

抽象絵画と写真

—ヴァルター・ベンヤミンの「アウラ」概念を手掛りに—

秋丸 知貴

写真は、抽象絵画にどのような影響を与えたのだろうか？

本稿は、この問題について、写真による知覚の変容という視点から考察する。

1 写真について

既に紀元前四世紀に、アリストテレスが『問題集』でその原理を書き留めているカメラ・オブスキュラの投影像を¹、感光剤を用いて支持体に定着させる、「写真」が発明されたのは、一九世紀前半である。

まず、一八二六年か翌年に、ジョセフ・ニセフォール・ニエプスがアスファルトを感光剤とするヘリオグラフィで現存する世界最初の実景写真を撮影する。以後、一八三九年にルイ・ジャック・マンデ・ダゲールが銀化合物を感光剤とする銀板写真を、一八四一年にウイリアム・ヘンリー・フォックス・タルボットが感光紙によるネガポジ式のカロタイプを、一八五一年にフレデリック・スコット・アーチャーがコロジオン湿板法を、一八七一年にリチャード・リーチ・マドックスがゼラチン乾板法を、一八八四年にジョージ・イーストマンがロール・フィルムを実用化する等、写真技術は飛躍的に改良される。

その結果、単線的ではないにしても、露光の短縮化、映像の鮮明化、定着の堅固化、焼増の可能化、移動の容易化、操作の簡便化、費用の低廉化等が進み、写真の一般社会への普及が進む。特にフランスでは、一八五〇年代後半に名刺判写真が流行し、一八六〇年代には写真は既に日常生活の一部となっている。

2 写真と絵画

従来、絵画に対する写真の影響は、アーロン・シャーフの『美術と写真』(一九六八年)や、オットー・シュテルツァーの『美術と写真』(一九六六年)を始め、様々に言及されてきた²。

例えば、対立する画派の領袖である、新古典派のジャン=オーギュスト・ドミニク・アンゲルと、ロマン派のユジェーヌ・ドラクロワが、共に写真を絵画制作の下準備に利用していたことは有名である。また、実際にドラクロワは、一八五一年にパリで設立された世界最初の写真協会の創立会員でもある。さらに、ギュスターヴ・クールベの即物的客観性を追求する写実派に、写真の光学的再現性の感化が全く無かったと考えることは不可能であろう。

ただし、これらは、クールベの極端な例外を除いては、既存の写像をただ忠実に模写するのではなく、様々な美的修正を加える点で共通している。その点で、その影響は、あくまでも伝統的なルネサンス的リアリズムの半面である現実主義的技術性の補助に留まり、もう半面である理想主義的芸術性に従属していることに注意したい。

また、エドゥアル・マネやその周辺の印象派が、写真と関係が深いこともよく知られている。事実、一八七四年の印象派の最初の団体展は、彼等の共通の友人である写真家ナダールの元写真館で開催されている。マネや印象派への写真の影響は、画題面では、マネを筆頭とする、従来の主流であった空想的物語画・歴史画に代わる日常的風俗画・風景画の重視や、印象派全体における、新しい画題としての外光自体への関心に窺える。また、造形面では、エドガー・ドガに代表される、客観的で即物的ゆえに奇抜で非対称的になる視点や、対象が画面外にはみ出す枠取に、またギュスターヴ・カイユボットに顕著な広角構図に、さらにクロード・モネに典型的な被写体や写真機のフレに似た粗略的筆触等に、写真的視覚の反映が主張されている。

ただし、当時の写真文法は、まだ従来の古典的な絵画文法に従属しており、一般には、ここで述べたような写真独自の映像的特性は、単なる技術的失敗と見なされていた。その意味で、これらの影響は、カール・ヴァネドーやピーター・ガランが指摘するように、画家が特定の写像をそのまま単純に臨写したと

いうよりも、むしろ画家が、絵画造形の内在的発展の延長上で、一早く写真に潜在していた視覚的可能性を展開させた点が重要である³。

これに関連して、ジャン・コクトーは『職業の秘密』（一九二二年）で、「写真は非現実的で、色値と遠近法を変化させる。その意地悪な目は、私達の目が都合に応じて修正した後配列するものを愚直に記録する」と言っている⁴。また、ヴァルター・ベンヤミンは「写真小史」（一九三一年）で、「写真機に語りかける自然が、肉眼に語りかける自然と異なることは明白である。何よりも異なるのは、人間によって意識を織り込まれた空間の代りに、無意識が織り込まれた空間が立ち現われることである」と述べている⁵。さらに、高階秀爾は『世紀末芸術』（一九六三年）で、「カメラは、人間の眼以上の再現力を持っているがゆえに、人間中心のリアリズムからはみ出てしまう『虚偽の』映像を与える」と説いている⁶。そして、伊藤俊治は『〈写真と絵画〉のアルケオロジー』（一九八七年）で、「写真の出現はある意味で、イメージを『人間の眼』へ近づけてゆこうとする十九世紀人の衝動が限界につきあたった時点で起り、『人間の眼』の限界を引き受けて新しい地平を切り開いていったということができるだろう。しかし、それはもはや『人間の眼』の延長ではなく、『機械の眼』の展開であった」と論じている⁷。

基本的に、これまで、絵画に対する写真の影響は、当初は人間的視覚に基づく自然主義的なルネサンス的リアリズムのための技術的補助手段として、また徐々に機械的視覚が啓示する新しい造形表現のための芸術的触媒として働いた点に説明されている。そして、写真という精確無比な再現上の強敵に対し、次第に絵画には、写真では再現できない媒体独自の造形表現が要求され、結果的に、単なる客観的再現描写とは異なる純粋で自律的な抽象絵画が追求されたと解説されることが多い⁸。本稿は、これらを補足し、近代絵画における抽象主義に、写真による知覚の変容の反映を指摘する。

