

平成29年度博士論文

『自意識とポートレート』

主査	伊藤俊治
論文第一副査	鈴木理策
作品第一副査	八谷和彦
外部副査	佐々木成明

東京藝術大学大学院美術研究科先端芸術表現領域博士後期課程

1312922

松尾阿有子

2017.8.30 提出

目次

【序章】「自意識」と「ポートレート」を再考する.....	3
【第1章】性と自意識.....	5
1-1 自意識とは何か.....	5
1-2 後天的自意識とは.....	10
1-3 後天的自意識の可視化.....	13
1-4 セルフポートレートとメディアの変容.....	15
【第2章】多様化する性のゆくえ.....	17
2-1 セクシズムということ.....	17
2-2 境界線の問題.....	20
2-3 あなたという性、わたしという性.....	22
【第3章】「ゼロ」へのプロセス.....	25
3-1 いくらと生命体.....	25
3-2 擬人化へ向かう.....	27
3-3 自己と他者の境界.....	30
3-4 界面と膜.....	32
【第4章】「あなた」と「わたし」をつなぐもの.....	35
4-1 I N B E T W E E N.....	35
4-2 向こうとこちら.....	38
4-3 フィクショナルな二人.....	42
4-4 自己を通した他者.....	44
【終章】なぜセルフポートレートなのか／形のないものを定着させる.....	48
【謝辞】.....	54
【参考文献】.....	55

【序章】「自意識」と「ポートレート」を再考する

本論文は様々な属性や身体性から解放された「ゼロの自分」としての自意識をどのようにして写し取るかを中心に制作を行ってきた筆者の作品における、自意識の形成とセルフポートレートという手法との相関関係を探るものである。論文は 5 章構成になっており、以下にそれぞれの章の概要を述べる。

1 章では他者との関係や環境の中で揺れ動く自意識の問題を捉えるため平野啓一郎の提唱した分人主義の概念を引き、それに影響を受けて筆者が設定した先天的自意識と後天的自意識という自意識の 2 つの形態について考察する。セルフポートレートはカメラやスマートフォンアプリ、ソフトの技術向上によって、個人が後天的自意識を表現する方法としてコントロールのしやすいものになった。日常生活の中でその発展の影響を受けたことで筆者自身が描く自己イメージもより自由度が増し、解像度を上げていった。先天的自意識が仮に「唯一無二であるが、ゼロの状態である魂のようなもの」とするならば、後天的自意識は、先天的自意識という種^{タネ}に、環境や他人による影響、社会的属性といったものを与えて生まれた自意識であり、この後天的自意識が平野啓一郎の提唱する「分人」と見なさうだろう。対象とする自作品は写真集『ポートレート・ポートレート』とその空間インスタレーションを中心に『セトテトラの記憶採集録』や『あなたとわたし』なども参照する。表現手段は様々であるが、筆者の一貫したテーマは自意識を写し取ることにありこの章で確認したい。

2 章では現代における多様な性のあり方を論じ、性を言語化・概念化して語ることによる問題点を性別主義の観点から考える。その問題点を解消するため二者間の関係の中で浮かび上がるものとしての性の捉え方について考察する。写真を用いた表現により筆者と関わりの強い人物と互いに関係をつくりながらセルフポートレートを撮っていくことで、微細な性の曖昧さや可変性について再現・考察した『あなたとわたし』を中心とした自作品にも言及し、身体と性の関わりについて明らかにする。他者との関係を包括する性はその中で揺れ動く自意識との関係において重要な要素と考えるからである。

3 章では自らの制作の原点となった作品『わたし、いくら、あなた』『いくら、そして彼女』『you』から近年に至る作品の流れをたどりながらよりテーマを浮き彫りにし、ニュートラルな始まりの位相である「ゼロの自分」へ向かう自意識を写しとるための試作や実験的な試みをいくつか例示して述べる。

他者と自己との間に決定的な境界線が存在するのではなく、男女という 2 つの性の間にはグラデーションのような段階的な変化や違いがある。4 章では性に言葉を与えて分割してい

く方法ではなく、「あなたとわたし」という、二者の関係性をそのまま包み込むように捉える考え方の提案としての作品『あなたとわたし』を再考する。男女という要素だけでなく、二項対立する空想と現実、精神と肉体、生と死、そして「あなた」と「わたし」をつなぐものをテーマとし模索した『あなたとわたしと世界』から境界の捉え方を言及する。

終章では 4 章までの議論を受け、最新作であり、博士提出作品である『十二単』を考察の対象とする。『十二単』は自意識を写し取ることによるアイデンティティの救済という問題意識に対しての現時点での解答であり、作品制作の中で属性や身体性以前の「ゼロの自分」として先天的自意識を自立させることができたと考えている。

本論文は「ゼロの自分」としての自意識を写し取るためにこれまで行ってきた思索や表現手法の集大成であり、その経過をたどってゆくと、「他者との関係性としての性」から「揺れ動く自意識としての後天的自意識」へ、さらに「それらの種^{タネ}となるものとしての先天的自意識」へとより視点が内面化していったことが明確となった。セルフポートレート的手法を用いて属性や身体性以前の自分を認め、自己のアイデンティティを救出するひとつの方向を指し示すことができた。

【第1章】性と自意識

1-1 自意識とは何か

「自意識」という言葉は曖昧で、広い意味を持つ。日常生活の中でこの単語は「自意識過剰」という言葉で用いられることがしばしばであり、「自意識過剰」という言葉はネガティブなものとして扱われることが多い。英語では「self-conscious」と訳されるが、これも「人目を気にする」や「自分の存在を意識する」といった意味が強い。例えば以下のような記述が見られる。

「自意識過剰（じいしきかじょう）とは、自分自身の事柄に関して過剰に意識している人。自意識過剰とされている者には自分の外見や行動などが他人からどう思われているかなどに、必要以上に注意を払っている傾向がある。人前でスピーチをする時などに他人に良い印象を与えることへの意識のし過ぎによる緊張が、あがり症と言われている」⁽¹⁾

しかし、自身の外見や行動について他人からどう見られるかを意識することは社会的な人間として円滑に生活する上で必要不可欠である。他人と向きあう自分自身がどうあるべきかというこの大きな問題は、誰しもが日々対峙していることだろう。小説家の平野啓一郎は「分人」という言葉を使って、こうした自意識を次のようにあらわしている。

「誰に対しても、首尾一貫した自分でいようとすると、ひたすら愛想の良い、没个性的な、当たり障りのない自分であるしかない。まさしく八方美人だ。しかし、対人関係ごとに思い切って分人化できるなら、私たちは、一度の人生で、複数のエッジの利いた自分を生きることができる。」⁽²⁾

「首尾一貫した人間が存在する」という個人主義に対し、平野は分人主義という概念を提唱した。人間はいくつもの顔があり、相手や環境次第で自然と様々な自分、つまり「分人」が生まれるという考え方である。例えば、一人でいるときの「私」と、友人と話しているときの「私」や会社で上司に接しているときの「私」とは異なる。このようないくつ

(1) [online] <https://ja.wikipedia.org/wiki/自意識過剰> 2017年8月29日参照

(2) 平野啓一郎『私とは何かー「個人」から「分人」へ』講談社 2012年

かの「分人」それぞれすべてを私として認識するということである。分人すべてがその人間の真実であるから、「唯一無二の本当の自分」は幻想であり、「その人らしさや個性」は一人の人間の中で生まれる分人の占める割合によって決まると結論づけられている。ここではその差異をより明確にあらわすために図式化してみたい。(Figure 1, 2)

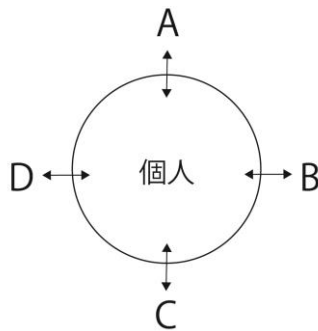


Figure 1 個人主義

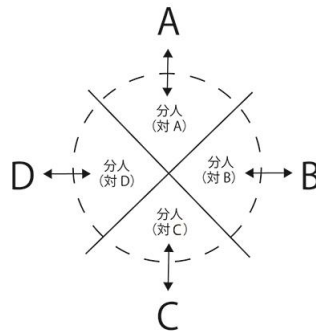


Figure 2 分人主義

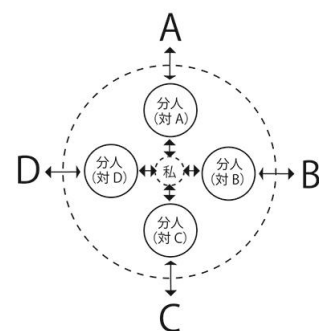


Figure 3 筆者の考える分人

分人主義では他者の影響によって自分自身の表面に立ち現れる精神が全てで、その奥に「本当の自分」のような存在は無いとみなしている。しかし筆者は「唯一無二の本当の自分」である精神的な魂の存在を否定したくはない(Figure 3)。というのも筆者は時や環境、他者との関係などによって付与される属性以前の「ゼロの自分」を探求しながら制作を続けてきたからであり、その「ゼロの自分」を写し取ろうとしてきたからだ。

ここではまず筆者が考える自意識の二つの形を考えたい。筆者にとって自意識とはまず多様化する性意識を新たな視点から眺めたものとしてあった。性意識も自意識も、時や環境、他者との関係などにより変化するが、性意識が男と女という性別に焦点をあてたものであるのに対し、自意識はそれらにより変化する自分自身に視点を据えたものである。常に変化し浮動する自意識を写し取るための制作をすすめる中で、自意識は先天的で無意識的なものと後天的で意識的なものに分かれるのではないかと考えた。先天的自意識が仮に「唯一無二であるが、ゼロの状態である魂のようなもの」とすると、後天的自意識は、先天的自意識という基板に、環境や他人による影響、社会的属性を与えて育った自意識であり、この後天的自意識の一つ一つが「分人」と考えられる。後天的自意識が生まれる環境は様々で、他者と対峙するときや SNS 上などにおいて、また空想上において生まれることもある。

筆者にとってこの属性以前の「ゼロの自分」である先天的自意識を写し取る試行の 1 つが自作の写真集『ポートレート・ポートレート』(2016 年) (Figure 4, 5) だった。この作品では 7 つの後天的自意識のイメージをセルフポートレートで表し、それらの映像を先天的自意識の象徴である白い包帯を巻いた自分に投影したものと組み合わせ写真集の形にした。時や環境、他者との関係などにより生まれた分人である後天的自意識を可視化し、逆説的にそれらの基板である先天的自意識を立ちあがらせるという試みである。



Figure 4

(円井テトラ名義 『ポートレート・ポートレート』写真集 2016 より)

ここでは分人主義の概念を受けながらも、それに影響を受けて筆者が設定した自意識の 2 つの形態についてより具体的に考察したい。

分人とは、対人関係や所属するコミュニティごとに相手と反復的コミュニケーションをとる中で、自分の中に形成される多数のパターンを持つ人格を指している。そして筆者は分人を派生させる原種のようなものとして「他の誰でもない本当の自分」は不可視ではあるが存在するのではないかと考える。様々な作品制作の中でこのことを強く感じたため、多数の分人的な自意識を可視化し、そのことを表明したいと思うようになっていった。

自意識は自己意識とも呼ばれ、周囲と区別された自分についての意識のことを指す。セルフポートレート作品を制作する中で、自意識が先天的なものと後天的なものの二種類存在することに気づいたのだが、振り返るとセルフポートレートを撮り始めたときから「何らかのイメージを与えられている自分」という存在を扱っていた。そして相手や環境によってどのようにも変化する自意識の存在を発見したとき、「私の中のどこかに絶対的な揺るぎない魂のようなものはあるのだろうか？」という問いが生まれてきた。もしかしてそれこそが実は筆者がセルフポートレートを撮る最大の理由なのではないかと考え、自己の中に「変化する自意識＝後天的自意識」と「コアになる自意識＝先天的自意識」という二つの存在を意識するようになっていった。

例えば『あなたとわたし』(2012年～) (Figure 5) の最初のシリーズを撮影した被写体のモデル T との関係の中では「他者から見て女性らしいと思われるような私」という自意識がいつのまにか生まれていったことに気づいた。



Figure 5

(円井テトラ名義 『あなたとわたし』 2012～)

その気づきを契機に、筆者自身により女性的な属性を自分に付与していったらどうなるかと考え、髪を長くのばしスカートを履くことで記号的な女性像を身にまったりと様々な工夫を凝らすようになった。しかしいくら女性的に見せるという目的があっても、花柄やピンク色の衣服を身につけることはない。シルエットが女性的な服は好みだが、装飾や柄や色から女性らしさを付与するのは単純に好みではなく、「私らしくない」と思ったからである。しだいに筆者は、こうした撮影のプロセスで生じてきた「核となっている自意識」に反応するようになり、そのようなやりとりや好み、取捨選択などが作品に反映していった。

