

学位申請論文

# 実在性の喚起と不在

—絵画におけるリアリティ—

金沢美術工芸大学大学院 美術工芸研究科

博士後期課程 美術研究領域 油絵分野

学籍番号 1371003

清水恭平

字数 66,437 字

## 目次

序論	4
第1章 不在という問題	7
第1節 再現性の限界	8
第2節 対象の不在	14
第2章 肖像画に描かれたもの	17
第1節 不在の肖像画	18
第2節 眼差しの衝突	22
第3章 写真と絵画	27
第1節 再現と記録	28
第2節 対象の主体性	31
第4章 向き合いの痕跡	36
第1節 行為としての再現	37
第2節 絵画と眼差しの様態Ⅰ－北方美術作品	42
第3節 絵画と眼差しの様態Ⅱ－レンブラント作品	46
第5章 実践的な制作	50
第1節 絵画制作の動機と背景	51
第2節 実在性を求める絵画制作	53
結論	58
図版	62
図版リスト	80
図版出典	81
参考文献リスト	82

## 凡例

本論文では、記号を以下のように使う。

「 」はキーワード、文中に出てくる引用文、論文名

『 』は書籍名

《 》は作品名

[ ]は筆者による補足

## 序論

本論文は、絵画におけるリアリティに対する私の思考の変化を、理論と実制作とによって考察したものである。私の作品は博士後期課程に進学する以前と以後では表現が大きく異なる。そこには、私の絵画のリアリティに対する意識の変化があった。絵画におけるリアリティとは何か、それをどのように獲得するのかという問題について、肖像画制作を中心に考察する。

そもそも私が絵画に興味を持ったのは、完成された美術作品を鑑賞する中で関心を抱いたというよりは、自らが絵画を制作する中で魅了されたことにある。私は一貫して具象絵画のみを制作してきた。そのため、ここでいう絵画制作とは具象絵画の制作のことである。そして、絵画制作とは描画行為のみではなく、対象となる事物を観察し、理解し、それを画面上に描くなどといった一連の過程を含む制作行為全般のことを指している。私が絵画制作に興味を抱いたのは、私が初めて自画像を制作した時であった。私が「私自身」を描くという制作の中で、「私自身」という既知の存在であるはずの対象に対し、あまりにも多くの発見と、認識していた「私自身」と鏡に映る像との間にズレがあることに気づかされた。例えば、左右対称であると考えていた自らの顔の中心線の歪みや左右の眼の形の違い、感情と表情の関係などである。私はこの時、描こうとしている対象を注意深く観察することによって、既知であるはずのものが未知のものとなる驚きや、対象を知り、対象への認識を更新していく絵画制作に興味を抱いたのである。

私にとって具象絵画の制作は、「現実がどのようになっているのか」という、現実の構造や見え方の探究と、それを描画によって記録していく中で、絵画の画面上に現実を再現する方法を獲得していくことであった。しかし、私は作品を展示する機会があるごとに、探究としての絵画制作はあくまでも個人的な意義でしかないと感じるようになり、絵画を一般の鑑賞者に提示することを前提として制作することを考え始めた。そこで、私は何らかのメッセージ性を持った絵画として、西洋の古典絵画における物語画を参考とし、物語画的な作品に現実の構造や見え方を用いた絵画制作をするようになった。

私は現在まで一貫して絵画にリアリティというものを求めてきた。私は修士課程に在籍していたころ、絵画のリアリティというものが、現実の構造や見え方を再現することによって獲得できるものであると考えていた。そして、私が修士課程を修了するまでに描いてきた作品は、絵画を現実であるかのように見せるものであった。しかし、私が修了制作を描いていた頃から、絵画のリアリティというものがわからなくなった。そして、自身の作品にはリアリティが無いのではないかと思うようになり、それを私自身が感じているだけではなく、同様の指摘を鑑賞者からもされた。この時、私は自身の作品が何故リアリティを感じさせることができないのか、という問題の原因を突き止めることが出来なかった。そこで、私は博士後期課程に進学後、絵画のリアリティについて考察することにしたのである。

本論の構成は以下の通りである。

第1章では、絵画の性質とリアリティの問題について述べる。第1節では、私が修士課程を修了するまでに制作してきた作品を参照しながら、リアリティという言葉の意味を確認し、その意味を「迫真性」と「実在性」の二つに分け、本論文では「実在性」としてのリアリティについて考察することとした。そのうえで、過去の自作品がなぜリアリティを獲得できなかったのか、という理由を述べる。第2節では絵画のリアリティの問題を、肖像画という絵画作品のジャンルを

通して検証する。その中で、「不在」という絵画の性質によって、対象を忠実に再現するだけでは「実在性」としてのリアリティを得られないということについて述べる。

第2章では、「不在」という絵画の性質を前提として、肖像画が対象の「実在性」をどのように獲得するのかということについて考察する。第1節では、対象となった人物と肖像画との関係を、実在と記録物という「ずれ」を伴ったものであると仮定し、肖像画には「制作者が描こうとした対象」が捉えられているのだとした。そして、「不在」の肖像画は制作者と対象との「関係性」と、制作という「行為」によって作られる「痕跡」であると考えた。第2節では「痕跡」としての肖像画における「関係性」を、「制作者の主観性」と「対象の主体性」として相互に向き合う状態である必要があることについて考察し、そのような状態を「眼差しの衝突」と呼ぶこととした。そして、その「関係性」の中で対象との類似性を求めた「行為」の「痕跡」として肖像画を提示することによって、肖像画が「実在性」としてのリアリティを鑑賞者に「喚起」させるのではないかと、という仮説を立てる。

第3章では、絵画の「不在」や「痕跡」という性質について、同じ視覚芸術であり、平面作品である写真との比較を行う中で再考する。第1節では、写真に対する一般的な言説と、「実在性」を獲得するために「対象の主体性」を捉えることが重要であることを確認する。第2節では、「対象の主体性」を捉えるために、「眼差しの衝突」という「関係性」であることが重要であるということと、絵画制作という「行為」が「痕跡」となり、鑑賞者に提示されるということについて見ていく。

第4章では、制作者と対象となった事物とが相互に向き合う「関係性」と、類似性を求めた「行為」が「痕跡」となり、「実在性」を「喚起」させるという自身の仮説について、実際の絵画作品を参照しながら述べていく。第1節では、対象の再現というものを「行為」として提示することによって、絵画が「実在性」としてのリアリティを得られるのではないかとということ、アルベルト・ジャコメッティとアントニオ・ロペスの絵画作品を参照しながら、制作者と対象となった事物との「関係性」や「行為」と「痕跡」の在り方について見ていく。第2節では、私が金沢美術工芸大学の短期留学制度によってアントワープ王立アカデミーに留学した際に、多くの北方美術の絵画作品を鑑賞した中で感じた、「絵画と眼差しの様態」と「迫真性」としてのリアリティの関係について考察する。第3節では、前節で考察したことをふまえながら、短期留学の中でレンブラントの作品を鑑賞して感じた、「絵画と眼差しの様態」と「実在性」としてのリアリティの関係について述べる。

第5章では、これまでに見てきた「実在性」としてのリアリティが自作品の中でどのように関連しているのかについて考察する。第1節では、自作品について触れる前に、私の個人的な経験と絵画にリアリティを求める理由について述べる。第2節では、何点かの自作品を例に挙げながら、私と描く対象との関係と制作行為としての技術的側面について説明し、「実在性」を「喚起」する絵画制作について検証する。

## 第1章

# 不在という問題

## 1. 再現性の限界

本論文において絵画のリアリティについての考察を述べる前に、私が絵画のリアリティに疑問を感じる要因となった、博士後期課程に進学する前の自作品について触れておかねばならない。序論でも述べたように、私の絵画制作は、既知であると私が認識していた現実に対し、注意深い観察を行うことによってそれが未知なるものとなり、そこに新たな現実を発見することとなる、探究としての絵画制作への関心から始まった。そして、その探究によって発見した現実の構造や見え方を、私は画面上で再現しようとしていた。私は大学に進学後、探究としての絵画制作を行う中で、絵画そのものが現実であるかのように見える作品制作を行い、それを鑑賞者に提示するようになった。

では具体的な例として、博士後期課程に進学する前の自作品を取り上げる。まず参照するのは、学部の卒業制作《あの頃は》(図1)である。この作品は学部の4年間で学んできた油彩画技法を駆使しながら、象徴的な意味を持つ様々な事物を、画面の中に作り出した「虚構」の奥行きの中に置かれているかのように描き、絵画空間そのものが現実空間であるかのように錯覚させる絵画を描こうとしたものである。さらに、この作品の中には様々な画中画を描いている。画中画とは、絵の中に描かれた絵画のことである。《あの頃は》の中に描かれた画中画を、油絵の具や鉛筆、クレヨンなどの画材によって描かれているように見せることによって、この作品そのものが油絵の具によって描かれている絵画だということを鑑賞者に意識させないようにし、絵画を現実そのものであるかのような空間として提示しようとしていた。さらに、この作品は、描画用のオイルを足していない生の絵の具による描画層と、描画用のオイルで絵の具を薄く溶いてグレースを施すグレース層とを交互に重ねた重層構造によって描かれている。描画層によって描かれたものは、豊かな量感や画面に様々なテクスチャを与えられ、グレース層によって作品に透明感のある色彩と深い奥行きとしての空間を与えている。さらに、二つの層を交互に重ね合わせることによって様々な質感表現や複雑な色調を描き出し、そのことによって絵画が現実そのものに近づくことを求めている。

次に参照するのは、修了制作として描いた2点の作品《輪郭》(図2)《転換》(図3)である。この2点はどちらも自画像であり、「他者」と「私」との関係における私自身の内面世界を絵画化した作品である。そして、卒業制作である《あの頃は》と同じく、現実の構造や見え方を画面上に再現することによって、絵画そのものが現実であるかのように鑑賞者に提示しようとしていた。そのような再現性によって、私は画面上に描かれた内面世界というものにリアリティを与えようとしたのである。

《輪郭》は、接する人によって表れる自己が様々であるということを主題として、自己の曖昧さを表現しようとした作品である。しかし、この作品を制作しながら、私は「他者」との関わりを自己の内面世界の出来事としてではなく、現実世界においてまさに「他者」と向き合う「私」を描かなければ、絵画はリアリティを獲得できないのではないかと考え始めた。そして、内面世界に現実の構造や見え方を組み込むことによって、想像の世界を現実であるかのように錯覚させることが出来たととしても、その内面世界が本当に私の内に存在しているのだ、ということを鑑賞

者に説得させることは出来ないと考えた。この時、私の中で「では、リアリティとは何か」という疑問が浮かび上がってきていた。絵画がまるで現実であるかのようなリアリティを持ちながらも、その描かれたものが現実に存在しているということへのリアリティを持たないとはどういうことなのか、ということが当時の私にはわからなかったのである。

《転換》は、西洋美術において繰り返し描かれてきた象徴的な要素を引用して作品を制作している。私は修士課程を修了するまでの間に描いた絵画制作において、何度か象徴的な意味を持つ西洋美術作品の要素を引用していた。私が西洋美術作品の要素を引用していたのは、作品を鑑賞者に提示することを前提として物語画を描く上で、仮に内容が複雑であっても、象徴の持つ意味によって、その内容を具体的に鑑賞者に伝達できると考えていたからである。《転換》においては、亡くなり十字架から降ろされたキリストを抱く母マリアというキリスト教図像の一場面を表した「ピエタ」を引用している。私は象徴的な意味を持つ「ピエタ」の構成に基づきながら、そこに変更を加えることによって自己の内面世界という曖昧なものをわかりやすく鑑賞者に提示しようと考えていた。この作品で表現しようとしたのは「犠牲としての死」と、傍らにいる人物がその死から目を逸らしているという関係である。しかし、象徴的な意味を組み合わせることによって、読み解くような絵画を制作し、その描き方に現実らしさを持たせ、絵画が現実であるかのように見せる再現性を付与したからといってリアリティは得られなかった。

《輪郭》と《転換》は同時に制作していた作品であり、「リアリティとは何か」という疑問も二つの作品を描く中で、漠然と浮かび上がってきた。学部の卒業制作と修士の修了制作は共に、絵画そのものを現実であるかのように錯覚させることによってリアリティを獲得しようとしていた。しかし、私はそこで得られるリアリティというものに疑問を感じた。そこで、「リアリティとは何か」という疑問から見直していかなければならないと考えたのである。

以上が博士後期課程に進学する前の私の思考の状態である。まず私は、リアリティという言葉が曖昧に理解していたことに気づいたため、まずその定義を確認することとした。リアリティとはそもそも英語なので、その語義を『新英和大辞典』<sup>ii</sup>で調べてみると、

#### Reality

1. 現実、事実、実体、本体；現実的なもの
2. 本当 [真実] であること、迫真性
3. 実物そっくりなこと、迫真性
4. 〔哲学〕（現象界の基底にある、または現象界を越えた）実在；実体；実在 [客観] 性

そして、『日本国語大辞典』<sup>iii</sup>によると、

リアリティー〔名〕（英 reality）

現実。実在。また、現実性。真実らしさ。

と、定義されている。私がリアリティという言葉が曖昧に理解していたのは、おそらくこの言葉には多様な意味があるためだった。そこで、本論文ではリアリティの意味を「実物そっくりなこ

と、「迫真性」という意味と、「現実、事実、実在、または真実らしさ」とに分け、それぞれを「迫真性」と「実在性」と呼ぶことにした。リアリティの意味を「迫真性」と「実在性」に分けたのは、この二つの意味が全く異なっており、それらは前述した「絵画がまるで現実であるかのようなリアリティ」と「描かれたものが現実に存在していることを説得させるリアリティ」にそれぞれ相当すると思ったからである。リアリティの意味を二つに分けたうえで、参照した修士課程までの作品を見てみると、当時の私は、絵画を現実であるかのように見せる再現性によって「迫真性」を獲得し、そのことによって「実在性」も獲得できると考えていたのである。しかし、二つのリアリティは異なったものであるため、結果的に「実在性」を獲得できていなかったのである。そして、私が博士後期課程に進学後、絵画に求めているリアリティとは「実在性」としてのリアリティであり、本論文ではその考察を行うこととした。

さらに、絵画において「現実」を対象とすることを第一義としているリアリズムという概念についても、ここでその言葉の意味を確認する。まず、英語の realism は『新英和大辞典』<sup>iv)</sup>によると

#### Realism

- 1a. 現実主義（物を観念的・思弁的に取らず、現実に即して客観的に考えること； cf. idealism）
- b. 現実性。
2. （文学・芸術などの）写実主義、リアリズム（cf. romanticism I a, idealism）
3. 〔哲学〕（認識論では）実在論（cf. idealism）；（普遍論争では）実念論、概念実在論（cf. conceptualism）

そして、『日本国語大辞典』<sup>v)</sup>によれば、

#### リアリズム〔名〕（英 realism）

1. 事物をありのままに写し出し空想や理想化を排除する芸術上の立場。写実主義。写実。
2. 日常において、現実を第一義とし、現実的・実際の事柄を重視する立場。現実主義。
3. 哲学で、実在論。

とある。つまり、リアリズムとは「現実主義」のことであり、芸術の分野におけるこの思想は、事物を理想化、あるいは様式的に描写するのではなく、あくまでも制作者が現実的な事柄を対象とし、ありのままの姿を描き出すというものである。そして、リアリズム絵画においても、現実的に描くことだけではなく、現実を描くことが重要であるならば、「迫真性」としてのリアリティと共に「実在性」としてのリアリティを獲得することが重要であると考えられる。

ここで、絵画のリアリティを考察する前提として、日本のリアリズム絵画を代表する画家のひとりである野田弘志のリアリズム絵画への言及を見てみる（図4）。彼は『リアリズム絵画入門』という著書の中で次のように述べている。

自然の秩序と法則をきちんと移調することができれば、絵画は、実在の「物そのもの」に

なります<sup>vi</sup>。

そして、リアリズム絵画の目標地点について次のように述べている。

絵が澄みきった現実には近づけば近づくほど、絵の具は色ではなく物そのものになって輝き出してきます。画面の色全体が響きあうことができたとき、完全なヴァールールが生まれたということです。色の価値が発生したということです。そのとき、絵の全体は高密度で透明な実体となり、緊張に満ちた一種崇高で神聖とも言える空間が立ち上がることになるでしょう<sup>vii</sup>。

野田は絵画が「自然の秩序と法則」をきちんと写し取ることによって、実在の「物そのもの」になると述べている。ここで私が疑問に思うのは、彼のいうリアリズム絵画が捉えている対象とは、実在の事物ではなく「自然の秩序と法則」ではないか、ということである。この疑問は、「物そのもの」であるかのように見える絵画を制作者の視点からではなく、鑑賞者の視点から考察することによって明確になるだろう。

鑑賞者は絵画が「物そのもの」となって見えるかどうかというその判断を、再現の忠実さや実在の事物との類似性ではなく、「自然の秩序と法則」に即しているのかどうかによって判断しているのではないだろうか。なぜなら、鑑賞者は対象となった実在の事物と作品とを見比べて絵画を鑑賞するわけではないからである。鑑賞者が、実在の事物と絵画とを見比べることができないのであれば、再現の忠実さを計ることができないことになる。それにもかかわらず鑑賞者が絵画のリアリティの有無を判別しているのならば、それは「自然の秩序と法則」を捉えているのかどうかによって判別しているということである。

もちろん、制作者の立場からすれば、対象を忠実に再現することと「自然の秩序と法則」を捉えることは、はっきり分けられるものではない。何らかの事物を忠実に描き出そうとすることは、事物の外観や構造を写し取ることと共に、「自然の秩序と法則」を捉えることになるからである。しかし、リアリティを判別する鑑賞者は、再現の忠実さを「自然の秩序と法則」によってでしか判断できないという点に問題があるのではないだろうか。

絵画が「物そのもの」であるかのように見せることが、野田のリアリズム絵画の目的であるならば、彼の考えるリアリティとは「迫真性」であるといえる。端的にいえば「現実らしさ」を捉えることによって、絵画が「現実であるかのように」鑑賞者に提示させるということである。しかし、「現実らしさ」そのものは対象の「実在性」とは直接かかわらない。そして、「物そのもの」であるかのように見せる絵画が提示するものは、野田の言葉を借りれば「自然の法則と秩序」そのものなのである。このことから私は、絵画の再現性には限界があり、忠実な再現は「迫真性」としてのリアリティしか獲得できないと考える。

ここで、リアリズム絵画を代表するもう一人の画家、磯江毅について見てみる（図 5）。彼の作品について木下亮が、磯江毅の『写実考』という著書の中で次のように述べている。

磯江の絵には、次世代に影響を与えた技法があった。あまりにも忠実な描写により、描かれたものが「現実」だと無自覚に思い込むとき、つまりイリュージョンに引き込まれる瞬間、これは絵であることを思い出させる「マンチャ（汚れ・染み）」である。磯江は画面に絵具の流れた跡のような染みを残す。どれほど克明に描かれようと、すべては絵にすぎず、画面は虚構なのだ<sup>viii</sup>。

木下の言葉を見てみると、磯江はリアリズム絵画が「現実」であるかのように思い込ませるイリュージョン、つまり絵画における錯覚を否定していることが読み取れる。ここで使われている「現実」とは実在するものとしてではなく、錯覚として画面上に何かしらのものが存在しているかのように提示するという意味である。それはつまり、「迫真性」としてのリアリティを否定しているということである。そして、磯江は「マンチャ」という技法によって絵画が絵画であることを示しているのである。「マンチャ」とは汚れや染みといった意味の言葉であり、絵画技法としては画面に汚れを付けることやデッサンにおいて鉛筆などで付けたトーン（調子）を擦ることによって独特の表現を行う技法のことであるが、磯江の作品においては絵画が絵画であることを示すための汚れや染みといった意味で使われていると思われる。

野田のリアリズム絵画は、作品が実在の「物そのもの」となることを求めていたのに対し、磯江のリアリズム絵画は克明に描かれようとも、すべては絵にすぎないことをあえて示しているという差異がある。しかし、磯江の絵画も「マンチャ」という技法を除けば、野田と同じく対象を忠実に再現することによって、絵画を「現実」であるかのように見せている。つまり、野田と磯江の作品の差異は、絵画が「迫真性」を獲得していることを肯定しているのか、否定しているのかの違いである。野田の「自然の秩序と法則」を「きちんと移調する」こと、そして磯江の「あまりにも忠実な描写」が、「実在性」としてのリアリティを追い求める手段であったとしても、それだけを徹底的に行うことは、絵画が「物そのもの」、あるいは画面上に「現実」であるかのような虚構を作り出してしまうという、「迫真性」としてのリアリティを生み出すのである。

「現実らしさ」を捉えることや「迫真性」としてのリアリティと、「実在性」としてのリアリティが直接かわらないということ、先に示した私の学部卒業制作《あの頃は》で確認する。この作品は、それぞれの事物の量感や質感といった様々な要素を、現実の構造や見え方に即して描いている。それらを、一点透視図法を用いて画面上に作り出した空間の中に配置し、秩序だった光によって照らし出すことによって、描かれたものを現実らしく見せようとしている。しかし、だからといって絵画に描かれているものが実際に存在しているのかどうかという保証にはならない。画面上におかれた様々な画材による画中画も、子供の姿も、油絵の具によって「それらしく」描いてあるだけなのである。そのため、この作品に「現実らしさ」が捉えられていたとしても、「実在性」は伴っていないのである。

野田と磯江は、共にリアリズム絵画におけるリアリティを「現実らしさ」の再現に求めていた。しかし、「現実らしさ」を捉えた再現性によって絵画にリアリティを求めることには問題があることが判明した。つまり、対象に忠実な描写によって画面上に「虚構としての現実」を作り出す「迫真性」を獲得できることと、「現実らしさ」を捉えたことによって対象となった事物の「実

在性」を鑑賞者に提示できるのか、ということは必ずしも一致しないということである。制作者が、描こうとした事物を徹底的に再現することによるリアリズムは、実在としての対象ではなく「現実らしさ」を捉え、その「現実らしさ」が画面上に「虚構としての現実」を作り出すのである。そして、絵画制作における再現にはもう一つの問題がある。それは、制作者が「現実」の対象をどれほど忠実に描こうとも、一般的に鑑賞者は「現実」の対象ではなく、描かれた絵画のみを鑑賞するのだから、鑑賞者はその絵画がどれほど対象に忠実な再現なのかということを知ることとはできないということである。そして、鑑賞者によるリアリティの判別が「現実らしさ」によって行われているのだとすれば、それは現実の事物に関わるのではなく、現実の構造や見え方に即しているのかに基づいて判別されているのである。そのため、忠実な再現のみによる「迫真性」を持った絵画は「虚構」でしかなくなる。このことから、絵画における再現性には限界があり、「実在性」としてのリアリティを獲得することはできないことが確認できる。

---

<sup>i</sup> グラッシとは、油絵において、透明な絵具を\*溶き油でうすめて、すでに乾いた下層の絵具層の上に薄く塗ること。またこの薄い絵具の膜。これによって絵具に光輝性と深みを与えることができた。『世界美術辞典』新潮社、1985、p.438

