

あいだのすみっこ不定期漫遊連載 第74回

## 蘇生する化石・跳梁する魂 大学博物館で現代美術展? —京都大学総合博物館「物からモノへ」展より

稲賀 繁美

(いなが しげみ/国際日本文化研究センター、総合研究大学院大学)

京都大学総合博物館で、本2010年1月16日から31日まで、いささか型破りの展示がなされた。題して「物からモノへ：モノ学・感覚価値研究会展覧会」と銘打たれ、副題には「科学・宗教・芸術が切り結ぶモノの気配の生態学」とある。「モノ学」の構想については、鎌田東二『モノ学の冒険』（創元社、2009）や、科学研究費助成金による『モノ学 感覚価値研究』と題する研究会の年報（既刊3冊。最後の4冊目が3月31日出版：京都大学こころの未来研究センター\*）に委ねよう。

ここではまず、博物館にあえて現代美術作品を持ち込むという判断を背後で支えた思想はいかなるものだったのか、そして、この一見強引にもみえる共生から何が発生したのかを、しばし見届けたい。

### 博物館と美術館と

そもそも美術館と博物館とは、どのような関係にあったのだろうか。

ロンドンの大英博物館とナショナル・ギャラリーの場合には、歴史的経緯やロンドンという街の自然発生的な形状も影響して、それほど明確ではないが、ミュンヘンやヴィーン、さらにはブダペストやプラハな

中欧圏では、国立美術館と自然史博物館は、左右相称の箱形建築が並列している。北米に眼を転ずれば、ワシントンのモールを囲む自然史博物館と国立絵画館、ニューヨークはセントラル・パーク中央部の西東両端に位置する、自然史博物館とメトロポリタン美術館。これらの施設を思い出すま

でもなく、欧米の主要都市での美術館と博物館は、多くは対をなす装置として認知されている。どちらも語源としては学藝・技藝を司るギリシアの女神に由来するMuseumである。

薩摩出身でロンドン留学経験のある町田久成らの尽力でその端緒を開いた上野の博物館群も、19世紀欧米の制度を移入した機関であり、当初は同様の発想で創設されたはずだ。だが日本では、博物館法と美術館行政とは大きく分岐してしまい、両者はいまでは容易に相互乗り入れができないような制度的発展を遂げてしまった。博物館所蔵品は「資料」であって、原則として個人名を付けることには馴染まない。たとえ天下に類例のない一品であっても、正式には類として学名で呼ばれるべき存在だろう。反対に美術館が扱うのは「作品」であって、こちらは固有名を所有し、原則として作者の個人名が明記される。展示品の命名法・表示法において、すでに博物館と美術館とは、その原則からして両立しない。

なかば笑い話だが、今回の京都大学総合博物館での展示でも、まずここで、出品作家側と博物館側とに利害調整が必要だった。一時は、展示企画そのものが流産しかねない危機的状況にまで立ち至ったというが、結果として展示ケースの枠には、作家名と題名の代わりに分類番号が貼付されることで、なんとか両者の妥協が成立した。

もとより芸術家の個人名や作品名は、博物館には馴染まない。実際、実験的に陳列

ケースのガラスに作者名を貼付してみたが、そうすると、展示物と表札とのあいだで注意が拡散してしまい、展示のどこに焦点があるのか不明瞭となって、会場の雰囲気や壊してしまった。このため作家名や題名の掲示は中止されたのだという。

結果として観客は展示場入り口に置かれた展覧会出品目録とガラスケースの分類番号とを、ひとつひとつ照合して作者名、作品名を確かめることになった。みるからに不自由な観覧方法となった次第だが、あとから見れば、この不便が、かえって未知の発見に結びついた。一度目には、先入観なく、また予備知識も皆無のまま、この通常の美術展としてはいかにも不可思議な空間を巡ってみよう。二度目には、作品目録を手に、どこに誰の何が陳列されているかを確かめよう。そして三度目には、会場入り口に準備された説明文を頼りに、もう一度、会場設営に関与した美術家や企画参加者たちの言い分を反芻してみよう。巡礼道教会の祭壇を巡回するのにも似た、こうした周廻の道行きから、筆者がようやく得た、なにがしかの納得を、文章に託そうとするのが以下の試みだ。ささやかにして、まだきわめて不十分なことは自覚のうえで。

#### 遺物・死体置き場としての博物館

さて、素人目に博物館といえ、それははもはや現在の地球では有用性を失ってしまった遺物管理の場所、いってみれば死体置き場にも等しいだろう。京都大学総合博物館も、内部は三つに区分されている。まず自然史部門の見物はナウマン象の頭部だろうが、これももはや現在の地球からは姿を消してしまった遺物。つぎに技術史の区画に展示されている撥条や艇子、歯車を利用した機械仕掛けは、19世紀の大学創設期に貴重な資料として大枚を叩いて輸入された細工物だが、電子機器の発達した現在からみれば、その技術の多くは、すでに時代の先端からはるか背後に震んでいる。そして第三に、文化史の分野だが、その入り口にはいくつかの石棺が置かれている。石

棺こそ、博物館が巨大な棺桶にほかならないことを提喻する遺物だといわれても、否定できまい。ではそんな死体安置所に現代美術の作品を展示するということは、何を意味するのだろうか。

元来の構想段階では、収蔵作品から出品芸術家たちが、かなり自由に、参考となる資料を選び出し、それに触発された作品と並べて展示する、という発想があったようだ。これには最近の類例として、吹田の国立民族学博物館で開催された千家十職展「茶の湯のものづくりと世界のわざ」（2009年3月12日-6月14日）がある。千利休以来の縁ゆえに、お茶道具の納品を代々受け継ぎ、やがて千家十職と呼ばれることになった家系は、漆、陶磁、鋳込みなど十の職種を数える。そのそれぞれの職の当代が、博物館収蔵庫を訪れ、靈感を得たり、興味を惹かれたりした資料をもとに自らの創作を試み、発想源とともに並べて展示する、という思い切った企画だった。もっともこれにはこれで、社会の約束事を破る新規な発案ゆえに、さまざまな問題が出来し、担当の実行委員長・八杉佳穂氏は、心労ゆえか、会期を終えるまでに体重が5キロも減った、と仄聞した。

京都大学の場合にも、資料保存業務と美術作品展示のあいだに、容易には折り合いのつかない摩擦がいくつも生じた、と聞いている。単純にいえば、扱い方に心得のない者に資料を触らせるわけにはゆかない。保安上の配慮もあってか、双方の譲歩と協議のすえ、人類学資料は近藤高弘所有の弥生式土器1個と、カメルーンを専門とする人類学者、大石高典研究員が直接責任担当者である「学術資料および食品原材料」のみ、自然史分野では、これも研究会メンバーで、京都造形芸術大学の地学者、原田憲一教授選定の鉱物資料、あとは白亜紀のアンモナイトの化石ひとつに限り、芸術家たちの展示との同居が実現した。元来は、博物館エントランスの大型アンモナイト化石を使いたかったらしいが、重量が200キロと、移動に適さず、二階の床の強度限界を超えるため、諦めたのだという。大石高典

が出品したのは赤錆びたシャベルの断片だが、折れた木の柄の先から土色の根っこがひょろりと顔を出す。無機物と有機物との合体が、生命の在りようの不思議を感じさせるものだった。後述する「もの」派作家の「作品」と張り合う稚気愛すべし、との内輪の評も漏れ聞いた。また漢代の青銅鏡や線刻した絵柄のある弥生土器なども、展示の都合で、会場での併置は成らなかった。残念ながら、筆者は実現にいたるまでの水面下の熾烈な応酬や試行錯誤の委細には通じていない。だが、その交渉課程は、博物館と美術館との「あいだ」を測定するうえで、貴重な教訓を含むはずだ\*。

