

あいだのすみっこ不定期漫遊連載 第77回

178号
Nov. 20, 2010.

彫刻から廃品再生金属織物へ From Sculpture to Scrupture 「エル・アナツイのアフリカ展」に寄せて

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)

隣人としてのアフリカ

アフリカの美術や造形は、日本から遠く隔たった地域の営みと映る。そこに日本のおかれた文化的境涯と共鳴するものなど、簡単には見いだしがたい。ともすればそんな常識が、太平洋の西側に貼り付いた列島には巢喰っている。だがひとたびパリやロンドン、ブリュッセルやベルリンに棲んでみるがよい。彼の地から見れば、極東アジアの美術も黒人アフリカの美術も等距離に位置しており、中心と周縁という秩序のなかに包摂されてしまう。筆者がそうした実感を得たのは、パリ第一大学に留学して、ジャン・ロードの教室に出入りしたときのことだった。アフリカ美術とヨーロッパの前衛との関係を考究するロードは、現代美術史と文化人類学との境界領域を開拓する人物であり、その人望ゆえに世界各地から留学生を集めていた。タイやヴェトナム、インド、韓国から到来した学生たちは、サハラ以南アフリカ圏出身の黒き貴公子たちや、誇り高いアラブ圏出身の留学生たちと机を並べ、フランス語を母語とする学生や、欧州諸国から到来した学生たちと、訛りの消えない異語で懸命に会話を交わす。そこには、天安門事件の発火点となった北京の中央美術院から辛くも最後の欧州発飛行機に搭乗し脱出を果たした、若き中国人美術批評家も出沒した。

履歴も背景もほとんど共通なものをもたないはずの多様な外国人学生たち。かれらはしかし、そうとは気づかぬまま、パリを中心とする暗黙の価値観を肯定しつつ、フランス語を公用共通語とする環境のなかで、自らの文化的出自を主張する。ひとりひとりの学生が、頼まれもしないのに、自分の文化圏の代表をもって任じ、認知してもらうためにはいかなる売り込みが必要かを吟味し、自らその実験台を演じていた。旧植民地宗主国が発揮する磁力に牽引されつつ、その枠のなかに自らを当て嵌めることでお国自慢を開陳する。そんな同窓生たちの姿をみるうちに、ふと気づく。日本から遠路遙々やってきた自分もまた、彼らの同類にほかならず、望んだわけでもないのに、そんな運命を割り振られていたことに。

おりしも1986年にはポンピドー・センターで「日本の前衛」と題する大規模な企画展がもたれた。それにいささか関わりはじめると、国際市場で通用する母国とは何なのかが臍げに見える。そこを律するのは、極東の島国の国内市場を支配している流行追従とは異質な原理であり、求められているのは、普遍性を装った外向きの容貌だった。ときには露骨なまでの誇張を辞さずして自らの独自性を演出し、特異な化粧術や振り付けを考案することなくしては、注目を集めることも叶わない。だがひ

たすら異質性を誇示したのでは、かえって敬遠され、毛嫌いされかねない。両大戦間に白地の画布に面相筆の墨筆によってパリで人気を博した藤田嗣治。そのしたたかなる社交術も、我が身のふがいなさに照らして、ようやく納得されはじめる。小出楯重は、1920年代初頭に数カ月欧州に滞在した。周囲の環境とのあいだに見えないガラスの壁が立ちはだかるのに気づきもせず、パリに溶け込めたと勘違いして無頓着に得意がる同郷人藝術家たちを見て、奴らはいいなさなものだ、と小出は揶揄している。帰国後、『油絵新技法』を刊行する小出楯重ならではのそうした慧眼にも、ようやくなるほどと合点がいった。こうした異郷にあって、はたして人はあらたなる自己を捏造するのだろうか、それとも本来の未知なる自己を、あらためて発見するのだろうか。

出自とする文化の牢獄

ひとたびこうした経験を通過すると、エル・アナツイというガーナ東南部のアチャコに生まれ、ナイジェリアで活動している藝術家の営みも、もはや他人事ではなくなる。いったい日本なり東洋の美学なるものを如何に設定し、それをいかに展示し、露出したものだろう。そうした埒のあかない思案を巡らせた人間に、エル・アナツイの営みは、思いがけない回答を差し示す。いやそれのみならず、そうした問いの束縛からいかにして心身を振りほどくことが可能かを、教えてくれる。とかく人は、アフリカらしさとか、日本らしさ、といった安全地帯に逃げ込んで、そこに立て籠もり、それを自己確認や自己顕示の拠り所とする。要塞よろしく守りを固めたこの本丸に錦の御旗を掲げ、一旦急あらば出陣し、戦果をあげれば凱旋する。こうした発想は、かつての万国博覧会や国際見本市に受け継がれ、現在なおヴェネチア・ビエンナーレほかの国別展示の藝術家国際競技に、その名残りを留めている。だがこうした想念の牢獄に自らを幽閉しない方策が、いま求められている。

