

「児玉幸子『眩惑』展 2017

——あえて『日本的』と言って見えてくること

“Kodama Sachiko, Éblouissant 2017 : Japanesque or Not?”

加藤 有希子*

KATO, Yukiko

2017年の10月から11月にかけて、京都の伝統的な鋳物店「清課堂」（図1）で、児玉幸子の「眩惑について」展が開かれた。児玉は、北海道大学で物理学を専攻したあと、1993年から筑波大学大学院で造形芸術とミクストメディアの研究をし、アーティストとなる。そして2000年から彼女のアートの基体とも言える「磁性流体 ferrofluids」の使用が始まる（図2：《突き出す、流れる》（2001））。

初期の作品（図2）に見られるように、磁性流体のアートはそれ自体、決して「日本的」と形容されるべきものではない。しかし、今回の「眩惑」展において、「清課堂」のほの暗い日本家屋で展示された作品は、その古典的な意味でも、現代的な意味でも、「日本的」であった。本来「日本的」な範疇にはとどまらない児玉のアートが、日本的な様相を呈したその一瞬の「めぐり」をとらえることにより、見えてくるものがある。

1. 磁性流体アートのしくみと「われわれの科学」

図3の《モルフォタワー》（2006）は、児玉が2000年以來つくっている磁性流体アートの代表作である。黒い流れる液体と円錐形の塔、これが彼女のアートの基軸となる。磁性流体アートの作品のほとんどに電磁石が利用されている。電磁石

*かとう・ゆきこ

埼玉大学教育機構基盤教育研究センター准教授

は、銅線を鉄などの磁性体の周囲に巻き付けて、銅線に電気を流して磁力を発生させる。鉄芯の立体形状を上向きの螺旋形のタワーにしたものが「モルフォタワー」である。銅線に流す電気の強さは、あらかじめ、コンピューターのプログラムで時間軸上にデザインして設計されており、児玉曰く、磁性流体の動きが観者を心理的に引き込むように、変化させている。その作品の体感としては、まるで海の波にたゆたうような、もしくは風にゆらぐ木々のうねりに接するような、自然に對峙しているかのような感覚を覚えるが、児玉はそのマテリアルの新しさとプログラムの力から、これをニュー・メディア・アートと規定する¹。しかし観者が受けるナチュラルな感覚は、テクノロジーの力が誇示される一般的なニュー・メディア・アートが提供する感覚とは一線を画していると言っていいだろう。

児玉の作品のメルクマールとなっている黒い液体は、技術的には、酸化鉄のナノ粒子が油などを溶媒にして、コロイド状に溶けているものだと行う。それはなめらかで澱みのない黒色であり——厳密には鉄が錆びたものであり、若干の茶味があるが——光があたるとゆるやかに光る。今回の展覧会の主軸となる《眩惑について》（2017）は、その作品の液体が黒色であることは従来の作品と

