

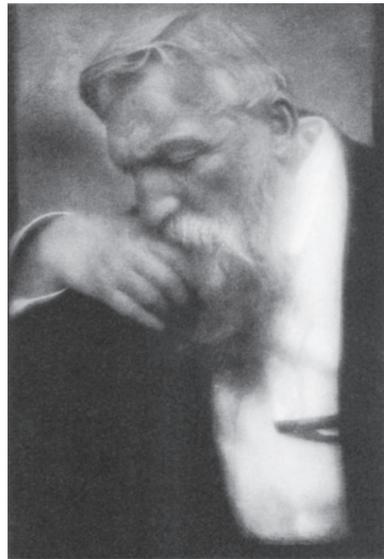
## アルフレッド・スティーグリッツの『カメラワーク』とオーギュスト・ロダン

20世紀アメリカにおけるピクトリアリズムと彫刻

宮本康雄

### 1. ピクトリアリズムと写真雑誌

ピクトリアリズムとは、19世紀末のアメリカとヨーロッパにおいて、写真による芸術表現を標榜するアマチュア写真家たちによってはじめられた前衛運動である。彼らは作品発表の場を求め、既存の組織から離脱する形で前衛グループを結成し、その運動は、大西洋を越えて展開することとなった<sup>(1)</sup>。そして写真展示活動や、雑誌媒体による作品発表を通して、ピクトリアリズムの写真家たちは、「何よりもまず、自分たちをあらゆる意味で芸術家とみなした。」<sup>(2)</sup>(筆者拙訳。特に明記のない限り、以下同様。)また、彼らは積極的に様々な分野の芸術家や、美術批評家との交流を培いながら、芸術への造詣を深めてゆく<sup>(3)</sup>。『写真の歴史』においてイアン・ジェフリーが指摘するように、とりわけ世紀転換期の芸術家は、



【図1】エドワード・J・スタイケン、《写真作品I. オーギュスト・ロダン》、フォト・グラヴィア、24.1 cm×16.8 cm、CW34/35 (1911)

「『自然』と『真理』と『美』がしっかりと一本の糸に撚り合わさった瞬間に、芸術家は造物主(ネイチャー)の代弁者となる」<sup>(4)</sup>と考え、彫刻家オーギュスト・ロダン(Auguste Rodin, 1840-1917)を「その最高の模範」<sup>(5)</sup>として位置づけていたという。そして、それは当時のビクトリアリズムの写真家たちの間においても同様であった<sup>(6)</sup>。

本研究は、20世紀初頭アメリカのビクトリアリズムにおける、ロダン受容をめぐる写真雑誌が果たした役割について明らかにする。具体的には、1902年、アルフレッド・スティーグリッツ(Alfred Stieglitz, 1864-1946)を中心に組織されたアマチュア写真の前衛グループ、フォト＝セセッションより刊行された季刊誌『カメラワーク』(以下、必要に応じてCWと略記。)をとりあげる。同雑誌は、アメリカが第一次世界大戦に参戦する1917年まで通算50号が刊行された。本考察では、『カメラワーク』創刊当初から、1911年に初めて写真家以外の芸術家、ロダンを大きくとりあげた「ロダン特集号」(CW34/35)に至る写真雑誌におけるロダン受容を中心に考察する<sup>(7)</sup>。これまで先行研究や美術事典などでは、アメリカのロダン受容におけるスティーグリッツの貢献という観点では、ニューヨーク5番街のビルの一室に開設したギャラリー、「ザ・リトル・ギャラリーズ・オブ・ザ・フォト＝セセッション」(後に291の愛称で親しまれた。以下、291と略記。)で1908年に、ロダンのドローイング58点が公開された側面に光があてられてきた<sup>(8)</sup>。その一方で『カメラワーク』におけるロダン受容について詳しく論じられなかった<sup>(9)</sup>。また写真家であり、画家でもあるエドワード・J・スタイケン(Edward J. Steichen, 1879-1973)によるロダンの《バルザック像》の写真をフェティシズムの対象として考察した直近の先行研究の中でも、スタイケン作品が「ロダン特集号」に掲載されたことを言及するにとどまっている<sup>(10)</sup>。しかし《バルザック像》の写真が紹介されたり、291でロダンのドローイングが紹介されたりする以前に、『カメラワーク』でロダンがとりあげられていたこと、また同雑誌の誌面でロダンがどのように紹介されてきたかということは、これまであまり指摘されてこなかった。以下にその経緯とともに写真雑誌におけるロダン受容についてくわしく見てゆくこととする。

