

近代絵画とジャコメッティ（講演）

井原慶一郎

最初に、ジャコメッティの言葉を紹介したいと思います。《昔ルーヴルに通っていたころには、私は絵画や彫刻から崇高な印象を受けた……自分が見ていた現実よりもそういうものが多くのものを与えてくれるかぎり私は絵画や彫刻を愛した。私はそれらを現実よりも遙かに美しいと思っていた。今はルーヴルに行くと、芸術作品を眺めている人々をつい眺めてしまう》。いかにもジャコメッティらしい、ユニークな発言ですね。

ルーヴル宮殿の一部が美術館として一般に公開されたのは一七九三年のことです。以後、ナポレオンの威光の象徴としての時期をへて、時代・ジャンルの隙間が埋められ、文字どおり美術の殿堂として、しかも美術史の殿堂としての充実を見たのはナポレオン三世の治世の頃（一九世紀半ば）でした。

たとえば、ここに西洋美術史という本があります。写真の図版などによって、エジプト、ギリシア・ローマから中世をへて、ルネサンス、バロック・ロココ、近代、それから現代にいたるまでの美術作品をまとめた一冊の本です。こういうことが可能になるのは、二〇世紀の複製技術以降ですけれども、いわばこういう美術史が、西洋美術史が初めて書かれたのが、美術館という近代的な記憶の装置だったということです。



カバネル「ヴィーナスの誕生」(1863年)

近代の画家たちは美術史の殿堂としてのルーヴル美術館を訪れており、美術の歴史についてかなりの知識を持っていました。当時、パリにでて、画家になるという人は、必ずルーヴル美術館に行つて過去の作品を見て勉強したんですね。過去の美術の歴史と自分の美術史上での新しいポジションについて自覚的なものだけが、モダンでありえたのです。つまり、美術史のページに何か新しいものを付け加えるということであり、そういう運動がモダニズムと呼ばれています。

モダンという言葉なんですけれども、modoからきています。modoというのがモダンという意味なんです、modoというのはラテン語で、英語でいうとjust nowですね。つまり、新しいというのがモダンの本来の意味なんです。今でも、モダンなリピングとか、モダンなキッチンとか、新しいという意味で使うことがあります、それはモダンの元々の意味の正しい使い方なんです。ですから、古いものではなくて、新しいものを求めるといことがモダンということなんです。

新古典主義の画家——例えば、カバネルの「ヴィーナスの誕生」(一八六三年)——は昔の古い様式で作品を描いていたんですけども、そういった伝統主義に対立して新しい表現形式を求めると、これがモダニズムです。それはいいかえると、伝統の革新ということですね。伝統を革新するためには、伝統をよく知らなければならぬ。古いものの流れをよく知って、そのうえで自分の新しいポジションというものがあつたわけです。過去のものをまったく勉強しないで、いきなり画が描けるわけがないし、描いたとしても新しいものは生み出せない。やはり過去のものをよく知って、そのうえでそうでないものを、新しいものを作り出す、これがモダニズムです。



クールベ「オルナンの埋葬」(1850年)

サロン(官展)で認められる伝統的な画家は、神話や歴史を題材にして、現実の理想を描いていました。それに対して、クールベは——この人が近代絵画の出発点にいるんですけれども——「目に見える現実しか描かない」といった。つまり、神話や歴史は描かないといったわけです。例として挙げているのが、無名の市民を大画面のなかに描いた「オルナンの埋葬」(一八五〇年)という絵です。ふつうはこういう堂々たる作品というのは歴史画で、歴史上の人物を描くのがふつうなんですけれども、ここでは無名の市民の葬儀の場面が大画面のなかに描かれています。

マネも現実の生活を題材に絵を描きました。例として挙げているのが、一目でどこか分かる場所——パリの郊外の公園です——のなかのヌードを描いた「草上の昼食」(一八六二年)です。これは非常にショッキングな絵として当時の人には映ったようです。この時代には、先ほどのカバネルのヴィーナスの例でもわかるように、かなりたくさんのヌード作品が描かれていました。しかし、マネの描いたヌードというのは、美の女神とか神話上の人物ではなくて、娼婦とか目の前にいる女性ですね。今までは理想化された現実、つまり理想主義ですね、理想主義的な絵を描いていたのが、クールベやマネによって目に見える現実、目の前の現実、日常生活のなかのヌードが描かれるようになりました。このレアリスムをもって近代絵画の始まりとされます。

近代絵画は、クールベやマネといったレアリスムの画家たちによって始められました。特にマネは、ルネサンス以降の遠近法や陰影によらない空間表現というものを始めます。つまり、平坦な色の面によって、ものがそこにあるという実在感を表現するということですね。



マネ「草上の昼食」(1862-3年)