<sup>ii</sup>『新英和大辞典第6版』研究社、2002、p.2048

<sup>iii</sup>『日本国語大辞典13』小学館、2002、p.824

<sup>iv</sup>『新英和大辞典第6版』p.2048

<sup>v</sup>『日本国語大辞典13』p.824

<sup>vi</sup>野田弘志『リアリズム絵画入門』芸術新聞社、2010、p.58

<sup>vii</sup>同上書、p.80

<sup>viii</sup>木下亮「孤高の写真画家・磯江毅」磯江毅『写実考』美術出版社、2009、p.161

## 2. 対象の不在

前節では、リアリティを「迫真性」と「実在性」という二つの意味に分けたうえで、絵画制作において「現実らしさ」を画面上に再現することで「迫真性」を獲得することはできても、「実在性」を獲得できないことを確認した。そして、再現性に限界が生じるのは、リアリティが、鑑賞者にとって再現された作品と実在の事物とを比較することによってではなく、「現実らしさ」に基づいて判断されるからであった。したがって、絵画が対象を忠実に再現することによって「現実らしさ」を捉えていたとしても「実在性」を獲得することはできず、徹底的な再現は画面上に「虚構としての現実」を作り出してしまうのである。私はこの問題について、肖像画を通して考察していくことにした。なぜなら私は、肖像画が対象を忠実に再現することと共に、対象の「実在性」を獲得することを求められる絵画ジャンルだと考えているからである。

多くの鑑賞者は肖像画を鑑賞する時、描かれた画像には対象となった実在の人物がいることを想定しているだろう。しかし、描かれた肖像画が実在の人物を忠実に描いたものであるのかどうかということを知ることは難しい。なぜなら、肖像画制作において制作者と対象となった人物は、その人物を忠実に再現することを求めているのと同時に、理想化することや美化することを求めている可能性があるからである。そのため、描かれた人物像と同じような人物が現実存在していたのかどうかということ、鑑賞者が断定することは難しい。

ここで、肖像画における作品と対象となった人物、そして再現の忠実さなどを見ていくために、個人の表象としての肖像画について述べた、ツヴェタン・トドロフの『個の礼讃』を参照する。彼は個人の表象の起源としての古代ギリシャの肖像画（現在では、いかなるギリシャ絵画の痕跡も残されてはいない。そのため、ここでいう古代ギリシャとはローマやエジプトといった近隣諸国に由来するものである。）を取り上げ、さらにそれを「記念としての肖像画」と「礼讃としての肖像画」とに分けて述べている。ここでトドロフが参考になっている「記念としての肖像画」とは、ミイラ肖像画のことであり、死者を収める棺の上に描かれた死者の肖像画のことであり、そして、「礼讃としての肖像画」とは国家の要人など、描かれた時代において重要とされていた人物の肖像画のことであり、これら2つの肖像画について、トドロフは次のように述べている。

記念としての肖像画は、何よりもまず、その死者（不在者）を知っていた個人へと差し向けられる。したがって、その肖像は正確なものでなければならず、当の人物の個人的な特徴の再現が求められることになる。その反対に、礼讃のための肖像画は、むしろ、モデルとなった人物を一度も見たことがない人びとに向けられる。そのイメージがよりすぐれた自律性を獲得するためには、表象された人物の同定が可能となるような細部が必要となる。

（中略）肖像画に求められるものは、いまや美しくあること、表情に富むこと、説得力のあることとなったのだ。たとえば、モデルがはるか昔に死んでしまい、誰ひとりとしてそのモデルの思い出も特徴も記憶にとどめていない場合には、ただこうした要請だけが残される<sup>9</sup>。

「記念としての肖像画」とは、その死者を知っていた個人へと向けられているがゆえに「正確な再現」が求められ、「礼讃としての肖像画」とは、対象となった人物が自明ではない一般の鑑賞者に向けられ「対象との同定が可能となる細部」が求められると述べている。前者における「正確な再現」とは、実在の対象との類似性であり、後者における「対象との同定が可能となる細部」とは、その人物が誰であるのかを理解させるための、対象の特徴や王冠などといった象徴的な記号としての細部である。引用したトドロフの文章の最後の部分に、私が前節において問題としたことと類似したことが書かれている。それは、制作者が個別的な「実在性」を求め、忠実な再現を行おうとも、「肖像画に求められるものは、いまや美しくあること、表情に富むこと、説得力のあることとなったのだ。たとえば、モデルがはるか昔に死んでしまい、誰ひとりとしてそのモデルの思い出も特徴も記憶にとどめていない場合には、ただこうした要請だけが残される。」という一文である。このことは、「記念としての肖像画」のように、制作者と対象となる人物との間で忠実な再現描写が行われたとしても、対象となった人物を一度も見たことのない鑑賞者に向けて作品が提示される時、求められるものは「美しくあること、表情に富むこと、説得力のあること」となるということである。それはつまり、対象が自明ではない肖像画においては、忠実な再現は計ることができないため、それを求められていないということである。ここに第一節で指摘した「再現性の限界」という問題が生じると考えられる。

しかし、それでも「説得力のあること」は求められている。ここでいう「説得力のあること」とは、再現の忠実さや「実在性」と関わるものなのだろうか。トドロフは先ほど引用した文章の後で、すでに亡くなっているホメロスの肖像画に対し、次のように述べている。

もはや似ているということではなくて、本物らしいということなのである。つまり、他の諸イメージ群とうまく整合することが求められるのであって、もはや接見不可能なホメロス本人に似ているかどうかは問題とならない<sup>10</sup>。

つまり、誰ひとりとして、そのモデルの思い出も特徴も記憶にとどめていない肖像画に対し求められる「説得力のあること」とは、対象との類似性としての「真実らしさ」ではなく、「本物らしさ」なのである。「本物らしさ」とは、「真実らしさ」と違い、対象となった人物に対して鑑賞者が抱いているイメージと描かれた人物との整合性のことであり、実在の人物と比較した再現の忠実さや「実在性」とは関わっていないのである。

「本物らしさ」を有しているのかではなく、本論で問題としている「実在性」の獲得について考察するために、「記念としての肖像画」について見ていく。トドロフは「記念としての肖像画」における対象を死者（不在者）と述べている。しかし、彼の書籍を読み進めると、対象となった人物の死後に肖像画が描かれているのではなく、死に先立って描かれたものであると書かれている<sup>11</sup>。つまり、対象となる人物が「不在」となることを想定した状況の中で、死に先立って肖像画が描かれているのである。ここで『個の礼讃』の中で引用されており、他の多くの書籍でも引用されている、絵画の起源とされる伝説的な逸話について見てみる。それはプリニウスの『博物誌』に書かれている次の文章である。

その娘はある青年に恋をしていた。その青年が外国へ行こうとしていたとき、彼女はランブによって投げられた彼の顔の影の輪廓を壁の上に描いた<sup>12</sup>。

絵画の起源として語られるこの逸話に出てくる娘が、恋人を描いた理由は、その恋人がその後「不在」となることを想定したからである。それゆえ彼女の描いたものも、トドロフのいう死に先立って描かれた「記念としての肖像画」の一種であると言えるのではないだろうか。そして、彼女の描いた恋人の影は「記念としての肖像画」として描かれているため、彼女の恋人を一度も見ることがない人びとから見れば、それは「ただ何者かの影を留めたもの」でしかない。「不在」とは制作者の前から対象となった人物が立ち去るということだけではなく、作品の前からも描いた対象は立ち去り、「不在」となるということである。そのため、描かれた影はただの何者かの影でしかなくなるのである。絵画の起源とされる逸話から肖像画の話に戻して考えると、肖像画が他者に提示される時、絵画はただ不在者の似姿としての画像のみを提示しているといえる。そして、「記念としての肖像画」は制作者と対象となった人物、そしてその人物を知る近親者という当事者間において機能し、対象となった人物を一度も見ることがない第三者にとっては、見ず知らずの人物の似姿でしかないのである。つまり、「記念としての肖像画」は対象となった人物が「不在」となることによって、描かれた人物との繋がりを持っていない一般の鑑賞者はその肖像画を、何ものかの似姿としてしか鑑賞されないのである。そして、その再現の忠実性や類似性についての判断は出来なくなり、「美しくあること、表情に富むこと、説得力のあること」だけが求められるのである。つまり、肖像画は「不在」という性質によって、鑑賞者が描かれた人物の「実在性」を獲得できないのである。

「不在」という性質は肖像画だけのものではないだろう。絵画の制作者の多くは、作品のみを鑑賞者に提示するのであって、作品の横に対象となった事物を並べ、その再現の確かさを見てもらうような展示の仕方はしないだろう。絵画は鑑賞される時、対象となった事物とは切り離され、常に「不在」であるといえる。つまり「不在」という性質は、肖像画のみならず絵画の持つ根本的な性質であるといえる。そして、再現性に限界が生じるのは、絵画が避けることのできない「不在」という絵画の根本的な性質に根差しているのである。そのため、絵画のリアリティを考察するにあたり、「不在」という性質を回避するのではなく、むしろ肯定的に乗り越えなければならない。つまり、「不在」の絵画における「実在性」について考察しなければならないのである。

---

<sup>9</sup>ツヴェタン・トドロフ『個の礼讃-ルネサンス期フランドルの肖像画』岡田温司、大塚直子訳、白水社、2002、p.22

<sup>10</sup>同上書、pp.22-23

<sup>11</sup>同上書、p.33

<sup>12</sup>プリニウス『博物誌 3』中野定雄訳、雄山閣出版、1986、p.1438

## 第2章

肖像画に描かれているもの

## 1. 不在の肖像

私は、制作された絵画から対象となった事物が過ぎ去り、作品だけが残された状態を「不在」と呼ぶこととした。そして、「不在」とは絵画の根本的な性質であると考え、その上で「実在性」としてのリアリティについて考察する必要があることを、前章で確認した。「不在」である肖像画は、鑑賞者にとって対象となった人物との比較を行うことが難しいため、再現の忠実さや類似性を計ることが出来ない。そのため、鑑賞者が「不在」である肖像画に求めるものは、トドロフがいうように「美しくあること、表情に富むこと、説得力のあること<sup>13</sup>」なのかもしれない。つまり、鑑賞者は対象の「実在性」や類似性を計り知ることのできない肖像画に対し、絵画作品としての魅力のみを求めているということである。私は肖像画における絵画作品としての魅力を否定しているわけではないが、肖像画の制作者はあくまでも対象の「実在性」や、作品と対象となった人物との類似性を求めて制作していると考えている。そのため、「不在」の肖像画における類似性と「実在性」としてのリアリティについて考察することとした。

「不在」の肖像画における問題は、肖像画に描かれた人物を知る人がいなくなった状態であろうと、実在の対象との類似性を求めたものであることを、作品のみによって鑑賞者に提示できるのかどうかである。そのため、肖像画と対象となった人物との関係と、そこに何が描かれているのかということを見ていく必要があるだろう。

そもそも、肖像画の制作者は対象を忠実に再現することや、類似性に何を求めているのだろうか。私は第1章の中で、忠実な再現が絵画の画面上に新たな「現実」が作り出してしまおう、と述べた。肖像画であれば、対象となった人物が画面の中で「生きているかのように」描かれることである。つまり、肖像画が対象となった人物の代替物となるということである。しかし、肖像画における再現の確かさは、対象の代替物となるために求められてはいないのではないだろうか。トドロフは「記念としての肖像画」において「そこでは正確な再現が求められた」と述べていた。そこで、制作者や近親者が正確な再現を通して、何を求めているのかについて考察する。彼のいう「記念としての肖像画」とはミイラ肖像画を指し示している。そのため、ミイラ肖像画について見ていく。

私はミイラ肖像画における正確な再現は、対象となった「不在者」の代替物となるために求められているわけではないと考える。なぜなら、ミイラ肖像画は、その「死者」が収められた棺に縫い付けられ、その棺は立てて安置され、胴体の部分には観音開きになる扉を持っており、近親者は内部のミイラを拝み、眺められていたと考えられているからである<sup>14</sup>。つまり、ミイラ肖像画の背後には対象となった実在の人物がミイラとなった状態で、いつでも見られるように安置されていたのである。そのため、絵画が「実在性」を持った「物そのもの」という死者の代替物として描かれる必要性が無いのである。では、ミイラ肖像画は何のために描かれたのだろうか。おそらく、ミイラ肖像画は記録として描かれたのではないだろうか。つまり、正確な再現は記録としての対象との類似性を持った似姿として求められ、対象となった人物とミイラ肖像画との関係は、実在した人物とその記録物という関係なのである。つまり、ミイラ肖像画は対象となった人物が画面に描かれているような容姿で確かに存在していたということを残すために描かれた

のではないだろうか。つまり、再現の忠実さは、肖像画そのものが「現実」であるかのように、死者の代替物となることを目的としているのではなく、あくまでも記録物として対象とは隔たった媒体の上に描かれた似姿として、正確さを求められたのだと私は仮定する。

そもそも、肖像画という意味の Portrait は Portray という「人物を描く」という動詞の名詞であり、Portray の語源はラテン語 Protrahere という「描き前に引きだす」という意味の言葉である<sup>15</sup>。それはつまり、肖像画とは実在の対象の前に引きだし描かれたものなのであり、肖像画はその画面の中で対象の代替物となるのではなく、肖像画と対象との間には一定の「ずれ」を伴っているのである。このような「ずれ」を伴う肖像画と対象となった人物との関係を、われわれ日本人がイメージするには、仏間の遺影を思い起こすのがいいだろう。我々は遺影に手を合わせる時、記録物である遺影に向かいながらも、その奥にある「不在」となったご先祖様に向けて手を合わせている。そして、遺影とは、ただその「不在」となった存在の記録物として、それを見る者をご先祖様の存在へといざなうため、あるいは呼び出すためのものなのであり、代替物ではないのである。肖像画においても、鑑賞者は肖像画を対象となった人物の代替物として眺めるのではなく、現実中存在していた人物へといざなうため、あるいは呼び出すために眺めたのではないだろうか。本論文では、何かしらの事物へといざなうこと、あるいは呼び出すことを「喚起」と呼ぶことにする。

肖像画が対象とのあいだに「ずれ」を伴い、対象となった人物を鑑賞者に「喚起」させるものとしての記録物であるのなら、肖像画はあえて「不在」であることを示す必要がある。なぜなら、肖像画が示すのはその画面上に捉えられた画像ではなく、「ずれ」を伴った位置に存在していた人物であるからである。そのため、肖像画の中に人物が存在しているように錯覚させることは、「ずれ」を伴った位置に存在していた人物を覆い隠してしまうこととなる。そのため、肖像画は現実中存在していた人物を「喚起」させるために「不在」として提示しなければならない。

ここで再びプリニウスが述べた絵画の起源の話参照する。私はこの逸話に対し一つの疑問を抱いた。それは、絵画の起源とされる影を描いた彼女にとって、描かれた恋人の影はどのような意味を持つ物だったのかということである。彼女が恋人の影を描いたのは恋人が旅立つからであり、恋人が光を遮ることによって作り出された恋人の影を描いたのである。そして、描かれた影を残した恋人はその場所から旅立ったのである。つまり、描かれた影のその場所において、恋人は「不在」となったのである。ここで、私が重要だと考えるのは影という現象である。影とは、光を遮る物体の存在によって作られる像である。このような影の性質から、彼女にとっての描かれた恋人の影とは、影を作り出した恋人の存在そのものを、描かれた影のあるその場所にはなく、その影の前に呼び出すために在るのではないだろうか。つまり、描かれた対象は描かれた影の在るその場所で代替物となるのではなく、描かれた影とは一定の「ずれ」を伴った位置で、光を遮り、影を作り出す実在として、描かれた影の前に恋人の存在を「喚起」させるのである。

絵画の起源とされる逸話の彼女が描いた恋人の影の跡とは、かつてここに恋人がいたことを示すという意味で「不在」であるのと同時に「痕跡」であるといえる。「不在」であるの同時に「痕跡」であるという二重性は矛盾しない。なぜなら、「不在」とは初めから何もない「空虚」ではないからである。つまり「不在」とは、何がしかの跡が残されている場だと言える。本論文

では「不在」となったその場所に残された実在の跡を「痕跡」と呼ぶことにする。そして、肖像画は「不在」と同時に「痕跡」として鑑賞者に提示される、と私は考える。

ここまでの考察をまとめる。私は、肖像画が対象となった人物の代替物となるように描かれるのではなく、対象となった人物と作品との間には一定の「ずれ」があり、肖像画はあくまでも「不在」として示され、実在の人物を「喚起」させるものであると考えた。そもそも、制作者がどれほど対象となった人物を忠実に描こうと、肖像画が「現実」そのもの、あるいは対象となった人物そのものになることはない。そのような意味でも、「ずれ」は絵画が持っている特徴であり、絵画は常に「不在」でしかないのだと言える。しかし、絵画表現において「不在」という性質を提示することだけでは、十分ではない。前章で述べた磯江の作品は、リアリズム絵画が「現実」であるかのように見えながらも、あくまでもそれは絵画であるということを、「マンチャ」という汚れや染みによって示していた。しかし、「マンチャ」が示すことができるのは、忠実な描写によるリアリズム絵画が「虚構」であるということだけなのである。そのため、「実在性」としてのリアリティを求める時、「不在」の絵画が「虚構」であることを示すのではなく、「不在」の中に実在の「痕跡」が残されていることを示すことが重要なのであると考えられる。つまり、「不在」となる以前に、制作者と対象との間で絵画が制作されていたのだという「痕跡」によって、その「痕跡」を作り出した現実を「喚起」させることが、「実在性」を獲得する上で重要なのである。そのため、「痕跡」そのものと、その「痕跡」を作り出すものについて考察しなければならないが、その考察は次節で行うこととする。

「不在」の肖像画を「痕跡」として捉え、対象となった人物を鑑賞者に「喚起」させるものとして考えると、「迫真性」と「実在性」としてのリアリティの差異が明らかになるだろう。「迫真性」としてのリアリティは、肖像画を対象となった人物の代替物として「物そのもの」となることであり、「実在性」としてのリアリティは、対象となった人物を作品とは「ずれ」を伴った位置で鑑賞者に「喚起」させることなのである。そして、私が考察しようとしていることは、対象となった人物を一度も見たことが無い鑑賞者に対し、対象の「実在性」を「喚起」させることである。しかし、ここまでの考察は、ミイラ肖像画や、絵画の起源とされる逸話の恋人の影など、肖像画に描かれた人物と近親者との関係における「実在性」の「喚起」についてしか見てきていない。

これまでの考察をふまえたうえで、私が制作した作品を参照する。それは、絵画が対象の代替物となるのではなく、対象との向き合いを「痕跡」として絵画化するという意識で行った作品であり、私が2013年に描いた自画像《移ろいの中で》(図6)である。この作品は第1章で見た、博士後期課程に進学する以前の自作品のような、ある一定の場面を明確に描き出した作品ではなく、日々自分と向き合う中での対象の変化に合わせて制作を行った作品である。この作品は、描き始めた時に向き合おうとした自分自身が長い制作時間の中で曖昧な存在となり、過ぎ去っていった「不在」という状態を「痕跡」として絵画化した作品である。そのため私は、画面上に何らかの存在が閉じ込められているかのような「現実らしさ」を追い求めた作品ではなく、「現実」と向き合う中で自然と表れてくる制作行為を作品化した。

《移ろいの中で》の制作過程は、下地を塗ったキャンパスに自画像を描き、その後に画面上の

自画像が過去の自分であると感じたときから、黒い絵の具によるグラッシを数週間にわたって何度も繰り返し施した。

結果としてこの作品は、一見ただの真黒な平面作品となった。しかし、グラッシという透明色の絵具を薄く塗り重ねることによって画面を黒くしているため、近づいて作品を鑑賞すると、その黒い色面の下に描きかけの自画像が見える。この作品は「不在」となり、過ぎ去っていく瞬間的な自己の姿を「痕跡」として絵画化することによって、「実在性」としてのリアリティが得られるのかどうかということを探った作品である。この作品を展示する機会があった時に、作品としての魅力があると批評されたのだが、「実在性」を獲得しているとはいう実感はなかった。そのため、絵画が「痕跡」として提示されることを前提として、その「痕跡」を作り出す、制作者と対象との「関係性」、そして画面上に跡として残る「行為」の在り方を見ていくことで、さらに「実在性」を「喚起」させる絵画について考察する必要があると感じた。

---

<sup>13</sup>ツヴェタン・トドロフ『個の礼讃-ルネサンス期フランドルの肖像画』岡田温司、大塚直子訳、白水社 2002、p.22

<sup>14</sup>岩山三郎『古代の没落と美術』美術出版社、1973、p.46

<sup>15</sup>『新英和大辞典第6版』研究社、2002、p.1922

## 2. 眼差しの衝突

前節において、「不在」という性質を持った肖像画における類似性とは、記録物として対象の似姿を求めるものと仮定した。そして「不在」の肖像画は、画面上で対象の代替物となるのではなく、「ずれ」を伴い、鑑賞者に対象となった人物を「喚起」させるものであると考えた。肖像画が鑑賞者に対象を「喚起」させるためには、作品を「不在」として示し、そこに残された制作の「痕跡」を提示しなければならない、と仮定した。しかし、私はその仮定を基に《移ろいの中で》を制作したのだが、絵画を制作行為の「痕跡」として描いただけでは「実在性」としてのリアリティを獲得できなかった。そこで、「痕跡」を生み出す制作者と対象との「関係性」と、そこに生じる「行為」の在り方について考察する必要性を感じた。

肖像画が記録物であるならば、肖像画に描かれた画像と対象となった人物との間に「ずれ」を伴っている。そのため、肖像画に描かれているものは、対象となった「人物そのもの」ではなく、「制作者が認識した人物」であるといえる。肖像画に描かれた「制作者が認識した人物」には、制作者と対象となった人物という双方の存在が含まれている。そのため、肖像画制作における制作者と対象との「関係性」についての考察を行う。

肖像画の制作者を「私」とした時、対象となる人物は「他者」であるといえる。そして「私」を、物事を認識する主観的な自己であるとした時、描く対象となる「他者」とは、その「私」という認識の外部に存在している人物ということになる。しかし、だからといって肖像画の制作者は、対象を客体として捉えていることにはならない。一般に主体とは、他に対して、働きかける当のもの。認識に関しては主観と同義であり、実践的には意識と身体を持った行為者をさす、とされている<sup>16</sup>。それに対し客体は、主体の意志や行為の対象となる物。意志や行為が及ぶ目的物、とされている<sup>17</sup>。つまり、主体と客体とは見るものと見られるものという関係である。肖像画制作は一見、制作者が主体であり、対象は客体であるかのように思われるが、肖像画制作における描く対象は精神と身体を持った主体であり、制作者の意志や行為が及ぶ目的物である客体ではない。なぜなら、肖像画制作が一人の生きている人間を捉えることであるならば、対象は制作者に見られているのと同時に、精神と身体を持ち、制作者に対して働きかける存在でもあるはずだからである。つまり、肖像画における対象は制作者と同じく、他者と関わり合う主体として存在しているのである。実際優れた肖像画とは、一人の人物として人間性や精神性を表出したものだろう。もし、制作者が対象となった人物を客体として扱い、その人物の人間性や精神性を無視し、制作者の意志や行為のみによって人物を描いたならば、それは肖像画と呼べないだろう。つまり、対象を客体として捉えるのではなく、制作者と向かい合う一人の主体として捉えることが、肖像画における制作者と対象の在り方なのである。

次に、制作者と対象との「関係性」を一つの問いを立てて考察する。それは、肖像画制作において制作者が制作のあらゆることを自ら決断し作品を制作するのか、という問いである。より実際的に言い換えれば、肖像画制作において制作者は何処に何の色を置くのか、という選択を自由に行っているのか、という問題である。私は必ずしもそうではないと考える。なぜなら、具象的な肖像画は対象に即し、対象との類似性を求めるという点で、制作者は受動的な制作を行ってい

るといえるからである。つまり、何処に何の色を置くのか、という選択は対象に即して決定されるのである。しかし、肖像画の制作者は完全に受動的な状態でもない。なぜなら、当然のことながら肖像画は制作行為によって作られる絵画である。つまり、制作行為における制作者は受動的でありながらも、主観性と能動的な制作行為を伴っているのである。

