

小林剛著  
『アメリカン・リアリズムの系譜』  
——トマス・エイキンズからハイパーリアリズムまで』

(関西大学出版、2014年)

江崎 聡 子

視覚芸術の理論と実践の長い歴史において、外界の事物をそれに似せて再現することは、中心的な課題であり続けてきた。動物が疾走する姿を描いた古代の洞窟壁画から、ルネサンスの遠近法による空間表現、さらにはCGなどの現代の高度な複製技術に基づいたイメージに至るまで、いかに「本物そっくり」に再現するかが、それを制作するアーティストの強い動機の一つであり続けていた。最も初期の絵画論においても、現実を真似ることへの言及が見られる。プリニウスは『博物誌』において「人間の影の輪郭線をたどること」において絵画が始まったと述べている。<sup>1)</sup> 別の箇所においてプリニウスは、古代ギリシアの画家、ゼウクシスとパラシオスに言及し、二人の画家がいかにリアルに描くことに腐心し、そして競いあっていたかという逸話を披露している。この逸話では、よりリアルに描いたという点において、パラシオスが勝利したとされ、リアルに描くことに価値が付与されていたことがわかる。<sup>2)</sup> またルネサンス期においては、レオナルド・ダ・ヴィンチが鏡像と絵画の類似性を指摘し、絵画制作において、外界の自然を鏡のように正確に写し取ることが重要であると述べている。「君の作品とモデルとを同時に反映する鏡をもってそのやうに自己を批判せよ…もし君の絵が全く自然の物象に一致して居るかを見たいと思ふ時には、鏡を取って生きたモデルを反映せしめ、此の反映を君の作品と対照せしめ、原図が模写と一致するかをよく見よ。何よりも第一に鏡を師とせよ。」<sup>3)</sup> ダ・ヴィンチは画家は鏡像を手本として、自らが描いた作品を鏡像と照らし合わせ、うまく描けているかどうかをチェックすべきであると、模範としての鏡像の優位性を認めている。

古来より、現実の世界の物体との類似性を追求することに始まった絵画のみならず、外界を記号によって再現するという表象行為全般の根幹にあったのは、いわゆるミメーシス(模倣)の考えかたであった。「イデア」を含む事物の「モデル」(原像)、すなわち「オリジナル」が現実の世界に存在し、表現者はその特質を探究し、制作においてモデルやオリジナルに似せた形象へと像を結んでいく、このコンセプトとその実践こそがまさにリアリズムの起

<sup>1)</sup> プリニウス『プリニウスの博物誌 第三巻』(中野定雄ほか訳、雄山閣出版、1986年)、1409頁。

<sup>2)</sup> プリニウスによるこの二人の画家の腕比べに関する逸話は、ゼウクシスが葡萄の房を描いたところ、それを小鳥がついばみにきたので、ゼウクシスは勝ち誇って、パラシオスに彼の描いた絵画作品の覆いをとって、はやく作品を見せるように言ったところ、その覆いが実はパラシオスの描いた絵であり、小鳥よりも画家の目をあざむいたという理由でパラシオスに軍配があがったというものである。ここでは、いかにリアルに描くかという点において、二人の作品が競われていたことになる。プリニウス『プリニウスの博物誌 第三巻』、1421頁。

<sup>3)</sup> レオナルド・ダ・ヴィンチ『レオナルド・ダ・ヴィンチの絵画論』(加藤朝鳥編訳、北泉社、1996年)、39-40頁。

源であり、その根底にあったものである。そしてこういった現実に対する態度は、西欧の視覚芸術の歴史全般において通奏低音として響いていたものでもあった。西欧美術の狭義の文脈において、「リアリズム」はとりわけ19世紀のフランスにおいて見られた新古典主義絵画に対抗する新しい理論と実践を指すが、しかし広義においては、リアルなものを追究する態度はいかなる時代においても見られ、リアルに表現するということが、多少なりとも、そしてそれに賛同するにせよ、抵抗するにせよ、時代を超えて普遍的に表現者の意識の底にあり続けてきたことは明らかである。

