

なぜ彼女たちは匍匐するのか？『古事記』とエコロジーを手がかりに

保坂健二郎

横たわるポーズ／先例／抽象度

「横たわる少女」というモチーフは、イケムラ自身、自らを代表するものと認めているが、しかし、そのポーズだけをとってみれば、美術史上、これまで皆無だったというわけではない。

まず仰向けについて考えてみよう。イケムラ自身もインタビューで言及しているように、(本カタログ p. 202 参照、以下同)、スイスの画家フェルディナント・ホドラーには、死の床にある恋人を、数日にわたって描き続けた作品がある。その多くは仰向けだが、数点、横を（つまりこちらを）向いた作品もある。また中には、イケムラの 90 年代初めのドローイングにもつながるような、実際には犬かもしれないが、不思議な生き物にも見える形象が登場する作品もある。このように「死の床」にある女性を描いたという点でホドラーは特異だけれど、仰向けに横たわる女性というモチーフ自体は、美術史上、きわめて典型的だ。

だが、うつぶせとなると、そう多くはない。たとえばイケムラが自らにとって重要な作家のひとりに数えているフランツ・マルクに、うつぶせで、眼を閉じたまま、花の咲く大地に横たわる裸の女性を描いた、1910 年の作品がある。あるいはポール・ゴーギャンの 1892 年の作品《マナオ・トゥパバウ（死霊が見ている）》を想起してもよいかもしれない。いずれもどこかでエキゾティシズムを感じさせるのは興味深い点だけれど、ここでこれ以上深入りするのはやめておこう。

今問題とすべきなのは、イケムラがこうした作品をどこまで知っていたかではない。そうではなく、それら先例的作品と比較することで、イケムラの特徴を際立たせることが必要なのだ。

すると、抽象的な色面と身体との関係性が浮かび上がってくる。それとてイケムラひとりに帰せられる特徴ではないだろうと、これもゴーギャンの《純潔の喪失》を知っている人からは批判がでるかもしれないが、抽象度が異なる。裸の女性の傍らに、画家自身が「邪なるものの象徴」と呼んだ狐がいたり、その手元に一輪の花があったりするゴーギャンの作品は、やはり象徴主義的だ。それに比べてイケムラの絵は、非常にシンプルである。着衣の少女と光の帯と背景以外にはなにもない。背景は、再現描写の役割から解放され、ただただ深く、けれど重くはない空間をそのうちに宿している（その軽さをもたらしめているのが、目の粗いジュートという素材であり、あちら側＝壁が透けてしまわないように、絵の裏には、かつてフォンタナもそうしたように黒い布が張られている）。空間性と身体のポーズに、焦点が当てられている。

匍匐／古事記／チャンネル

こう確認してみることで、イケムラの横たわる少女の特性が次第に明らかになってくる。それはおそらく、彼女たちが決して、地平線の上に安らいでいるわけではない点にある。ある者は少し浮き (cat. no. 123)、ある者は右の手を左の手よりも少しだけ前に差し出している (cat. nos. 122, 124)。つまり彼女たちは、動いている。動こうとしている。でもその理由はわからない。絵の中には描かれてはいない。言い換えれば、イケムラが描こうとしているのは、外在的な要因のないまま、つまりは内在的な衝動によって動こうとする横たわる少女なのだ。

うつぶせになって動く。あるいは蠢く。それを私たちは「匍匐 (ほふく)」と呼ぶけれど、その言葉を発した時に今日の私たちが想像するのは、あの軍事的身体だろう。だが、古 (いにしえ) の時代においては (少なく

とも日本のその時代においては)、むしろ、女性に与えられた嘆きの身体的ポーズであったのだ。

『古事記』において最も有名な箇所のひとつである、あの大御葬歌(おおみはふりのうた)の箇所を思い出そう。

ここに倭(やまと)に坐(いま)す后等(きさきたち)また御子等(みこたち)、諸下(もろもろくだ)り到(いた)りて、御陵(みはか)を作り、すなはち其地(そこ)のなづき田に匍匐(は)ひ廻(もとほ)りて、哭(な)きまして歌曰(うた)ひたまひしく、

なづきの田の 稲幹(いながら)に 稲幹に
匍ひ廻ろふ 野老蔓(ところづら)

