

|                  |   |
|------------------|---|
| Title            | 剥製美術 (4) : 命の集積、痕跡と捕獲されたイメージ : 今道子の写真作品を中心に   |
| Sub Title        | Taxidermy in contemporary art (4) : Michiko Kon's photograph. Accumulation of creatures, traces and captured images   |
| Author           | 森山, 緑(Moriyama, Midori)   |
| Publisher        | 慶應義塾大学アート・センター  |
| Publication year | 2022  |
| Jtitle           | 慶應義塾大学アートセンター年報/研究紀要 (Annual report/Bulletin : Keio University Art Center). Vol.29 (2021/22), ,p.126- 136   |
| JaLC DOI         |   |
| Abstract         |   |
| Notes            | 研究紀要2021  |
| Genre            | Departmental Bulletin Paper   |
| URL              | <a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11236660-00000029-0126">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11236660-00000029-0126</a> |

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

## 剥製美術（4）命の集積、痕跡と捕獲 されたイメージ

——今道子の写真作品を中心に

森山 緑

所員、講師（非常勤）

### 0. はじめに

剥製は、動物が死んだのちにどうにかして保存しようと試みるなかで製作されてきた。16世紀のヨーロッパではいわゆる「驚異の部屋」など、知的好奇心を動機として蒐集した珍しい動物を保存し陳列するため剥製製作の技術が探求された。18世紀の啓蒙時代からは博物学の発展に伴って博物誌が多数出版されるようになり、挿図を描く際に剥製を用いるなど、生き物を再現描写するために用いられることもあった。

19世紀以降は、日本も含め、研究・教育目的の標本として剥製が製作されて保存、管理、展示に供されるようになり、各地に自然史博物館が創設された。20世紀以降になると美術作品制作に際し素材選択の多様化が進み、剥製や動物由来の素材（毛皮、なめし皮、骨や歯など）が用いられるようになる<sup>\*1</sup>。ここではそうした作品を「剥製美術」と呼ぶこととし、現代美術作品の、とりわけ21世紀に制作された作品に多く見られる、剥製や毛皮等を用いた作品について考察する。

本稿では、剥製を被写体として撮影し、印画紙に焼き付けた写真作品を取り上げる。表現媒体である写真は、その技術が用いられ始めた黎明期には人間が「見ている世界を再現する」メディアであり、ゆえに「真を写す」という意味で「写真」という語が用いられ始めた。しかしそもそも写真は「光」を媒介させたイメージすなわち「光画」である。

20世紀初頭、マン・レイやモホイ＝ナジらが試みた写真表現はまさに photo+graph 光画という原点に立ち返り、写真が単なる「世界の再現」ではないことを改めてわたしたちに認識させてくれた。

その系譜といえる今道子の作品を中心に本稿では、被写体として剥製を用いる意味を検討する。とりわけ作品に頻出する「眼」が、今の写真表現においていかなる意味を持つのか、同じく剥製を被写体とした写真作品を発表している村松桂との対比からも考察する。さらに今道子が語る「宗教画のように神聖な」作品、あるいは「贖罪」とは何を表すのかを問い、わたしたちの身近にも存在する供養碑との関係から考察する。

### 1. 被写体としての剥製

今道子（1955-）は1979年に横浜で開催されたグループ展でデビューし、1985年、新宿ニコンサロンでの初個展「静物」を皮切りに国内外で多数の展覧会に出品するとともに、1987年に写真集『EAT』（アートワークスコミュニティー）を発表した。本書は1991年に再版され第16回木村伊兵衛賞を受賞



fig.1 今道子《白うさぎと目 (1)》2013年、ゼラチン・シルバー・プリント、作家蔵。©Michiko Kon, Courtesy PGI.



fig.2 今道子《繭少女》2017年、ゼラチン・シルバー・プリント、作家蔵。©Michiko Kon, Courtesy PGI.

し、その後現在まで旺盛な制作活動を継続している\*2。《白うさぎと目 (1)》(ゼラチン・シルバー・プリント、2013年) (fig.1) は、今の作品の特徴の一つである目を多用している点で代表的なものといえよう。《繭少女》(ゼラチン・シルバー・プリント、2017年) (fig.2) は鹿、鳥の剥製とともに、魚、蚕の繭、花が用いられている。今は、骨董屋などの店内で埃にまみれて置かれていた剥製を見かけ、「可哀想と思い」「救い出したい気持ち」になったと、その入手動機を述べている\*3。

魚は剥製ではなく、鮮魚店で購入したもので、食材を調理するように捌き、身を切断し目をくり抜いて、今は独特な立体物(以下オブジェと呼ぶ)を制作する。オブジェの構想は、つねに思考の内にあるが、詳細なスケッチを元に構成するわけではない。《白うさぎと目 (1)》の表皮にはいくつもの目が貼り付けられていて、剥製の白うさぎの目も、本来嵌め込まれていた人工のガラス義眼ではなく、魚の目が貼り付けられている (fig.3)。

通常、本剥製とよばれる剥製製作においては、その動物が生きていた時のように再現することが求められ、体躯の芯の製作はもちろん、脚や耳の形状には熟練の技術が必要とされる。さらに生き生きとした表情をつけるため最も重要なのがその動物の、義眼の精巧さやそれを嵌め込む際の角度である\*4。

