

彫刻と写真の汽水域
-作為される光-

学籍番号 1318912

東京芸術大学大学院美術研究科博士後期課程彫刻専攻領域

倉本 弥沙

序章	1
第1章 光が映し出したもの -幻想と生きる-	4
第1節 降霊写真が語るもの	4
降霊写真の盛衰.....	4
降霊写真の効果.....	8
第2節 関係幻想に生きる死者たち	10
故人の“面影”を求めてしまうこと	10
関係幻想と死者の国.....	11
第3節 暗室で掴み損なったもの	13
暗室でのできごと	13
光の採取.....	15
《far from》シリーズ.....	17
第2章 真鍮の「光」	19
第1節 底で光るもの.....	19
真鍮という素材.....	19
《知っている気がする》 -集合的無意識の光景	20
第2節 光の影を捕える	21
《嵐の夜は》の設置で見えたもの.....	21
錆による変化、真鍮を磨くこと	23
第3節 「影像」になった反射.....	24
中之条ビエンナーレでの一日.....	24
光を追う -自然光から人工光へ	26
魔鏡が映す影像.....	27
真鍮の「光」が見せるもの	29
第3章 汽水域で起こること -博士審査提出作品について	31
第1節 強烈な光.....	31
目が潰れてしまうことから目を背ける	31
溶接光、原子爆弾の閃光、写真の焼き付け.....	32
フレームワークであること	35
第2節 《night cruising》 -反射と縮尺による三次元的なイリュージョン.....	36
窓とカーテンの関係.....	36
縮尺による視点の変化	38
《night cruising》	41
反射による彫刻的なイリュージョン	42

川の匂い	44
第3節 シリーズ《we never did make it to the lake》ートリックを把握すること	45
シリーズ《we never did make it to the lake》	46
終章	48
参考文献一覧	50
図版引用文献一覧.....	52

序章

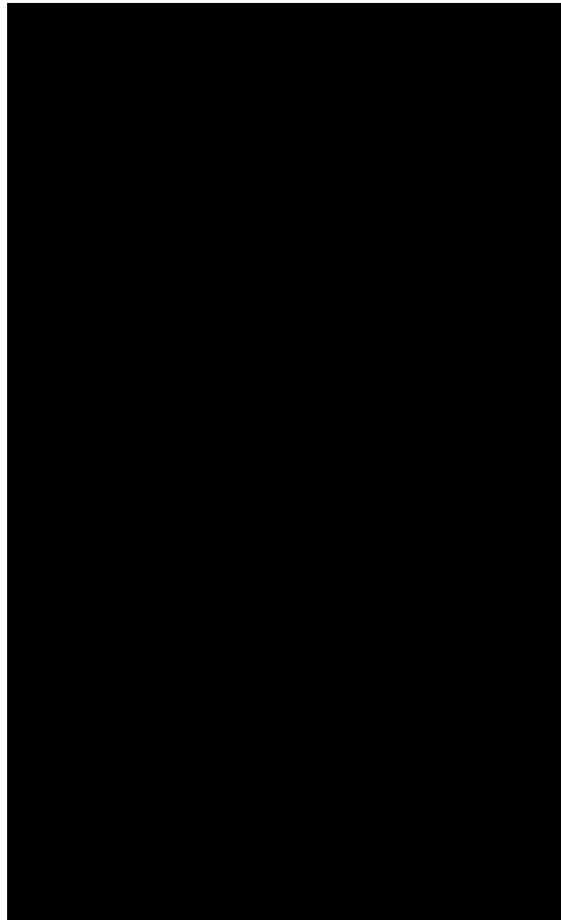


図 1 W.H.マムラー（原題）《Mrs. Conant》1862-1875 年
J.ポール.ゲティ美術館

1860年代に写された、特にウィリアム・H・マムラー（1832年～1884年）が撮ったとされる降霊写真(図1)をじっと眺めると、不思議な気持ちになる。怖がりな私はホラー映画や心霊写真などは苦手なのだが、降霊写真だけは恐怖の対象にはならない。なぜそうなのだろうか。その写真には、生きた人間と死んだ人間（時に人間には見えない存在も含まれる）が、あたかも同じ時間と場所にいたかのように写真に取まっている。死者、幽体とされる人間の特異なテクスチャーや不自然なポーズは、否が応にも気になる。後述する降霊写真にまつわる物語と、その顛末を知ってしまったことも、これらを特別視する一因なのだろう。そして私は、これらの不可思議な写真を見る時、どこか遠くに来た気分を覚える。この気分を同様に感じる時があり、それが、私自身が制作した彫刻を前にした時であった。これまで私の彫刻は、どこか死にまつわるようだとされたり、夜明け前の気配を引きずっているかのようだと評されることが多かった。なぜ私の彫刻がそのような印象を人に与えるのだろうか。

私はそれまで彫刻家として、「もの（または立体物）」を作っているつもりだったが、降霊

写真を初めて見た時、私がやりたいことはこれだったのかと妙に納得したのを覚えている。そこに、私がやりたかったことが凝縮されていると感じたのだ。しかしそれを降霊写真から感じたのは、それが「写真」という媒体だったからなのだろうか。この点については疑問である。確かにこれらの降霊写真といわれるものは、写真の特性を活かしたものであり、写真が「見たまま」を記録していると感じさせる真実味を前提としている。そしてそれが、喪失に悲しむ遺族を慰めてきたのだと思う。しかし私が感じた降霊写真の魅力は、自身が初めてカメラを使用した時に感じた、真実性や記録性による魅力とは異なっていた。写真は、日本語では真実を写すという漢字が当てられる。写真に対する信頼は、アナログ写真（フィルム使用）においてはいまだに有効で、「見たままを写している」という感覚が強いように感じる。しかし私は実際に現像作業を行うことで、そこに現れる影像が見たままであるとは言い切れないことを実感した。

確かに降霊写真はイリュージョンのように見えるが、降霊写真を目にした当時の人々とは違い、現代を生きる私たちは、さまざまな撮影・現像技法やトリックも知っている。それでもなお、降霊写真が魅力的に映るのはなぜだろうか。

本論文は、真鍮を主な素材として彫刻制作を行ってきた筆者が、降霊写真に自身の作品制作との相似性を見出したことを起点に、自作品の変遷を俯瞰して論じる創作論である。自身の作品が、なぜ構造がわかるような構成をとるのか。なぜ「信じること」に対して拒否感や羨望、こだわりといったジレンマがあるのか。本論文では自作品について、しばしば関連を指摘される「死」という要素を鍵に考察する。

本論文の構成は、以下の3章で構成される。

第1章「光が映し出したもの－幻想と生きる－」では、まず W.H.マムラーの降霊写真群を挙げ、写真技法だけでなく、それらが作られた背景を提示する。降霊写真とは、目に見えない非合理的存在であるはずの霊を、物質化（「証拠化」）することである。まず先行研究から、「写真」という媒体の「死」との親和性、「死（他界）」の概念と共同体の形成・維持との関係を確認する。そして降霊写真にはその両者が含まれることを確認する。

第2章「真鍮の『光』」では、自作品で真鍮という素材を使用する意味が、使用当初から現在までどのように変化してきたかを、時系列に沿って確認する。真鍮を磨くという行為が、何かを信じたいために黄金の光を「維持」すること、それでも錆びる真鍮を使用することで「信じる（盲信）」ことから逃れようとする、相反する志向を持つことであることを述べる。

第3章「汽水域で起こること」では、まずこれまで述べてきた自作品に表象としての「光」の根底にある強烈な光について触れる。博士審査展の提出作品《night cruising》《we never did make it to the lake # 1、# 2》の三点を主軸として、彫刻的イリュージョン、写真的イリュージョンについて、また作品内にイリュージョンを組み込むこと、同時に種明かしを作品内で行うことで得られる視点について述べる。

以上から本論文では、筆者の意識世界で緩やかに混ざり合ってきた、彫刻と写真の汽水域¹で起こっている出来事を明らかにする。そして作品の中で、トリックを構造的に可視化し、作品を鑑賞者と共有することが、いわば救命具を手渡すことになり得るのではないかという可能性について述べ、結びとする。

¹ 汽水域とは河川の淡水と海水の接点に生じる水域であり、淡水と海水の比重、かつ周期的に発生する潮汐と海風によって常に変動する特殊な水域である。そして、災害や河川工事などによる影響を受けやすい環境でもある。汽水域は塩分濃度の関係で独自の生態系を築く。

第1章 光が映し出したもの -幻想と生きる-

第1節 降霊写真が語るもの

降霊写真の盛衰

1860年初頭、初めて幽霊の撮影に成功した人物が、ウィリアム・マムラー（1832年～1884年）である。私が初めて実物を見た降霊写真も、彼が撮ったものである（図2）²。また「降霊写真」とは私の造語である。意図せず霊が映り込んだ、いわゆる心靈写真と区別するために、写し手が明確な意図を持って霊を降霊させた写真を、本論文では「降霊術」から名前をとって「降霊写真」と呼ぶ。

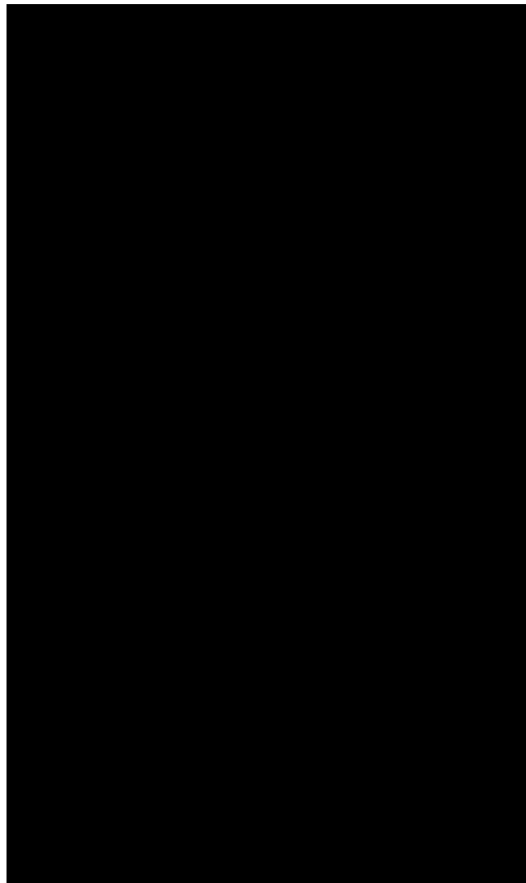


図2 W・H・マムラー《ニューヨークのチャールズ・H. フォスターとエイダ・アイザック・メンケン》
Charles H. Foster of New York and Ada Issacs Menken（原題）1871年撮影、
東京都写真美術館
男性の肩に腕を回す人物の姿がうっすらと写っている。

² 2018年東京都写真美術館で開催された「TOPコレクション たのしむ、まなぶ」展に出品されたもの（図2）。

マムラーは当時、ボストン在住のアマチュア写真家だった³。彼が撮った霊媒師のポートレートに、亡くなったはずの従姉妹が写っているとマムラー自身が信じ、さらに周囲の人々も信じたことが、心霊写真の誕生となった。マムラーによれば、亡くなった従姉妹が映り込んだのは、予期していなかったことらしい（したがってこの写真は「心霊写真」と呼ぶのが妥当であろう）。この写真が1862年、アメリカのスピリチュアリズムの雑誌で報告されたのを機に、心霊写真と彼の名が世に知られることになった。報告された時、彼はすでに12枚ほどの心霊写真・降霊写真の撮影に成功していた。カメラの発明が1839年、それからわずか23年で心霊写真が誕生したのである⁴。

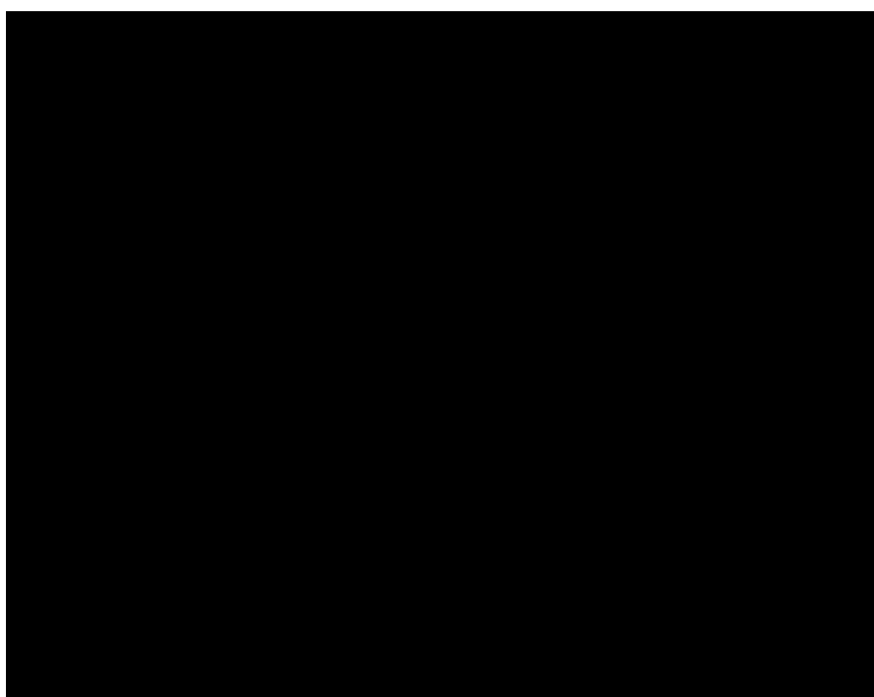


図3 W・H・マムラー《Mary Lincoln and Ghost of Abraham Lincoln》(原題) 1872年、ワシントンD.C.、フォード劇場(リンカーンの暗殺場所) 所蔵
マムラーによってボストンで撮影された、リンカーン大統領夫人と故リンカーン大統領

そしてW・H・マムラーがニューヨークに写真館をオープンすると、南北戦争⁵で家族や親戚を亡くした人々が、「死者と写真が撮れる」という触れ込みに惹かれ、破格の代金を支払って「降霊写真」の撮影をマムラーに依頼した。降霊写真が人気を得たのは、オカル

