

違和と彫刻

～デカルコマニーに見る対称性と浮遊するイメージ～

東京芸術大学大学院美術研究科博士後期課程美術専攻彫刻研究領域

1311911 内田麻ゆ

【違和と彫刻 ～デカルコマニーに見る対称性と浮遊するイメージ～】

目次

はじめに

第一章 対称性

- 1 身体
- 2 三角形の構図
- 3 増殖

第二章 視覚の操作(可視的違和)

- 1 デカルコマニーの偶然性
- 2 意図的な絵画
- 3 モノ化する人体

第三章 不確かな存在(不可視的違和)

- 1 アンゼラム・キーファーと内因性
- 2 断片の気配
- 3 死の予感

第四章 違和と彫刻ー私の作品を辿る

- 1 不可視の存在の彫刻化
 - (1) 『庭 ー喪失』 (2007年)
 - (2) 『ナマヌレイミズノナカ』 (2007年)
 - (3) 『風の音』 (2008年)
 - (4) 『浮雲』 (2010年)

2 視覚操作の彫刻化

(1) 『深呼吸』(2011年)

(2) 『GIRLS』(2011年)

『ALICE』(2012年)

『SWAN』(2012年)

3 浮遊するイメージの再構成

(1) 『LILY』(2013年)

第五章 大理石の量塊

1 ミロのヴィーナスとマーク・クイン

2 ルイーズ・ブルジョワとボーボリの奴隷(ミケランジェロ)

結び

文献一覧

はじめに

ものを見る。これは美術作品を制作する際、もっとも大きな要素だと考えられる。この「ものを見る」こと、さらに言うところ「ものの見え方」というのは、私たちは物心ついてから、もしかすると生まれた瞬間から無意識に見てきたものまで含め、その「見る」という行為の積み重ねで独自の視点、視線が形成されているのだと考えられる。

筆者の場合、その視線の先に「違和感」を伴うことが多い。そして違和感のあるものほど記憶に残る。なぜなら、気になるからである。それはつまり、違和感は「見えないもの」であり、「不確かな存在」である。直感的な、非現実的なものなのである。これら「不確かな存在」は、現実逃避したいから見ていると同時に、現実逃避しないと見ていられないものなのである。現実感のないものに対しては、そこに何かを期待する余地があるのだ。

自然における美ははかないが、芸術における美は破壊されない。

規範的に精神的な高揚感をもたらす種類の美は持続する。

作家がすべきことは、人を自由に放つこと、揺さぶることだ。¹

— スーザン・ソントグ

このスーザン・ソントグの言葉について筆者は、作家がすべきこととは、固定観念からの解放と、固定観念を揺さぶることであると解釈する。固定観念が揺さぶられたとき、美が生まれる。その固定観念を揺さぶるものが筆者にとって「違和感」なのである。ではその曖昧な「違和感」という「不確かな存在」はいったいどこから来るのだろうか。「違和」とは、自身が認識していた事柄、信じていた事柄と、実際のそれとの間に「ズレ」が生じた時に感じるものである。違和感と言われれば、本来どちらかという腑に落ちない事情を思い浮かべる。しかし、美術においてそれは魅力になりうるのではないだろうか。違和感とは感性を刺激し、そこに執着心をももたらす。腑に落ちない違和感とは、魅力という可能性を秘めているのである。

何かを見た時、「なんだかわからないけれど、なんとなく良い」とか、「なんとなく気になる」ということがある。それは、誰もが何かの存在を感じている瞬間なのである。例えば人体が、部分的に失われた姿になると、異質なものに見えてくる。それは、それらが“モノ”となる瞬間であり、そのものを強調する。そしてそこには見過ごしてはならない大事なことがある。それは曖昧なものであるが、確実に何かが存在しているのである。

¹ スーザン・ソントグ 『同じときの中で』 木幡和江訳 NTT出版 2009年 p25、p224

筆者は大理石を彫刻の素材として好んで扱っているが、その理由としてはやはり、大理石の“そこに在る存在感”である。しかしそれだけではなく“見えない存在感”、つまり「不確かな存在」があり、何か期待できそうな、内から発する力を感じられるところも魅力である。

本論文では、見方により様々な像が見えてくる、デカルコマニー²を中心に、違和について論じてゆく。自身の生まれや、育ってきた環境、興味を抱いてきた事象などをまじえ、視覚的要素を介して美術と自身の距離感、見える存在、見えない存在への期待と違和の可能性について考察する。

第一章では、対称性について考察する。身近にある左右対称の構造を持つものは身体である。内臓は完全な左右対称でないが、基本的に右目左目、右手左手のように左右対称にあるものであり、頭部や胃など、一つのもは人体のほぼ中心線上にある。

また、一枚の紙を半分に折り転写するデカルコマニーでも、ほぼ左右対称の像が出来る。さらに、正月に飾られる門松や、南大門の金剛力士像、メディチ家礼拝堂のジュリアーノの墓に見られる昼と夜の像なども、正面から見て対に配置される。完全な左右対称ではないが、それら対称性のある構図には正面性が現れる。正面性から対称性の効果を探る。さらに対称性、増殖性が現れる鏡という素材を使った美術作品を例に、その効果を解明していく。

第二章では、視覚の操作に関する表現の事象を取り上げる。対称性を持つデカルコマニーには、その偶然現れる像から何かが見えてくるというような、偶然性もある。デカルコマニーの偶然性と、意図的に何かを見せるだまし絵や絵本を絡め、実験的な視覚的操作について取り上げる。視覚的に本来のスケールではない人体にリアルを迫及するアーティストもいる。それらの表現は違和の中にある。日常にある可視的な違和をただ何となく気になるものとして感じているだけでは、美術とは何の関係も生まれない。ところが、そこに執着しているうちに、そこに美が生まれたりするのである。そのとき見る人は、驚異的な表現力を見せつけられることになる。偶然の視覚効果と意図的な視覚操作との、美術表現におけるその効果について考察する。

第三章では、「不確かな存在」について述べる。目に見えないものは、“なんだかわからないもの”として人々の想像力を駆り立てる。また“なんだかわからないもの”は何だかわからないから魅力的なのであると考えられる。何かを仄めかすような表現をするアンゼラム・キーファーの作品、さらに建築装飾の部分などを収集したジョン・ソーンズ博物館

² デカルコマニー【*decalcomanie* フランス】(転写法の意) 乾いていない絵具に紙を押し付けて得られる偶然的な絵肌・形を利用した絵画技法。シュールレアリストが用いた。―「岩波書店 広辞苑 第六版」

を例に挙げ、実体あるものの傍に存在する見えない神秘性と、実体するもののその先に在る見えない死などについても述べながら“なんだかわからないもの”「不可視的違和」の魅力について考える。

第四章では、過去から現在に至るまでの自身の作品を辿りながら、違和の表現について言及する。見えない存在を意識した作品、連続した形、左右対称の形へと自身の作品の変遷を辿り、その変化とそこに付随する思いや考えについて整理する。

第五章では、筆者がここまで取り扱ってきた素材である大理石の作品について触れる。大理石の魅力は、その塊の存在感である。部分を失ったミロのヴィーナスとマーク・クインの大理石の作品を比べ、その魅力と存在感について述べる。また、ルイーズ・ブルジョワの作品と、未完成とされるミケランジェロの『ボーボリの奴隷』の共通点と、その彫り残された量塊の魅力について考察する。

最後に、自身の美術との付き合い方、違和と制作の関わりについて述べ、本論文の結びとする。

第一章 対称性

1 身体

身体には対称性がある。まずは、身体
の考察から始めることにしたい。

少々グロテスクなもの、解剖図、標本、
水分のある生々しい臓器。植物の維管束
や人の毛細血管のような密集しているも
の。程良い気持ち悪さと、密集した窮屈
な束縛感が妙に心地よい。おそらくこれ
らは、筆者の日常の中に見慣れないもの
であるがゆえに異様で、興味が湧くので
ある。異様なもの、つまり違和は、日常
に馴染んでいた体の調和を破るのである。
その破裂が心地よい気持ち悪さなのであ
る。高校生の頃、牛の目の解剖をしたが
物足りず、できれば臓器の解剖がしたか
ったと、意気消沈していた。かといって、
適当にそこら辺のカエルを拾ってきて切
り裂くでもなく、ただ羨望の眼差しで、テレビドラマの手術シーンを見ていた。

ところが、漠然と心地よい気持ち悪さを眺めていただけの筆者と違い、世の中には臓器
や血管の様子に執着し、それが線の集積となり、複雑に絡み合う美しい芸術を生み出して
いる人々がいたのである。例えば、アウトサイダー・アーティスト³のみっちりとして詳細に描
かれた作品からは執着心が見て取れるし、塩田千春⁴の毛糸が密集する作品は、線が絡み合
う様子から、焦燥や束縛、不安が感じられる。これらは本人にはまぎれもなく自身の内に
在るリアルな姿なのである。自身の中で引っかかるものを追っているうちにリアリティー
に迫っていたのである。

筆者は、近年デカルコマニーの中に自身の嗜好と絡むリアリティーを見つけてあり、
彫刻を通し自己表現に展開させることを試みている。それまでは日常の違和を、ただ何と
なく気になるものとして感じてはいたけれど、それはどこか腑に落ちないものとしてやり

NO PHOTO

図 1-1

ルボシュ・プルニー《家族》 2007年
インク、スタンプ・紙 84×59 cm

³ 社会の既成の枠組からはずれて独自の思想を持って行動する人。「岩波書店 広辞苑 第六版」
アウトサイダー・アートとは一般的に、特に芸術の訓練を受けず、既成の芸術の流派や傾向にとらわれることなく趣く
ままに表現した作品のことであるといわれる。主に、フェルナンデル・シュバルの理想宮や、ヘンリー・ダーガー、日
本ならば山下清もそれに属する。

⁴ 塩田千春 (1972-) 1977年から99年までブラウンシュバイク美術大学にて、マリーナ・アブラモヴィッチに師事。

過ごしてしまい、その先に在る魅力を見逃していたのである。

ルボシュ・プルニー⁵は5歳にして生物の形態学的、解剖学的な細部のデッサンを描き、死んだ動物を解剖することを愛していたという。もっとも、過去にさかのぼればレオナルド・ダ・ヴィンチが人体を解剖し、解剖図を描いていることは有名である。しかし、両者の視点は異なる。レオナルド・ダ・ヴィンチが臓器の形を正しく把握しようと実物をくまなく観察し、そのものを忠実に素描したのに対し、ルボシュ・プルニーは作家本人の主観を交え再構築している。レオナルド・ダ・ヴィンチは人体を人体としてとらえたが、ルボシュ・プルニーは人体のそれぞれを断片的にとらえ、かつ、それを重ね合わせ終結させている。筆者が見るところによると、それは、人体を自分の嗜好と調和させ再構築しているように見える。

塩田千春も線の集積、主に毛糸を使い空間的に構成し、自己表現をする。燃えたピアノが毛糸の巣の中に在る作品や、ベッドが毛糸の中にさなぎのように幾つも在る光景は、音にならない、声にならない感情に押しつぶされるようであり、図1-3『DNAからの手紙』の赤い線の集積は、血管のように見えるし、その血管（体の内部を張り巡らすもの）が靴に結びつき行く手を阻む様子は、自己の内部の何かの感情、おそらく、恐れや不安のような自身を窮屈にさせるような感情に苛まれている。

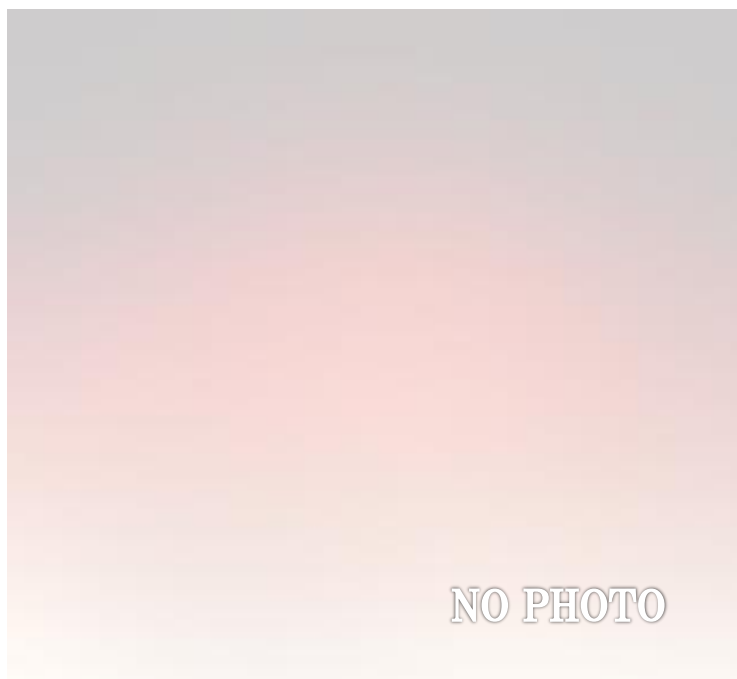


図 1-2 塩田千春 《DNAからの対話》 2004年 靴、毛糸

⁵ ルボシュ・プルニー (Lubos Plny: 1961-) チェコ北部、チェスカー・リーパ出身。電気技師見習、鉄道員など職を転々とし、チェコ芸術大学でモデルとして働く。作品にはインクその他、血液、毛髪、皮膚なども用いる。

臓器や植物には対称性がある。植物の葉は光合成を最大限にできるよう、互い違いに伸びているとか、臓器については、心臓や肝臓の位置は左右対称とはいかないが、心臓内部は右心室左心室があり、脳も右脳左脳のように対称にあり、腎臓や肺も左右対称にある。このように、人体の内部構造はほぼ左右対称の構造で成り立っている。さらに外部構造は、右手左手、右目左目など、背骨を軸にほぼ左右対称に配置されている。

そして、人間には一つの卵から生まれる一卵性双生児がいる。一卵性双生児には不思議な対称性がある。一卵性双生児の何パーセントかは、右利きと左利きであったり、つむじが対称的であったり、指紋が鏡に映したように真逆のことがあるらしい。

双子は遺伝性もあるようだが、偶然の産物である。同じ顔を持つ一卵性の双子に対し、人々は、それ以上の一致（例えば、一方が怪我をしたらもう一方も同じようなところが痛くなる）、さらに言えば、そこに神秘性（例えば、テレパシーのようなもの）を期待したりする。一卵性双生児である筆者は、その素性を明かすと、テレパシーみたいな不思議な力があるのかと、度々聞かれるのである。

アンリアレイジ 2013-2014 秋冬コレクションのショーでは、ほぼ同じ髪型、ほぼ同じ服装のモデルを登場させ、双子のように見せて不思議な雰囲気 연출 をしている。回転し二人が重なると一人に見える角度があり、回転が進むとまた二人へと戻るといった場面があり、双子が分身のような様子がうかがえる。途中から二人が三人へと人数を増やし、同じように回転する場面もあり、さらに神秘的な違和感を醸し出している。ショーのコンセプトは「COLOR」であり、双子に見立てられたモデルの服の色が白から次第に変化しそれぞれ違う色になっていく。同じであるかのような二人が違う二人になっていく、双子の不思議な違和感を重ね合わせた演出のように見える。

NO PHOTO

図 1-3

ANREALAGE

2013-2014 A/W COLLECTION

鏡を見ることで見る事が出来る自分自身の顔。両目は顔の正面にあるがゆえに、自分で自分の顔、実物そのものをみることはできない。どうしても鏡なりガラスなり、一枚隔ててしか見る事ができない。そのせいか、鏡の中の自分を見たとき、それは自分であるのに自分ではないような、妙な気分になったりすることは誰でも一度はあるに違いない。一卵性双生児は、目の前に同じような顔を、何の隔たりもなく見る事が出来る。双子でない者からすると、自分と同じ生身の顔が、鏡を通さずに目の前に実在するということが、その状況がどんなものかと、興味があるのかもしれない。しかし当然のことながら、双子はそれぞれ個人であり、目の前に同じ様な顔があってもそれは自分を見ているようだとは思わない。自分ではなく他者であると無意識に認識している。普通の兄弟姉妹より多少顔が似ているかもしれないが、特別なものは特にない。双子が似ているのは当たり前である。むしろ、ただの姉妹なのに私たち双子よりも双子かと思うくらい似ている姉妹の方が筆者にとっては不思議であった。ともあれ、双子が二人そろって現れると、つい見比べてしまうというほど異様な存在感を放つ。

双子は、他人から見れば同じ顔が目の前にいることが不思議で、少し異様かもしれない。大抵の人が双子に対してなんとなく感じる、“少し異様”というのは、似ているからであろうか、それとも、似ているのに実は違うからであろうか。おそらく双子は、似ているはずなのにどこか違う、その違和感が双子へ向けられる興味なのではないだろうか。実際二人で現れると必ず間違い探しをされるのである。そして、「あ、ほくろの位置が違うね。」「目の形も少し違うかな?」というように、話し相手は、違いを一つ一つ解明して、自分の中の違和感を解消しているように筆者には感じられるのである。無論、筆者もそうである。双子の友達があり、そのもう一人に合った時、思わず間違い探しをしていたのである。余談であるが、双子は顔もだいたい似ているが、実は、声や話し方が似ている。

2 三角形の構図

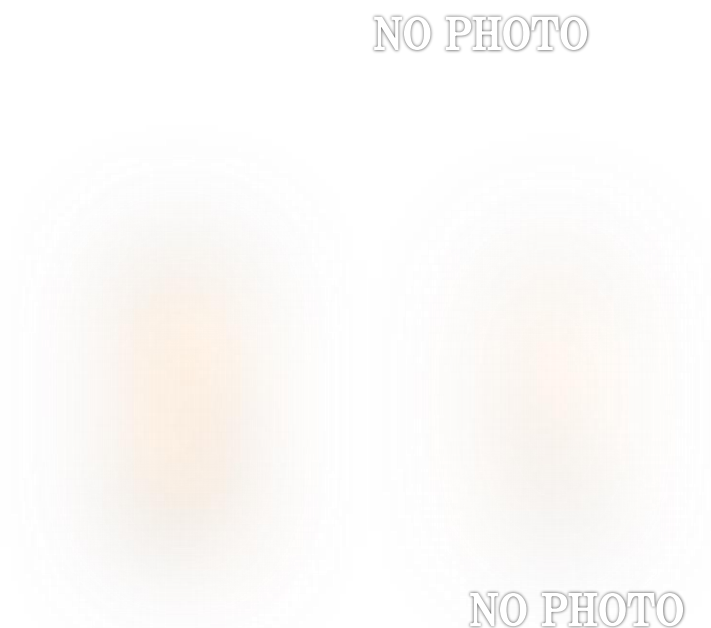


図 1-4 東大寺南大門と金剛力士像（阿吽像）

対称的な形をとるものと言えば、左右に配置される正月の門松や、神社の入り口の狛犬、東大寺南大門の金剛力士像⁶などがある。

しかしこれらは、単なる対称ではないのである。このように入口に左右の配置を取るものは多い。なぜなら左右に配置することで正面性が強くなるのだ。おそらくそこに三角形を見出すのである。何かものを落とすことのないように、飛行場の整備士が倒れない三輪車を使うとおり、三点には安定感がある。入口の左右に何かを配置することで、正面から見たその間に、遠近法の要領で消失点を作るのである。消失点がさすところに目を惹きつける効果もある。神社ならそこに神座がある。

