

国立国際美術館 ニュース

2021.03
240

 THE NATIONAL MUSEUM OF ART, OSAKA



バルセロのいる風景 —ミケル・バルセロ展に寄せて—

安來 正博

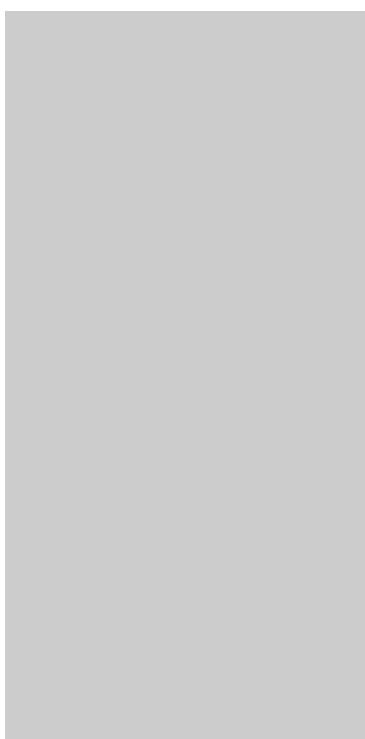
今にして思えば、ミケル・バルセロの作品を初めて見たのが作家のアトリエだったといふのは、実に得難い経験であった。通常であれば、まず作品と出会い、次に作家を知り、上手くすればその制作の現場に立ち会えるところだが、まったく逆の順序をたどったことによって、彼の作品を見ると、それが描かれたアトリエの情景を思い出すし、あのバケツに入っていた絵具をあのブラシにつけて描いたのだろうか、などと想像できるようになつたからである。実際、バルセロの絵や彫刻や陶器は、分かちがたく現場の空間と溶け合ひ、彼自身と血肉を分けているように私には見える。その印象は、パリのアトリエで作品を初見してから一年後の昨年一月、初めて訪れたバルセロの生地、地中海に浮かぶマジョルカ島の大地を見た時、さらに強いものとなつた。

最初に訪ねた巨大なセラミック工房で目にした大量の作品群。あるものは丁寧に梱包され、あるものはまさに制作の途中。そして、粉碎され穴に捨てられた無数の習作や失敗作。その割れた陶片は、それが生まれたマジョルカ島の大地と徐々に同化しつつ、再び土へと還っていくように見えた。と同時に、私には一つの情景が目に浮かんでくる。以前ビデオで見た『パソ・ドブレ』という、彼のパフォーマンス映像である。数トンもあるうかとういう粘土の塊と、文字通り格闘しながら泥まみれになっていくバルセロ。その動作の痕跡が、こうして壺となりオブジェとなつて、眼前に存在しているのではないかという幻想の景色である。そこに彼の強靭な肉体と桁違いの労力を見、ただただ嘆息をつくばかりであつた。

この工房から車で一時間ほど行った島の東端、アルクーディア湾を見下ろす岩山の中腹に、バルセロの自宅兼アトリエが建つてゐる。周りは広大なオリーブ林で、建物の背後には、高さ五〇〇メートルの岩峰が聳え立つ。空と陸とに挟まれ、風の音以外何も聞こえないこの大自然の中で、さながら原始人のように社会から隔絶した環境を作り出し、そこで暮らし、制作をしてゐるバルセロ。彼の目に世界はどのように映つてゐるのだろう。悠久の歴史を見つめるようなその遠い眼差しは、われわれの計り知れない光で満たされていた。さて、マジョルカ島で、故郷の偉大な芸術家としてのバルセロの名前を一躍有名にしたのが、州都パルマ・デ・マジョルカに建つパルマ大聖堂内に、二〇〇七年に完成したサン・ペール礼拝堂である。二三九年に着工され一六〇一年に完成したこのゴシック様式の大建造物には、毎年世界中から多くの観光客が足を運ぶ。呼び物はその優美なステンドグラスと、建築家アントニ・ガウディによつて修復された祭壇である。

