

## 調 文明

### 重ねるイメージ

#### ハンス・ベルメールの芸術実践と ステレオポルノ写真との関係

#### はじめに

ハンス・ベルメールと言えば、シュルレアリスム運動の参加者の1人であり、人形、特に球体関節人形の製作者として日本では有名であるが、それと同時に写真家としての一面も持っていた。その多面性にいち早く気づいていたのが、澁澤龍彦である。澁澤は「写真家ベルメール」という文章で以下のよう

に述べている。

なるほど、これまでも私たちはベルメールの人形の写真をよく眺めてはきた。彼がみずから人形の写真を撮ることをよく知ってはいた。しかしその写真を、どちらかといえば私たちは彼の人形を知るための手段と解してきたような気がするのであり、写真それ自体として眺めてこなかった気がするのである。これは私たちだけでなく、フランスその他でも同じことで、ベルメールを論じるひとは多くいても、写真家という視点から論じたひとはまだ1人もいないのではあるまいか<sup>1</sup>。

澁澤がこう述べてから、もう何十年もたっているが、状況はそう変わっていないように思われる。2006年にパリのポンピドゥー・センターで開かれた展覧会「ハンス・ベルメール 欲望の解剖学」のカタログに寄稿されたアラ

ン・サヤグの小論「ベルメール、なぜ写真なのか？」も、具体的な写真分析

に関しては未だ示唆的なものに留まっている。そこで、今回の論文では写真

家及び画家という「イメージの制作者」としてのベルメールの分析から議論を

始めたいが、それに加えて、ポルノ写真のコレクターという「イメージの受容者」としてのベルメールの考察も同時に試みるつもりである。というのも、ベルメールが撮影した写真の中に、明らかにポルノ写真を模したのが見受けられるからである。更に言えば、議論を先取りすることになるのだが、ベルメールの写真はステレオポルノ写真の形式をも模倣している。そして、その形式的特徴が写真以外の芸術実践、例えばデッサンの中にも見てとることができるのである。本稿ではハンス・ベルメールの芸術実践とポルノ写真、特にステレオポルノ写真との関係を中心に考察していく予定である。

とはいえ、ベルメールは自身の著作の中で、ステレオポルノ写真に直接言及はしていない。そのため、彼のテキストのみから、その影響関係を立証することは困難である。そこで、今回はベルメールの作品の図像から読み取れるものとステレオポルノ写真の画像との関係性を考察したい。具体的には、ベルメールの写真がステレオポルノ写真の特徴と対応していることを足がかりにして、デッサンなどの他の芸術実践にもその特徴を見出し、ステレオポルノ写真がベルメールの各々の芸術実践を繋ぐ蝶番のような役割を果たしていることを明らかにしていきたい。もちろん、ここでは写真とデッサンといったメディア間の違いも浮き彫りになってくるであろう。更に、ステレオポルノ写真とベルメールの制作理論との間にも関連性があることを示してみたい。

さて、本題に入る前に、ハンス・ベルメールという人物像をごく簡単に説明し、ベルメールと写真との関係に関して今までどのような考察がなされてきたのかを紹介したい。ベルメールは1902年にドイツ領カトヴィッツ（現ポーランドのカトヴィツェ）に生まれ、1920年代にベルリン・ダダのアーティストらと交流を持つが、ナチスの台頭とともにデザイナーの仕事を止め、人形制作に取り掛かる。その後、1930年代後半にパリに移り、シュルレアリスム運動に参加する。1975年に癌で亡くなるまで、生涯フランスで生活し、銅版画やデッサンなどを制作した<sup>2</sup>。

比較的最近のベルメールの研究書としては、1985年のピーター・ウェブとロバート・ショートによる『ハンス・ベルメール』、1999年に出されたピエール・ドゥルトの『ベルメール 逸脱の原理』、2000年に出版されたシュー・タイラーの『ハンス・ベルメール 不安の解剖学』、2001年のテレーズ・リヒテンスタインの『閉じた扉の向こうに ハンス・ベルメールの芸術』などが挙げられる。

しかし、各タイトルからも推察できるように、それらの著作は時代順に人形、写真、銅版画、デッサンなどの作品群を並べ、当時の時代状況と合わせ

て解説したり、フェティシズムや去勢不安など精神分析的なアプローチから論じたりするなど、彼の芸術実践の「背景」を探ることに主眼を置いているものが多い。それに対し、本稿の主要課題である、実際の作品である写真や銅版画、デッサンそのものの分析や各メディア間の相応関係が中心に論じられることは比較的少ないというのが現状である。実際、写真と人形とを殆ど区別せずに論じている著作もあり、ベルメールの写真を透明な存在、すなわち被写体の人形を伝えるだけの単なる媒体としてしか考慮していないことが伺える<sup>3</sup>。後述するように、明らかに異なる2種類の写真群があるにも関わらず、それらの写真を比較することもないのである。それは1983年にアラン・サヤグによって編集された『ハンス・ベルメール写真集』に関しても同様で、個々の写真について、サイズや、撮影年、初出の書誌情報など詳細なデータを提供している一方で、異なる2つの写真群は全く比較検討されていない。そこで、まずベルメールの2つの写真群を比較することで、彼の写真に対する見方の変化を明らかにしていきたい。

## 1. 『人形』と『人形の遊び』における相違

ベルメールの人形を撮影した写真は大きく2つに分けることができる。1つ目は1933年に人形制作を開始し、1934年に写真集『人形』として出された、第1の人形を被写体とする長方形フォーマットの写真(今後、第1の写真と呼ぶ)である(図1)。2つ目は1935年に人形制作を開始し、戦後の1949年に『人形の遊び』として出された、第2の人形を被写体とする正方形フォーマットの写真(今後、第2の写真と呼ぶ)である(図2)。

