

2011年度 多摩美術大学大学院美術研究科 修士論文

2011, Master Thesis, Graduate School of Art and Design, Tama Art University

# 見ること、描くことにおける諸問題について

## — エドゥアール・マネと自己の作品 —

On Some problems in Seeing and Painting

— Edouard Manet and My works —

鈴木星亜 31012035 博士前期(修士)課程 絵画専攻 油画研究領域

Suzuki Seia, 31012035, Oil Painting Field, Painting Course, Master Program

# 目次

はじめに. 私がマネについて研究することの意義 —————3

## 第Ⅰ章 マネの絵画の持つ「見ること」への問題

1. エドゥアール・マネ概要 ————— 3
2. レアリズムについて —————5
3. 平面性について —————7
4. ルネサンスの遠近法について —————9
5. 「平面性」以上の複雑な空間性 —————10

## 第Ⅱ章 マネと私の作品

1. 写真への疑い —————11
2. 文章に書き、描く—「幻」から逃れる為に —————13
3. 時間と空間の問題 —————14
4. この世界の「底の無さ」 —————15

終わりに 見ることへの追求は終わってはならない —————17

図版一覧 —————18

参考文献 —————19

## 始めに. 私がマネについて研究することの意義

いつの頃だったか覚えていないが、ある時、テレビ雑誌でエドゥアール・マネの作品（おそらく『オランピア』であったように思う）を見て、非常に不思議な、異質な空間を感じたのだ。マネは近代絵画の創始者と称される程の巨匠であるし、今までにも図版や作品を見ていないことはなかったのだが、その時感じた異質な空間性というものを意識したことはなかった。その後、展覧会や図版でマネの作品を見てゆくと、どうして今までこんな重要な作家の作品を見落としていたのだろうかと思わず驚きが増すばかりである。現代美術における影響としては、マネの存在は決して小さくないのだが、どちらかというともネやセザンヌ、マティスといった方が現代美術のテキストなどにも用いられやすく、マネと現代美術との関連性というものが私の中で薄かったからであろう。本当に恥ずかしい限りである。

では、何故私が近年になってようやくエドゥアール・マネの作品の重要性に気付くことが出来たのかというと、簡潔に言うならば、それは「見ること」への疑問が私のテーマにおいて非常に重要な要素となってきたことが大きく関係している。私がどのように考えてきたかは後に述べることになるが、我々（この「我々」という言葉、すなわち自我の存在というものも又非常に厄介な問題があり、自我の存在を先天的に自明なものとは私は確信できていない。）がものを見て、それを描くという行為の中には現代に至るまで未だ解決し得ない大きな問題が存在しているのだ。ごく短絡的に見れば、モダニズムの初期からミニマリズム周辺に到るまでに絵画の諸問題は出尽くされ、もはや進むべき道はないとも言われてきた。このものを見て、それを描くという行為に潜む問題は、ただモダニズム初期に提出され、形式主義的な面ではミニマリズムでほぼ終わったかのように見えるが、しかし、それは大きな形式が提出されただけで、このたかだか100年に満たない期間ではものを見て、それを描くという行為に潜む問題は全て解決されたとは到底いう事は出来ない。これは人類が存続する限り永遠に考えるべき問題であるのだ。

今回私が、モダニズムの初期にエドゥアール・マネが残した絵画の意味を研究することは、絵画の表現においてリアリズムという、ものをあるがままに描こうとした時に一体どんな問題が生じたのかを考えることであり、ものを見て、それを描くという行為を考える上で非常に重要なことである。この研究を通して、私は現代においてもものを見て、それを描く行為についてどのように捉え絵画制作を行うのかを考えてゆきたい。

本論文は大きく二つの章に分けて構成されている。I章では、エドゥアール・マネについての概要と彼の絵画の持つ「見ること」への問題を、II章ではI章で展開したマネの絵画の持つ「見ること」への問題と対応させて、私が自分自身の制作においてどのように考え、制作しているのかを論じてゆく。それでは始めよう。

## 第I章 マネの絵画の持つ「見ること」への問題

### 1.エドゥアール・マネ概要

エドゥアール・マネ（1835-1883）は、パリのプチ＝ゾーギュスタン通り（現在のボナパルト通り）5番地に生まれる。父は法務省の高級官僚で教養ある裕福なブルジョアジーで、王政や帝政に批判的な共和主義者であった。一方、母方の祖父フルニエはストックホルム駐在の外交官で、スウェーデン国王からの信頼が厚く、マネの母はスウェーデン国王に名付け親になってもらっている。

マネの父は息子が法律家になることを望んでいたがきらめた。マネは時間稼ぎの必要から水兵になると宣言したが、海軍兵学校の入試に失敗、1848年12月、マネ16歳の時見習い船員としてブラジルのリオ・デ・ジャネイロへ向かう。1949年6月にパリに戻り再び海軍兵学校を受けるも失敗し、ついに父も譲歩しマネが望んでいた芸術家の道を歩むことを許した。

1950年からトマ・クーテュールのアトリエに入り、その後6年間このアトリエで画家になる修行をした。トマ・クーテュールは代表作『退廃期のローマ人たち』(図1)によってレジオン・ドヌールを受勲し人気作家となった人物であり、歴史画、寓意画を得意としていた。クーテュールは技法的にはかなり自由で、マネの絵画のもつ、するどい明暗の対比は彼の影響によるところが少なくない。しかし、主題に関する見解の相違でマネはクーテュールと対立していた。マネの親友であるアントナン・プルーストがマネの死後に書いた回想記『マネの思い出』によると、エドゥアール・マネは既にリアリズムへの関心を持っていたようであり、伝統にしたがって不自然なポーズをとる職業モデルや、師であるクーテュールとも対立していたようである。

ある時に、マネはデュボスクという、当時もっとも有名だった職業モデルの一人といさかいをおこした。デュボスクは、彼のモデルとしての使命感から、当時としては当たり前の大仰なポーズをとり、自然なポーズをとらせたいマネはそれに腹を立てたのだ。デュボスクは、自分は流行作家にも支持されているし、自分のおかげでローマに留学出来た者も大勢いるから、私のポーズは正しいと主張したが、マネは自然なポーズをとらせることを断固として譲らなかった。

またある時には、モデルを説得してさりげないポーズをとらせる事に成功したが、クーテュールがそれを見て腹を立て、こんな事をしたのは誰かと聞いた。マネが自分だと答えると、クーテュールは、君は、君の時代の風俗画家のドゥーミエ以上にはなれないだろうと蔑んだ。

