

## 風景の編成

——フェリチェ・ヴァリニを参照しつつ

吉田 裕

### 1. 過剰さは何処へ行ったか

私たちの時代においては、何かが起こりそうでありながら、決定的なものとは何ひとつ起こらないように見える。何かが起こるとしても、それはすでに起こったことの立ち帰りであり、これからも何度か起こるだろう、という既視感をつねに伴う。決定的なものとは起こらない、という感覚が強いとき、それは反復にすら成らず、反復になろうとするその直前のところで、一瞬かたちを取るものの、しばらくして、そのまま解消されてしまう。私たちの時代と社会には、非決定性という性格が働いているようだ。

このような性格はいかにして形成されたか？ この疑問に対して私に強い示唆をくれたのはバタイユの所論だった。示唆は同時に、現在この性格がどのような作家にどのように現れているかという関心を刺激し続け、現在私が興味を引かれるフェリチェ・ヴァリニという画家 *peintre* の仕事も、その延長上に照らし出されるように思える。

バタイユの所論はかなり錯綜しているが、簡潔には次のようだろう。太陽の熱は、核融合という太陽自身の破壊によって創り出される。太陽はその熱を見返りなしにつまり無償なものとして放射するが、地球はこの熱エネルギーを受け取って、生命を誕生させる。この事情からして、生命とは過剰なエネルギーが現実化されたものである<sup>(1)</sup>。他方人間は地球上の生命体系の頂点にあるが、それはこのエネルギーを集約しているということであって、そのために人間はこのエネルギーを、その本質を実現するようなやり方で使用するという責務を担う。人間は、自分の中に過剰なエネルギーがあることを自覚し、それを過剰

さとして、すなわち有効な結果を産まないようなやり方で消費せねばならない。この消費形態をバタイユは、それが生産に結びつかないために、「非生産的消費」と呼んだ。

この一見したところ奇怪に見える消費形態を、実は人類は、記憶を遡りうる限り古くから実行してきた。この消費活動は、巨大さと無意味さによって人間の精神を畏怖させ、同時に精神を高揚させて恍惚感をもたらした。バタイユはこの経験をフランス社会学に倣って聖なるものの経験と呼び、それが宗教の源となったと考えた。戦争、祭儀、賭けなどの活動がそこに加えられる。しかし、近代以降、このような消費は、その非有効性を批判され、蓄えられたエネルギーはもっぱら価値を生み出す有用な活動に転用されることになる。それが資本主義社会であり、この社会はかつて無い生産力を持つが、反面で宗教は衰退する。

芸術はまず、右のように非生産的な消費を実行して人々の精神を高揚させる存在、つまり神・王・英雄を称える役割を付与されて生じた。だが、そのような人間を越える存在は無用な消費が否定されると共に消滅していく。ニーチェの言い方では「神の死」である。この時芸術はどんな運命を辿るか？ 明らかに見えてくるのは、描く対象の変化である。英雄たちが消滅し、描くべき対象としては現世の人間しか残っていない。バタイユはこの変化を、近代の画家の劇を論じることで捉える。《オランピア》を中心とする『マネ』（1955）である。美神ヴィーナスのかわりに現れるのは、一人の生身の女だった。

バタイユの論考の中では示唆されているだけだが、描かれる対象の変化と同じほど重要だと見えるのは、空間自体の変化という問題である。《マクシミリアン皇帝の処刑》や《フォリ・ベルジュールの酒場》には、画面に痺れや倦怠が生じていると指摘される。なぜなのか？ 生産と交換のシステムが有効であるためには、等価性が成り立つ均質な空間を必要とする。そのように機能していた空間に、過剰と見なされていたエネルギーが注ぎ込まれる。すると、まずは生産力が向上する。しかしある程度を越えると、過剰なエネルギーをそれ以上には吸収することが出来なくなり、システムのバランスが崩れてしまう。痺れとはその現れである。生産の次元では、それは過剰生産となり、不況を引き起こす。資本主義社会が、周期的な不況に悩まされたことは周知の通りである。けれども近代から現代へと移りつつ、資本主義はこの過剰さの顕在化を制御す

ることを覚え、周期的な不況は、克服されたとは言えないにしても、小康状態が保たれるようになる。

この時、過剰さは、システムの中に組み入れられ、統御されたように見える。だが、過剰さは、その本質からして完全に解消されることはなく、不穏な動きを止めない。それは空間をどこかで揺り動かし、跛行させる。この動揺は亀裂にまで至ることがあり得る。すると引き裂かれた空間は、単一ではなく複数となり、互いに衝突し合い、陥入し合ったりするかもしれない。地球物理学ではプレートテクトニクス運動と呼ばれ運動があって、地中深くに蓄えられたエネルギーは、ある限度に達すると、地層に亀裂を走らせて、ずれを引き起こしたり、衝突させたり、乗り上げさせたりすることが解明されているが、それと同じような動きが人間の空間にも起きるように思える。

この現象は、当然ながら、過剰なもの非生産的な消費の末端あるいは先端を担ってきた芸術に反映する。マネの絵画に見られるような、空間の屈折、そして亀裂や重複は、芸術のさまざまな領域で起こっている。

