

# ブランクーシのアトリエ

鵜澤 和子

## 目次

はじめに

第1章 彫ることと磨くこと、そして触れること

第2章 飛翔をめぐるフォルムの探求

第3章 ブランクーシと写真

第4章 ブランクーシのアトリエ

おわりに

## はじめに

私がコンスタンチン・ブランクーシ（一八七六—一九五七）という彫刻家の存在を知ったのは今から約四年前のことである。そのきっかけとなった講義の中で初めてみた作品が《接吻》【図1】であった。極端な大胆さ、そしてどこ

かユーモアさえ感じられるこの作品が、それまで抱いていた彫刻というもののイメージとは、明らかに異なった種類の感覚をもたらした。目に映った瞬間に、その作品の主題がわかるという簡潔さにたちまち魅了されたのを今でもおぼえている。

ブランクーシは、ルーマニアで生まれた。二十八歳の時に母国を離れ、ミュンヘンへ行き、その後徒歩でチューリッヒ、ラングルまで行き、そこから汽車でパリを訪れた。それ以来パリで暮らし、最後はアトリエを遺贈するためにフランス国籍を得て八十一歳で没した。二〇世紀初頭のパリで、モジリアニ、デュシャン、レジェ、サティ、ルソーやマン・レイらと親しく交流した。だが、同時代の画家、彫刻家からキュビズム、そしてシュルレアリスムなどの影響は受けつつも、特定の流派に属することなく、一九四三年

ごろまでアトリエで制作し続けた。その間にアトリエも変遷していった。

多くの美術書で、ブランクーシは現代彫刻の先駆者として位置づけられている。ロダンが塑造によってそれまでや

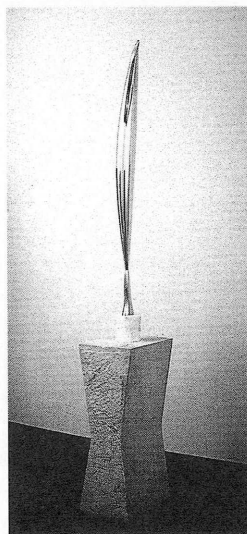


図2 ブランクーシ  
「空間のなかの鳥」  
1941?年 ブロンズ  
ポンビドゥ・センター蔵

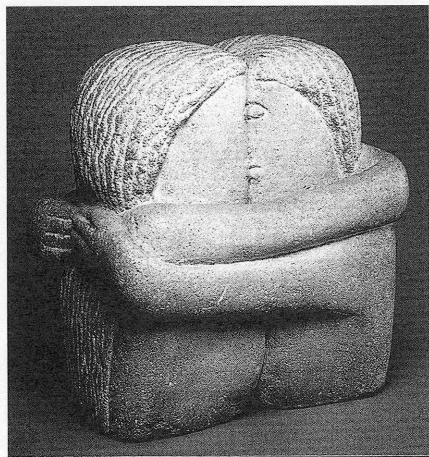


図1 ブランクーシ「接吻」  
1907年 石  
クライオヴァ美術館蔵

や低迷していた彫刻の世界に近代の新しい息吹を吹き込んだのに対し、彼は直彫りというプリミティブな方法で現代彫刻に新しい価値観をもたらした。そして独特のシンブルで抽象的なスタイルは、後の多くの現代アーティストたちに影響を与えることになった。

また、作品が余りにもシンブルで抽象的であるがゆえに、同時代において、かえって作品としての価値が十分に認められないこともあった。二〇世紀絵画のはじまりが「外界の単なる模倣・再現ではなく、それ独自の秩序を持った造形世界であることを確認したものであり、いわばそれまでの現実主義的美学に対する絶縁状で」<sup>1</sup> あった事と同様に、彫刻においても見たままの世界とは明らかに異なる形態をとった。彼の場合、ここでいう「現実主義的美学」から脱却しようとしたというよりも、ルーマニアの民族性によるものがかなり強いと思われる。だからこそ、ブランクーシの作品は、写実（具象）と抽象という二分法では簡単に割り切れない類のものである気がするのだ。

「単純さは芸術の目的ではない。しかし、事物のリアルな感覚に接近してゆくと、知らず知らずに単純さに到達するのである。単純さは、その底に複雑さを秘める」<sup>2</sup>。彼のこの言葉には、代表作の《空間のなかの鳥》【図2】にみられるような、彫ることと磨くことを徹底して行う態度、そ

して彫刻に対する彼の思想が込められていると考えられる。この言葉を手懸かりに、一つ一つの作品の集合体であり、また最大級の作品ともいふべきアトリエを視座におき、ブランク・シ芸術の一端に触れてみたいと思う。

## 第1章 彫ることと磨くこと、そして触れること

まずはこの章で、ブランク・シ作品の特質を生み出す源でもある「技法」と、それがもたらす触覚的な感覚について述べていきたい。

「はじめに」の冒頭に戻るが、その時初めて《接吻》を見る前に、実は同タイトルのロダンの作品【図3】をスライドで見た。二点の作品の差は一目瞭然であった。

その差とは、一つには表面の処理の違いである。ロダンの場合、白い肌に光沢があり、滑らかで比較的柔らかなような作品に仕上がっていて、人物の体形や筋肉の付き方などは均整が取れている。それにより生々しいほどの写実性がある。一方、ブランク・シの場合は、石の塊に線が彫つてあるだけで、その他は手を加えずにありのままに石の存在をさらけ出しているように見える。髪の高さと胸の膨らみから男女の区別がつく程度で、単純極まりない。もう一つの差は、「動き」という点である。ロダンのロマンティック

