

アートにおける戦争記憶 試論

—— Chim ↑ Pomの問いかけ ——

塚本千晶

How we can talk about the war in Art

—— A suggestion from Chim ↑ Pom ——

Chiaki TSUKAMOTO

Fading away in memories of war is one of the big problems in some “peaceful worlds” especially in Japan. Some researchers propose this matter, which is how to speak about war without men who experience frightening battle-field or outrageous air raids. This paper explains the succession of the memories of war from the point of art and shows a new way of the recollections of war relying upon the art works by Chim ↑ pom. Surveying the history of expressions about war, it can be seen that the appearance against bodily images is the key factor to understanding how terrible war is or why the war never must get up. But nowadays it was no use as useful in those days except a distant impression like from textbooks. Chim ↑ Pom seems to be counting not on bodily images but the imagination designed hi-level ideal realities of which there was unprecedented war, and then re-talk about our war, our memories and our life to us being in “peaceful worlds”.

Keywords: Memories of war, art about war, appearance, imagination

1. はじめに

1.1 戦争の風化と抗い

戦争の「風化」という問題がまことしやかに叫ばれている。「戦後」の世界を生きる私たちにとって、先の大戦を振り返ることは重要な課題であるが、この課題は同時に、戦争体験者の少なくなっていく「戦後」の世界で、いかにして戦争を語りうるかという問題を孕んでいる。換言すれば、戦争の記憶がいかにして可能であるかという問題である。

アートの分野が戦争を語ることに無関心であった訳ではもちろんない。むしろ戦時中から現在まで戦争を題材とした作品は数えきれないほどあるし、それらの作品がその時代、その時代において一定の意味合いを持ってきたことも確かであろう。しかし、本論で分析するように、戦争に関するアート

の多くの作品が、記憶に関する問題とまるで呼応するかのように、ある陥穽にはまってしまっているのである。

この陥穽を一言で表せば、それは語りえなさや距離の遠さである。反戦という表現は、常識としては受け入れられやすいものの、戦争を経験していない私たちとしてはどこか距離のあるスローガンである。それに対して、戦争がいかに恐ろしい体験であったかを緻密に語ることは一つの手段であろうが、その語りは戦争の体験という証言者をなくしては、やはり距離感を持ってしか受け入れられないものになってしまう。いや、平和な日常を生きる私たちにとって、あまりに日常離れした証言は、そもそも現実感を持って受け入れられるのであろうか。戦争はアートの分野でも「風化」しつつあるのである。こうした陥穽を注意深く観察し、新たな表象を模索するアーティストがChin ↑ Pomである。本論文では、戦争に関するアートの表象を概観しながら、Chin ↑ Pomの作品が戦後の世界に生きる私たちにとって戦争を記憶する上でいかなる意味を持ちうるかを考えたい。

1.2 戦争の記憶とアートの円環

ところで、戦争の記憶とはどのようなものであるか。一言で表せば、それは、二度と戦争を繰り返さないよう、不断の努力をする義務である。高橋哲哉は次のように述べる。

まず、戦後世代の「日本人」が国民の一人として問われる戦後責任は、国家に法的責任を履行させる政治的責任だけにとどまるものではないだろう。国家が果たすべき法的措置としては（中略）有限回の行為において終結する。いわば「終わり」ある責任である。

（中略）しかし、法的責任が果たされても終結しないのは、たとえば「記憶」の責任である。

（中略）「記憶の義務」を語る言説は、空虚なスローガンと化したり、現在の切迫した問題から眼をそらす効果をもつような場合、批判されねばならないが、「記憶の義務」自体は、本来、過去の惨禍から教訓を引き出し、新たな惨禍を防ぐための諸条件を整えていくために求められるのであり、現在のかつ「未来志向的」な意味をもつ。このような「記憶」の責任が、明確な「終わり」をもちえないことは明らかだろう^{〔注1〕}。

高橋が述べる記憶とは、戦争という痛ましい過去を見つめ次世代に引き継ぐ歴史像である。そしてこのような歴史像は、たとえば「慰安婦問題」における日韓間だけでなく、人類共通の負の財産として、世界中に機能する。

しかしここで注意しなければならないのが、「記憶の義務」は時に「空虚なスローガン」や「切迫した問題から目をそらす」ものとなりうることである。

『記憶のエチカ』において、高橋は歴史の記憶の二重の困難さに言及している。今、その要旨を端的に述べると、記憶にはハンナ・アーレントが述べるように「忘却の穴」が存在する。ナチス・ドイツやソ連政権下の強制収容所や絶滅収容所は、あたかもそれがはじめから存在しなかったかのように隠蔽されている。したがって、凄惨な過去そのものを立証する手立てがなく、記憶として語り継がれないのである。また、仮に証言者が現れたとしても、当事者によるあまりに常軌を逸した現実味の無い話は、非当事者の聞き手側も現実として受け入れられない証言とならざるを得ない。したがって、ややもすると当事者自身も多数の「常識的」な歴史物語に押し殺され、証言自体が行われなくなってしまう^{〔注2〕}。

こうしたことから戦争に対する記憶は、単にナイーブな反戦を謳ったり、あるいは都合のいい歴史言説に振り回されたり、複雑な要請を強いられてきた。過去に存在したであろう事実とはもはや不鮮明なのである。こうした「語りえぬもの」に対する記憶の表象がいかにして可能かが本論の一つの課題である。戦争という語り難い記憶を継承する不可能性が、体験者の世代交代と共に一層強まっているのである。

記憶の問題には必ず歴史が伴う。本論のアートに対する言説を始める前に、ここでは樫木の「美術」観を参照しよう。美術評論家である樫木野衣の名著『日本・現代・美術』^[注3]では現代日本美術に関する位相を「悪い場所」として捉えている。西欧の絵画や彫刻といった美術における各ジャンルが、日本においては明確には樹立しておらず、縦断的な共鳴関係の戯れにあり、取り留めのない試みの反復がなされてきているというのである。にもかかわらず、このような反復が決定的となった1955年の「敗戦後日本民主主義の安定」以後の現代美術の運動を歴史的な流れの中に見てしまうことに、敗戦後の押し付けられた平和に醸成した日本という「悪い場所」に根ざした「磁場」、すなわち「制作」と「実践」の反復的転回に現代日本美術の「閉じられた円環」の基礎を見出す。

「西欧近代」が、ときに王の断頭という歴史的暴力をその起源にはらみ、したがってそれ以降の市民社会の構成員は、一致団結してこの暴力を振るったことの記憶を、権利獲得の明文化である法の担い手としての自覚において「忘れない」のに対して、「戦後の日本」を支配するのは、反対に、この「現実」を成立させるためにある「暴力」が打ち振るわれたことに対する、集団的な忘却であるようにすら思われる。この「暴力」とはいったいなのか？

(中略)「五五年」以降、日本においてはいかなる「前衛」も原理的にはそのような「閉ざされた円環」において活動せざるをえず、そうである以上、見かけの歴史的展開や発展は、実際は「彼方」を見失ったまま行われる同じ事態の反復をどこかにはらまざるをえないという意味に読まれるべきだろう。もちろん、六〇年代後半の新左翼の台頭や、やや相前後するものの美術における「美共闘」が(中略)「閉じられた円環」の彼方、すなわち偽の歴史の外部としての「歴史」に介入しようとする運動であったことも事実であろうが、(中略)七〇年代中頃までには、「万博」以後の「平和」の内面化が国民全体に急速に推し進められることによって萎えてしまう。そして、この無血の「閉ざされた円環」が完全無欠のかたちで達成されたのが、物質的な暴力とはまるで対極にある、仮想の空間(ヴァーチャル・リアリティ)としての「バブル」な八〇年代であったというわけである。

