

水辺

その場所を、私は密かに「わたしの水辺」と呼んでいた。

いつもそばにあった、わたしの水辺。

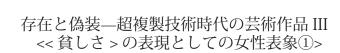
「みずうみ」SM パネル アクリル絵具 2018 年

いつの間にか、土で埋められてなくなってしまった。

もうそこで、水面に映る青空を見られない。

ずっとそこに、あると思っていた小さな水辺。

寺澤真佑美 Mayumi Terasawa 1984 年生まれ 日々の生活のなかでマイペースに制作している。



服部洋介

てきたのである。



「視る」という〈暴力〉と、「視られる」という〈被-暴力〉の間にあ る奇妙な権力関係を分析することは、『存在と偽装』のそもそものテー マであった。フーコーの区分によれば、それは、〈能動的で主体的なもの〉 と、〈受動的で客体的なもの〉という二項対立によって表現される社会 秩序と結びついている(\*1)。それは、男性が支配する社会においては、 成年男性が勃起し、自らの性器を劣位にある他者(長らく女性のほか、 若年の男性もその対象に含まれた)の身体に挿入する権力という端的な 形で表象される、といわれる。社会における性的な主体は成年男性であ り、それ以外のものは性的客体、つまり欲望の対象として欲望の主体に 従属するものとして位置づけられてきたというのである。したがって、 〈視る者〉とは成年男性のことであり、それ以外の者は〈視られる者〉 として、〈視る者〉の視線によって一方的に表象され、自身の手で自身 を記述する権利を奪われてきた、ということになる。「『男によって書か れた女についての表象』は、女についてどんな『事実』も伝えないが、 男が女について何を考え何を幻想しているかについての男の観念につい ては雄弁に語る」(上野千鶴子)(\*2)といわれるゆえんである。そこで、 あるフェミニズムの流儀においては、女性をセクシュアルな存在として 描くことを拒絶しようとする動向を生じることになる。ジェレミー・ウィ ルソンは、米国におけるフェミニスト美術について、次のように俯瞰す

何世紀ものあいだ、美術館の壁や美術の物語から閉め出されてきた 女性美術家たちの失われた歴史を埋めるため、現代のフェミニスト美 術では焦点が変わっている。女性の形や容姿はもう男性のためのテー マではなく、ニュートラルな主題でさえなくなった。ジュディ・シカ ゴ、ルイス・ブルジョワ、最近ではヘレン・チャドウィックらは生物 学的、心理学的、社会学的な研究の場として女性を探求しはじめた。 官能性は抑えられ、男性支配にたいする脅威としてふたたび現れた。 女性の身体と精神は男性ののぞき趣味的楽しみのテーマではなくな り、科学的ともいうべき探求の主題となった。ヘンリー・ムーアの彫 刻に見られるような、伝統的な(男性の)母子関係の見方による感傷 性は、メアリー・ケリーのような詳細な社会学的、文化人類学的なア プローチに変わった。(\*3)

このようにして、支配される側として規定された女性たちは、貶めら れた〈裸体〉として、男性たちの視線によって、くりかえし、レイプ的 に表象され続けてきた、というのである。フェミニストは、そのように 規定された女性の〈役割〉に異議を申し立てる。それはそれでもっとも なことのように思われる。

「裸にするということは、十全な意味をもつ文明の見地から眺めるな らば、少なくとも危険性の少ない殺人の等価物である」(\*4)というバ タイユの定式に照らせば、〈裸体〉として表象されるものは、いわば生 から見放され、貶められ、モノのように扱われるナニか、ということに なるであろう。裸にされるもの、それは〈支配する者〉ではなくて〈さ れる者〉である。この定式にもとづき、裸体化される者は〈支配される 者〉の側にあり、暴力の被害者であるとする〈視線〉が一つの立場を形 成してきた。あるものを裸体として表象することは、そのあるものをモ



