

退屈の光学——余白を見る原田裕規

飯盛 希

本稿の主たる対象は——そう言って好ければ——さしづめ「アーカイヴ」に関する原田裕規の一連の制作である。ここでは、それが発表された3つの機会、すなわち、国分寺・switch pointにおける2回の個展——「lighthouse vol.9 原田裕規展」(2014年12月4日-20日)と「Juxtaposition」(2015年9月17日-10月3日)——および、恵比寿・Nadiff Gallery 内における「エンドロール」(2015年11月20日-2016年1月11日)について論じる。最初の個展では、「switch point オーナー・本郷かおるのコレクションによって構成される」と宣言されたとおり、彼自身のものではない、さまざまなアーティストによる「約150点」の作品が、定められた「枠」のなかに「併置」されていた。そこに残された——ついに埋められることのなかった——わずかな余白は、彼の「キュレーション」の蹉跌を示すのではなく、むしろ「起こらなかった出来事」の可能性を証言するためのものであり、あの「キュレーションしてはならない」という天邪鬼な——あるいは禁欲的な——ステートメントは、いみじくも、その余白にこそ私たちの注意を向けさせた。筆者は、その会期中、すでに「キュレーションと禁欲主義」と題し、拙速な所感を書いたが(2014年12月15日)、これに対し原田は、梅津庸一の同名の個展のさいに発刊された『ラムからマトン』(ART DIVER、2015年)所収の「蒙古斑と美術の余白」において、拙稿から「常に「別様でもあり得た」という可能性を露呈している」(飯盛希)」と引用し、自らの「キュレーション」の理論と余白の概念とを結びつけた。

さて、しかしながら「lighthouse vol.9 原田裕規展」において真に重要だったのは——あるいは、原田裕規の作品は——それぞれ「A」、「B」、「C」と名づけられたパネルの隣に¹対置された《20141204_switchpoint_lighthouse_a》と《20141204_switchpoint_lighthouse_b》、《20141204_switchpoint_lighthouse_c》、そして、壁面のパネルには「展示」されなかった「約450点」の「ほか」の作品を含め、すべてを網羅した《20141204_switchpoint_lighthouse_full》であり、それらは、パネルを指示する「図 chart」と「表 table」を上下に組み合わせたもので、彼自身の言葉では「隣り合う壁面を上演する楽譜(あるいは設計図)」だった。「表」は——筆者は当初、「URL」と誤認してしまったが——「URI」という数字によってデータ化された作品をまとめたリストであり、「図」は、パネルにおける作品の配置を図示した、いわば下描きである。《20141204_switchpoint_lighthouse_a》および《20141204_switchpoint_lighthouse_b》は、「表」と「図」とのあいだに「作品」数が異なるなどの異同が認められ、また、それと対応するパネルとも合致しないデータが散見された。「A」と「B」に関しては、通し番号である「URI_1」の昇順にデータが並べられていたのに対し、《20141204_switchpoint_lighthouse_c》に含まれる「表」

では、「図」における位置を示す「URI_3」に従って整理されており、彼のデータに対する態度の相違が示されていた。3つのパネルは、それぞれ「165.9×190.07」、「169×190.07」、「154×190.07」という、縦辺だけが厳密に一致した規格をもっていたが、それらが与えられた「枠」であると考え、《20141204_switchpoint_lighthouse_a》や《20141204_switchpoint_lighthouse_b》のように、あらかじめリストアップされた「作品」を試行錯誤して割り当てるよりも、残りの余白の大きさに合致した適格な「ピース」を探すほうが、はるかに合理的であると思われる。つまり、原田の制作したパネルは、所与の規格をもつ——ただし「正解」のない——パズルに他ならず、彼は《20141204_switchpoint_lighthouse_c》において、その相貌を強調したのである。そこでは、単に「作品」の大きさだけが問題だったのであり、たとえば、仮令、その様式が酷似していたとしても、それとの関連がしばしば指摘されたヴァールブルクの「ムネモシュネ・アトラス」とは否定的な関係を有するに過ぎない。