これまで見てきたことから、肖像画制作は「制作者の主観性」から「対象の主体性」を捉えることだといえる。つまり、肖像画制作における制作者と対象との関係は、相互に主体的であるということである。本論文ではこの相互関係における向き合いを「眼差しの衝突」と呼ぶことにする。そして、肖像画における「関係性」とは、制作者と対象となった人物とが、相互に主体として向き合う「眼差しの衝突」という状態であると仮定する。

肖像画を描く際に、私が対象と向き合う中で「対象の主体性」を意識するきっかけとなった自作品についてここで述べる。それは2013年に描いた《ポートレート》(図7)である。この作品は、私の恋人を描いたものであるが、私は過去に何度か彼女を対象とした作品を制作してきた。《ポートレート》を描く以前の作品は、私の恋人に対する印象を作品化することや、作品の制作意図を説明したうえで特定のポーズを彼女に要求して描いていた。しかし、私が肖像画についての考察を行っている中で描いた《ポートレート》は、結果としてそれまでの制作とは異なったものとなった。

ここで、作品を制作するまでの流れを簡単に述べる。私の恋人は就職に伴い、他県に引っ越すこととなった。私は彼女と連絡を取り合っていたが、彼女は職場でほぼ毎日のように真夜中まで残業させられており、さらに社内でのパワーハラスメントに苦しんでいることを聞き、私は恋人の様子を心配していた。そしてある日、私は恋人に会いに行く時、彼女を描こうと思い、いつものように事前に作品の構想を練っていた。しかし、私が実際に彼女に会った時に、そこにいたのは想像していたよりも疲れ果て、精神的にも疲弊している彼女の姿があった。その姿は、私の想定していたものとかげ離れていた。実際の恋人の姿を見た時に、私は彼女が一人の独立した人間として世界に存在していることを初めて理解した。そして、私の認識や想像に合わせて、事前に想定していた彼女を描くのではなく、目の前にいる彼女の姿と向き合い、その姿を描くべきだと感じた。その際、彼女を描くうえで「私の恋人」であると同時に一人の主体であり、他者であるということを制作者は尊重しなければならないと考えたのである。これが、私が絵画制作の中で感じた「対象の主体性」であり、制作者と対象とが相互に主体的であるべきだと考えるようになったきっかけである。そして、今までのように、事前に構想を練ったうえで作品の意図を説明し、ポーズを要求して恋人の姿を描くことは、彼女をオブジェのように扱い、私の認識のうちにあるイメージを恋人に要求し、作品化していたのではないかと考えるようになった。

他者を他者として描くということは当たり前のことではあるが、この時まで私は、制作者として絵画制作の全てを自分でコントロールし、作品を作り上げるべきだと考えていたのである。しかし、対象の「実在性」を絵画に求め始めてから、絵画制作を行うにあたって、私に即して対象を描くのではなく、あくまでも対象に即して描かなければならないと初めて気がついたのである。そして私は、恋人の姿と向き合い、ありのままの姿を肖像画として制作した。しかし、私は《ポートレート》という作品を描く中で、ただ対象に即して忠実にその姿を再現したからといって「対

象の主体性」を獲得できるのか疑問に思った。なぜなら、現実在即して、ありのままに描いた肖像画であっても、結果として彼女のことを捉えられているとは思えなかったからである。

《ポートレート》の制作をふまえ、対象に即した制作を行うことによって「対象の主体性」が捉えられるのか、という問題について考察することとした。そのために、もう一度肖像画における制作者と対象との関係を「私」と「他者」として検証する。肖像画において対象となる「他者」が客体ではなく、「私」と向き合う一人の主体であるならば、対象は不動の事物ではなく、一人の人間として意志を持ち、時間と共に移ろいゆく、制作者から独立した存在である。そして、現実が時間の移り変わりと共に切り離せないものであるならば、制作者は現実の対象を瞬間的な認識の連続として捉えていることを認めなければならない。しかし、絵画制作が何らかの画像を一定の形で留めることであるならば、その瞬間的な表れという生成され続ける現実を固定化させてしまうこととなる。そこには矛盾があり、絵画は現実を捉えることができないということとなる。しかし、絵画を制作する過程で、現実の移り変わりを制作者が繰り返し追い求めることは可能である。だが、結局は制作者が絵画を完成させるために一定の画像を画面上に固定化させると、その作品は現実を捉えられないことになる。自作品の《ポートレート》では、恋人のありのままの姿に即して制作を行ったが、私はその姿を一定の画像として固定化したことによって、作品は虚構となり、画面上に彼女を捉えられているとは思えなかったのである。

そこで私は、鑑賞者に対し絵画作品が、固定化された画像としてではなく、現実を追い求めた制作過程としての「行為」を提示することが重要だと考えた。そして私は、画面上に残された「行為」の跡を、「不在」の画面上に残された「痕跡」として仮定した。

肖像画制作において対象となる「他者」とは、「私」という主体によって対象化され捉えられる存在としてだけでなく、「私」によって捉えられない未知なる存在でもある。制作者が対象を、制作者の認識を越えた一人の主体として現実に存在していることを認めるのならば、「対象の主体性」とは「私」によって作品に捉えきれない存在であることを認めることにもなる。つまり、私にとっての肖像画は、「対象の主体性」を作品に捉えられているかのように提示されるのではなく、対象の側面しか画面に捉えられていないということを認め、捉えられていないものとして提示されなければならないのである。私は、相互が主体的である「眼差しの衝突」の中で行われた「行為」を作品化すると同時に、捉えようとして捉えられなかった「不在」という状態として肖像画を鑑賞者に提示しなければならないと考えた。つまり、私は肖像画が「不在」という絵画の性質を「迫真性」によって乗り越えるのではなく、あえて「不在」であることを示すべきであり、捉えられなかったことを提示すべきだと考えたのである。そこで私は、絵画を「不在」として示すことによって、肖像画は制作者と対象となった人物の「実在性」を鑑賞者に「喚起」させることができると仮定した。

私は、あえて「不在」として提示しながら、相互に主体的な「眼差しの衝突」という「関係性」を持ったうえで、肖像画を「行為」が「痕跡」となったものとして制作することを考えた。ここで、その頃に描いた自作品《移行する記憶》(図 8)を参照する。この作品は、実家に帰省した恋人の姿を描いたものである。当時、恋人の実家で飼われていた愛犬が半年前に亡くなっていた。その愛犬は彼女にとって特別な存在であり、半年たった当時も悲しみを抱えていた。私自身も実

家で飼っていた愛犬を亡くした経験があったが、彼女の喪失体験によって感じている悲しみと、私がかつて感じた悲しみとは異なるものである。そのため私は、恋人が愛犬を亡くした悲しみを自身の喪失体験と照らし合わせて受け止めるのではなく、あくまでも恋人にとっての喪失による悲しみと向き合うべきだと考えた。それは「対象の主体性」を尊重しなければならないと考えていたとともに、現実の彼女自身の悲しみと向き合いたいと考えたからであった。私は彼女に愛犬との思い出や喪失の悲しみについての話を聞き、そこで受け取ったものを彼女の姿の上に描き出そうとした。この作品は悲しみの中にいる恋人の姿そのものを忠実に再現しようとした作品ではなく、彼女との向き合いを絵画化しようとした作品である。そして、作品が私と彼女が向き合うことによる制作の「行為」の跡として示されるものになるように意識して制作を行った。そのため、彼女の姿や顔付きを捉えることと共に、恋人が経験した喪失体験と向き合う中で私の中に湧いてきた感情や思いも画面上に捉えようと考えた。さらに、絵画が「不在」であるということと「痕跡」であるということを示すために、絵の具の物質性を、あえて残したまま作品制作を進めていった。しかし、作品を完成させたのち、鑑賞者に作品を見せた時、作品に荒いテクスチャを残したからといって、絵画が「不在」であり「痕跡」であるものとして見られるわけではないことがわかった。それでも、「制作者の主観性」と「対象の主体性」を共に捉えようとしたことと、彼女自身の喪失による悲しみと向き合うことで、「対象の主体性」を尊重した絵画制作を行うことはできたと考えている。そして、それらを鑑賞者に提示することによって、対象の「実在性」を「喚起」させることが可能なのではないか、という手ごたえを感じることができた。

ここで、これまでの考察から「実在性」としてのリアリティを獲得することについての仮説を立てるために、一度まとめを行う。まず、絵画が現実であるかのように錯覚させるような再現性によるリアリティとは「迫真性」であり、忠実な再現だけでは「実在性」を獲得できないことを確認した。そして、「不在」である肖像画が、一般の鑑賞者に対し対象の「実在性」を「喚起」させることを考察するために、まずは制作者と対象となった人物の「関係性」を検証した。そこで、肖像画に描かれたものを鑑賞者が見た時に、制作者の想像や一方的な認識によって描かれたものではなく、「対象の主体性」を尊重し、それを捉えようとしたものであることを提示されなければならないと考えた。しかし、「対象の主体性」を尊重するとしても、それを制作者が完全に捉えきれないものとしてではなく、対象となった人物は制作者から独立した存在であり、捉えきれないものとして認める必要があると考えた。そして、肖像画は「対象の主体性」を尊重し、肖像画に描かれているものが、制作者である「私」が主観的に見た対象の一側面であることを示さなければならない。そのため、「制作者の主観性」や制作という「行為」をあえて提示することによって、絵画を「痕跡」という「不在」へと至らしめる必要があると私は考えた。

以上のことから、「不在」の肖像画に残された「痕跡」が、鑑賞者に対し、制作者と対象となった人物とが相互に主体的に向き合う「眼差しの衝突」があったことを示すことによって、対象の「実在性」を「喚起」させることができると考え、《移行する記憶》を制作した。しかしその結果は、「実在性」を「喚起」させるとは必ずしもいえなかった。ただし、この制作の在り方によって「実在性」を獲得できるのではないかという手ごたえは感じた。そこで私は、肖像画における「実在性」としてのリアリティを、「対象の主体性」を捉えようとした「行為」の「痕跡」

として示すべきであると仮定した。そして、その「痕跡」が制作者と対象となった人物の「関係性」が、相互に主体的な「眼差しの衝突」という状態であったことを示さなければならないと考えた。そこで私は、「対象の主体性」を捉えようとした「痕跡」としての肖像画は、描かれた実在の対象と作品とのあいだに「ずれ」を伴い、鑑賞者に対し対象の「実在性」を作品の前に「喚起」させることができる、という仮説を立てた。次章では、この仮説の前提となっている「不在」や「痕跡」としての絵画を、写真との比較によって検証し、さらに実際の絵画制作の在り方を参照する中で、制作者と対象との「関係性」と「行為」について考察していく。

---

<sup>16</sup>『日本国語大辞典 6』小学館、2002、p.1390

<sup>17</sup>『日本国語大辞典 4』小学館、2002、p.294

## 第3章

# 写真と絵画

## 1. 再現と記録

前章で私は、絵画には「不在」という根本的な性質があることを確認し、肖像画は対象となった人物の記録物として、対象となった実在の人物を「喚起」させるものであると考えた。そして、制作者と対象との「関係性」は相互が主体的に向き合う「眼差しの衝突」であるとし、「制作者の主観性」から「対象の主体性」を捉えようとした「行為」が「痕跡」となったものが肖像画であると仮定した。その「痕跡」が鑑賞者に対し、「眼差しの衝突」があったものであることを示すことによって、「不在」の肖像画が対象の「実在性」を鑑賞者に「喚起」させるのではないか、という仮説を立てた。

この仮説は、絵画が「不在」という性質を持ち、「痕跡」として示されることを前提として、立てたものである。そのため、まずは前提とした絵画の性質について検証する必要がある。そこで私は、絵画の性質を、絵画と同じ視覚芸術であり、平面作品として鑑賞者に提示される写真というメディアとの比較を行う中で見ていくこととした。

まずは、写真がどのように捉えられているのかを見ていく。はじめに、スーザン・ソントグの『写真論』を参照する。そこには次のように書かれている。

それ〔写真〕は足跡やデス・マスクのようにひとつの痕跡、現実から直接刷り取ったあるものである<sup>18</sup>。

カメラが記録するものはなんでも—それが眼にもとまらぬ束の間の運動の部分、自然の視力では知覚できない秩序であろうと、「高められた現実」(モホリ＝ナジュの言葉)であろうと、あるいはたんに省略的な見方であろうと—暴露なのである<sup>19</sup>。

つまり、ソントグによれば、写真は直接的な被写体の「痕跡」であり、その機能は自然の視覚以上に世界を知ることができる記録という性質を持っているのである。確かに、私たちは多くの事柄を写真によって経験している。新聞や雑誌などに載せられた写真によって多くの事実を知る。事実として写真を経験する背景には、写真の持つ「記録的性格」ともいえる、写された映像と被写体との切り離すことのできない直接的な関連性を、鑑賞者が意識的か無意識的かに関わらず前提として持っているからである。そして、子供の成長や旅先などで写真を撮る行為も、自らの経験を記録として残すためである。一般的な写真の利用以外にも科学的実験や裁判の証拠としても、記録として写真は使われている。写真は何かあったのか、何を見たのか、何処にいたのか、ということを実証するものとなるのである。そして、写真はこの「記録的性格」によって、被写体自体の魅力をも捉えることができるのである。例えば、ランドアートやその場限りのインスタレーション、パフォーマンスなども写真によるアーカイブとしての作品化が行われるのである。これらは写真の「記録的な性格」の信頼性から、写真によるアーカイブ化が制作者によって選択されていると考えられる。

次に、「写真についての覚書」という副題のついた、ロラン・バルトの著書『明るい部屋』を

参照する。バルトは著書の中で、「写真」のノエマ<sup>20</sup>を「それは=かつて=あった<sup>21</sup>」である、と述べている。写真はその生成のプロセスにおける被写体との直接的な繋がりにより、写されたものの存在を否定することはできない。「それは=かつて=あった」とは、すなわち写真に映し出された被写体が、過去にカメラの前に存在していたことへの確証を持っているということである。この確証により、写真は現実を切り取る正確な記録として考えられてきたのである。しかし、バルトは続けて次のように語る。

つまり、いま私が見ているものは、無限の彼方と主体（撮影者または観客）とのあいだに広がるその場所に、そこに見出された。それはかつてそこにあった、がしかし、ただちに引き離されてしまった。それは絶対に、異論の余地なく現前していた、がしかし、すでによそに移され相異している<sup>22</sup>。

彼は、写真を被写体のあった在る彼方の現実と主体との間に存在し、被写体はそれがあった次元から切り離され、それ自体からは相異したものとなっていると述べている。これは、写真も「不在」という性質を持ち、記録物として現実との間に「ずれ」を伴っているということである。写真における「ずれ」とは、肖像画における「ずれ」と同じ性質のものではないだろうか。

それでも写真は、対象の直接的な「痕跡」という「記録的性格」によって、対象が実際に存在していたことの確かさを保証するため、「不在」という問題を回避できているかのように見える。しかし、写真が捉えているのは被写体そのものではなく、あくまでも光である。つまり、写真の「痕跡」は被写体ではなく、カメラの前に在った光景であり、その光景の再現なのである。バルトの『明るい部屋』の中でも引用されている、サルトルの著書『想像力の問題』に次のような言葉がある。

新聞写真を眺める場合にも、その写真が《何一つ私に語りかけない》ことも当然あり得る。それはすなわち私とその写真を存在の措定を行うことなしに眺めている、ということである。その時私が見た写真の当人である人物たちはたしかにその写真を通して到達せられたわけであるが、しかし存在としての措定を受けておらず、それは恰も、「騎士」と「死神」とがデューラーの版画を通して到達されるが、しかも私はそれらを措定しない事情と同断である（中略）写真は漠然と構成されて対象物をなし、そこにあらわれている人物たちはたしかに人物を構成しているが、それはただそれらが他の人間共に似ているという事実に関るにすぎず、何ら特有の志向性を享けていない<sup>23</sup>。

措定とは、推論のたすけを借りないで、ある命題を主張すること<sup>24</sup>、である。つまり、「写真を存在の措定を行うことなしに眺めている」とは、事物としての対象の存在を推論のたすけを借りながら写真を眺めているということである。彼は「写真の当人である人物たちはたしかにその写真を通して到達せられたわけであるが、しかし存在としての措定を受けて」いないと述べている。ここで述べられている写真とは、「新聞写真」という複製メディアとしての写真である。そ

して、複製メディアに捉えられているのは映像としての、再現された光景であり、直接的な実在との関わりにおける「痕跡」ではない。なぜなら、写真の「痕跡」とはフィルムの上に捉えられているのであり、複製メディアに写された映像は、対象との直接的な関わりを持っておらず、再現された光景としての映像のみを複製しているのである。そのため、直接の「痕跡」ではなくなった「新聞写真」における不確かな再現では、そこに写された人物が人物を構成していても、それが実在する個別の人物への志向性を持たず、写されたものの実在を推論のたすけを借りずに主張することはできないのである。

ここで写真についてまとめ、次に絵画との比較を行っていく。写真における「痕跡」は、被写体との直接的な関連性から、対象の「実在性」を保証しているかのように思われる。しかし、「痕跡」を作り出すのは被写体ではなく光である。さらに、実際に対象が存在していることを保証するのはフィルム上の「痕跡」であり、写真に再現された映像は対象の「実在性」を必ずしも保証せず、複製メディアとしての写真は対象の姿を構成しても、特有の志向性を持たず、写された事物の存在を推論のたすけを借りずに主張することはできないのである。さらに、客観的な記録としての機能を、カメラが持っていたとしても、それを使う撮影者の主観性は残されている。つまり、被写体をどのように切り取り、どのように見せるのかという積極的な介入が存在するため、完全な客観性を維持できているわけではない。

絵画は写真と同じく、絵画と現実との関係は記録物と事物の関係であり、事物は常に描かれたようには存在し続けられないため、事物とは相異しており絵画は「不在」と言える。そして、絵画の「痕跡」は対象となった事物との直接的な関わりはなく、制作者の「行為」を伴う間接的な関係であり、「実在性」は必ずしも保障されない。しかし、写真においても撮影者の積極的な介入によって現実を歪めることは可能である。写真であるのか絵画であるのかに関わらず、記録されたように対象が存在していたのかという保証は持っていない。そのため、写真も絵画も「対象の主体性」を尊重して捉えたものであることを、鑑賞者に示さなければならないのである。そこで、次節では「対象の主体性」とは何か、それはどのようにして捉えられるのか、ということを再び写真と絵画とを比較しながら考察する。

---

<sup>18</sup>スーザン・ソントグ『写真論』近藤耕人訳、晶文社、1979、p.156

<sup>19</sup>同上書 p.126

<sup>20</sup>ノエマとは、フッサールの現象学の用語。意識内の対照的側面。志向的作用としての意識作用(ノエシス)が働きかける志向的对象。『日本国語大辞典 10』小学館、2002、p.782

<sup>21</sup>ロラン・バルト『明るい部屋』花輪光訳、みすず書房、1997、p.94

<sup>22</sup>同上

<sup>23</sup>ジャン＝ポール・サルトル『想像力の問題』平井啓之訳、人文書院、1955、pp.51-52

<sup>24</sup>『日本国語大辞典 8』小学館、2002、p.449

## 2. 対象の主体性

第2章において私は、絵画が「実在性」を獲得するために、「制作者の主観性」と共に「対象の主体性」を捉えることが重要であると述べた。このことを述べたのは、私がかつて行っていたように、絵画が「対象の主体性」を捉えずに「制作者の主観性」のみによって制作される場合があるからである。写真においても「対象の主体性」を捉えず、撮影者の主観によって対象を撮影するということはあるのではないだろうか。それは撮影者のイメージによって対象を捉えることである。ここで、対象を撮影者のイメージによって捉えることに疑問を持った写真家、中平卓馬の言葉を参照する。彼は1968年にプロヴォークという写真同人誌を発刊し、その当時「アレ・ブレ・ボケ」という手法を使った写真作品を発表していた。その頃の彼の作品は抒情的なものであり、対象を撮影者のイメージによって捉えていたといえる。しかし、彼は1973年からかつての作風を否定するような作品を発表するようになった。彼の写真にかつてはあった「詩」が失われてしまっている、という投書に答える形で中平卓馬は「なぜ、植物図鑑か」という評論文を執筆した。その中で、写真における「詩」というものは現実の潤色、情緒化であるとし、次のように述べている。

白昼、<sup>もの</sup>事物はあるがままの事物として存在する。赤裸々に、その線、形、質量、だがわれわれの視線はその外辺をなぞることしかできはしない。それはまぎれもなくわれわれに苦痛を与える。なぜなら、われわれはそれに名辞を与え、そのことによってそれを私有しようと願う。だが事物はそれを斥け、斥けることによって事物であるからだ。眼の侵略。それに対して事物は防禦のかまえを備え、今度は、われわれに対して事物が侵略を開始するのだ。それを認めること、形容詞(それは要するに意味だ)のない事物の存在を、ただ未来永劫、事物は事物のロジックによってのみ在ることを認めること。事物はあのようにではなく、このようにして在ること。それを認めること。そこには一片のポエジーも介入する余地はない。もしポエジーが、詩が生まれるとするならば、この私の視線と事物の視線とのまったき非和解性、その敵対性に目をつぶり、私の〈気分〉によって事物の輪郭をぼやかす時にしかありえない。それはあきらかに私の〈思い上がり〉であり、と同時に、私の〈眼の怠惰〉だ。眼はすでに制度化された意味をひきずったまま、意味の確認をしか世界に求めようとはしない。眼は外界へ通じる透明な窓ではなく、世界から私を遮断するシェルターに変わる。世界は私の逆送された投影である<sup>25</sup>。

彼は写真＝記録ということにこだわりながらも、写真の記録性に疑問を持っていた。そして、彼は事物が事物として存在していることを認め、事物が意味によって捉えられることを斥けることによって事物が事物であると考え、写真における「詩」を排除しようとしたのである。つまり、対象は対象としてあるのであって、そこに「詩」が介入するということが対象を対象としてではなく、撮影者のイメージとして見ているに過ぎない、ということである。そして彼は、撮影者のイメージとして対象を写すことを「眼の怠惰」であり、「眼はすでに制度化された意味をひきず

ったまま、意味の確認をしか世界に求めようとはしない。」と述べている。それは対象を見るところを怠り、すでに制度化された意味を対象に求めているということであり、そのように撮影された写真は事物が事物として捉えられていない、と中平は考えたのである。つまり、「眼の怠惰」とは、撮影者が事物と向き合う際に、すでに制度化された意味を再確認することであり、意味としてではない事物そのものと向き合っていないことである。それゆえ、「眼の怠惰」は、「世界から私を遮断するシェルター」となるのである。

中平のいう「事物は事物のロジックによってのみ在ることを認めること」が「対象の主体性」を尊重し、捉えることだとしたなら、事物が制作者の「眼の侵略」を斥けることと、「われわれに対して事物が侵略」するという関係が重要であると考えられる。そして、中平のいう「非和解性、その敵対性」に目をつぶることを否定している部分は、本論の第2章で私が述べた、制作者と対象となった人物が相互に主体的であるという「眼差しの衝突」と類似している。

しかし絵画は、中平がいうような「私の〈気分〉によって事物の輪郭をぼやかす」ことを排除できない。なぜなら、写真はカメラという機械によって対象を写し撮るため、撮影者の主観を排除できるが、絵画は「制作者の主観性」によって見たものを、写し取るという制作者の主体性によって描かれたものだからである。そのため、絵画はあくまでも「対象を捉えたもの」としてではなく、「対象を捉えようとしたもの」として、制作者の存在が作品に介入することは免れない。そこで私は、絵画が「対象の主体性」を捉えるために、「制作者の主観性」と共に対象となる事物の「眼の侵略」を捉えなければならない、と考えた。そして、中平のいう「私の視線と事物の視線とのまったき非和解性、その敵対性」に目をつぶらない、ということが重要だと考えた。つまり、対象との「非和解性、その敵対性」を受け入れた絵画制作を行ったことを示すことによって、絵画が「対象の主体性」を捉えようとしたものであることを鑑賞者に提示することができると思われる。

