

荒川 瞳

ARAKAWA, Hitomi

デイヴィッド・ホックニーの視覚世界

映画そして映像表現をめぐるって

The visible world of David Hockney

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

はじめに

本研究はイギリス出身の画家デイヴィッド・ホックニー(1937-)の作品や研究を取り上げ、映画や映像との関連性を軸に、ホックニーが制作した作品などから映像的な表現をまとめたものである。作品のテーマは時に物語性や日常性をはらみ、画面には映像的な運動や時間が表れる。友人たちをモチーフにした作品では映画のワンシーンのようなドラマが繰り広げられ、そして写真作品には映画的手法が組み込まれている。多くの批評家はホックニーの作品が映画を想起させるとほのめかしながらも、そのことについて多くを語ることはせず、はっきりとその関連性を提示しない。本論ではホックニーの作品が映画を想起させる所以を検証し、ホックニーの作品制作と映画や映像制作の相関関係を考察した。

本論はホックニーと映画や映像との関係性を浮き彫りにしていくために、第一章の「撮影」、第二章の「編集」と映画製作の大まかな工程に沿い、そして最後に第三章の「ホックニーの映像」と三つの章に分けて構成している。ホックニーの作品は多様なメディアを用いており、古典絵画へのオマージュや研究を行ったり、iPadなどの新しい技術を取り入れたりと時代を横断するように展開するので、年代で作品の変遷を辿るのではなく、映像との関連性を強調するためこの構成にした。第一章では最初にカメラやコンピュータなどの道具を絵画制作に取り入れたことをまとめた。次にホックニーの著書『秘密の知識』の中でホックニーが行なった研究や実験から、遠近法についてホックニーが行き着いた空間表現と、一点透視図法に対抗するかのように独自の視覚を提示した逆遠近法への展開を追いながら、道具と眼差しの関係を「撮影」という章として考察した。第二章の「編集」では、ホックニーの代表的作品の一つである写真作品を中心に、写真を並べて接合するカラーージュ作品と映画のモニタージュ理論との関連性を示し、そして写真作品がどのように空間や物語を展開しているのかをホックニーの作品への言及をひも解き、映画や映像との関係をまとめた。最後の章では、近年の映像作品を例に挙げ、大きな画面で見せるパノラマ世界やマルチスクリーン、マルチプロジェクションなどの多

視点から捉えた映像を、カメラと鑑賞者が同じ視点になって体感する鑑賞体験を主に論じている。

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

ンリ=ジョルジュ・クルーゾー、リバイバル題名は『ミステリアス・ピカソ 天才の秘密』)やベルギーの美術ドキュメンタリー『ピカソ訪問(Visit to Picasso)』(1949、監督ポール・エゼール)から着想を得て作られた。この二つの映画はただ単に制作の様子を追ったドキュメンタリーではなく、ピカソのパフォーマンスを記録した映画である。『ピカソ 天才の秘密』でピカソが画面に線を重ねて、花から魚そして鶏と、イメージを変形したように、ホックニーは完成した肖像画に色を足してゆき、最初正面を向いていた肖像は最後には横向きの肖像に変わっていく。ホックニーもこの『ピカソ 天才の秘密』を意識し、絵の完成ではなく、どのように描いていくかを意識したと後に語っている³。

撮影というキーワードからカメラという道具に眼を向けてきたが、次はホックニーの視線の軌道についてまとめて考察する。写真のカラーージュ作品はカメラという道具を使い、絵画上で展開した映画へのアプローチとも捉えることができる。多くの視点から捉えた写真群はカメラの一つの視点から二つ以上の機械の眼の連続になり、ものの実体を浮かび上がらせる。ロサンゼルス在住のエディター、サンディ・バラトーレがジョイナー写真について「私たちはこの一枚の作品の中で、ホックニーの視線の軌跡を、あたかもムーヴィーカメラを回しているかのように、追うことになる。カメラは空間をさまよい、対象である物や顔に接近しては、離れていく」⁴と指摘するとおり、私たちは一つのスクリーンに収められた新しい映像を見ているかのように作品に動きを見ることができる。一つの画面に様々な瞬間が映され、動かない画面は鑑賞者が視線を漂わせることでワンシーンとなる。ホックニーは動き回り、被写体に近づいては俯瞰するカメラワークで写真の持つ絶対的な遠近法を打ち消したのである。

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

の真偽は追求しない。それよりホックニーがこの研究で、過去の名画と現代の映画やテクノロジーを一つの線上で語っていることに着目した。またホックニーは過去の巨匠が光学機器を使っていたことを決して否定的に見ていたのではないことも示しておかなければならないだろう。上でも見てきた通り、ホックニーにとって道具を利用することは、新しい絵を描くためにはとても重要なことであるのだ。

ホックニーは1年間カメラ・ルシーダを用いて、ナショナル・ギャラリーの守衛をモデルにするなど、実際に何百もの肖像画を描いた。カメラ・ルシーダは棒の先につけたプリズムがその前にある対象を下の紙に映しだす簡単な仕組みの光学機器である。光の屈折による錯覚を辿って描かなければならないので、素早い描写が求められる。カメラ・ルシーダはあたりをつける道具として最適であり、ホックニーは影や目など細かい肉付けは後から加えている。ホックニーはこの装置は持ち運びに便利で風景画を描くには適しているが、肖像画には難しいと言う。「目を動かせば、映像は消えてしまい二度と戻らな」くなり、視線がずれるとその装置が機能しなくなるからだ⁶。

カメラ・オブスキュラは、暗い部屋に空いた小さな孔を通して投影される光学機器である。カメラ・ルシーダと異なり、孔からの投影によって外部世界の上下逆さの像が画面に映し出される。また動く映像を映すので、カメラ・ルシーダと同様にモデルが動けばその投影されている像も動いてしまうが、画家が見る位置を変えてもその像は投影され、映画前史、映画原理の起源として扱われる。写真評論家の伊藤俊治はカメラ・オブスキュラから写真への誕生の過程において、「カメラ・オブスキュラを使って屋外の芝居の映像を屋内の人々に見せた時、その暗い部屋に映しだされた“動く映像”は写真を超えてすでに映画の発生を予告していたということである。固定した透視画を描くためのカメラ・オブスキュラは実は、描く行為以前の段階で、シネマ・イメージを内包させていたのだ」⁷とこの光学装置が誕生した時点で、映画の原理が示唆されていたことを指摘する。そしてカメラ・オブスキュラは遠近法の確立にも影響を与え、写真の原理にもなっている。

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

デイヴィッド・ホックニーの「水とプール」

視図法による矩形の支配から逃れることができた。1983年末にたまたま本屋でジョージ・ロウリーの『中国絵画の原理』という本を見つけ、その中の「移動する焦点」というテーマに惹かれて、絵巻物の世界に魅了されていく¹⁰。この頃にはすでに、写真をつなげた作品に着手していたが、この絵巻物の「移動する焦点」への考察を巡らせることで、自身の写真作品への空間の広がりが明瞭になる。

ホックニーはこれらの「移動する焦点」を持つ中国絵巻物の研究を自身のカメラワークスの根本原理として、1983年の《龍安寺の枯山水を歩く 1983年2月京都》で改めて多視点の眺めから遠近法をひっくり返す逆遠近法（reverse perspective）の意義を発見した。1983年2月にホックニーは京都で行われた国際紙会議に招かれ、龍安寺の石庭を訪れる。左から右にホックニーが一歩ずつ歩き、その一歩の歩みから捉えられる石庭の眺めを上下に視線を動かし垂直に撮影した。そしてこの動作を石庭の端から端まで繰り返し行いフォト・コラージュ作品として発表した。手前の砂地は粗く、奥に眼差しを向けるほど砂は細くなり、触覚的なグラデーションが生まれ、僅かな奥行きが広がる。奥行きを見出せるのはそれだけでなく、石庭の淵が微かに外側に広がることで逆遠近法の構図となり、庭の端から端へと視線が動くホックニーの歩みが強調される。奥行きの広がりが顕著に現れると同時に、その対象の実体を浮かび上がらせている。

漂う視線、広がる空間

ホテル・アカトランシリーズは1984年にメキシコでの写真展に行く途中に、偶然立ち寄ったモーテルを舞台にした連作である。ホックニーはホテルの中庭に惹かれて、再度訪れこの連作を完成させ、「ムービング・フォーカス」という副題をつけ発表した。ホテルの中庭には井戸があり、その井戸を囲むように部屋が配置されているこの回廊を円環状に廻って観察し、数枚のリトグラフと油彩画を制作した。視点は常に中庭の井戸を向いており、円柱の柱が、コラージュ作品における視点と視点の境界のように機能し、画面には楕円の弧を描くようにパノラマ世界が広がっている。激しい色彩ではあるが、そこには「静寂な世界」が広がる。映画の撮影技法であるトラッキングショットを思わせる滑らかな画面は、まさしく絵巻物のような横移動を想起させる。「ホテルについての作品ではなく、空間に関する意識についての絵」¹¹として、円環運動を繰り返すような構成となっている。ここでも絵巻物にみられるような鳥瞰図的な視覚体験が生まれる。

ホックニーの視線を断続的に撮影した写真は、ホックニーが漂うように物や風景を観察した視線の軌跡である。ホックニーは映画のような長回し、トラッキングショットの用法を写真作品に取り入れることで、観る者の眼もムービーカメラのように横移動やクローズ・アップなどを繰り返し、鳥瞰図

のように平面画面の中で空間を浮遊するような視覚体験を提供した。

第二章 編集

この章では断続的に撮影した写真を後でつなぎ合わせ再構築する編集工程を見ていき、主にコラージュ作品を中心に、写真の時間性について考察した。写真の時間の内包は、映画前史の一つにも位置づけられるマイブリッジの連続写真から分かるように、写真が映画に発展する要素であり、写真と映画の異なる点である。連続する眼差しは空間の広がりだけではなく、時間の層を表している。

逆遠近法を使い空間を広げた《龍安寺の枯山水を歩く 1983年2月京都》の矩形に並べられた石庭はまさに、平面性を打ち出し、別世界のような平面文様を描いた常に揺らぎ、様々なパターンの波紋を見せるプールの水面である。ポラロイドのコラージュの編集よりも時間がかかるこのフォト・コラージュで、ホックニーは写真の欠点とした制作時間を十分に設けることを可能にした。ここではつなぎ合わせる工程を編集として、映画のモンタージュを手がかりにホックニーのジョイナー写真を中心にまとめている。

コラージュとモンタージュ

ホックニーは自身の写真作品をジョイナーズと名付けるが、インタビューや友人たちは度々「フォト・コラージュ作品」と紹介している。また、他の批評家はフォトモンタージュと定義していることから、この違いを一度整理する。コラージュとモンタージュの境界はいままで曖昧に語られてきた。コラージュ（collage）は、「糊で貼り付ける」というフランス語の動詞（coller）から派生した芸術技法である。モンタージュ（montage）も同様にフランス語 monterに由来している。「機械などの組み立てやつなぎ合わせ」という意味を持ち、特に写真の構成や、映画の編集用語として使われてきた。ホックニーの写真作品は台紙に糊で貼り付けているコラージュであり、写真を組み立てたフォトモンタージュであることは間違いない。ホックニーが名付けたジョイナー写真は、“joint”（接合）から由来した造語である。「台紙に貼る」ことは一つの編集作業であり、ホックニーは視覚の断片を「再構築（reproduction）」することを意図している。ジョイナー写真はキュビストたちのパピエ・コレように、新聞紙や壁紙など異質な素材を総合し、形態的な統一をもたらすコラージュではなく、ダダイストたちの機械的で、反芸術的な意図もほのめかすフォトモンタージュとも異なる。だが写真を組み写真としてショットの連続から時間と空間を広げ、多視点からのショットを構成したホックニーの写真作品は、時間と運動の要素を生み出している点で映画のモンタージュとしてカテゴライズすることができるだろう。映画学者・映画史家の岩本憲児はフォトモンタージュとモンタージュにおいて、前者は空間の中での展開であるが、後者は時間の

中で行われると違いが生まれると言うが¹²、ホックニーは写真を重ねることで時間軸をもたらしたことを強調している点で、写真を使った映画の「モンタージュ」的「コラージュ」と言うこともできる。ホックニーは空間の広がりや対象の把握という点においてはキュビズムを参考にしているが、時間や運動という点においては、絵巻物の物語、時間軸の使い方などの映画的な思考がある。

モンタージュ映画的手法

映画における「モンタージュ」は「フィルムの断片をつなぐ」という編集用語であるが、ロシアの映画監督セルゲイ・エイゼンシュテイン(1898-1948)によって「独立したショット、さらには対立し合うショットの衝突から生じる思考」と定義され、微分法ではなく、積分としてショットを細胞として一つの集合体を形成する。エイゼンシュテインは「変化するカメラの位置の映画的方法の時代は今日、通称『モンタージュ映画的方法』の時代と呼ばれている。その通称は形式としては通俗的であり、本質においては全く正しくない——つまり、あらゆる映画的方法はモンタージュ映画的方法なのである」¹³と、「変化するカメラの位置における映画的方法におけるモンタージュ」（1937）の最初に表明している。ここでエイゼンシュテインは、静止写真が一定の速度で映写機を通過することで、すでにモンタージュ的結合が起きており、これを基本的な映画現象として、どのような映画も結合的要素によって、モンタージュが連鎖し映画になると言う。ホックニーのコラージュ作品も一枚ずつ辿って見るとモンタージュ的結合が起こるので、モンタージュにおける最も基本的な映画現象のモンタージュである。

さらにエイゼンシュテインは映画だけでなく絵画や演劇など表象全般を巻き込み、モンタージュ理論を展開している。ここではロシアの画家ヴァレンティン・セローフの《マリア・エルモロヴァの肖像》（1905）という作品が、ホックニーと同様に多視点のショットから構成されていることを示し、映画的手法が絵画に組み込まれるとどのような効果が生じるのかをまとめた。エイゼンシュテインはこの作品があらゆる角度からのモンタージュによって、大女優マリア・エルモロヴァの像が堂々たる威厳を持ち立ち現れると言う。エイゼンシュテインによれば、この絵画は四つのショットをつなぎ合わせて描かれている。まず一つは人物の全体を捉える「全身像のロングショット」。次に「膝までの人物像」。そして「腰までの人物像」。最後は顔の「クロース・アップ」と四つの規格化されたショットが接合されている。顔を上下に動かし全体から女優の顔に注目すると、各々のショットに異なる消失点が使われていることがわかる。それが背景にある鏡や鏡が写した部屋の角の線によって丁度区切られることでその効果がより明らかになる。視点を一つの線上で分割しながら捉え、観る者の視線がパンのように上下に動くことで、舞台女優の確固たる威厳とその様相が現れる。エイゼンシュテイン

は、この絵画のモンタージュ映画的手法が絵画世界をも飛び抜けた、偉大な芸術作品であると明言する。「私は考えているのだが、この『切断』とその切断の結果、各断片がモンタージュ的に対比されるという秘訣のなかに、この肖像画が働きかける力の基本的な秘密が存在する。（中略）——つまり、モンタージュとは断片群の連続性と言うよりは、むしろ完全に断片群の同時性を意味すると。知覚者の意識のなかで、断片は断片に積み重なり、それらの断片が、色彩、光、輪郭、サイズ、運動などで一致しないために、力動的な衝動と衝撃の感覚をあたえる。その衝動と感覚は、単純な物理的運動の知覚から、隠喩的、イメージ的、あるいは概念的な対比のモンタージュにおける概念的内部の最も複雑な形式にいたるまで、運動感覚の基礎なのである」¹⁴と観る者が絵画に運動を見出すことによってモンタージュを想起させる。「つまり、本質的には全体的過程における連続する各位相である諸要素が、一枚のカンヴァスに同時的・同期的に融合し、共存しているという考え」¹⁵のもと、画面の「同時性」と観る者の視点の動きによる「連続性」の統一がモンタージュの映画的手法を招いているのだ。

