

# 国立国際美術館 ニュース

2020.04  
237

 THE NATIONAL MUSEUM OF ART, OSAKA



# 労働、流通、移民、そして復讐… ヤン・ヴォーを語るための言葉

一九六〇年代末と一九七〇年代初頭の日本、「もの派」を代表する作家である菅木志雄は制作活動に伴って、一連の論文を通じた独特な現代美術思想を繰り広げた。その中では「もの」が不思議な存在として浮かび上がる。模倣できる「物」と異なって「もの」は現象の領域をすり抜け、インフォメーションに還元されにくい性質を持つ。(註一)それで「もの」は「もの言わぬものでも言葉はもつている」(註二)であり、「人間に対する未知の語り口」(註三)をする。「もの派」の作家たちはものに常に転移する位相があり、その位相への認識は知覚する主体の先入観や概念規定によって変わるという理解の上に、石や木材、鉄板といった日常的なものをそのまま、表象作用に支配される美術空間に提示し、その限界状況を探ることを試みた。おそらく表象の限界状況におかれた観客は余計なイメージーションを排除して初めて、ものの本来のリアリティと向かい合い、その本当の言葉が分かるだろう。

これまでにあまり英訳されていないにも関わらず、菅の当時の「もの」思想は世代や地域を超えて、ベトナムで生まれ、デンマークで育ち、欧洲で美術教育を受けてキャリアをスタートした現代美術作家ヤン・ヴォーの仕事をまるで予言しているかのようだ。菅と同様、ヤン・ヴォーも一見ごく普通な日用品をそのまま展示空間におき、観客の先入観に挑戦することでものの未知の語り口を語らせるような状況を作る。例えば名刺、ペン先、指輪、腕時計、鳥籠、鞍、電気用品。何気なく展示空間を占めるものたちをさっと通り過ぎる観客もいるはずだが、本当にそれと出会うときには、まずその平凡さに戸惑われ、留まらせられるのだろう。なんだ、鞍が壁に掛かっているのだ。ただの鞍ではないか。では、なぜこんなところに?と思つた瞬間、そのものが語り始めるのだ。

ヤン・ヴォーには、当然菅と違うところがある。菅は、独断的な認識論では判別できない「もの」の本質、即ちリアリティーを追求する傾向が強い(註四)。それに対し、ヤン・ヴォーの「もの」にはベトナム戦争終戦を経て家族と亡命しデンマークに移民したパーソナルな経験と、帝国主義や冷戦などに至る政治地理学的な背景、フエリックス・ゴンザレス=トレスやガートルード・スタンやアリス・B・トクラスなど、美術史と文化史についての言及までも含まれている。しかし、これを作品の内容だと思ったら間違いだ。例

えば、前述した鞍の作品《Galoppa!》(一九〇〇八~一九〇〇九年)は、ベトナムの山地を乗馬しながら布教活動していた最後のフランス人宣教師の所有物だったそうだが、そのパックストーリーは必ずしも作品のキャプション情報や壁の説明文に表記されない。むしろそれはある種の経路を辿るために糸口に過ぎない。そして重複する作家の個人的なバイオグラフィーと世界の歴史と人々の所有者の私物(英語で言う personal effects)との場での出会いを結ぶ〈糸路〉を辿り始める観客は、以下のことにすべに気がつく。それはものの偶発性であり、つまり目の前にあるものはいつの間にか美術館の閉じた空間から逃れ、外の世界に溶け込んでいくことである。

