

# 10年代の終戦

梅沢和木 青秀祐 柳井信乃 木村泰平 潘逸舟 檜山高雄

企画 高橋洋介

2012/08/15 - 09/01

12:00 - 19:00 日月祝休廊  
レセプション 8/15 18:00 - 20:00

eitoeiko

〒162-0805 東京都新宿区矢来町32-2  
03-6479-6923 <http://eitoeiko.com>

## 10年代の終戦

高橋洋介(本展キュレーター)

YOSHUKI TAKAHASHI (CURATOR)

ミネルヴァの鳥は黄昏のなかに飛び立った。私たちは収束に向かう余震の中でも放射性物質と停電の闇がもたらす不可視な恐怖から逃げることなく考え続けなければならない。それは戦争-成長の時代がいかなるものだったのかという問いであり、それが抱えてきた陰影が明確な形を持って私たちが生きる社会に抱擁を求めてくることをいかに受け入れるべきなのかという問いでもある。——開沼博

我が国における「戦争」と「敗戦」の事実を宙吊りにした上で叙述される、すべての「戦後美術」であり「現代美術」は、その根本的態度をあらためないかぎり、二十一世紀以後もなお、その内臓に大きな空虚を抱え込むほかない——榎木野衣\*1

東京を離れて青森で仕事するようになり、これまで見ていなかった日本の矛盾のいくつかを知った。青森の風景でときおり感じる違和感がなにを意味しているのかを探る中で、原子爆弾で始まった戦後と原子力発電所事故以後の現代をひとつながりのものとして提示した開沼博氏の「『フクシマ』論」を読み、この展覧会の構想に関わるふたつの問いが脳裏をよぎった。

ひとつは、3.11を終戦直後の状況に重ねるとい視座に関わる。著名な映画監督の押井守氏は、3.11の震災直後の風景を「まるで戦争だ」と述べ、福島第一原子力発電所の事故を「第3の原爆」と呼んだ。\*2 世界的な建築家の磯崎新氏は震災を受けてヒロシマの原爆の廃墟とフクシマの原発の廃墟をつなぐ「島々の黄昏」を発表した。ツイッター上では原発事故の収束に命がけで向かった作業員は「特攻隊員」に重ねられ、事故直後の雨は「黒い雨」と呼ばれ、炉心溶融を隠した政府の見解とデモがあったにも関わらずそれを無視したテレビや新聞などの旧来のメディアは「大本営発表」と非難された。海外から美徳として賞賛された素晴らしい協調性や全国的節電は総力戦体制的であり、3.11こそ人類史の「大転換」であり、近代文明の終わりだと声高に叫ぶ人々は、まるで太平洋戦争を目の当たりにした戦前の知識人たちのように、その「知的戦慄」と「近代の超克」について議論した。なぜ人々は戦時中の言語を再召還し、いまに敗戦を透かしみたのか。そこには表面的な類似を超えた繋がりがあったのだろうか。もうひとつは、美術評論家の榎木野衣氏が「『フクシマ』論」に先駆け90年代から続けて論じてきた日本の戦後美術の根底を原爆による敗戦から捉え直すという視座に関わる。榎木氏は、天皇制ファシズムを象徴する戦争画がタブーとしていまだに封印され、アンフォルメルから関係性の美学まで欧米のアートの国産化によって描かれてきた戦後美術史が実は「敗戦後美術史」だったことを指摘し、「戦争画」がアメリカからの無期限貸与であること、そしていまだ全面公開できないことは、日本美術がアメリカに文化的植民地として占領され、美術批評の「閉ざされた言語空間」がいまだ存在し続けていることを端的に示した。そして、自らがキュレーションした「日本ゼロ年」展において、原子爆弾によってもたらされた敗戦がいま日本の現代美術の中でどのように反復されているかを作品を通して問いかけ、歴史が蓄積されず延々と表面的な形式を模倣し続ける「悪い場所」としての「日本現代美術」をリセットしようとした。\*3 日本美術のゼロ年から10年を経た今、美術における歴史の忘却に抗うためには、近代美術の帰結としての、そしてまた現代美術の起源としての戦争画の問題を問い直し、現実と対峙する術として自分たちを批評の俎上にのせるほかないのではないかと。

