

# 別の身体になること

— エヴァ・ヘスの空間性と自己意識

Becoming another body-Space and self-consciousness of Eva Hesse

高原 幸子

Sachiko TAKAHARA

1. はじめに
2. 人が見るフレームを覗く
3. リアルを感じる
4. 非物質性の空間
5. 自己とイメージの物質性  
— 愚かさに宿る夢
6. おわりに

## 1. はじめに

括弧で際立たせた「女性」という語が常に既に所与のものであり、それゆえに意識や行動が為されるという解釈をすることはできない、とするのはいまだに理論の上だとされる場合がある。一方で身体を保持するゆえに常に同じ傾向をそれぞれに持つのか、という命題もいまだに否定することはできない。さらに女性を総体として捉える見方からは、外面性や表層性に囚われるという傾向を指摘されることもある。

自然に成り立っているとされる性的差異は、なおも行為空間上に立ち現れてくる像によって、発話する直前に取り込まれる。起こった暴力を言語化する際に二次的な被害に遭うということも、こうした性的差異の表象と取り込みが為されるためと考えられる。

かつてシンディ・シャーマンのように自己を被写体とし、ジェンダーの恣意性が跳ね返るようなフェミニズム・アートだったものから、ピピロッティ・リストのような女性の官能的感覚と親密さを映像で表わす「女性的セラピー」<sup>1)</sup>の出現に至るまで、表現者の性差に対するアプローチの変化も見逃すわけにはいかないであろう。

「個人的なことは政治的である」というウーマン・リブのテーゼが、自己の語りや自己像に軸足を置いて為される何かだとすれば、主体的な自己構成の実践のなかに作用する言説的で規律的な規制及び、差異に実体化する以前の性的差異の力動を捉える必要はあるだろう。ドゥルシラ・コーネルは、性的差異の知識に関する審美的性質に着目し、女性的なる現表出に息吹を吹き込むことを強調する<sup>2)</sup>。本質主義や戦略的本質主義というカテゴリーによって無化されてしまう領域は、フェミニズムにおける妨げられていると同時に提示できないユートピアの時間を見出すだろう。

ヴァージニア・ウルフが女性の収入と自分自身の部屋を持つことを示したと同時に、女性とフィクション（想像領域）への問いを残したのは、「わたし」という一人称が影のよ

うに、まるで現存する人物がないことよって成り立っていると感じていたことにも通じる<sup>3)</sup>。ジェーン・オースティンやエミリー・ブロンテといった作家たちが、旅も、一人で町を歩くとしたことのないような環境に置かれていたということ、その創作は完全なまでに一致していた<sup>4)</sup>、とするウルフは、明らかにもう一つの空間を意識していた。

ドリーン・マッシーは、アンソニー・ギデンズの「近代となって場所（place）から空間（space）が引き離された」という議論の展開から、社会関係の空間論的な組織化に即して、もう一度、空間と場所の統一を考え直す必要性を述べている。そこには、存在／非在、男性／女性といった二項対立的な西洋の思考様式が前提とされており、ジェンダー化される構築過程に沿った哲学的議論が要請される<sup>5)</sup>。

精神と身体、理性と感情、文化と自然といった慣れ親しんだ二項対立的様式は、マッシーもジェンダーの議論を進めるうえで土台としているが、フレデリック・ジェイムソンが超越と内在のあいだの組み合わせが、前者が時間性を、後者が空間性を含意するとしている点を敷衍し、空間はこういった対立様式の関係のなかで女性的なるものとして位置づけられているとする<sup>6)</sup>。

もちろんここにも本質主義的な意味での対立様式を認めてしまった時点で、歴史性や政治の働く場を制御してしまうという危惧が生まれる。空間は本来的に秩序によって制御されるものではなく、一寸先の見えない閃きを内包しているはずである。

ヴァージニア・ウルフの『三ギニー』にある戦争報道写真を見るまなざしに対してスーザン・ソントグは画一的な写真の読み取り方に対する批判的論考を展開するが、政治的言説と同様に人々に宿る記憶やイメージが、

ジェンダーや性的差異の表象との関係にあるという点はいまだ残されたままである。公的な政治言説とは別に、個人に埋め込まれた記憶に働きかけるイメージや象徴性は、歴史に抗するような自己を形成する。ウルフが公的言説における象徴的な盲目さを問題にしたように、公的な歴史に抗するような記憶の働きを通じた女性の自己形成のあり方は、近代主義的なフェミニストたちのなかに浸透していた<sup>7)</sup>。

空間を捉えるうえで、垂直—水平の次元、高一低、開—閉や広—狭といった対立項があるが、それぞれにまつわる象徴体系が、例えば肉体から分離した意識や地上に縛られた同一化、光の交差や空洞への憧憬、つかの間の流動、禁欲や簡素といった心的要素、知覚やイメージを開花させる。イーファー・トゥアンが示した<トポフィリア>というある場所や環境への愛着が自然への畏怖や哀悼といった想像領域と密接に関係しているということは<sup>8)</sup>、前近代か近代か、ポスト近代かといった区切りが、場所への問いや場所の感覚において錯綜していくことを表わしている。

ある象徴様式は、経験をいっさい必要としない物の根源的な性質として超自然的原理が横たわっているのか、それとも象徴様式としての言語が現象を媒介し、主体的潜在性に限定されない物質的要素の様式となるのか。こういった問いかけが性的差異と自己意識の交差のなかに深く内在すること。また身体的表現を過度なまでの抽象化として捉えられているエヴァ・ヘスの作品が差し出すさらなる問いを次章から見出してみたい。