ホックニーはカメラを使いはじめた1970年代から早くも写真を重ねていた。不自然な歪みのある広角レンズを嫌い¹⁶、写真を断片的につなぎはじめた。その人物の全体像をカメラのパンを使って、違う角度から撮影した写真をつなげたジョイナー写真を絵の中に写している。このように絵画制作のために写真をつなげてジョイナー写真を制作をしていたが、それを作品として発表するのは、1980年代に入ってからであり、この時はただの下絵の参考でしかなかった。《ある画家の肖像》ではプールの写真一枚と、男性の姿を頭から肩、胸、腰、脚そして足下の5枚の写真をつなぎ合わせた像をもとに描いたモンタージュの映画的手法を用いた作品である。そのジョイナー写真は輪郭をなぞるだけの使用に止め、決して写真をそっくりそのまま全て写し取ることはなかった。1969年に裸体の全身像を描いたエッチング《ピーター》では、二つの視点から全体を捉えている。直立し腰に手を添えたピーターの上半身は正面から、腰から足下までは床を見下ろすように描いている。脚が不自然に短く、身長が縮められているように見えるが、視線を足下から徐々に上に向けると、丁度ピーターの顔と目を合わせることができる。画像を並列させ結合させることで、映画的手法を古典絵画で発見したエイゼンシュテインと同じ思想でホックニーはジョイナー写真に現実に近い、リアリティのある視覚表現をもたらしたのである。

第三章 ホックニーの映像

最後の章ではホックニーの近年の新しい展開、ポラロイド・コラージュの映像版である映像作品における鑑賞体験を中心にホックニーの映像作品を論じている。技術が進歩し、機材やカメラも安価になり、編集もスムーズに行なえる

設備を整えることができたため、ホックニーは2011年から本格的に独自の「キュビズムカメラ」を使った映像制作に取りかかる。《ジャグラーズ、2012年6月24日》でホックニーは映像作品を撮影する。プリングストンのスタジオの中で12人のジャグラーたちがパフォーマンスをしながら楕円を描くように循環している様子を、18台の固定カメラで撮影し、その映像を縦3×横6のNECモニターに流した。ホックニーのポラロイド・コラージュ写真のように格子状に画面を配置している。室内のアンリ・マティスの絵画のような赤い壁とプールのような水色の床というホックニーの遊び心により、それぞれのカメラの露出が異なることを強調している。その画面上のずれによって、隣同士のモニターにフェードインとアウトを繰り返すジャグラーの動作が絶え間なく映される。一つのカメラでは12人のジャグラーたちを画面内に収めることは難しいが、この方法によって、一度で全ての画面を見ることができる。《泳ぐグレゴリー》のように画面を循環するジャグラーを映すことで、ループ再生によってホックニーが映像に対して懸念していた一方のみの時間軸を解消しようと試みたことがわかる。この作品は、ジョイナー写真の瞬間を重ねることで生まれた時間軸が映像の持つ時間軸と合わせり、新しい視覚体験へと展開する。鑑賞者は各々のモニターをじっくりと凝視でき、全体も俯瞰して見渡すことができる。バックグラウンドには、作曲者を主人公とした伝記映画にもなったジョン・フィリップ・スーザの「星条旗よ永遠なれ」が使われている。この作品を展示した恵比寿映像祭のディレクター北澤ひろみは「初期のサイレントムービーのようなシンプルな動きやハリウッドフィルムのテクニカラーを彷彿とさせるヴィヴィッドな色彩を用いるなど、映画や絵画の歴史に注意を傾けながら、レンズというテクノロジーを通した視点への考察を試み、ムービングイメージへの新たな経験をもたらしている」¹⁷ と言い、ホックニーが映像を扱う上でやはり映画を参考にし、写真と同じように映画における従来の視覚体験の欠点にも向き合って作り出したことを強調している。

ベルトコンベアに乗るようにゆっくりと一本道を進んでいく映像作品では、画面を並べて配置することで、写真作品のようにずれが生まれ、ホックニーが制作した多くの視点からの映像は鑑賞者をまるで包み込むような視覚体験を創り出す。映像の中に完全に入ることはできず、空間は身体を包み込まれるような、浮遊するような印象を演出する。画面の隣同士の境界線上でずれが強調されると、画面に亀裂が生まれ、画面の流れによって、鑑賞者に身体がそこに吸い込まれるような感覚を与える。このずれによる知覚は映像が動くことによって、亀裂が開いたり、閉じたりを繰り返し、映像体験は一層身体的な感覚を作り上げている。1980年代のフォト・コラージュにもずれが効果的に使われており、美術批評家の東野芳明はそのずれこそが「人間が肉眼で見るとい、あいまいな行為に近づこうとしている試み」であり、

その肉眼では捉えることのできない映像のずれや重なり合ったモザイク構造が、人間の見るという行為の不透明な実体を補っていると言う¹⁸。そのずれがあるからこそ、パノラマ世界では把握できないずれやタイムラグのある肉眼の運動に近づこうとしたのである。その鑑賞体験は、新しい技術を用いた、ホックニーのよりリアルな眼差しである。

ホックニーは現在の映像作品について「これがアートかは分からない。しかし新しいテクノロジーを使った革新的な視覚世界である」と言い¹⁹、絵画を超えた視覚、目に見える世界を描写する方法をいまでも探求している。

結びにかえて

過去のインタビューや自伝では、映画というメディアと絵画を比べることはあったが、ホックニー自身が一つの映画に対してその作品を語ることは少なかった。しかしホックニーは近年、特定の映画について言及することが多くなった。ホックニーはロバート・ゼメキス監督のアニメーションと実写を掛け合わせた『ロジャー・ラビット』(1988)が編集によって丁寧にアニメと実写世界を見事に合成していると賞賛した²⁰。またフェデリコ・フェリーニ監督の劇中劇の世界を大きな豪華客船のセットを組んで具現化した『そして船は行く』(1983)²¹ やスティーヴン・スピルバークの特撮とCGを融合してリアルな仮想世界を創り出した『ジュラシック・パーク』(1993)²² などについても言及しており、そのどれもが幻想的な世界の中でも現実感を感じられる映画であることがわかる。マーティン・ゲイフォードはホックニーとの対話をまとめた本で「ホックニーが映画を楽しんでいることは家のホームシアターを見れば明らかである。ホックニーは結局ハリウッドの玄関口で何年も暮らしていた」²³ とホックニーが映画を今でも多く鑑賞し、映画人とも交流して映画の話をしていることをあまり表に出さないことを指摘している。2016年にイギリスで出版された『A History of pictures』という本では、洞窟壁画から始まる絵の歴史をマーティン・ゲイフォードと対話しながら総括した。古典絵画と映画や写真を同じテーマで括り、ジャンルに関係なく今までアーティストが三次元世界を二次元の平面にどのように表象してきたのかをまとめている。ホックニーが絵画だけでなく映画や写真にも詳しいことがわかる。またこの本では映画や写真だけでなく、コンピュータの画像などもホックニーにとって絵画と同じ平面の芸術表現の一つ、絵の歴史として扱っている。

これまで映画や映像表現との関連性を示しながら、ホックニーがどのように平面の中に三次元の世界を表象してきたのかをまとめてきた。筆と同じ道具としてカメラを制作に取り入れたことで、描写表現の幅が広がった。また新しい技術や道具を絵を描くための筆やキャンバスとして実験的に使い、作品にしてきた。ジョイナー写真の動きはホックニーが歩いたり近寄ったりした眼差しの軌跡であり、そのカメラワークは映画の撮影と同じような眼差しで空間を自由に動き

記録している。一つの視点からでは捉えられない空間はホックニーが眼を向けたり、歩み寄ったりすることで、多視点からの私たちの日常に近い視覚を見ることができる。また編集という作業を通して、時間の欠如という写真の一番気がかりだった時間性を取り入れることができ、そのままリアルな世界を絵画にうつすのではなく、現実感のある世界を新たに創り出してきた。近年の映像作品では、視点を拡大したり、向きを変えたりが同じ平面上で同時に展開する。どの画面に焦点を当てるかは鑑賞者に委ねられ、複数のモニターのずれが人間の不完全な視覚を補い、実際にそこにいるかのような現実に近い感覚を想起させる。ホックニーは、映像的な視点を作品に意識的に取り入れることで空間やモチーフの捉え方が大きく変化し、絵画と映像、そして写真の違いについても考えることができた。

またホックニーのスクリーンやキャンバス、写真の表面の捉え方は、ホックニーの画家的な姿勢から、現実世界をどのように視覚化し、それをキャンバスにどう絵具をのせ、線で描写するのかという考えのもとに生まれている。キャンバスも映画のスクリーンも同じ平面であり、その表面の層にどう投影するかが重要になる。ホックニーは小さい頃に父親と週に何度も映画館に通い、一番前の席で「ザラザラした画面」を夢中になって見上げていたという²⁴。ホックニーは映画が投影されたスクリーンに光りの粒やフィルムのノイズを見ていたのではないかと筆者は考える。「僕たちは、どんな映画でも見に行った。とにかくスクリーンには興奮があった。映画が始まるとまるで魔法のように壁が取り払われ、ブラッドフォード郊外のむさ苦しい小さな映画館にも別世界が広がった」²⁵ とホックニーは映画の原体験を鮮明に記憶している。ホックニーはスクリーンの画面が放つ視覚の魔術に魅了されるが、それが「写真的な空間である限り、退屈なものになってしまう」²⁶ と、自由に眼を動かせない表面が意識されるとその魔法も解かれると言う。ホックニーが幼少期に見た「ザラザラした画面」はまだ魔法に魅了されていた頃で、どの部分にも眼が向けることができたから、別の世界に夢中になれたのである。「私が興味があるのは、鏡や水のような表面のない平面世界である。プールの水面を見ると、奇妙な歪みが創り出される」²⁷ とホックニーが過去の写真展で言ったように、幻想的でありながらも、そこに人工的な手を加えることで、観る者がその視覚世界の中で自由に眼差しが向けられることがホックニーにとって重要だった。ホックニーが目指した絵画におけるリアリティの世界や現実感はこの「視覚の魔術」にかかった鑑賞体験、壁が取り払われ、映画館の中に別世界が広がったという感覚なのではないか。ホックニーの作品も鑑賞者をカリフォルニアの日常風景や、故郷の森林に連れ出してくれる。作品を様々な視点から自由に見ることで、ホックニーが大人になるにつれ感動が薄れてしまったという映画館の「視覚の魔術」は消えず、ホックニーが新しい作品を創り出していくことで、いつも鑑

賞者に驚きと感動を与えている。

- David Hockney, *David Hockney by David Hockney* : introductory essay by Henry Geldzahler. Thames & Hudson, 1976. p.73
- デイヴィッド・ホックニー著 / ニコス・スタンゴス編 / 斉藤泰嘉訳『僕の視点―芸術そして人生』美術出版社、1993. p.167
- 同書 p.170
- サンディ・バラトール著 / 岩淵潤子訳「視覚の表面 〈見る〉 冒険旅行の手引き」『美術手帖』美術出版社、第 593 号（1988 年 4 月号）、p.27
- デイヴィッド・ホックニー著 / 木下哲夫訳『秘密の知識：巨匠も用いた知られざる技術の解明』青幻舎、2006. p.12
- 同書 p.28
- 伊藤俊治「視覚メディア装置の変容 写真の誕生から現在まで」『うつすことと「見ること」 一意識拡大装置―』埼玉県立近代美術館編、1994. p.14
- 田中麻帆「デイヴィッド・ホックニーの「逆遠近法」再考：一九七〇―八〇年代の日本美術受容に着目して」『美学 = Aesthetics』美学会 編（通号 246）2015. p.138
- ローレンス・ウェシュラー 「1987年ハリウッド・ヒルズにデイヴィッドと愛犬スタンリーを訪う」『ホックニー画集：ひとつの回顧』西野嘉章訳、リプロポート、1988. p.84
- 同書 pp.91-92
- ホックニー、前掲書 1993. p.157
- ドーン・エイズ著 / 岩本憲児訳『フォトモニタージュ操作と創造：ダダ、構成主義、シュルレアリスムの図像』フィルムアート社、2000. p.199
- セルゲイ・M・エイゼンシュテイン著 / 山田和夫訳監修「モニタージュ」(1937)『エイゼンシュテイン全集：第2部映画―芸術と科学 第7巻 モンターージュ』キネマ旬報社、1981. p.97
- 同書 p.78
- 同書 p.78
- 東野芳明「デイヴィッド・ホックニーの『ジョイナー写真』」『美術手帖』美術出版社、第 516 号 1983 年 10 月号、p.21
- 北澤ひろみ『第 6 回恵比寿映像祭トウルー・カラーズ』東京都写真美術館、2014. p.88
- 東野芳明、前掲書、pp.26-28
- Martin Gayford, A Bigger Message Conversations with David Hockney : Thames & Hudson, 2011. pp.234-235
- ホックニー、前掲書、2006. p.158
- Gayford、前掲書、p.158
- ホックニー、前掲書、2006. p.196
- Gayford、前掲書、p.157
- ホックニー、前掲書、1993. p.13
- 同書 pp.12-13
- 同書 p.13
- David Hockney, David Hockney photographs : Petersburg Press, 1982. p.12

小尾 明梨

OBI, Akari

インドネシアと日本のワヤン・クリに蔭る共通の世界観考

揺らめく祖霊たちの教理

A consideration of a common world between Indonesia and Japan in Wayang Kulit

第一章 はじめに

古くからアジアを中心に栄えてきた影絵芝居。ランプもしくは松明の灯りによって映し出された〈影〉。一般的には物体に光が当たり、影となって立ち現れるシェード(Shade)と影そのものを示すシャドウ(Shadow)といった二つの意味が思い浮かぶだろうが、ほか国や地域によって、様々な意味付けがなされている。例えば日本においては〈水影〉、〈面影〉といった独特な言葉などがみられる。西洋ではプラトンの「洞窟の喩え」¹のように〈影〉が魔術的なもの、まやかしいといった解釈もなされる一方、プリニウスは『博物誌』においてはエジプトやギリシアで聞いた諸説から〈影〉が絵画の起源であるという指摘をした。このうちには「プタデスの娘」説話、すなわちプタデスの娘が戦争へ赴く恋人の影を壁へ写したとされる説話があり、これは恋人の〈影〉から〈面影〉を残そう(あるいは取り出そう)として生み出されたアイデアなのである。このような〈影〉を使用した芸術は絵画のみではならず、演劇においても影絵芝居という形で世界に広く分布する。演劇学者である宮尾慈良によると大きく分けて〈黒白影絵芝居人形〉と〈彩皮影絵芝居人形〉といった二種の人形による芝居がみられ、〈黒白影絵人形〉は影の色彩が黒く原始的で人形は中心部分に核となる棹が取り付けられ支え、これに属するものには、東南アジアを拠点としている。一方〈彩皮影絵芝居人形〉は影に鮮やかな色彩を持ち、操り棹は首と両手に取り付けられ人形、スクリーンに人形を押し付けながら繊細でアクロバットな操作を行う。

このうち筆者は2008年より〈黒白影絵芝居人形〉に分類



図1. 劇団かかし座 2012『影絵 SHADOW ART』文溪堂 p9 より抜粋

されるインドネシアの影絵芝居ワヤン・クリの上演に携わり、大学の卒業研究では日本で活動する数々のワヤン・クリ上演グループの存在を知ったことから「日本におけるワヤン・クリの受容と変容」といったテーマで研究を行った。ワヤン・クリは、その芸術性や哲学性から、2009年にユネスコ世界無形遺産に登録されるなど世界でも認められる伝統芸能である。上演舞台はスクリーンとなる白い幕クリル(Kulil)、その下に横たえられたバナナの木グドゥボ(Gedebog)、クリル上部に吊り下げられた、椰子油の洋灯ブレンション(Blencong)によって形成され、ブレンションの放たれる「聖なる光」は、精巧な透かし彫りと金箔、多彩色が施された水牛皮の人形の影を投影し、光と影、あるいは光と闇の織りなす世界が形成される。日本におけるワヤン・クリの存在はほとんどが大東亜共栄圏下にある国々の調査を目的に研究成され、これを形式的な演劇論やインドネシアの文化や政治を読み解くカギとして、また限定された地域を主軸とした儀礼や社会問題、ワヤン劇の上演における「マハーバーラタ」の世界形成のメカニズムや近代以降出版されたコミックをテーマへ発展してきた。しかし、1974年には日本においても上演活動を行うグループ日本ワヤン協会が設立され、2007年にはインドネシアにおいて創作演目を上演するに至るのである。上演を受けてインドネシアのダランのキ・マンタップ・スダルソノ(Ki Manteb Soedharsono)は「美学的、哲学的な面からも、松本のワヤン・ジュパン上演は、ジャワのワヤンとおなじであり、ただで馳走が違って見えるだけで、物語の面からも基本的にジャワのワヤンとおなじである」²といった言葉を残した。すなわち、インドネシアのワヤン・クリにおいてまだ新しい表現が感じられるものの、日本とインドネシアの共通性が具現化された演劇であることを示唆したのだ。しかしこうしたワヤン・クリの誕生にはいささか疑問が残る。日本において〈影〉に纏わる多様な言葉の表現や遊びの文化が存在するものの、世界にある伝統的影絵芝居のような影絵芝居は存在しないのである。それにも関わらず松本はどうしてワヤン・クリを受容することができ、インドネシアの人々にも賞賛されるようなオリジナルのワヤン・クリを創作することができたのか。この問題を解き明かすに

