

彫刻としての写真／写真としての彫刻 ——ロッソとブランク・シミズからによる自作の撮影を例に——

柿井秀太郎

はじめに

一枚の「写真」から始めたい。オーギュスト・ロダンの彫刻《カテドラル》を撮ったものである。紙ではなく、石灰岩の上に焼き付けられた本作の撮影者は田原桂一(1951-2017)。光や素材の質感の表現に取り組みつづけた写真家だ。いみじくも「光の彫刻」展と題された展覧会のカタログではこう評されている。

彼〔田原〕は、対象物を介して光の形態そのものの探索を始める。その表現方法として印画紙の上に印画するだけでなく、ガラスや石灰岩やアルミや布の上に印画することにより、「時間と光の交錯、光の痕跡」を捉え「光の物質化」を探究するのである。イメージやマチエールの変幻⁽¹⁾。

後で触れるように当のロダンも写真に否応なく関係していたのだが、田原もまた、ニエプスへの参照を示す《窓》シリーズや、ダゲレオタイプのように一点ものの石版写真などにおいて、写真の根源にある風景や原理に関心を寄せていたと認めることができる。彼が美しくも提出したのは、物質と光、あるいは彫刻と写真の関係なのである。

そもそも、photography は「光の」を意味する接頭辞の photo と、「引っ掻き傷をつけること」あるいは「彫り刻むこと」を第一義としていた古代ギリシア語のグラフィア(γραφία)より派生した graphy から成る語であり、直訳すれば「光の刻印」とでもいえようものだ。

ことほどさように、彫刻と写真の関係は密接で深い。広範な研究書である『彫刻と

写真 三次元についての考察』⁽²⁾によれば、その複雑な相互関係は、写真の誕生時にまでさかのぼる。つまり、ダゲールやトルボットら初期の写真家が、撮影時間の長さを不都合としない彫刻作品を頻繁に被写体として選んだことにより、彫刻のイメージが大衆に広がるとともに、彫刻の高級な芸術性にあずかって写真もその芸術性を得ることができた。他方、彫刻史においても、彫刻の写真は彫刻それ自体の制作、受容、解釈、展示に大きな影響を及ぼしてきた。また、写真の発明があつてこそ、異なる場所のさまざまな作品を手元で観察して形式上の差異を見極められるようになり、歴史を叙述することが可能になったわけであるし、写真によってはじめて彫刻の美や意匠が「発見」されることもある。それは同時に、作品写真が、資料的価値と芸術的価値の間での論争を巻き起こさずにはいないことをも示している。そしていまや、インスタレーションをはじめとする一時的な立体作品の記録・鑑賞の手段として、写真の存在は欠かせないものになっている。

本論文は、そのような前提を踏まえたうえで、メディウム間の交差というポスト・メディウムの観点から彫刻と写真の関係性に再考ないし注目をうながすものである。この理論は、1990年代後半にアメリカの美術批評家ロザリンド・クラウスにより、グリーンバーグ流のメディウム・スペシフィックの美学に代わるものとして提唱されたが、主にインスタレーションや映像、コンセプチュアル・アートを俎上に載せ、20世紀はじめ頃の彫刻についてはあまり取り上げてこなかった観がある。

もっとも、これまで、ロダンの《バルザック記念像》をピクトリアリズムの写真家エドワード・スタイケンが撮影した事例はしばしば議論の対象となってきた。桑田光平の「透明で不透明な像——ロダン《バルザック記念像》をめぐって」⁽³⁾によれば、この事例が示しているのは、彫刻がその「近代化の過程で、写真という別のメディウム、いわば彫刻にとっての『他者』を抱え込んでいた」⁽⁴⁾ことだという。

ロダン(1840-1917)はみずから写真機を手取ることはなかったものの、スタイケンははじめとするプロあるいはアマチュア写真家に自作の撮影を依頼し、そのすべてを監督していた。それに対して、ロダンと同時代、あるいはやや後の世代の彫刻家、メダルド・ロッソ(1858-1928)とコンスタンティン・ブランクーシ(1876-1957)は、彼ら自身の手で、ないしはその監督のもとに自作を撮影していた。とりわけ日本では

詳しく言及されることの少ないこれらの場合も検討に含めることで、近代彫刻の創始者たちが、みずからの創作を「彫刻としての写真」ないしは「写真としての彫刻」という錯雑したかたちで展開させたことが明らかとなるだろう。

