

距離を置いて描写すること | クリスティーネ・フリシンゲリー

Christine Frisinghelli: Describing from a Distance

翻訳=松本透

Text on the work “Explosion-Flight, 1993” by Seiichi Furuya for the magazine *Déjà-vu*, no. 14, 1994, Tokyo

古屋誠一の最近作《追放=逃避》は、「戦争」をテーマにかかげた 1993 年のオーストリア写真トリエンナーレ¹への出品作としてまとめられた。

では、いったいなぜ、戦争が 90 年代のヨーロッパにおける芸術をめぐる議論のテーマになるのだろうか——まずは、この問題からはじめよう。今日では、アクチュアリティをもったヨーロッパの映像はすべて、戦争という背景のもとに呈示されねばならないかのようである。戦争はこの世界において日常的現象ではない、というのではない。事態は二重の意味でスキャンダラスなのである。まず第一に、戦争は、それがヨーロッパ大陸の骨格に根ざした要因であるかのように見えてきた今にいたって初めて、ヨーロッパのわれわれの念頭にのぼってきたということ。第二に、われわれは今、戦争を事実として共に体験しているにもかかわらず、われわれには、それに対して歴史的基準のもとで反応することしかできないこと。いいかえれば、われわれは友と敵を、侵略者と犠牲者を区別するが、そのとき、そうした対立の図式そのものが暴力の原因とならずにはすまないことを見逃しているということである。現実に対するわれわれの誤った意識や、その記号的読解は、1989 年という年、つまり冷戦が終わり、ベルリンの壁や鉄のカーテンが崩壊して、人びとがヨーロッパの平和な未来なるものを信じたつかの間の期間に明るみにのぼってきた。それら三つの概念は、ヨーロッパと世界全体の地図が過去 40 年間のあいだ表わしてきたもの、つまり分裂と両極化を象徴的に表示している。人間の共存をめぐるさまざまな理念や理想像と、互いに異なる政治的、経済的・社会的体制へとそうした理念を現実化することのあいだの分裂や、両極化である。しかし、われわれは今、浮かれ騒ぎの終わったあとで、いわゆる歴史的現実とそれについての歪んだ表象を区別できない無力感に、ふたたびさらされている。²われわれは、自分がイデオロギーから自由であると信じているが、にもかかわらず、“われわれ”と“部外者”、“余所者と身内”、“正しい者”と“誤った者”、“ブラック”と“ホワイト”といった区別にひっきりなしに出会う。しかも、そうした区別のうちにすべての衝突の根があることに、いつも気づかないでいるのだ。

攻撃の烈しさは、ユーゴスラヴィアにおける戦争を通じて、またここ 3 年ほどのあいだに西欧・中欧の富める国々においてますます直接的に噴き出てきた人種差別を通じて、われわれの眼に見えるものになってきた。こうした外国人の拒絶は、しばしば「外国人恐怖症」の名で、つまりすべての外国人に対する同等の恐怖なる概念によって婉曲的かつ欺瞞的に表わされているが、しかし高度に産業化された国々に起こっている「恐怖」は、ほとんど例外なく東欧および南欧の貧しい国から来た人びとや、アフリカや東南アジアからの難民や移住者に向けられている。したがって、今日、依然として人種差別のことが論議されるのも当然なのである。ユーゴスラヴィアで現在起こっている戦争に対する恐怖がしだいに

パニックの様相を呈してきているように、西ヨーロッパにおける紛争への反応は、経済上の安全確保と社会的平穏を守ろうとするものだ。そうした状況を、アイデンティティの危機として、国家主義と人種主義の再来として特徴づけることもできるだろう。しかし、われわれはそれによって、ただ単にそうした状況を記述しているだけで、けっしてそれを現実的な利害関係と力関係の文脈のなかに置いてはいないのである。

われわれ誰もが、戦争は罪悪である³ことを知っている。しかし、フォトジャーナリズムの戦略やテレビなどの情報媒体によって、われわれが十分に知らされている人道主義的な言説に替えて、新しい分析モデルを呈示することができるのだろうか。いったい、戦争というテーマに美的に立ち向かうにはどうしたらいいのだろうか。われわれの現実イメージを構成するさまざまな断片を信じ、それらの上に、少なくともわれわれ自身にとっては真実でありえるような申し立ての基盤を築くことが、果たしてわれわれにできるのだろうか。いったい、戦争のテーマに歴史的アプローチを試みるのが可能なのか。戦争の諸条件について問いを投げかけるだけで、果たして十分といえるかどうか。いったい人は、距離をおいた観察者(作家自身であれ、彼の作品を観る者であれ)の立場にしながら、覗き見趣味的いかわしさを、冷笑的承認を回避することができるのだろうか。