あたって筆者は〈影〉への認識にあると考える。すなわちインドネシアの人々がこの黒、〈影〉の世界に見ようとしていたものを感じ取れる感性が松本に存在したのではないだろうか。すなわちインドネシアの人々がこの黒、〈影〉の世界に見ようとしていたものを感じ取れる感性が松本に存在したことを示唆し、いわゆるこれがインドネシアと日本における共通性なのである。以上のような背景から、本論ではマンタップの発言にもあったインドネシアと日本における共通性を考察し、ワヤン・クリを媒体に明らかにすることを目的とし、この共通性を持つことで可能となる可能性を考察したい。

第二章 インドネシアにおける土着信仰と外来宗教の狭間の影

インドネシアにおける文化発展は紀元1世紀以降、海を経て外からもたらされた外来宗教の影響も大きい。これらをインドネシアではアガマという。アガマの受容、それに伴うインドネシア文化の変容は、ワヤン・クリに対する相対的な認識を読み解く鍵となる。

紀元1世紀頃、インドネシアと貿易関係にあったインド商人たちによってヒンドゥー教や仏教といった宗教文化がもたらされる。このインド文化は従来あった土着信仰アダトと調和し、独自の思想、建築、文学を誕生させていったのである。とくに文学においてはインドよりもたらされし二大叙事詩「マハーバーラタ」と「ラーマヤナ」がジャワ化されたジャワ文学が生み出され、蒔絵芝居ワヤン・ベベルにおいて上演されるようになる。松本亮によると、諸学者によれば、「ワヤン・ベベル・プルウォが製作されたのは 十二世紀頃、紙に黒一色で描かれて登場し、十四世紀ごろ彩色」³され、物語は「マハーバーラタ」、「ラーマヤナ」に基づくものであるが、「パンジ物語」、「ダマルウラン」などのインドネシア王国を舞台とした物語も上演された。そして13、14世紀、イスラーム神秘主義布教者ワリ・ソング(Wali Songo)らが訪れ、その信仰をジャワ島北岸地域から徐々に浸透させていく。彼らはインドネシアで上演されているワヤン・ベベルに布教活動を行う上での可能性を感じ、それをういて新しい上演様式を編み出した。蒔絵に描かれた物語の登場人物たちは一人ひとり取りだされ、水牛の皮に細かな透かし彫りが施した。そして影絵芝居ワヤン・クリの様式を採るに至ったのである。この代表的な演目が「マハーバーラタ」に登場するパンダワ五王子次男プロトセノを主人公とした「デウォルチ(Dewa Ruci)」である。その後も16世紀オランダによって植民地化され、キリスト教がもたらされた。これにちなんで聖書を主軸としたワヤン・ワフユ(Wayang Wahyu)などのワヤン・クリも登場するに至るのである。



図2. デウォルチ https://wayang.wordpress.com/2010/07/20/wejangan-dewa-ruci/(2017/1/25 閲覧)

一方外来宗教アガマの受容の根底には、インドネシアの土着信仰アダトがある。これは「アガマは海から、アダトは山から降りてくる」という言葉にあるように、山からのアダトが海からのアガマより優先していることを意味している⁴。ここではアダットに内包される自然崇拜、祖先崇拜、英雄崇拜から、インドネシアにおけるワヤン・クリを読み解く。自然崇拜、いわゆるアニミズムは文化人類学者エドワード・タイラーの『未開文化』によると、「すべてのものが靈魂をもち、様々な作用を及ぼす」として、ラテン語の生命や靈魂を意味するアニマ(Anima)にちなんで名づけられたものである⁵。さらにタイラーは人格化が進むと多神教の神々、最後に唯一新となる宗教進化一九を定義している。この自然崇拜を一步進めた祖先信仰は、死亡した祖先が生きている者の生活に影響を与えている、あるいは与えることができるとした信仰に基づく宗教体系として解釈されている⁶。

次にワヤン・クリとの関連性を考察する。自然崇拜は、斎藤正雄の『東印度の文化』によると、「原始宗教を信仰する原始諸種族においては蘭領東インドを中心にマナが根底にある」というように、インドネシアにもマナ思想は受け継がれているとしている。例えばインドネシアには ムラピ山、プロモ山、スメル山などといった山を信仰する風習があり、山の頂にはマナの力、精霊、神が宿るとされている。祖先や英雄たちはワヤン・クリの登場人物として木や石などの像に掘り起こされる。祖先や英雄たちはその像に寄り宿っては、クリルを境とした光(この世)と影(あの世)の世界に人形遣いダランの放つ言霊によって、彼らの教訓めいた人生物語が物語られるのである。そしてこれに加護を祈るべくして、人々は供物を捧げ、頌歌をうたい、樂として奏して霊を喜ばしめ、かつ楽しめんことに務めた⁷。このことはワヤン・クリ上演における冠婚葬祭や儀式でもみることができる。

さらに60年代以降活躍したインドネシアのダラン、ナルトサブト(Ki Nartosabdo)によって、ワヤン・クリの登場人物一人ひとりが取り上げられ、物語となったラコン・バンジャラン(Lakon banjaran)がある。ナルトサブトは近代においてワヤン・クリを大きく変革していったダランとされている。そしてこの背景にはナルトサブトをお気に入りダランの一人としていたスカルノにある。スカルノ(Soekarno)という名は、スカルノの父が「民衆の大いなる戦士、英雄となるように」との願いをこめて、クンソ(Kunso)という名をカルノに代え、

名づけたものとされている。すなわちスカルノの父はワヤンにおけるカルノという人物を愛しており、カルノこそが「マハーバーラタ」における偉大な英雄であって、仲間に忠実であり、結果を求めない誠実さを持ち、勇気と超能力で知られた国家の戦士であるという解釈を持っていた。こうした背景からナルトサブドは彼に敬意を示し、カルノへ地位と栄誉、そして豊かな愛を与えてくれた王国、ならびに王に対して忠実な人物として登場させた。通常クーモアをまじえて描く人物たち⁸とは、別格のものとしてカルノを登場させたのである。その他ナルトサブドには三つの特徴をあげられる。第一に、ナルトサブドは特定の状況に合わせて、一連の語りの言葉に詩を用い、文学的要素を含ませた。例えば海の向こうの国の善からぬ王の様子、ラコン「パンダワの仕官(Pandawa Ngenger)」におけるパンダワ兄弟三男アルジュノとバタリ・ウルワシの会話に見られる。第二に様々な地域のスタイルの混合化と積極的に新しい音楽を取り入れていった。クトプレー座やグスティ・パンダワでの経験から、1960年以降には様々な地域の音楽や形式を独自に構成したワヤン・クリを上演するに至った。とくに上演構成パテットに違いがあるスラカルタ・スタイルとヨグヤカルタ・スタイルとの混合、自作のグンディン、歌謡曲ダンドゥット(Dangdut)を積極的に取り入れた⁹。第三にナルトサブドはインドネシアの大衆の中心的存在としてあったメディア、とくにラジオ、カセットなどを積極的に活用した。ブランドン(Brandon)によれば、1958年から1963年までインドネシアの人口の2パーセントにおいて普及され始めたラジオは最も広範囲に及ぶ近代的メディアであることは否めないとし、大衆向け放送の効果は絶大であったとしている。そして1958年、RRIジャカルタの放送においてナルトサブドの演ずる「クレスノ使者に立つ(Kresna Duta)」が放送され、ダランたちの誇りとなった。同時に1970年代に入ると、録音分野への進出を果たしてきた。最初の録音は、ロカナンタ(Lokananta)で行われた、ラコン「バナワティの誓い(Banuwati Janji)」であった。続いて「描かれたガトウコチョ(Gatukaca Sungging)」、そして「クレスノ使者に立つ(Kresna Duta)」となる。ワヤンの演目と共に、ナルトサブドはとくに彼自身の創作グンディンの録音も行った。ロカナンタの成功はワヤン録音の市場に拍車をかけ、他の制作者たちもナルトサブドのワヤン録音を競って行ったのであった。

以上、ナルトサブドのワヤン・クリに対する業績を見て来た。こうした点からナルトサブドのワヤン・クリの特徴についてクンチャラニングラトとゲオルグ・シムメルは以下の説をあげている。クンチャラニングラトはナルトサブドの「ワヤンは進行する時代に沿って〈ヌティン・ジャマン・クラコネ(Nuting Jaman Klakone)〉いなければならない」という姿勢に着目し、これはスジャトモコ(Soedjatmoko)の言う、「藝術を含む文化の活性化は、継承という生命力と、変容の受容という二つの要素を糧として活性化する」を示唆する。ナ

ルトサブド以降、1980年代のワヤン・クリは実験的要素の導入期への突入であった。STSI(スラカルタ芸術大学)によって行われたワヤン・サンドサ(Wayang Sandosa)はジョコ・スシロ(Joko Susilo)¹⁰によると縦5メートル、横10メートルの大きなクリルを用い、人形操作10人以上、語りにはナレーション、プロジェクターを使った色彩あふれる照明係のもと、上演時間30分から120分と、本来のワヤン・クリ上演とは大きくかけ離れたものであった。同時期のシギ・スカスマン(Sigit Sukasuman)によるワヤン・ウクル(Wayang Ukur)のは、伝統的な人形の形状に対して更なる装飾を施し、従来の黒白影絵芝居人形ではなく彩皮影絵芝居人形に近いものとなり、本来影の人形劇からの逸脱を目指した。その他、ダンス、演劇、ガムラン、文学藝術の要素を混合させ、現代舞台芸術としてのワヤン・クリを提唱した¹¹。これらの前衛的ワヤン・クリは、同時期に活躍したダランたちにも大いに影響を与える。その一方でインドネシアを代表する現代アーティストのヘリ・ドノ(Heri Dono)は、スカスマンの人形に影響を受け、ダラン修業にも励み、そのノウハウを作風に取り入れている¹²。このように現在においてもなお、ワヤン・クリの在り方は増殖し続けていくのである。



図3.ワヤン・サンドサ (松本亮 1994『ワヤンを楽しむ』めこん p196-205)



図4.ワヤン・ウクル (松本亮 1994『ワヤンを楽しむ』めこん p196-205)



図5.ワヤン・レジェンド (Wouter,W.2009.The Dono Code:Installations.p17)

以上第二章ではアガマとアダト、そして現代におけるインドネシアのワヤン・クリについて触れてきた。インドネシアに在存する豊かな自然には神々や精霊が宿り、人々に恵みと知恵を授ける。これら神々や精霊からの授かりものは祖先、英雄たちへと受け継がれ、ワヤン・クリとなって表される。アガマとの接触は当時のインドネシアの人々にとって大きな刺激でもあり、危機でもあっただろう。このような時にワヤン・クリ上演が持たれ、混沌とした今をいかに生きるべきか、といった哲学や知恵を授けてきたのである。すなわちそこにはジャワ神秘主義思想〈クジャウエン(Kejawen)〉がある。〈クジャウエン〉はジャワ的なものを意味し、神聖な場所で瞑想やみそぎなどの修行や、霊が宿るとされる短剣クリスを大事にすることで、霊的な力すなわちマナの力を得ようとする試みを基礎とする。そしてこの力を習得するにあたり、大事にすることで、霊的な力すなわちマナの力を得ようとする試みを基礎とする。そしてこの力を習得するにあたり、ラサ(Rasa)すなわち内面的状況の神秘的融和と適合(Tjotjog)する概念を理解し実現せねばならない。内面的状況には七つあり、その一部をあげると㊶幸福の探究、情欲を極小化して心に平安をうること、㊷人間の究極的目標は内面に究極的ラサを感じ、知ること、㊸経験と存在の究極的レベル(Rasa Aku Gusti)であるすべての人びとは一つであり、同一であることを知ること、があげられる。このような内面的状態を保ち、行動すること(外面的表現形態)は伝統的に美德とされ、これが強調される古典的芸術に影絵が含まれるのである¹³。例えば、「ビモ・ルチ」ではサン・ヤン・ウェナンとの合一、「デウォ・ルチ」では〈イムル・サンカンパラニン・ドゥマディ〉を知り、デウォ・ルチとの合一することに、外面的表現形態を伴った内面的状況との融和がはたされたことを示すのである。この内面的状況と外面的表現形態の適合はワヤン・クリの上演においても同様の姿勢がうかがえる。例えばルワタンの「ムルウォコロ」では、バトロ・コロによって食われる子どもたちスクルトの犠牲者を減らすため、ウィスヌ神、ナロド神がその姿に成り代わってバトロ・コロの脅威から逃れるさまが物語られる。そしてスクルトたちはルワタンに参加をし、ワヤン・クリ上演によってウィスヌ神やナロド神と対話をなし、バトロ・コロからの脅威を逃れる術を学ぶのである。このようなワヤン・クリによって立ち現れる叡智たちは、目に見えないものである。それゆえ叡智たちを感じることはワヤン・クリにおける影の世界の内側、すなわち影のかけへの気づきが重要である、これこそがワヤン・クリにおける真の〈ワヤン〉の存在なのである。

第三章 日本ワヤン協会と影絵詩劇「ワヤン・ジュバン」のあらまし

日本におけるワヤン・クリの第一人者松本亮は1927年、和歌山県那智勝浦町で魚の加工業を営む両親のもとに生まれた。中学時代に密接な交流を行っていた英語教師かつ詩

人の中谷忠男¹⁴から泉鏡花、佐藤春夫、T・S・エリオット、西脇順三郎などいった多くの文学作品に接する機会が与えられ、その扉を開かせたのであった。大学卒業と同時に東京へ上京し、この時偶然にも松本は、中谷の言葉にあったバレエに興味を持ち、東京バレエ研究会(のちの谷桃子バレエ団)¹⁵へ入団。これをきっかけに数々の芸術家との交流が持たれるようになったのである。

1950から51年には洋画家岡鹿之助、1950年から死去25年間には詩人、画家の金子光晴、昭和30年代初めには版画家清宮質文である。とくにお気に入りの作品は1958年の清宮の「第一回個展(銀座サエグサ画廊)」¹⁶で出会った《灰明のトルソ》で、猛烈な思いで欲しい感じ、今までに絵画に対してこんな感情は抱かなかったと語るほどである。その時の状況について『版画芸術』56号では「その時私は一個の絵に見入った。そのときの状況に思いをはせれば、私の耳にはジュリエット・グレコの唄声がささやいていたはずだ。その曲は『枯葉』や『街角』ではなく、まがいがなく『ロマンス』であつたに違いない」¹⁷のであり、またこれを文学と置き換えるのならば、マルセル・ブルーストの『愉しみと日々』¹⁸に在る一節、「時のいろどる悔恨と夢想」にみられるという。清宮の作品の特徴はいたるところでオバケらしいもの¹⁹、またはオバケではないが心やさしいオバケ的な人物や物体が登場する²⁰としている。清宮に言わせれば、「絵は描く人それぞれのオバケ」であり、「私のオバケは他の人間のオバケと実際よく似ています。よく見るとやっぱり私のオバケ。今、この世の何処にも居なかったオバケです」そしてそのオバケが好きなものは、「深く澄んだ、香りの高い、しかも生々しい空気」なのだと言っている。

