

エロスの政治学

—— 1960-70年代の「日本の」美術

中嶋泉
(大阪大学)

1960年代から1970年代、世界各地で、「エロス」は人間解放の思想として受け止められ、多くの作家がヌードのイベントや性の表現を試みていた。ところが日本ないし日本出身のアーティストの間では、男女で「エロス」に関する解釈や表現が異なっていた。吉岡康弘とオノ・ヨーコは、共通して「性器を直接撮影する」という試みをしたが、オノの映像作品に見られる表現が女性の「エロス」の解放を志向しているのに対し、吉岡は女性を物象化し、沈黙させることで「エロス」を否定した。草間彌生と工藤哲巳は同じ時期に男根状のオブジェを発表し、それは彼女／彼らのアイデンティティと関わる。草間は男根を複数化し、それとあえて戯れて見せることで、「エロス」を支配する解放された女性として自己を表現した。工藤の男根は西洋中心主義の象徴であり、その暴力的とも言える抑圧のパフォーマンスによって、日本人男性のアイデンティティの再構築を行っていたと言える。

キーワード

エロス、ジェンダー、セクシュアリティ、アート、フェミニズム

1. はじめに

二つの同時代的な美術の出来事から話を始めてみたい。

1957年に渡米した草間彌生(1929-)は、「インフィニティ・ネット」などの大規模絵画の発表を経て、1962年頃からニューヨークで奇妙な突起物を作り出した【図1】。布でできた袋状の形態に詰め物

が入れられたそれらは無数に制作され、ソファに、はしごに、壁に取り付けられ、環境的に広がっていった。この形態はしばしば「男根」のようだと言われ、男性性に対し「強迫的であると同時にユーモラス」な意味が与えられているとされてきた¹。

同じ頃、1962年の東京で行われた第14

1 Alexandra Munroe, "Obsession, Fantasy and Outrage: The Art of Yayoi Kusama", in *Yayoi Kusama: A*



【図1】 草間彌生《集積 No.2》1962年 詰め物入り縫製布、彩色／長椅子の骨組み 88.9x223.5x102.2cm, Hood Museum of Art, Dartmouth: Gift of Mr. and Mrs. Harry L. Tepper; S.974.374. © Yayoi Kusama



【図2】 工藤哲巳《インポ分布図とその飽和部分に於ける保護ドームの発生》1961-62年、第14回読売アンデパンダン展展示風景、撮影：吉岡康弘 © ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2022 E4662

回読売アンデパンダン展にて、工藤哲巳（1935-1990）もまた、男根のように見えるオブジェが多数取り付けられたインスタレーション、《インポ分布図とその飽和状態における保護ドームの発生》を発表した。会場の一室を占有して展示された同作品内では、「インポ」の名が示すとおり、男根的な黒い物体は垂れ下がり、床に力なく横たわっていた【図2】。

これらのあからさまに性的なイメージが、活動の場所を異にする二人の日本人の男女のアーティストに同時期に採用されたことに意味はあるのだろうか。その同時代性、表現の類似、そして違いはいったい何を示唆するのか。これは日本の女性と男性のジェンダーについて、何か意味のあることを伝えているのだろうか。

これから述べるように、この時期、すな

わち1960年代初頭から1970年代にかけての一時期、美術には「性」の表現が横溢していた。日本だけでなく世界各地で、絵画、映画、演劇、ハプニング、パフォーマンスなどすべてのメディアにおいて、性のイメージやヌードが取り上げられたのである。クイア・アートの研究者、ジョナサン・D・カツ（Jonathan D. Katz）は、この時期、性の表現はニューヨーク、リオ、東京、ロンドンなどの数多くの都市でみられ、性的な表現を用いるアートは、史上初のグローバルな美術状況を作り出していたと述べている²。そして、この時代、こうした性的イメージの氾濫にともなって、世界的に用いられた概念は「エロス」だった。

フェミニズム美術の研究は、これまでも、1960、70年代の美術におけるエロス

Retrospective, center for International Contemporary Arts, New York, 1989, p.23.

2 Jonathan D. Katz, "Naked politics: the art of Eros 1955-1975", in *Queer Difficulty in Art and Poetry*, Routledge, 2017, p. .

への注目が、女性自身の性を解放する運動を促したことを指摘してきた³。だが、このエロスの流行は当然のことながら女性アーティストだけのものではなかった。言うまでもなく、美術における性の表現は歴史的に男性アーティストに占有されてきた。だが後述するように、エロスという概念のもとに性のあり方が見直されたこの時期、男性がエロスをどう扱ったかは興味深いテーマである。上述の工藤に典型的にみられたように、男性アーティストもまた性の表現に携わり、エロスをテーマとした作品を発表したのである。

本稿では、フェミニズムの流れを汲む女性アーティストの表現もたどり直しつつ、男性アーティストにおける性の表現の意味も比較検証する。具体的には、1960、70年代の「日本人」、ないし「日本出身」の女性アーティストの作品との比較から照射される「日本の」男性アーティストのセクシュアリティとジェンダーについての考察にたどり着くことを目標としている。

II. 「エロス」の文化と「日本の」アーティスト

「エロス」は、根源的快樂の欲求あるいは生の欲動として説明されるフロイトの精神分析の用語である。それを、ヘルベルト・マルクーゼ (Herbert Marcuse) が1955年(邦訳は1958年)の著作『エロスの文明』で

再解釈することによって、1950年代末以降人口に膾炙することになった。ジークムント・フロイト (Sigmund Freud) によれば、個人の成長過程、文明の発達過程は、エロスを抑圧する過程である。マルクーゼはこの著作において、20世紀後半以降の文明の発展により死への衝動が肥大化して人類の破滅に繋がる可能性があるとして指摘し、そこから脱出するためにエロスの解放と復権が必要だと主張した。これは「性器の優位に縛られていた性」から人格全体のエロス化の変化であると語られる⁴。マルクーゼはフロイトの論を敷衍して、エロスとは、肉体的な快樂と精神的なつながりを前提とした人と人との共同関係を意味するものだとし、新たな男女の性、他者との繋がりを前提とした性を提案している⁵。「エロス」の議論は、欧米において性革命とそれによる自己解体の運動を呼び、性の欲動が生命エネルギーであるというフロイトによる議論、ヴィルヘルム・ライヒ (Wilhelm Reich) が唱えた性的快樂の宗教性、マルクーゼの文明論などが影響し、運動が興隆した。第二次世界大戦後世代の若者はとくに、マルクーゼの理論こそ近代が陥った深刻な危機を打開する道と信じ、それを「性の解放」という生き方をとおして実践しようとしたのである。その文化的実践が、性の表現であり、ヌードのイヴェントであった。