そう、ヤン・ヴォーのものたちは一つの文脈からもう一つの文脈へ常に流動したり、変容したりしている。コカ・コーラやキリンビールなどの段ボール箱に金箔を貼った一連の作品もそれをよく表しているのだ。商品のコンテンツ(中身)ではなく使い捨てのコンテナ(容器)として世界を流通する段ボール箱をゴミ置場から拾つて金箔を貼ることで、コンテナとコンテンツ、グローバルとローカルの入れ子状態を逆さまにし、可視化しながら、コンテンツすなわち価値が、一ミリもしない薄っぺらな存在でもあると認識させる。あるいは金箔が貼られたロゴやキャラクチコピーの部分、つまりコンセプト(ロゴス)である部分が、本来のコンテンツにその価値のほとんどを与えていると気づかせる。また、美術作品になり、展覧会に出品したりアート市場に売買されたりする段ボール箱の流通に、新たな展開をもたらす。しかし、時には箱の形をとつて床に置かれたり、時には広げられて壁にかかつたりするこの様態可変の立体と平面を行き来する作品、自分の空っぽさを絶えず提示するこの作品は、美術の空間になかなか落ち着かない。常に脱出を考えている檻の中の動物のような気配を放つ。そこにある種のものの哀れを感じざるを得ず、鑑賞者は改めてものの世界を意識する。

一八六一年、ベトナムに派遣されたフランス人宣教師が処刑される前夜に父親に送つた告別の手紙に基づいてた作品《2.2.1861》(一九〇〇九-)にも似たような効果が見られる。フランスのアーカイヴで手紙に出会つたヤン・ヴォーが自分の父親に頼んで、ペンで紙にそれを丁寧に手で書き写し、世界中の人々に送つてもらうというプロジェクトは、二〇〇九年に始まってから父親が死ぬまで続く見通しがあり、現在では約二二〇〇通にも達

している。旧フランス植民地であつたベトナムの教育において綺麗なローマ字の書き方を叩き込まれた父親はフランス語は分からぬが、文字の形は見事に再現できる。世界のどこから受けた注文に対し、宣教師の手紙を写経のようにひたすら書き写し、ポストに出す。手紙の受け側も必ずしもフランス語がわかるわけではない。言語の裏にある無意味で定義できない空白を示すこの手紙もある種の内容と形、中身と容器、あるいは実体とあり方を外す試みだと思つていい。

そこに留めれば宗教の信仰や認識論の真理への指摘として受け入れられ、十分に形而上学的意義もあるかもしれないが、その「作品」を見るときに鑑賞者は果たして何が見えているのかが気になる。相互依存・敵対状態になっている親子の関係、フランス(旧帝国)とベトナム(旧植民地)の関係、作家とコレクターの関係、美術空間とその外界の関係も反映しているが、もっとも具現化されているのは作家の父親の労働だと言える。他の作品の値段が上がっていくのに、この手紙だけは一定の値段を保っている。一通の手紙あたり300ユーロという手に届きそうな金額がつき、父親・作家・ギャラリーでそれを等分する。つまり、父親はその労働のほとんど(書き写しだけではなく、ポストに投函すること、注文者の情報の保管や管理にも及ぶ)を負担するのに一通の手紙あたり100ユーロしか入つてこない。すると手紙を通して注文・受け側に届けられているのは知的な価値を生産しない、単純労働だと思われる移民の労働の様子でもある。いっぽう、従来の発注芸術とは異なり、親子という非常にパーソナルな関係のおかげで父親の「単純労働」が作品に美術としての価値を与えている、という皮肉もここにはある。ヤン・ヴォーが『2.2.1861』を自分のもつとも重要な作品の一つだという理由は、たぶんその人間とものをめぐる経済体系の価値観と美術体系の価値観をぶつけににある。作品に現れた父親の労働を通して、植民地主義や新自由主義など世界の搾取的な関係構造との遺産をひたすら訴え続けている。

ヤン・ヴォー《2.2.1861》2009年～  
Courtesy the artist, Photo by Danh Vo

したがつて父親から送られた宣教師の手紙はある種の郵便爆弾であり、手紙を受け取る側も共犯関係に巻き込まれる。言い換えるとヤン・ヴォーの作品は、世界への認識を強く形成する勝者の歴史や、ものごとの