ある日松本は内戦状態にあるカンボジアへの渡航を断念する代わりに1968年、インドネシアへ訪れることとなった²¹。ヒンドゥー教による連なりが感じられる寺院群からの帰りの道中、ワヤン・クリ上演と出くわし、魅了されたのである。そして1974年8月17日、日本で初めてワヤン・クリ上演が行われたのである。上演はインドネシアでもなされるまでに至り、上演回数を重ねていくうちに、日本人がいかに上手にワヤンを遣うことができても、限界があることに気が付く。「こころ優しいジャワの人たちがバグス、バグス(「バグス(Basus)」とはインドネシア語で良いという意味である)とってくれたにしても、それはそれだけのことで、真にこころあるジャワの人たちには啜られるしかないのです」と。インドネシアにおいても、近年ではワヤン・サンドサやワヤン・ウクルなど斬新な様式のワヤン群(前衛ワヤン・クリ)が創作され、それが伝統的ワヤンの技法にも影響を与えてくれる。一方、ワヤン・クリは伝統的な観点から様々な様相をみせているが、どれもワヤン・クリなのである。このような背景から松本は、インドネシアに伝わる伝統を核とし、同時に、日本人ならではの創作演目「ワヤン・ジュバン」を上演するに至った。



図6.清宮質文《仄明のトルソ》一九五八年（練馬区立美術館1994『駒井哲郎・清宮質文』二人展』練馬区立美術館 p69)

第四章 おわりに

インドネシアと日本のワヤン・クリの物語に着目すると、共通して〈海〉に関連した描写が多く、さらにワヤン・クリは以上挙げた三つの物語のみならず相対的に天と地、陸と海、神や祖霊と人間などの二元する世界の垣根を越えた描写の物語が多くある。例えば「第二章 第一節 インドネシアにおける外来宗教の到来と演目形式の変遷」のパンダワ五王子次男ビモに関する四つの説話からは、ビモが風神バユと人間クンティの間に生まれ、時には神の力に勝り、時には神に相当する超能力を有すること、あるいは神と人間の架け橋にもなっていることも明らかである。また森ではラクササ、海底では海蛇と遭遇し戦闘する。このような非日常的な交流が可能となる背景に、人々が日常において対処しきれない様々な事象、すなわち〈揺らぎ〉からの脱出手段として、ワヤン・クリの物語上に登場する祖先たちを呼び起こすのである。この〈揺らぎ〉への闘争の結果は土着信仰アダトと宗教文化、異文化アガマとの内面的状況と外的表現の〈融和（クジャウエン）〉といった基本原理を基として誕生した「デウォ・ルチ」や現代におけるダランたちの取り組みとその発展からもみることができよう。そして日本においても松本によって、二元する世界の垣根を越えた影絵詩劇「ワヤン・ジュパン」として受け継がれたのである。これには「満月の夜のリムプ」では聖獣パロン、ラクササ、コモジョヨとコモラティ、ビモ、サンヤン・ウナンなどとリムプの対話や交流、「まぼろしの城をめざす」では乙姫、竜宮城（四つの扉）、海の神と青年の出会いなどにある。また「まぼろしの城をめざす」では突如と友人の遺骨を埋めるという役割を追い、のちにもしかしたらその骨は自分かもしれないといった疑問と現実を突きつけられるなど、現実と夢のような世界はいわゆる生と死の狭間で揺れ動くことを示唆している。このような世界観についてフリーライター吉上恭太は「ぼ

くは黄昏時の、まさに逢魔時の不気味さとともに「生の世界と死の世界のはざま」に迷い込んでしまったようだ。死んでいるか、生きているか、わからない…。この感覚こそ、ぼくがワヤンに惹かれる理由だ。いや、それはもしかしたら松本亮の文学、詩の世界なのかもしれない」というコメントを残している²²。すなわちこれこそインドネシアと日本におけるワヤン・クリの共通する基本的な問題提議なのである。ルチとミチル、生命の水を求め、森や大海をさまよったかつての勇士ビモの姿を立ち上がらせるのである。このように松本の影絵詩劇「ワヤン・ジュパン」には、一人の登場人物あるいはひとつの事象に多くの霊魂（亡霊）が行きかい、上手くひとつの演目として調和するが、攪乱させる魔術もかけられているのである。物語の最中にはトペン舞踊、トール・ボマラータ、自作の詞が登場し、音楽においてはガムラン楽器のみならず蛙の鳴き声やシタール、三味線、笙といった多様な国の楽器の使用していることも特徴的である。この点は上演に詞的なフレーズを忍ばせたナルトサブドや舞踊を多用したスカスマンの影響もうかがえる。このように松本の影絵詩劇「ワヤン・ジュパン」という古典的なワヤン・クリへの挑戦は、日本におけるワヤン・クリの先駆けとなるだけでなく、インドネシアの人々や著名なダランたちへの刺激となり、新しいワヤン・クリの可能性を見出したのである。

松本の日本ワヤン協会設立後、日本には多種多様なワヤン・クリグループが誕生し、更なる発展をなしてきた。日本ワヤン協会に所属していた加清明子が、独自のガムラン楽団を持ってワヤン・クリ上演グループ「クルタクルティ」、民族音楽学者の梅田英春によるパリのワヤン・クリを上演するグループ「ワヤン・トゥンジュク梅田一座」、ジャワ島ジョグジャカルタで結成された HANA ★ JOSS、歌舞伎の衣装と融合といった独自のワヤン・クリを上演する人形一座「ホケキョ 影絵芝居」、バリ舞踊家小谷野哲郎の呼びかけにより、亜細亜大学ガムラン研究会卒業生を中心としたメンバーで設立されたウロツテノヤ子バヤンガンズなどである。すなわち松本が受容し創作した日本のワヤン・クリは、その弟子や新しい可能性を見出した学者やパフォーマーがかつて上演されることのなかったパリのワヤン・クリや日本の伝統芸能、民話とのコラボレーション、さらに地元活性化へ向けたアートプロジェクトなど上演における表現やその機会の幅を広げるに至った。近年では2013年、日本で著名なガムラングループ「ランバンサリ」と「スミリアル」のダランスマヤント²³によるコラボレーションや、2016年愛知人形劇センター主催のP新人賞を受賞したインドネシアの多種の日本とインドネシアの芸術家²⁴といったインドネシアと日本の芸術家による共同制作プロジェクトが行われている。こういったプロジェクトが一つのまとまりをもって完成度を増す背景にはインドネシアの芸術家と日本の芸術家における精密な共同作業を伴うのであるが、これらプロジェクトの完成度は古き時代と同じ祖先文化を持ち、類似した感性を有するもの同士の協力し合っ

た賜物と言える。すなわち日本のワヤン・クリの可能性はグローバル化の当たり前となる時代に国を越えた共同制作という新たなワヤン・クリの在り方を見出したといえよう。

注

1. プラトンは洞窟に投影された影を地上のアイデアの構造、魔術的力が内包されているとした。後者においては、つまり影は見る者を欺く「まやかし（Goeteta）」であり、それを操る人形師を魔術師であるという意味付けである。
2. [http://wayangjepang.site44.com/banuwati/g-61/goro61-5.html] (2017/1/23 閲覧)
3. 松本亮、1996、p.286
4. [http://gatokaca.exblog.jp/13207983/] (2016/10/19 閲覧)
5. [http://www.jtkzqaq.ne.jp/bachw308/page052.html] (2016/12/10 閲覧)
6. 加藤めぐみ、『新版 オセアニアを知る事典』平凡社、2010、p.298
7. 中島成久、p.6
8. クワサ・クラテン (Kuwasa Klanten) で著名なダランであり、インドネシアの芸術文化をこよなく愛したスカルノ大統領の宮廷に招かれては上演していたことからその事実が垣間見られる (Sumarasam 2013 『Javanese Gamelan and the West』University Rochester Press, p5)
9. [http://gatokaca.exblog.jp/14871578/] (2016/11/27 閲覧)
10. [http://www.gamelan.org/jokosusilo/index.html] (2017/1/20 閲覧)
11. 古市保子、p.21
12. 例えば、スカスマンの人形に影響を受け、ダランの修行をも積んだとされる現代アーティスト、ヘリ・ドノ (Heri Dono) が挙げられる (古市保子、pp.20-21)
13. 口羽益生、1964、p.10
14. 過去『ヘリュウムの微笑：詩集 特製～並製』、『スカンボのネガ 詩集』、『夢経：詩集』、『詩的旅路での 覚書 詩集』、『透明階段の向日葵：詩集』などの詩集を執筆している。同じ県内の小説家中上健次は、中谷の家へ度々訪れ、詩を書いては訪れ批評をもらうといった仲であったことから、中谷の詩人としての評価は高い。
15. 谷桃子 (本名上田桃子) は日本のパレリーナ、振付家で戦後日本のパレエの人気を

16. [http://www.kt.rim.or.jp/~banuwati/no51.html] (2016/10/19 閲覧)
17. 松本亮、1987、p.98
18. この作品はマルセル・ブレスト(1871-922)の処女作のタイトルである。古代ギリシャの詩人ヘシオドスが大地母神デメテルへの敬虔な気持ちに託して、日々の生活を律した『仕事と日々』を踏まえて、いかにも誤解されやすい挑発的なタイトルを選んだ。これは一見、貴族たちの優雅で美しい楽しみと日々で潜む毒を表現したものである。松本はインタビューにも、この著書を愛読書のうちのの一つだと答えていた [http://www.amica.co.jp/art/kaneko.html] (2016/10/19 閲覧)
19. 松本亮、1987、p.98
20. 同上、p.100
21. [http://www.kt.rim.or.jp/~banuwati/no4.html] (2016/10/19 閲覧)
22. [http://wayangjepang.site44.com/banuwati/g-61/goro61-2.html] (2017/1/21 閲覧)
23. [http://sumilir.cocolog-nifty.com/about.html] (2017/1/21 閲覧)
24. ダランアナト・ウィチャクソノ、日本人ガムラン奏者西田有里、色を描いて音楽を想い、音楽を聴いて絵を浮かべるインスタレーション・映像作家岩井美佳など) による共同制作プロジェクト「影の色彩 ワヤンプロジェクト」。[http://chordalcolors.com/wp/ (2017/1/21 閲覧)]

参考文献

- 松本亮 「仄明のトルソ 清宮質文幻想」『版画芸術』(1987年4月号)、pp.98-103
 劇団かかし座「影絵 SHADOW ART」文溪堂、2012
 口羽益生 「ジャワの世界観」『東南アジア研究』2(1)、1964、pp.2-12
 古市保子 (編) 『アジア現代美術 個展シリーズ I ヘリ・ドノ展——映しだされるインドネシア』国際交流基金アジアセンター、2000、pp.20-21
 中島成久 「クヨカン、ジャワの宇宙樹」『法政大学教養部紀要』(67)、1988
 松本亮『ワヤンを楽しむ』めこん、1994
 松本徹 「Wayang Beber : 中部ジャワ・Wonosari 地方のワヤン・ベベルを中心に (〈特集〉インドネシア 国民の形成 : 故土屋健治教授を偲んで)』『東南アジア研究』(34-1)、1996、pp.286-306
 Sumarasam, *Javanese Gamelan and the West*, University Rochester Press, 2013

URL

- 「インドネシア専科」
 [http://www.jtkzqaq.ne.jp/bachw308/page052.html] (2016/12/10 閲覧)
 「影の色彩 ワヤンプロジェクト」
 [http://chordalcolors.com/wp/ (2017/1/21 閲覧)]
 「金子園義」
 [http://www.amica.co.jp/art/kaneko.html] (2016/10/19 閲覧)
 「木から落ちた猿」
 [http://gatokaca.exblog.jp/13207983/] (2016/10/19 閲覧)
 [http://gatokaca.exblog.jp/14871578/] (2016/11/27 閲覧)
 「ジョコ・スシロ」
 [http://www.gamelan.org/jokosusilo/index.html] (2017/1/20 閲覧)
 「日本ワヤン協会」
 [http://wayangjepang.site44.com/banuwati/g-61/goro61-5.html] (2017/1/23 閲覧)
 [http://www.kt.rim.or.jp/~banuwati/no51.html]
 [http://www.kt.rim.or.jp/~banuwati/no4.html] (2016/10/19 閲覧)
 [http://wayangjepang.site44.com/banuwati/g-61/goro61-2.html] (2017/1/21 閲覧)
 「ミスリアル」
 [http://sumilir.cocolog-nifty.com/about.html] (2017/1/21 閲覧)
 「Wayang indonesia」
 [https://wayang.wordpress.com/2010/07/20/wejangan-dewa-ruci/] (2017/1/25 閲覧)

木下 桂佑

KINOSHITA, Keisuke

空の領土化

菅木志雄作品の存在論

The territory of relativity：the ontology of Kishio Suga’s artworks

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

菅木志雄「空の領土化」

どこに置くかは分かれるが、自律性を持った従来の表現とは異なった、物質や空間を手掛かりとした作品形式がこの時期探求されていた。同時代的な動向としてはアルテ・ポーヴェラ、ランド・アート、シュポール／シュルファスなどが挙げられる。

もの派に関しては、美術史家の富井玲子が幾つかの矛盾点を提出している。その中の一つに次のものがある。「もの派作品の根幹に物質性があることには異論がないだろうが、作品は一回性の設置として構想されることが多く、作品が残らない。つまり、作品というモノ性が往々にしてネグられている⁴」。この指摘において問われているのは、具体的な物質を出発点としてつ空間を開いていくような表現に孕む問題であるということが言えるだろう。

もの派の作家の一人として知られる李禹煥は、もの派のかつての作品がバラされ取り外されてしまい、あるいは作家自ら壊して片付けてしまったことに関して「作品が甚だ瞬間的でその場限りの様相を帯びたものであったことが分る」と語っており、「これらの作品の在り様は、きわめて臨時的であり臨場的だ」としている⁵。そして作品のプランニングに関しては次のように語っている。「プランニングは一つの出発点であり契機である。そのため当初のプランニング通りに行為を完うするのではなく、そこから何処まで遠くへ行けるかだ。制作が再現的手続きによってではない、諸条件の対応のなかで行われるのは必然だろう。行為の瞬時性一回性は、そのまま物や場の全一性でもある⁶」。

物質性や空間性を根幹に置くがゆえに作品が残りにくいということ、つまり一回性として構想される作品においては失われた作品経験がドキュメンテーションや再制作などに頼らざるを得なくなる。ここでは作品の身分が問われているのだ。同時代の美術動向であるアルテ・ポーヴェラにおいても再制作に関する議論はおこなわれており、このような美術のあり方において作品経験の問題は重要な位置を占めていることがわかる。

アルテ・ポーヴェラの研究において池野詢子は「もちろん、われわれが今日、どこかの美術館でとある芸術作品を目のあたりにしたとして、その経験が、作品が初めて設置された

ときの鑑賞経験と異なるというのは、あらゆる芸術作品に共通して起こりうること」であると留保しながら、アルテ・ポーヴェラをはじめとする同時代の芸術作品の鑑賞経験においてはその作品の再制作／再構築が「どこに、どのように置かれたのか」ということと切り離せないと指摘している⁷。

そして池野は、美術評論家であるクレア・ビショップに よる “Reconstruction Era: The Anachronic Time(s) of Installation Art” での失われた芸術作品の再制作や過去の展覧会の再構築が近年流行しているという指摘に言及し、「過去の作品経験を再制作・再構築によって回復すること」は可能なのかと問いを投げかける⁸。

しかし、過去の作品経験の回復という点においては、菅の再制作における作品経験の質とは問題を異にしているように思われるのだ。それは菅作品における再制作の問題が、菅の思想的背景や場との関係を強く意識させながら問われてきた存在のリアリティと複雑に絡み合っているがゆえに、菅における再制作は過去の作品経験の復元とは違う領域に属していると思われるのである。

富井が指摘するもの派における矛盾はある点では正しい。しかし菅に関して言えば、作品は一回性の設置として構想されることが“多い”ことは確かだが、横浜美術館の学芸員である天野太郎が指摘するように「すでに現存していない幾つかの作品、あるいはモニュメンタルな作品として恒久的に設置されているもの、あるいは展覧会のために再制作されたもの、そして美術館やコレクターに所有され展覧会ごとに展示されるものなど⁹」多様な形態がとられている。

