

空間の輻輳に関する試論

V

第9章 風景の変成

1 無用なもの出現—赤瀬川原平

透明で合理的で、その存立を疑われることのない空間が、何か微かな変調を起こすことを察知されてしまうことがある。

赤瀬川原平（一九三七—二〇一四年）は、「オブジェとしての紙幣」に興味を持ち、千円札をルーペで詳細に観察し、それを自分の手で二〇〇倍に拡大模写し、『復讐の形態学』と題して、一九六三年三月に読売アンデパンダン展に発表した。さらに彼は、千円札の表側だけを

吉田裕



《復讐の形態学》

原寸大に複製したものを作り、その裏側に、同時期に開催した自分の個展の案内を印刷して、関係者に送る。この千円札が「通貨及証券模像取締法」違反に問われ、六五年に起訴される。実際に精巧な偽札が出回っていた「チ37号事件」が進行中でもあって、その関係が噂され



《零円札》表と裏

もした。作品が模造品とみなされ得ることが問題だ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、六七年の第一審で敗訴し、控訴審、上告審を経て、七〇年に懲役三ヶ月・執行猶予一年の有罪判決が確定した。

興味深いことはもう一つあって、この「偽千円札」事件がまだ係争中の六七年に、赤瀬川は今度は《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、これは「本物」ではないが、「贋物」にもならず、違反とされることはなかった。だが「零円」とはいったい何だったのだろうか？ 赤瀬川は貨幣というものに非常な興味を持っていたようで、七三年には雑誌『美術手帖』で「資本主義リアリズム講座」を連載し、その第六回で「ダレにも出来ない楽しい工作」と称し、半分に切った千円札を雑誌の紙面に上下にならべ、「偽札」を容易に作れるような紙面を案出したし、七九年には、尾辻克彦名義で書いた小説「肌ざわり」で中央公論新人賞を受賞した際、札として審査員に封筒に入った《印刷千円札》を渡した。彼は八一年には、「父が消えた」で芥川賞を受賞する。

この執着は何が理由だったのだろうか。それを《復讐の形態学》という最初の標題から推測するならば、形態を獲得して安定してしまった世界に対する造形家としての復讐だったのかも知れない。だとするならば、模写によってぎりぎりのところで先行するものとは異なった形態の可能性を示すことで、固定して抑圧する力を持つてしまっ

た世界を揺るがそうとすることだったろう。それが「偽札」という形態を持ったのは、貨幣のシステムこそが近代という彼の時代を統制する経済を支える基盤であるのを見て、それをパロディという方法によって批判的に捉え返そうとしたためだった。

千円札があるなら、零円札があってもおかしくはない。だがそれはいっそう意味を持たない。そのゆえにいけば黙殺されたが、そのようなものが提起されたことで、交換の要としてもっとも厳密な等価性にもとづく貨幣の体系の中心に、空隙のあることが暴き出され、全体が揺さぶられる可能性が示唆されたのである。

「偽千円札事件」に戻れば、この時期に彼は面白いことを言っている。

……不本意ながら多少問題となった私の印刷物は、ニセ千円札ではなく、千円札の模型である。ニセ千円札と違うところは、あるいは千円札と違うところは、意図においても実物に於いても「使用不可能」という、紙幣としての機能を剥ぎ

取った千円札の模型であることだ（『資本主義リアリズム』論、一九六四年）⁽¹⁾

ニセ千円札であるなら、それは本物の千円札との対比に置かれ、断罪されることによって、いずれ本物のシステムの中に吸収される。けれども模型の千円札は、機能を持たないという点においてこの吸収を免れる、と考えるのだ。

赤瀬川のこのような関心のありかたは、この事件を受け継ぎながら、別の展開を見せる。彼の偽札事件は、現実の偽札事件へのある種の反応だったとしたら、今度は彼は自分の関心をより積極的に作用させ、現実の皮膜を一枚めくってみせようとする。

一九七〇年代、東京のお茶の水にあった美術学校に入りしていた赤瀬川原平、南伸坊、松田哲夫ら何人かの絵描き仲間が、自分たちが普段何の気なしに歩き回っている界限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合理的に存在するはずである。しかし彼らは、東京というもともと近代的な都市の中に、その意義を説明することの出来ない不可解な建築物があることに気付く。七二年のことだったが、彼らは四谷のとある建物に、ただ昇って降りるだけの階段がくっついていてのを見出す。階段とは通常、所用のために人を上方から下方へまた下方から上方へと移動させる設備である。しかし、彼らが認めた階段は、そのような有用な役割を持たない。しかしそれは、意味と用途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。この最初の経験を赤瀬川は、ユーモラスな語り口で次のように記録している。

だから昼飯を食べに行く途中にふと出合ったこの階段を意味もなく昇って降りて、そのままスタスタと食堂に行って昼飯を食べました。で、食べ終わった帰りにもここを通るわけ



「純粹階段」

で、またまたふと出合ったこの階段を、意味もなく、今度は反対から昇って降りてしまったわけです。しかし二回も意味もないことを繰り返してしまうと、

と、

(あれ？ 何だコリヤ
いったい)

と、その意味について考えてしまいます。そこで三人は立ち止まってその階段を見つめました。いったいこの階段は何のためにあるのでしょうか。ふつうこういう階段は昇った所に入口があって、ドアがあってそこから建物にはいるわけだけど、これは昇ったところにはドアがない。窓がある。しかし窓にたどり着くためにわざわざ階段を付けるのでしょうか。

そういう不経済なことは資本主義が許しません。この資本主義の世の中に作られてあるものは、全部役に立つものばかり



「出入口のないベランダ」

りです。それではいったいこの階段は何か。窓をのぞきに行くしかできないような、こういう用途のないものを階段といえるでしょうか。……

世の中には純文学ならぬ純階段というものがあります。それはつまり、純粹に昇り降りするだけの階段、昇った先に何も無い、本当の階段そのものだけの絶対純粹階段、としか考えられないものです。娯楽性はもちろんなし、用事性も、装飾性もない。この世の中における有用性が何もない。そういう階段です。そういう階段を四谷で見つけて、実際に昇り降りしてしまった私は、それがナゾとなって私の頭の中



「どこへも通じないドア」

に残りました。……〔町の超芸術を探せ!〕、一九八五年⁽²⁾

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。「超芸術」という名は、それが作り出された来歴を喪失し、ただ発見されるものとなり、その意味で作者というものの署名をつねに帯びる近代的芸術の範疇から逸脱していることに由来する。「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つた。そこから美しいもの代名詞とされたのである。

外にも同様のもの



「上に山も丘もないトンネル」

るがどこへも通じていないドア、上に山も丘もないトンネルなどである。

彼らは、このような建築物の搜索を呼びかけ、全国各地から写真付きでさまざまな例証が報告され、数冊の本にまである。このようなものが存在していること、そしてそれらが人の関心を惹くこと、そ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、一様に均質で整合的ではなく、意味

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、同じように意味は無いがそのために美しい、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、開けることが出来

を失うことでエア・ポケットのように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。そしてそれは人の好奇心をそそるのだ。

都市の中にはこのような「零円」的な場所がある。そしてそれは或る奇妙なオブジェとなって出現する。こうしたオブジェへの関心は、八六年に「路上観察学」という考えにまで拡張される。マニフェストとして書かれた「我いかにして路上観察者となりしか」によるなら、それは「人間の動きと意志と感情と経済のすべてを算出して除去したところに現れてくる物件」⁽³⁾を探し当てようとする試みだった、と述べられる。赤瀬川にとっては、それはシステムの中にどこか不意に陥没しあるいは浮遊する地点を探し当てる、という点で、ずっと持続されてきた試みを拡大することだった。言ってみればこれは、都市の空間に現れたプンクトゥムのようなものだった。

注意したいのは、赤瀬川は、トマソンの出現がある条

件に支えられていることを、最初から意識していたことである。『超芸術トマソン』の「序文」の末尾で、彼は次のように言う。

超芸術トマソンの概念は、人類史上、この私たちの時代になつて、しかもこの私たちの日本国においてはじめて姿を見せたものである。その意味でこの本は、地球上の意識史に残る記念碑となるだろう。人類が都市を持ち、その一方で意識を持っていく限りでは、その都市と意識の関係に見え隠れして、超芸術トマソンはいつまでも現れてくるのである。⁽⁴⁾

