

## 『聖オルランの再受肉』における聖遺物

### —— 《聖骸布》の視点から ——

野崎梢

#### はじめに

フランスの現代アーティストであるオルラン（ORLAN）は、1947年5月30日にフランスのサン・テティエンヌに生まれる。彼女は1964年から政治や宗教、とりわけ女性の身体への社会的圧力への疑問を投げかけ、アートフェミニストとして活動を始める。そして、彼女の代表作となる『聖オルランの再受肉』（La Réincarnation de saint Orland）が、1990年5月30日に開始された。オルランはこの作品を、従来のボディアートではなくカーナルアートであると述べ、自身の身体を人格的固有性から切り離された「レディメイド」として扱うことを宣言した。その上で、レオナルドの《モナリザ》の額や、ボッティチェッリの《ヴィーナスの誕生》の顎など、西洋美術を代表する女性の顔の各部を自身の顔にモンタージュした。同時にオルランは、手術の際に流れた血などを材料にキリスト教を下敷きにした「聖遺物」を複数制作した。このパフォーマンスは、1990年から1993年の間に全9回行われたが、最も注目を集めたのは、7回目目のパフォーマンスである。ここでは手術の過程がライブ映像として世界各地へ衛星中継され、視聴者たちは血の滴るグロテスクな映像を目撃した。

先行研究の多くは、この7回目目のパフォーマンスの身体性に関心を向けており、オルランの作品をフェミニズムやポスト・ヒューマニズムの文脈で論じてきた。例えば、バルバラ・ローズや小畑文は、オルランが自身の顔を醜くしたことに着目し、理想的な美しさの西洋の規範への挑戦として、フェミニズムの文脈から手術を解釈した<sup>(1)</sup>。また、ジェーン・グードルや高橋透は、同じく身体加工を行うアーティストであるステラーク（Stelarc, 1946-）らを比較項として、身体のサイボーグ化の観点からオルランのパフォーマンスを論じた<sup>(2)</sup>。

しかしながらこれらの先行研究は、オルランが手術パフォーマンスと同時に制作していた美術や宗教に関連する「聖遺物」の意義を閑却しており、オルランのパフォーマンスが持つ射程を十分に捉えきれていないように思われる。実際にオルラン自身も「カーナルアートはキリスト教の伝統に従うものではなく、それに抵抗するものだ」<sup>(3)</sup>と述べているように、自らの作品を自覚的にキリスト教的文脈のうちに位置づけようとしていた。この意味では、カトリーヌ・グルニエが『現代アートはキリスト教か?』(2003)において指摘した「現代アートにおけるキリスト教への回帰」というテーマは、オルランの作品を考える上で重要な観点を提供している。しかしながら、グルニエがオルランの作品に言及するのをもまた、ポスト・ヒューマニズム的身体の文脈であり、この議論も上にあげた身体論的関心に分類される。

これに対し筆者は、グルニエが「現代アートにおけるキリスト教への回帰」の傾向として論じた「瀆聖」こそがオルラン作品、とりわけ『聖オルランの再受肉』の理解に相応しいと考える。なぜなら、この一連の手術パフォーマンスは、そのタイトルが象徴するように、一貫してキリストの受難をパロディ化し、その神聖性に懐疑的なまなざしを向けることを目的としているためである。では、なぜオルランは現代において、キリストの受難をパロディ化するのだろうか。キリストをパロディ化することでしか表象されないオルランの生とはなにか。本論文では、これまでほとんど論じられてこなかった『聖オルランの再受肉』における第4回目のパフォーマンス「成功したオペレーション」と第8回目の「遍在」に焦点をあて、ここに共通する《聖骸布》という聖遺物を、西洋美術におけるキリスト教の文脈を踏まえて考察し、この問いにひとつの回答を見いだすことを目標とする。

第一章では4回目の手術の瀆聖性、及び同時に制作された「聖顔布」を「聖ヴェロニカ」の観点から検討し、第二章では8回目の手術にて制作されたオルランの《聖骸布》を「グラフィエー」と「ペリグラフィエー」の観点から検討していく。