バルセロが、その中にあるサン・ペール礼拝堂の改築に着手したのは二〇〇一年のことであった。それは、従来の礼拝堂を完全に覆う巨大な陶壁と五つのパネル窓によつて構成された大規模なもので、制作には、はるばるイタリアはナポリ近郊に住む陶芸家の、二〇〇〇平方メートルの広い工房が使われた。この礼拝堂について、ここでの詳述は避ける。新約聖書に記されたキリストにまつわるエピソードを元に、バルセロが自身の解釈と世界観を開示したものとでもいえようか。ただ、この礼拝堂では、バルセロが作り出す造形が、一方で極めて内面的な人間の精神世界を表現し、時として宗教的な神秘性をも醸成していた。彼の発想は、基本衝動的、直観的なものであつたとしても、それを展開させ作品へと実現させるプロセスには、緻密な計画性と根気強い素材との対話なしには成り立たないものがある。サン・ペール礼拝堂は、バルセロが全身全霊で取り組んだ、自らの創作活動の集大成であると同時に、現代に出現した新しい「神の王国」であつた。

サン・ペール礼拝堂
撮影：著者



バルセロ氏のパリのアトリエ
撮影：著者

生み出している。前回訪ねた時に制作中だった作品の何点かは既に取り除かれ、別の作品に代わっていた以外は、一年前とほとんど変わらない光景であつたにもかかわらず、私は遂に最後まで、このアトリエ内部の複雑な構造を把握することができなかつた。幾つもある部屋は、オフィスと書斎を除くと、各々が異なるジャンルのアトリエに割り当てられている。絵画、版画、スケッチ、水彩、そしてブリーチ・ペインティングの部屋である。

ブリーチとは「脱色」という意味で、ブリーチ・ペインティングとは、「ジャベル水」と呼ばれる、漂白剤に用いられる次亜塩素酸塩の水溶液によって、絵の具を脱色しながら描く絵画技法のことを指す。この技法の特殊な点は、描いてすぐには描画の状態を確認できないところにある。つまり、脱色の効果が現れるのは、描いてかなりの時間が経過した後のことであり、筆にジャベル水を付けてカンヴァスに描いているその瞬間は、まるで暗闇の中を手探りするように、ただ腕の感覚だけを頼りに、頭の中で形をなぞっていくより

すべがないのである。けれども、でき上がった作品は、そのプロセスのままに、あたかも闇の中に佇む人物が、目が慣れるにしたがつてじわじわと浮かび上がつてくるような不気味な迫力を持つてゐる。それは、描いたバルセロ自身も予測不可能な人間の姿であり、バルセロが、まさにモデルの内面にまで入り込んで捉えた人間の本性のようなものであろう。

この技法を用いて、彼は自身の母や妻や故郷の知人たち、そしてアトリエを訪れた多くの友人たちといった、心を通わせる親しい人々の姿を描き出してきた。それらは対象を視覚で捉えるのではなく、逆に目を瞑つた時に残る残像のように、外見を超越したスピリチュアルな存在としての人間の本質に肉迫したものである。

そうして部屋の扉を一枚開けると、ここでもわれわれを待ち受けっていたのは、圧倒的な迫力で見るものに訴えてくる巨大な絵画作品の数々であつた。

ものは、「この絵には何が描かれているか」と問うよりも前に、まず支持体であるカンヴァスとメディアムとしての絵具の素材感が生み出す、物質としての絵画と対峙するからである。バルセロの絵は、一つのイリュージョン、あるいは平面であるより先に、一つのマテリアルであることを主張する。それゆえに、バルセロの絵に描かれる対象は、人物にせよ、静物にせよ、風景にせよ、見るものに身体的な感覚を伴つて看取される。ちょうど、われわれが現実の世界において、物質との関係性を常に自らの体験、すなわち身体的行為として構築していくのと同じように。こうしてバルセロは、視覚の王国である絵画の領野に、現実の大地や海や風を取り込むと同時に、この地球、そして宇宙に存在するあらゆるものと等価なものとしての絵画を作り上げるのである。

アトリエには、その他、水彩とスケッチブックを収納した一室もある。この部屋だけが綺麗に整理され、壁に作り付けの書棚には大量のスケッチブックが整然と並んでいる。各々には日付とともに制作場所やテーマなどが背表紙に丁寧に書かれていて、アフリカやヒマラヤ、そしてアジア諸国に至るまで、世界各地を回ってきた彼の足跡が、時系列で把握できるようになっている。これらは、油絵のための下絵であると同時に、一枚一枚がバルセロのイメージの、より原初的で自由な状態を表わし、記録と想像の狭間をさ迷う手の痕跡が、そのまま残されたような生々しさを持つものとなっていた。

