

# 「なぜモダン・アートはモダン・アートなのか」

北山 研二

はじめに

モダン・アートは一般的にはエドゥアール・マネ (1832-1883) から始まったと言われる<sup>1)</sup>。なぜだろうか。マネがさまざまな小情景からなる日常的情景をパッチワークの図像として描いたからではないだろうか。つまり、伝統的な一点消失遠近法的ではない固有の絵画でしか現前しえない絵画として、それゆえ鑑賞者の視点が固定された絵画の中央からその絵画を鑑賞すべく強制するそんな絵画ではなく、多様な鑑賞視点を提案する絵画として描いたからではないだろうか。そうであれば、絵画が内的に均質な統一空間ではなく、多様な外部に開かれた多孔性の絵画ということにならないだろうか。だからこそ、そうした独創的なマネの絵画世界をのちの多くの名だたるアーティストたち、たとえば印象派画家のモネやブーダン、印象派以後の画家セザンヌ、日本画家の土田麦僊、ピカソ、ヌヴォー・レアリスムのダニエル・スプーリ等々が《草上の昼食》(1863)<sup>2)</sup>へのオマージュやそのパロディーを制作したのではないだろうか。ところで、モダン・アートがマネから始まったとしても、そもそもなぜモダン・アートがモダン・アートとして始まったのだろうか。

モダン・アートは、美術史一般が推奨するような技法や主題の歴史系列的アートの一例として理解しようとしても十分には理解できない。それ以前の新古典主義、ロマン主義、写実主義の技法や主題の必然的結果がモダン・アートであるとは言い切れないからだろうか。たとえば、ダヴィッド (1748-1825)、グロ (1771-1835)、ジェラルド (1770-1837)、アングル (1780-1867)

等新古典主義の画家たちは、ギリシャ・ローマ的な荘重な古典古代を模範としながら、文学や歴史のモチーフのなかから継承すべき壮大な歴史的場面を普遍的な価値の表現として理知的に啓蒙主義的に描いたが、その後には勢いを増したロマン主義の画家たち、たとえばドラクロワ (1798-1863)、ジェリコー (1791-1824) 等は現状では満たされない感受性や主観的思い入れこそ最重要なものであるとして、現状ではないところつまり想像しうる過去 (中世等) や異国の情景 (オリエント等) さらには生死を分ける極限的状况などを描いてみせた。技法的には、前者が安定した構図と安らぐ色彩を是として、後者はダイナミックな構図と激しい色彩を好んだ。両者はいっけん対立しているものの、アカデミーはその両者を肯定した。両者は対立的であることによって相互補完的になりうるからである。実際、新古典主義とロマン主義は、絵画がその内部において線と色彩において互いに競合してきた歴史<sup>3)</sup> を担ってきたし、秘かに繋がっていた。たとえば、ロマン主義を批判し続けたアングルでさえ、《グランド・オダリスク》(1814)<sup>4)</sup> のように理知的構図で理想的な美の形象を描きながらもエロティックな雰囲気醸し出したし、さらには壮大な歴史的場面を理知的に描く新古典主義のグロとなるとナポレオン征服戦争等の劇的場面<sup>5)</sup> をややロマン主義的感情移入を抑えきれずに描きだしていたのではないだろうか。しかも、技法的には両者とも、線遠近法を用いるにせよ色彩遠近法を用いるにせよ二次元空間 (絵画平面) を三次元空間としてだまし絵的に描いていたのではないだろうか。ところで、その後のマネから始まるモダン・アートは、こうした対立的にして相互補完的状况には身を置かない。マネの前に、たとえ、眼前に広がる日常的風景や風俗を意識的にせよ無意識的にせよ写実的に描くコロー (1796-1875)、ミレー (1814-1875) やテオドール・ルソー (1812-1867) 等のバルビゾン派さらには現代の歴史画を写実主義的に描くクールベ (1819-1877) を介在させるとしても、マネはやはり新古典主義やロマン主義とは十分には繋がらない。彼らは技法的に大なり小なり伝統的

「なぜモダン・アートはモダン・アートなのか」

技法にしたがっているし、絵画内にあっては図像全体がかなり統一されており、意外性や外部性は排除されているからだ。それでも、美術史ではときどきマネは写実主義に分類される。マネの絵画は実際のところ写実的だろうか。たとえば、《チュイルリー公園の音楽会》(1862)、《草上の昼食》、《ロンシャンの競馬場》(1867)、《1867年の万国博覧会》(1867)は、モチーフは現実的だが、諸形象(人や物)とそれら間の関係は少しも写実的ではない。遠近感はないし、ばらばらに配置される諸形象とそれらの間の関係が結合的ではなく、むしろ並存的重層的だからである。色彩にいたっては、中間色を排除して鮮やかな色斑の連続になっているからである。一元的な＝唯一の視点しか要請しない統一空間ではなく、まるでそれぞれが固有の視点を持つ複数空間の並存なのだ。

マネを美術史の系列的系譜の延長には分類できないというのであれば、どのようにマネを理解すべきなのだろうか。マネの絵画がモダン・アートの起源にあるというとき、そもそも、モダン・アートの「モダン」とはどのようなものなのだろうか。アートの世界に限定して考えるべきなのだろうか。むしろ文化的社会的にモダンと言われる時代のなかにアートを置き直して見るべきなのではないだろうか。モダンの時代だからこそ、それにふさわしい、それに呼応するアートがいちはやく生まれたのではないだろうか。改めて美術史を見直してみれば、新古典主義もロマン主義もそれらのモチーフや主題にあっては、啓蒙主義、フランス革命、ナポレオンの第一帝政、王政復古、7月革命、王政復古、2月革命、第二帝政という政治的思潮の変化に伴う王侯貴族と大ブルジョワジーの失墜と復活、中小ブルジョワジーの台頭や革命幻想の失墜という社会文化の変化に多かれ少なかれ対応してはいるものの、技法にあっては劇的な変貌はなかった。それゆえ、新古典主義・ロマン主義と時代との対応関係と、マネ以降のモダン・アートと時代との対応関係とは次元が異なるだろう。では、アートを置き直して見るべき、その文化的社会的にモダンと言われる時代とはどのよう

なものだったのだろうか。はたして、モダンと言われる時代だったからこそ、それにふさわしいアートが伴走したのだろうか。

## 1. アートにおけるモダンとは何か

マネと親交があったシャルル・ボードレール (1821-1867) は、モダンの特性を指示する語、現代性 *modernité* について画家コンスタンタン・ギース論でこう定義する――

彼が探しているその何かを「現代性」と呼ぶことをお許しいただきたい。問題の観念を表現するのに、これ以上にふさわしい言葉が存在しないからだ。彼にとって重要なのは、流行の中から、流行が歴史性のうちに持ちうる詩的なものを取りだすこと、移り変わり行くものの中から、永遠を引きだすことなのだ (……) 現代性とは、一時的なもので、うつろいやすいもの、偶発的なものであり、芸術の半分をなすものであり、残りの半分が永遠なもの、不動なものである。(……) 一言で言うと、いかなる現代性といえども古代性となるのに値するには、人間生活が無意識的にそこに注ぎ込む神秘的な美が抽出されていなければならぬのである。<sup>6)</sup>

現代性 (モダン) とは、瞬間の永遠のことだ。その瞬間そのものには、すでに「神秘的な美」つまり明快に定義できない引きつける何かがあるからこそ、それに気づいた者には永遠になりうるのだ。そうであれば、美術史が想定するような系譜的歴史的流れが切れたところで始まるものだろう。現代性 (モダン) とは、哲学的には社会に対して超越論的規範としてのプロジェクトを課すこと、あるいは理性の破綻を意味するが、そうであるならば、革命思想や革命そのものが具体例になる。たとえば、フランス革命を考えて見よう。それ以前と以後ではほとんどすべてが切断され、多少の

揺り戻しがあるとしても何もかもが変わったからだ<sup>7)</sup>。モダンが一時的でうつろいやすく偶発的だからこそ先行するものからの切断でありうるし、先例のないことの始まりとなるには、一時的でうつろいやすく偶発的であるものそれ自体を絵画的に永続させなければならないし、そうして初めてモダン（現代性）が現前しうるのである。

## 2. なぜマネの絵画がモダンなのか——《チュイルリー公園の音楽会》の場合

まずは、ボードレールが言う「現代性」を意識して描いたと言われる《チュイルリー公園の音楽会》(1862)<sup>8)</sup>を見てみよう。《チュイルリー公園の音楽会》はチュイルリー公園の音楽会に集まった友人知人たち等を大勢横並びに描いたもので、1862年にマルティネ・ギャラリー（1860年に開業）で展示された。しかし、激しい拒絶反応が起きた<sup>9)</sup>。絵の中心部が灰色で塗りつぶされていてよくわからない稚拙な絵に思えたからだろうし<sup>10)</sup>、そもそも伝統的な絵画技法（一点消失遠近法、色彩遠近法、構図等）を守っていなかったからだろう。マネの絵画は以後しばらく、冷遇された。1863年の《草上の昼食》の落選展での展示でも、1865年の《オランピア》のサロンでの展示でも、一部の熱狂的愛好者を除き、罵倒しかされなかった。サロンはもともと伝統の牙城だったから当然と言えば当然だったろう。鑑賞者の反応が予想できたにもかかわらず、マネはなぜそれほど稚拙と思われる絵を描いたのだろうか。《チュイルリー公園の音楽会》の先行的関連作と見られる横並びに描かれた《小さな騎士たち》(1860)<sup>11)</sup>は決してアマチュアが描ける絵ではないのだから、マネは確信して《チュイルリー公園の音楽会》を稚拙と思われるように描いたのだ<sup>12)</sup>。サロンが歓迎する新古典主義風の巧みな（だまし絵的な）描き方で人々を描くのであれば、いずれ伝統的な技法の機械的再現でありうる写真に追いつかれるし、そんな写真とは競合すべきではない。そうであれば、ボードレールが言うように写

真は絵画の僕に過ぎないのだから (当時の写真美学は絵画美学の模倣なのだから)<sup>13)</sup>、写真ができないことをやるべきだと思っていたとも考えられよう<sup>14)</sup>。