従来のベルメール研究では、両者の違いとしてもっぱら人形の形態、すなわち第1の人形は人間の形を比較的模したものである一方、第2の人形は2本の脚を胴体を中心に上下に生やしたものであることを強調していたが、第1の写真と第2の写真では人形の形態だけでなく、写真そのものにおいても様々に異なる箇所がある。それらの特徴を各々挙げてみると、次のようになる。第1の写真に関しては、「長方形のフォーマット」「室内撮影」「白黒写真」「記録的」などが挙げられる一方、第2の写真では、「正方形のフォーマット」「室内や屋外に配置し撮影」「手彩色」「構成的」などが挙げられる。

写真画像の特徴を考察する前に、まず2冊の写真集の序文に注目したい<sup>4</sup>。両方の序文において、ベルメールは写真画像に対する個人的な体験を語って

いる。そのごく短い文章からベルメールの写真理論を構築することは難しいが、ベルメールの写真に対する姿勢の変化を検証することは可能であろう。

第1の写真集『人形』の序文「人形のテーマのための回想」において、ベルメールは次のように述べている。

その写真機は「日常生活」や「第四次元」にある良質の恐怖を届けてくれた。雄々しさのパトスが衰え、恐怖や嫌悪感とその濃度を減じさせても、その月並みな背景にだけはずっと残り続けているのだった。より真正な恐怖が、禁じられた写真には付随していたかもしれない。どうして、それをこしらえないことがあろうか？しかし、この新たな熱意は結局のところ、いくつかの悩みの種をもたらしたただけであった。まさにこのようにして、少女が私の思念の中に現れたのだったということを記憶にとどめておくだけで十分である<sup>5</sup>。

ベルメールが「禁じられた写真」として何を念頭に置いているかは明示されていないが、禁じられた写真という表現と少女という表現から類推するに、ポルノ写真が最も可能性として高いように思われる。事実、写真集『人形』に掲載されている写真の中で、人形が上半身以外に下着を着けておらず、顔を傾けて艶かしいポーズをとっている写真が見受けられる(図3)。更に、シュー・タイラーが『ハンス・ベルメール 不安の解剖学』の中で述べているように、ベルメールがポルノ写真のコレクターでもあったという事実は、上記の指摘を補強してくれるであろう。ただし、第1の写真は基本的に人形の製作工程を記録するという立場で撮影されており、ポルノ写真の影響はあるにしてもごく一部のことである<sup>6</sup>。上記の引用にある通り、ポルノ写真を模倣しようとする「熱意は結局のところ、いくつかの悩みの種」をもたらす結果に終わったのである。それでは、第2の写真はどうだろうか。

第2の写真集『人形の遊び』に付されている序文「球体関節に関する覚え書」において、ベルメールは次のように述べている。

そのことについて判断を下すためには、ヌード写真の上に額縁の無い鏡を垂直に立て、直角を崩さずに鏡をゆっくりと動かせばよい。写真画像の見える部分と鏡に反射した部分が1つの全体を形作る。この全体はまさに全体として無意識的に知覚されるのだが、その原因は対称的なイメージ全体の擬似有機性によるというよりもむしろ、その驚くべき運

動によるものであると説明されている<sup>7</sup>。

上記の引用では、「ヌード写真」という表現は出てくるものの、その写真の扱い方は非常に特殊なものである。第2の写真では、脚を上下に生やした人形が被写体となっているが、その姿形は上記の引用が示すように、胴体部分に鏡を置き、下半身のほうを映すことで生成されてくる。ベルメールはまさに、上記の写真の例を第2の人形を製作する際の1つのモデルとして取り上げているのである。

ところで、こうした写真における鏡と女性の組み合わせは、ベルメールが最初に思いついたものではない。というのも、先ほどベルメールはポルノ写真のコレクターであると述べたが、そのポルノ写真の特徴の1つとして「鏡と女性」の組み合わせは頻繁に用いられてきたのである。そのことに関して、すでにピーター・ウェブは『ハンス・ベルメール』の中でベルメールの作品とポルノ写真との関係を指摘しているが、本論では更にそれを限定して、ステレオポルノ写真との関係として取り扱ってみたい。その際、両者の関係で重要となってくるのが、「正方形のフォーマット」と「ステレオ立体視」の2点である。

## 2. ステレオポルノ写真との類似性

通常のポルノ写真と同様、ステレオポルノ写真においても「鏡と女性」の組み合わせは重要な特徴として利用されていた。セルジュ・ナザリエフ編集の『ステレオ・ヌード』という写真集の中から、何枚か例として取り上げてみよう。1854年に撮影された写真を参照してみると、女性の足元に鏡が設置されていて、女性の体が反転して鏡の中に映り込んでいるのが分かる(図4)。他にも、スタジオの中にベッドと鏡を設置して、女性を座らせている写真も数多くある(図5、6、7)。実際、ベルメールが撮影した第2の写真の中に、鏡の前に女性器を晒す形で、人形を座らせている写真があり、その影響を示している(図8)。

だが、先述したように、鏡と女性という組み合わせはステレオポルノ写真に限ったものではなく、通常のポルノ写真にも見られるものである。では、ベルメールの写真において、特にステレオポルノ写真に関係する特徴とは一体何であろうか。それは写真のフォーマットである。第1の写真から第2の

写真に移る際、「長方形のフォーマット」から「正方形のフォーマット」に変わっているのである。これを単なる形だけの变化として捉えてよいのだろうか。

再度、『ステレオ・ヌード』の写真をご覧頂きたい。多少縦長のものもあるが、正方形の写真が2枚並んでいるものが多い<sup>8</sup>。更に、写真機材で言えば、ベルメールが第2の写真を撮ったカメラは6×6cm判の正方形画面を有する二眼レフのローライフレックスであるが、そのカメラを製造したドイツの فرانケ・ウント・ハイデッケ社は、それ以前には6×13cm判(つまり、6×6cmの画像が2枚並ぶ)の三眼式ステレオカメラ「ハイドスコープ」(乾板用)と「ロライドスコープ」(ロールフィルム用)を製造していたのである<sup>9</sup>。そのことをベルメールが知っていたかどうかは分からないが、明らかに第1の写真と第2の写真では写真制作に対する態度が異なっている。第1の写真では殆どポルノ写真の特徴が見られなかったのに対し、第2の写真では手彩色を施していたり、屋内や屋外でポーズをつけて撮影したりするなど、ステレオポルノ写真に見られる特徴を大いに流用しているのである。

