

機関番号：17102
 研究種目：基盤研究（C）
 研究期間：2010～2012
 課題番号：22520101
 研究課題名（和文） ジョルジュ・スーラの「フレーム」と「ボーダー」

研究課題名（英文） George Seurat's 'Frame' and 'Border'

研究代表者
 米村 典子（YONEMURA NORIKO）
 九州大学・芸術工学研究院・准教授
 研究者番号：30243976

研究成果の概要（和文）：

西洋絵画はしばしば「開かれた窓」に例えられてきたが、窓の向こうの表象の世界と我々の世界との、窓枠＝額縁＝フレームを間に挟んでの関係は、19世紀後半に大きく変わった。本研究の目的は、その変化の現れを画面の縁という「場」に見だし、新印象派の画家ジョルジュ・スーラの作品の表象を取り巻く点描で描かれた帯＝「ボーダー」と点描を施したオリジナルの額縁＝「フレーム」との関係を契機として考察することである。

スーラの「ボーダー」は、窓のような「現実の開口部」を示唆していない。それは抽象的な帯に見え、表象を取り囲んでその限界を定めているという意味では内側にある表象にとり一種の「フレーム」である。他方、「フレーム」に施された点描と同質の点から構成されているという意味ではその外側を取り囲む「フレーム」の自己反復とも解釈できる。本研究では、この「ボーダー」の二重性が徐々に形成されていった過程を解明することで、ドガやカイユボットの「新しい絵画」に従来とは異なる角度からスーラの芸術をつなぐ可能性を示し、この画家をモダニズム絵画の歴史の中に新たに位置づけることができた。

研究成果の概要（英文）：

Western paintings have been likened to an 'open window,' but the relationship between a painted image and our world across the window/painting 'frame' was radically changed in the latter half of the nineteenth century. The purpose of this study is to clarify this change, finding its signs on the edge of Neo-Impressionist George Seurat's painting, where painted image meets the painted 'border' and his original painted 'frame'.

Seurat's 'border' does not suggest a 'real opening' like a window. It seems to be an abstract band and could be considered a 'frame' because it surrounds the image and fixes its edge. On the other hand, it could be considered a repetition of the real 'frame' by Seurat because both his 'border' and 'frame' are painted with dots of the same colors. By elucidating the way this duality of Seurat's border was formed, this study shows the possibility of locating his works in the context of 'the new painting' by Degas, Caillebotte and other Impressionists.

交付決定額

(金額単位：円)

	直接経費	間接経費	合計
2010年度	1100,000	330,000	1430,000
2011年度	800,000	240,000	1040,000
2012年度	100,000	30,000	130,000
年度			
年度			
総計	2000,000	600,000	2600,000

研究分野：人文学

科研費の分科・細目：芸術学，美術史

キーワード：ジョルジュ・スーラ，フレーム，ボーダー

1. 研究開始当初の背景

ヴィクトル・I・ストイキツァは、『影の歴史』において、アルベルティの開いた「古典的な窓」をマルセル・デュシャンが『フレッシュ・ウィドウ』(1920)によって閉じたと述べている [1]。デュシャンの窓のオブジェは「古典的表象の死を悼む新しい窓」となったというのである。だが、「窓」は突如として閉じたのではない。「古典的な窓」が閉じていく過程は、モダニズムの言説におけるタブローの平面化に対応しているが、それは伝統的な再現性に基づく表象の緩慢なる死の過程でもある。とはいえ、ストイキツァ自身はこの「死」の経緯についてはあまり語らない。『絵画の自意識』においてストイキツァが論じるのは、むしろルネサンスからバロックにかけての、とりわけ 17 世紀オランダにおける独立した絵画形式としてのタブローの誕生である。そのとき、重要な契機となったフレームは、非イメージからイメージを隔離するものと定義される。フレーム自身がどちらの世界に属しているかということが作品自身の中で問題化され、フレームを通してタブローは自己が虚構であることを意識するに至る [2]。

