

Title	芸術と生活の分水嶺：アート解体の歴史から新印象派を再考する
Sub Title	The border between art and life : reconsidering Neo-Impressionism within the history of deconstructing art
Author	加藤, 有希子(Kato, Yukiko)
Publisher	三田哲學會
Publication year	2014
Jtitle	哲學 No.132 (2014. 3) ,p.281- 307
JaLC DOI	
Abstract	<p>Daily life interests, such as the desire for health and happiness, have been excluded from major avant-garde art since the 18th century. As Peter Bürger properly stated, if art is identified with daily life practices, the sanctity of art would be spoiled; however, if art completely avoids life's interests, art can be suffocating. After World War II, some movements in deconstructing art—the 1960s counterculture, Art Therapy beginning in the mid-1940s and actually flourishing from the 1990s onwards, and De-Art in the 2000s led by Kumakura Takaaki—have tried to fuse art and life, although their attempts have not always been successful. In a sense, such a synthesis of art and life is one of the main themes of post-War art history.</p> <p>As one pioneer in avant-gardes, Neo-Impressionists have tried to synthesize art and life. This article focuses on Neo-Impressionism in the late 19th century. Having detailed the fact that Neo-Impressionists practiced color therapy, homeopathy, and hydro therapy, the study clarifies that their hygienic practices were firmly related to their theory of painting. Themetizing the concept of "equilibrium"and the divergent character of color as a medium, I reveal how the Neo-Impressionists were exceptionally able to integrate art and life.</p>
Notes	特集：論集 美学・芸術学： 美・芸術・感性をめぐる知のスパイラル(旋回)
Genre	Journal Article
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000132-0281">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000132-0281</a>

てご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

# 芸術と生活の分水嶺

——アート解体の歴史から新印象派を再考する——

加 藤 有 希 子\*

## The Border between Art and Life: Reconsidering Neo-Impressionism within the History of Deconstructing Art

*Yukiko Kato*

Daily life interests, such as the desire for health and happiness, have been excluded from major avant-garde art since the 18<sup>th</sup> century. As Peter Bürger properly stated, if art is identified with daily life practices, the sanctity of art would be spoiled; however, if art completely avoids life's interests, art can be suffocating. After World War II, some movements in deconstructing art—the 1960s counterculture, Art Therapy beginning in the mid-1940s and actually flourishing from the 1990s onwards, and De-Art in the 2000s led by Kumakura Takaaki—have tried to fuse art and life, although their attempts have not always been successful. In a sense, such a synthesis of art and life is one of the main themes of post-War art history.

As one pioneer in avant-gardes, Neo-Impressionists have tried to synthesize art and life. This article focuses on Neo-Impressionism in the late 19<sup>th</sup> century. Having detailed the fact that Neo-Impressionists practiced color therapy, homeopathy, and hydro therapy, the study clarifies that their hygienic practices were firmly related to their theory of painting. Themetizing the concept of “equilibrium” and the divergent character of color as a medium, I reveal how the Neo-Impressionists were exceptionally able to integrate art and life.

\* 埼玉大学准教授, 慶應義塾大学非常勤講師

## 序 芸術と生活の因果な関係

私たちは日々、私欲に満ちて生活している。「心の平和がほしい」、「よい人間関係を築きたい」、「健康になりたい」、「お金が欲しい」、「地位や名誉がほしい」、「性的な満足がほしい」、「美味しいものを食べたい」……。よりくだけた言葉を使うなら、私たちは日々少しでも幸せになりたいと思いつつながら生活している。しかし芸術はそういった日常的な生活関心にどの程度、そしてどのように寄与しえるのだろうか？ この問いに関して本稿は、19世紀末の新印象派のケーススタディを通じて、ひとつの答え、より正確には、芸術と生活とのひとつの可能な関わり方を提示したい。むしろ答えは無数にある。本稿はそのひとつにすぎない。

言うまでもなくカントの無関心性の美学とそこからの影響力を鑑みれば、18世紀以降成立した近代芸術そしてそれに続く前衛芸術の歴史は、私たちの日常生活の「卑近な」関心とは明らかに遠いところにある。精神分析の立場から研究を行っている美術史家ドナルド・クスピットは「前衛芸術は幸福からは程遠い。それは狂気とよべるほどまでに不幸である」と主張する<sup>1</sup>。賛否のほどはあれ、これは一面では否定しえない事実である。前衛芸術家の中で最も人気の高いゴッホや、セザンヌや、ムンクなどはみな、日常生活の欲求充足という観点から見れば、明らかに「不幸」である。ゴッホは精神を病み自殺し、セザンヌは晩年引きこもり気難しい老人として生涯を終え、ムンクは失恋が引き金となって精神を病む。そのほか日常的な生活レベルの文脈での「幸の薄い」前衛芸術家といったら、枚挙にいとまがない。

理論家カーステン・ハリーズは、前衛芸術の「第一の鍵となる規定は否定性 negativity である」と主張する。彼は「芸術はどのように否定性以外のものでありえたのだろうか？」と問いかける<sup>2</sup>。これを批評家オルテガ・イ・ガセットは「芸術の自殺行為」と呼んだ。彼によれば「芸術は自己を侮蔑することにおいてほど、その本来の魔術性をあらわにしたことはな

かった。この自殺的行為によって、芸術は芸術たり得ている」<sup>3</sup>。周知のように、彼はこのような「芸術の自殺行為」に前衛芸術の「非人間性」を重ねた。「新芸術が、誰にも理解できるものでないということは、その創造の衝動が本質的に人間にそぐわないものであることを意味する」<sup>4</sup>。前衛芸術はこのようにいわゆる健全な人間性を斥け、幸福や健康から背を向けた。ハーバート・リードは言う。「人生そのものは悲劇的である。そして深遠な芸術は常にこの実感から始まる」<sup>5</sup>。感性的認識の完全性である美を追求するのが芸術の仕事だとする 18 世紀以後の近代的な美術の定義に従うならば、芸術とは私たちの卑近な生活実践を斥ける、きわめて潔癖な業<sup>アリス</sup>にほかならない。

日常生活の関心と、芸術上の関心を共有することは容易ではない。オルテガ・イ・ガセットは『芸術の非人間化』(1925)において次のように言う。「人生と芸術の混同に対する嫌悪の背後には、いったい何があるのだろうか。それは人間世界、すなわち現実とか人生そのものへの嫌悪であるのか。それともその反対に、人生への畏敬、つまり人生を芸術のごとき取るに足らない行為と混同することへの抵抗であるのか」<sup>6</sup>。1980 年代においても、状況はさして変わらない。前衛理論の筆頭者ペーター・ビュルガーは言う。「芸術と生の分離の止揚というアヴァンギャルド運動によって定式化された要求は実現されることなく挫折してしまっただが、それにもかかわらず、依然として現代における芸術の状況を規定しているということが正しければ、この状況は言葉の厳密な意味において逆説的である。すなわち、止揚を求めるアヴァンギャルドの要求が実現可能であるとされるならば、芸術は消滅してしまう。ところが、この要求が取り消されるならば、つまり、芸術と生活実践の分離が自明のものとして甘受されるならば、芸術はやはり消滅してしまうのである」<sup>7</sup>。すなわち芸術が日常生活と完全に融合してしまっても消滅してしまうし、芸術と日常生活が完全に乖離してしまっても、芸術はいわば窒息してしまう。世紀をまたいで 21 世紀に

