

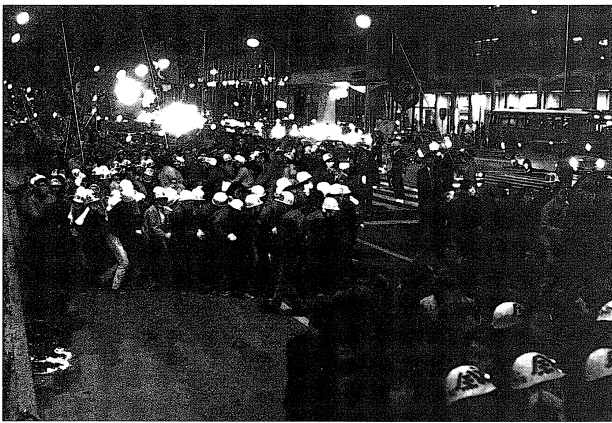
「美術と戦後」

Art and After the war

鈴木 敏春

Toshiharu Suzuki

この批評は美術を戦後という視点から個人的に引き寄せて書いたものに、1997年から地域総合誌『C & D』に連載した美術批評の一部に加筆、訂正したものを加えたものである。



1973年ドキュメント「闘争記」ワンカット

昭和という時代は天皇の死を迎えて初めて戦後が終わったのである。帝国日本は大恐慌が始まったところから戦争に備えて着々と国家資源の強化を開始した。つまり1930年代のはじめから「総力戦」に備えてきた事になる。そのことが戦後という意味をあいまいにして来た。ダワーも指摘するように実は戦前も、戦中、戦後も同じ諸制度を引き継ぎ、敗戦後の占領下で軍事的なものが削ぎ落とされることによって、かえって社会構造が強化された事になった。スキャップリズムに答えるようにジャーナリズムやマスコミはあたかも、1945年を境にすべてが変わったと一億総懺悔の大芝居を宣伝し、今も、戦後=終戦(実は敗戦)という言葉で真実を覆い隠している。

第一部 戦後とは何か。

戦後50年もいつか過ぎ去り、何もなかったように町は〈日常〉の営みを綴る。日常は死を迎えない限り永遠に〈日常〉で在りつづける。これは資本の論理と良く似ている。資本は再生産という夢を追い続けることで、死から逃れる事だけを考え続ける。それは資本が再生産という夢を追いつづける限り、死はどこにも存在しないのと同じである。戦後は、まさにそのことを体現した時代であった。経済ナショナリズムに裏打ちされた戦後は、スキャップリズム(=連合軍司令部と日本政府の談合体制)という言葉が示すように、アメリカとの相姦関係の蜜月時代を過ごして来た。そして戦後のエコノミックアニマルとしての日本人誕生は世界の経済を席捲するまでになった。

敗戦後、アメリカは「八紘一宇^{はちこういちう}」の代わりに東南アジアに経済圏を用意した。大東亜共栄圏は政治的には挫折したが、経済的には温存された。日本の戦後はいつ終わりを迎えたのか、1956年に経済企画庁が「もはや戦後ではない」と宣言した時なのではあるまい。ジョンダワーは『敗北を抱きしめて』(岩波書店2001年)のなかで、「しかし結局のところ天皇の声を臣下たちがはじめて聞いた瞬間にはじまった『長い戦後』は、1989年に真の終わりを迎えたといえる。つまり、戦後は44年間続いたのである。」と述べている。

第一章 戦後への序章

昭和11年2月23日、未明から降った大雪は東京を一面の銀世界に変えていた。2月26日の朝も雪は降り続いていた。千葉からの土産を持って、祖父と共に上京した父は前日、砂町の親戚の家に泊り、早朝、外桜田町にある警視庁に向かった。当時警察学校を出たばかりだった伯父(父にとって長兄)に会うためである。歩兵第三連隊の野中隊500名が青山を出発したのが午前4時20分。父と祖父は8時30分には警視庁に着いて伯父に面会した。伯父は初めて東京に出てきた父に東京の案内をしていた。ちょうど柔道部屋の近くの面会室で伯父と田舎の話をしていた時、表のほうで、「バリバリ」という音が聞こえた。表玄関に立派な体格の警官が何人も飛び出して行ったが、階段を上がった先の玄関に土囊が詰まれ、軽機関銃が据えられていては、さすがの警視庁特別警備隊も手も足も出なかった。いわゆる2・26事件の勃発である。父たちは民間人であるのですぐ表に出て帰るようにと叛乱軍に言われ、雪の中を品川駅までトボトボと歩いて帰った。その伯父は戦後も警視庁に勤め、退職した今も健在だ。歴史の現場に立ち会った父は、その後召集され、広島原爆に出会い、敗戦後も船舶関係の仕事続けた。家族を養い、子供の成長を楽しみに市井に生きて父であるが、その人生が戦後と言う区切りをどう受け止めたのかは一般論で語り尽くせるものではない。人々が

1945年を境に変身したとは到底思えない。つまり、戦後と言う言葉の重みでさえ、きわめて日常的な個人史としてあるのだという事実を見ることから始めなくてはならない。

またその一方で人々の文化的な営みも日常に添い寝するかのようになり、つねに再生産されてきた事を忘れてはならない。そして「美術」という表現のあり様も日常的に再生産されてきた。

第2章 美術という存在

そして常に問い続けて来たのが美術という「作品」のあり様であり、多くの美術家が累々と描き続けて来た作品の根柢のひとつでもありうるのだ。戦後がこの日常という時間軸に区切りを与えることがあったら、それは美術という表現によって時間軸に異議申し立てするしかない。なぜなら作品とは、死と同じく永遠に生き続ける存在そのものであり、時間軸に対して存在軸として抗する表現の本質を有していると思うからである。

資本の再生産という夢や日常に抗して、現在を生き続けるものの寄り処の一つが、もしも美術であるとしたら、それは本当に手に届く、触れる事の出来る世界に他ならない。美術とは本来、そのような世界なのだ。決してそれは、歴史や情報などに翻弄されてはならない。戦後の意味は時代ごとに表現された作品の内に内包されて常に存在している。

日本の多くの美術団体の離合集散が、イデオロギーや思想上の問題でなく、単なる利害と収奪という、〈表現〉とは程遠いところで行われていたのは周知の事実である。その事についての多くの優れた研究書が出ているのでふれないが、その美術団体の頂点にあったのが当時の日展であり、デザインの分野では日本宣伝美術協会（日宣美・1951年結成～1970年解散）であった。日展や日宣美は文化・権力構造の頂点の極としてあり、当時の大阪万博は、表現を国家の枠内に押し込め、国家の示威と国内の矛盾（安保闘争など）を逸らすものでしかなかった。その事を象徴的に表した事件が身近にあった。

1970年。私たちは、当時、東京を中心とした「美共闘」（美術家共闘会議）の活動に連帯し、名古屋でも反日展、反万博闘争を行った。旧愛知県美術館が日展の会場であったが、いつも慣れ親しんでいる美術館が、大勢の私服と機動隊によって、彼らの貸しきりの会場と化していた。私たちが館内に入るや、10メートルも鑑賞し

ないうちに警官に両腕を抱えられ、2階の廊下、通称「うなぎの寝床」に連行された。私たちはヘルメットとアジビラしか持っていなかったので、数時間後に釈放された。この事件は、美術も文化権力の一端を担うことを露呈したものだ。議論と公開質問状は無視され、おびたしい数の警官と私服は暴力として公権力として存在し続けた。「日展粉砕」とは、文字通りの意味以上に自己否定としての内なる日展に他ならない。私たちが彼ら日展作家の作品を破り去る事など、まさに非日常の世界そのものではないか。その事に恐怖し機動隊に守られてまで表現するという事の方がよほど非日常的であり法外な事である。だから私たちの質問状（日展という組織の自己批判）にも回答はなく何の説明もなかった。彼らの非難攻撃の拠りどころは、私たちには「作品」がなく思想がないということであった。つまり共産主義者だということらしい。実に社会についての接点すら失い、芸術の鑑賞力の狭い彼らが、尤もらしい批判を捏ね上げるには、「作品」や思想の有無を持ち出すのが一番楽な道であって、ほろを出さずにすむ唯一の方法である。

「共産主義というのは、僕らにとって、創出されるべき一つの状態、それに沿って現実が正されるべき一つの理想ではない。僕らが共産主義と呼ぶのは、現在の状態を止揚する現実的な運動だ。この運動の諸条件は今日現存する前提から生じる。」（廣松渉 訳・マルクス『ドイツ・イデオロギー』）

しかし1969年以降、当時の新左翼政治党派の動向は、暴力的な敗北を〈非日常〉的な軍事問題にすり替えてしまった。自己否定を、火炎瓶を投げることに置き換えた。それはバリケードを〈表現〉と考え、政治主義イデオロギーに反する立場の私たちとは、明らかに違う立場のものであった。

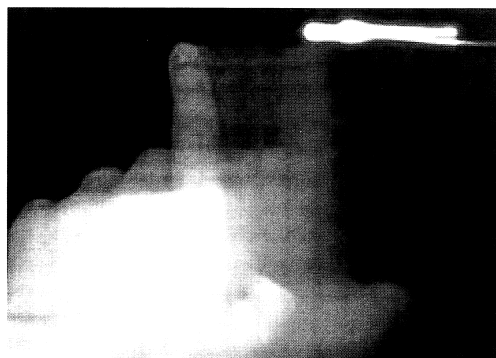
国家権力に対峙するバリケードの消滅後も、〈日常〉〈非日常〉という境界は変化するはずもなかった。それはともに地続きの時間であり空間でしかなかった。だが、私たちにとって〈美術〉は、〈表現〉の現場として重要なものとしてあった。その後、私たちは、中区長者町に〈8号室〉という自主運営スペースを持った。（1974年～1979年）この場所は今の若手作家が週末だけ気の合う仲間と運営しているOFFギャラリーの走りみたいなのであったと言える。

藤井一の作品

私たちは安易に作品を制作することに終始する考え方

を嫌う一方で、制作をする事の意味を執拗に求め続けた。美術大学で芸術と言われているものの概念の崩壊は、逆に「作品とは何か」という存在の重さとして目の前に立ち現れてきた。当時、8号室の運営メンバーであった藤井一は、存在し続ける手の仕草を多重露光の写真作品で表している。彼の〈表現〉上の確執は、制作概念の崩壊、自己否定へ向かう一方で表現の回路を探そうとした。そのことが逆に、今日的な問題を即時性そのものの拡充に向かわしめた。

「存在し続ける『手』そのものの存在。ただ存在し続けられればいい」藤井の作品は〈日常〉と〈非日常〉の接点を雑多な現実を幾つにも取り込みながら展開していく。石膏で日常手に触れる事の出来るガラス瓶などの形を空間に表して行く。その延長から被写体としての手そのものの存在を掴み取ろうとする。「微視作用」と名付けられた写真作品はその時代の精神を敏感に表している。その事の意味は、叛芸術が勝ち取らなければならない作品のあり様を執拗に追い求めつづけた行為に似ている。自分らの生活域に下降していき、周辺にある沼や湿地風景の分割線上の作品「Toward the work」。その写真作品を可能な限り拡大していく行為。時代の中に可能な限り正直に自らの肉体を透して写し取っていく作業でもあった。それは若いこと故の社会への疑問と、プリミティブ



藤井一 微視作用シリーズ



藤井一 Toward the Work

な関心を身体と言う範疇から掴み取ろうとしたことに他ならない。このことは最近のヒロシマアート・ドキュメントでの爆発のカウンタダウンを表現したビデオ作品へとつながって行く。

〈美術〉という表現のあり様は、現代において希薄なものになっている。それは、誰のための〈美術〉なのか、何のための〈美術〉なのか、何のための〈表現〉なのか、という問いを発しながら、不毛な日常という時間軸にどっぷりと、浸かりながらいつの間にか意味不明なものとして化してしまう。つまり〈美術〉は本質という名の個人的な妄想の世界ではないのかという疑問。

