

# Ritsuki Fujisaki Gallery

## 複数形のフェミニズムとその外部

### 山本れいら個展「Who said it was simple?」に寄せて

山本浩貴

本展では、「Who said it was simple?」・「Flawless」・「I hate flowers」という3つの新シリーズが披露されている。これらはいずれも絵画をメディウムとするが、絵画という「伝統的」な一それゆえに男性中心的な力学が根強く残存する一領域に果敢に切り込んでいることは重要な点である。本稿では筆者なりに各シリーズを読み解き、そこから同展と作家に関連した美術史的考察を展開したい。

「Who said it was simple?」シリーズの作品は二重構造を備えている。背景にはおそらく女性と思われる複数の人物が荒々しい筆致で描かれているが、顔を寄せ合う「彼女」（とりあえず、このように呼称する）たちはきわめて親密な様子に見える。ここで比較対象として挙げたい作家はブリティッシュ・ブラック・アーティストのクローデット・ジョンソンである。大胆なストロークから構成される彼女の絵画は、「黒人」や「女性」に付与されたステレオタイプの表象を打破する力を蔵する。こうした背景に重ねられるイメージが、日本のアニメを思わせるイラスト調で描かれた2人の女性像である。背景に現れる女性たちと同じく、「少女」とも呼べる容貌の「彼女」たちは親密な雰囲気をたたえながら至近距離で見つめ合っている。さらに各作品の画面の上部と下部には、シンプルで力強い言葉が掲げられている。いずれの言葉も女性同士の連帯を志向しながら、同時に互いの差異を認め合うことの重要性を説くスローガンである。グラフィック的要素も盛り込んだこうした手法は、フェミニスト・アートの歴史に偉大な足跡を残したバーバラ・クルーガーやゲリラ・ガールズの作品を彷彿とさせる。

次の「Flawless」シリーズの作品は、「Who said it was simple?」シリーズよりも小型の絵画群だ。だが、このシリーズも二重構造をなす。正方形の画面を二分する縦線の片方には、美容外科や歯科の広告に登場する女性像をサンプリングして描かれた顔半分が現れる。こちらの顔に現れるのは、「屈託のない明るい笑顔」や「美しく透き通った肌と輝く白い歯」といった、男性を中心とする「社会」のなかで女性が期待される態度や外見を構成する要素だ。逆側には、「Who said it was simple?」シリーズと同じく、日本のアニメ絵に特有のタッチで描かれた女性（少女）の顔半分が見られる。そこに現れる泣き顔や怒り顔をたたえた「彼女」たちは、感情のコントロールに苦しんでいるよう見える。だが、その表情からは他者による馴致を拒む強い意志や自らの気持ちに覆いを被せることを是としない明確な姿勢が読み取

れる。こうした姿勢をもつ女性は、先ほどとは反対に男性支配的な「世間」において疎まれる存在だ。それは男性が恐れ、躍起になって排除しようとする女性の姿である。また、本シリーズでもグラフィック的なテキストが巧みに挿入されている。そこには、女性たちが日々の暮らしのなかで受信する社会的圧力としての「教育的」・「矯正的」メッセージが、簡潔なかたちで言い表されている。

両シリーズに共通して前景化されているのは、現実の女性たちの多様性と、広い意味の思想としてのフェミニズムにおける複数性である。「Who said it was simple?」シリーズでは、女性たちの異なるつながりのかたちが提示されている。ただし、そこでは単純な親密性や同一性を基盤にした結束だけではなく、ときには衝突や差異を恐れないことで可能になる、「女性」内部における他者性の受容も寿がれているように見受けられる。一方、「Flawless」では社会が押し付けてくる一枚岩的な理想像としての「女性」が、現実の多彩な女性たちを抑圧する構造が批評的に視覚化されている。そうした女性たちの対立の背後に亡霊のごとく浮かび上がるのは、現代日本で優勢な家父長制や父権主義の存在である。

