

No. 147
2015.2.20

美術運動史

Art Action History

研究会ニュース

山崎明子 震災の記憶と表象の不可
可能性…………… 1
木村理恵子 再び脚光を浴びるオス
カー・シュレンマー… 6
堺 若菜 着物の近代化における美
的イメージの獲得…………… 12

震災の記憶と表象の不可能性

——「震災から20年 震災記憶美術」展

yamasaki akiko 山崎明子

はじめに¹

1995（平成7）年1月17日（火）、兵庫県南部で起こった阪神淡路大震災は、近畿圏一带に大きな被害を与えた。とくに震源に近い神戸市市街地の被害は大きかった。6000人を超える命が失われ、負傷者は40000人超。戦後の地震災害としては東日本大震災に次ぐ規模であったとされる。この未明に起きた地震の様子は、真っ暗な神戸の街に火災が起こっていた映像として全国に配信され、それは夜明けとともに崩壊したビルや家屋のようす、眼下に人がいるかいないかもわからない光景を、ヘリコプターから見下ろしていたものだった。倒壊した高速道路の高架に目を疑った人も多かっただろうし、その記憶を今も持ち続けている人も少なくないだろう。

2015年1月17日、阪神淡路大震災から20年目を迎えた。何日も前から関西圏だけでなく、大手メディアは繰り返し全国規模で「震災から20年」というテーマを特集し、どれほど多くの阪神淡路大震災に関する情報を目にしたかしのれない。その語りがある種定型化されていたことは多くの人が気付いたことであろう。20年を経てもなお抱えているさまざまな問題—生活や心の痛みなど—についての語りや、「復興した神戸」についての語りが散見したが、中でも印象的だったのは「記憶の風化」という言葉が繰り返されたことであった。その言葉の絶対的な量が多かったかどうかは定かでない。しかし、20年という年月を復興の成果と残された宿題を総括し得るひと区切りの期間と捉え、時の経過のなかで必然的に生じる「忘却」をことさらに危機的なものと感じさせる風潮があったように思う。

例えば、神戸市は2014年末に、市が保有する阪神淡路大震災の記録写真約1000枚をオープンデータとして

サイトに公開した。これらは「震災から20年の節目を迎えるこの機に、震災の経験や教訓を継承するため」²に利用できるものとされている。また、震災直後に映像を撮影していた人が、震災20年を機にその映像を報道機関に提供した例もあり、これまでマスメディアで見ることのなかった生々しい震災の記録が、圧倒的な量で公開されていった。こうした画像が公開されるのは、もちろん教訓的な意味もあり、今後映像記録などからさまざまな分析が行われていくのかもしれない。しかし、なぜこれらが20年間一般に広く公開されなかったのかということを考えてみると、そこには被災した人々にたいする痛みへの再現をためらう意図があり、公開が憚られてきたことが一因となっている。揺れの恐怖、大切な人々の死、身体的痛み、精神的な喪失感、崩壊する街を見た記憶など、恐らくは経験していない人が語ることはできない大きな痛みがそこにあり、その記憶を再現することは誰がどんな権利をもってしてもできないという意識が共有されていたのだと思う。

それが一転して震災から20年を合言葉のように、膨大な震災の表象が流されていく日々が続いた。「記憶の風化」を防ぐために、これらの表象が表出したと多くの人は考えたのではないだろうか。「記憶の風化」とは一体なんだろう。震災を経験した人自身の記憶が薄れていくことを指しているのか、震災を知らない若い人たちを含む神戸の街に住む人々の集合的な記憶が消えていくことを指すのだろうか。そして本当に震災の記憶は風化したのだろうか。

現在、神戸市のBBプラザ美術館で「震災から20年 震災記憶美術」展（2014年12月16日～2015年3月8日）が開催されている。この展覧会は、阪神淡路大震災の記憶をどうやって受けとめ、考えていけばよいかという問いに基づき構成されている。13人と1組の作家たちが、「震災という現実」と向き合ってきたプロセスが、平面、立体、インスタレーション等によって表現され、「これからの美術のあり方」を問おうとするものである。ここに出品されているひとつの作品《掃き清められた余白から2014》（古巻和芳+あさうみまゆみ+夜間工房）を中

