

「穴あきの風景」によせて

愛知のこと、dotのこと、京都からみ(え)た風景

高橋耕平(アーティスト)

20数年以上も前の風景を思い出しながら書いている。

大学を卒業後、同級生4人でアートスペースを立ち上げる計画が持ち上がり、運営方針についてのミーティングが続いていた。駆け出しのアーティストにとっての当時の京都は老舗画廊と大学の力が強く、大阪を含む数件のコマーシャルギャラリーでの若手グループショーを除けば、そのどちらかの影響下でキャリアをスタートさせる者が多かった。アートを巡る新たな環境とシステムに関心があつた私達の試みは関西では例が少なかったと言えるが、愛知では既に同世代のアーティストによるアートスペース dotが立ち上がっており、dotメンバーによる個展のあとは何人かが京都や関東圏に移動し、実質的には第2期とも言える体制になっていた。

私達はスタジオ食堂や80年代の関西ニューウェーブの実践も参照しつつ、友人を通じてdot創立メンバーの何人かと交流をもちながら次第にスペースの輪郭を作っていった。その後2003年にMUZZ PROGRAM SPACEがオープンするが、dotのメンバーである徳重道朗にオープニング企画を持ちかけ個展を行った。2004年に渡辺豪、2005年に泉孝昭、2006年に山本高之、2009年に斉と公平太の個展を行い、愛知にゆかりのあるアーティストとの関係は継続されスペースが閉じるまでそれは続いた。

唐突だが当時の愛知のアートシーンが保守的制度和ラディカルさが同居していたように思う。私の知るアーティストの多くは絵画を専攻していたが別のメディアムを選択する者が多く、絵画を描く者もまた時に絵画から離れて制作を行っていた。dotのメンバーも例に漏れず、レディメイド、インスタレーション、パフォーマンス、映像、写真、そして絵画を描いており、関西圏の同世代や先行世代とは作風も方法論も“ノリ”が違っていた。当時の愛知にはKOJI OGURA、HAM、白土舎、KENJI TAKI等のコマーシャルギャラリーがあり、関西圏では観ることができない種類のアーティストの作品を生で見ることができたが、彼/彼女らの“ノリ”はコマーシャルに反する態度とも違うオルタナティブな選択と態度であつたように思える。とはいえdotは一枚岩ではなく、その集合と連帯は一時的で、アーティスト個々の造形性や美学的判断の在り方も大きく異り、

基本的に“バラバラ”なまま共に在ることを肯定しているように見えた。バラバラであること、個であり孤独であることの肯定、一時的な連帯と自由であること。

愛知県小牧市を拠点にし続けた徳重道朗はそれらを体現するアーティストのひとりであつた。ものを風景に見立てたサイトスペシフィックなインスタレーションや絵画を描く視点は、MUZZでの個展から国際芸術祭『あいち2022』でのプロジェクトまで20年以上も通底するものであつたが、『Para-Landscape』(三重県立美術館、2019)以後は可視化されにくく意識化されにくい事象・存在・歴史に対して作家自身が身を寄せ、リサーチと交流を通したプロジェクトベースの造形作品に変化して行った。『徳重道朗 ゆきゆきて神戸』(兵庫県立美術館 2020)では水(水路や川)と地域社会の有り様をモチーフに、『STILL ALIVE国際芸術祭 あいち2022』(愛知県立美術館、他 2022)ラーニングプロジェクトでは在日ミャンマー人の生活や活動に並走し共作や対話によって会場を作つた。個人的には『Para-Landscape』での作品が一貫して風景に関心を寄せ続けた徳重の傑作であり、今でも迷路のような展示空間(徳重の見立てた風景)の中を歩いた記憶が蘇る。以下は、展覧会をみた翌日(2019年3月29日)に個人的に書き留めた文章である。

空白の場所などこの世にはないはずなのに「空白」について考える作品をみる事があつた。三重県立美術館で開催されていた「バラランドスケープ “風景”をめぐる想像力の現在」の徳重道朗《対岸の風景》である。

地方の公立美術館には、全国的には名が知られていない優れた作家の作品が多数収蔵されている。またセミプロに位置する作家の作品もその中には含まれる。いわゆる「郷土作家」であるが、その名称は全国区ではない否定的な響きに聞こえる。しかし実情は非常に重要な画題が選択されている場合もあり成果の多くは事後的に価値付けられる。作者の死後に寄贈の形で美術館に収蔵されことが多いが、三重県立美術館にもそうであるようだ。三重県美のコレクションには三重県内の郷土風景の絵が多数あるが、徳重が今回リ

