

# 終わりのない応答のダイナミズム

## ヴェネチア・ビエンナーレ以後、「色は憶えている」までをめぐる 対話のアーカイブ

The Dynamism of the Endless Response

The Dialogue Archive on "Colors Remember" Since the Venice Biennale

岡部昌生

紙の鏡となった大部な『50年の歩みを読む』『創造の道』の二分冊がもつ手応えと映しだされたものは、時の徴とここに綴られたじつに多くの群像だけではなかった。

札幌大谷学園開校100周年記念事業として史誌が刊行され、短期大学部開学50周年記念誌編集室によって編まれ、編集委員とアートディレクションを担った。ここに登場する6,500人を超える群像から、大学の像と時代の相が浮かび、豊穡な「紙鏡のことは」の集成は、過去だけではなく未来をも映す鏡に「おおたに」をみた。

分冊『創造の道』<sup>01</sup>は、「芸術 教育 大谷の願い」をシンポジウムで提示し、記念の公開講座の講義録は「創造力は時代を超えられるか」と問い、「戦後史の分水嶺、3.11 状況下、15人の表現者が全力を傾け問う」ことで、『人生と芸術』<sup>02</sup>のすぐれたテキストとなった。

この中のわたしの7つの対話は、主題に「芸術と教育」をかかえながら、時代や社会、歴史や文化にまで広がる関心を映し、多様な展開となったのは多彩な才能との応答だった。とりわけ東日本大震災以後であっただけに、どの対話もそこに触れないものはなかった。私の美術が一つの大きな主題に収斂していくのは、やはり第52回ヴェネチア・ビエンナーレ日本館代表となる2007年以降の求心性と拡大性の幅の広がりであり、これをもたらししたのは多くの視点を放つ問いと対話であった。

この10年、多くの場と時間をともにした港千尋(ヴェネチア・ビエンナーレ日本館コミッショナー、写真家、多摩美術大学教授)<sup>03</sup>さんとは、ユニットとしての芸術の活動も含めて多くの応答があり記述された。『創造の道』の第6回「越境の方法——震災・原発事故以後、表現のいま」の最終章には、このように語られ記述される。

岡部昌生：線引きされた世界の内側と外側をどのようにつなげていくのか、あるいは、どのように超えていくのか。何かを失いながら何かを獲得していく。越境したり、横断したりする行為の中で、新しい価値を生み出すのだろうと思います。それが人間がものをつくりつづけてきた大きな要因だったと思うのです。

港千尋：飯館村の線量の高い場所に立ったとき、困ったなと思ったのです。そのまま写真を撮ったら美しい田園風景です。そして、何の解説もなしにその写真を見せれば、やはり美しい田園風景ということになってしまう。それを僕がどう受け止めるのか、それをどう受け渡すのか、言葉を換えれば岡部さんがいったように、どのように越境できるのかということです。この問題に関しては、これから長い戦いになります。アートだけでなく、日々の生活にも問われてくる問題だと感じています。(『創造の道』「越境の方法——震災・原発事故以後、表現のいま」  
港千尋×岡部昌生、2012年3月 札幌大谷大学)

問いの応答が「長い戦い」となることと「アートだけでなく、日々の生活にも問われてくる問題」と、私もそうとらえたい。2012年、炎暑の列島を縦断するように展開した港さんと共同で組み立てた展覧会「色は憶えている」の対話を軸にしながら、「応答のダイナミズム」を芸術の在り方を問うひとつの試みとしてみたい。

### 岡部昌生×港千尋トーク《人生と芸術》その後

2011年6月26日(日)

STUDIO 1942 トペニ(イタヤカエデ)の樹下での対話

#### 応答するダイナミズム

M：港千尋 2002(平成14)年春だったと思いますが、東京恵比寿にある日仏会館での国際シンポジウム。

O：岡部昌生 「9.11」を受けた「集中討議：戦争とメディア」(3/25-3/27)に関するシンポジウムですね。アートと記憶「岡部昌生展 Frottage Aerogramme Project "N'OUBLIEZ PAS" Paris, Kwangju, Hiroshima 1996-2002」<sup>04</sup>が企画されました。企画したスイリさゆりさんは、札幌大谷短

大美術科の卒業生。シンポジウムの企画者ピエール・スイリ(日仏会館長・歴史学者)夫人であり、展覧会だけではなく港さんとのラウンドテーブル「記憶のフロッターージュ」のダイアログも企画開催しました。

M：そうでした。1階のエントランスでは「The Dark Face of the Light」という展示。鉄の表紙のついたフロッターージュ作品がずらっと並んでいました。



「創造の道」  
札幌大谷大学編  
共同文化社  
2012

01 シンポジウム「ここに ひるがえるわたし」と「復活(人生と芸術)」を教育の現場とする奥深いところから引きあげた言葉の森は、50年という歴史をふりかえり、さらに未来を見ずえるという意味をこめて、「創造の道」(港千尋)と名づけられた。  
15人の表現者が問う「人生と芸術」であり、「時代の今」を照射する記録である。(『創造の道』あとがきにかえて岡部昌生)

02 かつて短期大学部で25年にわたり開講されていた(1976-2001)総合科目。哲学、宗教、芸術、教育、大脳生理など専門の異なる分野から講義して学生と対話する。ジャンルを横断越境するユニークな講座。記念事業の特別公開講座として「復活(人生と芸術)」が市民と学生に開かれ、その講義録を収録した『創造の道』が共同文化社から刊行された(2012)。



港千尋「福島シリーズ 放射能汚染で無人となった飯館村」和紙+インク  
ジェット  
2011

03 1960年神奈川生まれ。早稲田大学政治経済学部卒業。  
2007年第52回ヴェネチア・ビエンナーレ日本館コミッショナー。2012年には台北ビエンナーレの共同キュレーションを務めるなど、写真、美術、現代思想を横断し幅広く活動。  
著書に「記憶」(講談社)、「文字の母たち」(インスクリプト)、「書物の変」(せりか書房)、「芸術回帰論」(平凡社)、「掌の織文」(羽鳥書店)、「ヴォイドへの旅」(青土社)など多数。  
多摩美術大学教授。

04 「戦争の記憶をテーマとした作品を一貫して制作してきたことが併催の企画意図だった。この国際シンポジウムとは別に、展覧会のオープニング企画として港千尋とのダイアログ「記憶のフロッターージュ」と「国際シンポジウム「戦争とメディア」による100の手紙」が開催された。



「集中討議：戦争とメディア」  
日仏会館 東京  
2012

05 広島宇品港(現広島港)につながる軍用鉄道宇品線の最終駅。大本營が広島に移った1894年に敷設され、日清戦争開戦以降アジア侵略の重要な起点となり第二次世界大戦終決までここから600万人が出兵していったと言われる。結果、1945年原爆投下をよびこみ、初の核の惨劇となった。旧宇品駅プラットホーム遺構は、加害と被害の境界線を象徴する石の軸線ともいえた。2004年5月、高速道路建設により撤収消滅。



「広島旧宇品駅プラットホーム遺構」  
広島  
2003  
©岡部昌生

06 第52回ヴェネチア・ビエンナーレ日本館代表。2006年、指名コンペ方式で国内選考。広島宇品駅プラットホーム遺構の被爆石を擦りとった1,500点の作品、映像、被爆石、エアログラムのファイル「N'OUBLIEZ PAS」で構成。現地でフロッタージュのワークショップを多く展開した。「わたしたちの過去に、未来はあるのか」は、人間の過去が未来に受けつけられる可能性と条件を美術の側から問う試みだった。同名の作品カタログが港千尋編によって編まれ、東京大学出版会から刊行された。

07 1967年広島生まれ。スタジオ・マラバルテ主宰。ピクトル・エリセに学び、アレクサンドル・ソクーロスに師事する。三好徹との「母モニカ」は、ロッテルダム国際映画祭で絶賛された。岡部昌生が被爆樹をフロッタージュする「エビオニウム」(2010)、3.11の津波被害の三陸海岸の土を使ったドローイングの制作過程を追ったアートドキュメンタリー「微はいたる所に」(2011)など。

O：広島、旧宇品駅遺構の作品。額装するのではなく、ファイルに綴じて見せていました。それからエアログラム(航空書簡)に載せたフロッタージュ。

M：エアログラムもファイルになっていましたね。

O：100冊ほどありましたか。小さなスペースでも展示ができるようなかたちでしたから、突然のオファーにも迅速に対応できました。

### めくっても、めくっても黒い痕跡が現われる

M：最初に見たファイルの印象がすごく強く残っているんです。重い表紙を開けると、めくっても、めくっても黒い痕跡が現われる。次のファイルにいくとまた同じ痕跡が現われる。その繰り返しの痕跡のふたつが非常に強い印象を残しました。その後のラウンドテーブルで「鉛」についてお話されたのが印象に残っています。

鉛筆というも黒鉛、つまり鉛です。ヒロシマとつなげて考えると、放射能を閉じこめる容器、放射能から防御する意味での鉛でもある。その鉛の物質性が紙の上に痕跡として残っている、そんな話をうかがいました。

O：あのフロッタージュ作品が、被爆した宇品駅のプラットホーム<sup>05</sup>で擦られたことが印象強い。ところで港さんは、宇品駅のプラットホームが建設された年と「レントゲン」が発明された年が同じと話されました。

M：1894(明治27)年が宇品駅建設の年、レントゲンがエックス線を発見したのが1895年。宇品駅は1894年からの工事ですが本格的に使えるようになるのはレントゲン発明と同じ年だったと、その時話しましたね。

O：そうです。印象深かったですね。いま考えてみると、宇品のプラットホームとヴェネチア・ビエンナーレ(1895年創設)がこの時すでに符号していたんじゃないでしょうか。

M：この時にはまだヴェネチアのことなんか、ふたりとも考えていなかった。

O：全くなかった。

M：それから4年後の2006年。国際交流基金から「日本館の企画コンペに参加してください」と要請を受けた<sup>06</sup>とき、最初に頭に浮かんだのが岡部さんだったんです。わたしのような写真家に、国際展のキュレーションが来るのは、普通はないことです。コンペでは、写真や映像で出してくることは必ずあるだろう思ったものですから、その逆をいこうと考えたんです。

O：リストのなかに私の名前を見た人はびっくりしたんだろうと思うのです。

M：恐らくほとんどの人が想像しなかっただろうと思います。そして、かなり議論にもなったんだろうと思います。それでも、最終選考に残り、そして選ばれた。その前に岡部さんには東京に来ていただいて一緒に、

O：プランを練りましたね。

M：岡部さんと組むのなら、明快なコンセプトができる。そう期待しました。

O：そうですか。

M：少し自信があったんです。ヴェネチア・ビエンナーレが1895年に始まっている。作品に含まれている年号と符号するんです。

O：フロッタージュ手法そのものは新しいものではなく、とても原初的な行為です。シンプルで解りやすい。説得力が強みのひとつとっていたし自分がモノとコトに向き合うとき迷わず表現できる、と思いました。

1996年から宇品のプラットホーム遺構でやってきました。やり続けながら少しずつ場所のこと、被爆のことなど広がり深みをもちはじめ、多くの人のサポートを受けながら主題を共有していきました。ヴェネチアへの参加要請があったとき、驚きはしましたが迷わず展開できると思いました。

### 記憶の生成論

進行：宮岡秀行<sup>07</sup> 岡部さんのフロッタージュの話が出ましたが、何かを構築していく創造ではない。創造しない部分はかなりあると思うんですが、写真家の港さんがみても自然に入ってきたものなんですか。

M：その時のラウンドテーブルで、岡部さんのフロッタージュについて聞いたんです。もちろんエルンストのようなフロッタージュ作家もいますから、知ってはいたんですが、それとは全然違うものですし、石の表面のゴツゴツしたものが浮き上がってくる。はじめて見たときに、写真の現象に似ているなと思ったんですよ。

O：そうですね。

M：暗室に入って焼増をする。真っ白い印画紙を現像液に浸すと、ゆっくりとじわじわと像が浮かび上がってくる。この浮かび上がらせる作業を人の手でやっている気がしたんですね。「これは現象なんじゃないですか」と言ったように思うのですが、そんなことを感じました。印画紙の中に潜像が現われるんですね。そのおもしろさです。

O：紙の直下にあるものが紙を突き抜けて上がってくる。現象とは少し違うのですが、モノのかたちが紙を突き抜け浮上してくる。その紙の存在が都市を覆う皮膜のようで、浮上するのは都市のかたち、断片であったりする。それは「都市の皮膚を剥がす」作業ににて、意識的にやりつけていました。

M：都市は一個の版であると。

O：そうです。1979年、パリのイヴリ・シュルセヌに滞在制作していたとき、変哲もない日常の街区の路上に、都市の歴史が抱えこまれ潜んでいるのだなと思ったとき「都市は巨大な版である」<sup>08</sup>という思いが湧いてきました。自分の中にある表現の他者性<sup>09</sup>といいますが、都市であったり、樹木であったり、被爆石であったり、自身で創らないものを取りだす、その表現法。それが創造の問題とどのようにかかわるのかという美術の問題もきつとあると思いました。

M：『記憶「創造」と「想起」の力』<sup>10</sup>を書いたのが95年でした。そこでは創造と深くかかわりのある記憶の問題を扱わなければ

ならなくなった。そこには二つ違う考え方があります。一つは、一般的に言われる「記憶」、例えば記念碑がよい例だと思いますが、確かにそこで起きた事件をこぼに於いて、それを記念板として建物につける。パリという街はほとんど街全体が記念碑でできている。それが記憶の一般的な考え方だと思ふのです。それに対して「別のかたちの記憶があるんじゃないか」というのが僕の本なんです。「生成としての記憶」ですね。記憶は固定した記念碑だけではなくて、そこから立ち上がる、人間がつくる営みとしての記憶があり、その記憶は常に変わり得るもので、一つの記憶でも、記憶のされ方によって100通り、いや、1万通りの記憶があり得る。

こうして見ていくと、例えばジャコメッティの作品などは、幼少期の記憶や夢の記憶が幾通りにも生成され、そのたびごとに違う形をとって現われています。記憶は現在において立ち現われるもので、過去の痕跡だけではないということです。岡部さんのフロッターージュは、そうした意味で「記憶の生成論」ではないかと思いました。確かに被爆した石は動きません。石の表面も同じですが、そこから取り出される形は、やるごとに違っています。

**O:** そうですね。経過した時間の現在が過去の固定した時間を引っ張り出してくる。とりだす時間の深さ、長さが絶えず変わってくるという感じがします。

**M:** その時の体調にもよると思いますし、そのとき何を考えていたかにも影響を受けると思ふのです。そうした意味で、「常に構築される現在こそが記憶である」というのが本のテーマでした。あの本、書いてから5、6年経っていましたが、そこに偶然岡部さんの作品が現われた感じですよ。

**O:** 恵比寿の日仏会館で最初にお会いして貰った本が「記憶」の本でした。メモが挟まっていた。

**M:** ああ、そうですか。手元にあったのを持ってきたんですね。

**O:** 「記憶」を意識してフロッターージュをやってきたわけではありませんが、港さんの記憶の取り上げ方の多様な目線にはとても驚かされました。

## 25年も広島という都市にかかわる

**進行:** 例えば広島であれば被爆石や被爆樹、いろいろな記憶の徴があると思うのですが、僕だったら、ほとんど見過ごしてしまう。ここが被爆の傷だと思ってみたら、全然違うものだったのかもしれない。そうした絶えず見誤っていく可能性が徴にはある。傷跡を擦っていくときに、このあたりをどのように意識されていますか。

**O:** すでにたくさん見間違えているかもしれない。けれども、何か、モノに近寄っていくとき、自分の力か、あるいはモノがもっているその力か、あるいはそこに存在する磁場のようなもの、そうしたものに引き寄せられてしまう直感みたいなもの、いつもあり、何か取りだせそうな感じ、それこそ想像力、予感みたいなもの、それが多分にあります。

そうしたものに導かれて、何度も何度もそこに触りにいく。

そうすると、少しづつ不確かなものが少しづつ確かなものとして取りだすことができる。この「何か」の積み重ねがあつてはじめて、その記憶を取りだしたといわれると思います。はじめに「確かさ」があつてのことではなく、ただ何かに引かれていく力を確認する、その気持ちはつよくありましたから、それを積み重ねていくことだったかもしれません。

**進行:** その「不確かさ」ですが、岡部さんの場合は「不確かさ」が重要な要素のような気がしますね。

画家であれ、彫刻家であれ、作品を創るときにはまず下絵を描きますし、小さなモデルをつくってそれを大きくすることもよくあると思ふのです。その場合は、ある程度完成形を思い描いて材料を選び、そして作りあげることになります。確からしさを求めて作り上げていると思ふのですが、岡部さんの場合は、プロセスとしては逆で、最初に何か完成形が思い描かれているわけではない。むしろその不確かさがエネルギーになっている。

**O:** ただ近づいていく。その時間、距離、その中に自分の身体を動かしていく。広島のとときも、10年以上かけて、少しずつ近づいていく。自身の中のかすかな記憶に近いもの、記憶といえるものかどうか、こびりついているものを引き寄せながらヒロシマとつながるものを見だしていく、そうした作業でした。結局、25年も広島という都市にかかわることになりましたが、そういったアプローチと態度を大事にしてきました。

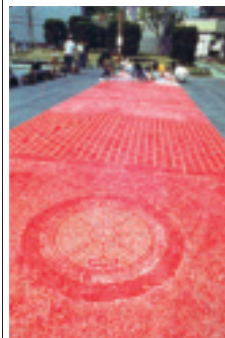
そうした態度と近接の仕方を獲得すると、いろいろなものに接近できる。はじめに、広島を路上を擦り取っていました、建造物になり、記憶の銘板になり、宇品のプラットホームの遺構となり、被爆樹になって、市民との共同制作が重なる。その態度にブレがなかったから、接近には迷わなかった。「不確かな部分」を抱えていたゆえに、逆に迷わずいけた。その時間がすごく重要だったし「蓄積する」「堆積する」ことも重要でした。**進行:** それを、写真とキャプションの関係に置き換えると、どうなるのでしょうか。キャプションによって写真には浮かび上がるものが多いと思ふのですが、限定されるものもある。

**M:** 写真は、そうした意味では、間違いの連続の可能性もあります。ファインダーで切り取られたものの外にあったものが捨象されるわけですよ。ファインダーだけではなく、レンズの選択によっても距離を圧縮したり、逆に引き伸ばすことも可能です。光、速度、すべてを含めると、写真というのは「どれが正しい認識か」ということを解体してしまう装置でもあったわけです。ですから、初期の映像がサーカス小屋で上映されたことがあるように、正しい認識と思つてる、あるいは常識と思つていくことを解体してしまうのが写真や映画の力だと思ふのですね。

その力が社会的に使われるようになると、その正しさを盲信するようになっていく。見えているように写るように技術を改良してきた歴史がありますね。もしかすると別の開発の方向もあったかもしれない。見えているように写らない。でもそうではなくて、自然に画像が定着されるよう、努力してきたわけで



「ヒロシマ——8月の路上」  
広島比治山本町  
広島  
1988  
©岡部昌生



「ミュージアムシティ天神」  
福岡  
1990  
©岡部昌生

**O8** 「触覚によってしかわたしたちの前に姿を現わさない都市が、そこにある。巨大な版とは、巨大な潜在態ということになるだろう。都市はその総体をもって、版として存在している。すべての細部にいたるまで、版としての価値をもっている。都市はそのあらゆる部分が等しく価値をもつという、美術家のラディカルな意志を読み取れる」(港千尋編「岡部昌生——わたしたちの過去に、未来はあるのか」東京大学出版会 2007)

**O9** 「フロッターージュによってあぶりだされたイメージとは、もともと非情なものである。それはもろもろの作家の思ひとは別物で、そこからワン・アクションおいてふととりだされている。あるいはいつそ他者と呼びかえることができるかもしれない。他者であるだけにインパクトが強い。エルンスト以来、他者としてのイメージを起点にさらに新たなイメージを広げるやり方が可能となった」(高見聖志郎「岡部昌生展——(他者)の手応え」版画館No.17、川倉書房 1987)



「広島旧宇品駅プラットホーム遺構」  
広島  
2004  
©吉岡小百合

**10** 記憶とは、刻印の「集積」ではなく、「生成」しつづけるダイナミックなシステムである。回想、追憶、想起がもつおどろくべき創造力に光をあて、アートの現場、歴史認識、言語状況を横断しながら、終わりのなき構築としての「記憶」を透視する。(港千尋「記憶」講談社 1996)



港千尋  
「福島シロセ津波で切断された道路」  
和紙+インクジェット  
2011



「タスマニアのヒロシマ 未来のアーカイブ」  
MONA ホバート  
2011  
©港千尋



「MONAのエントランス 切通しの崖」  
MONA ホバート  
2011  
©港千尋

11 オーストラリア、タスマニアのホバートに開館した地底の巨大なMONA(Museum of New and Old Art)は古代の美術と現代美術を同列に収集、展示するという新鮮さとユニークな美術館。  
記憶の、アーカイブという概念を重視し、そのコンセプトをクリスチャン・ホルタンスキー、アンゼルム・キーファーと港千尋とのユニットとしてヴェネチア・ビエンナーレの展示作品の三つが支えている。美術館による設置した被爆石のフロッタージュも作家の作品と同様にファイリングされ、インスタレーションとワークショップがパーマネットコレクションとなった。

12 2004年5月、100年の時間を抱えて解体、撤収、消滅した。ここで9年間、ほぼ5,000点の「ウジナのかたち」が紙の上に残された。  
問いのかたちの消滅は問いの喪失でもあり、その喪失から新たに「AFTER UJINA」が生まれた。  
宇品の遺構のあった場の土、石の隙間や周辺に咲いた草花、消滅以降の広島、日本の、世界の日常を綴る「中国新聞」による三連画のなかに「土の記憶」が挿入された。

す。レンズの改良もありますし、いろいろあります。

そうすると、そこに慣れた人間は写真を見ると、写真のように見えていたんだと逆に思います。しかし、その逆の推論は必ずしも正しくない。あたかもそこにあったかのように撮ることはできますし、とくにコンピュータで操作できるようになるとそれが一般化します。

O：よく絵のような風景という言い方をしますね。

M：そうですね。リアリズムの歴史なんでしょうけれども、リアリズムも国によって違います。例えば、バリ島のリアリズムとドイツのリアリズムでは大きく違う。どちらが正しいわけではない。バリ島の風景を見ると、こちらの方が「絵のように見える現実だな」と確かに思う。あの極端に圧縮された風景を見ると、そういった意味では、われわれがやっている写真や映像は、広い人間の認識のほんの一部です。

### 記憶の痕跡

O：今年、タスマニアに行って<sup>11</sup>、帰りにシドニーに寄り、国立現代美術館でアボリジニの展覧会「Bardayal 'Lofty' Nad-jamerrek AO」, 一人のアボリジニアーティストの軌跡、その表現の痕跡、世界を見ました。あれを見て、自分たちにとってのリアリティとはなんなのか、認識をあらためてしまいました。

M：とてもよい展覧会でしたね。同じ大きさの作品がならんでいる部屋がありましたが、そこに描かれているのは大体同じような渦巻きと同じようなドットが描かれてました。色もかわりません。知らない人が見ると、同じ文様がならんと思うでしょう。題名を見ると「ハチ」とありました。

その隣が、「人間のキャンプ」、その隣が「蛇」と「水」、そんなふうになってたと思うのですね。画像はどう見ても同じなんですけど、キャプションがそれぞれ違うんですね。

これは写真では考えられない。「蛇」だったら蛇が写っていないとらないし、「アリ」だったらアリが写ってる。そう考えたときに、この絵画を描いた人の認識の深さみたいなものを突きつけられました。

O：その認識というのは、たとえば、何代も前の人たちが描いた崩れかけた岩を修復しながら継承していく、そうした絵画の仕方の認識ですね。そこから習得した「伝わることの正当」というか、伝えられるべきことを受け継いでいる、そうしたリアリズムがあると思いましたね。

M：2万年前の岩絵を映しているとも言えると思うのですよ。

O：そうですね。

M：「生成」ということばを使いましたが、自分でパターンなり、描き方をつくっているわけではなく、岩絵を修復するかたちで、崩れた壁を直すとか、剥がれてしまった絵の具の上から同じ白い絵の具で描く、ということをおこなっている。つまり「写し」なんですよ。2万年前のものを現代に写しながら、写し変えている。

O：そうですね。たしかに不思議な認識、伝え方がありました。

M：認識の深さと言ったのは、時間的な深さです。

O：ええ。

M：1人、2人、1世代、2世代ではない。何百世代にもわたる「写し」と「語り」ですよ。絵の前で「語り」が行なわれている。そうした映像もありましたが、こうしたことを通してできたりアリズムですね。

進行：それも一種の「記憶痕跡」ですか。

M：だと思います。生成意味では「記憶の痕跡」であると思えますし、誰かの痕跡ではなく、全体の痕跡です。

O：あるいは世界をどう記述していくのか、そのやりかたの一つが岩に描かれた文様だったり、動物だったりする。崩れたものを修復する、それこそトレースすることによって自分のなかに取り込んでいく、何かが伝わっていくという伝えられ方、受け取り方があると思いました。

進行：ビデオ映像やテレビ映像もいわゆる「写し」ですが、福島原発の事故を見ても、100%信じられないと思うことのほうが多いんです。この違いはなんですか。アボリジニが培ってきた「記憶痕跡」と、いま、リアルタイムで出されている現代の日本的リアリズム、その違いを、お二人はどう考えているんですか。

M：タスマニアもそうでしたけれど、オーストラリアに行くと自然の大きさに圧倒されますよね。海も山も圧倒的に人間よりも大きく、そのなかにぼつんと人間がいる。あの岩絵にしても……大きな岩の岩陰みたいなところに描かれてました……自分の知らない時代からそこにある。そう考えるとアボリジニの場合は、イメージのほうが人間を見つめている気がしたんですね。

アートの世界や映像の世界にいますと、自分で見て、自分でつくる、自分で手を動かすことで、自分を中心に世界をみているように思いますが、アボリジニのあの世界を見ると、イメージの世界のほうが人間を見守っていると思えてくる。時間的にも、空間的にもはるかに。

O：そうですね。

M：人のサイズをはるかに超えるものがじーっと見てる、そうした感じがしています。それは現代都市に生きている僕らのカメラなり、テレビなりメディアなり、僕らが「見てる」と思っている関係とは逆の関係にあるんじゃないかと少し感じました。

### 問いのかたちを問いつづける

進行：岡部さん、そのことと最近始められた土の作業とはどのように関わっているのでしょうか。

O：土の仕事は、宇品駅プラットホームの遺構が消滅したことによる自身のなかの喪失感がまず発端にあります。日本の近代化を駆けた時間を保持してきた遺構が高速道路建設という都市の再生のきらびやかさの陰であっさり消滅されていく。モノの消滅は、わたしの問いのかたちの喪失であり、そのショックは非常に大きかった。何もなくなったその跡地に立ち、なおも問いのかたちを問いつづける。100年の時間を保持していたモノに置き換えられるもの、それはなんだろうかと考えていました。ひとつには、そこに生育していた足元の草花であり、それを育んだ大地、土でした<sup>12</sup>。失った、その再生を表象する気持ち

ですね。

土を介しながら、場所と時間と人をつなげるヒロシマの記憶を、そして諏訪の「諏訪をめぐり、縄文にふれる」という茅野市美術館のプロジェクト(2010-11)<sup>13</sup>につながっていくのですね。縄文の土を手にとって、その感触を指先に獲得する。5000~6000年の時間の長さの感触の驚き。この土は、「どの辺りにあったのですか」と聞くと「土が1cmになるには100年かかる」と。そのなかに溜めこまれた時間を思いました。「50cm掘り下げると5000年の地層に届くのだろうか」と、素朴な発想で諏訪の平の10カ所の土を採取してもらい、水に溶き紙の上に流すということをやってみました。縄文の土器や土偶とも違う土の素性が立ち現われてくる、人のつくった造形とも異なる、あらゆるモノが土と化す、時間の長さが色や粗さや流れるさまが風景のように見えてくる。河が氾濫し、土砂が動く、渓谷を刻み滑っていく原風景のような。そのとき、土のなかにさまざまに想像力を喚起する時間の力のあることに気づきはじめたのですね。

M: フロッタージュと違うのは、土のもつ物質としての何か、それまでやってこられた鉛筆とは全然違うものを感じますよね。

O: はい、違います。

M: オーストラリアに土の作品を送る時に、苦労したところなんです。土は生きています。比喩でも何でもなく、土は生きており、植物もその一部で、これから芽を出す可能性があるんですよね。検疫の厳しい国だったので、最後の最後まで石と違う扱いを求められました。検疫に安全を証明する何重ものガードが必要でした。これ、土の生命力といってよいと思うのですが、日本にいと忘れてしまいますね。実際、諏訪での展覧会では、縄文の土をガラスケースに入れました。最終日だったと思いますが……

O: 芽が出てきた。インスタレーションのなかに自然に出てきた種があったんでしょね。本当にびっくりしました。

M: 美術家にとっては、びっくりするような出来事でしたが、それくらい土には未来に向けての潜在力を持っている。「潜勢力」と言ったほうがいいかもしれません。土は潜勢力そのもので、それがああいふ形で現われたのが、今回の作品の新しいところじゃないでしょうか。

O: そうですね。

M: 「アフターウジナ AFTER UJINA」(2004)のときにはまだ手の痕跡のほうが強く残っていたと思うのですが、今回は紙を揺らして、土の勢いに任せた。

O: フロッタージュも「アフターウジナ」の手の痕跡を土で残すことも、みんな画面の中に入り込んでいる自分でしたが、最近のこの仕事には画面の外にいて自分の「痕跡」を残すことができ、選ばれ紙に載せられ流された土の時間もそこにとどめることができる。そうしたやり方が少しずつ肉体化できるようになったと思っています。

進行: 土こそ見間違えるような要素でもあると思います。宇品

の土を「みなさんへ」と言ったとき、宇品ならどこでもいいのよみたいな感じでしたが、「福島で採られた土」とか「ペイルートで採られた土」と名づけられないと、ほとんど区別がつかない恐れがあると思います。

M: 1990年に「赤道プロジェクト」という企画をやったことあるんです。これは赤道上の土地を撮るプロジェクトで、アフリカ、南米、インドネシアに行きました。

南米だったと思うのですが、道ともいえないような道をタクシーに乗せられて行き、赤道の町というところを1週間くらいかけて撮った憶えあるんです。次の国に行くときに、あらためて見ると撮った場所がかなり赤道からずれてるんです。30kmくらいずれていた。運転手が間違えたのか。向こうの人にとっては赤道がどこにあるかが関係ないんです。文句を言ったら「そこに線が引いてあったじゃないか」と言うんですよ。もう一度行ってみると、確かに赤道ふうに線が引いてあるんですね。つまり、その町が赤道の記念碑を建てたときにすでに間違っていたんです。30kmくらい間違っていたんですが、もう建ててしまって、記念碑もできてるんですね。だから、みんなそこに来るんですよ。

