

第58回カーネギー・インターナショナルとヒロシマ ——土田ヒロミ〈ヒロシマ・コレクション〉参加事例から

小島ひろみ

東京都写真美術館 専門調査員

第58回カーネギー・インター ナショナルとヒロシマ ——土田ヒロミ〈ヒロシマ・コレクション〉 参加事例から

小島ひろみ

○ はじめに

アメリカ・ペンシルベニア州ピッツバーグにあるカーネギー美術館で「第58回カーネギー・インターナショナル」が2022年9月24日に開幕した。^{❖1}アメリカを代表するこの国際美術展に東京都写真美術館の第一期重点収集作家である写真家土田ヒロミ（1939-）が代表シリーズのひとつ〈ヒロシマ・コレクション〉^{❖2}で参加した。アメリカの美術館においては初めて、同シリーズが過去最大といえる規模で展示されたことになる。150名にも及ぶアーティスト、コレクティブが参加する同展において〈ヒロシマ・コレクション〉は重要な役割を担っており、各メディアによるレビューでも展覧会の見どころのひとつとして幾度も言及された。

筆者は出品オファーの時点から開幕まで、美術館業務外ではあるが、同展に土田ヒロミ作品を出品する企画制作業務全般に関わり、同展キュレーターチームと土田による作品選定や展示構成に伴う調整、契約関連業務、作品データ作成・プリントおよび輸送からカタログ編集作業、プレス業務まで全過程に各担当者と共に携わった。土田とともに招聘された9月下旬の展覧会オープニングに参加、現地のキュレーターや参加アーティストたちとの対話に同席し多くの知見を得た。それらを振り返りながら、国際展やアートの文脈における写真表現の可能性、ヒロシマ・ナガサキをアーカイブ化して伝えていく重要性、そして美術館の社会的意義などについて再考してみたい。

Ⅰ カーネギー・インターナショナル

1896年から始まったカーネギー・インターナショナルは北米で最も長い伝統を有し、ヴェネチア・ビエンナーレ（1895-）に次ぐ歴史と権威のある国際美術展である。ピッツバーグで鉄鋼会社を創業し成功を収めた実業家アンドリュー・カーネギー（1835-1919）がカーネギー美術館を建設した1895年時の構想のひとつに近現代美術館創設があった。^{❖3}彼は翌年開催された現代美術の展覧会シリーズを要とし、観客に文化的教養を与え、美術への国際理解を促進しアート界の注目をピッツバーグに集めることを目指した。さらに、

❖1 58th Carnegie International 2022年9月24日-2023年4月2日 カーネギー美術館（ピッツバーグ）ほか
<https://cmoa.org/2022-carnegie-international/>

❖2 今回出品された〈ヒロシマ・コレクション〉全29点は、撮影1982年/1995年/2018年、プリント2022年。作品サイズA0（1189×841mm）が27点、A1（841×594mm）が2点。

❖3 1895年にカーネギー・インスティテュートを設置。現在ピッツバーグにある4つの美術館（カーネギー美術館、カーネギー自然史博物館、アンディ・ウォーホル美術館、カーネギー科学センター）の基礎を築いた。

構築しようとしたのである。同展は現在では3、4年に一度開催され、現代アートそしてアーティストたちが同時代における重要な問題にどのように関わり反応しているかが概観されてきた。

第58回を迎える今回の代表キュレーターは、ソフラブ・モヘビ(Sohrab Mohebbi)。キュレーターであり美術評論家、作家という顔も持つ。分散化と再構成というテーマが展覧会の初期の指針となり、アソシエイト・キュレーターのライアン・イノウエ(Ryan Inouye)、アシスタント・キュレーターのタリア・ハイマン(Talia Heiman)からなるキュレーター・チームが結成された。世界の各地域における歴史的なテーマを、国際的な議論を促すような現在の問題に結びつけること。植民地主義や帝国主義、環境変化や災害などによる激動の歴史を経て、今なお続く紛争、人権問題や環境課題の中で、これからわたしたちはいかに生活を再構築していくべきかを探る共同キュレーション的な取り組みであった。キュレーターチームが発表した今回のタイトルは「Is it morning for you yet?」。参加アーティストの一人であるエドガー・カレル^{❖4}との会話からインスピレーションを得たというこの言葉は、グアテマラ中部の先住民族であるマヤ族のカクチケル語では「おはよう」と言う代わりに「もう朝ですか?」と聞く習慣に由来するもので、ある人にとっての朝は、他の人にとってはまだ夜かもしれないこと、つまり時間の概念や経験は立場や背景によって人それぞれ異なることを意味している。

❖4 Édgar Calel (b. 1987, Chi Xot [San Juan Comalapa]; lives in San Juan Comalapa)

「Is it morning for you yet?」のコンセプトは、社会生活と個人生活の概念を根底から覆す世界的なパンデミックの中で生まれました。わたしたちは孤独と連帯を経験しながら、自分の時間をどのように過ごし、どのように他者と時間を共有するかを考えさせられました。

「同時代(コンテンポラリー)」のあり方を再考させられた^{❖5}です。

❖5 “Is it morning for you yet? was developed in a global pandemic that upended our collective and individual lives. During this time, we experienced solitude and solidarity as one. It made us consider how we spend our time or how we share it with each other—how to be contemporary.” *Is it morning for you yet? 58th Carnegie International Exhibition guide*, Pittsburgh, Carnegie Museum of Art, 2022, pp.1-2 筆者翻訳。

新型コロナウイルスがもたらした世界的なパンデミック以降、異なる社会や文化の境界線がますます硬直化し、国を越えた連帯や交流が困難になっている。このタイトルは、異なる場所で異なる時間を過ごす、完全には「同時代」とは言えないわたしたち人類が、異なった尺度を持ちながらも疑問を投げかけ合い、互いに耳を傾け対話を促すことで、わたしたちがどのように分断され、対話から再び関係を構築できるかという可能性を示唆するものでもある。また「同時代(コンテンポラリー)」とともに今日「国際的(インターナショナル)」とは何を意味するのか、と問いかける。展覧会のコンセプトは、1945年以降のアメリカの地政学的な痕跡をたどり「インターナショナル」を「地域」の文脈の中に位置づけようとするものである。参加アーティスト、コレクティブは100組を数え、その多くはアメリカで初めて作品を発表していることから、アートマーケットにおいて存在感を放つ「国際的な」スターアーティストに依存しない作家選定の指針がうかがえる。

2 アメリカにおけるヒロシマ

キュレーターチームから土田ヒロミに同展への参加オファーがあったのは2021年3月初旬。〈ヒロシマ・コレクション〉シリーズの国外での展示歴は数あるが、主にヨーロッパが中心であり、アメリカでは同シリーズが美術館で展示されたことはなかった。アメリカを代表する国際展への出品に際して、土田は少なからず懸念があったという。

1995年、ワシントンDCのスミソニアン航空宇宙博物館の当時館長であったマーティン・ハーウィット(1931-)が被爆50周年の節目に合わせ、原爆に関する大規模な展覧会を企画した。広島と長崎の被爆資料や写真、公文書などをエノラ・ゲイ号(B29爆撃機)とともに展示し、史実に基づく研究から原爆投下の事実と意味を問い直そうとしたのである。当時アメリカで主流だった原爆使用肯定論とは一線を画す内容であり、退役軍人団体や米政府議会、マスコミから展示に対し猛反発と抗議が湧き起こった。博物館側は何度も対話と交渉の場を持ち説明を重ねるが反対派の理解は得られず、被爆遺物や原爆の被害の実情を伝える写真の展示は中止され、展示内容が大きく書き換えられる結果となった。さらにハーウィットは館長職の辞任に追い込まれた。

