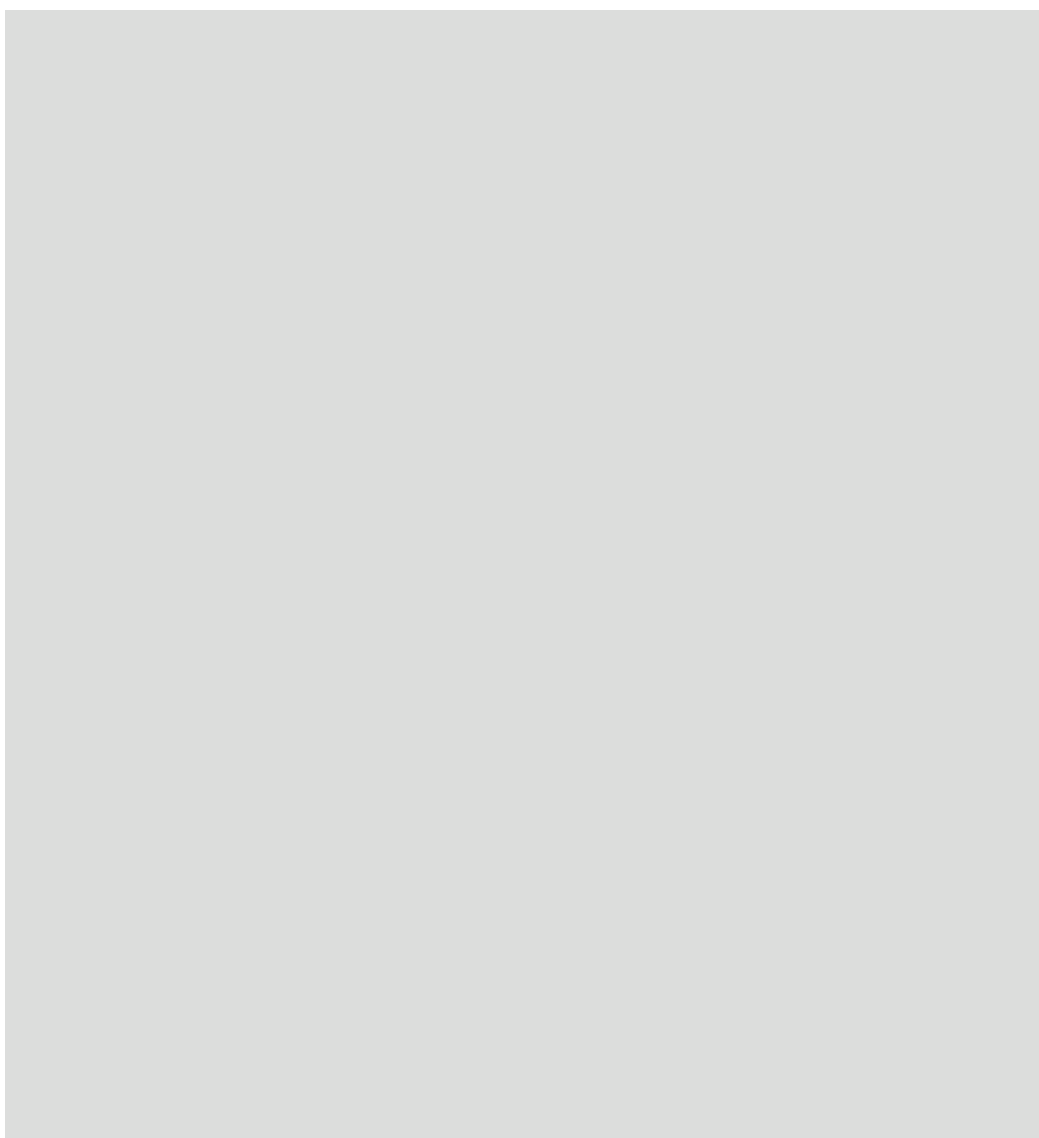


国立国際美術館 ニュース

2017.02
218



THE NATIONAL MUSEUM OF ART, OSAKA



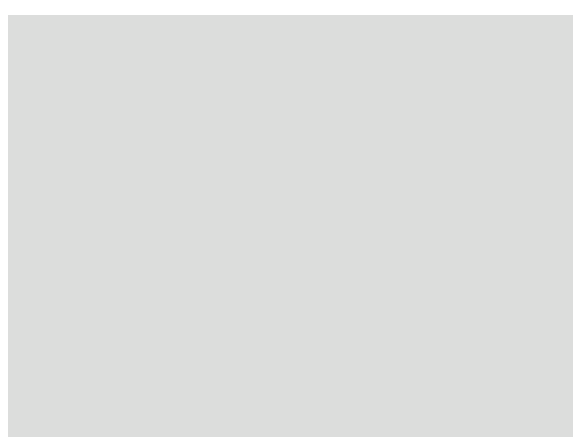
ピエール・アレシンスキー展、紆余曲折の末の開催

宮澤 政男

かつて印象派の画家が好んで描いたパリ郊外のブージヴァルにあるピエール・アレシンスキー氏のアトリエに、国立国際美術館館長の山梨俊夫氏と足を踏み入れたのは二〇一六年五月のことだった。展覧会企画としてよくここまで辿りついたものだという感慨、大作家のアトリエにいるのだという興奮、そして意外と気難しかつたらどうしようかという不安が私の中には入り混じっていた。美術館の学芸の仕事を長年していて、これほど大変だった展覧会はなかったのではないかと思う。本当にいろいろな障壁を乗り越えて辿りついていたのだ。

きっかけは二〇一五年の初め頃だっただろうか、なかなか決まらなかった二〇一六年の秋の展覧会をどうしようかと思っていた矢先、ちょうどベルギー大使館の文化参事官からブリュッセルのベルギー王立美術館のミシェル・ドラゲ館長が、アレシンスキーならすぐできると言っていると聞く。折しも二〇一六年がベルギー・日本友好一五〇周年だということで、元々いつかはやりたいと思っていた展覧会、王立美術館では数年前に回顧展が開かれていた。正直、この作家についてそんなに通じていたわけではないのだが、少し紐解くと日本の前衛書道から影響を受けていることを知り、日本とベルギーの記念の年に開催するにまことに相応しい展覧会であることが分かったので、逆にこの機会を逃してはいけないと思った。

二〇一五年七月、京都で開催されていたマグリット展のために王立美術館のドラゲ館長が来日すると知り、京都に会いに行った。彼とは二〇〇五年、「ベルギー象徴派展」をしたことがあったので気が楽だった。準備期間はあまりないが、既に彼が一度組み立て



