

霜山博也

本稿は、富田菜摘による《スクラップ・ワールド<sup>1)</sup>》の展示内容に沿いつつ、それをおもに哲学、あるいは、言語学、美学などの理論を用いて分析していくことで、彼女が新たな形式主義を作りだしていることに注目する<sup>2)</sup>。そして、そこから得られた作品制作に関する「プログラム [programme]」は、同時に、アート自体のあり方や、社会やそこで生きる自分や他者に対する批評にも繋がっていくものとなるだろう。富田の特徴は、あつめてきた廃材によって多様な「いきもの」の身体をユーモラスな造形によって表現していくことである。過去に有用だったはずの捨てられた廃材は、時代や地域のまったく異なる生物に生命を吹き込んでいく。展示はテーマごとに分類されていたので、それにしたがって作品を分析していき、その「プログラム」がどのように構成されているのかを確認しよう。

(1) 動物図鑑：富田が最初に制作した生物の立体作品は、高校三年生の時(2004年)のウミグアナ《鉄兵》である。ガラバゴス諸島に興味を持っていた彼女は、とくに好きだったそこに生息するウミグアナを選んだのだが、重要なのはそれを不法投棄されていたゴミによって制作したことである。ウミグアナというテーマをリアルに造形するのではなく、生物からかけ離れた錆びついた金属によって、錆や汚れをニュアンスとして活かしてその身体を表現した。金属といえばどこか冷たいイメージがあるが、むしろ、彼女はその劣化を利用して暖かいイメージを作品に与えている。お世辞にもいい容貌をしているとは言えないウミグアナであるが、それは大陸から遠く離れた独特の環境において進化し、変種として生き抜いてきたものである。その主題(内容)がかつて捨てられた廃品によって造形として構造化(形式化)されるとき、隔絶した諸島における変種としての価値が、形式化する金属の錆や汚れといった価値や意味と隔絶しているものと重なり合い、別の価値を逆に形式化するものにもたらす。それゆえ、ここでの富田の手法においては、(形相が質料

を型どるように)内容を一方的に形式化することで表現となるのではなく、それとは別の相互的な関係がある。また、同じ方法で彼女は《銀蔵》や《論吉》などのゾウガメをその後制作しており、ダーウィンが持ち帰ったとされるゾウガメのエリオットが亡くなったのもこの頃である。カントは『判断力批判』において、美的判断は「内容」ではなく「形式」に対してなされるべきであることを主張した。作品の「内容」に囚われると、気づかぬうちに自分の関心に合うか合わないかでよさを判断してしまい、作品とは関係なくただ関心を満たせたからよいと判断してしまうからである。したがって、「形式」に対する判断とは、「何を」ではなく、「どのように」表現しているかの判断である。そして、カントの形式主義を受け継ぐグリーンバーグ<sup>3)</sup>は、それぞれの芸術ジャンルにおける純粋なメディウム「形式」への自己一批判をモダニズムに見出すことになる。これらの思考には、芸術における形式-内容という二元論が前提とされている。



図1 「動物図鑑」展示風景

この問題を考えるために、次は《家守》シリーズ(2009年と2011年)をみてみよう。タイトルどおり、これらの作品では以前と同じように爬虫類であるヤモリの身体が表現されているのだが、異なっているのは「群れ」であることと、それぞれの躍動感である。ゾウガメの場合は作品の下にキャスターが付いており、それを誰かが押すことに

よって物理的な動きを表現していた。それに対して、《家守》シリーズにおいてはプラスチックで制作されたヤモリの「群れ」を(足と尻尾もふくめて)さまざまな方向へと向けて壁に這わせ、さらに、寒色のヤモリと暖色のヤモリをバランスよく配置している。富田はこれまでの作品になかった「関係性」に注目し、ヤモリの形態と色彩から躍動感を生み出している。ゲーテが言ったように色彩はプラスとマイナスのさまざまな対立関係からなっており、寒色や暖色における冷たさや熱さはただ潜勢力を保ち、その力は色どうしの関係全体のなかで実在化されていく<sup>4</sup>。色の冷たさと暖かさは単体だけで決まるのではなく、他の色との関係によって生成し変化していくことになる<sup>5</sup>。