一方で、私たちの個人的な〈日常〉は、戦後などという言葉の重みよりは、はるかに自由で闊達なはずだ。それは個々の人々の、自分史の〈表現〉への思いが常に存在するからだ。

第3章 自分史と風景としての戦後

私は、その〈風景〉に自分史の一断面を思い浮かべる。それは〈戦争〉の臭いのする風景だった。〈戦争〉とは、朝鮮動乱による戦争景気でもあった。東京、米軍立川基地に隣接する町は、米兵の往来と、周辺の歓楽街のジャズやロックの大きなボリューム騒音の只中であつた。年に数回あつた米軍基地の公開日、進駐軍で働く母方の叔父に連れられ米軍基地のゲートをくぐり、迷彩色の戦闘機や爆撃機のコックピットに入れてもらい、有頂天になった。また、PX（米軍駐屯地の売店）に並べられたコーラやミッキーマウス、ドナルドダックの英字漫画雑誌に心をときめかせた。当時、叔父は目新しいもの好きの私の為によくそんな雑誌を持って来てくれた。それはアメリカそのものだったのだ。しかし、不思議な事にトランプカードは必ず角が折れていたし、雑誌には表紙がなかった。つまり、それはゴミとして捨てられたものだった。小学生の私には日本がアメリカに占領されているという意識しかなかった。今でも、それは同じである。沖縄を見ればそのことは良く分かる。

戦後の現代美術が欧米、とりわけアメリカ現代美術の影響下にあつたことは事実であろう。実際アメリカは、1930年代のニューディール時代、フェデラル・アート・プロジェクト（FAP）に始まり、60年代の建築費の0.5%芸術品購入予算化、芸術のための国家基金（NEA）などによって、芸術家たちの雇用促進・援助、市民に対する芸術活動の理解を進めてきた。そのことは、

60年代のアメリカ現代美術界が、ラウシェンバーグ、リキテンシュタイン、ウォホール、ステラなど、70年以降も日本に影響を与え続けた作家たちを生み出してきたことから文化に対する関心の高さがうかがえる。またアメリカのポップアートは〈日常〉を過剰に発していた。この猥雑さは、小学生の項目にした英字漫画の主人公たちにダブって見えた。当時、私たち若い世代がアメリカの現代美術作家に多大の関心を示すのは当然であった。それは否定しがたい事実であるし、今も変わらない。

第4章 労働と表現の日常を問う

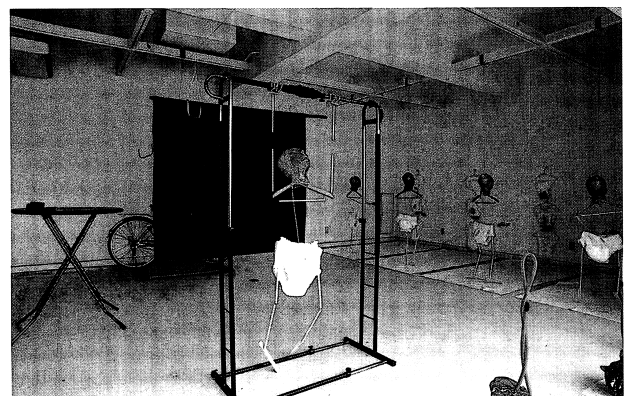
1973年に「闘争記」という八ミリ映画を製作したことがある。私の勤めていた職場の小さな労働組合の、記録フィルムである。

70年代に入ると全国的な学園紛争も終わりを告げ、総評などの労働運動も官公労のスト権ストを最後に終焉を迎える。私のいた組合は、総評の産業別労働組合（単産）に所属しており、組織として青年部は新左翼的立場にあった。単産の執行部は日夜、社会党・共産党のヘゲモニー（主導権）争奪に明け暮れていた。組合といっても、印刷関係のパート労働のおばさんが半数以上を占める総勢30名ほどの小さな労働組合だった。当時はまだ「戦後」がよく話題になり、夫の戦死、戦後女手一つで子どもたちを育てた話、母子家庭である苦労話に花が咲いた。学校を出たばかりの者にとって、初めて聞く世間話である。当時は、そんな世間こそ、支配イデオロギーであると思い込んでいた。つまり、疎外された労働は他人（資本）に所属しており、自分自身の主体的活動ではない。働いて得た金は、生活のための商品を購入して、結局のところ資本に還流し、労働者が生産の主体となることはありえない。生産の主体でない者が、自分の労働に自信を持って生きるのは嘘であり、そのような考えを人びとに植えつけている世間は、資本の支配を正当化するイデオロギーにほかならないと。だが、そのような言っていたマルクス主義もイデオロギーそのものであった。労働は疎外され搾取されても、商品の価値を生み、生産力を増大させる力である。労働組合は労働現場での共生意識に基礎づけられて階級意識を意味づけるが、すでに労働組合が歴史的な主体となることはなかった。実際に総評は連合へと変身し、労使協調路線という世間に流されていく。私のいた組合の副委員長に、皆から選ばれた人気者がいた。彼は3年後に、今池の喫茶店で対立

関係にあったヤクザの組長を射殺する事件を起こした。彼の家が母子家庭で苦労が多く、仲のよかった従兄弟が対立するヤクザの組長射殺事件を起こし大阪から逃げ帰っていた。その従兄弟も数ヵ月後、刺青をはがされた無残な姿で大阪湾に死体で上がった。普段の共生意識とは裏腹に、おばさんたちは彼の行為を、世間では通用しないと否定した。しかし、団体交渉やデモで、過激な発言で先頭を切って活動していたのは彼だった。パート労働者である彼女らも、家事労働や育児労働に明け暮れる毎日の中で、職場の明るい人気者には、ミウチ意識があったと思われる。

今、働く者たちは「階級」を捨て、会社の下で横並びか世間並みの生活を営んでいるように見える。今や労働の意味を語るのは、難しいことを言う経済学者か、外国人労働者やホームレスの人びとだ。戦後は、常に労働の意味を表現することを否定してきたように思えてならない。

安里マコト／ベンチー生がわき（1998年9／9～14、カノーヴァン）久しぶりの発表である。以前から老人や家事労働の擬制を明快なインスタレーションで表現していたが、今回の作品は以前のものよりも群を抜く面白さだった。面白いという用語弊があるが、老人用オムツに人間の体から排出された液体がたまる。この擬人化された人体が、背景にある自転車のペダルに連結されていて、自転車のペダルを踏むと、このニセ人体の群が動き、踊り出す。車輪の回転音と重いペダルの軋む音、そして人体を張るワイヤーの金属音がギャラリー全体に響きわたる。老人介護に疲れた人にとっては、とんでもない代物に映るかもしれないが、アカの他人にとってはオムツのCMぐらいの感覚でしかない。それはオムツという商品



安里マコト「ベンチー生がわき」インスタレーション

の情報が、企業のイメージとして流布され、オムツを消費する経済が優先することで、その裏にある介護労働は表現されない。消費者の欲望を開発することがデザイナーの目的なら、安里の作品は消費者であることと、介護労働を対峙させることで、この作家ならではの洗練されたメッセージを発している。その意味からいえば、デザイナーより表現者として一歩先のところを歩いている作家であると言える。

第5章 戦後と自分史

「戦後」という言葉を、ふと身近に感じることもある。それは法事の席で、年長者である叔父や叔母などから、戦死したり、戦病死した身内の話を聞くときである。私の母方の叔父は、南方戦線から満州へ行き、そこで敗戦を迎えた。シベリア抑留から逃亡、命辛辛で逃げ帰った。南方戦線で罹患したマラリアに毎日苦しみ、やっと有りついた米軍キャンプのトラック運転手の作務中に事故を起こし、病院で亡くなった。母と何度も病院に見舞いに行った。その叔父が死ぬ前に、「シベリアで死ぬね良かった」と言った。当時、小学生だった私には、叔父の人生が踏んだり蹴ったりに思えた。祖父は、ある日、私を連れて多摩川へ魚釣りに出かけた。そして大きな石を見つけ、釣りの帰り道、叔父の墓の上に置いた。祖父は、家庭生活の暖かさも味わうことなく、若くして死んだ叔父を可愛そうだと言って涙した。一年後に、祖父は脳溢血で亡くなった。納骨のときに、墓の上にある石を見て親類の者たちは誰が持ってきた石なのか不思議がっていた。

当時、青梅街道を挟んで多摩川までの広大な土地が、東京都の農業試験場だった。子どもであった私にとってここは絶好の遊び場でもあった。牛舎や温室が立ち並び、青梅街道から見える黄金色の田園風景を、今も忘れない。

「時のうつろい展」(1997年10月7日～12日、市民ギャラリー)この企画展の面白さの一つに、〈体験型展覧会〉ということがある。美術展の、多くは制作発表する作家側、とくにその作品論に主眼が置かれる場合が多い。そのため、作品を見る側、鑑賞者は問題とされない。つまり発表する側は、常に「見せてやる」という域を出ていない。その意味から言えば、大変、良心的な企画展である。さて、この企画展の中で、森田冷己の作品「レトロランニング」に出会うことができた。六畳の部屋が、稲穂や多くの野草、雑木林に囲まれて展開されている。

私は、このインスタレーションを見たとき、「戦後」という言葉を、ふと思い浮かべていた。それは日本のナショナリズムの、古い、淡い感傷に満ちた世界だった。この作品が、そうした内発的な心情を、極めてストレートな表現として吐露しているように感じられたからだ。だが一方、青々した畳からは、日常的な生活感が失われているように思えてならなかった。やはり畳は、古く朽ち果てていく風情がいいのではないだろうか。「もう先進国と言われなくてもいい。真に地球を大切にし、人を慈しむ心があれば、それでいい。もう先を進む必要もない。これからは『レトロランニング』でいいのです」(「時のうつろい展」パンフレットより)この言葉は明快だ。彼の言う静岡の山奥や海辺で自由に遊んだ原風景は、風や光の思い出とともに「戦後」という時代の波の中に、消えることのないアートシーンとして甦る。この作品の美しさは、理念を失った現代美術の方法的な貧しさや不毛さに比べれば、はるかに魅力的であることは、論を俟たない。それは、青梅街道から見た黄金色の田園風景のそれととてもよく似ているのだった。



「レトロランニング」森田冷己

第6章 美術大学の理念の行方

1998年から、非常勤で美術大学へ印刷の授業をしに行っている。印刷室にあった30年前のロールマチックカメラや機材を見て、タイムカプセルを開けたときのような驚きと懐かしさを感じた。私が敬愛するOさんに言わせると、国立大学などでは50年前の実験機材があって当たり前、30年前のものならば良い方だと言われた。実際、他の大学も見学させてもらったが、大体どこも似たようなものであった。

今さらデザイン教育を批判したところで始まらない。

が、デザインとは、いわゆる芸術論とか文学論のように、個人的所産であるところのもの、風格や味、好みなどの世界のことでなく、あくまでも社会的な要求から生まれ、しかも社会的環境が支配的であることに第一の意義があるものである。したがって、デザインとは何かを究めるには、その社会的な要求とは何かという命題をつねに追い求めねばならないはずである。

近代デザインの歴史のスタートは、産業革命以後の芸術が社会的基盤を喪失した事であった。封建的な個人主義的な美術趣味から、美術を大衆に解放する運動へ、ラスキンやモリスがいた英国での活動に端を発して、分離派やアール・ヌーボーなどの芸術運動が生まれた。第一次世界大戦の終結を契機としてバウハウスの運動が起こり、科学的な基礎を持つ機能主義を旗印として芸術と技術の問題を追究し、新しい途を開拓した。それは改良と改善の夢を求める闘争でもあった。

日本では、戦後デザインが米国を中心とする進駐軍によるアメリカ化と、それに対する反米意識の日本回帰の繰り返しにあったことは周知の事実である。Gマークで有名なグッドデザイン賞などの日本趣味の動向は、そのことをつぶさに物語っている。そのような歴史的事実の上に成立している美術大学のデザイン教育とは、どのようなものなのか。