## 2. 文学および絵画において

いちばん身近な芸術のジャンルとして、文学作品を取り上げよう。日本や外国の、とりわけ現代に近い作品をいくつか読んでみると、ある種の空間的な錯綜とでも言うべきことが起こっているように思える。文学書は時間的な流れに添って読まれるから、空間という感覚は持ちにくいかも知れない。だが物語はどこかで折り返されたり、分割されたり、重複したりしていることがある。それらを空間という視点から眺めることが出来るだろう。

具体的な例を、思い切って各国語におけるモダニズム文学の代表作に求めて、検討してみよう。たとえばバタイユは最後の時期に、カフカに、とりわけその『審判』(1914-15)に関心を向けたが、現在の草稿研究からは、彼の時代には知られなかった興味深い事実が明らかにされている。この有名な作品は、始まりと終わりがかなり似ている。共に二人の男がやって来てヨーゼフ・Kを連れ出し、冒頭では訴えられていることを彼に知らせ、最後では彼を殺害する。この類似はどうしてなのか？ 草稿の研究の結果、カフカははじまりの部分を書く

と、すぐさま終りの部分を書いて、そのあとで中間の部分を書いたらしいことが分かってきた。つまり、この作品はある情景を反復させ、よく似た二つの情景を作り出し、それら二つを繋ぐように形成された。

ブルーストの『失われた時を求めて』(1913-27)は、中年に達した話者「私」が、ベッドに横たわったところから始まる。彼は、家政婦の持ってきた朝食で、紅茶に浸したマドレーヌを口にする。すると、かつて幼年時代に叔母の家で同じ味覚を経験したことを思い出し、それによって一挙に過去の世界へと移行し、自分の家族、交遊、恋愛を延々とそして詳細に語ることになり、そして最後にベッドにいる現在時にまで至り着く。そのために、これは記憶をめぐる物語であるとか、円環構造をもった作品であるとか言われる。だが、ほぼ同じ時期に書かれたカフカの『審判』と対比してみるなら、ベッドに横たわっているという話者のあり方が、何らかの作用によって二つに分割され、それらの間をつなごうとして紡がれた物語だとみなすこともできるのではあるまいか？

ジョイスの『ユリシーズ』(1918-20)は、反復という動きをあからさまに見せている。ユリシーズとはオデュッセウスの英語名であって、この作品は古代ギリシアのホメロスの叙事詩『オデュッセイア』の翻案として形成される。トロイ戦争の英雄オデュッセウスは、海の神ポセイドンの呪いを受けて故郷へ帰ることが出来ず、エーゲ海を10年の間さまようが、その運命は現代においては平凡な中年男レオポルド・ブルームに仮託される。ブルームはダブリンの町を一日さまよい、最後は、貞淑なベネロペイアならぬ、浮気の止まない妻モリーの元へ戻ってくる。この作品の各章には、『オデュッセイア』の挿話の名が付けられていて、本歌取りの構造ははっきりと示されているが、物語は現代の一日に振りかえられて、ありふれた男のありふれた一夜の物語へと変容する。

近代文学の古典に遡るなら、この特性はすでに、セルバンテスの『ドン・キホーテ』(前編1605、後編1615)にも見出すことが出来る。自分を騎士と思い込み、不正と闘い、女性を敬うことで騎士道を実行しようとして、結果的に奇行を繰り返す五〇歳の田舎貴族を描いた書物は、十九世紀のロマン派的解釈の名残からか、しばしば理想を追い求める男の物語(たとえばミュージカル『ラ・マンチャの男』の宣伝文)と見なされることもあるようだが、時代の文脈の中に置かれれば、中世的な騎士の道徳——崇高なものに奉仕することに由来する

価値——が消滅し、それを求めることは時代錯誤の滑稽譚になるほかないことを暴露する物語だったことが見えてくる。風刺とパロディは反復の最初のかたちである。

近代リアリズムの代表とされるフロベールの『ボヴァリー夫人』(1856)の中にも、反復が見えてくる。エンマとシャルルは、対照的な存在であり、相互の無理解が悲劇を引き起こすように描かれている、というのが通常の理解であろうが、蓮實重彦の指摘<sup>(2)</sup>に従うなら、二人の間には深い類縁性がある。二人は共に、農場主を父親に持って、都会に送られて教育を受けた子供たちである。さらに父親たちの農場経営は共にうまくいっていない。最大の類似は、二人とも連れ合いをなくした男あるいは女と結婚する点である。シャルルは母親の命によって金持ちの寡婦と結婚して、先に死なれ、エンマは寡夫となったこのシャルルと結婚する。そして彼等の動作にも類似がある。借金に追われルーアンに行き、不調に終わったエンマは、自暴自棄になって持ち金の全部である五フラン金貨を乞食に与える。他方シャルルはエンマの葬儀で、喜捨を集めに来た聖歌の歌手に同じく五フラン金貨を投げ出す。二人の振る舞いは反復を促し合っている。

より身近な例を、現代日本の文学に求めてみよう。絶対的なもの、聖なるものをあれほど強く求めた三島由紀夫も、この性格について捕捉されるほかなかつた。『豊饒の海』四部作は、神速の生を生きて二十歳で死ぬ若者がその運命を受け渡していく様を描く作品だが、最後の『天人五衰』は、この転生が贖物——〈どこにでもころがっている小利口な田舎者の青年〉——をしか産み出し得ないことを明らかにして終わる。これは反復が贖物となってしまうことのもっとも明らかな例だろう。「などですめろぎは人となりたまいし」という特攻隊兵士たちの怨嗟の声(「英霊の声」)は、バタイユふう言い換えれば、どうしてヴィーナスはオランピアになってしまったのか、ということになるだろう。ただし、三島はこの変化を受け入れず自死に踏み込んだのに対して、バタイユはオランピアを描く画家を共感を込めて描き出した、という違いがあるが。