3 アウラと時間

ここでいう、写真による知覚の変容は、ヴァルター・ベンヤミンの「アウラ」概念を援用すれば、「脱アウラ的知覚」と換言できる。

まず、ベンヤミンは「写真小史」（一九三一年）で、「アウラ」について次のように語っている。「アウラとは一体何か？空間と時間からなる一つの奇妙な織物である。つまり、どれほど近くにあろうとも、ある遠さの一回的な現れである。静穏な夏の真昼、地平に連なる山並を、あるいは見つめている者に影を落としている木枝を、瞬間あるいは時間がそれらの現れに関与するまで、目で追うこと——これが、この山々のアウラを、この木枝のアウラを呼吸することである⁹」。

この記述から、「アウラ」とは、「空間」と「時間」に関わる「ある遠さの一回的な現れ」であることが分かる。また、この場合の「ある遠さ」とは、「どれほど近くにあろうとも」現れる以上、「空間」的距離ではなく、「時間」的距離と解せる。つまり、まずこの「空間と時間からなる一つの奇妙な織物」という、「ある遠さの一回的な現れ」としての「アウラ」は、事物が、その成立以来、その存在する「空間」で蓄積してきた、唯一無二の「時間」と解釈できる。なお、この場合の事物には、主体と客体の両方が含まれる。

また、「見つめている者」に「影を落としている木枝」を「目で追うこと」が「この木枝のアウラを呼吸すること」である以上、主体が客体の「アウラを呼吸する」時には、まず主体と客体が、「いま・ここ」に共存すること、すなわち同一の時間・空間上に直接的に現存することが前提と考えられる。そして、事物の「アウラを呼吸すること」が、「瞬間あるいは時間」が「それらの現れに関与する」まで「目で追うこと」である以上、主体が客体の「アウラを呼吸する」際には、同一の「空間」上で、主体が、自ら蓄積してきた「時間」の延長上で、客体を、それがこれまで蓄積してきた「時間」を背景に知覚することが条件と想像される。

4 アウラとまなざし

それでは、こうした蓄積的「時間」としての「アウラ」の内容は、具体的には一体どのようなものだろうか？

この問題について、ベンヤミンは「ボードレールにおける幾つかの主題について」（一九三九年）で次のように触れている。「アウラの経験は、人間社会に

よく見られる反応形式が、無生物あるいは自然と人間の関係に転用されることに基づいている¹⁰。

また、ベンヤミンは「セントラルパーク」（一九三九年）で、「アウラ」について次のように言及している。「アウラの概念を、人間同士の社会的経験が自然に投影されたものとして、流用すること。つまり、まなざしが返される¹¹」。

これらの描写から、「アウラ」の経験は、「人間」と「人間」の関係における「反応形式」が概念上の基本であり、さらにそれが、「無生物」あるいは「自然」と「人間」の関係に転用されうることが分かる。そしてそこには、「まなざし」という「視覚」的問題が関わっていると推測できる。

これに関連して、ベンヤミンは「ボードレールにおける幾つかの主題について」で、「視覚」に関わる「アウラ」について次のように書いている。「見つめられている者、あるいは見つめられていると思っている者は、まなざしを開く。ある現れのアウラを経験するとは、その現れにまなざしを開く能力を授与することである¹²」。

また、ベンヤミンは同稿で次のように記している。「まなざしには、自分がまなざしを送るものからまなざしを返されたいという期待が内在する。この期待（これは、言葉の単純な意味におけるまなざしと同様に、思考における注意という志向的まなざしにも付随しうる）が応えられる所では、まなざしには充実したアウラの経験が与えられる¹³」。

これらの説明から、ベンヤミンの「まなざし」は、意識における志向的注意そのものを指すと解せる。従って、特に視覚の場合、「まなざし」とは、単に目に入ることではなく、意識を集中して見ること、つまり、見つめること、注視、観照等を意味すると解釈できる。

ベンヤミンによれば、主体が客体を「見つめる」時に、客体が「まなざしを開く」ならば、主体は、客体の「アウラ」を充実的に経験できる。この場合の「まなざしを開く」とは、その能力が別の個所で「まなざしを返す能力¹⁴」と換言されている以上、まず第一に、主体が客体に「まなざしを送る」際に、客体が主体に「まなざしを返す」とことと判読できる。ここで、客体が「見つめる者」になり、主体が「見つめられている者」になるならば、主体もまた、客体に「まなざしを返す」ことになる。すなわち、ここでは、相互の注視により、相互の

注視が喚起され続ける、^{フィードバック}相互反応が生じることになる。言い換えれば、これは、同一の時空間上に共存する主体と客体の間における、相互の作用により、^{アクション}^{インテラクション}相互作用が惹起され続ける、「相互作用」である。

5 アウラと痕跡

これらのことから、「アウラ」とは、この「相互作用」による事物の変化と解せる。また、この変化が「痕跡」として「時間」的に蓄積された総体も、「アウラ」と解釈できる。つまり、「アウラ」とは、事物が、その誕生以来、持続的経験体として備蓄してきた、固有の付加的「痕跡」全てと理解できる。

そうであれば、「アウラの経験」（アウラを呼吸すること）とは、共に「痕跡」の「時間」的蓄積の総体に被われた主体と客体が、同一の時空間上で「相互作用」しつつ、その変化の「痕跡」が、さらに双方の「痕跡」の「時間」的蓄積の総体に更新され続ける経験と解釈できる。

こうした「アウラ」を生み出す「相互作用」は、「まなざし」等の視覚的語彙を比喩と捉えれば、相手が無生物の場合でも成立しうる。

事実、ベンヤミンは「ボードレールにおける幾つかの主題について」で、視覚以外の感覚がもたらす「アウラ」について次のように示唆している。「無意志的記憶に定住しつつ、ある観察対象の周りに集まろうとする諸表象を、この対象のアウラと呼ぶならば、その観察対象にまつわるアウラは、ある使用対象に熟練として沈積する経験に正に対応する¹⁵」。

ここで、「ある使用対象に熟練として沈積する経験」が「アウラ」と対応するならば、当然、「アウラ」を生み出す「相互作用」は、視覚だけに限定されるとは考えられない。すなわち、この「相互作用」には、視覚のみならず、触覚・聴覚・嗅覚・味覚の五感全てが関係すると想定できる。