果たして、パリの「見どころ」にでもある住宅街に、このような異世界があるとは誰が想像できるだろう。それだけバルセロの作品は並外れており、見るものの視線を捉えて離さない魅力を湛えていたのであった。

ミケル・バルセロという人

千種 さつき

はじめは包丁だった。一〇〇五年、友人のフランス人にスペイン人の画家が日本に行くけれどよろしくね！と頼まれて、わたしは茶会を催すことになった。二月半ば過ぎの寒い日だった。現れたその人は小学生の男の子と三才の女の子を連れていた。そして手提げ袋にはずしりと重い何かが入っている。「お預かりしましょう」と手を差し伸べると、一言「ホウチョウ」と日本語で言った。ミケルの初めての声、「包丁」はあまりにも意外な言葉だった。

静かな茶室での一服のお茶の後、食事に移ると、彼は刺し身や焼き魚を見て、急に雄弁になった。この魚は何か、どのようにして捕るのか、どう調理するのかと質問が続く。そして、自分は小さい時からマジョルカの海に毎日潜って、魚やタコを鉤^{やり}で突いて捕つていたという話になつた。それをお母さんがマジョルカ風の美味しい料理にしてくれるという話や、豚を丸ごと一頭、血はソーセージにしたり身は焼いたりと、余すところなく料理するバルセロ家伝統の豚祭りの話題も出て、未知のマジョルカ島が途端に身近になるのを感じた。「今日買った包丁は、デバ、サシミ……」と用途別、大小いろいろな種類の包丁や魚の鱗取りを買つたらしく、ミケルは機嫌である。

それからしばらくして、ロンドンで初めてミケル・バルセロの水彩画を見る機会があつた。白い紙の上にタコやエビやヒラメが自在に泳いだり、水底に潜んだりしている絵もあつて、その時、包丁の謎が解けた気がした……五〇万年前の人類が獲物を石器でさばいたように、よく切れる日本の包丁はマジョルカの彼にとって必要な道具であったと。

一〇一五年秋、パリのアトリエを訪れる機会があった。夕暮れ時、タクシーで着いた彼のアトリエは冷たい石で出来た三階建ての大きな家だった。一通りアトリエを見せてもらひ上階に行くと、そこには動物や鳥の剥製、骨格見本、岩石などが整然と置かれていて、淀んだ空気が窓からの乏しい光の中のわたしに纏わりつくようであった。この部屋では彼は寡黙である。目の前に配置されているものをざつと確認すると、こちらへ、と別の部屋のコーナーに置かれたデスクに呼ばれた。

周囲の棚にはたくさんのノート、日記帳、スケッチ帳が年代別、種類別に並べられている。すごい数である。読書家とは知っていたが、自身の書いたものやスケッチをここまできちんと整理して書棚に並べているとは！奔放な画家というイメージからは程遠い光景

である。

「一つ見せてあげよう」一冊の大きなスケッチ帳を開くと、そこにはアフリカのマリ共和国の川と崖が現れた。「この崖にアトリエをもつていたんだけど……」ミケルの顔が曇る。マリではテロが横行し、今ではその楽園に近づくことが出来ないのだと言う。あの踊る人、魚を捕る人、地面に座り込む人々、水中の生き物、乾いた大地を失つて彼は何処に楽園を求めるのか。

「最近は毎年チベットに行くのです」と、今度はチベットのスケッチ帳を出してくれた。修行僧のようにゆっくりと。ミケルの顔はいつでも正直だ。ときおり、目が何かを探し、何かを見つける。そうと動くが、大袈裟な身振りや口ぶりはほとんど見られない。相手が喋り出すまで待つことが多い。そして双方が喋らなければ、ずっと続く沈黙……。しかし寡黙な人ははずはない。アトリエではどの絵からも渦巻くような力が漲り出でいて、まるで画家の大聲が響き渡るかのようである。絵の中から言葉が氾濫し、そこからミケルの知性が、カタルーニャの誇りが次から次に溢れ出てくるようだ。