さらに現在に近づくなら、村上春樹の作品には、しばしばもうひとつの世界が現れ、主人公は二つの世界の間を行き来する。『世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド』『海辺のカフカ』『1Q84』等がその例証で、この構造はパ

ラレル・ワールドとも呼ばれる。『海辺のカフカ』では、一見まったく違った風貌を持つナカタさんとカフカ少年は、裏表をなしている。このようにあからさまでなくても彼の作品では、対立しあう複数の人物が、よく見ると類似した行為を繰り返している。繰り返しとは、重なり合いにはかならない。またより若い世代である村上は、三島と異なって、この反復を忌避しない。反復は彼にとってほとんど生得的だ。

例は映画や演劇などほかの分野にも見出すことが出来るが、この論文のテーマまた参照点であるフェリチェ・ヴァリニは、造型芸術のアーティストであるから、絵画の場合を見てみよう。バタイユが着目したのはマネだったが、フォーコーは同じ画家に注目し、『マネの絵画』で、この画家のキャンパスに、縦と横の線によって別の空間が切り出され、次第に自律性を持ち、最終的には複層化したキャンパスと鑑賞者の位置関係が不安定になることを指摘した<sup>(3)</sup>。同様の動きは、マネ以後、幾人かの画家において強化され、いっそう顕著になっていく。セザンヌにおいては、たとえばビリニユスの石切場を描いた連作では、石が切り出されて露出された平面は、最初にあった安定から切断されて、あちらでもこちらでも独自の存在を主張し始める。同様に、ピカソのキュビズムといわれる作品には、複数の視野がひしめくように現れかつ組み込まれている。マグリットの作品は、まるでコラージュのように、オブジェが別の世界から入り込み定置される。エルンストは、フロタージュやデカルコマニーという方法によって、現実を写し取り持ち込むように見せつつ、視線を別の世界へ転化する方法を案出した。

これらの例においては、作品は、作家たちの独創でありながら、同時に、空間の側から働きかけを受けて上記のような描き方を促されている。それを見ていると、現在の空間は安定した合理的なものではなくって、何か不可解な動作をしているのではないかと考えさせられる。フェリチェ・ヴァリニという作家は、そのような関心を刺激する。であるなら、以上のような文脈の上で、彼の仕事と作品に接近を試みたい。そしてそこで、もし現代芸術の動きがより明らかにされるなら、それが日本という地域も含めてどのように展開されるか、推測を進めてみたい。

### 3. 画像の浮上 フェリチェ・ヴァリニ

ヴァリニは1952年にスイスのロカルノに生まれ、書籍の製本職人、植字工、内装職人、そして劇場で舞台美術と照明の仕事に従事した後、78年にパリにやってくる。ヴァンセンヌ大学に入る。職業教育を受けた学生が登録できる唯一の大学だったからだ、と言っている。そこでの数年間のことを彼は、つぎのように語っている。〈それは私にとって未聞の機会でした。私は全てを同時に発見したのです。美術史、絵画史、現代芸術、空間の中の絵画についての私の最初の試み、観察者と空間の間の関係などです。私はどんな種類のあらかじめ作り上げられた考えにも堰きとめられませんでした。私は豊饒なる無知を持っていたのです。私は全てを試みる事が出来ました〉。そしてそこで初めて、自分の作品をつくったのだと言う。彼は2013年に大部の作品カタログ『フェリチェ・ヴァリニ、場所から場所へ<sup>(4)</sup>』を刊行する。伝記的な記述と制作に関する彼の思考については、主にこのカタログの冒頭に掲載されたインタビュー記事による。

以後彼は、パリを拠点に活動する。彼の作品は、インスタレーションと呼ばれる種類の作品だろう。多くの場合、現実の都市のある建造物の外部あるいは内部に幾何学的な図形を彩色された粘着テープによってかたどり、ある特定の場所——彼はそれを「見晴らし点 point de vue」と呼ぶ——に立つとそれが浮かび上がってくる、という手法を採る。都市空間の中に、それまで見えなかった図像を出現させるのである。ただしこのテープは、一定期間の後に削除される。彼は来日もしていて、2001年には北海道・札幌の札幌ドームで、2007年には大阪府庁舎と大阪証券取引所ビルで制作を行っている。それらの活動のうち比較





的新しくまた特徴の良く見えるものを、彼のホームページから引用する。

これは2013年にパリのグラン・パレに制作された作品で、《Vinght-trois disques évidés plus douze moitiés et quatre quarts》（直訳すれば《23の割りぬかれた円形と、12の半円、および4つの4分の1円形》となる）と名づけられている。この作品の制作の様子は、youtubeに公開されていて、興味深いのが、それを見ると、あらかじめ用意された図形——幾何学的な——を夜間に投光器を使って建築上に投影し、そのかたちを色の付いた粘着テープで定着するというやり方がなされている<sup>(5)</sup>。

