

所蔵作品展「MOMAT」コレクション」
特集「誰がためにたたかう？」

会期 二〇一五年五月二十六日―九月十三日 会場 美術館所蔵品ギャラリー「四一階」

傷とむきあう「たたかい」の今日

戸邊秀明

七十年目の夏、首都の中核も間近な場所柄、そして「誰がためにたたかう？」とくれば、「東近美」が所蔵する（ただし米国からの無期限貸与）アジア・太平洋戦争期の「作戦記録画」がいきおい連想される。実際、新聞等での本所蔵作品展（以下、本展と略）の紹介は、近年の戦争画に対する関心の高まりと結びつけてその「解禁」を語り、期待と欲求を代弁する。なるほど従来にない数の戦争画が並んではいる。だが、そのような執着の仕方は、本展の企画者つまり展示という叙述の作者たちの「たくらみ」、たとえば特集タイトルの「？」が表す鑑賞者への問いかけを無意識に否認する身振りにも見える。

戦争画への関心を延長してみると、戦いを描いた多様な作品が所狭しと並ぶ空間が思い浮かぶ。けれども展示が創り出す文脈は、戦いの諸相以上に、表現者たちの闘いの痕跡を示唆する。戦争画の展示でこそ、それは徹底している。第五室「眼の戦争」では航空戦という視覚的にもまったく新たな題材に取り組み画家たちの試行錯誤が、第六室「ふたつの戦争画」では写真や映画の時代にあつて絵画にしかできない迫真性を追求した大作が居並ぶ。本来は敵側からしか見られないはずの兵士の「勇姿」や白兵戦の群像は、〈洋画〉が果たせずにいた西洋の歴史画に匹敵する個の表現を目指して腕を振るった従軍画家らの野心を露わにする。

人間を員数に還元する徹底した動員とそのための情動の喚起を総力戦が要請したことを知る七十年後の私たちにとって、彼らの野心は戯画的ですらある。だが、その苦い滑稽さが近代日本の航跡の隠喩でもあることを、作品は雄弁に物語る。第六室でそれ

らにむかいあう古沢岩美《餓鬼》など、戦後に戦場の現実を描いた作品は、先行世代や自らの戦時の野心に対して、戦争・占領の体験から得た新しいリアリズムで挑戦を試みる、これももうひとつの戦争画なのである。

同様の観点は、吉岡堅二や福田豊四郎ら日本画の「前衛」たちによる革新的な絞った第十室「その先の未来」にも認められる。むしろ同室に六点もの作品が続く吉岡の戦前・戦時・戦後の変遷にこそ、それは顕著といふべきか。日本画とは思えぬ大胆な俯瞰の構図で航空戦を描いた《ブランクマティ要塞の爆撃》の先には、花鳥風月を換骨奪胎した戦後の動物画や風景画が続く。また吉岡の作品は、第二室「野生の証明」にも、ピカソの《ゲルニカ》の影響がうかがえる日中戦争下の屏風絵《馬》が置かれている。これらの作品が明かす表現の振幅にもかかわらず一貫する彼の「前衛」意識からは、〈日本画〉という近代の枠組を引きうけた者の困難と達成の絡まり合いを考えさせられる。

しかしながら展示の全体を見渡したとき、戦争画の描き手たちの闘いに劣らず、それが描けなかつたものへの取り組みにも目がいく。「勇姿」という聖像とそれに対抗する反聖像のいずれもが映し出すことのない領域へとむかう表現者たちの挑戦である。戦いがもたらした傷や痛みへの注視とも言い換えられよう。〔註〕

最後の第十二室はまさに「闘いは傷とともに」と題され、暴力にさらされる存在を描く現代美術の作品が目立つ。もともと、作品の間には鋭い緊張が走つていいる。村上隆の《サインボード FAMILYA》は、米軍兵のフィギュアを作る日本の玩具メーカーのロゴを、兵士の形をした無数の焼印で潰すことで、占領という暴力を浮かび上がらせる。とともに、その優れた批評性が米国に抗しうる男性性の再構築を求めてさまよい出す瞬間を写し取つていいる。これに対して山城知佳子《肉屋の女》は、沖縄でくりかえされてきた抑圧や暴力と、それを潜り抜けて生き延びる「女たちの絆」を、説明を削ぎ落としした映像で象徴化／普遍化する。映像の終盤、危機のあとで女たちがガマ（自然壕）の間から光あふれる外界へむかつて歩み出す場面には、沖縄戦に限らないサバイバーの記憶が重ねられているだろう。

もともと新しい山城の作品（二〇一二年）を全体の掉尾と位置づければ、本展冒頭に一見無造作に据えられたマーサ・ロズラーの映像作品《キッチンの記号論》との照応により、本展が示唆するものはより明確となる。画面では、作家自身が台所用用品の名前をアルファベット順に訥々と読み上げながら、包丁やアイスピックを私たちの眼前に

鋭く突き出す。制作された一九七〇年代初頭のフェミニズムの思潮が当然想起されるが、男性―暴力／女性―平和という粗雑な図式化に抗いながら日常に浸透する暴力性をあぶり出すこの作品は、冷戦がお盛んな時期の作品でもある。便利な商品に囲まれた「主婦」たちの生活は、実は総力戦で強化された性別役割の鮮明な遺産であり、体制間競争の武器として新たに詠えられたものだった。ここにはいくつもの戦い／闘いが重ね書きされている。