しかし今は、剥製の白うさぎの人工義眼の代わりに、魚の目を用い、それゆえうさぎの持つ「うさぎらしさ」は失われており、つまり見る者が抱いている理想的なうさぎの姿から



fig.3 fig.1の部分。

逸脱させている。この事態は《繭少女》でも同様であり、鹿の目も魚の目に変えられている。死んだ動物を「生きているかのように再現」するために製作された剥製は、ここでは本質的意味を喪失し、オブジェを構成するパーツの一つにすぎない存在となる。

剥製を被写体とした写真作品でもっともよく知られているのは杉本博司の「ジオラマシリーズ」(1976年の《シロクマ》に代表される)であろう\*5。アメリカ自然史博物館に展示されている動物の剥製は、本来の棲息環境を絵画や立体物で再

現した空間に配置されている。単に置かれているのではなく、例えば集団生活を営む様子や、親子の給餌、獲物を狩る瞬間など、生態に即したポーズや表情をつけられた剥製がガラスの向こう側に展開されている。観者はその写真が真実の光景を捉えたものと誤認する可能性が高く、視覚の不確実性、容易に起こり得る錯覚を利用して、杉本の作品はわたしたちに「写真=真実を写すものと誤って捉えていないか」と提示したのである。

実はそのような錯覚を使った写真は、その草創期から戦略的に用いられている。1856年にウェールズで撮影されたアオサギの写真を見ると、あたかも水辺で獲物を待って静止しているかのように写されているが、アオサギは剥製である(fig.4)。写真に添えられた文章には「孤独を好む」「硬直して石の上にじっと佇んでいる」など、剥製だとは言及せずに野生の自然環境の中に棲息する姿を捉えた写真だとして発表されていたものである\*6。

19世紀後半の欧米諸国においては、剥製はそれまでの趣味的な領域から自然科学研究および教育に必須のものとして大量に作られることになり、製作技術も飛躍的に上がって、すでに述べたように生態、棲息環境の再現に重きが置かれることになった\*7。それゆえ「写真」に写された剥製は、いわゆる wild nature photo として、失われつつある、ヒトと隔絶されつつある野生=動物および植物などの環境全般に焦点をあてた写真にしばしば用いられたという事情が垣間みえる\*8。

杉本は剥製を虚構から現実(仮想現実とも言うことができる)へと移し、写真とは何か、見ることとはどういうことなのか



fig.4 John Dillwyn Llewelyn, *Piscator No. II*, 1856.



fig.5 村松桂 *Natura naturans* 「Theophany  
《Hokkaido Sika Deer》」2019年。

を問うたのに対し、一方の今は剥製の剥製たる意味を逸脱させた。

今の試みと対照的だと考えられるのが、剥製を被写体とした作品を発表している写真家、村松桂(1978-)による写真である\*9。村松は2009年「*Natura naturata*」を発表、白黒写真で動物の剥製を被写体としたこのシリーズは、2019年には被写体が展示されている場での写真展の開催に至った\*10。《Hokkaido Sika Deer》(fig.5)は展示室に陳列されている鹿の剥製で、村松はこの種が生息している地域の環境、植生等をリサーチし、鹿の横顔にたとえば食料としている草などの植物を多重露光で重ね合わせ作品化する。杉本のように、生きて見紛う剥製ではないが、鹿の表情は本物らしさをたたえており、とりわけ目が輝きを保持しているために観者は、なにか「寂しげ」な鹿の様子といった、動物の感情を読み取ろうとさえしてしまう。

ここで村松が問題化しているのは、死んでいる／生きているの境界のあいまいさである。剥製を被写体を選択した理由として彼女は「死んでいるのに生きているかのように作られた剥製自体がそもそも生死の中間を示しており、曖昧で両義的な存在である」と述べている\*11。

今の作品は対照的に、そうした中間性を排除してしまい、剥製は単なるモノとして他のモノ、衣服や靴や切花等と並べられオブジェに組み込まれていくのである。しかし、今の作品が発する奇妙な「なまなましさ」は、いったいどこに由来するのであろうか。それは「目」である。

## 2. みずみずしさの創出

今道子作品の特徴の一つである「目」に注目すると、おびただしい魚の目がオブジェに用いられていることがわかる。前述したように《白うさぎと目 (1)》や《繭少女》の剥製は人工義眼を取り払い魚の目がつけられているため、奇異な顔貌が表現されることになった。あるいは《向日葵+潤目鰯》(fig.6)では、ヒマワリの中央の筒状花部分が目で埋め尽くされている\*<sup>12</sup>。なぜ目を多用するのかと問われて、今は明確な理由を述べていないが、画面に目が存在することによって作品を観る者は作品から見つめ返される状態となる。

一般に、人物を写した像を観るとき、ヒトはその人物の顔に注目し、とりわけ目からその人物の感情を読み取ろうとすることが知られている\*<sup>13</sup>。目はヒトにとってコミュニケーションの手段であり、現実を、世界を見る窓でもあるが、一方で美術作品にはこれまで、心の目としての「想像力」の象徴的意味を帯びた作品が多数表現されてきた。19世紀後半のオディロン・ルドンを筆頭に、20世紀のシュルレアリストたちはとりわけ目に「幻想」や「無意識」、「夢」、すなわち目には見えないものの優位性を認め、視覚がつかさどる従来の認識、つまり現実に見える世界がすべてだという認識に対する転換を図った\*<sup>14</sup> (fig.7)。