ここに八尋白智鳥(やひろしろちどり)に化(な)りて、天(あめ)に翔(かけ)りて浜(なみ)に向(む)きて飛び行(い)でましき。

哀哭しながら匍匐した後たちと御子たちは、死者の魂が、大きな白鳥となり飛び立つのを見る。その眼で見る。鳥を追いかける。次の歌が詠まれる。

浅小竹原(あさしのはら) 腰なづむ 空は行かず 足よ行くな

海處(うみが)行けば 腰なづむ 大河原(おほかわらの) 植糸草 海處はいさよふ

濱つ千鳥 濱よは行かず 磯傳ふ

ここに詠われている情景とイケムラの作品との相似性には、驚くばかりだ。這いまわる女性や子供たち (cat. nos. 129-134)。浜へと飛び立つ大きな白鳥 (cat. no. 145)。それを追いかける女性や子供たち (cat. no. 146)。

しかもだ。御陵が作られた場所は、伊勢国鈴鹿郡とされている。イケムラの生まれ育った津市からは、30キロほどの場所である。車で行けば1時間もかからないその場所こそが、倭建命(やまとたけるのみこと) (日本武尊) が葬られ、生から死へとゆるやかに推移する間(あわい)の時、すなわち殯(もがり)の時、后たちまた御子たちが、水に漬かった田の中を匍匐しながらまわった場所なのだ。

ここで、イケムラが『古事記』のこの箇所を知っていたのかどうかという事実が気になる人がいるかもしれない。その答えは……わからない。あえて訊くこともしない。もし知っていなかったとしても、この推論が無効となるわけではなく、むしろ匍匐という行為の「普遍性」が証明されるだけなのだから。

話を『古事記』に戻そう。国文学者の西郷信綱は、歌にある「野老蔓」は、「体をくねらせつつ死体のあたりを這いまわった」所作の比喩であり、「この匍匐(は)は殯宮における招魂儀礼の一部」であるとしている。つまり、女性や子供たちの這いまわる行為、うつぶせになって動く行為は、少なくとも『古事記』においては哀哭とセットになっていた。

それだけではない。西郷は、歌を注意深く読み、他の歌も見渡して、『万葉集』に「ところづら、尋(と)め行

きければ」という言葉があることを見出した。そして、「ところづら（野老蔓）」が「尋め行く」の枕詞となっていることから、匍匐は、哀哭すると同時に、死者の魂を求める行為だったと指摘した上で、次のように結論づけた。

「古事記のこの段のトコロヅラも、這いまわることと追い求めることとの両義にわたるものと解すべきである。というより、哭きつつ匍匐することがすなわち何かを追い求める劇的なものまね（mimic）に他ならないという関係になっていると思う。いくら狂乱に近いなかでの所作とはいえ、それは無意味な本能的なばたばたではなく、その意味が儀礼的形式として理解される一種の演出であったはずだ。死のもたらす深い衝撃や悲しみも、こうした形式を通して始めて社会的チャンネルを与えられ、解放される」。^{註1)}

横たわり、這いまわるという身体的な所作が、チャンネルとして機能する。この認識がイケムラにもあることは、彼女の次の詞を読めばわかる。

少女たちよ、大地に触れなさい
からだを横たえと
こちらの世界とあのよを
いききできるのです (p.81)

そしてここには大事な問題が隠されている。「こちらの世界とあのよとのいきき」を、少女たちはどのように認識するのか、あるいはどのように知覚するのかという問題だ。

眠り／夢／魂

それはやはり「見る」ことによってであった。ただその時の「見る」主体は、こう言ってよければ、私の身体ではなくて、私のうちにある魂である。

這いまわり哀哭するという儀礼的身体は、エクスタシーの状態の中で、死者の魂が白鳥となって飛び立つのを見る。それはいわゆる幻視であろう。そうであればこそ、最初は大きな（八尋）鳥だったものが、やがては小さな鳥（千鳥）になってしまうのだし、その変化を自然に受け止めることができるのである。