ここで、中平卓馬が「詩」を排除し、形容詞のない事物を撮影しようとすることに対する私の疑問を述べる。その疑問とは、「対象の主体性」を捉えるには「非和解性、その敵対性」を認めることだと考えられるが、撮影者の「眼の侵略」を排除するのではなく、相互の「眼の侵略」を捉えるべきなのではないだろうか、ということである。なぜなら、中平自身がいうように「われわれの視線を斥けることによって事物は事物である」からである。つまり、制作者の視線によって事物を徹底的に捉えきろうとした先で、事物はそれを斥け、事物が自ら主体性を主張するのである。中平の言葉でいえば、「眼の侵略」に対し「事物が侵略を開始する」のである。それはつまり、相互の「眼の侵略」を求めているのであり、撮影者の「眼の侵略」を排除する必要はないのである。中平が否定しているのはあくまでも「非和解性、その敵対性」に目をつぶり、撮影者の「眼の侵略」が一方的であることによる「眼の怠惰」であり、それは「制度化された意味をひきずったまま、意味の確認をしか世界に求めようとはしない。」こととなる点である。つまり、「対象の主体性」を捉えようとするならば、制作者が「眼の侵略」を行いながらも、それを斥けるように「事物が侵略を開始する」ことを認め、その事物からの侵略を制作者が受け止めることが重要なのではないだろうか。このことから私は、制作者が事物からの「眼の侵略」と「非和解性、その敵対性」を認めることによって、「制作者の主観性」を排除できない絵画においても「対

象の主体性」を捉えることはできると考える。

写真と絵画の考察として、ここでゲルハルト・リヒター 작품을参照する。リヒターの作品を参照するのは、彼が絵画と写真という2つのメディアを横断するように、写真を絵画に写しとるフォト・ペインティングや写真の上に絵を描くオイル・オン・フォトといった作品を制作しているからである。そこで、彼が絵画や写真をどのように考え、制作していくのかについて見ていく。リヒターはフォト・ペインティングを描くことについて次のように述べる。

けれども、自分の見方を訂正するためには、より客観的な写真が必要だったわけです。つまり、たとえば、ある対象を自然のままに写生するとしますね。私は対象をそのうち様式化しはじめ、自分の見方と、美的な規範に合わせて変更しはじめてしまうでしょう。でも、写真を描きうつす場合は、こうした規範のすべてを忘れ、いわば自分の意志に逆らって描くことができるのです。そしてそれは、自分を豊かにしてくれると感じていました<sup>26</sup>。

リヒターの言葉を見ると、彼は無意識的に行われる習慣化した自身の制作を乗り越えるために、客観的な写真を写し取る制作としてフォト・ペインティングを行っていることがわかる。彼の言葉からは、中平卓馬のいう「事物は事物のロジックによってのみ在る」ということと、「意味の確認をしか世界に求めようとはしない」ことは「眼の怠惰」だと考えたことと類似した問題意識を読み取ることができる。そしてリヒターは、その問題意識を絵画制作において実践しているように思われる。中平は制度化された意味の確認としての写真によって「眼は外界へ通じる透明な窓ではなく、世界から私を遮断するシェルターに変わる。」と述べていた。それに対し、リヒターは「規範のすべてを忘れ、いわば自分の意志に逆らって描くこと（中略）それは、自分を豊かにしてくれると感じていました」と述べている。リヒターのいう「規範」とは中平のいう「世界から私を遮断するシェルター」であり、それに逆らって描くことで「自分を豊かにしてくれる」とは、「外界へ通じる透明な窓」によって事物を事物として認めることに共通しているのではないだろうか。つまり、リヒターのフォト・ペインティングとは、制作者の主体性の超越であると同時に、「対象の主体性」そのものを捉えようとする制作だといえる。

リヒターのフォト・ペインティングは、写真を忠実に模倣するという点だけを見ると、フォトリアリズムという1960年代にアメリカで登場した、スーパーリアリズム<sup>27</sup>の一つの動向に類似している。この2つの絵画に共通しているのは「制作者の主観性」を超越するように写真を写し取るという制作を選択している点である。しかし、2つの絵画には大きな差異がある。それは2つの絵画の完成の状態によく表れている。フォトリアリズムの作品は写真の映像に限りなく接近した細密な画面を作り出している。それに対し、リヒターのフォト・ペインティングは写真の持つ客観性を用いて、それを描き写す「行為」に意味を見出している。そのため、フォト・ペインティングは最終的に刷毛でぼかしたような処理がなされ、写真の精密な再現が消し去られ、写真を写し取ったという「行為」として作品を提示しているように見える。リヒターの別の言葉を見てみる。

絵画は映像の形式だ、とまあいえるでしょう。映像とは、うつされたイメージであり、絵画とは、それをバラバラに分割するための技法なのです。さて、一方に絵画があり、他方に写真があります。写真とは映像そのもの、映像自体です。写真には、なんの現実性もありません。それはたんに映像なのです。それにたいして絵画には、つねに現実性があります。絵の具に触れることができますし、それは現前しています<sup>28</sup>。

リヒターの述べる「写真とは映像そのもの、映像自体」とは、写真に捉えられた「光景」という複製可能な再現された映像のことではないだろうか。リヒターは絵画も「映像の形式」であると述べている。しかしリヒターは、写真と比較して絵画の物質性に言及している。それはつまり、物質性によって絵画が「映像自体」ではなくなっているということである。フォト・ペインティングに見られる、絵具という物質性を顕在化させている刷毛による「ボケ」によって、その作品を「映像自体」の模倣としてではなく、「規範のすべてを忘れ、いわば自分の意志に逆らって描くこと」という「行為」を伴った画像として、絵画制作の意図そのものを提示しているのではないだろうか。

ここで、複製メディアに関して述べられた日本の美術評論家である宮川淳の『紙片と眼差しのあいだに』という著書の中での、絵画の物質性に関する一文を参照する。

複製メディアが、他のなににもまして、先在的なシニフィエの空位を決定的に示したとすれば、それはこのメディアそのものの非物質性、表面性と無関係ではないだろう。タブローの物質性と奥行きがシニフィエの先在性ないし全体性の観念と無関係ではなかったように。奥行きはタブローの本質的構造、《背後》であった<sup>29</sup>。

タブロー<sup>30</sup>とは完成された絵画作品を指す言葉である。そして、シニフィエとは「意味されるもの<sup>31</sup>」という意味の言葉であり、名前に対し名指されるもの、指向するものに対し指向されるものことである。つまり、宮川のいう複製メディアの「先在的なシニフィエの空位」とは写真に写された対象そのものが空位であり、名前や指向するものという「意味の確認」としてしか見られていないということである。そのため「先在的なシニフィエの空位」とはリヒターのいう「写真とは映像そのもの、映像自体」であり「なんの現実性もありません」と述べている部分と共通する。このような複製メディアに対し、宮川は「タブローの物質性と奥行きがシニフィエの先在性」と無関係ではないと述べ、リヒターは「絵画には、つねに現実性があります。絵の具に触れることができますし、それは現前しています」と述べている。双方に共通するのは物質としての絵画であり、「痕跡」による現実との関わりではないだろうか。

ここで、写真と絵画との比較による「対象の主体性」についての考察をまとめる。中平は対象である事物が、「事物のロジックによってのみ在る」ということを捉えるために撮影者と事物との「非和解性、その敵対性」に目をつぶらないことが重要であるとした。そして、「事物のロジックによってのみ在る」ということを捉えるためには、対象を捉えようとする撮影者の「眼の侵略」を斥け、「われわれに対して事物が侵略を開始する」ことを認めることが必要であると主張

した。絵画の場合は「制作者の主観性」を排除することはできない。しかし、制作者の「眼の侵略」に対する事物の「侵略」を認め、「非和解性、その敵対性」に目をつぶらないことによって、絵画も「対象の主体性」を捉えることができると考えられる。

そして、ゲルハルト・リヒターはフォト・ペインティングにおいて、「規範のすべてを忘れ、いわば自分の意志に逆らって描くこと」を目的としていた。このことは「制作者の主観性」を乗り越え、写真という客観的な映像を描き写すことによって「対象の主体性」を捉えようとしていると考えられる。リヒターは、絵の具という物質性に言及し、「現実性」があると述べている。そして、複製メディアについて述べた宮川もタブローの物質性に言及し、「シニフィエの潜在性」と無関係ではないと述べている。

中平が述べた、事物からの「眼の侵略」と「非和解性、その敵対性」が、「対象の主体性」を捉えることであるならば、私が述べた制作者と対象とが相互に主体的に向き合う「眼差しの衝突」という「関係性」を捉えることによって、絵画も「対象の主体性」を捉えられるだろう。さらに、リヒターと宮川が言及した絵画の物質性が、「実在性」を「喚起」させる「痕跡」であるならば、絵画を「行為」が「痕跡」となったものとして提示することで「実在性」を獲得できるかもしれない。第2章の中で見た、私の仮説を基にした自作品が「実在性」を獲得しているとはいえなかったのは、仮説に問題があるというよりも、どのような「行為」によって、どのような「痕跡」を残すべきなのか、という実践的な絵画制作に問題があったと考えられる。そのため次章では、絵画制作の在り方と、作品と鑑賞者の関係を具体的に見ていくことで、自作品に欠けているものを検証する。

---

<sup>25</sup>中平卓馬『中平卓馬の写真論』《リキエスタ》の会、岩波書店、晶文社、筑摩書房、白水社、平凡社、みすず書房、2001、p.24

<sup>26</sup>ゲルハルト・リヒター『写真論／絵画論』清水穰訳、淡交社、2005、p.26

<sup>27</sup>スーパーリアリズムとフォトリアリズム・・・スーパーリアリズムが一般的な動向名であり、その中にフォトリアリズムが写真を基にした絵画に限定した狭義概念として含まれているというのである。最も中間的な定義に見えるが、これにも異論があるかもしれない。穂積利明「スーパーリアリズムの視覚とセクシュアリティ」『スーパーリアリズム展』岩手県立美術館、いわき市美術館、熊本美術館、北海道立函館美術館、アートインプレッション、印象社、2004、p.27

<sup>28</sup>ゲルハルト・リヒター、前掲書 p.115

<sup>29</sup>宮川淳『紙片と眼差しとのあいだに』水声社、2002、pp.72-73

<sup>30</sup>タブローとは、ラテン語で板を意味するタブラ(tabula)に由来する語で、檜、樺、ポプラ、マホガニーなどの木板上に\*テンペラあるいは油彩で描いた西洋の板絵のこと。(中略) 今日一般にタブローというと、価値的意味を含めて、中途半端な作品ではなく、完全に仕上げられた独立した作品を意味する場合が多い。『世界美術辞典』新潮社、1985、p.897

<sup>31</sup>『日本国語大辞典 6』小学館、2002、p.920

## 第4章

### 向き合いの痕跡

## 1. 行為としての再現

絵画制作において、描かれたものを「現実」であるかのように錯覚させる再現性が獲得できるのは、「迫真性」としてのリアリティであって、「実在性」としてのリアリティではない。なぜなら、絵画は「不在」という性質を持っているからである。そのため、私は絵画を「不在」として提示しながらも、対象の「実在性」を獲得する方法を考え、制作者と対象とが相互に主体的な「関係性」において対象を再現しようとした「行為」として提示すること、つまり絵画を「痕跡」として提示することによって「実在性」としてのリアリティを鑑賞者に「喚起」させることができるのではないか、という仮説を立てた。そして、絵画制作が「対象の主体性」を捉えようとしたものであることを「痕跡」として、鑑賞者に提示する必要があることを確認した。そこで、本節では「対象の主体性」を捉えようとする「行為」としての再現が「痕跡」となることによって、どのように「実在性」を「喚起」させることができるのか、ということを検証する。

ここで「行為」としての再現について考察するために、20世紀の彫刻家であり画家でもあるアルベルト・ジャコメッティと、現代スペイン・リアリズムの巨匠とされるアントニオ・ロペス・ガルシアの絵画作品を参照する。ジャコメッティとロペスの2人を参照するのは、本論文の第2章で述べた、制作者と対象とが相互に主体的である「眼差しの衝突」が顕著に作品化されていると思われるからであり、「迫真性」としてのリアリティよりも「実在性」としてのリアリティを獲得しようとしていると考えられるからである。なぜそう考えられるのか、どのような絵画制作によって「実在性」を「喚起」させるのかについて、実際に彼らの作品を例に上げながら論じる。

まず、アルベルト・ジャコメッティを取り上げ、彼の肖像画制作がどのような過程を経て作られるのかについて見ていく。それは、ジャコメッティの肖像画制作の相手を務めたジェイムズ・ロードが著した『ジャコメッティの肖像』に詳しく記述されている。そこには、肖像画制作のある一日を観察した記録が述べられている。

二本の細い筆のうち一本は、頭を〈構築〉するための黒に使われる。なんども小さく往復運動しながら次々と上に塗り重ねることによってしだいに頭部を形成していくのだ。（中略）それから、彼は同じ筆で今度は白か灰色の絵の具を使って描き始める。このことから察するに、彼は頭の輪郭とヴォリュームとを表現し、またハイライトを加え始めているのだ。やがて彼はもう一本の細い筆を持って、今度は白の絵の具だけを使って、それまでに描いたところに手を加え始める。（中略）それからしばらくして、大きな筆が活用される。それは細い筆よりもずっと自由に、さっと撫でるような仕方で用いられる。これは、頭の背後と回りの空間を描き出し、肩と腕の輪郭を表現し、そして最後に細部を塗りつぶすことによって〈崩壊〉の漸進的過程を完結するのに役立つ。それから、彼は最初の細い筆で、もう一度、黒い絵の具を使って、いわばなにもないところから、目の前に見えるものに似たものを描出しようとし始める。このようにして、繰り返し繰り返し描き続けられるのだ<sup>32</sup>。

作例としてジャコメッティが描いたジェイムズの肖像画《ジェイムズ・ロード》と、その作品の制作過程を示す(図9.10)。ジャコメッティの制作過程について述べられたジェイムズの文章の中で、重要なのは「頭を〈構築〉する」と「〈崩壊〉の漸進的過程」を繰り返している点である。さらにジャコメッティは制作する日ごとに、前日まで描いていた画面上の画像を「崩壊」させてから再び「構築」を始める。つまり、ジャコメッティの肖像画制作の特徴は「構築」と「崩壊」の反復であるといえる。彼がこのような制作方法をとるのは、何らかのコンセプチュアルな目的からではなく、ただ現実に即した肖像画を制作しようと試みているからである。ある日、ジャコメッティは肖像画を制作しながら、「くそ!」「きみがまえ見えたようにはぜんぜん見えない<sup>33</sup>」と叫び、いつものように画面上の描きかけの人物像を「崩壊」させてから制作を再開したという。ジャコメッティは、今まさに見えている対象を常に描こうとしており、それがいつも変化して見えるために、描き直さなければならないのである。そのため、彼の制作には「〈崩壊〉の漸進的過程」が繰り返されるのである。つまり、ジャコメッティの制作は、肖像画を完成させるために描くのではなく、対象となった人物に即して描き、今まさに見えている対象を捉えようとしているのである。このことから、私はジャコメッティの肖像画制作は「対象の主体性」を捉えようとしているものであり、制作者と対象との関係は、相互に主体的な「眼差しの衝突」という状態であると考えられる。そして、彼の肖像画は対象を捉えようとする「行為」が作品化されているのだと思われる。

このジャコメッティの肖像画制作における、制作者と対象となった人物との関係に関し、『アルベルト・ジャコメッティと矢内原伊作』という展覧会カタログに寄せられた、宇佐美英治の「見るものとみられるもの」という評論を参照する。

見るとはすなわち問うこと、見られるとは問いつめられることである。モデルがやがて自分が見られる存在であるとともに自ら見る存在であることに気づくとき、彼はおそらくこの関係が一変することを感じるだろう。なぜなら被告であり囚人であるのは不動を強いられ、自ら拘束を甘受しているモデルではなく、実は画家であり、彼こそモデルにたえまなく問いつめられ、刻々裁かれ、その現前のために日夜懊悩している被告であることを発見するからである<sup>34</sup>。

ジャコメッティの肖像画制作は、制作者が見る者であり、対象である人物が見られる者という関係が固定されているのではなく、それが一変し、制作者が見られる者であり、対象である人物が見る者となる関係でもあるのである。宇佐美の言葉で言えば、制作者は「被告であり囚人である」のである。それは、制作者と対象のどちらかが主体で、もう一方が客体なのではなく、相互に主体的に向き合っている「関係性」であると考えられる。そして、「対象の主体性」を認めて肖像画を制作する時、制作者は「たえまなく問いつめられ、刻々裁かれ、その現前のために日夜懊悩している」のである。

ジャコメッティの肖像画制作においては、制作者と対象とが相互に主体的であり、対象を捉えようと「構築」と「崩壊」を繰り返す描画行為を画面上に重ねることによって、その「行為」が

作品化されている。もちろんジャコメッティ自身は、絵画制作において、ただ今見えているものを画面上に再現することを目指しているのだろう。しかし、それは遂に実現しないまま制作を終了することとなる。つまり、作品は対象を捉えたものとしてではなく、見えているものを捉えようとした「行為」と、結果としてそれを捉えられなかった「痕跡」として鑑賞者に提示される。対象を「問いつめる」と「問いつめられる」という相互に主体的な「関係性」において、「対象の主体性」を捉えようと、「日夜苦悩」した「行為」の「痕跡」によって、彼の作品は鑑賞者に「実在性」を「喚起」させるものとなっているのではないだろうか。

次に、アントニオ・ロペスの絵画制作について見ていく。前述したジャコメッティの絵画制作と同様に、ロペスも常に今まに見えている対象を描こうとしており、対象の変化に合わせて作品を描き直していくようにして作品を制作している。その絵画制作について『現代スペイン・リアリズムの巨匠 アントニオ・ロペス展』に寄せられた、木下亮の「アントニオ・ロペスのマドリッド都市景観作品」という文章を参照する。そこには、ロペスの《カピタン・アヤからのマドリッド》(図 11) という作品について次のように書かれている。

時間の経過のなかで常に目の前にある「今」を描こうとするロペスの制作態度は、本作〔カピタン・アヤからのマドリッド〕でも徹底しており、現実の建物の改修に合わせて絵を変更していったという<sup>35</sup>。

そして、同展覧会カタログの中にある森園敦による文章には「作品を描くにあたり、ロペスの態度は一貫している。対象の価値を、作品よりも優位に置くことである<sup>36</sup>。」と述べられている。さらに、《マルメロの木》(図 12) という作品についての解説では、「彼のリアリズムとは技術に頼るものではなく、対象と時間を共有するなかで自らの中に湧く感情であり、またそれに基づいて愛する対象を画面に描き出す行為そのものことなのである。つまり彼にとっては、作品の出来栄よりも、むしろそこに至るプロセスが重要なのだ<sup>37</sup>。」と述べられている。

木下の文章は、ロペスの制作が「今」を描こうとしており、現実に合わせて絵を変更していると述べられており、森園の作品解説では、ロペスが自身の絵画作品をより高い質のものとして鑑賞者に提示することよりも、「対象との時間の共有」と「そこに至るプロセス」という制作過程としての「行為」が重要なのだと考えていることを指摘している。そして、森園の文章に述べられている「対象の価値を、作品よりも優位に置くこと」とは、ロペスが「制作者の主観性」のみによって絵画制作をしているのではなく、「対象の主体性」を尊重しているということではないだろうか。《マルメロの木》の解説では、「対象との時間を共有するなかで自らの中に湧く感情であり、またそれに基づいて愛する対象を画面に描き出す行為」でもあると述べられている。これらのことから、ロペスの絵画制作は「対象の主体性」を尊重しながら、「制作者の主観性」を持って絵画を制作していると考えられる。このようなロペスの絵画制作は、制作者と対象である事物が相互に主体的な「眼差しの衝突」と同様の「関係性」であり、対象との類似性を求め、画面上に捉えようとした「行為」がロペスのリアリズムなのである。しかし、「眼差しの衝突」という「関係性」の中で、対象を捉えようとした「行為」は、どのように鑑賞者に示されるのであ

ろうか。

ロペスの制作における、「制作者の主観性」と「対象の主体性」、そして「行為」について考察するために、同展覧会カタログの中で、同じく森園敦が書いた論考「アントニオ・ロペスの初期作品と古美術との関わりについて」の文章を見てみる。

主観的な要素は画面のなかにも垣間見ることができる。ロペスはしばしば制作の際に施した鉛筆の跡や測量機器で引いた直線などをそのまま残している。例えば《新しい冷蔵庫》では、物差しで引いた目盛や直線を見ることができるし、《バリエーカスの消防署の塔から見たマドリード》では、測量の際に印を付けるための穴や数字までがそのままにされている。こうした制作過程の痕跡を消すことなくそのまま残しているのは、目の前に広がる風景という客観的な現実だけではなく、自らがその風景を描写しているという現実、つまり自身が描いている行為そのものに対する現実を重視しているからに他ならない。ロペスにとってはむしろ後者に重きを置いているからこそ、制作の痕跡をあえて残す必要があるのである。ロペスの作品はあくまでも主観的な現実を反映したものなのだ<sup>38</sup>。

引用文を実際の作品制作の問題として見ていくために、文中に出てきた《バリエーカスの消防署の塔から見たマドリード》と、作品の部分を示す(図 13.14)。森園の文章の中で重要なのは、ロペスの絵画制作において対象を捉えようとする制作者の「行為」が制作過程の「痕跡」を残していることであり、その作品は制作者が「風景を描写しているという現実」を鑑賞者に提示しているという点である。それはつまり、「痕跡」の中に残された制作行為の在り方によって、制作者の「実在性」を「喚起」させているということである。そして、そこで「喚起」させられる制作者は「対象の価値を、作品よりも優位に置く」制作を行っていることを鑑賞者に示すことで、制作者が向き合う対象の「実在性」を鑑賞者に「喚起」させるのである。

ロペスの作品が「あくまでも主観的でしかない現実」であるのと同時に、現実即して積極的に自作品を変更していくというプロセスのうちには、ある種の矛盾があるように見える。しかし、それは前述したジャコメッティについての考察での、制作者と対象となる人物の「関係性」が、主体と客体という固定化されたものではなく、流動的なものであるということと、本論文の第2章で私が述べた、絵画に描かれているものは「対象そのもの」ではなく「制作者が描こうとした対象」なのだという解釈によって、その矛盾は解決されるだろう。つまり、絵画は制作者によって客体化した対象が描かれているのではなく、制作者と対象とが相互に主体的な「関係性」が描かれているということである。

ジャコメッティとロペスの絵画制作を見てきた中で、対象に即しながら、たえまなく捉えようとする「行為」を「痕跡」として提示することで、鑑賞者に「喚起」される「実在性」は、対象ではなく制作者であった。しかし、その制作者の対象に即した制作態度が鑑賞者に提示されることによって、対象の「実在性」も「喚起」されるのである。そのため、「痕跡」によって鑑賞者に「実在性」を「喚起」させるには、制作者が対象に即した絵画制作を行ったことを示さなければならない。ロペスの場合は、繰り返し画面を描き直すということと、忠実に再現するための構造

的な線や計測の跡が残されていることによって、対象に即した制作であることが読み取れた。しかし、ロペスは「痕跡」をわざと残しているわけではない。2001年の12月と2002年1月にスペインで行われた講演の中で、ロペスは制作の過程で画面が汚れることについて次のように述べている。

