

「ゴーギャンの絵画には構造的な象徴がある。」本江邦夫は2010年に行われた美術史Iの講義においてこのように述べた。

彼の発言の意味する所は次のようなことである。ゴーギャンの絵画において特徴的なのは、中景を削除している点にある。(図1)モダニズム以前の、伝統的な主題を客観的な空間で描く絵画においてはルネサンスの遠近法の構図は必要不可欠であった。ラファエロの絵画を見れば分かるように、彼らの絵画の構図は前景、中景、後景からなる一続きの空間から作られている。(図2)そしてこの構図が劇場で舞台を見ている時のような奥行きのある空間を作り出しているのだ。ところがゴーギャンは、客観的な空間を生み出しているルネサンスの遠近法から中景を削除してしまった。すると当然一つに繋がっていた空間が崩れてしまい、前景と後景が断絶されてしまう。この断絶感が心理的な距離を生み出し、何か象徴的なものを描かずとも構造的な孤立感を象徴している。

こういった意味で本江邦夫は、ゴーギャンの絵画には「構造的な象徴」があると述べたのだが、私には、ゴーギャンの作り出した絵画の構造が単なる孤立感を象徴する為だけに機能しているとは思えない。ゴーギャンは西洋において永きにわたって空間の客観的な表現方法であると見なされてきたルネサンスの遠近法に異を唱え、それに挑戦しようとしたのではないか。ゴーギャンの追求した現実の空間は、ルネサンスの遠近法では表現しきれない、つまりはルネサンスの遠



図1 Paul Gauguin, 1885
室内にある静物、コペンハーゲンにて



図2 Raffaello Santi, 1508-11
アテナイの学堂

近法が現実の完全なる客観的な再現方法ではないという事だ。

ゴッホの絵画の構造が、ルネサンスの遠近法に対抗し得るような現実の「象徴」である事を示すには、まずルネサンスの遠近法が如何に現実の空間の客観的な再現として不十分であるか、さらに言えばルネサンスの遠近法は現実の空間の客観的な表現である根拠は全く希薄であり、絵画において現実を「象徴」する構造の一つに過ぎない事を明らかにしないといけないだろう。

ルネサンスの遠近法がどのように形成されているのかについてはE・パノフスキーが『<象徴形式>としての遠近法』で非常に明晰に述べている。彼はルネサンスの遠近法は、完全に合理的な空間の形成を保証するために暗黙のうちに二つのきわめて重要な前提を立てていると以下のように述べている。「第一に、われわれがただ一つの動くことのない眼で見ているということ、次に、視覚のピラミッドの平らな切断面がわれわれの視像の適切な再現とみなされてよいということ。」(E・パノフスキー著、木田元、川戸れい子、上村清雄訳『<象徴形式>としての遠近法』哲学書房、1993年、p.11) パノフスキーが言うようにルネサンスの遠近法は、極めて限定された条件の中でのみ可能な現実の空間を平面に表現する客観的な方法なのである。

しかも、この二つの暗黙の前提を満たす事は、我々が見るという行為をどのように行っているのかを考えれば、ほとんど不可能である事が分かる。この二つの前提が求めている状況とは、端的に言えばカメラのように空間を捉えるという事である。第一の前提である「ただ一つの動く事のない眼」とはカメラのレンズであり、第二の前提である「視覚のピラミッドの平らな切断面」はフィルムを考えれば良い。私達の眼でこれに近づけるならば、片眼を閉じて視点を一点に固定させた状況が最も近いと思われるが、それでも次のような違いが残っている。

第一に私達の網膜は写真のフィルムのように平らではなく、球状になっている。その為に意識して見れば分かるが、周辺部に歪みが生じている。しかしながら私達は普段その歪みに気付く事はない。それは、私達の脳がその歪みを無意識に補正しているからである。

そして第二の点として、我々の眼はフィルムのように全面に焦点を合わす事が出来ず、ごく僅かな範囲にしか焦点を合わせる事が出来ないということが挙げられ

る。実際にやってみれば分かる事だが、片眼で（これは両眼でも同じ事が言えるのだが、今回はあくまでカメラとの比較で述べているので片眼とする。）焦点を一カ所に固定してしまうと、私達は焦点を合わせた一点以外のところをほとんど認識できないのである。

