

still life

—静物画における視覚実験の系譜と実践—

東京藝術大学大学院美術研究科先端芸術表現専攻

学籍番号：s1314926

氏名：横山 昌伸

主査：伊藤 俊治

論文第一副査：布施 英利

作品第一副査：鈴木 理策

副査：古川 聖

目次

概要 _____ p.5

1 章 視覚実験としての静物画、その歴史 _____ p.7

1-1 静物画の定義と隆盛期まで

1-1-1 定義

1-1-2 古代から中世

1-1-3 盛期静物画

1-2 反逆する静物画

1-2-1 ジャンルとアルベルティ

1-2-2 セザンヌ的転回

1-2-3 ブラックとピカソ

1-3 キュビズム以降の諸展開

1-3-1 写真における静物表現

1-3-2 現代アートにおける静物表現

2 章 ナチュラル・モルト _____ p.39

2-1 ナチュラル・モルトとしての静物画

2-2 ヴァニタスと死の舞踏

2-2-1 ヴァニタスとエロス

2-2-2 死の舞踏の路地裏

2-3 不可視のヴァニタス-手と目の墓場に飾られたレリーフ-

2-3-1 視覚の制度

2-3-2 不可視のヴァニタス

3 章 視覚の再考 _____ p.48

3-1 見る

3-1-1 目の構造

3-1-2 ヒトの目

3-1-3 サッケードとホックニー

3-2 四つの光

3-2-1 「自然光」と「人工光」の止揚

3-2-2 パラケルスス 「自然の光」

3-2-3 「目から出る光」

3-3 来歴と投影

3-3-1 来歴

3-3-2 投影

3-3-3 来歴と投影

4 章 作品解説 p.63

4-1 フォーマット

4-1-1 フォーマット論の概説

4-1-2 フォーマットへの経緯

4-1-3 バベルの図書館

4-1-4 過去作品

4-2 視覚実験としての静物画の実践 -still life series-

4-2-1 still life series

4-2-2 石膏像とディセーニョ

4-2-3 モチーフと視覚図形特徴選択性コラム

4-3 結論

引用文献 p.87

参考文献 p.89

あとがき・謝辞 p.93

概要

本論は、静物画における視覚実験という側面について、「still life」と「nature morte (死んだ自然)」という2つの観点から論じ、その後現代科学で判明している生理学的・脳科学的な視覚システムと、認知科学や心理学、また過去の賢人たちの諸言から心的な視覚とを論じ、その過程で見ることを捉え直し、筆者のこれまでの制作を紹介した上で、対象をひらく静物画、視覚実験の系譜における現代的な静物画の制作を行うことを目的としている。

まず第1章では、「still life」としての静物画における視覚実験の系譜について解説し、1-1)では、19世紀までの静物画を通史的に概観し、静物画の発生からその最盛期までを辿り、そこでの静物画は「自然の模倣」に価値がおかれていたことを明らかにする。1-2)では、静物画が芸術的実践の試行がなされる場に変遷していった後期印象派やキュビズムについて述べる。後期印象派では特にセザンヌを取り上げ、その取り組みについて触れ、キュビズムにつながっていくことを確認する。キュビズムの作家では初期のブラックと、総合的キュビズム期のピカソについて論じ、静物画の領域が「自然の模倣」を転覆し「見る技巧」の世界へ移行する芸術実験の場となり、芸術全般の革新の原動力として静物画が働き、絵画のジャンルでは最底辺とされた自らの状況を乗り越えたことについて述べる。続いて1-3)ではキュビズム以降の静物画、写真における静物、現代アートにおける静物的表現について図版を中心として具体的に比較し、分析する。写真領域の静物には絵画とはまた違った独自の視覚表象があり、光の環境、ピント、クローズアップ、時間性(瞬間性)、ブレなどを特に写真にみられる特徴とした上で作例をあげる。次いで、キュビズム以降の現代アートには様々な静物的展開があったことを確認する。

第2章は「ナチュール・モルト(死んだ自然)」としての静物画について述べる。2-1)ではバタイユを参照し、静物画が死と生、またエロスのものと深く関わっていることを論ずる。2-2-1)では、「ヴァニタス(虚無)」という静物画の表現を取り上げて生を導く死について述べ、2-2-2)ではヴァニタス的な死の表現を遡り「死の舞踏」について論ずる。そして2-3)にて、視覚実験の静物画におけるヴァニタス、不可視のヴァニタスについて論述し、それが第xの網膜の創出のための力動が発する場となることを論ずる。

第3章では「視覚」を成立させるものについて、3-1-1)目の生理的構造、3-1-2)ヒトの視覚がどう成立していくのかを脳科学からみてゆき、3-1-3)サッケードとホックニーの作品の関係について論ずる。3-2)では3-1-1)、3-1-2)では自明とされている「光」について再考し、四つの光として論述していく。まず3-2-1)にて写真映像業界の自然光/人工光という対立に焦点をあてながらそれを止揚する。3-2-2)ではここまでの説明に出てきた「光」とは外光のことで、それとはまた別の光が存在することを、パラケルススの「自然の光」にふれその意味範囲を拡張しながら示していく。3-2-3)では人が「目から出る光」によつ

でもまた見ていることを論述し、3-3)では、その「目から出る光」について脳科学と心理学から説明し、視覚が「外光」及び「内光」、さらに「環境」などの相互作用を受けた上で成立し、そこに必ずバイアスが生じることについて述べる。

第4章では自作品の解説を行い、視覚実験としての静物画の実践を結論とする。4-1-1)、4-1-2)では、3-3)でふれたバイアスについて、その原因となる因子の一つ「フォーマット」について説明し、それへの抵抗が自作品の原動力であることを説明する。4-1-3)ではボルヘスの「バベルの図書館」についてふれ、知覚のアナグラムの可能性という点での自作品との類似を参照する。4-2)では制作方法等を説明し、本作品、実践の解説を行う。4-2-2)では、作品のモチーフとなっている石膏像について、それがあつた種の目の制度として機能していたことにふれ、それを自作品における「ディセーニョ」、レディメイド/モチーフをひらくことと対比する。4-2-3)では、モチーフに選んだものと視覚図形特徴選択性コラムの関係性について述べ、モチーフの形態的多様性がアルベルティのジャンル分けを乗り越える方法として選択されたものであることについて示す。そして結論部4-3)において、人が来歴と投影によって世界を見ることで生じるバイアスを、際限なく見続けるという目にとっての生の態度をとり、対象のバイアスを引き戻し、まだ見ない対象の相への接続可能性を継続させることを本論考及び制作の実践的なモチーフとし、それはまた「視覚実験としての静物画」の系譜においての制作であり、不可視のヴァニタスとしてのナチュール・モルトであることを結論とする。

1 章 視覚実験としての静物画、その歴史

1-1 静物画の定義と隆盛期まで

1-1-1 定義

筆者は静物画を、「still life」と「nature morte」という2つの観点から捉えるべきだと考える。第1章で見る静物画は、「still life」としての静物画である。それは自然に即し、「本物そっくり」であることに価値がおかれる。歴史画、風俗画、肖像画、静物画などのジャンルは、数百年にわたり西洋絵画の歴史の中で形成された¹が、静物画の歴史はある段階から別の段階へと区切られた順番を経て発達したというわけではない。なぜなら静物画のあらわれかたは、静物画として独立しているもの、風俗画の一部とも言えるもの、また宗教画の一部に象徴的に描かれるものなど、様々だからである(fig.1-①,1-②)。「静物画」という総称の使用が確実に確認されるのは1650年^{2 3}ではあるが、総称がないために、その頃の財産目録では「小さなご馳走」「小さな喫煙具」「狩猟の獲物」などの表記がなされ、1728年にシャルダンがフランス王立アカデミーに入会したのも「動物と果物の絵に優れた画家」としてであったという⁴。名称の成立は1650年に確認されるけれども、カール・シュッツによると、その当時静物画の概念はすでに一般的なものとして広く流通していたとされる⁵。

静物画のもとになった言葉、—*stilleven*(スティルレーフェン)—は、オランダで誕生し、この言葉を元に、*still life*(英)、*stilleben*(独)、*nature morte*(仏)、*natura morta*(伊)という語が続いていった。*still life*の語感には奇妙なものがあるが、エリカ・ラングミュアによると、*life*や*nature*が、「*painted from the life*」(英)、「*après nature*」(仏)、

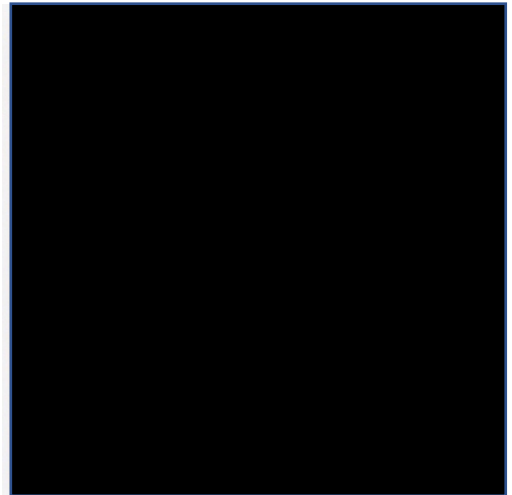


fig.1-① ドゥッチオ

〈受胎告知〉1311年 43×45cm

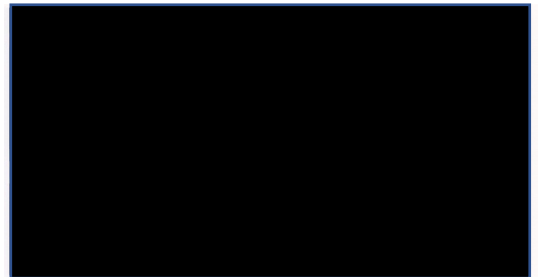


fig.1-② ヤン・バプティスト・サイーフエ(父)

〈果物市場(9-10月)〉1590年 108×220cm

¹ カール・シュッツ「西洋絵画における静物画の歴史—古代ギリシャから19世紀まで」(菅野 晶訳, 国立新美術館編『ウィーン美術史美術館所蔵静物画の秘密展』p.13-23, 2008) p.13

² エリカ・ラングミュア著, 高橋裕子訳『静物画』(八坂書房, 2004) p.47

Langmuir, E. (2001) *POCKET GUID: STILL LIFE*, National Gallery Company London

³ シュッツ, p.13

⁴ ラングミュア, p.47

⁵ シュッツ, p.13

「del nature」(伊)という表現でいずれも「実物から写生した」という意味になるように、life と nature は「モデル」を意味する⁶とし、これらの新語が作られた時点で、「生命のない対象を直接観察して描いた」ことを強調したかっただけに違いないと指摘する⁷。他方、シュッツは次のように述べる。

「still」という形容詞が、動かない、静止しているという、描く対象に関するものであるというのに対して、“Leben”という名詞は、生命という意味で使われているのではなく、描かれたものが生き生きとして本物に見えるような、オランダ画家たちがいうところの『自然に即して』(near het leven) 描かれた、画家の創作ではなく見たものの忠実な再現、すなわち絵画における自然描写あるいは自然研究(Naturstudie)という、描き方に関わるものである...フランスの芸術書では、“nature morte”は修辞学でいう撞着(矛盾)語法、つまり互いに排他的で、両立しない概念の結合とされたが、“nature”の意味はここでもまた描写の写実性の高さを示すものであり、描かれているものについて述べているのではない。実際多くの場合、描かれているのは自然ではなく、生命を持たないものである」⁸

シュッツのこの言葉を言い換えるなら、描かれた対象が目にとって自然な見え方をしているということだ。「still life」とは描かれた絵が描かれたように見えない、まるで自然そのもののような、画家の技巧について賞賛する名称でもあり、それは静物画の最初の物語にもみられる特徴である。

still life という語から一般的に想像されるのとは異なり、17世紀の静物画には生きている動物も描かれ、また必ずしも実物をそのまま描いたわけでもないようだ。ラングミュアはこう述べる。

「17世紀の静物画には、生きた小鳥や虫、トカゲ、猿、猫、犬、それどころか人間まで登場して彩りを添えているものが少なくないのだ...ファン・オスの沸き立つような花と果物の山(〈テラコッタの壺に盛られた果物と花, 1777-1778〉 fig. 1-③)は、現実の本当の記録でないことにかけては、ファン・ミーリスの『台所』の情景と同じようなも



fig.1-③ ヤン・ファン・オス
〈テラコッタの壺に盛られた果物と花〉
1777-78年 89.1×71cm

⁶ ラングミュア, p.49

⁷ ラングミュア, p.49

⁸ シュッツ, p.13-14

のだ。これは画家の想像力の所産なのであり、それを助けたのが、個々の構成要素の『実物からの写生』であった。それらは個別になされたはずである。一年のうちで違った時期に見られるものであるからだ。チューリップは春の初めの花だが、薔薇が咲くのは初夏である。タチアオイやキンレンカは盛夏の花であり、葡萄は秋に実る」⁹

画家たちは直接観察してはいるが、しかし個別になされたスケッチや絵をもとにイメージを合成、コラージュして一枚の静物画を制作することもあった。本物そっくりであることがよいとされつつも、実際にはありえないような構図へと都合よく整合性が取られ、心地よく見えるように工夫され描かれる。「自然に即して」描くことも実際にどう見えるかということのある点で重視しないことで達成されるのである。静物画は画家の技量の発出の場、さらには画家の創造原理をあらわす実験の場へと変化していくが、ここにその萌芽が読み取れるだろう。

1-1-2 古代から中世

次に静物画の歴史をおおまかに見てみよう。作品は残っていないものの、静物画の物語はプリニウスによって書かれた、紀元前 425 年頃活躍したゼウクシスの逸話から始まる¹⁰。ゼウクシスの絵は鳥たちの目を騙し、対してパラシオスはゼウクシスの目を騙すという逸話だが、これらの絵は「本物そっくり」に描かれ、その点で、あるいはその点でしか評価されていない。シュッツはこの逸話について次のように述べている。

「ここで想定されているのは、どちらかといえば大きな人物画のなかに描かれた静物画的なモチーフである。この物語の本質は、むしろ観る者の目を欺く自然の巧みな模倣、ミメシスである。しかも、人物画ではなく、事物の巧みな模倣に関わることのみ語られている。すでにここで、後に静物画と呼ばれるものの基本的な特徴が見られる。静物画にとって長所でもあり、それゆえに芸術理論においては低くみなされた、自然に即しているということである」¹¹

⁹ ラングミュア, p.49-52

¹⁰ 「彼の同時代で競争相手はティマンテス、アンドロキデス、エウボンポス、そしてパラシオスであった。記録によると、この最後の人はゼウクシスと技を競った。ゼウクシスはブドウの絵を描いて、それをたいへん巧みに表現したので、鳥どもが舞台の建物のところまで飛んできた。一方パラシオス自身は、たいへん写實的にカーテンを描いたので、鳥どもの評決でいい気になっていたゼウクシスは、さあカーテンを引いて絵をみせよと要求した。そして自分の誤りに気がついたとき、その謙虚さが賞揚されたのだが、自分は鳥どもを瞞したが、パラシオスは画家である自分を瞞したと言いながら、賞を譲った、という。」プリニウス著、中野定雄・中野里美・中野美代訳『プリニウスの博物誌』（Ⅰ・Ⅱ・Ⅲ）、雄山閣出版、1986）p.1421

¹¹ シュッツ, p.16

静物画はその最初の物語においてすでに、ある課題を背負っていた。自然に即し、本物そっくりに描くことがそのジャンルの最終目的となってしまうことで、単に自然に即して描くことに関する画家の技量の問題へと矮小化され、画家の創造性の発出については歴史画など他のジャンルにおいてなされるという理解のされ方になってしまったのだ。



fig.1-④ 〈卵と獲物〉

現在残っている静物画的なイメージの最初期の
ポンペイ出土、1世紀頃作、フレスコ壁画
作例としては、ギリシャのモザイク画家ソソスによる「掃除されていない床(asárotos oikos, 現存はローマ時代の再現)」という、食後の床の上にゴミや食べ残しが散らかっているように見えるトロンプ・ルイユ的なものもあり、これを模したローマ時代の床モザイクが残っている。ポンペイとヘルクラネウムで発掘された静物画の壁画(1世紀頃)には、食材や狩りの獲物、飼い鳥、猟犬などが描かれている(fig.1-④)。そうした絵は「クセニア」(お客への贈り物)と呼ばれる。クセニアはラングミュアによると、「食べ物を売っている古代の軽食堂の広告めいたもの」だという¹²。クセニアには限られたモチーフが同じやり方で描かれ、それは職人芸による型の繰り返しでだった。古代ギリシャには、ペイライコスに代表されるような、「床屋の店先とか靴直しの仕事場、ロバや食材など」を描いた作例もあり、「リュパログラフィア」(むさくるしい絵)と呼ばれたそれらが、後の「風俗画の中の静物」の先祖にあたとされる¹³。

ローマ以降、中世における静物画の作例について、ラングミュアは独立したジャンルとしての静物画は事実上消滅したという。5世紀にローマ帝国が崩壊し、キリスト教会がヨーロッパの政治的・文化的な生活における支配的な立場を得たことが原因となる。この時期の美術についてE・H・ゴンブリッチは次のように語る。

「初期のキリスト教徒たちの考えがほぼ完全に一致していたのは、神の家に彫像があつてはならないという一点だった...その一方、まるで生きた人間のように感じられる大きな彫刻とはちがって、絵画に対しては、敬虔なキリスト教徒たちも好意的だった...グレゴリウス一世の言葉(「文字の読める人に対して文がしてくれることを、文字の読めない人に対しては絵がしてくれるのだ」というもの)は、以降、教会における図像の使用に反対の声があがるたびに、くりかえし引き合いに出されることになる。しかし、そんな風に美術を容認するとしたら、容認される美術の性格が限られてくるのは明らかだ...聖なるこの目的からはずれるものは排除されていく。現に最初のうちは、画家たちも、ローマ美術によって

¹² ラングミュア, p.27

¹³ ラングミュア, p.32

開拓された語りの手法に従っていたけれど、しだいにキリスト教の教えのエッセンスだけを描くようになっていった...紀元前 500 年前後のギリシャで目覚めた、自然を観察する力は、紀元 500 年あたりを境に再び忘れられていった。芸術家たちは、現実と照らし合わせて自分の手法を鍛えなおすということをしなくなった。人体のあらわし方や立体感と遠近感の表現に、新しい発見を求めようとはしなくなった。」¹⁴

この期間の静物画は、宗教画の中にあるシンボルとして描かれた。花や植物がもはやそれ自体のために描かれることはなくなったとしても、そうしたモチーフは、宗教的イメージを強化するシンボルとして生き延びた。キリスト教の力が弱まっていく中で、15 世紀に入り描かれた絵画(例:fig.1-⑤)では、人物より先に写実性を取り戻していく静物表現が伺える。マリアや聖人を描くにはには形式的な約束事があり修正を加える必要があったが、「ありふれたつまらないもの」である静物表現には、その必要がなかったからである。

1-1-3 盛期静物画

静物画が自立したものとして歴史に再登場するのは 16 世紀、ネーデルラント美術においてである¹⁵。その最初期の作品とされるものがヤコボ・デ・バルバリ(Jacopo de' Barbari, 1440 頃-1516 以前)の、1504 年作『鉄手袋と弩の矢のある死んだ山鳩』(fig.1-⑥)である¹⁶。静物画は時代が下るにつれ

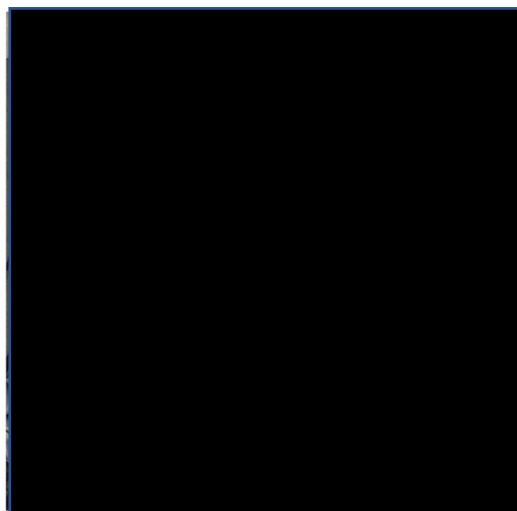


fig.1-⑤ ロベール・カンパン
〈受胎告知〉1415-25 頃 油彩, 61×63.7cm



fig.1-⑥ ヤコボ・デ・バルバリ 〈静物〉
1504 年作 49×42cm, 板に油彩

¹⁴ E.H.ゴンブリッチ著, 天野衛・大西広・長野臯訳『美術の物語ポケット版』(ファイドン株式会社, 2011) p.104-107

Gombrich, E.H. (1950) *The Story of Art*, Phaidon Press, 2011

¹⁵ シュッツ, p.18

¹⁶ 独立した初期の静物画としては、この他にハンス・メムリンク(Hans Memling)の油彩画『Flowers in an Jug』(1485 頃, 29.2×22.2cm)もあげられる。こちらは二連祭壇画あるいは三連祭壇画の一枚として、

てさらに細分化されて、花、食卓画、果物画などに特化して専門とする者もあらわれ、17世紀のネーデルラントにおいて最盛期を迎える¹⁷。静物画がネーデルラント美術で発展した理由をシュッツは次のように述べる。

「…この発展の大部分がネーデルラント美術において起こったのは偶然ではない。ネーデルラント美術というものの本質を一言で特徴づけるならば、常に現実に即して描くという意識であると言えるからである。15世紀の初めには、ものの多様な外観を描き分け、目に見えることに価値が置かれるようになった。

したがって、すでにネーデルラント美術の始まりにおいて、その最初にしてもっとも偉大な画家の一人であるヤン・ファン・エイク(Jan van Eyck,1390頃-1441)の作品(fig.1-⑦)のうちに、対象のイリュージョニスティックで真に迫った描写を見ることができると驚くべきことではないのである。ファン・エイクの絵は、金属や石の硬さや光沢、教会の高価な祭具に嵌め込まれた金や宝石の輝き、布地の風合いなど、それぞれのものを持っている質感を見事に再現しただけでなく、目に見える世界の全てを静物画的に再現するという徹底した揺るぎない姿勢に貫かれている。この外観のイリュージョニスティックな写実的再現を可能にしたのは、重ね塗りにより幾重にも絵具層を集積し、それぞれの層で光が、それに伴って色が反射されるという、新たな技法によるところが大きい。」¹⁸

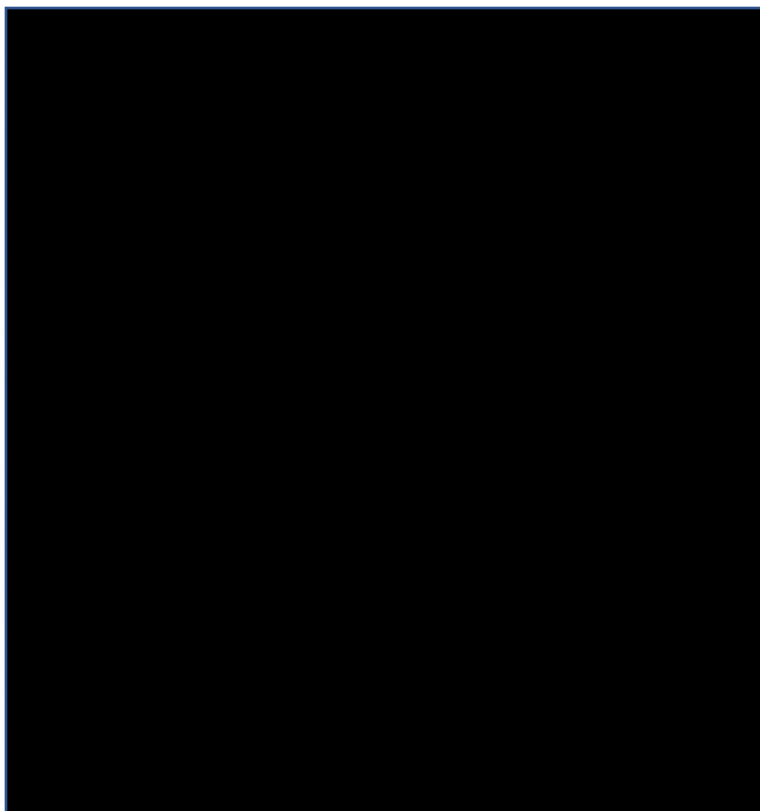


fig.1-⑦ ヤン・ファン・エイク 〈宰相ロランの聖母〉

1435年 66×62cm

宗教的なシンボルとして描かれたと考えられる。

¹⁷ 「アムステルダム、ハールレム、ライデン、デン・ハーグなど芸術の主な中心地があり、プロテスタントが多数派を占め政治的に独立を果たした北部の州と、文化の中心拠点であるアントウェルペンのあるスペイン支配下の南部のどちらにおいても、画家の数、作品の多様さ、そして質の高さにおいて隆盛を誇った」シュッツ, p.19-20

¹⁸ シュッツ, p.17

シュッツによると、静物画がネーデルラントで繁栄した理由は、ネーデルラント美術の本質が現実に即して描くことにあったからだという。また彼のファン・エイクに対する評価に、「目に見える世界のすべてを静物画的に再現する」姿勢があるとするのは興味深い指摘である。これは後にみるキュビズムのジョルジョ・ブラックにも通じる姿勢と言っていいだろう。ファン・エイクの姿勢について、ゴンブリッチはこう言っている。

「北方の美術の発展の仕方を理解するためには、ヤン・ファン・エイクの、どこまでも対象を追う注意深い目と、じっくり描いていく底知れない忍耐力を、正面から評価しなければならないのだ。同時代の南方の画家たち——ブルネッレスキを取り巻くフィレンツェの画家たち——は、科学的ともいえる正確さで自然をありのままに表現する方法を編み出した。まず遠近法の線的な構成によって全体を決め、それから解剖学の知識や短縮法にもとづいて人体を描き上げるというやり方だ。ファン・エイクはまったく逆の方法をとった。細部に細部をじっくり重ねていき、しまいには絵全体が目に見える世界を映す鏡となるようなやり方で、自然そのものを手に入れたのだ。北方と南方のこのちがいは、その後も長いあいだはつきりと残りつづけた。花、宝石、織物といった事物の、目にふれる表面の美しさを描くのに長けている作品なら、北方の画家、たぶんほとんどはネーデルランドの画家の手によるものと言ってまちがいない。一方、大胆な輪郭線、明確な遠近法、美しい人体を描く確かな手腕なら、イタリアの画家のものだ。」¹⁹

ゴンブリッチはファン・エイクに「世界を写す鏡としての絵画」を描くような姿勢をみるが、シュッツやゴンブリッチが述べるこうした姿勢に静物画独特の目の使い方があるのではないだろうか。それは風景を見る目とも、人物を見る目とも違って、遠くで風にゆれる木々を眺める目でもなければ、目の前の人物の表情の微妙な機微を読みとろうとする目でもない。細部に細部を重ねるようなことができるには、対象の表面の質感の差異に力を注ぐ必要があり、つまりそれができる距離に対象があることが条件になる。風景ほど遠景になると主題ないし力の入れられるところは別のところになり、人物の表情をよく表現することとも同様に異なっているだろう。描く対象と描画材と支持体とがつくるフレームが、その中で可能なことを方向づけ、同時にその最大射程を規定するが、少なくとも絵画の各ジャンルがジャンルとして成立している理由として、それぞれのジャンルには方向づけの独自性があり、それぞれが人の異なった部分に届いていると考えられる。

静物画というジャンルの魅力についてラングミュアは、ベラスケスの『台所の情景、マルタとマリアの家のキリスト』(fig.1-⑧)を引き合いにだして、師であるパチェーコのベラスケスへの讃辞、「自然の真の模倣に成功している」という一文を挙げた後にこう述べる。