近年、国際展のみならず展覧会等において、差別的表現や歴史認識の問題浮上や作品への検閲的行為を発端とした展示中止や責任者の辞任が相次いでいる。特にSNSの台頭によって、前後の状況や背景にある事実関係といった文脈を理解せず表層的なイメージのインパクトを用いた扇動により、事実や本質とは乖離した状況で議論が短絡的に炎上するのが特徴的である。多くの美術館や団体は地方自治体が運営の母体であり税収を主な財源としているため、住民感情への刺激を極度に避けようとする印象は否めない。時事問題とりわけ触発的でデリケートな政治や歴史的な問題に深く切り込むことや、時にはそれらに触れることさえもがタブーとされる傾向にある。しかしそれは、個人の嗜好レベルの反発を恐れるがあまり、深刻な問題や潜在的な真実に対峙せず、また自ら学ぶことや考えることを促すこともなく、然るべき議論をただ回避しているに過ぎない。歴史を軽視し目先の問題回避と体面や利益を優先した結果として、批評や議論は形骸化し重層性を失った文化の価値や必要性は低下していく、それはまさに今日本で顕著に表面化しつつあることである。

人種やジェンダーの方面から多様性が叫ばれつつも、世界のアートマーケットは旧態依然のヒエラルキーを中心に回っている事実は否めない。カーネギー・インターナショナルも例外ではなく、アメリカおよび西ヨーロッパの美術史における優位性を起点とし、名実ともに存在感のあるアーティストが積極的に起用されてきた。今回のモヘビの指名は、常にアメリカを中心とする国際社会のあり方から、異なる視点で「インターナショナル」という概念そのものを考察すること、弱体化しつつあるアメリカを現在の世界情勢を直視した場合、どのように位置づけるかという問いへの挑戦でもあり、同

❖6 アメリカの美術館には同シリーズの作品所蔵はあるが展示歴はない。美術館ではない初期の展示としては、ニューヨーク州の非営利団体 Visual Studies Workshop (VSW) 創設者ネイサン・ライオンズ(1930-2016)からのオファーで〈ヒロシマ・コレクション〉が1985年に展示され、VSWのコレクションとして収蔵されている。

❖7 以下参照 中国新聞ヒロシマ平和メディアセンター
[ヒロシマは問う 被爆70年]「神話」の壁
<https://www.hiroshimapeacemedia.jp/?bombing=2017-99>
[ヒロシマは問う 被爆70年] 幻の米原爆展の資料寄贈 スミソニアン元館長が地元文書館に1995年計画時の文書・書簡
<https://www.hiroshimapeacemedia.jp/?bombing=2017-100>
参考文献：マーティン・ハーウィット『拒絶された原爆展——歴史のなかの「エノラ・ゲイ」』山岡清二監訳・渡会和子/原純夫訳、みすず書房、1997年

展の大きな転機であるといえる。それは、アメリカにおけるヒロシマの捉え方の変化にも直結している。

今回のカーネギー・インターナショナルにおけるキュレーションの起点となったのは、2点の作品であるとイノウエは語った。

❖8 Louise E. Jefferson (b. 1908, Washington, DC; d. 2002, Litchfield, CT)

❖9 2022年9月25日にカーネギー美術館で実施された土田ヒロミ、ソフラブ・モヘビ、ライアン・イノウエとのインタビューにて。筆者翻訳。

展覧会を準備するためにピッツバーグに越してきた時、ソフラブの部屋には2枚の写真が貼ってありました。ひとつはルイーザ・E・ジェファーソンの《Uprooted People of the U.S.A.》(1945) [図1]、そしてもうひとつが(土田)先生の〈ヒロシマ・コレクション〉の《懐中時計》(1982) [図2] です。

図1
Installation view of Louise E. Jefferson, *Uprooted People of the USA* (detail), 1945, in the 58th Carnegie International; Courtesy of Carnegie Museum of Art; photo: Sean Eaton

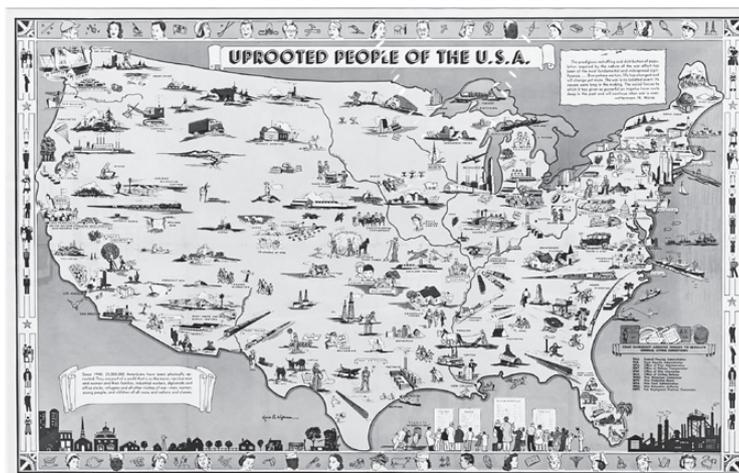


図2
土田ヒロミ〈ヒロシマ・コレクション〉
《懐中時計》(部分), 1982年/2022年
寄贈:1975年6月28日/
寄贈者:二川一夫(二川謙吾さんの長男)
/40Φ×10mm



二川謙吾さん(当時59歳)は建物疎開の作業現場へ自転車で向かう途中、観音橋上(爆心地から1600m)で被爆。大火傷を負い、熱に耐え切れなくなって天満川に飛び込んだ。やがて川からはい上がり自転車を引いて帰宅するが、8月22日に死亡。この時計は長男の一夫さんが父謙吾さんに贈ったもので、謙吾さんは肌身離さず持っていた。

〈ヒロシマ・コレクション〉は、今回のカーネギー・インターナショナルにおいて、イノウエの言葉を借りれば「展覧会の心臓部」を担っている。同シリーズが展示された「彫刻ホール (Hall of Sculpture)^{❖10}」はカーネギー美術館にとって重要な意味を持つ空間だ。広さ約38×18メートル、中央2階吹き抜けのフロア構造のこのスペースは、同館が所蔵するエジプト、ギリシャ、ローマ時代の複製彫刻を設置するために造られた場所で、通常は展示には使用されていない。インスタレーションやパフォーマンス、特別なイベントなどで活用されることはあるが、美術館の象徴空間としての意味が大きく、館の顔とも言える場所である。「ヒロシマという出来事の大きさと、現在も継続されている〈ヒロシマ・コレクション〉の重要なプロジェクトに相応しい場所を用意すべきだ」というのが我々

❖10 カーネギー美術館の彫刻ホールは、ギリシャのアテネにある紀元前5世紀の歴史的建造物であるパルテノン神殿をモデルに設計された。2段の柱が特徴的な内陣のスケールを再現し、ギリシャの同じ採石場から取り寄せた白の大理石が使用されている。

チームの一致した意見だった^{❖11}」とモヘビは語った。

少し話が逸れるが、彫刻ホールの展示【図3】をはじめ今回展覧会に出品されている作品をいくつか紹介する。

同ホール中央にはバナ・セネトグル^{❖12}の世界人権宣言をモチーフにした巨大なインスタレーション《right?》(2022)が設置され、それを取り囲むように土田の〈ヒロシマ・コレクション〉からA0サイズの27作品が1階フロアの壁面全体に展示されている【図4、5】。2階フロアの壁面はトゥ・ヴァン・トラン^{❖13}によって直接描かれたフレスコ画のインスタレーション〈Colors of Grey〉(2022)【図6】である。印象派のクロード・モネを思わせる色調は、ベトナム戦争でアメリカ軍が使用した虹枯葉剤をモチーフにしている。同フロアには、モハメド・サミ^{❖14}による一連の絵画が並ぶ。アラビア文学から影響を受け、伝統との対話の中で生み出された技法と光と影の制御によって、カンヴァスの向こう側にある、いつか見たことがあるかもしれない、経験したかもしれないイメージを呼び起こす。《Abu Ghraib》(2022)【図7】には、20年ほど前にイラクのアブグレイブ刑務所で行われていたアメリカ軍による捕虜への拷問の場面を写した悪名高い写真を基に、フードをかぶった犠牲者のシルエットが投影されたコートが描かれている。アメリカがイラク戦争によって現地にもたらした混沌を鮮烈に捉えながら、暴力的な破壊の後の風景に誘う。