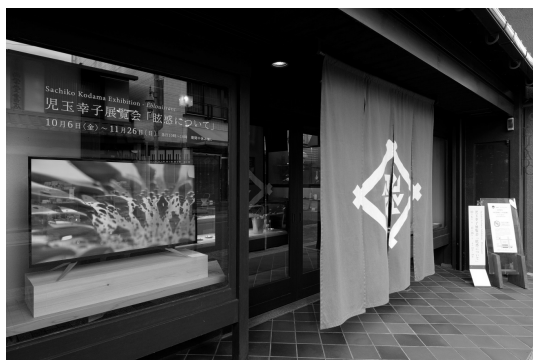


図1：清課堂正面玄関 ©Seikado

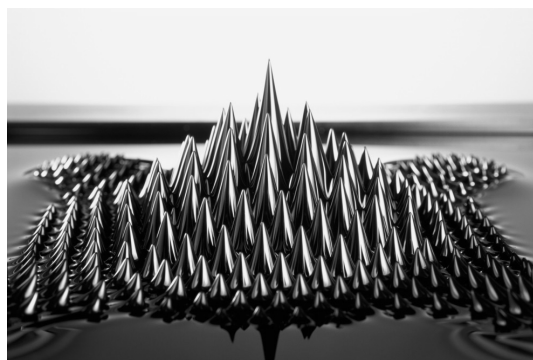


図2：児玉幸子《突き出す、流れる(Protrude, Flow)》2001、コラボレーター：竹野美奈子、撮影：高田洋三

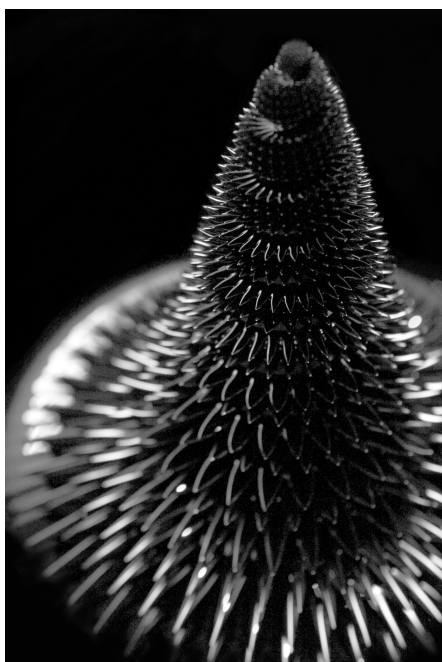


図3：児玉幸子《モルフォタワー》2006、
撮影：高田洋三

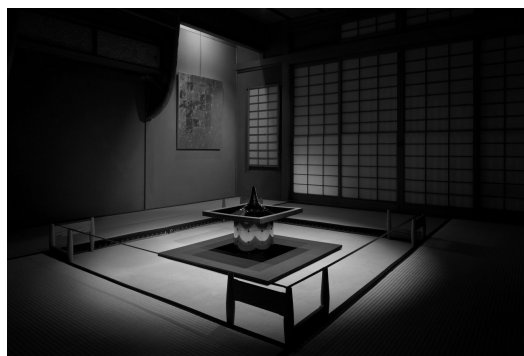


図4：児玉幸子《眩惑について》2017、清課堂（京都）
8畳和室、撮影：松井学

変わらないが、それが溶け合うような、とつぷりとした闇の中に展示されている点が特異と言えるだろう（図4）。この20年近くYouTubeなどでグローバルに拡散した児玉のアートは、当初は想像しえなかったことかもしれないが、日本家屋の闇に驚くほどよく合う。

ベタな日本論にもなりかねないが、『陰翳礼讃』の漆器のくだりを思い起こさずにはいられない。谷崎潤一郎はこう言っていた。「漆器の椀いいことは、まずその蓋を取って、口に持って行くまでの間、暗い奥深い底の方に、容器の色と殆ど変わらない液体が音もなく澱んでいるのを眺めた瞬間の気持ちである。人は、その椀の中の闇に何があるかを見分けることは出来ないが、汁がゆるやかに動揺するのを手の上を感じ、椀の縁がほんのり汗を掻いているので、そこから湯気が立ち昇りつつあることを知り、その湯気が運ぶ匂いに依って口に啣む前にぼんやり味わいを豫覚する」。「思うに西洋人の云う『東洋の神秘』とは、かくの如き暗がりを持つ不気味な静かさを指すのであろう」²。

谷崎の言う闇の魅力とは、同時に物々の境界が侵されてゆくことの魅力でもあるだろう。漆器の中の液体は、闇の中で椀とほとんど区別がつかなくなる。児玉の磁性流体のアートは、図2の《突き出す、流れる》（2001）や図3の《モルフォタ

ワー》(2006)のように、時にかなりスパイク(突起)が目立ち、外界と激しく対立する(スパイクの形状は、磁性流体の表面張力と磁気圧力、重力の3者がつり合う位置で決まると言う³⁾)。しかし今回の《眩惑について》(2017)(図4)では、激しいスパイクが抑えられおり、周囲の闇と溶け合うような微細な動きのプログラムになっている。児玉によると、この作品は、タワーの芯材の太さに対してひとつひとつのトゲの大きさが細かく、小さくなっている。そのことにより、液体が上昇・下降するスピードも遅くなり、一度に上がる液体の量が少ないので、棘は細くなると言う⁴⁾。つまりこの作品と周囲の闇との境界は、棘が細かいがゆえに溶け合う印象をより強く与える。そしてこの作品の場合、黒い液体は「脱力」したとき——磁力の拘束を解かれたとき——にもっともその魔力を発揮すると言えるかもしれない。固体(スパイク)から液体(流れ)になった作品は、物理的にも心理的にも周囲を浸食していくからである。

河野哲也は『境界の現象学——始原の海から流体の存在論へ』(2014)で次のように言う。「流体において表面と内部の区別はない。人間は剛体を対象として扱うことができる。対象とは『object=前に投げ置かれた』ものである。しかし、水や空気はその意味で対象ではない」⁵⁾。「東日本大震災と津波によって、大地とは安定した剛体ではなく、流体であるということを思い知らされた。地球は水と空気できており、大地は緩慢に動く水の混じった泥である。剛体は動きの遅い流体である。私たちが住んでいるのは、海洋惑星である」⁶⁾。