¹⁹ ゴンブリッチ, p.178

「パチェーコは単に表面的な外観の忠実な模倣を勧めようとしているわけではない。ベラスケスが描いた魚は、ある特定の種類の魚に似ているだけではなく、死んでいてもなお、海の中を泳いでいる生きた魚のしなやかな動きを想起させる。ベラスケスの卵には重さを感じられ、厚くて白くざらついた殻は、田園で放し飼いになっている雌鳥の産みだした卵を思わせる...ベラスケスは内的な構造や変化についての深い理解、物の本質

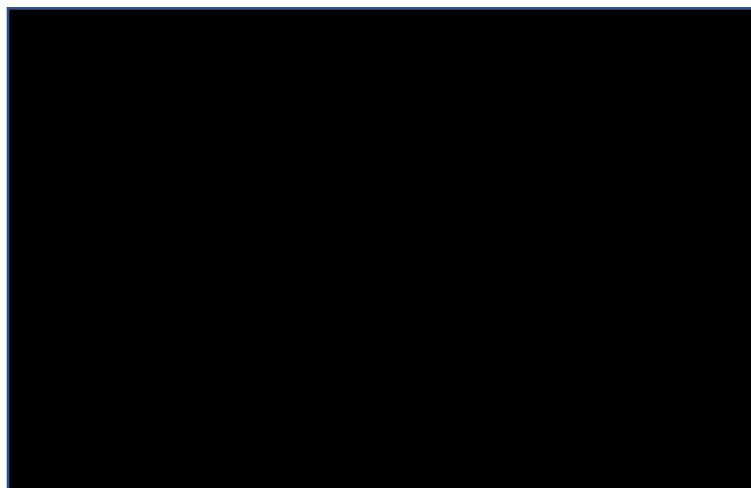


fig.1-⑧ ディエゴ・ベラスケス

〈台所の情景、マルタとマリアの家のキリスト〉(部分) 1618年頃

についての想像力に支えられた共感を、私たちに伝えているのである...ベラスケスは私たちが親しく知っていながら軽んずることを教え込まれてきた世界を、細やかな心遣いでもって私たちの前に「再提示(リ・プレゼント)」してみせている。これは、情念や信条の世界でもなければ、知性や言語や記憶や行動の世界でもない。私たちの五感によって感受される世界である。それ自身では語ることのできないもの、私たちが与えなければ意義を持たないものが、注目の対象になっている—そして、画家の注意深さが私たちに動かし、これらのものをめぐる果てしないもの思いに誘うのである...結局のところ、静物画を他のジャンルの絵画から分かつもの、そしてその魅力の根源にあるものはこういうことなのだと思う。その本質において、そして最良の場合に、静物画というジャンルは、幼い子供時代の原初的で普遍的な経験と呼び起こす。静物画は「在ること」を「行うこと」よりも優位におき、知覚を解釈に優先させる。言葉なきものに仕えて、これを雄弁に語らせるのである」²⁰

情念、信条、知性、言語、記憶、解釈などに先んずる、知覚の最初に生じうる「原初的で普遍的な」経験や「在ること」へのより深い差し迫り、ラングミュアのベラスケスの静物画の鑑賞体験を読んでいると、その力が伝わってくるように感じられる。まるで目が他の感覚をおきざりにして前にでていくような感覚、睫毛の先まで目になるような感覚だ。

通常の意味で日常的な生活を送るということは、ここで述べられる「原初的で普遍的な経験」とはまったく対岸にあると言っていいだろう。情念や信条などの内的なもの、言語など内的でありまた情報のやりとりのツールであるものも、どれかが常に前面にあるのではなく、複雑に各々が強まり、また弱まるのが日常であり、常に感覚を前面に据えて生

²⁰ ラングミュア, p.61-63

きることは難しいことだ。反復としての日常においては、よく知っているはずのものを軽んずることが効率的である。例えば日常における移動は、その過程よりも出発点と到着点の2点間の移動に必要な時間を限りなく0にすることにひとつの終点があり、移動の過程にある何かを見ないこと、何かを考えないことが移動の効率化に貢献する。一方で、ある種の一回性のよい旅における移動ははじめて見るものにあふれ、移動の過程自体が半目的となる。2点間の移動の効率性から言えば立ち止まることは悪いが、旅人の一回性の見ることへの感動は立ち止まることなしには起こらないだろう。一般的な意味で日常を送るといふことは見ないことなのである。

美術作品を見ること一般に、非日常性は関係しているが、静物画というジャンルにはとるにたらない日常にあるものを扱い、それを注視するという特徴がある。それは扱う対象、また対象との距離感、中心に据えられる図像という点で風景画にはできないことで、ファン・エイクのように対象の表面を鏡のように精緻に描く方法であれ、ベラスケスの描く魚や卵のように対象が「ある」ことに深く届いていく方法であれ、他ジャンルにはない独自の目の使い方と手の使い方がある。ベラスケスの絵画のようにとるにたらないものを描くことで、人を「親しく知っていながら軽んずることを教え込まれてきた世界」の岸から「原初的で普遍的な経験」の岸へと運んでしまう舟行きには、微妙な感覚の「起こり」を時間的に引き延ばし、感覚の肌理を拡大するような力が作用している。しかしながら静物画にみられるそのような力が正当に評価されるまでの道のりは遠く、絵画のジャンルとしては最底辺におかれたのである。次節ではジャンルについてみていこう。

1-2 反逆する静物画

1-2-1 ジャンルとアルベルティ

18世紀のアカデミーによって絵画のジャンルは厳格なヒエラルキーに等級付けられた。フランスでは、歴史画が最上位に置かれ、風景画、肖像画、静物画という順に下った等級付けがなされたが、これについてシュッツは次のように述べる。

「聖書や聖人伝に基づく宗教的な場面、あるいは古代神話や文芸作品、歴史的出来事などに基づく世俗的な場面を描く歴史画が、芸術的創造において完全に自由であり、また人々の体の動きや相互に関連しあうさまを描くのはもっとも高い創作技術が要求されるといふ理由から、最高の地位を与えられている。次に肖像画、風景画と続き、最後に静物画

がくる。生命のない自然をただ模倣して描くだけであるとして、静物画には、低い地位しか認められていない」²¹

確かに歴史画(例:fig.1-⑨)は複雑で、決められた主題はあれど、制作における自由度が高い。15世紀に、アルベルティは歴史画を称賛し以下のように述べている。

「絵画の最高の仕事は、巨像を描くことではなく、歴史画を描くことにある。歴史画こそ、いかなる巨像より天才に大きな賞賛をあたえるものである…賞賛と感嘆に値する歴史画(物語画)というものは、それが学者、無学者を問わず、それを眺める人の目を奪い、魂を感動せしめるほど、快く愉快に人の心を惹きつけるものである。歴史画で、

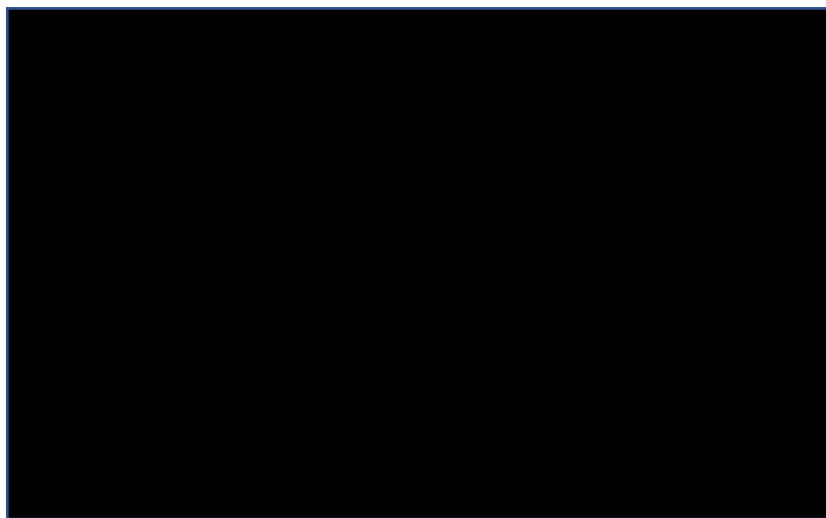


fig.1-⑨ ペルジーノとピントゥリッキオ〈キリストの洗礼〉

1481-82年, 348×558cm

まず第一に快感をあたえるものは、描かれる物の豊富さと多様性から生じる。ちょうど、食物や音楽においては、いつも新奇さと豊富さが、古い陳腐なものとは違えば、それだけ快いように、魂もあらゆる豊かさや、多様性を喜ぶものである。したがって、絵画でも賑やかさや、多様性は快いものである。私は歴史画はもっとも賑やかであるべきだと主張する。その中では、老人、青年、少年、婦人、少女、幼児、鶏、子犬、小鳥、馬、羊、建物、田園その他あらゆる同様なものが適当な場所に入り混じっているべきである。そして私は歴史画に属する賑やかさはいかなるものでも賞賛したい。観賞者が画面にあるすべてのものを一心に見つめている場合、画家の賑やかさは非常な喜びを得るということにしばしばなる。しかし、私はこの賑やかさが或る多様性、しかも品位と真実性とをもった慎み深い荘重さで装飾されることを望みたい」²²

アルベルティが言うように、確かにこのような複雑さとある種の豊かさは歴史画にしかないだろう。人物、風景、静物表現がなされ、それらが絡み合う多様な賑やかさがあり、しかも第一義的には視覚的に歴史や聖書の教えを伝えるものだから教育的でもある。宗教

²¹ シュッツ, p.14

²² アルベルティ著, 三輪福松訳『絵画論』(中央公論美術出版, 2011) p.43-48
Leon Battista Alberti, 『De picture』, 1435

的、教育的なものとして鑑賞しない、読まないとしても様々に楽しめる。だが、そこで描かれる人物は、画像のほとんどを一人の人間が占める肖像画とは別であり、画家ができることも、鑑賞者の見方も変わってくる。それは風景も静物も同じだ。先に述べたように、各ジャンルには各々の力があるのだ。しかし絵画のジャンル分け、ヒエラルキーは19世紀になっても変わらない。未だ、知性と想像力をもって取り組むには値しないもの—アカデミズムが依然として静物画をこのように捉えている頃²³、マネやセザンヌといった、現実を捉える新たな方法を担った画家たちが現れてきて、道徳家の説教からも室内装飾家の使い古された型からも静物画は自由になった。

この変化に先んずるものとしてはデイドロをあげることができる。アカデミーの硬直した状況において、デイドロは絵画のジャンルについて独特の考えを持っていた。デイドロは鑑賞者の関心が作品の主題からその表現法へ移行していくことを感じとり、その新しい立場への共感を示している。デイドロは肖像画を最重要とし、歴史画とジャンル画(ここでは歴史画と肖像画を除いた風俗画、静物画、風景画を指す)を公平に扱うが、歴史画よりもジャンル画に共感を寄せていた。佐々木健一はデイドロの絵画論を次のように引いている。

「ジャンル画家たちと歴史画家たちは、互いに抱いている軽蔑の念をはつきりと表しはしない。だが、そうとわかる。後者は前者を、想もなければ詩もなく、偉大さも、高揚感もなく、天才ももたない偏狭な頭の持ち主で、奴隷のように自然のあとについて行き、一瞬たりと自然を見失うまいと思っている、と見ている。さもしい複写屋として、ゴブラン織りの職人にもなぞらえようとするのであろう。この職人たちは、一本また一本と毛糸を選んで、背後に隠れている卓抜なひとのタブローの真のニュアンスを創り出そうとするのである。歴史画家たちの言い分を聞くと、ジャンル画家とは、卑俗な細々とした主題、市井の片隅から取ってきた些末な家庭的情景の士であり、彼らには絵画という仕事の機構的な部分を超えるものは何もみとめることはできず、この部分において卓抜性を最高度にまでもたらしているのでなければ、能無しである。ジャンル画家の方でもまた、歴史画を小説的(ロマネスク)なジャンルと見なしており、そこでは真実らしさも真実もなく、一切が度を越しており、自然に通じるものは何もない。その虚偽なる性格は、どこにもいたことのない誇張された人物の性格のなかにも、またすべて空想の産物である事件のなかにも、ひとが大きく高いと呼んでいるが、自然界にモデルのない様式の中にも、そして現実の行動や運動からかけ離れた人物たちの行動や運動の中にも、露見している、というこ

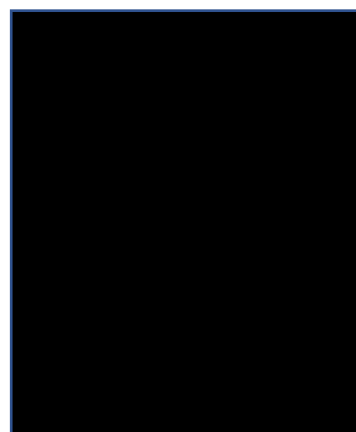


fig.1-10 シャルダン
〈カーネーションの花瓶〉油彩
1754年, 45.2×37.1cm

²³ ラングミュア, p.87

とになる。友よ、ご覧の通り、これは散文と詩、歴史と叙事詩、英雄的悲劇と市民悲劇、市民悲劇と愉快的喜劇の間の論争である」²⁴

この言葉の最後の箇所、佐々木は歴史画よりもジャンル画に共感を寄せているデイドロの姿勢をみる。そして『百科全書』のジャンル画の項目を書いたウアトレの言葉²⁵を引用し、デイドロの態度はウアトレと共通しているとする。このようなジャンルに対する考え方の変化には次のような事情があったのだろう。

「ここでわれわれは、美学思想の潮流の或る変化に立ち会っている、と言うこともできる。すなわち、十八世紀を通して、鑑賞者の関心が作品の主題から、その表現法へと移行してゆくのだが、ジャンル画に積極的な評価を与えようとするデイドロの美学は、この新しい立場への共感を反映するものとみることができる」²⁶

このように、ジャンルにおいて次第に従来のヒエラルキーとは違った価値付けがなされるようになってきているのは明らかだが、次節にみるようなセザンヌ以降と比べるならば、まだそれが途上にあることも同時に示されている。またデイドロにおいては、詩 *poésie* のある/なしで絵画を評価する点にも注意しておきたい。一方で、ショーペンハウアーも最高の芸術は肖像画だと言っていて²⁷、静物画については、17世紀のオランダ人画家たちに対して次のような評価をしている。



fig.1-⑪ ギュスターブ・クールベ
〈銅花器のタチアオイ〉油彩
1872, 60×48.9cm

²⁴ 佐々木健一著、『デイドロ <絵画論>の研究』（中央公論美術出版, 2013）

Diderot, D. (1766) *Essai sur la peinture*, p.302-303

²⁵ 「絵画芸術に適用されたジャンルの概念は、本来、特定の対象に限って描く特別な練習を行い、それら以外のものを描かないということを一種の掟としている画家たちを、歴史画家たちから区別するのに用いられるものである。そこで、その画題として動物、果物、花、或いは風景しか描かないのが、ジャンル画家と呼ばれる。それにまた、模倣においてはより好ましい対象、あるいはその再現がより簡易な対象のみに芸術家を限らせるところの、この強制された、或いは理論的に取られた謙虚な態度は、専ら称賛すべきものであり、その結果は、歴史画が要求するすべての条件を充たすにはあまりに限られた才能しか持ち合わせていない連中に歴史画を画くことを試みさせる、うぬぼれや頑固さよりも、芸術にとってはずっと有益である」佐々木, p.304

²⁶ 佐々木, p.304

²⁷ 「この種の絵画は本来からいえばけっして歴史画のうちに数え入れられるべきではない。大抵、これらは出来事も行動も描かず、聖者たち、救世主その人、しばしばまだ子供のときの救世主とその母、天使たち等をただ並べただけのものだからである。彼らの顔つき、ことに眼のうちにわれわれはもっとも完全な認識の表現、認識の反照を見てとるであろう。すなわち、個々の物に向けられず、世界と人生の本質全体を完全に把握したアイデアに向けられた認識の表現と反照とを見てとるであろう…キリスト教ならびにインドの叡智のもっとも内的な精神ともいべき完全な諦念、一切の意欲の放棄、意志の拒絶と廃棄、それと同時にこの世界の全本質の把握と廃棄、つまり解脱が発生するにいたったのであった。このようにして、さきに述べた永遠に賞賛されるべき芸術の巨匠たち(ラファエロやコレッジョ)は、この最高の叡智を彼らの作品を通して直観的に表明した。ここにあらゆる芸術の頂点がある。芸術は意志を、その適切な客体性

「彼らは日常のとるに足らぬ対象物にもこのような純客観的な直観を向けて、彼らの客観性と精神の平安に対する永遠の記念碑を、静物画というかたちで打ち立てたのであった。美的な鑑賞家であるならこれを感動無しで見ることはないであろう。その絵はこれを鑑賞する者に、芸術家のこころ安らかな、静かな、意志から自由になった心的状態をまのあたりに思い浮かばせてくれるからである。あれほどつまらぬ事物をあれほど客観的に直観し、あれほど注意深く観察し、しかもこの直観をかくも思慮深く再現するためには、芸術家の今述べた安らかな、静かな、意志から自由になった心的状態が必要であったのだ」²⁸

ショーペンハウアーが静物画を高く評価するポイントとして、静物画がそれを描いた画家を通して鑑賞者を意志から自由になった心的状態へ導くとしているのは興味深い。それは先に見たベラスケスの絵画に対するラングミュアの体験に似ている。そこでは情念、信条、知性、言語、記憶、解釈に対して知覚が先んずるとラングミュアは語ったが、加えて、鑑賞者を意志から自由にする力さえ、静物画にはある。

1-2-2 セザンヌの転回

次第に静物画の質は変わっていく。単に目の前の対象をほんものそっくりに描く、ということから、その表現方法へと関心が移行していき、さらにそれは激化し、表現方法への革新やアカデミーへの反抗のしるし²⁹となる。

セザンヌからキュビズムへと移行する中で、静物画はさらに「自然の模倣」から解き放たれ、作家それぞれの取組みと絡み合いながらかつての批評を乗り越えていく。セザンヌの仕事にみられる多視点的な表現は、キュビズムの先例となったとされ、詳細に仕

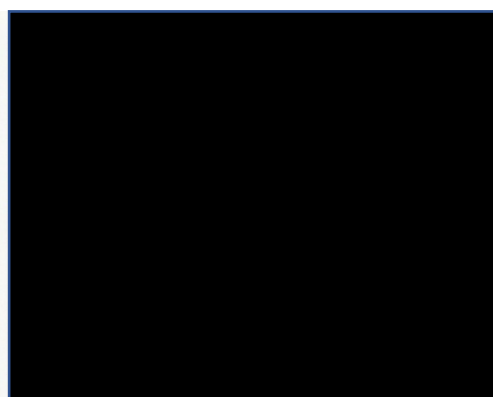


fig.1-12②ポール・セザンヌ
〈テーブル上のミルク差しと果物〉
1890年頃, 59.5×79.5cm

であるアイデアのかたちで、あらゆる段階を辿って追跡するのであるが、その段階とは、原因が意志を動かす最低の段階(建築術、水道美術)かた始まり、次いで刺戟が意志を動かす段階(造園、風景画)を経て、最後に動機がじつに多様に意志を動かし意志の本質を發揮させる段階(動物画、彫刻)に辿り着いた後で、いよいよ、意志が意志自身の本質をもっとも完全に認識することから生ずる唯一の大いなる鎮静剤によって、意志が自分で自分を自由に廃絶するすがたを描写するにいたり、芸術はここに終わりを告げる。」ショーペンハウアー著、西尾幹二訳、『意志と表象としての世界』(中央公論新社, 2004) Schopenhauer, A. (1819, 1844) *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 2巻, p.147-148

²⁸ ショーペンハウアー, 2巻, p.67

²⁹ 「静物画は芸術上の実験の場として大いに好まれることになる…(静物画の)ジャンルの内部から革新を行おうとすることは、それ自体、アカデミーに対する反抗のしるしであった。」ラングミュア, p.87

事が分析されている(fig.1-⑫,1-⑬)。セザンヌが静物画において自らの仕事を深めていったのは強調すべきことだろう。人物モデルに「一個のリンゴ」としてあること望んだことも興味深い³⁰。例えばロジャー・フライはセザンヌにおける静物画の重要性を次のように述べる。

「セザンヌの天分の表現において静物画がもつ重要性、あるいはその理解のために静物画を研究することの必要性、これは誇張してもしすぎることはない。なぜなら他ならぬ静物画において、彼は自分の構成原理と形態理論を確立したように思われるからである」³¹

ロジャー・フライによるとセザンヌは静物画においてその構成原理と、形態理論を確立した。セザンヌが静物画において試行したことは視点の問題のみにとどまらない。美術評論家の布施英利によると、セザンヌの『キューピッドの石膏像のある静物』からはいくつもの遠近法表現が読み取れるという。それは、重なりでの遠近法、陰影の遠近法、色彩の遠近法、縮小の遠近法³²である。一枚の静物画にこれだけ多数の遠近法表現が組み込まれていることは、むしろ彼の静物画における試みの質の裏返しとも言えるのではないだろうか。

セザンヌの表現は視覚に限ったことではなく、独特のマチエールにまで及ぶ。例えばロジャー・フライはセザンヌのある時期の筆触に「眼に見える事物を凝視することによって徐々に正体を現してくる究極的な総合に向けての長い探求」³³を見出し、各々の筆触が自然への挑戦であるかのようだと言及する。たしかにセザンヌの筆触、マチエールには独特のひっかかりを感じるが、本論では視覚の部分について焦点を絞る。

セザンヌのエミール・ベルナールへの手紙の中には、「自然を円筒形と球形と円錐形によって扱い、全てを遠近法の中に入れなさい」³⁴という言葉があり、自然をこのように3つの形へと単純化することにセザンヌの特筆の一端が伺えるが、ベルナールにあてた別の手紙には次のような言葉がある。

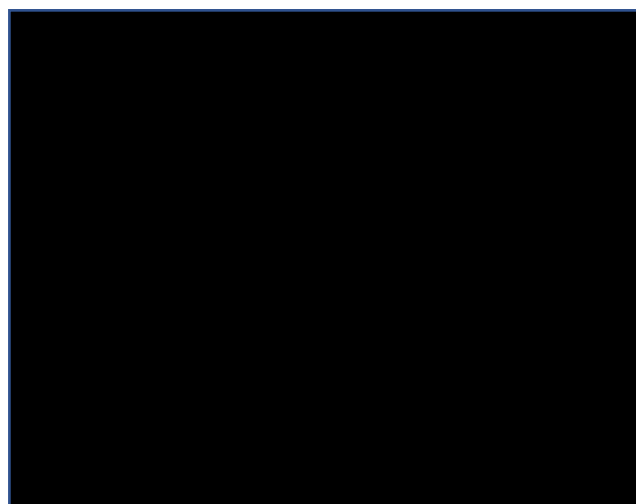


fig.1-⑬ ポール・セザンヌ 〈りんごとオレンジ〉
1899年頃, 74×93cm

³⁰ ロジャー・フライ著『セザンヌ論 -その発展の研究-』（みすず書房, 1990）p.101

³¹ フライ, p.95

³² 布施英利著『遠近法がわかれば絵画がわかる』（光文社新書, 2016）p.8-p.34

³³ フライ, p.79

³⁴ ジョン・リウォルド編, 池上忠治訳『セザンヌの手紙』（筑摩叢書, 1967）p.236

「自然との接触によって、眼がしつけられます。眺め続け働き続けるおかげで、眼は集中力を持つにいたる」³⁵

セザンヌが言う「眼のしつけ」は、遠近法を無視することではなく、むしろ尊重することだが、作品からもわかるように、その「しつけ」はそれまでの視覚制度や絵画表現をそのまま踏襲することではない。しかもセザンヌはスーラのようにあるコンセプトと一体化して対象に向かう角度それ自体になろうとせず、総合と全体の調整についてつねに繊細かつ慎重でもある。彼はいくつもの矛盾をそのまま表現しようとはせず、総合の中に表現する。矛盾とは目に見えるものについての矛盾であり、目に見えるものを絵画にすることの矛盾であり、絵画表現の様式の矛盾である。多視点とあとで解釈されるような矛盾もそのままにされるのではなく、総合に向けた調整がある。それはキュビズムがこの矛盾をむしろ激化させることで成立することとは対照的に行われる。

一方で、セザンヌの目の忠実さについてゴットフリート・ベームは次のように述べる。

「セザンヌが発見したのは、認識された現実が見られた現実と一致しないことであった。視覚データによって、彼は現実に見たものに従うことができ、それを見たままに描くことができた。彼は知識の独断論を脱し、目のはたらきと、それによって明らかにされるものに従った。その上彼には、見たところ自明に思えるもの、つまり、事物の存在が、よく知らないものとなり、発見してこれからはじめて解釈を加えねばならないものになった。目に対するセザンヌの忠実さは、石のように固くなった現実を再び未解決で疑わしいものに変えた。見続けるまなざしによって彼は、与えられたものによる外見上安定した世界の中に、つまり事物の秘密をなくした既成のあり方や文明の決り文句の中に、再び自然の顔つき [見え方] を発見した」³⁶

ここには先にベラスケスについてラングミュアが述べたような姿勢に通じるものがある。対象を諸文脈から開放する目である。それは「自然に即する」のではなく、自然の顔つきを見つける目だ。

また一方で前田英樹は、キュビストがもてはやしたセザンヌの仕事に見られる多視点性についてはそれらが分析的にしか見いだされず、むしろ彼の「感覚のメチエ」を重要視すべきだと指摘している。

³⁵ 『セザンヌの手紙』, p.241

³⁶ ゴットフリート・ベーム著, 岩城見一共訳『ポール・セザンヌ「サント・ヴィクトワール山」』(三元社, 2007)p.37-38

「セザンヌは、与えられたもの一切を、単に〈在るがまま〉に描こうとしているのである。ただ、〈在るがまま〉のものにぶつかる自分のやり方が、その日、その時に、どこまでうまくいくか、それだけが問題だった。画家が、〈在るがまま〉を捉えうるのは、視覚によってではなく感覚によってである。…要するに、彼が達した感覚のメチエにとって、視点とは絵が描かれた後に、分析的にしか見出されない元の視覚条件であった。眼の感覚は、この条件と無関係にももちろん成立しない。だが、こうした条件は感覚のメチエを超えていくべき一種の障害にほかならないだろう。自然の〈色〉は、視点という条件を超えて、物それ自身の内側から、内側の深さから、一気に感覚されねばならない。なぜなら、〈色〉はそこからやって来るからである。林檎やオレンジの〈色〉は、それらを固体化する力の奥深くからやって来て、固体化する力や深さそのものを、画家に対して〈表現〉する」³⁷

セザンヌは文学的な精神が画家を真の道、自然の具体的研究から遠ざけ、思弁のなかに迷い込ませると言っていて³⁸、自らの感覚を通して自然と向き合った。それには先に述べたような「目の忠実さ」が必要になる。目が寄りかかる多数の不純物と言えるような条件を繊細に排していく作業だ。その上で、さらに目にこだわるあまり、あるいは視覚とすることで排されてしまうものについて、感覚という側面から再び接近し、あるいはふるいをかけ直し、自然にただ向かうだけでなく相互に浸透するような姿勢が伺える。セザンヌの静物画は、視覚に関する様々なことが試行されていて、それを視覚実験として捉えることはできるが、より本質的には感覚のメチエの場としてあったと言えるだろう。