❖11 前掲(註9)

❖12 Banu Cennetoğlu (b. 1970, Ankara; lives in Istanbul)

❖13 Thu Van Tran (b. 1979, Ho Chi Minh City; lives in Paris)

❖14 ベトナム戦争時に量産され、耕作地の破壊目的で化学兵器として大量に軍事利用された。枯葉剤には数種あり、オレンジ、ホワイト、ブルーなどそれぞれの容器の色の名前が付けられた。最も使用されたのはオレンジ剤で、エージェント・オレンジ (Agent Orange) と総称される。終戦後も人体、特に新生児への深刻な影響が指摘されている。

❖15 Mohammed Sami (b. 1984, Baghdad; lives in London)



図3
Installation view of the 58th Carnegie International featuring works by Mohammed Sami, Thu Van Tran, Hiromi Tsuchida, and Banu Cennetoğlu, Courtesy of Carnegie Museum of Art; photo: Sean Eaton



図4
Installation view of the 58th Carnegie International featuring works by Thu Van Tran, Hiromi Tsuchida, and Banu Cennetoğlu, Courtesy of Carnegie Museum of Art; photo: Sean Eaton

図 5
Installation view of Hiromi Tsuchida,
Hiroshima Collection series, in
the 58th Carnegie International,
Courtesy of the artist and Carnegie
Museum of Art; photo: Sean Eaton



図 6
Installation view of Thu Van Tran,
Colors of Grey series, 2022, in
the 58th Carnegie International,
Courtesy of the artist and Carnegie
Museum of Art; photo: Sean Eaton



図 7
Installation view of Mohammed
Sami, *The Fountain I* (left), 2021,
and *Abu Ghraib* (right), 2022, in
the 58th Carnegie International,
Courtesy of the artist and Carnegie
Museum of Art; photo: Sean Eaton



キュレーターチームによるテーマ展「Refractions」のセクションがある。タイトルは「屈折」という意味で、光や音の波がある媒体から別の媒体へ移動するとき、界面によって速度や方向が変化することをいう。連続して拡散する非線形の表現の可能性と、時間と場所を超えて人々をつなぐ連帯の性質を提示する試みである。冒頭に展示されているのは、1945年に制作された、ハーレム・ルネサンスのアーティストで地図製作者であるルイズ・E・ジェファソンによる架空の地図【図 11】である。強制的または自発的の両方によるアメリカ国内の人々の移動が図示されており、その後の地政学

的影響の起点を視覚化している。キューバ系アメリカ人のフェリックス・ゴンザレス＝トレス^{❖16}の《Forbidden Colors》(1988)【図8】は、緑、赤、黒、白の各色にそれぞれ塗り分けられた4点のキャンバスから成るが、この4色はパレスチナの旗を連想させる。禁じられた色と題されるこの作品はイスラエルの占領下で国旗を掲げることが違法とされていた時代のものである。フィリピン・マニラ出身のピオ・アバド^{❖17}の〈Thoughtful Gifts〉(2019-)【図9】は、カリフォルニア州にある公文書館ロナルド・レーガン大統領図書館でのリサーチで発見した品々や文書、フィリピンの独裁者マルコス元大統領とレーガン元大統領との書簡などを大理石のエッチングにしたシリーズである。水面下での権力者の親密な企てが書簡には記されており、紙に書かれた内容が政治神話の崩壊の痕跡となった事実を大理石に刻む行為は、歴史修正主義が進行する現在の動きに対する物質的反論として提示されている。

❖16 Felix Gonzalez-Torres (b. 1957, Guáimaro; d. 1996, Miami, FL)

❖17 Pio Abad (b. 1983, Manila; lives in London)

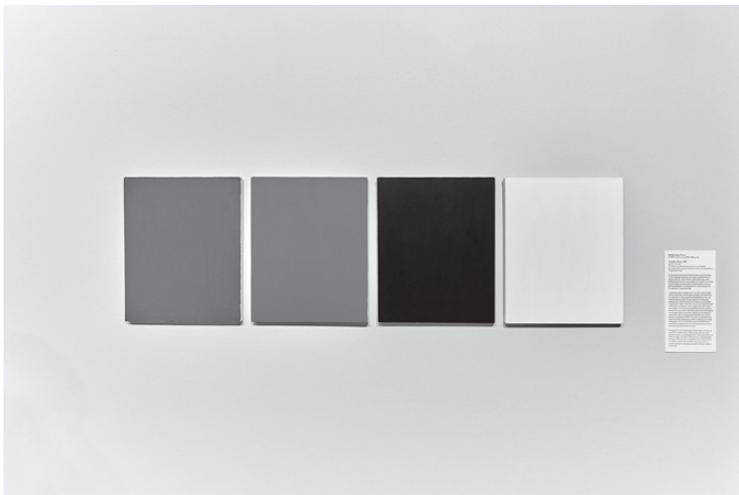


図8
Felix Gonzalez-Torres, *Forbidden Colors*, 1988, acrylic on panel, 20 x 68 in., four parts: 20 x 16 in. each, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Purchase with funds provided by the Ruth and Jake Bloom Young Artist Fund, in the 58th Carnegie International, Courtesy of the Felix Gonzalez-Torres Foundation and Carnegie Museum of Art; photo: Sean Eaton



図9
Installation view of Pio Abad, *Thoughtful Gifts* series, in the 58th Carnegie International, Courtesy of the artist and Carnegie Museum of Art; photo: Sean Eaton

このテーマ展は、1945年から現在に至るまでの東南アジア、中央アメリカ、中東を中心としたアメリカの地政学的な足跡と、その覇権主義に立ち向かう各国のアーティストたちの作品で構成されている。アメリカの世界的な台頭によって歴史的な出来事や政治的な闘争がもたらされ、一部は現在進行中であるのは事実である。しかしながら、これらの作品は戦争や暴力の歴史の提示や告発に留まらず、また、特定の政治的な姿勢を表明するものでもない。アートが

社会的、政治的、さらには文化を活性化させるために果たしてきた役割についての考察であり、それぞれの時代においてアーティストたちが表現してきたものを再構成することで、新たに構築される関係性や可能性を提示するものである。これらは、自国の歴史の暗部に目を背けずアートによる探求によって普遍的な平和を目指していくというアーティストとキュレーターチームによる連帯であり強い意思表示でもあるのだ。そして、この「Refractions」にも土田の〈ヒロシマ・コレクション〉から2点の作品《懐中時計》(1982/2022)、《学生服》(1982/2022)が展示されている。

❖18 土田は公式カタログ掲載のダン・リールス（カーネギー美術館写真部門キュレーター）との対談でこのテーマにも言及している。Hiromi Tsuchida in conversation with Dan Leers, *Is it morning for you yet? 58th Carnegie International Catalogue*, Pittsburgh, Carnegie Museum of Art, 2022, pp.157-165.