多くの人物を横並びに配置する構図は、すでにダ・ヴィンチ (1452-1519) 《最後の晩餐》 (1495-97) やラファエロ (1483-1520) 《聖母の婚礼》 (1504) 《アテナイの学堂》 (1509-1510) から始まっていて、バロックのレンブラント (1606-1669) 《夜警 (バニング・コック隊長率いる火繩銃組合の人々)》 (1642) やロココのヴァトー (1684-1721) 《イタリアの喜劇役者たち》 (1720) でも、さらには新古典主義ならばダヴィッド (1748-1825) 《ナポレオンの戴冠式》 (1805-7)、アングル (1780-1867) 《ホメロスの神格化 (ホメロス礼賛)》 (1827) 等々枚挙に暇がない。マネが6年間も師として指導を仰いだトマ・クチュール (1815-1879) の《退廃期のローマ人たち》 (1847)<sup>15)</sup> に至っては、1847年のサロンで絶賛されたのだから、こうした伝統的な構図の意義を知らないはずがなかったろう。もちろん、ほぼ同時代のクールベの《オルナンの埋葬》 (1849-50)<sup>16)</sup> や《画家のアトリエ (私のアトリエの内部、私の芸術的人生の7年間を要約する現実的寓意)》 (1855)<sup>17)</sup> を十分意識していたろう。こうした絵画では横並びの人物たちがそれぞれ自分の役割を承知してそれらしく振る舞っているのに対して、《チュイルリー公園の音楽会》では、奥まで観客でごった返して奥の人物はあまり識別できない。無数の人々がいるという雰囲気なのだ。実際、この音楽会はチュイルリー宮殿 (1871年のパリ・コミューンの最中に焼失した) の西側に広がる庭園で週二回開催され<sup>18)</sup>、多くの好き者や社交人が着飾って集まっていたから、さもあらんという描き方だ。中央手前に配置されたほどよい太さの樹木は上部に行くほど左に曲がるが、あまり立体感がない。観客でごった返す奥上部に見える木々も立体感がない。中央奥に向かって上部が明るく青空が見える。しかも、その下では、木々の濃い緑の葉叢と、人物たちの頭部の水平な並びとの間の空間の奥には明るい緑が見える。これは、奥に向かえば向かうほど、

寒色や暗色にするという色彩遠近法を裏切ることになる。手前は手前で、椅子に座る婦人たちや遊びに興じる子供たちが白や薄青等の明るい服装をしているので、奥の青空や葉叢の薄緑という光源と明るい衣装を照らす光源があることになるため光源をひとつに限定するという伝統的規則に反する。つまり、こちらも色彩遠近法を裏切る<sup>19)</sup>。なぜなのだろうか。マネは既存の絵画美学に従うのではなく、現実のチュイルリー公園の音楽会の雰囲気を描きたかったのだろうか。それならば、なぜ絵画にとってもっとも重要な中心部を濃い灰色か薄い灰色で塗りつぶしたのだろうか。そうした塗りつぶしは、この音楽会の情景とは無縁なもの、言ってみれば外部になってしまう。いままでのこうした横並びの構図では、中心部に神や最重要な人物が配置されてきたのに対して、まるでそうした伝統を子供の振る舞いで拒否するかのようだ。これは、明らかにマネが伝統美学から断絶したことをあからさまに宣言したと見なすべきなのではないだろうか。塗りつぶしのすぐ右には、黒の上着（フロックコート）に白ズボンをはき左横向きでややかがむ男性は、明快に描かれている。塗りつぶしの左側で木のさらに左下には青い帽子を被り黄色いラメのコートにすっぽり身を包み椅子に座ってこちらを見据える女性が二人、そしてほぼ中央前景で白いよそいきのワンピースを着て遊ぶ子供が二人。それぞれは仕上げが十分に色鮮やかなため、とにかくよく目立つ<sup>20)</sup>。中心部の塗りつぶしの代わりに、その左手前に、よく目立つ女性二人と子供二人とはどういうことなのだろうか。その周辺には、流行りの黒の上着と白か灰色のズボンを履く多くのダンディーな男性や白、ピンク、黄色、薄い青のあでやかな衣装の女性たちは、正面を向いているものが少なく、勝手な立ち居振る舞いをしていて、よくよく顔をみないと識別できない。解説書等によれば<sup>21)</sup>、マネの友人たちや当時有名人だった将軍、音楽家、批評家等らしいが、当時の観客がはたしてどれだけ識別できただろうか<sup>22)</sup>。いや識別できないパリの社交人たちや好き者たちの集まりなのだという程度の理解を前提にしていたのではない

だろうか。そもそもボードレールが言う「現代性とは、一時的なもの、うつろいやすいもの、偶発的なものである」ということであるからには、描かれる人物たちがきちんとだれそれだと分かる必要はないのだ。それぞれが「一時的な」勝手気ままな立ち居振る舞いをし、一瞬あとではまたそれぞれが勝手気ままな立ち居振る舞いをするありようこそ、「うつろいやすいもの」であり、「偶発的なもの」だからである<sup>23)</sup>。マネの友人たちや当時有名名人だった将軍、音楽家、批評家等であっても、日々付き合っている人たちであればあるほど、勝手気ままな立ち居振る舞いをすることは自然なことなのだから。「一時的なもの、うつろいやすいもの、偶発的なもの」が固有の絵画美学にしたがって定着されれば、「永遠なもの、不動なもの」になるのである。登場人物たちを特定し、社会史的文脈を動員して、クールベの《画家のアトリエ》のマネ版という体制批判の寓意を読み取ることは謎解きあるいは隠された意味の発見としては興味深いのが、はたしてボードレールの言う「現代性」になりうるのだろうか。少なくとも、それらが、時代の文脈のうちにありながら、そこから一瞬離脱し固有のあり方で永遠化しうるからこそ、現代性(モダン)なのではないだろうか。マネの画面の意味不明さはいつも研究者間で問題にされてきたが、意味の確定は現代性(モダン)ではなくなってしまうのではないだろうか。むしろ画面内に諸形象が作り出す不思議な感覚やあいまいな関係性を取り上げるべきだろう。諸形象の遠近感や距離感の日常的感覚触発(それとは気がつかなかった日常的感覚の触発)、無関係の隣接(隣接的結合というパッチワーク)、モチーフの切断(人物の多くは全身像ではない)<sup>24)</sup>、色彩遠近法や空気遠近法の無視、中間色の無視・単純色系の愛好等々、これらこそが諸形象との新たな出会いと結びつきを促進し、現代を生きる人たちが無意識的に求めるあらたな感覚であり、関係性なのではないだろうか。



### 3. 《草上の昼食》はモダンなのか

マネと言えば、かならず《草上の昼食》(1862-63)<sup>25)</sup> や《オランピア》(1863)が話題にされるが、それらもまた現代性(モダン)の視角から論じるべきだろうか。《草上の昼食》は当初《水浴》としてサロンに応募したが、拒否されて、ナポレオン三世の計らいで(大衆迎合主義的政策から、審査制度にも大統領の介入が必要であることを誇示するために企画した)落選作品が展示される落選展で一般公開されると<sup>26)</sup>、批評家、ジャーナリズム、鑑賞者から墮落した恥ずべき作品、批評家をからかい、混乱させるために描いた稚拙で厚かましい作品等々の罵倒の言辞が投げつけられた。その後、マネはこの作品を《二組のカップルの野遊び》と言い直し、1867年に万国博覧会場の近くで開いたマネの個展では、《草上の昼食》と変更された。なぜだろうか。タイトルが「水浴」であれば、ニンフではないものの普通の女性でも裸で登場させられたにもかかわらず、まるで娼婦のような女を美の殿堂たる絵画界に受け入れてよいのかと罵詈雑言を浴びせられたのだから、《二組のカップルの野遊び》と言い直したくなったのだろうか。そして、1866年にマネがこの作品のオマージュとして《草上の昼食》<sup>27)</sup>を描いていることから、その先行作品にふさわしい《草上の昼食》に改題したということだろうか。マネは、《チュイルリー公園の音楽会》への反発からアカデミーや批評家たちの不機嫌は想定していたはずだが、よく仕組まれた作品なのに、どうしてそこまで反発するのか、どうすれば絵の現代性(モダン)が理解されるのかと自問したであろう。おそらく、タイトルを変更すれば、理解されるのではないかと思ったにちがいない。

さて、《草上の昼食》は、やはり前例のない画期的な絵である。裸の女性と下着を着けて水浴する女性、正装した男性二人を突然フラッシュで写真を撮ったかような場面だ。当時はまだ瞬間フラッシュ写真はなかったが、強いライティングで写真を撮ることが多かったのも、その凍り付いたかの

ような瞬間を描き出したのだろう。当時はやっていたセーヌ湖畔（パリ北西郊外のセーヌ川が流れるアルジャントイユらしい）でのピクニックの一場面だと言いたいのだろう。水浴する女性と水浴後に水が乾くまで衣類を着用していない、そんなことが許されるほど親密な現代的日常生活の情景を鑑賞者に見せたいし感じさせたいかのようだ。鑑賞者はついそんな秘かな情景＝凍り付いたかのような瞬間を盗み見て、その場に居合わせた気分を味わうだろう。そうなれば、絵画はいわば外部としての鑑賞者の呼び込みになるだろう。こうした鑑賞者の絵画への参入は、意図したことかもしれない。ボードレールが現代的な着想による純粹芸術とは、「同時に客体（対象）と主体とを、アーティストにとっての外部世界とアーティスト自身とを含む、そんな暗示的魔術を創出することだ」<sup>28)</sup> という考え方に従っているとも言えるだろう。この評論の発表は、年代的に前後はするが、ボードレールと親交があったことを考え合わせれば、すでにこうした純粹芸術論をマネが体得していたはずである。

作品を見てみよう。男女3人の奥には林間の空き地（水辺）があり、奥まで視線が誘われる。水浴する女性が見える。しかし、この女性は画面手前から見ると一点消失遠近法的には大きすぎる。さらに縮小しないと奥行きがでない。しかも、林間の空き地は奥に行くにしたがって明るくなる。それに対して、画面手前では、フラッシュもどきのライティングを受けて、鑑賞者を見ているかのようなので、奥の女性がいる空間と手前の空間とは異なるので、鑑賞者はそれぞれの視点で画面を見なければならぬ<sup>29)</sup>。これもまた、《チュイルリー公園の音楽会》と同じく、奥行きを出す色彩遠近法に違反している。しかも、この女性からやや離れた周囲では、川の水がいかにも透明感のあるゆったりした水として描かれているのだが、この女性の周囲だけは、絵の具の塗り残しのような感じが目立ち（水を掻き回しているからと言いたいとしても）、さらに奥に見える草地は乱雑に描かれている。まるで《チュイルリー公園の音楽会》の中心部の灰色の塗り潰しの

《草上の昼食》版とでも言わんばかりである。手前左ではピクニック用のお弁当類と女性が脱いだものらしい衣類が散乱している。これも、郊外の水辺で遊ぶ現代都市生活風でリアルだ。しかし、こうした散乱ぶりをマネ以前のだれがモチーフとして選んだらうか。ロココの静物画家シャルダン(1699-1779)がしたように小ざれいにまとめられた食器や野菜果物家禽類の静物画ではなく、これが現代風の静物画だと言いたいのだろうか。よく見ると、さらに左端下にはカエルがでんと座りいまにも跳び跳ねそうだし、三人の上部には鳥(ウツ?)が飛んでいるではないか。なぜだろうか。ピクニックと関係があるのだろうか。人気のない川辺でのピクニックに蛙も鳥も驚いたという臨場感を出したいのだろうか。では、なぜ蛙と鳥なのだろうか。マイケル・フリードが指摘するように、動かない蛙といままさに飛翔中の鳥の対比だとすると、静と動の対比であると考えられられなくてもない<sup>30)</sup>。そうであれば、奥で水浴する女性と手前で歓談する3人(実際は、右手前の男性が話しかけるなか、左の手前の裸の女性も奥の男性もこちらを向いている)の対比とは、まさにしく静と動の対比であることにならう。ところで、蛙と鳥は、葛飾北斎(1760-1849)《北斎漫画》(1814-1870)の図案によく似ている。《北斎漫画》のおもしろさは、おそらくブラックモン(1833-1914)<sup>31)</sup>から教示されたようだが、それらをあえて絵の内部に取り込むことはどういうことだろうか。これは、草上でのピクニックを口実に日本趣味(ジャポニスム)をあからさまに引用して、伝統美学ではなくジャポニスムの変換的引用こそ、マネ絵画の現代性(モダン)の起源であると宣言しているのだろうか<sup>32)</sup>。そうした文脈で女性の裸体や奥の男性の顔を見ると、平面的色斑からなっているので、浮世絵版画の技法的特性の影響ではないかと思いたくなる。