1-2-3 ブラックとピカソ

セザンヌは死後の1907年の回顧展でその仕事が評価され、後のキュビストたちに大きな影響を与えた。ブラックは、セザンヌの後を追って、激しい光を求めて南仏のレストックを何度も訪れて制作し(fig.1-⑭)、生涯にわたって静物画を多数描いた人物だ(fig.1-⑮,1-⑯)。fig.1-⑮では、セザンヌの球、円錐、円柱への転換の教えを極端に応用して静

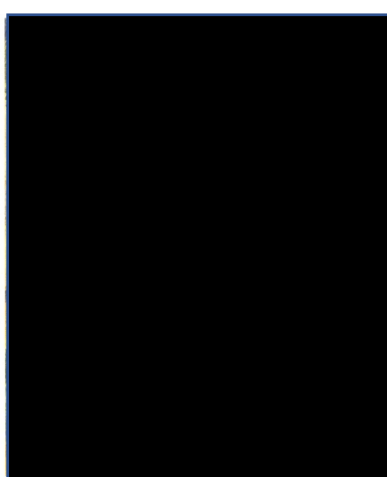


fig.1-⑭ ジョルジョ・ブラック
〈レストックの陸橋〉
1908年, 72.5×59cm



fig.1-⑮ ジョルジョ・ブラック
〈メトロノームのある静物〉
1910年 81.5×53.5cm

³⁷ 前田英樹著『セザンヌ 画家のメチエ』（青土社, 2000）p.257-258

³⁸ 『セザンヌの手紙』, p.238

物が幾何形体へ還元され、さらに量塊の断片化がさ進みオブジェは小さな切子面に分解され、複雑に表現されている。ベルナール・ジュルシュは「キュビズムの戦いが結局は静物のテーマをめぐって展開された」³⁹という。そして「ブラックはピカソ以上に巧みにその準備をした」⁴⁰と。ブラックは自分の作品についてこういつている。

「私がわれわれのキュビズム的探求の最中に人物画を描いても、それらは静物画に似ていましたね」⁴¹

ここにセザンヌがモデルに対して一個のりんごであるようにと望んだ姿勢からさらに一步踏み込んでいったブラックの姿を見ることが出来る。対象を人物としての表現によりも、その表現手法への激化、さらに言えば静物画的に世界をみる眼差しである。

ピカソに関しては、ラングミュアによると、キュビズムの手法で描く静物(fig.1-⑰)は三次元空間の中に存在せず、前景と後景の区別がなく、影がなく、質感は対象に固有のものとは無関係で、色彩や明暗も勝手気ままに扱われ、明らかに視点が幾つもあると言う⁴²。ピカソの静物画には、視覚だけではない複雑な要素があるが、ブラックが別々のもの同士を和解させるパッサージュの効果の点でセザンヌに関心を寄せたのとは異なり、ピカソが関心を寄せたのはセザンヌ晩年の絵画に見いだされる不和の効果だ

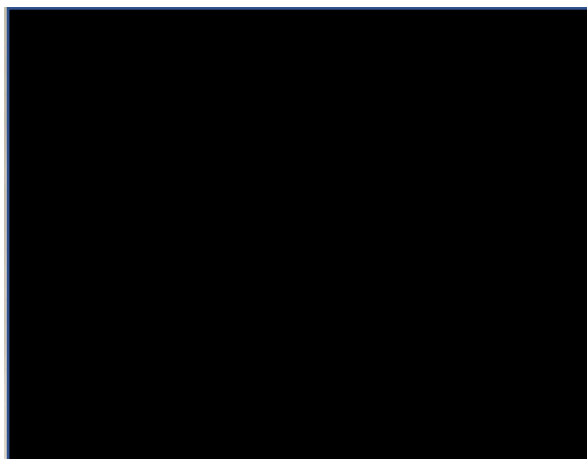


fig.1-⑯ ジョルジョ・ブラック
〈巻いた楽譜のある静物〉1936年-1938年,
114cm×146cm



fig.1-⑰パブロ・ピカソ
〈果物鉢と瓶とヴァイオリン〉1914年, 92×73cm

³⁹ ベルナール・ジュルシュ著、北山研二訳『ジョルジョ・ブラック 絵画の探求から探求の絵画へ』（未知谷, 2009）p.56

Zurcher, B (1988) *Braque: Vie et oeuvre*, Office du Livre, Fribourg

⁴⁰ ジュルシュ, p.56

⁴¹ ジュルシュ, p.57

⁴² ラングミュア, p.98

った⁴³。ピカソの静物画では、視覚に限らず様々な方法で「不和」がより激化されている。

一方でゴンブリッチがキュビズムの作品について言っていることは興味深い。彼はキュビズムの方法には欠点があり、それはキュビズムの創始者たちにも自覚されていたと言う。つまりキュビズムの方法は、ギターや果物などよく知られている形態にしかえないのだ。ゴンブリッチはこれがある種のゲームだという。

「万人がこのゲームをおもしろがるとは限らないし、おもしろがらねばならない理由はどこにもない。しかし、画家の目的を誤解してはならない理由なら、いくらでもある。批評家たちは、ヴァイオリンが『こんなふうに見える』ことを信じろと言われてるように思って、それは、自分たちの知性に対する侮辱だと考えた。しかし、画家の方には侮辱する気持ちなどまったくなかった。敬意を表していたと言ったほうがいいくらいだ。批評家たちはヴァイオリンがどんなものかは先刻承知で、そんな初歩的なことを知るために絵を見に来るわけがない、と画家は思っている。むしろ彼は、見る側も知的なゲームに参加するようにと誘っているのだ。つまり、これは、カンヴァスに描かれた平面的な断片を組み合わせ、手でふれられそうな立体的な物体を思い浮かべるといって、高度なゲームなのだ。平面上に奥行きを表現するという、絵画にとって避けられないパラドックスに対して、どの時代の画家も自分なりの解答を出そうとしてきた。そんななかにあって、このパラドックスを糊塗するのではなく、むしろそれを逆手にとって新しい効果を出そうとする試みが、キュビズムだった」⁴⁴

このようにキュビズムにおいて、これまで見てきたような「自然に則した」静物画が完全に切断される。3次元空間の中に置かれた窓としての絵画が完全に放棄され、対象が本物そっくりに見える、という要素は全く見当たらず、むしろ対象がなんであるかを想起する側面に知的なゲームをみることさえできるようになる。静物画の問題点であった、ただ自然に即しているのみで、ゆえに創造性がないという点については、まさにその静物画というジャンルにおいて芸術上の革命が発出する場となり、言い換えれば創造性が最も高い場となるという逆転が起こって、それまでの汚名を完全に雪ぎ、ジャンルとしての境遇を自ら乗り越えていくこととなった。

⁴³ 共著、共訳、『ART SINCE 1900 図鑑: 1900年以後の芸術』（東京書籍、2019）p.123 Foster, H. (2016) *Art Since 1900: Modernism Antimodernism Postmodernism*, Thames & Hudson Ltd

⁴⁴ ゴンブリッチ, p.443-444

1-3 キュビズム以降の諸展開

1-3-1 写真における静物表現

キュビズム以降の静物の展開を考えるためには写真における静物表現を考察する必要がある。筆者はイメージ=図像としての静物画について探求しており、それは絵画にも写真にもみてとれる。両者についてどちらか一方だけしか扱わないことは絵画と写真の影響関係から考えて無理があり、またある作品を絵画としてだけ、写真としてだけ考えることについても、その方法によってある種の批評が成立し積み上げられてきたことに価値はおきつつも、同時にその方法の射程に無自覚であることに批判的である必要もある。本項では絵画や写真の歴史的な考察はせずに、写真における静物で特徴的だと考えられることについて主に論じていく。

最初の写真における静物画は、1827年頃にヘリオグラフィーという手法で制作されたニエプスによる〈The Set Table〉(fig.1-⑱)とされる⁴⁵。写真が誕生した頃は、露出時間が長く、人物よりは静物表現や風景表現が現実的な選択でもあった。絵画における静物表現を踏襲した構成的な静物写真は、写真の登場のまさに最初のものから継続してあるが、それを写真における独自のものとして変容させていった作家として、バーバラ・カステンにおける静物表現(fig.1-⑲)や、ジョエル・ピーター・ウィトキン(fig.1-⑳)における静物表現を挙げることができるだろう。20世紀初頭には作品とタイトルの関係に亀裂や不和などが見られるようになるが、マン・レイの静物表現の作例にもそれは見られる(fig.1-㉑,㉒)。

写真における静物表現には、これまでに出てこなかったような視覚表象があらわれてくる。それは、光の環境の操作(ライティング)、ピント、クローズアップ、人間の視覚では捕らえられない瞬間的または長時間的なものである。写真においては、作品が絵画以上に光による直接的な影響を受ける。ライティングの初期の例では、チャールズ・シーラーの「アフリカの楽器」(fig.1-㉓)があげられる⁴⁶。バロックなどに限らず、対象を繊細な光や戸外の強烈な光の状態に置くことは絵画にも多数見られるが、このようなライティングは、根本的に姿勢が違って、光の環境におくのではなくそれをつくる、さらに言えば環境というよりは直接的に光をあてる意志を感じさせる。それはアーヴィン・ペンの作品にも見ることができる(fig.1-㉔)。また、ロバート・メイプルソープの作品には、様々な光の状態を作り出す技術と、光の環境の操作が洗練されたかたちで現れている(fig.1-㉕,㉖)。

ピントの例ではブランクーシの〈無題〉(fig.1-㉗)をあげよう。この作例では、明らかにピントの概念が見て取れる。焦点は手前の花に合っていて、奥へ行くほどボケていき最終的には背景に辿り着くが、それと比例するようにサイズが一回りずつ大きいものが画面

⁴⁵ Martineau, P. (2010) *Still Life in PHOTOGRAPHY*, Getty Publications, 2010, p.6 ただし元版の制作が1822年に遡るとい説もある。

⁴⁶ 「シーラーはドラマティックなライティングによって、深く彫られた木製の力強さを捉えた。楽器は周りのもの—台形の台座、床、壁などの幾何学的な形によって、強いコントラストをつけられている」
Martineau, p.11

に配置されていて、何段階かのボケ味が表現されている。この作品は焦点とボケの作品であると言ってもいいだろう。一方でパンフォーカスなどによって作品画面の隅々までピントがあっているないし、そのように見えるという作例はむしろ、ピントの存在を忘れさせるが、ジャック・ピアソンの作例〈A Plate of Figs, 1996〉(fig.1-28)では、全体がボケている。ブレに関しては、写真において機械的に起こる特有の視覚のあらわれではある。例えばベラスケスの「アラクネの寓話」(fig.1-29)に見られるように、ブレの表現としては写真が最初ではないが、静物表現にブレがある作例は少ない(fig.1-30)。

クローズアップは、例えばエドワード・ウェストンの作例に見られる(fig.1-31)。こういった静物の画面いっぱいのクローズアップのイメージは絵画ではほとんどないことは留意してよいだろう。同様にマヌエル・アルバレス・ブラボの〈Books, ca. 1930〉(fig.1-32)などの構図は、同時代までの絵画には例が少ないように見受けられる。時制的なもの例としては、オリ・ゲルシュトの〈Blow up: Untitled 05〉(fig.1-33)を挙げよう。これは凍らせた花々を爆発させたものを撮影したものだ。人間の視覚では捉えられないこういった図像は、写真に特徴的なものと言えよう。

ここまで見てきた例は、これまで絵画の例では見られなかった静物表現、視覚表象としてあげてきたものではあるが、視覚の探求がなされた形跡があるものは少ないように考えられる。視覚実験がなされている例として挙げられるのはホックニーなどだろう。ホックニーについては後でふれる。写真において視覚実験がなされなかったのは、写真が視覚実験を行うメディアに向いておらず、写真の指向性は無為を目指しているからだ。無為、ないし無作為の程度の大きさが写真における情報量とその情報の耐久力、情報の理由の正当性を増大させ、無作為への指向性はドキュメンタリーにおいても出来事の実在性を強める。写真はこういった点で極めて独特のメディアでもある。写真は装置として働くものであり、装置としての手順を踏めば視覚について考えようが考えなかろうが、つまり人間の側の事情と関係なく成立してしまう。当然ながら一連の写真行為の結果としての画像と人の視覚は同一ではなく、構造的に近似的な部分があるがゆえに、むしろ本質的な部分では全く無関係でさえある。また写真は人に、人の視覚を写真的な方向へとずらすように働く制度でもある。その差異ゆえに生じる決定的な非人間性、第三者性が写真というメディアの一つの極北であり、それが機能するとき、他のメディアは置き去りにされる。出来事の実在性が目を貫通するのはこの時である。

写真行為において最も無作為なカメラの状態を考えてみる。ピント、「オート」、明るさ、「オート」、ISO、「オート」、絞り、「オート」…。明るさとシャッタースピードとISOのどれを優先するかという点でしか選択は存在しないが、条件によってはそれさえ必要ない。撮影者が不在になれば無作為性はさらにあがる。この文脈において独自に成立し深まっていく表現もあり、視覚実験でないことはその価値を一切毀損しないが、写真における視覚実験は、次章で述べる不可視のヴァニタスを欠くこの文脈では存在しえないだろう。



fig.1-⑱ ニエプス 〈The Set Table〉 1827 年頃

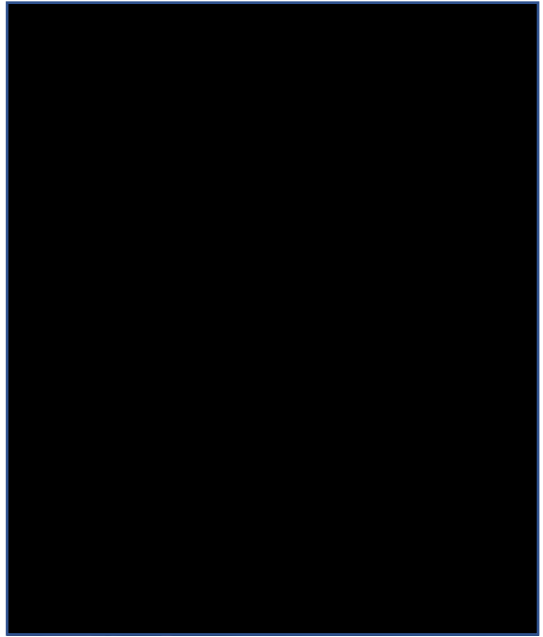


fig.1-⑲ Barbara Kasten 〈Metaphase 5〉
1986, Cibachrome, 40x30in

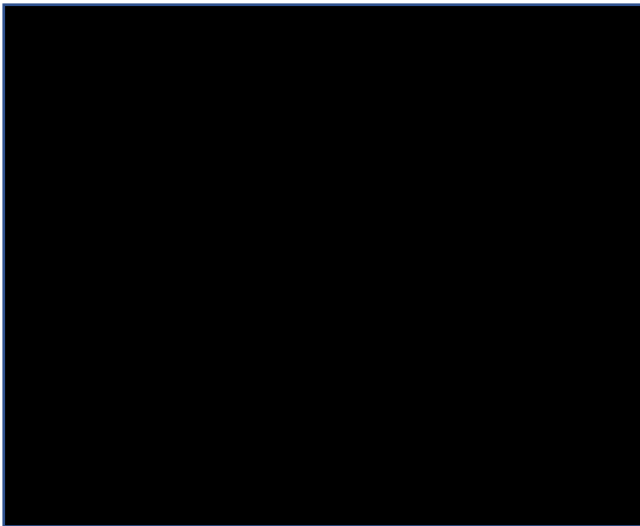


fig.1-⑳ Joel-Peter Witkin
〈Still Life Marseilles〉 1994 年



fig.1-㉑ Man Ray
〈L' Homme〉 1920 年



fig.1-㉒ Man Ray
〈La Femme〉 1920 年

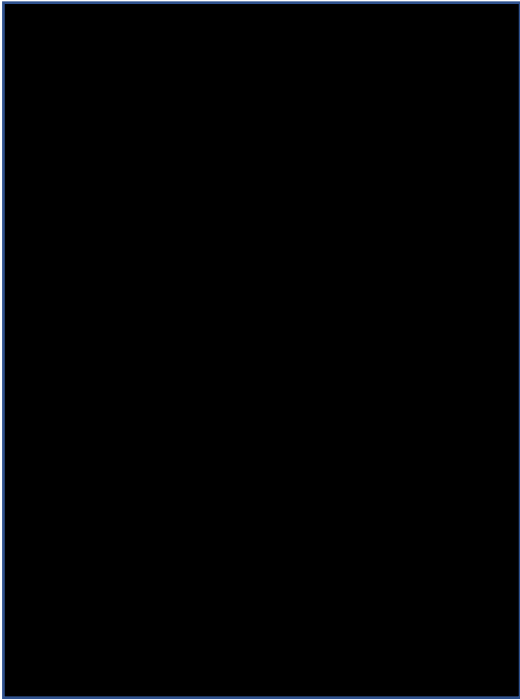


fig.1-㉓ Charles Sheeler
〈African Musical Instrument〉 1917 年

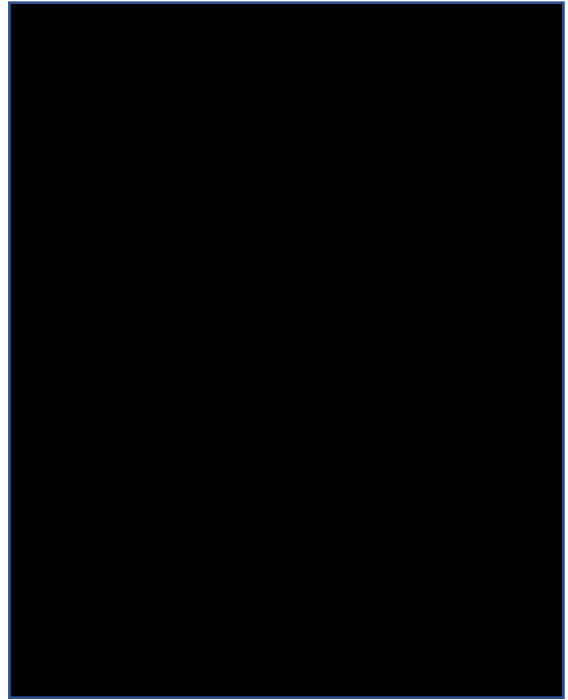


fig.1-㉔ Irving Penn
〈Wormy Apples〉 1985 年



fig.1-㉕ Robert Mapplethorpe
〈デイジー〉 1979 年

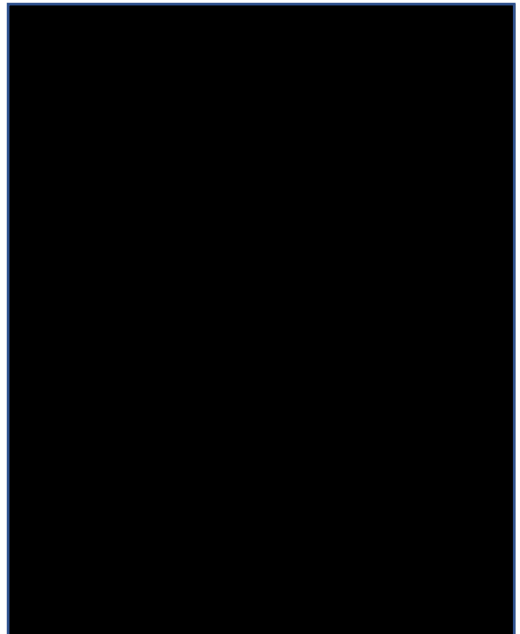


fig.1-㉖ Robert Mapplethorpe
〈オーキッド〉 1982 年



fig.1-㉗ コンスタンティン・ブランクーシ
〈無題〉1925 年頃

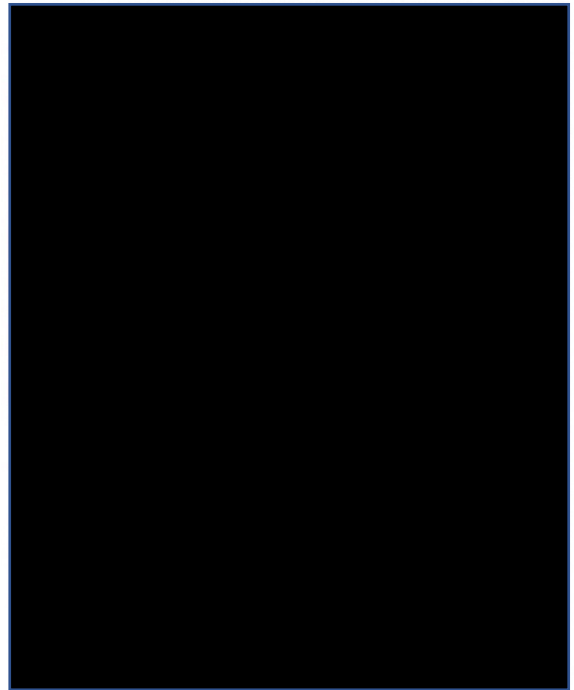


fig.1-㉘ Jack Pierson 〈A Plate of Figs〉
1996 年

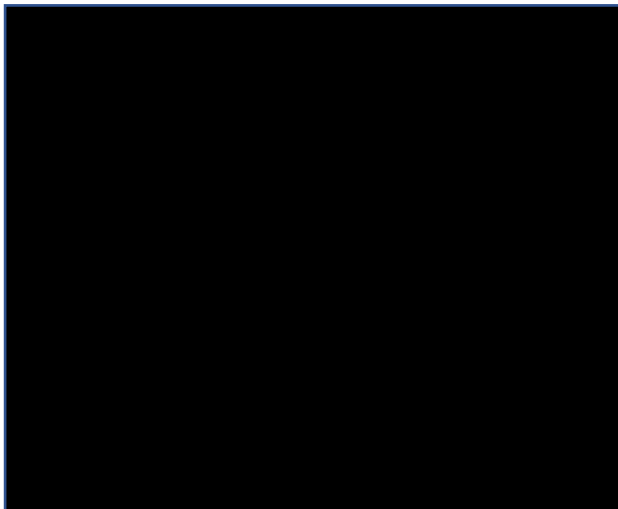


fig.1-㉙ Diego Velázquez
〈アラクネの寓話(部分)〉1650 年頃



fig.1-㉚ 筆者撮影



fig.1-㉓ Edeward Weston 〈Shels〉 1927 年

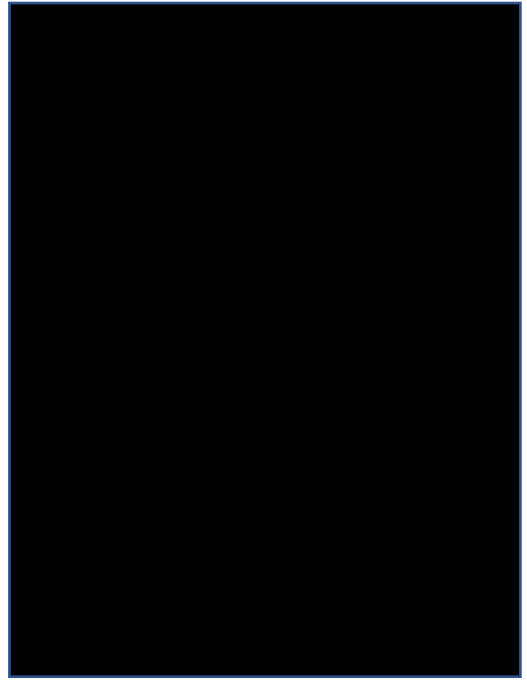


fig.1-㉔ Manuel Álvarez Bravo
〈Books〉 1930年頃



fig.1-㉕ Ori Gersht
〈Blow up: Untitled 05〉 2007 年

1-3-2 現代アートにおける静物表現

次にキュビズム以降における静物的表現を、アートの文脈の中で見ていく。印象派からシュルレアリスムへ移行したマグリットの静物表現(fig.1-③④)や、シュルレアリスムではダリのような静物表現があらわれる(fig.1-③⑤)。これらはイメージとして新しくはあるが、線遠近法の中に表現されていることに留意したい。線遠近法という理性的な空間の中に、非現実的で、無意識と意識が融合したようなイメージが描かれる。ここでは遠近法は否定されない。むしろ遠近法があらわされた特殊なイメージを現実にならざるように働き、あらわされたイメージが現実感を奪っていくように働くことが独自の効果を発している。その後彼の思想の変化とともに描く時計も変化していった(fig.1-③⑥)ことも重要だが、ダリにはまた、静物画に運動を加えた表現もあって興味深い(fig.1-③⑦)。ポップ・アートでは、ウォーホルやリキテンスタインの作例(fig.1-③⑧~④②)をあげよう。ウォーホルの「キャンベルスープ」(fig.1-③⑧)はポップアートの作品として最も有名なものの一つだが、布施英利によると、この20世紀の最も有名な芸術作品のひとつはまた、静物画なのである。この作品は工場で大量生産された缶詰をモチーフにしていて、オリジナルの死という意味での同時代的なヴァニタス表現とも考えられる。リキテンスタインの作例(fig.1-④②)では、静物画が平面作品から擬似的な立体作品へ移行する流れが見て取れ、そこからトム・ヴェッセルマンやシュルテンズ&アベネスなどの仕事(fig.1-④③,1-④④)も親しいものとして見えてくるのではないだろうか。クリストの作例(fig.1-④⑤)も静物的なモチーフを自らのスタイルへ展開したものだと考えられ、静物的モチーフが立体、さらにインスタレーションに移行していく流れもある。ものになってしまえばそれは現実世界におかれるので、絵画が抱える問題、三次元を二次元で表現することの矛盾が基本的になくなる。写真と絵画のイメージを併せ持ったリヒターの作例(fig.1-④⑥)など、絵画においても静物表現は姿を消すことはないが、視覚実験の場として追求される静物画の作例は、キュビズム以降顕著なものは見られない。福田美蘭の作例(fig.1-④⑦)では、過去の静物画を自由に扱うようなニュアンスが見て取れるが、過去の静物表現の作例への再アプローチという意味では、オリ・ゲルシュトもあげられる(fig.1-⑤①)。映像作品では、サム・テイラー・ウッドの作例(fig.1-⑤②)があげられるだろう。これは、「ナチュラル・モルト」の系譜にある静物表現で、徐々に腐敗していく静物的モチーフを撮影し編集した映像で、ループで再生され展示されるものだ。伝統的なモチーフとコンセプトを踏襲しつつ、生の円環も読み取れるが、作家本人が癌との闘病経験があることから、生を再び生きるという個人的な経験が反映されてもいると考えられるだろう。同じ時期に、彼女の作品を知らずに独自に映像で静物作品を作っていた作家に小瀬村真美がいる。彼女の初期の映像作品は、スルバランやカラヴァッジョを引用した「ナチュラル・モルト」の静物(fig.1-⑤③)だが、近年の作品では一枚の写真作品の中に、セットした静物のモチーフの最初期の状態と、腐敗していく状態を合成した作品や(fig.1-⑤④)、静物から「生」の要素を取り除いていく作品だという『Drape』(fig.1-⑤⑤)など、静物表現を独自に探求している。絵画では、伊庭靖子の作品をあげよう。モチーフをアクリルボックスに

入れて描く静物の作品シリーズ(fig.1-⑤)では、イメージのなかに、対象が置かれた画面の外側の環境が写り込んできている。静物画という、モチーフを選びそれにフォーカスをあてることが前提となるジャンルだからこそ、対象を画面に写らない周りの環境とともに見ることならしめる手法が際立って感じられる。それはここまで紹介してきた静物画にはない視点である。

これまで見てきたように静物画というジャンルは、対象を観察する力に基づいた物の多様な外観を描き分ける技巧、画家たちの洗練された技巧を発出する場であったが、それは19世紀以降、「目と知の技巧」へとシフトしていき、キュビズムを沸点として視覚実験の場となった。キュビズム以降は、新しいイメージを行う場としての静物表現は存在を示し続けており、様々な試みがなされているが、視覚の探求という側面、その探求へ向けたエネルギーを見ることは少なくなっている。その理由としてはジャンルや伝統的な権威の崩壊、絵画における別の問題の探求、絵画/彫刻/建築などとはまた別の表現の出現などが挙げられるだろう。