筆者が近年制作に取り入れているデカルコマニーにも、そこから現れる左右対称のイメージは、折り合わせた紙の折り線が中心となり、三点で安定した構図となり、正面性が現

⁶ 門の向かって右に口を閉じた吽形、左に口をあけた阿形が安置されている。

れることがある。確かに、正面性のある絵画に於いて、視覚的に安定させるため三点の構造を利用している例がある。

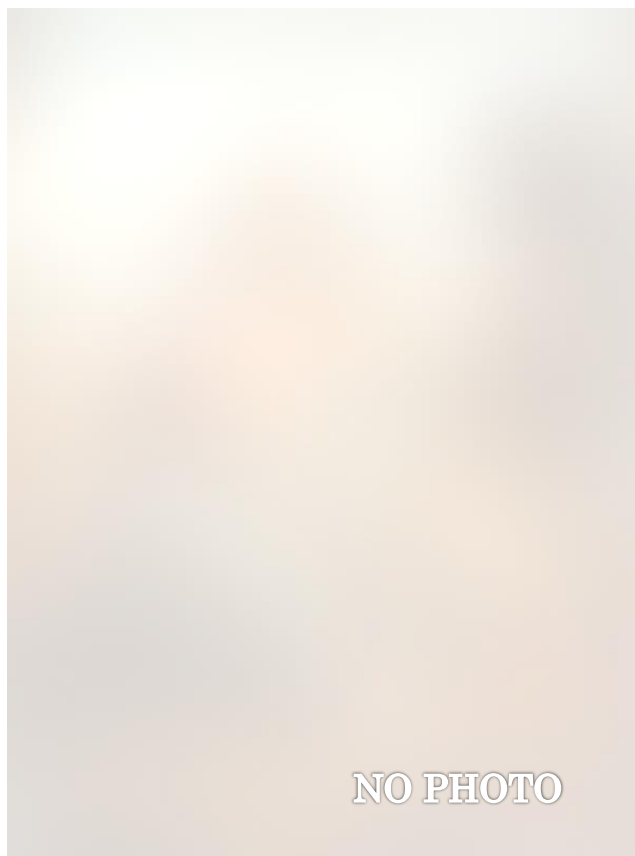


図 1-5 レオナルド・ダ・ヴィンチ 《聖アンナと聖母子》1508年頃
ポプラ板に油彩 168×112 cm ルーブル美術館蔵

レオナルド・ダ・ヴィンチの《聖アンナと聖母子》奥に聖アンナ（聖マリアの母）、手前に聖マリアと羊をつかむキリストが描かれている。この三人が三角形の中に納まる構図を取っており、視覚的におさまりが良いように見える。

さらに、レオナルド・ダ・ヴィンチの《受胎告知》を見てみると、聖胎したことを告げる大天使ガブリエルと、それを受ける聖母マリアが描かれている。その二人を画面左右に配し、それを二点としてそこから中心に視点を移すと奥にうっすらと山がそびえているのが見える。高い山が主イエスの象徴であるとの解釈がある。視覚的に安定感がある一方で、何か不思議な構図のようにも見える。奥にうっすらと見える山がイエスの象徴であるとの解釈があるように、絵画に秘密めいたものが隠されているのである。事実、キリスト教における三角形は三位一体を表し、神、聖母マリア、幼児キリストを表すとされている。“3”または三角形は神聖化された数であることから、三角形の構図は神秘性を必要とする表現には欠かせない要素なのかもしれない。東大寺の南大門や神社の狛犬も、左右に配置する

ことでその間に神の道、あるいはその先に居る神の存在を仄めかしているのだとしたら、三点の構図は神聖な効果を持つ構図といえる。

NO PHOTO

図 1-6 レオナルド・ダ・ヴィンチ《受胎告知》1472年—1473年頃

98×217 cm 油彩・板 ウフィツィ美術館蔵

立体に於いても、教会の正面に配されるミケランジェロのピエタ（サン・ピエトロ寺院）やジュリアーノの墓などにも左右の配置の間に主役を配するように三角の構図がうかがえる。三角の構図はルネサンス美術では典型的な形だ。ジュリアーノの墓は、昼と夜の男女の像を左右に配し、主役であるジュリアーノ像を三角形の頂点としている。礼拝堂らしい、正面性と神聖さを兼ね備えている。

NO PHOTO

図 1-7 ミケランジェロ・ブオナローティ
《メディチ家 ジュリアーノの墓》夜（女）昼（男）

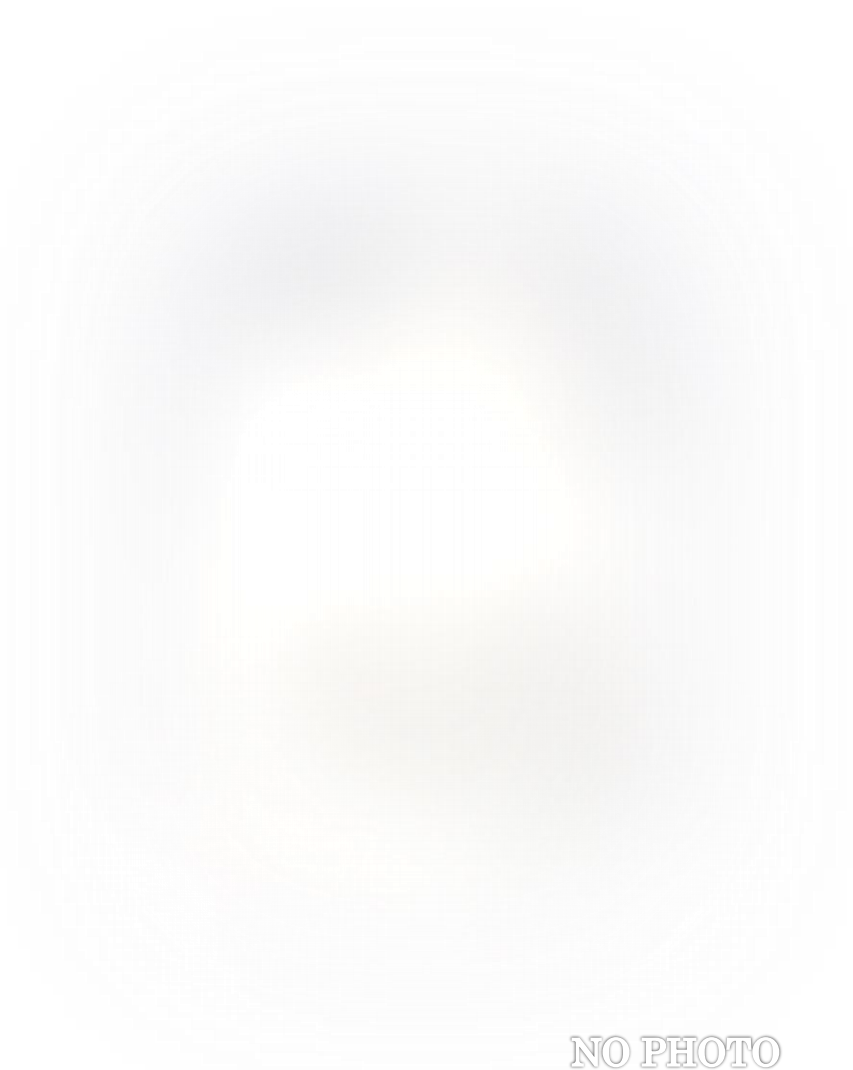


図 1-8 ミケランジェロ・ブオナローティ 《ピエタ》(サン・ピエトロ大聖堂)

ものを視覚がとらえた時、脳で無意識に確信している情報で具体的な画像にしている、という説がある。その情報が不足しているところ、または曖昧なところなどは、想像でイメージを作り出している。これは人間としての自然な衝動であり、つまり、「みる」ということは、信じるということ、そして想像すること。あるいは、想像し、それを信じることなのだ。

筆者には、“みて”、“想像して”も、“それを信じられない”時がある。その原因に違和感の存在がある。しかしその違和感は消極的な意味の不信感ではなく、見ているもの以上のものがそこにあるはずだという期待を込めての不信感である。

しかし、ここで一言付け加えておくが、筆者はデカルコマニーにおいて構図を重要視しているわけではない。あくまでデカルコマニーは、偶然現れる像を生み出す装置であり、筆者にとってはそこから、何か偶然か必然か見えてくるという面白さが重要なのである。ところが、二つに折った、紙の折り目を境に像が浮かび上がるデカルコマニーにも、左右対称の像が現れる。これも、折り線を中心とし、ほぼ、三角に収まるような構図になることがある。そのため、ここで構図について考察を少し付け加えたのである。ルネサンス期の絵画のような神秘性が、デカルコマニーから生まれる像にも期待できるかもしれない。

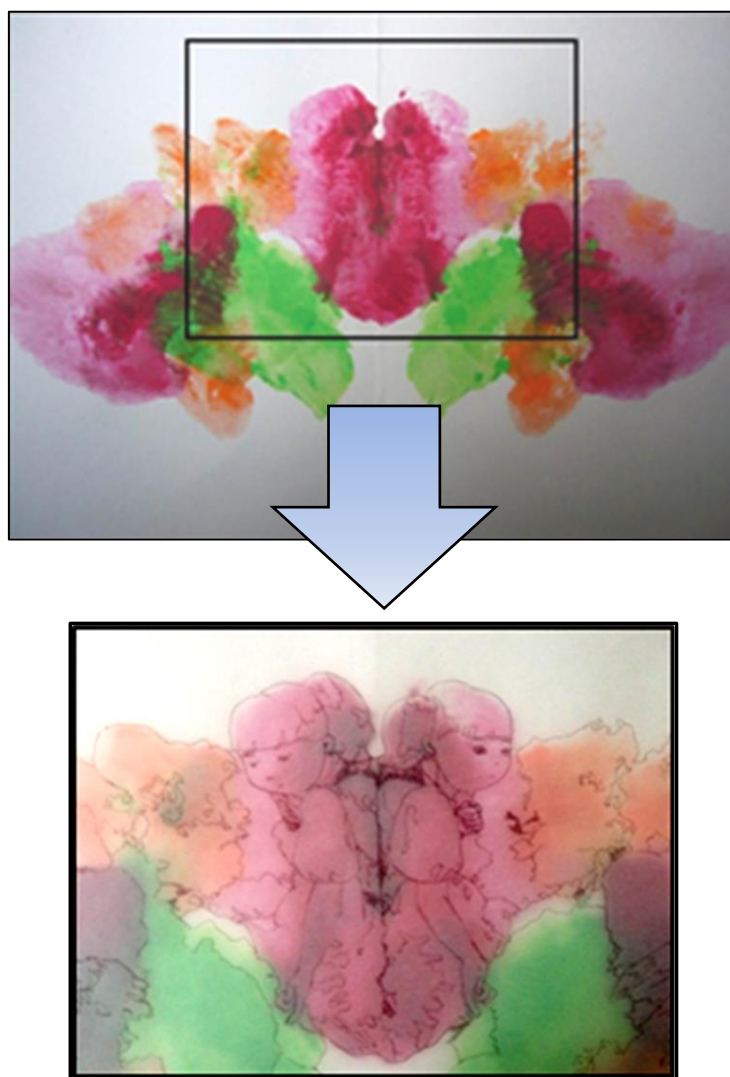


図 1-9 双子に見えたデカルコマニー

(筆者・作)

その左右対称のデカルコマニーから人間が見えてきたとき、その左右相称の二人から連想されるもの、それは、双子または、自分自身と鏡に映る自分である。

3 増殖

草間彌生は鏡の性質を生かした、いくつか作品を制作している。《天国への椅子》2000年、《水上の蛍》2000年《魂の灯》2008年、などだ。

鏡に梯子を映し、その梯子がどこまでも下方へ伸びているように見える《天国への梯子》を見た時、それが鏡であり、見せかけであると分かっている、思わず鏡の中の世界に落ちないように、おそるおそる覗き込んだ。

草間彌生は鏡について、「素材としてこの上なく素晴らしい。自分の姿を映すことができ、もう一人の自分に出会える」⁷と語る。鏡を通して、ある断片が多少のゆがみを含みながら広がる。現実とのズレとなるそれは、不確かさと不安定をもたらし、自己を分裂させる。

《水上の蛍》の中に足を踏み入れてみると、初めこそ、無数の光の空間の美しさに見とれるのだが、しばらく佇んでいると、「不安感」が沸き起こる。無限に広がる光の中で自分が消えてしまう感覚とでも言うのだろうか、「うわあ、綺麗～」という気持ちは、いつの間にか恐怖に変わっていた。草間彌生が自身の《愛はとこしえ》という作品について、「かつて私が具体的に実感した、魂の引き込まれていく生と死の境目を彷徨う恍惚の極地を実現したのだ」⁸と言っている。まさにそのような感じであった。《愛はとこしえ》も《水上の蛍》のように鏡で空間を埋め尽くした作品である。



図 1-11 草間彌生 《愛はとこしえ》 1966年

鏡の中の自分が自分でないように感じるのはおそらく、鏡に映る自分が反転する虚像であるからである。他人の目こそ、数十秒も見つめ続けることなどほとんどないから、自分と自分が数十秒見つめあうこと自体にも違和感があるのだろうけれども、この虚像という視覚的なズレが、自分が自分でないように感じられるのである。このように、鏡一枚でも自己消失のような感覚を引き起こすの

⁷ ペン編集部 『PEN BOOKS やっぱり好きだ！草間彌生。We Love Yayoi Kusama』 阪急コミュニケーションズ 2011年 p73

⁸ ペン編集部 『PEN BOOKS やっぱり好きだ！草間彌生。We Love Yayoi Kusama』 阪急コミュニケーションズ 2011年 p72

だから、鏡に囲まれた空間は異空間である。

鏡によって、像の反復、増殖、集積が、違和感をもたらす。その時起こる像の変容は、「ズレ」をもたらし、何らかの「気配」を生み出す。《水上の蜚》の中で感じた不安の原因は、無限に広がる異空間で自己を消失し、死の気配を引き起こしたことによると考えられる。

祖母の部屋にあった三面鏡は不気味だった。自分の正面の顔は、誰もが毎日、朝の一度くらいは鏡で見ている。しかし、自分の横顔や後頭部は普段あまり見ない。そこに映る後頭部を見て、これは自分であると確認できるのだけれど、見慣れないものであるがゆえに、自分であると認識しながらも認識しきれないような、妙な気分になった。『水上の蜚』と違い、自分はそこにはっきり写りこむのであるが、それがむしろ不安になるのである。合わせて閉じられた鏡を開くと、見慣れた顔と目があい、見慣れない自分の横顔を見ることができる。鏡の角度を変えれば、自分の顔がいくつも同時に現れる。その中には、左右対称の自分と、左右の入れ替わっていない自分もいる。鏡に映る大勢の自分は他人のようであったし、そこにいる別の自分に魂を吸い取られそうな気分だった。

シュルレアリストたちは画の中に遠近法を用いる際、奇妙なゆがみをはらんでいたり、消失点が複数あるように見せたりした。また、シュルレアリスムの写真は、反復やずらしや歪みなどを使って、現実のイメージを得体のしれない力の痕跡のインデックスとして書き換える。イメージはそれが「現実」の像であることを主張し、同時にそこに加えられた変形によって、「外部」の力を指し示すという、「引き裂かれ」た性格を持たされることになる。⁹

この「引き裂かれ」の効果が、三面鏡や草間彌生の作品から感じることができるであろう。鏡に映る自分の顔、それは現実そのものの顔だけでは必ずしもなく、単純に鏡面のズレや歪みも含んだ顔が映る。それらの歪みや変形が不安を引き寄せ、分裂しそうな自己の安定を取り戻そうとする。このような鏡の特性を利用した草間彌生の作品では、光を無数に増殖させることで、見る者、体験した者の安定性を揺るがし不安をもたらすこととなる。つまり、不安定になることで起こる「自己消失」により、生と死の狭間で自己が「引き裂かれ」、揺れ動き、自己の複数化が起こる。それ

NO PHOTO

図 1-12 草間彌生《天国への梯子》 2000年～

⁹ 鈴木雅雄 林道郎 『シュルレアリスム美術を語るために』水声社 2011年 p38,39,106 参照

が「死の予感」までも引き起こすのだ。これが、まるでシュルレアリスムのように、「現実」であることの主張を強調する鏡の「ズレ」の効果である。

鏡に見られる対称性、複数性、増殖性は、「ズレ」を生み出し、異様な状況を作り出す。そこには神秘性を乗り越えて不気味な雰囲気さえも現れる。それは不安をもたらす自己分裂のような感覚さえ引き起こしてしまう。しかしそのことは安定性を崩し、不安定であるが故の神秘性をも生み出す。「死」という現実には分かり得ないものの神秘性と不安感の共存は、違和感を誘発し、さらに不可解なものへと誘導する。どこかで安定を求めてしまう人間にとって、現実をずらされることは気持ちの悪いものである。結果として、その気持ち悪さが刺激となり、新鮮さを失っていく感情や思い込みがリセットされる効果があるのかもしれない。

第二章 視覚の操作（可視的違和）

1 デカルコマニーの偶然性

デカルコマニーは、対称性の他にもう一つの特性がある。それは、イメージが偶然の中から現れてくる、というものである。

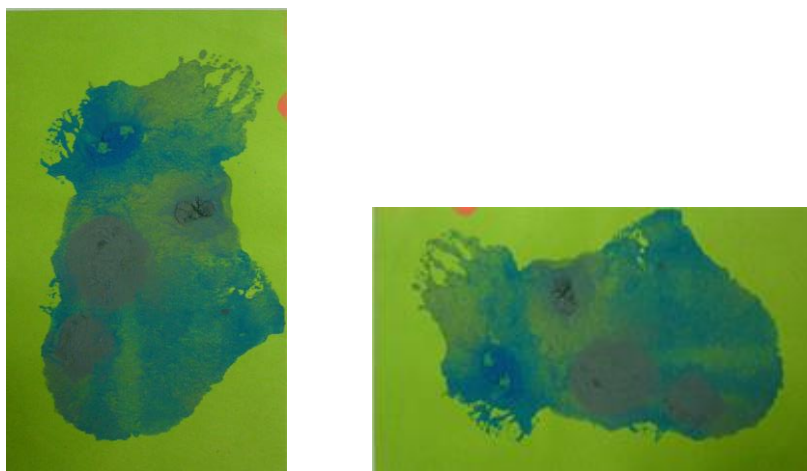


図 2-1 うさぎ(左)と魚(右)