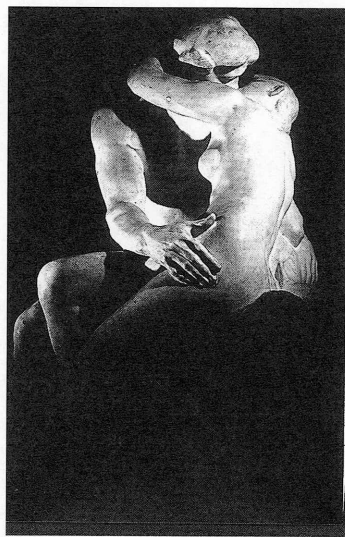


図3 ロダン「接吻」  
1898年 大理石  
ロダン美術館蔵

な彫刻からは動作、行為といった動きを感じるが、彼の作品からはあまり感じられず、逆に完全に静止した様相である。彼の場合は、ロダンのイリュージョン的な世界とは対極にあるように思える。この両者の違いは、基本的に制作技法の違いからきていると考えられる。第一にロダンの作品は白い大理石でできているが、彼の作品は石（というより岩といった方が妥当かもしれない）でできているという、材料の違いがある。そしてロダンの用いた塑造方法とは異なる直彫りの技法を用いて制作し、自らの作品スタイルを形成していった。

塑造とは「粘土で最初から形を作りあげ……一定の粘土の量をひねり出して作るということが（塑造）の根本の考えで」ある。一方、直彫りは「始めから木や石の立体の形

があつてそれを彫り出し……石や木の塊を見ながら、その形が与える感じを工夫していくもので」ある。したがつて、塑造と直彫りの違いは「土をとったりつけたたりする自由さがある」かないかなのである。言うまでもなくブランクーシは後者に当たり、言わば素材に表現が限定されるという自由度の少ない方法であつた。この作風は一九一〇年前後には確立し、その後も変わらなかつた。

だが初期の作品は、ロダンのような彫塑型の作品であつた。故郷のブクレシュチ、そしてパリの国立美術学校にいた頃は、洗練されたアカデミックな作風で数々のメダルを受け、高い評価を得ていた。幼いころ羊の見張り番をしなから木彫りを覚えたという生活環境と持ち前の器用さでもつて、彼の技術は自然に上がり、まるで職人のようであつた。

パリの美術学校を卒業した後、ロダンが会長を務めていた、ナショナル・デ・ボザール展に出品した『プライド』という作品がロダンに高く評価され、彼の実力を知らしめることとなつた。そして知人が仲介役となり、短期間ではあるがロダンのアトリエで仕事をすることになる。しかし、彼は「大樹の下では何も育たない」という言葉を残し、結局約三カ月後にロダンから去つた。一九〇七年のこの出来事はブランクーシの中で大きな契機となつたに違いない。

というのは直彫りを始めたのはこの頃からであるからだ。のちに彼はこう打ち明けている。「ロダンのところでは、一日に一点の彫刻を制作した。私は彼と同じようにしていたのだ。私は無意識に模倣をしていたのだが、下手な模倣であることはわかつていた。私は不幸だった。あのときが一番苦しい時代だった。探求の時代、自分自身の道を見出さなければならぬ時代だった。私はロダンと別れた。彼を怒らせたに違いないが、自分の道を探さなければならなかつた。私が手に入れたのは、率直さ、平和、喜びだった。」以上の言葉からは、たしかに自身の内面的な探求と革命の兆しが見て取れる。彼は粘土による塑造を「ビフテキ」といつて嫌悪し、したがつてロダンの技法は意に反していた。彼が目指したものは大家の作品の模倣ではなく、自分独自の世界観を創ることであつた。

また、直彫り彫刻を作り始める前に彼を触発した決定的な出来事は、一九〇六年のサロン・ドートノンヌである。この時出品されたゴーギャンやドランの直彫りによる彫刻を見たことが直接の原因として挙げられる。著名なブランクーシ研究家で彫刻家でもあるシドニー・ガイストは、当時前衛的な芸術家の間で好まれた黒人芸術、プリミティヴィズムの観点から彼らの影響は大きいとしている。

このような経緯を経て彼独自の作品スタイルは確立して

いった。そしてすでにできた直彫りのほかに磨くという方法を用いる制作過程をとった。ここからは彫ることと磨くことの意味をもう一度原点に戻してみたい。

まず彫ることは、一般的に対象となる物質に跡を残し、ポリウームを減らすことである。木であれ石であれ、道具を用い削り刻む、言ってみればやり直しがきかない（自由度の少ない）作業である。彼の木彫の中に《アダムとイヴ》【図4】という作品があるが、中央から下のネジのような部分にこの顕著な例が見られる。「ネジのような部分」は他の作品にもしばしば取り入れられるエレメントの一つなのだが、ノミで彫った形跡がリアルに感じられる。どの木を使うかによってその木の性質を生かすように、木目のパランスや削り跡の残し方に微妙なニュアンスの違いを出して

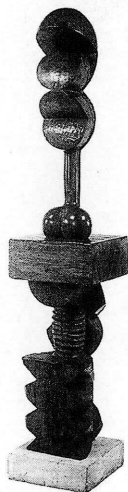


図4 ブランクーシ「アダムとイヴ」  
1916-21年 オーク材、  
クリ材、石灰岩  
グッゲンハイム美術館蔵

いる。

次に磨くことについて考えていきたい。磨くことは彫る以上にかなり時間の要する行為である。彫ることは逆に跡をなくさなくてはならない根気の要る丹念な作業である。彼の場合、特にブロンズの作品など鏡面のように磨き上げられたものが多い。それはまるで人の手によって作られたと感じさせないぐらいである。現に《空間のなかの鳥》は、海外の展覧会に出品をするとき、税関で工業製品と見なされ、追徴課税を強いられそうになったというエピソードがあるくらいだ。

磨くという身体的活動の、制作過程における長さとは、作家がその作品と向き合い語りあつてきた時間と比例するものだと思う。つまり、作家と作品の間に流れる時間が長ければ長いほど、深長なまでの探究心が生まれてくるのではないだろうか。彼の作品は極度に抽象化されており、その形態には永遠性をも感じる。作品にもよるが、プリミティブな印象を受ける一方で時代の古さを感じさせない新しさをも秘めている。この二面性がうまく釣り合うことで、作品として研ぎ澄まされたフォルムが生まれるのだと思う。彫ることと磨くこと。この両方が一對となり、彼にとつて不可欠の技法となつてはいるが、もう一つ「触れること」も、意図していたと思われる作品がある。