以下に述べたように、私達の眼を如何にカメラと同じような状況に近づけたとしてもこのような明らかな違いが生じているのである。しかも私達の普段の視覚は両眼であり、しかも焦点を自在に動かして認識している。私達は二つの眼によって焦点を合わし、その僅かな範囲の焦点を動かす事でものをはっきりと認識する事ができるのである。つまり私達の視界とは、二つの眼による異なる角度からの僅かな焦点の視覚情報の断片を寄せ集めて、脳内で繋ぎ合わせる事によって作られており、全てのものが一瞬ではっきりと捉えられているかのように私達は錯覚するのである。さらには、ここに今までの経験やその時の体調や気分なども感覚に大きく影響を与えるだろう。毎朝同じ部屋で、同じ花を見て、同じ朝食をとったとしても、毎日同じ色、同じ味には決して感じないだろう。このように私達の「見る」という行為は、非常に複雑な情報を基にして構成されているものなのだ。

以上のような事を考えれば分かる通り、私達の捉えている現実の空間は非常に複雑—立体的かつ動的であり、経験や身体状況にも影響される—であり、そのまま平面に置き換えるということは不可能なのである。私達の知覚している現実の空間を二次元の絵画として表現するには、何らかの手段が必要である。この現実の空間を表現する手段、絵画における空間をどのように捉えたのかの現れがルネサンスの遠近法であり、ゴーギャンの遠近法なのだ。

ゴーギャンの遠近法が、彼の感じ取った現実の断絶感、孤独感を象徴しているように、ルネサンスの遠近法においても彼らが捉えた現実の空間性というものを象徴している。ルネサンスの遠近法とは、パノフスキーの言葉を借りるなら「主観的なものの客観化」（前掲書p.64）、私達の知覚している現実の空間を数学的な空間、ある規則に

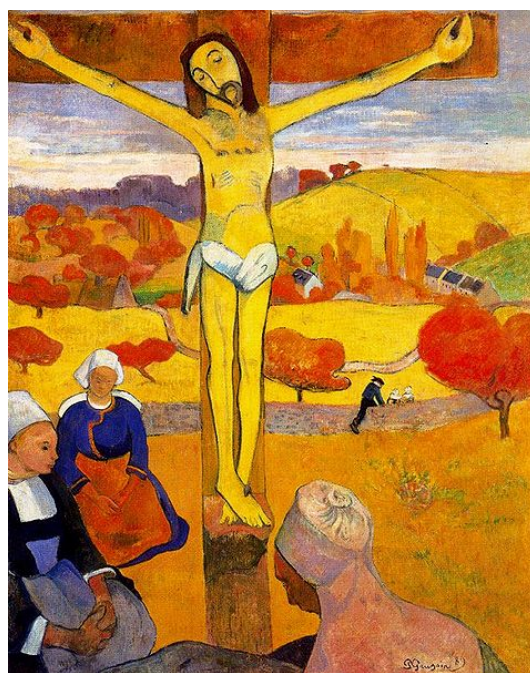


図3 Paul Gauguin, 1889
黄色いキリスト

則って構築された客観的な空間として描き出す法である。つまり彼らは、ルネサンスの遠近法を用いる事で、私達の知覚している現実の空間は数学的な、ある一つの規則に則って構築された世界であるという事を象徴させているのである。

ルネサンスの遠近法、つまりはカメラ的な遠近法は、現代においても非常に強い力を持っている。ルネサンスの遠近法も現実の空間を描き出す為の一つの手段、規則的な世界観の象徴に過ぎない筈であるにも拘らず、この遠近法的な世界観が私達の捉える現実の空間そのもの、いわゆる「見たまま」であるかのように用いられてしまっている。この問題の原因は、写真とその連続である映画やテレビの登場とその絶大な影響力にある事は説明するまでもないだろう。

私自身、小さい頃から写真やテレビに囲まれて育っているし、現代の多くの人達は多少の違いこそあれ、同じような状況で生きているだろう。そしてほとんどの人が写真をその文字通りの意味、真実を写すもの、そこまではいかなくてもある程度の客観性を持ったメディアとして認識してしまっている。