この重なり合うふたつ—3.11と日本戦後美術—の問いをどのような形で実践できるのかという問題意識が、この展覧会を構想する契機となった。また、キュレーターの飯田高誉氏が行ってきた、戦争画を現代美術と対置する「戦争と芸術」展や、飯田氏と建築家の藤村龍至氏による「超群島」展に関わってきたことが、この展覧会の問題意識に非常に大きな影響を与えている。ゆえに両氏の諒解を得て、超群島展のスピノフ企画として開催させていただいた。飯田氏がさまざまな問題提起をされてきた一連の展覧会の中でも、戦争画のタブーに光をあてる「戦争と芸術」展ではなく、あえて「超群島」展のスピノフとして位置づけたのは、青森県立美術館の超群島展が提起した3.11を敗戦から捉えるという視座とその問題を引き継いだ上で、現代美術の問題を考えたかったためだ。\*4 社会においても美術においても、私たちは本当の意味では終戦していない。それが飯田氏から受け継いだ本展の核心にある問いであり、その問いに対するひとつの応答としてこの展覧会は構成された。



木村泰平 340m/s 2010  
ポリエステル樹脂 火薬 顔料



柳井信乃 UTSUTSU NATION  
2012 映像インスタレーション

以上の前提を踏まえ、この展覧会では、太平洋戦争を陸軍兵として生き、シベリア抑留後、ソ連から中国戦犯管理所に移管された檜山高雄(1920-1988)の絵画と、戦争の記憶が風化しつつあった1980年前後に生まれた若手作家5名が主に3.11以後に制作した作品を対置する。会場の中央に据えられた木村泰平の《340m/s》は、爆発のキノコ雲を樹脂の中に閉じ込めた作品だ。樹脂がゼリー状から固体に変化する過程で顔料を調合した火薬を炸裂させ、爆発の一瞬をポリエステル樹脂の中に凍らせたように美しく封じ込めている。爆発の美について、戦後日本美術を代表する岡本太郎は、かつて次のように語った。「誇らしい、猛烈なエネルギーの爆発。夢幻のような美しさ。だが、その時、逆に、同じ力でその直下に、不幸と屈辱が真黒くえぐられた。\*5 これはまぎれもなく原爆に対する発言であり、その美しい爆発によって日本の戦争は終わり、多くの人が8月15日の青空の下で「虚ろ」を体験した。岡本太郎が「過去の事件としてではなく、純粹に、激しく、あの瞬間はわれわれの中に爆発し続けている。\*6」といったように、爆発は日本の戦後と戦後美術史の始まりに、深いトラウマや憧れや幻想を生み出すものとして圧倒的な存在感を持ってたずんでいる。あるいは、フランスのキュレーター、ニコラ・プリオーによれば、近代とは、原子炉や巨大な石油タンク、ロケットや飛行機や車のエンジンなどに代表されるように、ある種の爆発に投機することであり、我々はみな爆発の熱狂的な信者だ。\*7 言い換えるなら、人間は、大量のエネルギーを一気に解放したその瞬間から世界が一変させてしまうような爆発の圧倒的な力に魅せられ、それを近代を突き動かす原理として信仰してきた。その意味においてホワイトキューブという近代的空間の中心で不気味に輝く「虚ろ」なキノコ雲は、爆発の美が戦後急速に近代化した日本とその美術の中心にあったことを象徴している。木村のキノコ雲に共鳴するように爆音を轟かせ、壁面に投影されている巨大な《UTSUTSU NATION》は、廃墟の遊園地の映像と、ハンマーによる爆破を組み合わせた映像だ。作者の柳井が大学で日本画を専攻していた経歴を踏まえるなら、本作は現代の日本画として描かれていると捉えるべきだろう。つまり、ここで柳井は、映像を縦構図にすることによって掛け軸の形式を引用し、現在の日本という国家を廃墟の遊園地にみせている。言い換えるなら、本作は、3.11以後に破壊されたあらゆるユートピア像の廃墟を爆破し消し去りたいという切実な願いであり、かわいい衣装を着た女の子が美しい花の詰まったハンマーで地面を打つと大爆発するというナンセンスは、この作品に宿るユーモアを保証する。それは、柳井が一貫して制作の軸にしてきた「『うつ』を『うつ』を『うつす』は『うつくしい』」という言葉遊びのようなコンセプトと響き合い、空虚を意味する日本語の「うつ」の本質を巡る考察と実践によって日本の社会と美術における「虚ろ」を貫こうとする。