ふたつの作品を結ぶ一本の線を仮定すると、企画者たちがゆるやかに共有する関心の在処がほのみにてくる。たとえば第八室「男と女のあいだには」は、両性間の対立を主題に作品を選択している格好をとる。だが、渡辺克巳が新宿の場末で撮った《ゲイボーイ、新宿》の隣に三島由紀夫の自己愛を捉えた細江英公「薔薇刑」のシリーズを配し、さらに三島の「自決」直前の演説を自演によって屈折させる森村泰昌の映像《烈火の季節／なにかへのレクイエム (MUSHIMA)》第九室「静聴せよ―」へと続く構成には、単純な性の争闘観を転覆させてしまうダイナミズムがある。

傷といえは第三室でも、殉教者など宗教的な図像に関わる作品が「傷ついた聖像」と題して集められている。興味深いことに、その多くは一九五〇年代の制作である。そこにはまだ癒えぬ戦争の傷跡はもとより、その忘却を許さない朝鮮戦争下の現実や、当時の社会に深い亀裂を生んだ政治的・思想的な闘争の影が色濃く差している。

なかでも田中忠雄《基地のキリスト》「図1」と野口弥太郎《踏絵》「図2」はむかいあうように置かれ、対比の妙を見せる。前者では米軍基地のフェンスの前に青い衣をまとつ

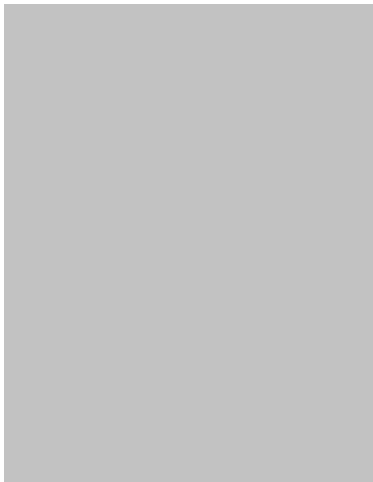


図1 田中忠雄《基地のキリスト》1953年
東京国立近代美術館蔵

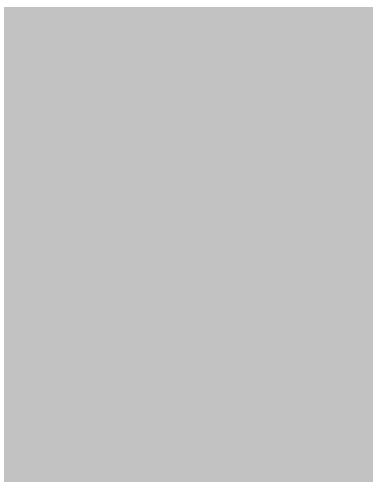


図2 野口弥太郎《踏絵》1956年
東京国立近代美術館蔵

たキリストを立たせ、基地の街の女たちを賤視する社会を問うた劇的な画面が立ち現れる。批判の矛先は、占領の傷を弱者に転嫁して否認し、復興を遂げようとする日本社会に限られまい。かつて戦争画を描き、労働者への美術慰問に従事した体験もある田中は、女たちに石を投げる資格はあるのかと聖者に問われる側に自らを置き、痛みをもつてこの絵を描いたのではないか。

また後者では、武士や宣教師たちが、絵踏みのために着物の裾から素足をのぞかせた女を取り囲む。赤一色で縁取られた輪郭によって、彼らの視線はほとんど扇情的に映る。画家は、ただ縁の深い長崎の歴史に材を採っただけかもしれない。しかしそれは「アカ」に対する同時代の隠微な視線、さらには戦争責任や転向をめぐる痛みをともなう論争の渦中にあつた時代の無意識とも、どこかないまぜになっているようでもある。

ふたりの画家の戦後は、政治的な活動とは縁遠い。したがって画家の思想が聖像に託されたのか否かが問題なのではない。彼らの絵にさえ、それらの画題が磁極となって同時代の闘いが引き寄せられているのだ。

こうして見ると、戦い／闘いの傷はいくつもの作品から感受しうる。もちろん傷の図像学や分類学は必要ない。大事なことは、傷を否認するために戦いに執心するのではなく、作品が開示する傷のままさらし続けるところにこそ、現在に挑む〈美術〉の闘いの現場があるということだ。本展は、展示という叙述によってそれを体現している。

ここまで綴ってきた解釈は、実は私のものというより、会場の作品と私と作品「解説」との三者の対話の所産である。「東近美」の展示「解説」は、とりわけ二〇一二年のリニューアル以降、鑑賞者との新たな関係を模索してきた。それは諧謔やはぐらかし、饒舌をも駆使した論争を含む対話へのよびかけである。これに応答する者は、企画者たちの闘いの今日を表したひとつの作品として、本展の展示空間全体を目標することになる。

(近現代日本／沖縄史、東京経済大学教員)

註

このような観点については、新城郁夫『沖縄の傷という回路』岩波書店、二〇一四年、村上陽子『出来事の残響——原爆文学と沖縄文学』インパクト出版会、二〇一五年からも多くの示唆を受けた。