取り出したい条件は二つあって、ひとつは歴史に関わるものである。赤瀬川は、自分たちのこの関心が時代的なものであることをはっきり意識していた。私たちはこれと類する出来事を、日本以外の国々において、また遡る過去の時代において、少なくともその徴候であるものを見て来たが、先の引用では、トマソンの芸術は、資本主義には許されないものだ、と述べられていた。「我い

かにして」では、彼はもっと具体的に次のように述べてもいる。〈超芸術トマソンの発生した一九七〇年代初頭には、体制破壊の波が町を吹き抜けた直後である。路上の敷石が剥がされ、交番が焼き討ちに遭い、車道をぞろぞろと人が歩いて、町の様相は激変していた⁽⁵⁾〉。トマソンとは、この時代に特有の現象なのだ。

もう一つの条件は地理的なもので、トマソンが見出されるのは都市においてだとされている点である。赤瀬川は、同じ時期に現れた都市論と言われる思考、一見したところ共通性がありそうな思考に対しても、批判的だった。都市論が都市の風景の中のある事物に関心を持つとき、往々にして、そこに埋もれてしまったかつての秩序を掘り起こしたり、周囲のものとの間に、たしかにそれまでとは違った遠近法のあることを指摘する方向に進むのに対し、赤瀬川あるいは彼の仲間の「路上観察学」は、オブジェという言い方よりも物件という言い方を好みつつ、物件の事物性そのものを露呈させ続けることを試みる。前者が対象とする、あるいは結果として明らか

にするのは過去であるのに対し、赤瀬川らの物件は、過去へと回収されることなく現在に浮遊し、もし消えることがあるとしても、ノスタルジーなどを残すことなく、ただ偶発した事件の終りのように即物的に消えていく。

この浮上を支えるのは、人間のエネルギーが過剰に集積され、安定を失い、臨界を越えようとするような、都市という場所に特有の動きだった。トマソンの物件は、ただその逸脱を証明するためにのみ出現する。

この論考では、空間の輻輳を主題としつつ、後藤明生『挟み撃ち』ではお茶の水を、写真家石元泰博と詩人吉増剛造を通しては渋谷を取り上げ、そこに水の流れが介在しているらしいことを見て来たが、今回トマソン現象の発端となったのは、今は名前だけだとしても、四つの谷の集まるところとされた土地である。このような地域には、何か鬱積するものがあるのだろうか？

鬱積の現象は、本当はもっと微細なところにまで浸透し、本当はそこから触手を伸ばしてくるものである。視覚的なものにもう少しこだわってみよう。見ることは、

もっとも簡単に誰もが実行できる感覚の行為である。私たちは、周囲を見回し、オブジェを見つけ、他人を見つめる。そう言った簡便で明確この上ない行為の上に、私たちの生存は築かれている。私たちは、この行為が確実であることで、安心し、生活を構築する。しかし、このわかりきったはずの行為に、時にわずかな変調が起きることがある。それはほんのかすかな徴候のようなものが、それにどうしても惹かれてしまうことが起こる。あるいはそんな傾向の人間がいる。彼はふと立ち止まってそういうものに視線を止め続ける。するとそこから、少しずつ空間のあり方が変わってくる。

このように出現し消滅するオブジェが見えてくるのは、現在という時刻、都市という場所においてである。私たちの時代において、人間も事物も、誰が見ても明らかに過剰に都市に集中している。この過剰さが変調を引き起こす。いくつかの章で見たように、この国の七〇—八〇年代にはさまざまな変化が起き、それにはこの過剰さが作用していたが、トマソンの現象への着目にもそれ



「養老天命反転地」全景

は作用していたに違いない。

2 反転する地勢―荒川修作とマドリン・ギンズ

赤瀬川と高校と美大の同級生であった、荒川修作（一九三六―二〇一〇年）にも注目しよう。彼は初期には、

箱や棺桶にオブジェをいれるような作品を作っていたが、一九六一年に渡米し、マドリン・ギンズ（一九四一―二〇一四年）と知り合って共同制作を開始し、以後

ニューヨークを中心に活動する。七〇年に《意味のカニズム》をベネチア、ビエンナーレ展で発表、代表作のひとつとなる。九〇年代に入って周囲の環境まで練り込むよう

な創造活動を開始し、九四年に岡山県奈義町に建築家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、九五年に岐阜県養老町に「養老天命反転地」を、さらに二〇〇五年に東京都三鷹市に「三鷹天命反転住宅」を建設する。

まず注目したいのは、「養老天命反転地 *Reversible Destiny*」である。これはスケールからしても、また注がれた時間と労力からしても、荒川とギンズの最大の制作物だろう。岐阜県の養老山地の麓の起伏のある広い土地を利用した、まずは一種のテーマパークと見えるものだ。概略を示すと、長径が一二〇メートル、短径が一〇〇メートルほどの楕円形の敷地があって、「楕円形のフィールド」と名づけられる。その中と周辺に九つのパピリオン（家）が設置され、それらを結ぶ複数の通路がある。さらにそれらに重なるようにして道と植栽で日本列島の図形が複数——大小五つ——かたちづくられている。大きいものは地上から分かりにくく俯瞰を必要とし、小さいものはフィールドの外壁の外に逸

脱している。パピリオン「極限で似るものの家」では天井に岐阜県の地図が描かれている。それらは重なりひしめき合いながら、互いを浮遊させているかのようだ。

フィールドには凹凸と起伏があって、しかも通路あるいは途中の広場らしい場所にも水平な地面はなく、したがって遊歩者は、どこにいても安定することが出来ない。彼は躓き、のめり、ときには這いつくばって進む必要がある。またパピリオンは、屋根状のものを備えているものもあれば、屋外に設置されたものもあるが、屋内に入ったと思えばその通路はそのまま屋外に通じていて、観察するにしても、経験するにしても、常に不安定な状態に陥れられる。

どうしてこのような空間が構想されたのだろうか？ 荒川とギンズは養老の公園を「天命反転地」、次に見る住宅建築を「天命反転住宅」と名づけた。天命反転という共通する名は、解説によれば、一九三六年生まれの荒川は、戦争において、多くの人が意に反して死んでいくのを見て、そのような死をもたらず「天命」を覆そうと

試みた事から来ているという。ギンズはむしろ詩人だが、おそらくは彼女のイニシアティブによる『死なないために』⁽⁶⁾という共著の詩文集がある。

天命とは何だろうか？ おそらくは、生から死へと通じる経路のような意味であろう。天命という表現にはある種のアイロニーが含まれている。つまり、荒川の経験からすると、本当は人為的であるにもかかわらず天命のように装われた運命というふうには。荒川の後の世代が、戦争の死者や天命という感覚をそのまま受け取るとは難しいとしても、この命名を、生から死へと合理的かつ必然的に通じてしまう動き、しかもどこか人為的な動きに對する異和として読み取ることが出来るだろうか？

「養老天命反転地」のフィールドとパピリオン群を過不足なく捉えることは難しいが、この空間が開かれるに当たって、荒川とギンズは、その「使用法」なるものを提示している（入場パンフレットに記載されている）ので、それを参照してみよう。それぞれの建築物に関して、〈……すること〉という文末を持つ数箇条の使用法

が示されている。いちばん大きい「楕円形のフィールド」についていくつかを引いてみる。

バランスを失うことを恐れるより、むしろ（感覚を作り直すつもりで）楽しむこと。

日本と呼ばれる列島との、見えたり見えなかったりするつながりで、自分がどこにいるのか常に問うこと。

フィールドを歩くときに、取らなければならない極端な姿勢とを、近くの形と遠くの形の両方に関連づけること。⁽⁷⁾

これらの注意書き中に何が見えてくるのだろうか？ まずはそれを、視野（パースペクティヴ）揺るがすことだ、と言ってみよう。バランスを失うとは、それまで親しんだ安定のほかに別のあり方があるのを発見することである。この感覚は、フィールド内外に設定された日本列島と関係づけられ、その座標の中で自分がどこにいるかを問うことだとされているが、それは同時に、自分が如何に失われてしまったかを確認し、さらにそれによっ



「極限で似るものの家」

て、日本列島という意識を揺さぶるものでもある。そこから日本列島は複数に分離する。揺れは、遊歩者に眺めるための別の姿勢——伸び上がりあるいは屈みこむ——を促す。それによって、近くを見ることと遠くを見ることを同時に行い、視野を二重にする。

全体を支えるこのフィールドと、配置されたパピリオンは、相互に関与し合い、共鳴する。もっとも明瞭で特異なものとして「極限で似るものの家」の場合を検討してみよう。このパピリオンはフィールドの外側に位置し、ほかのパピリオンと同じく、壁によって作られた迷路になっているのだが、そもそも斜面となった土地に建てられ、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。中に入り込むと、通常規範として座標軸
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。このパピリオンにも使用法が設定されているので、
同様にいくつかを抜粋する。