価値を判断する権威の機関への復讐だ。一九七三年にベトナム戦争の終結を約したパリ平和協定が協議されたホテル・マジエスティックのボールルームにぶら下がっていた三台のシャンデリアそのものを扱い、欧米の名門コレクションにそれぞれ忍び込ませた作品もうだし、「ユナボマ」と呼ばれたアナキズムを主張するアメリカの郵便爆弾犯・テロリストのセオドア・カジンスキーが反産業・反技術開発の宣言を打ち出したタイプライターを扱った作品もそうだ。二〇一九年のヴェネチア・ビエンナーレの一部をなした、ブランヴァルト強制収容所の囚人であつたバウハウス出身のユダヤ系デザイナーがナチの親衛隊の看守のために造つたものをとにした木材の椅子もそうだ。ヤン・ヴォーの作品と向き合うとき、受け手は、自分が属する権力や機関との共犯性にも向き合うのだ。

二〇一八年に今まで最大規模の個展(註五)が行われたニューヨークのグッゲンハイム美術館の螺旋構造には、その巻き込まれる共犯性がよく表れている。おそらく展覧会で最大の作品はコントナ(容器)としてのグッゲンハイム美術館そのものであり、それ故に天井の太陽光を塞ぐパネルを外し、植物を導入したり、父親に入り口の窓ガラスに文字を刻んでもらつたりして、建築空間のあり方を調整しただろう。父親、恋人、甥、美大の油絵教師、故マーティン・ウォンなどとコラボレーションしたヤン・ヴォーがこのとき協働したのは建物だった。近年の作品において、ホラー映画『エクソシスト』(一九七三年)の悪魔が少女の体を借りて吐き出す呪文のようなセリフを好んで言及していることから連想するならば、ダンテ・アリギエーリが描いた地獄を思わせるように、螺旋状の傾斜路をくるくると上下移動する観客は、建物を身体的に活性化しながら、まるで建物に取り憑かれるようでもある。自身の共犯性を認めながらも、ヤン・ヴォーは作者として最低限にしか関わらない制作態度を通して、自らのアイデンティティを失い、意志を他のものに従えられるこの危うさを伝えている。しかし、それは恐るべき解放の道でもあり、この「危うさ」と「解放」の間の限界状況を見せることでアートはそれについて理解するための装置にもなることを、密かに伝えていくように思える。

(アンドリュー・マークル・ライター／編集者)

註一 蒼木志雄「無名性の彼方の無名」(一九七二年)『蒼木志雄著作選集「領域は閉じない」』横浜美術館、一九九九年、六七頁を参照。

註二 前掲書、六六頁。

註三 蒼木志雄「放置」という状況：私は「現代展」にいかに関わったか(一九七一年)、前掲書、六一項。

註四 蒼木志雄「無名性の彼方の無名」、六六頁を参照。

註五 「Danh Vo: Take My Breath Away」展、二〇一八年一月九日～五月九日、グッゲンハイム美術館。同年八月三〇日～二月二日、ローベンハーゲン国立美術館に巡回。

# ヤナイハラの背中で迷う

伊藤 亜紗

一〇一九年一月一日と二月七日の一日間、講堂でワークショップを開催した。タイトルは「見れば見るほど見えなくなる——ジャコメッティ『ヤナイハラ』」を徹底的に鑑賞しよう。一〇一八年に国立国際美術館のコレクションに加わったジャコメッティのブロンズ胸像を、視覚障害者と晴眼者でじっくり鑑賞するワークショップである。

なぜ視覚障害者と晴眼者なのか？ それはジャコメッティが、「見ること」を追求した結果「見えなくなる」ここまで行ってしまう作家だったからだ。たとえば彼は、本作のモデルとなつた哲学者・矢内原伊作の顔を「見失う」経験について語っている。「カフェで話しているとき、私はきみがヤナイハラであることを知つてゐる。しかし仕事をはじめると、きみが誰なのか私にはわからない、不思議なことだが」（註一）。この「見失う」境地に、見える側と見えない側、その両方から分け入つてみたかった。