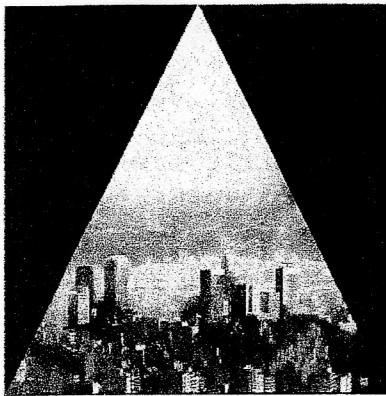


図1 西田真人《染まる街》

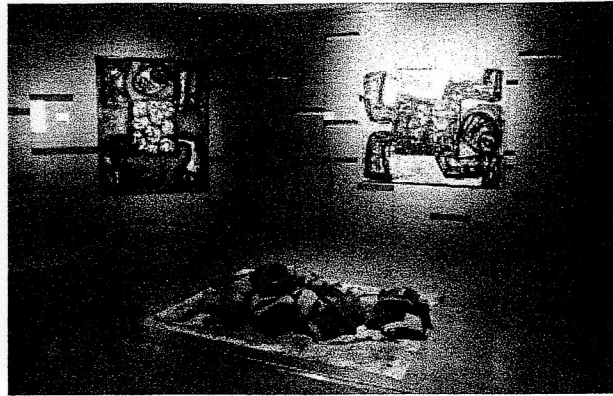


図2 柝原敏子《助ける人》《助けを求める人》《風化》



図3 吉田英智
《1995・1・17 神戸》

心に、記憶の風化と表象(=再現)について考えてみたい。

「震災から20年 震災記憶美術」展

まず本展に出品された作品から、震災の記憶の風化と再現という視点からいくつか取り上げてみよう。

西田真人は《染まる街》(2012年)をはじめ10点の絵画作品を出品している。「染まる街」は2000年に制作されたその小下絵とともに、震災後年数を経てから描かれており、正方形の画面を幾何学的に分割し、中央の三角形の中に復興した神戸の街のビル群が配されている(図1)。この一枚の「美しい神戸」の風景は、西田が今回出品している数点のスケッチと対比されたとき、はじめて「美しい」風景の意味が生まれてくる。《虚ろな窓<小下絵>》《明暗<下絵>》などのスケッチは、1995年から96年にかけて描かれた震災直後の神戸の街の光景である。

西田のスケッチ群は、高いデッサンの技術と画家としての観察眼に支えられ、まるで「記録」したかのように倒壊したビルや町の瓦礫の山を描き取っている。地震によって崩壊した街を見ながら、それを描かずにいられなかった——もしくは描くことを自らの使命とした——ひとりの画家の姿を見るようである。この生々しいほどの記憶は「染まる街」の制作に至るまでの間に、西田が神戸の街を表現(=再現)するための土台となったと思われる。西田の震災の記憶との対話は、震災の痛みや苦しみの記録から始まり、震災以前もしくは復興後の神戸の街を小さな三角の空間に描きこむことにより再現された、凝縮され昇華された「美しい神戸」を生み出したと言える。

柝原敏子の《助ける人》と《助けを求める人》(ともに1995年)は、震災の年に描かれた作品である。《助ける人》は大地を両足で踏みしめ、両手で頭上のもを押し上げている。《助けを求める人》は四肢を投げ出し横に倒れた姿で描かれる。震災の記憶は、多くの場合、そ

こに倒れ込んだ人の身体としてではなく、崩壊した街の形で描かれることが常である。街を描くことさえも記憶の再現は困難ななかで、より多くの痛みをとまなう人の姿を再現することは憚られてきたのかもしれないし、不可能だったのかもしれない。柝原の二枚の作品は、デフォルメされた身体であるからこそ描けたのではないかと推察できる。しかし、象徴化された二つの身体はまさに柝原自身の震災の記憶そのものであり、数多く表象された建造物の下や、その隣で、命の危機と向き合っていたマスメディアが届けなかったイメージなのだと感じられる。