3 例えルーシー・リップパード (Lucy Lippard) は、1970年代以降のアートにおいて現れる女性のボディ・アートの性的、ジェンダー的含意について議論している。Lucy Lippard, "The Pain and Pleasure of Rebirth: European and American Women's Body Art", *The Pink Glass Swan: Selected Feminist Essays on Art*, The New Press, New York, 1995 (Reprinted from *Art in America* 64, no.3(May-June 1976)).

4 ヘルベルト・マルクーゼ『エロスの文明』南博訳、紀伊国屋書店、1958年、182-183頁。

5 前掲書、187頁。

冒頭でも述べたとおり、この運動は一部では、女性解放運動やフェミニズムの展開に連なっていた。例えば米国ではパフォーマンス分野で性の表現が大きく取り上げられ、キャロリー・シュニーマン (Carolee Schneemann) やイヴォンヌ・レイナー (Yvonne Rainer)、草間彌生、シャーロット・モーマン (Charlotte Moorman) などの女性アーティストが、自らの身体を取り上げて、女性自身の性について問い、パフォーマンスをとおして新たなエロティシズムを解放していったことはよく知られている。後述するが、女性が性を扱うということが、それまで性の客体だった自らの身体を、自分たちのものとして取り戻す術となったのである。

日本においても同時期、アンダーグラウンド文化を中心に、ヌードのイベントや性を主題にした演劇などがさかに行われていた。こうした傾向に対して、運動理論としてのエロスについて、マルクーゼその他の論者の理論が厳密に議論された形跡はほとんどみあたらないが⁶、ニューヨークやヨーロッパの都市文化経由でエロスという言葉は日本でも使われるようになっていた。当時の様子を伝える書籍や週刊誌などをみると、映画や演劇を中心に、裸や性を扱う表現には多くの男女が参加しており、裸体での擬似結婚式や男性ヌードの撮影など、既存の性道徳やセクシュアリティ規範

を問い直すような試みが行われていた⁷。そのようななか、女性たちも「肉体復権派」などと呼ばれていたこのエロス再考の運動にかかわっていたのである。

アンダーグラウンド文化ばかりでなく、いわゆる美術にもエロスの波は押し寄せた。しかしながら、こちらでは女性の活動の痕跡はほとんど残されていない。

冒頭の工藤に代表されるように、1960年代に入って、日本の前衛美術は「ボディ・アート」や「反芸術」とも呼ばれた、男女の身体的部位や性器をかたどった作品に満ちていた。例えば、1960年の第2回ネオ・ダダイズム・オルガナイザーズ展や翌年の第13回読売アンデパンダン展に出品された赤瀬川原平の《ヴァギナのシート (二番目のプレゼント)》などもそれに当たるだろう。性的な暗示を伴ったこの作品は、後述するが、既存の性秩序からの解放をもって、検閲や表現の自由の抑制に対抗するという、日本のエロス運動に顕著だった反権力の理念に通じ、直接的に性器を取り扱うことによって相当の挑発を行っているようにも見える。だが、そこでは多くの前衛美術運動がそうであったように異性愛男性的表現が優勢で、女性の身体が客体として示される傾向が顕著だった。廃棄されたタイヤや真空管などが面を隆起させている赤いゴムの上に付された赤瀬川の《ヴァギナのシート》は、後にヨシダ・ヨシエによって

6 一例に、中原佑介による「ミイラのエロス」『中原佑介美術批評選集第三巻』現代企画室+BankART出版、2012年(1962年)がある。

7 例えば、グルッペ21世紀編のアンダーグラウンド文化を論じる文献『これがアングラだ！サイケでハレンチな現代風俗のすべて…』でも「人間回復のためのセックス」が検証されている。『これがアングラだ！サイケでハレンチな現代風俗のすべて…』グルッペ21世紀編、双葉社、1968年、182-191頁。

「[……] 起伏が、みようによってはなまめかしく波立ってるんだ。女体のようにも見えるし、女性器を拡大したみたいにも見えるし、寝たあとのシーツのようでもある⁸」と評されている。

このように女性の性の表象があったにもかかわらず、日本の美術におけるエロスの運動には、主体としての女性の影は薄かったと言っている。より正確に言えば、それらのほとんどは匿名的なものにとどまるとはいえ、アンダーグラウンド文化シーンでは女性の姿がみられたが、美術、いわゆるハイ・アートにおいては、どのような女性の活動があったか、見つけ、追跡するのも難しいのである。パフォーマンスやハプニング、ポップ・アートが花開いた1960年代末から1970年代にかけての日本の美術の記録には、美術の現場でモデル以外の役割で女性の姿はほとんど見当たらず、当時の女性への注目の低さが推測される。たとえば、日本のエロスと美術の運動が最も興隆した頃と考えられる1969年の5月、『美術手帖』の特集論文はジョセフ・ラヴ (Joseph Love) 執筆の「エロスのニュー・イメージ」⁹だった。それは、ポップ・アートやミニマリズム彫刻を取り上げて現代芸術の性表現について語ったものだったが、60あまり取り上げられている日米欧の作家のうち、女性は、ニキ・ド・サンファル (Niki de Saint Phalle) とエヴァ・ヘス (Eva Hesse)、