そのときのことを考えてみれば、写真に「赤道」とキャプションつけて撮っても、それを確かめるすべはない。逆に言えば、場所の持っている意味の恣意性みたいなものを感じ、赤道プロジェクト自身のテーマを揺さぶられるような経験をしたんです。

土に関しても同じことが言えると思うのですが、その土がどこの土ということは科学的に調べれば、いろいろな痕跡が出ると思います。ただ、それがどれくらい意味を持ってくるのか。作品の中でのことだと思っただけです。いずれにしてもそれは大地から取り出されたものである。どうしてもそこでなければいけないというときに、「どうして宇品の土なのか」と問われると思うんです。その問いに対する答えが、場所の名ではないでしょうか。

O: そうですね。

M: 知っている人が見たらわかる。その知っている人がどうやって知ったのか。そうしたことを含め、知識がどのように構築されたのかを含めた上での場所の名ではないでしょうか。消えた地名は、だいたいこうして消えていくんです。ところで北海道の地名は……

O: 多くがアイヌ語からきています。

M: アイヌ語であれば、同じ問題があるんじゃないでしょうか。本当にその場であったかどうかは、その場所を知っている人がいなくなってしまっただけで、確かめようがないわけです。こうした場所と名前の関係を問う意味で、「土」ほどよい材料はないんじゃないでしょうか。

## その終わりのない応答のダイナミズムこそが、作品の Responsibility

進行: 岡部さん、広島や根室、あるいは福島といった特別の国



「諏訪をめぐり、縄文にふれる——土の記憶」  
公開制作 茅野市美術館  
茅野  
2010  
写真提供: 茅野市美術館

13  
茅野市美術館企画「アート×コミュニケーション」02に招請された「諏訪をめぐり、縄文にふれる」は、地域文化の基底にあるものを市民や子どもたちと共に見つめる美術の現場。なかで諏訪湖周辺に点在する縄文遺跡をつなぎ、博物館、美術館と連携する画期的なプログラムを生んだ。  
諏訪の平の10カ所の縄文期の土を採取して、紙に流しとどめた「土の記憶」は、新たな表現の展開を派生させ、土の巨大ドロ잉27点を200人の前で公開制作した。



岡部昌生「AFTER UJINA」2007  
植物+中国新聞+土+紙+フレーム  
2007



岡部昌生  
「土の記憶——茅野市宮川丸山」  
土+紙  
2010  
写真提供: 茅野市美術館



「諏訪をめぐり、縄文にふれる——土にふれる」  
茅野  
2010  
写真提供: 茅野市美術館



「タスマニアのヒロシマ 未来のアーカイブ」  
MONA ホバート  
タスマニア オーストラリア 2011  
©港千尋

14 ヴェネチア・ビエンナーレで「わたしたちの過去に、未来はあるのか」という美術の側からの問いの試みの応えとして、ヴェネチアでの作品の一部を「タスマニアのヒロシマ 未来のアーカイブ」とした。来館者による設置した被爆石をフロッタージュした作品も作家の作品と同様にコレクションされることで、その問いに対する問いを問いつつ、「未来はある(つくられる)」という応えを導き出した。

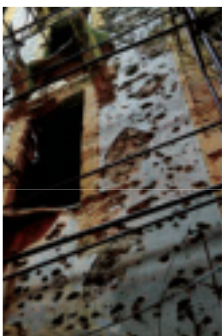
15 1986年、広島市現代美術館開設準備室から開館企画「ヒロシマ」を主題とする制作委託を受けた。1979年のパリの路上の作品の評価が内外の委託作家70余名のなかに招請されたが、「広島を知らない人間がヒロシマを表現できない」と疑問をかかえながらも猶予の時間を確保して、ヒロシマにつながる「根室空襲」を肉体化する作業を続けた。そのすえ、爆心地にむかう七ヶ所の炎襲の路上の二年がかりの作業が、大作「ヒロシマ——8月の路上1987/88」となった。



「土の記憶——事後のイメージ」  
宮岡秀行による土の採取地図(三陸海岸)



「Image in the Aftermath」  
展示風景  
ペイルート・アートセンター 2011  
©港千尋



「ペイルート中心部にある建物の被弾痕」  
ペイルート 2011  
©港千尋

有名をもつ場所で作業されている場合、特にそこで悲劇があった場合、そうしたものをアートに取り込むことによって、エクスポイテーション的な偽善性みたいなものを周りから見られてしまう可能性があるんじゃないかと思うことがあるんですが、そうした危険性から岡部さんは一線を画して表現を続けているように見えるんですが、そうした意識があるか、どうか。

O: そうした見られ方は多分あると思います。それに対してどう答えるかよりも、どのように自分がそこでやり続けるのか、そのことによって自分のなかに少しずつ構築していくようなことだと思えます。

M: 広島や長崎の惨状。単なる一つの事故や事件ではなく、あるいは、実際に事件に遭遇した人だけではなく、遠く離れたヨーロッパや太平洋、オーストラリアにまで関係するような大災害、大惨事です。それを表象するときに、常に問われるのは、表象することの責任だと思えます。そこで「責任言葉」、英語やフランス語で「Responsibility」といいますが、「Response」、応答することができるかどうかですね。

例えば、広島や長崎のイメージを使うことによって、どうそれに自分が応答するかということが一つ。もう一つはそこでつくられたイメージに対し見た人がどう応答するか。その応答の中には批判も当然含まれていると思えますし、また、そうでなければいけないと思うのです。そして、それに対して作家やコレクショニングしている団体が応答する。

アートというのは一つの答えを見つけることではなく、応答を繰り返していく、ダイナミズムをつくることだと、僕は思っています。ヴェネチア・ビエンナーレのタイトルにも、「?(クエスチョンマーク)」がタイトルに入っていましたよね。

O: そうですね。はい。

M: 確かに、そのことに対する疑問や批判もありました。「タイトルに疑問符が入っているのはどういうことか」とね。もっともな批判だと思えますが、それに対して我々の答えの一つが、タスマニアでの展示<sup>14</sup> になったわけです。もちろんそれで終わりではなく、それを見た人、あるいはタスマニアに来てフロッタージュをした人がまた、それに対して疑問を投げかけていく。その終わりのない応答のダイナミズムこそが作品の Responsibility ではないかと僕は思っています。

O: それを見た人もまたこちらに投げ返してくる。まさに応答をしつづける、その時間の長さがモノをつくり出すエネルギーにもなったし、作品を裏打ちする力にもなったんだと思ってます。

そうした点で、向き合う態度が問われる。また、持続しないといけな。保持しないといけな。一つの解を出しながら、もう一つの問いを抱える、そして解を提示する。自分の中にも、同じような応答を内側に持っていることの大切さを、一つの都市で継続しながら関わりながらやってきた仕事のなかでも実感します。

## 過去を変えることができなければ、未来に届けることもできない

進行 今日のお話の中で「時間性」のことが随分でたと思うのですが、ヴェネチアのタイトルにありますように「過去自体が変わられるのではないか」という未来に届いていくビジョンがお二人の間にあったのではないかとと思うのですが、どうでしょうか。

M: ええ、そうです。それは本当にそのとおりだと思うのです。過去を変えられるという信念がなければ、作品をつくることも難しいんじゃないか、極端に言えばそう思います。そうした思いは二人にあると思います。過去をかえることができなければ、未来に届けることもできないだろうと思うのです。

岡部さんが、1986年、広島の仕事を始められた年<sup>15</sup> は、チェルノブイリ事故が起きた年だったと思います。その25年後に福島で同じ原発事故が起こった。この25年間、放射能の問題を人類史のなかに比類ない形で刻んだ長崎と広島をテーマにして作品を続けてきたからこそ、過去を違った目で考えることができたと思うのです。

O: はい、そうです。

M: チェルノブイリに対してもそうだし、いま起きていること(福島原発事故)はまだ解決できません。25年後どのようになっているかはだれにもわからないんですが、その時でさえ、過去は絶対のものではなくて、違った目で見て、違ったように考え、それを違う未来へ受け渡すことができると思うのです。続けていけば。

一回かぎりのことは誰でもできると思うのですが、続けるなかで少しずつ変容していく、それが過去であるし、変容するものとしての記憶です。それがこの25年間の意味ではないでしょうか。

O: 美術を続けることによってのみ、そうしたらえ方ができる。美術でなければできなかったかもしれないと思いました。

## 過去を取り出して過去を変える営みのひとつ

進行: 過去をもう一度救い出すようなイメージでよろしいのでしょうか。

M: ペイルートで今回発表<sup>16</sup> したもうひとつは、新しく制作した「土の記憶」でしたけれども、岡部さんと一緒に制作するにあたって、どこの土を使って制作するといいたらうと、ペイルートのアートセンターの人に聞いたんですね。

そこにはまだ20代のステファンというスタッフがおりまして、彼が即座に埋立地がいいと言ったんです。ペイルートにはローマ時代の遺蹟がたくさんありますから、有名な遺蹟の土がいいんじゃないかと漠然と考えていたわたしたちは驚いたんです。彼は、そうではなく、今、建設ラッシュが起きている埋立地がいいと言う。そこは、極めて都市の現代的な性格を持った場所だと言うんですね。

一緒に行くと、確かに工事現場みたいな所だったんです。土を見ると、なかなか魅力的な色をしてましたが、プラスチックやガラスや、そういったものが混じっていました。よく聞くと

それは、20年にもおよぶ内戦で破壊された中心街の瓦礫なんだそうです。内戦で破壊された都市の中心をブルドーザーで片付け、そこから出た何千トンにもおよぶ瓦礫で出来ているのがその広大な埋立地だったのです。そのことがわかったときに、「この土で制作やりましょう」となったのです。縄文の土ほど深くはない。縄文時代では5000年前ですが、せいぜい内戦時代ですから。

O: 20年前ですね。

M: 20年、25年程度のものですけど、それでも土から過去を取り出す意味では考古学的な行為といえます。だからその土を使ってできた作品はまさに内戦の記憶を「内戦過去」を変えてるわけです。我々にとって、テレビやメディアでとらえた内戦のイメージは、弾が飛び交って人が殺しあう、まさに戦いのイメージですが、その一方で一つの街が完全に破壊されて、海の底に沈められている、そうした過去があるわけです。

その過去をとりだして、紙の上にもう一度流すことによって変える。変えられたイメージはまた違う記憶を残すことで、ペイルートの内戦を知っている人に非常に強い印象を与えたと直接聞きましたが、これも過去を取り出して過去を変える営みの一つだったと思います。

O: 時間のもつ垂直性を身体の垂直性におおして地に手を差し込んで土を獲得する、それを流す。現在によって過去が引っ張りだされることですね。フロッターージュもそうですが、過去がいつも現在とくっつきながら取り出されるんだなと思います。

### 美術家の目は決して、二次的なものではない

進行: 最後の質問になります。岡部さんは被災地的なところでの作業が多いと思うのですが、そうしたときに実際にボランティアするのか、そうしたことでなく創造することと何かを救い出すことに専念するのか。この二通りがもしあるとしたら「創造」と「救済」、極端に言えばどちらをとられますか。

O: それは、美術家として自分ができることです。どちらだろうかという問いは、自分の中にいつもあることです。

M: 美術家、アーティスト、作家であると同時に人間として瓦礫を運ぶことも、やっている行為は同じだと思うのですよ。結果も同じだと思います。広い意味での救済活動をしているという意味では、何ら変わることはないと思うのです。ただ、その行為が自分に何を残すかということになると、違ってくると思いますね。

簡単な行為でも、例えば人に少し手をかけたことでも、それが自分の作品なり、今後の活動にインパクトを与えることもあると思う。日常の中での行為とはまた違う意味を持っていますよね。何度か福島や茨城に通いながら、そのことはいつも考えてましたね。

進行: 今の港さんの意見を受けてもう一回回答していただけないでしょうか、岡部さんの言葉で、どうでしょう。

O: 「美術家としてできること」と「美術としてできること」、これは違うと思うのです。美術家として美術でやれること、美術

として別なことをやれること、これもあると思うのです。

美術家として物事を考えたり、行動したりすることの方がたくさん範囲と関わり動くことができる。こうした場所に身体を持っていったときに、どういう反応ができるのか、多くのケースがあります。手を動かすこともそうかもしれない、歩行することも、モノを動かすこともあるかもしれない。

人としてできること、それは美術家として歩んできたものが、人として行動することができるんだと思うのです、美術を続けてきて獲得した力は、他者にたいしても力を発揮できるんだと思うと思います。

進行: もう一つつけ加えると、美術家として見ることも含まれるんじゃないですか。

O: そうですね、はい。

M: 被災地の人のまなざしとは違うまなざしを美術家は持っています。同じ風景、同じ土地を見ても、そこを復興しなければいけない現実的な課題を前にした人たちの目と違う目を我々は持っているわけです。それは、美術という営みを通して培ってきた広い意味での「美学の目」だと思います。それが役に立つ場面もあると思うのです。こんな時に美術は必要ない、あるいは「美しいと思う心」さえも二の次だという考え方は確かにあると思いますし、それはそれで正しいんですが、美しいように見るまなざしは、決して無駄なことではないと思うのです。ある局面では、それがもしあったらこうならなかったんじゃないか、ということは今後出てくるかもしれない。

どういう形で都市を復興するか、まだ見えませんが、もしかするとこういうふうにも都市を再興することは間違いかもしれない。そうしたことも起きてくるかもしれないですね。そうしたときに、美術家の目は決して、二次的なものではないと僕は思います。風景をある経験の厚みを持って見るのは、これは実は社会にとって本質なことかもしれないと思います。

O: どういう態度で世界を見てモノを生み出していったのか。核の誕生もそうでしょうし、都市の生成もそうでしょう。結果として間違いが出てきたとしても、その始まりに別な考え方があれば、また違う終わりも多分あるんだと思います。

### 「忘れないこと」と「選択しないこと」はダイレクトに結びつく

進行 今日、みなさんの言葉にもありましたある種の「潜勢力」みたいなものは、同時に「何かをしない」ことも含まれますよね。絵を絶えず描くわけではない、これだけ描ける人であっても、逆に描かないこともある。そうしたものの可能性はどうなりますか。美学の話になりましたが、それがそれほど浸透していなかったように少し感じることもあるんです。「何かをしない態度」というのはどのように感じていますか。

M: 必ずしも「しない」のは受動的な受け身のことでないと思うのです。「しない」選択もある。世界には原子炉をもたない国はいくつもあるわけです。それは、そのときに選択をしなかったわけです。積極的に選択しなかった。なぜなら、この土地で



「土の記憶——事後のイメージ(フクシマ)」公開制作  
京都精華大学  
2011  
©八巻真哉



港千尋  
「福島シリーズ 真野橋にかかる巨木」  
和紙+インクジェット  
2011



「きみは3.11を見たか?」  
旧日銀広島支店  
広島  
2012  
©港千尋

16  
レバノンの首都ペイルートのアートセンターが世界に呼びかけた九つのユニットによる「事後のイメージ」展。港千尋とのユニットとして、ヴェネチア・ビエンナーレ出品作200点と映像で構成した。壁を覆う作品のあえて1点を黒い紙で覆う「フクシマ以後」の日本の今日を記した。現地制作は内戦とイスラエルのミサイル攻撃で破壊され廃墟となった中心部の土を紙に流した大作二点の「戦禍の瓦礫、埋立地の土」。うち1点の寄贈作品はチャリティオークションで落札され、コレクションされた。売り上げはペイルート・アートセンターの活動基金として活用される。



岡部昌生「N'OUBLIEZ PAS」  
フロッタージュ+航空書画+鉛筆  
+カルトン+フレーム  
1996

17 1996年、パリとヒロシマを往還するエアログラム・プロジェクト「N'OUBLIEZ PAS 忘れない」を実施し、51年目のヒロシマを考える「HIROSHIMA MEMOIRE '96」(広島市現代美術館)関連の個展を広島市のGALLERY BAZAREZで発表。広島市の「原爆被災説明板」とパリのマレー地区ユダヤ人居住ロジエ街の「記憶と追悼の銘板」をフロッタージュしたメールアートによるこの往還は、この春パリの自宅で逝ったマルグリット・デュラスの「ヒロシマ・モナムール」に応答する。

18 針生一郎キュレーションによる特別展「芸術と人権」に参加。円環状の空間内外にヒロシマ「原爆被災説明板」、パリのマレー地区の「N'OUBLIEZ PAS 忘れない」銘板、光州事件の「5.18」の犠牲者の墳墓の銘板のエアログラムを展示構成。滞在中、朝鮮大学、梨花大学など韓国の多くの大学で講演もした。針生一郎は私へのテキスト「民衆の集合的記憶の発掘のために」のなかに、「日本軍の残虐さや加害者の側面をおおいかくそうとするから、日本人は、汚点や恥部からこそ学びとるべき歴史意識を完全に喪失してしまっただけだ」と「N'OUBLIEZ PAS, 2001」と記述する。

19 「事後」のイメージとは常に現在の私たちを問いつつながら、予測不能の「直前性」をはらむ。現実だけでなく、美術にとってのイメージの力をも暗示する展覧会だった。(港千尋「熱気の裏 戦禍の現実」『北海道新聞』2011年6月10日)

この対話の記録は、岡部昌生最終講義「終わりのない応答のダイナミズム」(2013年2月27日 札幌大谷大学大谷記念ホール 主催:札幌大谷大学短期大学部美術科)のパンフレットに掲載した。



「港千尋との樹下での対話」宮岡秀行  
制作風景 STUDIO 1942  
北広島  
2011  
©露口啓二

は無理であることを認識し、この土地には向いていないという判断をくだした。

今、初めて日本人が疑問に思うのは、こんなに地震が多いところで、しかも地震が起きたら津波が来るところで、これほど多くの原発をつくってしまったんだらうかという大きな疑問を日本人全体が持っています。そのときに「なぜ、積極的に選択しないでおくことができなかつたのか」と、そうしたふうを考えてみるべきだと思います。

もし、その時点でわからなかつたら、待つこともできたと思うのです。「もう少し待とう。時間をかけて考えよう」と。これも受け身ではなく積極的に待つ。それと、深く結びついているのが「忘れない」ことだと思うのですよ。

東北では今回の大震災の前にも大津波がたびたび襲い、津波を忘れないでおこうとする碑があるってことも知られています。そこに長く住んでた人たちは知っていたんですが、でも忘れる人はおり、あるいは無視して、つくってはならないところに町をつくってしまった。この「忘れないこと」と「選択しないこと」はダイレクトに結びついており、それをはっきりと見せたのが今回の災害でした。

O: そうですね。

### 「いま」を考え問う

M: パリのマレー区の「N'OUBLIEZ PAS 忘れない」<sup>17</sup>、以前、岡部さんがこすりこった「アウシュビッツを忘れない」ことにもつながる。忘れないというのはそうした意味も持っているんじゃないですか。積極的に関わっていかないと、どういう無視のされ方をするか。無視してもう一度災害を繰り返す。そうした負の側面も人間もっているわけですよね。

O: はい。パリのマレーの仕事は、「ヒロシマを忘れない」ことを照射しました。光州ビエンナーレ特別展「芸術と人権」<sup>18</sup>に参加した時、キュレーターの針生一郎さんとの対話の機会に、日本が行ったかつてのアジアでの戦争に触れ、戦争を日本人は忘れたがる「忘れない派」と「忘れない派」があり、決して「忘れない派」が多いとは言えないと、光州の聴衆のままで話しました。

それを聞いたアジアの、韓国の人たちがどのように思ったのか。「忘れること」と「忘れないこと」を美術家として、その意味を反芻しながら聞き、応答したんですが、大きな出来事の始まりと終わりに、早く気づくことだったでしょうね。むしろ、始まりの、加速する前に考える、そのスピードのゆるめ方のほうが大事だったのでしょうか。ペイルートの展覧会「事後のイメージ」<sup>19</sup>は、フクシマ以後を想像させるタイトルでもありますが、何かが起こった後に、今、何をするのか、どのように「今」を考えるのか、少し歩行をゆるめることを今、なされているんじゃないですか。

M: そうですね。

O: 「いま」を考え問うこと。その足元をたくさん手が、触っていく。その感触の実感が、少しずつこちらにやってくるような手応えがあるでしょう。フロッタージュは対象のこちら側にあ

る触るというアクションをとおして、紙の向こう側にあるものをこっちに引っ張りだすことですから、たくさんの「接触する時間」と「接触する行為」があつてのことだと思います。それは線だけで表現されることではないけれど、線の集積によって表現される一つの塊を、こっちにひきだすことじゃないのかなと思います。

例えば、セザンヌが晩年、目の前のサント・ヴィクトワールの山塊を何枚も何枚も何枚も描きつづけますが、何層にも何層にも筆の角度を変えながら、あの量感を追求しようとしたのは、その対象にさわりつづけていく「いま」を問うことにほかになかつたのだと思います。

### ■補遺

港千尋の岡部昌生への主なテキスト

- 「想起の力」(岡部昌生展 日仏会館エントランスホール 東京)2002
- 「鉛の書 開架式の旅」(『図書館の学校』No.630 NPO 図書館の学校) 2003
- 「時のかたち岡部昌生展 — KAWAGUCHI MATRIX によせて」(TOKI Art Space 東京)2006
- 「私たちの過去に、未来はあるのか」(『岡部昌生 わたしたちの過去に、未来はあるのか』第52回ヴェネチア・ビエンナーレ日本館、東京大学出版会)2007
- 「記憶を汲みあげる」(『記憶を汲みあげる』ローマ日本文化会館 ローマ)2007
- 「イメージが溢れてくる」(『記憶を汲みあげる』GALLERY Q TOKI Art Space 東京)2007
- 「目覚め」(『岡部昌生「モンパルナスのアトリエ」idem パリ)2007
- 「echo — 生成する空間の詩学」(岡部昌生、港千尋、スイリさゆり 「echo — 生成する空間の詩学」中山真琴邸芒居 札幌)2008
- 「異境への回路」(『都市の／皮膚の』インデックス 2007-08 CAI 02 札幌)2008
- 「木の教え」(『被爆樹にふれて』TOKI Art Space 東京)2008
- 「光の抗争 羊皮紙の身振り」(『雄別炭礦を掘る』釧路市美術館 釧路) 2010
- 「記憶、過去へ触れるイメージの旅」(『愛の小さな徴』PLANIS HALL 札幌)2010
- 「レゼブルの手触」(岡部昌生「諏訪をめぐり、縄文にふれる」茅野市美術館 茅野)2011
- 「色は憶えている」(港千尋×岡部昌生「色は憶えている」CAI 02/札幌 TOKI Art Space/東京 gallery G/広島)2012

### ■港千尋との対話

- 日仏会館(東京 2002) 国際交流基金(東京 2006) 広島市民交流プラザ(広島 2007) ヴェネチア建築大学(ヴェネチア 2007) 東京藝術大学(東京 2007) 多摩美術大学(東京 2007) ローマ日本文化会館(ローマ 2007) ローマ大学現代美術ラボラトリー美術館(ローマ 2007) TOKI Art Space(東京 2007) 北海道芸術学会(札幌 2007) 武蔵大学(東京 2007) 北海道立近代美術館(札幌 2008) CAI 02(札幌 2008) 福島県立博物館(会津若松 2009) CAI02(札幌 2009) ハンセン病療養所楽生院(台北 2009) 国立台湾大学(台北 2009) 多摩美術大学(東京 2009) JR タワープラニスホール(札幌 2010) 茅野市美術館(茅野 2011) ペイルート・アートセンター(ペイルート 2011) 札幌大谷大学(札幌 2011) 東京大学(東京 2011) CAI 02(札幌 2012) TOKI Art Space(東京 2012) 旧日銀広島支店(広島 2012) gallery G(広島 2012) キッチンガーデン(福島 2012) 札幌大谷大学(札幌 2013)



## 都市が記憶する時代の堆積から“今”を問う

岡部昌生×港千尋×香川檀

2012年8月6日(月)

「色は憶えている」(トキ・アートスペース 東京)

すべての都市は創生以来の記憶を堆積している。“今”が過去にあった無数の“今”の堆積ならば、都市に生きる私たちを知ることは、都市の記憶を掘り起こすことにほかならない。ホロコーストのあったドイツ、原爆で灰燼に帰したヒロシマ、内戦で破壊しつくされたバイルート。おのおのでアーティストが掘り起こした都市の記憶とは。

### Speaker

岡部昌生

港千尋

香川檀 カガワユミ/1954年東京都生まれ/東京大学大学院総合文化研究科博士課程単位取得退学/専攻は、表象文化論、ジェンダー論、20世紀美術史/主著『ダダの性と身体 — エルンスト・グロス・ヘーヒ』(ブリュッケ 1998)『記憶の編目をたぐる — アートとジェンダーをめぐる対話』(共著 2007)『想起のかたち — 記憶とアートの歴史意識』(水声社 2012)など/武蔵大学人文学部教授

### 物質のもつ、イメージの触発する力

M: 港千尋 暑い中、お集まりいただきありがとうございます。

今回の「色は憶えている」は、岡部さんと私との二人展です。この展覧会は札幌で始まり、今日から19日まで、このトキ・アートスペースで東京展が始まります。その後、展覧会は、広島に移動します。

O: 岡部昌生 8月23日から9月2日まで広島展です。

M: このように日本を北から南へ縦断する展覧会となります。東京展の初日に際し、岡部さんと香川檀さんをお招きし、この展覧会をテーマにしたトークセッションを開催します。よろしくお願いたします。(拍手)

最初に作品についてご紹介してもらいますか。まず、岡部さんのほうから。

O: 港さんとは、ヴェネチア・ビエンナーレ以降、幾度も旅をし、展覧会をやり、対話する機会がありました。今回は、ヴェネチア・ビエンナーレ出展作品のうちの100点、鉛筆で宇品駅プラットホーム遺構を擦りとった作品を展示構成しました。

もうひとつは、ヴェネチア・ビエンナーレ以降に制作したものの。ヴェネチア・ビエンナーレの作品に興味を持ってくれた、そのひとつが長野県、茅野市美術館。市民の方々、子どもたちと諏訪湖周辺美術館と博物館が連携した活動で、その中から『土の記憶 — 縄文にふれて』という作品が生まれ、展示しました。東日本大震災以降の三陸海岸6個所の津波の痕跡、「土の記憶」も展示しています。これと関連して「Image in the Aftermath 事後のイメージ」というタイトルの展覧会を、昨年6月、レバノンのバイルート・アートセンターでやりました。「事後」は、東日本大震災後。津波、地震、福島第一原子力発電所爆発事故の大惨事が、それ以降の日本と世界中に波及していったことを想起させます。

当時、中東では「アラブの春」と言われたように、各地で蜂起の火の手が上がり、まさにそういう中で開かれました。

今回も作品の1点にあえて黒い紙を載せています。広島・長崎と二度、被爆した経験を持つ日本が、内側から核の恐怖にさらされている今日を表しました。1996年から始まるこのプラットフォーム遺構の仕事が2011年以降にも引き継がれ、フクシマの時間をも抱え込むことになった、という意味です。

バイルートの中心部が、内戦や隣国イスラエルからのミサイル攻撃によって廃墟となり、その瓦礫が海に押しやられ埋め立て地となりました。その埋め立て地の土を使った作品、『戦禍の瓦礫、埋め立て地の土』をタイトルにしました。都市の来歴、あるいは記憶が土の中に潜んでいます。

M: 少し補足します。みなさんの左側にありますが、旧宇品駅のプラットホームの作品をヴェネチア・ビエンナーレと同じ形式で展示するのは、これまで東京ではありませんでしたね。

O: 東京では初めてですね。

M: この作品が初めて展示された、2007年のヴェネチア・ビエンナーレの日本館は、今回と同じように、四つの壁で日本館を覆い尽くしました。天井はもう少し高かったと思います。フロタージュの壁に囲まれ、宇品からヴェネチアまで運んだ被爆石を中央に並べた展示でした。

その反対側のバイルートの瓦礫で作成した土の作品は、実際は一続きの縦長の掛け軸のような大きな作品だったんですね。それが東京に戻されるときにばらばらにされ、きれいに切られ額装されて戻ってきた。これは二つ制作しましたね。

O: そうですね。

M: もうひとつのほうは、今もバイルートにあります。

今、みなさんがご覧になっている4点の写真のプリントは、昨年の5月から7月にかけて、主に福島県で撮影したものです。津波で被災した地域で、特に第一原発から20キロから30キロ内の警戒区域と言われて立ち入りが禁止になっていた地区に、何回かに分けて通いながら撮影したシリーズです。

スペースの関係で、プリントは3回に分けて取り換える予定



『想起のかたち — 記憶アートの歴史意識』  
香川檀  
水声社  
2012



色は憶えている  
CAIO2(札幌)



色は憶えている  
TOKI Art Space(東京)



Image in the Aftermath(バイルート・アートセンター)  
2011  
©港千尋

ですが、反対側のプロジェクションのほうで展示される作品はスライドショーの形で見られるようになっています。

O：他に映像がありますね。

M：ええ、スライドショーの他、岡部さんがフロッターージュをつくる様子を収めた、ヴェネチアでも上映したムービーが上映されています。今日は、香川さんに来ていただいております。ご覧になって、いかがですか。

K：香川 今日は本当にお招きいただきましてありがとうございますございました。

そうですね、このお話をいただいたときに、私は1年間ドイツに行っていたものですから、福島の記事とそのイメージといっても、その1年間は不在でしたから、私に何が言えるんだろうかと思っていました。でも私は、暗い歴史というものを人がどう思い出し、記憶をつないでいけるかということに興味があり、そのことと美術との関係を考えていましたから、その辺から何かお話ができるんじゃないかと軽く考えてきました。

でも来てみたらやはり後悔しました。作品には圧倒的に力があり、言葉が萎えてしまうぐらい。これだけの数の、宇品のフロッターージュ作品を、こうしたかたちで見せていただいたのは初めてでした。ああ、こういう感じだったのか——と、間近で見るとやはり立体的なんです。

私はずっと岡部さんのお仕事を、身体のメタファーになぞらえて皮膚と言っていたのですが、皮膚ではなくレントゲン写真だ、と思ったりしました。中が透視して見えるようです。また、今回、土を流すお仕事を初めて拝見し、物質のもつ、イメージの触発する圧倒的な力というのをあらためて感じさせていただきました。

そして、港さんの写真はマットなんです、和紙に印刷されています。

M：ええ、そうです。

K：だから、印刷物よりももっと柔かい写真——何というか、まだ言葉が整理できない状態です。でも何とか頑張っていきます。

### 環境の観相学

M：さて岡部さんの宇部のプラットフォームの作品ですが、これプラットフォームの縁石と縁石の二つの石の間に紙を置いてこすっているわけですね。

O：このプラットフォーム、長さが560メートル、重量1個が150キロ、200キロの石の固まりがずっと敷きつめられています。隙間をコンクリで埋めたと思うのですが、100年ぐらいの間に全部なくなってしまった。そのすき間に、光が溜まり、ゴミ溜まり、あるいは草の種が溜まっていたりする。そうしたすき間に何かありそう、という発見。フロッターージュをフィルム反転してライトボックスに入れると本当に右の固まりと左の固まりが、人間の肺のように見えるんですね。