環境や時間、他人からの影響、社会的通念や属性は、後天的に付与された自意識であり、無数に存在し変化する自意識である。これを「後天的自意識」と呼ぶとすると、「私らし

くないから」と取捨選択した感情は自分の精神のコアの部分であり、「唯一無二であるが、ゼロの状態のようなもの」は先天的自意識と呼ぶことが出来ると考える。

そして実際の制作ではまず後天的自意識のイメージを様々に可視化するセルフポートレートのシリーズを撮影しようと考えた。なぜなら先天的自意識は後天的自意識に含まれているがそれだけを取り出すことは困難であり、複数の後天的自意識のイメージを撮影することで、唯一の魂のような先天的自意識が立ち現れてくると判断したからである。

1-2 後天的自意識とは

後天的自意識の例として、インターネット上の自意識、空想上の箱庭的自意識、性に対応する自意識といったものも挙げることができる。

FacebookやTwitterなどのSNS（ソーシャルネットワーキングサイト）上で表明するプロフィールは、所属するコミュニティや不特定多数の他者からどのように見られるのかを意識しながら書かれる。そのため、インターネット上で公開する対象に合わせて自在に変化する後天的自意識が生まれる。職場、学校、家族、趣味など様々なコミュニティに属し、SNS上でいくつものアカウントを使い分けている人は多く、厳密に言えばアカウントごとに分人的な後天的自意識が存在する。筆者自身も、作家としてのアカウントと趣味のアカウントを分けており、それぞれで話す内容や自意識のキャラクターが無意識的に変化していることを実感している。

空想上の箱庭的自意識とは、実在しないがこれから生まれるかもしれないと仮定される自意識や、過去に違う選択肢を選んでいたら生まれていた可能性のある自意識などであり、現実とは直接つながっていないが想像によって生まれるフィクショナルな後天的自意識のことである。後述する写真集『セトテトラの記憶採集録』がこれにあたり、現実と切り離された後天的自意識の関係性を物語的に展開している。

先天的自意識と後天的自意識に近いものを扱うサブカルチャー作品の例として、ここで赤塚不二夫作の漫画『おそ松くん』（Figure 6）と、その続編として制作されたTVアニメ『おそ松さん』（Figure 7）を指摘しておきたい。『おそ松さん』は、『おそ松くん』の主役である六つ子のキャラクターが成長し、20代前半の大人になった姿を描くギャグアニメである。

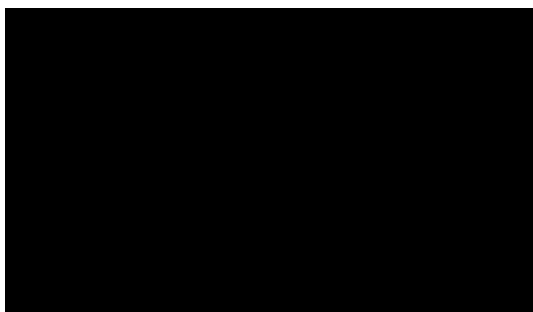


Figure 6 おそ松くん (1962)

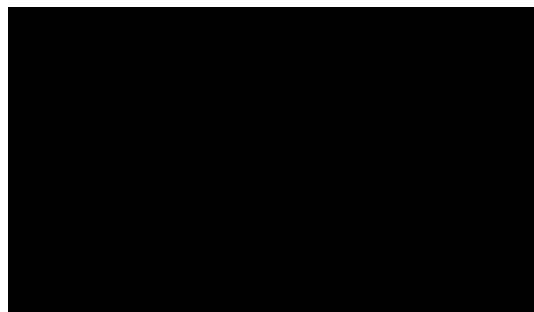


Figure 7 おそ松さん (2015)

『おそ松くん』において六つ子のキャラクターは全く同じビジュアルで描かれており、「同じ子供が6人いる」ことがキャラクターの特性として強調されていた。赤塚の発想の原

点は「1ダースなら安くなる」というアメリカの映画で、初めのアイデアでは12人だったが、漫画のコマに描ききれぬ人数ということから6人のキャラクターが描かれた。大人になった『おそ松さん』では六つ子はそれぞれの個性の象徴として6色のイメージカラーを持ち、性格や趣味が明確に違う存在として描かれる。しかし「くん」時代は長男おそ松のクローンが6人いるような状態だったが、「さん」時代になると長男を先天的自意識であるオリジナルの種^{タネ}とし、次男以降の兄弟は後天的自意識的に個性が分岐した存在として描かれている。

筆者もまた、学生時代の友人と話す自意識、就活していた時の自意識、家族といる時の自意識、一人の時の自意識、インターネット上での自意識というように相手や場所によって後天的自意識が発現している。しかし、たった一人の私である核となるイメージにおいてそれらはつながっていると感じている。それらをつなぐものが先天的自意識なのだ。『ポートレート・ポートレート』（2016年）(Figure 8)はこの考えに基づき、核となる先天的自意識をいかに実体化させるかをテーマとし、多様化する自分の後天的自意識のイメージを設定し、7人のキャラクターとしてそれぞれ撮影したものだった。



Figure 8

（円井テトラ名義 『ポートレート・ポートレート』写真集 2016 より）

後天的自意識をメインに扱った自作品には『セトテトラの記憶採集録』（2016年）(Figure 9)もある。ここでは箱庭的要素をもつ後天的自意識をテーマに作品化し、登場人物であるセトとテトラは現実における関係よりもイメージとしての空想の二人の関係を重視し、写真集という形式で後天的自意識を展開させている。



Figure 9

(視聴覚実験室セトテトラ 写真集『セトテトラの記憶採集録』より 2016)

性に対応した自意識の例としては、特定の性別のコミュニティに属した時に生まれる後天的自意識の存在も重要であると考えます。筆者は小中高と女子校に通っていたため、同じ年齢の女子しかいない環境に長い間身を置いていた。周囲が全員同性であるという状況に置かれると、その中で異性的役割を担おうとする後天的自意識が生まれてくる。今思い返すと、バレンタインデーが近づくと「チョコをあげる側」と「チョコをもらう側」の役割が自然と生まれ、性に対応した自意識がその時々様々に見られるようになった。そのような特別な環境で思春期を過ごしたことが、先天的自意識と後天的自意識を考える時の鍵となっていたように思う。

1-3 後天的自意識の可視化

近年、流行になっている Instagram 等の SNS の写真の潮流も自意識のあり様に大きな影響を与えている。筆者の母は、カメラを向けると「ちゃんと撮ってね」と言うことがあり、母と同じように撮られ方を気にする人は多い。日本人の女性が好むポートレート写真は、光が正面から当たっていて顔に余計な影が写り込んでいないものがほとんどである。プリクラ写真などがその代表例だが、現実生活の中で人の顔を見る時はほとんどの場合、顔のどこかに影が落ちている。そのため、フラッシュやレフ板などを使って光を調整しないとどこかに影のある生々しい写真が撮れてしまい、理想の顔のイメージとの間に差異が生まれる。また、鏡で見る自分の顔と他人が見る自分の顔は実は左右が反転しているし、肉眼やカメラで顔のイメージを捉えようとしても、光の当たる強さや方向によってその像は印象を変える。さらに顔に化粧を施している場合とそうでない場合もあり、一枚のポートレート写真で一人の人間の顔をこれだと断定しようとする、本人と他者の間で印象のずれが生じやすい。

現代におけるセルフポートレート写真として、スピード証明写真と「プリクラ」を比較してみたい。スピード証明写真は、身分証明書などに用いられる顔写真を撮影し適切な大きさに印刷する機械である。(Figure 10,11) 一方「プリクラ」は「プリント倶楽部」の略称で、自分の顔や姿をカメラで撮影し、シールに印刷された写真を得るプリントシール機のことである。(Figure 12,13) 主に女子高生などが他者とのコミュニケーションを目的として利用するが、他者を意識することにより生まれる後天的自意識を可視化するという特性は同じであり、どちらも簡易撮影機により撮影される。

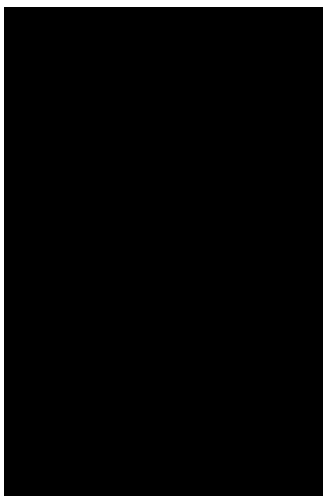


Figure 10 スピード証明写真機

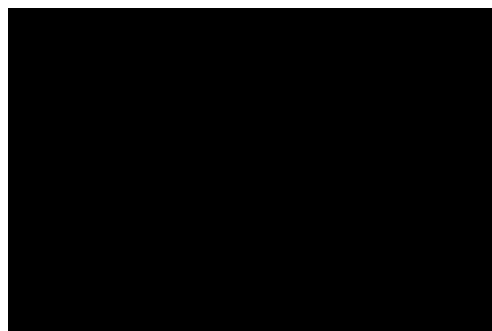


Figure 11 スピード証明写真台紙

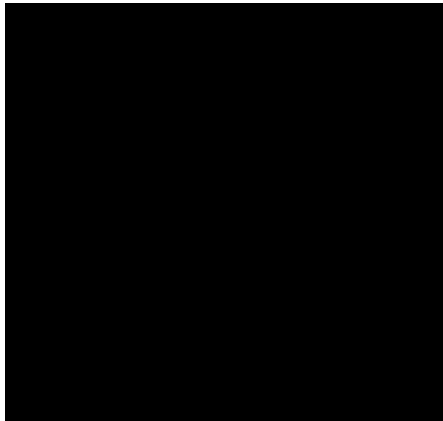


Figure 12 プリントシール機

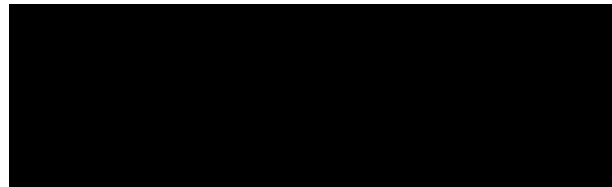


Figure 13 プリントシール

筆者がセルフポートレートを撮り始めたきっかけは、写真を表現手法とする時に被写体そのものが持つコンセプトを重視したいと考え、自分自身を被写体にすることに意味を見出したからである。次第に現実やインターネット、空想上など、あらゆる場面で後天的自意識が生まれてくることに気づいた。そして『あなたとわたし』(2012年～) (1-2 Figure 5)の撮影では、ウィッグを用いて多様な髪型を装うことで後天的自意識の変化を実験的に視覚化した。『ポートレート・ポートレート』(2016年) (1-2 Figure 8)で7人の後天的自意識の写真を見た人から「本来の自分ではなくなりたいという変身願望を表現したいのか？」と聞かれることがあったが、答えはそれと全く逆である。「本当の自分の存在そのもの」である先天的自意識を探すためにセルフポートレートという手法をとってきたつもりである。後天的自意識は先天的自意識を種^{タネ}として生まれるが、その先天的自意識だけを取り出すことは難しく、複数の後天的自意識のイメージを撮影し可視化することによって重ね合わせ、比較可能にすることで唯一の魂のような先天的自意識が立ち現れてくると考えたのである。

1-4 セルフポートレートとメディアの変容

自らの手で自身の写真を撮るという行為は現在では非常に身近なものとなっている。技術的向上とともに広く用いられるようになった表現手段であるこのセルフポートレートはどのような役割を果たしているのだろうか。

数十年前は自分の写真を他者の手を介さず撮る行為は証明写真以外にはほぼなく、自身の姿を出来る限りそのまま写し取ることによって社会的な自己同一性を保証する役割を持っていた。しかし 1990 年代以降、携帯電話のカメラ機能搭載などの技術的進歩によりセルフポートレートは個人化し、娯楽化し、「自撮り」と呼ばれる自己イメージの拡散ツールも社会に浸透した。

セルフポートレートはアイデンティティと自身の顔というイメージとを対峙させ、自己イメージを形成する役割を果たす。セルフポートレートの機器の進化はすなわち「より理想的な自己を写真として表現する技術」の進化である。実体を持たない SNS 上でのコミュニケーションの中で身体性から解放された自己イメージは、現実の肉体を抜け出し、後天的自意識として頭の中とネット空間の狭間で行き場を失ってしまうが、技術的に進化したセルフポートレートはそれを画像として画面に定着させる役割を果たす。

しかし、1995年に自分の顔や姿をカメラで撮影してシールに印刷された写真を得る機械であるプリント倶楽部という機械が普及したことで、セルフポートレートは娯楽的な行為として広まっていった。自らの写真が印刷されたシールは女子高生などの間でコミュニケーションツールとして多用された。同時期に携帯電話にインカメラが付いたことからセルフポートレートは少しずつ身近なものとなっていく。1990年代後半にはインターネット上でブログサイトがサービスを開始し、2004年にはFacebookやミクシィ等のSNSの利用者が急増することにより、セルフポートレート写真がネット上でプロフィールとして利用されるようになった。この頃までは、顔写真は個人情報のように扱われ、著名人や芸能人以外の人間が不特定多数に向けてネット上に自らの写真をアップすることはほぼ無かった。しかし、TwitterやInstagramの普及により様々な画像が拡散され、それらは娯楽情報として消費されるようになり、特定の個人の顔写真も無数に拡散される情報の一つとなる。SNS上でアップされる自撮り写真はそのアカウントを持つ個人が他者からの視線を意識して生み出す後天的自意識のかたちそのものである。