つぎにでてきた印象主義のモネは、水面^{みなも}とか空といった形のないものを色彩で表現するということをおこないました。霧の風景とか水辺の風景を描いたわけです。そこから必然的に、絵画の平面性という問題がでてきます。

後期印象主義のセザンヌに移りますと、まず複数の視点から見た絵を描き始めます。これが非常に新しいんですけれども、要するに写真のようではない、ルネサンス以降の遠近法のようにない技法を使って絵を描き始めたわけです。おそらくセザンヌは二つの目で見たと、二つの視点から見たものを描こうとしたのだと思います。それから、もう一つセザンヌがこだわったのが、自律した空間を作り上げることです。ただし、ここで気をつけていただきたいのは、セザンヌはリングゴを描くときには、リングゴを一生懸命、調和するように並べたわけですね。自然を無視して、勝手に絵を変えてしまうという事はなかったわけです。自分が見ているもの、その自然が美しいコンポジション(構成)になるように、リングゴを何回も並べ直して、そして納得のいく構図が出来てから、絵を描き始めています。つまり、自然も調和していなければならぬし、絵画の画面も調和していなければならない、そういう考えだったわけですね。

ゴッホとゴーギャンになりますと、自然はモチーフでしかない、描ききつかけでしかないということになってきます。自然を描いているんですけれども、より絵画のほうの重要度が増してきます。特にゴーギャンなどは画面それ自体の秩序ということを考えていて、これはゴーギャンのいった言葉ではなくて、ゴーギャンの弟子のモーリス・ドニがいった言葉なんですけれども、ゴーギャンの考え方をうまく要約していると思います。《絵画作品とは、裸婦とか、戦場の馬とか、その他何らかの逸話的なものである前に、本質的に、ある一定の秩序のもとに集められた色彩によって覆われた平坦な面

ある。ここから、抽象絵画の考え方が出てくると思います。

マチスは、より大胆に色によって画面を構成しようとした。これがフォービズムですね。それから、ピカソは、形によって画面を構成しようとした。これがキュビズムです。ここでも自然がモチーフとして使われていますけれども、抽象絵画になってきますと、純粹な色と形によるコンポジションだけで成り立つ絵画というものが描かれていきます。

しかし、カンディンスキーがやるうとしたことは、内なる魂の響きを視覚として見えるものにしたということなんです。それから、モンドリアンがやるうとしたのは、自然界を統御する普遍的な秩序を可視化しようとしたわけです。黄金比とかありますね。美しく見える比率というのがあって、それを視覚化しようとしたわけです。ですから、近代絵画の歴史は、レアリズム（レアルなものを描くこと）からレアリザシオン（レアルなものにすること）へとというふうにいうことができますが、いずれにしても何らかのリアリティに基づいて描かれています。

レアリズムから始まった近代絵画、どこで終わるかといいますが、二〇世紀の半ばです。一九五〇年代にアメリカのジャクソン・ポロックがアクションペインティングということで、ドリッピングという技法を使った絵画を描き始めました。



ジャクソン・ポロック
(ハンス・ナムス撮影、
1950年)

ドリッピングというのは、たらすことですね。写真にあるように、絵の具を床のうえに置いたキャンバスにたらししていくことによって作品を描いたわけですが、これはアクションを視覚的に表現した作品ということがいえると思います。これが抽象表現であり、しかも表現主義でもあるということです。抽象表現主義というふうと呼ばれています。ここにおいて絵画は究極的な平面性を獲得します。ルネサンス以降、いかに二次元のなかに奥行きをもたせるかというのでいろんな技法が考えられて、そして写真のように描くということがおこ

なわれるんですけども、マネの作品において出てきた平面性、あるいは印象主義の作品において出てきた平面性、それが完全なただの平面になって終わります。それが近代絵画の終わりです。近代絵画の終わりというのは、要するにモダニズムの終わりということですね。つまり、新しいものを美術史の一ページとして付け加えていくという運動の終わりです。近代絵画が終わったあとに何がでてくるかといいますと、既存のイメージのリサイクルですね。新しいヴィジョンとか視覚を生み出すというよりは、むしろすでにあるものを組み合わせ提示してしまおう。特に写真ですね。写真イメージに色を付けて提示してしまおう。そういう絵画の方向に行くわけです。一九六〇年代以降のポップアートがそうなんですが、それをポストモダン絵画と呼びたいと思います。