ただ、エクスタシーの境地へと降りたっていかなければ、幻視という見る行為は成立しないのだろうか？

そうではない。少なくとももうひとつ方法がある。夢である。実際イケムラも、横たわる少女たちを手がけた後、2008年頃から、絵画や彫刻で「眠り」をモチーフとしている (cat. nos. 185-189)。また、「目をつぶれば／それだけで死者に会えます」と言っている (p.129) のは、「横たわる」行為と「目をつぶる」行為が、機能において同じであることを自覚している証左であろう。

目をつぶった時に別の視覚が作動することを、古代の日本人は強く認識していた。それは、日本語における「夢 (yu-me)」という言葉が、「寐目 (yi-me)」からきていると言われていることからわかる。つまり、「夢」とは、「寐 (寝)」ている時、目をつぶっている時に「見」るものなのだ。

では誰が夢を見ているのか？それは私であって私ではない。だからこそ、夢から覚めた時に、その夢の内容に私たちは驚くことがある。私ではない私。私の中にある他者。目を閉じた時に作動する他者。それはいった

い誰なのか？

答えは、「魂」である。少なくとも日本の文化において、魂 (soul) と心 (heart) は区別される。西郷は両者の違いを、心は内臓的であるのに対して、魂は「神話のあるいは形而上的な、非物質的な何ものか」^{註2)} であるとした。であればこそ、恍惚の時、眠りの時に、魂は身体から分離するのである。

そのことをよく示すのが、日本語で「驚く」を意味する「たまげる」という言葉だ。それを漢字で書くと「魂消る」となる。つまり、驚くことによって、魂が、身体から消えてしまう。その状態を「マブイ (魂) を落とした」と言って、「マブイグミ (魂込め)」によって元に戻すという風習が今も沖縄に残っていることはよく知られているだろう。西郷は、こうした身体と魂の関係から、私における身体と魂の関係を次のように定めている。

「魂は、自己のなかに棲みこみ、その生命を支える独特な力であると同時に、自己にとっては他者でもあったことになる。私が魂を持つのではなく、私は魂の保管所なのである」 (傍点は原文、以下同) ^{註3)}

魂の保管所としての私。私は心を持つ身体にすぎず、そこを魂が行き来する。その魂は、ひとつには限られないかもしれない(だからこそ成長の過程で様々な儀式が存在する)。そんな身体を形容する言葉は、「うつろ」しかないだろう。「うつわ」の響きも感じさせる「うつろ」しか。

そうしたことを認識していればこそ、イケムラは、自らの彫刻作品において、少女たちの身体をうつろな「うつわ」として表わしたのだろう (cat. nos. 120, 130-134)。彼らが、目や口などの開口部を抑えるのは (cat. nos. 128, 131, 132, 134)、であれば、魂が外に出ることを、抑えようとしているのだろうか。それとも、実感することが希薄になりつつある魂を再生させるための、新たな儀式なのだろうか……。^{註4)}

水平線／セザンヌ／深さ

ところで、「横たわる人物像」とセットで描かれるモチーフがあった。光の帯、地平線である。

一般的に言って地平線は、「彼方」を思わせると同時に、地球が丸いこと、あるいは少なくとも平らではないことを示しもする。つまり地平線は、見る者に対して、彼方の地に赴きたいという欲望を喚起すると同時に、地理的な意味では絶対的な彼方などどこにもないことを教えるという、矛盾した存在なのだ。

欲望と現実の狭間で人は争う。経済学者のガブリエル・タルドは1902年に刊行された『経済心理学』の中で、地球が球体であるということは表面＝大地の上には中心がないということでもある以上、帝国主義は存続しえないと——同年にジョン・A・ホブソンの『帝国主義論』が刊行されるという状況の中で——指摘していた。^{註5)}

イケムラが極東の海沿いの町で生まれたのは、それから約半世紀が過ぎた後のことである。そしてそれから十数年経つと、日本では学生を中心に、帝国主義の打倒が叫ばれるようになった。

伊勢の海に向かい合う高校生の少女の胸の中に、タルドと同じような明確な思想があったかどうかはもちろんわからない。けれど、そもそもこの有限の地球の中で、領地を拡大させること、利益を追求することがいかなる結果を招くかは、歴史に少しでも関心をもつ者にとっては自明のことである。