## 2. 『カメラワーク』とロダン

最初に『カメラワーク』の特色についてふれておく。同誌は、当時の一般的なアマチュア写真雑誌に比べて、技術的ノウハウや写真資材に関する記事を抑え、写真批評や美術批

評を多くとり入れた。また、毎号10点前後の写真作品が別刷りの複製図版で、批評記事の間に挿入された。これらの複製図版には、おもに美術作品の複製に使用されるフォト・グラヴィアをはじめとする高度な印刷技法が使用された。同誌が「印刷技術の小さな百科事典」<sup>(11)</sup>と称される所以である。スティエグリッツは、写真を芸術の一分野として認知させるために、これまで携わってきたアマチュア写真雑誌の編集経験を結集させ、高い印刷品質を誇る雑誌媒体を戦略的に活用した。特に、創刊当初からメーテルリンクやロダンといった著名な当時の作家や芸術家が、創刊に寄せた直筆コメントのファクシミリを肖像写真とともに掲載するなど、新しい雑誌の権威づけを行ってきた<sup>(12)</sup>。さきほどのイアン・ジェフリーの指摘にもあったように、世紀転換期、彫刻家のロダンは、多くの芸術家や文人達によって慕われた巨匠であった。『カメラワーク』は創刊後間もなく、当時ほぼ無名に等しかった20代のスタイケンが撮影した、ロダンのポートレート写真を「自然を会得しはじめれば、その進歩は、もはや留まることなし」<sup>(13)</sup>とかかれたロダン本人の直筆コメントとともにCW2の巻頭ページに掲載した【図2】。このポートレートでは、スタイケン本人も認めるように、象徴主義の画家、ウジェーヌ・カリエール(Eugène Carrière, 1849-1906)の様式が意識されている<sup>(14)</sup>。とりわけカリエールがロダンの大回顧展(1900)のためにデザインしたポスター【図3】に近似している。おそらくスタイケンは、このポスターをバリ万博会場の側に特設された大回顧展の会場を訪れた際、入り口付近で目撃したはずである。なぜならば、両者の構図を比べてみるとわかるように、創造者としてのロダンは、被造物である彫刻との対比において描かれていることや、暗闇からイメージがふわりと浮かび上がるように描写されていることに、類似点を見出すことができるからである。特に【図3】では、彫刻家としてのロダンを彼の彫刻が、逆光によって暗闇から浮かび上がるように描写されている点がユニークである。そしてその光源は、あたかもブロンズ像を両手で支えるロダンの両眼から発せられているかのように見える。このポスターでは、明らかにロダンを彫刻の創造者として描かれ、ブロンズ像は、逆光において未だその全貌を明らかにしていない被造物として描かれている。まさに創造者が、被造物である彫刻に命を吹き込む瞬間を本作はとらえている。この场景は、ただちに「(絵画の)究極の目的は、特別な言語で客体を翻訳しながら、そのイデーを表現することである」<sup>(15)</sup>と述べた、アルベール・オーリエ(Gabriel Albert Aurier, 1865-1892)の『絵画による象徴主義』において「ピュグマリオンとガラティア」の物語を引き合いに出したあの一節を想起させる。

〔……〕ああ！ 神と純粋なイデーの崇高なる情景に、身も心も揺さぶられる者が何と少ないことか！ それにしても、感動する能力とは、なくてはならない天賦の才である。それはピュグマリオンが、彼のガラテアに望んだ火花であり、それは天啓であり、金の鍵、ダイモン、ムーサなのだ〔……〕。

この天賦の才のおかげで、象徴、すなわちイデーは暗闇から現れ、躍動し、もはや偶発的で不完全な我々の生ではない、根源的な生、芸術の命、神の存在である感嘆すべき生とともに、生命を宿しはじめるのである<sup>(16)</sup>。

芸術家の強い眼差しと光によって発せられる、芸術家のヴィジョンが「生命を宿しはじめる」瞬間を描いたこのポスターは、若いスタイケンに強烈な印象を残したはずである。スタイケンもまた、カリエールの構図や描写を意識しつつ、創造者と被造物との対比において神格化されたロダンのイメージを見事に再現しようとしていことがわかる。このようにロダンは、創刊後の間もない『カメラワーク』の中で、スタイケン作品を通して大きくとりあげられていた。また本作は、構図を変化させながら3回にわたり同雑誌の誌面を飾ることになった<sup>(17)</sup>。



【図2】エドワード・J・スタイケン、《ロダン》、フォト・グラヴィア、21.5×16.1 cm、CW2 (1903)



【図3】ウジェーヌ・カリエール、《彫刻するロダン》(ポスター)、リトグラフ、130×88 cm、(1900)、フランス国立図書館

### 3. ピクトリアリズムの衰退と「ロダン特集号」刊行の背景

1911年に刊行された「ロダン特集号」で、ロダンは本格的に『カメラワーク』にとりあげられることとなる。同特集号は、写真雑誌であるにもかかわらずロダンによるドローイングのカラー複製図版を大々的に掲載し、写真に関する批評記事がほとんど存在しないため、美術雑誌と見紛う誌面構成となった。こうした写真からの乖離とも受け止められかねない内容に、アマチュア写真家層が大半を占める当時の雑誌購読者の多くは、不満を覚えた。そのため、後に大半の読者を失う事態となったことは『カメラワーク』史上、有名なエピソードであり、先行研究でも指摘されてきた<sup>(18)</sup>。またスティーグリッツ自身が後に述懐しているように、写真雑誌の誌面上でドローイングと写真を対比させる意図があったにせよ、当時の多くの読者にその真意は理解されなかった<sup>(19)</sup>。

