

書評: Keith Moxey, *Visual Time: The Image in History*

キース・モクシー『ヴィジュアル・タイム』

沖 澄弘

## [書誌情報]

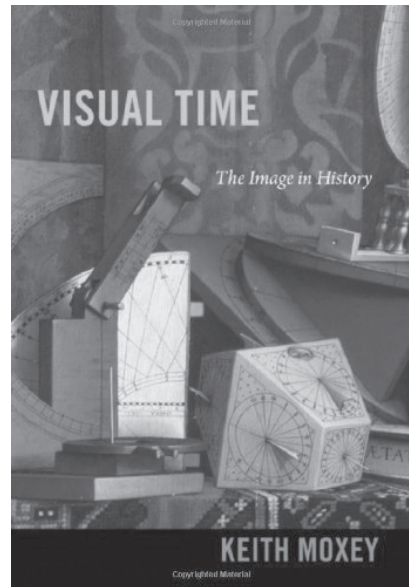
Keith Moxey, *Visual Time: The Image in History*, Duke University Press, Durham and London 2013.  
 (ISBN: 978-0-8223-5354-6)

イメージにとって「時間」とは何だろうか。本書は、この問いを巡る七章の論考から成っている。著者のキース・モクシーは現在に至るまで、長くコロンビア大学で教鞭をとる美術史家であり、16世紀北方美術を主な考察対象としてきた。同時に、方法論的著作も多く記しており、ポスト構造主義に刺激を受けた「視覚文化 (Visual Culture)」の提唱者の一人としても知られている<sup>1</sup>。本書は、「時間 (Time)」と題された三章と、「歴史 (History)」と題された四章の二部から構成される。各章は、2004年以降おのおの別個に発表された論考であるが、時間をキーワードとして、ひと続きの問題意識に貫かれている。

第一部は、ポストコロニアルな時代状況での美術史記述において、如何に複数の異なる時間が存在し得るかを問う。

第一章「近代は複数か?」は、美術史における近代が、未だヨーロッパおよびアメリカの特権的所有物である現実が示される。すなわち、西洋世界とは異なる固有の時間経験を有する他の地域は、支配的な物語叙述にとっての「周縁」「後衛」として、あるいは「クロス・オーヴァー」の発想源としての位置を与えられた時のみ、美術史記述に浮上する。よって、普遍性を志向する大きな物語を描くこと、例えば「世界美術史」の様な叙述は、結果的にこのような非対称性を温存するに過ぎないという。

第二章「我々はいまだルネサンスを必要とするか?」は、支配的な物語=時間とは異なった複数の時間経験が存在するのであれば、美術史叙述における「時代区分 (periodization)」は未だ成立しうるのかを論じる。特に、「ルネサンス」はJ. ブルクハルト以降、西洋文明社会における人間性の勝利の旗印として、特権的な位置を与えられ、更にイタリアという特定の場所と結び付けられ語られてきた。しかし、このような叙述の綻びは、アルプス以北の同時代芸術の理解において顕著に現れるという。ここで著者はE. パノフスキーを引く<sup>2</sup>。すなわち、初期ネーデルラント絵画の執拗な細部描写はイタリアルネサンスの「普遍 (universal)」性からは説明不能な「地域 (local)」的特質として位置づけられてしまうこととなる。この限界を超越する糸口を、モクシーはJ. L. カーナーとG. ディディ=ユベルマンの言説に見出す。例えばカーナーは、イメージに



よって喚起される鑑賞者の美的反応を、考察の出発点とする<sup>3</sup>。《1500年の自画像》(ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク)においてデューラーは、自身の肖像をヴェラ・アイコンの形式で描くことによって、自らの芸術的天才を神の超越性に類比するものとして示した。「いま、ここ」に立つ鑑賞者は、常に既に現前(present)し続ける目の前のイメージを通して、それが創造された1500年という歴史的瞬間と対峙する。すなわち、パノフスキーに代表される支配的な美術史記述においては、歴史がイメージを位置づけるのに対して、カーナーにおいては、イメージが歴史を召喚する。前者の立場において、時間は、美術史内部で動的に進行する目的論的年年代記(chronology)として記述される。対して、後者の立場をとり、視覚対象の現前性(presence)に焦点を当てるならば、各時代区分の有機的連続体としての美術史はアプリオリな枠組みとしてはもはや機能せず、個々の作品は各々、固有の時間を鑑賞者との間に呼びこむこととなる<sup>4</sup>。