漆器の魅力、海の魅力もしくは魔力は、自と他が溶け合い、めまいのように混じり合うことであり、それはそのタイトルのおり「眩惑」なのである。そしてそれは闇の中で最もよく発揮される。佐々木健一は、西洋文化が対象を客体として見つめる「バラ」の文化であるのに対して、日本文化

は周囲に取り囲まれる「桜」の文化であると指摘したが、そのとき引いたのが与謝野晶子の夜桜のうちであった——「清水へ祇園をよぎる桜月夜こよひ逢う人みなうつくしき」⁷⁾。月夜の薄暗闇では、桜の美しさは夜の空気と溶け合うだけでなく、行きかう人々にも侵食していく。そして主客の区別なくすべてが美しくなるのである。

児玉の過去の作品のいくつかは——例えば図3の《モルフォタワー》(2006)に見られるようなスパイクの目立つ作品は——ドゥルーズとガタリが「系統樹」というような西洋思想的な様相を呈している⁸⁾。むしろそれが悪いという意味ではない。「樹木」であるからこそ強く外界と対峙することもできるだろう。それらの系統樹的な作品には基軸があった。しかし「眩惑」展(2017)の作品には、流れるような様相があり、対象がなく、基軸がない。とりわけ《リボーム#3》(2017)(図5)



図5：児玉幸子《リボーム#3》2017、©Seikado

——それは当然、ドゥルーズとガタリが「樹木」に代わる価値観として提示した「リズム」をなぞらえているが——のような作品では、黒い液体はまだらに流れ、鏡でさらにめまいを増幅させる。児玉の初期の代表作は「樹木」に見えるが、今回の作品は「卒塔婆」にも見えてくる。仏舎利を収めているかのような、中心に対する空があるのである。

よく知られていることだが、谷崎潤一郎は『陰翳礼讃』の中で、パラダイムが淘汰されて一極集中化していく「科学」という営為にあつて、「われわれの科学」というある意味で実現不可能と思われる夢想を語っている。「たとえば、もしわれわれがわれわれ独自の物理学を有し、科学を有していたならば、それに基づく技術や工業もまた自ら別様の発展を遂げ、日用百般の機械でも、薬品でも、工芸品でも、もっとわれわれの国民性に合致するような物が生まれてはいなかったであろうか」⁹。科学の世界はグローバル化と資本主義経済という一元的な世界観と相俟つて、ますます技術やパラダイムの拡大と共有が進んでいる。しかし今回の児玉の「眩惑について」展は、京都の町屋の一隅にあつて、いわば「われわれの科学」を実現しているのかもしれない。YouTube やインターネットで世界的な拡散を見せている児玉の磁性流体のアートは、京都の闇に閉じ込められることにより、新たな魅力を奏でている。

2. あえて「めぐる」アート

会場の日本家屋の闇に加えて、今回の「眩惑について」展でもう一つ特徴的な点がある。それは今回の児玉の作品が、外部からのセンサー入力を利用した「インタラクティブ」な作品ではないという点である。児玉は2001年の《突き出す、流れる》(図2)をアメリカの SIGGRAPH'01 Art Gallery で発表した。この作品は展示会場で音がす

ると、磁性流体の生物のような有機的な形がそれに合わせて変化していくものだった。それに対して《眩惑について》(2017)をはじめとする今回の作品群は、「あらかじめ定めた動き、形に変化していく」という¹⁰。

インタラクティブな作品をつくる技術をもちながら、あえてそれを使わないというのは非常に意味のあることだろう。「ぼうっとしながら、あるいは連れとおしゃべりしながら20分も30分も作品を眺める人もいた。若い女性に多いようだ。今までに『海の波を見ているような気がする』『瞑想時のような安らぐ効果がある』『長くぼんやり見られる』などという感想を多くいただいた¹¹。児玉は、彼女に寄せられた作品体験をこのように振り返った。これは考えてみれば、観者の動きに敏感に反応する「インタラクティブ」な、つまり双方向的な作品では決して得られない快樂だろう。

「ぼうっとする」「瞑想する」といった行為や状態は、内省的で、孤独で、そして多くの場合、海の波や呼吸のような規則的で循環的な動きを体験するときしか、あらわれでない。児玉は、今回の「眩惑」展で、彼女のアートのインタラクティブで刺激的な側面を封印して、瞑想的で規則的な側面を全面に押し出した。