岡本太郎 (1911-1996) の絵画作品にしばしば現れる黒々とした瞳をもつ目は、命=いきものの象徴としての目であり、合田佐和子 (1940-2016) は1980年代のエジプト滞在を経て「物には全て眼がある」として《眼玉のハーレム》(fig.8)などのシリーズを描いた\*<sup>15</sup>。2022年1月まで開催された展覧



fig.6 今道子《向日葵+潤目鰯》1990年 ゼラチン・シルバー・プリント 作家蔵 ©Michiko Kon, Courtesy PGI.

会「フィリア」展図録に収録されたインタビューで、今はオディロン・ルドンや合田佐和子の名を挙げているものの、今の目に対するこだわりは合田やルドン、あるいはシュルレアリスムの作家たちと同じだと言うことはできない\*<sup>16</sup>。今は作品制作の完成度においてもっとも重要視している点を「みずみずしさ」だと語っている。目に何らかの象徴的意味を付与するというよりも目が命あるものであることの証であるかのように扱っているのだ。

作品の多くには魚類やイカなどの甲殻類の目が使われてお

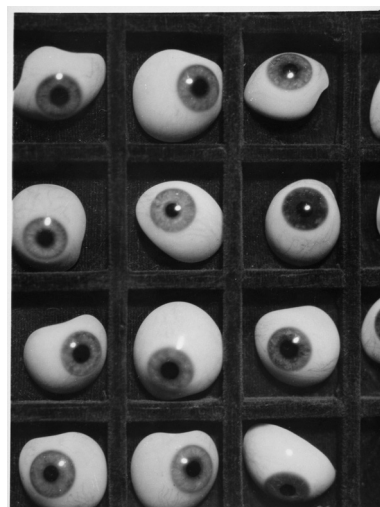


fig.7 Herbert Bayer, *Glas Augen/ Yeux de verre*. © ADAGP, Paris, Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / image Centre Pompidou, MNAM-CCI.



fig.8 合田佐和子《眼玉のハーレム》1987年。

り、今は鮮魚店で食材を購入するように素材を集め、それらを時間との戦いのなかで準備する。魚類の目は時間の経過とともに白濁しはじめるので相当なスピードが要求される作業であるのに加え、自然光での撮影が今にとっては必須条件であり、オブジェの制作時間が作品の成否を左右すると言っても過言ではない。成否は、目の「生き生きとした」「みずみずしさ」にあると今は考えており、それゆえ剥製にもともと嵌め込まれていた義眼では求める表現に至らないのである。とりわけイカの目を好んで使うというのが、球体で黒目・白目部分があり、中の水晶体の厚みがあるためアジやイワシよりもいっそう目が強調されることとなる<sup>\*17</sup> (fig.9)。新鮮な目のみずみずしさは、剥製の顔には釣り合わず怪異な生き物へと変化すると同時に、生きているかのように再現された、いわばまやかしてある剥製の「死」がよりいっそう際立つ作



fig.9 ヤリイカの目。筆者撮影。



fig.10 村松桂 Natura naturans 《Ordo (Eastern wolf)》2019年。

が、《白うさぎと目(1)》や《繭少女》には見てとれるのである。

ここで再び、村松の作品を対比してみたい。前述した2019年発表の「Natura naturans」シリーズの《Ordo (Eastern wolf)》(fig.10)は剥製の目だけを写した作品で、瞳にはその動物が生存していた時に見ていただろう風景が映り込んでいる。村松はおびただしい数の剥製が展示されている「つやま自然のふしぎ館」(岡山県津山市)で撮影を行なったが、剥製と対峙すると、なぜか偽物(義眼)である目にまず注目してしまう自身のふるまいが不思議だったという。そこで目だけを作品化したのだが、「目を見るだけで、ヒトはその剥製の人生までも考えてしまい、深読みや誤解が生まれる。ヒトのした行為を悔いたり、怒ったり、剥製をかわいそうだと感じたり。それすらが[剥製の目によって]見透かされているように思った」という<sup>\*18</sup>。目に注目してしまい、そこに感情を読み取ってしまうのは村松だけでなく、おそらくわたしたちも共感する点であろう。剥製は死んだ動物であり、動くことはないにも関わらず、しかも目はガラス等で人工的に作られているのに、である。

人工義眼の技術は剥製技術の進展に伴って、より本物らしさを追求するために継続して改善されてきた。種によって色や形が異なるためガラスや合成樹脂への彩色が重要であり、これによってその種に固有の顔貌表現が可能となる<sup>\*19</sup> (fig.11)。さらに入れ方も重要で「俗に画竜点睛ということばのように義眼の選択と入れ方は剥製の死活を左右する」とまで、日本における近代剥製技術を昭和期に牽引していた橋本太郎の技法書には記されている<sup>\*20</sup>。

村松は、この剥製(シンリンオオカミ)が生息していた地



fig.11 アトリエ杉本にて筆者撮影。



fig.12 今道子《小鱸+ブラジャー》1986年、ゼラチン・シルバー・プリント、作家蔵。©Michiko Kon, Courtesy PGL.