原田とヴァールブルクとで本質的に——そして決定的に——異なるのは、それぞれのまなざしの志向である。ヴァールブルクが、まさしく「図像」に関心を寄せ、その「系譜」をあきらかにしようと試みたのと対照的に、原田の視線がイメージの内側に注がれることはなく、むしろ彼は、その——文字通り——外側——つまり余白——を見ていたのである。余白という領域は、いくつかの位相を有する。たとえば、それと「併置」される他の作品との関係性において、ある作品を論じるさい、余白の観念は、いわば相対補的な領域にかかわるが、あるいは「併置」された作品のあいだの関係性それ自体について考察するときには、むしろ対称差的な領域が想定されるだろう。いずれにせよ、余白とは、いくつかの作品が「併置」されることによって具体的に立ち現われる延長的な領域であると言って好い。原田は、作品の本質的なありかた——つまり、それが如何なるものであるのか——に集中するのではなく、それが一定の空間を占めるような大きさをして、そこにあること——つまり、存在——にこそ注目するのである。そうでなければ——意図的に中心化されていないのでもなく、意図的には中心化されていないのでもなく——意図的に中心化されてはいないものを洞察することは不可能だからである。彼の「キュレーション」という仕事は、そうしなければ、けっして併存することのなかつたであろう作品を「併置」することにかかわっているのであり、そうすることで、自らの余白に言及し、その内に「別様でもあり得た」という可能性を補完するのである。「余白を見る」とは原田裕規のためのエピセツトであり、そうでなければ、深遠な暗闇を湛えた瞳孔を縁どる鮮やかな虹彩に付されるべき述語である。原田のまなざしは、けっして散漫でない。退屈する者は、畢竟、きわめて冷醒に、作品の存在をこそ見つめているのである。

じっさい、その後、原田は——それを筆者が称揚したからではないだろうし、そもそも、それは、まさしく彼の素質について述べたことだったが——「暈の目を読む」ようなしぐさを反復してみせた。文章の文字数を数えたり、身のまわりのあらゆる事物をデータ化したリストを

作成するなど、その内容よりも規格に注意し、そうでなければ、自ら寸法を計測することで、自身の制作を退屈の概念と関連させた。そして、ある種のせうかちさを勘当することにより原田が保障したものは、いわゆる「歴史」との絶縁であり、このとき彼は、もうひとりのドイツの歴史哲学者に依拠したのである。2015年の個展において発表されたキャビネット作品は、当初、《Angelus Novus》——つまり「新しい天使」——と題されていたのだが、これは単に、その色調や、外装を広げた様子が、あの——ベンヤミンによって所有された——クレーが描いた天使の姿を思わせることだけが由来ではなく、それが原田にとってもまた、美術家として、自己を託すに足る形象だったからだろう。つまり、おそらく彼は (Er möchte wohl.....) それをじいっと見つめ、よみがえらせ、とっておきたいのである。うずたかく積まれた600点を超える作品を目の前にして、それらをすべて「記録」という態度を採った原田が、自らをベンヤミンと重ね合わせたことは自然である。というのも、「断片」を寄せ集めてひとつにする (zusammenfügen) という作業は、「ありえたかもしれない可能性」の「救済」とかかわっていたからである。キャビネット作品は、その後、題名を《リポジトリ (収蔵庫/貯蔵庫/埋葬所)》と改められたが、そうすることによって、彼のイデオロギーは、かえって、いっそうベンヤミンのそれと接近したのであり、その意味において、あるいは「歴史の天使」もまた——「憂鬱」であるというよりも——「退屈」しているのであると言うほうが適切かもしれない。

さて、「Juxtaposition」のさい、キャビネット作品のなかには《“20141204_switchpoint_light house_b” の記録写真》、《“20141204_switchpoint_lighthouse_b” の記録写真の記録写真》、《“Angelus Novus” の記録写真》、《“Printed-matter ——ラッセン展の場合 | 今津景展の場合” の記録写真》、そして《“Juxtapose —— Vysoke Tatry with Grossglockner-Hochalpenstrasse” の記録写真》という5枚の「記録写真」が収められていた。言うまでもなく《“20141204_switch point_lighthouse_b” の記録写真》は「《20141204_switchpoint_lighthouse_b》の記録写真」であり、《“20141204_switchpoint_lighthouse_b” の記録写真の記録写真》は「《20141204_switchpoint_lighthouse_b》の記録写真の記録写真」あるいは「《“20141204_switchpoint_lighthouse_b” の記録写真》の記録写真」である。原田は、それが参照する二重山括弧に囲まれた作品名を、さらに二重山括弧の内に収めるさい、二重山括弧を二重化させることを避け、ダブルクォーテーションマークに変換したが、たとえば、鉤括弧のなかに鉤括弧を含む字句を挿入するとき、鉤括弧のなかに鉤括弧が重ならないようにするためか、通例、二重鉤括弧に変換することになっているけれども、鉤括弧のままで構わないし、数式に関しても、初等教育では、括弧のなかに括弧を含むときには「中括弧」とか「大括弧」と呼ばれる記号に置き換えることを習うが、やはり同じ括弧を二重化あるいは多重化させて構わないのと同様に、本来ならば「《《20141204_switchpoint_lighthouse_b》の記録写真》」とか「《《20141204_switchpoint_lighthouse_b》の記録写真の記録写真》」という表記でもよかつたのであり、これらの異同に意味の差異はない。そ

