

動く無言のオブジェ

—アルベルト・ジャコメッティへの存在論的アプローチ—

長谷川 暁人

1 はじめに

今ここに、「大きな女性立像 II」と題された像がある。頭身を大きく引き伸ばされた、大きな足を持つ像。アルベルト・ジャコメッティ(1901～1966)が1960年に制作したこの作品は、いったい何を表現しようとしているのだろうか。



図1 《大きな女性立像 II》1960年 276×31×58 マルグリット&エメ・マールグ財団美術館

その細長く頼りなさげな身体、そしてそれに比して、大地に根を張るようにしっかりと固定された大きな足。一見したところ、その像は通常考えられる私たち自身の存在のあり方とは異なるように思われる。しかしジャコメッティいわくそれは「見える通り」なのだという。本論では、ジャコメッティが捉えようとしたその現実がいかなるものだったのかを探究する。おそらくここでは精神と物質についての存在論的な位置づけが求められるだろう。そしてその先に、物質である作品の中に精神の動きを宿らせようとしたジャコメッティの努力が見えてくるはずである。

2 距離をおいて眺めること

まず私たちはジャコメッティの次の言葉を頼りに考察を進めていくことにしよう。

「一つの顔(tête)を私に見える通り(je la vois)に彫刻し、描き、あるいはデッサンすること（中略）これこそ、私が試みようとしている(j'essaie de faire)唯一のことなのです」⁽¹⁾ (E149)

「見える通り」という言葉が意味するものはなんだろうか。1920~30年代のシュールレアリスム的な彫刻を除いても、彼の作る女性立像や歩む男性像は私たちが通常知覚する人間の姿とはかけ離れている。そしてまた絵画も、いわゆる写実主義的なものではない。油絵は光の中に浮かび上がるように執拗に塗り重ねられ、デッサンは勢いのある荒い線で描かれる。これらに共通するような「見える通り」の世界が存在するのだろうか。

ジャコメッティの彫刻においてまず指摘できることは、その極端なフォルムである。ここには距離の概念が関係している。ジャコメッティは画家の父から手ほどきを受けて静物を写生したときの体験をこう綴っている。

「例えば私の父は写生で肖像を描く場合、私が三メートル離れたところでポーズしていても、全く本能的に実物大の肖像を描いた。テーブルの上の林檎を描くとき、彼は実物大の林檎を描いた。私はといえば一度父のアトリエで一十八歳か十九歳のころだったがーテーブルの上にあった梨をー静物を描く場合の普通の距離でデッサンしたことがある。梨はいつも小さくなった」(E433)

ジャコメッティは自分から一定の距離を置いて見られた梨を描いた。そしてそれは当然実物の梨よりも小さくなった。こうした縮小現象は絵画だけでなく彫刻でも起こった。ジャコメッティはピエール・デュマイエとの対話で、自身の体験を次のように振り返っている。

「1937年のことだった。頭部(tête)を作るのがあいかわらずうまくゆかないので、人物の全身像を作ろうと思った。このぐらいの大ききで作りはじめてみた（自分の前腕の長さを示す）。それがこのぐらいになっていた（親指の半分）。戦争中ずっとそれが続いた」（E420）

通りの向こう側に見える女性は、ジャコメッティにとって数センチの大ききに見える。その大ききをその通りに作れば、自然と彫刻は小さくなる。ジャコメッティいわく、「それらは小さくなければ現実に似ない」（E98）のだった。この現象は1942年から1945年まで滞在了したジュネーブでも同様に続き、戦争が終わってジャコメッティがパリに持ち帰ることができたのはマッチ箱に入るほどの大ききの六体の彫像のみだったという。

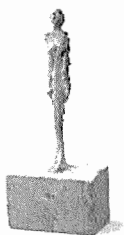


図2 《裸婦小立像》 1946年頃 石膏 8.9×3.7×2.3 神奈川県立近代美術館

どうしてこのようなことが起こったのだろう。ジャコメッティはその理由が後にわかったという。

「僕が作りたかったその女性の彫刻は、通りで彼女を少し離れて見たまさにその瞬間の彼女のその見え方(vision)を非常に正確に実現することだったのだ。だから次第に、彼女がその距離で離れていた時の大ききをこの彫刻に与えるようになっていったのだ」⁽²⁾ (E420)

このように、ジャコモッティは初めは無意識に、そして次第に自覚的に、作品の中に距離を持ち込む。彫刻家が作品を作ろうとする場合、自らとモデルの間の距離を抹消し、等身大のモデル自身を作り上げようとするのが一般的である。しかしその場合、再現されているのはあくまで抱かれた観念であって、見えるがままの世界、すなわちヴィジョンではない。それはロダンのような大家でも同様だとジャコモッティは言う。

「ロダンは胸像をつくる時、やはり寸法を測った。彼は頭をつくる場合、空間のなかで彼が見ていたようにはつくらなかった。例えば、私がここにいる、そこにいる君を眺めるように一定の距離を隔てて見たようにはつくらなかった。(中略) だから、つまるところ、それはヴィジョンではなく、観念なのだ」⁽³⁾ (E431)

距離を省いて等身大の人物を作ろうとすることはある決定的な矛盾を孕んでいる。それは、モデルはあくまで彫刻家を通して見られたものであるということだ。それにも関わらず等身大の、いわば絶対的な大きさを有するオブジェを制作しようとするならば、そこには必ず想像が入り込まざるをえない。モデルという一点を定めても、そこには必ずもう一点、彫刻家という主体の視点が伴う⁽⁴⁾。この距離を無視してオブジェを制作することは、いわば存在しない空間を作り出すことに等しい。