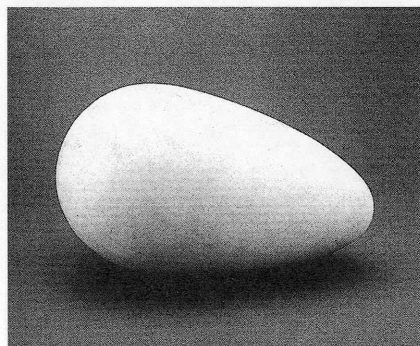


図5 ブランクーシ「盲人のための彫刻」  
1920-22年 石膏  
ポンピドゥ・センター蔵

それが《盲人のための彫刻》【図5】である。シェインズによれば、彼はこれを袋に入れて展示したらしい。その袋には二つの袖口があるので、その両方の袖に手をいれて中の彫刻に触れるようになっていた。袋に入っているため多少は物の大きさが膨らみは察することはできるが、中の彫刻を視覚的に見ることはできない。だが、個人の感覚に根差しながら、作品と観賞者との距離の関係、そしてそれが身体にもたらす作用を体験する。つまり、彼はこの彫刻を見ることと同じように触れるものにしたかったのである。リードは「彫刻家が触覚的な価値、可触的なマッスの価値の供述にはほとんど盲目的に従うとき彫刻芸術は、その最

大限の、かつもつとも独自の効果を發揮するということがある。眼だけでは明らかではないが、直接或いは想像力によつて触覚と圧力を感じるときには必ずえられる充實的なヴォリウム——それが独自の彫刻のエモーションである」と述べた。ここからは一見見ることにとらわれがちでな彫刻作品が、実は触れるという感覚と密接に結びつくものであるということがわかるだろう。そしてその際、観賞者の想像力が必要となる。事実ブランクーシは、「彫刻作品はただ出来が良いというだけでは不十分である。それは手で触れてこころよく、近づきやすく、しかもいっしょに住んでいて気持ちのよいものでなければならぬ」と語っている。彼が彫刻の触覚性についてどこまで考えていたかは定かではないが《盲人のための彫刻》というタイトルから、彫刻から触覚的感覚が得られること、さらに実際に触れることで、身体的感覚をもつ価値について考えていたことがいえるように思う。そして先の言葉からは、彼の住まいでもあったアトリエを連想させると同時に、自作に対する思い入れが伝わってくる。

次章では飛翔の本質を極めた《空間のなかの鳥》をあげ、ブランクーシの内面性にもスポットを当てながら、フォルムの探求について進めていきたい。

## 第2章 飛翔をめぐるフォルムの探求

「わたしは生涯を通じてひとつのこと、飛翔の本質を追求してきた。……飛翔とは何とすばらしいことだろう<sup>10</sup>」。この言葉のとおり、彼が生涯のうち長期にわたって作り続けたテーマは、飛翔であった。《マイアストラ》、《黄色い鳥》、《黄金の鳥》、《雄鳥》、《空間のなかの鳥》のほか、本来飛ぶはずもないのに《飛翔する亀》という作品まで作った。

この中で一番多く制作したのが《空間のなかの鳥》であり、この作品を通して彼の芸術は広く知られるようになった。

《空間のなかの鳥》は、全部で一七点あるが、すべて大きさや台座が異なる。だが、フォルムはほとんどといっていいほどいつでも共通している。

よく言われるように、この作品は決して鳥の外見を表現したものではない。そこには、羽根も見当たらないし、嘴や足も区別がつかない。ゆるやかなカーブが鳥の腹部を想起させるが、そこだけを強調した曲線であるとも思いにくい。彼はこの流れるようなゆるやかなカーブのみによって、一羽の鳥を象徴的に表したのであるか。

《空間のなかの鳥》が、ブランクーシによって作られる

べくして作られた作品であることは間違いないが、一連の鳥、飛翔をテーマにしたシリーズの原点である最初の作品は一九一〇年から一二年に制作された《マイアストラ》【図6】であった。

《マイアストラ》というタイトルはルーマニア語である。ルーマニア出身のブランクーシは、生まれ故郷の風土や民族性の影響を多分に受けている。パリに来てからもその特徴は変わらない。特に、幼いころ耳にしたであろう数々の神話など、「ルーマニア的な発想の源」が彼の技術に深く根付いていることを、エリアーデは指摘している。「マイアストラ」とはルーマニアの民間伝承に出てくる架空の鳥のこととで、きらきらと光を放つ羽根を持ち、大きく膨らんだ胸



図6 ブランクーシ「マイアストラ」  
1912?年 真鍮、石  
グッゲンハイム美術館蔵

から発する美しい鳴き声で高らかに歌うそうである。それは「すばらしい鳥」とか「奇跡の鳥」という意味をもち、ルーミアではこの伝説上の鳥は、鳥のシンボルとして親しまれており、柱や屋根の上にのせたりしている。その柱は村の共同墓地などに見られる。つまりルーミアでは、この鳥が聖なる鳥として、地上界と天上界とを結ぶ使者の役割を果たしていると考えられているのだ。

彼はこの作品について、次のように述べている。「私は、『マイアストラ』が首を高く上げているところを捉えようとしたが、といってそのポーズが、傲りや自負や挑戦を暗示することがないようにしたかった。このことは大変に難しいことで、長い間の努力の後ではじめて、飛翔へのエネルギーを内に秘めたこのポーズを作り出すことができた<sup>12</sup>」。ここに出てくる「飛翔へのエネルギー」とは何か。この章の冒頭に出てきた彼の言葉の「飛翔の本質」にもからんでくると思われる。『マイアストラ』を見ると、大きく膨らんだ腹部に対していささか首が細いように感じるが、下半身に安定感があり、かといってずっしりとした重厚な印象はあまり受けない。それはおそらく頭が上向きだからである。口が開いているのは、ルーミアの神話に出てくるのと同じように歌を歌っているからだろうか。二本の足の真中にあるのはおそらく尾である。この尾が台座に対して

垂直に伸びているため、すっきりとした、そして、しっかりと重力に基づく安定感のある作品に仕上がっている。尾の先端に向かってすばめられた形は、鳥が完全に留まっているというよりはむしろ一時的なもので、動き出しそうなる予感がある。そして上を向いている顔が、まさに上に向かって行くという上昇のイメージを表象しているのである。このイメージこそが、「飛翔へのエネルギー」なのではないだろうか。