³ マムラーは、ジュエリー彫刻家でもあった。個人的にはもし彼がカメオなどを制作していたら、肖像彫刻(レリーフ)として印象を近づけたり、似せることに対して職業柄敏感だったのではないかと推測する。そのため、降霊写真で「見間違い」が起きやすい角度や明暗などを調整し、二重露光のためのタネ板を作るのに、彫刻家または芸術家としての目が役に立ったのではないだろうか。

⁴ カメラの発明には諸説あるが、本論文ではルイ・ジャック・マンデ・ダゲールが、銀塩写真法(ダゲレオタイプ)を発明した1839年とする。

⁵ 南北戦争; 1861年から1865年。

トブームや戦争という要因に加えて、当時まだ写真が労働者には高価で、彼らが故人の生前の写真を持っていなかったことも関係していたのだろう⁶。

マムラーの降霊写真の中でも最も有名なものが、暗殺された第16代大統領のエイブラハム・リンカーンの夫人メアリーと、リンカーンの霊が共に写真に収まっている写真だろう(図3)。

しかし1872年マムラーは、降霊写真関連の窃盗罪と詐欺罪で裁判にかけられた。裁判では写真界の有識者たちが、これらの降霊写真が「多重露光(二重写し)」のテクニックで撮られたことを指摘した。彼らはマムラーの降霊写真と全く同じような写真を、前述の重ね写しの手法で制作し提示した。この裁判は、証拠不十分による不起訴で幕を閉じたが、マムラーの栄誉は散々なものとなった。プリントされた写真は現在、ロサンゼルス(J・ポール・Getty)美術館に収蔵されているが、原版は廃棄されている。

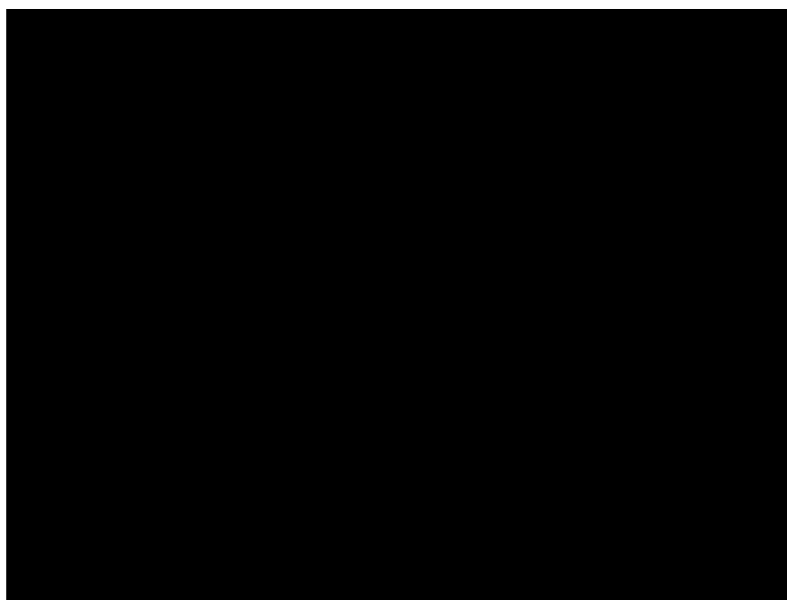


図4 左 ウジェーヌ・ビュゲ《THE COUNT DE MEDINA POMAR, with the spirit of his father》(原題)
1873年
右 ウジェーヌ・ビュゲ《Sitters : MONS, LEYMARIE AND MONS. C. Spirit: EDOUARD POIRET》(原題)
1873年

マムラーの裁判から程ない1874年、今度はパリからロンドンにやってきた降霊写真家ウジェーヌ・ビュゲ(1840年～没年不明)が、一躍時の人となった。ビュゲの登場の間にも、何人もの降霊写真家が現れたが、ビュゲの降霊写真は、撮影技術に加え芸術性が高い

⁶ 写真の大衆化は、1871年にイギリス人のマドックスが、「コロシオンタイプ」(ガラス乾板)を発明したことがきっかけである。乾板は工場で大量生産できたため、屋外での撮影も盛んになった。心霊写真は、写真技術が大衆化する以前に発明(発見)されたと言える。

として別格扱いされた(図4)。それまで数々の降霊写真家のイカサマを暴いてきた専門家も、ビュゲの写真にそれを見つけ出すことはできず、有名雑誌も彼の降霊写真に本物の太鼓判を押した。

しかし彼もまた、降霊写真の詐欺行為で裁判にかけられるのだが、彼は自身の降霊写真にトリックがあることを裁判で認めた。実際に彼の写真スタジオからは、証拠品として撮影用の幽霊首も多数押収された。しかし裁判でのいくつかの証言について、彼が説明できない部分があり、それが彼の刑確定後も多くの人々が、「降霊写真」家として彼の能力を信じ続ける拠り所になった。

その証言の中でも有名なのが、彼の依頼人の一人でもあった55歳の画商、デスノンのものである。彼は亡くなった妻を降霊写真に撮ってもらったが、その写真は親族が見ても一目で彼女と断言できるほど、彼女に似た写真だったのだ。デスノンの子供も、「ママだ」と認識できるほど似ていた降霊写真が撮れた理由を、ビュゲは「全くの偶然」とした。押収された証拠品の中に、彼女に似たトリックのタネはなく、彼女の生前の写真もなかった。依頼人のデスノンは、この降霊写真を「幸運な偶然」といい、「あれは妻であったと確信している」と裁判で言い切ったのだ。

これらの証言は、大衆だけでなく社会的地位の高い人々にまで、ビュゲを擁護させた。また一部の心霊主義者は、ビュゲが訴えられたのは、心霊主義を抑えようとするキリスト教会の陰謀であるとした。しかしこの裁判で、イギリスの心霊写真ブームはひと段落し、再び注目を浴びるのは20世紀に入ってからのことになる。当初、亡くなった近しい人の面影を求めて撮られた降霊写真は、次第に著名人と写ったり、奇妙な写真を撮ることが多くなった。最初から付き纏っていたことではあるが、徐々に「見せ物としての霊」という側面が強くなっていったのだろうと思われる。このような変化は、霊からのシグナルを感じさせるだけだった密やかな「交霊会」が、霊の可視化や霊の指紋を蟻に出現させるなど、大掛かりな「見せ物」になっていったのと同じ流れと言えるだろう。

ちなみに日本では1878年、熊本の兵士が写した写真に、西南戦争の戦死者の霊が写ったとされる写真が最古の心霊写真と言われている。現存する写真では1879年12月14日の仮名読新聞に掲載された、横浜の写真家三田弥一が撮った「横浜の真言宗の住職・小田天領に重なって写った女の霊」(図5)が最古である。これらの写真は、霊を写そうという意図は写真家にはなく、「写ってしまった」写真と言える。日本では降霊写真のような方向よりも、念写の方に写真技術(写真という媒体)を活用する方が主流であった。

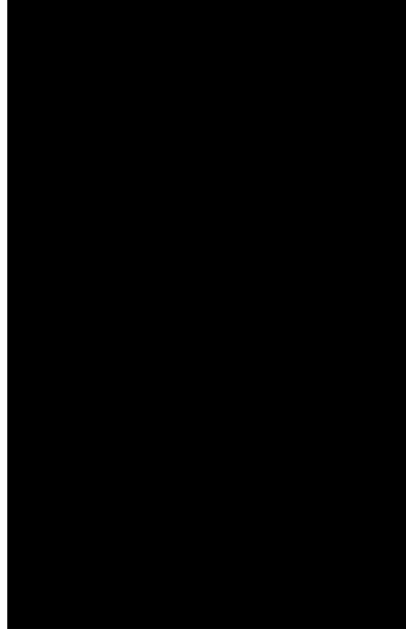


図 5 三田弥一《横浜の真言宗の住職・小田天領に重なって写った女の霊》1879年

降霊写真の効果

そもそも写真は誕生した時から、遺体写真の撮影や、遺体を生きているかのように撮影するという流行（ポストモータム・フォトグラフィー）があった。ロラン・バルト（1915年～1980年）の写真論の第2部は、亡くなった母親の若い頃の写真から始まる⁷。母を亡くしたばかりのバルトがじっと見つめる一枚の写真は、温室で撮られた幼女期の母の写真である。その当時母は5歳。バルトが生まれるはるか以前の写真である。バルトはその女兒に、母の「面影」を見出したのである。個人的にはその写真が、室内を一定の温度に保つ温室での写真だった点も興味深い。季節と無関係の場所で撮られた写真が、どこか時間軸から切り離されたように感じるからである。そこには一種の浮遊感があるが、写真に映る女兒はたしかに母の過去の時間におり、時間軸はバルトの知る母に続いている。バルトは母が亡くなる直前の写真から、5歳当時の母の少女写真にたどり着き、写真の本質が「かつてここにあった」ことにあると気づいたのである。

写真に死の気配が付き纏うのは、写真のもつ「記録性」による所が大きく、そこにかつて

⁷ ロラン・バルト『明るい部屋—写真についての覚書』花輪光沢、みすず書房、1997年、75頁。バルトは第1部で写真の本性（エイドス）について取り上げながら、第1部の最終節で「前言撤回」してしまう。そして第2部では母の遺品の写真を整理し、喪に服す場面から始まる。バルトは同書刊行の3年前に母を亡くしていた。ただ温室での写真は公表されていない。

あった時間（という物質では無いもの）を、記憶ではなく人間の身体（脳・メモリ）の外に物質化し、あたかも「時間」そのものを留めたように思わせるからであろう。スーザン・ソントグ（1933年～2004年）も、写真と死の関係性について次のように述べている。

写真はすべて死を連想させるもの(メメント・モリ)である。写真を撮ることは他人の(あるいは物の)死の運命、はかなさや無常に参入するということである⁸。

心霊写真が生まれる時代的背景には、そうした「死」と写真の親和性、近代スピリチュアリズムの台頭⁹という状況があったと言える。降霊写真（または心霊写真）は、スピリチュアリストにとっては霊の存在の証明であり、霊の物質化であった。スピリチュアリストが新しい技術の写真を利用したかったという側面も否定できない。通常は目に見えないものが、最新技術によって発見（可視化）されることを期待するのは、不思議なことではない。現に後の、目には見えないX線で内部を透視するようなレントゲン技術も、写真技術を活用したものだ。科学的なアプローチで、死後の世界の存在に迫るという試みの一つが、降霊写真だったと言えるだろう。

スピリチュアリズムが多くの人々の支持を集めた時代的背景として、18世紀以降に広まった科学中心主義が挙げられる。それまでほとんど疑いの目を向けられることなく受け入れられていた「迷信」が否定された反動から、19世紀初頭の人々の間には新たな「宗教」を渴望する空気が醸成されつつあった。死後の世界の存在を肯定するスピリチュアリズムは、こうした空気に応えるものだった¹⁰。

こうした時代の空気の中で、降霊写真家をめぐるいくつもの裁判は、スピリチュアリストや写真専門雑誌だけでなく、市民の関心の的になった。降霊写真は、依頼人以外の心霊主義者たちにとっては、霊の存在を裏付ける「証拠」のように扱われたのだ。

私はこのような心霊写真や交霊会の変化から、聖遺物を想起した。聖遺物は、科学的に

⁸ スーザン・ソントグ『写真論』近藤耕人訳、晶文社、1979年、97頁。

⁹ 1848年には有名なフォックス姉妹が、ラップ現象を起こす霊と音を介して交流できると告白した「ハイズヴィル事件」が起り、姉妹は近代スピリチュアリズムの先駆者となった。この事件をきっかけに近代オカルトブームが巻き起こっていく。

¹⁰ 浜野志保『写真のボーダーランド：X線・心霊写真・念写』青弓社、2015年、85頁。

偽物と実証され、由来がはっきりしなくても、今だに崇敬されている。聖遺物には奇跡を起こす力があるとされ、カトリック教徒の信仰を支えるものの一つになっている。豪華な器に収められた生々しい骨や毛髪は、カトリック教徒ではない私にとっても、聖書の物語が本当に起こったことのように思わせる効果があった。それらは聖書の物語と、今現在の私の時間軸とが、地続き（現実）であることの証拠であるように思われたのである。

第2節 関係幻想に生きる死者たち

故人の“面影”を求めてしまうこと

原爆投下後の広島では、“見間違い”が頻繁に起こったと言われている。東日本大震災後の被災地でも、幽霊の目撃談は多い。私は、この見間違いや幽霊の目撃談と、トリック写真の一つである降霊写真の撮影には関係があるのではないかと推測する。

喪に服す間に、故人の面影を何かに見てしまうのは珍しいことではない。ましてそれが匂いや声ではなく、面影を写真に見つけたのであれば、その人そのものだと思い込んでしまっても不思議ではない。骨や髪、服といった故人の記憶を刺激するものより、「面影」や「背格好」など、多少「大まか」であいまいな方が、全体のイメージを想起しやすいのだろう。しかし「なんとなく」故人を思い返すことは、故人の本質を遠くに追いやってしまう危うさを孕んでいる。バルトは、亡き母の写真を整理しながら、そこに自分の求める母を探す作業について、「母の自己同一性の本質を目指して、私は、部分的に正しい映像、ということはつまり、全体として誤っている映像に取り囲まれて、もがいていたのだ。（中略）ある写真を見て「母そっくりだ！」と言うときの方が、他の写真を見て「まるで似ていない」と言う場合よりも、なおいっそう辛¹¹くさせたという。

確かにその写真が本人であると知らなければ、私たちはどのように知己以前の写真から「その人」とわかるのだろうか。写真がその人だと思って見るからこそ、「そっくりだ」とは言わずに「面影がある」と言う。しかしバルトは、他の人との差異によってしか、「その人」だと判断できない自分を嘆いたのだ。ここに、降霊写真に「幸せな偶然」を見出し、失った人の依代を求めた人々との差異が表れている。バルトは、母を喪った悲しみの中にあっても自己分析し、自分の状態が「通常ではない」ことを把握していたのだろう。

