

国立国際美術館 ニュース

2025.11

259



THE NATIONAL MUSEUM OF ART, OSAKA



田部光子の今日性について

井上 絵美子

田部光子（一九三三～二〇二四）は、九州派の作家として活動した一九五〇～六〇年代よりも、二〇〇〇年代以降に美術史家・元栃木県立美術館学芸員の小勝禮子らによって一人の女性の作家としての調査と研究が進み、評価が確立されて以降、注目を浴びるようになった。美術業界におけるジェンダーの不平等を訴える活動が活発となり、『人工胎盤』（一九六一年）のコンセプトにみられるような、妊娠からの解放という性と生殖を切り分けようとする田部のフェミニスト的な先駆性が、そうした注目へと導く理由になったと言える。では、田部光子の今日性とは何か。端的に言えば、抑圧された身体を解放するために、様々な表象のレベルで抵抗する身体を創造したことである。その過程でジェンダーの問題は必然性を伴って浮上し、とりわけそこには女性が「欲望」の対象となることへの抗い、さらには「欲望」の主体になることへの転覆的な行為が含まれていた。本稿では、一方では政治的にも文化的にもアメリカの覇権主義が台頭し、他方では反芸術が席巻していた時代の、『プラカード』（一九六二年・五点組作品）と『たった一つの實在を求めて』（一九六三年・五点組作品（図版一・五））の二つの作品を手掛かりとして、田部の今日性について問うことにしたい。

『プラカード』は、日米安全保障条約や三井三池争議での大衆による反対運動が敗北したことを受け、挫折の残響の中で制作された作品だ。敗北に対する田部の応答は、襖を支持体とし、雑誌の切り抜きやマネキンの頭髮など、美術評論家・宮川淳が言うところの「日常性への下降」を示唆する素材を使ったプラカードを制作することであった（註一）。アフリカ大陸の地図の形や星条旗の地に対して、ここで図として浮かび上がるのは無数の身体である。コンゴの独立に希望を抱いた田部は、植民地主義とレイシズムによって抑圧された黒人の身体に着目し、あらゆる雑誌から黒人の身体を切り抜いた。躍動感あふれる紙の破り方やその大胆な配置によって黒人の身体はディアスポラ的な「大衆のエネルギー」を形成し、抵抗する身体となる（註二）。対して、星条旗を地とする二枚の作品では、米軍基地開設への抗議活動や松川事件など様々な社会運動に従事する人々の身体、あるいは過酷な労働条件下にいる筑豊の炭鉱労働者の名前が身体化され、それが「星条旗を破」っている（註三）。『プラカード』はあらゆる表象のレベルでもって抵抗する身体を表し、デモに参加する複数の身体と不可分な抵抗を示す。

『プラカード』の中でも、最も不可解な一枚は、アフリカ大陸を示す形の中にマネキン

の頭髮が下がっているものだ（表紙画像）。この頭髮がまつ毛のように見え、その部分は目のようにも見える。田部によれば、元々この部分は「女性性器の写真を使ったカラージュ作品」を貼っていたという（註四）。本来であれば『プラカード』が出品されていた一九六一年の九州派展に田部はこのカラージュを出品しようと思っていたが、同じ九州派の菊畑茂久馬がそれを作品と認めず、出品を諦めることとなった。そして妥協としてその一部を『プラカード』のこの部分に密かに貼り付けたのだが、結果的には、そのことが『土曜漫画』と云う週刊誌にスクャンダルとして、すっぱ抜かれ¹のために、田部は「家庭の危機を味わ」うことになったのである（註五）。

なぜ田部はこのカラージュの出品を否定され、週刊誌に「スクャンダル」とされ、「家庭の危機を味わ」うことになったのか。「欲望」の対象であるはずの女性がスクャンダルとなる理由を、ジュディス・バトラーは次のようにいう。