ここであらためて同号の誌面構成を再検討する前に、少し当時の時代背景にふれておく。先にも述べたとおり、1905年にフォト=セセッションは、雑誌と対をなす活動拠点として291を開設し、最初の2年間は、毎シーズン8件前後のペースで写真展を開催しはじめた。しかし間もなく、ピクトリアリズムのマンネリ化が批評家達の間で噂されるようになると、パメラ・コールマン・スミスによるドローイングの個展(1907)を皮切りに、写真以外の作品も展示するという思い切った方針転換を打ち出す<sup>(20)</sup>。またアメリカで初めてロダンのドローイングがまとまった数で展示され、大きな反響を呼んだのは、その翌年の1月のことであった。このときの展示レビューは、当時の新聞批評の引用とともに、同年4月刊行のCW22でとりあげられた。ロダン展以降、291では写真展示が極端に少なくなり、マティス、ピカソといったヨーロッパのモダニズム作品の展示や、アメリカの新人画家のデヴェューを支援する場へとその主な役割をシフトしてゆく。こうした方針転換は、『カメラワーク』の誌面構成にも少なからぬ影響を与えることとなった。さらに同特集号が刊行される前年の1910年、ピクトリアリズムの終焉を象徴する出来事が起きている。イギリスでは、ピクトリアリズム運動の中心的存在であるリンクト・リングがメンバー間の対立により解散している。そしてアメリカでもフォト=セセッションによる実質的に最後の写真展、「国際ピクトリアリズム写真展」がニューヨーク州バッファローのオルプライト美術館(現在のオルプライト=ノックス美術館)で行われた後、多くのメンバーが組織を去っていった。その主な原因はメンバー同士の対立や、写真よりもモダンアートの展示を重視するスティーグリッツの独善的な組織運営に反感を覚えるメンバー

が増えたためだった。まもなくフォト＝セセッションを離脱した一部の作家たちは、ライバル組織に参加していった<sup>(21)</sup>。「ロダン特集号」以降の誌面に、フォト＝セセッションの写真展活動に関する言及がほとんど見られないのは、こうした当時の趨勢によるところが大きい。その意味で「ロダン特集号」は、フォト＝セセッションが、会員メンバーによる写真展示の活動から事実上撤退し、写真以外の芸術を支持しはじめる転換期を象徴する号だったといえる。また、同号が刊行された1911年春は、ロジャー・フライによる「マネとポスト印象派展」が、ロンドンで旋風を巻き起こしたばかりであり、291では、ピカソのドローイングと水彩画がアメリカ国内において初めて公開されたタイミングでもあった。

#### 4. 「ロダン特集号」(1911)の複製図版

次に、「ロダン特集号」に掲載された図版について見てゆく。同特集号に掲載された複製図版は、ロダンのポートレート写真《写真作品Ⅰ》、《バルザック像》の連作写真《写真作品Ⅱ-Ⅳ》、そしてロダンのドローイングの複製図版、《作品Ⅰ-Ⅸ》から構成される。同誌には目次がないため、筆者はファクシミリ版<sup>(22)</sup>を参照しながら、雑誌上の図版配置を再現した。(「付録」参照。)写真4点、ドローイング9点、計13点の図版が、批評記事の間に4つのグループに分散して挿入された同号の誌面構成からわかるように、ここでは写真とドローイング、写真と彫刻のパラゴネ(諸芸術の優劣比較論争)<sup>(23)</sup>が意図されていることは誰の眼にも明らかである。同時にこれらの図版は、いずれもロダンにとってきわめて私的な未完成の彫刻や、ドローイング習作などの作品群から構成されることで、ロダンの天才的才能の一端を示すことにも貢献している。

最初に写真作品から見てゆく。《写真作品Ⅱ-Ⅳ》は、1908年にスタイケンがロダンの要請により、ムードンのアトリエの庭で《バルザック像》を撮影したものである。この被写体となった《バルザック像》は、文豪バルザックの記念像としてロダンが1898年、国民美術協会展に発表した際の石膏像である。この石膏像は、発注主の文芸家協会により受け入れを拒否され、1900年の大回顧展などで出展されてからは、ロダンの所有となり、ロダン存命中はブロンズとして铸造されることはなかった<sup>(24)</sup>。つまりこの石膏像は、いったん発表されたものの発注主に拒否され、作者の意向でアトリエに再び戻ってきたという数奇な経緯をもつ作品といえる。スタイケンは、ロダンのリクエストにより、台座に載

せた状態で屋外に運び出された石膏像を、月明かりの光源のみで撮影した。スタイクンは光源の位置や、カメラ・アングルの異なる石膏像を長時間露光により撮影し、8点からなる連作として完成させた。石膏像の見え方は周囲の景色と呼応しながら、様々な姿を見せている。この写真の出来栄に満足したロダンは、「砂漠の上を歩くキリストのようだ」<sup>(25)</sup>とスタイクンに賞賛の言葉を贈っている。確かに《写真作品Ⅲ》【図4】では、地平線上をあたかも《バルザック像》が悠然と歩いているかのような印象を醸し出している。こうした不思議な効果は、撮影時の2つの工夫によって石膏像を支えている台座が、視界から意図的に消されているために生じている。まず構図において、台座を地平線よりも下に持ってきている。そしてもうひとつは、当時のほかの写真家がとらえたいくつかの写真からもわかるように、この台座には黒い布が巻きつけられている【図5】。こうした周到な準備によって台座は視界から消され、この写真を見るものに石膏像のスケールを実際の大きさよりも大きく見せることに成功した。このことによって《バルザック像》は、まさに「巨大(モニュメンタル)なバルザック」へと変貌する。

