

はじめに 絵画とは何か

筆者は制作者（アーティスト）としてインスタレーション作品をつくっているのだが、筆者の作品や、他の作家の作品を見る中で、それらのインスタレーション作品が三次元で立体的に構成されているにもかかわらず「絵画」的な性質を帯びていると感じたことがこの論文を書く契機となっている。「絵画」的という具合に鑑賞者が感じるのは、筆者だけではなく、幾人かの芸術家や、美術研究者などとの会話の中でも「彫刻的」や「絵画的」という言葉をあえて使い分ける人が見受けられることから、これは筆者だけの思い込みではないと言えると思う。

では、そもそも「絵画」とは何か。画家の描くという身体的な行為“painting”が絵画であるのか、もしくは、一枚のキャンヴァス、パネルという形態から名付けられた“tableau”というオブジェこそ絵画であるのか。その「絵画」は、日本語において、「絵」と「画」という二つの文字によって構成され示される。そのような「絵画」が現代において何を指し示す言葉なのか再考していく必要がある。

「絵画」という言葉は外国語でそれに類する言葉に翻訳することはできるが、厳密に同じ意味を持った共通の言葉は存在しえない。「絵画」について触れられている従来の美術書において「絵画」という言葉はどの国のどの言葉を訳したものであるのかという疑問が生まれる。（例えば『デュシャンは語る』の中で出てくる「絵画」は、フランス語での“peinture”の翻訳であるように）。「絵」、「画」や「絵画」、「painting」や“tableau”や“picture”等、その他さまざまな言語のさまざまな言葉が意味する絵画は共通ではない。本来的に“絵を描く”ことはどの文化圏にも見られるが、それらを一つの言葉で統一すること自体が難しい。日本語における「絵画」という言葉も、具体的に何を指し示すのかということは一様にいえないのではないか。大和絵や浮世絵と呼ばれるものが「絵画」と呼称されるのには違和感があるように。

何にせよ、冒頭で述べた通り空間で立体的に展開されるインスタレーション作品から「絵画」を感じてしまった以上、その「絵画」的な性質とは何であるかを考えざるを得ないのは確かである。ここで述べたいのは、絵画は「平面性」によってのみ成立しているわけではなく、また、絵の具の

物質的特性を利用した表面の肌合い (matière) をもってして絵画となるわけでもないということだ。平面という形態、また絵の具という物質性とは別に、現実にある空間を「絵画化」する意識が幾人かのアーティストの中に確かに感じられるのである。

かつてマルセル・デュシャン^{註1}は、自身の作品のうち、それまでの“tableau”という形態の絵画ではないものについても「絵画」と呼んだ。またオクタビオ・パス^{註2}はデュシャンの作品「大ガラス」について考察した上で述べている。「この作品とともにわれわれの伝統は終わる。あるいはむしろこういうべきか、この作品とともに、またこの作品を前にして、未来の絵画をはじめなければならないだろう。もし、絵画が未来を持ち、未来が絵画をもつとすれば。」^{(原文ママ) 註3}と。

序論 絵画を再定義するために

現代において、「絵画」とは平面上のイメージの問題についてではない。絵画は、その意味も、性質も、歴史的に一様のものではなく、つねに新しい分岐を生み出しながらその範囲を広げてきた。近代以前の絵画はその性質上、神話画や歴史画など、現実とは別の次元を開くための位相(=phase)の穴、つまりは他次元に開かれた窓として存在していた側面がある。ここから出発して「描く」という行為以外で、絵画という物体をどう捉えることができるのかを、モダニズムの平面形態へのイメージが純化というモダニズムの図式とは別の形で考えたとき、レオン・バットィスタ・アルベルティ¹⁴が記した『絵画論』をもう一度読み解くことが重要になってくる。

本論の目的は、マルセル・デュシャン以降のどのような表現にも通底する「絵画としての諸要素」を定義し、“painting”や“tableau”ではない「絵画」を再発見することである。「絵画」という言葉は、現代における多様な表現メディアの中で、それらが素材、もしくは形態を通してのジャンル分けのために使われる言葉ではない。私たちがデュシャンの「絵画」という言葉のどこに、もしくは“tableau”ではない作品のどこに「絵画」を感じとっているのかが重要である。

本論では主に、アルベルティの『絵画論』を基準点として、デュシャンの有名な三つの作品に注目しながら、それぞれの作品の意味と、それぞれの表現における「空間を絵画化するための方法論」を考察したい。

一章では、アルベルティ以来の「絵画=窓」としての歴史を辿りながらデュシャンの《フレッシュ・ウィドウ》がいかにして「開いた窓=絵画」を黒い皮によって閉じたかを考えていく。また同時に絵画と窓の関係を考えるにあたって、窓(穴)の歴史と板ガラスの発展の歴史が絵画史とどのように関連し影響を与えていたかを考察していく。この窓とガラスの関係は密接であり、その時代を代表する建築とも不可分であるが、アルベルティの『絵画論』においても、絵画的技法の説明の中で「開いた窓」と「ガラス」というキーワードが出てくる。この「絵画論」で述べられている「開いた窓」と「ガラス」への記述が別のものであるということに注目し、デュシャンによってつくられた、壁から自立した「窓」と自立した「透明なガラス」を、もう一度アルベルティ『絵画論』を

読み解き直すきっかけとして参照し考察する。

二章で取り上げるのは引き続き《フレッシュ・ウィドウ》と「大ガラス」である。《フレッシュ・ウィドウ》は黒い皮によって覆われたガラス面によって“反射する像”への意識を促す。この“反射する像”は絵画の主題として、窓と同等に扱われてきたモチーフである鏡を想起させる。鏡＝絵画との関係をディエゴ・ベラスケス^{註5}やその他の作家の作品を参照しつつ、デュシャンの提示した《フレッシュ・ウィドウ》について語っていく。ただし、ここで述べるのは鏡の反射する像と絵画のみを結びつけるものではない。ここでは同時に透明な板ガラスにはじまる“透過すること”と“反射すること”の性質が同居する板ガラスという支持体について扱い、その反射された像と透過された像の共存が絵画とどのような空間を形成しうるかを考察する。

三章では、デュシャンの「遺作」を手掛かりに、デュシャンによって「閉じられた窓（扉）」に再び開けられた“穴”について考察する。新たにあけられた穴（窓）越しの景色は、それまでの“窓”という四角いフレームではなく、もっと小さな二つの穴＝フレームによってつくられていた。その穴を覗くとき、その行為の中で人は見るための装置として機能し、奥にある景色と対峙するのである。穴越し（覗きの）の景色は、カメラの見え方を示唆し、複眼視のための二つの覗き穴はデュシャンのステレオスコープの実験への意識を伺わせるものである。ここでは視覚情報と身体とが切り離される視線としてのカメラと映像としての写真の関係性について考察していく。また、ゴードン・マッタ=クラーク^{註6}にとって記録写真がその作品的な価値を有していることに着目し、マッタ=クラークの記録写真と現在の“画像”へのあり方とをつなげながら現在の現実とイメージへのアプローチへの仕方について言及していく。マッタ=クラークの作品は廃墟となった建物に巨大な穴を開けることなどで知られるが、その作品は全て現存しておらず、記録写真に残るのみである。空間の断面を捉えたそれらの写真を手掛かりとして、空間に展開されるインスタレーション作品と写真によってその間に立ちほだかる透明な面が成立しえたことについても触れておきたい。

本論で述べることは、「窓＝ガラス」という近代以前まで統合していた絵画観をデュシャンが「大ガラス」によって分断し、またフレームにはめ込まれていた透明なガラスそのものが、壁から自立したことが重要であるということだ。そして「遺作」によって、視線そのものが空間へ開放された

ときに、人は空間と直接的に対峙しはじめるのである。

「絵画」とは、人類史上の一つの発明であると同時に、そもそも人間の目を通したときに知覚する空間が正面性を帯びることに根本的な原因を持っている。現代において「絵画とは何か」という問いを立てる意味は、この人間の知覚の中に含まれる「絵画化する（してしまう）」習性を言語化することで、現代の美術表現の「空間を絵画化した」表現を「絵画」として批評することにある。

第一章 絵画と窓

絵画は時として、窓と呼ばれる場合がある。それは、絵が壁に描かれる、または絵画が壁に対して水平に掛けられ、その壁と同居している姿が「窓」に見えるからに違いない。人間の視線の前面に對峙する「壁」という場所、そしてそこにあいた穴＝窓は壁の向こう側の景色を映し出す。それと同じように別次元の空間を提示する絵画は、壁の上(中)に画像として現れるという意味に置いて、窓と対比した上で論ずることができよう。また壁に開いた穴＝窓が光の入り口であるという意味からも、宗教的な画題を描いてきた絵画と窓の関係は考察できる。

では絵画が窓であると言われるようになったのはいつの時代からか。それはルネッサンス初期の芸術家、アルベルティが著した『絵画論』までさかのぼることができる。アルベルティは『絵画論』の中で絵画を「開いた窓」として語っている。またそれ以降の絵画史がこの絵画論から派生した「窓」としての意識に注目し、それを基軸に発展を遂げてきたと言えよう。絵画と窓の関係は、窓から見た景色と、絵画史の中で開発された幾何学的（な図像を通した形での）遠近法（透視図法）によって見える絵画内空間との一致によって生まれた。また、窓自体は、その窓の空間の向こう側の見え方と機能（光を取り込むための）から絵画に影響を及ぼしてきた。

ただ、窓と絵画の関係がなぜこれほどまでに語られてきたかは、他にもいくつかの答えが提示できるはずだ。「遠近法としての絵画」や「壁に開けられた窓の様」というのはアルベルティの『絵画論』についての話であって、それ以外、例えば教会のステンドグラスと絵画とを結びつけても考えられるし、神の形象を光として扱うために、おそらくは窓や窓から差し込む光が絵画の中で表現されていたのである。

第一章では絵画と窓の関係を考察するにあたって、このような窓の歴史的な変遷を踏まえて、その見え方が後の西洋絵画の絵画空間やモチーフにどのように影響を与えたかを考察していく。また、近代に入りガラスが、技術的な発達によって「窓」から透明な壁へとその役割を変えていったことを踏まえて、絵画と壁の関係についても言及していく。絵画＝「開かれた窓」の歴史は、ガラスの歴史とともに考えていくことで、現代の絵画的な“質”を捉えることができるのである。

一節 窓とガラス -光とステンドグラス-

窓という言葉聞いて、今日私たちが想起するその形状は、多様なものである。アルミ製のサッシにはめ込まれ、横にスライドして開閉するようなガラス製の窓を思い浮かべただろうか。はたまたマンションによく見られるような引き戸のスモークがかかった(透明でもいいが)窓であろうか。それぞれ聞いた人たちによってその形は連想される。ただ、もしそこに共通項があるのだとすれば、それはおそらくガラス窓であるということだ。これらのガラス窓、つまりは、「板ガラスのはめ込まれた窓」は現代の日常では当たり前存在する。ただ、この窓と絵画の関係を語るための前提として踏まえなければいけないのは、ガラス窓は常に存在していた訳ではないということだ。窓と板ガラスの発達の歴史は、後述するガラスを挟んだ形での景色、ないしは光がどのように絵画の中に表現されてきたのかとも関係しているであろう。ここでは、まず窓の形態の歴史と、そこにはめ込まれた板ガラスについて触れていき、特に窓と光の関係性を最も端的に表したものとしてのステンドグラスから、透明なガラスができるまでの歴史について主に触れていく。窓、そしてガラスがキリスト教美術において、神を表象するために、絵画とともに重要な役割をもち、ルネサンスにおいて繁栄を見せる絵画にとって変わられるまでのガラスの表象について触れていきたい。

ガラスと窓、そして光

そもそも、「窓」とは建築物などに見られる、採光や通風のために、壁や屋根などに設けられた開口部、つまり内と外をつなぐ穴である。また、定義を見るかぎり、窓とは別にガラスを使ったものを指すのではない。窓とは建築物に開けられた穴であり、その後にはガラスが使われるまで、雲母や薄くスライドしたアラバスター(縞目大理石)、布や獣の皮、孔あけボードなどいろいろなものが使われてきた。これらの素材は半透明であり、明り取りであると同時に、風雨を防ぐという今日のガラスと同じような使われ方をしている。人間の建築物において、窓がなければ洞窟のように暗い空間になってしまう。

窓にガラスがはめ込まれたのは、ローマ帝国時代(紀元前27~395年)の初期から始まる。この頃のガラス、つまりローマの窓ガラスは厚みが3mm以上の緑っぽい青みがかかった小さなガラス片をステンドグラスのように多く組み合わせて、装飾された窓枠に収めたものである。また4世紀のシ

リアで直径 15～20 cmの窓用のクラウンガラス円板がはじめて出現した。これは、後の中世のクラウン法ガラス^{図版1}の先駆けをなすものである。

それまでにもガラス工芸品は各文化圏においていろいろな発展を見せているが、窓にガラスがはめ込まれたのは容器等にガラスが使われるようになってから、一世紀半程遅れてのことである。これらのガラスの技術は各地域で別途に発展と衰退をとげてきたが、前提としてガラス製造には、溶かすための炉や、燃料、そして熟練した技術者を必要とするため、お金と大量の資源が必要であったという事情がある。ローマ帝国時代においては、国家事業としてガラス工業が推進されることで、ガラス製の工芸品が同じ品質で広域に流通し発展するに至ることで繁栄し窓ガラスもこの恩恵の中でこそ生まれ得たものであるといえる。