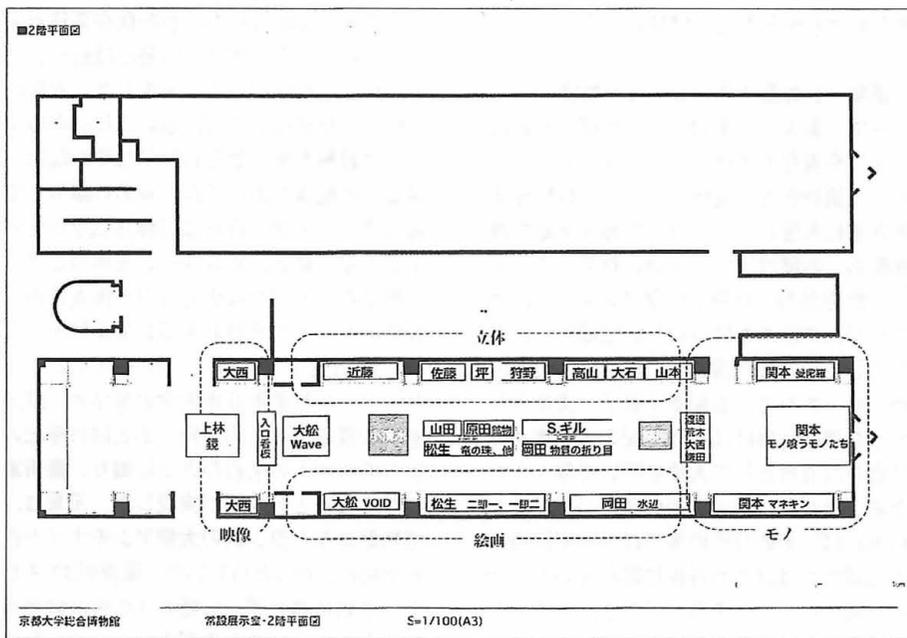
\*近藤高弘+大西宏志「アート分工会および展覧会の活動記録」(前出『モノ学 感覚価値研究』第4号、60-79頁に、交渉決裂寸前の状況を含め、その詳細にして波乱にとんだ顛末を活写した記録がある。

### 展示空間のアプローチ

まずアプローチと空間構成を点検しよう。会場は、博物館2階奥のドンツキ行き止まりの長方形の空間。左右には固定の展示ケースが壁面を覆っている。内部空間は細

長い舟型宇宙船の内部を思わせる。大雑把に会場を分けると、入り口部分に映像、進行方向左翼には立体作品、右翼には平面作品が配置され、その奥にモノの領域が控える、という4部構成とみてよいだろう。

まず入り口には、デザイナーの上林壮一郎が、占星術研究家の鏡リュウジと共同で、家具と占星術の本を展示した。比喩的にいえば、ここで一種のtable turningを実演し、入信者への入信儀礼を取り行い、しかる後に奥の異界へと観衆を誘おうという趣向だろうか。協議のすえにできあがったのは、ホロスコープとしても使えるテーブル。ストレッチ・テクスタイルを利用した机の天板は、板とはいいいながら、乗せた物体の重量に応じてふわりと凹み、また下支えの支柱に押されて凸状突起をニュッと突き出す。思えばホロスコープとは、宇宙の運行と地上の秩序との境界面をなし、両者から加わる力の平衡を読み取る水平線の写像だったはずだ。その写像を布の柔構造に託した上林の机は、星の精神 spiritの代わりに、酒



会場平面図

瓶の酒精 spiritsを抱いて、凹凸の模様を星の運行とともに自在に変貌させる。

ここが西欧でいえば前室antichambreに相当し、その背後に直線的に奥へと伸びるアプローチは、神社や仏教寺院ならば拝殿ついで本殿さらに奥の院へとといった参拝の順路に類比できる。ここで思い出されるのがヴィーン学派の美術史家ダゴベルト・フライの『比較藝術学』である。本書は、世界の主要な宗教建築を例にとり、参拝のためのアプローチを比較した古典とってよい。そこでも分析されたように、最後が行き止まりとなる空間にいかにして聖なるものを委ねるか、古来より人々は苦心を払った。古代エジプトの場合、聖所あるいは死後の世界へと近づくにつれ、神殿の天井は低くなり、奥へと誘う回廊は徐々に幅を狭めてゆく。そして聖所の最奥部の行き止まりの壁には、浮き彫りで描かれた偽の扉が置かれる。その扉を越えて彼方へゆけるのは、もはや物質ではない王の霊 spiritだけ、というわけだろうか\*。

\* Dagobert Frey, *Grundlegung zu einer vergleichenden Kunstwissenschaft*, 1949.

#### 奥の院あるいは奥津城

会場配置は近藤高弘の発案になるという。企画責任者の鎌田東二は、展示準備終了間際に公開前の会場を訪れ、そこに出現した

空間に敏感に感応した。会場のドン詰まりに、神社の奥宮に相当する場所が出来上がったのに気づいたのだという。また会場入り口の門に相当する部分の巨大な揭示は、なぜか朱色に塗られていたが、これもデザイン担当の大西宏志によれば、会場配置から無意識に影響を受けたらしく、結果として、神社の鳥居にも似た配色になっていたのだという。奥宮には、奥津城という言い方もあるが、大穴持命を祀る出雲大社などでも、その巨大な本殿は、さながら霊廟であって、なにやら神様の巨大なる雪隠詰め、という印象を拭えない。だが、その本殿の背後、八雲山とのあいだに位置する素戔嗚尊を祀るこの社のあたりが、もっとも神韻縹渺とした雰囲気を感じ出していることは、参拝者なら嫌でも感じるところだろう。神在月には八百万の神々が境内に集う、というが、霊場ならではの気配は、いかにも濃厚に漂っている。ヴィエトナムの古都フエにあって、19世紀に都城郊外に建造されたグエン朝の代々の王の墳墓は、水を巡らした池を跨ぐ橋を越えて幾つもの廟が連なった、その奥に据えられている。

この霊的な存在の中枢にあたる部分に、京都大学の会場では関本徹生と藤井秀雪が魑魅魍魎を出現させた。[図1] 左手には、あるいはプロペラの、あるいは手の、はたまた紙や植物や鉱物のなれの果てが化けた



図1 関本徹生+藤井秀雪 《88体のモノ喰うモノたち》

異形の輩といって語弊のないモノドモが fiber reinforced plastic (宇宙航空産業で用いられる強化繊維合成樹脂という新素材) に憑依して蟄集する。そして右手には、型から抜かれる前の生成途上のマヌカンの断片たちが、岩盤から掘り出されたばかりの化石を思わせる姿を晒していた。左右の壁と奥の床に散乱するこれらのモノどもは、さながら神仏習合よろしき混沌状態を呈していた。ここに集約された生物とも無生物ともつかぬ固塊群が金剛界の曼荼羅に相当するならば、壁面には、関本と西山克による「熊野観心十界図 新釈」が掛けられている。十界とは、仏、菩薩、声聞、縁覚、天界、人、畜生、餓鬼、地獄の謂であり、それが過去・現在・未来の3つの相に分節されている。そこから零れ落ちたような異形どもが、会場の床に餓鬼界や地獄界からの招かれざる使者といった趣で、しかし奥の院の主<sup>あるじ</sup>気取りで居座っている。あたかも化野念仏寺周辺に無数に散らばった石の仏や羅漢たちを思わせ、霊場の光景を彷彿とさせる。

