

## 褥としての鷹野隆大《おれとwith KJ#2 (2007)》

愛知県美術館 中村史子

“不都合”な部分を隠す作業をしながら、美術館の関係者から黒田清輝みたいだという話がでました。明治時代、フランスから帰国した黒田清輝が裸婦像を展示したところ、猥褻だと警察から指摘され、腰の部分を布で隠す「腰巻き事件」が起きました。あれから100年以上が過ぎ、今回は隠す対象が男性だといふところが、時代の変化かもしれません。ただ、僕は今回、腰巻きではなく、胸のあたりから覆い、布団にくるまっているところをイメージしながら隠しました。

駒井憲嗣 “撤去しなければ検挙するといわれ、やむなく展示変更となった愛知県美術館展示について写真家・鷹野隆大さんに聞く” 2014年8月17日配信, webDICE (<http://www.webdice.jp/dice/detail/4347/>) 参照: 2014-8-17より抜粋

### はじめに

2014年8月11日、匿名の市民による通報を受けた愛知県警は、「これからの写真」展の出展作家である鷹野隆大の作品「おれと」シリーズの一部作品の撤去あるいは展示室の閉鎖を、展覧会主催者である愛知県美術館に求めた。性器が写った写真は猥褻物の陳列にあたる、という理由である。そこで愛知県美術館と鷹野隆大は相談の末、作品の撤去・差し替えではなく、鷹野の出展作品50点中、該当作品12点<sup>1</sup>に不織布およびトレーシングペーパーをかけて性器を隠した展示へと変更し、あらためて13日より公開した。(図1)

以上の展示変更の事実については、8月13日の朝日新聞の朝刊を皮切りに各種のメディアで取り上げられることとなった。とりわけ、《おれとwith KJ#2 (2007)》(2007年)(図2)の展示写真は、他の作品と比べてサイズが大きいうえ不織布で覆われた姿が印象的なためか、最も頻繁にメディアで紹介された。掲載メディアの大半が、不寛容な社会のあり方や県警の判断を批判的に伝え、それに伴い、この展示変更後の写真も権力による表現への介入の象徴のように取り扱われた。また、この出来事を裸体表現の規制事例として歴史に刻まれた黒田清輝の腰巻き事件と比較したメディアも少なくはない<sup>2</sup>。

しかし、最初の鷹野の言葉のとおり、彼は作品を覆っている作業中からすでに、黒田の腰巻き事件を意識しつつも、距離をとっているように見えた。さらに12日の夕方、規制対象となった作品を前にして布のかけ方や紙の張り方を何度も検討する鷹野の姿は、県警の指導に対する緊急的な処置でありつつ、展示空間を作り上げる