歴史には何本もの線が流れており、その流れを見えるようにしていくことが歴史化の作業でもあるが、各作家の「独自の取り組み」の対象としての静物表現は、静物画が本物そっくりであることをやめて以降、公となつてずっと続いている。それは植物のコラージュを行っていたヤン・ファン・オスの作品(fig.1-③)や、もっと遡れば宗教的な約束事のない静物画に取り組んだ画家など、細々と続けてきたことではある。例えばモランディは、静物画において独自の取り組みを行ない、独自のスタイルを築いている(fig.1-⑥)。先述のリヒターの作例やバセリッツの作例(fig.1-⑦)においては、むしろ「独自の取り組み」を静物画という「ジャンル」へ展開していると言ってもいいだろう。現代美術においては過去のような仕方ではिएラルキーをもって「ジャンル」は存在していないが、ジャンルは消えてしまったわけではなく、各作家の表現の中にあられ、あられた時には過去にジャンルが持っていた余韻を背負っている。また現代では、歴史画や人物画、風景画といった「ジャンル分け」は、絵画に必ずしも固有のものではない。したがって、彫刻による静物画もありえるし、風景画のインスタレーションもありうるし、さらに言えば建築によるドキュメンタリーもありうる。またある一つの作品を写真や彫刻といったメディアに割り振るような「メディア分け」も、必ずしも必要ではないし効果が無いことも多いのは、一つの作品はジャンルからもメディアからもコンテキストからも独立するように見られ、だからこそその作品にコンテキストや情念を投影することも可能になっているからなのではないだろうか。

本作品では、このような静物画というジャンルをどう捉え、過去の仕事や作家たちの精神を感じ取りながら、彼らと彼らの作品に応答していくかを一つの課題としている。



fig.1-㉔ ルネ・マグリット
〈The Listening Room〉
1952年 45×55cm



fig.1-㉕ サルバドール・ダリ
〈記憶の固執〉 1931年 24×33cm



fig.1-㉖ サルバドール・ダリ
〈炸裂する柔らかい時計〉 1954年 12.7×17.1cm



fig.1-㉗ サルバドール・ダリ
〈果物皿(《素早く動いている静物》のための秀作)〉
1956年 41.6×54.6cm

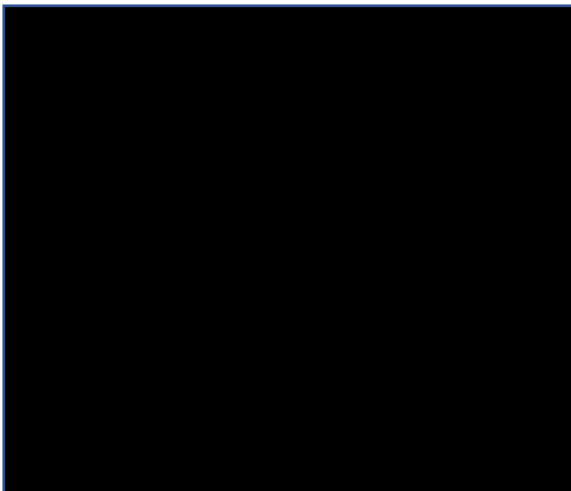


fig.1-㉘ Andy Warhol
〈Campbell Soup Cans〉
1962年 各 50.8×40.6cm



fig.1-㉞ Andy Warhol
〈大きく破られたキャンベル・スープの缶
(ベジタブル・ビーフ)〉 1962年
183cm×137cm

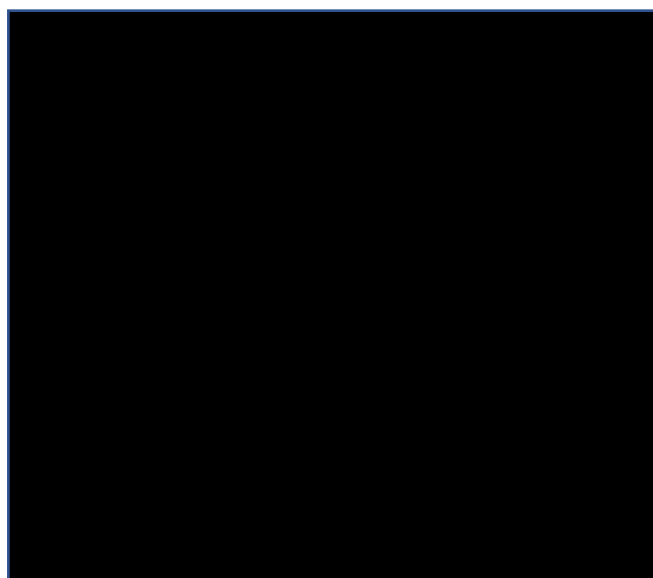


fig.1-㉟ Andy Warhol 〈Skull〉
1976年 180.5cm×201.2cm



fig.1-㊱ ロイ・リキテンスタイン
〈Still Life with Crystal Bowl〉 1973年
52×42”



fig.1-㊲ ロイ・リキテンスタイン
〈Picture and Pitcher〉 1977年
95×40×24 1/2”



fig.1-④③ Tom Wesselmann
〈Tulip and Smoking Cigarette〉
1983年 82×121×74”



fig.1-④④ Sheltens & Abbenes
〈Still Life Without food, #4〉 2001年



fig.1-④⑤ Christo
〈Pckage on a table 1961〉
1961年 48 3/4×24 1/4×11 3/4”

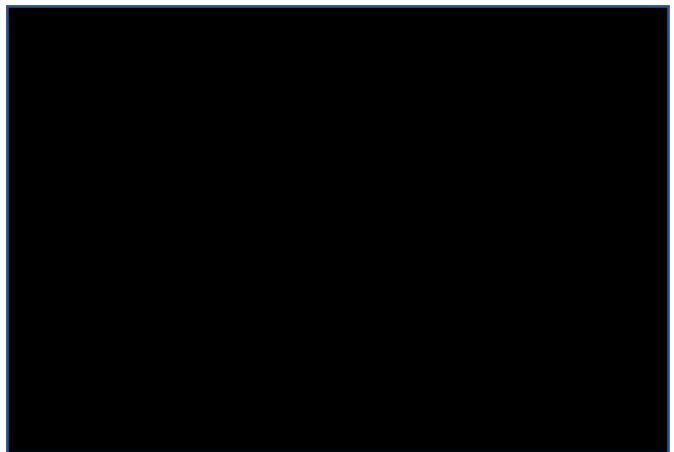


fig.1-④⑥ Gerhard Richter
〈Skull with Candle〉 1983年



fig.1-④⑦ 福田美蘭〈陶器〉
1992 年, 46×65.2cm

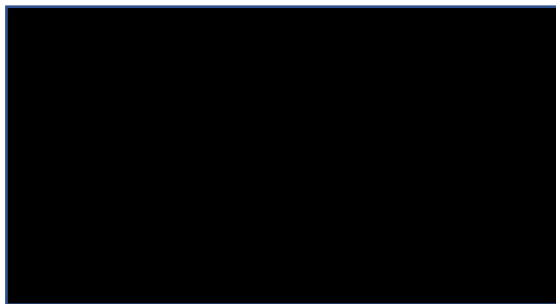


fig.1-④⑧ フランシスコ・デ・スルバラン
〈陶器〉 1658-64 年, 46×84cm



fig.1-④⑨ オリ・ゲルシュト
〈Pomegranate〉 2006 年

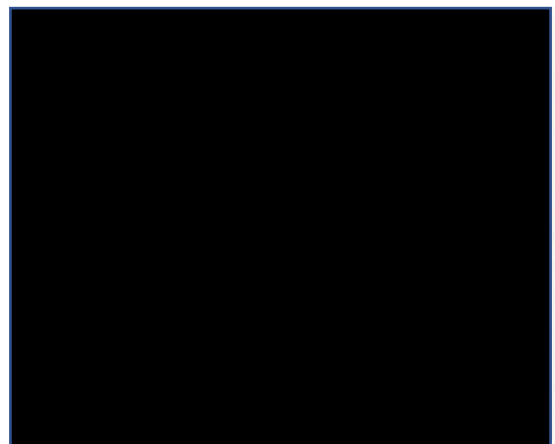


fig.1-⑤⑩ フアン・サンチェス・コタン
〈マルメロ、キャベツ、メロン、キュウリ〉
1602 年頃



fig.1-㉑ Sam Taylor-Wood
〈A little Death〉 2002年 35mm film/ DVD



fig.1-㉒ 小瀬村真美 〈薇〉
2003年 ビデオインスタレーション

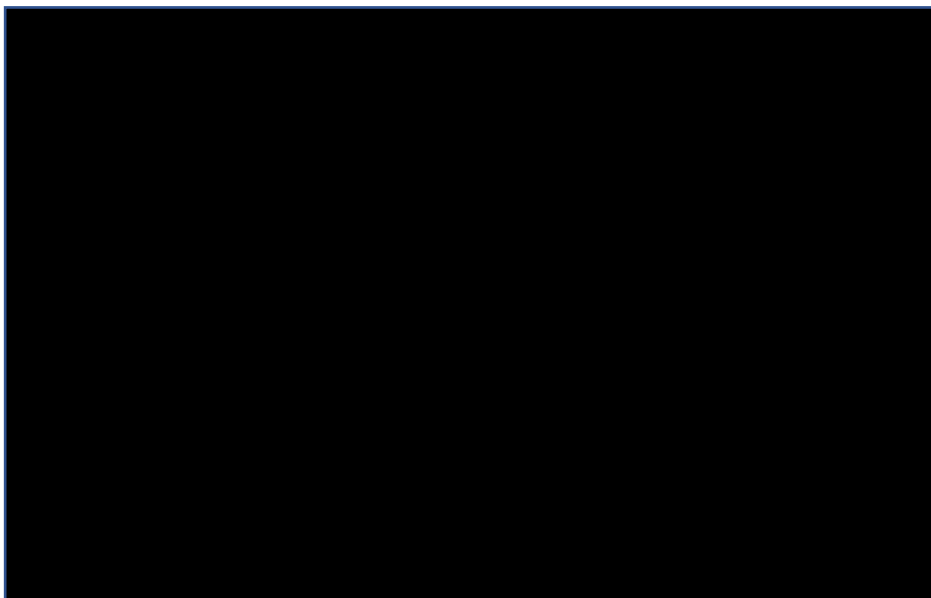


fig.1-㉓ 小瀬村真美 〈餐〉 2018年 ジクレープリント 83×130cm



fig.1-㉔ 小瀬村真美
〈抜き出された布«Drape»より〉
2018年 ジクレープリント
93×220×90cm

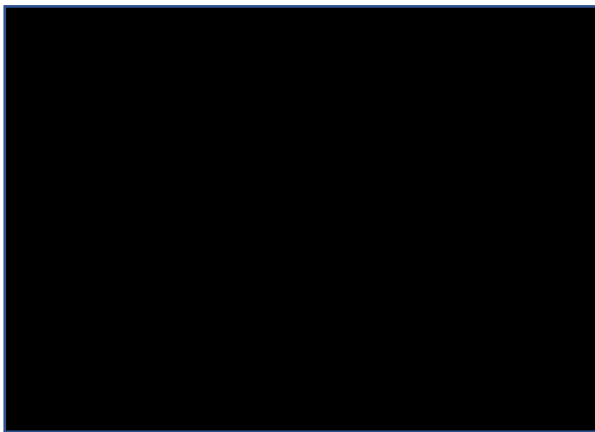


fig.1-㉕ 伊庭靖子
〈Untitled 2018-02〉
2018年 油彩、カンヴァス

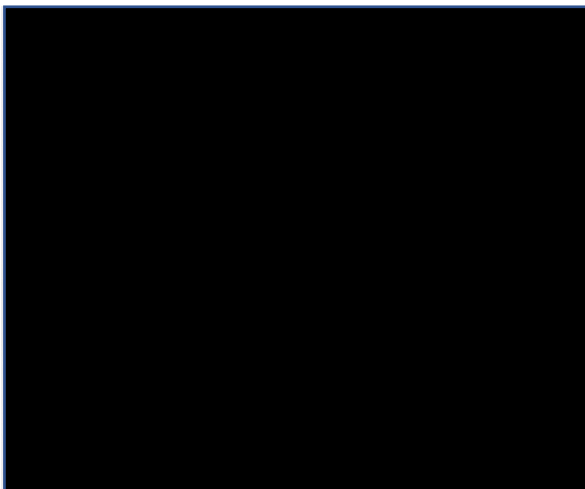


fig.1-㉖ ジョルジョ・モランディ
〈静物〉
1946年 油彩、カンヴァス
37.5×45.7cm



fig.1-㉗ ゲオルグ・バゼリッツ
〈The Motif: Evening Atmosphere〉
1988年 油彩、カンヴァス
162×130cm

2章 ナチュラル・モルト

2-1 ナチュラル・モルトとしての静物画

第1章では「still life」としての静物画について記してきたが、本章では静物画の別の側面に光をあてたい。それは『nature morte(死んだ自然)』としての静物画である。ナチュラル・モルトにある語感は still life (あるいはそのもとの stilleven) にはない。この語感はフランスでまず用いられ、その後ラテン語圏にもたらされている⁴⁷。奥本大三郎は「ナチュラル・モルト」について、

「西洋人は狩りの獲物などをナチュラル・モルトと言っていた。花や果物なら切り花、そして木から採りだもの、収穫したものである。それを格好よく盛り上げてある。しかし所詮はテーブルの上に雉子や猪や鹿などが死んで横たわっている所を描いた図である。そんな nature morte を「静物」と訳したのは一体誰か。このフランス語を直訳すれば「死んだ自然」となるが、正確には野生の鳥や獣のような自然物を『鉄砲で撃ち殺し、むりやり静かにさせたもの』なのである」⁴⁸

と言っている。オランダで「狩猟画」というジャンルが最も盛んになったのは1680-1720年頃で⁴⁹、ロベールの辞典では仏語の nature morte の初出は1752年とされている⁵⁰。いずれにせよ多くの静物画に、切り花などと一緒には雉子や兎などの狩猟の獲物が描かれているのを確認することができる(fig.4-①)。

ナチュラル・モルトとしての静物画は、花や鳥、さらには人間の頭蓋骨など死や死体を描き、そして眺めることでもある。画家が実物の死体を観察して描いていたとしても、

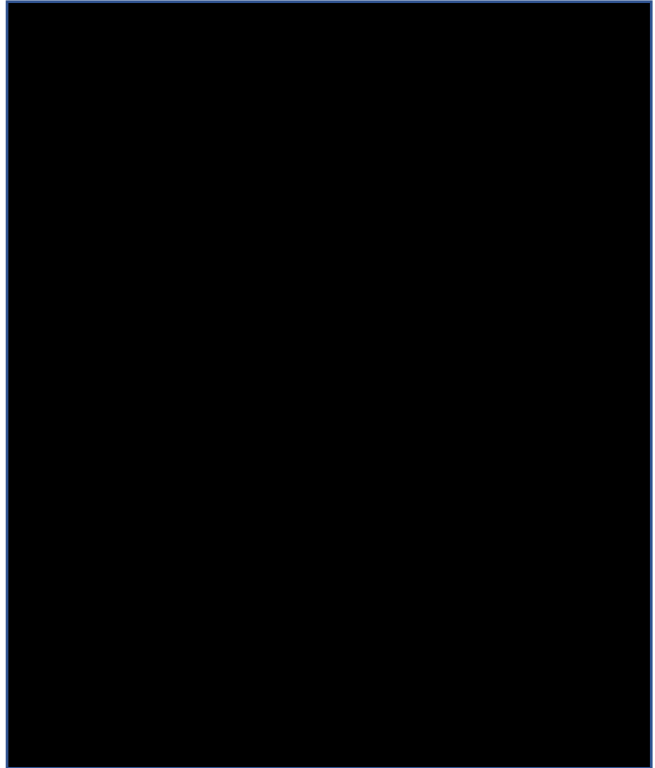


fig.2-① ヤン・ウェーニス<死んだ野兎>
1690 油彩・キャンバス 113.5×94.5cm

⁴⁷ *Encyclopædia Universalis France* S.A. 2008, p.945

⁴⁸ 奥本大三郎著「ナチュラル・モルト」(木島俊介編『ART GALLERY テーマで見る世界の名画6 静物画』(集英社, 2018) p.90-91) p.90

⁴⁹ 菅野 晶訳, 国立新美術館編『ウィーン美術史美術館所蔵静物画の秘密展』 p.80

⁵⁰ *Les Dictionnaires LE ROBERT*, 1985 カナダ版

我々が眺めるのは絵の具で再現されたものであり、「死」や「死体」そのものを眺めているわけではないが、死体に対する視点として布施英利の『死体読本』にあるような死体観は強調しても差し支えないだろう⁵¹。我々が芸術作品としての死や死体をどう眺めるかには様々な方法がある。そこから生のはかなさを受け取り、それを自分や他者の生に写しみることもできるだろうし、死の一般論を思考することもあるだろうし、それをただひたすら眺め続けることもできるし、見ないことも通り過ぎることもできる。ここでナチュラル・モルトについて考えるためにジョルジュ・バタイユの「エロティシズム」から死について引用し、それを本節の文脈で言う死として論じていく。

「私たちが死と呼んでいるものは、第一に、私たちが死に対して持つ意識のことなのだ。私たちは生の状態から死体への変化を感得するのだが、死体は不安をかきたてる物体なのである。人間にとってもうひとりの他者の死体、それがこの物体なのだ。死体にすくんでしまう人々一人一人にとって、死体は自分の運命の写し絵(イメージ)にほかならない。死体は暴力を証しているのだが、その暴力は、一人の人間を破壊しただけではなく、今後あらゆる人間を破壊することになるのだ。死体を見て、他の人々は禁止にとらわれる。その禁止は、彼らが暴力を斥け、暴力から身を離す後退りなのである」⁵²

ここでいう死とは、具体的で個別なものではなく、また死体それ自体でもなく、まず私達の死に対する意識であることわった上で、それが自分の運命の写し絵であるとバタイユは言う。そしてそれはいずれ私達の身にふりかかる暴力であり、それから身を離す私達の態度に「禁止」をみる。

「禁止の真理は私たちの人間的態度を解く鍵なのだ。私たちは、禁止が外部から課せられているのではないということを確認に知らねばならないし、またそうすることができるのである。このことは、私たちが禁止を侵犯している瞬間、とくに禁止が働いているにもかかわらず、禁止が阻止していた衝動に私たちが従うという曖昧な瞬間に、不安の中で、私たちに明らかになる。禁止を守り、禁止に従っているならば、私たちはもはや禁止に気

⁵¹ 「僕たちの解剖学教室にも、そのような標本が置かれている。研究室を訪れる客は、机の上に置かれた『腿の輪切り』やら『腸の断片』やらをみて度肝を抜かされることもある。しかし恐れて失神したり、動転したりする人はほとんどいない。『キャーキャー騒いでいる』のは、たいてい『見ていない』人だ。この布の中に人体の断片がある、そう思うとたまらなくなって大げさな表情をする。しかし包みを開いて見せると、水をかけたように落ち着く。それでも騒いでいる人は、目をあけてはいるが、『見ていない』人だ。見ないというのは頭で想像することだ。つまりそこではどのような妄想も可能になる。『ホラー』とはそのような『見ない』ことの産物だろう。目をあけてしっかり見れば、それは生きている人間と変わらない肉体の一部なのだ。そこには恐怖もホラー的な光景もない。あたりまえの人間の断片がある、それだけだ。」 布施英利著『死体読本』(翔泳社, 1994) p.20-21

⁵² ジョルジュ・バタイユ著『エロティシズム』(筑摩書房, 2004) P.70-71

Bataille, G. (1954) *L'EROTISME*, Minuit

づかない。だが侵犯の瞬間には私たちは不安を感じる。不安がなければ禁止は存在しないのだ。この不安の体験は罪の体験である。この体験は人を侵犯の完遂へ、侵犯の成就へ導く。そこまでゆくと侵犯は、禁止を享樂するために禁止を維持する。エロティシズムの内的体験は、その体験者が、禁止の侵犯へかりたてる欲望に対して、さらには禁止の根底をなす不安に対しても、多大な感受性を持つことを要求する。この感受性は、欲望と恐怖、強烈な快感と不安をつねに緊密に結びつける宗教的な感受性である」⁵³

禁止を禁止として維持しながら、すなわち禁止の忘却も、無視も、無法者的な態度も、なんらかの論理的な乗り越えもせずに維持したまま、侵犯を継続する時、エロティシズムの感受性が、恐怖と欲望、強烈な快感と不安とを緊密に結びつけると言う。

これをナチュラル・モルトにおいて死を見ることに置き換えるならば、「ナチュラル・モルトをみる」こととはエロシ的な感受性をも必要とする経験であると言えるだろう。死体を見続けるという禁止の侵犯から発するエロティシズムが、静物画を深めるのだ。死んだ自然、すなわち切り花や動物の死体を眺める我々には、エロティシズムへの契機がある。バタイユは静物画について語っているわけではないが、「人間の死体に、死んだ動物、たとえば狼の獲物の場合と違うものを見なくてはならないという理由はない」とも言っている⁵⁴。静物画には「ヴァニタス(空虚)」というモチーフがあり、それについては次項でより詳細に述べるが、ヴァニタスにおいては死の明示が教訓的に生をより「よい」ものにしようとする解釈がある。死と生はお互いにお互いを裏返す反転的な力場として作用するが、バタイユもただ死だけが生のほとぼしりを可能にすると述べる⁵⁵。

バタイユの論述と、静物画のナチュラル・モルトの側面の説明との相性がいいのは、いずれもフランス的な思想風土の中にあるのだから偶然ではないだろう。ある意味でバタイユが語っていることをナチュラル・モルトから解釈することが可能なのだ。ナチュラル・モルトは死一性一生を結びつけ、それがいくら自然に無化にされようとも、バタイユ的に言えばその無化こそは本当に恐ろしいものであると同時に心底から欲されるものであり、それが生の狂騒の契機になる⁵⁶。

⁵³ バタイユ, p.62

⁵⁴ バタイユ, p.92

⁵⁵ 「エロティシズムの意味である生の約束と、死の豪華な〔浪費的な〕面との結びつきを見抜くためには多大な力が必要だ。死がまた世界の青春でもあるということを、人類は一致して無視している。ほとぼしりがなければ生は衰退してゆくのだが、唯一死だけがこのほとぼしりを保証しているということを、私たちは目隠しをして見まいとしている。生が均衡に対して仕掛けられた罠であり、生が全面的な不安定、不均衡であり、そこへ人をすぐに投げこむものであるということを見まいとしている。生は、絶えず爆発を惹き起こす擾乱の運動なのだ。」バタイユ, p.96

⁵⁶ 「もし本質的な禁止のなかに、生き生きとした力の濫用としての自然、無化の狂躁(オルギア)としての自然に対する人間の拒絶を視るならば、私たちはもはや死と性活動のあいだに相違を設けることができなくなる。性活動と死は、自然が、無数で尽きることのない存在たちとおこなう祝祭の強烈な瞬間にほかならない。すべての存在の特性である存続への欲求に抗って自然がおこなう無際限の浪費という意味を、性活動も死も持つのである」バタイユ, p.99

2-2 ヴァニタスと死の舞踏

2-2-1 ヴァニタスとエロス

静物画の主要なモチーフにヴァニタスという表現(fig.2-②)があり、17世紀のオランダで数多くみられる。「ヴァニタス」という言葉はラテン語で「空虚/虚無」である。これは旧約聖書「伝道の書」の冒頭、「VANITAS VANITATUMU ET VANITAS (空の空なるかな、すべては空しい)」⁵⁷という表現がもとにある。美術史家の森洋子によると、「伝道の書」には「空しい」という言葉が38回も使われ、一方で旧約聖書の他の部分全部で33回しか使われていないから、この書の基層となる思想に「空しさ」があるとし、それはこの著者の人生観を反映しており、人間の知恵、知識、労苦、快樂、富、権勢、名声などの虚妄、虚しさを説き、万物の限界をわれわれに認識させようとするという⁵⁸。そして森は、ヴァニタスが保つ意味を次のように指摘する。



fig.2-② ヤン・ファン・ケッセル
〈ヴァニタス〉 1655-70

「『伝道の書』の著者コレヘトは幸福な家庭生活を否定したわけでもなく、富の享受を禁止しているわけでもない。結局、どんなに物質的に恵まれ、豊潤な社会にあっても、人間は質実剛健の精神を失わず、中庸を保つことが大切である。『神を畏れ、その戒めを守る』ことによって、豪奢、傲慢、虚栄に溺れることなく、『空の空なるかな、すべては空しい』ことを認識できる。まさしく、こうした道德観こそ、海運業と世界貿易によって、巨利を得たオランダ社会にとって、もっとも相応しいものだったのだろう。ゆえに『伝道の書』が愛読され、静物画にまで登場したのだろう」⁵⁹

すなわち、死をみ、それを意識することは生を導くことでもあるのだ。その原理自体は現代でも変わらない。全ては虚しい、として隠遁的な生活を送ることも、泡沫的な生をいきることも我々にはできるし、やがて無化される豪奢に溺れることなく生を生きなおすこともできる。一部のヴァニタスには、麦の穂の図像があらわれるが、それはヨハネによる福音書を典拠とした「死後の復活」の象徴であり、「死は生の始まり」を表現したという⁶⁰。死と生がお互いを裏返す力場において、逆に働くベクトルの力で無が発する。先に無

⁵⁷ 森洋子著『シャボン玉の図像学』（未来社、1999）p.109

⁵⁸ 森, p.110

⁵⁹ 森, p.111-112

⁶⁰ 森, p.122-124

があり、また最後にも無がある。生はとことん無化されるが、バタイユの言葉⁶¹を借りるならば、その生は称えられるものだろう。

静物画では、ヴァニタスの表現に、死すべき運命にある人間の、生のはかなさ、虚栄のはかなさなどがモチーフとなった図像が現れる。人間の頭蓋骨、ガラス、ランプ、シャボン玉、砂時計、懐中時計、花や花束、宝石、パイプ、王冠、王笏、司教冠、司杖、英雄らしき石膏彫刻、地球儀、書物、弦の切れた楽器などである。また一方で、ヴァニタス絵画には、愛の神の表現も現れる。これは例えば、ピーテル・ブールの「ヴァニタス」にみられる、アムール(愛の神)が「時の翁」のすぐ下において、人間を目隠しして盲目の愛へ向かわせる布を持っている図像だ⁶²(fig.2-③)。これらには、上記のように道徳的な意味もあるが、死と性の密接な結び付きもまたみてとれる。