1. ロッソにおける彫刻と写真

イタリアの彫刻家ロッソは、ワックスの使用によるぼんやりとした雰囲気をもった小ぶりの作品で知られる。当初画家を志していたが、1881年から彫刻制作に転じた。1883年に作られた《街燈の下での接吻》がすでに、打ち震えるような外見を呈している。その後、同様の表現を子供や老人を題材にした連作において深めつつ、1902年には「彫刻における印象主義」を発表した。そこでは、作者が得た瞬間的な印象を一挙に平面的に再現できる絵画的な彫刻理念を表明し、彫刻の物質性や周囲の環境からの隔絶性を否定した。この文章は、1880年代以降の旺盛な活動時期を総括するような意味を持っていたといえることができる。なぜなら、後でも述べるように、およそ1906年以降のロッソは新作の制作よりも過去の作品を再制作したり撮影したりすることに時を費やしたからである。ともあれ、以下にその一部分を引用する。

私にとって芸術上重要なのは、物質を忘れてしまうことだ。彫刻家は、知覚されたさまざまな印象をまとめて示すことによって、彼自身の感覚をとらえたすべてのものを伝えなければならない。その作品を見る人々が、彫刻家が自然を観察したときに感じ取った感情を完全に抱けるようにするために。

自然には境界がないのだから、作品にも境界はありえないのだ。

私たちは、タブローの周りを巡らないのにもまして、彫像の周りを巡りはしない。あるかたちについて、その印象を感じ取るために周りを巡ったりはしないのだから。空間において、物質的なものは存在しない。

このような着想のもとでは、芸術は分けることができない。一方に絵画が、もう一方に彫刻があるということなのではない⁽⁵⁾。

こうしたロッソの主張は、彫刻を三次元の物質とする一般的な概念からすれば、倒錯的な自己否定とも受け取られかねないものだろう。彼を高く評価した未来派によっても、その絵画性は批判の対象になっていた。また、折しもこの世紀の変わり目は、ロダンが自作の撮影を写真家に依頼して意識的に量産し始めた頃でもあり、ある研究者の言を借りれば、「写真家の個性が彫刻家の個性を消すことによって優勢となる。我々を魅惑するのは彫刻の写真であって、彫刻ではなくなる」⁽⁶⁾ というほどの傾向が見られた時期にあたる。ロッソは、かくもパラドキシカルな状況にどう向き合っていたのだろうか。

ロッソによる写真の撮影は、1880年代前半にまでさかのぼる。現存する彫刻は40作に満たない一方で、イタリア・バルツィオのロッソ美術館にはそれ以上の数の写真が残されている。

これらの写真は、すべてがロッソ自身の手になるものではなく、ロッソ自身によるものと彼の監督のもとに逸名の写真家が撮影したものとが混在していると考えるのが最も適切だとされている⁽⁷⁾。

具体例を挙げる前に、ロッソの作品写真の特徴をまとめておこう。すなわち、彼は撮影に際して彫刻の置き方や光の当て方を注意深く設定し、しばしば被写体の断片化（クローズアップ）をおこなったうえ、撮影後にはトリミングや書き込み、彩色といった操作をほどこしていた。また、展覧会で彫刻とともに写真を展示したことや、出版物への掲載写真の事前了承を彫刻家本人が求めたことも挙げられる。

卑近ながら明瞭な例として、まずは静岡県立美術館所蔵の《病院の病める男》のカタログ写真を見てみよう。かたちの不分明さや表面の微細な起伏は了解されるものの、全体としての「環境との溶融性」はあまり感じ取られない。これは、本作がワックスを使用していないことにも起因しているが、やはり無地の背景でコントラストを控えるために撮影していることによる部分が大きいと思われる。一方、まったく同一の作品で

はないが同じタイトルの別の作品（ワックス・オーヴァー・プラスター）を撮った写真を見ると、斜め上からの視点が固定され、ややピントのずれた画像において光と影の具合も程よいことから、病室の暗い雰囲気沈む男の姿がより感得される。

別の写真では、横からとらえた彫刻を、右奥への暗い奥行きのなかでぼんやりとかびあがらせている。これは写真をさらにもう一度写真に撮ったものであり、青いテンペラで着色されている。さらに、グラビア印刷のものは、1920年代にまで下るものだが、背景に黒鉛で線を引かれた部分もあり、また違った色調を醸している。