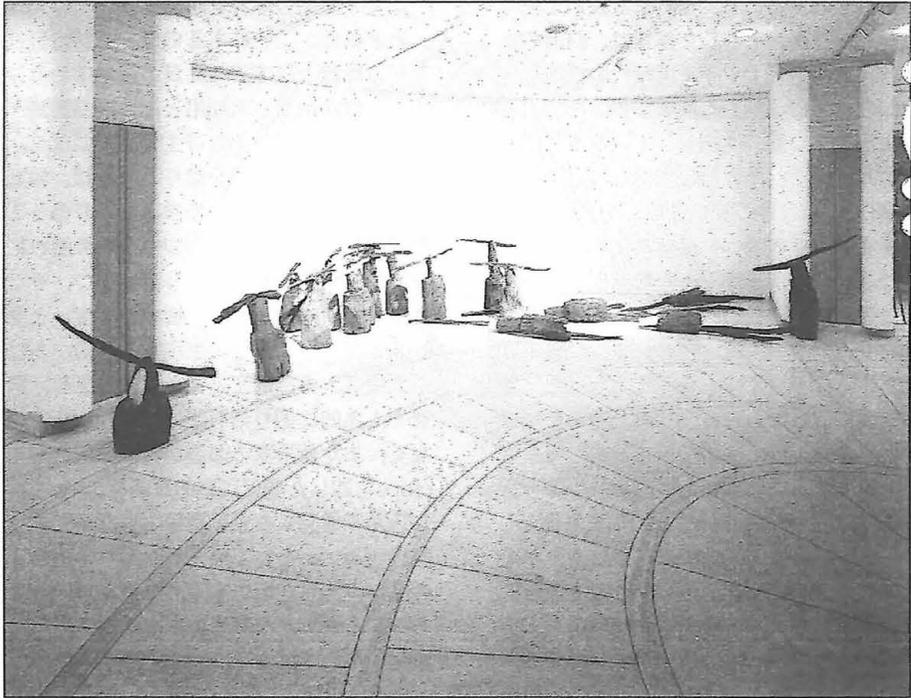
彷徨する古道具たち

彫刻家として、西洋美術に忠実な教育を受けることから出発したエル・アナツイは、やがて家庭で使われたのちに廃棄された古い臼をアトリエに呼び寄せる。元来ヤシ油を採取するために女性達が使う臼は、役割を終えるとあるいは椅子として再利用され、家族の記憶を宿した遺物として、生活空間のなかに棲息する。それらが藝術品としてあらたな生命を吹き込み、外の世界に向けたメッセージを宿させたのが、『あてどなき宿命の旅路』(1995)だったとってよいだろうか。川口幸也も述べるとおり、そこにはサハラ以南のサヴァンナの地で、生活の糧として薪をあつめる人々の群像が、余韻としてまざまざと想起される。だが、擬人化した読解へと収斂する代わりに、そこから想像力を翔かせることもできよう。

臼の廃材のうえにはゴムで水平の板きれが結びつけられている。17ほどの個体が列をなした群像として行進している様と、とりあえず形容できるが、最後のほうには行き倒れとなったかのように横たわる臼も数体かぞえられる。そこに人生そのものの暗喩をよむことも無理ではあるまい。人は誰に頼まれたわけでもないが、その人なりの荷を引き受け、それをしばし運搬するという労務に従事し、やがてその責務を果たし、ひとりまたひとりと舞台から消えてゆく。連綿と続くそうした労働の営みの道行き、世代から世代への系譜が、人類の歴史を織りなしてゆく。作品として抽出された群像