Facebook や Twitter などのプロフィールは少なからず他者からの客観的な視線を意識した情報として表明され、自撮り写真もその一つとして扱われる。画面の向こう側の他者との関わりの中では、現実世界における身体性の意味は軽くなり、その代わりに自ら表明する

プロフィールや自己イメージを自身の象徴として立ち上げる。ネット空間で身体から離れることが可能になった個人は、性別や現実世界における属性などから多少なりとも解放された。現実世界においては時に制御できない自己イメージは、アプリなどを使った自撮りにより、より理想的な自らの後天的自意識として表現することが可能である。携帯電話からスマートフォンへの移行、カメラ機能の向上と画像加工アプリといった技術の急速な進化とともにセルフポートレートは「自身の姿を思いのままに画像に定着させ、それを自己イメージとして他者に表明する」ための装置としての機能を持ち始めるようになっていった。

実体を持たないコミュニケーションにおいて、現実世界や身体につながる架け橋となる手段の一つが、デジタル写真を用いたポートレートによる後天的自意識の可視化である。身体から解放されたネット空間において後天的自意識を自由に選択できるという可能性は、他者や社会によって与えられるレッテルに埋もれてしまった先天的自意識を見つけ出すための鍵になる。

先天的自意識とはすなわち何者でもない「わたしという存在」そのものを指す。何の役割や義務も持たずただ存在する「命」や「魂」と呼ばれるものであると筆者は考えている。このような先天的自意識の存在に気づくことは、自己や他者に対する意識を根底から見直す大きなきっかけになり得るだろう。

【第2章】多様化する性のゆくえ

2-1 セクシズムということ

現代においては性のあり方が多様化し、社会の中での男/女という二項対立的な属性に基づく見方は以前より薄れている。例えば多様な性の総称として LGBT という概念がある。Lesbian（レズビアン、女性同性愛者）、Gay（ゲイ、男性同性愛者）、Bisexual（バイセクシュアル、両性愛者）、Transgender（トランスジェンダー、性別越境者）の頭文字をとった言葉で、性的少数者を肯定的に捉える総称のひとつである。

このような言葉が一般化して権利の保障や経済的利益が主張され、一方では男性同性愛を扱う作品など性別を越境するカルチャーが展開されていくなかで、「女性を恋愛や性愛の対象とする男性」「男性を恋愛や性愛の対象とする女性」の2つからなる性の規範は揺らぎ、それ以外の性のあり方が知られるようになっている。

こうして多様な性のあり方が認知される一方で、多様な性を分類するということによって捉えられなくなるものも存在している。LGBT について説明されるとき、①「生得的性」②「性自認」③「性的志向」という3段階による性の捉え方がよく使われる。①「生得的性」とは生物学的な身体性の分類を指し、②「性自認」とは自分自身の心の性別をどのように認識しているかの自己認識をあらわし、③「性的志向」とは性欲の対象が何に向いているかを示す。この性的な分類に基づいて、ゲイ、レズビアン、トランスジェンダー等と社会的に性を概念付けることで、対象の属性が固定化される。

しかし、性のあり方は時間によっても環境によっても変化し、分別しきれないような内面や他者との関係性があることを忘れてはならない。それは LGBT 以上に細かい性の分類法を使っても同じことである。

ここではこうした分類された性の属性をもとにした性の固定的な見方を性別主義（セクシズム）と呼ぶと、セクシズムとは性の言語化による分類により生まれると言える。こうした性の言語化のプロセスを避け、多様な性をありのまま保全するために筆者は性を「相手と自分との関係性の中で立ち現れてくるもの」と仮定したい。時と場合によって変化する二者関係の全体を見渡すような視点を導入することで性別主義を超えた立場から性を捉えられると考えるからである。

第1章でも言及した『あなたとわたし』(2012年～) (Figure 14) はこの視点をもとに実験的に作品化したポートレートのシリーズであり、写真表現により筆者と実際に関わりの強い人物とセルフポートレートを撮っていった。性別主義を超えた視点を他者との関係に向け

ることで、他者と自己との間に決定的な性差という境界線が存在するのではなく、性にも段階的な変化や違いがあるということに気づいた。自分とともに撮影する相手や環境の変化により揺れ動く関係性を並べることで、逆に身体や属性から解放された自分の核になる部分を浮き上がらせようとしたのである。



Figure 14

(円井テトラ名義 『あなたとわたし』 2012～)

①「生得的性」②「性自認」③「性指向」の3層において各々の性別を当てはめていくことで個人の性を決定するセクシズムの仕組みは、その時々や環境により変化する場合がある。そのため一人の人間の性をこの3層構造の枠内に完全に固定できるとは言いきれない。

確かに先述した LGBT という性の捉え方をはじめ、言葉でグループ化し、型をつくって対象をどこかに当てはめることで、他者とその情報を共有し、存在を認識しやすくなるというメリットはある。だが多様で流動的な性のあり様を言語により分類せず、個人そのものや他者との関係性をありのままの形で守ることができるのではないだろうか。

一人一人多様な違いをもつ性を言葉によって分けて把握しようとするのは困難なことである。例えば微細な色のグラデーションをデジタルで表現するとき何万色という色数を使ったとしても、色と色のあいだにはとらえきれない色が確実に存在する。色数を増やしてもただ単位が細かくなっていくだけである。どんなに細分化しても、そこに当てはまる

ことのない色が存在することになる。

性に限らず、「区別する」「分析する」ことによって壊されてしまう「何か」が存在する。「あなたとわたし」という二人の関係においても、分類し、分析すること自体で失われてしまう関係性がある。分けることは、何らかの色眼鏡を通して二人の関係をみるということである。何かと比べたり、物差しを当てるという行為が二人の関係を分断する。しかし、二者の間には「なにかがある」という関係性こそが核であり、「あなたとわたし」という言葉以上の追求をしないことで守られるものがあるのだ。社会的な色眼鏡を通して分析することから逃がれていく「なにか」がある。

これは、書類に記載する性別欄は「男」「女」のどちらかに丸をつけることが多いが、そこに「それ以外」という欄を増やせば良いという問題ではない。性別欄自体を記載しないという選択肢の必要性があるということなのである。性別を問われ、分類されることそれ自体に違和感や苦痛を感じる人が存在する。そのため性別そのものに言及することなく、また既存の価値観を否定することもなく、二者の関係性をそのまま包み込むようにとらえることによって性を規定する一つの提案が「あなたとわたし」という性の捉え方だった。

2-2 境界線の問題

現在は自分として生まれているが、もしかしたら隣の家の人として生まれていたかも知れないと空想することがある。漫画や映画などの物語は通常、一人の主人公がいてそのキャラクターの目線やひとつの価値観の中でストーリーが進むが、そのような絶対的な価値観を持つ主人公が強い存在として描かれる物語は個人的にはあまり好きではなかった。

『こんにちは、さよなら』(2007年)(Figure 15)という初期作品はいくらを題材にしたアニメーション作品であり、ひとつのいくらから始まり、隣接したいくらに視点に移り、最後には多数のいくらが集合し、境界線の膜が押しつぶされ液体化してしまうというプロセスを写しだしたものだだった。

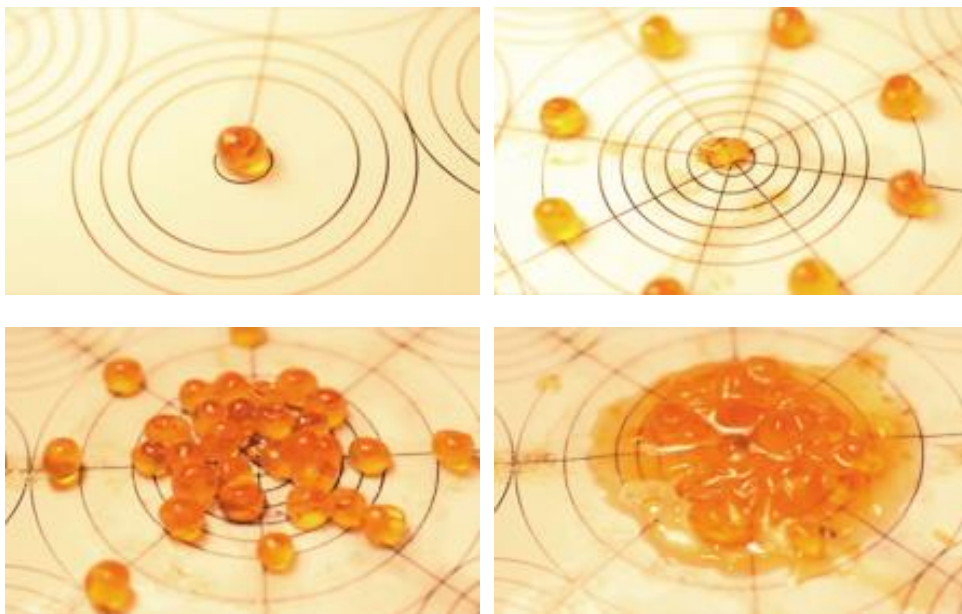


Figure 15

(円井テトラ名義 『こんにちは、さよなら』 コマ撮リアニメーション 2007)

他者の中に自分が見出されるという考えから、いくらを擬人化したモチーフとして扱う時でも一人称的な個体を決めることはしなかった。最後には全ての存在の境界が無くなる設定だが、それは筆者のつくった精神世界の物語の、一つの結末の在り方として位置付けた。自己と他者が完全に融和するまではいかなくても、感覚的な「なにか」を言葉を介さずに共有できる世界に憧れていた。言葉を介さないと感情を伝えられない人間は一人一人が孤独な存在である。



Figure 16

(円井テトラ名義 『あなたとわたし』 2012～)

境界ということ言えば『あなたとわたし』(2012年～)(Figure 16)では、他者を意識することで自己を輪郭をはっきりさせるという、相対的他者との関係で自らの性別が決まると気づくようになった。これは他者との意識の融合ということではない。「あなたとわたし」という存在について考える時に、二つの存在が性別によって分けられる以前の、シンプルな精神の塊であることを表現したかった。今から振り返ると、セクシズムに限定されてしまう以前の心の状態を表すのにふさわしいモチーフだったと思う。

「個人の境界線」という言葉がある。バウンダリー(boundaries)とも呼ばれ、自分に対して様々な行動をとってくる他人に対し、合理的で許容可能な手法であるかを判断するために、個人が作成するガイドラインやルールである。

他者との間にこうした境界線がないと、本当の自分の意思がわからなくなり自己の存在があやふやになってしまう。相手を通して自己を認識するという考えを逆に言えば、自分が相手を「何か」としてそのまま捉えたいということである。それが「あなたとわたし」という関係性の在り方であり、一対一の関係に合わせた新しい特別な境界線を構築することだ。あなたとわたしが個として存在するためには仕切りが必要だが、それは「膜」のように、隔てている事で繋がっているということでもある。多数というものの一つ一つが私と同じものでできていると思うと多数というものの見方が変わることになり、対象をひとくくりで見るのではなく、一人一人を個として認識することで相互理解の可能性を表現したいと考えたのである。

2-3 あなたという性、わたしという性

性別の存在自体は、生物学的には子孫を増やすことを目的としていると考えられるかもしれない。しかし人間は子孫を増やす目的以外で性行為をする生物である。性別は生殖のためだけに存在するわけではない。身体的な男性性と女性性ということの利点は生殖と直接結びつけずとも成立し得る。そして必ずしも恋人や人生を共にするパートナーが異性同士である必要もなければ、その一人一人の性別を何らかの既存の言葉で言及し決定する必要もない。二者の関係性をまるごと捉えることで性を規定する「あなたとわたし」という性の捉え方において、その「あなた」と「わたし」はときに影響し合い、変容し合い、補い合う存在なのである。

写真作品『あなたとわたし』(2012年～)(Figure 17～20)のシリーズでモチーフとしている「あなた」である実在の人物と「わたし」である筆者との関係を例に挙げて具体的にこのことを説明したい。



Figure 17



Figure 18



Figure 19



Figure 20

(円井テトラ名義 『あなたとわたし』 2012～)

- ① まずFigure 17の組は、生得的性は女性であるが性自認が男性である「あなた」Tと「わたし」の関係であらわしている。

この作品の撮影時は一般的な「男性性・女性性」について考察を深めている時期だった。そのため、毎日の生活の中で外見的にも内面的にも「あなた」Tは男性性を、「わたし」は女性性を各々強く意識し表現を試みた。そのため、シリーズの1組にあたる8枚