また、ステンドグラスで知られるキリスト教建築は中世のゴシック美術様式の中で発展を遂げるが、初期の教会でも多くはリネンや孔あけボードが利用され、次第にガラスに置き換わっていった。ローマ帝国衰退後、窓ガラスは、規模は小さくなったが西方地域にて引き続きつくられていた。カロリング朝時代（751～987年）ではさまざまな色のガラス片を組み合わせて絵柄をつくったステンドグラスの原型が出現している。現存する最も古いステンドグラスは、ドイツのロルシュ修道院で発見されたキリスト頭部の絵図^{図版2}で、9～10世紀の作と考えられている。また聖堂に完全な形で残る最古の例はドイツ、アウグスブルク大聖堂の《**予言者像**》^{図版3}（1100年頃）である。

このカロリング朝時代にはステンドグラスの技術の基礎が築かれ、教会はガラス窓を入れることを奨励し、ガラス入りの窓が普及しはじめる。カロリング朝衰退後のロマネスクの教会では上部構造を支えるためのどっしりとした丈夫な壁や柱を持った建築が増えていくことで、窓自体は小さいものであったがより壮麗な宗教空間をつくられたことでキリスト教美術は発展をはじめ。12世紀中頃から13世紀にかけては肋骨交差穹窿^{ろっこつこうきゆうりゅう}と飛梁^{つばな}^{註7・8}が考え出され、ゴシック様式特有の広い窓と、高い尖塔や尖頭アーチなどの垂直線によって上昇効果のある空間が生み出されるのである。この大規模なキリスト教会堂の空間においてステンドグラスはその最盛期を迎える。ゴシック様式ではこれらの新しい技術によって聖堂はひととき大きく高く、窓はより大きな開口を設けることが可能になっていく。この石造りの穹窿天井まで40m以上におよぶものもあるが、しかしながら、電気の

ない当時では聖堂内は明るく荘厳な空間であるというよりも、むしろ薄暗い闇の空間であった。

教会では、その闇の空間に射しこむステンドグラス越しの光とそこに表されている図像によって、彫刻とともに文字が読めない人たちにとっての聖書として機能し、また神の属性としての光を最も効果的に表す手段として用いられた。こうした暗闇に対して中世のステンドグラスは「神の光」を顕現させ美しく輝いたのである。^{註9}

色彩と透明な光

ロマネスク時代の教会と大聖堂には黄色や無色のガラスが少ない。それはガラスの製造において無色透明なガラスをつくるのが技術的に難しかったことに由来しており、青、赤、緑などの色彩のついたガラスは銅を添加することで容易につくることができた。この技術的な問題も逆に、色彩豊かなステンドグラスの発展と不可分であろう。黄色や無色のガラスの製造は、13世紀後半には新しい技術が開発され容易になった。これについては後述するが、これらのステンドグラスの技術が確立される一方で、12世紀に入ってから教会以外の一般的な建物にも窓ガラスが入れられるようになった。都市が拡大し発展してゆく13世紀には各地で人びとの生活に再びガラスを使用する兆しが見られ、その後の透明な窓ガラスについてはルネサンスに入ってから絵画を見ることでその様子がうかがえる。ちなみに窓ガラスが今日のような平滑で、透明な様相を得るのは近代に入ってからのことである。

ステンドグラスは色彩と光の美であり、色彩と光によって生み出される荘厳な空間は、群衆の心を神の世界へと高めることのできる方法として教会に推奨された。この視覚的な刺激の主役の座は後にステンドグラスから、遠近法による写実的な遠近法絵画に取って代わられる。こうしたステンドグラスによる色彩と光はフランス、サン・ドニ修道院長のステグリウス^{註10}によって推し進められ、ゴシック期の芸術における美の根幹をなすものとなったといえる。

また、このような色彩豊かなステンドグラスの集大成と見なされるのがバラ窓^{図版4}である。バラ窓とは特にゴシック建築において、ステンドグラスでつくられた円形の窓で、その名前の通り、窓にはめ込まれたステンドグラスはバラの花びらのようであり、鮮やかな色彩によって円形の窓に複雑な模様を描き出している。このバラ窓は、色彩と光による美しさの集大成でありステンドグラス

の美しさを引き出していた。

ステンドグラスと宗教的な意味性を中心に語ることは論旨とずれるので割愛するが、窓ガラスが中世において絵画と同じく平板な姿で、視覚効果と精神的な効果を得るために利用されていたことは、後の絵画の発展とまったく無関係ではない。

12世紀の修道士、聖ベルナルドゥス^{註11}は「聖なる神の世界に到るためには、物質的な光輝や華やかな色彩はむしろ心の平安を乱し、好ましくない作用を及ぼす」と考える立場をとった。1112年シトー会士となったベルナルドゥスは、修道理念として清貧をつねに説き、強い指導力で修道院聖堂の虚飾を排除した。以下の一文はシトー修道会の窓に残されている文言である。

「ガラス窓は透明にし、十字架や絵を描いてはならない」^{註12}

「聖ベルナルドゥスによれば、ガラス窓を損なうことなしに透過する太陽光線は、神の栄光が聖母の純潔を汚すことなく体内に入ったことを暗示するという。」^{註13}

これらのガラスを透過した光線と神の表現は、ヤン・ファン・エイク^{註14}やロベール・カンピン^{註15}といった初期フランドルの画家たちによって「受胎告知^{図版5}」などの画題の中で表現されている。ここでは、窓が聖なる光の通過点として重要な役割を担っている。

ただ、12世紀頃のステンドグラスは、不純物の混入などにより鮮明な黄色や無色ガラスをつくることは大変難しかったため、多くは緑色がかかったものや、青みを帯びた淡い色彩のガラスであった。色のないガラスはある種、神やキリストの汚れなきものの表象ともいえよう。ガラスがこの先に発達していく上でより透明で、より平板なものへと求められた“透きとおった物体”への欲求は、精神的なものへと大きく関わっている。長い年月をかけて、より純粹で、透明なガラスをつくる課程において、神の表象は、世界をより純粹に見つめようとする科学への視点へと発達していく。その先駆けとなったのがルネサンスに発見された、遠近法へのまなざしであるといえよう。

このようなステンドグラスは、ルネサンス以降の絵画の発展とともに、それ自体が発達することはなくなるが、近代に入り、画家がステンドグラスのデザインを行う仕事が増えてきている。有名なものとしてはマティスが晩年に、ドミニコ会修道院のロザリオ礼拝堂にて制作した教会のステンドグラスがあげられる。現代においてもペインター（画家）であるゲルハルト・リヒター^{註16}がケ

ルン大聖堂（ドイツ、ケルンにて）、シグマー・ポルケ^{註17}がグロスミュンター大聖堂（スイス、チューリッヒにて）など教会にてステンドグラスの制作を行っている。このようにガラス窓と絵画の関係は近代においても続いており、コンテンポラリー・アートにおいても重要な仕事として再び見直されはじめています。そこには絵画とのつながりを切り離せない光とガラスの関連を説明することもできよう。今でもステンドグラスはキリスト教美術において、重要な役割を果たしているが、それは単なる図像の問題だけではなく、ガラスを通した光の存在があるからだ。

二節 透明なガラス -窓から壁へ-

一節では、窓にはめ込まれたガラスがいかにステンドグラスとして成立したかを説明してきた。ステンドグラスは中世におけるキリスト教美術にとって最大限の視覚的効果を発揮し、光、そして色彩を空間と関連させた。この節ではそれとは別に“透過する窓”と絵画における「開いた窓」の成立について考察し、“透明なガラス”との関連を考えていく。色彩豊かなステンドグラスが教会の聖堂に取り入れられていくとともに、一般の建築の窓にもガラスがはめ込まれ普及していく中で、絵画に置ける「窓」と「ガラス」との関係性を考察する。

透明なガラス

一節でも触れたが、無色透明なガラスが真に確立されたのは13世紀後半からと考えられる。また板ガラスといっても、その形や製造方法は年代、地域によって大きく変わってくる。日本でも、町中をよくよく観察してみると古い家のガラスなどは少し波打っているものがあることからわかるように、現在のような平滑な板ガラスは、技術的にも紆余曲折を経た結果であり、その時代ごとのガラスの品質が当時の窓ガラスや鏡、建物、あるいはカメラの発達とも深く結びついている。そのようなガラスの製造法を大きく分けるとしたら、鑄込み法、クラウン法、円筒法の三つの方法があげられる。

最初の窓用ガラスは鑄込みという方法で作られたと考えられている。平たい石の上に砂を敷き、その上に熔融ガラスを流し込んで板状にする方法で、できたガラスは比較的分厚く、片面はマットになっている。この最初の板ガラスは、緑色を帯び、泡が多く、表面には板にするときに付いた傷

がたくさんあり現在の板ガラスのイメージとは別ものであったといえる。

その後の板ガラスは、4世紀頃にはシリア人によって発明されたクラウン法を利用して作られるようになる。この板ガラスは12世紀から市民の間に普及しはじめ、ファイア・ポリッシュ（ガラス加工の仕上げにおいて最後に火を当てて表面を磨き上げたようにする手法）された光沢のある表面をもったものであったが、初期のクラウン法のガラスは非常に小さく直径15cm程度で、これらの板ガラスを鉛の枠にステンドグラスのように連続させて並べ、全体を大きな板として窓にはめこみ使用されている。この窓の光景は初期のフランドル絵画や、ルネサンス期のいくつかの絵画の中にも描かれている。まずは、ガラスの器をつくるのと同じように吹き竿の先端に溶解したガラスを巻き取り、空気を吹き込んで小球をつくった後に、金板または石板に押し付けて円盤状にする。その後吹き竿を切り離すと15cm前後のガラス円板ができ、それを四角く切り取って板ガラスとして使用するのである。この方法でつくられた板ガラスは厚みが一定ではないのと、中央にブルズ・アイと呼ばれる吹き竿の後が残ったものである。

ここからわかるのは、ルネサンス期に窓に使われていたガラスはそれ以前のものとは比べて透明ではあったとしても、牛乳瓶の底のようなものであったということである。クラウン法による板ガラスは、後には直径80cm程度のものがつくられるようになり、比較的容易な技法であるため、18世紀後半まで特にイギリスなどで広く使われた。

もちろん、その間にもガラス技術は発達し、各地域で透明で平板な板ガラスをつくるための方法が開発されている。13、14世紀フランスのロレーヌ地方では、手吹き円筒法が生まれ、より大きな板ガラスがつくられるようになった。この方法は後に主流となり18、19世紀にはこの方法によって大きく透明なガラスがつくられるようになる。この円筒法は、ガラスを円筒状に吹き、ガラスが固まらないうちに開いて平らにする方法である。11世紀以前に発明されたものと考えられているが、生成過程で多くのものが表面に触れる製造法のため、13、14世紀の段階でも平滑で艶やかなガラスとはほど遠いものであった。18、19世紀前半にかけて、製造技術の進歩によりより大きいサイズの板ガラスがつくられるようになり、その表面や透明度からも、本格的にクラウン法と置き換わっていった。

上記にも述べたが、鑄込み法は最も古い製造法である。鑄込み法による板ガラスは、クラウン法や円筒法によるガラスが製造される傍らで、厚い板ガラスをつくる方法として使用されており、有名なものとしては 1668 年にフランスのベルナル・ペローが大規模な設備を用いた磨き厚板ガラスの製造がある。フランスは板ガラス製造を国策の事業としヴェネツィアからガラス職人を引き抜き、17 世紀初頭からのガラス、鏡の市場を技術的にも経済的にも独占していたヴェネツィアを追い抜いていった。フランスの鏡が欧州で第一位のシェアを獲得することに成功し、フランスで製造した鏡は長さが 1 メートル強で、当時としてはかなりの大きさであった。同年につくられたベルサイユ宮殿の鏡の間もこのフランス製の板ガラスによるものである。この鑄造法は、唯一の製法として 200 年以上続いた。^{註18}

板ガラスはその物質的な特性、透明性と平滑性によって、文化的に特別な場所に用いられることが多かった。またその新しいガラスは時代の節目とともに、建築物に姿を表している。イギリスで行われた第一回ロンドン万国博覧会にてつくられた《クリスタル・パレス水晶宮》^{図版 6} もその一つである。全面がガラスで覆われた建物として有名だが、このガラスによって透明な窓としてのガラスが、透明な壁へと変質していった瞬間であったといえる。アン・フリードバーグ^{註19} は著書『ヴァーチャル・ウィンドウ』の中でガラス建築の出現によって“窓の終焉”と、“窓が壁”となったことを語っている。

『ガラス建築』は「ただいくつかの窓からではなく、すべてガラスでできているありとあらゆる壁から……採光するのである。」「窓に類したあらゆるもの」は換気装置によって取って代わられる。シェーアバルトが心に描いたように、ガラス建築は窓の終焉を意味する。窓は、事実上、壁となるだろう。^{註20}

ガラス建築における窓の終焉、もしくは窓が壁となるということは、現代ではすでに想像がつく光景である。ガラスに覆われた巨大なビルや、2 メートルを超すガラスの扉など、これらはもはや窓であるよりも、壁として呼ぶほうがイメージしやすい。その特性を最も早く導入した建築が クリスタル・パレス水晶宮^{註21}であった。ただこの クリスタル・パレス水晶宮においても透明な板ガラスは現代の平滑なガラスに比べればそこまで精度の高いものではなかったようである。クリスタル・パレス水晶宮がつけられた当時、一番輝き

のあるガラスは磨き板ガラスであったが、この建築をつくる上で、大量の磨き板ガラスをつくるのは難しく、コスト的にも別のガラスが求められていた。

クリスタル・パレス
水晶宮のガラスも先に述べた円筒法による職人の手によってつくられたものであり、透明ではあるが、表面が今程平滑なガラスではないものが使用されていた。またガラスの製造法、一枚あたりの大きさによって見えてくる、透過性と表面の平滑性によって現代私たちが目にする透明な壁としての建物と比べれば「ガラスの建物」としての見え方であったことが伺えよう。