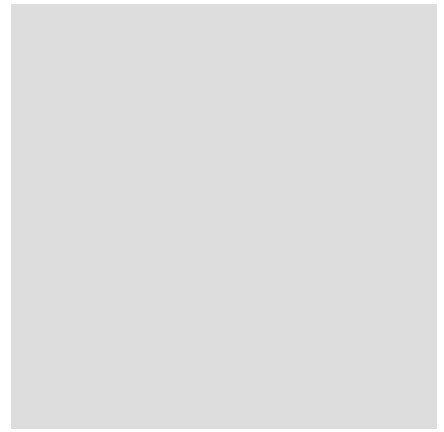
昼食をもてなしてくれたアレシンスキー夫妻、ブージヴァルのアトリエにて。

た展覧会であり、あまり心配はなかった。京都では展覧会の大枠を決め、カタログのことまで話をすることができた。しかし作品を会場に並べるまで付き纏った不安があった。それは作品の大きさのことである。東京会場は大阪よりずっと小さい。勿論前もって図面に落とし込んでみたが、実際の作品を見ないと何とも言えず、一種の賭けのようなものだった。

こうして船出したものの、予算規模が小さかったことは事実で、なんとしても経費を浮かせたい。そんな中で、著作権使用料を免除してもらおうという虫のいい話が浮上した。ドラゲ氏に相談したところ、作家本人に聞いてみてはと言う。この展覧会はいわばベルギー王立美術館がこちらの意図を汲んで作る展覧会を買うような形で、つまりすべての窓口が王立美術館ということが始めたつもりだったが、この著作権問題以降、大口の借用先でもある作家との連絡はほとんど直でやることになってしまった。

相手は大家作家である。作品はフランスの多くの公の建物、例えば国民議会や多くの省庁の内部に壁画として採用され、ベルギーの劇場や大学にもモニュメントがある。また多くの随筆を出版している文筆家だ。そんな大先生に初めて出す手紙（しかもメールでというのはドラゲ氏の勧め）が著作権使用料免除のお願いというのは少々荷が重かった。失礼のないように、気分を害さないように、何度も推敲した仏文の手紙を送ったところ、大変好意的な返事が即届きびつくり。こう言っては大変失礼だが、九〇歳近い方からこんなかたちで、しかも即答されるとは思ってもいなかった。もっともこの先も彼との直のメールのやり取りは緊張の連続だった。