モダニズム彫刻の歴史は、その台座の伝統的役割を疑問視し、台座を無用として積極的に排斥するか、内在的な批評の対象として作品成立の根拠にさえしてきた。その契機となったのが、オーギュスト・ロダン(1840-1917)の《カレーの市民》(1889年完成)という記念碑であることは衆目の一致するところであろう<sup>(26)</sup>。

東山公一が、「台座考：ルネサンスから現代へ、あるいは現代からルネサンスへ」において述べているように、近代彫刻の歴史において、彫刻作品を台座から開放することを最初に実践したのは、他ならぬロダンであると指摘する。スタイクンがゴム印画法により制作したビクトリアリズム写真の連作は、単なるトリック写真としてとらえることもできるが、それ以上に彫刻作品を支える台座という伝統的なものを写真において隠蔽した点で、ロダンの近代的彫刻観を採り入れた写真作品といえる。しかるべき場所に設置されることなく、ロダンのアトリエに保管されていた《バルザック像》は、スタイクンの写真によって台座からも解放され、まさに「反転した(ネガティブ)状態とでもよべようもの——ある種の無場所性、故郷喪失、場所の絶対的欠如——の空間へと」<sup>(27)</sup>彷徨い続ける彫刻として描写されている。

またスタイクンの連作写真は、様々なアングルから《バルザック像》をとらえることで、

そのイメージを「増殖」させることに成功している。レオ・スタインは、ロダンの彫刻における身体の単一性は、「増殖、断片化、無作為な移植」<sup>(28)</sup>という3つの行為に従うと指摘する。「増殖」の例としてスタインは、《三つの影》が増殖された身体として、ないしは同時に複数の場所に存在する身体として解釈可能であることを示している<sup>(29)</sup>。つまりスタイクンは、ロダンの「増殖」によって身体の多様な表現を試みたように、カメラのアングルを変えることで同じように石膏像の「増殖」を実現させたといえる。スタイクンの連作は、マイブリッジの連続写真において、時間の流れの中で変化する身体が「増殖」する様子を見ているようでもある。これらスタイクンの連作が、時刻の移り変わりを明示するサブタイトルとともに同一線上に並べられるとき、《バルザック像》は、写真の中に囚われた時間から開放されることになる。ロダンをして「砂漠の上を歩くキリストのようだ」と言わしめたスタイクンの写真は、写真を見る者に石膏像であることを忘れさせ、「非凡なる創造的才能を象徴する彫像」<sup>(30)</sup>として《バルザック像》を神格化することに成功している。さらに雑誌の中で、この神格化された《バルザック像》は、ロダン自身のイメージと見事に重ね合わせられてゆく。《写真作品 I》【図 1】には、口元に手を当てて、白いシャツに黒い上着を着たロダンの描写されている。黒い上着は、ロダンの頭部と襟から胸元にかけて見える白いシャツを包み込む大きな影をつくることで、白いシャツが《バルザック像》に似た形態を生み出している。あたかも《バルザック像》の形態が、ロダン自身の手によって「増殖」されているかのようである。このようにスタイクンがロダンの近代的な彫刻観においてとらえた《バルザック像》は、雑誌の中でロダンのポートレートと見事にオーバーラップして、天才バルザックを創造する神格化された芸術家としてのロダンを描写することに成功している。

同時にこれらのスタイクン作品が、雑誌の複製図版として「増殖」されていることも忘れてはならない。巻末のコラム「複製図版について」<sup>(31)</sup>では、雑誌に掲載された複製図版の由来が説明されている。それによると、複製図版のオリジナル・プリントが1909年に291で展示され、またこれらの図版がオリジナル・プリントのネガ・フィルムからフォト・グラヴィアで複製された、という事実が明記されている。ここで重要なことは、雑誌の複製図版が、スタイクンのゴム印画法によるオリジナル・プリントとは異なるプロセスを経て、ネガから「増殖」された事実が強調されている点である。つまり作家にとって、フォト・グラヴィアによる複製は、ゴム印画法と同じように、「直接的な表現媒体」の選択肢の一つとなりうることが実証されているといえる<sup>(32)</sup>。

次に絵画の複製図版《作品Ⅰ-Ⅸ》についてみてゆく。これら9点の複製図版のうち、7点はカラー・コロタイプとリソグラフを併用した複製技法が採用された<sup>(33)</sup>。これらの図版に関しては「この上ない忠実さで」<sup>(34)</sup>オリジナルを誌上に再現した、と「複製図版について」では説明されており、さきほど見てきたスタイケンの写真複製とは対照的に、ここでは明らかにオリジナルの忠実なファクシミリが意図されている。このことは印刷方式のみならず、印刷用紙の選定にあたってオリジナル原画に使用された紙に近いものを事前に検討していたことから明らかである<sup>(35)</sup>。