ここで触れておきたいのは、板ガラスが「板であること」の平板性というのは、基本的に、ガラス本来の性質によってではなく、周りの“壁”によって規定されたものだったということである。それは絵画の世界が開いた窓として語られていたことからわかるように、絵画と同じく閉じた壁の上に存在し、また絵画と同じくガラスも壁面に開かれた景色として存在していた。ただ、それは「窓」としてではなく、「壁」として存在したのである。

「石やレンガを積み上げる組積造ではない最初の巨大な建築物を見つめると、見物人は建築物に対するこれまでの判断基準がもはや有効でないことを即座に実感した。……目からの距離や実際の大きさを判断する手がかりなしに、私たちは精巧な網状の輪郭線を見ることになる。目は一方の壁からもう一方の壁に移動するのではなく、地平線の向こうに続く果てしのない眺めを見渡すことになる。……翼廊は……遠くの背景に溶け込む。そこではありとあらゆる物質性が空気と混ざり合っている。」ロタール・ビュッヒャー

こうしたガラスの建築物の真ん中に立つ見物人は、遠近法に慣れた者がこれまで距離や大きさを判断してきたのとは異なり、もはやそれができない立場に置かれ、どうしたものか途方に暮れてしまう。水晶宮のようなガラスの建築物は新しい視覚システムを提起した。窓ガラスは鉄骨による骨格構造で覆われていたが、壁の穿孔としての窓枠の意味は失われていた。その代わりに、「目が果てしのない眺めを見渡す」とき、観察者の視点は壁をたどったのである。^{註22}

ガラスの透明性と光沢を持つことという表象は一致していないことにも触れておく。それと認識されない透明な壁と、透明であることを主張する壁は、根本的に異なっている。ただし後者は時間の経過で幾分か透明であることを透明にする。私たちの生活の中に溶けこむガラスがそうであるよ

うに、^{クリスタル・パレス}水晶宮の透明な壁は衝撃的なデビューとは裏腹に、存在を主張することが無くなったときにこそ、透明な壁としての見え方を手にいれることができる。設計者であるジョゼフ・パックストン^{註23}は温室を制作することで知られる建築家であったことからわかるように、そもそもの「水晶宮」のガラスの壁は、視覚的な透明性よりも、機能的、そして外観的な意味において、建築の内と外の観念をつなげるためのものであったことが推察される。それは外観の輝き、光を反射するような建築物としての見え方により、本人ではない者に「^{クリスタル・パレス}水晶宮」と名付けられることからわかるように、認識されない透明な壁とはほど遠い建築であっただろう。そのような言葉でとらえることが可能なのは、もう少し年月が過ぎ去ってからのことだ。どちらかといえば^{クリスタル・パレス}水晶宮からというよりも、町中のショーウィンドウの方が、そのような認識に人々の意識をつなげるためには役立ったのかも知れない。

20世紀に入り、板ガラスの製造は各種の機械による成形法が発明されていった。1901年のベルギーのエミール・フルコールによる板引法の発明、1902年のアメリカのジョン・ラバースによる機械円筒法の発明、1905年のアーヴィング・コバーンによる板引法の発明等、これらの発明やその後の改良によって板ガラスの製造が行われていった。これらの方法はファイア・ポリッシュや研削や研磨などのプロセスを残していたが、それまでの職人による限定的な生産に比べて遥かに安価で大量なガラスの製造ができるようになり、光沢のある表面を持つ板ガラスは窓や鏡として使用されて、かつてない程に身近なものになっていった。1959年にはイギリスのアラスデア・ピルキントンがフロート法と呼ばれるプロセスを導入し、研削や研磨の必要が全くない画期的な製造法を開発した。これにより光沢のある表面を持つ板ガラスが連続的につくられるようになり、現在製造される板ガラスはほぼこの製造法によってつくられ、私たちの窓、そして透明な壁として目にすることができるのである。

「窓」から壁へと先んじて変化していったガラスがある一方、tableau 形態の絵画は当然のことながら「絵画＝窓」というシステムを引き受けてきた中で、壁が透明になっていくことが絵画にどのような結果をもたらすのかを考えるのは容易だろう。ガラスの発達によって絵画は「窓」としての在り方を問いはじめ、絵画自体の自立性について自問することになるのである。絵画と窓の関係

は、画家たちに対してアルベルティ以来の「窓」と「透明な壁」そして「ガラス」を考えることによって tableau ではない選択肢を与えるのである。板ガラスは、そのつど新しい技術によって製法を変え、その輝きと透明性によって人々の暮らしを大きく変えていったことが窺い知れる。同時に時代時代の絵画を志向 (or 思考) するものにとって、ガラスの表象は絵画に影響を与えるものとして確実に存在してきた。デュシャンが「大ガラス」をつくりはじめた当時、フランスやアメリカでは、すでに町の中に大きなガラスによってショーウィンドウやガラスを使った建築が存在した。またデュシャンがフランスで図書館司書の仕事をしているときに、遠近法や他の絵画論について調べていたことは有名であるが、その中にアルベルティの『絵画論』も含まれていたことは間違いない。その中で、絵画が「開いた窓」と「ガラス」とが別の意味合いで記述されていたことを、デュシャンが見逃すとは到底思えないので、《フレッシュ・ウィドウ》も「大ガラス」もこのアルベルティの絵画論をしっかりと捉え直すことで生まれ得た作品だったのではないだろうか。

三節 フレッシュ・ウィドウ-開いた窓から閉じられた絵画へ-

三節ではアルベルティから始まる窓と絵画の関連性を歴史を通じて追っていくことで、デュシャンの《フレッシュ・ウィドウ》＝「閉じられた窓」によって絵画がいかに変質したのかを考察する。

絵画が窓といわれる所以は、アルベルティが遠近法を駆使して描かれる絵画を、窓に喩えたことである。その方法論を伝えるために書かれた『絵画論』が、それ以降の絵画史に重大な影響を与えたのは間違いない。現在でいうならば、アカデミックな方法論での画家の目指すべき方向性と、その精神性が、遠近法的写実世界を描くことと合わせて書かれたものである。

「私は自分が描きたいと思うだけの大きさの四角のわく〔方形〕を引く。これを、私は描こうとするものを、通して見るための開いた窓であるとみなそう。」^{註24}

アルベルティの『絵画論』のこの一節に出てくる、絵画を窓としてとらえる比喩は、後世に影響を与えることとなる。このアルベルティの絵画論を基軸とするにあたり、ルネサンス期の絵画をいくつか例にあげながら、そこで窓と絵画がどのように関連していたか、また近代に入り窓としての絵画がどのように表現されてきたのか、絵画の中に出てくるモチーフとしての窓も参照しながら述

べていきたい。窓は室内からみたとき、外界の景色を映しているが景色自体は刻一刻と変化して行く。朝の光、夕日の差し込む窓辺、夜の暗闇、その変化する像を受容したものが窓だとして、それは同時に「絵画」にも当てはめることができよう。重要なのは、アルベルティの『絵画論』が一つの作品をではなく、その後の歴史の「絵画」という総体を指していることである。

ルネサンス期の絵画作品の中で“窓”が画中に描かれた作品がいくつかある。ヤン・ファン・エイクの《**ロランの聖母**》^{図版7}はファン・エイクの代表作の一つであり、聖母マリアが天使によって戴冠される際に、ブルゴーニュ公国の宰相であったニコラ・ロランに幼児イエスを見せている場面の絵である。後ろの風景はロランが居住し、多くの土地を所有していたとされるブルゴーニュのオータンであると考えられている。《ロランの聖母》では人物の後ろには柱が配置されており、柱と柱との隙間から見える景色は、明瞭に町並みを示すように描かれている。それに対して、画面左部分にも、明るく描かれた、丸い形が連続した形が見られる。この窓はクラウン法と呼ばれる製造法によってつくられた板ガラスを使用したものであり、前述したように当時の板ガラスは透明性が低く、板ガラス越しの景色は景色として捉えられるものではなかったといえよう。この板ガラス越しの窓はつまりは光を取り入れるための装置であるといえる。

また、ルネサンス期の画家、ロレンツォ・ロットの《**裁判官の前の聖ルキア**》^{図版8}では裁判官であるシチリア総督の後ろから窓から入り込んだ（かのような）光が聖ルキアに向かって差し込んでいるのがわかる。これらの光はその絵画の物語に出てくる聖人に対して向うさまが見受けられる。ちなみにルキア=Luciaは光を意味する。そしてこの場合、窓が描かれていない、つまりはこの光が窓から差した光であるという事実ではなく、光が差し込んだという事実だけが、ここに記されているのである。

これはまた、バロック期の画家ミケランジェロ・メリージ・ダ・カラヴァッジョ^{註25}の《**聖マタイの召命**》^{図版9}を見ても明らかである。この絵はイエスが収税所で働いていたマタイに声をかけ、その呼びかけにこたえてついていったという新約聖書『マタイによる福音書』の「マタイの召命」の記事をもとに描かれている。長らく中央にいる自らを指差す髭の男がマタイであると思われていた。しかし、1980年代から画面左端で俯く若者がマタイではないか、という意見が出はじめ主にド

イツで論争になった。未だにイタリアでは真ん中の髭の男がマタイであるとする認識が一般的だが、髭の男は金を支払う手つきをしており、若者は右手でその金を数え左手で財布を握りしめていることから、この左端の若者こそがマタイであると考えられる。

画面上の右上に明らかに窓が描かれているが、その窓からは光が全く差し込んでいない。代わりに画面右端から左にかけて光の光線が見受けられる。おそらくは窓から差し込んだ光であるが、その光は神そのものを表象するために描かれたものと考えられる。神の子であるイエスが左端にいるマタイを指差すと同時に、イエスの父である神が光として、マタイを照らしている。この神（父）と神（子）の指差しと光は二つ平行した形で、左端の男がマタイであると指し示し、この絵画の主人公であることを描いている。マタイはキリストに気づかないかのように見えるが、次の瞬間使命に目覚め立ち上がり、あっけにとられた仲間を背に颯爽と立ち去る直前の様子が描かれているのだ。

聖人に対して光が差し込む様相は、キリスト教の教会においては、ポピュラーな光の演出として見受けられる。かつての光の窓＝ステンドグラスはゴシック建築様式^{図版10}の誕生によって、空間内部を神聖な場所として演出するための光の装置となりえたことは、後の絵画表現にも少なからず影響を与えたであろう。しかし、この窓と光の様相はあくまでも宗教的なテーマと光としての関係であって、日常における「窓」とは少し違っていたことを強調しておこう。この時でさえも現在のよような窓ガラスに使われる透明な板ガラスはまだなかった。アルベルティが『絵画論』で述べる“窓”とは、前提として外界と通じた「穴」でありそれが「開いた」状態であった事を強調しておく。開いた窓＝穴は、こちら側の空間と向こう側の景色をつなげてくれる。この「絵画＝窓」論においてまず重要なのは、その絵画が常に向こう側に見たことない位相の景色へとつながることであった。

「窓」を「穴」とみなす認識は、必ずしも外界の景色を伴ったものではない。窓から望めるものは外界の明るい風景だけではなく、夜の暗闇も見える。「窓」が明るくみえるかどうかは、空間の内側と外側の相対的な差異によるものであり、当たり前ではあるが日中は室内のほうが暗い。絵画平面上では、例えばレンブラントのような形での暗闇は光を伴って「闇」として空間を構成されるが、アンリ・マティス^{註26}の《コリウールのフランス窓》^{図版11}では窓の向こう側の景色（暗闇）は

それまでの遠近法的奥行き空間性を排除し（見えないから）、ほぼ黒い色面として窓の外が描かれている。

マティスの絵画は、フォービズムの名前で知られるとおり、見えるものを見るままに描く旧来の写実主義的な表現ではなく、激しい色彩と形態を積極的に取り入れ、感情に直接訴えかけるような表現が特徴である。このマティスによって描かれた窓は、アルベルティ以来の遠近法的空間の絵画としての窓に、遠近法的ではない奥行きや広がり、近代絵画における平面としてのもう一つの空間を作り出した。それはある種、アルベルティから続く窓＝絵画との延長における絵画の終焉であり、そして絵画空間のもう一つの方向性、絵画の自立した表現を目指す動きの出発点ともいえる。

トンネル（洞窟）という空間を絵に描いたときに、私たちはそれを黒一色で塗りつぶしてしまうだろうか。本当は暗闇の空間なのにも関わらず、その空間は暗闇から黒へと変換されてしまう。しかし、それは「絵画」であったことによって可能となる。マティスの「黒」は暗闇という奥行きではなく平面として描かれた。それこそが絵画の持つ空間という言葉の意味が変質した瞬間でもある。

「黒」という色自体が「闇」ではない表象を獲得できたことこそが、近代の絵画史にとって重要であり、この窓によって絵画は近代へと続く絵画表現の次元へと繋がったのである。もちろんマティス以外にもこの時代の“絵画”はセザンヌの存在やキュビズムなどにより絵画表現独自の可能性が次々と生み出され、後の抽象絵画へと到っていくことになる。しかしながらこの絵画の自立は、逆説的に、絵画をフレームに縁取られた平面へと還元し（それを批評しながら生み出される新しい表現として、フレームや平面性を超えたものは存在したが）絵画自体の可能性を狭めたとも言えよう。

ただ、マティスの場合も窓＝穴は「開かれた」状態で描かれている。絵画が未だに“窓”だったとして、絵画の空間は常にずっと開き続けている状態なのである。《コリウールの窓》では窓は開いている、と同時に窓の向こう側の景色は黒い絵の具によって埋め尽くされ、遠近法による絵画空間の奥行きとは別の空間を開いたのである。