アチャコ、ガーナ



エル・アナツイ 《あてどなき宿命の旅路》 ©上野則宏

は、この連鎖のほんの一部に強烈な照明を与えることで、かえって生死の循環が描く長大なる軌跡の全貌を暗示する。

ここに並んだ偶像からは、西欧の造形原理を学んで、作品としての凝集力を獲得しながらも、無限の連鎖へと発散する開放系を指し示そうとする作者の意志が伝わってくる。素材とはといえば、作品という人造物を築きあげるために意図的に準備され、成型されたといった風情を漂わせてはいない。あたかも自然のなかに投げ出された枯れ木の幹や、沙漠に放置された廃材が、やがて朽ち果て、風化して自然に帰ってゆくと同様に、人間のための実用の役割を終え、摩耗し亀裂を生じて破損した古道具が、廃材として破棄されるでもなく、風に吹き寄せられてたまたま集結したかのような頼りなさが、なにかを成し遂げようとする人知を超えた意志と結合して、展示場の床に秩序をもって散乱している。それは、作品と

しての意図を極力捨てることではじめて作品として成立する群像といってよい。

廃材リサイクルは創造性の貧困の証か？

廃材の再利用といえば、消極的な印象を受けるかもしれない。だがそこに、アフリカの経済的苦境や藝術的想像力の枯渇を読むのは、あまりにも短絡的、恣意的で還元的な発想だろう。それらは生活の記憶を宿し、歴史を自らの摩耗のうちに沈殿させた木片あるいはくり抜かれた幹であり、万物の流転・循環の道程を意識に刻みこむ榮譽を担った、選ばれた材料である。廃品の再利用という選択に、アフリカの貧困の印を見たり、藝術的な劣悪性を指摘したりするのは、それこそ貧困で劣悪な発想だろう。だが反対に、そこにデュシャンばりのレディ・メイドとの共通性を見いだしたり、エコロジー思想実践の証拠を探したりして、西洋的なアーティストとしての主体性を無理に読

み込もうとするのも、これまた狭い見ではなからうか。そうした解釈は、結局のところ、エル・アナツイを同時代の西欧原産の制度たる「藝術」に回収することで安心しようとする反動性を呈しているからだ。

エル・アナツイの白の廃材を再利用した作品に、筆者は松浦武一郎の一畳敷の発想と通底する、集約への願望を読みたい。希有な旅行家、探検家だった松浦は、その晩年に日本各地の名のある建築の部材から寄進を受け、それを組み合わせて、自分の理想とする極小の茶室を拵えた。たった一畳の空間には各地の歴史と地誌を刻んだ記憶が散りばめられ、その濃厚な記憶が凝縮されている。そこにはまた、元来は伊勢神宮の造営に使われた部材が、20年を単位としてその役割を終えて全国に伝播し、やがて木材としての寿命を全うしたうえで象徴的な役割を担うべく変貌を遂げた軌跡も、痕跡のように宿されている。

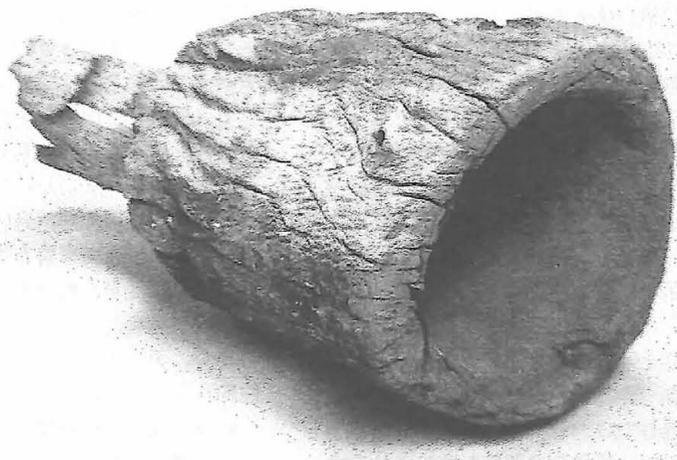
古道具には霊が宿るとする民間信仰が存在する。それにも呼応する物質観が、エル・アナツイの廃材活用の営みからは読み取れる。それは、藝術家がみずからの造形意志を貫徹すべく素材を加工し、素材から自ら意図する形態を抽出しようとするのとは、いささかならず異質な営みでもあるようだ。むしろ作家は、廃材のなかに滲えられた魂の声に耳を傾け、廃材が道具として生きてきた履歴の道程を素材のなかから引き出そうとする。それは藝術家の創作意欲に満たされた自我の主張というよりは、むしろ素材を育む配慮にあふれた行為というべきではないか。「教育」educareとは元来、才能を引き出す行為を指す。物質的な素材のうちにも特有の才能が眠っており、道具として使われてきた長い歳月が沈殿し堆積している。その経験を宿した沈黙の資源に自らを語らせること。それが古道具に新たな藝術的生命を獲得させることであり、そこには関わった人生が自ずと浮かび上がる。