《大通りにての印象、ヴェールをかぶった女性》の写真には、トリミングがほどこされている。本来はより大きな、量塊性を持った彫刻なのだが、やや斜めから撮影し、さらには顔の部分のみを残してその傾きと平行に切り込みを入れることにより、道端での一瞬の印象というコンセプトが強調されているように思われる。ロッソの作品は、R・クラウドの指摘にもあるようにもともと表面的である⁽⁸⁾ののだが、その感覚もまた、写真＝表面として提示されることによっていっそうつよめられているわけだ。

さらに、コラージュや、写真のなかの一部分を粹取りした例も存在する。

このような写真について、研究者のうち、G・A・ジョンソンは、彫刻そのものがぼんやりとした写真において脱物質化を志向するのに対して、写真自体には彫刻的な痕跡が認められるということを指摘したうえで、最終的にロッソの心をとらえたのは写真の方であったとしている⁽⁹⁾。

J・R・ベッカーは、「一方に絵画が、もう一方に彫刻があるということなのではない」というロッソ自身の言葉を引きつつ、写真は、二次元と三次元、絵画と彫刻の間の互換性（interchangeability）を実現し、両者を包含する統一性（unity）をもたらすための手段だったと結論づけている。彼の解釈は、写真と彫刻のどちらかに重点を置くものではなく、より総合的な観点に立ったものである。

また、1906年以降にロッソが新作の制作よりも過去の作品の撮影などに時を費やすようになったことについては、他の研究者から、「創造としての反復」⁽¹⁰⁾あるいは「写真を使った実験によってこそ、ロッソは称賛されるべきなのだ」⁽¹¹⁾という好意的な評価が与えられている。

こうした実践は、プリミティヴなものに触発されて立体感を相対化することや、キュ

ビスム的な意味での立体の平面化、それにキュビズムから影響を受けつつ、「彫刻絵画」(sculpto-painting)と名付けられた彩色彫刻のかたちで彫刻と絵画の融合を目指したアレクサンダー・アーキペンコの方法などとは異なる、広い射程を有するものであったと見ることができよう。

早くも1904年に、「ロッソは、何もののにも似ていない彫刻を作ること成功した。それは、彫刻にすらも似ていなかった」⁽¹²⁾と評されていたが、それはまさに、ロッソの作品が彫刻と写真の間を特異に往還することで、彫刻の概念を更新したという意味で解されるべきものだ。一見すると彫刻の自己否定とも映る彼の制作態度は、単なる自己矛盾ではなく、メディウムの自律性を超えてゆく積極的な姿勢なのである。

2. ブランクーシにおける彫刻と写真

ルーマニアに生まれ、パリを拠点に活躍したブランクーシは、その純粋なフォルムにより「抽象彫刻の先駆者」として知られている。ロダンの工房を去った直後に作られ、抽象化への傾向を示す石の直彫りの連作《接吻》(1907年頃)や20年以上にわたる《空間の鳥》シリーズ(1923-1941)、さらにはプリミティヴィズムの影響の濃い木彫りの作品群を残した。

ブランクーシは、写真の可能性に自覚的であったとはいえ自分ではカメラを構えなかった師匠のロダンとは対照的に、みずから自作を撮影した。1957年には、遺言に従って560枚のネガ原板と1250枚のプリントがフランス国立近代美術館に遺贈されたが、それらはすべて彫刻家自身によって焼き付けられたものであった。彼はまた、スティーグリッツやスタイケン、マン・レイらと親交を結んでいたことが知られている。マン・レイはブランクーシに写真術を教授したほか、その自伝はアトリエの雰囲気伝える貴重な資料となっている。まさにその自伝によれば、ブランクーシが1920年頃にみずから撮影を始めたのは、スティーグリッツによる写真が綺麗だが作品を十分に表現できていないことに不満を抱いたためであったという⁽¹³⁾。ブランクーシは結局、「みずからの手になるネガから焼きつけたもの以外の作品写真が、出版物に掲載され世間