二年後の一〇一七年五月、KYOTOGRAPHIE（キョウトグラフィー）という写真フェスティバルのショーヴェ洞窟壁画の映像写真展に合わせて来日したミケルと会うことが出来た。二条城で開催された彼のパフォーマンスは《幻影》と名付けられたもので、大きな画面に水を使って描いた絵が時間とともにだんだん消えていき、消えた画面の上にまた新たな絵が描き続けられていくかのようでもあった。一九九四年に、世界最古（当時）の洞窟壁画の発見が報じられたショーヴェ洞窟への立ち入りを許された唯一人の画家、ミケル・バルセロの魔術風再現絵画とも思われる。何万年前の洞窟壁画がそのまま現代に蘇つたことは裏腹に、観客の目の前で消えて行く絵があるという不可思議さ……カタルーニャの音楽詩人と言われるバスカル・コムラードのトイ・ピアノの音とともに、全ての絵が消えて元の白い画面に戻っていく数分間は、見ているわたし達をもどかしい不安に陥れた。パフォーマンスが終わつた後、「さつき、筆が欲しいから売つていてる店に連れて行ってくれ」

るのを思い出したので、そこへお連れすることにした。目印のショーウィンドウに下げられた大きな筆を見て、ここだとばかり勇んでに入るミケルを一緒にいた同行者のローズとわたしも急いで追いかける。お店には中年の男性のお店番が一人、突然入ってきたがつりした体型のミケル、背が高くて美人のローズに驚き、そのうしろにいた日本人を見て少しほつとしたように「おいでやす」と声をかけた。

ミケルは天井からぶら下げられている筆、柱に掛けられている筆、ケースに並べられている筆を次々に取つてもらい、それを台の上に置かせる。「これは何の毛?」山羊? ゴート、兎? ラビット、馬? ホース、いな、うーん……聞く人、答える人、訳す人のテンポが合わない。しかし、ミケルはお構いなしに隅々から色々な種類の筆を探してくる。ローズは、「パリに着いたら、いつものようにこの筆のトランクを持って空港からアトリエに直行するわ、きっと。わたし、他の店を見てくる」と出て行った。

三〇分もするうちに台の上は筆の山になつた。大きさも様々で、庭箒のようなものもある。「もういいでしよう?」と声をかけても、「いや、以前使つてとても良かつた筆が見つからない」という。店員にその形状を説明すると、それは中国の筆でしようということで、ようやく買い物に終止符が打たれた。やれやれ、この馬の尻尾の筆は一メートル以上あるし、この狸の筆は同じものがこんなにたくさん。一体どうやつて持つて帰るのだろう。わたしの心配をよそに、今度は支払いだ。計算機を必死で打つ店員の手元を凝視する。びっくりするほどの高値だ。値段など気にするそぶりの無いミケルに代わって、値引き交渉するわたし。そこへローズが近所の店から化粧用の筆を買って戻ってきた。大きな荷物をタクシーに載せ、彼らはホテルに戻つていった。

翌朝、京都の家のベルが鳴り、そこにミケルが立つていた。キッチンの白い壁に絵を描いてもいいかと聞かれてはいたが、本当に絵を描きに来てくれるとは! 「来る途中また筆屋

に寄つたんだよ」と筆の他に墨汁も追加されている。ミケルはさつさとテーブルや椅子を退けて、すぐにアトリエの人となつた。わたしはそつと外に出る。完成したら携帯に連絡を入れるということで。連絡があつたのは六時前、急いで家に向かつた。

「もう一本墨汁があれば……」ミケルは絵の前に椅子を二つ置いて座つて、少し不満そうにそう言つた。「このアパートはオートロックだらう? 買い物に出たら鍵のない人は入れない」。わたしはといえば、突然目の前に現れた黒いネコ科の動物を前に身構えたまま、固まつていた。トンボを捕まえた動物の体は、まだ乾ききつていない墨のため、ぬめぬめと光つている。今この瞬間はあまりにも生々しくて、言葉が出てこない。

「この墨が垂れた線、どう思う?はじめは垂直の画面から垂れる墨を拭きとつていたのだけど、だんだん垂れているほうが面白くなつて……」動物の体からは墨が無数に垂れている。短く止まつている線もあれば、床まで垂れたに違いないと思う線もある。きっともう一本墨汁を買つてきていたら、この動物の体はもつと水分を含んで、黒々と滑つてたに違ひない。横長の動物から縦に細い墨が垂れる姿は、少し残酷に見えた。ミケルが日本のキッチンの壁に何を描いてくれるのか? 外で待つてゐる間、魚かな、トマトかな、わたしの中では以前見たミケルの水彩画のイメージが浮かんでいたが、想像は見事に外れた。壁に描かれていたのは、わたし達が食べる魚や野菜ではなく、こちらが食べられてしまう三メートル近くある獰猛な黒い動物だ。