古屋誠一は、《追放=逃避》で、グラーツのオーストリア亡命者・難民保護局の避難所に収容されているボスニア=ヘルツェゴヴィナからの難民のポートレイトを撮影した。1993年夏に、オーストリアでは約6万人にのぼる旧ユーゴスラヴィアからの難民が保護され、古屋はその中から40名以上の人びとのポートレイトを撮影したが、《追放=逃避》そのものは、最終的にわずか28点のポートレイトで構成されることになった。写真家は、インタビューに際しては通訳の助けをかりて、個々の人びとのアイデンティティと人格の証明となる情報——氏名、年齢、出身、家族構成——をあつめた。さらに、すべての人びとに同じ質問が投げかけられた。「戦争で失ったものは?」、そして「誰もしくは何に戦争責任があるか?」と。こうした、自分自身についての非常に直接的な証言とみずからの運命についての記述は、発表された作品では個々のポートレイトに添えられるのではなく、各質問に対する全回答がそれぞれ一枚のテキストにまとめられ、さらにそれらのテキストを補うボスニア=ヘルツェゴヴィナ共和国の地図と併せて、ポートレイトと同じ形状——約40×30cmの縦長フォーマット、紙面は黄色——に仕上げられた。[先述の「戦争」展の展示では]ほぼ等身大の各ポートレイトは、一見するところ何の規則もなしに壁面のそこかしこに架けられているように見える。しかし観る者はじきに、一群の写真の輪郭がボスニア=ヘルツェゴヴィナの領土に照応していることに気づくだろう。三角形のハート形の輪郭をしたその地図は、過去2年にわたって繰り返し報道されたものであった。その地図は、この地域の和平のための前提と称する無数の分割案に応じて、ありとあらゆる仕方で切り刻まれてきたが、ただひとつ外まわりの輪郭だけがおおむね変わらずにきたのである。

これらの情報が映像の背景としてのテキストをなしているが、ただし、それらを個々の人物に結びつけることはできない。こうした方法上の決断によって、古屋は、不特定多数の人間の集団の内部での個人の位置をきっぱりと指し示すことに成功しており、また同時に、犠牲者たちの個人的運命の実例——ともすれば哀れみを投げかける対象ともなりかねない個人の運命——に対する観る者の興味は、あえて充たされぬままにおかれるのである。

それでは、こうした方法による古屋誠一の《追放=逃避》において、他者はいかなる位

置を占めることになるのだろうか。彼は犠牲者をいかに表わしているのだろうか。彼(写真家)は、つねにポートレイトを写される人物と現実と顔を突き合わせている。彼はそうした差し向いの関係を選びとり、それを、写される人間のアイデンティティを規定する一定の文脈のなかに置いてきた。こうした事実は、古屋の立場を、たとえばクリスチャン・ボルタンスキーのそれとはまったく異なるものにしてしている。ボルタンスキーの作品では、人物の表示、ないしは一群の人物の種分けは、古屋とは根本的に違うやり方でなされている。たとえば、「死んだスイス人」や「両親を探す子供たち」⁴、あるいは作品集『サン＝スーシ』に収録された人びと——ナチスが撮ったアマチュア写真が家族アルバムの体裁で呈示され、本のかたちで出版された——の場合、こうした種分けは、それらの写真そのものの由来によって規定されている。素材となる映像は、いつも既存の文書庫や出版物から、したがってどんな場合でも前もって意味づけされた資料なり、つまりは既存の文脈から引き出されるのだ。芸術家の仕事は、選択と、種分けに際して彼が何を強調するかにかかっているわけであり、観る者は、自分の歴史をそうした作品のなかに持ち込むよう要求されるのである。

チリに生まれて、現在はニューヨークに住む作家、アルフレッド・ジャーの立場も古屋とは異なる。彼の作品では、第三世界の問題をめぐる議論がその中心になっている。ジャーは最近、保護を求めて香港に渡ってきたベトナム人の問題を扱おうと試みているが、これなど《追放＝逃避》の問題設定とも通じるものだ。彼の戦略は、いつも二つの段階からなる。調査の段階で、彼は素材を収集し——したがって彼は、自分自身で膨大な写真文書庫を用意するわけである——第二段階では、それらをもとにして作品そのものが生まれる。こうした選択と形式的な加工の過程で、写真素材は、ごくわずかな数の一枚一枚の写真にしぼられていく。それらの写真は、選別を通じて意味をおびてくるのであり、それら個々の写真の説得力が作品への感覚的な接近をいざなうのである。⁵ 古屋誠一は日本を棄てたという事実、自分の国の境界(それはけっして実際に引かれた境界ではなく、抽象的な境界だ)をまたぎ越して、外部へ出たという事実が、帰属性や、他者の存在や、文化的に決められた秩序の限界などをめぐる実存的問いに、彼を直面させることになった。彼はそうした問いをみずからの作品のなかで繰り返し問題としてきたのである。

