pimp studio 4th exhibition "look at me!"
2014 年 3 月 6 日（木）－ 3 月 9 日（日）
10:00 － 18:00
http://pimpstudio5907.com/

異貌化する身体―pimp studio の造形をめぐる試論

勝俣涼（美術批評）

“ look at me ! ” ―「私を見て！」。今回、pimp studio のオープンスタジオに掲げられた命題である。ここで言われている「私」が作家を指しているとすれば、先の命題がオープンスタジオという状況で発話されるとき、そこから何を汲み取れるだろうか。スタジオ、すなわち作家が作品生産に従事する表現の現場を「開く」こと。オープンスタジオに固有といえるこの手続きは、あらかじめ展示を目的として整備された美術館やギャラリーのような空間で作品が発表される場合とは、明白に区別されてよいだろう。

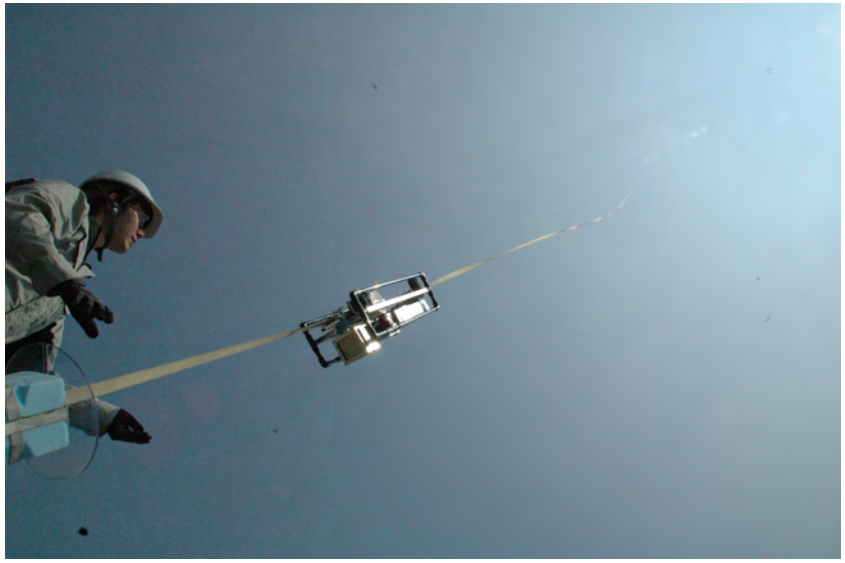
作品を前にするあらゆる者の経験が幻想的に均質化され、安寧な交流が保証される制度的空間において、作家という制作の当事者が作品をめぐる議論から排除される事態は稀ではないだろう。しかし制作とは本来、個々の作者の身体が表現に向けて賭けられる、他の何ものかによって置き換え、代理＝代表させることの不可能な場にほかならない。作者にとって「私」的な領域（ここでは、スタジオ）を、展示―鑑賞の場として開くという行為に立ち会うとき、私たちはまず、こうした事実に直面せざるをえないはずだ。

とはいえ一方では、今度は作者の身振りとして、自己にとって外部にある諸対象を、観察者の特権においてあたかも透明に代表＝表象できるかのように装うこともまた許されない。対象のあるがままの（真の）姿を捉えようとする企ては、つねに失敗せざるをえないだろう。作者という「私」自身の身体の諸部分や知覚器官でさえ、統合しきれず乱調をきたし、ときにバラバラに働いてしまうのだから。ゆえに芸術家による観察―表現は、つねに諸感覚のズレを抱えたまま遂行されている。そしてこのズレという過酷な条件（表現者

としての「私」が避けがたく不完全であること）こそ、これまで、個々のすぐれた作品に刻印されてきたはずのものだ。しかし「作者」が神話化され、その主体が超越的な座を占めてしまえば、外部との緩和しえない緊張状態においてこそ働いていたはずの制作の力学は去勢されてしまう。実際には、「私」自身の身体さえ、自己のコントロールを逃れてゆく「外部」なのだ。