現代においては、複製技術の発展や、テレビやインターネットといったマスメディアの普及、あるいはまたより広義の文脈においてはバイオテクノロジーの技術革新などを要因として、現実とそのコピー、オリジナルと複製といった対立概念の境界線が曖昧になり、「現実」や「オリジナル」の概念それ自体に疑いがさしはさまれ、その基盤が足元から揺らいでいる。しかしながら依然として、視覚文化の多様な側面において、リアルなものやオリジナルなものへの衝動や志向が見られるのもまた事実である。アメリカに限定していえば、テレビではリアリティー番組が人気であるし、またドキュド라마のようなものも数多く制作され続けている。もちろん「現実の世界」で起きたことを報道する報道番組やジャーナリズムも存在感を失ってはいない。アニメーションやゲームソフトの世界では3DCGの技術が多用され、空気の質感にいたるまで、いかに現実の世界に似せるかが競われている。そしてアートの世界においても、その制度上、オリジナルの作品の価値は揺らいではいない。オリジナルとコピーという対立概念を一笑に付したアンディー・ウォーホルらのポップアートの作品が、「オリジナル」の作品として美術館に収蔵され、うやうやしく展示されている。あるいはまた、有名作品の引用によってオリジナリティーの概念に疑いを投げかけたシェリー・レヴィーンやシンディー・シャーマンなどの写真作品においても、引用元の作品への言及によって、逆説的にオリジナルの価値が最強化される場合が見られる。現代アメリカの視覚文化においても、依然として「リアル」や「オリジナル」なものが、多様な側面において、多少なりとも意味をもち、主要な問題意識となっているのである。

本書の冒頭において小林自身は、なぜ今の時代にリアリズムという問題意識が重要なのか、その理由について以下のように説明している。一言でいえば、先進国の文化において現代ほど現実世界の実感や体感が希薄な時代はないからということになる。デジタルメディアが浸透し、そしてそれに基づいたその文化が高度に発達している現代においては、現実世界を自らの聴覚、触覚、そして視覚で体感する機会は激減し、逆にカメラやイヤフォン、あるいはタッチパネルといった身体の拡張機能としてのデジタルメディアを通じて間接的に身の回りの世界を体験する機会が増大しているのは疑いもない事実である。小林は、こういったデジタルな文化体験全盛期にアメリカの視覚文化研究者の専門家として大学での教育活動にたずさわってきた経験が、この問題に取り組む一つの大きな契機を与えてくれたと述べている。

ベルリンの壁もとうの昔に崩壊し、グローバル資本主義がほぼ単一の経済システムとしてこの惑星全体を多岐に及ぼし、さらにウィンドウズ95が発売されたことによってインターネット時代の幕開けとなった1995年に生まれた彼らハイパーリアリズム

世代の学生たちにとって、マトリックスやシーヘブンでの生活の方がより「リアル」であると感じるのはある意味当然のことなのかもしれない。彼らのなかには私に「先生が言うオリジナルなものとかリアルなものというのはいったい何のことなのですか？ 私には先生が説明してくれたシミュラクルの方が理解しやすく、オリジナルというのは何なのか掴みにくいのですが」と言ってくる学生も多くいて、実際にはボードリヤールが言うような、目の前にある世界が「もはや実在ではなく、ハイパーリアルとシミュレーションの段階にある」という世界認識の方法を彼らは無意識に選びとっていると言ってもいいような状況がそこには明らかに存在するのである。(11)

リアリティーやリアルということに関して、学生達は自分達の世界認識を疑うことはほとんどなく、こういった問題意識自体が彼らにとって馴染みの薄いものであるがゆえに、敢えて問題提起をする重要性を小林は指摘する。本書において小林はこの様な教育現場での経験を踏まえた上で、広くその考察の射程を広げ、日本の視覚文化にも多大な影響を与え続けてきたアメリカの視覚芸術や視覚文化の歴史全般において、リアリズムとはいかなる意味をもちうるのか、それはそもそもどのようにして定義されるのか、そして「アメリカのリアリズム」はどのような伝統をもち、どのように展開してきたのだろうかという問題に取り組んでいる。

本書は、第一章：トマス・エイキンズと「写真的視覚」の発見、第二章：リアリズム絵画と写真の交錯、第三章：異なる近代、異なる視覚、第四章：社会的リアリズムと抽象表現主義をめぐる「文化冷戦」、第五章：指標的リアリズムからハイパーリアリズムへ、の五章で構成されている。