の写真作品の中で対になるイメージは「男性的とされる髪型」「女性的とされる髪型」を用いて視覚表現を試みている。

- ② 次にFigure 18の組は、生得的性は女性であり性自認も女性であるが、二人の関係においては物語的ともいえる「少年とお姉さん」というヴィジョンを共有感覚として持つ、「あなた」Sと「わたし」の場合である。

メイドカフェの同僚として出会った「あなた」Sとの関係は、現実生活とは隔離され、カフェ店舗内でのキャラクター同士としての互いのイメージから発生した特殊なものだ。店舗を辞めた後もそのような関係性を理想の物語的イメージとして共有していた。作品で対にして表現した髪型はその時の物語的イメージを反映したものである。

- ③ Figure 19の組は、生得的性が女性であり性自認が女性だが、女性同士としての違いを意識することの多かった親友の「あなた」Pと「わたし」の場合である。

高校時代からの親友であるPは、時期によって主に外見的男性性や女性性が大きく変化するミステリアスな人物である。その時々Pの変化によって、二人で過ごす時の筆者の性的役割の意識が変化させられた。そのような女性同士の役割的な関係性を髪型に反映させ可視化を試みた。

- ④ Figure 20の組は、生得的性は女性であり性自認が女性だが、女性同士としても似た者同士のようにであった「あなた」Yと「わたし」の場合である。

他の「あなた」に比べ一番最近に知り合ったYに抱いた印象は、「属性が似ている」ということであった。似た属性を持つことにより、逆に他の人物では発見することのなかった違いを発見することが多かったのだ。そのことを髪型に反映させ作品としての可視化を試みた。

このような様々な試みを行ったシリーズはいわば「性の中間理論」のようなものを反映しているように思う。歴史的に振り返ってみれば、20世紀から21世紀にかけてのイメージやモードは、性差が厳格に規定されていた前時代に比べると全体として両性具有的とすることができだろう。1920年代に現れた「男のような女」と呼ばれた女性たちに代表されるように、20世紀のファッションは次第に男と女という性意識の排除へ向かっていき、

ルネ・ネリが「愛とエロティシズムは融合して同質性愛（ホモセクシュアリティ）となり、そこでは男が女性化し、女が男性化する」⁽³⁾と指摘しているように、男も女もどこかしら同性愛的な特徴を見せていた。男性も女性も幻覚上の両性具有状態とシュルセクシュアリズムのなかで互いに相手になりかわろうとしていたと言ってもいいのかもしれない。そのような性の運動や階調は多数の痕跡となり、20 世紀には残されていった。

19 世紀には社会的な規制や父権主義のもとに明確に区別されていた男女差が 20 世紀にはもつれて、交錯しあい、性的次元はひとつのものへと還元されていく。性差はその時々環境や状況において大きく揺れ動いていくというオットー・ヴァイニンガーの「性的中間段階理論」がこうした男女の現象を裏付け、男性の女性化、女性の男性化という生物科学的神秘と社会風俗を複雑化する新しいセクソロジーの地平を切り開いていったのだ。

男性と女性という二元論を放棄せざるをえなくなり、分性が弱まり、性が未分化のカオスのままさらけ出されていく。21 世紀の現在において、その傾向はさらに複雑さを増し流動化しているように筆者には思える。

⁽³⁾ 有田忠郎、ルネ・ネリ 『エロティックと文明』 紀伊国屋書店 1979 年

【第3章】「ゼロ」へ向かうプロセス

3-1 いくらと生命体

これまで性と自意識の関係や現代の性の多様性について分析しながら本論文のテーマを掘り下げてきたが、第3章では自らの制作の原点となった作品から近年に至る作品の流れを辿りながらよりテーマを浮き彫りにし、ニュートラルな始まりの位相である「ゼロの自分」へ向かう自意識を写しとるための試作や実験的な試みをいくつか例示したい。

個人的な話になるが筆者は魚や肉など、生物としてのリアルな実感を感じる食べ物が苦手である。それゆえ魚卵のいくらも一粒一粒を口の中で潰してしまう感触が苦手である。しかし食べ物としては嫌悪感があっても、いkraの存在そのものには好意を持てるかもしれないとしだいに思えるようになった。その透き通った見た目や大きさの存在感が生きている宝石のような有機的な美しいものだと感じたからだ。そこでいkraの色合いや質感から連想される「暖かさ」を表現するために、もう一つの媒体として人の肌を使おうと考え、筆者の原点とも言える『わたし、いくら、あなた』(2006年) (Figure 21) という写真作品を構成した。



Figure 21 (円井テトラ名義 『わたし、いくら、あなた』 2006)

いくらと似たような形状のフルーツであり、素材としてより扱いやすいぶどうや木苺などをモチーフにしなかったのは、透き通って美しく、「卵」＝「生命の象徴」としていくらをとらえたからである。実際には市販のいくらは無精卵で、そこから鮭が育っていくことはない。しかしそれは言い換えれば「卵なのに生物になることができなかった不完全で切ない命の象徴」であり、生物になり損なったものから逆説的に生命感を見出すことができると考えた。

いくらは少し触れるだけで簡単に破壊できる。その脆さに、筆者は美しさや切なさという感情を覚えた。人と人との触れ合いも刹那的であり、末永くその状態でいられるとは限らない。有限性に対して感じる切なさにも似ている。その切なさや暖かさのようなものをいくらに感じ、それを具体的なイメージとして撮影したのがこの作品である。そして「あなたとわたし」の間にあるのは、いくらを包んでいる細胞膜のような透明で脆弱なものであると考えるようになった。膜はたしかに「あなたとわたし」を、膜の内側と外側を隔離する「隔壁」でもあるが、同時につなぐ媒体でもある。属性に依存した既存の関係性ではなく、二者間の精神的なつながりに意味を見出したいという考えが制作の根拠となっている。

筆者は食べるために存在するいくらを食べることができず、美しいいくらを捨てるしか選択肢がないという事実切ない感情を得た。そうした経験から写真に撮る行為によって、食べ物としてのいくらが無駄にする申し訳なさのような感情に込めたいと思ったのかもしれない。「食べ物とそれを食べる人」という関係が、写真作品としていくらを撮ることにより「撮影者と被写体」という関係になる。

筆者はこの作品を制作した頃、肉体的には異性ではない人物と交際していた。そのときは、一般的な男女の恋愛関係と比べてしまい、将来的に明るい展望をどのように見出したら良いのかわからず、触れ合うことを自然にしたい気持ちはあるが生殖的には意味を持たないことが切なかった。生殖の可能性がなくとも、筆者は動物ではなく人間であるから触れ合ったのである。その精神的なつながりやぬくもりに意味を見出したい思いが当時強く、それがこのいくらの作品のコンセプトと関連していたと思い返される。一般的に設定された目的や属性に当てはまらない時、逆に立ち上がってくるものに目を向けたいとこの頃から考えるようになっていった。

3-2 擬人化へ向かう



Figure 22

(円井テトラ名義 『いくら、そして彼女』 2006)

いくらに私的な愛着が湧いてきたため次に制作した『いくら、そして彼女』(2006 年) (Figure 22) という映像作品でも、いくらを題材とすることを継続した。この頃TVドラマ『世界の中心で愛を叫ぶ』を見て、筆者がいくらに対して感じる愛しさのようなものは、劇中の病弱な美少女に対する感情と類似しているという発想を得ていたことも大きな要因となっている。

この『いくら、そして彼女』のストーリーは、いつ死んでしまうか分からない病気にかかり病院から出ることができない少女が、本当は食欲が無いのにわがままで「どうしてもいくら丼が食べたい」と言ってこれを食べる場面から始まる。少女は食べているうちにふと、いくらが自分と似ている存在なのではないかと気づく。ご飯に乗せられて、食べられる運命だが、自分が食べなくても結局腐ってしまう。少女はいくらに有限的な美しさを見出し、出てはならない病院の外にいくらを持ち出し、いくらを食べ物として消費することなく、美しく大切なものとして扱う。少女はもしいくらが食べ物ではなかったらこのように触れ合うのだろうかと思い浮かべながら、一粒一粒との思い出を作るようにいくらを空にかざしては大事そうに瓶の中に詰めて、それをそっと土に埋める。その少女は、自分と与えられた運命やつきまとう属性のようなものから自分を解放したいという思いをいくら

に投影している。

少女がいくらを土に埋める行動には死のイメージもあるが、前向きに捉えるとタイムカプセルのように未来に向けて何かを期待して埋めるという終わり方を選択したと解釈することもできる。筆者には、自分を少女に投影し、いくらをこの世から解脱させたい、運命から逃れさせたいと願うイメージがあった。

また、作品制作時に筆者自身にも大きな病気の疑いがかかったことがあった。結局大事には至らなかったが、その時から、自分にもいつ何が起こるかわからない、今普通に暮らしている生活や幸せも有限だという感覚が生まれたのかもしれない。

さらに、それまでの作品では試みていないいくらを潰すという行為を行っているが、それは撮影中に自分が誤っていくらを潰してしまったときに、自分の感情が溢れるような思いに駆られたことから、いくらを潰すことで終わりの表現や、形が失われることによる死を表現したかったためである。

私たちが通常いくらを食べるときには口の中で噛んで潰して、そのいくらの液体がにじみ出る様子を見ることはまず無い。ここでは通常の終わり方ではない終わり方をするとか、死ぬとしても普通に死んで終わりになるという解釈ではなく、生から解放されることをイメージしている。身体や属性のようなものから、精神や本質が解放されるということの暗示である。

数年間、いくらを作品のモチーフとして用いてきたが「何故いくらを選んだのか」ということを当時よく質問された。同時に「いくらの生みの親である鮭を次のモチーフにするのはどうか?」「同じ卵だったらキャビアではどうか?」「参考に鮭の稚魚の放流を見に行ったらどうか?」というアドバイスも受けた。鮭の稚魚も一つの生命の営みだということなのだが、筆者にとってこれは見当違いで、鮭はいくらとほぼ関連していない。キャビアも作品のモチーフとして適当ではない。いくらは透き通っていて薄い膜に包まれた構造を持ち、『美しい生命の結晶・宝石』として唯一無二のものである。筆者にとっていくらの素性は議論の対象ではなく、あくまで作品の素材として適切であり、なにより「いくらとわたし」という一対一の関係が重要であった。

『you』(2007年)(Figure 23)という作品も、いくらと少女の面影を重ねている。これはいくらの擬人化である。

いくらは1粒1粒をよく見ると微妙な違いがあるが、これは識別困難である。同じく作品で登場する人間は皆白い服を着ており没個性的だが、顔をよく見ると違う人物であり、いくらにもそのような違いがあることを伝える意図があった。いくらが潰れる時に残りの

人物が逃げずにじっと見ている行為は、己の力では運命を変える力を持たず、隣のいぐらが潰される様子をただ見届け、成す術がない様子を表現している。最後に倒れた 3 人の人間が映るシーンは、潰れた 3 つのいぐらと対比する意味を持っている。人といぐらを同じ目線で見つめることを表現したいと思い作った作品である。

いぐらのシリーズ制作進行とともに、その内容においていぐらと登場人物の距離はしだいに縮まっていった。これは最初の作品から数年かけていぐらというモチーフに触れることで、いぐらに対する考えが深まり筆者との精神的距離が縮まったといえるだろう。



Figure 23

(円井テトラ名義 『you』 2007)

3-3 自己と他者の境

前作までは人間といくらというモチーフをリンクさせることをコンセプトにした作品が多かったが、次の映像作品『こんにちは、さよなら』(2007年)(Figure 24)は、完全にいくらを擬人化し、いくらが自発的に動くさまを表現するコマ撮りアニメーションである。いくらの他に、モチーフとして幾何学的な図形が描かれている。幾何学模様は社会的通念や筋道、規則、ルールのイメージを暗喩する。

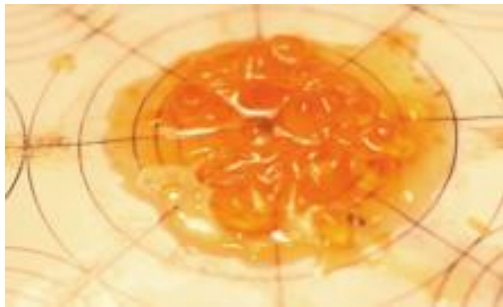


Figure 24

(円井テトラ名義 『こんにちは、さよなら』 コマ撮りアニメーション 2007)

図形上を往来し、離れたり寄ったり潰れたりといったいくらの動きは、社会における人間同士の関係性を意識している。いくらを初めて見た人は、「それが魚の卵であり食べ物である」とはまず思わないだろう。得体が知れないが美しくて心を惹かれるつぶつぶした物体として認識するはずである。いくらを見過ごすことなく自分の意思で選び取り、大切にしたいものの象徴として作品の中で扱っている。いくらを作品中で何者でもないものとして扱うことで、これに連動する筆者や人々の精神を自由へ解放したいと考えた。

