





ZOKEI ギャラリー：《TA・SHOH 〈掌〉》+ドローイング

「浮かぶ像―絵画の位置」展後記 ―次ぎなるステージに立って

母袋俊也

僕が絵を描くのは、知っているものや見えているものを描くことなどではなく、世界を見てみたい、世界に触れてみたいからに他ならない。

なぜならまだ僕たちは世界を知らないのだから。

そしてリアリズムが現実の肯定だとするならば、僕をイデアリストと言った人の考えを肯定したい。

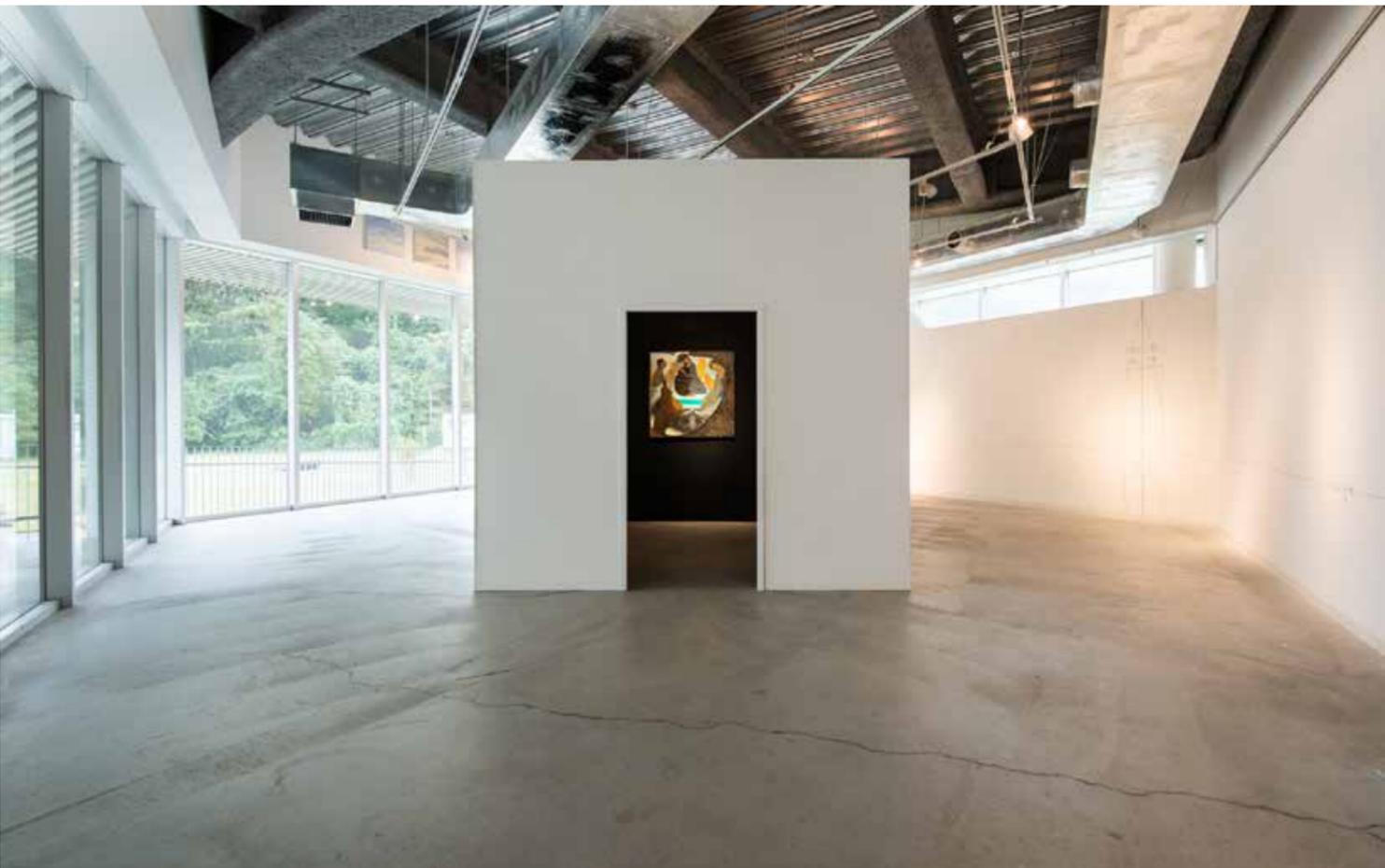
本稿の題名「浮かぶ像―絵画の位置」は昨年11月に東京造形大学附属美術館を中心に複数の学内施設で開催した僕の退職記念展のタイトルである。正式には「退職記念展 母袋俊也 浮かぶ像―絵画の位置」であった。

造形大が高尾から相原にキャンパスを移した1993年に僕は専任教員として着任、以降退職する2019年までの26年間絵画専攻アトリエで多くの学生たちと時間と志をともにしてきた。そんなひとりの教員の退職を記念しての学内での回顧展示なのだから、それは紛れもなく「退職展」なのだろう。だが当初、そこには抗いたい思いを隠せない僕がいたのだった。

それは「退職」とか「回顧」という語が、僕が律して制作と向き合おうとしてきたその心情や姿勢とは隔たりを感



CSギャラリー：《浮かぶ像・現出の場》インスタレーション



じずにはいられなかったからなのだと思う。だが他方、教育職にありながらも自らが表現者、制作者としてその制作の果実たる作品を対象に考究を重ねるといふ、やや特殊な僕の方法論は東京造形大学が教育の場であるだけではなく同時に研究の場でもあったことによって育まれたのだということへの気づきによって、展覧会構想を練っていく過程で徐々にではあるが、それらは受け入れられるようになっていったのだった。

「浮かぶ像」とは「絵画」のことである。しっかりとした実体としてある大地から離れ、一見不確かな幻影のように「像」はふわふわと人々の前に漂っている。だが現実から離れていること、そして不確かであること、それが故に高められ実現できることがある。

ここでそんな「絵画」、「像」をめぐる僕の短文3編を以下に記載したい。

3月11日以来、その日を契機にそれぞれの専門性は、厳しくその本質と胆力を問われることとなった。美術もまた圧倒的な現実を前に美術の位置、役割を問われ、聖顔布を起源の一つとする絵画もその使命が強く問われている。

絵画は実体であり虚である両義を生きている。

今回のように圧倒的な現実を前にした時、現実からは遠いところに現出する“リアリティの世界”は、現実から乖離した絵空事のようにも映ってしまうのである。

現実・リアルな世界は、この世界と非常によく似た、しかし実体を持たない精神だけのもう一つの世界と隣接

しているかのようである。そこは真理や普遍の世界であり、黄泉の国、まだ生まれてこない人々の世界で、その世界との接近を人々は崇高とか超越と呼ぶのだが、この二つの世界は、ほんのわずか重なり合い、そこにすき間を生じさせている。その両義の中間領域こそが現出の場なのであり、その現出はリアリティ、シミュラクル、シャイン、アンフラマンズなどと呼ばれるのである。

絵画、それは実体そのものではなく、空間性に働きかける像、薄い膜のようなものであり、もともと現実、リテラルの側にはないのであるが、現実・リアルを超え、実体性と超越性を確保することも可能とするのだ。(2012.1)

像が現出する場とは、精神のアイデアなる世界でもあり、現実の世界でもあるその両方の世界が繰り広げられる両義の場。その二つの世界がわずかに重なり合う中間領域。絵画が現出する場所はこういう場所なのでしょう。(2013.7.26)

人は世界を水平と垂直のグリッドで捉えることを知った。それは近代の合理的世界の始まりであったのかも知れない。しかしいつからか世界が水平と垂直であるかのような思い違いをしまっている。

水平性と垂直性は、しっかりとした大地に人がまっすぐに立ち、天と地を結ぶ不可視の垂直軸と対峙することをおして精神が明確さを増していく、いわば身体体験でもある。

だから絶対であるはずの大地が揺らされることで引き起こされた今回の身体体験は、水平性と垂直性のグリッドで世界を捉えようとするモデルネの思念そのものへの抜本的な揺さぶりを続けている。かつ今は、全ての前提であったしっかりとした大地、数値化された科学は、思想は、亀裂を起こし、傷つき、液状化でぬかるんでいるかのようなのである。

