

ミロスラフ・チヒー
消え去るイメージの
ゆくえ

三浦陽子

(東京都写真美術館 インターン)

ミロスラフ・チヒー 消え去るイメージのゆくえ

三浦陽子

チヒーの作品に出会ったのは、2、3年前ニューヨークのボン
ドストリートのお店でのことだった。初め、僕は一体何を
見ているのかわからなかった。まさか自分が床に投げ捨てられ、
撮影者に踏みつけられ、猫にひっかかれ、かじられ、小便を
かけられた写真を見ていたなんて思いもしなかった。なんて
こった、これらは見捨てられていたように見え、引き裂か
れた状態で発見され、保管され、洗浄され、拒否され、捨
て去られ、はさまれ、ぐらぐらと不安定な机の足の下に
しかれていた。序文を読んでいる時間はなかつたし、
これらの「ひどい」写真を撮った作者の顔写真も
見なかった。その本を買って、その日に買った
それ以外の写真集が入っていた鞆の中に入れて。エド・
テンプレトン、テリー・リチャードソン、ダッシュ・
スノウ、ピーター・サザーランド、ライアン・
マッギンリーそしてロー・アスリッジらの
写真集と。それらをちゃんと見ることが
できるまでに一ヶ月以上はかかるであらう
ことがわかったから、その本が入った
鞆をニューヨークのネオンにある僕の
図書室の最上階に送った。1年経って
ようやくこれらの鞆をあけ、そしてチ
ヒーを「発見 (discovered)」した。僕は
啓示を受けた (I had a revelation.)。僕は
若い男がこれらの古い写真を撮っていた
のかと思った。僕は僕自身の質問に
答えなければいけなかった…お前は
自分が見ているものを見ているのか？
この答えはいつだって「ノー」
になるだろう。^{*1} (傍点筆者)

註1 Prince, Richard, "Flea Market," in
Richard Prince Collected Writings, California,
Foggy Notion Books, 2011, p.115

ミロスラフ・チヒーほど“discover”という語が似合う人物はい
ないように思われる。それは見るものに「発見」をもたらす。“dis
cover”という語から明らかなように、それは「覆われていた膜」が
「剥がされ」、何らかの実体が「露」になり「暴露される」という
現象を表す。チヒーの作品が出現する前は一体どんな「膜」が覆
われていたのか？ それによって露にされたこととは一体なん
であるのだろうか？ そこで私たちは一体何を見ることになるの
だろうか？

リチャード・プリンスとチヒー作品との出会いもかなり「チ
ヒー的」ということができるだろう。ある書店で彼はチヒーの
写真集を「偶然」手にする。その打ち捨てられたような写
真が放つえも言われ

ぬ魅力に当惑されつつ、引き込まれるようにその本を買う。そして数々の「現代的」な写真家らの作品と一緒に持ち帰るのだ。そうした様はいささか滑稽で、チヒーはこれらの現代的なイメージの中でまるで場違いのような居心地の悪さを感じさせながらも、1年もの間プリンスの図書室の「最上階」で眠る——(あるいはさらに発酵する)——ことになる。そうしてようやく再びプリンスに「発見(discover)」されることになるのだ。——I had a revelation.

“reveal”、そこでまたベール(veal)は取りはずされ(re)たのである。

実際、チヒーが撮った数千枚にも及ぶ写真は時間の篩に何度もかけられる。それはチヒーによって撮影され、長い時を経て、現像され、プリントされ、それからさらにチヒーの「部屋」で床に捨てられ、踏みつけられ、ねずみに齧られることによって、「熟成」され、ようやくまた撮影者に「発見」されたものは、時にドローイングを施されたり、台紙に貼付されたり額縁——“王冠”、を与えられたりする。そこには幾千もの「層」が降り積もられ、そして逆説的に「純化」していく過程がある。チヒーの作品が与える当惑はその写真そのものでありそのショッキングなプロセスでありそれは彼の人となりそのものであり彼の人生でありすべてをひっくるめてもなお残る、彼の「現代性」にあるように思われる。

プリンスは以下のようにチヒーという人物と作品について思い巡らしていく。^{*2}

註2 *Ibid.*, pp.115-117

この男はプロフェッショナルなアマチュアだ。体は90歳で頭は9歳。この男は成長なんてしない。

チヒーの作品が好きなのは全てがよく考えられているからだ。彼はナイーブじゃない。彼はフォーク・アートを作っているんじゃない。また彼の作品を“アウトサイダー”アートとみなすのも間違っている。彼は何も隠してなんかいない。彼は見ているものをそのまま提示している。