そして二年九月、アレシンスキー氏にオランダのアムステルダム近郊アムステルフェンにあるゴブラ美術館から個展開催の誘いがあり、なんと受けてしまったのだ。しかも日本での展覧会とはほぼ同時期である。承諾した理由は「この年齢で、できることは何でもやりたい」から。ドラゲ氏もこれにはさすがに困り果て、かといってやらないでほしいとも言えない。それは私も同じで、すでにリストに挙がっていた多くの作品がオランダに行くことになってしまった。サイズの問題で苦戦しながらもかなり進んでいた作品選択もこれで振り出しに。そしてあとで分かったのだが、実は北フランスのマティス美術館でも同時期に更に別のアレシンスキー展が開催されることになっていた。ドラゲ氏によると「彼は



ブーヅヴァルのアトリエにて、本展に出品される近作とともに。

アムステルダムくらいならパリから車で行く」。高速で約三時間半。ただし少し心臓が悪いらしく「飛行機で日本に行くのはこちらからは勧められない」とのことだった。それにしても三つの美術展同時開催とは…。

アレシンスキー氏を訪問したのは新たな作品選択が大体固まった頃だった。最初は昼食後と思っていたが、一緒に食事をするというのでワインくらいどうかというのでワインもいただき、話も弾んだ。天井が高い明るいアトリエには日本に出品するという近作も置かれていた。まずは事務的な質問。大きな作品を数点削る依頼、額装の有無の確認、輸送会社の確認、原稿執筆の依頼、展覧会場の説明など。そして少しずつ話を日本に関係することに持っていくと、おそらく他では今まで語っていないいろいろなエピソードを聞かせてくれた。大半は一九五五年に奥さんと日本を訪問して前衛書道をテーマにした「日本の書」という短編記録映画の制作にまつわることで、六〇年前のことを、

たまに思い出しながらも堰を切ったように話してくれた。そのいくつかは本展図録に載せたが、特に記憶に残っているのは、書家の森田子龍氏と会ったときまだ二〇代の自分は「愛犬スノーウィーを忘れてきたタンタンだった」というところと、そしてあれはもう今の自分とは別の人間だということ。また、並行して写真も撮らせていただき、図録にも使わせていただいた。ただしこれは事後承諾で、結果的には大変喜んでいただいたが、逆にそれほど危機的な進行で図録を作っていたということである。

ではなぜそうなってしまったか。それは図録用の文章の入稿が遅れ、その翻訳が遅れたからである。一〇月半ばから始まる展覧会の全ての仏文原稿の締め切りを六月半ばとして、それを翻訳する予定であったが、ドラゲ氏からテキストが届きだしたのは七月末で、主論文は八月半ばで、その後もいろいろな断続的に入稿があった。この件に関してドラゲ氏を責められない。六月の後半に突然、奥様が逝去されるという悲劇に見舞われたからで

ある。その数週間前まで、東京の開会式に一緒に来日することなどを話していたので、本当に不意打ちのような出来事であった。それでも奮起して書いていただいた文章に、今度アレシンスキー氏が赤字を入れてきた。作品解説は翻訳後の訂正だったので複雑だった。しかもドラゲ氏の文章は非常に難解で、翻訳にも通常よりも時間が掛かる。並行して長い主論文も届いたが、筆者からはアレシンスキー氏から訂正が入るので翻訳は待つてほしいとの忠告。というわけで、せっかく届いた原稿も二週間ほど寝かせざるを得なく、その間別の翻訳に奔走していた。しかしさすがに焦りが募り、とりあえず始めたほうがいいということで私自身が翻訳に乗り出したが、案の定、朝起きてから夜寝るまで翻訳の毎日となった。この間、更に厄介だったのは、ドラゲ氏を書いて邦訳が終った長い年譜をアレシンスキー氏がほとんど書き換えてきたこと。しかも当時の関係者のコメントが散りばめられた凝ったものだった。また、私ごとながら主論文の翻訳が終ったところ急にモスクワに出張となり、仕事時以外はホテルに缶詰めになつて校正をし、それをスマホで撮って日本に送ったのは、今となつては懐かしい。

難産の末に生まれた展覧会。図録で更に直したいところはあるが、それでもなんとか間に合つて本当に良かったと思う。そして展覧会自体も、日本で初めての回顧展に相応しい優れた内容になった。会場に大きな作品が収まったときは感無量だった。この場をかりて、山梨館長をはじめ支えていただいたすべての方々に、心からお礼を申し上げますと思う。

(みやざわ まるお Bunkamura ザ・ミュージアム上席学芸員)

追憶の八〇年代(一) シュナーベル、そして日比野克彦、横尾忠則…

安來 正博

昭和は遠くなりけり。

平成の世も四半世紀を越え、そんな寂然の思いを抱かざるをえない昨今であるが、美術に関しても同様である。特に昭和の最後にあたる一九八〇年代が、その馴染み深さゆえなのか、まだまだ歴史的な検証が不十分な気がしてならず、それならばと、当時の熱狂を知る者の一人として、目下、この時代をテーマにした企画展を構想中である。