しかし、こうした図像上の類似とは別に、ベルメールの制作理論とステレオポルノ写真との関係も考えてみたい。彼の用いる正方形フォーマットは、単にステレオポルノ写真の特徴を流用していることを示すものだけではなく、ベルメールの制作理論そのものにステレオポルノ写真が関わっていることをも示すものなのではないだろうか。そこで重要になってくるのが、先ほど挙げたもう1つの要素である「ステレオ立体視」、すなわち2枚の写真像の「重ね合わせ」である。そして、ベルメールの理論において、この「重ね合わせ」が重要な要素となってくるのである。ただし、今回扱うベルメールにおける「重ね合わせ」は、アメリカの美術史家ロザリンド・クラウスが1981年の論文「シュルレアリスムの写真的条件」で述べている「二重性」と関連しつつも、しかし異なるものであるということを示しておきたい。

クラウスが二重性の例として取り上げる作品の中には、マン・レイの《カザティ侯爵夫人》の写真とともに、ベルメールの写真も含まれている。その二重性の説明として、彼女は次のように述べている。

二重像は、オリジナルのシュミラクルであり、第2のものであり、代理物である。それは第1のもの後にやってくるのであり、この追従において、それはただ物影または映像としてのみ存在し得るのだ。ところが、オリジナルと同時に見られることによって、二重像は、第1のものシンギュラリティーの純粋な特異性を破壊する。重複デュプリケーションによってそれは、オリジナルを、

差異の効果、遅延の効果、〈あるものがあるもの後にくる〉あるいは〈あるものの内部にある〉という効果へと開くのだ。すなわち、同一のものの内部で芽生えるマルチプルの効果にである。(中略)しかし二重化は、現前を連続へ変質させるだけではない。それは第1のものを、この連鎖の中に、1つの意味する要素として繋ぐのである。すなわち、生なまの事実を、シニフィアンという因襲化された形態に変えるのだ<sup>10</sup>。

クラウスが例に挙げているベルメールの写真は、上下に片足を生やした1対の脚が写されたもので、彼女は同じような脚が2本あることで「オリジナルのシュミラクル」と判断したのであろう(図9)。しかし、これはマン・レイのブレを用いた写真と比べると、写真に特徴的なことというよりもむしろ、ベルメールの肉体観、人形観と関わる問題のように思われる。実際のところ、ベルメールは上下に脚を生やした人形の姿形を回文と似た構造として捉えており、肉体を記号化、二重化させて考えていた節がある<sup>11</sup>。そのため、クラウスの議論において、ベルメールの写真が若干齟齬をきたしていることは否めない。しかし、クラウスが写真的条件としてソラリゼーションやブレ、多重露光など写真特有の技法に言及したことは注目すべきことである。そこで次なる考察として、ステレオ立体視も含めた写真特有の技法としての重ね合わせという観点から、ベルメールの芸術実践を考えてみたい。

実際、ベルメールの写真の中には、ネガを二重焼きすることによって制作された「重ね合わせ」の写真が、確認できたもので2点存在している。1つ目の作品は、ネガフィルムの裏表を反転させて重ね合わせたものであり、人形の目の部分だけが正確に重なり合っている(図10)。2つ目の作品は、ネガをどのように重ね合わせているかは不明であるが、第2の人形が不思議な立体感を醸し出している(図11)。

もちろん、これらの写真群における重ね合わせが、直接的にステレオ立体視的な重ね合わせと一致するわけではない。例えば、先述のネガフィルムの裏表を反転させて重ね合わせた作品では、腹部や乳房の曲線が左右対称の模様を描き出しており、ベルメールの幾何学的造形に対する関心の高さを窺い知ることができる。とはいえ、あるイメージの対応する部分を正方形のフォーマットの中で重ね合わせすることはステレオ立体視と類似した関係を有している。このような形式の写真は今のところ、2点しか確認できておらず、実験的なものとして制作された可能性が高いが、第2の写真以降のベルメールの芸術実践の方向性を示している。

というのも、ベルメールの写真において見られた「重ね合わせ」は、第2の写真以降に多く手がけることになるデッサンにおいても顕著に見られるものであり、彼の制作理論とも密接に結びついた形で展開している。それに関して、アラン・ジュフロワは『視覚の革命』の中で、彼のデッサンに見られる、ある種の透明性に着目して、次のように述べている。

ピカビアと同様に、彼にとっても、透明さは数多くの心のイメージを積み重ねる手段であり、また、これらの心のイメージのおかげで、肉体は幻影の万華鏡となるのだということが出来る。

それゆえ、ベルメールは、デッサンによって人形には継起的にしかとらせることができなかった様々なポーズを、ひとりの人間存在に同時にとらせることができるようになったといえる<sup>12</sup>。

ジュフロワが「人形には継起的にしかとらせることができなかった様々なポーズ」と述べているのは、より正確に言えば人形の写真についてのことであり、彼はそれらの写真のうちでは十全には表現できなかった「重ね合わせ」が、デッサンにおいて可能になったと考えている。実際、ベルメールのデッサンに見られる「重ね合わせ」は非常に多彩で、写真でそれを表現するとなると、大きな困難が伴うように思われる。ここでは、写真とデッサンというメディア間の違いが浮き彫りになっていると言えよう。

さて、ジュフロワの述べる「透明性」と「重ね合わせ」という一見すると対立しているかにみえる2つの事態は、すぐ後で述べるが、ベルメールにとってどちらも人間の肉体を巡る内部と外部の緊張関係を解明するのに必要不可欠なものであった。今回の論文では透明性に関する議論は紙幅の関係上割愛することにして、「重ね合わせ」、特にそこにみられる「複数性」の問題を重点的に扱っていきたい。それでは、第2の写真以降、ベルメールが多く手がけることになるデッサンなどの絵画的作品に考察の対象を移していくことにしよう。