国際的な視点でヒロシマ・ナガサキを語るとき、国内では前面には出ない日本の戦争加害責任についての議論が伴う。広島・長崎への原子爆弾投下は人類史上最大の惨事のひとつであるが、日本が被害者意識およびその悲劇性の強調のみで理解を得ることは国際社会においては難しい。アートにおけるヒロシマというテーマでも、劇的に訴えかける表現は国内では共感とともに伝わりやすいが、日本のみでそういった情緒的方向つまりカタルシスを伴った表現礼賛へと傾倒していくことへの懸念がある。〈ヒロシマ・コレクション〉は、日本人の被害者意識やヒロシマの悲劇を強調するのではなく、私的感情を排除しあくまでも記録に徹した作品である。ヒロシマの記録でありながら、国や文化的背景に依存せず、時と場所の概念を超えたユニバーサルな普遍性を持ち得たことが、今回のキュレーターチームの目指す方向性と一致していたのだろう。9月23日に開催されたプレスプレビューでは、土田と面識のない関係者やアーティスト、評論家やジャーナリストたちが展示の感想を伝えに多数声をかけてきたことが印象的だった。主に作品コンセプトへの評価と表現に対する賞賛であった。一般の観客からも「人類史上、二度と起きてはならないことである」「他人事とは思えない、大変重大なことが提示されている」「静かだが、とても力強い表現だ」といった感想が聞かれ、作品のテーマや表現に嫌悪を示すような反応は見られなかった。

国や人種を超えた普遍的な日常性をこの作品が持っていることが重要で、戦争による破壊の大きさというよりはむしろ、日常がそこで破壊されて止まっているという意味で。

それを記号的に提示することで、それぞれの現在の日常感覚に訴え、人々がリアリティを持って見てくれているのではないかと考えています。^{❖19}

❖19 前掲（註9）

3 土田ヒロミ「ヒロシマ三部作」

今回出品されたのは〈ヒロシマ・コレクション〉シリーズだが、それは土田の「ヒロシマ（ヒロシマ三部作）」の一部分である。未だに十分な理解を得ているとは言い難い土田の広島における仕事、そして同シリーズの位置づけを理解するために、改めて全体を見ておきたい。^{❖20}

❖20 カーネギー・インターナショナルのキュレーターチームと国際的なキュレーター組織との連携によって、土田への出品オファー時点で「ヒロシマ三部作」はもちろん〈ヒロシマ〉からつながる〈フクシマ〉における土田の仕事とそれらの関連性についても綿密なリサーチがなされていた。

ヒロシマを表現するにあたって1976年頃に判断したことは、私的な解釈に基づくイメージでの創作を徹底的に排除することと、カメラによる記録に徹すること。私的な自己表現は、ヒロシマという歴史的な大惨事の事実を捉えるには適切ではないと判断しました。

わたしのヒロシマのシリーズには、土田ヒロミの情動的イメージは排されています（それが個人的表現としての特性であるという矛盾はあります^{❖21}）。

土田が広島へ向かった動機は、ヒロシマをドキュメンタリストとして記録すべきという考えからであった。1960-70年代の時点で様々な写真家によってヒロシマ・ナガサキは撮影されていたが、とりわけ土田が学生時代に出合った東松照明（1930-2012）の『〈11時02分〉NAGASAKI』^{❖22}は重要な一冊となる。私的な美意識に支えられた被爆地の圧倒的で新しい表現に感動するが、数年後に自ら広島に向き合った時、被爆地ヒロシマにおいて用いるべきは自己表現を全面的に押し出すような方法論ではないと確信した。また、現在において過去を捉えることの困難さを大前提とする視座で広島の日常を捉えた石黒健治（1935-）の『広島 HIROSHIMA NOW』^{❖23}は土田にいくつかの影響を与えている。土田の「ヒロシマ三部作」^{❖24}の大きな特徴は、「人」「風景」「モノ」の三部構成とし、いずれのシリーズでも作家としての自己表現を排除し記録に徹していること、そしてテキストと写真を同列に扱うことである。写真と文字の融合という新たな手法は「写真表現の文字からの自立」という神話への挑戦でもあった。

3-1 〈ヒロシマ 1945-1979〉^{❖25}

まず着手したのが被爆者への取材だった。何をどのように撮るか迷っていた時に偶然出合った書籍『原爆の子——広島の子のうたえ』^{❖26}が大きなきっかけとなる。186人の少年少女がそれぞれの被爆体験を綴った作文を教育的見地から編集したもので、そこには幼い表現ながらも各自の壮絶な体験が記録されている。土田の1975年から4年をかけた取材は、ルポライターの吹上流一郎（1943-）とともに186人全ての所在をあたるどころから始まったが、その時点で所在が判明したのは186名のうち107名であり、6名は既に亡くなっていた。取材拒否は16名、撮影拒否が8名、撮影取材に応じたのは77名だった。重要な点は、取材を拒否した人も含め全ての人に同等のスペースを確保し、その人物の状況を忠実に記録したことである。故人の場合は遺族や遺影を撮影し、拒否した人には自宅周辺の風景写真と「拒否」の文字を入れる。そのように文字と写真とを融合させ、一人一人が望む姿で、ありのままの状況を記録した^{❖27}。日常性を重視したアマチュアの家族写真のような形式にも明確な意図がある。例えばケロイドを持つ被爆者に対して、傷痕を極端に強調して悲惨さを表現するのではなく、普段の仕事をしている姿を撮る。一見何の変哲もないが、その人が傷痕を持っている

❖21 2021年6月26日に実施した土田ヒロミへのインタビュー（Zoomによるオンライン）から。

❖22 東松照明『〈11時02分〉NAGASAKI』写真同人社、1966年/写研、1968年

❖23 石黒健治『広島 HIROSHIMA NOW』深夜叢書社、1970年

❖24 アラン・レネ（1922-2014）の『ヒロシマ・モナムール』（1959）にも共通する当事者以外の者が過去の出来事を選り好みして理解することの困難さを前提とする、直接的なヒロシマ論ではなく認識論である。過去は表現できず現在をもって表すしかないという大前提があり、現在の隙間から過去の記憶を立ち上げることが可能かという認識論的挑戦という側面において。

❖25 土田ヒロミ『ヒロシマ 1945-1979』朝日ソノラマ社、1979年

❖26 『原爆の子-広島の子のうたえ』長田新編、岩波書店、1951年

❖27 被爆から60年後である2004年から2005年にかけて、再び彼女らのもとを訪れる。本人は亡くなり遺族への取材となることもあった。変わらず取材拒否の人もいれば、今回は応じた人、前回の取材をきっかけに深い関係性が構築された人もいる。それぞれの状況と言葉に同等のスペースを確保し最初の取材記録と並列させ [図10] 『ヒロシマ 2005』（日本放送出版協会、2005年）としてまとめられた。



1976

私はその前の晩、母に服を作ってもらいました。そして八月六日の朝、私が学校へ着ていくために、母はボタンをつけていました。実際はもう学校の始まる時間で、とうに出かけているはずなのに、その日にかぎって、いつもさそってくれる友達が、先に行ってしまったのです。(抜粋・執筆時中学校3年生)
〔「記憶の子」からの抜粋／執筆時中学校3年生〕



2005

もう私、古希になります。乳癌の手術も受けています。しかし、この歳までライフワークとして好きな体操教室を続けてこられたのは、健康な身体と気力、そして愛しい家族、まわりの多くの方々のご協力の賜りです。私は、引退なんて考えたことありません。被爆しながらも、かろうじて生き残った私たちの使命は、亡くなられた多くの方々の分も生き続けることだと考えています。(談)

山村(早志)百合子

被爆当時：小学校3年生 / 自宅の中(爆心地から1.5km) / 父・母・弟(被爆)

図 10
土田ヒロミ〈ヒロシマ 1945-1979/2005〉
《早志 百合子》1976年/2005年
© Hiromi Tsuchida

被爆当時：小学校3年生 / 自宅の中(爆心地から1.5km) / 父・母・弟(被爆)

1976年
私はその前の晩、母に服を作ってもらいました。そして8月6日の朝、私が学校へ着ていくために、母はボタンをつけていました。実際はもう学校の始まる時間で、とうに出かけているはずなのに、その日にかぎって、いつもさそってくれる友達が、先に行ってしまったのです。(抜粋・執筆時中学校3年)

2005年
もう私、古希になります。乳癌の手術も受けています。しかし、この歳までライフワークとして好きな体操教室を続けてこられたのは、健康な身体と気力、そして愛しい家族、まわりの多くの方々のご協力のおかげです。私は、引退なんて考えたことありません。被爆しながらも、かろうじて生き残った私たちの使命は、亡くなられた多くの方々の分も生き続けることだと考えています。(談)

❖28 土田ヒロミ『ヒロシマ・モニュメントII』
冬青社、1995年

❖29 土田ヒロミ『ヒロシマ・コレクション』
日本放送出版協会、1995年

ということテキストが伝える。非被爆者としてのわたしたちの日常性と類似しているが、彼の日常は1945年8月6日の悲劇の上に成り立っているということが読み取れるのだ。悲惨なイメージで情緒的に訴えるのではなく、過去に起きた事実と幼少時代の作文を対照し、そこから続く彼らの現在の姿を見る者の日常と重ね合わせる構成になっている。