大きな回廊に設置されているので、変化がよく分かる。左側が「見晴らし点」から見た完成形で、中央が見晴らし点からわずかにずれた時の図像である。右側は、回廊の外にある庭園からの眺めであるが、この場合には、図形は線と斑点に分解され、色つきの汚れにしか見えない。上記の彼の作品カタログに関して、日本での輸入販売会社は、次のようなコピーを付けている。

ある特定の位置から見ると、建物の内や外の壁に描かれた幾何学模様の平面的な絵が現れるという作品を制作しています。鑑賞者は、この特定の位置を探し出すという行為を行います。(Artbook EUREKA)

またあるデザイン関係のWEBサイトでの紹介は次の通りである。

フェリチェの絵の面白い所は、1点から観たときのみ絵が完成され、それ以外の場所からみるとただの断片的な線にしか見えないところです。(デザイン会社アルバトロデザイン「バードヤード BIRD YARD」)

これらはもっともあり得べき受け取り方だろうけれども、十分な理解であるとは思えない。ヴァリニの作品は少なくともトリック・アートのようなものではないだろう。だが、たたき台にしてみよう。そこで彼の制作の過程と、彼自身の言明を具体的に参照してみる。彼のホームページには、制作過程を彼が語った「歩み Démarche」(2012)と題された短いテキストが、掲載されている<sup>(6)</sup>。彼はこの図像が結ばれる点を、前述のように「見晴らし点」と名づけ、次のように語っている。



私が「見晴らし点」と呼ぶのは、私が正確に選んだ空間のある一点のことです。それは一般的に、目の高さ、そして好みとしては、どうしても通らなくてはならない通路に、設定されます。たとえば、一つの部屋からもう一つの部屋への開口部の上、あるいは踊り場の上などです。けれども私は、これに関して規則を作っているわけではありません。というのも、どの空間も、明らかな経路をシステムとして持っているわけではないからです。選択は、しばしば気ままなものです。

「見晴らし点」は、読み取りの点として、つまり、絵画および空間に接近することを可能にする出発点として、機能します。描かれたフォルムは、鑑賞者がそこに立つことで、一貫したものとなります。鑑賞者がその視点から出ると、作品 (travail) は、そのフォルムに関する無数の視点を生み出す空間に出会うことになります。私はこの最初の視点を通じて、実現されるべき作品を見るわけではありません。つまり、作品とは、鑑賞者がこの仕事に関して持ちうる諸々の視点の総体の中にあるのです。

彼は、ある一点に立って投光器で図形を建物に投射し、粘着テープでそれを定着する。その結果、鑑賞者がこの「見晴らし点」に立つと、フォルムが浮かび上がる。彼はフォルムを発見するのだ。この経験は確かに、驚きと喜びをもたらすだろう。しかし、引用したテキストでヴァリニは、少し違うことを述べている。フォルムを見出すことは、そのフォルムに関する無数の視点を生み出す空間に出会うことであり、自分の作品は、そうした無数の視点の総体の中にある、と言うのだ。作品と訳した言葉の原語は travail で「仕事・作業」の意味を持つ。その言い方には固定ではなく動きのあることが示唆されている。つまり、発見は終着点ではなく、無数の視点の発端にすぎない。フォルムは発見されてそこで安定するわけではない。見晴らし点に立ってフォルムを見出すことはただ、フォルムの形成を可能にする、運動する無数の視点というものがあることを教える。

だからこそ、このフォルムが、数週間あるいは長くて一月ののちに解除され、消去される（公共生活のためにはそうしなくてはならない）としても、それはフォルムの運動を解消してしまうことにはならない。フォルムは、かたちでなく運動である時、どこまでも持続されるであろうからだ。

作品カタログの冒頭のインタビューでは、彼は、今引用した「見晴らし点」から始まる作用がどのような効果をもたらすかをより遠くまで語っている。ま

ず彼は次のように「見晴らし点」を定義する。

いずれにせよ「見晴らし点」というのは、私の作品を見る時に大部分の人々が必ず語るところのものです。それは「目的」ではなく、ただそしていつも、計画の出発点なのです。作品の「目的」は、もし目的などというものがあるとしたらですが、むしろ、到来する予測できないもの、計画されなかったもの、私が自分の中に持ち運んできた欲望を越えていくものすべてを感じて貰うことにあります<sup>(7)</sup>。

「見晴らし点」を発見し突き止めることは「目的」ではなく出発点にすぎない。一貫したフォルムの発見は終わりではなく、その地点で、予測できなかったもの、計画されなかったものを感じ取り、推測することが必要なのだ。つまりそこから始まるものがあって、それが想像されねばならない。

ばらばらの斑点のようには見えなかった断片群が、ある場所から見ることで一貫したフォルムを為すものとして現れてくるというのは、喜びであるに違いないが、終着点ではありえない。その事情に触れる言明がもう少し先にある。彼は最初、自分の作品を作り上げる場所を自分で選んでいたが、やり方を変えたと述べ、理由を語っている。

私は「場所 lieu」を従属させたくなかったのです。それで私は、誰かが私のところに不意にやってきて、私自身なら選ばないであろう、そんな場所を提案してくれるのを待つことに決めたのです。私はそれを私の仕事の原則にしました。しかし、ただこんなふうにしてのみ、私が願っているもの、つまり「場所」と私の絵画の間の直観的な対話のかたちをとることが出来るのです。「場所」それ自体が、私が欲することも計画することも出来ないものを産み出します。

