

# わたしたちの過去に、未来はあるのか

## 港 千尋

それは1977年春のことだったという。ある日、住居前の道に紙をひろげ、鉛筆を走らせた美術家は、そこではじめてのフロッターージュを制作した。北海道の遅い春、雪の溶けたあとに現れた路上には、スパイクタイヤの痕が残っていた。北国特有の生活の痕跡は、鉛筆を走らせる腕のストロークを通して白い紙の上に浮かび上がり、記録された。このときから岡部昌生は、フロッターージュの技法を使いながら国内外の各地で制作を行ない、ライフワークであるヒロシマでは数千点におよぶ作品を生み出して今日にいたっている。

2007年第52回ヴェネチア・ビエンナーレ美術展に際し日本館に展示されるのは、それらの一部である。その30年におよぶフロッターージュ活動を振り返ってみるとき、わたしたちは現代美術という形式をもったそれらの作品の下に、時代と社会が共有しているいくつかの重要な問題が横たわっていることに気づかされる。作家の身ぶりにならって、ここでは代表的な作品を走査しながら、同時にそれらの表面に浮かび上がってくる同時代的なテーマ——特に物質と記憶、そして歴史についての諸問題——にも目を凝らしてみたい。

## I

### 痕跡の技術

美術としてのフロッターージュは、20世紀に生まれた表現方法である。あまりに有名なマックス・エルンストの作品群によって知られることになった技法であるが、何かの表面のパターンを別の表面のうえに擦りだすという意味では、そのオリジンは、美術を超えて遙か昔に求めることができるだろう。使用される用具に注目すれば、少なくともそこには「版」という複製技術の長い歴史があり、素材としての紙とインクの誕生期にまで遡ることができるだろう。

たとえば中国を中心にした漢字文化圏には、拓本の伝統がある。石碑に刻まれた文字を、墨をつかって紙の上に擦りとるこの方法は、もっとも簡便な印刷術であり、活版印刷以前の複製技術だった。中国において名筆とされた碑文は丁寧な擦りとられ、長旅のすえに各国に伝えられて、それぞれの地でお手本となった。拓本が尊ばれたのは、単にそこに書かれていた言葉の意味を伝えるからではなく、そこに刻まれた筆さばきという、書家の身ぶりを伝えているからであろう。

写しには違いないが、拓本はその紙がオリジナルとしての石碑に直接接触したという点で、特別な価値を認められる。接触することが重要なのである。接触した表面に特定のかたち

を残すという点で、拓本はより広い技術的伝統のなかに位置している。それは古代ローマからメソポタミアにまで遡ることのできる刻印の歴史であり、コインや印章といった形態もそれらの仲間である。それらもまた同じかたちを、複数の表面上に残すことができるという点で複製の技術である。ここではそれらを総称して、「痕跡の技術」と呼ぶことにしよう。[Fig. 1]

痕跡の技術は、おそらく自然が与えたもっとも普遍的な現象に端を発している。実際それは自然界のいたるところに発見される。雪のうえに残る動物の足跡は、初期の人類にとって大切なサインのひとつであった。春山に残る雪のかたちは、その年の気候を反映している。あるいは標高数千メートルの山頂から発見される魚類の化石は、かつてそこが海であったことをわたしたちに教えてくれる。造山活動から月の表面に見えるクレーターまで、わたしたちが目にしていく物質世界は何らかの現象の跡に満ちており、それらの痕跡を通して因果関係を読み解くことは、科学的な思考の第一歩と考えられてきた。というのも痕跡から原因を特定するには、それなりの知恵が必要とされるからである。

痕跡は、一種の変形過程である。煙草が燃えて灰になる。真夏の海岸で肌のうえに水着の跡がつく。ある物体が、何らかの変形を経て、元の物体とは異なる状態となって残る。それはふたつの物体のあいだに起きる過程である。化石や足跡の場合は、一方の表面が他方の表面に物理的な変形を引き起こし、その変形がある一定期間、安定して残る。その場合、ふたつの表面のあいだに硬度の差があったり、あるいは一方から他方へ力が加えられて、変形を引き起こされる。この変形には、それがどんなに短いものであれ、一定の時間がかかる。したがって結果として残された形から、原因となった別の形を特定するには、時間を遡らなければならない。加えて、そのような変形を及ぼすにいたった力が、何によってもたらされたものであるかを知る必要がある。これらふたつの点——時間を遡りながら、変形を及ぼした何らかの力を知ること——において、痕跡は、わたしたちが一般に「記憶」と呼んでいるプロセスの、重要な一部をなしている。[Fig. 2]

マックス・エルンストのフロッターージュが、無意識のうちに起こる変形を可視化するものであったとするならば、岡部昌生のフロッターージュはより直接的に、記憶のプロセスにかかわっている。前者にとっては、結果としてかたちとなって現れる形象が重要であるが、後者においてはプロセスが重要である。というのも岡部にとってフロッターージュとは、結果として残される紙だけではなく、それが行なわれる場所へ向かうこと、その場所で生起するいっさいのこと、その後に残される作品とその作品の展示、そこから生まれるさまざまな反響といった、個人と社会を含む行動の総体だからである。そこには個人的な体験の記憶だけでなく、他者との交換、市民との共同作業、公共の場所における討議といった、

Fig. 1 韓国ウルサンのバングデ遺跡で発見された石器時代の壁画。岩壁からとられた拓本が展示されている。鯨や虎などさまざまな動物と狩猟のようすが描かれている。韓国・国立中央博物館蔵。(p. 181)

Fig. 2 ギリシア、オリンポス山ふもとのディオソス遺跡から発見された足跡の彫刻。(p. 182)