ここで富田はさらに芸術作品における形式-内容を別なものへと展開させている。《家守》シリーズにおける「内容」についていえば、ヤモリは縄張り意識が強く「群れ」になることはないのだが、彼女はただヤモリそのものをテーマとするのではなく、あり得ない「群れ」によってそれを切り取って形式化している。さらに「表現」についていえば、ただ集まったヤモリたちの身体を見せるのではなく、プラスチックの形態と色彩によってダイナミックに関係性が変わる集合的の身体を切り取って形式化している。つまり、ただテーマである「内容」を何かで切り取り「形式」として表現するのではなく、「内容」と「表現」のそれぞれに形式が存在している。それは、ソシュールのシニフィエ(意味されるもの)-シニフィアン(意味するもの)という関係性の二元論を批判的に受け継いだ、イエルクスレウの思考と重なっている。



図2 《家守》シリーズ展示風景

イエルクスレウは、質料、内容と表現、形式と実質という観念によってある解読格子の全体を構成するにいたった…この解読格子にすでに、形式-内容と手を切っている利点がある。というのも、表現の形式

があるように、内容の形式というのもあるからだ…そしてイエルクスレウ自身の意図に反して、この解読格子は言語学上のそれとは別の射程、別の起源をそなえている<sup>6</sup>。

重要なのは「内容」と「表現」は別々に生成してくることであり、しかも、始めからそれらの「実質 [substance: 本質]」が存在していて形式化されるのではなく、「実質は形式によってのみ存在<sup>7</sup>」しており、「ちょうど広がった網がその影を分割されていない表面に投げかけるように、形式が質料に投影されることによって、内容の実質と表現の実質は現れる。<sup>8</sup>」

この内容と表現、形式と実質という解読格子が重要なのは、これらを用いることで(一部の)現代アート作品のあり方を分析できることである。あたかも、本質的なものがあり、それが表現されていると考えると、作者が恣意的な形式によって何かが起こったように見せかけていることが把握できなくなってしまう。たとえば、「関係性の美学」に関する作品ならば、そこにあるのは新たな関係性という「内容」と、それを形式化する何らかの出来事 [event] (全く異質な人が出会いあり得なかった変化が生じること)ではない。正確に言えば、それは「内容」をよく似た人が集まるということで(さまざまな関係性が他にも存在するにも関わらず切り捨て)関係性を形式化し、「表現」をただオシャレな雰囲気を作ることにして(同じ空間で料理を作って食べる、コーヒーを飲む等)出来事をただのイベントとして切り取って形式化してしまっている。他にも、「地域アート」に関する作品ならば、地域という「内容」と、それを形式化する資料の調査や採集ではない。正確に言えば、それは「内容」をプロジェクトに都合の良い人たちだけがいるものとして地域を切り取って形式化し、「表現」を同じように都合の良い角度から資料の調査や採集をすることで(他にも地域の見方は無数にあるにも関わらず)展示として切り取って形式化している。形式-内容から芸術作品を考えると、「内容」と「表現」における排他的形式による切り取りを思考することができなくなってしまう。富田が優れているのは、「内容」と「表現」ともにあえて困難で複雑な形式化を選ぶことで、新たな作品のあり方を批判的に起動させていくことである。

(2) 恐竜図鑑:動物図鑑における、ガラバゴス諸島の生物から《家守》シリーズへの移行には大きな変化がある。

それは形式—内容の前提のもとでいかに別の仕方形態を「コピー[calque]」するかという問題から、内容と表現における「形式」の問題において、形態と色彩からいかにダイナミズムを生み出すかということへの移行である。さらに、ガラバゴス以降の動物においては廃品の寒色と暖色を「群れ」のあいだで分配し、それらの動的なマッピング(「地図[carte]」)によって捨てられた機械と金属片による諸身体が制作されている。たとえば、ケース内に展示されたタツノオトシゴのシリーズがそうであるし、一部屋に展示されたメガネザルの《春吉》と《もん太》、ワオキツネザルの《ジュリアン》、チンパンジーの《元》もそうである。それに対して、恐竜図鑑においては新たな試みがなされている。恐竜は太古に絶滅した動物であり、残された化石からその姿を類推するしかなく、そのイメージも時代によって大きく変遷していく(最新ではティラノサウルスに羽毛が生えていたという説がある)。世のなかに流通しているイメージをただコピーすると、本質的な恐竜イメージという内容と廃材で構造化するという形式にしかならないだろう。この問題について、富田は以下のようにいう。