## 2. 人が見るフレームを覗く

繊維ガラスや縄、紙粘土、アクリルや木材などを空間に広げ、ページユカ黄色、茶系か黒の色合いで手がけるドイツ・ハンプルク生

まれてアメリカに渡ったユダヤ人のアーティスト、エヴァ・ヘス（1936年生-1970年没）の作品がある。現代美術の流れのなかでは1960年代末から70年代初頭にかけてポスト・ミニマリズムという潮流になり、抽象表現であるが物質が重力に逆らわない滑らかな流れを描く空間作品群となる。ヴァネッサ・コルビーは、ヘスの作品にフェミニンな創造性や娘としての女性的差異を読み解いているが<sup>9)</sup>、乳房を思わせるような円形の反復や布の裾のような斜めに垂れ下がる縄、透けた繊維ガラスが形作る不揃いなフォルムなど、センシュアリティを醸し出す、完結というよりもルーズで開放された継続を彷彿とさせる。

ヘスの言辞で次のようなものがある。

「バックはバック

半球は半球

筒は筒

1 アートとは何であるか

2 緊張と自由

3 対抗する矛盾

4 抽象の物体

5 何かの象徴ではない

6 分離されているが親しい個人的なもの<sup>10)</sup>

ヘスは、脳腫瘍にて34歳で亡くなる年（1970年）にシンディ・ナムザに次のように語っていた。

「作成しているときには、材質や様式、それはどのような大きさか、広さをもつか、どのような位置取りをするか、天井からどう吊るすか、床にどのように置くかといった抽象的な性質のものと格闘しています。しかし、私はこうした抽象的で美的な点に関するイメージの全体性に重きを置いてはいないのです。むしろ全体的イメージとは、私と人生に関係

するものなのです<sup>11)</sup>。

こうしたヘスの志向は、象徴性の謎解きを含め、シュルレアリストか心理的抽象表現家だといった公的範疇に入れ込まれることに対してもあるためらいを示していた。

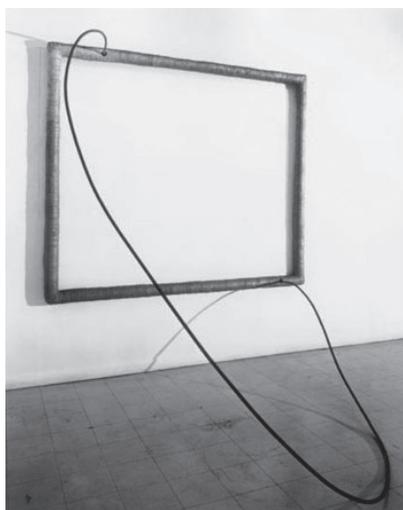
1960年代のミニマリズムの批評には、表現主義を抑える性質のある「写實的」な問題がヘスの作品にも通低しているのだ、というものもある。例えば、ヒルトン・クレイマーの「エキセントリック抽象主義<sup>12)</sup>」に関する批評には、ヘスの作品は隠喩的要素の代わりに「写実主義」の一般的な傾向によって構成されているというものがある<sup>13)</sup>。

1960年代のニューヨークのアートシーンでは、こうしたミニマリズムほか急激に公的言説によって認知された表現方法、概念が登場する。ヘスも、同じユダヤ系で強制収容所の記憶を喚起させるカール・アンドレや友人として交流が深かったソル・ルウィットといった空間アーティスト、プロセス・アートというカテゴリーにも入るヨーゼフ・ボイス、リチャード・セラ、ロバート・モリス、ドナルド・ジャッドといったミニマリズムの作品を作った人々と同時代の空気を感じて走っていたとも言えるだろう。またイタリアの貧しい芸術という意味であるアルテ・ポーヴェラの作品群とも類比され、ヘスの繊維ガラスやラテックスという柔らかな素材がそれ自体の不安定性と素材同士の相互作用によって日常が異化される様とも捉えられるとされている。

こうしたなか、ロバート・ピンカス=ウィッテンは1971年11月の『アート・フォーラム』誌において、ヘスの「ハングアップ（宙吊り）」という作品を通じた「エヴァ・ヘス—崇高さへのポスト・ミニマリズム」という批評をし、ポスト・ミニマリズムという名づけを行なった。ここでは、ドナルド・ジャッドやロバート・モリスといったミニマリストたちの作品

がどちらかというところ剥き出しの素材とプレハブ式の製作に見えるところに対し、ヘスはより装飾的で絵画的なアプローチだという見方があった。素材(マテリアル)との格闘によってそれを扱うなかで出口を見つけるというよりも、線描(ドローイング)に帰着し、そこから色彩や形、スケールや奥行きを決めていくという意味合いが強い。

ここで取り上げられている「ハングアップ(宙吊り)」(写真①)は、元夫で彫刻家のトム・ドイルとのヨーロッパでの製作から、アメリカに帰国してすぐに作られたもので、1966年のグラハム・ギャラリーでの「抽象の膨張/塞がれた表現主義」展において発表され、ヘスのその後の空間アートへの移行を表す作品であった。



写真①『宙吊り (hang up)』The art institute of chicago, courtesy of the Estate of Eva Hesse, Galerie Hanser & Wirth, zurich.

大きめの約2メートル四方の長方形で、コードによって包帯のようにぐるぐる巻きになった額縁があり、鋼鉄のチューブにアクリルを塗ったロープのようなものが対角線上に空間に垂れ下がっている。ここに至るまではかちっとした描線をイメージしていたが、固定

しないで垂れ下がるようにしたという。ヘスがよく口にする愚かさ(absurdity)や極端な感情(extreme feeling)が結実した、ナイーブで観念的な作品だという。

フェミニズム・アートの立場からも、空間を区切るがイメージを描出しない、予想外の対立と組み合わせによって誇張があり、実存主義からの移行で不条理や不安や葛藤の充満を多義的に表している、という批評がある。ここでは、ヘスは作者の痕跡を間接的に残すだけで、女を見えない未知の存在にしている、という<sup>14)</sup>。