(中略)この「暴力=平和」が、われわれの「現実」を構成しているのである。われわれのうすっぺで奥行きのない、歴史から切り離された「現実」は、まさにこの意味において、「閉ざされた円環」と呼ばれるのにふさわしい。そして、「日本」における「現代」の「美術」は、この「暴力=平和」に、どのようなかたちであれ共犯的にかかわっており、そのことを忘却するときはじめて、「日本現代美術」は、その姿を立ち現わす。いまにも書かれるべき「正史」を必要とする大文字の「歴史」として。

私は、そのようなものを書くことを拒絶する。

(中略)しかし、すでに述べてきたように、わたしは、「閉ざされた円環」という暴力をさらなる暴力をもって累積的に否定的に押し開こうとするものではない。そうではなく、この円環それ自体が巨大な暴力であり、それに対するには暴力をもってしても無意味であるということ、そして、この円環のなかにさまざまな抑圧や分裂、錯綜や矛盾が渦巻いているということ、つまりは「日本現代美術」ではなく、そのようなものを要請せざるをえない「日本」における「現代」の「美術」それ自体が、打ち振るわれた「暴力」が千に砕け散ったあとの無数の破片の一部であるということ、それがどんなに薄っぺらで奥行きを欠いた表象の戯れに見えたとしても、目を凝らせば、そこに無数の矛盾と対立の素顔が書き込まれているということ—そのことを「認識」し、われわれの「現実」を一枚岩の「平和」ではなく、多種多様な生存の様式の複合的な集積として再発見し、そこにおいて新しい生のあり方を「^{ボイエーシス}発明」していくための突破口としていくこと、いっこうに「自立」しえない・「^{ブラークシス}絵画・彫刻」を、「制作の放棄と実践への転回」を、「ポストモダンとしてのシミュレーションイズム」を、そのような認識を得るための複合的な概念装置として再発見すること、そしてその実践—それが「日本・現代・美術」の課題である^[注4]。

押し付けられた平和。暴力の忘却。いまここにあることの無自覚さが西欧と異なるかたちの「美術」を作り出してきたことは言を俟たない。樫木はこれらを正史によって描き出し、その可能性を一つの目的論的帰結に終始させることを拒む。樫木の忌避する歴史描写こそが、無数の日本現代美術の意匠を隠蔽し、忘却させることである。今私たちがこれらの意匠を見つめるとするならば、これらを単なる歴史に終始させるのではなく、暴力の痕跡あるいは残骸と見ることで一つ一つの作品の意味を解き放つことではないだろうか。大きな物語としての収束への抵抗、この問題意識はちょうど歴史学が「語りえぬもの」によって揺さぶられることと重なり合う。

現在に続く20世紀の「歴史の肉体」は、いまだ「物語」になろうとしてなりきれていないトラウマの記憶に満ちている。それらの多くは、何年も、何十年もの間、「物語」に達することができず、つぶやきや叫びのままであったり、沈黙を余儀なくさせられていたりする。(中略)「物語えぬもの」についても、沈黙する必要などない。「物語」に達しないつぶやきも、叫びも、ざわめきも、その他さまざまな声も、沈黙さえもが「歴史の肉体」の一部である。ハーマンも言うように、「語りえぬものを語る力」(the power of speaking the unspeakable)というものがある。「忘却の政治」に抗して「語りえぬもの」を語ろうとする試みを、理解し、励まし、援助する努力をしたい^[注5]。

戦争の記憶を一つの物語の暴力に回収しないこと、そしてそれらを複数のものとして放置しないこと。「円環」に閉ざされた現代アートの残骸にもう一度深く入り込み、これらの再発掘を試みよう。そうすることで、問題となるChim ↑ Pomの示す円環の彼方と記憶のあり方がどのようなものであるかが鮮明に立ち現れると考えるからである。

2. 戦争を描くとは

2.1 戦争 消し去られた記憶

戦争画は戦争記録画として軍の要請を受け描かれた^[注6]敗戦後、戦争画におけるいわゆる「高揚画」の責任を負うべき軍の委託を受けた藤田嗣治(1936-1968)、小磯良平(1903-1988)、宮本三郎(1905-1974)など日本を代表する画家が描いた153点の作品は収集されアメリカに持ち去られ、日本の国際社会への再出発とともに、多くの人々の記憶から消え去った。吉良智子は「戦争画や戦争にまつわる記憶を全てから抹消していった時代だと言える」と述べている^[注7]。

1970年保管されていた153点「無期限貸与」作品として変換された。現在、国立近代美術館には作品が所蔵され、常設展にて数点ずつ展示がされ少しずつ解明されつつある^[注8]。

戦争画の研究は美術史、学芸員から行われてきたものが多く議論されてきた。しかし、そもそも戦争画という一つのジャンルは、本論のテーマである記憶の問題と思想的に対立するものである。そもそも戦争画は「高揚画」であり、戦争への意欲を掻き立てるべき作品としての要請が働いている。

では、画家たちはどのような思いで絵を描いてきたのであろうか。よく知られた座談会であるが、『週刊サンケイ』1956年8月における座談会「僕等は従軍画家だった」を見てみよう。参加者の一人、向井潤吉(1901-1995)は次のように述べる。

それまで日本の油画というものは勝手な仕事をしていただけども、あの戦争画を契機として、写実が新しく考えられるようになり、もう一ぺん根本から勉強しなければいけないというように思われだしたんだ。事実、かなり写実力を持てるようになったんですよ、みんな^[注9]。

ここでの向井の発言は、つまり戦争画が写実力を鍛える上での格好のツールであったということを示唆している。とすると戦争画は、その名前から壮絶な戦闘の記録と思われするような一般的なイ

メージとは異なり、図1に示した藤田の《アッツ島玉砕》のような作品がむしろ特殊で、基本的には意をもって戦闘における凄惨な場面を描いて国家の要請に歯向くような戦争の恐ろしさを表現するよりも、画家自身の訓練の機会として、当たり障りのないテーマ、たとえば兵士の日常を描くことが主であったのではないか。

批評家の榎木野衣は、福田和也の戦争画評論に導かれながらこの点に言及している。高橋由一以来培ってきた西洋画技法の極点が戦争画にあるという福田の説を踏まえ、次のように述べる。

「聖戦美術」としての「大東亜戦争記録画」は、(中略)「雄大な眺望」や「壮絶な歴史的場面」(中略)の崇高さにおいて、目前のだらしなく、なさけない現実の「くらし」が消去される。(中略) 兵隊さんが南の島でこんな熾烈な戦いを繰り広げているのに、いったいだれが無為に日々を「くらし」ていられようか、というふうに。

したがって「聖戦美術」が近代意識に欠けるのだとしたら、それがあきりたりのリアリズムによって描かれているからそうなのではなく、わたしたちにとってのリアルなものをかぎりなく不透明にしてしまうその超現実性「超現実性」においてこそ、前近代的なのだといわざるをえない^[注10]。