3-2 〈ヒロシマ・モニュメント^{❖28}〉

次に着手したのは風景である。撮影にあたり1975年頃から広島に通い始めるが、原爆投下から30年が経過しており当時の広島にあまりにも「ヒロシマ」が見えないことから「見えない事実を意識化する」ことを着想する。同シリーズでは広島市内に現存している被爆遺跡約50カ所を1979年からおよそ10年ごとに定点観測する手法で撮影を続けている。カメラは対象から敢えて引き、周囲の風景を含めて切り取っている。特色は現存の建物、橋、樹木といったありふれた被爆物を「モニュメント」とした点だ。日常の風景を見る者の意識を通して全く違うものに変化させ、さらにそれらを10年ごとに並列することで、1945年からの時の経過を視覚化し、意識化させることが狙いである。同シリーズは単なる被災跡の収集ではなく、その被爆遺跡がどんな経緯をたどりどのように扱われてきたかという「ヒロシマ」の都市論的現代史なのだとして土田は考えている。ひいては、広島という都市そのものが「モニュメント」であると定義しているのである。

3-3 〈ヒロシマ・コレクション^{❖29}〉

広島平和記念資料館に保管されている被爆遺物を撮影するにあたり

り、誰もが日常で見慣れた衣服や日用品として記号的に提示することを重視している。撮影対象である遺物にはそれぞれ壮絶なストーリーがあるが、その物語に沿って悲劇的に情緒的に撮ってはならない。モノ自身もつ普遍的な「記号性」を即物的に際立たせることで、1945年8月6日が、21世紀の現在のわたしたちの日常につながっていることを示す。見知らぬ誰かの悲惨な遺品と物語ではなく、見る者がそれを自分自身の問題として思考するために導かれた手法である。例えば《ワンピース》(1982)【図11】。「被爆した小川節子さんのワンピース」ではなく、まず「自分の、あるいは大切な誰かのワンピース」である可能性として見ることに、決して他人ごとではないという感覚を見る者に想起させることが重要なのである。

1982年に土田によって撮影されたこのワンピースを、石内都(1947-)が2007年に同じ構図でカラー撮影をしている(《ひろしま#9》donor: Ogawa, R. 2007)³⁰【図12】。数万点を数える所蔵品の中から同じものを選んだという事実もさることながら、土田の撮影が表現者の私性を排除していることに対して、石内は、土田の《ワンピース》と同じ構図で同一のワンピースを写真家の自己表現へと昇華させている。依頼仕事として初めて広島へ向かった石内とは撮影動機においても異なるが、二人の対極に位置する表現のあり方がひとつの構図に包括されることは驚くべき点である。

また、50年間被爆地を撮り続けた東松が初めて長崎で撮影した被爆遺物のビール瓶《熱線と火災で溶解変形した瓶》(1961)【図13】は、写真史において記録と表現の新境地を拓いた一枚として今もなお強烈なインパクトを持つ。背景に金属板を置き、瓶をまるで蠢く生物のようにライティングし劇的な効果をあげている。ところが東松は、1985年に再度同じビール瓶をはじめ眼鏡や衣類、玉石などいくつかの被爆遺物を土田の〈ヒロシマ・コレクション〉のように白背景でニュートラルにカラーで撮影している。東松の《溶解変形したガラス瓶》(1985)【図14】の構図は土田の《半熔融した一升ビン》(1982)【図15】に類似する。

土田は1983年発行の『アサヒカメラ増刊号—Hiroshima』誌上³¹で〈ヒロシマ・コレクション〉〈ヒロシマ1945-1979〉〈ヒロシマ・モニュメント〉シリーズから構成される「ヒロシマ三部作」の全撮影カットを発表している。東松や石内が〈ヒロシマ・コレクション〉を認識していたかどうかは論点ではない。着目すべきは、土田が選択した撮影方法が、いかに対象物に即した普遍性を持ち、さらには時の経過に耐える手法であったかということであり、それを1982年の初めての撮影時点で実践したその慧眼である。作家の表現は、発表当初つまりその時代においては新鮮であっても時流や社会の変化、見る者の成熟とともに色褪せ古びて見えることがある。しかし、極めてニュートラルに撮られた〈ヒロシマ・コレクション〉は、発表から40年が経過した今、作品としての鮮明さと強度を増していることが、今回のカーネギー・インターナショナルの展示によって示されたとと言えるだろう。

カーネギー美術館写真部門キュレーターのダン・リールス (Dan

❖30 石内はライトボックスの上に被爆遺物を置き35mm手持ちカメラでの撮影、コンセプトも手法も土田のそれとは異なる。

❖31 『アサヒカメラ増刊号—Hiroshima』1983年9月号、朝日新聞社、1983年

図 11 (左)
 土田ヒロミ<ヒロシマ・コレクション>
 《ワンピース》(部分)、1982年/2022年
 寄贈:1974年1月30日/
 寄贈者:小川リツ(小川節子さんの母親)/
 570×820mm

小川節子さん(当時21歳)は第五師団司令部(爆心地から790m)で朝の体操中に被爆。縮景園に逃げたが、火の勢いを避け京橋川に浸っているところを兵隊に助けられ、師団司令部に収容された。9日、似島に転送されたが、11日に死亡。この絹のワンピースは、上着とモンペの下に着けていたもの。



図 12 (右)
 石内都<ひろしま #9> donor: Ogawa,
 R. 2007年, Courtesy of The Third
 Gallery Aya
 ©Ishiuchi Miyako



図 13 (左上)
 東松照明《熱線と火災で溶解変形した瓶》1961年
 東京都写真美術館蔵

図 14 (右上)
 東松照明《溶解変形したガラス瓶》1985年
 出典:東松照明『長崎』Akio Nagasawa Publishing,
 2016年、p.52



図 15 (左下)
 土田ヒロミ<ヒロシマ・コレクション>
 《半熔融した一升ビン》(部分)、1982年
 東京都写真美術館蔵

Leers)は〈ヒロシマ・コレクション〉について次のように述べている。

イメージとテキスト、それぞれの利点を組み合わせることが大きな効果を生んでいます。

イメージだけでも強いメッセージがありますが、さらに下にあるテキストが別の物語を伝えます。しかし、言葉がなければイメージが理解できないということではありません。

この作品の素晴らしいところは、二つの異なった方法で物語を伝えてくれることだと思います。画像による無言の物語と、言葉によって実際に語られる物語。

様々な方法で物語を語ることで、より多くの人に作品のメッセージが伝わります。そこが最も重要³²なところ³²です。

❖32 2022年9月24日にカーネギー美術館で実施された土田ヒロミとダン・リースのインタビューにて。筆者翻訳。

土田は同シリーズの撮影を1981-82年、1995年、直近では2018年に行っている。撮影を継続しているのは、世代交代とともに常に新たな資料が資料館に寄贈されるからである。

〈ヒロシマ・コレクション〉は、資料館の所蔵資料を土田の撮影によって「二重にアーカイブ」したものである。見るべきものを可視化させるために。見るべきものを示唆する、というのは写真家の重要な役割である。土田の写真が作品として美術館などに収蔵されることで、それが「三重のアーカイブ」の構造となる。さらに美術館で展示された作品を見た者が個人的にそれらを撮影し記録として残していくことでアーカイブは幾重にも連なり、より強固に複雑になっていく。写真は時間を止めるものだが、同時に時間を「留める」ものでもある。被爆遺物はそれ自身が一度時間を止めている。写真に撮ることで「止まっている時間」が意識化され、作品として「見る」ことが促される。見るという行為により、作品は個人的経験となり、出来事として見る者の内側で、再び時を刻みはじめる。