しかしながら先述したように、写真的なものの見方、ルネサンスの遠近法的な視点というのは、現実を捉える一つの規則に過ぎないのである。この点を非常に明晰に理解し、新たな空間性、新たな現実の象徴としての絵画の構造を作り出そうとしたのが、ゴッガンやセザンヌ、マネといった初期のモダニズムの画家達である。

例えば、ゴッガンの用いた絵画の理念である総合主義は、写真的なものの捉え方は全く本質的ではなく、記憶の中で凝縮された、細部が削ぎ落とされたものが本質であるという考え方である。そしてその理念を絵画として表現する為に用いられた技法がクロワゾニズムである。(図3)

写真的なものの見方に慣らされた私達の眼からすれば、ゴッガンの線と色面によって大胆に区分けされた絵画は非常に抽象的な、リアリティを欠いた空間のように見える。しかし果たして、ゴッガンの絵がリアリティを欠いているというのは正しいのか。例えば私達が満開の桜を見る時に、カメラのように奥行きや花の花弁一つ一つの質感を捉えているだろうか。それよりも私達の眼に焼き付くのは美しい桜の花の色、それだけではないのか。眼前に広がる桜の色面の美しさを絵画に描き出すとしたら、ゴッガンの絵画の方が私達の知覚した空間により近いといえるのではないか。現実の空間の象徴というよりも、私達の世界がどのように存在しているのかという世界観を象徴していると言ったほうが良いかもしれない。ゴッガン

においては色こそが世界の本質、理念（アイデア）であったのだ。

しかしながら、この世界をどのように捉えるのかという極めて深遠で無限の可能性がある絵画の分野は抽象表現主義やミニマリズムの台頭によって影をひそめてしまった。「平面性、平らな面であることが、絵画が他の芸術と共有し得ない唯一の条件であり、モダニズムの絵画は他のものは捨て去って、平らな面であることをただひたすら目指したのである。」（Clement Greenberg "Modernist Painting" 1960, in John O' Brain(ed), *Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, The University of Chicago Press, 1993, p.87）このグリーンバーグの言葉に象徴されるように、絵画を巡る問題は、絵画自体の形式へと移ってしまった。このように美術史を辿っていくと、あたかも世界をどのように捉えるのかという問題はキュビズムあたりにおいて完結してしまったかにも見えてしまう。しかし私は全くそう思わない。この問題は私達人類が永遠に考えなければいけないテーマなのだ。

古代ローマから中世、ルネサンス、バロック、また西洋に限らずアジアにおいても多種多様な絵画の構造、世界の捉え方があり、そしてその全ては正しいのである。この事を自覚する為には、まず私自身の意識を大きく変えなければならない。先述したように、写真やテレビがあらゆる所にあり絶大な影響力を及ぼしている為に、いくら論理的には理解していてもルネサンスの遠近法が規則に過ぎない事を実感できないのである。この事は私達が日常的に使う言葉からも現れている。「形が狂っている。」「床が歪んで見える。」絵を描いた事がある人なら誰もが聞いた事があるだろうし、この言葉を使った事がある人も少なくはないだろう。私達は無意識の内にある基準、絶対的な基準を立ててしまっているのだ。私達は有りもしない絶対的な基準を当然の事のように自然に日常的に使ってしまう程に、ルネサンスの遠近法的表現に侵されてしまっている。だからどうしても、セザンヌやゴーギャン、マネの絵画はリアリティを欠いた、絵画的な表現手段のひとつであり、ルネサンスの遠近法、写真が最もリアリティがあり、唯一の現実の象徴であるかのように思ってしまうのだ。

このような私の意識を変えるにはどうしたら良いのか。それには、ルネサンスの遠近法に対抗し得る、空間性を作り上げるしか方法はないだろう。

おそらくセザンヌやゴーギャン、マネ達にとっては自分自身の絵画の持つ空間性

が、最も強く自分の捉えた世界を象徴しているのだ。彼らにとっては、自分の絵画こそが最も世界の本質、理念（アイデア）に近いものであるのだ。

しかし、私と彼らの思想において決定的に異なっているのは、私には世界の本質、理念（アイデア）というものの存在を信じていない、信じてたいが到底在るとは思えない、あったとしても永遠に確知出来ないのではないかと考えている点である。初期のモダニズムの画家達にとっては、絵画空間は世界の本質、理念を表現する場であり、その姿勢がルネサンスの遠近法の表現を突き崩し、独自の空間性を獲得したのだ。だが、私は真理を追求する為に新しい空間性を表現するのではなく、真理と見なされているもの、真理とはいかないまでも絶大な力で私達に影響を及ぼしている概念を壊す為に新しい空間性を追求するのだ。