『マイアストラ』を出発点としているように、鳥のシリーズは、ルーミアの文化と彼自身の幼いころの原体験とにかなり強いつながりがあると思われる。それは、形態、外形の記憶だけではなく精神的な内面性にも深く入り込んでいる。そして『黄色い鳥』、『黄金の鳥』と進むにつれて徐々に形態がやせて細くなり、やがて最後に『空間のなかの鳥』にゆきつく。その過程は、彫刻としてのマッスの意味が弱まり、むしろ細くなった分研ぎ澄まされ洗練された線的なフォルムが強調され、より一層飛翔に対するイメージを濃くするのと同じである。彫刻が、重力に反して意識の上で上昇するエネルギーを放つのである。

彼は言っている。『鳥』の本質だけが残っているのです。イデーと精神です。わずかの線とある角度、湾曲、それが、目も眩むような上昇感を表すのです。『鳥』のイデー、つま



り、飛翔だけが残るのです。私は、翼と嘴、爪と鶏冠、目と脚すべて省略しました<sup>13</sup>。

《空間のなかの鳥》を注意してみると、台座から程近いブロンズの下の部分に一つの「くびれ」がある。ここはかなり細くなっている。上の部分の重みを支えていられるかと思うほどである。この「くびれ」が軸となつてジャンプ台の役割を果たし、弧を描きつつ上へ向かつて勢いよく飛び立つてゆくようなイメージが生まれる。「くびれ」の部分まではいわば高く高く飛ぶための助走段階と言えるだろう。そして天上界に向かって飛ぶ鳥が羽ばたく瞬間の地点でもあるのである。

また、台座の造形性にも上昇のエネルギーは表れている。シンメトリカルな台座の上に《鳥》をのせることによつて、より高みにおかれることになる。そして縦の線つまり垂直線が一層意識される。台座もさまざまあるが、特にジグザグした形のはバネのような要素をもっているし、そこにはリズム感もある。

生前ブランクーシが愛読していたと言われるジェツン・ミラレバの著した本がある。ルーマニア人で、美術史家であるラドゥ・ヴァリアは、ミラレバという存在がブランクーシに多大な影響を与えたと指摘している。ミラレバは、一〇四〇―一一二三年まで生存した、チベットの神秘主義

者である。チベット人は、彼が作った仏教詩もさることながら、典型的な仏教の行者として、また聖人の一人として彼を賞賛しているという。ヴァリアはそれまであまりクローズアップされなかった部分、つまりブランクーシに及ぼしたミラレバの影響について画期的な研究をしている。そのミラレバの詩に《空間のなかの鳥》を思わせる次のような一節がある。

「空の高みに向けられた眼差し、それは地上の世界への訣別である。

空の極みに向けられた飛翔、それは解脱の国への到達である。」

ミラレバのこの文章<sup>14</sup>は、ブランクーシの精神の深奥部分にまで浸透していったように思われる。実際、この本が仏語訳されたのは、一九二五年で彼が四十九歳の時であるから、鳥の連作を始めてからずっと後のことである。けれども、その後さらに二十年以上もの間、鳥、あるいは飛翔をテーマに作品を作り続けたのはなぜなのか。私は、彼の心を感じさせ、また同じような感覚をもたらしただこのミラレバの言葉が、彼を終わりのない探求へ向かわせたのではないかと考える。鳥の飛翔をテーマにした作品を、人生の半分以上もの時間を費やし、飽くことなく制作しつづけたその芸術家は、忍耐力もさることながら深い精神性を持ち合わ

せた人物であると思うからである。

このように《空間のなかの鳥》は、まさしく精神的な飛翔であり、ブランクーシの内面性が強まっていく過程が浮き彫りにされていると言えよう。作品の中に芸術家自身を内在化させ、まさにその過程が鳥の本質を追求していく過程と重なってゆくのである。

そして《空間のなかの鳥》のフォルムに対する彼の意識は、アトリエにおいても反映されている。

今、パリのボンビドウ・センターの前に、彼のアトリエが再現されている。その中で私に特に印象的だったのは、一際黄色く光っているブロンズの《空間のなかの鳥》の後ろに、赤一色に塗られたキャンヴァスがかかっていたことである。壁の白さ、キャンヴァスの鮮やかな赤、ブロンズの黄金の輝き、この三色のコントラストがとても美しく見えた。このような演出は、アトリエの中の他の箇所にも見られる。黒やグレーのキャンヴァスを作品の後ろにおいている所もあった。そして黒いキャンヴァスの前には白い「鳥」がいて、グレーのキャンヴァスの前には白い「雄鶏」が佇んでいるのであった。意外にも彫刻家のアトリエで絵画における「地」（つまり背景）と「図」（そのモチーフ）のような関係が成立していることに驚きを感じた。

彼は、アトリエの白い壁をそこだけ切り取ったかのよう

に、作品が置かれる部分だけあえて色を変えたのであった。この演出は、観賞者の側への配慮であり、また作品をより良く見せるための作家自身のテクニクだと考えられる。ブロンズの光は白い壁に反射することによって一層の明るさを増すと推測されるが、その反射光の広がりや強さを押さえることで、光によつて生じるであろう形態（フォルム）のゆがみを恐れたのかもしれない。あえて意識的に光の明度を調節し、フォルムの認識をし易くしたのである。

### 第3章 ブランクーシと写真

一九二〇世紀の画家や彫刻家の中で、写真というメディアを用いた人物は数多い。最近の研究は、彼らが一つの表現手段として写真を用いたことを明らかにしている。それらの写真は、単なる参考資料や下図といった副産物としての領域を越え、もつと自立した見地から捉えられるべきものであると言う意味で注目に値する<sup>15</sup>。その中でも、ブランクーシほど熱心に取り組んだアーティストはまれである。微妙な光のニュアンスでもって写された《空間のなかの鳥》【図7】や俯瞰的視点の《アトリエの風景》【図8】などは、まさに彼の世界観を象徴したもののように思われる。

