

泥は時間を巻き戻す

沢山 遼

小企画「泥とジェリー」は、美術作品の物理的な形成を、「泥」や「ジェリー」といったやわらかく不定形な「もの」の次元へと送り返そうとする批評的企みに充ちた企画である。企画を担当した蔵屋美香は、その企画趣旨を以下のように説明している。

絵具とは不思議なものです。それはべちゃべちゃしたねばっこいモノでありながら、同時に色となり形となつて、キャンバス上に人物や風景といった図柄を作ります。絵具のべちゃべちゃが目につくとき、図柄は私たちの意識から引つ込み、逆に図柄が目立つとき、べちゃべちゃは退きます。そこで、あまりべちゃべちゃが目立たないように表面をなめらかにするのが、ふつう私たちの考える絵画のあり方です。では仮に、絵具のべちゃべちゃを極端に際立たせてみたら、一体どんな作品が生まれるでしょう。

このような認識論的枠組みを提起したうえで検討されるのは、岸田劉生、岡崎乾二郎、ロバート・スミッソン、白髪一雄、佐伯祐三らの作品である。しかし、この展示では、たんに絵具が泥やジェリーといったやわらかい物質に見立てられているだけではない。蔵屋はここで、ほとんどの絵画は「乾燥したもの」であるという、誰もが暗黙に前提としていたがゆえに特別に意識されていなかった事実を暗に示唆しているのである。絵画が泥やジェリーと異なりいつ見ても同じであるのは、乾いているからである。ゆえに、絵具の「べちゃべちゃ」を際立たせるといふ手続きは、作品が置かれた現実的な物質的条件に反して、それらの作品が当初備えていたはずの湿潤な状態へと時間を巻き戻すといふことであり、生乾きの状態から乾燥した状態へと移行する絵具を、その逆に反一時間

的な物質的崩壊の過程に沿って見るということである。この企画に集められた作家たちの作品は、物質的に固定しているにも関わらず、そのように見えない時間的な可逆性、崩壊の予兆を観者の知覚に与えるものであるということだ。

自然と人糞

岸田劉生は写実に向かった一九一〇年代半ばから代々木周辺の大地が剥き出しになった風景を繰り返し描き、執拗なまでの細密表現で土や泥の起伏や形状を描いた。蔵屋が紹介するところによれば、劉生は人糞や泥が画家の制作を妨害するという筋の短編小説「道悪」（一九一四年）を執筆したほか、娘・麗子が風呂場でうんちをする場面をデッサンしている。また、この企画でも展示されているように、劉生はその活動の初期に、アダムとイヴの逸話にヒントを得た素描と版画の連作「天地創造」で、大地にすがりつき、もんどりうつような人間たちを描いた。蔵屋が言うように、劉生にとってべちゃべちゃしたもの、絵具とは、仮想的な土、泥、糞便であり、画家の制作は、これらのものと人間との格闘や葛藤を記録している。絵具とは、土や泥のような「自然」の抵抗そのものであり、絵具によって風景や大地を描くことは、不定形な自然の外在性を克服し、然るべきゲシュタルトへと昇華する過程へと折り返される。

このような劉生の立場は、おそらく大正期の個人主義的思潮のなかで大きな影響をもった『白樺』周辺の文化環境において醸成されたものである。劉生は『白樺』を通じてゴッホやセザンヌなどのポスト印象主義との邂逅を果たした。彼の初期肖像画は、生乾きの絵具を次々と重ねるセザンヌ的な「タッチ」から成立している。よく知られているように、大正期においてゴッホやセザンヌは、個人の内面の絶対性、主体の自律性の優位を正当化するものとして大きな影響力をもった。「僕は芸術界の絶対の自由を求めている」と述べた高村光太郎のエッセイ「緑色の太陽」が、太陽を緑色に描くことさえ肯定する日本の表現主義宣言として捉えられるのもそのような文脈においてである。絵具の物質性を前景化するゴッホやセザンヌの存在は、主体と外界との隔絶をいかに和解・融和するか、という表現主義的な理解において求められたということだ。たとえばセザンヌは、画家が風景を外側から観察するのではなく「風景が私のなかにある」という主体と外界との関係が転倒した状態について述べている。そのような立場は、『白樺』周辺の状況においては、主体が自然の外在性を内面化するという図式において援用されたのである。劉生はおそらく、ポスト印象主義の影響を離れ、北方ルネサンスの様式を参照した細