1949年頃、ジャコモッティは「空間(espace)を現実存在するものとして作られる彫刻は、すべてインチキだ。空間の錯覚(illusion)があるのみ」(E306)と記している⁽⁵⁾。ジャコモッティにとっては、自分にとって見えている距離を隔てた対象、それだけが唯一真実であり、そのヴィジョンを再現することが彫刻にとっての役割だと考えていた。しかし、多くの人は「頭で測って(mentalement)大きくしている」(E422)のだという。

ジョルジュ・ユベルマンは「空間が存在していないのは、多様に存在するものの空間配置だけが存在しているからである」⁽⁶⁾と語っている⁽⁷⁾。私たちが対象を見る場合、その見る距離によって見え方は変化する。そうした主体に相対的な見え方こそが、逆説的に絶対的なのである⁽⁸⁾。サルトルはジャコモッティの態度を次のように評価している。

古典主義の反対に立って、ジャコモッティは彫像たちに、部分のない、想像上の

空間を位置づけ直した。一気に相対性をうけいれて、彼は絶対を発見したのだ。彼は最初に人間を見た通りに、つまり距離を置いて、彫刻することを思いついたのである。彼は画家たちが画布の中の人々に与えるように、石膏の人物たちに、絶対的な距離を与える⁹⁾(R298-9)。

こうして、ジャコメッティは見えているままの対象をオブジェとして制作する。しかし、1945年頃からジャコメッティは「デッサンを重ねることによって私はもっと大きな彫像を作りたいと思うようになった」(E99)という¹⁰⁾。そこでジャコメッティは「この縮小現象に決着をつけるために、ある日これくらい(一メートル)の大きさの彫刻を作り始めることにした。そして何があっても一ミリも譲るまい、と決めた」のだったが、結果としては「このくらい(高さが)小さくなることはなかったが、このくらい(幅が)小さくなった」(E421)。小さくなることを拒んだ結果として高さが引き伸ばされた。しかしそれは妥協ではなく「細くなければ現実に似ない」(E99)とジャコメッティ自身が語るように、その高さにおいてはその細さこそが見えるがままの姿なのである。

3 動きを含んだ感覚を翻訳すること

そしてまた、「見える通り」という言葉にはもう一つの意味がある。1963年頃、ジャコメッティは次のように語っている。

ぼくの彫刻(sculpture)、油絵、デッサンは、ぼくの人生におけるものの見方、見え方(vision)そして考え方の変化と結びついている。彫刻、油絵、デッサンのひとつひとつは、人生のある特定の瞬間、ある特定の日と切り離すことはできない(E336)。

ジャコメッティのすべての作品は、ジャコメッティ自身の見え方、考え方と結びついているという。それはどのようなものだろうか。ジャコメッティは、自らの世界の見え方が1945年を境に一変したと語っている。

以前には、通俗的な既知の現実、いわば安定した現実があった。それが 1945 年には完全に消滅してしまったのだ。(中略)私が見ていた世界は写真的(photographique)なものだったのだ。(中略)それはモンパルナスのニュース映画館でのことだった。(中略)私はスクリーンを見る代りに周囲の人々を眺めたが、それは私には完全に未知の光景になった。未知のものは、もはやスクリーンにうつっているものではなくて、私の周囲の現実だった!(E396)

ジャコメッティはそれまで、通俗的で安定した現実の中にいたという。それは、世界を静止した写真、ないしはその連続のように見る視点だ。だが、実際の現実はそうではない。現実の世界には連続があり、運動がある。ここで重要なのは感覚(sensation)だ。それは世界を切り取られた写真=知覚として見るのではなく、自らの感覚をも含めて見るということだ。ジャコメッティは感覚を通して、世界の中に運動を見出す。ジャコメッティはロードに「自分の感覚を翻訳しようと試みなければならない」⁽¹¹⁾と語る。ジャコメッティのモデルを務めた矢内原伊作の記録によると、ジャコメッティはセザンヌが感覚と理論が必要だと言ったことを訝しがったという。

セザンヌはこんなふうに行ったという。/「どうしても一つの方法がなくてはならない。俺は描きながらそれを探している。俺はベルナルのように原理をもってはいないが、しかしどうしても理論が必要だ。感覚と理論が必要だ。俺は自然を模写しようとしたが、どうしてもそれが出来なかった」/おそらくこの言葉に関連してであろう、その日ジャコメッティはいつものようにぼくの顔を描きながら突然言った。「私にはどうしてもわからないのだが、なぜセザンヌは感覚だけにとどまらなかったのだろうか、なぜ理論が必要なのだろうか」⁽¹²⁾

ジャコメッティにとってはただ感覚だけで表現のためには十分であった。なぜなら、認識のうちで動きを担っているのは、まさにその感覚だからである。

しかし、「運動をひき起す感覚(sensation)をも与えたいと思った(E95)」というジャコメッティは、こうした運動をどのようにして作品のうちに込めることができるだろうか。彫刻にしても絵画にしても、表現されるものは静止でしかない。リアリズムは

瞬間を切り取って絵にするが、それはその瞬間の静止したヴィジョンである。それは
いわば変化し続けるヴィジョンの残滓であり、現に見えているものではない。

レアリズムは.....コップをテーブルの上にあるとおりに模写することだと思って
よい.....ところが実際は決して人は各瞬間(chaque instant)に残るヴィジョン
(vision)をしか、意識的なものとなるイマージュをしか模写しないものだ.....あなた
はテーブルの上のコップを決して模写しない。あなたはヴィジョンの残滓
(résidu)を模写するのだ(E410)。

ジャコメッティは、生きた作品を作るために、生きたモデルを描くことを選ぶ。ジャ
コメッティが制作のモデルとしてとりわけ好んだのは顔だった。彼は彫刻においても弟ディエゴの胸像をいくつも残しているし、絵画では肖像画を好んで描いた。それは、顔がジャコメッティにとって最も生きているものだと思われたからである。