《草上の昼食》は、一般にジャポニスムよりはマネのイタリア美術研究の成果だと言われている。まず裸の女性と男性二人のポーズは、マルカントーニオ・ライモンディ(1480-1534)がラファエロのデッサンを元に

制作した銅版画《パリスの審判》(1515)の右下の3人のポージングを借用している。また、ピクニックの開放の様子を垣間見せる「草上の昼食」の楽しい午後は、ティツィアーノ(1490-1576)がジョルジョーネ(1477-1510)の未完の遺作に手を入れたらしい《田園の奏楽》(1509)<sup>33)</sup>から着想したと言われている。たしかに、画面中央の赤い衣裳の楽器を持つ貴族らしい男性を《草上の昼食》の裸の女性に、男性の右斜め前に立ち現れたニンフ(森や林の精)を左の男性にすれば、ポージングもおおむね合う。そうであれば、主題が当時はやっていたセーヌ湖畔でのピクニックの一場面だとしても、このタブロー自体は、絵画的探求の末に構成されたパッチワーク的情景ということになるだろう。しかも、美術愛好家である鑑賞者ならば、知らないはずもない《パリスの審判》や《田園の奏楽》の現代版だといえども、これはなんだ、侮辱ではないか、ニンフではなく普通の女性の裸体がモチーフなるとはけしからん、と激怒したにちがいない。もちろん、それはマネからすれば、ある程度の反発は想定しただろうけれども。モデルは、身内で現実の弟ウジェーヌ、アトリエのモデル(のちに画家)のヴィクトリーヌ・ムーラン(1844-1927)、のちの義弟(マネ夫人の弟)フェルディナン・レーンホフであり、神話ではなく現実の人間だった。《チュイルリー公園の音楽会》の場合と同じように、友人たちにはすぐにモデルが特定されたかもしれないが、一般の鑑賞者には不明のままでよかったのである。問題は、神話の反復ではなく、現実の人間が郊外で水浴している絵画だと分かっただけならばよいからだ。しかも、水浴している一瞬が垣間見られることに、あなたが見るならこちらかもしっかり見るから、そうすれば客体と主体の一致(ボードレール的一致)になることが分かっただけならばよいからである。だからこそ、人物たち、衣裳、食い散らかし、林間等を描くにしても本物と錯覚するような伝統的な絵画技法(本物らしくするスフマート法、キアロスкуро、グラデーション等のだまし絵的技法)を用いず、色斑で描いたのである。そうすれば、ボードレールが言う現代性のように、「一

時的なもの、うつろいやすいもの、偶発的なもので」あるからであり、この場面は意外性のゆえに記憶され「永遠なもの、不動なもの」として残り続けるからだ。

このタブローは革命的だった。1863年のサロンに応募するものの、拒絶され、落選作品が展示される会場（落選展）で一般公開されると<sup>34</sup>、批評家、美術記者、鑑賞者から、墮落した恥ずべき作品、批評家をからかい、混乱させるために描いた稚拙で厚かましい作品等々が言われて罵倒された。しかし、このスキャンダラスな事件はエドゥアール・マネの名を一気にパリ中へ浸透させ、伝統に批判的だった前衛的若い画家らが先駆者としてのマネのもとに慕い集うきっかけとなった。その後、モダン・アートのアーティストたちがつぎつぎとこのタブローへのオマージュやそのパロディーを制作した。ウジェーヌ・ブータン (1824-1898) 《草上の昼食》、ウジェーヌ・マネの家族 (1866)、クロード・モネ (1840-1926) 《草上の昼食》 (1866)、ジェームス・ティッソ (1836-02) は《草上の昼食》 (1868) と《二組のカップルの野遊び》 (1870) の二作、ポール・セザンヌ (1839-1906) 《草上の昼食》 (1871, 1875) の二作 (《水浴》シリーズを含めれば200点以上)、ベルト・モリゾ (1841-1895) 《草上の昼食》 (1876)、ジュリウス・ステュアート (1855-1919) 《木陰の昼食》 (1895)、土田麦僊 (1887-1936) 《大原女》 (1927)、パブロ・ピカソ (1881-1973) 《草上の昼食 (マネによる)》 (1960~1961) は14作以上、アラン・ジャケ (1939-) 《草上の昼食》 (1964)、ダニエル・スプーリ (1930-) 《草下の昼食》 (1983)、シュワード・ジョンソン・Jr. (1930-) 《デジャビュの昼食》 (1994)、ジゼル・トゥルーザン 《ボスポロス海峡のタマリスでの草上の昼食》 (2002)、ジュリー・ラップ 《マネの《草上の昼食》による無題》等々現代まで延々と続く。こうしたオマージュやパロディーの反復をどのように考えたらよいのだろうか。少なくともマネ以後のアーティストたちは、マネこそモダン・アートの先駆者であり、多かれ少なかれ自分がそのモダン・アートの後継者であることを宣言するためにオマージュ

ュやパロディーを制作してきたのではないだろうか。

マネは、現代生活の典型として優雅な野外音楽会、郊外の川辺でのピクニックを伝統的な絵画技法（一点消失遠近法、色彩遠近法、グラデーション法、三角形構図等）を用いず、モチーフのパッチワーク的配置や色斑等の技法で描いた。ところで、現代生活は、野外音楽会やピクニックだけではない。ナポレオン三世が行ったパリ大改造の一環としてブローニュの森にできた競馬場も<sup>35)</sup>、社交人が交遊しファッションを見せ合う最新の現代生活の社交場なのである。

#### 4. 競馬場はモダンなのか——《ロンシャンの競馬》の場合

《ロンシャンの競馬》(1867)<sup>36)</sup> もまた、仰天させる構図と色使いである。中央奥から競馬馬とそれに乗るジョッキーの一団が埃をあげながらこちらに突進してくるのではないか。思わずその場から逃げ出したくなる。そうなれば、マネの思うつぼだろう。《チュイルリー公園の音楽会》も《草上の昼食》も鑑賞者（画家も含めて）に向かって視線を送っているように、ここでもまた鑑賞者（画家も含めて）に向かって視線を送るかのよう、突進してくる馬とジョッキーの一団も鑑賞者に向かっているのではないか。もし思わずその場から逃げ出したくなってくれば、まさにボードレールの言う「同時に客体（対象）と主体とを、アーティストにとっての外部世界とアーティスト自身とを含む」<sup>37)</sup> 絵画になるだろう。他方、その一団を見守る観客の方はまったく識別できないほどぼんやりと描かれていて、左右の柵の外側に貼り付いている。画面の中央左の観客の間に立つ二本の支柱（その一本の上には円形の輪が載せられているが、たぶん、ゴールを示す支柱だろう）が遠景の丘陵や手前の競馬場の大木に視線を誘うが、いずれもやはり曖昧に描かれ、またその上部の空を覆う雲は天候が激変しつつあるように描かれている。突進してくる馬とジョッキーの一団も、やや動きがある背景も、天候すらも曖昧にする突進のダイナミズムに巻き込まれてしま

「なぜモダン・アートはモダン・アートなのか」

ったかのような。スピードのダイナミズムという運動的な感触を絵画にするとは、恐るべき挑戦ではないだろうか。とはいえ、《チュイルリー公園の音楽会》や《草上の昼食》と同様に、複数空間の並存がここでも見られる。今度は、突進のダイナミズムの空間と動かない観客の空間の水平的な対比的並存である。ところで、この絵は風景画なのだろうか。風俗画なのだろうか。マネはそうした古典的分類すら失効させたかったのだろうか（現代性の絵画といえ、ドガ(1834-1917)も重要であり、マネよりも早く競馬情景を描いていて、ゆったりした競馬馬の動きを臨場感あふれんばかりに運動感覚的に描いていて構図の妙味は画期的だが、絵画技法的には伝統的技法にそれほど反抗的ではない）。

《ロンシャンの競馬》は、もともとは《ブローニュの森の競馬》の一部らしい。後者は、1867年のパリの万国博覧会開催に乗じてアルマ広場の近くに特別のパビリオンを立ててマネ個展を開催したときに（5月22日～24日）展示した50点ほどの作品のひとつであった。息子の絵が売れず評判の悪いことに怒る母親がその費用（約700万円）を出したらしいが、マネは万国博覧会に際して世界中から集まった現代的な産品や美術品（参加国は産業水準が一定ではないため、ばらばらなのだが）に熱狂する訪問者に、それに呼応する自分の作品を何としても見せたかったのだろう。なぜなら1867年の万国博覧会とは、見かけ上は地域別ジャンル別の4分類展示とはいいいながら、実際は訪問者を回遊させるパッチワーク的展示だったからだし、地域やジャンルを横断しているし、そして楕円形の会場の四隅には世界の100カ国のパビリオンがエキゾチックに立ち並び（日本からは江戸幕府、薩摩藩、佐賀藩が出品し、江戸商人清水卯三郎は芸者を3人置いて茶屋を出店した）、さらにその周辺にはサーカス小屋・妖怪変化小屋、エロチックダンスの見世物小屋が所狭しと並んで訪問客を呼び込んでいるため<sup>38)</sup>、お気に入りを見定め想像力を膨らませるのが訪問者の楽しみになったからだ<sup>39)</sup>。万国博覧会の訪問客は、しかも、世界中から集まった訪問者は、

同時に1857年に創設されて話題沸騰のロンシャン競馬に詣でるのが人気だったからである。他方、そうした万国博覧会をマネは絵画にもした。《1867年の万国博覧会》がそうだ。

## 5. 万国博覧会は絵画になるのか——《1867年の万国博覧会》の場合

《1867年の万国博覧会》は、この博覧会が1867年4月1日から10月31日まで開催されるなか、初夏の早い時期に描き始められすぐに放棄されたらしいので、一種の習作であろう。習作であっても、マネの挑戦は十分垣間見られる。この絵も《チュイルリー公園の音楽会》のように、万国博覧会場を遠望するために、セヌ川を超えた西の高台のトロカデロをたまたま馬上散歩や犬の散歩で通りかかった人々を横並びに描いたものであるが、《チュイルリー公園の音楽会》とは異なりごった返してはいない。総人数は20人ほどである。万国博覧会場を遠望するグループのそれぞれが、水をやる庭師、馬上散歩する女性、犬の散歩をする少年のそれぞれが自分たちの関心対象にしか注意を向けず、勝手気ままに行動している。少年以外は、顔が識別できない。主題は何なのだろうか。タイトルを《1867年の万国博覧会の眺望》とする研究者もいるが<sup>40)</sup>、絵の中央手前で馬上散歩する女性が犬の散歩をする少年に気を取られているようで、この場面は万国博覧会とは関係がない。その少年も花壇に水をやる庭師もやはり万国博覧会とは直接的には関係がない。中景では、左に四人グループ、夫婦らしい二人、右に疲れ切って寝転ぶ二人、なにやら議論している紳士二人、右端に正装軍人三人が博覧会場に顔を向けているので、いずれも博覧会関係者だ。遠景は左がパリ市内で、中央から右が博覧会場になり、左上部には繫留気球が風にたなびいて浮いている<sup>41)</sup>。そうなると、近景は万国博覧会とは関係なく、中景と遠景だけが関係があることになる。近景、中景、遠景という順序により、ばくぜんと遠近法的構図にはなっている。しかし、お