食べ物としてのいくらは複数を一皿として食べるが、いくら一粒を大切に扱うように作品中で位置付けた時から、その一粒一粒は自分と同じような存在であり他人でもある精神の現れとして見るようになった。自分自身を個として尊重すると同時に、他人を自分と同じように大切に扱うことがいくら一粒一粒を大切に扱うことと関連している。

他人の中に自分を見出すことが重要であると考えたため、いくらをモチーフとして扱う時にも一人称的な主役を決めることはしなかった。最後には自分も他人も境界が無くなる設定だが、自己と他者が完全に融和するところまではいかなくても、感覚的な「何か」を言葉を介さずに共有できる世界の発露としてとらえている。

いくらの膜という媒体が無くなることで心と心が繋がり、自意識が孤独から救済される世

界が理想的であるという意味でこのようなエンディングにしたのではない。自己と他者の境界線が無くなり意識も身体も融合し、ただ漠然と存在するだけのものになるというエンディングが人間にとって良いことであるかどうかは筆者自身にはまだわからない。自己と他者を融合させるという結末を描いた作品はこれ以降制作していない。自分以外の誰かと全てを共有してひとつになりたいと願うことがあったとしても、他者との境界線がない世界では自己を見出すことはできない。この作品を作った時は自意識と他人の意識というテーマについて考えていなかったが、言葉で説明しきれなかったからこそ作品という形で残したいと思った。

食べ物として流通するいくらは有精卵ではない卵なので、性別的には女性に近いかも知れないが、性別に縛られることはない。これは「あなたとわたし」という存在について考える時に、二つの存在が性別によって分けられる以前の、シンプルな精神の塊であることを表現したものである。アンチセクシズムやアンチセクシュアルの問題に言及する以前の段階のテーマなのだ。この作品ではじめていくらというモチーフの中に社会という概念が持ち込まれたが、これは以後の作品にも関係してくる。

3-4 界面と膜

映像インスタレーション作品『膜』(2009 年) (Figure 25) はいくらの「膜」の内部からの光量ということが鍵となる。つまりいくらを一粒一粒見ていくのではなく、「いくらの卵の中、内側から見た世界」を意識した。作品はロッキングチェアがあり、その目前にはいくらを包む膜をイメージしたコンタクトレンズのようなスクリーンが浮かび、その膜のスクリーンに映像を投影する。外側から映像を投影すると、シリコンで作られたスクリーンが半透明のため、外側からも内側からも映像が見える仕組みになっている。実際にロッキングチェアに座る体験者は前方からオレンジ色の光を浴び、それが映されるスクリーンに包まれたような感覚になれる。

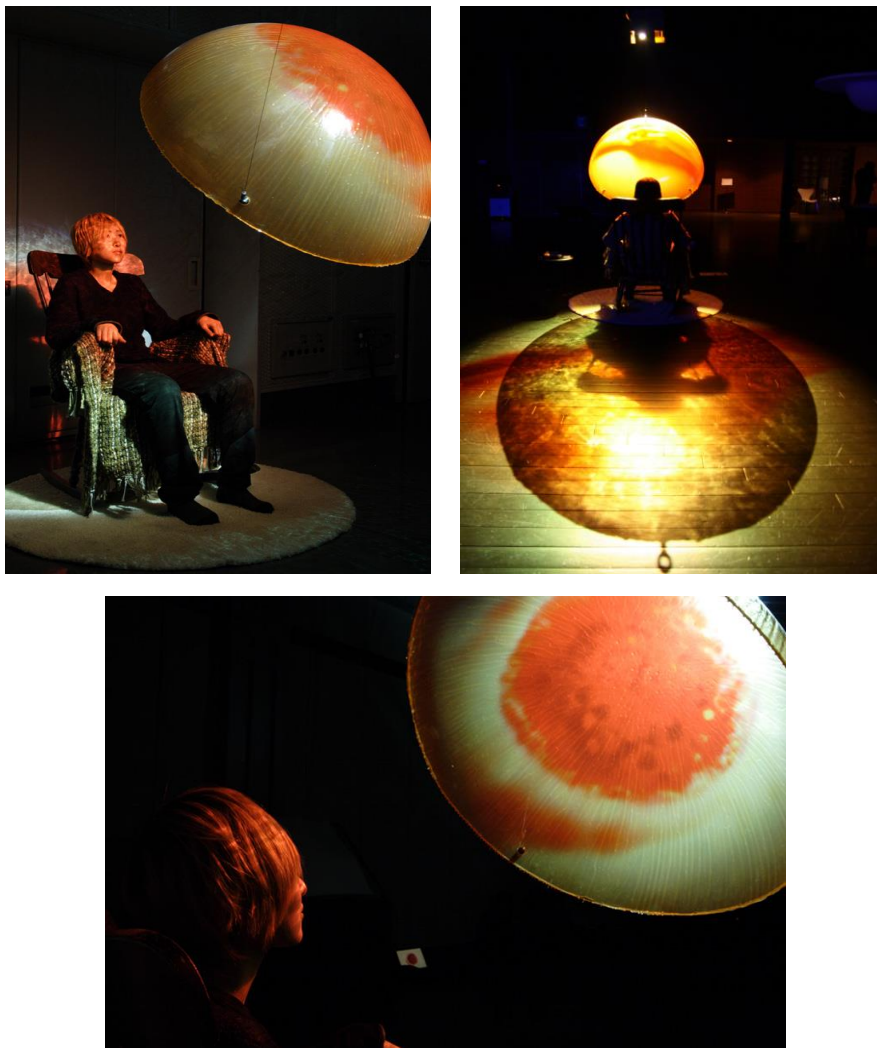


Figure 25 (円井テトラ名義 『膜』 映像インスタレーション 2009)

オーストラリアのタスマニア島の南西部に、バサースト湾(Figure 26)という赤く染まった海がある。赤い海の底から水面を見上げる光景が印象的で、母親の胎内にいるような安心感とあたたかさを感じた。いぐらの持つ色合いはこの海に近く、母胎の記憶を思い起こさせる。



Figure 26 バサースト湾

この作品はいぐらの中に入るというコンセプトで作ったが、自分の意識や精神が身体の中にあって、意識が身体を操縦しているイメージであり、外界との接続口である自己というインターフェイスを通し世界とつながる構造を視覚的に表現した。

いぐらの中に入ることには鑑賞者が自分自身の身体から意識の内側に入るという儀式的な意味合いも持たせている。膜のスクリーンに映る映像は感情的な親和性が高く、あたたかさや懐かしさ、切なさという感情が感じられる。

ロッキングチェアは座ると揺れるが、これには意識を浮遊させる意味がある。生命が生まれる卵の内側を見せたかったが、鑑賞者からは「死を意識させられた」という意見もあった。「懐かしい」という感情は、過去を回想して感傷的な気持ちになるときに起こる。そのため、体験者が見る映像の内容は、誰でも見たことのあるような映像をえらんだ。セピアやオレンジ、琥珀の色合いは、懐かしいものを想起させる。椅子に座ると「現在」のことや「身体」のことを一瞬でも忘れられるのではないかという考えで作りこんでいった。重力が一番初めに人が体験する「現実」であり絶対的な決まりであるが、水の中では感じにくい。死んで身体から解放されることが、すなわち重力からの解放であると考えられることもできる。人間は、死の直前に懐かしい過去として走馬灯を見するという。この作品は擬似的な臨死体験でもあり胎内回帰ともいえる。あるいは現世を忘れる瞑想装置のようなものであり、いぐらの内側に入った自分という構図を感じられるようにした。作品の外観や鑑賞者が置かれる状況を外側から見るという体験も作品の一部であり、半透明なコンタクトレンズのようなものを隔ててそこに人がいるということが重要である。そのことで鑑賞者

は内からと外からのイメージを重ね合わせる体験をする。外側にいるのも内側にいるのも自分であり、膜一枚によっていくらは外界と内界を隔てて存在している。同時に、内と外の世界を隔てながらも繋ぐ役割を持つ膜をスクリーンにした。また、今回のテーマを考えるにあたって、アイソレーションタンクという実在する装置の存在も関わっている。これを体験する人は、外界から隔絶され、自分の身体が存在や重力の感覚を調整されるので、瞑想タンクとも呼ばれている。そのような効果を持つ装置に近いものとして作品化した。

これは自分の名前や、人間として身体を持って生まれてきたことなどを忘れ、純粹に精神だけの世界に入り込むための装置である。また、その装置を体験している自分が膜のスクリーンを隔てて多数の人に見られているという構図も作品の一つの要素として意識した。あるいは外側から見ていた人が内側に入って見ると自分の見られ方とともに映像を見ることになるので、境界はあるが内側と外側は繋がっていることになる。内側から見ることと外側から見ることを両方体験してもらいたかった。

筆者は相手を通して自己を認識するという考えを持つ。相手との相互作用の中で立ち現れる自分の存在である。これまでの作品で扱ったテーマである「1 対社会」とか「1 対多数」と同じように捉えると、今回の作品では「私と他」という問題になってしまう。

ここでは対象をひとくくりで見るのではなく、一人一人を個として認識することで相互理解が可能だという主張をこめたかった。筆者は「わたし」として生まれているが、もしかしたら「あなた」として生まれていたかもしれないという可能性を表現したかった。社会的通念のひとつをメガネのレンズに例えると、人が生きていく中で他人を判断するときに、色眼鏡のレンズが増えていき、それを通して相手を見てしまうようになる。この膜の装置は、その色メガネを外して相手をありのままの姿として捉えるために機能する装置として定位させたかったのである。

【第4章】「あなた」と「わたし」をつなぐもの

4-1 IN BETWEEN

これまでも度々言及してきたが、作品制作上で大きな転機となったのは、2012 年から現在まで継続的につくっている『あなたとわたし』(2012 年～)という写真シリーズ(Figure 27)である。

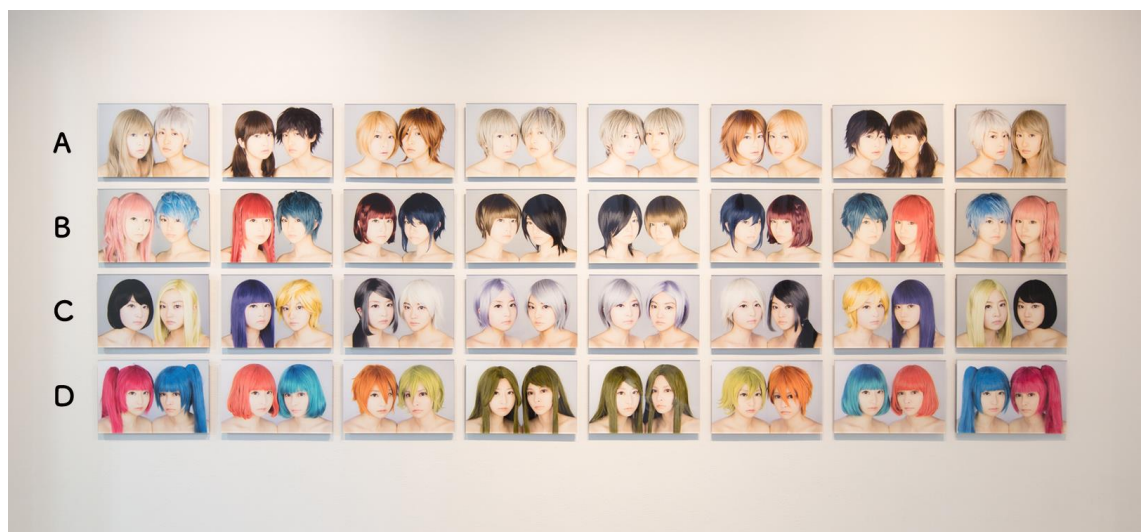


Figure 27 上から順番に A 列、B 列、C 列、D 列とする

(円井テトラ名義 『あなたとわたし』 2012～)

この作品は、被写体である自身と相手との関係性や性自認を、ウィッグの髪型に反映させて撮影したセルフポートレートシリーズである。横に並んでいる 8 枚を 1 シリーズとして制作しており、現在は A 列から D 列までの 4 シリーズ分として縦 4 段に並んでいる。ヘアスタイルは外面的な人物像を形作り、人物の内面的な感情や自己認識にも大きく影響を与えるということを作品にしたいと、全ての写真の左側を筆者とし、8 つの髪型を使用し順に交換していった。一例として、最上段の A 列では中央ほど性別的な差異が弱く、外側にいくほど強くなるというように、階調の視覚化を表現した。

上記で述べた階調について、筆者は既存の性別である男女のイメージは相反するものとして存在しているだけではなく、グレースケールや色のスケールのように微細に生命の階調があると考えている。言い換えれば、他者と自己の間には決定的な性差という境界線が存在するのではなく、色に濃淡が存在するように人間の性にも段階的な変化や違いがあると