柳井信乃 Screen Memories  
2012 デジタルフォトインスタレーション

《UTSUTSU NATION》とは反対に、フォトフレームに入れられたとても小さな《Screen Memories》は、能面をつけた和装の女の子が米軍基地や原子力カマラを歩いた記録を写真のスライドショーにしてみせる。モチーフは、米軍基地や原子力カマラを観光する日本人であり、少女がツアーする先と一緒に記念写真に映されるのはアメリカ軍兵士や戦闘機や核燃料の再処理工場だ。写真に映し出される米軍基地が観光地化している様子は、開沼氏が分析してみせた、原子力カマラが原子力発電所のデメリットや悪い噂を抱擁しポジティブなイメージに浄化する力を持つことと同様の問題を持つといえるだろう。つまり、米軍であれ原発であれ占領された側がその敗北を積極的に抱きしめ、その負のイメージを能動的に無害なものへと処理する様が映し出されている。\*8 その問題は、岡本太郎が「悪夢を忘れ去りたいのなら、八月六日を被曝記念日と呼べ」と綴り、核兵器の惨劇を「平和」という言葉ですり替え覆い隠していく日本を批判したこととも通底しているだろう。\*9 本作がただの記念写真ではなく日米の歴史的な記憶に言及するものであることは、彼女がつけている能面が負け修羅(戦に負けた武将の霊が現世に現れて恨みつらみを述べる能の演目的一种)であることをみれば、一目瞭然だ。タイトルの「Screen Memories」という言葉が精神分析学の用語で無意識的に過去の記憶を抑圧し改竄する「隠蔽記憶」を意味することは、実は日本の国土の中にアメリカの領土が存在することや、自衛隊すら米軍の基地を過借りしている現状が当然のように観光地化されている日常の裏側にある「終戦」の意味をつづける。\*10 しかし、なにより口が半開きの能面をかぶった女の子と笑顔の米兵の写真は、日米の政治的関係や歴史的記憶を除いてみれば、どこにでもある平和な記念写真でしかない。その意味において、本作は、イデオロギーそのものを滑稽なものに変えて無化し、それが存在すること自体に対して根本的な問いを投げかける。