何度か家を出たり入ったりし、その都度違った入り口をと
おること。

中に入ってバランスを失うような気がしたら、自分の名前
を呼んでみる。他人の名前でもよい。

遠く離れている家同士に、同じ要素を見つけること。最初
は明らかな相似を見つけ出し、だんだん異なる相似も見つけ
出すようにすること。

これらの使用法の中に見えてくるのは、やはり、水平
線と垂直線によって統御された空間の感覚を揺さぶる試

みである。入り口はつねに別のものでなければならな
い、というのは、同じ家がつねに別の経験の発端になる
べきことを示唆する。

そこでは、自己でないものすなわち他であるものが現
れ、それが肯定的に捉えられようとする。自分の存在感
覚が揺さぶられるとき、その不安は自分を取り戻そうと
するが、それはまず自分の名を呼び、確かめるとい
う行為によってなされる。しかし発せられたその名は不意に
他人の名に置き換えられてしまうことも可能だとい
う。不安の中から別の人格が現れる。

同様のことがパピリオン自体にも起きる。養老天命反
転地のどのパピリオンも、水平と垂直を欠いた建築だか
ら、そこには同じ要素を見つけることが出来る。しか
し、その明らかな相似は、次第に異なる相似へと進行し
ていく。その先にはきつと、相似しつともまったく異な
るものが現れるのではあるまいか？ この振幅が「極限
で似る」ということの意味だろう。

興味深いのは、このパピリオンに、フィールド全体と

共鳴するような構造が設定されていることだ。使用法の第二の項目は「楕円形のフィールドを歩くとき、「極限で似るものの家」の光景を出来るだけ思い出すこと。そしてその逆も思い出すこと」というものである。「極限で似るものの家」と「楕円形のフィールド」は、ほかの場合よりも深い共鳴のうちにある。それは自分が自分でなくなるように促し、同時に他でありながら自分であるものが現れるように促す動きである。このパピリオンは、「天命反転地」の入り口の近くにあつて、入場してフィールドに近づくとき最初に訪れるよう配置されたパピリオンである。それはこの反転地の動きを凝縮して示し、フィールドとの間で互いに挑発し合いながら、動きを拡大する作用のあることを示している。

荒川は十年後、同様の試みを都市の中に持ち込もうとする。東京の郊外の中央線の南側の東八道路と呼ばれる広い道を西の方に走っていくと、三鷹天文台の北のあたりの左側に、不思議な建物が目に付く。三階建てだが、球体と立方体が組み合わされ、しかも緑、青、オレンジ、

ジ、白、など、およそ住宅らしくないカラフルな色彩を持つ建物である。これは荒川とギンズの設計による「三鷹天命反転住宅 Reversible Destiny Lofts Mitaka」と呼ばれる集合住宅であつて、二〇〇五年に建築された。

この建物は、ほぼ独立しているが連結された三つの棟からなり、それぞれが三つの階を持つから、合わせて九戸の住宅を含んでいる。実際に使用されているが、定期的に見学会が催され、



「三鷹天命反転住宅」

内部を見ることが出来る。そこには不思議な空間が設えられている。玄関から入ったところは、おおきな一部屋で、仮に居間と呼ぶが、直径七メートルほど円形である。真ん中が窪んでいてキッチンが置かれ、食事もそこ

です。この円形の部屋に、三つの小さな小部屋が接続されている。そのうち二つは一辺が三メートルほどの正方形で、寝室およびバスルームとされている。興味深いのは、スタディと名づけられている三番目の部屋で、天井・壁・床を含む内部の全体がほぼ球形になっている。

全体で五〇平米ばかりという小さな住戸であるためか、収納スペースがほとんど無い。他方で天井に多数のフックが埋め込まれ、衣類、バッグ、その他をかけることができる。不思議なのは、その床である。床はコンクリートで出来ていて、肌触りは冷たくはないが、直径が三〇センチほどの凹凸が全体に広がっていて、さらにこの床全体が、玄関からその正面に向かって、波打つように高低差三〇センチほど傾斜している。

この床に立つと、古井由吉の作品『杳子』が思い出される。山の中で動けなくなった杳子を連れ帰っての会話の中で、彼女は自分を高所恐怖症だといながら、平らなところで恐怖を感じるのだと主張して、奇妙なことを

喋り出す。へもしもお部屋の床がレンズみたいにふくらんでいたら、お部屋の中にいるのがとてもつらいでしょう。それから、ほら、床がすこし傾いていたら着かないでしょう。そんなところでお話ししたり、お茶を飲んだり、御飯食べたりするのはイヤだと思って、ちゃんとした場所に出ようとすんずん歩いて行くのだけれど、どこまで行っても地面が傾き上がっていくんです。皆、どうして、こんなところで暮らしていられるのって叫びたくなるけれど、皆、平気そうなので、困ってしまう……」。

杳子の不安は、この住宅で実現されたと言うべきだろうか？ 一九七〇年にはなお病のように考えられていた症状は、四半世紀が経って、住宅の中に組み込まれたのだろうか？

この建築は、実際に貸し出されてもいる。ではそこで暮らすということはどんな経験となるのか？ 何よりもまずこの床が特異な作用をもたらす。平面を水平に一定の律動をもって移動するという運動が出来なくなる。歩く者は、一歩ごとに足元を確かめ、不規則な上下動に揺

さぶられ、時によるめき、そして向こう側に行くときは、もと居た高さから沈み込んでしまう、あるいは浮上してしまふ。この変容は、天井からつり下げられたさまざまな事物によって、さらに別の動きを加重される。あちら側に行くためには、それらを避けて歩かなければならならず、またこのつり下げられる物は日々変わり、その場所もフックを変えればあちらからこちらへと移動するから、同じ道を辿るということができない。さらには、この球形の住宅内では音も変わってしまう。とりわけ球形の部屋では、声を出したり物音を立てたりすると、それは微妙な反射を起こし、通常なら発生源と推定されるのとは違った場所から聞こえてくる。つまり、ここでは、正常とされる動きと響きとはぐらかされ、中断され、変質させられてしまふ。

同時に、興味深いのは、その色彩である。この建物は、外壁も内部も、最初に触れたように、彩色が施されているのだが、その色の数は一四におよび、それは出来合いの塗料ではなく、オリジナルの調合による。注意す

べきはその配置であって、人間の視野の中に常に六色以上が入ってくるように配置されている。この多色性は人間が色を同定し秩序づけるのを妨げる作用をもたらすものであるらしい。

この住宅が、通常の意味で暮らしやすいかどうかは分からない。だが暮らしやすさとは何だろう、という反問が起きるのも確かである。それは、当然と信じられてきた合理的で便利よく調整された空間を問いに付すような作用を持つということだ。「天命反転地」においても「天命反転住宅」においても、私たちは、浮遊するような不思議な動きを促される。これらの施設は、有効性を旨とする合理的で安定した空間に対して、もう一つの空間を醸成し、脈動を与え、その不安定さを生命の別様なありようとして経験させる、そのような仕掛けなのだ。

3 結ばれ解かれる空間—クリスト&ジャンヌ—

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



《包まれた缶》

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。この種

かを包んでしまうことだった。

二人が出会う前、クリストが単独で仕事をしていた時期だが、彼は缶詰の缶を包んで、時に彩色を施したオブジェを幾つも創り出す。上の《包まれた缶》は五八年の作品である。なぜそんなことを始めたのか？ 彼らはその場で明示的に語っているわけではないが、のちの発言から推測すると、次のようであるように思える。

の試みを、知見の範囲で日本の外からいくつか拾い上げてみる。最初はクリスト（一九三五年生）とその妻ジャンヌ・クロード（一九三五—二〇〇九年）の仕事である。前者はブルガリア生まれで、ハンガリー動乱などを経てほぼ難民状態でパリにやってくる。後者はモロッコ生まれのフランス人である。彼らは五八年にパリで出会い、共同作業を始め、六〇年代以降、活動の地をアメリカに移す。彼らは五〇年代末から、身近にある品物を梱包することを始める。彼らは、自分たちが「梱包アーティスト」と呼ばれたくない、と言っているが、彼らの制作行為の第一歩は——そしてその後も——確かに、何