戦後、デザイン科と言わず図案科としてスタートしたこの国のデザインが、60年代の高度経済成長に裏打ちされて表舞台に立ったのは、70年の大阪万博であった。つねにファインアートや現代美術から一歩引いた存在としてのデザインの世界は、そのコンプレックスから、露骨な権力志向を内在させることになる。戦後、地域の文化向上を目的として出発したはずの日本宣伝美術会は、巨大なピラミッドと化した権力になっていた。70年の日宣美が、当時の私たち造反学生らによって解散に追い込まれたのは、露骨なまでの権力志向と新しい時代にふさわしいビジョンを提示できなかったための自壊作用に原因があった。

当時発行された「デザイン批評」誌の中に、デザイナーの生きる道として、①企業内デザイナーとして生きる。②企業外デザイナー（デザイン事務所等）として生きる。③反体制デザイナーとして生きる。④デザイナーをやめる。の四つが書いてあった。これは大変示唆に富んでいる。①の企業内デザイナーが市場原理による競争で、資本主義的なマーケットの中でどうやって差異を作り出す

かに翻弄されているのに対して、②の企業外デザイナーは、市場原理に対して抵抗しているように思えるが、企業という幻想に改革の手をこまねいているとしか思えず、メッセージ性の弱さが見えてしまう。③の反体制デザイナーとしての存在は、当時としては、飯の食い上げとなってしまふわけだが、環境問題を始めとして、福祉問題、差別問題など、社会問題全域においてNPO／NGOの活動分野が拡大しつつある現在のようない時代にあっては、もっとも必要とされる。④のデザイナーをやめる、これは消費者としての視点に立てるので、もっとも利口な選択肢である。①の企業内デザイナーの描いたテレビCMを始めとする、滑稽なほどに形骸化した理想像を批判しうる立場にあるからである。住宅や健康食品のCMの滑稽さはもっとも典型的であると言える。家庭は崩壊し、体は環境破壊でボロボロではないか。障害者も痴呆老人も出てこない家庭でゴルフとはお笑い種だ。消費者としてのデザイナー批評の眼は甘くない。美術教育、とりわけデザイン教育の中に批評眼的な視点をより多く取り込む必要がある。デザイナーになるのはわずかの人材であり、多くは④のデザイナーをやめる人たちのなのだ。デザイン教育がヒエラルキー（ピラミッド型の階層組織）に基づいた志向性しか持たず、相も変わらず有名作家創出や偏向したイラストレーターの輩出にうつつを抜かしているかぎり、美術大学の理念など空虚なものでしかないだろう。

この地方に専門の美術大学ができて30年以上も経過しているが、名古屋の文化的状況が好転しているとは思われない。1966（昭和41）年に愛知県立芸術大学、1967（昭和42）年に名古屋造形芸術短期大学、1970（昭和45）年に名古屋芸術大学が開校しており、名古屋造形芸術短期大学は1990（平成4）年に四年制大学もスタートさせている。ともに60年代の高度経済成長を機にこの地域の文化の担い手と地域全体の文化の向上を理念にかかげて開校したのである。愛知県立芸術大学は、当時の桑原愛知県知事の肝いりで開校した経緯があり（『C&D』5号1970年9月発行に詳細な特集がある）、とくに関心を集めた大学であった。正確には東京芸術大学のコピーとしての性格が根強くあった。そのアカデミックな性格は、学生の自主講座に機動隊を導入し、実力で排除するという汚点を残している（1970年7月）。

この『C&D』5号の座談会の中に、この地域が東京と大阪の谷間にあり、文化不毛の地であるという話が出

てくる。そして、この芸大が愛知県の芸術水準の向上に何らかのかたちで影響するだろうと結論づけているが、本誌の主張として掲げられている「機動隊によって作り出される一流の芸術・文化とはいったい何か。われわれはそのような一流の芸術・文化よりも、むしろ文化の不毛を選ぶ」という言葉が印象深い。県立芸大の場合は、紛争の要因として、自治会問題と大学改革、自主講座にみられるカリキュラムの問題がクローズアップされる。自治会が全学連の加盟団体であるという学生部長の発言は偏見の固まりだが、愛知県のお家芸である管理教育はこの時代からすでに存在していたことになる。県立芸大は、この自主講座に関係したとして、学生を退学処分にした。また、発言とは裏腹に、カリキュラムの改革は進化したとは言いがたかった。

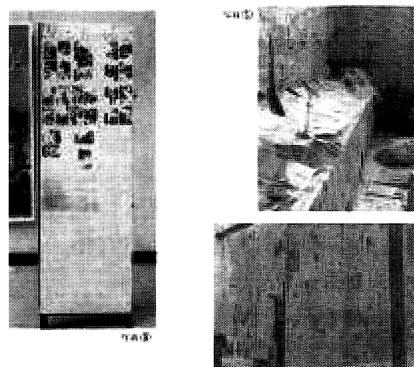
見ることの反証展

卒業制作をめぐって1982（昭和57）年、除籍処分執行停止申立事件が起こった。これは、彫刻科の学生であった青木 融が、制作した卒業制作の作品が作品にあらず、存学期間が満了したので除籍するというものだった。その作品は、「見ることの反証展」として、実習室の道具類、壁面、床、窓などを紙で覆って、中で話し合うという試みだった。人体の彫刻が若い女のヌードを見るために使用されていることの意味を問うたのだが、大学側の教官の反応は皆無であった。彼らには、フェミニズムどころかセクハラを意識や意味さえもわからない。作品は今でいえばインスタレーションという方法で、記録集としてファイルもきちんと提出されているが、硬直したアカデミックな教官の頭には理解しがたい作品であった。また別の学生は、紙を素材としたミニマルな立体作品を提出したが、これも彼らにはわからなかった。ただ、作品が教官に対して批判的な内容でないために合格となっただけ。除籍処分となった学生に作品の再提出を伝えながら、時間切れという形で不合格の告知を行なう官僚的体質には問題が多い。80年代に入って東京芸大は現代美術も取り入れて変化していったが、その後の少子化や県の財政難の中で県立芸大の体質も、随分と変化した。

県立芸大に遅れて一年後に開学した名古屋造形芸術短期大学は、県立芸大が官展系の画家や彫刻家の指導体制であったため、在野の美術団体の画家や彫刻家を中心に設立された。同じように3年後に開学した名古屋芸術大学も、在野の美術家を中心に開学している。この在野精

神は、戦後の美術が持ち得た輝かしい精神だが、現在に至って風化著しいことは歪めない。それは、一つにはバブルの崩壊以後、高度情報化社会にあって、かつて存在していたアバンギャルドも、アンダーグラウンドとしての文化も、すべて表出した砂丘のように、表に浮上することで時代の流れの中に流されていったからだ。そこで踏みとどまることなどありえない。表現することはメジャーでなければいけないと信仰させるほどに、マイナーなものは存在そのものを失っていったのだろう。現在の美術大学は少子化による学生減少で、さらに存亡の危機に立たされ存在価値を見失っているように思える。かつての建学の在野精神が、美術大学の地域に生きる理念たりうるには、もう少し時間がかかりそうである。

（下の写真は「見ることの反証展」漆黒の馬24号）



第7章 ラディカリズムの行方

昨今話題になった「敗戦後論」の中で加藤典洋は、「わたし達は、よく横暴な侵略者の専制下、じっと面従腹背の姿勢で屈辱を耐えしのお敗戦者たちの物語を見聞きするが、これらの敗戦者たちは、いくさに敗れたとはいえ、『理』は自分たちにある、と信じている分、まだまだ幸せな敗戦者たちなのである。ある場合、事態はさらにその先に進む。敗戦者たちは、もう胸の底でも自分の『義』を信じるができない。かつて自分を動かした『理』また『義』がじつは唾棄すべきもの、非理であり不義であると、認めざるをえなくなり、自分をささえていた真理の体系が自分の中で、崩壊するのを、経験しなくてはならない。すると、その先彼は、どういう『生』を生きていくことになるのか。そこにはもう『正解』はない。」あらかじめ作られた「正解」の中に身を置き語るのは、どんなに楽なことか。そんな光景を、法事の席でよく眼にする。酒席で年老いた身内の者が語る、無反

省な言葉。大東亜共栄圏、同期の桜、アジア解放という聖戦。国と国民のために死んだ身内の兵士たちの無念。彼らの死は「理」や「義」のためであり、決して無意味な死ではなかったと。だが、そう語る者が、戦後民主主義をすんなりと受け入れて地方行政の責任ある立場に就き、戦友だった文部官僚の力を利用しながら、戦後の学校教育をリードしてきたことに、加藤典洋のいう「ゆがみ」を感じざるを得ない。

その「ゆがみ」の中で、1995年に戦後50年を迎えた。いや、正しくは敗戦50年であろう。この節目というべき年に、阪神大震災とともに起きたきわめて重要な事件として、オウム真理教事件があげられる。

遠藤利克・新作展「Trieb —— 捏造」(1998年12月12日～1999年1月23日、ケンジ・タキ・ギャラリー)一階のフロアに入っただけで、タールの刺激臭に打ちのめされる。このフロア全体に高さ3m余、幅9.6m、奥行3mほどの廃屋のような作品がある。焼けた表面は炭化し、廃屋の床は鉄板の枠で固定され、中には土と水が、外からの光を受けて漂泊している。街路からこのギャラリーに入ると、日常から非日常へ迷い込んだ錯覚に襲われる。おぞましいほどの嫌悪感である。2階には、高さ1m余、奥行2m～1.9m、幅市4.5m～1.5m余の木箱が3点展示されている。この作品も一階のインスタレーションと同じく、表面は炭化し、タールの強い刺激臭がする。一つには畳が収められ、畳は黒く焦げている。いちばん小さい箱には、黒い角材が収めてある。中央の最大の箱は、水を循環させるようになっている。黒焦げの木枠の間から覗くと、土が水に浸り、黒い汚泥となって流れ続ける。心に響いてくるのは流れる水の音。壁には1.9×1.3m余のドローイングが6点。「Trieb —— 捏造 (第7サティアン)」の表題が眼に入る。この平面作品に出会い、謎が解ける。この不可解な現場に立ち合うことで、この作品の意味が経験として蘇るようになる。

遠藤の作品は、現場主義を色濃く反映している。作品の現場自体を重要視し、人間一人ひとりの個体にすべての問題が帰属するという考えが基本にある。今回も、家制度から波及する問題を無意識の世界まで視覚化しようとする。インスタレーションによる作品から派生する色々な意味作用は、常に力強い意志と父性的な概念を問題化している。

その思考停止に至る表現の攻撃性は、驚異的なリアリティを放っている。彼の絶対的な現場主義は、欧米美術

の表面的な輸入による方法論で対応してきた同時代の現代美術家たちを粉砕してしまう。それほど、この国の現代美術はこの国の現実とかけ離れているのだ。このラディカルな作品の行方には、心情的なロマンチズムをさえ感ずる。

以前、1990年に、富士山麓の山梨県上九一色村に行ったことがあった。味岡伸太郎のインスタレーションを見るために訪れたのだった。この作品展の会場となった牧場から見えたのが、オウム真理教の第7サティアンだった。5年後に起きたオウムのサリン事件のときにはこの牧場はヘリポート基地になり、取材陣で埋まったと聞く。この扇情的に騒ぎ立てられ、非人間的な行為として断罪されたオウム事件により、戦後の文化空間が、この衝撃に耐えられるほどの思想も論理も持っていなかったことが明らかとなった。それは今も変わっていない。80年代から90年代は、価値相対主義が花盛りであった。つまり、あれもあり、これもあり、という何でもいいじゃないのという立場。しかしオウム事件は、戦後民主主義が破防法のような、共同体「国体」を防衛する為の超法規的な法律を白日のもとに出現させたことで、この国の民主主義の薄ら寒さをあらためて世に知らしめる結果となった。つまり、価値相対主義などは高度経済成長に支えられた「豊かさ」の反映にしかすぎないのだ。市民社会から疎外されたオウムが、市民社会に拮抗しようとして観念的に上昇していくときにはらむ、普遍性への幻想と肥大化。それらは現実の社会では耐え得ないし、耐えることを知らない。