今や彼はキャンディ・バーのイメージに取り憑かれているに違いない。(…)もし彼女について知らなかったら…キャンディ・バーはベティ・ページの二次的な役割をした人だ。彼女は15歳のときに『Smart Alec』というアンダーグラウンドのポルノ映画に出演していた。現存する唯一のプリントはまるで初期のキネスコープのよう。誰かが意図的にネガのヘアの部分に泥をつけたみたいだ。その映画は跳ぶしチカチカする。音声もない。(…)『Smart Alec』のあと、キャンディ・バーはジャック・ルービーのガールフレンドになった。ジャック・ルービーっていう男はオズワルドを撃った男で、オズワルドって男はケネディを撃った男だ。人がつくる因果ってのはおかしいね。

「因果」——それはプリンスによって“connection”と表現されているが、チヒー作品の妙はこうした“connection”に由来するものと思われる。それは「関係」「選択」ともいえるだろう。こうした

“connection”を洗いざらい引き出した時、かつてロラン・バルトが写真のノエマとして差し出した「それは・かつて・あった」という現実が生々しく浮上してくる。そうして何とも「おかしい」ものとしての人間像が、提示されてくるのだ。それは悲劇と喜劇が紙一重なように、思わぬ偶然性が重なり予期せぬ時間と空間にそれを一気に粉々にされ、ある種の「おかしみ」を誘う——。そこには時間があり数々のドラマがある。それらを内包する、膿げだが、同時にはっきりした、記憶の眼がある。

本論では彼が辿ってきた道筋をなぞりながら彼の作品を論じる。中欧に位置するチェコという国を襲った数々の国家・政治による価値転換を生き抜いたミロスラフ・チヒーという人物の生涯と作品のなかに、どんな「歴史」の断絶が、そして連続性があるのだろうか。そしてそれは「写真」というメディアに、どのように繋がってくるのだろうか。

1 生涯——絵筆に導かれたまなざし^{*3}

ミロスラフ・チヒー (Miroslav Tichý) は1926年、モラヴィア地方の小さな村に生まれた。4歳のときにプラハから250kmほど離れた人口が12000人ほどの町キヨフに引っ越した。父親は仕立て屋を経営していた。

チヒーはとても内向的な性格であり、聡明な子供であったようだ。語学能力も高く、学校での成績もずば抜けていたらしい。チヒーは高校卒業後、美術を学ぶべくプラハへと向かう。それは第二次世界大戦後の1945年からおよそ3年間のことで、チヒーはプラハ芸術アカデミーで絵画の徹底した指導を受けた。チヒーは主に抽象的な肖像画や風景画を描いていた。そのアトリエで、デッサンの腕を認められ、またユーモアのセンスもあり、同級生の間でも人気者であった。

しかしながら1948年の2月、共産党が政権を奪取してから、ソ連の例に習って政治・経済・文化の改革が始まり、美術アカデミーの分野にも劇的な変化が起こった。当時教鞭をとっていた教員たちは追放され、党の方針に準ずるような指導者とカリキュラムに強制変更させられた。抽象画や女性のヌードを描くことを禁止され、代わりに学生たちは作業着に身を包んだ労働者を描かされ、社会主義リアリズムを強要された。チヒーはこれらの暴力的な変化を拒んだ。彼は制作をやめ、日々を無為に過ごしては、友人たちも避けるようになった。1948年には学校を退学し、それから徴兵された。ロマン・バックスバウムは以下のように回想している：

私はしばしば疑問に思うのだが、もし共産党が権力を席卷していなかったら、彼の人生は一体どんなふうになっていたのだろうか。(...)彼は写真に取り組んだのだろうか？ いずれにせよ私たちはそれを知る事はできない。しかし、ハラルド・ゼーマンがチヒーの作品を初めて見た時に言ったように、「強烈さはいつだってそれ自身のメディウムを見出すのだ」^{*4}

註3 チヒーの生涯については、彼のドキュメンタリー映像も制作したロマン・バックスバウム (Roman Buxbaum) による論考“Tarzan v duchodě,” in *Miroslav Tichý*, Praha, Torst, 2010, pp.38-51 を参考としている