M：そうなんですよね。

O：レントゲン写真も放射性物質で透過したものですし、この

宇品駅のプラットフォームも被爆石ですから、まさにレントゲン写真ですね。

K：以前、港さんが岡部さんのことを人間スキャナーって形容されたことがあったんですよ。

M：そうでしたか。

K：そうなんです。確かに表面をスキャンする、体でスキャンするということはあると思うんですが、岡部さんはセンサーも持ち合わせていて、この表面の中に何かあるかということを常に感じていらっしゃる方なんだと、折に触れて思いました。

例えば、私の大学に来ていただいたときですが、キャンパスにはケヤキの木がたくさんあるんですね。そうすると「ここは下に豊富な地下水がありますね」っておっしゃるんです。

そういうふうに環境の観相学みたいな、表面を見ていても、必ずすの中は何、というふうにセンサーが動いている方なんだなと思いました。だから今回、地表の中から地層の下に下りていくというお仕事を拝見して、「あっ、つながってるな」と思ったところがありました。

M：フレームの端をよく見ると、雑草というか、草。何か、雑草じゃないかもしれないが、草が生えているんですね。この草も宇品のプラットフォームに生えていたと。

O：草も、草を留めているテープも画面の中に入り込んでいます。それはその石を擦りこった場所の微みみたいなものですね。外さずそのままにしていました。それぞれの作業の中でいろいろな草花が画面の中に取り込まれている。石と紙をつなぐ役割をしていたテープは、場所とつなぎ合わせる、モノと擦りこられた痕跡をつなぎ合わせるという役割でした。

### 廃墟・遺構の持っている力

M：そうですね。廃墟が持つ独特の雰囲気伝わってくるようにも思います。こういった古い石や壊れた残骸、放置されたような廃墟ともつかないような場所というのは、ベルリンにも多いんじゃないですか。いかがですか。香川さん。

K：ベルリンは20年前まで壁で分断されていました。特に壁の付近には、使われていない建物が放置されており、爆撃で破壊されたところも空き地のままになっている。そういう空虚な空間があちこちにありました。1年間ですが、向こうにいたときにも、そういう場所、絶対ここには何か因縁がありそうだなと思われるような廃墟や空き地をすいぶん見ましたね。

今日はいくつか資料を持ってきました。例えば——これはベルリンじゃないんですが——ドイツのミュンスターというところにあった、町の人もほとんど忘れていた中世につくられた牢屋です(図1)。でも、ナチスのころに政治犯を強制労働させた監獄になりました。しかもこの中で政治犯を処刑していたという暗い過去がある場所で、レベッカ・ホルンというドイツ人の女性の現代アーティストがハンマーを設置して、コツンコツンというハンマーの音が閉じ込められていた囚人たちの存在を呼び寄せるような、インスタレーションをつくっているんですね(図2)。



The Dark Face of the Light  
(TOKI Art Space)  
2012  
©村上慎二



The Dark Face of the Light  
(TOKI Art Space)  
2012  
©村上慎二



図1 ミュンスターの牢獄(外観)



図3 クリスチャン・ポルトンスキー(欠けた家)ベルリン



図2 レベッカ・ホルン(逆向きのコンサート)ミュンスター



図4 クリスチャン・ポルトンスキー(欠けた家)ベルリン

このクリスチャン・ポルトンスキーの「欠けた家」は、ベルリンです(図3)。有名な作品ですが、空襲で壊れた家の跡に、そこに住んでいた人の名前、居住期間、職業などをプレートに記して、両側の壁に張り出しています(図4)。ここはドイツ社会に同化したユダヤ人がたくさん住んでいた地域なので、プレートをよく見ていくと1942年や43年でいなくなっている人が結構いるんですね。ユダヤ人狩りで強制的に立ち退かされた人、アウシュヴィッツに送られた人ということが、プレートを見るとわかるという見事な作品です。

そういう廃墟とか遺構とかの持っている力を、現代アーティストが喚起して、採用していく作品はドイツにとっても多いです。

M: このミュンスターでは10年に一度彫刻展が開かれますね。

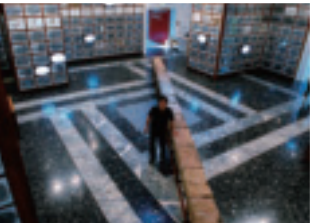
K: はい、そうですね。

M: それとも関係があるんでしょうね。

K: そうなんです。1987年の彫刻展のときに、その展覧会の趣旨として、場所にちなんだ作品をつくるよう、企画者側のプレゼンがあったんです。

それで招待作家だったレベッカ・ホルンが町の中を探し回ったら、気になるレンガ造りの廃墟があった。「あれは何」と聞いても、みんな口を閉ざして教えてくれない。それで、レベッカ・ホルンは公立文書館に行って、この建物のいわれを調べ上げました。すると町の暗い記憶が残された、封印された記憶の場所だったんです。そのときは窓や扉が全部しっくいであふれ、中に入れないようにさえなっていました。

M: ミュンスターはそれほど大きな町ではありませんが、10年に一度、「ミュンスター彫刻プロジェクト」という大きな現代美術のイベントがあります。10年に一度のイベントですから、時間と予算をかけたプロジェクトを公募するとともに、その一



ベネチア・ビエンナーレ日本館  
2007  
©港千尋



ベネチアの古井戸(ゲットー地区)  
2007  
©港千尋



パリ、マレ地区ロジエ街  
1996  
©ダニエル・ルヴァン



移設された噴水跡  
(ローマ ゲットー地区)  
2007  
©港千尋

一つ一つに市民が積極的に意見を言ったり、討論会を開いたりするという、社会性を持ったプロジェクトとして知られています。2007年、我々が参加したヴェネチア・ビエンナーレが、「ミュンスター彫刻プロジェクト」と重なっていました。

O：そうですね。

M：そうしたこともあり、我々の展覧会の前後にミュンスタープロジェクトを回った人が多かったですね。それとの関連で思い出したんですが、ボルタンスキー自身がユダヤ系でした。彼はパリ生まれですが、大変悲劇的な過去を持っている人でしたね……。さて、こうしたプロジェクトは、やはり周りの住民との協力ができないとできないですね。

K：そうですね。それはあると思います。ボルタンスキーの「欠けた家」も、本当は展覧会の会期が終わったら外される予定だったそうですが、周囲の住民から残してほしい、何十年後に建て直される時まで残してほしいという要請があったといいます。例えば私の住んでいるマンションに「かつてここに住み、不幸な亡くなり方をした人のプレートを掲げたい」と言われたら、非常な抵抗があると思います。それを残してほしいという住民の要望というのは考えられないような話です。

O：やはりユダヤ人街だったからでしょうか。

K：でも、現在はほとんどユダヤ人が住んでいないんですよ。

O：そうですね。没年が42年、43年というプレートの話感慨深く聞かせてもらいました。1996年、パリのユダヤ人街で、中世からユダヤ系の人々が住み着いたマレという街区があります。そこにはユダヤ人が拉致された記録が石板に刻まれ、アパートの入り口に掲げられていました。アパートはもとより、お店や学校まで。具体的に誰がいつ、どこからアウシュヴィッツに連れていかれたのか、165人の子供たちがここからいなくなったと、プレートに刻んであるんです。そういったプレートを擦りとり広島に送りました。「N'OUBUEZ PAS 忘れない」というエアログラムプロジェクトでした。街の中に記憶をしっかり埋め込むというのは、日本では見られないですね。

### ホロコーストを掘り返す

K：ドイツでも戦後、日本と同じように暗い過去を早く忘れたい、あまり昔のことを思い出さないようにしましょう、話さないようにしましょうという空気があったようなんですが、1970年代ぐらいから変わってきました。

ひとつには岡部さんのような世代の方、つまり戦中や終戦直後に生まれた——ボルタンスキーとか、キーファーなんかもそうなんですが——そういう世代の人たち、戦争やナチスは知らないが、幼いころの原風景や子供のころの家族の会話、そうしたことで何となく過去というものの重たさを肌で感じた世代の人たちが、70年代になると親世代に対していろいろと突き付けていくわけです。

「なぜ、お父さんやお母さんはナチスに反対しなかったのか」「黙って加担したのか」

そういうことを言い始めたアーティストが、「書かれた歴史を

信用しない。それよりも自分の身の回りに残された出来事の痕跡を見ていこう」という運動を起こします。

それから、地域の歴史家、高校の歴史の先生などが、自分の町で何があったのか調べようという気運の中心となって、草の根の歴史の掘り起こしを行っていきます。そうすると、自分の町にも、ホロコーストの犠牲者がたくさんあったということが分かっていきます。ユダヤ人を連れ去り、ここに一時収容し、絶滅収容所へ送ったとかということがどんどんわかってくる。

そうしたことから、まだ戦後は40年もたっていないのにみんなが忘れたふりをしていた、ということに若い世代はショックを受けるわけです。それで、自分たちが見つけ出したことを二度と忘れないために、ここに何か標識を立ててほしいというふうに自治体に要請していきました。

ここにユダヤ人の一時仮収容所があった、強制労働キャンプがあったとか、標識を立てる、まずはそこからスタートするんです。そこにアーティストが、一種のコラボの形で、アートをつくっていく。これが痕跡の標識的なアートの出発点という感じですね。

M：ドイツでは70年代から、アートが住民を巻き込むような形で来たもうひとつの契機は「ドクメンタ」のような大型グループ展ですね。5年ごとに開かれるドクメンタは、ちょうど今年ドイツのカッセルというフランクフルトから1時間ぐらいの街で開かれています。最初ドクメンタは、ナチスによる「退廃芸術展」を考え直さない限り前に進めないという反省から始まりました。これも記憶の問題や社会と芸術との関係の問題を正面から扱う硬派なイベントと思いますが、そうした大きな国際展の力もあったと思います。

今の話を聞いていて、この資料にあるヨッヘン・ゲルツという作家も、直接間接に記憶の問題を扱った作家だと思いますが、これはどういう作家なんですか。

K：ゲルツという人はベルリン生まれのドイツ人ですが、60年代にパリに移ってしまわんです。ドイツを外から見ようと、むしろパリのアーティストたちと一緒にやってきた人です。そこがおもしろいんですが、ゲルツやボルタンスキーは同世代で、片やドイツ人、片やフランス人です。

彼らは特別にグループをつくっていたわけじゃないんですが、同じようなやり方で痕跡的なもの集めていくことを始めた。ボルタンスキーと同じ潮流にいた人です。彼は80年代から記念碑アート、しかも記念碑なのに記念碑的じゃないカウンターモニュメントというものをつくり始めます。反記念碑というか。要するに現代アート、コンセプチャルなアートです。

このザールブリュッケンの「反人種差別警告碑」(図5)というのはザールブリュッケンの元城主の宮殿広場につくられた「不在」、つまりいなくなってしまった人物、記憶をテーマにした記念碑です。地元の造形大学の学生たちとのワークショップでつくりました。このワークショップが変わっており、何と自治体の許可もえずに夜な夜な広場から石を取ってきては、ナチ時代に破壊されたユダヤ人の墓地の名前、資料で調べてわかった日



図5 ヨッペン・ゲルツ(2146個の石—ザールブリュッケン反人種差別警告碑)

付を刻んで、また次の日の夜に行き埋め戻すというすごいことを行いました。

最初は誰にも気がつかなかったんですが、ユダヤ人墓地があった場所は、ユダヤ教会の資料などを調べないとどうしてもわからないということで、いろいろな団体の協力をえているうちに話が表沙汰になり、州議会で問題になりました。許可を与えるか、与えないかで大騒ぎになったんです。

でもここは社会民主党と緑の党というリベラルな人たちが政権を取っていた州だったので、結局許可が与えられたんですが、おもしろいのは表沙汰になってもコンセプトは変わらなかったことです。わかった土地の名前と日付を石の裏に刻んでまた埋め戻すので、でき上がった空間には何もありません。何も見えない。つまり元と同じただの石の広場です。

M：裏返さないと分からない……。

K：そうなんです。どの石に何が書かれているかは行ってわからないので、プロジェクトを記録した本が出ています。

ここでのポイントは二つあります。ひとつは、この頃ドイツではこういうものが流行っていたということ。ちょうどつくられたのはポルトンスキーの「欠けた家」と同じ頃でしたが、この頃このように消えてしまった個人の記憶を救い出そうという動きが高まり、個別事実をいろいろなところに刻むプロジェクトが多かったんですね。

ゲルツとしては、そうして可視化してゆくことと私たちが想起することの関係が問いたかったようです。つまり記念碑を立ててそこに亡くなった人の名を刻めば、それでその人を救い出したことになるという安易な記念碑ブームにむしろノーを突き付けたものとして、これは「不可視の記念碑」「見えない記念碑」と呼ばれ、とても話題になりました。

続いて、私が岡部さんの仕事と照らし合わせておもしろいなと思ったのは、岡部さんは水平なものから擦り取って取り出してくるんですが、ゲルツは集めた資料を都市の皮膚の裏側に刻んで埋め込んでしまう。これはつまらない連想かもしれませんが、地下とか地面、地表とか地中とか、その裏側とか、そういったトリックが必ず出てくるのはおもしろいな、と思って対比のために持ってきました。

## 時間を堆積する土

M：岡部さんの仕事では石ですが、平和記念公園の道もありまして、それから郊外のアスファルトを数十センチ掘ると下にはもう……

O：廃棄物。

M：まだ掘り出されていない遺骨がある。そういった地下。遠い地下じゃなく、すぐそこにある過去。

K：地面に何かを記憶のメタファーとして埋めたり、あるいは考古学のように発掘したりというのは、記憶の作業では付いて回る作業ですが、こういう土を使った現代アートは少なくともドイツではあまり見たことがありません。

なぜかという、"土"というのはナチスのイデオロギーと不可分なところがあったからなんです。「血と大地」というのがナチスのスローガンで、"土"というものに民族主義的な、ナショナルなものを入れたためにドイツでは土を使うアートという、どうしてもその思い出が出てきてしまう。

すいぶん前ですけれど、ドイツ連邦議会議事堂の中にミュージアムがあり、そこに現代アーティストたちが統一ドイツのイメージとか歴史をテーマにした作品を収めたんですが、あるアーティストがドイツの各地から取ってきた土で作品をつくったら、非常に批判されたことを思い出しました。

O：批判ですか。

K：そうなんですよね。

M：ただその中で、アンゼルム・キーファーは例外的に土やコンクリート、鉄や石やガラスといった、ある意味で大地に結び付いたものをあえて使っていますよね。

K：そうですね。そこがキーファーの位置付けを微妙にしているところなんです。ただキーファーは現場のものを持ってくるわけじゃない。例えば砂をよく使うんですけど、それはベルリンやブランデンブルク州あたりは砂地なので、そういう土地のシンボルとして砂を使うんですが、別にどこの砂ということにこだわらないんです。あくまでシンボルとして使っている。

M：地史と結び付いているわけではないのかもね。

K：ええ。

M：これは何でしょうか。

K：はい、キーファーの絵に書きこまれた文章はドイツの民謡らしいんです。私もよくは知らないんですが、ドイツが領土を広げていったときの時代と関係があるようですが、そのところをよく調べてこなかったのは申し訳ない。

キーファーの場合には、国民だれもが知っている懐かしいものや神話、民間現象とか、そういうものを取ってくる。大きなマクロな記憶からアプローチする作家なんですね。だから、ポルトンスキーのように身の回りの具体的な、物理的な空間から出発するという人ではありません。対照的なアプローチだと思います。

M：たまたまなんですが、対照的に記憶を扱う2人のアーティスト、キーファーとポルトンスキーと我々の作品が昨年、オーストラリアの南、タスマニアという島に開設した「MONA」と



MONAのキーファー作品の前でホバート2011 ©港千尋



桧橋の奥がポルトンスキーのThe Life of C. B. 2011 ©港千尋



アンゼラム・キーファー Stemenfall/Shevirath Ha Kelim 2011 ©港千尋



岡部昌生「タスマニアのヒロシマ—未来のアーカイブ」 2011 ©港千尋

いう美術館にコレクションされました。

大きな美術館なんですが、建物のほとんどが地下に埋まっている地下宮殿みたいなところで、その美術館の核になるコレクションとしてポルトンスキーのビデオ作品とキーファーがつくった「鉛の本」という作品が選ばれました。これは鉛の本が何百冊も突き刺さっているすさまじい作品でしたが、それと我々の広島作品がコレクションされたこともあって、偶然のつながりがあるのかなと思いました。

K：その取り合わせというのはとてもすごいと思います。ポルトンスキーのように具体的な場所でありつつ、かつその物質のシンボル、象徴性みたいなものを岡部さんの場合には持っている。これを並べてみたらすごいだろうと思います。タスマニアへはなかなか行けないですが見てみたいですね。

M：そうなんです。ちょっと遠いんですが。

O：さきに紹介しましたが、昨年一昨年と長野県、茅野市美術館で、ワークショップも含めた大きな展覧会をしました。諏訪湖の周辺にはたくさんの縄文遺跡があり、その周りにたくさんの美術館、博物館がある。それらが連携したプロジェクトでしたが、この時に土のことをずいぶん教えてもらった。

土が1センチになるには100年かかる。土はそういった時間が堆積された存在である。さまざまな断層の中に100年の生活が凝縮されている、溶けているというか、何か練り込まれている、そんなイメージを教えてくださいました。

その縄文の人たちがつくった土器、というのは、5000年ぐらい前のものなんですね。だとすれば、50センチ掘れば、縄文時代の大地に届くのではないかとイメージを持ちました。

実際には、30センチも掘れば土器が出てきたりすることもありますから、5000年前は遠い時代ではなく、手を突っ込めばすぐに届くという発見がありました。

それで土を流したり、標本のように並べて作品をつくったんですが、そのときに香川さんがおっしゃったドイツの土のイメージと逆に、“すべてのものが土に還る”というとても豊かなイメージをもちました。土に対する国民性というんでしょうか、文化というんでしょうか、考え方の違いを、あらためて香川さんの話をお聞きしながら思いました。

K：たぶんドイツの人もそういうふうに思っているかもしれないんですが、ナチスの後遺症から抜けていないというのがあるんでしょうね。

ひとつ質問ですが、土を採取した人を作品に明記されますよね。これは何か意味があるんですか。

O：他人の土地のものを扱うわけですから。仕事の協力者は、作品のために届けてくれた人、自分の畑から、あるいは崖から採取し提供してくれた人、いろんな方がいらっしゃいます。そういった意味で、土の上で暮らしている人の生活(場所の記憶を顕在させることだけではなく)の感覚や感情も同じように顕在化させる、それらを共有するために名前を、あるいは場所を記す。キーファーよりも、むしろポルトンスキーに近いのかもしれませんが、そこに行かないと取り出せない仕事。フロッターージュも、しか

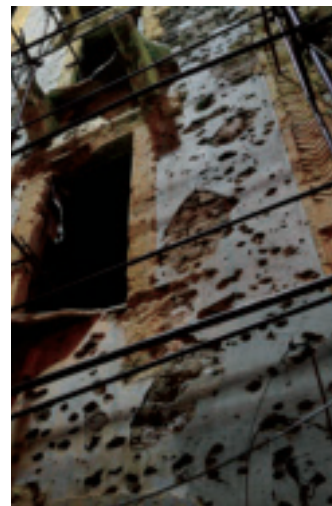
も原寸ですから。場所の名前は、やはり作品と密着している気がします。

M：もう一つ、北海道新聞にもちょっと書きましたが、ペイルートに行ってあらためて土がかつては人間だったことを思い知らされたんですよ。貝塚というのがありますね。貝塚というのは、人間の生活した痕跡であるばかりか、そこに人骨も入っています。人は土に還るわけですから、土というのはかつては人間だった。

このペイルートの瓦礫は、70年代から20年続いた内戦で取り壊された中心街の残骸です。中東のスイスと言われたぐらい美しい街が戦争で破壊され、それをブルドーザーですべて海に押し出していたんです。そこが今、埋め立て地になっており、大きなショッピングセンターが建っていますから、知らない人が見てわからない。ちょうど東京のお台場みたいな場所ですが、そこに岡部さんと2人で行ったわけです。

この場所は、「土の作品をつくりたいので、採取するにはどこがいいか」とスタッフに聞いた時、その中で一番若いステファンが「僕はおばあさんからこういう話を聞いたことがある」と教えてくれた場所です。現地に行き、赤土に似たような土くれをつかむと、中からプラスチックやガラスの破片が出てくる。まさに都市そのものが粉々になって入っています。これは“大変なことだな”と思いました。都市ひとつが破壊されるとこうなる。11年4月のことです。

岡部さんが言った「事後のイメージ」というタイトルが決まったのは東日本、大震災の直後でした。ペイルートの人にとっては、内戦で破壊された以降のイメージ、我々にとっては日本で進行中の原発事故も含めたイメージだったんですが、今の香川さんのお話を聞いて、土を考え直さなければならぬと感じています。



ペイルート中心部にある建物の被弾痕 2011 ©港千尋



「戦禍の瓦礫、埋立地の土」制作風景 2011 ©港千尋

## 色は憶えている

O：港さんの写真は4点しか並べていないですが、全部で16点の作品を展示する予定です。港さんは“写真には写るものと、写らないものがある”という。草花の青さ、赤さとか、それから土の持っている固有の色が写っているけれど、写っていないものもきっとあるはずだと思うんです。

「色は憶えている」というタイトル、その「色は」と色に主語を置いたタイトルの中に、土、あるいは土から生まれた生き物たちをどう見ているのか。色と港さんの視線というものをどのように考えたらいいのか。

M：色もそうなんですが、ある時期から主語に人間を置くのが難しくなったんです。例えば「人間が木を植えた」などのように主語に人間を置くことにすこく抵抗を感じるようになり、岡部さんの被爆樹のプロットージュのときのように「木が人間を植えたんじゃないか」と逆転して見たんです。すると違う世界が見えてきました。

今回の「色は憶えている」も、普通だったら「そのときの色を覚えている」というと思うんです。しかし震災後、特に飯館村を中心とした地域を撮影して歩いたとき、ちょうどその日が全村避難になった日だったから“人間がいなくなるとこんなにも自然はきれいなのか”と発見しました。鳥も鳴いていますし。色もきれいです。まるでモネが描いた……

O：「日傘をさす女」。

M：「日傘をさす女」のノルマンディーの風景みたいにきれいなんですね。それを見ながら、一方で“今、起きていることは写真に写らないんだな”という思いも強めるんですよ。やはり人間ではなくて色のほうが覚えていると思わないと。福島原発被害は100年、200年という単位ではなく、数万年、数十万年の話ですから、「人間が何か覚えている」というのでは間に合わないと思ったんです。

それから色彩について多少勉強し、プリントを今回のように和紙に近い紙にプリントするようになりました。繊維に色素がしみ込むので柔らかくなるんですよ。我々は震災後のグラビアのざらざらした写真をずっと見てきたんですが、それに少し抵抗も感じていて、もう少し柔らかい、空気と呼吸するような、色のほうが人間を見ているというような気持ちでつくったものです。

さて香川さんは「躓きの石」というものを持ってきてくれますが……。

K：これも「場所と個人の名前」という共通性で持ってきたものです(図6)。これはドイツのアーティストが20年近くやっている取り組みです。ホロコーストでは、ユダヤ人だけではなく、同性愛者とかジプシーとよばれる人たちがたくさん殺されたわけですが、そういう目に遭った人たちが住んでいた場所の敷石の上に10センチ四方の金属板を付けていくという運動です。ヨーロッパ中で3万カ所以上にあるそうです。パリにもたぶんあるはずですね。

M：1人の人がやっているんですか。



図6 ゲンター・テムニッヒ《躓きの石》

K：ええ、1人です。呼ばれると行く、ということのようです。ホームページを開くと、「今週はどこの都市とどこの都市に行きます」みたいな情報がたえず載っています。ひとつ1万円ぐらいで付けに行ってるようです。

ベルリンを歩いていると、いろいろなところの地面が時々キラキラ光るんですね。最初はなにかの境界の標識だと思って気にも留めなかったんですが、よく見てみると人の名前と没年が書かれていて、そこを歩いている人が、立ち止まるようになっていきます。これも場所とその個別の事実ということにこだわったアートなんですね。

M：今日のオープニングは、たまたま偶然なんですが、広島慰霊の日なんです。毎年、記念の式典が開かれます。今年もテレビで紹介されていました。でもアーティストの活動というのは特定の日にされるわけではなくて毎日のことだと思うんです。岡部さんも9年間通って4,000点のプロットージュを残された。その姿は映像でもご覧いただけるんですが、これを見ると記念式典とは別の“日々の記憶の行為”ということが芸術では可能なんだと展示会に協力させていただいて思いました。

どうもありがとうございます。(拍手)



岡部昌生「タスマニアのヒロシマ——未来のアーカイブ」2011  
©港千尋

## 色は憶えている

港千尋×岡部昌生

- ①CAIQ2(札幌)2012/5.19-6/14  
トークショー  
港千尋+岡部昌生+佐藤友哉+島本健太
- ②TOKI Art Space(東京)2012/8.6-8.19  
トークショー  
港千尋+岡部昌生+香川檀
- ③gallery G(広島)2012/8.24-9.2  
トークショー  
港千尋+岡部昌生+松田弘+アーサー・ピナード

## 色は憶えている

港千尋

都市の生活が長くなると忘れてしまうが、わたしたちの足の下にはさまざまな土がある。アスファルトに覆われ、コンクリートに囲われた町でも5センチ下からは砂利や砂や土がきれいな層をつくっていて、たいていは色の違いによって見分けることができる。



©小牧寿里

©小牧寿里

港千尋/福島シリーズ 撮影地/福島県 撮影時期/2011年6-7月 マテリアル/和紙にインクジェットプリント サイズ/660x910mm



津波で止まった時計 広野町



津波で切断された道路 広野町



沖から流されたテトラポッド 相馬市



真野橋にかかる巨木 相馬市



©小牧寿里

1



色は歴史である。境目は地質的な変動や気候の変化を表している。赤土と黒土のあいだに、大地を揺るがすようなドラマがあったことを、わたしたちは習う。八ヶ岳山麓と諏訪湖のあいだにひろがる一帯では、50センチ掘ると縄文中期の土が顔を出す。光を吸い取ってしまうような黒土だ。場所によっては民家の床下からも土器片が出てくる。その土器もまた、そのあたりの土の色を反映している。

色は歴史である。都市の景観は、数十年ですっかり変わってしまうが、地下には痕跡がある。首都を舞台にした激しい内線のつづいたベイルートでは、中心街が完全に破壊され、すべてが瓦礫として撤去された後に、再開発が始まった。瓦礫は海辺に捨てられて、埋立地となっている。



©村上慎二



松川浦周辺 相馬市



放射能汚染で無人となった飯館村



全村避難の日の飯館村



津波で流されかけた稲荷神社 広野町



©村上慎二

ショッピングモールの脇にある土地には、鉄やガラスの細かな破片が混じって、微細な輝きを放っていた。人が生きていたことの、失われた光のように。

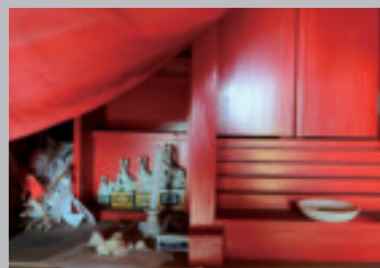
色は歴史である。大津波が洗い流した福島の海岸地帯で、アスファルトの道がきれいに切られていた。羊羹にナイフを入れたように、一直線に切られた道路の下には地層が現われていた。それはさながら垂直のパレットのように、わたしたちの足の下の成り立ちを描いていた。しばらく歩くと、海の底にあった土と地上にあった土が混ざり合い、見たこともないような色をした水が、見たこともないような太陽を反映していた。



©村上慎二



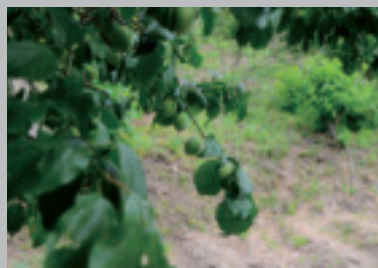
©松波静香



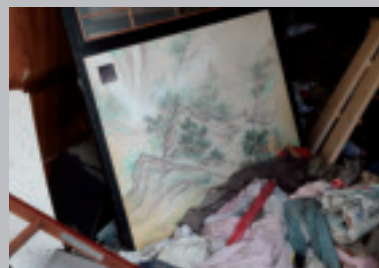
神社の内部は守られていた 広野町



内陸まで流されていた漁船 相馬市



青梅 二本松市



津波を生き延びた山水図 いわき市舞子浜



©村上慎二

これらの色を見たのは、わたしたちだろうか。それとも色のほうがわたしたちを記憶しているのだろうか。千年の色を、世紀の色を、去年の色を忘れてしまっても、人の庭に花は咲く。草は生い茂る。遠い土のなかから、無数の命を吸い上げるようにして、また夏がやってくる。(写真家・多摩美術大学教授)

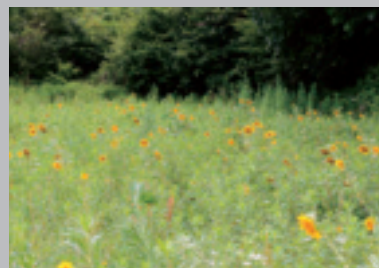
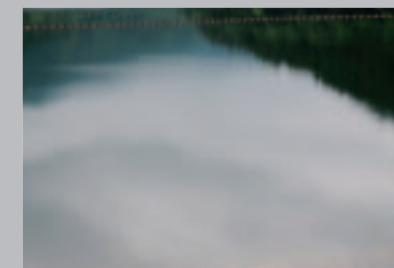


3



3

©松波静香



横川ダム 南相馬市

無人となった村の夏 飯館村

飯館村

飯館村



3

©松波静香

## “未来”という虚構から“今”を取り戻す

岡部昌生×港千尋×アーサー・ビナード

2012年8月27日(月)

「色は憶えている」(gallery G 広島)

2011年3月、東日本大震災と同時に起こった福島第一原発の事故は、未曾有の被害を東日本一帯にもたらした。この事故によって溶解したのは、原子炉だけではない。巨大技術が保障する“未来”そのものであった。“今”を人質に乱発される“未来”という約束手形。芸術は、その虚構を打ち破ることができるのか。広島原爆と福島原発を結びながら、3人のアーティストが問う。

### Speaker

岡部昌生

港千尋

アーサー・ビナード(Arthur Binard) 詩人/1967年米国ミシガン州生まれ/1990年コルゲート大学英米文学部卒業。卒論の際、日本語に出会い、魅了されて来日。日本語で詩作、翻訳をはじめ/2001年詩集『釣り上げては』(思潮社)で中原中也賞、『日本語ほりぼり』(小学館)で講談社エッセイ賞、『ここが家だ——ベンジャーン第五福竜丸』(集英社)で日本絵本賞、『左右の安全』で山本健吉文学賞。絵本に『くうきのかお』(福音館書店)、『ことばメカネ』(大月書店)、翻訳詩集『ひとのあかし』(清流出版)など。近著『さがしています』(重心社)

### 広島、福島、バイエルト

進行：木村成代 みなさん、お待たせしました。(拍手)

