

今回のベニス・ビエンナーレに日本館は二人の彫刻家の作品を展示する。その一人、遠藤利克は一貫して木を素材にしている作家であり、もう一人の村岡三郎は主に鉄を素材にしている作家である。遠藤の作品は寓意への傾斜を重く秘めており、村岡の作品は非情なまでの直接性を有しているが、そのことは彼らの選択する素材の意味に深く関わっているはずである。いやそれは単なる選択の問題ではなく、物質への根源的な想像力の問題であると言うべきであろう。彼らの思考の弁証法は物質に仮託されているのではなく、逆に「物質の夢」自体にその展開の契機を負っているのだ。そう、いかにもバシュラールがポエジーの本質に「物質の直接的なイメージ」を見ようとしたようにである。

だが彫刻は素材の自己実現の場ではない。素材について語る際に、われわれが警戒しなければならない態度は、それを不用意に擬人化してしまうことであろう。その時、彫刻は触覚性へと矮小化されるか、技術の歴史へと埋没するか、あるいは物体のリテラルな提示に甘んじて、批評性の欠落した弛緩した空間と化すことになる。この二人の作家は、そうではない。彼らは彫刻の不透明な表面をはるかに不穏なものとして「われわれの時代の中に」励起するのである。

たとえば遠藤は火によって、村岡は熱によって、物質のはらんでいる固有の時間を呼び覚ます。それはわれわれにとってはあらかじめ失われた時間、共に生きられることのない時間である。火は消え、熱は去り、われわれの前には沈黙の時間だけが残されている。だがその「不在」のもたらす暗い情動は、われわれの原初的な記憶ともいべきものの存在をひそかに告げるのである。それは内なる他者としてあらかじめわれわれの身体を支配しており、「物質の夢」はその他者性に輪郭を与えることによって、歴史を(歴史によって構造化された身体を)脅かす。

外在化された主体の構造を自己消費するいわゆるシミュレーションистたち、すなわちネオ・モダニストたちにとって、歴史は操作の対象として不断に現在化されるが、それは考えようによってはモダニズム芸術のもつ自己批評性のパロディーであり、歴史への逆説的な埋没であると言ってよい。こうした時代にあって、彫刻の意味を封殺しその表面を絶対的な異物として残置しようとするこの両者の批評的な歴史意識の重さは例外的なものとして注目されなければならない。

しかし私は両者を同じ視点で捉えすぎたようである。たしかに彼らは共に一種の観念的な資質をもつ作家ではあるが、何も作品において一つのスクールとして括りうるような傾向を示しているわけではない。また両者の組み合わせにとりたてて戦略的意図があるわけでもない。ただ私はこの二人の敬愛する彫刻家の仕事を同時に紹介する機会を与えられたことを誇らしく思うばかりである。以下、彼らの思索の軌跡を作品に即して詳述することしよう。

建畠 哲

建島 哲

いま、火が燃えている、もうひとつの別の名前で。

(アンドレ・デュブーシェ 吉田加南子訳)

寓意についての寓意。「失われた寓意」を生きようとする、その思想の背理自体が、すでに寓意的なものであること。もしそうでなければ、遠藤利克にとって原初性への回帰という夢想は、敗北主義的なヒロイックな心情の反映に終わっていたに違いない。われわれは詩的真實というものが、つねに回転する記号として立ち現れることを忘れてはならない。「真の存在は、どこか他の場所にある。」そしてその「他の場所」の探求とは、オクタビオ・パスの言うように、ヒロイックな生に逃避することではなく、いま、ここに他者を喚起することなのである。あるいはフランス東部の「Dの洞窟」を前にして、ピエール・ガスカールは言う。「われわれが地下世界に惹かれるのは、不吉なものを好んだり虚無に魅入られたりする(敗北主義!)せいではなく、源泉に立ち帰って新たな活力を汲み、よりよき生命の糧を得たいという本能からである。」

われわれを歴史への埋没から救済し、内なる他者を覚醒させるのは、そのような寓意的な背理である。いかにも遠藤の「物質の夢」は重い。なぜならその虚構の混沌に、「原初的所与としての〈肉体〉」をもちながらも、まぎれもなくいま、ここにいる存在の全重量がかけられているからである。夢みることの背理——。かつて彼はそれをこう記している。