その戦いの名残と痕跡があるためでしたが、なにか付け加えられたわけでもありませんし、また煩わされることもなかったのです。私はそれを過度に取り繕いたくはなかったし、それが現実なのです。そして今も私はまだマドリードの景観を描いていて、画鋲を刺していないのは、穴を開けたくないからなのです。当時は穴を開けていましたが、それは私がもっと粗野だったからでした。（中略）私はゼロハンテープで針を固定します。もちろんゼロハンテープは後で汚れを残すかもしれない。それは汚れのための汚しとは何も関係がありません<sup>39</sup>。

ロペスの作品に残されている「痕跡」は「汚れのための汚し」ではなく、対象に即した制作の過程で、どうしてもなく残されてしまった「行為」の跡なのである。そして、「行為」の跡が残ることと、「汚れのための汚し」を行うこととは全く異なるのである。ジャコメッティの制作も、表現様式として繰り返し描いた跡や構造的な線などを残しているわけではなく、対象を捉えようとする「行為」が、結果として跡として残されているのである。つまり、対象に即した制作を行う中で、自然に残される「行為」の跡としての「痕跡」によって「実在性」を獲得しているのである。第2章で参照した自作品《移ろいの中で》において、私はただ絵画を「痕跡」として示すことや、《移行する記憶》において、作品に荒いテクスチャを残したからといって「実在性」を獲得できなかったのは、その「痕跡」が対象を捉えようとする制作の中で自然に残された「行為」の跡ではなく、「汚れのための汚し」となっていたからではないだろうか。「汚れのための汚し」を鑑賞者に提示するだけでは、第1章で参照した磯江の作品の「マンチャ」と同様に、絵画は絵画であり「虚構」であることを示すだけであり、「実在性」は獲得できないのである。

---

<sup>32</sup>ジェイムズ・ロード『ジャコメッティの肖像』関口浩訳、みすず書房、2003、pp.68-69

<sup>33</sup>同上書、p.109

<sup>34</sup>宇佐美英治「見るものとみられるもの:ジャコメッティと矢内原伊作」『アルベルト・ジャコメッティと矢内原伊作』佐谷画廊、1994、p.30

<sup>35</sup>木下亮「アントニオ・ロペスのマドリード都市景観作品」『現代スペイン・リアリズムの巨匠 アントニオ・ロペス展』長崎県立美術館、Bunkamura ザ・ミュージアム、岩手県美術館、美術出版社、2013、p.23

<sup>36</sup>森園敦「植物」同上書、p.62

<sup>37</sup>森園敦「マルメロの木」同上書、p.72

<sup>38</sup>森園敦「アントニオ・ロペスの初期作品と古美術との関わりについて-1960年代半ばにおけるリアリズム獲得までの軌跡-」同上書、p.148

<sup>39</sup> アントニオ・ロペス『アントニオ・ロペス-創造の軌跡』木下亮訳、中央公論新社、2013、pp.88-89

## 2. 絵画と眼差しの様態 I – 北方美術作品

制作者と対象との「関係性」と、作品と鑑賞者との関係から「実在性」としてのリアリティを考察するにあたり、私自身が2015年の1月から3月までの3か月間、金沢美術工芸大学の短期派遣留学生として、ベルギーにあるアントワープ王立アカデミーに留学した時に、初めて多くの15世紀から17世紀の北方美術作品を鑑賞した経験について述べる。この経験を通して、私は「迫真性」としてのリアリティと「実在性」としてのリアリティの差異を実感し、再考することとなった。なお、ここで述べる北方美術とは、後述するアルパースが『描写の芸術』の中で使用した言葉であり、オランダを中心とするネーデルランドの美術を指すものとして、本論文では使用する。

本節では、私がベルギーやオランダにある美術館や教会などで実際に鑑賞してきた北方美術作品の中から、特に印象に残ったヤン・ファン・エイク、ピーテル・パウル・ルーベンス、ヨハネス・フェルメールらの作品を例にあげて絵画のリアリティを考察する。彼らを取り挙げるのは、北方美術を理解する上での特徴を顕著に持ちながら、質の高い作品を制作した重要な画家だとみなされているからである。

まず、私の留学先でもあったアントワープにあるシント・バーフ大聖堂にあるヤン・ファン・エイクの《神秘の子羊》(図15)という12枚のパネルによって構成された祭壇画である。ヤン・ファン・エイクとは15世紀の北方美術において最も重要とされる画家であり、油彩画技法を確立した人物といわれている。《神秘の子羊》という作品は、ヤンの兄であるフーベル・ファン・エイクが最初に制作を始め、彼の死後、ヤンが仕事を引き継ぎ1432年に完成されたとされている。2015年に私が鑑賞した時、この作品は修復作業中であり一部のパネルが抜けていたが、修復中のパネルは同市のアントワープ美術館内のガラス張りの部屋の中で修復作業中のパネルを見ることができた。そして、《神秘の子羊》の内側のパネルは殆ど修復が完了し、展示されていたため、シント・バーフ大聖堂の中で作品の全体を一つの表現として見るすることができた。《神秘の子羊》という作品は、ヤンの他の作品と同様に細密に描かれた写実的な絵画である。上段にある人物を中心とした部分の装飾品や服の模様、下段にある群衆のそれぞれの顔付きの違いに至るまで、すべてを暴き出すような細密な再現描写によって描かれていた。私が《神秘の子羊》を鑑賞した時、遠くから近くから繰り返し眺めた。作品を遠くから見た時の画面全体の調和と、何処まで絵画に近づこうとも、さらに複雑な細部を発見できるような「迫真性」を持った緻密さに驚かされた(図16)。

次に、アントワープから北東の方角にあるアントワープに工房を構え、17世紀に活躍していたピーテル・パウル・ルーベンスの作品を見ていく。ルーベンスの作品はアントワープやブリュッセルなどのベルギー国内だけではなく、多くのヨーロッパ諸国で見ることができる。私自身、アントワープの大聖堂やルーベンスの家、ブリュッセルの王立美術館やフランスのパリにあるルーヴル美術館などでルーベンスの作品を見てきた。その中で、アントワープにあるノートルダム大聖堂に置かれている《キリスト昇架》(図17)と《キリスト降架》(図18)を取り上げる。この2点を例に挙げるのは、私がベルギーで初めて見た実物のルーベンスの作品であり、特に印象に残っている作品だからである。ルーベンスの作品はヤン・ファン・エイクの作品に比べ、大胆で力強い筆触と動きのある人物描写が特徴的に見えた。そして、ルーベンスの作品はファ

ン・エイクの作品のように鑑賞者が近づいたり離れたりをしながら鑑賞するのではなく、一定の離れた距離から作品の全体を眺める時に最も絵画が魅力的に見えた。教会の持つ神聖な雰囲気の中で見る動的で力強い作品の印象は、同じく教会内に展示されているファン・エイクの《神秘の子羊》とは異なっていた。それは《神秘の子羊》が教会内に設えられた専用の小部屋の中で、ガラスケースに入れられ展示されていたのに対し、ルーベンスの作品は教会の身廊の両側に設置され、スタンドグラスや彫刻などといった空間全体と関係しあっていることで、作品としての印象が力強く作用しているのであろう。ルーベンスの作品のみを見ると、ファン・エイクの作品ほどの細密さはないが大胆な筆触と絵画全体を意識した絵画であると感じたが、自然主義的な再現描写という特徴は共通していた。私はルーベンスの作品の人体描写におけるダイナミックな人体の構造や量感、質感などからファン・エイクの作品とは異なるが、彼の作品と同様に強い「迫真性」を感じた。

最後に、17世紀のオランダで活躍したヨハネス・フェルメールの作品について見ていく。フェルメールの作品はファン・エイクのような再現性を持った絵画であるが、彼の描画における細密さは一定の距離から見た時の人間の視覚に相当する程度の密度であるという印象を受けた。もちろん、ファン・エイクも自然主義的ではあるが、描画の密度でいえばファン・エイクの作品は自然の視覚機能の限界を超えている。なぜなら、ファン・エイクの場合は制作者が一定の離れた距離から見たように人物の全身が捉えられているが、人物の描写の密度は制作者が極端に近づかなければ知ることができない程の緻密で描かれているからである。それに対し、フェルメールの作品は鑑賞者が近付けばぼんやりとした光の点のような細部が見えるだけで、過剰なまでの細密な描写はない。ここでフェルメールの作品を例に上げる。それはオランダのアムステルダム国立美術館にある《牛乳を注ぐ女》(図 19.20)である。この作品を見て私が感じたのは、現実を正確に捉えたのであろうと感じさせる再現の説得力であった。しかし、一定の距離から眺めた人間の視覚に忠実な絵画であると感じさせる作品ではあるが、私は描いた対象の「実在性」を感じることができなかった。現実を正確に捉えているという説得力と、「実在性」を感じさせることが連動しないという感覚は、博士後期課程に進学する以前の自身の作品に感じていた疑問と共通する。

フェルメールの作品を見て、視覚に忠実な再現であることと「実在性」とが関連していないと感じた時、これまでに例として挙げてきた、ファン・エイクやルーベンスの作品も現実を眺める視覚に忠実だと思わせる再現と「迫真性」としてのリアリティは感じ取れるのだが、「実在性」としてのリアリティを私が感じ取れていなかったことに気がついた。「迫真性」と「実在性」とが直接的に関連するものではないことは本論文の第1章で述べたが、私が留学する以前から感じていた絵画のリアリティに関する疑問を、西洋絵画を鑑賞する中で実際に感じ取ることができたのである。

北方美術作品における視覚に忠実な再現と「実在性」としてのリアリティに関して考察するために、15世紀から17世紀のオランダを中心とする北方美術の特徴を指摘したスヴェトラナ・アルパースの『描写の芸術』を参照する。彼女は北方美術の特徴を次のように述べている。

一七世紀オランダ美術、およびこの芸術がその一部をなす北方美術の伝統は、物語的性格の強いイタリアの美術からは区別される描写的芸術であると規定することによってもっともよく理解しうる<sup>40</sup>。

さらに、アルパースは西洋美術における視覚文化を、北方美術とイタリア美術とに分けたうえで、その差異について次のように述べている。

われわれは、問題となっているのが「事実の記録」と事物の「外観」との対比でもなければ、世界を知覚する方法のちがいでもなく、世界を描きだすときの異なる様態なのだということを理解することができよう。一方において、絵は世界の中にある事物とみなされ、視線は枠どりされた窓から送られる。これに反し他方では、絵は眼そのものとなり、それゆえに枠は設定されず、われわれの位置も確定されない<sup>41</sup>。

ここで、注意が必要なのは、アルパースが北方美術の特徴をより明確に理解するために、北方とイタリアとを対比させているということである。彼女は、それぞれの地域の画家が、「描写性」と「物語性」のどちらかだけを持っていると述べているわけではない。

アルパースはオランダを中心とする北方美術が「描写的芸術」と述べている。確かに、これまでに例に挙げてきた画家の作品は、どれも描写性の高い再現的な絵画であった。2つ目の引用文はイタリア美術と北方美術の差異について述べたものである。彼女は、それらの視覚文化の差異について、問題となっているのは「世界を描きだすときの異なる様態なのだ」と述べている。様態とは物の在り方や行為のありさまを示す言葉であるが、ここでは絵画制作における考え方や態度、姿勢として読むことができるだろう。そして、「絵は世界の中にある事物」というイタリア美術の考え方と、「絵は眼そのもの」という北方美術の考え方に違いがあると述べている。『描写の芸術』の中でのイタリア美術における絵画理論はレオン・バッティスタ・アルベルティの著書『絵画論』を背景として述べられている。アルベルティは『絵画論』の中で、絵画を目の奥を頂点としたピラミッド状の視野の裁断面であるとし、それを開かれた窓として説明している<sup>42</sup>。

イタリア美術が理性的な構想に即して絵画を描くのに対し、オランダを中心とする北方美術は自然に即し、眼に見える全てを詳細に描いている。北方美術の「絵は眼そのものとなり」とは、目に映る像そのものが絵画と同等のものであるというケプラー<sup>43</sup>の考え方に由来している。アルパースは『描写の芸術』の中でケプラーの「見られた物体の<sup>ピクチャー</sup>絵像がこうして凹面上の網膜の上につくられ、視覚となる<sup>44</sup>」という考え方と「視覚はまた絵のごとく<sup>45</sup>」という言葉を北方美術の描写的な性格と関連性させながら、次のように述べる。

ケプラーは一歩脇に退き、光と色彩をもって眼に自らの像を描き出す先行して存在する世界について語る。これは死せる眼差しであり、ここで語られる視覚、あるいは絵画のモデルは受動的なものと言えよう<sup>46</sup>。

ケプラーは、光と色彩によって像を作り出す世界そのものと、光と色彩として映し出される網膜上の像とを分け、絵画は後者を写し取るものであると考えた。しかし、この網膜上の像と絵画に描かれるものを同じものであるとする絵画制作とは、アルパースのいうように「受動的」で「死せる眼差し」であるといえる。なぜなら、ケプラー的な絵画のモデルは絵画制作において制作者の積極的な介入は行われず、制作者は網膜上に写る光と色彩とを写し取るだけだからである。

イタリア美術において絵画は、観察者の視野の裁断面として考えていたのに対し、北方美術における絵画は、網膜上の像と絵画とを同等のものとして扱っている。それゆえ、アルパースは北方美術に対し「枠は設定されず、われわれの位置も確定されない」と述べている。つまり、北方美術における絵画が全体を眺めるような視点と細部を眺めるような視点とを共有しているということである。このことは、私がファン・エイクの作品を鑑賞した時に、画面全体の調和と細部の描写とが一つの作品に共有されていると感じたことと関連しているだろう。

以上が、アルパースが『描写の芸術』で述べていたことである。アルパースのいう北方美術とイタリア美術との対比は、絵画制作における様態の差異であるが、私はそれを「絵画と眼差しの様態」の差異であるといえるのではないかと考える。なぜなら、イタリア美術は絵画を観察者の目から広がる視野の裁断面として捉え、北方美術は絵画を網膜上に光と色彩として映し出される像と同等なものとして捉え、双方の様態は絵画と眼差しの在り方として述べられているからである。しかし、北方美術とイタリア美術の「絵画と眼差し」の関係における制作者という個別的な存在は、どちらも排除されており、絵画が客観的な画像として考えられているという点では共通しているのではないだろうか。そして、イタリア美術と北方美術が求めているリアリティとは、どちらも「迫真性」としてのリアリティであるように思われるのである。次節では、私が短期留学中に鑑賞した作品の中で「実在性」を感じた経験と、その作品の「絵画と眼差しの様態」について述べていく。

---

<sup>40</sup>スヴェトラナ・アルパース『描写の芸術』幸福輝訳、ありな書房、1993、p.18 同上書 p.18

<sup>41</sup>同上書、p.96

<sup>42</sup>レオン・バッティスタ・アルベルティ『絵画論』三輪福松訳、中央公論美術出版、1992、p.15、p.20、p.26

<sup>43</sup>ヨハネス・ケプラーとは、Johannes Kepler 1571-1630 ドイツの天文学者 《屈折光学》(1611)など光学上の業も無視できない。『世界大百科事典 8』平凡社、1988

<sup>44</sup>アルパース、前掲書、p.80

<sup>45</sup>同上書、p.84

<sup>46</sup>同上

### 3. 絵画と眼差しの様態Ⅱーレンブラント作品

前節で、私は自身が留学中に鑑賞した北方美術作品を、アルパースによる北方美術とイタリア美術における「絵画と眼差しの様態」の差異という観点から見てきた。しかし、私は留学中に、そのどちらにも属さない第三の「絵画と眼差しの様態」だと感じる絵画を鑑賞した。それは、オランダのアムステルダム王立美術館で行われていた LATE REMBRANDT という、晩年のレンブラントの作品の大部分が集められた展覧会を鑑賞した時である。アルパースも『描写の芸術』の中で、レンブラントの作品を例外として扱っており、「レンブラントとフェルメールは、まったく対極的なところに位置している<sup>47</sup>」と述べている。私は LATE REMBRANDT という展覧会で鑑賞したレンブラント作品における「絵画と眼差しの様態」は、「迫真性」としてのリアリティではなく「実在性」を持ったものであると感じた。ファン・エイクやルーベンス、フェルメールなど北方美術作品に対して、私が感じることでできなかった「実在性」を、晩年のレンブラントの作品からは感じとることができた経験について、具体的に鑑賞した作品と共に述べる。

最初に取り上げるのは、1654年に制作されたとされる《ヤン・シックスの肖像》(図 21)である。この作品は対象となる事物の量感を大胆かつ的確な筆触によって描いている。レンブラントの作品の大胆さは、ルーベンス作品における大胆な筆触とは異なる。ルーベンスが筆のストロークとなめらかな色調の変化によって対象の量感を描いているのに対し、レンブラントは対象の持つ量感に対し、複雑な面の変化を描き分けることで捉えている。そして、レンブラント作品の大胆さはこの作品の服と顔の描かれ方に最もよく表れている。赤いコートのボタンとそこから延びる横長の線は、おそらく先に描いた赤い絵具が乾ききらぬうちに一筆で描かれている(図 22)。しかし、顔の描画は複雑に絡み合う面を的確に捉えようと慎重に描いているように見える。レンブラントのこの作品は、ファン・エイクやフェルメールのように「自然に即し」描きながらも、すべてを詳細に描き出すというよりは、描画の密度が部分ごとに大きく異なる。つまりそれは、受動的に対象を捉えているというよりは、「自然に即し」ながらも「制作者の主観性」を持ちながら制作された作品だといえるのではないだろうか。

晩年のレンブラントが対象を面の変化で捉え、顔以外を大胆な筆触で終わらせることが、彼の制作の特徴的な個人様式であったわけではない。1656-58年頃に制作された《駝鳥の羽の扇を持つ女》(図 23)では、顔や手と衣服との間に《ヤン・シックスの肖像》のような顕著な描画の差異は見られない。そして、柔らかな色調による描写や描かれた顔の影に施された反射光の描写などは晩年のレンブラント作品の中では特異なほど繊細であると私は感じた。手の描写においても《ヤン・シックスの肖像》においては面取りのような大まかな筆触による表現になっており、《駝鳥の羽の扇を持つ女》においては筆跡を残さず、滑らかな調子によって表現されている。

このように《ヤン・シックスの肖像》と《駝鳥の羽の扇を持つ女》との間には、描画方法としての表現に差異があり、レンブラントは一定した制作態度によって対象を捉えるというよりは、対象によって制作態度を変えていると思われる。そして、その差異は制作者が対象に抱いている主観的な関心の違いによって生じていると言えるのではないだろうか。私はこのような制作態度の差異から、制作者の対象に対する感情の差異を感じ取り、個別的な画家としての眼差しを絵画か

ら感じ取ったのである。そして、この個別的な制作者の眼差しというものが、レンブラントの絵画に「実在性」としてのリアリティを与えているのではないかと考えた。

ここで、北方美術とレンブラントとを比較して述べる。そのために、前節で引用したアルパースの一節にあった北方美術の受動的な「死せる眼差し」について考察する。そのために、『描写の芸術』の中でも一部引用がされている、ローレンス・ゴーイングの『フェルメール全画集』の一文を参照する。

彼〔フェルメール〕の多くの作品からは一風変わった特徴が見出される。それは彼の表すもっとも単純な形、女の胴着の襷とか指の描き方に用いた描写に、その特有な表現が見出される。その特徴は不明確さにある。また、それは観る者が当の画家に関して抱かざるを得ない画家自身のあいまいさとも共通している。フェルメールは自分の人間らしさを全くといってよいほど画面に表すことはなく、また、色調を按配する彼の姿勢は非情そのものである。しかしそれにも拘らず画面はかくも充実している。光の描写そのものは、つねに的確であり、つねに完璧で、決して苦吟の跡を留めてはいない。フェルメールは、絵を描いている最中は、自分が今何を描いているのかということをほとんど気にかけることも、また気づくこともなかったように思われるほどである<sup>48</sup>。

客観的で受動的である「死せる眼差し」によって制作された絵画は、制作者である画家自身の存在を曖昧にしてしまい、画家が「今何を描いているのかということをほとんど気にかけることも、また気づくこともなかったように思われる」と述べている。つまり、フェルメールは今自分が顔を描いているのか、手を描いているのかということに関心を持つことなしに、ただ網膜に映る光と色彩とを画面に写しとっていたかのようだ、ということである。もちろん、実際はそうではないのであろうが、確かにフェルメール作品にはある種の冷徹さを感じた。

「死せる眼差し」による絵画作品は鑑賞者に対し制作者の存在を曖昧なものとする。つまり、絵画が制作者によって描いたものとしてではなく、現実そのものが絵画の中にあるかのように鑑賞されるのである。鑑賞者にとって絵画が虚像であることは自明であるが、鑑賞者は制作者である画家の存在の曖昧さによって、絵画が「現実」であるかのように錯覚してしまう「迫真性」を、より強く感じているのだともいえる。

レンブラントの場合は、「自分が今何を描いているのかということをほとんど気にかけることも、また気づくこともなかったように思われる」のような「死せる眼差し」とは言えないだろう。なぜなら、《ヤン・シックスの肖像》においては「顔」や「手」、「服」といったそれぞれの部分が異なった描写の密度によって描かれており、例にあげた2点のレンブラント作品にはそれぞれ、対象に対する関心の差異から表現の違いが生まれているように見えるからである。ゴーイングのフェルメール論を逆説的に読めば、制作者の関心によって制作行為に変化が表れていることによって、鑑賞者が画家という存在を強く認識することにつながるのではないだろうか。

具体的にレンブラントにおける「絵画と眼差しの様態」がどのようなものかについて述べる前に、彼の絵の中に描かれた人物像の眼差しから見ていく。それは、私が実際に LATE REMBRANDT

展で彼の晩年の作品を鑑賞した時に、絵の中の眼差しからレンブラントの「絵画と眼差しの様態」を感じ取ったからである。

レンブラントの作品の中に描かれている人物の眼差しは、しっかりと何かを見つめているように感じる。しかし、その眼差しは決して鑑賞者である私に向けられてはいないと感じた。そして、前述したように、レンブラントの作品には「制作者の主観性」が強く表れているのだが、鑑賞者である私の眼差しは、彼の対象への眼差しと同調することができないと感じた。このような経験は、レンブラントの自画像において顕著に感じられた。たとえば、1659年に描かれた《自画像》(図24)や1669年に描かれた《自画像》(図25)である。

1659年の《自画像》は、非常に力強い筆触によって彼自身の顔を描画している。しかし、その描かれた顔の表情は複雑な内面性が表されており、私にはレンブラントがどのような感情を秘めていたのかということを読み取ることはできなかった。それでも、真摯に眼差しを向け続ける画家の姿が描かれていることだけが強く伝わってきた。その時、絵の中の眼差しが向けられているのは、鑑賞者である私ではなく制作者であるレンブラント本人であると感じた。その瞬間、レンブラントの自画像の前にレンブラント本人の「実在性」が「喚起」された。そして、互いに向き合うレンブラントを私は第三者として鑑賞しているのだと感じたのである。

1669年の《自画像》は、レンブラントの最晩年の自画像である。この作品は、たっぷりとした絵の具が細い筆触によって塗られており、彼自身の顔の細かな造形を執拗に追いかけているように見える。描かれている彼の表情は儂げで、穏やかでありながらも厳しさを感じさせる。しかし、彼のこの表情は決して鑑賞者に向けられた表情ではなく、彼自身に向けられた表情なのであり、それを描く制作者としてのレンブラントの眼差しは、他者が彼の眼差しに同調して眺めることが不可能であることを感じさせた。

自画像であれば描かれた制作者の眼差しと、制作している制作者の眼差しとが鏡を通して向き合う閉じられたものであると感じることや、描かれた作品の眼差しが鑑賞者に向けていないと感じることは当然のことかもしれない。しかし、私は「死せる眼差し」だと感じた、「迫真性」を持った北方美術作品を鑑賞した後に、レンブラントの自画像を見たことによって、彼の作品の眼差しが強く印象に残ったのである。そして、レンブラントの絵画における「絵画と眼差しの様態」は、視覚や網膜に忠実な再現をおこなった「死せる眼差し」ではなく、対象と向き合う「個人的な眼差し」によって描かれているのである。