ストイキツァの言う「古典的表象の死」は、19 世紀末には「窓」の向こうが平面であるというタブローの虚構性がむきだしにされていく過程ではじまる。このとき、フレームは再び重要な契機となるのではないか。このような発想を出発点とし、本研究計画では、新印象派の画家ジョルジュ・スーラ (1859-91) の「フレーム」と「ボーダー」に注目し、検討を進めることとした。

2. 研究の目的

西洋絵画はしばしば「開かれた窓」に例えられてきたが、窓の向こうの表象の世界と我々の世界との窓枠＝額縁＝フレームを挟んだ両側の関係は、19 世紀後半に大きく変わった。本研究では、その変化の現れを画面の縁という「場」に見だし、多義性を持つフレームという概念を契機に、スーラのオリジナルの額縁＝「フレーム」と表象を取り巻く点描の帯＝「ボーダー」とをキーワードとして、スーラの絵画を「窓としての絵画」の概念が揺れ動く西洋近代絵画の末期段階に位置づけ、19 世紀後半の近代絵画の変化に新たな角度から迫ることを目的としている。

フレームは多義的な性格を持つ語であるが、本論では (1) イメージと非イメージが接す

る所、表象の限界＝タブローの端、(2) その端を規定する物理的な枠＝額縁という二つの側面を中心に検討する。また、以下では、混乱を避けるためスーラその他の画家オリジナルの額縁について述べる際には「フレーム」と表記する。

3. 研究の方法

「ボーダー」は、スーラの油彩完成作のほとんどおよび晩年の板に描かれた油彩習作の一部に描かれている。他方、「フレーム」については、オリジナルとして残っているものは 6 点であり、すべてが点描を施した多彩色のものである。このような状況を受けて、スーラの「フレーム」と「ボーダー」について、

(1) 作品の調査や一次資料をもとに事実関係の整理を行い、(2) その事実関係を整理した結果について検討を加えた。

4. 研究成果

(1) 事実関係の整理

収集した一次資料および現代の調査資料や研究 [3] の解説、2010 年度にオランダ、フランス、イギリスで、2011 年度にアメリカで実施した作品調査と資料収集などでえた情報を基に、スーラの「フレーム」と「ボーダー」に関する事実関係を時系列に整理した。

(i) 「フレーム」

スーラのオリジナルの「フレーム」は、その正統性に疑問の余地のないものが 3 点 (H167, H193, H194) [4]、過去に否定されたこともあるが現在オリジナルと見なすことが多いものが 3 点 (H183, H198, H213) 残っている。これらの「フレーム」はいずれも点描が施されていて、時期により程度の差はあるが、接する画面の画像に合わせて色が変化している。また、「フレーム」の点の形状も、絵画に用いられる点の大きさや形が時期によって変化していくのにあわせて変化している。「フレーム」の色としては、現存する多彩色のもの以外に他に少なくとも白、グレー（もしくはブルー・グレー）があったことが記録などから分かっているが、この種のオリジナルの「フレーム」について、どのようなものがいくつあったかは、残っている文献資料からの推測は困難である。

スーラは、はじめの頃白い「フレーム」を使っていたと考えられる。白の「フレーム」自体は、1877 年の第 3 回印象派展でピサロ

とドガが使っているのが早い記録例である。しかし、金色の装飾的フレームが標準であった時代にあつて、ピサロやドガをはじめとする印象派の人々が使用した白や黄、緑といった色の簡素な「フレーム」は不評で、現在ほとんど残っていない。スーラの白い「フレーム」も現存していないが、1886年の第8回印象派展に出品した代表作《グランド・ジャット島の日曜日》(H162)には、白い「フレーム」が使われていた。この作品は1888年に発表された《ポーズする女たち》(H185)では画中画として白い「フレーム」に入つて描かれていて、発表当時のオリジナルの様子が確認できる。