### 3. 「重ね合わせ」における複数性の問題

ベルメールは第2の写真を撮影して以降、1940年代、50年代の絵画やデッサンの中で正方形に枠付けた作品を幾つか制作している。どの作品も肉体的な重ね合わせが大きな特徴として挙げられる。そのことに関して、ベルメー



ルは1957年に刊行された『肉体的無意識の小解剖学あるいはイメージの解剖学』という著作の中で理論的に解説している。彼によれば、人間の肉体は自己の認識によって捉えられている以外にも肉体的無意識なるものによっても形成されているという。そこで、彼はその形成過程を個人、男女、外界の3つに分け、それぞれ「自我のイメージ」「愛の解剖学」「外部の世界」と章立てをして、論じている。本論考では特に、第1章「自我のイメージ」、第2章「愛の解剖学」に注目したい。

第1章「自我のイメージ」は、『人形の遊び』の序文「球体関節に関する覚え書」を発展させて、論じたものである。

額縁の無い鏡を1枚のヌード写真の上に垂直に立てる。そして、目に見える全体のシンメトリックな半身の両方がゆっくりとした一定の動きに従って小さくなったり、大きくなったりするように、常に90度の角度を保ったまま、その鏡を前進させたり回転させたりする<sup>13</sup>。

上記の引用を見ても分かるように、「球体関節に関する覚え書」で引用した文とほぼ同内容のことを語っており、その連続性を見て取ることができるであろう。この章の冒頭は生理学的観点における無意識的な「反射」の話題から始まるのだが、それは先の「球体関節に関する覚え書」において取り上げられた鏡の「反射」の例を受けたものであり、続けて精神医学者ロンブローゾの述べる性衝動の「転移」の話へと展開して、肉体の重ね合わせが論じられている。例えば、ベルメールはヒステリー患者の症例を取り上げて、下半身の性衝動を抑圧することで、上半身にその性衝動が転移されて現出してくる様を紹介した。彼はその転移を視覚化させたデッサンも描いている(図12)。

このデッサンでは、臀部に乳首が書き加えられており、下半身の臀部と上半身の乳房とが重ね合わされていること、そして更に、ハイヒールを履いた足と腕も重ね合わされていることが見受けられる。また、このデッサンを枠付けている線を辿ると、全ての面が正方形である立方体だということが分かる。それはまるで、ステレオ立体視によって、2次元の正方形が3次元の立方体へと拡張されたかのようなでもある。興味深いことに、先に挙げたデッサンとほぼ同時期に描かれたものに《無題(正方形の球)》というデッサン(図13)があり、ベルメールが正方形という形とともに立体的な構造にも意識的であったことが伺える<sup>14</sup>。他にも、ベルメールは鏡の反射などに関するメモ書きにおいて、正方形に枠付けて描いているものがある(図14)。

第2章「愛の解剖学」に関しては、第1章のような一個人内における性衝動の肉体的な重ね合わせから、対者(ベルメールにおいては、常に女性)と自己(ベルメールにおいては、常に男性)との重ね合わせへと議論が展開している。ベルメールは「愛の解剖学」の中で次のように述べている。

少女は自分の猥褻な写真を撮るのを許した。この写真プリントを見ながら同時に強烈なコカインを服用することで、少女の尻は彼を支配していたイメージへと成り変わっていく。そのイメージは、肛門の上に見開いた、臀部の両半球である2つの無限に広がった眼の盲いた微笑みを浮かべた顔の束の間の表情と一致するまで、この天空の顔のイメージと混ざり合い、次第に1つの具体的なヴィジョンを形成するのである。欲望はもっぱら自分自身へと向かっていき、男性性と女性性、とはつまり自己と対者とを混合させ、対者の中で自己と性交する<sup>15</sup>。

この章において、ベルメールは性衝動という欲望の回路を経由することによって、男性の欲望が如何に女性を形作るイメージに侵入し、偽装しているかを示そうとする。彼はそれを視覚化させる際に、いくつかの作品において正方形に枠付けて制作している。例えば、1960年から1961年に描かれた、ある絵画作品では、男性らしき人物の鼻の部分が女性器に変えられていたり、その顔の隣では男性器の中に女性器が重ね合わさっていたりしている(図15)。ここでは、対者(女性)へと向けられた自己(男性)の欲望によって、実際の男性の肉体上に肉体的無意識としての女性性(女性器)が偽装化された形で挿入されている。

ベルメールのこうした考え方は、ある点ではステレオポルノ写真を見る見方と非常に類似した関係を持っている。ステレオポルノ写真を見る男性は、2枚の画像に写されている女性像を何とか1つの像に重ね合わせるように欲望する。つまり、そこでは男性の欲望が無ければ、女性の像は形成されず、現出してこないのである。これは通常のポストカード型のようなポルノ写真とは決定的に異なるものである。更に、2枚の写真に写る女性像を1つの像に重ね合わせようとする際に、しばしば重ね合わせの「失敗」が生じるのだが、そこでは思いがけず手と足が重なり合ったり、男性の体の一部と女性の体の一部が重なり合ったりもする。ステレオポルノ写真における立体視は男性の欲望を動力源としており、ベルメールの理論における欲望の構図と部分的にはあれ対応しているのである。

しかし、ベルメールの主張する「重ね合わせ」は単なる二重像というわけではない。そこでは、常に「対立」が存在していなければならない。彼は第1章「自我のイメージ」の最後で次のように述べている。

複数の事物が存在し、それから第3の現実が生じるためには、対立が必要である<sup>16</sup>。

その対立とは、今までの考察で言えば、性衝動の源である下半身とその衝動の転移先である上半身との間の対立であり、男性性と女性性との間の対立である。ベルメールは実際の作品において、眼と女性器を重ね合わせたり、女性の臀部と男性器を重ね合わせたりなど、肉体イメージと肉体的無意識のイメージとを重ね合わせることで、対立を超えた「第3の現実」を形成しようとしている。その意味で、ステレオ立体視そのものがベルメールの述べる第3の現実を形成する制作理論と一致するわけではない。というのも、ステレオポルノ写真はピントが多少違うものの、ほぼ同じ2枚の画像を重ね合わせるものであり、そこには立体性を生み出すズレはあっても、対立といった要素は何も見受けられないからである。