## I. 「聖顔布」と瀆聖

### ——『聖オルランの再受肉』第4回目「成功したオペレーション」——

先述のグルニエは『現代アートはキリスト教か?』において、ピーター・ランドやダミアン・ハーストラを取り上げ、彼らの作品に「瀆聖」という傾向を見いだしている<sup>(4)</sup>。グルニエは、上記のアーティストの作品をカトリシズム的観点から論じ、「瀆聖」を身体論へと敷衍している。キリスト教でも「言」が「肉」となったように、現代において別のものとなってしまった言葉とイメージの二元性を、水平な状態へと還元しようとするアートこそを瀆聖的とみなすのだ。そのため、言葉がイメージとなる以前の状態、つまり偶発的なもの、アクシデント、スキャンダルに執着して作品を制作するアーティストたちを瀆聖的であるとグルニエは評価する。そして、偶像崇拝を禁止するプロテスタントとユダヤ教に相反する、まさにイメージを崇拝するカトリシズムをここで取り上げ、モノが言語に抵抗する場としての身体性を強調している。

しかし、オルランの瀆聖性は別のところにある。それはユダヤ教とキリスト教に共通する瀆聖である。以下オルランの瀆聖性について、4回目の手術とともに論じる。

オルランの4回目の手術は、1990年12月8日に「成功したオペレーション」と名付けられ、パリにて行われた。1回目から3回目まで担当医を務めていたチェリフ・カメル・ザール医師との度重なる対立により、4回目と5回目の手術をアートコレクターであるフランスの外科医のベルナール・コルメット・ド・サン＝キュールが行うこととなる。オルランと施術医が着用した銀色に輝く衣装は、パコ・ラバンヌがデザインしたものである。手術室にはプラスチック製の果物やロブスターで、溢れんばかりのボウルが飾られていた。この豊富な果物とロブスターは、一方は本物でもう一方はプラスチック製のレプリカで制作されたものであり、最終的にそれらは一つに混ぜ合わされた。

オルランはこのパフォーマンスで、聖母の図像を彷彿させるように片方の乳房を露出し、またベルニーニの《聖テレジアの法悦》(1647-1652)の聖女テレサを模した自らのパフォーマンスの写真が手術室に飾られた。ここでは、手術を受けているオルラ

ンが手に持つ白と黒の十字架がとりわけ目を引く。この白と黒の十字架というアトリビュートは、オルランの《合成皮革と天空とビデオ》(Skai and Sky and Video,1983)という作品に関連している。この作品で、白い聖母の乳房は、授乳中の聖母マリアを暗示するが、黒い聖母の乳房は、露出した肉と攻撃的な姿勢から、肉欲的であり、母性を拒絶することを示唆している<sup>(5)</sup>。ここで重要なのは、「白の聖母」が新約聖書に基づく聖母マリアの美術史的表現を想起させるのに対し、「黒の聖母」は旧約聖書に登場したとされるリリスの姿を表象しているという点である<sup>(6)</sup>。リリスとは、アダムと同時に土から作られた女性であり、またアダム最初の妻であった。しかし、男女同権を要求するその独立性のために神に罰せられた、人類初の女性として伝えられている。一人になったアダムの肋骨から、神はエヴァを造る。エヴァはアダムから造られたため、アダムに従順であった。オルランがここでエヴァではなく、リリスを模していることは興味深い。というのも、オルランがここで対立させているのは、キリスト教的聖女とユダヤ的悪女であり、この二つの女性性のパステーションによって、ユダヤ教とキリスト教的西洋の聖なるイメージを内側から冒瀆しているのである。これが、《合成皮革と天空とビデオ》から引用された十字架を使った、4回目の手術パフォーマンスの根底にある瀆聖性である。

オルランはこの手術パフォーマンスの最後に、トレーシングペーパーの上に、新しく形成された自身の唇に真っ赤な口紅を塗り、キスマークをつけた。この赤いキスマークは、女性性の象徴であるだけでなく、まだ傷が癒えていない唇に、おそらく完全には乾いていない施術による出血を転写したものでもある。白い布に顔を包み込み、その血痕を残すという点から、ここに「聖ヴェロニカの聖顔布」の伝説を実演するオルランの姿を見いだすことができる。聖ヴェロニカの伝説とは、キリストが十字架を背負いゴルゴダの丘に向かう途中、ヴェロニカという女性がキリストの顔に流れる血と汗を布で拭いた際、そのイエスの顔が奇跡的に刻印されたというものである。なかでもヴェロニカの特徴は、その布がイエスの顔だけを、他の身体部分から切り離して特権化しているという点である。谷川はこれを精神分析的に論じながら、布による首切り、そして女性が男性の首を切ることが男根切除を意味していると指摘している<sup>(7)</sup>。この議論を引き受けるならば、オルランがキリストとヴェロニカの両者の役割を担う