視覚実験的な作品を制作するにあたって、それに適合すると思える場所を自分で選んで実験を実行していた。けれども、それはどこかうまく行かなかった。そこで自分で選ぶのを止め、他人が提案してくる場所を受け入れることにしたが、すると、制作はむしろうまく行った。それは「場所」がそれ自体で、作家が欲することも計画することも出来ないものを産み出してくれた、ということだ。場所とのこの関係を彼は、自分は「場所」を従属させたくないのだと言う。「場所」には何か特有の動きがあり、その動きは作家に従属しない、ということ

だ。同じことが、少しアプローチを変えて次のように言われる。

私の出発点は、既存の構成物です。あなたの動きはこの場所を変えていくでしょう。しかし、それは私が介入することなしに起こります。一つの場所はずねに運動の中にあり、変動しています。不断に変化する自然の光という事実によってであるとしても、そうなのです。しかし、人工的な光という間接的なあり方によってさえも、空間はあなたの動きやあなたの接近によって変容します。場所は固定されたものを持たないのです。

外部から与えられた、つまり任意に与えられた場所とは、既存の建物のある場所だ。この場所は、充足し静止しているように見えるけれども、誰かが動きながらそれを見ることで変容していく。なぜかと言えば、場所とは本当は固定されたものを持たず、常に運動の中に在り、変動するものであるからだ。そのような「場所」を発見するのではなく、そのような場所の動きに同調し、あたかも偶然のようにそこに到達してしまうことが、目的と言えは目的である。この「歩み」に関して、次のような言明がある。

私は私の絵画を構築するために、現実の状況から出発します。この現実を変質することも、消去されることも、また変容することもけっしてなく、私の関心を引き寄せ、その複雑さ全体の中に私を引き入れるのです。

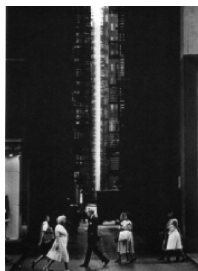
彼の作品は、たいていの場合数週間後に、撤去され、原状が復帰する。それは都市あるいは建築という現実の用途に供されている施設を利用する以上、しようのないことだ（そもそもそうしたものを利用するには、煩雑な手続きを必要とした）。しかし、その現実を変質も消去も変容もしない、というのはそうなのだろうか？ このプロセスは、ヴァリニが意識したに違いない、マルセル・デュシャンの《L.H.O.O.Q.》を思い出させる。デュシャンは1919年に絵はがきの《モナ・リザ》に髭を描き加え、上記の作品を作った。けれども40年以上を経た65年に今度は、その髭を除いた《髭を剃ったL.H.O.O.Q.》を提出する。それでも、後者は元の《モナ・リザ》ではない。見る者は、かつてそれが髭を付けていたことを知っているからだ。結果として《モナ・リザ》を見る者は、何もないと見えるところに微かに動くものを感知し続けるだろう。

単純化して言えば、私たちが通常に暮らしている空間の中に、どこか不意に陥没してしまうような一点があり、そこに足を踏み入れると、それまで見えなかったものが見えてくる、そういう経験があるのではないか？ このような視野が開けてくる理由を、人ははっきりとつかむことができない。けれども一人の観察者として推論するなら、この不思議な動きは、バタイユの所論の中にかがわれる、過剰なものの消化され得ない不和、近現代の空間に押し込まれ圧殺された、人間の本質としての過剰さに由来するのではないか、この過剰さによって不安定化した空間から来ているのではないか、と考えてみたい。

#### 4. 多重化する空間 石本泰博+吉増剛造

このような動きは、ヴァリニだけに現れているのではないだろう。彼の場合と同質であるような空間を揺らす動きを感知し、それに反応しているような作家を幾人か、取り上げてみたい。まずは写真の場合である。石元泰博の場合を検討する。

石元泰博（1921-2012）は、移民の子供としてアメリカ合衆国で生まれ、三歳の時日本に帰国する。39年に再度渡米し、大戦中を日系人の強制収容所で過ごす。シカゴで写真を学び、53年に帰国し、写真家として活動する。のちに『桂<sup>(8)</sup>』（1960年）など日本の伝統的建築を対象として高い評価を受けるが、シカゴの学校がパウハウス系の学校であったためか、情緒的な要素は排除され、造形的意識が前面に出ている。彼は58年から2年間シカゴに滞在し、その間この町を精力的に撮影する。『シカゴ、シカゴ<sup>(9)</sup>』（69年）に収められる諸作品は興味深い。



都市、とりわけ近代の都市とは何よりも人間の活動の場であり、それはあの過剰なものがいっそう集約される場所であることを意味するが、そのような集約は都市の光景にある動きをもたらしようであって、石本の作品にはそれが良く現れている。左側の写真では、画面上部の大きな割合を高層ビルが占めていて、下部には通行する人がいる。両側のビルディングは、その大きな質量によって内部で力を醸成し、いっそう前面に出て来ようとしている。左から右へと、あるいは右から左へと横断する人々は、その質量に押されて動き、交叉しているように見える。中央の写真は、雨の降るアスファルトの路面上で男女二人の通行人がすれ違う場面を捉えている。二人は共に傘をさして、ほとんど前を見ることもない様子で、無関係であるのだが、にもかかわらず、背後には彼らを押し何かの力が働いていて、それによって二人は交錯する。この動きがどこかアンバランスであるために、交錯はいくらか左に寄せられている。