近代の知がわれわれの〈存在〉の全体を包括し得ないことを思い知ったところで、かつてのような神話的、融合的な世界観に退行し得るはずもなく、われわれはただ近代の外傷を骨身に宿したまま、これもまたひとつの知として、〈失われた時代〉を夢みるほかはない。

したがって、作品を焼くという彼のイベントもまた両義性をはらんでいると言うべきであろう。多くの場合、彼は木の表面を黒く炭化させ、それにタールを塗ることによって作品を完成させるが、公開であろうとなかろうと、その火の儀式は単にテクスチャーの獲得のためのものではない。それは発火させられた観念であると同時に、純粋な物質的恍惚の体験である。埋葬であり生成でもあるところの黙示録的世界、一瞬、一瞬においてこそ永遠であろうとするもの。原始の夜を明るませるもの。輝く闇。そして何よりも近代への茶毘。

だが「わたしたちの外に、火はない」とデュブーシェは言う。また「じぶんの重みで、おまえは燃えあがる」とも。そう、それがもし夢であるとすれば、自らの重みに耐え切れずに発火した夢である。

茶毘に付された近代。——その夢はしかし、われわれの精神的な外傷を癒すものではない。近代は決して灰燼に帰すことなく、黒々と燃え残って、不穏な異物としての姿をさらしているからである。あるいは作者はこの異物＝遺物、根源的な曖昧さともいべきものをたたえた彫刻によって、夢の背理を深めようとしているのであろうか。ならば、何が燃え、何が残されたのかが問われなければならぬ。

彼の作品の形態に立ち返って考えてみよう。桶、柩、筏、小船、水路、列柱、円環、円筒……。それは見方によっては古代の発掘品のようであり、また「失われた時代」の祭祀の道具のようでもあるが、そのイメージはいずれもわれわれに強く象徴性を感じさせずにはおかない。が、しばしば指摘されるように、外形だけに目をやるならば、それは(幾何学的と言えるほどに)感情移入を排した単純な基本形態を特色としてもいるのである。そこから導き出されるもっとも陳腐な結論は、彼の作品を日本的な情念性とミニマルズムの野合であるとするものである。だが彼の作家としての自己形成に何らかの意味でミニマルズムがあずかっていたとしても、このような短絡的な解釈はあまりに安直なものである。ミニマル・バロック論の安手の焼き直し(ローカル・ヴァージョン)に、われわれは愚弄されてはならない。

事実はまったく逆である。フォーマリズムの極限的な実践であるミニマルズムとはおよそ対極的に、そこでは彫刻という形式の還元不可能性こそが問題とされているのだ。寓意の炎は物体のリテラルな表面を焼き、そのテクスチャーの多義性(曖昧さ)を激化させることで、象徴的なものの再来を許したのである。その物質はフォルムとして鑑賞されるべきものでもなければ、トートロジカルな観念の操作でもなく、ただ象徴として生きられるべきものなのである。だが「時代」はあらかじめ失われているのだ! イメージの求心性を保証する基盤、あの夢の共同体はもはや存在しない。われわれはそれを同じ方向に読み解くことができないのである。その自家撞着は見るものを一種の二重拘束(ダブル・バインド)の状態におくことになる。それは「意味する力」によってわれわれを引き付けながらも、近づけば意味の不在によってわれわれを脅かすのだ。作品はそうにして読み取ることもできず、また無関心であることもできない絶対的な異物としてわれわれを拘束するのである。

火は象徴の喪失の象徴として、つまり近代の茶毘として燃えさかしたが、そのイベントはまた、あくまでも自らの肉体と行為に依拠しようとする彼の「垂直的」な想像力に支えられたものであった。

残された作品の不気味なまでに曖昧な表面が、なお個人と社会とを貫く強靱なイメージとしての鋭い緊張をたたえているのはそのためである。

それに対して、「水平性」のメタファーとして語られるべきなのは水であろう。それは「客体に結びつけられた夢の錨を引き揚げ、イマージュの静かな運動をもたらす」(パシュール)のものであり、より死に近く、より禁欲的でもある物質である。遠藤もまた、初期には「最も控えめで、ニュートラルな物質」「最小限の言葉しか語らない物質」としての水に惹かれていたと言う。だがその後、彼は水が水平的であると同時に、湧出する記憶のメタファーであること、すなわち泉であることを発見する。