白い「フレーム」の次の段階として、スーラは白い「フレーム」の内側に幅の狭い「フレーム」をはめ込み、これに点描を施したようである。評論家ギュスターヴ・カーンによれば、《ポーズする女たち》には白い額縁が使われていて、その内側にさらに幅の狭い多彩色の「フレーム」がはまっていた[5]。この作品の関連作である正面から見たモデルの習作(H183)は、展覧会に出品されたことがあり、現在取り囲んでいる点描のある内枠はオリジナルとされている(外側の白い「フレーム」は複製)。

スーラは次に、グレーもしくはブルー・グレーの「フレーム」を1890年の《シャユ踊り》(H199)に用いた。この「フレーム」は翌年ブリュッセルで展示された際には点描の「フレーム」に置き換わっていたのだが、後にこの作品を購入したドイツの美術批評家ユリウス・マイヤー＝グレーフェは、自室のアンリ・ヴァン・ド・ヴェルデがデザインしたアール・ヌーヴォー様式の家具に合うよう、ヴァン・ド・ヴェルデにデザインさせた「フレーム」に取り替えてしまった。はずされた「フレーム」は切断され、油彩の板絵《エッフェル塔》(H196)などに付けられたというが、再利用された「フレーム」もその後行方不明となっている。こうして完成作の《シャユ踊り》の「フレーム」は失われてしまったが、その全体構図を描いた習作(H198)には、青を基調とした粗い点描のある「フレーム」がついている。習作にこのような「フレーム」を用意することは例外的と思われ、本物であるか疑義をもたれていたが、絵の具の科学調査の結果、作品と同じ絵の具が使われていることから、スーラのオリジナルと考えられている。

現存するスーラオリジナルの「フレーム」の中でも最も丁寧に点描を施されているのが、3点の海景画につけられたものである。1889年か90年の展覧会に際し1886年制作の海景画にさかのぼってつけたもの(H167)と1889年に別々の展覧会に発表された2点の海景画(H193, H194)のものである。《シャユ踊り》のグレーの「フレーム」は1890年であ

ることから、この時期が点描の「フレーム」への移行期だったといえる。スーラの遺作となった1891年の《サーカス》(H213)にも「フレーム」がついているが、オルセ美術館にこの作品が入ったときには、オリジナルと見なされている青い「フレーム」の外側に金と白の「フレーム」がすでについていた。これについては、その様式からも後付けと考えられている。一説には、友人たちが「フレーム」に点描を施すのを手伝ったという。

(ii) 「ボーダー」

最初の「ボーダー」は、1886年の遅くに描かれた《ポーズする女たちの習作》(H180)に見られるが、周囲を取り囲むのではなく左右の端のみに描かれており、後述するように特殊なケースである。これをのぞくと、港町オンフルールを描いた1887年の海景画のH159やH163に、1888年2月の展示に際して「ボーダー」が付け加えられたのが早い例と推測される。「ボーダー」は点描で描かれているが、これらの場合、すでに完成していた画面の上に、後に「ボーダー」が付け加えられている。他に比べると色遣いや点描の重ね方は単純で、荒く描かれた「ボーダー」の隙間から下の絵の具層が見えている。

最初から作品の一部として「ボーダー」を描いた早い例は、1889年の《エッフェル塔》ではないかとされている。これ以前の作品については、前出のH180を除けば後に付け加えたもので、完成作については、この時点までに他人の手に渡っていたものをのぞけばほとんどに後付けの「ボーダー」がある。さらに、「ボーダー」を後から付け加えた例には、すでに描かれた画面の上にかぶせたものと、いったん描き上げた作品の画布を外側に広げ、より大きい木枠に張り直されているものがある。後者は非常に手間がかかることからスーラにとっての「ボーダー」の重要性が伺えるが、その典型が代表作の《グランド・ジャット島の日曜日》である[6]。