私はレンブラントの自画像を見た後に、彼の描いた肖像画を見て回った。その時、彼の自画像と同様に、何点かの肖像画に描かれた人物の眼差しは、鑑賞者ではなく制作者に向けられていると感じた。私はそのような作品を鑑賞した時に、ある種の疎外感を抱いた。しかし、それと同時に、制作者が対象を捉えようとする真摯な眼差しと、描かれた人物の制作者への眼差しとが共に捉えられていることによって、「実在性」が「喚起」されたのである。

このような絵画は、「制作者の主観性」と「対象の主体性」という「眼差しの衝突」が捉えられており、そこで行われた「行為」が「痕跡」として提示されることによって「実在性」が「喚起」されるという、第2章で述べた私の仮説と類似している。この仮説を立てた時、私は「眼差しの衝突」という「関係性」を絵画によって提示する方法に関しては、「制作者の主観性」を持

ちながら対象に即した制作を行うこと、としか考えていなかった。しかし、私はレンブラントの作品を鑑賞する中で、制作者に向けられた対象の眼差しを捉えることが必要なのだと感じた。それは、本章の第1節でジャコメッティの肖像画制作について宇佐美英治が述べた、制作者をたえまなく問いつめる対象となった人物の存在、が肖像画に捉えられていることとも共通していると思われる。つまり絵画は、作品に残された「行為」の「痕跡」として鑑賞者に提示することと、描かれた人物の眼差しが制作者に向けられていることを示すことによって、制作者と対象となった人物との向き合いという制作の場の「実在性」を、鑑賞者に「喚起」させるのである。

---

<sup>47</sup>スヴェトラナ・アルパース『描写の芸術』幸福輝訳、ありな書房、1993、p.337

<sup>48</sup> ローレンス・ゴーイング『フェルメール大全集』喜多尾道冬訳、講談社、1984、p.5

## 第5章

# 実践的な制作

## 1. 絵画制作の動機と背景

これまで、鑑賞者に対象の「実在性」を「喚起」させるための絵画について考察を行ってきた。そして、私は第2章の中で、制作者と対象となった事物とが相互に主体的である「関係性」と、対象を捉えようとした「行為」とが「痕跡」として作品が鑑賞者に示されることによって、「実在性」としてのリアリティを「喚起」させるのではないかという仮説を立てた。そして、その仮説を第4章では、ジャコメッティやロペス、レンブラントといった画家の作品を参照しながら考察してきた。そこで、対象に即した制作の過程が「痕跡」となることや、対象の制作者に向けられた眼差しを捉えることが、鑑賞者に「実在性」を「喚起」させるということを見てきた。しかし、私は彼らの絵画制作をそのまま自作品の制作に導入するわけではない。なぜなら、彼らの絵画制作は、それぞれの制作動機や個人的な背景といった様々な事柄と密接に結びついているからである。そのため、他者が彼らの制作を参考にはできても、同じことを行うのは不可能である。そこで、私の作品について見ていく前に、私の絵画制作の動機と個人的な背景について述べる。それによって、私が探究としての絵画制作に興味を抱き、その後、画面上に作り出した「虚構」に再現性を与えることによって、「迫真性」としてのリアリティを求めていた理由が見えてくる。さらに、博士後期課程に進学後の絵画制作において、現実と向き合うことと、「実在性」としてのリアリティを求めた理由も明確なものとなる。

私の個人的な背景として、過去の二つの経験について述べる。その二つの経験とは、自らの存在価値の保証を求めた相手に殺意を向けられたことと、幼馴染の死という出来事である。私がこの二つの経験に思いを巡らすようになったのは、修了制作を描いている時であった。

私は子供の頃に、自らの存在や価値、そして現実とは何か、などといったことを考えるようなことはなかった。そして、当時の私はなんの理由もなく自らの存在が他者に認められているものだと考え、現実というものも漠然と理解しているつもりであった。しかし、自らの存在の価値を無条件に保証してくれていると思っていた他者が、私に刃物を突き付け、追いかけてまわしてきた。そのことによって、漠然と理解していた私自身の存在意義や現実というものが疑い深いものとなった。それは思春期の子供が感じる自己への不安と似たものだと考えられるが、その後の私は、他者の内面や感情に対し一歩引いた地点から観察を行う癖がついたのである。それは現実というものと直接的に関わることを避けるようになったということでもあり、私自身が無条件に自らの存在を認めるということができなくなったということでもある。このような経験から、私は絵画制作における、未知なるものの発見というひとつの側面に興味や関心を抱いたのではないかと考えられる。なぜなら、未知なるものを探究する絵画制作は、現実を再発見することによる一種の安心感を私自身にもたらすからである。

次に、私の幼馴染が亡くなったことについて述べる。亡くなった幼馴染は私の同級生であり、彼は私たちが中学生の時に海の事故で亡くなった。彼の死は、私にとって初めての身近な人の死であったため、訃報を聞いても、遺体となった彼と面会しても、死というものを実感できずにいた。彼は親族が少ない家庭だったため、私は彼の葬式、火葬、骨上げまでを参加させていただいた。その中で、私は不思議な感覚を経験した。それは火葬後の骨上げに参加させていただいた時に、私は遺骨となった幼馴染が即物的なものとして見えてしまい、幼馴染が幼馴染ではない何か

へと変化してしまった、と感じた。それは、遺骨に対して幼馴染の面影を追うことが出来なくなったというだけのことかもしれないが、その時に私は、その人がその人であるということはどうゆうことなのか、という疑問を抱いた。

この二つの経験によって私は、現実に対する疑問を抱くようになった。そのため、探究としての絵画制作に興味を抱いたことは、必然的だと考えられる。そして、探究の対象が自らの外見から内面へと変化していったのも必然的なことであったと思われる。その後、私は自らの内面を「虚構」の物語として抽出し、その内面世界を強固なものとするために作品に再現性を付与しようとしてしまった。つまり、現実を求めていたはずの絵画制作が、いつの間にか「虚構」の世界に「逼真性」を与えるような現実逃避となってしまったのである。

修了制作を描いていたところに、私はこのような過去の経験に思いを巡らせ、自身の絵画制作を見直すべきだという結論にいたった。そして、私は博士課程に進学後、絵画におけるリアリティとは何か、について考察し始めたのであった。その上で、私は修士課程まで描き続けてきた物語画のような作品の制作を一切やめて、肖像画のような、実在の対象と向き合う絵画制作において、作品に「実在性」としてのリアリティを求めるようになったのである。つまり、私が博士後期課程に進学後、絵画に求めているものとは、表現としての作品制作ではなく対象との向き合いの作品化である、ということである。

ここで、私が修士課程までに制作していた作品と、博士課程に進学後に制作する作品との差異について、デッサンという観点からその変化を述べる。私が修士課程を修了する以前の物語画を中心に制作していた時、私にとってデッサンとは何らかの対象を描く上で、「現実らしさとは何か」ということを知るために行うものであった。それはデッサンを、現実の探究と共に絵画そのものを現実であるかのように鑑賞者に提示するための準備として行っていたということである。しかし、博士後期課程に進学後は、対象との向き合いそのものを重要視し、「虚構」に現実らしさを与えることを否定したため、デッサンは一切行われなくなった。いや、より正確に言えば、絵画制作そのものが対象との向き合いや探究へと変化したため、絵画制作のうちにデッサン的な意識が内包されるようになったと言える。このような変化から、博士以降の私は準備としてのデッサンを行わず、初めからキャンバスに描き始めるような制作に変化した。

以上が、絵画にリアリティを求める動機と個人的な背景と、制作意識の変化をデッサンという観点からの制作意識の変化である。そのことを確認したうえで、次節では実際の自作品について見ていく。

## 2. 実在性を求める制作

今、私が絵画制作に求めているものを端的に言えば、現実の存在と向き合うことであり、その向き合いを「痕跡」として提示することである。そして、その現実との向き合いの「実在性」を鑑賞者に「喚起」させたいと考えている。第4章でジャコメッティやロペス、レンブラントの絵画制作を参照した中で、絵画が「実在性」を「喚起」させるために重要なのは、対象に即した制作の過程が「痕跡」となることと、対象の制作者に向けられた眼差しを捉えること、という「関係性」と「行為」の在り方であった。ここで、実際の自作品における「行為」という点について述べるために、実際の描画方法の在り方について先に触れておく必要がある。なぜなら、「行為」とは、「対象の主体性」を捉えようとする目的と、実際の方法としての描画技術や制作態度の在り方と密接にかかわっているからである。

私は絵画制作において、対象との向き合いの中で描画方法が様々に変化する。まず私の描画方法の基本となる、描画層とグレイズ層について述べる。描画層とは、対象の形態を画面上に描き出すために、硬い不透明の絵の具によって描く層である。硬い不透明の絵の具を使用することで、対象の造形や量感、明暗などを具体的に捉えていき、画面上に様々なテクスチャを作り出すことができる。グレイズ層とは、大量の描画用のオイルに絵の具を混ぜることによって描く層である。描画用のオイルを混ぜた絵の具によるグラッシは、画面上に透明感を与え、深みのある色彩を施すことや空間の奥行きを作り出すことができる。そして、この二つの層を交互に重ね合わせることによって、細密で複雑な色調を表現すること共に、事物の質感を画面上に表現できる。この描画方法は私が古典絵画技法を参考にしながら、私の基本的な描画方法であり、修士課程までに行っていた「迫真性」としてのリアリティを求める絵画制作の中で獲得した技術であった。しかし、修了制作と同時期に描いていた《探し物》(図26)では、上記のような「迫真性」を獲得するための描画層とグレイズ層の使い方とは別の感覚で、作品を描いた。

2012年に描いた《探し物》は、前節で述べた幼馴染の死という過去の経験と向き合う自分自身を描いた作品である。私はこの作品を制作する時に、幼馴染の死と向き合うために、その出来事を思い返していた。しかし、幼馴染と向き合うために私が眼差しを送り続けようとも、対象からは何も返ってこず、その眼差しの先には何もなかった。幼馴染の死との向き合いは、ただ彼がすでに亡くなっており、存在していないという事実を私に突き付け、不安と痛みが呼び起こされるだけであった。そのため、《探し物》において向き合おうとした幼馴染の存在を、私は捉えることができず、何も見出せないという不安から、対象の造形や量感を捉えていく描画層による描写が難しかった。そのため、この作品は描画用オイルを少し混ぜた絵の具による曖昧な描写の上に、ひたすらグレイズ層を重ねていくような制作となった。その時、私にとって描画層とは、対象を具体的に捉えていく描画行為であり、グレイズ層は対象が不明なものであり明確に捉えられないと感じた時に行う描画行為として使い分けられていた。さらに、グレイズ層は画面に描き出されてきた画像に対する不信感から、以前に描いていたものを薄く覆い隠すように塗る描画行為としても使っていた。つまり《探し物》では、描画層とグレイズ層の使い分けを「迫真性」を獲得するための技術的な問題としてではなく、「制作者の主観性」によって使い分けていたのである。

《探し物》は、当時の私の作品の中では特殊な絵画であった。そして私は、この作品が他の自作品にはない、独特のリアリティを持っていると感じていた。しかし、この作品の描画方法の中にある「制作者の主観性」とその重要性について、私はすぐに気がつくことができなかった。

ここからは、博士後期課程に進学後に制作した自作品について見ていく。

まずは、自画像作品を取り上げる。2014年に描いた《眼差し》(図27)は、博士課程に進学前に私が感じていたリアリティに関する疑問に対し、一定の解答が得られてきた時に制作した作品である。しかし、私は絵画のリアリティを肖像画の考察によって見出そうとしていたため、この作品を描いた時、肖像画によって見出したものが自画像制作とどのように関わるのかという解答を得られてはいなかった。だが私は、解答を得られなかったからこそ自画像制作を実際に行う中で、その解答を模索しようと考えた。私は肖像画を通して、「制作者の主観性」と「対象の主体性」の向き合いを重要視したのであるが、自画像制作において問題となったのは、自画像制作が対象とする人物が「私自身」であるということであった。自画像制作は自己を対象化し、客観的に眺め、捉えるものであるが、その対象化した「私の主体性」を尊重することとは、どのようなことなのかはわからなかったのである。その疑問の答えは、実際の制作過程を見てから述べることにする。

《眼差し》を制作するにあたって、私は描く前の段階からある程度の構想を練っていた。それは自分の姿を真正面から捉えることと、ライティングも正面から当てること、そして、正方形のキャンバスに描くことである。それは自身の絵画制作に対する疑問が解消されつつあり、自作品の制作に対し、多少の自信を取り戻した自らの姿を堂々と描こうと考えたからである。この作品を描き始めた時は実際の自己の姿に即し、描画層を中心に自己像を描いていた。しかし、実際には自画像制作に対する不安があったため、作品を制作するにしたがって描かれる顔の表情は暗くなり、絵具の彩度も低く、薄暗い自画像となった。

《眼差し》を描くにあたり、事前に想像していた作品の完成と、実際の完成作品との間には差異があった。それは自画像を制作する「私自身」に対する認識が、事前に想定していたものから、向き合う中で現実の「私自身」へと変化したということでもある。ここに自画像制作における「対象の主体性」があるのではないかと考えた。それは、実際に対象となる自分自身と向き合う絵画制作の中で、自らへの眼差しと共に作品が変化し、事前に想定していたものに沿って自画像制作を行うのではなく、現実に沿って自画像制作を行うことが、自画像における「対象の主体性」を尊重することなのではないだろうか、と考えた。そして、この作品は私が留学する以前に描いていた作品であるため、前章で参照したレンブラントの作品を鑑賞する前であり、描かれた人物が制作者に向ける眼差しを捉えるということを意識していなかった。しかし、眼差しを捉えることは、「私自身」と向き合う自画像制作の中で自然に表れているように思われる。それは、私にとっての絵画制作が鑑賞者に対する表現から、向き合いの提示に変化していたこととも無関係ではないだろう。私はこの作品を描くことで、自画像に関する疑問を解消することができたのだが、制作を行う中での作品の変化が鑑賞者に伝わる「痕跡」としては残されていない。しかし、この作品を展示した時に鑑賞者に作品の意図を説明した時、好評を得ることができたため、絵画のリアリティに関する自身の仮説と、それを基にした作品制作を継続することにした。

2015年に描いた《ひとりごと》(図28.29)は、私自身の内向的な性格に対する向き合いを絵

画化した自画像である。前節で述べたように、私は現実から一步引いた位置から観察者として眺めるような内向的な性格であった。だが、内向的な性格は社会から否定的な評価をされ、自分自身も内向的な性格を変えたいと考えていた。そして、私は内向的な性格を打破し、社会的に振る舞うことが「出来る」ようになった。しかし、この「出来る」という感覚は、私が内向的であるということにより強く意識させることとなった。

内向的な性格を抑制し、社会的に振る舞うことが「出来る」という感覚は、第1章で参照した修了制作などで繰り返し描いていた「他者の中の私」という主題に関心を抱き、自己の内面世界を描いていたことと無関係ではないだろう。《ひとりごと》は「他者の中の私」という主題を内面世界として捉えるのではなく、現実の内向的な自分自身と向き合った自画像である。この作品は内向的な性格に対する自己否定と、自己肯定という、相反する感情を持ちながら制作した作品である。そのため、対象を捉えようとする描画層には荒い筆跡が残され、グレイズ層は透明色によるグラッシと、半不透明な灰色や黒色の絵の具によって、描画層を薄く覆い隠すようなスキャンブル<sup>49</sup>が画面全体に施されている。この作品の制作開始当初は、自らの内向的な性格を肯定するような自画像を制作しようとしていたのだが、自己否定の感情によって、結果的に不明瞭な自己像が描出された。

この作品は鑑賞者に向けてポーズをとり、何がしかのメッセージを伝えようとしている作品ではなく、ただ自分自身との向き合いを絵画化したものである。そのことによって、描かれた眼差しが鑑賞者にではなく、制作者である私自身に向けられたものとして提示させようとした。そして、この作品は対象を再現するための描画方法の選択ではなく、「制作者の主観性」に沿って描画方法を選択することによって、「対象の主体性」と「制作者の主観性」が共に捉えられている作品として描こうとした。

次に取り上げるのは、恋人を描いた作品である。2015年の春に、私は金沢美術工芸大学の短期留学から日本に帰国した直後に《特異なポーズ》(図 30.31)を描いた。この作品は約三ヶ月のあいだ会うことのできなかつた恋人と再会し、お互いふざけ合っていた時に恋人がとったポーズをそのまま描いたものである。この作品も《ひとりごと》と同じく、描かれた対象の眼差しを制作者である私に向けられているように意識して制作していたため、鑑賞者に描かれた人物のポーズが何を意味するのかを説明することはせずに、ふざけ合った時に私に向けてとった彼女の個人的なポーズをそのまま描くことにした。

この作品は、再会の喜びと個人的な向き合いを絵画化しようとしたものである。描画方法は、下地を荒く塗ったキャンバスの上に大胆な筆触で対象を捉えるような描画層での描写が中心となり、グレイズ層によって描いている描画層の画像を不明瞭にすることや、薄く覆い隠すような描写は殆ど行われなかった。そして、描画層は対象に即して丁寧に色調を写し取るというよりは、大まかな色面によって対象の存在を捉えるための描写となっている。《特異なポーズ》以外の多くの自作品では、対象を捉えるために丹念に色調を追いかけ、描写していたため、大まかな筆触によって描写することに慣れていなかった。そのため、作品の仕上げの状態が質の高いものとはならなかった。しかしい、仕上げのための制作を行わず、向き合った中で自然と出てきた状態のまま筆を置くことで、作品としての質よりも対象の存在が優位であり、「対象の主体性」を尊重した制作であることを鑑賞者に示そうと考えた。

2015年に描いた《痛みを伴う光》(図 32. 33)は、私の恋人が職場でのストレスなどにより体調を崩してしまった時の姿と向き合い、その現実を受け止めるために制作した作品である。その時、恋人は落ち込みながらも、体調を崩したことを受け止めているように感じた。そして私は、彼女の儂さと強さを捉えたいと考えた。

この作品を制作した時の描画層は、普段の制作のように硬めに練られた不透明な絵の具によって、対象の造形や量感を捉えるというよりは、描画用のオイルを混ぜて柔らかくした半不透明の絵の具によって描かれている。それは、私が対象の細かな色調の変化を繊細に捉えようとしていたからである。グレイズ層は半不透明の白色を薄く塗り重ねるスキャンブルによって、画面を白く消し去るような描写が繰り返し行われている。これらの描画方法は、彼女に今何が起きているのかということを知り、捉えたいという欲求と、読み取ることのできない彼女の複雑な心理状態に対する「制作者の主観性」が現れたものとなっている。私は目の前にいる恋人の姿を丁寧に捉えようとするのと、私の感情によってその描写方法が変化することが、「対象の主体性」と「制作者の主観性」とを捉えることであると考え、この作品を制作した。

恋人とは別の主題として制作したのが、2014年の終わりから2015年にかけて描いた2点の作品《雨が降る前に》(図 34. 35)である。この作品は私の従姉妹である二人を描いたものであり、二人に起きたある出来事が制作の動機となっているため、2点の作品を一緒に述べる。その出来事とは、2014年の初冬に彼女らの父親が病によって亡くなったということである。

私は、2014年の夏の終わりに実家に帰省した時に彼女らと会った。その時、二人の従姉妹のうち一人が妊娠しており、出産を控えていた。私は親戚同士で集まる機会があった時、記念に従姉妹らの笑顔の写真を撮っていた。そして、私が大学の在る金沢に帰った後、しばらくして出産の報告があった。その報告の後で、私は二人の笑顔の写真を基に絵を描こうと考えた。《雨が降る前に》は描き始めた時、豊かな色彩を持って描かれていた。しかし、その後、彼女らの父親の訃報を聞き、私はこの絵をそのまま継続することができなくなった。それは、私の撮った笑顔の従姉妹らの写真を、楽しかった日の思い出として見るができなくなってしまったからである。

しばらくして、私は《雨が降る前に》の制作を再開することにした。それは、私にとって絵画制作というものが、現実と向き合い、事実を受け止めながら折り合いをつけるということと密接にかかわっていたからである。制作を再開した後の作品の状態は混沌としていた。作品の色彩が無くなり、白黒の画面となり、その後は青色に染まったり、白く消し去ったりと変化を続けた。最終的には輪郭もあいまいで、色彩も明瞭ではない作品となった。

この作品の主題は、従姉妹の笑顔であった。私は制作を始めた時、その笑顔を喜ばしいものとして捉えていた。しかし、訃報を聞いた後からは、笑顔を笑顔として捉えられなくなり、その後に笑顔であった時の状態を画面上で固定化させようとしていた。しかし、笑顔を固定化しようとする絵画制作は、逆に笑顔とは移ろいやすく、壊れやすい、繊細なものであるということに私に突き付けてきた。その結果、初めに鮮やかに描かれていた笑顔の描写が曖昧で不明瞭な描写層と、透明色による曖昧な描写としてのグラッシや、半不透明の絵の具によって描画層を薄く覆い隠すようなスキャンブルによるグレイズ層によって画面が覆い尽くされていった。

この2点の作品を描いていた最後の段階で、私は写真の中の彼女らの笑顔と彼女らが悲しんで

いるのではないかと思う私の主観とを混合せずに、共に描き出そうと考えた。それは、私が彼女らの実際に感じている悲しみを知ることはできないことを認め、従姉妹が笑顔でいる姿を私の主観によって悲しんでいる姿に変更するのではなく、あくまでも笑顔でいた姿に対する悲観的な私の眼差しを絵画化した作品であることを提示しなければならないと考えた。つまり、絵画を作品とするにあたって、従姉妹らの悲しみを勝手に代弁するのではなく、彼女らの笑顔と向き合った私自身を提示するべきであると考えたのである。

最後に見るのは2015年に描いた《悲しみが消えること》(図36.37)である。この作品は前節で述べた幼馴染の死と向き合ったものである。私の幼馴染は海の事故で亡くなったのだが、それは消波ブロックに足をとられたのが原因であった。そのため、私は海と消波ブロックに対し複雑な感情を抱いていた。しかし、私が2014年と2015年に海に行き、消波ブロックの前に立った時、その複雑な感情が薄れていっているということに気が付いた。その時、私が修士課程を修了する直前から、幼馴染の死と向き合うことができるようになったのは、私の中で心の整理が付き、その出来事に対する悲しみが消えてきたからではないかと考えた。そのとたんに、私は悲しみが癒えるということに対し、寂しさを感じていた。そして私は、海と消波ブロックと向き合う制作をしようと考えた。

《悲しみが消えること》における描画層は、海の部分のみが硬い絵の具によって描かれており、空と消波ブロックの部分は筆跡をなるべく残さないような描かれ方となっている。それは、私にとっての悲しみが時と共に消えていくことを、消波ブロックが荒波によって削られていく姿と無意識に重ね合わせていたことが原因として考えられる。そして、グレーズ層は白色か明るい灰色の半不透明な絵の具で、画面全体に繰り返しスキャンブルを施している。それは私の中で悲しみが消えていくという感覚から、描画した画面を薄く覆い隠していくような描写となったのであると思われる。この作品は、私が海や消波ブロックと向き合っているというよりも、自らの感情という内面的なものとの向き合いを、海という現実の対象を通して行った作品であるといえる。そのため、この作品は前述した《探し物》と同じく、対象と向き合おうと私が眼差しを送り続けようとも、対象からは何も返ってこず、対象が喪失した事実と、その悲しみが癒え始めていることを受け止める過程が作品化したものであるといえる。