図1 藤田嗣治《アッツ島玉砕》1943年

繰り返しになるが、戦争画というジャンルはたとえ公開が進んだところで、作品そのものが戦争におけるリアリティを如実に語るものではない。むしろその存在自体が、予め位置付けられた「高揚画」という文脈において、歴史を隠蔽し修正する「忘却の穴」として機能する。しかもこの「忘却」は、アートの文脈において西洋絵画技法の完成、すなわちアートの近代化として野蛮なる戦闘の肯定という前近代的意識を隠蔽するように積極的に機能しているのである。にも関わらず、そのアートの近代化としてのリアリズムの追究がこのような反戦画とも捉えられかねない「高揚画」を生み出してしまったのはどういうことであろうか。こうした作品群をいかに捉えるかは、今後の問題である。

それはそうとして、戦争画以降のアートの系譜はどのように綴られてきたのであろうか。敗戦後の混乱期のアートがどのような「記憶」として存在しているかを見てみよう。

2.2 記憶との戦い 具象から抽象へ

菊間茂久馬は画家として消し去られた記憶を『フジタよ眠れ 絵描きと戦争』^[注11]、『戦後美術の原質』^[注12] など近代芸術において再考してきた一人である。彼は、鶴岡政男 (1970-1979)《重い手》(1949) や福沢一郎 (1898-1992)《敗戦群像》(1948)、阿部展也 (1913-1971)《飢え》(1949) 戦争末期から敗戦の混乱期までの50年代の絵画を戦争加担に汚れた肉体 (精神) の中身を凝視するという表現を

「肉体絵画」として捉え、「戦争末期から敗戦の混乱期まで、地続きのまま、肉体の反逆が、自虐が永遠と続いた。それは何故か」、「気持ちが悪いほど戦争末期の玉砕死闘図と似ている。そしてこの二様の肉体虐待絵画は、戦中はみな服をつけているが、戦後のものはみな裸んぼである。何故だろうと思ったがわからない」と疑問を提示する^{〔注13〕}。

菊間の言及する、鶴岡政男《重い手》図2や福沢一郎《敗戦群像》、阿部展也《飢え》を考えてみよう。菊間の述べる通り、先に掲げた藤田嗣治の《アッツ島玉砕》と肉体表現の類似が見られるだろう。死体の折り重なり。あるいは投げ出され、あるいは屈伸した肢体。強張り、蹲る身体。これらが裸体であることによって、「玉砕死闘図」よりも鮮明に、傷ついた肉体として提示される。すなわち「高揚画」という戦争翼賛の制約を離れて、また一方で「高揚画」における戦闘の過酷さの描写を引き継ぐかたちで、明確に戦争への悔恨と次世代への警鐘が表現されていると考えられる。

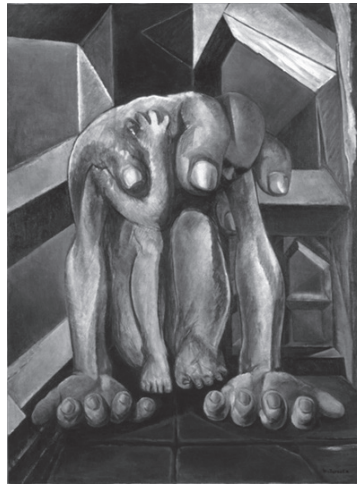


図2 鶴岡政男《重い手》1949年

肉体表現として看過できない作品がもう一点ある。丸木位里（1901-1995）丸木俊（1912-2000）夫妻の《原爆の図》である。本作は1950年日本アンデパンダン展に第1部《幽霊》図3が発表された。

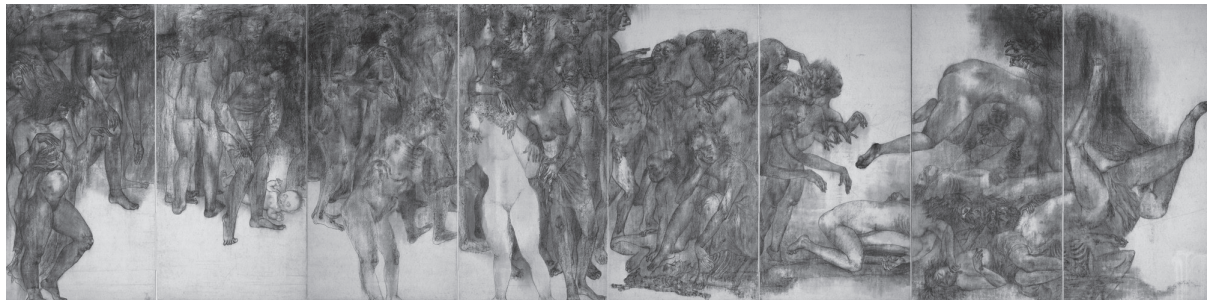


図3 丸木位里・丸木俊《原爆の図》第1部《幽霊》1950年

《原爆の図》は縦横1.8m×7.2mに渡る大画面に、等身大の被爆者の群像を描くことで原爆投下の惨状を描いている。丸木夫妻は図に掲げた《幽霊》の他、同年1950年に《火》《水》と《原爆の図》三部作を伝えている。連作は1982年まで続き、15部まで描かれた。これらの連作は、一つ一つの作品ごとにテーマを変えながらも、一貫して、命の尊さと不条理な現実に対する怒りを描いている。

話を戻すと、《原爆の図》に描かれた肉体は、生死の際にあるとは思えないような美しさをたたえており、当時から人類史上未曾有の悲劇として、写実性のない作品であるとの批判があった。

こうした肉体の美しさに対して、丸木美術館の学芸員で、核にまつわるアートを研究している岡村幸宣は、《原爆の図》について、「一瞬にして生命を根絶やしにされ、見えない世界、それを芸術家としての想像力を駆使して、誰にでも見えるように描いた」^{〔注14〕} 作品として、次のように述べている。

「原爆の図」が単なる虐殺の記録ではなく、この世に存在していた、かけがえのない一つ一つの命に寄り添い、それらの生を記憶する絵画であったことの証ではないだろうか^[注15]。

すなわち、《原爆の図》は爆心地における凄惨さを写實的に描写することを目的としているというのではない。むしろデフォルメを通じて、美しき命に対する蹂躪のイメージを後世に伝えていくところに意図がある作品であるといえよう。その意味で《幽霊》はまさしく、突然の爆発によって命を落とすことになった被爆者たちの亡霊が作品を観るものの前に立ち現れることによって、今なお先の大戦がいかに反省されるべきか、あてもなく彷徨い続ける、被爆し落命した彼らの無念をいかに捉え、いかに鎮魂すべきかを切に考えさせる作品なのかもしれない。写実と反写実の同居が、被爆を経験しない私たちに歴史をイメージの中で甦らせる試みとして提示されているのである。

ところで、《原爆の図》と同時期に「肉体絵画」と捉えられていた表現者達は、時代や社会と深く関わりながら、具象から抽象へ画風を変貌させていった。一兵卒として赴いた中国で、銃殺刑の銃手を命じられるも実行出来なかったことへの「割りきれなさ」が残ると述懐する鶴岡政男もその一人であった。戦後、急速な民主化や押し付けられた平和など、いわゆる「逆コース」を辿る日本における鶴岡の活動について、美術評論家の織田達朗は「戦後、戦争の体験を執拗に内部で反芻し、オプティミスティックな幻影に躍る、外部現実への抵抗を《重い手》などで造形してきたと考えられている。この反時代的作家が、《人間気化》(1953) 図4で選んだ方法は、彼の戦争体験、内部体験との関わりにも求められねばなるまい」と指摘する^[注16]。