再制作に関しては、峯村敏明による監修で1987年に開催された「もの派とポストもの派の展開 1969年以降の日本の美術」展のカタログにおいて批判的な検討がなされている。当時、西武美術館学芸部長であった森口陽はもの派の再制作について「作家が再制作に当たったにしても、70年代という美術状況のなかでの発表物とは決定的な相違を見せているにちがいない。時代の閉塞状況の突破口として試みられた当時の思考や理念や感性が、再制作品のうちに完璧に復刻されることはあり得ないにしても、ある種のもどかしさが感じられるのはなぜだろう。繰り返しいうが完璧さはあり得ない。それを求めるとすれば、70年代にタイム・スリップするより手はあるまい¹⁰」と書いている。

菅が師事していた斎藤義重についても再制作に関する指摘が千葉成夫によっておこなわれているが、その指摘は森口のものとは対照的であり、そしてなにより意義深いものである。菅における再制作と斎藤における再制作は質的には異なるものであるが、参考に引用する。斎藤が集散的な再制作をおこなった1973年について千葉は、「ここにおいて戦前と戦後とが1本の糸でつながり、斎藤の本当の姿を包括的にとらえるようになった。だから再制作は、戦前の失われた作品をよみがえらせることによって、戦前を現在に引寄せ、同時にまた現在を戦前につなげた¹¹」と書いている。森口

にとつて、もの派の再制作がタイム・スリップへの欲望を吐露させるものであったとすれば、千葉が論じる斎藤の再制作の意義は、戦前と戦後の結節点としての作品としてである。

斎藤の再制作は失われてしまった作品の復元としての性格が強く、もの派の再制作はやがて失われてしまうという性質がもともと作品に孕んでいるために引き起こされるという違いもあるのだろうか。しかし斎藤自身は再制作について次のように語っている。「前のものはなくなってしまっているから、絶対同じものはできないわけです。いくら写真を見ても、これだけ年月は経っているし、材料は違うし、同じものはできっこない。だから“再制作”とっているんです。レプリカとか再現とかいうことばを使うと、前のものが本物で、いまのものは修復したもののじゃないか、ということになる。いまつくったものも、やはりオリジナルなんだ、といいたいわけです。前のものをひとつの手本みたいにして、それを改めてつくった、ということ。それで、前のものがわかってもらえるであろう、という程度のことですな¹²」。

このように、前のものを一つの手本のようにして改めて作るということに関して言えば、菅はかつて「自分の作品を設計図か何かを書いて残すのか?」と質問された際に「写真に撮っている。設計図は書かないが、同じものを作れといわれればいつでも復元できる。ただ、石ころ一つ違っても作品が変わってしまうので、素材選びには苦労する」と答えている¹³。ここで使われている“復元”ということばの意味合いは斎藤の思考を参考にすれば、やはりオリジナルに対するレプリカであるということの意味しないということがわかるだろう。

それはインタビューにおける菅の「まず、僕は再制作とは考えていません。つまり、モノに対してはその折々、その時間時間で最善のところを見ようと思っています。そうすると、過去にあったモノと、いまあるモノに対して自分の対応もまったく違うと気付く。過去の作品、その素材、方法をそのまま現在には、持ってこられない。石という性質は持ってこられても、同じように置いてもそれは絶対に同じではない。それはもう完全に現在のオリジナルなんです。だからその現在性をきちんと踏まえれば、過去にそのスタイルがあって、同じようなモノがここに出現しても、それは現在として新しいわけですよ。それはもう、再制作とは関係ない物体です。いまの問題としてあるわけだから¹⁴」との発言からも窺うことができる。

菅は田村画廊での展示の思い出を語りながら、自身の制作スタイルについて言及している。「この頃に設置された作品は、ものを画廊に持ち込み、組み立て、配置して見せたのち、すぐ取り壊すか、バラバラにしてもとの素材というか、事物にしてしまうものだった。設置と撤去のくり返しであった。これには、宗教哲学における、『すべてのものは、恒常ではない』という考えが、ひとつ底辺にあった。この『出現から消滅』、『消滅から出現』のくり返しは、より意識化され、

モノの制作やインスタレーションの場で、具体的になんども提示していた¹⁵⁾。

存在、意識、状況性をどうにかしてアートとして使いたいと考えていた菅が、あるものに無名性というような意識を投入し、その上に新しい認識を投入するというシステムを自身の内に構築した。そのシステムは、他のもの派作家に対して菅が持っている特徴を中井が次のように説明する。

中井が、「後に『もの派』と呼ばれるようになる当時の仲間たちの間でも『ホコリを払う』という言い方で共有されていた。しかしながら、そのような名辞の変換は『存在』と『意識』を認識することによって共通理解できたとしても、『空の理論』を『状況性』という言葉で翻案するようなどころまでは、この共同体では共有されていなかったらう¹⁶⁾」と表現するように、空の理論は菅なりの仕方作品に持ち込まれた、制作の根幹にあるものである。

菅の大規模な個展が2014年にヴァンジ彫刻庭園美術館で、2015年には東京都現代美術館において開催された。この二つの個展では、主に1970年代に制作された作品の再制作や新作などによって展覧会が構成された。菅の再制作は鎌倉画廊でのもの派展をきっかけに行われるようになるが、菅の活動の中でも特に多く再制作が行われる作品に《並列層》というパラフィンを用いた作品が挙げられる。再制作が行われるようになってから時間をあまり隔てずに、画廊ではなく美術館での「前衛芸術の日本 1910-1970」展、「もの派とポストもの派の展開 1969年以降の日本の美術」展などにおいても《並列層》が再制作されたことからわかるように、美術館による美術動向の問い直しとも呼応していることがわかるだろう。しかし作品に変更が加えられつつ新たに制作し直されることは、ただ単に時代の問い直し以上の意義を持っているように思われる。そしてそれは本論で述べてゆくように、菅の作品群においては顕著に現れているのだ。時代を遡ってまずは菅の思考の形成期を辿ってみたい。菅の作品制作に関わる思考を促したものの一つとして、高松次郎の存在は大きな要因だったと考えられる。高松が中心となって探求していた視覚的認識の問題は1967年から68年にかけて周囲の若い作家たちの間に広まり、特に多摩美術大学絵画科の斎藤義重門下生の間で主要なテーマとなった¹⁷⁾。菅もまた斎藤義重門下生の一人であった。アレクサンドラ・モンローの指摘によれば高松がテーマとする存在と不在、知覚と認識の理論が重要なテーマとなり、知的かつ遊び心のある高松の《影》シリーズにおいて見えていないもののシルエットが描かれていることで「不在の証し」が探求されようとしている¹⁸⁾。

もの派と高松の関係については、加治屋健司が論考「プレもの派としての高松次郎」において考察がなされている。関根伸夫《位相一大地》(1968年)における土という物質の力が、後にもの派と呼ばれる作家たちに衝撃を与えることとなるが、それと同時に「関根は、もともと『トリッキー』

な作家、すなわち『視覚と実在のズレ』を巧みに表現する作家であったこともよく言われている。《位相一大地》自体、そうした側面が含まれない作品ではないだろう。高松は、その関根の前段階に位置し『視覚と実在のズレ』を十全に体现する作家として、もの派によって全面的に乗り越えられた作家として考えられてきた¹⁹⁾。

しかし加治屋は中原佑介や東野芳明などの高松論を参照し、高松が決して視覚的なトリックに戯れていた作家ではなく「そうしたトリックを可能にしている知覚と認識の構造を問い直し、視覚と実在のズレを体験する身体に注目することによって、表象作用の特異点を探究」していたのだと論じている²⁰⁾。その意味において高松は、「もの派が後に考察することになる、そうした問題に先駆けて取り組んだのであり、高松がプレもの派と呼ぶに相応しい作家である」という²¹⁾。

菅は多摩美術大学3年のときに斎藤と出会っており、絵を描くことに限界を感じていた菅が斎藤の「表現は何でもいいんだ」との言説に導かれるように伝統的な表現から離れるような訓練を続けるようになった。それは1967年から68年にかけてのことである²²⁾。

菅が絵画的表現から決別しようとしていたこの時期に、シェル美術賞で一席に選ばれた洗濯機や椅子の影を描いた絵画が制作されている。この菅の影の作品の当時の受け取られ方をみてみると、三木多聞は「ブルー一色の椅子のシルエットに特異なパースペクティブをとり入れた菅の作品」は、「日常の身边を含めて、部分を選択し、それに独自の明確な解釈を設定することによって『存在』についての主張を行なおうとするもの」であると述べている²³⁾。また日向あき子は同じ作品について「作品をささえている観念の重さのようなものがある」と指摘しており、さらに「現在多くの作家が思想としている思想と相入れない物質界の様相は、菅木志雄のややムード的な影の芸術、影＝不在の中のみ存在感と光の遁走をみる作品にも明らかである」と説明する²⁴⁾。影のみが描かれるという手法は、影を落としている本体の不在が描かれ、その不在感が強調されかねないものであるが、三木と日向は共にこの作品から存在感を読み取っている。

菅の《Shadow Working》や《Washing Machine》は、四角の中に四角が繰り返されるパターンが、椅子や洗濯機というシルエットによって形態が規定されている。日常の製品と、簡単な幾何学のパターンとの形態が呼応しており、今日に至るまで作品の中で幾何学形態を用いる姿勢は継続している。同じ年の展覧会に出品された《K氏の前後》では、製品と幾何学形態は分離しているが、それでもオブジェと三角形、それぞれの形態の呼応は意識されているように思われる。

高松と菅の「影」を比較すると、その差異に人間と非人間であること、そして影を落とす実体が高松の場合はキャンバスの外にあり、菅の場合はキャンバス内に実体が想定されているがその存在が消されているということが挙げら

れる。また、菅の影の内部は矩形によって区切られており、菅のフレームへの関心が既にこの頃に用意されていたことが伺える。そして影が実体の位置を取って代わって占めるようにパースペクティブが操作されることによって、物と場の不分離性を反転させた形で絵画化して見せている。菅は高松の絵画に関して「《影》のシリーズの作品は、まず初発の力として、十分すぎるほどの働きをなし、世界が実と虚によってできているいわれを開示し、人びとに彼が求める世界の特異な一端を逡巡なく見せつけるものであった」と語っている²⁵⁾。

菅の活動の中で、絵画に対して菅が抱える両価性は興味深いものである。1974年のインタビューで、インタビュアーが菅の描いた昔の油絵を見たいという発言に対して「ぜんぶ捨てました。生まれ直ろうと思って」と語っている²⁶⁾。ここで重要なのは、菅が自身の油絵をぜんぶ捨てたかどうか、というよりも絵画に対する抑圧的な思いである。続けて、絵を描くということはつまらないもので「青眼の構え」しかできないと、かつて菅がやっていた剣道にたとえている。むしろ「八相に構えて、どこへでも撃っていける」という方法を自身の制作の理想としている²⁷⁾。

菅が語る幼少期の思い出は、絵画についての了解しきれない思いをうかがわせている。2008年のインタビューでは「僕が絵を始めたのは、よくあるように少年時代から絵を描くのが好きだったんです。小学校時代から変な絵を描いてね、先生に怒られた。みんな普通の絵を描くんだけど、僕は訳のわからない描き方をしたんだよ。油絵のように描いていたな。クレヨンで、厚塗りして。それで、なんだこれ、と言われて。もっとちゃんとした絵を描け、と。つまりわかる絵を描け、と言われたことがあったね²⁸⁾」と語っている。インタビューをおこなった中井はこの思い出が物語化されている可能性があるとしながらも、「『わからない』ものをつくっていると想定されているつくり手としての自己と、『わかる』という事象を問い掛けもしない他者の存在、という原初的な図式が幼少期にすでに生まれていた、という自己認識があることは認められる²⁹⁾」と書いている。

絵画について、哲学者のアーサー・ダントーは、1972年の夏にドイツの芸術家ヘルマン・アルベルトに訪れた瞬間の思い出を語っている³⁰⁾。1970年代当時は失意の抽象表現主義の画家たちが溢れかえり、学生たちに向かって具象絵画批判の教えを説いていた。そんな時代にあって、糸杉とオリーブの木立ちと古い家並のあるトスカナの田園、その「調和そのもの」の風景を前にアルベルトの友人が「今の時代もうこれを描くことができないなんて、何と残念なことだろう」と突然叫んだ。アルベルトはほとんど反射的にこう応える、「なぜ描いてはいけないのだい。何をしたいっていいじゃないか」。ダントーはこの「何をしたいっていいじゃないか」という発言を、支配的運動が見当たらなかった1970年代の美術全体を規定する発言と読み替えた。

アルベルトの「何をしたいっていい」という啓示ともいえる発言は、菅にとってはまた違ったかたちでもたらされた。先ほども述べたように、多摩美術大学3年の時に絵を描くことに限界を感じていた菅は斎藤義重と出会い、斎藤の「表現は何でもいいんだ」との言説に導かれるように廃物を利用した作品などを作るようになった³¹⁾。この1967年から1968年の間に行われた作品制作の訓練は、1970年代以降の旺盛な活動を予告するようなものであったのだろう。菅は斎藤の指導について「教えられた、というよりも、一緒に遊んだ、という感じのほうが強い」と当時を振り返り、「斎藤さんの強さは、全部のものを受け入れながら、また全部のものを縛らないで放っておく、というようなところ」であると語っている³²⁾。

2016年、菅の《場越》は菅の撮影した映画「存在と殺人」にも登場する斎藤義重の作品《内部》1981年の隣の部屋に展示された。黒く塗られた木の板が《場越》への志向性を持って伸びている。その志向性を受け、菅の作品では素朴な木の板が立方体コンクリートブロックの上に乗せられて、展示空間内に一人一人通れるくらいの通路を残して空間を占拠している。この積まれたコンクリートブロック、置かれた木の板、単純な所作ではあるが確かに素材が存在感を持って空間を占拠している。

薄暗い照明の中で、壁に沿って構成された重く存在感を放つ《内部》では木の板が垂直、水平、斜めに固定されており、その構成は強固である。対照的に《場越》は同一の大きさのコンクリートブリックが積まれる数が多い少ないと交互にされた柱が等間隔に、そしてコンクリートブロックの柱を橋渡しするように木の板が置かれているため不安定さを醸し出している。そのようにして四角い境域が作り出され、明るい照明の下でポツカリと空いた中央の空間に対して、木の板にぶつかり落としてしまいかねない狭さの通路は緊張感を我々に感じさせる。

この中央の空間の底の抜けたような軽さ、しかしすべての物が繋がりを持っているように構築された場。この底の抜けた感覚と全てが繋がっている感覚というのは《空の論理》とオーバーラップするかのようである。60年代の中頃、東洋的な思考に可能性を探っていた菅は手当たり次第に本を読んでいるうちに、西谷啓治の『宗教とは何か』という本に出会うこととなる。この本を読んで「血が熱くなった³³⁾」と語る菅は、そのなかの《空の論理》と自分が漠然と考えていたことが重なりあうのを感じ、そこからインド哲学へと傾倒していくことになる。

《場越》は新作であったが、作品が最初に展示された状況における物と場の関係性と、後に展示された際に立ち現れる物と場の関係性を考えるとき、菅の根底に流れている物と場の不分離性という思考が重要になってくる。物と場の不分離性によって、作品に汲み尽くし得ない磁場が生じること。西谷啓示の理論などから菅が触発され、自身の思索を深め

ていくプロセスで菅が提示する、思考と作品。思考はあるときは言葉として強度を持ち、問いを残したまま紙面に投げ出されることもある。その芸術活動自身が、それ自身で一つの思索の存在となっている。思索と作品が同等の強度を持って存在を開示している。それは存在に関わる芸術実践のプロセスであり、その芸術実践の探求の中で、菅の思考と根底に流れる〈空の論理〉が思考として構築されながら、実践としての作品存在のリアリティが提示されてきた。

