

「死よりも生を」と美術館は叫べるか

—小林正人の絵画に導かれて—

保坂健二郎

出典:Masato Kobayashi STARRY PAINT stars from outer space by pure painting[Tensta Konsthall Catalogue #2]

表現の自由って本当に無責任で、時代遅れの言葉だと思う。アーティストは愛を語る人ではなく、愛そのものでなければならない。そしてそのために払わなければならない代償もはかりしれない。

古橋悌二、「古橋悌二の新しい人生 —Life with Virus HIV 感染発表を祝って—」¹⁾

美術館＝墓所説からの脱却

「美術館 (Museum)」と「霊廟 (Mausoleum)」の発音上の類似に基づき美術館を芸術作品の墓所と呼んだのは、哲学者アドルノであった。この説に魅惑されて、数多の美術館批判が書かれ、美術館からの逸脱が試みられ、そして美術館の脱構築が提唱されることになった。美術に奉仕してきたはずの美術館が、その寛容さゆえにいつのまにか批判の対象となってしまったのである。

そうした状況に対して少なくない美術館が、美術館を墓所ならぬ何かにしようと画策してきたけれど、徹底的な自発性と明確な方向性に欠けていることもあって、偽善性を指摘される結果に陥ってしまっている。たとえ美術館が自ら抱える問題を言挙げすることができたとしても、ほとんどの場合、ハンス・ハーケによる「見解の問題 (Viewing Matters)」展がそうであったように、結局は一過性のイベントとして消費されてしまっている。展覧会という制度に支えられた美術館ならではの宿命である。

だが落胆するにはまだ早い。アドルノは、美術館＝墓所説に続いて、次のように述べていなかっただろうか。「享受ということを許しているあのたしかな距離が、観る人と美術作品のあいだに介在しているところでのみ、その美術作品は生きているのか死んでいるのかという問いも浮上してくることができるのである。」²⁾

美術館＝墓所説は、美術館において必ず成立するというわけではないのだ。アドルノが警鐘を鳴らしたのは、美術館という場において、美術作品と観者との間から「あの確かな距離」が失われてしまっていることに対してである。

このことを今一度確認するならば、彼の指摘はむしろ美術館を蘇生させる手がかりとなるだろう。そうしてわたしたちは、次のような仮説にたどりつく——美的体験を保証する空間

であるべき美術館は、「あのたしかな距離」を回復させ、保持することに賭けなければならない。

だが、しばしば誤解されているように思えるのだが、「あのたしかな距離」は、美術館や展覧会において保持されるのであって、美術館や展覧会によって生み出さるものではない。生み出すのはあくまでも、作品である（上述のハンス・ハーケの場合は、展覧会と作品との境界が曖昧であるのだけれど、ここではこれ以上の議論は避けよう）。

いくらか告白めくが、わたしがこのように議論できるのも、2000年に開催された小林正人の回顧展を見たからにほかならない。

そのとき小林は、最後の展示室で、床のクロスをすべてはがし、床一面をグレーに塗り上げ、空間をホワイト・キューブに近づけた。そしてその空間の奥で、あるひとつの作品を、墓の上においたのである（fig.1）。

救世主の誕生した馬小屋を想起させる墓。絵画とはおよそ異質な素材が用いられているのを、単に彼がクリスチャンであるという事実からのみ解釈してはならない。小林がホワイト・キューブ的空間をあえて仮設している以上、墓は、その空間との対照のうちに捉えられるべきなのだ。

ホワイト・キューブの特性は、「無個人的な個性」という視覚的な位相だけではなく、時間軸をいっさい持たないという、いわば体感的な位相にも指摘できる。漂白された空間と宙づりとなったまま静止している時間。それは、墓所というよりはむしろ、ことのすべてが先送りにされているという不条理性において、延命治療が延々と施される病室に近い。

小林はそうした空間をあえて仮設し、そこに、「誕生」という時間軸の始点を示す墓をおいた。このことから、彼が、作品と空間との対照のうちに時間軸を作動させることへの強い関心があったと考えてかまわない。

「死」と美術館

こうした小林の方法論が、なぜ距離の回復を目指すわたしたちにとって有用であるかを知るためには、「誕生」の対極にある「死」をモチーフとする他の作家の作品に目を向けてみればよい。

とりわけ、美術館空間の不条理性を看破し、その認識を制作と結びつけているクリスチャン・ボルタンスキー（1944-）の作品は、小林と好対照をなす。

ボルタンスキー作品の特徴は、他者の幼少期の写真を大量に集め展示する手法に顕著なように、本来個人的な出来事である「死（の予感）」や「幼少期」を、他者の記憶の集合を用いて表現する点にある。一見矛盾に見えるとしても、公的領域と私的領域が錯綜し、集合と個別とが混同されているその作品世界は、実は観者の内面世界と親和的であるから、解釈行為を作動させることができるが、そうした彼の作品は、美術史的というよりはむしろ、人類学的、考古学的展示と類似している。

実際クリスチャンは、パリの人類博物館（Musée de l'Homme）にはじめて行ったときの衝撃のある場所で語っている。だが看過してならないのは、その導き手が彼の兄弟、すなわちそれぞれ言語学と社会学における新鋭の研究者であり、彼を驚かせたのは、構造主義的解釈が明らかにする展示における意味生成の手法であったと考えられる点である。³⁾