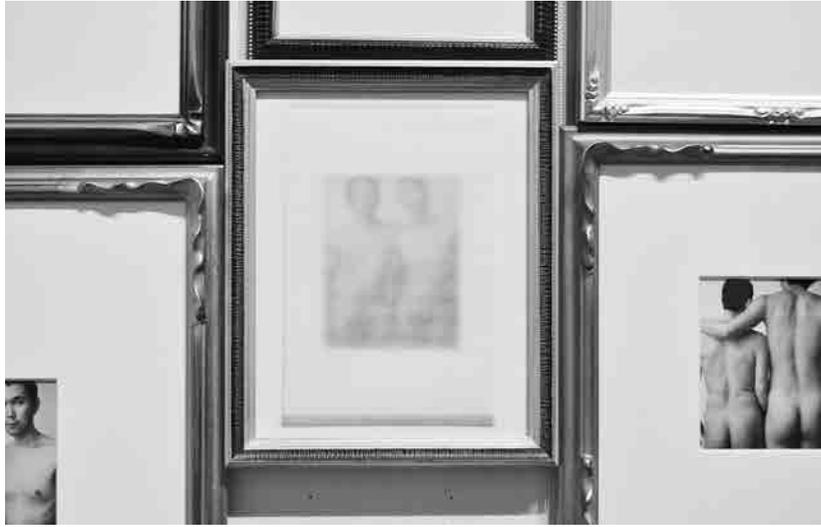


図1：「おれと」シリーズの展示変更後の写真 撮影：鷹野隆大



図2：鷹野隆大《おれとwith KJ#2（2007）》（2007年）の展示変更後の写真 撮影：鷹野隆大

一種の表現行為とも受け取れた。そして彼は、この展示変更に対してこの時点で明確に布団のイメージを口にしていた。

そこでこのエッセイでは、〈布団〉という彼の言葉を手がかりに変更後の展示をも表現行為という視座から捉えてみたい。通報や規制の是非が頻繁に議論の俎上に上げられる一方で、展示変更後の作品としての表象についてはやや等閑視されてきたきらいがある。そこで、この出来事を表現物と社会の衝突という対立構造に短絡的に落とし込まないために、筆者は本稿において《おれとwith KJ#2 (2007)》を取り上げ美術の文脈に依って展示の表象を検証する。作家と美術館が当初目指した展示は不本意な形で失われてしまった。けれども、その状況にあっても、作家が作品の展示を通じて、イメージとその受容をめぐる大らかで公平な関係の在り方を唱えてきたことが明らかになればと思う。

## 1. 鷹野隆大の出展作品「おれと」について

さて、最初に鷹野隆大の出展作品「おれと」について簡単に説明を加える。本シリーズは、鷹野自身とポートレート写真のモデルがほぼ全裸で並んで写った写真作品である。もともとこのポートレート群は発表を前提に撮影されたものではない。別シリーズの撮影時にカラーチャートを所持していなかった鷹野が、自分の肌の色を基準に色を合わせられないかと考え、モデルの横に並んで撮影を試みた。

色合わせという目的は結局果たせなかったが、この軽い思いつきは彼自身も予想していない興味深いイメージを生み出した。まず被写体を眺めると、いかにも緊張している者から、楽しげな者、顔つきやポーズを意識的に作っている者まで様々である。一方の鷹野も剽軽な笑みを浮かべたり、どこか陰りのある表情だったりとまちまちだ。また、明確な演出がない中、演技と自然な姿の境は被写体となった本人にも判断不可能となる。その身振りの曖昧さは、ぎこちなさの現れとも信頼関係の現れともとれる。

そして、この曖昧さのために、本シリーズはいかなる言説にもどこか収まりづらいものとなっている。素人の記念写真めいた気取りのない姿は理想化された裸体美からはほど遠い。とは言え、被写体の内面性の表出とも考えられず、何かの社会的な主義主張を担っているとも思えない。つまりこの裸は、魅惑的な身体で鑑賞者の目を楽しませることからも、普遍的なメッセージを発信することからも自由なのだ。裸体に対するフェティシズムや過剰な意味解釈を本シリーズはごく淡々とかわし、何かよそよそしくもユーモラスな二人の裸だけを見せるのである。

こうした「おれと」シリーズの特徴は、彼のそれまでのポートレートシリーズには見られないものだ。鷹野はこれまでポートレート写真において、しばしばジェンダーに関するコードや、ポルノグラフィックな視覚の構造を擬態し、見る者の再考

を促してきた。撮影にあたり非常に理知的な操作を行っていたのだ。けれども「おれと」では、それまでの作品に通低していたこれらの作家としての表現意図が限りなく後退させられている。実際、撮影時に鷹野はファインダーをのぞいていないばかりか、彼の横にいるもう一人の被写体がシャッターを切る場合もある。鷹野と被写体はほぼ対等な立場にあると言えよう。つまり、本シリーズでは裸体をめぐる被写体、撮影者、鑑賞者の不均等な関係性が、緩やかに解体されているのだ。

筆者は「おれと」シリーズのこれらの点に関心を持ち、企画展「これからの写真」への出展にふさわしいと考えた。そして、作家と調整を重ね、大型のインクジェット作品を5枚、額装された作品を2点、さらに小型の作品を複数枚、展示するに至る。公立施設において、この規模で「おれと」シリーズが展示されるのは初めてである。