かつての新左翼は、その観念の脆弱性を理論や人民という空疎な言葉で覆い隠すことで党派として結集したが、それでも対社会性を担うことで存在価値を大いに深めた。1972年の連合赤軍事件で存在価値を喪失し、自滅解体した。だがオウムの場合は、宗教として内側に収斂して絶対的な指導者のもと、狂信者の私兵となってしまった。このオウム事件は、戦後が生み出した特徴的な事件であった。結局、人間の思考を従来方向付けていた社会を構成する引用の枠組み全体が、立ち行かなくなる状況にあっては、判断基準の不安定化が常に起こり、そこから価値相対主義となる。それを突破しようとすることで、価値絶対主義のようなオウムが生じる。この悪循環は戦後の特徴の一つかもしれない。

美術の世界でも同じことが言える。欧米輸入美術の枠組みが立ち行かなくなって早、久しい。現在は、バーチ

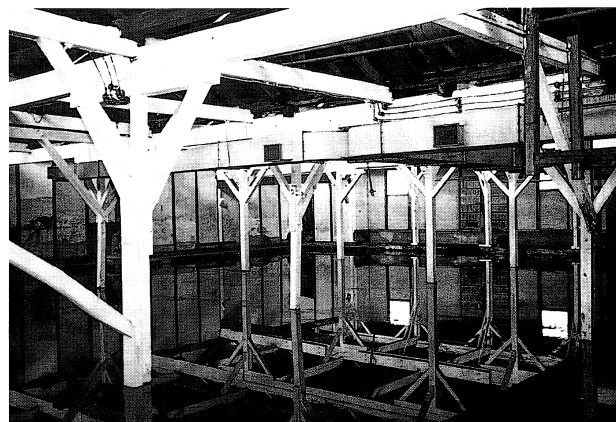
ャルなテクノロジーアートの全盛時代である。遠藤のような現場絶対主義は、逆に市民社会に問題を投げ返すことで、表現の循環を保っている。そこには、常に表現の最前線にいることの自負と、ラディカルな表現の行方を追い求めていく強い姿勢があるようだ。



遠藤利克 Trieb——捏造 (写真/筆者)

栗本百合子展 (9/5~26、知多市・竹内綿布) 名鉄常滑線に乗って古見という駅で下車、古い街道を歩いて20分ほどで会場に着いた。昭和62年に閉鎖された知多木綿の織物工場は、一面水浸しの状態をさらけ出していた。雨どいや天井から流れ落ちた雨水が溜まって、自然に工場内が池のようになったのだという。好景気にわいた昭和30年代にはフル回転していた織機は今や一台も無い。ここの地場産業であった知多木綿も海外との価格競争やグローバリズムに敗北し、地域に残存する三角屋根の工場跡を残すのみとなった。ガランとした工場内の広い空間には、彼女がペイントした白い柱が乱立と言っているほどに立ち並んでいる。水面に反射した白い柱は、まるで沼地に朽ち果てた喬木のような。工場内の壁面に沿って渡り板があって、一周できるように工夫してある。壁面の落書きには「S39、明美ちゃん幸福になって」という言葉が読み取れる。出口付近に残る使われなくなった検反機の近くにあった作業台の上に、この工場の人たちの慰安旅行の古いアルバムがあった。熱海の温泉場の面影。これはちょっと悪乗りが過ぎるのではと思いつつ、アルバムを見てしまった。今回のインスタレーショ

ンが新鮮な驚きと称賛を得たのは、この「場」が旧来の美術館や画廊と違って、日常の生活空間であったためだと思われる。栗本は過去の思い出や歴史的な生業の場であった空間を現代に蘇らせる仕事を続けている。この作品展も、外に向かってのラディカルな展開を可能にしえた希有な仕事だった。



栗本百合子展「The ground」

第8章 神の国

人間は現実も幻想もみんな一緒にして考えると非常に楽になるらしい。先の森首相の「神の国発言」は、その事を物語っている。鎮守の森も国家神道もごちゃ混ぜにして「日本は天皇中心の神の国である」と述べた。まるで身内の法事の席で聞く醜悪な戦争賛美の悪夢と全く同じである。酒の勢いで発言し、内容など分かってはいない。周りの者たちの軽蔑的な反応で発言者は我に帰る。普通の人間ならば。

かつて小説家の大岡昇平は、「野火」という戦争文学の中で、戦場の悲惨な現実を描いている。一日本兵を戦場での死に直面させる絶対的な権力。主人公の兵士は荒野を縦断するモーゼのようにさえ映る。ただ敗走していく兵士の姿には、神国日本の姿はない。泥水をすすり草木の根をかじり、人肉を食らい無自覚な動物の様に敗残した兵士たち。「あるいはこれもすべて私の幻想かも知れないが、私はすべて自分の感じたことを疑うことができな。追憶も一つの体験であって、私が生きていないと誰がいえる。私は誰も信じないが、私自身だけは信じているのである。」ここには、敗残していく兵士たちの徒勞と疲弊した戦場の現実がオーバーラップされている。戦場という目の前の現実を現実として直視できえない中であって、人間は自分自身を信じる拠り所として神のこ

とばを聞く。「もし彼が真に、私一人のために、この比島の山野まで遣わされたのであれば……神に栄あれ」

私たちの父や祖父は何の為に戦地に出向いて戦争を行なったのか。また母は祖母は何の為に爆撃に曝されなければならなかったのか。なぜアジアの人々を殺さねばならなかったのか。その事の反省がなければ、私たちは今もって神の国など見る事はない。

第二回表浜自然美術展・豊橋（2002年8月24日～9月1日）2002年の表浜の海岸は、晴れていたと思ったら、いきなりの雨に降られるという異常な天候だった。このような自然を相手の美術展の骨頂は、崩壊していく作品の美しさにある。作品は風雨に晒され、海の潮風に叩き付けられて強くなる。そんな思いに駆られながら砂浜を歩く。一番東に位置する前田光彦のインスタレーションは、海から吹きつける風を遮るように砂丘の切れ目を下った竹林の中にあった。まるで塹壕のようになった入り口を入るとそこは、海の波音だけが聞こえるひんやりした世界になっていた。迷路になった小道を進むと、突然回りの竹を組んだ空間に出た。上を見上げると今度は青い夏の空がぽっかりと見えた。さらに小道は進み、砂の壁におち当たる。砂丘を這い上がると青い太平洋の水平線と暑い太陽にさらされてしまった。なんとも不思議なこの空間は、孤独と忍耐を愛するものの迷路にすぎないとすれば、戦争中の海岸に掘られた塹壕の中での兵士をイメージしてしまう。あるいはこれもすべて私の幻想かもしれない。「光の道」となづけられたこのインスタレーションは海からは見えない位置にあり、前田の話では作品はまた自然に帰るとの事であった。



前田光彦「光の道」

第9章 戦後ナショナリズム・アジア的コミューン

先の敗戦から55年目に私たちに増えてくるものは何なのだろうか。ある者は二流・三流になってしまった日本経済や政治を嘆き、教育や家庭の崩壊を問題視する。また破壊され疲弊した自然を嘆き悲しむ者もいるだろう。そして表現することを生業にする者にとって戦後は地方と中央の文化の対立と確執の歴史の繰り返しとも映る。

詩人であった谷川雁は「地方一意識空間として」という作品のなかで『中央』がなくなれば、『地方』もまた消失するのか。そして人間は『存在の機軸』を求めてさまよわねばならないか。ちがう。『中央』が無化されたとき、はじめひろがってくる意識の野が、『地方』である。」と述べている。もとより谷川雁は60年安保闘争や三池闘争において、単なるモダニズムにすぎない「前衛党」を乗り越えていった思想家であり、また自ら工作者として反スターリニズムの実践的な運動家でもあった。谷川が民衆の心の中に地方としての『村』を発見したのは、「人民の中へ」などという観念的なものではなく、あくまでも自分自身の表現者としての夢を追いかけるものだった。評論家の松本健一が戦後アジア主義の体現者として谷川雁を挙げている。彼に云わせれば谷川は思想家としては「アジア型の農本主義者」、詩人としては「アジア的コミューン」の夢を美しく謳ったことになっている。谷川雁が「東京へゆくな ふるさとを創れ」という詩を書きながら、「ふるさと」＝「革命根拠地」を離れ、何もかも捨てて東京へ出てきたのが、1965年のことだった。それは1964年の東京オリンピックの翌年だという。谷川は、かつて岡倉天心が『東洋の理想』で描いた西洋の「力」に対する東洋の「美」の原理を求めていく。法三章の自治、平和な桃源郷、安息の浄土。「それらは古くかつ新しい夢、昨日も今日も生きている夢であります。」（東洋の村の入り口で）だが、1964年の東京オリンピックを境に日本は高度経済成長へ入っていく。人々にとって、もはや桃源郷など色褪せた世界でしかなかった。この時すでに日本はアジアではなかった。兎追いし彼の山はゴルフ場やスキー場に成り、小鮎釣りし彼の川は、三面張りのコンクリートの排水溝となった。夢は今も巡りて思い出深き「ふるさと」となる。ちょうど、その「ふるさと」をテーマとしたような現代美術展が開催された。日本最大級と銘打った美術展である。

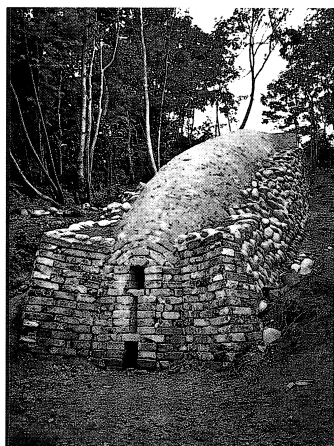
『大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ2000』（7月20日～9月10日、越後妻有（えちごつまり）の六市町村、新潟県十日町市、川西町、津南町、中里村、松代町、松之山町全域）ガイドブックによれば約762平方キロメートルもの広大な地をロケーションとしてこの美術展は開催された。新潟県の地域活性化事業「越後妻有アートネックレス整備事業」の一環として1994年に計画がスタート、足掛け7年にわたる事業であるという。テ



影山 健「HERE-UPONここにおいて」

レビなどで華々しく取り上げられていたので情報としては入っていたが忙しく、迷いに迷った揚句、日程の調節がついたのは最終日の2日前だった。長野県側から車で津南町に入った。始めに見た津南町マウンテンパーク周辺は、日本一の河岸段丘で標高600mもある。その眺めの中に影山 健の作品があった。数万本の割り箸によるインスタレーションで藁積みに見立てた白い割り箸はチベットにきたようなロケーションを作り出していた。

蔡國強の作品「ドラゴン美術館」を見る。中国から移



蔡國強「トラゴン美術館」

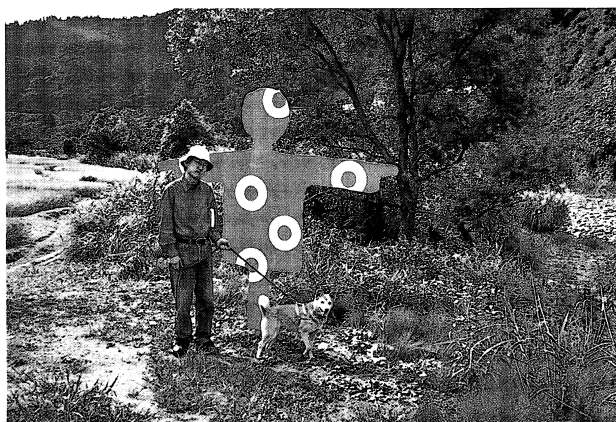
設した35mの登り窯が森の中に在った。テレビによれば中国の風水によって現在の場所を設定したと言う。窯のなかには涼しい風があった。彼はこの場所で3年に渡って企画を行うと聞いた。ただこの地方は豪雪地帯で、冬場には電線を跨ぐほどに雪が積もるので雪対策を心配する地元の人が多かった。