域の植生を撮影した写真を多重露光で重ねて現像し布にプリントした。オオカミの瞳に映し出された白樺林を観者は見ることになり、いまや死んでしまったオオカミが生存時に見ていた風景をオオカミの視点で眺めるのである。この作品が展示されたのは先述したように剥製が陳列展示されている「つやま自然のふしぎ館」で、この館とコレクションの由来にちなんで村松は「場」と作品に関係性を持たせたかったがゆえに布を用いたという<sup>\*21</sup>。

人工義眼の技術が本物らしさを増大させたことで、わたしたちは剥製を生きているかのように錯覚し、動物の感情を推し量り動物の運命に思いを馳せる。19世紀末から欧米を中心に動物愛護や共生の思想が広まり20世紀後半に始まる地球環境問題への直面は、剥製を生きているかのように再現する技術の発展と無縁ではないのだ。しかし今は、あえて剥製を「死んだ動物」として表現する。死んだ動物に不釣り合いなみずみずしさを持つ生命感のある目は剥製の動物が見ていた世界を映し出しはせず、観者を凝視する眼差しを得て「いったいあなたは何をしているのか」「何を見ているのか」を問う目、となっている<sup>\*22</sup>。

「みずみずしさ」を写真においていかに表現するかが制作において鍵となることは前述した。今は、目の水分や、潤んだように見えるゼラチン質の部分の鮮度をなるべく保ち、光の反射効果を最大に引き出そうと努めるとともに、たとえば《小鱸+ブラジャー》(1986年)(fig.12)や《黍魚子+ランジェリー》などで用いられる魚の表皮の光沢にもこだわったと述

べている。

しかし水を含んだつやつやした表皮や、潤む目で構成されたオブジェは形づくられた瞬間から、乾燥し干からび朽ちていくのは自明である。そのため、ある時間を印画紙の上に留めるために今は写真という技法を選択したのであろう。光沢と潤いを閉じ込めた写真は二次元平面でありながら、視覚と触覚、味覚をも放つことになる。

### 3. 手触りの供養碑

わたしたちは通常、モノにじかに触れて確かめていないにも関わらず、モノを視覚で認識した時に「暖かそう」「ふわふわだ」や「硬くてごわごわしている」などモノが持つ質感について発言する<sup>\*23</sup>。

触感や触覚を研究している仲谷正史は、視覚や聴覚から入る情報によって、ヒトは触感(ぬるぬる、ふわふわ、冷たい、熱いなど)を感じることができ、その感覚は皮膚に限定されないのだと説明している。経験と記憶が結びつき、じかに触れなくとも想像することができる触感が日常生活では無意識に繰り返されているのである。美術作品を見るときも観者には当然この感覚が発揮される。フェルメールの《真珠の耳飾りの少女》(1665年、マウリッツハイス美術館蔵)の少女の唇を見ると、ぷっくりと盛りあがった皮膚が潤いを帯びていて、もしもそこにわたしの指が触れたならばしっとりとした感触が指先に感じられることだろうと確信する。エドワード・バーン＝ジョーンズの描く、鱗のない大海蛇はぬるぬるしているけれども皮が厚く固そうでゴム質のようでもあり、退治しようとしているペルセウスの甲冑はそれとは異なる、より硬質で重厚な金属の光沢により冷たさが感じられるのだ。絵画は、それが「絵具である」ことを忘れさせ、触覚を作動させるイリュージョンを生み出してきたと言うことができる。

しかし19世紀後半からこうしたイリュージョンは排除され、20世紀に入ると素材そのものの質感へと美術家たちの関心が集まることになる。もちろんこれは1910年代にピカソらが制作したパピエ・コレに端緒を見ることができし、デュシャンのレディ・メイドなどすでに存在する手近にある素材を選択し、組み合わせ、一つのかたちに仕上げられた作品は、たとえば絵具や石という単一の素材で制作された従来の彫刻や絵画が示していたイリュージョンは消失し素材自身の触感を喚起することとなる。

今の作品の触覚的表現は、20世紀に登場した多様な素材の寄せ集めで制作された作品を引き継ぐものだとも言うこと

ができる。1950-60年代にかけて出現したアサンプラージュ、ブリコラージュ、ラウシェンバーグによる「コンパイン」シリーズなどにおける、モノの集積表現は、日用品や工業製品が組み合わせられわたしたちの見慣れた、よく知る手触りのモノで出来ており、しかし一つ一つの要素は用途や機能が失われ、奇異なオブジェとして提示されている。従来の意味での彫刻でも絵画でもないこうした立体作品は枚挙にいとまがない。

しかし今の作品はオブジェではなく、撮影し印画紙に定着させたイメージである点で決定的に異なる。今はインタビューで「せっかく作り上げたオブジェなのだから透明な樹脂などで固めて立体作品として残す」選択はなかったと言われると、朽ちていく手前の瞬間を写真に定着させることが自分のやりたいことであるのでその選択はないのだと語り、撮影後にはオブジェをすっかり解体してしまうという<sup>\*24</sup>。朽ちていく、滅びていく手前の瞬間は、今にとっては——すでにモノたちは死んでしまっているにも関わらず——命を再生させ蘇らせた瞬間、でもあるのだ。その命を表現するために光沢や潤いが必要で、そのために白と黒のコントラストを光の効果で出さなければならないし、現像過程でのコントロールも重要となる。ストロボ光ではなく自然光にこだわるのも、命のみずみずしさを創出するためなのである<sup>\*25</sup>。