和室の作品《眩惑について》(2017)(図4)を闇の中で眺めていると、規則とも不規則ともつかない動きに引き込まれ、自然と省察的な状態に入っていく。囲炉裏のように仕切られて人を寄せつけない空間は、作品と見る私たちとの距離をとらせ、作品と私たちが決して介入し合わない安心感のようなものを与える。私たちは「インタラクティブ」の名のもとに、作品の世界を乱さないし、作品もまた奇異な動きで私たちを驚かせないのである。それは遠くの夜空の星を眺めるような安心感である。作品は干渉されないことで、長い時間をかけて、ゆるやかな規則性の波へと導かれる。

佐々木健一の論を借りるなら、それは日本的感性の「めぐり」への愛着ととれるかもしれない。ゆるやかな規則性と日本家屋は、それが予定調和であったかのようにフィットする。佐々木は『日本的感性』(2010)の「天と人のめぐり」という章のはじめに、10世紀の橘忠幹ただもとのうたを引用する。「忘るなよ程は雲居になりぬとも空行月の廻りあふまで」(『拾遺集』470番/「互いを分かつ距離は非常に遠くなくても、忘れずにいてほしい、空行く月が巡ってくるようにまためぐり逢えるまで」)¹²。佐々木の指摘のとおり、日本にはこのように天体の運行や季節のめぐりに安心感や希望の根拠をおいている思考法がしばしば見られる。「人事の頼りなさを確信しつつ、それでもよき規則性の介在を願う、そんな世界観」と佐々木は述べる¹³。

「めぐる」ことへの安心感は——それはもとをたどれば、自然への憧憬であったが——日本文化における規則性や形式主義への異常なまでの愛着とも通ずる。日本文化には、西洋の近代文明の基礎になっているルネサンスのような人間中心主義はそぐわない点がある。それは弱さや傷つきやすさの裏返しであろうか、日本文化はとりわけ近代の開国以来、機械的な存在への憧れを強くしてきたように思う。文明開化や第二次世界大戦や高度成長期などの時代的節目で見せる生産性への狂乱や、アトム、ドラえもん、ガンダムなどのロボット、そして今のアンドロイドやAIへの憧れなどは、人間中心主義とは対極にあり、潜在的に人為的な弱さへの忌避であるように思えてならない。

児玉が京都の日本的空間で、作品をあえてインタラクティブにはせず、人事の介入を避けて、コンピューター・プログラミングに作品の動作を任せしたのは、実に周到な選択であった。日本はそのトポロジーとして地震、津波、台風、火事(木造家屋ゆえの)などの災害が多く、そこに住む者はいつ生活基盤を根本から失ってもおかしくない状

態におかれている。その上、日本人は幸福感や安心感を司る脳内伝達物質であるセロトニンが遺伝的に不足する人の割合が多く、不安感や焦燥感に駆られやすい国民性を持っているとも最近では指摘されるようになった¹⁴。日本はそうした自然的、人為的なもろさを内に抱え、良くも悪くも微細な日常の差異や変化を敏感に感じ取る感性を育てている。そうしたなかで、天体の運行や、機械的な規則性に安心感のよりどころを見出すのは、ごく自然のことにように思われる。あえて「めぐる」アートは、そうして日本人の心を捉えるのである。

3. 存在と非存在、黒の波間の輝き

機械と人為のはざまで存在感を漂わせる《眩惑について》(2017)(図4)は蠱惑こわく、すなわち物事が腐る前の爛熟の美しさをもっている。そしてそれは闇によく似合う。『陰翳礼讃』のなかで谷崎潤一郎は言う。「諸君はまたそう云う大きな建物の、奥の奥の部屋に行くと、もう全く外の光が届かなくなった暗がりの中にある金襴や金屏風が、幾間を隔てた遠い遠い庭の明かりの穂先を捉えて、ぼうっと夢のように照り返しているのを見たことはないか。その照り返しは、夕暮れの地平線のように、あたりの闇へ実に弱々しい金色の明りを投げているのであるが、私は黄金と云うものがあればほど沈痛な美しさを見せるときはないと思う」¹⁵。