現在筆者が試みているのが、デカルコマニーにより、見ることを意識して視点を操作することである。いわば、エッシャーやだまし絵による視覚的トリックのようなものである。

きっかけは教育実習の課題を考えている際、試したデカルコマニーである。ぱっと見てうさぎが見えたが、向きを変えたら今度は魚に見えたのである。(図 2-1)

これを授業に取り入れれば、絵が苦手な生徒でも楽しめるのではないかと思った。事実筆者も、何も考えずに絵具をのせ出てきた画から、うさぎが勝手に見えてきて、しかもそのあと魚も見えてくるというのは面白かった。うまく描く必要はないのである。ふいに見えたものをなぞり、最後にタイトルをつけさせることで、絵画として成立させてみた。

デカルコマニーは、考えるよりもひらめきの力で見ることを促す。まだ何もわからない子供の様な素直な感覚は、大人になるにつれ枯渇する。デカルコマニーによる偶発的な、暗示的なイメージから何かを想像することは、柔軟性のなくなった感覚に刺激を与える。

デカルコマニーとは、「スイスの精神病理学者ハーマン・ロールシャッハ（1884-1922）が、1917年頃に、精神病診断の補助手段として用い始めたもので、インクのしみを紙の上に滴らせ、中央でその紙を折り重ね、左右相称の不定形なイメージをえる。」また、「これとは別に、シュルレアリストのオスカー・ドミンゲス（1906-58）は、1936年頃に同じ方法を発見した。」¹⁰とある。

デカルコマニーの方法は主に二通りで、一つはオスカー・ドミンゲスのやり方である。ガラスなど絵具を吸収しにくいものの上に絵具をのせ、そこに一枚の紙を合わせて転写する方法（①）と、もう一つは、精神病理学者のハーマン・ロールシャッハの用いた方法である、一枚の紙に絵具をのせ、それを真ん中で半分に折って転写する方法（②）がある。

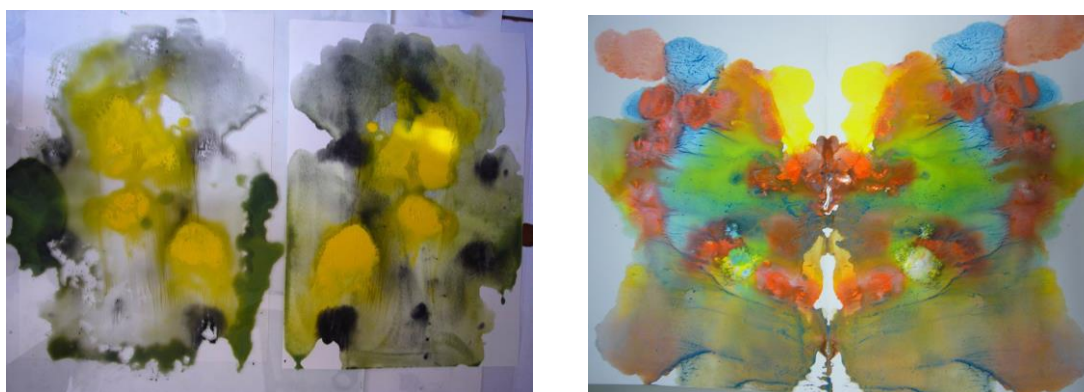


図 2-2

① 左がガラス、右は画用紙に写し取ったもの ② 画用紙を中心に折り、転写して開いたもの

筆者は、ガラスの上で転写する方法より手軽な、二つに折って転写する方でいくつか試してみた。この方法で行うと、絵具のかすれ具合により若干左右で違いはあるものの、ほぼ左右相称の画が出来上がる。

次に挙げるのは、多義性のあるデカルコマニーの例である。紙の上に絵具をのせ、半分に折って開くと模様ができている。そこに何かを見出し、さらにそのデカルコマニーを上下逆さにすると、また更に違うイメージを見出すことができるのである。

¹⁰ 椎名節編集 『みづゑ2 シュルレアリスムの精神 第899号』 美術出版社© 1980年 p110

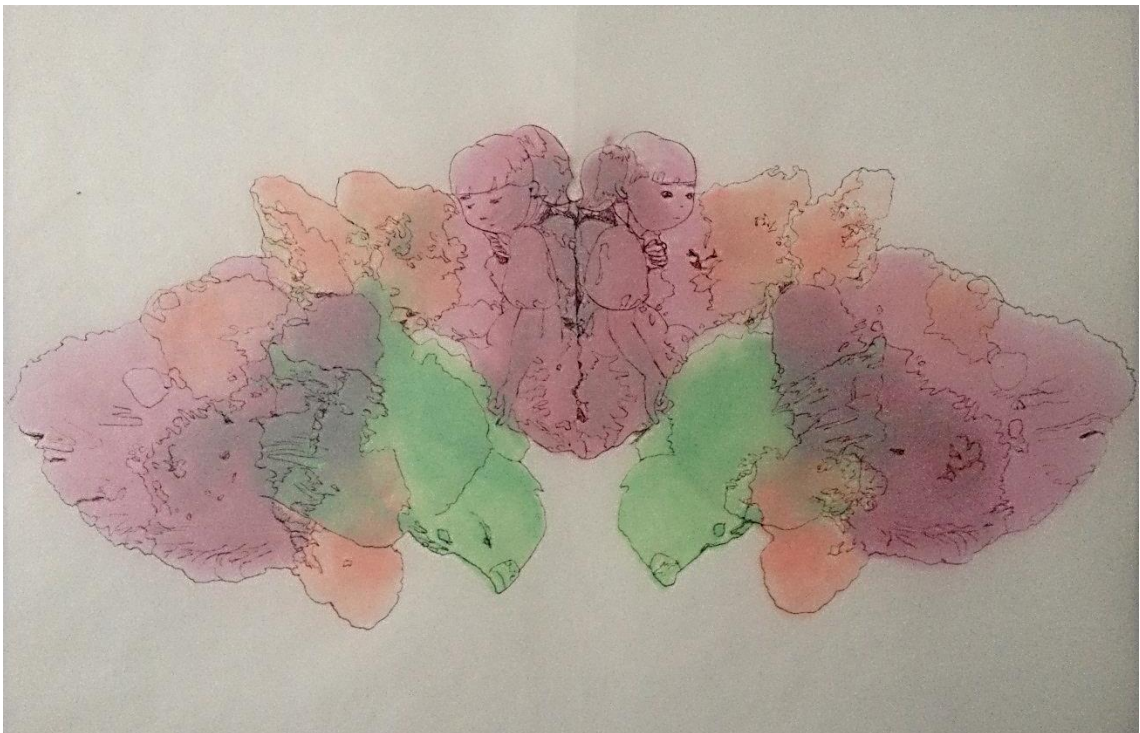


図 2-3-① 同じデカルコマニーから上下反転させて見えてくるイメージ

二人の少女と鳥



図 2-3-② 同じデカルコマニーから上下反転させて見えてくるイメージ
三羽のうさぎ

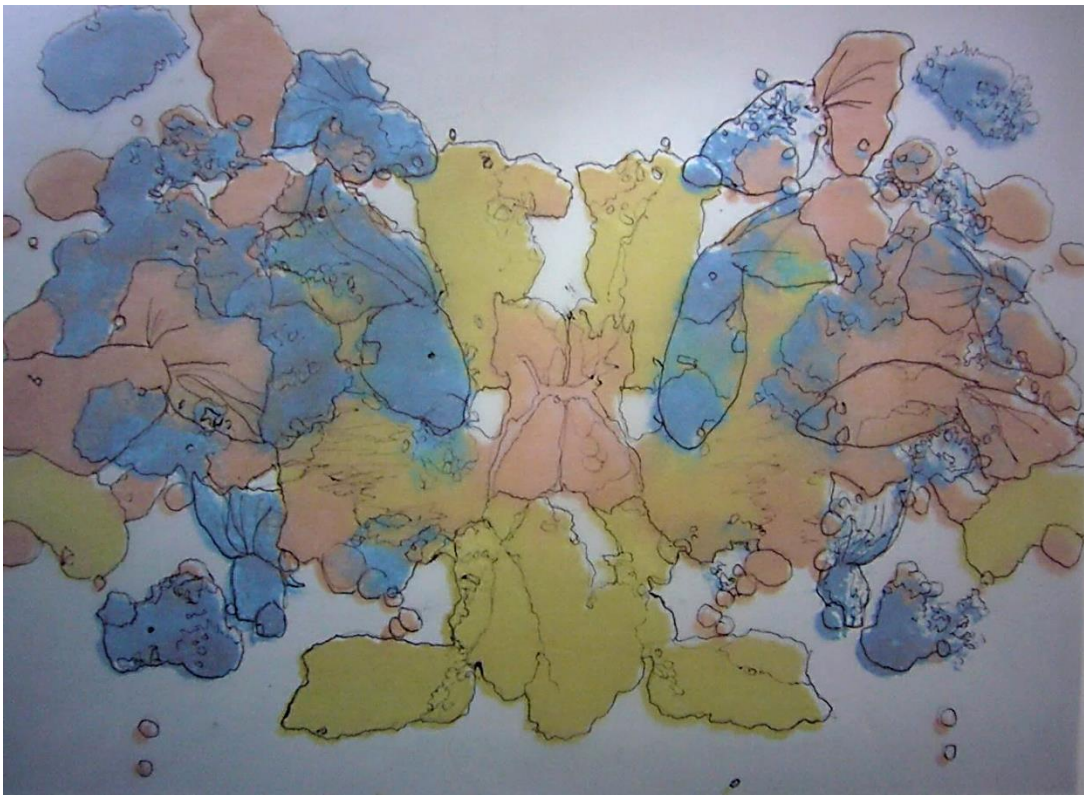
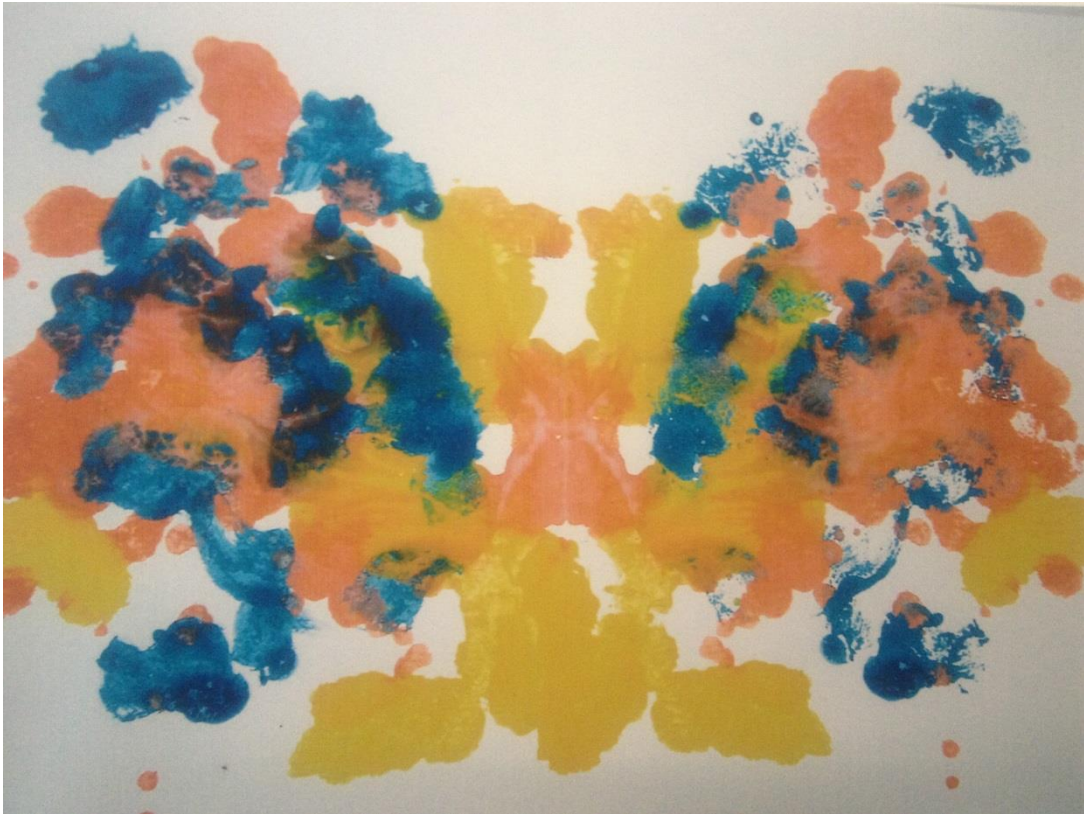


図 2-4-① 同じデカルコマニーから上下反転させて見えてくるイメージ
水草に群がる金魚

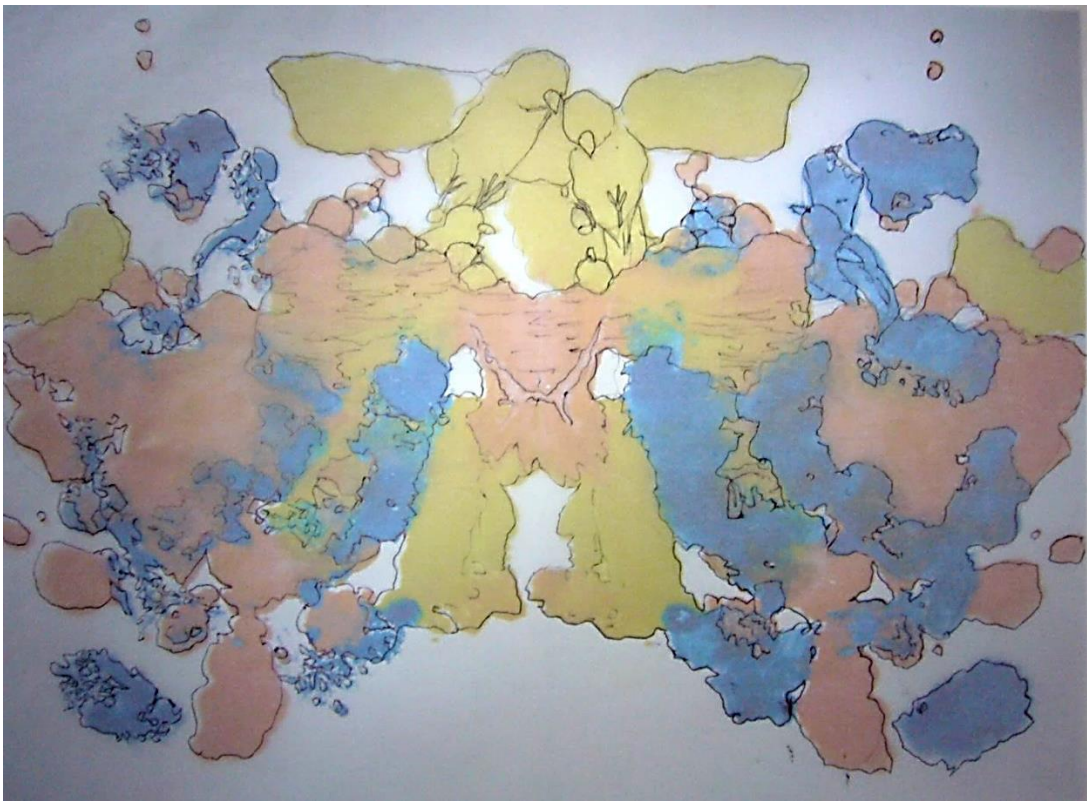


図 2-4-② 同じデカルコマニーから上下反転させて見えてくるイメージ
雛鳥と餌を与えに巣に戻る親鳥

デカルコマニーを自身の彫刻制作に取り入れることにしたのは、デカルコマニーから何かが見えてくることが面白く、さらに色彩により、様々なモノが重なるように見える、それを立体にしてみたくなったからである。早速制作のアイディアスケッチとして、ドローイングにこのデカルコマニーの技法を用いた。何の絵を描くと決めて描くのではなく、無意識に紙の上に乗せた絵具のシミからできる不思議な絵を見て、形を探すのである。

デカルコマニーで偶発的に不定型な形状を浮かび上がらせ、そこから筆者独自のイメージを創出し、それを立体にしていくのであるが、やはり、平面から立体にしようとすることで、必ず「ズレ」が生じる。物質的に施しうることに限界が生じたり、石の質や状態に合わせて、最初に想像していた通りにはならず、形を変えていく必要が出てくるからである。そして、デカルコマニーから様々なモノが見えてくるように、石からも何か見えてくることもある

ともあれ、筆者の彫刻は、この「ズレ」による違和感をきっかけに彫り進めていく。そもそもデカルコマニーが、不定形の形状であるため、様々な解釈、または解釈の連鎖が起こる。それはカオスの表層であり、変容的モチーフと言って良い。変容的であれば、想像力は固定されることなく、常に「ズレ」が生じる。そしてそのズレは「何か」に気付かせてくれる。それは、形が良くなるきっかけでもあり、そこまでの形があまり良くないという気づきであったりもする。

佐々木健一は著書の中で、「想像力がずらしにある」と述べている。「記憶の襞に染みついているなじみの像を、別の文脈へと移し替えることである。」¹¹と。

デカルコマニーによる左右対称の像は、双子と同様に、二つの事物が、完全には同じではないものの、かなり似通っている類似性を持っている。そのシンメトリーな像は、シンメトリーであって、シンメトリーでない。もし、デカルコマニーのシンメトリーが完全であるなら、確かに想像力は駆り立てられないかもしれない。ある事物が、完全な対称、もしくは完全に同一であるものであったとして、それを認識しているとする。その場合、その両者をわざわざ見比べないであろう。双子は似ているが、実は違うから見比べるのである。遺伝子は同じなのにどこかが違う、その違和感の原因を探すのである。双子が、遺伝子どころか外見までも全く同じものだとしたら、人々はどれだけ興味を示すだろうか。興味の矛先が別のところへ向かうかもしれないが、少なくとも、両者が似ている、似ていない、どこかが違うなどという点においては興味を示さないような気がする。それが完全に同じものだと認識していれば、似ている、似ていないもないのである。完全に同じでないところが魅力なのではないか。

11 佐々木健一 『日本的感性：触覚とずらしの構造』（中公新書 2072）中央公論新社 2010年 p225

2 意図的な絵画

思い起こせば幼少期から、絵の中に違和感を見つけては楽しんでいたように思う。幼稚園に通っている頃だったのだろうか、本棚で見たエッシャー¹²の画集は、ミケランジェロなど筋骨隆々な裸の男よりゲーム感覚で面白く、間違いさがしのように良く眺めていた。上ったはずなのに下がっている「上昇と下降」(図2-5)や「メビウスの輪」などがある。マウリッツ・エッシャーの絵はどちらかというと数学的で、計算された線で描かれている図のようであり、その整った線の雰囲気も好きだった。

何故階段が上がってもまた上がるように見えるのか。この辺にへんな違和感があるから怪しいとか、どこかが“ズレ”ているようだけれど、おかしい箇所が見つからないとか、そのわずらわしさが筆者を惹きつけた。トリックを解明しようとひたすら指でなぞっていた。