それでは、こうした「相互作用」による変化の内実は、具体的には一体どのようなものだろうか？

それは、まず生物の場合には、主体が客体を見つめる時に、客体が主体を見つめ返す等の意識的反応の変化である。また、生物でも無生物でも、主体が客体に接触する時に、両者に生じる物質的構造の変化も考えられる。そして、主

体と客体が様々に相互関与する際に、各々に備わる歴史的証言性もこうした変化に含めうる。

実際に、ベンヤミンは「複製技術時代の芸術作品（第二稿）」（一九三五・三六年）で、次の特徴を「アウラの概念¹⁶」に纏めている。「ある事物の真正性は、その物質的存続から歴史的証言性まで、根源から伝達されうる全ての総体である¹⁷」。

事物は、それが存在し始めた原初からその存在する場所で、同一の時空間上に共存する他の事物と絶えず「相互作用」を行う。そしてその「相互作用」による変化は、「痕跡」の「時間」的蓄積としてそれぞれの事物に堆積して行く。もしその主体が生物であれば、客体に対する注意の度合が高ければ高いほど、またそれが五感全体を通じての経験であればあるほど、相手に対する情動の密度も上昇し、相互に被る様々な変化、つまり「アウラ」もまた濃密に増加することになる。

6 アウラ的知覚・脱アウラ的知覚

以上のことから、「アウラ」とは、同一の時間・空間上に共存する主体と客体の相互作用により相互に生じる変化、及び相互に宿るその時間的全蓄積と読解できる。さらに本稿では、こうしたアウラを典型的に生み出す、主体が客体と同一の時空間上で原物的・直接的・集中的・五感的に相互作用している関係を「アウラ的関係」、その場合の主体の客体に対する知覚を「アウラ的知覚」と呼称する。そして、このアウラ的関係が十全に成立していない「脱アウラ的関係」の知覚を、「脱アウラ的知覚」と定義する。

本質的に、天然環境における生来的肉体と本来の自然のアウラ的関係によるアウラ的知覚は、人間にとって全く自然である。ジョルジュ・フリードマンが『人間と技術に関する七つの研究』（一九六六年）等で提起する、技術が全て天然自然に基づく環境を指す「自然的環境¹⁸」では、基本的に人間の知覚は、全てこのアウラ的知覚であり、そこでは一般的に人間は、意識集中と五感全体による持続的で充実的なアウラ的知覚に基づいて、自然や他者と綿密で感情移入的な情緒的相互関与を行い、それに対応する写実的で自然主義的な表象体系を

形成していた。これに対し、主体と客体の間に「近代技術」が介入し、アウラ的関係が阻害され始めると、脱アウラ的知覚が生じる。つまり、ヴェルナー・ゾンバルトが近代技術の性格と見なす「有機的自然の限界からの解放¹⁹」が一般社会に普及すると、そうした脱自然的・非有機的知覚が日常生活の様々な場面で発生し、従来の具象的で自然主義的な表象体系を衰退させることになる。

この脱アウラ的知覚をもたらす近代技術の典型が、写真である。

まず、写真は、被写体の外見のみを感光的に転写することで、写像から物質的要素を剥落させる。そのため、観賞者は被写体を、見ること以外には、触ることも、聞くことも、嗅ぐことも、味わうことも出来ない。また写像は、どれほど鮮明であっても不動の凝固像に過ぎない。それゆえ、観賞者と被写体の関係はさらに断絶的で疎外的になり、観賞者は動かない写像にまなざしを送つても、情緒交流を伴う反応性をもってまなざしを返されることは絶対に無い。すなわち、写真では、同一の時空間上に現存していない観賞者と被写体のアウラ的関係は凋落する。そして、観賞者には、脱アウラ的関係による脱アウラ的知覚が発生することになる。

7 抽象絵画と写真

それでは、こうした写真による知覚の変容は、絵画表現にどのような影響を与えたのだろうか？

まず、直接写真を基に油彩画を描き、「銀板写真の詩情²⁰」を絵画化したのが、初期印象派のフレデリック・バジルと考えられる。例えば、バジルの《家族の集い》（一八六四年）（図1）では、描かれたほぼ全員が観賞者を異様に注目しているにもかかわらず、むしろそれゆえに画面には感情を欠いた冷やかな無関心が漂っている。

これは、まず写真一般では、撮影時に被写体が、写真機という情緒的相互交流を生まない人工物を見つめねばならないことに原因がある。つまり、視覚上のアウラ的関係が生起しない機械装置への熟視である分、被写体のまなざしからは情動的要素が減少する。

また、当時の銀板写真は、撮影に長時間の露光が必要であり、被写体は、自

然状態では考えられないほど、自らは必ずしも興味のない写真機を長時間凝視せねばならなかつた。そのため、被写体の緊張は異常に高まる反面、自然な人間的情動は失われる。これにより、被写体の目つきの不自然さは一層増加する。これに関連して、ヴァルター・ベンヤミンは「ボードレールにおける幾つかの主題について」で次のように記述している。「写真は、『アウラの凋落』という現象に決定的に関与している。銀板写真において、非人間的、言わば致命的と感じられざるをえなかつたのは、写真機を（しかも長時間）見つめることであつた。なぜなら、写真機は、人間の像を写し取るけれども、その人にまなざしを送り返さないからである²¹」。

さらに、写真全般では、同一の時空間上に現前していない観賞者と被写体の視覚的相互交流は、完全に破綻する。これにより、写真に化学反応的に定着される写像のまなざしは、観賞者とは決して焦点の合わない虚ろな視線となる。

これらの結果、銀板写真の肖像写像には、三重にアウラの凋落が表象されることになる。そして、本来は肉親的親密性に溢れているはずの画家自身の親族の集団肖像画に、同時に未曾有なまでに過剰な非親密性という全く相反する画趣が加味されていることが、この作品に奇妙な魅力を付与している。

こうした写真の新しい無機的な脱アウラ的知覚は、従来の古い有機的なアウラ的関係に馴染んだアウラ的知覚の持主には、極めて「ショック」である。なぜなら、写像では、被写体を永久に所有することが可能になるが、同時に被写体とは永遠に意思疎通が不可能になるからである。このことを、ベンヤミンは「ボードレールにおける幾つかの主題について」で、「写真機は瞬間に對し、言わば死後のショックを付与した²²」と表現している。実際に、シャルル・ボードレールは「フランスの風刺画家達」（一八五七年）で、「銀板写真の残酷で驚くべき魅惑」と形容している²³。

