

国立国際美術館  
ニュース

2026.03  
260

 THE NATIONAL MUSEUM OF ART, OSAKA



# 「橋の上」に立ってー中西夏之の絵画と直接行動

山田 諭

中西夏之の絵画は静かに柔かく輝いて美しい。その美しさの源は画面全体のどこにも描き直しの痕跡がないことにある。最初から最後まで、すべての筆致が迷いなく確かに置かれているのである。このような生きいきとした筆致が画面全体を踊るように満たしているからこそ、中西夏之の絵画は美しいのである。

その美しさを例えるならば、古来の名跡、名筆によって連綿と流麗に書かれた書跡にも似ている。書跡の場合には、上から下へ、右から左へという縦書き、文意に従った文字の選択と配列、そして文字の筆順といった基本的な規則性があることから、起筆から終筆まで連続する筆致を視覚的に観察することで、その筆法を体感的に追体験することができ。しかし、絵画の場合には、書跡とは違って基本的な規則性はなく、はるかに自由度が高い。どのような色彩でどのような形象をキャンバスのどこに描くのか。絵画は書跡よりも複雑、多彩であることは明らかである。すべてが画家の意思に任されている条件の下で、何も描き直すことなく、生きいきとした筆致で絵画を完成させるためには、どのような手順を踏めばいいのか。

中西夏之は制作方法について深く思索することによって、絵画のための独自の規則性を確立している。

例えば色彩の限定について、その主調色となる紫色と黄緑色の選択には人間の視覚が



中西夏之《柔かに、還元 I》1996年 東京都現代美術館蔵  
© NATSUYUKI NAKANISHI

関係している。人間の目には色を認識するための器官として、色光の三原色(青色・緑色・赤色)に対応する三種類の色受光体があり、この機能により補色残像という反応も現れる。このような人間の視覚の特性を踏まえた上で、紫色(三原色の青色と赤色の混色)と補色関係にある黄緑色、そして輝度による反対色である白色と黒色(灰色)が基本的な色彩として選択されているのである。これらの色彩は混色されることなく、素早いストロークの筆致によって、画面の上に並置されるか塗り重ねられる。このような筆致を得るために、アンリ・マチスが使っていたような長い棒の先に絵筆を取りつけた特製の筆も使用している。また画面構成としては、基本的な骨格(弓形、ㄷ字)などを踏まえて、単位となる形象を画面全体に網目状に伸展、増殖するように展開するという方法が取られている。

さらに、このような画面を確実に描き直すことなく進めていくために、「作業譜」と名付けられた一連のスケッチが準備される。キャンバスから出発して絵画へと到達するための道程を見極めるために、さまざまな可能性を模索するように、「作業譜」は絵画と歩調を共にしながら先行して制作される。しかも「作業譜」に記された道程は、つではなく、例えば《柔かに、還元》シリーズにおいては三点の絵画が完成されているように、有り得べき絵画への道程として分岐しているのである。また書跡に文意があるように、当然のことながら、中西夏之の絵画にも主題があり、記号を含んだ象徴的なタイトルに反映されているが、基本的には現実の世界を視覚的そして絵画的に考察・探究した内容となっている。

このような独自の規則性を確立した上で、中西夏之の絵画は一連の行為の結果として完成されているのである。しかし、一連の行為と言っても決して同じ行為の繰り返しではない。未開社会では「食べる」という行為を意味する言葉が食物ごとに「肉肉する」「林檎する」のように別の動詞であったと、講演会でも語っていたように、ただ「描く」という一般化された行為ではなく、「紫色を一筆で塗る」「白色を斜めに重ねる」というように、一度限りの別々の行為として連続しているのである。だからこそ中西夏之の絵画は書跡のように視覚的に追体験することができるのである。