水はやがて多くの言葉を発しはじめ、その透明な相貌の背後から、怪しい信号を送ってきた。それは長い人類の歴史のなかで水が意味づけられてきた言葉の総体であった。水は容器の中の液体ではなく、大地の深層から尽きることなく湧き出る言葉の束だった。

そこで水は二重の意味を生きることになる。一つは、たとえばあの「ゼーレの枢」(1985)のなかの不可視の水、狂おしい火の内奥にひっそりとたたえられた原初の記憶である。その時、炎は水の鎮魂に向けられた儀式として燃え上がるのである。だがこの火と水の弁証法は、もう一つのイメージの邂逅を、すなわち「水の炎」を導き出さずにはおかないだろう。そしてそれこそが泉の、「容器の中の液体ではなく、大地の深層から尽きることなく湧き出る言葉の束」の根源的なメタファーなのである。

そのとき私は、水を大地に還すことを考えた。大地にスコップで穴を掘り、その中心に水を満たす。そして同時にそれは、大地からの水の発掘でもあることを私は理解した。……水は私の身体を通過し迂回し、やがてある断層に接続した。そして、大地に戻された水は、あるいは発掘された水は、瞬時に、炎に変容を果たして燃えあがった。私にはそれら一連の行為が、どこかでわれわれの身体に潜む、狂気をともなった美しい記憶に繋がっているように思えた。たとえば、破壊と埋葬と祈りの記憶に。

「泉」はまた、今回の出品作につけられたタイトルでもある。そしてそのことは円環やその延長である円筒形の意味に、すなわち中空の空間のもたらすであろう寓意に深く関わっている。

考えてみれば、円環ばかりではなく、かつての枢や水路にせよ、あるいは大地に掘られた穴にせよ、彼の作品はつねに空洞を

はらんだものであったと言えよう。当然ながらそれは近代造形言語が問題にした意味での虚の空間とはまったく性格を異にしている。それは実体に対する虚ろ、マッシュヴな形態のダイナミズムを引き出すための負の空間などではない。むしろあるべきものの欠如を顕在化させるためのもの、逆説的に言うならば非在の実体化なのである。空洞の吸引力は見るものの想像力を活性化させるであろうが、その欠如が本質的なものであるがゆえに、結果はつねに空しいのだ。

あるいはブランショ流にこう言うべきかもしれない。中心における意味の非在によって、われわれは果てしなく求心運動を続けざるをえないのだ。問題なのは究極的な解釈の不可能性ではなく、それにもかかわらぬ解釈という運動の不可避性なのである。それは底のない穴を埋めようとするようなものだ。ただ穴であるかぎり、それは埋められなければならないのである。なぜなら穴は埋められるためにのみ、存在しているのだから。

そして実際に遠藤の円筒形の「泉」は、「桶の底を抜く」ことによってもたらされたと言えよう。だが彼は単に不条理の寓意を弄ぶだけの現代のカフカではない。最近のあるインタビューに答えて彼は「底が抜けて、空洞性が成立した時に、無限の湧出性、泉の無限性が獲得できるじゃないか」と肯定的に物質の夢を語ってみせる。非在の寓意は、ただちにその空洞を吹き上げる垂直的なイメージへと転化され、これもまた一つの寓意として、世界を虚無への退行から救済するのである。

ここに一枚のドローイングがある。一つの円環が斜め上から描かれ、無数の流れがあたかも磁力線のようにその中に収束し、再び反対側へと放散されてゆく。作品を前にして、われわれの想像力もまた、このような寓意の磁場に支配されているのだろうか。「円環という形態に荷電された垂直的な力」、——それが非在に拮抗する運動、円環の見る夢なのである。

しかし実はわれわれは彼の作品の重厚な存在感をこそ語らなければならないのかもしれない。火や水の秘儀は作品の永遠の時間を演出するイベントであって、会場ではわれわれはただ地上に傲然と遺された黒いマスの無言の威圧を身に覚えるばかりとも言えるのである。ハイ・アートとして「消費」するにはあまりにも重いという声も聞えてきそうである。だがこの理不尽な重さは、それ自体が批評なのだ。それは時代に対峙する力、日常性に平準化されることなく、不用意な日本回帰の罫と歴史への埋没を告発し、国際性なるものを懐疑し、つねに内なる他者を喚起し続けるもの、正しく同時代的であろうとするものである。