マリソル (Marisol) という欧米の女性三人のみで、日本の女性アーティストは一人も登場していない。同じ号の別特集である「私にとってエロティシズムとは」というコラムで取り上げられているアーティストもまた、3名が3名とも男性である。また、こうした日本のエロスにかかわる文献には、女性がいないということ以外にも特徴がある。それは、「エロス」が先ほど述べたような「反権力」の手段として提示されているという点である。同じ年の10月に発行された『デザイン批評』の特集は「エロスと創主体」で、執筆者は10名中9名が、赤瀬川原平、横尾忠則、宇野亜喜良などの作家を含む男性で、女性は批評家の日向あき子一人だった。赤瀬川は、ナンセンスなエッセイで、肉体や劣情などエロスにかかわる主題を取り上げ、それを「官僚」の力に対峙させる。エロスというテーマは権力に刃向かうための道具なのであり、性の過剰な規制を諧謔的に描き出すことで権力をあざ笑う術なのである¹⁰。この反権力的、運動論的なエロスの使用法は、女性の性をその道具に用いているという点で男性中心的である。他方で、日向あき子の文章には、権力を掘り崩すためのエロスという観点は見られない。日向は、AとBという男性とみられる評論家に、架空の対談というかたちで最近の広告に反乱しているセクシュアル・イメージについて語らせ、それらが人

8 ヨシダ・ヨシエ「ヴァギナの周囲をめぐりて——美術家・赤瀬川原型論」『修辞と飛翔』北宋社、1993年。

9 ジョセフ・P・ラヴ「特集＝エロスのニュー・イメージ：知覚とメディアの対話」富岡多恵子訳『美術手帖』1969年5月、70-117頁。

10 赤瀬川原平「欲望の反射炉」『デザイン批評』1969年10月、45-50頁。

間が追われ続けた欲望の飢えからの解放を意味すると結論づけている¹¹。日向という女性の書き手にとって、エロスが欧米主流の思想と同様、人間解放の手立てとして語られているのは注目すべきことであろう。

この時期、狭義の美術のなかでは、革新的な性、エロスがテーマである場合であってもそれはしばしば男性を中心とした政治運動の方法と結びつき、エロスの担い手としての女性は疎外されていた。そのために女性アーティストの活動への注目は抑えられ、その結果として、日本の美術において女性が女性の性を語る場が奪われていたと言えるのではないか。

ことわっておけば、女性作家は、「エロス」の美術に全くいなかったわけではない。日本におけるパフォーマンス・アートの研究者黒ダライ見は、著書『肉体のアナーキズム』(2010)で、そのような存在に論及している。例えば九州派の田部光子と大黒愛子は、男根を長々と縫うようなパフォーマンスをしており、岸本清子は自身の女性性に挑戦するようなパフォーマンスを、ちだ・ういもまた「わたしのモノ・セックス論」などを書いて、挑発的に自身の身体を誇示するパフォーマンスを行っていた¹²。しかし、彼女たちの例もよく知られているとは言えず、アンダーグラウンド文化も含めれば多くの女性参加者は無名のままでおり、彼女たちの試みや作品は「アート」としての価値を付与されてこ

なかった。かくして黒ダは「欧米では見られた女性作家（日本人ほか非白人女性も含む）による男性中心主義・家父長制への挑戦、社会的に形成された女性特有の肉體性を批判的に再構築する試みはほとんど展開しなかった」と結論づけている¹³。

だが黒ダが述べるように、「欧米」では状況が異なった。この時期、日本美術界のジェンダー状況と大きく異なるのが、1950年代末から1960年代初頭に渡米した日本出身女性アーティストたちのニューヨークでの活躍である。エロスが美術表現上の一つの流れを作っていた米国の1960、70年代において、冒頭で示した草間をはじめ、オノ・ヨーコ、久保田成子らが、主にパフォーマンスなどの活動を通じて、既存の性に挑戦する表現を行っており、それは日本でも知られていた。過度に男性中心的な日本と、日本の女性が活躍する米国での「エロスと美術」の対照的状況はジェンダーの観点からみて興味深い。たとえば、この日本にいる男性アーティストと米国にいる女性アーティストの表現活動を仮に、地域をまたいだこの時期の「日本のジェンダー」の徴候としてみることができれば、この時期のエロスと美術の意味を攪乱的な状況として考察することができるだろう。そこで注目したいのは、このような攪乱状況は、これから述べるように、1960年代の国際化するエロスの美術を舞台に起こったことであるということである。言い換える

11 日向あき子「マスコミの性幻想」前掲書、72-77頁。

12 黒ダライ見『肉体のアナーキズム——1960年代・日本美術におけるパフォーマンスの地下水脈』grambooks、2010年、405-407頁。

13 前掲書、403頁。

と、1960年代のトランスナショナルな「エロス」文化の波が、日本の男女に自己の性とジェンダーの見直しを迫り、それぞれの応答を引き出したと考えられるのである。

そのように捉えたとき、男女のアーティストの対照的な状態は逆説的に、あるテーマについて芸術作品を介した対話として捉えることもできる。というのも、いまからここで取り上げる吉岡康弘とオノ、草間と工藤はそれぞれ、共通する主題や表現言語を用いてエロスの問題にあたっており、その作品に見られる特徴が日本の男性と女性のセクシュアリティとジェンダーに関わる重要な提言を行なっているからである。ここから、日本の男性と日本出身の女性のエロスの表現の比較を行なうゆき、そこから明らかになる、日本のないし日本出身の作家のセクシュアリティやジェンダーを探っていく。

III. 性器の表現と「エロス」

「エロス」時代の表現実践に、「性器を直接撮影する」という試みがあった¹⁴。これは当時あって（も）非常に過激な試みであり、場合によっては法的規制に制限される表現の方法であった吉岡とオノはそれに携わったアーティストである。美術制作の経験がなかった吉岡は、友人だった工藤哲巳に触発され、ヌードの芸術性を批判すると

いう目的で、独学で写真を始める。吉岡は早くからヌードという題材に着目し、上野駅にある朝倉文夫作の女性像や、カメラ雑誌で陰毛の写った白人女性のヌードをみるなどして、ヌードの芸術性について思いを巡らしていた。1999年の回想録によると、吉岡はこのとき「ようし！反体制、反アート、反フォトジェニックだ！」と意気込んで、知り合いの本屋に入手可能な写真関係の書物を全て集めさせ、研究したという¹⁵。吉岡にとっての（女性の）ヌードとは何よりもまず既存の価値観に対抗するためのものだった。