さて、これら《88体のモノ喰うモノたち》の傍らに近づいてみると、突然、どこから

ともなく、何やら妙な息吹きと無機質の音が到来して、耳を打つ。[図2]

奥宮の直前には中仕切りのような函が位置していた。覗き込むと空っぽなのだが、どうやら音源不明のモノ音は、そのあたりから発している気配だ。展示ケースの斜め左に置かれた椅子に佇むと、とりわけ奇妙な音声が耳に届く。種明かしすれば、実はこの中空の展示ケース全体が、超指向性のスピーカーの反響板となっており、音声発生装置のダミー役を果たしていた。聞こえるモノ音は、チベット渡来という法螺貝の響きに呼応して、ガラスの割れる音であって、それらが木霊する。あたかも汝の面前にある展示ケースのガラスを割れ、とでも命ずるかのように。

思えば「展示」という演出は、展示品を視覚に晒す反面、実際には、それらを透明な箱のむこうの手の届かない場所へと隔離する。展示には可視性とは裏腹に接触忌避が前提とされる。そうした約束事への疑念が、ここで、この空洞の陳列ケースによって音声化されているかのようだ。これには渡邊淳司、荒木優光、大西宏志に鎌田東二

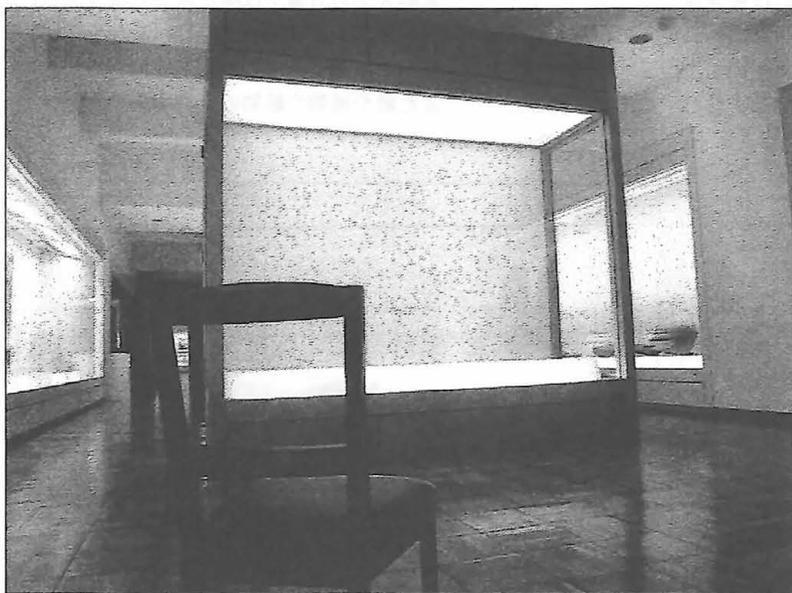


図2 渡邊淳司+荒木優光+大西宏志+鎌田東二 《空洞の展示台》

が加わった。鎌田によれば、会場行き止まりのこの地点では、一方で累積的な知の集大成をみせる魑魅魍魎たちの密教的な世界が正面から迫りくるが、それとは対極で、言語道断、ミニマル志向の禅の境地が、背後から音に託されて忍び寄ってくる。その両者がここで衝突し、著しい対比を示す。普通の展示空間では、姿の見えない空っぽの空間から漂う気配など、なかなか演出できるものではあるまい。だがそれは、ご開帳を拒絶する、不可視の帳に隠された秘仏の印象をも意図したものだったらしい。

### マタギのワザ

聖なる場所とはモノノケ(気)に憑かれた魔界でもある。そこにゆくには人界を離れ、異次元へと招かれねばならない。人里から山里へと移動する狩人をマタギというが、まさにマタギとは結界をマタギ術知る、ワザヲギなのだろう。だがその提要は、異次元へと迷い込むことにはない。むしろ魔界からの帰還こそが大切だ。なぜなら、そこから無事に戻ってこなければ、異界体験をこちら側の人々に伝える術もないのだから。東北の猟師の世界にも通じた童話作家、宮澤賢治の「注文の多い料理店」は、山奥で料理店に入った都会の客がとんだ災難に襲われる物語だった。彼らは、ほかならぬ自分たちが料理の材料にされかかっていることに途中で気づき、命からがら遁走する。河合隼雄はそこに意識の深層へと潜ってゆくことの危うさを読み取った。余人の追従を許さぬ、きわめて卓抜な読みだが、さらに大切なのは、これらの客人たちが、なんとか無事帰還したものの、もはや以前のかれらではなかったという、物語最後に何気なく語られる教訓だろう。譬えていえば、これは仏教で説くところの往相と還相にも相当する。そこでは、帰還こそが死命を制する難関となる。イスラームの神秘主義も説くとおり、焔に焼かれなければ焔の真実は分かるまいが、焔に焼かれて死んでしまえば、もはや焔の真実を人々に伝えることも叶わない理屈だからだ。霊の世界、など

というと、なにやら妖しげな雰囲気立ちのぼるが、考え方によっては、それは理詰めでもおのずから見えてくる境地にほかならない。

南方熊楠によれば、モノの世界と人間のココロとの重なるところに、現象としてのコトが析出する。このコトには大きく分けて2種類があろう。ひとつはコトバすなわち言語に回収される秩序であり、とりわけ空海が唱えた真言宗などでは、コトバの究極は真言に通じ、そこに大日如来の法体を見る。だがその一方で、コト的な世界を介してヒトのココロはモノの世界へも入り込む。ここでは肉体とりわけ手や腕を媒介の道具として、モノ作りが営まれる。モンゴル出身の詩人、ボヤンヒシグは、茫漠たる草原の大自然のただなかに、さまざまな意味ある形を見出し、それらを的確に命名する能力に、遊牧民の眼力を探る。モノからカタチを引き出す現場で駆使されるのが、技法としてのワザであり、それを司るのがワザヲギだ。ワザはコトバに結びついて、定型化した警句となればコトワザと呼ばれ、人々の行動を導きもする。だがワザをなすとは崇りの意味でもあり、ワザが悪用されれば、それはワザワイすなわち災禍を招くことも、ヒトは疾くに知っていた。

### ワザの痕跡

ワザはヒトのココロがモノと触れあう接面で発揮される。展示室入り口の左右に広がる空間、占星術の舞台の両脇で、藤井秀雪と大西宏志が見せたのは、このワザの競演といってよかろう。そこに映されたのは、京小紋型紙と、野村幸雄による型紙作製現場の記録映像だ。[図3]美濃和紙は職人が手先に握る小刀の鋼の早業の下で、自在に変貌を遂げる。その型紙を反復する形態の液晶モニターは、画面の前に立つ観客の挙動に反応するかのように、画面を無制限に変更してゆく。だが、はたして観客は、型紙と画面との類似に気づいたのだろうか。さらに実際には観客の動きを読む感知センサーなど不在だったことに気づいたろうか。