つまり、様々なインタビューによるヘスの発言や、ルーシー・リバードによる最初のヘスの体系的な研究のなかにおいても、ヘスの心的傾向は古典的フロイト主義で解説しうるもので、性差と女の主体性を問いかけていたとしている。また、前衛芸術や前衛アーティストのモダニストの諸制度に対しても、特に挑戦を考えたわけではなく、その内側に入り込み、異質な意味を作り出していたとしている。神話や伝説に頼らず、完全に抽象的な私たちで女を扱っており、女の本質は見当たらないが、既にあるものとは別の新しく積極的な何かを作り出すことではなく、社会的に承認された意味を打破することで、多数の可能性を持つ異質な新しい空間を創り出すとしている。

ここで戻らなければならないことは、エドモンド・パークが論じるところの「崇高さ」がヘスの「ハングアップ(宙吊り)」やその他の作品に対する言辭として合っているのか、またそれが、ヘスは確かにシモーヌ・ド・ボーボワールの『第二の性』を読んでいるが、女性の主体性というフェミニズムのテーマを深化させるのか、それとも空間に迫り出すという意味の追究は写実主義との関わりにおいて主体性という問題系にのみ囲われていくの

だろうか、という問いかけを、同時代のポップという文化概念との対比で浮き彫りにするという点である。ポップは大量消費の時代背景を表すとともに、ダダイズムやシュルレアリズムの反因習の図示にも近似している。

ヘスの作品に特徴的に見られる点としてソフト・スカulptureがあるが、1965年の「リングアラウンド・アロウジー (Ringaround Arosie)」や「イシュタール (Ishtar)」、 「長き人生 (Long Life)」や、1967年の「図式 (schema)」や「その続き (sequel)」にそのまま現出しているサークル (circle)、つまり円形や軌道、循環、丸みや曲線といったモチーフは、時間の要素としてヘス自身によって捉えられている。神人擬人論でも幾何学でもなく、ましてや性的ほめかしでもなく、かなり抽象的なかたちとしてヘスは振り返っている。象徴性や幾何学理論において胸の形や、生命、永遠性を示唆していることは鑑賞者側からも批評としても読み取れるだろう。しかしヘスがそこに託している無意識の領域、そして中庸やノーマルや中心といった場所ではなくいつも極端さ (extremes) を見出しているのだという一つのモチーフには、秩序とカオス、繊細と固まり、巨大さと縮小といった、相反する要素の形式的な矛盾が現れている<sup>15)</sup>。

香川檀はドイツの1980年代や90年代にかけての立体作品や空間インスタレーションにおいて、記憶の想起にアートの主眼が置かれているとし、そこには第二次世界大戦下のヨーロッパにおけるナチスによるユダヤ人大量虐殺 (ホロコースト) についての歴史意識が、水面に浮上した想起の文化として語られているとする。想起のイメージ媒体として具象の絵画や彫刻ではなく、写真やインスタレーションが、たんに美術の様式上の問題というだけではなく、像と空間や場所のもつ本質的な変化に起因し、可視像そのものへの根本的な

懐疑を伴っており、ホロコーストという「語りえないもの」をめぐる表象不可能性を述べている<sup>16)</sup>。

香川はソル・ルウィットの「ブラック・フォーム」(1987) という黒い直方体の抽象彫刻の記念碑が持つ、ユダヤ人不在の視覚的メタファーに対し、それ自体で特定の歴史事象を指し示さないミニマルな幾何学的フォルムが、場所を移動して成立し得ていることについて、参照事項がない自己言及性が場所の喪失と連動しながら逆説的にモダニズムの普遍性を保証し、ユダヤ人をひとくくりにして抽象的な集合体にしてしまうことへの危惧を抱いている<sup>17)</sup>。

ではヘスの立体作品にも表象されていると見られるホロコーストの記憶は、過度な抽象性によってモダニズム様式に掠め取られてしまい、固有の記憶の徴づけなき忘却の彼方に至ってしまうのであろうか。

### 3. リアルを感じる

ヘスが「ハンガアップ (宙吊り)」(1966) から「愚かさ (absurdity)」と「極端な感情 (extreme feeling)」のアイディアが浮かんだと述べるように、この作品はひとつの分岐点に位置している。フレームが明るさから暗さまでグラデーションを醸し出すような色合いであり、その額縁の中の空虚と相まって、ゆったりと垂れ下がったロープが二次元と三次元の空間の緊張を示している。それは画像の無い像が、その表面から描かれたラインに沿って現実の空間に逃走しているという<sup>18)</sup>。

「私の (構成やかたちの美的様式についての) 観念は、今まで学び、教わったすべてのものごとについて反作用し、より異なったものを探そうとしています。もし何かが愚かであったのなら、それはよりもっと誇張され、

愚かであればあるほど反復されます」<sup>19)</sup>。

実際に、ヘスは愚かさの反復を引き受けていると自称し、格子柄や連続性の拡張、体系的進行といった算術的、非人称的決まりごとのあるミニマリズムの投影を改作し、川のせせらぎやのどを鳴らす音、遊戯の情感によって受け止められたような始まりの世界の混交の(分裂した)主体性を示しているという<sup>20)</sup>。

何よりも、ヘスは三次元作品に移行するまでの線画の期間において、数々の試みを行ない、「機械の素描 (machine drawings)」と呼ばれるに至る工場の部品の組み合わせと体内の有機的構成が入り混じったようなナンセンスだが明らかにハードな意思を持った作品群を生み出している。こうした営みが、夫とのヨーロッパでの製作生活の間において行なわれていたことも見逃してはならない。またヘスの家族関係に投影された影の部分をおイディプスの三角形による心的編成として捉えるすべよりも、子どもが幼い頃から欲望の諸対象や諸機械との間に結んだ家族的ではない関係の総体を持っている<sup>21)</sup> というアンチ・オイディプスの視点によってこそ、こうした機械の描画の流れにつながるだろう。