吉岡の写真は世間に衝撃をもたらした。初めて発表された作品は《変態周期と過渡現象》と題されたヌード写真で、個人的付き合いのあった女性にモデルを頼んで撮ったという、女性の性器のクローズアップの拡大写真を含んでいた。これをコラージュにした作品を、吉岡は1962年の読売アンデパンダン展に出品したが、展示4日後に撤去処分を受けている。吉岡の性器の直接表現には美術界内外で注目があつまり、吉岡は同じ年に、撤去処分を受けた写真も含めた『吉岡康弘写真集』を自費出版で出版している。その後1963年に犯罪者同盟の冊子『赤い風船あるいは牝狼の夜』に吉岡の写真が掲載されていたところを「猥褻図書」として摘発され、作家は拘留されたが不起

14 「性器」を扱う作品や活動は、当然のことながら、パフォーマンスなどで性器を用いた表現をする久保田茂子やキャロリー・シュニーマンなどの例もあり、また日本でもゼロ次元のように露出を表現の一つとする例もあるなど、一概にその特性を論じることはできないかもしれない。しかし、写真や映像で性器のイメージを残し、出版、上映するということのラディカルさは「エロス」の芸術のなかでも得意な例であると考えられる。

15 吉岡康弘『アヴァンギャルド60's』、新潮社、1999年、184-5頁

訴訟分となった。また1969年にもヌード写真で構成された、『Atlas of Human Sex』を発売している。吉岡の写真を取り巻く出来事は、彼の写真が、ある種のラディカルな政治運動として機能していたことを物語っている。

吉岡の写真は、強い光が当てられた性器がクローズアップされることで抽象的なイメージとなっている。最初は通常のフィルムで撮影されていたが、出来栄えに満足しなかった吉岡は、写植用のフィルムを使用した。このフィルムは感度が低く、「髪の毛が焦げるほどの」ライトを当てなければならないものだったが、これについて吉岡は、「硬調な中に僅かのディテールがきめ細やかに」¹⁶出ると捉え、その後も低感度のフィルムを使うことにこだわった。こうしてできた表現は、性器表現の新規性を持ちつつも、ヌードの表現に関する耽美的な常套表現の側面も持っていた。マン・レイを敬愛していたという吉岡の写真はシュルレアリスム的なアングルで切り取られた身体イメージや、出会いにくい体の部位を並べたデペイズマンの手法でとられ、フェティッシュ化された身体が表現されている。コントラストの激しいこれらのイメージでは、写真に撮ることで、生身の身体性を剥ぎ取られ、抽象化したオブジェとなっている。このような撮影方法は、従来の女性ヌードにみられがちな表現、すなわち女性の身体を非人格化して視るような表現であると言えよう。ここでの性の表現は、古典的ヌードと同様、男性たる作者を中心と

してみるものと言わざるを得ないだろう。女性の性器が露出することで、従来タブーとされてきたイメージを明らかにしてはいるが、その表現の主体は男性であり女性のものとしての性の表現は目指されていない。タブーとしての女性の性器の表現は、「猥褻物」を取り扱うことで反体制的振る舞いを目指す運動のなかで、男性中心主義的な実践に利用されていたと言えるだろう。

オノ・ヨーコは、吉岡が《Atlas of Human Sex》を出版した四年後に、フィルム《フライ》を撮影している。《フライ》は、性器を含んだ女性の身体を隅々まで撮影したものであり、それによって女性の性を雄弁に語る映像の一つとして知られている。この作品は、1968年に映画のために作られた「楽譜」、「蠅に爪先から頭まで女の身体の上を歩かせ、窓から飛び立たせる」にしたがって製作されているもので、映像の終盤にいたるまで、女性の身体が終始クローズアップされ、蠅がその体の上を歩き回る様子が撮られている。蠅は髪の毛のなかや開かれた足のあいだにも入り込み、陰毛のなかに潜り込む。蠅が耳のなかを歩き回ったり、唇の上を横切ったり、乳首にとまったりしてもモデルの女はじっとして動かない。

オノは、この女性のイメージに、女性が社会的に強制されるおとなしさや抑圧をみてとった。オノは本作について次のように語る。「(……) 生きている身体、しかし死体をほとんど真似ている身体とは、女性が経験しなければならないものです。男性社

16 前掲書、186頁。

会という概念そのものが、黙る女性というものを基盤にしています(笑)、しかし黙ることはある意味では死なのです」¹⁷。これはオノがこの6年前に行っていたパフォーマンス、《カットピース》で確認された、従順なアジア人女性のイメージに、つまりオノ自身が抱えていたと思われる女性のイメージに近いものだと言えるだろう。また、蠅は観客の覗き見趣味を満足させる。女性は映されるがまま横たわっており、蠅の動きとともにその身体を露わにする。蠅を介して女性を写すオノのフィルムは、一見すると吉岡の作品のように、一方的に女性の身体を視覚的に搾取するもののように見える¹⁸。吉岡とオノの作品を対にしてみたとき、日本における女性の性の強いられた受動性や抑圧を見て取ることができるのだ。しかしながら、他方で、蠅が女性の身体、髪、唇、耳たぶ、陰毛、陰部、乳首を探検している姿によって、オノや観客は、蠅の動きを媒介に、自分自身のエロティックな身体を探索しているようにも感じられるだろう¹⁹。クローズアップの手法によって、観客は蠅とともに体をなぞっている、あるいは

蠅が体の上を動いているような感覚を刺激されるのである。蠅の探索には、オノが作曲し、演奏した声楽曲の伴奏がつく。クリシー・アイルズ(Chrissie Iles)は、蠅の親密な動きとオノの声の震えの一致によって、女の姿がほとんど動かないにもかかわらず、その感覚が感じ取れるように思われると述べている²⁰。オノの声、蠅の動きとともに、女性の身体は有機的存在に変わり、その性を明らかにする。そのようにして、ここで表されている女性の性は、女性身体を搾取する男性中心的な視線を超えて、女性自身のエロスとして表現されていると言えるだろう。オノのフィルムに登場する性器は自身の身体の性的欲望を象徴し、そこで表される女の身体とは、感じ、反応する力のある身体である。