彫塑・彫刻の限界を超えて

とすれば、ここにあるのは、西洋の伝統でいう彫塑とはすでに異質の造形であるはずだ。廃品回収と再利用とは、商品経済への依存による副次的な寄生行為ではなく、むしろ仏教的な表現を借りるならば、輪廻転生を繰り替えず生命の営みに寄り添って、物質循環の真理を認識しつつ、その流れに棹さして、その流れに寄り添いつつ、そこに生命の誕生と死を見極める態度、と見るべきだろう。そこに出現するのは、もはや人間個人の造形意志を素材に投影し、素材を人為的に切り刻む彫刻 sculpture ではなく、また藝術家の頭脳が実現を望む形相 eidos に即した型に可塑的な素材 hyre を流し込んで成立する立体塑像でもないだろう。廃棄物 scrap として蔑まれかねない用済みの品に、あらためて本来の条理 structure を与える営み、それをここで、あえて新語を用いて scrupture と定義したい。

Scrupture という奇態な用語を発案したのには、3つほどの理由をあげられよう。まずひとつには、そこに2010年に百歳で物故した文化人類学者、クロード・レヴィ=ストロースが提唱した bricolage の意味も汲み取りたいからだ。プリコラーージュは日本語では器用仕事などと訳されるが、ひらたくいえば、その場その場で現地調達できるあり合わせの道具、素材によって、その場の必要を賄う物質文化の智慧を意味する。スクラップを使うことに、何を卑下することがあるだろうか。牛乳を詰めた缶詰の真鍮製の蓋であれ、アルコール飲料の瓶に被された、かつては王冠と呼ばれた鉄製の蓋の栓であれ、はたまたタバコや食料品を収めたアルミ缶の空箱であれ、それらは現在の地球の物流経路の末端で、大量に廃棄される鉱産資源のなれの果てである。いまやアフリカに住む人々にとっても、こうした物流と無縁に生活することはありえない。いやむしろ工業誘致に失敗して受け身の消費者たることを強いられたアフリカにおいてこそ、商品経済に絡め取られた生活が極限まで浸透している。

エル・アナツイ所蔵
白 地面に突き立て
て使用する臼を、エ
ル・アナツイは上下
転倒させ、頭に荷を
負う人物の姿に変身
させた。



全球的資源循環の比喻

だが手元で用立てられるこうした工業製品の廃品素材を生かす知恵こそが、将来への試金石となる。大量生産・大量消費に席卷され、資本主義的世界的な制覇によって支配されてしまった現代の地球の搾取状態から脱却し、世界的な資源の収奪と貨幣経済による物流経路の理不尽とを草の根から掘り返す第一歩となるのがrecycleだろう。それは、言葉の本来の意味での革命revolution、つまり位階秩序の上下関係を根元から掘り崩し、その転倒を密かに組織する地道な戦術ではないだろうか。エル・アナツイ工房による廃品再利用の織物は、国際美術市場の標準からみれば、まだまだあまりに安価な市場価値しか得ていない。アフリカ出身の批評家たちは、事あるごとにそんな義憤を漏らす。だがその理不尽にも見える価格差こそが競争力の秘密でもあることを見落としてはなるまい。安易に国際的市場価格の機構かつかうに巻き込まれることなく、その価格操作の横暴に屈服することなく、投機相場に対して如何に有効かつしたたかな抵抗を組織しつつ、生活を確保するのか。

大量生産・大量消費の物流の末端で放棄される廃材に、その終着駅を集積地として、

あらたな生命を賦与し、それを二次的な鉱産資源として賦活し、西欧世界へと再度逆輸出する可能性。そこには、かつて資源搾取の犠牲者たる役割の甘んじてきた第三世界からの、懸命かつ賢明なる逆襲の兆候を読み取ってもよいだろう。

筆者は数年前、関根伸夫の《位相・大地》(1969年)に、同時代の世界経済の転換期を重ね合わせる、いささか身勝手な読みを提唱した。西欧モダニズムの摩天楼よろしき構築物に、素材となる天然資源を供給してきた第三世界に残る、鉱産資源採掘跡の廃坑。摩天楼と廃坑と。かたや物資的栄達の記念碑と、かたや搾取が生み出した虚無の空洞と。その対比を、関根の《位相・大地》に見ることも不可能ではあるまい。関根の目論見は、土砂の堆積からなる円柱の塔と、その材料を供出した円柱の穴との位相对比、実体と空虚との置換にあったのだから。大阪万国博覧会直前の時点で、関根が我知らず実現してしまっていた、世界史的経済構造の暗喩。それを半世紀後の地点から受け継いだのが、エル・アナツイのsculptureではなかったか。

