

「てぶくろ一ろくぶて」展

会期：二〇一五年九月十九日～十二月十三日 会場：美術館ギャラリー4（二階）

「てぶくろ一ろくぶて」展に見る 身体論と美術の交叉

谷新

ここ数年、東近美の常設展(MOMATコレクション)は、企画展のたびごとに見る機会が多くなった。企画性があつて興味をひかれるためだが、昨年は戦後七〇年ということもあつて「藤田嗣治、全所蔵作品展示」なる特集が開催され、話題を撒いた。

二階のギャラリー4もよく立ち寄り寄る展示室である。大企画には向かないが、逆に鋭い企画性を発揮させることができよう。ここでは昨年「てぶくろ一ろくぶて」という企画がもたれた。言語によるものだが、この題名からして「鏡像」や「反転」という意味合いを視覚化している。一九六〇、七〇年代にはおおいに問題となったコンセプトである。最初に結論めいたことをいっておけば、この企画に表される単に過去を語ることを超えた多角的な問題提起を行う企画が今日乏しいように思われる。

企画概要は「リヴァーシブルについて考える」、「私が私にさわる」、「一点透視法を疑う」の三点から成っている。こうした観点のソースとなつているのはモーリス・メルロー「ポンティ」だが、この哲学者が六、七〇年代によく読まれたのは、ひとつには主体(私)と客体(もの)の関係性、メルロー「ポンティ」の言い方を借りれば、それらの交叉する場を問うことであり、それが具体的に行われる「身体」をベースにした考察である。端的にいえば、この交叉する場は「リヴァーシブル(可逆性)」の境界面である。たとえば、さわる／さわられる、という関係は、私という能動と対象という受動の関係のあり方を逆転させ、対象が私に対してさわり／さわられる、という関係性もつくる。「註1」

この展の企画者は、そのもつともふさわしい事例として岡崎和郎の《位相的手袋》(一九六五年、図1)を挙げている。左手用の手袋に樹脂を詰めて型取りした作品(のように見える)である。つねに対象世界と密に接している手は、この考えを表すのに都合だろうか。しか

も手袋は手とそれを取りまく対象世界との交叉する場そのものである。そこでは本来あるべきはずの手は不在であり、代わりに樹脂が不在の手を型に鑄抜かれる。内と外、あるいは端的に手と対象世界が反転したありさまを伝えていると考えてもよい。

だが、岡崎のこの作品には内と外のリヴァーシブルに加え、表と裏というリヴァーシブルもコンセプトに組み込まれていよう。そうでなければふたつの左手の樹脂を背中合わせに接着させる必要もない。表と裏のリヴァーシブルを形成するためには、五郎丸歩のルーティンの合掌ポーズの反転では不都合である。左の手の平と手の甲が反転するのでなければ岡崎のような作品には結びつかないだろう。しかもこの作品は、意図的だろうが違った左手袋を用いたか、二回樹脂を詰めることで別なかたちを生み出している。なぜなら表裏を反転させてもかたちは合致しない。微妙なズレをあえてつくりだそうとしている。思うにこれほど今日の世界情勢を造形的に表している作品もないだろう。

さらにこの作品はもつと深読みすることができる。左手袋をすっかり裏返しすること以上のような読みを完全に反転させてしまうことができる。つまり左右は相対化され両手用となる。メルロー「ポンティ」はそうしたニュートラルな関係で手と対象世界を「対自」、「対他」の関係に発展させて考えようとしている「註2」。メルロー「ポンティ」の根差すところはこの関係の「合体」(リヴァーシブルな関係にある対概念の合一)である。岡崎の試みはそれと離反し、反転させても一致しない永遠に差異化され続けることをコンセプト



図1 岡崎和郎《位相的手袋》1965年 東京国立近代美術館蔵
©Kazuo Okazaki/ courtesy Shigeru Yokota Inc.
撮影：大谷一郎