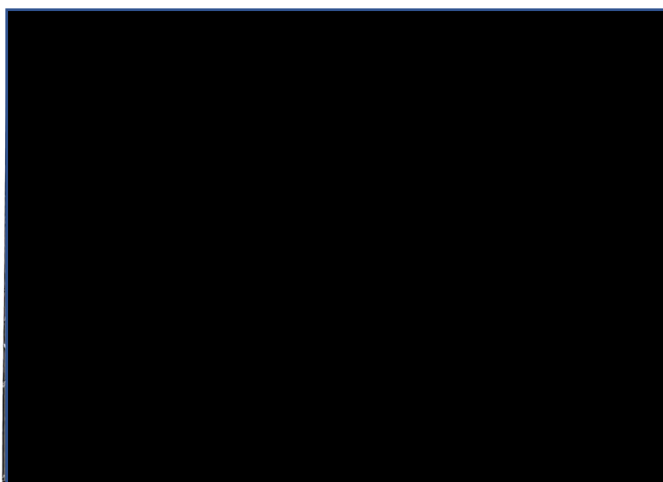


fig.2-③ ピーテル・ブール<ヴァニタス> 1660 油彩

2-2-2 死の舞踏の路地裏

静物画におけるヴァニタスに関連するもので、それ以前にある死の美術表現としては、いわゆる「死の舞踏」がある。その起源は静物画におけるヴァニタス表現よりもさらに遡る。エミール・マールによると、記録に残っている最古の描かれた「死の舞踏」は、パリのレ・ジノサン墓地にあった壁画だという⁶³。だが、彼によると、それは描かれたものとして、であって、14世紀には詩をもとにした「死の舞踏」の劇が教会の中で演じられた⁶⁴。その内容は、ヒエラルキーの秩序に従って整列した人びとが、国王、教皇、司教、騎士、医者、論理学者、若者、老人、金持ち、貧乏人、狂人たちが、かわるがわる死ぬことを嘆きながらも、死に向かって歩いていくものだった。⁶⁵

死の舞踏と呼ばれるもののバリエーションは様々であるが、ここでは、ギヨ・マルシャンが1485年に出版した「死の舞踏」から内容を見てみよう。それは、一人の生者とそ

⁶¹ 「エロティシズムとは、死におけるまで生を称えることだと言える」バタイユ, p.6

⁶² 森, p.117

⁶³ 「1425年、パリのレ・ジノサン墓地に「死の舞踏」が描かれる。」エミール・マール著、共訳、『中世末期の図像学 下』(国書刊行会, 2000) p.80

Mâle, É. (1908) *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*

⁶⁴ 「いくつかの資料が、「死の舞踏」はまずある劇の形で出現したことを証明している」マール, p.94

⁶⁵ マール, p.94

の生者を引いていく一体の死骸からなる 30 組のペアで構成される。この死骸は、死神などではなく、生者の分身であり、やがてはそうなるであろうこの生者の未来の姿だ。またこの死骸は、骸骨ではなく、干からびた遺骸である⁶⁶。教皇、皇帝、枢機卿、国王、参事会員、騎士、平貴族、商人、代官、儀杖官、労働者などからなるこの三十組のペアには、それぞれに、嘲笑的な詩句が添えられている。例えば生者を食べ物にしてきた司祭には、今度はお前が蛆虫の餌になるだろうと言ひ、代官に対しては、「お前の所業を報告するため、私はお前を偉大なる審判官の御前に召喚する」と言う。死骸は踊りながらこれらの生者を引っ立てていくが、生者は踊ってはおらず、彼らの足取りは迫りくる死によってすでに重くなっている。彼らはやむなく進んでいるが、誰もが嘆き悲しみ、誰一人として死にたがってはいない⁶⁷。

マールは、このような「死の舞踏」が生まれてくるような死生観は 13 世紀にはみられず、あったとしても少数で、14 世紀末に現れたものだという⁶⁸。また、彼によると「死の舞踏」は、死を前にした人間の平等と、死は突然襲いかかるものだという二つの真実を表現している。ところでマールは、当時の大多数であった無学の一般の人の中には、これをみて人生は悦楽すべきもの、として解釈する人間もいただろうと推察している。そもそも、レ・ジノサンの墓地には売春婦たちがうろついていたのだ⁶⁹。ここで我々は、奇妙にも死と性のバタイユ的な邂逅に再び出くわすことになるのである。

⁶⁶ 「ミイラ化した遺骸は骸骨よりも更に恐ろしい。それはいまだにおぞましい人生を生きているように見える。踊り回り片足で飛び跳ねるこの亡霊たちは、まるで実存しているかのようである。」 p101 また、バタイユは骸骨について、「古風な諸民族にとって、極度の不安の瞬間は腐敗の段階に関係している。そのあとの白骨には、蛆が養分を取っている腐乱した肉体の耐えがたい外観はすでにない。生き残った者たちは、腐敗によってかきたてられた不安のなかに、死者が彼らに抱く激しい恨みと憎悪の表現を、漠然とではあるが感じ取る。葬儀はこの恨みと憎悪を鎮めるためにおこなわれるのである。そして白くなった骨はこの憎悪の沈静化を表していると、彼ら生き残ったものたちは考える。彼らには尊敬すべきものに見えるこの白骨は、死の慎みのある一厳粛かつ耐えられる一最初の外観をしている。」といている。バタイユ, p.88

⁶⁷ マール, p.99-p.104

⁶⁸ 「十三世紀ほど死者が慎み深かった時代はない。墓石の表面に刻まれたり墓碑の上に横たえられたいくつもの彫像ほど、純粹で快いものは他に思い浮かばない。両手を組み合わせ、両目を見開いた、若くて、美しく、顔を輝かせた十三世紀の死者たちは、すでに永遠の生命を得ているかのようである。これこそが十三世紀の高貴な芸術家たちが死者にまとわせた詩情である。彼らは死者を恐れさせるどころか、死者を愛させようとしたのである。ところが十四世紀末、死者は突如としておぞましいかぎりの姿で表現されるようになる。」 マール, p.78

⁶⁹ マール, p.120

2-3 不可視のヴァニタス-手と目の墓場に飾られたレリーフ-

2-3-1 視覚の制度

ここまで、静物画におけるナチュール・モルト、ヴァニタス表現、その美術表現上の源流とも言える死の舞踏についてみてきたが、本節では視覚実験におけるナチュール・モルトについて論じていく。

視覚実験という立場は、すでにあった視覚の制度を無視することができない。それはたとえば古代エジプト人の職人が型通り教わった絵の描き方(人物に関して言えば、その膝は決して前から描かれない)であり、限られたモチーフを限られた方法で繰り返した「クセニア」制作職人、また新古典主義的な教育でみられる

「理想化された身体」であり、カメラ・オブスキュラを使用した絵の描き方、あるいはフィルム地の部分までプリントするストレート・フォトグラフィだ。地図もこれに入るだろう(fig.2-④)。これらは手や機械の使い方であると同時に、対象の見かた、視覚の方法でもある。ゴンブリッチは古代エジプトの美術について、そこでは対象の特徴がもっともよくわかる角度から、個別に描かれているという。

「池は上から眺めた形に描き、木は横から見ているように描いた..頭部は横向きがいちばんわかりやすい。だから横から描かれている。しかし、人間の目といわれて私たちが思い浮かべるのは、正面から見た形なのではないだろうか。だから、横向きの顔のなかに、正面を向いた目が描きこまれたのだ。上半身はどうかと言えば、肩から胸にかけて正面向きがもっともわかりやすい。腕と胴のつながり方がよくわかるからだ。しかし、腕と足の動きは横から見た方がずっとはつきりする。絵のなかの人物たちが妙に平板で、ねじれて見えるのは、こうした理由からだ..エジプトの画家や彫刻家は、人間がそんなふうに見えると思っていたわけではない」⁷⁰



fig.2-④ google マップ



fig.2-⑤ トトメス4世の墓壁画
前1400年頃

⁷⁰ ゴンブリッチ, p.52

古代エジプトの絵画表現には、独特の形式があり、それは型どおりに教え込まれる徒弟制度で、制作の目的が呪術に関するものだったからか、その形式は守られ続けた(fig.2-⑤)。絵画表現において人物の膝が前を向くのは、紀元前 500 年頃のギリシャにおいてである(fig.2-⑥)。3000 年もの間、美術表現における視覚制度に変化はなかった。

ここで視覚の制度について、視覚表現の制度と見ることの制度とに分けて考える。視覚表現の制度とは、視覚を表現する際の制度のことで、古代エジプトの絵画の決まり、キリスト教におけるシンボルや聖人をあらわす際の光背などの約束

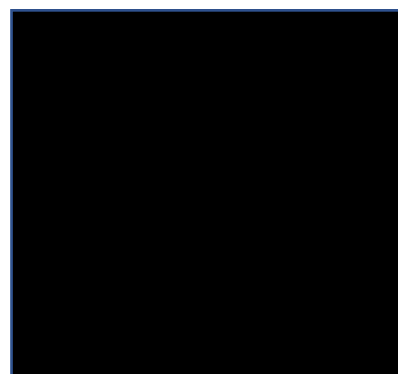


fig.2-⑥ テセウスとシニス(部分)
陶器, 直径 13cm, 前 510-500 年頃

事、あるいは遠近法のことである。見ることの制度とは、あらわされた視覚表現を見る際に働き、視覚表現の制度が機能するようにする他、目の生理的な構造や、あるいは見ることに関わる環境的、社会的な制度のことである。視覚表現の制度の数と見ることの制度の数は等しくなく、後者のほうが多い。視覚表現の制度は単一で働くが、目の制度は同時にいくつかが働く。古代エジプトの絵画を例にすると、それは視覚表現の制度においてあらわされていて、目の制度が視覚表現の制度と一致している場合に、鑑賞者に齟齬が起らない。しかし、齟齬が起らないようになるには人を制度化しなければならないのである。制度化されていない場合、なぜ重要な人物が大きく描かれるのか、なぜ足が常に横向きなのか、という疑問を持つだろう。我々の目は見ることの制度を古代エジプトとは違った形で受けているから、その絵画表現が多視点的に見えるのである。また人の目がひらかれてある状態の時、視覚表現の制度にも、見ることの制度にも気づくことができる。ここで言うひらかれてある、というのは、制度の上でひらかれてあるという意味で、ある種の無知と近似的な状態である。

視覚の制度が共同体の通念となっているならば、見えない制度として維持され続ける。エジプト人にとって世界がその描いた絵画のように見えているというわけではないにしても、見えるものの表現の仕方に疑問は抱かれない。エジプトではその安定が 3000 年続いたのである。地図の場合も同様に、そこにおける視覚表現の制度と見ることの制度が一致している場合に、地図を読むことができる。そうでなければ、いくら地図を見ても目的地には辿り着かないだろう。地図を読むことに習熟してはじめて、現実の世界と地図にあらわされた表現を重ね合わせた視覚が可能になる。地図は学校や田畑などを記号化し、さらには標高や建設中の鉄道などもあらわすことができる特殊な視覚の制度だ。

また例えばフィルムの地の部分までプリントされた写真は、トリミングしていないことをあらわしている。それもまた、そのように読むことを約束事としてあらわす、見ることの制度なのである。

2-3-2 不可視のヴァニタス

セザンヌは視覚表現の制度、並びに見ることの制度のいずれとも苦闘していた。対象を見て描くという一見単純な行為を彼の状況で彼ほどつまづきながら深められた例は少ないだろう。視覚実験においては、諸視覚制度への抵抗が前提となる。

ここで静物画におけるヴァニタス表現について振り返ろう。静物画におけるヴァニタス表現とは、ナチュール・モルトの美術表現上の源流にある。ナチュール・モルトは死や死体を描くことで、生と死が互いに互いを裏返す力場が発し、生-性~死の力動が生成する静物画である。この力場において人は生を生き直すことも可能になる。ヴァニタスにおいては、生や虚栄のはかなさがモチーフとなった図像、例えば人間の頭蓋骨、ガラス、シャボン玉、砂時計、宝石、王冠、王笏等が現れる。

一方で視覚実験における静物画においては、諸視覚制度との苦闘が見てとれる。視覚制度は美術表現上の通念になっている場合でも、社会/共同体において通念になっている場合でも、人を束縛し、その手をとってレールの上を歩かせる強力な装置、死の舞踏における死神であり、人の目を殺す。視覚実験の静物画においては、その装置に葬られた目、それへとあらがい抵抗する目と表現、束縛する制度への狂躁(オルギア)、時に垣間見える目の生が、不可視のヴァニタスとなってあらわれる。目の死と、目の生の力場となったナチュール・モルトにおいて、目はほとぼしる生の道を探す。視覚実験における静物画においては、このような形でナチュール・モルトが生成する。与えられた視覚に従うことに満足することを否み、新しい網膜によって自然の顔つきを受け取る態度のうちに、実験者は死んだ目を取り戻し、死んだ目を生き返らせることを虚無と儚さの中でシャーマニズムのうちに舞い踊らせる。殉教の図像が苛烈な信仰心に油を注ぐように、視覚実験へと狂い進むナチュール・モルトを見ることは、同じ実験を行う後続者にとっては油となり、彼らは手と目の墓場に殉教者たちのレリーフを飾るだろう。

3 章 視覚の再考

3-1 見る

3-1-1 目の構造

本章では通常で言う意味の視覚を問い直し、それを視覚実験としての静物画の制作に基
底づけていきたい。視覚について考える際に、まず目の進化の話からはじめたい。ここで
いう目とは、外界の像を結べる装置のことである。ただ光を感じられる器官を目とは呼ば
ない⁷¹。単細胞生物には光を感知するシステムがみられ、光子がぶつかった時に有機分子
が示す単純な反応を利用し、上下を識別し、運動の方向を決める⁷²。多細胞生物に見られ
るもっとも基本的な光感知器は眼点といい、それは黒い色素に裏打ちされた感光面をもつ
小さなくぼみであり、原始的なレンズがかぶさっているものもある。アンドリュー・パー
カーによると、カンブリア記以前には眼は存在していなかったと言う。眼はカンブリア紀
の5億4000万年前に三葉虫の方解石
のレンズでできた複眼として発生し、
それ以降存在し続けている。眼の種類
にはカメラ眼、反射眼、窩眼、などが
あり(fig2-①)、脊椎動物ではカメラ眼
が視覚の標準装備となっている。その
仕組みは、虹彩を調節して瞳孔を通る
光の量を調節し、一つのレンズでその
光を網膜上に収束させるものだ。カメ
ラのレンズは凸レンズを何枚か組み合わせて用いるのに対し、例えば魚のレンズは球面であ
る。球面レンズはレンズ面の光の歪曲が大きく球面収差が生じるため、生物の球面レンズ
にはそれを解消する特徴がある。それはレンズの媒質が不均一になっていて、中心と周縁
部では光の屈折率が違っており、かつ媒質に網膜まで光が到達する時間を遅らせる特徴が
あり、レンズ周縁部からやってくる光とのタイムラグを無くし、すべて同時に網膜上に同
じ像を結ぶというものだ。そして哺乳類、鳥類、大部分の爬虫類では筋肉を使ってレンズ
を引き延ばすことで、魚類、カエル、ヘビはレンズを前後に移動させることで、焦点面の
位置を調整する。窩眼は例えばオウムガイにみられる目の構造で、レンズを用いずに、黒
い虹彩をに囲まれた小さな瞳孔を通して採光する。この方式には明るい像を得るためには
大きな瞳孔が必要になるが、鮮明な像を結ぶには瞳孔を小さくする必要があるという欠点



fig.2-① 窩眼、反射眼、カメラ眼

パーカー, p.244

⁷¹ 「眼は、大気中を透過する光の波を映像に変換する装置である」 アンドリュー・パーカー著、『眼の誕生』(草思社, 2006) p.238

Parker, A. (2003) *In the Blink of an Eye*, Free Press

⁷² パーカー, p.240

があるため、例えばオウムガイが得られる像はぼやける。反射眼はホタテ貝にみられる目の構造で、凹面鏡のようになっており、ほぼ集光されることなく透明な網膜を通過した光が鏡で反射され、ちょうど網膜上に焦点を結び、網膜が光線を吸収して像をとらえる⁷³。

単眼と複眼の説明も重要になる。単眼と複眼の違いは、像を結ぶための装置の光の採り入れ口が単数か、複数かということだ。複眼には連立像眼と重複像眼の二種類がある。連立像眼の仕組みは、光学的に隔離された個々の個眼が、異なる方向の情報を集め、各々の個眼内で結ばれた小さな像が、ジグソーパズルのように集められ完全な像を形成する。それに対し、重複像眼の個々の個眼は光学的に結像され、各々の個眼に入ってきた光は重ね合わされて、網膜上の同じ場所にひとつの像を結ぶというものだ⁷⁴。しかし、ここでいう「完全な像」というものさえ、イメージすることはたやすくはない。それが図像としてあらわされていないという点もあるが、ヒトの目にとっての「完全な像」というイメージにあまりになれていないからである。例え図像として表すことができたとしても、結局のところヒトの目を通してそれを理解せざるを得ないならば、理解にバイアスがかかる。ヒトには青・緑・赤の3原色に対応する光受容センサーを作り出す3種類のオプシン遺伝子があるというが、ギンヤンマには33種類のオプシン遺伝子があるという研究がある。光受容を受容できる遺伝子の種類がヒトの10倍ある上に、トンボの複眼はおよそ2万個あるというから、この複眼の視覚をどうイメージすればいいのだろうか。

研究があるものとしては、例えばミツバチの眼には、800-700nm程度の赤色は見えず、人の目にオレンジから緑に見える範囲の色も黄色にしか見えないが、一方で紫外線や、青と紫外線の間にそのいずれとも区別できる色があり、また紫外線と黄色光を混合した色を、他のいずれの色とも区別することができる⁷⁵。人には弁別の難しいモンシロチョウの雌と雄の違いは、雌の羽根に紫外線を反射する部分があるため、その違いを見分けることはモンシロチョウにとっては造作ない。また例えばコイは約575nmの光、530nmの光、645nmの光を光の強度をてがかりにしないで弁別できるという研究がある⁷⁶。

ヒトでさえ眼の見え方には個体差がある。ヒトの眼は単眼でカメラ眼だが、その視力、色を感じる細胞の数などには差があり、一般にヒトが感じられる可視光線の幅は380-780nm程度とされるが、色覚特性のある人には、例えば紅葉が緑に見えたり、逆に緑の微妙な変化に特別に敏感な人もいるという。

自然科学によって検証可能な視覚のイメージは想像をこえるかたちであるし、ヒトでさえ個体差がある。

⁷³ パーカー, p.244

⁷⁴ パーカー, p.252

⁷⁵ 大山正著,『色彩心理学入門』,(中央公論新社,1994) p.96-97

⁷⁶ 大山, P.102

3-1-2 ヒトの目

ヒトの目は単眼でカメラ眼である。外光は、まず角膜を通過し、光の量により虹彩が調整したサイズの瞳孔を通り、ついでピント調節のために厚みを変えられるレンズである水晶体、その光を透過させるゼリー状の硝子体を経て網膜に至る。まるでカメラの構造のようだが、CCDとは違って網膜の解像度は均一ではない。中心窩と呼ばれる視覚の中心部分において解像度が最も高く、最も色の識別ができる。視覚の周辺でも色や形の識別ができないわけではないが、その能力は格段に劣ると言われる。その広さは、「例えば夜空を見上げた時に、ちょうど満月をカバーできるくらいのもの」⁷⁷程度ということだ。ここで重要なことは、解像度の高い部分を効率良く使えるように、目や頭を動かして情報を得て、普段我々が周辺視野を意識しない程度に世界をサンプリングしていることだろう。ある種の視覚とは、頭部や眼筋の運動のことでもある。

網膜に到達した光は視細胞にぶつかり、そこで電気信号に変えられる。両眼の視野の左側の映像は右脳側のLGN(外側膝状帯)を経て右脳の第一次視覚野(V1)へ、視野の右側の映像は左脳側のLGNを通して左脳のV1へ送られる。片方の眼球の情報を左右の脳へ送る、または左右の眼球の半分ずつの映像を片方の脳に送るこの構造は、奥行きを知覚を脳の半球だけで行うことができることを示している。視交叉を通った信号の一部は、V1ではなく上丘に向かい、ここで無意識の注意に関する素早い反応に利用される。一方でLGNでは、色がなく解像度の低いデータと解像度の高いデータに分けられ、それぞれ巨細胞の経路と小細胞の経路が対応する。LGNは単に中継所であるだけでなく、大脳皮質全般から様々な情報を受け取り、光の情報と混合する機能もあるという⁷⁸。

V1は網膜の地図のようになった部分があり、中心窩の部分が他の部分よりも大きくなっている。その構造はハイパーコラムという層になっており、それぞれのニューロンには対応できる情報が決まっていて、たとえば特定の色、特定の形、特定の角度に傾いた線が特定の方向に動いた時にだけ反応するという性質がある。その後視覚の情報は混合され総合的に扱われるが、ここではV1までにとどめておく。

さて上記で視交叉を通った信号の一部が上丘に向かい無意識の注意に関する反応に利用される、と述べたが、その例をあげよう。本人は見ていることを意識できないが、無意識下では「見えている」という例である⁷⁹。この例では、被験者には視力がないのに、単純

⁷⁷ Tom Stafford, Matt Webb, 夏目大訳『MIND HACKS』(オライリー・ジャパン, 2005) p.48
Stafford, T. & Webb, M. *MIND HACKS*, O'reilly Media Inc, 2004

⁷⁸ *MIND HACKS*, p.43

⁷⁹ スコットランド、ハイファのセントアンドルーズ大学の神経心理学者デイヴィッド・ミルナーは、伝統的な意味合いにおいて盲目である患者、ダイアン・フレッチャー診察したが、彼女の行動に目が見えているようなところがあることに驚く。「興味をひかれたミルナー博士は、ダイアンの隠れた能力を試す実験をすることにした。まず一本の直線を見せて「この直線は縦線ですか、横線ですか、それとも斜線ですか」とたずねた。「わかりません」とダイアンは答えた。次に縦に長い差込口(実は郵便の投入口)を見せて、その向きをたずねた。彼女は「今度もわかりません」と答えた。博士が手紙を一通わたして、その口に差し込んでくださいと言うと、彼女は抗議した。「そんなこと、できません」「まあ、そう言わずに、やって

な線の傾きを知覚している。これは「盲視」と呼ばれる症例である。以下に述べられる「古い経路」とは上丘のことだ。その理由についてラマチャンドランは次のように書いている。

「ワイス克蘭ツは、二つの視覚の経路が(前述のように)役割分担をしていることを考えると、このパラドックスが解けると述べている。とくにドゥルー(ここにはあげなかったもう一例)の場合は、一次視覚野を失って盲目になったにもかかわらず、系統的発生的に古い「方位」の視覚路は無傷で、おそらくこれが盲視を成立させていると考えられる。言いかえれば、見えない範囲にあたったスポットライトの情報は一損傷された新しいほうの経路を活性化することはできないが一上丘を通して頭頂葉などの高次の中枢に送られ、ドゥルーの手を「見えない」スポットに導く。この斬新な解釈は、尋常ではない意味を含んでいる。つまり「見ている」と意識されるのは新しい経路だけで、一方の古い経路は、何が起きているかをその人がまったく意識していなくても、あらゆる行動に視覚入力を用いることができるという意味だ」⁸⁰

ヒトには、意識の上では見えていないものまで、実際には見えていて、それがどこまで見えているかは研究のさなかにある。視覚は今も拡大の途上にあるのだ。通常言うところの視覚と整合性がとれているか、とれていないかという判断は時に慎重に延期する必要がある。これまでの美術にあらわされた視覚には、この見えている視覚と、見えていない視覚がいずれも含まれていると考えられる。説明がつかない美術表現には、まだ解明されていない視覚の表現系が含まれている可能性がある。

3-1-3 サッケードとホックニー

ここまで述べたのは入力系の構造についてだが、次は入力系の使用法について考えていきたい。ヒトの目は、定点に据えたカメラが映像を記録するように情報を得ているのではなく、必要な情報を得るために動き回る能動的なものである。これについてトム・スタッフォードらは次のように述べる。

みえください。手紙をポストに入れるつもりで」ダイアンはためらった。「やってみてください」博士はうながした。ダイアンは博士の手から手紙を取って、投入口の方へもっていき、手首をまわして手紙が投入口にぴったり合うようにした。そしてまた熟練を要する動作をしながら、手紙を投入口に差し込んだ。その口が縦か横か斜めかわからないと言っていたのに。彼女はこの指示を無意識に実行した。

V.S.ラマチャンドラン、サンドラ・ブレイクスリー著 『脳の中の幽霊』(角川書店、1999) p.100-101

Ramachandra, V.S. & Blakesle, S. (1998) *Phantoms in the brain: probing the mysteries of the human mind*, William Morrow Paperbacks

元の論文は Weiskrantz, L. (1986) *Blind sight*, Oxford University Press

⁸⁰ 同, p.114-115 ここで「ドゥルー」とされる患者についての論文は前註に同じ。

「中心部の解像度の高い部分、つまり中心窩を動かすことで、現実世界の「標本(サンプル)を数多く集めているのである。脳はそのサンプルを利用して、あたかも目全体で途切れることなく世界を鮮明に見ているかのような「幻影」を作り出し、我々に見せている。このサンプリングのため、目は自動的に高速で動くことになるが、この動きを「サッケード」と呼ぶ。サッケードは最高で1秒間に5回という速度で行われ、サッケードが行われる間には、脳への視覚信号の流入が停止するのだが、通常我々がそれに気づくことはない」⁸¹

このサッケードの説明は、人の視覚が、視覚のもとになるデータの集め方において、「一枚の絵」ではなく、また一回で行われるものではないということを示している。記憶を呼び起こすときに浮かんでくる「一枚の絵」は、それ自体、その対象に対する記憶の仕方やあり方を、むしろ絵画や写真や映像に寄せた結果と考えられるのではないだろうか。ここでその具体的な考察のためにデイヴィッド・ホックニーの写真作品を見てみよう(fig.2-②)。この作品は、ポラロイドカメラで撮った部分部分の画像を、コラージュして「ひとつ」にしている。この一連のシリーズをつくるきっかけとなったのは、ポンピドゥーセンターでの写真展「画家の眼」のために、カリフォルニアまでやってきたアラン・セイヤが、いい加減に放置されたアルバムから写真をセレクトしたが、その時、ポラロイドで写真をアランとホックニーそれぞれの分として一枚ずつ複写した、そのあまりのポラロイドだという。ポータブルのポラで撮った写真をコラージュしていく過程に、視点の移動、例えば龍安寺の石庭(fig.2-③)の写真に顕著にみられる場所の移動、必然的にそれに伴う時間の変化などが並走してくる。ホックニーのこれらの作品は多視点性からキュビズムの文脈で考えられることも多いが、サッケードの議論を経てきた我々には、それが複数回行われる対象のサンプリングの結果とも捉え直すことが容易だろう。一枚の絵を何度もサンプリングすることと、サンプリングに似たコラージュをさらにサンプリングすることは異なる経験で、我々には前者のほうが容易に、したがって安定して行えることも確かだろう。しかしだからといって、「一枚の絵」のように知覚イメージを持つことは時に誤りである。知覚とは信念でもある。記憶のイメージや視覚のイメージへの信念、すなわち時代的環境的な所与の無意識に我々が立脚している以上、それは再度捉え直しイメージし直す余地がある対象でもある。

⁸¹ MIND HACKS, p.52



fig.3-② David Hockny
<Christpher Isherwood Talking to Bob
Holnman, Santa Monica, Mar 14th,
1983(detail)> 1983

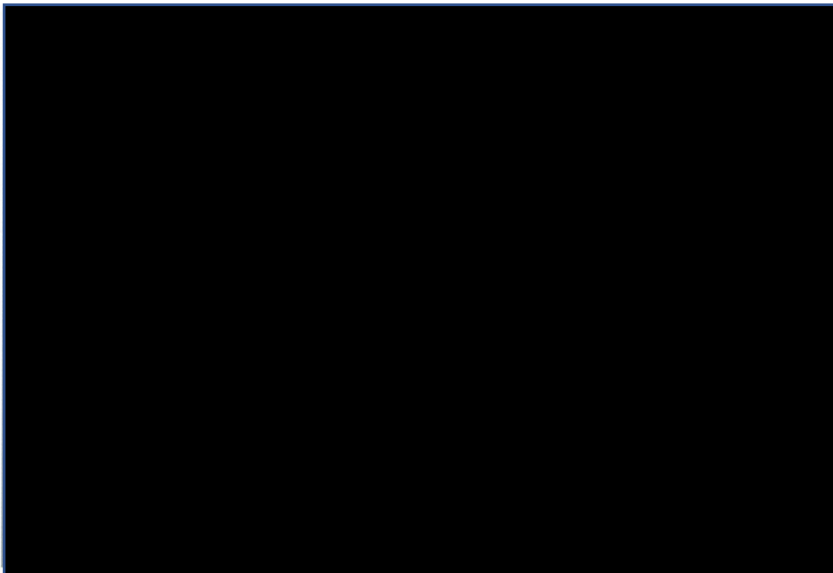


fig.3-③ David Hockny
<Walking in the Zen Garden at Ryouanji Temple, Kyoto, Feb. 1983> 1983