こうした傾向は、欲動のパラノイア的反復としてドナルド・ジャッドによって捉えられているような、草間弥生の同時期の作品との対比によって指摘される。単独の興味に惹かれた強迫的反復を表現している、と称される草間は、女性の主体性が置かれた「部分対象としてのアートの対象」の取り方として、何千ものマカロニを食べ、コーヒーを飲む強迫的消費がコンベヤーベルトに乗って進んでいる様を引き合いに出している。大量生産と消費のサイクルのなかで、無限に続く強迫的行為の先取りを過度な自動機械と見るアンディ・ウォーホルのマントラを響かせなが

ら、モダンアートのファロセントリズム (男根中心主義) を敢えて男性性のパフォーマンスをすることで、家父長制の幻想として乗り越えようとしているという<sup>22)</sup>。

そもそも、ミニマリズムやポップの置かれたモダンアートの脈絡には、一点限りのアウラを纏った手作業のもの造りの美的感覚とは異なり、既成の製品の配置や見せ方による観念的な論争を引き起こすレディメイドの捉え方が敷かれている。ハル・フォスターがヘスの「ハンゲアップ (宙吊り)」をも念頭に置きながらミニマリズムを論じるには、絵画でも彫刻でもない、むしろこうした直線的な歴史をいくらか解きほぐすような、慣習的・伝統的な限界を文字通りのフレーム (枠組み) として乗り越える可能性を、対象の創造によって行なうというものだった。そこには、幻影と意図のあいだの明確な推測があり、ミニマリズムの現象学的な説明として、時間と空間が裂けがたく結びついていた。たとえば、現象学的な見方がデカルトの「我、思う」の理想主義を切り崩す面があるとともに、ミニマリズムも抽象表現主義者の「我、表現する」の実存性を切り崩すのだが、どちらも「我、感ずる」に置き換えられ、意味を主体に埋め込むままにさせておくという。あくまでも、意味するところのものの構成的な分析を行なうという。

それはまた、ミニマリズムにおいて単一で相称的な対象の現前による、身体への新たな関心が生まれたことにもよる。現前の暗示することには、新たな知覚 (perception) と主体の関係が喚起される可能性がある。ただ、そこには問題もあり、ミニマリズムが知覚 (perception) を現象学的用語で見出すのは、いわば歴史や言語やセクシュアリティや権力の前か外側であるということである。つまり、それはギャラリーや美術館をイデオロギー装

置としてみなすほどには、主体を象徴秩序に位置づけられた性化した身体とみなすことはないという<sup>23)</sup>。

ヘスには「心拍性無秩序 (Metronomic Irregularity)」(1966) という三バージョンの作品群と、「ライトアフター (Right After)」という綱に繊維ガラスがかぶさった作品があり、どちらもジャクソン・ポロックのドリップ・ペインティングの影響を受け、それを三次元的手段によって為したものだという評がある。ここに、有機的編成が崇高さに至った面を見出すのか、それとも象徴や身体の部分としての形がないままの身体性を含意するのか、といった問いかけが備えられる。

「心拍性無秩序 (Metronomic Irregularity)」は、ドナルド・ジャッドやカール・アンドレのようなハードな尖りを見せるミニマリズムの作品と比べて、「有機的 (organic)」という形容をされ、ミニマリズムそれ自体のなかである傾向を劇化しているものである。「象徴的 (symbolic)」でありながら、そのような「象徴的 (symbolic)」な形による抵抗を表している。特に、精神分析において象徴秩序を通じて喪失 (loss) と捉えられるエコノミーは、ヘスの物質性のなかでどのように表されているのだろうか、あるいは表されていないのだろうか。

ソル・ルウィットやカール・アンドレなどが描くハードな表面の「男性性 (masculine)」に対してヘスの作品には「女性性 (feminine)」の様相が指摘される。しかしヘスが用いる電気メッキの鋼鉄やアルミニウムや他の製造材などの素材そのものはハードな外面があるが、それ自体では精力的な男らしさといった象徴とはならない。ブライオニー・フィアによると、図像の象徴としての形や素材は、直接にそこにはない実体の或る主体に行き着くという。ヘスは、「ライトアフター

(Right After)」について「たいしたことはない (big nothing)」という感覚を表していることを好んでいたそうだが、身体の含意が純粹な否定性に向かうのではなく、ある種の余白 (blankness) を示しているとも言えるだろう<sup>24)</sup>。

こうした余白 (blankness) は、文字通りにフレーム (額縁) から境界を伝って迫り出した「ハングアップ (宙吊り)」にも表されるが、「心拍性無秩序 (Metronomic Irregularity) II」では、塗装した木板とその間の変容した空間があり、そこには垂直に掛けられ、綿で覆われたワイヤーが波打っている。こうした水平や垂直、置換や余白といった空間概念はどのように考えたらよいのだろうか。

対馬美千子はヘスの数々の立体作品を、「数え切れないほどに可動する境界線の東」という言辞に近いものとして示している。「心拍性無秩序 (Metronomic Irregularity)」の三作品も無数に絡まりあった線描は、過度なまでのコミュニケーションを創出し、「エリア (area)」(1968) や「増大 (augment)」(1968) といったラテックスが素材の敷布らしき物体が包み込まれたり、ほどかれたり、重なり合わされたりが反復されてかたちづくられている境界線の可動を表す作品へとつながっているという。やはりヘス自身が「不条理／愚かさ (absurdity)」と呼ぶものにも言及し、極端に相反するものや矛盾する現象が同時に存在していることに、この境界を類比させている<sup>25)</sup>。

「エリア (area)」は、まさに敷布が壁に対して座っているようであり、七枚のユニットがその前の床に伸びており、滑稽ではあるがゆったりと心地よい様を示している。壁、カーテン、窓、扉、天窓、スカートといった空間を区切りながら包み込むような三次元の境界は、対馬の言辞によると、境界それ自体が曖昧さを