これらのドローイングは一部を除き、ロダンにとって私的な習作ともいえる作品群である。ロダンは彫刻制作の合間を縫って、モデルのムーヴマン(動き)を描きとめたデッサンを大量に残した。「自然界において人間の身体以上に特徴のあるものはない。身体は最も変化に富んだイメージをその力強さ、ないしはその優美さによって想起させる」<sup>(36)</sup>と述べているように、ロダンは身体の動きに伴って変化するイメージに強い関心を持っていた。例えば【図6】に示した《作品Ⅲ.カンボジアのダンサー》(1906)は、その中の代表的な作品のひとつである。これらのドローイングは、いずれも291で1908年と1910年の2回にわたってオリジナルが展示された。ただし、同特集号では一部を除いて、これらの図版に関する作品タイトル、制作年代などの情報は特に明記されていない。9点の図版は、大きく次の3つのグループに分類される。①モデル写生によらない《作品Ⅰ》、②鉛筆で描かれた細い輪郭線に後から淡彩を施した《作品Ⅱ-Ⅷ》、③クリーム色の用紙に鉛筆で描かれ、水彩は施されていない擦筆による柔らかい輪郭線の《作品Ⅸ》である。先行研究によると、鉛筆による写生とウオッシュ(淡彩)による《作品Ⅱ-Ⅷ》には、複数の写生に基づいてロダン自身が輪郭線をトレースすることで、線の重複やずれを除去した一筆書きのような作品もあることが指摘されている<sup>(37)</sup>。また、こうした洗練された輪郭線と、ウオッシュ(淡彩)によって表現されたドローイングは、ヴァルール(明度)によって立体をとらえるロダン彫刻の理想を体現したものとされている<sup>(38)</sup>。ロダンは、ヴァルールについてモークレールに次のように説明している。「夜明けの空に向かって立つ人物を逆光においてとらえるとき、暗い色調を帯びたシルエットに見える。この人物の暗い色調と空の明るい色調との関係がヴァルールであり、量感をもたらす」<sup>(39)</sup>とした上で、「平面を表す絵画と彫刻に共通する要素である」<sup>(40)</sup>と説明している。このことを念頭において、あらためて雑誌に掲載されたドローイングと写真を並べてみるならば、このヴァルールによるドローイングが体現する彫刻の理想は、スタイケンの連作《写真作品Ⅱ-Ⅳ》、と

りわけ《写真作品Ⅳ.バルザック像、シルエット 明け方4時(連作)》【図7】に最も典型的に表現されていることがわかる。このように「ロダン特集号」に掲載された一連の図版において、ヴァレルールの表現をめぐるドローイングと写真、彫刻と写真のパラゴーネが意図されていることは明白である。つまり、スタイケンが彫刻を撮影するとき、写真は、彫刻がとどめることのできない周囲の空間を、理想的な光源や構図とともにとらえることで彫刻



【図4】 エドワード・J・スタイケン、《写真作品Ⅲ.バルザック像、月明かりを臨む、真夜中(連作)》、フォト・グラヴィア、15.9×20.2 cm、CW34/35 (1911)



【図5】 ジャック＝エルネ・プロ、《月明かりのバルザック》、38.1×28.4 cm、(1908)、ロダン美術館、Ph 1507



【図6】 オーギュスト・ロダン、《作品Ⅲ.カンボジアのダンサー》、カラー・コロタイプ複製、24.3×18.5 cm、CW34/35 (1911)



【図7】 エドワード・J・スタイケン、《写真作品Ⅳ.バルザック像、シルエット 明け方4時(連作)》、フォト・グラヴィア、16.1×20.6 cm、CW34/35 (1911)

に対してその補完的役割を果たしていることが同号の図版配置には示されているといえる。

## 5. 複製図版と批評テキストの関係

ここまで同特集号の図版を中心に考察してきた。ここからは、同号に掲載された批評テキストについて図版との関わりを中心に検討する。原則として同特集号に掲載されている複製図版と、批評テキストとの間には巻末のコラム「複製図版について」や巻頭ページに掲げられたインプリント(出版事項の記述)を除いて、直接的な言及関係は見られない。しかし、いくつかの批評テキストと複製図版の間には、間接的な結びつきを見出すことができる。例えば、サダキチ・ハートマンの批評「ロダンの《バルザック像》」<sup>(41)</sup>は、特にスタイクンの写真について直接言及していないものの、《バルザック像》を屋外でとらえることを想定している点で、同号に掲載されたスタイクンの写真図版と緩やかに結びついている。

(《バルザック像》は)屋外で見るならば[……]蒸気におおわれている印象をもたらす。(作品を)屋外で見るという試みとは、これまでことごとく空気をそれとなく感じさせることを疎かにしてきた芸術に、全体的な雰囲気を与える試みである。[……]バルザック像において形は視覚的にとらえられるのではなく、触覚的にとらえられるものである。平面の融合による調和のとれた統合、彫刻の表面から発する光の波動によって、(その輪郭は)ぼんやりとした大気のなかにあるかのような効果を生み出す<sup>(42)</sup>。

このハートマンのテキストは、あたかもスタイクンによる《写真作品Ⅱ-Ⅳ》を見ながら、あるいは本人がその撮影現場にいたかのように書かれている。またこの記事は、雑誌の中で写真図版と並べられることで、写真の中の《バルザック像》の形態を抽出し、ある一定の解釈を方向付けることになる。ハートマンは屋外で《バルザック像》を観察する視覚体験について長々と述べた後、それが「古典的な形態の賛美ではなく、抽象的な概念、偉大なる頭脳を前にしたとき、砂漠と相対するとき、山や夜、あるいは海と相対するときに近い感覚、畏怖と驚異の念の賛美」<sup>(43)</sup>を喚起する崇高な形態であるとしている。

同様のことは、同号に掲載された、フランス象徴主義文学をイギリスで紹介した詩人で

批評家のアーサー・シモンズ(Arthur Symons, 1865-1945)によるロダン批評にもあてはまる。このテキストの原典は、『七芸術の研究』(1906)<sup>(44)</sup>だが、1908年のロダン展会場で配布された展示カタログにも引用掲載されたもので、ここではそれを再引用している。