青秀祐 Operation "A"  
2012 和紙にレーザープリント、着彩他 サイズ可変



潘逸舟 NEIGHBOR  
2012 プラスチック、映像(7分) サイズ可変

《UTSUTSU NATION》の上空を「うつろう」青秀祐の450機の紙飛行機からなるインスタレーションは、日本と日本画の「虚ろ」の問題を異なる形で探求している。青は、戦闘機という兵器の工業的側面を美術的に解釈し、オリジナルの紙飛行機として再構成する。出品作では、無尾翼の紙飛行機の機体には日の丸が入れられ、しかも夜間爆撃の際に用いられる迷彩色である黒で塗られているため、紙飛行機はまるでステルス戦闘機のようにみえる。戦闘機が紙飛行機に置き換えられることによって、そこにはさまざまな対立概念(重と軽、厚と薄、戦争と平和など)が同居している。それは、現在の日本人にとって一見、非日常的な「戦争」が、例えば、航空自衛隊が領空侵犯の恐れがある外国機に対して年300回緊急発進しているという事例に挙げられるように、実は身近なものであることを暗示する。青が日本画の出身であり、紙飛行機が日本画の技法で裏打ちされていることに着目するならば、本作もまた現代の日本画として表現された作品だとみるべきだろう。指揮官も目的も帰る基地もなく、前進も撤退もできずに、上空をぐるぐる回り続けるしかない戦闘機の群れは、国防に対する強い使命感を持ちながらもアメリカに依存するほかない自衛隊の現状に対する批評だといえる点において、間違ひなく日本という国家の一側面を捉えている。そして同時に、ホワイトキューブの中で前進も撤退もできずにぐるぐる回り続けているさまは、欧米のアートの歴史と市場に飲み込まれてもお、形式や主題の表面的な模倣を保守的に続け、伝統に固執することで行き詰まっている日本画という時代錯誤の区分で成り立っているジャンルの現状に対するアイロニーでもあると解釈できる。この展示に使用されている紙飛行機自体は、3.11の時に《1000 PAXINVASION》という平和(PAX)と侵略(INVASION)の両方の意味を含んだ造語のタイトルで展示されており、しかも、その時はこの倍以上の数で指揮官が編隊の中に組み込まれていた。そして、展示中に被災し、しかし、ぼろぼろになっても、そこから生き残った機体であることもまた作品に重層的な意味を与えている。あえて解釈の幅を広げるなら、この作品は、美術も自衛隊も米軍基地の問題も3.11の対応も曖昧なまま、戦後の「閉ざされた言語空間」の中で延々と回り続けている私たち日本人の自画像であり、現代の日本を象徴する戦争画とさえいえるだろう。

旋回する戦闘機の下にある、砲台が繋がれてひとつになった2台の戦車のプラモデルと、その2台の戦車のせめぎあいや映し出した映像は潘逸舟の《NEIGHBOR》である。砲撃すれば敵ばかりでなく自分も爆破されてしまう状況にある戦車が攻めるでも攻められるでもなく延々とダンスするようにぐるぐる動き続ける映像と、もはや戦車としての意味をなさなくなった戦車の模型は、冷戦以降の戦争の在り方を端的に象徴すると同時に、戦争を行うという行為それ自体の無意味さをユーモラスに表現している。タイトルを考慮するならば、距離的な意味ではそれはロシアや中国や韓国との関係を、心理的な意味ではアメリカと日本の関係を風刺しているともとれる。が上海出身で日本育ちという経歴を持ち、日本と中国の間にある歴史的な衝突に心を引き裂かれてきたことを踏まえるならば、本作は、歴史が生み出す対立構造や、いつまでも戦争をやめることができない人間の呪われた闘争本能や暗い欲望の不毛さを、国家間のイデオロギーを超えて、人間という次元から私たちに問いかける。

潘の《反対側》もまた、《NEIGHBOR》の問題と通底している。《反対側》は、ナイフを逆さにして刃の部分を持ち、自分を刺す様子を撮った写真作品だ。わかりきった危険をあえて犯しているからこそ死にいたらない、しかし、どうやっても傷つくという状況や、切腹しようにも死ねずただ傷つくほかない姿は、表面上、実際の戦争を60年以上経験していない擬似的な平和の中の日本の戦争に対する姿勢であり、その痛みを連想させる。日本でイラク戦争のニュースをテレビで観ているときに着想された作品であることを考慮するならば、潘は身体をわざと傷つけてみせることで、ここではないどこかで確かに起こっているがまるでフィクションのような、マスメディアが映す戦争の現実的な痛みの意味を問いかける。



潘逸舟 反対側  
2009 写真 8点1組 各430 x 350 mm  
2009, PHOTOGRAPH, 8 PICES, EACH SIZE 430 x 350 mm