それでは、ステレオポルノ写真とベルメールの制作理論との関係はどのように考えることができるのであろうか。ベルメールにとって、第3の現実を形成する方法は何でもいいわけではなかったはずである。その点で、複数のイメージから第3のイメージを現出させる立体視は、まさに格好の手法だったと言える。彼が第2の写真を撮影して以降、いくつかの作品の中で正方形フォーマットを手書きで枠付けたように、ステレオ立体視的な「重ね合わせ」は1つの表現のフォーマットとして彼によって利用されたとみることができる。ただし、その現れ方はステレオ写真のように飛び出してくるような立体的な構造というよりはむしろ、ベルメールがイメージの解剖学と述べているように、立体的でありながら内部を透明化させた解剖図的な構造となっている。

ここで問題となってくるのは、ベルメールの述べる「第3の現実」というものが一体何なのか、そして具体的にはどのように現れてくるのかということである。それを考察するために、1958年の《胎児教育》という作品(図16)を取り上げてみたい。この作品では、男女の体が複雑に重ね合わされている一方で、女性の体内が透明化され男性器と胎児が露出しているように描かれている。この作品が示しているのは、単なる男女の性交ではなく、男性の体と女性の体という対立するものが殆ど分別不可能なほどに重なり合うことで、

両者が対立を超えて交換可能になっているということである。この「交換可能」ということに関して、ベルメールは次のように述べている。

男性性と女性性が相互に交換可能なイメージとなったのである。双方が両性具有における両者の合成を目標とする<sup>17</sup>。

上記の作品に即して言えば、男性器が女性の臀部とほぼ繋がっており、男性の腰及び太腿が同時に女性の臀部及び太腿にもなっているのである。こうした重ね合わせによって、男性性と女性性などの対立する項が相互に交換可能になることが、第3の現実を現出させることにつながるのである。第3の現実とは、対立項を維持したまま、相互に交換可能になることで、その対立を超越するものなのである。そのように考えると、第1章「自我のイメージ」、第2章「愛の解剖学」を考察する際に取り上げた作品を再度検証し直す必要が出てくるであろう。前者の作品は一個人内における性衝動の転移を視覚化させたものだが、そこでは臀部と乳房、腕と足が交換可能となっており、そのことが第2の人形をあの姿形たらしめている一因にもなっている。後者の作品に関しては性衝動を媒介にした自己としての男性と対者としての女性との混合を視覚化させているが、そこでは男性器が同時に女性器でもあるという交換可能性が示されている。この2つの作品は《胎児教育》に比べれば、それほど解剖図的な構造を明示してはいないものの、人間の肉体内部に潜む性的衝動が実際の肉体に現出している様を描いている点では解剖図的な要素を暗示していると言えるだろう。

ここまで、上半身と下半身、女性性と男性性といった対立する双方を重ね合わせ、相互に交換可能なものにして、第3の現実を形成させる表現のフォーマットについて述べてきた。しかし、ベルメールは運動している対象を平面へと落とし込む「重ね合わせ」についても考察しており、実際の肉体イメージと肉体的無意識のイメージとの重ね合わせの手法は1つではないことが分かる。

時間の要素を除いて空間の中で動く女性を表現すること。とはすなわち、結果として「瞬間写真」へと至るわけだが、女性の諸動作の過去、現在、未来が連携し、維持される時間的に中性的な平面の上に人間を投影するという考えを、時間と空間の統一という古典的な概念に対置させることである。ある動作の3つか4つの瞬間だけを選ぶ代わりに（体操の

図版入り教科書ではそうなっている)、すべての瞬間をすっきりと合算すると、そこから肉体の各々の点がそれに沿って移動していく曲線と平面の視覚的综合がオブジェの形をとって生じてくる<sup>18</sup>。

ベルメールが「瞬間写真」という表現で念頭に置いているのは、おそらくイードワード・マイブリッジやエティエンヌ＝ジュール・マレーによる瞬間写真であろう。彼らは動物や人間の身体の動きを高速のシャッタースピードで撮影し、歩いたり走ったりする際の無意識的な身体の動きを細かく記録したのだが、それらの写真もまた複数の写真によって構成されている。複数のイメージを1つに重ね合わせることで、この複数性がステレオポルノ写真や瞬間写真などによって支えられている。ベルメールの芸術実践はまさに写真とは切っても切れない関係にあるのだと言えるだろう。

## 結びにかえて

さて、本稿ではベルメールの写真を第1の写真と第2の写真の2つに分け、後者の写真群とステレオポルノ写真との類似性を指摘し、更に第2の写真以降多く手がけることになるデッサンや絵画との間にもステレオポルノ写真との関係性を見出そうとしてきた。その際、ステレオポルノ写真の特徴として「正方形のフォーマット」と「ステレオ立体視」を取り上げ、ベルメールの理論的著作にも言及しながら、理論と実践の両面から考察を施した。

対立する2項を重ね合わせ、相互に交換可能なものにするすることで、その対立を超えた第3の現実を現出させること、これこそベルメールが彼の制作理論において求めていたことであり、今回取り上げた彼の作品でも各々それを実践しようとしていることが分かる。しかし、ここまで考察してきたなかで、彼が述べる「第3の現実」とは果たして表象可能なものなのかという疑問もまた生じてくるように思われる。先に引用したジュフロワの言葉にもあるように、人形(の写真)よりもデッサンのほうが積み重ねる手段として優れているとする意見は、デッサンよりも優れた何かの存在の可能性を排除しきれない。ベルメールにおいて、「第3の現実」とは常に表象可能性を求めていくものであると同時に、常に表象可能性から逃れていくものでもあるのかもしれない。それは、まるでステレオ立体視によって現れ出てくる、物質的に固定化できない第3のイメージのようなものであろう。