図4 鶴岡政男《人間気化》1953年

鶴岡の代表作の一つ、《人間気化》は、先に挙げた《重い手》から4年後の1953年に描かれた。本作は、核爆発をテーマに描いた50号のキャンパスを5枚組み合わせ十字型に組み合わせた作品である。上中下段の3つの段階に分割して、爆発の一瞬の時間の流れを表現している。下段は爆発のエネルギー、中段は気化されようとする状態、上段は気化したものが、ゆらゆらと上空に昇っていく状態を科学的なプロセスで描いたという^[注17]。

こうした表現について、現代美術史家の加治屋健司は次のように述べる。

《人間気化》が表現しようとしたのは、極限状態に置かれた人間を概念や想像力によって安易に回収せずに、提示することだった。つまり、《人間気化》は、原爆の主題を通して物質の問題を考察した絵画であり、そのことによって、戦後、日本美術史における重要な絵画となったのである^[注18]。

本作はタイトルが示すように、人間が気化してしまうような圧倒的な破壊力を持つ原子力爆弾をモチーフにしている。注目すべきは、《重い手》と異なり、直接的には肉体が描かれていないことであろう。すなわち、文字通り想像を絶する暴力に対して、肉体を通じた直截的な表現というものが不可能であり、科学的な理解において表現の可能性が示唆されているのである。

ここには、原子力爆弾という圧倒的な暴力をいかにして表現可能かという点において、先の丸木の《原爆の図》と異なる道筋が示されている。丸木において喚起される想像力は反写実的な肉体を通じての原爆への脅威であった。これに対し、鶴岡の喚起しようとする想像力は、通常起こり得ない気化という現象、すなわち分解される肉体を通じての原爆への脅威である。鶴岡は《重い手》から《人間気化》に至るまで、具象画から抽象画へと変奏することで、戦争の暴力性に迫ろうとするのである。

両者は原子力爆弾における写実の不可能性を謳っている点で共通している。その意味で、近代美術の一つの転回が見られるとアートの文脈では位置付けられそうである。それはあたかも、《アッツ島玉砕》が「高揚画」の土壌からリアリズムを追求することによって、「高揚画」の存在自体を揺るがしてしまったことと相似である。しかし、ここでの重要な転回は肉体表現の追究が、既存の表現からの脱却を要請してしまったことである。すなわち「描き得ないもの」の存在と「忘却の穴」の提示、「記録」の不可能性と「記憶」の可能性を示唆する表現手段が求められるのである。

肉体の表現における不可能性は、鑑賞者の身体の中に暴力の可能性を刻みつけることによって、戦争の記憶を再生しようとする試みであった。固定化される意味への抵抗。「閉ざされた円環」が「暴力」への「忘却」によって築かれたのであるとするならば、その「円環」への入り口には、発生と同時にすでに出口が用意されているのではないだろうか。

2.3 モノのからコトへ 前衛芸術の忘却

具体から抽象への転回が戦争記憶の再生に要請されたできごとであると述べた。しかし、実際の日本現代アートにおける戦争の表象の歴史は、絵画表現における戦争の記録の不可能性をバネにして、記憶の可能性を探究するような新たな絵画表現の試みには向かわなかった。むしろ抽象表現の必要性が高まるばかりか、アートシーンとしては絵画表現それ自体を放棄することによって、押し付けられた民主化に対する反動を謳い上げた。もちろん、戦争を正面から描こうとする作品もあったにせよ、今、紙幅の都合上詳しく語ることは別の機会に譲るとして、^{ボイエーシス}「制作から実践」^{ブラクシス}への転回という思想が長らくアートシーンの円環を作り上げてきたことは言を俟たないだろう。「暴力＝平和」すなわち、戦争に関する記憶の忘却である。

絵画表現から行動的なアートへと歩みを進めた、ネオダダの代表格、赤瀬川原平（1937-2014）は自身の活動の原風景を語る『反芸術アンパン』^{〔注19〕}の中で、幾人かのアーティストが日本アンデパンダン展から読売アンデパンダン展へ作品の出品をかえた理由を分析している。はじめ、日本アンデパンダン展は無審査・民主というものを掲げ、当時の社会主義・反米思想という民衆の力を信じる多くのアーティストの心情に沿ったものであったが、リアリズムとしての類型的な作品が増え続けた結果、「政治における革命政府の官僚化の過程」と同じように、アートによる直接行動としての「冒険」が消失したという。

だけどそういう言葉の思想と無縁のものたちは、自分たちの拠って立つ現代社会へなおも直接的に絵画を対応させようとする。その群れが日本アンデパンダンから読売アンデパンダンへと移行していったのだと思う。そこでは現実社会に対応する絵画の回路はさらに縮まり、直接性というものがさらに激化して、それは類型をつくるヒマもなく状況の中に作用した。読売アンデパンダンの終末に至るガラクタ・オブジェ類の奔流というものは、現実社会への直接性をあくまで望んだ絵画の回路というものが、その短絡の結果ついに最短距離に達してしまい、絵画そのまま直かに状況に接着した現象である。その接着点で、絵画の回路は消えてなくなり、絵画は蒸発してしまったのだ^{〔注20〕}。

もちろん赤瀬川のこの言説に全ての傾向を集約させることは無理があるが、いずれにせよ、後に現れる赤瀬川原平・中西夏之（1935-2016）・高松次郎（1936-1998）のユニット、ハイレッドセンターの日常の「攪拌」を意図した作品（行動）や、九州派・もの派・「美共闘」などの反芸術と反体制をめぐる活動はこうした俎上にある。その結果、いかなる戦争に対する洞察の深化がアートシーンにあったか。

織田達朗は、1972年「戦後日本美術の展開－具象表現の変貌」展における評論において、この展覧会の示す鶴岡政男《人間気化》、河原温（1932-2014）《浴室（妊婦）》（1954）、高松次郎《No.273（影）》（1969）という系譜が「他の作の情念性・情緒性を方法的に遮断する絵画の自己意識の鮮明さにおいて他を捨象しうる戦後美術像を相対的に可能にしうる」としつつも、この系譜の認識自体を戦後美術の坐礁として捉えて次のように述べる。

いまだに（中略）“戦争”という絵画にとっての総合的大主題は、大きな思想的転回を得ていないし、感傷的にしか実現していない。この大主題にかかわりうる創造の主体が、戦後美術にありえなかった理由の一つは、実に、戦後の美術者の実存が、一度も、あの火のバプテスマを受けた物質の立場で世界と歴史を構想しようとしなかったためであるかもしれない。（中略）鶴岡の《人間気化》は、この「論者注 美術表現の問題のみに還元し得ない、存在の生死に関わる倫理の骨格をなす文明観」一点の欠如を明示した点ですぐれた反面教師である。人間を物としてとらえることはしても、その物が、物質界の全域を具体的に前提として、そこに人間を人間中心主義としての特権の剥奪後の場で示される世界への逆流し至りえなかった点は、実は、河原、高松に至る自己意識の鮮明さが系列的に示した。即ち、人間の自己意識上の特権の剥奪の物質論的地平が、同時にあらたな精神性に向う道はまだありえなかった^[注21]。