「サルトルにとっては、欲望——疑わしいことに、異性愛的で男性的なものだと考えられている欲望——は、ことごとくトラブルとみなされているのである。欲望をもつ男の主体にとってトラブルがスクャンダルとなるのは、女という『対象』がどうしたわけかこちらのまなざしを見返したり、視線を逆転させたり、男の立場や権威に歯向かったりし、それによって女という『対象』が男の領域に突然に侵入するとき、つまり予期しない行為体になるときである。」（註六）

バトラーの考えに沿えば、女性の作家である田部が、「欲望」をもつ男に対象化されるはずの女性の身体の一部を再創造した。この田部の行為は、「まなざしを見返」すようなものであり、芸術がどうかの判断を下す「権威」に歯向かうものであり、欲望の対象であるはずの女が家庭に収まらないで「男の領域に突然に侵入」するものであった。その結果、あらゆる意味で「スクャンダル」となったのだ。同時代の背景として一九六一年の読売アンデパンダン展では、写真家の吉岡康弘は女性器を接写した作品を出品し、わいせつを理由に作品を撤去されている。反芸術において展示規則の違反に挑むことは、ある種の反抗精神を示す表現活動であったが、そのために女性の身体を搾取することを許すような、歪んだジェンダーの構造がここにある。そうした構造の中で「欲望」の対象化に

抗う田部の行為は明らかに転覆的だ。さらに《プラカード》のそこかしこで押し付けられているキスマークは、バトラーが言うところの「予期しない行為体」^{エージェンシー}がむしろ「欲望」を表現している行為の痕跡ともいえるだろう。

《プラカード》の二年後に制作した《たった一つの実在を求めて》においては、翻って林檎が主要なモチーフとなる。そこで前景化してくるのが、当時の反芸術に強い影響力をもっていたアメリカのネオ・ダダ(Neo-Dada)の記号を用いた様式である。五点一組の作品のうち、一点には標的のモチーフが、そして全ての作品に星条旗のストライプと星のモチーフが散りばめられており、国旗と標的の絵画シリーズで知られていたネオ・ダダのジャスパー・ジョーンズへの明らかな参照が見てとれる。しかし、美術史家の池上裕子は、ジョーンズの国旗や標的は文化によって見方は異なるものであり、さらにアメリカの美術は「アメリカ」そのものに對する認識と切り離せないものであったと指摘する(註七)。そのことを前提とすると田部は、本作ではおそらく星条旗をアメリカの覇権として、標的を女性の身体を対象化するのとして表現している。田部自身が林檎は女性の身体であると述べていたことから、そのように仮定すると、時に林檎は標的に張りつけられ、時に星条旗から流れている血を被つたり、包囲されており、支配されているように見える(註八)。また林檎Ⅱ女性の身体は二次元的なイメージや三次元の石膏などの様々な表象のレベルで表現されている。

一つひとつ分析すると、一点目の作品では三つの標的が並び、そこにさらに四つの赤い丸が並ぶ。標的に重なっている緑の斜線のストライプは星条旗と呼応し、そこに赤い丸Ⅱ林檎である女性の身体が標的に張りつけられている。この垂直な標的の構図を打ち壊すのが、標的とストライプを踏みつける黒い足跡である。この黒い足跡はこの作品を水平にすることによつてのみ可能な表現であり、それによつて、林檎Ⅱ女性の身体が標的となる垂直な構図が

崩れる。黒い足跡は林檎Ⅱ女性の身体が対象化されることに抵抗する身体の痕跡となるのだ。反芸術の旗手であったネオ・ダダイズム・オルガナイザーズが、一九六〇年の「ビーチ・ショー」にて、メンバーである女性作家の岸本清子を標的として泥を投げつけるパフォーマンスを行ったことを考慮に入れば、本作は、反芸術においてもはや表現方法の一つにすぎなつた女性蔑視に對しての抵抗とも考えられる。