これが百年間の近代絵画の流れ、メインストリームなんですが、このなかでセザンヌが分岐点となっていると思います。セザンヌは、「芸術は自然と平行する一つの調和なのだ」というふうにいっていました。また、セザンヌはこうもいっています。「画面のうえに自分の感覚世界を実現する」。つまり、画面というのが一つの世界なんです。その世界のなかに、画面のなかに自然と平行した一つの世界を築き上げるといのがセザンヌがやろうとしたことです。セザンヌ以前の絵画というのは、天秤に自然と絵画がのつてますけれども、どちらかというと自然のほうが重みがあったんですね。自然のほうが先にあって、それを鏡のように写す絵画というのがルネサンス以降目指されてきたわけです。もちろん、理想化はありましたけれども、基本的には自然を鏡のように写す絵画、いいかえると写真のように写す絵画というのがルネサンス以降ずっと目指されてきたわけです。セザンヌあたりで、自然と絵画の重みが平行した、同じ重みをもったということがいえると思います。セザンヌ以降になりますと、今度は絵画のほう、絵画の一つの画面の調和のほう、より重要になるわけですね。自然はたんなる



自然と絵画

モチーフでしかない。ですから、素材でしかないということ、これがそれ以降の絵画の流れになっていきます。

ピカソあたりになりますと、絵画は「自然から独立した」一つの調和であるということになるわけです。ピカソについてジャコモッティはこんなふうにいっています。『ピカソにはたしかにすぐれた才能があるが、彼のつくるものもオブジェ以外のものではない。ピカソはアフリカのマスクを発見したが、それは彼がもともとマスクの世界、つまりオブジェの世界にいたからだ。アフリカのマスクや人形には極めて見事なものがあるが、しかしそれはそれだけのもので、いわば停止している。一つのものにさらに発展して行くということがない。ピカソの絵も同様だ、だからピカソは一つの仕事を追求し発展させることができず、次々と仕事を変えて行くのだ』。ジャコモッティにい



ピカソ「顔」
(1940年)

わせば、ピカソは自然を忠実に模写するというよりも、自然を前にして美しい画面(オブジェ)を作ろうとしているわけです。ピカソの絵の前でジャコモッティはつぶやきます。これはポスターだ、ポスターとしてはよく出来ている、と。



セザンヌ「髭のある男」
(1860-3年)

ここで、オブジェとヴィジョンという言葉を区別して理解していただきたいと思えます。オブジェというのは物なんです、ヴィジョンというのは、その物の見え方ですね。例えば、ここに水差しがあります。これは一つのオブジェ(物)です。これが一つの物として美しいかどうかという基準で見るのがオブジェです。ただ私がこうやって横から見ているのと、皆さんがそちらから見るとでは見え方が違う、それがヴィジョンです。ですから、物そのものなのか、あるいは

物の見え方なのか、ということですね。これは二つとも長島美術館にある作品なのですが、ピカソの「顔」(一九四〇年)というのはオブジェ的な作品ですね。それから、セザンヌの「髭のある男」(一八六〇・三年)はヴィジョンを追求した作品というのが理解していただけたらと思います。色や形の構成の面白さというところなのか、それとも見える通りに描くという視覚を追求していく方向なのかですね。近代絵画に限らず、絵画にはこの二つの方向性があると思います。

実は、ジャコメッティも若い頃にオブジェ的な作品を作っています。最初ジャコメッティは写実的な作品を作っていたんですけども、二十三歳のときに、見えるものを彫刻する、あるいは描くことの絶対的な困難から、写生による制作をあきらめて、記憶によって現実を捉え直す試みを始めます。《十年間、私は再構成することしかなかった。……それらは彫刻であるよりもむしろオブジェだった》とジャコメッティはいつています。

生活費を稼ぐために、ジャコメッティは、インテリアデザイナーのジャン・ミシエル・フランクのために花瓶や電気スタンドなどの装飾品を制作しました。彼はここで気づくんですね。自分が作るオブジェとしての彫刻と、装飾品としてのオブジェとの間には何の違いもないことに気づくわけです。つまり、自分が作っているオブジェ(彫刻)というのは、机やイスといった家具と何らの変わりもないということに気づくわけです。

ジャコメッティはそういう作品にむなしさをおぼえるようになって、写実的な方向にまた再び向かうわけですけれども、最初に彼が再びヴィジョンを追求し始めたときの作品というのは、このような非常に小さな彫刻、ここから出発するんですね。それからどんどん対象に近づいていくというのが、彼のこれからの仕事の方向性になっていきます。

これはどういうものなのかといいますと、ジャコメッティはこういうふう



ジャコメッティ「台座の上の小像」(1940-5年)

いっています。《頭部を作るのがあいかわらずうまくゆかないので、「記憶によって」人物の全身像を作ろうと思った。このぐらいの大きさで作りはじめてみた（自分の前腕の長さを示す）。それがこのぐらいいなっている（親指の半分）。戦争中それがずっとつづいた》。あとでわかったことですが、彼が作りたかったのは、街路で十五メートルくらい離れて見た、ある女性の彫像だったということです。ジャコメッティはナチス占領下のパリを離れて、ジュネーブの安ホテルの一室で微小な彫刻の制作に没頭します。戦争が終わり、ジャコメッティは、マツチ箱に入れた彫像を持ってパリに戻ってきました。