「現代」という時代区分は、久しく戦後から現在までを指してきたが、一九八〇年あたりで一旦区切ることができるのではないだろうか。「ポストモダン」などといった言葉を持ち出すまでもなく、七〇年代と八〇年代には、それほど深い断絶があるように思う。もちろん、これは当時を生きた一個人としての感想であるが、八〇年代こそ、政治も経済も文化も、今日へと直接繋がる世界の始まりであり、同時に現代アートが最も賑やかに世に喧伝された一〇年間であったという確信は強い。

例えば、その頃「分衆」という言葉が流行った。お茶の間から家族の団らんが消え、子どもたちはコンピュータゲームに夢中になった。戦後の復興と高度成長期を一丸となつて支えた大衆の消滅。一方、学園紛争が終息し、若者たちの政治への関心が薄れる中、代わりにスタイリッシュなニューアカデミズムが脚光を浴び、「軽薄短小」が合言葉となる

など、世の価値観が大きく転換した。

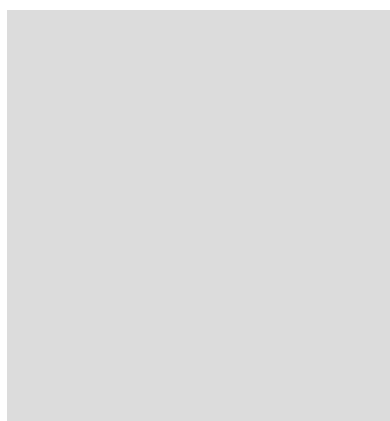
美術はどうだったか。戦前からの大家がまだ多く存命の中、公募団体を中心とする画壇は次第に若い層への求心力を失い、その一方で、戦後に生まれた前衛美術グループも、多くが解散するかその存在感を失っていった。要するに、組織という活動形態が弱体化し、逆に貸しギャラリーでの小

さなグループ展に注目が集まるような、そんな時代の幕開けであった。地方にも活気があった。各地で公立美術館の建設ラッシュが始まった。その贅沢な建築と一点豪華主義と呼ばれた高額美術品の収集は、バブル景気の象徴として活況を呈していた。

こうした状況は必然的に現代美術にも変化をもたらした。「ニューペインティング」は、まさに八〇年代の申し子であった。アメリカをはじめ、ドイツ、イタリア、イギリスと同時多発的に登場し、「新表現主義」という呼び名で総称された新しい絵画の傾向は、ニューウェイヴという大波となつて、圧倒的なエネルギーを携えて日本に押し寄せてきた。それまでの現代絵画に見られた、フォーリズムの禁欲的な側面は洗い流され、ミニマル、コンセプチュアル的傾向から絵画を復興させることで、時代の舵は大きく切られたのである。

中でも衝撃を与えたのがジュリアン・シュナーベル(一九五二-)の登場だろう。割れた陶片をカンバスに貼り付け、その上に物語的な場面を描き出す手法は、イメージが生成するその原初に立ち会ふような、強靱な存在感を帯びて見る者に迫ってきた。かつて、近代以降の日本で、熱狂的に受け入れられた美術の新傾向はいくつもあるが、その末端に確実に位置づけられるであろうニューペインティング・ブームを、一時期牽引したのがシュナーベルという画家だった。たとえば、『美術手帖』一九八三年七月号では、「特集ジュリアン・シュナーベル」と銘打ち、多くの作品がカラー図版で紹介された。思えばこの前後、八二年から八四年あたりが彼の人気のピークであった。

頂点を極めた者ほど凋落も早いということか。あれほど人気を誇った彼の名前を、今日、われわれが口にすることはほとんどない。今でも画家として活躍し、おまけに映画界にまで進出している本人には気の毒な話であるが、日本ではアイドルスターのように囃したてられ、あつという間に消費されてしまった観がある。また、ニューヨークの有力画廊のバックアップがあらさまに商業主義的だといった批判を浴び、いかにもバブル的な金満家のイメージが付いてしまったのも災いした。



ジュリアン・シュナーベル《マルクス》1983年
油彩、皿、板 124.5×115.6cm 徳島県立近代美術館蔵
© 2017 Julian Schnabel/ ARS, New York/ JASPAR, Tokyo C1281