さらに四点目の作品では、林檎Ⅱ女性の身体そのものが抵抗の身体となる。ここで星に収められているのは、第三五代アメリカ合衆国大統領であつたジョン・F・ケネディと大統領夫人のジャクリーンである。その上下の赤い丸Ⅱ林檎に重ねられているのは下着姿の女性のイメージであり、この女性は「欲望」の対象であることを自覚しているかのよう、臀部を突き出して立つ。家父長制の下において、貞淑な女性の象徴であるジャクリーンに對する当て擦りのように、この林檎Ⅱ女性の身体は「欲望」の対象となつていことに挑発的であり、むしろ自身の「欲望」も体現しているようだ。そうすることで、男性から対象化されるだけの「視線を逆転」させる、抵抗する身体となるのだ。本作を通じて田部は、ジョーンズを参照しながらもアメリカの覇権性と家父長制の根深い関係性を鋭く批判している。

今日、ジェンダーの不平等、植民地主義、レイシズム、労働問題、アメリカの覇権主義の観点からみれば、抑圧された身体は解放されていない。田部光子の作品に表現されてきた抵抗する身体は今もなお——不運なことと言つてもいいかもしれない——アクチュアルであり続ける。田部の今日性はここにある。

(いのうえ えみこ 近現代美術史、フェミニズム・クイア理論)

註一 本作に貼られた素材は正路佐知子によって詳細に特定されている。正路佐知子「研究ノート…田部光子研究の現在と『プラカード』(一九六一年)について」『福岡市美術館研究紀要第三号』福岡市美術館、二〇一五年、一九二―四頁。

註二 田部光子「プラカードの為に」『九州派』五号、一九六一年九月一〇日。

註三 同右。

註四 田部光子「画歴」『可能性への意志』北九州市立八幡美術館、一九七〇年、n.p.

註五 ジュディス・バトラー

註六 「ジェンダー・トラブル」

註七 フェミニズムとアイデンティティの攪乱

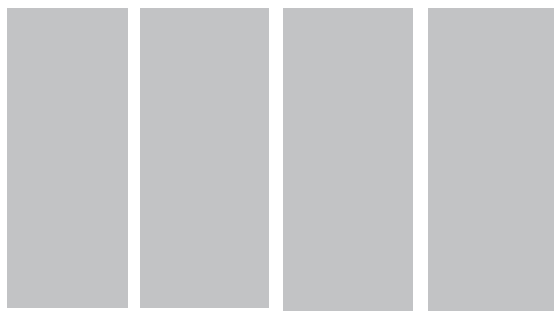
註八 竹村和子訳、青土社、二〇一八年、八頁。

Hiroko Ikegami "Looking Deeper: Jasper Johns in an International Context of the 1960s" in Jasper Johns: Something Resembling Truth, Roberta Bernstein (ed.), Royal Academy of the Arts, 2017, 46.

小勝禮子によれば「田部は二〇〇八年一月一九日にギャラリー58で開催されたトークイベントで「田部にとつて林檎は女性の身体を象徴するもの」と話していたようだ。小勝禮子「田部光子試論——(前衛)九州派を超えて」『美術運動史研究会ニュース』No.九三、二〇〇八年五月五日号、一〇頁。さらに正路は《たった一つの実在を求めて》における二枚目の林檎の配置を「女性の胸と女性器」と解釈する。正路佐知子「田部光子の美術と思考を追走する」『田部光子展』希望を捨てるわけにはいかない』福岡市美術館、二〇二二年、八頁。



五
田部光子《たった一つの実在を求めて》
1963年
福岡市美術館蔵(一、二、四、五)
国立国際美術館蔵(三)
撮影:山崎信一



個人の声

金川 晋吾

私は一月一日から国立国際美術館で開催される展覧会「プラカードのために」で、『明るくていい部屋』と『祈り／長崎』という二作品を展示する。

『明るくていい部屋』は自分の共同生活を撮影した写真で構成されている。私は一九年からアーティストの斎藤玲児さんと百瀬文さんの三人で生活をするようになった。私たちの関係がはじまるきっかけは恋愛や性愛だったが、共に生活をおこなっていくなかで関係は変化し、今は恋愛や性愛が介在しない別の親密な関係になっている。二〇二二年からは同じくアーティストの森山泰地くんもよく家にいるようになった。この作品は二〇二四年に写真集を出版したが、撮影はその後も続いている。私は個人的な関係を公に語ることや、それによってもたらされる変化に関心がある。なので、作品として発表することに付随するさまざまな出来事も、新たに作品において語られるべき対象になっていく。本展覧会では二〇二四年以降に撮った未発表の写真も展示する。