に広まるのを認めなかった」⁽¹⁴⁾。

では、ブランクーシにとって、写真はどのような役割を果たしていたのだろうか。写真は、作品の記録や伝達のための複製媒体、あるいは想を得たり練ったりするため下敷きであったのみならず、彼自身が自作をどう見ていたのかを今に伝える貴重な証言者でもある。ロッソと同じく無数に可能な視点のなかから、彼はいくつかのある特定の視点を選択したわけである。しかも写真において、磨き抜かれたブロンズ像の光の効果は際立ったものとなる。ブランクーシの写真は、特に、映り込み、コントラスト、アトリエ空間のなかでの彫刻同士のリズムを特徴としている。ロッソが陰影のうちに溶け込むような写真を被写体一点ずつ撮ったのに対し、ブランクーシは、アトリエ内での複数の作品（台座も含めて「作品」である）間の関係を主題化する写真を撮りためたのである。

一方で、両者には共通点も存在する。たとえばポール・パレットによれば、ブランクーシが、鮮明で自律的な輪郭と量塊のみならず、反射やぶれや染みといった不鮮明さを定着させたということは、みずからの彫刻を、そう思われるほどには確固たる安定と静けさをたたえたものと見ていなかったということの意味している⁽¹⁵⁾。つまりブランクーシは、写真における彫刻の物質性を否定する一方で、写真そのもののある種の物質性や不透明性には固執しているのである。

こうした写真に現れた彫刻家の視点については、フィルムによる映像がさらに雄弁に物語っている。この映像は、ブランクーシがマン・レイに譲り受けた 35 ミリカメラで 1923 年から 1939 年の間に撮影したもので、ポンピドゥー・センターが 2010 年に入手したものである⁽¹⁶⁾。ブランクーシは、《小さな魚》を脇から棒で回しているほか、《空間の鳥》をとらえたものでは、カメラの視線が彫刻そのものというよりもアトリエの天窓から落ちる光のかたちこそ向かっているように見える。《大きな魚》をみずからの手で回転させている映像では、彫刻家は大理石の縞模様の上に白い光がよぎる様を入念に確かめているように見えるが、その光とは、彼自身が述べるところの「精神のきらめき」⁽¹⁷⁾にほかなるまい。また、《新生児》を、円盤に載った状態で小刻みに揺らし、その断面の反射を映しているショットでは、まさに新生児の産声が聞こえてきそうな光のきらめきが目を引くが、こうして作品が転がり落ちることなく微妙

な均衡を得ているということは、当初から意図していなければ難しいことではないだろうか。さらに、モーター仕掛けによって台座ごと回転するようになっていた《レダ》の映像も収められているが、それはさまざまな角度から、部分を拡大したり全体を映したりしつつ、三分半にもわたってつづいている。《レダ》はアトリエの景色全体をみずからのうちに映り込ませ、自在に変容させる。

さて、ブランクーシの彫刻は、そもそも、物質性と非物質性、素材の重量感と飛翔感、モデルの再現性と幾何学的抽象性、モダニズムと神秘主義、作品の自律性とその動揺などの間での両義性をすぐれて志向するものであった（それは、本来は重い金属であるブロンズの彫琢を窮めて飛翔の魅力を体現させた《空間の鳥》や、プリミティヴィズムの影響を示す木彫り作品、ルーマニア固有の神話に取材した《マイアストラ》、肖像と非肖像の間隙を縫う《王妃X》などを想起すれば納得されることだろう）。だとすれば、ブランクーシにとって写真とは、まさにそれを可能にしてくれる媒体だったといえよう。写真は、両義性すなわち視点の複数性という「退屈さ」の条件を、多義的な魅力の源泉へと反転させる契機となったのである。あるいは、連作で重視された形態の反復的リズムという要素が、同じく複製という性格を有している写真を、ふさわしい表現媒体として見出したということもできるかもしれない。

おわりに

「彫刻の退屈さ」とは、シャルル・ボードレール（1821-1867）の1846年のサロン評のなかの一節、「なぜ彫刻は退屈か」⁽¹⁸⁾（“Pourquoi la sculpture est ennuyeuse ?”）に由来している。ボードレールによれば、鑑賞に際して絵画が特定の一個の視点しか持たないのに対し、彫刻にはいくつもの視点が可能であり、漠然として捉え難い。しかも、偶然に射す一条の光やランプの効果が、前もって考えられていたのではない美しさを露呈させることもある。彫刻はまた、いつの時代も他の芸術、とりわけ建築に対する補足的な芸術であった。いわば、作品と鑑賞者の視線との関係において、絵画は鑑賞者の視線の優位に立つ「専制的なもの」、彫刻は劣位に置かれた「屈辱的なもの」と