顔や人物は、内部の、外部の、絶え間ない動き以外のものではない。絶えず作り
直されている(E334)。

人間の顔、それはジャコメッティにとって動きの象徴である。そして、彼の描く顔は
常に正面から捉えられている。ジャン・ジュネはこのことを指摘している。

思うにそれは、顔(visage)というものは、正面から見られたときにその意味作用の
力の全てを差し出すからであり、全てはこの中心から出発して、背後にあるもの、
隠されているものを養い、強化しにいかなくてはならないからである⁽¹³⁾。

正面から見られた顔、その象徴となるのは眼差しである。ジャコメッティは、眼差し
の前ではその他のものは動かない静物とほとんど同じになってしまうという。

つねに生き続けている唯一のもの、それはまなざしだということが突然わかった
のだ。残りのもの、頭蓋骨になり変わってしまう頭部は、死人の頭蓋骨とほとん
ど同じものになってしまった⁽¹⁴⁾(E369)。

レヴィナスが倫理学の基礎においた他者とは、主体のうちにおける他者を越えたものとして現前してくる存在であった。ジャコメッティにとっても、眼差しは彼にとって捉えきれない、完全な把握と固定化を逃れていくものとして現れてくる。だからこそ彼はそれを表現したいと望むのだ。

ジャコメッティは1920年代の後半からシュールレアリスムに傾倒したが、そこでは彼は写生ではなく記憶(mémoire)を源泉とした、抽象的な形態を有する作品を作っている。記憶で作られる作品はモデルを必要とせず、そこに抽象的なイメージを重ね合わせればどんな作品でも作ることができる。しかしそれはモデルを前にせず、また具体的に迫らないという意味で二重に現実から離れている。結果として、ジャコメッティは1933年の父ジョバンニの死を契機としてシュールレアリスムを離れ、モデルを前にして「見える通り」を制作する方向へと向かっていく⁽¹⁵⁾。抽象ではなくモデルを前にして制作を行なうことこそが、動きを含んだ感覚を写し取ることに繋がる唯一の方法だと気がついたのである。

4 古代・中世の芸術における距離と動き

こうして、ジャコメッティにとっての「見える通り」の世界がいかなるものかが明らかになった。そして彼はその現実を作品に投影しようとする。しかし、距離や動きを持った感覚を作品に投影するとは一体どのようなことを意味するのだろうか。ここでも、ジャコメッティ自身の言葉がその手引きとなるだろう。ジャコメッティはしばしば古代および中世の彫刻や絵画への敬愛を隠さずに表明する。

「いつも私の興味をひきつけてやまないものもある。たとえば私を熱中させ続けているエジプトやビザンティンの絵画、ファイユームの肖像画、あるいはポンペイのローマ絵画などだ」(E438)

なぜ彼はこうしたルネサンス以前の芸術を好むのか。そこには、今述べてきた二つの「見える通り」の現実が関わっている。すなわち第一に、「エジプトの彫刻もシユメ

ールの彫刻も、或は中国の彫刻も前史的彫刻も、これらはほとんどすべて、ほぼ同じ大きさだ。そして思うに、それこそは本能的に最も近づいて見たときの大きさ、人が本当に相手を見るときの大さきだったに違いない。そして発達するにともなって、人々は知的にヴィジョンを概念の中に移したのだ」(E432-3)ということである。古代の人々は距離に関して、「ギリシャ時代以来の西欧の全彫刻の既成観念」(E431)に侵されていない。彼らが見えるがままの視点を写し取っているがゆえに、ジャコメッティにとっては好ましいものだったのである⁽¹⁶⁾。

そして第二に、それらが動きを有しているということだ。ジャコメッティは古代の洞窟の絵についての見解を走り書きのメモに記している。

洞窟の絵 洞窟の 絵、 洞窟、洞窟、洞窟。そこでは、そしてそこでだけ、動きは成功している。(中略) 彫刻、油絵、浮き彫り(relief)に関して見てみること(E289-290)。

ここで、洞窟の絵において動きが成功していると彼は感じている。そして、そこに関わってくるのが浮き彫りという技術である。「浮き彫りには多分動きの可能性があるだろう」(E289)とジャコメッティは語る。なぜだろうか。

動きは立体のうちに宿っている。ジャコメッティが作品の中に写し取りたいのは感覚であって、知覚ではない。知覚はただの身体機能であり、それは静止した写真を切り取ることと同義だ。もし知覚だけで世界を見れば、そこにはどのような立体も存在しない。

「きみの頭蓋が或る奥行をもっていることを知らなければ、私はそれを見分けることができないだろう。だから、もしも私が厳密にきみについて持つ知覚だけを彫刻にしようとするれば、私はかなり平らな、ほとんど凹凸のない彫刻をつくることになるだろう」⁽¹⁷⁾(E431)

ジャコメッティは、ジェイムズ・ロードの肖像を描きながら彼に次のように語る。「カンヴァスのうえに浮き彫り(レリーフ)のようなものを作らなければならない。カンヴァスのうしろにもね」⁽¹⁸⁾。奥行きを持たせること、それが生きた感覚を写し取る

ことの第一歩だ⁽¹⁹⁾。奥行きを持たせるためには、あらゆるものを立体として、そして丸みを持ったものとして描く必要がある。その中で、彼は自らも一時期影響を受けたキュビズムを否定することになる⁽²⁰⁾。

「すべてのものは、球、円錐、円柱であるというのは真実だ。私が初めてそういう見方をした者でなかったのは残念だ。セザンヌは正しかった。だが、キュビストたちはセザンヌの言ったことを文字どおりに解釈するほどの愚者なのだ」⁽²¹⁾