¹¹ ロラン・バルト『明るい部屋－写真についての覚書』花輪光訳、みすず書房、1997年、P 79。



図 6 ロラン・バルトと母の写真

しかし当時、まだ写真という新メディアは普及の途上にあった。故人の生前写真や肖像画が残っていなければ、降霊写真が唯一ということもあったろう。生者と死者の重ならないはずの時間が重なり、撮れないはずの姿が写り、生前には見ることのできなかった影像が、その写真上に展開したのだ。バルトは絵画や言説と比較し、写真の本質を「それは＝かつて＝あった」ことと定義したが、降霊写真は「それはかつてあった“かもしれない”」と思わせる魅力がある。降霊写真を依代に、「死者はまだ寄り添ってくれている（消失していない）」という幻想を抱いてしまう。私たちは死を前にした時、どこかによすがとしての幻想を求めてしまうのである。

関係幻想と死者の国

吉本隆明の『共同幻想論』¹²を読み進むと、「なぜ我々は幻想を信じるのか、信じるとは何か、信じるとは正しいことなのか」という問いを、何度も繰り返し考えることになる。敗戦を経験した吉本は、共同体への不信と自己嫌悪から、信じることの効能を探っていくことになる。11章からなる同書は、まず原初的な集団生活の「禁止」から浮かび上がってくる共同性の感覚が、宗教的な集団概念として具体化される過程を分析する。そして小さな共同体である家族の関係幻想から、国家の誕生を明らかにし、法による共同体（国家）として邪馬台国の成立について述べる。中でも私は、「死」にまつわる伝承・民話を

¹² 吉本隆明『改訂新版 共同幻想論』KADOKAWA、2020年。

考察した「他界論」に惹かれた。国家の起源は『古事記』から考察しているが、「他界論」では『遠野物語』からの引用をもとに、小さな共同体で「共同幻想」がどのように現れ、作用するかを考察している。吉本は死について、マルティン・ハイデガー（1889年～1976年）の『存在と時間』¹³から引用し、死とは生理的に存在しているだけで、自己体験も他者の死を代理体験することもできないとした上で、死とは体験できず、作為された概念でしかないと改めて定義した。吉本は、死が「幻想」と関係していることを指摘し、死も共同幻想へと拡大すると指摘した。

人間の生理的な〈死〉が、人間にとって心の悲嘆や恐れや不安としてあらわれれば、このばあい〈死〉は個体の心の自己体験の水準にはなく、想像され作為された心の体験の水準になくなくてはならない。そしてこのばあい想像や作為の構造は、共同幻想からやってくるのである¹⁴。

吉本は、『遠野物語』の中の祟りによる死の民話を例に、事故死の因果関係が逆転していることに注目し、所属する共同体で信じられている物語（祟り）によって、「統合的」に死ぬ事例があると指摘する。ここで吉本は、生理的に存在しているだけの死が、共同幻想（祟りという集落の中でだけ効力を持つ物語）によって引き起こされることについて、〈侵食〉という言葉で「信じる」ことの効用を強調している。そして「他界」という概念は、共同幻想を維持するために作り出された「装置」であることを見出す。ここから吉本は、日本の国家の起源としてこれらの要素をまとめあげていくのだが、私にはこの他界論が印象に残った。私たちは宗教や国という大きな共同体だけでなく、集落という小さな共同体の中でさえも、死（または他界）を利用したりされたりしているのである。私は他界の存在を、疑いながらも心のどこかでは信じていた。各宗教によって、天国（極楽）と地獄といった区別があることに疑問を抱きながら、しかしそうした他界の存在を信じていたのである。それはまさに「死（他界）」という概念が、いかに仮象と親和性が強く、強固な呪縛として機能しているのかを表している。「死（他界）」という幻想を私たちが断ち切ることが難しいことを、吉本は次のように言う。

¹³ マルティン・ハイデッガー『存在と時間（上）（下）』細谷貞雄訳、ちくま学芸文庫（筑摩書房）、1994年。

¹⁴ 吉本隆明『改訂新版 共同幻想論』KADOKAWA、2020年、134頁。

原始宗教的な仮象であらわれても、現在のように制度的あるいはイデオロギー的な仮象であらわれても共同幻想の「彼岸」に描かれる共同幻想が、全て消滅せねばならぬという課題は、共同幻想自体が消滅しなければならぬという課題と一緒に、現在でもなお、人間の存在にとってラジカルな本質的課題である¹⁵。

私たちは、「死」やその幻想から距離をとっていると思っけていても、共同体に所属している限り、離れがたく関係し影響を受けている。

バルトの母親の写真、吉本の指摘から、降霊写真には、元来「写真」の持つ「死（他界）」との親和性の強さや危うさに加え、思い起こさせる幻想（幻想を誘発させる、幻想を恣意的に見せる）といった要素が、一枚の写真に表れているからこそ、私の目に魅力的に映ったのだと実感した。

第3節 暗室で掴み損なったもの

暗室でのできごと

写真の扱う領域は、デジタル技術の発達・インターネットの発明によって年々拡大をみせるが、私が最初に写真という媒体に求めたものはなんだったのか。降霊写真に出会う以前に、「写真」を使った試行錯誤の時には、「降霊写真」から受けたような「これだ」という実感が得られなかったのはなぜなのか。

私にとっての写真の魅力とは、実際に自分で現像したことで得られたものが大きい。現像を体験するまでは、プリント写真は自分の興味の対象を確認できる記録資料、あるいはドローイングのように思っていた。私はドローイングやデッサンが好きではなく、うまく描けていない紙片を捨てることに葛藤もなかった。偶然にうまく描けたとしても、それに関する彫刻作品が完成してしまえば、あとは長く手元に置くこともない。私にとって写真とは、そのような制作資料、簡易図面としてのドローイングやデッサンと同様のものであり、作品同様の関心対象となるはずのものではなかった。

しかし初めてアナログ写真のモノクロ現像の作業を行った時、目の前の風景がフィルムという手に収まるほどの小さな物体に置き換えられ、それがまた光として印画紙に焼き付

¹⁵ 吉本隆明『改訂新版 共同幻想論』KADOKAWA、2020年、150頁。

けられるという過程に魅力を感じた。私が選択する被写体は風景が多かったが、真っ白な印画紙に焼き付けられた（まだ見えない）風景が、薬品の化学反応でまるでイリュージョンのように影像が浮かび上がってくる。この作業を自ら行うまでは、アナログ写真では多少の差はあっても「見たまま」が現れると思っており、様々に細工、修正できるとは思っていなかった。実際、私が行った現像作業で現れた影像は、その時撮った風景とは違っており、見たままではなかった。

その見たままではないことへの驚きと、写真が出来上がるまでの過程に、私は彫刻を制作する際の「もどかしさ」と近いものを感じた。撮影し、フィルムを現像し、焼き付けるという一連の作業は、デジタルカメラですぐに撮影画像を編集印刷するのとは異なり、タイムラグが発生する。「目で見ていた風景」→「ファインダー越しの切り取られた風景」→「(見ることのできない) フィルム」→「現像されたフィルム」→「光の粒子」→「印画紙」と、その媒体を置き換えていく作業は、一旦目では確認できない状態になるところも含めて、ブロンズ¹⁶への置き換えのようだった。彫刻では媒体が変わることで、見え方も変わり、置き換わった素材に合わせて修正していくことになる。写真も同じだと感じたのである。

このもどかしさを強調するため、デジタルカメラなどで撮影し画像データから銀塩のモノクロプリントを制作するデジタル・ゼラチンシルバー・モノクロームプリントを行なった。この技法の発案・開発者である写真家の永嶋勝美（1953～）¹⁷は、近年のデジタルカメラの性能の向上で、デジタルデータがフィルムでの再現領域を超えているものもあること。しかしプリントの特に白黒においては、プリンターでプリントされたものは、銀塩バライタ印画紙に丁寧に焼かれたものに比べ、黒の調子や滑らかな階調表現で、一步及ばないとする。しかし、デジタルカメラの画像を透明フィルムに印刷し、それをデジタルネガとして印画紙に密着させ焼き付けることで、デジタル画像の印刷や引き伸ばしで解像度が低化するフィルムの弱点を補い、色味や階調を完全にコントロールできる写真制作が可能になった。この技法で制作すると、ラムダプリントとも違う、デジタル処理では簡単にできるが、フィルムからのプリントでは絶対にできない「手焼きのプリント」という不思議なプリントがで

¹⁶ ブロンズの鑄造技法の一つである石膏鑄造技法の工程は、原型を粘土等で作った場合（目的によって過程は簡略化できるが、ここではブロンズによる複製を複数制作するため、私が学部時代に習い、以後自作品の中で使用している手順で説明する）「粘土原型」→「石膏雌型」→「石膏原型」→「シリコン雌型」→「ワックス原型」→「湯道制作」→「鑄型」→「脱蠟」→「鑄込み」→「ブロンズ」と素材に合わせて型自体の素材も変わる。

¹⁷ 永嶋は、2011年にデジタル・ゼラチンシルバー・モノクロームプリントで制作した写真を公開した。積極的に写真展やワークショップを開催していることもあって、国内外の写真作家や写真愛好家の間で広がり始めている。

きあがる。私は、透明フィルムを使用して密着焼きをするという部分だけを採用し、その頃私が使用していた iPhone で何気なく撮影した画像データを印刷し、密着焼きを行なった。すると、引き伸ばさずにフィルムを密着させる密着焼きでは光の粒子が見えないが、16mm 程度の一般的な大きさのフィルム¹⁸では、引き伸ばす際に光の粒子を印画紙上に見ることができることを再認識した。また、デジタル・ゼラチンシルバー・モノクロームプリントの場合、デジタルネガを作る段階で、Photoshop などの画像編集ソフトで画面操作が可能なたため、手焼きと同じ手順で、より高い解像度の細工・修正されたプリントを作ることができることもわかった。これは、従来の方法より高度な修正が可能なアナログ写真を作れるということである。私はデジタル・ゼラチンシルバー・モノクロームプリントの手法で制作したことで、写真は「見たまま」ではないという気持ちが一層強まった。

一貫して私が心を惹かれたのは、暗室での引き伸ばし（焼きつけ）作業である。画像を印画紙に焼き付ける際は、引き伸ばし機の光のため、画像は印画紙からわずかに浮いているように見え、映画のスクリーンのテクスチャーのようにも見える。それを現像液に浸すと、画像が印画紙の奥からやってくるように、一度光の粒子になった風景が現れる。印画紙に焼き付けられると、光を受けていた時のことなどまるでなかったかのように、その風景がそこに定着する。また、ダゲレオタイプ、アンブロタイプ、ティンタイプや鶏卵紙プリントなど、一般的な写真とは異なる素材の初期写真技法（撮影・現像）を体験したことで、触れられなかったはずの光が、媒体の素材に左右されることを実感した。

暗室が私に教えてくれたのは、光を物質に変換させる過程と手法だった。最初は、媒体の素材を置き換える作業が、彫刻との類似性を感じさせたのだと思ったが、それ以上に光に触れることのできる物質に変えるということが、私にとっての彫刻との類似性なのではないかと思に至った。

光の採取

山崎博（1946年～2017年）は、写真と映像を、「時間」と「光」というふたつの要素で捉えた写真家である。中でも、定点観測的に太陽の軌跡を長時間露光で撮影した

¹⁸ 8×10 などの大判のフィルムを使用し、引き伸ばさずに焼き付ける場合は、光の粒子はあまり見えない。このことから、スライドプロジェクターなどで投影したときにも、光の粒子をみることができると気づいた。

《Heliography》シリーズ¹⁹（図7）は、私が日常の中で光の形を意識するきっかけとなった作品だ。

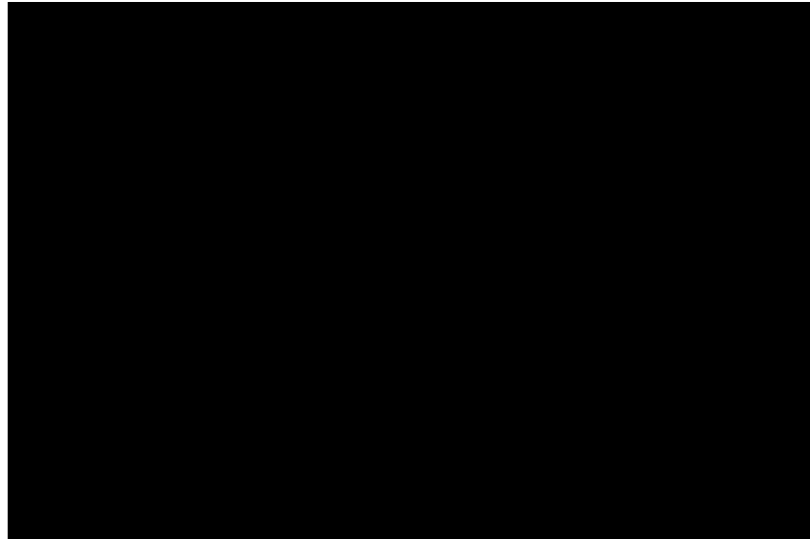


図7 山崎博『海をまねる太陽』より《Heliography》 1978年

シリーズタイトルの《Heliography》とは、写真技術の先駆者の一人であるニセフォー
ル・ニエプス（1765年～1833年）が、自分の発明した写真に命名した「太陽による画」
という意味の言葉である。山崎はニエプスの「Heliography」という命名について、次のよ
うに評している。

ダゲールの「ダゲレオタイプ」、タルボットの「タルボタイプ」（＝カロタイプ）
という商標のようなネーミングにくらべて、“光”に対する率直な欲求と感受性が現
れているといえるだろう²⁰。

山崎の写真のように、時間の経過が長時間露光によって一枚に収まっている写真は、写真
の性質を端的に表しているように思う。また、後年のカメラを使用しないフォトグラムによ
る山崎の作品シリーズも、コントロールできる領域と偶然による領域に長年向き合ってきた、
山崎の真摯な眼差しを示し、より「写真」の特性が活かされた作品である。

¹⁹ 図7の作品は、1978年に撮影、発表されたものだが、山崎は長時間露光による太陽の写真2点を、すでに1974年に個展で発表している。以後、同じ撮影方法の写真を「オブザベーション」というタイトルで発表していた。それを、ニューヨークでのグループ展「ジャパン ア セルフポートレート」（国際写真センター、1979）では、“THE SUN”というタイトルで発表し、以後、“太陽の写真”を「ヘリオグラフィー」というタイトルで発表している。