ことで、二つの聖なるイメージを内側から冒瀆していると言えるだろう。ヴェロニカのイメージは多くの画家によって、ヴェロニカが布を広げて聖顔を提示する構図や、布上に血と汗を流す受難の顔として様々に描かれてきたが、オルランは自らの血液とパフォーマンスによって「聖顔布」を模倣している点で、それらとは一線を画している。オルラン自身は、この唇のイメージを「聖顔布」と名づけることはしなかったが、次章で論じる8度目の手術パフォーマンスでは、『聖骸布』と題された作品が制作された。ここからオルランの瀆聖についても一つの問題を検討してみたい。

## II. 『聖オルランの再受肉』第8回目の手術「遍在」における《聖骸布》

8回目の手術である「遍在」は、同タイトルの7回目の手術パフォーマンスの微調整として、その一週間後の1993年11月28日に行われた。フェミニストであり、オルランのプロジェクトの趣旨に賛同した外科医であるマージョリー・クラメールが7回目以後の手術の全てを担当した。そして、8回目のパフォーマンスでオルランは、繰り返し顔をガーゼの布に押し付け、修正される顔の痕跡と血液を刻印した。このガーゼは、のちにオルランの顔の画像が印刷され、『聖骸布』(Holy Shroud, 1993)と名付けられた。

一般的に聖骸布とは、キリストが磔刑に処された後、埋葬を待つ間にくるまれた布に、キリストの姿が以後消えぬまま保たれたというものであり、現在ではその真偽が問われながらもトリノの大聖堂に秘蔵されている。またキリストの聖骸布は、「アケイロポイエトス」と呼ばれ、「人の手によるものではない」奇跡の力によって生まれた聖遺物とされた。この奇跡の力で描かれた聖骸布は、ユダヤ教とプロテスタントが禁止していた偶像崇拜を免れうるイコンでもあった。イコノクラスムでも主に破壊されたのは、顔である<sup>(8)</sup>。オルランは、アーティストとして活躍する以前にイコンの研究をし、地方美術学校の教師を務め、それと並行して、イコンをモデルに絵を描いていた<sup>(9)</sup>。

オルランの『聖骸布』は、血の刻印と印刷されたのがオルランの顔のみという点で

やはり聖ヴェロニカを想起させるものであるが、ここでは特にオルランの顔の輪郭がはっきりとは写っていないところに着目したい。4回目の手術でオルランは、トレーシングペーパーに顔を包み込むように押し付けていた。さらに《聖骸布》でオルランの顔がはっきりと輪郭がとられていないことから、オルランの「聖顔布」と《聖骸布》は、「グラフェー」の要素を強めるものであると言える。

岡田によれば、ビザンティンのイコノクラスムのなかで、イコンの擁護に回ったコンスタンティノーブルのニケフォルスは、「グラフェー」と「ペリグラフェー」の区別を提唱した。

「ペリグラフェー」は、文字通り輪郭を与えることだが、「グラフェー」は必ずしも輪郭によって形を決定することを意味するわけではない。「グラフェー」とは、書くことと描くことに共通している根源的な身振りのようなもので、「(表面を)削り取る、引っ搔く、刻み込む、跡をつけること」といった意味に近い。これにたいして、「ペリグラフェー」は、あくまでも時間と場所にしがたって事物を囲み、その境界を決定する事である。<sup>(10)</sup>

偶像破壊論者たちはこの二つを混合しているとニケフォルスは指摘する。イコンとはそもそも神のペリグラフェーなのではなく、神をただグラフェーしているだけ、つまり痕跡を表面に止めたものに過ぎない。グラフェーによる像は、描かれた対象と同一でもなければ、似ているわけでもない。偶像破壊論者たちは像を原型に一致させて、両者の隔たりを認めようとしないうちに議論を誤った方向へと導いてしまっていると彼は主張する。

オルランの「聖顔布」と《聖骸布》は、グラフェーの要素を強めるものであるが、それと同時に、「いまここ」であるオルランのパフォーマンスは、「時間と場所にしがたって」オルランの顔を包みこむペリグラフェーとなる。