ということだ。場所、時間や相手により、いろいろな状況で、天気や気分によっても変化し、性別は微妙に揺らぐ。そのため、性を考える上で人間同士の関係を最小単位まで落としてみると、最終的に「あなた」と「わたし」という1対1の形態に辿り着いた。実際に髪型を変化させることで自分たちの心にどのような変化が生まれるかという実験的作品でもあった。

A 列の作品が修了制作で、D 列の作品は2年前、C 列は3年前、B 列は4年前に制作した。被写体は筆者にとって親密な相手だったり、他の人とは少し変わった関係性である特別な人物を選んでいる。

この作品からセルフポートレートという手法を取り始めた。これまではいくらをモチーフとしていたが、いくらを通して自分自身について考えていることに気づいた。はじめは、自分自身をモチーフにすることに恥ずかしさがあったが、何か別の媒体をはさむとコンセプトと表現の距離が遠くなると思い、セルフポートレートを扱うことを決意した。

この作品は、A 列が完成したときに、以後何人もの相手とシリーズを撮っていくべきだと考えた。相手によって関係性の色が変わる可能性を実感したためである。

A 列の相手は、性別について深く考えるきっかけになった人物である。生得的性が女性であることに違和感を持っており、場面や環境の違いによって、二人の関係は男女の恋人同士のようになる時もあれば双子の家族のように感じる時もあった。相手が客観的に男性として見えるように、当時は自身を女性的に見せようと髪を伸ばしたり、女性的な服装をして女性らしくなろうとした。

B 列の相手は、物語のようなイメージの中で成立する存在としての二人の関係性を重視した。

C 列の相手は、親友である。彼女は「イケメン」に見える日もあれば、可愛らしい女性に見える日もあった。雰囲気は千変万化する人物である。女性同士の恋人同士で例えると、「ネコ」と「タチ」のようなイメージも髪型に反映させた。

D 列の相手は筆者自身と何かが似ていると直感的に思った人物である。似ているけどやはり少し筆者と違う部分があり、同じけど反対の色を持つイメージで髪型に反映させた。このシリーズを継続し、たくさんの人物と写真を撮り、自己を分人化させることで、自分の核である魂のようなものを浮き上がらせることができるのではないかと考えた。全体を並べた時に、中央より左側の写真は二人がもともと持っている性自認や個人としての雰囲気を反映させた髪型を設定している。全体として左側へ向かうほど二人の髪型が自分たちに対して持つイメージと一致し、右側へ向かうほど本人がもともと持つイメージから遠くなっていく配置になっている。ウィッグによって社会性をインストールできないかという

試みである。その結果、実際の性自認は変化したかといえは、自分とは少し切り離れたところで生得的性とは違う性を認めることができたようだ。

4-2 向こうとこちら

2011 年から翌年にかけてインドネシアのバリ島と東京でセルフポートレート作品『あなたとわたしと世界』(2011～2012 年) (Figure 28, 29)を制作し、いろいろな場所や時間によって変わる自分たちを意識して撮影した。『あなたとわたし』(2012 年～) (4-1 Figure 27)では二人の人間と白い背景で構成されたが、この作品では不確定要素を含む屋外を背景に撮影し、その不確定要素が二人の関係性に与える影響を意識した。



『向こうの6時』



『こちらの9時』

Figure 28 (円井テトラ名義 『あなたとわたしと世界』 2011～2012)

イメージ上で存在している自分たちを現実焼き付けるというイメージで撮影したため、4×5の大判フィルムカメラを使用している。被写体である筆者は手にレリーズを持っていて、それを10mのコードでカメラと接続して撮影した。コードは意図的に写真に映るようにしている。コードが写真の画面の外に向かっていって切れるが、これは現実とイメージの世界をつなぐ「へその緒」のイメージをもたせるためであり、自身をつなぎとめる象徴という意識を強く持っていた。

『あなたとわたし』(2012 年～) (4-1 Figure 27)では「あなたとわたし」という2つの性別の境界をイメージしていたが、この作品では、浮遊する意識をイメージとして具体的に現実に焼き付けるために撮影した。個別の作品タイトルにある「向こう」と「こちら」というのは、意識が浮遊しているというイメージからつけたタイトルである。被写体が自らシャ

ッターを切るという行為は、撮っている自分自身は3次元的に存在するが、イメージの中にいる2人を焼き付けるという儀式である。リリースのモチーフは現実と空想をつなぐモチーフであり、仮面も同じく現実と空想をつなぐ役割を持つモチーフである。仮面は面を外側へ見せると同時にそれをつける人の顔を隠す役割も持ち、表面の顔を示すと同時に仮面の奥に隠された人面とをつなぐ境界でもある。

撮影場所は、非現実的だが現実存在する、「より空想に近い場所」としてインドネシアのバリと、自身にとって「より現実に近い場所」として東京の新宿を選んだ。

空想に近い場所として選んだバリは現実に住んでいる東京と環境が違い、慣れている場所ではないので、自分たちそのものというよりも背景そのものに空想的要素が多くなった。一方、東京では背景よりも自分たち自身の方に空想的要素が多くなった。



『こちらの10時』



『向こうの12時』

Figure 29 (円井テトラ名義 『あなたとわたしと世界』 2011~2012)

フィルムカメラを使ったのは、デジタルのように目に見えないデータで記録するものでなく、現実フィルムという形あるものに直接焼き付ける行為に重きを置いたからである。デジタルデータとして残る画像としての写真とフィルムに焼き付けられる写真とは、物としての意味合いが大きく異なると考えた。物理的にフィルムに焼きつける強みとして、撮る側撮られる側の心構えが変化する点が上げられる。デジタル写真と違い、フィルム写真は何枚も撮影することができないため一枚一枚撮るということを行為として意識することができる。そのため、被写体である自分自身の頭の中にもその行為を強く記憶することができる。

できる。光の明るさが目まぐるしく変わり、風が吹くことでカメラが動いてしまうこともあり、自分が置かれている環境や光の変化を意識させられたが、「今、ここにいる」ということを実感した。

『あなたとわたし』(2012年～) (4-1 Figure 27) では、カメラが切り取る四角い枠の中にも「あなたとわたし」しか存在せず実際に撮影する空間にも二人だけという環境で制作した。『あなたとわたしと世界』(2011～2012年) (Figure 28, 29) では、その要素にもう一つ不確定要素である背景が加わり、意図しない要素やアンコントロールな環境に二人を存在させることによる心境の変化を感じることができた。屋外の環境はグラデーションのように細かく設定することはできないので、バリエーションとして海や草原やビルなどを設定し、それに合わせて変化する二人は髪型や服装でその都度変化する表現手法をとった。二項対立する男女という要素だけでなく、空想と現実、精神と肉体、生と死をつなぐ表現として、パリと東京の両方で目を開けている写真と目を瞑っている写真を撮影した。

「目を瞑る」状況が眠っているのか死んでいるのかは曖昧にさせ、眠って夢を見ている状態と目を開けて意識のある状態のどちらが本当に自分が住んでいる世界なのかという問いを含んでいる。眠っている時に自分が本当はどこか別の世界で活動しているのではないのか、逆に自分が目を開けて起きていると思っている時に、どこか遠くの世界に存在する自分は眠っているのではないのか、という問いかけでもある。

この作品は筆者一人が被写体として映るものも撮影をした。二人という関係の中で相手を通してしか自分を見いだすことができないということをネガティブに考えた時があったためである。最終的にはこのシリーズから外してしまったが、「あなたとわたし」という関係性について考える中で、「いないあなた」と「わたし」を撮影することにも意味があるのではないかと考え、実験的に撮影したものである。あなたがいない状態での「あなたとわたし」の撮影は、おそらく社会的通念と関係がある。社会的通念としての髪型や服装によって互いの意識が変容し影響し合うことを考えると、そこから「あなた」とそれにまつわる社会的通念を引いた時に残る社会的通念はどういうものかを知る実験であった。撮影後、「あなた」という存在か社会的通念という要素のどちらかがないと、自分自身の魂や命そのものを他者に向けて可視化することは難しいことがわかった。『あなたとわたし』(2012年～) (4-1 Figure 27) の作品の中で多数の「あなた」との比較により浮かび上がらせようとした曖昧な自己の魂と、「あなた」を写さないことによる『あなたとわたしと世界』(2011～2012年) (Figure 28, 29) の実験における、「あなた」と社会的通念の両方失った状態の魂は、同じものを指し示している。何者にも寄らない自分の核を可視化するには、絶対的に自分一人であるよりは他者という方が可視化しやすいということである。

自分の核を可視化するものとして他者と社会的通念としての自己が存在するが、どちらが可視化しやすいということではなく、どちらも使うことで核を見つけたいと考えるようになったのはそのためである。

4-3 フィクショナルな二人

『セトテトラの記憶採集録』(2016年) (Figure 30) では、これまでになくフィクションの要素を多く取り入れている。「セトテトラ」は正式には「視聴覚実験室セトテトラ」と言い、セトとテトラの二人が面白いと感じる事物を実験し表現するために発足した、空想現実プロジェクトである。もともと、セトとテトラはメイドカフェのキャストとして実在していた。そこは物語性のある場所であり、メイドであるキャスト一人一人に個性があり、店舗内で実際に起こったことが漫画として描かれ、インターネット上で連載していた。漫画内でのキャラクターのイメージが実店舗に存在するキャスト本人に影響し、それにより起こった出来事がまた漫画に還元された。現実のカフェとネット上の漫画が相互に作用し合い、カフェの店舗自体が空想と現実の間を表現される場所として存在していた特別な場であった。

その場所で生まれたセトとテトラという2人の関係性を、退職後も継続させたいと考えた。なぜかという、二人が初めて会った場所はその店舗で、そのことが関係性の前提になっていたからだ。家族でも恋人でもなく、現実では発展させていくことが困難な二人の関係を、自分たちが共有する空想のイメージの中に映し出し、閉じ込めることで永遠に存在させる実験をするプロジェクトである。現実には生きている身体から抽出した自分たちのイメージを、時間や第三者の影響を受けることなくそのまま保つことはできるかという、箱庭的な構造にしたいと考え、そのために写真集という表現形式を選んだ。

現実には存在が曖昧な二人の関係性を存続させるために、実在しない記憶を自分たちで探しにいくというテーマで、この写真集の物語は進む。写真は記録という意味があると同時に、一瞬のイメージを切り取ることで本来の存在と違うイメージでも瞬間的な存在感を与えることができる装置である。瞬間を切り取ることで光が形作るイメージを永遠のものとして、性別や社会的通念、身体の成長と衰えなどの変化していく現実から、理想の二人のイメージを結晶化し、空想の世界である写真集に逃して閉じ込めたいという考えでこの写真集を制作した。

『あなたとわたしと世界』(2011～2012年) (4-2 Figure 28,29) はセトテトラよりもイメージが曖昧で、基本的に筆者が主観としてこうあってほしいイメージを写真にしていた。セトテトラに関しては二人のイメージや衣装や場所などに関して二人で平等に意見を出し合い、互いに了承した上で決定していたので、より「二人」という閉じられた関係性が反映された作品となった。

セトは稲垣足穂的な美少年に憧れており、その刹那的な美しさに惹かれ、それを体現しようとしていた。有限の儚さや脆さがあるからこそ少年は美しいと言う。彼女の後天的自意識とも言える少年像をイメージの中へ切り離す試みとして写真集の制作に当たった。テトラの人物像は、物語の中で少年に対して年上の姉のような存在であった。また、セトは雨や夜、月、青い色などの静かで繊細なイメージを持ち、テトラは明るくポジティブなイメージにして、年齢的にも姉のようなキャラクターを見せようとしていた。

自分にとって特別な相手だったり、この人と一緒にいてこうでありたいという思いが強い相手ほど、相手に対してパズルのようにあてはまる存在でありたいという思いが強く出てくる。「好きの反対は無関心」という言葉があるが、無関心な相手には自分がこうありたいとは思わないので、自意識がそこに立ち現れてくるということは少ない。現実の身体が持つ属性や社会的通念からの解放という考えがこれまでの作品の中に存在していたが、セトテトラも例に漏れない。この考えを成立させるために一つの世界観の中に完全に閉じ込めるのがセトテトラの作品であり、より詳細に舞台や世界を設定し、写真の中で実在するものとして落とし込みたい意図があった。



Figure 30

(視聴覚実験室セトテトラ 写真集『セトテトラの記憶採集録』より 2016)

4-4 自己を通した他者

2016年には初めて写真集という形式に取り組み、『ポートレート・ポートレート』(2016) (Figure 31, 32)を制作した。はじめに、7人のキャラクターとしての自意識を設定して撮影したが、これらは平野啓一郎の分人主義に影響を受けている。7人のわたしの自意識はそれぞれ実際のわたしの中に存在する分人の一部分である。



Figure 31

(円井テトラ名義 『ポートレート・ポートレート』写真集 2016 より)