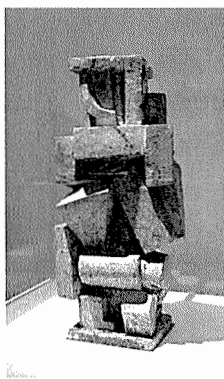


図6 《キュビズム的コンポジションー男》1926年 64×28×20 大原美術館

ジャコモッティは1926年にキュビズム的コンポジションと名付けられた作品を残している。このように、一度はキュビズムにも接近したジャコモッティだったが、そこに彼の求めるものはなかった。そこで存在を主張しているのはキューブ（立方体）なのである。しかしキューブは彼に見えている世界とは相容れないものだった。丸みを帯びた立体こそが、ジャコモッティの現実だったのである⁽²²⁾。

5 精神と物質の存在論的地位を定める

再び、ジャコモッティの言葉に戻ろう。

一つの顔を私に見える通りに彫刻し、描き、あるいはデッサンすることが私には到底不可能(*tout à fait impossible*)だということを私は知っています。にもかかわらず、これこそ私が試みている唯一のことなのです(R149)。

この不可能性は何に起因しているのだろうか。三次元の現実を、二次元の絵に写し取ることだろうか。そうではない。彫刻においても同じことが起こるからだ。あるいは言葉でも同様だ⁽²³⁾。サルトルはこれを、不動の中に動を刻む不可能性だと解釈している。

今、ここに物質(*matière*)がある。それは単純な空間の塊りであるところの岩である。ジャコメッティが人間を作るのは、この空間によってである。彼は完全な不動(*totale immobilité*)のなかに運動(*mouvement*)を刻まねばならぬ(R290)。

物質は不動のままであり、感覚を含んだヴィジョンには動きがある。だとすれば、運動を不動の物質の中に閉じ込めることは、その動きを奪うことに等しい。そこからサルトルはジャコメッティの目的を次のようなテーゼにまとめる。

石化させることなく、どのようにして石で人間を作るか(R293)。

このように考えれば、制作は動きのある世界を不動の物質のうちに取り込み尽くそうとする無謀な試みであるということになる。感覚において世界や他者は常に変化し逃れていくのに対し、作品はその一瞬しか捉えることができず対象を硬直化させてしまう。だが、サルトルのこの解釈には修正が施されなければならない。なぜなら、物質が完全なる不動の極にあり、感覚が運動の極にあるのならば、そもそも再現は望むべくもなく、制作そのものが不可能になってしまうからだ。そしてまた、もしも動きが感覚の中にしか存在せず、世界が不動のままであれば、ジャコメッティに見られる現実そのものと素材の間にも差異がなくなってしまう。ここには段階的な存在論が求められている。ジャコメッティは次のように述べている。

魂(*âme*)と肉体(*corps*)は、ひとつのまとまりを成している。肉体は物質(*matière*)

だ。地球や他の天体すべてを作っている大きな物質の一部だ。魂は精神(esprit)の一部分だ。精神は物質とひとつになって宇宙(univers)を成す。／(中略)人間は、最初に息をした時からひとつの小宇宙だ。持続(durée)する時間のとても短い小宇宙(E179)。

ここでは、精神と物質がひとまとまりになった宇宙というものが想定されている。そして持続しているのは宇宙全体だ。その中には物質を含んだ世界が存在する。生成するのは感覚だけでなく、世界全体である。ジャコメッティはまた、万物が流転すると考えた古代の哲学者ヘラクレイトスの言葉を用いて次のように語る。「河を下りはしても、同じ河を二度下ることはしないものだ」(E263)。同じ河を下ることができないのは、下る自らが変化し続けているからだけではない。河もまた同じままに止まっておらず、生成変化し続けているのだ。

だから、物質は完全なる不動なのではなく、感覚を含む精神も、この宇宙において受肉しイマージュ化される以上、完全なる動ではない。それらはそれぞれ、空間という不動の傾向を示す存在者と、連続する時間＝持続という動の傾向を示す存在者として、様々な系列のうちにある存在者なのである。ジャコメッティは早い時期(1925年頃)に既にこのことを自覚している。

自然の生きているもの(corps vivants)の形を造形において表現すること、ただし、構成され(composé)別の秩序のうちに置き換えられた(transposé)ものとして⁽²⁴⁾ (E195)。

置き換えられたという言葉が示しているのは、異なる存在者の系列をつなぐこと、そうした不可能性に挑むことである。そしてまた、自らのヴィジョンに作品を従わせることでもある。それはときとして作品に対し引き伸ばされた身体や大きな足という奇妙なフォルムを与えることにもなるだろう⁽²⁵⁾。それは一つの存在論的統一を見出している世界のうちで、異なる時間性を持つ二者を接続する試みなのである⁽²⁶⁾。

6 物質における動きの可能性を模索する

こうして、物質と精神を完全なる二元論に分断するのではなく、そこに宿る動性の差異として読み解くことで、多様な存在者の位置を定めることが可能になる。とはいえ、ジャコモッティの制作が困難をきわめることに変わりはない。物質は不動の傾向を示し、精神は動の傾向を示す。ジャコモッティにとっての制作はこの兩者をつなぐことを意味する。世界全体が持続する一つのまとまりであり、そこには肉体を含む物質と、魂を含む精神が存在する。肉体は傾向として不動だが、ジャコモッティにとって顔、特に眼差しは生きたものとして内部の精神の動きを象徴している。ジャコモッティにとって世界は現れてくるイマージュだが、ジャコモッティ自身もまたイマージュである。世界全体が持続する一つの精神であり、そこに属する存在者の各々がかつてベルクソンが定義したように、固有の動性を持っているのである。しかし、ジャコモッティという個人が制作を行なう際にはそこに認識が成立しなければならない。ジャコモッティ自身は世界に属する一つのイマージュだが、その他のイマージュを認識する特権的なイマージュでもあるからだ。ここでカント的な認識論の構図が初めて現れてくる。とはいえそれは物自体を認識の彼方に追いやってしまうあの仕方ではなく、現象のうちにあるながら対象そのものを認識することである。しかし、それは困難なことでもある。ジャコモッティにとって、自らに見える通りの現実とは感覚を含んだものであり、そこには動きがある。一方で作品が実現される物質は不動の傾向を示している。ここではオブジェは常にオブジェ（対象）のままにとどまってしまう、スジェ（主体）と一致することがない。こうして制作において対象はジャコモッティから遠ざかってしまう。