織田にとって、鶴岡の《人間気化》は本論が「発掘」したような記憶のアクチュアリティを示すものではない。それは戦争の状況を示す作品であり、72年の段階で新たな精神性を提示してくれるものでもない。織田の言葉で換言するならば人間の気化というプロセスを描いた「状況の絵画」なのである。したがって、戦争という文脈においては突破されるべき、新たな系譜に位置付けられるべき作品なのである。そしてその突破口は、自己の内省という手段ではなく、人間の尊厳を徹底的に剥奪する暴力を正面から見据えるところにあるというのである。ここにおいて「前衛」のコンセプショナルな接続性は無論見出せないだろう。

結局、「前衛」アートの目的は、アートにおける体系の拡大を図りながら、一方で既存の体系を構成する基礎的な要素、思想の検討を欠いたまま展開されてしまった。その場の状況に対するアンチテーゼを取り留めなく提示し続ける、反復的「前衛」。今振り返ると前後不覚な「前衛」である。

しかしそうした作品が無価値なものであるとは考えない。事実、こうした活動の足跡は後代に引き継がれているし、また、彼らの表象が様々な位相で表現の幅や可能性を示唆したことは言うまでもないであろう。こうした表象（特に、本論では述べきれなかった、いわゆる「千円札裁判」）を単なる歴史の流れに沿って掬い上げてしまうこと、意味を固定化してしまうこと、その短絡的理解の危うさの方にこそ、私たちの関心はあるべきである。その意味で「戦争画」の取り扱いと同じ地平に「前衛」はある。「忘却の穴」に凋落した作品を再び語ることが「円環」の彼方へと、私たちを向かわせてくれるであろう。

2.4 動乱する世界－ポストモダンの戦争という鏡

前衛を通り抜けたアートシーンはもはや美術（ファインアート）ともサブカルチャーともつかない相を呈していた。それらの根源的な表象を「スーパーフラット」と喝破する村上隆、序論で言及したように、「悪い場所」の記号の戯れの泡沫と洞察する榎木野衣、表現の仕方は様々あれど、戦争というコンセプションが昭和末から平成にかけて再び課題になったのは間違いのないであろう。戦後50年と

いう「節目」を目前にしながら、湾岸戦争の勃発や阪神淡路大震災という時代の緊張と日常の崩壊を受けて、多様なアート（絵画・彫刻のみならず、コンピューター技術に支えられた無数の表象）が現れては「消費」されてきた。

ここに至ってはもはやほとんどの精力的なアーティストが戦争を直接には体験していないという問題が根底的に存在する。そんな中、戦争というものを改めて考えてみようとする画家がいた。会田誠（1965-）である。会田は先に挙げた藤田の「玉砕図」を見た時の衝撃を次のように語っている。

この絵と、何らかの形で関わりたいと思いました。それで少々強引に（宿便を絞り出すように？）作ったのが、『戦争画RETURNS』シリーズの『大皇乃敵尔許曾死米』^{おおきみのへにこそしなめ}（1996年）でした。イルカの集団自殺や、リゾートとなった玉砕の島々や、捕鯨問題や、万葉集がグチャグチャになって、收拾が（意図的に）つかなくなった作品。その成否は置いておいて、『アツ島玉砕』から発想した作品を曲がりなりにも作れただけで、僕は一応満足しました^[注22]。

歯止めのない経済成長と自然破壊。タイトルの「大皇乃敵尔許曾死米」は、万葉集巻十八の犬養家持の長歌「賀陸奥国出金詔書歌」をもとに1937年に作られた『海ゆかば』という軍歌による。「海行かば 水漬く屍／山行かば 草生す屍／大君の 辺にこそ死なめ／顧みへりみはせじ」という短い曲である。

敵も味方も圧倒的な死の空間に突き落とされる藤田の「玉砕図」と併せて考えると、本作のイルカの死体の山、およびサイパン・グアムなどの太平洋戦争激戦地区のリゾート地のポスターは、まさに現代の経済構造が生み出した自然と歴史への宣戦布告の成れである。《灰色の山》（2009-2011）における背広を着た男たちの死体の山も「景気後退に伴う過労に喘ぐ現代日本のビジネスマンや、その歴史的奥にある藤田嗣治の「玉砕図」のイメージが、その出発点にあった」^[注23]という点で、本作の延長と言える。また、《紐育空爆之図》（1996）も屏風に日本経済新聞がはりつけられており、会田の「戦争画RETURNS」シリーズには、経済問題と現在の地球全体が視野となって展開されているのであろう。戦争が一つの語りのツールとされているのである。

とすると、戦争の表象はその悍ましさを暗示する単なる比喩、歴史の再来のような警告となってしまうのであろうか。

織田達朗は先に引いた論の中で、自身の空襲体験をなぞりながら次のように語っていた。

だが、一夜のうちにもたらされた荒廃たる焼土の出現を見届けた朝の自由感とは、敗戦直後の焼跡にもあった安堵を含んだ開放感とは異質な緊迫を含んでいた。そして、焼死した人々の山をなす路上が私たちの唯一の遊び場であった時が、薔薇色の死相に満ちた今日の停滞よりも悪きものだという言葉は信じえない。廃墟の姿をしていない世界にこそ廃墟は深く病のように潜むものであり、逆にあらわに出現した廃墟には、廃墟を超えた予感があるものである。底をつくという極限の事態の粉飾なく歴然たる姿には、人間を解き放つものがある。もし、戦争を経て戦後にもたらしうる何かがあるとするならば、そのような自覚の思想化を歴史に対して仮借なくさし向けるところにしか存在しないだろう。だから、荒廃を一つの武器としうるまでに突き詰める戦後精神の出発は、今日でも問われるのである^[注24]。

荒廃の中に美を見出す。とはなんとも耽美的な発言である。しかし、奇妙にもこの恍惚が会田の「戦争画RETURNS」とこれが重なるのである。

僕は20代の終わり頃、太平洋戦争を題材にした絵のシリーズを作ってみようと思い立って、シリーズ名を『戦争画RETURNS』としてみました。いろいろといわく付きの「戦争画」というものがある、ということは数年前から知っていて、タブーとか裏面史とかに対する下世

話な好奇心も含めて、興味を抱いていましたから。そこで東京都美術館の図書室に行って、戦中当時の展覧会図録をあるだけ見てみました。全体的な感想としては、鬼畜米英・愛国まっしぐら！な「ヤバい絵」がほとんどなく、拍子抜けな感じがしました。(中略) そんな中でただ一つ、こちらを良い意味で「ムラムラさせる」絵がありました。それが藤田さんの『アツツ島玉砕』だったのです^[注25]。

「ムラムラ」とは会田らしい、露悪的な語りであるが、「玉砕図」に悪義主義的な美を見出したことは間違いなさであろう。例えば、「犬」シリーズ(1989-)も日本画の解体という技術面を脇に置いた場合、描写された内容を見れば、傷痕軍人を思わせる肢体の切断という嗜虐性が、犬に置き換えられて尊厳の剥奪された少女の肉体で表象されているのであった。詳細は別稿に譲りたいが、戦争という表象を通じて、人間の欲望の深淵を炙り出していることは、記憶の問題の低層において「語られなかった声」を彷彿させる点で留意してよいであろう。

