

「壁」と「絵画」を同時に出現させる

境澤邦泰



図1：ベラスケス 《ラス・メニーナス》 1656,
318×276cm,ブラド美術館



図2：ベラスケス《ラス・メニーナス》(細部)

フランスの哲学者ミシェル・フーコーは絵画についてもたびたび言及しているが、なかでもとりわけ有名なのは代表的著作『言葉と物』に登場する《ラス・メニーナス》の記述だろう。フーコーは主著である『言葉と物』の第一章をまるまる使って、17世紀スペインの画家ベラスケスが描いたこの《ラス・メニーナス》[図1]を詳細に分析している。

絵画の舞台は宮廷画家であったベラスケスのアトリエである。画中には画筆とパレットを持って立つベラスケス自身も描かれ、画面下部中央には複数の侍女達と共に、スペイン王フェリペ4世の娘マルガリータ王女が立っている。フーコーの分析においてこの光景は、アトリエにおいてベラスケスが、当時の王フェリペ四世と王妃マリアナの肖像を描いている状況を、王と王妃の側から見た光景であるとされており、その証拠に画面のほぼ中央、マルガリータ王女の頭上に描かれている鏡の中には、鏡と向き合うかたちで、この光景の手前に立つ王夫妻の顔が描かれている[図2]。鏡に映し出される王と王妃は絵画に描かれる鏡に対して正対する位置に二人が立っていることを示す。つまり王と王妃は、この絵画を見る我々と同じこの絵画の前に立っており、我々が絵画に見るこの光景は、ベラスケスの前に立つ王と王妃の視線をそのまま表象しているということになる。

フーコーはこの複雑な構図の絵画に、画を構成するための二つの中心があることを指摘する。一つは画面中央下部に描かれているマルガリータ王女、そしてもう一つは画面中央やや右下、画の中では部屋の奥の壁に架けられているこの鏡だ。それぞれの中心とこの光景の手前に立つ王夫妻を結ぶ二本の線によって、王夫妻の位置も特定される。

その二つのそれぞれから紛れもない一本の線が走っているのだ。一本は鏡から出て表象された厚み全体をつらぬく。もう一本はもっと短く、王女の中から発して前景をよこぎるのにすぎない。画面を奥行き方向に走るこの二本の線は、きわめてわずかな角度差をもって同一点を目指すのであるから、二本の交点は画布からとびだし、絵の手前、ほとんどわれわれが見つめているその場所に定められるであろう。(ミシェル・フーコー『言葉と物-人文科学の考古学-』渡辺一民・佐々木明(訳)、新潮社、pp. 37-38)

フーコーの分析から王夫妻の位置を図示すれば[図3]のような配置になるだろう。王夫妻を見る登

場人物は他にもいるが、とりあえず王夫妻の位置を特定するためには二つの線があれば十分だ。起点と角度の異なる二本の直線が結ぶ交点の位置が、王夫妻の立つ場所を示す。そしてこの交点の示す位置はそのまま「ほとんどわれわれが絵を見つめているその場所」を同時に示している。

この二本の線はいずれも「視線」である点は踏まえておくべきだろう。マルガリータ王女と王夫妻を結ぶ線は「王女目から発して前景を横切る」、文字通り王女の視線であるし、鏡と王夫妻を結ぶ線は、王夫妻自身が投げかけ、鏡によって反射する王夫妻自身の元に戻る。つまり絵画の前に立つ我々は、王夫妻が絵画の光景を見る視線をそのまま引き受けると同時に絵画から投射される視線によって、絵画から見られる状況に身を置くことになる。

しかし一方で、このフーコーの美しい分析には矛盾も指摘されている。フーコーの分析が正しければ、王と王妃は[図3]に示す通り鏡から伸びる垂直線上に位置し、従って絵画構図における遠近法上の消失点も鏡の位置に存在するはずである。しかしこの絵画の画像を遠近法によって分析すると、画面に生じる消失点の場所は鏡ではなく、鏡の右横に描かれている、開かれた扉の向こうに立つ人物の手が触れる扉の取手のあたりにあるというのだ。つまり描かれている光景から導き出されるはずの消失点と、線遠近法的作図によって導き出される消失点がずれており、画面に二つの消失点が存在する矛盾した構造が露呈してしまう。