非常に幅の広い活動のプロセスが含まれることになる。この点でフロッターージュは、単なる美術上の技法ではなく、美術を含む行動の一形式とすべきだろう。

## 情報化と記憶

このように作品において行動のプロセスが重要となること自体は、20世紀後半の美術が見せた目覚ましい展開の一局面にはかならない。歩行のプロセスを作品としたリチャード・ロング、時には何十年にもわたる交渉の末に、「ラッピング」をはじめとした巨大インスタレーションを実現するクリスト&ジャン・クロードといった作家にとって、プロセスは結果とともに作品をなしている。ヨーゼフ・ボイスにおいては、その行動のプロセスが社会性をはらみ、作品は「社会彫刻」という名の運動となる。この時代に美術作品の概念が大きく拡張され、プロセスとディスプレイが同等の価値をもつにいたったことの背景には、美術が置かれた状況だけでなく、社会そのものの変化も見ることができるだろう。そのような変化のひとつが、情報化である。

1960年代から70年代初めにかけての岡部の作品には、安保闘争やベトナム戦争といった時代背景が反映されているが、同時にそれらの時代を伝えるメディアも重要なモチーフとなっている。「午後7時のニュース」(1970)ではベトナム戦争北爆を伝えるニュース画面が描かれている。また「1971年8月12日朝刊16面」(1971) [本書pp. 58-59]は新聞のテレビ・ラジオ欄をセリグラフによって刷った版画作品である。新聞制作に使われるリスフィルムを素材として、新聞がもっているエディションとしての「版」と、情報化時代を支えている技術としての「版」が、いったん消去された後に「版画」として再生している興味深い作品である。同じ時期に作家は「日常の記録」として、石版の石や床、ハンガーといった生活空間の一部を擦りとする作業を開始している。いずれも広い意味での「記録」がテーマになっているが、こうした仕事が美術における「版」の概念を超えるものとして出てきたことは、この時代にさかんに言われるようになった「情報化社会」と無関係ではない。

人類が記憶を外部化するにあたって採用したのが、痕跡の技術であったことはすでに述べた。それはおそらく旧石器時代にまで遡ることのできる技術であり、石や骨に残された刻み目から文字の誕生を経て、印刷術、活字の発明、そしてマスメディアの発展にいたるまで、痕跡の技術はさまざまな物質を使って人間の記憶を、世代を超えて伝えることを可能にしてきた。「情報化時代」の訪れとは、言うまでもなくコンピュータが、その高速度の演算能力と新たな記憶媒体とともに、記憶の外部化に一大革命を起こしたことを背景としている。20世紀後半に急激に進展した記憶の外部化の最大の特徴は、すべての記録の信号化と量子化にある。人類がその永い歴史のなかで培ってきた痕跡の技術は、非物質化の段階に移行し、記憶は物質の制約から解き放たれて、情報空間を流通することができるようになった。現代の人間は、それまでに経験したことのないほど多量の情報を、きわめて

短時間のうちに享受することになったが、そのいっぽうで、同じ技術が記憶の損失をもたらすという矛盾に直面することになったのである。

「わたしたちの過去に、未来はあるのか」という問いは、この状況をふまえている。20世紀の文明はそれに先立つどのような時代よりも、遥かに多くの記録を「ニューメディア」を使って残してきたが、それらの記録が今後どれだけ長く保存されるか、はっきりとした見通しはない。「情報化時代」に残された記録が、紀元前の石版よりも長く生き延びると自信をもって言える人間は、おそらくいないであろう。岡部昌生がフロッターージュを始めたのは、このように人間の記憶を担ってきた痕跡の技術としての「版」が、きわめて不安定な様相を呈し始めた、その時代である。もちろんこのような文明史的な位置づけは、作品の鑑賞に必要なものではないが、美術家のその後の展開を理解するうえで、何らかの助けになるのではないかと思う。

### 版としての都市

「パリの壁を描いた画家はいるけれど、壁そのものをそのまま擦りとった画家はいなかった。非音楽的な音楽を録音するように、岡部はいままで見向きもされなかった、地面や街路そのものを擦りとったのであった。岡部の作品は、ここで大作にならざるをえなかった。フロッターージュは即物的であると同時に、対象と等しい大きさが必然なのである。」<sup>1</sup>

1979年パリのイヴリ・シュル・セヌに半年滞在した岡部昌生は、毎日歩く街路や壁を擦りとり、169点のフロッターージュを残した〔本書pp. 10-15〕。岡部の畏友であった画家の小谷博貞は、帰国後に展示された作品群に対して、「録音」という表現を使い、さらに対象物と同寸となるフロッターージュが作品の大型化をもたらしたと指摘している。札幌とパリのあいだで交わされた往復書簡のなかから生まれた、最初の本格的なフロッターージュに寄せられた初期の批評には、たとえ短くとも作品の核心をつく表現が少なからず含まれている。

「刷りという渡仏前から持っていた、フロッターージュする行為への考え方から、画家の手の動きの結果によって制作が終わること、その手の動きによって始めて何か記録される事実から、〈刷り〉の真実は消えていないが、手の動作（ストローク）を重視するようになるのである。岡部はこうして、作品のイメージを予測するような、フロッターージュのための版を準備することから、完全に離脱した制作に入っている。そして擦ってみなければ表出してこないリアリテを求めて、ストロークに徹しているのであった。」

この文章からは、作品の成立に立ちあつた者でなければ感得しえない、臨場感が伝わってくる。小谷は、フロッターージュをする手の動きがアクション・ペインティングの状態に



近いこと、フロッターージュを終えた時に、作家自身が最初の観客となる点ではエルンストと同様であるが、エルンストの作品からは完全に自由であることをも指摘しながら、次のように結んでいる。

「フロッターージュを手段とし、目的として自己の世界を表出したのであった。」

一読して分かるように、基本的な論点はすでに揃っている。街に出て、そこにざわめく音を録音するように、目の前にある道の表面を擦りとる。一見してこの単純な作業のうちに、結果だけを見るだけでは分からない、きわめて興味深いプロセスがある。第一に、街路を擦りとるには、路上に這い蹲らなければならない。サイズが大きければ、それだけ長いあいだ地面に顔を寄せて、低い位置から街路を眺めなければならない。眺める以上に、硬い地面を腕と膝で感じ、地面に反射する町の音を聞きながら、すなわち触覚とその他の感覚を動員して町を感じることになる。フロッターージュは、直立歩行とは異なる知覚を生み出す、アクションの一形式である。[Fig. 3]