『祈り／長崎』は長崎原爆の爆心地の周辺、カトリックの文化と縁が深い「浦上」と呼ばれる地域や、平和祈念像が鎮座している平和公園を中心に撮影した写真で構成されているが、私のセルフポートレートもそのあいだに挿入されている。私の信仰や身体を媒介にして長崎における「祈り」というものを視覚化しようとした。

『明るくていい部屋』が私の個人的なことを扱った作品であることは言わずもがなだと思うが、『祈り／長崎』もまた、私自身にカメラを向けることによって、自分の信仰や身体、男性性などにも言及している作品である。つまり、両作品ともが、私という個人を起点にしている作品であり、私個人の

ことを語ることを通して、歴史的であったり社会的であったりするような大きな事象について語ろうとしている作品だと言えるだろう。

これら以前の作品に、自分の父を撮った『Father』や、父の姉である伯母を撮った『長い間』がある。この二作品を通じて、私は家族という個人的で私的とされる領域が公的な領域と深く関わっていることや、血縁という何か重要な意味を持っているとされる関係が、実際には極めて形式的で具体的な内容を伴わないものであることを身をもって知った。

例えば伯母との話をする、私は伯母とはほぼ何の接点もなく生きてきたが、二〇一〇年に伯母が病院に入って生活をするようになったとき、伯母とやりとりをしようとする（やりとりをしたいと思う）血縁者が他にいなかったたので、甥である私が身元引受人になった。私はあの人のことをほぼ何も知らなかったにもかかわらず、甥であるというただその一点において、伯母が生きていく上での重要事項に関わる人間になったのだった。

私は父や伯母の作品を制作し、またそれを発表することを通して、個人的とされることを公に向けて語っていくことの有効性を、そしてそのおもしろさを知った。フェミニズムの有名なスローガン「個人的なことは政治的なこと」を実感した。家族や病気のことなどのように、個人的なことを考えられがちなことは、公において語るべきではないこととして語りにくくされている。けれども、何を個人的なこととし、何を政治的で公のこととするのか、その境界を決めること自体がまさに政治的なことなのだ。それはつまり言い換えると、個人的とされていることを語ることで自体が、その境界線にゆさぶりをかける政治的な抵抗になりうるということでもある。

私が個人的なことを作品や文章などにして発表していることに対して、「自分のことを赤裸々に語ってすごいですね」みたいに言われることがたまにある。そう言われると私は少し戸惑い、「いや、そういうつもりではないのですが」と言いたくなる。私は「赤裸々」と言われることに抵抗を感じる。この言葉からは、「本来隠されているもの、隠すべきものが露わになっている」というニュアンスが感じられるからだ。

私としては、個人的なことを語ることを「隠す＝曝す」という二項対立では捉えていないつもりだ。自分の身に起こったこと、自分の目の前にあることをできるだけそのままに、率直に語りたいと思っている。そうすることで、個人的とされがちなことを「隠す＝

金川晋吾『明るくていい部屋』2025年 ©Shingo Kanagawa

曝す」という枠組みの外に置きたいと思っている。

「プラカードのために」という言葉は、本展覧会の出品作家の一人である田部光子さんの同タイトルの文章から来ている。この文章において田部さんは、たった一枚のプラカードによって社会に変化をもたらすことの可能性を語っている。