ノのように扱い、そのあるものへの差別や迫害に加担することと考えられ

この場合、長く有効とされてきたのは、〈支配する者=男性〉〈される者

=女性〉という図式であった。そして、支配側の男性が、女性を裸体とし

て表象すること、とりわけ性欲の対象として一方的に表象することは、支

配者側の、その支配されるあるものに対する特権の行使であり、女性の裸

体を性的な〈表象〉として消費することは、女性を男権側の〈視線〉にお

いて画定することにほかならず、男性支配の上に成り立つ一つの暴力であ

る、とされてきたのである。あるものの〈表象〉を消費するためには、そ

の〈消費する者〉が〈消費される者〉に対して、社会的・経済的に優位な

立場を占めていなくてはならない。つまり、男性視線の女性表象が大量に

生み出され、当の女性自体を不可視の〈不在〉へと追いやるのは、男性社

男性の裸体が、あらゆるメディアにおいてマージナルなものに留め置か

れているのとは対照的に、被支配者としての女性の裸体は、その表象され

るということにおいて男性のそれよりもはるかにメジャーなものである。

「裸婦=ヌード」という言い方はあっても、「裸夫」という言い方はない(わ

ざわざ断って「男性ヌード」などと呼ぶこともある)。これは奇妙な転倒

である。男性の裸体は、あたかも表象することを禁じられた聖像のようで

ある。これは、男性優位のヘテロセクシズムに基づく社会において、男性

の裸体が女性のそれほどには需要をもたなかったことを意味するように思

われる。(\*5)。また、男性優位の社会において、男性自身が〈視られる側〉

〈挿入される側〉へと転落すること(つまり男娼となること)が、もとも

と性的な客体として位置づけられていた女性が娼婦となるよりも大きな社

である。反対に、被支配者が支配者を勝手に表象することは、通常は許さ

れない。かつての「菊のカーテン」がそうであったように、最高の権威者

である天皇は、公共世界においては〈不在〉として示されるか、そうでな

ければ御真影のような定まった形式でしか表象されることを許されなかっ

た。柳亭種彦が『偐紫田舎源氏』(1842)を書いたとき、大奥をモデルに

作品を書いたと因縁をつけられ筆を折らされたのも、つまるところ、日本

の統治者である将軍を勝手に表象したことを咎められたものであった。つ

一方で支配者は、被支配者の実体を自分たちにとって都合のよい表象に

まり、〈表象=消費〉しえないところをもって、その人が尊貴であるとい

置き換え、モノのように消費することができる。男性社会において女性を

表象しようとすれば、「女性の役割を男に隷属させ、セックスを描かせよ

うとする主流派」に迎合することを余儀なくされる、と笙野頼子は言った。

収奪する側が女性に求めるのは「妻、母、娼婦」ばかりで、とどのつまり、

そこから外れた女性表象に社会性が付与されることはないというのである

(\*7)。このような形で、被支配者の表象は、支配者側の欲望を反映する

形で価値の転倒をもたらす。ここで裸体として表象されるものは、女性の

〈性〉ではなくて〈性暴力〉だと笙野は指摘する(\*8)。つまり〈性暴力〉

こそが、社会における女性表象を価値化し、当の女性自体を脱価値化して

いるのである。男性の裸体が商品とはなりえず、もっぱら女性の裸体に商

品価値が集中することになったのもそのためである。これは単に、成年男

性に性的客体としての魅力が乏しかったことを意味するものではない。現

に、近代に登場したゲイにおいては、成年男性同士の間で対等な性的関係

が結ばれる。前近代においてこのようなことが許容されなかったのは、成

年の男性が性的な客体となることをタブー視する観念があったためと考え

られている。それは男性優位の年齢秩序を動揺させるものであるからだ。

中世、鴨川の不課税地帯に逃げ込んで被差別民のコミュニティを形成した

河原者たちが生活の手段としたのが、売春と芸能であった。ところが、上

のような理由で、男権社会にあって売春で稼ぐことができるのは女性だけ

女性が、貧しく卑しい、蔑まれるべきものであるという、男性による差別

的視線を自ら再表象するものであり、男性がカネと権力にものをいわせて

女性たちに強制したこの画定に迎合するものであると糾弾されてきた。そ

れは売春と同じで、形骸化した〈性的自己決定〉にもとづく選択であると

される場合が少なくない。「女性の賃金が男性に比べて不当に低い現状で、

ほとんど唯一の高賃金を得られる売春を〔職業として〕選んだとして、そ

れは本当に〝自由意思〟による選択と言えるのか」という議論は、その一

つの典型である(\*10)。金早雪は、この問題を「よしんば〔男性が女性を〕

買う自由があるとしても、売る側が同じく自由な経済主体であるとは限ら

ない。古今東西、こと売春業においては、自発的で自由な性労働者だけで

売り手が構成されたことは一度もなく、売春業界はなべて古典主義的搾取

このような事情から、女性が自らの裸体を呈示するということは、当の

であったから、男性は芸能で生きていかなくてはならなかった(\*9)。

被支配者の表象を消費することができるのは、ほとんどの場合、支配者

会的非難を受けた(\*6)のも、同じ理由によるものと思われる。

会に特有の現象ということになるのである。

うことが示されるのである。

寺澤真佑美

大きなトピックスよりも 他愛のないことを

言葉で私を抱きしめることはできない

言葉で私を抱きしめることはできない

行き止まりは 元の位置に戻らないと 先へは進めない

引き返すとき 車だと技術がいる 狭いところだと何ども何ども切りかえす 歩きだと小回りが利くから

すぐに引き返すことができる でも、車より遠くまでは行けない 神妙な面持ちで問題は何か、責任の所在はどこかと追及する

この劇を真面目にスマートに

蟻たちの縄張り争い

スの向こう側のこうした事情は、さして見えにくいものではないはずで ある」(\*11)と要約する。もっとも、売春に限らず、私たちが何をおい ても働かなくてはならないのは、その〈貧しさ〉のゆえであって、〈労働〉 といっても、それは豊かであればしなくてもよい〈苦役〉を正当化する ために与えられた美名にすぎない。肥大化した労働によって、私たちは 自らを明け渡し、断片化し、画定し、差別する。もし、経済的劣位に置 かれた女性がする売春を一つの強制売春と捉えるならば、私たちが好ん でするのではないあらゆる労働も、同様に強制労働である。反対に、〈支 配一従属〉の関係にとらわれることのない真に自発的な〈性的自己決定〉 にもとづいて行なわれる売春を自由なセックスワークと呼ぶならば、同 じようにして行われる〈労働〉もまた自由な〈労働〉ということになる であろうが、真の〈自由〉が現前するものか否か、私にはまったく答え ようがない。そして売春は、それが男性視線の女性表象に留まる限り、 当の女性側がどう主張しようとも、社会的〈労働〉とは見なされないと いう、二重の差別にさらされることになるのである(笙野が指摘する通り、