第二に、フロッターージュは鉛筆を走らせる腕のストロークの連続のなかから生まれてくる。地震計の針が激しく振れる様子を思わせることもあるが、腕の振れは一定ではなく、対象とされる表面の硬度や凹凸に応じて微妙に変化する。「擦る」という動作が「描く」という動作と異なるのは、この点であろう。対象となる表面に置かれる紙や布は、一種のスクリーン=遮蔽幕として、わたしたちの視線を遮る。対象は、あくまで腕のストロークが進行するにしたがって、はじめて視線に捉えられるようになるのであり、その逆ではない。ストロークの方向によって、また力の入力加減によって、浮かび上がるかたちは千差万別であり、同じ場所でも擦る人が違えばまったく違う紋様が残されるし、同じ人が同じ場所で行なっても、微妙な差が生まれることになる。フロッターージュは、対象とされる表面の記録であると同時に、ストロークというアクションの記録でもあり、岡部の作品では特に強調されるべき点である。

第三に、フロッターージュはその方法から、必然的に対象と等しい大きさとなる。1対1の写しだから、それを展示する場合にも、同じサイズの空間が必要となる。これも自明の事柄にはちがいないが、イメージの歴史のなかに置いてみるとフロッターージュが、いわゆる映像とは異なる系列のイメージに属していることをあらためて考えさせる。レンズを介して得られる写真、映画、ビデオといった映像は、光学的な縮小と拡大を基本的なメカニズムとして利用している。フロッターージュは拓本や版画とともに非光学系イメージの一種である。光学系イメージと異なり、対象との距離がゼロであることがイメージ成立の必要条件である。このことが映像で世界を捉える場合とは、異なる身ぶりを要求することになる。

Fig. 3 ヴェネチア・ビエンナーレ会場近くでフロッターージュを行なう岡部昌生。(p. 184)

こうしたフロッタージュの特性が、都市を擦るうちに作家の身体に蓄積されて、自己の世界として表出したのであろう。当初から記録と発見が交互するダイナミックな作業となったことは疑いない。岡部自身は次のように書いている。

「それは都市の皮膚を剥がしながら、わたしの日常が、行為の軌跡が、生きている時の経過が同時に刻まれていくかのようなようだった。生活がしみ込んだ路地や朝市のたつ路上の無数の亀裂や舗石やマンホール、住宅や工場の壁に埋め込まれたプレートや落書き、サッカーボールの擦過痕などが人々の生活や歴史を浮上させ、都市を丸ごと擦りとれるような高揚した気持ちにさせた。」<sup>2</sup>

都市はフロッタージュによって、脱皮する蛇のように、その皮膚を剥がして等身大の痕跡を残す。そのとき都市を擦る人間もまた、脱皮してゆくのかもしれない。このようなイヴリ・シュル・セヌでの制作を通じて、岡部はユニークな視点を獲得した。

「都市は巨大な版である」

版は用意するまでもなく、すでにそこにある。都市は、擦りとられるためにそこにある。眺望のなかにある都市とは別に、触覚によってしかわたしたちの前に姿を現さない都市が、そこにある。巨大な版とは、別の言葉でいえば、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。「都市は巨大な版である」という言葉の裏には、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思を読み取れるかもしれない。

## II

### 近代の考古学

イヴリ・シュル・セヌでの制作は、都市に埋め込まれた記憶のなかにある、ある特殊な部分に気づかせることにもなった。碑文である。日本人にとって、ヨーロッパの町は、歴史的な書き込みでいっぱいの書物に見える。通りや広場にはすべて名前が与えられている。これほど多くの空間に、別々の名を割り振ることだけでも驚くべき仕事だが、それらの名前の多くに歴史上の人物や出来事、あるいは特別な日付があてがわれている。ここでは痕跡の技術は、コメモレイションすなわち記念の技術として、都市空間を覆っているのである。

場所と出来事を結びつけてものごとを覚えるのは、ギリシア以来の記憶術の伝統であるが、今日の都市に刻印されているプレート群は、シモニダスの神話と直接のかかわりがあるわけではないだろう。むしろ近代国家が自らの歴史を整えるため、公文書館の設立や記



念碑の建立などを含めた、「記念の体系」の一部をなすものとして作られている。

地面を擦りつづける美術家がある日気づいたものは、レジスタンスに斃れた市民の名を刻印した碑文だった。これもまたヨーロッパの町に特有の、記念の装置である。毎日のように花輪があげられる墓標や碑文を眺めながら、美術家はサッカーボールの擦過痕が残る通りが、かつて流血で覆われた場所であったことを知る。

「街路は人々の汗と声を吸い、血をも吸い込んでなお無言である。人たちが通り、歴史が刻まれ、時間に洗われた無数の痕跡は、沈黙してそこに在りつづける。石に刻まれた匂いもまた、人びとのものである。パリの街路はそれを教えてくれた。わたしはその時はじめて、“都市は巨大な版である”というおおきな感慨をもった。」<sup>3</sup>

このとき以降、都市を版として捉える視点をもった美術家にとって、その視点と切り離すことのできない中心的なテーマとなったのが、近代である。近代と言っただけでは漠然としているが、具体的には近代国家を形成してきた物質の総体が、「版」となる潜在性をもって立ち現れたということである。わたしたちにとって記憶の問いが近代の問いにほかならないという、切実な現実が、そうさせたとも言えるだろう。