顔からつくり始めるんです。顔ができると性格や性別などが感じられるようになるので、それに合わせて身体の動きや形、色などを考えながらつくっていく。ストックしてある廃材がたくさんあるので、最適なものを選び、つなぎ合わせていきます<sup>9</sup>。

彼女は先に存在するイメージの「コピー」を避けるために、「内容」においてはまず顔を制作し、そこから最適な廃材をつなぎ合わせていくことで恐竜のイメージを形式にする。「表現」においても、あらかじめ身体の構造や姿勢が決まっているのではなく、恐竜の身体における色彩と形態という部分間の関係をマッピングして形式にしていく。たとえば、ステゴサウルスの《ステイシー》と《ステファン》においては、その身体において寒色と暖色がバランスよく配置されている。あるいは、ティラノサウルスの《ティラ》においては、手が缶コーヒーとゲーム機のコントローラーからなり、股間にはなぜか扇風機のカバーが取り付けられているが、そのユニークさが身体のリアルなダイナミズムを生み出している。「内容」と「表現」どちらも、まさに実質が形式によってのみ存在しており、実質とともに形式を発生させていくアプローチが取られている。



図3 《ティラ》(ティラノサウルス)

(3) 人間図鑑:本展示で富田の批評精神がもっとも現れているのが、人間の身体を制作したこのテーマである。ここで彼女は、近くにいるにも関わらず均等に距離をとる「他人の集団」、何かのために行列をつくる、あるいは、電車の座席に横並びに座る人々を取り上げている。人間の身体を制作するならば、「内容」を奥深い本質などといって「心」で人間を形式化し、「表現」を泣く、笑う、怒る、悲しむ、そして、喜ぶなどの誰でも共感できる「仕草」で身体のあり方を形式化するのであるが、彼女はそのようなことには興味を示さない。展示されている人間たちの身体は、紙粘土や発砲スチロールなどでできた型の表面上に、新聞や雑誌などの古紙を張り重ね、それらメディア上の言葉が読めるように制作されている。そして、興味深いのはそれぞれの人の思考と身振りを構成している言葉を、身体表面のさまざまな所に配置していることである。

たとえば、《さんざん待たせてごめんなさい》シリーズにおける、《メタボなおじさん、鈴木虎之介》の身体には「溜まった下腹脂肪減らせませす」「メタボにならない脳のつくり方」などの言葉が現れ、読んでいる新聞でそのお腹を隠すような身振りをしている。《安い物好き主婦、田中俊子》の全身は安売りのチラシと安さをアピールする文句で埋めつくされており、ネギの入った買い物袋を持ったその身振りは安さに取り憑かれ羞恥心を失ったようでもある。《原発事故記事親子、渡辺陽子・渡辺陽菜》という親子の身体には、「年20ミリシーベルトは高い」「何頼れば」福島困惑」「校庭の放射線基準に波」などの言葉が現れ、夏であるにもかかわらず長袖の上下、帽子、マスク姿と放射線を恐れる身振りをしている<sup>10</sup>。ここでは言語を私たちがそれを用いて思考するもの、あるいは、考えを表現する

もの、コミュニケーションの道具、話者たちの関係性を示すものなどは考えられていない。むしろ、それは「言表 [énoncé]」であり、時代や地域に応じて機能を変えてそのたびごとに人間の身体に作用し、その思考と身体的身振りを変化させていくものである。たとえば、「私は《あなた》を愛しています」は時代や地域、文化などに応じて宗教的な機能(神)、国家的な機能(君主、リーダー、国家の象徴)、あるいは、恋人としての契約の機能などへと変化していく。



図4 《さんざん待たせてごめんなさいー渡辺陽子・渡辺陽菜》  
(原発事故記事親子)