註4 Buxbaum, *op. cit.*, p.39

チヒーが徴兵から戻ってきたのは2年後の1950年のことで、彼は文化的中心地であるブラハではなく、故郷のキヨフへと戻った。この地であれば政治的な監視から逃れて、自由に自分の芸術を追求できるだろうと考えていた。そして画家である友人たちに励まされながら、ここで再び淡い色彩の抽象画を制作し始めた。チヒーはブルノを中心に非リアリズム絵画を志向する芸術家たちが集結し、チェコのアンダーグラウンドシーンにおいて活動していた「ブルノグループ」のメンバーと関わりを持つようになった。やがて共産党文化当局はこのグループを警戒し、チヒーを監視し始めた。1950年代のチェコスロヴァキアはスターリニズムによる冬の時代であった。民主主義者をはじめ政府から異端とみなされた人物やその周辺グループまでもがことごとく駆逐され、国全体が裏切り・密告・謀反といった行為による不信感に苛まされていた。こうした政治的状況は徐々にチヒーの精神をも蝕んでいった。そうしてチヒーは1957年ブラハでのブルノグループの展覧会を目前に控えていた時に、不意に自作を投げ出し、絵を描くことを放棄してしまった。この時期から精神的な崩壊が本格的に彼を悩ませていった。1957年から59年にかけて彼は精神病院で治療を繰り返し受けるようになった。キヨフに戻ってからは両親の家で暮らし、障害者年金として与えられるわずかばかりのお金で暮らしていた。

1960年代には、同時代のアートシーン、そして社会とも関わることを永久に放棄し、同時に自分の外見にも無頓着になっていった。髪の毛と髭は伸び放題であり、毛羽立ってつぎはぎだらけでぼろぼろにくたびれたセーターやコートを身に纏った非衛生的なチヒーの姿がキヨフの路上で目にされるようになった。チヒーが熱烈に写真を撮り始めたのも、この時期からのことであった。それは彼が精神的にも消尽しきっていた時のことである。彼は手製のカメラでキヨフの町を徘徊するようになった。彼は町の人々に好奇の目でみられ、ある人には戸惑いを与え、またある人には奇異の目でみられたものの、比較的害のない人物とみなされていた。そして誰もがチヒー自らの手で作り上げられたボロボロの玩具のようなカメラにまさかフィルムが装填されていたとは思わなかったようである。

彼はこの時期、徐々にドローイングに専念するようになり、主に女性を描いていた。チェコのキュレーターであるバヴェル・ヴァンチャートはチヒーのドローイングについて以下のように述べている。

現存している百枚ほどの彼のドローイングから形を瞬時に縮約してとらえる能力、そしてフォルムと表面を完璧に支配する類い稀な才能があることがみてとれる。(…)おそらく1960年代の初期において、抽象的で、過剰な色彩を纏っていた作品は、無駄な要素がすべて削ぎ落とされ、フォルムを線のみで的確にとらえるドローイングへと変遷を遂げた。(…)それは身振りやディテールに集中することによってモチーフを単純化したもので、クローズアップした写真のようであった。まるでチヒーが以後取りかかることになるもののために「トレーニング」を積んでいるかのようであった。

チヒーのドローイングは20年間の時を経て、よりシンプルに、明晰に、そしてより激しくなっていき、それは彼の写真的見方を十分に予見するものであった。これらの理由から、見たところ技術的に不完全に見える彼の写真は、おそらく彼のドローイングのスタイルをそのまま写真の領域に適用したものであることは明らかであり、そしてまた逆も然りである。チヒーにとって、ドローイングと写真を撮ることは徐々に発展へと連鎖していく繋がりとしてではなく、たった一つの目的を達する手段でしかなかった、——それはつまり、女性のエッセンスをとらえること、むしろ女性を見るというエッセンスをとらえることにあったのである。^{*5}

註5 Pavel Vančů, "Miroslav Tichý: Lyrický konceptualismus", in *Miroslav Tichý, Torst*, 2010, pp.32-33

70年代から80年代にかけて、チヒーは描かなくなっていったのだが、1960年代の後半から彼は徐々に写真へとシフトしていき、カメラを持ってキヨフの街を徘徊し主に「女性」のイメージをとらえていった。彼が絵筆で、紙とペンで培っていった「視線」はこの町をセンサーのように写しとっていった。彼はカメラのレンズを覗かずに撮影することもしばしばあったそうだ。彼自身が「メディア」となって外的世界の「フォルム」を瞬時にとらえていった。

2 カメラを持った男——公共性の監視のもとで

このチヒーのアイコンともいえるカメラは、捨てられた備品で製作された。ブリキ製のカン、眼鏡のレンズ、ビール瓶の蓋といった諸々のガラクタが輪ゴムなどによって補強され、完成した本体は煙草の灰を混ぜた歯磨き粉で磨き上げられた。そんなカメラを携帯し、彼はキヨフの路上を徘徊し撮影した。

しかしながらチヒーのこうした奇妙で浮浪者じみた格好はそのまま政治的な異端者と見なされ、嚴重に取り締まるべき危険人物となった。また彼が手にしていた「カメラ」が余計政府の猜疑心を助長させた。そうしてチヒーは幾度か投獄されることになった。