もとより簡単に答えを出せる問いではない。1986年広島市現代美術館開設準備室から「ヒロシマ」を主題にした作品制作を依頼されたとき、岡部は決断に1年を要した。「ヒロシマ」を知らない人間に「ヒロシマ」をテーマにした表現ができるのだろうか。煩悶を大切に抱えるようにして、美術家は自らの記憶をたどる。その先に出会ったのは、生まれ育った根室の町が空爆を受けたという記憶だった。当時3歳の子ども目の焼きついたのは、街の8割が焼き尽くされるという「根室空襲」、原爆投下3週間前の出来事である。この原体験をたぐりよせながら、少しずつヒロシマへ近づくようにして制作されたのが、「Stroke on the Road in Hiroshima, August 1987/1988」だった [本書pp. 20-21]。

「ヒロシマのすべての街路には、人と生と死が、色濃く塗り込められている。くらくらするほど暑い8月の、熱い路上に這いつくばって、手を動かしつづける。わずか50cmほど掘り下げるその下に、土と化した生と時がある。何層もの皮膜をつきぬけ、立ち現れてくる像は、また、何層もの時間と生の軌跡のおびただしい集積である。それは写しとられた像と写しとる行為が、過去から現在にいたる時間の帯の中で封じられた、重い皮膜である。」<sup>4</sup>

この作業を開始するとき、美術家は爆心地ではなく、あえてそこから遠く離れた南段原という町を選んだ。比治山の陰になって奇跡的に原爆の被害が少なかった町は、当時再開発問題にゆれており、そのことも理由となったという。この時点では市の周辺から中心へ

向かうように、広島市内7箇所の上が擦りとられ、7点合わせると縦が4.5 m、横が10 mの、鉛でできた皮膚のようにベロンとぶらさがり、黒い帯が残された。まるで8月の黒い蛇が脱皮をしたかのように。その薄さは廃墟を覆うかさぶたであり、わたしたちの日常を支えている被膜である。それは夏の焼けつく光を吸収した黒さであり、ひとりの人間が地面を見つめ、ストロークを繰り返した時間を吸いとった黒さである。過酷ともいえる作業を続けた美術家の姿勢は、地面を掘る考古学者のそれであろう。実際それは近代性の考古学とも呼ぶべき側面をもっている。

#### 宇品：問いとしての場所

2002年の夏が終わろうとする頃のことだった。ある朝ポストを開けると、三つ折りの紙に宛名が書かれた手紙が入っていた。消印は宇品、広島である。端に留められた赤いテープを注意深くはがして広げると、白い紙一面に、黒鉛筆で擦られた跡があり、その下には次のようなアルファベットが読めた。

### THE PLATFORM OF THE OLD UJINA STATION HIROSHIMA

1894/1945/2002

その「手紙」は、アルファベット表記が示しているように、広島港にある旧国鉄宇品駅のプラットホームを擦りとったフロッタージュだった。表記の最後にある3つの年号が、この場所の特殊な履歴を示している。

最初の1894年は、広島から旧宇品港を結ぶ宇品線が開通した年である。それは軍事物資と兵隊を輸送するための路線であり、駅も含めて日清戦争開戦直前のわずか2週間あまりで建設された。日本各地から集められた兵士は宇品駅まで鉄道を乗り継いで、宇品港からアジアへ、太平洋へ出兵した。いわば近代日本による海外侵略の出発点である。そのプラットホームは560mという破格の規模で、日本一の長さとも言われた。宇品は軍港としていくつもの戦争を支え、第二次大戦終結を迎える。それが2番目の年号、言うまでもなく原爆投下の年である。宇品駅のふたつの年号が示すのは、この場所が戦争の加害者でありそして被害者でもあるという二重の歴史を背負っているという事実であり、その事実はそのまま日本の近代に当てはまる。そして最後の2002年は、フロッタージュが作られた時を示している。

岡部昌生と宇品との出会いは、1996年に遡る。被爆から51年目の夏、広島市の平和記念公園で「HIROSHIMA MEMOIRE」と題したフロッタージュのワークショップが開かれた[本書pp. 120-123]。平和記念資料館から原爆死没者慰霊碑へ向かう参道をおよそ100名の市民参加者ととともに擦りとる試みである。このときもう一箇所ワークショップの候補地となったのが宇品だった。候補地選びの下見で、はじめて旧宇品駅を訪れた人々は、そ



の長いプラットホームに圧倒されたという。当時はまだ全長560mの半分以上が残されており、その上にたつ煉瓦造りの建物、旧広島陸軍の倉庫も機能していた。すでに翌年取り壊されることが決定していたというから、文字通り最後のチャンスだったとも言える。宇品でのワークショップは約90名の参加者とともに行なわれ、平和記念公園で制作されたフロッタージュとともに、同じ年に広島市現代美術館に展示された。

宇品のフロッタージュをはじめて目にしたのは、2002年に東京恵比寿にある日仏会館で開かれた個展であった。ワークショップが終わった後も広島に通いつづけた岡部は、市民とともに宇品の石を擦りつづけていたのである。取り壊しの決定は決定として、最後のときまで砂時計と勝ち目のない競争をつづけるようにして、擦りとられていったフロッタージュはその時点で数千枚を数えていた。個展では、それらのフロッタージュが鉄製のバインダーに綴じられて、整然と並べられていた。ゆうに百冊はあったのではないだろうか。

黒い机の上に並べられた黒いファイルのなかの黒鉛筆の痕跡。とてつもなく重い表紙を開き、ページを捲る。フロッタージュはどれも宇品駅の縁石からとられている。石は広島市内では建材としても、また市電の舗石などにも広く使われている、倉橋島産の花崗岩である。紙が石と石のあいだを中心にして置かれて擦られているので、花崗岩のゴツゴツした部分はきれいに浮き出しているが、石と石との間は、隙間として何も浮き出さない。鉛筆をもった手のストロークはやや扇状を描き、それはちょうど胎児の状態を音波によって診断するエコグラフィーを思わせる。その手は、現代都市の再開発計画のなかに埋没しようとしている、歴史の内部を感知するために動いている。あたかも硬い石の内部に、何かが蠢いているかのように、彼の手は歴史のエコグラフィーを作ろうと動きつづける。捲っても捲ってもつづく黒い痕跡は、分厚い一冊の書物をなしていたが、石の表面を擦っているに違いないのに、わたしには地底からもたらされた書物のように思えた。