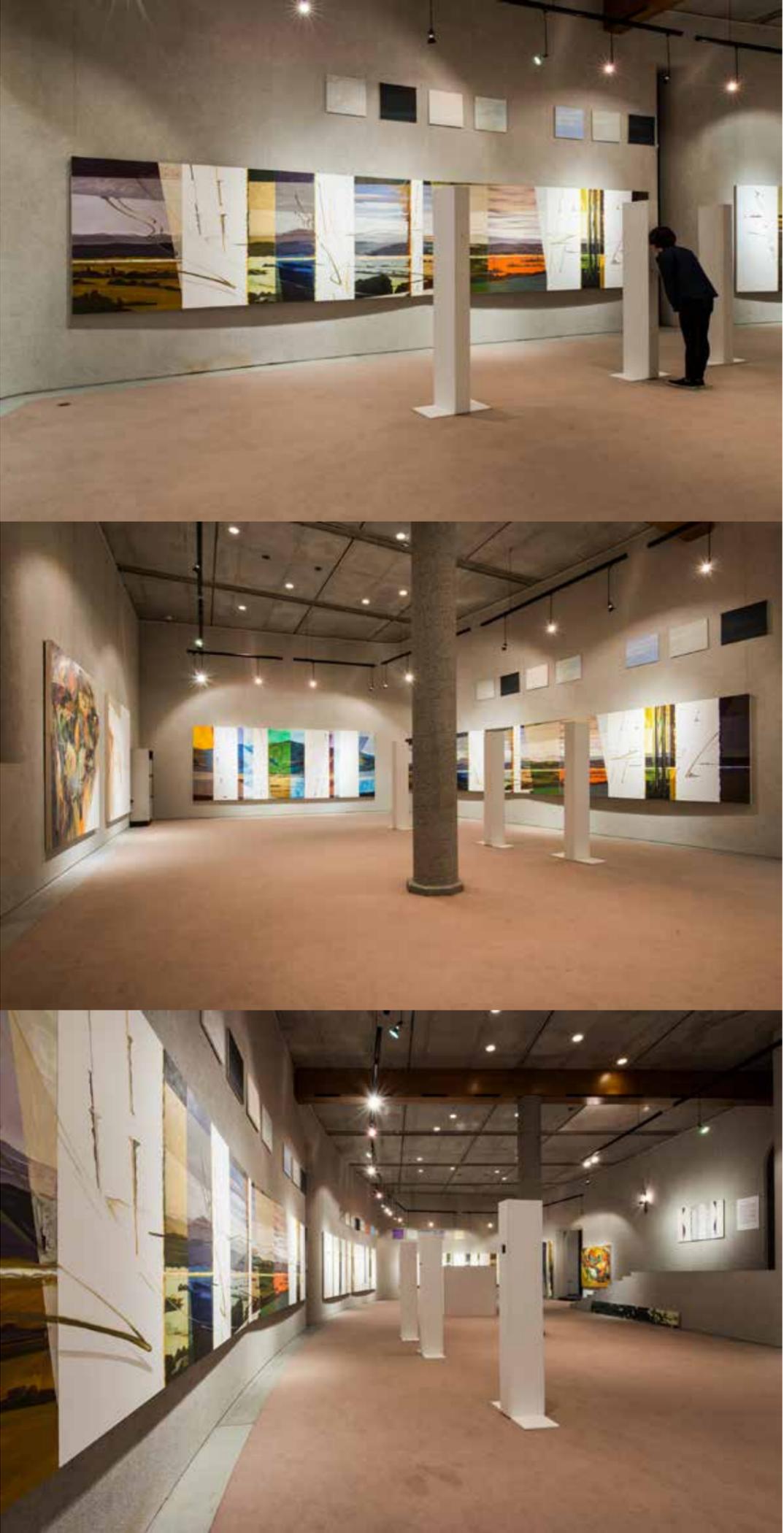


そこで大地には属さない絵画は、その地上から少し浮いたところに現出する「像―絵画」こそは、傷つき液状化した大地への救済に向かえるのだ。と僕には思える。(2013.8.28)

さて、その「浮かぶ像―絵画の位置」展の展示構想は熟考が重ねられた。

先ずは、なかなか理解を得られることがないと常々思っていた僕の仕事、その全体像を示すことのできる機会が与えられたのだと考えて、「絵画」の全系列と枠で対象を切り取る視覚体験装置「絵画のための見晴らし小屋」系作品を総覧する。加えてそれらを支える絵画思想の概念図ともいえるブランドローイングや自筆の論考などもあわせて開示する。

それによって、ドイツ留学中の1987年制作の《神話の墓B2》を起首として始まるフォーマット研究「絵画におけ



るフォーマットと精神性の相関」と制作の全体像を明示し、そして同時に何よりも表現というものに対する僕の思いが表れ出るように展示を構想したのだった。

そのために展示の場は附属美術館と二つのギャラリーにとどまらず中庭芝生そしてCS PLAZAと拡張していくこととなり、結果、展示はかなり大掛かりなものになった。とはいうものの出品を諦めざるをえなかった作品や展示構想に心残りがなかったわけではない。

具体的にはまずはメイン会場となる附属美術館においては、白井晟一建築であることを大切にしつつも、マンズーコレクションは消去することとし、〈TA〉〈奇数連結〉〈バーティカル〉〈Qf〉〈Himmel Bild〉という絵画全系列を概観する展示をすることとした。また、CSギャラリーでは「像は「現実の世界」と「精神だけの世界」がわずかに重なり合う両義的な場に浮かび上がる」という絵画思想の実体化としてのインスタレーション《小屋・現出の場》(2013年)の再構成展示を、芝生そしてCS PLAZAでは《ヤコブの梯子・造形大》、《ヤコブの梯子 枠窓・CSP》を設営した。さらにZOKKEIギャラリーにおいては全長17mを超える〈TA〉系絵画《TA・SHOH掌》(2003年)と思想の概念図ともいえるプランドロイニングを自筆の論考などとあわせて展示することとなった。

ここで再び展覧会タイトルである「絵画の位置」に戻り「絵画」について。

そもそも僕には絵を描いていく人生を決意した日があった。それは高校2年、鎌倉の神奈川県立近代美術館で開催された「ムンク展」で《叫び》を観た日だった。心底感動、心が動いた日であった。

ムンクの《叫び》は、その死臭のするような死生観を、そして自分の内側で起きている何ものかが外がわの世界に押し潰されそうになっている苦悶を10代の敏感な心に真っ直ぐに届けたのだろう。

僕はその時ムンクの心の不安や死生観、彼が描こうとする世界に感動と感銘を受けたのだろうと思う。加えてその

時に表現というものの強さ、そしてそれを実現させる「絵」に魅せられ、さらに自分の内部の確かなものを外に発信し、受け手の心を動かすことを可能とする「絵画」に憧れを持ったのだろう。

その日以来、僕は今日まで絵を描き続けている。本当に多くの様々な絵を描いてきたことになる。その間、絵は様々なその姿を変えてきたのだが、それらは「これは果たして絵になったのだろうか？」との問いとともにあり、同時に「絵とは何か？」というより根源的な問いに対しての答えを探し求める中でそれらが生み出されてきたように思えるのである。そしてその連なりが僕の絵画を形成してきた。そしてそれは、「絵」を「絵画」と呼び替えて考えることを必要とした。その上で表現の歴史を、絵画の本質、絵画の特質を問い、さらに絵画の役割を問いかけたのだ。その際、絵画の隣には常に普遍という言葉があつたようにも思えるのだ。

今回の展覧会、ZOKEIギャラリーでは、2003年に描かれた大作《TA・SHOH 掌》とともにアメリカによるイラク戦争突入前夜のステートメントも掲出されていた。そのテキストは以下のように「絵は正しくなくてはならない・・・」という一文から始まる。

・ TA・SHOH—QF・SHOH—∧絵∨／∧絵画∨に寄せて

絵を描く者にとって、絵は正しくなければならない。

絵画が、平面上で結ぼうとしているのは決して空間などではない。それは、きつと真理とか真実といった確かなる何ものかに違いないのだろう。だがそこに現れる像は、どこまでいっても仮りの像、似姿であり、“真—





附属美術館 第2展示室：《O》系



附属美術館 第3展示室：《O》キューブ

虚」、このパラドックスを絵画は生きるのである。それは絵画を困難の内側に位置づけると同時に、しかしそれが故に本質に触れうる可能性をもひらいているのである。

フォーマットと精神性の相関をメインテーマに僕は制作をすすめてきている。余白と色柱の複数パネルの横への連続性を特徴とする横長フォーマットの作品群が、当時アトリエのあった立川の水平性の風景から“TA”と名付けられ、体系付けられてからも久しい、一方、2011年以降余白を排除し、正方形に色彩が充満する“Qi” (Quadrat/full) が異なった原理のもと新たな試みとして続けられている。今回の発表の一つのアスペクトはその対峙である。

さて前世紀、絵画は、分析、批評精神によって総体の顕現化を実現した。それは絵画の正当性を示し、計り知れない果実を美術史に記した。しかし一方、殊に20世紀後半、我々は一枚の絵も遺さなかった様にも思えてきてしまうのである。この事は極めて大きい。総体に対して無自覚な絵も、総体認識を備えているだけの絵画も、ともに不十分なのである。もしそうだとすると、絵画は回復を急がなければならない。そして取り戻さなければならないものとは一体何なのか。

タイトルの SHOH とは掌である。それは、まだペレストロイカを迎える前のソ連時代、ノヴゴロド、暗い鉛色の空のもと、乏しい陽光の中で観た、ルブリョフのそれであり、また宇治で見上げた定朝のそれらである。それらは勿論美しい。だが僕が観ていたのは美しさではなく正しさであった様に思えるのだ。

真理や人生と深く関わるのは美術だけに与えられている事ではない。ただ論理的整合のもと、一つの解答のみを求める自然科学、あるいはイデオロギーや信仰が時として犯してしまう排他性とは異なり、美術は普遍性のもと多様を受容する。

絵画の使命は、その総体であると同時に一枚の絵として人々の前に“仮りの像＝真”を示す事であろう。それはちょうど風景がそうである様に、歴史の分節を超え、其処に在り、其処で生を営む人々を見守り、勇氣

を与え続けるのである。

絵画こそが、その力を持っている事を僕は信じ、これからも絵画の伴走を続ける。(2003.2)

絵は描く人間にとって、そして観る人間にとってどこに存在するのだろうか。絵は描こうとする画家の前にあるだけではなく、それを観ようとする人たちの前に現出し正対する人々に向けて真っ直ぐ視線を発する。

今、僕は絵を描いていく人生を決めた10代の僕、まだを描く経験もほとんどなく、美術に対する知識も乏しかった当時の僕に問いかけてみる。今の僕は果たして当時の自分に恥ずかしくない絵を描いているといえるのだろうか？ 手ごたえのある絵を描いているだろうか？

退職翌年度に開催された展覧会だったが、作品に対面する方々の姿に僕は手ごたえを感じることができた。活動を振り返る機会を得、作品の総観によって各系列の課題は明確になった。

また会期中開催された二つのシンポジウムと複数のトークは、僕の活動に様々な言葉と示唆を与え、卒業生が集ってくれた最終日に開催されたシンポジウムでは、モタイシユラー、モタイストなる語も飛び出し、照れくさくも嬉しい瞬間でもあった。

搬出後、未だに片付けが進まないままのアトリエではあるが、総括をふまえて既に制作もアーカイブ的デスクワークも様々始動している。

今年に入ってアトリエの壁面に立てかけられた作品の脇で《Of・Holz》2点が完成、4月には《Ofキューブ》と

して個展で発表される。また98年に完結していたという位置づけであった〈奇数連結〉は再始動、磔刑をモデルにして《ta・KK・ei》小作のためのドロージングが準備段階に入っている。

そして展覧会の展示光景も収録される画集『母袋俊也 浮かぶ像―絵画の位置』の発刊にむけての編集は追い込み状態にある。

藤野アトリエにて 2020. 2. 28 母袋俊也



芝生：《ヤコブの梯子・造形大》

母袋俊也（もたい・としや）

1954年、長野県生まれ。画家、美術理論家、東京造形大学名誉教授、嵯峨美術大学客員教授。
1978年、東京造形大学絵画専攻卒業。旧西ドイツ、フランクフルト美術大学絵画・美術理論科でライマー・ヨヒム
ス教授に学ぶ。専門は絵画「フォーマットと精神性」をテーマに制作、理論研究。近年では「絵画・像の現出する場、
位置」に対する関心を深め制作展開。