個人が声を上げることで社会に変化が与えられるということ。私はそれを信じたいと思っているが、本当に信じられているかという点、心もとない。歴史をちゃんと見れば、個人が社会に変化を与えられないと考えるのは端的に間違いだとかかるのだが、でもそれはあくまで頭でわかっているつもりなだけであって、「個人が声を上げて行動を起こすことに、本当に意味があるのだろうか」「自分一人が何かしようが大差ないんじゃないか」という疑いの感覚が自分の体の奥深くに根づいているのを感じる。

そのことに改めて気づかされた出来事が昨年あった。

二〇二四年三月二日、「ここは未来のアーティストたちが眠る部屋となりえてきたか?——国立西洋美術館65年目の自問——現代美術家たちへの問いかけ」という展覧会の内覧会において、展覧会出品作家有志を中心とする市民によって抗議活動が行われた。訴えの内容は大きく次の二点だった。一、国立西洋美術館のオフィシャルパートナーである

川崎重工業に対して、イスラエルの武器の輸入・販売を取りやめることを要求する。二、国立西洋美術館は川崎重工業に対してそうするように働きかけることを要求する。

私はこの抗議活動のことを事前に伝え聞き、参加への誘いも受けた。私は訴えの内容についてはなるほど、こういう活動をするには必要なんだろうと思った。だが、この抗議活動が美術館には事前に知らされずに行われようとしていることを知り、強い不安を感じた。「事前に交渉をして、誰も驚かせないやり方でやったほうがいいのでは。それがむしろいいんじゃないほうか

いいのでは」と思った。迷った末に、抗議には参加しないことにした。私は他人に「迷惑」をかけてまで抗議をするべきではないと思ったし、自分が「迷惑」をかける側になるかもしれないことが怖かった。

あれから一年以上の時間が経ったが、自分はなぜあの抗議に参加しなかったかについてずっと考えている。参加しないと決めたことがまちがいだとは思っていない(否定してもしようがない)が、こういう判断を支えている自分のなかの前提となっている感覚というか、感性のようなものに対しては疑問を感じている。それを問い直したいと思っている。なぜ、私は他人に「迷惑」をかけないことを最優先にしたのだろうか。なぜ抗議活動が他人に対する「迷惑」になると思ったのだろうか。もし仮にそれが誰かにとって何らかの「迷惑」になりえるとしても、イスラエルの問題に対して声を上げることのほうがそれ以上に重要だと判断することだつてありえたはずではないのか。

抗議活動に参加したくないと思ったとき、私のなかには「こんなことをやつても意味があるかわからない」という疑念があった。それゆえに、「そんなことにいろんな人を巻き込むのはよくないのでは」と思ったし、「結局のところ、抗議する人たちが自身が満足するための行動なんじゃないのか」とさえ思った。

私は自分のなかに、個人が大きな問題にコミットすることへの警戒心が存在しているのを感じる。大きな問題に声を上げている個人に対して、「大きな話をしているが、お前自身はどうなんだ。まずは自分のことをちゃんとしたらどうなんだ」というものすごく嫌な言葉を向けてしまう。それは他人だけでなく自分にも向けられる。

私は自分のこのような感性を少しずつ変えていきたい。なぜなら、こういう感性は、個人が政治的とされるような大きな問題に声を上げることに對しての抵抗感、徒労感と地続きになっている気がするからだ。こういう感性は私個人に限ったものではなく、この日本という社会で生きている多くの人たちに共有されている気がする。

感性というのは結局のところ慣れの問題だと私は思っている。さまざまな実践の蓄積によって少しずつ変化していくものだという希望をもっている。

政治的な問題に対して声を上げるとき、その問題に対して必ずしも深い理解が伴っていないくてもいいし、継続して関われなくても、表面的にしか関われなくてもいいと私は思っている。私は本当に気まぐれに、できる範囲でしかやっていない。こんなことは自慢げに言うべきことではないと思うけれど、言ったほうがいいことだとも思う。やらないよりもやったほうがいいというのはまちがいのないことなのだから。

(かながわ しんご 写真家)

