

A 面 三 嶽 伊 紗 窓 の な い 暗 い 部 屋 で い っ し ょ に 、
：乱反射する光源としてのプロジェクターと前後をつくるアクリル

きりとりめでる

19世紀に美術史講義でスライドプロジェクターが使用され始めてから、作品はもとの大きさをはるかに超えて拡大され、細部を曝し、古今東西あらゆる作品と並び、比べられるようになった。暗い部屋で聴講者も美術史家もおなじ写真像を見ながら、被写体となった作品へ同時に思いを巡らす（註1）。この美術史講義の風景は、スライドがKeynoteやPowerPointになっただけで、あまり変わらなかったが、2020年は美術史講義の視聴はPCやタブレット端末のディスプレイ上になった。作品は明らかに実物よりも小さくなり、明るい部屋でだれもがひとり、その画面に向かい合う。いま、窓のない暗い小さな部屋でだれかと一緒にプロジェクターの映像を見ろという行為は、刹那的で象徴的な運命の共有である。

京都芸術センターで開催された三嶽伊紗と守屋友樹が1室ずつ使用した2人展「影を刺す光」は、いずれも仄暗い部屋にプロジェクターを中心に据えて構成されている。いずれのプロジェクターも、ディスプレイに置き換えることはできない。

40年に渡り多様な制作を行ってきた三嶽は、自身の映像制作を端的に、自分のまわりのすべてが実体なき「影」に思えたときに、「影」を映す「反物質」のものとして「映像」に取り組み、とくに映像＝影が像を結ぶそのあいだに「もの」を挟むことで、その実体を探ろうとしてきたものだとして述べている（註2）。これはまさに本展で行われていることそのものだ。

三嶽の部屋を見ていこう。葉が化石となってその影を石に刻み、アクリルの机が照明を受けて壁にピンク色のタブローを描き、プロジェクターの光を受けた鏡が映像の水面に月影を作り出す。壁一面に投影された海の映像は、全編を通して夜なのか昼なのかもわからない、造影剤で浮かび上がった内臓のように白む。

この部屋のプロジェクターは2つ。いずれも確かに映像の展示としては、ディスプレイで置換できるかもしれない。宙に浮かぶ鏡の反射も、アクリルの机の反射と同様に、照明で事足りるといえるかもしれない。しかし、もしこの海と船にとって、この暗い世界にとって、プロジェクターの光が灯台であったのなら、もしこの丸鏡と川面を照らすのが太陽で、光り浮かぶのが月だとしたら、その背後にあるピンクのタブローが赤焼けなのだとしたら。ここにはひとつの世界がある。

帰ろうと締め切りのドアに手をかけると。白く潰されたガラスの下方にピンクの亚克力が詰めてあった。昼であれば外の光が部屋の中にその鮮烈な印象を与え、夜であれば部屋のわずかな光で外にその色が漏れ出ると気づく。突然、時間が戻ってきた。灯台によって、亚克力によって、月によって、三嶽は部屋を無限に引き伸ばすのである。この力技をわたしは讃えた。

B 面 守屋友樹 窓のない暗い部屋でいっしょに、
：乱反射する光源としてのプロジェクターと前後をつくる亚克力

きりとりめでる

2020年晩秋、海外への移動は引き続き厳しい。展覧会も、夏に少しずつ入場制限付きで再開され、海外作家による遠隔での展示指示が数多く行われた。ただし、遠隔だけでの作家による展示指示は新型コロナウイルスの影響以前からも、物理的な作品輸送を極力伴わず、低予算で国外作家を紹介するのに、映像展示の遠隔指示は無数に行われてきた定石だ。これから作品や人の物理的な移動がより見直されるのであれば、映像展示はより一層企画側から求められ、増加するのだろう。

プロジェクターで映像を展示するには、画像サイズを自在に変化できる一方で、会場をある程度暗くする必要がある。コラクリット・アルナーノンチャイが映像をプロジェクションするときに、座椅子とカーペットのみならず、仄暗い中で発光するインスタレーションを構築していることは、注目すべきだ。アルナーノンチャイと三嶽と守屋が繊細かつ強固に示すのは、仄暗い1部屋でできることは、無限に存在するということである。