## 「なぜモダン・アートはモダン・アートなのか」

おむねマネのモダン・アートを理解しない批評家等が見たら、遠近法的構図はともかく、これはタイトルを裏切っていて、タイトルと無関係な近景は本来ならば描くべきではないと言っただろう。いや、現代生活の画家ならば、万国博覧会といえども、そうした意図された企画とは関係なくパリ市民ならば承知しているこうした日常的な「一時的なもの、うつろいやすいもの、偶発的なもの」を描くべきであり、それを絵画が「永遠なもの、不動なもの」にできてこそ、現代生活の画家に値するとマネは言うであろう。それが主題だろう。では、なぜこの絵を放棄したのだろうか。左端にはなにかの形象（人物？）を白絵具で消しているが、《チュイルリー公園の音楽会》、《草上の昼食》、《ロンシャンの競馬》では中央の一部分が絵具で消されたり曖昧にされたり馬の爆走による埃で不分明になったりしていたので最重要な中央の空白化や曖昧化による伝統絵画への反逆と言えたのだが、ここでは左端の白絵具によるなにかの形象の空白化はあまり効果がない。人物配置とタイトルの共謀による絵画の曖昧化こそが伝統絵画への反逆になりうるからだ。しかし、おそらくこうした企ての効果に自信がなくなったから放棄したのではないだろうか。ともかく、犬の散歩をする少年だけがこちらを見ているが、それだけでは、いままで鑑賞者を画面内に引き込んできたあの引力にはなりえないし、客体と主体を巻き込む絵画空間にはなりえないだろう。

《ロンシャンの競馬》に見られた突進のダイナミズムは、競馬場に限られたわけではなかった。鉄道もまた突進のダイナミズムを担う。そもそも19世紀は、鉄道の時代なのである。

### 6. ダイナミズムとしての鉄道はモダンなのか

マネは、《鉄道》<sup>42)</sup>を1872～73年に制作し、1874年にサロンに応募して入選を果たした。明快な色使いで、一瞬で何か引きつけるものがあるので、アカデミーから歓迎され始めたのだろうか。さて、画面右手奥がサン＝ラ

ザール駅構内で、左手奥がヨーロッパ橋やヨーロッパ広場だ。鉄柵の手前左に座る妙齢の女性が読書中だったのに、ふと鑑賞者（画家を含めて）に気づいてこちらに視線を送っている。濃紺のワンピースの膝の上には、女性の右腕を枕にして子犬が安らかに眠っている。おそらく、しばらく前から読書していたのだろう。膝には、食べかけの芋類(?)や、左手を膝の上に置いた腕の上には扇子も見える。画面中央からやや左には、白いワンピースの少女が鉄柵の眼下向こうの白い煙をぼんやり見ている。女性の首の黒いバンドと子供の黒いヘア・バンドの連携からすると、どうやら親子と見られる（実際は、マネの愛すべきモデルのヴィクトリーヌ・ムーランと、マネの画家仲間のアルフォンス・イルシュの娘のようだが、鑑賞者には不明だ）。さらに左、鉄柵の土台にブドウの房が載っている。たぶん少女が食べるのに飽きてそこにおいたのだろう。この親子(?)はまったく異なる空間を生きている。ここに二重空間の並存を見てもよい<sup>43)</sup>。鉄柵の向こうには、眼下に鉄路がいくつも見える。その向こうは対岸の住居群が予想以上に近くに見える。鉄柵手前の濃紺、薄紫、白からなる近景、鉄柵眼下の鉄路の白と黄土色の中景、対岸の住居群の中間色の遠景がパッチワーク的に組み合わせられているかのようだ。伝統的な線遠近法や色彩遠近法がここでも無視されているためだろう<sup>44)</sup>。ところで、パッチワーク的なのは画面構成だけではない。この女性と少女は、まったく情愛的には繋がっては見えなし、鉄柵、鉄路、石造りの住居等々が偶然この場におかれていて、この絵が成り立っているかのようなのである。

ところで、タイトルの「鉄道」と画面とは一致しない。どうみても母親と娘が前景にいるためだ。鉄道と言っても、鉄路と蒸気機関車が吐いた煙が見えるだけなのである。そもそも、サン＝ラザール駅は1885年の統計によると、1年間にサン＝ラザール駅を利用した人のべ総数は年間2,400万人だ<sup>45)</sup>というからには相当の雑踏の雰囲気を描くのが普通だろう。しかし、マネは静かなスポットをあえて描いた。なぜだろうか。筆者

は何度かこのあたりを歩いたが、たしかに駅の東側は多くの人が往来するが、このあたりは閑静だ。そうであるならば、《1867年の万国博覧会》の場合と同様に、現代生活の画家ならば、だれでも思いつく雑踏のサン＝ラザール駅ではなく、企画されたものや予想されたものではなく、市民ならば無意識的に承知はしているが、名指されて描かれて初めて気がつく、そんな日常的な「一時的なもの、うつろいやすいもの、偶発的なもの」を描くべきであり、それを絵画が「永遠なもの、不動なもの」にできてこそ、現代生活の画家の名に値すると、マネは言うのだろうか<sup>46)</sup>。こうした情景は、今日ではスナップ写真で撮影されるだろうが、当時はスナップ写真は存在しなかったし、当時の写真美学は絵画美学の模倣でしかなかった。

マネは、人物、動物、事物を描くにしても、それぞれがまるで無関係に、あるいは無関心に<sup>47)</sup> その場に偶然居合わせたり配置されていたりするように、そして主題が曖昧になるよう、直接的意味作用が起動しないようにしておく。それゆえ、マネを好まない同時代の画家たちだけではなく、その後多くの研究者を絶えず困惑させてきた。なぜだろうか。マネ以前の絵画はその内部空間にあってはそれぞれの形象は必然化されていて、美術的文学的歴史的隠喩の再解釈として受容されてきた。しかし、マネは、美術的文学的歴史的諸形象を再導入するにしてもそれ本来の文脈や意味を空洞化するかのように処理して、諸形象を偶然隣り合わせになったかのように換喩的に描き直してはいないだろうか。「一時的なもの、うつろいやすいもの、偶発的なもの」をとらえて固有の美学にしたがって描くとは、「永遠なもの、不動なもの」にすることではあり、それがマネにとっての現代性の取り込みなのだろう。では、そうした現代性はとはいかなるものなのだろうか。みんなに無意識的に継承されてきた安定した既存の意味体系やコードから脱出することであり、さまざまな外部を取り込むことで(万国博覧会とは世界中の産品や製品をかき集めること、つまり多様な外部の取り込みと同義なのである)新たな次元を開き、別な絵画の可能性をつくりだす

ことになっていないだろうか。そうであるからこそ、マネ以後の絵画の革新や革命を考えるアーティストたちが《草上の昼食》のオマージュやパロディーをつくり続けているのではないだろうか。

ところで、サン＝ラザール駅と言えば、クロード・モネに言及しないわけにはいかない。クロード・モネ(1840-1926)は、1877年にいかにも管理職風の格好での駅長と交渉したところ功を奏し、駅長の全面的協力を得て、サン＝ラザール駅を10点ほど描いたからだ。サン＝ラザール駅は1837年に開業した活気溢れる駅舎だった。蒸気機関車は近代文明・都市のシンボルだった。それゆえ、近代都市パリを描くとは、こうした駅を描くはずだったろう。しかし、モネが鉄道を描くにしても、走行中の蒸気機関車ではなく停車中のそれか白煙だけなのだ。なぜならウィリアム・ターナー(1775-1851)が《雨、蒸気、速度—グレート・ウェスタン鉄道》(1844)<sup>48)</sup>で、蒸気機関車の力強く橋を走り抜けるダイナミズムを絵画化していたからだ。機関車は蒸気も白煙も出してはいないが、周囲全体が機関車の勢いでダイナミックに変容している。問題は、雨、蒸気、速度が周囲を大胆に変容させていることなのだ。ターナーは、自然と近代産業が共同してつくる大気の躍動に共鳴する絵で観客の新しい感性を呼び込んだ。いまや風景画は自然だけが対象ではないのだ。近代がつくる蒸気すら、さらには機関車の突進の速度すら風景をつくるのだ<sup>49)</sup>。それに反応したのがモネである。彼は1870年に普仏戦争を避けてロンドン滞在中にターナーを研究していた。そして、モネによる鉄道の絵画化はサン＝ラザール・シリーズになった。

《サン＝ラザール駅》(1877, オルセー美術館蔵)<sup>50)</sup>は、煙がもくもくと漂うなか、左やや中程に蒸気機関車から切り離された連結客車が一台、ほぼ中央奥に蒸気機関車が一台、右奥に一台と次第に小さくして遠近感を出しながら配置されている。右奥の蒸気機関車・連結列車からは多くの乗客が降車してプラットホーム場をぞろぞろとこちらに向かって歩いている。左手前から左奥に向かってそれぞれ鉄道員二人が誘導しているようだ(手前

「なぜモダン・アートはモダン・アートなのか」

は大きく奥は小さくして遠近感を出し、左やや中程の蒸気機関車が切り離された客車、ほぼ中央奥の蒸気機関車、右奥の蒸気機関車の並びと平行関係を形成してリズムを出している)。鉄とガラスでできた駅舎天井から太陽光が漏れて路面を明るくしている。画面奥、ヨーロッパ橋の方や両脇の建物は白や青の煙で霞んでいてよく見えない。近代産業の代表である蒸気機関車のダイナミズムのまっただなかにいるかのようだ。鑑賞者もそこに紛れ込んでしまう。ボードレールの言う客体と主体を巻き込む絵画空間になっていようか。《サン＝ラザール駅、列車の到着》(1877)<sup>51)</sup> となると、左やや中程に蒸気機関車の切り離された連結列車が一台あり、右手前に到着したばかりらしい蒸気機関車が激しく煙を吐いている。あちこちに鉄道員が列車を誘導すべく立っているものの、それ以外は吐き出された煙のためによく見えない。《サン＝ラザール駅、ノルマンジー列車》(1877)<sup>52)</sup> や《サン＝ラザール駅》(1877, ロンドン・ナショナル・ギャラリー)<sup>53)</sup> は、全体的に薄暗く煙も一段落して少ない。蒸気機関車はダイナミズムそのものではなく、安らぎさえ与えてくれると言いたいのだろうか。《ヨーロッパ橋、サン＝ラザール駅》(1877)<sup>54)</sup> になると、駅舎の外も絶えず蒸気機関車が煙を吐き出し、都市の様子を一変させている。近代産業都市とはこうなのだと見せつけられる。《サン＝ラザール駅の外側、太陽の効果》(1877)<sup>55)</sup> は、煙と太陽光との競合を見せて、まだまだ太陽光は負けていないと言わんばかりだ。鑑賞者は、もはや画中にはのめり込まない。観察者に仕立てあげられる。しかし、《サン＝ラザール駅の出口の線路》(1877)<sup>56)</sup>、《サン＝ラザール駅、外側の眺め》(1877)<sup>57)</sup>、《サン＝ラザール駅、外側の眺め》(1877)<sup>58)</sup> では、すでに白煙が周辺を覆い尽くし、太陽光すら侵入できない煤煙都市と化しているにもかかわらず、鑑賞者は、白煙が渦巻いて灰色の雲と競合しながらつくりだす不思議な形象群に魅せられて、画中についついのめり込む。《サン＝ラザール駅、信号機》(1877)<sup>59)</sup> になると、渦巻く白煙と灰色の雲が競合しながらつくりだす躍動感溢れる形象群に二台の円い信号機(一台