第一章は、アメリカン・リアリズムの伝統や展開に関する小林の議論の中核をなしており、19世紀後半のアメリカ視覚文化における絵画と写真の密接な関係が集中的に議論され、文化の中心であったヨーロッパに対抗する一つ的手段として写真的リアリズムが勃興し、それを基盤としてこの時代のアメリカの芸術思想が形成されていく過程が描かれている。その際に小林は、主にトマス・エイキンズの絵画作品とその芸術理論を取り上げ、フォーエ主義などの同時代のヨーロッパのリアリズム芸術思想や、ギュスターヴ・クールベ、ジャン＝レオン・ジェロームらの作品と対比しながら、エイキンズが独自に達成しつつあった写真的リアリズム、あるいは「写真的視覚」の性質を明らかにし、さらに、その「写真的視覚」がアメリカ合衆国の視覚制度や文化の構築にどのような影響を与えたのかを考察している。

この章において小林は、エイキンズの作品や芸術理論、あるいは書簡などを詳細に分析し、エイキンズのリアリズムこそが視覚文化におけるアメリカン・リアリズムの源流であるとの主張を展開する。注目すべきは、小林がチャールズ・サンダース・パースによる記号の分類概念、すなわち、類似記号(アイコン)、指標記号(インデックス)、象徴記号(シンボル)を分析の枠組みとして導入していることである。そして小林はとりわけ指標の概念に着目し、エイキンズのリアリズムはその指標的性質ゆえに同時代のヨーロッパのリアリズム絵画—例えば彼がバリのエコール・デ・ボザール(国立高等美術学校)に留学していたときの教師であったジャン＝レオン・ジェロームなどのそれ—とは全く異なるものであったとの結論に達するのである。小林の分析に従えば、エイキンズと同様にジェロームも写真を補助

的に使用し、細部の緻密な描写に基づいた写実的な作品を生み出したが、しかしその写実的性質はあくまでも絵画作品の内容、とりわけ19世紀フランスの植民地主義イデオロギーを補強するような「わかりやすい」表現形式にすぎず、植民地のリアリティーの表象からは程遠いものであった。一方、ヨーロッパから帰国したエイキンズは自分が生まれたアメリカという国、故郷、地域、土地を具体的に作品に描き、普遍性よりは個別性を、地理性を超越した「中心」よりは地理性に豊かに彩られた「周縁」をリアルに表現したのであった。このエイキンズのリアリズムの中心にあった性質はまさに、「そこにかつてあった」ことを具体的な痕跡を伴って示す記号、すなわち指標的性質とも呼ぶことができるものであり、こういった指標性を抑圧しない態度は、ヨーロッパのリアリズムにはほとんど見られない特別なものであったと小林は分析する。ではなぜエイキンズはこういったヨーロッパとは異なる、もう一つのリアリズムを志向したのであろうか。この問いに小林は以下のように答えている。

アメリカで生まれ、アメリカの画家になろうと思い続けてきたエイキンズにとって、技法や構図を学ぶことはできても、師ジェロームのように描くことはできなかった。その結果、彼がたどり着いたのは、ヨーロッパではアイコンのもつ普遍性・等価性を損なうものとして忌避された写真イメージの持つ指標的性質をあえて抑圧しないという方法論だった。つまり「過去」を参照するのではなく、自分が立脚している「場所」を参照の基盤とするやり方である。言い換えれば、エイキンズの絵画が表象しているのは、慣れ親しんだ彼の周りの場所や彼の周りの会話を交わす固有名詞をもった人物であり、写真がそうであるように、それは決してそれ単独でそれ以上の何かを指し示したりはしないのである。(71)

この章や後の第二章、第三章の面白さは、視覚文化のリアリズムという限定的な要素を扱っているにも関わらず、すぐれたアメリカ文化論、もっといえばアメリカという国家のアイデンティティというより大きな問題に関連するような議論がなされている点である(興味深いことに、ルパート・ウィルキンソンなどが主張するように、アメリカ文化の特質を考察すること自体が、アメリカ文化の特質に含まれているというパラドックスがここにも見られるのである)<sup>4)</sup> エイキンズや同時代のアメリカの画家達のリアリズムは、19世紀アメリカ美術というごく限定的な局面における動向ではなく、より広いアメリカ文化全体の精神や特質に通底する重要な問題であると小林は考えている。そしてその際に、一つの機械的技術であった写真や、その写真がもたらした「写真的視覚」の果たした役割は決して過小評価すべきではなく、むしろ中心にすえて考察されるべきであるという小林の議論には説得力がある。