しかし写真を見るわたしたちは、すでにそこには存在しないものを見るのであるから、生き生きとみずみずしく再生された生き物の命がオブジェとしてそこに「過去に存在した瞬間」を見るのであり、さらにはオブジェが制作される「以前の過去」をも見ることになる。写真に表された剥製や魚やイカの目は、オブジェとして「再生される」以前にすでに死んでおり、さらにそれ以前には命を持っていたものたちなのだ。森の中を歩き、大海原を泳いでいた生き物たちが写真の中に層を成して存在していると言うことができるだろう。

このように生/死が多層的に表された作品を「宗教画のように神聖なもの」としたかったと今は述べている。その発言は死についての厳粛な儀式的なニュアンスさえ帯びるが、筆者は供養という行為と結びつけて考えてみたい。剥製も鮮魚店の魚もヒトの手によって捕獲された命であり、それらが美術作品の素材になる過程で、今は自身の手でつかみ、触り、捌き、貼り付けながら手触りでその命を感じている。「自分で触って作る」「肌触りで作っていく」ことが一番大切だと今は語っており、写真表現で触感を創出することは自身の手触りをそのまま表出させたいことの現れであろう。

西洋美術において厨房画、ヴァニタス画、食卓画などと呼

ばれる作品には死んだ動物と野菜果物等が食器やさまざまなモノと組み合わせられ描かれてきた。贅沢で豪華な食材はヒトの欲望を逆説的に戒める教訓を示すこともあれば、外国や遠方地域からこれだけの珍しい食材が輸入されたり運ばれてきたりしたのだというある種の顕示欲が示されていることもある。しかし、ここには命をいただくという意味での、食材となった生き物の命に対する感謝やリスペクトはない。一般的にこれらの絵画が描かれた時代のキリスト教圏での食に関する考え方で重要な点は神との関係においてであり、食べ物がわたしたちに与えられるのは神の思召しであり、感謝するのは神に対してであって生き物自体に対してではない<sup>\*26</sup>。

翻って日本においては食材となった生き物の「命をいただく」という考え方が古より存在し、動物塚や動物供養碑が建てられてきたことが知られている。ここで詳細に立ち入る余裕はないが、依田賢太郎によれば、動物の死に直面した時に感ずる畏怖、悲しみ、憐れみ、罪責、感謝が、ヒトと同じように墓や慰霊碑を建立する動機であったという<sup>\*27</sup>。また石田戠も殺して利用したものを供養することには感謝とともに罪悪感やうしろめたさを解消する儀式としての意味が認められるとしている<sup>\*28</sup>。世界でも珍しい、日本における非常に独特な生き物に対する供養や贖罪のかたちは、たとえば鰹漁の盛んな土地にある鰹の供養碑をはじめとする魚類や鯨類の碑や塚、養豚・養鶏・畜牛の供養、使役（軍事を含む）で没した動物（牛・馬等）の慰霊碑などとして全国にあり、実際に命をいただく現場でじかに感覚として手触りを持った人々によって建立されてきた<sup>\*29</sup>。

石で造られることが多い供養碑だが、今のオブジェを写し出した写真作品は、今にとっての供養碑ではないだろうか。命の手触りを捉えながら制作し、みずみずしさ、生き物の新鮮さを強調する光沢を出し、命が失われていく手前の瞬間を留める一連の作業は、ヒトが日常ほぼ気にかけてはいない、ある種の「やましさ」や「罪の感情」を鎮めるための儀式的身振りと考えられないだろうか。今の作品はしばしば「グロテスク」「怪異」と形容されるもするが、実はグロテスクなのはヒトが生き物に対して無慈悲に行う殺生かもしれない。

詩人の高橋睦郎は「食材の贖罪」という言葉で今の作品を評した<sup>\*30</sup>。罪をあがなう、とは自らの行いを悔い善行など行動によって償うことを意味するが、生き物の命への感謝の意味はそれほど強くない。幼少の頃からキリスト教に親しく育ったという今にとって贖罪の語とイメージは受け入れやすいものだっただろう。ヒトが行う行為に対する贖罪とともに、これまで述べてきたように、今は手触りを重視して制作



し、剥製や魚の生き生きとしたみずみずしい目を観者に差し向ける。そこには「かつてあった」生き物に対して憐れみ、あるいは「日々捕獲されて食べられてしまっている魚たちへの感謝」といった素朴な思いが込められ、まさにそれは供養の、慰霊の碑として写真に定着され半永久的に存在することになる。

#### 4. おわりに

写真はかつて存在した現実を示している。その現実はしかし、撮影した者＝今道子が作り上げた、日常の現実ではあり得ないオブジェであった。なぜそのような奇妙なオブジェを作ったのか、なぜ剥製の義眼を取り除き、イカの目を貼り付けたのか、なぜそれを白黒写真に収めたのか、これらについて作者の思考と、同じく剥製を被写体とした写真を制作した村松桂の対比から考察してきた。