このマウンテンパーク周辺には8点の作品が展示されていた。この場所はもともと民間のスキー場として開発されたが、周辺の同じようなりゾート開発の影響もあって最近大手の開発会社が撤退。津南町が引き取ったのだそうだ。町は全従業員をクビにした。今ごろになってリゾート開発のツケが回って来たと言う事だ。そんなアートステージを後にしてテレビで見たクリスチャン・ボルトンスキー（フランス）の作品を見る。やはりテレビの印象とは違っていた。川面に近い菜園にワイヤーを張ってハンガーに白い衣類を掛けたインスタレーションは河原の風にそよぎながら、最終日に近くなり土ぼこりに汚れきっていたが、橋脚の上から眺めた印象は白い霊が風に舞うようであった。最終日の前日、松代町でダデウス・ミスロウスキー（ポーランド）の作品イベントを見る。2m70cm程の高さのジャングルジムの鉄格子にローソクが灯され光の十字架になった。彼は日本のお盆に興味をいだき、松代町周辺で不用になったローソクを集めて使用した。高校生ボランティア（現地では“こへび隊”と呼ぶ）による点火式の後、地元の盆踊の披露となった。このイベントの前に県の企画振興課長の挨拶があり、次に松代町の助役が、「当町は54名ものアーティストを受け入れた」としきりに強調していた。これもアジア的コミュニケーションの表現ではある。イリヤ&エミリア・カバコフの「米が実る山の5つの彫刻」は一種のノゾキカラクリで展望台の前に立てられたアクリルの板に印刷された文字を通して風景全体を絵画化する仕掛けだった。つまり情報はつねに切り取られて、初めて見る者に供されるのだ。

一日目は津南町の友人の農家に宿泊した。当日は村祭りや花火が賑やかだった。酒席で村の人たちから話を聞いたが、「大地の祭り」の事は知っていたが残念ながら誰も美術展を見ていなかった。この辺では冬の期間に農作業が出来ない為、夏のこの時期に一年分働かなくてはならないのだという。またこの企画は、海外作家の作品を各市町村が何点か買い上げるのが条件になっている事も聞かされた。作品をいらないと断った町では県の予算がカットされた話など色々な風評を聞いた。この周辺地

域では戦時中、ダムの工事現場で外国人強制労働があり何人もの人が亡くなっている。友人に連れられてその現場を見る。河岸段丘の上で風がひゅうひゅう泣いていた。ここでも戦後処理は終わっていない。

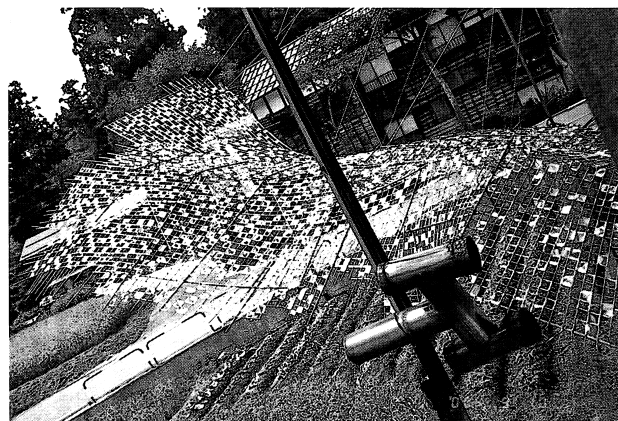
翌日、クリス・マシューズ（イギリス・公募）を見る。作品は河川敷に広がる田んぼのなかに立てられた案山子で、鉄板に着色された色とりどりのものを見ることが出来た。既に田んぼは黄金色の稲穂で埋め尽くされていた。国道を挟んで反対側の田んぼにも案山子が立っていた。休憩小屋の解体作業に訪れたこの地区の区長だと言う農民は「この人は公募だよ、奥の北山さんは有名なアーティスト。次回は招待アーティストに来てほしい。」と言



クリス・マシューズ「中里かかしの庭」

っていた。国道の反対側の案山子は地元の農協婦人部の人たちが作ったという。役場からは、ちょっと作家の人たちに失礼だから少し抑えてほしいと言われたそうだ。地元の人たちには作品は良い刺激になったようだ。さて、その北山善夫の作品を見に、蛇行する山道を上り詰めると、中里村立清津峡小学校土倉分校についた。平成8年に廃校になった校舎はまだ綺麗だった。体育館との兼用になった校舎の二階に3クラス分の教室があった。北山の作品は、その廃校になった校舎から野外の広場へオブジェが伸びて行く。天井からは天使の羽根が付いた椅子が降りている。二階の教室の黒板に書かれた戦争の詩はこの山村まで戦争の影が射していたことを物語っている。書棚に乱雑に並べられたガリ刷りの卒業文集。壁に貼られた記念写真。これらは総て人々の思い出として、この地から旅立っていったのだろう。北山のオブジェは外に向かって開かれていた。

その他、多くの作品を見たが一言で言えば、企画とし



北山善夫「死者へ、生者へ」

て広大過ぎて二日で全体を見るのは不可能であった。しかし「畦道を歩きながら見る風景は私たちがかつて育った昔さながらの夕飯時の湿った気配のなかにいるようで実に気持ちがよい。日没後から刻々変化する空の色に歓喜し、見たこともない鮮やかな壁の色彩に驚く。完成一ヶ月前の僅かな旅ですらこの地にできた作品は、アーティストの熱意とそれを手伝った人たちのやさしさを知ることができる」（北川フラム・総合ディレクター）

今回の企画の中心にいる北川は、この美しい越後妻有の自然に歓喜し、アジア的コミュニケーションの復権を成し遂げようとしたのだろうか。北川はアーティストのかかわりについて①場の発見（地域の魅力発見）②その所で作品の設置に理解を得るためには当然衝突、議論が起きる。これが大切で、そこに地域の学習、材料の調査、協働する制作など刺激と交流がおきてくる。③アートの方はそこへ行ってみなければ決してわからず、そのために集客力がある。と書いている。当然と言えば当然の話である。

この『大地の芸術祭』が、この地域の過疎化と高齢化や若年労働力の都市への流出を食い止めるとは思えないが、出品作家や「こへび隊」の若いボランティアの人たちなどによって開催され、地元の人々との交流に寄与した事は間違いないだろう。かつての高度経済成長は終わりを告げバブルも弾けた今、時代は変化している。

第10章 もの作りとしてのプラモデル

あれは小学二年生の夏だった。当時、父の実家近くに住んでいた。そこは東京湾入り口に当たる房総半島の先端にある館山という町だった。香（こう）という地名の所で、道路を挟んで伯母の植えた落花生畑があった。6月の終わりには黄色の小さな花が一面に咲いた。伯母は

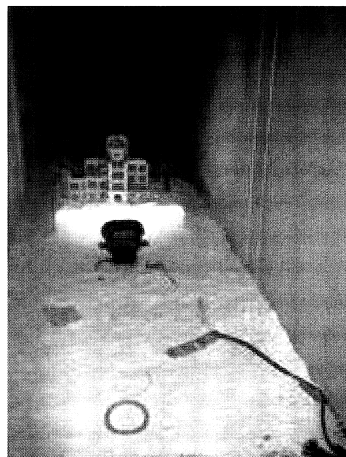
25歳の時、東京大空襲で夫をなくし、インパール作戦で戦死した兄の子と戦病死した弟の子供を引き取り自分の子供と供に育てた。雑貨屋を営み、子供の玩具や駄菓子を商っていた。海に面したその家は二階から飛行場が見えた。家のすぐ裏は山だった。裏山と道を結ぶところに赤錆びたレールが海に向かって2本伸びていた。伯母に「これは何」と聞いた。2本のレールは、裏山の退避壕につづいていた。それは、「零戦」を引き出すためのレールだった。落花生畑を抜けて夏草の生い茂る裏山に登った。二本のレールは落花生畑のなかを、海に向かって真っ直ぐに伸びていた。退避壕から零戦が海に向かって飛び立つような強い印象をもった。もちろん本物など見た事のない少年にとって、その後のプラモデルとしての零戦は、夢の世界だった。

「ろうそくの火の先っぽ、そこが一番温度の高い部分です。竹ひごの両端を持ち軽く力を入れ曲げ、火がふれるか触れないか近づけ過ぎぬよう、こがさぬよう慎重に進めていきました。全神経を集中させただけあってひとつの翼はうまく出来ました。まっすぐだった竹ひごが、火にあぶられることで軟らかくなるなんて大発見をしたような気分でした。」（「田宮模型の仕事」・田宮俊作）ここには少年時代のもの作りの楽しさが書かれている。プラモデルは戦車や戦闘機などの戦争物を扱っているが、それは戦争を知らない子供たちに対する学習効果も持っている。実際、田宮俊作は模型制作の中で、戦車などの取材をして戦争の悲惨な史実を多くの少年たちに伝えている。そこには反戦の意味も色濃く反映されている。

プラモ大作戦（1999年11月29日～12月17日、ZONE・G、七福邸、K・Art・Market）最近、現代美術の傾向の一つにアートと他のジャンルの垣根がなくなっている事がある。それは村上 隆などに代表されるSUPER FLATなどの傾向で、それは伝統的な日本絵画とアニメの近接さというこじ付けだが、実際は大衆化ならぬ商品化という事に主眼があるようだ。資本との関係で考えれば再生産されないアートは不要なものであり、つねに新しいアートが求められる事になる。それは商品化という理屈にかなっている。

西山禎泰によるこの企画は、プラモデルをアートとして取り込もうとした事に面白さがある。またプラモデルという金型から何万個もの成型された商品、複製が生み出されることになる。ベンヤミンが言うように複製技術が複製するのは何かの表象やイメージではなく、精神や

身体から切り離された視線そのものなのだ。それは「もの」と「主体」との関係に裂け目を与える。ただプラモデルがゲームなどと違うのは実体としてのもの作りを通じて再び主体に結びつける回路を有していることだ。西山は20人程の出品作家に既存のプラモデルを提供し、制作の過程を操作することで、プラモデル商品という世界の形態を変える。ここではつねに新しい世界との関係を生成していく様に見える。とくに七福邸に展示された橋本公成の原爆ドームの作品などは非常なリアリティがあった。100/1のプラモデル作品は、「原爆」や「戦後」という歴史風化の激しい中であって、個人の内面から世界平和の問題まで一気に貫く可能性に溢れていた。またK・Art・Marketの中村由佳の作品は、色々な木の実を成型したものをパッケージ化して販売していた。このように商品化する事で、中村の作品はワークショップの機能として五感による知覚を経験のなかに取り込む事が可能になる。そのことで、もの作りの楽しさを子供たちに伝えることが出来るだろう。それは若手と言われる世代に共通している事だ。そのことをさらに育てなければならぬ。



プラモ大作戦 橋本公成

第11章 帰郷

2001年の5月の連休に、ほぼ30年ぶりの帰郷をした。故郷、館山への帰郷である。戦後まだ間もない頃、子供心に焼き付けた思い出は消し難く残っている。それほど人には、それぞれの故郷に対する熱い思いがある。そして平成14年7月7日に亡くなった父との最初で最後の帰郷となった。海岸沿いの狭い道を車はひた走り、余

命幾ばくもなく故郷に帰る父のことを考えると辛かった。古い旧市街の家々も30年前と変わることなく、海も、枇杷山も暖かく迎えてくれた。

『柱も庭も乾いている 今日好い天気だ 縁の下では蜘蛛の巣が 心細さうに揺れている 山では枯れ木も息を吐く あ、今日は好い天気だ 路傍の草影が あどけない愁みをする。これが私の故郷だ さやかに風も吹いている 心置きなくなかれよと 年増婦の低い声もする あ、おまへはなにをして来たのだと……吹き来る風が私に云ふ』中原中也の有名な詩、『帰郷』である。何度となく夢にまで見た故郷。中也の詩はそんな帰郷者に痛切に問いかける。いつも望郷の念に駆られながら故郷の自然や風景のなかに休息と慰安を期待する。数々の思い出とこみ上げるような懐かしさを努めて押えた心の叫び。戦後はその故郷を経済的には破壊し疲弊させ、人々の精神的な再生産の拠り所として利用してきた。いつか故郷に錦を飾ることで。晩年、ウルトラナショナリストになった社会学者の清水幾太郎は戦争中、南方から日本へ向かう輸送船に乗っていた。早朝、甲板に出て見ると目の前に陸地が迫っている。霧に包まれた山々。敵の潜水艦の荒れ狂う海を乗り切ってきた。「九州だ、長崎の辺りだ」と誰かが叫ぶ。生まれて初めて見る長崎の山々。懐かしさと愛すべき日本という感情に駆り立てられたと書いている（『愛国心』1992年講談社）。美術でも、モダニズムや近代主義はそのような故郷や日本人としてのナショナリズムを排してきた。その事が歪んだ屈折した欧米崇拜につながって行く。