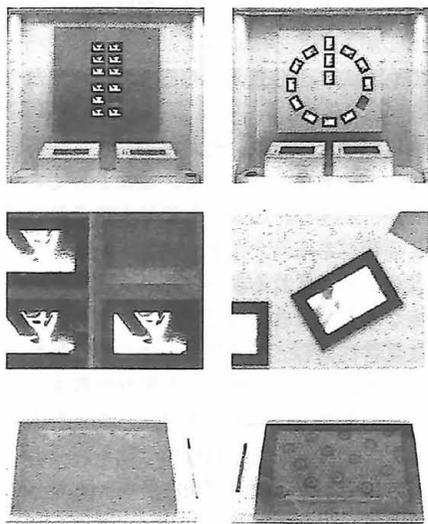


図3 藤井秀雪+大西宏志 京小紋紙と、野村幸雄による型紙作製現場の記録映像

か。むしろ、観客と映像とのあいだに何らかのインターアクションがある、といった錯覚を惹起させることが、大西の目論見だったのだろうか。たしかに動画映像は、通常ならば若い観客の視線を容易に誘惑する。だが、なぜか会場の動画は、展示された不動のモノの迫力に、あっけなく負かされてしまっていた。動画は animation というが、なぜか電子画像に生気を宿らせるのは至難の業だ。現代の動画編集技術は、はたして型紙彫りの妙技を凌駕できるのだろうか。映像作家としての大西は、その不思議を嘔みしめつつ反芻している。

思い返せば、古来、鉱物や鉱石の結晶は、それこそ魂など通わない inanimate な存在でしかないくせに、人々の想像力に訴えてやまなかった。そこにヒトは自然の造化による究極のワザを見た。方解石はどれだけ細かく砕いても、その結晶構造を失わない。溶岩中にできた空洞を瑪瑙が埋めたのが、thunders egg 雷の玉子。外見では薄汚れた卵形の団塊は、割ってみると内部に空洞が広がり、そこには光彩陸離たる結晶世界が秘蔵されている。またマンガン塊は一方で含鉄酸化物、他方では水酸化物の層が、

中央の核を出発点に同心円状に成長するものだが、その成長速度は、百万年で数ミリ程度と推定される。これらはほんの数例に過ぎない。だが、原田憲一も詳しく説くとおり、ここには惑星・地球の太古からのマントル対流が引き起こした物質変成のワザの痕跡と、地殻変動の遙かなる歴史とが集約され、圧縮されて現象している。

巨大な圧力と膨大な時間の作用のさなかに置かれた物質は、地表で1気圧の環境に置かれた場合とは著しく異なった物性を帯びる。気体と液体、液体と固体の区別は容易に跨ぎ越される。そして現代の科学技術も、常識的な物性の限界を跨ぐ素材に、あらたな可能性を探っている。例えば液晶 crystal liquid は液体性と固体の結晶性との両方の特性をもっている。陶藝家の近藤高弘は、この液晶に注目した。[図4] 近藤の《みぞれ》は、廃棄された液晶クリスタルを粉碎して、あらためて型に流して融解寸前で固めたものだ。今日の家電液晶製品では、わずかの傷も嫌われるため、3割の製品は市場に流通することもなく、破棄される、という。この現代の産業廃棄物が、ここに転生した。

同様にかそけない結晶様の外貌をもつのが、樟脳だ。一見白色の岩石のように、不変の形相を帯びた鉱物に扮していながら、その実、樟脳は大気中で固体のまま蒸散し、迅速に変貌を遂げてゆく。ジュエリー作家・坪文子による《モノノアハレ》はここに着目した。[図5] 展覧会の会期を終えるころには、鉱石のように不変な姿をとっていたはずの半透明の結晶は、すでにその角を落とし、すっかり摩滅した球形の物体へと収縮し、経過した時間を物語っていたのである。

大自然の坩堝は、人間技を越えた力量で宝玉を育んだが、それをなんとか人間的な寸法と能力で追体験しようとしたのが、陶磁器でありガラス工芸の源だったろう。狩野智宏の作品《amorphos》[図6] は、楕円形の色ガラスの塊に、液体がそのまま固体となる夢を具現したものだ。液体であ

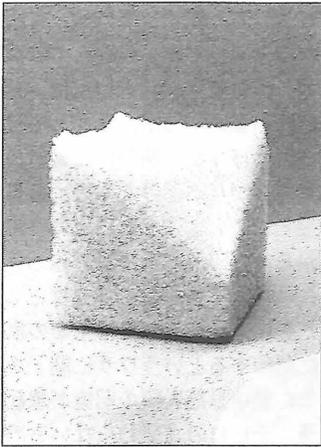


図4 近藤高弘 《みぞれ》

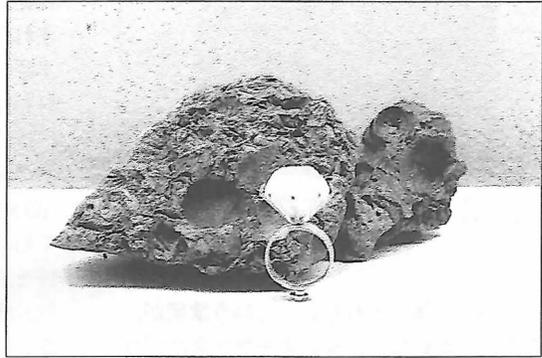


図5 坪文字 《モノノアハレ》

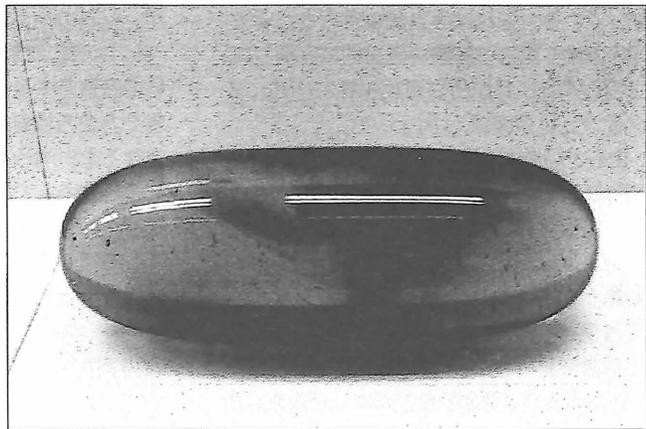


図6 狩野智宏 《amorphos》

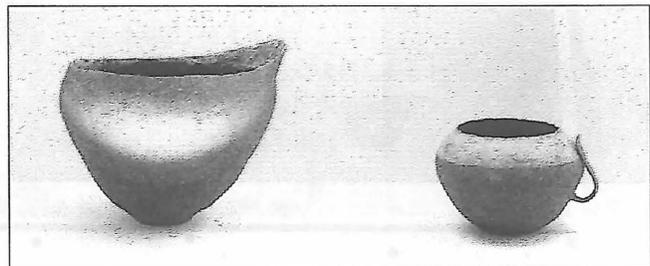


図7 高山大 《Ancient Times》

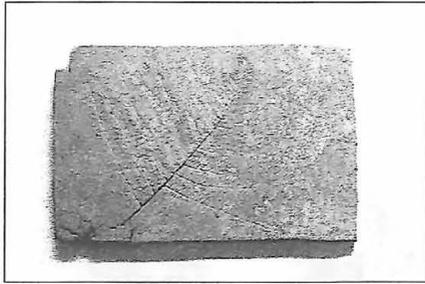


図8 山田晶 《The Fern》

り、かつ固体でありたい、という欲望が、ここには銜いなく、深い青をたたえたガラスのうちに封じ込められている。

また《Ancient Times》[図7]は、陶を用いて大地と古代を追求し、タンザニアで土器研究に打ち込んだ、高山大の歩みを凝縮している。それは大自然の営みと己とを対峙させる原初の経験を意図的に反復して、わがモノにしようとする営みだ。