本物らしく、よりリアルに再現された剥製の顔を見るときには見返されているとは通常感じられないが、今の作品からは多数の目が写真からわたしたちを見返しているような気がしてくる。何よりもみずみずしさをたたえた目がそうさせるのである。生／死が幾重にも層をなし、そのもっとも表面に強烈なインパクトを与える目がこちらに向いている作品は命の集積であり、生の痕跡を示している。そして生き物の手触りを出しようとした今は命を蘇らせる制作プロセスにおいて贖罪を果たし、命への感謝をもって供養するのである。「虚構世界はひとりの人間の単なる想像の産物ではない。虚構世界は我々とは無関係に存在して動き回り、必要なときにいつでも呼び出し、訪れ、探検できる世界なのだ。」とアンソニー・ダン&フィオナ・レビーは虚構世界と思考実験に関する考察で述べている<sup>\*31</sup>。フィクショナルなイメージが次々に生み出されている21世紀において、今が作り出す虚構世界もまた、「単なる想像の産物」ではない美術作品として読み解いてみる必要があると言えるだろう。

本稿執筆にあたり以下の通りインタビューを実施した。

1. 今道子：2022年2月22日、神奈川県立近代美術館鎌倉別館にて。
2. 村松桂：2022年3月15日、村松が経営する東京都港区のオフィスにて。
3. 杉本恵司および上野郁代：2022年3月22日、東京都武蔵野市のアトリエ杉本にて。

\* 本稿はJSPS科研費、課題番号18K00191基盤研究(C)「剥

製美術の研究——近現代美術におけるヒトと動物の関係の諸問題」および、課題番号21K00147基盤研究(C)「剥製美術の研究——狩猟、信仰、食との関係から考える近現代美術の諸問題」による研究成果の一部である。

#### 【図版クレジット、出典】

fig.1：今道子《白うさぎと目(1)》2013年、ゼラチン・シルバー・プリント、作家蔵。©Michiko Kon, Courtesy PGI.

fig.2：今道子《繭少女》2017年、ゼラチン・シルバー・プリント、作家蔵。©Michiko Kon, Courtesy PGI.

fig.3：fig.1の部分。

fig.4：John Dillwyn Llewelyn, *Piscator No. II*, 1856.

Matthew Brower, "Take Only Photographs": Animal Photography's Construction of Nature Love. in: *Invisible Culture: An Electronic Journal for Visual Culture (IVC)*, issue 09 Nature Loving, 2005. [http://www.rochester.edu/in\\_visible\\_culture/Issue\\_9\\_brower.html](http://www.rochester.edu/in_visible_culture/Issue_9_brower.html) (2022年1月22日閲覧)

fig.5：村松桂 *Natura naturans* 「Theophany 《Hokkaido Sika Deer》」2019年。

fig.6：今道子《向日葵+潤目鱈》1990年、ゼラチン・シルバー・プリント、作家蔵。©Michiko Kon, Courtesy PGI.

fig.7：Herbert Bayer, *Glas Augen/ Yeux de verre*. © ADAGP, Paris, Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / image Centre Pompidou, MNAM-CCI.

fig.8：合田佐和子《眼玉のハーレム》1987年。『合田佐和子 影像』展図録、渋谷区立松濤美術館、2003年より著作権者および松濤美術館の許諾を得て転載。

fig.9：ヤリイカの目。筆者撮影。

fig.10：村松桂 *Natura naturans* 「Ordo 《Eastern wolf》」2019年。

fig.11：アトリエ杉本にて筆者撮影(2022年3月22日)。

fig.12：今道子《小鱈+ブラジャー》1986年、ゼラチン・シルバー・プリント、作家蔵。©Michiko Kon, Courtesy PGI.

#### 註

- \* 1 2017年より筆者は「剥製美術」の呼称を用い、動物由来の素材を用いた近現代美術についての研究を開始した。以下にこれまで本紀要に発表した論考タイトルを記す。「剥製美術——よみがえる動物の「死」(2017年)」、「毛皮の美術——剥ぐ、縫う、まと。ベレニス・オルメドをめぐる一考察(2018年)」、「毛皮の美術Ⅱ——狩る、食べる。鴻池朋子をめぐる一考察(2019年)」、「剥製美術(2)——名和晃平《PixCell》シリーズをめぐる一考察(2020年)」、「剥