しかし先述のとおり、通報および県警の指導を経て、いくつかの作品に手を加える事態となる。そして、その変更作業中、鷹野は〈布団〉という言葉を用いたのである。

## 2. イメージと現実空間の接合

この〈布団〉という言葉について考えるにあたり、その前提条件として、彼は自身の作品に寝台のイメージをたびたび用いてきた点を確認したい。例えば、初期代表作「ヨコたわるラフ」シリーズ（1996-2000）は、古典的な裸婦像の様式にのっとりながら、美しい裸婦の代わりに普通の男性たちを撮影したシリーズである。寝台上的の裸婦という美術史の伝統に基づきつつ、鷹野はその性別を変えることで真逆のイメージを生み出したのだ。その結果、布の上に寝そべった男性達は、裸婦像ばかりを美の規範として扱ってきた美術史に対し、あたかも異議申し立てを行っているように見える。このシリーズから鷹野が、身体と寝台の表象の歴史やそこに働く眼差しについて深く考察を続けてきた作家であると分かる<sup>3</sup>。

けれども、美術史に登場する数多くの裸婦像、そして「ヨコたわるラフ」と比較すると、今回、《おれとwith KJ#2（2007）》に加えられた変更作業の大きな特徴は、平面に立体を加えた点にある。そのため、鷹野が布団を想起しつつ手を加えた本作の物理的な特徴を、あらためて変更前そして変更後と検証する必要がある。

まず《おれとwith KJ#2（2007）》は約145×115cmの作品であり、四方に余白は設けられず直に額がついている。また、表面はアクリル等で覆われていない。これら簡易な額装と、等身大より若干小さい被写体のサイズゆえ、彼らは実際に鑑賞者から数メートルの距離に立っているように見える。〈写真〉という媒体の存在感が希薄なので、本作の前に立つ鑑賞者は〈写真〉を見ているというより、むしろ、二人の裸の人物と向かい合うような感覚を覚えるだろう。写真なのにそこに本当に誰

かいるように見えると受け取る者がいたために、変更前の作品が通報および指導に至った可能性もある<sup>4</sup>。

この作品に対し、鷹野と美術館のスタッフは額の両側にピンを打って幾分波打たせつつ布をかけた。そのため、写真イメージの真上に布がかかっており、一種の一体感が生じている。写真を収めた額が布で梱包されているのではなく、まさに男性二人がシート状の布にくるまっているように見えるのだ。こうしたイメージと布との混交的な展示は、二次元のイメージと布という物質を一体化させるのみならず、イメージと鑑賞者のいる現実空間をも滑らかにつなぐ働きをしたと筆者は考えている。

例えば、まさに〈布団〉をモチーフとしたロバート・ラウシェンバーグ《Bed》(1955年)(図3)を思い起こしたい。本作はベッドそのものに見えるが、実物のベッドを壁に立てかけたわけではない。ラウシェンバーグは画布代わりにシーツを貼り、そこに枕やかけ布団を加えて本作を制作した。コンバイン・ペインティングで知られるラウシェンバーグであるが、ここでは平面性を基調とする絵画という表現手段と、現実社会で使用される寝具が大胆に結合されている。そして、二次元の平面上に三次元の空間を仮設する絵画のイリュージョン性を、かけ布団と枕そのものによって相殺し、イメージを一種のものとして現実空間の延長に位置づけている<sup>5</sup>。

これとよく似た知覚の変容を、鷹野の今回の展示に見て取ることができる。ラウ

図3：ロバート・ラウシェンバーグ《Bed》、1955年、油彩・鉛筆、枕・キルト・シーツ・木枠、ニューヨーク近代美術館所蔵

シェンバーグはわざわざキルトの上部をまくりあげ、それがイメージの構成要素でありながらまぎれもなく現実に実在していることを強調した。同じく鷹野も布に凹凸をつけ、それが、緩やかなたわみと襞状の奥行きを備えた物体だと示す。元来、布は画布のように二次元平面ともなりうるが、扱い次第で三次元的な物体ともなりうる素材である。こうした性質を持つ布が二次元の写真イメージ上に加えられると、額が形作る矩形と壁面との境界がより曖昧になるのみならず、矩形の中の男性も、変更以前の展示に比してはるかに三次元的な肉体を備えているかのように見える。布が付与されることで、イメージも厚みと共に立ち現れイメージと現実空間は以前にも増して地続きとなるのである。