このようにマネは、当時のサロンの主流であった歴史画を侮蔑し、ありのままを描くリアリズムを追求していった。

その後1856年にクーテュールのアトリエを去った時には、マネは当時の若者たちには既に注目の的となっていた。しかし彼は、すぐにサロンに出品はせず、各地の美術館で模写を続けた。ルーヴル美術館でティントレット、ベラスケス、ルーベンスの模写を続けている時には、画家のファンタン・ラトゥールやドガと知り合った。

1959年によくサロンに最初の作品『アブサントを飲む男』(図2)を出品するが、この作品をマネはサロンで拒否され、初めてスキャンダルを引き起こしたのである。しかし、この作品は審査員のドラクロワだけには認められ、さらに詩人ボードレールにも絶賛された。この作品は、当時のアカデミズムの基準では、主題としては歴史画が最も優れたものであり、技法的にまるで鏡の表面のように画面に筆跡を残さない、絵画の物質性を忘れさせるような「完成度(フィニー)」が重視された。それに対してこの作品はまるで下絵のような無造作な描き方に加えて、主題が当時流行していた安価な酒アブサントを飲み酔っぱらった男という、現実そのものを描いている。



図1 トマ・クーテュール『退廃期のローマ人たち』1847年、キャンバスに油彩、466 x 733 cm、オルセー美術館、パリ



図2 エドゥアール・マネ『アブサントを飲む男』1858-59年、キャンバスに油彩、180.5 x 105.6 cm、ニイ・カールスベルク彫刻館、コペンハーゲン

1863年にサロンの評価の基準の正しさを示すために開かれた落選者展で展示された『水浴（草上の昼食）』『マホの衣装をつけた若者』『エスパダの衣装をつけたヴィクトリーヌ・ムーラン』、そして1865年に公開された『オランピア』でマネは一躍有名となる、無論賞賛ではなく非難の的として。そしてこの非難された理由こそが、マネを近代絵画の創始者、印象派の父とさせた革新性なのである。

エドゥアール・マネの絵画が持つ革新性としては、大きく「リアリズム」、絵画の「平面性」の二つに分けることができるだろう。マネが近代絵画の創始者、印象派の父と言われる理由もこの二つの革新性にあるといえる。自明なことではあるが、この二つはマネの絵画を論じる上で非常に重要なので簡単にではあるが論じておこう。

## 2.リアリズムについて

当時のフランスの美術の状況は、サロン（官展）に入選することが画家として成功する為のほとんど唯一の道であった。当時のサロンは17世紀のルイ14世治下に創設されたフランス王立美術アカデミーの会員とエコール・デ・ボザール（官立美術学校）の教授たちが新古典主義の基準に従って審査していた。主題の面で歴史画（神話画と宗教画）が最も優れたものであり、目に見える風景画や風俗画は低く見なされていた\*1。

例えば、ギュスターヴ・クールベの『オルナンの埋葬』（図3）を見てみよう。クールベがこの作品を出品した時、彼はタイトルを『オルナンにおける埋葬の歴史画』とした。何故なら、先ほど述べたように目に見える現代の生活を描いた作品は低く見られており、しかもこのような大作を描くことは明らかにサロンの秩序に反していた。そこでクールベはタイトルでこの作品が歴史画であると主張したのである。しかしながらこの作品は明らかに当時の田舎の葬儀の様子を描いたもので、観衆から相当な非難を浴びた。

リアリズムとは、現代使われている細密描写のような写実主義的な意味ではなく、歴史画を頂点とするアカデミズムの理念に対して、現代の作家は現代の状況をありのままに描くべきであるという考えである。このような考えはシャルル・ボードレールの『現代生活の画家』にはっきりと見られる。このテキストは1863年に「ル・フィガロ紙」に掲載されたもので、風俗画家コンスタンタン・ギースについて書かれたものである。

……ところで私が今日もつばら論じようと思うのは現在の風俗をえがく絵なのだ。過去というものは、その過去を現在として生きた芸術家たちがそこから引き出した美のゆえにのみ興味深いのではなくて、過去そのものとして、その歴史的価値のゆえに興味深いのもある。現在についてもおなじことだ。現在が身にまとうことのできる美からくるだけでなく、現在が現在であるという本質的な特性からもくる\*2。

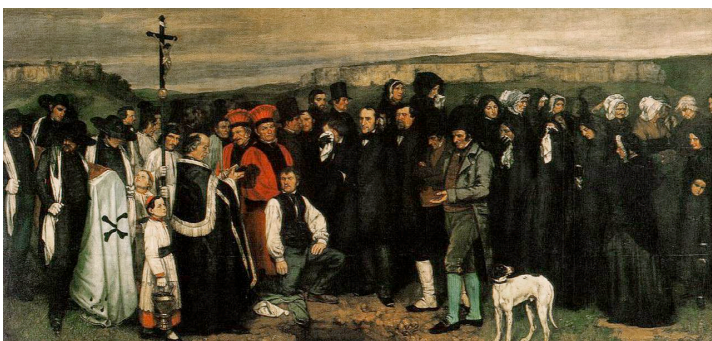


図3 ギュスターヴ・クールベ『オルナンの埋葬』1849-50年、キャンバスに油彩、315 x 668 cm、オルセー美術館、パリ

さらに別の箇所でも次のように述べている。

彼は、現代性modernitéと名づけることを許してもらいたいなにかを、索めているのだ。なぜとって、そうした観念をあらわすのにこれ以上適当な語は見当たらないのだから。彼の目指すところは、流行が歴史的なもののうちに含まれる詩的なものを、流行の中からとり出すこと、一時的なものから永遠的なものを抽出することなのだ。われわれが現代絵画の展覧会をざっと見渡しておどろかされるのは、画家たちがこぞって、あらゆる主題に昔の衣装を着せようという傾向である。……（中略）…… 現今の画家たちは、あらゆる時代に当てはまるような一般的性質の主題を選びながら、片意地にも、中世やルネッサンスや近東（オリエント）の衣装をまとわせなければ承知しないのだから。これはどうみても非常な怠惰のしるしだ。なぜなら、ある一時代の衣服は何かから何まで絶対的に醜いと宣言してしまう方が、その衣服に含まれているかもしれない神秘的な美というものを、それがどんなに微小あるいは軽微なものであろうととにかく抽出して見せようと骨折るよりは、はるかに楽なことだから。現代性とは、一時的なもの、うつろいやすいもの、偶発的なもので、これが芸術の半分をなし、他の半分が、永遠なもの、不変なものなのである\*3。