主な個展

2006「風景・窓・絵画アーティストの視点から…母袋俊也の試み」埼玉県立近代美術館（常設展特別展示）

2007「母袋俊也へ絵画のための見晴らし小屋」水平性の絵画△T△Vの流れ」辰野美術館

2012—2013「レクシジョンxフォーマットの画家母袋俊也 世界の切り取り方—縦長か横長か、それが問題だ」青梅
市立美術館

2017「母袋俊也 Koiga-Kubo 1993/2017そして〈Q〉」奈義町現代美術館

2019「母袋俊也 浮かぶ像—絵画の位置」東京造形大学附属美術館 NOXHEギャラリーなど

著書

『絵画へ 美術論集 1990—2018』（論創社）

『母袋俊也—浮かぶ像—絵画の位置』現代企画室）

『絵画のための見晴らし小屋』（BLUEART）

『母袋俊也 絵画』（BLUEART）

『成田克彦「もの派」の残り火と絵画への希求』共著（東京造形大学 現代造形創造センター）

【目次】

「浮かぶ像—絵画の位置」展後記 —次ぎなるステージに立って	母袋俊也	2
1974年のレオナルド・ダ・ヴィンチ 汚れ（ワクチン）	藤井 匡 橋本聡	20 38
Creative Shower Zine Fair 2019 CSZF りゅん 感情のレベルと意味のレベル、優しさの世界	CSLAB 山本 恵子	41 50
編集後記		60

1974年のレオナルド・ダ・ヴィンチ

藤井 匡

レオナルドは万能の天才か？

1974年は東京国立博物館で《モナ・リザ》が公開された年である。この展覧会の前後には、専門の美術史家だけでなく、普段は同時代の美術を扱っている美術評論家たちもレオナルドに関する文章を発表している。注目したいのは、その彼らの文章には、専門の美術史家のものとは異なった、ある特徴が見られることである。そこには、「モナ・リザ」展の主催者が述べる次のような言葉とは程遠いイメージが現れている。

レオナルド・ダ・ヴィンチは近代ヨーロッパ、近代世界を切り拓いたルネッサンス時代に生きた「万能の天才」といわれております。彼は、ルネッサンスの基本精神である自然科学的態度をもって人間や自然についての飽くことのない徹底的研究の上になたって迫真の絵画法を築き上げました。しかも、客観的な描写にとどまることなくその中に精神的なものを的確に表現することによって、盛期ルネッサンスのすばらしい様式を確立した偉大な芸術家であります。^{〔1〕}

美術評論家たちがレオナルドをこうしたものとはまったく異なった姿で描いた理由は、同時代の美術動向を併せて考えることで理解することができる。それらは1970年代前半の美術を起点にすることで見えてくるレオナルド像なの

である。

語り手の時代を鏡のように映し出すレオナルド

もちろん、これ以前から、レオナルドはさまざまな人間像で語られてきた。それらの解釈はそれぞれの時代の価値観を反映したものとなっている。^{〔2〕}

例えば、《モナ・リザ》の評価は、19世紀以前は、ジョルジョ・ヴァザーリ『美術家列伝』（1550年）の「絵画の精妙さが可能にしてくれるあらゆる細部が、そこに描かれていた」という記述に沿って形成されてきた。ここでは、この絵画は「生き生きと真に迫った肖像画」と見なされており、同時に、その神業のような「驚異的な自然模倣」が賞賛されていた。この時代には、作品評価のパラダイムとして、「人物の生氣あふれる再現と人間業を越えた水準の高さという特質」が抽出されたのである。

他方、ロマン主義の勃興する19世紀半ばになると、それは「謎めいた神秘的な女性像」に変貌する。《モナ・リザ》に「謎めいた美」、「神秘的な微笑み」や「人間を越えた冷笑」を見出すようなパラダイムが成立したのである。さらに、20世紀初頭には、その延長上に、当時のアーティストたちを魅了した、男を破滅させる「宿命の女（ファム・ファタール）」のイメージが付与されることになる。

三浦篤は、こうした評価の変化を時代の価値観の変化に求めている。「話をいささか単純化することになる」と断った上で、19世紀以前に要求されたのが理性的に判断できるもの、明快に統御できるものであったのに対し、19世紀には、逆に、説明しがたいもの、感覚的にとらえられるものに変化したことを指摘する。「19世紀以前に女性は、優しかりうと、狡猾であろうと、コケツトリーであろうと、少なくとも理解可能な存在であったが、ロマン主義以降、女性はある意味で得体の知れぬもの、統御しがたい存在とみなされるようになる。」

日本においても、明治30年代から昭和初期までは、夏目漱石や高村光太郎をはじめとして、ヨーロッパの世紀末的な美意識を継承した解釈が行われていた。しかしながら、太平洋戦争の時代になると、レオナルドは芸術家としてのみならず、科学者としても高く評価されるようになる。戦争を遂行するという都合から、理想的な技術官僚のイメージが要求されたからである。¹³

では、1974年の場合はどうだったか。そのことを考える前提として、1960年代末から、近代の終焉という意識が高まってくるのが注目される。ここでの近代は、主に「機械の時代」と「政治や経済の体制」を意味している。前者は、エレクトロニクスのような新しいテクノロジーの普及によって、機械を旧時代のものと思わず風潮が生まれたこと、後者は、日本のみならずフランスやアメリカでも大きな運動となった、現行の政治体制に対する批判に由来する。その結果として、美術においては、〈見る〉ことに対する関心が高まってゆく。「機械の時代」の〈つくる〉ことを中心とする価値観から、テレビなどを通じての〈見る〉ことを重要とする価値観へと移行したのである。

実際、この時代には、多くのアーティストたちが写真や8ミリフィルムを用いた表現を行っていた。「1960年代末から70年代にかけて、美術家のあいだで映像作品をつくるのが流行した（中略）この場合に映像とは、写真だけでなく映画やビデオの場合もあるのだが、いずれにせよそれまで映像とまったく無縁だった多くの美術家がかぞって映像制作に着手した。」¹⁴彼らにとっての写真やフィルムとは、〈つくる〉ことが否定的にとらえられた時代状況なかで、美術をつくらないための方法、あるいは、美術の制度を検証するための手段だったのである。

こうした「美術の制度を検証する」という姿勢は、当時の政治体制や経済体制に対する批判の高まりを反映したものであった。そのなかで、アーティストたちも美術を含めた既成制度の批判に強い関心を払うようになったのである。そこから、〈見る〉ことに個人の主体性を求める機運、〈見る〉ことにまつわる慣習や誤謬を点検し、新たな視覚を求めることが課題として自覚されるようになったのだ。¹⁵そのなかで、レオナルドも近代的な〈つくる〉人からポスト近代的な〈見る〉人へと読み替えられてゆくことになるのである。

機械時代の終焉 〈つくる〉から〈見る〉へ

この時代に広まった、機械時代の終焉を象徴するのが、1968年にニューヨーク近代美術館で行われた展覧会「機械―機械時代のおわりに見られる」である。企画者は後にポンピドゥー・センターの初代館長に就任するポントゥス・フルテン。彼によれば、この展覧会は「偉大なる創造者であり破壊者でもあり、その歴史においてはじめて他の道具によって主権をおびやかされるという困難な時期に立っているメカニカルな機械」に捧げられたものである。¹⁶

こうした考えの背景には、当時流行していたマーシャル・マクルーハンのメディア論があるといえる。マクルーハンの場合、メディアとは人間の何らかの能力を拡張したものを意味している。例えば、車輪は足の拡張、衣服は皮膚の拡張といった具合である。その上で、機械が人間の肉体を外部に向かって拡張するものだったのに対し、新しいテクノロジーは中枢神経の拡張であり、人間の身体の内部に拡張を起すものだとするのである。¹⁷フルテンはマクルーハンに倣って、この時代に、支配的なメディアが機械から他のものに移行したことを語ったのだ。

この展覧会では、絵画や彫刻のほか、写真、映画、自動車、マンガ、人形など、さまざまなものが扱われているが、その劈頭を飾るのがレオナルドのスケッチである。『パリ手稿』から3点、『アトランティコ手稿』から2点選ばれているが、すべて、人間が空を飛ぶための器具の構想を描き留めたものである。¹⁸絵画に関するものではなく、工学系発明品に関するものが出品されたことから分かるように、ここでのレオナルドは〈つくる〉人であり、近代を導いた人間として位置づけられている。

フルテンの展覧会を受けて、日本では、宮川淳が「手の失権」という評論を1969年に発表する。¹⁹産業革命以降、人間が手で〈つくる〉ことと機械によって〈つくる〉ことが対立すると考えられてきたが、そうではなく、この時代には、〈つくる〉ことと〈見る〉ことが対立するのが明らかになったと宮川は述べる。「手仕事か機械か、という次元では

芸術とテクノロジーの問題の真の位相をとらえることはできない。問題は、より深く、芸術における《つくる》ことに對する《見る》ことの重要性の認識にかかわるのであり、そしてテクノロジーはまさしく《つくる》という概念を崩壊させることによって、この認識を決定的にするのである。」

この〈見る〉人としてのアーティストとして取り上げられるのが、レイメイドを用いたマルセル・デュシャンである。そもそも、芸術作品を見ることは自然なものではないと宮川は語る。「われわれはなんらかの約束にしたがって見ているのであり、作品を見るとは、対象（作品）と眼とのあいだに、ということとは視覚の《自然》の上に、制度化された《見る》ことの厚みをその都度ぬりかさね、形づくってゆくことなのである。」その上で、デュシャンを〈つくる〉ことに対して〈見る〉ことの優位を示し、〈見る〉ことの積極性を回復させたアーティストとするのである。

ここでは、近代を導いたレオナルドとそれを疑うデュシャンは相反する作家として位置づけられている。現在でも、一般にはそう理解されているだろう。しかしながら、1974年には、こうしたデュシャンからレオナルドを解釈することが試みられることになる。

ちなみに、本稿のタイトル「1974年のレオナルド・ダ・ヴィンチ」からは、村上春樹の小説『1973年のピンボール』が連想されるかもしれない。この小説のなかでは、ピンボールの発明は1934年と書かれている。チャーリー・チャップリンの映画『モダン・タイムス』が1936年と、ほぼ同時期であることから分かるように、ここでのピンボールは機械の時代を象徴するものであり、それが取り返しのでない過去と重ね合わせて描かれる。¹⁰小説の終盤で、主人公である「僕」は探し求めていたピンボール・マシンと再会するが、しかし、プレイすることなく、単に〈見る〉だけで去っていく。この小説も、あるいは、機械時代の終焉という当時の感覚を共有しているといえるのかもしれない。