織り上げることと繋ぐこと

ふたつめの理由とは、そこに宿る、織り textureに注目したいがためだ。廃品回収は、廃棄された原材料を確保できるかぎり永続的に継続できる営みであり、素材を織りあげる行為は、原理的に無限増殖の可能性を秘めている。それはまた廃棄された金属片を集めてきて、それに最小限の加工を加え、それらの部品を銅線によって繋げてゆくという単純な手作業の反復である。だがそれは、結ぶという手仕事を通じて、人々を繋ぐことこそ宗教の原点であったことを、想起させる。繋ぐという営みを身体動作によって繰り返しつつ、それに携わる人手が増加するにつれ、運動そのものも増幅されてゆく。そこには分断された人々の心に連帯を植え付けるという宗教行為の始原が、再演されている。エル・アナツイは、消費された商品の廃材をあえて素材として回収することによって、自らの作品に世界の記憶を織り込むとともに、それによって世界へと織り込まれるという相互依存の構造 structureを、意図的に展開してゆく。資源の再利用と循環の確保を通じて世界を再び織り上げる営み。これがここ10年以上の、エル・アナツイの創作の基本を為している。

ここでも先行する営みとの対比が有効だろう。草間彌生は家具に合成樹脂性の突起をびっしりと繁殖させたソフト・スカルプチャーを考案した。家具は生活空間を演出する、優れて女性的な存在であった。草間は男性性器を思わせる異物によって家具の表面を覆い尽くすことで、家具という女性的存在に、無理矢理、男性的な外貌を纏わせ、それによって家具を彫刻へと変身させた。それは従来の藝術を支配してきた男性原理の生態を、露骨かつ滑稽な比喻によって暴く。美術の領分から排除されてきた女性的存在に市民権を与えるには、いかなる性転換の策略が有効なのかを理性的に示しつつ、強迫的な露出症の反復作用が日常を覆いつくすことによって、いかなる異空間が出現するのかをも顯示した。

草間の「柔軟な彫刻」は、女性的存在(家具)のうえに男性原理(ペニス)を寄生させ、女性-性の表面を男性の象徴によって覆い隠す。それによって、男性支配がいかに上っ面の表面的現象でしかないかも暴露してみせた。エル・アナツイの金属の織物は、「織り」という、少なくとも西欧世界では女性的な符丁を負わされた営みによって、金属という男性的な素材を飼い慣らし、手なず



エル・アナツイ 《グリ 壁》
Gli (Wall) 2009年、作家蔵

ける。草間は家具や室内空間を勃起した突起物の密集によって覆い尽くし、それを彫刻sculptureとして提示した。エル・アナツイのscaptureにあっては、廃棄された男性的素材(金属廃品)が女性原理(織物)によって統御され、世界を覆う皮膜へと変貌する。そこでは、いま触れた女性原理・男性原理といった区別そのものが、極めて恣意的な西欧的価値観による命名であり、強引な分類にしかすぎないことも露呈する。Scaptureはsculptureというジャンルの価値論的存在被拘束状況を告発しているのである。

金属の布地が宿す記憶

ここからScaptureという命名のみつつめの意図が見えてくる。エル・アナツイの工房からは、自己組織化された金属製の布が編み出されていることに注目したい。スクラップを織り上げる組織という意味でのscrap/structureゆえにscaptureと呼びたいわけだが、それはかつての木綿や繊維による布の構造を金属によって代替している。そこに作者が幼少のおりから身近に接してきた、アカン地方の伝統的な織物、アジングラの記憶が投影され、また縫いの構造としては、外部からイスラーム商人を媒介として交易でもたらされた絹布をほぐし、地元の綿糸とともに織り込んだ、アカンのケンテ・クロスと呼ばれる布を参照していることにも、竹沢尚一郎ほかによる文化人類学的指摘がある。アジングラに織り込まれ

た文様を思わせる金属モザイクのタペストリーは、ここで表層的な意味でのアフリカの出自を物語る。だがそれと同時に、伝統的なケンテ・クロスの構成は、地域の交易と文化交渉のありかたを、みずからの織りの構造のなかに反復して宿していた。ここには交易を通じて垣間見られる世界の物流構造の縮尺模型が、文字通り織り込められている。この織布の素材を、エル・アナツイは商品経済によって伝播した金属廃品によって置き換えた。