ここに出てくる「現代性modernité」とリアリズムは、当時のことを考えるとほとんど同義といっても良いだろう。アカデミズムから離れて、現代の状況をありのままに描くのがリアリズムであり、モダニズムの始まりだったのだ。その後、モダニズムの意味は変化してゆき、芸術においてはクレメント・グリーンバーグの『モダニズムの絵画』に見られるように、過去を踏まえて未来へと発展してゆく進歩主義的な意味へと変わってゆく\*4。

マネもまた、このような現代を描くという意味においてもリアリズムの画家である。具体的に作品を挙げながら論じてゆこう。『草上の昼食』(図4)を見てみよう。当時の夏になるとパリから程近いセーヌ河畔に出かけるのが流行していた。水浴や河畔の情景は既に大衆版画の主題になっていた。この作品の構図はラファエロの失われたカルトネ（下図）を基にしたマルカントニオ・ライモンディの銅版画(図5)に基づいており、またジョルジョーネの『田園の奏楽』(図6)とも間接的につながっていることは明らかである。しかし、マルカントニオ・ライモンディやジョルジョーネの作品における裸婦は女神であるので、裸体と着衣の男女が併置されていてもこの場面はとても美しい場面と見なされるのに対し、マネの裸婦は現実の女である。若い二人の男と一緒に裸で平然として、鑑賞者の方に向けて眼差しを投げつけているのだ。

前景では、二人の若者が向かい合っているが、その女性は水からでたばかりで、大気で肌を乾かしている。この裸の女性が、絵の中に彼女しか見ない公衆を憤慨させたのだ。何ということだ。何たる下品さ。



図4 エドゥアール・マネ『草上の昼食』1863年、キャンバスに油彩、208 x 264 cm、オルセー美術館、パリ



図5 マルカントニオ・ライモンディ『パリスの審判』1517-20年頃、ラファエロの失われたカルトネに基づくエングレーヴィング、29.2 x 43.3 cm



図6 ジョルジョーネ『田園の奏楽』1510年頃、キャンバスに油彩、110 x 138 cm、ルーヴル美術館、パリ

一糸まとわぬ女性が二人の着衣の男性のあいだに入っているとは。こんなことは今までみたことはない。だが、この信念は大きな間違いだ。というのもルーヴル美術館には着衣の人物と裸体の人物が混じっているタブローが五十点以上はあるからである\*5。

鑑賞者は、現実にいる裸の女を突きつけられる。この絵画は、現実の世界を描いているのと同時に、過去の巨匠の作品と関連づける事でジョルジョーネやライモンディの作品のような神話を描いた作品における女神もまた、現実の裸の女に過ぎないことを示唆しているともいえる。それ故にこの作品は当時「俗悪な趣味」と酷評され、スキャンダルを巻き起こしたのであろう。

- \*1 千足伸行監修、石鍋真澄、大高保二郎、島田紀夫、千足伸行、名取四郎、福部信敏、諸川春樹『新西洋美術史』西村書店（1999）
- \*2 ボードレール、福永武彦編集『ボードレール全集IV』人文書院、p.295（1964）
- \*3 同書、pp.305-306
- \*4 C・グリーンバーグ、藤枝兎雄訳『グリーンバーグ批評選集』勁草書房（2005）
- \*5 エミールゾラ、三浦篤編＝解説、三浦篤、藤原貞朗訳『<ゾラ・セレクション>第9巻 美術論集』藤原書房、p.152（2010）

### 3.平面性について

マネの絵画の持つ平面性、これも近代絵画において非常に大きな革新をもたらしたのである。これも具体的に作品を見ながら論じてゆこう。『オランピア』（図7）にはマネの絵画の持つ平面性がはっきりと表れている。この作品もまた、ティツィアーノの『ウルピノのヴィーナス』（図8）（マネはこの作品を模写している。）やゴヤの『裸のマハ』、アングル『グランド・オダリスク』などに基づいているのは明らかである。タイトルの『オランピア』は当時の娼婦の通称であり、伝統的な西洋絵画のテーマに基づいて現実の娼婦を描いたこの作品はあまりにエロティックで、マネは嵐のようなスキャンダルに見舞われた。ティツィアーノの『ウルピノのヴィーナス』と比較すると明らかのように、マネの『オランピア』はとても平板的である。特に太もものあたりなどを見るとほとんど量感がなく、平らな絵具の平面となっている。頭部や花は大胆に細部を省略して描かれ、この絵画が絵具で描かれたものであることをはっきりと示している。

マネの絵画の平面性は、1860年代から始まったジャポニズム（日本趣味）の流行の影響も少なくないだろう。マネは『エミール・ゾラの肖像』（図9）の中にも日本の版画を配しており、ルネサンスのイリュージョニズムに代わる視覚の在り方の可能性を見ていたのだ。日本の版画の大胆な線と色面による表現は、マネを強力に援護したゾラの芸術に対する態度とも大きく関連している。



図7 エドゥアール・マネ『オランピア』1863年、キャンバスに油彩、130.5 x 190 cm、オルセー美術館、パリ



図8 ティツィアーノ『ウルピノのヴィーナス』1538年、キャンバスに油彩、119 x 165 cm、ウフィツィ美術館、フィレンツェ

したがって、芸術作品は結局のところ、人間という可変的要素と自然という不変的要素の組み合わせにほかならない。「リアリスト」という言葉は私にとっては何の意味もなさない。私は現実的なものを気質に従属させるよう表明する。真実を描けば私は拍手する。しかし個性的に生き生きと描けば、私はもっと力を込めて拍手しよう。この論理から離れると、あなたは過去を否定し、さまざまな定義を創案せずにはいられなくなり、やがてその定義を毎年拡大せざるを得ないだろう\*6。

遊女や力士など風俗的な場面を 大胆な線と色面で 鮮烈に描いた日本の版画は、マネや印象派の画家たちにも大きな影響を与えたのである。そして、マネや印象派が日本の版画から見いだした絵画の平面性は、モダニズムが絵画の絵画である事を突き詰めていった時に、絵画の絵画である事の条件として20世紀の抽象表現主義へと発展してゆく過程で、非常に大きな役割を果たすのである。

マネの絵画が最初のモダニズムの絵画になったのは、絵画がその上に描かれる表面を率直に宣言する、その効力によってであった。……（中略）……平面性、二次元性は、絵画が他の芸術と分かち合っていない唯一の条件だったので、それゆえモダニズムの絵画は、他には何もしなかったと言えるほど平面性へと向かったのである\*7。