街角の壁に少女が凭れて立っている右側の写真は、『シカゴ、シカゴ』で代表作とされる。スカートが風で少し持ち上げられ、少女がほほえんでいるが、風と微笑はどこから来ているのだろうか？ それらは同じく都市の不安な動きから来ている、と私には思える。少女が立っているのは直角に交差する二つの通路のその角のところで、光景は中央の垂直の線で二つに分割されているが、それは二つの空間が接触し屈折していることを示す。二つはぶつかり合い、そこからある気配が立ち上がり、風となってスカートを揺らせ、そのまま少女をほほえませているのではあるまいか？

その石本は、これら都市の写真——モノクロームで撮影されている——と並行して、同じ58年のシカゴ滞在の頃から、都市の風景を元にした多重露光写真を、カラーフィルムを使って撮り始める。それらは最初、私的な仕事だったが、次第に彼の関心の中心を占めるようになっていき、2003年に写真集『色とかたち<sup>(10)</sup>』にまとめられる。

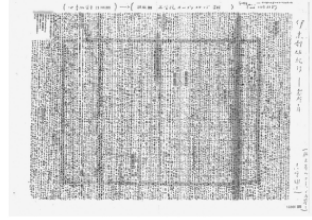
石本はこの手法について、次のように言っている。〈多重露出の手法は簡単、はじめに好きなシルエットを撮影し、同じフレームにさらに二度三度、時には四度、街の雑多な色から気に入ったものを探しだしては撮り重ねるだけのこと。……撮り始めたのが1958年シカゴにいたときだと思うから、かれこれ45年も撮り続けていることになるが、いわば終わりのない私と色とかたちの遊びなので



ある)。

無論、ことはそれほど単純ではないだろう。今見てきたような、都市に蓄積される質量が、建物や通行人の背中を押すのを見たが、石本が風景を二重になっているものと見なすのは、この力の作用のもう一段階先の結果なのではあるまいか？ そして、あの街角の少女に風が吹いてスカートを持ち上げ微笑みを浮かばせたのと同じく、都市の風景はモノクロから色彩へ——しかもリアリズムではないあざやかな色彩へ——と変わる。そこには、空間を、単一なものではなく、複層を成すものとして捕らえようとする志向が働いている。加えると、石本がその生涯の最後に対象としたのは、東京の町、とりわけ渋谷であって、週末毎に交叉点（あのスクランブル交差点であろう）に立って通り行く人々を撮影し、2007年に『シブヤ、シブヤ<sup>(11)</sup>』にまとめられる。写真はノーファイナーで撮られ、水平や垂直の線は揺れ動いている。そのことは、駅前の交叉点という都市の動きがもっとも過密になるところで、抵抗しがたい動揺を受けていることの徴であるように見える。

多重露光写真と言えば、現在においては、詩人吉増剛造（1939-）の仕事に触れないわけにはいかない。吉増は、速度に満ちた類い稀な言葉によって、60年代から現代詩の先端を走り続けてきたが、並行して造形美術に関心を持ち、この方面では写真をその活動形態としてきた。その彼が不思議な実験を遂行する。当時はフィルムカメラの時代だったが、すでに使用してしまったものを再度装填する、という失敗は、あり得ることだった。北海道を旅行していた吉増も同じ失敗をして、その結果、石狩平野の秋の風景と、廃坑となった炭鉱入り口の柵が二重に露光された写真が出来てしまう。1994年のことで、左側の写真であ



る。通常ならこのような写真は失敗と見なされ、破棄されてしまうであろう。しかしこの写真の中の何かに彼は魅惑される。彼はこの出来事を受け入れ、承認し、さらにその意味するところを知ろうとして、この種の撮影を積極的に持続し、強化する。彼は何を感じ取ったのだろうか？ おそらく、一様だと思われていた空間が、どこかで屈折し重複して現れてくるのを見て取ったのだ。

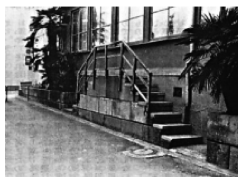
以後彼の撮影した写真と写真集は膨大な数に上る。中央の写真は、近年の著書である『表紙』(2008)に収録されているものだが、一見して明らかなように、そこには奄美とブラジルなどの異った風景が強引なまでに重ね合わせられている。視界の重複は、この詩人において抗いがたい力を持つ。

同じ出来事は、彼の詩作の中にも起きている。彼は多重露光写真と同じ頃から、詩作品の中でルビや割注を多用し始める。言語の空間も一様ではなく、あるところでは陥没し、あるところでは浮遊しているのだ。『The Other Voice』(2002)では、そのありさまは誰の目にも明瞭である。また彼はエッセイを書くときもなお手書きだが、その原稿用紙のありさまも注目に値する。一例が右側の画像である。詩の場合と同様に、行間に別の文章が入り込み、それぞれの文章が、違った色のペンで書かれる。言語における空間のこのような重複と跋行の現象は、写真における多重露光と明らかに呼応している。

## 5. 都市の風景を攪乱するもの 赤瀬川源平

都市の空間に、別の——だがよく似た——不思議な現象を感知してしまった芸術家たちのことを取り上げよう。1970年代、東京のお茶の水にあった学校に出入りしていた赤瀬川源平(1937-2014)を中心とする何人かの友人たちが、自分たちが普段何の気なしに歩き回っている界隈に奇妙なものがあるのを見つ