ここで、《“20141204_switchpoint_lighthouse_b”の記録写真の記録写真》が、正しくは「《《《20141204_switchpoint_lighthouse_b》の記録写真》の記録写真》」であったと考えれば、二重に二重化する——あるいは、単に、三重化すると言っても好い——原田の方法が顕著になる。

そもそも、《“Juxtapose — Vysoke Tatry with Grossglockner-Hochalpenstrasse”の記録写真》は、山岳風景を映した2枚のポストカードを「併置」して防災クロスにプリントした作品《Juxtapose — Vysoke Tatry with Großglockner-Hochalpenstraße》の「記録写真」であり、いわば、すでに二重のイメージだったものを、さらに二重化させたものである。また、《“Printed-matter — ラッセン展の場合 | 今津景展の場合”の記録写真》は、同じ展覧会で発表されたふたつの写真作品《Printed-matter — ラッセン展の場合》および《Printed-matter — 今津景展の場合》の「記録写真」であり、これらは、原田裕規と大下裕司による企画の「ラッセン展」(CASHI、2012年)のフライヤーと、今津景の個展「PUZZLE」(山本現代、2013年)に対する原田の批評「新しいユートピアへ」(『美術手帖』2013年5月号186-187頁)を撮影して、印刷したものである。写真もまた「印刷物 printed-matter」に他ならないから、「《“Printed-matter”の記録写真》」においても、やはり、いわば印刷物の印刷物として、あらかじめ二重化されたものを二重に二重化する方法が採られている。ただし、ふたつの「《Printed-matter》」では、対象である「印刷物」が特異なかたちで映されていることを特筆しなければならない。原田は、自身が寄稿した書籍などが刊行されたとき、それをSNSなどにおいて紹介するさいにも、これと同様、黒地を背景に、紙面を弯曲させた格好で撮影することが多かった。無論、内容をすべて見せてしまうわけにはいかないもので、そうした対処をしているのだと理解することも可能だが、それにしても骨折りである。というのは——筆者もマネをしようと何度か試みまし、じっさいにやってみれば分かるだろうが——均整のとれた姿で紙面の緊張を保ったままシャッターを切ることは困難を伴う。それにもかかわらず、彼が、陰翳の美しさを強調するようなしかたで、「印刷物」を特定の空間に置くことを志向したのは、イメージの内に余白をもち込むことによって、「印刷」された図版は二重の余白を有するのだから、やはり、十分な余白を担保に、それらが、じっさいに私たちの手にとられ、読まれる——もしくは手にとられることなく、読まれない——かもしれないものであるということを慮ったからに違いない。

《Angelus Novus》に「収蔵」された図版は、いずれも「記録写真」であるが、それらが「記録」したものは、それと同じ展覧会に出品された「《Juxtapose》」および、ふたつの「《Printed-matter》」と、1前年の個展のさいに展示された《20141204_switchpoint_lighthouse_b》とで、異なる時制に属するものだった。ただし、《“20141204_switchpoint_lighthouse_b”の記録写真》が、単に《20141204_switchpoint_lighthouse_b》を「記録」した作品であるに留まらず、それ自体が、そこで初めて発表された作品であることを念頭に置けば、《“20141204_switchpoint_lighthouse_b”

の記録写真の記録写真》は、《“20141204_switchpoint_lighthouse_b”の記録写真》を介在させることによって、《20141204_switchpoint_lighthouse_b》を新たに発表した作品と同じ位相に呼び起こすための巧智であったと理解される。そうして原田は、ふたつの個展——あるいは、リスト作品とキャビネット作品——を貫通する連続性を保障し、「記録」という方法を余白の概念に関連させたのだが、それと同時に彼は、作品をよみがえらせることにも成功したのである。