最後に、本論文はあくまでハンス・ベルメールの芸術実践に限って議論を進めてきたが、当然シュルレアリスム運動における写真の位置づけという、より広範囲な問題にも関わってくるであろう。その際、今回のベルメールに関する考察を足がかりにして、シュルレアリスム運動内部の動向だけではなく、その運動の参加者達が日常的に接していたであろう視覚文化そのものにも目を向けることで、イメージの制作者でありイメージの受容者でもある彼らの芸術実践を今後より明らかにしていきたい。

## 註

<sup>1</sup> 澁澤龍彦「写真家ベルメール」『澁澤龍彦全集』第22巻、河出書房新社、1995年、433頁。

<sup>2</sup> ハンス・ベルメールは1940年代以降、ジョルジュ・バタイユの『眼球譚』や『マダム・エドワルド』、ジョイス・マンズールの『ジュール・セザール』などの挿絵を数多く手がけた。個々の作品の詳細とベルメールの生涯については以下を参照。Peter Webb (with Robert Short), *Hans Bellmer*, Quartet Books, 1985.

<sup>3</sup> 例えば、シュー・タイラーは『ハンス・ベルメール 不安の解剖学』の中で、人形により注目させるためか、本来正方形フォーマットである写真を長方形にトリミングしている。Sue Taylor, *Hans Bellmer: The Anatomy of Anxiety*, The MIT press, 2000, pp. 71, 75.

<sup>4</sup> 写真集『人形』と『人形の遊び』は共に、ドイツ語版とフランス語版の2種類が存在し、今回はフランス語版の序文を使用し

た。ドイツ語版の序文に関しては、種村季弘訳(ハンス・ベルメール、種村季弘・瀧口修造訳『イメージの解剖学』所収、河出書房新社、1975年)を適宜参照した。

<sup>5</sup> Hans Bellmer, «La poupée», in *Obliques: Bellmer: une nouvelle conception de la revue; numéro special*, Borderie, 1979, p. 61.

<sup>6</sup> 第1の写真の多くは、骨組みから徐々に肉付けされていく人形の製作工程を段階的に撮影していたり、個々の部品が分かるように分解して整然と並べたものを撮影していたりと、記録的な目的での撮影であることが伺える。

<sup>7</sup> Hans Bellmer, «Les jeux de la poupée», in *Obliques: Bellmer: une nouvelle conception de la revue; numéro special*, Borderie, 1979, p. 89.

<sup>8</sup> 例えば、Serge Nazarieff, ed., *Stereo Akte·Nudes·Nus 1850-1930*, Benedikt Taschen, 1993, pp. 94, 100.

<sup>9</sup> ローライフレックスの部品のいくつかはロライドスコープの部品を流用しており、6×6のレフレックスファインダーもロライドスコープの部品が用いられている。詳しくは、『季刊クラシックカメラno.18』（双葉社スーパームック、2003年）を参照。

<sup>10</sup> ロザリンド・クラウス「シュルレアリスムの写真的条件」小西信之訳『オリジナリティと反復』、リブロポート、1994年、90頁。引用文中のルビは原訳者によるもの。

<sup>11</sup> ドイツ語版の「球体関節に関する覚え書」の中で、ベルメールは「肉体のアルファベット Körperalphabet」という表現を用いて、分節化された肉体において本来の意味とは別の意味が重ね合わされる可能性を述べていた。更に、『肉体的無意識の小解剖学あるいはイマージュの解剖学』の第1章「自我のイマージュ」では回文を、第2章「愛の解剖学」ではアナグラムを例に取り上げて、肉体を分解・再構成する際の方法論として考察している。

<sup>12</sup> アラン・ジュフロワ、西永良成訳『視覚の革命』、晶文社、1978年、56頁。

<sup>13</sup> Hans Bellmer, *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image*, Editions Allia, 2005, p. 25.

<sup>14</sup> このデッサンは第2章「愛の解剖学」に付された挿絵の習作であるため、本来第2章の箇所であらうべきであるが、図12との類似関係から本箇所であらうとした。あえて「球 la boule」と「正方形の carrée」という概念的に対立する用語を結び付けていることも注目すべきであらう。

<sup>15</sup> Bellmer, *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image*, p. 37. 「対者」という訳語は種村季弘訳（前掲書）より借用させていただいた。

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 44.