#### 化石というバケモノ

生命の痕跡は、いうまでもなく化石fossilとして出土する。貝類であれば貝殻の炭酸カルシウムが溶解し、二枚貝ならば表面の文様、巻き貝ならばその内部構造が堆積岩

のうちに転写される。植物であれば、有機物に含まれた炭素だけが黒く残存して岩盤に刻印を残す。英語で fossil といえば、刻まれた溝の痕跡を意味するが、かえって日本語の「化石」のほうが、味わいに富む。いわば生命の軌跡が石に化けたもの、あるいはその結果としての化けた石、という含みが見えるからだ。山田晶の《The Fern》

[図8]は、陶板上に羊歯の化石を文様として刻印させた趣向だが、そこには生命の痕跡を無生物に刻印するというワザに魅了され、その蒐集に熱中した人類の記憶が想起される。佐藤ミチヒロの《変わらないもの、変わりゆくもの》[図9]は、転写される側とする側との「あわい」を、地と図とが反転交差する、だまし絵の趣向に重ねて提示した。こうしてプリントという技術の原点が、化石の生成にあったことが見えてくる。

ヒトの蒐集癖は、最初は愛玩動物、つづいて庭造りや盆栽趣味へと昂じるが、行き着くところは石の趣味で、これが病みつきとなると、もう救いようがない、とは盆石を愛好する人々が自ら口にするところだ。モノへの過度の愛着は玩物喪志へと至る。そして百年を経た道具はバケモノへと変貌を遂げるといふ。さながらその遙かなる祖

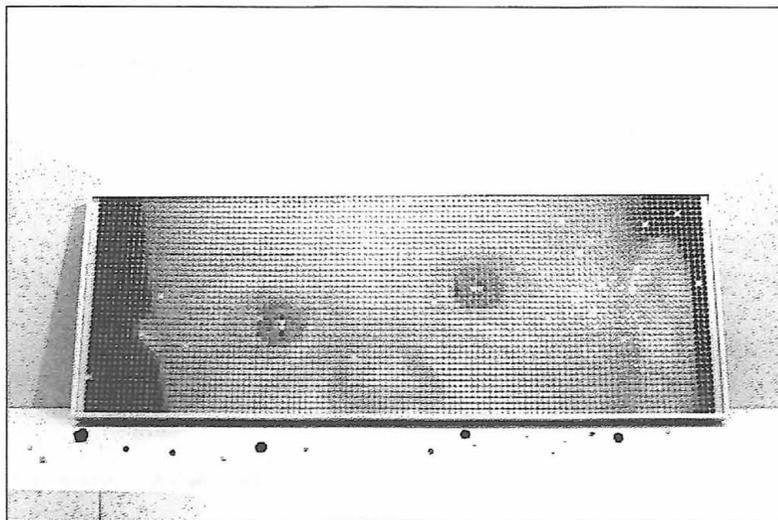


図9 佐藤ミチヒロ 《変わらないもの、変わりゆくもの》

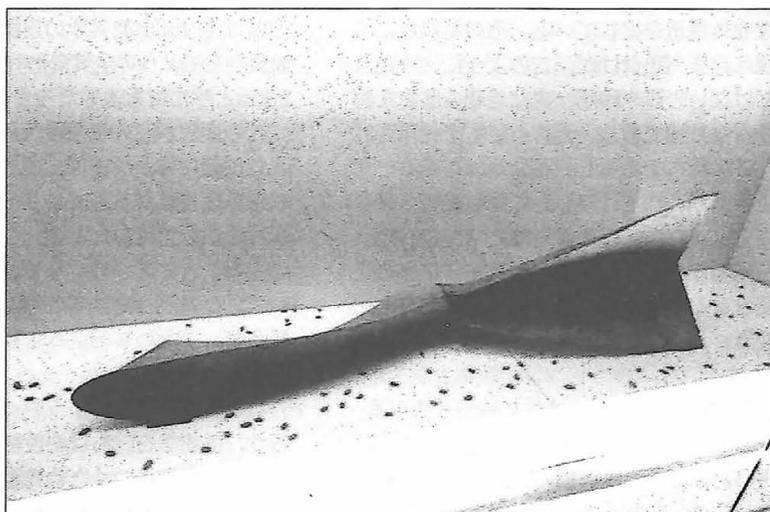


図10 山本健史 《起居》

先が、石に化けたモノ、すなわち化石と化した太古の生物たちではなかったか。石に身を窶した妖怪たちの籠る棲家が、化石だったということになる。山本健史の陶による《起居》[図10]は、土とも道具ともつかず、両者の境界線上に漂う造形を、一見無造作な、しかし得体の知れない形態のうちに宿らせる。化石化途上のモノ、あるいはモノへと変貌しつつある素材。

さながら、これら岩石系妖怪が拝殿左手を支配しているとすれば、右手では、これに呼応し、応答するかのように、岩を粉碎する事業が展開される。

「龍骨」といえば、古生物の化石とは知られることなく、隣国ではながら漢方薬として珍重され、岩場から切り出されるや、薬研で粉末に砕いては、服用してきたものだった。展示会場でアンモナイトを盟友に選んだ大船真言が、岩絵の具に寄せる愛着も、あるいはこの化石起源の漢方薬に通じるだろうか。既製品の絵の具には満足せず、みずからの肉体による作業で岩を刻み、粉末を捏ね、顔料へと練りあげる。その作業は、地層の圧縮と褶曲のなかでの化学反応によって生成される原料の辿った道のりを、汗水垂らして追体験しようとする意欲にも

通じるだろう。大船は1億年前に生息したアンモナイトに、鉱物と化した生命を認め、対するに自分の作画を、鉱物によって覆われた作品を創る行とみなす。

実際、孔雀石などは、銅の鉱床から溶出した銅が大気中の二酸化炭素や地下水に混じり沈殿して、二次鉱床として形成される炭酸水酸化化合物であるという。またベンガラのは赤は二酸化鉄に由来するが、それを含むボーキサイトは、火成岩が湿潤地帯で風化を被り、水溶成分が溶脱したあとに残った二酸化鉄とアルミナとからなる風化残留物である。顔料が顔料として生成するまでには、偶然にどうしてこのような経路を辿り得たのか、と驚嘆するほかないほどの複雑な行程の競合が必要とされたことも見えてくる。

さらに火打ち石として使われたチャートは、放散虫の遺骸が水底に堆積してできた、珪酸を主成分とする堆積岩として知られる。とすれば人類が火を点す動作も、かつての微少なプランクトンの死骸に、新たな生命の焰を点す行為の比喩ともなるだろうか。くわえて、子供時代に顕微鏡を覗いたことのある方ならご記憶もあろうが、放散虫の珪酸による微細な外骨格は、きわめて複雑

な立体構造を宿している。その精緻さには現代建築も顔負けだ。このように、一見なにげない岩石や砂が、実は地球の歴史を物語る語り部であり、太古の秘密を封印されたモノたちであることが分かってくる。錬金術師があればだけ苦心して探し求めた賢者の石は、実は何の変哲もない路傍の石のうちに隠されていた。博物学と美術館とを交叉させる実験から、はからずも見えてきた教訓が、ここにある。

### 生け石

ここまでの分析を重ねたうえで、さらに再び、回廊を奥へと歩みを進め、中央展示ケースの、向かって左側に視線を落とそう。

スティヴン・ギルは「生け石」を提唱する俳句作家だが、かれが石に託す気持ちも、このあたりで、ようやく心に響いてくることだろう。

生け花は、所詮切り花だが、しかしそれは自然の花よりも長く、美しく花を生かす技術だった。同様に、石を生けるといふ発想は、無生物に魂を吹き込むという、一見荒唐無稽な仕草によって、石にその本来の生命を回復させるケルト起源の営みでもあるだろう。