視覚トリックを利用した絵本もある。一つは“ウォーリーをさがせ”シリーズ¹³である。夢中になった人も多いであろう、風景に溶け込む、赤と白のしましまの服を着たウォーリーをさがす本である。無数の人々の中にウォーリーを見つけるため、睨みつけるように見



図 2-6
ウォーリーのふしぎなたび 挿絵の一部

ていた。(図2-6) もう一つは、“もりのかくれんぼう”¹⁴という絵本である。森の中にかくれる動物と女の子の、かくれんぼうのお話である。複雑な絵ではないが、見事に動物が風景に溶け込んでいた。(図2-7)

“もりのかくれんぼう”は、読者が本の中の主人公と一緒に、森に棲む森の精と動物たちを探していく。動物たちは挿絵の中に上手に身を隠している。案外簡単に見つけれず、見つめられると達成感があつた。

その後、久しぶりに衝撃を受けたのは、国語

¹² マウリッツ・エッシャー (Maurits Cornelis Escher : 1898-1972) オランダの画家 (版画家)

¹³ マーティン・ハンドフォード作。写真は『ウォーリーのふしぎなたび』 唐沢則幸訳 株式会社フレーベル館 1989年

¹⁴ 末吉暁子・作 林明子・絵 『もりのかくれんぼう』 偕成社 1978 初版。 図2-7は絵本の一部。この中には、キツネとリスが隠れている。

の教科書でだまし絵を見た時である。国語の教科書で見たものは、一見ただの絵画なのである。エッシャーのように分かりやすく異空間を描いた画でも、見つけてもらうための動物やウォーリーを隠している絵本でもなく、ただ若い女の人が向こうを向いている、普通の絵画にみえたのである。確かに言われてみれば向こうを向いている女の人以外に、何か居そうな気配がある。それがおばあさんだと言われてもなかなか見えてこなかった。ところが

次の瞬間、そこにおばあさんが見えた時、見えた驚きと、まさかの魔女のような顔に驚いたのである。それまで見えていた、おそらく美しいであろう若い女の人が一瞬にして消えてしまい、どう見ても白雪姫に出てくる毒りんごを勧めてくるおばあさんにしか見えなくなるほどの衝撃であった。一つの絵が見方によって違うものに見えるだまし絵。違うものに見えた時の驚きと、違うものが同時に描かれているというその仕掛けが面白い。

NO PHOTO

図 2-7 もりのかくれんぼう挿絵の一部

何故エッシャーの絵やだまし絵にハマっていたのかといえば、やはりそこに「何か」が隠れているということだったのだと思う。見えているもの以外に「何か」在りそうだという予感が私を惹きつけたのである。一瞬見るだけでは見つけられない、そのもどかしさが執着心を煽る。

ところが、絵本やだまし絵は、どこに隠れているか、何が隠れているか、見つけてしまうと当然のことながら、ワクワク感がなくなってきてしまうのである。ワクワク感を持続させるのは難しい。興味を持続させるには、いつでもそこに新鮮さが必要である。

NO PHOTO

図 2-8 教科書で見ただまし絵

同じように視覚操作がなされる絵本やだまし絵、そしてデカルコマニーであるが、そこには大きな違いがある。だまし絵は、まずあるひとつの像が見え、視点を変えるとさらに別の像にも見えてくるといふ視覚操作をあらかじめ狙った可視イメージであるのに対し、デカルコマニーの像は、偶然目の前に提示される可視イメージである。しかもそこから見えてくるものは自己の内の部分である。ロールシャ

ッハテスト¹⁵にも用いられるように、精神的な不可視イメージと、提示された可視イメージが無意識に呼応しているのである。

エッシャーや絵本、だまし絵は意図的に「何か」を隠蔽しているが、デカルコマニーに於いては意図的に「何か」を隠蔽しているのではなく、そこに偶然「何か」を見つけるのである。誰が見てもそこにウォーリーが居るのではなく、図2-1を例に挙げれば、それを筆者以外の誰かが見れば、うさぎでも魚でもない、別の何かが見えてくる可能性がある。つまり、イメージはいくつも誘発され、答えは一つではない。それゆえ絵本よりもワクワク感が持続し、新鮮さを保つことができる。

¹⁵ スイスの精神科医ロールシャッハ (Hermann R. 1884~1922) の考案した性格診断法。無意味な左右相称のインクのしみが何に見えるかを答えさせ、それを分析して性格や心の深層心理を診断する検査。インクプロット・テスト。「岩波書店 広辞苑 第六版」

3 モノ化する人体

図 2-9 は、お揃いの服を着せられた二人が写っている。“生れ”とは、本人にとっては、それが普通であるが、筆者の場合、自分でも少し特別に思える生い立ち、それは双子¹⁶として生まれたことである。

写真を見ると、高校生の頃生物の授業で、「ふたごはクローン¹⁷だ。」と先生が言っていたのを思い出す。思いがけずその言葉が飛び込んできたとき、自分がアンドロイドのような“モノ”にされた感じがし、不快であった。

しかし、双子を客観的に見たことがあると、双子をクローンと言ってしまう気持ちもわかる気がした。

「ふたごはクローンだ。」と言い切ってしまうのは、無性生殖、有性生殖の観点から間違いであるのだが、どちらかがコピーのような、もしくは両者とも作り物のように似ているという点に於いては認めざるを得ない。この写真に写る二人もどちらか一方、もしくはお互いが分身のようである。

双子は、同じように育てられているうちはそっくりでも、顔には内面や経験、それによる感情や生成された性格が出るため、親の元を離れ、年を重ねると幼い頃より二人の顔は違ってくるらしい。そのため、生活にズレの生じない幼い時期くらいまでが「ふたごはクローンだ。」といってもかろうじて許される範囲ではないだろうか。実際、筆者の物心つく前の写真は、どちらがどちらか自分でも判別がつかない。幼稚園くらいでも、写真によってはどちらがどちらか判らないものがある。しかし、小学生くらいになると大分顔つきが違って、どちらが自分か認識できるのである。

ところがクローン人間も、無性生殖であろうと生み出せば感情を持つようであるし、ということはおそらく、全く同じ環境で育てなければ、双子のようにある程度の差異が出てくるはずである。クローン人間と正当な双子とでは、生れが無性生殖か有性生殖かの違いだけとなる。そんなことを考えているとますます、双子は異様に思えてきてしまう。異様なのはクローン人間の方であるはずなのだ。

勿論、普段目の前で話をする双子の、その顔を見て、相手がコピーやクローンのようだ

¹⁶ 双生児：同じ母から1回の分娩で二人生まれた子。一卵性と二卵性とがあり、後者は同性のことも異性のこともあるが、前者は必ず同性。「岩波書店 広辞苑 第六版」

とはいえ、一卵性でも生まれてしまえばそれぞれ他者である。人の感覚としては普通の兄弟姉妹と同じである。

¹⁷ クローン：(元ギリシア語で小枝の意) 1個の細胞または生物から無性生殖的に増殖した生物の一群。また、遺伝子組成が完全に等しい遺伝子・細胞または生物の集団。栄養系。分枝系。クローン。「岩波書店 広辞苑 第六版」

とは思わない。それはその時見ているのは相手の顔、その一体だけだからである。その一体は街を歩いている多くの人間と同じ人間であり、やはり目の前に類似した二体が並んでいないと、双子がコピーのようだとは思えないのである。同じ服まで着せられていると、余計に、二人いるというより二体あるといった感じをうける。自分でさえ、客観的に見ると双子がクローン人間のような人形のような「モノ」として見えてきてしまう。この「モノ」に見える感覚は、筆者にとって見過ごしてはならない大事なものへの気づきのサインである。

NO PHOTO

ロン・ミュエック¹⁸の《IN BED》という作品がある。その作品を初めて見たのは、何かの本に載っていた写真である。肌の色や柔らかさなど、まるで本物の人間のように、そのリアルさに驚いた。実際に美術館へ見に行くと、その巨大さに驚いた。

図 2-10

ロン・ミュエック 《IN BED》

2005-2006年 ミクストメディア

162×650×395 cm

実際見ても肌の感じなどはリアルなのだが、やはり本物の人間と間違えることはない異常な大きさであった。それは巨大な、人間らしい色や形をした「モノ」なのである。ところがリアルに作られていることでやはり、「モノ」とは言い切れないような、その錯覚に負けそうになったのである。近づいてみると、そのモノの表情には感情があり、一瞬自分が異様に小さいのではないかとさえ錯覚してしまう。図 2-10 を見ればそれがわかるはずである。隣にちょこんと座る女性が、小さな人形のようにあり面白い。制作のプロセスには、意識も無意識も含まれると語るロン・ミュエックにとって、その大きさは、わざとそうしたのではなく最終的に「適切」と思われたスケールなのである。

また、これとは逆に、《TWO WOMEN》という作品では老婆を人形のように小さくしている。それでもやはり肌の質感やの質感まで本物のように造形されている。

インタビューの中でロン・ミュエックは、「アニメーションや操り人形に特別な魅力を感じますし、説得力のあるリアリティーを生み出すフィルムや小説、つまり生とリアリティーの幻想にも魅力を感じる」と語っている。¹⁹それらはインスピレーションの一部なのである。その巨大な大きさが、狙った大きさではないにしても、操り人形に魅力を感じるというあたりが、人間と人形のスケールの違いに何かを感じていたのではないだろうか。筆者

¹⁸ ロン・ミュエック (Ron Mueck : 1958-) メルボルン (オーストラリア) 生まれ、ロンドン在住

¹⁹ ロン・ミュエック、船越桂、クレイグ・レイン、村田大輔『ロン・ミュエック』フォイル 2008年

が細胞のツブツブに気を取られていたように、きっとそこに心地よい気持ち悪さのようなものがあつたのではないだろうか。その魅力の先に、非常なスケールの美術表現が生まれたのではないだろうか。

NO PHOTO



NO PHOTO

図 2-11 ロン・ミュエック 《TWO WOMEN》2005年
ミクストメディア 85×48×38 cm

《われわれは生という体の一部》という作品についてエルネスト・ネト²⁰は、細胞をモチーフにしている。この作品における壁の膜を「スキン」とし、螺旋状のかぎ編みの接続部分を「細胞」、本体の通路は「魚の細胞」と表現している。

エスパス ルイ・ヴィトン東京にこの作品を見に行ったとき、運良く訪問者は筆者一人だったので、ゆっくりこの細胞の中を歩き、しがみついて立ち止まり、話し声もなく、「スキン」の軋む音だけを聞きながらぼんやりしてきたのである。この他にも、以前どこかでいくつか作品を見たことがある。ストッキングのような薄い布地（ライクラ）が上からいくつも垂れ下がり、粘りのある液体が垂れる滴のような形のその先端には、たしか何かの香辛料が入っていて、そのほのかな香りに触れることができた。他にも、薄い布地は薄い乳白色のピンクで、綺麗な腸のような作品もあった。胎内の記憶など勿論ないが、そこはまるで胎内であった。

エルネスト・ネトの作品と、ロン・ミュエックの作品は、どちらも人間をその肥大化されたスケールの中に巻き込むものである。ロン・ミュエックの作品は、視覚的にリアルであってリアルではなく、エルネスト・ネトの作品は、視覚的なリアルさはないが、癒しの

NO PHOTO

図 2-12 エルネスト・ネト

《われわれは生という体の一部》2012年
ポリプロピレンおよびポリエステルのみも、
プラスチックボール 780×786×1486 cm

NO PHOTO

図 2-13 エルネスト・ネト

《Monster body emotional
densities,for alive temple
time bady son》 2007年
(サンディエゴ現代美術館ダウタウン新
館での展示風景)

²⁰ エルネスト・ネト (Ernesto Neto:1964-) リオデジャネイロ在住

空間であった。特にエルネスト・ネトの作品には、筆者が写真や映像で見ていた維管束や毛細血管に感じた心地よさがあった。

シュルレアリスムにおける「フィギュア」の効果を、人形的=図的なものを発生させ、増殖させることで、人間=表象的なものの安定性を揺るがし、人形的=図的なものとして複数化している。シュルレアリスムとは、シュルレアリストの作品を見て分かるように、現実を超越し、もはや現実ではありえないような、不自然なものとなる。しかしそれを、“超現実”と呼ぶ。“超不自然”ではなく。現実リアルで自然なものはずである、超不自然ではなく、超現実と言ったあたり、シュルレアリストたちにとってやはりそれは不自然ではなく、現実以上に現実であるということなのであろう。

ヤン・シュヴァンクマイエル のドローイングに、人や動物を断片化し、それを組み合わせたドローイングや、左右が対称的なドローイングがある。これらのドローイングについて著書の中で、「空想的な代替世界の百科事典である」という。臆病で不安に駆られる子供時代が影響して、現実よりも良い、もう一つの幻想的な世界を考え出していたのだという。現実逃避から生まれた世界である。これらはそのほとんどが、骨や筋肉がモチーフとなり、その組み合わせで構成されている。「シュヴァンク=マイヤー百科事典」シリーズ中の「動物学」のドローイングに人の耳が組み込まれており、「地図学」のなかにも目や腎臓が登場している。それらは筆者が昔中学校の資料集で見ていた、カエルの解剖図を想起させた。まるで解剖され、腹部を開かれた死骸のようである。

NO PHOTO

図 2-14 シュヴァンク=マイヤー百科事典シリーズの図版 1972-73年 手彩色エッチング

予備校の裏の道を通りがかると、人だかりの先に全裸でうつぶせの、人らしきものが目に入った。

右腕は肩から先がない。ちょうど、ミロのヴィーナスの左腕の様である。なぜかほとんど出血がない。死んでから何時間か経ったあと、ここに投げ出されたのか。左腕は向こう側で、ここからはよく見えない。警察や救急車もまだ居らず、それがその後どうなったのか、最後まで見られなかったので、そもそも死体だったのかも今となっては確信がない。もしかしたらよくできた人形だったか、何かのパフォーマンスだったのかもしれないとも思える。うつぶせだから顔も見えなかったし、すでに死んでいて魂が抜けていたということなのだろうか、いずれにしても、生々しいといえ生々しいが「人」である感じはなく、どちらかという「モノ」という感じであったように思う。「人が死んでいる」というその感じがしなかったのだ。「人のようなものが投げ出されて転がっている」という感じだったのである。そのぼてっとした感じは、例えるなら、マルセル・デュシャン²¹の『(1)落ちる水(2)照明用ガラス、が与えられたとせよ』の様であった。

NO PHOTO

図 2-15 マルセル・デュシャン <(1)落ちる水(2)照明ガラス、が与えられたとせよ> 1946-66年

筆者は実際の作品を見たことはないが、『(1)落ちる水(2)照明ガラス、が与えられたとせよ』は、まず閉ざされた扉があり、その扉の穴から中を覗くと、草の上に肢体を投げ出された

²¹ マルセル・デュシャン (Marcel Duchamp 1887-1968) 便器にサインを書いただけの作品『泉』(1917年)がレディーマイドを用いた美術作品として有名。

ような格好で人の裸体が晒されている。不意を突かれる光景が広がっているのである。おそらく見た人は衝撃を受けたことであろう。死体のように脱力しているが手にはランプを持っている。その人体は顔や足の先が見えない。

非日常的な物は、それだけで異様な存在感を放つ。死体であったか、なかったか、いずれにせよ、人体が、部分的に失われた、または、断片的な姿になると、異質なものに見える。人体が異質なモノに見える瞬間、その違和感や謎が、存在感を強くする。もしかすると、そこに「違和感」があるからこそ、人が「モノ」化する、ということに気づいたのかもしれない。それは、それらが“モノ”となる瞬間でもあり、そこには見過ごしてはならない大事なものがあるような気がするのである。その大事なものとは曖昧なものではあるが、確実にそこに何かが存在している、ということではないだろうか。

直感的に感じ取る、あいまいなもの、「不確かな存在」は、非現実的で、なんだかわからないものだからこそ、そこに何かを期待する余地がある。

第三章 不確かな存在 (不可視的違和)

1 アンゼラム・キーファーと内因性

「すべての物には二つの側面がある」。例えば、「占い師は水晶の表面を凝視することで、内なる視覚と詩的感性が刺激され、見えないモノが見えてくる」。²²つまり、二つの側面とは、「目を開いて見える側面と、閉じた目で見る側面」である。見ることの出来る実体と、幽霊のような、実体はなくとも、ごくたまに感じる存在、精神的実体が存在するということを言っているのである。占い師とか、幽霊とか言ってしまうと、少々胡散臭くなるが、ところがこれは、制作においては共感できることである。

NO PHOTO

図 3-1 食糧ビルの中庭

1993 年、東京江東区に当時あった食糧ビル²³ (佐賀町エキジビット・スペース) で、アンゼラム・キーファー²⁴の展示を見た。東京に来た嬉しさもあり、当時、美術より建築の方に興味があった筆者にとって、食糧ビルの佇まいが格好良く、ワクワクしていた。中庭に立つと日本ではない感じ、というと大げさかもしれないがそんな気がしたのである。

アンゼラム・キーファーの作品は暗く、枯れている感じがした。暗いといっても、ロダンの鑄造作品のような彫刻と比べると、その暗さは違うような気がする。どこかカラッとしているのである。素材感の違いもあるだろうが、ロダンの作品がずっと地に足をつけて沈黙しているのに対し、キーファーの作品は乾燥しているような雰囲気がある。どこかカサカサしていて、ひそひそ話が聞こえてきそうな沈黙である。グレーのスチールベッドの線や、そのベッドのくぼみにたまる水の、静かな緊張感とその存在感が異様であった。当時の筆者は、漠然と、実際の形に忠実に作り上げられた油絵や大理石像のようなものが“芸術”であるという崇高なイメージを持っていたため、ボロボロになって今にも朽ちてしまいそうな、アンゼラム・キーファーの作品を目の当たりにし、魅力的に映った。

《Women of the Revolution(革命の女性)》の意図が何かなどと、当時の筆者は考えもしなかったが、そこには何かの気配が感じられ、何かの痕跡のようだと受け取られたのである。簡素な造りのベッドは、映画か何かで見た戦場のベッドの様にみえ、ベッドのくぼみ

²² チャールズ・シミック 『コーネルの箱』 柴田元幸訳 文芸春秋 2003年 p64

²³ 1986年(明治19年)に正米市場として開場。その後東京米穀取引所と改名。戦時中は廃止され、1972年(昭和2年)に建てられたのが食糧ビルである。1980年代はアトスペースなどが開かれていたがマンション建設のため、2002年に取り壊された。

²⁴ アンゼラム・キーファー (Anselm Kiefer : 1945-) 作品タイトルの「Revolution(革命)」はフランス革命を指している。

は人の重さが感じられた。そこにたまる水は、いつからか何年も人が横たわることがなかった時間の経過を思わせる。かつては人が居たような「気配」がする。しかしそれは、単に「霊的な存在」というのではなく、あくまで「見えないもの」であり、「なんだかわからないもの」なのである。何とも言えないがそこに居そうな何かの「気配」は、「浮遊している存在」として「不可視の存在」として見えてくるのである。