何故、という言葉が浮かんだ。ミケルはそつとぶやいた。「以前リルケの話をしてくれただろう?」。そうか、リルケの詩集にある「豹」なんかと思うと納得出来た。ミケルの絵には自身の描きたいものに絵画の歴史や彼を取り巻く状況、政治までもその筆や絵の具に込められている。彼の緻密な頭の中を覗くことは出来ないが、この壁に描かれた豹の中には、リルケの他にも、ショーヴエ洞窟壁画映像写真展で来日したこと、新しく筆を買ったこと、これが京都御所の隣であること、その時京都国立博物館で開催されたいた海北友松の墨絵の虎なども一本の線に投影されているかもしれない。

「ここは京都御所の隣だから、この豹は夜になると、暗い御所の森に向かつて走つて行くのだよ」と言つて、彼は去つていった。

『TOCHKA』と死の記憶 — 中之島映像劇場について⑥ —

田中 晋平

映画は暗闇という物理的条件から生まれるのだが、反対に映画が闇を創り出してしまった事態がある。上映中の光に溢れたスクリーンではなく、オフ（画面の外）の空間に広がる暗闇が、冷たい感覚で迫つてくることがある。表象を奪われた人間たち、闇に沈んだ記憶から、微かに呼びかけられるような体験。『TOCHKA』（1998年）という映画が齎す感触がまさにそれだ。

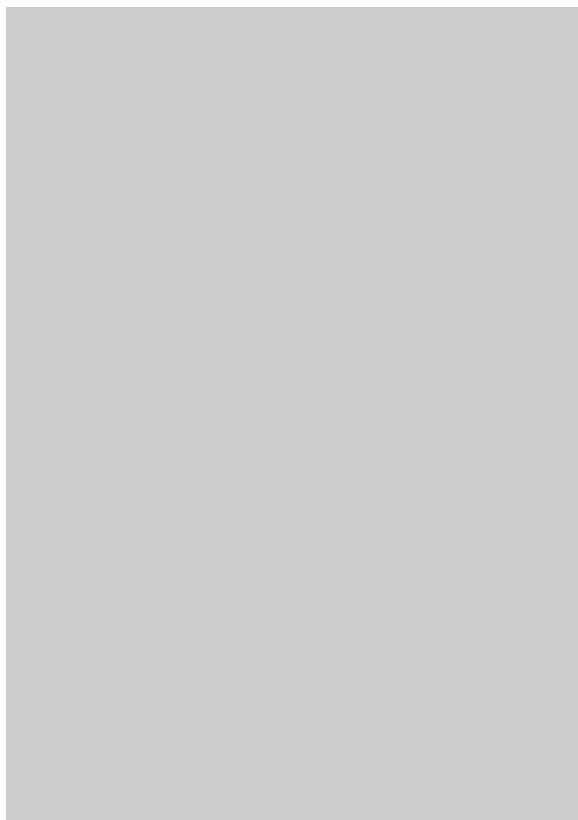
1992年3月20日（土・祝）と21日（日）に国立国際美術館で実施する第一〇回中之島映像劇場では、「松村浩行レトロスペクティブ」を開催する。かつて松村は、映画美学校「イクショニ・コース」で制作した初監督作品『よろこび』（1999年）や「ブレビトの戯曲」から発想を得た『YESMAN / NOMAN / MORE YESMAN』（2001年）を発表、国内外の映画祭でも注目を集めめた。この寡作な映画作家による一つの到達点が、ロシアとの境にある北海道根室の戦争遺跡を舞台にした『TOCHKA』だった。海岸沿いの土地に埋もれるように点在するその分厚いコンクリート製の構造物は、太平洋戦争末期にアメリカ軍の上陸に備えて建造される。結果的に根室は戦場とならず、放置され