ゆえにジャコモッティは破壊と創造を常に繰り返す。矢内原はこう述べる。

絵は一日に何度も変化した。(中略) 毎日の仕事は、きょうこそは、という歓喜に似た大きな希望をもって始まり、絶望のすぐ近くまで行ってそこに長くとどまりながら、あすこそは、という苦い希望のうちに終る⁽²⁷⁾。

ジャコモッティの感覚を含んだヴィジョンは絶えず動いていく⁽²⁸⁾。それに対し、作品は出来上がった途端動き続けることをやめ、ジャコモッティの手を離れてしまう。ここにずれが生じるために、ジャコモッティは自らの作品に満足することがない。ジャコモッティ自身もそのことを自覚しており、「最初から失敗にきまっているものを

追いかけるのは不条理に思われた」(E394)時期があったと独白している。サルトルはジャコメッティとの会話を次のように振り返る。

ある日、彼が壊したばかりの像について話したことを私は美しいと思った。「私はそれらに満足したが、それは数時間だけ続くためにしか作られなかったのだ」何時間か。夜明けのように、悲しみのように、かげろうのように(R294)。

素材としての物質は不動の傾向を示している。それは運動の不可分性と対比されるような、無限の分割可能性だ。作り上げられた作品は素材から不動性を引き渡され、やはり動かぬオブジェとなる。

彼は仕返しをする物質(matière)を恐れているのかもしれない。彼が作品から追い払った無限の可分性が、おそらく彼とその目的との間に絶え間なく蘇りつつあるのだろう(R304)。

しかし、精神は常に完全に運動と等価ではなく、物質もまた常に完全に不動と等価ではない。伝統的な技法の習慣のうちに埋没し機械的に制作を行なう精神は動きを失っているだろうし、物質も使われる場面やその性質によって異なる動きを見せる。素材について言えば、ジャコメッティは多くの場合、石膏(plâtre)を使って像を作った。

この短気で頑固な仕事人は、その運動を鈍らせる石の抵抗を好まない。彼は、重みがなく、柔らかく、壊れやすいもつとも精神的(spirituelle)な物質、石膏を選んだ(R293-4)。

素材として抵抗の少ない石膏を選ぶことで、ジャコメッティは物質よりも優位に立ちとうとする。またジャコメッティは1951年、『書物のための下絵』という40点あまりのリトグラフを描いた。リトグラフ用のクレヨンが容易に消すことができないが、その代わり手早くスケッチすることには向いているという。

あのときはパリのイマージュを、今も過ぎしこれからも過ぎすであろうあちこち

できりに描いてみたいと思った。それがやれるのは油絵でもデッサンでもなく、この石版用のクレヨン(crayon)だ。このクレヨンは速く描くための唯一の画材で、そのかわりまた手を入れたり、消したり、ゴムを使ったり、やり直したりすることができない (E161)。

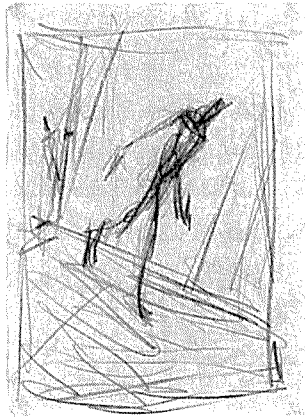


図7 《書物のための下絵 I》 1951年 38.5×28 マルグリット&エメ・マーク財団美術館

彼がそのクレヨンで描いた力強い太い線は、エッチングや鉛筆のデッサンが作り出す細かく繊細な線とは違い、勢いと力強さに満ちている。ジャコメッティはしばしば、移ろいゆく風景をそのように写し取ろうとした。こうした石膏やクレヨンは、ジャコメッティの動きに作品を従わせるための道具であり方法だったと言える。制作にゆっくりと時間をかけていては、絶え間なく移り変わっていく自らの感覚に作品が取り残されてしまう。素早く模写しなくてはならない。ボヌフォワはこのクレヨンが「訪れては去ってゆく瞬間瞬間を信頼するようにと彼に提案すること」によって、「怖れを消散させ、あの気づかわしげな接近から対象を解放する」ことに一役買ったと分析している⁽²⁹⁾。確かにこの素早い線による対象は、ジャコメッティの油絵や通常のデッサンと違い、対象の全体を捉えることに成功している。顔を描くことなく、世界そのものの動きを写し取っているのだ。

そしてまた、石膏で作られた作品が弟ディエゴによってブロンズという堅固な物質によって型取られたとしても、そこにはやはりジャコメッティの生の表徴が内包されている。ジュネは、ブロンズになったジャコメッティの像に残った彼の指の跡や、自

然な曲線、そして張り出した尖端の中に生を見出す。「私は、(中略) ブロンズになった(一般に金色の、そして古色を帯びた) 女たちに、話を戻そうとしているのである。彼女たちの回りでは、空間(space)が震えている。もはや何一つ、休んでいない(rien n'est plus en repos)。それは、おそらく、一つ一つの金属の角(ジャコメッティの親指が、粘土を捏ねているときにつけた角)が、あるいは曲線が、あるいは瘤が、あるいは頂が、あるいは引き裂かれた尖端が、それら自身が休んでいないからだ」⁽³⁰⁾。