図版



図1 ハンス・ベルメール『人形』、1934年

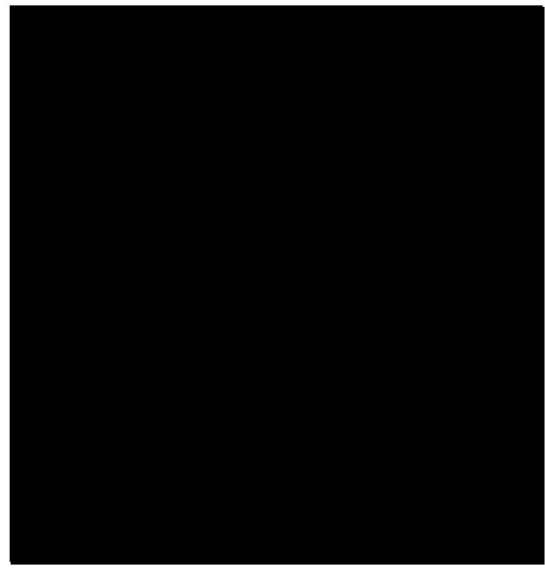


図2 ハンス・ベルメール『人形の遊び』、1949年

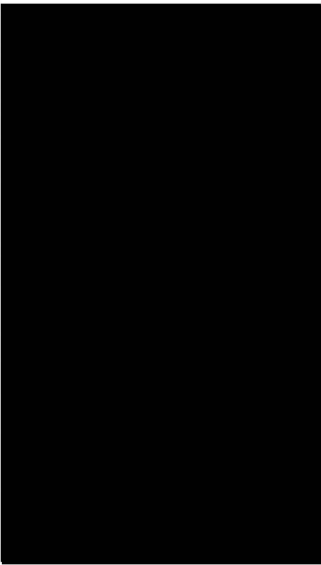


図3 ハンス・ベルメール『人形』、1934年

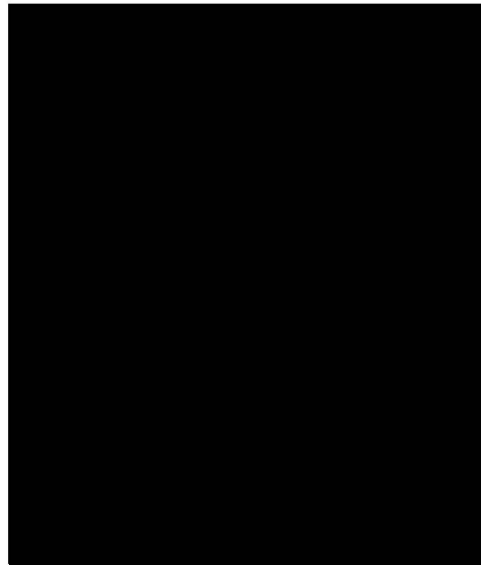


図4 ステレオ写真(の一部)、1854年

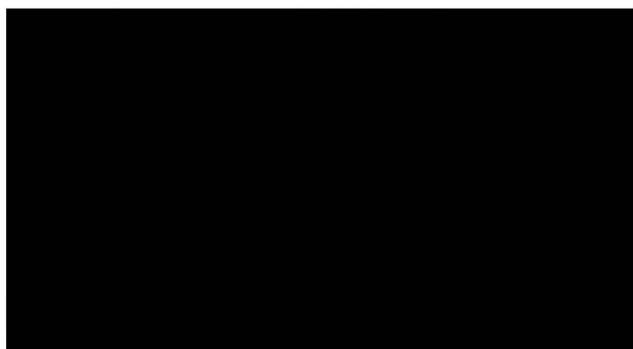


図5 ステレオ写真、1900年

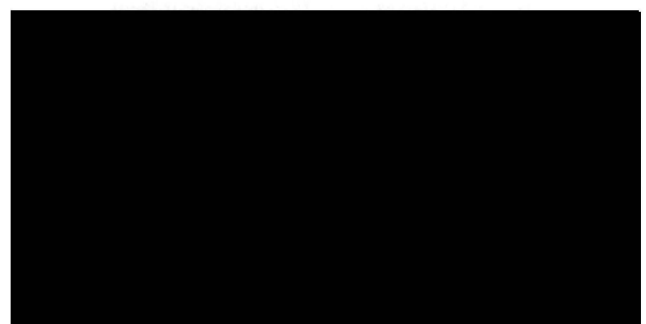


図6 ステレオ写真、1925年





図7 ステレオ写真、1854年

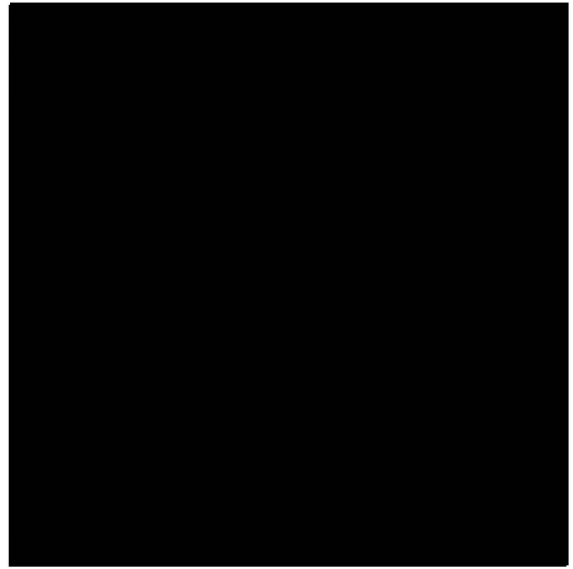


図8 ハンス・ベルメール《無題》、1935年

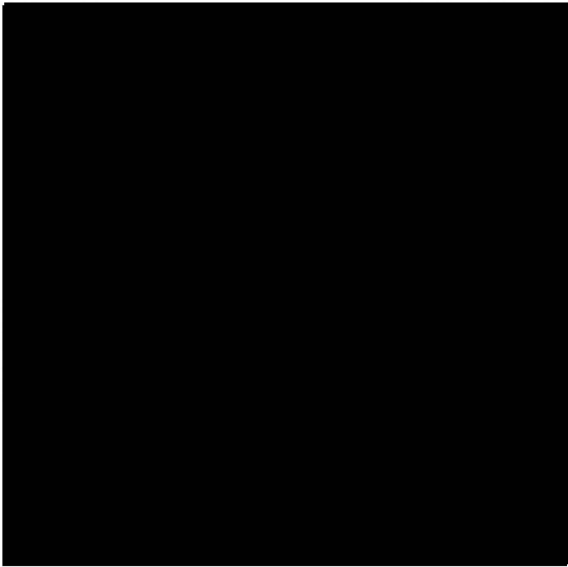


図9 ハンス・ベルメール《唇》、1975年

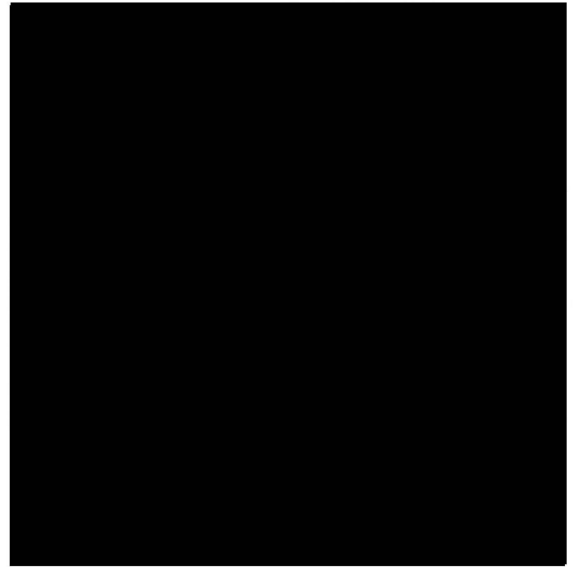


図10 ハンス・ベルメール《無題》、1938年

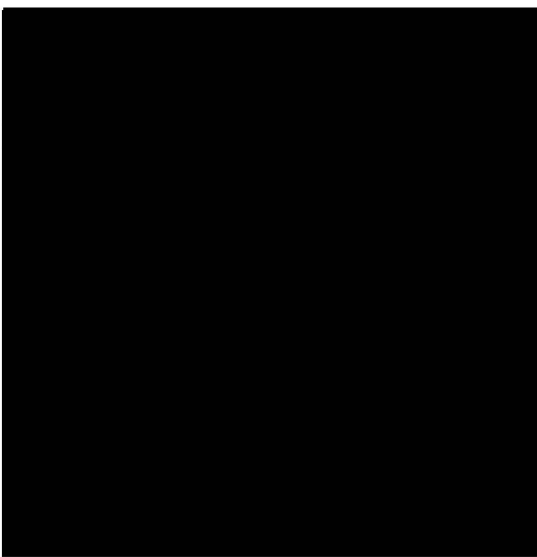


図11 ハンス・ベルメール《偶像》、1937年

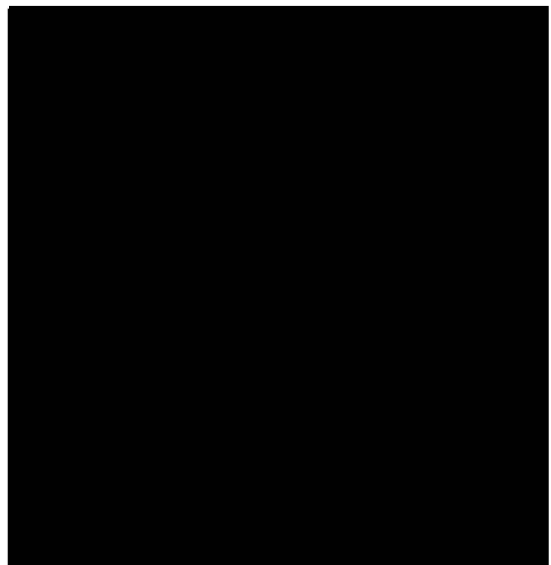