実際、彼自身の作品を見れば、観者にもたらすであろう衝撃の契機として、確かに美術館の不条理性と作品の意味内容との相乗効果があるのを確認することができる。⁴⁾

しかし、である。その相乗効果は予定調和的であるから、作品が、意味内容に比しては不遜なほど美しく立ちあらわれてしまうのも事実なのである。モチーフとなっている「死」は時間軸の終点にほかならないから、この世界に身をおき生きているわたしたちにとっては本来「距離」がある。

けれど、すべてが先送りにされているホワイト・キューブの空間においては、「死」ですら先送りされてしまう。あるいは、すべてが先送りされるという意味で非時間的な空間と、時間を終結させようとする「死」は、あまりにも親和的で、本来感得されるべき「距離」が馴致されてしまうと言ったほうがより適切かもしれない。

「生」と美術館

小林は、そうしたホワイト・キューブの空間で、時間軸を始動させようと作品をおく。しかも、「あの確かな距離」を保持するために、作品を、生き続けさせようとする。

もちろん、いかなる存在物も有限の運命にあるこの世界において、「生き続ける」ことを願うのはほとんど無謀だと言って良い。だが、彼はその願いをかなえようと、作品を、非存在と存在の間とでもいうべき位相に布置しようとする。彼は言う、「抽象画とか具象画とかいうのではなく、絵画をものとして抽象に存在させたい。言いかえれば、存在することで少しも失墜していない絵画」⁵⁾。

そうした絵画をつくるために選ばれたのは、キャンバスを木枠に張りながら、まさにからだ全体を使って描いてゆく手法であった。「木枠を組んで完成したキャンバスの”上”に描いて

いたら、どうしても一層多くなる」という考えに基づいてであるが、この手法にフォーマリズム的な関心は微塵もない。小林は、そのように描くことで、ただ、光よりももう少しきれいな、つまりより純粋な「明るさ」を獲得しようとしているのだ⁶)。

「光」に対する「明るさ」。この関係は、美学における、現実態としての形相に対する可能態としての質料のそれに等しい。したがって、明るさを獲得しつつ絵画を存在させようとする小林の試みは、言い換えれば、可能態としての明るさが現実態に変わってしまうのを避けながら、現実態たる絵画として存在させるということである。

そんな試みは論理的に言って不可能である。だがしかし、不可能に思えるのは、いまだにわたしたちが旧来の形相質料論に拘泥しているからではないか。小林が「絵画をものとして抽象に存在させたい」と言っていたことを今一度想起しよう——アリストテレスであればそうした存在である絵画を「純粹現実態 actus purus」と呼ぶであろう。小林の言う「明るさ」は、光（形相）に対する質料という以上に、むしろ「純粹現実態」のメタファーだと考えたほうがよい。いわば小林は、絵画のうちに明るさを描こうとしているのではなく、「明るさとしての絵画」を成立させようとしているのだ。

生まれてくる存在の叫びと美術館

言うまでもなく、アリストテレスにおける「純粹現実態」とはほかならぬ神のことである。したがって小林が個展で導きいれた藁には、その上にある絵画と神との存在論的なアナロジーを観者に伝える機能があると考えてかまわない。しかも興味深いことに、その作品は「Untitled」ではなく「Unnamed」と題されている。

「Untitled」が「タイトル」という習慣的制度を前提としているのに対し、「Unnamed」は、世界の最初の七日間のエピソードを思い起こすまでもなく、「名づけ」という存在論に関わる行為概念を前提としている。ある存在をあえて「Unnamed」と名づける命名者は、その存在を、「名づけえぬもの」として認識しているはずだ。この世界の存在論ではおよそ説明のできない存在である「明るさとしての絵画」がそこで生まれつつある以上、多少矛盾があってもそうするしかないのである。

そして、矛盾や異質性を容認するこの名づける行為こそ、「あの確かな距離」を回復させることが美術館を蘇生させる方途なのだという仮説を検証してきたわたしたちがみならうべき態度である。これまで美術は、不可知のものを、表象 representation という行為によって可視化し、不可知のもの（たとえば死）を、かりそめにであっても可知のものとすることで、わたしたちが生きる世界に回収してきたのだ。けれどこのやり方は、不可知のものが持っていたはずの「距離」をなくしてしまうことでもあったのである。その距離を回復するた

めにわたしたちは、小林の絵画の在り方から、存在に生を与える名づけの行為は、表象のシステムにおいてではなく、「名づけえぬもの」さえをも名づけようとする分け隔てない愛において、その可能性を保証されるのだという結論を導き出してもよいだろう。そして美術館は、そうして生れた存在が、わたしたちが生きる空間に対して異質であっても、それを「距離」として容認する愛が求められているのだ。ナイーヴに聞こえるかもしれないが、アーティストも美術館も、いまや、愛を語る人ではなく、愛そのものになっていなければならないのである。「死よりも生を」と叫びながら、そして「もっと明るさを」と願いながら…。

保坂健二郎

東京国立近代美術館研究員

1)

古橋悌二「ビデオアートの変遷」

『美術手帖』1995年5月号、pp.210-213.

2)

テオドール・W・アドルノ

『美学理論』大久保健治訳、平凡社、1998年.

3)

ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン

『イメージ、それでもなお』松浦寿夫訳、平凡社、2006年.

4)

ジャック・ランシエール

『感性的なものの分配』梶田裕訳、法政大学出版局、2009年.

5)

小林正人「純粋絵画の高さで。」

『アクリラート』vol.22、1994年、p.1.

6)

光と明るさをめぐる未発表の覚書については、

本江邦夫「小林正人—明るさについて」

『第23回サンパウロ・ビエンナーレ 小林正人 カタログ』、国際交流基金、1996年、no page

を参照。