そのつぎに彼が作ったのが細長い彫刻です。ジャコメッティはこういっています。《デッサンを重ねることによって私のもっと大きな彫像を作りたいと思うようになった》。ジャコメッティは、街路で、あるいは室内で、少し離れて見た人物を描いたデッサンを手がかりに、人物の全身像を作り始めます。

一九四八年、ニューヨークのピエール・マティス画廊で発表されたジャコメッティの細長い彫刻は、実存主義の哲学者サルトルによって激賞され、第二次大戦後の人間の孤独と不安を表現した作品として世界の注目を集めます。現在でも、これらの細長い彫刻に対しては、「余分なものをすべてそぎ落とす人間存在の本質にせまる」とか、「針金のように引き伸ばされた人体に、人間存在に対する根源的な不安感を表現してみせた」といった評価が一般的です。

もちろん、様々な解釈が可能ですが、ジャコメッティがこれらの彫刻において目指したのは、何らかの思想や観念の実現ではなく、現実のヴィジョンの忠実な再現であるという点は踏まえておく必要があります。そして、そのことを最初に指摘したのは、他ならぬサルトルでした。サルトルの文章から引用します。《彼はまず最初に人間を、見た通りに、つまり距離を置いて、彫刻することを想いついたのである。彼は自分の石膏の人物たちに、絶対的な距離ともいべきものをあたえる。画家たちがその画布の住民たちにするように、彼は「十歩の」距離の人物とか「二十歩の」距離の人物をつく

る。しかもそれは、あなたがどこにいても、そこに止まっている。》

従来の写実的な彫刻は物の形態を再現しようとしませんが、ジャコメッティの彫刻は物の見え方、つまりヴィジョンを

再現しようとしています。彼はこういつています。《ロタンは胸像をつくるるとき、やはり寸法を測った。彼は頭をつくる場合、空間のなかで彼が見ていたようにはつくらなかつた。例えば、私がここにいて、そこにいるきみを眺めるように一定の距離を隔てて見たようにはつくらなかつた。……だから、つまるところ、それはヴィジョンではなく、観念なのだ》。いいかえれば、それは、目に見えるもの（ヴィジョン）ではなく、既成観念としての物（オブジェ）だということですね。

「街の広場」（一九四八年）という作品があります。ジャコメッティの言葉を引用します。《私がカフェにいるとき、目の前の歩道を往き来する人々が私には見える。その人々は私には非常に小さく見え、それは非常に小さな人物像のようで、私はそれをすばらしいものと思う。……同じその人物が近づいてくると、それは別のものになる。しかしそれが近づきすぎると、例えば二メートルまで近づくと、本当のところ私にはもはやその人物が見えない。……そしてそれ以上にもう少しでも近づくと、ヴィジョンは完全に消えてしまう》。

一九五一年以降、ジャコメッティは主として胸像の制作に取り組みます。ジャコメッティはモデルとの距離を厳密に決めたくて仕事をしました。五十センチ遠ざかればいくら容易になりますが、五十センチ近づけばたちまち困難になります。彼は進退をくりかえしながら、少しずつ、だが確実に、無数の細部を持つモデルに近づいていきます。それは数



ジャコメッティ「街の広場」(1948年)

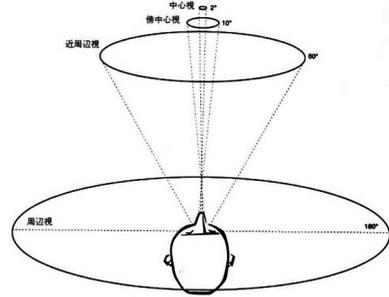
年前から本格的に取り組んでいた肖像画についてもいえることです。

モデルになるのはいつも同じ人たちです。弟デイエゴと妻アネット、スイスでは母親アネット、それに、作家ジャン・ジュネ、哲学者矢内原伊作、娼婦カロリーヌが加わります。ジャコメッティの言葉を引用します。《弟は僕のために一万回もポーズをとってくれた。ポーズをとると、僕にはもうそれが彼だと認知できない。……妻が僕のためにポーズをとると、三日後には妻はもう妻のようではなくなってしまう。僕にはそれが妻だとはどうしても認められない》。

すべての対象——たとえば、目の前のコップ——が、見つめているうちに、未知のものとなるということです。要するに、これはコップだと思って見ているうちは、実は見えないということです。逆説的なのですが、それをずっと見ているうちに、五分間も眺めていると、もうそれがいったい何であるかわからなくなる、それが本当に見ているということですね。これはコップというのは、物のうえに貼りつけてある付け札を読んでいるだけです。ほんとうに見るといふことは、それが何なのか、誰なのかわからなくなるといふことですね。