は真っ黒で、一台は真ん中が赤い)が拮抗しているのではないか。もはや、伝統的な遠近法や構図や筆遣いなどはるか昔に捨て去り、絵画の表象性から抜け出るモダン・アート・ワールドがあるのではないか。このまま進行すれば、モダン・アートの限界に立つジャクソン・ポロック (1912-1956) のドリップ・ペインティングに向かうのではないかと思わせるほどだ。もちろん、ポロックとは異なるドリップ・ペインティングだ。この絵の色彩は、嗅覚的にして触覚的だ。白濁した茶色や薄紫がまるで痙攣を起こしたかのように稲妻状に走り回り、この場を異常な緊張感で仕上げているからだ。白いはずの煙がこうなるのは、モネが現場に居続けてその煙に巻かれてそれを長期間吸ったためではないだろうか。その後モネは、同じモチーフによる具象的連作(《積み藁》の連作(1888-1891)、《ポプラ並木》の連作(1891)、《ルーアン大聖堂》の連作(1892-1894)、《睡蓮》の連作(1899-1926)等)で、ゆったりと抽象化に向かいながら、ついにはまた色彩の形象群の競合に戻り《日本の橋》(1918-1924)<sup>60)</sup>などに至ると、タイトルがなければ、赤系と青系と白色系の色彩の乱舞にしか見えないだろう。ここでは、与えられたモチーフが抽象的な形象にまで変形されている。蒸気機関車の白煙から引き出された触覚的嗅覚的ダイナミズムが植物の妖気のダイナミズムへと展開したと言うべきだろう。緑生い茂るジヴェルニーの池や庭園を毎日散歩していて、植物の妖気に魅惑され豊穡な色彩のダイナミズムになっているからだ。もはやある対象の表象が、つまりは絵画の表象性が問題なのではなく、絵それ自体に宿る未知の世界の創造が始まっていると言うべきだろう。ボードレールが言う「一時的なもの、うつろいやすいもの、偶発的なもの」は、もはや現実の対象世界に生じていることではなく、絵それ自体のうちで生じていると言うべきだろうか。モダン現象を絵画上で展開することがボードレールのモダンのアートであったが、モネでは、アートそのもののモダンが問題になっていると言うべきだろう。こうしてモネは、モダン・アートをモネ的に開始し、約半世紀後にそのモダン・アートはみづか

「なぜモダン・アートはモダン・アートなのか」

らその限界にまで到達したと言ふべきだろうか。そして、それを引き継ぐコンテンポラリー・アーティストが、現場に合わせる制作 *travail in situ* をするストライプのアーティスト、ダニエル・ビューレン (1938-) なのである。グラン・パレでのモニュメンタ展 (2012年5月18日~6月21日) では、ビューレン式に作品が、展示環境 (変化する時空間や光) や鑑賞者との相互干渉性を前提にしている、青、黄、赤、緑のカラフルな円盤の (地上 2.5~2.9m の高さでの) 色面の多様な接合なのであるが、そこに比喩としてモネの名が引用されていることは、モネへの回帰ではなくモネの「モダン」の可能な新展開=今日化と見なすべきだろう<sup>61)</sup>。

ところで、鉄道そのものは絵画美学にどのような影響を及ぼしたのだろうか。パリに鉄道が最初に乗入れたのは、1837年のパリーサン=ジェルマン間であり、その後1843年にパリーオルレアンとパリールーアン、1845年にパリーリール、1853年にパリーボルドーそしてパリーストラズブルへと拡大して、幹線はできあがった。乗客数も飛躍的に増加して、たとえばサン=ラザール駅は1885年の統計によると、1年間にサン=ラザール駅を利用した人ののべ総数は年間2,400万人になった。列車移動がすでに日常化していたし、それが話題になることも多かったろう<sup>62)</sup>。さて、列車の窓から外を眺めるとき、それはその風景や情景を映す窓にもなる。世界の窓と言えば、一般に絵画であるし、後には写真についても言われるようになるが、列車の窓から外を眺めることによる対象世界の像の取り込みにも変化があったと思われる。列車が時速50kmを越えると風景は曖昧化する (1850年には蒸気機関車による世界最高速度時速125kmが記録されているから、時速80km程度の走行は特別ではなかったろう)。近景としての車内は明瞭だが、中景は曖昧化=不在化し、遠景はそれなりに明瞭でありうる (そうであれば、中景の脱落はジャポニスム美学の特権ではなくなる)<sup>63)</sup>。さらにスピードが増せば、出発駅と到着駅の組み合わせが鉄道旅行の体験的風景になる<sup>64)</sup>。また、多くのフランス人乗客を恐怖させたトンネルの通過は<sup>65)</sup>、

トンネルに入る前の遠景と出た後の遠景とは全く違うにもかかわらず自動的に接続してしまう。これはこれで一種のパッチワークになる。こうしたことを日々経験していれば、列車の窓からのそうした経験が世界の窓としての絵画に反映しても少しも不自然ではなかったろうし、鑑賞者や批評家も無意識に受け入れることになっただろう。

## 7. 写真はモダン・アートといかなる関係にあったのか

写真の発明は、対象の現前（バルトが言う、それはあった<sup>66)</sup>）を決定的に保証した。写真映像は、一点消失遠近法、空気遠近法でできているが、白黒写真だったので色彩遠近法は直接的には関与しなかった。ダゲレオタイプ写真が1839年にフランス化学・芸術アカデミーで公表され、その特許がパブリック・ドメインとされたため、それ以降はにわか肖像写真家が急増して、肖像画家は半数以上が失職した。タルボット(1800-1877)のカロタイプの写真(ネガ・ポジ方式)が流通するや風景写真も増大した。風景画家も風景写真家に転職した。それほど絵画界には深刻な影響が及んだ。新古典主義の画家アングルさえフランス政府に「写真を禁止せよ」と要求するほどだったし、ナダールのスタジオで撮影させたモデルのクリスティーヌの写真を使って《泉》(1820-1856)を完成させているほどだったし、その弟子のポール・ドラロッシュ(1797-1856)も、画家の未来はないとまで断言したほどだ<sup>67)</sup>。それゆえにこそ、画家は写真にはできない画像を選択し斬新さを創出することが要求された<sup>68)</sup>。この意味では、マネの絵画はまったく写真的ではなく、意図して非写真化しているというべきだろう。ドガは、決して写真的ではない曖昧さを残しながら、個別な小情景の組み合わせというパッチワークを多用することで、むしろ写真的な絵画空間をつくりだしたのだが。

画家にとってのスケッチの役割は、細密な描写や全体構想(人や事物の配置や構図等の構想)だったが、全体構想へと重点を移し始めた。細密な描



写は写真で十分だからである。しかも、写真は予想外の細部世界を開示する<sup>69)</sup>。ナダールはとりわけ顔の個性性に気がつき、顔の視覚的差異が人間認識の重要な記号になることを知り、自分のスタジオで多くの著名人（画家、音楽家、詩人、作家、将軍等々）の写真を撮った。そうになると、絵画は人物描写や心理描写においては写真と競合する。写真が固有の美学を持たずに伝統的絵画美学を実践すればするほど<sup>70)</sup>、絵画は別な領域へと移動せざるをえない<sup>71)</sup>。肖像画は別にして、マネがよく用いた識別しがたい顔の描写は、写真流通の背景への抵抗というものが十分に考えられる。ナダールの写真は、細部世界の発見にとどまらない。1863年ころより巨大熱気球（高さ40メートル、13人乗り）を建造し公開飛行を幾度も試みた。ジュール・ヴェルヌ（1828-1905）に小説『気球に乗って五週間』（1863）を着想させたと言われている。1858年には気球に乗ってパリ市内の写真を撮ることができたし（1867年の万国博覧会場では係留気球に乗ってそれができることを証明した）、1862年には人工光による写真撮影の特許を取って、パリ市内の暗闇世界であるカタコンベや下水道の撮影に成功した。視覚世界は地上だけではなく、未経験の空中、地下も含めて成り立っていることを、そしてその組み合わせ（パッチワーク）こそ、伝統的絵画美学が教える現実の図式ではなく、ありのままの現実の感触だと知って多くの人々は仰天した。ナダールはボードレールやマネの肖像写真を撮っているだけに、マネがそれこそナダールの写真的冒険に驚愕していたとしても驚くことではないだろう<sup>72)</sup>。

写真が新しい世界像を開示したとしても、ナダールの写真だけがそうだったわけではない。ユジェヌ・デイスデリ（1819-1889）は、1854年にカルト・ド・ヴィジットという名刺サイズの写真を発明し、名刺交換ならぬ写真交換、家族写真による家族のアイデンティティーの確認、さらには他人であるはずの超有名人の写真収集（カードマニア熱）によって超有名人に近づいた気にさせるという世界の虚構的私有化にまで誘導した<sup>73)</sup>。デイス

デリのカルト・ド・ヴィジットでは、一枚の感光版にマルチレンズ使用で8~10枚の写真が映し込めてプリントできるので、ナダールの写真館での肖像写真撮影料金の5分の1の値段になった。庶民にも手の届く値段になった。精度はやや落ちるが、それがかえって一般受けした。ナダール写真館では、見事な著名人の写真のようにならない自分の写真に激怒した客も、やや曖昧になった顔と全身像には上機嫌になったという。ディスデリは、絢爛豪華な待合室つきのスタジオに60人のスタッフを雇い、1日200人の客を受け入れたという。そして、写真撮影の簡便化と複数プリント／複製プリントの拡大は、写真による写真のコピーが可能になった。それゆえ、絵画や版画のコピーも安価になった。これは、写真視覚による世界遊覧や人物遭遇さえ（一方的に憧れの人物を知ることができるのだ）可能になったことに等しい。世界旅行、人物交友さらには美術館訪問による絵画鑑賞が虚構的にいつでも可能になったことは、現在のサイバースペースの原始的始まりと言えないだろうか。