このように、ジャコメッティは物質のうちに精神を実現しようとする。そこに完全なる一致を見ることは不可能かもしれない。しかし彼は独自のやり方で、素材の中に生を留めえたのである⁽³¹⁾。

7 さいごに

ここまで、ジャコメッティにとっての現実が距離と動きを含んだものであることを述べた。また、そのような制作が可能であるためには、精神と物質の間に完全なる二分法ではなく、段階的な運動の差異を持ち込むことが不可欠であることを述べた。ジャコメッティはこれに対し自覚的であり、様々な道具や素材を使って自らの動きを作品のうちに捉えようとしたのである。今、再び「大きな女性立像 II」と題されたこの像を見てみよう。このブロンズの像にはジャコメッティ自身が捉えた現実の距離と動きが再現されている。そして、その丸みを帯びた、ジャコメッティの手つきが息づいている像は動性を秘めており、それゆえに私たちにまた刻々と移り変わっていく印象を与えるのである。

註

- (1) ここには、矢内原の次の引用が正確に対応している。「彼の仕事は、見えるがままにぼくの顔を描くということだ。見えるがままに描く、この一見簡単なこと

を、しかしいったい誰が本当に試みたであろうか」矢内原(1996)p.41.

- (2) 次の文章をも参照。「私がカフェにいるとき、目の前の歩道を往来する人々が私には見える。その人々は私には非常に小さく見え、それは非常に小さな人物像のようで、私はそれをすばらしいものと思う。しかしその人物たちを実物大に想像することは私には不可能だ」(E434)
- (3) ジャコモッティ自身も、そのように観念によって制作した時期があったという。

「私が彫刻を作る場合には、前もって彫刻が見える時一すっかりできあがった状態で—これは、近代彫刻においてはほとんど誰もがやっていることで、私の場合も一年間そうやったが—そういう場合には、対象は想像力の中で形づくられ、少しずつその素材や大きさが見えてくる。この場合、像の高さは、対象の呼び起こす感情的要請に依存している。そうなるとそれを実現することは、もはや単に肉体的労働でしかなく、いずれにせよ私にとっては、何ら難しいことはない」(E362-3)が、それは「退屈」だったという。同じような言葉として、「数年来、私は頭の中に完全に出来上がったものとして浮かんでくる彫刻のみを制作し、それが何を意味するかを問わず、それを一切変更せずにそのまま制作することに甘んじてきた」(E63)をも参照のこと。
- (4) ジャコモッティの次の言葉を参照。「もしきみがぼくからさらに三十センチ離れたら、きみの頭は今見えるよりも四倍も小さく見えるだろう」(E10)
- (5) 同じ 1949 年頃の次の言葉も参照のこと。「ぼくは絵(peinture)やデッサン(dessin)においてもっと遠くまで見ることができない。そうなのだ。空間は存在しない。創り出す(créer)必要がある。だが空間は存在しない。存在しないのだ」(E304)
- (6) ユベルマン(1995)p.149.
- (7) 空間とは、何も無い空白という意味ではない、それは囲まれたアリストテレス的な場所である。この意味で、ジャコモッティは空間を作り出すことに成功している。例えば「見えないオブジェ (空虚を抱く手)」は、二つの手によって囲いを形成している。それによって、初めてそれが場所として一つの空間を表現するのである。



図3 《見えないオブジェ（空虚を抱く手）》1934/35年 155×32×29

マルグリット&エメ・マールグ財団美術館

同様のことは、ジャコメッティが描く多くの絵画やデッサンについてもあてはまる。彼はよく紙のうちに枠を作り、その中に絵を描く。この一定の操作によって、空間は自覚的に切り取られたものとなる。そして、それはジャコメッティがその空間を瞬間として、ある特定のヴィジョンの元に描いていることを示している。この点についてはイヴ・ボヌフォワの次の言葉を参照のこと。「ジャコメッティがやがて試みるようになる額縁のなかの枠は、あれこれの芸術家のこうした実験とはまさしく対極にあるものだ。それにまた、それは実のところ枠ではなくて、囲い込みであり、すばやく引かれた境界線であって、作品のなかに生じていることのまわりに注意を集めることだけを目的とし、ものを作り出すためではまったくない。一言でいえば、彼は描かれたもの—すくなくとも潜在的な、存在としての価値をもつもの—を、まわりを支配している虚無から隔てているのだ」ボヌフォワ(1993)p.393.

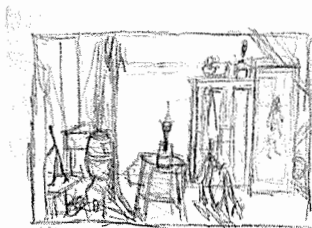


図4 《犬、猫、絵画》1954 50.5×65.5 マルグリット&エメ・マールグ財団美術館

ジャコモッティが彫刻において目指しているのは、この場所を、囲むことなく表現することである。

- (8) ミシェル・レリスは次のように語る。「いままでのところ、視覚の対象に関して、見かけ上の直径と実際の直径に関心を払ったのは、天文学者たち以外はあまりいなかった。ジャコモッティは、身長測定器で測った高さとは関係のない『等身大』の人物を作るとき、この種の区別をなしうることを示している」レリス(1999)p.129.
- (9) サルトルの次の言葉も参照。「彼以前には、存在を彫刻するのだと考えられていて、しかもこの絶対は外観の無限性のなかにくずれてしまっていた。彼は位置づけられた外観を彫刻することを選ぶことによって絶対に到達せられたことを明らかにした」(R301)
- (10) デッサンがジャコモッティに与えた影響は大きい。「ジャコモッティの鉛筆は、かつてならばいくつもの面を置こうとし、表面を再現しようとしたところで、紙面の下でさながら光のように生きているその白さのなかから、幾筋かの力の線を取り出し得ることを発見する。それらの線は幾つかの節点へと集中し、一つの存在が立っていられる、あるいはむしろ本来真っ直であり得るための形を構成する」ボヌフォワ(1993)p.310. デッサンはジャコモッティにとって、対象の本質的な部分を素早く取り出すための方法となっている。その経験が彫刻にも反映されているのだろう。
- (11) ジェイムズ・ロード(2003)p.108.
- (12) 矢内原、前掲書、p.107.
- (13) ジュネ(1999)p.43.
- (14) 死んだ頭蓋骨を象徴するものはおそらく 1934 年のこの作品であろう。