絵画が「開かれた窓」として近代に入るまでいかに描かれてきたかは上記に述べてきた通りだが、現代の絵画が「開かれた窓」という訳ではない。また絵画史の中で窓だけがモチーフとして描

かれてきた訳でもない。

マティスが 1905 年に描いた《開かれた窓・コリウール》^{図版 12} は窓を正面に見据えた景色を描いたものである。アルベルティによって言われた絵画＝窓という方程式は、この「開かれた窓」から、この《コリウールのフランス窓》に到達し、そこでは絵画を窓の模倣ではないものとなった。マティスの黒は、光や色彩を属性に持つガラス窓から完全に決別し、絵画がそれまで保有していた、キャンヴァスの向こう側への意識、透過する意識を「絵画の表面」によって遮断するのである。マティスは《コリウールのフランス窓》以外にも黒い絵の具を使った作品をいくつか残している。マティスは「黒」だけではなく、色彩や形態を大胆に扱ったが、彼はそれを通じて、絵画が単に現実の空間を二次元に再現するもの、もしくは絵画的な主題をそこに再現するものではなく、絵画だからこそ生まれうるいくつかの表現がある事を画家たちに自覚させた。

アルベルティにとっての絵画が「開いた」窓であったとして、マティスの「開かれた窓」はこれまであらゆる画家が描いてきた窓＝絵画を指し示している様に思われる。むしろマティスの時点でも窓は「開いていた」と捉えることが正しいのかもしれない。そのなかで、マルセル・デュシャンの《フレッシュ・ウィドウ》^{図版 13} は窓自体を完全に閉じられたものとして作品化していることに注目したい。デュシャンは、「フレンチ・ウィンドウ」と呼ばれる縦長で観音開きのフランス式の窓のミニチュアのガラス部分を黒い皮で覆い（塞ぎ）、それを「フレッシュ・ウィドウ（＝なりたての未亡人）」と名付けた。

《フレッシュ・ウィドウ》によって窓が閉じられた時に、そこには別の表象の在り方が提示される。《フレッシュ・ウィドウ》が、絵画の隠喩として、フランスの窓を自立させ置いたのだとして、この時点で、窓は（そして絵画は）完全に自立したオブジェに変貌するのである。

デュシャンによって閉じられた窓は、アルベルティ以来の窓が持っていた機能、つまり奥行きに対する意識を完全に塞いでしまう。しかし同時に、手前側に反射する景色へと意識を促すのである。かつてのアルベルティの窓が穴であったとして、デュシャンの窓は壁から自立しながら、窓を開けた時にいったいどこへつながるのか。二章では、《フレッシュ・ウィドウ》から「大ガラス」へと話を展開していく。

第二章 デュシャンのガラス

第一章では、窓と光、そして絵画と窓の関係について述べてきた。アルベルティの「開いた窓」は開かれて外部と内部がつながった時にのみ景色を望めるのであって、現代のガラスがはめ込まれた窓のように閉めたままで景色を覗くようなものではなかった。また、ルネサンス期に教会が描かれた作品からもわかる通り、絵画的な主題の中で窓は光として表現されることが多い。窓が描かれない場合も、空間に差し込む光を通じて窓の存在が想像できる。つまりガラスの入った窓は景色である前に光であった。それは何よりステンドグラスを見ることで理解できよう。そのような中で、板ガラスは、技術的な発展による透過性の向上や表面処理の精度の向上によって、光としてではない形で、近代の視覚文化に密接に関わることになる。

第二章では、前述したデュシャンのレディ・メイドの作品《フレッシュ・ウィドウ》をキーワードに、それ以前の反射する表象としての鏡と窓がどのように関連して「絵画」を描き出したかを論証していく。

デュシャンの《フレッシュ・ウィドウ》は、それまでの絵画のように向こう側の景色を望むための穴としての窓ではなく、ガラスによって閉じられた（しかも、そのガラス部分は黒い皮によって覆われた）窓である。この作品によって、アルベルティの開いた窓（支持体としての壁に開けられた視覚的に別の世界を望むための開口部としての穴）はデュシャンによって閉じられ、終焉を迎えるのである。

しかし、筆者はデュシャンの《フレッシュ・ウィドウ》に関して「閉じられた窓」が絵画の終焉を意味すると主張しているのではない。むしろ、これが現代における「絵画」を考えていく上で最初の「絵画」であると認識することが重要ではないだろうか。デュシャンはこの作品にガラスが鏡のように反射することへの意識を仕掛けた。ガラスには黒い皮が覆われているが、デュシャンはそれをガラスのように光らせるには、「靴を磨くように」手入れしなければならないと言った。筆者が目にするのは、その淡い反射への意識だ。マティスが「黒」をテーマとしたのに対し、デュシャンはその更にその上で反射する光へと意識を向けていたのである。

現代の美術表現につながるマルセル・デュシャンの諸作品を取り上げ考えていくなかで、特に板ガラスにまつわる作品「大ガラス」については、近代のガラスの発展に加え、「見る」ことの意識が変化した時代につくられたものであると思う。窓の「窓としての形式」がガラスの技術とともに変化することで、光を取り入れるための装置から、イメージを切り取るものとなり、またガラス自体が巨大化することで、透明な壁とも言うべきものへと変化してきた。それがデュシャンによって空間と空間をつなぐ／隔てるものとして扱われることで、窓と鏡、そして、壁がどのように関連し絵画を形成しうるようになったのか。

板ガラスの発達とともに生まれた「透過」という意識、同時に生まれたもう一つの要素としての「反射」という意識と、反射された景色の中に疎隔された自画像（板ガラスや鏡に映る景色の中に存在してしまう自画像）の存在をあげ、透過と反射と遮断がどのように関係し、空間と関わり、美術表象として変化してきたのかを考察していく。

一節 絵画における鏡

絵画が窓と言われるのはまた別に、絵画にとって鏡は重要な意味を持つ。たびたび絵画の中でモチーフとして扱われる鏡を見ることによって、絵画とは何かという問いをより深く考えさせることができるだろう。絵画空間に描かれる景色がイメージであるのと同じように、鏡に映った景色もまたイメージである。

古代から使われていた鏡は金属鏡が主流であり、現在主流であるガラス鏡の登場は12～13世紀頃になる。ガラスに錫や鉛を裏打ちした、錫アマルガム法によるガラス鏡は1317年にヴェネツィアの職人によって発明されたといわれ、平面鏡については1318年頃、ヴェネツィアのガラス生産の拠点であるムラーノ島のガラス職人がドイツ人職人の手を借りて板ガラス製鏡の製造を試みている。しかし成果は上がらず、1400年代後半にクリスタッロと円筒吹き技法によって透明なガラス板が実現し、1507年にヴェネツィア政府から平面鏡の製造特許が出ている。

アルプス以北では、ガラス鏡の2大産地はネーデルランドとドイツである。特に古代ローマ帝国以来の伝統を細々と引き継いできたと言われるドイツでは、吹きガラスの一部を切り取った凸面鏡を

製造してきた。スタンドグラスとして用いられてきたような、円筒法による板ガラスは既に存在していたが、切り開いた不均一な厚さの板ガラスに比べ、凸面であっても均等な曲面を成して吹かれたガラスのほうが鏡には適していた。1400年代のネーデルランド絵画に、あたかも円形の額縁に入った画中画のように凸面鏡が描き込まれているのが散見される。ヤン・ファン・エイクによる《アルノルフィーニ夫妻像》^{図版14}に描かれているのはガラス鏡かと思われる。鏡はその視覚的な面白さにより絵画にとって重要なモチーフであった。ここでは絵画の中で鏡がどのように描かれてきたのか、そして、その鏡がどのように変質してきたのかを取り上げていく。

鏡の表面は現実世界において、鏡が置かれた空間の正面にある景色を奥行き反転させて映し出す。絵画と鏡が並列して語られる一番の理由は、現実を映しながらもそれが虚像であることを“反転”によって明示しているからではないか。

《アルノルフィーニ夫妻像》では、絵画空間においてこの鏡を表現するために、鏡の手前にいるアルノルフィーニ夫妻の後ろ姿や、その夫婦の周りにある空間を、奥行き反転して描いている。また、この鏡像空間の奥には、青い服と赤い服を着た人物像が確認できる。その鏡の中に描かれた二人の人物は、立ち位置から推測するに、画家もしくはその景色を見ている観者の像と捉えられるのである。そして、その立ち位置は絵画を見る人の視線とも重なる。このように絵画内で「鏡」もしくは鏡像を表現するために、ある一定の空間を描くことが手法として見受けられるのである。

さらに、鏡と絵画についてはディエゴ・ベラスケスの《ラス・メニーナス》^{図版15}が重要な参照となろう。《ラス・メニーナス》の舞台はフェリペ四世のマドリッド宮殿にある大きな一室である。フェリペ四世の娘であるマルゲリータ王女を中心に、そこに仕える宮廷人たちの一瞬の様子が描かれている。ちなみに、ベラスケスが宮廷画家として使っていた当時、ヤン・ファン・エイクの《アルノルフィーニ夫妻像》はフェリペ王のコレクションに含まれており、ベラスケスにも馴染みのある絵であるとされている。

ディエゴ・ベラスケスの《ラス・メニーナス》において興味深いのは、写真を通して見られることによってこの絵画自体がより鏡的に見えてしまうということである。それは、本物の絵画を見たときとはまるで異なった見え方である。この絵画においてベラスケスは画家の立ち位置とキャンヴ

アス、そして消失点の位置を考えると、鑑賞者の眼前にある絵は、当時ベラスケスにとって鏡が置いてあった位置に見えてくる。(この絵画そのものが鏡であるように見えてくる。)しかし、実際にこの絵画を目の前にした時に受ける印象は、もはやベラスケスが単純に鏡の見え方をトレースしたとは思わせない。予想以上に大きいと思わせるサイズや、想像よりも遥かに荒く、美しい筆致によって、まぎれもなく絵画であることを自覚させるのである。《ラス・メニーナス》を紹介する写真は、それらを冷静に再び鏡に類似させる効果を持っている。

何よりも《ラス・メニーナス》の面白いのは、それ自体が鏡に見えるような構図の中にもう一つ、鏡が描かれていることであろう。画中の奥には、数点の絵画と開いた戸口、またひとときわ光り輝いている鏡が描かれており、その鏡には二人の人物、フェリペ王と王妃が映っている。ここでは「アルノルフィーニ夫妻」で手前の人物と絵を見るわれわれが重ねられるように、「ラス・メニーナス」で国王夫妻に絵を見るわれわれが重ねられるのである。(実際は鏡と消失点のずれゆえに厳密にはないが。)この絵画と同じように並べられている鏡と、この絵画自体の絵画であり鏡であるような見え方とは無関係ではない。またこの壁に並列に描かれている開いた戸口と鏡、絵画の関係は、窓と同じように絵画にとって重要な問題であると言える。

鏡の発達が板ガラスの発達の歴史と関連していることは言うまでもないが、《ラス・メニーナス》にも描かれたこのような鏡には、ファイア・ポリッシュされた、つまりはより透過し、より反射するようにつくられた平板な板ガラスが使われているのである。かつてヤン・ファン・エイクの《アルノルフィーニ夫妻像》によって見られた歪曲した像そのものは鏡的な図像を示す一つでしかなくなるのである。

この透過する板ガラスによってつくられた鏡は、逆に、向こう側の景色、向こう側の存在を連想させるに至る。ルイス・キャロルの『鏡の国のアリス』のように、鏡の向こう側の世界を連想させるに至ったのは、平板なガラスによってつくられた鏡により、平板に世界を映し出し、まるで「窓＝穴」のようになった鏡がそこにあったからである。鏡が絵画における遠近法の発達と同じように、世界の描写をよりリアルに示せるようになったことで、鏡は反射するものから穴へと近づいていくのである。

鏡の中と外との類似を考えさせる作品としてはシュルレアリスムの作家ルネ・マグリット^{註27}の《複製禁止》^{図版16}を見ていくといいであろう。鏡であるということを示すものとして、ごく少数のモチーフが鏡像としてのフレームの向こう側の空間内に描かれているが、同時にそれが鏡ではないという強いアイコン（同じ方向を向いた人物像）が描かれている。それは鏡であるのか、もしくは穴であるのか。鑑賞者が鏡を前にした時に、もし仮に自分自身の後ろ姿を見たらという連想とともに、その絵画は存在する。

このようにガラスの透過性が上がっていったことで、鏡は「穴」のように現実と鏡像をつないでいるかのように見えるようになる。しかし、同時に鏡の平滑な表面はその向こう側を触れさせない。堅いガラスの膜は鏡像内のイメージの手前側に絶対に存在しており、むしろそれが鏡であることの一つの手掛かりとして認識されるのである。この《複製禁止》では、映し出される人物像と人物像の間にも、触れられない膜を想起させることによって、鏡的な表象が現されているのである。

ロイ・リキテンシュタイン^{註28}によって描かれる鏡はある種、鏡の表面性を絵画やマンガと同じ二次元的平面として突き詰めたものである。《Mirror #1》^{図版17}には、私たちが鏡をどう認識しているのかがシンプルに図像化されている。鏡はその平滑な平面の中に何も表さない。そこにはただ光沢のある表面がある。それを記号的に示すだけで、人はそれを鏡であると認識してしまうのである。彼の絵画の中で、鏡像を表現することは、鏡の中の空間を描くことではない。漫画的な表現で使われるような、鏡もしくはガラスの反射する「光のようなもの」を描くことによって、鏡を表現しているのである。そこには鏡のもう一つの本質がある。つまり、向こう側の空間を描くのではなく、絵画の表面にガラスの素材としての光沢を図像的に表現することが、鏡の想起へとつながるのである。