いうことであり、かくして散漫な鑑賞とならざるを得ない彫刻は退屈だというのである。

とはいえ、彫刻のそのような属性は、写真の草創期にあってどちらかといえば肯定的に認識されていた。世界初の写真集『自然の鉛筆』（1844-1846）には、『パトロクロスの胸像』が異なったアングルから二度登場するが、トルボットはそのキャプションに、光の当て方や彫像の向きなどの如何によって、「どれほど数多くの異なった結果が、ただ一つの彫刻見本から得られるかが明白になる」⁽¹⁹⁾と書き記している。

どちらも環境との関係性を主題化したとはいえ、ロッソは震えるような表面の彫刻そのものにおいて環境との融合を造形化し、ブランクシーは彫刻間の形態のリズムをとらえた写真においてそれを可視化した。くわえて、ロッソは時に彫刻的な手を加えた写真上で彫刻そのものを平面化することによって、そしてブランクシーは彫刻の両義性を明らかにする写真を撮りつづけることによって、このボードレールの課した宿命とでもいうべきものに逆説的にも応答しようとしたと考えられる。その際、同じく「諸科学、諸芸術の下婢であれ」と批判されていた写真の役割は不可欠なものであった。写真こそが彫刻の理念を体現し、われわれはその写真によって得たイメージを彫刻作品そのものにも投影して体験するからだ。写真がその誕生時から潜在させていた彫刻との親和性は、すなわち、近代彫刻の創始者たちにおいて「彫刻としての写真」あるいは「写真としての彫刻」という混淆した様相で現れることになったのである。

註

- (1) 横江文憲「眩惑する光、眩惑させる光」『田原桂一 光の彫刻』（展覧会カタログ）東京都庭園美術館、2004年、2頁。
- (2) Johnson, Geraldine A., ed., *Sculpture and Photography: Envisioning the Third Dimension*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998. 特に編者による序文（pp. 1-15）を参照。
- (3) 桑田光平「透明で不透明な像——ロダン《バルザック記念像》をめぐる」『写真と文学——何がイメージの価値を決めるのか』（塚本昌則編）平凡社、2013年、201-236頁。
- (4) 同書、214頁。
- (5) Claris, Edmond, ed., *De l'impressionnisme en sculpture: August Rodin e Medardo Rosso*, Paris,

Édition de La Nouvelle Revue, juin, 1902, pp. 49-55.

(6) エレーヌ・ピネ「ロダンと写真 「調和した光と影のコントラスト」の探究」『フランス国立ロダン美術館コレクション ロダン——創造の秘密 白と黒の新しい世界』（展覧会カタログ）兵庫県立美術館ほか、2006 年、176 頁。

(7) Becker, Jane R., “Medardo Rosso: Photographing Sculpture and Sculpting Photography,” *The artist and the camera: Degas to Picasso* (exh. cat.) , Dallas, Dallas Museum of Art, 1999, p. 159.

(8) Krauss, Rosalind, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, Massachusetts and London, The MIT Press, 1981, p. 33.

(9) Johnson, Geraldine A., “ ‘All concrete shapes dissolve in light’ : photographing sculpture from Rodin to Brancusi,” *Sculpture Journal*, vol. 15, Liverpool, Liverpool University Press, 2006, pp. 199-222.

(10) Lista, Giovanni, *MEDARDO ROSSO Scultura e fotografia*, Milano, 5 Continents, 2003, p. 194.

(11) Rexer, Raisa, “New materials; it is for his photographic experiments that Medardo Rosso should be celebrated,” *Apollo*, April, 2005, pp. 102-103.

(12) Meire-Graefe, Julius, *Modern Art*, trans. by Florence Simmonds and George W. Chrystal, Vol. II , London, W. Heinemann, 1908, p. 24.

(13) マン・レイ『マン・レイ自伝——セルフポートレイト』（千葉成夫訳）美術公論社、1981 年、211 頁。

(14) エリザベス・A・ブラウン『ブランクーシのフォトグラフ』（門田邦子訳）求龍堂、1997 年、4 頁。

(15) Paret, Paul, “Sculpture and its Negative: The Photographs of Constantin Brancusi,” Johnson, ed., *op. cit.*, pp. 101-115.