図 3-2 アンゼルクム・キーファー 《Women of the Revolution》 1992 年

アンゼルクム・キーファーの別の作品を見てみると、《Women of the Revolution》で気配や浮遊する存在を滲むように感じた原因が、なんとなく分かってくる。《The High Priestess》は、ガラスと銅線を織り交ぜた、巨大な鉄製の本棚と、鉛でできた200ほどの本で構成された作品である。本の中の一部のページには、茶褐色の背景に灰色の飛行機がぼんやり描かれている。それは焼け野原と戦闘機を思わせるが、この他の作品にも、飛行機や廃墟と化した風景がはっきりとはなく、なんとなく描かれているものがある。アンゼルクム・キーファーのどの作品もそれをはっきり見せつけるというより、鬱々とした雰囲気や暗めかしているのである。鉛製の本は、その大きさと重さで実際手にとっては読むことはできない。大きすぎて見ることのできない本にしておいて、それでもその中の何ページにもわたってイメージを描いている。

多木浩二が著書『表面の多面体』の中で、アンゼルクム・キーファーの七つの塔の作品《天の王宮》について、「この危うく建っている七つの塔は、たしかにその危うさの中に視覚的な秘密の言葉をもっている。」²⁵と述べるように、《The High Priestess》の本の中に描かれているものを、あえて見せないような細工は、アンゼルクム・キーファーの作品に共通

²⁵ 多木浩二『表面の多面体』 青土社 2009年 p40

する「秘密」のひとつなのかもしれない。そしてあからさまに見せず少し覗かせ仄めかすことは、かえってその雰囲気を実際立たせる。なぜならそのはっきりしない存在を感じることで、実存性を求めてしまうのである。

NO PHOTO

図 3-3 アンゼラム・キーファー 《The High Priestess》 1985-89年 500×800×100 cm

第一章で取り上げた塩田千春は、「使い古された靴や衣服は人々の記憶を思い出させるものであり、彼らの実存性を認識できるのです。これらの材料はすべて人間の行為の現れです。これらこそが私の心を奪って話さない事柄なのです」と語る。²⁶靴や衣服は日常的なものであるが、それを再構成して見せることで非日常的にもなる。

さらに「実存性を認識できる」というのは、制作の過程で自己の内部を、つまり精神的な実体のないものを見つめているからこそ出てくる言葉のような気がする。実体のない不安感が制作の大部分を占めるがゆえに、一方で実存性を求めているのである。結果として、内因性と外因性、その両者が呼応し作品が生み出される。

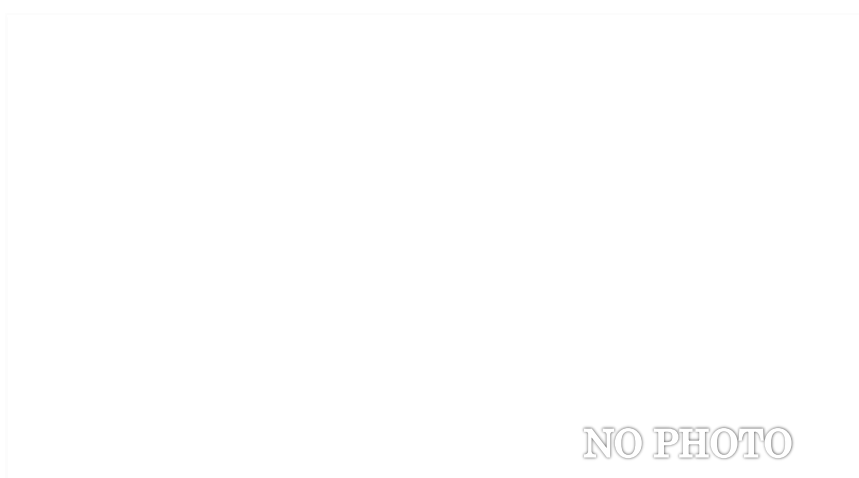


図 3-4 アンゼラム・キーファー 《The High Priestess》 1985-89年 の一部

《革命の女性》は、フランス革命の政治と社会の体制によって犠牲となった女性たちの鎮魂と聖別を意図している。アンゼラム・キーファーは鉛という素材に対し、「鉛は柔軟な金属で、素材として好都合だ。毒性はあるがX線を防ぐのには効果的である。星になぞれば土星である。つまり、メランコリーを意味し、カバラに登場する錬金術師は、鉛を金や銀に変換することを思惟する。大変に神秘的な金属だと思う。」と述べている。²⁷アンゼラム・キーファーは自国のアイデンティティーとしての文化を取り戻そうとする意思のもと、社会的犠牲者への非哀感をメランコリックな鉛という素材を用いた美術作品を通して表現しているのである。

アンゼラム・キーファーの作品には、独自の精神的哲学があり、内因的である。作品の背景に不確かな存在を仄めかすような、あえて見せつけない細工により非哀感を漂わす。

²⁶ 松村円 『「塩田千春 私たちの行方」カタログ』 丸亀市猪熊弦一郎現代美術館、公益財団法人ミモカ美術振興財団 会期 2012年3月18日(日)～7月1日(日)

²⁷ 瀧脇千恵子「対話集 創造のつづやき」2004年 求龍堂 p176、177 参照

2 断片の気配

ロンドンの中心地にあるジョン・ソーンズ博物館²⁸は、アンゼラム・キーファーの作品のように、何かの「気配」を感じる空間である。外観は普通の家のように特に何がありそうでもなく、無料だからと入ってみたのだが、中に入るとすぐに圧倒された。彫刻や建築関係の断片が所せましと飾られ、足を踏み入れた瞬間から、キーファーの時に感じたものと同じようなソワソワしたものがあつたのである。膨大な数の建築の柱の破片や断片の一つ一つが、沈黙しながらもざわめいているような雰囲気があり、そこには魂のようなものさえ感じられた。まるで建築装飾の祭壇のような空間である。その時の衝撃は有名な大きな美術館を訪れた時よりも大きく、筆者にとってはこの断片たちの存在が、その時の旅の中で最も五感に響いた。展示物にぶつからないよう狭い通路を進み、言葉を失いながら天井の高い部屋でぼうっとあたりを見渡すと、差し込む日の光と共に一斉にそれら断片が押し寄せてくるような心地よい閉所感に満ちる。朽ちた廃墟の一部のような建築装飾の断片からは、その装飾がもともとあつた建造物の残影が醸し出されるようで、実体のある存在（断片）と、不可視の存在（気配）が見られた気がした。

谷川渥は著書の中でこう述べている。

「廃墟への関心、断片への嗜好は、つまるところ死との戯れを含意しているのだろうか。コレクトする行為自体が、すでにナルシズムともオブセッションともいふべき心理に関係するといえようが、そこには多少とも死への傾動を思わせるものが含まれているにちがいない。」

29

これはジョン・ソーンズ博物館、またはジョン・ソーンについて述べているものである。それによると、「ソーンは「寓意」という言葉を使っていた」とも記述されている。「この建物は、死の寓意^{アレゴリー}にほかならなかつたのかもしれない」と谷川渥は推測している。

NO PHOTO

図 3-5 ジョン・ソーンズ博物館の内部

「ドームの間」 ©Richard Bryant/Arcaid

前述のアンゼラム・キーファーの《革命の女性》について、その「革命」が、フランス革命

²⁸ ロンドン中心部カムデン区ホルボーンにある博物館。建物内部撮影禁止。

²⁹ 谷川渥 『廃墟の美学』 集英社 2003年 p139。図 3-5 は p121 より

を指すことから、アンゼラム・キーファーの作品には、やはり啓蒙主義や、ドイツの歴史的背景が暗示されていると推測されるが、実際に《革命の女性》を見たところ、そこにはかつて人が横たわっていたような「気配」を醸し出し、《The High Priestess》は戦争の焼け野原のようなイメージを隠蔽している。どちらもその後ろに「死」を仄めかしているように感じられた。ジョン・ソーンズ博物館で筆者が感じた「装飾の祭壇のような空間」も、「死の寓意」とすれば、アンゼラム・キーファーの朽ちたような作風との間に「気配」「死」という共通項が浮かんでくる。

「死の寓意」といえばクリスチャン・ボルタンスキー³⁰もそうであろう。子供の肖像写真を用いた『モニュメント』シリーズの一つ、《シャス高校の祭壇》を見ると、教会の祭壇のように配置された写真の周りに光をともし、誰が見ても死者への儀式、慰霊の意がうかがえる。各々の一番近くにある、見えないもの、つまり死の気配を視覚化し、死は誰の目の前にもあることを認識させられる。美術の世界で、見えない何かを視覚化しようとすることは、おそらく珍しくない。霊のような見えない存在を、実際には見たことが無くても、そのようなものが存在するようであるということは、誰もが認識している。認識してはいるが、普段生活する中で、死についてはほとんど考えない。いつの間にか、人々は死に対

して距離を置いている。生きている以上、死はいつの日か迎えるものであり、それは怖いような、不安をかき立てられるものである。詰まる所、生きている時には経験しえないことで、一生わからない。しかし、その不確かな存在はすぐそこに在るのである。この作品は、死んだ子供たちへの慰霊であると同時に、生きているものへのメッセージでもある。見過ごしている、あるいは見ないようにしている人間の儚さにふと気付かされる作品である。

NO PHOTO

図 3-6

クリスチャン・ボルタンスキー
《シャス高校の祭壇》1987年

風の又三郎の映画³¹の中で「どっどど ど
どうど どうどうど どうど ああまいりんご
も吹き飛ばせ すっぱいりんごも吹き飛ばせ」
という歌とともに風が通り過ぎていくオープ
ニングは印象的である。この風がおそらく風
の又三郎そのものを表しており、これは死の

³⁰ クリスチャン・ボルタンスキー (Christian Boltanski : 1944-)

³¹ 宮沢賢治作風の又三郎を、伊藤俊也監督によって1989年『風の又三郎 ガラスのマント』として映画化。

寓意というわけではないが、まさに見えない存在感（気配）であった。当時、映画館の大スクリーンで見た時、風の音と不思議な歌に巻き込まれ、自身も風の中にいる感じがしたのを覚えている。風なのにヒューヒューとか、ビュンビュンではなく、「どっどど どど うど」という表現に強い印象が残った。「見えない何か」が迫り来る気配にドキドキした作品であった。

3 死の予感

人々の、最も身近にある、不可視的な存在は、死の存在である。筆者は、死の存在は「目」に現れるような気がしている。死という未知の存在は美術作品以外でも、取り上げられ、印象深く記憶に残る。

山田詠美の『晩年の子供』という小説の中に『ひよこの眼』という話がある。

ある日、主人公である「私」のクラスに「幹生」が転校して来る。担任の教師が自分を紹介する間、彼は、愛想笑いをするでもなく、妙に超然とした雰囲気であっていた。そんな「幹生」を見た時、せつない感情が霧のように胸を覆ったので「私」は驚く。どこか懐かしいような、どこかで見たことあるような目をしている。その目が気になって、授業中も思わず見つめてしまう・・・と、物語の最初は、「私」が「幹生」に、なんだかわからない不思議な感情を抱き、そこから恋に変化していくというストーリーである。しかし、ある日死なせてしまったひよこの目を思い出し、私は「はっ」とするのである。幹生の目とひよこの目が同じだったのだ。その目は両方とも死を予感していたのである。ひよこと共に、一気に死へ向かう最後の展開が印象的だった。

筆者が以前飼っていたうさぎの目も、おそらく、ひよこや幹生と同じだった。最期の時、苦しそうに息をしながら見開いた目は、黒く潤んでいた。しかし生気を失うにつれ、輝きが吸い込まれていった。それはオニキスのような、深い、黒色となっていた。幹生の目も、オニキスのようだったのだと思う。

オニキスのような目とはどんな目か。死を間近にした目を見たことのない人もいるかもしれない。筆者が見てきたオニキスのような目は、映画「銀河鉄道の夜」³²の中に出てくるジョバンニの目にかなり近い。「銀河鉄道の夜」は、ジョバンニの友人、カムパネルラの死に向かってストーリーが集約される。小説を読んでも、古い文体で理解が難しくもあったが、どこか地に足がつかないような、不思議な雰囲気の文章であつ者は感じている。映画化にあたり、猫の擬人化が物議を醸し出したようだが、筆者にはむしろ、人間ではなく、その擬人化こそがこの小説のゆらゆらとした世界観に合っていると思われた。しかも、

³² 杉井ギザブロー監督 『銀河鉄道の夜』 宮沢賢治作 1985年

ジョバンニの目が、球体としての輝きはあるものの、目の奥が光っていないような目をしており、死んでしまったうさぎの目に似ている。映画の製作者は死を予感している目を見たことがあるのではないかと思える。この場合、死を迎える本人（カムパネラ）の目ではなく、友人の死を迎える者（ジョバンニ）の目ではあるが、左右の目の焦点が合っていないような、目の前を見ていないような、不思議な視線が印象的である。

NO PHOTO

図 3-7 映画『銀河鉄道の夜』の一部

死の予感は第六感ともいえるが、生き物に備わる言いようのない感性は敏感で、高度なものである。目に見えないモノはこの高度な感性で受け取るしかない。むしろ目で見るのとは違い、見えないモノの訴えかける力のほうが深い所へ届くのである。

存在感が感じられる作品を作ることは難しい。狙ってできるものではないはずだからである。存在感、特に「浮遊する存在」は向こうからこちらの五感、第六感に訴えかけてくるものである。目には見えないものであり、つまり個人の内的体験の深さによっては感じ方も様々である

言い換えれば、その事柄と自身との「距離」でもある。見えるものと、自身の感性や概念との「ズレ」が違和感であり、その違和感が浮遊する存在に気付かせてくれる。筆者はそれをつかみたくて彫刻を作っている。生きている人間と死との距離感は、筆者と筆者の制作または作品との距離感に似ている。近すぎても見えにくく、遠すぎても見えない、その正体は追いかけていれば感じることはできても、はっきりとはわからないものなのかもしれない。

第四章 彫刻—私の作品を辿る

1 不可視の存在の彫刻化

(1) 『庭 - 喪失』(2007年)



石膏、スタッフ 380×470×

H500 mm

この作品は、「庭」というテーマを与えられて制作したものである。私が庭と聞いて思い浮かべたものは「記憶」であった。子供の頃は庭でよく遊んでいた。うさぎや猫を飼っていたので動物と戯れたり、怒られて、夜の真っ暗な庭に出されたことを覚えている。しかし、漠然と、あの頃は良かったなという印象が残っている。

時間が沢山あり、気持ちも豊かであったようなあの頃を思い出すと、今の自分がなんだか空っぽな気分になったのである。薄れていく記憶と共に、子供の頃の大事な何かを失ったようであり、大人にもなりきれていない中途半端な部分である。アンゼルム・キーファーの《革命の女性》のような、何か朽ちたような雰囲気を醸し出したかったのである。

石膏の強化材として使われるスタッフという繊維を表面にあらわにし、脆そうな雰囲気を表現した。それは自身の抜け殻のような存在となった。

子供の頃の話である。ある時、雨でも降っていたのか、外で遊べない事情があったのだろうか、家の中をスケートリンクにすべく、足に新聞紙をまいて即席スケート靴を作った。見た目はせつないが、滑りが良く、一番広い和室で滑って遊んでいた。畳の上は靴下では滑りが悪く、新聞紙が最適だった。この新聞の靴、芸術品とはとてもおこがましくて言えないが、アートという言葉が散乱している今、アートと言ってしまえばそう言えなくもないものである。人生最初のアート作品である。勿論、当時芸術やアートなんかに興味のなかった筆者が、自分でそんなことは思いもしなかった。ここでこれを作品と言ってしまうには裏話が存在する。



図 4-1 幼少期に新聞紙で作った、和室専用のスケート靴（再現）

遊び疲れて脱ぎ捨てたそのスケート靴を、父が知らないうちに回収し保管していたのである。父は美術におぼれている。そんな父に「これ、なんでとっといてんの？」と尋ねると、「これは芸術だ」と、確かそんなことを言われた。当時の私には「はあ!？」という出来事ではあったが、割と長いことその“私の足の抜け殻”は父のコレクション棚に鎮座させられていた。しかし確かに、妙な存在感を放ちながらそこに在った光景をかすかに覚えている。当時の筆者にはその存在感を理解しようという気すらなかったのだが。

少し経て、父の収集物の一つである美術雑誌の山の中を時々漁って見るようになった。すると、なんとそこにはごみを集めたような作品があり、なるほど、こんなものでも雑誌に載っているなら、あれは作品と言って良いんだ・・・と思ってしまったのである。今、それを美術品としてコンセプトのようなものを付け加えるならば、新聞とはその時その時代の出来事を文字化し、視覚化、大衆化しているものである。そんな素材を靴にして履きつぶす。まさに時代を踏みにじっているかのような反抗心が感じられる。どこにでもありそうな単純なコンセプトであるが、それでも一応、完全にコンセプチュアル・アートである。当時の本人にその気が全く無くとも、見た人がそれに意味を見出せば、それはそういうものなのである。アートとは案外、そんなものだとも思える。

しかし、図 4-1 のように、今になって再現してみると、やはりあの時の新聞の靴とは何か違うのである。美術作品としての狙いがなく制作されたあの時の新聞の靴より、今になって再現した靴は、つまらないものなのである。和室で滑ってぐちゃぐちゃに履きつぶされていないからかもしれない。足のサイズが子供のサイズであるべきなのかもしれない。おそらく、その時のその感じはやはりその時にしか出せず、純粹に遊ぶだけのために作られ、遊びつくしたあの靴でなくてはならないものがあつたのかもしれない。

さらに当時の父は、筆者の履きつぶしたその新聞の靴の、片方だけを収集した。それは

偶然だったかもしれないが、左右あったはずの靴の片方だけを残し、一足だけ飾っていたのである。うっすら残る記憶を辿れば、一足だけ残されていたという事がまた変な存在感の原因であったかもしれない。再現で作った綺麗に並ぶ二足には、記憶に残るあの時の新聞の靴のような存在感はない。左右揃っている完全体に対し、一足では不安定なのかもしれない。その不安定さが、滲み出る存在感につながるのかもしれない。

到底キーファーのクオリティには及ばないが、幼いころ遊ぶ道具としてだけに制作し、脱ぎ捨てられたあの新聞の靴は、当時の筆者の“足の抜け殻”であり、足型の痕跡としての作品であるとも言える。グレーの色合い、しわの感じ、何かを経てその姿に辿りつき、そこに存在するボロボロの沈黙。ある事象を隠蔽し、暗さを滲ませたようなアンゼラム・キーファーの作品のような雰囲気醸し出していた気がするのである。

(2) 『ナマヌルイミズノナカ』(2007年)



大理石 1000×700×H450mm

静岡県立美術館に、ロダン館が併設されている。筆者は、有名な《考える人》のような鑄造の作品にはあまり魅かれなかった。ロダンといえば《考える人》や《カレーの市民》《地獄の門》のように、暗い、重いという印象があり、何が良いのか解らなくて興味が持てなかったのである。しかしロダン館で、白くて滑らかな大理石の作品を見て、ロダンの印象が変わった。作品のテーマによって素材を変え、その特徴を生かしているともいえる