フランス哲学の研究者であった矢内原は、二年間のパリでの留学生活が終わりに近づいた一九五六年十月から二ヵ月半にわたって、再三出発を延期しながら、ジャコメッティの肖像画のモデルを務めました。さらに、五七年、五九年、六〇年、六一年と彼は毎夏フランスに渡り、それぞれ約一ヶ月半の間、ジャコメッティのためにポーズをとりました。最後の二年間には胸像の制作も試みられています。そのときの体験をつづった文章を収めた『ジャコメッティ』ほど、この芸術家の制作中の姿を詳細に生き生きと伝える著述はほかにありません。

私も、この本からジャコメッティの制作のことを理解したのですが、この本ではほとんど絵画についての話なんです。彫刻家としてのジャコメッティというよりは、画家としてのジャコメッティの姿というのがここから出てくると思います。ジャコメッティは、矢内原の肖像を描きながら、半ばモデルに向かって、半ば自分がいい聞かせるように、自分の仕事



中心視と周辺視

(ソルソ 『脳は絵をどのように理解するか』 新曜社、26-27 頁)

の困難さについて語っています。私たちはそこから、彼が画布のうえに実現しようとしているものをいくらかは推測することができますかもしれないません。

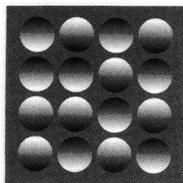
例えばこんなふうになっています。《セザンヌは或る手紙の中で、写生は眼に一番近いところから、つまり対象の一番手前の部分から描き始めなければならないと言っているが、これはやはり本当だ。……顔を描くには先ず鼻の先端が描かれなければならない》。微妙な距離の違いなんです、鼻の先端が一番自分の目に近いというわけですね。

《鼻孔を描いてはならないのだ。なぜならそれは孔であり、空虚なのだから》。鼻を構築した結果、孔ができるということではないといけない。

《顔の前にある空間、そして頭の背後にある空間を描かなければならない》。これはものすごく描くことが難しいものですね。顔の前にある空間をいかにして描くか、頭の背後にある空間をいかにして描くか。

《「首が」浮き出てこなければならぬ、背景が首に接触してはならないのだ。背後に空虚があつて、首が離れていなければならぬ》。

《顔だけでも、いや鼻だけでもこんなに複雑なのに、上半身の各部分を描くことを考えると、その仕事の途方もない大きさは眼のくらむほどだ。……しかし私は努力をきみの顔に集中しなければならぬ。……われわれが人を見る時、まっさきに見るのは相手の顔であり、顔を見る時には手は見えないのだから》。



絵画における奥行き表現——遠近法と陰影

（ソルソ『脳は絵をどのように理解するか』新曜社、195、201頁）

ここで、中心視と周辺視について見ておきたいと思います。視野は、前頁の右の図に示すように、三次元的な「円錐」と考えることができます。前頁の左の図には、視野内で鮮明さがどのように違うかが示してあります。この写真のように中心の対象は鮮明ですが、周辺の対象はぼけています。鮮明な像はこのように狭い範囲に限られるので、私たちは、風景を見るときには、たえず目を動かしてさまざまな部分に向けます。こうした目の動きの結果、全体的な印象を作り上げるわけです。どこか一点を注視してもらおうとわかるんですが、それ以外のものがどういふふうに見えるか、目を動かさずに、ある一点を見たときにそれ以外の周辺部分というのがどのように見えるか、皆さんにも確認していただきたいと思います。ですから、ジャコメッティの作品で顔に集中するというのはそういう理由なんです。

それから、絵画における奥行き表現として遠近法と陰影の二つを挙げています。ここでわざと、絵画というふうにありますけれども、写真を掲載しているのは、ルネサンス以降の遠近法というのは、写真のように世界を捉えようとした、奥行きを表現するために写真的な視覚を使ったということですね。

一九四六年はジャコメッティにとって大きな転換点となった年です。彼の言葉を引用します。《今でもよくおぼえているが、それはモンパルナスのニュー・ス映画館のことだった。はじめ私はスクリーンに何を見ているのかよくわか