チヒーに対する抑圧は1960年代後半のブラハの春で頂点に達する自由化運動の波においても、断続的ではあったが、緩和されることはなかった。この時期はアレクサンドル・ドゥプチェク率いる改革派 коммуニストたちによって、文化への政治的圧力が緩和され、出版物に対する検閲が廃止され、自由に発言する雰囲気は広がり、多くの人々が自由を獲得することへの希望と期待に胸を膨らませていた時代であった。しかしこうした幸福も東の間のことであり、チェコスロヴァキアは1968年のソ連侵攻を経て再び全体主義体制下へと封じ込められることとなった。

そうしてドゥプチェクに代わってグスタフ・フサークが共産党中央委員会第一書記の地位につき、1989年社会主義が崩壊するまでの20年間、「正常化体制」という時代が続くこととなる。国全体が政府が「正常」とみなす方向へと是正させられていったのだ。当時は以下のような状況であった。

「正常化体制」は、1950年代前半の「硬い」スターリン主義体制の再来というより、かなり「軟らかな」体制であったことは指摘しておく必要があるだろう。(…)「正常化体制」と住民の間には、ある種の暗黙の了解が成立していたようだ。つまり体制側は住民に、それなりの日常生活(満足できるレベルの消費生活、職場、住居、長期の休暇、自家用車、別荘など)を提供する代わりに、住民側は「社会主義体制の維持」という大前提には口出ししない、というものである。^{*6}

註6 長興進「改革は挫折したが……「ブラハの春」から1989年まで」藤岸秀登編『チェコとスロバキアを知るための56章』明石書店、2003年、100頁

しかしながら、こうした「生ぬるい」権力の国民生活への浸透こそがチヒーの生活領域を暴力的に犯していくものとなったのだ。ここで推進されている「日常生活」の公式はチヒーには全く当てはまらないものであった。

メイデーの前日とその他の共産党の祝日になるといつも、地方警察がチヒーの家に立寄り、チヒーは二日間ほど連行された。彼はクロムニェジーシュのクリニックへと連れていかれ、そこで彼は「正常化」された。チヒーの衣服や身体は洗われ、シラミがとられ、彼の母親が小さなスーツケースにつめた新しい服を着させ、そうしてからようやく彼は釈放されたのである。これは毎年チヒーの恒例行事となっていたが、もちろんのこと、チヒーは「正常化」されることはなかった。

1950年代から60年代にかけてチヒーは幾人かの地元のアーティストと関係をもつようになっていた。当時チヒーは友人宅の屋根裏部屋を借り、そこをスタジオとし制作していた。しかしながら、その家の財産が国有化されることとなった。チヒーは立ち退きを要求されたが、彼はそれを拒否した。この事件は裁判記録が残されており、たった一人の闘争者であったチヒーは頑なに彼の立場を表明したが、「経済-政治的、社会的また安全的理由」から彼らは強硬手段を用い権力でチヒーを抑圧した。それにもかかわらず彼が依然として屈しなかったら、当時の官僚たちは直ちにしびれを切らし、1972年、チヒーの絵画を始めとしたあらゆる所有物を路上に打ち捨てたのだ。当局によるスタジオの剥奪はチヒーにトラウマ的記憶を残した。彼は再び絵を描くことをやめてしまった。1960年代から彼はカメラを持って写真を撮りはじめていたが、彼のスタジオを剥奪された今、こうしてキヨフの路上が彼の「スタジオ」となったのだ。

1980年代、チヒーはもはやいかなるスタジオも欲してはおらず、ろくに絵を描くこともしていなかった。

人々はこう聞くんだ。チヒーさん、あなたは一体何をしているの？
って。あなたは画家なの？ 彫刻家？ それとも作家？ 僕はこう答える：僕が誰だか知っている？ 僕は隠遁中のターザンだよ。^{*7}

註7 Buxbaum, *op. cit.*, p.42

チヒーの部屋の汚さも凄まじいものであり、訪問者を圧倒させたようである。本、絵画、道具、洗っていない食器類が積み重なった山々、そして紙が床やテーブルあらゆる家具の上に覆いかぶさっており、電線が裸のままはりめぐらされていた。水桶には何年にもわたって

溜められた水で溢れ彼の作品も時に中にひたされたままであり、またその水をチヒーは使用していたようだ。悪臭はひどく、椅子や机はぐらついていたようだ。このチヒーの室内の様子はボックスバウムによって以下のように描写されている：