セーラー服を着ている自意識はわたしの中の年齢に対する意識や、大人になれない内面を切り取って設定したキャラクターである。ジャージの寝巻きの格好をしている自意識は家の中にいるときのリラックスしたわたしのキャラクターだ。スーツを着ている自意識は、就職をしなかった自分に残る社会への未練や、規則や社会的通念に逆らうことが出来ないわたしをイメージした。メイド服を着ている自意識は、実在した過去のわたしに近い存在でありつつも、フィクションや物語の世界とつながっていたい願望を持つキャラクターである。執事服を着た自意識は、メイド服の自意識に対し自分の中の男性的部分を抽出したキャラクターである。チャイナ服を着る自意識は、他者に向けてパフォーマンスをし外に開いているイメージである。最後にヘッドフォンをしてカラフルな服装をしているのはインターネット上で活動する自意識をイメージした。以上の筆者の中にいる7人の分人的自意識を基本にこの写真集は構成される。

筆者が以前から持っているテーマとして、「自身を媒体に自己や他者を認識し、実体を持たない自意識を可視化するポートレート撮る」という考えがあり、この写真集では分人化された7人の自意識を設定することで自意識とポートレートの関係性に迫りたいと思った。作品中で包帯に包まれている人型の被写体は、身体のシルエットのみ残して真っ白

な塊となったわたし自身である。包帯の中に自分がいることは認識しているが、客観的には分からない。人から見られることのできない自分は、何を以て自分そのものであると認識できるのか、という実験である。肌を全て覆う白い包帯によって構成された、何も描かれていないキャンバスのようなイメージだ。その白い人型のキャンバスに、自意識のポートレートをプロジェクターで投影した。投影する光のイメージとしての記号的な自分と、それを映されているキャンバスとしての自分というものが二つ存在するが、何を以てどの部分に本質的な自分そのものの魂が存在しているかという問いを含んでいる。

『あなたとわたし』(2012年～) (4-1 Figure 27) のシリーズは、その多様な関係を示すことにより、何にも影響されていない魂のような本質的な自分が浮かび上がってくるのではないかという作品だったが、本作品では、筆者自身と、社会的通念や属性により分けられる自意識について、セルフポートレートという手段を用いて写し取るための写真集である。

白い包帯で身体を覆うことで誰であるかは外から分からない。けれどもそれは筆者の体そのものであり、そこに自意識の7つのイメージを投影した時に、例えば自意識のイメージと包帯の身体が重なっている部分が、包帯の目の細かい起伏により歪んだり、少し見えている肌の部分とめくれた包帯の隙間に投影されたイメージのずれが生じる。プロジェクションがうまく映っている部分とそうでない部分があり、通常の平らなスクリーンやキャンバスとは違う。平らなスクリーンと包帯で包まれた自身の体の両方に自意識のイメージを投影した時、二つには違いが生じる。その時に見える違いの差が自分自身の一部なのではないのだろうか。



Figure 32 (円井テトラ名義 『ポートレート・ポートレート』写真集 2016 より)

平野啓一郎の分人主義は、環境や相手によって無数の自分、分人が生まれるから、本当の自分というものはどこにもいないという考え方だ。しかし筆者は確かに相手や環境に影響を受け自分自身の分人は無数に生まれてくるが、それぞれが生まれる時に「様々な影響を受けたことによりこのような自分が生まれた」というオリジナリティがあり、そのオリジナリティの元になるタネのようなものがあると考ええる。

これまでの作品では、何も纏わないゼロの魂が存在することを最終地点と仮定して探っていたが、この作品はその先を見ることができないのではないかという考えで制作した。その先とは、どのような属性も纏わない無・ゼロとしての存在というものに、さらに生得的な深い意味での自己が存在してほしいという希望である。

現実に物理的な身体として実在していない 7 人のイメージを実存する自身を覆い隠してしまった包帯に投影することで、つかみどころのない自分と、想像の中で形として強くイメージされる自意識のどちらが自分なのかということについて考察したいと思った。

写真集の形式で発表した『ポートレート・ポートレート』(2016 年) (Figure 31, 32) を空間や場の構造として伝えたいと思い、実施したのが同名の個展である。(Figure 33)



Figure 33

(円井テトラ名義 個展『ポートレート・ポートレート』2016)

半透明のシリコン素材をアクリル板に塗り、額に入れたものが中心になっている。額を左右に並べたものに、二つの光源から七つに設定した自意識のイメージをランダムに投影した。さらにそれがシリコンを透過して後ろの壁に投影され、壁には無作為に包帯が貼り付けられている。

写真集という表現媒体は、理性的に読者の視線をコントロールし、いわば記号的に理解を誘導できるフォーマットであり、鑑賞者が既成のイメージに当てはめて見てしまうという可能性をもつ。そのため体験より本を読解する行為になりかねない。インスタレーションとして空間内に現象として展開することで、光そのものを体感し、直接感覚にアプローチできる。七つの自意識が投影されたキャンバスである包帯は、自分を覆い隠すものであるとともに自分と世界をつなぐものの象徴でもある。それを壁に配置し、包帯とイメージとの関係性は写真集よりもより洗練され、感覚的なものになった。本という媒体は「今ここにはない過去のもの」と鑑賞者に感じさせるが、空間インスタレーションとして展開することで身体ごと入り込むことが可能になる。

包帯というモチーフは傷を覆い隠すために使われ、もともと肌との親和性を考えて作られたものであり、白い素材であることから選んだ。キリストの遺骸を包み、ミイラを包むものとしての聖骸布であったり、身体を覆うために存在する白い布というイメージが包帯にはある。包帯は過去の自作品における膜そのものであり、レリーズや仮面というモチーフに近いものだと考えている。包帯を仮面と比べると、素の顔や身体を隠すものであると同時に外に向けて白い表面や「無」を見せ、自分の身体と外の世界をつなぐという要素が共通している。レリーズは現実と内面と外面や空想と現実を結ぶ帯のような役割を果たす。包帯もレリーズと近いモチーフと捉えており、身体と外界をつなぐという点が共通している。

「包帯を解くイメージ」、「いくらを潰す行為」や「膜が破れる様子」は属性からの解放という意味を内包する。解かれた後の包帯の中身は展示空間では不可視だが、空気中に粒子として存在しているかもしれない。左右の半透明のスクリーンを通過して投射された光の現象が、壁に貼られた包帯の上に写る。言葉で明確に表現することのできない光の表情が、ただ存在する自分そのものの存在と近いのではないだろうか。

【終章】なぜセルフポートレートなのか

／形の無いものを定着させる

筆者は「セルフポートレートは形の無い自意識という亡霊の棲家になりうるだろうか？」(2017年の個展タイトル)という問いへの答えを作品制作の中で求めてきた。これは身体や属性から解放された先天的自意識を仮定し、それを視覚的に捉える作品を通し、行き場を失った自らのアイデンティティを救済できるかという試みである。

『あなたとわたし』(2012年～)は性という、自分と他者の一対一の関係性の総体を写し取るシリーズであったが、その制作の中で自己と他者の間に決定的な境界が存在するのではなくその間に色の濃淡のような階調があり、写真を撮るというアクティブな行為によってそれらの変容がイメージとして刻印されていくことに気づいた。そして自分とともに撮影する相手や環境の変化によって自由に変わる自意識があることを確認し、そのような実体を持たない浮遊する魂には大元となるような種^{タネ}があるのではないかと考えた。そのような「ゼロの自分」を先天的自意識とすると、先天的自意識に時や環境、関係性といった変化要因が作用して後天的自意識が生まれる。

『ポートレート・ポートレート』(2016年)ではより自意識に焦点をあて、後天的自意識の並列から先天的自意識を浮かび上がらせるための表現をしている。社会的属性や他者との関係によって生まれた後天的自意識から先天的自意識を逆説的に見出そうとし、決定的な境界が存在しない表裏一体な他者との関係の表現からもう一步内面へ踏み込んだ唯一無二の「ゼロの自分」としての先天的自意識の視覚化を試行している。

ここではさらに属性や身体から解放された「ゼロの自分」としての先天的自意識を仮定し、それをセルフポートレートという手法を用いて写し取ることを行ってきた制作の現時点での解答である博士作品『十二単』(2017年)(Figure 34)を総括作品として締めくくりたい。

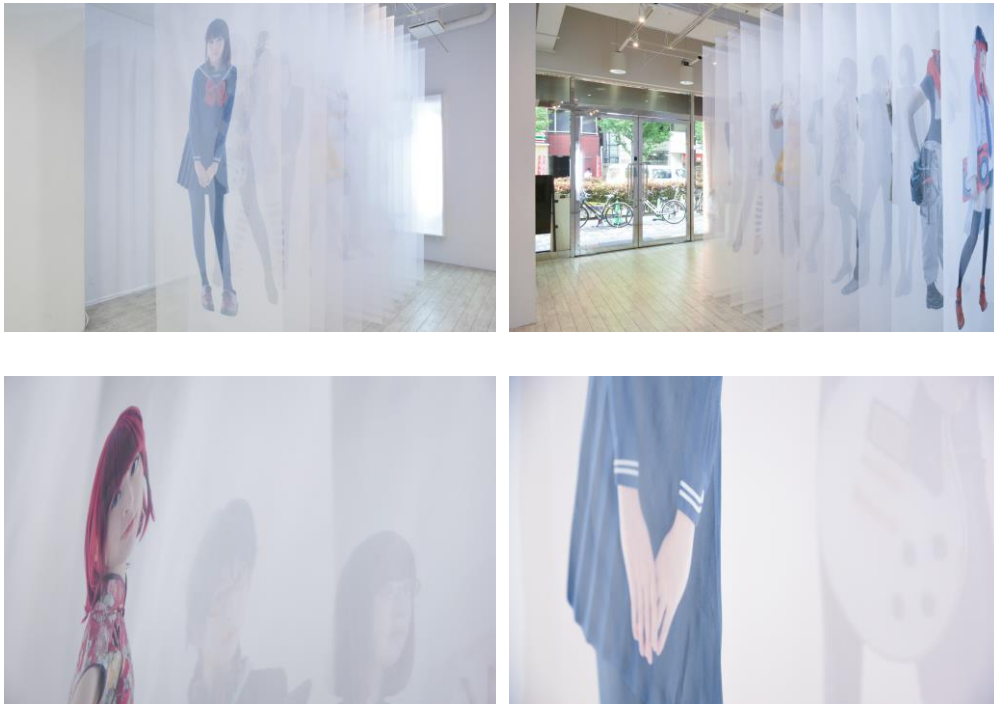


Figure 34

(円井テトラ名義 『十二単』 2017)

考えてみれば、セルフポートレートへの志向は現代アートにおいても広く波及している。例えばシンディ・シャーマンはメディアにちりばめられた多様な自己を表現し、見定める装置としてカメラを用いるアーティストである。

「映画・テレビ・雑誌・広告などからのボディ・ランゲージの引用とメーキャップ、衣装、表情などの演出とで自己を仮装するシンディ・シャーマンもまた同様な象徴的フォルムを写真行為で写し撮っている。分裂社会のなかで『私』は多様に錯綜し、断片化されてゆくが、束こそが『私』なのであり、またそうした複合的な『私』の分裂の様相を見定める装置としてカメラはあり、その装置によって彼女は別の次元に転位することができる。」⁽⁴⁾

伊藤俊治はシンディ・シャーマンについて、まさに「分裂」という概念をキーワードに分析している。また「分裂社会」という言葉が登場していることも非常に示唆的である。

⁽⁴⁾ 伊藤俊治 『裸体の森へ』 筑摩書房 1988年 p.218

シャーマンが表現する分裂は、シャーマンだけが特権的に占有するものではなく、それは社会が強いるものであり、つまりその社会に生きる人すべてに課せられているのである。

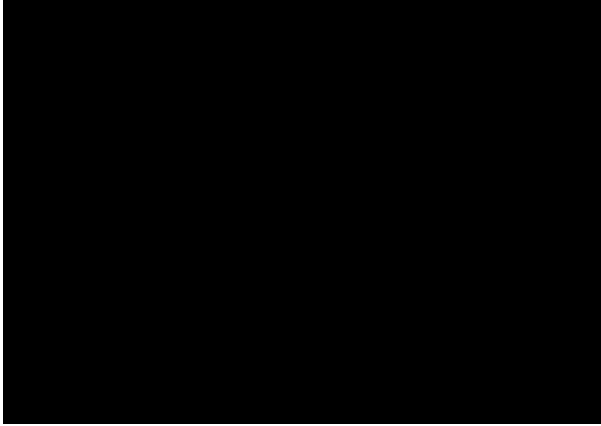


Figure 35

(シンディ・シャーマン 『The Complete Untitled Film Stills』 2003 より)

伊藤によるこの分析は、インターネットが登場し、SNSが私たちの日常を取り囲むようになるずっと以前、88年にすでに書かれたものである。前節で指摘した、SNS環境と自撮りの定着によって、人が日常的に後天的自意識に拘泥するようになった現状は、現代においてより可視的になったが、それは30年前から、社会にずっと潜在していた状況なのである。

他にも森村泰昌、クロード・カーアンなど20世紀から21世紀にかけて実に多くのアーティストたちがセルフポートレートテーマに今日の分裂社会を浮き上がらせてきたことは美術史において特筆すべきことだろう。