今日はフランスから港千尋先生が、またアーサーさんは、先週展覧会が終わったばかりですが、駆け付けてくださっています。今回の展覧会は、岡部さんと港さんの展覧会です。札幌、東京、広島と展開し、ヒロシマとフクシマをテーマにした作品を展示しています。

では、港さん、よろしくお願ひします。

M：港千尋 みなさん、こんにちは。

この展覧会、23日にオープンしたばかりですね。オープニングも盛大に行われたと思いますが、その日、私はドイツにいました。後で話も出てくると思いますが、カッセルという街で行われていた大きな現代美術展覧会の会場にありました。そしてたった今、ドイツからパリ、羽田を経由して着いたばかりです。今日は、この3人でトークができることをとても楽しみにしていました。

広島には何度か来ていますが、その度に木村さんから「アーサーさんが広島にいるよ」と言われるんです。でも、ずっとすれ違いで、ようやく3人でトークできることになりました。非常に楽しみなトークです。

最初に、今回の展覧会の作品について、岡部さんのほうから。  
O：岡部昌生 2007年にヴェネチア・ビエンナーレを経験してから、港さんと作品とともに旅をしました。ヴェネチア・ビエンナーレにも出展したヒロシマ主題の作品は4,500点ぐらい。その作品を中心にローマ、パリ、タスマニア、バイエルト、今年は中国の杭州と、旅をしてきました。ヴェネチア・ビエンナーレのコンセプト、そして展覧会は「わたしたちの過去に、未来はあるのか」、これに引張られながら、港×岡部のユニットとして活動してきました。

今回は、その作品に、港さんの福島作品、そしていくつかの

要素をはめ込んだものです。

展覧会のタイトルは『色は憶えている』。はたして「覚えている」のは。これが展覧会の性格を強く表していると思います。

わたしの作品は、広島プロジェクトから生まれ、旧宇品駅プラットホーム遺構をテーマにした作品。フロッターージュという方法で、プラットホームの石と石をつなぎ合わせたすき間の中心に紙を当て、鉛筆で擦るのですが、擦りとられなかったすき間部分が溝のような形となって表れる。右側の石と左側の石が扇状のストロークを描き人の肺のような形になることから、「エコグラフィー、レントゲン写真のようだ」とも言われました。

作品の下には「1894」という数字、中に「1945」、終わりに「2003」とあります。「1894」という数字はこのプラットホームが敷設された年を表しています。山陽鉄道の終着駅だった広島から宇品港まで繋げられ、わずか2週間の突貫工事で完成したといわれています。この年、日清戦争開戦。宇品港は軍港として、日本全国、主に東北の人たちを兵士として大陸に送り出す役割を担っていきました。

「1945」は——日清戦争、日露戦争、中国本土あるいは東南アジアへの侵攻、そして太平洋戦争、その結果としての広島原爆投下と被爆、終戦・敗戦の年を示します。「2003」は作品がつくられた年。ほぼ80点の作品のそれぞれに数字を徴し、石の履歴を込めています。

広島、長崎と二度被爆した国が、今、福島原発の事故によって内側から核の恐怖にさらされている。このことを芸術として表現する2人の意思が、フクシマ以後の今日を表す1枚の黒い紙で覆っています。核を抱えたヒロシマ、その中にフクシマをも抱えているのです。

その作品を携え中東のレバノン——今またそれが火種になって——そこで展覧会を開きました。3・11以降、なかなか展覧会のタイトルが決まりませんでした。『Image in the



色は憶えている  
ポストカード  
Gallery G(広島)



トークショー(gallery G)  
2012  
©松波静香

Aftermath 事後のイメージ』となりました。このとき現地で作られた作品が、内戦によって崩壊したペイルート中心街の瓦礫や土を使った作品『土の記憶 — 戦禍の瓦礫、埋立地の土』。今回は広島と福島、そしてペイルートを一つの作品とするコンセプトです。

階段のところに土の作品があります。宇品駅プラットホームが2004年に消滅撤去され、以後も『問いのかたち』として、場の土と植物とそれ以降の世界の日常をつづる『中国新聞』による3連画を『AFTER UJINA』と名付け、このシリーズから土の作品が始まりその後、独立した『土の記憶 — Hiroshima』となります。その後、福島や三陸海岸600キロ津波被害の海岸から採取した土を使った『事後のイメージ(フクシマ)』という作品(これはペイルートの展覧会名が作品名になっています)を並べています。これが二つ目。

3つ目は『M・O BOX』。港さんとほぼ10年、その間やってきたことを一つの函にアーカイブとして残そうというものです。ヴェネチアのカタログ、展覧会のポスター、チラシ、さまざまなパンフ、港さんの著作、それらを中心に公開講座の講義録、2人の作品、これらを函にまとめました。この3点によって『色は憶えている』広島バージョンの構成としました。

M: ありがとうございます。大きく見ると3つのパートになります。一つは“石の痕跡”です。もう一つは、石の下にある“土”、舗装された道や石畳の下にある“土”です。例えば、この福島県南相馬の広野町の写真を見るとよく分かりますが、津波はまるで包丁のように大地を切るのです。海岸地帯を津波が襲い、道路がめくれ上がったところが何百メートルも続くので、アスファルトの下がどうなっているのかきれいに見えています。森があって、宅地があって、その下に砂がある。それが自然の力によってきれいに、まるで包丁で切ったように見えてくる。そうした僕らの足の下にあるものが、頭より高いところに展示されているのが特徴だと思います。

B: アーサー・ピナード 宇品駅のプラットホームが展示されていますね。そもそも岡部さんは無謀なことをやる。だって普通思いませんよね。岡部さんどうしてやろうと。

O: 最初は1986年です。広島市現代美術館のコミッションアートで『ヒロシマをテーマに』と依頼がありました。1979年、パリの路上を擦りつった評価が『広島路上』という依頼でした。

しかし、「広島を知らない人間に、ヒロシマを表現できるか」と煩悶し、「1年の猶予を」と。こうして広島がつながります。

北海道の東端の地根室生まれですが、終戦の3週間前、アメリカの航空母艦によって空爆され街の8割が焦土となりました。その空の下にいた三歳の子のかすかな記憶をたぐり寄せることで、広島路上に立てる、そう思いました。

とにかく広島路上を擦り取る、直下のかつての街に手を届かせたいと、ひたすら作品をつくりました。『ヒロシマ— 8月の路上 1987-88』、幅10メートルを超える7点組みの作品です。

10年後の1996年、広島市現代美術館の『ヒロシマ・メモワール'96』。『51年目のヒロシマを考える。二つの場の二つのヒロシマ』です。

被害を象徴する平和記念公園の参道、ドームの惨状、それをもたらした加害として大陸に兵士を送り出した宇品駅のプラットホーム。被害と加害“二つのヒロシマ”に触らなければヒロシマに触ったことにはならず、語ることもできないと思いました。夢中になって、5,000点ぐらい、ひたすら地面を擦りましたね。

M: やってましたよね。

B: でも擦り取る時は、リズムカルでいい音だなと思いました。

O: 人がつくりだす音は、自然な音です。

B: やはり石でなければならぬのかな。

O: そうですね。パリもローマも石でした。石の集積で都市ができています。

B: コンクリートは素材として全く存在感がない、流し込めばどうにでもなる。ただ扱いやすいという話でしかない。石には石の主張があって、人間と話し合いの上、いろいろ妥協しながら互いにつくっていくからそれが残る。

O: 石になる時間もあると思うんです。1センチの土ができるのには100年といいますが、石はもっとかかるでしょう。そういった時間が積み重なっているものだからこそコンクリートとは違う。

### 倉橋石の背景

B: 僕が広島で『さがしています』という絵本をつくったことですが、資料館に残されたモノを毎日、時間を見繕っては見に行ったんです。それでそのモノたちを見つめると、かすかに声が聞こえるような気がする。そのモノたちがはらんでいる物語の通訳という立場で1冊の本をつくろうと考えました。

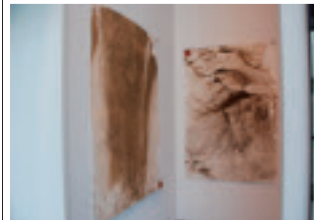
絵本といっても実際には、写真と言葉、写真とその物語という形しかあり得ないと思った。ところが撮影するときにモノを必ずどこかに置かないといけないのです。それを避けることはできません。本当はモノを吊して空中におきたかった。それでも青空がバックになる。モノを撮る時、必ずバックが必要になります。あるいは土台が必要になる。この14のモノを支える土台は何がいいか、その役割を果たせるバックには何がよいのか、ずっと考えました。

写真家に「物撮りをお願いします、この物とこの物を」と頼むと白や黒の板や紙を使うんですね。そうして照明を工夫して撮ると背景のない写真が撮れるんです。でも、それが一番嘘。この世に背景のないものはどこにもないのね。だから、そうやって撮ったら物語が嘘になってしまう。

そこから悩んで、線路や石畳の道路、墓石とか、時には原爆ドームの入り口も……。

O: 石ですね。

B: 資料館の2階に「人影の石」という石がありました。これは住友銀行広島支店の石ですが、原爆による熱線でここに座って



『土の記憶 — Hiroshima』展示風景  
©松波静香



『M・O BOX』の展示  
©松波静香

いた人の部分を除いて焼かれ、人型の焼け跡が残ったものです。これも本の語り部になると思い、この石にモノを置いたところ物語が落ち着いたんです。これが『人影石』の物語です。

でも、ここに軍手を置いて撮ると、もうこの石は使えない。それで背景となる石を捜し求めて広島の中を歩いた。そして倉橋石にたどり着いたんです。

ところで宇品駅の石はどこから来たんですか。

O：倉橋島の倉橋石です。宇品港や太田川の護岸、路面電車の敷石もそうです。

B：やはり。ところで倉橋石は他のところでも使われているんです。日本で一番あほなやつが活動する場所に。

O：国会議事堂!?

B：そう、日本で一番腐っているところ。日本の国会議事堂の石は全部、倉橋石です。器がよくて中身が悪いという典型例。まあ日本のハコ物はだいたいそうですが。

こうして倉橋石のことがだんだんわかってきましたが、足場が見つかったからといって、弁当箱や鍵を「ちょっと借りるから」とは言えないのね。それらはみんな地下の収蔵庫に入っている。資料館では21,000点にもおよぶ収蔵物を大切に保管しており、外に持ち出すということなどあり得ない。だから倉橋石に参加してもらえらるなら、その倉橋石の方が資料館に来てもらうしかない。

それで、「倉橋石の石屋さんを知りませんか」と、今度は職人を見つける旅が始まりました。そして京面龍さんというすばらしい職人に出会いました。京面さんは倉橋石の表面をきれいに加工してくれたんですが、あまりにもきれい過ぎてモノが負けちゃうんですね。倉橋石の本になっちゃう。そこで「たたき仕上げ」という技法で加工してもらうことにしました。これを使うと原爆の熱線で焼かれた石に似てくるんです。

このようにして京面さんが大きな倉橋石を切り出してきた。というもある程度の大きさにしないと割れちゃうんです。割れないための大きさにするとクレーン車じゃないと持ち上がらない。資料館に運び込むことのできるぎりぎりの大きさにして切り出してもらった。それでも、これぐらいの広さがあれば時計が撮れるし、軍手や弁当箱も撮れる。ところが一つだけ1枚の石では撮れないものがあった。節子さんの着ていたワンピース。これは石が2枚じゃないと撮れない。そしてこのワンピースが本に登場しないとこの本も成立しない。

このワンピースは節子さんが和服の生地をほぐし、染め直して、自分で仕立てたモノ。節子さんは8月6日の朝、これを着て会社に行った。節子さんの会社は爆心地から750メートルのところにあったんです。原爆で会社の建物は崩れて少し柱が曲がり、節子さんはすり傷を負ったんですが、火傷はしなかったんです。ですから節子さんは「助かった」と思った。それから親戚の家に避難するんだけど、その後、熱が出て、唇が腫れ、黒髪が抜けて8月18日まで一生懸命生きようとしたんですが、結局は放射能で亡くなった。このドレスが彼女の呼吸そのものを生きた形で伝えている。これが語り部として登場しない

と本にならない。でもこのドレスを語るためには石が2枚必要。

石を設置するとき、京面さんは6人で来て、まず資料館の裏にある搬入口にトラックを着け、小さいクレーンで持ち上げてここに入れた。地下室には日本酒のケースが並んでいたんで、その上に置きました。日本酒のケースは強いんです。

M：ああ、それでひっくり返しておいたんですか。

B：日本酒のケースの上に置いた後、微調整のために厚い紙を1枚ずつひいて、ぴったり合うようにした。もともとぴったり合うようにつくったから、二枚の石が合わさっていることがわからないんです。本当のことを言うと、このあたりに境目があるんです。ま、少し印刷技術もあるけれど。

このように石を見つけ、つくっていく作業もあって、準備には2年ぐらいかかりました。それでようやく去年の2月上旬になって資料館の地下で朝から晩まで写真を撮ることができた。撮っているうちに、ワンピースならワンピースの本当の姿が少しずつ見えてくるのね。最初は動き出さない。でも、少し照明を変えて、並べ直していくうちにモノが自分の姿を現わしてくる。そうすると今度石が動き出す。表面がじっとしていない。

読者から何度も「一体どのぐらいの石を用意したんですか」「すごいですね。こんなにいろんな石があるなんて」と言われました。でも実はみんな同じ石です。撮り方によって、照明やアングルによって違って見えるんです。

この石がなければ、たとえばこの「敏行君の靴」が歩き出して語るということはなかったでしょう。言葉でそういう文章がくれたとしても、読者に「靴が語る」というように届けることはできなかったと思います。

石が見つかり、その石の力でモノが動いた。このために1年4カ月も広島ですごしました。広島に住まないと本は本当につくれないということもわかって、とうとう広島で生活することになりました。みなさんこれからもよろしく。末永く。

M：「石の上にも3年」という言葉があるんですが、3年どころか……

B：これから何年になるか。

## 石の色、土の色、コンクリートの色

M：写真を撮影する立場から言うと、石の色というのは、一番いろんなものを溶けこませやすい。モノを撮るのにはいい色です。

「グレースケール」ってみなさん聞いたことがあると思うんですが、写真撮影するとき必ず使います。色の中では一番ニュートラルなもので、これを使わないと明度、彩度が比較できないのです。美術館などではカタログ撮影に必ず使う。石の色にはグレースケールのグレーが過不足なく入っているんです。アーサーさんの今の話は写真専門学校先生の話みたいで、そういう意味で石の力というのは色の力でもあると思うんです。

それでは、なぜ写真家が、真っ白や真っ黒の紙を使ったりするのか。最近の専門学校ではあまりやらないようですが、僕が



ユジェン・パフチャル「爆発の中のヒロシマの石」  
ヴェネチア・ビエンナーレ日本館  
2007



タスマニアのヒロシマ—未来のアーカイブ  
MONA  
2011  
©吉岡早百合

学生だったころ1年生に必ず出される課題がありました。それは、白い紙を置いてその上で白い卵を撮るわけです、これではマニュアルで露出を合わせるのが難しいんです。白の中に消えちゃうから、普通に撮ると卵が卵のように見えない。逆に黒いラシヤ紙の上に炭を置いて撮ることもあります。これもうまくいかないですね。全体がぼやっとぼやけてしまって炭が炭に見えない。そういう訓練を最初やらされるわけです。

では、卵がどういったときに一番卵らしく見えるか。それは影なんです。この鍵も影が少しあるから鍵に見えるわけです。影が欠けちゃうと、べらべらの紙になっちゃう。写真集といっても結局紙でできているんですが、紙ではなく鍵に見えるのは、今言ったように写真家の訓練があるからです。

真っ白というのは「白の100%」、真っ黒は「黒の100%」。ゼロと100をざりざりまで見る訓練があって初めて、その間にある雪と炭の世界を——写真をやっている方は常識だと思うんですけども——見えるようになるのです。

今回の展覧会はテーマを「色は憶えている」といっていますが、実は黒も白も「色」なんです。白も——仕事では白とは言わずに「ホリゾン」というのですが——撮り方ひとつによって雪になったり、紙になったりする。そういったことを僕は20年ぐらいいやってきたわけです。

3月11日の後、福島海岸や南相馬を見に行きました。最初は写真を撮りに行くためではなかったんですが、行ってみるとどうも色が違うんです。今までと同じ色が同じ色に見えない。それで2回目、緑のきれいな6月に行ったとき——全村避難になった日だと思いますが——飯館村の二本松からすこし入ったあたりにヒナゲシの花が咲いているきれいな場所があったんですね。よく知られている、何でもないポピーですが、全然違う色に見えてしまっしょうがないんです。“どうしたのかな”って思いました。そこで露出を変えながら撮るんですが、うまくいかないんです。自分の見た色が混乱してしまっとうまくいかないという経験があったんです。それから色について考え出しました。

さっきコンクリートの話がありましたが、本当にそのとおりで、コンクリートと石は全く違うことも今回、福島で教えられましたね。そこに並んでいる写真は、コンクリートブロックやテトラポッドの写真です。車と同じぐらいの大きさの巨大なテトラポッドが何百と海から打ち上げられています。コンクリートって実は軽いんです。すぐに水に浮いてしまう。それからアスファルトも浮いてしまう。このコンクリートという石に似た石、石にならざるものと石との違いが一番はっきり出たのがこの海岸線です。その違いが色にも表れ、コンクリートの色がやはり嘘っぽく見える。

**B**：去年の5月ですが、「北泉海岸と一緒に行く」と南相馬に住んでいるお父さんが僕を海にまで連れていってくれたんです。そうしたらテトラポッドがごろごろあるんですね。僕はお父さんと2人で車に乗っていたのですが、お父さんがいきなり、げらげら笑い出した。でも、本当は笑いたい気持ちじゃな

いんだよ。泣きたいんだ。自分の愛している町がこんなことになってしまったお父さんは。でも何かばかっている。あちこちにテトラポッドがあるという不条理な世界は。テトラポッドがそもそも間違っている。あんなものをつくること自体がアホだと言う。

**O**：本当に嘘っぽかだと思った。津波で全部えぐり取られた空き地でテトラポッドをつくっているんです。その光景にびっくりし、あきれてしまった。流されたことに何も学んでいない。またつくろうとしている。そういう光景があちこちに見られるんです。

**B**：それを日本語で何ていうかごそんじですか。その無駄なことを日本語で「復興」と言うんです。復興という言葉は、何も学ばずに次なる災難、人災を待つこと。それが今の復興だよ。しかも復興庁という組織までつくったんですよ。

**M**：復古といったら古いという字になっちゃう。

**B**：そうそう。

**M**：そんなことを見ながら、シャッターを切ったわけです。人間は何も覚えていない。むしろモノのほうが覚えている。色が覚えている。でも、そのスパンは人間でせいぜい数年、数十年。色のほうは、さっき岡部さんが言っていた5000年。今回の津波だともっと長いかもしれない。

そういう人間の尺度とは違う記憶の尺度を考えると、この土も激しい記憶をその内に溶かし込んでいる土なんです。今話したテトラポッドにちょっと似ていますよね。

これはバイルートで展覧会に参加したときに、土の作品をバイルートでつくることになったそのときの土です。はじめバイルートのどこの土を使ったらいいかわからないから聞いたんですよ。するとバイルート・アートセンターの若いスタッフが「あそこがいい」と言って案内してくれたのが、ある埋め立て地だったんです。5000年前、6000年前の遺跡が街のいたるところにあるようなバイルートですから、考古学的なところかと思ったら、真新しい埋め立て地でした。東京のお台場みたいな、きらきらして何の記憶もないような、そういう埋め立て地の土が良いというのです。

それでも僕らは行ったんです。真新しいショッピングセンターが建っている場所の土をちょっと取ってみると中にはガラスの破片や木の破片、鏡の破片などいろんなものが入っていました。その埋め立て地というのは、20年続いた内戦で都市1個分がすべて瓦礫になった、その瓦礫でつくった土地なんです。彼が「その土を使ってほしい」と言ったのは、その土の中に「バイルートの市民が見ようとしていないこと」のすべてが詰まっている——ということだと思ふんだよ。まさに破壊された都市なんですよ。

**B**：もし古代ローマがあったところだとすると……。

**M**：ええ、もっと明るい色だったと思います。トリポリという有名なローマ時代の遺跡があるところへ行ったことがあるんですが、そこは明るい、砂に近い色だったと思います。ですからローマの土はもっと明るい色なんです。ここは、土の中に人



「色は憶えている  
港千尋×岡部昌生」  
masao okabe+sakiyama works  
2012



岡部昌生「土の記憶——戦禍の瓦礫、埋立地の土(バイルート)」  
2011  
©港千尋



岡部昌生「土の記憶——戦禍の瓦礫、埋立地の土(ペイルート)」  
2011  
©港千尋



「MASAO OKABE Touching A-bombed Tree in Hiroshima」  
sakiyama works 2008



「さがしています」  
作：アサー・ピナード  
写真：岡倉禎志  
葦心社  
2012

間の生活した跡のいろんなものが入っているで色が違ってきてしまっている。

### 木が僕らを植えた

B：僕の本で読者が一番初めに強く色を意識するのは、さっきのワンピースの色だと思うんです。時計や軍手はそんなに目立つ色ではありません。ワンピースのページに来て紫が大きな流れの中で意味を持つんです。節子さんがこれを着て被爆し、熱が出て、汗びっしょりになった色。細かく見ると、少し色あせているところとそうじゃないところがある。これはきっと節子さんの汗がしみ込んでいるところだろう。彼女が自分で染めた色が67年たっても存在し続けている。僕はこの色が物語そのものように思えて仕方がない。67年も存在し続けて、それで何が言えるか、何を語るのか。

色が覚えていて、僕らが思い出した。色が覚えていて、人間が二、三年で忘れたら、もう絶滅。21世紀で人間は終わる。完全に絶滅の道を歩む。日本民族、アメリカ民族。もう完全に絶滅、放射能汚染による人類の終わりという方向に進む……。

O：この「色は憶えている」という展覧会は、札幌から東京、広島と移ってきました。札幌で、港さんから「色は憶えている」という短い文章を寄せ、またトークでは「色は憶えている」という、色が人間よりも事実を知っているというお話をしました。今回そのパンフレットが「M・O BOX」に入っていたので、読んでみます。こう書かれています。

「木は人間よりも前から地球を知っている。だから植物やプラントという言い方は、すこし間違っている。ほんとは、木が人間を植えたのだ」と始まります。

この「木が人間を植えたのだ」、その考え方は、芸術について考えるときも、人間について考えるときも同じことだろうと思えます。

将来を厳しく問われると答えづらいですが、こういったことをまず考えてみるとモノゴト、出来ごとの向き合い方、態度ということが違ってくると思えます。

M：そうですね。

O：今まで慣れ覚えた、親しんだ考え方で物事を見ると、全然違う視点、ところからモノを見ていくのでは、違った答えが出てくる。それが芸術の中に潜んでいる「難しいけれども、つかめそうだ」「向き合えそうだ」という予感に満ちた態度として生まれてくるのではないかなと思うんです……。

B：広島で1945年8月6日に起きたことによって、ということが引き起こされたか。それを人間の枠の中で、人間の被害、人間の体験だけで区切ってしまふ。でも、その朝、きつと盛んに鳴っていたクマゼミたちの被爆も、そのとき街に活躍していた馬たちの被爆も、広島を飛んでいたハトやツバメや鳥の被爆も、それらを全部含めて被爆の現象をとらえるか、それだけでも全然違いますよね。

今、発電所から20キロほど離れた東北の海で捕れたアイナ

メという魚を調べたら2万5,000ベクレルほどのセシウムが入っていたというニュースを聞いて「そんなに汚染されているなら、その海域の魚は避けなければ」と思って、それで思考が止まるのか。それともアイナメの身になって、アイナメという美しい魚が持っている豊かな生態系、脈々と続いているアイナメの雄大な歴史を含んだ生態系を自分の想像の土台にして、垂れ流しにされている汚染水は何なのかと考えるのか、その違いですね。「そういうことだったらもう買わないわ」というところで終わるのか。それともアイナメの身になって、今、福島で起きていることをとらえるのか。

木が僕らを植えた——これは木を上から目線で見るとはではなく「木によって自分たちが生かされている」という視点と「アイナメによって僕が生かされている」という視点と共有できる。作品を通してそういう見方のレンズを与えられるということ——。

### 「芸術」の力

M：芸術はそういうことが少しはできると思うんです。少しね。ほんの少し。

例えば、石を扱うことも、フロッターージュもそうだと思うんですが、4,000枚、5,000枚とフロッターージュをしていくと、人間はだれだって「鉛筆」になるんだと思うんですね。体のある部分、心かもしれない。全部じゃないかもしれないですが、本当に精神を集中して何百枚と擦っていくと自分が筆になる。ギタリストなんかそういう瞬間あると思うんです。芸術だけにそういう瞬間がある。人間が擦り取っているのではなく、鉛筆が、物質のほうで擦り取っているという瞬間がきつと来ると思うんですよ。

「アイナメになる」ということも言葉の力ですね。アサーさんの、それは詩の言葉でもあると思うし、それを含めて、やはり芸術にはそういう力があるんですよ。

B：それをどうやって届けるかだよ。『さがしています』という絵本には14の語り部が登場するんですが、たとえば「弁当箱」をテーマに僕は原稿用紙で400枚の物語を書ける。しかし、それを超えるものがどのモノにもある。だからこの本を作る時には、言葉を削って削ってこの「鍵束」の大叙事詩が物語になった。しかもこれは僕の母国と日本の歴史をたどっていく道でもある。憲兵の中村中佐が持ち、彼が担当した基町で打ち落とされ捕虜になったアメリカ人十数名。それがこの鍵束の物語。これで小説が2,3冊書けちゃう。もし長生きできたら本当に書きたいと思う。

でも、これを読者にどうやって手渡すかと考えると、絵本でなければだめと思ったんです。大人が読んでくれるのはもちろんうれしいですが、小学生が読めるようなところまで言葉の本質を求めて削った本です。子供と本が1対1で向き合い、物語を聞いて体験できる、そんな本にしたかったんです。

今の小学生が学校で何を習っているか。去年3月までは、経産省と文部科学省が共同でつくった副読本は『わくわく原子力



ランド」というタイトル。これで小学生が核を教わっていた。「わくわく」ですよ。中学生になると『チャレンジ！原子カワールド』。セシウムにチャレンジしようというのが子供たちのためにつくられた核の教材、核の物語なんです。

でも去年の3月11日、福島原発のメルトダウンを境に、文部科学省と経済産業省という犯罪組織は、自分たちがつくった嘘八百副読本をシュレッターにかけて隠してしまった。文部科学省はホームページにあった『わくわく原子カランド』と『チャレンジ！原子カワールド』を外したし、経産省も外した。

ただ日本には国会図書館というところがある。国会図書館は出た本を全部取っておかなければならない決まりになっている。国会図書館のホームページを——探しくいですが——探すと出ている。もし、僕のように興味があれば、それを今でもダウンロードすることができる。しかも先生たちが使う種本と生徒たちに配られている本と両方が出てきます。国会図書館からも削除される日が来るかもしれませんが、今は手に入ります。ダウンロードすると、わくわくしながら読めます。すごい！。ここまで言うか！。全部嘘！。

そういう子供たちに、僕にとって大切な読者たちに、僕は何を手渡せるか。『わくわく原子カランド』に負けないくらいのおもしろさがなければいけない。電力会社がこれまでつくってきたキャラクターマンガにも負けない力も必要です。『わくわく原子カランド』で教育を受けた子たちに、何をどう伝えていくのか……。

M：そういう意味でこの絵本が、絵ではなく写真を使っていることはとても重要だと思うし、チャレンジだと思う。一般的に絵本は絵のほうが多いんです。写真を使った絵本もないことはないんだけど少数です。写真を使った絵本は子供にとって難しすぎるという先入観が編集する側にある。実際に僕はそういうこと編集者から聞いたことがあります。

でも、そこを変えていかなければ、いつまでたっても写真の嘘を見抜く人を育てることができません。今の経産省の話もそうですが、今までつくられてきた原発映像のすごさ。これを見ても、みんなおかしいとも思わない。そういう意味で、小学生向けに写真を使った本を地道に出していくというのは大切なことだと思います。

B：この本を出版した童心社の人と話すとき、僕はずっと「絵」って言っていたの。本当は写真家が撮った写真なんですけど、僕は何も考えずに「絵」って呼んでいた。「この“絵”は後半に持ってこないとだめだ」とかって言っていると、あるとき齊藤さんという女性編集者が編集会議でそれを指摘したんです。「アーサーは“絵”って言うけど、これ写真だよ」。

そこで初めて気づいたのですが、僕はこの本を普通の絵本と同じようにつくってきたんです。だから、岡部さんの作品も絵本だと思う。フロッタージュとか拓本とかって言うけれど、“絵”としてつくったんですよ。

それは、写真の持っているある種の——錯覚かもしれないが——客観性、ある種の真実性という性格を外すという意味では

なく、登場するモノが持っている本来の姿、本質的な姿、一番の姿を撮影現場でつくり、レイアウトや印刷を含めて本とした。そうした意味での絵としての写真だったのね。

M：“絵”は英語にしたときはピクチャーということもありますよね。

B：ピクチャーといったら英語では「絵本」のこと。でも、take a picture って言ったら普通「写真を撮ってください」と頼むとき。フォトグラフというと何か妙にこだわっている感じがする。普通はピクチャーです。

M：やはり「フォトグラフ」というと撮る行動も含めた感じがするんですが、ピクチャーというと物質感があるんですよ。何に印刷するかによって本当に違う。

今回、僕の福島のシリーズは和紙に近い紙に印刷するんです。紙が違うので光が背後からも入ってくる。少し浮かしてピンで留めているのは、光が裏側に柔らかく回るからなんです。それによっても見え方が全然違い、報道写真のざらざらした感じとは違って見える。モノを見るというのはそういうことも含めて、よく見ないといけない。光も闇も含んで見えてくると初めてモノが語り出すんだと思いますね。

### 「芸術家になりたい」

O：今アーサーさんがおっしゃった“石の上に置くことによって物語を始められた”という話もそうですし、港さんは、あえて和紙を使いながら、色をしみ込ませる、あるいは裏側から回る光によって色の存在を浮かせるということをしている。モノと自分のアクションの間に紙の存在があることによって残るんですが、アクションだけでは残らない、モノだけでも残らない。

人間とモノの間に介在する“つくる行為”“残す行為”“伝える行為”が今まで美術と言われたり、芸術と言われたりした。これからの美術には大きな可能性があるかもしれない。先ほど港さんから話のあった“人間の立ち位置を変えていく”ということを考えてときに、美術あるいは芸術には、それを変えることができる力がある。

あの3・11、——これは港さんの『芸術回帰論』の「あとがき」に書かれてますが——すごく衝撃的な言葉との出会い、美術をやっている、そのことがとても問われた言葉でした。