忘れてはならないことを時代を超えて伝えていくためには、簡単に消失してしまう単体の記録に重層的で複数のメタ・ドキュメントの構造を与え、時間を留め続けることが不可欠である。それは、東松が長崎において長年実践してきた「マンダラ³³」の手法にも共通する。間接的または直接的に幾重にも関係性を構築し、人間の意志と倫理観のもとに守られたアーカイブは複雑構造化し、独裁的で短絡的な圧力や情勢に容易には屈しない。人々の記憶とともに様々な形でアーカイブ構造を継承していくことが、風化に抗い悲劇を繰り返さないための重要な力となる。このデジタル時代にアーカイブを待ち受けるのはフェイクとの壮絶な闘いであるだろうことは予測できるが、だからこそ、伝えるべきことをあらゆる方法で伝えていかなければならない。被爆80周年の節目が迫る。80という数字は、世代交代とともにこれまでとは異なるフェーズに突入すること、これまでとは違う形でヒロシマ・ナガサキを考え、アーカイブを守りながら語り継ぐ必要性を目の前に突きつける。

❖33 長崎において人、風景、モノを時系列でもなくテーマ別でもなく全てを等しく扱い作品同士に重層的な関連性を持たせ提示した方法論。展覧会や編集のたびに撮影された全カットを見直し、東松のその時の視点でセレクトと構成がなされた。2000年の長崎を起点とし、沖縄(2002)、京都(2003)、愛知(2006)、東京(2007)で「マンダラ(曼陀羅)」シリーズの展覧会が開催された。

4 コンテンポラリーアートとしての写真

今回の〈ヒロシマ・コレクション〉の出品においてもうひとつ特筆すべきことがある。同シリーズが最初に発表されたのは1982年であり、時代とともに撮影は銀塩フィルムからデジタルへと移行した。展示環境に合わせてその都度綿密な計算のもとに最適な画像処理と言語の選択、テキストのレイアウトが行われており、今回の出品に際してはテキストの内容見直しも含めて、全てが最新版に更新された。しかしながら、シリーズの方法論自体は当初から全く変化しておらず、そして発表から40年が経過した2023年の今、アメリカの国際美術展という場において「コンテンポラリー(現代美術)」として扱われている点は重要である。

同シリーズの展示は、国外では1983年のオーストリア・グラーツ^{❖34}での発表から始まり、カナダ、ベルギー、フランス、ドイツなどで定期的に紹介されている。パブリックコレクションとしてはパリのヨーロッパ写真美術館に「ヒロシマ三部作」が100点近く収められているのを筆頭に、カナダ国立美術館(オタワ)、J・ポール・ゲティ美術館(ロサンゼルス)、ボストン美術館などに収蔵されており、最近では、2015年に開催された展覧会「CONFLICT, TIME, PHOTOGRAPHY」^{❖35}への出品を機にコレクションに加わったテート・モダン(ロンドン)が挙げられる。一方、国内では1982年にニコンサロン(東京・大阪)での発表当時、写真界における一定の評価はあったものの、美術界においては単なる「モノクロの資料写真」とみなされることも少なくなかった。1995年に東京都写真美術館で企画された展覧会「核——半減期」に「ヒロシマ三部作」が出品されたが、写真専門の美術館以外で発表の機会を得るのは2000年以降を待たねばならなかった。同写真美術館と福井県立美術館で2007年から2008年にかけて開催された個展「土田ヒロミのニッポン」^{❖37}、2014年には横浜トリエンナーレへの「ヒロシマ三部作」での参加をきっかけに2016年には同三部作が横浜美術館に収蔵されている。しかしながら肝心の広島^{❖38}の地においては同シリーズのみならず、土田の長年における「ヒロシマ」の仕事の全体像を把握することさえも未だ不可能に近い。アートと写真の境界はますます曖昧に複雑になりながらも、写真美学の知識を持たない美術史専門の学芸員によって、写真が単なるタブロー的な表現として扱われることも少なくない現実がある。写真は現代において非常に重要な表現メディアであり、その機能性や記録性も含めて、今もなおカメラを使用した一枚の絵作りの範疇での評価や作家性の尊重に止まっているだけでは、写真の機能性や視覚的なメディアの特性に意識的に重点を置いた表現を簡単に見過す可能性がある。

2013年から2018年まで筆者が在籍していた広島市現代美術館における土田の「ヒロシマ」について二点記録しておきたい。土田の作品が同館で初めて展示されたのは2005年に開催された「マリ=アンジュ・ギュミノ展 Nevers Hiroshima」^{❖39}展でのことである。フランス人アーティストのマリ=アンジュ・ギュミノは広島を訪れた^{❖40}

❖34 *Symposion über Fotografie V, Graz, Austria*
1983年にオーストリア・グラーツで開催された写真家による国際シンポジウムと展覧会。土田のほかジョン・バルデサリ(1931-2020)、クリスチャン・ボルタンスキー(1944-2021)、シンディ・シャーマン(1954-)、ミハエル・シュミット(1945-2014)らが参加。
<https://camera-austria.at/ausstellungen/fotogalerie-im-forum-stadtpark-1983/>

❖35 2014年11月26日-2015年3月15日
テート・モダン(ロンドン)、フォルクヴァンク美術館(エッセン、ドイツ)、ドレスデン国立美術館(ドイツ)に巡回。

❖36 1995年9月21日-11月10日
東京都写真美術館

❖37 2007年12月15日-2008年2月20日
東京都写真美術館
2008年5月2日-25日
福井県立美術館
同展は土門拳賞を受賞。

❖38 「ヨコハマトリエンナーレ 2014 華氏 451
の芸術:世界の中心には忘却の海がある」
2014年8月1日-11月3日
横浜美術館、新港ピアほか。
アーティストリック・ディレクターは
森村泰昌。

❖39 2005年7月9日-9月25日
広島市現代美術館

❖40 Marie-Ange Guilleminot (b.1960, Saint-Germain-en Laye; live in Paris)

際に出合った被爆遺物とそれらを撮影した土田の写真集『ヒロシマ・コレクション』^{❖41}に強い衝撃を受け、ヒロシマをテーマに作品制作に取り組む。同写真集に掲載されている衣類や鞆といった遺物を遺族の許可を得て採寸し白い布で再現した。インスピレーションの源となった土田の〈ヒロシマ・コレクション〉は重要な存在であるが、同シリーズの展示はあくまでもギュミノの希望であり、館としての自主的な選択ではなかった。^{❖42}自らの個展ではないが故に作家として前面に出ることはなく、また展示に関する疑問点はいくつかあったというが、土田にとっては広島において同館とのつながりができたことへの期待の方が大きかっただろう。同展を担当した学芸員の出原均は「土田さんのヒロシマに関する仕事は90年代からリサーチの対象がありました。この展覧会をきっかけに直接土田さんと会い、今後につながる土台づくりはできたように思いました」と語っている。^{❖43}しかし翌年、同館に導入された指定管理者制度により主要学芸員の多くが館を去ることになり、出原もその一人となった。^{❖44}美術館として全く新しい体制での再スタートとなり、学芸員個人に属する研究や蓄積されたりリサーチの多くは引き継ぎも共有されることもほとんどなかったという。その後〈ヒロシマ・コレクション〉が同館で扱われたことはない。

同館のコレクションに関しては、土田の〈ヒロシマ・モニュメント〉シリーズのうち1地点で定点観測された3点のみが収蔵されている。この3点は、2008年に開催された原爆ドームをテーマにしたグループ展「ドーム：そのモニュメントをめぐるアーティストの試み」^{❖45}で、企画担当学芸員によって「原爆ドーム」というテーマありきでセレクトされた。約10名の現代美術作家と土門拳(1909-1990)、川田喜久治(1933-)、細江英公(1933-)、土田ヒロミといった国際的知名度のある写真家を並べるという意図だと思われるが、写真史の文脈は重視されず、特に土田の作品においては単純に「原爆ドーム」というイメージだけが抽出され、本来の〈ヒロシマ・モニュメント〉のシリーズとしてのコンセプトから切り離された状態で展示された【図16】。同シリーズにおける重要なコンセプトは繰り返し