続く第三章「同時代性の複時性」<sup>5</sup>では、前章で問題化された二つの時間の関係性をさらに探る。ある作品の現前と鑑賞者の美的反応は、制作当時の作品機能と分かち難く結びついている。そこで今日、前章で確認した通り、目的論的に進行する美術史が失効していると見做し、作品個々の現前性に我々が焦点をあてるのならば、そもそも、近代以前に起源を持つイメージを理解することや、その叙述は果たして可能なのか、という根源的な問いが提出される。さらに筆者は、A. ダントーやM. オージェの論考を引きつつ、美術史における同時代(contemporary)とは、ひとつの時代区分なのか、それとも、もはや、歴史の終わりの後の「永遠の現在」なのだろうかと問う。クロノロジーとアナクロニーを巡るこれら問題系に対する回答は留保され、モクシーは、ある一つの「いま」に対して何らかの歴史的特質を与え続けるわれわれの試みそのものが重要であると述べるに留まる。何故なら、現在を「非時間(non-time)」と決定づけ、歴史叙述の試みそのものを断念してしまうことは、すなわち、各々の地域や文化に固有の特性、そして西洋近代とは異なる時間を生きる他文化への、理解可能性そのものの断念にほかならないからである。

第二部は、第一部で提出された時間の概念をうけて、美術作品そのものが開示する時間とは何かを問う。

冒頭、第四章「視覚研究とアイコン的転回」では、ポスト構造主義の言語論的転回(linguistic turn)を経験し、そして現在に至るまで、美術史叙述が如何に変化したのかが概観される。そもそも、作品の現前とは、認識論的(epistemological)枠組みを超えて、イメージそのものが鑑賞する主体に対して存在論的(ontological)に立ち現れるような契機を指す。ここでイメージは、言語による意味規定による客体化の及ばない領分の存在を、相対する鑑賞者に仄めかす事となる。この点に注目する新たな美術史研究の潮流は、近年「アイコン的転回(iconic turn)」と称され、英語圏、ドイツ語圏、フランス語圏で影響力を持ち始めているという。一方、作品制作時点での、すなわち、それらイメージの起源を、言語による媒介によって社会的、文化史的、あるいは政治的に解釈し、その表象(representation)としてイメージを位置づけ、読み解く立場も未だ有効性を失っていない。モクシーは、J. エルキンズ、H. プレーデカンフ、H. ベルティン、W. J. T. ミッチェル、G. ディディ=ユベルマンらの名前を挙げ、「アイコン的転回」を経た各論者の問題意識を、イメージの現前性に着目するという点で、共通の地平に布置している。

第五章「ブリュゲルのカラス」で著者は、前章で布置された新旧二つの立場を、ピーテル・ブリュゲル(父)による作品を試金石として、パフォーマティブに示す。16世紀ネーデルラント絵画の判じ絵的性格は、多くの美術史研究者たちによる、図像学的解釈を惹きつけてきた。ここでモクシーは《死の勝利》(マドリッド、プラド美術館)等を取りあげ、ディスクリプション、エクフラシスによって「翻訳」してその限界を示した

のち<sup>6</sup>、H. ゼードルマイヤーによる「マッキア (macchia)」概念を援用し<sup>7</sup>、ブリューゲル作品における人物像やカラスのシルエットの平面性に注視する。例えば、《謝肉祭と四旬節の争い》(ウィーン、美術史美術館)の画面を埋める多数の人物像は、それらが置かれる空間のイリュージョニスティックな広がりとは対照的に、色彩とモデリングに乏しく、お互い重なり合わず、画平面上でシミのように描かれ、パッチ状にヒエラルキーを欠いた様態において配置される。これら人物像は、透明な窓としての画平面を通して画枠のむこうを覗きこもうと試みる鑑賞者の視線を、その不透明性と平面性によって跳ね返す。確かに、多数の描かれた小場面は、言語による意味解釈を誘う。しかし、画面奥へと続く秩序立てられた空間の中で、各モチーフは総体として伝達されるべき意味連関を持っていない。ここで、統一的な光源を欠き無秩序に配置された各モチーフと、それらに対応して遂行される個々の意味解釈は、むしろ言語による把握の及ばない、表象の残余の存在を仄めかす。イメージのそのような在り方の自己開示として、各モチーフの「マッキア」が鑑賞者に立ち現れることを、モクシーは示すのである。ここで作品画面は、例えば、図像解学的手法に代表されるような、ある特定の言語によって固定化される表象としての位置を拒絶し、その度毎に、鑑賞者との間に間主観的な一回性の関係を打ちたてる。そして、その現前の徴として、「マッキア」は画面に在るのだという。

