

ホダ・アフシャル作品
《The Fold》についての研究ノート

山田裕理

東京都写真美術館 学芸員

ホダ・アフシャール作品 《The Fold》についての 研究ノート

山田裕理

はじめに

2024年3月に筆者が調査のため訪れたオーストラリアのヴィクトリア州メルボルンでは、「The Future Is Shaped by Those Who Can See It(未来はそれを見ることができる人によって形作られる)」というテーマのもと、教会、大学ギャラリーや図書館の屋外公共スペースなど100会場以上で国内外の写真家による写真作品が展示された国際写真フェスティバル「PHOTO 2024」(2024年3月1日-24日)や、ヴィクトリア国立美術館での「NGV Triennial 2023 (ヴィクトリア国立美術館トリエンナーレ)」展(2023年12月3日-2024年4月7日)が開催されていた。

ヴィクトリア国立美術館の4フロアすべてを活用して開催された「NGV Triennial 2023 (ヴィクトリア国立美術館トリエンナーレ)」展では、「魔法・物質・記憶」というキーワードを柱として、世界的な100組を超えるアーティスト、デザイナー、コレクティブの作品を展示し、コンテンポラリーアート、デザイン、建築を互いに対話させる試みがなされていた。その中でも筆者の目をひいたのは、ホダ・アフシャールの作品《The Fold》(2019-2023年)であった。本稿は、同作品について考察するものである。

I. 作家について

ホダ・アフシャール(Hoda Afshar)は、1983年テヘラン(イラン)に生まれ、現在はメルボルン(オーストラリア)を拠点に活動しているアーティストである。2005年彼女はイランでドキュメンタリー写真家としてのキャリアをスタートさせ、翌年テヘランのイスラーム・アザド大学の芸術・建築学部でファインアートフォトグラフィーの学士号を取得。2007年にオーストラリアに移住し、2019年にパースのカーティン大学でクリエイティブ・アートの博士号を取得するとともに、ビジュアル・アーティストとして活動している。

これまで「国際芸術祭 あいち2022」(名古屋、2022年)、「シャルジャ・ビエンナーレ15」(シャルジャ首長国内5都市、2023年)などに参加し、2022年にはPHOTO 2022のプログラムの一環として、個展「Speak the Wind」展(モナッシュ・ギャラリー・オブ・アート、

メルボルン、2022年）が開催された。彼女の作品は、ヴィクトリア & アルバート博物館（イングランド）、ヴィクトリア国立美術館（オーストラリア）、南オーストラリア州立美術館（オーストラリア）、オークランド大学アートコレクション（ニュージーランド）、ニュー・サウス・ウェールズ州立美術館（オーストラリア）などに所蔵されている。また2021年には初の写真集『Speak the Wind』がロンドンの出版社 MACK から出版された。現在は、メルボルン大学ヴィクトリアン・カレッジ・オブ・アーツで写真とファイン・アートの講義も行っている。

作家自身がインタビュー映像の中で「2007年の移住後、イラン人女性としての私のアイデンティティが西洋の文脈の中でどのように理解され、描かれるのかということに直面したことで、……移住者として私が経験した主な闘いは、イメージとの闘いでした^{❖1}」と語るように、アフシャールは写真と映像を横断しながら、ジェンダー、周縁性、移動というテーマに取り組み制作活動を続けてきた。彼女の作品は、ドキュメンタリーの要素とフィクションを融合させることによってイメージを作り、特定のグループの人々やコミュニティ、場所、物語について語る方法を再考し、既成の物語に変化をもたらそうと試みるものである。

❖1 <https://www.youtube.com/watch?v=pi8Nza1Le-I>
(2024年12月29日閲覧)

2. 《The Fold》（インスタレーション：2019–2023年、映像：2023年）についての考察

2-1. ガエタン・ガティアン・ド・クレランボーについて

本作品は、ヴィクトリア国立美術館「NGV Triennial 2023（ヴィクトリア国立美術館トリエンナーレ）」展のコミッションとして制作された、写真とビデオの組み合わせによるインスタレーション作品である。アフシャールは2019年にパリのケ・ブランリー美術館でリサーチを行った際に、同館収蔵品のフランスの精神科医ガエタン・ガティアン・ド・クレランボー（Gaëtan Gatian de Clérambault, 1872–1934）の写真アーカイヴに触れる機会があり、同アーカイヴは本作品制作にあたって大きな影響を作家に与えた。

ここで本作品を理解する上で欠かせないド・クレランボーという人物について少し触れておきたい。1872年にフランス中部のシェール県ブルジュに生まれたド・クレランボーは、エロトマニア^{❖2}を分析した医師として知られている。1898年にはセーヌ県精神病院の医師となり、1905年にはパリ警視庁医務局に勤務することとなる。1914年から1918年の第一次世界大戦時においては、軍医として前線に赴き戦闘の場面のみならず、各地の風物や衣装などを写真におさめた。そして第一次世界大戦後1918年から1919年にかけてモロッコに滞在したド・クレランボーは、この地域の伝統的な白いハイク^{❖3}という衣服に身を包んだイスラムの人々の写真を何千枚も撮影した。民族、年齢、宗教などによってドレープのニュアンスがいかにより異なるか、そしてこれらの布が身体の動きによってどのように変化するかを研究しようと試みた。この独自の民族学を極めた彼は、1923年から1926年にかけて美術学校でのドレープに関する講義を