今日では、マネの絵画における革新性は、このクレメント・グリーンバーグが強烈に道筋をつけた絵画の平面性という点が非常に大きな比重を占めている。しかしながら私は、マネの絵画の持つ異質な空間性は、単に絵画の平面性というだけでは理解しきれない何かがあるように思えてならないのだ。それは、マネの絵画をこのような異質な空間へと誘ったことには、彼がリアリズムを追求していった事が大きく関係しているのではないか。マネが現代の生活を「見たまま」に描こうとした時に、「見たまま」とは一体何なのか？という疑問が生まれ、アカデミズム的なルネサンスの遠近法的な空間への疑いが生じ、このとき「見ること」とは何かという、深遠な問いかけがはっきりと意識されたのではないだろうか。このマネの持つ異質な空間性を考えるためにも、ルネサンスの遠近法的な空間表現とは一体どのようなものなのかと言う事を考えてゆきたい。

\*6 エミール・ゾラ著、三浦篤編＝解説、三浦篤、藤原貞朗訳『<ゾラ・セレクション>第9巻 美術論集』藤原書房、 p.89 (2010)

\*7 C.グリーンバーグ著、藤枝晃雄訳『グリーンバーグ批評選集』勁草書房、pp.64-65 (2005)



図9 エドゥアール・マネ『エミール・ゾラの肖像』1867-68年、キャンバスに油彩、146 x 114 cm、オルセー美術館、パリ



#### 4.ルネサンスの遠近法について

ルネサンスの遠近法は、決して客観的に世界を描き出す方法ではない。何故なら我々の住む世界は3次元であり、さらに時間を加えれば4次元の空間にいるのである。それに対して、絵画空間は2次元である。従って、4次元空間の世界を2次元の空間に完璧に再現するのは不可能であり（不可能とはいったが、唯一、絵画を純化し平面性を追求した抽象表現主義やミニマルズムの絵画は、4次元空間を2次元に完璧に再現していると言えるかもしれない。しかし、彼らの絵画は、その絵画そのものが自立しており、何かを再現しているのではない。）、4次元空間を2次元に表現するためには何らかの手段＝法則が必要となってくる。ではルネサンスの遠近法はどのような法に基づいて絵画空間を作り出したのだろうか？

現在においては、ルネサンスの遠近法的な表現方法が、完全にではないにしろ客観性を持った表現とみなされているが（論理的にはそうでなくとも、少なくとも体感的に我々には刷り込まれてしまっている。一般の人々にラファエロとモネの絵画のどちらが客観的な表現かと尋ねれば、どちらが多いかは明らかだろう。）、これは全くの誤りである。パノフスキーは『＜象徴形式＞としての遠近法』において、古代の遠近法からルネサンスの遠近法に至るまでに、どのような変化を遂げたのかを述べることで、各々の時代がどのような空間観を持っていたのかを見事に述べている。そこで彼が暴くのはルネサンスの遠近法の空間性が唯一の我々の世界を客観的に映し出すものではなく、時代によって空間観は確実に変化しており、ルネサンスの遠近法も又、その時代によって選ばれた規則に過ぎないということなのだ。

E・パノフスキーによると、ルネサンスの遠近法は下記の法則の下に現実を「捨象」したものであるとしている。

ところでこの「中心遠近法」全体は、完全に合理的な空間、すなわち無限で連続的で等質的な空間の形成を保証しうるように、暗黙のうちに二つのきわめて重要な前提を立てている。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、こうした二つの前提を、である\*8。

この法則がどのようなものなのかを知るには、アルブレヒト・デューラーの『横たわる裸婦を描く男』（図10）の図を見れば一目瞭然である。この図の男のように、視点を一点に固定し、そこから、透明なガラス板に写る光景を、引かれたグリッドに合わせて紙に正確に描いてゆく、これがルネサンスの遠近法なのである。

少し試してみれば分かることであるが、我々はものを見る時に、ほとんどわずかな範囲にしかピントを合わせることが出来ない。従って、我々はデューラーの図のように視点を固定しても、眼球を動かさなければ、裸婦の全体を捉えることが出来ない。眼球を動かす、つまり瞬間、瞬間に捉えた裸婦の像の断片をこのようなガラス板のグリッドの規則に基づいて統合することで、我々は裸婦像全体を描くことが可能になるのだ。ルネサンスの遠近法とは、時間を伴った我々の視覚を一つの平面上に統合するために作られた法則なのである。



図10 アルブレヒト・デューラー『横たわる裸婦を描く男』木版、8 x 22 cm、『測定教本』第2版 1538年より

\*8 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、p.11（1993）

## 5. 「平面性」以上の複雑な空間性

ルネサンスの遠近法が法則であるのと同様に、マネの絵画もまた4次元の空間を2次元の平面に表現する法則なのだ。しかし、ルネサンスの遠近法の法則が明快で、理路整然としているのに対し、マネの絵画の持つ法則は、非常に複雑で混乱している。この混乱こそ「見たまま」を追求したマネの絵画のもつ異質な空間の根源であり、混乱しているからこそ我々が「見る」という行為において何が起きているのかを強く示しているのである。マネの絵画の持つ平面性とは、その法則の一端に過ぎない。

もう一度『オランピア』を見てみよう。私がこの絵を見た時に、まず眼を引いたのは左太ももに触れられている手である。この手が、画面のほぼ中央に位置しており、また太ももの平板な描き方に比べてかなりの量感を持って描かれているので非常に際立って見えるのである。この作品がスキャンダルを狙った作品であることから、そこには陰部を隠すように置かれた手が観衆の眼を引きつけ、この絵の猥雑さを際立てようという意図がおそらくあったのだろう。しかしこの手や、それに次ぐ胸、足の量感を持っていることが、この絵画が単なる平面性以上の不思議さを持つ所以なのではないだろうか。平面的な表現や、量感の持った表現が入り混じることで、この絵画の空間性は非常に複雑なものとなっている。例えば、足の方からの流れで黒人の女を見てみると、裸で横たわっているヴィクトリーヌ・ムーランの奥に見えるように見えるのだが、足と同じかそれよりも前にあるように思われる花束を通して見える黒人女の肩の辺りを見ると、その位置関係は曖昧で、花束と黒人の女の肩はくっついているように見え、その肩とヴィクトリーヌの足を比べると、足よりも前に、まるでヴィクトリーヌにのしかかっているかのようにすら見えるのだ。