これらのドローイングは、その人の心を惹きつける暴力的な単純さで、あらゆる抽象的な概念あるいは形状の特徴を帯びる[……。]。しかしそのとき、快楽は幾何学的な快楽となる。その原理は代数的に証明される。湿った紙の上を、瞬間的に、硬く、力強いのみの一撃のように描かれる鉛筆の輪郭線の間をのたうち回るのは、未知の X である<sup>(45)</sup>。

シモンズの象徴主義的な解釈を示した批評テキストは、1908年公開時どのようにロダンのドローイングが受容されたか考える上で貴重な資料でもある。しかし、新たに特集号の中に再度引用されることで、このテキストは複製図版と並べられ、さきほどのハートマンの批評と同じようにロダンのドローイングの解釈を方向付ける役割を担うことになる。ロダンの描いた裸婦像を「湿った紙の上をのたうち回る[……。]未知の X」と表現するなど、このシモンズのテキストは、ロダンの描いた裸婦を、暴力的なまでに単純化された幾何学的な快楽の対象としてとらえている。こうした複製図版に関連するハートマンやシモンズによる批評記事は、いずれにおいても、彫刻やドローイングの輪郭を抽出し、その幾何学的なモチーフそのものがもたらす心理的作用を見出すことに重点が置かれている。

その一方で「ロダン特集号」には、複製図版と関連性の低いロダンに関する回想記事なども含まれるが、記事構成を見ても分かるように、全てがロダンに関するものばかりではない。「ロダンに捧げられた」同号だが、むしろロダンとは直接関係のないキュビズムやサロン・ドトヌなど、パリのモダンアートに関する記事が、ロダン関連の記事のほぼ倍くらいのページ数で収録されている。これは「ロダン特集号」が刊行された時期、フォト＝セセッションのヨーロッパモダンアートへの関心の高さを如実に反映している。しかし、これらのモダンアート受容に関する記事においても、抽象絵画への戸惑いや、その幾何学的モチーフに対する問題意識が顕著である。例えば、メキシコ出身の風刺画家マリウス・デ＝ザヤスにより執筆された「パリにおける新しい芸術」では、「まるで自分がパベルの塔の中で絵画をみているかのように思えた。塔の中ではあらゆる技法、色彩、主題

の言語がちぐはぐで、途方もないそぶりで語られていた」<sup>(46)</sup>と抽象絵画に占拠された1910年の「サロン・ドトヌ」(第8回)の様子を回想している。またデ＝ザヤスは、同特集号の刊行と同時期に291で開催された「ピカソ展」の準備に携わった人物であり、同展のカタログも執筆している。その文章は、そのまま「パブロ・ピカソ」<sup>(47)</sup>として雑誌に再録された。その中で彼は、ピカソ作品を前にしたときに生じる経験について、「〔……〕ちょうどゴシック風の教会の一部を静観するとき、その幾何学的な形態の集合によって引き起こされる、にわかにその意味と本当の形を理解できない、抽象的な感覚〔……〕」<sup>(48)</sup>に似ている、と述べている。これらの記事からは、理解しがたい抽象絵画に戸惑いながらも、幾何学的形態を視覚的言語として咀嚼しようとしている様子が如実に伝わってくる。

ここまでハートマン、シモンズによるロダン作品の批評、ならびにデ＝ザヤスによるピカソを中心とするモダンアートの批評記事を見てきた。いずれの批評もその批評対象こそ異なるが、それぞれの作品の形態に注目し、そこから喚起される「崇高な感覚」や「抽象的な感覚」によって作品を解釈しようとしている点では異口同音である。筆者はここで形態を重視した当時の批評家らによる、作品解釈の善悪について議論するつもりはない。ただ、今からおよそ100年前のアメリカで刊行されたピクトリアリズムの写真雑誌が、ロダンをはじめとするヨーロッパのモダンアートを貪欲に吸収しようとしていたことに注目したい。あたかもスクラップ・ブックに美術批評の記事や複製図版を自在に切り貼りしているかのような、いささか強引にも見える「ロダン特集号」の誌面構成からは、アーモリー・ショウ(1913)以前のアメリカにおけるモダンアート受容の歴史を、ロダン受容の延長線上に位置づけようとする意図すら読み取れることもできる。それは1908/10年のロダン展にはじまり、マティス、セザンヌに続いて、ピカソの個展に至るめまぐるしい291の展示履歴を線で結ぶかのようなでもある。つまり同号は、写真、ドローイング、彫刻のパラゴネを展開する場として機能するとともに、これまでの291を中心としたロダン受容を振り返る形で、当時進行中であったモダンアート受容のプロセスを包含しつつ、ロダンを再受容する役割を果たしたといえる。