- 製美術 (3) 合成獣からトランス・スピーシーズへ——小谷元彦《Human Lesson (Dress01)》を中心に」(2021年)。これらの調査研究はJSPS 科研費 課題番号 18K00191 による助成を受けている。
- \* 2 2021年11月23日～2022年1月30日、神奈川県立近代美術館鎌倉別館にて国内初となる大規模個展が開催された。会期中に銀座のギャラリー巷房では飯沢耕太郎らとともにメキシコをテーマとした作品を展示している。また前年の2020年には足利市立美術館の企画展「瞬く皮膚、死から発光する生」にも他の7名の写真家らとともに作品が展示された。
- \* 3 筆者によるインタビュー。(2022年2月22日、神奈川県立近代美術館鎌倉別館にて。)
- \* 4 橋本太郎『動物剥製の手引き』北隆館、1959年、44-45頁および、アトリエ杉本(東京都武蔵野市)の剥製師、上野郁代氏の説明による。
- \* 5 『STARS展：現代美術のスターたち——日本から世界へ』展図録、美術出版社、2020年、196-197頁。現代美術における剥製の問題を包括的に論じているハンブルク大学教授ベトラ・ランゲ＝プレントは以下の著書で主に欧米圏の美術家による作品を論じている中で、吉村益信の《豚 Pig lib》(1971年、兵庫県立美術館蔵)とともに杉本博司を紹介している。Petra Lange-Berndt. *Animal Art: Präparierte Tiere in der Kunst 1850-2000*, München, 2009, S.75.
- \* 6 Matthew Brower, "Take Only Photographs": Animal Photography's Construction of Nature Love. in: *Invisible Culture: An Electronic Journal for Visual Culture (IVC)*, issue 09 Nature Loving, 2005. [http://www.rochester.edu/in\\_visible\\_culture/Issue\\_9/brower.html](http://www.rochester.edu/in_visible_culture/Issue_9/brower.html) (2022年1月22日閲覧)
- \* 7 丸山雄生「カール・エイクリーと剥製術の発展——20世紀転換期アメリカにおける自然、文化、科学の境界——」『アメリカ史研究』35巻、日本アメリカ史学会、115-133頁、2012年および William T. Hornaday, *Taxidermy and zoological collecting: a complete handbook for the amateur taxidermist, collector, osteologist, museum-builder, sportsman, and traveller*. New York, 1894.
- \* 8 このような系譜にある現代の写真家、米国のエイミー・スタインはヒトと野生動物の遭遇場面を作品にしているが、それは真の意味での wild nature photo ではなく、人工的に演出された光景である。(比較文学、動物表象に関心を持つ神奈川大学教授の村井まや子による論考に詳しい。) Mayako Murai, "'Domesticating' Nature: Amy Stein's Photographic Restaging of Human-Animal Encounters." *Narrative Culture*, vol. 4, no. 2, 2017, pp. 153-68. <https://doi.org/10.13110/narrcult.4.2.0153>. Accessed 18 Apr. 2022.
- \* 9 村松桂は2004年に個展を開始し、2009年森岡書店にて、剥製を被写体としたシリーズを展示し『accordion posters NATURA NATURATA』を刊行した。剥製は国内外の博物館等で2007年から撮り溜めていたという。村松の作品に見られる、曖昧な揺らぎのような表現には、シュルレアリスムの詩や文学からの影響があり、特徴的な多重露光による表現でさまざまな「境界」の脆さや儚さ、曖昧さを示している。
- \* 10 「Natura naturans」展、つやま自然のふしぎ館(岡山県津山市)、2019年9月21日～11月4日。2009年に発表したこのシリーズから10年の時を経ての展示となった。額装した白黒写真作品13点、カラー写真を布にプリントした作品4点を発表、図録も刊行された。
- \* 11 筆者によるインタビュー。(2022年3月15日、村松が経営する東京都港区のオフィスにて。)
- \* 12 『フィリア』展図録に収録されたインタビューによると、目の数は120個、都合60尾の潤目鰯が使われていると聞き手の柿沼が指摘したところ、今は「だんだん乾いて光沢がなくなるとまた新しいのを乗せるので、相当な数がいるんですよ」と語っている。「そら豆の器の中で眠っていたかった—今道子インタビュー」(聞き手・構成、柿沼裕朋)『フィリア—今道子展』株式会社国書刊行会、2021年、167頁。
- \* 13 「顔はそれを見る者に対して、人間の現前と同時にその解きたい謎を証立てるものである。それゆえ、ある人間の顔の写真を前にするとき、そこについて意志性といったものを投影してしまうのは避けられない。」(セルジュ・ティスロン著、青山勝訳『明るい部屋の謎 写真と無意識』人文書院、2001年、112頁ほか。)
- \* 14 マン・レイは1923年に、メトロノームに写真に撮った眼を貼り付けた《破壊されたオブジェ》を製作、作品はのちに破壊されたがその後も何度かヴァリエーションを制作するほどであったし、マネキン人形の目を画面に大写しし、あたかもヒトが現実には涙を流しているように見せかけた、ガラス製の涙をつけた女性の顔の写真作品を1930-33年に制作している。サルヴァドール・ダリとルイス・ブニュエル制作の映画《アンダルシアの犬》(1928年制作、1929年公開)には、よく知られている眼球を切り裂くシーンがあるが、これには死んだ子牛の目が用いられていた。『シュルレアリスム展』図録、美術館連絡協議会、2007年、82頁お