金川晋吾《祈り／長崎、セルフポートレート》2025年 ©Shingo Kanagawa

父のアトリエ

伊庭 靖子

半年前、アトリエを実家に移すことを決めた。三年前に空き家になった実家の管理と、外猫の世話のため、私は毎日、朝晩に実家へ通っていた。自宅からそれほど離れていないものの、日々の時間とガソリンの消費に、さすがに無駄を感じるようになったからだ。

実家は空き家になってから、少しずつ整理を進めている。もともと祖父と父が画家で、画塾を開いていたこともあり、家の中にはその頃に使用していたモチーフや、祖父母の代からの品々、家具、ピアノ、火鉢など、多くの物であふれていた。とにかく物の多い家で、何かを処分するたびに、家全体が少し軽くなったように感じられる。「思い出があるから……」とためらっている、人が暮らせる空間がなくなってしまう。それでも、大切にしたいものはきちんと選別して残している。ただ、母が自分のために仕立てた洋服だけは、どうしても処分しきれなかった。私にはサイズも合わず、趣味も異なる。捨てるにも捨てきれず困っていたが、ある日、古い家具を引き取りに来てくれたアーティストや学生に見せたところ、思いがけず大喜びで持ち帰ってくれた。母は一九八〇年代頃から、個性的な色や模様の服をよく作っていたが、それが彼女たちの感覚にぴたり合っていたようだった。



《untitled 2004-01》2004年 油彩、カンバス 183.0×228.0cm
所蔵：eN arts collection 撮影：金子治夫

父が残した絵画や母のクロッキーも多い。開けたことのなかった物置からは、父の古い油彩画が出てきた。年代ごとの作風の変化が見て取れ、丁寧に保存された作品や、途中で筆を止めたもの、下地だけ塗られたものなど、どれも興味深い。時代によって様式は変わっても、具象的なモチーフを形や色で抽象化しつつ、油絵具の持つ物質感をしっかりと重く構築

する姿勢は一貫している。晩年の作品では、柔らかなカラフルな色彩が多用されているが、それでも絵具の持つ重みと厚みが印象的だ。父は「物質」と「色」の人だったのだと、あらためて思った。

大学で染色を学んでいた母は、時間のあるときによくクロッキー帳に絵を描いていた。大胆な線や形で、花や猫といった身近なモチーフをスケッチしており、簡略化されたその形はどれも楽しげで、私には羨ましかった。気に入った形ができると、それをテーブルクロスにパッチワークしたり、玄関の衝立に染めてみたりしていて、家のあちこちにはまだ、母の「形」が散りばめられている。

片付けの合間に一人で過ごす時間が増え、久しぶりにゆつくりと実家の空間を味わうことができた。築九〇年ほどのこの家は、壁が少なく障子や襖で部屋が仕切られている。東と南に面した部分には大きな掃き出し窓が多く、庭の緑を通した柔らかな光が家の奥まで届いてくる。特に夏場の光のグラデーションは美しく、いつまでもそこに佇んでいたくなる。家の中心にある台所は、昼間でも薄暗いが、天窓からの光が優しい空間を作っている。

私が使う予定のアトリエは、父が長年使っていた北向きの部屋で、安定した自然光が入る。壁には淡いブルーグレーの薄い板が貼られており、長年の使用でくすんでいるが、その色合いは穏やかで落ち着いている。私はそこに合板を貼り足し、新しいアトリエとして整備した。予算の都合で合板の枚数を減らし、一定の間隔をあけて細く貼り付けた結果、ブルーグレーと木の色のストライプ模様の壁面になってしまったが、この壁で描くことで、色の感じ方が変わるのではないかと楽しみにしている。

私の制作では、物や空間の「質」を大切にしている。ものを見ると、まず触覚的な感覚が立ち上がってくるような体験をしたいと思っているからだ。そのせいか、実家で過ごすうちに、室内の光の様子に対してとても敏感になっていることに気がついた。質感の知覚においては、色彩よりも光の明暗のほうが重要だからだろうか。

