

終わりになき<意識のさわり>の営み —飯室哲也・宮下圭介

1999年『さまざまな眼 105/飯室哲也・宮下圭介』展(かわさき IBM 市民文化ギャラリー)

例えば狩獵人が、ある日はじめて海岸に迷いでて、ひろびろと青い海をみたとする。人間の意識が現実的反射の段階にあったとしたら、海が視覚に反映したときある叫びをくう>ならくう>と発するはずである。また、さわりの段階にあるとすれば、海が視覚に映ったとき意識はあるさわりをおぼえくう>ならくう>という有節音を発するだろう。このときくう>という有節音は海を器官が視覚的に反映したことにたいする反映的な指示音声であるが、この指示音声のなかに意識のさわりがこめられることになる。また狩獵人が自己表出のできる意識を獲得しているとすればく海>という有節音は自己表出として発せられて、眼前の海を直接的にではなく象徴的(記号的)に指示することとなる。このとき、く海>という有節音は言語としての条件を完全にそなえることになる。

詩人・思想家である吉本隆明は『言語にとって美とはなにか』というテキストの中で言語の発生についてこの様に書いた。これに対し、例えば構造主義言語学では、く海>という言葉と海(という対象)の結びつきは恣意的なものとする。つまり海が「うみ」と呼ばれる事に何ら必然性はなく、ましてや両者にく意識のさわり>という必然性以上の結びつきを想定する事は出来ない。しかしそれに関わらず、吉本のく意識のさわり>という考え方には惹かれるものがある。なぜ吉本は、言語の発生をこの様にイメージしたのか。

このテキストの中で、吉本は言語をく指示表出>とく自己表出>という二つの概念に分けている。く指示表出>とは言葉がく意味>をなして何かを指すく表す>作用を概念化したものであり、日常的な言葉の使い方の事を指している。一方く自己表出>とは言葉のく表現>としての作用を概念化したものであり、例えば優れた詩人の紡ぎだす言葉が言語の意味の領域を広げたり、強めたりする事などがこれにあたる。ひとつの言葉の上にはこの二つの表出が重なって表れるが、吉本は言語の芸術的なく価値>を言葉の上にく自己表出>としての表れがどれ程の高みに達して表れるかにかかっている、と分析する。このように言語の芸術的なく価値>を理論として体系づけて語ろうとする吉本の試みは、テキストが書かれた当時から文芸批評としても言語学的思想としても特殊であり異様であったようだ。しかしその試みがラディカルであったがゆえ普遍的な価値を持っていると私は思う。初めの疑問に戻るのだが、吉本は言語の発生において、く意識のさわり>という段階をイメージしている。このく意識のさわり>の段階というのは、人間の意識が動物的な黎明期から、人間としての感性を持ちえる時期に移行した段階、と重ねられる。例えば吉本はその段階をこの

様にも書いている。

言語は、動物的な段階では現実的な反射であり、その反射がしだいに意識のさわりを含むようになり、それが発達して自己表出として指示性を持つようになったとき、はじめて言語とよばれるべき条件を獲取した。

<意識のさわり>とは、人間の感覚が意識に対して働きかける原初的な刺激のようなものでもあり、それを何とか表出しようとする<表現>の欲求の萌芽のようなものでもある。だから<意識のさわり>によって言語が発せられたというイメージは言語が発せられた時から<自己表出>的、つまり言語が<表現>としての要素を含んでいた、という仮想でもある。それがあまりに見事に語られているがゆえに、非現実的な空想であるようにも感じられる。実際、吉本に対する構造主義的な観点から見た批判は冒頭に書いた。しかし、それにもかかわらず私が興味を引かれるのは、そこで語られている<意識のさわり>という概念が、言語の発生のイメージとしてだけでなく、言葉の<自己表出>の概念とかかわりながら私の中でふくらんできたからである。それは次のような考えによる。