²⁰ 山崎博 『ヘリオグラフィー』（ノート、2012）より。文字は1983年10月に記述。

しかし、写真の性質を実感したこれらの作品を見たときの感動は、降霊写真と出会った時の「これだったのか」という手応えとは異なっていた。

《far from》シリーズ



図 8 倉本弥沙 《far from home#2》、真鍮・ガラスに印刷、2019年

「トリック写真」としての降霊写真の魅力を紐解いていく過程で、私の試行錯誤が作品となった例として《far from home#2》(図8)²¹を挙げたい。4枚のガラスが重ねられたこの作品では、人物が一番奥の一枚にしか印刷されていない。また、図9の《untitled.》は、倉庫の2階に備え付けられた差物を、ライトボックス型にしたものである。この作品は、細部に見えるように(図10)、4枚の同じような場面の画像が重ねられている。この画像は、一枚ごとに少しずつピントの位置を変えており、鑑賞者は撮影時のカメラと同じように、目のピントを合わせようと試みることになる。

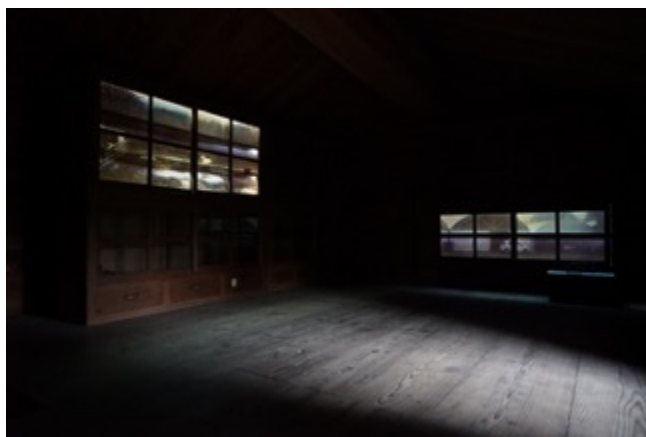


図 9 《untitled.》 2019年

²¹ 縁に使用した真鍮によって、壁面には反射による黄色いフレアも生まれた。このフレアは、後述する光の影の一種である。また《far from home#1》は、モノクロフィルムで撮影しており、一枚の写真の中で人物がより朧げに見えるように覆い焼きしている。



図 10 《untitled.》の細部写真

第2章 真鍮の「光」

第1節 底で光るもの

真鍮という素材

私は学部課程では「適温で静かな場所」をテーマに、大理石や真鍮、鉄などの金属を使い、儀式や祈りの形、神話などをモチーフに制作をしていた。その後、修士課程から博士課程入学後に降霊写真の実物を見るまで²²は、学部時代のテーマやイメージを引き継ぎながら、主に「救いのある光景」を制作してきた。そこで一貫して使用した素材が、真鍮である。真鍮は、銅と2割以上の亜鉛を混ぜた合金で、黄銅と表記されることもある。亜鉛の含有量によって呼び名も違い、銅の割合が多いと赤みが強く柔らかくなり、少ないと金色が強固くなる。私が主に使用する真鍮板は、銅6割、亜鉛4割の六四黄銅と呼ばれるもので、少し硬いが金色に近いものである。真鍮は、黄金に似た光を放つことから「貧者の金」とも呼ばれ、配合の難しい合金である。そのため他の金属に比べて歴史は浅い²³が、そのまま使用されるだけでなく、展延性が高く加工し易いため、金メッキの母材として重用されている。私は真鍮の黄金色に輝く性質を、「光」として作品に取り入れてきた。

また、世界中の神話には共通部分が多いため、言語や文化の違いを超え、意識の根底ですべてが繋がっているという見方がある。中でも私にとって興味深いのは、様々な神話や信仰で悟りや救いとして描かれた光景が、「光」に満ちている点である。人が「光」を潜在意識で共有しているのかもしれないが、救いと同時に私はそこに、暴力性を感じてきた。第3章で詳述するが、最初から私にとっての光とは、聖なるもの（善性）であるだけでなく、暴力性を含んだものであった。

では、私が真鍮に見たものは何だったのか。真鍮を自作品の主要素材とする中で、真鍮の扱いがどのように変化してきたかを確認しながら、真鍮の光について探してみたい。

²² 2018年東京都写真美術館で開催された「TOPコレクション たのしむ、まなぶ」展で、図2の降霊写真を見る機会があった。同館の収蔵庫で作品の管理・デジタルアーカイブ化のアルバイトをしていたため、幻灯機などの装置やカメラを見る機会を得た。初期の写真を見る機会もあり、技法研究の助言も多くいただいた。

²³ いつ頃生まれたものか定かではないが、少なくとも紀元前4000年頃には精製されていた。しかし普及し始めたのは、大航海時代（15世紀中頃～17世紀中頃）で、海水への耐食性に優れていたため、船舶用の金属として重用された。

《知っている気がする》—集合的無意識の光景

真鍮（板）を、「光」の素材として作品に使用し始めたのは、2012年度の卒業制作《知っている気がする》（図11）の頃からである。この作品は、地元の瀬戸内海をイメージし、祖父母の家のあった「周防大島」²⁴を中心において、厚み4mm、直径2mの真鍮板上に作った作品である。



図11 倉本弥沙《知っている気がする》H50cm×W200cm×D200cm、真鍮、パラフィンワックス、ブロンズ、大理石、鉄、2012年

私はこの作品で金色が必要な時に、金箔を使用するか、真鍮を使用するか、いくつかの試作を行った。その結果、薄い箔より、厚みのある付まいに惹かれて真鍮を選択した。この作品では、海底の桃源郷（平家物語²⁵）に見立てた真鍮板の上に、ブロンズでできた舟が載っている。表面を覆うパラフィンワックス²⁶の厚みで、目視できる真鍮の金色が変化することや、一部のパラフィンワックスがかかっている部分から真鍮が露出し、金色の輝きが見えることが重要だった。この作品は、「海の底に待っているかもしれない金色の光景」、「蓋がされた舟」の、二つのイメージで構成されている。祖父から聞いたこの島の昔話や、お盆の時の行事などを、民俗学・民族学から得た視点で見つめ直したことをきっかけに制作した。特に祖母が亡くなるまで、お盆を周防大島で過ごした私にとって、この小さな舟は、お盆の

²⁴ 民俗学者、宮本常一の故郷でもある。彼の著書『周防大島昔話集』（河出書房新社、2012年）には、主に彼の出身集落に伝わる伝説が、幼い頃の情景を伴って書かれている。

²⁵ 『平家物語』の「先帝御入水の事」で書かれるように、二位尼は「波の下にも都がございます」と、幼い安徳天皇の手を引いて壇ノ浦に身を投げたとされる。

²⁶ この作品では50kgのパラフィンワックスを使用した。そのため蠟が溶けた時の独特の香りも、この作品の設置場所には漂っていた。パラフィンワックスという素材は、この作品以前から使用し、今でも使用している素材である。「レイヤー構造」を可視化するため、真鍮の反射を複雑化させるガラスではなく、真鍮の反射を防ぐ素材として使っている。

終わりに供物を紙の舟（母の手製）にのせ、祖先を海へ帰した舟をイメージしている。お盆の前には海の砂をとってきて、仏間の縁側（屋外）に盛り砂をしたが、祖先が帰ってくるとその砂山が凹むという言い伝えがあった。またこの周防大島の海には戦艦陸奥²⁷が沈んでおり、幼い頃に記念館で見た引き上げ作業の映像も記憶している。祖父母から聞いた「お盆からは海に入ってはいけないよ。足を引っ張られてしまうから」「あそこの岩を夜に見てはいけない」といった話から、幼い私は、私たちが思っている海底よりさらに下の世界があるのかもしれないと思っていた。舟はいつしか補陀落舟と結びつき、前述の意識下の光に満ちた光景へと結びついていった。そのため、真鍮を水平に使用する場合は、そうした意識下の光景（救いや悟り・集合的無意識）を象徴させるようになった。



図 12 倉本弥沙《それでも、春を待つ》一部
H35cm×W170cm×D170cm、真鍮箔、大理石、2013年

その後の作品では、図 12 のように真鍮箔も使用した。修士修了制作（図 13）を始めるまで、私の中で真鍮は、黄金色が持つ永続性と、大理石の素材が持つ権威性も想起させた。それは、幼児期の記憶や土着信仰といった「弱い存在」を、強い存在とするためのものだった。しかしそれは、黄金色が必要で真鍮を使ったに過ぎないとも言え、学部時代は、錆びるといふ真鍮の特性については、あまり活かしきれていなかったと言える。

第 2 節 光の影を捕える

《嵐の夜は》の設置で見えたもの

²⁷ 戦艦陸奥は、1943年6月8日、連合艦隊司令部付として柱島水道(周防大島伊保田沖)警泊中に、謎の大爆発を起こして沈没した。

修士修了制作《嵐の夜は》²⁸ (図 13) では、床との接地面に、真鍮とガラスが作り出す反射光や透過光で生じた、黄色みがかかったきらめく影のようなものが、うっすらと発生している。この真鍮色の影を、私は「光の影」と名付けた。彫刻の影の中にできたこの「光の影」は、まるでオーロラや蜃気楼のようにゆらゆらと煌めき、それは、私が制作しながら予想した以上の視覚効果だった。この影を発見したことで、真鍮の反射を積極的に作品に取り入れるようになった。



図 13 倉本弥沙《嵐の夜は》真鍮・ガラス・鉄、D110×W160×H40cm、2015年。
設置時にガラスを載せた途端に真鍮に映った像が波打ち、また二重の像になった。

またこの作品では、意識下にあるという光景を真鍮板で表したが、さらに意識構造を「レイヤー」として可視化するために、ガラスを使用した。これによって真鍮の反射には、ガラスに反射した像も映り込むようになり、複雑化した (図 14)。《知っている気がする》 (図 11) では、レイヤーであることの可視化は、真鍮の反射を防ぐ素材であるパラフィンワックスで行っていた。それが修士課程で、真鍮の「反射」を自作品に取り込もうとしたとき、反射を生かすためには、ガラスと組み合わせる方が効果的であることがわかった。

²⁸ フランシス・ベーコン (1909~1992) の三連祭壇画の中でも、特に《ジョン・エドワーズの肖像のための三習作》 (1984) のベッドや舟、火葬台といったイメージを参照して制作した作品。フランシス・ベーコンが指定した金緑の額縁のように、真鍮板の緑を更に真鍮の角パイプで縁取っている。



図 14 倉本弥沙《嵐の夜は》真鍮・ガラス・鉄、D110×W160×H40cm、2015年。
 写真だと見え辛いですが、作品の足の部分より下に所々金色の光が映っている。
 この写真は修了制作《嵐の夜は》を、広島旧日本銀行での展示のために再構成した時のもの。

錆による変化、真鍮を磨くこと

真鍮を黄金の代用として使用した場合、展示や習作の過程で、真鍮は黒っぽく錆びてしまう。つまり、黄金を想わせる最良の状態を維持することは難しい。真鍮を使用している作品は、環境にもよるが展示中、最低でも1週間に1回程度は、真鍮を磨く必要がある。ガラスで保護している場合は、錆の進行が遅くなるが、展示期間が長くなれば曇ってしまう。黄金の光を永続のものとするなら、錆びてしまう真鍮に永続性はない。これを逆手にとって、真鍮を非永続的なものの象徴として、作品で効果的に使えないかと考えるようになった。



図 15 筆者の実験（真鍮の保管状況による変化をピースにしたもの）

真鍮は、基本的には錆び（腐食）に強い素材だが、鏡面のように磨いた表面は、ゆっくり

と曇ったように錆びる。空気中の水分や人の手の脂で、表面は黄金色から遠ざかり、ムラが露わになっていく（図 15）。やがて、光の影も黄金色の光も放たなくなった真鍮は、「貧者の金」という名の通り、本物でも偽物でもない永遠「らしきもの」になるが、磨くとまた反射するもの（リフレクター）として復活する。この時間による表面変化（錆の進行）や、磨くという行為の介入を含めて、作品を捉えることができるようになったのである（図 16）。

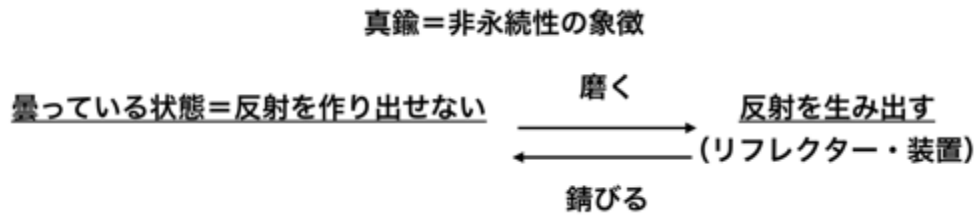


図 16 真鍮の意味性は状態変化によって変わる（筆者作成）

この「錆」という変化を受け入れたことで、それまで聖なる「光」の象徴として用いてきた真鍮への、「なぜ金ではないのか」という自問自答が腑に落ちた。真鍮は、金メッキの母体として、古くから宗教的な供物や建築物などに使われてきた歴史がある。しかし永続性をめざしながら、母体は永続性を保てないことが、信じているものが完全には信じられないこととして、私の中で結びついてきた。真鍮を磨くという行為が、永続性への幻想を維持しようとしながら、その幻想を信じたいという私自身の幻想でもあるのかもしれない。それは祈りにも似た行為だが、同時に錆びるままに任せる行為は、光への幻想を拒むことなのである。

第3節 「影像」になった反射

中之条ビエンナーレでの一日

「光の影」の効果は、2019年夏、群馬県中之条町で行われた中之条ビエンナーレに参加した時の作品（図 17）で、より大きな気づきを私に与えてくれた。そのきっかけは、設置場所が暗所だったため、自然光だけでなく、ライティングを併用したことだった。真鍮の反射光の効果が、《嵐の夜は》（図 13、14）より顕著になったからである。