《雨が降る前に》と《悲しみが消えること》は、私が記録や記憶と向き合った作品であり、主に「制作者の主観性」が捉えられているものである。そして私は、何らかの対象と向き合ったという事実を鑑賞者に「喚起」させようとしている。向き合いそのものを作品化し、その向き合ったことの「実在性」を鑑賞者に「喚起」させられるのだとしたら、目の前にある事物を描くような、肖像画や静物画のような作品以外の様々な作品においても、「制作者の主観性」と「対象の主体性」を尊重する「関係性」と、それを捉えようとする「行為」を「痕跡」として提示することによって、鑑賞者に「実在性」を「喚起」させることはできるのではないかと考えるようになった。

<sup>49</sup> スキャンブルとは、ぼかし。画面の色に微妙な調子を与えるために付け加えられる最上層の絵具層をさす画家用語であるが、\*グレーズとは異なり、\*絵具は不透明である。『オックスフォード西洋美術事典』講談社、1989、p.536

結論

本論文において述べてきた「実在性」としてのリアリティに関する、私の思考の変化を簡単に振り返り、結論を述べる。

第1章の第1節では、リアリティの語義を確認し、絵画がまるで現実であるかのようなリアリティとしての「迫真性」と、描かれたものが現実に存在していることを説得させるリアリティとしての「実在性」とに分け、本論文では「実在性」に関するリアリティを考察することとした。その中で、絵画制作において対象を忠実に再現することは「迫真性」を獲得しても、「実在性」は獲得できないことを確認した。

第2節では、絵画における「実在性」について、肖像画制作を通して考察した。本節では、ツヴェタン・トドロフの『個の礼讃』に述べられている「記念としての肖像画」と、プリニウスが『博物誌』の中で述べた絵画の起源の逸話を参照し、肖像画には「不在」という性質があることを確認した。「不在」とは制作者の前から対象となった事物が過ぎ去るとともに、対象が作品とも切り離された状態のことである。「不在」は絵画の根本的な性質であり、その性質によって忠実な再現だけでは「実在性」を獲得できないことを確認した。絵画のリアリティについての考察は、その「不在」という性質を前提として、行われなければならないことを確認した。

第2章の第1節では、制作者が「不在」の肖像画に類似性を求めた理由と、肖像画と対象となった人物、鑑賞者の関係について考察した。第1章で参照したトドロフの『個の礼讃』に述べられていた「記念としての肖像画」では、作品は対象の代替物となるために類似性を求めるのではなく、記録物としての似姿に正確さを求めるのであることを確認した。そして、肖像画という意味の英語Portraitの語源からラテン語のProtrahere「描き前に引きだす」という意味を参照し、肖像画には対象との間に空間的な「ずれ」があることを確認した。肖像画制作における類似性は、記録物としての正確さを求めており、肖像画は「不在」の画面の前に対象となった実在の人物を「喚起」させ、そのことが肖像画における「実在性」であると考えた。しかし、「不在」の肖像画が正確な記録物であることによって「実在性」を「喚起」できるのは、対象となった人物を知っている鑑賞者のみであり、対象となった人物を一度も見ることが無い鑑賞者にとっては、ただの見知らぬ人物の似姿でしかなく、「実在性」を「喚起」できない。

第2節では、記録物としての肖像画に描かれているものとは、対象となった「人物そのもの」ではなく、「制作者が認識した人物」であると仮定し、そこには制作者と対象となった人物の双方の存在が関わっていると考えた。そこで、制作者と対象となった人物との「関係性」と、そこで生じる「行為」について考察することとした。私は肖像画制作を、「制作者の主観性」から「対象の主体性」を捉えようとしたものであると考え、双方の「関係性」は制作者と対象となった人物とが相互に主体的に向き合ったものであるとし、その相互に主体的な向き合いを「眼差しの衝突」と呼ぶこととした。

次に、制作者が「対象の主体性」を捉えようとする制作態度について考察した。肖像画制作において「対象の主体性」を尊重することは、「対象の主体性」を画面上に捉えきれないものであることを認め、あくまでも作品は、「対象の主体性」を捉えようとした制作者の「行為」の跡でしかないと考えた。そして、「行為」の跡を「痕跡」と呼び、肖像画は「痕跡」として鑑賞者に提示されるものだと考えた。ここで私は、その「痕跡」が「眼差しの衝突」であったことを鑑賞者に示すことができれば、鑑賞者に対象の「実在性」を「喚起」させられるのではないかと、とい

う仮説を立てた。

第3章では、写真と絵画とを比較して絵画のリアリティについて考察を行った。第1節では、私の仮説の前提である「不在」や「痕跡」について検証した。その中で、絵画と写真は「不在」という性質を持ち、作品は「痕跡」として鑑賞者に提示されること、そして「実在性」を獲得するためには「対象の主体性」を尊重した制作であったことを鑑賞者に示さなければならないことを確認した。

第2節では、「対象の主体性」を捉えることを、中平卓馬が述べる「非和解性、その敵対性」や「眼の侵略」を認めることや、ゲルハルト・リヒターの「自分の見方と、美的な規範」を乗り越えるための「行為」として提示されるフォト・ペインティングを参照しながら考察した。その中で作品の制作が「眼差しの衝突」であったことを「痕跡」によって鑑賞者に示すことの重要性を確認した。しかし、仮説に問題がないとしても第2章で仮説を基にした自作品では、十分な成果が得られなかったため、私は制作の実践的な方法に問題があると考え、他の作家の実践的な制作を通して自らの仮説を再考することとした。

第4章の第1節では、アルベルト・ジャコメッティとアントニオ・ロペスの絵画を参照し、「対象の主体性」を尊重した実践的な制作の在り方について考察した。その中で、ジャコメッティの肖像画制作における、制作者と対象となった人物との「関係性」が、対象を捉えようと繰り返し問いつめることと、「たえまなく問いつめられる」という相互が主体的である状態であることを確認した。また、ロペスについては、絵画制作において「対象の価値を、作品よりも優位に」置き、対象を正確に写し取ろうとする行為が自然と「痕跡」となることを確認した。そして、彼らの作品は「迫真性」ではなく「実在性」を捉えようとしており、それを獲得できていると考え、制作者と対象が相互に主体的な「関係性」である絵画制作と、その制作の「行為」が「痕跡」となることによって「実在性」を「喚起」させることについて確認した。

第2節と第3節では、私が金沢美術工芸大学の短期留学制度によってгент王立アカデミーに留学中に、北方美術作品を鑑賞した経験から絵画のリアリティを考察した。第2節では、北方美術における絵画作品を、スヴェトラナ・アルパースの『描写の芸術』を参照しながら検証した。そして、北方美術における「絵画と眼差しの様態」は、制作者の網膜に映る光と色彩とをそのまま画面に描き出そうとする制作であり、「迫真性」としてのリアリティを求めたものであると考えた。

第3節では、北方美術作品の中で特殊な「絵画と眼差しの様態」であると私が感じた、レンブラント・ファン・レインの作品と「実在性」としてのリアリティについて考察した。その中で、描かれた人物の眼差しが鑑賞者という外に開かれたものではなく、制作者に向けられた閉じた眼差しであると仮定した。そして、その制作者に向けられた対象の眼差しを真摯に捉えようとした制作を鑑賞者に示すことによって、制作者と対象との向き合いとしての「実在性」を「喚起」させることについて確認した。

第5章の第1節では、これまで見てきた「実在性」についての考察と自作品の制作とを結びつけるために、制作者である私の絵画制作の動機と個人的な背景として過去の経験について述べた。その中で、私にとっての絵画制作は現実と向き合うこと自体が重要であり、制作者と対象とが向き合ったという「実在性」を鑑賞者に「喚起」させようとしていることを確認した。

第2節では、私の自作品8点を参照し、私と対象との向き合いの「実在性」を鑑賞者に「喚起」させようとした絵画制作について見てきた。その中で、それぞれの作品の制作動機と、私と対象となった事物との「関係性」、制作の在り方や技法を通して「行為」などについて確認した。

本論文において考察してきた結果をまとめると、私が絵画に求めた「実在性」としてのリアリティとは、絵画が「不在」であることを前提として、鑑賞者に対し対象の实在を「喚起」させることである。そして、鑑賞者に「実在性」を「喚起」させるには、制作者が「対象の主体性」を捉えようとしたものとして提示しなければならないのであり、肖像画制作は制作者と対象となった人物とが相互に主体的な「眼差しの衝突」であるべきなのである。

以上のことから、私が絵画に求める絵画のリアリティについて結論を述べる。「実在性」を「喚起」させる絵画制作とは、制作者と対象とが向き合う「関係性」が「眼差しの衝突」であったことを「行為」の「痕跡」によって鑑賞者に示すことである、と考えられる。そして、「眼差しの衝突」の「痕跡」を鑑賞者に示すことによって、「不在」という性質を持った絵画が「実在性」としてのリアリティを獲得できるのである。

图版



No. 1

タイトル 《あの頃は》

制作年 2011

素材 キャンバスに油彩

サイズ 162.0x194.0cm

学部卒業制作



No. 2

タイトル 《輪郭》

制作年 2013

素材 キャンバスに油彩

サイズ 181.8x227.3cm

修士修了制作



No. 3

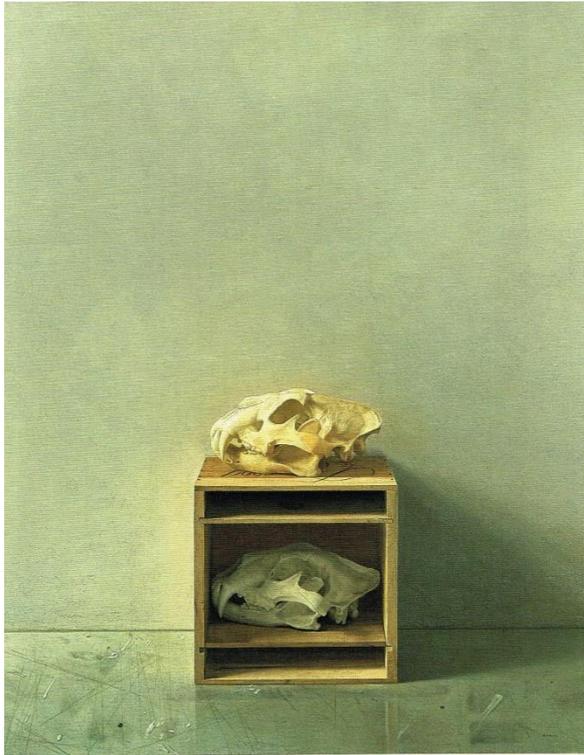
タイトル 《転換》

制作年 2013

素材 キャンバスに油彩

サイズ 194.0x194.0cm

修士修了制作



No. 4

制作者 野田弘志

タイトル 《TOKIJIKU (非時)  
VI Lion》

制作年 1992

素材 キャンバスに油彩

サイズ 145.5x112.1cm

図版引用

野田弘志 『リアリズム絵画入門』

芸術新聞社、2010



No. 5

制作者 磯江毅

タイトル 《鯛》

制作年 2007

素材 板、ジェッソ、鉛筆、  
水彩

サイズ 41.0x53.0cm

図版引用

磯江毅『写実考』美術出版社、  
2009



No. 6

タイトル 《移ろいの中で》

制作年 2013

素材 キャンバスに油彩

サイズ 33.3x24.2cm



No. 7

タイトル 《ポートレート》

制作年 2013

素材 キャンバスに油彩

サイズ 53.0x72.7cm



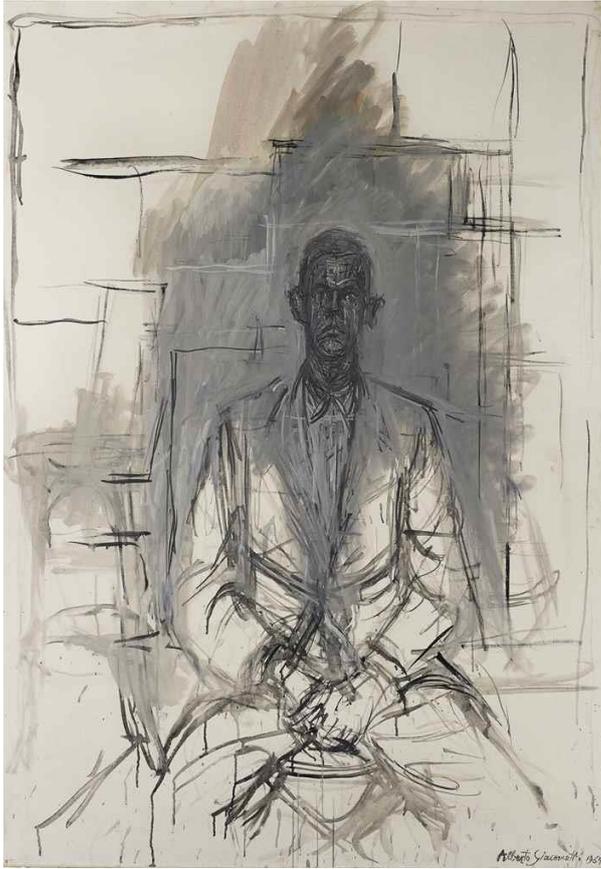
No. 8

タイトル 《移行する記憶》

制作年 2014

素材 キャンバスに油彩

サイズ 91.0x116.7cm



No. 9

制作者 アルベルト・ジャコメッティ

タイトル 《ジェイムズ・ロード》

制作年 1964

素材 キャンバスに油彩

サイズ 117.0x81.58cm

図版引用

イヴ・ボヌフォワ『ジャコメッティ作品集』清水茂訳、リプロボート1993

No. 10

上記作品の制作プロセス

図版引用

ジェイムズ・ロード『ジャコメッティの肖像』みすず書房、2003





No. 11

制作者 アントニオ・ロペス

タイトル 《カピタン・アヤからのマドリード》

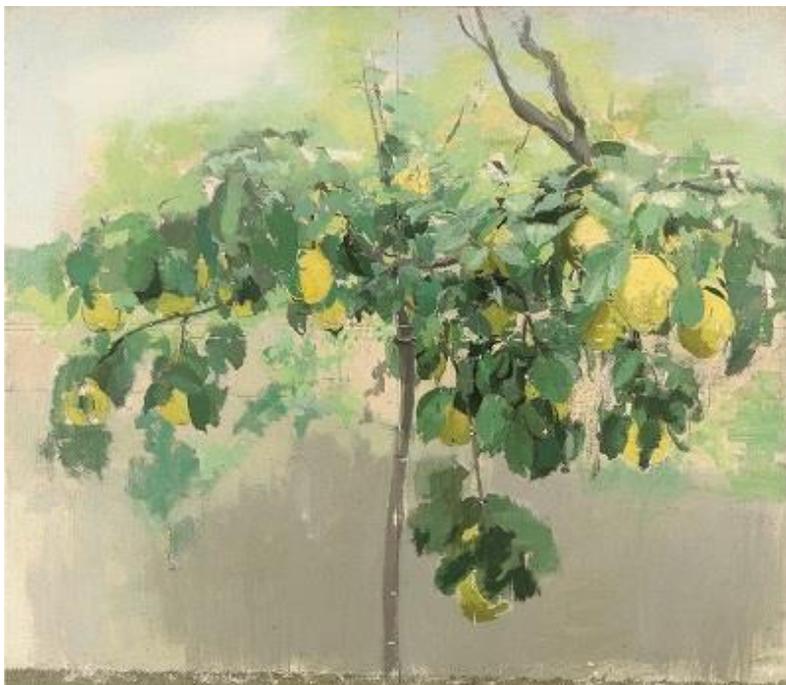
制作年 1987-96

素材 板、キャンバスに油彩

サイズ 184x245cm

図版引用

Cheryl Brutvan, *Antonio Lopez Garcia*, Museum of Fine Arts Boston, 2008



No. 12

制作者 アントニオ・ロペス

タイトル 《マルメロの木》

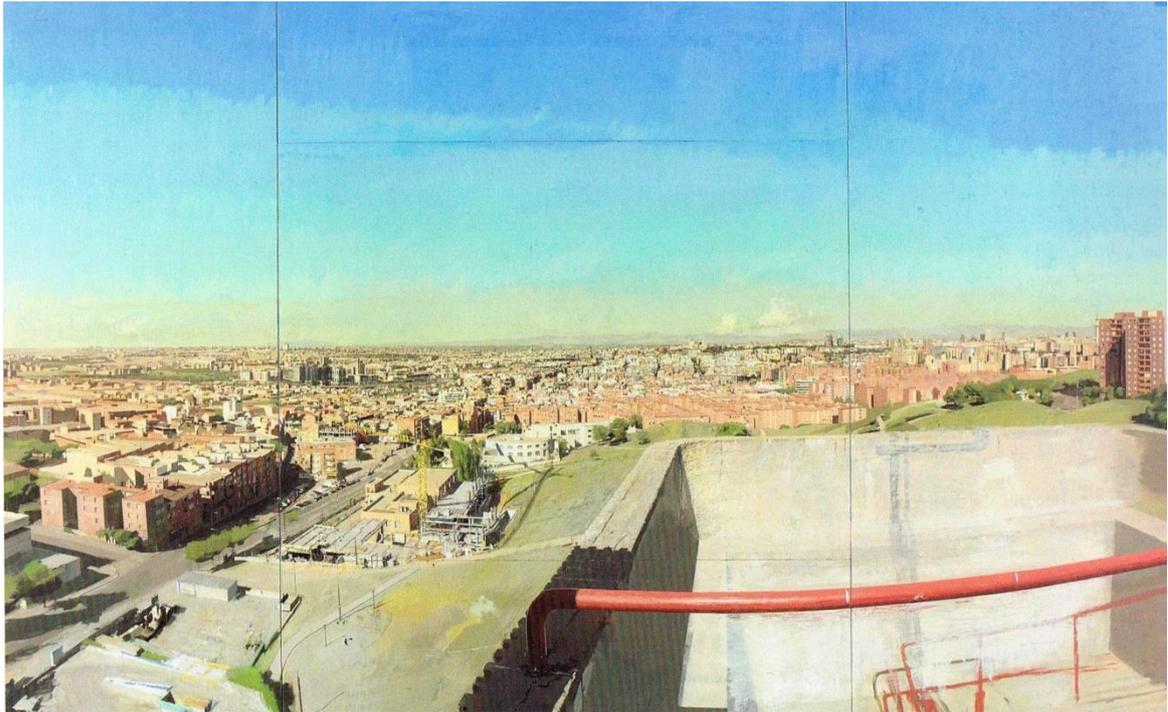
制作年 1990

素材 キャンバスに油彩

サイズ 105x119.5cm

図版引用

Antonio Lopez, *Antonio Lopez*, Fundacion Coleccion ABC, 2011



No. 13

制作者 アンтониオ・ロペス

タイトル 《バリエーカスの消防署の塔から見たマドリード》

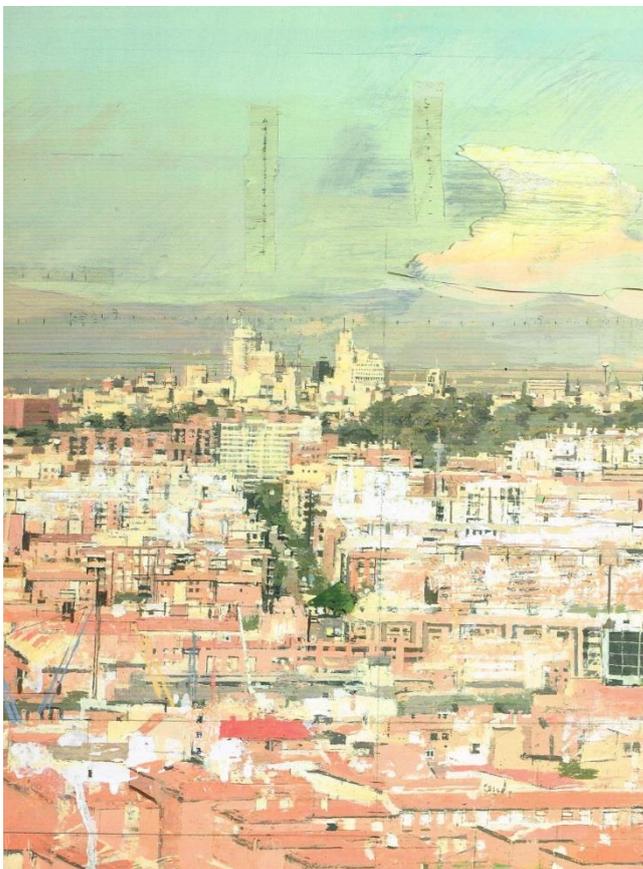
制作年 1990-2006

素材 キャンバスに油彩

サイズ 250x406cm

図版引用

Cheryl Brutvan, *Antonio Lopez Garcia*,  
Museum of Fine Arts Boston, 2008



No. 14

上記作品のディティール

図版引用

アンтониオ・ロペス『現代スペイン・リアリズムの巨匠 アンтониオ・ロペス展』長崎県美術館ほか、美術出版社、2013、



No. 15

制作者 ヤン・ファン・エイク

タイトル 《神秘の子羊》

制作年 1432

素材 板、油彩

サイズ 開かれたとき

約 350 x 450 c m

図版引用

Albert Châtelet, *Hubert et Jan VAN EYCK Créateurs de l'Agneau Mystique*, ÉDITIONS FATON , 2011



No. 22

上記作品のディテール

図版引用

Annick Born & Maximiliaan P. J. Martens, *Van Eyck in detail*, Harry N. Abrams, 2013



No. 17

制作者 パウル・ルーベンス

タイトル 《キリスト昇架》

制作年 1610-11

素材 板、キャンバス、油彩

サイズ 462.0 x 341.0cm

図版引用

クリスチャン・ローゼ・ベルキン『リュ  
ベンス』高橋裕子訳、岩波書店、  
2003



No. 18

制作者 パウル・ルーベンス

タイトル 《キリスト降架》

制作年 1611-14

素材 板、キャンバス、油彩

サイズ 420.0 x 310.0cm

図版引用

クリスチャン・ローゼ・ベルキン『リュ  
ベンス』高橋裕子訳、岩波書店、  
2003



No. 19

制作者 ヨハネス・フェルメール

タイトル 《牛乳を注ぐ女》

制作年 1660-1661

素材 キャンバス、油彩

サイズ 45.5x41.0cm

図版引用

ジル・アイヨー他『フェルメール画  
集』巖谷隆治訳、リブロポート、  
1991



No. 20

上記作品のディテール

図版引用

中山公男『フェルメール全作品』  
中央公論社、1979



No. 21

制作者 レンブラント・ファン・  
レイン

タイトル 《ヤンシックスの肖像》

制作年 1654

素材 キャンバスに油彩

サイズ 112.0 x 102.0cm

図版引用

Jonathan Bikker et al., *Rembrandt:  
The Late Works*, National Gallery  
London/RIJKSMUSEUM  
Amsterdam、2014



No. 22

上記作品ディテール

図版

個人撮影



No. 29

制作者 レンブラント・ファン・  
レイン

タイトル 《駝鳥の羽根を持つ女》

制作年

素材

サイズ 105x119.5cm

図版引用

Jonathan Bikker et al., *Rembrandt:  
The Late Works*, National Gallery  
London/RIJKSMUSEUM  
Amsterdam、2014



No. 24

制作者 レンブラント・ファン・  
レイン

タイトル 《自画像》

制作年 1659

素材 キャンバス、油彩

サイズ 84.5 x 66.0cm

図版引用

Jonathan Bikker et al., *Rembrandt:  
The Late Works*, National Gallery  
London/RIJKSMUSEUM  
Amsterdam, 2014