含みこみ、現れたと思うと消滅し、形づくられたら溶解し、まるで裏切りのごとくみせかけや暴露を含みこむものでもあるという。

ヘスが「ハンゲアップ (宙吊り)」と「心拍性無秩序 (Metronomic Irregularity)」を完成させて「エキセントリックな抽象」展に臨むあいだの1966年の夏の時期、長年患っていた父が亡くなった。そこには10歳で母を失ったヘスの複雑な個人史が幾重にもこだましているとも言えるだろう。現実の喪失と哀悼が作品に投影されているとはうかがい知ることにはできないが、余白 (blankness) の比喻には、不可視性と欠如 (lack) というメラニー・クラインやジュリア・クリスティヴァが論じたところによる、少年の去勢不安に類似した女兒の母の身体の棄却というある意味での崇高さに近似するサディスティックな欲望を退け、こうした象徴秩序の言語構造に対峙し、償う意味の空間が広げられているといえよう<sup>26)</sup>。

#### 4. 非物質性の空間

空間とは建物や置かれた物の隅や隙間を表わすのか、それとも空間自体が建物などを包み込むのか、といった問いを投げかける小栗沙弥子の作品がある。グラシン紙という一種の方眼紙である薄く透明に近い紙から成り立つ、注意深く見なければ見落としてしまうような四角が組み合わせられた薄いピンク色の立体作品。いやむしろ普段いかに眼を向けていないのか、ということに気付かされるような場所にたたずんでおり、これは何かと思わず聞きたくなくなってしまうと言ったほうがよいだろう。この展示は、昔の体育館だった場所が公共施設になったため、ステージらしき前面の片隅にある高い場所の隙間など、誰も気付かないようなところにあった。

ガストン・バシュラールは次のように述べる。「家のすべての片隅、部屋のすべての角、

われわれが身をひそめ、からだをちぢめていたいとねがう一切の奥まった片隅の空間は、想像力にとっては一つの孤独であり、すなわち部屋の胚種、家の胚種である」<sup>27)</sup>。木に掛けられた巣のような空気を感じるものであれ、軟体動物のように石のなかにかたくはめ込まれた生命体の象徴であれ、空想的な内密や粗野な内密を探索するということにバシュラールは巣や貝殻を示しているのだが、ここで片隅が孤独というのは、まったく的肉体的な自己への収縮はすでに拒絶のしるしがあるからだという。生きられる片隅は生を拒絶し、生を抑制し、生を隠す。片隅において人は自分に語りかけたりせず、沈黙考の姿勢を思いつく場所となり、一種の避難所の面影があるという。

小栗は、日本画から版画へと制作を移り変わりながら、大きさや画材などの平面の制限に不自由さを感じ、無規定で曖昧な空間に広がり求めていったという。空間にはその代わりに、吊り下げるといった動作や、モノを建てるといった作業が伴い、必然的に重力との関係を意識せざるを得ない。こうした空間への始まりには、家の平面図をベースにして紙で空間に家を建てるということがあったという。

私たちが普段しているものの捉え方や考え方は二次元に基づいている。図面も文章も、写真も映像も、一次的なフレームワークは平面の次元に基づき、意識の在り様を規定している。しかし、同時に三次元との交差を経験しているとも言えることができる。

また小栗の作品には、身の回りにあるようなもの、道で拾ったもの、ホームセンターで仕入れたもの、友人のメモなど生活圏内にある材料が使われている。特にガムなどは、道端に落ちており、落とされて踏まれたりして決して意図的に仕立て上げられた形はしてい

ない、捨てられるものの代表とも言うべきものだ。こうしたナチュラルなかたちであるものをそのまま作品にすることでフォーマルなものとする。ガムを包む銀の包装紙を敷き詰めた作品も、壁と見まがうようにさりげない。

2010年のあいちトリエンナーレにおいて小栗は、名古屋市の長者町界隈の古い商店の家屋のなかで探し出した絵葉書の額をそのまま使用したり、窓のそばに吸い付くようなかたちで紙類がふくらみを持つような作品があったり、決してその場の空間を変わせろのではなくそこにあるものを生かすようにしていた。まるで紙やテープなどがその場の形になった時の「くしゃっ」という音や質感を伴いながら静謐な時間の流れの中で生き続けているように、生息していることが分かる作品群である。

このように小栗の作品によって私たちは三次元に広がりを持ち、二次元にまた戻ってくる過程をスローモーションで垣間見ることができるようだ。実際に2004年に岐阜駅で行ったインスタレーションは、より直接的に三次元でのセッションであったと言えることができるだろう。小栗はギャラリーでの展示でも観客が持って帰ることが自由なフリーペーパーを置いているが、岐阜駅でも実際のフリーペーパーを置くボックスに彼女の作品のフリーペーパーが置かれていた。街の中では商業目的や営利目的のフリーペーパーであるが、持って帰る人は情報を得た後はその紙を捨てるのが予想されている。小栗の作品のフリーペーパーは全て彼女自身の個人的な写真や文面でできており、駅のような不特定の大多数のなかでそのような個人をどのように誰が見つけ出すのだろうか、という問いがたてられる。またそのボックスの横に立てかけておいた『探してください』という手書きの看板が物議をかもし。近辺にある交番に「誰を

探すのか？」という多数の問い合わせが来たため、看板を別の場所へ移すことになった。「ご自由におとりください」という看板にできなかったことも、関係しているのかもしれないが、むしろ個人の行為の判断に文字による情報がいかに係わっているかを示しているようだ。フリーペーパー自体の減り具合は少なかったと小栗は述べているが、そこで持っていった人はどのようにそのフリーペーパーと向き合ったのだろうか。もしかしたらコレクションの一つにしている人もいるのかもしれない。

ちょうど多くのアーティストが限られた時間と空間内でその場で自分自身が媒体となって参加者や子どもが作品を作る過程を示すワークショップという様式があるが、作者自身の主張という意味合いは薄れ、小栗の述べる言葉によると、「自然」と「無意識」の手という三次元の延長とつながりが濃い。

環境を考えると、自然の保全や自然エネルギーの活用、また自然環境に出でて地域の景観との関わりでアートを行なうという或る意味において機能的・実用的なアプローチからなかなか逃れることはできない。そのときに、小栗の作品ほど「身をひそめる」という存在の経験を喚起されるものはないと思うが、先ほどのバシュラルの「片隅」の思考にある如く、孤独の事物を思い起こすという空間の夢想こそがまさにエコロジカルな思考でもあるのではないか。