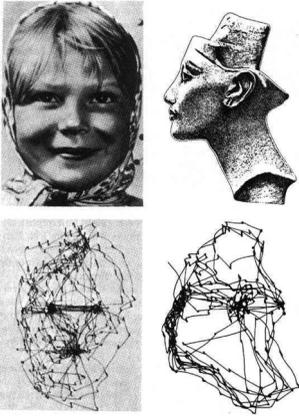
らなかつた。それらはもはや人物の姿ではなく、白と黒のしみになった。……私はスクリーンを見る代りに周囲の人々を眺めたが、それは私には完全に未知の光景になった。……外の通りに出た時、私は、未だかつて見たことがない或るものを前にしている印象をもった。現実には完全に変わってしまったのだ。……そしてそれから、それはひろがって行つた。それまで自分が見ていた世界は写真的なものだつた、とジャコメッティはいっています。それは、写真的なりアリズムによつて世界を見ていたということです。いいかえれば、ルネサンス以来の遠近法によつて世界を見ていたということです。この体験についてジャコメッティは別のところでつぎのようにいっています。《一九四五年ころ、結局写生によつて仕事をしようとはつきり思ひはじめた。私の場合、写真による世界の視覚と私が受け取つた自身の視覚との間に完全な分離が起つた。……それ以前は映画館を出ても何事も起らなかつた。つまり現実についての日常の視覚の上にスクリーンの習慣が投影されていたのだ。それが突如破れた。……そして写真がどうしても現実の根源的なヴィジョンを与えてくれぬ以上、絵を描き、彫刻をやらねばならぬということを私は新たに感じた》。つまり、写真は本当ではない、嘘である。であれば、実際に自分の手で描くしかないということなんです。

写真は平面的、二次元的だが、現実には立体的、三次元的である、ということなら誰にでもいえることです。問題は、現実のヴィジョンの忠実な再現はいかにして可能かということです。ルネサンス期に確立された遠近法はその答えだつたわけです。遠近法の理論は、カメラ・オブスクーラと呼ばれる装置によつて発展し、十九世紀に写真術の發明によつて完成しました。光学装置としての写真は陰影も正しく再現しています。私たちは写真は似ていると思つています。それだけではありません。写真に慣れた目は世界を写真のように見えています。

しかし、写真やスクリーンに映つた映像が現実のヴィジョンと決定的に異なる点が一つだけあります。それは、カメラが一眼で対象を捉えるのに対して、私たちはふつと二眼で対象を捉えているという点です。動きの手がかりを別にすれ

ば、私たちは遠近法や陰影による遠近感に加えて、両眼の視差を利用して遠近や奥行を知覚しているのです。一体、そのような視差が生み出す現実のヴィジョンを絵画や彫刻で再現することは可能でしょうか。ジャコメッティが写真との対比によって見出した問いはおそらくここにありました。

ジャコメッティの探究は、まずデッサンから始まりました。従来の遠近法や陰影によらず、つまり写真的な手がかりではなく、三次元の対象を画面のうえに構築するにはどうすればよいか。戦前、彼はキュビズムにその可能性を見ていたようですが、それでは満足できませんでした。対象を捉えようとして彼は無数の線を引きます。線は幾重にも重なり、互いを訂正し合いながら、非確定の輪郭を作っていきます。多数の線の集積によって対象を捉えようとする試み。ジャコメッティについて最初の研究書を書いたジャック・デュパンは、この極めて独自のデッサンの方法が、実は知覚における目（視線）の動きに正確に対応していることを指摘しています。つまり、ジャコメッティは、目で——二つの目で——デッサンしているのです。



注視と眼球運動（ソルソ『脳は絵をどのように理解するか』新曜社、159頁）

ここで上の図を見ていただきたいのですが、ロシアのヤルプスという研究者は、眼球運動と絵の知覚を研究したパイオニアのひとりです。上の図には、彼の被験者が刺激を三分間観察したときの注視と眼球運動の例が二つ示してあります。ヤルプスは、ある特徴に対する時間配分がその特徴に含まれる情報量に比例すると考えました。この例では、目、口、顔の形を見るのに、多くの時間が費やされています。これらの特徴は観察者にとってもっとも目立つものであり、観察者の注視と眼球運動の記録だけからでも、その対象が何か（たとえば顔だという

ジャコメッティ
「ディエゴ」(1946年)

こと)を推測できることも多いですね。これで、ジャコメッティが目でデッサンするということの意味が理解していただけたらと思います。ジャコメッティの没後刊行された版画集『終りなきパリ』(一九六九年)は、彼が彫刻、絵画、デッサンによっておこなってきた探求——見えるものを見る通りの彫刻し、描き、デッサンすること——の成果を示す一つの到達点といえます。

『終りなきパリ』は、ジャコメッティが晩年(おもに一九五七年から六二年)に描いた一五〇点のリトグラフによって構成されています。とりあえずは、写真のスナップショットのように写し取られたパリの風景の連作とでも形容するのが最もふさわしいでしょう。それは、街路や、カフェ・バーや、室内でジャコメッティが自分の目を惹いたものを素早く写し取るそのやり方が、風景を断片的に切り取る写真を想起させるからです。しかし、写真とデッサンとの違いを考えることが、『終りなきパリ』を見るうえでとても重要です。

写真は一挙に外界を捉え像として定着させますが、私たちの目が対象を捉える範囲は、先ほど示したように、とても狭く一八〇度の全視野に対して二度から一〇度くらいです。中心の対象は鮮明ですが、周辺の対象はぼやけ、また眼球のカーブに応じて湾曲しています。私たちは、たくさん注視をおこない、それを記憶として定着させた結果、脳のなかで全体的な印象を作り上げているのです。一般に考えられているように、また写真のように、私たちは対象を一度に見るのではありません。