わたしは「痕跡の図書館」とも言うべきインスタレーションの後に行なわれた美術家との対話のなかで、フロッタージュに使われる主要な物質である鉛筆に触れて、写真家としての立場から鉛についての話をした。鉛という物質は写真家にとって、一種の<sup>シールド</sup>盾として重宝する。たとえば空港などに設置された手荷物検査機の放射線から大切なフィルムを守るための袋には鉛が使われている。そして放射線と鉛の歴史を辿ると、宇品駅が建設された頃に行き着くのである。

周知のようにレントゲン博士がエックス線を発見したのは1895年であった。同じ年の暮れにはパリで最初のシネマトグラフィーの公開上映が行なわれ、映画誕生の年として記憶されている。イメージの歴史の重要な転回点となった年である。この放射線が人体に及ぼす悪影響が判明するのは発見された後のことで、初期にはなんのシールドもなしに、使われていた。サーカス小屋でも土産物としてエックス線写真が撮影されていたほどである。宇品駅の誕生とエックス線の発見。遠く離れたふたつの出来事が、黒鉛筆によって作られた巨大なフロッタージュ作品のうえに交差する。被爆した石のうえに敷かれ、黒鉛を摺り

こまれたそれは、あたかも鉛でコーティングされたシールドのようでもあり、それが放射線の歴史と呼応しているように思えたのだった。わたしたちの技術文明は放射線の発見と利用に代表されるような人間の叡智の結集であるが、同時にそれは取り返しのつかない災害も生み出してきた。黒い書物は、諸刃の剣である技術文明への盾であると同時に、その文明の内部にあって創造活動をつづける人間の履歴書である。黒い書物が取り出された宇品は、そのような文明にたいして問いを発し続ける場所であった。

## 廃墟の創造力

第52回ヴェネチア・ビエンナーレ日本館の、内部の壁全面を使って展示された千数百点の宇品のフロッタージュは、1996年から9年間にわたり擦りとられた総計4千点以上に及ぶ作品の一部である。フロッタージュとともに展示されている植物標本は、プラットホーム周辺に生えている雑草である。核の業火と放射線に焼き尽くされた都市は、戦後草木も生えないと言われた廃墟であったが、自然と人間の回復力は誰も予想しえない強さをもって、今日にいたっている。破壊と再生の繰り返しのなかで、根こそぎにされてもやがて芽を出す雑草のような生命力。それが都市の力なのだろうか。

旧宇品駅のプラットホームも再開発計画の進むなか、ついに2004年消滅した。最後の最後までフロッタージュをつづけた美術家は、当時次のように書いている。

「ふたつの世紀を跨ぎ、110年の時間を刻み、原爆でも消えなかった巨大な石の建築物が、現代都市のきらびやかな再開発計画のなかに忘れられていく。かつて軍港宇品港（現広島港）に繋がる宇品駅は、4つの大きな戦争で600万人もの兵士と夥しい兵器をアジアに送り出し、結果、広島悲劇を呼びこんだ。この560mの長大な軸線は、いわば加害と被害、軍都広島と被爆都市ヒロシマの境界線を象徴するモニュメントとして、〈もうひとつのヒロシマ〉のメッセージを強く発していた現場だった。」<sup>5</sup>

空<sup>ウツ</sup>となった現場のなかで不可視のものとなった、その「境界線」。だがしかし、いまや紙のうえに写され、移され、かつてそこにあったモニュメントを映し出す。「うつす」という日本語の音が、イメージの向こう側に幾層にもなって響いている。ここにいたり、「近代の考古学」は現在の考古学として、その活動に新たな意味を獲得する。

岡部は広島に通うたびに繰り返し書いている。

「地面の50cm下には生と死が埋もれている。」

たった50cm。だがそれは歩いているだけでは分からない、地面に膝をつき、両の手で触れて、時間をかけなければ想像することのできない、遠さにある。平和記念公園の参道



を赤いオイルチョークで擦り取るワークショップの報告書には、次のような言葉が読める。

「参道の白い花崗岩の石畳、両側の緑の芝生、慰霊碑の前に立つと正面の視線の先には原爆ドームが見える。都市の中心部にありながらもここだけは静かな空間が広がっている。石畳には公園を訪れる人々のそれぞれの思いを抱えながらこの参道を踏みしめたその跡が積み重なる。さらにこの地の下には繁華街だった被爆前のものか、あるいは終戦直後に建ち並んだバラックでの生活のものか、人々の暮らしの日用品が今も大量に眠っているという。公園の基礎工事のはじめられた1950年当時には、ツルハシを振り、スコップを入れるごとに白骨が現れたと伝え聞く。」<sup>6</sup>

被爆して生き残った人や遺族が踏みしめる石畳の下には、どんな記念館にも博物館にも収容することの不可能な、ひとつの町の総体が埋もれている。1945年8月6日朝8時15分、たったひとつの爆弾が、それも高度580mで起きた1秒に満たない爆発が、地上を摂氏3000度の坩堝に変えた。かつて火山活動のなかで焼成された花崗岩は、核の熱に焼かれても残ったが、舗道を歩いていた人々はその影を残して、一瞬のうちに消滅した。いや生きとし生けるもののほとんどは、影すら残すことができなかった。原子核という物質の極小が放出するエネルギーによって、物質世界そのものが消滅するという黙示録が現実となった。