このように、山本れいらの作品が鋭い社会・政治的批評性を備えていることは明白だ。加えて、ラディカル・フェミニズムやジェンダー／クィア理論からの巧みな参照は、彼女の絵画を豊かな外部へと接合する。また、見てきたように、山本は美術史的文脈にも丁寧目配せしていることは明らかである。フェミニズム・アートのパイオニアたちに関する文献を渉猟しながら、彼女は作品にコンテクストの重層的レイヤーによる厚みと深みを加えている。こうした特性は、それがすべてではないだろうが、山本が受けてきた教育の無視できない影響を感じさせる。彼女は10代で渡米し、アメリカのシカゴ美術館附属美術大学でアートを学んだ。欧米の美術教育の現場では、作品がどのようにより広域な社会的側面と接続しているかがつねに問われる。私がアートを学んだロンドン芸術大学も同様であったし、山本の鋭い批評意識が「クリット」（欧米の美大でよく見られる、学生と教員を含めたディスカッション形式の講評）を通じて鍛えられたことは想像に難くない。

だが、実際の作品を目にして、山本の絵画は単に外的な社会的文脈と結びついているだけではないと私は感じた。すなわち、そこには外部への開かれと同時に内的自律性も存在していると感じたのだ。そうした自律性は、山本の作品においてタブローそれ自体が不断に思考し、絶え間なく自分自身と交渉しているような感覚に由来するものだ。芸術作品の自律性はモダニズム批評が信奉し、ポストモダニズム批評が打ち破ろうとしてきたものだ。しかし、山本れいらが創出する絵画作品は外部への開放と内部の充溢を巧みに両立させることで、芸術のモダニズムとポストモダニズムという二元論を宙吊りにする可能性をも生んでいる。

ここで美術史的な迂回路を挿入したい。それは、アーティストの村上隆が1990年代に考案

した「スーパーフラット」の概念である。村上は、美術という枠組みをこえてベストセラーになった自著『芸術起業論』（2006年）で自ら披露しているように、欧米中心に構成された現代の「アートワールド」の不文律を自力で研究し、その入念な「傾向と対策」を通じて世界的なトップ・アーティストの一人となった。そのときに用いた戦略のひとつが、「サブカルチャー、それもとりわけオタクと呼ばれる日本特有の趣味の領域」（榎木野衣『増補 シミュレーションイズム』ちくま学芸文庫、2001年、88-89頁）を現代アートのなかに取り入れる手法であったことはよく知られている。村上がそうした自らの手法を一言で言い表すために発明した「スーパーフラット」概念は、しかし、日本のサブカルチャーが拭い難く抱えていた、男性目線から一方的に構築された少女や女性の像に含まれる男性中心主義を温存していた側面があったように思われる。美術史的な見方をすれば、本展における山本の試みは、2000年代以降の日本の現代アートを席卷し、欧米からはその代表格とされるこうした流れをフェミニズムの視点から批判的に脱構築するものであると解釈できる。

このように、「Who said it was simple?」と「Flawless」の両シリーズの絵画作品における政治・社会的批評性の鋭さや、それらの美術史的な文脈への批判的介入性に疑問の余地はない。加えて、先述の通り、タブローとしての完成度も高い。ではここで、山本自身が非常にすぐれた言語的分節化の能力を保有していることをどのように考えればいだろうか。それは一方で、たしかに、彼女の作品においてコンテキストの重層性や濃密な批評性を担保することに寄与している。だが他方で、そうした高い言語化能力は視覚化・表象されたものの領域から逃れ出る残余や余白を無化（あるいは、あらかじめの排除 *foreclose*）してしまうリスクを伴うのではないか。もちろん、このことは「アーティストは口下手なくらいがいい」とか「アーティストはあまりたくさんの本を読みすぎない（知識を詰め込みすぎない）方がいい」といった素朴なステレオタイプにまみれた「上から目線」の発言とはまったく異なる。作家自身も、自らの言語的理解力と非言語的領域のポテンシャルのあいだの緊張関係に自覚的であるように私には思われた。

ここで、まだ言及していない本展における最後のシリーズ「I hate flowers」を登場させたい。このシリーズの作品では、どちらが「背景」と断定できないような仕方で、花とアニメ調の少女イメージが重ねられている。また、ほかのシリーズとは異なり、文字は一切挿入されていない。私は、本シリーズは、あえてほかのものよりも感覚的に制作されていると感じた。すなわち、これは山本にとって、言語的・知的な分節化から逃れるものをどうにか捕捉しようとする新たな形式の模索としての実験と捉えることができるのではないだろうか。