❖41 前掲書(註29)

❖42 2022年12月26日に実施した出原均へのインタビュー(Zoomによるオンライン)から。

❖43 同上

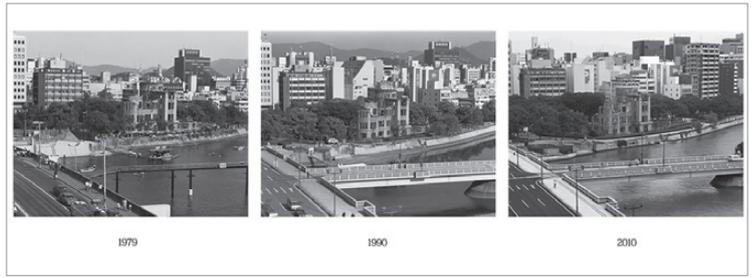
❖44 出原均(兵庫県立美術館)「指定管理制度と学芸員—広島市現代美術館の事例を基に」を参照。
<https://www.bijutsusushi.jp/bujutsu-hakubutsu-iinkai/08-5-10-symposium-idehara.pdf>

❖45 2008年6月28日-8月10日 広島市現代美術館、特別展の「石内都展 ひろしま Strings of Time」と同時開催された。



図16
中央右の3点が〈ヒロシマ・モニュメント〉
「ドーム：そのモニュメントをめぐるアーティストの試み」展示風景(2008年、広島市現代美術館)
撮影：元圭一

図 17
土田ヒロミ〈ヒロシマ・モニュメント〉
《建物》原爆ドーム（元産業奨励館）
平和記念公園内 200m（部分）、
1979年/1990年/2010年
※公式の3回目撮影は2009-10年



になるが、記念碑的ではない建物や橋、樹木などを「モニュメント」として撮るところにある。それら約50カ所の観測場所の中で唯一の有名なモニュメントが原爆ドームである。それを敢えて他の建造物と同等に「建物」と表記しているところに土田の重要な提言がある。さらにこのシリーズの特徴は、カメラが対象物から敢えて引き周辺の風景全体を切り取っている点にある。つまり、原爆ドームそのものを象徴的に捉えるのではなく、時の経過とともにドームが都市の中に埋没していく様子を記録することに重点が置かれている【図17】。単独でこのドームのイメージを「建物」というキャプションで展示するだけでは、このシリーズの意図は全く見えない。会期終了後、半ば成り行きのようにコレクションに加わったが、土田に出品をオファーした担当者は既に離職しており、収蔵経緯や同展の記録はアーカイブとして継承も公開もされておらず、単体でこれらを見たときに違和感を覚える。同展は、長年ヒロシマをテーマに撮影を続けていながら2005年の展示以外では同館において扱われることがなかった土田を出品作家のリストに連ねたという点は評価されるが、功罪相半ばするで、一過性の展覧会と断片的なコレクション形成のために、作品の一部を本来のシリーズの文脈と分断し、3点の作品収蔵のみで土田との関係を事実上完結させ、シリーズの全貌を見る機会さえも結果的に奪っている。現在でも、同館のコレクション展においてこの3点のドームのイメージのみが土田の「ヒロシマ」の唯一の表現として展示されている。

土田が1979年から約10年おきに継続している〈ヒロシマ・モニュメント〉は、2回目の1990-93年、3回目の2009-10年に続き、2019年から新たな撮影が開始された。毎回撮影のたびに土田は10年後に自身が撮影できる可能性について考えるというが⁴⁶、最新版の同シリーズは4回の撮影分の並列へと更新されている⁴⁷【図18】。4つの風景は、大きな変化が見られる場所もあれば、ほぼ変わらない単調な並列もある。だが、目を惹く象徴的なイメージや劇的な変化のみに着目するだけでは、このシリーズの本質は理解できない。変

- ❖46 土田は〈ヒロシマ・モニュメント〉を当初から100年間のプロジェクトとして想定しており、60年後を視野に入れたこの後の定点観測撮影を次世代に引き継ぐためのスキーム構築にも既に着手している。
- ❖47 東京都写真美術館には〈ヒロシマ・モニュメント〉シリーズから30点がコレクションされているが、定点観測としては10地点、最初の2回分（1979/1990-93）の収蔵に留まる。メディアムの変遷に伴う作家の継続した制作活動と物理的な作品収集の両立について考えさせられる。

図 18
土田ヒロミ〈ヒロシマ・モニュメント〉
《ユーカリの木》広島城跡 基町 600m、
1979年/1993年/2010年/2019年
© Hiromi Tsuchida



化しないことに変化と同等の過程と意味があること——土田が撮っているのは対象の変化そのものではなく、モニュメントを取り巻く都市の現在、すなわち時間であることに気づいたとき、同シリーズの認識は全く違うものになる。断片的・断続的なコレクション形成や独善的なキュレーションからは、作家の一貫した意志や長期的な活動の意義は見えてこない。さらには、本来それを管理すべき行政や指定管理者制度の目的が長期的ビジョンではなく短絡的な数値と化し、コスト削減のため人的資産やリサーチ、アーカイブが軽視される深刻な現状も見受けられる。だからこそ観客にも、単に提示されたものを受動的に「見る」だけでなく、歴史や時代の状況と照らし合わせながら作品を「読む」力が問われている。個人の意識によってアーカイブを維持していくという姿勢が今後は必要になるだろう。土田が「ヒロシマ三部作」において、文字と写真を同等に扱い、それらを並列することで見る者の思考とイメージの重層的な深化を促そうとしたのは、単なる偶然や思いつきからではない。写真表現の神話に対する提言と新たな可能性の提示であった。

写真はアートにおける表現であると同時に、記録性という重要な特性を持つ。そもそも写真は記録媒体であるわけだが、記録を時代に合わせて編集することによって、過去に撮影された写真が同時代性すなわち現代性をも持ち得る。ひとつの写真が、何重もの時間軸を有することができるのである。さらには、アートとして表現された写真作品は同時代の記録であるとともに、将来的に重要なアーカイブとなる可能性がそこには潜在している。時代を記録するメディアとして、写真は絵画や彫刻といった他の芸術表現メディアと比べて圧倒的な質的違いを持っている。一枚では見えないが、膨大な数の記録を丹念に積み重ねることで、記録という概念をも超える存在として立ち現れるというのも写真の大きな特徴である。

今回のカーネギー・インターナショナルで、カーネギー国際賞を受賞したのは、ペンシルベニア州生まれのラトヤ・ルビー・フレージャーの〈More Than Conquerors〉(2021-22)【図 19】と題された一連の写真作品である。フレージャーは長年にわたり、写真をはじめとする様々なメディアでアメリカの社会的・政治的な問題をテーマとした作品を継続的に制作している。ドキュメンタリーとコンセプチュアルを用いた手法は高い評価を受けており、作家活動と並行してシカゴ美術館附属美術大学写真科で教鞭を執る。今回受賞した作品は、新型コロナウイルスによるパンデミックの中、メリーランド州ボルチモアのコミュニティ・ヘルス・ワーカー (CHW) を数カ月にわたって取材したドキュメンタリーである。パンデミックにおけるワーカーたちの労働と生活、そして最前線で地域社会に貢献する長期にわたる努力を認知してもらうことを目的に、彼女らのポートレートとインタビュー、仕事や日常に関するストーリーが並列で展示されている【図 20】。これらは、土田が〈ヒロシマ 1945-1979〉で実践した被爆者の記録の手法【図 10】と共通点があり、さらにはより現代的に進化させた方法論であると言える。自

❖48 Carnegie Prize 1896年の創設以来展覧会での優れた功績に対して授与される賞。2008年からは展覧会における新進アーティストに贈られるファイン賞が新たに設けられた。過去の受賞者にアンリ・マティス(受賞年1927)、パブロ・ピカソ(1930)、アルベルト・ジャコメッティ(1961)、フランシス・ベーコン(1967)、ウィレム・デ・クーニング(1979)、アンゼラム・キーファー、リチャード・セラ(ともに1985)、レベッカ・ホーン(1988)、シグマー・ボルケ(1995)など。日本人では1991年に河原温が受賞。