とりわけ、この脱アウラ的関係におけるショックの問題が一番先鋭的に現れるのが、肖像写真である。なぜなら、既述のように、写像は「まなざしを返す」ことがないからである。これに關係して、ロラン・バートは『明るい部屋』（一九八〇年）で、アンドレ・ケルテスの肖像写真を例に、観賞者が情動的相互交渉を行うことが不可能な写像のまなざしを次のように評している。「生まれたばかりの子犬を抱き、頬擦りしているこの貧しい少年（ケルテス、一九二八年）

は、悲しみと妬みと恐れの目でカメラを見つめている。何と不憫で悲痛な黙考だろう！その実、彼は何も見ていない。彼は、内側に自らの愛と怖れを引き留めている。こうしたものが、写真の『まなざし』である²⁴。

それでもなお、ゲオルク・ジンメルが『社会学』（一九〇八年）で指摘するように²⁵、本来「目」の「相互の見つめ合い」が、「人間関係の全領域における最も完全」な「個人間の結合と相互作用」を生み出すならば、「顔」はアウラ的関係の最大の源泉である。従って、アウラ的関係に慣れ親しんだ心性は、肖像写真にアウラ的関係を最も希求せざるをえない。これに関連して、ベンヤミンは「複製技術時代の芸術作品（第二稿）」で、肖像写真について次のように考察している。「写真では、展示価値が礼拝価値を全戦線で押し退け始める。しかし、礼拝価値は無抵抗に退却する訳ではない。それはむしろ、最後の砦に移住する。そして、その砦は人間の顔である。肖像写真が初期の写真の中心に位置していたのは、決して偶然ではない。遠くにいる、あるいは亡くなつた愛する人々の記憶の礼拝に、イメージの礼拝価値は最後の避難所を得る²⁶」。

時期的に、こうした肖像写真の「残酷で驚くべき魅惑」を最も鋭敏に象徴化したのが、写真の日常化が進む一八六〇年代以降、《オイディップスとスフィンクス》（一八六四年）、《オルフェウスの首を運ぶトラキアの娘》（一八六五年）、《出現（サロメとヨカナン）》（一八七四 - 七六年）（図2）等、「見つめる=見つめ返す」という、アウラ的関係への期待と失望を固執的に主題化した、象徴派のギュスターヴ・モローと推理できる。特に、生首との緊密な見つめ合いという、彼の特異な代名詞的画題は、一つの解釈として、肖像写真によるショック体験の詩的昇華と解読できる。

さらに、こうした写真の人工的な脱アウラ的知覚による、被写体との自然な情緒的相互交流の欠如は、観賞者の写像に対する冷淡的態度を涵養することになる。これに非常に敏感に反応したのが、写真撮影を愛好し、その絵画制作への応用も公言していた、印象派のエドガー・ドガと推測できる。

例えば、ドガは《オペラ座のオーケストラ》（一八七〇年頃）（図3）で、画面の上半分で、バレリーナ全員の首から上を切断している。たとえ、これが劇場の躍動的高揚感を表現する一種の芸術的趣向だとしても、それでも一度は、この描写態度が彼女達の人格を非情に無視する冷酷性の上に成立していることを

確認すべきだろう。つまり、人間が本性上、人形を魂の憑代として感情移入する心性を持つ限り、首無し等の体幹を分断する致死的断裂像の制作はやはり禁忌である。それにもかかわらず、それが特に陽気な娯楽情景に登場するところに、この作品の写真と共に通する無機的感受性を見出せる。すなわち、ここでは次第に、「形」と「色」は、もはやモデルとは何の紐帶も持たない画面上の単なる自律的な構成要素として扱われ始めている。ここに、来たるべき純粹抽象絵画の徵候を感受できる。

さらに、写真機を四台所有し、写真を基に《庭の女達》(一八六六年)を描いた印象派のクロード・モネにも、写真の脱アウラ的知覚による非人間的即物性的反映を観取できる。

実際に、「積藁」(図4)連作中のモネは、一八九〇年一〇月七日付ギュスターヴ・ジュフロワ宛書簡で、自らの制作態度を次のように告げている。ここで、モネの描写姿勢は、風景全体を瞬間に定着させようとする点で、写真機と構造が理念的に共通している。「私は猛烈に勉強しています。一連の様々な(積藁の)効果に取り組んでいるのですが、この頃は陽が落ちるのがとても早くて付いていけません……。仕事が捲らなくて絶望しますが、しかし、やればやるほど、私が追求する『瞬間性』を、特に包む効果、同一の光の全体的な広がりを表現するに至るためにには、もっと仕事をする必要があることが分かってきます²⁷」。また、レミ・ド・グールモンも「クロード・モネの目」(一九〇〇年)で、モネの描写の写真的性格を次のように論評している。「クロード・モネの一連の絵画を注意深く見る時、ある恐れに似たものを感じる。実際、神の創造物と対峙しているように感じられる。この海景画は、水夫にさえ海の知られざる面を明らかにするが、瞬間の作品なのだ。素人の目によく分かるためには、少なくとも数分は必要だが。これは、最初の一瞥で広く見渡した時のように、正に感覚の瞬間に固定された自然である。この機構は、写真のようである²⁸」。

これに加えて、名刺判写真を絵画制作に多用した、印象派の先輩エドゥアル・マネには、写真による被写体固有の形態や色彩の衰失がもたらす、脱アウラ的知覚の反映を推察できる。