て疑似的に獲得されるものであるからだ)。 ところで、被支配の側に置かれた女性の裸体が長く商品価値を勝ち得 たことは、当の女性の〈視線〉を男性側のそれへと同化させる役割をも 果たしたと考えられる。もし女性が、男性側の需給関係をもとに、男性 の裸体を〈表象=消費〉することをタブー視するようになったとすれば、 それは一つの皮肉である。論理的にいえば、男性支配が排除された社会(お そらく、そこでは男性の経済的優位を保証し続けてきた、従来型の〈労働〉 はすでに終焉している)において、女性たちにも男性の裸体を自由に表 象し、消費する権力が与えられるのは必然のなりゆきであるはずだ。ち 性の性的な身体は彼女自身に帰属するものであって、男性に帰属するも のではない。そこでは「自分の快楽としてのセクシュアリティーへの要求」 (\*12) が認められてしかるべきなのだ。したがって、貞節(性を知らな いこと)と純潔(夫にのみ忠実であること)という家父長制の倫理綱領 に女性が従う義務はない(\*13)。女性の従順さ、やさしさ、平和主義、 平等主義、非暴力的態度といった美質は、皮肉にも男性社会がマージナ ルなものとして女性に割り当てたものであり、男性側の権力が崩壊すれ ば、男性の支配力が衰退した分だけ、女性が権力的かつ暴力的になると いう予測を排除することはできない。これを防ぐには、権力と暴力それ

それは〈労働〉に属するものとは見なされない〈母〉や〈妻〉と同様の

女性表象である。自由や権利は、男性が支配した〈労働〉の領域におい

自体を非合法化する以外に方法はない。 「裸体すなわち被支配、被害、被虐」という定式は、裸体そのものが忌 むべきものであり、卑しまれるものであるという通念を抜きにしては発 想されえない。もし、その通念を生み出したのが男性支配の歴史である ならば、男性支配の終焉とともに裸体の定式も変更されてしかるべきで ある。そこでは、女性が裸になるということは、必ずしも男性による支 配や強制を意味しない。それは被害や被支配の表象ではない。したがって、 売春もまた一つの〈労働〉として認知されなくてはならない、という考 え方があらわれる。あるセックスワーカーが、次のように言っている。 現状、セックスワークに従事することは、本人の認識とは無関係に「(…) 暴力に甘んじる弱者として同情されるか、その暴力に加担する、フェミ ニズムへの裏切者として非難される」(\*14)ことを意味する、と。三石 友貴の作品『わたしのためのアート 第3回』(2017年、前稿参照)に 寄せられた「メディアにおいて女性を裸体として表象することは女性の 性を商品化することであり、女性を貶めるものである」(\*15)という忠 告は、こうした非難の典型的なものの一つである。もちろん、この忠告 は的を射たものだ。人前で裸体をさらすという行動は、将来における彼 女の恋愛や結婚を時に困難なものにするかもしれない。これは、裸体に なるということが、かつての河原者のような目で見られ、蔑まれるとい うことを意味しており、また、ここで想定される将来の恋人や婚約者も、 このような差別的な価値観を当然に共有しているという事実が、暴露さ れることになるのである(\*16)。このような観念が、女性が自身の身体

について表現することを禁圧しているのである。 裸体化が、性的な自己決定において選択されたものであるのか、そう でないのか、それをその表象から読み解くのは不可能である。遠藤麻衣 が『アイ・アム・フェミニスト!』(2015年、前稿参照)で示したように、 あるものの〈表象〉は無限の〈入れ子〉構造になっている(\*17)。その ような〈裸体〉という表象を、読み解き、意味化するものが〈視線〉である。 ある支配的な〈視線〉は、事実に先行して記号表現に特定の、マクロな 意味を割り当てる。そのとき、もし「裸体」という記号表現が「被害」や「被 支配」をその意味内容とするならば、その記号関係が対称的なものとされ、 平衡を保ち続ける限り、裸体になるということは社会的な悪(そのよう

構造に依拠していると言って過言ではない。末端の「商品」のガラス・ケー な状態に陥ることが忌まわしいものと画定される、その状態)と見なされ、 その動機にかかわらず、蔑視の対象となり続けることになるであろう。 そして皮肉なことに、そのような形で日常を逸脱し、超えているがために、 男性中心の美術史において、女性の裸体というモチーフは、特異な地位 を勝ち得てきたともいえるのであろう。結果、男性の美術モデルは商売 あがったりということになってしまったのである(もっとも、視覚を中 心とする男性特有の性欲の構造がこうした女性表象を作り上げたのだと すれば、仮に女性支配の社会が到来しても、女性は男性ほどには異性の 裸体を〈表象=消費〉することはないのかも知れない。だとすると、し ばしば女性の画学生から男性モデルが拒絶の憂き目にあうのも、文化的・ 社会的な〈視線〉の問題というよりは、脳下垂体の構造の問題というこ とになるのかも知れない)(\*18)。