　であるならば、作者の身体、制作する身体は、いわば孤独である。しかしその孤独さとは、表現の場が誰によっても（作者自身によってさえも）「私有」されえないこと、剥き出しで宙吊りになった空間なのだということを、証拠づけるものなのだ。この出発点を自覚してはじめて、表現されたもの＝作品のもつ批評能力が作用するといってもいい。したがってオープンスタジオという企ての枢要は、表現の孤独な場を人々に「開く」ことによって訪問者との交流をもち、孤独を埋め合わせることにあるのではない。むしろ、制作という「私」的な領域が、実は作家の意向に従ってコントロール可能な私有物ですらないのだ、という原則を重ねて突きつけることが、オープンスタジオの課題である。「開く」ことによって、制作の現場に走る統合不可能な複数のベクトルを、その不透明さもろとも現前させること。表現はつねに、（表現者自身の身体を含む）外部との応答関係として遂行されなければならないが、それが外部である以上、制作は同期不可能なズレをそのつど生じさせながら展開する。しかしそのズレのうちにこそ、表現の生き生きとした力学が刻印されているはずだ。そこに現前しているのは、何ものによっても私有・代表されず、何ものをも私有・代表しないような、バラバラに断片化しながらもなお生産に従事する、表現者の身体である。見られなければならないのは、そのような身体としての「私」であるはずだ。

　pimp studio は、現在 10 人の作家によって構成される共同スタジオである。このスペースは以前、自動車修理工場として稼働していた。スタジオの一角で奥澤翔が取り組む、宇宙エレベーター技術の開発作業が与える機械的なトーンは、どこかその場所の記憶を喚起するものがある。ところで、このスタジオに所属する作家がある部分で共有する傾向を、試みに記述するのが本論の課題である。スペースの前歴にかこつけていうなら、スタジオの成員の作品はそれぞれ、「補修」を施され異貌化された肉体、あるいは非人間化した身体と関連していないだろうか。



奥澤翔《宇宙エレベーター試験昇降機『momonGa-5。』実験の様子》2013

野上零大の《Inner mountain person》は、板状の切片が積層してできた柱状のフォルムをもつ彫刻である。その形態から、人体のプロポーションが意図されていることが分かるが、頭部に顔はなく、代わりに胸と性器が鋭利に突出している。２つの突出部を併せもつ、いわば両性具有的な身体である。これらの突出部は欲望が差し向けられる部分対象として露顕することで、顔の象徴性を征服したかのようでさえある。歌舞伎が元来もっていた、厚化粧や誇張された身振りが、市川団十郎の登場によって「日常会話」の形を生かしたありふれた演技へと移行したことに触れ、それを「仮面」としての顔から「素顔」としての顔への転換と捉えたのは、柄谷行人であった。

「もともと歌舞伎は人形浄瑠璃にもとづいており、人形のかわりに人間を使ったものである。「古風な誇張的な科白」や「身体を徒らに大きく動かす派手な演技」は、舞台で人間が非人間化し「人形」化するために不可欠だったのである。歌舞伎役者の、厚化粧で隈取られた顔は「仮面」にほかならない。市川団十郎がもたらし、のちの新劇によっていっそう明瞭に見出されたのは、いわば「素顔」だといえる」（註 1）。

pimp studio の成員に見られるのは、ありふれた日常の、何気ない「素顔」を表象しようとする欲望ではなく、むしろ不透明な形象としての「仮面」に向けられた関心である。マネキンの頭部に、ほとんど化粧＝シミのようなべた塗りの顔が描かれた透明な薄板を取り付ける、野上の「stain」シリーズもまた、それを証拠づける一例である。それを柄谷にならって、人間が非人間化・人形化する様態であると、指摘することが可能だろう。さらに、水嶋裕一と山田哲也によるユニット「kaburimonos」は、文字通りの「被り物」や「仮面」、すなわち素顔を覆い隠し不透明化する、装着型の立体造形物を制作している。あるいは山本麻璃絵の《マネキンガール＃1》《マネキンガー