おそらく遠藤にとって最大のものであろう、「エピタフ」と題された高さ3メートル余の作品が今、制作されつつある。やはり表面

を黒く焦がした木のブロックを積み上げたこの巨大な円筒は、不明の遺跡のようでもあり、また銃眼のないトーチカ、城塞、幽閉の塔のようでもある。——文字なきエピタフ、それは失われた時代の記憶なのか、あるいは近代を封印するものなのか。いずれにしても、内部にうかがい知れぬ他者性の闇を秘めて会場に屹立するはずの黒い円筒は、その沈黙の重さにおいて、われわれの時代のもっとも誠実なモニュメントでありうるに違いない。

私は、芸術という言葉が指し示すその本来的な意味が、絵画や彫刻、あるいは詩や舞踏などといった、形式に直接つながる事柄だとは考えたことがなかった。教育の現場や実作の場面で折にふれて語り出される言葉は、いつもきまって、既存の形式を自明の前提としており、そこから導き出される芸術の輪郭は、多かれ少なかれ教養主義的な自足を仄めかすだけで、私が半ば無意識的に求めていた、根源的な表現の問題——つまり芸術の発生の問題に答えを与えてくれるものではなかった。私にとって重要だったのは、いつも、形式成立の手前に在ってしまが形^{かたち}の与えられない何か、しかも私のあずかり知らぬ所で、確実にしかるべきエネルギーを充当されているはずの何かの事であった。

私という「個」は初発的な欠落から始まった。私はいつの頃からか、そのように考えるようになった。今から思えば、この欠落は人間が言語的存在となって以来、万人が宿命的に背負わなければならないようになった欠損構造なのだが、とまかく私は、この欠落に突き動かされ続ける自分を感じていたし、いかにしてもこの問題を解決せねばならなかった。つまり欠落とは、言語という知恵の果実を食べたための原罪であると同時に、その事への補償運動を促す最初の原動力でもあったのだ。この欠落が意味するものは、ある時は夢の中に現われる奇怪な物語として、ある時はわけもなく身体を逆流して噴出する破壊的な衝動として、またある時は、突然口を開く名状しがたい闇として、という様に様々なかたちをとって出現した。そしてこうした情動的体験は、欠落のもたらす未生の言葉を投げかけていたし、私たちはこの言葉にこそ耳を傾けるべきだった。私^がその昔、絵画や彫刻や詩を知らぬまま、芸術という言葉に嗅ぎ取っていたのは、この欠落に解答を与える秘められた力が、そこにはあるのではないかということであった。前に述べたように、私にとっては、その問題に光^が与えられるなら、形式上の問題はいつでも良いことであった。

欠落への答えは日常の時間の流れのふとした裂け目に、時折り現われては消えた。幼い頃、山や野原で、あるいは川べりで遊びながら、石を並べたり、土と戯れたり、木の枝を立てたり、また枯葉に火を点したりしながら……、ある瞬間、こうした仕種が何か別の意味に、何か秘密の行為に通じているような気がする時があった。その仕種の角度を少し変えるだけで、容易にあの扉を開き、向こうにはほの見える世界に入ってゆけるような気がしたのだ。そのような感覚は一瞬のうちに消え去るのが常だった。だがその後にはいつも、祈りにも似た、垂直的な感情が残った。

もうひとつの裂け目、それは日常の空間が異化される場所に現われた。大人たちは普段みな、狂暴な何かを押し殺しているようにみえた。しかし日常の表皮が消え、その下に隠蔽された本来の生態が照らし出されるそうした場所では、押し殺していた何か

が活力を帯び、にわかに艶めかしく輝き始めるようであった。そしてその艶めかしさの源は、ひとつの刃で己れと相手を同時に切り開いてゆくような、その欲望に通じていた。例えば死者を葬る葬列の、その悲しみと喪失の嘆きの底からゆえ知れず立ちのぼるあの光は何を意味するのだろうか。私は葬礼の場を目にするたびに、その場を包むあの光を訝った。しかしそれは理不尽な事として排斥される以上の、根源的な理由を持っていたはずなのだ……。