この矛盾に対する反証として[図4]のような解釈も存在する。[図4]で遠近法上の消失点の正面に立つ位置から鏡をみると、ちょうど画面内のベラスケスのキャンパスの中に描かれている王夫妻の肖像が鏡に反射する。つまり鏡に映る王夫妻はベラスケスの絵画に描かれている王夫妻の肖像であり、王夫妻が鏡を介して向かい合っているのは鏡に反射した自分たちではなく、絵画に描かれた自分たちではないかという解釈だ。

しかしこの解釈では鏡に映る視線を説明できても、王女マルガリータの視線について矛盾が残る。王女の視線は右寄りの方向(図2における王夫妻)の位置を示しており、王女からみて左側に位置するはずの[図4]で示す「実際の消失点によって想定された立ち位置」を見ているようには見えない。

ミシェル・テヴオーは画中に二つの消失点が生じてしまうこの問題の解決案として、著書『不実なる

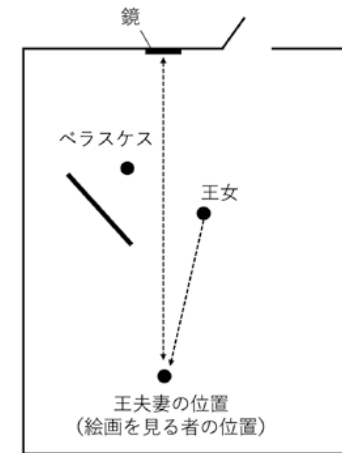


図3

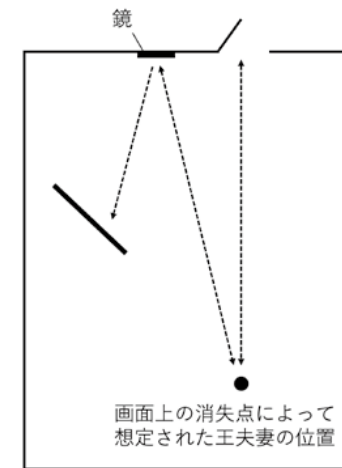


図4

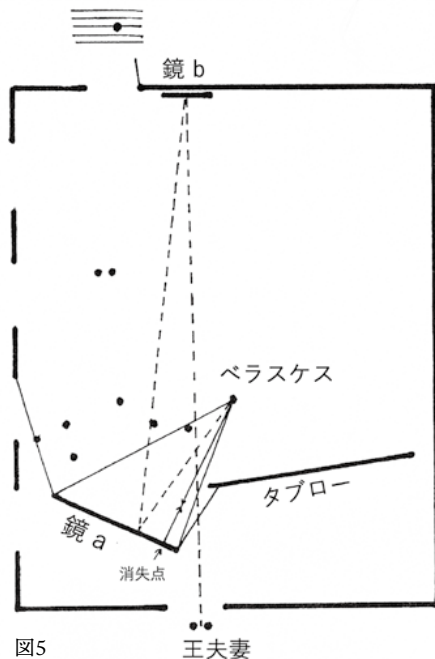


図5 王夫妻

鏡』の中で新たな仮説を提案している。テヴォーによれば、《ラス・メニーナス》はベラスケスが王夫妻を描いている光景ではなく、王女マルガリータをモデルとして肖像画を描いているアトリエを王夫妻が訪れた時の光景であるとした上で、さらにベラスケスが自分の前に巨大な鏡を置き、その鏡に映る光景を絵画に描いたものであると指摘する。

[図5]はテヴォー『不実なる鏡』に掲載されている、テヴォーによる仮説の元に作られたベラスケスと王夫妻の位置を示す図だ。この図の中では絵画には登場しない「鏡a」の存在が描かれている。この「鏡a」が、ベラスケスが制作中に自分の前に置いたとされる鏡の位置を示している。[図5]におけるタブロー(キャンバス)の位置が、絵画とは反対の右側に表示されているのは、ベラスケスがこの鏡に映った情景を描いているため、つまり描かれた《ラス・メニーナス》は鏡によって反転した画像ということになる。「鏡a」に映る光景はそのまま《ラス・メニーナス》の光景と一致することになるため、「鏡a」が画中に現れることはない。

テヴォーは「鏡a」が、画中に描かれている「鏡b」に対しても、王と王妃に対しても傾いた場所に置かれているこの状況によって、この二つの消失点を矛盾なく説明できると解説する。

わずかに傾いたその位置は、部屋の並行六面体に対して、中央の消失点をわずかばかり軸から逸らすことになる。いいかえれば、この鏡に映し出される部屋の稜線は、鏡の平面に対しても、また(結局は同じことだが)タブローの平面に対しても垂直ではまったくない。それゆえ部屋には、遠近法の法則に従って第二の消失点が存在することになる。(ミシェル・テヴォー『不実なる鏡 絵画・ラカン・精神病』岡田温司・青山勝(訳)、人文書院、p. 63)