『終りなきパリ』を見ると、そのことがよくわかります。ジャコメッティが注視しているものが強く太く描かれ、その他はただぼんやりと描かれているか、ほとんど何も描かれていません。このように、人間の目に映る物の印象の強弱を写

真が写し取ることはできないのです。ジャコメッティの肉眼のカメラは彼が見たものを忠実に再現しています。

写真による映像と私たちの視覚が異なる点がもう一つあります。先ほどいったように、カメラが一眼で対象を捉えるのに対して、私たちはふつう二眼で対象を捉えているという点です。ルネサンス以来の遠近法はカメラの光学に則っており、それは片目で物を見ることを意味しています。その証拠に今でも基礎デッサンの際には片目をつぶってプロポジションを測っています。ジャコメッティは片目ではなく両眼で捉えた世界を描こうとしました。

再び矢内原の肖像に戻ります。矢内原はこう書いています。《とても悪い》と彼は悲観していたが、多くの肖像はこれまでよりもはるかに巨大な空間をはらみ、少し離れてみると仏像彫刻のように異様な迫力で浮き出してくるのだった。ジャコメッティの絵は、近くで見るとただ灰色の細かな線の堆積があるばかりで、何が描かれているかわからないが、十歩も離れて見ると、正確にぼくの顔でありながら同時にモニュマンタルな性格をもった巨大な顔が思いがけない力で、画面の奥の虚無の中からあらわれてくるのである》。

一九五六年に矢内原の肖像を描き始めたとき、ジャコメッティとモデルとの距離は、二メートル半——それは彼にとつて挑戦的な「近すぎる距離」でした。それが、一九六〇年には一メートル半の距離にまで縮まっていました。ジャコメッティの肖像画に強い眼差しが現れ始めるのは、この頃からです。矢内原の友人宇佐見英治は、展覧会場で矢内原の肖像から受けた印象をこう記しています。《歩み寄るに従って、向うから、絵の中からも顔が近づいてくる。私はこの黝くろんだ灰色の絵具のかたまりの渦を見て、一目で矢内原だと思う。ちょうど人混みの中で見出し、声をかけたときのように、画像の眼ざしと私の眼が出あう》。

ジャコメッティが画布のうえに実現しようとしたのは、生きた眼差しを持ったヴィジョンでした。それは彫刻においても同様です。矢内原はこう書いています。《思うに、彼にとって彫刻は客観的に四方からながめられるオブジェではなく、



ジャコモッティ「ステイールⅢ」(1957-8年)

ある距離を隔てて見られるもの、そして見るものを見返すものなのである。だから彼が制作において最も苦労したのは目だった。人間を物質から分かち生者を死者から分かちつものは目である。人を見つめる目、どうしたらそれを粘土によって作ることができるか。それができないうちは彫刻は粘土の塊に過ぎないだろう。

ですから、ジャコモッティの彫刻というのは、やはり正面から見るというのが基本だと思っんですね。ある距離を隔てて正面から見ると。中期の頃に作られたデイエゴの胸像——例えば、長島美術館にある「ステイールⅢ」(一九五七・八年)——は、非常に顔が平べったく作られていて横から見ても面白いんですけども、やはりジャコモッティの彫刻は正面から見ると作られていると思います。中期の作品ではまだ目が、眼差しがそれほど強く出てきてないので、鼻ですね、鼻の先端に焦点をあてて見ると、非常なリアリティをもってその像を見ることが出来ます。その鼻に注意すると、他の部分、体の部分はほんやりとしか見えなないので、それはかなり大ざっぱに作ってあるということなんです。ですから、オブジェとしては奇妙に見えるんですけども、ヴィジョンとして見ると、それは非常に正確に作ってあるということがいえます。

最後に、ジャコモッティの最晩年の作品「ロタールの像」(一九六五年)についてふれておきます。

毎日の寸刻を惜しんでの仕事、過度な喫煙、不十分な食事、夜型の生活が、ジャコモッティの健康に悪影響を及ぼしたことは確かです。一九六三年に胃ガンのため手術を受けてから、彼の仕事は何か追い立てられるように激しさを増しますが、実のところ、何が変ったわけでもありません。彼はいつだって全身全霊で仕事に打ち込んできたからです。

一九六五年三月、写真家のブラッサイがジャコモッティを最後に訪ねたときのことをこう書いています。《すっかり衰



ジャコメッティ「ロターの像」(1965年)