❖49 LaToya Ruby Frazier (b. 1982, Braddock, PA; lives in Chicago, IL)

❖50 *More Than Conquerors: A Monument for Community Health Workers of Baltimore, Maryland, 2021-22*

図 19
Installation view of LaToya Ruby Frazier, *More Than Conquerors: A Monument for Community Health Workers of Baltimore, Maryland, 2021–22*, in the 58th Carnegie International, Courtesy of the artist and Carnegie Museum of Art; photo: Sean Eaton



図 20
Installation view of LaToya Ruby Frazier, *More Than Conquerors: A Monument for Community Health Workers of Baltimore, Maryland, 2021–22*, in the 58th Carnegie International, Courtesy of the artist and Carnegie Museum of Art; photo: Sean Eaton



己表現を削ぎ落とした時代の記録としての写真が、現代美術の国際展において最高賞を受賞したこと。これは現代アートにおける写真の存在と可能性について考える上での重要な事例である。

5 おわりに

人の体内時計はそれぞれ異なり、不安も悩みも痛みも同じではない。ある人にとっての朝は、ある人にとってはまだ夜なのだ。わたしたちが共に暗闇の中にいるとき、思考し、策略を練り、焚き火をして夜明けを呼び覚ます。アートはその火種となることができるのです。

「Is it morning for you yet?」あなたはわたしと同時代に生きていますか？

「同時代である」ということは単なる時代の共有ではなく、むしろ個人的な時間において、他者と対話の時間を持つことである。⁵¹

アートの力はいわば暗闇の中の光でもある。アーティストたちが起こした、あるいは起こそうとする火種は、安直な思考や短期的な利益権力至上主義、勢力を拡大するポピュリズムやレイシズム、様々な手段で人々を分断し対立を煽る独裁者や反平和主義の台頭によっ

❖51 “They acknowledge that our internal clocks are different; our anxieties, our troubles, and our pains are not the same: When it’s morning for some, it is still night for others. Sometimes when we are in darkness together, we can plot, scheme, plan, and make bonfires to summon the daybreak, and art can be the kindling. Is it morning for you yet? is also a way of asking, Are we contemporaneous? Are you contemporary with me? To be contemporary, then, doesn’t mean to be of or from the moment; rather, it means relinquishing personal time for dialogical time.” Sohrab Mohebbi, “Is it morning for you yet?” *op. cit.*, p.33 筆者翻訳。

て、いとも容易く吹き消される危機に瀕している。彼らは外交的な努力や協力共存の道を探ることもなく、自らの狭小な価値基準や歴史の概念を武力や権力行使で一方向的に押し通す。対話を放棄するとはそのような破滅への道を選ぶことである。キュレーションもまた、ひとつの小さな世界における独裁に陥る危険性をはらんでいる。だからこそ学芸員の個人的嗜好や一時の恣意的判断が、長期的な館のビジョンやコレクション形成の方向性を決定づけかねないという危機感には常に持つ必要がある。「同時代である」ということは、広い視野と想像力に支えられた対話の可能性を維持し、時代における自らの思考や判断について検証しながら、異なる境遇にある他者を思いやることに他ならない。

『ヒロシマ・コレクション』のあとがきに、土田はこう書く。

単に表層を撫でることはできても、深く読み込むことは至難の業といえるでしょう。その至難の業を可能にしてくれるのは、他人に対する愛に支えられた「想像力」です。

[中略]

そして、このような注意深い視線が、やがてもうひとつの重要な事柄の発見にわれわれを導いてくれます。それは、あの惨事がもたらした悲劇を、他人に、後世に伝えていかないといけないという意志が、被爆資料ひとつひとつのなかに存在するという事実⁵²です。

❖52 前掲書（註29）、p.116

2025年には被爆80周年を迎え、被爆を経験した人々が不在となる時代が近づく。現在の日本でヒロシマ・ナガサキは急激に風化しつつある。東京においては8月6日・9日はもはや普段と変わらない日のようであり、敢えてこのテーマを積極的に取り上げようとする社会的風潮もない。ロシアのウクライナ侵攻など各地で起きている闘争や核兵器による威嚇を1945年からつながる同時代のこととして、さらには自分ごととしてわたしたちは捉えているだろうか。戦争は一部の人間に莫大な富や権力をもたらす一方で、犠牲となるのは常に大勢の一般市民である。こうした情勢に乗じて、核武装や武力攻撃を正当化し、それに突き進むような動きが一部で進行している。現代あるいは未来の核戦争には、加害者と被害者の境界はなく、誰もが被害者となりうる地球規模の戦争になるだろうと土田は語る。平和もまたあらゆる権利と同様に、自動的に与えられ無条件に維持されるものではない。

カーネギー美術館の彫刻ホール、〈ヒロシマ・コレクション〉に囲まれた中央の吹き抜けにインスタレーション《right?》が浮かぶ。パーティの演出で使用されるポップで煌びやかなアルファベット型のバルーン（風船）から成る10体のオブジェは、世界人権宣言の30項目のうち10項目の条文を構成する文字を全て抜き出し、形作ったものである。しかしその華やかさは一時的なものであり、風船は徐々に萎んでいく。いかなる権利もそれを守り維持する意志と行動

❖53 "It will not be possible to divide participants in a future nuclear war into perpetrators and victims. It will be a global war in which all can be victims. I hope my Hiroshima series will make viewers feel such awareness." Hiromi Tsuchida in conversation with Dan Leers, *op. cit.*, p.165 原文。

❖54 《right?》と〈ヒロシマ・コレクション〉はテキストという共通項とともに対を成した展示構成となっている。時の経過を視野に入れたキュレーションには明確な意図があり、展覧会が会期終盤に近づくとともに二つの作品は開幕時とは全く異なる風景を呈する。

なしには存在し得ないという、わたしたちの持つ「権利」の脆弱さや人権宣言の現代における実現不可能な空論性が表現されている。^{❖54}

美術館は単なる美学的表現や知識の殿堂でもなければ、表現を個人的な価値観の範疇で提供し享受する知的快樂の場所ではない。異なる時間軸や価値基準で同時代に存在する問題を認識し、批判的な思考も含めて自らの問題として捉えるための社会的な場であり、過去から現在へと続いてきた時間と出来事を、現代において考えるためのアーカイブ機能を備えた機関である。人々が自由という言葉を免罪符に個人という殻にこもり同時代の世界に向き合うことを怠ると、無知と無関心が蔓延し社会的秩序や倫理は崩壊する。自分自身の時間や意識を少しでも他者や社会に向けていくことこそが真の自由であり、同時代を生きるということである。カーネギー・インターナショナルのキュレーターチームの、国際社会において解釈の異なる困難なテーマを扱うにあたり、各国のアーティストの意志を尊重し対話を重ねながらビジョンを具現化していく信念と行動力、ネットワークと資金力に支えられた国際的なリサーチ力と機動力、対応や判断のスピードとチームワーク、さらにはアーティストやキュレーターの社会に対する提言を支え後押しする美術館の姿勢には学ぶことが多く、時に圧倒されるほどであった。

わたしたちが一時の祝祭に浮かれ、異なる他者と同時代を生きることを放棄し、アートや美術館が社会的役割を失ったとき、歴史は繰り返す。オープニングの日には輝かしい存在感を放っていた《right?》を構成するアルファベットのバルーンは会期半ばを過ぎた今、ゆっくりと萎みつつある【図21】、さらなる時の経過とともにそれらは完全にかたちを失い、彫刻ホールの床に屍のように積み上がるだろう。その時、背後に浮かび上がる〈ヒロシマ・コレクション〉の遺品たち。もしかしたらその風景は、未来の我々自身とその遺品の姿であるかもしれない。

図21
Installation view of the 58th Carnegie International featuring works by Hiromi Tsuchida and Banu Cennetoğlu, Courtesy of Carnegie Museum of Art; photo: Sean Eaton