京都芸術センターで開催された三嶽伊紗と守屋友樹が1室ずつ使用した2人展「影を刺す光」は、いずれも仄暗い部屋にプロジェクターを中心に据えて構成されている。いずれのプロジェクターも、ディスプレイに置き換えることはできない。

半分開けられた扉を入ると、木彫りのクマがプロジェクターの映像の光を燦々と浴びて、光っている。木彫りのクマは生木になるまで削られ、つるりと人体の丸みに近い。クマは皮を剥

くと人体に似るそうだ。振り返ると、半裸の人体の写真と目の前の木彫りのクマの写真が併置されている。気を取り直して、プロジェクターの映像を見る。雪山を歩き続ける男性が、「〔クマは〕鮭の腹いっぱい食べるんだよ」と字幕が言う。およそそれだけだ。映像にはつねに木彫りのクマの影がのさばり、映像のとなりには160cmほどのクマ型の鏡が置かれている。クマ型の鏡に寄っていくと、木彫りのクマの影がどんどんと大きくなる。わたしの後ろにはクマが立っているのかもしれない。振り返ると、鮭が天井から吊るされ舞っている。鹿が食われた跡がある。クマが光ってる。

ささやかに左壁に掛けられた写真には、徳川義親と思しき男が立つ。この写真は義親が書いた『熊狩りの旅』（1921年）のゼロックスコピーだ。義親は「熊狩りの殿様」「虎狩りの殿様」と呼ばれ、木彫りの熊をスイスから日本へ持ち込んだとされる尾張徳川家第19代当主である。しかし、ハンターである義親の像は、複写により細部が潰れ、むしろクマのようであり、そのコピー用紙はおおくま座／こぐま座の分だけ穴だらけだ。義親＝クマは撃たれてしまっている。黄色のアクリルで裏打ちされた義親のコピー用紙は、木彫りのクマを照らす光の残余によって、弱々しく瞬いている。クマが誰にとっての神であったのかを考えると、義親がクマとイコールで結ばれるべきなのか考えさせられてしまうが、クマ狩りをする義親がたまたまクマに見えてしまうことは、人が二足歩行をするクマを「叔父さん」とか「毛皮を着た人」というように、人に近いものとみなしてきた歴史的事実と変わりなく、仕方がないことだ。だが、ここでは義親がクマにみえるものとして選ばれていて、更に星座に則って穿たれているのを踏まえると、改めて、クマと義親を結びつけた後に、漂着する地があるのかを問いたい。

とはいうものの、この部屋の作品名「毛皮を着た叔父さん、鮭が舞う」は、マゾッホの『毛皮を着たヴィーナス』に因るのかとか、はたまた、義親を「叔父さん」と呼びうる甥の松平永芳が遠く召喚されているのだろうかとか考えるが、そうではないのだろうか。クマが人に見えてきた、ぼんやりとした近似をこそ扱っているのだ。つまり、表面を表面のまま、作品の体験がつくられている。普通紙に染み込みきったインクジェットの写真を扱ってきた守屋がアクリルマウントの写真で提示するのは、その什器と写真イメージが一体となったときに全面化する鏡面がつくりだす体験である。本展で最初に示されるのは、奥なき表面の結果への執着であり、写真イメージの上にあるアクリルに目が行ったあと、壁に投影された映像とクマの影よりもむしろ、うしろ。守屋の作品は、作品を見た網膜よりもうしろの、背後の気配が作り込まれているのである。

註1：近代の視覚制度の中でも透明化・周縁化・無視されてきたものひとつがスライドプロジェクターだといえる。スライドプロジェクターによる近代における視覚的規律訓練については、前川修「スライド写真論Ⅰ、Ⅱ」（『イメージのヴァナキュラー写真論講義実例編』東京大学出版会、2020年）が非常に詳しい。

註2：「プラトンのイデア論ではないが、自分がみているもの、まわりの風景に、現実感を感じず、『影』に思える時がある。実体は我々の知らないところにあり、その『影』だけみている。そんなコトを考え始めて十年程。今回は影を映し出す『映像』を用いて、そんな思いを制作した。その一方、『映像』作品とともに、影の実体の曖昧な関係を『もの』を用い探る。（中略）『反物質』などという言葉が浮かび、自分へのアタラシイ『問題』となる」。三嶽伊紗「真昼の位相」2008年（所収：『Isa Mitake』Gallery Yamaguchi、2020年、165頁）