冬ざれの岩に賢者の石と書く 中島和彦

雷神の天裂り降る石我峰 鎌田東二

鎌田東二はしばしば、アイルランドの西の果て、アラン島の海岸線で偶然に出会った石笛のことを語る。このストーン・ホイッスルは、鎌田が見つけたものというよりは、穴のあいた石のほうから、僕を拾ってとばかりに、鎌田によびかけてきたものだったという。それは、自然に見つめられ、自然から声掛けられる特異な体験だった。そして息吹を吹き込む適当な穴さえあれば、石は直ちに笛へと変貌を遂げる。笛と化した石は、もはや単なる物ではなく、モノなのだ、と鎌田は納得する。息吹とは氣息であり、気を含むと物質はモノノケを帯びる。

それはキリスト教神学の用語を借りるなら、物質からモノへの全質変化 transsubstantiationと呼んでもよいだろう。

この変貌が、人を拝殿から本殿へと誘う。より正確にいうならば、拝殿で祈る人は、石という物質が石笛というモノへと変身を遂げる様を目にしたとき、自らが本殿の内に在ることに気づく。なぜなら、拝殿にあれば卑金属だったはずの物体は、本殿では貴金属、すなわちモノへと姿を変えているからだ。

ここまでくれば、ようやく見えてくるだろう。博物館を、もはや役割を終えた死骸や遺物が眠りにつくための遺体保管場所と規定した冒頭の常識が、いかに浅薄なものであったか、が。そしてまた、ここに集った多くの藝術家たちが標本の岩石や鉱物、化石に魅せられた理由も。靈感 inspiration とは、息を吹き込み、生気を宿らせることを意味する。魂を復活させる再生の魔術の舞台、物質がモノへと蘇生するための実験室となること——そこに博物館の存する旨も、今や明らかとなる。いやその前に、会場となった博物館の陳列標本たちは、なぜか自分たちも美術品になりたいという変身願望に焦がれ、蘇生への期待に身を震わせていた。だが、安易に標本たちの欲望に靡いてはならない。そこではかえって美術品となりたがる誘惑をきっぱりと断ち切ってやるのが大切になる。

### 鏡像と曼荼羅

ここまでわれわれは、展示空間の、いわば本殿左の側廊を辿り直してきた。そこで今度は右側に移ってみよう。

松生歩の《二即一、一即二》[図11]の一方は、京都大学総合博物館に所蔵される、中国漢代の《方格規矩四神鏡》(常設展示)を題材とした日本画である。青龍、朱雀、白虎、玄武の四神をなす靈獣が克明に刻まれた裏面には、空隙を埋め尽くすように気が渦巻き、周囲には天の運行を示す星座が配されている。縁の部分が天穹、中央の摘みの周辺の四角形が大地を現し、天円地方

の理念を要約している。実際の青銅鏡を手にして模写できたことから、精妙な図案が詳しく体得できた、と画家は語る。周縁に刻まれた銘には、長寿や豊穡、栄達や富貴を祈る、ずいぶん俗っぽい祈願も読まれるという。だが松生の意図は、鏡に刻まれた象徴体系を静止像として結晶化して会得することにはとどまらない。古来、人々が銅鏡に感じてきた神秘をも蘇らせたい。そこに画家の望みもあった。

よく知られるように、鏡の裏面の文様は、磨きあげられた鏡の表側の面に微細な凹凸を授ける。そのため、鏡面に光を当てて、その反射光を壁に投射させると、そこには不思議な文様が浮かび上がる。いわば鏡の裏面が表面に透視されるにも等しい効果は、古来、超常の現象として珍重されてきた。鏡面には物象を反射させて写すだけでなく、その背面にある不可視の事実をも照らし出す魔力がある。いにしえの人々は、そう信じてきた。松生が、あえて重量のあるシナ材に託して画面のうちに封じ込めようとしたのは、鏡が宿すこうした妖気、そこから中空へと缥缈と漂う、ただならぬ気配でもあったようだ。銅鏡はモノノケの投影装置でもあったわけだ。

靑の露真一文字に流れ来て未来彼岸の餅食ひにけり

鎌田東二

この銅鏡が金剛界を具現するのに対して、対になるもう一点は胎藏界であり、両者はいわばネガとポジの関係を取り結ぶ。胎藏の闇の左上には、暈のように仄かに浮かび上がる円の月あかり。暗黒のなかに佇むと、やがて静かに心に射し込むその微光は、銅鏡の反射した日光のつくる蔭だが、自らの由来を声高には主張しない。薄明に照らされた冥い海の水面には、彫刻刀で古拙な線描が刻まれている。刻まれたのは、常設展示の弥生線刻土器にみえる、太古の舟と漕ぎ手のモチーフであり、そこに作者は、魂の根源を求める旅、命の成長と回帰への旅路に託す思いを込めたという。

有明の海の昔は白銀の丸石舟の露露の聲  
かむとさ  
 鎌田東二

日光と月光にも通じる表裏の往還から《二即一、一即二》が響きあって合い照らす。そしてこの対の作品のあいだの往還が、物と霊との交通をも司ることは、もはや言うまでもあるまい。

#### 界面としての皮膜

この松生の曼荼羅と呼応するように岡田修二は《物質の折り目と魂の襞》の小型エスキスを展示し、[図12] 宝石の結晶が水流と化し、さらには火焰となって気化する変容に思いを馳せた。そして、松生の壁面