730 x 600 mm / 油彩、紙、パネル

今井あみ

1990年長野市生まれ

今井あみ展 2018 年 7/1~7/31

表現することをつづけるため、まいにちを過ごしている

表現する人



三石友貴『わたしとあなたのベッドイン』(2017) パフォーマンス ホクト文化ホールギャラリ

男性視線が生み出したとされる女性表象を、当の女性自身の〈視線〉 が生み出した自己表象とどう区別すればよいのか。表象を読み解く〈視線〉 は単一ではなく、それらが交わる場所でなされる解釈もまた複数的であ る。男性が表象する女性の裸体と、女性自身が表象する女性の裸体を区 別すること、それも一つの差別であると、三石は考える。彼女の行なっ た〈ベッドイン〉パフォーマンス(『わたしとあなたのベッドイン』2017年) も、男性の側が行なえば女性に対する性暴力を芸術という名目を借りて 正当化する露悪的なパフォーマンスと見なされるであろうが、当の被害 者である女性自身が行なう分には性的な自己決定にもとづくものである として許されるというのも、同様に一つの差別である(\*19)。このよう にして、女性の裸体は、糾弾すべき男性支配の存在を示す表象として、 都合よく祭り上げられてしまうのである。

じっさい〈裸婦〉が、男性側に支配される女性の表象なのか、女性側 の自己決定にもとづく自己表象なのか、それを表現された〈かたち〉の みをもとにして読み解くことはできない。この二項対立はアイロニカル な〈偽装〉によってイリュージョンと化し、一つのゲームへと転化する。 表象はどこまでも人を欺き続ける。したがって、表象としてあらわれる 裸体というもの自体に何か真に固有な意味があるとは思われない。その もっとも表層にあるもの、その〈かたち〉、その〈名〉、それ自体を軽や かに体験すること、そのもっともシンプルな欲望をそのままに肯定する こと、それがより単純に、より際立って根源的に〈ベッドイン〉を〈ベッ ドイン〉させることなのだ。

その一方で、三石は、イメージの世界において周縁化された〈裸夫〉 というものを、表象として復権させようとする。公共の場において女性 の身体というものが隠蔽され、不在化するのに対し、男性の身体が公然 と存在することを認められているのは奇妙なことである。しかし、この 隠蔽するということにおいて、女性の身体は神秘化され、価値化される ように見えるのも同様に奇妙なことである。価値と差別は奇妙な共犯関 係にある。公共の場において希少であることによって、非公共的な空間 において被差別的な価値を与えられるもの、それは公共の空間において 有標のもの(女社長、女医などの言い方は有標のものの一例である)で ありながら、非公共の空間において無標(裸婦など)のものとなるナニ モノかである。そして、公共の、権力の空間において有標のものである ことは、そのマージナルな特異性のためにある種の芸術作品のテーマと して頻繁に描かれることになる。そして、そのような作品世界において、 その特異なものは、その背後にある後ろ暗い空間における無標性を公共 の空間へと押し開くのである。作品はこのようにして秩序ある権力の空 間を侵犯する。性的な芸術において男性が裸体化されることは、公的な 世界における男性の支配者としての立場を動揺させることを意味する。 そして、公的な場において女性が自らの身体を隠蔽から解き放つことは、 自身を公的に無標化すること(当たり前のものとすること)であり、そ

ふたたびあたらしき曲の調べを為し給ふことに就いて

たかはしびわ

たかはしびわ Biwa Takahashi

1972 年東京都生まれ 長野県在住

長野二紀会会員 日本ペンギン党党員 1997 武蔵野美術大学油絵学科卒業

2006.7~『週刊さくだいら』にて『さくだいら美術探訪。

たかはしびわのページ http://takahashibiwa.web.fc2.com

· 第 12 回長野二紀展 2018.9.4 ~ 9.9 松本市美術館

・第72回二紀展 2018.10.17~10.29 国立新美術館

※たかはしびわる須藤友丹はギャラリー紙蔵歩での展示になりま

・第7回信州小諸城下町フェスタ 2018.9.21 ~ 2018.9.25 町屋&蔵ギャラリー

隔週連載(2008年7月から4週に一度の掲載)

2007 信濃毎日新聞短歌欄イラスト担当

去去年、軽井沢追分の油や、ゑ売り処(=ぎゃらりい)一進にて曲の 調べを為せしことに就いて、分枝十八に書きき。 此度、文月十二日より十六日まで、ゑ売り処一進にて須藤友丹と妹背ゑ 初の日十二日八ツ (=午後二時) には、拙者があたらしき曲「ゑについ ておろおろおもはく」他の調べを大提琴と西洋鍵盤琴(=ちぇんばろ)に てぞ為し給ひ侍る

「ゑについておろおろおもはく」は、地体は歌と西洋三味線(=ぎたー) D曲なり、分枝にて書きし四つの文を用ゐ、「奥より求むものを描くことに 就いて」「自為其に就いて」「媚ぶるゑについて」「すでにおもひたえけり」「神 <u> 癒孤狼先生曰はく」の五つにて成り合ひし曲なり。</u> 此度は西洋鍵盤琴にて為し給ふ、文はおのおの曲のまへに語る。 調べを為し給ふは、去去年に同じく林妹背なり。いざや、如何様にもい



ふたたびあたらしき曲の調べを為ししことに就いて

ゑについておろおろおもはく 1:奥より求むものを描くことに就いて

今年、須藤友丹と妹背ゑ飾りをししゑ売り処一進にて、文月十二日、拙者があたらしき曲「ゑについておろおろおもはく」他の調べを、 去去年に同じく林妹背の大提琴(=ちぇろ)と西洋鍵盤琴(=ちぇんばろ)、須藤友丹の文語りにてぞ為し給ひ候ひし 曲の次第を記し侍り。

たかはしびわ はばたかざるかはくやでも (大提琴、西洋鍵盤琴)

ゑについておろおろおもはく (大提琴、西洋鍵盤琴、文読み) 一、奥より求むるものを描くことに就いて 、自為其に就いて 三、媚ぶるゑについて

五、神癒孤狼先生曰はく 羅網(=らも一)Jean-Phillipe Rameau(1683-1764)