国道沿いの叔母の家は30年前のままで、駄菓子屋のショーウィンドウの中の、色あせたプラモデルの箱が過ぎ去った歳月を語っていた。墓参りに出かけた。インパール作戦で戦死した一番上の伯父。父はミッドウエーで戦死した同級生の墓にも線香を手向けた。志願兵で17歳だった。同級生の中で最初の戦死だそう。いつも戦争は生活の中に共にあった。

第12章 原爆の図

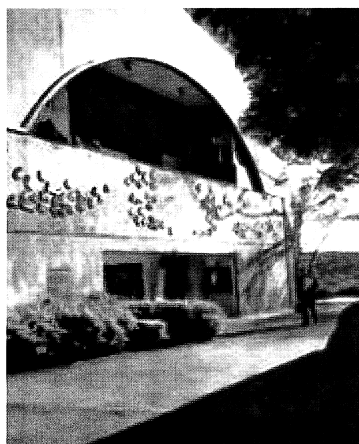
ニューヨークの同時多発テロ以降、世の中の動きが変わったと言われている。パレスチナ情勢はまさに絶望的な道をたどり、1982年の難民キャンプ大量虐殺事件の戦争犯罪人シャロンが首相になったイスラエルは米国のテロリスト撲滅キャンペーンに便乗し、パレスチナの人々を殺している。米国は正義の名のもとに、前近代主

義的な論理を振りかざし、世界の国に覇権主義を行っている。チョムスキーではないが、テロ国家の親玉は米国であり、テロは米国が行った広島・長崎の原爆投下こそ最大の無差別テロではないのか。ダウアーがテレビでブッシュがグランド・ゼロを広島からニューヨークにすりかえようとしている事を批判していたが、当然の話だ。

その「原爆の図」で有名な丸木美術館に出かけた。武蔵野の雑木林を抜けると、その美術館はあった。今回、「原爆の図」を丸木美術館に行ってみたのは、ニュース番組でタリバンがイスラム原理主義者が、「日本はアメリカに原爆を投下されたのだから、アメリカに味方するはずがない。」といった趣旨の発言がどうしても気になったからだ。その象徴である「原爆の図」を見たくなくなった。

「原爆の図」丸木美術館は関越道の東松山インターより小川方面10分のところにある。30年以上前に、広島出身であった丸木位里が「ここは広島のご郷の風景に似ておるわ。」という事で、たった一間の美術館を建てた。アメリカの占領政策が終わった1952年に「原爆の図」が発表され始め、日本中をこの絵が巡回することで現在の美術館が建てられた。まさに民衆に支持された美術館と言える。以前、読んだ織田達朗の「『原爆の図』の周辺」（1958年）など、美術批評の世界では極めて評判が悪い。確かに非常に情緒的で被害者意識ばかりが目につく。構図も伝統的な地獄絵図や、かつて在った日本画の世界と似てなくもない。技法的にも革新的とはいえない。1960年代にこの絵が、運動論、とりわけ政治主義の世界でことさらに取り上げられることで、時代の表舞台に出るのだが、実際、ここに来て初めて絵に接して、その後の「南京大虐殺の図」「アウシュビッツの図」「水俣の図」などを見ていると原爆体験の表現の思想化を執拗に試みているのだと思うようになった。今回のニューヨークの同時多発テロに関しても名古屋の山田檀一らによる非暴力主義の企画展を開催している。戦後がことさらに問題化される事なく、過ぎ去る今。改めてこの絵はリアリティを獲得してくる。

見学の当日、丸木位里の母、丸木スマの作品展が開催されていた。74歳、はじめての絵筆を取ったという丸木スマは、鮮やかな色彩と童画のような絵を描く。以前、広島美術館で魚の群舞する絵を見て感動した事もある。原爆の地獄絵図の後、非常に楽しく見た。しかし、その生涯は悲惨に終わった。（詳しくは「原爆の図」小沢

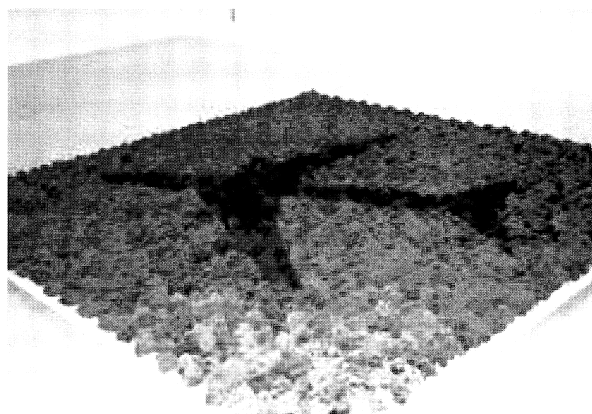


原爆の図・丸木美術館

節子・岩波書店2002年) 冬の2月に行った館内はひっそりとした空気が漂い重い寂しさがある。と言うより、館内の寒さは酷い。人間は身勝手なものである。太陽光発電を利用しているという表示に逆のイメージの悪さを感じてしまった。また「原爆の図」がこの過酷な環境のなかで絵画として耐えているのは、気の毒に思えてならなかった。

現代美術2001NAGOYA (2001年10月26日～11月11日名古屋市民ギャラリー矢田) いわゆる新築落成を祝うこけら落としとして企画された展覧会。初日には榎木野衣、中村英樹選考委員による記念トークショーがあった。この席で榎木野衣は9・11以後の現代美術は変わったと大風呂敷を広げて見せた。確かに彼の状況論、アジェーションは論理だっているように感じる。が、やった事は都内の美術館で村上 隆らとの緊急トークショーを開催したことだけだ。まるでどこかのセクトが身内を集めて政治集会をやっている様で、とてもじゃないが世界が変わったなどと言うことは出来ない。中村英樹は、「人間の精神の変貌」と言うような展開で今回の美術展を眺望しているが、この方が毒にも薬にもならず、逆に楽しめる。彼に対して榎木が精神分析学や心理学で現代美術は語れないと挑発するように何度も言っていたのが滑稽だった。確かに現代美術は政治的動向と無縁では無いだろうが、リードすべき代物でもない。中村英樹が言う解説や理解という後付が必要だとしか言えない。この企画展で榎木の発言に答えるような作品は徳重道朗の作品で、森の上に旅客機の不安な影が飛びかう事でイメージとして答えている。「誰のために書く」というサルトル的な命題は榎木が云うように9・11以後の表現のあり様を

変えたと言えるだろうか。マスコミ受けを狙った安易な作品の動向が見え隠れしながらのきわどい物になってはいないのだろうか。以下、身近で目に付いた作品を取り上げてみた。



徳重道朗の作品

タイムラグ (2001年12月4日～16日名古屋市民ギャラリー矢田) 名古屋造形芸術大学の助手ら5人による展覧会。3室を使用したこの企画展は同時進行という時間差を表現している。この中で、鈴村りえのノイズを使用した作品はメディアの持つイデオロギーを的確に捕えた、優れた作品だった。3室に持ち込まれたモニターから発せられる映像は何を言っているのか聞こえ難くしてある。テレビの映像メディアは人々の日常の中に無機質な不感症を植えている。それは画面上を流れる緊急テロップの文字のように、人々の間に無関心呼び起こす。それらは映像であっても文字であっても同じだろう。立ち止まって、考える事をさせないのだ。鈴村りえの作品はコンピューターから拾った音声を、子供の声や森のざわめきを交えてメッセージ自体をノイズ化してしまう。それはメディアの歪みであり、そのことの恐ろしさを的確に表現している。

現在、パレスチナで行われている戦争も過激派と言う隠蔽された言葉の中に情報操作が行われて、事実や本質が表に現れることはない。サイドが言うように「イスラエルが現実を覆い隠すのに使っていた邪悪なプロパガンダの巨大な雲も、真実によって吹き払われはじめるだろうとわたしは期待している。」なぜ、自爆テロにパレスチナの人々が走るのか。「アメリカの支援のもと、戦争犯罪人シャロンがわれわれを何人が始末してやろうと決めたときには、いつでも好きな時にハエや蚊のように簡単に殺されるという運命を、なぜわれわれはおとなし

く受入れなければならないのか？」(「戦争とプロパガンダ」E.W.サイード・みすず書房2002年)その答えはすべて米国にある。貧困と苦難にあえぐ人々のメッセージをノイズとしてしか捉えない米国に。



鈴村りえの作品

第2部 広島から

大正14年生まれである私の父は、16歳の時に船員学校で船舶機関士の免許を取って以来ずっと海と供に過ごして来た。漁船に乗っていたが、船が徴用されたので軍属になった。その後、海軍の横須賀基地にいたが、敗戦近くに招集され、広島市・宇品の暁部隊に配属された。この部隊には陸軍の船舶司令部があり、船の機関士であった父は、魚雷艇の乗組員となった。原爆の日の8月6日、被爆したが船底にいた父は助かった。父の話では甲板戦闘員は全員死亡したという。この暁部隊が主力となって広島市内の救護活動をした。父の話ではガスマスクをして救援訓練を行ったが、暑くて苦しい訓練だったと聞いた。父は名大病院で肝臓癌のレーザー手術を受けたのだが、その時以来の苦しさであったと話していた。父の船は損傷が軽微であったため、船首に爆弾を積み、敵艦に特攻する目的で、被爆3日後には出撃命令が出た。対馬海峡でグラマンの攻撃を受け、僚艦の一隻が被弾し沈没したので、朝鮮の釜山に向かった。釜山で敗戦となりソビエト兵に捕獲されたが、二隻で逃げ帰った。その時の話は凄かった。魚雷艇は高速大型エンジンを二基積み込んであるのだそう。夜のうちに準備し明け方エンジンを全開にして、敵の弾が飛び交うなか博多まで逃げた。だが博多港はイギリス・アメリカの艦隊で一杯。そこで武装解除となった。父は直接、広島での救援活動に携る事なく敗戦を迎えたが、同じ部隊の兵隊から広島で

のことをさんざん聞かされたらしい。子どもであった私にも時おりその悲惨な情景を話してくれた。その広島に50年後めぐり会ったのである。

第13章 広島での美術活動にふれて

その広島で初めて美術展を見たのは1997年の春、比治山にある広島市現代美術館であった。「表出する大地」(1997年2月8日～3月30日)を観に出かけたのが最初だった。夏には気ままな取材旅行を兼ねて、「ヒロシマアートドキュメント1997年都会の幻覚」(8/6～20)を見た。それ以前にも実は、何度か訪れていた。それは私のつれあいの祖父が広島出身であったため、戦後もずっと遺物のように広島との係わりを引きずっていた。何時も追い立てられるように出掛けては帰ってくる気の重くなるような旅がもっぱらの事だった。

大江健三郎は『ヒロシマ・ノート』のなかで「広島は人類全体の最も鋭く露出した傷のようなものだ。そこに人間の回復の希望と腐敗の危険との二つの芽の露頭がある。もし、われわれ今日の日本人がそれをしなければ、この唯一の地にはほの見える回復の兆しは朽ちはててしまう。そしてわれわれの真の頽廃がはじまるだろう。」(1964年)と書いている。広島が悲惨な原爆の被災を受けてから50年以上が経過したのだが、街の風景はアジア競技大会(1994年)以後、一変した。それ以前の広島は、まだ人びとの回復の兆しのなかに存在していた。