例えば、マネは《笛吹く少年》(一八六六年)(図5)で、三次元的写実性を重視する旧来の伝統的な絵画文法から意図的に離反している。つまり、形態面

では、背景と地面を無地で連続させ、色彩面では、対象の中間色を大幅に省略し、形・色共に奥行を示す手掛りがとても弱いため、画面はかなり平板に見える。特に、少年の上着はほぼ単一の暗色で塗られ、遠目にはまるで一つの色面にしか見えず、そのズボンも、横側の黒線模様が輪郭を大いに強調しているので、立体感の減退は一層倍加している。ただし、少年の足下で、不自然ながら小さな影が微かに奥行を暗示し、また上半身の笛を吹く構造的な仕草や、ズボンの横線が部分的には輪郭から内側に入り込んでいることで、立体感はわずかに回復されてもいる。従って、ここでマネが意図している画趣は、完全に二次元的な「画像の平面性」というよりも、むしろ二次元的にも三次元的に見える「画像の平面化」と形容できる。ここに、本来平面に過ぎない支持体に立体的な映像が幻出する、写真との造形的呼応性を見て取れる。

またマネは、一八七三年から翌年にかけて職業写真家ジュール＝ミッセル・ゴデに撮影させた自作《鉄道》の複製写真では、露出過剰で細部の飛んだ部分を水彩やグワッシュで加筆している。このことから、マネの平面的な造形感覚は、こうした当時の写真技術の低さによる、被写体本来の中間色が飛び、形も色も単純化され、立体感・奥行感も減衰した、粗雑な退色的平面写像に触発された可能性もある。

こうした写真の脱アウラ的知覚が招く素描や彩色の反自然主義傾向は、「後印象派」のポール・セザンヌ（図6）、ポール・ゴーギャン（図7）、フィンセント・ファン・ゴッホ（図8）や、新印象派のジョルジュ・スーラ（図9）にも読み取れる。事実、彼等はそれぞれ写真を元に肖像画を描いている。

まず、セザンヌが、写真を絵画制作に普段から利用していたことは、アントワーヌ・フォルチュネ・マリオンが、一八六八年五月二四日付ハインリヒ・モルシュタット宛書簡で次のように証言している。「セザンヌは、何人かの肖像を描く絵画を構想している。僕等の一人が風景の真ん中で語り、他の人達がそれを聞く場面だ。僕は君の写真を持っているから、君もそこに描かれるだろう²⁹」。勿論、セザンヌがその模写時に「歪曲写真」を直接参照したかどうかは定かではない。しかし、この証言のように、セザンヌの日常生活に非常に早い時期から写真が深く浸透している以上、彼が日頃から様々な歪曲写真を目にする機会があった可能性は高い。そうであれば、後の彼の様式的特徴である、「視点の複

「数化」「対象の歪曲化」には写真映像のブレ・ボケや二重露光、「構図の集中化」「筆致の近粗化」には焦点深度の可視化・意識化、「前景の消失化」には写真機の自由な視点取り、「画像の平面化」には写像の三次元的二次元性、「形態の抽象化」には低解像写真による外観の単純化、「色彩の純粹化」には白黒写真による色調の单一還元等が、何らかの影響を与えた蓋然性がある。

また、ゴーギヤンも「偶感抄」(一八九六 - 一九年)で、写真による「形態の抽象化」や「色彩の純粹化」に関して次のように描述している。「一つあるいは幾つかの色彩を写真に撮ってみたまえ、つまり、それらを白色と黒色に移し換えてみたまえ。もはや不条理なものしか残らず、魅力は消え失せる。だから一方では、ドラクロワやピュヴィス・ド・シャヴァンヌ等の絵画の写真を見ると、これらの絵画のほぼ大体の概観が与えられる。このことは、それらの絵画の美点が色彩に存するのではないことを証明する。ドラクロワは、偉大な色彩家で、あらゆる色調に通じているが、悪しき素描家と言わされてきた。ご覧の通り、その反対だ。なぜなら、彼の作品に存する魅力は、写真でも少しも消え失せないからだ³⁰」。

さらに、ゴッホは一八八二年一二月の弟テオ宛書簡で、写真製版の造形表現への反映を次のように示唆している。「もし、素描を写真に撮り、後にその写真を亜鉛板へ転写する場合、今議論している紙に描かれた素描だけがそれに適するのだろうか——たとえ普通の紙に描かれた場合でも、全ての素描を白黒で複製することは出来ないのだろうか?さらに写真家は、その素描がその頁に大き過ぎる場合、その寸法を縮めることは出来るのだろうか?³¹」。またゴッホは、同年末のテオ宛書簡で、写真製版の色彩表現への感化を次のよう明記している。

「僕は、ビュオがその紙見本の一枚に走り書きしたものを見た時、その黒色が非常に深い調子であることを直ぐに見て取った。そして僕は、その調子が、写真や電気製版を用いる複製では、真に不可欠であることを理解できる。そこで、僕は直ぐ、自分のいつもの素描手法に忠実なままで、どんな種類の黒色を用いるべきかを見出そうと試み始めた³²」。

さらに、スーラの点描による形色表現については、オットー・シュテルツァーが『美術と写真』で、平行線スクリーンを二枚交差させて網目を作り、その網点の大小で写像の形態や濃淡を表現する、網目凸版法の影響を推論している。

「新印象派の直前に成立した、網目凸版法という写真製版による複製技術は、映像を点の集積である網目に分解する。写真機と人間の目の間に対応関係しか見なかった当時、人間の目の中でも同じことが生じると考えられたのではなかっただろうか³³?」。そしてスーラには、三原色に基づき対象の色彩を再現する彩色写真製版法である、三色網目凸版法の反映も指摘されている。実際に、メイヤー・シャピロは「スーラについての新しい光」(一九五八年)で、スーラが用いる「色彩だけの差異を通じて、全体としての形態を調整し総合する、ほとんど均一な点描」を、「写真製版の機械的な印刷過程に比較されてきた労力のいる方法」と述べ³⁴、ノーマ・ブロードも「スーラの『点描』についての新しい光」(一九七八年)で、「一八八〇年代のフランスにおける、より未発達な写真製版の色彩印刷の手順と効果においては、スーラが利用した技法と視覚効果のみならず、彼が自身に課した幾つかの一般的な視覚的問題について、事実上幾つかの顕著な類似が存在する³⁵」と推定している。