「もの派」による批判 〈つくる〉人としてのレオナルド

1960年代のおわりから70年代のはじめにかけて、日本では「もの派」と呼ばれる動向が台頭する。石などの自然物や鉄板などの産業材料を、ほとんど加工することなく提示したことがその名の由来だが、ここにも、近代化を推進してきた〈つくる〉ことに對する批判的な視点があることが認められる。

その代表的な論客である李禹煥は1970年に次のように述べている。「わずか四、五百年の近代芸術の繁栄と凋落の過程は、像の形象化という表象作用の歴史である（中略）作るとは、理念の対象化、すなわち像の物象的凝結化において他にどのような意味でもない。」「¹¹ここでの〈つくる〉とは、アーティストの頭のなかにあるものをそのまま実現することを意味するが、李は同時期の別の文章で、その代表者として、レオナルドの名を挙げている。「世界は、人間の思い通りのものとして再構成され、「人間の意に適うものとして描き直さるべきである」というレオナルド・ダ・ヴィンチの力説からもうかがわれるように、表象作用は近代を規定づける決定的な特徴であると言っている。」「¹²そうした考え方が、人間が世界を支配する、人間中心主義的な思想として批判されたのである。

1968年に《位相―大地》を発表して、「もの派」の起点となった関根伸夫も同様の理解を示している。いままでの美術で前提とされてきた、作者の意図が制作に先立って存在することを否定しようというのだ。彼の場合、アーティストの意図は「もの」と出会う契機だと考えられている。「つくるまえに、ある意図なりプランなりが、まずある（中略）いままでの美術は、そういうプランとか意図を使って作者の観念とか理念を前面化することに必死だったわけですね。しかしほとんどの場合（中略）プランとか意図は、それを契機としてもと出会うためのある表示方法でしかないんですね。そういうプランとは意図という方法を契機として、なにかを見るという……。」¹³

関根の考える「いままでの美術」は、歴史的には、レオナルドの時代、16世紀にはじまるものである。古代ギリシ

アの哲学者プラトンのアイデアは、本来、天上界に実在する形而上学的な実体を意味するものだったが、この時代には、それが人間の精神のなかに存在する表象や直観の意味へと変化する。¹⁴ 私たちが通常の意味で用いるアイディアはこの意味だが、「もの派」の作家たちはそうした制作のあり方を否定したのだ。

「もの派」のアーティストたちが描いた、こうしたレオナルド像には先行する事例がある。フランスの文筆家ポール・ヴァレリーの「レオナルド・ダ・ヴィンチ方法序説」（1894年）、そして、「覚書と余談」（1919年）。ヴァレリーは、ここで、レオナルドのことを「世界そのものの制作者だった」¹⁵と語っている。李によるレオナルド像はここに由来すると思われるが、ただし、評価としては正反対になっている。それは、2人の書き手の資質の違い以上に、50年を隔てた、2人の生きた時代の価値観の違いを表わすものといえる。

「もの派」の代表的なアーティストの1人である小清水漸は、友人であり、同じ「もの派」の作家であった成田克彦について、後年、次のように記している。「描くのではなく、造るのでもなく、予見をもって「みる」ことにした」¹⁶と〈つくる〉ことに異議を唱えた彼らにとっても、やはり、〈見る〉ことがその対抗的な行為と考えられたのである。

マルセル・デュシャン もうひとりのレオナルド

1974年5月、「モナ・リザ展」の会期中に、東野芳明は「もうひとりのレオナルド」という文章を発表する。¹⁷ 彼のいう「もうひとりのレオナルド」とは、宮川の述べた〈見る〉人、デュシャンのことである。1960年代末の〈つくる〉人から〈見る〉人へ、東野はレオナルドの人間像をあえて移行させたのである。

2人の共通点には、例えば、完成作が少ないにも関わらず、それに関するスケッチやメモを大量に残したことがある。レオナルドでは現存するだけでも約4000枚といわれる手稿類、デュシャンでは《彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁さえも（グリーン・ボックス）》（1934年）や《不定法にて（ホワイト・ボックス）》（1966年）など

が該当する。しかし、何よりも、1919年のパロディ、《モナ・リザ》の複製画に髭を描き加えた《L.H.O.O.Q.》が挙げられる。

東野はこれを単なる冗談として受け取るのではなく、思想に関わる問題として解釈しようとする。髭をたくわえた女性の姿、彼はここからレオナルドの男性女性一体の思想が引き出されてくることを指摘する。¹⁸ そこには、デュシャン本人による女性キャラクター「ローズ・セラヴィ」の扮装を重ねることもできる。「ひげを加えることで、「モナ・リザ」を男性化し、ダ・ヴィンチの秘められた、両性具有的、同性愛的傾向を露呈したものとも考えられ、デュシャン自身の変装や女性名による、性の曖昧化にもつながってゆくものである。¹⁹ 彼によれば、両性具有への関心という点で、両者は共通することになる。

また、この作品の下に書き込まれたアルファベット。これはフランス語風に「エル・アッシュ・オ・オ・キュ」と読み、「彼女のお尻は熱い (elle a chaud au cul)」というエロティックな意味で理解されるのが一般的である。²⁰ しかし、東野は別の解釈も紹介している。英語風に読めば「ルック」、「見る」という意味になるというものである。ここにも〈つくる〉に対する〈見る〉の優位性が響いている。

重要なのは、この〈見る〉は理解するためのものではなく、疑うためのものだということである。そのことに関してだが、東野はレオナルドの鏡文字について興味深い指摘を行っている。反転しているのは文字だけなのか、実は、スケッチの方も反転しているのではないか。それが事実かどうかよりも、そうした疑いをもたらすことに近代批判としての意味を見出すのである。

さらに、見る側と見られる側で像が反転することを指摘し、〈見る〉ことが相対的なものにすぎないことも訴える。レオナルドの『絵画論』に記述された、描かれたものと鏡に映されたものとの比較を引用した上で、絵画の方が「見る側の論理」、左右反転した鏡像の方が「見られる側の論理」にあると語るのである。「レオナルドがデッサンを鏡に映し、試みることをすすめているのは、見る側の論理（デッサン）を見られる側の論理（鏡像）に反転すること、あるいは両

者の同値性に注目することを暗示しているのであって、いいかえれば、「見る」ことの絶対性ではなく、「見る」ことが抱え込んでいる相対性を鮮やかに示したことにほかなるまいか。²¹

東野は、〈見る〉ことの問い直しを図ったデュシャンになぞらえることで、人間中心主義的な近代の出発点にいるレオナルドを、ポスト近代を先取りした存在と見なそうとしたのである。

つくれない人 アイディアの芸術家

1974年の「モナ・リザ展」と同時期に、同じ上野にある国立科学博物館で「科学者レオナルドダビンチ展」が開催されている。展覧会主催者の言葉は、近代科学を先取りしたレオナルドの業績をこの上なく讃えるものとなっている。

レオナルドダビンチは、ルネサンス・イタリアの生んだ最大の天才でしたが、芸術家としての名声もさりながら、科学者としての業績には、さらに偉大なものがありました。彼の止るところを知らぬ探求心と、比類のない創造力のほとばしりは、数多くのスケッチに、奇想天外な機械器具の設計図や、精密な人体解剖図として残されていますが、それらはいずれも500年も前に、今日の科学技術を、みごとに先取りしていました。²²

しかしながら、同展に対しては、中原佑介がまったく対照的な言葉を残している。中原は、レオナルドの発明品は実用性をもたないという前提に立っており、つくられたとしても、永遠に使われることのないものだと述べる。「技術の歴史では、ある発明はひきつがれ、手を加えられて、改良されてゆくのが普通であって、それだけでおわってしまうも

のは、正しくは技術的発明品とはいわないだろう。²³その上で、それらが発明品というよりも、芸術作品のように見えるところが面白いと言うのだ。こうした評価も、同時代の美術動向から考えることができる。

中原が特に注目するのが「はばたき飛行機（オーニソプター）」だが、実際のところ、後世に実現される飛行機とはあまり関係のないものといえる。ニューヨーク近代美術館の「機械」展のカタログでも、レオナルドの他の発明品に較べて、空を飛ぶための器具が遙かに合理的でないことが指摘されていた。²⁴そこから、中原は、レオナルドが求めたのは、現在のような飛行機をつくることではなく、人工的に鳥をつくることだったと考えるのである。²⁵

比較として登場するのが、ウラジーミル・タトリンが1930年頃に取り組んだ「はばたき飛行機」である。「機械」展では、一応、レオナルドのものは発明品に、タトリンのものは芸術品に分類されている。もちろん、ロケット開発がはじまっている時代につくられたタトリンのものを発明品と呼ぶことはできない（同じタトリンのものとしても、《第三インターナショナル記念塔》より10年も後である）。しかし、中原はレオナルドのものも同じだというのだ。両方とも、発明品としては失敗以外の何物でもない。そして、それが失敗であることを芸術として評価するのである。「オーニソプターは、何ものかの先駆であったり、何かの予備的考案ではなく、それ自身が目的であり、それ自身でひとりだちするのである。」「オーニソプターが未だかつて成功していないのは、それが永遠の夢であることをおもわせるのに充分である。それは失敗ではなく、未だ実現せざるものとしてわれわれの前にあるというべきだろう。」

中原は1968年に「アイディアとしての芸術」²⁶という評論を発表しているが、こうしたレオナルド理解はここにすでに登場している。「レオナルドのおびただしい数にのぼるそれらのスケッチは、それそのものとして私の関心をそそらずにはいない。むしろ、実現したかどうかはどうでもいいのである。レオナルドの空想した飛行機のように、実際には飛ぶはずのないもののほうが、より私の心を打つ。それは〈アイディア〉であり、かつ〈アイディア〉以外のなものでもないのである。」中原は、レオナルドが書き残した空想的な計画を〈アイディア〉が自立した芸術として理解し、スケッチのかたちで発表されていたクレス・オルデンバーグやクリストの壮大な構想の先駆と見なすのである。