❖2 自分が相手に愛されていると思い込む妄想症状をもつ妄想性障害のひとつ。

❖3 モロッコの伝統的なドレーパーであり、ド・クレランボーが撮影していた20世紀初頭は男女問わずハイクを着用していた。植民地支配の結果、日常生活からはほとんど姿を消した。

行うとともに、美術学校や民族誌学会で自身の観察による独自の衣服論を発表した。美術学校での講義は、豊富な資料と現地で得た豊かな知識、オリエンタリズムへの知見、彼の情熱から評判が高かったという。1927年に白内障を発症したド・クレランボーは、1934年に手術したものの、視力が再び悪化するとともに、激しい脊椎関節炎に苦しめられた。そして同年62歳にして、自室の鏡の前でピストルにより自らの生涯をとじている。

アフシャールによる本作品は、このド・クレランボーに関するアニメーションと語りの映像インスタレーション、ケ・ブランリー美術館所蔵の彼の写真アーカイヴに基づいて制作された写真インスタレーションのふたつのパートによって構成されている。

2-2. 《The Fold》映像インスタレーションにおける視点の逆転

同作品の映像インスタレーションは、大きくふたつのシーンに分かれており、事実とフィクションを織り交ぜながら、ド・クレランボーという人物を描いている。前半は、ド・クレランボーが自死した彼の書斎を思わせる部屋のモノクロのデジタル・アニメーションである。そこには、彼が撮ったと推測される写真や研究資料が置かれているデスク、三脚に載せられたカメラ、全身鏡、椅子やマネキン^{❖4}にかけられたハイクがいくつもあり、また折りたたまれたままの布が床や椅子の上に積み重ねられている。そして鏡の前の床には布とピストルが落とされているが、血の痕跡などはない。この映像はド・クレランボーの自死に関する記録とフィクションを織り交ぜて再現されたシーンであるが、三脚とカメラの存在は明らかにフィクションを伴った演出である。

後半部へ推移していくなかで、この書斎での撮影者の視線は鏡に映されたカメラのレンズをクローズアップしていく。鏡のフレームが見えなくなるほど近づくと、鑑賞者は鏡を通してカメラを見ているのか、直接カメラに近づいていっているのかわからなくなる錯覚に陥る。そして映像が暗転すると、背景が鏡で覆われた空間へと場所をうつす。

この暗転後の後半部は、複数重ねられた鏡を背景に、何人かの人物が語るシーンである。その空間で彼らはド・クレランボーや彼のコレクションについて語り、ときに疑問を投げかける。アフシャールはこの語りのシーンを、オーソン・ウェルズ監督の『上海から来た女』(1947年)に登場する鏡の館に影響を受けて撮影し、フィルム・ノワールの手法によって精神的な病と自死の不吉さを漂わせ、そして登場することのない物語の主人公ド・クレランボーを表現することに成功している。

アフシャールは、オーストラリアに移住後、イラン人女性としての自身が西洋の文脈の中でどのように理解されるのかという課題に直面し、写真や映像による作品制作を通して、自身のアイデンティティについて模索してきた。これまでの彼女の作品において共通して見て取れるのは、西洋／非西洋、植民地／被植民地という枠組みでの実践であるということだ。

❖4 実際にド・クレランボーは自室で人形にハイクなどの衣服を被せて研究していたという。

❖5 <https://www.ngv.vic.gov.au/essay/the-fold/>
(2024年12月29日閲覧)

本作品の映像インスタレーションでは、被植民地文化の研究をする西洋人ド・クレランボーという、これまでアフシャルが取り組んできた西洋的文脈における非西洋の人物を見つめる象徴としてド・クレランボーという人物が取り上げられている。そして、アフシャルが脚本や演出をつくり出し解釈する視点によって、非西洋の人物が西洋の人物を解釈するという、これまでアフシャルが考察してきた西洋から非西洋への眼差しという視点に、逆転の構図を生み出している。そして前半部の最後、全身鏡に映されたカメラのクローズアップによる、鏡を通した視線の入れ替えは、この作家の視線の逆転を象徴的に示唆している。

2-3. 《The Fold》 写真インスタレーションにおける視点の重なり

写真インスタレーションにおいては、ド・クレランボーによる西洋的眼差しに、アフシャルの非西洋的な眼差しを重ねて見つめる試みがなされている。アフシャルは、ケ・ブランリー美術館所蔵のド・クレランボーが撮影した写真アーカイヴに基づいて本作品の写真インスタレーションを制作している。主に1918年から1919年にかけてド・クレランボーが撮影したこのアーカイヴには、ハイクを着用した人物にポーズをとらせ正面から撮影した写真や、同じ人物に様々なポーズをとらせた写真、また屋外でハイクを着用した人々が生活する風俗写真など様々な状況や角度による写真が含まれている。そのほとんどに被写体の全身像が写っており、ハイクに身を包んだ人物の身体は顔や目元、手元など限られた部分しか露出していない。そしてド・クレランボーの興味が、その表情の変化や彼らの風俗ではなく、身体の動きとそれに伴って変化する襷、ハイクのフォルムそのものに向けられていたことが窺える。