3-2 四つの光

3-2-1 「自然光」と「人工光」の止揚

網膜に届く光にも様々な状態があり、特殊な光の状態に人の精神は動かされる。日の出を待ったり、夏の夜の青い光に特別な気分になることがあったり、薪でみる能など、例は数多くあげられる。また、人が作るものには、ある光の状態を想定した作品もある。例えば古美術の蒔絵は、本来障子越しの光程度の薄暗がりか、蝋燭の火で見るものであり、それを想定した制作がなされている以上、想定された環境で見ることが印象の襟を正す。

「ニュートラル」なホワイトキューブや美術館、博物館での「みること」には最初から制度があるとも言えるのだ。

見ることが可能になるためには光が必要になる。本節ではその光について、自然光と人工光という可視光、自然の光、そして目から出る光、という四つの光について論じていきたい。まず可視光については、照明業界から考えるならば、自然光と人工光があり、よくこれらについて好みの点で議論される。人為を排する写真のストレートさの濃度を好む点からは、自然光が好まれ、季節時間天候を捻じ曲げる人工光にも独特の魅力はあるが、両者は対立させられもする。人工光には、いやらしさもまたあるというのだ。一般的に照明についての考え方は浸透していないと思うので、商業の仕事をしているフォトグラファーの言葉を何人か引用し、自然光、すなわち太陽光がいかに支持されているか示したいと思う。

「僕はスタートからストロボだから、ほとんどストロボである。ストロボはやっぱり太陽とっていいだろう。加えて何千分の1秒とかいった瞬時に定着していく凝縮度がストロボにあって、それが大きな魅力である。ライティングというのは確かにメカニカルな行為の一つともいえるが、そのようなメカニカルな部分が見えるようであってはならない。自然に自分の生理的なものがにじみ出てくるような、そんなものでありたい。ライティングとは常に私そのものであると一。(線上和美 談)」⁸²

「太陽は一つ＝光源は一つ。これ以上の美しい光は存在し得ないと思います。自然光は究極の光です。ですから人為的なライティングをする時は、あくまでも自然光に近づけようとせず、コントロール出来るという事実を逆に素直に受け入れたいと思っています(高木由利子 談)」⁸³

「照明は1灯が基本である。というのは、地球上のもろもろの物体は太陽という一個の光源と、それをとりまく天空による大反射傘とで照明されているからである。(石川寛夫 談)」⁸⁴

⁸² 『図解ポートレイトライティング』(玄光社, 1995) p.4

⁸³ 『図解ポートレイトライティング』(玄光社, 1995) p.6

⁸⁴ 『最新ライティングマニュアル 写真はライティングで決まる!』(1987, 玄光社) p.56

「光とは何なのか、この命題をつきつめていったとき、結局のところ「太陽」にいぎついでしまう。無限に変化する光、そのもの自体が発行する力。太陽光にかなうものは存在しない。人工的な照明器具はすべて太陽の亜流なのだ。だから写真で意識するライティングは、ロケの場合はもちろん自然光だが、スタジオの場合でも自然光に近づけるようにして撮っている。実際にはライトに照らされた対象物でも、それ自体で発光しているような、そんな気持ちで撮っている。光に生命を吹き込むのが私のライティングの基本である。そこに空気感が表現できれば成功だし、特別な法則はない。型にはまったライティングは避けていきたいし、決まりきったパターンを追求するのも好きではない。太陽が示すように、無限に変化する光のパワー、そういった自然光をこれからも見極めて行きたいと思っている。(上田義彦 談)」⁸⁵

このように多くのフォトグラファーが、人工光よりも自然光、さらには太陽を重視していることがわかるだろう。照明業界には「太陽はひとつ」という命題があり、これは1967年にすでに見られる。そこには次のような記述がある。

「ライティングは素材に生命を與える。太陽が万物の生命の起源であるのと同様な働きを、写真的造形の世界で果たしている。そして写真が真実性を要求されるとき、われわれの認識の根源である唯一の太陽と同じく、素材を照らすライトも、またひとつにすることを原則とする」(fig.3-④)⁸⁶。

ライティングの基本としてある「太陽はひとつ」という言葉は、照明業界の人間ならば誰もが聞いたことがあるだろう。この言葉は魔法じみていて説得力を持っている。

ところで上田義彦はあるインタビューで、ライティングすることについて、基本的に光をあてない、ライティングしないと、自身は「光のある環境をつくる」ことを行っていると述べている。それは、作り込んだライティングによって、ファインダーに写るものの、生命感が失われるからだという。

「花でも地面でも何かを見て感じる。カメラのファインダーを覗くとそれが更に迫ってくる。なぜ迫ってくるのかといえば「生命感」を感じるからなんです。もちろん「生命感」というのは、テーブルの上に乗ったペットボトルが活着しているということではなく、



fig.3-④ 注59にそえられた図

⁸⁵ 『図解ポートレートライティング』(玄光社, 1995) p.9

⁸⁶ さとう健著、『写真的造形技術 ライティングのデザイン理論』(工学図書, 1967) p.7

「僕が生きていて、それを見ることが出来る喜び」ということです。だけどライティングで作った光をあてていくと、たとえ被写体が人間だとしても生の「生命感」が失われてしまう可能性はある。「もの」があるだけでは、僕には何も見えないし何も感じることはできない。そこに光があるからこそ、「もの」が見える。光によって僕は「もの」に「生命感」を感じるけれど、光だけを意識してその必然性を感じ取れないと、そこにあったはずの「生命感」が失われてしまう…」⁸⁷

上田が重視しているのは、何かを見て感じることに、さらにそれが迫ってくるように感じられることであり、作為がそれを損なうことが述べられている。この考え方に共感できるフォトグラファーは多いはずだ。

しかし本論では、自然光と人工光についての甲乙をつけるなどはせず、それらがいずれも環境に存在する光であるという点において同等だというのに留めておく。太陽光が戸外や、室内にあることも、室内が様々な照明で照らされ、また飾られることは日常のことであり、我々の目はそれにあまりに慣れていて、自然光であれ人工光であれ、それらが環境にあり、我々がそれに慣れており、またそれらを視覚の材料にしているという点では、両者の対立は止揚されるだろう。

3-2-2 「自然の光」

さて次に、自然の光について考察していく。16世紀の医師であり錬金術師であったパラケルスス(1493-1541)の言葉のうちにこの光についての言及がある。

「自然のうちにわれわれは一つの光を見出す。それは太陽や月よりもさらに明るくわれわれを照明してくれる。なぜならこの光が与えられたのは、われわれが人間やその他のあらゆる被造物のただ半分だけを見ているので、それゆえさらに研究せねばならないからである。…われわれはまた日常の業に埋没すべきではない。…そしてわれわれが「自然の光」に従うならば、人間のもう一つ別の半面が存在することを、そして人間が単に血と肉とから成立するのではなくて、われわれの粗雑な眼では認識しえない一つの身体から成立しているのだということも、洞察できるのである。月は光を与えるが、その中で色彩を認識することはできない。しかし太陽が昇るとき、あらゆる色彩はくっきりと弁別される。そのように自然の光も、太陽が輝くように輝く。そして太陽光と月光の関係のように、自然の光は肉眼の視力にまさる。自然の光の中では不可視のものも可視となる。このように他の光にもまして明るく輝く一つの光のあることを銘記せよ」⁸⁸

⁸⁷ 『人物ライティング デジタル時代にも役立つライティングテクニック』(2005, 玄光社) p.10

⁸⁸ パラケルスス著, ヨラン・ヤコビ編, 大橋博司訳, 『自然の光』(人文書院, 1984) p.82

ここでは、明らかに通常の網膜を経由する光とは違った、別の光の話がでてくる。その光に従うことで、われわれには見えていなかった身体のもう半分、不可視の半身を認識することができる」と述べている。通常の意味で使われる光は、月の光に照らされた色彩のない状態に例えられ、「自然の光」によって見えるものは太陽の光によって照らされる色彩のある世界であり、それは可視の世界にまさる。一体このような光はどういうものなのだろうか。ユングの「結合の神秘」に次のような記述がある。

「ドルネウスは『思弁哲学』の認識に関する章の中で、「火花」という概念を道徳的な意味合いで用いている。『なんぴとも上に述べたことを心底からよく考え、読み味わったことをまじめな霊〔精神〕でよくよく吟味してみよ。そうすれば、いくつもの火花が己の霊〔精神〕の前で日に日に輝きを増し、このような光へと成長していくのが、だんだんはつきりしてくるであろう…。』このような光とは、自然の光である」⁸⁹

ここにも「自然の光」が出てくる。16世紀後半に活躍した医師であり錬金術師であるドルネウスによると、自然の光とは、「火花」を成長させたものだという。錬金術関連の表現には比喩的であったり、冗長であったりと簡単に理解できるようにはつくられていない言説が多い。このドルネウスがいう「火花」もその一つだ。さらにドルネウスは、人間のうちに見えざる太陽が存在していると説く⁹⁰。この見えざる太陽から発出する光、肉眼の視力にまさるその光で、みる、ことは可能なのだろうか。この光は、単純な理性と読みかえられるものではないはずだ。

ここでは、パラケルススやドルネウスが言う「自然の光」がなんであるのか検証することはしない。むしろ重要なのは目に見える光だけを信仰する態度を討ち滅ぼすことである。我々が「新しい光」を想定し、その光を感受できる第xの網膜を創生すること。このために視覚は投機されるべきだ。通常言われる光を捨て、雷に撃たれるために避雷針へ登るような準備の果てに、かろうじて見つけた火花を育て、光と呼ばれるまでにしなければならぬ。

⁸⁹ C・G・ユング著、池田紘一訳、『ユング・コレクション5 結合の神秘 I』（人文書院、1995）p.80
Jung, C.G. (1970) *Mysterium Coniunctionis*, Collected Works of C.G. Jung, Volume 14, Princeton, N.J.: Princeton University Press

⁹⁰ 「ドルネウスの見解によれば人間の内には一種の『見えざる太陽』 sol invisibilis が存在しており、ドルネウスはこれをアルケウス〔始源者〕と同一視している」ユング、『結合の神秘 I』p.81

3-2-3 「目から出る光」

「デカルトが言及した洞穴のなかのメタファー、盲人が健常者と対等の条件となるために相手を真暗な洞穴の奥へ連れ込んでゆく。暗黒の洞穴のなかの盲人という盲目性、その盲目性を徹底することで洞穴に突然、光が差し込み、カメラ・オブスキュラのようなそうちがそこにできあがり、〈私は考える〉が動き出す。あらゆる感覚を遮断する隔離タンク内の暗闇の溶液に浮かんでいると驚くべき内部からの光があらわれるように」⁹¹

ひとは可視光によっても見るが、不可視の光によっても見る。人の視覚が光学的に成立する仕組みは2-2-1で述べたが、こういった説明だけでは我々の視覚を説明することはできない。我々の視覚には確実なバイアスがあり、普段何かを見ている時には無意識にそのバイアスが目のレールになっている。極太の神経ケーブルが視覚に穿った穴に気づくことができないように、我々はそのバイアスを意識することはない。

ここからは目の生理的構造にそった外から受け取る光、とは異なった、いわば人の内側から発せられる光について考える必要がある。それはいわば網膜のもう半身であるところの第二の網膜を照らす光であり、視覚のカメラオブスキュラにおいて、外光に照らされるスクリーンを後ろ側から照らす光である(fig.3-⑤)。この光のバランスによっては、内側から発せられる光がスクリーンを突き抜け、外光を焼き尽くすことさえあるだろう。思春期の人間や狂った人間は思い込みが激しいものだが、彼らにおいては内側からの光が強すぎて外光が消滅する。思い込みに思い込みを重ねると、光は強化され、また光を投影する筋力は強まる。そして当人にとってその思い込みが無意識であるほど強化の効果は上がる。外光を焼き尽くすほどではなくとも、一般に多かれ少なかれこの2つの光のバランスは変化し、一日を通して常に一定ということはない。外光依存的な、目の入力系に偏った視覚の状態から、内光依存的な、心的な出力系に偏った視覚の状態へのグラデーションの中を、人の視覚は揺られているのである。この「目から出る光」については次節において、脳科学と心理学から論じていく。その中心となるのは、見ることに関わる、それぞれの人が辿った「来歴」とその「投影」である。次節では「来歴」を「投影」して対象を見ることを、目から出る光による、と仮定して議論を進めていく。

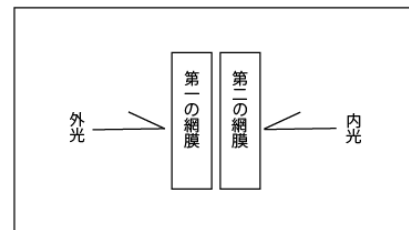


fig.3-⑤ 光と網膜の略式的な関係

⁹¹ 伊藤俊治「新しい主体と表象装置の変容」(『d/SIGN 6号』太田出版, 2004) p16

3-3 来歴と投影

3-3-1 来歴

まず来歴を定義していこう。来歴については、下條信輔が語る「来歴」を中心に扱う。下條によると、錯誤(誤答)がおこるのは、環境、身体、脳の変化により、「脳・身体の過去」と環境の間に齟齬が生じた場合だという。そもそも、脳・身体が環境に適応しているという経歴があったから錯誤が起こるのだ。そして、ここでいう環境とは、「個体、液体、気体という物理的環境、重力、空気、水など発生に影響を与える物理的環境、光、音、匂いなどの感覚的環境、そして言語や情動、コミュニケーションにかかわる社会的文化的環境」⁹²だという。脳は身体を通してこの環境と関わる。「来歴」の中核となるのは遺伝情報と発生、脳の臨界期における神経系の形成であるが、ある時点でどのような環境要因がはたらいたのか、またある時点でどのような身体経験が獲得され、どのように感覚経験を変えたのか、現在と過去の環境がどれくらい違うか、現在の環境と脳とが身体を通してどうかかわるのか、ということも射程に入れなければならない、それは「学習」「経験」「発達」という言葉だけではカバーできないという⁹³。下條が見つかる「来歴」は、生得的なものや経験的ものの療法を含む。来歴は例えば、スノーゴーグルを使用し、外した後も雪に色のバイアスがかかる残光効果から垣間見えるが、そのような残光効果だけに限った話ではない、と言う。下條の言葉を引用しよう。

「よく考えてみると、何もこれは、残効やほかの錯視に限りません。また視覚だけに限らないのです。我々の知覚の瞬間、瞬間が、すべて脳の重なり合った来歴を露呈しているといえるのです。『重なり合った』と述べたのは、秒の歴史のレベルから胎児期以降の丸ごとの年齢のレベル、そして祖先からの種のレベルに至るまで、異なるスケールの時間が重なり合っているという意味です。また一つの感覚から感覚同士の協応、運動に至るすべての機能が、瞬間の経験の中に重なり合っていると意味にとっていただいてもさしつかえありません」⁹⁴

来歴とは「瞬間の経験でありながら、過去のすべてが凝縮されている」⁹⁵もので、また脳の来歴はそれぞれの個体に固有のものだとも言う。さて下條が言うような「来歴」は、視覚に限定したとしても、筆者には納得のいくもののように考えられる。下條の考えを採用して考えるならば、「見る」という行為は、個人、種、文化などの幾層ものレイヤーを通し、身体を通して環境と関わり合いながら行われる、来歴の露呈だと考えられる。見る

⁹² 下條信輔著『<意識>とは何だろうか』(講談社現代新書, 1999) p.89

⁹³ 下條, p.91

⁹⁴ 下條, p.97

⁹⁵ 下條, p.97

ことに十分なバイアスがあることはわかるだろう。何かに対して人がする反応、思うこと、それはその人の来歴に由来する固有のものだ。生得的な個体差、遺伝情報、種としての傾向、学習によって得たもの、これらが来歴となって知覚に作用する。

3-3-2 投影

さて、次に投影という言葉进行定義しよう。ここでは、以下に引用するような意味で投影という言葉を使用する。それは対象を見るということにつきまとうものである。

「投影(projektion)は厳密に言えば、決して作為的に行われるものではなくおのずから生じる(geschehen)もの、知らず知らずの間に起こっているものである。曖昧にして未知なる何らかの外的なものの中に、それと気づかないまま自分自身の内面もしくは心を見出す—これが投影である」⁹⁶

「ところで投影とは、治療に携わってみれば明らかなように、無意識的・自動的な現象であり、これによって主体に意識されない内容が客体の上に移され、そのためにこの内容が客体に属しているかのように思われる現象である」⁹⁷

見る、ということには、少なからずこの投影がはたらいていると筆者は考える。投影によりその被照射体が持っているべつの相を打ち消し、代わりに自らの内面を投影し、それを読みとる。しかもそれが意識されないからやっかいなのである。みる対象をニュートラルであらせるには際限ない努力が必要になる。

投影は、日常的に無意識に行われていて、生活全般に見いだせるだろう。気が付かないことも多いが、投影と対象のありかたのズレが大きくなった時にその姿をはっきりとあらわす。それは人間に対してでも、ものに対してでもありうるし、イメージや関係でもありうるだろう。例えば木の節目に顔を見出す、あるいはアンリ・ミショーが言うように意図を持たず機械的に描けば、なんであれ人の顔があらわれる⁹⁸、といったことにとどまらない。ある行為がなされたものを、絵画と捉えることも一種の投影だ。人が読みとるのは、

⁹⁶ C.G.ユング著、池田紘一 鎌田道生訳『心理学と錬金術 I』(人文書院, 1976) p.32

Jung, C.G. (1944) *Psychologie und Alchemie*, Zürich

⁹⁷ C.G.ユング著、林道義訳『原型論』(紀伊國屋書店, 1999) p.85

⁹⁸ 「特別な意図を持たずに描きなさい、機械的になぐりかきなさい。紙の上にはほとんどいつも顔があらわれる。」アンリ・ミショー著、小島俊明訳『パッサージュ』(思潮社, 1965) p.71

Michaux, H. (1950) *Passage*, Gallimard

見たいものである傾向が強い。「ヒトは見たいものしか見えない」と、下條も上記とは別の本で述べている⁹⁹。

対象から見たいものを見る、ことと、対象を見る、ことが違うのは明らかだが、後者の情報量の多さは人を混乱させもする。一方で後述のように「デッサンが行為としてひらかれている」時には、投影から距離を置くことができる。同様にファインダーを覗く行為が行為としてひらかれている時、そこにも投影から距離を置くことができる可能性があるのだろう。見る行為はひらかれなければならない。ニュートラルにもものを見る、ということは、途方もなく遠い過去、あるいは未来の物語のように思える。

3-3-3 来歴と投影

上で述べたような「来歴」と「投影」によって行われる視覚は、言わば「目から出る光」のように行われる。それは、5才の経験も18才の経験も、あるいは50才の経験であっても、経験が統一されてあるのではなくそれぞれとしてあり、種としての指向のなかで、多重多層な文化的環境的社会的な経験を、それを個体の身体を通して環境と関わり合いながら見る対象に「投影」することである。それは、見る対象の「客観性」を、究極的には無視して無意識に行われる。中立に見るということはひとまず存在しない。中立という想定に限りなく近づくことは、際限なく見続けることで、つまり、何を見たかを一切言うことはできないだろう。私は見た、ということにバイアスは必ずついてくる。私は見る、ということを進行形で継続すること、それだけが見ることに残された生の態度ではないだろうか。見る対象が現前している必要はない。対象を断定するとき、対象を見たと感じるときの問題なので、見た対象を記憶の中で再び見ることは可能である。

人の目がおかれる光の環境、光の状態は多様である。そしてまた、「目から出る光」も多様である。それは同一の個人においてさえ時によって様々に異なりうることであり、また外光と目から出る光のバランスは均一でも、あるバランスで一定ということもなくその時々によって変化する。ある対象を見るときに感覚に起こってくるものが、ジョットのスクロヴェーニ禮拜堂の青かもしれないし、あるいはある時に深く心象に刻まれたその時だけの空の青かもしれない。それは個々人の来歴に依存する。来歴は環境とやりとりするから、状況が違えば、あるいはほんの少しの何かが変わったことがきっかけで、投影の内容も変化しうる。

一方で「目から出る光」とは、3-2-2で述べたような投機された視覚のことではなく、それを含むことはできるかもしれないが、一般的な視覚について言及できるものである。人は来歴と投影によって世界を見ていると言っているだろう。

⁹⁹ 下條信輔著『潜在認知の次元』（有斐閣, 2019）p.50-56

見ることにより可能性を見出すためには、この来歴と投影による視覚を放棄する努力が必要になる。対象を見ることを継続しながら、意志から自由になり、対象がそれ自身のうちから発する光を看取すること。対象がこう見える、というのが、実は自分自身の投影でしかなく、対象を無視した結果だったとすれば、まるで月を恒星であるように誤解したままになってしまう。第1章でみたように静物画には、ショーペンハウアーも語ったような、自らの意志から自由になるような力があり、投影の中止にも働く。聞く、という行為もまた半ば受動的でかつ選択的なものだが、一度投影を放棄し、対象を聞くような態度、見ながら視覚を後退させ、それでも対象を知覚しようとする態度の中に、投影を見直すある種の契機はあるのかもしれない。それは嗅ぐとういことに代行させても、触覚を代行させても可能かもしれない。

知覚それ自体を問い返すような力動も静物画にはあり、対象とのやりとりの中で、一方的で怠惰な投影は昇華される。「目からでる光」がすべて怠惰だと言っているわけではない。人はあるところ、あるところで断定をせざるを得ない状況になる。一度投影をやめ、来歴に戻って可能な検証をした上で、また別の投影をすることの果てに、私は見た、というバイアスを吐露することは、見ることの怠惰のうちの最高のものだと言えるだろう。

次章では、自作品の制作の契機がこのバイアスへの不満と疑問に端を発していることを先ず述べ、作品の解説を行っていく。

4 章 作品解説

4-1 フォーマット

4-1-1 「フォーマット」とレディメイド

ここまででバイアスと呼んだものには、個人的なもの、種的なもの、非個人的なものなど様々なものが想定される。たしかに同じ文化圏の諸レイヤーの中で、共有できるバイアスもあり、誰とも共有できないバイアスもある。

その中に、誰かが作った言説、誰かがしたであろう眼差し、強固になされたそういった既成品で対象を見ることがないだろうか。そういった既成品を、ここではフォーマットと呼ぶ。形のないレディメイド、目に見えないレディメイドだ。我々はこのフォーマットという照明装置で、対象をみることもできる。

ところでレディメイドとは、マルセル・デュシャンの作品にあらわれる概念である。その作品と言説は様々な広がりを持つ。レディ・メイドについてマイケル・R・テイラーは次のように述べる。

「デュシャンは、大量生産された既製服を表すために使われるレディメイドという言葉
を服飾産業から借用した。しかしながら、デュシャンの構想によると、芸術家の署名ととも
に銘文一大抵は無意味な、あるいは暗号的な語句—を入れることによつてのみ、大量生
産された商品が挑発的なレディメイドの地位を得るのである。彼はのちに、この銘文は
『タイトルが行うようにオブジェの特徴を述べる代わりに、鑑賞者の精神をもつと言語的
な領域へと運んで行くはずであった』と話している」¹⁰⁰

さて様々な言説を広げることが可能なレディメイドという作品行為であり概念につい
て、言説の広がりや多義性を網羅し、それらすべてを批判的に乗り越えるのは不可能だ。
しかしながら、次の一点で少なくとも、レディメイドを乗り越えるチャンスを投機するこ
とが筆者の制作モチーフでもある。すなわち、レディメイドはふるまいとして「作る」こ
とをやめ、すでに出来上がった物を持ってきて「名指す」行為によつて作品を成立させ
た。これを概念的に引き継いだ上で乗り越える投機を行うということである。すなわち、
人の頭の中にしかない、「もの」の概念ではない、ある種の考え方のかたちである「フォ
ーマット」、いわば「既成品としてのその枠組み」の運用を批判的に「名指し」ながら美
術作品を成立させることである。

¹⁰⁰ マイケル・R・テイラー, 「レディメイド」(マシュー・アフロン他著, 『デュシャン 人と作品』p, フ
ィラデルフィア美術館, 2018) p.143

The Essential Duchamp, Philadelphia Museum of Art, 2018

ここで、ジョセフ・コーススの『一つと三つの椅子』(1965年)(fig.4-①)を例に出して比較してみよう。この作品は、椅子、その写真、椅子の定義を辞書からフォトスタット¹⁰¹で引用した言葉からなる。この写真も、トニー・ゴドフリーによるとコースス本人が撮ったものではないという¹⁰²。本人はこう語っている。

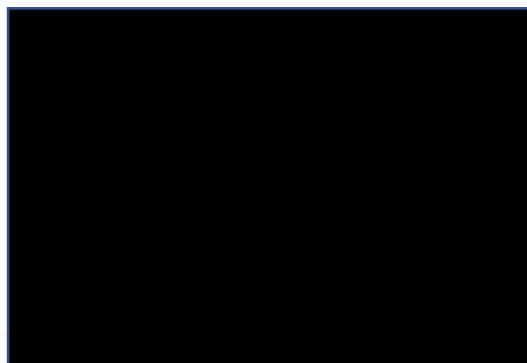


fig.4-① Joseph Kosuth
<One and Three Chairs> 1965

「一九六五年にはたしかに、そういった言葉(コンセプチュアル・アートのこと)は存在しませんでした。だからそうした言葉を用いずに言いますが、あの作品は、物体のプレゼンテーションではなく、プレゼンテーションの実際的なプロセスに重点を置くものでした。つまり、意味の生成を命題としたのです。鑑賞者も物質そのものに対峙するというよりも、物質によって媒介される観念に対峙します。芸術とは単なるスタイルではありません。スタイルに閉じ込められた芸術の解放を私は試みました。芸術とは高価な装飾なのか、それとも哲学など種々の知的ジャンルに比肩しうる真摯な活動たりうるのか、それを問うたのです。その回答は三十年たったいま、明らかだろうと思います。そして通念としてはどうあれ、新たな科学的根拠と実践的手法の開拓の点でコンセプチュアル・アートがより重要なものであったことは疑いえないのです」¹⁰³

コースス本人はこの作品が意味の生成を命題にしたもので、鑑賞者は物質によって媒介される観念に対峙するという。ある種のレディメイド的な「つぐらない」手法を用いながら、デュシャンよりも視覚的でありながら、より「言語的な方向へ」という要素が強く感じられる。それは、コーススがその後の「art as idea as art」(1967年)(fig.4-②)や、「零と非」(1986年)(fig.4-③)の作品など、言葉を用いた視覚的な作品をつくっていることとは別に、この作品にすでにあらわれている。コーススの作品には「一つと三つのショベル」(1965年)(fig.4-④)という、上記「椅子」の作品のショベルのバリエーションもあるが、これはデュシャンの「折れた腕の前に」(fig.4-⑤)を思い起こさせる。いずれにせよコーススもまた「ショベル」を選択している。デュシャンの来よ場を引用しよう。