もちろん、ここにも美術史的な文脈は巧みに編み込まれている。このシリーズに登場する花が、ジョージア・オキーフの作品をモチーフにしていることは明らかだ（「I hate flowers」という言葉は、彼女が発したものだという）。オキーフのシグニチャーである「花」は、しば

しば女性器のメタファーとして解釈されてきた。しかし、近年の実証的研究では、こうした定着している解釈は商業的理由で推し進められた側面が強いことがわかっている。また、後世のフェミニスト・アーティストたちもこうした解釈を追認してきたと言える。オキーフがフェミニズムの思想と響き合う考えをもっていたことは疑いないが、しかし、山本の「I hate flowers」シリーズは彼女を強制された「フェミニスト」像から解き放つものだ。

このように、山本れいら個展「Who said it was simple?」における多様な作品は、日本の現代美術史がはらむ男性中心主義を力強く糾弾する。そして、返す刀で、絶対的理想像を掲げ、「女性」内の多様な差異から目を背けさせる（さらに悪いことには、それを悪しきものとして扱う）ような、一枚岩的な「フェミニズム」にも批評的に切り込んでいく。そこで前景化されているのは、現実のさまざまな女性たちに寄り添う複数形としてのフェミニズムのあり方だ。

だが、山本が取り組むべき挑戦は、まだ数多く残されている。その一例が、先述した言語とその残余が織りなす問題系である。その非言語的残余はまた、これからの複数形のフェミニズムのあり方を示していくことにはいかなる仕方で貢献しうるだろうか。また、今回の展覧会で扱ったテーマは、前回の展覧会で扱った震災と原発事故を起点に紡がれた原子力をめぐる日米関係に関する彼女の思索をどのように深化されるのか。その接点はどこに見出せるのか。今回の展覧会ではその系譜であるとともに批判的乗り越えの対象としても想定されていた村上の「スーパーフラット」概念や、それに続く彼の「リトルボーイ」展が同様の問題（日米関係の両義性）を要諦としていたことはきわめて興味深い。この複雑な歴史-政治的イシューを考えるうえで、フェミニズムという視座はどのように新しい風を吹き込むのだろうか。

最後になるが、現実の女性たちにしっかりと寄り添いながら、統合された「女性」の概念やイメージを解体しようと奮闘する山本の姿勢は、私に竹宮和子の次の言葉を思い出させた。2011年に惜しまれながら逝去した竹宮は、言わずと知れた日本におけるフェミニズム／セクシュアリティ研究の大家だ。『愛について』（2002年）のなかで、彼女はこう言う。

たとえ「母なるもの」「女なるもの」が空無を土台にしてつくられた堅固な建造物であったとしても、その建物にはかならず人が住まい、人は建物の窓を開け、扉を開け、いつしか招くべきでない人も招きよせ、また招くべき人を招くべきではない方法でもてなし、わたしの住居はその外観を変えて、さらにはわたしの住居に面した通りの名前も変わるかもしれない。そのときわたしを説明する《名前の法》はその地勢を変えて、わたしはべつの名前で呼ばれるようになるだろう。だからわたしがいる場所は、そしてあなたがいる場所も、この街並みの向こうの原初の森のなかでも、空中に浮かぶ楼閣のなかでもない。わたしたちは《名

前の法》が地番を刻む一刻みつづけている—そのただなかに住みながら、その〈住所表示／呼びかけ(アドレス)〉の名前を変えていく（竹村和子『愛について アイデンティティと欲望の政治学』岩波現代文庫、2021年、224頁）。

「女性」という「建造物」に貼り付けられた〈住所表示(アドレス)〉の名前を変えようとする山本の芸術を通じた挑戦は、これからも長く継続されていこう。そして、そうした彼女の〈呼びかけ(アドレス)〉がより多くの鑑賞者に届けられることを願ってやまない。本展は、その重要ないちステップになるはずだ。