中産階級は、財産的に豊かになるとつぎは社会的ステータスを求めた。彼らは、王室や上流階級のゴシップや日常的行動に熱狂した（今もそうだが）。それゆえ、自己証明の名刺写真を初見の有名人物と交換することに励んだ。それは、自分を写真によって有名にすること（上流階級の一員）になりうるからだ。強い上昇志向が目立った（この時代は、あなたは今日から中産階級、上流階級という合い言葉に乗ってデパート等による消費社会の急速な膨張が目立ったのだから<sup>74)</sup>）。そして、他人であるはず超有名人の写真収集熱が一気に燃え広がる。ディスデリの『同時代人ギャラリー』(1860-62)には、憧れの王室・貴族・名将・人気俳優等の伝記と肖像写真が掲載されていて、シリーズ形式で毎週刊行され、25冊にまでなった。収集家は、これらの写真と同じスタジオで撮影されることを切望し、自分も同じ室内にいる写真を手にして驚喜した。そして、各家庭に山積みされたカルト・ド・ヴィジットは、1860年頃から整理整頓としてのアルバムが発売され

## 「なぜモダン・アートはモダン・アートなのか」

ると、爆発的に売れた（すでに現代的な消費社会が始まっていたか）。それは、自己の交友関係、社会的ステータス（地位ある人、有名人との写真）によるアイデンティティーの保証になっただけではなく、虚構の（？）交友関係、虚構の（？）社会的ステータス、虚構の（？）アイデンティティーの保証にもなりえた。カルト・ド・ヴィジット・アルバムは、現実そのものと虚構的現実を融合させた。カルト・ド・ヴィジット・アルバムは家族写真のあり方も変えた。すでに各家庭には聖書があり、その冒頭に家系図を書き入れるのが慣習化していて、家族をまとめる役割を担っていたが、写真版のカルト・ド・ヴィジットのアルバムがそれに変わる地位につき始めた。現実と虚構の区別は、もはや問題ではなく、いかに自分たちがより望ましいステータスを獲得しているかを写真に証明してもらうことが最優先なのである<sup>75)</sup>。

こうした意識変化を前にして、マネやモネ等のモダン・アートのアーティストたちが意識的にせよ無意識的にせよ絵画にそうした変化を取り込めるし、実際取り込んだと見なすことによって初めて、モダンとアートの結合としてのモダン・アートのありようが理解できるのではあるまいか。

### まとめに代えて

モダン（現代性）とは日常的現実の一瞬の現前のことであるならば、それは一時的でうつろいやすく偶発的だからこそ先行するものからの切断でありうるし、先例のないことの始まりとなるには、一時的でうつろいやすく偶発的であるものそれ自体を絵画的に永続させなければならないし、そうしてこそ初めてモダンがモダンとして現前しうるのである。

マネが描いた《チュイルリー公園の音楽会》では勝手気ままな騒々しさが現前し鑑賞者は気がつかずにその一員になったし、《草上の昼食》では私的空間が開示されて鑑賞者は不意にその空間の見えざる構成員にさせられるが、いずれの場合でも、絵画がみせる対象＝客体と絵画を見る鑑賞者

＝主体が融合させられてしまうし、中心部の塗りつぶしや曖昧化によって脱伝統絵画美学が宣言されていた。他方、《1867年の万国博覧会》では、国家行事と私的な生活とによって二重化＝二分化されたパリの祝祭＝日常空間が、《ロンシャンの競馬》では、突進する馬・ジョッキーと不動の観客とによって二重化＝二分化されたパリの祝祭空間が、《鉄道》では、予想される騒々しい駅構内の不可視化＝不在の現前と無関心な都市住民とによって二重化＝二分化されたパリの日常空間が、現代生活そのものを体験させるような絵画的現前になっていた。しかも、それは多くのパリジャンが意識的にせよ無意識的にせよ受け入れていた現代生活であり、絵画化＝可視化されて初めてそれと気がつく現代生活だった。その他、絵画化されなかったデパートや改造後のパリは多くの客や訪問者を受け入れて、変わりやすいもの、好みのもののパッチワークの体験場と化していた。写真は、マネの絵画では暗示されるにとどまるが、不在の現前として理解してよい。写真が本来的に現実を映しながらも統括的な意味作用を發動しない（撮影された人たちや撮影現場を知るものは別にして）映像だからこそ虚構世界と結合することで受容されたように、マネやモネの絵画は絵画という虚構で、統括的な意味作用を發動させずに、言い換えれば絵画の表象性から抜け出しつつ現実的感覚や認識法を体験させる場になっているからである。写真の時代にあって、モダンの絵画こそが写真の虚構性、不変とされる現実の変容性あるいは現実の非意味作用性を暴露する。ダイナミズムは、写真では表象できないが、絵画で疑似体験できるようにしたのはその新たな現実的感覚や認識法に適しているからではないだろうか。絵画は、そのミメシスとしての、だまし絵としての歴史から離脱し、変容し続ける現実を絵画的に体験させる場にするので、新しい（モダン）絵画（アート）になったというべきではないだろうか。モダンがあるからこそ、アートがモダン・アートになったというべきではないだろうか。

ところで、モダン・アートというからには、本来的にはマネやモネだけ

「なぜモダン・アートはモダン・アートなのか」

の考察でよしとは言えないだろう。その他のモダン・アートの画家たちや彫刻家についても、マネやモネと同じことが言えるかどうか問うべきだろう。しかし、すでに本論の頁制限を超えているため、ここでは問題のありようのみに言及しておき、それらの分析や考察は稿を改めたい。

ドガは、伝統絵画美学に大きくは逸脱しないが、写真的視覚と運動感覚をパッチワーク的に結合して、現代人の内在的躍動感を提案した。スーラ(1859-1891)にあっては、点描法によって光源の普遍性(非限定性)という問題を伝統絵画美学(光源は画家=鑑賞者の限定的視点)と対決させた。ファン・ゴッホは、固有の筆触によって対象を変容させ情念的触覚へと鑑賞者を誘導した。セザンヌは、振動する筆触から対象が自然に出現することを証明した(まるでスピードの時代にあっても慣れれば不鮮明な対象も鮮明になるとでも言うかのようだ)。マチスはマネや印象派画家が使った単純色や筆触分割さらには色彩の単純化・記号化によって、世界は運動感覚的絵画によって再創造できるし、ハッピーになれること具体例を示した。キュビズムは、パッチワーク的な形象群の隣接状態を再統合する試み(対象世界の再解釈)を繰り返した。とりわけフォーヴィズムとキュビズムから抜け出すジョルジュ・ブラック(1882-1963)は、対象の存在論的質感を出現させてものの原理的存在性の追求を続けた。未来派は、自動車、サッカー、夜会等の騒音とダイナミズムを絵画的彫刻的に内在化できることを示した。シュルレアリスムは、アカデミーとは無関係だからこそ、アマチュア的無垢の感覚によるアートを創出できた。それ以後のモダン・アートのアーティストたちは、それぞれの分野の限界まで掘り続けたため、モダン・アートがモダン・アートになるためにまた別な分野でみずから拡大再生産的につくりだすことを続けた。それは、モダン=新しいことが必ず到達する逆説でもある。

このようにモダン・アートは、一九世紀後半以降に劇的に変容した現代生活が生み出す多様な感覚的次元を取り込んで、今までにないアートの次

元を開示しその幅を広げながら、同時代人にそれらを共有してもらい、対象世界以上に感覚＝精神世界の改変の可能性をたえず要請してきた。それゆえ、モダン・アートの研究は同時代の無意識的感覚次元を言語化できる＝内在化できる方法を提案できるだろうし、しなければならないだろう。

---

注

- 1) モダニズム絵画の大御所のクレメント・グリーンバーグは言う。「まごうことなき厳然たる事実として、根本的に新しいものであることを明らかにする現象としてのモダニズムの到来は、一八六〇年代の初めのマネの絵画を描いてはかれない」(『グリーンバーグ批評選』藤枝晃雄訳、勁草書房、2005、p. 51) と。フーコーは言う。「マネが印象派を超えて可能にしたのは、印象派以後のすべての絵画、二十世紀絵画のすべてであり、今なお現代美術がその内部で発展し続けているような絵画だったのではないか」(ミシェル・フーコー『マネの絵画』(阿部崇訳)、2006、p. 4) と。バタイユは言う。マネは、アカデミックな規則の強制を乗り越えて、その絵画を非知の空虚へと向かわせると(ジョルジュ・バタイユ『沈黙の絵画——マネ論』(宮川淳訳)、二見書房、前掲書、1972、pp. 147-186)。最近のマネ関連の展覧会カタログも同意見だ。Cf. *Le catalogue de l'Exposition Manet. Le portrait de la vie*, Toledo Museum of Art, 4 octobre 2012-1er janvier 2013, Royal Academy of Arts; 26 janvier-14 avril 2013, Édition française par le Fonds Mercator, Bruxelles, 2013, p. 198. その他、以下の文献を参照した。James H. Rubin, *Manet Initiale M, L'œil, une main*, traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion, 2011; 稲賀繁美『絵画の黄昏』, 名古屋大学出版社, 1997; 三浦篤『近代芸術家の表象——マネ, ファンタン＝ラトゥールと1860年代のフランス絵画』, 東京大学出版会, 2006.
- 2) エドゥアール・マネ《草上の昼食》(1863), 油彩・カンバス, 208×265.5cm, オルセー美術館。
- 3) ギリシャ時代のアペレスとゼウクシスの対立にまで遡れる。すなわち、線の連続性や調和を重視し色を輪郭に合わせることに對して、色の効果を重視し色斑によって形体を描き出すことだ。ボードレールもドラクロワを語るときそうなった。Cf. 「ウージェーヌ・ドラクロワの作品と生涯」『ボードレール批評2』(阿部良雄訳), ちくま学芸文庫, 1999, pp. 230-273; Charles Baudelaire, «L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix», *Baudelaire, Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, Coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1976, pp. 742-775.
- 4) ドミニック・アングル《グランド・オダリスク》(1814), 油彩・カンバス, 88.9×162.56cm, オルセー美術館。
- 5) Cf. アントワヌ＝ジャン・グロ《アイラウの戦いにおける、野戦場のナポレオン1世》(1808), 油彩・カンバス, 104.9×145.1cm, トレド美術館。
- 6) シャルル・ボードレール「現代生活の画家」, 『フィガロ』誌1863年11月26日, 11月29日, 12月3日号に連載された。ミシェル・レヴィ版全集『ロ