たトーチカは、映画内でも「わざわざ廃墟をつくったようなものです」と評されるが、過去の戦争機械の残骸は観る者を惹きつける。思想家で都市計画家だったポール・ヴィリリオも、かつて大西洋岸にナチスが建築したトーチカ群を調査し、「からっぽの棺」や「信仰を欠いた寺院」などと呼びながら、憑かれたように写真を撮影していた（註一）。『TOCHKA』でも、まさに内部に空虚を抱えたような遺跡に人物たちが引き寄せられるが、その映画の暗がりには秘められた「死の記憶」がある。

冒頭、一九三年にチャーレズ・リンドバーグが、北大西洋航路調査のため、飛行機で根室に到着した際の一枚の写真が映る。その挿入意図を映画は明示しないまま、導入部のシークエンスに移行し、荒涼とした草原を、赤い防寒具をまとった一人の女の歩く姿が捉えられる。彼女はいくつかのトーチカの内部に入り、薄暗いなかで銃眼＝開口部から外を眺め、その風景に一枚の写真を重ねてみる。移動しながら、同じ行為を女は繰り返し、旧型のカメラを構えもある。すると風景の奥から、重そうなトランクを抱えた男が、トーチカに向かってくる姿がみえる。外に出た女と男がぎこちなく挨拶を交わすことで、見知らぬ者同士とわかるが、断続的な会話からやがて一人がその場所を訪れた理由が明かされていく。

彼女の手にしたカメラは、死んだ知り合いから譲り受けたものらしい。知人の死後、写真機に遺されたフィルムを現像し、女はその撮影場所を探し求めるつち、最東端の国境の地にある戦争遺跡まで辿り着いた。そして、男の側からも同じ場所で幼少期に体験した痛ましい出来事が明かされる。子供たちの遊び場にされていたトーチカの中で、病弱だった父親が独りうずくまる姿を彼は目撃してしまう。驚いてすぐにその場を立ち去ったが、後日父親は同じ場所で、焼身自殺を遂げた。その記憶を彼は決して「にせず生きてきたが、どういうわけか、トーチカで出会った見知らぬ彼女はじめて語つてしまつたともいう。男は過去のエピソードを廃墟の入り口から語りかけ（彼は父親の死んだ場所に入れない）、女は狭い構造物の薄明りのなかに身を置き、聴く。この息を呑むしかない場面で、スクリーンに映ったトーチカ内部の暗さと劇場の暗闇が溶け合い、まさに闇が迫るようを感じられるのだが、それは画面外にある声や音が精緻に調整され、観客がオフの空間まで感覚を研ぎ澄ますよう促されるためもある。しかし、それだけではなく、暗闇に身を沈め、長方形に穿たれた銃眼から外の光に触れる状況は、そもそも映画館とそこに

第20回中之島映像劇場
「松村浩行レトロスペクティブ」ポスターイメージ



いる観客を置き換えた姿として映る。その薄明りしかない空間で、男のエピソードを聴いた女は、トーチカのなかで身体を炎と煙にまかれたような息苦しさを感じ、過去と現在、虚構と現実の境界が曖昧になる体験をする。銃座に積もった砂を、彼の父親が遺した灰ではないかとさえ思い込んでしまう。画面に映る女だけでなく、映画研究者の堀潤之が指摘するように、この場面ではわれわれ観客も、男の声によって廃墟が劫火に包まれる様を喚起させられ、震撼せざるにいられない（註一）。そして、結末部の男がトーチカで行う絶望的身振りを捉えたロングティックが到来する時、『TOCHKA』はその闇と地続きの映画館をも廃墟に、あるいは墓に変え、観客に擬似的な死を与える。

「」のような暗闇の体験を齎す映画の射程を、どのようにはかるべきだろうか。『叛軍No.4』（一九七二年）や『眠れ蜜』（一九七六年）などの特異なドキュメンタリー／フィクションを監督した岩佐寿弥は、『TOCHKA』のパンフレットに寄稿したテキストで、「第二次世界大戦に作られ、そのまま朽ちて放置されているトーチカをあの世とこの世の流通可能の場と見立て、そこで男と女が出会い、夫々が自らに背負っている闇の世界と向き合う」（註三）と本作を要約する。「影というものが失せ、すつかり白つちやけてしまったこの時代に、それをやってのけた」とも表現するように、岩佐は、かつて宗教空間があるは芸術が築いた死者との繋がりを失っている現代社会と、映画の廃墟を対置しているのだろう。