【註】

1. 菅木志雄『菅木志雄著作選集 領域は閉じない』横浜美術館、1999年、p.20
2. 中井康之「システムとしての『悟り』」(『美術手帖』2008年4月号) p.197
3. 中野稔「前衛美術の時代(4)もの派」(『日本経済新聞』2004年12月26日朝刊) 23面
4. 富井玲子「もの派の矛盾」(『新美術新聞』2012年4月1日号) 3面
5. 李禹煥「特別寄稿 モノ派について」(『季刊みづ糸』1987年秋) p.102
6. 同上、p.104
7. 池野純子『アルテ・ポーヴェラ 戦後イタリアにおける芸術・生・政治』慶應義塾大学出版会、2016年、p.245
8. 同上、p.247
9. 天野太郎「菅木志雄―「所有」をめぐって」(『菅木志雄―スタンス』横浜美術館、1999年) p.12
10. 森口陽「もの派・再制作手控え」(『もの派とポストもの派の展開 1969年以降の日本の美術』西武美術館、1987年) p.145
11. 千葉成夫「斎藤義重論―再制作の今日性と歴史性―」(『斎藤義重』東京国立近代美術館、1978年) p.17
12. 小清水漸・菅木志雄・高橋雅之・二村裕子・本田真吾・守屋行彬・山下菊二・司会:針生一郎(座談会)「特集=斎藤義重 ゼロの基軸 斎藤義重を語る」(『美術手帖』1973年9月号) p.101
13. 「環境芸術とは発想、プロセスの芸術 常に新しい時代に対応」(『岩手日報』1979年10月3日夕刊) 2面
14. 菅木志雄(聞き手、松井みどり)「ARTIST INTERVIEW: KISHIO SUGA 菅木志雄」(『美術手帖』2015年3月号) pp.238-239
15. 菅木志雄「山岸さんは、」(『あいだ』159号、2009年) pp.4-5
16. 中井、前掲書、p.199
17. 岡田潔「現代美術への問い―物質からの探究ともの派をめぐって―」(『1970年―物質と知覚 もの派と根源を問う作家たち』岐阜県美術館他、1995年) p.13
18. アレクサンドラ・モンロー「状況律:もの派、そして彫刻的パラダイムを超えて」(『戦後日本の前衛美術』読売新聞社、1994年) p.135
19. 加治屋健司「ブレもの派としての高松次郎」『Daiwa Press Viewing Room』第8号、2008年12月) p.74
20. 同上、p.75
21. 同上、p.76
22. 中井、前掲書、p.198
23. 三木多聞「レビュー／個展評」(『みづ糸』1967年10月号) p.89
24. 日向あき子「シェル美術賞展」(『SD』1967年10月号) pp.87-88
25. 菅木志雄「高松次郎〈拡大する断片〉」(『美術手帖』2000年6月号) p.158
26. 平野重光+菅木志雄(対談)「ものことばによせる虚実皮膜の想い」(『美術手帖』1974年10月号) p.169
27. 同上
28. 中井、前掲書、p.198
29. 同上
30. アーサー・ダント、高階秀爾訳「芸術の終焉の後の芸術」(『中央公論』1995年4月号) p.234
31. 中井、前掲書、p.198
32. 註12と同じ
33. 菅、前掲書、2009年、p.3

島田浩子展「境界線上を歩く」の展示風景。2017年、多摩美術大学。

島田 浩子

SHIMADA, Hiroko

境界線上を歩く

フランシス・アリスの作品における線の表現について

Walking the borderline

The expression of line in Francis Alj’s works

フランシス・アリスの作品「Walking the borderline」の展示風景。2017年、多摩美術大学。

序

ベルギー出身のフランシス・アリス（1959 - ）はメキシコに拠点を置き、都市の歴史や事象について観察に基づく作品や、ラテンアメリカの政治的、社会的問題を取り上げた作品を制作している。

アリスはペインティングやドローイング、映像や写真、アニメーションや自筆のノートなど、さまざまな手法を用いて作品を構成するが、代表的な手法は歩くこと、移動を基軸にした、作家がアクションと呼ぶパフォーマンスである。

アリスの作品には何らかのかたちで線が現れる。作家が歩いた足跡を示すような、地面に引かれたペンキや一本の毛糸の線。人々の列やボートの列でつくられる線。これらは橋や、普段目に見えない国境線などを示す。分断を可視化したり、何かをつなごうとしたり多様な役を持って現れる線である。目に見える線だけでなく、作品のコンセプトにもその現れを見ることができると。

アリスの作品では、政治的なものと詩的なもの、線を引き分断の存在を示しつつ、対話を生み出そうとする行為など、これらの矛盾するような要素が並立し、拮抗している。この拮抗は境界線としてアリスの作品にさまざまなかたちで現れるものである。

外国人として見知らぬ都市にどのように関わるのか。都市と自己との間に、他者との間に存在する、この境界線の表れ方、独特の捉え方がアリスの作品を際立たせている。

本論では、アリスの作品における線の表現、とくに境界線に焦点をあて考察を行うものである。本論は2章で構成され、1章では、スタイルの形成期として、アリスがアーティストとして活動を始めた前後から90年代の作品を中心に分析を行う。2章ではより具体的な境界に着目し、分析を行う。

第1章 領域の広がり

第1節 物から物語へ

フランシス・アリスは、自身の制作について、「それは常に物語ること」だと述べている。¹ 代表的なアリスの作品の多くはアクションと呼ばれるパフォーマンスのスタイルを

フランシス・アリスの作品「Walking the borderline」の展示風景。2017年、多摩美術大学。

とる。アリスはパブリックスペースで突拍子もない行動をすることで、都市伝説を生み出したり、数百にのぼる人々とともに神話的な風景をつくりだすアクションを行ったりすることで、人々の記憶や土地に物語を残そうとしている。映像や写真、ドローイングやペインティング、関連したオブジェクト。物としての作品を残してはいるが、物語をつくることや記憶に残すことを重要視している。

このスタイルはアーティスト活動を始める前、1980年代にイタリアで都市研究をしていたときの経験が契機となっている。

アリスは建築家としてまず活動をスタートさせている。イタリアの大学で研究していたのは、建築そのものよりも都市計画やその都市が持つ歴史、中世型の都市モデルからルネサンスへの移行、近代的な都市概念への移行といった、都市に関わるものだった。

1985年、研究の一環としてアリスはイタリアの北東部の都市パルマノーヴァを訪れている。パルマノーヴァは、15-17世紀にかけ建設された星型の城壁を特徴とした城塞都市であり、従来の都市を刷新する理想都市の実現をめざし、建設された都市だった。アリスはこの古都の荒廃に対し、都市計画として、建築物や何か物をつくることで、都市に変化をもたらすのではなく、都市や人々の記憶にアプローチすることで働きかけることを思いつく。都市研究で発見された「物語る」ことで、人々の記憶や土地に浸透するアプローチは、メキシコへ渡ったのちにアートの実践として展開されていくことになる。

第2節 1990年代前半:メキシコシティへ

1986年、大学を修了したアリスは兵役を回避するためNGOに参加する。このNGOの活動地が偶然メキシコだったため、それまでヨーロッパを中心に活動していたアリスは予期せずにラテンアメリカへと渡ることになった。アリスはその後ヨーロッパへ戻らず、メキシコシティに拠点を置き、以前から関心があったアートの領域へと足を踏み込んだ。そして1990年頃から本格的にアーティストとして活動を始める。

メキシコシティは、作家にとってこれまで暮らしたことのない大都市であり、アリスは都市を観察するところから始め、広場やストリートにある物や日々生じている事象をもとに制作を始める。

加えてアリスはアトリエではなく、ストリートを舞台にして作品を制作し始める。この頃制作した初期の代表作《コレクター》(1990-92)は、磁石を仕込んだ車輪つきのおもちゃを紐で引っ張りながら、あたかも犬のように引き連れて街を歩き回るアクションである。街を歩くことは、犬がマーキングするようにテリトリーをつくる意味合いを持った。

また、この作品では記憶へアプローチするというアイデアの実行も作家は試みている。奇妙な振る舞いをするこどで、噂や都市伝説として人々の間に広がることを目論んだ。90年代前半の作品には、メキシコシティとの距離をはかる姿勢が見られる。観察に基づく都市の事象を集め、学んだり、溶け込もうとする姿勢がうかがえ、外国人としての意識がうかがえる。その状況のなかで生まれたアリスの介入型のアクションは、物で溢れたメキシコシティに余計なものを付加せず、そして建築では叶わなかった直接的な都市との接触を可能にしたのである。

フランシス・アリスの作品「Walking the borderline」の展示風景。2017年、多摩美術大学。

第3節 1990年代以後:観察者から発信者へ

1995年頃から、アリスの作品にはラテンアメリカの政治・経済、社会的状況への言及や、歴史に触れたものが現れる。《実践のパラドクス 1》(1997)は、氷の塊を用いたアクションである。アリスはスーツケースほどの氷の塊を日中9時間をかけて、押ししたり、蹴ったりしながらメキシコシティを歩き回った。手法としてこれまでの方法を継続しつつ、この作品ではラテンアメリカの経済状況について言及された。「ときには何にもならないこともする」とつけられた副題が示すように、大変な労力をかけても、氷は結局溶けて消えてしまう。氷は人々の労働力と重ねられ、多大な労力に対して得られるものは少ない、あるいは無いかもしれない、というラテンアメリカが置かれた状況を示唆したのである。

同年制作の《愛国者たちの物語》は、メキシコシティの歴史的広場の中央に立つ国旗のポールの周りを、アリスが羊を連れて歩くアクションである。

このアクションでは、作家はメキシコシティで過去に起きた政府に対する抵抗運動をもとにしている。学生を中心とした反政府運動がメキシコでは活発化し、その一環のデモが1968年に起こる。広場やメインストリートに集まった人々は、軍や政府に対して日頃の不満を表し、抗議の声を挙げる。彼らはそのとき、武器ではなく羊の鳴き声を真似ることで抵抗を示した。約30年後に、アリスは同じ場所でアクションを行い現在の政府に対して批評的な姿勢を示したのである。

《リハーサル 1》(1999-2001)は、メキシコのティファナの郊外で行った、真っ赤なビートルで、アリスが音楽に合わせて急な坂を繰り返し登ろうとするアクションである。挑戦し

ては登りきれず、滑り落ちるビートルの様子には徐々に空しさが漂い始め、結局アリスは坂を登りきることはない。

《虚偽の物語》(2003-06)はアルゼンチンのパタゴニアの草原に発生する蜃気楼を追い、撮影した映像作品である。地平線上に発生する蜃気楼は確かに目に見えるが、触れることが出来ないものである。道路の先に現れるその蜃気楼の映像がループで終わること無く流され続ける。

《リハーサル 1》や《虚偽の物語》は政権が変わることに高まる期待感と、その後の失望、ラテンアメリカが味わってきたサイクルが重ね合わされている。

同時に、失望すると予測が出来ても、結果が見えないからこそ追い求めてしまう人の心理も重ね合わされ、このコンセプトと構造が、リハーサルの仕組みや、ループというかたちで他のアクションや記録映像に現れ始める。

90年代後半は、90年代前半と比較し、観察者としてアリスはメキシコシティに距離も持っているが、一方で自分自身も関わりを持つ問題としてそこに生じている問題や歴史について言及し始め、内部から外部へ向けて発信をし始める。

フランシス・アリスの作品「Walking the borderline」の展示風景。2017年、多摩美術大学。

第2章 境界線の表れについて

フランシス・アリスの作品「Walking the borderline」の展示風景。2017年、多摩美術大学。

第1節 他者と作家 コラボレーションについて

90年代後半から、国際展への参加やラテンアメリカ以外にも世界各地での展覧会への参加が増える。こうした展覧会への参加は、世界各地でのアクションの実施など、アリスの作品にも変化を与える。

その変化のひとつが、2000年代に入りとくに顕著となった、コラボレーションのスタイルの変化である。アリスの作品の多くには協働制作者として、映像作家やキュレーターが関わっている。

協働制作の背景には、アリスが建築家出身であることの影響が指摘できる。建築はチームで進行するためにそのスタイルに慣れていること、特定のメディアムについて学んでいないため、そのメディアムに習熟した人物を招き、自分自身はプロデューサーもしくは指揮者のようなまとめ役を担うことがよくある、と作家は述べている。²

2000年代に顕著となったのは、技術的な専門家だけではなく、アクションを実施する場所に暮らす人々とのコラボレーションである。

2002年に行われたアクション《信念が山を動かすとき》では、コラボレーションが新たな展開を見せている。舞台はペルー・リマ郊外の砂丘地帯ベンタコラであり、砂丘のひとつを人の手によって動かすというアクションを実施した。この作品には、おもにリマの大学生を中心にした約500人のボランティアが参加している。

参加者は砂丘の麓に横一列に並び、合図とともに一斉に手にしたシャベルで砂をかきながら斜面を登り、頂を越えて斜面を下るというアクションを行う。このアクションで実際に

砂丘は 10 センチ動いたと記録されている。

このアクションのモットーとして掲げられたのは、「最大の努力と最小の結果」だった。当時のリマは、フジモリ大統領による専任政権が終了し、転換期を迎えていた。リマが抱える貧困、ゲリラ、麻薬をめぐる抗争の問題、晩年期の腐敗した政府、人々が抱えていると思われる社会的な不安に対し、アリスはそれに呼応するように、集団でのアクションを実施した。

これまでアリスは、多大な努力を払っても報われることがない、結局は果たされることのない幻想のような公約で未来を約束されてきた、ラテンアメリカの状況を度々作品のテーマにしてきた。このプロジェクトでは、風によってたちどころにもとに戻りそうな、些少な変化ではあるが、砂丘は位置を変え成果をあげている。アリスは一時的な時間の共有、そしてその労働が何らかの結果を生んだ瞬間の共有によって、社会的な不安に応えようとしたのである。

このアクションに参加したのはリマの大学生たちが中心であり、砂丘地帯の住民を参加させている訳ではない。プロジェクトによって一種の仕事を生むこと、連帯感を生むこと、コミュニティを形成すること、直接ベンタニラの住民に関わり、何らかの政治的状況や経済的状況を一時的に変える方法をとることも可能だったかもしれない。

しかし、アリスがコラボレーションによってつくり出したのは体験であり、土地に関わる人々が関わることで、記憶され口承されることでその土地に浸透していく可能性を持っている。結果的に一時的な介入よりも、長くその土地に作用するのである。

また、コラボレーションは、他者を巻き込むことで作家の予測を越える結果も生み出している。2004 年の《清掃員》はメキシコシティーで実施されたアクションであり、参加したのは道に溢れる廃棄物を掃き集める、20 人ほどの清掃員たちである。アクションは夜、清掃員たちがごみを帚を使って掃き集め、動かせなくなる大きさまで山をつくるというものである。

《清掃員》では、アクションのイメージを描いたアリスのスケッチをもとに、その場で清掃員たちにアクションの内容（見たい光景）を説明するメディアの姿が映っているなど、計画的な《信念が山を動かすとき》に比べ、即興的な、プロジェクトが作家の手を離れてどのように展開して行くのかに焦点が当てられている。

最初にアクションの概要を説明しただけで、同行したアリスは清掃員たちの観察に徹している。指示を受けて手探りするように動き出した清掃員たちは、ごみの山が大きくなるにつれ声を掛け合い、タイミングを合わせて動き始める。ごみの山に向き合い、笑い声も起こり始めるその光景は、ゲームを楽しんでいるかのような印象、単なる筋書き、イメージに過ぎなかったアクションが、清掃員たちによって息を吹き込まれ、ひとり歩きを始めたかのような印象を与える。アリ

スは清掃員たちがごみの山との格闘に没頭し始める光景を見て、自分は計画を事前に立てるが、いつも予想を越えて何か起きる、というコメントを記録映像につけている。

アクションに直接参加していない、映像作品に映り込んだ人々や、人だけではなく風景もその場所と作品を見る人々をつなぐ役を担っている。2004 年、エルサレムで行われた緑色の塗料を垂らしながら歩くアクション《グリーンライン》では、協働制作者として映像作家の名がクレジットされている。また、記録映像と別にイスラエル・パレスチナ地域に関わる歴史家やジャーナリスト、活動家、人類学者らへのインタビュー音声は作品の一部をなしている。インタビューではアリスは専ら聞き役となり、アクションの意義、国境線（グリーンライン）の意味について語る。ゲストのトークが中心になっており、同地に対する見方に多様性を与えている。