極東の国 (かつてその国は「帝国」の名を冠していた) に戦後生まれたイケムラは、無謀な帝国主義の末路を知っていた。また彼女が日本で生活していた時期 (1951-72) は、ほぼ日本の高度経済成長期に合致してい

るが、急激な成長を目指した代償として、環境問題が浮上してきてもいた。当時彼女が住んでいた町からそう遠くない所でも、1960年代から70年代にかけて、のちに日本の四大公害病のひとつと認められる四日市ぜんそくが発生していた。それは、水俣病など他の四大公害病と違って、原因を引き起こした企業は複数あり、それらを誘致して沿岸にコンビナートを形成することを推進したのは地元自治体だった。つまりその意味では、最も高度経済成長の負の側面が露呈したケースだった。もっともイケムラ自身は、この環境問題について当時はあまり知らなかったようであるが……。

とまれ、眼前に現実として地平線はあり、しかもそれは古の人が浄土を見ていた海でもあった（三重県の南にある和歌山県の熊野地域は、南方の海上に浄土があるとする信仰の地として有名でもある）。

だから、こう考えるべきなのだ。イケムラは、地平線を再生させたのだと。あるいは、地平線を見ていたかつての心性を回復させようとしたのだと。そのために彼女は、広さから深みへと舵をきった。

だがそれは、セザンヌ的な深さではない。確かに彼は、「自然は、私たち人間にとって、表面においてではなく、深さにおいてある」と語り、絵画の空間表現を革新した。けれど、結局のところセザンヌは、サント＝ヴィクトワール山という物体の表面までの距離を深さと捉えたわけで、その意味においてその深さは有限であった。セザンヌにとっての深さとは客観化可能な存在であり、それゆえに彼は続く文章の中で、「深さ」を表現するための科学的・化学的な方法を説明してみせたのである。「こうして、赤と黄色によって表現されてきた光の振動に、空気の印象を与えるべく、充分な量の青を入れる必要が生じる」と。

しかし、そのように表現された「深さ」を本当に「深さ」と呼べようか？イケムラにとっての深さとは、ここからあそこまでの距離としてではなく、あそこからどこかまでの、深さとしてしか呼びようのないものとして、つまり量ではなく質としてあらねばならない。しかもその深さは、こう言ってよければ、多方向性を、あるいは動性を持っていなければならない。

それをここでは、ジャコモメッティ的な深さだと言っておきたい。セザンヌの深さは、サント＝ヴィクトワール山までの空間を、一方向的に、微分してつくられていた。だがジャコモメッティのそれは、たとえ見る者と見られる者とのあいだの短い距離であったとしても、そこにわずかな偏差をはらみながら多方向の距離があるのだ。なぜって、鼻までと目までとでは距離は全然違うのだから！であればこそ、その深さの表現は積分的となるのであった。

地平線を再生させようとするイケムラは、そのような質としての「深さ」を獲得することに努めた。そしてその結果、あるひとつの大きなアドヴァンテージを得る。作品を大きくする必要がなくなったのである。

非建築的／小ささ／神話

1980年代のイケムラの絵画作品は、その内容として、男女の葛藤や闘い (cat. nos. 15, 19, 82)、あるいは形而上的な観念 (cat. no. 12)や宗教的なモチーフ (cat. no. 13)を扱っていた。形式としては、色彩やタッチは荒々しく、サイズは大きかった。つまり、当時隆盛していた新表現主義から外れるものではなかった。

その後、転機が訪れる。ドローイングにおいても絵画においても習作的な作品が多くつくられた90年代初頭の〈頭足人 (Kopffüßler)〉のシリーズ (cat. nos. 100-108)を経た後は、たとえば絵画だと、長辺が最大でも2メートルほどの大きさに限定されるようになった。色彩も瞑想的となり、絵具は支持体にしみこませるように描かれるようになった (cat. nos. 121-127)。作品が観者の身体性と親和的になり、素材同士の衝突よりも共鳴が尊ばれるようになったのである。

「ミュージアム・ピース」なる概念がある。美術館で飾るにふさわしい質を持っている作品ということに加えて、展示空間に耐えうるだけの十分な大きさを備えている作品という意味も含意されている。イケムラの80年代の作品はどちらの点もクリアしていて、実際ヨーロッパでも日本でも公的な美術館に作品が所蔵されていた。それにもかかわらず作品を小さくしたとなれば、つまりミュージアム・ピースの特徴の一つを捨象しようとしたのであれば、それは間違いなく、意図的な選択であっただろう。