このようにマネの絵画は、平面性と量感が入り混じり、ルネサンスの遠近法のような理路整然とした統一された無限の空間でも、単なる平板な板でもなく、前後の空間の関係が複雑に絡み合った異質な空間性を持っているのだ。

また、マネの絵画の何点かは、過去の巨匠の作品や、自分自身の過去の作品に登場した人物や構図を用いて描かれている。この行為自体は他の作家にもしばしば見られることではあるが、マネの絵画においては時に過剰に引用されている作品もあり非常に興味深い。もしかしたら、マネは見ることに於いて我々の記憶や文化といった、経験し蓄積されたものが、見ることに於いても避けがたく存在していることを示そうとしたのかもしれない\*9。

では次に、私が制作においてどのように見ることを、そしてそれを描くことについて考えてきたのかを、先述したマネの絵画の持つ問いかけに対応しつつ述べてゆきたい。

\*9 哲学者のミシェル・フーコーが講演でマネについて論じていたということからも（講演ではフーコー自身はマネの作品の引用については述べてはいないのだが）マネの絵画には、見ることに於ける我々のもつ過去の経験や文化との関わりがあるのではないかと思わずにはいられない。

## 第Ⅱ章 マネと私の作品

### 1.写真への疑い

私が、見ること、それを描くことにおける問題をはっきりと自覚しはじめたのは、写真を用いて制作をしていた時のことである。当時私は、「もの派」的な、ものに対する機能的な視点や文化の中で形成されたものの見方から解き離れて、ものそのものを見るということ、絵画を描くことを通して出来ないかと考え、ものを極端に拡大して部分的なトリミングをして描いたり(図11)、ものの周りの空間から描くことで、ものに対する普通の視点から解き放たれることが出来ないかと、指を粘土で型取りして捉えた指の外側の空間を描いたりしていた。(図12)

その時に私は、制作するにあたって客観的なものの見方をした方が良いと考え、最初にモチーフを写真に撮って、それからその写真を基に作品を描いていた。しかしながら、ものを拡大して描いたりしているうちに、ものを近くで見ているから大きく見えるのではなく、近くにある時はものは実際に大きくなり、遠ざかる時には本当に小さくなっているのではないか、という我々が通常考えている世界の見方からはまったく外れた感覚を持ち始めたのだ。以下は『知覚が変わる』(図13)と言う作品において以前に私がその時考えていたことをまとめた文章である。

私は『知覚が変わる』という作品に於いて、指の付け根を極端に拡大して描いたのだが、これは或る時ふと見た指の付け根が、大樹の幹の様な巨大な塊として知覚された経験に基づいている。この時に私は、指を近くで見ると単に大きく見えるのではなく、本当に大樹のように大きくなっているのではないかと考えた。普段我々が常識としている、物の大きさは変化せず、距離によって見え方が変化するという遠近法の概念に対して疑問を持ったのである。

この作品の制作を通して私は、見ることに對する疑問をはっきりと自覚することになったのである。そしてこの作品の後に描いた『知覚について』(図14)という作品以降から、よりはっきりと見ることについて考えるようになった。

私が、見ることについてまず考えたのが、写真の持つ客観性への疑いである。これについても当時の私は以下のように述べている。

しかし、このような試みを続けてゆく内にある疑問が生じてきたのである。それは、そもそもこの世界に本質というものが存在するのだろうか？ということである。

例えば、私が或る風景を見て写真に撮り、家に帰ってからその風景の記憶から絵を描いたとする。この絵とその時撮影した写真を比べると、きっと記憶にないものや、記憶とは異なる形のもの、逆にあった筈



図11 鈴木星亜『あしもの建築』2008年、キャンバスに油彩、72.7 x 116.7 cm

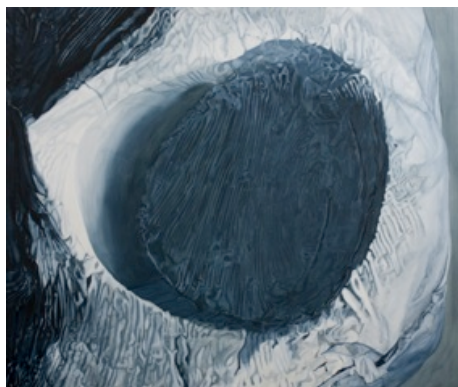


図12 鈴木星亜『空間の観察Ⅰ』2009年、キャンバスに油彩、162.0 x 194.0 cm

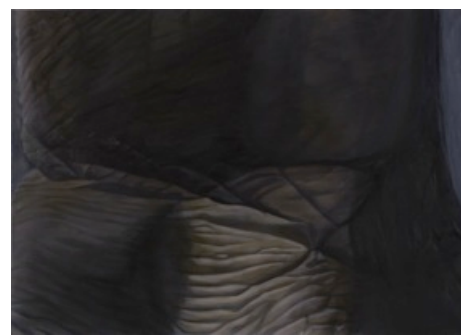


図13 鈴木星亜『知覚が変わる』2010年、キャンバスに油彩、162.0 x 227.3 cm

のものが映っていなかったりと様々な相違点が生じるだろう。

この時に我々は、写真は客観的にその場を捉えているから正しい、絵はその人の主観によって変化するから正確ではないというだろう。しかし私の記憶とは異なる風景が映っている写真が事実だとどうして言えるのだろうか？もし次の日その場へ行って確かめ写真の方が合っていたとしても、次の日は次の日であって、私の見た日ではないし、私のその風景を見た時の知覚も今日の知覚と明日の知覚が同じであるとは限らない。それに大勢の人が写真の方が正しいとしたとしてもそれが何の証明になるのだろうか？私と他の人（或は写真）の知覚のどちらが正確なのかなどということは誰にも分かり得ない、いや、そもそも「正確さ」などというものは存在しないのではないか、本質などという永久不変のものは存在しないのではないか。我々の世界はあらゆる関係に於いて絶えず知覚が変化し続ける流動的な場なのではないだろうか。

エドゥアール・マネが当時のアカデミズムの絵画の視点や主題に対するヒエラルキーに疑いを持ったことと同様、現代の私においては写真に対して疑いが生じたのである。マネは絵画制作において、写真を用いていたこともあるが、それは私とは反対の目的であった。当時は、写真が登場したごく初期であり、見ることへの客観性はまだアカデミズムの絵画が担っていたといえる。マネは、写真の持つ平面性や、写真はヴァルター・ベンヤミンのいう「アウラの喪失」—例えるなら、私達がクローン人間に持つ奇妙に冷めた感覚、すなわち自分のクローンが目の前に何人もいた時のことを想像してみたい—に着目し、それを絵画に応用してアカデミズムの強固な客観性を突き崩そうとしたのではないだろうか。それとは逆に現在においては写真のものの見方が見ることへの客観性を担っており、私はこの客観性を突き崩そうとしているのだ。