アフシャルは、ケ・ブランリー美術館のオンライン・コレクションでも彼のイメージに触れ、ダウンロードを繰り返し、これらド・クレランボーが撮影した写真のアーカイヴから約900枚の作品を選び、もともと長方形の各写真のイメージを正方形に切り取り展示した。彼女はド・クレランボーの視線に、自身の視線を重ねてこのアーカイヴの写真を見つめている。このときアフシャルの編集したイメージは、ハイクの襷の詳細へとより焦点が当てられ、どれも断片的なものとなっている。

ド・クレランボーの写真アーカイヴにアフシャルが興味を抱いたのは想像に難くない。というのも、彼女は西洋的文脈におけるイラン人女性としてのアイデンティティを模索してきたという点に加え、布を身に纏った人物を被写体とした作品をこれまで制作しており、彼女の作品においてアイデンティティと衣服、風になびく襷は重要なモチーフとなってきたのである。たとえば〈Under Western Eyes〉(2013-2014年)は、1830年代以降イギリス、ロシアにより半植民地化された作家の出身地イランの女性の衣服ヒジャブを纏ったセルフポートレートであり、これらのテーマに挑んでいくための意思表示のようでもある。また近作〈Speak the Wind〉(2022年)は、イランの最南端にあるホルムズ海峡の精霊風に憑依された登場人物が、大きな布で覆われたまま身悶えし、踊りながらシャーマン

による治療を求める姿が印象的なシリーズであるが、同作では、布と風との関係性にアフシャルは着目している。ここでアフシャルは歴史やアイデンティティを隠し覆うイデオロギーとしての衣服や布、苦しみから解き放たれようとするものの表象として風によってなびく襞という比喩的表現へと展開しているのである。

ではド・クレランボーの視点にアフシャルの視点が重ね合わされることによって、《The Fold》にはどのような意味がもたらされているだろうか。これまでの彼女の作品における衣服の表象と同様、ハイクを非西洋の特定の地域の民族的なオブジェクトとしてとらえている点においては、ド・クレランボーの視点とは共通した重なりがあるように思う。しかしながら、ド・クレランボーは布の襞について下記のように語る。

「固定点」とそこからはじまる布の動きは、衣服の分類の初期段階としておおよそ一般化可能であろう。いくつかの重要な「固定点」があるなかで、どれが「起点」であるかということは判断可能である。その「起点」のために襞は構成されるのだ。⁶

❖6 安齋詩歩子「痕跡としての襞 ——G・G・ド・クレランボーの写真と衣服論に関する研究 ——」『第67回美学会全国大会若手研究者フォーラム発表報告集』(2017年3月)、94頁

彼のこの記述からもわかるように、ド・クレランボーは襞の起点である固定点に重きを置いている。並外れた熱量をもって民族学としてハイクの襞を研究していたド・クレランボーが、この襞の「固定点」を単なるオブジェクトとして観察していたとは考え難く、ナショナリティや民族に依拠する精神の「固定点」として捉えていたであろうことが推測される。ド・クレランボーが襞の「固定点」に焦点を当てて撮影したのに対して、アフシャルの編集による襞の断片は、人物の動きや風によって、「固定点」からなびく襞の動きが重要視されているようである。アフシャルの〈Speak the Wind〉の流れから考察すると、ここでも彼女は制度的な固定から解き放たれることの比喩として襞を見つめているのではないだろうか。このアフシャルの視点の重なりは、ド・クレランボーが「固定点」に国家やナショナリティ、民族という起点としての概念を見出していたであろうことを浮き彫りにするとともに、民族としての起点とそこからの解放を表現しているように思われる。

結びにかえて

本作品における映像インスタレーションでド・クレランボーとアフシャルの視点が反転する構造となっている一方で、写真インスタレーションでは二人の視点の重なりを見てとることができる。この西洋／非西洋という枠組みの眼差しによってアフシャルは、制度やイデオロギーとそこからの解放についての歴史と未来を思考することを試みている。ヴァルター・ベンヤミンは『パサーージュ論』の中で、歴史とその未来への思考について下記のように語る。

弁証法的経験にとってもっとも固有なことは、歴史がいつも同じという見かけ、つまり歴史は繰り返しにすぎないという

❖7 ヴァルター・ベンヤミン『パサーージュ論
(三)』岩波文庫、2021年、240頁

見かけを追い払うことである。真に政治的な経験は、こうした見かけから絶対的に解放されている。^{❖7}

私たちは歴史を望ましくない形で繰り返すことがある。そのような中で、どのように私たちの現在を見つめ、未来を形づくっていくことができるのかという問いに、アフシャールは西洋と非西洋という二項対立に、視点の逆転と重複という逆説的な方法を加えることで、歴史を読み解き直し、解放に向かう未来を考える手立てを提示してくれているのではないだろうか。