## 6. おわりに

以上本論考では、先行研究で詳しく検証されてこなかった20世紀初頭アメリカのロダン受容における、ピクトリアリズム写真雑誌の役割について考察してきた。写真を芸術

表現の一手段として認知させる目的で刊行されたピクトリアリズムの写真雑誌が、創刊当初からロダンをその誌面にとりいれてきたことは、すでに見てきたとおりである。また、「ロダン特集号」(1911)の分析では、同特集号が当時進行中だったピカソをはじめとするモダンアート受容を包含しつつ、高度な写真製版による複製図版と批評テキストを自在に配置することで、同号がロダン作品を再受容してきたことを確認した。とりわけ近代的な彫刻観において《バルザック像》とその周囲をとりまく空間をとらえたスタイケンの写真をドローイング複製図版と並置することで、同特集号は、雑誌が写真の「直接的な表現媒体」として機能しうることのみならず、写真、彫刻、ドローイングとのパラゴネにおいて、写真が諸芸術に対して果し得る、補完的役割を浮かび上がらせることに成功した。今後、『カメラワーク』と291を経由して撮取されたロダンや、モダンアートの成果が、ピクトリアリズム衰退以降のアメリカの写真表現にどのように応用されていったのかという問題に関しては、また機会をあらためて考察したい。

付録 『『ロダン特集号(CW34/35)』(1911年4月/7月合併号)目次・図版一覧』

図版(フォト・グラヴィア)／エドワード・J・スタイケン

写真作品I.《オーギュスト・ロダン》

写真作品II.《バルザック像、天空に臨む(連作)》

写真作品III.《バルザック像、月明かりを臨む、真夜中(連作)》

写真作品IV.《バルザック像、シルエット 明け方4時(連作)》

「ロダンと異教徒の不滅の魂」ベンジャミン・デ・キャセーズ

「ロダンの思い出」アグネス・エルンスト・マイヤー

「ロダンの《バルザック像》」S. H. (サダキチ・ハートマン)

「ショーより抜粋」ジョージ・バーナード・ショー

図版(フォト・グラヴィア)／オーギュスト・ロダン

作品I.《ドローイング》

作品II.《ドローイング》

(1910年4月、「291」の「ロダン展」にて展示されたドローイングから)

「パリの新しい芸術」マリウス・デ＝ザヤス(1911年2月『ザ・フォーラム』より再掲)

図版(カラー・コロタイプ)／オーギュスト・ロダン

作品Ⅲ《カンボジア人の踊り子》

作品Ⅳ《ドローイング》

作品Ⅴ《ドローイング》

作品Ⅵ《ドローイング》

(1908年1月／1910年4月、「291」の「ロダン展」にて展示されたドローイングから)

「ポール・セザンヌに関する覚書」チャールズ・H・カフィン

「\*\*\*\*」L. F. ハード Jr.

図版(カラー・コロタイプ)／オーギュスト・ロダン

作品Ⅶ《ドローイング(太陽の連作)》

作品Ⅷ《ドローイング(太陽の連作)》

作品Ⅸ《ドローイング》

(1910年4月、「291」の「ロダン展」にて展示されたドローイングから)

「ロダンのドローイング／アーサー・シモンズ」アーサー・シモンズ(CW22より再掲)

「ある冬の夜」ダレット・フーゲット

「パブロ・ピカソ」マリウス・デニザヤス(「ピカソ展」用パンフレットより再掲)

「商品としての美術」ポール・B・アヴィランド

「複製図版について」編集者

広告頁(裏表紙広告あり)全25点

図版典拠

【図1】Pam Roberts, *Alfred Stieglitz, Camera Work: the Complete Illustrations, 1903-1917*.

Berlin: Taschen, 1997, p. 361.

【図2】Alfred Stieglitz, *Camera Work: Photographic Quarterly, 1903-1917*, 12 vols. Reprint,

Nendeln/Liechtenstein: Kraus Reprint, 1969.

【図3】「フランス国立図書館 (Gallica)」<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530744868>

【図4】Pam Roberts, *op. cit.*, 1997, p. 363.

【図5】Auguste Rodin, *1898, le Balzac de Rodin: Musée Rodin, 16 juin - 13 septembre 1998*.

Paris: Musée Rodin, 1998, p. 411.

【図6】Pam Roberts, *op. cit.*, 1997, p. 367.

【図7】*Ibid.*, p. 365.

- (1) John Taylor, "Pictorialism," John Hannavy, *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, New York: Routledge, 2008, pp. 1126-1130.
- (2) Peter C. Bunnell, "Introduction," *A Photographic Vision: Pictorial Photography, 1889-1923*, Santa Barbara: P. Smith, 1980, pp. 1-17.
- (3) イアン・ジェフリー『写真の歴史：表現の変遷をたどる』伊藤俊治、石井康史訳、岩波書店、1987年 (Ian Jeffrey, *Photography: a Concise History*, Oxford University Press, 1981.)、124頁。
- (4) *Ibid.*
- (5) *Ibid.*
- (6) *Ibid.*
- (7) 同特集号は、CW34、35の合併号として刊行され、正式には特集号として位置づけられていないが、「ロダンに捧げられた号」(Editors, "Our Illustrations," CW34/35 (1911), p. 69.)と同号で言及されていることから、「ロダン特集号」と呼ぶことにする。
- (8) Anne McCauley, "Auguste Rodin, 1908 and 1910," Sara Greenough, *Modern Art and America: Alfred Stieglitz and his New York Galleries*, Washington D.C.: National Gallery of Art, 2000, p. 73.
- (9) 増田玲「アルフレッド・スティーグリッツ — そのストレイト・フォトグラフィの高み」、『アルフレッド・スティーグリッツと野島康三』(展覧会カタログ)東京都国立近代美術館、1997年、11頁。
- (10) 桑田光平「透明で不透明な像：ロダン《バルザック記念像》をめぐって」塚本昌則編『写真と文学：何がイメージの価値を決めるのか』平凡社、2013年、201-236頁。
- (11) Jonathan Green, "Introduction: Alfred Stieglitz and Pictorial Photography," *Camera Work: a Critical Anthology*, New York: Aperture, 1973, p. 13.
- (12) Pam Roberts, "Alfred Stieglitz, 291 Gallery and *Camera Work*," *Alfred Stieglitz Camera Work: the Complete Illustrations, 1903-17*, Köln: Taschen, 1997, p. 14.
- (13) ロダンの肉筆で、「Quand l'on commence à comprendre la nature, les progrès ne cessent plus. Aug. Rodin.」と筆記体で書かれている。
- (14) Edward Steichen and Dennis Longwell, *Steichen: the Master Prints 1895-1914, the Symbolist Period*, New York: Museum of Modern Art, 1978, p. 16.
- (15) G.-Albert Aurier and Rémy de Gourmont, "Le Symbolisme en Peinture: Paul Gauguin," *Œuvres Posthumes de G.-Albert Aurier*, Paris: Mercure de France, 1893, p. 213.
- (16) *Ibid.*, pp. 217-218.
- (17) CW11 (1905), *CW Steichen Special Supplement* (1906), CW34/35 (1911)