ここでの富田の試みは、人間たちを典型的に分けて、それぞれのタイプの人を風刺しているわけではない。私たちはこれらの人の誰でもあり得るのであり、どのような状況や環境にいる時に、人間の身体はどのような言表に影響を受けて思考と身振りをするのかを彼女は実験的に把握しようとする。彼女は他人だけではなく、自分自身を含めて批評するのであり、自分の身体がどのような言表に左右されているのかを批判的に捉えようとしている。したがって、人間図鑑において「内容」は、人間の思考と身体のある方が言表とそのつどの諸力によって形式化されていること、「表現」はどのような状況・文化・環境・社会にいる人が、どのような言表に身体を曝されているのかを把握するための形式化となる。そして、作者だけではなく、鑑賞者もこの形式化を利用して自分自身の身体を批判的に捉える契機にできる。結局のところ、それは作者と鑑賞者ともに自分の思考と身体的身振りがどのような言表と、状況的・環境的・社会的な諸力から構成されているのかを把握させる「ダイアグラム [diagramme]」である。人間図鑑における「形式」は、それぞれの作品の身体を創造するだけではなく、作者と鑑賞者が自分を取り巻く言表の作用に対抗する身体的身振りをも同じように創造する。身体にできることは、何かを感覚する、何ら

かの情動を持つ、何かのために行動し身振りをするだけではない、自分を取り巻く諸力を把握して自由になるために、別の身体による身振りすることもまた可能である。ここにあるのは芸術作品にある「形式」を用いた新たな「プラグマティック [pragmatique: 語用論、実践的なもの]」であり、言葉を用いて自由に考え行動していると錯覚すること、言表に左右されたままであるのではなく、逆にそのことを見抜いて対抗していく思考と身体的身振りの創造である。

(4) 《マーサ》カムリヅル: 展示の最後を飾る作品は、美術館の母体であるヤマザキマザックの工場から出た廃材を用いることを依頼され制作したものである。また、カムリヅルは東山動植物園で飼育されており、頭部に金色の冠のような羽が誇らしげに生えているのが印象的である。富田は、「(注文制作は) 自分にない要素や視点が入ってくることで、作品に新しい展開も生まれるので、前向きな気持ちで取り組んでいます!」と語っているが、それは偶然に任せるとか、状況に応じる柔軟さを持つということではない。偶然や状況に応じるという考え方は別の意味で形式化を固定してしまうのであり(ただ偶然や状況に委ねる作品の形式化)、彼女の制作における「形式」はあくまで実質とともにそのつど生じてくる。(1) 動物図鑑から(2) 恐竜図鑑にかけては、形式-内容の前提のもとでいかに別の仕方形態を「コピー」するかという問題、さらに、内容と表現における「形式」において、いかに形態と色彩を動的にマッピング(「地図」)するかという問題が問われていた。また、(3) 人間図鑑において「形式」は、自分自身がある社会的な「場」に身体を置きつつ、そこで働いている言表と諸力を把握しつつ対抗する思考と身振りを創造する方法が問われ、それが「ダイアグラム」であった。

重要なことは、これらの「形式」はヘーゲルのように本質的なものを発展させていくためにあるのではなく、金属、プラスチック、新聞や雑誌(メディア)、爬虫類、動物、恐竜、人間、動物の群れ、社会的集団などのさまざまな物体=身体 [corps] を横断的に結びつけて新たな身体を創造するためにあったことである。それゆえその「形式」は今までにあった、形式を重視する美的判断(カント)、芸術形式の史的発展(ヘーゲル)、ジャンルにおけるメディウムの純粋形式(グリーンバーグ)、あるいは不定形の芸術、人や物が生み出す関係性の形式(プリオー)とも異なっている。



図5 《マーサ》(カンムリヅル)

私たちはただ探ってみるしかない。自分の選んだ入口が、他のどの箇所とつながっているか、どの交叉点やトンネルを通じて二点がつながっているのか、リゾームの地図はどうなっているか、別の個所から入るときには、どんなふうにして、その地図がたちまち別のものと化してしまうのか。多数の入口がある原則は、それだけで敵の侵入を、〈シニフィアン〉を防ぎ、一つの作品を解釈しようとする試みを妨げることになる。このような作品が提案しているのは、まさに実験にほかならない<sup>12</sup>。

リゾームとはただの関係性のネットワーク、あるいはそれを組み変えることでなく、そもそも結びつくはずのなかったものを横断的に結合させる入口を創造することである。それは、ただ目に見える関係性から類推した別の関係性の可能性を指摘することではなく、そうした曖昧な思考からの出口を見出していくことである。したがって、「形式」は固定化された思考から逃れるための批判的な出口であり、横断的に創造された別の身体を見出すための入口となる。それは、美的判断のように作品の形式を絶えず解釈していくこと、あるいは何かを意味する象徴的な記号(シニフィアン)を関係性のなかで探すことでもない。