野上零大《Inner mountain person》2012

《KABURIMONOS"KUNO-ZARU"》2013〜

野上零大《stain＃5〜9》2012

ル＃2》のような木彫作品は、表情のない「人形」であるマネキンをモチーフとして、素材の質とともに硬直した印象を与えている。

山本麻璃絵《マネキンガール＃1》《マネキンガール＃2》2013

水嶋の作品にはしばしば、身体部位の一部を欠損した人物（それらの顔はやはり、仮面化されていたり化粧的であったりする）や、同様に部分を切断された動物の痛ましい肉体が表現されている。山田の「animal’s parts」シリーズもまた、そのような断片性への関心に貫かれたものだ。《凍傷》や《火傷Ⅲ》といった水嶋作品の標題からも明らかなように、そこには、統合された完全な身体像への抵抗がある。先にも述べたように、身体にはつねに、コントロールを逃れ、身体自身を破壊してしまうような外部がある。身体の「内部」にあって、身体それ自体に対して破壊的に作用してしまう「外部」。「傷」とはそのような裂け目にほかならない。

「傷」はいわば、有機的な生きた身体と、無機的な物質との閾を指

水嶋裕一《she bop》2013

山田哲也《animal's parts"WOLF"》2012

山田哲也《animal's parts"RACCOON"》2012

水嶋裕一《火傷Ⅰ・Ⅲ》2013

水嶋裕一《凍傷》2013

し示すものである。有機体と無機物との緊張を表わすのは、水嶋だけではない。小林則之の《011》《012》といった異形の人体彫刻は、死によって顔を喪失することで剥き出しになった髑髏のように、空洞化した眼窩をもち、生気を剥奪されている。「drip」と呼ばれる立体作品では、瓶や電球などの物体が血のような黒い流体を纏わされており、その「無機物が生きている」と表現してみたくなるような逆説性は、髑髏が血を流す《花冠》において、いっそう明瞭に打ち出されている。

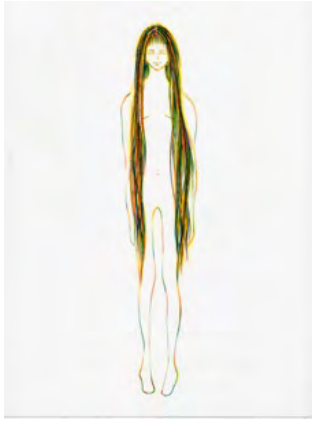
小林則之《011》2013

小林則之《012》2013

身体を構成する一部であるにもかかわらず、身体から主体性あるいは「顔」を簒奪してしまうような、受苦的な死の形象は、富松篤の作品群においては「線」という形式をとって現前している。富松が彫刻と並行してドローイングを数多く手がけている事実は、「ドローイング」というメチエを原理的に基礎づける「線描」という単