また柝原は《風化》(2014年)と題するインスタレーションも今回の展覧会にあわせて制作している(図2)。震災時に屋根から落ちた瓦は、前述の2作品にも似た人の形に配置され、色あせた瓦はせつないほど「風化」と呼ぶにふさわしく、柝原にとって震災は、ひたすらに人の姿をとって記憶されていることが印象的であった。

吉田英智の《1995・1・17 神戸》と《ビルと人間》(ともに1995年)は彫刻作品である。「震災の時、淡路阪神間、特に家がありました三宮界限はすさまじいものであった。その有様が無意識にかたちになったのが、これらの作品です。ただ自然にあるがままに造形したものです³⁾」という吉田の言葉が印象的である。《1995・1・17 神戸》(図3)は、歪んだビルのようなものとその周囲に数名の人がたたずんでいる。ビルは歪んでいるというよりも溶けているかのようであり、その不気味な形は小さな人びとを襲う恐怖のイメージを表わしている。《ビルと人間》は巨大なキューブの下に小さな人びとが立つ。ビルを下から支え、背を丸めて押し上げ、力を合わせる姿のように見える。前者と比べると明確にビルのイメージが表現されており、そのとてつもない重みが人びとにのしかかっているようすが読み取れる。

阪神淡路大震災時の視覚的記憶の中でも、三宮界限のビルの崩壊、倒壊した高架、道路の亀裂や隆起という人

工物の破壊は極めて強い印象で残っているものである。これは大地の揺れであるところの地震そのものというより、この地域の人びとが震災時に「ビル」と対峙したことを表わしている。吉田の二つの作品は、震災直後に美術家が街と人を「無意識に」形にせざるを得なかったという衝動から生まれたのだと感ぜられる。こうした直接的な痛みの表現は、おそらく多くの美術家たちにとって「記録せずにいられない」ものであっただろう。

吉野晴朗の《津高家の猫たち》(2014年)は、関西の抽象画家・津高和一の自宅の震災前から震災後までのようすを撮影した写真25枚で構成された作品である(図4)。そこには、農家のような津高家とそこに共に暮らす猫たちが写しだされている。津高夫妻はこの震災で亡くなられ、そこに残された猫たちである。「地震の予測を想像できる人間は亡くなり、予測できないと思われる猫たちは10匹とも助かっていた⁴」という。津高が生前、「架空通信テント美術館」のような芸術と社会をつなぐさまざまな取り組みを行い、自宅も展示や交流の場として拓いてきたことを、津高家に集った多くの人々が記憶している⁵。この作品を見たときに、震災が物理的な亀裂というよりも、時間の流れの断絶として感ぜられた。人の暮らしを襲った時間的な断絶を猫たちが経験しているように思える。

《掃き清められた余白から2014》

この展覧会に並んだ作品を見ると、20年前の震災が人の生命だけでなく、暮らしの空間や時間に大きな亀裂や断絶を引き起こし、途方もない「痛み」として記録・記憶されていることを感ぜざるを得ない。実際に、20



図4 吉野晴朗《津高家の猫たち》

年という年月を経ても、阪神淡路大震災はこの地域の方々に、今なお「痛み」として語られ続けられてきた。しかし、実のところ関西圏でも少し離れた地域(例えば奈良のような)では、揺れが弱かったこともあって被害が少なかったため、この「痛み」がリアルに共有されていないように思う。まして、関西以外の地域に住む人々にとっては、この震災はテレビや新聞の映像・画像——高い位置から見下ろした被災地を俯瞰したイメージ——で記憶されているのが現実であろう。当時関東で暮らしていた私もまた、その空からの映像を見続けていたひとりであった。

古巻和芳+あさうみまゆみ+夜間工房によって制作された《掃き清められた余白から2014》(2014年)は、2007年に神戸ビエンナーレに出品された《掃き清められた余白から》を再制作したインスタレーション作品である(図5)。2本の柱が建つ手前には畳敷きの空間、奥には白い瓦礫が積まれている。日常の暮らし/瓦礫という対比は、震災の前後の時間的な断絶であり、たった2本の柱と床に置かれたコンクリートの亀裂が「あたりまえの日常」の崩壊を私たちに示している。誰もが考えそうな対比関係にも見える