ところで、イケムラと同じようにドローイングも絵画も彫刻もつくり、イケムラ自身も90年代は影響を受けていたと語るアーティストにルイズ・ブルジョワ（1911-2010）がいる。^{註6)}ブルジョワは、イケムラと同じように実存主義へのシンパシーを公言し、アルベール・カミュの文学を愛していた。^{註7)}そして奇遇にも、ケルンにおけるリブリゼント・ギャラリーが一緒だった。

そんな両者の作品を比べると、面白い相違に気づく。作品の大きさである。

ブルジョワには、〈セル(cell)〉のシリーズに象徴されるように、部屋や家、すなわち建築的要素を含む一群の作品がある。ミーケ・バルは、建築的要素の機能を、ブルジョワの個人的な記憶の物語と観者とを取り結ぶための装置だと位置づけている。^{註8)}つまり、バッファゾーンとして建築は召還されたのであり、その結果、当然のことながら、作品は巨大化の一途を辿った。テート・モダンのタービンホールでの制作も可能となるほどに、だ。

翻って考えると、イケムラが建築的規模や建築的要素を必要としないのは、ブルジョワのような個人的な記憶の物語を作品の中心に据えていないからだと言うこともできるだろう。たとえ夢や個人的経験から制作が始まっていたとしても、彼女の作品は、つねに普遍性へと、あるいは形式化へと向かっていく。その過程でイケムラは、周縁的要素を捨象し、構造と深さだけを残していく。そうすることで、他者の夢や個人的経験との類型的な共通項を探っていくことが可能となる。それはまさに、神話論的な営みだ。

よく知られているように、ドイツの新表現主義（Neue Expressionism）やイタリアのトランス・アヴァンギャルディア（Transavanguardia）の作品は、第二次世界大戦後、枢軸国としては放棄せざるをえなかった「神話」を批判的に回復させようとした試みでもあった。そしてその興隆を後押ししたのが、それに先立つディケードのアンチ・マーケット的な動向に対するギャラリー側の反発だった。共通感覚的な物語（神話）を扱った絵画（物体）であることが、売買（交換）しやすいものとしてマーケットに好意を持って受け入れられたのである。

だが、「神話」を大事に思う者であればあるほど、その状況は耐え難いものであったのではないか。神話には贈与のエピソードが多く含まれることからわかるように、神話が語りかける内容と資本主義が立脚する理念とはまずもって一致しない。

また、そもそも神話は単なる物語ではない。『古代人と夢』の中で西郷が「祭式が行為であることをやめ、たんなる儀式になってゆくにつれ、神話は映像性を失い、次第にイデオロギーに近づいてゆく」^{註9)}と言っていることを思い出そう。ここで語られている「映像性」とは、単なるイメージのことではなくて、目に像として生き生きと映る、むしろその現在性のことである。そしてその現在性を生起させるためには、祭式を行なう動く身体が必要だと西郷は指摘しているのだ。

神話が神話的であるためには、たとえば匍匐といった行為をする身体が必要なのである。そうすることで初めて、神話という構造を生み出した感覚を再生させることが可能となる。西郷は言う。「神話という独特な文化形式の下部構造となり、それを精神的に位置づけているのは、かかる個人の神話としての夢である。少なく

とも、夢を神来のものとする心性が活動していないところには、神話という形式は成りたちにくいだろう」。

註10)

もちろん、観者に匍匐を要請することは難しい。そこで重要となるのが、感情移入という、造形芸術が長い時間をかけて育んできた機能のひとつである。もし感情移入をさせることができるのであれば、観者のうちに、身体性の感覚を、あるいは夢見の感覚を、再生させることだって可能だろう。そしてその時、能動的な身体が必要となっている以上、作品は観者と親和的でなければならない。大きすぎてもならず、また、観者とのあいだに「セル」があってもならない。イケムラの90年代半ばにおける、作品の大きさに象徴される「変化」は、そのような判断からもたらされたと考えべきだろう。だが、なぜそこまでしてイケムラは、「神話」を回復させようとしているのだろうか。