これらの絵画による鏡の表現は、反射して像を映すことによって空間を内包してしまうこと、またその鏡の中の空間には決して触れ得ないという表面の性質を、絵画に重ねる。それによって、絵画は、遠近法的絵画から派生した奥行きを持つ「窓」としての絵画が、同時に表面であるということによって、またそれ自体が光を反射するものであるという意味合いにおいて、鏡に類似していることを確認するのである。

マティスの窓《コリウールのフランス窓》は、開かれた窓の向こう側を黒く描き、マルセル・デュシャンの窓《フレッシュ・ウィドウ》はガラス面が黒い皮で覆い、窓の向こう側の景色を見せなくなる。ただ、デュシャンの場合はその窓に黒い皮を張ることで、その表面の光沢について述べている。

「フレンチ・ウィンドーというのは、フランス風の窓のことです。私はニューヨークの指物師に窓をつくらせました。窓ガラスのところには黒い皮が張ってあって、本物のガラス窓のように光らせるためには、毎朝靴と同じように磨かなければなりません。これらはみんな同じ精神から出たものです。」^{註29}

この言葉からもデュシャンは窓の景色ではなく、ガラスの反射へと意識を向けていることがわかる。デュシャンのフレッシュ・ウィドウは、絵画すべてが光の反射によってしか立ち現れないことを物語っている。

このデュシャンの作品の背景にも近代のガラス事情が大いに関係しているであろう。世の中でガラスが氾濫し、もちろん鏡ほどではないけれども、夜に電車の中から外の景色を覗いた時のような、黒い景色の中に映り込む自画像が街の至る所に存在したのである。そこには、窓という向こう側の景色へ貫通した穴ではなく、別の奥行き、手前にある現実への穴＝鏡が立ち現れるのである。ふとした瞬間にそこで立ち現れるガラスのありようは、人間の視線と景色との狭間にふと現れ知覚することができる絵画の表面そのものである。

この鏡の表現は、デュシャン以降「反射」することへの意識となって、現代の多くの表現の中に見いだすことができる。特にガラスが反射することへの意識は、ゲルハルト・リヒターの作品に顕著にうかがわれる。ドイツ出身の画家リヒターは、フォト・ペインティングやアブストラクト・ペインティング等のシリーズで知られるが、同時にガラスや鏡を使って作品を作っている。ガラスを積層させた作品《4枚のガラス板》^{図版18}のような作品は1967年頃から見られるが、そのガラスは平滑な平面、絵画よりも遥かに平滑な、テクスチャーがゼロに近いイメージをガラスの上に映し出すのである。そこに積層されたガラスは、重なりによって奥の景色を歪め、見えにくくするが、同

時に一番手前に映る反射する景色は、像の歪みなく絵画の表面と物質的な絵の具の積層を知覚させるのである。それを見るとき、ガラスの物質性と表面に反射した景色（光）を目の中で意識的に知覚することによって像が結ばれるが、その積層された像への眼の動きこそがこの作品の核心であり、そこにデュシャンの「気付き」が受け継がれているのである。

またリヒターよりも10年程後に生まれた、スウェーデンの作家オラ・ビルグレン^{註30}は《Paris》^{図版19}の中で、明らかにガラスに映り込む像を描き、図像の重なり自体を絵画として昇華させている。この絵ではガラスの向こう側（と思われる）の景色とガラスに映った景色（と思われる）が重ねられ、フォトリアリスティックな手法で描かれている。この絵画面では、必ずしも、その像のうちどちらが透過された像であり、どちらが反射した像なのかは決定されない。それは、これが絵画であり、そこに描かれた映像がどちらの景色も絵画の表面であることを示唆する。また決定されない理由として重要なのは、この重ねられた景色の中で、映り込むはずの人（作者、鑑賞者、カメラ）がいないということである。絵画内にはガラスに映り込むイメージを連想することによって認識された透過／反射の像が存在し得ても、そこには作者や鑑賞者自身の身体はイメージされない。なぜならこれが絵画だからであり、穴でも鏡でもないからである。ただ、ガラスのような表象ということだけがこの作品の説明にはふさわしい。絵画はあらゆるメディアの中でも唯一、鏡像内に映る自分を映さないことが可能である。そこに映っていたはずの自画像は、描かれないことによって、描かれている景色と描く側としての画家とを別の次元へと切り離す。それは同時に描き手の身体が鑑賞者の身体に置き換わることを意味し、描かれる絵画が「画家にとっても」純粋な見る対象としての空間を示すのである。《Paris》の中では、二つの空間が重なって提示されるがそのどちらにも画家自身は映っていない。その二つの景色はどちらも見る先の景色として存在しているのである。

絵画に描かれる鏡像は、それが絵画であるということを客体化するためのツールである。鏡＝絵画自体がそれまでの「開いた窓」とは別の表象であるということを表示し、触れられない見る対象としての空間を表している。またガラスによって閉じられた空間は、それまでの絵画が「開いた窓」であった絵画を、鏡のように見る対象の空間へと変化させる。

二節 大ガラス ー透明なガラスー

ここまで、アルベルティ以来の絵画、そしてデュシャンの《フレッシュ・ウィドウ》を手掛かりに、窓とガラスや鏡について考えてきた。二章の二節ではそこから、デュシャンの代表作である自立したガラスの作品《彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも》^{図版20}について考察していく。

ガラスの無意味性

デュシャンの《彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも》^{図版20}、通称「大ガラス」は、上下二枚の大きな板ガラスと間に挟まれた細い板ガラス、合計四枚のガラスによって構成された作品であり、上面の大きいガラス部分には通称「花嫁」が描かれ、下部分には遠近法を用いて「機械」や「独身者たち」が描かれている。デュシャンは「大ガラス」について四次元の射影としてのオブジェという考えがあったことを述べている。これらの図像には、「グリーン・ボックス」とよばれる“メモ”が残されており、それを読むことで「大ガラス」をより観念的な意味で捉え理解することができる。ただ、これらのメモを呼んだとしても、デュシャンが何か決まった答えを用意している訳ではない。この「グリーン・ボックス」を踏まえて多くの美術史家が研究し考察した結果を見ることもできるが、ここではそれらの謎解きを必要としない。筆者がここで考察するのは、デュシャンがなぜこの作品でガラスを選択したのかということについてである。デュシャンは晩年のピエール・カバンヌとのインタビューの中で「ガラス」について聞かれたときに以下のようなやり取りをしている。

P:「ガラスを使うというアイデアは、どうして浮かんだのですか」

D:「色彩のためです。色を塗るときに、私はパレットとして大きな厚ガラスをつかっていました。そして色を裏側から見ると、絵画の技術的な観点から興味深い何かがあることに気がついたのです。

絵具というものは酸化のために、ほんのしばらくすると、必ずくすんだり、黄ばんだり、あるいは古びてしまいます。ところで、私にとって色彩は完全に保護されたものでなければなりません。そこでガラスが絵具を変質させることなく、十分純粋に、そしてかなり長い間保存するための方法となったのです。私はガラスを使うというこのアイデアを、

すぐ『花嫁』に応用しました。

P：ガラスにはほかの意味はないのですか。

D：ありません、全然ありません。ガラスは透明であるために、透視画法の厳密さに対して、最大限の有効性を発揮することができました。それにまたガラスによって、『腕前』とか、素材とかの観念も追い払うことができました。私は変えたかった、新しいアプローチをしたかったのです。」^{註31}

このデュシャンの言葉の色彩についての答えはとても興味深いですが、ここでは「全然ありません」と強調してまで述べる“ガラス”の無意味さに注目したい。ガラスに意味はないという言葉は、図像に示されるような観念的な意味を持ち得ないということである。また「素材とかの観念を追い払う」という言葉からも、ガラスが素材としてどういう意味を持っているかということではなく、その純粋な見え方、機能としてガラスが選択されたということである。デュシャンのこの言葉を理解するにも、その他の言葉に注意を向けていきたい。

「私は『大ガラス』の制作に八年間もかかざらっていましたが、その間ずっとほかの仕事もしていたのです。カンヴァスやフレームとはもう縁を切っていましたがね。私はすでにそれらのどちらにもうんざりしていたのですが、それはフレームに張ったカンヴァスにはもう十分すぎるくらい描いたからというのではなく、私の眼には、それが必ずしも自分を表現するための手段ではなくなっていたからなのです。『ガラス』はその透明性によって、私を救い出してくれました。」^{註32}

ここでいうガラスの透明性はガラス自体の物質的な、そしてなによりも観念の中での透明性である。デュシャンの「ガラス」は、自身の込めた意味も、鑑賞者がそこから読解する意味も必要としない。デュシャンが意味を持たせたのは、色彩、もしくは観念についてである。例えばそれは「キャンヴァスを使うというアイディアは、どうして浮かんだのですか？」と投げかけられたらどう答えるのかということではない。ガラスは、それ自身に意味がないことによって与えられた観念の純粋性を保つものとして存在する、例えばショー・ウィンドウを覗く時にガラスが意識されないように、「透明性」は見る者の中に存在する。つまり、この透明性とは無自覚に鑑賞者が有する透明

な意識のことである。「大ガラス」が重要なのは、当時の街中に存在していたであろうショー・ウィンドウを覗いた時のような透明な意識を“抽象”ではない形で、その“透明性”を表象したことにある。

ただここで注意したいのは、ガラスは透明性への意識を獲得するために必要な物であったが、物質的には、そこに存在し、こちら側と向こう側との領域を分かち壁であるということである。この透明な壁はあらゆるもの景色を見えたままに、鑑賞者の身体と景色を分断し引き裂くのである。デュシャンはこのように二つのものが引き裂かれる、もしくは、重なったり、交わったりすることによっておこる作品の在り方について、つねに考察していた。デュシャンは“tableau”を描いていた時代においても「引き裂く」ことをテーマにして作品制作を行っている。以下はその《**ずたずたに引き裂かれたイヴォンヌとマドレーヌ**》^{図版21}について語った言葉である。

「でも『ダルネシア』の後で、私はもうひとつの小品をつくりたいという欲求を感じていました。それが『引裂かれたイヴォンヌとマドレーヌ』と呼ばれているものです。そこでは運動以上に、引裂くことが重要になっています。この引裂きは実はキュビストの分解に対するひとつの解釈だったのです。」^{註33}

この作品の中では、二つのモチーフが分解されキュビズム的な色合いによって「引き裂くこと」が表現されている。それは《**階段を下りる裸体No, 2**》^{図版22}で表現された、観念としての運動から更に進んだ、“観念としての行為”というべきものが作品に題されているのである。デュシャンはこの「一つの矩形」の中で「引き裂く」行為が行われることについて実践したのであり、その延長線上で「大ガラス」は、透過するとともに分け隔てるものでもある「ガラス」に別の絵画の可能性を見たといえる。

この分け隔てられた二つの景色は、「大ガラス」の表面にも図像として現れることとなる。デュシャンの「大ガラス」には上下に二つの別の形式で景色が描かれていた。それはともに関連したものであったが、下に描かれた「チョコレート粉砕器」を含む機械の部分には、透視図法によって遠近感が出され、それは、ガラスによって透き通って見える後ろの背景（床の上）に置いてあるかの

ように見えるものであるのに対し、上に描かれた、「花嫁」とされる部分は、遠近法とは関係なく、それは、二次元平面上でのみ表現可能な「絵」として描かれているのである。この一つの平面上に描かれた二つの像のありようは、ガラスの透明性によって、それぞれに独立しつつ共存する。それは混ざるのではなく、鑑賞者の意識においてようやく一つに統合されるのである。ガラスの特質である透過された像と、反射する像の重なりのように（見えかたとしては全く違うが）それぞれ別の次元に存在する映像が一つの平面上に共存するという見え方が、大ガラスがそれまでの絵画とは違う点である。

ガラスの物質性 -自立するガラスから透明な壁へ-

ガラスの透明性については述べてきたが、もう一つ「大ガラス」の特徴として、絵画のように壁に依存せず、自立した形でガラスが直立していることに注目したい。ここで再びアルベルティの言葉を引用する。

「彼等は面を線によって取り囲むことを知らねばならない。そして輪郭で囲まれた場所を彩色する場合に、面の上に見られたものの形を、表わすことだけに努めるべきである。それはちょうど透明なガラスの上に描くように。このようにして、視的ピラミッドがその面を通過することが出来るのである。さらにその視的ピラミッドは、一定の光をもって一定の距離に置かれ、空間および観察者に対して一定〔特定〕の中心位置を保つ。」^{註34}

「絵を眺める者は、その絵が前に述べたようにして描かれたものであれば、視的ピラミッドの一裁断面を見ることになる。それ故、絵画とは、与えられた距離と視点と光に応じて或る面上に線と色とを以て人為的に表現されたピラミッドの裁断面に外ならない。」^{註35}

『絵画論』の中でアルベルティは、人間の目には遠くのもものが小さく、近くのもものが大きく見えることを指摘しつつ、それを幾何学の図形と照らし合わせ、目を頂点とするピラミッドで表現して遠近法をわかりやすく解説している。ここで先に述べておきたいのは「窓」とは壁に開いた穴だと

いうことである。アルベルティの『絵画論』でいう絵画＝窓は、ガラスがはめ込まれていない窓、「開いた」窓の向こう側の景色の見え方について述べているのである。しかし、『絵画論』の中で触れられるガラスは絵画の平面性を示唆する。

もう一つの文章で記述されている「透明なガラスの上に描くように」という言葉は、「開いた窓」とはまったく別の、視線の裁断面として絵画を面的な様相へ変換するための比喻として語られる。すでに述べたように、アルベルティの「開いた窓」という言葉は、当時のガラスと窓の関係を見ると確実にガラスを挟んだものではなく、アルベルティの言う「窓」から見える景色はガラス越しの景色ではない。窓とは壁に空いた穴のことであり、この窓＝穴の向こうへの視線が透過してそこに見出す景色こそが絵画の模範となるのである。この絵画論から今日にいたるまで、私達が連想する「窓／景色」にはいわば「／」としてガラスという透明な層が存在しているのである。