空間の比喩がトニ・モリスンのようなフェミニストの書き物に散りばめられているということは、存在の空間がそのまま一人称の自己という問いにつながり、これは決して自己に閉じこもる人間の Cogito ではなく、出現の Cogito となる。バシュラルの想像力の「ミニチュール」も、内外の展望の逆転や、つかの間の逆転、人を魅了する逆転などが空間

にあふれ出す。小さな紙の家が、幼年時代へと連れ戻し、拡大鏡によって植物の細部に入り込める。これは、対立の弁証法の論理的法則によるのではなく、一切の大小の拘束からの解放であり、世界を全く新奇なものとして捉えるという<sup>28)</sup>。

ヘスの作品には、「いくつか (Several)」（1965）や「長き人生 (long life)」（1965）、「イシュタール (Ishtar)」（1965）、「インジミネイト (Ingiminate)」（1965）や「トータルゼロ (total zero)」（1966）といったいくらかの性的含意があるゆえに、その大きさや形相によって滑稽な印象を生むものがある。その多くが、ヘスが素材としてその時期に精巧に用いるようになった自家製の紙粘土などで出来ており、ソーセージやブーメラン、瓢箪や括られたペニスなどと形容される。どれも持ち抱えるほどのヘスと等身大の大きさのため、かえっておかしみが引き出されている。なかでも「インジミネイト (Ingiminate)」は、二つのソーセージに似た形にエナメルが吹きかけられ、縄が巻かれた黒い様相であり、それぞれが医療用の黒いゴムのホースでつながって縄跳びの縄のようである。このユーモアは機械の素描に緊密な関係があり、極度に切り詰められたこうした形が予想外の展開を生んだ。インジミネイト (Ingiminate) とは、受精 (inseminate)、散布 (disseminate)、発芽 (germinate) をもじった意味に深みのある名称となっており、植物的比喻とともにディアスポラというユダヤ人離散の含意も読み取ることできるであろう。

さらに、この作品にはミッシェル・カルージュの『独身者の機械』<sup>29)</sup> のなかで描かれるマルシェル・デュシャンの機械装置のガラス作品やフランツ・カフカの『変身』の投影として、性、刑罰、罪、病理学、スポーツ、美術、演劇、未来予測といった一連の視座のな

かで貫かれる一種の神話の屈折へのユーモアを交えたひとつの応答としても見ることができる。香川檀はファシズムの過去を表象するときの欲望のあり方として、この「独身者の機械」を対象関係の心理的トポスとする。それを兵士の男たちの「身体甲冑」と読み解き、亡霊的権力への審美的接近として人間を捨象した大きな物語への偏愛があるとしている。その対極として身近なものを採集し、痕跡を保とうとする人類学のフィールドワーク的作業のあるアートをも見ている<sup>30)</sup>。

またヘスには、発病した年に壊してしまった「長き人生 (long life)」という作品がある。掃除機か、もしくは恐竜か、はたまた地球かという印象を持たれる作品であるが、大きなビーチボールにぴっちりコードが巻きつけられ、その天頂からこれもコードが巻きつけられたホースがだらりと床に垂れ下がりながら壁まで続いている。球は黒色であり、ホースは黒から薄い灰色のグラデーションとなっている。そのホースがへその緒のように見えてしまうところが題名とあいまって想像が膨らむが、身体のエゴというよりも、新しいセクシュアリティという意味にもとれるだろう。

## 5. 自己とイメージの物質性

### — 愚かさ宿る夢

ヘスには愚かさ (absurdity) の反復というモチーフがあり、大胆に同じような形が繰り返される。「増加 (accession)」（1967）は、様々な大きさの5つのバージョンになる箱型の作品である。アルミニウムの格子状の立方体の網目には、内側に向かって細いゴムのホースが幾千にも突き出している。この網目はすべてがこのホースによってふさがっており、ひっそりとした外からは一見して編みこみが為されているようだが、隠された内側はその

ホースがところ狭しと生えていることに驚嘆する。これは、ニューヨークのダウントウンのメタル工場でそこの作業員と楽しみながら作ったものであり、3万670個もの穴にビニルホースを通して完成させたという。

この作品がミルウォーキーアートセンターやシカゴ現代美術館で展示された時に、人々は「オプション」と称してなかに入ったり、壊したりしたという。「増加 (accession)」とは、何かを付け加えることでより増していくという意味で、内側と外側との対比が鮮明に浮き出た、ヘスによると輝きのある大切な作品と述べているものでもある。このように触れてみたいと思う質感と覗き込むような視覚には、不気味さと面白さの両方がかき立てられるようだ。実際にヘスは意地悪女の視点 (cat's eyes) で作ったという。

1967年の夏はヘスにとってこれまでの古い考え方と最近の傷跡 (離婚と父が亡くなったこと) から解放を試みた重要な時期であり、長かった髪をかなり短いショートカットにして新鮮なイメージを醸し出した。またニューヨークの小さなロフトで生活と作業をしていたことも、ヘスの精神の風景を見るについて安定をもたらした面があるのだろう<sup>31)</sup>。

この1967年の夏から取り組んだ作品に、「19の反復 (Repetition Nineteen)」の三バージョンがある。彼女は、ガスについて何か試してみたいとしてホースが出ているバケツの素描をし始めていた。四角いバケツや丸いバケツやゴムのホースで幾度も試作品を作り出していたが、より薄い素材で背が高くなった19個の円筒をランダムに並べることにした。

ヘスは、1936年に生まれてから二年後、姉とともにユダヤ系の子どもの虐殺の危険のため、アムステルダムの叔父のところに行くように列車に乗せられた。だがそれも叶わず、カトリックのホームに入ったが、病気が