一日目は、まず展示室でジャコメッティ作の本家『ヤナイハラ』（美術館のみなさんによれば「先生」）を鑑賞したあと、今日のために制作された超精巧なレプリカ（「子ない弟」）を手で触つて観察しつつ、四～六名のグループごとに粘土で模像（「孫」）を制作した。面白いことに作業の進め方がグループごとに違う。視覚障害者が現場監督役となり、「子ない弟」と「孫」を交互に触つて確認しているグループもあれば、逆に視覚障害者がどんどん手を動かして「孫」を作り、晴眼者が「子ない弟」とのずれを言葉で伝えて修正をかけていくグループもあつた。

一日目は、一日目に作った像の表面に竹串で絵を刻み込んだ。見た目は刺青のようなのだが、これは像の表面を岩肌に見立てて壁画を描くという趣向である。なぜ壁画なのかと言えば、ジャコメッティがしばしば人間の顔を故郷イスの山や岩に見立てていたからだ。「つの顔を描くのは山と谷が錯綜している風景を描くようなものだ、鼻は無数の岩からできている巨大な山だ」（註二）。

面白かったのは背中である。誰もが口を揃えて言うように、『ヤナイハラ』の背中は、背中には見えないような形状をしている。首から上が比較

的写実的に作られているのに對して、背中にはえぐられたような指の跡が大きく残り、未完成の生々しさが残つているのだ。作ることを前提に触るから、そこに疑問が立ち上がる。なぜ、ジャコメッティはこのような造形にしたのか？

答えを求めてさらに触り続ける。ある弱視の参加者は、背中のくぼみに触れたとき、目で見たときに比べてもう一押し深いと感じたという。その不意を打たれたような感覚のなかで、その人は、かつて雪の日に近所の山で遭難しかけたときのことと思い出した。家に向かう道が遠くないはずなのに、なぜかそちらに辿りつけない。自分はいつたい何を見ているのか？ これだと思つていたものを見失う戸惑いのなかで、矢内原の背中と、雪山の恐怖が重なる。

それは、作品が謎と化す瞬間である。思うに、あらゆる鑑賞の入り口には、こうした「謎」経験があるのではないだろうか。こうだと思つていたものが、よく観察したら、それでは済まない、まったく別の姿をしていた。認知にはころびが生じ、自分が何を触つているのか分からなくなる。作品に問い合わせられる瞬間、と言つてもいい。

本ワークショップを企画するにあたつて、触覚による鑑賞の可能性を深めてみたい、という思いがあつた。特に視覚障害者向けの美術鑑賞の文脈では、触覚は形の「理解」には向くけれど、その人なりのイメージや解釈を深める「鑑賞」に到達するのは難しい、と言つてはいたからだ。

実際にやつてみて感じたのは、時間的重要性である。今回のワークショップでは、一日あたり四時間という長い時間を確保して贅沢にプログラムを組んだ。作るというゴールを設定しつつ、じっくり時間をかけて触ることで、作品が謎と化す瞬間を待つたのだ。二日目はあえて部屋の照明を落として、晴眼者にとっても見えにくい状況を作つた。

結果として、多くの参加者が、「謎」に出会い、「迷う」体験をしたのではないかと思う。それはまさに、いつまでも作ることを終えられないジャコメッティが、矢内原の顔を見失いながら、迷い歩いていた領野なのかもしれない。

（いとう あさ 東京工業大学リベラルアーツ研究教育院准教授）



ワークショップの様子（撮影は模像）

註一 矢内原伊作「ジャコメッティ」みすず書房、一九九六年、五九頁。  
註二 前掲書、六一頁。

# 「先生」の背骨

江上 ゆか

「なんかこれ、人じやない感じがする」。

そう言い放ったのは、視覚に障がいのあるKさんだつた。「人じやないつていうか、骨格がないつていうか」。

約一ヶ月前、Kさんや筆者ら4人のグループで作ったアルベルト・ジャコメッティ『ヤナイハラI』の模像。そりやまあ素人なので無理もない。とはいえ、ほぼ半日がかりで頑張ったのに。えええ、と「弟」を確かにゆく。「弟」とは、国立国際美術館が所蔵する矢内原「先生」のプロンズを、3Dスキャンデータをもとに製作したレプリカのこと。前回、我々はこの「弟」に目や手で存分に触れて、「孫」を作つたのだった。