アン・フリードバーグは『ヴァーチャル・ウィンドウ』の中でアルベルティの『絵画論』の一節をこのように分析している。

「アルベルティのテキストと、それに続く議論-遠近法によるイメージとその中心に置かれた主体をめぐる議論-は、遠近法的フレームと写真や映画のスクリーンのフレームを結びつける理論の土台として役立ってきた。この章では、アルベルティの「透明な」「世界に面した窓」ではなく、アルベルティは主にフレームの隠喩として窓を用いたのだということ論じる。アルベルティの隠喩は、見る人とフレーム内の眺めとの固定した関係を強調しているのである。」^{註36}

アルベルティは遠近法の絵画の定式について概説している。すなわち、(一) 可変的な矩形のフレーム、(二) 絵画のフレームを表す隠喩としての窓、(三) このフレームを通して見られる「主題」、(四) 測定基準および「中心点」の決定要素としての人間の姿、(五) 見る人の不動性である。

収束する視光線と画面の「交差」(*interseguazione*)は、これに関連した、平面を表す別の比喩的説明へとアルベルティを導いた。アルベルティは窓への直接的な言及に先立つ『絵画論』のある一節で、画面を「透明なガラス」として説明している。-中略-アルベルティは画面の透明性について言及しているのであって、絵画の矩形のフレームによる囲い込みについて言及しているのではないのだが、多くの研究者は、この一節が窓の比喻を呼び起こすものであると考えてきた。

ここで、透明なガラスの比喩と、その窓とその視覚フレームの隠喩を分けて考えることが必要である。

レオナルド・ダ・ヴィンチは、のちに「その表面にガラスの背後にあるものが描かれる透明な板ガラス」を想像することによって、遠近法の技法について説明した。ある研究者はこのよく引用される一節によって、アルベルティの窓とレオナルドの透明なガラスの表面を結合させて、これを「レオナルドの窓」と呼んでいる。^{註37}

「ガラスの透明性」という言葉を受けて考えるのであれば、窓枠なきガラスの絵画は、フレームなき視覚、つまり空間に開放された視覚のことだと捉えることが可能であろう。

また、このガラスが窓の比喩であるという誤解には、当然理由がある。壁に掛けられた絵画が窓として喩えられる時、窓は穴であるのにもかかわらず、なぜ“面”^{めん}として知覚されるのか。

当たり前ではあるが、レオナルド・ダ・ヴィンチ^{註38}から、アンリ・マティス、さらに現代の画家に至るまで、彼らの作品全てに共通するのは、絵画がキャンヴァスやパネルといった支持体に描かれたものであり、平板な面としてのオブジェ (objet) であるということだ。これらは“tableau” (語源はラテン語の板を指す“tabula”から) と呼ばれ、持ち運びができ、壁にかけられるオブジェとして存在していることがわかる。そのオブジェが、なぜ平面であるのか。一つには、壁やパネルといった絵画の支持体が、直立した壁面にあわせて開発されたものであるから、そして、壁自体が直立した人間に対して生み出された構造体であるからだ。

人間の身体に対して平行、地面に対して垂直な壁に開けられた“窓＝穴”は、直立した壁と人間という構造の中に含まれることで、「面」としての意識をあらわにする。人は「絵画」を壁に掛けた時に、それらに近い形で存在している“窓＝穴”を連想し、同時に絵画以外の余白として存在する「壁面」を無自覚に知覚する。

話を戻すが、穴の向こう側の景色と、ガラス、そして窓のフレームが重ねられたのは、少なくともレオナルド以降であり、その見え方はレオナルドがサンタ・マリア・デッレ・グラツィエ教会に描いた代表作《最後の晩餐》^{図版23}を見ることによって伺える。420×910cmの巨大な壁画はテンペラ技法によって描かれ、空気遠近法やスフマート技法を巧みに利用しているが、全体の構図は線遠近法によるもので、壁の向こうの空間が聖堂の空間の地続きに見えるような錯視効果を取り入れて

いる。「ガラスの背面の空間」とガラスの平面性とが一致した窓としての絵画作品といえよう。

窓の隠喩は、画家と鑑賞者を表象の平面に対して位置づける役割を果たしてきたかもしれないが、すぐ背後で論証するように、少なくともアルベルティにとって、一五世紀の窓は透明性を含意していなかった。一五世紀の窓の建築的な性質と同世紀のガラスの技術的仕様を考えれば、アルベルティの『絵画論』におけるガラス (Admodum vitrea) への言及は、単に透明な平面を暗示しているだけであり、窓からの眺めを暗示しているのではなかった。この区別は重要である。なぜなら、アルベルティの定式は絵画表象の題材をも含むという前提を覆すからである。絵画は窓の外の文字どおりの眺めを複写しようとするものではなく、そうした眺めの空間的な再構成を再現しようとするものなのである。したがって、アルベルティの窓は見るための矩形のフレーム、すなわち遠近法の空間的リアリズムを構成するためのフレームを強調した。重要なのはフレームであり、窓からの眺めではなかったのである。アン・フリードバーグ『ヴァーチャル・ウィンドウ』序章 仮想の窓 P41

筆者がアルベルティの『絵画論』で注視すべきだと思ふことは、遠近法の方法論として書かれた「窓」への比喩と同時に存在する、見えない面がこのガラスと重ねられていることである。このガラスの平板性は“tableau”としての絵画の平面性に通じるものであるが、何よりもその“透明な平面”の暗示こそが開いた窓ではなく、ガラス窓と絵画の関連を示す。絵画は常にその透明な平面を理想としてキャンヴァスやパネルに描かれてきたのである。そして、アルベルティ以来いつのまにか“重ねられてきた窓とガラス”がデュシャンの大ガラスによって再び引き裂かれることによって、絵画の別の可能性がそこに立ち現れてくる。

ガラスは技術的な発達によって「透過と反射」という二つの性質を同時に保有した不思議な物体であり、それは半透明な自分と、触れられない向こう側とが重なる瞬間でもある。見る方向は同じであっても、見えるものは変わってくる。ガラスを見る行為は、ガラスに映る景色を見るのか、そのガラスの向こう側に透けて見える景色を見るのか、自分が何を見ているかという問いを与えてくる。その二つの視座のはざまに存在するガラスは透過される視線の通過点であり、終着点である。

「大ガラス」がつくられたのは1915年から1923年であり、この頃のパリや、ニューヨークには既に建築の在り方としても景観の中に透明で大きなガラスのショー・ウィンドウが人々の前に存在

していた。それをデュシャンが見ていたことが重要である。それは本来的な作品の意味と連関している訳ではない。ただ、アルベルティ以来続いていた、「窓」というフレームからガラスを引き離す口実としては十分な理由なのである。

三節 鏡像とイメージ -ガラス、鏡、写真-

自己の前に置かれた鏡は、自己とそれを取り巻く状況を現実に対して奥行き対称の形で映し出す。鏡に映る他者やオブジェは、それが鏡側の空間に再現されたよくなった偽物である可能性もあるという意味では、本来鏡を鏡としている一番の担保は自己の像である。そのセルフ・ポートレートとしての像は鏡が鏡として証明をするために必要なものであり、同時にその自分の顔を自身の肉眼を持って観察することは不可能であることが確認される。ここに鏡との奇妙な関係が成立していることがわかる。もう一つの鏡である証明は「歪み」であろう。ヤン・ファン・エイクの《アルノルフィーニ夫妻像》の中の丸い凸面鏡は、その映った景色の歪みによって、その鏡性を主張する。自己が投影されなくても同じである。つまり表層面での歪みか、もしくは自己という像の歪みが、鏡の鏡としての存在を支えている。（この歪みに関しては形状、色も含まれよう。）つまり、「鏡」というイメージを支えているのは、不確実な自己の像と鏡の歪み（それが現実のものではないという証明になる）である。ただ、技術の発展によって、ガラスがより平板になり、より正確に現実の空間を映し出す事が可能となることで「鏡の中」を想像させ、壁の平面性と鏡のフレームによって鏡的な性質を担保するようになるのである。

現代の板ガラスの光の透過と鏡の反射は、同じものを求めていった先にある二つの現象である。ガラス（もしくはガラス製の鏡）に求められたものはその表面がいかにか滑らかであったかということであるし、より精度の高い鏡をつくるには、より透明で、より滑らかなガラスが必要だった。つまり、よりクリアな映像を求めて磨き上げたガラスと鏡は、元来同じような性質を持ち、それが向こう側の景色を映すのか手前の景色を映すのかが、ガラスと鏡の違いであると言える。それは同時に、鏡が穴としての見え方に類似したということを示している。

ここで筆者自身の作品を参考に考察していきたいと思う。

《veneer[mirro/glass]》^{図版24}は、ギャラリー空間に設置された「壁」と鏡のように見える一つの「穴」が作品となっている。ギャラリー空間の中央に設置された壁は、空間に内側と外側の関係をつくり出す。壁に一つの四角い穴を開けたとき、穴は向こう側の空間の映像をトリミングし、壁と同一平面状に映し出す。穴から見える映像がまるで鏡に映った鏡像のように映るのである。単にそれだけのことであるが、しかし何故そのような現象が起こりうるのか。この壁に空いた穴は、極限まで、その壁の厚み、板の厚みが感じられないように薄くされており、壁面に対して壁の向こう側の景色が同じレベルで存在していることになる。鑑賞者は、その壁の焦点と、穴の向こう側の焦点のズレを経験上から鏡としての視覚の動きと誤認することによって、鏡と認識するのである。

この壁と焦点のズレは、普段私たちの生活の中で、鏡の中の映像が^ぼ暈けて映っていることを気付かせてくれる。この暈けからは穴と鏡は似ていることと同時に、カメラと鏡の映像の性質が似ているということが考えられる。カメラと鏡の類似性をあげるとするならば、その原点であるカメラ・オブスキュラという映像装置と、鏡の類似についてからなければならないだろう。カメラ・オブスキュラとは「暗い部屋」の意味で、原始的なものは人が入れる部屋ほどの暗闇の空間を作り、その空間と外部とをつなぐ小さな穴（ピンホール）を開けることで、空間内部にその点を通して入る光線（外界の映像）を射影させることで像を得る装置である。以下はジョナサン・クレーリー^{註39}の著『観察者の系譜』の中でカメラ・オブスキュラについての論考である。

芸術史家たちは、全く当然のことだが、芸術作品に関心を示す傾向がある。だから彼らの大部分は、絵画や複製版画の形式的構造を決定するうえでカメラ・オブスキュラが演じていた役割の可能性という観点から、この器械を考察してきた。カメラ・オブスキュラについて多くの論考（とくに一八世紀を扱ったもの）は模写のために芸術家が用いるという点から、あるいは絵画制作の際の補助道具としてのみ、この器具を考察する傾向がある。そこにはしばしば、芸術家は自分たちが本当に望んでいたもの——そしてそれは写真機という形で、すぐに登場することになるのだが——の不完全な代用物で何とか間に合わせていたのだ、という暗黙の前提が認められる。カメラ・オブスキュラのそういった側面を強調すれば、一連の二〇世紀的な前提、ことに生産主義的な論理を、絵を生み出すことが第一義的な機能ではなかったこの装置に押し付けることになる。カメラ・オブスキュラでもって模写を行うこと——つまりこの装置が生み出す^{イメージ}映像をなぞることによ

て、映像を固定し永続化すること——は、数ある使用法のなかの一つにすぎず、一八世紀の中葉になっても、多くの重要な論考のなかで、このような使い方には強調点が置かれてはいなかった。たとえば『百科全書』における「カメラ・オブスキュラ」の項目は、この装置の使用法を以下のような順序で語っている。「この装置は視覚の本性に多くの光を投げかけている。対象物の色彩や運動を、他のどんな表象形式よりもうまく再現することができる」。こういった記述のあとで、ようやく遅ればせながらも『百科全書』は注釈をつけている。「この道具を用いれば、絵の描き方を知らない者でも非常に正確に描写することができるのである」。(中略) この器具は、完全に透明に働いて、再現=表象の光景を提供してくれるものだったし、原理に無知な者にとっては、それは幻覚=幻像の快楽を与えてくれるものだった。だが、遠近法がまさに己の内部に歪像を産出するという壊乱的な可能性を胚胎していたのと同じように、カメラ・オブスキュラの真実性は、魔法や幻像のさまざまな技法との距離の近さに悩まされたのである。^{註40}

絵画のためにカメラ・オブスキュラ^{註41}は確かに使われていた事実があるが、クレーリの言うように「映像を固定化し永続化すること」がその機能全体の一要素でしかない。むしろそれ以上に、その穴から漏れた光線の描く色彩や動きは今日の映画につながっていくものであると考えられるし、ここで私が述べたいのは写真と鏡の類似性は映像のフレーム=窓枠が固定された行為によっておこることであり、フレームは穴の輪郭、もしくは鏡の輪郭として、私たちの視覚の裁断面と同位に存在するのである。そのフレームにおいて、また動きや時間性を含んだ映像を生み出す装置として、カメラ・オブスキュラと鏡は似ている。

鏡は「見る」ことに対して絶対的なオブジェクトたりえない。鏡は絶対的にその周りの環境を必要として存在し、また逆に鏡という性質そのものがある特定の空間を巻き込みながら成立するものなのである。自分自身から鏡までの距離と、その距離を奥行き反転させた鏡に映り込んだ距離、そして動きという時間性、それらすべてが反射した空間が、「鏡の空間」なのであり、鏡は、その鏡の中の映像だけでは、鏡たりえない。