ちだったヘスは姉と離れて病院に入れられたという。父と母はドイツの何処かで身を潜めて暮らしていたが、その後子どもたちを連れようとアムステルダムに行った。しかしそこではうまくいかず、なんとかヘスたちを連れてイギリスに渡った。アムステルダムの叔父夫婦は強制収容所で最後を迎えたという。その後ヘスたち家族は、父の従兄弟で貿易会社をしていた人を頼りながらニューヨークに渡った。1939年の夏だったという。ニューヨークでも最初に棲んだ場所はナチの政党が目と鼻の先にいたところだったらしく、従兄弟が別の場所に住居を捜してくれた。父はドイツでは弁護士であったが、アメリカに来てから保険ブローカーの仕事をし始めようとしていた。母はアートの勉強をしていたが、常に身体の具合が悪く、入院と退院を繰り返していた。その頃のヘスはある恐れとともに夜を孤独に過ごしていたという。母はそこにいるようでまるでいないような状況だった。ヘスが最後に母を見たのは精神科医とその妻とともに生活をしている様子だったが、その医者は母に離婚をするように勧め、彼女と恋に落ちたという。その後父はヘスと同じエヴァという名前の女性と再婚したが、ヘスは彼女をビッチ (bitch) と呼び、嫌っていた。こうしたことを語ったシンディ・ナムゼとのインタビューでヘスは既に発病していたが、奇妙なことに継母もヘスが入院する日のちょうど二年前に同じ病気で同じ名前と同じ医者にかかっていたという。姉は健康的だったようだが、父も15年以上も心臓を患い、ヘスの生活でノーマルだと呼べるものは無かったという。また、父とは静かながらかなり近い間柄であり、毎夜ベッドサイドに来て「私たちは貧しくはならないから、誰も捕まえには来ないから」と呪文のように唱えていたという。ヘスは家ではいつも怯えて落ち着く場はな

かったと述べる<sup>32)</sup>。

こうしたヘスの背景を鑑みると、「19の反復 (Repetition Nineteen)」(写真②)においてガスを何とかしたいという着想から来ているのは、強制収容所のガス室のイメージが投影されているのかもしれない。まず1967年の秋の第一の作品は、アルミの板の上に粘土と接着剤とポリエチレン製の樹脂で形作られた細長くクリーム色の19個のバケツだった。ゴムのホースは既に消えていた。「この可能性は限りない」とヘスが述べているように、その後は色彩と透明度を変化させようとしていた。こうして「19の反復 (Repetition Nineteen)」は、メタルや乳化ゴムを試してみながら、そのコンセプトと色においてあった柔らかさ (softness) を保つために、繊維ガラスに行き着いたのだった。素材の薄い黄ばんだ透明なガラスは、窪んだ円柱となり、それぞれに不揃いのまま配列されている。まるで整列した子どもか、囚人か、植生した若木か、個々がそれぞれに息づいている。光の加減によって揺れ映る影が、ガス室によって亡くなった人々の魂の浄化を思わせる<sup>33)</sup>。



写真②『19の反復 (repetition nineteen)』The museum of modern art, courtesy of the Estate of Eva Hesse, Galerie Hanser & Wirth, zurich

「偶発性 (contingent)」(1969) (写真③) は、1970年の5月に「アートフォーラム」という

美術雑誌の表紙を飾ったため、一躍ヘスの名を知らしめた作品である。ロザリンド・クラウスによると、1960年代の美術界のフォルマリズム<sup>34)</sup>の言説のなかに、物質の素材そのものの表現によって挑んだという<sup>35)</sup>。



写真③『偶発性 (contingent)』National Gallery of Australia, Canberra, courtesy of the Estate of Eva Hesse, Galerie Hanser & Wirth, zurich

1968年の11月に着手したが、素描やスケッチや思索をしながら、ガーゼの布の上下に繊維ガラスをつなげて天井から吊るすという発想が生まれた。無秩序だが、威圧的ではない、むしろ無口なたたずまいを表しているという。作成途中のヘスのメモを見ると<sup>36)</sup>、発病して入院を繰り返しながら、教えていた美術学校の生徒や友人や助手を志願してくれた人たちの助けを借りながら、何か流れのあるもの、近づいているもの、遠くにあるもの、空気を含んだ繊細で壊れやすいものを着想している。まるで洗濯物が風に揺れている様を想像するごとく、8枚の繊維ガラスとガーゼ布がその形や生地の薄黄色の変化によって波を描くように見える。

むせ返るような増殖や反復によって窒息しそうになっている現代社会の様相にとって、この「19の反復 (Repetition Nineteen)」と「偶

発性 (contingent)」の二作品は、風を通し、揺らぎのある静謐さのなかに不可視のものを想像するすべを教えてくれているようである。

## 6. おわりに

2009年の5月から2011年2月までパリのポンピドゥーセンターで開催された『彼女たち@ポンピドゥーセンター』展では、200人以上の女性アーティストの約500点が展示され、もちろんのこと「フェミニン」には決して限定はされず、女性というカテゴリーをも疑問に附す作品が多く並び、そこでは草間弥生の作品の隣にエヴァ・ヘスの「無題Untitled (7つの柱Seven Poles)」(1970)という亡くなる直前に作成していた最後の作品が展示されていた。アルミのワイヤーで土台を作りながら、樹脂と繊維ガラスとポリエチレンで固め、二メートル半ほどずっとと空へ伸びていく毛虫か芋虫のような様相である。

機械の素描を繰り返すことで空間に迫り出す手法を見つけ、マテリアル(素材)のなかに色彩やセンシュアリティや質感や容形を見出したヘスの行き着いた先は、別の身体になることだったのではないか。