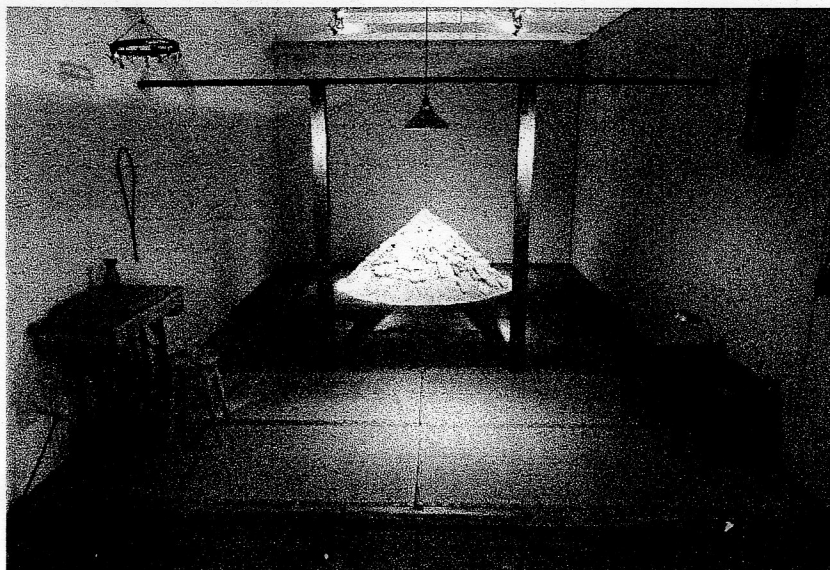


図5 古巻和芳+あさうみまゆみ+夜間工房《掃き清められた余白から2014》

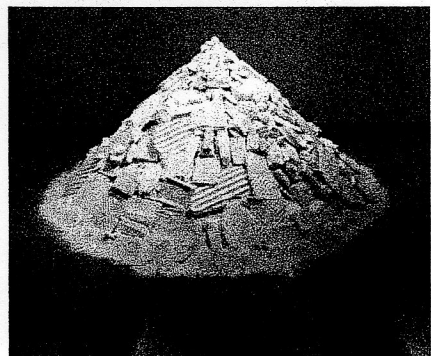


図6 《掃き清められた余白から2014》(部分)

が、日常と瓦礫とを切り分けたあの震災が、どれほどの痛みをもって経験されたのかを感じさせる作品である。

手前の畳敷きの空間には、小さな文机、足踏みミシン、曲げ細工の布団叩き、振り子時計、レトロなカメラなどが置かれている。それらは私たちの今の暮らしの中では失われつつある懐かしく美しい日用品である。ものを読み書きすること、衣服を縫うこと、床に就くこと、時を確認すること、生活を記録すること…私たちの暮らしがそんな風に成り立っていたことを改めて感じさせるモチーフが集められている。単なるレトロな空間を作り出しているのではなく、このようにかつて存在していた日常の行為の蓄積こそがモノとして形を成し、それこそが「生活」であったと感じさせる空間であろう。

畳に上がり奥に進むと、そこには「生活」が無彩色の瓦礫となり積み上げられている。子どものおもちゃやリコーダー、卵のパック、タイルなど、多様な色彩を持っていたはずの生活用品は、白く焼き固められて割られて積み重ねられている⁶(図6)。その白さと硬さと冷たさは、失われたモノが本来持っていたはずの色彩と質感と温度が、私たちの平穏な日常にあふれていたことを再確認させ、痛いほどに喪失感を思い起こさせる。この白く固い陶器を打つように、「コーン、コーン」という音が会場内に響いていた。

2本の柱には、背比べのしるし書き込まれており、前面は1995年まで、裏面には2014年の文字が刻まれている。20年の時は子供たちが育ち、同じような背丈になっていく年月でもあった。震災の前後で時間に亀裂が入ってもなお、この街で人々が生き、育っていることに希望を感じる⁷。