これに加えて、写真の脱アウラ的知覚が促す形態や色彩の主観化傾向は、絵画制作に商業写真集を利用していた、フォーヴィスムのアンリ・マティスにも窺われる。

事実、マティスは『絵画の解放』(一九三三年)で、写真が自分の制作態度に与えた影響を次のように明言している。「写真は、想像力を大いに狂わせます。なぜなら、感情抜きで事物を見るようになったからです。私は、自分独自の仕方で自然を見るのに邪魔になる全ての影響を振り払いしたい時に、写真を模写しました³⁶」。この発言から、マティスの主観的画風は、逆説的に写真の無機的客観性による対象への有機的共感の捨象に促成されたことが分かる。また、こうした写真模写が助長する主観的作風が、既に一九〇六年から翌年にかけて描かれた《立っているモデル》(図 10)に看取できる以上、一九〇七年に彼を中心に成立したフォーヴィスムの様式的特色である、「彩色の主観化」「素描の主観化」や「色彩の純粹化」「形態の抽象化」にも、こうした写真による脱アウラ的知覚が反映していた可能性が高い。

そして、写真の脱アウラ的知覚が促進する形態や色彩の抽象化傾向は、一九二〇年代以前だけでも約一〇〇〇点の写真を自分で撮影し、写真模写も頻繁に行っていた、キュビズムのパブロ・ピカソにも読取できる。

実際に、ガートルード・スタインは『ピカソ』(一九三八年)で、写真とキュビズムの親近性を次のように回想している。「一九〇九年に、ピカソはもう一度スペインに帰り、そして確かにキュビズムの始まりである風景画を持って戻ってきました。その三枚の風景画は、並外れて写実的でしたが、同時にキュビズムの始まりでした。ピカソはたまたま、自分が描いた村の写真を何枚か撮影していましたが、誰もがその風景画は空想だと抗議する時に、彼等にそれらの写真を見せることは、私には常に愉快でした。それらの写真は、彼等にその風景画が、ほとんど写真のように正確であることを分からせたからです。オスカー・ワイルドは、かつて自然は芸術の模倣に過ぎないと言いましたが、実際にその言葉には幾つかの真理があります。確かに、スペインの村々は、それらの風景画と同じほどキュビズム的でした³⁷」。

例えば、その作品の一つ、《オルタ・デ・エプロの貯水池》(一九〇九年) (図11) では、まず個々の事物は、一見非常に立体的に描かれている。事実、それぞれの建物は、三面を見せているものが多く、陰影も強調されているので、三次元性を強く示唆している。その一方で、個々の建物は、それぞれ異なる視点から眺められている上に、前後の重なりにより接地線が見えず、また地平面も、建物の配列から想像して水平ではないので、個々の建物は一体どのような空間関係で位置しているのか甚だ不明である。また個々の建物は、部分的に相互貫入し、時には奥に行くほど広がる逆遠近法を示しているので、画面全体の奥行感はその分減少している。さらに、前景の建物は中途半端に画面枠下に消えているので、鑑賞者の足元は何とも覚束ない。そして、これらの平面化傾向は、個々の陰影の照射角度が一定ではないことで一層増大されている。これらの結果、従来の自然主義的な一点透視遠近法は崩壊し、画面には三次元性と二次元性が奇妙に混在している。

これに対し、写真でも、やはりまず個々の事物は、一見非常に立体的に映出されている。実際に、それぞれの建物は、三面を見せているものが大半で、陰影も明瞭なので、三次元性を強く暗示している。その一方で、やはり個々の建物は、それぞれ向きが異なる上に、前後の重なりにより接地線の多くが隠れ、また地平面も、地形が丘の上のため、近景と中景左と遠景が同一平面上にないので、個々の事物は一体どのような位置関係で存在しているのかどうにも判然

としない。また、地平線が画面のかなり上部に設定されているため、風景全体の奥行感はやや減退している。さらに観賞者の足場は、まるで唐突に空中から風景を見下ろしているように不安定であり、自然な身体的延長としての前景は消失している。そして、これらの平板化傾向は、写真映像の三次元的二次元性により一層増幅されている。これらの結果、やはり本来の自然な一点透視遠近法は攪乱され、画面には三次元性と二次元性が不自然に同居している。

こうした造形的照応性から、ピカソが主導するキュビズムの様式的特徴である「一点透視遠近法の崩壊」にもまた、写真による被写体固有の外観の衰調がもたらす、脱アウラ的知覚が感化をえていた蓋然性が高い。

以上のように、写真は脱アウラ的知覚を生む。つまり写真は、まず被写体の実物的要素を欠落させ、自然な人間的視覚から逸脱する、形態・色彩共に抽出的な表層的写像を一般化する。また、写像の非実体性と凝固性は、観賞者の視覚のみによる一方的な傍観態度を常態化する。

その結果、究極的に、個々の写像は、共感性の欠損した、単なる形と色による自律的で仮象的な抽象模様に過ぎなくなる。そして、こうした近代的な写真による知覚の変容、すなわち脱アウラ的知覚の日常生活への逐次的・全般的浸潤が、その心性において、創作面でも鑑賞面でも、近代絵画における抽象主義を強力かつ絶対的に推進し、純粹抽象絵画を奨励した、重要な具体的・現実的な一要因と主張できる。

注

紙数の都合上、本稿では最小限の引用で再論した「アウラ」概念のより詳細な読解については、次の拙稿を参照。秋丸知貴「ヴァルター・ベンヤミンの『アウラ』について」モノ学・感覚価値研究会公式ウェブサイト研究発表、二〇一〇年一月四日。

(<http://homepage2.nifty.com/mono-gaku/happyou6.htm#53>)

また、近代技術全般による「アウラの凋落」に関して、別観点から印象派、セザンヌ、フォーヴィズム、キュビズム等の抽象主義の展開を分析した次の拙稿も参照されたい。秋丸知貴「抽象絵画と近代技術—ヴァルター・ベンヤミンの『アウラ』概念を手掛りに」『モノ学・感覚価値研究』(日本学術振興会科学研究費補助金研究成果報告書)第四号、京都大学こころの未来研究センター／モノ学・感覚価値研究会、二〇一〇年、一〇九-一一七頁。(<http://homepage2.nifty.com/mono-gaku/nennpou/nennpou43.pdf>)