胸像の胸の部分には荒いタッチが目立ち、ごつごつした岩山のようでさえある。そもそも「弟」が人っぽくないのではと内心、へらず口をたたきつつ、背筋に指を這わせると、タッチの隙間にS字カーブを描く脊椎がはつきりと感じられるではないか。確かに「弟」には骨がある！

晴眼者の私は、エッジの立つたタッチの動勢に目を奪われ、その奥の構造などまったく見ていなかつた。だが、表面のタッチがいかに奔放であつても、「弟」には、「先生」には、背骨が一本通つていて、この背骨があるからこそ、生きた人間の像として存在感を放つのだ。目が見逃していた、いわば彫刻の屋台骨に、最初に気づいたのはKさんの手であつた。

## 【コレクション特集展示 ジャコメッティと II】

ワークショップの様子（手前の彫刻はレプリカ、奥はその模像）

と関連して、二〇一九年一月一日と二月七日の二日間にわたり開催された「視覚を超えた鑑賞探求ワークショップ」。視覚障がい者の美術鑑賞において今日広く行われている触察と対話型鑑賞という、それぞれに利点と難点のある二つの方法を橋渡しすることが、目的の一つであつたという。対話型鑑賞では、ともすれば見える人の発言に、見えない人や見えにくいい人の体験が左右されがちである。対して触察では、それそれが直接に体験はできるのだが、美術品に触れるという特別感も

あつて、触れたという事実に満足してしまう人も多く、体験をどう鑑賞の域に高めるかが課題となる。

グループ毎にディスカッションしつつ「孫」を作つたワークショップの一回目は、塑像制作自体が初めてという参加者も多く、和気あいあい、楽しさの内に終わつた。グループにもよるだろうが、参加者それぞれの得意なやり方で「弟」と「孫」を見比べつつ制作が進み、自然と各々の見方、見え方をやりとりする場となつてゐたようだ。二回目は、久々に対面した「孫」のディテールに別の何かを探し、さらにストーリーを考える。自分が作品に見たものや感じたものが何だつたのかを見つめ深める狙いであつたと想像するが、この作業は予想外の広がりや展開を生むいっぽうで、それが元作品にどうつながるかという点では、やや拡散し過ぎたかもしれない。とは言え、こうした試みでは無論、何らかの帰結を求めるものではなく、戸惑いや疑問も含めて参加者の多様な声が引き出されるほうが肝要だ。そして、作品とともに鑑賞体験をもアーカイブしてゆくことが、所蔵品を持つ美術館の重要な役割である。今回生じた様々な声が適切に記録され、確かに引き継がれてゆくことを期待する。

そもそも参加者の動機と関心事は様々であろう。筆者の場合、目で見ることを追求したジャコメッティの彫刻を、あえて手と目で見るという設定に強く惹かれて参加した。勤務先の美術館では、触察を鑑賞の手段に据えた「美術の中のかたち—手で見る造形」という小企画展が三〇年来続いている。多分に視覚的とされるジャコメッティの造形言語の、何をどのように触覚はどうえるのか。

Kさんの衝撃発言は、そんな職業的分析の枝葉に傾きがちな筆者の目を、彫刻を見るという体験の本質に立ち帰らせてくれた。ただの物質の塊が、生き生きとした存在として立ち上がる。手で見るにせよ、目で見るにせよ、それこそが彫刻の醍醐味だろう。

（えがみ ゆか 兵庫県立美術館学芸員）

# 黄昏を暁と呼びうるか — 中之島映像劇場について③ —

田中 晋平

ある映画作家が青年期に私淑し、やがて深い親交をもつた亡き詩人の故郷をたずね、詩碑が立つ山口県の温泉街にくる。観光用に整備されていない裏通り、地元の子供が遊ぶのを老人たちが見守る屋下がりの公園にたどり着き、彼は御影石に刻まれた詩人の「帰郷」の一節を認めるだろう。日常に溶け込んだ碑に映画作家は安堵している。「ここには生者と死者のかよい路がある。私は生前の中也を思い出さずにはいられなかつた」（註一）。