彼を訪れ、この初期段階における衝撃を乗り越え、この明らかな悪臭に慣れ始めたら、彼の場所をととも居心地のよいものと感じ出すだろう。ぐらつく椅子に座ってかつては白かったであろう茶色く黄ばんだマグカップでラム酒を飲む。部屋の壁や本そして写真と同じように、このマグカップまでも生から死へと向かうことを許されているようである。「僕は腐敗の予言者で、カオスの開拓者だ。なぜならただカオスによってのみ新しい何かが誕生するからだ」。

このように彼は「正常化」からはあまりに遠い人物であり、自称“ターザン”は進歩思想の真逆を行き、ジャングルという自然の驚異の中へと勇敢に闊歩していく。チヒーは共産主義体制下においてはあまりに異端児であり通常の社会的因習からかなり外れていたが、まったく自閉的で孤立した世界に生きているのではなかった。もちろん彼はキョフの路上においても変わり者には違いなかったが、彼は誰に害を加えることもなくまた蔑まされることもなかったどころか慈しまれ、愛される存在であったことは、ボックスバウムの回想からも、彼の写真からもうかがい知ることができるだろう。

しかしながらこのようにあまりに時代に翻弄されてきたチヒーをめぐる政治的状況を見ていくと、こうしたチヒーの装いや態度は政府への「抵抗」のための「作為」的なものとみえる。彼は風変わりではあったが全くの隠遁者でも社会からはみ出しものでもなく、知り合いや友人にも囲まれていた。写真を撮る営みにしてもそれは偶然ではなく、彼の創作プロセスが展開されていく中にラディカルに組み込まれる修練のようでもある。あるいはかつて彼がそれを試み、かつそれに苦しめられもした芸術へのシニカルな現代的な問いかけにも思われてくるのだ。しかしチヒーの作品を見た時、そうした問いかけすらナンセンスに思えるほど、それはあらゆる文脈から抜け落ちた不可解なものとしてうつり、かつそこに叙情性までも感じ取ることができる。チヒーについてとらえようとすると、こうした様々な矛盾に困惑させられることになる。それが彼を単純に「アウトサイダー・アート」にも「フォーク・アート」にも組み込むことのできない要因となる。

では彼を「写真家」として見る時、彼は私たちにどういう「写真家」像を差し出すのか、そして彼はどんなイメージを生産したといえるのか。

3 「パフォーミング」という行為

ヴァンチャートはチヒーのこうした特異な風貌、生き方を「パフォーミング」アーティストであるようにと分析する。そこには「作

為的」で「意図的」なものを見てとることができる。

チヒーの生き方は彼の人生のプロジェクトでありまた彼のアート・プロジェクトとすることができるだろう。1960年代の南モラヴィア地方のキヨフという街でパフォーマンス・アート（パフォーマンスである彼自身を含め）に関するヒントなど誰しも得てはいなかっただろうという事実は無関係である。チヒーは徹底的に「ローテク」で「DIY」的なアプローチを自分の生活のあらゆる側面にわたって実践していた。常識的な範囲における清潔さ、衛生さ、を否認しまたそれらを見做していたのはそうした彼の信条に含まれるのだ。^{*8}

註8 Vančát, *op. cit.*, p.33

そうして彼がまた「コート」もまたその一役を担っているのだと分析する。そしてこの「装い」の変化は60年代から70年代にかけて表れたものであった。

そのコートは彼の人生において驚くべき中心的な役割を果たしたのだ。それは未経験さと拒否から身を守る盾となり、またそれは何年にも及ぶ彼の日記となり、彼の熱心なDIY的なアプローチの記録であった。チヒーは一方では修行者でありニヒリストであったが、他方ではユーモアのセンスを持ち、理解されず、分類されることもできない人物であることを名誉であると感じていた、意図的な教養人でもあったのだ。強い民族的伝統をもつキヨフにおいて、彼は自分の存在をまるで永続的なカーニバルのように作り上げたのだ。^{*9}

註9 *Ibid.*, p.34

こうしてヴァンチャートはこれが「常軌を逸するほどの入念に練られたプラン」であり「長期的な実験的な芸術」である証拠として、チヒーが70年代初期、地元の保険会社へ行き、彼のコートが高級車に相当するほどの保険をかけることができるか尋ねたというエピソードをあげている。

またキヨフという町におけるチヒーの立ち位置をみてみると、それは共同体における「稀人」「異人」や「トリックスター」といった文化人類学的アプローチへと向かうこともできるかもしれない。しかしそれはまたチヒーをアウトサイダー・アートへ組み込むことができないのと同様の挫折感を味わうことになるだろう。彼は現代的な用語でいえば、意識的な“アーティスト”であるといえる。