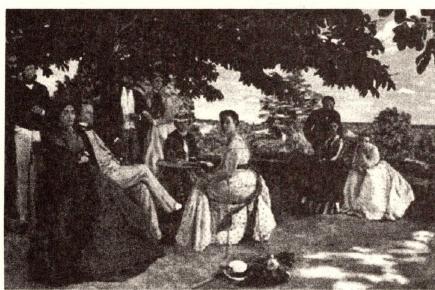
引用は全て、邦訳を参考にして試訳している。

- 1 アリストテレス『アリストテレス全集（11）問題集』戸塚七郎訳、岩波書店、一九六八年、二三三三 - 二三四四頁。
- 2 代表的な研究として、Aaron Scharf, *Art and Photography*, London, 1968; revised edition, London, 1974. 部分訳、アーロン・シャーフ「印象派絵画と写真」菅啓次郎訳、『ユリイカ 増頁特集：写真—あるいは二十世紀の感受性』青土社、一九八四年四月号; Otto Stelzer, *Kunst und Photographie—Kontakte, Einflüsse, Wirkungen*, München, 1966. オットー・シュテルツァー『写真と芸術—接触・影響・成果』福井信雄・池田香代子訳、フィルムアート社、一九七四年等。
- 3 Kirk Varnedoe, "The Artifice of Candor: Impressionism and Photography Reconsidered," *Art in America*, January 1980, pp. 66-78; Peter Galassi, *Before Photography: Painting and the Invention of Photography*, New York: Museum of Modern Art, 1981. ピーター・ガラシ「写真以前—絵画と写真的発明」山梨絵美子・大日方欣一訳、『美術手帖』（六四五 - 六四七）、美術出版社、一九九一年一〇月一一二月号。
- 4 Jean Cocteau, "Le secret professionnel" (1922), in *Oeuvres complètes de Jean Cocteau*, IX, Paris: Marguerat, 1950, p. 157. ジャン・コクトー「職業の秘密」佐藤朔訳、『ジャン・コクトー全集（IV）評論』堀口大学・佐藤朔監修、東京創元社、一九八〇年、一三五頁。
- 5 Walter Benjamin, "Kleine Geschichte der Photographie" (1931), in *Gesammelte Schriften*, II (1), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977; Zweite Auflage, 1989, p. 371. ヴァルター・ベンヤミン「写真小史」『ベンヤミン・コレクション（1）』浅井健二郎編訳、久保哲司訳、ちくま学芸文庫、一九九五年、五五八 - 五五九頁。以下、「Kleine Geschichte」「写真小史」と略す。
- 6 高階秀爾『世纪末芸術』紀伊国屋書店、一九八一年（新装版）、八一页。
- 7 伊藤俊治『〈写真と絵画〉のアルケオロジー』白水社、一九八七年、四八頁。
- 8 例えば、Walter Benjamin, "Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts" (1935), in *Gesammelte Schriften*, V (1), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982; Dritte Auflage, 1989, p. 49. ヴァルター・ベンヤミン「パリ—十九世紀の首都」『ベンヤミン・コレクション（1）』三三五 - 三三六頁等。
- 9 Benjamin, "Kleine Geschichte," p. 378. ベンヤミン「写真小史」五七〇頁。
- 10 Walter Benjamin, "Über einige Motive bei Baudelaire" (1939), in *Gesammelte Schriften*, I (2), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974; Dritte Auflage, 1990, p. 646. ヴァルター・ベンヤミン「ボードレールにおけるいくつかのモティーフについて」『ベンヤミン・コレクション（1）』四七〇頁。以下、「Über einige Motive」「モティーフ」と略す。
- 11 Walter Benjamin, "Zentralpark" (1939), in *Gesammelte Schriften*, I (2), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974; Dritte Auflage, 1990, p. 670. ヴァルター・ベンヤミン「セントラルパーク」『ベンヤミン・コレクション（1）』三八一頁。
- 12 Benjamin, "Über einige Motive," pp. 646-647. ベンヤミン「モティーフ」四七〇頁。
- 13 *Ibid.*, p. 646. 同前、四七〇頁。
- 14 *Ibid.*, p. 647. 同前、四七一頁。
- 15 *Ibid.*, p. 644. 同前、四六七頁。
- 16 Walter Benjamin, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Zweite Fassung)" (1935-36), in *Gesammelte Schriften*, VII (1), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, p. 353. ヴァルター・ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」『ベンヤミン・コレクション（1）』五九〇頁。以下、「Das Kunstwerk」「芸術作品」と略す。

