

対談「富山妙子の絵の世界」

S: 仙仁司 (多摩美術大学附属美術館学芸員)

T: 富山妙子

S: 富山さんの作品は、テーマが炭坑や、韓国の政治犯、戦争中の朝鮮人強制連行、軍隊従軍慰安婦などを描いてきたというだけで、日本の中では「政治的」というレッテルをはられてきました。しかし日本から目を転じ、広く世界の中で 20 世紀のアーティストのあり方を考える時、政治的という判断はあまりにも無知すぎると思います。たとえば江戸時代を通して成熟した浮世絵や町人文学は市民文化そのものであり、十分に政治的で、たびたびの弾圧にもひるむことなく意地を通しています。近代アートは、長く続いた宮廷や宗教の権威からようやく解放されて、アーティストは自由に自分の身近の世界を表現することが可能になり、市民社会のひとりとして、現代では戦争や社会的な矛盾も自由に表現できるはずで、現代アートはテーマの選択の自由、表現の材料(マテリアル)の選択の自由を得ているはずで、いろんなテーマのひとつとして、戦争や社会的な批判を描いたところでレッテルをはるような特殊なものではない。世界中でアーティストは、身近の問題として戦争や社会不安を訴え続けているにすぎません。画家はどんなテーマであれ、自分の目で見て、自分の頭で考え、自分の体で表現したもの、それを社会に向けて発信したものがアートで、富山さんの仕事には現代のアートとしての意味があると思います。しかし日本の画家の多くは現代美術の意味を納得しないまま、スクールの中で技術を磨くことにのみ専念し、純粋培養されてきて、社会に対して自分の目で見て考える力を疎外されてきました。それに対して富山さんは、フィールドワークによって、テーマをルポルタージュして掘り下げながら表現を探していったところに新しいアーティストとしての意味があると思います。

韓国との出会い

S: このカタログには版画シリーズ『倒れた者への祈祷』の主な作品が掲載されていますが、光州との出会いを話して下さいませんか？

T: 私は 60 年代はもっぱら西欧の植民地を旅してきましたが、日本の旧植民地である旧満州や朝鮮半島はとても胸が痛くて、その土を踏むことがためらわれました。ところが、戦後四半世紀経った 1970 年、韓国の詩人・金芝河(キム・ジハ)という人が政治の腐敗を痛烈に風刺した詩「五賊」を発表して逮捕されたニュースを知り、胸騒ぎがする思いに駆られてその年の秋、ソウルに行きました。70 年は韓国の民主化闘争の発火点ともいう年で、逮捕者が続き、翌 71 年に私はソウルの獄中にある在日韓国人留学生で、大火傷を負って間もない徐勝(ソ・スン)さんに面会しました。戦争中、朝鮮半島を経由してハルビンにあった自宅を往来した時、釜山港で朝鮮の青年が日本の憲兵に逮捕されるのを見た。その続きを見ているような気持ちで、今の私は表現者として韓国のことを訴えようと、それで表現技法を油彩からリトグラフに変え、モノクロームの版画で「良心の捕囚」と題して、政治犯釈放のための作品を制作し始めたのです。しかし韓国の政治犯

の絵となると発表の場が制約されてくる。そこで、金芝河の詩によせた私の絵に、高橋悠治さんが音楽を担当して下さり、私は火種工房をつくってスライドを自主制作し、それを持って各地で上映してまわり、中世の旅芸人のようなことを続けていました。それでいわゆる美術界からは離れて、いろんな人達の中に入っていました。70年代から韓国の軍事政権下の、冬の凍てつく深夜のような絵を描いているうちに、韓国の民主化闘争は民衆の中に根つき、いつしか夜は白み、そして1980年、光州の市民が立ち上がったのです。市民が軍隊を街から追い出して自由な都市・光州が生まれたというニュースに、私はまばゆい朝を迎えるような歓びでしたが、それもつかの間、軍の総攻撃をうけ、学生市民の抵抗は力尽き、再び軍事政権の圧政下に戻されました。この光州のことを訴えようと急遽ひと月で制作したのが『倒れた者への祈祷』の版画作品シリーズです。はじめは木版にしようと思いましたが、時間がかかるのでリノカットに変更し、それをスライドにし、翌年は映画『自由光州』(幻燈社)を完成、スライドの方はその年の7月頃からアメリカやヨーロッパへと送られてゆきました。今と違ってインターネットが一般に普及してない時代だから、私のスライドは情報伝達の役割をしたのです。1982年にパリとベルリンで、光州と韓国の民主化を支援するため、わたしの個展が開かれました。パリへ私を招いて下さったのは画家の李応魯(イ・ウンロ)氏で、光州を描いておられます。パリに来てみるとすでにフランス・アムネスティが私のスライドを16ミリ映画に作り替えていました。次にベルリンに来ると、展覧会のための実行委員会が、ドイツ人と在独韓国人、それに日本人とが一緒になって準備をして下さいました。その後もベルリンに来ることになるのですが、日本人とドイツ人の共通の課題は戦争責任についてなのです。