息図 (おきそ) Les Soupirs (西洋鍵盤琴)

四、すでにおもひたえけり

虞能生(=ぐの一)/抜波(=ばっは) Charles Francois Gounod(1818-1893) / Johann Sebastian Bach(1685-1750) さきははさせ給へ、真理亜 Ave Maria (大提琴、西洋鍵盤琴)

振須小春泥(=ふれすこばるでい)Girolamo Frescobaldi(1583-1643) 触れ走りの三つ番 (1615) Toccata Terza(1615) (西洋鍵盤琴)

辺流都(=ぺると) Arvo Pärt(1935-) 鏡の中の鏡 Spiegel im Spiegel (大提琴、西洋鍵盤琴)

斯かれば、我褒めなれど、然りぬべし。汝が筒(=ゆうちゅうぶ)にて見そなはし給へ。 https://www.youtube.com/watch?v=JWikIqdssTE

の特異性を放棄することを意味する。このようにして、女性の身体は〈不 在〉[l'absense] から〈現前〉[la présence] へともたらされるのである。 このようにして、女性は、理解され、配慮されるべき〈特別なもの〉で はなくなるのである。公共の空間において、女性の身体が男性の身体と 同等のものとなること(たとえば、女性の乳首が特別視されないこと) (\*20)、あるいは裸体に対するオープンな視線(\*21)を、三石は要請す

ここで三石が問題とするのは、「女性の身体に対する社会的保護」と一 体のものとして語られる「女性の身体に対する社会的抑圧」という、二 重の差別構造にほかならない。裸体化という〈性暴力〉から女性を保護 しようとするという発想は、男性による女性支配を前提としなければな しえないものである。性的な行為が暴力的に、すなわち〈性暴力〉とし て降りかかるとき、性的な表象が現に被害者性を意味するものとして苦 痛とともに立ち現れるということは考えうることである。しかし、三石 自身がいうように、その定式を一般化することは、かえって女性の身体 の全体を隠蔽し、抑圧することにつながりかねない。女性の裸体はニュー トラルなものでなくてはならない。それは、性的であるということが、 本来ニュートラルであるということにほかならない。

しかし、すでに前稿で指摘したように、混質的で情態的な根源性から、 〈偽装〉されたものが眼前事物〔Vorhandenes〕的に、あるいは日常的な 〈手許のもの〉〔Zahandenes〕として、私たちの前に切り出されるとき、 存在は理論的に、ないし道具的に把握されざるを得なくなる。それは明 確に画定され、そのうちのあるものは表象され、そのあるものは不在化 される。呈示可能なものは常に〈偽装〉された表象にすぎないが、作品 は現にあるものの表象としてしか存在し得ないのも事実である。

表象しえないものと表象を禁じられたものは密接に関係している。も し〈表象されるもの〉の不在が暴露されるならば、その〈表象するもの〉 はいったい何を表象しているのか、その正当性が問われることになるで あろう。〈表象するもの〉が真なるものとされるのは、その外形が〈表象 されるもの〉といかに一致するかによっている。その〈表象するもの〉が〈さ れるもの〉とほとんど無関係ということになれば、その〈表象するもの〉 がテーマとするものは、ほとんど茶番ということになるであろう。



『サルダナパールの死』 キャンヴァスに油彩 390×490cm ルーヴル美術館 Pelacroix, Eugène, Death of Sardanapalus, 1827 oil on canvas

Louvre Museum, Paris, France From Wikimedia Commons https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eugène\_Delacroix\_-\_La\_Mort\_de\_Sardanapale.jpg

このことは、時折、倫理的な様相を帯びるようになる。たとえば、ド ラクロワをはじめとするオリエンタリズムに彩られた 19 世紀的な女性 表象(「異教徒たちによって残虐な暴力を加えられる異人種の女性」とい う表象)(\*22)は、男性の攻撃性のはけ口として、女性(と「野蛮な」 東洋人と黒人)を被支配の側に規定するものとして批判の的となってき た(\*23)。なるほど、それは西欧男性の視線に偏った一面的なものの見 方であろうし、そうであれば、それは、男性の攻撃的な嗜好を満たすた めに女性をいいように表象した最低最悪の作品といえなくもない。だが、 もしそうだとして、この表象なくして、この作品はいったい何だという

のであろうか? このような欲情を、何か芸術的なものから切り離すこ とによって、そこに何が残るというのであろうか? 表象は、その〈表 象されるもの〉自体とは無関係である。そのことが自覚されるならば、 芸術のような〈虚構〉において何が描かれようと、それが〈表象される もの〉を時間錯誤的に再規定することはない。ところが往々にして現実 の社会では、表象が〈表象されるもの〉に先行し、表象の体系が現実の 意味を読み解くためのコード表を提供することになると言われるのであ る。結果、男性支配の社会においては、通時代的にレイプ神話が蔓延し、 男性による女性への暴力が正当化されてきたと言われるのである(\*24)。 男性が女性をどう表象しようが、それは自由である。女性が男性をどう 表象しようが、それも同様に自由である。しかし、それらはいずれも〈虚 構〉である。誰が何を表象しようと、そこから差別を取り除くことはで きない。このような誤りを含む以上、表象としての芸術作品を、〈表象 されるもの〉との正確な一致において真なるものと見なすことはできな