エコロジー／逸脱／逆行

結論を先に言えば、それは、イケムラが、エコロジーなる概念を正しく認識しているからである。彼女はアーティストとしてのポリシーについて、次のように語っている。

「自分たちの時代に何が起こったかを歴史的に捉え、さらにそれに対してどのように関わっていくかについて考える、そんなポリティカルな、あるいはエコロジカルな意識をもつのも、アーティストには欠かせないことでしょう」(p. 204)。

ポリティカル(政治的)であることとエコロジカル(生態学的)であることはコインの裏と表の関係にある、そのことをイケムラが正しく理解しているとよくわかる発言である。彼女がドイツに渡った1980年代、その地では「緑の党」の活動が盛んになっていたことを考えれば、そうした認識は当然と思えるかもしれないが、そう単純な話ではない。ここでイケムラは、環境だけではなく歴史などをも含めた全体性の観点から人間性を再考し実践に移していく姿勢を指して、ポリティカルでありエコノロジカルであると言っているのだ。

それは、フェリックス・ガタリの次のような認識にきわめて近い。ガタリは、「エコロジーは、資本主義権力の構成体や、そのつくり出す主観性の総体を問いに付すものである」^{註11)}とした上で、エコロジーの作用領域には、「環境」と「社会(社会的諸関係)」と「精神(人間的主観性)」の3つがあるとしている。人間の精神を、環境と社会との相関関係において考えること。このあまりにも当然な発想がなされてこなかったことへの反省の上に、ガタリは、あるいはエコロジストたちは立っている。

このような立場は実現不可能な企てに聞こえるだろうか？そしてまた、アーティストの領分ではないと思われるだろうか？

最初の疑問には、たとえそう思えたとしても踏み出さなければ、環境も社会も個々人の精神も破壊されてしまうことが今や明らかとなったのではないかと答えておこう。福島原子力発電所が水素爆発を起こしたあのシーンは、さまざまな矛盾を等閑視してきたことの代償の象徴である。そしてもうひとつの疑問に対しては、イケムラのようなアーティストであればこそガタリ的なエコロジーを実践できるのだと答えておこう。

イケムラは、日本を出て、スペイン、スイス、ドイツと移動し、言語を習得しながら、同時に捨て去ってきた。そんなイケムラにとって国民国家(nation state)なる概念はあまりにも空々しいはずで、であればこそ、社会と精神の関係を環境のもとに捉えるというエコロジカルでラディカルな方法を、自然と採ることができた

はずだ。島と主体をめぐる考察が、その良い例である (pp. 206-207)。

それでは、ハーバーマスのコスモポリタニズムをイケムラは志向しているのだろうか？ そうかもしれない。だが、きっと彼女は、ハーバーマスたちには「法」の制定の必然性を感じていないだろう。なぜか。それは彼女がアーティストだからである。ガタリも指摘するように、アーティストの方法論こそエコロジーの実践においては参照すべきなのであり、そしてそれは法の在り方とはおよそ対極的にある。

「生態-論理はヘーゲル的あるいはマルクス主義的な弁証法とちがって、反対物を『解消』しようとするものではない。(中略) 強調しておきたいのは、この新しいエコゾフィー的論理が芸術家の論理と類似しているということである。すなわち芸術家というのは、突然当初の企図を変えるような何か事故的に生じたディテールとか、偶発的出来事を起点にして、作品に手直しをくわえながら、確固たるものであったはずのそれ以前のパースペクティブからどんどん逸脱していくものなのである。『例外は規則を強化する』ということわざがあるけれども、例外はまた規則を変えたりつくりなおしたりするものなのである」。^{註12)}

本展の企画運営に携わった身として、私は、イケムラの「逸脱」を体験し続けてきた。「うつりゆくもの」を全面的に認める立場こそがイケムラレイコであり、芸術家であり、エコロジストなのだ。