思い出されることがある。学習の時代、人体の塑像彫刻のテーマが与えられた。何回も繰返し作らねばならない人間の似姿に、私はすでに芸術的意味を見いだせなくなっていたのだが、しかしそれ以上に、私はいつも彫像としての人体より生身の人間存在の方に興味があった。それで私は取敢えず、塑像より直接的な手段である、石膏を用いての直付けの方法で裸婦のモデリングをして、その場を切り抜けようとした。その時、石膏を盛り上げるための芯材として用いた紙を除去する必要があつて、完成した彫像を腰部で割り、火を放った。

今、目の前で燃えているのは確かに私の作った彫像であった。無機質な素材によって作られた人間の似姿であった。だがやがてその光景は、私の裡で、燃えあがる人間の身体そのものの姿に変貌していった。それは紛れもなく生身の身体。私はその生身の身体を二つに裂き火を放ったのだ。そしてその時、私の身体の底では、失われた記憶の淵からあの懐かしい何か^が動き始めるような気がした。溶解した鉄のように鋭く耀く、熱い物質が、身体の芯を貫き、頭頂から天空へ抜けて放射してゆくような気がした。それと同時に、私の裡に埋葬されていたあまたの情動は、様々な言葉を撒散らしながら、闇のなかに消えていった。求めていた救済。私は、己れの点火の行為の意味するものが、あの初発的欠落によって失われた己れの半身への鎮魂であったことを知った。私の作品はこの時から始まったのだと思う。

建畠 哲

この日 馬は／蹄鉄を終る／あるいは蹄鉄が馬を (石原吉郎)

目を閉じ、舌を突き出す。すると舌の先から激しく熱が奪い去られて行く。時間とともにつるその感覚(試してみたまえ)を、村岡三郎は唐突にも宇宙の測定であると言う。今、舌先に触れている宇宙、その戦慄的なリアリティー。巨大な星々の棲む空間から伝わる冷気。目を開けば、それはまたユーモアの極みでもあるのだが――。

このささやかにして壮大な「実験」のうちにわれわれが垣間見るのは、観念を物質的な体験としてのみ捕捉しようとする、一人の孤独な彫刻家の姿である。舌がもし言葉の象徴であるならば、このジェスチャーは言葉の放棄であり、その同じジェスチャーが宇宙の冷やかさを触知する。だからこうも言うことができるだろう。村岡三郎はある断念の上に立って、啓蒙的であること、歴史を共有すること、すなわち内なる共同体を放棄し、密室にこもる一人の思索者(発熱する舌)へと自らを向かわせたのだ。それは政治としての異端の姿である。彼もまた時代に対峙する絶対的な他者であろうとするのである。

舌を出すことは、日本では嘲笑のしるしでもある。彼はその舌を石膏の型に取り、鉄の本の一冊に危険なモニュメントとして封じ込める。鉛板で隠されたその不気味なオブジェのタイトルは「熱の先端」!

そう、一般的な意味でなら村岡三郎はオブジェの作家と言えるだろう。特に80年代前半、歴史の復権がアイロニカルに喧伝されていたあの風潮のなかで、彼は孤立すること自体に意味があるかのように、科学的な実験に擬せられたオブジェの制作に密室で専念していた。

ここに私が(勝手にではあるが)オブジェ三部作と呼んでいる作品がある。一つは1985年に制作された「塩の先端」である。太い鉄の棒を壁に立て掛けただけの作品だが、棒の下端は鋭く尖っていて、そこに塩が白く粉を吹いている。灼熱した鉄に塩水をかけ瞬間に蒸発させた結果が、そのまま提示されているのである。それは単なる事実としてわれわれの前に非情な光景をなしているにすぎない。だが、たとえばこう考えてみる。NaClという化学記号で表される物質に先端があり(当然ありうるだろう)、それが「ここ」に現象しているのだと。触覚を生理的に緊張させる鉄の鋭い先端は、彼にとってはおそらく観念と物質の遭遇するスリリングな場所として意識されているのである。リテラルな還元とは全く別個の相のもとに捉えられた事物の直接性は、むしろ私有されざる表面の不安をわれわれにもたらすが、その謎はアイデアとその現象と強引に結び付ける疑似科学的な詐術によってしか解消されえない。いや詐

