

戸谷成雄

ロダンのいない彫刻史 第2回

構築と構成、そして破壊

現代彫刻のふたつの源流

若い頃はアントワーヌ・ブールデル（1861～1929）の《アポロン》が好きだった。その後、彫刻についていろいろ考えるようになると、自分がやりたいのはこれではないなと思うようになるものの、この作品の頬骨の下へのこみ、鼻から唇にかけての緊張感はいま見ても素晴らしい。この頭だけの像においても、骨と筋肉による構築性には目を見張るものがある。さすがはロダンの助手というべきか。

アリスティド・マイヨール（1861～1944）はブールデルと同年だが、彫刻家となるのは40代と遅かった。この二人は、ポスト印象主義ならぬポスト・ロダンの代表的彫刻家だが、ブールデルの「構築（ルビ：コンストラクション）」に対し、こちらは「構成（ルビ：コンポジション）」が特徴である。作り方の思想がまるで違う。

ロダン同様、アポロンやヘラクレスといった主題のもとに肉体の持つ強度を構築したブールデルに対し、マイヨールが作ったのは、《地中海》や《イル・ド・フランス》といった題名がつけられていても、ほとんどが女性の裸体像である。一見、甘いと言えば甘い印象だが、一つの空間の中で、首や腕といったパーツを絶妙の角度で組み合わせる全体の構成は、考え抜かれたもので、抽象画の構図を思わせる。ブールデルの肉体性と比べると、それぞれのパーツの形は単純化されており、自然を円筒と球体と円錐で捉えなさいというセザンヌの言葉も連想される。あるいは遠く飛鳥や天平の仏像とも響きあうような。

マイヨールにはトルソの作品もある。胴体だけを切り取った形だから、先ほど述べたようなパーツ同士の組み合わせによる構成は存在しないが、それだけに「彫刻」そのものが主題化している。彫刻的なボリュームとボリュームが合体し、塊同士のコンポジションを成立させている。そして、こうしたマイヨールの「構成」の系統が、現代彫刻の主流となっていくのである。

ブランクーシの重層する柱

前回、既存の彫刻的なものに対する違和感を口にしたが、コンスタンティン・ブランクーシ（1876～1957）は珍しく好きな彫刻家である。彼もまた、マイヨールの系統に属している。

ルーマニアからパリに出て美術学校で彫刻を学び、憧れのロダンの工房に入ったものの、3ヶ月で去ったという。パリで最新のモダニズムに触れながらも、その作品には祖国の民俗的な工芸や建築を応用した要素がある。祖国の民衆の中に眠っている素朴な感覚がそこに蘇ってきている。そんなやり方でも現代彫刻は成り立つ。世界のはずれの日本で彫刻を作る者としては、地域性が普遍性へつながっていく可能性を教えてもらったようで、自分でも素朴にやってみようと影響を受けたものだ。

ここでは、MoMA（ニューヨーク近代美術館）で目にした《マイアストラ》を挙げよう。題名は、ルーマニアの伝説に登場する奇跡の鳥に由来し、3つのパーツに分かれた柱の上に、シンプルなかたちの鳥の像が載る。しかし、私にはその下の柱を含めた全体の構成が興味深かった。縦長の直方体の上に、素朴な彫りの2体のカリアティード（女像柱）、さらにその上に立方体に近い直方体が積み上がる。こうした柱の構造は、ルーマニアの農家の玄関口の装飾に関連するとされるが、そのハイブリッドな垂直性には

時間軸のようなものも感じられ、五輪塔をも連想させた。素朴な感覚とモダニズム、地域性と普遍性が共存しながら、すっと立ち上がっているかのようなだった。

ピカソによる大いなる切断

形体の抽象化を推し進めていったブランクーシに対し、パブロ・ピカソ（1881～1973）の彫刻のほとんどは、その絵画と同じく具象にとどまっている。しかし、彼のキュビズムの絵画がそうだったように、近代以降の彫刻の流れにおいても、ピカソの彫刻はより破壊的なものだった。

1909年の《女の頭部》を見てみよう。画家の手になる彫刻だけに、どちらかというとマイヨールの的ではあるが、対象をなでまわすのではなく、太い筆の思い切りのよいタッチで描くかのごとく、量の連続性が切断されている。頭部のここかしこに亀裂が入り、断片化している。つまり、彫刻的な単一性に対する執着がないのである。

ここには、ある意味、画家の傲慢さも見て取れるように思う。彫刻家なら、自分自身がモデルの周りをぐるぐる回って形をとっていくのに対し、画家はイーゼルの前に座りっぱなしで、モデルに右を向けとか左を向けとか、命じるばかりではないか。

それはともかく、ピカソがもたらした単一性の崩壊を機に、近代彫刻の歴史は急速に解体の歩みを進める。大きな切断がそこにある。

ピカソの《女の頭部》を先駆として、ロシア構成主義やイタリア未来派、デイヴィッド・スミス（1906～65）、アンソニー・カロ（1924～2013）らを経て、60年代以降のドナルド・ジャッド（1928～94）のミニマリズムへと、モダニズム彫刻はある種フォーマルな展開をし、さらには必ずしも作ることを必要としないコンセプチュアル・アートにまで至るのである。前回触れた、私が学生時代に衝撃を受けた70年の東京ビエンナーレは、当時のまさに最先端を見せてくれていたわけだ。

モダニズムが行けるところまで行き着いたことにより、絵画も彫刻も終わった、芸術は終わったと、鬼の首でもとったかのように叫ばれた。しかし本当は終わってなどいなかった。

空間も構築するジャコメッティ

モダニズムのフォーマリスティックな観点とは違うところから、彫刻を考えてみよう。彫刻とは、視線によって彫られるものということもできる。彫刻を見れば、作者の視線の在り方がわかるからだ。彫刻におけるそうした視線の在り方を探っていく過程で、私は森の構造にぶつかった。森の中を歩いていると、絶えず何ものかに見られている感じがする。それは、ユダヤ教やキリスト教の生まれた砂漠において、遮るものなく一対一で対峙する視線とは違う。ありとあらゆる方向から来る気配のようなものである。私の方も、そうした複数の視線を見返すように、足元や木木の隙間、梢の上などあらゆる方向に視線を移動させながら、目と目がぶつかりあうような対峙ではなく、さまざまな視線に対して心を開かなくてははいられないような気持ちになっていく。そこにあるのは、垂直―水平といった二元的視線ではなく、斜線の束として表現されるものだ。そうした斜視線の束が緊密化して充満するところに、私の彫刻が生まれる。

ひるがえって西洋彫刻の視点について、再度確認しておこう。前回話したように、エジプト美術では2方向の組み合わせだった視点を、西洋彫刻は多角化させていった。彫刻がそのように多数の視点を持つことを批判したのは、19世紀のボードレールだったが、20世紀になると、まるでその指摘に呼応す

るかのように、単一の視点を極める彫刻家が登場する。アルベルト・ジャコメッティ（1901～66）である。

ブールデルのもとで、彫刻の構築性を学んだジャコメッティは、モデルに対し一方向（正面）から徹底して対峙することを選択した。彼の構築性は彫刻の中だけにとどまらない。顔の正面、鼻を中心とするかたまりの尖端から捉えたボリュームを、細いフォルムのまわりに、透明な建築のように構築しているのだ。実在する「もの」を包み込んだ空間、そこにもまた構築性がある。そのことは、彼のドローイングや油彩画を見るとよくわかる。

そうした「もの」と空間の境目としての表面について、次回は考えてみることにしよう。[談]