このような意味において中西夏之の絵画は若い頃に大きな影響を受けた土方巽の舞踏にも通底しているかもしれない。近代舞踏の美しい身体的な動作を否定して、情念を持った人間としての肉体的、本能的な身体表現を創造した舞踏の舞台・公演のように、中西夏之の絵画は一連の身体表現の結果として存在しているのではないだろうか。

かつて「赤瀬川原平の冒険」展（名古屋市美術館、一九九五年）の開催準備の際に聞いた話であるが、「ハイレッド・センター」のイベントの開催場所は、すべて中西が決めていた」という赤瀬川原平の言葉が記憶に残っている。改めて考えると、山手線、帝国ホテル、銀座・並木通など、ハイレッド・センターのイベントに相応しい確かな場所が選ばれている。日米安保条約改定阻止のための実力行使として国会議事堂前に集まった民衆の大海を実際に体験した美術家たちにとって、新安保条約の自然承認による政治的な挫折から高度経済成長という経済的な幻想へと一気に転換した日本社会は落胆するものでもしかなかった。

この沈滞化した社会状況を「攪拌」して再生するために、中西夏之は高松次郎とともに直接行動を開始した。東京都内を周回する山手線の列車のなかで眠りこけた乗客を刺激するために、中西夏之は顔を白塗りにしたスーツ姿で《コンパクト・オブジェ》を持って乗り込んだ。しかし、「イベントは始めるのは簡単だが、終わらせるのは難しい」と語っていたように、品川駅まで戻ってくる当初の計画は途中の上野駅で挫折した。中西夏之にとつて最初の直接行動は未完の行為として終わったのである。この失敗体験が実践的に生かされることでハイレッド・センターのイベントはすべて完遂されることになったのである。

「第一五回読売アンデパンダン」

展（一九六三年）には《洗濯バサミは攪拌行動を主張する》を出品する。キャンパスの裏側から通した短い紐に洗濯バサミを取り付けた作品であるが、初期の絵画（韻）の延長線上にあり、かつ一九八〇年代以降の絵画にも継承されるオブジェ絵画である。ニューヨーク近代美術館の「TOKYO 1955-1970」展（二〇一二年）の際に、展示作業を手伝って洗濯バサミを取り付けたことがあるが、そのとき確かに「洗濯バサミは攪拌行動を主張する」ことを実感した。

平田実  
「首都圏清掃整理促進運動」に取り組み参加メンバー  
(川仁宏、高松次郎、谷川晃一、和泉達、赤瀬川原平、中西夏之) 1964年  
© HM Archive / Courtesy of Taka Ishii Gallery Photography / Film

そして「第五次ミキサー計画」で公然と存在を明らかにしたハイレッド・センターは、美術作品から完全に離れた本格的な直接行動として「シエルター計画」を実行した。東西冷戦による核戦争の恐怖からアメリカで開発されたシエルターを日本でも販売すると称して、アメリカの世界的な建築家フランク・ロイド・ライト設計による帝国ホテルの一室に招待客を集めて、さまざまな指示書を使って、有無を言わさず奇妙な身体測定を行って、最終的に等身大のシエルター（無意味な棺桶ではないもの）を販売するという用意周到な計画によって実施されたのである。中西夏之はシエルター模型を見せながら内容説明する責任者であった。白南準（ナム・ジュン・パイク）、小野洋子、横尾忠則など、ハイレッド・センターの理解者たちが参加したこともあって、イベントは難なく完了した。

続いて東京オリンピック開催中の銀座・並木通で実行されたのが「首都圏清掃整理促進運動」である。架空の公共団体を騙って、路上の雑巾がけやマンホールの蓋磨きなどの無意味な清掃作業を、サラリーマンやオフィスガールが通行するだけでなく警察官が巡邏する公共空間で実施するというイベントであった。中西夏之は白衣に腕章、マスク姿で清掃道具を片手に先頭を切つて現れて、貸衣装の白衣を返した後も私服のまま夜遅くなるまで横断歩道を洗剤で洗い続けたのである。