なんの変哲もない事物が好奇心をくすぐるようなある種の信号を送ってくるようなことがある。その時、そのものについていきなり語ろうとするなら、そのものが嵌め込まれている状況にそのまま陥ることになって、その働きかけを十分に把握することが出来ない。あるいはそれを捨てたり、破壊したりしてしまうなら、そこにあったものは視野から消えて、忘却が来るほかない。けれども、それが梱包されるなら、確かにそれは消えるのだが、消えたという事実は、梱包という形態をとってしばらくの間そこにとどめられる。包まれたものも、隠されたという状態の下にそこに存在し続ける。それは存在す



《包まれた電話機》

るようでもあればしないようでもある、と。

クリストが捉えられたのはそんな感覚だったように見える。彼が最初に包んだのは、缶詰の缶である。なぜ缶だったのかと問われて、彼はへとでも身近なものだったからだと思います。私は難民で、食べ物といったら缶詰ばかりでした。それにペイントの缶もそこにありました⁽⁹⁾と言う。食べ物とは彼の生存に、塗料の缶とは彼の仕事に直接関わるものだ。彼に信号を送ってきたのは、

不可欠でかつ身近なものだったというのは、重要な点だろう。結果として芸術となるかどうかはまだ問題にならない。だが変化への契機は、遠く崇高なものではなく、ごく近い範囲にあるということだ。

ではそこで何が起きているのだろうか。とりあえず、

何かが消えたのだから、後にはなにがしかの空虚が現れたのだ、と考えてみる。ではそれはどんな空虚なのだろうか？ それはただの空間なのだろうか？ そうではないだろう。面白いのは、六二年の《包まれた電話機》である。このありふれた機器は半透明のポリエチレンの紙で包まれ、紐が掛けられているが、そのうしろから長いコードが伸びている。この作品は、電話機が普通に機能する状態で制作された。そして初展示の際には電話回線につながれ、作品の横に表示された番号に他所から電話を掛けると、《包まれた電話機》が呼び出し音を鳴らすように仕掛けられていた。だが受話器を取ることは出来ない。この電話機は信号を受け取るが、それに応えることが出来ない、ということだ。それは包まれた空間が、鑑賞者のいる空間と、無関係ではないが相互的でもない非対称的な関係の上にあることを示している。二つはすれ違うような関係の中に置かれている。

同様の関心から興味深いのは、彼らがニューヨークに

活動の場を移した六四年頃の、《ストア・フロント》と呼ばれる作品である。それは、街中で普通に見かける商店の正面部分を実物大に模したもので、入り口のドアがあり、ショーウィンドウがある。しかし、ドアは開かないし、ショーウィンドウには内側から布が貼られ、上部にわずかに隙間があるものの、そこから覗き込むのは難しい。つまり、それは見ることを誘いながら、本来開かれているべきところを閉じ、かつ覗き込むことを拒否することによって、別の空間があることを示すのだ。その構造が反転することもある。六七―六八年の《通路のストア・フロント》では、同じくショーウィンドウがあっても布のような遮蔽物は設置されていず、内部の空虚な空間を見ることが出来る。その時の鑑賞者の反応とそれを見るクリスト&ジャンヌ・クロードの解釈は面白い。〈それが作品とは気づかずに、「何も展示されていない」といって、横を通り抜けていく観客も少なくなかった〉⁽¹⁰⁾としてありながら見えないものであって、場合によっては

存在しないものと見做なされた。

もう一つの間と言うべき空間の持つこのパラドックスは、パラドックスであるだけに、自分をいっそう明瞭なものにしよう、もっと多くの人間の間で共有してもらおうとして、作用の幅を拡大する。この動きが彼らの仕事を押ししているように見える。

動きはまず、彼らの仕事を戸外へと逸脱させる。すでに六〇年代から、彼らは制作の場を街頭に進出させ、たとえば六一年にパリ六区のヴィスコンティ街をドラム缶の壁で塞ぐ――無許可で――などのことをしていた。こ



《ストア・フロント》

れもまた都市の中に侵入できない空間を作り出してしま
うという点で、梱包と共通性を持つ。同時に、彼らは
最初の方法を拡大して、街頭で現実の建物を包んでし
まう。彼らが包もうとしたのは美術館だった。六六年
にアッペ美術館（オランダ）、六八年にベルン市立美術
館（スイス）、六九年にシカゴ現代美術館（アメリカ）
が梱包される。美術館の梱包はこれで一段落し、そのあ
とに、美術作品の梱包が始まる。七〇年にミラノのドゥ
オーモ広場のヴィットリオ・エマヌエレ像、同じくスカ
ラ広場のレオナルド・ダヴィンチ像である。この選択を
見ると、マルセル・デュシャンが《泉》を公募展に応募
作として送り込んだことと照合しないわけにはいかな
い。クリスト&ジャンヌクロードが美術館や美術品像
にこだわったのは、アーティストとして元々接点があ
り、許可を得やすかったということもあるだろうが、包
むことでそれらが代表する「美術」という機制を攪乱し
ようとしたように思える。

美術館と美術品を揺さぶることを試みた後、彼らの試



《アンブレラ》日本、茨城県

みは、いっそう広い視野の中に押し出される。慣れ親し
んだ視野を攪乱する。彼らは屋外の自然にまで触手を拡
大する。七二年の《ヴァレー・カーテン》が最初の例の
ひとつである。これはコロラド州ライフルにある、幅三
八メートル、高さ一一メートルの谷間に、ケーブル
を渡し、中央部は沈み込むが、それでも五六メートルの
高さのあるところからオレンジ色のカーテンを吊り下げ
る。また七六年の
《ランニング・フェ
ンス》は、カリフォ
ルニア州サンフラン
シスコ北方に、高さ
五・五メートルの白
い布製の壁を三九・
四キロメートルにわ
たって張り巡らし、
その西端は海に沈み
込むように設置され

た。九一年の《アンブレラ》では、カリフォルニア州の砂漠と日本の茨城県の水田地帯に、同時に、高さ六メートル、直径八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一七八〇本、後者では青色の傘が一三四〇本立てられた。そこには確かにかつて無かった光景すなわち空間が現れている。

これら後期の作品は、準備作業が膨大であるために「プロジェクト」と呼ばれるようになるのだが、それについて、柳が興味深い指摘をしている。〈大半のランドアートが、大自然の景観の中に作品のための恒久的なスペースを確保して作られるのに対し、二人のプロジェクトは人々の生活圏内にある場所を借り、一時的に変貌させるものだ〉⁽¹¹⁾。彼らの作品は人間の匂いのするところでのみ可能になる。これは彼らの作品の生成が人間のありかたに根拠を置いていることを示す。それはこの章の冒頭で見た赤瀬川らのトマソンの物件が、都市を条件としていたことを思い出させる。クリスト&ジャンヌクロードの巨大なプロジェクトも、おそらくは近代の人間



《包まれたボン・ヌフ》

の産出した過剰なエネルギーに支えられていて、そのエネルギーは最大限に拡張されて、自然と衝突する限界地帯で崩れ落ちるようにして露呈するのだ。

彼らの試みは空間を開くことと包み込むことの両面で実行される。だから梱包という彼らのもっとも基本的な方法も、規模を拡大しながら持続される。八三年には、フロリダ州の一一の島の周囲をピンクのポリエチレンの布で囲い、八五年にはパリのセーヌ川に架かる橋ボン・ヌフを包む。そして九五年にはベルリンのライヒスター

ク(国会議事堂)を、包んでしまうのである。これらの作品を前にすると、あるいは内部に身を置くと、その巨大さに圧倒されつつ、たしかに空間に断層が引き起こされ、異様で未知のものが現れていると感じることだろう。

では、これは鬼面人を驚かす類の仕掛けなのだろうか？ そうとばかりは言えまい。クリスト&ジャンヌII クロードは、自分たちの仕事について、それは「特定の空間に何らかのかたちで手を加え、その場所を巧妙に操作すること」⁽¹²⁾だと、また「それぞれの場所から強烈かつ明確な示唆を受けた」と述べている。彼らは、そういう呼びかけが来るような場所を見出し、その呼びかけを増幅することを仕事とする。これら後期の作品「プロジェクト」がどんな結実をもたらすかを、彼らは次のように語っている。

プロジェクトは動きのある計画で、単なる物体ではありません。ある空間にエネルギーを注ぎ込んで特別な光景を作り

出して注目を集めることなのです。たとえば《包まれたボンヌフ》で、周辺の人々に計画を知ってもらい、関心を高めてもらうことも創作活動の一部でした。完成の時までに育まれた期待は、何ものにも代え難いものなのです。でも、作品が完成した時に集まったエネルギー、情熱、体験をずっと保ち続けることはできません。だからこそ、私たちはプロジェクトが一時的であるべきだと考えているのです。⁽¹³⁾