図 17 倉本弥沙《Far from there》の一部 真鍮・ガラス・鉄、D110×W200×H30cm、2019年

この芸術祭への参加は2度目で、廃校の木造校舎で展示した前回とは異なり、使用許可が下りた私の展示場所は、県指定重要文化財の旧家で、二階建ての一棟の蔵、平家の蔵の計5部屋があった。この芸術祭では滞在制作を行う作家が多く、私も1、2ヶ月程度の滞在制作を行った。まず清掃をしながらその会場の広さを実感した時、最初に頭に浮かんだのは、手に負えないかもしれないという恐怖感だった。時間的な制約も大きかったが、実行委員会が与えてくれた場所より多くの場所に、手をつけ始めてしまったからだ。追い込み時には、暗闇が迫る中でも制作を行なったが、電気も引いていない蔵の中は、真夏だというのにひんやりとしており、わずかに射す自然光の位置が、刻一刻と変わるのを実感しながら制作を続けた。



図 18 中之条ビエンナーレ 2019 での展示場所
奥に見える赤い屋根が二階建ての蔵で、手前が平屋の蔵で3部屋ある。

その中で記録撮影を友人に依頼した時、写真家の友人がほぼ丸1日、早朝から日没後まで作品を撮ってくれ、私は撮影された写真データをチェックするだけだった。真っ暗になるまでそれ以外は何もせず、ただ長い時間作品を見つめていたのだが、作品を展示（公開）してから何もせずにその場に長くいるのは、ひどく奇妙な感覚を覚えるものだった。ギャラリーや美術館ではなく、町なかの民家などに作品を設置するこのビエンナーレでは、自分の作品以上に、作品と場所との付き合い方について自分なりの“正解”を考えることが多かった。昔そこに人が住んでいた気配だけが残る場所に、その家とは関係のないものを侵入させるのである。ただその場に座って自分の作品とともに過ごした撮影の一日は、それまでよりも細かく、まるで制作している時と同じように絶妙な光の変化を追うことができた。私は完全な屋内での展示は、1、2度しか行ったことがなく、光の変化がない空間は想像がつかなかった。作品に本格的に電球を組み込むのも、この展示が初めてだった。

光を追う－自然光から人工光へ

展示した《Far from there》(図20)は、カーテンと寝台で構成された作品で、スポットライトを使用した。作品設置の際、もともと想定していた場所から10センチほど、設置場所がずれた時、その蔵の角に山のような形が現れた。そして寝台の底面には、扉から差し込む自然光で、ゆらゆらと海面のような光が現れた。ここにはスポットライトと自然光の二種類の光によって、二種類の光の影が生まれた。スポットライトによる光の影は、自然光で作られる光の影よりも明るく、強く、くっきりとしたドラマチックな形だった(図19)。



図19 会場作為品設置図とライティング配置図

真夜中にカーテンの隙間から車のライトが入って、床や天井にゆらゆらした光が現れることがあるが、この光も初めそのようなものに見えた。ただこの光は、まだあまりコントロール（想像）しきれておらず、自分の作品の中では不確定な要素を孕んでいた。光の影は、真鍮表面のコンディションにも左右される。鏡面のように周囲が映り込むまで磨いたとし

ても、その段階にはかなりの幅がある。また、酸化の具合によって光が変わり、片面ではなく両面反射の場合は、多くの条件が重なってよりコントロールが難しくなる。その分、毎回新鮮な驚きもあり、写真現像を暗室で行う時の驚きに似た感覚もある（なにも無いところに影像が現れ、思っていなかったものが写っていたりすること）。また暗所の蔵には、一日中変わっていく自然光と、変わらないスポットライトの光があった（外が暗くなっていくにつれて強調されていく）。それ自体の形とそれによって変わっていく光の影を追ったときの感覚は、まさに暗室で印画紙に焼き付ける時に光をどのようにコントロールし、画面（影像）をつくろうとするかという感覚と同じだったのではないだろうか。

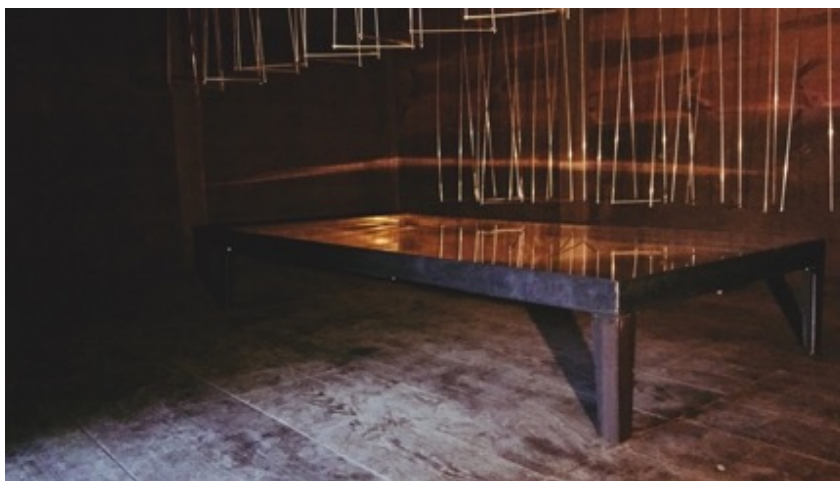


図 20 倉本弥沙《Far from there》の設置風景。

この時はスポットライトの加減と僅かに入る自然光によって、水平線のような反射光の形になった。
最終的には図 17 のように山のような形をとる位置に決定した。

この出来事が示すように、反射が生み出す光や影像は、何かを仄めかし、私にとって魅力的なものに見えた。しかし、この永遠に見えた反射の影像も、真鍮を磨き続けなければ姿を変え、輝きも衰えてしまうのである。

魔鏡が映す影像

スポットライトでフラットな真鍮板に光をあて、壁に作られた「光の影」に、山や地平線のような形が「映し出された」と感じたことは、「光の影」が「影像」へと転換するきっかけになった。

魔鏡が映し出す影像を見たことがあるだろうか。魔鏡²⁹は、青銅で作られた金属鏡である。

²⁹ 近年 3D プリンターの技術を使い、「卑弥呼の鏡」という説がある古代の青銅鏡、「三角縁神獣鏡」の精巧な金属製レプリカを製作するプロジェクトによって、この鏡が実は魔鏡であることが判明した。従来の研究では、裏面の模様が研究対象だったが、3D プリントで表面を鏡面にしたことで「魔鏡現象」が生じることが発見された。

太陽光や広がり少ない光線（点光源）などを鏡面に当てて反射させると、図像が壁に投影されイリュージョンが生じる。古代中国では「透光鑑」³⁰と呼ばれ、少なくとも 8～9 世紀ごろまでは仕組みや製造方法が伝わっていたが、それから 200 年後の 10 世紀を過ぎる頃にはその技術が失われ、以後長い間、仕掛けがわからなかった。魔鏡という呼び名は、明治期に欧米で紹介された時の「magic mirror」³¹という言葉の直訳である。

基本的には、鑄造された青銅を、最も薄い部分が割れるギリギリの 1mm の薄さまで磨き、裏側の図像が影響して凹凸として現れることで、魔鏡現象が生じる。磨いた魔鏡の凹んだ部分に当たった光が、反射時に収束して他の部分よりも明るくなることで、影像を作り出す。この凹凸は、目視できない程に微細なため、普通の鏡のように見えるのである（図 21）。

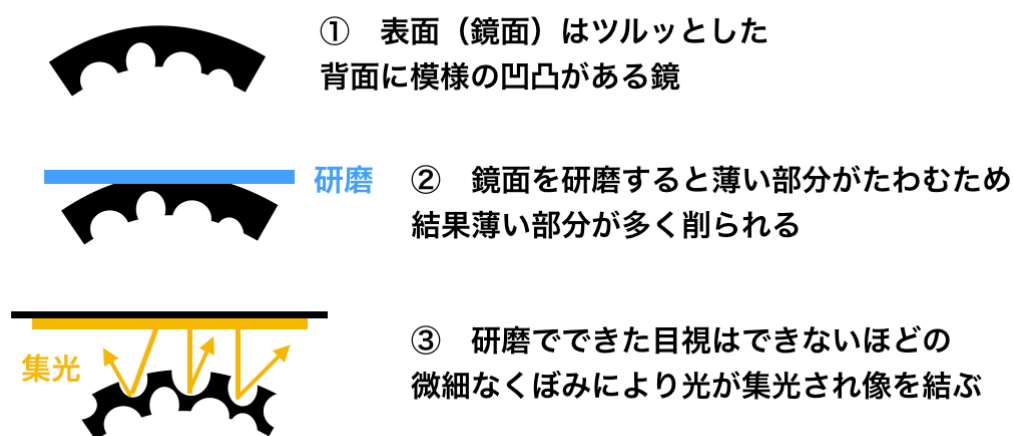


図 21 魔鏡の仕組み

魔鏡は、大きく二種類に分けられる。一つは、背面の図像がそのまま投影されるものである。前述の制作方法で作られたもので、必然的に薄い鏡で図像が出現しやすい³²。二つ目は、制作方法自体は一つ目と同じだが、鏡自体を二重構造にすることで、背面とは異なる図像が投影されるものである。指で弾くと発する音で中空であることがわかるが、従来の魔鏡とは異なり、背面の図像と映し出される影像が違うことで、より魔鏡現象の不可思議さが強調される。「切支丹魔鏡」³³（図 22）は、背面にカモフラージュ用の鶴や梅など、キリスト教と

³⁰ この呼び名は、光が鏡面を透過して背面の図像が投影された、とする見解による呼称であろう。透過して図像が現れるという考えは、現代では誤りであることが解明されている。

³¹ 東京開成学校の科学の教師で、後に東京大学教授を務めたアトキンソンや、東京大学で物理を教えたベルソンなどが、イギリスの学会や Nature 誌に研究成果を発表している。

³² ガラスを使用した西洋式の鏡とは違い、銅鏡（和鏡）は定期的に鏡面を研磨する必要がある。磨きを繰り返すうちに偶然魔鏡現象が発生し、そこから日本での魔鏡製作が進んだのではないかという説もある。

³³ 切支丹魔鏡は、それまでの魔鏡のあり方を変えたと言ってもいいだろう。それ以前の魔鏡は、鏡が本来もつ魔除けや依代といった呪術的機能だけでなく、威信財としての役割を強化するものでもあった。しかし切支丹魔鏡は、弾圧で

は無関係な模様の蓋を被せて、図像を隠したものである。



図 22 山本合金製作所による「切支丹魔鏡」

日本の魔鏡で明確な制作年が判明する事例は、滋賀県長浜市の国友鉄砲の里資料館に保存されている「御幣文八稜鏡」(1824年)³⁴が、唯一の資料である。魔鏡製作が少なくとも19世紀中頃に開始されたことは確かだが、詳細は不明である。

真鍮の「光」が見せるもの

私が真鍮の「光」に求めるものは、制作時期によって変化してきた。当初は、まず真鍮自体の色（照り返し）である「黄金色」に惹かれた。黄金色は、無意識の一番深い階層に現われる光景（救いや悟りの表象・集合無意識）を示唆する。光に満ちた空間を想起させる黄金色は、畏怖の感情を覚えるほどである。しかし真鍮が、その黄金色を維持できないことに懸念が残った。

その次には、私の彫刻で自然光によって立ち現れる「光の影」をさぐるようになった。私にとって、反射によって壁面や設置面に生まれる「光の影」は、本来私が惹かれた真鍮の素材的魅力の、いわば副産物であった。しかし、中之条ビエンナーレの展示でスポットライトを使用したことで、それまで弱々しかった光の影は、はっきりと演出（あるいは作為）された「影像」になった。それは、魔鏡で映し出された図像のように感じられた。自然光のように位置の変わっていく光ではなく、光量も方向もコントロールできるスポットライトという光源を自作品の構成要素に組み込んだことは、自作品を、副産物だった「光の影」を生み

命を落としかねない状況下で信仰を守るために使われ、明治以降に信仰の自由が保障されるまで秘蔵されていた。そのため現存数も多くない。

³⁴ この鏡は、國友一貫齋が文政7年(1824)に制作した銘があり、長浜市の日吉神社に奉納された魔鏡である。

出す「リフレクター（装置・幻灯機・引き伸ばし機）」とすることを可能にした。それまで私は、展示に人工光を好んで使っていなかったが、反射によって壁に映し出された形が地平線や山に見えたことで、その影像が「降霊写真」を生む仕組みと同じだと思うようになった。真鍮の色だけではなく反射に意識が向いたことで、「磨く」こととは何を意味するのかを考えることとなり、真鍮の非永続性を認識した。

つまり真鍮には、①「非永続性」を表す（象徴する）素材であること、②磨くという行為によってそのプロセスに介入できること、③影像を投影させるための「リフレクター（装置・幻灯機・引き伸ばし機）」になりうることという、3つの要因があることを確認した。金とは異なる黄金色の真鍮を組み込んだ自作品は、永続性という無いに等しいものを求めながら、それらから逃れようとする、心の葛藤そのものを示唆するものとなったのである。

第3章 汽水域で起こること－博士審査提出作品について

第1節 強烈な光

目が潰れてしまうことから目を背ける

現在光を表す単位、照度と光束の単位の語源は、それぞれ「ルクス」と「ルーメン」である。もともとの意味は、ルクスが万物の源で目に見えない実体そのもの、ルーメンはそこから流れ出る目に見える光でのことである。西洋美術史家の岡田温司（1954～）は、それがどちらも物理的な光の単位として使われるようになったことで、本来の意味が薄れ、光は聖なるものから生活に近い世俗的なものになったとする³⁵。

「目が潰れてしまうよ」。これは祖父母から、なにかを禁止される時によく言われた言葉である。太陽など強い光を見てしまった時にも目が潰れると表現することがあるが、これは畏怖の対象を見た時に、強い光を見た時と同じような状態になることの比喩のように思える。