ロダンは制作途中の段階を写真に撮ったり、あるいは遠

隔地で行われる展覧会に出品する際、作品でなくそれを写した写真を送ったり、写真つきの絵葉書を作ったりしたらしい。このように写真を利用することで、記録としてあるいは宣伝として、より手軽に広範囲にわたって、多くの人々に自分の作品を見てもらうことができる。また、彫刻家が写真メディアを使うことは、本来三次元である作品を二次元の世界に当てはめることであるから、作品がおかれる空間や作品そのものの量塊の違いを考慮に入れなければならない。純粹に、写真という平面に三次元の彫刻作品をおさめることで、限定された角度から自分の作品をより客観的な視点で見るといふ見方が指摘できる。ある意味、制作者としてではなく観賞者としての、言ってみれば逆の立場から、作品と対峙するのである。

ロダンはプロのフォトグラファーに撮影を依頼し、細かい注文をするかわりに自らがシャッターを押すことはなかったが、ブランクーシの場合は自らの手によって、作品を写真におさめた。写真は、自分の彫刻作品と同じように大切に、特定の友人やコレクターにしか配らなかつた。彼がカメラを手にしたのは意外に早く、パリにくる前からカメラを用いているが、本格化するのにはマン・レイと出会う一九二二年頃からである。

ブランクーシが初めて個展を開いたのは一九一四年の二

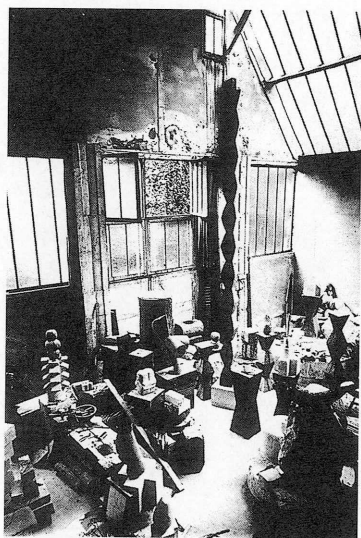


図8 ブランクーシ  
「写真 アトリエの風景」  
1925年  
ポンピドゥ・センター蔵

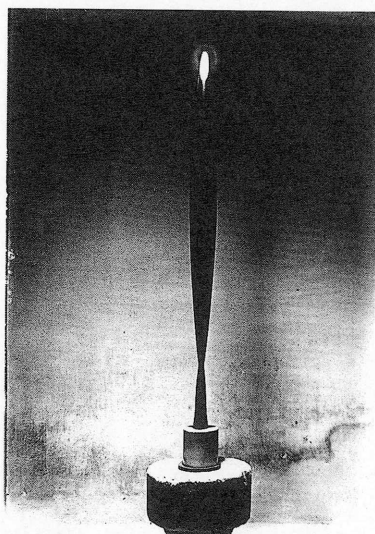


図7 ブランクーシ  
「写真 空間のなかの鳥」  
1927年  
ポンピドゥ・センター蔵

ユーヨークで、写真家のステイグリッツが経営するフォト・セセッション（291）画廊であった。この画廊は、当時のヨーロッパの現代美術をいち早く紹介する先駆的な存在であった。とりわけステイグリッツやエドワード・スタイケンといったフォトグラフィアたちが、彼の作品に興味を持ったというのはおもしろい。

この個展が開かれたとき、ステイグリッツがブランクーシに彼の作品を写した一枚の写真を送ってくれた。照明といい質感といい申し分のない写真だった。ところがブランクーシには、このプロの手による写真が自分の意にそぐわず気に入らなかったそうである。「これはきれいな写真だが、私の作品を表現してはいません。どう撮影したらよいか知っているのは私自身だけなのです」<sup>16</sup>。彼の写真に対する興味は、自分の作品を自分で撮ることに集中した。また、写真において、作品の解釈や見方などへの他の人物の介入を嫌った。つまり彼は自分の作品をどのように展示し、どのように見て欲しいかという視点までも含めることを望み、それがきっかけとなり自分自身で写真を撮ることになったのである。

マン・レイには、カメラと三脚選び、そして撮影の仕方  
の助言を求めた。彼は快く承諾し、早速翌日買いに出掛けた。そして現像や仕上げをしてくれる写真屋も教えるが、

ブランクーシは「自分ですべてやりたい」と言い、アトリエの隅に一人で暗室を作ってしまった。

しばらくして彼は、自分で焼き付けた写真をマン・レイに見せた。それらの多くは焦点がずれていたり、露出オーバーや露出アンダーのもの、染みや傷のあるものだった。そのような写真が、彼にとっては自分の作品を表現したもので、自分の作品の撮り方なのだと考えていたのだ。つまり適度な照明で、大理石やブロンズの物質としての表面を表したのではなく、光（照明）の作用によって変化する作品の姿を写真に撮りたかったのである。だから、焦点がずれていようが、露出がうまくいかなかったり、傷や染みがあっても、何ら問題にならなかったのである。

この頃から何年間かの間が、彼の写真に対する情熱が最も高まったときであると考えられる。多くの機材を購入した時期と重なることから言えるだろう。「ブランクーシは、いったん写真に熱中しだすと風呂にも入れなかった。浴槽がプリント用のバットがわりになったからだ」<sup>17</sup>。一九二八年にロンサン袋小路一番地にアトリエを移した時にもその横に暗室を設置した。

彼は、まるで日記をつけるかのように写真を撮り続けた。フレイミングや光の具合を調節することで、一つの作品につき幾つものパターンで撮った。時間の流れによって移り

行く陽の光を利用し、一定の時間において、作品を照らし出す光と影の変化を撮り続けた。例えば《空間のなかの鳥》は、天窓から差し込む光とその窓枠による影をも作品に取り入れて、短い時間で微妙に変化する現象を一コマずつ切り取るように写している。その光によって、鳥は見事に輝きだし、まばゆいばかりの光を発しているかのように見えるのだった。また別の作品では、魔法のように光が当てられ、物質に生命が宿っているかのような錯覚に陥るほど、美しく時には烈しく光を放っているように見えるのだった。