『TOCHKA』2008年

ただ、付言すべきは、『TOCHKA』が、人物たちが「自らに背負っている闇」のみならず、他者の記憶に至る「流通可能の場」を照らしている点である。トーチカで出会った見知らぬ男女は、それぞれ過去と死者にとり憑かれているが、隔てられた二人の記憶は、廃墟の闇のどこかで結節されているかのようなのだ。映画の終盤、女と男が別れた後のシーケンスを取り上げてみよう。暗くなつた草原を歩く女の姿を映しながら、彼女のオフの声で、幼少期の記憶が想起される。それは同じく陽が沈みかけ、帰宅するまでのうろ覚えの道の上で不安に駆られた体

験なのだが、彼女はもう一つの記憶として、その体験が長い時間を経て、夜道を永遠に彷徨つてゐる「死の記憶」へと変形されたと語る。「闇のなかで、家に帰り着かない私は、行き場のない死者なのだ。だから私は死の記憶がある」。寄る刃なさと懐かしさが同居したその記憶を反芻する内、しかし、不意に女は男がなぜ父親の死んだトーチカに戻ったのか、眞の目的を悟る。「死の記憶」を駆け抜けた先で、男の抱える闇、共有不可能なはずの他者の「死の記憶」に迷い込んだかのように。

さらに汲み取れば、この映画が創った闇は、登場人物の秘めたる記憶だけでなく、第二次世界大戦の灰塵にも通じているのかもしれない。冒頭に提示された写真、後にナチスに傾倒してしまうリンドバーグの姿は、アメリカと二〇世紀という歴史の夜に繋がる道標として読める（註四）。だが、次のように考えることもできるだろう。戦争遺跡のなかの薄明りに託して『TOCHKA』が示しているのは、観る者を上記のような想像に迷い込ませる映画館の闇こそ、他者の記憶に至る回廊として作用しうることではないか。外部の世界を遮蔽した空間で、スクリーンの光とそれを縁取る闇を駆け抜ける時間、われわれもまた誰かにとつての代え難い死者や歴史の中で沈黙させられた者の声と遭遇している。その「死の記憶」を身体に絡ませたまま、観客は映画館を出て、街を彷徨うことさえあるではないか。

照明が点いた後、劇場を去る準備をしている時、ふと座席の周囲を見回す。すると先程まで同じ映画を観ていた見知らぬ人の貌に、誰かの死の記憶が貼り付いているのを感じてしまふ時がある（確かめようはない。それは灰ではなく、砂なのかもしれないが）。個人的体験を添えるが、岡山の図書館に併設された小さなシアターで、東京・池袋の映画館で、あるいは大阪の路上で接した、『TOCHKA』の闇を覗き込んだ人間の表情、眼差しを、筆者は想起できる。そして、オフ・スクリーンで出逢つた貌を回顧しているいま、他者の記憶に迷い込み、死者のように彷徨つてゐるのではないか、そう感じてしまふ。

（たなか　しづくい　当館客員研究員）

註一 Paul Virilio, *Bunker Archaeology*; translated by George Collins (New York: Princeton Architectural Press, 1994), 12.

註二 堀潤之「絶望的な反復の記録——松村浩行『TOCHKA』論」「中央詩論」六、巻四郎（講談社）七〇九頁、一二〇頁。岩佐寿弥「戦争遺跡が描く」『TOCHKA』パンフレット「TOCHKA UNION」一〇九年、「二〇〇九年」一三〇頁。映画については、既に連載で紹介した。下記を参照。「閉鎖的映画——中之島映像劇場について」（『国立国際美術館』二〇一一年六月号、六一七頁）。

註三 ただし、当然とはいえないが、映画の闇からあらゆる記憶が喚起されるわけではない。かつて批評家の鎌田哲哉は、『TOCHKA』が「根室」という固有名と「国境の物語」としての性質をもちらながら、「八世紀末のアイヌ民族が独立が蜂起した、クナシリ・メナシ戦争の当地の記憶の志切に加担していないだろか」という疑義を示した。鎌田哲哉×松村浩行「TOCHKA TALK」（2009.11.8. @EUROSPACE）http://jiminin2011.movie.coocan.jp/kamada_tochka.pdf（最終アクセス：二〇二一年一月三〇日）