引用の最初の文章にあるのが、彼らが作品の制作のもっとも重要なモチーフだろう。空間にエネルギーを注ぎ込んで特別な光景を作り出すこと、というのがそれだ。空間は、どこまでも一様で規則的であるように見えながら、どこかにエネルギーを呼び寄せ噴き出させる作用を隠し持っている。そのような作用は空間の意図を越えて働くことがあり、かつそれに応じてしまう人がいる。彼はこの動きに負担して、空間に変化が起きるよう⁽¹⁴⁾にしてみた⁽¹⁵⁾いと考える。この負担を通じて「特別な光景」が現れる。だがこのようにエネルギーを集めること

は、小さなスケールでは出来ないのだ。多くの人の関心と視線の力を必要とする。完成に向かって育まれた期待は何ものにも代えがたいと彼は認める。そのためにこそ、作り出されるものは大きくなければならぬ。この期待に支えられて特別な光景が現れ、光景は芸術作品となる。それがクリスト&ジャンヌ＝クロードの作品の巨大さの理由である。

光景のこの形成過程は魅惑的である。しかし、右の引用にはなお興味深い点がある。それはその後にある変質が起きることまで言及されていることだ。芸術作品の経験とは、形成され完成したものを眺め賞賛することではなく、ひとつの過程である。過程であれば、それはどこかで始まっていて、そうである以上、どこかで終わらなければならぬ。〈特別な光景〉は持続されることが出来ない。持続しようとするればそれは変質し形骸となるほかない。だからこの過程は、消滅に至るまで追求されねばならない。

クリスト&ジャンヌ＝クロードはこのような性格を一

時的な——英語では temporary——と呼んだのだろうか、それは芸術の経験にもっとも本来的なものだろう。それはベンヤミンの言うアウラに似ていて、その場限りのものとしての一回性と言い換えてもよい。風景は変更されるが、しばらくしてその変更は解消され、出現という出来事自体が隠されてしまう。これは芸術的経験の本来的姿であるように見える。けれどもクリスト&ジャンヌ＝クロードの場合には、なお新たな事態が引き続いて起きているようにも見える。

これらのプロジェクトは、実行されるまでに、通常の造形作品とは異なった作業を必要とする。第一は、準備作業にすぎないと見える場所の選定に、多大の時間とエネルギーを費やさなければならぬ。場所を見つけることがプロジェクトの第一歩だった。さらに、ようやく見出した場所を借りるために、官庁の認可あるいは個人の同意を得なければならなかった。それには、数年あるいはそれ以上を必要とすることがある。さらに認可が下りず、計画を放棄せざるを得ないケースが幾つもあった。

作品のスケールが大きくなると当然費用も高騰する。彼らは公的にも私的にも援助を受けず、資金はクリストが制作するドローイングやスケールモデルなどを販売することでまかなわれた。にもかかわらずこれらの作品は、ほかの種類の芸術作品がそうであるようには存続することとは出来ない。造られたものは、数週間、あるいはせいぜい数ヶ月の後に、撤去される。たとえば《ヴァレー・カーテン》は、強風のためでもあったが、完成後わずか二八時間で撤去された。一時性は、彼らの芸術に不可分の本質的な性格である。

このような「不利」に対して彼らが対置するのは、記録するという行為である。先ほどデュシャンの《泉》を引き合いに出したが、今度は《モナ・リザ》を引き合いに出したい。よく知られているように、デュシャンは、一九一九年に、葉書の《モナ・リザ》に髭を描き加え、《L.H.O.O.Q.》とこう題（発音をフランス語に転記すれば Elle a chaud au cul となり、彼女はお尻が熱い、性的に興奮している、の意味になる）を付けて提出し、ス

キャンダルを引き起こしたが、半世紀近く経った六五年になって、今度はその髭を消して《髭を剃ったモナ・リザ》と題して提出した。だがこれで髭を生やしたモナ・リザが消えるわけではない。この出来事は驚かされた私たちの記憶に痕跡を残し、《モナ・リザ》を見るたびに、その背後に髭を生やしたモナ・リザを思い出してしまうのだ。これは記憶の問題だが、実はそれだけではない。これは記憶の問題だが、実はそれだけではない。なぜなら、そのような記憶が実際にそれを見聞いた以外の人々に形成されたことには、髭を生やしたモナ・リザの画像がさまざまに複製されて流通している、という事実の支えがあるからだ。

共通する状況がクリスト&ジャンヌクロードの場合にも見られる、と言うことが出来るだろうか？ 直接には自分たちの作品が数週間後に消去されるのを知っているためであろうが、彼らはその記録を残すことに強く執着するのである。

まずは写真である。クリスト&ジャンヌクロードの仕事の進行について、柳は〈創作活動の深い部分に関

わったという意味での最初の協力者は、何人かの写真家だと考えるべきだろう⁽¹⁴⁾と書いている。それは初期のクリストが写真を元にしたモンタージュやコラージュを実践していたからだが、後年プロジェクトが大がかりになった時、彼らは、候補地を捜し、交渉し、テストを繰り返して、仕事を指揮するといったプロセスを詳細に記録し、もちろん実現したプロジェクトの画像と映像を残す。写真家や映像技術者に依存するところは大きかった。クリスト自身が、記録することに積極的に関与している。《アンブレラ》の際に、〈二人は日の出から日の入りまでの大半の時間を、カメラマンを伴い、プロジェクトのあらゆる場所を見て回ることに費やしていた〉と柳は言う。

芸術の本来の姿は一時性だとしても、またそうであるならなおさら、この一時性は記憶によって保持されなければならぬ。一時性は、かつて記憶によってしか保持されなかったが、私たちの時代では記録によって保持される。最初記憶だったものは、写真となり、録音とな

り、映像となる。だがその時この一時性は、なにがしかの変質を蒙らざるを得ないのではないか？ 芸術作品は本来一時的なものであるのだろうが、一時的であるためには、記録を前提とし、記録はいっそう強化される。結果として私たちは、クリスト&ジャンヌ・クロードの作品について数枚のDVDを所有し、それらによって、消え去った彼らの作品を克明に知ることが出来る。この傾向はこれから先もっと強化されるだろう。

記録は記録である以上、あとう限りこの一時的な作品に忠実であろうとする。だが忠実な記録とは何だろうか？ それはある種の反復であるほかない。一回的な作品ほど、記録というニュートラルに見える状態を取りながら、強い反復を求める。それは翻って、作品に新たな変化をもたらすかもしれないのだ。

4 多層化する街角―フェリチェ・ヴァリニ

空間にある変調が起こる可能性があることを感受して、その行方を見届けようと試みるアーティストを、も

う一人参照しよう。フェリチェ・ヴァリニである。彼は一九五二年にスイスのロカルノに生まれ、書籍の製本職人、植字工、内装職人となり、そして劇場で舞台美術と照明の仕事に従事した後、七八年にパリにやって来て、ヴァンセンヌ大学に入る。職業教育しか受けていない者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、次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、空間中の絵画についての私の最初の試み、観察者と空間の関係などです。私はあらかじめ作り上げられたどんな種類の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。私はすべてを試みることが出来ました〉(『フェリチェ・ヴァリニ、場所から場所へ』⁽¹⁵⁾。こうして自分の作品を作り始めたのだと言う。

以後彼は、パリを拠点に活動する。彼の作品は、インスタイルションと呼ばれる種類の作品だろう。最初彼は、屋内を作品の場とする。特別な空間ではなく、事務

室や倉庫のようなところ、ときには丸天井の空間だが、そこには平面は保証されていず、壁面は複雑に出入りする。そこに断片的な形象を粘着テープで貼り付ける。しかし、その配置は計算されていて、ある特定の位置に立つと、統一の取れた図形がそこに浮かび上がり、別の空間があることを認知させる。そのような出現を経験させるのが、彼の作品なのだ。

このような配置はまず屋内に設けられたが、次第に規模を大きくし、屋外へと広がっていく。それは都市の街頭の風景の中に、設置される。人々は、見慣れた風景の中を歩いていて、たまたまある地点に踏み込むと、この風景の上に別の風景が重なっているのを見出すのである。この位置のことを彼は、「見晴らし点 point de vue」と呼んでいる。テープは、一定期間の後に剥がされる。

彼は来日もしていて、二〇〇一年には北海道・札幌の札幌ドームで、二〇〇七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