三年後、最晩年の映画作家は、『生者と死者のかよい路—新野の盆踊り・神送りの行事』（一九九一年）を発表する。本作は長野県の阿南町新野で伝承してきた盆踊りと祖先の靈を空へ送る儀式を捉えた映画で、中也の詩とは直接かわりがない。だが、同じ表現が示唆するように、生と死の境を想像的に超えられる路は、特殊な祝祭空間のみに現れるわけではなく、あの詩碑が立つ公園と同じく、日常の隙間にも穿たれている。そして、おそらく映画を観る経験、その上映空間もまた失われた時間や死者を想起す

る回路になりうる。

これまでの連載で検討した上映形式の異質性や「閉鎖的映画」といつた概念は、現在の映像に媒介されたコミニケーション過剰な環境を切斷するためのアイデアだった。そうした議論の先で見据えたいのは、映画の受容空間が担つている複数の時間の並存という問題である。言い換えるなら、現在のわれわれをあらゆる場所でコミニケーションに晒すメディア状況の外へ導く映画経験には、かつて生きた人間の記憶や歴史の想起、あるいは未来を展望する営みが伴われているのではないか。今回は、上記の中也の詩碑を訪ねた人物を改めて紹介しながら、こうした問いの輪郭を緩やかに描きたいと思う。

一〇二〇年三月一四、一五日に開催予定だった第一九回中之島映像劇場「野田真吉の暁」では、記録映画作家で詩人でもあった野田真吉（一九一六～一九九三）の活動を回顧するはずだった（新型コロナウイルス感染症への対応のため延期「時期未定」）。戦前から東宝映画の文化映画部で演出を手掛けってきた野田は、戦後の東宝争議で会社を離れ、以降はフリーでPR映画や自主制作の実験的作品、民俗学映画などを発表してきた。また、「記録映画作家協会」や「映画と批評の会」、「映像芸術の会」など、戦後の重要な創造運動にも参加し、中心的な役割を果たしたことが知られている。上映会では、網羅的ではないが（テレビの演出、詩業、「杉並シネクラブ」の活動など触れられずにいた）、野田の多岐にわたる活動を再検討することを目指し、準備を進めていた。

作家の主体性と自由とを獲得するために闘つてきた野田のファイルモグラフィから、貫したモチーフを掘ることは、おそらく難儀ではない。その一つが、中也の詩碑にも認められた生者と死者、あるいは消滅していくものと再生する存在が繋がり、重なり合う出来事へのまなざしである。たとえば、PR映画の代表作『マリン・スノー——石油の起源』（一九六〇年）は、微生物の生態の紹介からプランクトンが死滅し、海底に雪のように降り積もり、億年単位の時が流れて原油に生成する過程を圧縮して示す。詩人の黒田喜夫は、その美しさを、「微細な物の世界の集合の刻々の変移において生（死）の喻となる」という、映像の運動性のかげにいる作者の詩心によつてだけ、物と生のあわいのうたとして取りだされたものであった」（註二）と讃えた。

こうした視点は、戦争中に東北地方の農家に取材した『農村住宅改善』（一九四一年）や青森県下北半島の尻労集落を記録した『忘れられた土地——生活の記録シリーズII』



(一九五八年)など、社会的な記録作品でもかたちを変えて見出せる。後者は、高度成長を遂げていく日本社会の周縁にあつた漁村の貧困を、構造的な問題を示しながら描いた。過疎化が進む僻地の村そのものが主人公であり、過酷な現実、いわば死に瀕したその集落の状況を見据えた上で、映画は中学校を卒業して将来の想像をめぐらす子供の姿と声を強調し、いかなる未来の希望を彼らに与えるかを問いかける(註三)。あるいは、三菱の長崎造船所のP.R.映画をつくる傍ら、撮影助手の因幡元光と街を歩き、制作した最初の自主作品『まだ見ぬ街』(一九六三年)でも、日常の風景や雜踏を行き交う人間の姿に対し、石畳や用水路の無機質なイメージ、そして、原爆の記憶を重ね合わせ、現在と過去や未来のまさに「あわい」が浮き彫りにされていた。