《眩惑について》において、壁に貼られた金箔と、作品の表面に現れ出る金属は闇の中でいわば「沈痛に」輝く。それは存在と非存在の境界がなくなる夕闇の「誰そ彼(黄昏)時」の最後の輝きを思わせる。色彩学者の小町谷朝生は、黒は非存在の表象であると言う。「論理的に言うならば、光遮断の条件において、黒は存在はしても現れることのない色だ。知覚のメカニズムは、刺激がなければ始動しない。適した光刺激を受けて受容が成立して、視知覚化される。その定式にしたがうな

らば、光のないところで眼は働きようがないのだ」¹⁶。つまり黒は、眼が働くか働かないかの境目に現われ、存在と非存在のあいだをたゆたっている。「存在するが現れない」、「まさに矛盾的で弁証法的性質をもつ色が黒である」と小町谷は指摘する¹⁷。小町谷はさらに、夕闇で私たちの眼が赤色知覚から黒色知覚に切り替わる「プルキンエ現象」にも言及している¹⁸。薄暗闇の中にある《眩惑について》を前に、おそらく私たちは夕闇の赤い存在が黒い非存在に切り替わる極点にいるのである¹⁹。

こういう存在の極点にあつて、コンピューターでプログラミングされた児玉のアートは、特異な魅力を放つ。なぜなら人がこの上なく孤独なとき、人と機械との区別がつかなくなるからである。デカルトは疑わしい知をすべて斥け、コギト（我惟う）だけに依拠したとき、動物機械論に陥った。「動物たちには精神がなくて、自然が動物たちのうちで諸器官の配置にしたがって動いているのだ。たとえば、歯車とゼンマイだけで組み立てられている時計が、われわれが賢慮を尽くしても及ばぬ正確さで、時を数え、時間を計ることができるのは知られていることだ」²⁰——現代の心理学者ジェシー・ベリングも言う。「だれでも、時には疑いを抱くことはある。ぼくも、心ここにあらずといったぼくのところの学生が、実はよくできたロボットなんじゃないかと思って、しげしげと見入ったことがある」²¹。そして第二次大戦中の諜報部員として、そして同性愛者として、孤独にあえいだアラン・チューリングも、機械と人間が本質的に違うことを十分認めたくて、1950年に自分以外の存在が機械であるか人間であるかをプラグマティック／行為論的に判定する「イミテーション・ゲーム」を提案した²²。人は孤独な暗闇で、存在と非存在、人為と機械の区別がつかなくなる。

さらに先に述べたように、日本には、機械、ロボット、アンドロイドに対する根強い憧れがある。

アンドロイド研究者の石黒浩はその名も『人はアンドロイドになるために』（2017）という未来小説のなかで、アンドロイドのカウンセラーだけに心を開く生身の人間の少女の話を書いている。「アンドロイドになるために、人間は生まれる」。それがアンドロイドの先生の口癖だった。そしてその少女自身も、最終的にはアンドロイドの恒久的な体を得て、宇宙空間で暮らす道を選ぶのである²³。いわば生身の儂い人間から、永遠に「めぐる」天体になること、それは人為も自然もひどく不安定な国、日本にいる人間の憧憬かもしれない。

人為＝機械、存在＝非存在、光＝闇、伝統＝テクノロジーが交錯する今回の児玉の作品は、物質的にも、精神的にも、いわば極点を迎えている日本の状況によく耳を傾けていると言える。ジャン・ボードリヤールはアメリカ合衆国の砂漠を、自ら光を放ち、裏も表もない「恒星 sidéral」と称したが²⁴、日本は陰と湿気の国であり、いつも受け身で、敏感で、壊れやすい。児玉の《眩惑について》（2017）は、そうした弱い存在の拠り所であり、瞑想の場であるだろう。しかし当の児玉の磁性流体のアートは、私たちの手をすり抜け、変幻自在に世界の変化に対応していくに違いない。児玉のアートはすぐれて「日本的」になりえたが、斜陽の闇に消えゆくアートではないのである。

※このエッセイは、日本学術振興会『先導的人文学・社会科学研究推進事業』（領域開拓プログラム）支援の共同プロジェクト「観客と共創する芸術—光・音・身体の変換の社会的・芸術的・工学的研究」（研究代表者：山崎敬一）より援助を得た。

¹ 磁性流体のしくみと児玉の見解は、著者の質問に答えるかたちで児玉本人から回答があった（2017年11月24日）。また児玉のアートの科学的なしくみについては、児玉幸子「脈動する磁性流体アート」（『別冊日経サイエンス アートする科学』、日経サイエンス編集部編、日経サイエンス社、

2016, pp. 6-17)、児玉幸子、宮島靖「音楽に同期する磁性流体彫刻」(The Virtual Reality Society of Japan, VoL12 No. 3、2007, pp. 247 -258)を参照のこと。