入った私たちにも、依然としてこのような実感はあるのではないだろうか。芸術と日常生活との因果な関係——この関係を確認したうえで本論に入りたい。

## 1 「すべての人間は芸術家」——はたして未来はあるのか？

芸術と日常生活を引き離そうという動きは明確にある。それは無関心性の美学を鑑みるなら、芸術の存在意義レゾンデートルですらある。しかし一方で、芸術に私たちの生活関心をも引き入れる、ある種の寛容な流れがあることも忘れてはなるまい。ここでは歴史と現状を振り返りつつ、その妥当性について検討していきたい。

芸術と日常生活を融合する 18 世紀以降の動きとして、まずは 19 世紀末の アーツ・アンド・クラフツ運動、1920 年代に機能主義を掲げた インダストリアル・デザインなどを挙げるができる。ただしこれらの動きは、芸術の世界の洗練された美的価値を日常生活のレベルにまで浸透させる、いわば上からの働きかけであった。それに対して芸術をプロではない一般市民の手にも渡そうとする動き、芸術のすそ野を広げアートワールドを解体する動き、すなわち「芸術の民主化」を志向する動きがある。藤田治彦によると、このような流れの核になる言葉を生み出したふたりの人物がいる。インドの美術史家アーナnder・クーマラスワミーと、ドイツのアーティスト、ヨーゼフ・ボイスである<sup>8</sup>。クーマラスワミーは、1938 年に「芸術家というのは特別な人間ではなく、すべての人間が特別な芸術家なのだ」という有名な言葉を残している。そして周知のようにボイスもまた「すべての人間は芸術家である」としばしば唱えたことでその名を知られる。彼らの考え方はその後、芸術療法の推進者などを筆頭に、芸術を少数のアーティストの手から、広く一般市民の手を広げようとする人々の精神的支柱になってきたと言われる。しかしこれらの言葉は、藤田も指摘するように、本来はかなり異なる文脈で出されたものだった。

クーマラスワミーは言う。「天職に基づく社会では、芸術家というのは特別な人間ではなく、すべての人間が特別な芸術家なのだということは当然のことである。つまり、すべての人間は、パトロンとして、芸術による制作の諸原理の一般的知識を有しているが、自分が使うある特定のものを作ってくれるよう注文した芸術家が有するほど特別な知識までではない。しかし、それに期待するのはすべての人間の権利なのだ」<sup>9</sup>。つまりクーマラスワミーは芸術品の伝統的な注文制度を前提として、注文する側にも芸術的知見を要求しただけで、一般人が芸術家になることを推奨したわけではなかった。さらにボイスの意図したこともまた「芸術の民主化」とは必ずしも一致しない。彼は「私たちの創造力」を造形芸術だけでなく、「社会、経済、政治など、さまざまな領域で発揮すべきだ」と比喩的に芸術を引合いに出したにすぎない<sup>10</sup>。これらの事実は芸術を民主化すること、すなわち「アートワールド」の世界の住人と、そうではない世界の住人との「ディスタクシオン」をなくすことが、さして深い歴史をもっていないことを意味している。

実際、ボイスの言うような「すべての人間は芸術家である」というテーマが比喩ではなく、字義通りの意味として表面化するようになるのはようやく1960年代に入った頃と思われる。重要な潮流として、1960年代にアメリカ西海岸を中心に興ったカウンターカルチャーにまつわる芸術活動、第二次大戦直後からマーガレット・ナウムブルクラによって提唱されつつも実際に福祉の現場に浸透するのは20世紀末になったアートセラピー芸術療法、1990年代から表面化する「脱アート」の動きなどがある。

1960年代、ニューヨークのような東海岸の前衛的でエリート主義的な文化を批判するカウンターカルチャーと相俟って、より生活や自然に融合したアートを実践する動きが興った<sup>11</sup>。例えばアメリカ西部では、カンザス州のドロップ・シティ、アリゾナ州のアーコサンティ、カリフォルニア州のエサレン協会といったコミュニティが続々と立ち上がる。そこでは自

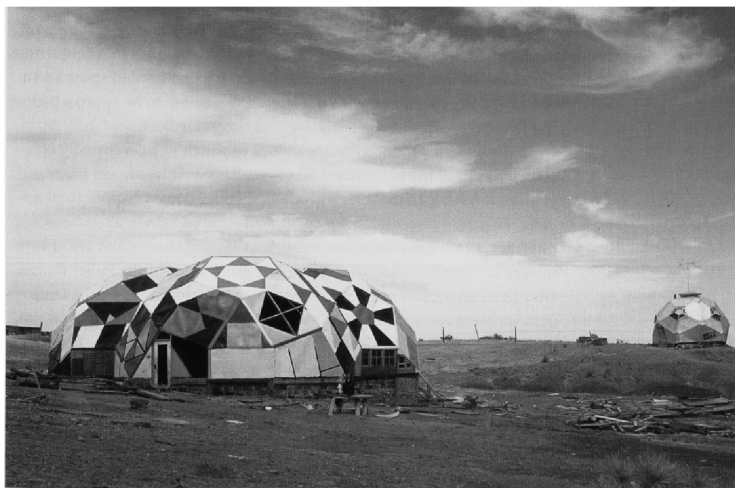


図1 スティーヴ・ベア設計, ドロップ・シティのドーム《コンプレックス》(1967)

給自足, 菜食主義, 瞑想, ヌーディズムなどの自然派志向の活動が推奨され, そのような生活活動そのものをアートと称する動きが出てくる. 例えばドロップ・シティは1965年から75年の間の10年間に, 小さなコミュニティを2000もつくったと言われているが, 彼らはこの種の日常生活そのものがアートであると考えていた(図1)<sup>12</sup>.

日本で類似する動きとしては, バブルが崩壊した1990年代後半から2000年代初頭にかけて熊倉敬聡が標榜した「脱アート」の運動を挙げることができる. かつてカウンターカルチャーの提唱者が東海岸のエリート主義を批判したように, 熊倉は資本主義の行き過ぎがもたらす禁欲主義的な格差社会を批判し, 「がんばらなくてもいい」社会, 「がんばらなくてもいい」アートを目指す. それはアートにまつわる「分類闘争」を排してアートを解体する動きであり, 彼の言葉でいえば「脱アート」である<sup>13</sup>. 熊倉は2000年代の最初のころ, 東京都墨田区の米屋を改装して《京島編集室》というアーティスト・イン・レジデンスをプロデュースした. 《京



島編集室》では、「歩くこと、挨拶をすること、買い物をする、酒場で飲むこと」などの「住む」ことそのものがアートであると提唱される<sup>14</sup>。そこにはアートワールドをアートワールドたらしめていた「ディスタクシオン」は存在しない。芸術と日常生活は事実上、融合したことになる。しかしこのような潮流に果たして未来はあるのか？ 誰もが少なからず疑問に感ずる点であろう。

争点はとりわけ第二次大戦後に俄かに興る「芸術療法」と「アール・ブリュット」もしくは「アウトサイダー・アート」とのあいだのある種の確執のなかに見て取ることができる。「芸術療法（アート・セラピー）」は、アメリカ合衆国のマーガレット・ナウムブルクラが1940年代に提唱した、芸術創作を患者の治療の一環にしようとする運動を指す。大切なことは、ハンス・プリンツホルンやジャン・デュビュッフェが提唱した「アール・ブリュット」もしくは「アウトサイダー・アート」とは、支柱となる動機の根幹が異なることである。「芸術療法」はあくまで治療を最大の目的としている。芸術療法の旗手マーガレット・ナウムブルクは1966年に次のように語っている。「何を表現してもセラピストは受け入れてくれる、という安全保障感をもてこそ、言葉では語りがたいことでもアートの上で表現できるようになる」<sup>15</sup>。例えば彼女の患者の一人が描いたスケッチ（図2）を見るなら、それが鑑賞目的ではないことは明らかである。しかしそれに対して「アール・ブリュット」や「アウトサイダー・アート」は、プロのアートワールドの関係者がその芸術的価値を「発見」する必要がある。そこに治療を目的とした芸術療法と美的鑑賞を目的とした「アウトサイダー・アート（アール・ブリュット）」との間に横たわる、越えがたい溝があるだろう<sup>16</sup>。