私たちがあつた詩の言葉に新鮮な感銘や驚き、或いは戸惑いを覚えたとする。その時、その言葉が私たちの内面に及ぼす作用は言語の<自己表出>としてその<価値>を分析出来る。例えば私たちはその言葉の比喩表現の巧みさ、新鮮さ等の表現論を通してその言葉の<価値>を語るのである。私の考えではこの様に言葉が<自己表出>として私たちの内面に働きかけるという事は、その言葉が私たちの<意識>にさわっている事を示している。図式的に示すなら、発せられた言葉は初めに私たちの<意識>にさわる。そして私たちの内面で何かの作用を引き起こす。その作用を分析する事で、私たちは言語表現の方法論を見出す。つまり私は<意識のさわり>という段階を言語発生の原初的な意識の段階としてだけでなく、現在でも私たちの言語表現の言葉の受容の段階で、その核となるものとして認識できると考える。

このように考える時、詩人が言葉を紡ぎ出す営みは、原初の人が言葉を発したのと極めて似た営みだと言える。<意識のさわり>を無自覚のうちに発達させて言葉を発する原初の人と、<意識のさわり>を自覚的に組織して言葉を紡ぐ詩人とは、ほとんど相似形の営みをしている。この様に<意識のさわり>という概念を広げてみると、この概念は言語表現に限らず人間の様々な表現において、その根幹となる概念として語れるのではないか。

例えば美術表現において、吉本のようなラディカルな批評の試みがかってあったのだろうか。また、もしも吉本のような批評の試みがあったとしたら、〈意識のさわり〉という概念はどのようにイメージされて、批評に反映されるのだろうか。美術表現における〈意識のさわり〉は、言うまでもなくものを〈見る〉という、ごく基本的な事の中にあるだろう。例えば吉本が言語の発生をイメージした様に、私たちも石器時代の洞窟画や呪術的な土偶から美術表現の萌芽に思いを馳せてもよい。それが何を表しているその何処が美しいのか、など具体的な形が残されているだけに言語について論じる場合よりも容易に語れるようにも思える。しかし〈見る〉事によって〈意識〉にさわるという事は、単なる視覚的な〈意味〉の伝達や、ありふれた了解事項としての美の表現を超えたところにあるはずだ。例えば現代美術の批評において頻繁に見られるような、作品に込められた作為やメッセージを単に分かりやすい〈意味〉として同義反復的に了解し合う安易な傾向は、ある種の退行現象として戒められねばならない。それは作品そのものを、〈見る〉という事からの退化であり、吉本の言語を遡行していったラディカルな批評からは千里の隔たりがある。

私はここで二人の現代美術の作り手を論じてみたいのだが、ささやかな試みとして二人の作品を見ながらその〈意識のさわり〉を粗描してみよう。現代美術に携わる二人の場合〈意識のさわり〉は、殆ど理知的な形で表されているが、二人とも自らの視覚とその感性に忠実であることから、単に観念的である表現からは免れている。

*

飯室哲也は1980年頃から、現在のインスタレーション形式の核となるような作品を発表している。木の枝、スチールパイプ、加工木材等はその頃からの素材である。飯室は木の枝の自然な屈曲した線とスチールパイプなどの人工的な直線とを繋ぎ合わせながら、絶妙な線描を三次元の空間に展開している。それは既に飯室独自の表現であると言っている。ただし注意深く作品を見ていくと、これらの作品が伸びやかな三次元空間の線描という理解では済まない事がわかる。それは使用されている個々の素材の質感、或いはものの存在感が線描の一要素という以上の強度を持って見えてくるからだ。恐らく飯室から見たら、この様な叙述は行き方が逆であろう。飯室の1980年代以前の作品を見れば、先にモチーフとしてあるものはものの存在感の方だからだ。もの派的な表現(という言い方が正確かどうか分からないが)で、ものの存在感を表現しつつ、そこに如何に自己の感性(である線描)を空間の中に解放して表現していくのか、が当時の飯室の課題であった。

しかしどちらにしろ重要なのは、ものの存在感を際立たせる素材の表現と、自己の感性の表現である空間中の線描と、ある意味ではぶつかりあう二つの要素を、飯室が同じ空間の中で同時に表現しようとした事だ。この様な危うい均衡の上で表現を成立させようとする時、作り手の〈意識のさわり〉も、危うい局面を伴って見えてくる。既成の表現よりも作り手の意識が膨張し、そこからはみ出さざるをえない時、〈意識〉が目に見えない表現の枠組みに〈さわり〉ながら、それを乗り越えて表現しようとする。飯室の場合、作品から見られる〈意識のさわり〉は、分裂しようとする表現上の二つの要素を繋ぎ止める緊張感として視覚的に私たちに迫ってくる。もしもそれがうまくいかなければ、作品は表現要素が分裂して破綻したものとなり、その素材も単なる物体としての残骸をさらす。この場合、〈意識のさわり〉は作り手にとって作品制作の根拠であるのと同じくらい、制作上の困難の要因であり、また表現の新たな可能性の萌芽でもある。その後数年間、飯室は様々な空間の中で同じ手法を試みている。それは同じ手法の繰り返しなのではなく、二つの要素の拮抗と融和を絶えず自己の〈意識のさわり〉に問い直しながら、ひとつの表現として成立させていく営みなのである。