では、この客観性とは一体何なのであろうか？ジョナサン・クレーリーは「近代化する視覚」において、カメラ・オブスクーラは、世界をありのまま客観的に見ることを土台に知を築こうとしたデカルトの探究と一致しているとして以下のように述べている。

自然の法則（すなわち幾何学的光学）にもとづくカメラ・オブスクーラは、こうして世界に対する絶対確実な視点を与えてくれた。身体に左右されるほかない感覚的証拠は拒否され、この単眼用の機械的装置によって作り出された表象こそが、疑う余地なく正しいものとされたのである\*10。

重要なのはこの文章の最後、「正しいとされた」と述べられている点である。ジョナサン・クレーリーは、このテキストにおいて19世紀前半にカメラオブスクーラにもとづく視覚のモデルが崩壊したと述べているが、実際にはこの17、



図14 鈴木星亜『知覚について』2010年、キャンバスに油彩、130.3 x 162.1 cm

8世紀の感覚が未だに我々の中に強く刷り込まれているのではないか？この私の疑問に対して、彼はこのテキストの終わりに次のように述べている。

逆説的なことに、映画と写真が覇権を拡大していくにつれて、視覚は非肉体的で、真性な対象を持ち、「現実」を映し出すという神話が、ふたたび力を持つようになった。だが、映画や写真がカメラ・オブスクーラを生き返らせたように見えたとしても、それは近代性がすでに破棄した透明な関係の束を幻として見ているにすぎないのである\*11。

彼のいう「幻」に未だ我々は捕われている。もはやカメラ・オブスクーラの客観性は崩壊しているにもかかわらず、我々はなおも「幻」を信じているのではないだろうか。近代から現代にかけてこの見ることへの疑問に端を発する作品は枚挙に暇がないが、それでも私がこの見ることへの疑問を作品にする意味はここにある。写真の持つ客観性が崩壊しているのは明らかにも関わらず、我々はそれを忘れ、「幻」を現実として享受しようとしてしまう。我々は、絶えず、見ることについての疑問を投げかけねば「幻」—それはカメラ・オブスクーラに限らず、あらゆる見ることの原理がある—にからめとられてしまうのだ。

\*10 ジョナサン・クレーリー著「近代化する知覚」、ハル・フォスター編、樽沼範久訳『視覚論』平凡社、p.58 (2007)

\*11 p.74

## 2.文章に書き、描く—「幻」から逃れる為に

『知覚について』ではこの写真の持つ客観性に疑いを持ち、まず私が見た風景を写真に撮り、制作する際には、その見た風景の記憶と写真とのズレを徹底的に意識して描いた。そうすることで、私の記憶と写真の客観性を同列に置き、「幻」の写真のもつ客観性から解き放つことが出来るのではないかと考えた。しかし、その後何点かの作品でも試みたが、写真のもつ構造の力は強大で、写真を見て描くどうしても写真に引きずられていってしまう、写真のもつ客観性の「幻」を信じてしまう部分がどうしても残存してしまった。また、この時点においては、私の中でも写真的なものの見方、ルネサンスの遠近法的なもの見方の客観性は未だ根強く存在していて、実際に見て描くといつの間にかルネサンスの遠近法的なもの見方をしてしまっていた。

そこで私は、一旦見た風景を文章に書き、それを基にして絵画を制作することを試みた。それを最初に試みたのが『見ることについてIII』(図15)である。この作品において私が実感したのは、如何に私が今まで、写真的な構造、ルネサンスの遠近法の空間に影響を受けてきたのかである。『知覚について』では写真的な構造から逃れようとしたにも関わらず強く残ってしまっていたのが、この文章を書き、それに基づいて描くというプロセスを経ることで、かなり自由になることが出来た。この作品で、完全とはいえないが、私はかなりカメラ・オブスクーラの「幻」から脱することが出来た。この文章を書き、描くという行為の発見は私にとっては非常に大きな発見であったといえる。

しかし、それと同時に写真の構造の影に隠されてきた絵画の問題、ものを見、それを描く時に生じる問題がはっきりと現われてきたのだ。この問題は、当然エドゥアール・マネの絵画のもつ問題とも非常に重なってくる。特に私の絵画とマネの絵画が共通することはリアリズムについてであろう。ある意味では、マネの絵画のもつ絵画の平面性や、マネの絵画のもつ複雑な空間はすべて、リアリズムから始まっているといえる。現代性、ありのままを描くということを考えたときに、マネの中でのものを見、それを描くという問題がはっきりとたち現れてきたのだ。ありのままとは何か？この疑問が生じたことで、絵画の物質性—絵画は絵具が塗られた平らな面であるというありのままが現れ、空間性—果た

して我々はルネサンスの遠近法のような「窓」として理路整然とした空間として見ているのだろうか？—という疑問が立ち上がったのではないか。

このようにマネの絵画と私の絵画の持つ、ものを見てそれを描く時に生じる問題は非常に重なる部分も多いのだが、私の絵画においては、ものを見て、それを描く時の、時間に関する問題と空間に対する意識が異なっているように思う。

### 3.時間と空間の問題

マネの絵画にも時間や空間への意識は存在している。『フォーリー＝ベルジェールのバー』(図16)の中心に描かれた女性の背後が鏡に写っているのだが、明らかにその背中の写っている場所が本来写るはずの場所とズレている。また、鏡に映る紳士の位置は、鑑賞者の位置であり、それを私が見ることは本来できないはずである。またこの鏡に映る紳士と女性と背後の観客席との関係もまたズレている。この点からもマネの絵画には、時間や空間の意識が存在していることがはっきりと分かる。しかし、私の絵画においては、この時間と空間への意識がマネの絵画よりもさらに強く、このマネの絵画における空間の複雑さ、理路整然としていない、断片的な空間の集積のような絵画空間の印象がより強いといえる。

それはおそらく、私とマネの生きている時代背景が大きく影響しているのではないだろうか。私の生きている現代は、写真もさることながら動画、映画やテレビ、インターネットなどがきわめて広く行き渡っている。我々にとっては写真よりも、動画が客観性という「幻」を我々に縛り付けているのかもしれない。この動画が存在することで、私は、ものを見る時に時間がどうしても存在することを、マネよりも感じ取っているのではないだろうか。試してみれば分かることだが、私達の眼はごく僅かな点にしか焦点、意識が合わず、何かを見る時には、私達が描く時には、視点を動かさなければならない。その為写真のように一瞬でもものを捉えるなどということはしていないのである。つまりものを見て、それを描く時にはどうしても時間が存在する。