彼の写真には、作品を単独で写したものの、アトリエの中の様子、そしてセルフポートレートなどの種類がある。写真を見ていると、単独で一個の作品が写っているケースが圧倒的に多い。アトリエの風景の写真は、さまざまのヴァリエーションがあるが、年を経るにつれ、周囲の空間あるいは作品と作品の間の距離感や連続性に意識が向うようになってゆくのがわかる。彼は、作品の周りに漂う空気をも包容し、作品がおかれる最高の環境であるアトリエを、写真にも写し出した。そしてその写真は彼に、作品を作るあるいは作品が置かれる上でのイメージを助ける働きをしたのである。そこには、一つの表現としての写真の役割以上のものがある。

また、一九三五年には新たに三五ミリの映画カメラを購

入している。彼のアトリエには《魚》や《レダ》という作品が、回転台の上に置かれていた。そしてこれらをモーターでゆっくりと回転させることで、表面に反射する光の変化を楽しんだ。そしてこのような動く彫刻をブランクーシはレンズ越しに見、映像フィルムにおさめたのである。

彼は台座も写真に撮った。彼の彫刻では、台座も作品の一部であった。台座の上に置かれているのが作品であるというよりはむしろ、台座を含めた作品であり、彼にとって台座が重要な意味をもっていた。台座のみを写した写真を見ていると、確固たる存在感が伝わってくる。その眼差しはアトリエにあるものはすべてにおいて等価値であり、アトリエを構成する一つの要素となり得るものなのだと感じているように私には思われる。

これらの写真を通し、ブランクーシが伝えたかったことは、作品にとつて最高の環境のなかに作品を置くことであつた。ここには制作者の意図である、作品の見せ方、ヴィジョンに対するこだわりがはつきりと打ち出されている。

ブランクーシの写真は、単なる記録として撮られただけではなく、制作者本人の明確な意図でもって成り立っているといえるだろう。彼の世界観とはそれらの意図が寄り集まって生まれたものであるだろうし、その表象が作品をと

らえた写真なのだ。そこには彫刻家としての眼と、写真家としての眼の両方がある。作品をレンズを通して見るということは作品とともに自分が見られるということにつながる。どのように見ればよいのか、創作者のヴィジョンの探求が、ブランクーシにとつての写真であると考ええる。

## 第4章 ブランクーシのアトリエ

一九五六年、彼が八〇歳のとき、当時アトリエの隣に住んでいた、ルーミアニア人の夫妻ドウミトレスコとイストラティが立会いのもと、ブランクーシは、アトリエの建物、その中の作品他、すべての道具や家具などの調度品類の一切を含む、アトリエ全体をフランス政府へ寄贈する旨の遺言書にサインした。

アトリエは、ベンチ、ランプ、電話台、花瓶、食器類、ストーブに至るまで、木や鉄、銅などを用いて彼が自分で作った生活必需品やインテリアで満たされている。そこは、仕事場と同時に生活空間でもあった。アトリエの中は一種独特な雰囲気で、他人の手によって作られたものを見つめるのが困難なくらい、ほとんどすべてが彼の手作りによるものだった。

一九〇四年にパリに来て以来、住居とアトリエは何度も

変っている。パリに来た当初は経済的にも苦しく、奨学金を得て生計を立てていたので十分なアトリエが持てなかったが、一九〇七年にはようやくモンパルナスに持つことができるようになる。ちょうどこの頃、頻繁にモジリアニが彼のアトリエを訪れ、直彫りを始めるようになった。その後、より広い場所を求めて、一五区のロンサン袋小路に移る。ここは、ブシェという彫刻家が、一つの土地に三〇ものアトリエを巣のごとく作ったものであり、その中の天井の高い明るい空間がブランクーシのアトリエであった。最初一九一六年から二八年までは八番地に住むが、床が沈下したためにその年には新しく一一番地に引っ越した。以後一九五七年にその場所で死を迎える時まで、彼はロンサン袋小路で制作し暮らした。同じ敷地内にはエルンストやティンゲリーらがあり、他たくさんのアーティストと時代とともにした。パリの中心地にこのような環境があったとはさすが芸術の都であると思うが、この場所は都会の喧騒から離れた静けさを持っていたらしい。彼は、ここでおよそ一九四〇年代頃まで制作し、その後は新しい作品を作るわけでもなく、ひっそりと質素に暮らした。

彼の死後、アトリエは遺言通りパリの国立近代美術館に寄贈され、美術館の一室として公開されたが、現在は、独立した建物になっている【図9】。一九九五年、設計者レン

ゾ・ピアノによりポンピドゥ・センターの横に再現された。ここには、作家自身の手による一三七点の彫刻、八七点の台座、四一点の素描と二点の絵画作品、一六〇〇点以上の写真が保存されている。

私はこの夏にブランクーシのアトリエを訪れた。その時強く感じたことは、彫刻のもつ量塊といった、もの（オブジェ）としての重量感（ヴォリューム）が全面に出ていて、感覚的に意外なほど重みを感じたことである。石とか木とか材料の物質性が十分に表面に生かされていた。ブロンズの《空間のなかの鳥》でさえも、研磨されているとはいえず、自分がイメージしていたものよりも大きく重たく感じたし、

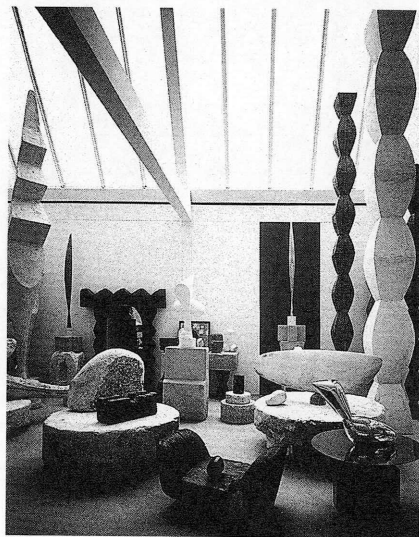


図9 現在のアトリエ風景  
右にあるのが《無限の柱》

ゆるやかなカーブにどこかスピード感のある勢いを感じた。この勢いこそが、彼が意図した上昇のエネルギー、つまり飛翔のエネルギーなのではないかと思う。写真と実物を見るのでは、作品としてのスケールが全く変わることを思い知らされた、貴重な体験であった。