のだろうが、鑄造作品はテーマのほとんどが「苦しみ」でその重みは鑄造の表面の黒さや冷たさ、あるいは熱さが生かされている。一方、大理石の作品はもっと開放的であるように見えた。形の柔らかさがきれいで、ゆったりしているように感じたのである。肌のやわらかさ、なまめかしさが表現されており、「美しさ」や「色気」を大理石の透き通る輝きや白さから感じられる。



大理石を削ることは、まるで骨を扱っているかのような雰囲気味わえる。骨っぽいというのは大理石を彫り始めてすぐ感じたことではあるが、骨を彫ったことはないで、なんとなく、「骨っぽいな。」とっているだけである。



図 4-2
海で拾った骨 (上) と珊瑚のかけら (下)

ぼそぼそした質感に白い色。焼かれて出てきた祖父や祖母の骨の感じと、どこことなく似ている。人体に限らず、魚の骨もそうである。また、サンゴの死骸は骨ではないが、白く乾いた表面は骨に似ている。大理石にいちばん近いのは、サンゴの死骸であるかもしれない。大理石は死骸の結晶なのである。大理石というのは、硬いながらも柔らかさがあり³³、冷たいようで生ぬるくもあり、湿気もある。そしてもちろん、結晶としての輝きを持っている。これは、長い年月をかけて砂や生物の死骸を取り込んで蓄積されているものであり、それゆえ何かあるのではないかという「期待感」を筆者には抱かせる。また、大理石は物質的限界があり厄介である。石によっては欠けやすいものがあり、ひびが入っているものがある。いずれにせよ、この様々な物質の集合密集体は、脆くも固くもあり、掴みどころのない深みを醸し出している気がする。

素材としてはどこか脆い雰囲気を持った質感が筆者は好きなのである。

石を素材として制作し始めた頃、参考にしていたのは、ルイーズ・ブルジョアとロダンである。『ナマヌレイミズノナカ』は、どういう形を作るかということよりも、ブルジョアやロダンの大理石の作品のような、なまめかしさや、じわっと滲むような“雰囲気”を作りたかった。それこそ、見えない何か（不可視の浮遊する存在）を掘り起こそうと必死になった作品である。

³³ 大理石は、墓石などに使用する御影石より柔らかい。

(3) 『風の音』 (2008年)

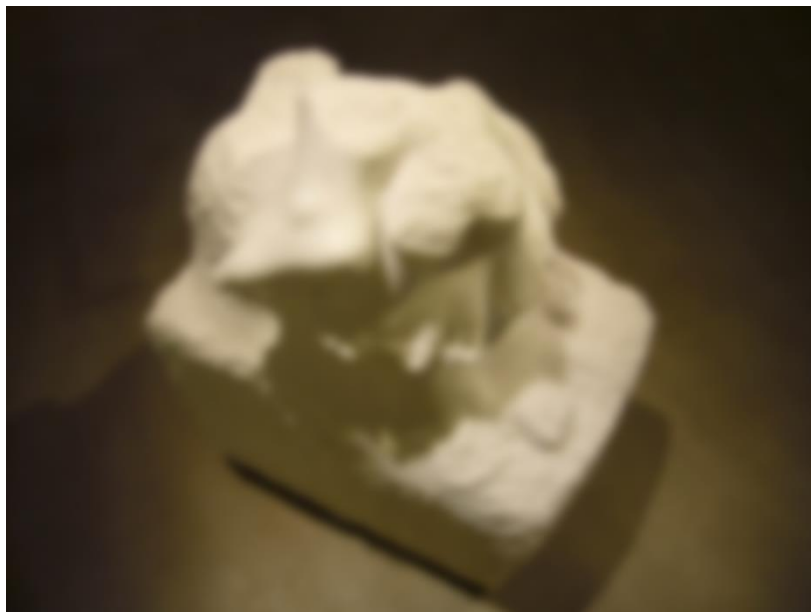


大理石 1000×900×H1100mm

『風の音』は、何もない広い砂漠で一人、神に向かってなのか、太陽に向かってなのか、頭を地面につけて祈る人の写真を目にしたとき、その着ている布の襞の流れるようなシルエットがきれいだと思った。そこで、この神聖な雰囲気を出してみようと試みた作品である。実体としては見えない、神聖さを表現したいという事は、見えないモノを信じて制作することになり、どんな形を目指すでもなく、分からないまま彫っていった。そのため、素材の持つ、元々の存在感を頼りに、彫りすぎてそれが失われないように気を付けて制作していた。恐る恐る手さぐりではあったが、石の持つ存在感を丁寧に扱えた作品ではないだろうか。制作中は気付くと無になり、自己を内側に押し込んでいたような気がする。特に磨きの作業は、サンドペーパーでこするだけの作業であり、磨かれていくうちに形に張りが出て、その時押し込んでいた思いや感情が自然と石の中に詰め込まれた（溜まったような）作品となった。

技術的にも、彫刻に対する考えも未熟であったために、雑念がなく、むしろ妙な存在感が現れたように思う。良くも悪くも目に見える形の面白さより自己の内に向かって彫っただけの作品である。

(4) 『浮雲』 (2010年)



大理石 600×500×H850mm

この作品は、子供のぷくぷくと丸い足の写真を見て、そのやわらかさと純粹さに魅かれて制作し始めた。しかし、誰かのとった写真をそのまま形にしたのでは自分の作品とはい辛い。足を二つ作ったところで案の定、この後何を彫ればよいのだろうか悩んでしまった。そこで、丸みを帯びた子供の足をたくさん彫ってみた作品である。とにかく自身のオリジナリティーが何なのか、悩んでいた時期である。自分らしい作品がどんなものなのか、どうしたらそのようなものが作れるのか、すべてが分からなかった。何か表現に物足りなさも感じていた。混沌として、ただ繰り返す。その足は地に足がついていないようで不安定である。しかし、連続したぷくぷくとした無垢な足は雲のように見え、『浮雲』と名付けた。

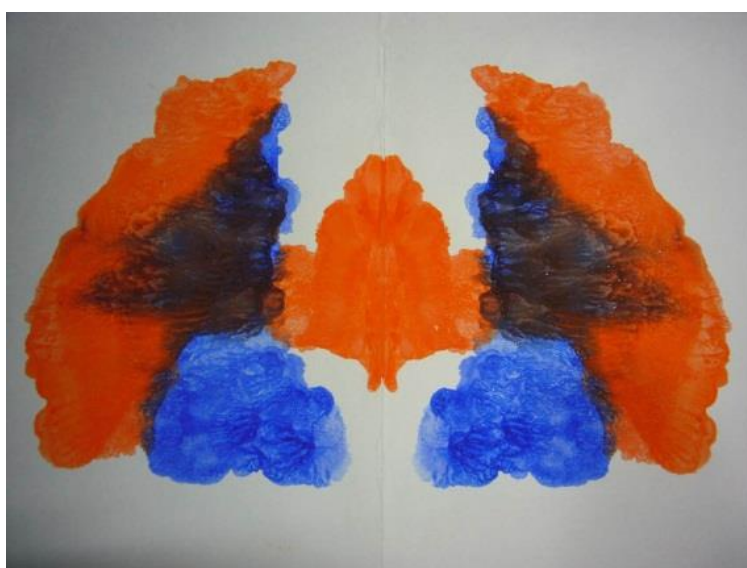
しかし、解剖図のような断片的なジョン・ソーンズ博物館で見たような建築装飾の断片の集合、その嗜好から自然とこのような複数の増殖していくような形になったのかもしれない。

2 視覚操作の彫刻化

(1) 『深呼吸』(2011年)



大理石 2200×700×H850mm



深呼吸：デカルコマニーによるドローイング



深呼吸：ドローイングによる構想

デカルコマニーは先に説明したとおり、ロールシャッハテストに用いられるため、その時見えてきたものはその時の自身の内面が反映されることは確かである。

自ら思い描いた絵ではなく、適当に絵の具を載せて重ねただけで偶然出来上がる画なので、なんだかわからないもの、なんでもないもののはずであるが、そこにはっきりとした形が浮かぶ。鳥にも見えるが、視点を変えると金魚に見えたり、うさぎに見えたり、尾髄骨にも見えたりするのだ。なんでもないドローイングから、視点を変えていくつかのものが見えたとき、発見したことによる驚きが刺激となる。そしてその刺激は、ワクワク、ソワソワを引き起こし、立体にしてみたいという制作意欲にもつながった。

デカルコマニーで初めて制作した作品が『深呼吸』である。デカルコマニーを利用したドローイングを見てみると、ふいにオウムが見えた。ぼんやり見ていると、木にとまる二匹のオウムがはっきり見えてきた。オウムは当時、有名ブランドの広告で見かけて気になっていた存在であった。さらにオウムがとまる木の形は肺のようにも見えた。

幾度かデカルコマニーでドローイングしてみたが、見えてくるものは動物や人間が多い。また、筆者の場合、臓器や骨の様子が好きなこともあり、それらに見えることも多い。混ざり合うインクのうねりは毛細血管のように入り組む。やはり、普段好んで見ているものが、ドローイングからも想起されやすい。

デカルコマニーにより現れる対称性、複数性、何かが見えそうなワクワク感、様々なモノに見えてくるという増殖性、自身の中に在る嗜好に合い、シュルレアリスムのような不自然さ、もしくは超現実的、かつ視覚的刺激による面白さが、それまでの物足りなさを解消したような気がした。これまで制作していた時と違い、制作中の息苦しさがなくなった。制作中に何を作ったら良いのか分からないということがなく、ドローイングで何か画を見

つけると、その勢いで立体に彫りおこすことができた。『深呼吸』を制作中は何の迷いもなかった。この作品は、後から徐々に疑問が湧いてきた。ただサイズが大きいから、ある程度の存在感はあるが、じわっと来る存在感が無いように思えたのである。制作中に悩まなかっただけあり、妙に引かかる「違和」を感じることはなかった。そのおかげで気分は楽だったし、そこにはいつもの苦しみはなかった。形もこれまでの作品のように、重心が内にこもるものとは違い、開放的で、外へ発散しているような形となった。

軽やかな雰囲気のものも、それはそれで良いかもしれないと思う反面、今になって、重々しさが気になりだした。ロダンの重々しい彫刻に興味を持てなかったが、彫刻には“重さ”が必要なのではないだろうか。勿論それは単なる重量のことではなく、“重み”のある雰囲気という意味である。

(2) 『GIRLS』 (2011年)



大理石 250×150×H250mm



GIRLS : デカルコマニーによるドローイング



GIRLS : ドローイングによる構想

『ALICE』 (2012年)



大理石 400×140×H320mm

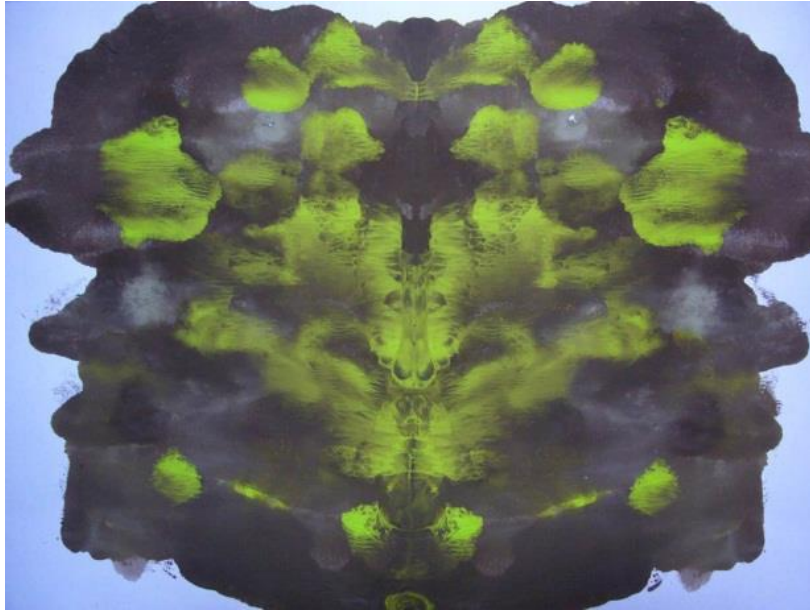


ALICE : デカルコマニーによるドローイング

『SWAN』 (2012年)



大理石 300×200×H200mm



SWAN : デカルコマニーによるドローイング

『深呼吸』以来、デカルコマニーによるドローイング（平面）から立体にすることを試みている。『GIRLS』、『ALICE』、『SWAN』もデカルコマニーから立体にしたものである。これらの作品は、デカルコマニーによるドローイングからの作品という事もあり、視覚的効果（可視イメージ）が強い。ドローイングから見えてくる、何の脈絡もない様々な像の発見に面白さを見出し制作してきた。しかし一方で、『深呼吸』で感じたとおり、この三点については作品自体のサイズが小さいせいもあるが、石の持つ存在感、量感という点では、“弱い”という感覚が大きくなっていった。このあたりからこのデカルコマニーを利用した、視覚的刺激による制作に疑念を抱き始めていた。見えるものに気を取られて、深みあるい

は重みが全くないように思えてきたのである。それはデカルコマニーから見えてくるものが型にはまってきて新鮮さを失ってきたことが大きな原因であるかもしれない。

レオナルド・ダ・ヴィンチがボッティチェリを批判したという話がある。ボッティチェリが海綿に絵具を染み込ませて壁に投げつければ、そこにできた染みのなかに立派な風景が見いだせると語ったのに対し、レオナルド・ダ・ヴィンチは、そういうことがあるのは確かであるが、それは構造を持った造形とは呼べないものだ。それを認めてしまつては修練というものが意味を失くしてしまうからである。³⁴

デカルコマニーで、視覚・錯覚遊びをしているうちに、見えない存在（不可視イメージ）に辿りつけなくなっているように感じた。見えない存在はやはり、レオナルド・ダ・ヴィンチのように、修練の先にあるのではないだろうか。

デカルコマニーを取り入れつつ、石の量感をすり減らすことなく、「見えない存在」「気配」をも感じられる作品をつくりたい。《深呼吸》は勢いで制作したので、デカルコマニーをもとに、もう一度大きな作品をしっかりと作ってみたいと考えた。

そこで次の作品『LILY』に取り掛かる。

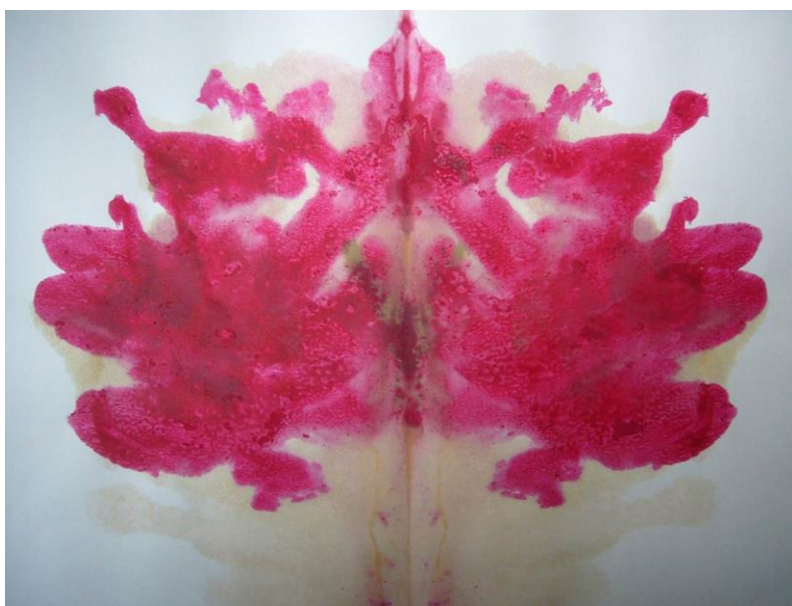
³⁴榎木野衣 『反アート入門』 幻冬舎 2010年第一刷 p266

3 浮遊するイメージの再構成

芸術は見えるモノを再現するのではない。(見えないものを)見えるようにするのである。³⁵

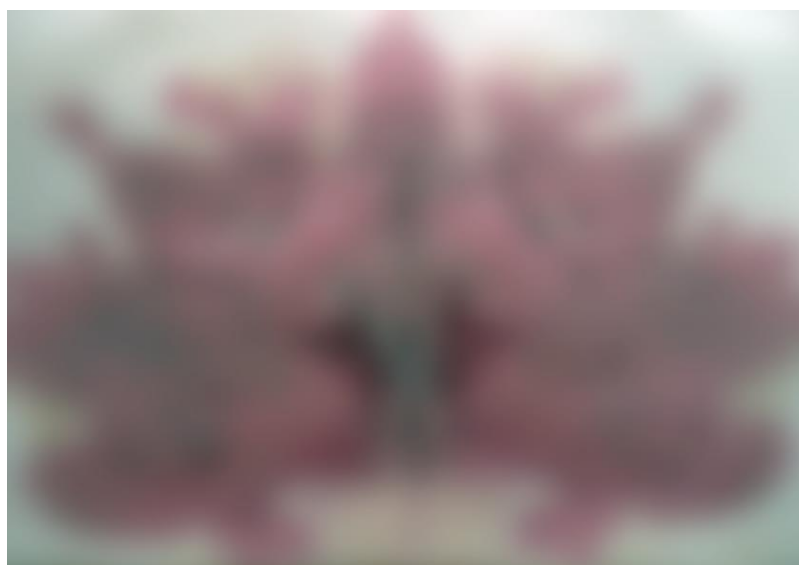
— パウル・クレー

(1) 『LILY』 (2013年)



LILY : 構想初期のドローイング

³⁵ 港千尋『考える皮膚 触覚文化論』青土社 2010年 p205



LILY：構想の最終段階のドローイング

筆者の作りたいものは見える存在でなく、見えない存在である。しかも作るというより、それを醸し出したいのだ。そこで制作したのが、『LILY』である。

『GIRLS』、『ALICE』、『SWAN』と違い、サイズの大きな作品という事もあり、じっくり向き合い深みを出したいと思い、制作を始めた。ところが、物質的理由などからドローイングを変更したせいも、最初のドローイングのイメージを引きずってしまい、最終的に決定したドローイングから見えてきたモノを、そのまま素直に彫ることができず、少し彫っては何か迷い、また少し彫ってみても何か迷い、半年ほど全く彫り進めることができなかった。デカルコマニーのドローイングだけではなく目の前の石と向き合ってみても、形が決まるまでかなり時間がかかってしまったのである。