このような時代に、痕跡の技術はいかなる意味をもつだろうか。言い換えれば、一瞬にして物質世界を消滅するような技術を手にした人類にとって、物質的痕跡に支えられた文化は、これまで通りにわたしたちの記憶を未来へ伝えることができるだろうか。痕跡の技術は、物質的痕跡のない「空」を相手にしなければならぬ時代にきたのではないだろうか。フロッタージュの線は、石と石のあいだ空隙の部分では、対象物ではなく、自らの手の動きそれ自身の記録となる。同じ意味で、擦り取る対象がなくなる世界において、人間は何をもって自分の生の記録とするであろうか。

わたしたちは幸い、まだこうした問いに答えを用意するところまでいたってはいない。ただ少なくとも言えるのは、ますます多くの過去を発見し、分析し、保存する文明は、いまだに紛争と破壊のただなかにあるという事実である。核戦争の可能性もなくなったわけではない。それどころか東アジアは、新たな危機の時代へ突入している。すでに述べた情報化の問題も含めて、過去の保存と過去の喪失の収支バランスは不明と言わざるをえない。廃墟はきわめてアクチュアルな問題と言えるだろう。廃墟の時間に測鉛をおろして、過去の営みを知るのが考古学であるならば、わたしたちの時代は考古学的知とともに考古学的創造性を必要としているのではないだろうか。廃墟の時間をとおして過去の営みを知るだけでなく、廃墟の時間のなかに創造性を見出すことが求められているように思う。

### III

#### 皮膚の共同性

これらの、フロッタージュが美術史へもたらしたものを考えるとき、ひとつはすでに述べたように「都市を版とする」という認識に見られるような、「版」概念の拡大があげられるだろう。「場を擦りとる」というスタイルは、ワークショップによる共同制作の形態という、岡部作品のもうひとつの特徴と密接に結びついている。広島でのワークショップのほかにも、これまでヌーサ（オーストラリア）をはじめ福岡、帯広、夕張、横浜、新潟など各地で共同制作を行なってきたが、いずれの場合にも美術家とともに対象となる地域に住む人々が中心となって、プログラムの立ち上げからかわり、制作から最終的な展示にいたるまで、人と人とのつながりのなかから生まれていることが注目される。成果物だけを目的にするのではなく、制作にいたる過程を重視しながら「現場」を生み出すことが重要と考えられている故であろう。

岡部の生まれ故郷である根室に、牧之内旧海軍飛行場がある。旧宇品駅が消滅にむかい長年にわたるフロッタージュ制作にひとつの区切りがつこうという時に、この飛行場跡で新たなワークショップが開かれることになった〔本書pp. 132-133〕。対象となったのは飛行場内にある滑走路で、参加者は地元にある市立歯舞中学校の生徒だった。主題は「なぜ、ここに滑走路が」。きわめて素朴な問いとしておかれたテーマの裏には、根室市民にさえあまり知られていなかった、飛行場建設の歴史がある。直接的には文化庁による「学校への芸術家派遣事業」の一環として実現されたものだったが、作家からの提案により教室の外にでて現場を体験するという、美術家ならではのスタイルとなった。

「美術が単に教科の技術的なことに終わらず、時代や社会、地域の歴史や人々の生活と向き合いながら考え行動していく、それが個々の表現に繋がっていく、そのように地域の中で育っていくことができれば、素晴らしい教育と文化活動の基盤となるだろう、という実践と展開の構想だった。」<sup>7</sup>

そこは根室半島の中央部、日本列島を北上するサクラ前線が最後に到達する地である。そんなところに長さ1000mにおよぶ滑走路がある。北海道各地に第二次大戦中つくられた飛行場のひとつである。なぜ、という問いは、なぜそこまでして戦争をしたのか、という問いとともに、いったい誰がそれを作ったのかという問いにつながる。それは最北の地に強制連行された朝鮮人であり、彼らが強いられる想像を絶する過酷な労働であり、発疹チフスの流行による多数の死である。トーチカや壕がのこる牧草地の下に眠っているのは、いまだ全容が解明されないままになっている歴史の闇といってもいい。

だがたとえそのような歴史が埋もれている場所であっても、フロッタージュにより、ま



ず何よりも地面に触れることの喜びをもって、向かうことができる。生徒たちの感想文には、発見することの面白さが素直に書かれていて、納得するのである。当時3年生だった生徒のひとり、次のように書いている。

「わたしはいろんな所でフロッタージュをやったけど、一番印象に残っているのは、足跡があったことです。しかもその足跡は60年くらい前のものらしいです。それもその足跡を発見したのは、わたしです。うれしかったです。最初右足しか見つけられなかったけど、最後の最後に岡部さんが左足を見つけてくれたので、写しました。……牧之内に行ったのは初めてでした。滑走路はもっと違うイメージがありました。だけど、すごく広いところで滑走路をつくった、労働者の人たちは、大変な思いで働いていたんだなと実感しました。」<sup>8</sup>

言葉の真の意味で、この生徒は「またとない経験」をしたのではないかと思う。飛行場は終戦後米軍によって爆破され閉鎖されたが、滑走路は分断され廃墟となって残っている。そのコンクリートに深く刻印されていたのは、地下足袋の足跡だった [本書pp. 132-133]。生徒とともにその痕跡を擦りとった美術家は、次のように書いている。

「その歩行のかたちは、寂寥たる滑走路の風景のなかにあって、濃密な人の気配をかんじさせた。衝撃のような強い印象だった。第一発見者の森崎菜摘さんは、これを目撃した多くの人々に、〈近いところに近い過去のある現在〉を伝えてくれた。牧之内の滑走路と史実に触れた生徒は、忘れがたい強烈なリアリティを感じたと思う。生徒たちにとっては、初めて知った根室の、牧之内に刻まれた人間の生の痕跡だった。」<sup>9</sup>

牧之内の建設工事は1943年に始まったが、大戦中につくられた飛行場やトーチカは急造りのものが多かったという。たとえ完成しても肝心の飛行機が無いという状況のなかで、厳しい労働が続けられた。生乾きのコンクリートのうえを歩いたのが誰であったのかは分からないが、朝鮮人労働者の多くが犠牲になったことを考えると、左右の足跡が歩いてゆく方向は闇に包まれる。