- (18) 刊行当初は 1000 部印刷して、650 人の予約購読者がいたが、1912 年には 304 人と刊行当初の半分を若干下回るまで購読者は激減している。Pam Roberts, *op. cit.*, p. 18.
- (19) Alfred Stieglitz, Sarah Greenough, and Juan Hamilton, *Alfred Stieglitz, Photographs and Writings*, Washington: National Gallery of Art, 1983, pp. 197-198.
- (20) Sarah E. Greenough, *Alfred Stieglitz's Photographs of Clouds*. Thesis (Ph. D.) — University of New Mexico, 1984, pp. 44-105.
- (21) Jonathan Green, *op. cit.*, p. 15, Sue Davidson Lowe, *Stieglitz: a Memoire/Biography*, Boston: MFA Publishers, 2002, pp. 118-155.
- (22) Alfred Stieglitz, *Camera Work: Photographic Quarterly, 1903-1917*, 12 vols. Reprint, Nendeln/Liechtenstein: Kraus Reprint, 1969.
- (23) 「パラゴネ」については、『西洋美術研究(特集：美術とパラゴネ)』、7号、三元社、2002年を参照。
- (24) フランス国立ロダン美術館監修、小倉孝誠、大屋美那、田中孝樹、沼辺信一編『ロダン事典：le parcours d'un génie』淡交社、2005年、348頁。
- (25) Edward Steichen, *A Life in Photography*, New York: Doubleday, 1963, n. p.
- (26) 東山公一、「台座考：ルネサンスから現代へ、あるいは現代からルネサンスへ」、『西洋美術研究(特集パレルゴン：美術における付随的なもの)』、9号、三元社、2003年、47頁。
- (27) ロザリンド・E・クラウス、「展開された場における彫刻」『オリジナリティと反復：ロザリンドクラウス美術評論集』、小西信之訳、リプロポート、1994年、218-19頁。
- (28) Leo Stein, "18 Rodin," *Other Criteria*, 2007 (1972), p. 352.
- (29) *Ibid.*, pp. 353-361.
- (30) S. H. [Sadakichi Hartmann], "Rodin's Balzac," *CW*34/35 (1911), pp. 19-21.
- (31) Editors., *op. cit.*, p. 69.
- (32) Estelle Jussim, "Technology or Aesthetics: Alfred Stieglitz and Photogravure," *History of Photography*, vol. 3, no. 1, Jan. 1979.
- (33) F. Goetz to Stieglitz, June 30, 1910, Alfred Stieglitz/Georgia O'Keeffe Archive, Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library.
- (34) Editors., *op. cit.*, p. 69.
- (35) Stieglitz to F. Goetz, May 26, 1910, Alfred Stieglitz/Georgia O'Keeffe Archive, Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library.
- (36) クローディ・ジュドラン「デッサン：ダンテから裸婦へ」、玉村奈緒子訳、『ロダン事典』、259-260頁。
- (37) *Ibid.*
- (38) *Ibid.*

- (39) *Ibid.*
- (40) Camille Mauclair, «Note sur la Technique et le Symbolism de Rodin,» *La Renaissance Latine*, (15 Mai 1905), pp. 203-204.
- (41) S. H. [Sadakichi Hartmann], *op. cit.*, pp. 19-21.
- (42) *Ibid.*, pp. 20-21.
- (43) *Ibid.*
- (44) Arthur Symons, *The Collected Works of Arthur Symons. Vol. 9, Studies in Seven Arts*. 1924. Reprint, New York: AMS Press, 1973.
- (45) Idem., “Arthur Symons on Rodin’s Drawings,” (reprinted from *CW22*) *CW34/35* (1911), p. 64.
- (46) Marius de Zayas, “The New Art in Paris,” *CW34/35* (1911), pp. 29-34.
- (47) Idem., “Pablo Picasso,” *op. cit.*, pp. 65-67.
- (48) *Ibid.*, p. 67.

(みやもと やすお／博士後期課程)