きつねのメタファー

S:戦後50周年の記念企画として多摩美術大学附属美術館で富山さんの展覧会を開催しましたが、富山さんの作品におそらく初めて接する学生がどう反応するか、不安がありました。

『20世紀へのレクイエム・ハルビン駅』展は戦争中のハルビンをテーマにした作品シリーズで、その時代のことを学生は知らないわけですから。しかし展覧会を開いてみると、時代と状況を鋭く捉えた作品と多様な表現に、若い学生も一般の年配の方も共感して、何度も足を運んでくれました。国内で戦争50周年記念展を新作で開けたのは私どもの大学だけでしょう。しかもそれがソウル展へ続き、光州ビエンナーレにも繋がってゆきました。こんな仕事をする作家がいたのかと多くの人が驚いていました。あのハルビン・シリーズの油絵には絵の中に「狐」が登場しますが、それはどういうきっかけからですか。

T:いわば私は、絵による仮想現実世界を作るわけで、絵画世界と現実をつなぐ媒体(メディア)がいるのです。たとえば80年代に制作した朝鮮人強制連行のシリーズや、朝鮮人軍隊慰安婦のシリーズではメディアとしてシャーマンである「巫女」(ムダン)を絵の中に取り入れました。巫女は生者と死者を結び、過去と現在をつなぐ役割をします。幻想の世界でありながら巫女が被害者の悲しみの「恨」(ハン)の声を伝え、この場合の巫女は、民族や国家とは別な存在として設定したのです。前作のハルビン・シリーズでは、

私は日本人として過去の戦争と向き合いました。そのイメージを探していた時、高橋悠治さんの「狐」と題するコンサートがありました。それは日本の中世の神楽や仏教音楽を再現した象徴的な「楽劇」で、『変成譜—中世神仏習合の世界』（山本ひろ子）という本をテキストとし、精緻な研究の上に、宇宙的な幻想のイメージに彩られたアジアの伝統音楽への新しい解釈でした。そこからヒントを得て、私は「狐」を現代にもってきたのです。フランス中世の「狐のルナール物語」、ドイツに入って、ゲーテの「ライネッケ・フックス」などに見られるように、狩猟民族の間では、狐は人を騙して獲物をまきあげる賢い動物となっています。西欧列強の国と日本が、東アジアで植民地という獲物を争奪するには、狐というメタファーはぴったりかもしれません。私が見てきた旧満州は、1930年代「王道楽土・五族協和」というにぎにぎしい「満州国祝典」の行事から「大東亜戦争」へと拡大し、崩壊してゆく、狐憑きのような時代でした。そこで狐を絵の中に入れてみると、「虚の世界」なのに当時のリアリティーがでてくるというパラドックスなんですね。

桜と菊のイコノグラフィ

T:戦争を体験した世代は、配給の食料がサツマイモやカボチャばかりだったので、いまだに食べないという人がけっこういますね。また私も、戦後何年か、桜の花を見る気にはなれませんでした。戦争中は、桜の花のように「ぱっと咲き、ぱっと散れよ」と、桜は死に誘う花とされ、江戸時代のような、長屋の連中が花見酒に酔う花ではなくなりました。菊も同じように天皇の紋章、最高権威のシンボルとして威圧的に軍の連隊旗や軍艦の船首に光り輝いていました。今もパスポートに菊の紋章がついていて、戦争中を思い出します。江戸時代なら権威の象徴は徳川家の「葵」の紋章なのでしょうね。