そんなチヒーの態度は60、70年代半ばのアメリカを中心とする美術において探求されたビデオ・アートを想起させもする。それは「絵画や彫刻といった伝統的なジャンルを再考し、美術という形式や制度の「外部」を見出そうとする機運が世界的に高」まっていた時期のことである。そして、「表現の可能性を拡張していく一つの手段として、画家や彫刻家が、当時普及し始めたビデオ・カメラを手に取り、映像作品を制作」^{*10}し始めたのであった。

例えばジョン・バルデッサリの《I Am Making Art》(1971年)という作品がある。彼はここでビデオの前に立ち、“I am making

註10 「ビデオを待ちながら一映像、60年代から今日へ」東京国立近代美術館、2009年

art.(芸術制作中)”と言いながら気怠く足や腰、腕を動かすことを延々と繰り返している。バルデッサリは1966年頃から具体的な“物”を作ることをやめ、「芸術を成り立たせる条件を問う行為自体」を芸術と見なすようになった。この作品も「芸術についてのクリシェをすべて捨て、根本的な何かに到達する」ことを意図して作られたようだ。*11 ここにおいてもはや旧来的な意味における完成形の芸術作品である「もの」ではなく「芸術を制作する」という「プロセス」であり「行為」そのものが重視されている。そうして芸術作品を成立させていた制度の枠を揺さぶっていくのだ。美術館で私たちはビデオの向こうで「芸術制作中」と言いながら身体を動かすバルデッサリを見つめることになる。ここでバルデッサリは自身の身体性を前面に出すことによって、“パフォーマンス”することによってメディア時代における新たな“Art”を提示することとなった。

またヴィト・アコンチの自虐的なパフォーマンスがある。彼もまた一人ビデオの前に立ち、目隠しをした状態で前方からやってくるボールを避けようとしたり(《目隠しキャッチ》、1970年)、必死で目を閉じようとする女性の目を暴力的にこじ開けようとする(《こじ開け》、1971年)。またビデオ画面の中心を無表情でひたすら指差し続ける(《センターズ》、1971年)。こうした不可解でマゾヒスティックであると同時にサディスティックな行為は、私たちの社会を徐々に蔓延し始めた新たなテクノロジーによる「視線」のからくりを暴力的に暴き出す。それは日常生活において麻痺しつつある思考回路に亀裂を与え「見る／見られる」という政治性を剥き出しにさせる(視覚メディアによって公共空間に張り巡らされていく匿名性のこうした視線によるゆるやかな麻痺はチェコスロヴァキアにおける「正常化」の視線の浸透を想起させる)。

彼らの提示したこれらの「態度」は、いくらかチヒーの姿勢にも当てはまるものと思われる。つまり、彼もまた数々の「身振り」によって様々な「価値」を篩にかけていたのだ。しかしながらそれでもなお、そこに着地しきることのできないものは残る。この共産主義体制下のキヨフという町にビデオ・アートはあまりにそぐわなさすぎるし、チヒーのカメラからもかけ離れているようだ。またアメリカにおいて発生したビデオ・アートが現代美術の文脈や時代の潮流に多くを負っているのに対し、チヒーをくくる枠は時間的にも空間的にもより一層複雑化しているように思われる。しかしビデオ・アートに取り組んだ作家たちがその「メディア」性へと回帰し、問うていったように、カメラを「無」から創り出したチヒーはそのメディアに内包されたプログラムには、いくらか作作的であったかもしれない。

「ビデオ」はもともと、ラテン語の「videre(見る)」の一人称単数形「video(我見る)」に由来する言葉です。ですから、単にメディアや機材の固有名であるという事実をこえて、ビデオとは「見る」、すなわち美術の根本を問う、きわめて普遍的な語だと言えます*12。

ここでもう一度「見る」ということに立ち戻ってみる。プリンスが自らに“DO YOU SEE WHAT YOU SEE?”と問うたように、私たちはここに写っているものを見なくてはいけない。チヒーは何を見ていたのだろうか。

4 スナップショットの政治性

チヒーはキヨフの路上を撮った。大半が「女性」を写したものが、初期は人気の無い路地や打ち捨てられた自転車なども撮影していた。それらは「スナップショット」である。そしてその舞台は「公共空間」である。

倉石は著作の中で、現代における監視カメラの普及とストリート・スナップの衰退を関係づけて論じている。^{*13}

まだこの時代のモラヴィア地方のキヨフに監視カメラが行き届いていたとは言い難い。しかしながら共産主義体制下におけるモラヴィアの地方都市にも政府による監視の眼が町中を精査していた。チヒーは「正常化」されえない人物として目をつけられているなか、こうして公共空間で撮影をし続けた。こうした「危険」極まりない行為を為しえたのはまた逆説的にも彼の“風貌”によるものであったといえる。ヴァンチャートは以下のように分析する。