このようにハイレッド・センターの直接行動の主要なイベントを率先して実行したのは中西夏之であった。最初から最後まで一連の行為としてイベントを主体的に計画して実行したのである。

中西夏之との数少ない対話のなかで、私が最も感銘を受けたのが「橋の上」という言葉である。時間の流れを想像するとき、岸辺に立つて川の流れを横から見ているように思いがちであるが、川に架かった「橋の上」に立つて、川の流れを正面から見ていることを考えたことがあるかと問われたのである。そして川の流れを岸辺から見ているのは傍観者でしかなく、「橋の上」に立つて初めて初めて当事者になれると教えられたのである。

中西夏之の絵画と直接行動は主体的に計画した一連の行為を着実に実行するという意味において変わることはない。絵画を描くことも直接行動を行うことも、中西夏之にとつては別々のことではなく、社会の現実のなかで一度限りの人生を当事者として生きるという意味においてはまったく同じであった。

中西夏之の絵画を見ていると、「橋の上」に立つているように感じられるのは、私だけだろうか。

（やまだ さとし 美術史家）

# 信と疑の場所…中西夏之『連れ舞』をめぐる覚書

澤 直哉

絵が思想の図解でないように、画家の言葉もまた絵解きでない。思想の伝達の道具として絵と言葉を使役するのでなく、それらを場として倦まず重ね続けられる思考の試行とも呼ぶべきものの直向きさ——歿後一〇年を経た国立国際美術館での初の回顧展「中西夏之 緩やかにみつめるためにいつまでも佇む、装置」を指し、美術を専門とせぬ文学研究者が中西夏之の二冊目の本『連れ舞 着陸と着水、又は湖面の刺戟』（仮題、水声社より近刊。以下『連れ舞』）を編集するなかで見えてきたのは、美術史におけるその位置という回顧的な像でなく、いまなお現在形のその姿勢であったことを、率直に告白せねばならない。

それは絵画試行が言語思考によって、言語思考が絵画試行によって常に試煉にかけられる、という弁証法的な往還ではない。触れ合い、響き合い、重なり合う複数の円という主題に終生執心した画家は、絵画と言語において常に等しく思考しようとして試み、そうして生まれる二つの円運動の二つの交点がかたちづくる共通域、定型に墮した「絵とは何か」という問いとは一線を劃すその小さな場に、おそらく「絵というもの」を見つめていた。

前著『大括弧 緩やかにみつめるためにいつまでも佇む、装置』筑摩書房、一九八九年。以下『大括弧』とほぼ同時に発表され、そのあとがきと内容が一部重複する『連れ舞』収録の「非常に稀なことではあるが」（初出「作家のことば」）は、両書を繋ぐ蝶番である。文章を依頼されるたび「お前はどのような絵描きなのか」と問われているように感じ、じつは「人々」は絵が何であるか微妙に感じとって、その上で、より大きな合意を求めめる心から、このような潜在的な質問を含む依頼」をするのだろうと推察する画家は、ゆえに「絵の普遍性についての考えを滲み込ませて記す」のを常としてきたという。

すなわち、画家にとって言語はすでに合意による共同性の場であり、ここから『連れ舞』収録の後半へと文は分岐するのだが、絵画に関する彼の思考は絵を「芸術として派生、波及してゆく問題」として、察するに、制度と歴史の枠のなかで捉えることでない。絵は「ストレートに浸透の運動をするものであり、そして芸術より下部（あるいは上部）にあつて、基礎的な作業を必要とする」ものだという。

だから「たえず生起する『絵とは何か』の質問形式を根底からたたきつぶすことがたえず求められ、例えばそのために私が実践しようとする時、実践に入る直前に、即ち直前

と云うものから入るために或る全体的な抱擁性の大枠に先ず顔を侵入させ、次にこの大枠を自身の軀全体を以つて認め……否、その枠に自分自身を承認してもらう」ことを画家は心がける。芸術の制度・歴史の枠内に入る条件として「絵とは何か」を問うのではなく、その条件に真つ向から反抗するのでもなく、しかしほんとうは人々に「ストレートに浸透」し、共有されているはずの大枠に、絵の——おそらくは絵の発生の——「基礎的な作業」たる「直前」という極薄の時間の層に、画家は滑り込もうとする。