しかし、このアクションではアリスやインタビューを受けた人々だけが作品の登場人物とは限らない。《グリーンライン》の記録映像では、歩くアリスの姿や、地面に引かれた緑のペンキ線だけではなく、現地の人々や街並みをカメラは意識的に捉えている。アリスの行動に目を留め、興味津々な様子でついてくる子どもたち。不思議そうな、あるいはげんごうな目を向けてくる通行人。それが何か確かめるように地面についたペンキを紙で擦り取る少年。じつとアリスを見つめるユダヤ教徒の格好をした少年。足早にアリスが歩くスピードに合わせて、瞬間的ではあるが、アクションに反応する人々をカメラは意識的に何度も捉えている。アリスに目を留める人々だけではなく、市場を行き交う人々や往来の人々、子どもが遊ぶ姿や、銃を持った兵士が歩く姿。多くの人々と光景もカメラは捉えている。

ストリートなどのパブリックスペースで行われるアクションの映像には、アクションを中心に記録していると同時に、街の風景も広く取り込んでいる。そのときにしか撮れない、社会的な変化によって消えてしまうかもしれない光景も記録している。映像に登場する人々や風景は、コラボレーションではないものの、また、言葉として具体的に何かを語っている訳ではないが、その場所で営まれている生活や、その生活の背後にある文化や歴史を物語る、アリスの作品にとって重要な存在なのである。

作品にさまざまなかたちに関わる他者の存在は、作家にとって作品に欠かせない要素である。ときにコラボレーションによる他者の干渉は、作品の内容を変えてしまうこともある。しかし、最終的なひとつの作品のかたちに落とし込むまでに、周囲から干渉を受けることを積極的に受け入れながらプロジェクトは進行するのである。

加えて、地元の人々にアクションである役を担わせ、代理人と登場させることでアリスは場所と作品、鑑賞者をつなげている。作家は絶対的な主導権を保持するのではなく、他者に大部分において舵取りを任せることで、反対に新た

な語る言葉を手に入れ、作品としての広がりを手に行っているのである。

第2節 ドキュメントとフィクション

近年、とくに 2000 年代後半から現在、2010 年代にかけて、アリスはますます政治的緊張感のある場所を舞台にしている。

アリスが一貫してこだわり続けていることのひとつが物語ることであり、その場所で生じている物事、辿ってきた歴史や人々がつくる集団的な、都市の慣習のようなものを表現してきた。

近年の作品ではそのスタイルを継承しつつ、ストーリー性が強まり、詩的な部分が強調され始めている。映像にも変化が現れ、近年の映像作品は、単純に記録に留まらずフィクション性が強くなっている。

2011 年に制作された《巻くー解く》は、アフガニスタンの首都カブールを舞台にして製作された映像作品である。この作品には、ふたりの男の子が主役として登場し、映画のフィルムを手に入れ、ひとりはフィルムを転がしてフィルムを解きながら、もう一人はその男の子の後を追いついて、同じようにフィルムを転がしながら、今度は先頭の男の子が解いたフィルムを巻き取りながらカブールの街を走り回るというアクションである。

このアクションは、過去に起きたタリバンがカブールのアーカイヴセンターに保管されていたフィルムを焼却した事件が土台になっている。映像が見せる、男の子たちのアクションによって、地面と接触したり、破れたフェンスに擦れたりすることでフィルムに傷がつく様子は、その事件やタリバンの支配時代を思い出させ、あとを追うフィルムを巻き取る男の子は、失われた過去を懸命に取り戻そうとしているかのようである。

アリスはこの作品でメディアが伝える、もしくはつくりあげたアフガニスタン像を変えようと試みている。ふたりの男の子は郊外の丘の上からフィルムを転がし始め、人や車で込み合う市場を通り抜け、再び丘の上に戻る。軍のヘリコプターや兵士、恐らく爆撃で破壊された家屋の瓦礫。こうした戦闘の痕跡や、戦乱と隣り合わせの状況をうかがわせる光景を、男の子を追いつつカメラは捉えている。

しかし、メインは男の子のアクションであるが、映像は人々の生活の様子も映している。私たちがカブールについて触れる機会は、インターネットやテレビで流れるニュースを通しての場合が圧倒的に多いだろう。爆撃の被害、死傷者の数が日々報道される。が、こうしたデータや報道は、現実ではあるがアフガニスタンのすべてを伝えている訳ではない。

土壁の家々や細い路地、風船売りの姿や牧羊の風景。伝統的な笛の楽器でメロディーを流すモバイルフォンなど、伝統的な生活と、現代の生活の様子両方をアリスは映し、メディアが伝えきれないアフガニスタンのリアルを映像は伝えてい

る。

アクションの記録として機能しつつも、この映像はループ構造が多いアリスの作品のなかで、この作品以前には見られない明快な終わり方をしている。市場を通り抜け、丘を再び登ったところで、先頭に行く男の子のフィルムは道端の焚き火を通り抜ける。フィルムは焚き火によって焼き切れ、フィルムは突然道から飛び出し、どこかに消えてしまう。後を追っていた男の子は、巻き終えたフィルムを持って立ち止まり、丘の上から街を見下ろし一瞬笑みを浮かべる。この映像を象徴し、作家の意図を表明しているシーンとして受け取れる場面である。この笑みは始めから予定されていたものではなく、アリス自身はこれまでの多くの作品のように、ループスタイルの映像をつくらうと考えていたという。

しかし制作の過程において、協働で制作にあっていたカメラマンとコーディネーターの提案を受けて、何かを導くかのようなラストを加え、ストーリーに筋道をつくったのだと述べる。³

丘の上から街を見下ろす男の子が浮かべた笑みは、先頭を行っていたフィルムのフィルムの結末に対するものととれ、同時に過去を越え、今後のカブールをつくっていくとする、力強い意思を持つ市民や都市を代弁しているかのようでもある。演出的で作為的に受け取れる笑みではあるが、これはアリスが詳細に指示をした訳ではなかった。映像を通し、ふたりの男の子の表情や様子からは、自分自身に与えられた役目とときにカメラを忘れて没頭しているのがうかがえる。アクションに参加するうちに、男の子が自分の物語として自分の役を演じたために生まれた笑みであると言えるだろう。

通常、報道は一方的的に伝えられるものであり、メディアが見せたい、観客が見たい、望むようにつくられたイメージがニュースとして伝えられ易い側面もある。

しかしこの作品においてはアリスがカブールを語っていると同時に、主役である子どもたちも作り手のひとりであり、カブールに還元するものでもあるのである。

また、近年の作品の特徴のひとつとして詩的さの強調があげられる。2008 年の《川に着く前に橋を渡るな》は、ジブラルタル海峡に子どもたちの列によって橋を架けるアクションである。

色とりどりの伝統的な靴パパーシュや、ビーチサンダルでつくった船を手にした子どもたちの列と、真つ青な海がつくるアクションの記録映像や写真は鮮やかな印象を与えていることに加えて、視覚的なイメージだけではなく、この作品では想像力としてのイメージネーションも重要な要素となった。ジブラルタル海峡は、古くからヨーロッパとアフリカ大陸を結び、また地中海と大西洋を結ぶ、交易と軍事の要所として機能してきた場所である。海峡の距離の短さは、人や貨物の行き来を容易としているが、現在ではその容易さゆえに不法入国者を増加させる状況を招き、海峡間の荒波で命を落とす不法入国者が後を立たず、取り締まりが強化され

始めた。

アリスはこうしたこの土地が抱える問題に着目し、この地を舞台にグローバル化に伴う人と経済の流れによって生じた移民問題をとりあげた。ジブラルタル海峡は、天候が良ければ対岸を見通すことが出来る幅の狭い海峡である。実際に船を並べ、物理的に橋をつくることが可能だったかもしれないが、想像によって橋を架けることを作家は選んだ。

モロッコ側とスペイン側、両岸で撮られた映像では、始め子どもたちは列を保っているが、沖に向かうにつれて波も荒くなり、徐々に列は崩れていく。やがて子どもの姿は消え、映像ではおもちゃの船だけが海中を漂い、海面に浮かび上がる。その後砂浜のシーンに戻り、再び子どもたちは海に入っていく。映像は始めと終わりが曖昧であり、延々とこの行進が続いていくかのような錯覚を覚えさせる。

子どもたちの列によって橋を架けるのは実際には不可能なことであり、欠落した橋は見た人の想像のなかでしか完成しない。アリスは船を物理的に並べてしまっは災害や戦争に対処するような、企業や軍事的なプロジェクトになってしまうことを危惧し、そうしたプロジェクトと芸術の違いはまさに欠落にこそあると捉え、イメージネーションが欠落を埋めることを目指していたのである。⁴

アリスの橋を架け、対話を生み出すというアクションは、空想でしか実現しないかもしれないが、複雑化する状況のなかで、辿り着くべきゴールや目的を失いがちな状況において、アリスのつくりあげた強いイメージはひとつの到着点として指針となるものである。

アリスが近年多くのプロジェクトを行っているのは、戦争やネガティブなイメージが纏わり付く土地である。これまではその場所の事象を用いて語る語り口が、これらの場所で制作される作品では、新たな物語やイメージをつくり、置き換えようとする意識がうかがえる。

第3節 コレクションと作家

アリスは数年をかけてメキシコシティの人々を記録する写真のアーカイブ的な作品や、自身が描いた絵画のコレクションからなる作品も制作している。

一方で、作家自身が撮影したり描いたりする作品以外に、アリスには他者の作品や事象をコレクションしたシリーズも制作している。

1994年から始まった《ファビオラ》は、4世紀ローマに存在したと伝えられる聖女ファビオラの肖像画のコレクションである。《ファビオラ》のほとんどは、赤い頭巾をかぶった女性の横顔、暗い色の無地の背景、ごくシンプルな統一したスタイルで描かれている。フリーマーケットやオークションで販売されていた、ほとんどがアマチュアによるこの手描きの肖像画コレクションの総数は約300点にのぼっている。

《ファビオラ》には2007年から大々的に世界各地で展示がされている。まずアメリカの美術館で公開され、最初の2

館ではそれぞれ異なる視点を持って展示がされている。

一館目は現代アートとの交流を目的に、ヒスパニック・ソサエティ・オブ・アメリカで展示がされた。ヒスパニック・ソサエティ・オブ・アメリカは、美術作品に限らず、民俗学的なコレクションも誇る博物館である。現代アートの作品として通常なら展示されるアリスの《ファビオラ》は、館の他のコレクションと溶け込むようにこの展覧会では展示がされた。

スタイルが統一されていても、《ファビオラ》の個々の肖像画は手描きのためにまったく同一のレプリカではない。このプロジェクトには「探究」とコンセプトが掲げられている。肖像画はほとんどが愛好家によるものであり、《ファビオラ》には無意識的な、あるいは意図的な、細部には面白いほどの違いが見える。顔立ちや目の色、肌の色。フードの描き方。キャンバスのサイズとかたち。メディウムにもその違いを見ることができる。その違いからは、作者自身の好みが反映されていると同時に、《ファビオラ》には19世紀から現代に至るまでの時代や、文化や地域性も反映されていると考えられる。ヒスパニック・ソサエティ・オブ・アメリカでの展示では、《ファビオラ》に対する人類学的な性質へのアリスの関心が強く現れている。

一方で、次の巡回先であるロサンゼルス・カウンティ美術館での展示では、ファビオラを別の側面に焦点があてられている。

カウンティ美術館は幅広い時代・地域の芸術作品のコレクションを誇る、アメリカ西海岸で最大の美術館であり、この美術館でファビオラはヨーロッパのアカデミックな絵画が並ぶ展示室のなかの一室に展示された。他の展示室の壁が、白い壁であることに対して、《ファビオラ》が展示された一角はグレーの壁の展示室であり、他から区切られた空間がつくられ、サロンを彷彿とさせる壁を埋める、密集して壁に架けられる形式がとられた。

アリスの《ファビオラ》はほとんどがアマチュアによるものであり、一般的には美術館で展示されるものではない。個々の肖像画の作者はいながらも、アリスの作品として展示されており、作品の作家性や、芸術の在り方、芸術とそうではないものとの違いに対して問いかける意味合いを強調していたと言える。

人類学的な探究は、アリスの子どもの遊びのコレクションにも表れている。2009年からアリスはメキシコや、プロジェクトで訪れた場所で、水切り、椅子取りゲーム、鏡を使った合図の送り合いなど、子どもたちが遊んでいる様子を記録した映像シリーズを制作している。

遊びには国境、時代を越えて共通しているものが多い。簡略さ、遊びをつくってしまう想像力。遊びの要素を取り入れることは複雑な社会的問題に向き合うアリスの作品にとって重要な要素となっている。

《ファビオラ》や子どもの遊びは、アリスの私的なコレクシ

ンでありながら、文化や地域が共有して持っている、共通項も明らかにしており、そこにアリスが関心を寄せていることがうかがえる。アリスは部外者として土地に関わりながら作品を制作している。こうした遊びやその場所の事象を組み込むことは、作品と鑑賞者の橋渡しになるものでもある。

加えてコレクションのシリーズからは、作家が伝承という要素にも関心を寄せていることがうかがえる。アリスの作品は、物語として長く残る特徴を持つが、その分残らないというリスクも持っている。

遊びや《ファビオラ》は、時代や地域を越えて多くの人々に共有され、残されてきたものである。コレクションのシリーズは、それがどのように伝えられてきたか、なぜ生き残ったのかを探究する、実験の場としての側面も持つのである。

結 境界線上を歩く

矛盾や相反する要素がアリスの作品には現れ、作品のタイトルにもしばしば反映されている。近年において、この対立要素の拮抗は強くなっている。

2000年より10年をかけ、アリスは竜巻を追跡するアクション《トルネード》を行った。メキシコ南東部に位置する乾燥地帯、ミルパ・アルタには春の乾季になると多くのトルネードが発生する。アリスは竜巻が発生する時期になるとミルパ・アルタへ赴き、トルネードを探して追いかけてはトルネードのなかに飛び込んで、ビデオカメラで撮影を行った。

映像は目の前に迫る竜巻、徐々に大きくなる風と砂の舞う音、作家の緊張した息づかい、カメラに叩きつける砂の音、臨場感を伴ってアリスの体験を伝える。アリスは危険な試みの先にある、渦の中心の目を理想郷と重ねている。トルネードはコントロールのきかない、混沌とした社会状況にも重なり、自ら飛び込み、そこで何かを掴み取ろうとする作家の姿とも重なっている。

アリスの境界線は、分離を意味しているだけではなく、さまざまな意味を内包している。アクションによって地面に引かれた線は、ドローイングの線として機能し、同時にときには国境線としての意味も持ち、分断や対話を生む橋としての意味を持つこともある。政治的なものと詩的なもの、フィクションと記録、境界線が持っている、相反する要素についてアリスは白黒を明確にせず、ひとつの意味だけを選ぶこともせず、その境界線を絶えず揺らがせている。この曖昧さがあるからこそ、多くの人に受け入れられる可能性を広げている。境界線上を歩きながら、アリスは作品をつくり続けているのである。

1. アンドリュー・マークル (2013) 「フランス・アリス インタビュー：終わらない物語」 (http://www.art-it.asia/u/admin_ed_feature/c01vhAVQa9elY8nXEPHr 最終閲覧日：2016年12月1日)
 2. 同上
 3. Francis Alijs, and Ajmal Maiwandi, Andrea Viliani, "Conversation" in Francis Alijs, and Carolyn Christov-Bakargiev, et al. *Francis Alijs: REEL-UNREEL*. Napoli: Electa, 2014, pp.80-81
 4. フランス・アリス、河野晴子訳『川に着く前に橋を渡るな』青幻舎、2013年、p.50

なくなる。しかし、印刷絵画は複製をすることが目的ではない。それでは絵画ではなくただの印刷になってしまう。油絵と同じように色を扱うことができないことが難点なのではなく、この印刷絵画においては、逆にそれを利用することによって、従来の油絵の具とは別の表現が生まれるということが利点ともなるのだ。それは、色における問題だけではない。通常印刷においては厳禁とされている、印刷過程で生じてしまう「モアレ」についても、あえてそれを利用し、『植民地の怒り』で意識的に使用したのである。あえて出現を許すことによって、偶発的なその模様を取り入れた。ここで原画と複製の大きさの違いの問題を、マチスの「一米四方の青は一糶四方の青より青い」という言葉を挙げ、表現さえ左右する重要なことであると述べた。完全なる複製が河原の意図していることではない。印刷し直すことによって、印刷における「複製」ではなく、そこでまた新たな「制作」をすることになったのだ。