無駄に、見える存在、見えない存在などと考えすぎて、ドローイングのイメージにも、石そのものの存在感にも負けてしまっていたのかもしれない。デカルコマニーによる制作は、絵本やだまし絵と同じで、視覚遊びにすぎなかったのかもしれない。あれこれ考えてはみたものの、為すすべもなく、もう一度新しいドローイングを試してみたり、基にしたデカルコマニーを見直し、別の形を探したりした。その度、石の形を動かし、かといってこれといった形が見えてくるわけでもなく、悩みぬいた揚句に、デカルコマニーを手放してみた。形が広がらず、もやっとしている目の前の彫りかけの石を眺め、何か足りない部分に何か見えてこないかと、石の方から見えてくる形に最後の望みを託した。平面上のデカルコマニーではなく、立体の上でデカルコマニーのような効果を期待してみたのである。



LILY : 制作過程

ドローイングで平面の模様や線を見るのとは違い、制作中は大理石の陰影をみて形が浮かび上がるのを待つ。

デカルコマニーを制作の構想に取り入れてから、左右対称や、見えてきたモノの無関係な形の重なりが、シュルレアリスムの様であり、作品の中に要素が増えた。しかし、自身の作品を振り返ると、初期の方が不可視のイメージを見つめていたように思う。インパクトのある形を作り、そこに安心しようとしていたのかもしれない。派手さを狙って、面白く作ろうとか、格好良く作ろうとか、見た目に気を取られてしまっていた。おそらくその面白さも悪くはないのである。それでも、一見面白い形を作っても、筆者にとって見飽きってしまう形には確実に何か足りないようにも感じられてしまう。

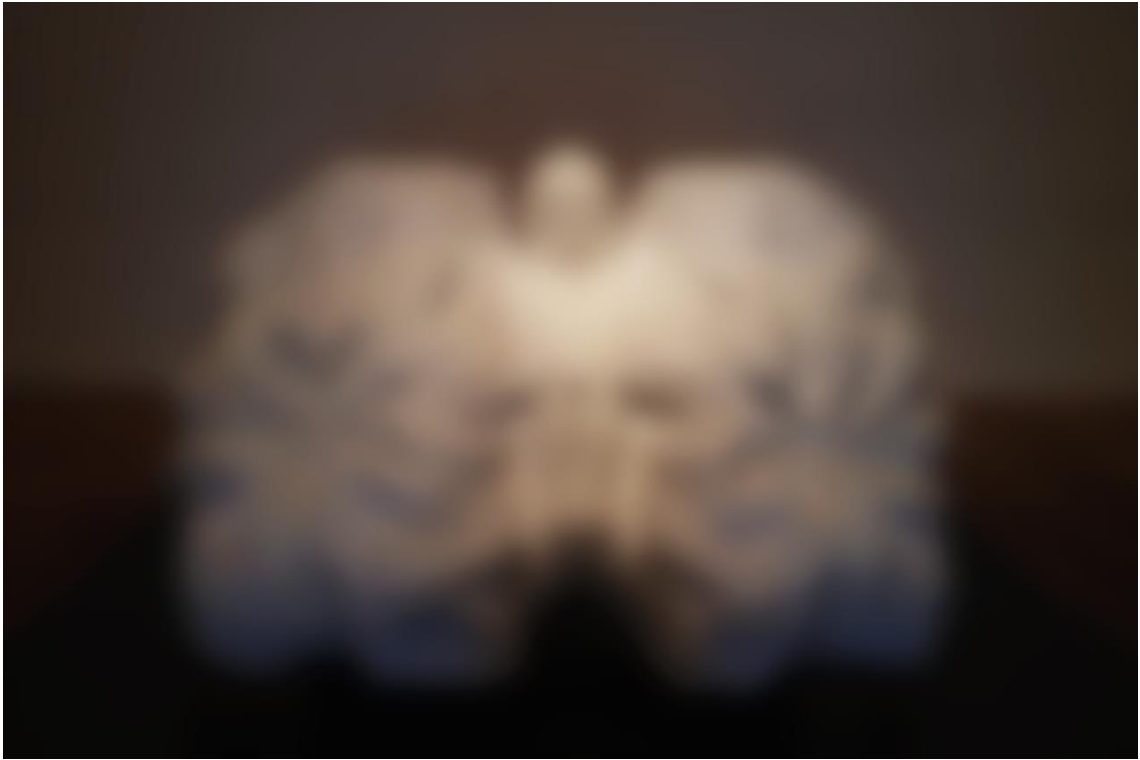
デカルコマニーから見えてくる像がマンネリ化してしまったために、立体にする形も似てきてしまった。『LILY』はそれを避けようと、デカルコマニーからくるイメージを素直に作れず、常にイメージが揺らぎ、形が定まらなかった。制作から逃げ出したくなるほど、ほとんどの時間、形が不安定であった。焦りからは何も生まれないことを思い出し、少しの間制作を止めた。久しぶりに途中で投げ出した石を見ると、「こんな感じだったのだろうか。」というように、少し新鮮に映ったりするのである。初めにデカルコマニーから思い描いた形とは違っていくけれど、デカルコマニーから得た形の上に、石から醸し出される形を重ねてみることにした。石そのものから陰影を辿り、形を探すことで、少しずつ形が見えてくるはずであると信じて彫り進めるほかないのである。

「何か物足りない」ではなく、「何かある」と感じさせる作品を作りたい。しかし今は「何か足りない」でもよいのかもしれない。その「足りない何か」が分からないために試行錯誤し、私の彫刻はそれを追い求めていくことで変化していく。

制作における起爆剤の一つは、デカルコマニーを用いる以前から、何かを見て、何か気になったものを作る、という視覚的刺激であるが、視覚的刺激には、「見ているものから直接見えるもの」と、「見ているものの周りからじんわり見えてくるようなもの」が存在する。私の制作において、無くてはならないものは、特に後者の存在であり、それが訪れた時の「ワクワク・ソワソワ感」である。

少し石から目をそらすように、考えすぎないようにしてみると、迫る時間のせいもあり、何とか形になっていた。

最終的に、この『LILY』に、見えない存在感が浮遊しているような雰囲気が出せたのか、まだわからないが、やはり、目に見えない存在感は狙って出せるものではないという事なのかもしれない。



「LILY」 (2013年)

大理石 1800×1200×H900mm

『LILY』は、作品の背面側にフクロウを彫っている。これは制作時間の中で終わりに差し掛かる時期に思いつきで彫ったものであり、デカルコマニーのドローイングの中には無かったものである。あくまでも、その時の唐突な思いつきであり、意図はなかったのだが、彫ったそのフクロウの存在を見た時、正面側にいる少女の分身の様だと思えた。意味のないものを詰め込むことは、それまでのリズムを崩し、新たな発見を生み出すようである。気ままに彫ったこのフクロウによって、この作品を制作中、はじめて何か腑に落ちた感じがした。

デカルコマニーは偶然性が強く、そこから見えてくるものにはその人の持つ感覚や深層心理が混じる。そもそも制作にデカルコマニーを取り入れるきっかけとなった教育実習では、中学一年生の生徒がデカルコマニーの中に見たものは、やはりそれぞれが興味を持っている事象だったのである。例えば、恋愛に興味がある生徒は、可愛い男女をデカルコマニーの上に描き、理系の生徒は、デカルコマニーの模様が顕微鏡を覗いたとき見えたものだと言い、男子生徒は怪獣や魚を描いていた。

最初は、このように、デカルコマニーの中に不意に何かが見えてくるのが面白いというだけのものであったが、今では筆者がデカルコマニーを用いる時は、最終的に立体に置き換える目的がある。そのために、色彩の重なりがはっきり見えるほうが、立体的な構想がしやすいことがあり、反対色をのせたり、はっきりした色をのせてそれを折り、色彩を重ね混ぜている。デカルコマニーの偶然性に面白さを見出したにもかかわらず、少し意図的な細工をしてしまっているのである。

デカルコマニーから生まれた完成図を大理石に写し取る過程で、今後、色を塗ることは選択肢としてはあるが、筆者は現時点では大理石に色彩の必要性を感じないし、もっと言えば正直なところ、大理石に色を塗ろうなどとは、他者から指摘されるまで考えもしなかった。デカルコマニーはカラフルであるが、筆者は、その色彩を無視して単色の大理石に置き換えている。何故着色しないのか考えてみると、彫刻にしたときその色彩を用いると、どこかポップになってしまいそうで、それは筆者の目指すものではない。アンゼラム・キーファーの作品のように淡色の雰囲気の魅力を感じることも理由かもしれない。ポップにすることがどうしても嫌だというわけではないが、今のところそうしたいとも思わないし、必要性も感じていなかった為、着色することを考えなかったのかもしれない。ましてや、彫刻に色彩を施そうとすると、おそらくきれいな色を選択し始めるような気がする。それは、偶然が面白いはずのデカルコマニーから、ますます偶然性が薄れていく恐れもあるのではないだろうか。なにより、筆者にとって石の表面を絵具で覆ってしまうことは、石の呼吸を止めてしまうようなものであり、石の魅力を潰してしまうように思えてならないのである。

筆者は、偶然や唐突な思いつきで制作することで、新鮮な発見が生み出せると考えてい

る。「なぜそうなるのか」「なぜこれなのか」という、良い意味での違和感や心地悪さが新鮮な発見を促し、そこで発見されるものこそが、筆者も意図していない隠喩となっている面白さがあると考えられる。

第五章 大理石の量塊

1 ミロのヴィーナスとマーク・クイン

ヴァルター・ベンヤミンが著書の中で、「韻文として構想され、そしてあとから、ただ一箇所でのみリズムを乱される。そうした複合文が、およそ考えられるかぎりでもっと美しい散文を作り出す。」³⁶と記している。

ミロのヴィーナスの魅力のひとつは、失われた腕にあると、高校の現代文の教科書で読んだことがある。³⁷いったいその腕はどうなっていたのか、そこにあるはずの腕を想像し、研究者たちはヴィーナスの全体像を完成させようとする。研究者たちがその隠された事実を追い求めることで、謎はより強調され、秘密めいたもの、神秘性が増していくのだ。そして、芸術としての価値も上がっていく。美しい散文のように、正しく揃っているような状態よりも、リズムが乱されることで、そのものの可能性が広がるのである。

NO PHOTO

図 5-1 ミロのヴィーナス

ミロのヴィーナスは、体つきや顔つきが黄金比率といわれる。その完璧な比率の身体の一部が失われたことで、黄金比率がさらに強調されているのかもしれない。ミロのヴィーナスは、部分的に欠けているから、その存在が強調される。だから人々は、なんとなく気になり、それがきっかけで魅力を見出していったのだ。

さらに、ミロのヴィーナスは両性具有的であるという説がある。一見ふくよかで女性らしい体つきであるのは事実である。しかし、良く見てみると、肩がしっかりしていること、その肉体の中に在る骨格にはたくましさがあり、男性的なのである。特に腹筋についてみると、筋肉の筋がくっきりしているところは男性の様である。女性は筋肉の凹の部分に脂肪が付き筋肉の凹凸が見えにくくなるのに対し、男性は筋肉の凸の部分に脂肪がつくために筋肉の凹凸がくっきり見えるのだという。³⁸

³⁶ ヴァルター・ベンヤミン 『ベンヤミン・コレクション3：記憶への旅』 浅井健二郎編訳、久保哲司訳 筑摩書房 1997年 p56

³⁷ 竹盛天雄 『高等学校 現代文1』第一学習者 1997年 の中から、清岡卓行 『手の変幻』 p36 参照

³⁸ 廣野眞一 『青春と読書9月号』大日本印刷株式会社 2013年の中から、『「ミロのヴィーナス」の美に潜む普遍の原理とは？—美術のなぜを解剖する④—』布施英利 p38～47 参照

イギリスを訪れた時、そびえたつ台座の上にある像が目をついた。当時筆者は、その作家も作品も知らなかった。もし知識を持ってその像を目撃したら、「ああ、あれがあ作品か。大きいなあ。やっぱ大理石は存在感があるな。」と、そんな風に冷静にみていたであろう。しかし、先入観なくその作品を目の当たりにし、ソワソワした。あそこに在って大丈夫なのだろうかと不安に思った。絶対に物議があったはずである。なぜなら、見れば明らかに、それが障害を持つ体つきであることが判ったからである。その作品は、マーク・クイン³⁹の《Alison Lapper Pregnant(妊娠8か月のアリソン・ラッパー)》であった。この作品は、両腕がないためにミロのヴィーナスを思い起こさせた。とはいえ、《妊娠8か月のアリソン・ラッパー》は生まれつきその体であったので、両腕をただどこ



図5-2 マーク・クイン
《妊娠8か月のアリソン・ラッパー》
筆者撮影(2009年)

かへ失くしたミロのヴィーナスと違いはある。しかし、その表情は母の強さの表れであるうが、短髪で凛々しい顔立ちと、西洋人のせいかな顎のしっかりとした骨格が、どこか男性的にも感じられたのである。ミロのヴィーナスのように、男性女性、どちらとも言いようのある姿もまた、腕が失われた姿と同様に違和感の原因であり、そこに何か秘密があるのではないかという謎と神秘性を醸し出す要因であるのかもしれない。



図5-3 図5-2と角度をかえて
トラファルガー広場にて筆者撮影
(2009年)

さらに、その素材も気になった。あんなにも高いところに在る、あれは大理石だろうか、大理石には見えるけれど、今の時代、やはり軽くて設置も大理石よりは比較的簡単なFRP⁴⁰かもしれない。FRPだったら残念なような気もする、と、そんなことを想いながら写真に収めた。後日調べてみれば大理石であることが判り、安心した。なぜなら、その存在が強かったからである。もしFRPであの存在感であったなら、単に見た目のインパクトだったと思うに違いないからである。大理石で作られているところに重みを感じるのである。

³⁹ マーク・クイン (Marc Quinn: 1964-) イギリスの現代美術ヤング・ブリティッシュ・アーティスト (YABS) と呼ばれるコンテンポラリーアーティストに属する。

⁴⁰ Fiber Reinforced Plastics: ガラス繊維などを混ぜ、プラスチックを強化させた材料。



図 5-4 マーク・クイン「妊娠八カ月のアリソン・ラッパー」とミロのヴィーナス

大理石の像は内繰り(表面から何センチか残し内側を削り貫き、空洞にする)をしなければ中身は詰まっている。それに対し、FRP は表面何センチかだけで中身は空洞である。いわばプラスチックの人形である。勿論、作品によってはFRP で良いものはたくさんあるのだが、この作品はやはり大理石で良かったと思えるのである。単に質量の問題ではない。石には物質的重量以外の“重さ”がある。

おなかの中の生命は、つまり魂である。魂という塊は、やはり核であると思えるのである。中身の詰まった核を持ったその像のまなざしは、どこか遠くの見えない一点を見つめている。目が離せない像であった。

2 ルイズ・ブルジョワとボーボリの奴隷(ミケランジェロ)

NO PHOTO

図 5-5 ルイズ・ブルジョワ 《UNTITLED[NO.3]》 1996年

2003年、森美術館でルイズ・ブルジョワの作品⁴¹を見た。ピンク色の大理石に柔らかい腕の形。途中でトリミングされている両腕。いわゆる腕の断片であるがしかし不気味さはなかった。磨かれて半透明な表面と、鑿痕の残る表面が美しく、磨かれ、つるつるした表面は思わず触りたくなる彫刻である。

その両腕を見ていると、まるで写真で一瞬を切り取ったかのようなその時間が感じられる。それでいて、トリミングされてどこかへ行ってしまった部分とともに、なにか大事なものが無いような、何かが足りないような気がした。しかし同時に、これまで見てきた死の気配のように、今そこに実在しているものの存在とは別の存在（＝目に見えない存在）が同居しているようにも見えた。

《UNTITLED[NO.3]》（図 5-5）は、手を取り合うシーンを体の一部、腕から手にかけての部分のみを捉えている。しかし台座のような彫り残しを作ることでボリューム感もしくは存在感を残し、腕の存在感を強めているようである。さらに、手を取り合う優しげなシチュエーションであるが、腕だけでは不気味さが出てしまうであろうこの構図をゆったり見せているのはこの“彫り残し”つまり、量塊があるからなのかもしれない。

人として完全体でない、腕を失って魅力が増すことになったミロのヴィーナスとは違い、《UNTITLED[NO.3]》はそもそも部分だけを作っている。あるいは余白を作っている。こ

⁴¹ 森美術館での展示「ハピネス—アートにみる幸福への鍵 2003年」にて。
ルイズ・ブルジョワ (Louise Bourgeois : 1911-2010)

の作品を成立させている大事な要素は、この余白つまり“量塊”の部分である。その量塊は、石そのものの存在感を潰さずに彫刻しているからであると筆者には感じられる。彫り尽くさないところに魅力がある。それは、余計なものは彫っていないというように思えるのである。

さらに見ていくと《UNTITLED[NO.3]》の彫残しの部分は、台座のようにある程度整えられているとも見られるが、明らかに彫残しの部分に未完成感漂う大理石の彫刻がある。それは、ミケランジェロが作ったとされている六体の奴隷である。

NO PHOTO

図 5-6 《奴隷アトラス》

1513～1516年頃制作された、《瀕死の奴隷（瀕死の囚われ人）》、《抵抗する奴隷（抵抗する囚われ人）》の二体、そして、1520～1530年頃制作された《

『ボーボリの奴隷（ボーボリの囚われ人）』と言われる四体、《若い奴隷（若い囚われ人）》、《髭のある奴隷（髭のある囚われ人）》、《奴隷アトラス（囚われ人アトラス）》、《目覚める奴隷（目覚める囚われ人）》である。これらに関する確かな資料はないため制作年、制作者いずれも特定はできないが、様々な状況から推定するに、異論もあるがミケランジェロ作であろうということである。

特に『ボーボリの奴隷』はいずれも彫りかけの量塊が残り、未完成な状態である。しかしこれらが、ミケランジェロの「未完成（non finite）」の完璧な表現とさえ思える存在となっているのである。⁴²

NO PHOTO

図 5-7 《目覚める奴隷》

筆者は大理石を彫刻の素材として扱っているが、その理由としてその存在感が挙げられる。石の存在感は強く、内から発する「石の力」を感じる。結果的に彫刻の形は、

素材の力によって導かれもする。

ミケランジェロほどの技術があれば、彫り残すことなく彫りきることも可能なのであるが、彫刻において、何が完成であるのか、他人はおろか、作者にも分からないような気がする。彫ろうと思えば石が薄くなるまで彫れるのである。しかし、そこまですることが

⁴² ベネディクト・タッセン「Micheangelo ミケランジェロ 1475-1564 全作品集」TASCHEN 参照

得策ではなかったのではないだろうか。とらわれた奴隷を表すのに、その気の重さを表現するには、彫り尽くさず量塊を残し、身をよじりながら原石からにじり出るような姿を見た時、それ以上彫る必要がないように思えたか、または、彫り進めるのに躊躇いがあったのではないだろうか。