七〇年代以降の野田は、映像による民俗学の確立に奔走する(それは監督自身も参加した社会変革の運動の解体を受け、民衆の生活意識の根底に遡る必要に駆られた結果でもある)。ただし、その映画群も単なる民俗行事の解説や客観的な記録からは遠く、むしろナレーションなどを外した「ダイレクトシネマ(観察映画)」としての評価を受けてきた(註四)。特に『冬の夜の神々の宴—遠山の霜月祭』(一九七〇年)は、神事の説明を冒頭で最小限示すに留め、全体をあたかも彼の地を訪れた旅人の眼で捉えた一夜の夢のように構成され、陶酔を誘う映画となっている(註五)。ただ、重要なのはこうした儀式そのものが既に存亡の危機に瀕しており、映画作家がその消滅といかに向き合つたかである。

製作:東京シネマ 製作者:岡田桑三 演出:野田真吉・大沼鉄郎  
『マリン・スノー—石油の起源』1960年

『草とり草紙』(一九八五年)の監督・福田克彦は、戦前の『農村住宅改善』から底辺に生きる民衆を野田が映画化してきたのを踏まえ、「野田さんにとって、記録するということは、滅びるということと同義語のようだ。滅びは避けられない。だからこそ、野田さんはいつもしむような温かさをもつて、そのことを凝視する」

(註六)と指摘していた。ここでの「滅び」は、いくつもの創造運動を組織しながら挫折・解体を繰り返した映画作家本人の生にも折り重なる。そして、野田の映像民俗学の実践にも、近代化により消滅に向かう伝承文化の距離をおいた記録というべき側面が確かにある。だが、ペシミスティックな視線とは異なり、その映画は常に不可逆な崩壊過程を再生へと読み換えるまなざしを併せもつていただろう。『マリン・スノー』の死の雪がエネルギーに変換される軌跡のように、『ゆきははなである—新野の雪まつり』(一九八〇年)が記録する儀式でも、空から舞い落ちる雪が春にやがて咲く花、すなわち豊穣な生命の予兆として読み換えられる。

付言すれば、映画批評家でもある野田は、その批評集成を『映像—黄昏を暁と呼びうるか』と名付けていた。副題は、ジャン・ジロドウの戯曲『エレクトル』(一九三七年)から着想されており、自由のない社会状況を末世的な黄昏にたとえつつ、いかに「その『黄昏』を『美しい名』の『暁(黎明)』と呼びうるか』(註七)という野田の問い合わせられている。レトロスペクティブの企画者としては、こうした崩壊の過程を冷徹に観察するだけなく、そのイメージを読み換えてきた映画作家の主題を共有し、甦らせる意義について、参加者とともに考えたかった。それは野田の映画が、いまだ観る者に触発をもたらす事実を伝えるだけでなく、現在の観客のまなざしを通して、作品に新たな生が付与されること、そのための交歓の回路を開くことでなければならないだろう。中之島映像劇場は、そのような「かよい路」を探すささやかな実験空間でありたいという想いを抱いたまま、改めて野田真吉の特集を実現する。心待ちにされたい。

(たなか しんpei 当館客員研究員)

註一 野田真吉「中原中也—わが青春の漂白」泰流社、一九八八年、一一一二頁。  
註二 黒田嘉夫「物と生のあわいの持続したうた」『野田真吉・ある記録映画作家の軌跡』風景社、一九八一年、二九頁、傍点原文。

註三 中学生たちの姿とは、『忘れられた土地』の冒頭と結末部、写真撮影のシーンでカメラを前にした卒業生らの姿に(作り手が用意した)面白が重なる演出を指すが、松本俊夫から「安易なピューマニティは作品の質を著しく低下させている」と批判を受けた箇所でもある。松本俊夫「作品研究 忘れられた土地」「映画批評」一九五八年八月号、二九頁。