おそらくあらゆる男性が潜在的に女性の写真家なのであろう。そしてチヒーは「素晴らしき孤独」をつくりだすことによって、そこから自然で平和的なぞき行為を最大限引き出すことに成功したのだ。彼はそれをあまりに完璧に実行しえたので、彼自身述べているように、チヒーは彼に差し出された主要な事柄を従順に記録するメディアになったのだ。^{*14}

たとえばウォーカー・エヴァンスは地下鉄に乗った乗客を「ひっそりと」撮影した。その際コートの中にレリーズを隠し、それを押すことによってこうした「盗撮」をなしとげた。そこにおける「人間を観察する」視線は非対称的であり暴力的で危険を伴う行為であるといえる。かつこれらの写真が発表されるまでには一定の時間を要することとなった。ここで問題になったのは“被写体のプライバシー”である。倉石はこのように写真家が「被写体を非対称的な力によってカメラの暴力によって組み伏して撮影しなければならないという負荷を背負いながらも」撮影する行為になんらかの「社会的な真実を追求するために写真を撮らなくてはならない自覚」をみている。また「自ら盗撮するという行為の罪深さというか、非倫理性を自覚しつつも、それでも対象に向かっていった姿勢」に思いを馳せている。そこには現代において振り曲げられた正義感やヒロイックで殉教者じみた現代の写真家像がある。しかしながらチヒーのスナップショットにおいてそうした切迫感も正義感も見ることはいまいだろう。チヒーのコートはカメラを隠すものでもなく、チヒー自身がカメラと化すことを助けたのであった。もちろんチヒーの作品には場所がフェンス越しから見るプール広場や女性の水着姿であつ

註13 倉石信乃『スナップショット 写真の脚き』大修館書店、2010年、18頁

註14 VanĀt., *op. cit.*, p.34

たことから、そこには“のぞき”の視線がみられる。しかしその“のぞき”とただ“見る”という境界線はどこにあるのだろうか。いつから“見る”という行為が暴力的でやましさを伴うものとなってしまったのだろうか。単純に「人間を観察する」行為がなぜ「罪深さ」や「非倫理性」といった感情を引き起こさせるのだろうか。チヒーの作品には、まるで被写体が撮影されること、あるいはチヒーと視線を合わせることを楽しんでいるようなものもある。そこに“カメラ”という媒介物はあるのだろうか。今にも消えそうに浮かび上がっている像は「記憶」のイメージへと近づいていく。

またヴァンチャートはこのチヒーの視線を「画家の目」であることも指摘している。それは純粹に、対象を捉える目である。

彼の全てのショットは画家の目を表象しているということも付け加えておかねばならない。それは確実にモチーフをとらえる目であり、のちに暗室でもっとも魅力的なものを選択する目である。そこでは女性の雰囲気や身振り、動きがよく表れているものをとらえる。それは他の人が見ることのできないアイデアを見つけ出す試みだ。喜びと美は不確定さ、漠然さ、そしてカオスからあらわれる。^{*15}

註15 VanCāt., *op. cit.*, p.34

そうしてここでチヒーはかつての伝統的な芸術において主要なテーマの一つであった女性の主題を「何らかの主張や批判を含む事無く、とても巧妙かつ無頓着なやり方で、ただ見るという行為の単純で神秘的で喜びでもって再生した^{*16}」のである。

註16 *Ibid.*, p.34

ここで写真における女性の表象の歴史を振り返ってみると、20世紀初頭におけるビクトリアリズムの風潮では女性は美的なものの探求や母性の象徴としてよくモチーフとなっていた。しかし同時に写真の発明から性的であり“nude”ならず“猥雑 rude”なイメージも生産され続けていたことも事実である。時に両者の境界線はあやういほど接近し、いつしか後者は前者を凌駕していったように思われる。やがて古典的な女性の主題は「モダニズムの到来から徐々に忘れ去られ、卑俗で、世俗的なもの」となり、「写真においても女性のテーマは、少なくとも70年代初頭においては、キッチュなもの^{*17}とみなされるのが普通」^{*17}となったのである。

註17 *Ibid.*, p.34

また女性の身体はエドワード・ウエストンやアーヴィング・ペンにおいてより「かたち」が強調されオブジェに近いものとなる。そうしてある「キッチュ」さから抜け出すためにはヘルムート・ニュートンのエレガントすぎる装いや全く主体的とも言える裸体をさらすことによって「ファッション」化されなくてはならなかった。シンディ・シャーマンは自らが様々なイメージの女性像を扮することによって生産されたイメージの虚実が錯綜と生活を浸食していくさまを呈示した。しかしチヒーは、こうした視線を取り巻く様々な膜(cover)を、ヴェール(veil)を、「見る」という行為でいとも簡単に剥いでいったのだ。「見る」行為は時にイメージに先行される。しかしチヒーは「見る」という行為の先に再びイメージを「記憶」によって、あるいは「見る」といった行為に伴う身体的記憶のなかで再