それは石巻でした。16歳の少年がおばあさんと津波による瓦礫の中に9日間閉じ込められ救出された、というニュースでした。少し落ち着き、救出にあたった巡査部長から「将来、大人になったら何になりたい。夢は何ですか」と聞かれ、その少年は「芸術家になりたいです」と答えたんです。

少年が「芸術」という言葉を発したとき、自分がそれにかかわっていただけに、芸術というものが、問い直されました。

それからしばらくものをつくること、判断することができなくなりました。美術をずっとまじめにやり続けてきただけに、その少年が、美術家ではなく、あるいはアーティストでもなく「芸術家になりたい」と言った、その「芸術」ということばにすごく衝撃を受けました。



「色は燃えている  
港千尋×岡部昌生」  
gallery G  
2012  
©松波静香



『芸術回帰論』港千尋  
平凡社新書  
2012

現代美術がそういう力を保持しているのかどうか。将来どう  
いうことが芸術の中に取り込まれていかなければならないの  
か。人間の考え方や生き方、あるいは態度、そのことと「美術  
をすること」は関係があると思っていましたから、その少年の  
言葉にびっくりしました。

考えさせられました。ずっと頭にこびりついています。港さ  
んの『芸術復帰論』の後書きにも引用され、大学で美術を専攻す  
る学生にも、その少年のことを伝えています。

M：僕も同じように「芸術家になりたい」という少年の言葉が  
ずっと頭に響いています。16歳の少年なんですよ。9日間、生  
死の境をさまよい、ほぼ死んだと思われていたわけですよ。ね。  
それがギリギリのところまで救出され、そして病院で言ったん  
です。

僕はその言葉を「問い」として聞きました。「芸術」という言葉  
をもっと広くとらえたいと思いました。いわゆる現代美術だけ  
ではなく、もう少し広くとらえる。人間がモノをつくる手、作  
り出す手を芸術として考えました。アーサーさんのおっしゃっ  
ている石をどのように作ったのか。石をつくる手、持ち上げる  
手、そういう手を芸術として考えてみた。さらに手は一つでは  
なく、複数の手でモノをつくっていく。共同でモノをつくって  
いくということを考えました。

『M・O BOX』の文書にこのようなことを書きました。

「過去、現在、未来と僕はいつも考え、そこから将来はどのよ  
うになるか、未来はどうなるか、と考える。そのことを少し考  
え直さないといけない」

未来ではなく、「今」を中心に考えたとき、写真家にとっての  
「今」というのは、おおよそ250分の1秒の世界なんです。そ  
れを「今」という。「今」を撮るといとその瞬間になる……。  
そうすると「10年続く今」「20年続く今」「30年続く今」とい  
うふうには考えられないと思うんです。

「今」を100年に延ばしてみる。100年先……。だいたい日  
本の政治家というのは先延ばしでしょう。まあ政治家だけでは  
ありませんが。「先延ばし」とはどういうことかということ、将来  
を勝手に設定して、そこに預けてしまうという考え方です。だ  
から今回のいろんな問題の根底にあるものは「未来」という嘘だ  
と僕は思うんです。

未来を勝手に設定する、というのはとても自己中心的ですね。  
そして30年後の世代に勝手に空手形みたいなものを乱発す  
る。そういう論理に対抗するには、「30年後も今なんだ」と考  
えることだと思うんです。自分は100年後には死んでいます、  
「100年後も今なんだ」と考えられないか。「1000年後も今」「セ  
シウム半減期も今」と考え、その「今」を変える。

そのことを「芸術家になりたい」という少年の言葉から考えた  
んです。「なりたい」というのは、今そう思っているんだよね。  
将来を聞かれたんですが、「今なりたい」と言っている。これが  
僕はこの言葉から受け取った一番重要なことなんです。

巡査部長は「大人になったら」と聞いたと思うんですが、でも  
彼は「芸術家になりたい」。それは「今なりたい」と言っています。

彼は将来ではなく、今のことを言っている。その違いに気がつ  
いた時、「今」を考えました。

B：巡査部長の「大人になったら何になりたい」というのは嘘。  
「今」が本当。そして、「未来という嘘」という問題が出た。全く  
そのとおりで、その「未来という嘘」がいつでっち上げられるか、  
ということを僕はもう一回考えないとダメなのね。科学の進歩  
を含めて……

M：わくわく原子カランド！

### 未来という嘘から「今」を取り返す

B：「わくわく原子カランド」が、いつでっち上げられたか。た  
だ「未来」という新興宗教がつくられたのは第二次世界大戦よ  
りずっと前ですが、それが支配的になり、科学も、文学も、社  
会も、政治・経済も、「未来というでっち上げられた嘘」に支配  
されているようになったのはやはり戦後なんです。大勢として  
は特に50年代です。

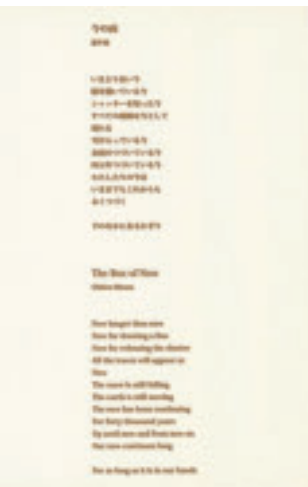
そのそもそも「未来という嘘」が、あれだけ強くなって勢力  
が増し、支配的な立場になったのは「マンハッタン計画」が契機  
です。マンハッタン計画というのは、広島に投下されたウラン  
爆弾と、長崎のプルトニウム原爆、それから同じ45年7月16  
日に核実験が行われたニューメキシコ州のプルトニウム原爆、  
これらをつくるための秘密の国家プロジェクトです。

アメリカの一般国民はだれも知らない、憲法違反もいいとこ  
ろのプロジェクトがでっち上げられ、秘密裏に進められ、僕の  
じいちゃんばあちゃんの許可もなく、僕のじいちゃんばあ  
ちゃんの税金を全部使い込んで原爆がつくれ、しかもそれが原爆  
投下後の米政府も乗っ取る、つまりアメリカ合衆国が米帝国に  
成り下がるのも、マンハッタン計画からです。そして「明るい  
未来」として原子力の平和利用を盛り込むわけ。またそれが地  
球温暖化の恐怖もあるわけです。というその大きな流れが、  
「未来」というものを巧みに使ってPRする。

原子力発電所ができたのは、「未来の明るいエネルギー」とい  
う嘘っぱちのPRの効果です。だからその少年が「未来」では  
なく「今」を言うんだ。その力を僕ら一般市民一人ひとりが持  
てるか。

港さんが言うように「50年後も今」「100年後も今」というこ  
とであれば、大飯原発の3号機と4号機が核分裂を起こし、セ  
シウム137やセシウム134をつくってはダメでしょう。福島  
原発のメルトダウンのときに、こんなに放射能汚染がばらまか  
れてどうしようと慌てふためきました、あの事故がなくても  
放射性物質はいつかは原子炉の外に出ることに決まっている。

3・11でたまたまメルトダウンして外に出たんですが、その  
前に2007年夏の柏崎刈羽原発でもすいぶん放射性ヨウ素が  
出た。原子力発電所と称するプルトニウムをつくる機械のあら  
ゆるものの中にそれがあつた。プールは満杯。だから、今日  
は出ないかもしれないが、明日は出るかもしれない。「100年単  
位の今」と考えると、原発という核分裂連鎖反応を絶対にやっ  
てはダメ、ということに何の迷いもなくなる。



今の函テキスト「M・O BOX」  
2012  
港千尋



今の函「M・O BOX」  
gallery G  
2012  
©松波静香

福島というところは今、日本じゃない。南相馬って僕は何度も行っただんですが、もうすでに日本じゃない。戦後の広島は日本じゃなかったと同じように、今の福島県浜通は日本ではない。

1945年8月20日の広島は日本ではなかった。隔離された別ワールドでした。原爆が落ちた広島と長崎は戦後の日本から外されました。報道規制が敷かれ、被爆の実態がごまかされ、全部隠されたんです。そして今、大飯原発は日本じゃない。僕らはそこに入れたいんです。高速増殖炉の「もんじゅ」にも、あいさつをしたいと言っても入れてくれない。核施設は全部日本じゃない。玄海原発も外した。中国電力の島根原発だって敷地内に入れたい。そこは日本じゃない。特別な管理区域。メルトダウンしたら、そこも外す。だから今、福島も外している。

水俣も日本じゃない。水俣で起きたことは日本とは別枠。避難指示が出ては暮らせない。でも福島は広大だし、気づいている人も増えているから外しにくい。日本という幻想から別枠にして外すというのをやりにくいんですが、それでも、できるだけ一生懸命やる。福島を精一杯日本から外し、みんなの思考から遠ざけて別扱い、別枠にする。

原子炉の中で起きていることは日本じゃない。柏崎刈羽で核分裂をやっているのも大丈夫です。外部への影響はない」と言う。外部への影響はないというのは、つまり「ここは日本じゃないよ」ということ。あるいは「ここは地球じゃないよ」ということ。

それは結局、僕らの「今」から外すこと。「今」から外してしまえば2万4000年の放射能の半減期も、セシウム137の半減期30年も気にしなくて済む。気にしなくて済むと、みんな楽。「ああ、よかった。よかった。外部への影響はないんだから安心だ」となるんだね。

その「外す」ということは、「未来というでっち上げた嘘」を利用して、僕らの「今」を囲って、僕らの「今」を侵すこと。だから今は、その少年が言っていたように、「今」を僕らが取り返せるかどうかということですね。

M：オーストラリアでもアメリカ、カナダ、アフリカでも、そこにはもともと住んでいた人たちがいるわけです。彼らは、土地を取り上げられただけではなく、「今」を取り上げられた」と言うんですね。彼らが言う未来に嘘がないんです。彼らは1万年、2万年の「今」を自分の責任で生きるための知恵によってつくってきた。それは神話や伝承、歌に表れています。彼らは「未来という嘘」を使わずにきた。それは岡部さんが紹介してくれたアイヌのユーカラにも出てくる。その「今」を取り上げられたということなんです。その「今」を僕らはどうやって取り返すか。

B：僕は広島の十日市町のところに住み付いています。十日市町にまったく不満はありませんが、もともとは猫屋町に住みたかった。猫屋町という地名を知ったときに「いつか猫屋町に住みたい」と思ったんですが、タッチの差で先に借りられてしまった。それで今のところになったんですが、この街に住んでから路面電車によく乗るようになりました。そうしてこのまちで暮らしていると、車内アナウンスから流れてくる「原爆ドーム」と

いう言葉が「何かしっくり来ない」と思うようになりました。

そして「原爆ドームって誰が名付けたんだろう」と疑問を持つようになったんです。結局、だれが名付けたかわからないらしいんです。中国新聞の記者さんにも聞いたのですが「名付け親はわからない」ということでした。「原爆ドームとはそもそも何なのか」とずっと考えてきたんですが——あれは出世魚ならぬ「出世建物」なんですよ。

出世魚の代表作はボラですが、ボラが生まれたときの名前はボラじゃないんです。みなさんご存じですか、ボラが生まれたときの名前を。

会場：……。

B：実は、ボラは生まれたばかりの時は「ハク」というんです。小さい稚魚です。そしてハクがすこし大きくなると「スバシリ」あるいは「オボコ」という。それからスバシリ、オボコが「イナ」になり、次に「ボラ」になるんですが、実はその後はある。そこが大事。ボラがボラで終わるわけじゃない。ボラが本当に大きくなると、50センチ超えると——それこそ「大ボラ」になる(笑)。わかる人いますか。

会場：……。

B：うん？

会場：トド。

B：そう「トド」。とどのつまり(笑)、ボラの出世の最後の名前はトドという。で、僕は原爆ドームも出世の途中だと思う。

M：では、まだこれから……。

B：そう。もう一回変わる。

でも、この原爆ドームもボラに負けにくいぐらいすごいんですよ。オープンしたのは1915年。そのときは「広島県物産陳列館」という名前だった。6年後に「広島県立商品陳列所」。次いで1933年に「広島県産業奨励館」に変わる。そして1944年になると、中国四国土木事務所などの内務省関係の事務所が置かれてその名前も消え、そして1945年の8月6日に姿も役割も大きく変わり、いつしか「原爆ドーム」と呼ばれるようになった。

だけど、僕はドームで終わりじゃないと思う。もう一回、必ず名前が変わる。いつ変わるかという僕らが「今」を取り返して、「未来」という嘘っぱちのでっち上げを捨てて、核分裂に終止符を打つ時。その時には広島「原爆ドーム」とよばれているあの建物の意味が変わる。変わったときに名前も変わるはず。もしそういうことを僕らが成し遂げることができなかったら、どっちみち僕は絶滅する。僕らにはトドになる日はない。

広島に来てから自分の時間軸がちよっと変わりました。「今」を取り返すときに、何か、いろんな工夫の可能性はあるはず。そして宇品を見ていると、無限の可能性が地下に潜んでいるという話ですね。

O：宇品駅のプラットフォームはなくなりましたが、ここにあった石が機能をしている美術館がタスマニアにあるんです。石はそこからたくさんの作品を生んでいます。

B：石の拓本ですね。

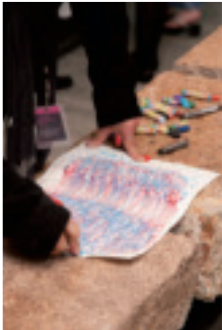
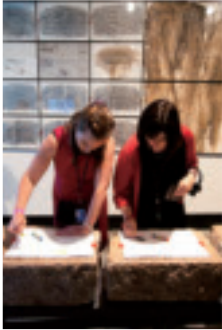
M：そろそろタスマニアのお話をしましょう。宇品の作品をベ



「色は憶えている  
港千尋×岡部昌生」  
gallery G  
2012  
©松波静香



「N'OUBLIEZ PAS 原爆被災説明板」  
平和記念公園  
広島  
1996  
©福本大二郎



「タスマニアのヒロシマ— 未来のアーカイブ」 MONA 2011 ©吉岡早百合

ネチアで見た人が、オーストラリアのタスマニアという地球の一番南にある島につくられた美術館に永久展示したいということで、フロッターージュと宇品の石を持っていきました。昨年の1月です。そこでは、来館者が自分で紙にフロッターージュをして、美術館に保存することができるんです。そのためのアーカイブボックスをつくりました。

今はどのくらいいったかな。とにかくすごいスピードで、世界中から人が訪れてはフロッターージュしています。石はもう広島にはありませんが、タスマニアで延々と“今”をつくり出しています。その美術館がある限り、石がある限り、それはつくり出されるんです。

**O:** タスマニアのMONA (Museum of Old and New Art) 美術館にある作品は100点程ですが、作家がいなくなっても石があり、そこを訪れる人がいれば「HIROSHIMA」という作品が生まれ続ける。そのコンセプトを提案して、了解してくれた美術館なんです。新しさと古さのなかで人間が何をやってきたかを問うことをコンセプトにした美術館で、わたしたちの提案をわかってくれたと思うんです。

美術を美術の中だけで考えているとこういう発想にはならない。石巻の16歳の少年が言っていたように、美術が人間がすることを広く問う器である限り、そういうものですね。

**B:** 岡部さんがあの世へ旅立ったときでも、そこで作られ続ける。それこそ昔話ですよ。昔話というか、神話、民話、説話。その作者がいなくとも、わからなくともずっと語り継がれている。「かちかち山」は誰がつくったか。無数の人が語り続けるうちに物語になった。そういうことですよ。

さて、ウラン採掘が世界で一番盛んなのはオーストラリアです。アボリジニの人たちが住んでいる地域で行われています。鉱山の労働に使われ、被爆させられているのもアボリジニの人たちが中心なんです。アボリジニの昔話の中では、ウランが採れる地域は、入る場合はいろんな制限があるところなんです。身を清めなければならない、その場所で食事をしてはいけない、そんなタブーが言い伝えられてきた地域となっていました。しかも出るときも身を清める儀式がある。要するにそこは“住んじゃいけないところ” “行っちゃいけないところ”として言い伝えられていました。誰がつくったかわかりませんが、先人の知恵として伝わっています。

その話を僕が聞いたときに、“核の廃棄物を僕らがどうするか”ということとつながっていると思いました。今ヨーロッパでは、フィンランドのオンカロという地域に深い穴を掘って、高レベル廃棄物を埋めようとしているわけです。日本でも岐阜とか北海道で試験的に掘っており、高レベル廃棄物の最終処分場が計画されています。アメリカ政府はネバダの山奥でやろうと思ったんですが、それがダメになったので、モンゴルに日本と共同で作ろうとしている。

フィンランドのオンカロも、アメリカの計画も、高レベル廃棄物を埋めてしまったら蓋をして「Don't be hear (ここを掘ってはいけない)」という看板を立てるはずなんです。しかし、

そんなものが100年後も通じるかどうかわからない。1000年後に英語が通じているとは思えないし、どれほど頑丈につくって封印しても、500年後、誰かが必ず掘り返す。

人は「ここで掘るな」って書いたら、必ず掘るんだよ。「鶴の恩返し」なんか良い例ですよ。「私の部屋の中を見ないでください」というと必ず見るんだよ。「空けないでください」という玉手箱は必ず空けられる。それが昔話の決まりなんだよ。「見ないで」「開けないでください、この玉手箱を」と言うと、必ず開ける。

だから、プルトニウムを含む死の灰、原発が生み出す核分裂生成物を隠してはダメなの。隠しては誰かが忘れたところに必ず掘り出す。それで人類は全滅ね。

だから私たちがやれることといったら、タスマニアの美術館に置いてある宇品の石しかない。毎日擦らなきゃいけない。それもたさんの人が擦っているわけ。そうしないと忘れるから。

“今”を1000年後も含めた“今”にするためには語り継ぐこと以外にない。語り継ぐことが芸術なんです。芸術とは一人の作品をオークションで高く売ることじゃない。だれがつくったかわからないけれども語り継ぐことです。

日本の死の灰は、東京の永田町、大阪の道頓堀、広島の平和公園の真ん中にモニュメントをつくりそこに置く。毎日それを見ながら通勤しよう。毎日そこへ行って拓本を取る。学校の夏休みの宿題が“死の灰モニュメント”に毎日通うこと。

親も、じいちゃん、ばあちゃん、子供も、それを語る以外には、僕らが「種」として生き残れない。だから“今”をどうやって広げるか。拓本を取り続ける、フロッターージュをやり続ける。そういう雄大なものはらんでいっていると思うんです。

**M:** それが、アーサーさんが一番初めに言ったモノの物語の本質だと思います。ちょうど2時間たちました。どうもありがとうございました。(拍手)

## 質疑応答

**進行:** 何か質問が会場からありましたら……。

**会場:** アーサー・ピナードさんにお尋ねしたいんですが、「さがしています」を何度も読んで「鍵束」のところが一番心にしみたんです。知人のお孫さんで、10歳の男の子がこの「さがしています」を読んで、泣いたというので、「一体どこで涙が出たの」って聞いたら、やはり「鍵束」のところだったんです。

その後でラジオで知ったんですが、何でシカゴ大学……。

**B:** シカゴ大学は、今、僕らがさらされている人工的につくられた放射性物質の最初の出どころなんです。先ほど話に出たマンハッタン計画が本格的に始まった時に、金も、知恵も、技術も一番注ぎ込まれたのはプルトニウムづくりなんです。プルトニウムは地球上には極少量しかないので人工的につくるしかない。それを作る方法というのは広島型の原爆なんです。ウラン235という核分裂をしないウランを圧縮し、そこに中性子を当てると、それがウラン239に化けて、ベータ崩壊を2回繰り返して、最後にプルトニウムに変わる。これは広島型原爆の仕組みと一緒にです。

プルトニウムはウランよりもすく恐ろしい核分裂性物質で、長崎の原爆と広島原爆を比べると長崎のほうが圧倒的に殺傷能力が高い。広島原爆は最初で最後のウラン爆弾です。落とされた時点で技術的に古い。パソコンの時代にタイプライターを持ってきてももう終わっています。広島の僕らにとっては、終わった技術かどうかは大事ではなく、僕らの生活がどうなったかということが大事だから、広島型の原爆を軽く扱うつもりはありませんが、核兵器の技術開発の中では確実に遅れた技術で、主流はプルトニウムを使った長崎型です。そのプルトニウムをつくるために、ウラン 235 を爆発しないように燃やしてプルトニウムをつくり出す。そのための装置として開発されたのが、世界初の原子炉です。エンリコ・フェルミという物理学者が、米政府の中核の人たちに言われてシカゴ大学の地下室でつくった。

原爆は“ピカドン”でしょう。広島の人たちが名付けました。原子炉と原爆は原理的には同じものなんです。原子炉は“じりじり” ゆっくり。ピカドンは一気に爆発。世界最初にじりじりがつくられたのはシカゴ大学です。僕は最初の“じりじり”を見ないとピカドンが書けないと思った。

だけど最初の原子炉はシカゴにもう残っていない。どうしたかという、シカゴのクック郡というところの森の中に穴を掘って、古くなった原子炉を捨てました。そこに行くと、周りの地下水が全部汚染されているから、井戸があっても全て鍵がかかっている。そこには茶色っぽい御影石の石碑があって大きな字で「Don't be hear」ここに掘るなワンワンって書いてある。その下に説明書きがあるんですが、要は「大きな穴を掘って、古くなった原子炉と放射性廃棄物を処理しないで全部捨てて蓋をした」と書いてある。これを見ないと広島を語れないと思って見に行ったんです。

その時、シカゴ大学の世界初の原爆がつくられたそのままだにその地下室で、シカゴ大学の学生たちとディスカッションをする場があった。写真や僕が書こうとしていた文章を英訳してすいぶんと時間をかけて話した。そのときに「鍵束」の文章をたまたま持っていたから、みんなで読んだんです。

私は「鍵束」の文章に「エネミー(敵)」という言葉を使うかどうかで悩んでいました。ちょっと入れてみたんです。エネミーという言葉が、この状況の中、この文脈の中ではたして意味を持っているか、意味をなすかどうか。それはまさに僕が言いたいことだったんですが、シカゴ大学の学生たちを大いに刺激しました。そのやりとりもこの本の新たな視点になっています。

会場：ありがとうございました。

M：シカゴ大学にはヘンリー・ムーアのモニュメントがあるんです。ムーアがシカゴ大学に依頼されて、世界最初の臨界を記念する彫刻をつくったんですね。『アトム・ピース』という名前なんですよ。

B：ピースって PEACE(平和)？

M：いえ、PIECEの方です。物のピース

B：平和のピースではなく、一片のピース。

M：それが日本にいくつかあります。一つは箱根の「彫刻の森」です。広島の方は覚えておられると思いますが、広島に小さなスタディー模型が設置され、もう一つが広島に持ってこられることになって議論になりました。ピースを平和という意味に勘違いしたというのもあるんですが、その形状がきのこ雲と頭蓋骨を両方想起させる、ということで論争になりました。

これを、僕はおもしろい話だと思ったんです。原爆ドームとも合致するんです。というのは、後年、ヘンリー・ムーアは回想録の中で「自分はそれをドームだと思ってつくった」と書き残しているからです。彼にとってそれは、核エネルギーをつくってくれる聖堂なんです。つまり本当のタイトルは『核エネルギー』なんです。彼にとっての核エネルギーは、聖堂とききのこ雲みたいな、マッシュルーム、その組み合わせでできている。そして、その本質は頭蓋骨なんです。骨なんです。そこで核と骨が結びつく。

B：シカゴ大学も今もゴリゴリの推進派がいます。そんな中で、よく僕を呼んでくれたなと思います。講演もしました。

進行：ありがとうございました。



ヘンリー・ムーア「アトム・ピース」1964-65 箱根彫刻の森美術館 ©港千尋(撮影：2011年)

註)  
対話の最終に、港千尋さんはアーサー・ピナードさんのシカゴ大学での講演の体験を引き継いで、彫刻家ヘンリー・ムーアがシカゴ大学の歴史家ウィリアム・マクニールを介して記念碑の制作を依頼されたというエピソードを紹介しながら「色は憶えている」広島での対話をしめてくださった。  
マッシュルーム(原子雲)にも原爆ドームともとれる形態は、ヘルメットや頭蓋骨を思わせ思案させられる。人間の脳を格納する形態の構造が原子炉と頭蓋骨という想像を導いていく。エピソードは著作、港千尋「ヴォイドへの旅 空虚の創造力について」(青土社 2011)のなかの「核と骨」に所収されている。



岡部昌生  
わたしたちの過去に、未来はあるのか

## 過去を真摯に捉えつつ 地道に対話をつづけていく日中の未来を繋ぐ一番有効な手段であることを

上海を拠点にアートディレクターとして国際的に活動する「OFFICE 339」の鳥本健太さんから「中日現代美術交流展 China and Japan Contemporary Art “MICRO GARDENS” 個園」(2012)について寄稿していただいた。

上海の新しい現代美術のゾーン M50 (旧織物工場街跡) 三カ所で開催された大規模な北海道現代美術展 (OFFICE 339 企画・CAIO2 企画連携) 「雪国の華 — N40° 以北の作家」に招聘されたのは 2009 年。さらに、ヴェネチア・ビエンナーレ (2007) を見て衝撃を受けたというペイルート・アートセンター (レバノン) が、「OFFICE339」を経由し打診して実現された岡部昌生×港千尋による「Image in the Aftermath」(2011) 参加の経緯と実践もあって、「中日現代美術交流展」に繋がった。

折しも、1972 年周恩来首相と田中角栄首相によって日中共同声明が調印され国交樹立以来の日中国交回復 40 周年節目の年。政治、経済、文化の交流が官民とわず多くが企画されていた。出品作品は、ヴェネチア・ビエンナーレ展示作品「わたしたちの過去に、未来はあるのか」のうちほぼ 260 点と映像プロジェクション。原爆投下によって被爆した広島旧宇品駅プラットホーム遺構をフロッタージュした作品で壁面を埋めつくし、あえて 1 点に黒い紙で覆った。ヒロシマ、ナガサキと二度被爆した国が、3.11 東日本大震災と福島第一原発事故で内側からの核の脅威にさらされているフクシマ以後の日本の現在を記した。

### 1894/1945/2011

その作品に記されている三つの数字、「1894/1945/2004」は場と行為の必然が記される。とりわけ「1894」はこの建造物

## 中日現代美術交流展「個園」について

### 鳥本健太

「杭州のギャラリーで中国と日本のアーティストの展覧会を企画している。実現に向けて手伝っていただきたい」

杭州在住のキュレーター梁庆 (Liang Qing) 氏からメールが届いたのは 2012 年 1 月だった。この時まで、私は彼との面識はなかったのだが、この日からメールや電話、実際の打ち合わせも含め、短い期間で膨大なやりとりを行なうこととなった。

最初の依頼は春頃に、日中のグループ展を開催したいのでアーティストを推薦して欲しいということだったが、展覧会の強度を優先した結果、すぐに主催が人可藝術中心 Renke Art Center (杭州のギャラリー)、中国側のキュレーターが梁庆、日本側キュレーターが私ということで展覧会をつくっていくこととなった。

杭州は華東地区中部に位置する浙江省の省都で、世界文化遺産に登録された西湖 (せいこ) という湖のある緑溢れる美しい街

の敷設の年であり、ここから中国大陸に出兵していった日清戦争開戦とも重なり符合し、この展覧会「日中国交回復 40 周年記念交流展」の意味を増幅させながら起点となったことをも想起させ告げる。結果、原爆投下を呼び込み (1945)、都市再開発で消滅 (2004) していくという日本の近代化を駆けた履歴がたち表れる。二つの国の歴史が刻まれた作品が、二つの国の歴史の邂逅を美術が架橋することの驚きと感慨をもつ。驚くほどの人がつめかけたオープニングは、また作品に挿入された「1894」「1945」「2004」「HIROSHIMA」に集中した質問の果てない応答の時間でもあった。

作家、企画者、哲学者らによるシンポジウムの主題は「植民地」。歴史の長い交流と影響を受容してきた日本が突きつけられた重い主題を受けとめて、今日までの自身の美術の方法と展開を述べながら、近代以降の台湾、朝鮮への植民地化の状況が今日の社会にも映っていることも伝えた。また子どもの頃きいていた本州を「内地」と呼ぶこの地 (外地 / 植民地) が、近代化の受皿としての北海道開拓として先住民の人を追いやった政策、沖縄の基地化、東日本大震災ではからずも露呈された首都圏の植民地化された東北地方というように、国内の植民地化を例えた発言は、双方の多様な「植民」を引き出すことになり、当初の展覧会のコンセプト「鏡面」を照らすことにもなった深い対話の応答は、意義深い交流と友情が構築されたと思う。

中国美術学院の管懷賓 (Guan Huaibin) 教授によって企画された特別講義は、急な設定にもかかわらず、大勢の学生が詰めかけ熱気溢れる時間となったのは、オープニングの状況が移ってきたかのように映る。ここに、もうひとつの対話の時間と空間が生まれ強い印象を与えた。

である。長い歴史を有し、中国八大古都のひとつであり、13 世紀には世界最大の都市であったと言われている。芸術環境としては、中国で重要な三大美術大学のひとつ、中国美術学院があり多くの芸術関係者を輩出している。

主催となる人可藝術中心は、西湖まで続く緑豊かな中山一路沿いにあるギャラリーで、杭州市の中心部でもあり、歴史的建造物も周囲に点在する文化的な地域でもある。今回の展覧会を構成するにあたり、念頭に置くべきポイントは以下の三つであった。

- ・ 2012 年が日中の国交正常化 40 周年であること
- ・ 行政ではなく、民間主導の企画であること
- ・ 中国・杭州という古都で開催すること

とりわけ、国交正常化 40 周年という大きな意味をもつであろうという認識から、テーマやアーティスト選考に関しても「歴史性」「継続性」「痕跡」が重視されることとなった。



Image in the Aftermath (Birute)  
2011  
©港千尋



THE DARK FACE OF THE LIGHT  
2003

4.21-5.21.2012  
中日當代藝術交流展  
個園

CHINESE ARTIST  
中國藝術家

|               |     |
|---------------|-----|
| Quan Huaibin  | 管懷賓 |
| Guo Shiqiang  | 郭世強 |
| Wang Qing     | 王青  |
| Wang Kai      | 王凱  |
| Zheng Hao     | 鄭昊  |
| Zheng Daoming | 鄭大明 |

JAPANESE ARTIST  
日本藝術家

|                    |       |
|--------------------|-------|
| Mitsuo Okabe       | 岡部昌生  |
| Hisayuki Sakaguchi | 坂口久幸  |
| Tajiri Kazuma      | 田尻和久  |
| Sakabe Hidetsugu   | 坂部英次郎 |
| Yoshinobu Kishi    | 岸野信延  |
| Yukio Takano       | 高野裕生  |

中園園長 梁慶 | 園長 梁慶 | 園長 梁慶  
 園長 梁慶 | 園長 梁慶 | 園長 梁慶  
 園長 梁慶 | 園長 梁慶 | 園長 梁慶

中日現代美術交流展「個園」  
杭州  
2012

当初は「鏡面」というキーワードで企画が組み立てられた。日本側、中国側がそれぞれ鏡面として作用し、お互いの姿を映し出すことを期待してのことだったが、検討を重ねた結果、二項対立的な見方よりも徐々に均一化しつつある世界のなかで、各アーティストそれぞれが持つ世界を「園」として捉え、その「園」を自由に出たり入ったりすることによって、日本と中国の新しい認識や解釈が生まれるような構成のほうが現代にふさわしいのではということになり、タイトル、およびテーマを「個園 — Micro Gardens」と決定した。