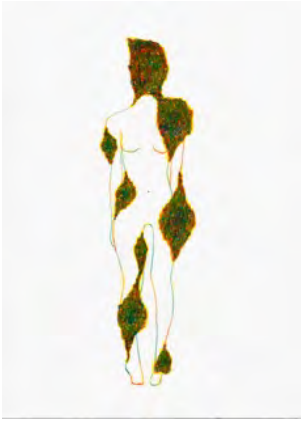
小林則之《drip》2013

小林則之《花冠》2013



富松篤《ドローイング 2010 1》

富松篤《ドローイング 2011 2》

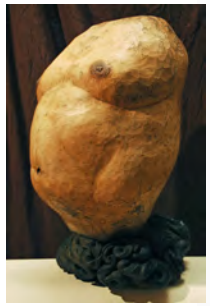


富松篤《ドローイング 2012 1》

位が、この作家の技術的核心を構成していることを裏付けている。富松のドローイングで描かれる人物は、何色かの描画材を用いて複数の短い線を連繋することで、輪郭を形成されている。2011 年頃のドローイングを見ると、人体の中で際立って「線」的性格の強い毛髪が過剰に増殖し、髪の所有者である女性の身体を締めつけ、占拠してしまうような図像がいくつか存在する。そこにおいて線描の役割は、もはや輪郭形成にとどまるものではなく、線＝毛髪は身体を奇形化するウィルスのように働いている。過剰に生産される線描はやがて、身体の各部に寄生する腫瘍のような塊へと変貌し、ときに「顔」を覆い尽くす形象とすらなっている。

「線」を増殖させることで身体のフォルムを異貌化する富松に対し、物体の表面全体に釘を打ち込む西井佑助の彫刻は、いわば「点」の集積によってフォルムを再定義する方法に基礎を置いている。ただし、一貫して人体を扱ってきた西井の仕事を総体として概観するなら、私たちがこれまでに見てきたようないくつかのポイントが、そこに点在していることに気づくだろう。すなわち、顔の簒奪あるいは「仮面」(《問答、位置。》《暗中童子》《H×W＆D》《沈む水面》)、欠損・断片化した身体部位(《双頭の禁止事項》《鈍重現世》《第七頸椎のシニフィエ》)といったトピックである。ここでは個々の作品について具体的な検討を加える余裕がないが、pimp studio の造形的傾向を考えるとき、それらは興味深い地図を提供しているといえないだろうか。

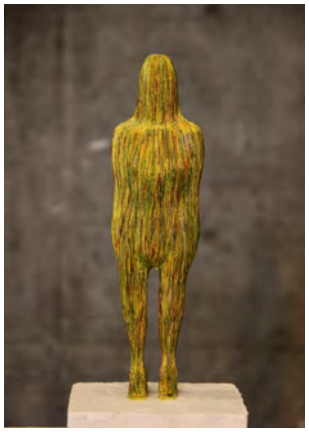
西井佑助《沈む水面》2010



西井佑助《鈍重現世》2011

西井佑助《暗中童子》2012

富松篤《little girl》2011



富松篤《閉ざされた表情 》2011

富松篤《ephemeral＃4》2012

西井佑助《問答、七。》2013

西井佑助《第七頸椎のシニフィエ》2012

山田哲也の《skull chair》は、文字通り髑髏型の椅子である。人が腰掛けるとき、頭蓋の内側に人間が匿われるような形になるわけだが、有機体（人間）と無機物（髑髏）をめぐる思考が、ここでも現前している。この二項を「人間」と「動物」に置き換えるなら、小黒アリサの彫刻において、人間–動物の間で確立される包含関係が見出されるだろう。たとえば木彫作品の標題を一貫する「球獣」という概念が伝えているように、小黒は動物の体を、球状のフォルムに収めるように成型している。根付作品も制作する小黒の彫刻は、手のひらで包み込めるような、サイズの小さなものも多い。人間の両手で物を包むときに生じる空洞と、小黒の彫刻がもつフォルムとが一致する場合が少なくないのである。山田の椅子が「髑髏が人間を匿う」のだとするなら、小黒においては、「人間が動物を匿う」といってよいだろう。包む–包まれる、という包含関係の力学において、人間のポジションは一定ではなく、メタレヴェルからオブジェクトレヴェルへと、前触れなく突き落とされることさえあるはずだ。

人間と動物をめぐる問題系は、牧野永美子の作品群においても貫かれているが、それはモチーフの水準において扱われているというべきだろう。人間と動物が融合したような形象が、極端にデフォルメされ、ユーモアに富んだポーズを見せている。これらの彫刻のいくつかは、動物が衣服を身につけていたり、人間が動物を模した被り物によって仮装をしているような形態をとっている。ゆえに、そうした「仮装」（言うまでもなく、それは本論で言及してきた「仮面」的性格を含意している）を取り払ってしまえば、それぞれ人間／動物として、かすみなく透明に類別されるだろうと予感させるような仕方で、牧野の彫刻は構成されているのである。「仮装」という条件が、主体化された人間という形姿を不透明化させ、人間と動物との間の領域を開いている。