ヤマザキマザックは工作機械、つまり機械をつくる機械を製造する会社であり、その機械をつくる諸機械によって構成された《マーサ》は、富田の新たな形式主義の「プロ

グラム<sup>13</sup>」をまさに体現している。彼女は「形式」を、自分の制作において生じた問題のために、「コピー」、「地図」、「ダイアグラム」などにする。そして、この方法論はあらゆる物体=身体を横断的に結びつけていき、さらに、アート作品自体のあり方への批判や、社会やそこで生きる自分や他者の身体に対する批評さえも可能にする。これが、彼女が創造する「プログラム」であり、そこから生まれるのは、思考と身振りを固定化する言表と諸力から自由になった、それに対抗する作者と観賞者の新たな批評的思考と身体である。このアート・プログラムは、彼女と私たちに制作と批評を創造させるための絶えざる実験をもたらすだろう。

1 | 《スクラップ・ワールド》展は、2020年11月13日-2021年3月14日までヤマザキマザック美術館において行われていた。

2 | 管見の限りでは、これまでの富田菜摘とその作品を論じたものは、廃材を用いていることにとくに焦点を当てるものが多い。それらは、表現に対する見事な批評ではあるのだが、他の観点からも分析する必要もあるだろう。そして、反対に何を表現しているのか(内容)を聞き出そうとする、本人へのインタビューも行われている。つまり、表現か内容かの、どちらかだけに偏っているのである。本稿は表現と内容の双方に着目しつつも、どちらも多様な仕方でも形式化されることで作品が成立していることを分析する。そのために、イェルムスレウの言語学やドゥルーズ&ガタリの哲学などを導入しつつ、それを既存の理論と比較して、富田の獨創性を分析することを試みた。

3 | クレメント・グリーンバーグ、「モダニズムの絵画」、藤枝晃雄訳、『グリーンバーグ批評選集』、勁草書房、2005年、pp.62-76を参照せよ。

4 | ジル・ドゥルーズ、「熱いものと冷たいもの」、松葉祥一訳、『ドゥルーズ・コレクションII』、河出文庫、2015年、pp.204-214 / Gilles Deleuze, "Le froid et le chaud", *L'Île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, Les Éditions de Minuit, 2002, pp.344-350.

5 | ゲーテ『色彩論』の「内的連関の概観」を参照せよ。

6 | Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux - Capitalisme et schizophrénie 2*, Les Éditions de Minuit, 1980, p.58 / ジル・ドゥルーズ、フェリックス・ガタリ、「千のプラトー(上) 資本主義と分裂症」、宇野邦一など訳、河出文庫、2018年、p.100

7 | Louis Hjelmslev, *Prolegomena to a Theory of Language*, Translated by Francis J. Whitfield, University of Wisconsin Press, 1969, p.50 / ルイ・イェルムスレウ、『言語理論序説』、林栄一訳、ゆまに書房、1998年、p.37

8 | Hjelmslev, p.57 / 日本語では、p.40

9 | カタログ『富田菜摘 スクラップ・ワールド』、ヤマザキマザック美術館、2020年、p.24

10 | 同上、pp.16-19

11 | 同上、p.24

12 | Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka: Pour une littérature mineure*, Les Éditions de Minuit, 1975, p.7/ジル・ドゥルーズ、フェリックス・ガタリ、『カフカ マイナー文学のために』、宇野邦一訳、法政大学出版局、2017年、p.2

13 | 「プラグマティック(あるいは分裂分析)は、それゆえに四つの円環的な構成要素によって、しかも発芽してリゾームを作り出す構成要素によって表わすことができる。プラグマティックの総体は、次のようになる。発生的構成要素において、混成的記号系のコピーを作ること。コピーにもとづいて翻訳し、創造し、発芽させる可能性をもつ諸体制の変形的地図を作ること。次に、それぞれの場合に、潜在性として、あるいは実際に出現して作用する抽象機械のダイアグラムを作ること。全体を振り分け、そのさまざまな交代、跳躍、突然変異とともに運動を循環させるアレンジメントのプログラムを作ること。[Deleuze, 1980, pp.182-183/日本語では、pp.299-300]」