2007年、神戸ビエンナーレの会場に並ぶコンテナの中で《掃き清められた余白から》を見た時、この街の人々が失ったものの大きさを思った。その後、古巻氏から「醜い作品をお見せして…」という言葉をお聞きしたことを覚えている。彼の「醜い」という言葉の中に、震災を経験した人にとっては、震災を表現することはためらわれることであり、いかにそれが困難であるかを読み取ることができる。共有された負の記憶を表現することは勇気のいることである。痛みの記憶や負の記憶は、思い出したくない過去であり、触れられたくない記憶でもある。この土地の人たちが抱く二度と経験したくないという思いは、「再現／表象—representation」の拒絶でもある⁸。

この土地のアーティストたちは、表現者であるがために震災の経験を記録せずにはおられず、また同じ経験を持つ人々を思うがために再現することをためらいながら生きてきた。

表象の不可能性

「再現／表象—representation」の拒絶、それは表象不可能性という言葉に置き換えることができるだろう。徐京植は「ジェノサイド文学」とは何かという問いを立て、「表象不可能性」あるいは「証言不可能性」という概念を、「現代社会と人間を考察するためのより普遍的な概念として用いることの可能性を、その倫理的妥当性をも念頭に置きながら検討」⁹しようとする。徐は、ユダヤ系イタリア人でありナチ強制収容所の生存者である作家プリーモ・レーヴィを取り上げ、レーヴィがアウシュヴィッツの証言者であっただけでなく、その「証言」を人に伝えることがいかに困難あるか——証言の不可能性——の証言者であると論じる。「人間にとって他者の苦難に想像力を馳せることがいかに困難か」¹⁰を「表象不可能性」という言葉で説明しているのだ。

徐はジェノサイドを主題とする証言文学の成立の四つの困難性を挙げる。第一に証言者の多くが不在となること、第二に、生存者の多くが口を閉ざし記憶を抑圧しようとする傾向があること、第三に、証言されてもメッセージが読者に伝わらず歪曲消費されること、第四に、それを表象しようとするると不可避免的に出来事の矮小化や陳腐化を招くということである¹¹。徐の議論は文学に限定されたものではないだろう。本論で私が取り上げてきた阪神淡路大震災に関わる視覚表象もまた、「限界に位置する事件」¹²と向き合おうとするとき表象の限界に置かれ、それを見る者は想像力の限界を試されることになる。

震災の記憶の表象とどのように向き合うべきなのか。徐の議論に従えばアーティストたちが「自己の苦難」を表象する時、それを徹底して見つめることで「他者の苦難」への想像へ開かれていくかどうか重要となる。私たちは、決して美化、拒否、歪曲することで自分の心理的な解放感を得るような位置に立つてはならないのだと徐は述べる。それが他者の苦難を理解するということであると。「感動的」なメッセージは思考停止のために消費されていく。だからこそ、徐は「被害の中心から遠い人々ほど被害の真実にみずからの想像力を及ぼそうと努めなければならず、被害の中心に近い人々ほど勇気をもって過酷な真実を直視しなければならない」¹³と述べる。

こうした表象の不可能性は、宮地尚子の環状島のモデルでも説明される。宮地はトラウマの核はブラックホールのようなもので、「誰もその中心にまで迫ることはできない」¹⁴として、ハンナ・アレントやスピヴァックが論じてきたように、サバルタンは私たちが理解できる言語では語れないこと——私たちは彼らの言葉を理解できず、中心に近づくことができない——とする。中心に迫

れないというこの構造を宮地は環状島と呼ぶ。内海のあるドーナツ型の島である。トラウマについて語れるものは、環状島の陸地のどこかに位置することになり、内海は犠牲者の沈んだ領域——語れないものが位置する領域となる。

仮に生き延びて陸地においても、内海に近い波打ち際にいる者は言葉を失い、語ることはできない。外側に向かうにつれ人々は言葉を得ていき、周縁にあっては雄弁に語るができるようになる。宮地もまた、プリーモ・レーヴィから「内海」や「波打ち際」のイメージを得ていることは興味深い。震災直後の街を記録し続けた画家たちや街の光景を撮らざるを得なかった写真家たちは、ある意味で「波打ち際」にいたのかもしれない。そして20年を経た時に、環状島の尾根にいくらか近づいたからこそ、今改めて震災のイメージを表象することが可能になったということだろう。