- ¹⁷ *Ibid.*, p. 353. 同前、五八九頁。
- ¹⁸ Georges Friedmann, *Sept études sur l'homme et la technique*, Paris, 1966. ジョルジュ・フリードマン『技術と人間』天野恒雄訳、サイマル出版会、一九七三年。
- ¹⁹ Werner Sombart, *Die Zähmung der Technik*, Berlin, 1935. ヴェルナー・ゾンバルト「技術の馴致」『技術論』阿閉吉男訳、科学主義工業社、一九四一年。
- ²⁰ Wylie Sypher, *Rococo to Cubism in Art and Literature*, New York, 1960, p. 185. ワイリー・サイファー『ロココからキュビズムへ—十八～二十世紀における文学・美術の変貌』河村錠一郎訳、河出書房新社、一九八八年、二一六頁。
- ²¹ Benjamin, "Über einige Motive," p. 646. ベンヤミン「モティーフ」四七〇頁。
- ²² *Ibid.*, p. 630. 同前、四四九頁。
- ²³ Charles Baudelaire, "Quelques caricaturistes français" (1857), in *Oeuvres complètes*, II, Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1976, p. 558. シャルル・ボードレール「フランスの諷刺画家たち」阿倍良雄・中山公男訳、『ボードレール全集（IV）』福永武彦編、人文書院、一九六四年、一五一頁。
- ²⁴ Roland Barthes, *La chambre claire: note sur la photographie*, Paris, 1980, p. 175. ロラン・バトル『明るい部屋—写真についての覚書』花輪光訳、みすず書房、一九八五年、一三七・一三八頁。
- ²⁵ Georg Simmel, *Soziologie: Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Berlin, 1908, p. 484. ゲオルク・ジンメル『社会学（下）』居安正訳、白水社、一九九四年、二四八・二四九頁。
- ²⁶ Benjamin, "Das Kunstwerk," p. 360. ベンヤミン「芸術作品」五九九頁。
- ²⁷ Daniel Wildenstein, *Claude Monet: biographie et catalogue raisonné*, III, Lausanne-Paris, 1979, p. 258.
- ²⁸ Remy de Gourmont, "L'Œil de Claude Monet" (1900), in *Promenades philosophiques*, Paris, 1905, pp. 223-224.
- ²⁹ John Rewald, *Cézanne: A Biography*, New York, 1986, p. 77. ジョン・リウォルド編『セザンヌの手紙』池上忠治訳、美術公論社、一九八二年、九〇頁に邦訳有り。
- ³⁰ Paul Gauguin, *Oviri: Écrits d'un sauvage*, Paris, 1974, p. 178. ゴーギャン『オヴィリ——一野蛮人の記憶』岡谷公二訳、みすず書房、一九八〇年、一八五頁。
- ³¹ *The Complete Letters of Vincent van Gogh: with Reproductions of All the Drawings in the Correspondence*, I, Greenwich, 1958, pp. 514-515. 『ファン・ゴッホ書簡全集（2）』小林秀雄・瀧口修造・富永惣一監修、二見史郎・宇佐美英治・島本融・栗津則雄訳、みすず書房、一九七〇年、六六九頁。
- ³² *Ibid.*, p. 518. 同前、六七三頁。
- ³³ Stelzer, *op. cit.*, p. 142. シュテルツァー、前掲書、一六七頁。
- ³⁴ Mayer Schapiro, "New light on Seurat," *Art News*, LVII, No. 2, April, 1958, p. 24.
- ³⁵ Norma Broude, "New Light on Seurat's 'Dot': Its Relation to Photo-Mechanical Color Printing in France in the 1880's," *Art Bulletin*, LVI, No. 4, December 1974, p. 581.
- ³⁶ Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, Paris, 1972, p. 126. マティス『画家のノート』二見史郎訳、みすず書房、一九七八年、一四四頁。
- ³⁷ Gertrude Stein, "Picasso" (1938), in *Writings 1932-1946*, New York, 1998, pp. 502-503. ガートルード・スタイン「ピカソ」『ピカソその他』本間満男・金関寿夫訳、書肆山田、一九八四年、二九・三〇頁。

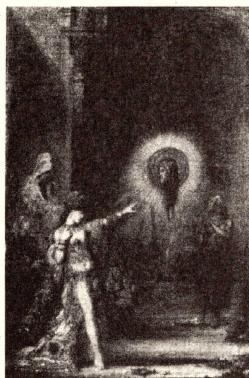
附記

本稿は、二〇一〇年七月一八日に、二〇一〇年度哲学若手研究者フォーラムで口頭發表した内容の抄録です。また本研究發表は、筆者が研究代表を務める、二〇一〇年度京都大学こころの未来研究センター連携研究プロジェクト「近代技術的環境における心性の変容の図像解釈学的研究」の研究成果の一部です。同研究プロジェクトの概要については、秋丸知貴「近代技術的環境における心性の変容の図像解釈学的研究」『こころの未来』第五号、京都大学こころの未来研究センター、二〇一〇年、一四一五頁を参照。
 (http://kokoro.kyoto-u.ac.jp/jp/kokoronomirai/pdf/vol5/Kokoro_no_mirai_5_all.pdf)



左【図1】 ジャン=フレデリック・バジル 《家族の集い》 1864年

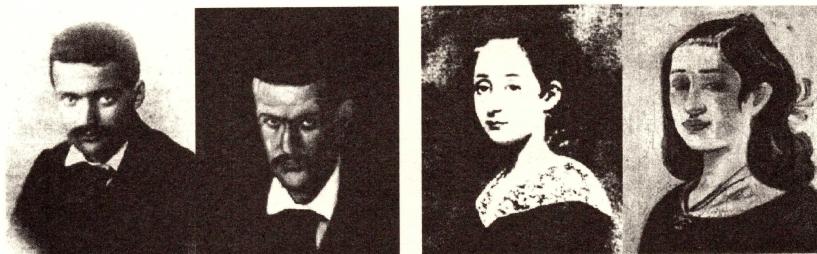
右【図4】 クロード・モネ 《積藁、夕陽》 1890年



左【図2】 ギュスターヴ・モロー 《出現（サロメとヨカナン）》 1874-76年

中【図3】 エドガー・ドガ 《オペラ座のオーケストラ》 1870年頃

右【図5】 エドワール・マネ 《笛吹く少年》 1866年



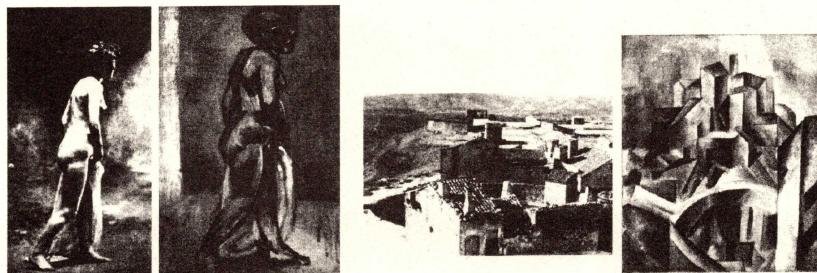
左【図6】ポール・セザンヌ 《自画像》 1862-64年

右【図7】ポール・ゴーギャン 《画家の母の肖像》 1890年



左【図8】フィンセント・ファン・ゴッホ 《画家の母の肖像》 1888年

右【図9】ジョルジュ・スーラ 《自画像》 1888年



左【図10】アンリ・マティス 《立っているモデル》 1906-07年

右【図11】パブロ・ピカソ 《オルタ・デ・エプロの貯水池》 1909年

(あきまる ともき／美学・美術史)