ところで、シュナーベルと相前後して記憶の中に登場する二人の日本人アーティストがいる。日比野克彦と横尾忠則である。

日比野克彦との出会いは衝撃的であった。ダンボールという日常的な素材を使って、小学生の工作のように無邪気に、しかしポップ・アートのようにハイセンスな作品を作り出すこの同世代の若者によって、自分がこれまで抱いてきた難解で高踏的な現代美術のイメージは一掃された。もっとも、最初は彼の作品を美術というよりデザインやイラストレーションのようなものとして認識していたところがある。当時、イラストレーションの分野で、湯村輝彦や蛭子能収らの絵がヘタウマと称され人気を博しており、それらと同じ系統、すなわちサブカルチャー・シーンの中で日比野の作品を見ていたように思う。しかし、やはり時を同じくして、ニューヨークにバスキアやキース・ヘリングが登場するにいたって、日比野のジャンルを超えた新しい表現に、八〇年代生まれの現代美術の潮流を見出した気がしたものである。時代が動いている。そんな感覚に襲われたのは彼が最初であった。

一方、横尾忠則は八〇年代に入り、突如画家に転向した。それは、既に六〇年代から人気イラストレーターとして活躍してきた横尾を知る年長世代にとっては大きな事件であったが、当時を知らないわれわれ世代にとっては、まさに新たな才能との遭遇であった。シュナーベルに比肩する画家として、突如デビューした新人画家の如き横尾を、感動と興奮をもつて受け入れたのであった。

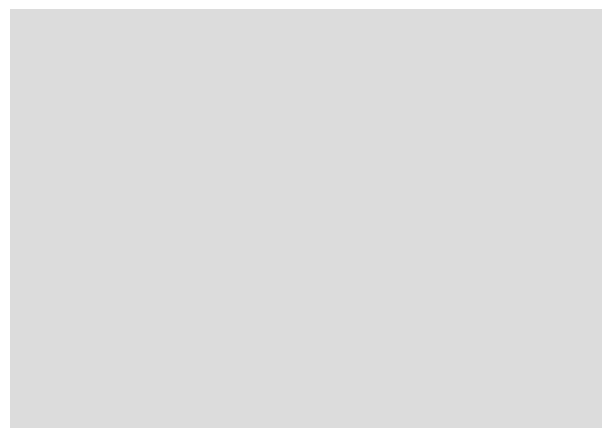
日比野克彦と横尾忠則という、大きく年齢の離れた二人のアーティストが、奇しくも八〇年代の初頭に、華々しく日本のアートシーンに登場したのは、単なる偶然ではなかっただろう。それはひとつには、閉塞状況にあったモダニズムからの突破口として、ある意味、

この国の美術界の要請を担ったのがこの二人であったと言えるだろうし、もうひとつには、戦後日本が到達した高度資本主義社会という巨大な市場が発掘した、宝石のように煌めく才能が、彼らであったということではないだろうか。

ただし、このことを単にデザインやイラストレーションと美術、あるいはコマーシャルリズムと純粋芸術との融合と片付けてしまうのは、表層的な見方であろう。ある種の時代精神のようなものと彼らの表現とが合致したというのが、より実際に近いのではないだろうか。八〇年代を彩った数々の有名人。糸井重里、渡辺和博、林真理子、景山民夫、村上春樹、YMO、松田聖子……。彼らと同列にこの二人のアーティストの名前が並ぶ。それこそが、八〇年代の特徴であり、この時代の美術が置かれた状況であったように思う。

もちろん、八〇年代の美術が一過性の流行現象のようなものであったとは思わない。そこには、七〇年代以前の美術状況からの延長線上の問題意識があり、それらを担う作家たちの創作活動があった。また八〇年代に入ってから登場する、いわゆる新人類世代の作家たちにしても、その前の世代の問題意識と対峙するところから出発したのである。一方、九〇年代から今日にいたる二十数年間の現代美術を振り返ってみると、その様変わりに驚くと同時に、やはり八〇年代を起点として想定できるような状況がいくつか思い当たる。当然、外見的には大きな隔たりもあるが、それはひとつの展開として、長い時間の積み重ねの結果であったと考えることができるからだ。それを理解するためには、続く九〇年代、〇〇年代という一〇年期の考察が必要になってくるわけであるが、まずは、八〇年代の美術を今一度、現在の光のもとに照らし出してみたら、今のわれわれの目にどう映るのだろうか。その後の美術との相似と差異は、先見性であったのかアナクロニズムであったのか。いくつかの大きな出来事といくつかの瑣末なエピソードを事例として、これからしばらく考えてみることにしたい。

(やすい まさひろ 当館主任研究員)



日比野克彦《PRESENT AIRPLANE》1982年
アクリル絵具、色鉛筆、墨、ダンボール、紙 72.8×103.0cm 岐阜県美術館蔵
© Katsuhiko Hibino