「印刷絵画」の中では、新しい試みが行われた。河原による、数字の統計ではない新しい形のアンケートだった¹²。説明文を読んだ上で、掲載された印刷絵画『植民地の怒り』を鑑賞し、そこで感じたものを河原が用意した数人の詩人の文から一つ選び、河原に送るというものだった。ここで河原が求めたことは、作品を手がかりとして鑑賞者が生み出したイメージや実体を代弁する言葉を選ぶ、ということであり、そこに作者の表現の意図を汲み取る必要はなく、芸術家が壁の染みを見てさまざまなイメージをおもい浮かべるように、芸術家になったつもりで作品をみるということを試すことであった。それは「相互交流（コミュニケーション）」へと踏み出す第一歩であり、それは鑑賞者が内部のものを具現化し形象化することによって、芸術家になるということの、その誕生の瞬間や、芸術家とは特別な人間による特殊なものではなく誰でも芸術家になりえるということを感じさせることになったのだ。またこのアンケートの説明の最後には、アンケートの試みや芸術論に対する意見や、印刷絵画に対する意見を受け付けているとし、当時の自身の住所を宛先として掲載している。河原は自身の作品に対する他者の批評を聞くことが芸術家にとって必要なものだと考えていた。それは、そうした意見に左右され自分を変えるということではなく、耳を塞がず他者の意見もきける態度を持ち、「作家の内部——もっとも潜在意識の奥深い領域——での、次の作品への踏み台であるべきだ。」と述べる。

そうした一連の流れを終えたときすでに、その鑑賞者は鑑賞者ではなく、創造者になっている——つまり、芸術家となる。河原は、芸術家というものは特別な人間に許された崇高なものではなく、誰もなりえるものなのだと主張する。そうした芸術に対する考えの根本にあるのはなんだったのか。

河原は、今までの方法ではなく「印刷絵画」を始めたことについて、油絵で答えをだすことが不可能だと感じていた

わけではないとうことを念頭に置き、その理由を説明した。当時の美術業界は、作品を発表、鑑賞するにしても、一部の限られた人だけに向けられたものとなりつつあった。そうではなく、どんな人でも、田舎の人でも手軽に見ることができ作品が必要であるとし、「地域的広がりをもちうる新しい技術と素材」として印刷、印刷絵画を考案したのであった。こうして美術雑誌で作品を発表することによって、限られた都心のギャラリーで展示される、限られた人にしか触れない油絵より多くの人の目に触れさせることができる。ここで発表されたのは限定版として A4 版で六度刷されたもので、印刷所でただ元の物を複製印刷した、という通常の印刷ではなく、「作家がつくった複製」であり、作家が作ったということは、「作品といえば作品」なのだと主張する。絵画の写真のプリントであれば当時から掲載されていたが、この印刷絵画は「絵画の写真」ではなく、作品自体が「印刷」であるために、それを「印刷絵画」として発表できるというものなのではないだろうか。この点が、非常に重要である。「原画一点」ではなく、制作行程によっては原画百点にもなりえる。しかし、これが本当に「絵画」といえるのであろうか。それは、原画が一点とされる美術作品に対する抵抗、挑戦であり、芸術とは何か?ということを考えさせるための問いを投げかける最初の試みでもあった。

当時の河原は、岡本太郎の対極主義に対し、批判ともとれる発言を繰り返していた¹³。だが岡本の全てを否定していたということでは決してなく、岡本の「観客もまた創造者である」という言葉について非常に興味深いものである、として数回引用している¹⁴。絵画は終わった、と嘆かれていた当時の美術界において、河原は常に「芸術とは何か?」ということを考えていた。美術、芸術というものは、限られた一部の人間だけが創造し、発表し、鑑賞するというものではない。それでは作家が放り出したものを、鑑賞者がありがたいものとして受け取る一方的なものに過ぎない。一方通行では、芸術ではないとさえ断言していた。そして辿り着いた一つの答えが伝達——コミュニケーションだったのだ。河原における芸術とは、岡本の言葉のように、鑑賞者が自身の心を動かし創造する、能動的なものだった。

第3章

1955年には粕三平、田畑慶吉、池田龍雄によって設立された〈制作者懇談会〉に所属し、活動の幅を広げ、さかんに芸術批評や美術手帖などで芸術に関しての批評文を寄稿、座談会にも参加し、自身の考えを積極的に世間に発表していた。その際には、場合によっては顔写真も掲載されていて、1965年から消失するプロフィールも掲載されていた。

日本を出国する以前と以後で、何が変わったのか、また、変わらなかったのか。なぜ河原は、デビューから必要に迫られるように描き続けていた「人」という題材を捨て、目に

見えることのない、時間や日付、人や自分の痕跡を残すような作品制作に移行したのか。革命ともいえる概念芸術の制作に至った、断絶からの飛躍への原動力は、どこにあったのか。

戦争、広島や長崎の原爆のように、人権が無視され、奪われる必要のない命が奪われた人々の、理不尽な出来事にたいする無念さをあらわしているようにもみえる河原の初期作品。そういった見方は日本だけではなく、ヨーロッパ、特にドイツでは、1933-45年までのナチス・ドイツ、アドルフ・ヒトラー独裁政権におけるユダヤ人の大量虐殺と重ねてみられることが多かったという。デビューした1952年は終戦から7年後。復興を進めつつも、戦争が国民に与えた影響は大きく、学生によるデモや共産党員によるテロもあり、日本はゆれていた。そういったなか愛知県刈谷市から上京してきた、青年河原の初期作品の題材が、はっきりと戦争、人の死であるという本人の発言はない。しかし、1991年展覧会カタログ『On Kawara 1952-1956 Tokyo』の中で横山正は、河原は「『洪水期』という作品が、当時九州でおきた大洪水の事件が下敷きになっていることは認めているため、その他の作品においてもその図柄から当時のなんらかの事件が刺激になっているのではないかと、指摘している¹⁵。また、1981年『みず糸』の峯村敏明による批評「河原温——不連続の連続 下 On Kawara Daedalus 像の試み」の中では、峯村が河原と1971年1月に会話した際のものとして「敗戦のショックが大きかったので、異文化の優越性と侵入の実体を知りたかった。とにかく、世界を知りたかった」という言葉を紹介している¹⁶。これは、河原の戦争に対する衝撃を窺えと共に、戦争の経験が日本を出国することとなった一つの理由にもなっているということがわかる。

河原に出国を決意させたもう一つのきっかけとして、1955年に日本で開催された「メキシコ展」の影響が大きかったことは、その後行き先として選んだということからうかがえるが、1955年『美術批評』にて「メキシコ美術展の価値化」として寄稿している展示の感想で明白となる。美術手帖、美術批評等で様々な人々によって盛んに討議がかわされていたが、河原はこうした反応に対し「魅力的であればあるほど、その度合いに応じて一層、それらを単にエキゾチズムとして、又新しいものとして、盲目的に魅了されてしまうその危険性を考慮しているにすぎないのである。」と、メキシコ展で美術界が盛り上がる中、手放しで素晴らしいと絶賛してしまうことに対して冷静な目線で語っている¹⁷。メキシコ美術を見て大興奮で絶賛する人が多かった中、こうした客観的な意見を述べながらも、「恐らく、西洋近代の硬化した抽象的原理をもって人間性の昂揚、或は自由を表明してきた多くの近代主義者にとって、このメキシコ展ほど驚嘆に値するものはないだろう。何故なら、それらは全く新しいからであり、且、又、彼等の思念を根底的に裏切るからである。」と冒頭で述べていた。メキシコの美術そのものは偉大でもなく美しくも

ないし、よく見てみれば多くの下らない作品があるが、それは現実の形象的反映でもなく、非現実的世界ですらないメキシコの標本に過ぎない作品においてのことだ、と続けた。河原自身、メキシコ美術の新しさや、社会的な問題を反映させつつ、ただそれだけでは終わらない作品に魅了されていたのだ。

海外の人々に自身の作品が「日本的だ」と評されることが多かったことについて河原は少々苦々しげな気持ちがあったことが、先の峯村の批評の中で河原本人との会話の覚え書きのような形で残されている。1959年に河原は、メキシコに飛び立つ資金調達のため「河原温渡墨作品散布会」を開催し、パンフレットでは交流の深かった瀧口修造、池田龍雄、飯田耕一らがエールを送り、無事メキシコへと出国することとなる。1956年の「死仮面」、そこには人々の肩から上が描かれている。一人一人タイトル通りの「デスマスク」には見えず、写実的に生きている人をただ描いた肖像画のようだが、そこから漂う雰囲気はただならないものがある。暗闇の中唐突に眼前に現れた幽霊のようだが、人々は白い顔、濁った瞳で、どれも表情がしっかりと描かれている。これは印刷絵画の前段階の鉛筆画であったが、「浴室」ではデフォルメされた人、「死仮面」では写実的な人。一見同じ作者だとはわからないようなこの二つは、人間の生と死、という共通点で繋がっている。

初期絵画におけるキャンパスのゆがみは美術の固定化された形、「四角いキャンパス」「額縁に収められる絵」というものを破りにいったものである。「破る」ということが、当時の河原において必要不可欠なことだった。日本を発つということが、同じように運命付けられていたのかもしれない。

1965年『美術手帖』の本間正義による「その後の河原温 ニューヨークのアトリエを訪ねて」での近影以降姿を消すこととなる¹⁸。これは、概念芸術のスタートでもあった。デビュー当時の河原、彼やその周辺による当時の批評を辿ると、「河原温」が重視していたことがわかってくる。それは、「人」に対する執着だ。

1957年『美術批評』「何とかしなければならぬ」で河原は、自身の芸術観について述べているのだが、芸術における鑑賞者と制作者の関係について、それは受動的なものではなく能動的なものであるべきだ¹⁹。と語っている。1959年『美術手帖』「印刷絵画」で述べられている芸術に対する問いも同じであり、芸術とは何か?ということ考えた上での河原の答えが「伝達（コミュニケーション）」であり、それは芸術家と鑑賞者が二分してはなし得ないものであり、芸術として成立させるには、「相互交流」が必要であるということでもあった。

作品が一方的に現れて過ぎ去っていくものは芸術とはいえず、作品を鑑賞した人が自身の中に取り込み創造してはじめて芸術といえる。「芸術は、みられ、よまれ、きかれてはじめて完結するのである。」と述べる河原。そしてそのキャッ

チボールが行われた時点で、鑑賞者もまた芸術家となり得る。芸術とは、作家とは、手の届かない崇高なものではなく、すぐ身近にあり、手にすることができなものなのだ。河原が強く求めた「人」とのコミュニケーション。交友関係も広く、自身の作品を鑑賞者がどのようにとらえるかを念頭に置き制作を続けたにも関わらず表舞台から姿を消すということ、「人」を描かず、観念的なものを題材にするということは、どのような意図があってなされたことなのか。それは存在の消失ではない。

河原は「明滅性」という観念の具体化に腐心しており、これが彼の作品を解くキーワードになると、1969年市川雅が『SD』現代美術展覧会批評「現代日本美術展から＝イメージの殿堂を拒絶する河原温の点滅する情報」の中でNYの河原の自宅に遊びにいき会話をした際しばしば使用されていたとして述べている²⁰。明滅するということは、なくなることではない。ある時は光り、あるときは消える。日付を描くということは、河原がその日存在していたということの証明となるが同時に、鑑賞した誰かにとっての日々でもあり、過去である。1968年からの『百万年過去』と『百万年未来』がタイプされた『One Million Years』「これまで生き、死んだ全ての人へ」と締めくくられる。以下は日本時代後期の河原の言葉である。

むろん、芸術は永遠である。永遠の可能性をもつ。だが、芸術が永遠であることは、芸術作品自体が永遠であることではない。芸術は永遠である前に、つねに新しい時代、新しい見方で永遠化される。永遠化するのはいわれわれ自身だ。古典に意味を見出し、新しく歴史を塗りかえるのはわれわれ自身の新しい意識であろう。永遠に感動させるのではなく、われわれが感動するのだ。感動を積極的に、能動的に見出し、発見するのである。主体はつねにわれわれの個、われわれ自身の中にある²¹。

明滅、その繰り返しのよって、河原は作品を通した対話で鑑賞者と永遠のコミュニケーションをとることを望んだのではないだろうか。

概念芸術に繋がる糸口が見えてきたように思う。しかし、まだ終結は小さな点のようにしか見えない。なぜコミュニケーションを重視し、積極的に交流をはかっていた河原が表舞台から姿を消してしまったのか。そこに近づくには、河原による絵画の「へそ」という独自の論にある²²。

河原が述べた、絵画における「へそ」の問題。「名画」と呼ばれるものにそれはあり、画面に焦点を作り出すことであり、その「へそ」に鑑賞者は引きずり込まれる。河原の絵画においても、意識的に「へそ」がつくり出されていたが、《Today》シリーズにはそれが無い。黒く塗られたキャンバスに、丁寧に白い日付が描かれる。河原にとってのへそは消えてしまったのだろうか。いや、そうではない。垂直と平

行という二つの座の焦点は、河原自身が述べていたように、キャンバスの中にある必要はない。それは中ではなく、外にある。河原自身に集まっているのだ。日付絵画が収められる「箱」には、その日付、その時滞在していた国の新聞が貼られている。日付だけでなくそうした新聞記事が、作品と外部を繋ぐ重要な役割を果たしている。画面の外におかれた焦点によって、画面における強烈さ、複雑さは「増大」される。へそは、人間の身体においても重要な役割を果たしていたものであり、しかしその存在は、中心でありながらも洋服の中で静かになりを潜めている。本論は、そんな、へそ、で締めくくられる。

1. 河原温「印刷絵画」『美術手帖』155号（臨時増刊、1959年3月）、pp.83-126
2. 河原温「「原画一点」への疑問」『美術手帖』（1958年4月号）、pp.24-25
3. 佐々木基一「物質化から人間化へ」『美術批評』（1955年5月号）、pp.18-24
4. 河原温「新しい人間像に向かって」（針生一郎司会、座談会）『美術批評』（1955年7月号）、pp.45-57
5. 河原温「メキシコ美術展の価値化」『美術批評』（1955年10月号）、pp.28-29
6. 河原温「不在者」『美術手帖』（1956年5月号）、pp.80-81
7. 河原温「創造的構想力の現実性」『建築文化』（1955年10月号）、pp.50-51
8. 河原温「シネマスコープの夢」『美術手帖』（1956年10月号）、p.61
9. 河原温「八月十五夜の茶屋」『映画批評』（1957年6月号）、pp.46-47
- 河原温「抵抗—作家と作品」『映画批評』（1957年7月号）、pp.37-44
- 河原温「映画色彩評」『美術手帖』（1957年6月号）、p.75
10. 河原、前掲書、1959年
11. 河原温『死仮面』PARCO出版、1995年
12. 河原、前掲書 1959年、pp.91-94
13. 河原温「抽象絵画とテーマ絵画の限界で」『アトリエ』（1956年2月号）、pp.99-100
- 河原温「対立物の無表情な同居」『美術手帖』127号（臨時増刊、1957年）、pp.114-117
14. 河原、前掲書、1959年、p.84
15. 横山正「新しい視の枠組みを求めて—1950年代の河原温」、河原温、『On Kawara 1952-1956 Tokyo』、PARCO出版、1991年、p.31
16. 峯村敏明「河原温—不連続の連続（下）On Kawara Daedalus 像の試み」『みずゑ』（1981年3月号）、p.117
17. 河原、前掲書、1955年10月号、pp.28-29
18. 本間正義「その後の河原温—ニューヨークのアトリエを訪ねて」『美術手帖』（1965年12月号）、pp.34-41
19. 河原温「何とかしなければならぬ」『美術批評』（1957年1月号）、pp.26-27
20. 市川雅「現代日本美術展から—イメージの殿堂を拒絶する河原温の点滅する情報」『SD』（1969年7月号）、p.80
21. 河原、前掲書、1957年臨時増刊、pp.114-115
- 河原、前掲書、1959年、p.84
22. 河原、前掲書、1957年臨時増刊、pp.114-117
- 河原温「絵画のシンメトリー」『美術手帖』（1956年5月号）、pp.58-59