図5 《キューブ》 1934/35年 93.5×58.5×58 マルグリット&エメ・マールグ財団美術館

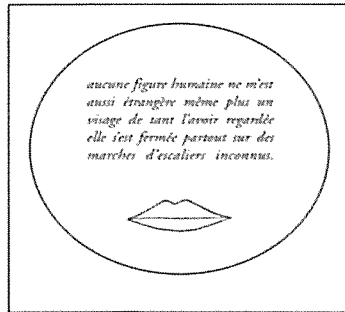
ユベルマンはこれを、ジャコモッティの父の頭部であると解釈する。「1933年から1934年にかけて、ジャコモッティの眼の前で消えていく顔—大地のなかでしだいに頭蓋骨になっていく顔—は父の顔だからである」。ユベルマン、前掲書、p.98。キューブは多面体であり、円の形を取っていない。そのフォルムの硬さは、生きた人間ではなく物質としての頭部を思わせる。生きた人間の頭部は、丸みを帯びなければならず、そしてそこには眼差しがなくてはならない。「私は直接眼差しを思うわけではないが、眼の形そのものを……形の現れようを心にかけている。眼の形が捕えられれば、眼差しに似た何か表れでるだろう。そうだ、すべての芸術は瞳孔を正しく置けるかどうかにかかっているに違いない」
(E406)

- (15) ジャコモッティ自身、「私は全盛期のシュルレアリスムに非常に心を引かれた」が、「シュルレアリスムのグループに属していた期間でもなおこれは一時的な実験だと感じる」ことがよくあり、いずれ「モデルを前にやらねばならなくなるだろう」(E416)と思ったと語っている。
- (16) サルトルの次の言葉も参照。「彼は文化というものを嘲笑し、いわゆる進歩というものを、すくなくとも美術の進歩というものを信じない。彼は、同時代の選良がエイジーの人間やアルタミラの間人間よりも『進歩』していたとは判断しない」(R289)。そして、西洋の伝統的な彫刻や絵画が踏襲している、対象の見え方についての慣習こそがジャコモッティにとっては疎ましいものだった。「私にとって最も親しめない絵画、現実にも最も似ていないと思われる絵画は、普通には最も現実的と思われる絵画、ルネッサンス以降に描かれた絵画だ」(E438)とジャコモッティは語る。ただしジャコモッティは、印象派には感覚を通して対象を描こうとしている点において、「私を動かす何かがある」(E439)とも言っている。
- (17) ボヌフォワの次の言葉も参照。「ロダンは頭というものが何なのかを、また、視線のどこかない頭の背後でも、空間そのもののなかで頭がどれほどのヴォリュームを占めているかを『知って』いたからである。アルベルトにとっては、むしろ、自分に見えている頭は平らであり、いずれにせよ、人が『実物大』というものよりも小さいのである」ボヌフォワ、前掲書、p.65。
- (18) ロード(2003)p.123.

- (19) ジャコメッティは矢内原にも次のように語っている。「顔の前にある空間、そして頭の背後にある空間を描かなければならない」と。このことは対象を、奥行きのあるものとして、立体として、丸みをもったものとしてとらえることでもある。矢内原、前掲書、p.60.
- (20) ジャコメッティは「キュビズムは最後には、すなわち芸術製作そのものを廃棄して貼り絵に終わった」(E416)と語る。
- (21) ロード、前掲書、p.69.
- (22) ジャコメッティが 1933 年に描いた「褐色のカーテン」では、四角と丸によって人間の頭部を捉えるという中間的な試みが行なわれている。

LE RIDEAU BRUN

1933



(E43)

- (23) 「一日一日と、言葉を見つけ、文を組み立て、全体に辿りつく難しさが増してゆく。昨日は激しい怒りに駆られて心の中で泣いていた、僕の表現方法のまったくの不足、重さを欠いた大雑把な文章、言いたいことを少しも言ってくれないこの文章を前にして。だが出口を見つけ出すようにしなければならない」(E67)
- (24) 「セザンヌは自然の模写が不可能だということを発見した。それはできないのだ。けれども、まったく同じことを試みなければならない—セザンヌのように—自分の感覚を翻訳しようと試みなければならない」(E108)とジャコメッティは語る。ここでの翻訳という言葉は別の秩序のうちに置き換えることを意味するだろう。