レオナルドのスケッチは、自然観察をはじめとする、〈見る〉ことを通して獲得されたアイデアであると同時に、〈つくる〉ことのできないものばかりであった。ここでも、やはり、近代に対する批判が、その出発点にいるレオナルドによって先取りされていたことが示されるのである。

國府理 レオナルドⅡ 〈見る〉人の末裔

万能の天才としてではなく、〈見る〉人としてのレオナルド。この延長上には、どのような芸術が考えられるだろうか。最後に、國府理という1970年生まれのアーティストの仕事を取り上げたい。

彼は自転車や自動車を素材とした彫刻で知られるが、それらは〈つくる〉技術において非常に高いものを示している。例えば、《電動三輪自動車》¹は自動車用のバッテリー4個を連結、モーターを回転させて走行するものだが、スピードとしては60kmくらいまで出るものとなっている。こうしたものを自分ひとりで設計から制作まで行っていたのである。

しかしながら、この作品は彼のなかでは例外に属している。基本的に、彼の作品は設計の正確さと高い生産技術に裏打ちされながらも、役に立たないものが大半なのだ。《プロペラ自転車》²は、草刈り機のエンジンで羽根を回転させて推進力を得ようとするものだが、実は、1度も使われたことがない。本人もいうように、実際に回転させるにはあまりに危険なためである。他にも、ペダルを漕ぐことによって進む《人力自動車》、セイルで風を受けて進む《Natural Powered Vehicle》³、電子楽器テルミンをインターフェイスに用いた《Mental Powered Vehicle》⁴など、見事に役に立たないものが並んでいる。

また、プロジェクトとして行った《CO2 Cube》もほぼ計画倒れといってよいものである。これは、京都から大阪まで行く際に、軽トラックがどの程度の排気ガスを算出するのかを可視化したもので、〈見る〉ことに基づいた

1 國府理 《電動三輪自動車》1994-2004年 撮影：豊永政史



2 國府理 《プロペラ自転車》1994年 撮影：北村光隆



3 國府理 《Natural Powered Vehicle》2004年 撮影：豊永政史



4 國府理 《Mental Powered Vehicle》2006年 撮影：豊永政史

芸術行為と呼べるものである。しかしながら、出発してすぐに用意した容器を使い果たしてしまい、結局、ほとんど測定できないままに終わっている。

中原は、1940年生まれベルギーの美術家パナマレンコの非実用的な発明品（ということは芸術品だ）について次のように述べている。ここでの中原の理解は、そのまま、國府の作品を理解するために用いることができるように思われる。

パナマレンコ（中略）の考案する動力飛行機も、およそ普通の飛行機とは異質なものである。彼によれば、それはエキセントリックな飛行機を夢見るためというよりは、それによって世界に変化を与えることの方かより大きな目的であるという。（中略）そこにみられるのは新しい能率のものをつくり出すというのではなく、これまでの思考を土台にしながら、観念としてなお見落している可能性はないかどうかを探索するという態度にほかなるまい。（中略）実際にそれが飛ぶとか動くということよりも、何よりもまず重視されるべきは、思考と想像力のつくり出す可能性だからである。²⁷

私はかつて次のように述べたことがある。「國府自身は《KOKUFUMOBIL》について、「ここではない何処かへ連れていくことができる、その可能性こそが重要な機能だった」と語った。ここで重要なのは、それが可能性に留まり続けることである。実際にどこかに行きたければ、既成の自動車を運転すればよいだけの話である。わざわざ彫刻をつくる必要などない。彼はそれでは解決しない何かについて考え続け、提示し続けたのである。」²⁸これは上記の中原とほぼ同一の考えである。

哲学者エリー・デューリングは、パナマレンコの作品を「理念的なオブジェ」であると同時に「実験的なオブジェ」でもあるものと見なし、それを「プロトタイプ」と名づけている。「プロトタイプ」が指し示すのは、さまざまなオブジェ

からなる、ある特別なカテゴリーというよりも、新たな生産体制である。簡単に言えば、そこで問題となるのは、プロセスという発想なしですます、あるいはそれを過大に扱うことがない、そのような実験的芸術なのだ。²⁹ デューリンの「プロトタイプ」は國府の作品に適用できると同時に、中原の解釈するレオナルドの飛行器具にも適用できるものといえる。

國府は2014年に亡くなってしまったため、彼自身がレオナルドのことをどの程度意識していたのかを確認することはできない。もしかすると、全然意識していなかった可能性もある。むしろ、そう考える方が自然かもしれない。仮に、レオナルドのことを、近代を導いた万能の天才と解釈するのであれば、しかしながら、それとは異なった、近代の批判者としてのレオナルドもまた解釈可能なのだ。だとすれば、國府の仕事をレオナルドの末裔に位置づけることもできるのではないだろうか。

1974年に求められたレオナルド像は、現在の美術を考える上で、依然として有効性をもっていると考えられる。

註

- 1 安達健二稲田清助山田智三郎(タイトルなし)『モナ・リザ展』モナ・リザ歓迎委員会1974年頁なし。
- 2 三浦篤「かくも永き戯れ―《モナ・リザ》神話の変容―」『モナ・リザ100の微笑』日本経済新聞社2000年16・27頁。
- 3 谷口英理「レオナルドと近代日本」『レオナルド・ダ・ヴィンチの世界 All about Leonardo』(池上英洋編著)東京堂出版2007年414・431頁。
- 4 西村智弘『日本芸術写真史浮世絵からデジタルまで』美学出版2008年386頁。
- 5 光田由里『高松次郎言葉ともの』水声社2011年176・179頁。
- 6 K. G. Pontus Hultén, The machine as seen at the end of the mechanical age, The Museum of Modern Art, New York, 1968, p.6. 引用文に関しては以下を参照した。中原佑介「機械―機械時代の終りに見られる」『美術手帖』No.3211969年12月号増刊172頁。
- 7 マーシャル・マクルーハン『人間拡張の原理*メディアの理解』(後藤和彦高儀進訳)竹内書店新社1967年、および小林啓倫『今こそ読みたいマクルーハン』マイナビ2013年52・84頁。
- 8 出品作品は次のとおり。《オペレーターが直立している飛行機械》『パリ手稿B』f.80r;《翼のメカニズム》『アトランティコ手稿』f.31v;《横たわった人間が腕と脚を使って翼を羽ばたかせる飛行機械》『パリ手稿B』f.75r;《ヘリコプター(エア・スクリュウ)》『パリ手稿B』f.83v;《バラシユート》『アトランティコ手稿』f.381v。
- 9 宮川淳「手の失権シンボルとしての機械と手工的思考」『宮川淳絵画とその影』(建島哲編)みすず書房2007年164・175頁。
- 10 村上春樹『1973年のピンボール』講談社1980年。なお、村上の次作『羊をめぐる冒険』では、「権力から反権力に至る全て」をとりこんだ「右翼の大物」に羊が入り込んだのが1936年、物語は1978年にその羊を爆破するところでおわるが、これも近代の終焉という意識に関与していると思われる。『羊をめぐる冒険』講談社1982年。
- 11 李禹煥「出会いを求めて」『新版・出会いを求めて』美術出版社2000年49頁。
- 12 李「観念崇拜と表現の危機」前掲書19頁。
- 13 座談会「ものゝかひらく新しい世界」での発言。『美術手帖』No.3241970年2月号38頁。
- 14 エルヴィン・パノフスキー『イデア美と芸術の理論のために』(伊藤博明富松保文訳)平凡社2004年20・27頁。
- 15 ポール・ヴァレリー『レオナルド・ダ・ヴィンチ論』(塚本昌則訳)筑摩書房2013年97頁。
- 16 東京造形大学附属美術館「監修」『成田克彦「もの派」の残り火と絵画への希求』東京造形大学現代造形創造センター2017年の帯(ブック・バンド)に寄せた文章。
- 17 東野芳明「もうひとりのレオナルド」『美術手帖』No.3811974年5月号112・123頁。
- 18 当時のネオ・プラトニズムの思想に由来するレオナルドの両性具有イメージについては次を参照。池上英洋『レオナルド・ダ・ヴィンチ生涯と芸術のすべて』筑摩書房2019年460・468頁。
- 19 東野「マルセル・デュシャン―生涯Ⅱ作品」『反芸術「ダダ」の巨匠見るひとが芸術をつくるマルセル・デュシャン展』西武美術館／高輪美術館1981年頁なし。
- 20 カルヴィン・トムキンス『マルセル・デュシャン』(木下哲夫訳)みすず書房2003年225頁、菅原教夫『レディメイドデュシャン覚書』五柳書院1998年73頁、など。
- 21 東野「レオナルド・ダ・ヴィンチあるいは、左ぎき思想」『裏切られた眼差しレオナルドからウォーホルへ』朝日出版社1980年16頁。ただ

- し、東野のこの指摘は、鏡に映った像以上に、写真フィルムを裏焼きでプリントした場合の方がより該当するようと思われる。
- 22 「あいさつ」『科学者レオナルドダビンチ展』朝日新聞社1974年頁なし。
- 23 中原「技術的神話の世界Ⅱ発明家レオナルド」『みづゑ』№8311974年6月号78頁。
- 24 Fultén, op.cit., p.16.
- 25 中原『大発明物語』美術出版社1975年9・39頁。
- 26 中原「アイディアとしての芸術」『見ることの神話』フィルムアート社1972年39・60頁。
- 27 中原『大発明物語』100頁。
- 28 拙稿「Daydream Believer」『國府理の仕事と仲間たち』展会場掲出テキスト2015年5月アートコートギャラリー（大阪）。
- 29 エリー・テューリング「プロトタイプ芸術作品の新たな身分」（武田宙也訳）『現代思想』№4312015年1月号183頁。

※本稿は2020年1月17日に行われたレオナルド・ダ・ヴィンチ没後500年記念シンポジウム「レオナルドのさまざまな顔―その多面性をひもとく」（代官山ヒルサイドフォーラム）での発表原稿に加筆したものである。

藤井 匡

1970年山口県生まれ。九州大学文学部卒業。1995年から宇部市役所学芸員として「現代日本彫刻展」ほかの展覧会を担当。後にフリーランスとして、各地での展覧会やアートプロジェクトに携わる。現在、東京造形大学准教授。著書に『現代彫刻の方法』（美学出版）、『公共空間の美術』『風景彫刻』『眞板雅文の彫刻Ⅱ写真』（いずれも阿部出版）などがある。