アトリエの際立った特徴といえば、その白さにある。一度訪れたことがあれば、誰もがそう感じるだろう。室内は、壁や炉、大理石、石膏作品の数々、それに加えて、木材の上にナイフで粗く生々しく塗られた石膏、これらすべてが白で構成されているのだ。

アトリエで一時期アシスタントをしていたイサム・ノグチは、彼の白さについて次のように語っている。「彼がいるところはすべてのものが白かった。彼は白い服を着、身につけているものはすべて白かった。二匹の白い犬にはレタスを浮かべたミルクを与えていた。私のブランクーシの記憶<sup>19</sup>といえ、その白さと、輝いて微笑んでいる彼の目である」。

彼には、よくアトリエに招待する仲間がいた。そのなかにはデュシャンやレジェやサティ、マン・レイらがいた。仲間の一人であるマン・レイは、後の回想録に「どんな聖堂に踏み込んだときよりも強い感銘をうけた。その白さと明るさに圧倒されてしまったのだ……ブランクーシのアト

リエに入つてゆくのは、別世界へ入つて行くみたいだ」と書いてある。<sup>20</sup>白という色は、純粹で無垢な、浄化された印象をもつ色である。また空間をすっきりと広く見せることができ、光と影の対比を最もよく表すことができる。そして白い世界にブランクーシの彫刻をおくことで、非日常的ともいえる崇高さをもった、神秘的で聖なる空間を作り出した。

アトリエの斜めになつてゐる天窓から光が差し込む時刻を見計らつて、彼は作品を見にくる訪問者が訪れる時刻を決めたい。そして彼らを驚かせようと、あらかじめ作品を覆つていた布を一枚一枚とりながら作品を見せた。そうすると窓から差し込む自然光に照らされ、作品は一段と輝きを増すのだった。

ブランクーシは作品の表面を磨くことで、鏡のような効果をもたらしたことは前にも触れた。この効果を複数の作品で行えば、作品同士が互いにその姿を映し出すことになる。アトリエには実際本物の小さな丸い鏡が一つ置いてあるのだが、それとはまた別に、作品自体に鏡の役割をさせることによって、作品と作品の間の空間を意識することができるのだ。つまり、作品は単独で成り立っているのではなく、周囲と関係をもつことによつてはじめて、作品としての光を浴び価値を獲得するのである。ブランクーシ本人

が写したアトリエの光景を収めた写真の中の《ポガニー嬢》を見ると、このことが一層よくわかる。笹谷純雄氏は、《ポガニー嬢》の首のねじれの方向性と《無限の柱》が伸びていく方向性が同じであること、そして、視線の方向が、隣の作品に向けられたものであることを指摘している。<sup>21</sup>作品の表面の鏡の世界は、周囲を知覚すること、さらに周りの環境を取り込み、内包することという二重の効果を生み出しているのである。

また、彼は動く彫刻も作った。《レダ》と《魚》がそれである。よく磨かれた金属板の上にブロンズの《レダ》がある。小さなモーターで回転させることによって、互いに金属の光が強く衝突するのである。これを見た訪問者の驚く様子を彼は得意げに見ていたという。一方、《魚》も回転を意識して作られた。極限にまで単純化された形態は、鳥の連作が外見ではなく飛翔を表していたのと同じように、魚の泳いでいる姿をイメージさせる。ゆったりと弧を描くように泳ぐ軌跡が、回転することによつてさらにリアリティをもつのだ。

生涯独身だったブランクーシは、アトリエで人をもてなすことが好きだったらしい。アトリエにはヴァイオリンがおり、訪問者がくると演奏したり、アトリエの中にある白いカマドで、ルーミアの素朴な郷土料理を作つて



もてなした。そのときは大きな円形の台座がテーブル代わりだった。このようにブランクーシのアトリエは、制作現場でもあり、展示空間でもあり、生活していくための家の役割も兼ねていた。

生前ブランクーシには、望んでやまなかった一つのプロジェクトがあった。それはインドに寺院を建てることであった。少々異例のことのように思われるが、私はこの寺院の建築に際して作った柱に、アトリエとのつながりが見られると思う。そのプロジェクトの概略を簡単に記しておきたい。

一九三三年にインドの大君が、アトリエを訪れたとき、ブロンズの《空間のなかの鳥》を購入した。そしてすぐに、白と黒の大理石でできた《空間のなかの鳥》を注文し、大君が直接彼に、この彫刻による寺院を建てる構想を伝えたことから始まる。寺院といっても、それは瞑想するためだけに用意された空間であった。柱によって周囲を囲んだ中に三体の《空間のなかの鳥》を並べるといって至ってシンプルな作りである。大君から依頼を受けると、ブランクーシのイマジネーションはどんどん膨らみ、やがて柱の習作に取り掛かる。その柱とは、《接吻》をモチーフにしたものだった。実際彼はインドを訪れ、視察をし、着工を心待ちにしていたが、残念なことに不幸が重なり実現する

ことはなかった。

けれども《接吻の柱》【図10】の習作は、アトリエにちゃんと残っている。この柱の目的は寺院に建てること、そして日常と非日常との境界線の役割を果たすことだ。つまりそれは日常と離れた、境界線を越えた空間、いわば聖なる空間を作り出すためのものであった。アトリエには、この作品が部屋の片隅においてあり、白い壁にすっかり調和し

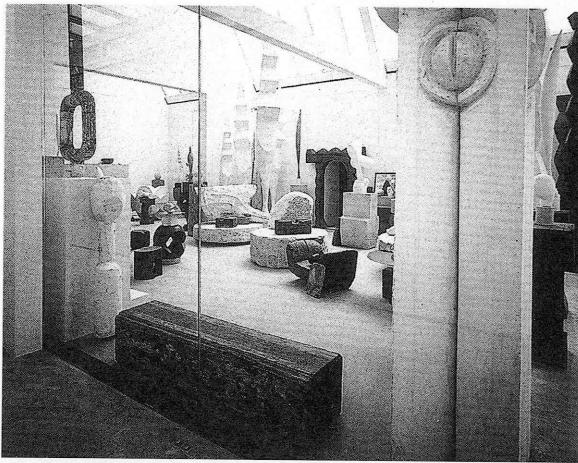


図10 現在のアトリエ風景  
右手前が《接吻の柱》

ている。それはまるで、アトリエを聖なる空間に見立てているようにも見える。

《接吻の柱》の他にも、アトリエには柱が存在する。それは《無限の柱》である。天井にまで届く勢いで伸びている柱は、その名のとおり、どこまでも果てしなく続いていくような感覚を与える。この《無限の柱》に《にわとり》も加え、アトリエに林立するこれらの背の高い作品群は、まるで空気を切り取るかのように、ひときわ際立ってシルエツトが美しい。視線を下ろすと、その下にある台座にのせられた作品とのバランスが取れていて見事に調和しているのである。