またこれらを踏まえ、アーティストは中国側が、高世強(Gao Shiqiang)、管懷濱(Guan Huaibin)、王凱(Wang Kai)、王強(Wang Qiang)、張浩惟(Zhang Hao)、鄭端祥(Zheng Duanxiang)、日本側が岡部昌生、荒木経惟、草間彌生、坂口寛敏、所幸則、端聡となった。

参加アーティストの中でも特に岡部昌生氏の作品が、間接的ではあるが深い部分で中国と関係していること、また過去が未来とどう繋がっていくのかという今回の企画にふさわしいコンセプトであることから、日本側アーティスト代表として日本から招聘させていただくことになった。またギャラリーディレクター何勇苗(Yongmiao He)氏の提案もあり、「個園」の展示会を軸として、中国美術学院でのレクチャーやシンポジウムなどのプログラムが組まれた。

## 「植民地化」への応答

オープニング当日は、ギャラリーで行なわれる展示会としては異例なほど盛大な開幕セレモニーが行なわれた。両国アーティスト代表やキュレーターのスピーチ、杭州市政府関係者、在上海日本総領事代理の祝辞とつづいた。数百人の観衆が詰めかけ展示会場は歩くことも困難なほどだった。日本から唯一の参加となった岡部昌生氏には、作品に対して、またそこから日中の歴史的、政治的な問題まで矢継ぎ早に質問が投げかけられた。

翌日開催されたシンポジウムでは、アーティストやキュレーター、哲学者など12名が参加。中国と日本のコンテンポラリーアートについて、その将来について、さらに両国の社会状況や問題点など、意見を交わした。

岡部氏からは、自身の作品を起点に日清戦争や、中日両国で避けられない問題についての話が持ち上がった。それに対して中国人アーティストたちからは、中国の長い歴史を振り返ったとき、侵略されてきただけでなく侵略してきた歴史について発言があった。また話題は、「植民地」の問題にまでおよんだ。現在日本国内でも「植民地化」がおこっているという問題、中国のアフリカ支援についてのことや中国国内での「植民地化」が起きている可能性についてもふれた。従来の意味での植民以外に、文化の植民についてもあげられた。文化の植民は、一人一人ではどうすることもできない。なぜならわたしたちが自分の文化だと思っているものが、実はかなり以前に外国からの影響を受けていたことがあるからだ。しかし文化の植民には悪い面だけでなく、よい面がある。厳しい発言もあったが、アーティ

ストーク中、終始中国側のアーティストたちが、日本のアーティストを歓迎していることが感じられた。

一カ月の開催期間中には、杭州を中心に新聞、テレビ、雑誌などのメディアにも多数取り上げられたが、ほとんど好意的に迎えられた。なにより、幅広い層の多くの来場者が訪れ、なかには何度も足を運んでくれた方もいたということに、主催者であるギャラリーも驚いたほどであった。

「個園」のオープンからおおよそ5ヵ月後、尖閣諸島(釣魚島)の領土権の問題から反日の気運が高まり、中国各地でデモが発生した。年初から国交正常化40周年を祝う催し物が、政治、経済、文化のそれぞれの分野で、大小様々なかたちで行なわれてきたなか、日中の友好ムードが一転。戦後最悪と言われるほど、日中関係は冷え込んでしまった。

日本のメディアの偏った報道ほど在中國日本人の日常生活に大きな変化があったとは言えないが、反日ムードのなか、ビジネスの面で受けた企業の直接的・間接的な被害は計り知れず、実際私自身も多くのプロジェクトに影響がでた。領事館主催、経済産業省主催、大手企業主催、日中友好団体主催と、四つの美術関連プロジェクトに関わり準備を進めていたが、それらすべてが例外なく開催中止となった。多くの催し物が、40年前に国交が結ばれた9月29日前後に予定されていたため、数年前から準備がすすめられていたものも含めて実に多くのイベントが急遽キャンセルとなってしまったのである。

しかしこの領土問題からの反日ムードについて、人可藝術中心のディレクター何勇苗氏はつぎのように語ってくれた。

両国間にとって非常に残念な事態であるが、そのせいもあり我々民間ギャラリー主催の展示会が、凶らずも貴重な意味を持つようになってしまった。理由として、一つは中国側の民間ギャラリー(杭州の人可藝術中心)から要請して実現したものであること。もうひとつはアーティストや主催者側はもちろん、来場者やレクチャーを受講した大学生も含め、多くの方々为本当の意味での交流ができたからである。

ただ、開催が半年遅ければ「個園」の実現もより困難なものになったはずなので、その点で我々は運がよかったと言えるだろう。

今回の問題は、発端も実際に起こったデモもすべて政治の問題である。我々民間の間は、政治とは別の次元で物事を捉えていかないとはいけなく、実際これまでもそうしてきた。領土問題によって、我々がなにか影響を受けることはない。「個園」を通じて深まった友情は簡単に揺らぐものではないし、この絆を大切にしていかなければならない。

この何勇苗氏の発言は、過去を真摯に捉えつつ地道に対話を続けていくことが、日中の未来を繋ぐ一番有効な手段であることを、決して少なくない中国の人たちが認識しているという事実を物語っているのではないだろうか。(2012年12月31日)(OFFICE 339)



オープニングセレモニー  
(人可藝術中心)



シンポジウム「植民地」



中国美術学院特別講義

註)  
展示会オープニングの熱気をかえながら、翌日開催されたシンポジウムでは、アーティストやキュレーター、哲学者など12名が参加。中国と日本のコンテンポラリーアートとその将来について、さらに両国の社会状況や問題点など意見を交わした。その基礎に自身の出品作品もふくめ日清戦争や中日両国で避けられない問題として「植民地」「植民地化」「文化の植民」という重い問題を抱えていることの認識が双方にあり、長時間の濃密なシンポジウムの内容となった。また、中国美術学院の特別講義も大勢の学生が詰めかけ、今回の出品作について、これまでの美術で思考してきたこと、シンポジウムでの内容を紹介しながら時代と国を超える私の美術の現在を話した。いずれの日にもその応答の記録を綴りたい。今回は、この企画をすすめた岡部昌生氏の寄稿をそれにかえた。

日中現代藝術交流展「個園」  
人可藝術中心  
2012年4月21日-5月21日  
杭州(中国)





- ①② シンポジウム「植民地」 人可藝術中心 4月22日
  - ③④ 中国美术学院特別講義 中国美术学院メディア学院 4月23日
  - ⑤⑦⑧⑨⑩ 「個園」オープニングと展示風景
  - ⑥ 御道の史蹟をめぐるフロッタージュのワークショップ 4月25日
- 写真提供：人可藝術中心



## 見えないものを見る，聞こえないものを聞く

はま・なか・あいづ文化連携プロジェクト

「岡部昌生フロッタージュ・プロジェクト」に関わる対話

岡部昌生×若松丈太郎対談記録

日時：2012年11月30日(金) 13:00~14:00

場所：南相馬市原町区若松丈太郎自宅にて

参加者：岡部昌生・若松丈太郎・若松蓉子・川延安直・金澤文利

ボイスライト：五十嵐健太・金澤文利

### 福島の問題は，始まったばかり

O：岡部昌生(以下Oで表示)

アーサー・ピナードさんとは今年3月，広島の日銀での展覧会「きみは，3・11を見たか？」で一緒でした。そして今年，札幌・広島・東京で港千尋さんと「色は憶えている」展覧会の時も広島で一緒させていただきました。

W：若松丈太郎(以下Wで表示)

写真家で美術評論家の港さんですね。

O：3月の広島トークから，ピナードさんにご紹介されて，若松丈太郎さんの「ひとのあかし」をその時から持ち歩いています。

W：ありがとうございます。

O：ご縁もあって「一度お会いしたい」と思っていました。

W：私も8月に広島の森瀧市郎さんの娘さんの森瀧春子さんや，田中利幸さんにお呼ばれいたしまして，広島に行ってきました。

O：8月の広島もまた，別な意味で色々なことを考えさせられる季節ですね。

W：ええ。

O：暑いだけじゃなくて，やはり…。

W：家内と二人で行ってきたのです。その後原町高校(南相馬市原町区の高校)の生徒たちは長崎の高校の生徒たちと，ネットを通して，映像も合わせてお互いにその思いや意見を交換しあったのです。原町高校は，南相馬市中央図書館マルチメディアホールを会場にして…。その時に私の詩を朗読していただきました。

そういうかたちで，わたしなりに広島・長崎と福島との交流の機会を持つことができました。そういう交流を通して，広島・長崎の経験から福島にとって学ぶべきものが多いのではないかと思います。

O：そうですね。1986年，チェルノブイリの事故の年に広島市現代美術館の企画に呼ばれて制作を始めました。広島を知らない人間がヒロシマを表現することに，非常に悩みました。「美術の技術だけで表現する」だけではないことを感じていましたから，「一年間考えさせてほしい」と。

根室空襲時，3歳だったそのかすかな記憶を「引き寄せる」…。

根室に行ったり，ヒロシマと繋がったその空襲やいろいろな事を確かめたい，「考えさせて待つてほしい」。私のヒロシマはそこから始まりました。それからずっと制作を通して，美術館



若松丈太郎さんとの対話(若松宅 2012.11.30)  
©金澤文利

のワークショップというかたちで広島のみなさんと繋がってきました。

福島第一原発の事故が，自分の中で，別なかたちで大きなショックでした。ヒロシマを考え続けながら手を動かしてきたことで，やはりどこか自分の中で「くぐり抜けなければいけない」という気持ちがありました。今回の福島県立博物館のそのプログラムに添えていければ，「ヒロシマ」というテーマでやってきたことが，どこかで結びついて「経験が活かされる」と思っています。

ヒロシマをテーマにした25年の「そのこと時間」と，「3・11」と言われている諸々を含んだ「福島の原発事故」を考える時間の中が違うものですから。今はまだ考えるだけの気持ちの「強さ」がこちらに無いのです。「見て・聞いて・学ぶ」ところから福島で「何ができるのか」ということをやらなくては(探求しなくては)と思っています。今日も(この対談の後南相馬の方々に)集まっていたら，「南相馬で何ができるか」を探りたいと思っています。

ヒロシマのこと，ペイルートの内戦のことも含めた私のドキュメンタリー映画が出来たばかりで，それを紹介しながら「今まで岡部がどんなことを考えて制作をしてきたのか」ということを入口にしなから，ここ(南相馬)でどんなことができるのか，それを探って行きたいと思っています。

そんな折に若松さんとお会いできる機会を持てたことを，とても嬉しく思います。

W：岡部さんの語ろうとしていることに，どれだけ答えること



モニタリングポスト(飯館中学校跡)  
2013.2.21  
©金澤文利

ができるか自信がないですけど…。本当に福島の問題は、始まったばかりととらえています。そういう意味で「これからどう関わっていくか」ということが一番大事だなと思っているのです。

O：そうですね。

### 近いものとして考える、チェルノブイリの現実

W：原発事故前の1994年に私はチェルノブイリに行きましたが、その時は自分を「よそからの訪問者」として捉えて訪問したのですが、いま現実に同じような状況の中に身を置いてみると、その時のチェルノブイリの現実をもっと「近いものとして考えなければいけなかった」と感じています。

O：三月に若松さんのこの本を中心とした斎藤さだむさんのフクシマ以後の写真と、ピナードさんの英訳詩「神隠しされた街」の展覧会「さきみは3.11を見たか?」、そこに作品を出しました。

W：そうですね。ご一緒に。

O：アーサー・ピナードさん、若松丈太郎さん、斎藤さだむさんを中心にしながら、ピナードさんの講演があり、そこにも参加しました。ピナードさんの話は「なぜ原発が日本にもたらされたのか」ということを詳細に調べ、第五福竜丸事件の問題、シカゴ大学で計画されたマンハッタン計画なども含め、とても丁寧になさっています。

「その後の福島につながる大きな選択を日本がしてしまったこと」についてお話ししていました。

それを受けて港さんとの展覧会「色は憶えている」を広島市のGallery G でやった時、ピナードさんとの三人で、広島・福島を含めてお話しする機会があり、ヒロシマ・フクシマを繋げたかたちでトークできたことがとても良かったです。その時、若松さんのこの本、ピナードさんのいくつかの本も紹介されましたから、広島の方も若松さんの「ひとのあかし」に興味を持って求めた方が多かったと思います。

W：そういうことで私に関心を持っていただいたので、8月に広島にお呼ばれたのでしょうか。

O：8月ですね。

W：あまり満足できるようなことは話せなかったのですが。

Y：若松蓉子(以下Yで表示)

時間がそんなにありませんでしたから。

W：その時にピナードさんもいらして、山本太郎さんも私の作品を朗読なさいました。

Y：灯笼流しの会場で。

O：今日の集まりで私のドキュメンタリー映画を上映します。その資料と映画の中で港さんと対話をした記録もあるので…。その中にフクシマのことを港さんと触れていく、そんな資料も交えて…。

### 「石の影」の衝激

W：子ども心にも印象的だったのは、広島市の銀行の前で座っていた方の…。



若松丈太郎さんとの対話(南相馬市市民文化会館ゆめはっと 2013.2.24)  
©金澤文利

O：そうですね…。

O・W：「影が」

O：フロッターージュとは違いますが、あのかたちが残されたのが、すごく衝激で印象的ですね。

W：痕跡を記録すると言いますか、岡部さんがそういうものを残そうという制作活動が、これから大事なお仕事になるのではないかと思います。

O：原爆資料館で、石段の、影の石を見たことがありますが、亀井文夫という映画監督が…。

W：ええ彼は、南相馬原町区出身の人ですよ。

O：そうですね。「生きていてよかった」という映画の中に、あの絵(石の影)が捉えられています。フランスからやってきた美術家(柔道を学びに来たと言われています)が亀井さんの「石の影」が、非常に強烈であったと思うのですが、そのイメージを作品に…。イヴ＝クライン…。人体をキャンバスに置いて絵の具を吹きつけネガティブな人体像作品を作ったり、人体に絵具を塗って押しつけるアントロポメトリー(人体測定)という人の拓本みたいな連作、その最初の作品のタイトルが「ヒロシマ」です。

W：そうですね。

O：あの映像、あの「影」が一瞬に石に刻まれたという強烈な痕跡が、凄まじいインパクトを与えました。

W：いろいろな人が感じているのではないのでしょうか、あれは。

O：本当に強い映像だと思います。

今日は、宮岡秀行さんという若い映画監督が作った広島・根室を中心とした制作のドキュメンタリーですが、この後の集まりで見たいと思います。映画は福島第1原発事故直後ですから、関連して触れています。

W：私は、亀井さんが原町生まれだと知ったのは、岩波新書に「たたかう映画」という…。

Y：「戦ふ兵隊」でしょ。

W：いや、映画の「戦ふ兵隊」ではなくて「たたかう映画」という著書が岩波新書にあって、それを読んでいたら、原町で暮らしていた子どもの時のことが書いてありました。原町生まれの監督なら亀井さんの映画は全部見なきゃいけないってことで、何年前かな。ずいぶん前だね。

Y：1993年でした。南相馬で連続上映会をやりました。

W：山形の「ドキュメント映画祭」で亀井文夫特集がありました  
が、それより前に開催したのです。

Y：原町の人は誰も知らないんですね。私の同級生の御親戚  
だそうで、共産党だったものですから、親戚ではみな関係を持  
たないようにしていたそうです。その人に「あなたの御親戚で  
…」と手紙出しました。「こういうのを(連続上映会を)やるから」  
と言ったら、「うちでその人はタブーになってます」って返事が  
来まして(笑)。

O：1990年代、北海道の炭鉱「夕張」を10年ぐらいたったこと  
があります。炭鉱が廃坑になる時代の下敷きがあるのですが、  
亀井さんの「女ひとり大地を行く」という夕張を撮った映画が  
あって、山田五十鈴が…。

W：劇映画が何本かあるんですね！ 彼には。

O：あります。あります。

W：その中の一つが「女ひとり大地を行く」ですよ。この映画  
も連続映画会で上映しました。

O：それも見ました。吉増剛造さんと夕張にご一緒しましたが、  
山田五十鈴の「女ひとり大地を行く」には吉増さんも感動してい  
ました。

Y：ああ、そうですか。

### 亀井文夫の「いのちの継承」

### 埴谷雄高の「精神のリレー」

O：多くの人は亀井文夫の名前をその時知ったのではないです  
か。その後、札幌でも映画館で上映されなくなった時期で、余  
計、印象深い上映だったと思います。

W：亀井さんは晩年、「いのちの継承」っていうことを言ってい  
るんです。

Y：「トリ・ムシ・サカナの子守歌」もよかったわねえ。

O：誇りにしていいことですね。関わったことを誇りにしても  
いい。そういう人ですね、亀井文夫の存在というのは…。

W：そうですね。

Y：お母さんがすごい人らしい。

W：お母さんが素晴らしい人だったようです。亀井さんのね。

O：そうですね。

W：小高の埴谷雄高は「精神のリレー」ということを言いまし  
た。埴谷雄高の「精神のリレー」と、亀井文夫の「いのちの継承」  
は、とても大事なことだと思います。この小さな町にゆかりの  
ある方々が言っているわけで、この町の人はふたりに「誇り」に  
していいと思います。

O：そうですね。一昨日だったかな？ 小高区を案内してもら  
った時、島尾敏雄さん・埴谷雄高さんの記念館があることを  
知りました。

W：私は開館に関わりました。

O：そうですね。

Y：完成するまでずっと関わって。埴谷さんが生きているとき  
に何回もお訪ねして、ここに資料を提供してくださるようにお  
願いしたりして。

W：埴谷さんに書いていただいたものが、あそこにあります。  
せっかくですから。

Y：金澤さんを取ってもらうから。黒い馬。そうだ、「闇のなか  
の黒い馬」だ。

— 額に入った埴谷雄高の書を取り出す。

O：おお、すごいな。

Y：96年か。

W：私は詩を書くときに、見えないものを見て書きたいと思  
います。「闇のなかの黒い馬」のような見えないものを見るとい  
う意味、彼の本のタイトルですけれども。見えないものを見、そ  
れから聞こえないものを聞くというのは、詩を書くうえで「大  
事なこと」と思いまして。埴谷さんに「なにを書こう？」と言われ  
た時に、私が「闇のなかの黒い馬」と言いましたら、笑いながら  
書いて、その下に invisible(インビジブル)と付け加えてくだ  
さったのですけれど。私の気持ちを分かってくれたのだと思  
います。見えないものを見たい、ということ。

O：1996年ですね。

W：そうですね。もうほとんど晩年の時でした。その何年あと  
かな、亡くなったのは。

Y：5年くらいあとかな。

W：いや、あ、翌年の1997年です。

O：繊細な文字を書かれるイメージを持っていましたが、随分  
骨太というか太い…。

Y：年をとって、もう小さい字が書けなくなったのか…。ヨボ  
ヨボになっちゃうと字が下手になるのよね。

W：もともと上手いとは思えない。でも良い字です。ここの図  
書館に他にその時書いていただいたものの複製が置いてありま  
す。市立中央図書館に。

O：プロッターजूでいるんな痕跡を、鉛筆握って、力入れな  
がら擦りだしていると、繊細な文字が書けなくなってしまいま  
した。

W：そうですね。

Y：肉体労働だから(笑)。

O：字が大きい。埴谷さんのこの文字を見ていて、太くて強い  
字だなと。そういう印象から、どんな方だったのかなと。

W：とっても優しい人なのです。作品からくるイメージって  
いうとなんか哲学的な感じが強いのですが…。

Y：このくらいの広さの部屋(若松さんの部屋を指して)にいた  
んでしょ。デーんと座って。

W：いや、もっと狭い部屋。

Y：もっと狭い部屋に(笑)？

W：炬燵(こたつ)のある部屋に。

Y：炬燵のある部屋に荷物をいっぱい置いて。

O：「本の谷間」みたいな生活空間なのですか？

W：埴谷さんのうちはそんなに大きい家ではないです。昔の日  
本の家。六畳くらいで、そこにデーんと炬燵のある部屋。ほか



埴谷雄高「闇のなかの黒い馬」  
1996

にいくつかの部屋があってという、そのくらいの家でした。奥さんは早く亡くなりましたから、近所のおばさんがいろいろ面倒をみていました。夏は暑がり、冬は寒がりの人だったみたいですね。でも、そうだなあ、暑がりと言っても、一年中炬燵があるぐらいの感じで。

### 自分の目で見たい「負の遺産」

Q：若松さんがチェルノブイリに行かれたきっかけは。本を読ませていただいたのですが、どういうことが…気持ちのなかで…。

W：前から(福島原発事故前)関心を持っておりまして。近くに、原発の近くに住んでいると、どうしたって意識しないではいられませんでしたから。ずっと関心を持っていて、そして事故が起きたから。それが、どういう状況にあるのかと、行って自分の目で見たいと考えていたのです。なんと言っているのか、「人間」と言うべきか、「人類」と言うべきか、が“しかした” いろんなことなかで、例えばアウシュビッツであるとか、そういった場所、「負の遺産」と言うべき場所に行って自分の目で見たいという意識が以前からありました。

そういう意味でアウシュビッツ=ビルケナウにも行きましたし、南京にも行きました。そういう一連の考え方の中で、チェルノブイリにも行ってみたいと思っていたわけです。たまたま退職した年に、浪江町で原発の講演会がありました。その時、浪江の大和田さんという方が「チェルノブイリに行く計画があるけど行かないか」と声をかけてくれて、いちもにもなく、その場でお受けしました。そういういきさつで参加しましたが、本当になんと言うのでしょうかね…、3・11が起きた後にさまざまな形で福島県からもチェルノブイリに出かけたりはしているようですが、3・11の前の段階で行けたということが、得難い経験だったなと思います。

チェルノブイリは私に強いインパクトを与えてくれて。詩もああいう連作のかたちで書きましたけど、ほとんど一気に書きました。それだけチェルノブイリには感じるものがあったのだと思います。『福島原発難民』という本を出版したのですが、実は今度その続編と言うべきものが12月に本になります。後でその本もお送りいたしますが、ぜひお読みいただきたいと思います。その中に詩ではなく、チェルノブイリをルポのかたちで書いたエッセイが入っています。その時の事情などはその中に書いてあります。

Q：それはコールサック社(出版社)からでるのですか？

W：ハイ、同じコールサック社からです。もう少し時間をかけてから出したいと思っていたのですが、鈴木さんというコールサック社主が、いわきの人で。

Q：そうですか…。

W：いわきの薄磯がご両親の出身地で、津波の被害が実家の方にもおよんでいるので…。

そういう意味で、いろいろ彼も考えていて、そんな彼のすすめで強引に…(笑)。

Q：港千尋さんとヴェネチア・ビエンナーレに行く2007年、いろいろインタビュー受けたのですが、その時コールサック社の担当の方にお会いしたこともあります。お話を伺いながら、「繋がり」を感じますね。

W：そうですね、不思議に…、いろいろ繋がったりしていますね。

Q：繋がっていますね。

先日も福島で、吉増剛造さんと港さんと関口涼子さん(パリ在住の詩人)のトークを中心にしたフォーラムがあって参加させていただいたのですが、「今、フクシマのことを触れない訳にいかない」という気持ちある人たちの、そんな想いが強く流れてくるフォーラム、良い集まりだったと思っています。吉増さんは、あまり強く何かを主張する方ではないのですが、多くの言葉を使いながらご自分の生き方を綴ってました。

W：吉増さんは島尾ミホさんといっしょにソクーロフ監督の映画『ドルチェ 優しく』にかかっています。吉増さんは小高にも興味を持って、来られています。

Q：一昨日ここに記念館があることを聞いて、ミホさんと吉増さんのことを思い起こしました。

W：そうですか。

Q：これから吉増さんも何度か、(南相馬に)来られるのではないのでしょうか…。

W：そうですか。

Q：若松さん、最近発言求められたり、書かれたりということでお忙しいですね。

W：なんだか…(笑)。赤坂憲雄さん(福島県立博物館館長)が『毎日新聞』にお書きになったでしょう。ビックリしました、あれ(笑)。あんな形で書いて頂くなんて思っていなかったものですから。

川延：(以下Kで表示)

(赤坂館長が)「ぜひまた機会をいただきたい」と言っておりました。

W：ハガキで慌てて御礼を出しましたけど…。

私は赤坂さんの書いたものを読んでいましたから。こういうかたちで繋がりができたことをやはり不思議な、嬉しいことだと思っています。

Q：今年3月のピナードさんとの展覧会以降、この本(『ひとのあかし』)に若松さんが登場したシーン(新聞記事)を切り抜いて挟み込んでいます。いろいろ出られていて。

W：あの『北海道新聞』のなんていう方でしたっけ？ わざわざいらしたのですよ、取材に。

Q：そうですか…関口裕士さんかな？

W：そうです！

Q：北海道にいと記事が限られていて、『北海道新聞』と『朝日新聞』、(若松さんの記事を)挟み込んでいくと本が膨れてきました(笑)。

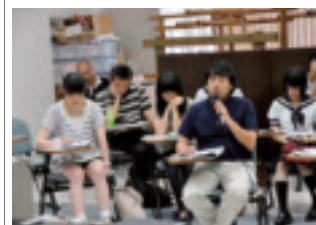
W：北海道では斉藤征義さんという詩人がいますが、あの方も何度かここに。あの方映画を作っていますよね。



『ひとのあかし』  
詩／若松文太郎  
英訳／アーサー・ピナード  
写真／斎藤さだむ  
清流社 2012



岡部昌生アートプロジェクト in 南相馬  
アーティストトーク・公開ミーティング(南相馬市博物館 2012.8.12)  
©金澤文利



©金澤文利



©金澤文利



飯館中学校校歌の碑  
2012.8.7  
©金澤文利



福島現代美術ビエンナーレ  
チラシ



小高区北新田漂着したテトラポッド  
2013.3.21  
©金澤文利

O：穂別町の田んぼ。そうですね。ミュージカル。農家の方たちを俳優に、「田んぼ de ミュージカル」。

W：そそそ(笑)。

O：ミュージカル映画を。

W：ここ(南相馬)に来て映画を上映して下さって、その時、監督の崔洋一さんも一緒にいらしたりして。

O：こうして話していくというんな人と繋がっていく不思議なことがでできますね。

### 時間をかけ丁寧に、対話しながら学ぶ。

W：今日はこれから…、展示をするのですか？ 何かお話しを？

O：どういう方向になるかわからないのですが、広島に関わってやってきたこと。

その美術が「鉛筆を使って手で写す(映す、移す)」というとてもシンプルで分かりやすいことから、市民の方や子どもたちと一緒にやることも度々あります。広島でもやりました。

W：さきほど資料を見たのですが、広島でも会場に来た方に、参加してもらって、…。

O：やってもらって…。そういうこともあって福島県立博物館の川延さんも、福島でもご一緒できたらという提案があって、夏に公開ミーティングをここ(南相馬で)実施して、どんなことを今までやってきたかを少し紹介しました。会場から様々なアンケートをいただいていたので、それを読みながら、南相馬とどんな「関わり方ができるのか」、「何ができるか」を伺いたいと、今回このような集まりの場を作って頂きました。

「広島に関わった 1986 年とヒロシマの 1945」という間の時間、「フクシマの 2011 年と今年」というのがあまりにも近くて、自分に何ができるか正直言えば分からないのです。どういう方法がいいのか…。「良かれ」と思ったことが、必ずしも「良いことでない」ということはヒロシマを経験して分かっていますから時間をかけて丁寧に取り組んでいく。対話しながら学んでいく。そのきっかけを今日作って頂いて一つの方向が生まれれば、少しずつできる。夏のミーティングでは資料を使って、スライドを見てもらい、理解してもらうことをやりました。福島のプロッターージュを見たらうのとドキュメンタリー映画上映。そこから南相馬の方とどう動いていったらいいか、そのきっかけのミーティングと、思っています。

O：これとこれ、ハガキのプロッターージュ作品です。今回来て擦りとった作品も。ただ、原発だけではなく、東北は豊かな歴史と文化を作ってきた歴史があって…。

W：そうですね。

O：その中で、この惨劇はなぜ起こったのかという視点を持つことの大事さもあって。

W：石碑とか…、ありますから。

O：あります。あります。これはこの間制作した作品ですが(11/27 飯館村綿津見神社視察のこと)。「昭和 19 年…綿津見神社…」この神社の氏子さんたちが、戦時でしたから「聖戦必勝の

ために、森林の樹木を献上する」、それが碑に刻まれています。地域・時代を読み取れる碑のごく一部(擦りとった作品)です。これは村上(小高区)にある排水機場の碑、村上地域の人たちが潜水排除を目的に排水機場事業を成し治水豊穰の、新田開拓の…。それが今、津波にのまれて。碑は動かずにあったことからそれを擦りとってみました。新田開拓と津波の関係もやはり無関係ではないと言う…。

W：はいそうです。

O：なぜそこに、人々が住んだのかと言うことも考えさせられる。いろいろ採取し、歩いたのですが実はこれ、みんな手紙です。

W：ハガキですね。

O：これを、旅先で制作し親しい人に出す。(岡部が)今どこにいて、どんなものに興味を持ったかということが分かってくれる。擦りとりためた瓦礫とか。

W：この辺ばかりですね…小高とか…。

O：今のは全部小高の作品です。流れ着いたコンクリートの分厚いものがまだ転がっていて、その一部。プロッターージュは原寸大。巨大なものでも、断片であるだけに想像力を引き出すことができる、瓦礫の部分だけでも「訪れた場のあかし」のために送ろうかと思って。これは…。

W：右田ですか？

O：これは…、御刀と書いて？

金澤(以下 F で表示)：

御刀神社(ミトジンジャ)です。右田(地区)です。

W：右田ですよ。

O：ここに馬頭観音の碑が転がっていたり。流れて漂着し、散乱している瓦礫を、この神社に集めたのだと思います。ローマ遺跡のフォロ=ローマーノの遺跡の風景のように見えて…、まだ水が引いてないような所です。これは車のナンバー。

W：やっぱりこれも流れていたのですか？

O：流れた災害車両を保管しているところがあって、宮城ナンバーの車が、保管されている。こういう小さいものだったらできるという提案も含めて。誰かに出す(郵送)ことも可能です。

W：なんですか？ これ？

O：新地駅。プラットフォームしか残ってなく、駅舎もレールもなく、そのプラットフォームの横に刻まれていたプラットフォームの長さとその位置を示したものです。

W：そうですね…。不思議な発見もできますね…。

### わたしたちを忘れないで

O：今年の夏、福島空港での「福島現代美術ビエンナーレ」に招待され、「航空便で送れるハガキ」を発想しました。これは飯館中学校の校歌、大岡信さんの詩。その石碑が子ども達のいない校舎にぽつんと残っていて、これを擦りました。80 何枚で校歌の碑の大きさになります。校歌は未来への励ましの気持ちを綴っています。「栄えあれ ここに生きるもの」大岡信さんが、ここで過ごした子ども達の明日を詩っている。それを擦りとり