術であるか否かを見抜く術すら知らぬままに、われわれはこの密室の思考の不明の回路を受け入れるしかないのである。

そして「直角の水」(1983年)と「折れた酸素」(1985年)。前者では直角に折れ曲がった鉛の袋が鉄の台に載せられており、後者では壁から金具でやはり鉛の大きな袋が吊され、その袋も下の方で折れている。鉛でくるまれた闇の中で、ひっそりと、だが疑いようもなく水は直角をなし、酸素は折れ曲がっているだろう。一切は如実な具体性をもって示される。そこにはイメージの飛躍もなく、意味論的な葛藤もない。だが、その具体性の背景を見ようとする時、われわれは異様な不透明さ、もしくは空白に直面することになる。それはただ曲がっているのであり、それ以上遡求しようがないのである。

たしかに本来的には固体の属性である「角度」を水に与えたのは、メタフォルカルな範疇的秩序の違反であるとは言えるかもしれない。また気体を折る方法に気付いた最初の男としての栄光も村岡のものだろう。「ユーモアという高次元の現象は、くそ真面目さの果てにしか立ち現れない」と自ら厳かに「申しそえる」ように、彼の「科学」は笑いときわどい関係におかれている。

だがそのことはオブジェのなす非情な光景、その絶対的な不透明さを和らげるものではない。観念の物質化に没頭することの理不尽さが、時として見るものの笑いを呼ぶだけの話である。それらはレディ・メイドのオブジェのように二義的に「引き裂かれて」いるわけでもなければ、シュルレアリスムのそれのようにメタモルフォーズの力に掬っているわけでもなく、またポップ・アートのように「死んだメタファー」であることを誇示しているわけでもない。要するに村岡のオブジェは本質においてはメタファーとは無縁のもの、メタフォルカルな偏差とも、その解消とも関わることのないものなのである。

「意味」はあらかじめ断念されているのだ。であるがゆえに何の飛躍も葛藤もなく、すべてはおそろべき直接性において提示される。デュシャンは「回答はない。なぜなら問いがないからだ。」と述べたが、村岡のオブジェは、言うならば問いを欠いたままに示された回答なのである。塩、水、酸素がその歴史的な陰影を奪われ、つねに化学記号的な物質としてのみ扱われるのは、彼の断念の深さを物語るものである。あえて言えば、それは世界から意味が引き上げてしまった後に、地上に残された物質、反フェティッシュとも言うべきものだ。

そしてまた鉄である。村岡は何よりも鉄を偏愛し、生活の至近距離にあるはずのこの金属から引き出された思わぬ修辭的快感

によって、われわれを魅了する作家なのだ。

たとえば80年代後半に何度か制作された「熔断」という作品がある。径6センチ、長さ10メートルほどの鉄の棒を、端から端までアセチレンのバーナーで切断していったもので、熱のために弓状に反った棒の周囲の床は黒く焦げ、溶け落ちた鉄屑や煤がこびりつき、激烈かつ冷酷な行為の跡を歴然と残している。強引に断ち切られたその断面もまた半ば溶けた肌に炎の条痕をとどめた、無残な姿をさらす。彼のオブジェが世界への断念において成り立った純粋物質であるとするならば、「熔断」はその歴史なき物質の空白をあばくための過剰な身体的介入、逆説的なタブラサの敢行なのである。

だがわれわれはそこにもう一つの、私的な意図を見なければならぬ。彼は行為によって、その無償の激越さによって、観念を歪ませようとしたのだ。鉄が反る時、その形状に沿って、(鉄という)観念もまた反りかえるともいうように。それは単に修辭的な空しい願望にすぎない。だが修辭は力である。物質的な想像力を触発する力、今、われわれの目の前で観念を歪ませているまぎれもない力なのである。