潘の《反対側》が戦後日本における迂遠な戦争と身体の関係を描いているとするならば、檜山高雄の絵画《私と戦争》には実際の戦争と身体の関係が描かれている。《私と戦争》は、さらざらとしたマチエールによって、等身大の男性の肉体が、そこにいまでも存在するかのように表現されている。キャンパスを切り裂くことで表現された深い刺し傷と剥がれる肉は、その痛みまでを想像させるほど生々しい。顔が描かれていないことによって、無惨な肉体は、誰のものなのかわからない。檜山が殺したであろう敵軍の兵士のものにも、そしてそれを自責し自らを罰しようとする檜山自身の肉体にもみえる点において、この絵の中では加害者と被害者の傷が渾然一体となっている。「日中戦争の言葉を聞くと、真っ赤なすだれのようになった抗日戦士の大きな胸が眼前いっぱいをおおひ、私の胸は突き刺されたように痛みます。若い人々にはこんな思いはさせたくありません。」という檜山自身がこの絵に寄せた言葉は、画家が自身の内にある深い傷をキャンパスに投影していること、その意味でこの絵が一種の自画像であることを教えてくれる。本作の制作年は、他の絵と同様、不詳であるが、しかし、この絵画が、檜山が中国戦犯管理所から釈放され帰国した1956年から没した1988年までの間に描かれたことだけは間違ひない。つまり、この絵は1956年の夏に内閣府が経済白書を発行し、その中で日本が徐々に復興し始め「もはや戦後」ではないことが宣言した後に描かれた点において、表面的には復興しても内面においては深い傷跡を抱えたままであった日本人の心象風景を描いているともいえるだろう。さらに広義に解釈し、極言するならば、これは戦争を回避するどころか凄惨な大戦と未曾有のホロコーストを引き起こした近代合理性に対する強烈な否定であり、そこにあるのは、檜山自身の実体験に基づく内省が生んだ、偽善にまみれて正義という大義の下に破壊と殺戮を繰り返す人間という存在に対する絶望にほかならない。

檜山は戦中、皇国のイデオロギーに生き、そして、戦後は、反対に共産主義的なイデオロギーに生きた。しかし、彼の作品が戦争画同様イデオロギーによって描かれたものとしても、そこには資料でしか戦争を知らなかった戦争画家たちとは違い、実際に戦地で兵士として戦ったひとりの人間のリアリティが存在していることは否定できない。彼の《1945年8月15日終戦》は、タイトル通り、「終戦」をテーマにした油絵だ。画面には、闇の中で、燃える地平線に向かって歩くひとりの兵士の姿が描かれている。本作の制作年もまた、1956年から没した1988年までの間に描かれたものだと推定できる。その意味において、闇が溶け出し画面下部にゴシック体で大きく書き記された終戦の日付を飲み込もうとしているこの絵は、《私と戦争》と同様、外面的には「終戦」し焼け野原は消え去り「もはや戦後ではない」ほど復興したにもかかわらず、内面においては戦争はまったく終わっていないことを暗示する。檜山がこの絵に添えた「あなたは八月十五日の空を見つめたことがありますか。眠りの底に沈んだ街の上を人々の魂が通り過ぎるのです。あの戦争で死んだ人たちの魂です。東南アジアの、中国の、そして日本人たちの……」という言葉は踏まえるならば、これは、戦地で闘ったものたちへの鎮魂の絵画として描かれたとも解釈できる。



檜山高雄 1945年8月15日終戦  
制作年不詳(1956-88年)  
キャンパスに油彩 910 x 727 mm  
OIL ON CANVAS, 910 x 727 mm



檜山高雄 私と戦争  
制作年不詳(1956-88年)  
キャンパスに油彩 910 x 727 mm  
OIL ON CANVAS, 910 x 727 mm

梅沢和木の《magic - mirror α》は、観るものの角度によって会場に展示されたそれぞれの作品の鏡像を映し出す。鏡にはインターネット上に拡散しているデータの膨大な断片がデジタルカラージュされ、高密度の魔方陣を構成している。鏡を覗くとキャラクターの幾多もの眼がこちらを見つめ返してくる。言い換えると、虚構の物語からさえも切り離され、文脈を失った無数のキャラクターたちは、眼差す者の鏡像として、我々を凝視する。そこにおいて、3.11以後も敗戦による歴史の切断を抱えて「閉ざされた言語空間」で「終りなき日常」を生きる我々の生は、目的もなく幽霊のように鏡の世界を漂うキャラクターたちの虚構の生に重なる。梅沢の作品とそれに関わる議論が、匿名的な集団が個人を排して炎上し祭と化する日本の「残念なネット」を表象しているという意味において、本作は日本という「悪い場所」を生きる私たちの姿を映す鏡となる。