¹⁰¹ トニー・ゴドフリー著、木幡和枝訳『コンセプチュアル・アート』(岩波書店, 2001)p.10

Godfrey, T. (1998) *Conceptual Art*, Phaidon Press Limited

¹⁰² アメリカの Photostat 社(Kodak 社の系列会社)の写真複写機。コピー・カメラで撮影した画像を、フィルムを使わずに直接感光紙に焼き付けるもの。

参考 URL:<https://eow.alc.co.jp/search?q=フォトスタット>

¹⁰³ 『美術手帖 1994 12月号』(美術出版社, 1994) p.64-65

「私がどうしてもはっきりさせておきたい点があるが、それはこれら〈レディ・メイド〉の選択が何かしらの美的楽しみには決して左右されなかったということだ。この選択は、視覚的無関心という反応に、それと同時に良い趣味にせよ悪い趣味にせよ趣味の完全な欠如……実際は完璧な無感覚状態での反応に基づいていた」¹⁰⁴

この説明は、それを選択した時のデュシャンの主観的な状態について本人が述べているに過ぎないと考えられる。それが当人にとって特別であったことは、何かの契機として十分に重要なことだし、強調してしすぎることはないだろうが、前章で分析したように、「来歴」と「投影」という作用がある以上、そこに趣味も関心も感覚もないとしても、無意識的な選択にもバイアスは必ずある。デュシャンのレディメイドを並べてみれば、むしろそこにはある一定の「趣味」も「関心」も表現されているのではないか。趣味や関心を排除するには、例えばよく設定されたアルゴリズムを使うなどは考えられるものの、人の主観による排除が、たとえその時それがかなり弱い状態であったとしても、可能であるとは考えられない。

さて、コーススとの話に戻るが、上記の「フォーマット」は、言語ではない。また基本的には不可視であり、「もの」でも「もの」の概念でもないが既製品ではある。それはまた、作品からその存在が立体に対する影のように表現される。筆者の制作はそのかたち、あらわれ、わるい運用を批判する。

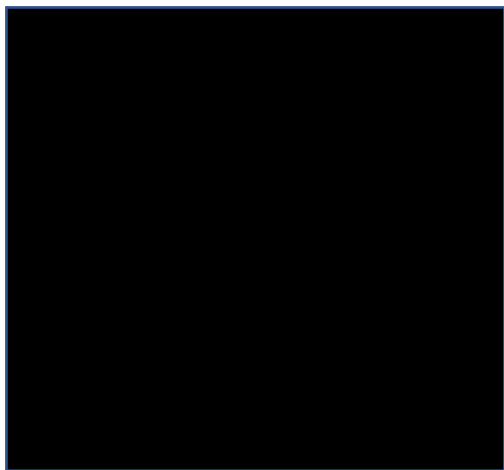


fig.4-① ジョセフ・コースス<零と非> 1986

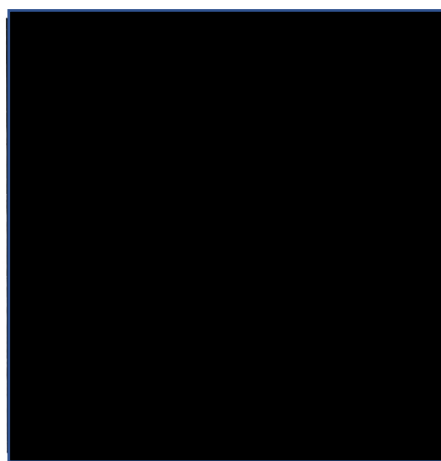


fig.4-② ジョセフ・コースス
<Titled (Art as Idea as Idea) The Word
"Universal"> 1967

¹⁰⁴ ミシェル・サヌイユ著、北山研二訳『マルセル・デュシャン全著作』（未知谷、1995）p.287-288
Sanouillet, M. (1975) *Marcel DUCHAMP: DUCHAMP DU SIGNE*, Flammarion



fig.4-④ ジョセフ・コース
<One and Three Shovels> 1965



fig.4-⑤ Marcel Duchamp
<In Advance of Broken Arm> 1945(オリジナルは 1915)

4-1-2 「フォーマット」への経緯

[Redacted text block]

[Redacted text block]

[Redacted text block]

[Redacted text block]

[Redacted text block]

4-1-3 バベルの図書館

[Redacted text block]

[Redacted text block]

¹⁰⁵ シャルル・ボードレーン著, 三好達治訳「どこへでも此世の外へ」『巴里の憂鬱』(新潮文庫, 1951)p.143-144

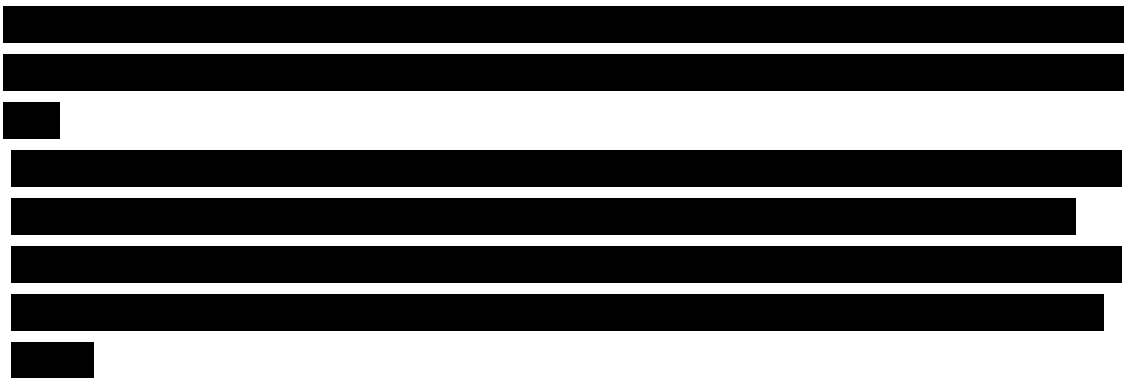
Baudelaire, C. (1869) *Le Spleen de Paris*

¹⁰⁶ ホルヘ・ルイス・ボルヘス著, 篠田一士訳「バベルの図書館」『伝奇集』(集英社, 1975)p.86

Borges, J.L. (1935-1944) *Ficciones*

[REDACTED]

[REDACTED]



4-1-4 過去作品

ここでは「フォーマット」の作品の具体例として、1)ドローイングと 2)立体装置の作品を紹介しよう。自分の作品を解説することは、他者にわかりやすくその見方を提供することだが、同時に作品が含みうるはずの領域を水没させてしまう危険もあるし、微妙に違った意味を帯びさせてしまうこともある。またまず自分自身を騙し、強い批評言説に同調し、そうではなかった方向へ自らを運んでしまうこともある。とにかく危険な行為ではある。

1)ドローイング

この作品は 2006 年頃から始めたドローイングで(fig.4-⑥, fig.4-⑦)、ペンと紙の関係の無限のヴァリエーションの中の一つでもある。ペン先が紙と接触した時間から、ペン先が紙から離れるまでの時間がタイトルであり、GMT(グリニッジ標準時)であらわしている。だが、筆者の時間に対する考え方の全体を表現したわけではないことを念の為いい添えておこう。ドローイングは人の表現及びその欲望の根源でもあり、また、ある種のデッサンは、例えば紙と鉛筆のある種の間関係を徹底して整理しかつ洗練させたものでもある。ドローイングは、それが対象を本物そっくりに描いたものであっても、それ以上の言い知れない「何か」をふくみ、誰かをうちふるえさせるものであっても、それがセザンヌ的な「視覚の転換」をもたらしたものであるとしても、基本的に紙の中に閉じられたものだ。だが例えばマッシュー・バーニーのある時期のドローイング(fig.4-⑧、4-⑨)は、紙と、文脈を揃えるためにペンと、それを持つ身体という紙の外側、それまで人びとが前提としてまったく見えていなかった描く人間の身体に焦点が当てられ、それに負荷が加えられている。

¹⁰⁷ C.G.ユング, リヒャルト・ベルヘルム共著, 湯浅泰雄・定方昭夫訳『黄金の華の秘密』(人文書院, 1980) p.147



fig.4-⑥ 2016.11.23.14:45-16:00



fig.4-⑦ 2016.12.21.14:50-16:00

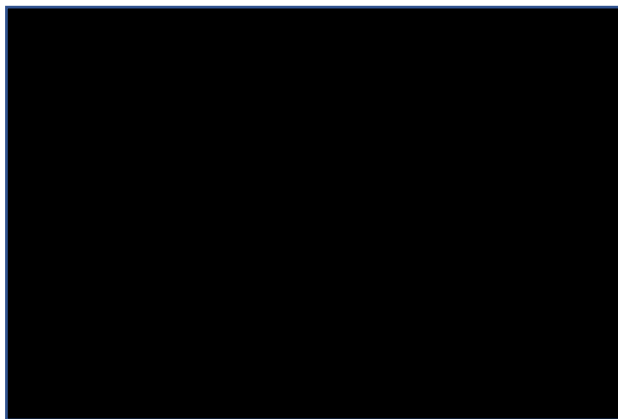


fig.4-⑧ Matthew Barney <Drawing Restraint>

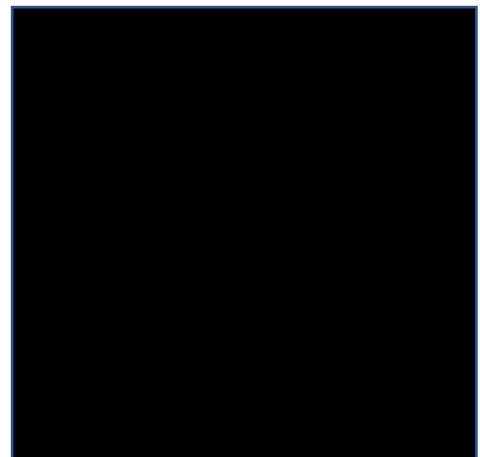


fig.4-⑨ Matthew Barney
<Drawing Restraint>

2)fill

この作品は2011年に制作した作品で、ガラスケースの中に煙が充満し、そしてまた煙がひいていき、煙がなくなるヴァニタスの彫刻作品である。およそ7-8分のサイクルでガラスケースの中は煙でいっぱいになり、またなにもない状態へと移行する (fig.4-⑩)。



fig. 4-⑩ fill (2011) 200×100×100

4-2 視覚実験としての静物画の実践 -still life series-

4-2-1 still life series

博士作品は視覚実験の場としての静物画をテーマに扱っている。(fig.4-⑪, fig.4-⑫, fig.4-⑬)スタジオにモチーフを配置し、光の環境・視点・焦点を変えて部分部分を撮影し、その互いに異なるフラグメントから、一つの対象の複数的な様態をあらわしたものである。あるいは同一のモチーフの可能な無限のヴァリエーションを複数として、そして一つとしてあらわす、といってもよい。光の環境、視点、焦点は、それぞれ目の光学的な制度の要素だと考えている。それらが単一のものとして扱われないことが、ここでは重要になる。例えばある種のデッサンでは視点を固定し、一点透視図法で描かれるという目に対する制度だし、そこでは光の環境の変化を考慮に入れない。イメージの中に焦点とボケが出てくるのは写真が最初だが、絵画における描き込みの程度も、ある種の焦点と言えるだろう。各フラグメント、いわばサッケードがそれぞれが制度の違ったあらわれ方のもとに置かれ、モチーフの可能な多数のあり方を示しつつ、どの制度も等しく、限られたアルファベットのアナグラムで無限に近い書物を作るように、知覚の可能性を追及する。

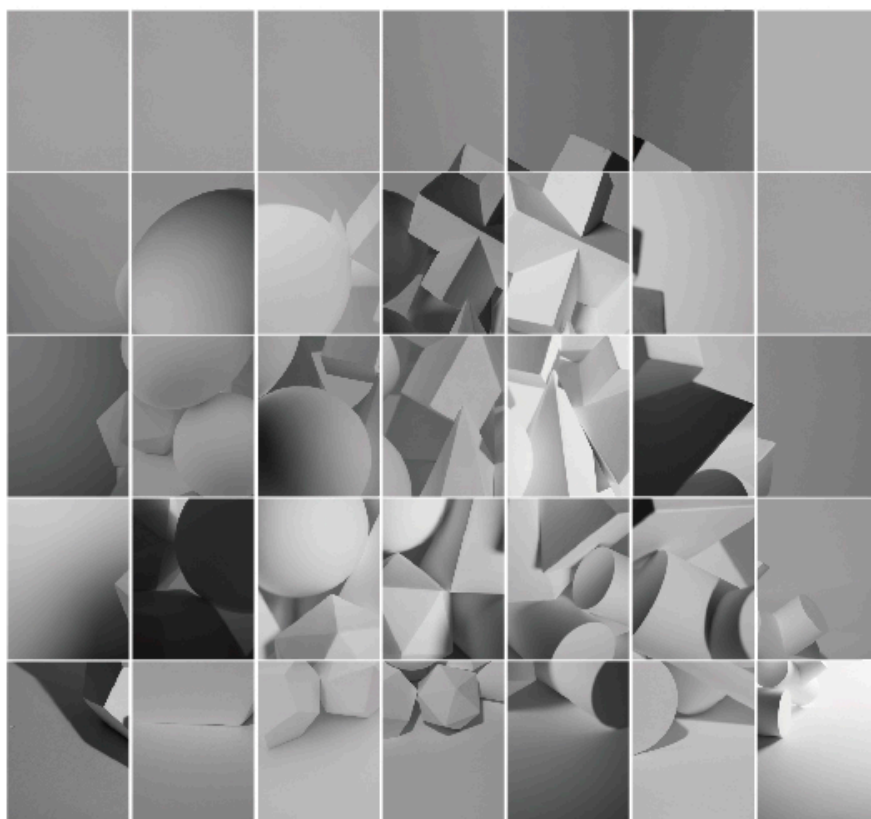


fig.4-⑪ still life series 20181229_1

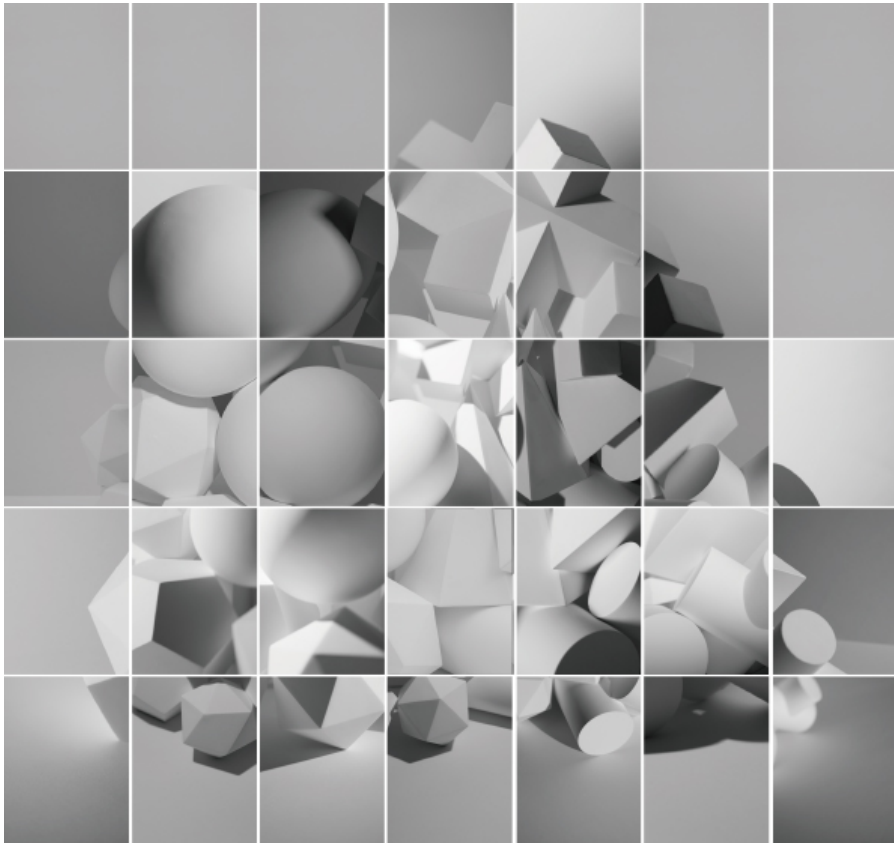


fig.4-⑫ still life series 20181229_2

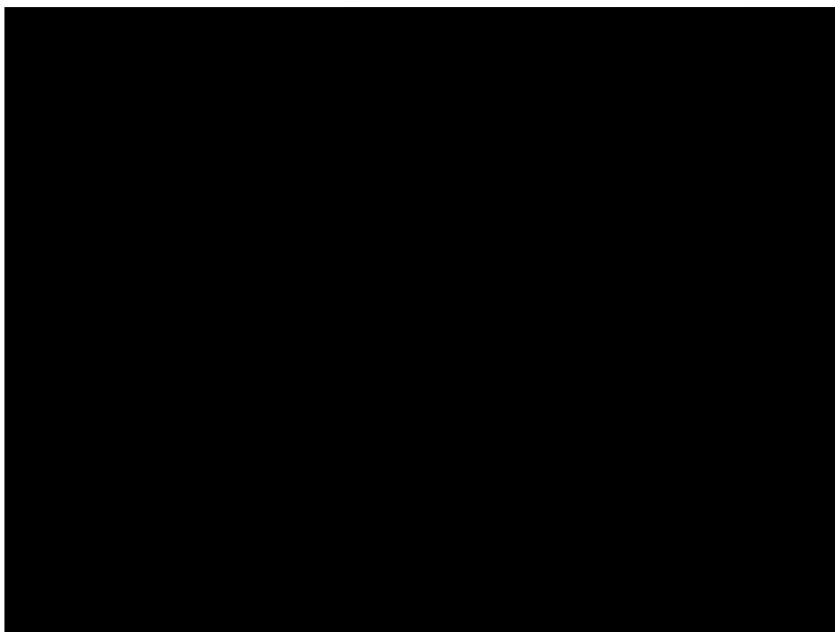


fig. 4-⑬



fig.4-⑭ still life series 20150627



fig. 4-⑮

[Redacted text block]

[Redacted text block]



fig.4-16

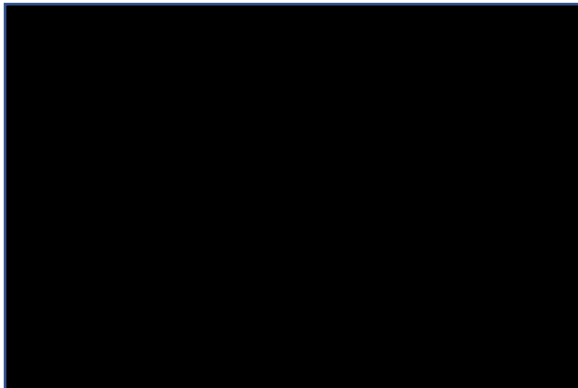


fig. 4-17



fig.4-18



fig.4-19



fig.4-20

[Redacted text block consisting of multiple horizontal black bars]



fig. 4-㉑ still life series 20130616_1



fig.4-㉒ still life series 20130616_2

4-2-2 石膏像とディセーニョ

モチーフとして扱っている石膏像は古代エジプトですでにその使用が確認される。石膏像には、「ゲーテも、はじめて触れた「ラオコーン群像」は、マンハイムの石膏像陳列場であるアンティケンサール(古代彫刻の間)の石膏像だった」¹⁰⁸という逸話が示すように「形の図書館」としての機能があった。石膏像をデッサンすることについての制度については様々なものがあるが、荒木慎也によると、1819年に設立されたパリのエコール・デ・ボザールで当時行われた石膏デッサンは、手本の模写と生身の人体を新古典主義的なプロポーションへと修正・理想化する仲介役としてあったという。

「エコール・デ・ボザールの新生は、当初は素描手本の模写を訓練したが、その段階を修了すると、次にア・ラ・ボス(à la bosse)、すなわち石膏模型を描くことを要求された。ボスは手本の模写と人体素描をつなぐ仲介役と考えられ、素描手本の模写で身につけた理想的な身体表現を三次元に適応する訓練に利用された。石膏像は素描手本と生身の人体の間にあるギャップを埋めるための橋渡しの存在と見なされたのだ。学生は、版画の模写や石膏デッサンを通じて光と陰を自在に操る技術を身につけるとともに、古代彫刻の理想的なプロポーションと姿勢に習熟することが求められた。そして、石膏デッサンの次の段階にある人体デッサンにおいては、実際には『欠陥』がある生身のモデルに対して、新古典主義が推奨する古典的なプロポーションを適用し、理想的な姿に修正することが求められた」¹⁰⁹

このようなデッサンに対する姿勢には、エコール・デ・ボザールをルネッサンス時代の一つの工房のように考える限りにおいてしか、デッサンとしての芸術の可能性を認めることはできないだろう。足を永遠と横向きに書き続けた古代エジプトの職人と同じ姿勢で対象に向かうこのような姿勢は、手と目の制度であり、枷である。日本での美術教育においてもこの手と目の制度としての石膏デッサンは無関係ではない。荒木によると、日本の美術教育において受験戦争の争点になる石膏デッサンは、帝国主義的な使用方法も、新古典主義的な技法的目的もなかったが、「絵画の本質としてのデッサン」という抽象的な価値観を作り上げ、さらには石膏デッサンを神話化する一方、それが受験戦争の争点となって規格化が進み、「視覚の統制」が進行し創作の障害となるという矛盾した状況があったという¹¹⁰。さらにまた帝国主義的なイデオロギーの規範として各地に石膏像陳列場が作られたことも指摘しておこう¹¹¹。石膏像は19世紀から20世紀には石膏像が保守的で時代遅れ

¹⁰⁸ 荒木, p.57

¹⁰⁹ 荒木, p.68

¹¹⁰ 荒木, p.124-166

¹¹¹ 「石膏像は日本で使用されるよりも以前から、ヨーロッパに於いて美術展示や美術教育のために利用され、とりわけ19世紀には新古典主義様式の流行とともに、古代ギリシャ・ローマ彫刻の石膏像が極めて重要な役割を果たすようになっていたからである。ヨーロッパ諸国において、とくに19世紀に石膏像

な存在として、批判の対象となり、1932年にはボストン美術館の石膏像が大量廃棄され、日本へ寄贈されることになる。また、1940年代にはシカゴ美術館で石膏像が撤去され始め、1960年代には最後の1体が廃棄され、1960年代にはボザールやパリ大学の石膏像が大規模に破壊され、スプレーで落書きされるという衰退の道をたどる。

「一連の破壊運動は、単に不要になった教材を廃棄するというだけでなく、多分にエコノラスティックな性格を持っていた。美術館が美術である根拠となる概念が、古典古代という共通の規範から個人の表現へと移り変わる大きな歴史的転換の中で、石膏像は「旧制度の規範」であるだけでなく、「複製品」でもあるという二重の意味で否定されなければならなかった」¹¹²

南城守はヴァザーリが用いる「ディセーニョ(disegno)」という言葉に注目するが、この言葉は現在普通の意味で言うデッサン/素描とは大きく異なる。ディセーニョには、デッサンの他に、創意、判断力、構想力、造形力、またイメージの具現化を行うときの「精神の高揚」までも含まれるという。¹¹³さらに、南城は次のように続ける。

「まずはじめに手技を養う基礎訓練があり、写生や模写を通じて輪郭線や陰影法を学ぶ。そして、観察力を高め自然の美の法則を探究し、遠近法や人体解剖によって幅広い知識や判断力を体得する。卓越した描写力・造形力を身に付けた後は、豊かな感性と自由な構想力を持ってイメージを高め表出する。そして、優美をもつためにたえず深い思索を心掛ける。つまり、これら全ての精神活動を称して、知的活動と論理的な関係性の帰結としての造形原理をヴァザーリは『ディセーニョ』と呼んだのです。それは『デッサン』や『デザイン』の語源でもあります」¹¹⁴

ヴァザーリが素描は3つの芸術(絵画、彫刻、建築)の父である、という時、そこで想定される素描とはこのようなディセーニョなのである。制度としてのデッサンが評価できるのはあくまで基礎訓練としてであり、それもデッサンの方法のうちの一つとして内面化されている場合だけではないだろうか。教育が教条となり絶対的なものとして内面化された

の使用が大きく拡大した背景には、帝国主義的な領土の拡大の成果として、支配地域の文化遺産を考古学的・博物館学的に収集し、研究しようとする野心があった。同時に、古代ギリシャ・ローマ美術、さらに古代の文芸復興運動としてのルネサンス美術を自らのアイデンティティとして再認識し、共通の規範として認め、さらには諸外国に広めようとする動きがあった。その結果、規範としての古代美術が何であるかを大衆に教育するための施設として、各地に石膏像陳列場が設立された」荒木, p.54

¹¹² 荒木, p.73

¹¹³ 南城守著『デッサン学入門 -創意の原泉を探る-』（ふくろう出版, 2003）p.82

¹¹⁴ 南城, p.82

弊害は、ボザールにおける石膏デッサンを見る目に遡れるし、またそれはいつでも蘇る目の死に関する制度でもある。

しかし一方で、デッサンという行為自体がひらかれている時、上記のような新古典主義的な制度や美大受験の制度からはなれて、よくみる、深くよく見る、それを手と描画材であらわす、というデッサンは人の活動においてきわめて独自の領域として評価されなければならないことは強調しておきたい。それは「投影」から距離をおくことができる行為でもある。

目の制度に抗った作家には、例えばセザンヌが挙げられるだろう。本論一章でその独自性については述べたが、また「対象を球・円柱・円錐」から捉え直すという考えには、幾何形態の石膏と類縁性がある。

「(セザンヌは)美術アカデミーの教えとはまったく異なる「視覚の転換」をもたらした存在として、特権的な評価を獲得した。常人とは異なる視覚や感覚の持ち主としての芸術家像は、忍耐強いデッサンを通じて永遠普遍の理想を体得するアカデミズムの思想とは対局に位置する存在であり、「無から有を生み出す」特別な能力の持ち主というクリエイター＝創造主としての芸術家というイメージを生み出した」¹¹⁵

南城は半ば強引だと断りを入れつつ、デッサンをプッサンのものとルーベンス的なものに大別している。それは線主体か明暗(色彩)主体かという分け方で、ルネッサンス以降、16世紀のフィレンツェ派とヴィネツィア派、17世紀の古典派と近代派、19世紀の新古典主義とロマン主義の対立として何度も論争となったものだ。南城によるとプッサンの絵画における石膏デッサンは以下のように行われる。まずよく見て、形、量感、質感、動きなどを観察し、格子状に区画された木炭紙のマス目に収まるように石膏の形を角度や比率を十分に計測しながら写し取り、当たり線を一本の線に整理した後、その整然とした画面に明暗の調子をつけていく。形をとった後に塗り絵的につけられる陰影は、描き込むほど重厚さを増し、石膏像はより立体的に浮かび上がってくる。明晰な合理的精神と調和に立脚されたこのデッサンにおいては、背景は描かれない。一方でルーベンス的な石膏デッサンは、まずよく見て、形、量感、質感、動きなどを観察し、さらに石膏像の背景を含めた空間を把握し、空間全体の陰影によって石膏の形態を浮かび上がらせていく。輪郭線