さらに布がもたらす変化は視覚だけにとどまらない。布という触覚を刺激するテクスチャーは、見る者の身体性をも呼び覚ます。展示室内のわずかな空気の流れに合わせて揺らめく布は、それが素肌に触れる際の滑らかな感覚を想起させる。そして、その布は、鑑賞者だけではなく写真に写る彼ら二人の肌をくすぐっているかのように感じられるだろう。この時、つややかで繊細な紙の表面は、人間の柔らかな皮膚と同化する。印画紙表面は被写体の肌および鑑賞者自身の肌となり、その肌の上にゆらめく布は、その触感を通じ、撮影の行われた過去と写真を眺める鑑賞者の今現在を不意に出会わせるのである。

こうして布は、イメージを隠し遮るだけではなく、イメージと鑑賞者のいる現実空間をより自然に接合させ、さらに鑑賞者の身体感覚をも刺激する媒介物となった。それは、作品が本来的に備えていた生々しい人体の現前を、さらに押しすすめるものだ。そのためか、展示室では布に触れようとする鑑賞者がたびたび見受けられた。それは、隠されたものを見たいという欲望だけでは説明できないだろう。イメージと現実、そして、視覚と触覚が絢交ぜになった状態で、鑑賞者自身の身体が突き動かされたためにほかならない。その行為は礼儀正しく啓蒙的な美術鑑賞とは一風異なる生(なま)の反応である。理性で制御しきれないその衝動にこそ、何かエロティックなものが宿っているとは言えないだろうか。

### 3. 柔らかな抵抗のメッセージ

さて、今一度、ラウシェンバーグの《Bed》がラウシェンバーグ本人のベッドを用いて制作された点に立ち戻ろう。ややくたびれた風合いのベッドは、そこで寝起きしていたラウシェンバーグの姿を見る者に想像させる。一方、鷹野の「おれと」はモデルと作家本人の私的な記念写真から始まったシリーズであり、展示変更によって《おれと with KJ#2 (2007)》は彼らの寝台と化した。これら就寝の場をギャラリー、美術館で展示する試みは、私生活の一部を公共空間に持ち込むことにほかならない。布団の中は社会的な強制力が及ばない私的な空間であり、公共空間の真

図4：オノ・ヨーコとジョン・レノン《平和のためのベッド・イン》、アムステルダム、1969年

逆に位置づけられるためだ。

そして、布団やベッドに代表される〈私性〉を公共空間に開く行為は、時に社会への提言、抵抗となりうる。私的空間と公共空間を意識的に混ぜ合わせ、その両者を峻別し管理する社会の在り方自体を問い直すのである<sup>6</sup>。

その最適な例として、オノ・ヨーコとジョン・レノンが新婚旅行に際して行ったイベント《平和のためのベッド・イン》(アムステルダム1969年3月25日-31日)(図4)、《ベッド・イン》(モントリオール1969年5月26日-6月2日)を挙げることができよう。これはホテルの一室に集まった大勢の報道陣の前でベッドに横になった二人が平和について語るものだ。二人は《ベッド・イン》を、著名人である二人の結婚に向けられた世間の好奇の目を逆手に取って多数のメディアを通じて広く平和をアピールするパフォーマンスとして企画し、愛と平和を訴える彼らのメッセージはあらゆる新聞誌面を飾ることとなった<sup>7</sup>。そして、この試みは1960年代後半から世界各地で盛んになった平和運動を促進させることとなる。このように、彼らの試みが社会的に大きなインパクトを残した理由には、その知名度もさることながら、演説にふさわしいとされる空間—大ホールや広場等の公共空間—とは真逆の新婚旅行のベッドという場の設定があるだろう。ベッドという親密な空間から語りかけられる言葉は、実際にはマスメディアを通じて不特定多数に発信されたとしても、大ホールの演壇から語られる言葉にはない〈近さ〉を聞く者に与える。世界中で繰り返されるあらゆる暴力行為に対して、ベッドに横たわるといふ非力ながらも親密さを感じさせる身体表現で応じたのである。