- よび『シュルレアリスム事典』2016年、185頁。
- \*15 光田由里「合田佐和子 影像」『合田佐和子 影像展』図録、2003年、渋谷区立松濤美術館、20-29頁および『日本美術年鑑』平成29年版(534-535頁)「合田佐和子 日本美術年鑑所載物故者記事」(東京文化財研究所) <https://www.tobunken.go.jp/materials/bukko/818671.html> (閲覧日 2022-04-10)
  - \*16 『フィリアー今道子』展図録、神奈川県立近代美術館編、株式会社国書刊行会、2021年、168頁。
  - \*17 以下を参照。高橋恭一「魚眼の構造と機能——水晶体の役割を中心にして」『人間環境学研究 vol.19』広島修道大学人間環境学会、2021年。The Visual System of Fish, edited by Ron Douglas and Mustafa Djmagaz, London, 1990, pp54-55, 73.
  - \*18 註11に同じ。筆者によるインタビュー、2022年3月15日。
  - \*19 日本では剥製の需要が減少したため、剥製製作に用いるパーツも入手しづらくなっている。東京都内で剥製製作、販売を行っているアトリエ杉本では、主に米国やドイツのメーカーから輸入しているという。50年におよぶ剥製師としての仕事を通じて杉本氏は、常に技術の更新を心がけているといい、北米で開催される剥製師の世界大会に出かけ、最先端の技術や道具についての知識を深めているという。(筆者によるインタビュー、2022年3月22日、東京都武蔵野市にあるアトリエ杉本にて。)
  - \*20 橋本太郎『動物剥製の手引き』1959年、北隆館、45頁。なお同書は10版(1979)まで出版され長きにわたり日本の剥製師たちの指南書となった。
  - \*21 この館の設立者、森本慶三は内村鑑三の影響を受けキリスト教に入信、その後1926年に故郷・津山に基督教図書館を設立する。1963年には津山科学教育博物館を設立して多くの剥製や標本を収集・展示し教育に熱を傾けた。現在この館は公益財団法人として岡山県教育庁管轄のもと運営されている。森本の遺志により、本人の臓器までも標本として展示するなど現在では「B級スポット」「サブカル」的興味から取り上げられることが多いが、村松は、創設者の深いキリスト教信仰を知るに至り、場にふさわしい作品として聖骸布のように布を用いたと語っている。(註11。筆者によるインタビュー、2022年3月15日)
  - \*22 「まなざし」の問題は西洋美術史においてもしばしば取り上げられ作品内部での交錯するまなざしや、観者と作品間で起こるまなざし、性差のまなざしなど多様な観点から「まなざし」が考察されている。また、フォーコーがベンサム『パノプティコン』をもとに「監視」とまなざしを結びつけた例はよく知られている。眼は認識そのものを表すとして、たとえば舞踏家であり舞踏研究者である三上賀代は土方巽の弟子である芦川羊子のワークショップにおいて、多くの「型」が「眼」の条件を付加されて展開していることを詳細に検討している。仮想の身体と、行為する舞踏家の身体との「ズレ」をどこまでも正確に意識化できる「舞踏家の眼」によって、「覚醒体」としての舞踏の身体が創られるというのが芦川の方法である、という。(三上賀代『増補改訂 器としての身体——土方巽・暗黒舞踏技法へのアプローチ』春風社、2015年、132-138頁。
  - \*23 皮膚は感覚受容器としてヒトの全身を覆っている。この皮膚感覚で受容する感覚を「触覚」と呼ぶのに対し、触ることによって生じる主観的な体験を指して「触感」という言葉を仲谷は定義している。(テクタイル(仲谷正史・寛康明・三原聡一郎・南澤孝太)『触楽入門』朝日出版社、2016年、44頁。)
  - \*24 註16、同書、169頁。
  - \*25 「現像で一番気を使うのが目の輝きと金属的な質感で、光が当たらないと光らないので、表面が輝いてほしいのです。」筆者によるインタビュー。(2022年2月22日、神奈川県立近代美術館鎌倉別館にて。)
  - \*26 Ausst. Kat. *Von Schönheit und Tod. Tierstilleben von der Renaissance bis zur Moderne.* Hrsg.: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Berlin, 2012.
  - \*27 土方和貴、佐渡友陽一「鯨類・魚類からみた日本における動物供養碑の時代的変遷」『動物観研究』No.24、ヒトと動物の関係学会、2019年、30頁。ここでは動物供養の動機をめぐる諸説が引かれており、感謝のほかに「罪悪感を消去する装置」「祟りを恐れる心性」などが挙げられている。また、以下も参照。依田賢太郎『いきものをとむらう歴史』社会評論社、2018年。
  - \*28 石田戡『日本の動物観：人と動物の関係史』東京大学出版会、2013年。
  - \*29 相田満を研究代表者とする科研費による研究「日本における『生き物供養』『何でも供養』の連環的研究基盤の構築」(基盤(A))では日本全国および海外における供養碑についての調査が進められておりすでにデータベースのプロトタイプが公開されている。江戸時代以前に建立されたものも複数あり、供養する対象(動物種)も広範にわたっていることが見てとれる。  
<http://tmap1.topicmaps-space.jp/kuyo/index.jsp> (2022年1月22日閲覧)

- 
- \*30 高橋睦郎「神のアトリエ 今道子に」『フィリアー今道子』  
展図録、神奈川県立近代美術館編、国書刊行会、2021年、  
4頁。
- \*31 Anthony Dunne and Fiona Raby, *Speculative everything: design, fiction, and social dreaming*, 2013. (久保田晃弘監修、  
千葉敏夫訳『スペキュラティブ・デザイン 問題解決から、  
問題提起へ。未来を思索するためにデザインができること』  
株式会社ビー・エヌ・エヌ、2015年、112頁。)