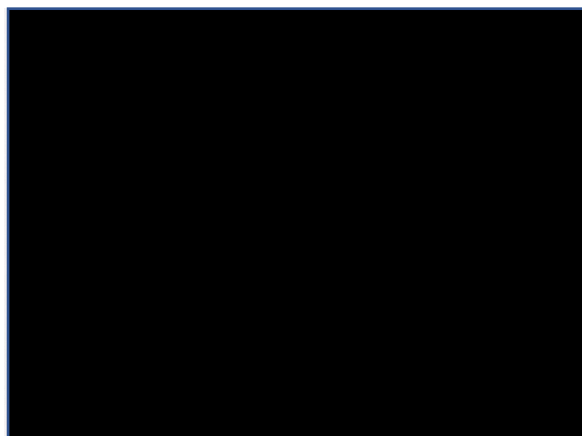


fig.4-㉓ 松岡寿

<球と多角形> 1884年, 36.7×49.3cm

¹¹⁵ 荒木, p.70

ではなく光の明暗で形を探り出し、そのため石膏像と背景は同時に描いてく必要がある。この方法で絵画を制作すれば感覚的で臨機応変な色彩表現が可能になるという。背景だけに関して言えば、プッサンの制作方法で完成した石膏デッサンに、後から背景だけを描いても統一された調子付けは不可能になり、またルーベンス的な制作から背景だけを消すことも不可能だと述べている。¹¹⁶

石膏デッサンはプッサンの仕方であれルーベンス的な仕方であれ、よく見るということからスタートしている。「目の前にあるものをよくみる」。よくみる、ということの前提条件をさかのぼっていく時、それは目の条件を問うことであり、その過程で生理学的にも、心理的にも、また社会的にも、様々な制度が見ることを条件づけていることに気付いていこう。それについてはこれまでの章で述べてきた。目の条件を問い、対象の可能なあり方を模索し、対象をひらき続けるために行う目の投機、モチーフ/レディメイドをひらくことが私のディサーニョである。自作品で石膏像を用いているのは、このように石膏像が「目の歴史」の残滓であり、それゆえイコノクラスティックなある種の働きかけが可能なこと、光の環境の差異がわかりやすいこと、また、後述する植物の有機形態の形の多様さとの点で補完関係にあることが理由になっている。

本作品展示では、石膏像そのものと、それをモチーフに制作した作品も展示している。(fig.4-24)これは、コース的な表現というよりは、あることとみることとそれをひらくことの関係についての表現である。プラトンの言うイデアから遠ざかるところ3番目のものとしての絵画は、おそらく本物そっくりに描かれた絵画であったことだろう。ここではあることをひらくために表現がある。それは像が鏡の上にあらわされるように、ではなく、像が映る網膜が無限にひらかれ、また像も無限にひらかれていく必要がある。



fig. 4-24

¹¹⁶ 南城, p.124-128

4-2-3 モチーフと視覚図形特徴選択性コラム

ここで有機物のモチーフを選んだ理由について述べておきたい。石膏の幾何形体だけではなく、複雑な形態の植物を選んだのは、形に反応するニューロンの存在が理由にある。側頭葉の IT 視覚野における視覚図形特徴選択性コラムのことである(fig.4-25,26)。この領野のニューロンは、「複雑な形と色、形と模様を組み合わせて反応するものが多いが、選択性にしたがって柱状に配置されている」という¹¹⁷。田中啓治によると、図形の特徴はコラム単位で表出し、それは側頭葉においてアルファベットのよう¹¹⁸に作用し、1300 個の図形アルファベットの組み合わせで物体の像をあらわすという¹¹⁸。ここでアルベルティによる歴史画の評価をもう一度参照しよう。

「私は歴史画はもっとも賑やかであるべきだと主張する。その中では、老人、青年、少年、婦人、少女、幼児、鶏、子犬、小鳥、馬、羊、建物、田園その他あらゆる同様なものが適当な場所に入り混じっているべきである。そして私は歴史画に属する賑やかさはいかなるものでも賞賛したい。観賞者が画面にあるすべてのものを一心に見つめている場合、画家の賑やかさは非常な喜びを得るといふことにしばしばなる。しかし、私はこの賑やかさが或る多様性、しかも品位と真実性とをもった慎み深い荘重さで装飾されることを望みたい」¹¹⁹

アルベルティの言う賑やかさを、翻案すれば「ニューロンの同時発火の多さ」と読み替えることができるのではないだろうか。すなわち、これをかたちにおいて実行するならば、視覚図形特徴選択性コラムにどれだけ同時に働きかけられるか、ということである。それゆえ、上記の石膏像に加え、筆者はモチーフとして植物をまた選んでいる。植物の形は多様で、じつといつまでも見ていられるかたちをしているからである。(fig.4-27)

¹¹⁷ 藤田一郎著『<見る>とはどういうことか 脳と心の関係をさぐる』(科学同人, 2007) p.121-122

¹¹⁸ 田中啓治著『物体の視覚像の脳内表現』(1994)

https://www.jstage.jst.go.jp/article/photogrst1964/57/4/57_4_246/_pdf,

¹¹⁹ 1章 脚注 参照



fig. 4-㉔
視覚図形特徴選択性コラム
藤田, p121



側頭葉のコラム構造。

fig. 4-㉕ 田中, 同論文より



fig. 4-㉖

4-3 結論

第1章で述べたように静物画は、つまらない対象を自然に即して描くもので創造性を認められず、絵画のジャンルにおいて最も低いものとされ、知性と想像力をもって取り組むのに値しないものとそしられた。静物画にある共感をもっていたデイドロでさえ、ぐずぐずした静物画に対しては次のように辛辣だった。

「(静物画に必要なのは)研鑽 l' étude と忍耐だけである。靈感 verve は不要で、天才はわずか、詩も殆ど要らず、多くの技巧 technique と真実が必要で、それだけなのである」

120

日本でも静物画の評価は低く、例えば高村光太郎が当時の状況を憂いて次のように書いている。

「畫学生も静物といへば初歩のするもの、ほんの畫家の腕だめしにするものと考えようになつてゐる。展覧会へ行つて静物畫を見ると、無意識の間に一種の輕蔑心が起こる。『なんだ、静物か』とよく口にしてゐるのを聞く事がある」¹²¹

このような批評も当然と思える作品もあつただろう。それは確かにそのように描かれていたはずだからだ。優れた静物画においてはありふれた対象を扱うことが逆に効果を発揮して、曇った知覚を洗い流し、知覚を原初的なものに浄化するような力を発揮するものもあつたが、それは見過ごされた。静物画というジャンルは、見ることに終止し、見ることに振り回されてきた。まず自然に即するという目の制度のもとで、対象に似ているということが人々を驚かせ、もてはやされる。それから、まさにその同じ理由が一転して批判のポイントとなり、ただ自然に即しているように描かれただけ、対象に似ているだけで創造性も多様性もないとそしられ、ジャンルの最底辺におかれる。この「自然に即する」とは、ほんものそっくりであるということであり、自然に即するというポーズにおいて、人は見ることをやめた。「ほんものそっくり」という称賛はある種、見ることの放棄からくるものであり、見ることを第三者的なものと制度へと譲り渡し、他者と安易に共有できる視覚を想定した、共通語のための視覚である。それはある意味でカメラのことだったようにも思える。視覚の多様性やその深奥はここで無視され、無意識へと追いやられ、社会的な営為の中で霧散する。だが「目に忠実」であつた芸術家が、制度という同一化の装置、

¹²⁰ 佐々木健一著、『デイドロ <絵画論>の研究』(中央公論美術出版, 2013)

Diderot, D. (1766) *Essai sur la peinture*, p311

¹²¹ 高村光太郎著、『高村光太郎全集』(筑摩書房, 1957) 第四卷, p.61

見えないがゆえに強烈に人を方向づけ錯覚させ巧みに認知を誘導する装置を、対象をよく見る、という単純な解法でもって打倒する。それは単純であるがゆえに、その打倒に必要な道のは厳しかったことだろう。視覚は対象に迫るためには邪魔な存在にさえなった。制度への追従に甘んじず、目に忠実になったことで視覚の本来的でもある別の領域へと開かれたことが契機となって、自然に即することから目に忠実になること、さらにそれを激化させることへと移行し、この最もつまらない、最も低級なジャンルが、絵画芸術一般にとっての革命の原因となる。静物画は目によって貶められ、目によって崇められた。

ナチュラル・モルト(死んだ自然)としての静物画は、死-生-性が緊密に結びつきながら表現され、見るものにその力場を開示する絵画である。視覚実験者にとってのナチュラル・モルトは、不可視のヴァニタスであり、それは死んだ目を第xの網膜をもって生き返らせるシャーマニズムとして働く。その作品においては網膜の死-その生-そのための性が、力場となって開示され、視覚の制度、視覚を表現する制度と見ることの制度という2つの死の圧力との苦闘がのなかで、性が目を生き返らせる。

現代において視覚実験を行う前に、視覚を再考する必要がある。ギンヤンマの例のように、ヒトの視覚では想像することが非常に難しい視覚もある。ヒトの視覚でさえまだわかっていないが、例えば視覚を失った人がポストに投函する例に見られたような通常言われる視覚とは異なった経路を通る視覚も存在する。ヒトの視覚についてはただ現在わかっている科学でもってその整合性をとることは間違った態度でもあるのだ。過去の賢人は視覚の別の側面について語ってきた。そこでは通常言われる視覚を可能にする光とはまた別の光がある。新しい光を想定し、それを受け取ることができる新しい網膜の創生が必要になる。

人は来歴と投影で世界を見る。それは「目から出る光」のように行われる視覚のプロセスであり、種としての指向のなかで、多重多層な文化的環境的社会的な経験を、個体の身体を通して環境と関わり合いながら見る対象に「投影」することだ。したがってそこにバイアスが生じ対象は色づけられるが、際限なく見続けるという目にとっての生の態度によるならば、対象のバイアスを引き戻しながらまだ見ない対象の相への接続可能性が継続する。

自作品は視覚実験における静物画の系譜を、ナチュラル・モルトにおける不可視のヴァニタスの力動によって延焼させる運動上にある。条件を変え何度も対象を見ていく中で、複数である単数があらわれる。グリッドになった各々のフラグメントは、知覚されたその度ごとの対象のあらわれでもある。こう条件を変えたら別のあらわれ方をするのはいか、という試行の断片であり、サンプリングの度に対象が違って見える可能性のあらわれ、変容されたサッケードの残滓だ。これらの断片は、見ることを現在形であらせるための、視覚の生の、視覚が変容するためのヴァニタス、生の狂躁である。



fig. 4-28 博士审查展

引用文献

第1章

- (i) カール・シュッツ「西洋絵画における静物画の歴史—古代ギリシャから19世紀まで」(菅野 晶訳, 国立新美術館編『ウィーン美術史美術館所蔵静物画の秘密展』p.13-23, 2008)
- (ii) エリカ・ラングミュア著, 高橋裕子訳『静物画』(八坂書房, 2004)
Langmuir, E. *POCKET GUID: STILL LIFE*, National (Gallery Company London, 2001)
- (iii) プリニウス著, 中野定雄・中野里美・中野美代訳『プリニウスの博物誌』(〈I・II・III〉, 雄山閣出版, 1986)
- (iv) E.H.ゴンブリッチ著, 天野衛・大西広・長野皐訳『美術の物語ポケット版』(ファイドン株式会社, 2011) Gombrich, E.H. *The Story of Art*, (Phaidon Press, 1950)
- (v) アルベルティ著, 三輪福松訳『絵画論』(中央公論美術出版, 2011)
- (vi) 佐々木健一著『デイドロ <絵画論>の研究』(中央公論美術出版, 2013)
- (vii) Diderot, D. (1766) *Essai sur la peinture*
- (viii) ショーペンハウアー著, 西尾幹二訳『意志と表象としての世界』(中央公論新社, 2004) Schopenhauer, A. (1819, 1844) *Die Welt als Wille und Vorstellung*
- (ix) ロジャー・フライ著『セザンヌ論 -その発展の研究-』(みすず書房, 1990)
- (x) 布施英利著『遠近法がわかれば絵画がわかる』(光文社新書, 2016)
- (xi) ジョン・リウールド編, 池上忠治訳『セザンヌの手紙』(筑摩叢書, 1967)
- (xii) ゴットフリート・ベーム著, 岩城見一共訳『ポール・セザンヌ<サント・ヴィクトワール山>』(三元社, 2007)
- (xiii) 前田秀樹『セザンヌ 画家のメチエ』(青土社, 2000)
- (xiv) ベルナール・ジュルシュ著, 北山研二訳『ジョルジョ・ブラック 絵画の探求から探求の絵画へ』(未知谷, 2009)
共著, 共訳, 『ART SINCE 1900 図鑑: 1900 年以後の芸術』(東京書籍, 2019) Foster, H.
- (xv) (2016) *Art Since 1900: Modernism Antimodernism Postmodernism*, Thames & Hudson Ltd
- (xvi) Martineau, P. *Still Life in PHOTOGRAPHY* (Getty Publications, 2010)

第2章

- (i) 奥本大三郎著「ナチュール・モルト」(木島俊介編『ART GALLERY テーマで見る世界の名画6 静物画』(集英社, 2018))
- (ii) 菅野 晶訳, 国立新美術館編『ウィーン美術史美術館所蔵静物画の秘密展』
布施英利著『死体読本』(翔泳社, 1994)

- (iii) ジョルジュ・バタイユ著『エロティシズム』(筑摩書房, 2004) Bataille, G. (1954) *L'EROTISME*, Minuit
- (iv) 森洋子著『シャボン玉の図像学』(未来社, 1999)
- (v) エミール・マール著, 共訳『中世末期の図像学 下』(国書刊行会, 2000)
- Mâle, É. (1908) *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*

第3章

- (i) アンドリュー・パーカー著『眼の誕生』(草思社, 2006)
- Parker, A. (2003) *In the Blink of an Eye*, Free Press
- (ii) 大山正著『色彩心理学入門』, (中央公論新社, 1994)
- (iii) Tom Stafford, Matt Webb, 夏目大訳『MIND HACKS』(オライリー・ジャパン, 2005)
- (iv) Stafford, T. & Webb, M. *MIND HACKS*, O'reilly Media Inc, 2004
- (v) V.S.ラマチャンドラン, サンドラ・ブレイクスリー著『脳の中の幽霊』(角川書店, 1999)
- Ramachandra, V.S. & Blakesle, S. (1998) *Phantoms in the brain: probing the mysteries of the human mind*, William Morrow Paperbacks
- (vi) 『図解ポートレイトライティング』(玄光社, 1995)
- (vii) 『最新ライティングマニュアル 写真はライティングで決まる!』(1987, 玄光社)
- (viii) さとう健著『写真的造形技術 ライティングのデザイン理論』(工学図書, 1967)
- (ix) 『人物ライティング デジタル時代にも役立つライティングテクニック』(2005, 玄光社)
- (x) パラケルスス著, ヨラン・ヤコビ編, 大橋博司訳『自然の光』(人文書院, 1984)
- (xi) C・G・ユング著, 池田紘一訳『ユング・コレクション5 結合の神秘I』(人文書院, 1995)
- ung, C.G. (1970) *Mysterium Coniunctionis*, Collected Works of C.G. Jung, Volume 14, Princeton, N.J: Princeton University Press
- (xii) 伊藤俊治「新しい主体と表象装置の変容」(『d/SIGN 6号』太田出版, 2004)
- (xiii) 下條信輔著『<意識>とは何だろうか』(講談社現代新書, 1999)
- (xiv) C.G.ユング著, 池田紘一 鎌田道生訳『心理学と錬金術I』(人文書院, 1976)
- Jung, C.G. (1944) *Psychologie und Alchemie*, Zürich
- (xv) C.G.ユング著, 林道義訳『原型論』(紀伊國屋書店, 1999)
- (xvi) アンリ・ミショー著, 小島俊明訳『パッサージュ』(思潮社, 1965)
- Michaux, H. (1950) *Passage*, Gallimard
- (xvii) 下條信輔著『潜在認知の次元』(有斐閣, 2019)

第4章

(i) マイケル・R・テイラー, 「レディメイド」(マシュー・アフロン他著, 『デュシャン人と作品』 p, フィラデルフィア美術館, 2018)

The Essential Duchamp, Philadelphia Museum of Art, 2018

(ii) トニー・ゴドフリー著, 木幡和枝訳 『コンセプチュアル・アート』(岩波書店, 2001)

Godfrey, T. (1998) *Conceptual Art*, Phaidon Press Limited

(iii) 『美術手帖 1994 12月号』(美術出版社, 1994)

(iv) ミシェル・サヌイユ著, 北山研二訳 『マルセル・デュシャン全著作』(未知谷, 1995)

Sanouillet, M. (1975) *Marcel DUCHAMP: DUCHAMP DU SIGNE*, Flammarion

(v) シャルル・ボードレール著, 三好達治訳 「どこへでも此世の外へ」 『巴里の憂鬱』(新潮文庫, 1951)

Baudelaire, C. (1869) *Le Spleen de Paris*

(vi) ホルヘ・ルイス・ボルヘス著, 篠田一士訳 「バベルの図書館」 『伝奇集』(集英社, 1975)p.86

Borges, J.L. (1935-1944) *Ficciones*

(vii) C.G.ユング, リヒャルト・ベルヘルム共著, 湯浅泰雄・定方昭夫訳 『黄金の華の秘密』(人文書院, 1980)

(viii) 荒木慎也著 『石膏デッサンの100年-石膏像から学ぶ美術教育』(アートダイバー, 2018)

(ix) 南城守著 『デッサン学入門 -創意の原泉を探る-』(ふくろう出版, 2003)

(x) 藤田一郎著 『<見る>とはどういうことか 脳と心の間をさぐる』(科学同人, 2007)

(xi) 田中啓治著 『物体の視覚像の脳内表現』(1994)

https://www.jstage.jst.go.jp/article/photogrst1964/57/4/57_4_246/_pdf

主要参考文献 (引用文献は除く)

- (i) 伊藤俊治著『ジオラマ論』(リプロポート, 1987)
- (ii) 伊藤俊治著『絵画と写真のアルケオロジー』(白水社, 1987)
- (iii) 伊藤俊治著『20世紀エロス』(青土社, 1993)
- (iv) 伊藤俊治著『写真史』(朝日出版社, 1992)
- (v) ジョン・バージャー著, 伊藤俊治訳『イメージ視覚とメディア』(筑摩書房, 2013)
- (vi) Petry, M (2013) *Nature Morte comtemporary artists reinvigorate the Still-Life tradition*, Thamas & Hudson Ltd.
- (vii) Bryson, N. (1990) *Looking at the overlooked: Four Essays on Still Life painting*, REAKTION BOOKS LTD
- (viii) Weiermair, P. (2001) *The Nature of Still Life: From Fox Talbot to the Present Day*, Electa
- (ix) ゲルハルト・リヒター他著, 清水穰訳『写真論/絵画論』(淡交社, 2005)
- (x) アルフレート・デーブリーン「顔、映像、それらの真実について」(ヴァルター・ベンヤミン著, 久保哲司編訳『図説写真小史』p.209-235,1998)
- (xi) エリカ・ラングミュア著, 高橋裕子訳『物語画』(八坂書房, 2005)
- (xii) ジョナサン・クレリー著, 遠藤知巴訳『観察者の系譜 視覚空間の変容とモダニティ』(以文社, 2005)
- (xiii) デイヴィッド・ベイト著, 犬伏雅一訳『写真のキーコンセプト: 現代写真の読み方』(フィルムアート社, 2010)
- (xiv) ジョン・バージャー著, 笠原美智子訳『見るということ』(白水社, 1993)
- (xv) デイビッド・ホックニー、マーティン・ゲイフォード著『絵画の歴史: 洞窟絵画からipadまで』(青幻舎, 2017)
- (xvi) 東京都写真美術館編『芸術写真の昇華: 日本のピクトリアリズム珠玉の名品展』(2011)
- (xvii) Robinson, H.P. (1971) *Pictorial effect in photography, being hints on composition and chiaroscuro for photographers*, Helios
- (xviii) Emerson, P.H. (1973) *The Death of Naturalistic Photography*, Arno Press
- (xix) Weiermair, P. *Portraits as Still Lifes- The Photographs of Roger Ballen*, Ballen, R. (2001) *Outland*, Phaidon
- (xx) デイヴィッド・ホックニー著, 小山昌生訳『ホックニーが語るホックニー』(1984,パルコ出版局)
- (xxi) ルイジ・ギッリ著, 萱野有美訳『写真講義』(みすず書房, 2014)
- (xxii) 前田英樹著「写真はどのような知覚か」(オノデラユキ著『カメラキメラ』白水社, 2002, p.112-120)

- (xxiii) Stieglitz, A. (1978) *Camera work: with reproductions of all 559 illustrations and plates, fully indexed Dover art collections*, Dover Publications
- (xxiv) Gerht, O. (2012) *History Repeating*, Museum of Fine Arts Boston
- (xxv) Wild, A. & J. (2017) *Karl Blossfeldt : master works*, D.A.P./Distributed Art Publishers
- (xxvi) 鈴木理策著『Mont Sainte Victoire』(Nazraeli Press, 2004)
- (xxvii) Call, S. (2016) *True Stories*, ACTES SUD
- (xxviii) Kasten, B. (1985) *Constructs*, New York Graphic Society Books
- (xxix) Kasten, B. (1991) *Barbara Kasten 1986-1990*, Office RAM
- (xxx) Kasten, B. (1983) *Centric2*, Art Museum & Galleries
- (xxxi) Celant, W. (1995) *Witkin*, Scalo
- (xxxii) 安村崇著『日常らしさ』(オシリス, 2005)
- (xxxiii) Fraser, P.(2002) *material*, Steidl
- (xxxiv) ジョン・リウオールド編, 池上忠治訳『セザンヌの手紙』(美術公論社, 1982)
- (xxxv) モーリス・セリュラス著, 平岡昇・丸山尚一訳『印象派』(白水社, 1992)
- (xxxvi) 『フォトアート』(研光社)
- (xxxvii) ロバート E.レヴィン著, 佐藤宗司訳『映像と照明』(兼六館出版, 1972)
- (xxxviii) 梅沢篤之介著『写真照明の理論と技法』(共立出版, 1985)
- (xxxix) Herrschaft, W. & Deschin, J. (1938) *Lighting ideas in photography: a book of methods for the amateur*, McGraw-Hill book company inc
- (xl) Adams.A (1968) *Artificial-light photography*, Morgan & Morgan
- (xli) 谷崎潤一郎著『陰翳礼讃』(創元社, 1939)
- (xlii) C.G.ユング著, 林道義訳『個性化とマンダラ』(みすず書房, 1991)
- (xliii) 『imago 1996. 11 特集：ユング心理学の新しい地平』(青土社, 1996)
- (xliv) C.G ユング著, 野田倬訳『自我と無意識の関係』(人文書院, 1982)
- (xlv) M.メルロ=ポンティ著, 滝浦静雄・木田元訳『眼と精神』(みすず書房, 1966)
- (xlvi) 福尾匠著『眼がスクリーンになるとき：ゼロから読むドゥルーズ「シネマ」』(フィルムアート社, 2018)
- (xlvii) 種村季弘『パラケルススの世界』(青土社, 1996)
- (xlviii) ミッシェル・レリス著, 須藤哲生訳『闘牛鑑』(現代思潮社, 1976)
- (xlix) ジャック・デリダ著, 松浦寿輝訳『基底材を猛り狂わせる』(みすず書房, 1999)
- (l) J.W.V.ゲーテ著, 木村直司訳『色彩論』(筑摩書房, 2001)
- (li) ユクスキュル/クリナート著, 日高敏隆・羽田節子訳『生物から見た世界』(岩波書店, 2005)
- (lii) 佐々木正人著『アフォーダンス：新しい認知の理論』(岩波書店, 1994)

- (liii) J.J.ギブソン著, 共訳『生態学的知覚システム—感性をとらえなおす』(東大出版会, 2011)
- (liv) マーヴィン・ミンスキー著, 竹林洋一訳『ミンスキー博士の脳の探検』(共立出版, 2009)
- (lv) マーヴィン・ミンスキー著, 安西祐一訳『心の社会』(産業図書, 1990)
- (lvi) 藤田一郎著『脳がつくる 3D 世界: 立体視のなぞとしくみ』(化学同人, 2015)
- (lvii) V.S.ラマチャンドラン著, 山下篤子訳『脳の中の天使』(角川書店, 2013)
- (lviii) 下條信輔著『サブリミナル・インパクト』(筑摩書房, 2008)
- (lix) ジョルジ・ブザーキ著, 共訳『脳のリズム』(みすず書房, 2019)
- (lx) 布施英利著『体の中の美術館』(筑摩書房, 2008)
- (lxi) 布施英利著『モナリザの微笑み』(PHP 研究所, 2009)
- (lxii) 布施英利著『脳裏一体』(白水社, 1993)
- (lxiii) 布施英利著『図説・死体論』(法藏社, 1999)
- (lxiv) 港千尋著『インフラグラム 映像文化の新世紀』(講談社, 2019)
- (lxv) 川上実著「ヴァニタスの絵画」(『比較芸術学研究 第3集』山本正男監修, 美術出版社, 1981) p.207-250
- (lxvi) 川上実著「ヴァニタスの婦人像の図像的基礎」(『昭和 56 年度科学研究費補助金総合研究(A)研究成果報告書』) p.93-100
- (lxvii) 益田朋幸著『ビザンティンの聖堂美術』(中央公論新社, 2011)
- (lxviii) エミール・マール著, 共訳『ゴシックの図像学』(国書刊行会, 1998)
- (lxix) ジョシュ・ミッテルドルフ、ドリオン・セーガン著, 矢口誠訳『若返るクラゲ 老いないネズミ 老化する人間』(集英社インターナショナル, 2018)
- (lxx) トルストイ著, 望月哲男訳「イワン・イリイチの死」
『イワン・イリイチの死/クロイツェル・ソナタ』(光文社, 2018)
- (lxxi) オクタビオ・パス著, 宮川淳・柳瀬尚紀訳『マルセル・デュシャン論』(書肆風の薔薇, 1991)
- (lxxii) 松浦千栄子「日本美術における静物画」(『武蔵文化論叢 (10)』武蔵大学大学院人文科学研究科, 2010) p.27-42
- (lxxiii) Encyclopaedia Universalis France S.A. 2008
- (lxxiv) Les Dictionnaires LE ROBERT, 1985 カナダ版

あとがき・謝辞

筆者が静物画の研究と制作を始めたのは2012年からである。博士審査のために論文を提出したのは2019年の12月、最終稿ができたのは2020年だったので、延べ8年間にわたり静物画をメインテーマにしてきた。2019年に論考をまとめている際に、指導教官である伊藤先生から、静物画は「nature morte」であるのにそれについての記述がない、と指摘を受けた。しかし本論文の1章にあたる部分に「nature morte」を書き入れることが難しく、それで静物画は「still life」と「nature morte」の2つに分けて考える必要があるのではないかと気付かされた。以後それは静物画を見るときに新しい視点になっている。また本論考におけるキュビズム以降の静物画の諸展開、の項は主として図版を中心にしているが、思想面も含め、現代における静物画の研究に不足があることは今後の課題としたい。

本論考を書くにあたって、適宜指導を下さり、また学校の庶務でも大変お世話になり、不出来な私を最後まで見捨てずに励ましてくださった伊藤俊治先生、また修士課程において脳科学の勉強会及び、理化学研究所にて研究者と会う機会を作ってください、折に触れて声をかけてくださった古川聖先生、論文構成についてヒントをくださり、またウォーホルの「キャンベルスープ」が静物画だという私自身にとっての盲点を指摘してくださった布施英利先生、一貫して写真の観点から作品をみてくださった鈴木理策先生、また脳科学について助言をくださった中谷裕教先生、佐藤多加之氏、学部生の時にコンセプチュアル・アートについてご教授くださった故木幡和枝先生、ドローイングの視野を広げてくださった故渡辺好明先生、適宜講評をくださった先生がた、講師の方々、フランス語文献の解説をしてくれた小屋竜平氏、手伝ってくれた友人、支えてくれた家族に、この場を借りて心より感謝を申し上げます。

横山 昌伸