汚れ（ワクチン）

橋本聡

とても汚れたものを嫌がる者は多くても、とてもきれいなものを嫌がる者は少ない。汚れたものが心身を害すると考える者は多くても、きれいなものを排除しようとする者は少ない。汚れたものを排除しようとする者は多くても、きれいなものを排除しようとする者は少ない。

経済力を背景に得た教育は免疫学や美学を通し、こういったことの不実や危うさを彼らに学ばせる。彼らが読書、芸術鑑賞、ソーシャルワーク、ファッションと勤しむのは、広い意味でのワクチンのためと言えるでしょう。ですが、高値をはたいて購入されたヴェンテージーズがちぐはぐに見えるように、彼らの汚れの導入はハリボテに過ぎません。このことへの多少なりとも理解や不安が、芸術への投資に結びついています。ギャラリーなり美術館はドゥラッグストア、たとえば大麻のような効用だとしても、ヒッピーというよりはヤッピーのためのドラッグへとパッケージじまっています。「汚れ」も「芸術」もファッションのように流通されるわけです。

もし「作品」が都合のよいワクチンに仕立て上げられていないなら、そこには深刻な病があります。鑑賞者はこののであっても、見舞いに来、判断に迫られます。他人事のように病の姿を眺めるか、鑑賞者をやめ足を踏み込むか。承知で接触し感染する。熱でうなされ、病を、汚れを伝染させる。

芸術のご活動は「社会」を活発化させることではなく、停滞化ないしは荒廃させることに指針があります。高いビルを築き上げるためではなく、寧ろ粉碎するために。芸術はワクチンではなく、寧ろ病であるべきです。発熱も悪寒も、死も絶滅も排除することはできません。

2013年12月21日、「現在のアート〈2013〉」森美術館（六本木ヒルズ森タワー）にて

Creative Shower Zine Fair 2019 CSZFって？

東京造形大学の学生、教員、スタッフ総勢86名
153冊のZineの展示2019/12/9-24 at CSLAB



橋本聡 — Satoshi Hashimoto

アナリスト、アーナキスト、アーティスト、アラブ、アブストラクト、アクト。

主な発表：「行けない、来てくださら」(ARCUS, 茨城, 2010)、「あなたのコンセプトを売ってください」(インド各地, 2011)、「独断と偏見：観客を分けます」(国立新美術館, 2012)、「偽名」(「14のタペ」東京国立近代美術館, 2012)、「国家：骰子、指示」(Daiwa Foundation, ロンドン, 2014)、「MOTアニュアル2016 キセイノセイキ」(東京都現代美術館, 2016)、「全と他」(LSTE, バーゼル, 2016)、「Fw: 国外 (日本・マレーシア)」(国際空港、飛行機、マレーシアなど, 2016)、「世界三大丸いもの：太陽、月、目」(青山一丁目黒, 東京, 2017)、「夜一時二時」(Hans & Fritz Contemporary, バルセロナ, 2018)、「Kyojitsu-Hiniku」(イェール・ヒル公園・日本館・サンパウロ, 2018)など。ほか An Art User Conference や基礎芸術 ARTISTS' GUILD における活動もおこなっている。

2020年刊行予定の『政治の展覧会』(引込線/放射線)を共同編集集中。

Creative Shower Zine Fair, 通称 CSZF は一言で言うのであれば、ZINE の展示イベントです。ですが一言に展示と言っても、良く見せるにはどうするか?いかに多くの人に見てもらえるか?そもそも楽しく展示をするにはどう進めるか?までを参加者全員で考えるところから始まりました。ゲスト講師に 佐塚真啓 (国立奥多摩美術館 館長) さんをお呼びし、「zine とは?」「zine を買ってみる」「POP を書く」「zine を作る」「評価する」といった ZINE に関わる具体的な HOW TO を学びました。その中で参加者全員にそれぞれの役割が決まり、自らが全体の展示に向かっていくための責任感を感じながらも、互いに協力し合うことが自然に行われた自発的かつ能動的なイベントになりました



CSZF2019の流れ

- 7/2 Creative Shower Zine Fair キックオフミーティング
【zine とは？の座談会】 ①
- 7/13 TABF で2000円以内のzineを買う。【zineを買ってみる。】
- 10/28- 佐塚zineコレクション【買ったzineとPOPと佐塚コレクションのzineの展示。】 ②
- 11/25 簡単、単管”講習【展示台を作るための講習会】 ③
- 12/4 ファシリテーター講習会【zineを評価するための講習会】
- 12/9-24 Creative Shower Zine Fair【zineの展示】
- 12/16,17 大おしゃべり会【zine展示者による座談会】
- 12/16 vivian su method【パフォーマンス】
- 12/23 みんなもピラミッドを作れるはず。【CSZF実行委員会による座談会】

①

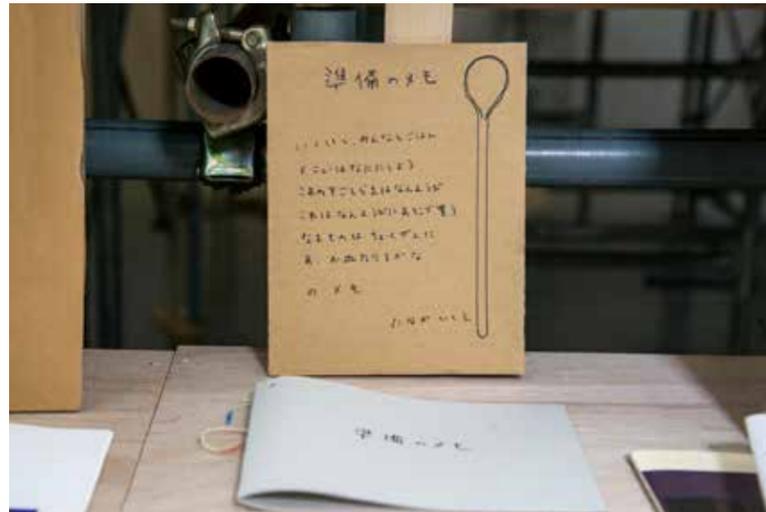
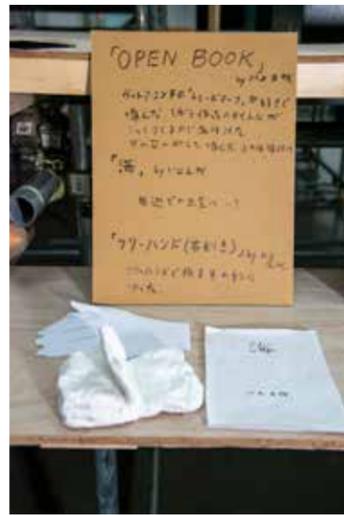


②

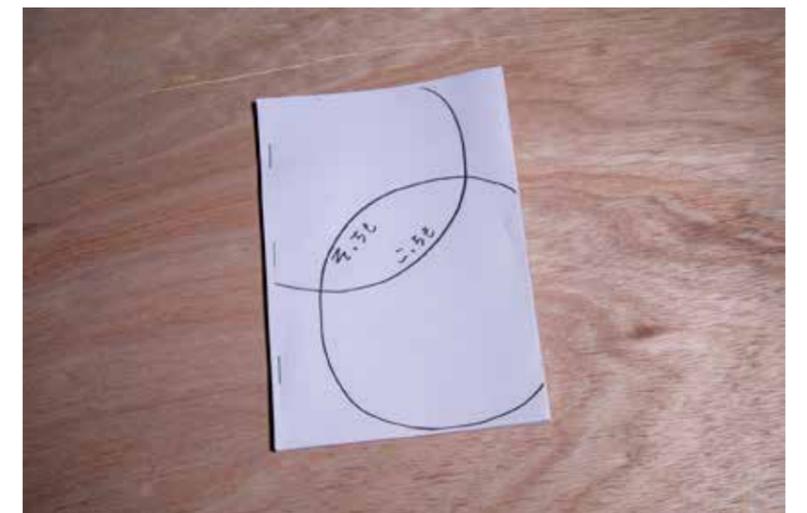


③





松下凜果・はじめての「酒」



咲羽・そっちもこっちも



川上元哉・saizeriya



川上元哉・CARD BOARD ZINE



大嶋はな・what is the best match for stilton



岡村海王・ピンポン読んだ



山本和・弱小テニス部私たちの部活への距離感



ひがしのうい・にんじんおいわい



CSZFの参加者

川勝きりん / 病 / 知恵篠猫音 / 寺平花 / コバノン BAE / いたうゆき / 鈴木添代 / 中島瑞貴 / ヒラツカキョウ / 岡村海王 / 綱川知里 / さくらわだ / シマサキミウ ハラグチ / ヒダアズミ / おサダ / やまざきみき / 松下凜果 / 竹内綾音 / 加藤真菜 / 古屋湖都美 / ODD / 鈴木玲美 / 日高基 / 田中郁江 / PON.S AMA / PON.S SANU 古瀬友菜 / 心 / まじこ / Aiku Kurotaki / 紙部 / 田中由希子 / ふる・ぱわ子 / 生嶋順理 / 咲羽 / 篠原菜々子 / 毛玉の親 / いよかん / ちゃしつ / ぼり / かどうん / 狛ノ助むろそのまい / 川上元哉 / 杉野萌日 / 伊藤理莉子 / ナルミ ジュリア / クシマアオイ / 晏 / コバ / jun / 日高基 fushimi / 大嶋はな miru yamamoto / 山内駿之介 / 鈴木玲美 / キマ タチカワ / バブ夫 / 渡辺森乃 / 飛夏 / 七山蒼 / 冠婚葬祭 / 劉小溪 / ハニユウリョウマ / ひらかわまう / 全身原色 / 姉帯千春 / 鹿野稜介 川上元哉 / さいとうたくみ / 坂本美果 / スダタカヤ / 森田千尋オオヤギアミ / 前田康晴 / 董 / 山本和 / 中山ひかり / 原佑佳ひがしのうい / 奥友ひとえ / 赤城ひなた

CSZFの協力者

佐塚真啓 (コンサルタント) / 赤城ひなた / 大澤拓実 (設営長) / 新井さくら / 桑原咲羽 (副撮影長) / 篠原菜々子 / 綱川知里 / 日高基 / 丸山葉月 (イラスト長) 中山輝 / 室園舞 (外看板長) / 山崎未樹 (撮影長) / 大八木あみ / 矢能優 / 加藤真菜 / 鹿野稜介 / 島田すみれ / 須田貴哉 (副設営長) / 寺平花 / 齋藤匠 鈴木玲美 (ファシリテーター長) / 太刀川瑠姫 / 関根岳 / 久保創 / 橋本創太郎 / 澤邊啓太郎 / 長谷川了亮 / 久保田慎 / 田中柊 / 岡村海王 / 前田康晴 / 川上元哉 / 太田龍之介 / 一色菜穂 / 清水美里 / 菊池康介 / 田中郁江 / 伊藤理莉子