図12 ハンス・ベルメール《無題（頭足類）》、紙、鉛筆、23.5×22cm、1942年

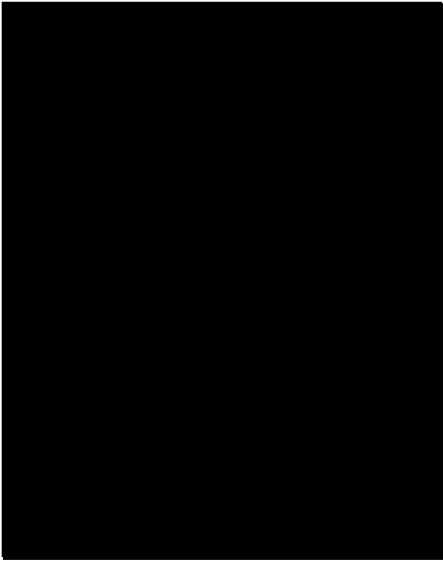


図 13 ハンス・ベルメール  
《無題(正方形の球)》、紙、鉛筆とインク、  
21.5×20.5cm、1943-1945 年

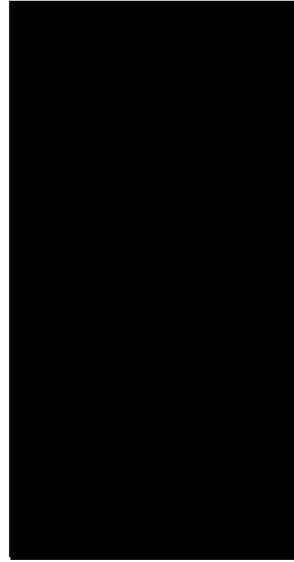


図 14 ハンス・ベルメール、メモ書き

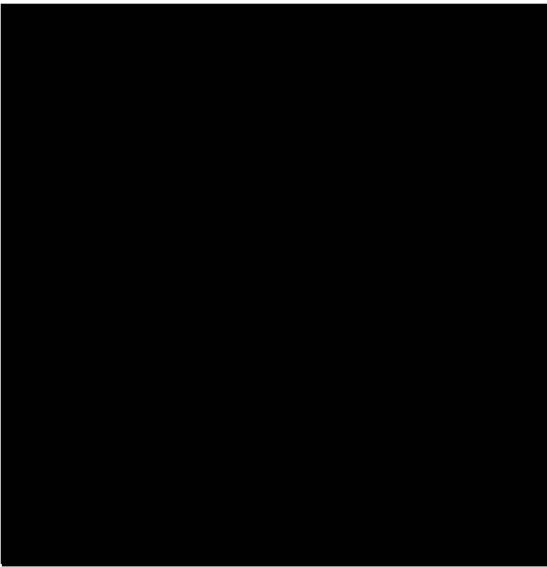


図 15 ハンス・ベルメール 《無題》、  
キャンバス、油彩と鉛筆、65×65cm、  
1960-1961 年



図 16 ハンス・ベルメール 《胎児教育》、  
トレーシングペーパー、インク、  
92×92cm、1958 年

#### 図版出典

- 図 1-3, 8-11 アラン・サヤグ編・著、佐藤悦子訳 『ハンス・ベルメール写真集』、  
ブッキング、2004 年。
- 図 4-7 Serge Nazarieff, ed., *Stereo Akte·Nudes·Nus 1850-1930*, Benedikt  
Taschen, 1993.
- 図 12,13,15,16 Michael Semff and Anthony Spira, eds., *Hans Bellmer*, Hatje Cantz, 2006.
- 図 14 Pierre Dourthe, *Bellmer le principe de perversion*, Jean-Pierre Faur  
éditeur, 1999.