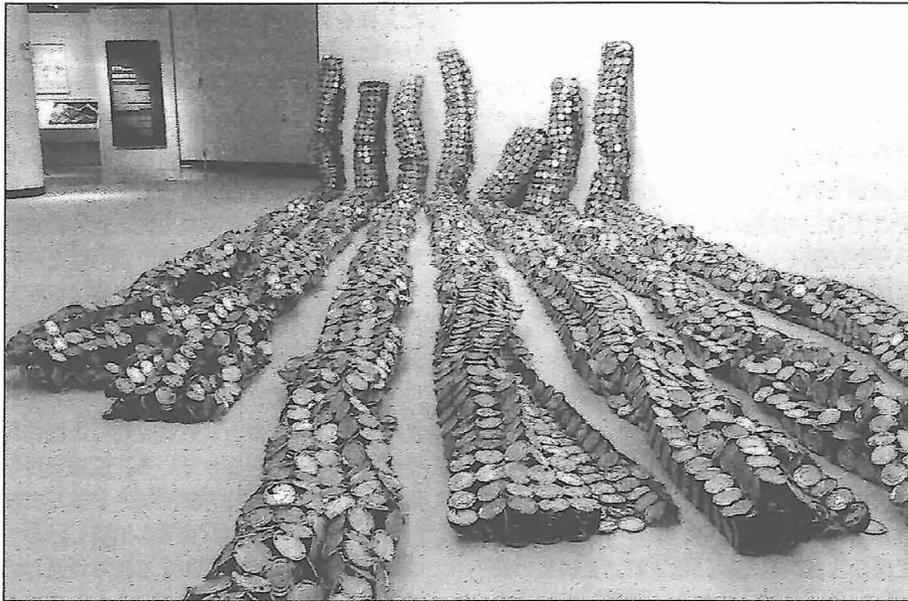
この置換作業には、作者みずからも言うとおりに、アフリカとヨーロッパとの関係が提喩として織り込まれている。鉱産資源を供給する側と、それを製品へと加工して輸出する側との関係が、商品を消費したのちの廃品を再びサイクルする営みを通じて、二周目の循環をみせているからである。そして金属の布へと織り上げられた廃品が、ヨーロッパとアフリカとを司る搾取と供給の関係を、ふたたび融合させ結び合わせる象徴的な営みとしての「織り」であり「結び」であることも、けっして単なる空虚な比喩にはとどまるまい。

不定形・伸縮性に宿るうつろい

布地というものは、固有の形態をもたない。それは変形可能であり、移ろいやすく、折り畳むことができ、伸展性に富む。それはピシ・シルヴァも言うようにmutableであり malleableな存在である。従来の西欧



サンドロ・ボッティチエルリ 《ヴィーナスとマルス》 1483 (ロンドン, ナショナル・ギャラリー)



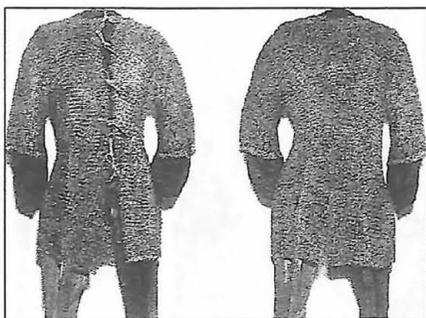
エル・アナツイ 《配水管》 Drainpipes, 2010 (国立民族学博物館での展示風景より)

的美術観、とりわけ近代主義の教条は、形態の自己主張をもって表現性・藝術性の証としてきた。藝術的表現は堅固なる形態造形へと結晶化することを要求されてきた。変幻自在だが自らの形を主張しようとはしない布という媒体は、それゆえに女性的な弱さを体現したものとして、劣勢藝術の烙印を押され、あるいは手工芸品と呼ばれて、応用藝術の範疇に貶められることが多かった。だが布は、それが包むものに応じて自在の変貌を遂げ、状況に応じた伸展性を示す。そこで媒体、素材と形態と内容とが一体となって可塑性を発揮する。こうした布媒体は、ポストモダン以降の時代には、ジェンダー論の精緻化も加わって、母胎 matrix としての価値を認識されるようになってきた。それは男性原理を補完しつつ、その短所を優雅に包み込んで、その荒々しさを中和する。軍神マルスを愛によって見事に武装解体したヴィーナスよろしく、攻撃的な敵方を巧みに無力化させつつ、その潜在力を自らのうちに取り込んで孕む柔軟性。