第六章「ミメシスとイコノクラスム」は、後期ゴシック期の北方において興隆をみたヤン・ファン・エイクに代表されるような迫真的自然描写が、宗教改革の混乱を経て、如何なる変化を経たかが述べられる。ここではハンス・ホルバイン(子)が例示される<sup>8</sup>。ホルバインの《大使たち》(ロンドン、ナショナル・ギャラリー)では、極限まで高められた人物像の迫真性は、その足元に挟み込まれた頭蓋骨による干渉を受ける。二人の人物はまるで鑑賞者の前に立つかのように描かれており、視線をこちら側に投げ返す。しかし、その迫真性を担保しているのは、画家の超絶的な写実技巧である。床面の極度に歪曲された頭蓋骨は、ブリューゲルのマッキア同様の異化作用によって、鑑賞者の注意を惹起する。目の前にいるかの如く描かれた人物はもはや生きていない。ここで、迫真的な油彩描写によって達成された本作品は、相対する鑑賞者にとって、ある歴史の時点における実在 (reality) のミメシスとしての作品理解の、限界点を示す。頭蓋骨を伴った眼前の画面は、作品が描かれた過去の一時点における現実との参照関係を宙吊りにしたまま描かれ、鑑賞者の前に現れているのだ<sup>9</sup>。しかし、ここではっきりと示された、作品の起源における現実 (reality) と鑑賞者の立つ現実との時空間の断絶にもかかわらず、鑑賞者にとって、目の前の描かれた大使たちは、むしろ今ここで生き活きと存在しているかの如く現象する。すなわちここで、イメージの時間とは、相対する鑑賞者の視線に対してイメージが現前する、その契機なのだ。ホルバインの画面は、イメージの認識論的次元と存在論的次元の両者を、時間と実在の接続/断絶を通して、鮮やかに示している。

続く第七章ではデューラーおよびマティアス・グリューネヴァルトの作品が、ナチズムの勃興から、敗戦後の歴史の変遷の中で、如何なる運命を辿ったかが物語られる。第一次大戦の敗戦を経たドイツ国民の悲劇的精神の象徴として位置づけられたグリューネヴァルトの《イーゼンハイム祭壇画》(コルマール、ウンターリンデン美術館)が、表現主義的であるとして拒絶され、その後継として、デューラー作品が召喚されていった経緯が述べられる。国家社会主義の悲劇的トポスにおいて、これら作品は、起源としての位置を付与され消費された。しかし、第三帝国の瓦礫の下で、これら芸術家像もまた瓦解する。戦後、美術史は、この誤ったアナクロニズムからの自己反省を迫られることとなる。その代表たるパノフスキーは、デューラーの画業を、故地のニュルンベルクとイタリア・ルネサンスの規範的モデルとの間の相克として位置づけた。ここでパノフスキーは、ドイツ国民の「歴史」からこの画家を隔離した上で、ブルクハルト的なルネサンス観に代表

される美術史を保持する<sup>10</sup>。そうして、デューラーは憂鬱な天才的个人として、歴史の上に位置づけられるのだ<sup>11</sup>。しかし同時に、ここでパノフスキーは、作品が必然的に保持するアイコンックな現前性への把握を回避せざるを得なかった。イメージの現前性は、時として、その起源である過去の一時点と、鑑賞者の立つ地平との断絶に対して、盲目であることを正当化してしまう。しかしまた、イメージが、いまここで現前することを考慮せず、断絶された過去の歴史的遺物の地位においてのみ理解されるのであれば、美術史研究は、意味の表象としての美術作品を対象とした文化史へと埋没してしまうことになる、モクシーは警告する。

鑑賞者とその前に対峙する時、美術作品は現前化する。そこでは、過去と現在が共時的に存在する。イメージによって開示される異なった二つの時間は、目的論的な時系列の前後に位置すること無く、「同時に」存在し得る。ここに、モクシーは、第一章で述べられたような西洋近代の外部に生きる他者との、共生可能性を見出すのだ。鑑賞者と作品が対峙し、目的論的時間が脱構築され、複数の時間軸が出会うその契機に希望を見るモクシーの試みは、第四章で紹介される近年の議論と軌を一にするものである。本書は、「イコン的転回」以降の、イメージを巡る問題系を、時間をキーワードに明解にスケッチする。その筆跡は、美術史の方法論の現在が孕む、その希望と困難の両者を鮮やかに示していると言える<sup>12</sup>。