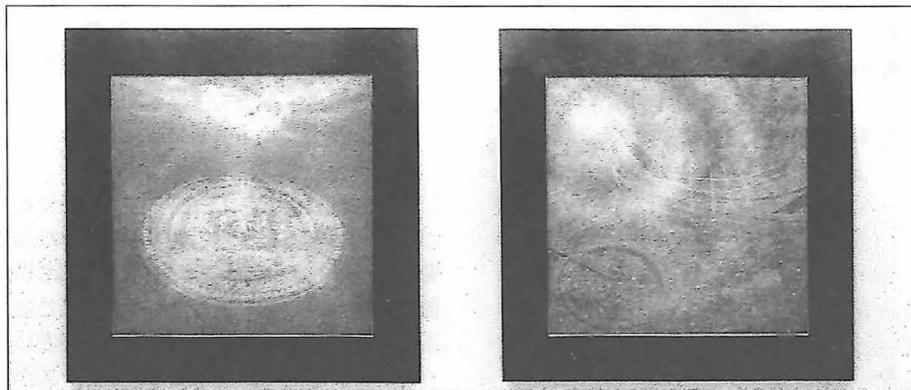


図11 松生歩 《二即一、一即二》

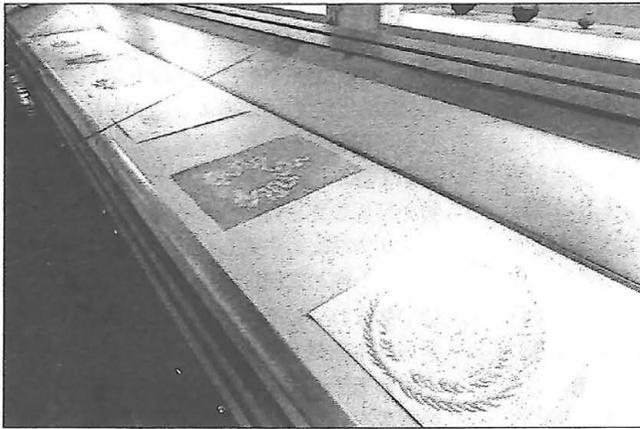


図12 岡田修二 《物質の折り目と魂の罅》

につづく右翼壁面には、油彩の大作《水辺51》を設置した。時にはハイパーリアリズムと解釈されることも多い岡田の作品だが、平滑で透明感のある絵柄の印象とは裏腹に、その絵肌はキャンヴァスの布地の織り目を、照明のなかで乱反射させる。水辺に半ば水没した木の枝葉を写真撮影のうえ、拡大して大画面に転写したもの——そう形容することは容易な主題だが、実際にはそこに、腰まで水に浸つての撮影に込めた、画家の時間と実存とが凝縮されている。数百枚におよぶ映写記録が、ただ一枚の画面へと切り詰められ、機械的な複製とは無縁の生々しい物質性が、筆致も隠さず濃縮される。モノとココロとが触れるところにコトが発生すると先に述べたが、先に述べたが、まだ名状しがたい原-コトの発現する現場が、周到な準備を経て、夢幻能の霊の再来よろしく、ここでは画面のうえで再演されている。

能舞台の役者は、しばしばアクセルと同時にプレーキもカー一杯踏み込んだ状態で舞っている、と形容される。それにも似て、ここには異様なまでの集中が、ほとんど厚みもない極薄の絵の具の層に集約されて、その潜勢を漲らせている。戯れに針で画面を突いたりしようものなら、そこから瞬時に画布全体が綻裂きとなり、背後世界に隠されていた闇の全質量が一挙に崩落し、この

世にむかってひと息に吐き出されるのではないか。そんな危惧を抱かせるに足るだけの負荷が、二次元の界面に鬩ぎ合っている。それでも画面は、漲る力に絶えられず劈裂する、といったこともなく、みたところ無事な姿をなんとか保っている。

思うに、作品が決潰を免れているのは、そこに描かれた光景が、現実より十倍ほど引き延ばされたからではないか。だがこれは、通常の「水増し」とは無縁の事態だ。前後への膨張を禁じられたために、内なる力は平面方向に横溢し、枠組みの防波堤を上下左右に押し拡げた。この氾濫の結果、沃野へと横溢し、流出した微小世界。その真実が、これ以外にはありえない寸法の必然のうちに、ようやく平衡を得て、緊張のうちに安らっている。それは、物質としての画布と顔料とが担い得る《モノの威力》の限界を測定する、果敢なる試みだろう。

#### 《思う壺》か《無題》か

このあたりまで来て、観客はようやく気づきはじめる。どうやら危険きわまりない背後世界 hinterwelt への通路をあちこちに設けた空間が、この展覧会場のそこここに出没しようとする隙を狙っているようだ、ということに。思えば、奥の院で展示ケースからこぼれ落ちて床に散乱していたモノは、

而す

結界破りの不法闖入者だったに相違ない。境目の向こうに越境するか、さもなければ背後世界が此岸へと雪崩うって殺到しかねない。そんな不穏なる緊張を湛えた、魔術の舞台。一つ間違えば狂気の到来とも隣あわせの、この臨界ぎりぎりの空間が、それでもなんとか発狂せずに静穏な様子を保っているのは、なぜなのか。ここで、「もの派」と通称された古参の作品が視野にはいつてくる。

会場入り口の占星術のテーブルと、奥の院の音響装置とを垂直に結ぶ軸に沿って、両者にタガを嵌めるように設置されたふたつの作品に、注目しよう。奥に鎮座するのは、関根伸夫の《空相 思う壺》[図13]。

「コレは又何かと見れば思ふツボ」と刻まれている。いかにも人を食った題名だが、壺といっても実際には黒御影石でできている。外見こそ中空の壺に見えるが、実際には中は空洞ではなく、閃緑岩のムクな実質で詰まっている。うっかり中空だと勘違いすると、それこそ作者の「思う壺」に嵌ってしまう。1973年の作品であり、会場では最長老の部類といってよい。壺がモノを思うのか、それとも暗黒の壺を眼前に置かれて、こちらが我知らずあらぬ想念へと誘われるのか、そのどちらとも決定できないところに、作品の壺、「空相」たるゆえんも察せられよう。会場撤収の際、このツボを格納した無骨な立方体のガラスの陳列ケースには、暫時、写真撮影のための、マスキング用の黒布が被せられていた。隠された布の隙間からちらりと黒い壺が姿を覗かせた。こうしてちよびり姿をみせる黒い壺のほうが、観賞用資料よろしく無遠慮な視線に晒されている時よりも、はるかに味がある。なるほど、秘すれば花だ、と納得した。

あたかも地球の臍、デルフォイの神託の聖地に据えられたオンファロスを読み起こさせるこの不出来なデベソのような漆黒の壺と対峙するのが、入り口側に無造作に置かれた、小清水漸の選んだモノ。それは《無題》と、取り付く島もない題を授けられた、

3個の赤錆びた鉄片だ。[図14] 町工場に行ってもらってきた、とは作者の、作品におとらず即物的な由来の説明だが、道具になりそこねた失敗作、といった風情の、意味不明で錆まみれの廃物である。(撤収後になって、ようやく《塚の鉄屑》という題名であったことを、作者が思い出してくれた)。1975年の制作だが、3つの部分のうち最大の金属片は、長らく行方不明だったものが、最近と或る画廊の倉庫の隅から、ひょんなことで出現したので、出品することにしたのだそうである。この迷子の遺失物たちの一辺は、このたびの出品のために、改めてヤスリで研いで化粧直しを施され、使い込まれた鎌か鋤のような、鋭利な刃物の味わいの片鱗をちらつかせる。錆び付いたとはいえ、磨けばまだまだ現役だぞ、といった心意気を覗かせる。偶々見つかった、などとは、どうにもとぼけたご登場ぶりだが、そこには会場の反対側あたりを睥睨する、例の敵方の《思う壺》になどなってやるものか、というフテブテしいまでの無関心ぶりが、そっぽを向いて横溢する。黒御影石に引けを取らない、



図13 関根伸夫 《空相 思う壺》

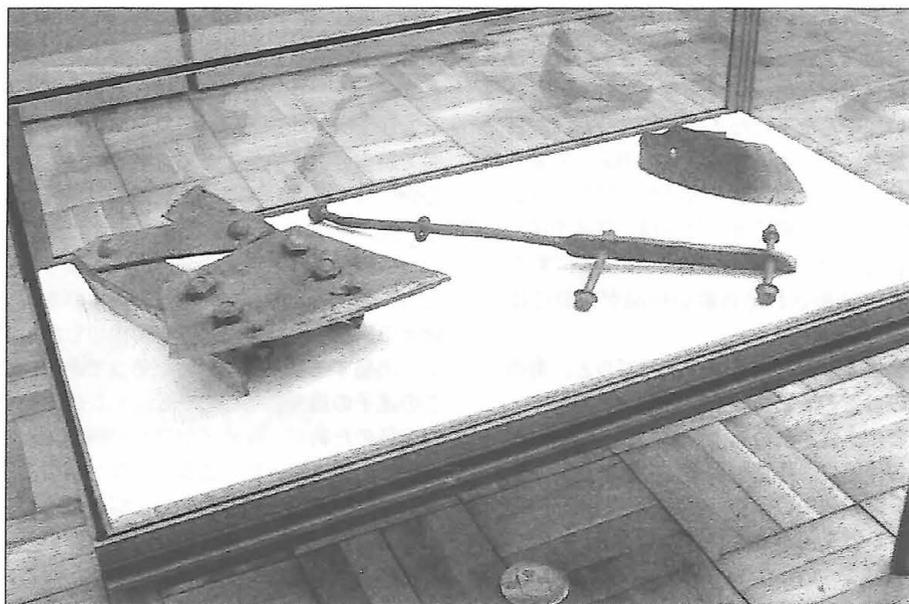


図14 小清水漸 《無題》(あるいは《堺の鉄屑》)