アトリエを訪れた王と王妃の姿は、微妙に角度がつけられた「鏡a」と「鏡b」の二つの鏡に反射することで、この光景を見るベラスケスに到達し、「鏡a」の中の光景を描くベラスケスの目には、王夫妻は「鏡b」の中に映り込むかたちで現れる。一方で「鏡a」に映る光景には、これとは別に遠近法上の消失点が奥に開かれた扉の取手の位置に出現する。つまり二つの消失点という遠近法的矛盾は解消される。

テヴォーはこの仮説だけが唯一《ラス・メニーナス》における全ての登場人物の態度や視線を矛盾

なく説明できる解決策であるとした上で、「鏡a」にはどの程度のサイズが必要であったかを検証し、さらに当時ベラスケスが日常的に鏡を制作に使用していたこと、そして当時宮殿には大きな鏡があったことにまで言及する。このあまりにも精細な分析には驚くしかない。

しかしここにも素朴な疑問がいくつか残る。そもそもなぜ絵画に消失点が二つあることの根拠が必要なのか。なぜテヴォーの分析は（フーコーの分析もそうであるが）、絵画に導入される視線が一つであることを強いるのか。

フーコーにおいて絵画に投射される視線の持ち主は統治者である王だった。この視線はテヴォーにおいて、絵画の統治者であるベラスケス自身のそれに置き換えられる。視線の所有者としての権力が、文字通りの権力者である王から絵画を描く主体である制作者に委譲されたという点においても、テヴォーの秀逸な分析をさらに掘り下げて考える必要を感じる。しかし視線が委譲される相手が一者である点は揺るがない。絵画に導入される視線が一つでなければいけない理由はあるのだろうか。そもそも絵画は無数の視線によって出来上がり、無数の視線を引き受けるものではなかったか。もう一つ、これはあくまでも個人的な感覚としてであると前置きせざるを得ないが、はたしてこの極めて精細な画像解析によって開示された複雑な視線の交差が、プラド美術館の壁に架けられた《ラス・メニーナス》に実際に対峙した瞬間に感じた、あの足が竦むような、目を離すことが憚れるような、半ば恐怖に近い感覚に襲われたあの体験を生じさせた根拠であったのか。

もちろんテヴォーの分析はあくまでも画像の解析であることは理解している。いわゆる美術批評とは、こういった精細な分析を積み重ね、言語を介して美術作品の新たな側面をすべての読者に解説可能なものとして開示する試みであるということも理解しているつもりだ。それ故に、見るものの立ち位置と絵画に導入する視線を一つに絞らねばならない必要もあるのかもしれない。しかし、いずれにしてもそれらの解析が画像や構図を介して行われるのであれば、複製図版でも十分に理解できるはずのものだ。図版で認識・共有できる情報がベラスケスの作品の美しさの根幹をなすものであるのなら、初めからわざわざスペインまで実物を見に行く必要もない。実物を前にして感じた複製画像からは受け取ることのなかった違和感の正体が、複製画像で理解可能な別の分析によって証明されるとも、やはり思えない。

そもそも『言葉と物』でフーコーが分析したものは「言語」だったはずだ。フーコーによれば、言語は言語自身を無限に模倣・反復する。言語が扱うことができる唯一の対象は言語自身であり、あらゆる言語的記述は過去にすでにある言語的記述の反復ということになるだろう。美術作品を扱う美術批評であっても、言語できている以上、この事実から外れることはできない。このため批評は、言語的記述が存在しない絵画や彫刻の中にも、なんとかして言語的な構造を見つけ出し、それをテキストの中に模倣、反復することで、制度としての美術批評の体裁を維持する必要に迫られる。