ここまで「大ガラス」によって引き裂かれた窓とガラス、そして平滑な窓と鏡の関係性について述べてきた。ここで重要なのは、近代の板ガラスが反射と透過という二つの性質を持つことである。その前提にあるのはアルベルティの定義した平板で透明なガラス板から展開された絵画の一形

式であり、これらはデュシャンの窓とガラスのオブジェによって再び発見されるのである。デュシャンによって「閉じられた窓」においては、反射という現象によって、向こう側の景色にではなく、その手前側、私たちのいる世界に意識が向けられ、またデュシャンの「ガラス」は、フレームによって囲われた“tableau”ではなく「透明な壁」として、ガラスの向こう側とその平面性を同時に自覚するのである。板ガラスは正面にある景色を映す一方、それ自体が平面的なオブジェであり、鏡像内の世界と現実の世界の境界面として存在する。

現代においても、ガラスは透過し、遮断し、反射するという現象を伴う。私たちの実際に触れられる領域の景色をガラスは映し出し、それは奥行き対称に変換された触れられない映像へと変質する。また、ガラス越しの景色は、ガラスという物質によって触れられないこちら側と向こう側を隔てる。ガラスによって遮断された手の届かないもの（見るだけの対象）という意味でのイメージのあり方をここに見ることができる。私たちの眼はガラスを前にしたとき、二つの切り替わる景色、イメージとイメージの狭間で焦点を合わせようとするのである。

デュシャンにおける作品の複数の意味（意味の自由度）は、視線を透過し遮断し反射するガラスが同じ景色をさまざまな形で立ち現れさせるのと同じように、それを見る鑑賞者によって意味そのものも透過・遮断・反射へと多様化されることによる。それは、現代の美術の表現（空間を絵画化する方法論）においてとても重要な意味を持つのである。デュシャンは自身の「大ガラス」を絵画ではなく「ガラスの遅延」と呼ぶように言った。しかしそれは、絵画を否定しているわけではない、むしろ絵画という領域を広げる事になりはしなかったのか。

この空間と透明なものへの意識こそが、現在におけるインスタレーションや、空間を利用した表現の一つの要素を成し、アルベルティ以来の「窓の系譜」、またデュシャン以降の絵画の存在を証明するものである。

第三章 デュシャンの開けた穴

マルセル・デュシャンの《フレッシュ・ウィドウ》によって、窓としての絵画は閉じられ、近代の絵画は純粋な平面性を追求してきた（そのデュシャンの行為は時として「絵画」の死を連想させることとなるのだが）。それはこれまで論じてきた「鏡」としての性質を持つ絵画とも名付けることができよう。抽象画などはそのキャンヴァス、パネルがもつ鏡のような表面性が前提としてあることによって追求し得たともいえる。その絵画のほとんどがタブロー、もしくはキャンヴァスという矩形によって絵画として定められるが、一方でデュシャンの「大ガラス」は、ガラスそのものは矩形ではあるがそのガラスの無意識な透明性によって、矩形の外側へと視野を広げ「絵画」を存続させた。「大ガラス」はかつてのアルベルティの『絵画論』から派生したもう一つの絵画「透明なガラス」の実践と同時に、鏡やガラスの上で起こる表面としての絵画を同居させたのである。それは窓（フレーム）ではない絵画のありようを提示した。ガラスという透明性を利用して虚像と現実の重なり合う世界を再現したのである。

しかし、それで終わりではない。デュシャンは死後に《与えられたとせよ (1) 落ちる水. (2) 照明用ガス》という作品、通称“遺作”を発表することによって、再びデュシャン自身が示した絵画＝「閉じられた窓」という定式は更新することとなる。つまり、「閉じた窓」（遺作の場合、正確には「閉じた扉」）にもう一度穴を開けることで、透明なガラスではないもう一つの絵画の結末を明らかにし、決定的な作品を遺すのである。

この章でデュシャンの穴というのは、「遺作」の扉に開けられた穴のことを指す。これまで窓＝穴として語ってきた「穴」の構造的な特徴を述べるとすれば、穴自体がある支持体に対しての空洞として存在し、それ自体には表も裏もなく、外部であり内部であるといえる。外から見える景色と、内側から見える景色は、互いに同じ穴であるということだ。デュシャンはそのような穴を小さくしていくことで穴をより目に近い状態に近づけ、純粋な見る装置、つまり穴から「覗き込む装置」をつくり上げた。

では「穴」とは一体なんであるのか。壁にあいた穴は、窓と呼ばれたりするし、地面に掘られた

「穴」は窓とは違い向こうの景色を望むものではない。ドーナツの真ん中部分やトンネルも「穴」と呼ばれる。また人間の体にも穴は開いていて鼻や口や耳、肛門や性器なども「穴」と呼べるものが付いている。ただここでは、窓と同じく向こう側と、こちら側をつなぐ表象としての穴の表現について例に挙げて述べていきたい。

美術史の中で、窓や洞窟、またトンネルなどを描く画家もいれば、穴そのものを作品化した作家もいる。絵画において穴を表現した興味深い作家といえばギュスターヴ・クールベ^{註42}であろう。クールベの《世界の起源》^{図版25}は穴というよりも裸婦像である。ただそれまで描かれてきた裸婦像とは打って変わって、女性器を拡大して描かれているのが特徴である。作品の題名からもわかるように、この女性器はある種の穴として捉えられている。人が生まれる場所であり、世界が始まる場所として、エロスと同時に入り口として厳然たるその「穴」を、リアリスティックに描いているのである。この絵画はその当時とてつもない衝撃を与えた。衝撃という意味ではデュシャンの「遺作」もまた美術界に衝撃を与える形で展開されたが、穴は画家たちにとって、その見えない向こう側を覗くための重要なモチーフであったといえる。

しかしそれは「絵画」において、一方向から眺めるものとして存在する。それはマティスの一連の窓の作品を見てわかるように、窓越しの景色は明るい日差しの中で外の景色を捉え、また光が落ちた夜には光と同様に穴を描いた絵の具の黒色が「穴」の表象として主張をはじめるのである。

デュシャンの「遺作」を考えるにあたり、以下の文章を引用したいと思う。

現代とは、窺視症つまり、のぞき見症候群にとり憑かれた時代ではないだろうか。クリントンのスキャンダル、ケネディー未亡人ジャッキーからダイアナ妃にいたる執拗なパパラッチ(盗撮)。日本においても、『フォーカス』、『フライデー』は普通名詞のようになってしまっている。

このような傾向は、近代社会、近代都市の成立と関わっていると思われる。それについて語る前に、窺視症(voyeurism)とはいかなるものかを簡単に触れておこう。辞書によると、他人の性器、性交を見て性的満足を得る人とある。この場合、ただ見るのではなく、ひそかにのぞき見る、盗み見ることが重要である。つまり、互いに見るのではなく、見る者と見られる者が二分されるのである。したがって、まなざしは一方的なものとなる。見る者の姿はかくされている。(中略)

以上のように、見る者と見られる者の分離、対象の部分への限定化といった空間化がはじまるのは、十九世紀に近代的な都市が成立したときである、と私は考えている。そのひとつの転換点は、一八三〇年代である。この時、都市はファサードをもった。つまり、表と裏に二重化されたのである。すなわち、ガラスが大量生産されるようになり、表にガラス戸やガラス窓をもった店が大通りに沿って並ぶようになったのである。

面白いのは、この時期に写真が発明されたことだ。写真は、物から映像を分離して複製できるようにした。物とイメージが二重化し、映像だけとり出して見るのが可能となったのである。都市と写真は手を取りあって、のぞきの空間をつくっていったようだ。都市には人間が集まり、ホテルやアパートと言った、壁一枚をへだてて見知らぬ人が住む空間がつくられる。そして写真機というも、小さなレンズの穴から外界をのぞく暗室なのである。^{註43}

この章では、デュシャンの「遺作」の覗き穴を起点として、そこからひろがる幾つかのガラス越しではない景色を考えていく。ガラスとは別の次元で、壁に空いた穴がどのように現代において、“見る”ための鑑賞者を生み出し、触れられない景色とこの現実をつなげようとするのかを考察する。

一節 穴を通して見る -壁によって裂かれた身体と視覚-

デュシャンの「遺作」の正式名称は《(1) 水、(2) ガスが与えられたとせよ》^{図版 26} であり、現在ではフィラデルフィア美術館の一角に常設のインスタレーション作品として展示されている。

この作品の外観は、遠くから見たときには閉じられた古い木の扉でしかない。扉の前に立った時に二つの穴（デュシャンは遺作を制作するにあたりステレオスコープなどの実験を行うなど、複眼視についての考察を試みており、この視覚の問題も遺作にとって重要ではあるが、ここでは主題として扱わない。）があるのに気づき、そこを覗くと手に灯りを持った女性の裸体（肢体）が眼に飛び込んでくる。女性の裸体は、明るい外の茂みのような場所に横たわり、奥の背景には森と滝を望める。この小さな穴から覗けるかぎりの情報はそれだけであり、ただ覗くという行為を持ってしか決して見れない景色となっているのである。

「遺作」はその名の通りデュシャンの死後に発見された遺作である。デュシャンは1923年以降、

ほとんど作品らしいものは創らずチェスなどに興じてばかりいたので、周りの人間からも美術作家として引退したと考えられていた。そんな中 1968 年、デュシャンが死去したあと遺言とともにその作品の存在が公開され、「遺作」はあらゆる謎を含みながらフィラデルフィア美術館に移送、設置され、鑑賞者の前に姿を表した。それは、現代のインスタレーション作品のようでもあり、しかし不変の名画のようにいまだにその美術館に君臨し続けているのである。

デュシャンの「遺作」はギュスターヴ・クールベの《世界の起源》を連想させる（ちなみに直接のモチーフとなったのは《女とオウム》^{図版27}と言われている）。また絵画としての窓が完全に閉じられ、その閉じられた窓（扉）に空いた「穴」は、それまでの矩形の窓枠に縁取られた穴から、より狭まった二つの穴として現れる。それは「見る」ということをより制約し純粋化することで「覗く」という行為を鑑賞者に体験させるのである。鑑賞者の視点から、オブジェまでの空間、それは、絶対的な視覚的空間であり、絵画空間と同義である。

デュシャンの「遺作」は、向こう側の景色を覗くという行為によって、鑑賞者自身の身体と視覚を完全に切り離す。デュシャンの作品において重要なことは、覗き込んでいる自己像は完全にイメージの外側にオブジェ化されるということだ。それは、ある意味では、「遺作」を鑑賞しようとする他の人々にとって視線を寸断する遮蔽物となり得るのである。ともすれば鏡を前にしたときの遮蔽物、鏡像の中に映り込む自己と似ており、遮蔽物としての自己が他者の中にはっきりと顕在化するのである。この窓よりも更に制約し固定された、小さな穴、それも二つの穴から覗き見るという行為によって、純粋な視線、おそらくは赤子のように自由に身体を使えないなかでの視線が取り出されるのである。それは同時にカメラの視点と外界の関係を提示するものでもある。カメラの視点、つまり一つの穴を通した視点は、「見ている」対象の世界から、見る者としての「私」を不在にする。私たちは見ていると同時に、カメラ越しにその身体を希薄にするのである。カメラの「私」の不在は、昨今のコンパクト・カメラやスマートフォンのカメラを使い、手を伸ばして自分を撮影したり、もしくは何を撮っているか見ないまま撮影したりする行為が示しているように、「私」という目を離れた、カメラという目が、身体から切り離されるということを可能にするのである。

ここでデュシャンのつくり出した「遺作」の穴について考えるのであれば、そこで行われる「覗

く」という行為が能動的なものであるということを実感しなければならない。見えるのではなく、見ようとする意思とそれを選択させられる鑑賞者が存在しているのである。それこそが「遺作」の、そして写真の凍結された「穴」に宿っている作家の視点なのである。それは、作品が公共の場に存在しながらも、同時にごくプライベートな、もっと言うと視覚が個人の中でしかありえないことを物語っている。観客が覗いた時はじめて、穴の向こう側の世界は、人々に認知され表象として姿を表すのである。デュシャンは言う。「タブローをつくるのはそれを見るひとびとだ」^{註44}と。またそれは、デュシャンのステレオスコープへの関心によってより簡潔に示されるのである。

二節 写真という穴

ここまでデュシャンの諸作品を通して、空間を絵画化するとは、つまり空間を視覚的なオブジェへと変換することであると述べた。「遺作」の穴を通して見る行為は、肉体を消失させて、その空間を視覚的なものへと変換し、鑑賞者を純粋な目へと変換する行為に他ならない。それは、デュシャンと同時期に表現として台頭した写真表現、つまりカメラのファインダーを通して見て対象を写す先の視線の変容が物語っている。

デュシャンが出生した当時の 1886 年、カメラはまさしく、見たことのない世界を発見するための実験器具として活躍している。有名なエドワード・J・マイブリッジの撮影した馬の動体撮影写真^{図版 28}は翌 1887 年に写真集『動物の運動』の中で世に出され、多大な反響を呼んだ。また同世代のエティエンヌ=ジュール・マレイ^{註45}の『運動』などは、それこそデュシャンが描いた作品《階段を下りる裸体 NO. 2》などを彷彿とさせるのである。

このようにデュシャンが生きていた時代は、カメラの技術や写真表現は年とともに発展していき、また一眼レフカメラの台頭とともに、目と写真との関係性は決定的な結びつきを迎える。もちろんデュシャンの周りでもマン・レイ^{註46}やアルフレッド・スティーグリッツ^{註47}が活躍し、1936 年デュシャンが 50 歳の時にはアメリカで週刊誌『LIFE』^{註48}が発売されるなど、カメラ、絵画、そして人間の視線について考察せずにはいられない時代であった筈である。そのめまぐるしく変化する写真文化・映像文化の中で、デュシャンの「遺作」は、写真というイメージと人間の視覚との関係性を