- マン派芸術』(1869)に収録された。『ボードレール批評2』(阿部良雄訳), ちくま学芸文庫, 1999, pp. 149-216; Charles Baudelaire, «Le Portrait de la vie moderne», *Baudelaire, Œuvres complètes II*, op.cit., p. 695. マネは, ボードレールとはかなり深い親交があったので, 発表年代より相当早くボードレールの現代性について理解していたらう。
- 7) モダンについては, 何かの終わりと何かの始まりがつねに問題になる。モダンの規定等については, ジャン=フランソワ・リオタール『聞こえない部屋』(北山研二訳, 水声社, 2003, pp. 17-18)を参照せよ。
  - 8) エドゥアール・マネ《テュイルリー公園の音楽祭》(1862), 油彩・カンバス, 76×119cm, ロンドン・ナショナル・ギャラリー。概要解説は以下を参照せよ。 *Le catalogue de l'Exposition Manet. Le portrait de la vie*, op.cit., p. 186. Cf. マネの現代については以下の評論が刺激的だ。Pierre Bourdieu, *Manet. Une révolution symbolique. Cours au Collège de France (1998-2000)*, Seuil, 2013, p. 501 et 512-516.
  - 9) Beth Archer Brombert, *Manet: Un rebelle en redingote*, Traduit de l'anglais par Jean-François Allain, Vanves, Hazan, 2011, p. 153; Édouard Manet: *Rebel in a flock caot*, Beth Archer Brombert, 1996.
  - 10) 吉田典子「マネ《テュイルリー公園の音楽祭》再検討 (2): 中心部分の謎」『表現文化研究』第10巻1号, 表現文化研究会, 2010, p. 68.
  - 11) エドゥアール・マネ《小さな騎士たち》(1859-60), 油彩・カンバス, 145.7×75.6cm, クライスラー美術館。
  - 12) 歌川国芳(1798-1861)が老中水野忠邦による天保の改革(質素儉約, 風紀肅清の号令)により, 浮世絵, 役者絵, 美人画が禁止になったおり, お上の命令に従うが, へたうまならよいでしょうとして《荷室蔵壁のむだ書》(1848?)を描いたように, マネ的へたうまと見てもよいか。
  - 13) シャルル・ボードレール「一八五九年のサロン」『ボードレール批評2』(阿部良雄訳), ちくま学芸文庫, 1999, pp. 22-32; Charles Baudelaire, «Salon de 1859», *Œuvres complètes II*, op.cit., pp. 614-619.
  - 14) ドミニック・アングル(1780-1867)は, 写真の芸術性は断固認めなかったが(この意味ではボードレールと同じであるが), 絵画固有の技法に写真の精密な細部描写を活用してもよいと考えていたらしい。アングルの写真観の詳細は不明だが, 写真は画家の生活を脅かすと考えていたことから判断すると, 写真の対象描写の正確さには脱帽していた。たとえば, 裸体を撮したダグレオタイプの精巧な画像を使って, 彼自身の作品の記録していたことは知られている(シャルル・マルヴィルはアングルの《トルコ風呂》の最初の状態を1859年のダグレオタイプで撮影していた)。とはいえ, 写真は絵画とは別な世界のものではなく, 絵画とは程度の差であり同列であるという写真観は共有していただろう。この意味では, 写真と古典主義的美学は下克上の状況のなかに置かれ始めた。Cf. 北山研二「写真または他者の映像」『ヨーロッパ文化研究』(第28集), 2009, pp. 32-76.
  - 15) トマ・クチュール《退廃期のローマ人たち》(1847), 油彩・カンバス, 472×772cm, オルセー美術館。この絵のパロディーと思われる, オスカー・グスタフ・レイランダー(1813-1875)《人生の二つの道》(1857)と比較することの意味は小さくない。これは, 32枚のネガを合成して作り上げたフォトモンタージュの寓意画である。人生の二つの道とは, 悪の道と善の道である。

マンチェスター芸術博覧会に展示されたとき、賛否両論が渦巻いた。裸体表現を厭う意見と写真絵画の傑作という意見だ。ヴィクトリア女王の夫、アルバート公が購入して、彼は一躍著名人になった。

- 16) ギュスターヴ・クールベ《オルナンの埋葬》(1849-50), 油彩・カンバス, 315×668cm, オルセー美術館。
- 17) ギュスターヴ・クールベ《画家のアトリエ (私のアトリエの内部, 私の芸術の人生の7年間を要約する現実的寓意)》(1855), 油彩・カンバス, 359×598cm, オルセー美術館。
- 18) *Le catalogue de l'Exposition Manet. Le portrait de la vie*, op.cit., p. 186.
- 19) フーコーは、光のあり方によって空間の二重性を主張する (ミシェル・フーコー『マネの絵画』前掲書, p. 9)。
- 20) 物の位置と仕上げ・未仕上げについては、以下を参照せよ。吉田典子「マネ《テュイルリー公園の音楽祭》再検討 (2): 中心部分の謎」, 前掲書。他方、フーコーは、中央部の塗りつぶしには言及しない。なぜだろうか。
- 21) 人物の特定については、以下を参照せよ。吉田典子「マネ《テュイルリー公園の音楽祭》再検討 (2): 中心部分の謎」, 前掲書。
- 22) 吉田典子「マネ《テュイルリー公園の音楽祭》再検討 (2): 中心部分の謎」によれば、左が左翼系, 右が大政翼賛系と分類できるようだが、当時の鑑賞者やアカデミーがそれを承知できたかは不明だ。
- 23) 「マネはしばしば野外でスケッチをして、その後アトリエで仕上げた」(Beth Archer Brombert, *Manet: Un rebelle en redingote*, op.cite., p. 294.
- 24) ここでは、左端のマネらしき男性の半身や右端の男女の半身が切断されているので、ジャポニズムの文脈とりわけ歌川広重《名所江戸百景》(1856-58)へと誘惑する。他方、写真でもモチーフの切断は起きる。Cf. 北山研二「グローバル現象とジャポニズムについて」『グローバルリゼーションと文化移転』, 成城大学民族学研究所グローバル研究センター, 2011, pp. 11-74; Cf. 北山研二「写真または他者の映像」『ヨーロッパ文化研究』(第28集), 前掲書。
- 25) エドゥアール・マネ《草上の昼食》(1862-63), 油彩・カンバス, 208×265.5 cm, オルセー美術館。
- 26) 落選展については、ガエタン・ピコン『近代絵画の誕生 1863年』(鈴木祥史訳), 人文書院, 1998.
- 27) クロード・モネ《草上の昼食》(1865-66), 油彩・カンバス, 418×150cm, オルセー美術館。
- 28) シャルル・ボードレール「哲学的芸術」, ミシェル・レヴィ版全集『ロマン派芸術』(1868)に収録された。『ボードレール批評1』(阿部良雄訳), ちくま学芸文庫, 1999, p. 344; Charles Baudelaire, «Salon de 1859», *Œuvres complètes II*, op.cit., p. 598.
- 29) フーコーは、二つの証明システムがあると主張する (ミシェル・フーコー『マネの絵画』前掲書, p. 27)。
- 30) Michael Fried, *Le modernisme de Manet, Esthétique et origine de la peinture moderne*, tome 3, Paris, Gallimard, 2000, pp 189-191.
- 31) 包み紙に浮世絵が使われていることに驚き、最初に日本の浮世絵がすごい、浮世絵を絵画の中に、工芸品の中に取り込むとおもしろいと積極的に公言したのは、画家・版画家・工芸デザイン家のフェリックス・ブラックモンだと言われている。ブラックモンは版画アトリエで見習いをするうちに、画家や



版画家として頭角を現わした。とくにディドロとダランベールの百科事典の挿絵版面に夢中になり、1856年にはエドモン・ゴンクール(1822-1896)とともに日本美術に夢中になり、葛飾北斎の最初の発見者だと言われている。ブラックモンは多くの陶器の浮世絵風絵付けをした。写実的画家・彫刻家エルネスト・メソニエ(1815-1891)、神秘的象徴派画家ギュスターヴ・モロー(1826-1898)、叙情的風景画家カミーユ・コロドー(1796-1875)の作品の版画版を制作したり、シャルル・ボードレール(1821-1867)、高踏派詩人・劇作家テオドル・バンヴィル(1823-1891)、ダンディズムの作家バルベール・ドルヴィイ、写真家ナダールとも交流を重ねていた。それゆえ、マネと交流することは自然なことだった。

- 32) ジャポニスムと言えば、エドゥアール・マネ《エミール・ゾラの肖像》(1868)は大いに注目される。画面上部にセレストアン・ナントウイユによるベラスケス 1599-1660《パッソスの勝利／酔っぱらいたち》の複製石版画、初代国明の《大鳴門灘右エ門》の上に乗る《オランピア》の銅版画が見える。左には、光琳風日本屏風(1840~50年代の日本木版画では、花枠に油彩画を模して描き込んだものあり)。パッチワーク的構成で、アカデミーとは無縁なジャポニスム宣言か近代絵画宣言と見られる。「ジャポニスム、スペイン趣味はほくの創造の源泉だ。しかし、ほくの到達点は近代絵画にある」(ジル・ネレ『マネ』, ニューベーターシック・アート・シリーズ, タッシェン・ジャパン, 2004, p. 50)とマネは言うからだ。
- 33) ティツィアーノ／ジョルジョーネ《田園の奏楽》(1509?), 油彩・カンバス, 110×138cm, ルーヴル美術館。
- 34) ガエタン・ピコン『近代絵画の誕生』, 鈴木祥史訳, 人文書院, 1998, p. 41.
- 35) Cf. 北山研二「そぞろ歩きの首都風景パリ——通り、公園をめぐって」, 澤田肇・北山研二・南明日香共編著『パリという首都風景の誕生——フランス大革命から世界大恐慌まで——』, 上智大学出版, 2014, p. 147.
- 36) エドゥアール・マネ《ロンシャンの競馬》(1867), 油彩・カンバス, 43.9×84.5cm, シカゴ美術研究所。
- 37) シャール・ボードレール「哲学的芸術」, 前掲書, p. 344; Charles Baudelaire, «Salon de 1859», *Œuvres complètes II*, op.cit., p. 598.
- 38) 吉見俊哉『博覧会の政治学』中公新書, 1992, p. 71; 鹿島茂『絶景, 万国博覧会 サン・シモンの鉄の夢』河出書房新社, 1992, p. 165-239.
- 39) 吉見俊哉『博覧会の政治学』(前掲書)や鹿島茂『絶景, 万国博覧会 サン・シモンの鉄の夢』によれば, 1867年のパリ万国博覧会は, 1867年4月1日~11月3日にパリで開催された。42ヶ国が参加し680万人が来場した。日本が初めて参加した国際博覧会であり, 江戸幕府, 薩摩藩, 佐賀藩がそれぞれ出展した。幕府からは将軍徳川慶喜の弟, 徳川昭武が派遣された。展示会場は楕円状で, 490×380mだった。展示方法は, 展示品別(美術, 学術, 家具, 繊維, 機械, 原材料, 農業, 演芸, 畜産, 特別展示の10部門)と国別が同心円状・放射状になった。百科全書的(網羅的パッチワーク的)展示だった。しかし, 参加国は産業水準が一定ではないため, ばらばらで, ヨーロッパ帝国が目立ちその万歳展にも見えたろう。しかし, この方式は73年のウィーン博, 88年バルセロナ博, 日本の内国勧業博にも影響を与えた。また, 会場周辺にバヴィリオン建設も推奨したので, 100カ国が参加した(オーストリアの村, ロシアの丸太小屋, オランダの農家, イングランドの