3. 「Chim ↑ Pom」の問いかけ

3.1 Chin ↑ Pomというアーティスト

Chin ↑ Pomは卯城竜太を中心とする1980年代生まれの6人のアーティストグループ(アーティスト・コレクティブ)である。(2022年4月からChin ↑ Pom from Smappa!Groupに改名しているが、ここでは煩雑なので、Chin ↑ Pomに統一する。) 2005年、会田誠の主催する「飲み会」で結成された。彼らの活動は、すぐに後述する「スーパーラット」をはじめとするストリートアートや、カンボジアの地雷撤去運動など多岐に渡る。

アーティストとしてChim ↑ Pomは、様々な方法で実験を繰り返し、形式に縛られない芸術的及び建築的プロジェクトを行ってきた。彼らは、日本の戦後の前衛運動、特にネオダダとその追従者が残した遺産から生まれたと考えることもできるだろう^[注26]。

活動で中核となるのは、日常に埋没した体制・制度の危うさを暴き出すところにあるだろう。その意味では、メンバーのエリイの結婚披露宴として行われたデモ《LOVE IS OVER》(2014)や国立台湾美術館の「アジア・アート・ビエンナーレ(2017)」における舗装道を作る計画《道(street)》は、バーチャル化していく現代のメディア受容の様相の中で、確かな肉体の存在を謳うことで、制度に支配された日常意識の「攪拌」を狙っていると言えよう。

Chin ↑ Pomの思想的源泉を辿っていくとそれだけで膨大になるが、彼らの思想の中核となる「スーパーラット」という概念は無視できない。《SUPER RAT》(2006-)はChim ↑ Pomの作品集の中で、次の通り紹介されている。

2006年以降、スーパーラットを網で捕獲し、その剥製をアニメ「ポケットモンスター」のキャラクター「ピカチュウ」に模して黄色く着色し、展覧会ごとに異なるジオラマの中に設置。捕獲する映像とともに展示した作品。なお、「スーパーラット」とは、殺鼠剤などの毒への耐性を遺伝化させながら、都市圏で爆発的に増えているネズミの通称であり、ネズミ駆除業者による造語である。都市の中で自らを進化させ、人間との共存を続けるスーパーラットたちは自分たち自身の肖像画であり、そこに放射能汚染後を生きる日本人の姿をも見出した^[注27]。

本作が村上隆の「スーパーフラット」理論を強く意識して制作されたことは言を俟たないだろう。生物の進化の流れの中で淘汰されまいと変異を続けるネズミの肉体には、目まぐるしい変容を呈するChim ↑ Pomアートシーンで絶えず進化を続ける彼らの姿が重なって見えてくる。

3.2 《ヒロシマの空をピカッとさせる》にまつわる論説

そんなChim ↑ Pomの戦争表象を語ってくれる作品は、代表作の一つ《ヒロシマの空をピカッとさせる》(2009) 図5である。本論ではこの分析に焦点を当てる。本作は、2008年に広島市上空で「ピカッ」の三文字を飛行機雲で描き、一時制作が困難なほど批判にさらされた映像作品である。その制作にまつわる騒動をまとめた書籍として『なぜ広島市の空をピカッとさせてはいけないのか』が河出書房新社より刊行された。

制作の経緯は上記の本に詳しいのでここでは深入りしない。メンバーの林靖高は騒動後、上記の本の序論において、制作の動機ともとれる述懐をする。



図5 Chim ↑ Pom 《ヒロシマの空をピカッとさせる》(2009)

なぜ広島市の空をピカッとさせてはいけないのか。

なぜ僕たちは広島市の空をピカッとさせたのか。

あの日、広島市の空をピカッとさせるため、僕たちはかつてないほど空を眺めた。

空は綺麗で、目の前には原爆ドームがあった。あんまりだと思った。

これが僕たちの生きる時代だと思った。^[注28]

誤解のないように申し添えるが、本作は相応の批判に晒されるリスクを意識した活動であり、当初の言論の大多数の（ように見える）朴訥で露悪的な作品ではあり得ない。

しかし、そうだとすると本作には多くの問題が含まれている。今、この問題をもう一度掘り起こすことは、歴史記憶の共生というものがいかに困難かを鮮明に露呈させてくれると考える。

後に卯城が『芸術活動論』でも触れているが、「騒動記」所収の顧みるべき論考として、榎木野衣「かつてのエノラ・ゲイから見た「空」－Chim ↑ Pomの「ピカッ」と、回帰する原爆投下者の窓（原爆投下者の窓にルビ シミュレーテッド・ウィンドウ）」という稿がある。本稿の言及は本作に一定の理解を示しつつもかなり厳しい糾弾を展開している。「ピカッ」の制作は、エノラ・ゲイの原爆投下後に描かれた想像力のない「落書き」に比するということのである。

あの、「SIMULATED WINDOW」とChim ↑ Pomの「ピカッ」は、想像力の停止状態（卯城の言う「ぼくらのやったことはマンガだったんですね」）という点で、ヒロシマを代表するという暴力を回避する代償として、加害者の側に立っている。いかにChim ↑ Pomとて、それが法的になら問題のない自由な行為であったとしても、自分たちがやろうとしていることが同じ日本人として誰かを傷つけるかもしれない、という次元を超えて、自分たちがやろうとしていることが、かつて原爆を投下した側の感性に立つ、脱地上的（＝脱郷土的）な行為だとい

うことを思い描いていたであろうか。しかし、それは彼らだけの問題ではない。「戦後」において、私たちは皆、暫定的なアメリカ人であるほかはないからだ。

(中略) この点で、Chim ↑ Pomの「ピカッ」を一方的に非難できる立場に大方の日本人はいない。青い空にわずかのあいだだけ描かれた「ピカッ」の三文字は、倫理を逸脱する「東京の芸術家集団」の悪ふざけな表現としてではなく、いまだヒロシマを想像する術をもたず、内面を蒸発させて「敗戦という戦勝」を享受することに慣れてしまった日本人たちの内面なきフラットネス（「平成」という時代？）を表象していたのではあるまいか^[注29]。

痛烈な非難であるが、正鵠を射る評論であろう。Chim ↑ Pomに想像力がなかったかどうかは別として、戦後の「平和ボケ」した世界を描き出そうとしていた卯城の意図は、制作の過程の段階で成功しているようである。そして、村上隆の「タイムボカン」然り、深い想像力を倫理的に要する場面を平坦に描いてしまうというその手法が、鑑賞者の感情を逆撫でする意味で作品の肝である点も肯んじ得る。

しかし、そうだとするのであれば、ヒロシマを想像の彼方に置き去ってしまった私たちは、どのようにしてヒロシマの傷と向き合うことができるのであろうか。それは、「美術」の文脈上、表象不可能な出来事であったと忌避し、「忘却の穴」に封じ込めるべきものなのであろうか。いや、そうではない今こそ「忘却の政治」に抗して「語りえぬもの」を語ろうとする試み^{[注30][注31]}が必要なのである。

3.3 《ヒロシマの空をピカッとさせる》の図像の分析

本作の表現の意図は、かなりの部分で作者の説明があるが改めて作品の画面を分析してみよう。最も注目すべき部分は「ピカッ」の文字であるが、その文字の存在する舞台も看過できない。