オノと吉岡の作品は双方同じように女性の身体、性器を取り扱いながら、エロスに関して異なる取り組みをしているように見える。それは女性の身体をどう意味づけするかという問題である。吉岡は自分の写真について、被写体に対して「冷徹に向き合い、肉体の陰部を太陽のもとにさらけ出す

17 Yoko Ono in the interview with Kevin Concannon, Concannon "Sometimes a word is worth a thousand pictures: Yoko Ono's art as a verb", in *Fly* (exhibition booklet), Virginia, Anderson Gallery, 1996, p.13. 拙訳。

18 オノの《フライ》の最終シーンは、女性が蠅にまみれながら横たわっているというショッキングなイメージであるが、これは図像学的には「遺体」の系譜に連なると考えられる。その観点も含めるとこのフィルムがもたらす意味は多義的であり、女性に対する抑圧や女性のセクシュアリティの明示にとどまらないメッセージを読み取ることができる。図像学的観点からの意味について、新保淳乃氏から貴重な示唆をいただいた。感謝申し上げます。

19 2015年にニューヨーク近代美術館で行われたオノの個展 *Yoko Ono: One Woman Show 1960-1971* の図録に掲載されている無記名の紹介文にもオノの《Fly》が拘束と解放という両義的状况を示しているという指摘がある Unsigned article, "Fly", in Klaus Biesenbach and Christophe Cherix, *Yoko Ono: One Woman Show 1960-1971*, exh. cat., New York, the Museum of Modern Art, 2015.

20 クリシー・アイルズ「《フライ》、1970」『Yes オノ・ヨーコ』(展覧会カタログ) 木下哲夫ほか訳、朝日新聞社、2003年、114頁。

とともに、エロスを抹殺する方向」へと思考を働かせていたと述べ、エロスへの抵抗を示している²¹。上述のように吉岡は反抗的にヌードに取り組むことによって、既存の美への「抵抗」を示そうとしていたとは思われる。しかしそれは結果的には女性の性について、感覚を有する生きたものとして表現してはいない。女性の身体が、性器を物象化する表現上の特徴とともに、エロスの否定として現れているからである。なお、印象的なのは、吉岡の作品を評する評論家が、吉岡の作品を性と関連づけつつ男性側のエロスも否定しようとしていたように思えることことだ。吉岡の写真の美学的特徴にもかかわらず、吉岡の写真評は美術的価値づけよりもその「エロスの無さ」という方向に話が発展した。詩人の加藤郁乎は、吉岡の写真が肉体を石化すると述べ、そのイメージは「ヴァギナの映像空間をアトラス地球儀のように形作って行きながら、不確定要素としてのリビドーの回収を図っている」と言い表す。すなわち、吉岡は女性の身体を地図のように分けし、(男性の)性的衝動を理知的にコントロールするための図像に置き換えているということであろう。しかし繰り返すように、このことは、被写体の女性のエロスの否定で成り立っている。上述の作家の言葉を受ければ、写真家は、女性の身体が具現化するエロスを消去することで、主体の優位性を確保することができる。写真を撮る主体たる男性は、エロスに左右されない「客観的」な感性によって、「冷徹に向き合い」客体を

「さらけだ」すことによって「見る／見られる」という伝統的関係なジェンダー関係を延命することができるのである。吉岡の女性器の写真では、(女性の)性をラディカルに扱っているようにみえて、旧来的な男性的価値観が無批判に維持されている。この女性のエロスの消去という着想は、日本のエロス文化のなかで女性が創作主体として注目されなかった、その背景を物語っているように見える。

IV. エロスの抹消と男性性

女性の性を対象としながら、エロスとは結びつけられない男性の性とは、そしてそのような男性性を有する男性のジェンダーとはいかなるものなのだろうか。冒頭に紹介したように同じく1962年に「性器」の表現を行っていた工藤哲巳と草間彌生の比較を通じてエロスがいかなる政治性を体現していたか、さらなる例をみてみよう。

草間と工藤には、多くの興味深い共通点がある。一つは冒頭に記したような作品の類似性、もう一つには、二人が同時期に草間はニューヨーク、工藤はパリへと趣き、長さは異なるものの、「異邦人アーティスト」として活動した時代があるということがある。さらにいえば、二人はこの異国で上述の作品を使ったパフォーマンスを行っている。二人の作品にみられる性的な表現は、ある観点から見れば、異郷の地で自分自身のアイデンティティを確立しようとしていたときにエロスの運動とぶつかり、セクシュアリティやジェンダーを問題

21 吉岡、202頁。

化するものとして現れたように思われるのである。

1958年よりニューヨークに滞在していた草間は、よく知られるように、1967年頃より「ハプニング」と呼ばれる、ヌードのモデルを交えたパフォーマンスを頻繁に行っていた。草間のハプニングやパフォーマンスには彼女が「乱交パーティ」と呼ぶ、実際のあるいは演じられた性交を取り入れたものがあった。草間はモデルたちにヌードになって演技をさせ、ときに自分自身も衣服を脱いでその間に参加した【図3】。ヌードは、この時期の米国が只中にあった「性革命」とそれによる「自己解体」の象徴であり、草間のハプニングはエロスを解放しようという当時のニューヨークのアートの動向に寄り添っていたと言える。草間はヌードイベントを、反戦や、反資本主義、美術館に対する批判の手段として行っていたが、ヌードが象徴するエロスの力こそが社会への抵抗を支えるものだと捉えられていた。そこではエロスを統治する者が力を持つ者であり、パフォーマーを率いていた草間は君臨していたようにみえただろう。女性自らがエロスにかかわる表現を手がけることは、先端的な表現者として、また自己決定的な性を備えた主体として自らを政治的に位置づけることを意味したと考えられる。

冒頭で示したとおり、性のイメージは草間にとって自らの身体を用いたパフォーマンスより以前の立体作品で始まっており、それは女性の抑圧と解放の問題と関わって



【図3】草間「ファッションショー」(ニューヨークの草間スタジオにて) 1968年 ©YAYOI KUSAMA

いたと考えられる。たとえば、リン・ゼレヴァンスキー (Lyn Zelevansky) が指摘するように、冒頭に示した1960年代初期の草間の突起物の立体作品には、男性支配がゆきわたるこの時期のニューヨークの美術界に対して作家が感じたことを示しているようだ。ハシゴに突起物が付された作品では、ハイヒールが男根に囲まれながら高いハシゴを登っている様子が、男性ばかりのフィールドでの女性の険しい道りの比喻のようであり、《アイロン台》では、アイロンで男性器が焼かれようとしているかに見える、男性に対する率直な対抗心が示されている²²。