註四 佐藤真吉「愛蔵版『キヨメンタリー映画の地平—世界を批判的に受けとめるために』」凱風社二〇〇九年三九二頁。  
前掲書、三九六頁。

註五 福田克彦「書評『ある映画作家—フィルモグラフィの自伝風な覚え書』」「映画テレビ技術」四三四号、五七頁。  
註六 野田真吉「映像—黄昏を暁と呼びうるか」泰流社、一九九一年、五頁。

青木陵子(1973-)、  
《オブジェクトリーディング》2002-15年  
ミクストメディア、35点組 © Ryoko Aoki



森を見ずに木を見るか、木を見ずに森を見るか——青木陵子の作品《オブジェクトリーディング》を前に、鑑賞者はこの種の葛藤を経験する。線描、水彩、コラージュ、パッチワークと、さまざまな技法にもとづく小品が群れをして全体を構成するからだ。与えられた壁面に応じて、構成要素の数さえ増減させるこの作品は、ある選択をうながすだろう。個々の小さな画面を注視するため壁に近寄るべきなのか、それとも、それら小さな画面の配置や相互関係を確認するため壁から遠ざかるべきなのか。いずれにせよ、どの鑑賞位置を選ぶかで、作品から受ける印象はたえず移ろうことになる。

そもそも青木の作品は、提示するイメージからして曖昧だとと言えよう。たとえば繊細な手つきによる線の震えは、それが伸長するに応じて、植物に、動物に、人の姿に、また川や尾根にと、そのありようを次々と変転させる。まるで連想ゲームのように線から線、色から色、形から形、紙片から紙片と、繋がりながらもずれていくその画面は、一義的な解釈に安んじることがほとんどない。完結して閉じるのとは別

のたびごとに生成していく。

こうした特徴は、おそらく植物とい

う、彼女が好んで選ぶモチーフとも無縁ではない。日常目にする、というよりもむしろ、当たり前に在るからこそ目もくrezにすませている草花。その、じつは複雑で豊かな姿形が、制作への動機を彼女に与えていることは確かだろう。だが、事物のありようを捉える凝視は、必ずしもひとところに留まらず、やがて隣にたたずむ別の草花、別的小石、別の枝切れ、等々へと移つてもいく。青木の線描がおりなす連想的な接続ならびに断絶は、こうした日常への視線を構造化したものだと考えられない。作品を前にする私たち鑑賞者は、いわば彼女の移ろう凝視を追体験しているのだ。と。もちろん《オブジェクトリーディング》も例外ではない。

連なること、連なっていることを青木は重視する。つまり、彼女の描く絵の一つ一つは必ずしも独立、隔絶してあるわけではなく、たとえ異なる文脈から生まれた過去の作品同士のあいだでも、何らかの繋がりが想定されているわけである。壁面に対して接近と遠望をくりかえし、首を上下左右に動かし

(福元 崇志 当館主任研究員)

青木の作品において、イメージは鑑賞のたびごとに生成していく。

こうした特徴は、おそらく植物とい

う、彼女が好んで選ぶモチーフとも無縁ではない。日常目にする、というよ

りもむしろ、当たり前に在るからこそ目もくrezにすませている草花。その、じつは複雑で豊かな姿形が、制作への動機を彼女に与えていることは確かだ

ろう。だが、事物のありようを捉える凝視は、必ずしもひとところに留まらず、やがて隣にたたずむ別の草花、別的小石、別の枝切れ、等々へと移つてもいく。青木の線描がおりなす連想的な接続ならびに断絶は、こうした日常への視線を構造化したものだと考えられない。作品を前にする私たち鑑賞者は、いわば彼女の移ろう凝視を追体験しているのだ。と。もちろん《オブジェクトリーディング》も例外ではない。

連なること、連なっていることを青木は重視する。つまり、彼女の描く絵の一つ一つは必ずしも独立、隔絶してあるわけではなく、たとえ異なる文脈から生まれた過去の作品同士のあいだでも、何らかの繋がりが想定されているわけである。壁面に対して接近と遠望をくりかえし、首を上下左右に動かし