崇高さが、苦と危険の観念を生み出すもの、何らかの意味で恐ろしい感じを与えるもの、もしくは恐るべき対象物と関わりあって恐怖に類似した仕方で作用し、それゆえに心が感じうる最も強力な情緒を生み出すものによるとしたら<sup>37)</sup>、ヘスの作品群は、空間を威圧したり制圧したりする類のものではなく、むしろ空間に流れを作り、懐かしい色合いが遠近を醸し出し、緻密さが空気の中で揺れている、生々しくはない静止のなかに動きがあるような、崇高さを通じて生み出した新しい世界なのではないだろうか。またそこここに散りばめられているウィットに富んだいくつかの仕掛けは、相手を貶めようとしてしっぺ返

しをくらった類のものではなく、楽しみながらヘスの世界に参加しうる、暖かさが滲み出る手探りでの呼びかけであろう。

空間とは、自己をフィクション化することでアイデンティティを固定せずに開いていく場を可能にする。それは、強迫的なまでの痕跡の可視化追及に対し、目に見えないものとの交信をも可能にする。ヘスの「偶発性 (contingent)」に注がれる眼差しが、親近の距離において他者の訪れを感じさせるのなら、「意識化」とは別の次元の「いまここ」における他者との邂逅の実現である。二次元では一方的な発信か、情報収集といったかたちのみだったために出遭い損ねていたのであるなら、三次元では相当な限り、自己認識や自らがコントロール不可能な記憶とともに、脱自的な主体にならない限り他者には出遭えないということを思い知らされるだろう。

現実から引用されてきた物質は、そのコンテキストを変化させることで新たな意味を生み出し、空間を変容する。その仕掛けに限りない想像力を膨らませることは、差異を邂逅として見出す一つの道筋になるに違いない。

## 【注】

- 1) 長谷川祐子『女の子のための現代アート入門—MOTコレクションを中心に』淡交社2010年、110-114頁
- 2) Drucilla Cornell, *Beyond Accommodation-ethical feminism, deconstruction, and the law*, second edition, 1999, pxxxii (ドゥルシラ・コーネル 仲正昌樹監訳『脱構築と法—適応の彼方へ』御茶の水書房、2003年)
- 3) Virginia Woolf, *A rooms of one's own and Three Guineas*, Oxford University Press 1992/1998, p130
- 4) Virginia Woolf, *Ibid*, p88
- 5) Doreen Massy, *Space, place, and Gender*, Polity Press, 1994, pp5-7
- 6) Doreen Massy, *Ibid*, pp255-258
- 7) Maggie Humm, *SIGNS*, Winter 2003, pp645-661

- 8) イーファー・トゥアン, 小野有五・阿部一訳『トポフィリア』ちくま学芸文庫, 2008年, 215頁
- 9) Vanessa Corby, *EVA HESSE-longing, belonging and displacement*, I.B.TAURIS, 2010, pp141-155
- 10) Women Artists, elles@centrepompidou, p149
- 11) Cindy Nemser, A conversation with Eva Hesse, (October Files, *EVA HESSE*, TheMIT Press, 2002) p6
- 12) 「エクセントリック抽象主義」とは, ルーシー・リパードが1966年秋に企画したフィッシュバツハギャラリーの展覧会の名称から来ている。その後のポストミニマリズム, プロセスアートやアンチフォームの流れを導く企画だった。
- 13) Briony Fer, (October Files, *EVA HESSE*, TheMIT Press, 2002) p75
- 14) ロジカ・パーカー／グリゼルダ・ポロック, 萩原弘子訳『女・アート・イデオロギー—フェミニストが読みなおす芸術表現の歴史』新水社, 1992年, 234-240頁
- 15) Cindy Namser, Ibid, P9
- 16) 香川檀『想起のかたち—記憶アートの歴史意識』2012年水声社, 36頁
- 17) 香川檀, 前掲書, p102
- 18) Lucy Lippard, *EVA HESSE*, DA CAPO PRESS, (1976/1992) p56
- 19) Hesse's saying 1970, Rosalind Kraus, (October Files, *EVA HESSE*, TheMIT Press, 2002) p49
- 20) Rosalind Kraus, Ibid, p49
- 21) ジル・ドゥルーズ+フェリックス・ガタリ著, 宇野邦一訳『アンチ・オイディプス—資本主義と分裂症・上』河出書房新社, 2006年, 93頁
- 22) Mignon Nixon, (October Files, *EVA HESSE*, TheMIT Press, 2002) p202
- 23) Hal foster “*The Return of the Real*” The MIT Press, 1996, pp35-68
- 24) Briony Fer, (October Files, *EVA HESSE*, TheMIT Press, 2002) pp57-74
- 25) Michiko Tsushima, *The Space of Vacillation*, Peter Lang, 2003, p25
- 26) 『メラニー・クライン著作集2, 児童の精神分析』衣笠隆幸訳, 誠信書房, 1997年, 246-250頁, 277-285頁, ジュリア・クリスティヴァ著, 原田邦夫訳『詩的言語の革命』勁草書房, 1991年, 154-173頁
- 27) ガストン・パシュラール, 岩村行雄訳『空間の詩学』ちくま学芸文庫, 2002年, 240頁
- 28) ガストン・パシュラール, 前掲書, 262-270頁
- 29) ミッシェル・カルージュ, 高山宏・森永徹訳『独身者の機械—未来のイヴ, さえも』ありな書房, 1991年, 35-67頁
- 30) 香川檀, 前掲書, pp189-200
- 31) Lucy Lippard, Ibid, pp102-105
- 32) Cindy Namser, (October Files, *EVA HESSE*, TheMIT Press, 2002) pp1-2
- 33) Lucy Lippard, Ibid, pp106-111
- 34) フォルマリズムは, クレメント・グリーンバーグという同時代の批評家の強い影響力のもと, 芸術の自律性という概念, 線描, 色彩, 質感などの統一性を一定の形式として重んじる傾向がある。
- 35) Rosalind Kraus, (October Files, *EVA HESSE*, TheMIT Press, 2002) p28
- 36) Lucy Lippard, Ibid, p165
- 37) エドモンド・バーク, 中野好之訳『崇高と美の観念の起源』みすず書房, 1999年, p43