的新しくまた規模が大きくて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。

下の三枚の写真は二〇一三年にパリのグラン・パレに制作された作品の写真で、『Vingt-trois disques évidés plus douze moitiés et quatre quarts』(直訳すれば『二一三の削りぬかれた円形と、一二の半円、および四つの四分の一円形』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。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⁽¹⁶⁾。

大きな回廊に設置されているので、変化がよく分かる。右上の写真は、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。右下が見晴らし点に接近した時の眺めである。断片と断片が接近し、何かが起こりかけているという印象を受ける。左の写真が完成形で、形象がそれと認められる。彼の作品カタログ『フェリ



《23の削り抜かれた円形と、12の半円、および4つの $\frac{1}{4}$ 円形》

チェ・ヴァリニ、場所から場所へ』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。

(彼は) 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)

ヴァリニの作品は、一見したところきれぎれの線あるいは断片にしか見えないが、ある一点に立つと、それらがつながり合って図が浮かび上がり完成するものだという見方が、ほかの論者にも見出される。これはもともとあり得べき受け取り方だろう。だが十分な理解であるとは思えない。彼の作品はトリック・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。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」(二〇一二年)と題された短いテキストが掲載されている

(17) 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、目の高さに、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上に、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となります。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ものではありません。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。

ヴァリニはある一点に立ち、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、ある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さだろう。しかし、引用したテキストで彼は、経験はそれに収まらないことを述べている。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、と云うのだ。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、彼の作品のうちには固定されたフォルムではなく動き続けるものが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、フォルムを形成する、運動する無数の視点の連鎖の中へと鑑賞者を導き入れるきっかけとなる。

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うちに解除され、消去される（公共生活のために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、それは自身の消去まで行き着くであろうからだ。ヴァリニもまた、クリスト&ジャンヌ・クロードと同じく、彼の作品の制作過程を綿密に記録映像として残しているが、理由はたぶん共通するだろう。

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が、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。⁽¹⁸⁾

「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の、計画されなかったものを感じ取り、推測することの始まりなのだ。それまでばらばらの斑点のようにしか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、喜びをもたらすに違いないが、終着点ではありえない。つまりそこから始まるものがある、それが想像され、さらに実現されねばならない。

「見晴らし点」とはおそらく、クリスト&ジャンヌII クロードの言う「特別な光景」を見る地点であり、フォルムがその光景であろう（私たちの分析を遡るなら、それは村上春樹の「象の消滅」での、象舎の中をのぞき込める一箇所だけの裏山のポイントでもあろう。そこではひんやりした時間とバランスの違った空間が垣間見られた）。しかし、このもう一つの空間の現れ方は、ヴァリニにおいて必ずしも同じではない。その事情に触れるような発言が傍らにある。この見晴らし点の設定を、先ほどの引用では、しばしば気ままなものだ、と言っている。彼は自分の作品を作り上げる場所を自分で選んでいた。だが、やり方を変えた、と述べる。その経緯を彼は次のように語る。

私は「場所 *Site*」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をはかち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。

クリスト&ジャンヌ＝クロードが、自分たちのプロジェクトを実行するための場所を選定するのに多大の間と労力を掛けていたことを先に見た。ヴァリニにおいても、視覚実験的な作品を制作するにあたって、最初は、それに適合すると思える場所を自分で選んでいた。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。何故なのか？

そこに彼の新しい認識があるように思われる。それは「場所」とは任意のものであって、その任意性の中にこそ、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す力がある、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。統御しようとする、その動きは死んでしまうのだ。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。一つの場所はつ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、つまり偶然によって与えられた場所とは、既存の街路のある場所ではない。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

かが動きながら見ることで、この場所は変容していく。なぜかと言えば、場所とは本当は固定されたものではなく、常に運動の中に在り、変動するものであるからだ。

場所がそのような性質を持つ限り、重要なのは「場所」を指定することではなく、場所からくる動きに同意し、同調し、増幅することだ。この「歩み」に関して、次のような発言がある。

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。

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、あるいは浮上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、しかもそういう点は、至るところに存在している。彼が場所の

選択を他人に委ねると言うのはそのためである。彼は必要とあれば、どこにでもそのような作用を引き出すことが出来る。この任意性と可動性は、芸術のもっとも現代的な性格だろう。

私たちはこの浮遊するような運動を、私たちが生きていく空間の中のどこにでも見出すことが出来る。その運動は、自分をより活性化しようとして、運動を感知してくれた者に協力を誘いかけてくる。他方で、この運動は、それを見出し加担する者に、たしかに喜びをもたらす。それは、制度の中に閉じ込められているあり方から人間を解放することであるからだ。他方でそういう点に立つことは、現実を直接に変えることにはならないとしても、それを成り立たせている複雑な全体を感知させ、その全体を変化へと促すだろう。

視野が不意に開けてくる理由をはっきりとつかむことができないとしても、そのような経験は確かに私たちにあるのではないか？ 踏み込んで言うなら、この不思議な動きは、何度か見て来たように、近代の空間に押し込

まれに圧殺された人間の本质としての過剰さ——消化され得ない力——によって不安定化した空間から来ているのではないか、と考えるよう誘われる。

5 スクリーン上の複数性——蓮實重彦

文学に限らず、芸術の活動とは創作活動のことであると考えられていて、その時、批評は、詩や小説の創作と比較すると、一段劣ったものと見なされる。これは詩や小説作品がゼロから出発して形成され、それ自体で確固たる価値を持つという考えに基づいている。だが作品は、まず読まれなければ、作品として存在を開始することができない。だから、読まれることの中で、詩や小説作品は生き始める。そして批評とは読むことのもっとも濃密な実践だが、であればなおさらのこと、批評の中で、作品は生き始めるだろう。

それは批評が作品に対して、特権的な権力を振るうということではない。批評が成り立つのは、まず作品に対する共感があってのことである。この共感は、批評を深

く規定するが、同時に批評の正当さと自由を保証する。この振幅の中で、批評が対象とする作品のそれまで信じられていた姿をすっかり変えてしまうことがあり得る。この読み直しに耐えることは、作品の強靱さの証明であり、その試練を繰り返し受けることによって作品は古典となつてゆく。同時にこの読み直しの中に、作家が時代や社会を反映したと同じく、時代や社会に対する批評家の認識が浮上してくるのを見ることが出来る。

私たちの近代文学で、もっともよくこのような読み変えの対象となってきたのは、夏目漱石であろう。この明治・大正期の作家は、西欧と衝突することになった時代の矛盾を生きながら、新聞に小説を連載してもっとも広範に読まれ、「国民作家」と呼ばれるようになった。この作家像を集約するのは、小宮豊隆（一八八四—一九六六年）の『夏目漱石』⁽¹⁹⁾（一九三八年）である。小宮は漱石の門人の一人であり、『三四郎』のモデルだったとも言われるが、彼の描き出した漱石は、苦難に耐えた後、「則天去私」の境地に到達した東洋的な哲人だった。こ

の受け取り方を漱石の神格化だと真っ向から批判したが、二〇年後の江藤淳（一九三二—一九九九年）の『夏目漱石』（一九五六年）⁽²⁰⁾である。そこで江藤は、成熟した市民社会のない日本のようなところでは、作家は小説——近代社会の産物にほかならない——を書く以前に、まず社会の批判者つまり文明批評家たらざるを得ないという視点から、日本の近代社会の矛盾に最後まで苦しんだ上で、孤独に生きざるを得ない日本の知識人を描く作家像を明らかにして、漱石理解にブレイク・スルーをもたらした。これに対して、さらに違った漱石像は、やはりほぼ二〇年後の蓮實重彦（一九三六年生）の『夏目漱石論』（一九七八年）⁽²¹⁾によってもたらされた。蓮實は漱石に「へいささか俗っぽい倫理的文明批評家の肖像」を見るのを退け、〈漱石文学は、漱石の「思想」などを遙かに超えている〉とし、〈きわめて物質的な言葉の実際家、つまりは作家として夏目漱石が鋭利な相貌を浮きあがらせ〉るのを見た。

蓮實にはフロベール論があって、そこからすでに『ボ

ヴァリー夫人』には類似と反復があるという重要な指摘を受け取ったが、彼のもう一つの重要な仕事に映画論がある。彼の映画論は、ハリウッド映画からヌーヴェル・ヴァーグも日本映画も含んだ浩瀚なものだが、その中で『監督小津安二郎』（一九八三年）⁽²²⁾に触れたい。この日本の映画作家は、彼にとってほかの映画作家たちに先んじる、そして文学上の作家たちにも先んじる重要性を持った。そして彼の批評によって、松竹大船調あるいは日本的と言われ、日本のアッパー・ミドル階級の生活を、また家族の解体と再生を描いたとされるその作品が、おそらくは漱石論と共鳴しながら、映像の実際家として読み直される。