『ボーボリの奴隷』以前に制作された《瀕死の奴隷（瀕死の囚われ人）》、《抵抗する奴隷（抵抗する囚われ人）》の二体と見比べて筆者が思うのは、特に《瀕死の奴隷》は囚われの身にしてはすっきりしていて、陽の光を浴びているように見えるのである。浪人生の頃デッサンのモチーフとして《瀕死の奴隷》の石膏の半身像を何度も描いたが、光がきれいに降り注ぐので描きやすかった。《瀕死の奴隷》と同時期の《囚われの奴隷》もそうである。表情が瀕死とは見えず、光を浴びて気持ちよさそうに見える。奴隷にしては苦しんでいるようには見えず、まるで恍惚の表情をしている。それに比べ、後に制作した『ボーボリの奴隷』の方が、囚われ、身動きの取れない雰囲気が漂っている。顔も完全に彫り出しておらず表情が見えない。

筆者の憶測では、当時同性愛者であるとの疑惑のあったミケランジェロが、そうではなかったのだとしたら、《瀕死の奴隷》の恍惚の表情のせいでますます周りから同性愛者であると疑われ、『ボーボリの奴隷』では表情を作ることができなかったのではないかと想像してしまう。それに、《瀕死の奴隷》の足元には猿が彫られているが、瀕死の状況に置かれた奴隷の足元に猿を彫った心境は何だったのであろうか。瀕死という緊張感がまるでないように思える。ミケランジェロ自身、《瀕死の奴隷》は雰囲気が出せず悩んでいたのか

もしれない。彫るところがなくなってきて煮え切らない作品を見て、唯一足元に残る量塊に、ただ何となく猿を彫ってしまったのではないだろうか。そんな憶測をしていると、だんだん筆者には後に制作された『ボーボリの奴隷』四体に、ミケランジェロ自身の苦しみが共存しているようにも見えてくる。制作していると、自身の感情を彫刻に生きうつしてしまうと制作できなくなることがある。現実逃避とある程度の距離を持って素材に向き

NO PHOTO

図 5-8 《若い奴隷》

NO PHOTO

図 5-9 《髭のある奴隷》

合わない、近づきすぎて作品が見えなくなるような気もする。そうわかっているも見えなくなることは良くあることなのであるが、ミケランジェロにも、同性愛者疑惑はさておき何らかの気がかりがあったのかもしれない。そうであるとすれば、作家本人には息苦しい状況であるが、『ボーボリの奴隷』を見る限り、結果的にその身を捕えられた奴隷の精神的苦痛が伝わってくるようである。

完璧主義者ともいわれるミケランジェロが、彫り残したまま未完成で終わらせてしまったのは、完成させることに絶望したからである、という見方が自然かもしれないが、実際のところ、『ボーボリの奴隷』がどんな経緯で彫り残しのままになったのかは分かっていない。しかし《瀕死の奴隷》や《抵抗する奴隷》よりも、未完成のように見える『ボーボリの奴隷』四体は、体がまだ埋まっていることと表情が見えないことで、その姿からは苦しみを想像できるし、囚われている雰囲気が伝わってくる。形としては彫り尽くしていない未完成な形だとしても、その彫刻で伝えたいところは伝わる形であり、ある意味で完成ともいえる形なのである。

筆者は制作しているとき、自身の作品の完成形が分からない。そのため、どこまで形を作れば完成で、だからいつまでにここまで作るというような、制作の計画が立てられない。いつも完成は突然やってくるのである。筆者の場合完成は曖昧なもので、その時の直感で「なんとなく、これでとりあえず完成かもしれない」という瞬間がやってくるのである。『ボーボリの奴隷』は見える形を完璧にすることが完成ではないということを証明しているかのような作品である。それに対し《瀕死の奴隷》が、ある意味筆者には未完成に見える。作られた形は、当然完成

度が高いのだと思う。しかし瀕死の状況がそれほど伝わってこない。彫刻は、見える形の完璧さではなく、見えない存在や雰囲気、その気配が伝わるような形が完成と言えるので

はないだろうか。

形としての完成度を挙げることは勿論大切である。しかし、素材に自分の意志を押し付けるのではなく、可視・不可視の存在をもやもやしながら眺めることが筆者の作品制作には必要なのである。すでにそこにある、素材のもっている存在感に加え、自身が感じる違和感を彫っていくこと、その先にもっと何かありそうだと期待しながら彫り進めていくことが私の彫刻である。



「SWAN」 (2011年)

筆者は、この彫残しと、磨かれた形の調和を好むことから、自身の作品もそのようになることが多い。「SWAN」の裏側の彫残しには、デカルコマニーで見た顔を、うっすらと作り、「LILY」でも、彫残しの部分にメスのライオンを彫っている。彫残しから滲むように浮かび上がる形の、何か言い切らない中途半端さに、心地よい気持ち悪さがあり、私にとっては「何となく良い」形なのである。

結び

何気なく見ているものからそれ以上のものが感じられるとき、言葉では表しにくいもの、気になるもの、引っかかるものがある。そして、そしてそれらはここまで述べてきた「違和感」により気付かされる存在であり、その不確かな存在が訴えかけてくる「気配」「予感」、それこそが見逃してはならないものなのである。そしてそれらは「ドキドキ」や「ワクワク」といった、言葉ではそれ以上説明しづらいけれども、気分を高揚させるものなのである。

作家としてすべきことがあるなら、今の筆者においては、不確かな存在、つまり、自身の想像力でその時々見えてくるような「浮遊する存在」を追いかけることだけである。収集癖のような、モノに対する執着心、人が見過ごしてしまうようなことを見過ごさない執着心をもって、その浮遊する「何か」を捉まえるのである。というよりもそれは、決して捉まえられるものでもなく、今はまだ捉まえてはいけないような気もする。捉まえようと追いかけることがワクワクしていただける要因であると思うからである。目の前の「可視の存在」を、少し距離を置きながら傍観し、そこから感じる「違和」によって「不可視の存在」に気付かされる。答えがはっきりしないものを追いかけているから、また、別の違和を感じつつ作品を制作していくような気がする。

マーク・クインは、自らの血液を用いたセルフポートレイトの彫刻や、花壇をそのまま冷凍保存した作品を制作している。《Garden》はマイナス 80 度、25 トンのシリコンの液体に植物を浸しほぼ千本の花を満開のまま永遠に保存したのである。この作品について、マーク・クインは「美しい環境を作りたかった」と語っている。⁴³確かに《Garden》は美しい。美しすぎると言ってよいかもしれない。鮮やかな姿を留めているが、やはり、腐敗しない、消失しない植物とは、不自然であり違和感を伴う。桜は散るから美しい、という日本的な感性からすると、自然の美に反している。しかし、その常識からの「ズレ」は人間の作りだす美に反してはいないのかもしれない。冷凍保存しかたら永遠かというと、そうではない。装置が壊れれば永久保存もおしまいである。永遠不死の植物を作り上げることで、むしろ、その美しさは永遠であるという思い込みが揺らぎ、やはり永遠ではないという対極を仄めかしているかのように、筆者には感じられる。その不気味なほど美しい植物は、神秘的でもあり、違和でもある。違和感により、確かなものはもしかすると不確かなものであるのだと気付かされ、思い込みや固定観念が揺さぶられるのである。

⁴³ ブログ HAPPY HACKING(ニュー速)http://blogs.yahoo.co.jp/nietzsche_rimbaud/38292590.html

不自然さに見る美は、「違和感＝美術」となりうる事例のひとつであると言えそうである。
基本的に、マーク・クインの関心は、「自分」にしかない、という。自分にとって「自分」ほど謎な存在はない⁴⁴と。自分のからだを材料として対象化することによってはじめて、その距離感から違和感に気付かされ、「自分」という思い込みが揺らいでいく。

NO PHOTO

図 6-1 マーク・クイン 《Garden》 2000 年

NO PHOTO

NO PHOTO

図 6-2 マーク・クイン 《Self》 左上から 1991 年、1996 年、2001 年、2006 年

⁴⁴ 美術手帖編集部 『現代美術の教科書』 美術出版社 2005 年 p86、87

思い込みが揺らぐといえ、第五章の最後で述べた、「何となく良い」形は、今の時点の私にとっての「何となく良い」形であり、それはそれで今の結果として捉えているが、これは、自身の力量の中でこなせる「良い形」であるということに、ミケランジェロのボーボリの奴隷を見て気付かされたのである。持っている造形力の中で「何となく良い」と落ち着いてしまう前に、本当に絶望するところまでいかなければ、「良い形」など、まだ何も見えていないのである。「絶望の先に歓喜はある」というベートーベンの言葉もある。ミケランジェロは「ボーボリの奴隷」で絶望の先を見ることができたのだろうか。

筆者は、デカルコマニーの技法により、左右対称の像、偶然から生まれる像から形を探り、立体へと発展させることを試みてきた。その絵具のしみを見てると何か見えてきそうで、その実体のわからないものに「ワクワク」し執着心を抱いた。何が描かれているでもない曖昧な模様（平面）を辿り、徐々にはっきりとした形（立体）としてただ何となく存在させてみようというのが最初の目的であった。“ただ何となく”というのは意外と難しく、意外と大事だと思える。「不確かなもの」は、“ただ何となく”というところに存在していて、現実的にそれと向き合おうとすると、気持ちに余裕がなくなるためか、見えなくなってしまうのである。

この、「ただ何となく」の中に違和を感じ、「不確かな存在」を見つめ、それを追っていくことが私の彫刻である。

主に、大理石を彫刻の素材として好んで扱っているが、その理由としてはやはり、大理石のかたまり、“そこに在る存在感”である。しかしそれだけではなく“見えない存在感”、つまり何か期待できそうな、内から発する力を感じられるところが大理石の魅力である。

簡単には彫れない石だからこそ、違和感が生じ、向き合う時間ができる。その度に、可視・不可視のイメージを重ね合わせる。そうしているうちに、不確かな存在を感じられるようなものになっていると良いと思う。その作品がどんな形になるのか、最後までわからない。イメージは流動的に変化し、それに伴い彫刻も変化していくのである。そこに在るもの（作品）に、不確かな存在が、静かに寄り添い浮遊するような雰囲気表現できたら良いと思う。この不安定な違和を、さらに追い求め深めていきたい。私の彫刻はそこにある。

参考文献：

- 伊藤俊也監督 『風の又三郎 ガラスのマント』 宮沢賢治作 1989年
- 今道友信 『講座 美学2 -美学の主題 AESTHETICA』 東京大学出版会 1984年
- ヴァルター・ベンヤミン 『ベンヤミン・コレクション3：記憶への旅』 浅井健二郎編訳、久保哲司訳
筑摩書房 1997年
- 岡田温司 『半透明の美学』 岩波書店 2010年
- 押金純士 『美術手帳 877号』 美術出版社 2006年
- 佐々木健一 『日本的感性：触覚とずらしの構造』（中公新書 2072）中央公論新 2010年
- スーザン・ソントグ 『同じときの中で』 木幡和江訳 NTT出版 2009年
- 榎木野衣 『反アート入門』 幻冬舎 2010年第一刷 2011年第三刷
- 中野仁詞 榎本千賀子編集 『沈黙から 塩田千春』 神奈川県民ホール 2007年
- 加須屋明子編集 『塩田千春 精神の呼吸』 国立国際美術館 2008年
- 椎名節編集 『みづゑ2 シュルレアリスムの精神 第899号』 美術出版社© 1980年
- J.A.シュモル 『芸術における未完成』（美術名著選書17）中村二柄訳 1971年
- ジャン・ボードリヤール 『消滅の技法』 梅宮典子訳 PARCO 1997年
- 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」と自己意識』 山下篤子訳 日本放送出版協会 2006年
- ジェラルド・M・エーデルマン 『脳は空より広いか 「私」という現象を考える』 冬樹純子訳 草思社
2006年
- ジョルジュ・バタイユ 『内的体験』 出口裕弘訳 現代思潮社 1970年初版 1997年第十三刷
- 鈴木雅雄 林道郎 『シュルレアリスム美術を語るために』 水声社 2011年
- 鷹田博厚 『偉大な芸術家たち』 講談社 1967年
- 高安国世 訳編者 『人生の知恵 6 リルケの言葉（新装版）』 彌生書房 1997年
- 多木浩二 『表象の多面体』 青土社 2009年
- 竹盛天雄 『高等学校 現代文1』 第一学習者 1997年 より、清岡卓行 『手の変幻』 p36~p40
- 谷川渥 『廃墟の美学』 集英社 2003年
- 谷川渥 『表象の迷宮ーマニエリスムからモダニズムへ』 ありな書房 1992年
- チャールズ・シミック 『コーネルの箱』 柴田元幸訳 文芸春秋 2003年
- 手塚真 『視覚的恍惚』（叢書 L' ESPRIT NOUVEAU 13）白地社 1995年
- ハル・フォスター 『視覚論 平凡社ライブラリー608』 樽沼範久訳 平凡社 2007年
- 美術手帖編集部 『現代美術の教科書』 美術出版社 2005年
- ペン編集部 『PEN BOOKS やっぱり好きだ！草間彌生。We Love Yayoi Kusama』 阪急コミュニケーションズ 2011年
- ベネディクト・タッシェン 「Michejangelo ミケランジェロ 1475-1564 全作品集」 TASCHEN

マーク・ローゼンタール 監修 『「メランコリアー知の翼ーアンゼラム・キーファー」展カタログ』 セゾン美術館 1993年

マーティン・ガードナー 『自然界における左と右』 坪井忠二、藤井昭彦、児島弘訳 紀伊國屋書店 1992年

松村円 『「塩田千春 私たちの行方」カタログ』 丸亀市猪熊弦一郎現代美術館、公益財団法人ミモカ美術振興財団 会期 2012年3月18日(日)～7月1日(日)

港千尋 『考える皮膚 触覚文化論』 青土社 2010年

本明寛 『別冊サイエンス』 日本経済新聞社 1975年

山田詠美 『晩年の子供』 講談社 1991年 より、『ひよこの眼』 p191～p214

湯沢英彦 『クリスチャン・ボルタンスキー死者のモニュメント』 水声社 2004年

参考図版：

図 1-1

バルバラ・シャファージョヴァー (abcd,Paris)、テレジエ・ゼマーンコヴァー (abcd,Prague)、ブリュノ・ドウシャルム (abcd,Paris)、服部正 (兵庫県立美術館) 『解剖と変容：アール・ブリュットの極北へ チェコの鬼オルボシュ・プルニーとアンナ・ゼマーンコヴァー』 現代企画室 2012年

図 1-2

ブログ [under construction.art/雑食履歴帳](http://nataschakusumoto.seesaa.net/s/article/106845861.html)

<http://nataschakusumoto.seesaa.net/s/article/106845861.html>

図 1-3

ANREALAGE 2013-2014 A/W COLLECTION

www.youtube.com/watch?v=_ChI6AVtaPU

図 1-4

東大寺ホームページ <http://www.todaiji.or.jp/contents/guidance/guidance8.html>

ブログ中国語気になる表現 阿吽の呼吸と東大寺南大門金剛力士像

<http://blog.goo.ne.jp/inghosono/e/73c06e735b82c9b945b7682606fd309f>

図 1-5

ウィキペディア聖アンナと聖母子

<http://ja.m.wikipedia.org/wiki/聖アンナと聖母子>

図 1-6

ブログ [Salvastyle.com](http://www.salvastyle.com) ダビンチ受胎告知

http://www.salvastyle.info/menu_renaissance/view.cgi?file=davinci_annunciazione_u00&picture=%8E%F3%91%D9%8D%90%92m&person=%83%8C%83I%83i%83%8B%83h%81E%83_%81E%83%94%83B%83%93%83%60&back=davinci_annunciazione_u

図 1-7、8

ブログアメリカ国立公園めぐり ドライブ旅行

<http://m.blogs.yahoo.co.jp/fwiz735i/12692465.html>

図 1-10、11、12

ペン編集部 『PEN BOOKS やっぱり好きだ！草間彌生。We Love Yayoi Kusama』 阪急コミュニケーションズ 2011年

図 2-5

瀬木慎一監修 『エッシャー展カタログ』 アート・ライフ 1981年

安田恭子 『ハウステンボス・コレクション M.C.エッシャー』瞬報社写真印刷(株) 1994年

図 2-6

マーティン・ハンドフォード 『ウォーリーのふしぎなたび』 唐沢則幸訳 株式会社フレーベル館 1989年

図 2-7

末吉暁子・作 林明子・絵 『もりのかくれんぼう』 偕成社 1978初版 1987年17刷

図 2-8

ブログ 茂助 内見者視線を科学しよう <http://www.rakumachi.jp/news/archives/26843>

図 2-10、11

ロン・ミュエック、船越桂、クレイグ・レイン、村田大輔『ロン・ミュエック』フォイル 2008年

図 2-12

Madness is part of life 展カタログ 会期 2012年9月29日(土)~2013年1月6日(日) エスパス ルイ・ヴィトン東京

図 2-13

Excite.ism http://ism.excite.co.jp/art/rid_Original_00584/?pid=2

図 2-14

ヤン・シュヴァンクマイエル『ヤン・シュヴァンクマイエルの博物館』くまがいマキ、ペトル・ホリー 編集・翻訳 2001年 国書刊行会

図 2-15

木村要一編集 『みずゑ 特集—マルセル・デュシャン 867号』美術出版社© 1977年

図 3-1

サイト ARCHITECTURAL MAP

<http://homepage2.nifty.com/K-Ohno/a-map/Tokyo/3620-SR-building/04-SR.htm>

図 3-2

ブログ My Art Literacy

http://m.blogs.yahoo.co.jp/les_fleurs3106/64443920.html

図 3-3

ISBN 0-8109-0384-9 Original edition copyright©2001 Editions du Regard,Paris

English translation copyright©2001 Thames & Hudson Ltd,London,and Harry N.Abrams,Inc,

New York Printed and bound in Spain10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

図 3-4

谷川渥 『廃墟の美学』 集英社 2003 年

図 3-5

横浜美術館ホームページ <http://www.yaf.or.jp/yma/exhibition/2005/collection/2/exhibition3.html>

図 3-6

杉井ギザブロー監督 『銀河鉄道の夜』 宮沢賢治作 1985 年

図 5-1

廣野眞一『青春と読書 9月号』大日本印刷株式会社 2013 年より『「ミロのヴィーナス」の美に潜む普遍の原理とは？－美術のなぜを解剖する④－』布施英利

図 5-4

左：ブログ Ashley 事件から生命倫理を考える Ouellette 「生命倫理と生涯」第 5 章：「アリソン・ラッパ一の像」<http://m.blogs.yahoo.co.jp/spitzibara/64637230.html>

右：廣野眞一『青春と読書 9月号』大日本印刷株式会社 2013 年より『「ミロのヴィーナス」の美に潜む普遍の原理とは？－美術のなぜを解剖する④－』布施英利

図 5-5

森美術館編集『ハピネス－アートにみる幸福への鍵』カタログ 淡交社 2003 年

図 5-6、7、8、9、10、11

ベネディクト・タッシェン「Michejangelo ミケランジェロ 1475-1564 全作品集」TASCHEN

図 6-1

ブログ HAPPY HACKING(ニュー速) http://blogs.yahoo.co.jp/nietzsche_rimbaud/38292590.html

図 6-2

ブログ カラパイア <http://karapaia.livedoor.biz/archives52086939.html>