男根的な立体作品は、作家の身体がそこ

22 Lynn Zelevansky, "Driving Image: Yayoi Kusama in New York" in *Love Forever: Yayoi Kusama, 1958-1968*,

に関わることによって、作者が考えるセクシュアルな関係がどのようなものだったかをより鮮明に描き出す。草間はニューヨーク滞在初期より、自身の活動を記録したり、それを批評家に配布したりすることを目的とした写真を数多く撮っていた。ハプニングを開始する前に撮影された草間の写真をみると、ハプニングにおける「乱交」のモデルイメージが、「男根」のソフトスカラプチャーを用いた写真で示されていたように見えてはこないだろうか【図4】。つまり、草間自身が「男根」を示す突起物と戯れている様子が遊戯的に性的営みを示唆していたように見えるのである。1964年撮影の写真では、草間は男根状の突起物に身を押し付けるようにしてコケティッシュなポーズをとっている。作品との性愛的な関係を示唆するようなこのイメージは、見方によっては従来の「誘惑する女性」のイメージを踏襲するものだ。したがって、こうしたイメージがしばしば東洋人女性に見出されるハイパーセクシュアルなイメージと重なる可能性は否定できない。しかしながら、これはあくまで、「自分のつくった」男根と関係を持つ彼女の姿である。すなわちそれは、一見して居並ぶ男根に抑圧されているという形を示しながら、性関係とエロスをコントロールする支配的な存在として現れているのだ。これらにおいて、作家は、解放された性を獲得していく過程を演じていると読み取ることができるだろう。

草間自身が最初に公にヌードになったの



【図4】スタジオの草間、ニューヨーク1964年、撮影：細江英公

は千のポートショーでの写真撮影のときであったと言われている。このとき草間は、男根が積まれたボートを足元にヌードで堂々と立ち、その優位性を誇示している。あるいは細江英公が撮影したパフォーマンス《14丁目のハプニング》では、草間は14丁目のストリートで、詰め物に覆われた「ベッド」のうえに横たわり、街ゆく人々の間で平然と数百個の男根と戯れてみせた。草間は「男根」とのエロティックな関係を、写真やパフォーマンスで周囲に知らせる。そこでは、草間の「男根」は、そのユーモラスな複数化によって減じられた男性的力のカリカチュアであるとともに、ニューヨークで活動する彼女の力を相対的に誇示するものであると言えるだろう。オノのフィルムに投影された女性の性と同様、ここでは国境を越えて解放される日本人女性の性と、それによって確立される新たなジェンダーが示されているのだ。

同じ頃、「エロスの芸術家」²³と呼ばれて

exh.cat., Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1998, pp.24, 25.

23 中原,「工藤哲巳—電気時代の性(エロスの芸術家たち-4)」『美術手帖』(通号297)1968年5月、p.134

いた工藤哲巳の場合はどうだろうか。工藤もまたフランスで自作を発表する時期を持った。女性アーティストが日本を離れて自らのセクシュアリティを表現する手段を得たことを考えると、国境を越えた場面で、「日本の」男性アーティストのセクシュアリティはどのように表され、ジェンダーがどのように現れたかは興味深い問題である。

工藤は最初、『インポ分布図』を吉岡の写真の発表と同じ、1962年の第14回読売アンデパンダン展に発表している。会場では、男根をかたどった黒いオブジェの集合体が天井から吊り下げられ、展覧会場の一室を占有していた。男根状のものとはどこどこで束となって垂れ下がり、また床についた巨大な男根からは精液を思わせる白い紐²⁴が流れ出て、そこにジャクソン・ポロック (Jackson Pollock) やジャスパー・ジョーンズ (Jasper Johns) 絵画の複製図などが付されていた。

工藤はこの作品について、「不能哲学」というコンセプトをかかげており、事実、「不能」を忠実になぞるように、「男根」と目される存在は弱々しいものとして示されている。それらはところどころで「保護ドーム」と呼ばれるカプセルに栄養剤や注射器とともに入れられており、特別なケアがな

ければ生き延びることができない存在であるとされる。垂れ下がり、床に転がる男根の様子を、額面どおりに受け取れば、この作品は男性性の弱体化を表そうとしているように思われる。

この思わせぶりなタイトルを持つ作品、『インポ分布図』には、いくつもの解釈が存在する。まず「インポ」とは作者の工藤によると、自己繁殖にとらわれている人類を解放する唯一の道であり、それはまたセックスからの自由であることとされる²⁵。あるいは『美術手帖』の連載「エロスの芸術家たち」で工藤を取り上げた中原佑介は、工藤の言葉を参照しながら「「不能哲学」というのは、セックスによる全人間的なコミュニケーションの喪失ということにほかならない」²⁶と説明し、工藤の「インポテンツ」を人間性の現代的な機能不全を象徴するものと解釈している。または、工藤作品に見られる、切り離され、弱体化された身体の部位は、「現代人の置かれた状況を模型として」²⁷、テクノロジーや経済繁栄などの社会への異議申し立てを行うものであるという指摘もある。そのような観点からは、「男根」は人類のエロスやセックスを否定こそすれ、人間再生のためのエロスを意味しない。

だがここで考えてみたいのは、こうした

24 白い紐は当初「うどん」であった。その他コッペパンが用いられるなど、有機的に腐敗する物質が使われたことは興味深い。男根や精液を揶揄する意図があったことも想像できる。工藤弘子オーラル・ヒストリー 2011年4月9日。ご指摘いただいた池上裕子氏に感謝申し上げます。

25 Chong, Doryun, "When the Body Changes into New Forms: Tracing Tetsumi Kudo in *Tetsumi Kudo: Garden of Metamorphosis*, exh. cat., Minneapolis, Walker Art Center, 2008, p.29.