屑鉄の塊ならではの独立不羈のほどといったものを、われ観ぜずといった覇気とともに、あたりに撒き散らしている。

思うに、対をなすこれら2作の作り出す垂直軸が、会場を支配する物とモノとの交換をつなぎ止める礎、あるいは地中に届く杭のような役割を演じている。《思う壺》は、寸法こそ小さいけれども、壺天中にも似て、会場全体を己が暗黒の、そして実際には「不在」の腹中に吸い込もうとばかりに虎視眈眈。どうやらよからぬ陰謀を、密かに画策している風情である。否、ふと思えば、われわれが壺の外壁と信じている、紡錘形の展示場の室内空間こそが、実は壺の内壁で、われわれはそうとは知らぬうちに、関根の《思う壺》となり、もはやいつ知れず、あるいはコトの初めから、壺の内部に呑み込まれてしまっていたのかも分からない。この壺はまた、展覧会会場という舟が風を孕むための、架空の帆柱を立てる軸受けの位置を占めている。そしてこの場所を帆柱の礎と見立てるならば、船尾に設けられた、役立たずの壊れた取っ手が、も

とより無計画、《無題》を標榜して憚らぬ鉄製の舵、ということにもなるのだろうか。

実のところ、関根と小清水のふたりが、いかなるモノを出品するのか、そもそも出品に漕ぎ着けるモノなのかどうか、開幕間際まで確証は得られなかったのだ、という。ところが、出港間際にようやく間に合ったといった風情で、この帆柱軸と舵とがいざ搬入されて、舟としての会場空間に組み込まれて艤装を終わってみると、どうだろう。研ぎ出された栗の化け物よろしき御影石と、使用法皆目不明で腐食も進行した鉄廃材とは、展示空間の宇宙論 cosmology を統べ、天地開闢 cosmogony と星辰の運行とを司る道具へと化身をげていた。まさしくここで、たんなる質量としての「物」は、生気を吹き込まれた「モノ」へと変貌を遂げ、その変容は、会場に付む「者」たちを、不可視の磁力線の網に捉えて、虜にした。

《憑きモノ》から《お祓い》へ

博物館という、みるからに場違いな空間にして、使い勝手も不如意を託つほかない

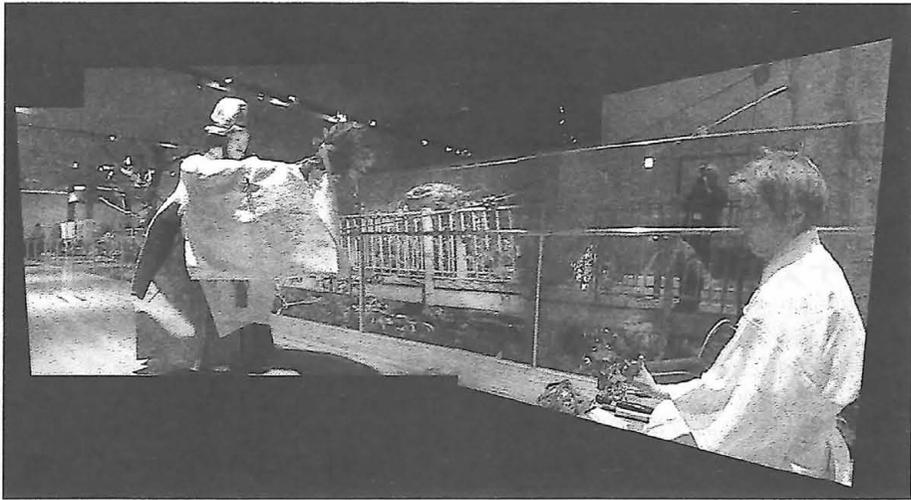


図15 展覧会最終日に演じられた能舞

会場を敢えて選んで船出した、航路地図も不確かな、この無謀なる実験航海。だがそれは結果として、博物館に安らう資料たちの物質的存在の意義を問い直し、地球生命体を包括する視点から物とモノとの関係を問い直し、モノに宿る魂を覚醒させる契機を掴もうとする試みとなった。「物からモノへ」。物質対精神という近代欧米世界で支配的だった範例に、まっこうから異論を差し挟む、この危険きわまりない企画は、今後、将来にむけどちらの星座へと、次の船出を試みるということになるのだろうか。

展覧会最終日、1月末日には、東南アジアの熱帯雨林を復元したランピルの森の回廊を「橋がかり」に見立てて、能舞が演じられた。[図15] 観衆は、橋がかりの端で拍手を打ち、法螺貝を鳴らし、能管を吹いて魂を呼ぶ神主姿の鎌田東二に神経を集中し、鈴の音とともに森の向こうの星雲の宇宙に

出現した、自転する青い地球の姿（大西宏志によるCG）に魅了された。（本来は、法螺貝とともに映像を投影開始する予定だったそうだが、不慣れた制御室の不如意で番狂わせが生じ、水惑星は、ようやく鈴の音を聞いて、それに感応して虚空に出現する仕儀となった。だがこの遅延がかえって絶妙な演出効果を上げた——内通者のみを知る秘話である）。

その観衆たちは、ふと気づくと、小姫を面にした河村博重がいつのまにか自分たちの背後から現れていて、目と鼻の先に立っているのに気づき、驚愕した。霊の出現に不意打ちを食らわされたのにも等しく、文字通り光に照らし出されて白く輝く面に気づく「面白<sup>おもしろ</sup>や」の光景。かの『古事記』の語る天岩戸の再来を彷彿たらしめる体験だった。

会場に招来されたモノミタマとしての魂たち、八百万の神々は、この祭礼を一期として、お祓いの儀礼とともに会場を去っていった。

2010年1月26-31日

\* 本稿は『モノ学 感覚価値研究』第4号（科研：モノ学・感覚価値研究会年報／京都大学こころの未来研究センター、モノ学・感覚価値研究会／2010年3月30日／非売品）に初出掲載。ここでは、筆者が補正をほどこしたテキストに、同研究会から提供された展示品写真を挿図として加えた。挿図写真の準備、各作家とのコーディネーションなどにあたっていただいた同研究会の大西宏志氏にお礼申し上げます。

【編集部】

# あいだ

# 172

発行=『あいだ』の会

月刊 2010年5月20日発行 1部360円



福岡県筑紫野市

photo. Ichinomiya Yoshikuni

## あいだ172号 目次

《連載》 あいだのすみっこ不定期漫遊連載 74 蘇生する化石・跳梁する魂 大学博物館で現代美術展? —京都大学総合博物館「物からモノへ」展より 稲賀繁美 ……2

ひとまずの再出発—「北九州市立美術館問題」その後 『スチャラカ(真実)通信』スチャラカ(真実)通信社 トーナス・カボチャラダムス ……18

《連載エッセイ》「日本の表現主義」(1) とりあえず、自己分析 森 仁史 ……23

《海外の話題》複製の複製はオリジナル? —《ブリロ・ボックス》スキャンダル