では言語的構造とはどのようなものを指すのか。ソシュールは言語の最も大きな特徴を示す概念として「線状性」を上げている。発話において人は同時に複数の音を発することはできない。このため言語は常に時間的な軸に従って継起する言葉の線的構造によって形成される。これは文字として書かれる言語でも同じだ。縦書きであれば上から下、横書きであれば左から右に、文章を書くとき我々はいつも一本の線だけを引いている。決して同時に二本の線を引くことはない。つまり線は常に一つである必要がある。言語は発話においても記述においてもこの線的な構造を維持しており、時間の継起に従って前後に接続しながら自らを綴る。これがソシュールの掲げる言語の「線状性」だ。この線状的構造という点で考えれば、音楽や映像はこれを持っている。メロディを持つ音楽やシーンをつなぐことで時間を携えることができる映像作品は常に線状的に作品が構成されており、この点で作品構造の中に常に言語的構造を内包していると言える。つまり言語で綴られた批評が音楽や映像を扱うことは基本的に可能だ。しかし、いわゆる絵画や彫刻のような一見してこの線状的構造を確認することができない視覚芸術のジャンルにおいてはそうはいかない。クレメント・グリンバーグが「同時性」の概念で示す通り、絵画は見た瞬間に画面の全てが一挙に視界に入ってしまうため、時間に従って現れるような線状性は構造的に存在しないからだ。

美術批評からしてみればこれは困ったことになる。自らを反復することしかできない言語によって綴られる美術批評は、作品の中に線状的構造/言語的構造を見出して、これを模倣・反復することによってしかテキストを綴ることはできない。この意味で、作品における線状的構造の存在を否定する「同時性」の概念は、美術批評というジャンルを維持するためには極めて都合が悪い概念ということになるだろう。実際、グリンバーグに続くさまざまな美術批評がこの同時性の概念を批判する。絵画

が一瞥して全体を視界に収めることができたとしても、対峙する鑑賞者の経験は決して無時間的なものではないはずだ、絵画を見る者の視線が動けばそこに時間的、線的な構造が生まれるはずだ、など、このような批判が生じたことも自然な流れだったのかもしれない。このため軽率な美術批評は、作品の中に線状的構造を見出すことができなければ、この構造を捏造してでもテキストを綴ることになるだろう。実際、それが捏造であるかどうかを判断する術もない。もちろん捏造は悪手であるし、優れた批評家は、美術批評の醍醐味はそんなところにはないということを知っている。

美術批評とは自らを反復・模倣することしかできない言語というツールを用いて、言語構造を持たない美術作品を記述・批評するというそもそも矛盾した無謀な行為なのであり、言語を用いる制約に縛られた状態から、美術作品という言語構造を持たないもの、つまり語り得ないものの境界ぎりぎりまで迫り、その境界に漸近線を引くことで語られないもののかたちを徐々に明らかにしようとする試みであるはずだ。そしてこの意味で美術批評は、制度としての言語に正面から対峙してもがくことができる他の評批や評論とは異なる特異なジャンルになるはずだ。

単なる一読者としての勝手な発言が許されるならば、美術批評においてこの本来の主題が達成されるのであれば、作品分析などどうでもいい。批評家がより真摯にこの問題と向き合った場合、美術批評は言語としての体裁を失ってしまうのかもしれないが、もしそうなればそれはとても美しいテキストになるような気がする。

一方で、作品を作る制作者が言語的な構造から逃れることができるわけでもない。なぜなら制作者は作品を作る制作行為の過程で、常に線状的な構造を意識せざるを得ないからだ。

美術作品が突然出現したりはしない。あらゆる美術作品はなんらかの手順を踏まえて制作され、この制作手順は常に時間軸に従って線状的、言語的に組織される。始めに何を行い、次に何をするか、その制作の流れそれ自体が線状的、言語的構造を持っており、この手順の違いが作品に差異を生む。

何も考えずにキャンバスに向かったところで、制作における線状的構造の発生を逃れることもできない。白いキャンバスを前に無作為に何か絵の具を置けば、次に何かをしなければいけない現実が

生じる。絵画の場合、キャンバスに行った行為はすべてキャンバスに痕跡として堆積してしまうため後戻りもできない。失敗して絵の具を取り除いたとしても、取り除いた痕跡を取り除くことはできないからだ。画家にとっての制作とは、画面の状況に関わらず、常に加算し続ける行為なのである。このため画家はこの不可逆な構造を踏まえて、物理的・時間的制約のもとで作品を制作するためのシンタックスを構築することを強いられる。これらを考慮すれば、むしろ制作者である芸術家こそが、言語に縛られている存在であると言えるだろう。

再度『言葉と物』に戻れば、フーコーは「言語」を、権力構造を生み出す源泉、あるいは前提となるものであると考えていた。一般的にわれわれは言語を、法や秩序を明文化して権力や社会構造を維持するために必要なツールであると考えているが、フーコーにおいてこの順番は逆転してしまう。今日まで残る非対称な権力の構造を生み出す温床となったのは他でもない言語の方であり、あらゆる権力と権力闘争は言語から生じた産物であるというわけだ。