ける。

近代の都市というものが産業の発達にしたがって形成されてきたとしたら、そこに作られたものは理由があって、つまり有用性を備えて、存在するはずである。しかし彼らは、東京という近代都市の中に、その意義を説明することの出来ない建築物があることに気付く。72年のことだったが、彼らとはある建物に、ただ昇って降りだけの階段がくっついているのを見出す。階段とは通常、どこか上方へ人を導き、あるいは上方から下方へと人を導く役割を持つ設備だ。しかし、この階段は、そのような有用な役割を持たない。しかし、それは、意味に溢れる都市の中で、どんな意味も理由も持たずに存在しているということのためにある種の魅惑を備えていて、彼らの関心を惹いた。彼らはそれを、ただ昇って降りだけの階段であることから、「純粹階段」と名づける。左側の写真である。

外にも同様のものがあるのではないかと、彼らは周囲を観察することを始める。その結果、同じように、意味が無くそのために美しい、というべきオブジェが次々に見出された。どこからも出入りのできないベランダ（中央の写真）、開けることが出来るがどこへも通じていないドア（右側の写真）、などである。これらのオブジェを彼らは「超芸術」あるいは「トマソン現象」と呼んだ。トマソンとは、当時アメリカの大リーグから強打者として鳴り物入りで巨人軍に入団した選手の名前で、彼のスイングは美しかったが、バットには当たらなかった。そこから美しいが有効性を持たないものの代名詞とされたのである。

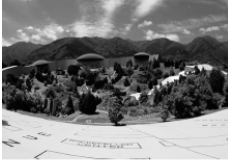
これは何を示しているのだろうか？ 都市の空間は、どれほど合理的に形成されるとしても、一様で整合的であるのではなく、エア・ポケットのような陥没する地点を備えている。そしてその場所は不思議な惹引力を放っていて、そこに立つことで、都市の風景が変わって見えるということがある、ということだったろう。



赤瀬川は、1963-64年に、千円札を模して拡大した作品を発表し、同時に展覧会の告知のために原寸大のものを送付したが、それが通貨及証券模造取締法に抵触するとして起訴された。作品が模造品とみなされることが問題であるという検察側の起訴理由に対して、観念と芸術の世界の出来事を法で裁くことは不当であると主張したが、敗訴し、控訴審、上告審を経て、懲役3ヶ月・執行猶予1年の有罪判決が確定した。興味深いのはその後であって、67年に彼は今度は「零円札」と称する作品を、日本銀行券の偽物ではないことを示すため、版面に「本物」と記して発表する。通貨としての「零円札」があるわけではないから、「贋物」にはならず、起訴されることはなかった。千円札があるなら、零円札があってもおかしくないが、意味は持たない。だが、そのようなものが提起されたことで、等価性にもとづく貨幣の体系のあり得ない場所に空隙が穿たれ、全体は揺さぶられる。純粹階段や超芸術の発見は、この「零円札」の発想を受け継いでいる。

## 6. 交叉し波打つ空間 荒川修作

赤瀬川の友人（高校と美大の同級生）であった、荒川修作（1936-2010）にも注目しよう。彼は初期には、棺桶に入ったオブジェのような作品を作っていたが、1961年に渡米し、以後アメリカを中心に活動する。90年代に入って周囲の環境まで繰り込むような創造活動を開始し、94年に岡山県奈義町に磯崎新とのコラボレーションで「遍在の場・奈義の龍安寺・建築する身体」を、95年に岐阜県養老町にテーマパーク「養老天命反転地」を、さらに2005年に東京都三鷹



市に「三鷹天命反転住宅」を建設する。

注目したいのは、「養老天命反転地」（左側の写真）である。これは山の麓の起伏ある広い土地を利用した一種のテーマパークで、いくつかのパビリオンが設置されている。それらの中で「極限で似るものの家」（中央の写真）が、とりわけ興味深い。これは一種の迷路になっているのだが、そもそも高低差のある土地に建てられ、したがって床はどこでも水平ではなく、天井も床と平行しておらず、またどの壁も直立していない。ベッドや机など家具のようなものがあるが、それらは壁を貫いて——あるいは壁に分断されて——置かれている。その中に入り込むと、鑑賞者が通常規範としている座標軸が消失してしまい、空間感覚は不安なものになってしまう。この建物の外側には遊園地が広がっているが、そのどの部分でも地面は傾くように設計されている。

「天命反転住宅」（右側の写真）は、三階建てで九戸からなる集合住宅である。「天命反転地」と同様に、水平面と垂直面を随所で欠落させ、床を波打たせ、球形の部屋を備えている。またそれぞれの住宅に14の色が使われ、不快ではないが、色彩の感覚は惑乱させられる。荒川の発想は、空間の安定を揺さぶる動きに支えられている。さらにそれが「天命」を反転するものであるとしたら、時間もそこで安定を失おうとするのだ。

## 7. 結ばれ解かれる空間 クリスト&ジャンヌ＝クロード

空間に何か不思議な動きが起きていて、それを理解できなくても反応を返してみようという試みが、洋の東西を問わず、作家たちを捉える。私の知見が及ぶのはごく小さな範囲だけだが、そこに見えてくるこの種の試みをもうひとつ拾い上げてみる。それはクリスト（1935-）とその妻ジャンヌ・クロード（1935-2009）の仕事である。前者はブルガリア生まれ、後者はモロッコ生まれで、60