たしかに現代のアウトサイダー・アートは「その出自に反して」福祉の現場に寄り添うようになった。服部正によると、1970年代中頃以降、障害者福祉の関係機関がアウトサイダー・アートに価値を見出し、障害のあ

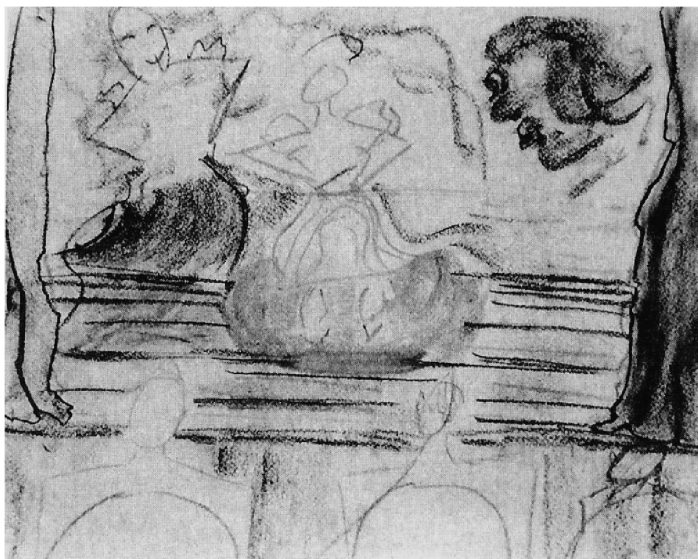


図2 マーガレット・ナウムブルクの患者が描いた絵（『力動指向的芸術療法』1995より）

る人のためのアトリエやギャラリーをさかんに設立するようになったためである<sup>17</sup>。日本はとくに山下清を世に売り出した式場隆三郎や、滋賀県の福祉施設で陶芸を教えた八木一夫を先駆として、「福祉型のアウトサイダー・アート」がさかんな土地柄である<sup>18</sup>。しかしそのような日本であっても、ナウムブルクが夢見たような完全に評価から自由なアート、もしくは熊倉の言葉を借りるなら、完全に「がんばらない」アートは、アートとして成立しがたい現実がある。例えば岩手県の「いわて・きららアート協会」が毎年主催する公募展では、「きらら大賞」という賞がある。「オール・ブリュット作品は、そういう差別化・価値判断はされるべきではないという立場もあるが、実際には賞を設定したことで、参加者を盛り上げることになった」という<sup>19</sup>。また東京精神科病院協会に加盟している精神科の67病院に、入院あるいは通院している人たちの作品を展示する「心の

アート展」では、展示される作品は、二段階の審査を通過したものに限られる<sup>20</sup>。つまりこのような福祉の現場ですら、アートには格付けのための「ディスタクシオン」がつきものなのである。

長年、アウトサイダー・アートと福祉との歩み寄りをサポートしてきた服部正ですら、次のような危惧を抱いている。「障害ある人の作品と現代美術の蜜月は、ある種の平等主義と解釈される危険をはらんでいる。つまり、障害の有無にかかわらず人間の本質は変わらないという大雑把な平等主義のメッセージとして展覧会が読み解かれ、個々の作品のもつ表現の質についての問いを覆い隠してしまいかねないのである」。「日本のアウトサイダー・アートは、福祉と美術の危い境界線上を歩きつづけることを運命づけられた」<sup>21</sup>。芸術にまつわる「ディスタクシオン」を根絶すること、「すべての人間を芸術家にする」と、アートワールドを解体すること、芸術と日常生活の境目をなくすことは、このように実際には、実現不可能な一種のユートピアに近く、その試みに携わる者は「危い境界線上」を歩まざるをえない。このきわめて現代的な問題を提起したうえで、このような問題に正面から取り組んだ先駆的な前衛芸術家として1886年に始まる新印象派をこれから再考したい。

## 2 先覚者、新印象派——健康マニア、はたまたニューエイジャーか

1886年のジョルジュ・スーラの《グランドジャット島の日曜日の午後》に始まるとされる新印象派は、その異常とも言えるほどの細かい点描から、色彩論や光学などの技法上の科学の側面から、研究が主になされてきたと言ってよい。しかし今回注目したいのは、芸術と日常生活との境を乗り越える、アートの解体者としての新印象派の姿である。

あまり知られていないが、新印象派が1893年から94年にかけて開いた、自分たちの作品を売るための「ブティック」があった。この時期、新

印象派の画家達は、パリ第9区のラフィット通りの20番地に、自作を売  
るための店舗を開いた。この活動は、アントワヌ・ド・ラ・ロッシュ  
フーコーがサポートしただけでなく、ポール・シニャック、マクシミリア  
ン・リュス、アンリ＝エドモン・クロス、イポリット・プティジャン、テ  
オ＝ファン・レイセルベルヘ、シャルル・アングラン、カミーユ・ピサ  
ロ、ルシアン・ピサロらの、新印象派の主な画家がすべて参加してい  
た<sup>22</sup>。これらの画家達は、当時彼らの作品を捌いていた画商デュラン＝  
リュエルの商業主義に反発し、無政府主義と相互扶助の理想に基づいて、  
このブティックを立ち上げたという<sup>23</sup>。1年ほどの短命に終わったが、そ  
の参加者の多さや理念から、このブティックが彼らの芸術活動や政治思想  
の中核を担った企図であったことが伺える。

奇妙なことに、この店舗のファサードは、鮮やかな青で塗られ、赤いペ  
ンキで文字が書かれていた<sup>24</sup>。鮮やかな青と赤の壁は、絵を飾る場所とし  
ては、適しているとは言い難い。彼らはどのような意図で、自分たちの大  
切なブティックに、眼がちらちらするような配色の壁を据えたのか？ そ  
のヒントとして、ポール・シニャックが1893年から94年にかけての冬  
に、新印象派の同士であるファン・レイセルベルヘに送った手紙を参照し  
たい。

3月には私たちの展示館はないのではないかと思います。なんて悲しいこと  
でしょう。私たちのブティックは、ラフィット通りですでに忘れ去られていま  
す。ダリア色の上にブルーがあります。丸くて、メタリックな文字、ヴァー  
ミリオン・レッド。あのブティックはかつては、悦びと、光と、力と、健康  
と……そして勝利の、エネルギーに満ちた良い歌を唄っていました<sup>25</sup>。

この手紙には「ブティック」が、鮮やかなダリア色のヴァーミリオン・  
レッドとブルーで彩られていることが記されている。フランスという場所  
を考えるならば、国旗の青と赤を参照していることも考えられるが、周知  
のように新印象派は、国家概念をも否定する生粋の無政府主義者であり、