山本麻璃絵のいくつかの木彫作品群は、おおよそ再現的に人間の身体を扱うものではなく、むしろそのプロポーションや記号性にお

山田哲也《SKULL CHAIR》2011

小黒アリサ《球獣 ～ 快 ～》2012

小黒アリサ《球獣 ～ 転 ～》2013

小黒アリサ《球獣 ～ 据 ～》2012

小黒アリサ《球獣 ～ 瞬 ～》2013

いて、類推的に身体性を呼び覚ますような側面をもっている。《仁王像＃シャンプーリンス》と題された、容器のノズル部分を巨大化した彫刻を２体並置した作品は、ノズルのもつ人体的なプロポーションによって、「仁王像」として把握されるものとなっていた。自動販売機やパソコン、携帯電話といった工業製品を、木彫によって再現前化する山本の手法は、現代の生活空間において身体化されたメディアを、身体的な「手わざ」によって逆説的に脱身体化し、道具の機能性を否定的な形で表象する手続きである。そのとき、むしろ行使される道具こそが、人間のように息づき始めるのかもしれない。

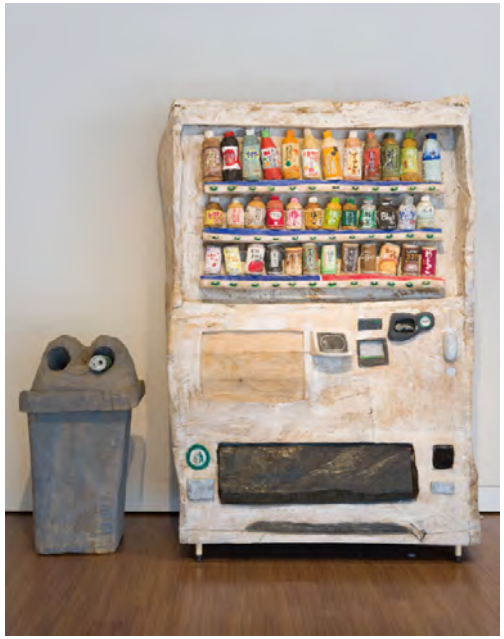
　これまでに述べたような相関性が認められるとはいえ、pimp studio は本来、あらかじめ定められた標語のもとに結集した作家の集団ではない。作者としての「私」とは、やはり、確立した自己すら不可能であることを引き受けざるをえない、徹底的に孤独な存在なのかもしれない。しかし共同スタジオにおける制作から、それぞれの孤独さを交差させる企て（オープンスタジオ）へと至るプロセスにおいて、複数の軸の走行が思いがけず、新たな地図を形成しうる契機は、潜在的に担保されているはずだ。解消不可能な距離に媒介されてこそ、作品は星座的な布置のもとに差し出されうるのだから。制作の現場とは錯綜した時空間であり、pimp studio も例外ではないだろう。

（註 1）柄谷行人『定本　日本近代文学の起源』、岩波書店、2008 年、52 頁。

勝俣涼 Katsumata Ryo
1990 年生まれ。美術批評。武蔵野美術大学大学院造形研究科在籍。最近の論考に、「身体を使い果たす―症候としてのフォルム」（伊藤誠 展「知らない場所」カタログ、双ギャラリー、2013 年）など。

牧野永美子《くまみとくまおのハッピーアワー》2011

牧野永美子《銀幕のごんぎつね》2012



山本麻璃絵《ものモノ＃自動販売機とごみ箱》2010

山本麻璃絵《仁王像＃シャンプーリンス》2010