い。それはすでにハイデガーの指摘する通りである(\*25)。 差別は「ある」と「ない」、「する」と「しない」の間で常に揺れ動い ている。それを明確に意識するときもあれば、あたかもそのようなもの が存在しないかのように忘却されているときもある。人生の全瞬間にお いて、自らとは異なるものを何の差別もなく受け入れている、などとい うことは、それほど一般的なことなのだろうか?また、そのようにし てあらゆる差異を消し去ることが、果して強制さるべきことなのだろう か? そして、その「差別がない」ということは、まさに差別の存在し ない瞬間において現前するのではない。「差別のない」ということは、 その「差別がある」とき、まさにそれが問題となり、葛藤が惹き起こさ れるさなかにおいて、強く予感されるのである。

しかし、真に差別が現前するとき、人は「差別をしている」というこ とすら忘れているにちがいない。「空気がある」ということは、空気の ないところに行かなければ主要な関心事とはならぬであろう。「空気が ない」ということによって、「空気がある」ということが際立ってくる のである。ゆえに、忘却が根源的であるとき、それは「空気のある/な し」を超えている。ゆえにそれは、空気について何事も語らない。ゆえ に、表象の根源的な先決条件とは、まさにその「差別のある/なし」と いうことに存するのである。「空気がある」という「当たり前」の環境 では意識されない空気というものの存在は、「空気がない」という「当 たり前ではない」環境において際立つ。同じように、もし「差別のない」 世界において、かえって差別が意識されるとするならば、「差別のない 世界」が「当たり前ではない」ほどに、「差別のある」世界が「当たり前」 のものとなっているということを意味するはずである。これも一つの忘 却の様式であって、意味同化の中心において、差別は巧妙に不在化され るのである。

この比喩によって、三石がなぜ〈わたし〉を浮かび上がらせるために 他者の〈視線〉を必要とするのかが理解できるであろう(「思いがけな いわたしが他者に見られることで現れる」(『わたしのためのアート 第 3回』)。それは、自己表象が〈わたし〉にとって「当たり前」の自己画 定であり、「当たり前」の自己差別であるからだ。人は自身が自身を差 別していることに気づかない。自身の自身による自己規定としての差別 が無効化されるとき、すなわち、他者からの〈視線〉によって自己が差 別的に規定されるとき、あたかも人は水中で空気を求めるようにして、 他者のうちに〈わたし〉を際立たせるのである。このような形で〈わた し〉は〈露開〉されるのである。それは 〈わたし〉とは無関係なも のという意味で〈偽装〉された表象である。しかし、〈偽装〉によってこそ、 直接には示されえないものが仄めくのである。

〈表象するもの〉は、原理的に〈表象されるもの〉とは無関係に(つ まり差別的に)しか〈表象されるもの〉を表象しえない。表象は、〈表 象されるもの〉と無関係であるからこそ表象である。というのは、記号 がその代理表現であるのと同様、表象は〈表象されるもの〉の不在の上 にこそ成り立っているからである。ゆえに、表象は〈表象されるもの〉 から超出されるのである。たとえば写真は、その被写体を超えて(良し 悪しは別として) それを表象する。絵画も同様である。作品は作者のう ちにあるものの単なる代理品などではない。たしかにそれは、作者を超 え出ることによって魅力的なものとなる。このことは、産業技術とは異 なり、芸術の目的が往々にして曖昧で、その実践が〈遊戯〉〔Spiel〕に 近いものであるという事情と無関係ではない。コリングウッドは〈技術〉 〔羅:ars、古希:τ ε χ ν η〕について「あらかじめ構想された結果を、 意識的に統御され方向づけられた行為によって作り出した力」と規定し、 「この技術の観念を真の藝術の観念から解きほぐすことが必要である」 と言った。したがって「技術家はものを作る前に、自分が何を作りたい かを知っている」(\*26)ということになるのである。反対に言えば、「芸



鶴田朋之

1981年 長野県長野市生まれ 1998年8月より滞伊 現在、ミラノ、イタリアの写真家として活動している。

publi 分枝 ブランチング 発行: クマサ計画 〒389-1226 長野県上水内郡飯綱町川上 2755-950 phone: 026-405-7519

術家はものを作る前に、自分が何を作りたいかを知らない」ということ になるであろう。デュシャンは次のように言っている。

ものを制作する芸術家は自分が何を制作するのか何もわからない し、自分が何を制作するか何ひとつ理解していないのです。(…) 芸 術家は一番最後になって、自分がつくるものを判断できるのです。て すから、あなたがすべての芸術家にそれを尋ねたら、彼らはこう言う でしょう。私はばかです、私は何も分かりませんと。

だからこそ、もし自分が何をつくっているのか理解するのを放棄し てしまうようなこうしたやり方をあなたが受け入れると、あなたは自 分がこれからつくることの中にますます奥深くへと没入することにな るでしょうね。(\*27)