この極薄の空隙たる時間は「未来へ向けて見た時も、過去に向けて見た時も、一つの通風孔となる言葉、実現不可能性を含みながらも絶望を示さない『あこがれ』という言葉で示されるかも知れない」と、じつに直截かつ爽やかに語られる。画家の言葉は決して難解でない。壇上から投げかけられる教条的な言葉でも、大衆に阿る平易な言葉でもない。僅かに中西夏之の言葉が難解に見えるのなら、それは美術館や画廊に展示される彼の絵画の解説、絵の非当事者に対する教説として読まれてしまうからでないかと思う。だが人々が「絵が何であるか微妙に感じとって」その存在を承認し、描かずとも見ることによってあるいは思い描くことによつて、それに関わってしまった以上、言語と同様、絵画の非当事者は原理的に存在し得ない、というのが彼の論理でなかったか。

かくして絵画は個に由来する物体（投げ落とされ／与えられたもの）ではあり得ず、類が担う計画（前へ投げられ／広げられたもの）に再定位される。画家は絵画が決定的に反自然であることを常に強調して已まなかったが、へ着陸と着水で本格的に開始される水平面への疑いと再検証は、単に絵画芸術の問題でなく、所与の条件、すなわち与えられたものたる自然——それは固着した文明文化という第二の自然をも含むだろう——に反して、人類がみずからの拠つて立つ世界をたえずみずから再検証し、そしてみずから背負うという、世界の当事者としての倫理的課題なのである。ほぼ時を同じくしてはじまる東京藝術大学での活動もこの課題実践の場であり、振り返れば若き日の美術学校での活動もそうでなかったか。

こうした思考は、歴史的に形成されてきた社会制度等に起因する具体的な事象を論点としてゆく現在の現代芸術の努力から見れば、呑気な誇大妄想と映るかもしれず、それ自体の歴史的文脈と根拠の検討も必要であろう。だが具体的な事象が共同の現実

となるためには、それが生起し取り扱われる場自体のたえざる再検証が不可欠である。絵画が何らかの内容を運ぶ媒体<sup>メディア</sup>たり得るといふ暗黙の了解を共に疑い、その根拠を共に再検証し、共同の場を再設定し続けてはじめて、人類と世界への信頼は回復され、維持されるのでないか。

本もまた、こうした場の最たるもののひとつだろう。ふたたび「非常に稀なことではあるが」に拠るなら、絵は「描く」よりも「写す」のだと語る画家の新著製作のためには、画家の思い描いた「本」というもの、すなわち前著について知ることが不可欠と思われた。幸い、伊豆高原のアトリエに『大括弧』製作資料が保管されており、画家が判型や本文レイアウト・組版設計にも心を砕いた形跡が見て取れた。

九ポイント四五字詰一八行という本文組版設計の脇の字句「土方」、「青空」が目を引き。二年前に『大括弧』と同じ筑摩書房から刊行された土方巽の遺文集『美貌の青空』を指すと考えて相違ない。その装丁を手掛け、同年中西の《コンパクト・オブジェ》を意匠に用いた『土方巽頌（日記）と（引用）に依る』を上梓した詩人・吉岡実が出版を勧めた『大括弧』の版面は、本文書体を岩田明朝体から兎文堂明朝体へ変更し、当初は倣おうとしていたと思<sup>おも</sup>いしノドと小口の余白を同値に再設計してはいるが、約三ミリの天アキまでほぼ『美貌の青空』の「写し」なのである。また『大括弧』の装丁者は、吉岡の薫陶を受けた社内装丁時代の中島かほるであった。

