中で人々は次第に外的形式だけを真似たまがいものより安価な材料それ自体の真実さを好むようになる。粗毛布をピロードより、自然の木の棚をワニスで上塗りしたものより好むようになる。ブルーノ・タウトは新しい階級なき社会のユートピアを念頭において安価な材料からなる簡素な形式を高く評価した。その結果「貝石灰石からなる柱を粉碎し…大理石や高価な木材を全てこなごなにし、がらくたからなるゴミの山に投げ捨ててしまえ！」と叱りつけたのである。またイギリスのラスキン、モリスらの工芸運動、ドイツ工作連盟の運動などはいずれも技術時代の機械による産物は、新しい手仕事による材料適合的な制作によって再生されるべきことを主張したのである。

観念論的な材料評価から唯物論的な材料評価への変化の原因は、より広い視野からは自然観の変遷としてとらえることも可能であろうと思われる。それは例えば中世における神学において物質的自然はただ否定的に評価づけられ人間はそこから理念への上昇をめざしたのに対し18世紀終り頃人間と自然とのこの関係は逆転する。まやかしのない自然は最高の教師として、また自然こそ神の直接的啓示という風に解釈されるようになる。⁶⁹⁾しかし、この問題に詳しく立入る余裕はもはやない。

上述の考察は今日における材料問題を全て網羅しようとしているのでは勿論ない。⁷⁰⁾それは典型的と思われる一つの問題を取り扱ったに過ぎない。提出された問はまだ未解決のままであるかも知れない。戦後従来の木、石、金属といった自然素材にかわって、人工繊維、プラスチックなどの人工素材が造形材料として多用されるようになってきた。これら人工素材によって作られた作品群はこれまでみてきた材料観では説明しつくせぬ要素を多分に持っているように思われる。これらの作品は材料自体がもつ非現実的、観念的な作用をうみだすからである。また今日特有の材料観はアンフォルメル・タシスム以降の前衛美術、例えばポップアートとかある種のダダイスム的美術の「材料」を説明することはできないように思われる。このような問題は単なる材料問題の範囲を超えて、今日自然とは一

造形芸術における材料の問題

体何なのかという大きな問題と関連してくるようになる。われわれの考察してきた材料観で説明の難しい美術にとっては自然はもはや決定的な源泉でもなく、何ら権威をも持っていないように見える。それはさらにこれらの新しい美術が最も広い意味でなお芸術であるのかどうかという根本的な問とも密接に関連しているように思われる。

最後に現代における高い材料評価のもつ危険性をもう一度指摘しておきたいと思う。すでに述べたように今日の材料観を絶対視すること、それを価値規範として昔の作品を評価することは危険を伴う。芸術理論において普遍的原理として基礎づけられる材料適合性の原理と、20世紀特有の材料適合性の原理即ち材料観とを混同してはならない。後者は普遍的な材料適合性の原理の歴史的な一様相であって相対的性格をもつことを忘れてはならない。思うに材料の意義を余りに高く評価することは芸術の成立自体を危険に暴すことになりはしないだろうか。材料そのものへの神秘的共感の絶対視は、人間の精神的形成の意味を十分理解できない。また一連の狭い視野に立つ民芸理論は一種の材料唯美主義に陥いる危険をもっているのではないだろうか。

註

- (1) 厳密にはアリストテレス哲学を顧慮しなければならない。
- (2) Vgl. Enn. I 8, I 6, 5
- (3) Vgl. Enn. V8, 1, I 6, 6
- (4) Vgl. Enn. V 8, 7
- (5) Enn. II 5, IV 5
- (6) Enn. II 5
- (7) Vgl. R. Odebrecht : Werkstoff und ästhetischer Gegenstand, S. 15
- (8) Vgl. G. Bandmann : Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials, Städel-Jahrbuch NF2, S. 75~100, 1969
- (9) Vgl. G. Bandmann, Der Wandel der Materialbewertung in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts, in : Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert Bd. 1, S. 133, 1971
- (10) Hier zit. bei R. Odebrecht : Werkstoff, S. 4
- (11) a. a. O. S. 4
- (12) Hegel, W. W. 1928 XIV, S. 71ff
- (13) Hegel, Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte (Reclam-Ausgabe) Anm. 328, S. 592, 586, 737
- (14) Vgl. H. Lützel : Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft Bd. 2, S. 809—812
なお、観念論的美学体系内で造形芸術の材料意義が十分評価されなかった一つの理由として、観念論美学は伝統的に文芸、修辞学、音楽を重視し、造形芸術を機械技術のうちに含めて考えていたことを挙げるができる。建築は19世紀まで一般に理念王国の最も外側に位置するものと考えられていた。(Vgl. G. Bandmann, Der Wandel, S. 142)
- (15) A. Stifter, Nachsommer, 1857. Zit. bei G. Bandmann, Der Wandel, S. 135
- (16) Hier zit. nach : Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts, 1964, S. 56
- (17) Van de Velde, Zum neuen Stil, 1907, S. 150
- (18) a. a. O. S. 175