この三年間、自宅と実家を往復する東西の道で、朝夕の空の表情を毎日のように見てきた。朝日が当たる雲には、なんとも言えない美しい灰色が現れる。夕方には赤い夕日が

東山の緑に深みを与え、その補色関係が木々のもこもことした輪郭を際立たせる。自然の光景は、想像を超える豊かな色彩を見せてくれる。しかし私が特に惹かれるのは、補色関係の中に生まれる灰色や、雲の影が映し出す複雑で豊かな灰色だ。そこには視覚だけではない、触覚的な体験があり、灰色は触覚的な色彩だとあらためて思われる。

近くにあるものの質感は、手を伸ばせば触れられるので比較的容易に知覚できる。しかし、遠くにある雲や木々の表面は、実際に触れることはできない。それでも、そこには確かに触覚的な感覚がある。視覚体験における「物の見方」とは、物の表面の素材と、それが触れている光や空気などが相互に影響し合う情報を、人が受け取り、認識する行為なのだと思う。そしてその認識には、自我の介在が不可欠であり、ゆえに見方は人それぞれに異なる。

人は、物を見るとき、無意識に「見たいように」見てしまう。けれど私は、その「見たいように見る」ことに、どこか躊躇してしまう癖がある。子供の頃、台所の天窓から差し込む光が作る光景に美しい世界を想像し、天井の木目や雨漏りの滲みが作り出す地図のような形からも風景を思い描いていた。そうした想像の世界は、私にとって一種の憧れの場所だったのかもしれない。しかし大学で制作を始めると、この憧れからくるありきたりなイ



《untitled 2022-03》2022年 油彩、カンバス 130.3x130.3cm
株式会社千總ホールディングス蔵 撮影：表 恒匡

メージは通用せず、自分の内にある感覚を外に出すことに怖さを感じるようになった。そこから私は、自分の内の感覚世界を作らないように努めた。世界は外の世界だけで、自分はそのこの関わりを持つこと、そこどのように関係するかが大事で、それが私の現れなのだと感じ、その感覚が自然と制作プロセスに入り込んでいった。

私の制作では、写真を介在させ、要素を取捨選択して編集することで、求める質感を強調する。そしてそれを情報として画面に置いていくのだが、描く過程ではどうしても私の内にある世界が出てくようとする。外の世界（情報）と内なる世界。その二つをどのように関わらせるかが、制作の中でも大切な課題となっている。

二〇二三年秋から二〇二四年春にかけて、なら歴史芸術文化村で滞在制作を行う機会があった。そのなかで対話をしたある方が、私の作品が完成したときには「確かまる」という感覚があると話してくれた。「確かまる」とは言葉としては不思議な響きを持っているが、とても気に入っている。この言葉の感覚は、モチーフを忠実に再現することで得られる確かさではない。制作の過程で、内と外の世界が拮抗しながら試行錯誤を繰り返すなか、ある瞬間に作品がふつと成立する。その瞬間に訪れる、理由もなく腑に落ちるような感覚。それが私にとっての「確かまる」なのだと思う。

この「内と外の世界の関わり」は、弓道にも近いものを感じている。いつまでたっても上達しないが、一五年近く弓道を続けている。弓道では、技や作法や道具や心などすべてが重要であり、それらがバランスよく整ったときに初めて完成された射に近づけるが、特に「心」の問題が難しい。すべてを意識しないようにしなければならず、意識しないことを意識せずに行えるようになるためには、長い時間をかけて身体で体得するしかない。この心と技などのバランスが整った時に「確かまる」感覚にとっても近いのではないかと感じている。

今回、この執筆依頼をされたとき、私の作品や作家活動にもっと寄せたものを求められていたのだろうと考えていた。けれど、ここ数年、作品づくりの方向性が広がるにつれて、どこか散漫になつていくようにも感じていた。それならば、もう一度自分の根つこのようなものを探ってみてよいのではないかと。ちょうど実家の片付けをしていたこともあり、そのなかに何か思い当たるものがあるかも知れない。そんなふうにながらエッセイとして書き始めた。父のアトリエに移るこのタイミングで、自分の原点に目を向けてみたいと思ったのかもしれない。