動画の存在は又、写真にも時間が存在していることを私達に実感させる。写真を撮る時には、125/1秒であれ、4000/1秒であれごく短い時間ではあってもそこには時間が内包されている。写真のフィルム、センサーに焼き付けられているのはその一瞬の時間の堆積なのである。この動画の存在が、私にものを見て、それを描く時に生じる時間と空間の問題をより強く意識させているのかもしれない。だが、例えば我々の焦点が合う範囲だけを描くこと、時間を全く内包しない「見た」ということを描けないのかという問題もある。



図15 鈴木星亜『見ることについてIII』2010年、キャンバスに油彩、97.0 x 130.3 cm



図16 エドゥアール・マネ『フォーリー＝ベルジェールのバー』1881-82年、キャンバスに油彩、96 x 130 cm、コートールド・ギャラリー、ロンドン

#### 4.この世界の「底の無さ」

『天国の絵画』(図17)と『天国の絵画VIII』(図18)を見てみよう。このタイトルの意味については、私自身が個展に際して書いたテキストがあるので、それをここで引用しよう。

「極楽論」において中沢新一は、イスラームの編年史や仏教のテキストなどにあらわれる地上の樂園や天国のヴィジョンは、「他界」や「あの世」や「死後の世界」をめぐる単なる表象ではなく、天国は我々の存在様式にほかならぬと述べている。そこに描かれている「たえず微細な差異が生起し、差異がまたみずからの差異を無限に産出していく」光景は、非常に美しく圧倒的に自由な印象を与える。だが、この「天国」の、差異が無限に産出されていく様は、我々は確固としたものを持ち得ず、何一つとして分かることのできない恐ろしさも秘めている。

果たして我々はこの「天国」で生きてゆけるのだろうか？いや、我々は既に「天国」いるのだ。ただそのことを忘れ、そこに地上があると思いついで生きていくに過ぎない。

私の制作は、「見る」ということを通して、我々が仮定している土台を取り払い、「天国」の存在様式に身を置こうとする試みなのである。

この「天国の絵画」というタイトルをつけたのは、まさしく「見た」ということそのものを取り出そうとした時に何が起きるのかを考えたからである。私は、見るということを考えてゆく内に、ジャック・デリダや中沢新一の思想に興味を持ち、この二人の言っていることは、同じことを、ジャック・デリダは負の側面から、中沢新一は正の側面から述べているのではないかと考えた\*12。

例えば、ある風景を「見た」とする。その「見た」ということそのものを、我々は果たして手にすることが出来るだろうか？我々が、「見た」ということを確認できるのは、「見た」ということを再び作り出していることに他ならない。絵画を描く時に「見た」ということと、「描かれた」ものの差異が生じるのと同様、「見た」ということと、それを我々が知覚する、その時にも差異が生じているのではないか。

「見る」ということを突き詰めてゆくと、この世界は、ある意味では、絶えず我々に新しい感覚をもたらしてくれる偉大な芸術作品を見たときのような素晴らしさでもある反面、本体の不在という、一体なにが実体なのかが分からない、確固とした基盤を失い、暗闇のなかをひたすらもがくような恐ろしさをも持っているのではないかと私は考えたのだ。



図17 鈴木星亜『天国の絵画』2010年、キャンバスに油彩、130.3 x 162.1 cm



図18 鈴木星亜『天国の絵画VIII』2011年、キャンバスに油彩、130.3 x 162.1 cm

私は、先述した時間や空間の問題とともに、この「見る」ということにおける、果てしない無限の可能性を秘めているとともに、まったく真実の分からないという恐ろしさという、この世界の「底の無さ」を探る為に、作品のいくつかにおいて、見た風景を書いた同じ文章をもとに、何点かの連作を描くことを試みている。『天国の絵画』と『天国の絵画VIII』は全く同じ文章をもとに描いた作品である。風景の連作というと、印象派の巨匠のクロード・モネの積み藁の連作を思い浮かべるだろうが、モネの積み藁の連作が、時と共に刻々と変化してゆく光の変化を捉えようとしているのに対し、私の連作は、自分の「見た」という知覚そのものを探ろうと、全く同じ時、場の光景の知覚を目指して描いている。私の身体は一つしかないのに、全く同時に二枚の絵画を描くことはできないという点で、完全とはいえないが、同じ文章を基にして、その「見た」ということを描こうとした時にどうしても差異が生じてしまい、「見た」ということそのものの捉えようの無さや、それだからこそその可能性を表現しようと試みたのだ。

しかし、この同じ場を連作で描くということを実感したのは、この差異というものの恐ろしいほどの果てのなさだった。「見た」時と、描く時のズレはもちろんの事、この「見た」ということと二点を描いた時のズレ、一枚目を描いた時の私と二枚目を描いた私は同じでないし、場も時も違い、私という主体の同一性さえ疑わしくなるズレを感じた。また、絵画を描く間にも、昨日と今日の、いや一瞬前と今のズレというものさえ存在しているのがはっきりと自覚され始めたのだ。私の絵画が、セザンヌやキュビズムの絵画の持つ多視点の絵画と異なるのは、この点にある。彼らの絵画は、三次元の空間を2次元の絵画に落とし込む時に生じる多視点であるが、私の絵画は、この動的な多視点も含まれるが、それ以上に「見た」場を描こうとした時に生じる、どうしようもないズレというものが、ルネサンスの遠近法の単一視点に対する多視点として現れているのである。

\*12 これについて論じたテキスト『天国の絵画』は、2011年12月22日現在、[http://www.geocities.jp/seia\\_suzuki/writings/writings2010.html](http://www.geocities.jp/seia_suzuki/writings/writings2010.html)にて参照できる。



## 終わりに。 見ることへの追求は終わってはならない

最後に、『天国の絵画XIX』(図19)について述べることでこの論文の終わりとしたい。この作品は、『知覚について』に描いた場所をもう一度同じ時期に訪れて、今度は、『見ることについてIII』と同じように一度見た風景を文章にして、それに基づいて描いた作品である。

この絵を描くにあたって驚いたのが、自分の記憶とのあまりの隔たりである。私は、『知覚について』を描く際に、自分の記憶とのズレを意識して描いたのだが、自分の記憶とも、描いた絵画とも、そして撮った写真とも再び訪れた時の感覚は全く違っていた。正直本当に私が描いたのはここなのかと疑ったほどである。