筆者は、鷹野のとっさの思いつきの背景に、これらパフォーマンスの系譜がたと

え無意識にせよあったのではないかと想像する<sup>8</sup>。鷹野もまた、自分自身が裸でシーツにくるまる姿を指し示すことで、匿名の電話や県警の指導に対する抵抗の意思表示を行ったのである。それは《ベッド・イン》の再演と言えるかもしれない。当初は主義主張を感じさせないポートレートだった《おれとwith KJ#2 (2007)》が、布をかけるという変更を経て、抑圧的な社会に対する問いかけへと変化したのだ。「私とその身体は猥褻なのか、私とその身体をどこまで社会は管理、規制できるのか」。布団の中の二人はあたかも見る者に問うているようだ。そのメッセージは抵抗の意思をも孕むものだが、穏やかな鷹野の表情と〈布団〉の表象と相まって、身振り自体はどこか和やかにも見える。そして、これら被写体の無防備さゆえ、かえって彼らに加えられた排除や規制の粗暴さが際立つ結果となっている。

さらに、被写体が男女ではなく男性二人である点がそこに新たなニュアンスを付与している。布団に包まれる裸体の男性二人というイメージは、恋人同士とも読み取れるため、否応なしに同性愛について見る者に変更前より強く想起させるのだ。通報および警察による規制が起きた背景に、セクシュアル・マイノリティに対する偏見があったと指摘する論考がある<sup>9</sup>。その論考内でも触れられているとおり、もしもそうした偏見が本件の発端にあったとすれば、布の追加は県警の指導に表向き従いつつ逆の効果をもたらしたと言えよう。同性愛の表象という側面を一層確かなものにし、偏見を抱く者をより苛立たせることになったのかもしれない。

しかし、シーツに覆われた被写体の二人はこうした社会から注がれる有象無象の眼差しに怯えることなく、まっすぐに前方へと視線を投げかける。そこからは、偏見や排除に対する不安感以上に、セクシュアル・マイノリティに対する伸びやかで肯定的な意思を感じ取ることも可能である。つまり、展示変更後、本作は性の多様なあり方を言祝ぐ朗らかでエロティックな作品と化したのである。それにしても、猥褻の咎による規制に恋人達の褥のイメージで応じるとは、あまりにロマンティックかつ飄々としたものである。国家間の戦争に対して新婚旅行のベッドで抵抗を示したオノ・ヨーコ等と共通するユーモアも感じられる。彼らは、大上段に構えた強い物言いではなく、柔和な物腰で自分自身を社会に投げ、不寛容な社会に意見表明して見せるのだ。

#### 4. 結びに変えて

写真史の中で、裸は常に多義的な意味を担って写され眺められてきた。美的鑑賞のため、ポルノグラフィックな欲望のため、人体の客観的な記録と機械的な管理のため。これらの目的はそれぞれの社会的背景によって変化し時に重なり合ってきたが、被写体ではなく撮影する側、眺める側の益を優先させる点は多くの場合、共通している。