## 註

- 1 一例として以下を参照。Norman Bryson, Michael Ann Holly and Keith Moxey (eds), *Visual Culture. Images and Interpretations*, Connecticut 1994.
- 2 以下を参照。Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, 2 vols., Cambridge MA 1953.
- 3 以下を参照。Joseph Leo Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago 1993.
- 4 この観点から、中世あるいはルネサンス期に由来する作品を現代美術との関連で述べる論考が近年多く見られる。一例として、以下を参照。Alexander Nagel, *Medieval Modern. Art out of Time*, London 2012; Amy Knight Powell, "Late Gothic Abstractions", in *Gesta 51.1 (2012)*, pp. 71-88; Amy K. Powell, *Depositions. Scenes from the Late Medieval Church and the Modern Museum*, Cambridge MA 2012.
- 5 原語では "Contemporaneity's Heterochronicity".
- 6 イメージを言語へと翻訳することの限界に関して、モクシーはベンヤミンの翻訳論を念頭においている。以下を参照。Walter Benjamin, "Die Aufgabe des Übersetzers", in *Gesammelte Schriften Bd. IV/1*, Frankfurt a. M. 1972, pp. 9-21. (W.ベンヤミン 翻訳者の課題」(『ベンヤミン・アンソロジー』山口裕之編訳、河出文庫、2011年、pp. 86-111.)
- 7 原文、及び英訳は以下を参照。Hans Sedlmayr, "Die 'Macchia' Bruegels", in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen, n.s. 8 (1934)*, pp. 137-160; Hans Sedlmayr, "Bruegel's Macchia", translated by Frederic Schwartz, in Christopher S. Wood (ed.), *The Vienna School Reader*, New York 2000, pp. 322-376. マッキアとは、「インクのシミ」や「斑点」を意味するイタリア語。ゼーデルマイヤーは、特にB. クローチェによるマッキア(色斑)の定義にヒントを得て、ブリュゲル論を展開している。すなわち、マッキアは意味論的に解釈される一つのモチーフであると同時に、鑑賞主体の知覚から隔てられ(distant)、画家の視線がその上に刻印されているような形態(form)であるという。
- 8 モクシーは、宗教改革期のイコノクラスムにおける問題の核心として、イメージと現実の参照関係を述べる。ルター以降、イメージは現実の代用品となるような迫真性を備えたミメシスとしてはもはや存在を許されなかった。ホルバインとルーカス・クラナッハ(父)は、自身の出自たる油彩による自然主義的描写の伝統を、いかにミメシスと現実との参照関係から引き離すかの態度決定において、対照的であったという。特に以下を参照。Keith Moxey, *Visual Time*, pp. 113-117.
- 9 対して、同時代のルーカス・クラナッハ(父)は、図式的構図をあえて採用することで、イメージのミメシスとしての地位を放棄し、ルター派の教義の意味体系、言葉との関わりを限りなく透明なものへ近づけようと試みたという。Ibid., p.129 ff. を参照。また、この論点に関しては、以下に詳しい。Joseph Leo Koerner, *The Reformation of the Image*, Chicago 2004.
- 10 これに関連して「ドイツ・ルネサンス」概念に関する評価も興味深い。一例として、以下を参照。Christopher S. Wood, "Germany's Blind Renaissance", in Max Reinhart (ed.), *Infinite Boundaries. Order, Disorder, and Reorder in Early Modern German Culture (Sixteenth Century Essays and Studies, vol. 40)*, 1998, pp. 225-44; Hans Belting, *Die Deutschen und ihre Kunst. Ein schwieriges Erbe*, München 1992.

- 11 以下を参照。Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*. 2 vols, Princeton 1955. パノフスキー自身の個人史との関連については以下が詳しい。Michael Ann Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History*, Ithaca 1984.
- 12 美術史における「言語論的転回」から「イコン的転回」への移行に関しては、ベンヤミンによる指摘が未だ示唆に富む。彼は「技術的複製可能性の時代の芸術作品」の中で、リーゲル、ヴィックホフらウィーン学派の研究を評価しつつ、その「形式的特徴を指摘するだけで事足りてしまうという限界」を批判し、「その社会的条件を明らかにすること」を要請している。しかし、ここで、「社会的条件」の解明に重点を置くならば、翻って、美術作品のアウラルな一回性は見落とされ、上部構造としての位置づけに墮す。「イコン的転回」が意味論的なイメージ理解への反省から生じたことを鑑みるならば、いみじくも、ベンヤミンが指摘するウィーン学派の限界は、美術史研究そのものが孕むアポリアを示唆しているように思われる。以下を参照。Walter Benjamin, “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” (dritte, autorisierte letzte Fassung, 1939), in Detlev Schöttker (Hg.), *Medienästhetische Schriften*, Frankfurt a. M. 2002, pp. 351–383. (『ベンヤミン・アンソロジー』山口裕之編訳, pp. 295–358.)