そして1990年代から現在まで、飯室の表現はまた新たな展開を見せる。飯室は作品全体に対する部分が、単なる部分でなく視覚的な表現の強度を持った部分となるように、各部分、各パーツの制作に腐心する。そのためにある部分は、それ自体一つの独立したオブジェである、と言っていいような丹念な作りになり、それがインスタレーションの一部として三次元空間の中に置かれていく。これは、素材の一つ一つがものとしての存在感を主張していたそれまでの作品と繋がらないわけではないが、そこには次のステップへと進む表現上の飛躍がある。飯室のそれまでの作品は、三次元空間における線描にしる、ものの存在感の表現にしる、インスタレーションという三次元空間における仮設的な表現様式を必要としていた。しかし各部分が独立して見えるオブジェ的な(と、仮に言うておこう)表現という事になれば、それは単体で設置して鑑賞してもよいわけだから、必ずしもインスタレーションという表現を必要としなくなる。従ってインスタレーション作品全体に対し、各部分が齟齬を来たす可能性が高くなる。勿論飯室は、その危うさも承知しているが、自己の〈意識のさわり〉の在りかが部分表現の強度という点にある限り、この危うさを引き受けるしかない。ものの存在感の表現と線描的表現という二つの要素の同時的な表現でさえ、緊張感を伴う困難な表現であったのに、なぜさらに部分と全体という課題を抱えなければならないのか。私は例えば、現代絵画が画面の部分を単に全体に従属するものとせず、部分の表現の密度と全体の表現の密度を同時に達成させようとしたジャクソン・ポロックに代表される美術史上の出来事を想起する。その究極の結果が作品全体を均質な色面で塗布するミニマル・アートであるとするなら、飯室はまったく別な方法で同様な事を成し遂

げようとしている。作品の部分を単体として独立させつつ、全体の中で統一した表現として成立させようという方法は特殊であるし、またその達成は困難であろう。例えば最近の飯室の作品において、時として全体の関係性が希薄に見えたとしても、その表現方法の困難さを考えるなら致し方ない。むしろ私は 1997 年頃から、飯室の作品に顕著に見られるようになった色彩表現に、新しいステップに進んだ飯室の成果を認めている。この色彩は部分表現の強度を高めようという飯室の意識が、各部分の色彩を全体から独立させた上で強化しようとしたものだろう。しかし、それを作品全体として眺めてみると、単に全体のバランスを配慮した場合の色彩効果とは違った、独特の強い色彩表現として見えてくる。それさえも、飯室の新たな展開の収穫の一部に過ぎないのかもしれない。

*

宮下圭介はこの数年、『Veil』という作品のシリーズに取り組んでいる。貼り合わせた板状の木の表面に、メディウムの層を重ねていく作品である。それ以前の『内接半円』シリーズのレリーフ状に板を彫った作品から『Veil』に変わってから、作品の様式はそれほど大きく変わっていないが、表面のメディウムの色彩については微妙な変化を見せている。レリーフ状の作品から最近の作品までの変貌を見ていくと、作品を通じて宮下の〈意識のさわり〉がどのように展開し、深まっていったのかが分かる。

宮下の最近の作品を見てみる。その時、私の視線は一体どの様にして宮下の作品に届くのだろうか。視線が初めに届くのは、一番表面に塗られたメディウムの色であり、刷毛の痕跡であろう。意図的に半透明に塗られたメディウムは、視線の半分も遮らずに下の層へと誘う。メディウムがより多く重ねられた部分は、メディウムの層で視線が止まる。しかし、かなりの視線は、基層となる板の表面まで届く。その板の表面は、同時に色違いの木を組み合わせた水平・垂直の幾何学的な画面構成であり、また作品の支持体でもある。これらの複雑な層の重なりが、宮下の表現に独特の位置を与えているのだ。その宮下の独特の位置について、これから述べる。