ガダマーは、芸術作品を構成プランにもとづく構成物ではなく、〈形 成物〉〔Gebide〕であると見た(\*28)。すべての作品がそのように作ら れているとは言わないが、できあがってしまったものの結果として、表 象としての作品は、作者と鑑賞者による〈純粋な意味統合〉〔Shin integration〕に抵抗し、意味の〈組立て〉〔Gestell〕を拒むのである。 ところが、実際のところ、表象は何かしら通約的なものに翻訳され、 概念的に把握されざるを得ないという事情がある。裸体化した三石の表 象がいかにして読み解かれるか、それは解読者の規定次第である。ある 者がそれを女性の身体性に対する侮辱だと規定するのは自由である。ま た三石が自己の表象を女性の身体性を解放するものであると規定するの も、同様に自由である。しかし、もし前者を一つの差別であるとするな らば、その規定するという行為において、後者も同様に一つの差別であ る。この規定が下される以前のもの、つまり、〈表象されるもの〉であ るところのものが未だ誰にも〈視られる〉ことのない状態にあるとき、 そのような自己は超越的な〈不在〉としてあらわれることになる。しか し、前稿で述べた「あるものが現前しないとき、そのあるものはかえっ て根源的に知られることになる」という定式を当てはめるならば、〈表 象されるもの〉の不在は嘆くべきことではない。むしろ、他者の視線に さらされること、他者の視線の過剰な現前によってこそ、表象されるべ き自己が生き生きと浮かび上がるのである。この脱自的〔ekstatisch〕 な過程を、ハイデガーは〈意欲〉と呼ぶ。それは〈開ー鎖性〉〔覚悟性 (Ent-schlossenheit)〕とも言い換えられる。それは「何かの主観によっ て決断された行為ではなく、存在するものにとらわれている在り方から 存在の開けへと現存在を開けること」であると説かれる。それは芸術作 品の創作といかに関わるのか? ハイデガーによると「創作においても いま言及された意欲においても、自己自身を目標として設定し、その達 成に努めるような主観の遂行や行為のことが考えられているのではな い」という。「意欲とは、実存しつつ〈自己自身を超え出ていく〉冷静 な開-鎖性」(\*29) なのである。その過程において、芸術家は「作品に 比して何かどうでもよいものにとどまる」のであり、「創作にさいして 作品の発現のために自己自身を根絶する通路のようなものとほとんど同

じである」(\*30)とされるのだ。 この種の芸術において、作者の自己が主体の座から転落し、〈視るもの〉 から〈視られるもの〉へと転位する〈哲学的ナルシシズム〉が遂行され るという定式については、すでに見た(\*31)。そこには他者の過剰な視 線が自己を浮かび上がらせるという奇妙な倒錯があるのである。

(\*1) ミシェル・フーコー『同性愛と生存の美学』哲学書房、1985年、23頁。 (\*2)上野千鶴子『ナショナリズムとジェンダー』青土社、1998年。 (\*3) ジェレミー・ウィルソン「歴史/記憶/社会」(イウォナ・ブラズウィック、サイモン・ウィルソン編『テイト・モダン ハンドブック―モダン・アートは何を語るか』 五十殿ひろ美訳、ミュージアム図書、2002 年、87 ~ 88 頁)。 (\*4)ジョルジュ・バタイユ「エロティシズム」『澁澤龍彦翻訳全集 13』澁澤龍彦訳、 河出書房新社、1997年、28頁。

\*5) もっとも、江戸時代には若衆との男性同性愛を描いた春画がベストセラーとなっ たという報告もある(Leupp, Gary P. (1997). Male Colors: The Construction of Homosexuality in Tokugawa Japan. University of California Press, pp. 88.)。若年男性を 対象とする男性同性愛は、前近代の社会においては普遍的なものであった。 男性同性愛の描写が春画全体において占める割合は3%に留まり(鈴木堅弘「図像の数 量分析からみる春画表現の多様性と特色―江戸春画には何が描かれてきたのか―」『総 研大文化科学研究 (7)』所収、2011年)、男性社会における男性売春は、基本的に女 性売春に比べて需要が小さく、安価でもあったようだ。なお、女性を性的主体とする 若衆買春については田中優子と白倉敬彦が『江戸女の色と恋 若衆好み』(学習研究社 2002年)で指摘しており、江戸期の女性のセクシュアリティについて再考を促す視点

(\*6) 匠雅音『ゲイの誕生 同性愛者が歩んだ歴史』彩流社、2013、198 頁。 )男性視線の女性表象を描かない作品は「(主流派やマスコミ編集者から)難解だ といわれるだけではなくて、(…) 社会性がないとすら言われてしまう。しかし連中が 社会性というのは所詮、男とセックスしてそれを迎合的に書く能力にすぎない (…)」(笙 P頼子「「フェミニズム」から遠く離れて」北原みのり編『日本のフェミニズ*↓* 1886 性の戦い編』、河出書房新書、2017年、109頁)。この事情は、あらゆる周辺化

が含まれている。

されたものすべてに当てはまる。デリダは「いわゆる「難解な」探求、イメージ通り のステレオタイプに逆らうような、こうした形でその「平均」において表象された文 化の諸規範に従順でないような探求は舞台から排除されます。隠蔽され、日=光明を 奪われるのです。そのために、こうした探求は次第にひとから、「晦渋な」、「難解な」 さらには「読めない」ものと判断されることになり、こうして「ひと」が言う通りのもの 望む通りのもの、つまり近づき難いもの等々になってしまうのです」と言っている (ジャック・デリダ「日延べされた民主主義」『他の岬 ヨーロッパと民主主義』高橋哲哉・ 鵜飼哲訳、みすず書房、1993年、99頁)。