まず、映像の中心に位置するのは、原爆ドームである。この存在によって本作が、「ピカッ」の文字で原子力爆弾（ピカドン）の存在を表そうとしているのだとわかる。次に、雲一つない快晴の空であることは、1945年8月6日、原子力爆弾が投下された日と同じく快晴の空であることを彷彿させると共に、現代の平和な空をイメージさせる。原子力爆弾は、平和な日常になんの告知もなく落とされたのであり、本作の「ピカッ」も不意に現れたのである。さらに、画面下部の無邪気に散歩する園児たちは、戦争と無縁に過ごす穏やかな日々をより一層印象付けるとともに、彼らこそが素朴に未来の存在を信じる鑑賞者の吞気さを代表する。樫木の言葉を借りれば、「暴力=平和」を享受する私たちである。ここまでの話は作者の説明や先人の論考がなされている。もう少し画面を眺めてみよう。

画面右端に西洋人のカップルと思しき人物がいる。平和の象徴である原爆ドームの真下で戯れ合う姿は、そこが適したお散歩コースであり、すっかり日常に埋没していることを傍証する。左右と奥に林立する現代建築も同様である。そして最後に、この土地が堀の上にあるということも象徴的である。原爆ドームの位置する広島市は太田川デルタと呼ばれる三角州であり、中国山地から運ばれた真砂土が構成する沖積平野である。そのため、地盤は脆弱で地盤沈下の危険性が高い。私たちが無自覚に享受している日常は何かの拍子にあっという間に崩壊してしまうかもしれないことを思わせる。

主なモチーフである「ピカッ」の文字に話を移そう。原子力爆弾が投下された際に、多くの証言者が語る、まず初めにピカッと光り、間髪入れずにドーンと大きな音と爆風が押し寄せたという話に準えられており、次の瞬間にはドーンと爆発してもおかしくない緊張感を生み出すオノマトペである。ちなみに、直後に世界的なアーティストである蔡國強の「黒い雨」(2008年)という作品の計画が存在した。「黒い雨」は原爆ドーム付近で黒い花火を上げ、原子力爆弾投下後に降った煤まみれの雨「黒い雨」を再現し、鎮魂するというものである。

Chim ↑ Pomが意図してかどうかはわからないが、蔡國強のこの作品の存在を軸に「ピカッ」と「ドーン」を語る論説は、『なぜヒロシマの空をピカッとさせてはいけないのか』にも散見される。ただし、ここで留意したいのは、本作には「ピカッ」の後にあるはずの「ドーン」がないことである。

モチーフの見え方も「ピカッ」の言葉の持つ緊張感と裏腹に、緊張感のない印象を与えている。すなわち、この文字は飛行機で描かれた雲なのであるが、「ピカッ」の最後の「ッ」の字を描いている間に初めの「ピ」の字が消えかかっている。いわば、不発の爆弾の存在感だけがいつまでもゆるく滞在し、不気味な様相が持続するのである。まるで＝原子力爆弾の、そして戦争の記憶が徐々に薄れてきていることを示しているように。

戦争の表象という話題に則して述べるのであれば、ここには極度に抽象化された表現が用いられていることがわかる。前項までで述べてきた作品は、図像や立体物・パフォーマンスを通じて鑑賞者の身体感覚に訴えかけたメッセージであった。主に視覚に頼る表現である。その試みは、身体不在の《人間気化》であれ《大皇乃敝尔許曾死米》であれ、脱することがなかった。しかし、ここで表現されているのは、文字であり、言葉である。つまり、意識に頼る表現なのである。

このことは、騒動の存在が示すように軽々しい表現を導いてしまった。「ヒロシマという歴史的な事象との乖離に、ほとんど目眩すらしそう」なほどに「あまりに薄っぺら」^{〔注32〕}なのである。しかし、これまでの作品のように懇々と説明的に、あるいは写實的に表現する手法よりも、この誰にでも伝わる漫画的な表現、一見考えのなさそうな、軽率に見えそうな表現こそが、この薄さこそが必要だったのではないだろうか。

3.4 結語－「円環」の彼方と「記憶」の継承

漠然とした平和、手応えのない被爆の記憶。そんな僕達にとっては抽象的な現実を、広島は実感をもってずっと世界に語ってきた。しかし世代交代が進み、もうその実感も、想像や教育に引き継がれているようだ。ヒロシマが体験から情報に移り変わっていく一方で、僕達の想像力は今後ますます意味を持つ。(中略) アウシュビッツ等と違って原爆は、現在進行形の問題だ。(中略) だから本来風化ということ自体が不自然で、むしろもっと皆が「僕達の原爆」感を持って然るべき、多様な「僕達の原爆」芸術に道が開かれているべきだと思うのだ。が、実際はどうかというと、僕達はそれを「配慮」の前に押し殺して、「被爆者の原爆」のみを正統とみなし続けてきた。「僕達の原爆」は邪道だという常識の下、僕達は原爆を他人の問題にすり替えてきたのだ。これは被爆者への配慮を死守してきた代わりに、原爆をシラケさせる一因を担ってきた。(中略) 人類の現状とは裏腹に、原爆は風化したのである。^{〔注33〕}

卯城の騒動を振り返る記述である。ヒロシマとの距離が私たちを戦争の記憶から遠ざけるというのである。したがって、今こそ必要なのはこの距離を埋める装置、すなわち「薄さ」である。

先の樫木の論考はある一部を置いてはやはり全面的に正しい。しかし、Chim ↑ Pomに想像力が欠如していたとは言えないのではないだろうか。彼らはむしろ想像力を喚起するために、その第一歩目として「薄さ」を利用した。そしてそうした先に獲得されるべきは、「僕達の原爆」感である。「観」でないことにも留意したい。

繰り返しになるが、これまで概観してきた戦争美術作品は、作家自身や彼らの近い人間の戦争体験を表現することによって、自らに消化し、公に帰することによって、二度と過去の過ちを犯さぬように努めるところに目的があった。それは、明確な身体性によって自明の理として表現されてきたと言えよう。しかし、Chim ↑ Pomの場合は、戦争ではなく平和を描くことによって、すなわち戦争の非表象によって、逆説的に今なき戦争のかつての存在を表象する。それは身体表象で行いうるものではなく、言葉という表現によってのみ開かれた可能性である。身体表現によってなしうる表象は詰まるところ、戦争は恐ろしいものであり、忌避すべき事態であるという正しさである。一方、言葉による表現は、想像力を逞しくして得られる感覚である。教科書的に与えられた歴史観ではなく、個人の感情である。今、私たちが生きている時代が、どんないびつさを抱えているかを感じさせてくれる。嫌悪感を抱かせてくれる。その意味で《ヒロシマの空をピカッとさせる》は、見るものが想像力を働かせることで初めて完成する作品である。

とはいえ被爆の問題というのは当事者性がとてつもなく大きい。僕らが入り込む隙なんてまったくないほどの、想像を絶する被爆者の体験があります。しかもそれは超個人的で、「被爆者」とまとめられるように彼らの体験は様ではない。知ったように体験を語ることは、もはや今の若者には不可能です。反核の活動家ですら、二世になると当事者ではないから自分が体験したみたいなのとは言えない。そんな空気があります。でも、だからこそ、やはり問題になるのは「当事者性」だと思いました。

僕らは直接的には原爆や広島の当事者でないから、安易に代弁する資格はない。しかし、だからといって僕らは原爆を問題にできないのでしょうか？あの審査員（Chim ↑ Pomが広島での作品展を行うことが決まった際に「お前ら、原爆ネタだけはやるなよ」と語った広島市現代美術館公募展の審査員）が言うように、原爆に関係する資格はないのでしょうか？言い換えれば、「原爆は僕らに関係していない」のでしょうか？僕らが悩んでいたのは、そんな僕らと原爆の関係についてでした^[注34]。