そうした布的な包括力という特性を、男性原理を体現してきた金属に纏わせるとい

う工夫においても、エル・アナツイの営みは、従来の男性原理による藝術観を脱構築する理論的射程を密かに内蔵している。西欧近代の藝術規範がまったくの時代錯誤となったばかりか、それが当然の前提としてきた価値観が、非西欧世界の倒錯的な抑圧の産物だったことが実感される21世紀10年代の人類史的趨勢。そのなかで、エル・アナツイの金属の布は、布と金属とを別々の枠に押し込める従来の既成概念を越境してみせることで、これまで蔑ろにされてきた創作の次元、隠蔽されてきた美術の潜在的領域を顕在化してみせる。

そこに、かつて鎧にもちいられた鎖帷子が、今日の商品経済という資源から新たな栄養を莫大な規模で得て、異常肥大を遂げつつある様を空想することも許されようか。不定形のまま繁殖して止まないその姿、展示される状況によって様々な伸縮を見せ、それが覆う建築のファサードに応じて表情を変え、また布のように折りたたみに耐えると同時に、金属ゆえに自らの構造によって、その時々々の要請にそって立体としての形態を帯びることもできる変幻自在な存在。



鎖帷子（くさりかたびら）

産業社会の廃棄物を基礎とするという意味では無限増殖の可能性を潜在させたこの織物は、この不気味なまでの不定形の繁殖力によって、現代社会の病理をも身を以て体現している。日常になかば無意識のまま排出されてきた金属廃材たちの群れなす無名の怨念を結び合わせ、これまで浪費されてきた潜勢力を統合して昇華する。

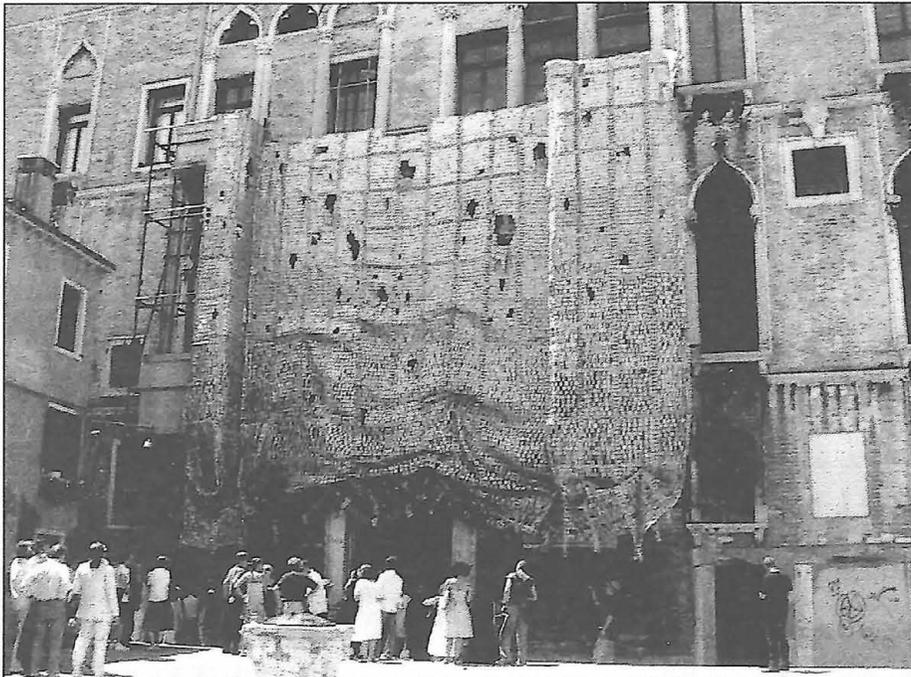
現代の経済原理のなかで異様なまでの質量をもって発生しているながら、まともに対応されることもないまま、あるいは東京湾の夢の島、あるいはマニラ郊外のスモークキー・マウンティンなどの事例としてやり過ぎられてきた事態。それに正面から向き合い、そこに含まれた趨勢を追い風にして、風を孕んだ帆のように自らを膨らます。こうしてエル・アナツイの織物は、たしかに説得力を獲得した。廃材金属片の緩れ織りがあたりを包む力、つまりその布としての包容力は、すでにヴェネチア・ピエンナーレやベルリンでの展示でも、思わぬまでの効能を発揮しはじめている。その威風堂々たる風格は、水沢勉も証言するとおりだ。だがそこに美術品としての力や壮麗さ、圧倒的な表現力を見る批評家たちは、見落としている。それが今日の世界の現実に誠実に対応することから析出し、地球の表面を覆う勢いを見せている様相、世界の布地の生態にほかならない、という単純極まりない事実を。