館蔵品紹介

古橋 梯二
(1960-1995)
《LOVERS》
1994年
ビデオ・インスタレーション
350.0×1000.0×1000.0cm
撮影：表恒匡 画像提供：京都芸術センター

医療機器を連想させる音が響く暗い部屋。正方形の空間を囲む黒い壁に、ほぼ等身大の人々が映されている。彼ら／彼女らは、歩いたり、立ち止まったり、振り向いたり、ゆるやかに走ったりしている。時折、お互いを抱きしめようとするが、一時的に重なり合うものの、一つにはなれず、すり抜けてしまう。それでも彼ら／彼女らは、その儚い身振りを何度も繰り返している。観客は、それが空間の中心に置かれた金属製のタワーに搭載され、ターンテーブル上で回転する二台のスライド・プロジェクトと五台のビデオ・プロジェクトによって投影された「映像」であることをわかっている。にもかかわらず、暗闇のなかでかすかに輝く裸の身体と、はつきり聞き取れない囁き声は、亡霊のような不思議な存在感を放っている。

センサーが観客の存在を感知すると、頭上のプロジェクトから「DO NOT CROSS THE LINE OR JUMP OVER (この線を越えなさい)」という文字が白い床に円形で投影され、観客の足を包囲する。そして、一人の男性が立ち止まり、観客側を振り向き、腕を

差し伸ばす。作家、古橋 梯二の姿である。両手を開いた古橋の身体の上に、ふたつの直線が十字の形で重ねられる。まるで射撃の標的になっているように見える古橋は、少し逡巡し、自分を抱きしめながら、後ろに倒れて闇の奥へ消えてゆく。

一九六〇年に生まれ、京都を拠点とするグループ、ダムタイプのメンバーとして活動した古橋は、HIV感染、免疫不全による敗血症で他界した。享年三五。彼が亡くなる一年前に発表され、古橋個人による最初で最後のインスタレーションとなった《LOVERS》(一九九四年)は、技術の開発を含む制作支援を通じて、アートとテクノロジーの新しい関係性を模索したキヤノン・アートラボ(一九九二―二〇〇一年)とのコラボレーションによって制作された。映像表現を成立させる技術的な条件を、人間の個性性と愛の(不)可能性という主題ならびに造形的要素へと昇華させたこの作品は、加速する情報化社会のなかで「愛は情報に還元できるか／愛は身体に還元できるか」(註一)という本質的な問いを投げかけた。

国内発表の翌年、ニューヨーク近代美術館の「ビデオ・スペース」展(註二)で

展示され、高い評価を得た《LOVERS》は、一九九八年に同館へ収蔵された。現在、国立国際美術館に所蔵されているのは、二〇〇一年のせんだいメディアテーク開館記念展に際して、ダムタイプの高谷史郎によって再制作・寄託されていた二番目のエディションであり、二〇一六年に当館に寄贈された(註三)。

(馬 定延 当館客員研究員)

註一

古橋 梯二「ARTLAB 阿部 直一・四方幸子にファックスした近況」古橋 梯二著、ダムタイプ企画『メモランダム』リトルモア、二〇〇〇年、四四頁。

註二

企画者のバーバラ・ロンドンとは、「たった一人の観客に直接的かつ個人的な方法で訴えかけることで、人間精神がテクノロジーの巨大な力に必然的に圧倒されるものだ」という考えが偽りであることを示している」と評価した。Barbara London, "Video Spaces," in *Video Spaces: Eight Installations* (exh. cat.), Museum of Modern Art, New York, 1995, p.22.

註三

古橋の母校である京都市立芸術大学による、平成二七年度メディア芸術連携促進事業・連携共同事業「タイムベースト・メディアを用いた美術作品の修復／保存に関するモデル事業」の一環として修復された。