年代以降、彼らの主な活動地はアメリカである。彼らは50年代末から、身近にある品物を梱包することを始める。「包まれた電話機」(左の写真)は62年の作品である。なぜそんなことをし始めたのか？ 推測すれば、包んでしまうことで、先ほどまでそこにあったものが消えて無くなり、しかもその無くなったという事実、通常ならすぐ忘れ去られる事実が、梱包というかたちをとってしばらくの間とどめられる。そのような感覚に彼らは惹かれたのだ。そのために彼らは、感覚をより明瞭なものにしようとして、梱包の対象を次第に大きくしていく。対象は戸外へと及ぶ。83年には、アメリカはフロリダ州の11の島の周囲をピンクのポリエチレンの布で覆う。同様に85年にはフランスのパリのセーヌ川に架かる橋ポン・ヌフを包み(中央の写真)、95年にはドイツのベルリンのライヒスターク(国会議事堂)を、包んでしまう。

彼らの作品は、梱包だけではない。70年にはアメリカのコロラド州の400メートルの幅のある渓谷に、巨大なカーテンを吊す(「ヴァレー・カーテン」)し、91年には、カリフォルニア州の砂漠と、日本の茨城県の水田地帯に、高さ6メートル、直径8メートルという巨大な傘を群生させる。前者では黄色の傘が1780本、後者では青色の傘が1340本立てられた(右側の写真)。

こうしたインスタレーションは、ほかの多くの芸術作品がそうであるように存続することが出来ず、数週間、あるいはせいぜい数ヶ月の後に、取り払われてしまう<sup>(12)</sup>。風景は一瞬変更され、しばらくしてその変更は解消されてしまうのだ。しかし、それは何も起こらなかったことにはならない。先ほどヴァリニやデュシャンの例で見たように、この変更された光景を一瞬でも見た者の視像の中には、痕跡が残る。彼は空間というものが、どこまでも、そして常に合理的であるのではなく、変調——まずは変調と感じられるに違いない——を起こす可能性があることを、深く記憶に刻む。その記憶は、いっそう感覚を強めて、次の機会にはもっと微妙な変調を捉えることを可能にするだろうし、さら

に進めば、変調と思われていたものが本当は正当な動きであると考えて、今度はみずから進んで、このような動きを探し求め促すようになるかもしれないのだ。

ヴァリニとクリスト&ジャンヌ＝クロードの場合、変調は空間の多重性となって見出され、しばらくの間持続され、やがて取り除かれる。赤瀬川源平のトマソンの超芸術は、そもそも都市の中に紛れて存在していて、発見されるだけであって、それらを消去することはできない。だが発見されることが出来るだけだという性格は、これらのオブジェが同じくらい強い不在の性格を持っていることを示している。石元泰博や吉増剛造の多重露光写真は定着されるし、荒川修作のパピリオンは強固な建築物だとしても、それらはなお、人によっては存在しないと見なされてしまう動き、つまりは偶然で束の間のものでしかない動きを伝えてくるように感じられる。これらの芸術家に共通するのは、私たちの生は、規則や理性だけに還元されるものではなく、微細だがそれらを覆そうとする動きをいたるところに作用させているという直観であるだろう。その動きは空間のとある地点に陥没点を穿ち、裂け目を走らせ、それによって空間を重複させたり、相互に嵌入させたりしつつ、みずからをかき消そうともしている。現代の芸術の底には、空間のこのような動きが確かにあるように思われる。

## 註

- (1) 以下に取り上げるバタイユの経済学および芸術の問題については、筆者は次の書物で分析している。『バタイユ－聖なるものから現在へ』、名古屋大学出版会、2012年。また以下の造形芸術の領域でのこの変化の具体的な相を知るためには、北山研二との共同作業に負う分が大きい。「芸術からアートへ：アートの公共性をめぐって」、北山研二・吉田裕の共著、AZUR12号、2011年、成城大学フランス語フランス文化研究会。
- (2) 蓮實重彦『『ボヴァリー夫人』論』、2014年、筑摩書房、第Ⅶ章「類似と齟齬」参照。
- (3) 吉田裕「二つのマネ論―バタイユとフーコーの場合」を参照。丸川誠司編『詩と絵画―ボードレール以降の系譜』収録、未知谷、2011年。
- (4) *Félice Varini, d'un site à l'autre*, Larus Müller Publishers, 2013. 引用は p.17.
- (5) youtube のアドレスは次の通り。/www.youtube.com/watch?v=2\_P-8rArDnE

- (6) <http://www.varini.org/03dem/dem01.html>
- (7) *Félice Varini, d'un site à l'autre*, p.6. 以下は p.14と p.12.
- (8) 『KATURA 日本建築における伝統と創造』、ワルター・グロピウス、丹下健三、石本泰博の共著、日本語版は造型社、英語版はイェール大学出版部による、1960年。
- (9) 最初に展覧会で発表されたのは1962年。写真集は、美術出版社、1969年。
- (10) 『色とかたち』、平凡社、2003年。次の引用は後書きから。
- (11) 『シブヤ、シブヤ』、平凡社、2007年。
- (12) クリストとジャンヌ＝クロードについては、柳正彦『クリストとジャンヌ＝クロード ライフ＝ワークス＝プロジェクト』、図書新聞、2009年、による。