衣装哲学の再来

ほぼ一世紀以前の世紀末には、トーマス・カーライルの『衣装哲学』が一世を風靡した。カーライルは、衣装という外皮こそが、裸では生活できなくなって、文化という余剰を着込まずにはいられなくなった人類の原罪であることを、喝破した。現時点の認識に重ねるならば、それはリチャード・ドーキンスが言うところの、遺伝子ならぬ意伝子（松岡正剛の訳）にほかならない。遺伝子情報では制御できなくなったヒトの情報伝達手段が文化と呼ばれる衣装にほかならないのだから。しかもカーライルはおそるべきことに、衣服は身体にぴったりと合っていたのでは身動きが取れず、余白のダブダブが不可欠であり、それゆえにこそ、必然的に身体とはズレていて、否応なく齟齬をきたす邪魔な存在であることをも見抜いていた。衣服すなわち文化という余剰を外皮として纏う、異様な動物がヒトであり、ヒトはこの文化という非本来的にして二次的な分泌物を、己が内面性・精神性の証と取り違え、それを人間性の本質と錯覚する。文化に依存し、そこに「神」なり「真理」なり「進歩」なりの幻想をみて、それに帰依し、隷属し、それを信仰する。これこそ文化なるものに汚染されたヒトという、条規を逸した生物、「錯乱した動物」（丸山圭三郎）の運命にほかならない。

布という存在は、この呪われた存在たるヒトのヒトたる所以であり、エル・アナツイの藝術は、そのヒトの営みの生態を、21世紀の現在において世界史的な次元で描き出す投射膜screenといっても過言ではない。だがこの投射膜は透明でも白紙でもなく、市場に流通してナイジェリアの海岸、さらにはニジェール河に面したンスカの町にまで遍歴した、無数の商品の標章によって、くっきりと刻印され、その色彩を全身に帯びて輝いている。

金属の光沢を帯びた布とは何を意味するのだろうか。布とは本来、自律した造形性を欠きつつも、身体の外覆として、造形を司り、裸形の被造物に、まやかしの本来性



エル・アナツイ 《生まれ消える記憶》 Fresh and Fading Memories 2007 (バラツォ・フォルトゥーニ, ヴェネチアでの展示)

という虚飾を纏わせるものだった。だがその布が金属を素材としたとき、それはあたかも己が意志を宿したかのように、重力に抵抗しつつ、立体へと立ち上がる。ここで廃材scrapは自らの構造structureを獲得する。ここに顕現したscaptureは、しかし、永遠の存在、永続する形態を望みはしない。それは重力の恩寵に従ってやがて緩やかに伸展し、自らの質量に応じて少しずつ垂れ下がり、再びゆっくりと平面に、そして大地へと戻ってゆく。そして役割を終えるや、あたかも布の生地のように折りたたまれて、別の目的地へと旅だってゆく。

ここで丸木位里・俊子夫妻の連作《原爆の図》の辿った運命を想起するのは、あまりに唐突だろうか。しかしながら、かの巨大な絵図は、和紙に水墨で描かれていた特性ゆえに、極めて軽く、折りたたみ可能で持ち運びにも簡便なため、依頼がある度にくるくると巻かれて、世界中に旅立ち、結

果として何千万という観衆の眼に提供される僥倖を得た。それにも似て、エル・アナツイの廃品金属による布地は、21世紀初頭の黙示録として、世界各地に行脚する掛け物の地位を獲得しつつある。もはや描かれた悲惨な主題——原爆——によって語りかけるのではなく、そこに織り込まれた素材の出自と命運とを通じて、現代という時代を集約しながら、scaptureはそれを観る者を虜にする魅惑raptureを発散させてゆく。

* 「彫刻家エル・アナツイのアフリカーアートと文化をめぐる旅」は国立民族学博物館（9月16日-12月7日）で開催。本稿は、10月31日予定の国際シンポジウムのために準備した発表原稿英文の基礎となる和文版草稿である。

なお、同展は、明2011年、神奈川県立近代美術館 葉山（2月5日-3月27日）をはじめ、鶴岡アートフォーラム（山形）、埼玉県立近代美術館に巡回。