1889年以後の完成作はすべて、下の絵の具層の様子などから判断して、制作当初から画像とは別にその外側に「ボーダー」が描かれていたと考えられる。さらに、1889年の海景画には準備の習作が一切残っていないが、1890年の《シャユ踊り》やそれ以降描かれた海景画の習作には「ボーダー」が描かれているものが多い。これらは展示するために制作されたのではないので、「ボーダー」が制作過程に組み込まれ、スーラの制作過程にとってそれまで以上に重要な要素となったことの現れと言える。

(2) 事実関係の整理を基礎とした考察

白や緑に塗ったシンプルな「フレーム」自体はすでにドガやカイユボットなどの印象派

画家が用いていたが、彼らは「フレーム」に点描を施すことはなかったし、「ボーダー」も描いていない。作品と調和した色彩の「フレーム」を用いるという考え方自体は、スーラが読んでいたシュヴルールの著作 [7] からヒントを得ているかもしれない。さらに、近年では、彩色「フレーム」とワグナーのバイロイト劇場との関連が指摘されている。ポール・スミスは、スーラを 19 世紀末のパリのワグナーに対する熱狂と関連づける中で、バイロイトの祝祭劇場の当時としては暗い客席に明るく浮かび上がる舞台と舞台を囲む装飾部分（プロセニウム・アーチ）とを、絵画と「フレーム」に見立てている [8]。また、ジョナサン・クレリーも、19 世紀末の光学ショーやバイロイト劇場とスーラの作品を結びつけて論じる過程で、「注意」の制御に関連してスーラの彩色された「フレーム」にも触れている [9]。しかしながら、スミスもクレリーも、スーラが描いた作品を取り巻く点描の帯である「ボーダー」と「フレーム」を検討に際して区別していない。

「フレーム」と「ボーダー」の関係は、(1) に整理したように非常に複雑である。スーラにおける両者のこの絡み合った展開を解きほぐす鍵は、表象の限界に対するスーラの意識にあるだろう。「フレーム」と「ボーダー」に関して、スーラ独自の変化が見えはじめるのは 1888 年頃であるが、画家はそのずっと以前から素描では画面の端に対するこだわりを見せている [10]。スーラはミシャエ紙と呼ばれる大判の紙を好んだが、その紙の端はハンドメイドの紙独特の不規則な形状をしている。スーラは、この紙を通常は 4 つに切って使用していたため、その素描の端は直線的な切断面と紙本来の不規則な耳の組み合わせとなっている。この紙に描かれた素描は、1880 年頃から様式的変化はあるにせよ、基本的に紙面の隅々まで、この紙とコンテ・クレヨンの特性を活かした独特のスタイルで描き込まれている。アンシア・カレンは、これらの素描について、マツト無しで鑑賞するようになっていて、そのため「窓越しに見る世界」という印象が軽減され、その描画スタイルとも相まって、平面と表象された空間の奥行きの中に緊張が生じるとしている [11]。そして、ここに見られるような作品の限界に対する意識、平面と奥行きの緊張は、油彩画にも受け継がれていく。

1888 年に発表された《ポーズする女たち》には「ボーダー」はなく、白の「フレーム」とその内側に多彩色点描の「フレーム」が用いられている。この作品自体は、200×250 センチであり、(1) の (ii) でとりあげた《ポーズする女たち》のための全体構図習作に見られる最初の「ボーダー」は、描かれた部分の縦横比が完成作と同じ 4 対 5 となるよう

調整するために、両端に加えられたと考えられる。スーラは後に《グランド・ジャット》に「ボーダー」を付け加えたときも、手間を掛けて「ボーダー」部分を広げた。そうすることで、最初に描かれた 200×300 センチの画面は、削られることなく維持されている。作品に「フレーム」をはめると作品をキャンヴァスの端が少し「フレーム」で隠されるが、「ボーダー」を加えることの利点のひとつは、それを回避し画家の定めた位置で確実に表象の限界が決定されることである。