田舎や、) イスラムのモスク、チュニジアの宮殿、ポルトガルの館、ルーマニアの教会、エジプトの神殿、メキシコの神殿、中国の売店、江戸商人清水卯三郎の日本のお茶屋、水族館、写真館が並んだ)。その他、セーヌ川遊覧船、ナダールの気球、サーカス小屋、見世物小屋も並んだ。産業育成と集客システム(網羅的パッチワーク的アミューズメント化)が以後の博覧会、デパートの原理になる。いつでも自由に散策できカラフルな商品を手にとることができるデパートの誕生もパッチワークという現代性(モダン)を大いに関係があるだろう。他方、絵画に関して言えば、モチーフが変われば、技法も変わる。歴史的物語や人物を崇高に偉大に描く技法と平凡な現代生活を興味深く描く技法は、リアリティーを基準とするかぎりは同一ではありえない。中心テーマや中心人物に焦点を当てる三角構図や対角線構図(見る者の視点を強制する=統一的情報伝達型)は、複数テーマや形象の画面内共存(見る者の視点を多様化多数化する=多様な趣味趣向価値の解放)には適さない。では、なぜ複数テーマや形象の画面内共存画面が現代生活の活写に適しているのか。現代生活は、パリ大改造によって劇的に変化した。汚泥にまみれて、辻馬車も多くはないパリでは移動が自由ではなかった。しかし、大改造後のパリは、清潔になり移動が簡便になり、夜でも照明で明るくなった。市内の多様なありようを目にしてそれを受容すれば、日常的に経験として蓄積された。そして、1855年、1867年、1878年、1889年、1900年の万国博覧会でも世界中からの産業物産類、珍品類等が膨大に流入し、パッチワーク的に展示され、各国からの膨大な見物客がパリに入り込み、パリは国際都市化した。デパートでも大バーゲンで商品が所狭しと並ぶと、もはや系列的系統的の分類的理解ではなく、それぞれの好みに応じて物産・珍品、商品に殺到する日々があれば、現代生活の有り様は速いスピードで変化する。そうであれば、複数テーマや形象の画面内共存画面が現代生活の活写に適しているのは当然だろう。

- 40) Cf. Thierry Ford, Nasjonalmuseet oslo, 2011.  
<http://harriet.nasjonalmuseet.no/manet/media/download/conservationreport.pdf>
- 41) 気球からのパリ市内眺望は、水平的視覚つまり一点消失遠近法以外の視覚も可能にする。つまり物の形は遠近や大小に関係なく自由にできる。万博会場では、水圧式エレベーターが人気で、一気に5m上昇し、屋上からパリを一望できたというから、地上での眺望と地上5mからの眺望の並存になる。
- 42) エドゥアール・マネ《鉄道》(1867)、油彩・カンバス、93.5×111.5cm、ワシントン・ナショナル・ギャラリー。
- 43) フーコーは、そこには視線の行き交いでキャンパスの裏と表があると主張する(ミシェル・フーコー『マネの絵画』前掲書、pp. 23-24)。
- 44) 柵の手前と向こうという空間分割については、ジャポニズムの影響を見ることもできる。「無関心な二人、鉄格子、白煙、鉄道、駅周辺がまるで関係ないかのように、画面に貼り合わせてある。いままでのヨーロッパの絵画美学では説明できない、一種の複数平面のパッチワークだ。ジャポニズム研究によれば、歌麿《吉原の女たち》(1794-95?)か《絵本年中行事》(1804)との類似性が指摘されているが、後者が『芸術の日本』の1888年9月、第5号に転載されほど知られていたとも言えるので、こちらの方が説得力がある」(北山研二「グローバル現象とジャポニズムについて」、前掲書、pp. 31-32)。
- 45) 小倉孝誠『19世紀フランス 夢と創造 挿絵入り新聞『イリュストラシオ

- ン』にたどる』, 人文書院, 1995, p. 33; 北河大次郎『近代都市パリの誕生—鉄道・メトロ時代の熱狂』, 河出書房新社, 2010.
- 46) ギュスターヴ・カイユボット (1848-1894) 《ヨーロッパ橋》(1876, 124.7×180.6cm, 油彩・カンバス, プティ・パレ博物館), マネと同じように, ヨーロッパ橋を互いに無関心なまま渡る通行人を描いている。カイユボットは, 写真が写真美学を確立する以前に絵画で写真美学を模索した。Cf. 北山研二「風景の虚構化または虚構の風景化——自然風景画と都市風景画について」『ヨーロッパ文化研究』第31集, 成城大学文学研究科, 2012, pp. 98-134.
- 47) ジョルジュ・バタイユは, 無関心の原則について言う。「言葉で同じことをいうことができるようななものも絵画の中では表現しないという決心を意味する」(『沈黙の絵画——マネ論』, 前掲書, p. 155)。言葉にできない論理や物語(既存の既知の諸体系)に回収されないからこそ, 意味作用が発動しない絵画になるのだ。
- 48) ウィリアム・ターナー (1775-1851) が《雨, 蒸気, 速度—グレート・ウェスタン鉄道》(1844), 油彩・カンバス, 91×121.8cm, ロンドン・ナショナル・ギャラリー。
- 49) Cf. 藤田治彦『ターナー—近代絵画に先駆けたイギリス風景画の巨匠の世界』, 六耀社, 2001; サム・スマイルズ『ターナー—モダン・アーティストの誕生』荒川裕子訳, ブリュッケ, 2013。
- 50) クロード・モネ《サン＝ラザール駅》(1877), 油彩・カンバス, 75×104cm, オルセー美術館。
- 51) クロード・モネ《サン＝ラザール駅, 列車の到着》(1877), 油彩・カンバス, 81,9×101cm, フォッグ美術館。
- 52) クロード・モネ《サン＝ラザール駅, ノルマンジー列車》(1877), 油彩・カンバス, 59.6×80,2cm, シカゴ美術研究所
- 53) クロード・モネ《サン＝ラザール駅》(1877), 油彩・カンバス, 53×72cm, ロンドン・ナショナル・ギャラリー。
- 54) クロード・モネ《ヨーロッパ橋, サン＝ラザール駅》(1877), 油彩・カンバス, 64×81.5cm, マルモッタン美術館。
- 55) クロード・モネ《サン＝ラザール駅の外側, 太陽の効果》(1877), 油彩・カンバス, 60×81cm, 個人コレクション。
- 56) クロード・モネ《サン＝ラザール駅の出口の線路》(1877), 油彩・カンバス, 60×80cm, ボーラ美術館。
- 57) クロード・モネ《サン＝ラザール駅, 外側の眺め》(1877), 油彩・カンバス, 60×80cm, 個人コレクション。
- 58) クロード・モネ《サン＝ラザール駅, 外側の眺め》(1877), 油彩・カンバス, 64×81cm, 個人コレクション。
- 59) クロード・モネ《サン＝ラザール駅, 信号機》(1877), 油彩・カンバス, 65×81cm, ニーダーザクセン州立博物館。
- 60) クロード・モネ《日本の橋》(1918-1924), 油彩・カンバス, 89×100cm。マルモッタン美術館。
- 61) Cf. [http://www.dailymotion.com/video/xqu0ox\\_les-nympheas-de-buren\\_creation](http://www.dailymotion.com/video/xqu0ox_les-nympheas-de-buren_creation); [http://www.dailymotion.com/video/xqq4vz\\_monumenta-2012-interview-de-daniel-buren\\_creation](http://www.dailymotion.com/video/xqq4vz_monumenta-2012-interview-de-daniel-buren_creation)
- 62) オノレ・ドーミエ (1808-1879) は, 多くの鉄道の乗客の風刺画を描いている。

- Cf. 小倉孝誠『19世紀フランス 夢と創造 挿絵入り新聞『イリュストラシオン』にたどる』, 前掲書, pp. .
- 63) 中景の脱落については、以下を参照のこと。北山研二「グローバル現象とジャポニスムについて」, 前掲書, pp. 11-74; 稲賀繁美『絵画の東方』, 名古屋大学出版社, 1999, pp. 87-108.
- 64) 小倉孝誠『19世紀フランス 夢と創造 挿絵入り新聞『イリュストラシオン』にたどる』, 前掲書, p. 33.
- 65) 小倉孝誠『19世紀フランス 夢と創造 挿絵入り新聞『イリュストラシオン』にたどる』, 同書, p. 29.
- 66) ロラン・バルト「32 それはかつてあった」『明るい部屋 写真についての覚書』(花輪光訳), みすず書房, 1985, pp. 93-95; Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma-Éditions de l'Étoile/Gallimard/ Seuil, 1980 pp. 119-122. 筆者は、「それはかつてあった」ではなく、「それは中断した」と言い換えたい (Cf. 北山研二「写真または他者の映像」『ヨーロッパ文化研究』(第28集), pp. 53-53.
- 67) Cf. «quoique probablement apocryphe, Delaroché lui-même se soit exclamé à la sortie de la séance du 19 août 1839: «La peinture est morte à la date de ce jour», François Brunet, *La naissance de l'idée de photographie*, Presses Universitaires de France, 2000, p. 106; 北山研二「写真または他者の映像」『ヨーロッパ文化研究』(第28集), 前掲書, p. 34.
- 68) もちろん、写真美学となると、まだ絵画美学を乗り越えるほどではなかった。ピクチャレスク写真は絵画美学のモンタージュでしかない。もう100年近く待つ必要があった。コンテンポラリー・アーティストのボルタンスキーでさえ、写真撮影の初めは絵画美学に従っていたという(クリスチャン・ボルタンスキー/カトリーヌ・グルニエ『クリスチャン・ボルタンスキーの可能な人生』, 水声社, 2010, pp. 109-129.
- 69) タルボットはすでに予想外の細部の開示に言及している。Cf. 北山研二「写真または他者の映像」『ヨーロッパ文化研究』(第28集), 前掲書, p. 35.
- 70) トマ・クチュール《退廃期のローマ人たち》(1847)とオスカー・グスタフ・レイランダー(1813-1875)《人生の二つの道》(1857)は同じ絵画美学にしたがっているし、ヘンリー・ピーチ・ロビンソン(1830-1901)のピクトリアリスム写真《秋》(1863)も原則は絵画美学である。
- 71) イアン・ジェフリが言うには、写真の細部を意識すればするほど、写真を警戒する時代だったのである(『写真の歴史』, 前掲書, p. 14)。ボードレールは1865年の母親への手紙で母親の写真かほしいと言うが、望まない細部が映る肖像写真よりはテッサンのようにぼかしの入った肖像写真の方がよいとしている(Charles Baudelaire, *Correspondance*, vol. II, texte établi, présenté, et annoté par Claude Pichois, avec la collaboration de Jean Ziegler, Paris, Gallimard, 1973, pp. 189-190)。
- 72) ナダールについては、以下を参照せよ。ナダール『パリの肖像 ナダール写真集』(解説: 出口裕弘他), 立風書房, 1985; ナダール『ベル・エポック ナダール写真集』(解説: 清水徹他), 立風書房, 1985; ナダール『私は写真家である』(大野多加志, 橋本克己編訳), 筑摩叢書, 1990.
- 73) デイスデリに関する実証的根拠については、以下の論文が大いに参考になった。前川修「カルト・ド・ヴィジット論: ヴァナキユラー写真の可能性1」

「なぜモダン・アートはモダン・アートなのか」

『美学芸術学論集, 9』, 神戸大学, 2013-03, pp.4-21.

- 74) 鹿島茂『デパートを発明した夫婦』, 講談社現代新書, 1991.
- 75) その他, デイスデリについては, 以下を参照せよ。西村清和『視線の物語・写真の哲学』, 講談社選書メチエ, 1997; ジゼル・フロイント『写真と社会メディアのポリテイク』(佐復秀樹訳), 御茶ノ水書房, 1986.