に組み込んでいられるように思われる。つまりメルロ＝ポンティの「補遺」[註3]になる作品と考えることもできよう。

「私が私にさわる」というテーマも近代主義的な主体意識が問われる時代にあつて、アーティストのルーティンともいべき問題意識につながるだろう。岡崎の《位相的手袋》が合掌とは反対の「背き合うかたち」であるとするならば、それとは逆の「向き合うかたち」がさまざまな構造と表れ方をもって現象したのも六、七〇年代の特徴と考えられる。鏡と向き合う自己もそうなら、ものや他者、歴史や社会などと向き合う私もまたそうである。そこでは向き合う対象の前に「向き合う私自身」がまずモチーフになろう。ひとくちにそれをアイデンティティの問題としてかたづけられることもできるが、モダニズムの進展やそれに対するアンチテーゼが、高度経済成長のなかで史上まれにみるアマルガムな状況を背景にこうした向き合い方を生み出したことも事実だろう。

自己と向き合う原型ともいべきナルシズムは、この企画では香月泰男の《水鏡》(一九四二年)に代表されている。だが、水鏡が少年の顔を映し出すことはない。これが戦時中の作品であることに注目すれば、自己愛に浸るべき少年は、自己確認の手段を奪われたまま呆然と水に向かうしかない。水槽奥の枯れたハスは少年のよりどころのない心境を映しているようにも思われる。

向き合うかたちでメルロ＝ポンティを援用できるとすれば、同じ香月の《告別》(一九五八年、図2)という作品だろう。梅原龍三郎の長男・成四の死を悼んだ作品とのことだが、向き合う成四の亡きがらは棺のなかで見えない。棺の向こう側には牧師、黒いヴェールを被った女性の顔とそれを覆う両手、手前には水仙をもった左手と右手だけが見える。

このうち顔を両手で覆う人物の両手の重なり注目してみよう。顔を覆う左手を覆うように右手が左手に重なっている。単純に哀悼のかたちと判断してもいいが、深読みすればメルロ＝ポンティのいう「触覚」について「真の触覚」[註4]というべきものである。つまり、さわる私を知覚(認識)する私というもうひとつの位相がそこには発生することになる。いいかえればそこには即自的な感情をさらすだけの悲しみに代わる、成四の深奥に達する悼みの意識が視覚化される。メルロ＝ポンティはこのことを視覚とも密接に関係させて論じているが、それは先に述べた「向き合う私自身」の内省／内面化された姿でもある。

さらに企画者は画面下部の両手を、画面の外から伸びる「私たちの視線の代理」という卓見を示している。牧師の見えない手、左右重なった手、それに外部からこのシーンに向かうもうひとつの視線の暗示。それは意図されていないものの香月によるメルロ＝ポンティの「補遺」になろう。香月のこの作品はやがて訪れる六〇年代半ば以降七〇年代半ばにかけてのアーティストの立ち位置を担うような位相とも考えられる。

六〇年代末から七〇年代には新興メディアのビデオが新しく表現状況にくわわる。ハプニングなどの一過性の芸術に代わり、なによりもビデオはいま起きている行為を写し、それを即時的に再現、編集できると、いわば時間をリヴァーシブルにできる条件を開拓した。そのとき対象世界は従来のフィルム映像の世界から脱却し、より表現者のコンセプトにダイレクトに接近した問題意識によって表されるようになる。

近代主義的自我が批判され間主観性や共同主観が叫ばれる一方、表現する私自身への問いかけに即応するメディアがビデオであったといいかえてもよい。ブルース・ナウマンの《リップ・シンク》(一九六九年)やヴァイト・アコンチの《センターズ》(一九七一年)は、いずれも身体を場にした知覚とそれにもとづく行為がテーマになっている。ナウマンにおいては聴覚と発声、アコンチでは視覚と指差す行為がテーマである。それがこの時代の特性でもある飽くことのない行為の繰り返しで、合致しつつズレや遅延を引き起こす現象となって表れる。それは呼吸や鼓動のような自覚と無自覚の境界を浮沈する目的的ではないモチーフとして印象づけられる。ちょうどミニマル・ミュージックを聞きつつ仕事をしているようなものである。



図2 香月泰男《告別》1958年 東京国立近代美術館蔵



図3 ポール・セザンヌ《大きな花束》1892-95年頃 東京国立近代美術館蔵

「一点透視法を疑う」ではセザンヌの《大きな花束》(一八九二―九五年、図3)が取り上げられる。メルロ＝ポンティのセザンヌ読みも傾聴に価する。これは幾何や写真的遠近法を嫌い「生きた遠近法」〔註5〕をセザンヌに見出した。つまり外部にある超越的視覚から対象を見るのではなく、対象に介入していく視覚によって遠近法に代わる「顫動しながら形成されていく」〔註6〕空間性を絵画にもたらした。