このような筋金入りの左翼にとって国粹主義的な意味で赤と青を使用する可能性はまずない。この手紙の中でシニャックは、赤と青の組み合わせは、「喜びと、光と、力と、健康」を唄っていると主張している。彼は、この配色を通じて、感性的な喜びだけでなく、<sup>プラグマティック</sup>行為論的な「力」や「健康」にも関心を向けている。つまり赤と青の組み合わせは、感性的な完全性である美の問題として扱われているというよりはむしろ、bien-être もしくは well-being、すなわち見る者の存在の幸福を支える色彩と考えられている。ここでは芸術と日常生活の境目は乗り越えられている。

新印象派をめぐる赤と青の言説は、芸術と日常生活の融合という観点から注目に値するだろう。新印象派はグループとして活動が周知された1886年当初から、赤と青には強いこだわりをもっていた。彼らは、ヴァン＝ゴッホの最期を看取った医師として有名なポール＝フェルディナン・ガシェが主催する「赤と青のディナー *diners du Rouge et du Bleu*」とよばれる会合に、1880年代半ばから積極的に参加している<sup>26</sup>。ガシェは現在で言うところの代替療法、例えば同毒療法、水療法、電気療法、磁気療法、色彩療法などの近現代西洋医学とは別の領域の医療に熱心に取り組んでおり、この会合では美術、文学、政治談議に加えて、これらの医療知識の伝授が少なからず行われていたと言われる<sup>27</sup>。

この「赤と青のディナー」の命名の由来については、現在公表されている資料からは必ずしも知りえないが、この会合に参加していた面々の医療と芸術への横断的な関心から、当時の代替療法の一つである色彩療法の文脈を引き出すことができる。アメリカの色彩学者フェーバー・ビレンによると、日光浴なども含む色彩療法は、精神の不安定を解消する手段として、1870年代から欧米で次第に浸透するようになった<sup>28</sup>。特に色彩療法初期は、赤と青の二色は、神経の均衡を保つための重要な組み合わせとして推奨されている。例えば、アメリカの色彩学者セス・パンコースト<sup>29</sup>、フランスの心理学者シャルル・フェレ<sup>30</sup>、ドイツの色彩学者オズボーン・

イーヴスらが<sup>31</sup>、赤は神経の興奮を高め、青は神経の興奮を鎮め、その両者のバランスを取ることで神経の均衡が保たれると主張している。

さらに私たちのなじみ深いところでは、作家のユイスマンスが1884年に発表した代表作『さかしま』のなかで、赤と青の色彩療法と思われる記述をしている。「夜、配置が完了すると、すべての色調は互いに妥協し、和らぎ、落ち着きを得た。板張りはオレンジ色によって支えられ温められたかのような、その青色を不動のものにした。一方、オレンジ色は青色のはげしい息吹によって強調され、いわば煽り立てられて、互いに混濁するでもなく、おのおの自己の領分を守ることになった」<sup>32</sup>。不安定な性格の主人公デゼッサントは、部屋の内装を様々な色で彩り、最終的に赤系であるオレンジと、青で塗られた自分の書斎に閉じこもることで「落ち着きを得」た。小説のほかに美術批評でも有名だったユイスマンスは、スーラ、シニャック、ピサロらの新印象派の画家たちと個人的に親しい関係にあった<sup>33</sup>。これらの背景を見ていくと、シニャックが「ブティック」の青と赤の壁を「健康にいい」と言った理由に合点がいくのである。

新印象派は色彩療法以外にも、同毒療法と水療法に高い関心をもっていた。次節で明らかにするように、これは彼らの芸術論とも密接に関係しているのだが、ここではまず彼らがこれらの代替医療に関心をもっていた事実を簡単に確認しておきたい。同毒療法（ホメオパシー）は、病気の症状と似た症状をもたらす毒物をごく微量摂取することによって病の症状を撃退する療法で、ドイツの医師ザムエル・ハーネマンが1800年前後に確立した。「赤と青のディナー」を主催した医師ガシェは、同毒療法を専門とする医師で、画家ではピサロ一家、ゴッホ、セザンヌなどに積極的に薬を処方していた。また新印象派画家と極めて親しかった無政府主義思想家のオクターヴ・ミルボ、エリゼ・ルクリュらが、同毒療法に傾倒していたと言われる<sup>34</sup>。中でも、ピサロは同毒療法の熱狂的な信者だった。彼は晩年、前立腺の膿瘍で苦しみ、外科医は炎症の広がりを抑えるために手術を勧め

たが、ピサロは手術に反対する同毒療法の医師の指示に従った結果、1903年に敗血症で死亡したと言われている<sup>35</sup>。

新印象派の周辺には、3人の同毒療法医師が出入りしていた。一人はポール＝フェルディナン・ガシェ、もう一人はガシェと同様に印象派とポスト印象派のコレクターであるブカレスト出身のジョルジュ・ドゥ・ベリオであった。そして3番目は、ピサロの最期を看取り、フランスでの同毒療法普及の中核を担った医師レオン・シモンである。シモンはプロの医師であったが、残りの二人の医師は絵画コレクターと兼業しており、このサークルにおいては医療と芸術への関心が混在していた状況が伺える。

1890年代に入ると新印象派の画家たちは、のきなみパリから離れ、自然あふれる郊外や村落に移り住むようになる。シニャックが地中海岸サン・トロペに移住したのは、慢性的な喘息を治療するためと言われており<sup>36</sup>、エドモン・クロスが移住したのもまた、病気がちな身体を健康に保つためと伝えられている<sup>37</sup>。彼らは「心身の健康をどう管理するか」という問題に明らかな関心を示しており、そのことはこの時期盛んに描かれたエドモン＝クロス、マクシミリアン・リュス、ピサロらの水浴図にも顕れている（図3）。例えばピサロは美術学校で教えられている形ばかりを重視したヌードを「病気だ」と非難し、ヌードは「アヒルやガチョウのように描かれなければならない」と主張した<sup>38</sup>。この時期、ピサロは大量のヌードを版画や油彩で制作したが、モデルがいないときは自分でポーズをとって女性ヌードを描いていた<sup>39</sup>。この逸話は、ピサロにとって水浴する人物の形式美が問題だったのではなく、その主題自体が重要であったことを示している。実際、リュスやピサロのヌード絵画は、図3のように、胸のつき方はおかしく、腹もたるんでいることから、女性裸体のプロポーションが重要だったのではなく、清潔に身体を保つその衛生行為自体が重視されていたことが伺い知れる。

このように新印象派は、20世紀後半の先進資本主義国の中道左翼が代





図3 カミーユ・ピサロ《水浴する女たち》1895年頃、油彩、41 × 33 cm, 個人蔵

替療法や自然回帰に心酔することを予期するかのように、20世紀の転換期にすでに新しい「生き方」を提示していた。そのような意味では、彼らが現在でいうところの健康マニアやニューエイジャーの走りであると指摘して、あながち誤りではないだろう。これから述べていくように、彼らの健康への関心は、芸術への関心と少なからず連動していた。しかし前節で検討したように、芸術と日常生活との間の「ディスタクシオン」を解消することは簡単なことではない。以下は、新印象派が芸術と日常生活を融合することを可能にした要因を検討したい。

### 3 芸術と生活の融合 i——均衡

本稿は幸福という well-being の指標と、美的価値という感性上の指標とをつなぎうる概念として、「均衡」にまず注目したい。シニャックは、主著『ウジェーヌ・ドラクロワから新印象派まで』（1899）のなかで、「さま