こうした背景をそして二〇二五年一月YOKOTA TOKYOでの、画家の指示書に基づき作品を再生した展示「砂絵の再生」を踏まえ、『連れ舞』も『大括弧』の「写し」ないし「再生」とすべく、本文書体は活版・写植・DTPを潜り抜けて兎文堂明朝体の遺伝子を保存してきた本明朝体を用い、レイアウト・組版も可能な限り踏襲した。

活字活版印刷が絶え、CTPオフセット印刷へ移行して久しく、もはや文字は深々と紙面を踏み締めることはない。だが失われた物質性を惜しみ、それを補うように今様の個性的なデザインを試みることはできなかった。むしろただ「あこがれ」の本のペラペラな「写し」を作り、私たちが何を失い、何をなお手に留めているかを確かめるための装置、未来と過去、個と類が交叉する場として『連れ舞』を提示する。掌のうえで光り輝くものにした。

したがって、もとより『大括弧』もそうだが、これは単なる絵画論集ではない。美術でなくロシア語詩を専門とする者が中西夏之という画家に長年深い敬意を抱き、今回の製作にさえ携わることができたのは、この「あこがれ」ゆえであったようにも思う。同書が美術とその他の世界とを繋ぐ蝶番のように開かれ得ることを示すためにも、その内実を書き

留めておく。

詩を探究する者の常として、「小説は読むが詩はわからない」、「詩は難解だ」、「この詩の意味は何なのか」といった問いをしばしば受ける。小説と詩とが異なる言語によって書かれているわけではない。それでもひとは詩が何であるか微かに感じとって、しかし言語がわからないということがわからない。裏を返せば、言語をわかるものだと思っているのだが、そうした意味伝達はどうか共通の言語場という条件を必要とするらしいことに、思いが及ばないらしい。言い換えれば、言語がわかることのわからなさ、わからないのである。

この程度の論理すら、ひとは「屁理屈」と退けるかもしれない。だが蛮勇の諷りを恐れずに言うなら、詩は人間の意志伝達が拠つて立つ言語という約束が、その水平面が如何に脆いかを示すものだと思う。しかし無意味へくずおれてゆこうとする詩の言語、言語でなくろうとしていた言語は、ヒトの声が動物の鳴声から言語になろうとする決定的な発生の瞬間、言語の発生の「直前」というあの極薄の時間に、かぎりなく近づこうとするものでもないか。そうした意味において、詩は言語の、人類の約束の条件性の再検証なのである。

無論、画家における絵の問題と、私が関心をもつ詩の問題とは、完全な対称関係にはない。この問題に関しては、土壇場で『連れ舞』に収録した吉岡実への弔辞をぜひ一読されたいが、その感動的な一文に遠く及ばずとも、ついに会うことになかった画家・中西夏之に一〇年越しの弔辞代わりの感謝を述べ、ことを諒とされたい。

ひとが、事によると文学者や詩人さえもが詩を理解しない世界で『大括弧』に出会い、そのあなたが世界からいなくなってしまうも『連れ舞』を作れることを、ほんとうに幸福に、光栄に思います。この世界への信頼を捨てず、自身の仕事の意味を改めて確かめ、鍛えることができました。中西さん、ありがとうございます。

(さわ なおや ロシア文学研究)

# 三〇年目の「LIME WORKS」

畠山 直哉

二〇二五年の秋に、長いあいだ品切れ状態にあった『LIME WORKS』が、やっと再版された。京都にある版元が会社創立三〇周年記念事業の企画として、読者に復刊させてほしい本のリクエストを募ったところ、嬉しいことに、この本に票が多く集まったのだ。

『LIME WORKS』が最初に出したのは一九九六年なので、こちらも「三〇周年」を祝わなくてはならないが、この本を最初に作ってくれたのは、じつはいまの版元ではなく、東京の高田馬場にあった「シナジー幾何学」という、変わった名前の会社だった。