写真技術が普及した19世紀後半から20世紀初頭には、網膜上の画像(網膜光像/optogram)を定着させるオプトグラフィー³⁶という技術も考案された。この技術は、網膜が最後に見た(記録した)ものを網膜に定着させるもので、鉄格子の窓に向けて固定したウサギの眼球を使った実験で確立された。この実験は、窓の鮮明な画像が得られたことから成功とされ、ここから殺人事件などの被害者の網膜から犯人の画像が得られるのではないかと期待され、人体実験も行われた。最終的にはオプトグラフィーの実験の正確さや科学的根拠³⁷が不明瞭と結論づけられ、警察はこの技術を犯罪捜査の一環として使用することを中止した。しかし、動物実験で得られた鮮明なオプトグラフから、光景は網膜に残るということが人々の記憶に残り、S.F.や推理もののフィクションで何度も取り上げられることになる。私もこれらの作品を幼い頃に見た記憶があり、太陽などを見ると目に焼き付いてしまうのだと誤解していた。

これまでの自作品での「光」は、聖的・静的な光のイメージで、「ルクス」的な光が表すものであった。しかし、私が光を想う時、根底に横たわるのは微細な光だけではない。私

³⁵ 岡田温司『イメージの根源へ』人文書院、2014年。

³⁶ ドイツの生理学者 Wilhelm Kühne によって進められた。

³⁷ 実際に鮮明な画像を得るためには、さまざまな条件があり、その条件の厳しさと非現実性から犯人の特定にはつながらないと結論付けられた。

は「光」を静的なものであると同時に、暴力的なものでもあると捉えているからだ。東南アジアなどの火傷しそうな強い日光や、北ドイツなどの高緯度の地域の日照時間が長くなる時期、あるいは白日に晒されるという表現があるように、光は時に暴力的な力を発揮する。真実を照らす聖なる光にはそうした側面も強く、近寄りがたい畏怖の対象として描かれてきた。物理的に強い光でなくても、暗闇で見るマッチの光は眩しい。しかし私は一方で、何が「暗闇」を作っているのか、「暗闇」が象徴するものとは何かに思いを馳せずにはられない。

私が、目を瞑っても臉に焼きつく光について再び考え始めたのは、石彫から溶接を使用した金属彫刻を制作するようになってからだ。

溶接光、原子爆弾の閃光、写真の焼き付け

「光を見る」という行為は、溶接をする際に重要な要素である。もちろん音も大切なのだが、初めて溶接を行った時、これほど鮮明に鉄の溶けている様子が見えるのに、実際には革手袋をはめてそれに触ることすらできないことに、もどかしさと同時に恐怖を覚えた（図23）。



図 23 溶接作業

少しでも手が近づきすぎると、革手袋の焼ける匂いがたちまち立ち上がる。作業中はもとより、溶接が完了しても鉄材に触ることはできない。水をかけると一瞬で蒸発するほど表面は熱いままである。以前私は溶接中にうっかりして、溶接したばかりの細い鉄の丸棒が、衣類を貫通して皮膚に達したことがある。皮膚は黒く焦げ、何年も経った今も跡が残ったまま

である。加えて溶接をする際、視界が狭く暗くなった状態で、裸眼では直視できない強烈な光を遮光ガラス越しに見る状況に、今でも緊張感を覚える。遮光ガラス越しに視る濃い緑色の光（図 24）に、恐怖を覚えるのは仕方がないことだろう。普段は自動遮光面という、センサーで自動的に遮光されるタイプの道具を使用しているが、折遮光センサーが過剰反応したり反応が鈍くなることもあり、遮光されない状態で光を見てしまうことがある。すると視界に光が一つの影として焼きつき、太陽を直接見た時のようにしばらくは目を開けても閉じても点が見える。また遮光された光でも、長時間作業すると目が痛み、じんわりと目の周りが熱くなったり、朝目を覚ますと目やにが出ていたりすることもある（電気性眼炎と呼ばれる症状）。特に私が制作で使用する溶接は、TIG 溶接と呼ばれるもので、ガスによる溶接よりもさらに高い光度を伴うため、遮光板は、溶接していない時は何も見えないくらい濃い色をしている。溶接で作品を作る場合、こうした強烈な光を眼前や周りに置いて作品を制作することになる。



図 24 遮光された視界

強烈な光という時、私には 2 つの光が思い浮かぶ。1 つは、幼い頃から聞いてきた原子爆弾の閃光だ。人間を一瞬のうちに影として焼き付けてしまった、いわゆる「死の人影（人影の石）」³⁸である（図 25）。最近になって知ったことだが、この「死の人影」は、人体が蒸発した³⁹のではなく、人が座っていた位置だけ閃光が遮られ、周りが熱源によって白く焼けて、

³⁸ 爆心地から 260 メートルの住友銀行広島支店入り口の石段。原爆名所として 1959 年柵を設け、1967 年強化ガラスで薄くなる影をカバーして現地で展示されていたが、1971 年の改築で原爆資料館に寄贈された。資料館が 2017 年にリニューアルオープンした後も引き続き同館で常設展示されている。

³⁹ 長い間、死の人影を含め、爆心地にいた人々は一瞬にして蒸発したと思われていたが、現在は科学的に否定されている。

まさにフォトグラム⁴⁰の原理でできたものとする説もあったらしい⁴¹。



図 25 1946 年末ごろ 松重美人氏撮影

2つ目の閃光は、写真を焼き付けるときの光（図 26）である。この光は、印画紙の感光度によって焼き付けられるものであって、溶接や原爆の光ほど光度が強いわけではない。しかし何も見えない印画紙に像を焼き付ける光は、物理的には弱いですが、光を手で一瞬でも遮ると、出来上がるプリントには影響が生じる。

溶接光、原子爆弾の閃光、写真を焼き付ける光という3つの光は、私の中で少しずつ重なり合いながら、作品の中で共存していった。

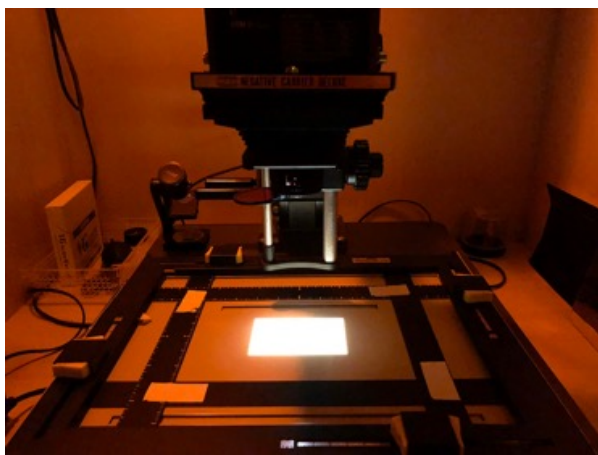


図 26 引き伸ばし印画紙に焼き付ける

⁴⁰ カメラを使用せず、印画紙の上に直接ものを置いたりしてイメージを作る技法。

⁴¹ 2000年に行われた奈良国立文化財研究所埋蔵文化財センターの調査で、「人影の石」の影の部分は、付着物で黒くなっていることが判明し、この説も誤りであることがわかった。しかし現在も、焼き付けられた影と説明している場合がある。

フレームワークであること

私の作品は、フレームのみの構造体が剥き出しになっているような構成をとっていることが多い。その状態は、設置状況を可視化し、彫刻という媒体が重力から自由になれない現実を鑑賞者に意識させる。その経験は、他の彫刻作品を鑑賞する際にも影響し、例えば地面から浮いている彫刻を見るときには、天井から吊っているか、浮いている「ように」見せる構造になっているという、当たり前のことを強く意識させる。

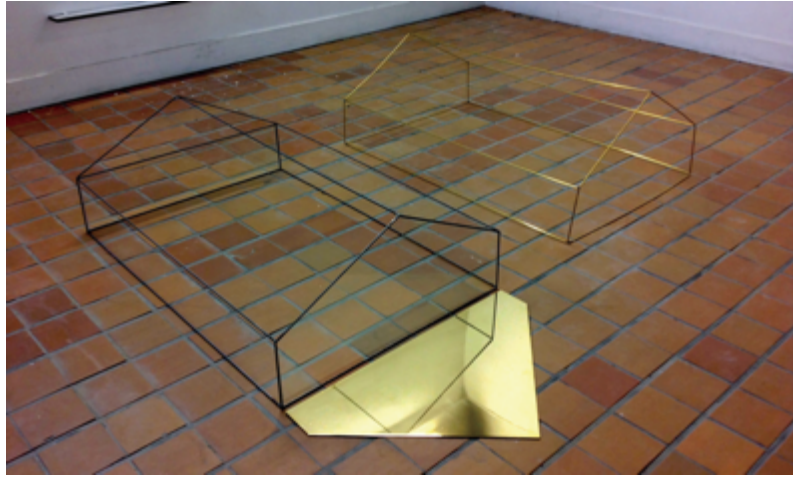


図 27 倉本弥沙《待っていること》500×440×380cm、真鍮・鉄・ガラス、2014年
鉄のフレームの2面に3mm厚のガラスが嵌まっている。

また、図27の自作品《待っていること》のように、鉄の鋼材にガラスを嵌め、面を構成として取り入れることは、「スケルトン」であることをより強調する。構造物は、完成前や崩壊直前のどちらでも、構造体が剥き出しになる。遮蔽壁がない状態の構造物を見ると、無意識にどこに支持体があるのか、不安定な部分がないかを観察してしまう。ガラスを、本来壁があるべき部分に組み込むことは、その経験と同じことを彫刻作品で行うことになる。

また「スケルトン」であることは、幽霊や光の投影と重なる要素である。私がW・H・マムラーの降霊写真の一つの特徴と考えるのは、幽霊が「生きている時と同じ姿」であることだ。他の降霊写真家たちの幽霊は、ヴェールを被った姿や霧に包まれたような姿をしている。ヴィクトリア期にそうした幽霊の姿が確立されたのは、心霊写真や交霊会で煙を使用したためと言われている。しかしマムラーの幽霊は、体格が見える形で半透明になっている(図28)。

美しいと評価が高いビュゲの降霊写真(図4)の幽霊は、まさに幽霊然としている。しかし幽霊の外見のパターン化後に生きる私の目には、マムラーの降霊写真の方が「スケルトン」に見え、新鮮に映り、技術的にも高く見える。



図 28 W・H・マムラー 《Col. Cushman》(原題) 1862~1875 年撮影。

第 2 節 《night cruising》－反射と縮尺による三次元的なイリュージョン

窓とカーテンの関係

居住スペースでは、ドアの隙間や窓から漏れる光によって、完全な暗闇はないに等しい。光は、その光源よりも暗い場所からでなければ、それを認識することはできない。そのため漏れ出る光は、板一枚隔てた向こう側の光に満ちた空間を意識させる。私にとって窓とは、日常生活の中で向こう側の光に満ちた空間を最も想起させるものである。外が見える扉であり、境界線であり、外の光を受けて明るく光るスクリーンであり、それらの象徴である。例えば、アニメ『ピーターパン』⁴²では、それらの要素が全て描かれている。まずピーターパンという異界からの来訪者は、月を背に逆光状態で窓辺に現れ、その窓から子供たちはネバーランドへと飛び立っていく。またカーテンは、窓を想起させる装置であり、光を遮るカーテンの機能は、強い光を遮断させようとする行為を意識させ、遮ってもなお漏れる光の強

⁴² 『ピーターパン』ディズニー製作による長編アニメーション (1953 年公開)。

さや神秘性を、逆に強調する効果があると言えるだろう。



図 29 倉本弥沙《雪の降った日》H250cm×W300cm×D40cm、真鍮、鉄、2015年

図 29 は、《雪の降った日》という 2015 年の作品である。窓とカーテンの関係を踏まえ、夜中のうちに積もった雪で、窓の外から光が照り入るような情景をイメージした。窓枠は作らずカーテンの輪郭のみを鉄で制作し、床面に真鍮板を敷いた構成をとっている。自然光が真鍮板に反射し、壁面に金色の光を映し出す。自立するような形も想定していたが、展示構成の関係で壁掛け展示とすることにした。しかし、そうしたことで、壁に反射がくっきりと映った。自立させた場合、光の影は散漫とした印象になり、自然光のみの展示の場合は、光の影はスポットライトよりも自然な印象になる。そのため、壁や影（一部の暗所）など、反射を強調するための要素が必要になることを認識した。

また、この作品から、私はカーテンのイメージを使うようになった。以前は、家の形をデフォルメしたり縮小したりしながら、俯瞰するような視点とサイズをとっていた（図 27）。しかし、《嵐の夜は》（図 13）《雪の降った日》（図 29）などを展示した修了作品展⁴³では、それまで俯瞰していた家の中に入るかのように、ベッド（図 13 《嵐の夜は》）や窓（図 29 《雪の降った日》）など、室内を意識させる展示構成をとった。

⁴³ 「He said "Buena Vista" という展示名をつけた。展示構成は家の中（部屋）だが、それを俯瞰して眺める第三者の存在を意識して名付けた。ベッドという生と死の両方を表す作品をメインに、窓、バスタブ（石棺）を配置した。当時制作したパンフレットには、第三者（神）は私が理解できない言語（ラテン語）で「いい眺め」と独り言を言った、というようなエッセイを載せた。

縮尺による視点の変化

これまで制作した作品は、1分の1スケール（実寸大）のものが多く、縮小して作った作品は少ない。その中でも《知っている気がする》（図11）は前述のように、地元の瀬戸内海を、祖父母の家があった「周防大島」⁴⁴を中心に、直径2mの真鍮板上に作った作品である。この作品でイメージした瀬戸内海の島の一つ、宮島の弥山山頂から瀬戸内海を見渡すと、いくつもの島が視界に入ってくる（図30）。私が馴染んだ瀬戸内海は、太平洋や日本海と違い、どこにいてもどこかの島が見える箱庭のような海だ。特に、幼い頃を過ごした瀬戸内海に浮かぶ周防大島は、島の形が金魚のような形をしている。盆踊りで「海がわしらの金魚鉢」⁴⁵と歌われるように、周囲を小さな島々と本土に囲まれた、果てのある海である。