そして、イケムラにおける「うつりゆくもの」は、制作論の立場のみならず、内容においても現われる。たとえば「進化」というテーマに (pp. 45-67)。彼女は、進化を、「線的に進むわけではない」と断言している (p. 210)。また実際につくられる人物像は、ポストヒューマンというよりは、むしろプレヒューマンと呼びたくなる造形を有している……が、この「ポスト」「プレ」という、単線的・直線的な発想こそが非難されてしかるべきで、彼女はただ「進化」を、時空間ともに広いパースペクティブにおいて再考しているにすぎない。それは実際のところ、「進化」というよりは、ドゥルーズ&ガタリが『千のプラトー』の中で「逆行 involution」と呼んでいる在り方に近いだろう。「逆行するということは、分化の度合いが最も低いところに向かう運動である。だが、逆行するということは、与えられた複数の項の『あいだ』を、特定可能な関係にしたがって、みずからの線に沿って逃走するようなブロックをなすことなのだ」。^{註13)}

イケムラは、人間を「逆行」させる。そして生まれ出てきた形象——幽霊としての少女 (cat. no. 198)、キャベツの頭を持つ人 (cat. no. 111)、建物とウサギとの融合体 (cat. nos. 97-99) などなど——を優しく取り出し、私たちの前に「見えるもの」として差し出す。私たちはそれを、単なる異形の何ものかとして見てはならない。そのような態度は、自らを進化の果てにある高次の存在として考える傲慢さなしにはありえない。それら異形の姿を、自分のありうべき姿として見る。あるいは、異形の姿を、単なるイメージとしてではなく、生き生きとしたものとして見られるようにこちらの身体の (あるいは情動の) 状態を変えること、それが重要なのだ。

ここで改めて、なぜイケムラが神話を再生しようとしてきたがわかるのではないか。神話は、かつて利用されたように、国造りの物語としてただあるのではない。あるいは、最近注目されているように、理解可能性や意味やリアリティを、置換や圧縮という手法を通して伝達していく、ある種の情報処理の様式としてのみあるのではない。^{註14)} 神話は、そうした物語が存在するという事実を通して、人間の感覚には、幻視を現実として受け入れる能力があること (あるいは少なくともかつてはあったこと) を証明してくれる。そして、幻視をす

るためには、儀礼的な身体が必要であること、それによる情動の変化が必要であること、もっと言ってしまえば、微細な変化に彩られた世界の多様性を理解するためには、私たちの身体（観）を今一度蘇生させる必要があることを教えてくれる。神話にそうした現代的な機能を見出したからこそイケムラは、そこから、匍匐する身体を抽出した。そして、その身体=少女を、逆行させていった。

だが言うまでもなく、逆行に終わりはない。つねなる生成変化、うつりゆくものとして、彼女たちは私たちの前を匍匐し続ける。

(東京国立近代美術館研究員)

註

- 1) 西郷信綱、『古代人と夢』平凡社、1993年、p. 166
- 2) 同上書、p. 51
- 3) 同上書、p. 52
- 4) なぜ「少女」が描かれるかについては本稿では扱わないが、少女という存在の可能性については、ジル・ドゥルーズ、フェリックス・ガタリ『千のプラトール 資本主義と分裂症』宇野邦一他訳、河出書房新社を参照のこと。とりわけ第10章の「強度になること、動物になること、知覚しえぬものになること……」がイケムラ作品の理解にとっては重要である。
- 5) 中倉智徳『ガブリエル・タルド 贈与とアソシアシオンの体制へ』洛北出版、2011年、pp. 392-397
- 6) 筆者によるイケムラへのインタビュー、2010年11月8日（本書未収録分）
- 7) Robert Storr, Paulo Herkenhoff, and Allan Schwartzman, *Louise Bourgeois*, London: Phaidon Press Inc., 2003, p. 14.
- 8) Mieke Bal, *Louise Bourgeois' Spider: The Architecture of Art-Writing*, Chicago and London: Chicago University Press, 2001, pp. 2-3.
- 9) 西郷、前掲書、p. 172
- 10) 西郷、前掲書、pp. 27-28
- 11) フェリックス・ガタリ『三つのエコロジー』杉村昌昭訳、平凡社、2008年、p.46
- 12) 同上書、p. 45
- 13) ドゥルーズ、ガタリ、前掲書、p. 276
- 14) 福嶋亮太『神話が考える ネットワーク社会の文化論』青土社、2011年

初出 『イケムラレイコ うつりゆくもの 展覧会図録』東京国立近代美術館、三重県立美術館協力会、2011年