26 中原、1968年、p. 140.

27 加須屋明子「工藤哲巳の戦略—不可能性への哲学、或いは哲学の不可能性—」『工藤哲巳回顧展 異議と創造』（展覧会カタログ）国立国際美術館、1994年、pp.27-31(27)

工藤作品にみられる性の表現を、この時期の日本の男性のセクシュアリティやジェンダーの問題として捉えることはできないのだろうかということである。というのも、すでに吉岡の例で見られたように日本国内では顕著であった「エロスの否定」という表現の方向性が、工藤の国外で発表された作品では別の現れを持ったように見受けられるからである。

草間の場合と同じように、このインスタレーションは工藤との身体的かかわりのなかでその意味をより明らかにしたように見える。工藤はこの作品をパフォーマンスに用いたが、草間と同様、日本ではない場所、パリでのことだった。工藤は1962年2月に開かれた第2回国際青年美術家展（汎太平洋展）で大賞を受賞し、パリに半年滞在する権利を得る。その折に工藤は《インポ分布図》を船便でパリに送っており、1962年の秋と1963年の2月に、それを使ってハプニング「インポ哲学」を行った。そのうち、1963年にブローニュ映画撮影所で、展覧会「破局の精神を祓いのけるために」の一環として行われたパフォーマンスは、そのときに撮影された8mmで詳細に記録に残されている。会場の天井は工藤の作品で覆われ、工藤は大勢の参加者のなか、自らに紐を巻きつけ、「男根」状の立体物を持って現れる。中井康之の記述によれば、工藤はそこで、「巨大な模造のファルスを抱えながら叫び声をあげて会場を歩き回り、遂に

は痙攣して後方に倒れる」²⁸という激しいパフォーマンスを行ったという【図5】。ドリュアン・チョン（Doryun Chong）は、パリでの工藤のパフォーマンスが工藤が日本で示した意図とほぼ反対の反応を得たと述べている²⁹。実際にパフォーマンスにおける作品のプレゼンテーションは、それまでとは異なる解釈を引き出すものだった。アラン・カプロウ（Allan Kaprow）はこれについて、工藤が「性司祭となり、巨大な紙粘土のファルスとともに沈黙の説教をし」たと言いつづけている³⁰。このように自らの体を紐で縛り上げたその姿は、自分自身を男根そのものにみせるかのようであり、一見するとエロスの否定ではなく、その実践に積極的に関わっているように見える。しかし、そこでは工藤の「男根」は、草間がハプニングや自己演出的な写真で実現しようとした他者との溶解的な関係や、エロティックな関係の祝祭的な支持のために用いられていない。そうではなく、男根に扮した作家は、観客に攻撃的な態度で向ってゆき、性を誇示しながらもエロティックな関係は持とうとしないように見えるのである。確かに、工藤のこの時の姿は、攻撃的な男性性の演出にも、男性性を滑稽化したカリカチュアにも見え、作者の意図や「意味」を確定することは難しい。しかしながら、それでもなお、過度に男性性が強調されているように見える工藤のパフォーマンスは、欧米で支持されていた、共同関係としての

28 中井康之、2013年、「工藤哲巳の宇宙論」『あなたの肖像—工藤哲巳回顧展』（展覧会カタログ）、国立国際美術館、p.413。

29 Doryun, p.31

30 Allan Kaprow, *Assemblage, Environments & Happenings*, New York: Harry N. Abrams, 1966, p.234.



【図5】ブローニュ映画撮影所（パリ）で行われたハプニング「インボ哲学」1963年2月 撮影：工藤弘子 © ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2022 E4662



【図6】第3回パリ・ビエンナーレ（パリ市立近代美術館）でのハプニング「ヒューマニズムの腹切」撮影：Yuzuru Shoji © ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2022 E4662

性的な関係を推奨するものにはみえない。工藤の「男根」が示す男性性とはいったいここではどのようなものだと言えるのか。

工藤はハプニングを非常に重視しており、ヨーロッパでもそれぞれの展覧会の前にハプニングを行っていた。そのいくつかで、作家が着物を着用して「サムライ」となって立ち居振舞う通称「ハラキリ」パフォーマンス³¹【図6】を行っていたことは知られている。それらのパフォーマンスでも性の表現は顕著であり、男根や乳房はアイロンで押しつぶされる儀式や、偽の精子が観客に配られるなどのセンセーショナルな振る舞いもあった。それらのハプニングで、工藤はカプローの言うように儀式を司る司祭のように現れているのであり、ここで性のあり方をコントロールするのは工藤である。そして強調したいのは、工藤の「インボ哲学」の行く先は吉岡の性器写真と同

じく、エロスの「抑圧」にある。

ここで注意を向けおきたいのは、そもそも工藤の作品にはヨーロッパ文明批判の側面があったという点である。上述のように、日本での工藤作品の理解では、工藤の「インボ哲学」は、欧米で広まっていたエロスの言説と性革命の論理と対極的な方向性をみせている。冒頭で触れたとおり、マルクーゼはエロスは、人と人との共同関係を築くものとしている。ところが、工藤は、セックスを通して、「人間と人間の全的な触れ合いを回復する」という極めてマルクーゼ的なテーマを、単なる「神話」として退けていた³²。工藤によれば《インボ分布図》は、事実、彼が「キリスト教圏」と呼ぶ欧米の文明や人間中心主義に対する批判である³³。

ヨーロッパで日本の代表たるサムライを演じることで、工藤は西洋の観客を前に、

31 工藤 哲巳, 中原 佑介, 吉岡 康弘「芸術と社会とSEXと」(座談会)『SD』60, 1969年11月, pp.21-32, 78-79.

32 前掲書, p.143.