「参加した生徒たちはこの地の歴史と繋がり、かつてここに在った人たちとも繋がり、多くの人と連携して美術する視野を持った。共同作業によって歴史の一部が掘り起こされ、手に触れる過去を現在に写しながら、擦りだされた記憶から歴史というものを読み直す視点も、同時にもったのではないだろうか。」<sup>10</sup>

ここにはフロッタージュの触覚性も持っている、コミュニケーション機能が示されている

る。その場所を見るのと、その場所に触れるのでは、身体に残る感覚に大きな違いがある。言葉を介さずに残される皮膚の記憶は、「共感」のレベルで働く可能性をもっている。都市を版としながら、都市の皮膚を剥がしてゆくフロッタージュは、人間が触覚をとおしてつながる機会を与えているのである。

その経験は、根室のワークショップの感想にも読むことができるが、ひとりひとり違うものである。135人もの参加者のなかで、足跡を発見したのがたったひとりであったという事実、それは如実に現れている。フロッタージュの面白いところは、完全に同一の写しは生まれ得ないという点にある。力の入れ方にも方向にも、その人なりの癖があるだろう。興味も視線も人さまざまであろうし、たとえ同じ場所で繰り返し行なうとしても、知覚と感情はその度ごとに異なってくる。集団で行なう場合には、さらに違った経験が生まれる。1万人いたら、1万の異なる痕跡が残される。この差異のなかにこそ、想起することの創造性が含まれているだろう。

想起は、特定の時間に、特定の環境—身体と世界の両方のなかで過去の出来事を構築することであり、ひとことと言えば、想起は時間におけるアクションである。生きているあいだ変化しつづける肉体と世界のあいだに起きるアクションであるかぎり、すべての想起は少しずつ異なっている。フロッタージュは、その意味で、場における一回性を担う「またとない経験」になりうる。宇品の4千点のフロッタージュが、ひとつひとつ微妙に異なっているのは、時間におけるアクションの一回性の故であり、それぞれが創造のアクションである。

## 版の往還

都市を版とするというユニークな発想からスタートした芸術は、市街地だけでなく自然のなかでも展開している。都市が自然をうちに取り込んでしまう状況が背景にあることも事実だが、むしろ「世界を版とする」と呼びたくなるバイタリティーが、岡部のフロッタージュにはある。たとえば2001年に札幌ドームのためにつくられたモニュメント「風に触れる」では、廃墟ではなく、生きている樹の幹が擦りとられている。

札幌ドームのある土地は羊ヶ丘と呼ばれ、かつて鬱蒼とした森に覆われていた土地だった。制作の依頼を受けた美術家は、かつて森をなしていた樹々のうち26種類を選んで、その木肌をフロッタージュした。モニュメントは、それらのフロッタージュを製版し、銅板に腐食させたものである。その場所はかつてアイヌの狩猟場であったといい、原生していたそれぞれの樹には学名、日本語名とならんでアイヌ語名も書かれている。

このモニュメントに並行して、同じフロッタージュを元にしたセリグラフの作品がつくられている。製版された時の同じネガ版を使用し、黒地のうえに黒インクで刷られた作品である。この作品がとりわけ興味深いのは、フロッタージュを元にしてはいえ、きわめて特殊なイメージを見せるからである。



「これらの版画を見ると、艶のある黒い下地のうえに、艶のない黒によって木膚のイメージが浮かびあがっている。一見するとイメージが単純に下地の上に刷られたように見える。だがそうではなく、あらかじめ艶のない黒で下地を刷っておき、その上に艶のある黒いインクでネガ状のイメージを刷ることによって、木膚のイメージを文字通り浮かびあがらせたのだ。そして、ここにフロッタージュしたときの感触を強く喚起するイメージが出現するのである。」<sup>11</sup>

わたしはこの作品が収蔵されている美術館の収蔵庫で、この作品に対面したとき、非常に不思議な感覚にみまわれた。黒の上の黒なので正面から見ているときは、よく分からないのだが、画面にたいしてやや斜めに位置すると、たしかに木膚が浮かびあがって見える。それは、はじめてダゲレオタイプを目にしたときの記憶を呼び覚ましたのである。

最初ダゲレオタイプの写真は、鏡に転写された像のように見える。直接画面に反射する光のなかでは、ネガ像に見えてしまう。黒っぽい布を背景にしたり、画面にたいしてやや斜めに位置すると、それがポジ像に見える。ネガとポジが一枚のなかに収められている。このことがダゲレオタイプに特殊な性格を与えている。手にもった小さな鏡を、ゆっくりと傾けると、そこにふっと突然人の姿が映るように見えるからである。金属板をもつその手のなかに、過去の像が召還されるという印象をもつのである。

『風に触れる』にテキストを寄せた佐藤友哉は、この作品を広島でのフロッタージュにつなげて、次のように書いている。

「(ヒロシマでのさまざまな仕事のなかで) 銅版による被災地の原爆被災説明板に注目したことがあった。当時の写真が陰刻された銘板である。それを作家は幾枚もフロッタージュしたが、それによって銘板のイメージが反転してポジの映像が浮かび上がってくるのを体験した。これまでの岡部昌生の仕事は、こうしたポジとネガの往還が生み出すイメージの蘇生というべき行為が基軸にあるとってよいだろう。その往還のなかに、この作家はその場の歴史を透視し続けてきたのである。」<sup>12</sup>

「ポジとネガの往還が生み出すイメージの蘇生」——その初期から岡部作品を深く読み込んできた者ならではの、きわめて重要な指摘であろう。ポジとネガは、痕跡の物理的条件にほかならない。ふたつの表面のあいだのどちらをポジとするかは、残されるイメージによって決まるが、原理的にはふたつの表面のうちどちらか片方しか残らない場合にのみ、それは痕跡となる。足跡はそこに足が残っていないから痕跡である。痕跡とは、対象の不在が生み出す現象であること、そのことを思うとき、ここで言われている「往還」は、映像を前にした人間のひとつの身ぶりであるとも解釈できよう。痕跡がそれを見る者に往還