十九世紀終わりまで文化的周縁に置かれていたアメリカにとって、個別性を主張し、自らのアイデンティティの基盤として提示することに重要な意味があることは言うまでもなく、実際、アメリカのリアリズムが台頭してくるのもそのような時代において

<sup>4)</sup> Rupert Wilkinson, *The Pursuit of American Culture* (New York: Harper and Row, 1988), 2.

であった。とくに、写真という機械的リアリズム装置が、世紀転換期のアメリカにおいて果たした役割は小さくないばかりか、ロマン主義からリアリズムへの価値転倒の動きを美学的・社会的に先導したと言っても過言ではないだろう…アメリカでは逆に、写真は、現実の「アメリカ」を表象する主要なメディアとしての地位を築きつつあった。写真がもたらす「場所」を共有するという仮想的感覚は、当時のアメリカ人に「場所の意味」を構築する契機を与え、それこそが、普遍性に対抗しうる個別性の基盤となったのである。(80)

第二章においては、19世紀から20世紀初頭の世紀転換期のアメリカ美術においてそれぞれ独自に運動を展開していた二つのグループ、すなわちヨーロッパモダニズムの強い影響下にあったスタジオ「291」のメンバー達と、ハドソン・リバー派やペンシルヴァニア美術アカデミー出身の「ジ・エイト」の画家達の思想や作品が比較対照され、後者がまさにエイキンズにみられたリアリズム的衝動を(エイキンズの理論や方向性と完全に一致していたかどうかは別として)受け継ぐ一方で、前者、とりわけそのリーダー的存在であったアルフレッド・ステイグリッツもまた、ピクトリアリズムを経由しながらも最終的には「写真的視覚」を獲得し、さらには絵画とは異なる自律した表現形式としての写真と新しい視覚空間を構築することに先駆的に成功していたという議論が展開される。その際に、小林はアメリカ美術におけるリアリズムという主題に関して唯一の網羅的な専門書であるエドワード・ルーシー＝スミスの『アメリカン・リアリズム』を参照しながら、「モダニズム中心のアメリカ美術史をリアリズムという観点から修正した」ルーシー＝スミスの修正史観をさらに別の視点、すなわち写真の指標性や、「写真的視覚」への意識とその獲得という観点から読み直し、この時代のアメリカ美術を再考している。

第三章においては、視点がやや変わり、20世紀前半のアメリカ美術における三つの異なる「伝統」が俯瞰され、そのうえで、第一章、第二章において小林が主張してきた意味でのアメリカン・リアリズムの系譜が、20世紀前半、とりわけ1920-30年代のいわゆるアメリカン・モダニズムの芸術においてはいかなる展開をみせ、またアメリカ美術全体の流れにおいてどのように位置づけられうるのかという問題が考察されている。この章で小林はとりわけ画家、版画家、写真家、そして美術教育者であったアーサー・ウェズリー・ダウと、その美術理論の形成に大きな影響を与えたアーネスト・フェノロサの美術理論を取り上げ、この二人の美術理論の後の世代への多大なる影響を再検討している。小林はとりわけダウが執筆した美術の教科書『コンポジション』に焦点をあて、そのアメリカン・モダニズムへの具体的な影響としての「線的」な概念に着目し、それによって、ヨーロッパ起源のモダニズムとは異なるもう一つのモダニズムがアメリカに生み出されることになったと議論する。興味深いのは、ダウやその師フェノロサがヨーロッパの影におびえつつも、文化の周縁というコンプレックスを超越し、美術理論を構築し展開していく際に、日本の美術や文化をオルタナティブとして参照し、利用した点である。小林はこの点に関し、フェノロサやダウに関連する一次資料にあたりながら、丹念に検証している。