「ボーダー」によって表象部分の限界は「フレーム」の有無にかかわらず安定して規定されるが、「フレーム」と表象の間に「ボーダー」が入ったことで別の緊張も生まれる。絵が描かれたキャンヴァスは布を張るための枠の分の厚みを持ち、画面はそのままで展示壁面から手前に飛び出ることになる。そこで、フレームは、絵画を取り囲んで自らが画面よりさらに前に突き出ることによって相対的に画面を奥にもたらし、フレームはこの「開いた窓」に対する窓枠となる。こうしてフレームと絵画面の高低差は後退のイリュージョンを生み出すのであるが、平面的な「ボーダー」を奥行きを持つ表象と同じ平面上に置くことで、スーラはこの窓の後退感を減じることに成功している。

(3) 結論

19 世紀末には、表象の限界としてのフレームと額縁というフレームとが出会う画面の端という場で、大きな変化が起こった。この二重の意味のフレームの向こうが平面であることを絵画自身が意識し、表象の虚構性を暴露しだすと、「開かれた窓」は閉じはじめる。このとき、後退しようとする表象の奥行きと絵画平面との間に緊張が生じるが、スーラの場合それは「ボーダー」の導入によって独自の道をたどって、徐々に顕著となる。「ボーダー」が、表象と「フレーム」の間でどちらに属しているのかが問題化され、どちらにもなりきれないがゆえに緊張をもたらすのである。

画面の端における対象物とりわけ人体の大胆な切断は、印象派のエドガー・ドガの《コンコルド広場》(1875) やギュスターヴ・カイユボットの《パリの街角、雨》(1877) といった作品に見られる「新しい絵画」の特徴である。だが、彼らの作品では、絵画はまだ「開いた窓」であって、「フレーム」は絵の端において表象の限界を規定する窓枠のままである。ここでは、表象の限界と窓枠が一致している。スーラは、その画業前半においては、こうした「新しい絵画」と対立するかのような《グランド・ジャット島の日曜日の午後》(1884-86) をはじめとする一見すると古典的な構図の作品を制作している。そこにあるのは、イタリア的な普遍的で抽象的な座標空

間であり、ドガやカイユボットの偶発的で個別的な経験を視覚化したような表現とは別の「視の体系」に属しているといえる [12]. しかしながら、《サーカスのパレード》(H187) や《シャユ踊り》や遺作となった《サーカス》になると、ドガやカイユボットのスナップショット的な切断の感覚こそ欠けているが、手前の人物たちが「ボーダー」によって切断されている。このとき、印象派の2人の作品の場合には表象のフレームから外への空間の広がりが見込まれるが、スーラの作品では画面から外への空間の広がりが見たい「ボーダー」でせき止められ、奥行きに対抗する平面性を画面にもたらしめている。

ストイキツァは『絵画の自意識』において、壁龕、窓、扉の三者を画中における「現実の開口部」の再現と述べた。これらが「現実の」フレームの表象であるのに対し、額縁=フレームを描いてタブローに加えることは虚構を二乗にすることを意味するという [13]. スーラの「ボーダー」は、窓のような「現実の開口部」を示唆していない。それは抽象的な帯であるが、内側の表象にとってはその限界を示す同一平面上の枠という意味でのフレームであり、外側に多彩色「フレーム」が嵌められるようになって以降は「フレーム」の反復、「フレーム」に対する「ボーダー」の狭さを考えれば、三次元から二次元に還元された「フレーム」の延長という要素がそこに加わった。さらに、表象も「ボーダー」も「フレーム」も点描という同じ単位から構成されているために、虚構の暴露は二重となる。

スーラの画業はまだ若い画家の死によって突然絶たれるが、スーラの絵画は自らの虚構性を意識した上で、自らが平面であることを明らかに宣言していこうとしていた。スーラの芸術は、しばしば考えられていたほど客観的でも科学的でもないということはずでに指摘されてきている。スーラの「ボーダー」は絵画の中にある余分なもの、言い換えれば絵画の内部であって外部でもあり、平面化へ向かう近代美術の流れの中でまだ完全には平面に至らない揺れ動く段階を象徴する、先例のないパレルゴンであった。

[1] Victor I. Stoichita, *A Short History of the Shadow*, 1997 (『影の歴史』, 岡田温司・西田兼訳, 平凡社, 2008年).