米田知子
(1965)
《藤田嗣治の眼鏡—
日本出国を助けたシャーマンGHQ民政官に送った電報を見る》
2015年
ゼラチンシルバープリント
75.0x75.0cm
copyright the artist courtesy ShugoArts

「見えるものと見えないもののかいだ」／原題「Between Visible and Invisible」シリーズは、表面上のイメージ(visible)がそこに浮かび上がつてくる歴史上の事実、また登場人物についての認識など、表面下のイメージ(invisible)と相関し、さらに新しいイメージを創りだすことを試みている。(中略)眼鏡は「見る=知覚」を導くためのひとつの提喻である。

米田知子(註1)

米田知子は、兵庫県明石市出身でイリノイ大学シカゴ校芸術部写真学科卒業後、ロイヤル・カレッジ・オブ・アート(ロンドン)修士課程を修了、現在はロンドンを拠点に活躍しており、「歴史」や「記憶」をテーマにした作品で知られる。

米田は制作過程において入念なりサーチを行つ。そしてその成果である写真に添えられたタイトルは私たちに被写体への多大な示唆を与える。本作タイトルからも、丸眼鏡は藤田嗣治の持ち物であり、眼鏡の中に写るのは藤田がフランク・E・シャーマンに送った電報だと解る。第二次世界大戦中に従軍画家として戦争画を描いた藤田が、戦後「戦争協力者」として批判され、再度フランスに渡つたことはよく知られているが、渡仏のために協力したのはGHQや民政官を務めていたシャーマンである。米田は、本作を北海道伊達市にあるシャーマン・コレクションで

始めた「Between Visible and Invisible (見えるものと見えないもののかいだ)」シリーズの一点。同シリーズはフロイト、ル・コルビュジエ、マーラーといった「20世紀を代表する歴史に大きく翻弄された著名知識人を選び、彼らが実際に使用していた眼鏡や文献を通じて、当時の歴史背景や生活の一部を垣間見、そこで葛藤する彼らの精神を表現することを試みて」(註1)い

る。丸眼鏡と電報以外に何が写し出されているのか?「見え得るものと見えないもののかいだ」にあるのは何か?

米田は制作過程において入念なりサーチを行つ。そしてその成果である写真に添えられたタイトルは私たちに被写体への多大な示唆を与える。本作タイトルからも、丸眼鏡は藤田嗣治の持ち物であり、眼鏡の中に写るのは藤田がフランク・E・シャーマンに送った電報だと解る。第二次世界大戦中に従軍画家として戦争画を描いた藤田

が、戦後「戦争協力者」として批判され、再度フランスに渡つたことはよく知られているが、渡仏のために協力したのはGHQや民政官を務めていたシャーマンである。米田は、本作を北海道伊達市にあるシャーマン・コレクションで

撮影した。(註1)

被写体として「見えているもの」は丸眼鏡と電報。藤田と聞いて私たちが思い出すのは、おかげ頭と丸眼鏡の姿であり、滑らかなマチエールを備えた絵画での成功や、一方で戦後の日本で経験した悲哀という「見えないもの」である藤田にまつわる歴史、記憶が表面化のイメージとして相関する。藤田本人は不在であっても、画面中央の眼鏡が彼のことを「写す」には十分な役割を果たし、またフランスに到着した藤田が送った電報の「HAPPY」ひこう文字から、その時の藤田の心境、シャーマンに対する感謝の念を読み取ることができる。こうして米田は「見えない」歴史、記憶を「新しいイメージ」として写真中に写し出すのだ。

(植松 由佳 当館主任研究員)

註1 米田知子『米田知子—終わりは始まり』(カタログ) 原美術館、二〇〇八年九月一一日九七頁

註2 米田知子(前掲同書)

註3 フランク・シャーマンと藤田嗣治については、『フランク・シャーマンと戦後の日本人画家・文化人たち』(カタログ) 日黒区美術館、一九九四年)『履歴なき時代の顔写真フランク・E・シャーマンが捉えた戦後日本の芸術家たち』(フランク・E・シャーマン著、製作・発売: 美術図書三好企画、発行: アートテック株式会社、一九九三年一月三一日)に詳しい。

本作は米田が一九九八年に制作を開
米田知子(註1)