- (25) ボヌフォワは、ジャコメッティの像が持つ大きな足についてこのように述べている。「戦後いつも、立たせたり歩かせたりする像に、彼は度外れたこの足を与えているが、きっと、そこには身体の均衡についての、存在のなかでの物質の重さについての熟慮ばかりではなく、山麓に生まれ、高いところに光を見て、この光と最高に真実なものとを同一視しながらも、混沌とした、矛盾したこの地上の塊になおのこと結びつけられている自分を永遠に感じている子どもの、あの印象の記憶がおそらく作用しているのだ」ボヌフォワ、前掲書、p.268。これもまた、ジャコメッティ自身の作品への投影であると言えよう。
- (26) 置き換えることが理解につながるのであれば、逆の理解も可能になるはずである。ユベルマンはジャコメッティの「キューブ」について次のように語る。「<キューブ>はむしろサルトルの問いを転倒し、一従って、具象的、人間主義的なレフェランス（指示対象）の先入見を覆すことにもなるだろうー、『人間を表象することなく、いかにして人間で石を造形するのか』という問いの理解を求めているはずなのだ」ユベルマン、前掲書、p.71。こうした相互作用が行なわれるためには、この異なる系列の両者に近接可能性がなくてはならない。
- (27) 矢内原、前掲書、p.41。矢内原の次の引用も参照。「彫刻は毎日こわされては作り直され、そのたびにいよいよ緊密になり、堅固になり、鋭くなり、軽やかになり、異様な生命感をはらんできた」矢内原、同書、p.169。
- (28) 彫刻と絵画を並行して進めるスタイルもまた、ジャコメッティのヴィジョンの変化に大きく寄与したと考えられる。矢内原は次のように述べている。「昼間の彫刻の仕事である進歩があれば、その進歩は夜の絵画の仕事にも生かされる。ということは前日苦心して描いたものをこわすことである。そして絵画における進歩は翌日の彫刻を更に推し進めることになる。こうして彫刻と絵画は相互の不断の進歩と不断の破壊をジャコメッティに強制し、彼は未知の世界の探検の中で狂喜し、かつ絶望するのである」矢内原、前掲書、p.165。
- (29) ボヌフォワ、前掲書、p.503。瞬間を信頼することは、ジャコメッティ自身が違和感を覚えたあの映画の、静止画の連続を再び導入することに等しいと思われるかもしれない。しかしそうではない。どんなに短い瞬間であろうとも自らが捉えたイメージには動きがあり、それは写真的な世界とは異なっている。それは喩えるならば、絶え間なく変わり続けるコップのレアリテのうちの一つを、

観念として総合するのではなく、ヴィジョンのうちに実現することに等しい。

- (30) ジュネ、前掲書、p.42. ボヌフォワも、1939年以降のジャコメッティの作品に現れる「ざらつき」に注目する。像が際限なく縮んでしまい、具体的な兆候が希薄になっていく中で、そのざらつきが「固有の形態」を浮かび上がらせている、と語る。ボヌフォワ、前掲書、p.316. ジャコメッティは滑らかな大理石を使って生きた人物の像を作ることはない。大理石という素材はそれ自体が持っている質感によって、対象そのもののうちにジャコメッティが見出すようなざらつきを奪ってしまうからだ。
- (31) シュールレアリスム期のジャコメッティの作品もまた、この観点から評価することは可能である。この時期の作品は「吊り下げられた球」など、性的・暴力的なモチーフが具現化されているものが多く、クラウドなどによってバタイユ的な「低級唯物論」との結びつきが指摘されている。Cf. Kraus.R(1986)p.80. ユベルマンは次のように語る。「ジョルジュ・バタイユの批評的暴力、その『低俗なマテリアリズム』、無形なるものの徹底した擁護、そうしたすべては（中略）メタモルフォーズに関わる新たな言語、劇的であると同時に形式的で、民俗学的であると同時にトポロジックな言語で提起されたのである」ユベルマン、前掲書、p.206. このように、ある意味においてこれらの作品はジャコメッティの精神を反映している。だがそれはヴィジョンの再現ではない。

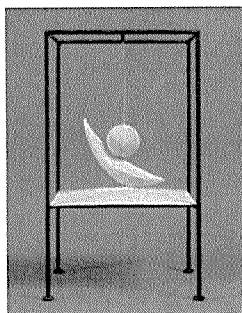


図8 《吊り下げられた球》1931年 60.6×35.6×36.1

アルベルト&アネット・ジャコメッティ財団

ここで、これらの作品は、無意識を具現化したということよりもむしろ、その

作品自体が持つ現実的な動きの可能性によって捉え直される必要があると思われるかもしれない。というのも、作品の一群にジャコメッティは「動く無言のオブジェ」(E40-41)という名をつけているからだ。だが、ジャコメッティがシュールレアリスムを離れたことが示しているように、作品の可動性は必ずしも運動と等価ではない。真に動く無言のオブジェとは、モデルを前にした、ジャコメッティにとっての現実を反映した作品なのである。

参考文献

ジャコメッティ『エクリ』からの引用は略号 E と翻訳の頁数、サルトル「絶対の探究」からの引用は略号 R と原典の頁数によって表記する。

- ・ アルベルト・ジャコメッティ(1994)『エクリ』、矢内原伊作他訳、みすず書房 (Giacometti, Alberto (2008) *Écrits*, Hermann.)
- ・ アルベルト・ジャコメッティ(1976)『私の現実』、矢内原伊作他訳、みすず書房
- ・ イヴ・ボヌフォワ(1993)『ジャコメッティ作品集』清水茂訳、リプロポート
- ・ ジェイムズ・ロード(2003)『ジャコメッティの肖像』関口浩訳、みすず書房
- ・ ジャン・ジュネ(1999)『アルベルト・ジャコメッティのアトリエ』鶴飼哲訳、現代企画室(June, Jean(2007) *L'atelier d'Alberto Giacometti*, Marc barbezat l'arbalète)
- ・ 矢内原伊作(1996)『ジャコメッティ』宇佐美英治他編、みすず書房
- ・ ジョルジュ・ユベルマン(1995)『ジャコメッティ キューブと顔』石井直志訳、PARCO 出版
- ・ ミシェル・レリス(1999)『ピカソ・ジャコメッティ・ペイコン』岡谷公二編訳、人文書院
- ・ Krauss, Rosalind(1986) *No more play, The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths*, The MIT Press
- ・ Sartre.jp.(1949) *La recherché de l'Absolu*, Situations III ,pp.289-305, Gallimard (サルトル(1964)「絶対の探究」シチュアシオンⅢ、人文書院)