33 中井康之「工藤哲巳の宇宙論」『あなたの肖像—工藤哲巳回顧展』(展覧会カタログ)、国立国際美術館、2013年, pp.410-415 (412)

いささか暴力的な男根の抑圧によってヨーロッパの文明に相対するというポーズをとっていたと言えるのではないか。ここでは男根に託されたエロスは、日本人の男によって抹殺される西洋の価値であり、作品に現れる垂れ下がる男根は否定されたエロスの象徴となると考えられるだろう³⁴。そのように捉えたとき、西洋の代表的な男性アーティストであるジョーンズやポロックの複製図が、「男根」のさきに付けられていたことが極めて示唆的な意味を持つ。日本の男性アーティストの先達でありライバルである欧米の男性アーティストは、エロスの活力を奪われ、日本人のアーティストによってその男性性を弱体化されるのである。

工藤の表現は、日本国内では、革新的なセックスの否定という形をとったエロス批判として評判をよんでいた。それに引き続き、ヨーロッパに渡ってからのトランスナショナルなエロスの流行のなかで、工藤はエロスを否定的に操ることで、より支配的な男性として自らを演出していたと言える。エロスは工藤のような男性作家にとっても、国際的な観客を前に自らの立場を示す政治にかかわる問題であったが、そこで「エロス」の理解あるいは利用は、草間やオノのものとは異なる。草間やオノのような在米の日本の女性が、国際的なエロスの芸術のなかで、それまで得られなかった自らの性を定義づけ、新たなジェンダー・アイデンティティを獲得するとしたら、「エロス」の論理に対抗する日本の男性である

吉岡や工藤は、エロスを否定することによって、従来の男性的ジェンダーを保持している。そこで保たれるのは、ある強い一面において、女性の解放を含めた欧米の価値観に毒されない、日本の男性の性ということになるだろう。

V. おわりに

本稿では、「エロス」を題材に1960年代から70年代に活動した、吉岡康弘、オノ・ヨーコ、工藤哲巳、草間彌生の作品をみてきた。これらの作家の比較からは、在米の日本人女性と日本の男性の間に、「エロス」をめぐる表現と理解に特徴的な差異があることがわかる。

オノや草間の作品でみたように、在米日本人女性たちの作品では、エロスというテーマが取り扱われることによって、女性の性の解放とそれによって得られた力が表現されていた。だが、同時期の日本の男性の美術では、エロスがテーマとなってもそれを否定することによって男性性の顕示が行われることが顕著であった。1960年代はじめ、男性作家や批評家は、他者と交わるという意味でのエロスを拒絶することで、性ないしエロスに対して「理性」を働かせる男性的距離を強調した。それはときに女性のエロスの抹消という形で現れた。吉岡のヌード写真は写植用フィルムで女性身体を客体化し、エロス、すなわち映されている女性の性を沈黙させたが、それはオノがクローズアップで表した親密な性とは対照

34 例えば彼の作品のなかに登場するジョーンズやポロックは、精液にまみれて排出される、覇権的男性の象徴であることは明らかだろう。

的であると言える。

これは米国にわたった彼女、彼らのジェンダー・アイデンティティにもかかわっている。それを説明するのが、工藤と草間の作品である。彼女たちの作品の類似と相違から指摘されるのは、エロスがしばしば、国際的アートワールドに出た美術家たちにとって、自分たちのジェンダー化されたアイデンティティの表現の場であるということである。草間はエロスを表現の主題とすることで、ニューヨークのコミュニティに馴染みつつ、男根的な存在の間から突出する自己を演出してみせた。オノのフィルムや草間のパフォーマンスで表されるのは、エロスの獲得を経て、従順で控えめな東洋人女性から、自らの性をコントロールし、男性的抑圧から自らを解放する存在に変貌する女性である。

他方、工藤はエロス運動全盛期のフラン

スで、エロスの終焉を演じてみせることで、欧米由来のエロスの革新思想を否定しようとしていた。工藤は、《インポ分布図》で覇権的男性性、すなわちここでは西洋的男性の象徴である男根を弱体化させてみせつつ、パフォーマンスで自らを男根として表すことによって、欧米に対して日本人男性のアイデンティティを再構築しようとしていたと言えるだろう。

こうした作品を通じて浮き上がってくるのは、エロスを媒介に現れる日本人女性と男性のナショナルなジェンダーの違いである。1960年代の国際的美術界において、日本人女性は解放された女性の性を携えて新たなジェンダーを得た。それに対して、日本人男性アーティストは、自由な性の抑圧によって、日本人男性のアイデンティティと性の統治者としての男性ジェンダーをより強固に守ろうとしたと言えるのである。

付記

本研究は、科学研究費補助金（19K20582、代表：中嶋泉）の助成を受けたものである。

本論の作成に際し、発表の機会をくださった天野知香先生、『ジェンダー研究』編集事務局の皆様にご多大のお世話になりました。記してお礼申し上げます。

（掲載決定日：2022年6月10日）

Abstract

The Politics of Eros: Japanese art between 1960 and 1970

Izumi NAKAJIMA

Eros was perceived in many parts of the world in the 1960s and 1970s as the conception of human liberation. Numerous artists attempted nude events and expressions of sexuality. However, the interpretations and expressions of Eros differed between men and women Japanese artists. Yasuhiro Yoshioka and Yoko Ono shared endeavors to “photograph genitals directly.” However, Yoshioka denied Eros by objectifying and silencing women while Ono’s video works were oriented toward the liberation of the female Eros. Simultaneously, Yayoi Kusama and Tetsumi Kudo presented phallic objects related to their identities. Kusama expressed herself as a woman liberated in control of Eros by pluralizing the phallus and daring to play with it. Kudo’s phallus symbolized the west, and he reconstructed the identity of the Japanese male in relation to the western idea of Eros through his renditions of the violent and repressive behaviors of the phallus.

Keywords

Eros, gender, sexuality, art, feminism

中嶋泉（なかじま いずみ）

大阪大学大学院文学研究科・准教授。主に現代美術、フェミニズム、日本の美術の領域で研究をおこなう。国際基督教大学卒。一橋大学大学院言語社会研究課修士課程、リーズ大学大学院修士課程を経て、2013年度一橋大学大学院言語社会研究科にて博士号取得。日本の女性作家の調査を進めており、聴き取りも行なっている。近著に『アンチ・アクション—日本戦後絵画と女性画家』（ブリュッケ、2019年），“Anti-action : Atsuko Tanaka et l'esthétique de la culture de masse dans le Japon d'après-guerre” (*Les cahiers du musée national d'art moderne*, no.159, Editions du Centre Pompidou, 2022) など。