かなりのボリュームのあるこの書物から、私たちの関心に触れてきそうな部分を取り出そう。冒頭ではこれまでの小津論への批判が言明されている。へところ、これまで書かれた小津安二郎論の多くに共通する限界は、小津の作品を異質な複数の要素の同時的共存の場として捉えようとはしない点から来ている⁽²³⁾。逆に言えば、蓮

實は小津の作品を、複数の異質な要素の共存の場として捉えようとする、ということだ。しかし、事情はそれほど分かりやすくはない。いくつかの記述を具体的に検討しよう。

小津の映画に対しては、視線が合わないという批判がしばしばされる。確かに、対話の場合に顔がアップにされる時、その視線が対話の相手を見ているのか、観客のほうを向いているのか、あるいはほかの何かを見ているのか、分からないような感覚を受けることがある。蓮實はこれについて、トリュフォアの観察を紹介して論述を始める。ヌーヴェル・ヴァーグの牽引者だったこのフランスの映画作家は、次のように語っている。

オズの作品ほど不思議な魅力にみちた日本映画は見たことがありません。日本的といえば、これほど日本的な映画もないでしょうが、それ以上に、私にとって最も不思議なのは、その空間の感覚です。空間と人物関係、といったほうがいいかもしれない。二人の人物が向いあって話しているよう

なシーンがしょっちゅうあって、カメラはさかんに切り返すわけですが、どうもこれにせの切り返しというか、奇妙な切り返し、まがいの印象をあたえるのです。オズの映画ではカメラが動くことはないのですが、もしカメラが対話している二人の間をパンでとらえるようなことがあったとしたら、二人はじっと同じ場所にすわっていないで、しょっちゅう場所を変えているにちがいないというような印象をあたえるのです。……これは印象ではなくて、そうとしか思えない意図的な演出のはずで、見る側としては、一人の人間の視線を追っていくと、実はそこには相手がいらないのではないかと、もう不安に襲われてしまう。カメラが切り返すたびに、そこにまたもう対話の相手がいらないのではないかと……。(24)

この錯視は、技術的には説明されている。小津のカメラマンであった厚田雄春の証言によれば次のようである。〈小津さんの映画では、よく、正面から向かいあった人を正面からとるだろうなんて思われていますが、本当はそうじゃあないんです。ロングで見ると真正面に向



『父ありき』の撮影風景

かいあって見えていた見えますが、実際はずれてる場合が多い。『父ありき』の撮影風景を上から撮った写真が残ってるんで有難いんですが、笠智衆と佐野周二は互い違いにすわってます。そこから、あの独特な視線が出てくるわけです⁽²⁵⁾。これは確かに意図的な演出なのだ。

ただ問題は、実際にフィルムに定着された映像を見る時、その成り立ちの事情を越えて、別種の経験がもたらされる、という点にある。蓮實は次のように言う。へこしたずれの印象は、物語の流れに身をまかせて画面を

見ることを放棄した場合は、あっさり忘れられてしまうものかもしれない。だが、あくまで画面に視線を注ぎつけていた場合、われわれの瞳は抑えがたく動揺せざるをえない。小津安二郎の映画を見るとは、この瞳が蒙る動揺を不断に持続し、更新させることにほかならない⁽²⁶⁾。動揺は、人が居るはずのところに人がおらず、人が居ないはずのところに人を見出すことを促す。それが異質な複数の要素の同時的共存の一例であるはずで、それをあからさまに露呈させることが、物語とはべつであるところの映像の作用なのだ。

同時にそれは、この共存の場であるところの映像が実は一様な場でないことを明らかにする。興味深いもう一つは〈視界をさえぎる壁が、小津安二郎の特権的な舞台装置であること⁽²⁷⁾〉を証明する分析である。

たとえば『小早川家の秋』の火葬場の場面で、礼服の家族一同が並んで坐るその向こう側に拡がる茶褐色の煉瓦の壁、あるいは『秋刀魚の味』で、笠智衆が事務をとる部屋の窓の奥の、煙をはいている工場の壁がある。

『晩春』『東京物語』『秋日和』『麦秋』といった作品の日本家屋のほとんどが、中庭を空間構造としている。『お早よう』の小さな家々は、堤防らしい高い土手のようなもので背後の視界を遮断されていて、その上を人が左から右へ、あるいは右から左へと歩いているが、奥方向に進むことは出来ない。丸の内のオフィスの廊下のつきあたりは、いつも閉じている。こうした配置は何故なのか、と問いかけて彼は、へそれらは、いずれも、視線が奥へと深まりゆくのを禁するためである⁽²⁸⁾と答える。小津の作品では、場面が窓、ふすま、戸によって幾何学的に区切られている。この方形は、引用のように、ほぼつねに壁、塀、土手によって奥行きを塞がれ、ひとつの仮説的な空間として括り出される。それは映像を意味の世界に落とし込んでしまうことの禁止であろう。下の写真は『麦秋』の一場面である。

この分析を読むと、先に見たフーコーのマネ論が思い出される。あるいはフーコーのマネ論を読むと、蓮實のこの小津論が思い出される。フーコーの著作では、マネ



『麦秋』

においてキャンバスは、縦に走る線と横に走る線によって反復され、かつその奥が塞がれるという構成が取られていると分析される(連載第II回参照)。この指摘は、小津に対する蓮實の場合に通じているのではないのか? 蓮實はフーコーをよく読んでいたが、影響関係を考えることはできないだろう。それだけに、二人が同じような関心を示したことは興味深い。この仮説的に繰り出された空間のその後の展開も、共通するところが大きい。そう考えさせるのは、小津の作品における二階への蓮實の注目である。小津作品の舞台となるのはごく普通の日本家屋であって、その構造は容易に推測できるもののように見えながら、二階が不思議なあり方をしてしていると蓮實は指摘し、次のように展開す

る。

だが、見るものが享受するこの瞬時の自由な意識も、そこで一つの困難に逢着する。周到に選ばれた画面の連鎖によって馴れなれしく徘徊できるつもりでいたこの家が、いざ二階に昇ろうとする瞬間にいきなり不条理な迷路へと変容してしまふからだ。原節子がふと姿を消したあたりに行ってみると、そこには階段などありはしない。そのあと彼女はたしかに二階の自室に入ってくるのだが、小津のカメラは、その階段を画面に捉えることが絶対にならないからである。原節子は、階段が位置しているはずのかたすみに消えて行ったのだが、それは昇るといふより、文字通り姿を消しただけなのだ。彼女は、二階という決して一階とは直結していない宙に浮んだ空間へと、そこから無媒介的に移行してしまったとしか考えられない。『麦秋』の老夫婦にしてもそうである。彼らは、見えてはいない階段へと消えてゆくばかりなのだ。これはかなり不気味なことといつてよい。⁽³⁰⁾

『麦秋』において、原節子が二階に昇る時、階段はその斜めになった最下部をちらりと見せるだけである。本当にそこに消えてしまったような印象を与えつつ、次の瞬間、彼女は二階の部屋に姿を現す。このかなり不気味な——と蓮實は言う——出来事は何故なのか？

この出来事についても、私はフーコーによるマネの分析を思い出す。前述したが彼は、マネの絵画の構成を三つの段階で考察していて、第一の段階では、先ほど見たように、縦と横の線によってキャンバスが反復され、もう一つの空間が繰り出されることが認められるのだが、その第二の段階では、画面は確かに照明を受けているのだが、その光がどこから来ているのか分からないことが指摘されていた。それはこの繰り出された空間が、外部とは関係づけられない、つまり位置づけされ得ない空間となったことを示していた。この空間のあり方は、蓮實の見出す小津的な二階のあり方、右の引用で〈無媒介的な〉と言われるあり方に似ているだろう。

だが蓮實自身の解析を追跡しよう。

彼はまず、物語の軸が、前期では父親と息子の関係であつたのが、後期では娘への関係に転換されていると指摘する。しかもこの娘たちは、平均して二五歳以上にはならない。この点を捉えて、後期の小津作品とは二五歳を境として年をとることを止めてしまった娘たちが主要な説話論的な機能を演じている一連の「作品」⁽³¹⁾のこゝとだと言う。年をとらない娘たちは二階に住まっているが、そのことによってこの二階は不思議で不可逆的な変容を起こす、と蓮實は言う。