冒頭で述べたように、昨年末から「震災から20年」という言葉のもとに、「記憶の風化」がずっと語られている。改めて「記憶の風化」とは一体なんなのだろうかかと問いたい。これまで見たように、「震災から20年 震災 記憶 美術」展の展示は、アーティストたちが20年かけて震災の記憶と向き合ってきた軌跡である。震災の経験は、それを「再現」することへの恐怖や苦痛なしには語れない。アーティストたちは表現者であるがために、この再現の恐怖と闘ってきたし、今なおその再現が誰かを傷つけるかもしれない恐怖や、自分が再現しても良いのかという迷いの中で、限界の表現を続けている。

一転して、「20年」が過ぎたら、それが風化への恐怖へと変化しつつある。「再現」の恐怖と「忘却」の恐怖は、どの段階でクロスしたのだろうか。実のところ再現の恐怖は思い出すことの拒絶であり、それは「忘却」以外のなものでもない。「風化の語り」が繰り返されると同時に、ためらわれていた記録の公開が始まった。それが正反対のベクトルであることは誰も語らない、そんな不思議な現象が起こっている。その語りは、若い世代に伝えていかなければならないという形をとることが多いのだが、痛みの記憶を持たないものがあたかも環状島の住人であるかのように振る舞うことは許されない。その痛みの記憶に寄り添おうと真摯に受け止めればこそ、「わかった」と言うことがいかに傲慢かを痛感せざるを得ないからだ。徐が「証言者（表現者）は「表象の限界」を超える証言（表象）に挑まなければならない、読者はみずからの「想像力の限界」を超える想像力を発揮しようと努めなければならない」と述べるように、私たちはこうし

た作品の前に立ち、ひたすらに自己の想像力の限界に挑まなければならないのだろう。

この展覧会には、20年を経た「今」制作された忘却への恐怖ではなく、表現者として再現することへの恐れと向き合いながら制作された多くの作品が展示されている。二つの「恐怖」のクロスポイントは、おそらく人によって異なる。今年の1月17日の前夜、一人のアーティストがSNS上で「まるで子供の頃の卒業式の前夜のように」とつぶやいた。どんな思いを抱えていても、みんな一緒に学校を卒業するその日、まるで今年の1月17日は一人一人が異なるクロスポイントを持っているのに、それがすべて一致しているかのように錯覚させる日にも感じられた。

記憶を持つ者も、そうでない者も、自分が今どこに立つのかを見定めて、一つ一つの作品と向き合っていくことに自覚的でありたい。この展覧会は3月8日まで開催される。震災から20年目の1月17日、それが誰にとっても同じ卒業式なのではなく、その日が過ぎても記憶と向き合い、語り合う場となり得ることをこの展覧会は意図している。私たちが他者を思いながら自己の想像の限界に挑む空間はここに開かれている。

（奈良女子大学教員）

註

- 1 本稿を執筆するにあたって、BBプラザ美術館学芸員の宮本亜津子氏には大変お世話になった。図1から図4まではBBプラザ美術館より提供していただいた。また、図5、6は古巻和芳氏より提供していただいた。心から感謝申し上げたい。
- 2 震災写真オープンデータサイト
<http://kobe117shinsai.jp/>
- 3 「震災から20年 震災 記憶 美術」展（BBプラザ美術館）図録より。
- 4 同上。
- 5 津高の「架空通信展」については、2011年に西宮市大谷記念美術館で「生誕100年 津高和一 架空通信展」が開催されている。
- 6 この素材は、セルベンという不良磁器を粉碎して再生し粒度調整した成形素材で、焼成することによって、再び磁器状に固まるものである。
- 7 この作品は2007年の作品の再制作であるが、柱の背丈の記録は2014年作品のオリジナルである。
- 8 山崎明子「土地の記憶／人の記憶—古巻和芳のサイトスペシフィック・アートをめぐって」
<http://kazufusakomaki.com/about.html>
- 9 徐京植「詩の力—「東アジア」近代史の中で」高文研、2014年、p. 215。
- 10 同前、p. 220。
- 11 同前、p. 221。
- 12 同前、p. 225。
- 13 同前、pp. 242～243。
- 14 宮地尚子『環状島＝トラウマの治政学』みすず書房、2007年、p. 9。