一方で言語は、発話された瞬間にその発話主体に従属し、発話主体の所有物であるようにふるまう。おそらくここに生じる逆転こそが、権力の発生を促す言語のギミックなのだろう。このギミックが順番を入れ替えて言語の正体を隠蔽し、あたかも言語より前に権力者がすでに存在しているかのように見せたいと、発せられた言語は権力者の言葉として伝播し、権力構造をさらに強化する。

もちろん芸術作品の制作手順を綴る言語も例外ではない。芸術作品において一般的に制作者と作品は主従の関係にあるとされる。制作者は作品を生み出すことができる唯一の絶対者であり、作品は制作者の行為によって初めて自らが存在することを許される。しかし言語の存在が権力あるいは権力者の出現に先立つとするフーコーの指摘に従えば、権力主体としての制作者は、これに先んじて存在する制作手順を綴る言語から生じる。

そしてその上で制作手順は自分より前に制作者が存在していたかのように、また自分が制作者によって綴られたかのように振る舞い、主従の関係を逆転して本来の姿を隠蔽する。この仕組みによって出来上がった作品は、制作者に従属するもの、制作者の明確な目的と強い意志によって出来上がったものとして許容され、作品に対する制作者の権力をさらに強化する。

つまり全ての美術作品は、作り手がどれだけその作品に政治的・倫理的に正しい主張を含意させ

たとしても、あらゆる国家紛争やイデオロギーの対立と同じく、権力を生み出し続ける言語の構造から生じているという事実から逃れられない。

前置きが長くなってしまったが、最後に今回の展覧会の主題である「壁と絵画」について触れておきたい。絵画を架ける壁、展示空間としてのホワイトキューブ、そしてこれを維持する美術館は、言うまでもなく、特に近代以降、常に作品に先立つ制度として批判の対象となった。これを踏まえた議論では、絵画は制度としての壁から自立すべきという主張が展開される。これについては松井さんのテキストにも詳しく書かれている。

この「自立」という言葉の背後にはやはり言語的/線状的な主従関係が前提として存在する。壁は常に作品が出現する前からそこにあり、作品は壁に従属する形でしか出現することができない。つまり「自立」という言葉の主眼にはこの主従の関係を壊すという目的がある。

しかし「壁から自立する絵画」とはどのようなものなのか。架ける壁がなければ絵画を見せることもできない。作る側からすれば、語義矛盾とも言える無理難題だ。「自立」の具体的な実践方法としてとしてはどんな選択肢があるというのか。

線状的構造と、これによって生じる権力構造が問題であるとするれば、順序を変えるというのはどうだろうか。つまり絵画を掛けてから壁を作る。さすがに未だ存在しない壁に絵画を架けることは難しそうだ。

絵画を壁に架げない、あるいは壁に架げない絵画を作るという選択肢はあるかもしれない。文字通り自立する絵画というものを物理的に考えることも可能だろう。実際に幾つか事例も存在する。しかし壁に絵画を架けることを否定したところで既にある壁を使わないというだけであり、絵画と壁の関係が再構築されるわけでもない。

美術史において「自立」という言葉は、常に何かからの独立であると同時にそれなしで成立すること、つまり自身の存立に何かが必要なくなるということを示してきた。しかし本来「自立」とは、何かとの関係を否定するというよりは新たに対等な関係を構築する時に使う言葉であるはずだ。絵画を壁に架げない行為は壁からの「自立」というよりは壁との「絶縁」と表現すべきだろう。

あるいは線状な関係、どちらかが先にあるという関係が問題であるなら「壁」と「絵画」のどちらが先でもなく、それらが同時に出現する状況を創造することはできないだろうか。対等な関係を新たに構築するという意味での「自立」が線状構造からの離脱であるのなら、順番を入れ替えたところで問題は解決しない。そこに順番があること自体が問題なのだ。つまり「絵画」と「壁」が常に同時に現れればこの問題は生じない。

もちろん物理的に同時に作るのは難しい。しかし絵画が壁に架けられた瞬間に、壁と絵画が互いに自らを再定義できる契約関係を構築できる状況を創造することは可能なのではないか。セザンヌの筆触が追加されるたびに、既に置かれている筆触との関係を全て再構築して新たな絵画を出現させるように、作品が壁に架けられることによって、お互いの存在を支え合う、新たな壁と新たな絵画を同時に出現させることは不可能ではないはずだ。