オルランのパフォーマンスは、彼女が生きている「時間と場所にしがたって」オルランの顔を包み込み、「その境界を確立する」。しがたって、オルランは、彼女自身の「生」をグラフェー的な痕跡としての《聖骸布》として残し、再受肉した証としているので

はないだろうか。アイコンにおいて示されていたのは、人間性と神性の両者を併せ持つキリストであり、受肉した神の子は人間となることで、自らに輪郭を与えた。オルランは神に造られた自然な顔ではなく、自ら手術パフォーマンスによって再構築した顔を、グラフィエーとペリグラフィエーの両者の要素を擬えることで、偶像崇拜を免れてきたアケイロポイエトスであるアイコンを、ユダヤ教とキリスト教的に二重に瀆聖するのである。

オルランが『聖オルランの再受肉』において、生と死の狭間にある身体を提示するのに、ある種の滑稽さを帯びるのは、それがキリストの受難のパロディ化だからである。ここでオルランが行うパロディは、生と死の境界を攪乱させる。キリストをパロディ化することによって、宗教から身体への解放、あるいは身体から宗教への解放をオルランは体現する。しかしパロディは決して、そのものと同一になる事はできない。オルランは、常にその横にしか存在できずに、固有の場所を持たない。神に到達できないが故に、オルランはその痕跡を《聖骸布》として残そうとするのである。

## 終わりに

ここまで、筆者はオルランの手術パフォーマンスを瀆聖という観点から論じてきたが、アガンベンは、『瀆神』にて、キリスト教の瀆聖について以下のように述べている。

生贄としての神の供儀への導入と、神聖なものと神聖でないものの分別を危機にさらすメシア的傾向の強固な現存によって、宗教的機械は限界点、あるいは決定不可能性の地帯に達するよう見える。その地帯のなかでは、神の領域はつねに人間の領域へ脱落しつつあり、人間はすでにつねに神的なものの中に侵入しているのである。<sup>(11)</sup>

アガンベンは、キリストが生贄となったことで、聖なるものと俗なるものの境界が危機的状況となり、神が我々の世界へ降りてきたことを瀆聖と表現している。自然や

宗教に運命付けられた生、つまり自らでは決定することができない生を、オルランは瀆聖的作品を通じて、再受肉しようとする。そのために、神を俗なる私たちの世界へ引き摺り下ろす、ある種の革命がそこにはある。『聖オルランの再受肉』は、神を瀆聖することで、新しい生を獲得するオルランの自己再創造のパフォーマンスなのである。神を見出すことのできない現代において、我々は自分の生を自分でしか認めることができない。そのような実存主義的な生の側面が、オルランのパフォーマンスには表れているのである。

註

- (1) Barbara Rose, "ORLAN: IS IT ART? ORLAN AND THE TRANSGRESSIVE ACT", *Art in America*, 81 (2), 1993. 小畑文「女から女への性転換——『聖オーランの受肉』における“Obsolete”な身体の施術」『英語圏研究お茶の水女子大学大学院英文学会』、2012年参照。
- (2) Jane Goodall, "An Order of Pure Decision: Un-Natural Selection in the Work of Stelarc and Orlan", *Body Modification*, Featherstone, 1999. 高橋透『サイボーグ・エシックス』、水声社、2006年参照。
- (3) カナルアート・マニフェストは未公開の文書である。オルランの公式サイト <http://www.orlan.eu/> に公開されている。
- (4) Catherine Grenier, *L'art contemporain est-il chrétien ?*, Rayon Art, 2003, pp. 51-52.
- (5) Stephanie Tessin, "Visions of Excess: Orlan's Operational Theater", Florida State University Libraries, 2007, p. 15.
- (6) Kate Ince, "Orlan: Millennial Female", New York: Berg, 2002, p. 17.
- (7) 谷川渥『鏡と皮膚』、筑摩書房、2001年、203頁。
- (8) Tessin, 2007, p. 16.
- (9) 辻宏子「死の側から流れる生」『美術手帖』、美術出版社、1995年、36頁。
- (10) 岡田温司『キリストの身体』、中公新書、2009年、126頁。
- (11) ジョルジョ・アガンベン『瀆神』（上村忠雄＋堤康徳訳）、月曜社、2014年、115-116頁。