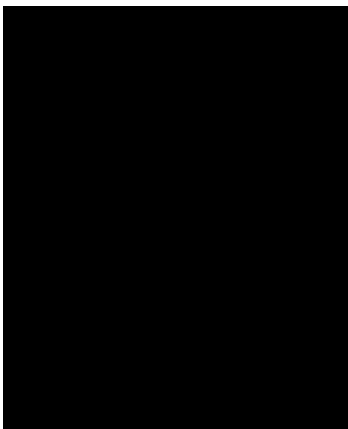


Figure 36

(森村泰昌 『肖像・ゴッホ』 1985)

現在の日常的に自撮りをする人にとってその目的は様々だが、多くの人にとってそれは自らの外見を客観的に捉える行為ではなく、後天的自意識を表出するために行われている。セルフポートレートはカメラやアプリ、ソフトの技術向上によって、個人が後天的自意識を表現する方法としてコントロールのしやすいものになった。日常生活の中でその発展の影響を受けたことで筆者自身が描く自己イメージもより自由度が増し、解像度を上げていった。

分人であり後天的自意識でもある複数の自己イメージを撮影し、それらを可視化し比べることで逆説的に先天的自意識である「ゼロの自分」を浮かび上がらせる方法として、セルフポートレートは特に相性が良いと考えた。『ポートレート・ポートレート』(2016) は多数の後天的自意識を撮影し並列して先天的自意識を浮かび上がらせる試みだが、セルフポートレートとして自らを撮影する行為の中でも先天的自意識を感じることが出来た。何種類もの後天的自意識のキャラクター設定を身に纏い、シャッターを切っていく時、設定それぞれに合わせて自身の心の変化を実感した。そのときに一貫して変化しない部分を体感し、服装や設定に影響を受けても変化しない軸のようなものの存在を発見できた。

博士作品『十二単』(2017) (Figure 34) は『ポートレート・ポートレート』(2016) 制作後に、その答えとして、仮定的にとらえた先天的自意識を光源とみなし、揺れ動く半透明な布の上に十二種類の後天的自意識を照らす様子を空間的に表現したものである。

十二種類の後天的自意識が薄い布に印刷され、半透明のレイヤーのように重ねて並べられている。その奥に先天的自意識と仮定した写真がボックスライトのフレームで内側から照らし出される。この写真の被写体は包帯を巻き身体を覆い隠した筆者自身のセルフポートレートである。画面はホワイトアウトしており、ボックスライトの内側から白く発光する。その光を受けて十二の自意識が透過して重なるという構成になっている。

『ポートレート・ポートレート』(2016)では光により照らされる部分が先天的自意識の象徴をあらわしていたが、今回はホワイトアウトしている自分自身が光ようになっており、光源であるボックスライトから出た光が12人のレイヤーを照らしていることで逆になっている。『ポートレート・ポートレート』(2016)は社会的属性や他者との関係から自己を見出すという目的を持っていて、光が当たった部分が自己表現と考えていた。最後の部分に何者でもないたった一つの命という概念があり、それより先にまず社会的価値観や属性が存在し、それにより照らされて奥にいる自分自身が、何者でもないただのゼロとしての存在であると認めることができたのではないかと考える。

「あなたとわたし」などの相反するものは結局表裏一体で一つの膜のような存在ではないのだろうかという問いを表現することが、筆者にとっての自意識の発生源だった。しか

し『十二単』(2017)(Figure 34) はたった一つのゼロとしての存在である筆者という存在があるところから始まり、これまでは外側から内側へ向かう後天的自意識というものだったが、内側から外側に向かって展開していく自意識というかたちになった。

この作品は鑑賞者が見るべき立ち位置を特に定めてはおらず、例えば真横から見たり重なっている部分をいろいろな角度から見ることもできる。しかし一枚を完成された写真として正面からは見せない配置をしている。布自体も角度により見え方が変わるものだったり、光の強さにより透ける感じが違ったり、不確定要素を前提とした構成となった。鑑賞者は色味の濃さが変わることなど筆者に報告してくれたが、いろいろな人が発見したものも筆者があらかじめ想定していたものではない。この作品より以前の制作時までは自分の見え方を全てコントロールしたいと考えていた。何者でもないけれどそれは確かに自分であるということだ。だが今回は鑑賞者が見る方向は定めず、見る人によって様々な解釈の余地を与えるように、作品の見え方と同時に自分自身の見え方も固定せず手放そうとした。

何者でもない自分を何者でもないものとして認められるようになったきっかけは、もう来るところまで来てしまった、いい意味で踏ん切りがついたという感覚である。自分が何かの属性に属さなくてもいいのではないかと思った。これまでは何かの属性がないと不安を感じ、いろいろな属性を持つ中で本当の自分を見つけようとしていたが、「なにも持たない自分」という、属性からの解放が達成されたのだ。以前の作品でも「何者でもない自分」ということをコンセプトにしていたが、「何者でもない自分というものがあるのではないだろうか」という答えを求める構図であったものが、今回はスタート地点としてその答えを設定していて、そこから自分自身の見え方の仮説を立て、最後の答えは鑑賞者に委ねている。

他人が自分自身をどのように捉え、あるいは自分をどのように好きになってくれるか、あるいは嫌いになるかはコントロールできない。何者でもない自分は誰の目も介していないから、孤独で認められていないと考えていたが、そうではなく、いろいろな属性を持っているであろう他人が、皆自分と同じように何者でもない自分を持っていると考えるようになった。作品制作の中でゼロである何者でもない自意識を自立させることができたのだ。

本論文ではこれまでに行ってきた作品制作歴を概観することで一貫して追ってきたテーマを追い、様々な属性や身体性から解放された「ゼロの自分」としての自意識をどのようにして写し取るかを中心に制作を行ってきたことを確認した。

他者との関係性ではなく自分自身に目を向けたときに現れる時や環境・他者によって揺れ動く自意識の問題を考えるため分人主義の概念を引き、それに影響を受けて筆者は先天的自意識・後天的自意識という自意識の二つの形態のモデルを設定した。さらにそれらの

自意識を可視化する手段として用いたセルフポートレートの現代における普及と個人の自己イメージやアイデンティティに与える影響、それを外部に表明・拡散していく意味について考察した。

博士作品である『十二単』(2017) (Figure 34) は自意識を写し取ることによるアイデンティティの救済という問題意識に対しての現時点での解答であり、作品制作の中で属性や身体以前のゼロの自分として先天的自意識を自立させることができた。

「セルフポートレートは形のない自意識という亡霊の棲家になりうるだろうか？」という問いは、セルフポートレートという手段で後天的自意識を視覚的に捉えることで、行き場を失った自らのアイデンティティを、作品を通して救済できるかという試みである。さらにそこから先天的自意識を可視化することで自身を唯一無二の何者でもない命そのものとして確認するための儀式としてのセルフポートレートを今後も撮影していきたいと考えている。

【謝辞】

本論文は、筆者が東京藝術大学大学院美術研究科先端芸術表現領域博士後期課程在学期間を中心に、多摩美術大学情報デザイン学科芸術専攻の在学時から行ってきた制作と研究を全面的にまとめたものです。

この間、伊藤俊治先生には、筆者のマイペースな制作と研究をあたたく見守っていただき、ご指導ご鞭撻を賜りました。心より厚く御礼申し上げます。写真評論の先端を切り開き、性のフロンティアを批評しつづけてきた伊藤先生にご指導いただいたからこそ、本論文で示した研究を展開することができたのだと思います。本論のキー概念である性、自意識、セルフポートレートについての思考は、伊藤先生のご研究にその多くを負っています。

副査をご担当いただき、ご助言を賜りました鈴木理策先生、八谷和彦先生に深く感謝いたします。多摩美術大学准教授佐々木成明先生から丁寧に論文のご指導を賜りました。お三方とも、ご自身がアーティストであるゆえに、実作とそれを言語化することに難儀する私を理解しながら、重要なヒントをくださいました。ここに感謝の意を表します。

そして、本論文のとりまとめにあたって多くのご教示を賜りました、東京大学教養学部非常勤講師の鮎川ばて先生および、田中拓道さん、増田力也さんをはじめとする同先生の「ボーカロイド音楽論」受講生の皆様に深甚の謝意を表します。特にジェンダー論などのアプローチは、講義から多大な影響とたくさんの示唆を受けました。鮎川先生には、公私にわたりあたたくいご助言をいただきました。心より感謝申し上げます。

そのほか、この研究を完成させるまでの長年の間には、京都造形大学教授植島啓司先生、多摩美術大学教授港千尋先生をはじめ、多くの先生方に直接間接にご助言を頂戴しました。それらすべての反映として、本論文が結実していることを願います。

作品制作においては、新宿眼科画廊の皆様、友人達に様々なご協力をいただき大変お世話になりました。ここに記して、感謝の意を表します。最後に、日々支えてくださっている皆様、両親、姉、そして夫に、心より感謝いたします。

2017年8月

松尾阿有子

【参考文献】

- 1 鮎川ぱて 『ボーカロイド音楽論第一回講義録』
[online] <http://www.todaishimbun.org/vocaloid20161004/> 2017年8月29日参照
- 2 石井達朗 『異装のセクシュアリティ』 新宿書房 2003年
- 3 石岡良治 『視覚文化「超」講義』 フィルムアート社 2014年
- 4 伊藤俊治 『20世紀エロス』 青土社 1993年
- 5 伊藤俊治 『裸体の森へ』 筑摩書房 1988年
- 6 伊藤俊治, 長谷川祐子 『シュルセクシュアリティ-シュルレアリスムと女たち』 PARCO 出版 1989年
- 7 稲垣足穂 『少年愛の美学』 河出書房新社 1986年
- 8 稲垣足穂 『美少女論-宝石を見詰める女』 潮出版社 1986年
- 9 植島啓司 『分裂病者のダンスパーティ』 リブロポート 1985年
- 10 植島啓司, 伊藤俊治 『ディスコミュニケーション』 リブロポート 1988年
- 11 梶田叡一 『意識としての自己-自己意識研究序説』 金子書房 1998年
- 12 久保友香 『シンデレラテクオノロジー: セルフィーマシン編』 自費出版本 2015年
- 13 クリスティーナ・ビュリュス 『フリーダ・カーロ —痛みこそ、わが真実-』 堀尾真紀子監修 遠藤ゆかり訳 創元社 2008年
- 14 佐野寛 『メディア写真論』 パロル舎 2005年
- 15 ジェフェリー・ウィークス 『われら勝ち得し世界-セクシュアリティの歴史と親密性の倫理』 赤川学監訳 弘文堂 2015年
- 16 清水博 『生命を捉えなおす』 中央公論社 1978年
- 17 ジュディス・バトラー 『ジェンダー・トラブル フェミニズムとアイデンティティの攪乱』 竹村和子訳 青土社 1999年
- 18 ジュリアン・ポール・キーナン, ゴードン・ギャラップ・ジュニア, ディーン・フォーク 『うぬぼれる脳 「鏡の中の顔」と自己認識』 日本放送出版協会 2006年
- 19 ジョナサン・スターン 『聞こえてくる過去 音響再生産の文化的記憶』 中川克志, 金子智太郎, 谷口文和訳 2015年
- 20 世田谷美術館企 『デ・ジェンダリズム-回帰する身体』 淡交社 1997年
- 21 鎌幹八郎 『アイデンティティの心理学』 講談社 1990年
- 22 萩尾望都 『一瞬と永遠と』 朝日新聞出版 2016年
- 23 浜田寿美男 『「私」とは何か』 講談社 1999年
- 24 平野啓一郎 『私とは何か——「個人」から「分人」へ』 講談社 2012年

- 25 深海菊絵 『ポリアモリー 複数の愛を生きる』 平凡社 2015 年
- 26 丸山圭三郎 『言葉と無意識』 講談社 1987 年
- 27 森村泰昌 『自画像の告白「私」と「わたし」が会おうとき』 筑摩書房 2016 年
- 28 鷺田清一 『顔の現象学 見られることの権利』 講談社学術文庫 1998 年
- 29 雑誌『ユリイカ：総特集 ♪初音ミク-ネットに舞い降りた天使』 青土社 2008 年
- 30 雑誌『ユリイカ：特集・百合文化の現在』 青土社 2014 年
- 31 雑誌『ユリイカ：特集・男の娘-“かわいい” ボクたちの現在』 青土社 2015 年
- 32 雑誌『ユリイカ：特集・森村泰昌 鎮魂という批評芸術』 青土社 2010 年
- 33 雑誌『美術手帖：特集・初音ミク』 美術出版社 2013 年
- 34 雑誌『美術手帖：特集・ボーイズラブ-“関係性” の表現をほどく』 美術出版社 2014 年
- 35 雑誌『現代思想：特集・LGBT—日本と世界のリアル』 東京大学出版会 2015 年
- 36 講義『ボーカロイド音楽論』 東京大学教養学部 鮎川ばて 2017 年