ざまな絵画の要素の配分と均衡をもつてのみ、総合的な調和を実現できる」と主張している<sup>40</sup>。しかしこれから確認するのは、新印象派の画家やその周辺は「均衡」を、芸術という枠組みを超えて、その政治や生活倫理の基礎にも据えていた点である。新印象派のシャルル・アングランは、同朋であるマクシミリアン・リュスへの1909年の手紙の中で「均衡は宇宙の法である」と記している<sup>41</sup>。

「均衡 *équilibre*」は比較的新しい概念で、16世紀半ばの物理学の発展に伴い登場した。当初からこの言葉は、現在と同様に、相対する二つ以上の力のバランスを意味し、物理学や心理学の分野で、数学的な量化 *quantification* を行う際に、使用されてきた<sup>42</sup>。その点で、もともと「継ぎ目」や「関節」を意味するギリシャ語の *harmós* から派生した、古典的な「調和 *harmonie*」の概念とは区別されなければならない。Harmonie の概念は、西欧ではピュタゴラス派以来、比例の概念と共に発展し、1:2 や 2:3 といった一定の割合で、眼に見える「形」（「形相」）を区切ることを意味している。それに対して「均衡」は、物事の「量」（「質料」）が問題になる点に注意を払う必要がある。後者は身近な生活レベルで言えば、エネルギーやお金など、形の定まらない変幻自在なものであろう。つまり「均衡」は、ときに応じて、「エネルギー収支」、「お金のバランス」、「人間関係のバランス」、「栄養バランス」、「心のバランス」などに援用できる、汎用性の高い領域横断的な概念だと言える。

まず政治の面から確認したい。新印象派が信奉していた無政府主義者は、「均衡」をその政治理念の基軸にしていた。無政府主義の始祖であるピエール＝ジョセフ・プルードンは、カミーユ・ピサロも熟読していたという『革命における正義』（1858）の中で、「神は超越的でも形而上学的でもなく、均衡が擬人化されたものにほかならない」と主張する<sup>43</sup>。さらに無政府主義の中核的人物ピーター・クロポトキンは、広く読まれたリーフレット『無政府共産主義：その哲学と理想』のなかで、次のように言う。

すでに確立された形式があり、それが法律により結晶化したような社会は、忌むべき社会である。社会は、さまざまな力の集まりと、あらゆる種類の影響との間で、絶えず変化し、移ろいやすい均衡のうちに、独自の道で調和を探っている<sup>44</sup>。

このように、新印象派が信奉していた無政府主義者は、絶えず変化する力関係を平和のうちにおさめる概念を「均衡」と名付けた。つまり「均衡」はここでは政治的信条なのである。

さらに先ほど挙げた新印象派が心酔していた色彩療法、同毒療法、水療法などの代替療法は、いずれも「平衡維持力／ホメオスタシス」とよばれる、体が本来保つべき「均衡」に対する信頼が基礎になっている。「ホメオスタシス」という言葉自体は、1929年にアメリカの生理学者ウォルター・キャノンが発案した造語だが、遅くとも1878年には、生理学者クロード・ベルナルが『動物と植物に共通する生命現象の考察』の中で、生命体が持つ平衡維持力について言及している<sup>45</sup>。人体の内在的な平衡維持力に対する信奉は、ベルナルの著作以前にも、19世紀半ばごろからヨーロッパの多くの心理学者、生理学者、医師などが唱えており<sup>46</sup>、多くの代替療法関係の医療者が、そのような考えを持っていた。

先述のように、赤と青は心理療法において、神経の間の興奮と鎮静をコントロールし、両者を使い分けることによって、期待されている均衡状態を保つことができると考えられていた。同様に、同毒療法における健康の概念は、「神経にはバランスを取る力が生まれながらに内在している」（ホメオスタシス）という信念に基づいている。同毒療法の発案者ザムエル・ハーネマンは、19世紀の初め、あらゆる病気は「ステニア sthenia」と「アステニア asthenia」の二つに分類されると主張した。彼によれば、「ステニア」は、過剰な刺激の結果おこり、「アステニア」は刺激が足りないため起こる。そのため病気の治療には、過剰な刺激を抑える冷温療法などの「鎮静療法」か、運動や飲酒などの「刺激療法」の二種類しかないと

言う<sup>47</sup>。興味深いことに、ハーネマンは病気の物質的な原因を一切追求せず、病気の唯一の原因は、人体の「力＝エネルギー Kraft」の調律不足であるという、エネルギー一元論的な生命説をとる。このハーネマンの見解は、後続のホメオパシー医師に確実に受け継がれ、病気とは何らかの原因物質によりもたらされるのではなく、体内の力の「均衡」が崩れたときに生ずるとの見解がとられる。例えば、新印象派と親しかったガシェやシモンも、それぞれの主著で人体の「均衡」の崩れが病気であると主張している<sup>48</sup>。

19世紀後半に流行った水療法も同様で、単に不潔な汚れを洗い流すことを目指したのではなく、水温差により神経や脈拍などの身体の「均衡」を保つことを目指した施術だった。新印象派画家が水浴や水療法に関心を持ち始めるのは1890年代だが、それに先駆けて1888年に、ジョン・マクファーソンは『ヨーロッパの浴場と湯治場』の中で、水の温度によって人体の体温、発汗、血液循環などを調節する方法を詳細に研究している<sup>49</sup>。また、フランスで水療法を実践していたコンスタンティン・ジェームズは、その『温泉療法概説』（1867年）の中で、次のように言う。

水療法は、身体の調和の再均衡化〔rééquilibration〕をもたらし行為である。というも〔身体の〕すべての重要な機能は、神経刺激システムと毛細血管の循環の影響のもとにあるからである<sup>50</sup>。

ここまで「均衡」の概念が政治や療法の局面に応用しうることを確認したが、あらためて新印象派の芸術における「均衡」に話を戻したい。それが補色対比である。補色は、光で混ぜ合わせると白色光になるような組み合わせであり、色彩環においては対角線上にある色彩対比である。後述するように新印象派は補色の配色を彼らの色彩使用の中で最重要視した。しかし補色は、対角線というその幾何学的な「均衡」以上に、新印象派が参照した神経生理学的な色彩論においては、健康概念を支えるホメオスタシスに密接に関わる配色であった。

このことは新印象派が愛読したオグデン・ルードの『近代色彩論』（1879／仏訳 1881）に読み取ることができる。ルードは補色の対比が最も心地よいと認めたとうえで、補色残像すなわち、ある色彩を目にした後に、まぶたの奥などにその補色が見える理由を次のように説明する。

補色残像の現象は、ヤングとヘルムホルツの理論の助けを借りれば、簡単に説明できる。先ほど記述した例を取り上げてみよう。私たちの理論では、小さな四辺形の紙から発せられた緑の光〔G〕は、私たちの目に働きかけ、網膜の緑の視神経をある程度疲れさせる。一方、赤〔R〕と紫の視神経はさほど影響を受けない。そこでその緑の紙が突然糸によって引つ張られてなくなると、グレーの〔ニュートラルな〕光が疲れた網膜に届く。このグレーの光は、私たちが知る限り、赤と、緑と、紫の光〔Bに相当と考えられる〕によって構成されている〔RGB〕。疲れていない赤〔R〕と紫〔B〕の神経は、その〔グレーの光の〕刺激に強く反応する。一方、緑の視神経は、この新しい光に対してより弱い反応をする。その結果、私たちには、赤〔R〕と紫〔B〕が混ざった感覚、つまり最終的に赤紫〔マゼンダ〕の〔補色残像〕が見える<sup>51</sup>。

ここで大切なのは、ルードの理論において、通常 RGB と呼ばれる赤、緑、紫の三つの視神経には、常に労働のバランスを均等に保とうとする力が働いており、補色はそれらの視神経を均等に使用できる特別な色彩対比である点である。つまり人間の目は常に「均衡」を保つために、すなわちホメオスタシスの要請に従って、補色を求めていると彼は考えていた<sup>52</sup>。

この理論はルードだけではなく、当時の主要な生理学者が唱えている考え方だった。ヘルマン・フォン・ヘルムホルツはより明確に、「視神経の偏った疲労を避け、その働きを均衡に保つこと」の重要性を主張している。ヘルムホルツの絵画論は、1878年に『光学と絵画』というタイトルでフランス語で出版された<sup>53</sup>。この論考の中で彼は、「筋肉は労働によって疲労し、脳は思考と魂の感情によって疲労し、目は光によって疲労する」と述べる。そして私たちは「ある一つの色彩を見すぎて疲労すること

を避けなければならず」, それゆえ彼は, 三つの視神経を均等に使うことのできる二色の補色か, 三原色が快い色彩配置であると結論する<sup>54</sup>.