(\*8) 笙野、同書、109頁。 \*9)渡邊昭五『中世浄土教の胚胎―院政期の思想・風俗・文芸―』岩田書院、2004 年、 \*10) 水島希・渋谷知美「性的サービスの提供は「労働」としてどう考えたらいいか」 アエラ・ムック『ジェンダーがわかる』、朝日新聞社、2002 年、62 頁 \*11) 金早雪「解題」申蕙秀『韓国風俗産業の政治経済学 従属的発展とセクシャル サービス』金早雪訳、新幹社、1997 年、247 頁。 \*12)ジョヴァンナ・フランカ・ダラ・コスタ『愛の労働』伊田久美子訳、インパク 卜出版会、1991年、70頁。 \*13) アイスラーは、貞節と純潔を命より重いと見なす価値観は家父長制社会に一般 的なものであると指摘する。若桑みどりはその背景について「女性が、生命を生み出 す道具として有益な財産(子供を産むという再生産)だということが根底にあって、 その生産管理を厳格にすることによってのみ、それが父の子供であるということが保 障されるという事実が根底にあった。もし厳格に管理しなければ、世界はふたたび かつてのような母系しか確認できない性的自由の世界にもどってしまうわけで その ことは家父長制の崩壊を意味する」とアイスラー説を要約する(若桑みどり『象徴と 2000 年、275 ~ 281 頁。もとの出典は Marina Warner, Monuments & Madiens : The Allegories of the Female Form, New York, 1985, p.343.) (\*14) セックスワーカーの桃河モモコの言葉。水島・渋谷、前掲書、63 頁。もとの出 典は『インパクション』105号、インパクト出版、1997年。 (\*15) 服部洋介「存在と偽装〜超複製技術時代の芸術作品 II」(『ブランチング 24』 所収)

(\*16) なお、女性の性的サービスに金銭的対価を支払うことについて、バタイユは レヴィ=ストロースの引くマリノフスキーの報告によって、トロブリアンド諸島にお ては、結婚後もマプラ(お返し)を支払って「性的な恩恵という形で女性が提供し てくれたサーヴィスに対し、男性の側から埋め合わせをするための反対給付」を行な うと指摘する(バタイユ『エロティシズムの歴史 呪われた部分―普遍経済論の試み 第二巻』湯浅博雄・中地義和訳、哲学書房、1987年、54~55頁)。金銭で性的なサ ヴィスを受けることについて、それを単に経済的な弱者に対する支配権の行使と考*え* るのは一面的である。「「買春」は女性にたいする暴力」という言葉が繰り返されるのは、 性的サービスの提供が労働になりえる事実が了解されていないためです。「セックスが 労働になるわけがない」という思い込みは、フェミニストが敵にしているはずの「家 事労働と性的サービスは無償で提供されるべき」という家父長制的な通念に限りなく 係において女性から無償で性的奉仕を搾取することこそ男性側の暴力であり、「女の労 働関係の暴力性の極致」とされるのである! (ダラ・コスタ、前掲書、56~59頁)。 ndo.net/iamfeminist.html。服部、前掲書。



、自分たちが見たいものは男性というより ろ女性のヌードであると率直に認めてい 三石友貴、インタビュー、2018 年 3 月 17 日。 とも、インタビュー、2018年3月4日)。 月に渋谷駅前で通行人に自由に乳房を揉ませる 一おっぱい』を敢行した廉(東京都迷惑防 条例違反(卑猥な言動))で女子高校生を含む 人が書類送検された。要するに、公共の場で他 、様が見て羞恥を覚えるような言動はしてはな いる場面というのは、何はともあれ破廉恥な 表象なのである。どうしてそう捉えられるよう ってしまったのかという考察がここでは必 20) 三石、メッセンジャー、2017年7月24日 ) 若桑、前掲書、344 頁。

(\*18) =石も、同じく女性美術家であるみんと

(\*23) 若桑、同書、346~349頁。 (\*24) 若桑、同書、346~349頁。なお、 『ハイになる気持ち、甘えたくなる気持ち』ともは、女性に空想的なレイブ願望(「犯され願 望」)があることを認めている。このような〈虚 構〉におけるレイプ願望を全て否定してしまうことは、それはそれで事実に反するこ とになる。すなわち、ドラクロワの絵を女性視線で楽しむことも、また可能なのだ(み んとも、メール、2018年3月21日、22日、26日) \*25) マルティン・ハイデガー 『芸術作品の根源』 (関口浩訳、平凡社、2002 年、78 頁)。 服部「存在と偽装〜超複製技術時代の芸術作品 II」(『プランチング 24』所収、2017 年)、「存在と偽装〜超複製技術時代の芸術作品 II」(『プランチング 24』所収、2018 年)を参照。 \*26) ロビン・ジョージ・コリングウッド「芸術の原理」『近代の藝術論』山崎正和編、 中央公論社、1974年、263~264頁 (\*27)ジョルジュ・シャルボニエ編『デュシャンとの対話』北山研二訳、みすず書房 1997年、19頁。 (\*28) ハンス・ゲオルク・ガーダマー『ガーダマーとの対話――解釈学・美学・実践哲学』 カルステン・ドゥット編、巻田悦郎訳、未來社、1995 年、65 ~ 66 頁。 (\*29) ハイデガー、前掲書、99~100頁。

ハイデガー、同書、49~50頁。 (\*31)服部「小林冴子と崩壊する風景〈Ⅱ〉~哲学・美学におけるナルシシズムとオ トニズム」(『ブランチング 21』所収)2017 年。 なお、作品写真掲載の許可をいただいた三石・みんとも両氏にこの場をかりて御礼を

服部 洋介 Yosuke Hatto 1976 年、愛知県生まれ http://www.facebook.com/yousuke.hattori.14