弱してしまった彼は、立っていられるとしてもほんのわずかの時間だった。彼は両手で画架がにしがみついていた。「ブラッサイ、このままで写真を撮ってくれ……。このポーズがまさに私の体の状態にふさわしいんだ。私はぼろきれのような人間、敗残者にすぎない……。それでもなお、ごらんのとおり、私ははたらいっている、仕事をつづけているんだ。昨日の晩は、真夜中まで、夢中になってこの胸像に取り組んでいた。そして朝の三時に、眠るかわりにラ・クーポールまで行ってきた後で、七時まで制作をつづけたんだ。私はほとんど寝なかった。そして起きあがると、この胸像に早く戻りたくて、コーヒー一杯飲むひまもないほどなんだ……」。

同年十二月一日、体力の限界に達したジャコメッティはスイスのクールにある州立病院に入院することを決意します。しかし、彼はぎりぎりまで仕事をやめません。五日にパリを出発します。デイエゴがロターの像の鑄造を持ちかけますが、彼はとりあいません。《あれはまだ仕上がっていない。やる必要がある》。

病院での検査の結果、彼の病気はガンではないことが判明します。彼は残してきた作品に再び取りかかる希望を持ちます。しかし、クリスマス前よっだいに容態は急変しました。心臓の具合が悪化したのです。

一九六六年一月十一日夜、ジャコメッティはアネットやデイエゴたちに見送られながら息をひきとりました。六十四歳でした。

臨終のときの様子をデイエゴが書いています。《私は彼の枕辺にいて、彼の手を握っていたが、アルベルトは私を凝視みつめ、というよりはむしろ、私の顔の輪郭を観察し、いつも目でデッサンしては、自分の視たものすべてをデッサンに移し替えてゆくように、私を目でデッサンするのだった》。

デイエゴは翌日の夜行で急いでパリに戻り、ロタールの像を包んでいた布をはずします。真冬の寒さで凍った布が兄の作品をだめにしてしまわないために。弟は、この兄の最後の彫刻をブロンズに铸造し、兄が生まれたボルゴノヴォにある彼の墓のうえに置くことになりました。そして、この未完の大作を見るものは、そこから再び新しい芸術が始まるのを予感するはずです。

ジャコメッティの言葉をもう一つ紹介して終わります。《レアリスムは終わったなどという者はレアリテを見ることを知らないのだ。自然は無限に豊かだ、それは見るたびに新しい姿であらわれる》。

近代絵画には二つの流れがあります。メインストリームのほうは、オブジェ的な方向、オブジェとしていかに美しい画面を作るかというところにいくわけですね。それが一つの近代絵画の流れ、メインストリームのほうです。もう一つ、セザンヌから非常に大きな影響を受けて、レアリスムを追求したジャコメッティのような画家もいることですね。彼のような人は近代絵画のなかでは珍しいのですが、特に二〇世紀になりますと、抽象絵画が非常に流行っていた頃なので、彼のように現実を捉まえるとか、目に見えるものを見る通りに描くという、そういったスタイルを追求した画家は非常に珍しかったんですけれども、そういうオルタナティブといいますが、もう一方の選択肢というものも近代絵画にはあるんだということを理解していただければと思います。

■付記

本稿は、二〇〇八年二月一四日(日)に鹿児島市立美術館地下市民アトリエ(1)においておこなわれた美術講演会(同美術館主催)の内容をまとめたものである。この講演会の開催にあたっては、学芸員の谷口雄三氏のお世話になった。また、長島美術館所蔵作品の図版の掲載にあたっては同美術館のご厚意を得た。

参考文献

- ジャコメッティ『エクリ』矢内原伊作・宇佐見英治・吉田加南子訳、みすず書房、一九九四年。
- 中谷至宏「美術の近代」、神林恒道・潮江宏三・島本流編『芸術学ハンドブック』所収、勁草書房、一九八九年。
- 渡邊守章・渡邊保・浅田彰『表象文化研究——文化と芸術表象』(第6章 美術館あるいは記憶の装置)、放送大学教育振興会、二〇〇二年。
- 矢内原伊作『ジャコメッティ』、宇佐見英治・武田昭彦編、みすず書房、一九九六年。
- サルトル「絶対の探究」瀧口修造訳、『サルトル全集』第十一巻所収、人文書院、一九五三年。
- ロバート・L・ソルツ『脳は絵をどのように理解するか——絵画の認知科学』鈴木光太郎・小林哲生訳、新曜社、一九九七年。
- ジャック・デュパン『ジャコメッティ——あるアプローチのために』吉田加南子訳、現代思潮社、一九九九年。
- 宇佐見英治『見る人——ジャコメッティと矢内原』(ジャコメッティの薄明)、みすず書房、一九九九年。
- ブラッサイ『わが生涯の芸術家たち』(アルベルト・ジャコメッティ)岩佐鉄男訳、リブレポート、一九八七年。
- イブ・ボヌフォワ『ジャコメッティ作品集』清水茂訳、リブレポート、一九九三年。