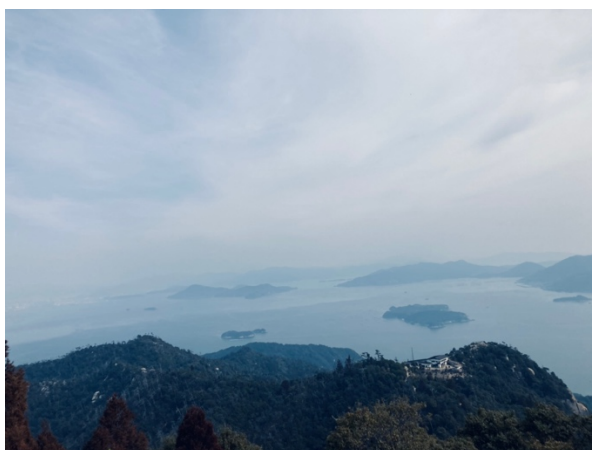


図 30 宮島の弥山展望台からの眺め



図 31 《山眠る》パラフィンワックス・ブロンズ、2011年

⁴⁴ 民俗学者、宮本常一の故郷でもあり彼の著書『周防大島昔話集』では、主に彼の出身集落に伝わる伝説が幼い頃の情景を伴って書かれている。

⁴⁵ 「周防大島音頭」作詞星野哲郎、作曲原伸二。

また、柳田國男（1875年～1962年）は、日本を「山島」（小さな山のような島々が無数に連なる）と呼んだが、日本アルプスの山々に登ってから、この呼び名も体感としてしっくりくるようになった。山頂から雲を眼下に眺める景色は、まるで瀬戸内海のようなようだったからである。雲から山々がぼこぼこ頭を出し、「おーい」と呼ぶと「おーい」と返ってくるやまびこは、まるで人が本当に呼び返しているのではないかと思うほど、感覚的な距離は現実的な距離と乖離していた。この時の実感を作品にしたのが、図31の《山眠る》である。図11《知っている気がする》以前に制作した作品で、鹿の背を山や島に見立て、インゴットのブロンズで作った鹿の角は、冬山で見かけた鹿の白骨から着想を得た。同時に、G・J・フレイザー（1854年～1941年）の『金枝篇』⁴⁶に書かれた、森の王を交代する儀式（王殺し）で重要な役割を持つ金の枝も、意識している。鹿の角の先端などが所々金色に見えるように、茶色の塗装を研磨で剥がしている。パラフィンワックスで作った円形の平面は、鹿の角が埋まった雪であり、海であり雲海であり、衛星写真で見た台風のようなものである。この作品では、鹿の角という大きさを実感できるものを起点に、視点が俯瞰に移動していくような構成をとった。



図 32 手前《By someone who should know better》真鍮・ガラス・鉄 H180×W240cm×D100cm 2020
奥《Far from home#3》真鍮・ガラス・鉄・エジソン球・アクリルにUVプリント サイズ可変 2020

⁴⁶ G・J・フレイザーは著書『金枝篇』で、呪術・タブー・土着信仰など世界中の事例を集めている。表題の金枝とは、イタリアのネミ村の聖なる木立に生えているヤドリギを指す。半寄生植物であるヤドリギは、木々が葉を落とす冬でも枯れず緑のままのため、ヨーロッパでは古くから、生命力と永遠の命を象徴する神聖な植物とされた。フレイザーがこの書を書くきっかけとなったネミ村の祭司職継承、「王（神）殺し」を行うためのキーアイテムであることから、タイトルとした。このイメージは図31の《山眠る》以降も、何度も繰り返し作品で使用している。王殺し（王の交代）には多くのパターンがあるが、冬は死の象徴として描かれることが多いため、生命の誕生を象徴する春の到来を王の交代にたとえた物語が多く存在する。冬から春の移行が恙無く行われるために、世界では多くの儀式が行われてきたという歴史的な事実があり（現在「昔話」として多く語られる）、生贄など犠牲を伴うものも少なくない。

図 32 の《By someone who should know better》は、一台のベッドが反転しているような構成をとっており、設置面にはスロープのように真鍮を構成している。奥に見える小さなベッド（《Far from home#3》）と同じ比率で作られており、展示空間にはそれ以外にも縮小したミニチュア型のベッドを設置している（図 33）。図 32 の実寸大の作品が同じ展示空間にあることで、縮小されたベッドを見る際は、通常の視点を離れた俯瞰視点で眺める感覚がより強調される。また、道具や家具をイメージに使う場合は、見慣れたサイズであるため、縮小・拡大されたものを見ると幽体離脱を起こしたかのように浮遊感が強調される。



図 33 《wrapped in the blanket of the night》サイズ可変、ガラス・鉄・エジソン球、2020 年

私がこの縮尺サイズによる視点の変化という気づきを得たのは、作品のマケットを手の中で組み合わせ、作品のための治具をマケットを見ながら思案していた時だ。通常、マケットは、構成などを検討するための試作という側面ももちろんあるが、金属を素材とする場合は溶接による歪みのポイントや安全面の確認、治具制作の検討など、技術的なポイントを検討するために作る側面もある。実際、私が金属を素材として制作する場合、他の素材を選択する場合よりもマケットを作ることが多い。作品だけでなく展示構成を考える際にも、縮小したサイズのマケットを使用し、作品を会場に置いてみることもある。いくつかの小さなマケットが、箱の中に収まっている様子は箱庭のようで、作品の全体像を俯瞰して見ることができる。当然、彫刻作品は大きくなるほど俯瞰して見ることは難しくなり、頭部像なら、少し離れば全体を見ることができ、全身像は同じ距離で全体は見えない。実寸よりも小さくなった対象物は、「構造」と「全体を捉える」という、彫刻制作で口を酸っぱくして注意される重要な見方を容易にする。私はこの「離れて見る＝全体像を捉える」という意識が、

デッサンを習い始めた頃から乏しく、全体を見ているはずがつい細部に注目してしまうという癖があった。マケットを作るようになって、「全体を捉える」ことを理解した気がする。

同じようなサイズによる視点の変化が、暗室でも起こる。撮影時には、眼前の風景はフィルムに一旦「縮小」され、フィルムに収まった風景の構成が捉えやすくなる。一方、印画紙への焼き付けや、スライドプロジェクターでの投影は、縮小された風景を「拡大」することである⁴⁷。拡大されたイメージは、観者に細部への集中を求め、撮影時には気付かなかった対象物の細部を確認させる。例えば、反射で窓に映ったものや、床の傷から入った予想外の光などにも気づく。そうした点も、これまで立体物を制作していた私が、写真という媒体に意外なほど親和性を感じた理由だろう。しかし、写真での「拡大」「縮小」には、前述のような、もののサイズによる浮遊感という感覚は乏しい。それには三次元的なものの立体感が関係している。3D 対応の同じ映画を、3D メガネで見ると、2D 仕様で見ると体感が違うが、三次元の彫刻と二次元の写真という違いは、より明確である。

縮尺による視点の変化、またそれに伴う浮遊感は、絵画のようなイリュージョンを作ることができない彫刻にとって、数少ない三次元的なイリュージョンの一つではないだろうか⁴⁸。

《night cruising》

真鍮を用いたこれまでの作品は、板状で、反射や写り込みという視覚現象に主眼を置いたものが多かったが、博士展提出作品《night cruising》(図 34) では、細い棒状の真鍮を選択した。全体像は、カーテンを川と橋に見立てた構成になっており、カーテンのように壁に掛けられた真鍮が手前に延びて床面に到達し、その床面には橋のミニチュアが置かれている。《雪の降った日》(図 29) などで行ってきた「窓」と「カーテン」による構成を、「橋」と「川」として展開し、川を想起させるものとして橋を組み込んだ構成をとった。

また、「カーテン」と「窓」の関係だけでなく、前述の「視点の移動による変化」という要素を加えて構成した。鑑賞者は、まず原寸大のカーテンを模したものを見上げる視角で見て、次に足元の小さな橋に気づき、俯瞰して鑑賞することになる。そうして俯瞰と見上げる視点を繰り返し、人間と人間以外(鳥や神あるいは幽体離脱したような視界)を行き来する。

⁴⁷ 大きく引き伸ばす大判プリントは、まさにプロジェクターで投影するように壁に印画紙を固定して焼き付ける。

⁴⁸ 三次元的なイリュージョンにはトリックがないため、イリュージョンであると断言するのは難しいが、視覚による効果であるため、ここでは絵画的なイリュージョンと区別して彫刻的イリュージョンとする。

見上げる視点を強調するために、設置場所を自作品の中では最も高い 430cm に設定した。さらに俯瞰の効果を強調するため、橋の縮尺サイズもこれまでの作品で使用してきたドールハウスの縮尺比率の 1/12 ではなく、作品の幅から決め、いわゆる N ゲージ用の規格⁴⁹よりも縮尺した 1/180 とした。



図 34 倉本弥沙 《night cruising》H430×W480×D300cm、真鍮・鉄、2021 年

反射による彫刻的なイリュージョン

図 34 《night cruising》では真鍮の丸パイプを使用したがる、直径 4mm 程度のこの細さの場合、壁面や床面に影像や光の影は見つけ辛い。しかし、カーブする形の反射と照明で線的なものとして表れ、板材よりも立体的な形を強調する。また床面に接していることで、床面の色が映り込み、反射で煌めく部分と床に溶け込む部分との差が生まれた。これまでの自作品は、真鍮が床面に接することは少なく、床面に光の影を生みやすいように底面が接しない形で構成していた。

反射によって形が見えたり消えたりすること、あるいは反射と映り込みによる空間操作のイリュージョンは、三次元的なものである。立体物であるからこそ起こりうるが、種がないという点で、縮尺による視点の変化という視覚効果と、彫刻的なイリュージョンを組み合わせたものだと言える。

⁴⁹ レールの軌間が 9mm になる尺度、1/150 の鉄道模型規格の総称（欧米では 1/160 の場合が多い）。HO ゲージと呼ばれる尺度 1/87 の規格が欧米では主流だが、日本では N ゲージが主流である。

こうした反射による作用は、コンスタンティン・ブランクーシ（1876年～1957年）の作品にも近い。ブランクーシは同じ作品でも、大理石・ブロンズ・石膏と様々な素材に置き換えている。

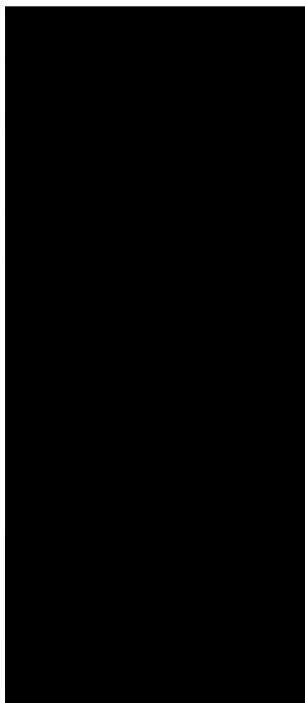


図 35 コンスタンティン・ブランクーシ《無限柱》(左から) 木 (300×30×30cm)、木 (410×24.8×24.8cm)、石膏(603×61×61cm)、木 (717×36.8×34cm) で作られたもの

私が 2010 年にパリのポンピドゥセンターに併設されたブランクーシのアトリエを訪れたときには、石膏とブロンズの二種類の素材で作られた《無限柱》(図 35) のマケットを見ることができた。図 36 の《無限柱》は、ルーマニアのトゥルグ・ジュ市に野外設置されており、ブロンズでできた高さ約 30m の作品である。この作品は現在、表面の真鍮⁵⁰の鏡面が錆で曇り、反射も写り込みも見えない状態になっていると人から聞いた。しかし設置当時は、他のブランクーシの作品のように反射していたであろうことが、作品の素材の選択・表面処理から見て取れた。空の色と周囲の空間を⁵¹映し込み、周りに高い建物がないため、見上げると終わりが無いように見えただろう。設置エリアの公園や教会を含んだ一帯には、ブランクーシの他の作品も設置され、《無限柱》を中心に曼荼羅のように配置されている。

⁵⁰ 鋳鉄で作られた作品の表面は、真鍮被膜によって覆われている。

⁵¹ 《無限柱》は第一次世界大戦の慰霊のためのモニュメントとして依頼制作したものであり、正式タイトルは《終わることなき感謝の柱、英雄たちの記念碑》という。この作品が野外設置されているエリアは、いくつかの公園を含む広大なエリアで、ブランクーシの他の作品も設置され、《無限柱》に公園の緑が映り込んだであろうと推測できる。



図 36 コンスタンティン・ブランクーシ 《無限柱》1938 年

川の匂い

市内に川が八本もある広島で生まれた私にとって、川は海に続くというより、あちらとこちらを隔てる「境界の幅」である。特に平和公園を挟む二本の川は、「骨が埋まっている」⁵²場所である。ターミナル駅の広島駅から路面電車でその川を越え、市内と呼ばれる繁華街に入るルートが一般的である。二本の川に挟まれた広島の中核地は、満潮時には海の磯の匂いが鼻をつく。イサム・ノグチ（1904 年～1988 年）は、広島のパークを挟むように二つの橋を作っており、「平和大橋」の当初の名前は《いきる》、「西平和大橋」の名前は《しぬ》だった⁵³。

⁵² 広島市内中心部を挟む元安川には被曝瓦など多くの被曝の痕跡が埋まっている。筆者が実際に川を渡るボランティアをした際にも発掘したことがある。2017 年には、原爆ドームの一部であろう 200kg の石材も回収された。元安川にはまだ 500kg 程度の破片が残されていると推測される。

⁵³ 「平和大橋」は当初の作品名《いきる》は、改題されて《つくる》(To Build) となり、それに伴って「西平和大橋」も《しぬ》から《ゆく》(To Depart) となった。



図 37 左が平和大橋、右が西平和大橋

どちらも欄干が低く、特に平和大橋を実際に渡ると、市内にかかる他の橋より、川面が近いように錯覚する⁵⁴。西平和大橋の船の帆先のような形のデザインは、逝く人々を乗せた船をイメージしたと、イサム・ノグチが説明している。この二つの橋の名前もそうだったように、私にとって橋は、そのまま「死」を暗示するものである。