その中であって、鷹野は自分自身を含む男性の裸体を撮影し、写真史上、等閑視されてきた彼らの表象を検証する活動を続けてきた。その活動は、被写体自身の身体を確認し取り戻す試みでもあった。その試みの途上で今回の出来事が起きたのだが、その遠因に、社会の暗黙の了解事項を彼のポートレート写真があっけらかんと否定していることが考えられる。すなわち本作において、撮影者である鷹野は一方的に被写体を脱衣させ自身の表現とする特権的な存在とはなっていない。眺め、撮影する者であるはずの彼自身、自らの裸体をカメラと鑑賞者の前に差出し、その特権的な地位を放棄している。また、脱衣した女性を眺めるヘテロセクシュアルの鑑賞者という美術史の前提事項もここでは通用しない。裸体の〈美的鑑賞〉という建前すら、彼の作品はやすやすと崩してしまっている。こうした作品の側面は、社会通念の保持を暗黙のうちに求める者にとって不快感や恐怖と映るかもしれない。

けれども、当然ながらこれらの社会通念は、その時々々の社会背景に即して可変的に作り出されたものに過ぎず、誰かを管理・抑圧する絶対的な理由とはなりえない。そのことを本作は、展示の変更を経てもなお粘り強く訴えかける。しかも、弱々しく攻撃性が全く感じられない姿—布団にくるまった裸体—を通じてである。声高な糾弾や非難を前面に押し出した表現ではなく、これら献身的で受け身の表現にこそ、普遍的な強さが宿ること。その事実を鷹野が知っているからに他ならないだろう。

---

#### 註

- 1：この50点とは壁面にかけられ、個々のキャプションを備えた展示物を指す。そのため、アクリルケース内に重なり合うように平置きされた複数の写真については、点数として含まない。
- 2：本作を腰巻き事件を参照しつつ著述したものとして、例えば出田阿生「抑圧社会 強まる懸念 権力介入の事実見せる」『東京新聞』（2014年9月24日）ほか、福住廉“美術の展開2014(3)” artscape 2014年11月1日配信、([http://artscape.jp/dictionary/newword2014/contents/10104335\\_18765.html](http://artscape.jp/dictionary/newword2014/contents/10104335_18765.html)) 参照：2014-11-5、木下直之「股間著聞集」『芸術新潮』（2015年1月号）が挙げられる。
- 3：男性の裸体が写真において忌避されてきた経緯については、すでに研究が進んでいる。Melody D. Davis, *The Male Nude in Contemporary Photography*, Temple University Press, 1991, Philadelphia
- 4：展示室内に提示されているのは、全裸の人物そのものではなく感光された印画紙と額であると強く意識させる作品、例えばモノクロの写真作品であれば、本件のような事態は起こらなかったかもしれない。
- 5：ラウシェンバーク《Bed》の解釈については、ロザリンド・クラウス「ラウシェンバーク、具体化されたイメージ」（石田和子訳、『美術手帖』1984年2月号『美術手帖』1984年4月号）を参照。
- 6：私的領域と公共領域の境界線については、福住廉が本件に際して前掲のartscapeに記している。社会秩序を維持すべき警察権力は、私的領域と公共領域の境界線を攪乱させる作品に対して事件性を見出すと述べたうえで、日本ではその領域の境が時にねじれた構造になっていると指摘している。
- 7：このイベントについては、アントニー・フォーセット『愛と芸術』（江口大行訳、シンコーミュージック、1987年）および展覧会カタログ『YES オノ・ヨーコ』（朝日新聞社、2003年）を参照。

- 8：なお、ジョン・レノンとオノ・ヨーコが1968年に発表したLPレコード『未完成作品第一番：トゥー・ヴァージンズ』のジャケット写真も、鷹野の「おれと」シリーズと多くの共通点を持っている。このジャケット写真は、ジョン・レノンとオノ・ヨーコの二人が全裸で真横に立ち並んだ姿を自ら撮影したもので、彼らのスキャンダラスな私生活と合わせて多くの話題を振りまいた。もしも鷹野の作品が恋愛関係の表明のように受け止められたとすれば、このジャケット写真の影響もあるものと想像される。また、ジョン・レノンとオノ・ヨーコのこのジャケット写真は猥褻と捉えられ、印刷や販売は容易には進まなかった。
- 9：土屋誠一「ポルノである、同時に、芸術でもある」『美術手帖』2014年10月号 pp.155-157