それはそのまま「振動尺」を始めとする若林奮の対象世界に自身の身体を介入させ、それを接点に距離を測る空間性につながっていく。それも視覚優位の透視図法を疑問視する方法とするなら、高松次郎の《遠近法の椅子とテーブル》(一九六六―六七年)、河口龍夫の《113cm(鉄道)》(一九七三年)は、高松では次元の変換がもたらす透視図法の矛盾をあげき、また河口はわずかな視点移動の差異によって対象空間が変わるさまを並べて見せることで、透視図法の絶対性を相対化してみせた。いずれも身近な日常のなかで、しかもわずかな差異性を示すことで西洋近代のベーシックなカノン(規範)に疑問符を突きつけたといえるだろう。

これらの試みが、出来のいい画学生の検証実験のように生真面目なものであるとすれば、岡崎和郎は「移行対象」〔註7〕のような身体に密着するもの(オブジェ)によるアプローチと、「御物補遺」という対象を掌握してその先をにらむ諧謔性や機知をコンセプルの両輪に近代の巨匠たちに向き合う。いずれもが戦後六、七〇年代に生まれた西

洋近代の表象に対する問題意識であり、表現者を軸に時代状況と表現とがたがいに交叉しあう境界領域に誕生した時代の指標となる作品によって構成された企画といえるだろう。

(美術評論家、宇都宮美術館館長)

註

- 1 能動、受動は図式的なもので、市川浩はその関係について「つねに曖昧な不確定性と易変性をおびている」、あるいは「曖昧にひろがった相互滲透的な原始感覚」と記している。「精神としての身体」勁草書房、一九七五年、二五頁。
- 2 M・メルロ＝ポンティは「研究ノート」中の「交叉配列と転換可能性」の項のなかでこの点に触れている。「見えるものと見えないもの」滝浦静雄、木田元訳、みすず書房、二〇〇九年、三八―三八九頁。
- 3 「御物補遺」という岡崎のコンセプト。自身によってこう述べられている。「御物補遺」とは「物(オブジェ)」という言葉に補うという意味を持つ「補遺」という言葉を組み合わせた造語である。(後略)「岡崎和郎展 補遺の庭」図録参照、神奈川県立近代美術館 鎌倉(二〇一〇年九月十一日―十一月三日)、三三頁。

- 4 註2と同。メルロ＝ポンティは同著の「絡み合い——交叉配列」のなかで「触覚」の三つの次元に触れているが、その三段階目を指す。一八五―一八六頁。
- 5 M・メルロ＝ポンティ「意味と無意味」永戸多喜雄訳、国文社、一九七〇年、二三頁。

- 6 註5と同。二五頁。セザンヌはデッサンを色彩によって表現することの必要性を「遠近法の消失」と関係させて述べている。

- 7 岡田温司「メーシスを超えて 美術史の無意識を問う」参照、勁草書房、二〇〇〇年。「移行対象」とは、身体とシーツなど幼児が外界の物的対象を知覚する最初の段階での対象性を指す(一六五頁)。なお岡崎の代表作《三種の心器》(一九六五年)は、三点のいずれも手との接触点が意識されており、幼児の遊びのツールとも考えられる。また、そのうちのジョン・ケージへのオマージュである《hear something》は発表時のベークライトから透明アクリルに変わること、シルクスクリーンによる「hear something」という文字が照明によって筒の内部に映り込むように展示されている(昨年十二月現在の神奈川県立近代美術館 鎌倉 別館での展示)。つまり文字の影のほうが強くその存在をあらわにする。発表時の不透明なベークライトでは得られなかった外的条件をくわえた「補遺」が新しく生産されたと考えられることでもある。《三種の心器》のラッシュ《hear something》に「つづ、かつて「岡崎和郎展 補遺の庭」展(二〇一〇年、神奈川県立近代美術館 鎌倉)を担当した同館学芸員の三本松倫代氏は、透明アクリルに代わることで文字が作品内部に映り込む展示法は意図的であったと語っている。