古屋は、初期の二つの仕事(それらはここ数年間の政治的变化によってすでに歴史的なものになっている)、《国境》(1981-83) および《リメス——東ドイツ首都、東ベルリン側から見た「壁」》(1985-88)においても、境界の現象の分析を試みている。それらはどちらもシリーズ形式をとっており、写真家は、解釈のヒントをあたえるタイトル、ないしは短いテキストを個々の写真につけて補っている。たとえば《国境》では、彼はオーストリアと、ユーゴスラヴィア、チェコスロヴァキア、ハンガリーのあいだの共通の境界に沿った地理上の各撮影地点を表示している。この場合、映像そのもののなかには何らのドラマも見当らず、ほとんどの写真はしばしば建物や、時たま人影のみえる風景を写しているだけである。映像に添えられたテキストを通じて、観る者はその場所で起こった出来事を経験するのだ。それらのテキストは、撮影された場所に住む人びととの会話から、写真家がこれとは思うものを抜き出した短い言葉からなる。それらは、当時はまるで何かを封印するかのよう閉じられて、兵隊によって守られていた境界付近で起きたさまざまな事件を物語っており、また、その地域の住人たちが生きているあいだに起こった変化の思い出や話が、テキストの第二の側面をなす。

こうしたドキュメンタリー的な仕事——それらは過ぎ去った長い年月を扱っており、仕事の進め方や、形式や、事実的内容を設定する一定のコンセプトから出発している——のなかに、古屋の方法上の端緒がもっとも典型的に示されている。そこにはまた、計画的な仕事ぶりや、テーマに沿った仕事ぶり、あるいは写真というメディアのもつシリーズ性の構造を徹底的に利用することなど、このメディアに対する彼の関わり方もあらわれている。そうした仕事の進め方によって、観る者は「テキスト」(すなわち意味)の成立のあとを追うことができるようになり、ひいては多面的な解釈の地平へと分け入り、そのなかに最終的には自分自身の立場をきずくことが可能になるのだ。ひとつづきに並んだ一枚一枚の写真を通じて、ある物語構造が成立するが、しかしこの構造は開かれたままになっている。シリーズには始まりも終わりもない。それによって《国境》では、抽象的に規定しつつ、暴力的に分割する境界の介入が、記録された出来事としてではなく、時間経過のなかでの経験として伝えられるのである。

《追放=逃避》においても、古屋は同じような仕事の進め方をとった。いったい写真に写った事実というものは、それ自身ではいかなるメッセージも発しえないものであり、だからこそ写真は純粋な記号であるといわれるのだし、それは写真メディアの指標的特性にも符合する。古屋の方法上の決断は、ここでも、そうした一連の写真をテキストの断片と、あたかも「口述の歴史」がそこに差し挟まれるごとく結びつけることであった。しかしながら《追放=逃避》は、ここ数年来、情報メディアやフォトジャーナリズムに対して投げかけられている問題との関連でも見られねばならない。すなわち、とりわけ啓蒙主義的な苛烈さをもって観る者を犠牲者と同化せしめることを目的とした写真に対して投げかけられている、あの問題である。フォトジャーナリズムの伝統にみられるような犠牲者の役割の転嫁は、もはや受け入れられるとは思えないこと(たとえば、エイズ救済グループの内部で起こっているこの問題をめぐる議論を思い出してみよう)、また、写真を撮る側にしろ、それを受けとめる観る側にしろ、メッセージを送る主体が遭遇する立場こそ分析の際に考慮されねばならないことは、まさに最近のそうした論議のなかで明らかになってきたのである。

古屋誠一の仕事の中核には、外国人の現実についての彼自身の経験があるようだ。そうした現実こそは、彼が議論したいと思っていることの総体なのである。彼の仕事は、彼自身の負っている実存的な条件と、距離をおいて描写することとのあいだの矛盾に根をおろしている。こうした問題設定は、アクチュアルな芸術が、作る側であれ、受けとめる側であれ、今日ひろくさらされねばならない諸問題に答えている。

(『カメラ・オーストリア』編集長)

本稿はドイツ語によるオリジナル・テキストから翻訳したものである

原註:

1) オーストリア写真トリエンナーレ・1993「戦争」展(グラーツ、フォルム・シュタットパルク/州立ヨアネウム美術館新ギャラリー、1993年9月16日-10月30日)。

2) 「イデオロギーというまさにこの概念のなかに、一種の基本的、構造的な素朴さが含ま

れている。自らの前提や、自らか効力を発揮するための諸条件についての誤認、すなわちいわゆる社会的現尖と、それに対するわれわれの歪んだ表象や誤った意識のあいだの距離やずれである」(スラヴォイ・ジジェク『イデオロギーの崇高な対象』、1989年、p.28)。

3) 「戦争は罪悪だ」は、マルティン・キッペンペルガーによる 1983 年の作品のタイトル。サンタクロースが人差し指で戦車に立ち向かっているところが描かれている。

4) クリスチャン・ボルタンスキー《死んだスイス人たちの貯蔵庫》(1990年)/《この子供たちは肉親を探している》(1993年、ケルンにおけるポスターによる表現行為)。

5) アルフレッド・ジャー『百度の少女グエン』(ストックホルム近代美術館付属写真美術館、1994年)を参照。