新印象派の画家たちは, 補色対比が色彩対比の中で最も美しいと固く信じていた<sup>55</sup>. 実際, 彼らの作品の多くが, 補色の対比を基礎に構成されていた. 新印象派画家たちの補色への執着はすさまじく, 例えばカミーユ・ピサロは, 展覧会のパンフレットを緑のバックグラウンドに赤の文字で印刷したと言われる<sup>56</sup>. また上述の新印象派「プティック」の赤と青の壁も, 神経の働きの均衡を保つという点で, ほぼ補色の組み合わせと云っていいだろう. さらにスーラやピサロは, 額縁に絵画本体の補色を塗ったことで知られている<sup>57</sup>.

しかし彼らの補色への関心が, いわば「形相的」ではなく「質料的」であった点は, とりわけ彼らの額縁処理に見て取ることができる. 例えばスーラの《クロトワの風景》(1889)の額縁を見てみたい(図4). 絵画本体の青い海には, 太い額縁にひろく淡い黄色が塗られている. そして草地の黄緑色には, 濃く彩度の低い赤が塗られている. しかしそれらは, シュヴルールが関心を抱いたような補色同士が境界線で強め合うコントラストの美ではない. 淡く引き伸ばされたそれぞれの色彩は, もはや形として輪郭をとどめてはおらず, 霧のように画面を覆っている. ここで問題となっているのは形ではなく, 不定形の量である.

このように, 新印象派の活動の中核を担った「均衡」という理念は, それが推し進めるのが美であるか, 健康であるか, 政治的な善であるかといった区別を要求はしない. そこでは「私たちが疲労しないで, 心地よく過ごせること」——これが極めて現代的な幸福の指標, 脱中心化した高度資本主義社会の幸福の指標であることも付け加えておきたい——それが最良の価値と云っていいのである. 新印象派の芸術と日常生活との融合は, この特殊な価値観のもとに可能になったと云って過言ではない.

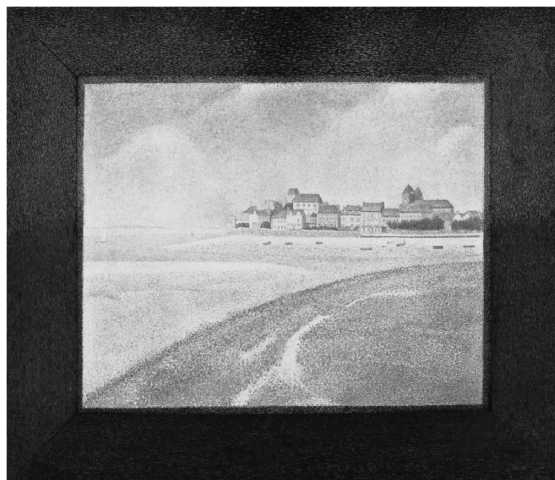


図4 ジョルジュ・スーラ《クロトワの風景》1889年、油彩、70.49 × 86.68 cm、デトロイト美術館

#### 4 芸術と生活の融合 ii——色彩

芸術と日常生活の融合という「危い境界線」を歩むようなことを可能にしたもうひとつの要因として、本稿は色彩というメディアがもつ領域横断性を挙げておきたい。色彩のメディアとしての特殊性を知るヒントとなるのが、印象派や新印象派などの色彩画家たちに大きな影響を与えた、批評家ジョン・ラスキンの言葉である。彼は1857年に発表した『素描の要素』の中で、画家は彩色のためにその人生／生活〔life〕を捧げなければならないと言う。

あなたは色彩を愛さなければならない。そして何ものであっても、それなしにはたいそう美しいものや、完全なものなどありえない、と考えなければならない。そしてもしあなたが本当に色彩を、色彩そのものとして愛するなら、そして単に線描よりも彩色画のほうがきれいだからという理由で色彩を渴望するのでなければ、あなたは色彩を上手に使える多少の可能性がある。〔…〕あなたに画家以外の天職があり、その仕事の合間の自由になる時間を使って、

あなたは光と影だけで、完全で、美しい、熟練した線描を生みだせるかもしれない。しかし上手に色彩を使うには、あなたの人生／生活〔life〕を捧げなければならない。これ以上安くはつかない。うまくやる難しさは、あなたの作品に色彩が加わることによって、二倍、三倍どころか、千倍、いやそれ以上にも増してくる。〔…〕困難さは奇妙にも増し、ほとんど無限に倍加してゆく。なぜなら、フォルムは絶対であるから、あなたはある線が正しいか間違っているかを即座に判断できるが、色彩は完全に相対的なものだからだ。〔…〕だからすべての筆致は、その場での効果のみを考えて置くのではなく、未来の効果を見越して置かれなければならない。後のすべての結果を、あらかじめ見越しておかねばならない。このようなわけであるから、人生／生活を捧げること、そして偉大な天才をもってしなくては、決してすばらしい色彩家にはなれない<sup>58</sup>。

ラスキンのこの情熱的とも脅迫的ともとれる主張は、色彩というメディアがもつ爆発的な広がりをも的確に表現している。卑近な例としては「日本色彩学会」をはじめ、「色彩」を主題とした学会には、通常、美術、科学、心理学、医療、商業などの各分野から専門家が集まってくることを想起するのもいいだろう。また、例えば色彩についての著作を網羅的に集めたロイ・オズボーンの『Books on Colour』（2007）には、建築、化学、分類学、着色、服飾、教育、動物学、食品、ガラス工芸、グラフィック、歴史、照明、文学、気象学、音楽、光学、絵画、知覚、哲学、写真、印刷、心理学、科学、シンボリズム、テレビ・コンピューター、命名学、セラピー、視覚という28もの分野が立てられている<sup>59</sup>。つまり、やや大胆な表現をすれば、色彩とは人生そのものとも言えるのである。

フランスの現象学者エマニュエル・レヴィナスと、日本の哲学者、村田純一は、色彩は見るものではなく、生きられるものだと主張する<sup>60</sup>。彼らの「色彩を生きる」という言葉づかいは、色彩が芸術と生活を結びつけうるメディアであることを示唆している。新印象派が、前衛芸術全盛の潔癖

とも言える芸術至上主義のアートワールドにあって、芸術と日常生活を融合させるという奇特的なミッションを達成しえたのも、彼らが自他ともに認める色彩画家であったからだといってもいいだろう。