感情のレベルと意味のレベル、 優しさの世界

山本 恵子

私はこれから、芸術と倫理の関係について書いてみようと思う。この大きな問題を考えることは、哲学系美学を生業として私にとって日常的なことであり、この問題を私は私なりに、さまざまな美学者のフィルターを介して日々真剣に考え続けている。しかし美学という抽象度の高いフィルターで、うまく〈アートの現場〉を可視化するのほども難しいことだ。理論によって上手く整理し、分類し、豊かな言葉を繰り出したと思うけれど、「うまく言い表すことができた」と思うときほど、自分が安易に事柄と事柄の因果を結んでしまっているような気がして怖くなる。そして度々、その怖さによって、固まりかけた思考が瓦解せざるをえなくなるのだ。そのあとは、そこからもう一度重い腰を上げて、自分の思い込みや確信から自分自身を疎外し「疑ってみる」。この運動を繰り返す。繰り返さないと不安だからである。とはいえ、いくら繰り返しても不安が消えることはない。しかしこの不安をひとつの学問的態度として自己の内に回収し保ち続けるところにしか、思考の安定（バランス）は保てないと感じる。

と大げさに書いてみたが、実はそのような逡巡は、これから私がこのエッセイの題材にしようとしている、昨年話題になったあの〈現場の事例〉ではほとんど起きなかった。あの事例とは「あいちトリエンナーレ2019（情の時代）：表現の不自由展・その後」（以下、不自由展と略す）である。周知のように、この展示をめぐる噴出した出来事と議論

には、多様な問題が混在していた。出来事はアートワールドの内側のみならず政治家やネット上を巻き込んで肥大化した。「慰安婦像」「天皇を燃やす」というハッシュタグで拡散されていく展示物の政治性は、作者の意図を汲むことなく右翼／左翼に切り分けられた言論と結びつけられたものであったが、展示への批判をヒートアップさせる格好の火種となり、電話による脅迫事件も起きた。さらに事後的な補助金不交付の決定が大体的に報道されるや否や、国家による検閲に当たるのではないかという批判と議論に発展した。そして、〈芸術の政治化〉と〈国家の検閲と表現の自由〉について、アートワールドの住人は自身の態度表明や具体的見解を求められていく。こうした流れの中で、私においては、（そしておそらくはアートワールドの多くの住人たちも）核心部分での主張が揺らぐことはなかった。「税金でやるからこそ、公権力でやるからこそ、表現の自由は保障されなければいけない。逆に、分かりやすく言えば、この内容は良くてこの内容はいけないということ公権力がやるということは許されていないということではないでしょうか〔…〕。自分の気に入らない表現があってもね、表現は表現として、それを受け止めるというのが今の日本国憲法の原則ではないでしょうか。戦後民主主義の原点ではないでしょうか」^{*}と述べた大村秀章愛知県知事と、基本的な見解を一にしていたからだ。

とはいえ、一連の出来事を、芸術と倫理という問題として美学の網の目に通したら、どのような議論を語りうるのだろうかという思いもあった。というのも、この問題は、政治的立場や法的立場から語られることが多く、またじつさいそれらから掘り下げることがこの問題の肝であると考えられているようにも見えたからだ。あくまでも議論の端緒というか、断片的な思考にすぎないが、書き留めてみたいと思う。

*

周知のように、エーコの〈作品の開かれ〉、あるいはバルトの〈作者の死〉の概念は、作品の内容を総じて作者の意

図に帰するような固定観念から距離を取り、作品には多様な解釈が存するという意識を一般化するものであった。この概念の一般化の延長線上に立つ現代のアーティストたちにおいては、作品を介した作者と鑑賞者の関係性を対話で繋ぎ、対話を含めて作品であるときみなす傾向が顕著である。

作品自体に内在する営為としてあらかじめ企画されたものではなかったが、不自由展の後にアーティストが「サナトリウム」を設立した。展示中止や芸術そのものについて理解を深めようと、アーティストや市民らが公開ディスカッションという形で対話する場が設けられたのである。主催したアーティストの加藤翼は、「セッティング」された「予定調和」的な対話ではなく「誰も予想していなかったことが起きてしまう余白」を持つべきであったと述懐している。「右と左の固定的な意見を因数分解し、どこかつながりを見つけたかった」。が「つながりを見出すことは難しかった」という²¹。

それはそうであろうと想像できる。否、そもそも対話というものの自体が本来的にきわめて困難な行為である。そのことは誰もが首肯するところだろう。

私はドイツの哲学者ニーチェを研究しているのだが、彼もそのことをよく知り、意識していた人物の一人である。彼は自著『ツアラトウストラはこう言った』に、「全ての人のためであり、誰のためでもない、一冊の書」という副題を付した。自分が書き記す思想を全ての人に伝えたいが、誰にも伝わらないかもしれないという孤独を記したのも、あるいは別の意味とも考えうるが、この書では主人公ツアラトウストラを通して、思想の伝達不可能性に打ちのめされながらも、それでも民衆に、自分が得た〈生の思想〉を伝えようとする生き様が描かれている。

しかし大事な深い思想ほど伝わらない。人々に好まれる言説とは、人々にとって快く、すぐ理解できるものだけである。創造的で革新的なものを民衆は理解しない²²。そのためツアラトウストラはしばしば自分の思想をただ孤独のなかで熟成させるほかなかった。

写真家・畠山直哉の対話の考え方も興味深い。

「たいがい、すぐれた芸術作品は孤独に見えます。しかしこの孤独は、「私は私」という言葉の持つ寂しきとは、まったく違う場所にある。〔中略〕芸術作品は、世間的な意味でのコミュニケーションに基づいて生まれるものではありません。あらかじめ自分と同じような人間を想定して、そこにボールを投げるような、そんな種類のコミュニケーションに基づいて生まれるものでは、決してないのです。〔中略〕そうではなく、芸術作品とは、誰が聞いてくれるかは分からないけれど、とにかく大きな世界に向かって、自分の驚きや、心の底から大切だと思うことを、声にして呼びかける、そのようにして生まれるものです」²⁴。

そしてその作者の「返事が約束されていない呼びかけ」が鑑賞者である自分に「届いたと思われる瞬間」があり、「絶えざる呼びかけと問いかけの渦巻く場」に「大きな意味での連帯」があるのだという。

ニーチェと畠山には共通点がある。思想であれ芸術表現であれ、真剣さをもって伝えたい内容を人に伝えようとする孤独にならざるを得ないということ。しかし両者とも、見えない地平の先に、呼びかけを聞いてくれて誰か、同じような孤独を巡っている誰かがいると信じている。だからこそ、伝えようとするをやめないのである。

もしこのような前提に立つならば、対話は、安易な共感的コミュニケーションとは全く別の位相、すなわち孤独においてのみ理解の可能性を開く、アンヴィバレントな事象であるといえる。不自由展で模索された対話はどうかであったのだろう。少なくともそうした対話の前提とは趣を異にするものであっただろうし、ネット上で様子を追う限りでは、対話というには閉じたものであるという印象が拭えない。

不自由展をめぐる、なぜ発展的な対話が困難だったのかは想像に難くない。一方では「表現者の自由」の絶対性が確信され、他方では「国家の尊厳」が絶対視されていた。それはお互いに譲り合うことのできない、メンタリテイの芯棒のような部分であったから、交わることのない平行線の対立として可視化された。そしてその対立が〈作品が「そこにあること」の可否〉をめぐる対立図式（展示の中止 vs 継続・再開）にシフトしたのである。

芸術作品における対話とは、〈私のその芯棒を、一旦手放したものと仮定して、他者の感性や思考の中を自由に戯れ

てみること)、あるいは別の言い方を試みるなら、〈客観的に他者の感性や思考を眺める楽しみ〉、〈仮構性の中での真剣で冒険的な遊び〉であると私は思う。しかし、政治的・思想的深刻さを前面に打ち出して双方が固着化したことで、仮構性が壊れ、芸術が自由に戯れることができないうちに置かれてしまった。

まさに不自由展こそ、自由についての問題提起を趣旨としていたのにもかかわらず。不自由展は、「検閲」「忖度」「クレーム」などさまざまな「不自由のあり方」において、「天皇と戦争」「慰安婦」「憲法9条、原発、性表現」などの「内容」が自由に発信できなくなっているのはなぜなのかを実際の作品やその解説によって提示する企画だった⁵⁾。それは主に「表現の自由」という法的な概念にてらして論じられた。

しかし先述のように、芸術の自由は、表現者が自由に自分の外部に表現する権利をもつこと以上に、鑑賞者が他者の表現と自由に戯れるメンタリティーをもつことによって守られると私には思えるのである。

そのことへの理解こそが、対話という地平を成立させるはずなのだ。

*

先に私は、芸術が自由であるためには、芸術を仮構的な場で取り扱うべきであるという言い方をした。平たく言えばそれは、もし自分にとつて気に入らない、首肯しがたい表現であったとしても、自分の〈感情〉はいったん括弧に入れて、作者が表現しようとしたことの〈意味〉を客観的に捉えようとするという方向へもっていくことである。あるいは、私にそうした負の感情がおきたことを、客観的な意味のレベルで捉え直すという作業をすることで、作者との意見交換の場を作り出していくことである。

しかし不自由展では、そのように作品に接することができず、感情的になる人々が多く見られた。それは一言で言えば、上述のようなアートワールドの作法に慣れていないという言い方で括れてしまっただろう。だからもっと広くこの作法を啓蒙しましょう、とこの文章を終えることも可能ではある。しかし、同じ芸術文化なのに、〈推理小説における殺人〉や〈ゴジラが街をふみつける〉ことは仮構的に捉えられて、〈天皇のカラージュを燃やされ、燃えかすが踏まれる〉(しばしば議論になった大浦信行の作品にある表現)ことを仮構的に捉えられないのはなぜかを注視してみなければならぬ。そこには、あえて現実の政治的な文脈に落とし込むという意図の鑑賞者もたくさんいた。しかしそれ以外にも、焼くということの象徴的・修辭的な意味や作者の意図を考えたり研究したりする以前に、反射的にショックングだったために不快さが固着化し、仮構の場に入ることができなかった〈優しい人たち〉がいたのではないか。