造形芸術における材料の問題

- (19) K. Lange, Schön und praktisch 1908. S. 33f.
- (20) Vgl. A. von Hildebrand, Gesammelte Schriften zur Kunst. 1969. S. 498
- (21) Vgl. H. Sedlmayr, Michelangelo, Versuche über die Ursprünge seiner Kunst. 1940
- (22) Vgl. G. Bandmann, Der Wandel. S. 138
- (23) K. Lange, Das Wesen der Kunst, 2Auffl. 1907, S. 311
- (24) a. a. O. S. 306
- (25) a. a. O. S. 347
- (26) Vgl. a. a. O. S. 304 f.
- (27) Vgl. a. a. O. S. 312
- (28) Vgl. a. a. O. S. 311f.
- (29) Vgl. a. a. O. S. 357-366 ゼンパーの「材料様式」は後の美術史記述にさまざまな影響を与える。全文化圏の多様な様式傾向が各民族のもつ材料への基本的習性に帰せしめられる。それによればある様式のはじまりは巨石時代に遡ることができその根底に「石の思考」がある。また他の様式は木との親密な関わりに起源を持っている。(Vgl. H. G. Evers, Staat aus dem Stein, 1929. G. von Kaschnitz-Weinberg, Über den Begriff des Mittelmeerischen in der vorchristlichen Kunst, Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 13, 1944. S. 23ff.)
- (30) K. Lange, Das Wesen der Kunst. S. 358
- (31) a. a. O. S. 364
- (32) Vgl. R. Odebrecht, Grundlegung einer ästhetischen Werttheorie Bd. 1, 1927. S. 208—211
- (33) R. Odebrecht, Werkstoff und ästhetischer Gegenstand. S. 2
- (34) a. a. O. S. 2
- (35) a. a. O. S. 3
- (36) a. a. O. S. 3
- (37) a. a. O. S. 3
- (38) a. a. O. S. 3f.
- (39) a. a. O. S. 4
- (40) 素材の美学的意義についてはフォシオンも卓越した仕方で述べている。(Vgl. H. Focillon, Vie des formes. 1934) またリュツェラーは「材料適合性」に相当する概念として「材料の調子づけ」Gestimmtheit des Materials を用いている。(Vgl. H. Lützel, Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft Bd. 2, 1975. S. 1106f.) 彼も作品素材は特有な仕方で調子づけられているゆえにそれは無理に取り換えることができず、作品形成に無視できない力を及ぼすと考えている。また彼はゼンパーの「材料様式」の考えを受け継ぎ、時代、民族において独自の材料への選択、偏愛がみられる事実を指摘している。特にドイツ民族の石と木という材料への好みを文化史的な広い視点から解明している。(Vgl. a. a. O. S. 1106—9) しかし彼は他方で作品素材はあくまで芸術の形式、精神にとって従属的な位置にあると述べている。彼は「材料そのものの気分地盤は流動的であいまいである」(a. a. O. S. 1110) といひ、ローマン主義的な素材の過度の強調をいましめている。
- (41) われわれは、自然科学的方法を、それが眼による作品の意味の理解にとって補助的な役割をはたす限りで重視するのである。この点それは R. ハーマンのいう「材料学」Materialkunde のように、木彫の制作年代を素材の虫食いの状態などからも測定しようとする純粹に自然科学的な方法とは区別される。

(Vgl. R. Hamann, Die Methode der Kunstgeschichte und die allgemeine Kunstwissenschaft; Monatshefte für Kunstwissenschaft, IX, 2, 1916, S. 64—78.)
- (42) M. Doerner, Malmaterial und seine Verwendung im Bilde, 1921, A. Eibner, Entwicklung