いまから三〇年前といえは、ちょうど「インターネット元年」の頃である。シナジー幾何学は、いわゆるマルチメディアコンテンツ制作会社であり、たとえばCD-ROMの写真集やゲーム、それらの書籍化などで知られていた。『ALLICE』（一九九一年）や『GADGET』（一九九三年）などの話題作もリリースして

おり、大学院で同期だった庄野晴彦さんが、専属のCGアーティストとして社内スペースを与えられているのを見たときは「なんてかっこいい!」と思ったものだ。そんな会社から『LIME WORKS』を本にしませんか」と誘われたのである。

編集会議は時間をかけて何度もおこなわれたが、新鮮だったのは、社内にいる「構成作家」という人が、毎回会議に出席してくることだった。『GADGET』のダークでチームパンクでレトロ・フューチャーな世界観を構成した人が、デザイナーや編集者と一緒になって、写真のセレクトや並べ順にかなり意見を述べたり、作文に助言をくれたりするのが、そうやって本が出版されてまもなく、大手のマンガ雑誌から『LIME WORKS』に写っているいくつかの工場のディテール

《ライム・ワークス #30214》1992/2002年 発色現象方式印画 28.5×57.5cm  
国立国際美術館蔵

を、あるマンガの背景に使わせてもらいたいという連絡があって驚いた。尊敬する漫画家の谷口ジロー氏が、偉大なメビウスの原作で描くという。コンビニの雑誌の棚で初めて見た『イカル』というその作品の中では、僕の撮った奥多摩の石灰工場が、想像上の「国立自然科学研究所八重山分所」という建物に、姿を変えていた。

ほかに安部公房の『幽霊はここにいる』が串田和美氏の演出で八九年に上演されたとき、僕が九州で撮った雨もようの露天掘り鉱山の写真が、舞台の背景画として大きくプロジェクションされたこともあった。

『LIME WORKS』は、人間と自然との概念的対立、あるいは共存(の可能性)、また都市と自然の連続性、などといった問題を扱おうとするものだが、同時に写真には(自分でこんなことを言うのも変な気がするが)、どこかサイエンス・フィクショナルな雰囲気、ゲームで言うところの「世界観」のようなものがどうしようもなくあって、これはアートというよりも、どちらかというとサブカル、つまり「下」文化的な美学、たとえば「萌え」などの美学に通じるような、自分では制御しづらい傾向のように思われる。

とにかく、そのような雰囲気や『LIME WORKS』の写真に見ているのは、僕だけではないかということだ。もしシナジー幾何学が『GADGET』を作るような会社ではなかったら、あの本は出版されていなかったらと思う。

最近になって「リミナル・スペース」あるいは単に「リミナル」という美学的言辭が、ネットを中心に広まっている。空っぽでどこか不気味な光景、たとえばクルマが一台も停められていない地下駐車場や、人気のない巨大ショッピングモールなどがその典型だが、そのような「人のいない」眺めを、ゲームの中に見つけて面白がったり、身の回りからそれに似た光景を見つけ出して、その写真をSNSに投稿したり、ということらしい。

「リミナル」は日本語に似て、敷居、あるいは閾(きざし)といった意味で、心理学などでは、ある事柄が意識されるか否かの境い目、という意味で使われる。あの「サブリミナル効果」の「リミナル」である。建築だと主空間を繋ぐ通路や階段などが「リミナル・スペース」にあたる。なにか現実への信頼が崩れるような、意識が宙吊りになるような、でもどこかワクワクするような、そんな感じか。

ゲームやスマホに毒された脳ならでは、新しい美学的カテゴリーが現れたとも考えら

れるが、この「人のいない」眺めの魅惑というものは、すでに昔から人の認めるところだ。映画の世界では、いわゆる「主観ショット」として、このような無人のシーンがフィルムのモニターに利用されてきたし、ウジェーヌ・アジェの撮影した無人の街路から「犯行現場」を連想するW・ベンヤミンだって、同じような美学的境地の中にいると言える。風景画のうちのいくつかに、たとえば廢墟や遺跡、極地や悪天候など、あえて「人のいない」眺めを扱っているものには、明らかに同質の美学的魅惑が漂っているはずだ。というより「人のいない」眺めのことを、僕は習慣的に「風景」と呼んでいる。