鉄からその固有の修辭的快感を引き出したものは、熱、いや正確には失われた熱の記憶であろう。

村岡はこの展覧会に七冊の「アイアン・ブック」を出品するが、その多くは熱にまつわる記述、すなわち熱を記憶させた鉄の頁ともいべきものである。見台に乗せられた「本」は二枚の部厚い鉄板を蝶番で綴じたもので、表紙には把手が溶接されている。「旋回する熱」と題されたその一冊を開けてみよう。見開きに対称形の弧状の黄色い線が現れる。これはまず左頁に、硫黄液で親指と人差し指のコンパスによる弧を描き、灼熱させた右頁をその上に閉じたものである。硫黄液は瞬間的に気化し、熱は弧状の記憶として鉄板に黄色く結晶する。そして把手を持って再び重い頁を開けば、その記憶が蝶番を軸に「旋回」させられるというわけだ。

また「熱の穴」。ほぼ全面が硫黄で覆われているが、頁の中央だけが黒く残され、小さな穴が削られている。中には彼が中央アジアの旅で採取してきたというスカラベの小さなミイラが置かれ、その横に交差する線は採取地、ホータン自治区の緯度と経度を記す。「このものは「熱の穴」から弾き出されてきた」という彼のコメントもまた非情なものだ。砂漠とミイラを収めた鉄の頁。そこに記憶された熱は、極度の乾燥と停止した時間を、つまり死を感じさせるに過ぎない。

「 π cmの三つの釘」。これは灼熱させた鉄板に、 $\pi=3.14$ cmの釘を打ち込んだものである。円周率を計算するよりも、それを力

づくで鉄の中にのめり込ませるといふ、途方もなくナンセンスな作業(その真剣な姿を思えば笑うしかない)である。だがハンマーを持つ手に伝わったその抵抗感は、抽象的な数を物質の熱に向けて叩き込むという、これも一種の修辭的快感を鉄から引き出しているはずだ。三つ並んだ釘の頭は今も真の上で空しく冷えて切っただけの釘だ。

「酸素—ヴェネツィア」と題された、もう一つの出品作品にも触れなければならぬ。この新作は、垂直に立てられた長さ6メートルの部厚い鉄板と六本の酸素ボンベからなる大作で、ボンベの一つは鉄板の端にぴったりと溶接され、他はその先から壁までの間に等間隔に並べられている。壁際の本を除いて、ボンベはすべて石膏を塗布した帆布の包帯でミイラのように白く巻きぐるめられ、鉄板の一部も同じ帆布で覆われている。最後のボンベと向き合った壁には、目の高さのところに、ドロ잉(と言っても炭素粉を手のひらで水平に勢いよく引き伸ばしただけのもの)が直接描かれている。鉄板は一個所だけ、帆布ごと斜めに熔断されており、また端の方にはスピーカーが内向きに密着させてある。ここにはベニスに仕掛けた水中マイクロホンから、海中音が送られてくるはずである。

ボンベのずんぐりした形状が、曖昧にはあるが人型を思わせるのであれば、帆布はその喩を封じようとするものであろう。事実、巻き残されたボンベは壁に激しく息を吐く。噴出された酸素が、手のドロ잉の炭素粉を吹き飛ばしているのだ。一方、伏せられたスピーカーは鉄板にひたすらに海の音を移入しようとする。もとよりそれは不可能な夢、「ユーモアという高次元の現象」という作者の威圧的な言葉によっても救われることのない、意味の空白だけを露呈させる観念の装置である。

密室での思索の回路を冷やかに閉じたままに、われわれの前に残された物質の光景。それはもし「なぜか」を問うならば、あまりにも白々しい眺めであろう。感覚的な流通と交換が、感覚的であるというだけで肯定される社会に、村岡三郎は「消費」されようのない時間と距離を重たく挿入する。それは時代の中に政治的にもたらされた空白である。根源的な異者としての諧謔精神をもって、彼は偏愛する金属を次々とわれわれに送り付けるであろう。一方的に。それは問いなき回答である。ただ私は、この人を見よと言うほかはない。

私は今迄に、生態、液体(水)、気体(酸素)、音(振動)、熱、等どちらかといえば非視覚的な流動的、且つ不確定な物質又その現象を作品に導入してきた。それは空間の再視と、観念の実存という、思考の構造化にアプローチするための私の手段である。そして人間文化の歴史的評価を根底から疑うが故に、このことは急がねばならない。