サーチした志摩と尾鷲の間、紀北町や南紀伊町の風景画描かれた絵画は無い。それは徳重のリサーチによって明らかになつた。こう言うてしまうのはやや乱暴であるが、絵画に描かれていない場所、モチーフの対象となっていない場所は美術の専門的立場から眺めると、重要な地域では無いかのようである。描かれなかつた場所は美術の「空白」地である。徳重はそれを逆手に取つてなのか、出品作《対岸の風景》で、志摩～尾鷲間の風景画を数点描き、展示空間に配置した。しかしこの地域の絵画は徳重以前に本当に存在しなかつたのか。否、存在しているはずである。にも関わらず美術館所蔵となつてはいない。ここには「空白」を理由づける権威としての美術館の存在がある。いうまでもなくコレクション/アーカイブは権威として存在する側面を持つ。同時に何がアーカイブされていないのかを明らかにする。権威化されていない物、事、場所とは何か。徳重はそれを注視したのではなからうか。「バラランドスケープ」の「Para」とは、～超えて、～と共に、～に沿つてなどの意味を持つと図録に書かれている。作者はどのように風景をparaさせようとしたのか。徳重は日本の中の三重というローカルを、三重の中の紀北町や南紀伊町というローカルを、よそ者として訪ね歩くことで、場や人の生活が行政と資本の関係と共に変化するという基本的な問題を明らかにしている。これは極めて重要な視点である。では、それは何によってそれを証明、表明するのか。この地域の入り組んだ地形を模した空間造形も重要ではあるが、やはり芦浜原発(三重県度会郡南島町:現南伊勢町と、紀勢町:現大紀町にまたがる芦浜地区に建設であつた)のリサーチ資料、その中でも徳重自身が撮影した写真であらう。

芦浜原発の存在は、今やネットを漁れば記事が出てくるが「芦浜原発」というワードを知つた上でサーチする必要がある。私にとっては初めて知るワードであつた。初めて知る歴史は常に重要であり多くはテキストベースで知識を蓄えていく。しかしそれよりも徳重が訪ね歩き撮影した写真を見よ！と言いたい。この地域の産業構造に関わる道路建設や廃線となつたトンネルの写真、原発建設反対の看板をあげる個々の住宅写真、そして原発が白紙撤回された記念に建てられた碑の写真である。写真には原発は写っていない。

いうまでもなく白紙撤回されたからだ。そして原発建設に賛成/反対した地域住民の暮らしの中の苦悩や混乱の感情を生そのまま写真に収めることを今はもうできない。過去に遡つて写真を撮ることはできない。しかしここには記念碑がある。徳重は記念碑を撮つた。記念碑は原発建設がかつてここに存在し、そして「白紙」になつたことを証明する。記念碑はそこにしかない。そこにしか存在する意味が無い。そこにしか存在してはいけない。

記念碑を撮つた素朴な写真は、その地域の「空白」の時間への入口へと誘う。私は記念碑の前に立ちたいと思った。そういう意味でその写真は観光を誘う写真であり、風景を超えていく写真であつた。

徳重に関心を寄せ続けた風景は、個人や共同体のアイデンティティを作り出すものであるが、20年以上前の愛知の風景が出品者のアイデンティティのひとつとなっていることは確かであろう。現在の愛知には国際芸術祭が根付き全国からアートを求める人が集まるが00年代の前後は今よりローカルで孤立した文化圏であつたように思う。それを“砂漠”と表現する者もいたがdot(とその周辺)は自らが拵えたオアシス(或いはアジュール)だつたのではないだろうか。またdot =点が、砂漠の中の=穴だとしたら、「穴あきの風景」の穴は、バラバラの個々の営み、暮らし、制作の彼方と此方を繋ぐ通路であると考えすることはできないだろうか。絵画であろうとなかろうと、リサーチベースドアートであろうとなかろうと、商業的であろうとなかろうと、穴は異なる物事を繋ぐパイプとなり、異物の流入・流出は風景の変化を個人の変化を不可避にする。徳重が風景に関心を寄せた理由が、此処に居ながら異なる場に穴を通し新しい風景を構想することであつたとするならば、20年以上前に離散した愛知に出自を持つ作家達は徳重が開けた穴によって再び繋がり、新しい風景を作っていくのかもしれない。彼岸と此岸さえも超えて。