S:江戸時代の桜は、八重桜、牡丹桜、枝垂桜など、花の開花期は長く、ぱっと散る染井吉野は幕末以来のもので、哀しいことに、桜も菊も軍国主義の中でイメージが変えられてしまいました。その桜と菊と狐の三種の組み合わせで富山さんが描くのは、時代のキーワードとして重要なイメージだし、その時代の良い材料であり非常に面白いですね。

T:私はアーティストとして「花鳥風月」を描くことを拒否してきたので、自分が菊や桜を描くなど思いもよみませんでした。しかし図像として桜と菊と狐は良く似合いますね。ようやく私は日本という国の伝統に、負の遺産を背負う者として帰ってきたと思います。日常生活を見れば、東京の私の家のそばにさえ、狐をまつる稲荷神社が三つもあります。それで調べてみると、日本では稲の所有は王権に繋がり、王と狐が神話の闇の中にごめくのです。土着のアニミズムに外来の神が習合し、王権と絡まり、人と幻獣との交渉史が見えてくる。西洋の狐は悪賢いが、日本の狐は王権にまつわり、霊性があり、稲荷大明神として現在も各地でまつられていますね。わたしの家の近くの稲荷神社には、「食物の守り神、商売繁盛」と書いてあります。そこで戦後の狐は軍国主義から変成し、商売繁盛の象徴としてのキャラクターにしたんです。

S:富山さんは狐や桜と菊などのキーワードで現代日本を表現しようとしていますね。そ

こに至った時代の変化、50年という年月は大変なことだったでしょう。しかし見事に作品が昇華されてきました。誰もやれなかったことをやってこられたと思います。アーティストの社会参加と生きてきた歴史の手応えを感じてやみません。時代が急速に変わり、いろんなことが日本でも世界でも変わり始めたことを実感として感じるのは、98年に始まるこの展覧会のプロジェクトですね。それは非常に新しい試みで、アーティストとアートディレクターと市民と行政が人権宣言を掲げ、共に生きるというアートの祝祭としました。そこで富山さんは、かつて光州事件の真っ只中にいた画家・洪成潭(ホン・ソンダム)氏と二人展を行い、それに共感して金芝河の初来日やマダン劇の公演、そして高橋悠治さんのコンサートと、70年代の熱い思いが蘇ってくるようですね。情報網の拡大によって急激に狭くなった世界の中で、否でもアーティストは国際化を肌を感じなければいけなかったが、逸早くその状況を察知し、世界に向けてメッセージを送り続けてきた日韓のアーティストが、こういった形で出会うことになるのは初めてで、芸術の社会性が非常に明確になったように思います。

T:20世紀前期の画家たちが考えたのは、一言で言えば新しい市民社会のアートで、権威を否定し、ジャンルの壁をとり、市民と共にあるとした。たとえばロシア革命初期のロシア前衛芸術運動、第一次大戦後のドイツのベルリンダダ、バウハウス美術運動などですが、いずれも周知のようにスターリンとヒトラーによって根こそぎに弾圧されましたね。第二次大戦後、美術は米ソ対立の冷戦構造の影響をもろに受け、社会主義体制の国ではイデオロギーに管理され、資本主義体制の国では商品化の波に洗われる。20世紀は戦争と開発から自然環境破壊にまで至る惨憺たる世紀でしたが、この陣痛から何が生まれるのでしょうか。私はアートのあり方について、近代以前の共同体の中で育まれた市民と共にあるアートを考えるのです。20世紀末に生きる私ができることは、傷ついたものを癒し、裂かれたものを縫う。一針一針の中に新しい世界が見えてくるのではないのでしょうか。そんな願いを込めたのが今回の一連の『アートの祝祭』だと私は思うのです。

(この対談は1998年3月27日多摩美術大学附属美術館にて収録されました。)