出品しました。飯館の人の目に触れて、思い出すきっかけになると思って。

新地駅でレールも流され何も無い、プラットホームの脇にムラサキツクサが咲いている。8月11日、その時に摘んだツクサです。若松さんもツクサのことを書かれた…。

W：詩の中に出てくるのがあります。

O：そのツクサを、標本みたいに貼ったり。

K：一番繊細な花だという…。

O：そうですね。「こんなことを、こんなことでも表現できますよ」と、理解してもらえればと思資料として持ってきました。昨日、一昨日の大きな作品も。若松さんに見てもらおうと思、今、ここで開きますか！

K：岡部先生。赤いテープの所はセロテープ貼っても大丈夫ですよ…。

O：大丈夫です。

F：これは小高町の原発から11km地点です。浦尻貝塚の北側の方で、井田川浦北新田という場所です。

O：全部住宅がなくなって、基礎しか残っていません。その基礎の土間の、×印の傷が深く、重たいものがこすれた痕です。

W：そうですか。本当に水の力がすごいですね。こんなに重いものがどうして動くのだろうかってねえ…。

O：本当ですね。

Y：あのテトラポッド(岡部さんにフロッターージュ)してほしいね。田んぼの中にごろごろしているテトラポッド。

O：是非やりたい。

Y：田んぼの中にごろごろあった。

W：田んぼって、だいぶ片付けられた。

Y：あれ十字架みたいだったねえ。

O：そう、そうそう。

O：これは村上の波切不動の防波堤、亀裂が入っている。裂ける寸前の防波堤の海側から擦ったものです。

これはポンプ場(排水機場)に流れ着いた瓦礫。多分道路、アスファルトの、それが碎けてこんなに小さなものになって流れ着いた。この欠片(かけら)、大きなものの欠片という、逆にイメージを伝えてくれます。

これは分厚い鉄板です。それが錆びて…。海水で錆びて腐食が始まっている。

W：そういう境い目のところですか？

O：そうですね。

K：金属の感じですね…。

O：はい。

F：あの10分前になりましたので。

K：もう1枚。

O：白い…(白い紙を取り出す)。いつもはフロッターージュで形

を擦り取っていますが、今、協力してやってもらおうと考えているのはフロッターージュではなく、紙が風と光と空気に晒され、触れて紙の中に何かが写(映・移)ってくればいいなと思って。

W：見えないものを？

O：見えないものを。みなさんに協力してもらって…。

民宿の家(鹿島)、金澤さんの実家の住宅(原町区益田)と南相馬市博物館(原町区牛来)。この紙にどれだけの塵や埃、放射能が写(映・移)るのか、それを作品のひとつとして制作しようと思つて。

W：なるほど。

O：市民の方に、そういう美術の考え方、わかってもらえればいいと思います。

W：なんか…こう…触発されるものがありますね(笑)。

O：機会があったら若松さんとなにか、できるといいですね。

W：そうですね(笑)。なんと言いましようか。でも、まあ、いろいろ面白そうですね(笑)。

O：この間のアンケートの中に、「忘れないで」という意見がありました。これはずっと取り組んできたテーマ「N'OUBLIEZ PAS」、「忘れない」、「私たちが忘れないで」と言われたことが気持ちにグサッと刺さりました。「何を忘れないのか」、考え続けなければいけないと。今日は皆さんに意見を聞きたいと思っています。福島のことについて言えることはいまは力不足ですから、応答しながら積み重ねてと思っています。

F：はい5分前です。すみません…。

O・W：(笑)

O：若松さんにも慌たたくさせてしまって申し訳ありません。

W：私はかまいませんよ。本当にありがとうございます。

O：広島に最初に行った時(1986年)は、街に入ること自体が躊躇(ためら)われたぐらい「この大きさ」というのを感じたことを思い出します。福島に入る時、それに似た気持ち、ありますね。どう入っていったらいいのか、それぐらい大きいことなんだと自覚しながら。自分で提案できることはまだないのです。ただ「やってきたことを覚えてもらいながら何ができるかということを探つて」というのが今日のミーティングです。

W：興味を持つ方がたくさん集まってくださるといいですね…。

F：まず若松先生と岡部先生がこうしてお会いすることができたという…この時間を持てたと言うことが、岡部先生の念願が叶ったということで良かったと思います。

W：本当にありがとうございます。

O：ありがとうございました。

W：かえってこちらこそ本当にありがとうございました。



小高区井田川浦北新田O氏宅  
2013.3.21  
©金澤文利



風の、光の、空気の、フロッターージュ  
(南相馬市鹿島区)  
2013.3.22  
©金澤文利

# おらほの碑— 南相馬の記憶と記録

岡部昌生フロッタージュ・プロジェクト「南相馬を語ろう」ラウンドテーブル成果と報告展

2013年4月2日(tue) — 5月6日(mon) 9:00 — 16:45

南相馬市博物館エントランススペース

主催：岡部昌生フロッタージュ・プロジェクト実行委員会 協力：南相馬市博物館 南相馬市国際交流協会 南相馬市市民活動サポートセンター 助成：公益財団法人朝日新聞文化財団



おらほの碑  
南相馬の記憶と記録  
(ポスター)  
南相馬市博物館  
2013

南相馬市博物館 福島県南相馬市原町区牛久保字出口 194 tel: 0244-23-6421

©2013 朝日新聞文化財団. All rights reserved. 発行所: 朝日新聞文化財団. 印刷: 金澤印刷

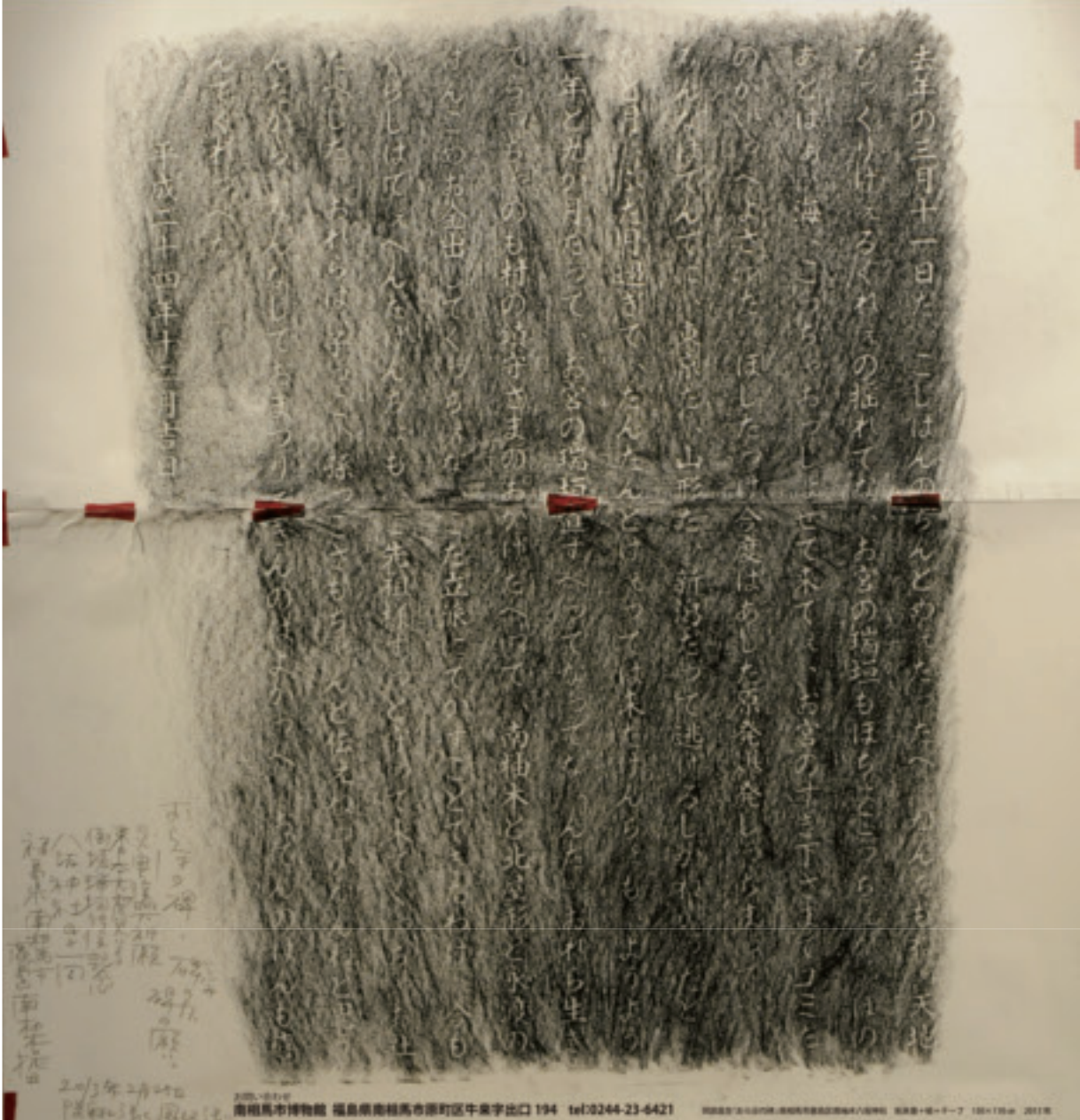


# おらほの碑— 南相馬の記憶と記録

岡部昌生フロッタージュ・プロジェクト「南相馬を語ろう」ラウンドテーブル成果と報告展

2013年4月2日(tue) — 5月6日(mon) 9:00 — 16:45  
南相馬市博物館 エントランススペース

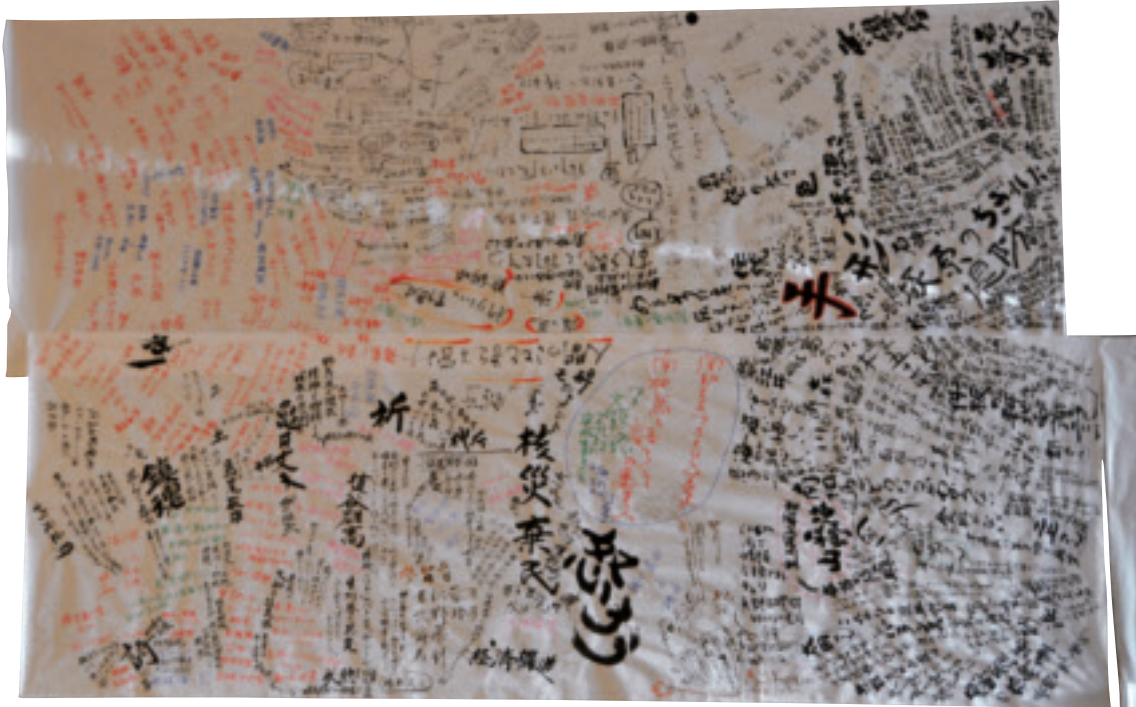
主催：岡部昌生フロッタージュ・プロジェクト実行委員会 協力：南相馬市博物館 南相馬市国際交流協会 南相馬市市民活動サポートセンター 助成：公益財団法人朝日新聞文化財団



おらほの碑  
南相馬の記憶と記録  
(ポスター)  
南相馬市博物館  
2013



おらほの碑 南相馬の記憶と記録  
岡部昌生フロッタージュ・プロジェクト「南相馬を語ろう」ラウンドテーブル成果と報告展  
南相馬市博物館エントランススペース  
資料展示  
2013  
©港千尋



ラウンドテーブル発言メモ  
 森幸彦 小林めぐみ  
 南相馬市市民文化会館  
 ゆめはっと  
 おらほの碑 南相馬の記憶と記録  
 岡部昌生プロタージュ・プロジェクト「南相馬を語ろう」ラウンドテーブル  
 成果と報告展  
 南相馬市博物館エントランススペース  
 2013  
 ©金澤文利



おらほの碑 南相馬の記憶と記録  
 岡部昌生プロタージュ・プロジェクト「南相馬を語ろう」ラウンドテーブル  
 成果と報告展  
 南相馬市博物館エントランススペース  
 2013  
 ©港千尋



海岸より600m地点に漂着したテトラポッド(小高区井田川北新田) ©港千尋





フロッタージュ・アエログラム  
(航空書簡)  
太田神社の馬頭観音(原町区中太田)  
2013.2.22  
©港千尋



フロッタージュ・アエログラム  
海岸より550m地点に漂着したテトラポッドに付着したフジツボの死骸  
小高区井田川北新田  
2013.3.22  
©港千尋



津波被害で枯死したマツ  
(鹿島区北巖形)  
2013.3.22  
©港千尋



岡部昌生  
「津波で切断された小高区塚原防波堤」  
拓本墨+紙+テープ 220×75 cm  
札幌大谷大学 2013  
©中優樹





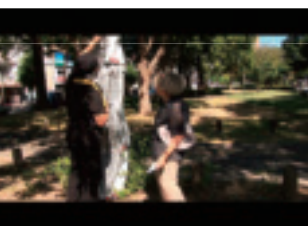
岡部昌生  
「風の、光の、空気の、フロッタージュ」  
紙+テープ 110×75 cm  
札幌大谷大学 2013  
©中優樹



デユラスの足跡、被爆樹の傷痕  
2010



微(しるし)はいたる所に  
LES SIGNES PARMI NOUS 2011



宮岡秀行「わたしたちの間の微」  
©Art Square

## 補遺のかたちで

映画作家・宮岡秀行さんとの出会いとその後も、応答のダイナミズムをかたちづくる。「美術家の岡部昌生が広島に被爆樹をフロッタージュしている姿を、淡々と映しだした短篇——〈エビオニウム ébionim〉(2008)。〈エビオニウム〉という言葉はヘブライ語で〈貧しき者〉という意味で、少女デユラスが、胸ときめかした一語として知られる。「苦力なみの最低線から出発する」と叫んだデユラスがヒロシマに託したメッセージは、伝統が破壊され、富めるものも貧しきものも平等の最低線を経験したヒロシマという新たな出発だったのかもしれない。生命は弱く貧しい存在であり、それゆえに救いがあり再生の希望があるのではないかと宮岡さんは問うている。被爆樹という象徴を通じて、そう問いかけ応答してくる。

この「被爆樹にふれて」は、ヴェネチア・ビエンナーレ国際美術展日本館(2007)で、スロベニア出身パリ在住の全盲の写真家ユジェン・バフチャルとの出会いと交友から生まれた。空間を埋める1500点を超えるフロッタージュ作品は広島旧宇品駅プラットホーム遺構から擦りだされたかたちであり、ここから夥しい兵士が出兵していった加害の場のかたちであり、結果、原爆を呼び込み被爆した石の軸線はまた加害と被害を象徴するかたちでもあった。作品に記された三つの数字「1894」「1945」「2004」と「HIROSHIMA」の都市の名前が石の履歴を示し、展示の意志をダイレクトに伝えた。空間の中心には、そのマトリクスともいえる被爆石を設置した。バフチャルは漆黒の空間を感知し石に触れ、「擦り／撮る」コラボレーションを終え、「言葉にあらわせない感動をえた。ヒロシマ以後、あなたが仕事することで、いったん盲目になった人に光を与える仕事が可能であることを示してくれた。ここに来たかきがあった」と語った。つづけて「被爆樹イチョウの樹皮を擦ることができますか」とつよく促し、その気持ちにこたえる約束の広島ゆき(2007-)だった。

宮岡さんもまた、原民喜の『夏の花』の映像を撮り、そのなかで被爆樹を撮影していた経験があったことから、わたしの「被爆樹にふれて」にも関心を寄せて、その対話のなかから「エビオニウム ébionim」が生まれた。

岡部昌生を追ったTV番組「微(しるし)はいたる所に LES SIGNES PARMI NOUS」の製作と公開は、2011年。東日本大震災と本学の短期大学部開学50周年記念特別公開講座《人生と芸術》がつらなり、時代の節目にふたつの出来事から主題が掬われたと思った。震災直後の広島・志和での「土の記憶—HIROSHIMA」(3月)の制作。「クライシス・オブ・ジャパン—災害／アート／政治的激動をむかえて」(5月)の公開講座の対話、「なぜここに、滑走路が」の根室・旧海軍牧ノ内飛行場の現場(5月)、港千尋さんと連続する「越境の方法／バイルート—茅野—タスマニア—広島／震災・原発事故以後、表現のいま」と、わたしのスタジオの大きなイタヤカエデ(トペニ)の樹下での「《人生と芸術》その後」(6月)、札幌芸術の森美術館の倒壊した砂澤ビッキ「四つの風」の生成と消滅の衝撃の現場(6月)。南下する宮岡さんが採取した三陸海岸の土を流した京都精華大学での公開制作(7月)。これらのデキゴトがバとつながり徴となつてとらえられた。

そのチラシには、「美術界のオリンピック、ヴェネチア・ビエンナーレ日本代表の岡部昌生が3.11を挟んで、根室、札幌、広島で制作を続け、津波の被害を受けた全長600キロに及ぶ三陸海岸の土をつかった新作ドローイングをつくる。福島原発事故の渦中に、ヒロシマの、日本の戦後処理の真実が蘇る。60分の珠玉のドキュメント」とある。

この正月、荒れ狂う吹雪く福島、南相馬小高区村上の排水機場を撮りこんでひとまずまとめられた「わたしたちの間の徴(しるし) Critical Signs With Us」(2013)は、一人の作家のなかに流れた思索の時間と実に多くの問いと応答が織り込まれた《いま》を照射するひとつの「めじるし」となった、と思う。しかし、これもまた、終わりのない応答をつづけていくのだろうとも思う。

## 「わたしたちの間の徴」の概要

世界を切り取る——イメージの徴(しるし)

ドキュメンタリー映画「私たちの間の徴」

出演 岡部昌生 港千尋 石丸勝三 杉山留美子 吉岡早百合 桑原真知子 松田マサヨ 森幸彦

ピクトル・エリセ(友情出演)

スタッフ 監督・撮影・録音:宮岡秀行

編集:佐藤英和 上原拓治

整音:黒川博光

音楽:鈴木明男 ルイジ・ノーノ ジャチェント・シエルシ ロベルト・シューマン

2013 studio malapart HDV 80min

## 「わたしたちの間の徴」あとがきより — 宮岡秀行

「人間だけが語っているのではない — 森羅万象もまた語っている — すべてのものが語っている — 無数の言葉」

ノヴァーリスは、歴史批判版全集の註で「シグナトゥール(しるし)」の説を、そのように記します。

それは、芸術が世界と人間との協定の保証人であった喪われた統一性の「徴(しるし)」のことを言っているように、わたしには感じられます。

わたしによって体験されなかった過去の痕跡は、そのようにわれわれに語りかけているのかもしれないと、暗示してもいる…18世紀の思想家はそのように考えたのでしょうか。

「いま」とは、多くの場合、体験され得ない時間だと、21世紀にアガンベンが記します。

「あらゆる現在は体験されなかった部分を含んでいます。あらゆる現在は、極論するなら、あらゆる生において体験されないままのものであり、トラウマの過剰な思い込みの近しさのために、あらゆる経験において作用しないままに留まるものでしょう。

ニーチェの格言に「なにかを体験しなかった者はつねに同じ経験をする」とあるのは、そういう意味でだろう『事物のしるし — 方法について』ジョルジョ・アガンベン

もしそうだとしたら、ヒロシマもフクシマも体験しなかったわたしや岡部さんには繰り返し、それ — 「かつて/いま」はやって来ます。

ちょうど写真のネガとポジの関係のように、「かつて」と「いま」とは「徴(しるし)」によって結びつき、去来する永劫回帰のイメージとなって。

フロッタージュとは、摩滅した部分の上に、摩擦力を加えて、その摩擦力をものすごく加速させていくメソッドですが、この、加速された力を受けた部分が、今度は、その黒鉛の物質的な滞留となり、過ぎ去らない過去を、イメージへと変えて行きます。

ON(力がかかる)/OFF(力がかからない)を繰り返しながら、岡部昌生さんのフロッタージュは、「かつて」を「いま」に、呼び覚まします。

SF映画で見たように、「過去」の時空間にたどりつくには、ものすごい加速と遠心分離機のような装置が必要です。とりわけ岡部さんの「手の加速」は衰えることなく、猛スピードで、わたしたちを「デジャヴ」に導きます。一方、土を使ったドローイングには、まるで音楽家が自分のためのコンサートを野外で行っているような、自由自在さが感じられます。とりわけ、東日本大震災から60日後の「土の記憶」は、被災地の土というイメージから遠く離れて、尚も被災地の記憶を喚起させるとしたら、われわれの記憶が、たえず外部にあって内面化し得ない、外傷のようなものだからでしょう。リュートのように聴こえ難い森羅万象もまた鳴っている…土を、地面を忘れて暮らし、しっぺ返しをくらったあの日の「徴(しるし)」を、わたしたちはつなぎ止めたいと思いました。

ひとりの美術家の制作を通して、日本のネガとポジとを検証してみました。

### Production note:

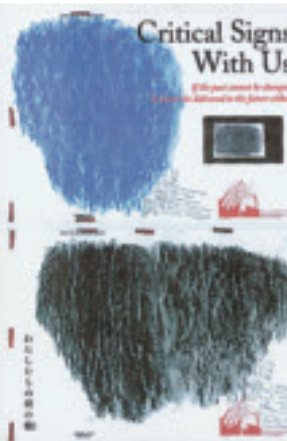
Hiroshima started to prosper as a military town in the late 19th century. As Japan plunged into the Sino-Japanese war, the Russo-Japanese war and the Second World War, Hiroshima and Nagasaki, as if to pay for that, were bombed with atomic weapons, with the devastation greater than that of the Fukushima No. 1 nuclear power plant's unexpected accident. Japan, having the experience of Hiroshima and Nagasaki, has still possessed “nuclear power” up till now. “Enjoyment of the benefit of the nuclear power” might be a negative of the Japanese, which would not change, not even after 3.11.

The artist Masao Okabe's contact with the earth may be considered as a kind of ritual in the aborigine's world. It is like an act of walking, seeing and purifying the land as a first process to know better about the ground itself and the land itself. He “replays” it in a way different from any particular tradition of any particular tribe.

The surface is always being worn out.



映画/千夜、一夜  
渋谷アップリンク 2012



Critical With US  
わたしたちの間の徴 2012



わたしたちの間の徴  
終わりのない応答のダイナミズム  
2013

So is the surface of the present, always being worn out by wind, water and other physical forces, turning into the invisible past. When the artist puts a piece of paper on the worn out surface and makes a frottage, the process of abrasion is reversed. The reversed past becomes visible.

By adding the force of abrasion on it, accelerating the speed of friction, the part subjected to the force, in turn, became a physical accumulation of graphite.

It is just like a negative-positive relationship in photography. Or like a relationship between radioactivity and (black) lead.

Through the work of one artist, negatives and positives of Japan were examined in this film.



宮岡秀行「わたしたちの間の微」2012  
©Art Square

### その後の「めじるし」

黒船の来航によって「西洋文明」への扉が開かれて以来、ニッポンは、1945.8.15.と2011.3.11.という二つの「敗戦」を体験しました。

それはまた、「富国強兵＝高度経済成長」という「西洋近代化路線」そのものの「敗戦」でもあったのではないかと

岡部昌生さんが刷りとる、根室と字品の「しるし」とは、最初の日付と重なりつつ、いまもさまよう亡霊となって、わたしたちにとり憑いて離れません。

いまニッポンは、成長・拡大路線から安定・均衡路線への一大転換を迫られ、それは同時に、国家・社会のかたちそのものを、根底から問い直すことを要請されている、といってもよいでしょう。

こうした一大転換期にあって、美術の役割とは？

もともとが「西洋近代」を出自にもつ「美術家」という言葉が死語となりつつある今日、その存在は、ニッポンという国家・社会と同様に、根底から描(か)き直されねばならないと、岡部昌生さんは問うているように私には見えます。

ニッポンや「美術家」が、検証される？……二度にわたる「敗戦」への過程で、一人の美術家が抗い続けた創造を点検し、あわせて、経済のグローバル化が「社会」と「文化」にもたらしている、亀裂と歪みとを、「敗戦」以前の世界とみなすならば、本作品はその後の「めじるし」となって、地を照らすかもしれない。(宮岡秀行)

### 「わたしたちの間の微」に回答する波多野ゆかりさん、管啓次郎さん

「わたしたちの間の微」のフロッターージュから繰り出される規則的な音の波は、しばらく私を強くとらえていて、「根室」での御祓いのように笹の束で祓う音で解体されるように元の場所にとけて消えていった。その元の場所が他者ではなく私なのか。

寄せてはかえず反復が一度、別種の世界につれていくけど、はたして見つめる傷と擦りだす手は私のものか。

自分が自分の背中を見ているいるような反転と、自分が自分に持っている違和感があの行為で擦りだされている

ような気がして。だから他者は不在じゃないような気がして。そうやって反転しながら星がまた森に帰ってくるような気がするんだけど！（波多野ゆかり 映像制作）



宮岡秀行「わたしたちの間の微」  
©Art Square

感動しました。  
素晴らしい。

岡部さんのお仕事は、友人の港千尋くんとの関係で少しは知っていました。  
最近のものについては知らなかったのですが…、とくに、飛行場の跡地の場面は素晴らしいですね。  
根室の飛行場の滑走路の跡地…、岡部さんが歩きながら頭に黒い布を巻いて、そして、いまさっき掃き清められたみたいな動作、あれはまさに世界的にどこに持っていっても先住民の世界のある種の儀式として通用するものだと思うんです。  
それは、地面そのもの、土地そのものをよく知るための最初の手続きとして歩いて、その土地をみて、それを清めるという、そういう動作がある…。  
それをどこの部族のどこの伝統のものでもない形で、岡部さんがご自身で開発された形で、ご自分でそれを「再演」している。。。それがじっくりと撮られている。  
そういう部分が非常に面白い。

全体的にこの作品が描いていることについて、私はいろいろと考えることがあり、それはものすごい長くなりますが。

簡単に一つだけ指摘すると、要するに面といのは常に摩滅していくものです。  
表面というのは常に摩滅にさらされていて、それは風の力、水の力、物理的な力が加わっていくことによって摩滅していく。

その摩滅していく表面に紙をおく。岡部さんがその紙の上をなぞることによってその摩滅がそこで逆転する感じがするんです。

ものを付け加えて、そのものの上に、ある意味ではそこに摩滅の力を加えて、ものすごく加速させていく。ものすごく加速させた部分が今度は物質的なその黒鉛の蓄積となってそこに積み重なっていく、付加えられていく。一種の逆転現象みたいなのが、ちょうど彼と写真の関係、写真のネガとポジの関係にもなるし、この宮岡さんの作品にイメージと光とが定着していくときの関係にもなる。

そういったことをまず思いました。

本当にパワフルな映画だっていう風に感じました。

（管啓次郎 詩人・比較文学者）

映画とフロッターージュ  
8月4日～8日まで、UPLINKでは「映画／千夜、一夜」と題する連続上映会が開催されます。

昨晩はその初日。2本のドキュメンタリー「稲音」（大久保倫伊、2011年20分）と「わたしたちの間の微」（宮岡秀行、2011年、75分）を見ました。

岩手県大槌町出身の監督が津波のあと以前の町を撮った前者は、広い海、降りしきる雪、昔の祭り、瓦礫のあいだの歩行などがつむぐ、しーんとした悲哀の時。

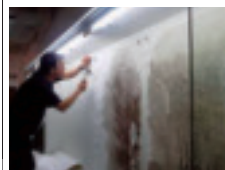
後者ではフロッターージュの美術家・岡部昌生のアーティストとしての偉大さが、根室の飛行場跡に、広島街路に、心を灯していきます。フロッターージュだけでなく紙に土地の土を水で溶いて流してゆく「土の記憶」シリーズも壮絶。

2007年ヴェネチア・ビエンナーレにてコミッションナーとして岡部さんの展示を準備した港千尋くんとの、岡部さんのアトリエ裏庭での対談シーンも、随時はさみこまれてゆきます。

ロビーではこの日限りの、岡部さんの作品展示もありました。

上映後、岡部さんとほとんどの対話が予定されていたのですが、フランス行き飛行機に乗れなかった港くんが急遽かけつけられて、3人の鼎談になりました。かなり充実した話になったのは、司会の藤井裕子さんのおかげ。ありがとうございました。

フロッターージュ。岡部さんの手が全身がとどろく、その技法の射程と思想に打たれました。（Mon pays natal）



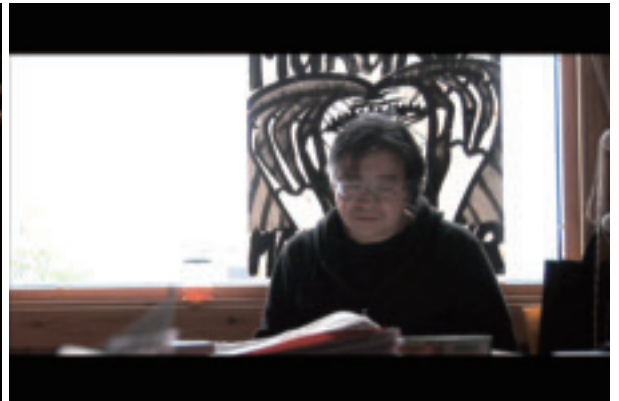
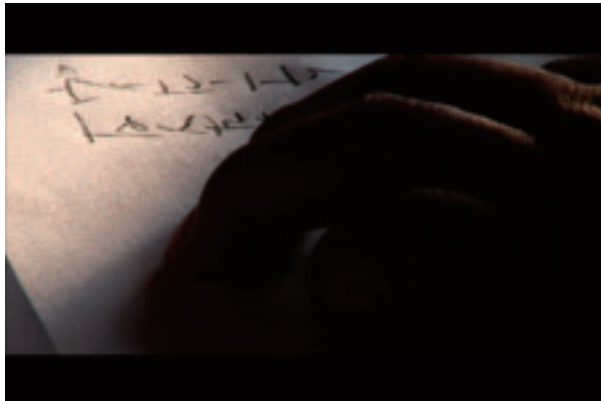
註）「映画／千夜、一夜——早すぎる、遅すぎる、映画を求めて」（2012年8月4日渋谷アップリンク、「わたしたちの間の微」上映後の岡部昌生＋管啓次郎＋港千尋トークからの宮岡秀行メモ）