No. 25

制作者 レンブラント・ファン・  
レイン

タイトル 《自画像》

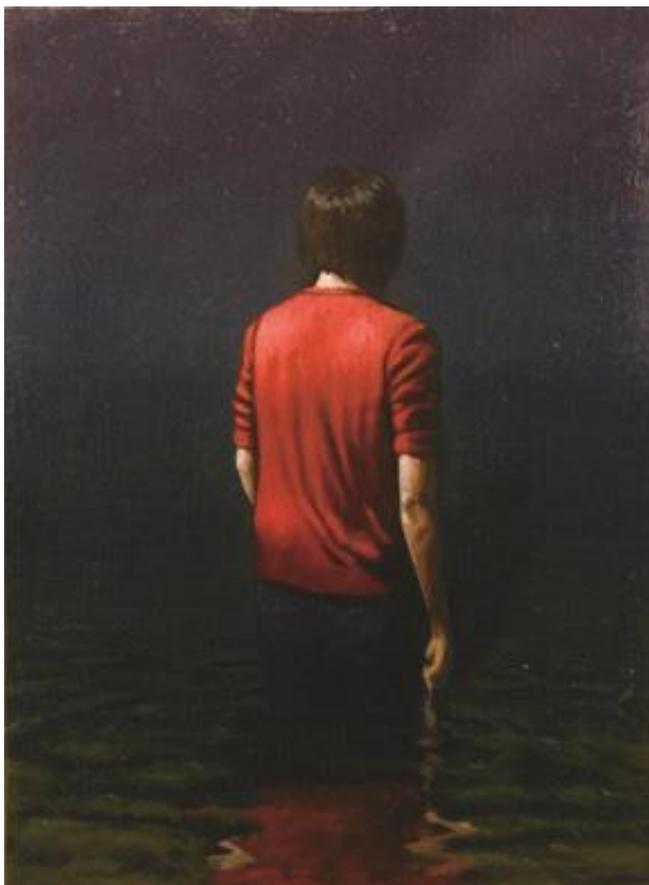
制作年 1669

素材 キャンバス、油彩

サイズ 65.45x60.2 cm

図版引用

Jonathan Bikker et al., *Rembrandt:  
The Late Works*, National Gallery  
London/RIJKSMUSEUM  
Amsterdam, 2014



No. 26

タイトル 《探し物》

制作年 2013

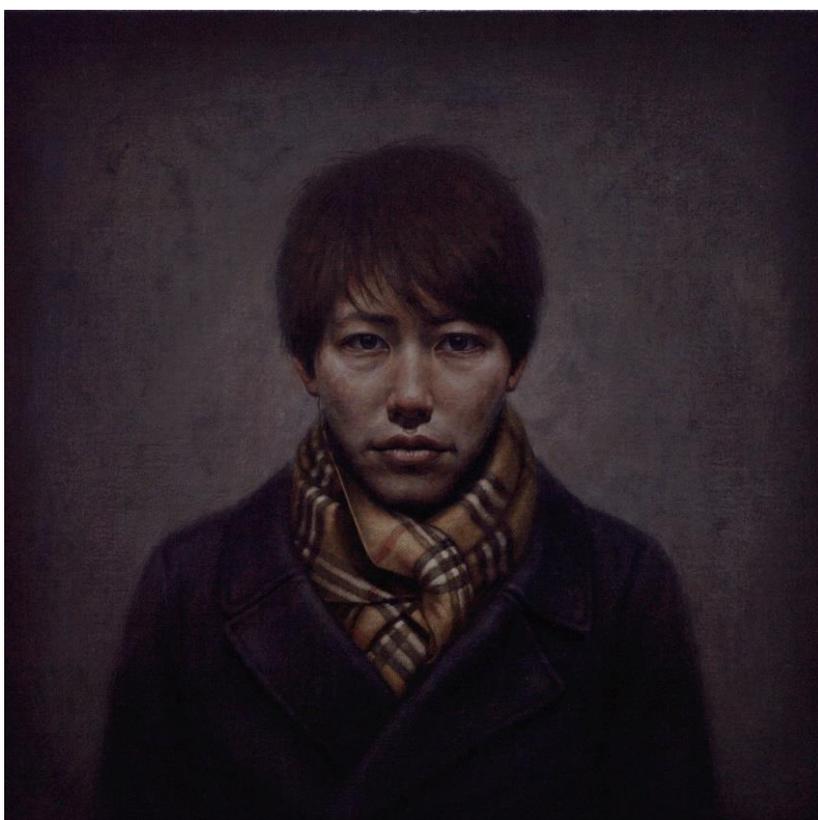
素材 キャンバスに油彩

サイズ 45.5x33.3cm

展覧会出品

Intersection ギャラリー一点

賢そうな YES 問屋町スタジオ



No. 27

タイトル 《眼差し》

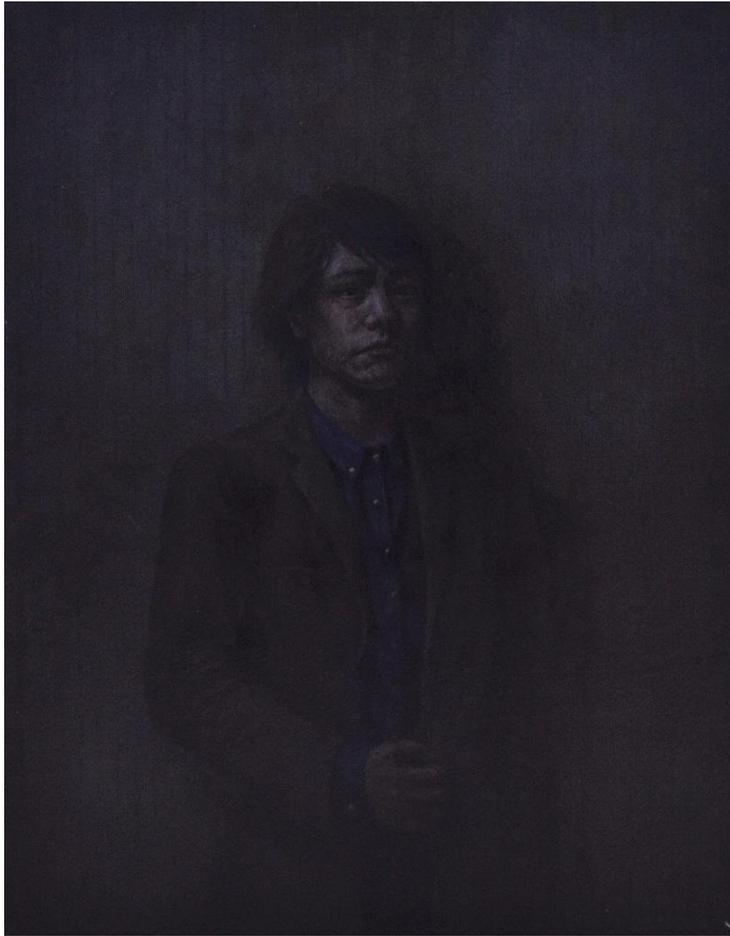
制作年 2014

素材 キャンバスに油彩

サイズ 60.6x60.6cm

展覧会出品

Intersection ギャラリー一点



No. 28

タイトル 《ひとりごと》

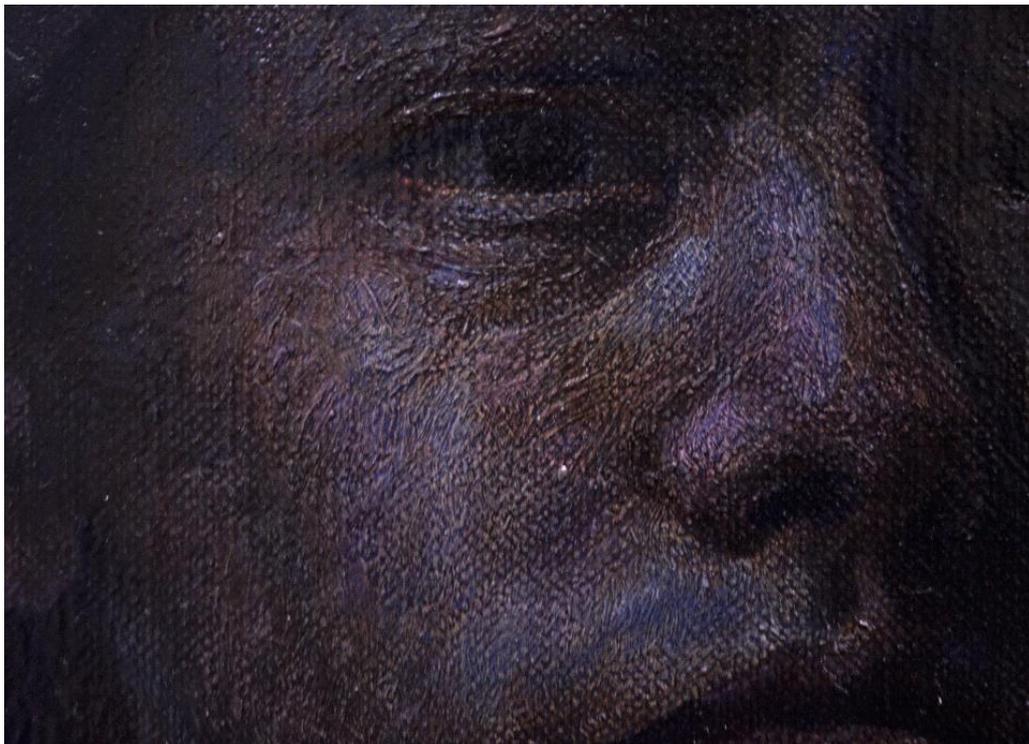
制作年 2015

素材 キャンバスに油彩

サイズ 116.7x91.0cm

No. 29

上記作品のディテール





No. 30

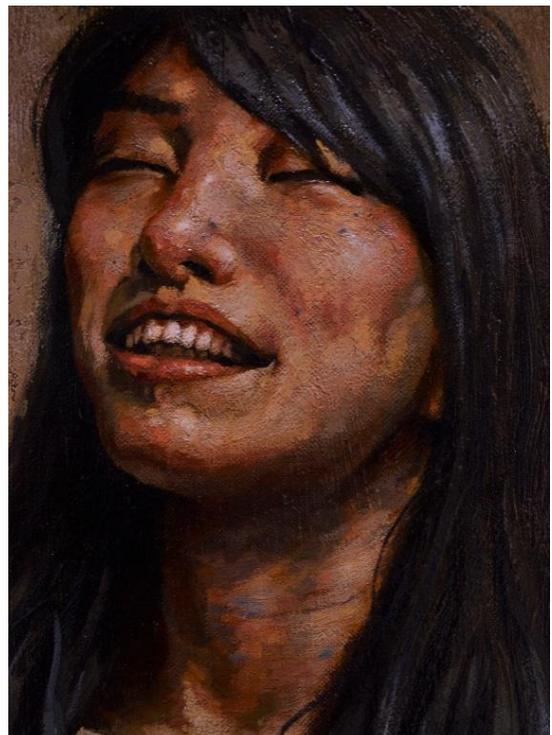
タイトル 《特異なポーズ》

制作年 2015

素材 キャンバスに油彩

サイズ 130.3x97.0cm

No. 31 上記作品のディテール





No. 32

タイトル 《痛みを伴う光》

制作年 2015

素材 キャンバスに油彩

サイズ 72.7x60.6cm



No. 38

上記作品のディテール



No. 34

タイトル 《雨が降る前に》

制作年 2015

素材 キャンバスに油彩

サイズ 53.0x45.5cm



No. 35

タイトル 《雨が降る前に》

制作年 2015

素材 キャンバスに油彩

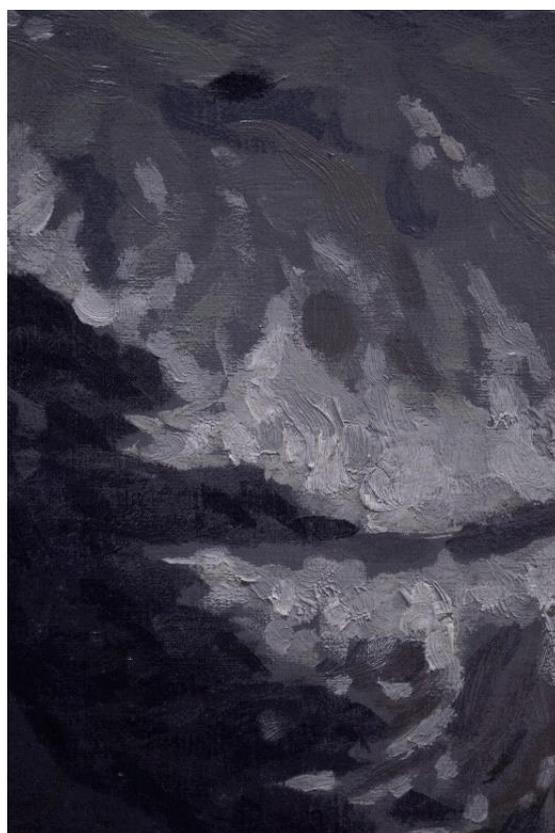
サイズ 53.0x45.5cm



No. 41

タイトル《悲しみが消えること》 制作年 2015 素材 キャンバス、油彩 サイズ 80.3x116.7cm

No. 42 上記作品のディテール



## 図版リスト

凡例 作者名、タイトル、制作年、サイズ、素材、所蔵、[]内は自作品の出品展覧会名  
(作者名の記載がない場合は自作である)

- 図 1 《あの頃は》2011、H162.0xW194.0cm、キャンバスに油彩 [金沢美術工芸大学卒業制作展 金沢 21 世紀美術館]
- 図 2 《輪郭》2013、H181.8xW227.3cm、キャンバスに油彩 [金沢美術工芸大学大学院修了制作展 金沢 21 世紀美術館]
- 図 3 《転換》2013、H194.0xW194.0cm、キャンバスに油彩 [金沢美術工芸大学大学院修了制作展 金沢 21 世紀美術館]
- 図 4 野田弘志《TOKIJIKU (非時) VI Lion》1992、H145.5xW112.1cm、キャンバスに油彩、蘭島閣美術館
- 図 5 磯江毅《鯛》2007、H41.0xW53.0cm、板にジェッツ、鉛筆、水彩
- 図 6 《移ろいの中で》2013、H45.5xW33.3cm、キャンバスに油彩、個人蔵 [Intersection ギャラリー一点]
- 図 7 《ポートレート》2013、H53.0xW72.7cm、キャンバスに油彩 [拡散と凝縮 金沢美術工芸大学アートギャラリー]
- 図 8 《移行する記憶》2014、H91.0xW116.7cm、キャンバスに油彩
- 図 9 アルベルト・ジャコメッティ《ジェイムズ・ロード》1964、H117.0xW81.5cm、キャンバスに油彩、個人蔵
- 図 10 アルベルト・ジャコメッティ《ジェイムズ・ロード》制作過程
- 図 11 アントニオ・ロペス・ガルシア《カピタン・アヤからのマドリード》1987-96、H184.0xW245cm、キャンバスに油、国立ソフィア王妃芸術センター
- 図 12 アントニオ・ロペス・ガルシア《マルメロの木》1990、H105.0xW119.5cm、キャンバスに油彩、フォックス・アベンゴア財団
- 図 13 アントニオ・ロペス・ガルシア《バリュエカスの消防署から見たマドリード》1990-2006、H250.0xW406.0cm、キャンバスに油彩、カハ・マドリード財団
- 図 14 アントニオ・ロペス・ガルシア《バリュエカスの消防署から見たマドリード》部分
- 図 15 フーベルトおよびヤン・ファン・エイク《神秘の子羊》1432、約 H350xW450cm、板に油彩、ゲント、シント・パーフ大聖堂
- 図 16 フーベルトおよびヤン・ファン・エイク《神秘の子羊》部分
- 図 17 ピーテル・パウル・ルーベンス《キリスト昇架》1610-11、H462.0xW341.0cm、板に油彩、アントウエルペン大聖堂
- 図 18 ピーテル・パウル・ルーベンス《キリスト降架》1611-14、H420.0xW310.0cm、板に油彩、アントウエルペン大聖堂
- 図 19 ヨハネス・フェルメール《牛乳を注ぐ女》1660-1661、H45.5xW41.0cm、キャンバスに油彩、アムステルダム国立美術館
- 図 20 ヨハネス・フェルメール《牛乳を注ぐ女》部分
- 図 21 レンブラント・ファン・レイン《ヤン・シックスの肖像》1654、H112.0xW102.0cm、キャンバスに油彩、シックス財団
- 図 22 レンブラント・ファン・レイン《ヤン・シックスの肖像》部分
- 図 23 レンブラント・ファン・レイン《駝鳥の羽根を持つ女》1656-58 頃、H99.5xW83.0cm、キャンバスに油彩、ワシントン・ナショナル・ギャラリー
- 図 24 レンブラント・ファン・レイン《自画像》1659、H84.5xW66.0cm、キャンバスに油彩、ワシントン・ナショナル・ギャラリー
- 図 25 レンブラント・ファン・レイン《自画像》1669、H65.45xW60.2cm、キャンバスに油彩、マウリッツハイス美術館
- 図 26 《探し物》2013、H45.5xW33.3cm、キャンバスに油彩 [Intersection ギャラリー一点] [賢ソウナ YES-man 問屋まちスタジオ]
- 図 27 《眼差し》2014、H60.6xW60.6cm、キャンバスに油彩 [Intersection ギャラリー一点]
- 図 28 《ひとりごと》2015、H116.7xW91.0cm、キャンバスに油彩
- 図 29 《ひとりごと》部分
- 図 30 《特異なポーズ》2015、H130.3xW97.0cm、キャンバスに油彩
- 図 31 《特異なポーズ》部分
- 図 32 《痛みを伴う光》2015、H72.7xW60.6cm、キャンバスに油彩
- 図 33 《痛みを伴う光》部分
- 図 34 《雨が降る前に》2015、H53.0xW45.5cm、キャンバスに油彩
- 図 35 《雨が降る前に》2015、H53.0xW45.5cm、キャンバスに油彩
- 図 36 《悲しみが消えること》2015、H80.3xW116.7cm、キャンバスに油彩
- 図 37 《悲しみが消えること》部分

## 図版出典リスト

図 1、2、3、6、7、8、22、26、27、28、29、30、31、32、33、34、35、36、37 筆者撮影、図 4 野田弘志『リアリズム絵画入門』芸術新聞社、2010、p.198、図 5 磯江毅『写実考』美術出版社、2009、p.99、図 9 イヴ・ボヌフォワ『ジャコメッティ作品集』清水茂訳、リブロポート、1993、p.379、図 10 ジェイムズ・ロード『ジャコメッティの肖像』関口浩訳、みすず書房、2003、p.13.33.49.57.101.117、図 11、13 Cheryl Brutvan, *Antonio Lopez Garcia*, Museum of Fine Arts Boston, 2008、p.123、p.145、図 12 Antonio Lopez, *Antonio Lopez*, Fundacion Coleccion ABC, 2011、p.129、図 14 アントニオ・ロペス『現代スペイン・リアリズムの巨匠 アントニオ・ロペス展』長崎県美術館ほか、美術出版社、2013、p.112、図 15 Albert Châtelet, *Hubert et Jan VAN EYCK Crèateurs de l' Agneau Mystique*, ÉDITIONS FATON, 2011、p.86、図 16 Annick Born & Maximiliaan P.J. Martens, *Van Eyck in Detail*, LUDION, 2013、p.78、図 17、18 クリスチャン・ローゼ・ベルキン『リュベンス』高橋裕子訳、岩波書店、2003、p.106、p.115、図 19 ジル・アイヨー他『フェルメール画集』巖谷隆治訳、リブロポート、1991、p.99、図 20 中山公男『フェルメール全作品』中央公論社、1979、p.41、図 21、23、24、25 Jonathan Bikker et al., *Rembrandt: The Late Works*, National Gallery London/RIJKSMUSEUM Amsterdam、2014、p.210、p.103、p.47、p.54

## 参考文献リスト

### ・辞典・事典

- 『世界美術辞典』新潮社、1985  
『オックスフォード西洋美術事典』講談社、1989  
『新英和大辞典第6版』研究社、2002  
『日本国語大辞典13』小学館、2002  
『世界大百科事典8』平凡社、1988

### ・書籍

- ジャン＝ポール・サルトル『想像力の問題』平井啓之訳、人文書院、1955  
岩山三郎『古代の没落と美術』美術出版社、1973  
スーザン・ソントグ『写真論』近藤耕人訳、晶文社、1979  
ローレンス・ゴーイング『フェルメール大全集』喜多尾道冬訳、講談社、1984  
プリニウス『博物誌3』中野定雄訳、雄山閣出版、1986  
レオン・バッティスタ・アルベルティ『絵画論』三輪福松訳、中央公論美術出版、1992  
スヴェテラーナ・アルパース『描写の芸術』幸福輝訳、ありな書房、1993  
ロラン・バルト『明るい部屋』花輪光訳、みすず書房、1997  
中平卓馬『中平卓馬の写真論』《リキエスタ》の会、岩波書店、晶文社、筑摩書房、白水社、平凡社、みすず書房、2001  
ツヴェタン・トドロフ『個の礼讃-ルネサンス期フランドルの肖像画』岡田温司、大塚直子訳、白水社、2002  
宮川淳『紙片と眼差しとのあいだに』水声社、2002  
ジェイムズ・ロード『ジャコメッティの肖像』関口浩訳、みすず書房、2003  
ゲルハルト・リヒター『写真論／絵画論』清水穰訳、淡交社、2005  
野田弘志『リアリズム絵画入門』芸術新聞社、2010  
アントニオ・ロペス『アントニオ・ロペス-創造の軌跡』木下亮訳、中央公論新社、2013

### ・論文

- 宇佐美英治「見るものとみられるもの:ジャコメッティと矢内原伊作」『アルベルト・ジャコメッティと矢内原伊作』佐谷画廊、1994、pp.25-32  
木下亮「孤高の写真画家・磯江毅」磯江毅『写実考』美術出版社、2009、pp.157-164  
穂積利明「スーパーリアリズムの視覚とセクシュアリティ」『スーパーリアリズム展』岩手県立美術館、いわき市美術館、熊本美術館、北海道立函館美術館、アートインプレッション、印象社、2004、pp.27-31  
木下亮「アントニオ・ロペスのマドリッド都市景観作品」『現代スペイン・リアリズムの巨匠 アントニオ・ロペス展』長崎県立美術館、Bunkamura ザ・ミュージアム、岩手県美術館、美術出版社、2013、pp.20-24  
森園敦「植物」『現代スペイン・リアリズムの巨匠 アントニオ・ロペス展』長崎県立美術館、Bunkamura ザ・ミュージアム、岩手県美術館、美術出版社、2013、p.62  
森園敦「マルメロの木」『現代スペイン・リアリズムの巨匠 アントニオ・ロペス展』長崎県立美術館、Bunkamura ザ・ミュージアム、岩手県美術館、美術出版社、2013、p.72  
森園敦「アントニオ・ロペスの初期作品と古美術との関わりについて-1960年代半ばにおけるリアリズム獲得までの軌跡-」『現代スペイン・リアリズムの巨匠 アントニオ・ロペス展』長崎県立美術館、Bunkamura ザ・ミュージアム、岩手県美術館、美術出版社、2013、pp.143-150

### ・展覧会カタログ

- 『アルベルト・ジャコメッティと矢内原伊作』佐谷画廊、1994  
『スーパーリアリズム展』岩手県立美術館、いわき市美術館、熊本美術館、北海道立函館美術館、アートインプレッション、印象社、2004  
磯江毅『写実考』美術出版社、2009  
『現代スペイン・リアリズムの巨匠 アントニオ・ロペス展』長崎県立美術館、Bunkamura ザ・ミュージアム、岩手県美術館、美術出版社、2013  
Jonathan Bikker et al., *Rembrandt: The Late Works*, National Gallery London / RIJKSMUSEUM Amsterdam, 2014