東西冷戦の崩壊は、核兵器の危機の緩和に向かったが、一方、それを支えたイデオロギーの崩壊は、今まで隠蔽されてきた多くの矛盾を噴出させた。文化多元主義やモダニズムなどでは説明し切れない今日の状況は、頽廃への途上なのかもしれない。

さて、土地と土に関する企画展として

「表出する大地」(1997年2月8日～3月30日/広島市現代美術館)があった。出品作家は味岡伸太郎、牛島達治、榎忠、遠藤利克、甲斐雅之、僻屋崎省吾、野村俊幸、柳幸典の八名。平面作品、インスタレーションを含め計30点。企画意図は、現代美術にまつわる〈土〉の問題を捉え返すことにある。ただ、美術館側としては、歴史的位置付けが欲しかったらしく1955年の具体美術協会での白髪一雄の《泥にいどむ》や、1968年の関根伸夫の《位相一大地》を引き合いに出している。素材論へ帰着することをあらかじめ自己批判し、広島・沖縄という出品作家の個別な状況を持ち込むことで適度な逃げを打

っているが、めずらしく力が入った作品展だった。個々の作家の作品を批評するスペースの余裕はないが、楽しかったのは、榎忠の《肘山蠢動》というインスタレーションだ。美術館の中庭に、幅8メートル、奥行6メートル、深さ2.7メートルの穴を掘った。この空間の奥に、錆びた飲料水の空きカンが掘り出されてあった。この美術館が建設されたとき、作業に当たった労務者が捨てたものらしい。まさにフィールドワークとしての発掘作品だった。

この地域の作家としては、味岡伸太郎と遠藤利克が出品している。遠藤の作品は《Trieb（欲動）—記憶》。広島県の爆心地近くの川底から採取された土をアルコール漬けにし、それを入れたガラスケースを空間の中央に配置し、床全面に土を50センチほどの厚さに敷き詰めてある。この作品は、以前、美術館側の依頼により〈ヒロシマ〉をテーマに制作されたものを、今回の企画展用に再構成したものだという。私が作品を見たのは、企画展の終わり頃だった。黒い土に覆われた地表には地割れが入っていた。イメージというものは執拗に増殖するものだが、この壮大なインスタレーションの前では、イメージ自体の死を表わしている。ちょうど死者の遺影に向かい合うことのような。〈ヒロシマ〉という現実と、死の世界、死のみが現実として勝利する世界を彷彿とさせた。だが、雑草の双葉が芽を吹いている現実がまた、彼の意図する世界なのかもしれない。皮肉を込めて言えば、巨大なカンオケか仏壇のような印象だが、美術館という場所を考えれば、もっともふさわしい場所なのかも知れない。

広島という土地が〈原爆〉という言葉と同じ響きを人びとの間に持つことは、事実として受け止めざるを得ないだろう。ただ、この事実が逆に〈表現〉することの重圧にシフトしてしまっているのではないかと勘繰ってしまうのは、私だけではあるまい。

遠藤と対照的に、この広島という土地で客観的に〈表現〉していたのは、味岡伸太郎の作品だった。2.5×1.52メートルの14点にも及ぶ平面作品は、採取した土に接着剤を混ぜて描かれたものだ。今回、広島県の造成地での土の採取はなぜか断念し、鳥根県の旭町で採取した土を使用している。これら採取された土を幾重にも重ね、地層を形成する。描くということが、〈美術〉の基本的なパターンでもあるのだが、味岡は、この基本的な形式を無化して、自然の色調を逆に全面的に強調している。

また、単色の上下彩色の平面作品は、べたっとした等間隔な表層をみせながら、白い余白との間に独創的な構図を作り出している。

「ヒロシマアートドキュメント'97都会の幻覚」

この展覧会は被爆後も残った数少ない被爆建物「旧被服支廠」を会場に行なわれた。97年で四回目になる。インスタレーションとビデオ作品が中心である。陽が落ちてから会場に行った方が良いと友人に言われていたので、夕方近くに宿泊先を出ようとしたとき、突然、夕立に襲われた。雨の止むのを待って、会場に着いたのは七時を過ぎていた。この旧被服支廠も、わずか数棟を残すだけで、赤レンガの塀の近くに新建材の住宅や学校の建物が迫っていた。夕闇に浮かび上がった被服支廠の建物は、雨上がりの冷気で美しく見えた。かつては軍都の生産工場であったこの建物は、被爆後、多くの被災者の収容施設としても使用された。戦後は一時倉庫として使用されたが、現在は朽ち果てるままだになっている。一部が広島平和記念資料館に展示されていると聞いた。

レンガ塀にそって繁った植物にタグがつけられている。ジョアオ・ペナルヴァ（ポルトガル）の「広島で雑草に語りかける」という作品。敷地内の植物の36種を選び、その植物の名を記したスタンドを近くに立て、作者の思いをつづった短いテキストの書かれたタグを竹の棒にくくりつけてある。月あかりを頼りにテキストを読みつづけると、広島への思いが蘇ってくる。この静かなテキストは心のなかに刻み込まれる。

スズキヒロシの作品「ヤマモトブリーズ」は、手の型の石膏の中でキャンドルが燃えている。この火は、福岡県の星野村で保管されている「原爆の灯」であるという。被災者の救護所として使われた被服支廠の扉の前のこの



被爆建物「旧被服支廠」

作品を見ると、わずかな灯りが表現する、辛い不幸を誘い込み物思いに沈まざるを得ない。

同じ扉の前の作品でもドミニク・ゴンザレス＝フォルスタ（フランス）の「メルヴィル」と題されたネオンサインは、艶やかな光を放っている。音楽まで入ってのこの作品は、この場に異質な空間を演出している。思わずここが会場の入り口なのかと扉に手をかけるのだが、扉は、鎖で嚴重に施錠されている。その現実と仮想された空間の差は在りし日の被服支廠を想起させる。

ノヅカの作品では、建物と建物の間に、白い箱型の部屋が作られている。この白い「しゃべる部屋」は、カーテンをくぐって入ると、わずか2m4方の空間の中で、その場で話したことが、おうむ返しに返ってくる。部屋の中で会話することで、平和とは何かを問うことになる体験するアート。

最後にダグラス・ゴードン（イギリス）の作品がある。建物の外壁に、白いカッティングシートが張ってある。建物のレンガと封印された窓が、レリーフ状に表われたスクリーンに、「引き金を引く指」という映像が投影されていく。ピストルごっこをしているような手の映像が何度も繰り返し写される。これは、作者がスイスの精神病院で見つけた映像を編集したもので、この指の持ち主はゲシュタポによる脅迫で近親者をピストルで撃ち殺したあと、その引き金を引いた人差し指が硬直して戻らなくなったのだという。この作品のトラウマの世界の中で、消えることのない記憶を振り捨てながら指は振り続けら



ダグラス・ゴードン「トリガーフィンガー1994」

れる。圧巻であったのは、このダグラス・ゴードンの作品で、日本での公開は初めてだという。

この広島での企画展は、主催したクリエイティブ・ユニオン・ヒロシマの伊藤由紀子や、美術家の藤井一、吉田和市らによる自主企画展であった。当日、近くにある広島現代美術館で「ヒロシマ」を主題とする常設展示を見る機会を得たが、「現代」という問題設定とのギャップを見て、啞然とせざるを得なかった。それは広島に触発されて出てきた表現のゆくえそのものであり、戦後50年の累々たる「現代」という表現の墓場に思えた。個々の作品が、美術館という場で頽廃していくのだ。それに対して、月あかりと藪蚊の中で見た作品の美しかったこと。自然に朽ち果てる旧被服支廠の被爆建物。作品も発表すべき場にも、なりわいというものがあると思えてならなかった。

第14章 1998年夏の広島にて

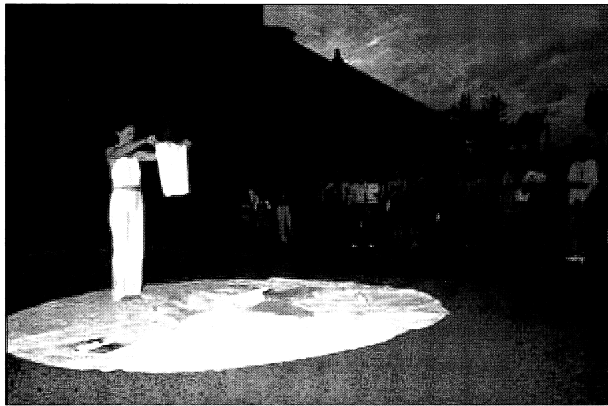
今年もヒロシマに夏が来た。戦後53年目の8月6日も暑い一日だった。戦後という言葉が、今では死語にすらなりつつあるというのに、この広島では8月6日というこの日だけは、多くの人々の胸に言いがたい深い憂いを、今も漂わせている。

永かった日が沈んで、夕暮の色が漂って来た。次第次第に青ざめていく空、それと共に濃くなってくる地上の薄闇。広島の南東にある数少ない現存する被爆建物の「被服支廠」に足を踏み入ると、そこだけはひっそりとして、ため息にも似た懐かしい思いに取り付かれる。今年も含めて、まだ3回しか訪れたことのないこの場所にいるだけで。

1998年の広島アート・ドキュメントは、5人の作家による企画展だった（1998年8月6日～20日。広島市、旧被服支廠）。

かつて柳田国男は『木綿以前の事』のなかで「...軽くふくよかなる衣料の快い圧迫は、常人の肌膚を多感にした。心の動きはすぐ形にあらわれて、...つまりは木綿の採用によって、生活の味わいが知らず知らずの間にこまやかになって来たことは、かつて荒櫛を着ていた我々にも、毛皮を被っていた西洋の人たちにも、一様であったのである。」と書いている。マリー・アンジュ・ギュミノ（仏）の作品は、人肌の多感さを人々の心に伝えるのに充分であった。作品は、広島平和記念資料館に収蔵された被災者の被爆着衣のレプリカを制作したもので、ギ

ユミノはそのレプリカを自ら着て、展示会のオープニングにパフォーマンスを行なった。8月6日の平和公園の記念式典にも、そのレプリカを着て参加したと聞いた。もともとパリのオートクチュールで働いていた彼女のスタッフの1人がレプリカを制作、被爆死した少年の木綿の学生服を縫い目一つ一つをなぞるようにして作られている。手縫いの味わいが、こまやかな感情となつてあふれていた。人は、昔から物作りにこだわってきたが、その制作された物が歴史的な背景をこれほどまでに的確に表現したことがあったらどうか。



マリー・アンジュ・ギュミノのパフォーマンス

スリップ・カザルは、「広島のための団扇（うちわ）」と名付けられた1,600本の団扇を街頭で配った。この団扇には、16種類の言葉が日本語とフランス語で書かれている。私は「批評」と書かれた団扇に興味を覚え、もらい受けた。

グラハム・ガッシンの作品は、「被服支廠」の建物と建物との間の空き地にライトを設置し、レンガの壁面を映すというものだった。そこにヘリコプターの音を録音したテープを流すのだが、それが近づいて、離れていく飛行機の爆撃音となって、臨場感をさそう。また隣接した5.4m×3.6mのパネルには、映画から取ったテキストが八秒間、順に投影される。“10 YEARS AFTER”という具合に。このテキストと爆撃機を思わせる音との関係は、爆撃の瞬間を思い起こさせる。

フィン・ナウル・ピーターセンの作品は、銀色にコーティングされた53個の世界各地の石鹸を、被服支廠の壁に点々と取り付けたものであった。老朽化して黒くすすけた赤レンガの表面に、銀色に点在するこれらの石鹸は、まるでこの建物から咲いたように美しく、月の光に輝いていた。またこれらは、香りを放ちながら放射線を