## 結 凡庸な天才

新印象派はこのように、西洋中心のアートワールドでは第二次世界大戦後から顕在化する芸術と日常生活との融合を、「均衡」と「色彩」という特殊な条件のもとに実現した。しかし先の服部の言葉を借りるなら、彼らも20世紀の美術関係者が歩んだ「危い境界線上」を歩いたことには変わりはない。新印象派の中心人物ポール・シニャックは主著『ドラクロワから新印象派まで』の中で、新印象派絵画の問題点について議論している。それは新印象派の絵画はどれも同じように見え、あらわれるのは「共同体 *communauté*」の特徴のみであると批判された点である<sup>61</sup>。これは芸術と日常生活との融合をめざし、「芸術の民主化」を推し進めて作者を無名化させた20世紀の美術関係者が直面した問題と同様のものである。シニャックはこのような周囲からの批判に対して、エピナール漫画や日本の版画を引合いに出し、「誰の作品か分からなくとも、問題はないではないか」と開き直るのである<sup>62</sup>。

新印象派の絵画論、とりわけその画一的な図式化の理論に大きく貢献したデヴィッド・シュッターは、1870年出版の『絵画の哲学』のなかで、「天才というのはもはや新しいものを創りだす能力ではなく、選び取り、他人と同じように真似る能力のことだ」と大胆にも宣言した<sup>63</sup>。前衛芸術の存在意義レンデートルを考えるならば衝撃的な主張であるが、新印象派に連なる芸術が目指すのが、「均衡」や「色彩」が生み出す「心地よさ」や「幸福」だとすれば、それは至極当然の帰結とも言えるのである。新印象派の芸術は、生活の欲求と芸術の欲求とが稀に重なる、ある種の極点を目指していた。それは実のところ、アート解体にもつながる危険な極点であった。新



印象派芸術がもつこの芸術の特権性を放棄する逆説的な革新性に、芸術と日常生活の融合という現代的な問題に直面する私たちは、いまいちど目を向ける必要があるのではないだろうか。

## 註

- <sup>1</sup> Donald Kuspit, *Health and Happiness in the Twentieth-Century Avant-Garde Art*, Cornell University Press, 1996, p. 8.
- <sup>2</sup> カーステン・ハリーズ『現代芸術への思索：哲学的解釈』成川武夫訳，玉川大学出版部，1976，115-116 頁。
- <sup>3</sup> オルテガ・イ・ガセット『芸術の非人間化』川口正秋訳，荒地出版社，1968，51 頁。
- <sup>4</sup> 前掲書，12 頁。近代の前衛芸術がもつ非人間性，非社会性については，熊倉敬聡がモーリス・ブランショとテオドール・アドルノを引用しつつ，的確に述べている。「近代芸術は，社会を拒否すると同時に，自分自身を絶えず否定してやまぬものかのである」（熊倉敬聡『脱芸術／脱資本主義論——来たるべき〈幸福論〉のために』，慶應義塾大学出版会，2000，140 頁）。
- <sup>5</sup> ハーバート・リード『芸術と疎外：社会における芸術家の役割』増渕正史訳，法政大学出版局，1992（1967），10 頁。
- <sup>6</sup> オルテガ・イ・ガセット『芸術の非人間化』川口正秋訳，荒地出版社，1968，32 頁。
- <sup>7</sup> ペーター・ビュルガー「モデルネの老化」，大石紀一郎訳，『現代思想』vol. 15-13（1987），pp. 170-171。
- <sup>8</sup> 藤田治彦「芸術家としての人間『ホモ・アルティフェクス』」（藤田治彦編『芸術と福祉：アーティストとしての人間』大阪大学出版会，2009 年，4 頁。
- <sup>9</sup> 前掲書，4-5 頁。
- <sup>10</sup> 前掲書，6 頁。
- <sup>11</sup> Elissa Auther and Adam Lerner, ed. *West of Center: Art and the Conterculture Experiment in America, 1965-1977*, Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2012.
- <sup>12</sup> Ibid., p. 7.
- <sup>13</sup> 熊倉敬聡『脱芸術／脱資本主義論——来たるべき〈幸福論〉のために』，慶應義塾大学出版会，2000，1-36 頁。
- <sup>14</sup> 熊倉敬聡『美学特殊 C』，慶應義塾大学出版会，2003，64 頁。

- <sup>15</sup> マーガレット・ナウムブルグ『力動指向的芸術療法』, 中井久夫監訳, 内藤あかね訳, 金剛出版, 1995, 13 頁.
- <sup>16</sup> 荒井裕樹『生きていく絵: アートが人を〈癒す〉とき』 亜紀書房, 2013, 25-26 頁. 斎藤環「アール・ブリュットは存在するのか——目撃し, 関係するアートとしての定義的思索の進行形」(保坂健二郎監修, アサダワタル編『アール・ブリュット アート 日本』, 平凡社, 2013, 91 頁). 服部正「日本の福祉施設と芸術活動の現在——アウトサイダー・アートと障害者アートのはざままで」藤田治彦編『芸術と福祉: アーティストとしての人間』 大阪大学出版会, 2009 年, 241-242 頁.
- <sup>17</sup> 服部正「日本の福祉施設と芸術活動の現在——アウトサイダー・アートと障害者アートのはざままで」, 前掲書, 243 頁.
- <sup>18</sup> 服部, 前掲論文, 245 頁以下.
- <sup>19</sup> 斎藤環「アール・ブリュットは存在するのか——目撃し, 関係するアートとしての定義的思索の進行形」, 保坂健二郎監修 (2013) 99 頁.
- <sup>20</sup> 荒井裕樹『生きていく絵: アートが人を〈癒す〉とき』 亜紀書房, 2013, 38 頁.
- <sup>21</sup> 服部, 前掲論文, 260 頁.
- <sup>22</sup> Erich Franz, ed. *Signac et la libération de la couleur: de Matisse à Mondrian* (Paris: Réunion des musées nationaux, 1997), p. 69.
- <sup>23</sup> Robyn S. Roslak, *Neo-Impressionism and Anarchism in Fin-de-Siècle France: Painting, Politics and Landscape* (Aldershot, England; Burlington, VT: Ashgate, 2007), p. 42.
- <sup>24</sup> Kathleen Adler. *Camille Pissarro: A Biography*, New York: St. Martin's Press, 1977, p. 147.
- <sup>25</sup> この手紙は現在は, ロサンゼルス Getty Center のアーカイヴにおさめられている. 訳文は加藤. 原文は以下の通り (この手紙ではアクセントがしばしば省略されている). 'Préparez nous un chouette envoi pour Janvier...il est craindre que nous n'ayons pas le Pavillon en Mars...quel trou, notre boutique dans cette vieille lune de rue Laffitte...Bleu vers dahlia, lettres rondes et métalliques, rouges vermillons...elle chante déjà la bonne chanson dynamogénique de la gaieté, de la lumière, de la force, de la santé ... un triomphe'.
- <sup>26</sup> Paul Alexis (under the pseudonym Trublot). "A minute," *Le cri du peuple*, July 25, 1886; May 13, 1887; November 15, 1887; Paul Alexis (under the pseudonym Trublot). "Trubl'au vert——Trubl'Auvers-sur-Oise," *Le cri du peuple*, August 15, 1887.
- <sup>27</sup> ピサロー家やゴッホなどは特に医療方面の関心が高かった (Anne Distel. *Cézanne*