密表現に移行したのちも、このような図式を踏襲していた。たとえば劉生は《道路と土手と堀(切通之写生)》(図1)に描かれた風景について「土の硬く強い感じ」や「秋のくすんだ草の淋しい力」を認めている。彼は風景のなかに感情的なモードをみるとともに、そのような感情を代入しうる人称化された自然を発見している。すなわち、自然は一人称の事物として眺められるものであったということだ。

土・泥と人糞が等号で結ばれるとすれば、このような局面においてである。たとえば肛門期の幼児にとって糞便とは「もの」ではなく部分的に外在化された「私」の一部分である。そのため糞便とは部分的に自然化した主体であり、外界に放出された私の身体を意味する。ゆえに劉生の糞便という対象への拘泥は次のように言い換えることができるだろう。土や泥の描写に表象される劉生の自然とは、糞便化されたものである。つまりそれは、自然の外在性を部分的に維持しつつ、外部環境を主体の内部器官へと内面化し消化しようとする。ゆえに、この小企画で提起された劉生における糞便とは、彼の「自然」概念の形成を検討するうえで、きわめて有効な批評的指標となりうるだろう。

流体としての物質

本展の白眉は、絵画とセラミックの彫刻からなる岡崎乾二郎の展示だった「図2」。セラミックはもともと、陶土や磁土を高温で焼成する焼物の技術から展開してきた素材であり、その技術は、粘土という流体をいかに凝固させ、物質として安定的に静止させるか、という技術的問いによって導き出されてきたものであった。だが、岡崎の作品が私たちにもたらす印象はむしろ逆のものである。それは、切り出されたままのやわらかさをそのまま維持するような物質的な可塑性を強く喚起するからだ。岡崎のセラミックの彫刻が観者の視覚以外の感覚(触覚や口腔への感覚)に訴えるのは——つまり手で触り、口にふくんでみたくなるのは、固く焼き締まったものであることを理解しているに



図1 岸田劉生《道路と土手と堀(切通之写生)》1915年 東京国立近代美術館蔵 重要文化財

も関わらず、それが焼成される前のやわらかさへと遡っていくように見えるからである。同様に、岡崎の絵画の筆触が、以前から食べられそうな「ジェリー」に例えられてきたのも、乾燥しているにも関わらず、ふるふると震えるできたての寒天のような物質的感性を内包しているからにはかならない。岡崎の作品はその意味で時間的な可逆性、つまり流体として変動する物質の崩壊の予兆を与えるものなのである。作品のじつさいとそれが与える感性的次元の齟齬が、岡崎の作品に、時間の持続や空間の振動に従って運動することをやめない「泥」の次元を与えている。

だが、このような状態が実現されるには、じつさいには途方もなく高度な技術的過程が要求されるものではないだろうか。捏ねる、切り出す、ねじる、押し出す、曲げるといった一連の動作をそのまま保存するようなセラミックの量塊性は、高温で焼かれることによってその静止状態を保つ。しかし、技術的に考えて、このような大きさのセラミックの塊が、乾燥によってひび割れもせず焼成されることは驚異である。つまり、岡崎の彫刻は、乾燥という次元をいっさい干渉させまいとする綿密な意図に基づいて計画されたものなのだ。そして岡崎の作品の場合、この物質の動態的な可変性の感覚が、二枚一組の絵画を交互に見たときに把握される同一形態の筆触の群れが引き起こす配景的対応や、パズルのように組み合う彫刻において観者の直感に与えられる個々のパーツの形態的な組み合わせ可能性を推進させる力にもなっているのではないだろうか。

「泥とジェリー」の一連の作品はこうして、観者の知覚のうえで、作品の物質性を元あつた状態へと巻き戻す。運動と持続の相のもとに開かれた「泥」の次元をその作品が実現しようとすれば、それは作品それ自体が時間や運動の震源となっているということである。「泥とジェリー」とは、作品が自らのじつさいの物質的状况を打ち破り発生させる時間と運動を、作品の内部から採掘する、きわめて強力な認識論的装置である。

(美術批評)



図2 岡崎乾二郎《テウミンとたみをとむらって パツサイとつみをきりしは》2000年 作家蔵