しかし、写真実践はもともと、広い意味での「リアリズム」の一つであるだけに、「人のいない」写真はまず、「人のいない現実」として受けとめられる。

『LIME WORKS』を見た人から、「なぜ人がいないんですか？」とか「人は撮らないんですか？」などと訊かれるたびに、僕は写真に豆粒のように小さく映り込んでいる作業員の姿を指さしながら「巨大な鉱山でも、オペレートしている人間の数はとても少ないんです」などと逃げていたが、出版後に貰った木村伊兵衛写真賞の審査員の一人から、ずばり「ヒトの氷河期」というフレーズをいただいた時には、さすがに考え込んだ。

その年の候補作には、僕の仕事に限らず「人のいない」写真が目立ったらしく、その審査員は「背中にうすら寒い風が吹きぬける」のを感じつつ、このような傾向は「ヒューマン・ヴァニシング・ポイント」の方向に向かうものだと、苦言を呈するのだった。

写真史には、相互扶助や慈愛、啓蒙や社会改革に関心を向ける「ヒューマニスト・フォトグラフィ」と呼ばれる大きな系譜が存在している。「ヒューマニスト」

であることは、写真家に限らず、メディアに関わる人間、教育や政治に関わる人間、広くは民主主義社会の成員である僕ら一人ひとりにとっての、大事な条件であろう。相互扶助や慈愛を前提としないフォト・ジャーナリストなんて、想像することもできないし、じっさい存在しないと思う。

その立場から見れば、露天掘り鉱山の写真なんて「おやまがかわいそう」という意見に代表されるような「自然破壊」の報告だろうし、「ヒューマン・ヴァニシング・ポイント」に向かう二ヒリズムの象徴かもしれない。しかしそのような見解は、僕が長くこの産業やそれに関わる人間を取材する間で得た、言いようもなく複雑な実感とは、かけ離れている。ひとことで言って、一方的すぎる。

僕の先生であった大辻清司さんは『LIME WORKS』について、好意的な書評を寄せてくれたうちの一人である。できれば全文を紹介したいところだが、それは無理なので最後だけ。

「こうしてこの写真集では彼の方法論で、彼の探り針で、ある結論を得た。それは現実描写を何よりも得意とする写真を武器として現実と非現実(幻想といってもいい)の分水嶺、あるいは揺れ動く境界線を見つけたことである。」(註一)

お分かりだろうか。三〇年前に、彼はまさに「リミナル」の本性について語っているのだ。彼がシュルレアリストであったこと、彼がSF文学マニアであったことを、忘れてはいけない。

二〇世紀の前半、「自称ヒューマニスト」だらけの世界を破壊し、それを乗り越えようとするアナキーな芸術運動が、世界のあちこちで起きていたことを、アート関係者であれば誰でも知っている。かれらはみな「現実||リアルライフ」と「非現実||ファンタジー」との「閾||リミナル」にかんして死に物狂いで考え、いまの満足できない世界から芸術的に脱出しようと、あるいはこの満足できない世界を芸術的に改革しようと、懸命に(或いは貴族的に?)試みていた。かれらの試みが、二〇世紀美術史を輝かせていたことには、誰も異論がないだろう。その美学的遺産が「サブカル」と区別がつかなくなるのが、現代なのである。

そんな現代の「ヒューマニティ」に対して、現代の芸術家はどのような提案がおこなえるのだろうか? 『LIME WORKS』から三〇年、僕はずっとそのことばかりを考えている。

(はたけやま なおや 写真家)