ところで、どうして彼らは世界には本質、理念（アイデア）があると信じる事ができるのだろうか。彼らは懸命に自然から理念を取り出そうとしている。「要点は—自然をあまり素直に描きすぎてはいけないということだ。芸術は抽象（アブストラクシオン）なのだ！自然を研究し、それに血を通わせるのだ。そして、その結果として創造ということが重要になってくる。それが神技—巨匠たちの創造、に到達する唯一の道なのだ。」（エミール・シュフネッケル宛、1888年8月14日（ポンタヴェン）、東珠樹訳



図4 鈴木星亜, 2010
知覚について



図5 鈴木星亜, 2010
見ることにについて



図6 鈴木星亜, 2010
見ることにについてII

『ゴーギャンの手紙』美術公論社、1988年、p. 86) 「.....われわれの見るものは全部、散乱して、どこかへ行ってしまふ、そうでしょう。自然はいつも同じ自然だけれど、私たちの眼にあらわれているものの中からは何も残らないでしょう。われわれの芸術は、自然が持続しているということの戦慄を人に与えるべきなのだが、それは自然のあらゆる変化の要素や外見を駆使してなのだ。永遠なものとして味わわせてくれないかならぬ。自然の下には何があるんでしょね。何もないかもしれない。もしかしてすべてがあるかもしれない。」

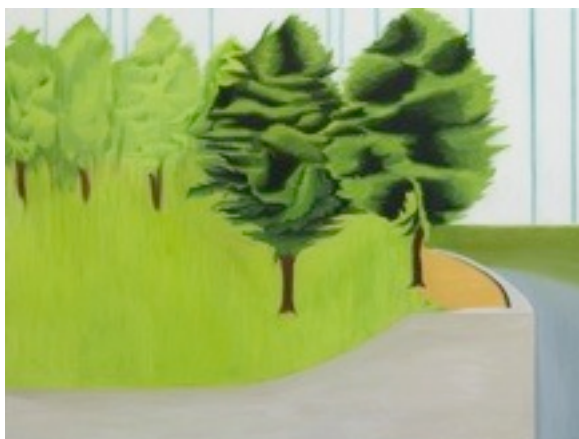


図7 鈴木星亜, 2010
見ることについてIII

(ガスケ著、與謝野文子訳『セザンヌ』岩波文庫、2009年、p.214) いや、ひょっとしたら彼らも理念というものが無いのではないか、あったとしても決して到達できないのではないかと考えていたのかもしれない。自然を観察すればするほど、全く新しい表情を自然は私達に見せてくれる。セザンヌはリンゴをモチーフに絵画を描いた時に、そのリンゴが腐ってしまうまで観察し続けたというが、それほどまでに観察すればその都度まったく新しい姿をみせるリンゴの多様な変化に驚かされ、本当にこの中に本質、理念（アイデア）が在るのだろうかと思ひ悩んだとしても決して不思議ではない。それでも彼らは理念が在ることを信じ、僅かでも真理に近付こうと描いたのだ。

このように考えてゆくと、彼らと私の行為はそんなに変わらないのかもしれない。ただ、彼らと私ではその行為の目的が違うのだ。

私が現在制作している作品「知覚について」（図4）や「見ることについて（I〜III）」（図5〜7）は、写真的な見方からの脱却、そして新しい空間構造の認識を構築することを目指している。「知覚について」や「見ることについてI、II」において私は取材をし、興味を持った場所を写真に収めた。そしてアトリエにて制作を行う時にその写真と実際にその時に見た場所の記憶とを比較してその差異を徹底的に浮かび上がらせた。写真には樹木が写っているが、果たしてそれは本当にあったのか。あの時空ははっきりと明るく見えていたがこんなにも枝が繁っていたのだら