² 谷崎潤一郎『陰翳礼讃』1933-4 (Kindle : 2016年6月10日版より)

³ スパイクが出来る仕組みについては、児玉幸子「脈動する磁性流体アート」、p.11-12を参照のこと。

⁴ 著者が児玉から2017年12月22日にEmailで説明を受けた。

⁵ 河野哲也『境界の現象学——始原の海から流体の存在論へ』、筑摩選書、2014、p.109

⁶ 河野、前掲書、p.114。河野は「流動する惑星」の概念を提唱した人物として、ティム・インゴルド(「ウェザー・ワールド」)を挙げた。

⁷ 佐々木健一『日本的感性——触覚とずらしの構造』、中公新書、2010、pp. 253-254。

⁸ ジル・ドゥルーズ、フェリックス・ガタリ『千のプラトール——資本主義と分裂症』、宇野邦一、小沢秋広、田中敏彦、豊崎光一、宮林寛、守中高明訳、河出文庫、2010(1980) : 「われわれは樹木に倦み疲れている。われわれはもはや樹木や根を、また側根をも信ずるべきではない。そうしたものを我慢しすぎてきたのだ。樹木状の文化のすべてが、生物学から言語学に至るまで、そうしたものにもとづいている」(p. 40) ; 「奇妙なことだ。どんなに樹木は西欧の現実と西欧の全思考を支配してきたことか」(p. 45)

⁹ 谷崎、前掲書。

¹⁰ 2017年11月24日の児玉幸子と著者とのEmailのやりとりによる。

¹¹ 児玉幸子「脈動する磁性流体アート」、『別冊日経サイエンス アートする科学』、日経サイエンス編集部編、日経サイエンス社、2016、p. 9。

¹² 佐々木健一、前掲書、p.159。

¹³ 佐々木健一、前掲書、p. 167。

¹⁴ 小平和良「遺伝子の呪縛を超えて」、『日経ビジネスデジタル』、2012年12月14日版。

¹⁵ 谷崎潤一郎、前掲書

¹⁶ 小町谷朝生『色の不思議世界』、原書房、2011、p. 293

¹⁷ 小町谷、前掲書、p. 294。

¹⁸ 小町谷、前掲書、p. 301。「夕方、日没後の光がまだ上空に漂うころ、われわれの視覚の色感受は変貌する、とは色彩学の一般の書による説明である。それは、赤色が黒色知覚に変わることによって代表される、光による刺激がとぼしくなる過程で認められる知覚上の現象である。それは発見者(1825年)にちなんで「プルキンエ現象」と名づけられている。色彩科学では、光量が乏しい状況に変化する時、眼は明所視から暗所視に移行するというが、その条件下で短波長側への感度シフトが起き、そのためにその現象が生じると説明されている」

¹⁹ 闇におけるこのような境界性は、「つきかざ」のように月の陰と光を両方示すような事例にも表れているだろう(「つきかざ」が shadow と light の両方の意味をもつことは、佐々木健一『日本的感性』pp. 120-121を参照のこと)。また西洋でも黒は、倫理的に善悪の境界にあつた。とりわけ13世紀ごろまでは、キリスト教の世界観において悪の象徴と見られていたが、13世紀から14世紀以降、聖職者の被服になるなど威厳やファッションナブルさなどが強調されるようになった(Michel Pastoureau, Black: The History of a Color, Princeton University Press, 2008)

²⁰ ルネ・デカルト『方法序説』、谷川多佳子訳、岩波文庫、2011 (Kindle 版)、第五部 (René Descartes, Discours de la méthode, 1637)

²¹ ジェシー・ベリング『ヒトはなぜ神を信じるのか : 信仰する本能』、鈴木光太郎訳、化学同人、2012、p. 20 (Jesse Bering, The Belief Instinct: The Psychology of Souls, Destiny, and the Meaning of Life, New York: W.W. Norton, 2011.)

²² Kevin Warwick and Huma Shah, Turing's Imitation Game: Conversation with the Unknown, Cambridge University Press, 2016 (Kindle 版)

²³ 石黒浩、飯田一史『人はアンドロイドになるために』、筑摩書房、2017、p. 247f.

²⁴ ジャン・ボードリヤール『アメリカ——砂漠よ永遠に』、田中正人訳、法政大学出版局、1988、p.9 (Jean Baudrillard, Amérique, Editions Grasset et Fasquelle, 1986)