[2] Victor I. Stoichita, *The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Meta-Painting*, 1998 (ヴィクトル・I・ストイキツァ, 『絵画の自意識』, 岡田温司・松原知生訳, ありな書房, 2001年).

[3] 本研究と関連が深いものとして以下の文献がある。Robert L. Herbert, 'Appendix A: Seurat's Painted Borders and Frames,'

XXXX, 1991, pp. 376-77. Isabelle Cahn, 'Bordures néo-impressionnistes, une experimentation aux limites de la peinture,' in *Le Néo-Impressionism de Seurat à Paul Klee*, 2005, pp. 62-71.

[4] 以下, 作品については次の作品総目録の H 番号で示す。César M. de Hauke, *Seurat et son Oeuvre*, 1961, 2 vols.

[5] Gustave Kahn, 'Peinture: exposition des indépendants,' *Revue indépendante de littérature et d'art*, 1888 avril, p.161.

[6] 詳しくは以下を参照。Frank Zuccari and Allison Langley, 'Seurat's Working Process: The Compositional Evolution of *La Grande Jatte*,' in Robert L. Herbert, *Seurat and the Making of La Grande Jatte*, 2004, pp. 178-195.

[7] Michel-Eugène Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs*, 1839, pp.278-83.

[8] Paul Smith, *Seurat and the Avant-Garde*, 1997.

[9] Jonathan Crary, *Suspensions of Perception*, 1999 (『知覚の宙吊り』, 岡田温司監訳, 平凡社, 2005年).

[10] 素描に用いられた紙やコンテ・クレヨンに関しては, 以下を参照。Karl Buchberg, 'Seurat: Materials and Techniques,' in Jodi Hauptman et al., *Georges Seurat: The Drawings*, 2007, pp.31-41. Anthea Callen, 'Hors-d'oeuvre: Edges, Boundaries, and Marginality,' in Paul Smith ed., *Seurat Re-viewed*, 2009, pp. 17-42.

[11] Callen 2009, p.37.

[12] 詳しくは以下を参照。Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: on Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, 1990 (『観察者の系譜 視覚空間の変容とモダニティ』, 遠藤知巳訳, 十月社, 1997年). Martin Jay, 'Scopic Regimes of Modernity,' in Hal Foster ed., *Vision and Visuality*, 1998 (『近代性における複数の『視の制度』』, 樽沼範久訳, 『視覚論』収録, 平凡社, 2007年). Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, 1983 (『描写の芸術』, 幸福輝訳, ありな書房, 1993年).

[13] ストイキツァ, 『絵画の自意識』, p.96.

5. 主な発表論文等

(研究代表者、研究分担者及び連携研究者には下線)

〔雑誌論文〕(計 2 件)

- ① 米村典子, 岡鹿之助とジョルジュ・スーラ,
美術フォーラム 21, 査読無, vol.23, 2011,
pp. 106-109.
- ② 米村典子, 絵の「端」をめぐる考察, vol.
9, 視覚の現場, 2011, pp. 30-31.

〔学会発表〕(計 0 件)

〔図書〕(計 0 件)

〔産業財産権〕

○出願状況(計 0 件)

名称：
発明者：
権利者：
種類：
番号：
出願年月日：
国内外の別：

○取得状況(計 0 件)

名称：
発明者：
権利者：
種類：
番号：
取得年月日：
国内外の別：

〔その他〕

ホームページ等

6. 研究組織

(1)研究代表者

米村 典子 (YONEMURA NORIKO)
九州大学・大学院芸術工学研究院・准教授
研究者番号：30243976