うか。写真を基にして自分の実際の記憶との差異を修正しながら描くことで私の意識にある写真の絶大な力に揺さぶりをかけようと試みたのだ。

この行為は部分的には成功したが、残念ながら写真の、ルネサンスの遠近法的な空間の権力を完全に突き崩すには至らなかった。しかし、私の中に写真の客観性というのが砂上の楼閣に過ぎないのではないかという疑念は生まれた。私の記憶と写真は私の中では全く同価値、いや記憶の方が正しいのではないかという意識にまで達したのだ。

私は制作を通して次のように考えるようになった。一体誰が私の記憶と写真のどちらが真実であると言えるのだろうか？写真は、時にはその場所で起きたこと、在ったことの決定的な証拠と見なされているが、その時その場所がどのようなかなどと誰が証明できるというのか？私達は時間を一定方向にしか進むことが出来ない。（もしかしたら、私達は自在に時間のベクトルを進むことは出来ているのかもしれない。だが私達はそれを知覚することは出来ない、過去に進んだら当然それまで進んでいた経験も戻ってしまうのだから。）仮に今その場所へ行って写真に写っている樹木、建物があつたとしてもそれは何の証明にもならない。撮ったときと今では、例え数秒であっても全く違う、その直後に樹木が植えられ建物が一瞬で建った可能性を、いくら突飛に感じられても決して否定することは出来ないだろう。私がある時見た場は、その時見た場であつて、誰にもその時見た場を確認することは誰にも出来ないのだ。

このように、写真に対する絶対的な客観性は崩れ落ち、幾分かは写真の持つ権力は衰えてはきた。だが未だに写真の持つ空間性、ルネサンスの遠近法の持つ統一された空間性の権力には力が及ばず、私の描いた絵画空間も未だ、統一された数学的空間を脱することが出来なかった。

そこで私は別の方法を考えた。制作時に写真を見てしまうと、如何にそこから脱しようとしてもその空間に引きずられてしまうので、写真ではなく文章でその時見た場所を記述することにしたのだ。文章で書くことによって、その場で見て描くよりもより自由に私の見た場所の空間を表現できるのではないかと考えた。「見ることについてⅢ」では、このような手法を試みた。結果、ルネサンスの遠近法の持つ統一された空間性からは多少なりとも脱することが出来た。しかし、それと同時に見るということの様々な問題も浮かび上がってきたのである。

まずに問題になったのが、私がどれだけその場を見ていないのか、という点である。制作する際に、見た場所で書いた文章を読みながら描くのだが、ほとんどの見た形や色があいまいで、一体私は何を見ていたのか、そんな中でどのようにして描いたら良いのだろうかという難問にぶち当たったのだ。私は文章に書いてある程度にしかその場所を見ていない、その見ていないという空間性を表現しなければいけないのだ。

そしてその空間性を表現する絵画の構造が、ルネサンスの遠近法的空間と比べてまだまだ弱い、現実の象徴としての力に乏しいという点である。新しい空間性が出来つつあるとは実感しているが、それがルネサンスの遠近法的空間に取って代わるような存在であるかという点、残念ながらそうは感じられない。私自身が現実の象徴として弱いと感じてしまっているのに、どうして他者にそれが伝わるのだろうか。まずは私自身が納得の出来る力強い現実の象徴としての絵画の構造を生み出さなければならない。

このように私は、理念（アイデア）が存在しないことを示す為に、これが本質であるという決めつけを壊してゆく為に新しい空間性、現実の象徴を作ろうとしている。そしてその新しい空間性が私にとって客観的な、本質的な空間であるかのように機能しだした時、私は再びそれを壊す為に新しい空間性を作り上げるのだ。

私もゴーギャンやセザンヌ、マネと同じ出口の見えない暗い闇の中を歩いている。ただ、彼らは、出口があることがほとんど絶望的に思っても、それでももしかしたら出口があるのではないかと、出口に辿り着けるのではないかと信じて闇の中を歩き、私は、出口など無い、辿り着くことなど出来ないと絶望し、それでも偽の出口という幻想を抱くよりは、そんな幻想など打ち砕いて正しく絶望した方が遥かに良いと考え、出口が無いことを示す為に闇の中を彷徨い歩くのだ。（2010/08/6）