暗に物語っているのである。

このデュシャンにおける空間と視覚の重なりは、のちにゴードン・マッタ=クラークの作品にも引き継がれると言っている。マッタ=クラークは「家」や「ビル」といった建築物に穴を開けたり、切断したり、そのくり抜いた建築物の一部を展示したりする作家として有名である。彼の作品は当然壊されるので、現存しているものはなく、直接見ることはもはや不可能であり、それぞれの記録写真^{図版29}にその姿を残すばかりである。われわれに残されたのは、その記録写真をドローイングなどと並んで見ることだけだ。そこに残された写真は、記録であり、同時に作品でもある。(ロバート・スミッソン^{註49}のアースワークが美術館で所蔵・展示できないものとして提示された後、ランドアートに限らず、記録としての写真がいかに美術的な価値を帯びうるのかという問題が生じた。マッタ=クラークの場合も、それが問題となる)。特にとくにマッタ=クラークの場合、記録としての写真が同時に「絵画」的とも言えるものとなるのである。

マッタ=クラークの穴を開けた建築作品は、現実の空間に開けられた穴であると同時に、その穴の延長にカメラの穴が重なって存在している。マッタ=クラークの作品は、それが一度写真によって捉えられることで、建築としての空間から、写真としての別の次元へと変換される。それは一つの平面であると同時に、作家の行為を「見る」対象へと変化させる。デュシャン以降、写真は常に空間へ対しての穴として存在し、平板な絵画的な姿をとって我々の前に晒されるのである。

彼の制作行為は景色そのものをイメージとして変換する行為であり、写真として記録されることによって、記録性を帯びた写真が同時に絵画に近いイメージ性を獲得している。これらの写真的な空間は、ピクトリアリズム^{註50}としての絵画的な写真であるというより、写真に写された現実としての空間が、ストレートフォト^{註51}の地平で映像として再編されていると見たほうがよい。「絵画」という平面性を意図的に作り出したのではなく、写真という媒体そのものがそもそも持っている平板性によって生み出されてしまうものである。そしてそれは、確かにぺらぺらな写真という物質であるけれども、建築に対する穴（空間）であるということを知覚することによって性質の違うスペクタクルを体感させる。(おそらくそれは YouTube 動画等に体感される感覚に似ているが、遥かに芸術的な特性を備えたものだ。)

補足しておけば、マッタ=クラークの作品は、それをつくる行為やそれをめぐるコミュニティとのやりとりも重要な要素として含むものであり、そうした時間的経過を含めたものが写真になっていることは重要な点であるが、ここでは彼の作品の中からイメージ化された空間と記録写真という構造を取り出し、「空間が絵画化」の例として考察した。

またゲルハルト・リヒターの作品は「フォト・ペインティング」と呼ばれる初期からの代表作でわかる通り、写真と連関した形で作品が存在する。リヒターの写真作品において、この節の文脈で最も重要なのは《アトラス》^{図版30}という作品シリーズである。《アトラス》については、それ自体、リヒターがこれまで描いてきたペインティングの為に収集した、膨大な資料のアーカイヴと言えるだろう。そのアーカイヴこそ、過去から未来への絵画を考えていく時に重要な資料となってくる。写真は、それ自体が「穴」であり、その「穴」の向こう側にはそれぞれの空間が広がっている。この膨大なアーカイヴとしての写真やイメージの構造はまさにグーグルのイメージ検索のあの羅列に等しい。（もちろんリヒターの方が先である。）アトラスとは、まさしくそんな写真やイメージを網羅した「地図」であり、鑑賞者はその様々な世界を俯瞰することもできれば、「穴」ひとつひとつに近づいて覗き込むこともできるのである。

こうした例に見られる“写真=穴”の台頭は、デュシャンの「遺作」とともに、「空間を絵画化する」意識へと大きく影響を与えている。

三節 扉を通してつながる世界 -現実とイマジネーション-

デュシャンの「遺作」に見られる絵画的な性質は、扉に開けられた穴だけに委ねられるものではない。これは矩形の絵画でないことは見れば明白であるが、触れられない景色を生成しているという点において絵画と同じ性質を持つものと言えるのではないだろうか。そのひとつは窓にも通じる「透過する性質」であり、これは覗き穴に集約されるであろう。窓が極小のフレームになることで覗くための穴へと変質する。しかし、この遺作はそれとは別の要素をもっている。

「遺作」において覗き穴以外にもう一つ重要なのは、その穴が開けられているのが壁ではなく扉だということである。人々は「遺作」の扉へと近づき、その向こう側の気配に引き寄せられ、穴か

ら向こうを覗く。扉であることは、窓であることでも、また壁であることとも違う意味を持つ。扉は、ともすれば私たちの世界と同じ土俵で向こう側が繋がっていることを示唆する。扉は閉じられた状態で、向こう側の世界とこちら側の世界とを隔絶してはいるが、その二つの世界がいつでも繋がれることを示している。つまりは、現実の世界と人が生み出す「虚像の世界」は緩やかに、また確実に繋がっており、しかし私たちは、扉の向こう側を絶対に見ることはできないし（装置的なものが見えないという意味でも）、扉の向こう側で、起きていることを傍観するしかないのである。

ここで重要なのは、「引き裂かれた」という言葉にも見られるように、繋がっていた（いる）ものが切り離され隔絶されたということである。「大ガラス」の場合は、表面に描かれた二次元の世界が、透明なガラスによって三次元に投影されることで、現実空間とイメージは人の目の中で重ね合わされて結実した。そして「遺作」は、扉そのものが、現実と絵画空間の境界に立ちはだかると同時に、絵画の向こう側へつながる可能性を同時に示しているのである。

ルネ・マグリットの描いた《勝利》^{図版31}も、また絵画作品ではあるが、作品の中で扉と向こうの景色がともすればどちらにあるのかわからない、両者がいり混じった作品である。まさしく、絵画空間の中で「扉」は虚構と現実とをつなげるモチーフとして選択されている。このように、向こう側とこちら側の世界がつながることこそ、デュシャンの「遺作」において二番目に重要なことである。

イギリスのグラフィティ・アーティスト、バンクシーの表現は、扉ではないものの、壁のこちら側と向こう側（必ずしも現実ではない）をつなげる作品であり、壁と壁の向こう側との関係、また、壁そのものが持つ意味を利用した作品が数多くつくられている。壁に対して向けられる透過する意識とそこに開けられる穴の表現は、まさしくデュシャンの穴へと通じるものがある。

彼の作品の《THE MAID》^{図版32}は、White Cube gallery というコンテンポラリー・アートの世界では権威的なコマーシャル・ギャラリーの外壁に描かれ、掃き掃除をする家政婦は、white cubeの外壁をカーテンのようにめくり、家政婦が掃き集めてきたゴミを隠すように「美しい白い箱」の中に入れていたような表現となっている。そこにはギャラリーが持っている権威や、資本主義経済における美術の価値付けそのものに対する批判が込められているのである。

また、パレスチナのヨルダン川西岸の分離壁には、壁に空いた穴の開いた向こう側にビーチが見えるといった作品を描いており^{図版33}、壁の持つ意味と、その壁の向こう側へのイメージを視覚化したという上で、この穴は大変興味深いものであると言える。

本来、グラフィティ・アーティストたちの活動は、アーティストの自己主張のために、それぞれのアイコンやロゴ、アーティスト名を、公共性を帯びた壁に落書きするといったものが一般的であったが、バンクシーの場合自身のアイコンを徹底的に排除することで彼自身が透明であることを主張しながらその壁そのものの知覚させる作品を残していつている。

ここで篠原雅武がのべている壁について述べた文章を引用する。

壁はただ、多数多様な異質なものの出会いを妨げる分断線というのではない。それは生活世界を、自己完結的な空間と、そこにおいては見えることのない度外視され放擲された空間と切り分け、明確に区分する分離線である。見えるものと見えないものを配分する、境界線である。(中略) これは分断や隔離とは違う。何ものかが、そこで存在するものとして現れ、聞こえるようになる領域の範囲を限定し、その外については何があるかと何が起ころうと視野に入らず意味ある言葉にならない、感覚されない領域として放置する。そのような壁である。^{註52}

ここから考えられるのは、壁によって分断された向こう側の景色は認識不可能であるが、それよりも以前に壁は、知覚はできるが認識の領域からは除外されているのではないかということだ。

バンクシーの壁画、グラフィティにおいて一番重要なことは、社会の中で厳然と自己を主張する壁ではなく、社会の中の何も機能を持たず人々の意識に上らないような透明な壁こそが、支持体として選ばれていることである。そんな中で、バンクシーの描く穴は、壁そのものを認識させた上で、その向こう側があることを思い出させる。壁は絵が描かれることで、窓として「向こう側」の景色(その場所に元来あるはずの見逃されがちなもうひとつの景色)を望むことができ、また「向こう側」へつながる「扉」として機能しはじめるのである。ただそれは、バンクシーという匿名性によって保たれた、透明な肖像による。つまり、デュシャンの「遺作」を連想した時に、覗き穴の前に人が立っていたら、違う人からは見えないように、バンクシーの作品は、彼が透明であるからこそ、

望む景色は遮断の起こらない穴を可能とするのであるのである。

壁を認識させ、同時にその向こう側を想起させる行為こそが、デュシャンの「大ガラス」そして「遺作」以降に存在する扉の表象の機能なのである。

終章 空間を絵画化する眼

デュシャン以降の「絵画」を再考する上で重要なのは、アルベルティが述べた板ガラスと「開いた窓」が、それぞれに自立した「ガラス」と、扉にあいた「穴」へと変貌を遂げたということである。デュシャン以降の二つの性質を持つ「絵画」とは、透明なガラスと純粋な視覚であり、デュシャンの「遺作」は、空間を視覚的な場へと転換するという機能において「絵画」的といえる。純粋な視覚の対象の空間、それこそが空間を絵画化する上で一つの重要な要素であり、空間を絵画化するのは現実空間を絵画と同じような表象の位相へと引き上げることである。

ただここで一つの問いが出てくる。この議論に従えば、すべてのインスタレーション、すべての物質は、絵画と言ってしまう。視覚的であることと同時に、もう一つ重要なのは「大ガラス」を見るとき観者の意識—ガラスの透過した向こう側を見ると同時に反射する鏡像を見る意識である。

「ある」のに「ない」状態で存在している透明なガラスと、像が映し出されることで目の前に立ち上がる平板な壁、それらが重なり合うイメージの境界面。板ガラスの中で繰り返される視線の移ろいは、人の見ようとする能動的な意識を顕在化させる。そして、全てを同時に見ている（しかし見れていない）この状態こそが絵画を理解する上で必要な本質的な要素だったのではないか。また人は透明なガラスの壁を通して見ることで、触れることとしての身体感覚を切り離す。それは私たちのいる空間が、他のすべての感覚を遮断され、見る対象へと還元されうることを示している。

西洋美術史の中で絵画が培ってきた重要な要素は、二次元空間の中にいかに三次元の視覚的効果を再現するかという技術である。そこには、次元の変換と同時に、物質としての絵の具が景色（もしくは物語）として見えるように変換するための技術が集約されている。そして、その二次元の絵画から他の次元を見ようとした人間の能動的な意思はデュシャンの絵画を見る意識と極めて近い

ものなのである。

見たものを他の次元へと変換することができる人間の目の能力、景色を違う位相のものへと変換する能力こそが、空間を絵画化する方法論の最も基本的な要素であると言える。批評家ジャン・クレールは「平面(二次元)からヴォリューム(三次元)へのパサーージュ」にアンフラマンズ(Inframince)^{註53}の本質が存在すると言った。人は、この時間と空間のなかで、ときに静止した一枚の絵をどこかで知覚する。歌川広重^{註54}の《東海道五十三次》^{図版54}が一本の道から切り出された断片を作品化したように、我々は三次元以上の空間を二次元の面として変換できる目を持っており、また人はそこから別次元の世界を読み解き想像することができるのである。つまり、この景色を変換する能力——空間を面として知覚し、またその逆に平板な面から空間を知覚する能力の運動こそが空間を絵画化するための条件なのではないだろうか。

デュシャンの「遺作」は、人間を世界を見るための「目」として提示する。この世界のすべてを、穴を通して見る対象へと変質してしまうということ。それは、触れられない鏡の世界ともガラス越しの景色とも違う、世界すべてを捉える為の表現であったといえる。

ここで改めて絵画を定義してみるならば、「絵画とは、ある空間、及びそこに存在する事物を知覚し、その知覚(された情報の断面)を現実とは別の位相のものとして再認識する行為、またその意識に潜む無自覚な視覚」といえる。この定義を満たしたとき、いくつかの空間に展開される表現＝インスタレーション・アートが絵画的であるといえるのではないか。

現在、この現実世界において、無数の人間たちが空間を画像化(写真化)し、面的な情報としての姿をインターネット上にアップロードし続けている。我々はかつてないほどに「イメージ」にあふれた世界にいるわけだが、またその面的な情報を再び空間化する能力を持っているのではないか。私が最終的に述べたいのは数え切れないほどのイメージの中から“絵画”をいかに生き延びさせるかかということだ。そしてこの絵画とは、「空間を絵画化した絵画」のことであり、モニター越しに多種多様なイメージが獲得できる時代に、この空間を絵画化するという技法が、もはや当たり前に行われる時代にいるからこそ、この「絵画」を前提とした開かれた空間を再び再認識する必要があると考えるのである。