浴びた建物を洗い流しているようだった。

中野西敏弘の作品は、建物の四つの窓にPerpetuity in a moment（一瞬の内の永遠）というネオン管の文字を取り付けたもので、ネオン管が消えた後にもそれらは、遅光剤によって光り輝いていた。彼の作品のタイトルが「ある一瞬の中で持続し続けること」とあるように、このアートシーンの印象は、忘れ難いものであった。今回の広島アート・ドキュメントのテーマは「終わりなき対話」であったと聞く。風化した戦争の忌まわしい思い出は、表現としての持続性に欠けるのが、日本では一般的なことになってしまっている。それに対して海外作家のストレートな表現には驚かずにはいられない。原爆の地という場であっても閉鎖的な共同体意識に捉われることなく表現できるということに、自ら反省をせまられる。

ヒロシマアートドキュメント2001（8月25日～9月8日 広島・旧日本銀行広島支店）毎年開かれる被服廠の被爆倉庫での展示会が、この年は市の中心街にある旧日本銀行広島支店で開催された。この建物は昭和20年8月6日に爆心地からわずか380メートルと言う近距離で被爆しながらも、建築当時の姿をほぼ残している。この建物も被爆当時は食堂などが負傷者の収容所となり、翌々日には市内の金融機関の仮営業所が設置され、金融面でも広島の復興を支えた。

今回の企画は国内外の現代美術作家8名、1グループによる展示会となった。ハンス・ヴァンハウエリンゲン（オランダ）の写真合成作品は、作者自身が被災した広島市内を歩き、ともに嘆き悲しむ作品。都市景観プロジェクトの基本はフィールドワークだと言っている様で妙に納得した。地下の薄暗い階段を下りると、金庫室があった。ロイック・セロ（仏）の作品は、かつての日本映画のワンショットを上映していた。忘れられない人々を思い出すように連続して放映していた。夏の終わり、まだ残暑が厳しい時季であるのに、この地下室はひやりとした冷氣につつまれていた。圧巻はパイパーウェア（藤井 一十吉田和市）のビデオ作品で、三階のフロア全体を使用し、炎を窓に投影する。日が落ちると建物の窓に燃えさかる炎が映し出される。まるでその日を忘れないでと言っているように。それは正に想像力の勝利そのものである。戦後の記憶が消えて行く今、表現活動自体のなかに記憶を探ることしか残されていない。それ以外にリアリティを探る方法は無いだろう。

これらから垣間見える作品論は、〈表現〉という現場を鮮明にしていく作業でもあった。美術という存在の下降、表現していく作業に他ならない。



旧日銀広島支店「バイパーウェア」

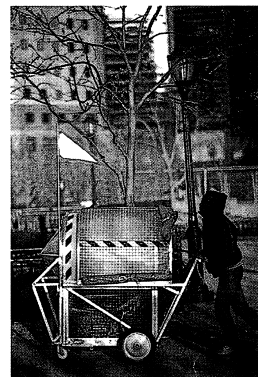
第15章 日の丸

忌野清志郎の「パンク君が代」が、ポリドールから発売中止になった。前のレコード会社のときも「原発と天皇問題だけはやめてくれ」と言われたという。たかがパンクロックじゃないかと思うのだが、これが国策となると、すべてがイデオロギー化してしまうらしい。権力は一転して、暴力的に人びとを絶望の淵に落とし込む。広島では、この「日の丸・君が代」を巡って校長が自殺をした。

その広島に、また出掛けた。1999年8月6日。広島の夏は暑い。いつも通る電車通りのモノレールの支柱が、太田川の橋の上から川面に明暗の強い影を落としている。川面に照り付ける夏の日ざしは、この日が特別の日であるかのように、光のシャワーとなって眼に染み入る。比治山の山頂にある現代美術館に車を止めて、夕方まで昼寝と決め込んだ。車中の蒸し暑い熱気に昼寝もままならず、美術館の冷房の中に体を漬けに行く。毎年不快に思うのは、美術館の内と外の温度差だ。作品の保存か何か知らないが、この寒さには怒りがわいてくる。

《パブリック・プロジェクトン/ヒロシマ1999年8月》その広島市現代美術館で開催されたのが、クシュトフ・ウディチコの企画展だった(7/25~9/19)。8月7日と8日の2日間、元安川の原爆ドーム対岸から、39分のプログラム上映をした。ウディチコは〈パブリック・プロジェクトン〉として都会の公共建築物や記念碑に、その場が抱える様々な問題を映像にして投影する仕

事を行なってきた。今回のプロジェクトは、原爆ドームが被爆者や若者になって、原爆にまつわる思い出を語りかけるというものだった。前日に見た友人の感想は「まるでお通夜みたい」。この感想を聞いて現場に立ってみると、同じ感覚になるから不思議である。対岸に投影された対話する手の映像は、死者の思い出を語って聞かせる法事と同じだ。この原爆ドームに至る途中の記念碑という記念碑に、花輪や折り鶴の首飾が幾重にも掛けてある。普段は何気ない公園が、8月6日を境に原爆一色に変化する。原爆ドームの対岸にある平和公園の「貞子の像」の周辺の折り鶴は巨大なヘビのように像の周辺をうねっている。これを人間の表現行為と促えたとき、戦後の平和運動の原点が広島なのだと強烈に感じざるを得なかった。ウディチコのプロジェクトは、タイムリーな話題としてニュース番組で放映された。この「お通夜」の儀式とは別に、彼の作品展示で面白かったのは「ホームレス・ヴィークル」だった。これは80年代後半からの仕事で、ホームレスや移民など都市生活の中で置き去りにされた人びとと市民とのコミュニケーションを取るために作られた作品(道具)である。これらが実際の生活のなかで機能するか否かは定かではないが、彼の〈アート〉に対する姿勢には明確なものがある。日本の現代美術が社会問題から離れることで〈アート〉の自立を守ろうとしているのに対して、彼はサブ・カルチャーも含めた大衆性との接点を巧みに捕えている。そこに常に社会批判的な概念を持っていることで、本来の現代美術が現代美術たる意味、すなわちラディカリズムが外に向かって展開されている。それとは逆に、美術界という内に向かって展開されるラディカリズムほど、ナンセンスなものはない。



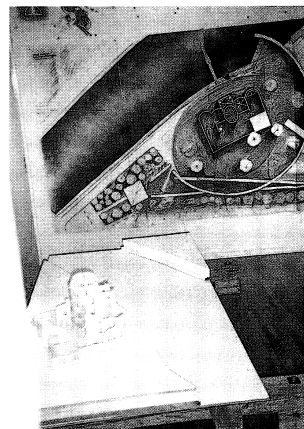
《ホームレス・ヴィークル》ウディチコ1988年

橋本公成の原爆ドームプロジェクト（2001年8月3日～12日ゾーン・ギャラリー）以前、紹介したプラモデル展での作品を発展させ、チェコの建築家ヤン・レツルが設計した広島産業奨励館50分の1を、参加者が原爆になって広島産業奨励館を破壊するというワークショップが開催された。そして、現在の原爆ドームを再現する。広島では不謹慎だという理由で、出来ない企画展である。実際、以前に被爆建物の床一面に灰を撒くインスタレーションが広島で計画されたが、「死の灰」をイメージするという事で被爆者団体による抗議のため中断された。一方で「原爆の図」が良い例で、典型的な被害者意識まるだしの作品は理解される。この企画は、筆者の企画であるが、原爆ドーム（広島産業奨励館）を破壊するという作者の発想の展開も然る事ながら、100分の1の解体されたプラモデル部品のリアリティは凄いものがある。この原爆ドームは観念としての原爆ドームの解体でもある。また今回、戦後50年に際して制作された200号の原爆ドームのドローイングも展示された。これは原爆ドームを巨大な原子力発電所に見立てたドローイングで戦後の核の平和利用に対するアクリチュアリティな批判を込めて描かれている。



橋本公成 原爆ドームプロジェクト

1969年、立命館大学で全共闘の学生によって、かつて戦争の悲惨さを記念して建てられた「わだつみの像」が引き倒された後に破壊された。平和と民主主義も内部変革のないまま、念仏のように唱えていけば、擬似的民主主義にしか行き着かないという事になる。原爆ドームが世界遺産に指定され、戦争の観念化に寄与して行くようでは、「わだつみの像」と同じ運命である。原爆ドームはひとつの表現として、広島をどう捉えるか、想像力が問われている。今後の課題として出てくるが、専用ホ



ームページを設定した。興味のある方はぜひアクセスしてほしい。

<http://www.japan-net.ne.jp/~nzd/hiroshima>

さて話は変わるが、1998年1月2日のナホトカ号の日本海重油流出事故は、環境汚染の印象も深いですが、重油除去に関わる人びとの労働の過酷さが眼についた。日頃、科学立国を吹聴している政府の後手後手の対策には驚くばかりだ。私の友人は福井の東尋坊近くに住んでいたので、20回もヒシャクを手に海岸線の重油除去に動員された。ここでも動員された人びとの顔の表情などは、表現されない。私の友人は4回テレビに映ったと言っていた。が、カッパにマスクでは誰が誰だかわかるはずもない。毎日、朝6時ごろヘリコプターの音で眼が覚める生活だったと聞いた。ナホトカ号の記念碑の話が文化人たちの間で出たときには、怒りが込みあげたという。そのナホトカ号の船首部分は、日本海から門司を回り瀬戸内海の呉市の造船所に運ばれ、江田島で解体された。

「カーゴ」（1998年11/2～7、広島県呉市中央公園）この企画展は、呉市のJCが「百花斉放（ひゃっかせいほう）」という芸術祭期間中に行なったもので、4人の作家（佐古昭典、原仲祐三、野村敦、吉田和市）に依頼して制作された。名古屋から参加した吉田和市は、ナホトカ号の解体された船首部分のアンカーチェーン巻き上げ用の円筒（長さ4.5メートル、直径95センチ、重さ1.8トン）を、直径2.5メートルの水色の鉄製円板の上に設置し、事故の衝撃で「く」の字に折れ曲がったナホトカ号の記憶を、円板を回転させることで蘇らせている。「無題・ブルーテーブル」と名付けられたこの作品は、ナホトカ号を標識化することで、造船業が盛んな呉市の生産エネルギーや町のイメージを表現し、環境問題に肉

迫することを訴えかけたという。この作品の場合、鉄板の水色は青い海のイメージを表現し、鉄板の回転は時間の流れを表わしている。

世間ではすでに、かつてのヒシヤクにカップにマスクの作業風景は、ニュースやワイドショーから打ち捨てられている。半ばノスタルジーとしか見られない海洋汚染は、年末のワイドショーの年間事件ベストテンに顔を出すだけとなる。世間では事件は、消費のために生産される。だが、この呉の町では、ナホトカ号は、吉田の作品の事実の内に存在する。そこでは、この作品を前にして情報が再生産される。吉田の話では、溶接を担当した技術者によるとナホトカ号はアメリカ式溶接であり、日本の国の船はこんな溶接はしないそうだ。こんな船は沈没して当然であり、呉の造船は世界一だという。この呉の町には、あの戦艦「大和」を建造した神話が今も生き続けている。つい先日、その大和を建造した日本最大のクレーンの解体が11月15日から始まったというニュースをやっていた。涙する技術者の顔があった。またひとつ、戦後の産業遺跡が消えていく。



吉田和市 「無題・ブルーテーブル」

吉田の話の中にあっただが、ここのJCが以前、町おこし事業に潜水艦を製作し、海に浮かべたところ、周辺の市民団体などから抗議を受け、町おこしのイベントは失敗に終わったという。潜水艦のイメージが軍事とダブって映ることは明白である。逆に今回のナホトカ号の作品は、環境汚染という悪いイメージにもかかわらず、この呉市が、福井の東尋坊と違い、直接の海洋汚染地ではないことが幸いしている。環境汚染の元凶であっても、

当事者でない者にとっては情報として消費されていく。ナホトカ号事件は、人びとのイメージの中では、ノスタルジーへと変容していくのだ。ただし、環境問題にだけは、市民は深い関心を示している事実があり、そのタイミングを逃さなかった吉田の発想の勝利がある。

以下紙面上割愛する。いずれ機会があったら発表したい。

第3部 エコロジーアートの展開

第4部 カルチュラル・スタディーズ批判

第5部 現代美術の行方

この拙い批評を昨年7月に亡くなった父に捧げる。