ある意味では宮下の作品は絵画的である。宮下の作品を平面作品ということにさして抵抗はないし、メディウムと合板が形成する複雑な表層の見え方を、絵画的なイリュージョンの空間であると言ってもよい。しかし、その一方で宮下の作品は物質的であり、絵画的な空間とは相容れない要素が多いのも事実だ。支持体である合板は貼り合わせた木の集積であることがあらわであるし、表面のメディウムの刷毛の痕跡もそれが物質であることを主張している。互いに自己の物質的存在感を主張する素材の間には、絵画本来の支持体と絵の具の関係にはありえない違和感がある。宮下の

作品はその表面の層の見え方において絵画的でありながら、その素材の物質性において絵画表現の枠(制度)に納まらない。その事がかえって絵画表現の制度を、見る者の意識に喚起させる。つまり宮下の表現の〈意識〉は〈絵画〉という制度にさわりつつ、それを乗り越えようとしているのだ。例えば〈絵画〉という制度にどっぷり浸かっている通常の絵描き(画家)の場合には、〈絵画〉という制度を喚起する〈意識のさわり〉を表現に込めることはない。〈絵画〉という制度の内側にいる者には自分の寄って立つ場所、自分の位置があまりに自明なので意識する必要がない。しかし宮下の場合、〈絵画〉という表現手段を批判的に表現するという独特の位置に立っているがゆえに、かえって絵画表現の制度が通常の画家より見えるのだ。

その宮下の独特の位置は、現在の視覚的な表現の以前に、『内接半円』シリーズのような〈彫る〉という営為があった事と、切り離す事が出来ない。『内接半円』シリーズの半円形を浮き彫りにしていく営みの中には、現在のように作品の表層を見つめるのと同質の宮下の眼差しを感じる。〈彫る〉という極めて身体的な行為が、メディウムを塗るという、極めて視覚的な行為の中に潜まされた時、取りとめのないはずの絵画的イリュージョンが、ものを刻むような具体的な手触りの感性とともにあった。つまり宮下のメディウムの層は、視覚的である同時に触覚的でもあったのだ。1996年頃の『Veil』シリーズを見ると、最近の作品よりも明度の低いブルーないしグリーン系統の色が使われていて、メディウムの層の塗り重ねられた度合いに応じて、作品の表面も暗くなっている。塗り重ねた行為が、あたかも、ものを彫り刻む行為と同じ様に、確実に暗い闇として作品の表面に痕跡を残す。それが、『Veil』シリーズの回を重ねるごとに、表面に塗られたメディウムの微妙なトーンや透明感により、絵画的な視覚性を高められていく。つまり、宮下の近年の仕事は、触覚的であったメディウムの層を、視覚化していく過程であったと言えるだろう。それは単に作品の表面にとどまらず、宮下の〈意識〉が、さらに果敢に〈絵画〉の制度にさわりながら、それを乗り越えようとしていく過程でもあった。

恐らく宮下は、徐々に自分の〈意識のさわり〉の核心に向っているのだろう。その歩みの中で、私は宮下の作品の、木とメディウムとの違和感が、宮下の表現の基本的な構造であると同時に、表現を規定するものとして、感じられるようになってきた。『Veil』シリーズの視覚性が高められるほど、その素材の物質性や二つの素材の違和感も微妙に変わってきている。この静かな変化は、今後作品そのものを、どの様に変容させていくのだろうか。

飯室と宮下の、本来なら矛盾とでも言うべき要素を果敢に自らの作品の構造に内蔵し、止揚していく姿勢に私は感嘆する。作品の形態は異なっても、二人が佇んでいる場所は常に既成の表現を危うくする、見る者に緊張を強いる場所だ。それはまた、二人が自己の〈意識のさわり〉を絶えず直視していく表現者である事の、あらわれでもある。この様な終わりのない表現の営みは、私たちもよく〈見る〉こと、自己の〈意識のさわり〉を感じながら見続けることによってのみ、その表現の切実さ、困難さ、そして素晴らしさを感じ取る事が出来るだろう。それは〈見る〉ことの至福でもある。