これらのことから、彼のアトリエは多様な側面をもっていたといえる。ある部分は日常的で生活感のある空間であり、またある部分は展示空間であり、あるいは非日常的な神聖なる空間でもあった。ブランクーシがファインダーから覗いた眼差しは、この空間をいかに見せるかということであったように思える。そしてそれはまさに、アトリエ全体が一つの作品として見られるものであったということを感じている。

## おわりに

以上、四つの分野にわたって、自分なりの考察を並べてみた。これまで述べてきたように、ブランクーシのアトリエには、作品の見方あるいは見せ方に対する彼の考え方が示されている。光を知覚する敏感な反応、作品における鏡の効果、空間を意識した作品同士の配置の関係など、“彫刻”によせる思いやこだわりだけでなく、彼独自の世界観がアトリエに集約しているように思う。

最後にここでもう一度、冒頭にあげた彼の言葉を検証し直してみたい。

「単純さは芸術の目的ではない。しかし、事物のリアルな感覚に接近していくと、知らず知らずに単純さに到達するのである。単純さは、その底に複雑さを秘める」。

この言葉の中の「リアルな感覚」とは、ものの表面性を越えているものである。感覚という言葉で表されているように、身体的なものにおけるリアリティなのである。例えば鳥をイメージしたときに、羽根や嘴といった鳥のかたちを形成している、ものの表面的な要素を示すものではなく、鳥という生き物の特長あるいは根源的な性質の、鳴き声や飛んでいる姿そのものを、感覚的に結び付けているという

ことであろう。一体どこまで磨くのかは彫刻家本人にしかわかりえない。けれども、磨くという行為を通して、彼は、物質の中に自らを内在させたのである。その内在化が加味されることによって、彫刻が「複雑さ」を秘めるのである。彫ることも同様である。そのものに潜んでいる最も中枢に当たるものが本質であるとしたら、本質を得る為には自分自身も作品の中枢に入り込むことが有効なのである。一つのテーマの連作が長期にわたるのは、この作業を徹底するからであろう。

ブランクーシが用いた直彫りという技法は、やり直しがさかない、言ってみれば自由度の少ない技法であった、と前に書いた。たしかに技法の面では木や石などの素材が全面に出て、失敗した場合修整を施すのは限界もある。けれども、逆にブランクーシは、この技法をも越えてしまった。それは彼が追求した飛翔や上昇というテーマが、空を自由に飛ぶことができる鳥のように、より自由になるといふことを表すからである。

このような点を踏まえた上で、ブランクーシのアトリエを見ると、一層不思議な空間に思えてくる。その感覚は魅力となつて、これからも人々を惹き続けるのであろう。

註

1 高階秀爾『西欧芸術の精神』青土社 一九九三年 四四五頁

2 ブラマー画廊での個展カタログ、ニューヨーク、一九二六年(エリック・シェインズ 中原佑介・水沢勉訳『コンスタンチン・ブランクーシ』美術出版社 一九九一年 一〇五頁からの引用)

3 菊池一雄『塑造Ⅰ』『彫刻の技法』美術出版社 一九六五年 二一五頁

4 同上書

5 同上書

6 一九三八年、ブランクーシがベドレ・バンドレアに打ち明けた。(ラドウ・バリア著 中原佑介日本語版監修『ブランクーシ作品集』リポート 一九九四年 註・二九九頁からの引用)

7 シドニー・ガイスト 土田真紀訳「コンスタンチン・ブランクーシ」(『二〇世紀美術におけるプリミティヴィズム』淡交社 一九九五年)

8 ハーバート・リード 宇佐美英治訳 第6章 光の衝突『彫刻とは何か——特質と限界』日貿出版社 一九八〇年 三六六〜三六七頁

9 高階秀爾 VI ブランクーシへ空間のなかの鳥をめぐつて(『十二人の芸術家 現代を拓いた人々』青土社 一九九四年 一二二頁)

10 エリック・シェインズ 前掲書 四〇頁(原文は、Brancusi,

in Gredion-Weicker p. 220)  
ミルチャ・エリアーデ 鈴木登美訳 「ブランクーシと神

話」(『宗教学と芸術』エリアーデ著作集第13巻) せりか書

房 一九七五年

12 高階秀爾 前掲書 一二二頁からの引用

13 ラドウ・ヴァリア 前掲書 第13章 註・三〇三頁からの

引用

14 堀内正和「内なる鳥」『美術手帖』美術出版社 一九七六年

一二月号 七二頁からの引用

15 中原淳行『BY ARTISTS——画家たちの写真』展カタログ

東京都写真美術館 一九九七年 六—一二頁

16 Pontus Hulten. "La photographie". Constantin Brancusi,

Flammarion, 1995, p.p.22-27

17 ニール・ボールドウィン 鈴木主税訳『マン・レイ』草思

社 一九九三年 一八六—一八八頁

18 Pontus Hulten. 前掲書

19 Isamu Noguchi. "On Brancusi". A Sculptor's World (New York

and Evanston: Harper Row, 1968.) から一部を抜粋し、自分

で訳した。

20 マン・レイ自伝 千葉成夫訳「画家と彫刻家」(『セルフ・ポー

トレイト』美術公論社 一九八一年 二〇九—二二七頁)

21 笹谷純雄『ブランクーシの「ポガニー嬢」——連作展開の

意味——』一九八七年 京都大学美学美術史学研究室

一七九—一八〇頁

〔付記〕

本稿執筆にあたり、岡谷公二先生に多くのご教示を賜りました  
ことを深く感謝申し上げます。