鏡の中心にはめ込まれた大きな目玉が3.11のときに放映されていたアニメ『魔法少女まどか☆マギカ』にでてくる「キュゥベえ」という異界の魔獣のものであることを踏まえるならば、本作は現代の神獣鏡だといえる。「鑑賞」の「鑑」は、古くは「かがみる」と読まれ、「鏡にうつしてみる」ことを意味し、古代において「鏡にうつすこと」は、普段は見るることができない自分の姿や、八咫鏡のように、怪異の正体や物事の本質をみる行為でもあった。その意味において、本展では「鑑」の原義に立ち返り、3.11以後に梅沢が制作した魔鏡に、鑑賞者と日本兵と若い作家の世界観を映し込み、眼に見える現実を疑い、見えない現実を浮かび上がらせることで、日本の歴史に繋がれた現在の我々の生と、10年代美術における終戦の意味を問う。

- \*1 開沼博「フクシマ」論：原子カラムはなぜ生まれたのか 青土社 2011 p.381/榎木野衣「爆心地の芸術」晶文社 2002 p.409
  - \*2 押井守「あえて、十字架を背負う」『3.11の未来』作品社 2011 pp.261-265
  - \*3 榎木野衣 前掲 pp.374-410
  - \*4 「超群島」展 青森県立美術館 2012/6/9-7/8 <http://www.aomori-museum.jp/exhibition/47/catalog.pdf>
  - \*5 岡本太郎「瞬間」朝日新聞 1963/8/3-8/4
  - \*6 磯崎新「フクシマで、あなたは何もみていない。」「いまこそ私は原発に反対します。」平凡社 2012 p.257より重引
  - \*7 Nicolas Bourriaud, "ALTERMODERN", TATE TRIENNIAL, 2009, Tate Publishing, p.16-17
  - \*8 開沼博 前掲 pp.92-118
  - \*9 磯崎新 前掲 p.258より重引
  - \*10 ジグムント・フロイト「隠蔽記憶について」『フロイト著作集6』(井村恒郎・小此木啓吾他訳) 人文書院 1970 pp.18-35
  - \*11 経済企画庁編「昭和31年度版 経済白書 日本経済の成長と近代化」至誠堂 1956 pp.42-43
- 主要参考文献：飯田高誉『戦争と芸術』『戦争と芸術II』『戦争と芸術III&IV』京都造形芸術大学 2007-2009  
針生一郎 榎木野衣他『戦争と美術』国書刊行会 2008  
足立元「占領期の前衛美術をめぐる統制と分裂」『前衛の遺伝子』ブリュック 2012  
Bruno Latour and Peter Weibel, "ICONOCLASH", MIT Press, 2002



梅沢和木 magic - mirror α  
2012 鏡にデジタルプリント φ800mm No.1 courtesy of CASHI

おおよその構想が固まったのが7月初旬。そこからたった1ヶ月の間にこの展示会はさまざまな方のあたたかい協力を得て準備されてきた。もちろん、もっと長い準備期間をとり規模をさらに大きくするべきテーマであることは承知している。しかし、今回はいえることがこの規模で行うこと以上の意味を持つと判断し、問いを改良し、さらに研究と実践を深めていくためにも、無理を通して開催することにした。そのすべての責任はキュレーターにある。観に来てくださった方が本展を批評し、議論するきっかけを与えてくださるならば、これに勝る喜びはない。

本展の開催にあたり、ご協力・ご助言くださりました下記の方々に厚くお礼申し上げます。

CASHI 飯田高誉(青森県立美術館美術統括監/森美術館理事) 藤村龍至(東洋大学講師/藤村龍至建築事務所代表) 中国帰還者連絡会 公益財団法人東京都歴史文化財団 トーキョーワンダーサイト 