「わたしたちの間の徴」のなかで応答する二つの手紙

岡部昌生+ビクトル・エリセ

ビクトル・エリセへの手紙

ビクトル・エリセ様  
友人たちは大丈夫です。  
しかし、罪のない人が亡くなって、  
沢山の家が壊され、  
しかも、原発という目に見えない  
そのエネルギーの怖さに脅えています。  
しかし、被災地を思えば、出来ることを  
自分たちがするのは当然だ、  
という意識は生まれています。  
できる限りの支援をすべく、  
昨日から、動きだしました。  
この災害、公害、病気、政治、経済的激動は、  
1815年のタンボラ火山の噴火の時のような、  
単純な関係においてではなく、複数の、  
互いにつながりあわされた歴史において見つめていく、  
必要があるでしょう。  
今、出来ることを  
行ないつつ……。  
2011年3月14日  
岡部昌生



宮岡秀行「わたしたちの間の徴」2012  
©Art Square

ビクトル・エリセからの返信

**Thank you so much for your letter.**

**I was just about to write to you,**

お便りありがとう

私も書こうとしていました

**because I hadn't got any news  
from all my Japanese friends.**

日本の友人から  
便りがありませんので

**As far as I know,  
and for the moment being,  
they're all well, luckily.**

今の所わかる範囲では  
幸運にも皆 無事です

**Like the rest of the world,  
I am deeply affected by the tremendous disgrace  
that the Japanese people is suffering.**

日本の人々が受けた災害に  
私も心を痛めています

**You're more than right in thing  
how many things will have to be re-evaluated  
in this globalization era.**

あなたの仰る通り  
今後の世界では  
多くのことが 再評価  
されねばならないでしょう

**Nature manifests itself in many ways  
that escape our control; that's true**

ある種の自然の力は  
人間には制御できません

**...But we can and must control  
the decisions taken by people,**

ですが 人間の決めることは  
制御できます

**concretely by our political leaders.**

政治家の決断は  
制御しなくてはなりません

**Industrial civilizations is showing many signs  
of exhaustion in basic aspects of life;**

生命は工業文明のなかで  
疲弊の徴候を見せています

**and in this chapter the use  
of atomic energy is included.**

原子力を使うことも  
疲弊の徴候です



ビクトル・エリセ(ポートレートとプロファイル)  
スタジオ・マラバルテ ウェブサイト  
([http://1st.geocities.jp/mothermonika/erice/erice\\_miya.html](http://1st.geocities.jp/mothermonika/erice/erice_miya.html))より転載

ビクトル・エリセ  
1940年生。スペイン出身の映画監督・脚本家。

映画学校で学びながら映画雑誌に批評や評論などを書いて生計を立てていたが、1968年、オムニバス映画『挑戦』の一場で監督デビュー。卓抜な演出と映画への飛びぬけた感性で一躍名を知らしめた1973年の『ミソバチのささやき』が、同年サン・セバスティアン国際映画祭でグランプリを受賞。

第二作長編『エル・スール』(1982年)でも高い評価を受け、第三作長編『マルメロの陽光』(1992年)では画家アントニオ・ロベス・ガルシアを退ったドキュメンタリー映画として、カンヌ国際映画祭審査員賞、国際批評家連盟賞を受賞。

大変寡作な監督として知られているが、これまでの作品はすべて非常に高い評価を得ている。

1996年に宮岡秀行が映画生誕101年を記念して監修した事業『セレクト・シネマ101』に参加して以来、多作の個人映画作家へと転身。

イランのアッバス・キアロスタミとのビデオレターの連作や、2002年には、15人の監督たちによる『時』に関連した10分間の作品で構成するプロジェクト『10ミニッツ・オールダー』にも参加。

そのほか近作として、自伝的な『ラ・モルト・ルージュ』(2006年)、東日本大震災を契機に河瀬直美監督によるオムニバス映画『3.11 A Sense of Home Films』(2011年)、ペドロ・コスタ、アキ・カウリスマキ、マノエル・デ・オリヴェイラといった巨匠たちが競作した『ギマランイス歴史地区』(2012年)がある。

**But the most urgent thing for now  
is doing what you intend to do;**

ともかく緊急の課題は  
あなたのお考え通り

**trying to help all the victims of this disaster  
by all possible means.**

あらゆる手段を用いて  
被害者を援助することです

**Please receive my most sincere feeling  
of solidarity in these difficult moments.**

どうか私の連帯の意志を  
受け取ってください

**with warm affection,**

**Victor**

親愛の情を込めて  
ビクトル

日本語訳：茨木千尋



宮岡秀行「わたしたちの間の微」2012 ©Art Square

**Dear friend Hideyuki:**

**I hope this letter finds you well and healthy, and your lovely little daughters growing happily... I also hope murano-san, whom Cristina and I remember often and very fondly, is equally well.**

**Please excuse my delay in telling you my impression about your documentary “Critical signs with us”. I saw it precisely a few days ago, on the second anniversary of the Tsunami, last march 11th. The date made me value especially everything you say in your movie. Cristina and I saw it together and we both felt not only interested, but deeply moved by it. I thank you very sincerely for having dedicated it to me, and for including in it the words we recorded while in Kyoto.**

**During this time I've filmed an omnibus movie in Portugal (“Centro historico”), with Manoel de Oliveira, Pedro Costa and Aki Kaurismaki. I expect it can be seen in Japan.**

**Very warm Greetings,**

**Victor Erice**



## あとがきにかえて

OKIのライブが静かに放つ閃光。「昔のそのまた前の前の前の前の前ののおばあさんはこのように語りました。土地を返してくださいとは言いません。かつてこんなことがあったということを、知っていてください」。鳥や樹木に語りかけるように、短いリズムが繰り返されるトンコリの5弦5音の調べに重なって、世界が広がり、寄せ来る深遠な波動に心揺さぶられる。また、切ない気持ちにもさせられる。

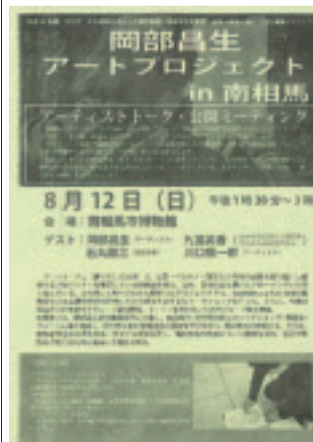
地域とつながる大学の起点には、北海道開拓史の一翼をになった裏面に、居住地を追い同化を余儀なくさせ、アイヌ民族の文化もことばもアイデンティティーをも喪失させざるをえなかった問題とつながる。札幌大谷学園開校百周年記念美術展「おたにの100点」(2007)の図録には「出品されなかった《現如上人北海道巡教錦絵》」(鈴木正實)として、問題を直視するすぐれた論考があり、また今回の開学50周年記念シンポジウム(芸術 教育 大谷の願い—ここにひるがえるわたしの「北海道と真宗大谷派」(太田清史)は、日本の近代化の受皿としての北海道開拓の歴史的背景をつよくえがっている。これらのことを記念誌を編む態度の通奏低音とした。(『創造の道あとがきにかえて 岡部昌生』『創造の道』札幌大谷大学 2012)

同じ記念誌のなか、「札幌大谷大学短期大学部開学50周年特別公開講座《人生と芸術》第4回アイヌ音楽トンコリ・ライブ」で、OKIさんはこう語る。「昔、国がアイヌに対してやったことを、今、国は福島の人たちにしているように思えます。〈安全神話〉とか言いながら、みんなに気づかせないようにしようとしているのがよくわかります。放射能は、世界最強の最悪の魔神ですよ。これは、どんな世界中のどんな先住民族の民話にも出てこないぐらい凶悪な神様です」。ライブの会場で、同じ大地にすむことになった自身につよく響き吹きつけ、応答し、問う。これを読み返し、聴き返し、タスマニアで、ペイルートで、日中国交正常化40周年現代美術交流展でのシンポジウムのなかでの主題が「植民地」だった杭州で、そこで触れた主題「植民地」が、東日本大震災の数多くの報道からいみじくも炙り出された「東北は日本の植民地」ということばが、時の権勢が東北に担わせたことを福島で、飯館で、南相馬で応答せざるをえないことだった。

2012年3月、旧日本銀行広島支店で「きみは3・11を見たか？」が開かれた。EXpression, EXpansion, EXhibition, EXperience...広島をアートでEXする、そんな場(site)、HiroshimaEXsite vol. 6の最終企画「東日本大震災」。3月11日を忘れてはならない。被災した東北の人を忘れない。東日本大震災から1年。アートを通じて何を伝えることができるのか。広島/ヒロシマの現在を生きる人々に、ぜひ観てほしい。原発問題を抱える福島は、広島と同じ核の問題を後世に残したことを引き寄せ「きみは3・11を見たか？」と問い、応答する。フクシマを抱えるヒロシマ、三陸海岸から採取した土、地域の基層文化である縄文の記憶を練り込んだ土、「土の記憶と被爆石の痕跡」を被爆建物の大空間の床に横たえた港千尋と岡部昌生のユニットとしての「わたしたちの過去に未来はあるのか」。「戦争や災害によって失われた街や人の面影を無から探り出す表現は、アートによってのみ可能な表現〈継承〉のあり方を示す」(『中国新聞』2012年3月22日)と評された。震災後の新聞に自画像を刷り込んだ吉村芳生さん。50年後、100年後の人たちへと、二万枚の新聞を積み重ねた。チェルノヴィリに取材し、フクシマで起きていることをすべて18年も前に見通して歌った詩人、若松丈太郎さんの「神隠しされた街」、それを英語に翻訳したアーサー・ピナードさん、震災後の福島を撮った斎藤さだむさんのユニットが、『ひとのあかし』を刊行(清流社)し、切迫したいまの状況の報告展のように参加された。被曝福島で起こっていることを「核災」といい、ご自身を「核災棄民」という若松丈太郎さん。「ヒロシマは、戦後の復興のなかで何を見てきたのか？そして今、フクシマで何が起こっているのか？」と、「きみは3・11を見たか？」と広島で応答し問う。

連関する企画。ひろしま人大学授業(2012.3.17)、「記憶がアートで浮かびあがる—8.6と3.11」岡部昌生×難波康博トークショー1(3.20)、「きみはフクシマを見たか？」アーサー・ピナード トークショー2(3.25)、「微はいたる所で」(宮岡秀行)の上映後の岡部昌生×港千尋のトーク。広島人として、日本人として、人間として、わたしたちは何をどうしていけばいいのか?と問い、応答する。

もう20年にもなるのだろうか?。ピッキを介して交友のあった北海道新聞社論説主幹を勤めた山川力さんからの依頼で、阿寒の彫刻家、床ヌブリさんの画集編集のお手伝いをしたことを思い起す。何度も試案を重ねながらも実現はできなかったが、床ヌブリさんの表現の世界と山川力さんの『アイヌ民族文化史への試論』(未来社 1980)を識ったことは大きい。アイヌ民族文化を開拓という受皿のなかで推し進め、侵略と抑圧への抵抗と挫折の歴史を基底に据えた鋭い論説だった。民族固有のすぐれた彫刻や刺繍、文様に信仰と祈り、世界観や自然観が生活とわかちがたくある文化に目を注ぎ、山川力さんはそのことを感受していた。わたしも山川力さんの視線を、交友



岡部昌生アートプロジェクト  
in 南相馬  
南相馬市博物館 2012



きみは3・11を見たか?  
旧日本銀行広島支店 2012

のあったすぐれた彫刻家砂澤ビッキに重ねていった。

出会いの始めは1967年。ビッキの「雑種構成小動物の夜宴展」と同じ画廊の個展がきっかけだった。鎌倉の生活を切り上げ札幌移住の年。札幌を拠点に制作活動や多くの作家との交友を続けていたが、次第に都市の喧騒と濃密な人間関係に焦燥と憔悴を募らせていたと思う。心やさしい大男が酔うと時折豪放さが過剰に剥き出されることがあった。激しい民族復権運動に添い反旗の旗印を木版で刷りあげたビッキだったから胸中の激しさを突きつけられたと思った。1978年、音威子府への移住は、自然と豊かな材料、広い作業場の提供に惹かれたのは言うまでもなかっただろう。しかし、そこに自然と対峙し自己を厳しく見つめ、問い詰め彫刻するという覚悟に近い決意があったのだと思う。ビッキは、「アイヌ民族は天性的に造形性をもっていたのであり、私はアイヌを意識していない。意識しないところに出るものこそ、本質ではないか」と、人間(アイヌ)としての自覚を旺盛な制作に重ねていったのではないだろうか(『砂澤ビッキ ― 風に聴く』浅川泰 所収「日本の伝統工芸 ― 北海道・東北」1985)。そういう生き方を生き抜いたと思う。

### “ビッキさん/神の舌”/。

あれは太古からの波の音楽です。

「1990年5月、主人(あるじ)のいない空間で、彫刻のノミ痕や作業台にむかい、すでにいないその人へ書き(描き、擦り)綴り宛てた手紙(ビッキに触れて)。その徴(しる)されたかたちが生まれた空間に、展示し対話し応答する25年が流れる。そのコラボレーションともいえる(死者との対話)は、時空を超えて神聖な、ここでしか生まれえないものだった。この空間にたつ。吉増剛造さんのいう(神の舌、あれは太古からの波の音楽)、それを聴いてみてください」。その音楽を届けたく、友へ手紙を宛てた。

かつての猥雑で豊かな空間は、気配も木の放つ匂いも薄まったかに憶えたが、射し込む光も空気の澱みも変わらない。「ANIMAL」(1963)、「TOH」(1984)、「午前3時の玩具」(1987)が秋の光の中に配置され、斧も鑿も放置され作業が一時中断されたままのようにみえる。「ビッキの空間だな」と、ひとしおの懐かしさと感慨がたちあがる。

ヴェネチア・ピエンナーレ以降、ともに旅する港千尋さんを深い秋の一日、お誘いした。長くビッキとともにあった河上實さんも同行し、アトリエやビッキの樹のある北大研究林、箴島の手塩川河畔と、彫刻の生まれたビッキのいう「神々の庭」を歩いた。「ビッキの作品の豊かさとしてそれを支えてきた河上さんの人柄、その営みを定着した岡部さんの記憶を、秋の山がたおやかに包み込んで差し出されたようで、すべてがひとつとなって身体に浸みこんだように感じています。短いながらも忘れられない旅となりました」(港千尋)と、ことばを届けてくれた。

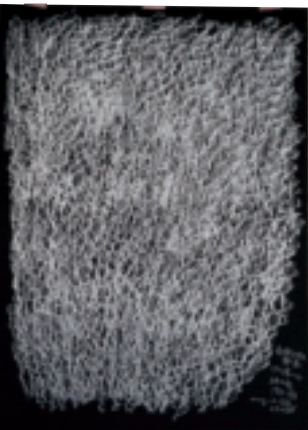
「四つの風」「思考の鳥」「オトイネップタワー」に、「風雪という名の鑿」が容赦なく加えられ、自然の摂理に限りなく近づき存在しつづけている。「人間の大地」に、彫刻が土に還り、自然と共生し無化へとむかう。巨樹にやどる生命を放ちながら崩壊していく、この生成と消滅。ここにいると、神聖な空間に抱かれていると思った。(『3マ通信10号』2013)

箴島の、砂澤ビッキ記念館は、いま、深い雪のなかに埋まっている。かつての箴島小学校舎の傍にたつヤチダモの大樹が降り積もった雪の中に聳え立つ。上音威子府の演習林から伐りだされたヤチダモをから彫りだされた「オトイネップタワー」(1980)が倒壊(1990)したその下半分が添うように移されていたが、いまはすでにそこにもないその乳牛の大きな頭像の見開いた目の力を想う。

雪に覆われた街は、そこに棲む人々に、雪の下に何があるのかを想像させないではおかない。雪国に棲む人々は、こうして想像力を鍛えてきたのだと思う。そうして鍛えられた創造力が、北海道の芸術に、豊かな実りをもたらしてきたと言ってもいいと思う。

アイヌ民族のもつ想像力と創造。ビッキが樹の生命を彫りだし彫刻に生命を吹きこむ創造の営為のなかに、「人間の大地」との終わりのない応答のあったことを想像する。

砂澤ビッキ生誕80年記念岡部昌生展「“ビッキさん/神の舌”/。あれは太古からの波の音楽です。」が、今春もひきつづきビッキのアトリエだった空間で開催される。作品が生まれた同じ季節の春の光のなかで、ビッキと応答することができる喜びとともに、北大研究林の「ビッキの樹」と呼ばれ親しまれているアカエゾマツを中心に、深い原生の森のなかで音威子府の人たちと巨樹の樹膚を擦りとり「森ニイマス」も構想する。港さんのいう「自然を対



岡部昌生「神の舌彫痕」5 May  
1990 75×55 cm  
フロッター・ジュキ紙

象にしたプロジェクトは、きっと文明史的な遠近法のなかで意味をもつ<sup>註</sup>ことと、「アイヌ民族が自分たちの国をカイと呼び、同胞相互にカイノー、またはアイノーと呼びあってきた……北加伊道が北海道に変えられたとき、そこにこめられた大事な意味も消された」(花崎皋平『静かな大地』同時代ライブラリー 岩波書店 1993)という指摘と視点、これは幕末の北蝦夷を十数年かけて踏査してアイヌ民族の文化・風俗にふれて記録し、和人による虐待を告発した松浦武四郎の膨大な記述から掬いあげ、人としてひたすら平等なまなざしで交流の姿勢を貫いた武四郎像のすぐれた評伝。ここから、思索を広げ深めて応答することの課題、問いを受けとったことだと思う。

終わりのない応答のダイナミズム。終わりなく広がり、展開していくことになる。

## 紙鏡

●岡部昌生氏による本事業は、世界的に高く評価されている作品制作の思想と方法を、東日本大震災で被災した地域で活用することにより、コミュニティの活性化のみならず、災害が起きた地域の歴史を共に学び、美術の営みを通してそれを国内外へと発信するという点で、非常に重要な活動になると思います。もっとも深刻な被害を被った地域のひとつである南相馬市は、津波被害と原発事故による放射能漏れによる地域社会の分断により、復興への道筋を容易に見いだし難い状況にあると聞いています。フロッターージュという特定の場所の痕跡を自らの身体をもって残してゆくという方法は、誰でも参加できるシンプルな方法でありながら、展覧会やワークショップを通して場所についての知識や経験を他者と共有することを通して、社会的な関係性を作り出します。このことが特に今回の対象地域にとっては重要であることは言うをまちません。土地の記憶を掬い取り残してゆく方法は、福島県のみならず震災被害を受けたすべての地域にとっても参考となる事例となるのではないかと思います。震災後の日本にとって、以上のような美術の方法論と思想が地域再生へ貢献すると希望し、また本事業が今後の活動にとって多くのヒントを含むものになると信じます。(2012/12/12「南相馬の記憶と記録 岡部昌生フロッターージュ・プロジェクト」港千尋)

●Tokyo Art Research Lab はアートプロジェクトのプロフェッショナルを養成する人材育成事業。「アート社会論II」はアートを社会変動との関係において眺め、理論と実践の双方から現在と未来を考える。港千尋氏(写真家、著述家)監修による全3回の講座。現場の第一線で活躍するゲストと港氏の対話による講義を行なう。(2013/1/24「アート社会論II」東京文化発信プロジェクト室)

●たとえば二部に分けて、研究室から送っていただいた杭州(これは緊張高まる今こそその話題となります)、バイルート(これもシリア情勢を考えればそうですね)など海外の展示についてまず話し、後半で福島や南相馬のプロジェクトについて触れるというのでもいいと思います。先日送っていただいた「終わりのない応答のダイナミズム」がもし人数分あればお願いします。福島のワークショップに関する資料などもしあれば、コピーします。(2/14「アート社会論」港千尋)

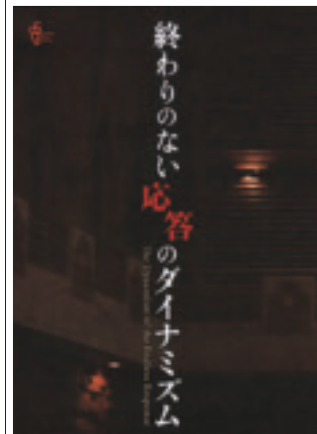
●朝の目覚めは小鳥のさえずり。スズメ、ヒヨドリ、シジュウカラが交互に飛んできて、金柑、南天、軒先にとまって、盛んにお喋りしています。小さな無垢の命が庭に帰ってきてくれて、嬉しくてたまりません。岡部さんの退任記念のプレゼントを色々と考えましたが彰と私にとっても思い出のある旧宇品駅プラットホーム高架線下の土にします。いつも草を採集してた場所はセメントで覆われていたので、宮岡さんが映像にした所の土をわずかにいただきました。(2/23 桑原真知子 CD ケースによく憶えのある灰黄褐色の砂状の宇品の土がモノリスをかたちづくって取められていました。ケースの表面に今はないプラットホームの上に架かる高速道の写真が嵌め込まれ、採取した日付の『中国新聞』に包まれ送られてきました)

●講義題は「終わりのない応答のダイナミズム」。表現の足跡を記録した映画「わたしたちの間の微」(宮岡秀行監督)上映後、写真家・評論家の港千尋多摩美術大学教授の質問に答えながら語った。冒頭、岡部教授は「身体を伴いながら美術し、同時に、知らない土地を学び、場所からの教を自分の美術の力にしてきた」と説明。ヒロシマと自身を結びつけた故郷・根室の旧海軍飛行場滑走路の存在や中国など海外で作品発表した経験などを振り返った。被爆樹などの木肌を紙に擦り取ってきた話題では、親交があった彫刻家の故砂澤ピッキさんの作品に言及。「美しいのみ跡は目を閉じても感触がさざ波のように伝わる。フロッターージュの鉛筆の光沢を通して見ると、まるで風が弱いときに水面が震えるように動く感覚です」と語り、表現技法の本質と、擦り取る対象との関係を端的に示していた。(3/4「場所からの教を力に」北海道新聞)

●「この石の中には光の光が埋もれている」。ノヴァリースの閃光のような言葉に出会うのは宇佐見英治の『石を聴

註)チキサニ(ハルニレ)プロジェクト  
札幌 1992  
かつて原生の森だった札幌は、無数の川が毛細血管のようにはりめぐらされていた。都市の生成が森と川を失わせたが、先住民族のアイヌの人々にとっても開拓に加わった人にとってもハルニレはランドマークのような存在の樹木であることから多く残された。市内のハルニレを中学生と巡りフロッターージュし、その位置を地図に押し、さらに古い地図を重ね合わせたその位置に見えない川の存在を知る。アイヌ神話の国造りに登場するチキサニ姫もがたり、人間の火の獲得、アイヌの自然観と世界観、都市の原像と歴史、川をめぐるイメージが喚起されたワークショップだった。テキストに山本多助「アイヌ・ラッ・クル伝」(「カムイ・ユウカフ」平凡社)を紹介した。

以後、「森のなかで、野付牛にふれる」(北見 1999)、「風のサフロウサマに会えるか」(越後妻有 2000)、「風に触れる」(札幌ドーム 2001)、「なぜここに、消走路が」(根室 2003)、「@つちざわマトリクス」(土澤 2006)、「オーイ!円山」(岡南 2006)、「土の記憶—ヒロシマ」(広島 2007-)、「被爆樹にふれて」(広島 2007-)、「雄別炭鉱を振る」(釧路 2009)、「ひののんフィクション 旧 蚕糸試験場」(日野 2010)、「諏訪をめぐる、縄文にふれる」(茅野 2010)、「森ニイマス」(北見 2011)、「土の記憶—戦禍の瓦礫、埋立地の土」(バイルート 2011)、「土の記憶—事後のイメージ Fukushima」(京都 2011)、「金剛・生駒・紀原の森」(柏原 2011)、「オ・ベレベレ・フ」(帯広 2011-12)、「南相馬の記憶と記録」(南相馬 2012-)など。



終わりのない応答のダイナミズム  
札幌大谷大学 2013

く』の跋文。志村ふくみの「一色一生」が「すべてのみえるものは、みえないものにさわっている」とこれに応答することも識る。森羅万象、モノにむけるまなざしと態度が裏打ちされた。美術科に着任して5年経ち、路上に立ち美術することを決意し、25年にわたり開講された《人生と芸術》が、学生とともに授業を組み立てていく時期と重なったことが感慨深い。このころ構想した「小さな大学」は、丁寧に学生と学問に向き合い、人として、公平にひたすら平等なまなざしとその応答の場となることでした。「おおたにの願い」もそこへとむかう、そう願うのです。(3/8「石を聴く」maitri 76 岡部昌生)

●幾千万回、幾億回と繰り返してきたフロッタージュの手応えが、岡部の身体の中に生きている。岡部の呼びかけに応えたすべての人々と、技法・素材・場所を共有し、共働してきた。事前調査の結果とその土地の知識は、歴史、考古、思想、文学、風習、音楽、酒に及ぶ。それらは、人間の一生を満たす全人格的な行為の集積だ。多様な場面で体験化した知識・その記憶(過去の時間)・作品を携えて、岡部は何処へでも赴く。一部ではなく、常に総体として。それが岡部に過去から託された未来だからだ。移動する岡部昌生の存在は、過去から存在した未知の場に、もう一つ新しい歴史を加え、そこで出会えた人々の人生を新たな未来へと開放する。その行為が、限なく地表を覆うならば、常に新たな共働者への伝播がなされた証となるだろう。(3/30「収斂する芸術と人間 岡部昌生」加藤玖仁子 民族藝術)

●多くの可能性を持った子供たちを中心に利用していただけるよう、これまで展覧会をしてくださったアーティストにサポートをお願いし、アートアソシエーション(アートする場)として生まれ変わります。この25年のあいだには、湾岸戦争が始まり、阪神淡路大震災が起り、21世紀になり、アメリカ同時多発テロ事件が起り、東日本大震災そして福島原発事故と生活を大きく変える事件、事故、災害と悲しい事が多くありました。そのようななか、アートは鑑賞するだけでなく、アートが持つ社会的な力の活用をめぐる、さまざまな動きが広がりつつあります。そんなアートと社会、地域と日常の繋がりを大きく変化させた25年でもありました。そして25年をふりかえり、アートが社会にとって何を提供しうるか、アートは誰が支えるべきなのか、「療育」という立場で探求してみたいと思いました。まずは広島市の「指定放課後デイサービス事業」という障害を持った児童の放課後、休日のアートアソシエーションを開所します。障害は、個性のようなものです。個性溢れる子供たちを中心に新しい「ボーダレスアートスペース HAP」というアートアソシエーションを多くの皆様に利用していただきたいと願っています。(3/31「ボーダレスアートスペース HAP」木村成代)

●写真家アルフレッド・スティエグリッツは、同時代の創造の活性化を支持する空間を生涯に三つもちました。「291」「Intimate gallery」「An American Place」と名づけられた空間は場と時をことにしますが、スティエグリッツには一つの表現しかなかった。This is my Laboratory ここは私の実験室。このことばを教えてくれたのは東京、佐賀町エキジビット・スペースを主宰する小池一子さん。1986年の個展「STRIKE-STRUCK-STROKE AT SAGACHO」のあと、福岡+群馬+北海道の「アーティスト・ネットワーク」の図録のテキスト「美術、活性なさい。」(1987)でした。札幌大谷の着任は1973年。「研究室20」と名札のかかる空間が与えられた1983年、教育者として美術家として、このことばを抱いて自負と決意に似た気持ちでこの空間で持ったことをはっきりと思い起せます。ここから大きな「ON THE FLOOR」の連作が何点も生まれ、その痕跡が今に残ります。30年間にためこまれた大学、教育、美術の資料と作品、その他もろもろが空間を充填していったその総量は、4トンの車輦でも取まらない重量とモノと時間の堆積でした。その夥しい物量に啞然、呆然の放心状態でした。その決断のきっかけは港千尋さんの『ヴォイドへの旅』を手にとった2012年9月。そのあとがきにヴォイドをめぐる対話の最後のことば「空のなかに希望があり、見えないヴォイドが祈りにつながる」と綴られています。「通常ヴォイドは〈虚ろ〉あるいは〈空ろ〉とネガティブな意味にとられがちだが、実はそこにこそ出会いと再生そして創造の契機があることを、あらためて確かめる機会となった。それぞれの立場で震災後の社会を考えているわたしたちにとっても、何かのヒントがあるのではないかと思う」。床に刻まれた夥しい線状や数字は、作品「ON THE FLOOR」に残されている微しのマトリクス。モノが除けられた空の空間から掘り出されたように顕れた床の傷の痕跡を再び擦りながら、その身体の動きのすべてをも紙に写(映/移)していった巨大なフロッタージュの原初の原体験、「生きている時の経過を物質化する」格闘と親和の初志を思い起させ、ストロークの感触の一つ一つが直截に手につながりモノの変容に立ち合うというわたしの美術「他者の手応え」をあらためて思い起させました。ヒロシマの27年の経験を、始まったばかりのフクシマに重ねる終わりのない応答することを決意することを、しっかりと裏打ちしてくれる現場の再発見でした。(3/31「This is my Laboratory」岡部昌生)

協力：  
港千尋 宮岡秀行 佐藤友哉  
香川檀 アーサー・ビナード  
松田弘 ビクトル・エリセ  
加藤玖仁子 鏑聡 トキノリコ  
木村成代 島本健太 上田雄三  
森浩義 菅啓次郎 波多野ゆかり  
茨木千尋 吉増剛造 安齋重男  
露口啓二 小牧寿里 小室治夫  
甲斐敬章 村上慎二 何勇苗 梁庆  
吉岡早百合 松波静香 大前洋和  
石丸勝三 桑原真知子 川延安直  
森彦彦 小林めぐみ 金澤文利  
五十嵐健太 若松文太郎 若松啓子  
高橋美加子 高橋清 二上文彦  
稲葉修 翠の里 宗原均 森田克己  
今義典 小町谷圭 宮田雅子  
小沼恵子 馬場幸恵 菊池さくら  
おおたに隆 砂澤ビッキ記念館  
人可藝術中心 MONA  
ペイルート・アートセンター  
CAIO2 現代美術研究所  
トキ・アートスペース  
渋谷アップリンク  
gallery G  
Gallery Q  
福島県立博物館  
南相馬市博物館  
茅野市美術館  
中国美術学院  
京都精華大学情報館メディアセンター  
八巻真哉  
札幌大谷大学  
株式会社アイワード  
大丸藤井セントラル  
共同文化社  
東京文化発信プロジェクト室



My Laboratory  
1983-2013  
@otaru

01#b/c

This is my Laboratory  
フロクタージュ  
紙+鉛筆