この時に本当に実感したのは、見ること、それを描くというとても単純に見える行為を追求することが、如何に果てのないことなのかということである。私に変化する事、過去と今の私の知覚が全く異なる時、私という変わらないものが本当にあるのかということ、いや、そもそも私という自我があるのかという問題、時間の問題、時が流れるとはどういうことなのか、また、場の問題……考えれば考えるほど謎は深まってゆくばかりである。

この論文において私はマネの絵画との関連を中心に見ること、それを描くことについて論じてきたが、今回は空間の構造を中心に上げた為、マネの描くモチーフ、図像の問題を追求することが出来なかった。又、写真と私の絵画との関係についても深く追求することが出来なかったのが、今後の課題である。

見ること、それを描くことへの追求を止めたとき、我々はまた「幻」に捕われてしまうのではないだろうか。「幻」に捕われる事が良いのか悪いのかは分からない。しかし、私はそれが「幻」であることに気付いてしまったのだ。気付いてしまった者には、それを追求する責任、少なくとも何らかの態度を示す責任があるのではないか。

私は、追求することを選ぶ。たとえその道があまりに果てのない道程であったとしても。



図19 鈴木星亜『天国の絵画XIX』2011年、キャンバスに油彩、130.3 x 162.1 cm

## 図版一覧

- 図1 トマ・クーテュール『退廃期のローマ人たち』1847年、キャンバスに油彩、466 x 733 cm、オルセー美術館、パリ
- 図2 エドゥアール・マネ『アブサントを飲む男』1858-59年、キャンバスに油彩、180.5 x 105.6 cm、ニイ・カールスベルク彫刻館、コペンハーゲン
- 図3 ギュスターヴ・クールベ『オルナンの埋葬』1849-50年、キャンバスに油彩、315 x 668 cm、オルセー美術館、パリ
- 図4 エドゥアール・マネ『草上の昼食』1863年、キャンバスに油彩、208 x 264 cm、オルセー美術館、パリ
- 図5 マルカントニオ・ライモンディ『パリスの審判』1517-20年頃、ラファエロの失われたカルトローネに基づくエングレーヴィング、29.2 x 43.3 cm
- 図6 ジョルジョーネ『田園の奏楽』1510年頃、キャンバスに油彩、110 x 138 cm、ルーヴル美術館、パリ
- 図7 エドゥアール・マネ『オランピア』1863年、キャンバスに油彩、130.5 x 190 cm、オルセー美術館、パリ
- 図8 ティツィアーノ『ウルビノのヴィーナス』1538年、キャンバスに油彩、119 x 165 cm、ウフィツィ美術館、フィレンツェ
- 図9 エドゥアール・マネ『エミール・ゾラの肖像』1867-68年、キャンバスに油彩、146 x 114 cm、オルセー美術館、パリ
- 図10 アルブレヒト・デューラー『横たわる裸婦を描く男』木版、8 x 22 cm、『測定教本』第2版 1538年より
- 図11 鈴木星亜『あしもとの建築』2008年、キャンバスに油彩、72.7 x 116.7 cm
- 図12 鈴木星亜『空間の観察 I』2009年、キャンバスに油彩、162.0 x 194.0 cm
- 図13 鈴木星亜『知覚が変わる』2010年、キャンバスに油彩、162.0 x 227.3 cm
- 図14 鈴木星亜『知覚について』2010年、キャンバスに油彩、130.3 x 162.1 cm
- 図15 鈴木星亜『見ることについてIII』2010年、キャンバスに油彩、97.0 x 130.3 cm
- 図16 エドゥアール・マネ『フォリー=ベルジェールのバー』1881-82年、キャンバスに油彩、96 x 130 cm、コートルード・ギャラリー、ロンドン
- 図17 鈴木星亜『天国の絵画』2010年、キャンバスに油彩、130.3 x 162.1 cm
- 図18 鈴木星亜『天国の絵画VIII』2011年、キャンバスに油彩、130.3 x 162.1 cm
- 図19 鈴木星亜『天国の絵画XIX』2011年、キャンバスに油彩、130.3 x 162.1 cm

## 参考文献

- ボードレー、福永武彦編集『ボードレー全集IV』人文書院（1964）
- ポール・ヴァレリー、落合太郎、鈴木信太郎、渡辺一夫、佐藤正彰監修『ヴァレリー全集10 美術論集』筑摩書房（1967）
- 梅原龍三郎、谷川徹三、富永惣一監修、佐々木英也解説『現代世界美術全集1 マネ』集英社（1970）
- ジョルジュ・バタイユ、宮川淳訳『沈黙の絵画—マネ論—』二見書房（1972）
- アントナン・ブルースト、野村太郎訳『マネの思い出』美術公論社（1983）
- E・パノフスキー、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）
- 村山康男「19世紀フランスの画家と写真」、馬淵明子編『世界美術大全集、西洋編 第21巻』小学館（1993）
- ヴァルター・ベンヤミン、久保哲司訳『図説 写真小史』筑摩書房（1998）
- 千足伸行監修、石鍋真澄、大高保二郎、島田紀夫、千足伸行、名取四郎、福部信敏、諸川春樹『新西洋美術史』西村書店（1999）
- ジェームス・H・ルービン、太田泰人訳『岩波 世界の美術 印象派』岩波書店（2002）
- 三浦篤「エドゥアール・マネにおける写真と絵画 (特集 美術とパラゴネ)」『西洋美術研究 (7)』三元社（2002） pp. 90-107
- C・グリーンバーグ、藤枝晃雄訳『グリーンバーグ批評選集』勁草書房（2005）
- 松浦寿夫、岡崎乾二郎『絵画の準備を！』朝日出版社（2005）
- ミシェル・フーコー、阿部崇訳『マネの絵画』筑摩書房（2006）
- ハル・フォスター編、樽沼範久訳『視覚論』平凡社（2007）
- フランソワーズ・カシャン、藤田治彦監修、遠藤ゆかり訳『マネ—近代絵画の誕生』創元社（2008）
- エミール・ゾラ、三浦篤編＝解説、三浦篤、藤原貞朗訳『＜ゾラ・セレクション＞第9巻 美術論集』藤原書房（2010）
- 秋丸知貴「抽象絵画と写真——ヴァルター・ベンヤミンの『アウラ』概念を手掛りに」、『哲学の探究』第38号、哲学若手研究者フォーラム、67-86頁（2011）