では、その不可逆的な変容とは何か。いうまでもなく、日本家屋の二階の部屋の奇妙な離脱ぶりである。小津的「作品」に後期の相貌を刻みつける娘たちがほぼ二五歳でその成長をとめてしまった瞬間から、地面とはたやすく接点を持ちえない階上の空間が、小津的な生活環境を二重化し、その上層部分を宙に浮上させてしまったのである。それまで男の子供たちの成長ぶりを一貫して見据えてきた小津の視線が適齢期の娘の上へと移行したときから、この空間の二重化が日常化さ

れる。⁽³²⁾

娘たちは二五歳で成長を止めてしまい、すると彼女らが住まっている二階は浮遊し始める、と蓮實は言うのだ。この浮上の理由について、蓮實は右に引用したこと以外に言っていないが、私たちにはある推論が促される。つまり成長すること、成熟することへのエネルギーが、年をとることを止めた娘たちから、二階という空間の中に委譲され、それが二階を揺すぶっているのではあるまいか？ 遡って言えば、バタイユにしたがって私たちが認めたあの過剰なエネルギーは、通常ならば人間の成長に使われるべきであるのに、それが年齢の停止によって行き所を失うのだ。そして二階という空間の中に振り撒かれ、そもそも地面から隔てられたこの空間をいっそう揺さぶり、地面とは違った動きを持ち、その結果、画面の中で空間は「二重化」してしまう。

この動きはフーコーがマネに見出した第三の段階に呼応している。取り上げられたのは《フォリ・ベルジェー

ルの酒場」だけだったが、この作品を見つめるとき、絵画は鑑賞者にただ一つの鑑賞点を押しつけるような空間ではなくなり、鑑賞者はその前で動くことが可能となる。と述べられていた。いや彼はむしろ、動くことを促されるのだ。小津において二階は浮遊し始めるが、そのあり方は、マネにおける空間のこのあり方に似ている。

しかもこの空間の動きは、そこで完結するわけではない。その動きはより前方まで追跡されていて、次のように明らかにされる。

問題は、あくまで二階という宙に浮んだ空間が後期の小津で果たしている説話論的な機能の解明にほかならない。そして『戸田家の兄妹』は、それが、定住する資格を欠いた女たちの仮の生活空間にほかならぬ事実を明らかにしてくれる。私たちの聖域として説話論的機能をはたしている二階の部屋は、最終的にはその特権的な住人を排除して空虚な場たるべく後期の小津的「作品」の中に位置づけられているのだ。そして一階の住人たちは、それが善意からであれいささかの悪

意をこめたものであれ、二階が洄るな空間となる瞬間の到来を夢想しつつ暮す存在だといえる。事実、『麦秋』の老夫婦もまた、聡明な諦念によるものとはいえず、「作品」の説話論的な構造に従ってそこから姿を消す。後期の小津的「作品」とは、宙に浮んだ空間を空っぽにすべく消費される身振りと思考の総和にほかならない。二階の日本間がどこか曖昧で希薄な舞台装置であったのは、そうした説話論的機能がそこにこめられていたからである。娘たちは、自分がそこから去る決定的な瞬間の到来を待ちながら、いわば通過者としていささか長びいた滞在を演じていたのである。そこに流れる時間がありとめもない停滞を描きだしていたのも、またそのためである。それは、無に帰することこそがその唯一の目的であるところの物語的な細部である。だから、しばしば問題とされる小津的な「無」とは、いささかも宗教的で形而上学的な概念ではなく、フィルムの表層に刻みつけられた建築学的形而上的なイメージなのだ。⁽³³⁾

二階とは、主に結婚を控えた娘たちの住み処である。

彼女らはいずれ嫁いで消えて行くことが予想されている。住んでいるのが老夫婦の場合も、田舎に帰ることを予定されているという意味で消えてゆくはずの存在であり、閉じられることが予定されているということだ。二階は、不安定に一階に重なりつつ、消えていこうとしている。そしてこの危うさによって一階の住人の焦燥を掻き立て、物語を揺り動かす。だがいずれにせよ、二階は閉じられ消滅する。物語の中では、嫁ぎ遅れそうになつた娘たちは、いったんことが決まると、慌ただしくこの空間をあとにする。すると、一階の焦燥も火が消えたように静まる。一階と二階の間のこの往復を露わにするところが、蓮實によれば、小津の後期の作品の作用であつて、蓮實の注意力のすべてはこの部分に集中され、繰り返し言及される。

一階と二階というふたつの階は、重なり合うが同時にずれ、そのつながりが良く見えない関係にある。二つの階のこのような関係は、吉本隆明が簡潔に取り出し

た「何かが重なって同時に存在しているのだが、そのあいだには境界が何もない、そんな奇妙な空間」に似ているだろうか？ 十分似ているだろう。二人は対照的な立場に立つ批評家で、影響関係など想像しようもないけれども、同じ時代の空気を吸ったとき、それぞれの立場から、空間に同じようなあり方を見出したのだ。彼らの見出したこのあり方は同時に、演劇の空間が劇場の外に溢れ出し、また退避していくという運動や、造形作家たちの間で空間が複層化しては消去される運動とも、さらにフーコーによって示されたヨーロッパ近代芸術の動きとも呼応している。不断に揺れ続ける空間の様相がこの時代の作家たちを動かしているのだ。

この章終わり

注

(1) 赤瀬川原平『オブジェを持った無産者』、二〇一五年、河出書房新社、収録、三五ページ。

(2) 赤瀬川原平『超芸術トマソン』、白夜書房、一九八七年、収録。現在はちくま文庫、一四一―一七ページ。

- (3) 赤瀬川原平『路上観察学入門』、筑摩書房、一九八六年、五ページ。
- (4) 赤瀬川原平『起芸術トマンソ』、一一ページ。
- (5) 『路上観察学入門』、五ページ。
- (6) 荒川&ギンズ『死なないために／TO NOT TO DIE』リプロボート、一九八八年。
- (7) 『養老天命反転地…建築の実験』、荒川修作とマドリ・ギンズ、毎日新聞社、一九九五年、一二ページ。
- (8) 『杏子・妻隠』、一九七〇年、新潮文庫、三二二ページ。
- (9) クリストとジャンヌⅡクロードについては、柳正彦『クリストとジャンヌⅡクロード ライフワークスⅡプロジェクト』、図書新聞、二〇〇九年、による。彼らの発言はこの著作からの再引用である。この発言は二一ページ。
- (10) 同前、九〇ページ。
- (11) 同前、一四二ページ。
- (12) 同前、一六八ページ。次も同じ。
- (13) 同前、一六三ページ。
- (14) 同前、二五〇ページ。次の引用は、二二二ページ。
- (15) 彼は二〇一三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』を刊行する。Felice Varini, *d'un site à l'autre*, Larus Müller Publishers, 2013. 引用は p.17. 伝記的な情報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と、後述のホームページのエッセイによる。
- (16) youtube のアドレスは次の通り。/www.youtube.com/watch?v=2_P8rArDnE
- (17) <http://www.varini.org/03dem/dem01.html>
- (18) Felice Varini, *d'un site à l'autre*, p.6. 以下は p.14 ~ p.12.
- (19) 一九五三年、岩波新書に収録。一九八六―八七年、岩波文庫に収録。
- (20) 東京ライフ社刊。現在では新潮文庫に収録。
- (21) 青土社刊。現在は講談社文芸文庫に収録。次の引用は三つとも、三〇ページ。
- (22) 筑摩書房刊。二〇〇三年に増補決定版が出ていて、現在はちくま学芸文庫に収録。本論考で参照先として使用するのの後者である。
- (23) 同前、三六ページ。
- (24) 同前、一八四ページの引用による。
- (25) 『小津安二郎物語』、厚田雄春・蓮實重彦、筑摩書房、一九八九年、二二二ページ。
- (26) 『監督小津安二郎』、前出、一八九ページ。
- (27) 同前、一七一ページ。
- (28) 同前、一七二ページ。
- (29) フーコーのマネ論は一九七一年の講演だが、雑誌に活字化されるのは八九年、書物化は二〇〇四年であって、一九

八三年刊行の『監督小津安二郎』より後のことである。

- (30) 同前、一〇〇ページ。まれに階段が映し出されることがあるのも指摘されている。『秋刀魚の味』の場合、一二九ページ。

- (31) 『監督小津安二郎』、一〇五ページ。

- (32) 同前、一〇六ページ。

- (33) 同前、一二三ページ。