読めない資料——工藤哲巳のノートと手紙について

工藤哲巳。一九五〇年代末に、いわゆる「反芸術」の旗手として注目を集め、六二年以降は、パリの地で孤軍奮闘した芸術家である。ヨーロッパの人間中心主義、ヒューマニズムに異議を唱えるべく手がけられたその作品の数々は、グロテスクに溶解した人間像を提示する。国立国際美術館で工藤哲巳といえ、二〇二三年に開催された「あなたの肖像——工藤哲巳回顧展」が、いまだ記憶に新しい。

この展覧会の翌年、工藤の遺した制作ノート二七冊が国立国際美術館に収蔵された。さらにその後は、工藤弘子夫人の厚意により、手紙やメモなど、およそ三五〇点におよぶ資料もいただいている。膨大な情報量ゆえ、まだすべてを精査したわけではないが、新作の構想や日々の寸感をつづったノート(図二)、友人や知人と取り交わした手紙の二つからは、鮮烈なまでの筆者の主観がみてとれる。

美術館には、作品と、作品に付随するさまざまな資料が保管されている。ある完結した意味のまとまりをもつ前者と、不完全な意味の断片であらざるをえない後者。両者の境界はときに曖昧ながら、それぞれが独自の情報価値をもつ。とりわけノートや手紙など、そもそも不特定多数の誰かに見せるものでなかった資料において、断片性は顕著であろう。とりとめのない話題、ときに独断や偏見を隠さない記述のうちにこそ、生々しい、作家の生の痕跡がうかがいあがってくる。

たとえば一九六二年の渡仏直後、工藤ははじめて目にするパリの印象をこんなふうに記していた。

5月18日／5・5パリ着。パリの街、古い建物、並木、全てがボール紙と色ガミで作ったものの様な印象である。／別の云い方で云えば、ハリボテ細工とも云うか／東京の、新劇の舞台装置の方がまだ実在感がある。／吹けばとぶような感じ。ルーブル美術館は紙ネンドで作った／舞台装置。まず第一に文明の薄さを感じる。なんとまあ、この軽さ薄さ。(註一)

西洋の人間中心主義に限界をみてとる工藤にとつて、パリは攻撃の対象である。何も教わるつもりのないなか、むしろ「物の考え方を教えてあげる」(註二)ためにとるべき行動とはいえ、攪乱以外になかった。「私自身としては、ヨーロッパから学ぶものは全然ない

と信じていたし、むしろ、ヨーロッパの美術界をひっかき回すための先発隊、あるいは切り込み隊長というヤンチャな任務を自任していた」(註三)わけである。高校時代の友人で、後年、写真家・映画監督として活動する吉岡康弘に宛てた手紙の下書きでも、工藤はパリに対する敵意をあらわにしている。

今の所、画廊まわりで／ヴィルニサージュ(オープニング)に五回程行ったが、िकास野郎は／一人も居ない、みんな夢を見ている様な「つら」をしてやがる、／イェルサレム使節と致しましては、彼等は最もその使命を／インポ国からはるばるやつてきたインポ使節としてとは彼等は／この上ないモルモットに見える。(註四)

工藤は生前、自らの芸術理念を「インポ哲学」と呼んでいた。否定するべきヒューマニズムに、男性の性的不能をかさねてみせるその発想は、一九六二年、第一四回読売アンデパンダン展に出品された《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》に淵源する。このインポ哲学を実践にうつしたものが、渡仏以後、くりかえし手がけられた「あなたの肖像」という作品群であった。分断された異形の人間像が指し示す「あなた」とは、パリの人々にほかならない。一九六五年以降に書かれた、宛先不明の手紙の下書きにはこうある。

現在の私の作品は統べて、your portraitです。／私は現在の人間の状態を冷静に透視観察し、それを記録したい。／それをstarting pointとして、そこから次の社会に対する私の提案を進めたい。／私は仏語も英語も not so good, but／その代わりに作品で出来るだけ痛烈な発言をしたい。(註五)

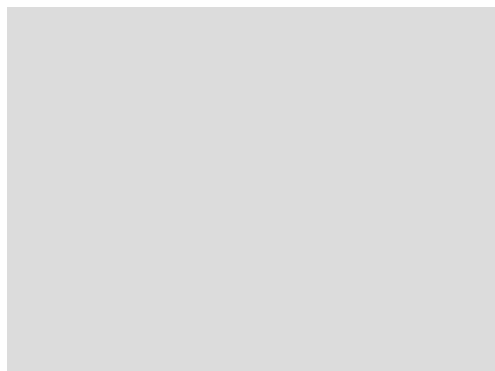
言葉が不自由な状態で、それでもなお現地において文明批判を展開し、議論を繰り広げようとするのなら、それはもう作品によるしかない。もともとは不定形な抽象から出発していたはずの工藤が、渡仏後いきなり、わかりやすく挑発的な具象作品を手がけるようになったのは、作品をコミュニケーションの「ダシ」(註六)として利用するためである。