を期待しているとすれば、それは過去がこちら側へ還ってくることの前提となるからではないだろうか。

「このセリグラフはこの地をめぐる版の往還であり、その歴史の透視であり、さらに場に直接触れることから始まる時空の往還なのだ。……これらはかつて羊ヶ丘にわたった風とともに、その往還の息遣いを永遠に封じ込めているのである。」<sup>13</sup>

## 時の道

それはわたしたちが歴史にたいしてもつことのできる、ひとつの身ぶりであるとも言えよう。かつて起きたいっさいのことを、時間的な停止として眺めるのではなく、往還という運動をとおして受け止めようとする身ぶりである。記憶をその場所から取り出して、それが遠く離れたところに往くのを手助けし、やがてエコーとなって還ってくることを期待する身ぶりである。1996年岡部は「N'OUBILIEZ PAS」と題されるシリーズを、ふたつの都市のあいだで制作した〔本書pp. 34-39〕。ひとつはパリ3区マレー地区にある、追悼板のフロッタージュ。これはこの地区でユダヤ人がナチスに拉致された史実を刻んだ銘板である。それをアエログラムに擦りとり、ヒロシマへと発信した。同年ヒロシマからは、原爆ドームをはじめとした被災地の原爆被災説明板をアエログラムに擦りとり——したがってそのポジ像を——パリに向けて発信した。同年にマルグリット・デュラスがパリで亡くなったことが、後に開かれた展覧会パンフレットのなかに記されている。

都市が版であるとは、決してレトリックでそう言われているのではない。わたしたちの都市は、確かに無数の版でできているのである。そのなかには、パリやヒロシマの銘板のように、人々がけっして忘れることのないようにという、明確な決意のもとに制作し、設置した版も含まれている。パリで美術家のフロッタージュに同行した作家は、次のように報告している。

「2月の凍てつく寒さの中、はしごを担ぎ、道具箱を手に工事現場に出かける労働者よろしくマレー区の裏通りを歩き回り、外壁にはめこまれた追悼板を見つけては紙片を当て、力強いストロークで悲惨な歴史を物語る、一文字一文字を浮かび上がらせる。道行く人々が足を止め、私たちに問いかける。」<sup>14</sup>

通行人が足を止め、問いかける。そこが重要である。そのとき制作の現場は、過去を問い返す、コミュニケーションの場となり、黙っていた記憶の板は言葉を得て語りだすからである。壁からとられたアエログラムは、折りたたまれ、ポストに投函され、見知らぬ人の元に届けられる。情報通信網とは別の回路をつうじて旅をする痕跡は、ストロークの跡



がくつきりと残された紙を受け取ったとき、その場所の何ものかを受け取ることだろう。

都市を版として擦りとられた痕跡は、こうして、手紙となって世界中へ送りだされる。岡部の作品を見て、その地の市民によって自発的に試みられたフロッタージュがバルセロナから、アムステルダムから届けられている。それぞれの都市に「忘れてはならない」史実があるかぎり、そしてそのような史実が幾たびも再発見されることを待っている限り、記憶の往還はつづけられなければならない。

\*

宇品で制作されたフロッタージュを繰り返し見ながら、わたしはある日、そのなかにごく別の風景がちあらわれるように思われた。自分の視線はいつも、ふたつの石のあいだにある隙間のなかに落ちてゆくような気がしていたが、あるとき、その中心が道のように見えはじめたのである。ストロークのせいなのかもしれない。ややパースペクティヴがついているようにも見える。画面の下から上にむかって、通路が開かれているように見えるのである。

そんなことがあるだろうか。ふたつの石のあいだは、空である、奈落である。闇である。

ふたつの石に支えられ、奈落にかけられた薄い橋

そこをときに速く、ときにゆっくりと往復する鉛筆の音

歴史は決して平坦ではない

ぶつかり、はねかえされ、またぶつかり、一瞬止まり

また動きだしながら、鉛筆の先端に

なにかの影がひろがってゆく。

やがて姿をあらわす、周辺よりも薄い

ひとつの帯

誰のものでもない中間地帯

ストロークから生まれる、一本の木

ひとつの通路

わたしたちの過去はその道をとおって

行くことができるだろうか

未来へ

- 1 小谷博貞「フロッタージュと岡部昌生作品」『札幌大谷短期大学紀要』第16号、札幌大谷短期大学、1982年。
- 2 岡部昌生「バリのM・Oへ——小谷博貞の9つの書簡——1979年」『札幌大谷短期大学紀要』第34号、札幌大谷短期大学、2003年。
- 3 岡部昌生「都市に触れて——路上のストローク2」『北海道新聞』1991年12月9日。
- 4 岡部昌生「Stroke on the Road in Hiroshima, August 1987/1988」作品コメント、1988年。
- 5 岡部昌生「〈問いのかたち〉の喪失」『札幌大谷短期大学紀要』第36号、札幌大谷短期大学、2005年。
- 6 岡本芳枝「広島を擦るヒロシマをうつす」『HIROSHIMA MEMOIRE '96』広島市現代美術館、1997年。
- 7 岡部昌生「なぜ、ここに滑走路が」『札幌大谷短期大学紀要』第35号、札幌大谷短期大学、2004年。
- 8 同上。感想文は森崎菜摘さんによる。
- 9 同上。
- 10 同上。
- 11 佐藤友哉「羊ヶ丘をめぐる版の往還」『風に触れる れラカムイケレバ』、sakiyama works +on、2001年。
- 12 同上。
- 13 同上。
- 14 ニドラ・ポラー (Nidra Poller) 「N'OUBILIEZ PAS」『MASAO OKABE』TEMPORARY SPACE #035、GALLERY BAZAREZ、1996年。日本語訳、Hatao。