芸術にはショックングでなければならぬときがある。例えば、リチャード・セラ「傾いた弧」やクリス・オフィリ「聖女マリア」などを思い起こすと、彼らの作品には、「不快であること」そのものに、哲学的・倫理の意味や主張があった。「傾いた弧」はあえて公共の場に不快や不安を引き起こすような作品であることによって、安穩とした日常性に揺さぶりをかける意図をもっていた。それゆえ、その作品に怖れなどの負の感情や気持ち悪さなど身体的・生理的な不快感をもってしまったとしても、その意味の深みにおいて作品を肯定したり、面白いと感じることが可能なはずであった。

芸術作品を考察したり研究したりしていくと、それによって得た知識が、感性(感じる)ことへの能力(自体を変えていく)芸術に対する知見を深めるとは、学びによって感じ方がブラッシュアップされることでもあると経験的に強く思う。この訓練を経なければ、芸術作品の感情レベルでの反応を、意味のレベルに結びつけることは困難であるように思う。少し美学的な話をする、その背景には、モダニズム以後の芸術状況の影響が見え隠れする。

アメリカの美学者アーサー・ダントーは、モダニズムの歴史の終焉を、ウォーホルの「ブリロ・ボックス」を例に論じた。作品としてのブリロ・ボックスと、スーパーマーケットに置かれている商品のケースであるブリロ・ボックスとは外見上の違いがない。「外観に関する限りは、どんなものでも芸術作品になりうる」⁶⁾ような芸術作品の出現は、「これは芸術なのか?」「芸術とそうでない実物の違いは何か?」「つまるところ「芸術とは何か?」という問いを生じさせた。そしてダントーは芸術という概念を問う「哲学的認識」が、芸術の「感覚経験」よりも優勢になっていくような

芸術のあり方をそこに見た。しかしそのことは、ダントーが「ポスト・ヒストリカル」⁷⁷と呼ぶ、「スタイルがないという感覚」が一般化する状況を到来させる。そしてそれは、素材がレディメイドであろうがあらゆるものを芸術と呼べる可能性がある、ある意味〈自由な〉時代の到来であったといえるだろう。芸術とは何か？という問いがますます先鋭化され、芸術が、芸術の定義を揺さぶろうとすること自体によって拡張していくことになる。

不自由展では、「表現の自由と不自由を問う」という命題に対し、各々の作品の内容がその外延となっていた。芸術であると認められる／認められない（展示を拒否される）の際（きわ）にある作品を取り上げて、芸術をめぐる制度を議論しようとした不自由展は、芸術を哲学化したポスト・ヒストリカルな美学的状況の延長線上に位置している。

言い換えるなら、単純に「きれい」「すてき」と思う感情が、そのまま芸術作品の内容や意味にリンクするような素朴な芸術体験は前提されない。そして裏を返せばここから、（上手・下手、おもしろい・おもしろくないという趣味自体は存在しているものの）、芸術の価値基準が相対化され、芸術の多様化・多元化・カオス化が広がっていった。

カオス化といっても、実際にはすべての表現が許容されるわけではない。例えば、個人の尊厳を傷つけるような作品（名誉やプライバシーの侵害など）は許容されないという考え方は、現行の法律においてもアートワールドの常識としても広く根付いている常識的なタブーである。

この点では、例えば大浦の作品については、すでに「昭和天皇カラージュ訴訟事件」（第一審〈富山地裁〉1998年・控訴審〈名古屋高裁〉・上告審〈最高裁判所〉ともに2000年）の判例が存在する。富山県議会議員が、作品に「不快感」を覚え、購入経過などを質問したことに端を発し、裁判に発展した。このとき富山地裁では表現の自由に関しても言及しているが、天皇は「公的存在」であるため、その肖像権が大幅に制限されるとしている⁷⁸。つまり、作品は天皇の肖像権の侵害には当たらないという判断である。

また、大浦自身は、不自由展における天皇のカラージュを「僕の内面を映し出した自画像としてのカラージュ作品。昭和天皇を批判するものではない」⁷⁹と語っている。

法的にそのようにみとめられるとしても、また作者の内面世界にいる昭和天皇だから実在の昭和天皇とは位相が異なる（そのためにカラージュという手法を用いた）という作者の意図があるのだとしても、傷ついた人たちがいた。

作者は、より抽象化した手法や風刺画のような確立された形式を応用すればよかったのだろうか。なぜなら、〈実在した〉人物の写真（カラージュであろうとも）を燃やして燃えかすを踏むというイメージに、素朴に不道德を嗅ぎ取ることが可能だからである。もちろん、昭和天皇に心底敬意を払っていればなおさらであろうが、そうではない場合にも、そのような反応は起きうるのではないか。

*

芸術と道德の関係は長く美学が扱ってきたテーマである。

ニーチェのように芸術と道德を対置させ、芸術を道德的価値観を転倒させる装置のようにみなしたような例もある。またより広範な意味で、芸術と道德を切り離す芸術の自律性（芸術のための芸術）は近代美学の根本命題でもあった。

しかし他方で、芸術もまた市民道德に寄与すべきである（社会のための芸術）という考え方もある。この中には、美学における道德主義が含まれる。

道德主義にもさまざまあつて、例えばジェイコブソンは、美学が用いてきた、「道德主義(moralism)と形式主義(formalism)」という「二分法」のうち、道德主義を論じるにあたってその代表格に「ヒュームの道德主義」と「プラトンの道德主義」という対比があるとしている⁸⁰。簡潔に言うと、ヒュームの道德主義者は、作品が「不道德であるならば、それは有徳な観衆の心を動かすことができない」と考える立場であり、プラトンの道德主義者は、「不道德な芸術のもつ美的な力は誰にでも、たとえそれが有徳な人々であっても、きわめて容易に受け入れられる」ので芸術は「危険」であるという立場である⁸¹。

このうち着目すべきは、ヒュームの道徳主義である。ヒュームの道徳主義は、実は現代アートにおけるひとつの大きな潮流をなしている。ジェンダーや人種差別など社会的マイノリティの問題を作品のテーマとする¹²⁾、倫理的性格を帯びた作品は、よく知られる例だ。ジャーナリズムの感性化とでもいうべき、倫理的メッセージを含み、社会の価値観に切り込んで行こうとすることと有用であろうとする芸術は、(好き嫌いは別として) 優しい人を傷つけることがない。そして、社会で尊ばれるこの優しさを芸術において手放すことができない繊細な鑑賞者を、アートワールドの作法がわかっていない人なのだとし蹴することで外化してしまうなら、今度は優しい人たちの社会からアートワールドが外化されてしまうだろう。アートワールドの問題のない表現だという殻をアートワールドの側が作らないこと、否定をふくめたさまざまな感じ方を優しく受容していくこと、その相互的な難しさが、アートワールドの難しさそのものであり、また面白さでもあるのだろう。

註

- 1 「2019年8月5日定例会記者会見」 <https://www.pref.aichi.jp/koho/kaiken/2019/08/05.html#2> (2020年2月閲覧)
- 2 参照:『美術手帖』美術出版社、2020年4月号(1081号) p.13
- 3 ニーチェにおける対話の概念の詳細については、山本恵子「ニーチェにおける対話のリマリテイ」、『理想』No.684(特集:哲学者ニーチェ)、理想社、2010年2月を参照のこと。またこうした大衆理解は、クレメント・グリーンバーグが論考「アヴァンギャルドとキッチュ」(グリーンバー『グリーンバーグ批評選集』藤枝晃雄訳、勁草書房、2005年所収)において語った芸術理解の主旨にも通じる。
- 4 山直哉『話す写真―見えないものに向かって』小学館、2010年、p.77-p.78
- 5 参照:「表現の不自由展・その後」内「ステートメント」 <https://censorship.social/statement/> (2020年3月閲覧)
- 6 アーサー・C・ダントー『芸術の終焉のあと―現代芸術と歴史の境界』山田忠彰監訳、三元社、2017年、p.42
- 7 ダントー、前掲書、p.39
- 8 参照:ユニ著作権センター「判例全文:昭和天皇カラージュ訴訟事件」 <http://www.translan.com/jucc/precedent-1998-12-16.html> (2020年3月閲覧)
- 9 「天皇批判ではない」不自由展作家の新作、山形で上映会」朝日新聞デジタル、2019年10月15日付 <https://www.asahi.com/articles/ASMBHOTMDMBGUZHBOON.html> (2020年2月閲覧)
- 10 参照:ダニエル・ジェイコブソン「不道徳な芸術礼賛」村上龍訳、西村清和編『分析美学基本論文集』(勁草書房、2015年)所収、p.336
- 11 参照:ジェイコブソン、前掲書、p.341-p.342
- 12 参照:ジェイコブソン、前掲書、p.343

山本 恵子

東京造形大学准教授。1974年岡山県に生まれる。武蔵野音楽大学卒業後、早稲田大学にて哲学・美学を学ぶ。2007年早稲田大学大学院博士後期課程修了(博士(文学))。博士論文では哲学者ニーチェの芸術論と19世紀ドイツにおける生理学との結節点を探究。以後、ニーチェ哲学に加え、美の倫理的考察、芸術の社会的機能の検討、死の哲学、食の感性論など幅広いテーマで研究をおこなっている。現在、日本ショーペンハウアー協会理事、実存思想協会理事。

【編集後記】

Search&Destroy 第4号（春号）

パンデミックの春に、文化・芸術活動全体が停滞を余儀なくされている。新学期の開始も延期になっている。しかし本号は、いつも通りに発行できたのは喜ばしい。また新たな執筆者も迎えている。

このところ、アートやデザインの表現として文章を書きたいという学生がから話を聞いていた。そういう人たちと話す機会を新学期に持とうと思っていた。ただ感染拡大が懸念されている現在、まだその機会がいつになるのかはわからない。

このジャーナルの編集は、完全にオンラインで進行しているので、現在のような状況にも強い。オンラインなのでどこからでも参加できる。今後は海外で活動している方たちにも寄稿をお願いしようかと考えている。

第5号は秋に発行。

2020年4月10日発行

発行・CSLAB（東京造形大学）

編集責任者・沖啓介