批評家の東野芳明に宛てたと思われる手紙の下書きを読むと、当時の工藤にとって観衆の注意を惹くことがどれだけ重要であつたかがわかる。

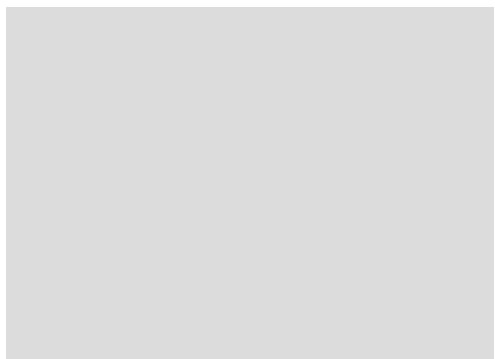
とにかく、パリではこの程度に判りやすく、すり返えてくり返して引ばつて行くものでないと／通じない様に思います。一つのショックをぼつんと提示したのではだめです。／何と云うか、こちらの連中は怠惰と云うか、不感症と云うか、好奇心がないと云うか／とにかく類人猿の状態です。／いくつかのショックを連鎖反応させて、誘導して行く。僕流に云えばショックの誘導連鎖反応／これが僕にとって、今、重要な事です。（註七、図二）

一九六〇年代、パリの地で制作に没頭し、挑発に似む工藤の姿は、ノートや手紙のなかの断片的な記述からありありと浮かびあがってくる。たとえば渡仏後はじめてのハプニングにおいて、工藤は、露骨に拒絶感を示す観衆からヒューマニズムの根深さをみてとつていた（註八）。また六三年のパリ・ビエンナーレでは、わいせつであることを理由に一部作品の改名、撤去を命じられたうえ、出品した作品の一部も破壊、盗難されたという（註九）。

渡仏後でもない頃の、孤軍ゆえの苦境をかたるエピソードは他にも無数にある。個々の作品やハプニングに込められた挑発的メッセージについても、これら資料群は多くの示



図一 制作ノート、一九六二年
© ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2017 C1284



図二 東野芳明に宛てた手紙の下書き、一九六三年頃

唆を与えてくれるだろう。さらには制作をささえる日々の営み、パリでの暮らしがいろいろなものであつたのかも、ノートや手紙は雄弁に知らせてくれる。貯金が底をつき、作品も売れず、材料費の工面も厳しい状況下、たよりは工藤夫人のアルバイトのみ、という時期もあつたらしい。

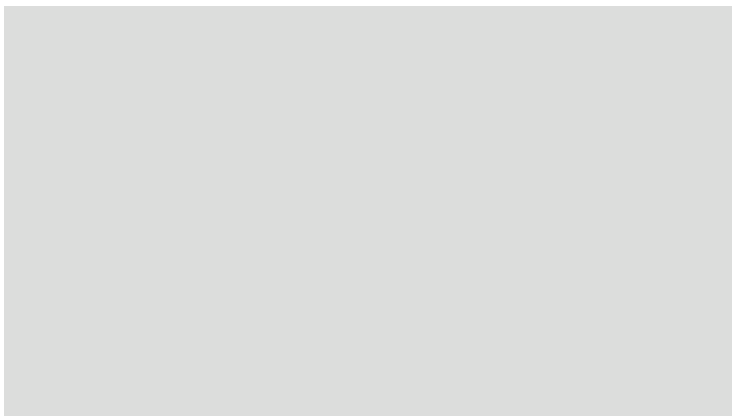
以上のように資料は、作品を見るだけでは必ずしもわからない、制作の背後に潜むさまざまな情報を伝達する。作品がその完結性ゆえに排除してしまう情報も、種々雑多の断片に満ちた資料であれば、いつまでも保持しうるだろう。資料の存在は、作品を見ることを補ってくれる。ノートや手紙はもちろん、下書きの切れ端にいたるまで、とにかく何でも整理し保管していた工藤夫人の功績は大きい。

それにしても、工藤の書く文字はしばしば判読に窮する。古色を帯びた紙、インクの滲み、荒つぱく乱雑に書かれた文字……読めない、あるいは読みにくいその資料群は、意味へと還元されることにあらがっているかのようである。物体としての存在感を際立たせているゆえ、透明な記号となりえないそれら手書きの資料は、「読まれる」べきものでありながら、同時に「見られる」べきものにもなる。パリにおける工藤の反骨ないし苦悩も、書かれた内容と判読困難な字面、その両方から理解されなければなるまい。資料に書かれている事柄の一つ一つを確認することに加え、今後は、その感性的価値についても考えていく必要があるだろう。