「記録」されることによって、かつての作品は、また現在と同期されるのであるから、それについて語り、あるいは書き記すことは、常に、それを生まれ変わらせることに他ならない。

原田は、「lighthouse vol.9 原田裕規展」に関する、同名の「記録・論考集」を発行しているが、それもまた、彼の主要な関心が、私たちの認識や評価と独立な作品の本質よりかは、その存在のしかたにかかわっていたことを示している。この「記録集」は、多様な論客による寄稿から構成されているが、かといって、原田の制作について核心的な要素が交叉的に顕現するようには編集されておらず、むしろ、彼らのあいだの排他的な部分——すなわち、余白にあたる領域——の現象こそが果たされているのである。その意味では、執筆者らもまた、それを書くために十分な資質を有した者であれば、誰でもよかったのであり、あるいは別のひとだったかもしれない。原田の業績として最も知られている『ラッセンとは何だったのか?——消費とアートを越えた「先」』（フィルムアート社、2013年）もまた、自らのキュレーションした「ラッセン展」の「アーカイヴを兼ねた論考集」に他ならなかったが、彼は、その「おわりに」を、「誰でもよいのであなたの好きな画家の絵が、ラッセンの絵の隣に並んでいる様子を想像してみしてほしい」と切り出している（傍点は筆者による）。無論、「誰でもよい」というのは、けっして、文字通り、誰でもよかったのではない。ラッセンの絵と「併置」される作品は、常に、他の誰のものでもありえたということである。原田の仕事は、一貫して、「別様でもあり得た」という可能性にかかわっていたのであり、「可能な限りラッセンの作品をニュートラルに語ったとしても」、その評定は、いつ、どこで、誰によって語られるのかによって異なる「一様態に過ぎない」のだから、彼の立てた問いが、「ラッセンとは何か」という形式を備えることなく、「ラッセンとは何だったのか」という、いかにも比較文学的な題目に結実したのは当然だったのである。

一方、「エンドロール」のとき、キャビネット作品に収められたイメージは——個展のタイトルと同じ「《エンドロール》」と題されていたが——おそらく原田の部屋と思われる、書籍のある風景を映した写真の上に、そこにあったもののリストを印刷したものであり、その対象は、文房具や香水にまで至るが、書籍等の刊行物が主だった。筆者や編集者、監修者、翻訳者など、さまざまなクレジットで、それに関係した人びとの名が、ものごとくに列挙されており、リストは全体として、ある種の書誌の様相を呈していた。このことは、いみじくも彼の一連の仕事が書誌学的だったことを改めて強調する。つまり、その内容よりも、ものとして、それら

を「記録」することが、それをじいっと見つめ、よみがえらせ、とっておくという作業の方法論なのである。それらは、偶然であれ必然であれ、彼の目に留まり、収集されたものに他ならないが、あくまでも、そうして原田の本棚に収蔵されていたに過ぎず、もしかしたらなかったかもしれないし、あるいは、別のものがあつたかもしれない。「別様でもあり得た」ものの姿を、その可能性に注意させながら「記録」するさい、自身の本棚という、それ自体が「リポジトリ」であるものを、二重に「リポジトリ」という方法を採用し、やはり、キャビネット作品において、退屈と余白の観念とを結びつけたのである——あるいは、それらを結びつけるために、二重化という方法が採られたのである——。というのも、「エンドロール」とは一般的に——展覧会のポストカードでは「End credits／Closing credits」と言い換えられていたが——映画やゲームの結末後、提携した個人や法人の名を列挙し、それが誰によって作られたものであるのかを示すと同時に、それが作られたものであることを意識させるまでではなくとも、観客やプレイヤーを、それまで没入していた虚構から現実に戻す役割を果たすと言えるからである。「リポジトリ」の方法に対し、よりの確であると思われる「スタッフロール」ではなく、とくになにかが結末を迎えているわけではないにもかかわらず、あえて「エンドロール」という呼称を与えたことから、ある種の醒めた感興を導入する作意が認められる。

本稿もまた——と、冷醒になったところが結末である——原田の作品の余白に属し、読者を退屈させる註釈に他ならない。こうして余白の外延は延長されるのである。

2016年11月