造形芸術における材料の問題

- und Werkstoffe der Tafelmalerei, 1928, M. Hours, Les secrets des chefs d'oeuvre, 1964, B. W. Jaxtheimer, Die Ölmalerei, 1971, C. de Tolnay, History of Technique of Old Master Drawings, 1972
- 43) M. Doerner, Malmaterial, S. 167—215
- 44) ドエルナーはその際、壁・板・カンバスといった地の種類とその特性、顔料・媒剤・接合剤・乾燥剤・上塗りなどの種類とその化学的性質、配合の仕方、塗り方、視覚的効果、また筆やヘラといった道具の種類とその実際の使用法を詳細に記録している。彼は例えばグレコの『聖衣剥奪』をグレコが実際に制作した過程を自から復元して、この絵のもつ絵画材料と技法の特性を克明に記述している。(a. a. O. S. 183f.)
- 45) B. W. Jaxtheimer, Die Ölmalerei S. 5
- 46) 『名画の秘密』村木明氏訳31, 36頁参照
とはいえティツィアーノを境いに歴史的必然的な仕方で区分されるものではない。ルーベンス, C. D. フリードリヒ, ベックリンなどの絵は個人的特徴をマチエールにとどめず滑らかである。
- 47) K. Lange, Das Wesen der Kunst S. 243
- 48) Zit. bei G. Bandmann, Der Wandel, S. 139 なお, ランゲとフィッシャーのこの発言はバロック教会に対してなされたものである。
- 49) Vgl. G. Bandmann, Der Wandel, S. 138f.
- 50) Vgl. a. a. O. S. 129f.
- 51) Vgl. a. a. O. S. 141.
- 52) Vgl. a. a. O. S. 141.
- 53) G. Semper, Der Stil Bd. I, S. 213. Anm 2., 1869.
- 54) 時代風潮として材料適合性の原理が次第に優勢となるなかでリーグルのように様式形式における材料の第一義的な役割を批判する人もいたことを忘れてはならない。
- 55) Zit. bei H. Lützel, Der Werkstoff in der Kunst, in : Jahrbuch f. Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft, Bd. 10 (1965) S. 71.
- 56) Vgl. G. Bandmann, a. a. O. S. 154.
- 57) Zit. bei : W. Haftmann, Malerei im 20. Jahrhundert, 4 Aufl. S. 50.
- 58) 「現代の美術」1, 先駆者たち, 講談社, 高階秀爾氏著, 106頁から引用.
- 59) Vgl. G. Bandmann, Der Wandel, S. 149
- 60) ノルデも次のように述べている。「私は作品が材料から生まれるのを喜びたい……私は描いている間、自然自体がその形成物をうみだすのと全く同じように自然に絵具が画家としての私を通してカンバスに働きかけるのをいつも喜んでいる。それは鉱石や結晶が生じ、苔と藻が生長し、太陽光線の下で花が開くのと同じである」(E. Nolde, Briefe aus dem Jahren, 1894 bis 1926, Hrsg. von O. N. Sauerland, 1927. Hier zit. nach W. Hess, Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei, 1956, S. 45) なお, 20世紀絵画の中には材料性を重視する一方で同時に象徴的理念的なイリュージョンを求める独自のものが少なからずある。例えば M. クリナーは素描や版画における材料、技法のもつ固有の特性が、詩的連想、象徴的暗示を生み出すという理由から、材料性を重視している。カンディンスキーも、一方でチューブからパレットの上にてでくる絵具を生命をもつ固有の生き物のように感じており、他方で平面の非物質化を求め色彩効果の根拠を連想においている。(Vgl. M. Klinger, Malerei u. Zeichnung 6 Aufl. S. 29ff. Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst, 1911, S. 12ff.)
- 61) E. Schumacher, In : blätter+bilder H. I. 1959, S. 34. Zit. bei O. Stelzer, Div Vorgeschichte der abstrakten Kunst, S. 192.

造形芸術における材料の問題

- (62) 現代美術と感情移入美学との密接な関係については G.バントマン, ステルツァー, パーペー
トらが指摘している。(Vgl. G.Bandmann. Der Wandel. S.150f. O.Stelzer, Die Vorgeschichte. S.125f.193. W.Prepeet, Historisches und Systematisches zur Einfühlungsästhetik.
in : Zeitschrift f. Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft. XI. 2. 1966. S.193—216
- (63) Vgl. Perpeet, Historisches. S.208
- (64) Vgl. G.Bandmann. Der Wandel. S.150, Anm. 101
- (65) Vgl. a. a. O. S.150
- (66) Hier zit. bei O.Stelzer, Die Vorgeschichte. S.192
- (67) Vgl. R.Odebrecht, Gefühl u. schöpferische Gestaltung, 1929, S.1ff.
- (68) R.Odebrecht, a. a. O. S.42
- (69) Hier zit. bei G.Bandmann, Der Wandel. S.153
- (70) Vgl. H.Schrade, Die romantische Idee von der Landschaft als höchstem Gegenstande der
christlichen Kunst. 1931
- (71) 複製の問題, 映像芸術, 庭園, さらには文芸, 音楽といった他の芸術形式における「材料」問
題には触れることができなかった。 (1978年8月)