（福元 崇志 当館研究員）

本稿の執筆にあたり、手紙の解説および書き起こし作業を当館インターンの井上めぐみ氏、鵜尾佳奈氏にお手伝いいただいた。ここに記してお礼申し上げます。

- 註一 工藤哲巳の制作ノート、一九六二年。引用はすべて原文ママで、「」は原文中の改行を示している。以下の引用についても同様。
- 註二 一柳恵、工藤哲巳、河合肇雄、中村雄二郎「シンポジウム 空間の表現そして／あるいは表現の空間」『現代思想』第一〇巻九号、一九八二年七月号、一〇二頁。
- 註三 工藤哲巳「変革の園を撤く男」『婦人公論』一九七〇年三月号、一七九頁。
- 註四 吉岡康弘に宛てた手紙の下書き、一九六二年頃。
- 註五 宛先不明の手紙の下書き、一九六五年頃。
- 註六 工藤哲巳、針生一郎「ディアローグⅡ30」『みづゑ』第八一四号、一九七七年二月号、六九頁。
- 註七 東野芳明に宛てた手紙の下書き、一九六三年頃。
- 註八 中原佑介に宛てた手紙、一九六三年。
- 註九 東野芳明に宛てた手紙、年代不詳。



アンリ・サラ (1974-)
《アンサー・ミー》
2008年
HD ヴィデオ・プロジェクション、ステレオ・サウンド
4分51秒
© VG BILD-KUNST, Bonn & JASPAR, Tokyo, 2017 C1281

木立の向こうにユニークな形をしたドームを塔の上部に持つ建物、ソフトフォーカスで大きなスクリーンに映し出される。どこか希薄さを示す空の色。木立から聞こえてくる鳥のさえずり。やがてそのさえずりをかき消すようにドラムの音が響き、映像は続いていく。

国際的に活躍するアンリ・サラの映像作品《アンサー・ミー》(二〇〇八年)。冒頭映し出されたドームは、バックミンスター・フラーにより設計されたもので、ベルリンの郊外にある「トイフェルスベルク(＝悪魔の山)」と呼ばれる廃墟にある。人工的な丘の上に建設されたこのドームは、冷戦時代にはアメリカ軍が旧東側への盗聴を行っていた場所だ。廃墟になって久しいドームだが、フラーによる独特の建築空間は非常に長い音響効果を生み出す。サラが「人々のドラマというもの、独特な特徴を有する建築の影響下に生み出されるのだろう」と語るように、一組の男女による物語が進行する。ドームにおかれたドラムセットの前に座る若い男が、ドラムを激しく叩く。その男を見つめる若い女。何事かを男に向かって問いかけるが、男はそれを無視し、言葉を発することなくドラムを叩き続ける。そのドラム音は問いかけ続ける女の言葉をかき消すが、ドラム音の一瞬のポーズに女の「Answer Me (答えて)」という声がドーム内に響く。「Answer Me」幾度も女は答えをうながすが、女を見ることもなく答えを拒絶する頑な男の姿勢は、ビートを刻む彼の後ろ姿から伝わる。サラは、映画監督ミケランジェロ・アントニオーニが会話ではなく沈黙や無言の

言を撮ることでカップルの離別を表現したい、と記したことに触発されてこの作品を制作したと言う。男女の間で言葉は交わされなくとも、クローズアップされた男の力強い眼差しと悪魔の山に響き続けるドラムのリズムは、この二人の関係の行方を見事に表現している。

一九七四年アルバニアに生まれたサラは、フランスでビデオ制作、映画の監督手法を学び、現在はベルリンを拠点に活躍している。彼の名を二躍有名にしたのは学生時代に制作した《インテルヴィスタ》(一九九八年)と題されたドキュメンタリー作品である。このタイトルはインタヴューという意であり、かつて共産主義青年同盟のリーダーであった彼の母のアルバニア共産党大会での演説シーンが収められた二六ミリフィルムの発見からスタートする。喪失したフィルムの音声を最終的には読唇術で取り戻すのだが、その内容は当時の記憶があいまいな母親をとまどわせる。旧社会主義国家というサラの出自を背景にした政治的、自伝的要素を含む初期の代表作の一点が、音をテーマとしていることにも注目すべきだろう。

近年サラは映像とサウンド、そして建築の関係性を再構築することに強い興味を持ち、それらが複合的に絡み合う展示空間を作り上げる作家としても高い評価を獲得、多くの国際展や個展開催などの機会を持っている。

(植松 由佳 当館主任研究員)