それに比べると湖は、私にとって死の匂いから少し離れた水辺であり、水のイメージの中でもどこか独立した安定を保っている気がする。西洋美術で語られるような蠱惑的あるいは鬱蒼としたイメージとは違い、流動的というより静止、あるいは留まっているようなイメージがある。そのため私には「湖」への憧憬があり、後述する提出作品のタイトルも、《we never did make it to the lake #1、#2》（図36）（訳：私たちは湖に行くことはできなかった）とした。海、川、湖はいずれも水景だが、湖は、海や川とは性質が違うものと捉えている。学部時代に志向していた「適温」イメージは、安定した静止状態を求めているのだと現在では思っている。海外文学などで「休暇」や「避暑地」のイメージも強い湖は、わたしにとって安定や静止を表わし、同時に「静止＝不変＝永続的」なものが、じつは「束の間」「一時的」であることを際立たせるものでもある。

第3節 シリーズ《we never did make it to the lake》ートリックを把握すること

⁵⁴ 2019年完成の補強・工事により、上流側の欄干の外側に歩行者・自転車の専用歩道が増設された。工事に際しては、原爆ドームとイサム・ノグチの欄干の眺望を妨げないように配慮された。しかし歩道の欄干の高さは、イサム・ノグチの欄干よりも高くなっており、以前のように川への近さは失われてしまったように思う。

シリーズ《we never did make it to the lake》

《we never did make it to the lake # 1、# 2》（図 36、37）は、スライドプロジェクターをメインに構成した2つのインスタレーションである。《we never did make it to the lake # 1》（図 38）では、ガラスにカラープリントした湖の風景に、幽霊の代わりにボートを、また《we never did make it to the lake # 2》（図 39）では、ガラスにモノクロプリントした湖の栈橋の風景に、祖母の若い頃の後ろ姿を映し出している。降霊写真では隠されていた撮影トリックを、種明かしするような形で構成している。カメラを使用した多重露光ではなく、暗室で引き伸ばし機を使い多重露光で降霊写真を作るときの方法を、ここではスライドプロジェクターを使って再現している。

どちらのプロジェクターも、湖の画像に囲まれ明滅を繰り返す。この明滅は、種明かしのために図像を映したり消したりするだけではなく、灯台のシグナルを想起させるものとした。



図 38 倉本弥沙《we never did make it to the lake # 1》サイズ可変、スライドプロジェクター・フィルム・ガラス・アクリルに UV プリント、2021 年



図 39 倉本弥沙《we never did make it to the lake #2》サイズ可変、
スライドプロジェクター・フィルム・鉄・ガラスにシルクスクリーンプリント、2021年

前述のように、湖は私にとって死の匂いのしない水辺である。そこに幽霊のように明滅するボートを映し出すことは、私の依代としてのボートを湖へ行かせることなのである。

終章

私はまるで取り憑かれたように、降霊写真に傾倒した。写真の古典技法研究から始まり、様々な撮影を試みたが、それらは再現でしかなかった。私は初めて降霊写真を見た時、「これだったのか」という強い手応えを感じ、その手応えを彫刻以外に覚えたことに衝撃を受けた。その後、漠然とながら撮影トリックを推測し、なぜ彼らは幽霊と写真を撮りたかったのかという背景に関心を持った。私は、写真という媒体ではなく、降霊写真に惹かれたのだと、そのとき改めて認識した。ではなぜ降霊写真に惹かれるのか。ロラン・バルト『明るい部屋—写真についての覚書』や吉本隆明『共同幻想論』から、「死」という概念は「共同体」を補強するための幻想であること、そしてすでにどこかに属してしまっている私たちにとって、その幻想から逃れることは難しいことを知った。ここから、「種明かし」されているものを見ることは、降霊写真のような本物とも偽物ともつかないものを楽しむことではなく、幻想にすがっている自分を、少し冷静に見ることができからではないかと推測した。

そして次に、これまで伴走してきた真鍮という素材に対して、自身が感じてきた親和性を考察し、この素材に見出した光の可能性が、作品制作の過程でどのように変化してきたのかを追った。そこから真鍮が、「非永続性」を表す（象徴する）こと、磨くという行為でそのプロセスに介入できること、真鍮は黄金に似た光を放ち、反射を生む「装置」であること、という3つの要因を確認した。

これらを踏まえて提出作品を見ると、どの作品も作品内でイリュージョンが起きてはいるが、トリックがもともとないもの、トリックが明示されているもの、そのトリックも彫刻的なイリュージョンであることがわかる。このことから、写真という媒体に取り組んでいても、彫刻という媒体に踏みとどまっている（あるいは立ち帰っている）ことを実感した。提出作品を作り終えた今、彫刻という三次元だからこそ、種明かしとイリュージョンが共存しているのではないかと思われた。また自作品は、どの作品も、どこか一点に視点を集中させ作品の世界観に没頭させるのではなく、作品の構造を意識させるような構成をとっている。そのため視点がなかなか定まらず、時に鑑賞者は幽体離脱のように通常の視点から離れる。私は自作品が、構造を意識するという体験のための「装置」であるようにも思う。私たちが生活している社会にはいくつもの構造が存在しており、普段は見え辛く隠されている。しかし自作品の、構造体のような鉄の線で作られた作品や、すでに種明かしされている作品では、本来隠されているべきそれらの構造が露出している。これもまた、彫刻という三次元的

な作品であるからこそ、その見方が容易になるのではないだろうか。この視点は、鑑賞者に居心地の悪さを少し感じさせるだろうが、その居心地の悪さは、隠されたものを認識する過程にあることを示唆するのかもしれない。

松浦寿輝は自著『波打ち際に生きる』で、「波打ち際」について次のように言う。

波打ち際とは、波が打ち寄せてくる「場」であるわけですが、同時に、絶えず寄せては返しつづける波の運動という「出来事」それ自体なのだと思います。

そして次に、「波打ち際」の特異点について多くの事例を紹介する。中でも松浦自身の「波打ち際」の体験として映画（スクリーン）を挙げ、実感を伴う「境界線」の有り様を示している。この「波打ち際」について、松浦の講演会⁵⁵で私の頭に浮かんだのが、「汽水域」だった。波打ち際という境界線には、揺れ動く一本の境界線の緊張感と心許なさがある。しかし汽水域には、目に見える境界線は存在せず、淡水と海水が混じり合う複雑さがある。汽水域に生きることは、その中に入っていける生き物といけない生き物が存在するほど、じつは他の場所とは違う場所である。

今回彫刻と写真の汽水域を探すために、作品内でトリック、イリュージョンをどう扱うかという指針を得た。渦中に身を置きながら、汽水域を探すこと、あるいは汽水域を探す指針を求めること、それは同化を拒む私のささやかな抵抗である。

⁵⁵ 『波打ち際に生きる』刊行記念トーク 2013年6月14日代官山蔦屋書店より。

参考文献一覧

- ブリュノ・ラトゥール『近代の〈物神事実〉崇拝について—ならびに「聖像衝突」』
荒金直人訳、以文社、2017年
- 新井卓「新しいモニュメントの到来のために（上）銀板写真（ダゲレオタイプ）/呪物/マイクロ・モニュメント」『東京』第815号、岩波書店、2017年
- 新井卓「新しいモニュメントの到来のために（中）わたしたち〈非当事者〉たちのための物語」『東京』816号、岩波書店、2017年
- 新井卓「新しいモニュメントの到来のために（下）極小の記念物（マイクロ・モニュメント）の時代へ」『東京』第817号、岩波書店、2017年
- 新井卓「写真は語る PHOTO JOURNAL 銀板に刻む 核の記憶」『National geographic=ナショナルジオグラフィック』第23号、日経ナショナルジオグラフィック社、2017年
- 河合隼雄『無意識の構造』「中公新書」中央公論新社、2017年
- ジル・ドゥルーズ『フランシス・ベーコン 感覚の倫理学』宇野邦一訳、河出書房新社、2016年
- 内田樹、中田考『一神教と国家 イスラーム、キリスト教、ユダヤ教』集英社文庫、集英社、2014年
- ハンス・ベルティンク『イメージ人類学』仲間裕子訳、平凡社、2014年
- ルイジ・ギッリ『写真講義』萱野有美訳、みすず書房、2014年
- 新井卓「鏡の両岸で出会うこと—ダゲレオタイプ、イメージの原初への旅（前編）」『春秋』第525号、春秋社、2011年
- 新井卓「まなざすこと、希うこと—ダゲレオタイプ、イメージの原初への旅（後編）」『春秋』第527号、春秋社、2011年
- 橋本一径『指紋論—心霊主義から生体認証まで』青土社、2010年
- 安友志乃『写真のはじまり物語—ダゲレオ・アンブロ・ティンタイプ』雷鳥社、2009年
- 荒金直人『写真の存在論—ロラン・バルト『明るい部屋』の思想』慶應義塾大学出版会、2009年

- 久留島典子、高橋則英、山家浩樹編『文化財としてのガラス乾板：写真が紡ぎなおす歴史像』勉誠出版、2007年
- ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン『イメージ、それでもなお アウシュヴィッツからもぎ取られた四枚の写真』橋本一径訳、平凡社、2006年
- 橋本一径「写真的信仰について（1）」『月刊百科』第526号、平凡社、2006年
- 橋本一径「個を複製することー19世紀ヨーロッパにおけるアイデンティティを宿す身体の誕生（身体のロマン主義とリアリズム）」『表象文化論研究』第1号、東京大学大学院総合文化研究科超域文化科学専攻表象文化論、2003年
- クエンティン・バジャック『写真の歴史』「知の再発見」双書、伊藤俊治監修、創元社、2003年
- 神保京子『ダゲレオタイプの魔力』セミナー・ワークショップ リヴァイヴァル拡大版；Lecture1、東京都写真美術館、2002年
- 村上春樹『約束された場所でーunderground 2』文春文庫、文藝春秋、2001年
- ヴァルター・ベンヤミン『複製技術時代の芸術』「晶文社クラシックス」、佐々木基一訳、晶文社、1999年
- L・J・M・ダゲール『ダゲレオタイプ教本ー銀板写真の歴史と操作法』クラシックカメラ選書、中崎昌雄訳、朝日ソノラマ、1998年
- ヴァルター・ベンヤミン『図説 写真小史』「ちくま学芸文庫」久保哲司訳、筑摩書房、1998年
- ロラン・バルト『明るい部屋ー写真についての覚書』花輪光訳、みすず書房、1997年
- スーザン・ソントグ『写真論』近藤耕人訳、晶文社、1979年
- 松本健太郎『ロラン・バルトにとって写真とは何か』ナカニシヤ出版、2014年
- ジャン＝リュック ゴダール『ゴダール映画史（全）』奥村昭夫訳、ちくま学芸文庫（筑摩書房）、2012年
- 飯田高誉編『「文明」と「野蛮」のアーカイヴーゴダール『イメージの本』からリヒター《アトラス》へ』新曜社、2020年
- 浜野志保『写真のボーダーランド：X線・心霊写真・念写』青弓社、2015年
- 浜野志保「初期心霊写真小論ーマムラーからホープまでー」、『英米文化』、35巻、英米文化学会、2005年
- 秋山聰『聖遺物崇敬の心性史 西洋中世の聖性と造形』講談社、2018年

- 安藤礼二『吉本隆明 思想家にとって戦争とは何か シリーズ・戦後思想のエッセンス』NHK出版、2019年
- 岡田温司『イメージの根源へ: 思考のイメージ論的転回』人文書院、2014年
- 岡田温司『映画とキリスト』みすず書房、2017年
- 岡田温司『映画は絵画のように——静止・運動・時間』岩波書店、2015年
- 吉本隆明『改訂新版 共同幻想論』KADOKAWA、2020年
- 吉本隆明『改訂新版 心的現象論序説』KADOKAWA、2012年
- マルティン・ハイデッガー『存在と時間(上)(下)』細谷貞雄訳、ちくま学芸文庫(筑摩書房)、1994年
- 中原佑介『ブランクーシ』美術出版社、1986年
- 松浦寿輝『波打ち際に生きる』羽鳥書店、2013年
- 宮本常一『周防大島昔話集』河出書房新社、2012年

図版引用文献一覧

- 図1 W.H マムラー 《Mrs. Conant》1862-1875年
J・ポール・ゲティ美術館デジタルアーカイヴ
- 図2 W・H・マムラー 《ニューヨークのチャールズ・H. フォスターとエイダ・アイザック・メンケン》1871年、東京都写真美術館
『TOPコレクション たのしむ、まなぶ イントゥ・ザ・ピクチャーズ』展図録
東京都写真美術館、2018年
- 図3 W・H・マムラー 《Mary Lincoln and Ghost of Abraham Lincoln》1872年
フォード劇場デジタルアーカイヴ
- 図4 左 ウジェーヌ・ビュゲ 《THE COUNT DE MEDINA POMAR, with the spirit of his fater》1873年
右 ウジェーヌ・ビュゲ 《Sitters : MONS, LEYMARIE AND MONS. C. Spirit: EDOUARD POIRET》1873年
- 図5 三田弥一《横浜の真言宗の住職・小田天領に重なって写った女の霊》1879年
- 図6 ロラン・バルトと母の写真
松本健太郎『ロラン・バルトにとって写真とは何か』ナカニシヤ出版、2014年

- 図 7 山崎博『海をまねる太陽』より《Heliography》 1978 年
『山崎博 偶然と計画』展図録、武蔵野美術大学出版局、2017 年
- 図 22 山本合金製作所による「切支丹魔鏡」 web サイト「KYOTO CRAFTS
MAGAZINE」 信仰と工芸 Vol.3
https://www.kougeimagazine.com/special/faith_and_crafts_yamamoto/
- 図 25 重松美人「死の人影」1946 年ごろ
Web サイト中國新聞、ヒロシマ平和メディアセンター、原爆記録写真
https://www.hiroshimapeacemedia.jp/?gallery=2008052623433264_ja
- 図 40 W・H・マムラー 《Col. Cushman》1862～1875 年
J・ポール・ゲティ美術館デジタルアーカイヴ
- 図 41 コンスタンティン・ブランクーシ《無限柱》(左から) 木 (300×30×30cm)、木
(410×24.8×24.8cm)、石膏(603×61×61cm)、木 (717×36.8×34cm)
中原佑介『ブランクーシ』美術出版社、1986 年
- 図 42 コンスタンティン・ブランクーシ《無限柱》1938 年
中原佑介『ブランクーシ』美術出版社、1986 年