《ライム・ワークス #41408》1994/2003年 発色現象方式印画 28.5×57.5cm  
国立国際美術館蔵

註一 「マサヒカメ」一九九六年六月号 新刊書評・大辻清司「現実と非現実の分水嶺もひとつの景観」



高田冬彦  
(1987-)

《Cut Suits》

2023年

シングルチャンネル・ビデオ (4K、カラー、サウンド)、布

6分12秒

©Fuyuhiko Takata, courtesy of the artist and WAITINGROOM

チャイコフスキーの「花のワルツ」(『くるみ割り人形』より)が流れるピンク色で満たされた空間に、ビジネススーツ姿の男たちが身を寄せ合っている。間もなく、甘美な音楽とともに響き渡るのは、衣服を切り刻む音だ。男たちは互いの衣服に大胆に袂を入れ、思うままに切り刻んでいく。

高田冬彦が二〇二三年に制作した映像作品《Cut Suits》が、オノ・ヨーコ(一九三三-)によって一九六四年に初演されたパフォーマンス作品《Cut Piece》のオマージュであることは、タイトルからも読み取れるだろう。

《Cut Piece》においてオノは、観客を舞台上にあげ、袂を持たせ、自らの衣服を切らせることで主客の逆転を図るとともに、西洋社会においてアジア人の身体あるいは女性の身体に向けられてきた欲望や暴力を可視化した。観客に身を任せるオノの姿は、暴力に非暴力で応答するというひとつの抵抗の形を示していたとも言える。対して高田の《Cut Suits》では、男たちが互いに衣服を切り取り合っている。ここには一方的で非対称な関係性はない。彼らの表情は終始やわらかく、切る／切られること自体を楽しんでいるよう

な遊戯的な空気に満ちている。

スーツは日本社会において現在もなお「就労と組織への帰属」(註一)を表す強固な記号として機能している。本作における男たちの行為や表情は、組織への帰属を強いる日本の家父長的社会において、「画」的な男性性そのもの、もしくはその役割を演じざるを得なかった者たちがようやく手にすることができた解放の喜びと捉えることができるだろう。男性もまた既存のジェンダー構造のなかで抑圧されてきたという事実を、衣服を切るという行為をポジティブに読み替えることによって表した本作は、《Cut Piece》への現代的応答でもあるのだ。

登場する男たちがみな、若く、美しい、ノイズのない身体の持ち主であることも本作の特徴である。彼らは、現実の多様な肉体を包摂しないある種の理想化された男性像、いわば広告的な記号を体現している(註二)。本作は、均整のとれた虚構がほころびを見せていくその過程を示しているとも言える。そして映像の最中に差し挟まれる、身体部位をクローズアップするカメラの、フェティッシュな欲望を帯びた視線は、歴史的に支配的であった異性愛男

性のまなざしを異化しながらも、「見る／見られる」という関係から逃れることの困難さも突きつけてくる。

高田冬彦は一九八七年広島県生まれ。神話やおとぎ話など既存のナラティブを引用しながら、映像表現を通して現代社会における孤独、セクシュアリティ、自己愛、フェティシズム、トラウマといったテーマを重層的に描き出してきた。その作品は独自の「ユーモア」に満ちており、社会規範の矛盾や不可視化されてきた欲望を鮮やかかつ鋭く示している。

当館が所蔵する《Cut Suits》には、男たちが実際に切り刻んだスーツの切れ端が付属し、山のように、墓のように、積み上げられる。私たちが日々身に纏っている鎧としての衣服の下には、どのような顔があるのだろうか。そして、それから解放されたとき、私たちはどこへ向かうのだろうか。

(正路 佐知子 当館主任研究員)

註一

小林美香「その(男らしさ)はどこからきたの?」  
「広告で読み解く『デキる男』の現在地」朝日新聞出版、二〇二五年、二四頁。

註二

二〇二六年一月九日、筆者による高田冬彦へのインタビューより。