第四章において小林は、1930-40年代にかけて主流であった左翼的傾向の強い社会的リアリズム運動が、戦後のアメリカ美術史の言説においていかに抑圧され、意図的に歴史の闇に葬り去られてしまったのかという問題を考察している。その際に小林は、修正主義に

において主張されてきた反共的な「文化冷戦」のイデオロギーのみならず、ニューディール期のWPAのような公的美術支援システムから戦後の資本主義的マーケット・システムへの移行という経済的・社会的要因をも新たな切り口として導入し、第二次大戦後の文化政策とリアリズムの受難に関するより包括的な論考を展開している。具体的には、『進化するアメリカ美術展』の開催をめぐる一連の騒動や、国吉康雄のアメリカ国内での評価の変化、あるいはウッドストックのようなアート・コロニーの衰退といった要素に焦点があてられ、「抽象表現主義=現代アメリカ美術」という冷戦期のイデオロギーに支えられた、偏向した、しかし強固な言説や文化政策がいかにして形成され、そして社会的リアリズムの流れを「現代アメリカ美術」の物語の外へと一気に押し流してしまったのかという興味深い問題が議論されている。

第五章においては抽象表現主義以降の戦後のアメリカのリアリズム芸術の流れが、「抽象／具象」、「アヴァンギャルド／キッチュ」、「ハイ・アート／ポップカルチャー」といったわかりやすい二項対立的な図式からいったん切り離され、パースによる記号の分類概念が再び導入された上で再検討されている。小林は、ルーシー＝スミスの戦後リアリズム分析を批判的に検証し、かわりにロザリンド・クラウスの「指標論」や、アレックス・ポッツが『モダン・リアリズムの試み』において展開している、生活世界の現実と芸術表現を結び付けようとする「リアリズム的衝動」の概念をヒントに、エイキンズ以来、地下水脈のようにアメリカの視覚文化に底流してきた「指標的リアリズム」や「リアリズム的衝動」が60年代以降のアート・シーンにおいても着実に、脈々と受け継がれていることを証明してみせる。さらに、デジタルメディアによるアイコン的イメージの増殖とその世界認識への浸透という表象における一大転換期、すなわち「アイコン的転回」を経験した2000年以降の現在において、「指標的リアリズム」はいかにして成立しうるかという重大な、そして興味深い問に対して小林は以下のように答え、議論を終えるのである。

現代の作家は一つのメディアムでは表現できなくなってしまったこのハイパーリアリズム的世界の現状に合わせるかのように、様々なメディアムを使ったレイヤーとしてこの世界を表現しようとしている…おそらく、現代のリアリズムは、単にアイコンでもなく、単に指標でもなく、単に象徴でもないという記号の表意様式のせめぎ合いのなかで、独自の芸術表現のあり方を見つけ、そこに何かを表象し、そこに観者の注意を向け、そこに何らかの自律的意味を付与していこうとする、単一の表意様式を超えた表現行為のなかにこそあるのであろう。そして、その核にあるのは、エイキンズの時代と同じように「自分が立っている場所」を再確認するという作業なのだと思う。(244-45)

本書の意義は、表象行為におけるリアリズムという時代を超えた普遍的な衝動が、アメリカの視覚文化の歴史と文脈においていかなる意味を持ってきたのかを考察した点にあるといえる。19世紀にリアリズム的衝動がアメリカという場所と結びついたときに何が起こっていたのか、アメリカのアーティスト達がヨーロッパとは異なる別のリアリズムを選択したときにどのような化学変化が起きていたのかという問題が、著者の該博な知識に基づいて多用な角度から分析されているという点において、既存の美術研究の限定的文脈におけ

るアメリカン・リアリズム論と異なり、大いに評価されるべきである。また、最終的に現代に至るまでのアメリカの視覚文化の流れや枠組みにおいて、リアリズム的衝動がそのアメリカ的特質の形成にどのように影響を及ぼし、貢献し続けてきたのかが議論されており、優れたアメリカ文化論になっていることも本書の価値を増す要因となるだろう。評者としては早くも次作が待ち遠しく感じられるのだが、次作においては、本書の各章で検討された主題の一つ一つが、より多くの作品分析とそれに基づいた精緻な考察とに伴われ、さらに深く議論されることが期待される。