《ヒロシマの空をピカッとさせる》は、見る者に戦争を止めようとは主張しない。歴史はかくあるべきだとも主張しない。ただ、自分たちが置かれた状況が、平和が、どういうものであるかを示すだけである。そこには不気味に漂う「ピカッ」の文字があり、無視できない不快感を伴って見る者の脳裏にこびりつく。

しかし、そのような不快感を振り払うために、画面中の人物を糾弾することはできない。思えば原爆ドームは堀の向こう側にあるのであった。ともすると堀の存在は、本作の視点、そして鑑賞者の視点が彼岸にあること、画面を眺める私たちは、嘆かわしい現実をあくまで傍観者としてしか視けないことを思わせる。対話の不可能性、ディスコミュニケーションが立ち現れる。画面の前を立ち去る時に初めて無自覚であった自身の中に、今こそ真摯に戦争の記憶と向き合う必要性を感じるのである。

「語りえぬもの」を語ろうとすること。アートの文脈で換言すれば、「悪い場所」への自覚。「僕達の原爆」感。それらは他者に強いられたイメージとしてではなく、今改めて私たちが「記憶」への距離を自覚し、いつ私たちの身に降りかかるかもしれない戦争を想像することで歴史の痛みとして再生される。《ヒロシマの空をピカッとさせる》はこのように過去の負の遺産を無限に引き継いでいこうとする試みであったのではないだろうか。今、私たちに投げかけられていることは、自分の言葉で戦争を語ることである。そのことこそが、「悪い場所」の向こう側へ進むことを、「忘却」の歴史を自身の血肉とすることを可能にしてくれるであろう。

謝辞

本研究は2022年度相模女子大学特定研究助成費A（研究課題：戦争表象の多角的研究－アジア・太平洋戦争に関するメディア表現を中心に－）の助成を受けたものである。

注 参考文献 図

- 注1 高橋哲哉：『歴史／修正主義』岩波書店、2001、p18
- 注2 高橋哲哉：『記憶のエチカ』第一章「記憶されぬもの 語り得ぬもの」岩波書店、2012
- 注3 榎本野衣：『日本・現代・美術』新潮社、1998
- 注4 榎本野衣：前掲書「閉じられた「円環の彼方」は？」、pp20-25
- 注5 高橋哲哉：『歴史／修正主義』岩波書店、pp73-74、2001
- 注6 田中日佐夫：『日本の戦争画—その系譜と特質』ぺりかん社、1985
- 注7 吉良智子：『戦争と女性画家：もうひとつの近代「美術」』ブリュッケ、p19、2013
- 注8 戦後美術を回顧する展覧会 東京国立近代美術館「藤田嗣治展」(2006)、「戦争の時代－修復を終えた戦争記録画を中心に」(2022) など

- 注9 針生一郎、榎木野衣、蔵谷美香、河田明久、平瀬礼他太、大谷省吾編：『戦争と美術』再録『週刊サンケイ』1956年8月における座談会、p265
- 注10 榎木野衣：前掲書、pp333-334
- 注11 菊間茂久馬：『フジタよ眠れ 絵描きと戦争』新版 花乱社、2021
- 注12 菊間茂久馬：『戦後美術の原質』、葦書房、1982
- 注13 菊間茂久馬：前掲書、pp31-34
- 注14 岡村幸宣：『非核芸術案』 岩波ブックレット、p6、2013
- 注15 岡村幸宣：前掲書、p8
- 注16 織田達郎：『原爆の図』とその周辺 織田達郎評論選 球形工房 2022、p19
- 注17 織田達郎：前掲書、p19
- 注18 加治屋健司：「原爆を目撃した画家、しなかった画家 原爆の目撃とその視覚的表象」『原爆文学研究』9、pp69-86、2010
- 注19 赤瀬川原平：『反芸術アンパン』ちくま文庫、1994
- 注20 赤瀬川原平：前掲書、pp73-74
- 注21 織田達郎：前掲書、p49
- 注22 会田誠：『美しすぎる少女の乳房はなぜ大理石でできていないのか』幻冬舎文庫、pp220-221、2012
- 注23 榎木野衣、会田誠：『戦争画とニッポン』講談社、p135、2015
- 注24 織田達郎：前掲書、p45
- 注25 会田誠：前掲書、pp219-220
- 注26 ホウ・ハンルー：「同志（ブラザー）よ、どうする？－Chim ↑ Pom についての考察」『Chim ↑ Pom: We Don't Know God: Chim ↑ Pom 2005-2011』ユナイテッドバガボンズ、p15
- 注27 ホウ・ハンルー：前掲書、p250
- 注28 Chim ↑ Pom・阿部謙一：『なぜ広島空をピカッとさせてはいけないのか』河出書房新社 2009 p17
- 注29 Chim ↑ Pom・阿部謙一：前掲書、pp56-58
- 注30 もちろん、榎木が本作の存在そのものの自体を否定しているのではないだろう。榎木がキュレーションを務めた展覧会では、平成美術を令和の時代へと橋渡しする「うたかた」と「デブリー／瓦礫／凝縮」としてとらえている。直接、本作が展示されたわけではないが、Chim ↑ Pomの作品も好意的に展示されていた。
- 注31 榎木野衣・京都市京セラ美術館編：『平成美術 うたかたと^{デブリー}瓦礫 1989-2019』世界思想社、2021
- 注32 Chim ↑ Pom・阿部謙一：前掲書、p42
- 注33 Chim ↑ Pom・阿部謙一：前掲書、pp277-278
- 注34 Chim ↑ Pom：『芸術実行犯』朝日出版社、pp48-49、2012

赤瀬川原平：『東京ミキサー計画』ちくま文庫、1994

赤瀬川原平：『芸術原論』岩波書店、1988

飯田高誉：『戦争と芸術 美の恐怖と幻影』立東舎、2016

卯城竜太：『芸術活動論』イースト・プレス、2022

彦坂尚嘉：「閉じられた円環の彼方は＜具体の軌跡から何を・・・＞」『美術手帖』美術出版社、pp72-92、1973

菅章：『ネオ・ダダの逆説 反芸術と芸術』みすず書房、2022

榎木野衣：『美術になにが起こったか 1992-2016』国書刊行会、2006

美術手帖編：『村上隆完全読本 美術手帖全記事 1992-2012』美術出版社、2012
鶴見俊輔：『鶴見俊輔集6 限界芸術論』筑摩書房、1991
成田龍一：『増補「戦争経験」の戦後史』岩波書店、2020
三浦末雄：『アートにとって価値とは何か』幻冬社、2014
山梨俊夫：『現代美術の誕生と変容』現代美術スタディーズ、2022
山本昭宏：『核と日本人 ヒロシマ・ゴジラ・フクシマ』中公新書、2015
『ゲンロン7』ゲンロン、2017
<https://www.artforum.com/picks/chim-pom-80138> 2023.3.20.8:25閲覧

- 図1 藤田嗣治《アッツ島玉砕》1943 国立近代美術館蔵
- 図2 鶴岡政男《重い手》1949 群馬県立近代美術館所蔵
- 図3 丸木位里・丸木俊《原爆の図》第1部《幽霊》1950 丸木美術館蔵
- 図4 鶴岡政男《人間気化》1953 宮城県美術館蔵
- 図5 Chim ↑ Pom《ヒロシマの空をピカッとさせる》2009 無人島プロダクション