- to *Van Gogh: The Collection of Dr. Gachet*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1999, p. 5f.)
- <sup>28</sup> Faber Birren, *Color Psychology and Color Therapy: A Factual Study of the Influence of Color on Human Life* (New York: McGraw-Hill, 1950).
- <sup>29</sup> Seth Pancoast, *Blue and Red Light* (Philadelphia, J. M. Stoddart & co., 1877), p. 267.
- <sup>30</sup> Charles Féré, *La pathologie des émotions*, Paris: F. Alcan, 1892, p. 25-34.
- <sup>31</sup> A. Osborne Eaves, *Die Kräfte der Farben* (1906) as cited in John Gage, *Colour and Meaning: Art, Science, and Symbolism* (Berkeley, CA: University of California Press, 1999), p. 252.
- <sup>32</sup> J・K・ユイスマンズ『さかしま』, 渋澤龍彦訳, 河出書房新社, 2002年, p. 28.
- <sup>33</sup> Letters 145 & 146 in Camille Pissarro, *Correspondance de Camille Pissarro*, 1980, pp. 203-205. Signac, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, Paris: Hermann, 1964 (1899), p. 110. Paul Smith, "'Parbleu': Pissarro and the political colour of an original vision," *Art History*, vol. 15, no. 2 (June 1992), p. 235.
- <sup>34</sup> そのほかにも, シスレー, ルノワールなど. Gary S. Dunbar. *Elisée, Historian of Nature* (Hamden, Conn.: Archon Books, 1978), p. 27. Henriette Chardak, *Élisée Reclus: L'homme qui aimait la Terre* (Paris: Édition Stock, 1997), p. 183. Anne Distel, *Cézanne to Van Gogh*, p. 5. Marianne Delafond, *A L'Apogée de L'Impressionnisme: la collection Georges de Bellio* (La Bibliothèque des Arts, 2007), p. 40. Gary S. Elisée Dunbar, *Historian of Nature* (Hamden, Conn.: Archon Books, 1978), p. 27.
- <sup>35</sup> Adler, *Camille Pissarro*, pp. 189-190. Camille Pissarro, *Camille Pissarro: Letters to his son Lucian* (ed. John Rewald (Boston: MFA Publications, 1972), p. 360.
- <sup>36</sup> Ferretti-Bocquillon, Marina, Anne Distel, John Leighton, and Susan Alyson Stein. *Signac: 1863-1935*, Exhibition Cat., The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, 2001; p. 27.
- <sup>37</sup> Virginia Bailey Noland. *Henri-Edmond Cross*, Master's Thesis, Louisiana State University, 1989; abstract.
- <sup>38</sup> Ralph Shikes and Paula Harper 1980; p. 270.
- <sup>39</sup> 有木宏二『ピサロ／砂の記憶: 印象派の内なる闇』人文書院, 二〇〇五年, 三二九頁以下. Camille Pissarro. *Correspondance de Camille Pissarro*, tome 4, edited by Janine Bailly-Herzberg, preface by Bernard Dorival, Paris: Presses Universitaires de France, 1980; p. 229.

- <sup>40</sup> 傍点加藤. Paul Signac. *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, Paris: Hermann, 1964 (1899), p. 92.
- <sup>41</sup> Letter of Charles Angrand to Maximilien Luce on 4 Octobre, 1909: see Charles Angrand, *Correspondences 1883-1926* (Rouen: F. Lespinasse, 1988), p. 202.
- <sup>42</sup> フランス語の *équilibre* の初出は 1544 である (*Le trésor de la langue française informatisé*).
- <sup>43</sup> 傍点加藤. Pierre-Joseph Proudhon, *Justice dans la révolution*, t.2; Paris, 1858, p. 212. ピサロに関しては, Ralph Shikes and Paula Harper. *Pissarro: His Life and Work*, New York: Horizon Press, 1980, p. 68 を参照せよ.
- <sup>44</sup> 強調加藤. Peter Kropotkin. *Anarchism: A Collection of Revolutionary Writings*, ed. Roger N. Baldwin, Dover, 2002 (1970); p. 124.
- <sup>45</sup> Erma Fox, *Homeostasis and Philosophy* (Master's Thesis, San Diego State University, 1991), p. 5.
- <sup>46</sup> 詳細については以下を参照のこと Kato, *Color, Hygiene, and Body Politics: French Neo-Impressionist Theories of Vision and Volition, 1870-1905*, Ph.D. Dissertation, Duke University, 2010, Chapter I.
- <sup>47</sup> Handley, *A Homeopathic Love Story*, p. 58.
- <sup>48</sup> Paul-Ferdinand Gachet, *Étude sur la Mélancolie* (doctoral thesis, Montpellier: University of Montpellier, 1858), p. 13.
- <sup>49</sup> John Macpherson. *The baths and wells of Europe: with a sketch of hydrotherapy, and hints on climate, sea-bathing, and popular cures*, London: Edward Stanford, 1888, pp. 72-73.
- <sup>50</sup> Alain Caubet. "Les eaux et les bains dans la thérapeutique française des dix-huitième et dix-neuvième siècles," *Spas in Britain and in France in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, ed. Annick Cossic and Patrick Galliou, Cambridge Scholars Press, 2006; pp. 146-147; note 21 & 22: Constantin James. *Traité de thérapieutique thermal*, 6<sup>th</sup> edition, Paris, 1867; *Études sur l'hydrothérapie ou traitement par l'eau froide* (1864), *Guide pratique aux eaux minérales dans le traitement des maladies de poitrine, Rapport sur ex eaux minérales de la Corse* (1854), *De l'emploi des eaux miérales* (1856).
- <sup>51</sup> Ogden N. Rood, *Modern Chromatics*, New York: D. Appleton and Company, 1973 (1879). (French translation: *Théorie scientifique des couleurs et leurs applications à l'art et à l'industrie*, Paris: Librairie Germer Baillière et Cie, 1881), p. 237.

- <sup>52</sup> Ibid., pp. 161, 273.
- <sup>53</sup> Hermann von Helmholtz, “l’optique et la peinture”, in Ernst Wilhelm von Brücke, *Principes scientifiques des beaux-arts, essais et fragments de théorie* (Paris, G. Baillièrre et cie, 1878), p. 169f.
- <sup>54</sup> Ibid., pp. 191, 217–218.
- <sup>55</sup> Georges Roque, *Art et Science de la Couleur: Chevreul et les Peintres, de Delacroix à l’abstraction* (Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1997), p. 61f. John Gage, *Color and Meaning: Art, Science, and Symbolism* (Berkeley, CA: University of California Press, 1999), p. 165.
- <sup>56</sup> Roque, *Art et Science de la Couleur*, p. 258.
- <sup>57</sup> Didier Semin, ‘Note sur Seurat et le cadre’, in *Avant-guerre sur l’art, etc.* (numéro 1, 2, trimestre 1980), pp. 53–59. Roque, *Art et Science de la Couleur*, pp. 256–259, 316–317. ディサロは1880年前後から、スーラは1880年代末から、額縁を本体の補色で塗ることを始めた。
- <sup>58</sup> 訳文は加藤。John Ruskin. *The Elements of Drawing*, Boston and New York: Colonial Press Company, 1909 (1857), Section 152; pp. 133–134.
- <sup>59</sup> Roy Osborne, *Books on Colour 1500–2000*, uPUBLISH, 2007.
- <sup>60</sup> 村田純一『色彩の哲学』, 岩波書店, 2002, p. 233f.
- <sup>61</sup> Signac 1899, pp. 100–101.
- <sup>62</sup> Ibid., p. 101.
- <sup>63</sup> David Sutter. *Philosophie des Beaux-Arts, appliquée à la peinture*, Paris: Vve A. Morel et Cie, 1870, p. 78.