生させるのだ。

ここで20世紀初頭に活躍したチェコの写真家フランチšek・ドルチコル (František Drtikol, 1883-1961) が撮り続けた女性と比較してみよう。数々の大胆で野心的なヌード写真を撮影し続けてきたドルチコルはやがて肉体から離れ、非物質的で抽象的なものへ近づいていき、「切り絵」あるいは「光と影」のみのイメージを写し出していった。ドルチコル自身かつて画家を志し、数々のドローイングも残しているのを顧みたと、このドルチコルの純粹な光と影によるモチーフの単純化は単に晩年のドルチコルの思想的・宗教的変遷によるものではなく、ドルチコルの「見る」という行為の最果てのイメージであったように思われてくるのだ。チヒーがうつし出した女性の、今にも薄明の中へと消えていきそうな像は、「線」となる。それはチヒーの「穴蔵」のような空間で何年もの時間の蓄積を経て、チヒーによって見出され、それは「線」となって再生されるのだ。その「線」は記憶から生まれる。

ヴェルナー・ヘルツォークの映画作品『世界最古の洞窟 忘れられた夢の記憶』(2012年)はショーヴェ洞窟の奥に発見された3万2千年前に描かれた壁画を映し出した。そこには躍動する動物たちの壁画が見事に簡略化されたラインによって生き生きと描かれていたのだが、その動物たちを描き出した「線」とチヒーのドローイングの線があまりに類似していることに気づかされる。実際チヒーはモデルを据えなくとも長年の鍛錬による技術と記憶によって対象の素描を的確にこなしていたという。それは数々の生き生きとした動物たちや女性をモデルもなく松明が揺らめく暗い洞窟の中で描いた太古の人間の「描く」という営みを思い起こさせる。ヘルツォークの映画においてこれらの壁画がモデルも無く記憶によってのみ対象をこんなにも鮮明に的確に躍動的に捉えたことの驚きが語られていた。しかしそれが単に「見る」という行為の結果に過ぎないことを知ったとき、やはり私たちの視線を取り巻く様々な層の厚さを思い知らされるのである。

こうしてチヒーの辿り着いた究極のイメージを古代の洞窟の壁画へと遡及させるのはあまりにナイーヴでロマンチックすぎるかもしれない。チヒーの現代の洞窟であるチヒーの「部屋」の中へと戻っていったとき、チヒーをめぐる、そのあまりに非現代的な状況に当惑せざるをえないだろう。そうしてそれは当時チヒーを襲った「正常化」のみならず現代をとりまく様々な規律にそぐわない、チヒー独自の法則が支配している空間であった。それはどこか、1948年プラハを襲ったショッキングなクーデターの後、チェコの詩人であるヴラジミール・ホランが牢獄とみたてて閉じこもった自宅のアパートを想起させもする。それは「抵抗」のかたちといえることができるように思われる。しかしチヒーの抵抗はどこかおかしみやユーモアすらも感じさせる。

ヴァンチャートはチヒーの自分の作品と社会に対する無関心とも言える態度について以下のように分析している。^{*18}

註18 *Ibid.*, pp.35-36

写真に関しては、そこに自分自身の存在は微塵も見られないと

いう時、チヒーの世界には徹底的な唯我論が適用されている。これはまた彼が好んだパラドックスの一つであった。彼はしばしば偶然性について述べたが、偶然性こそがもっとも信頼のおける助けとなることを知っていた。しかし偶然性をいかに扱うかはそれを避けるよりも困難であることも知っていたのである。同様にパラドクシカルなことは、彼は公共という場を避けており、彼の作品の関心が高まっているなかにおいても、彼の生活は変わることがなかったのである。彼は展覧会場へと足を運ぶこともなかったし、プレスの間で彼について書かれていることにも無関心であった。自分自身のことや作品を知ってもらおうと躍起になっている現代の芸術家はチヒーの思考においてはまったく馴染みのないものであったに違いない。

チヒーはこうした姿勢を貫くことによって一体、何に抵抗していたのだろうか？

彼の写真作品のなかに我々は少なくとも2つの相反する傾向を見ることができる。それは概念的アプローチと開放的で、直接的な叙情性である。これらは極端に例外的な結合であるが、ここにおいて完璧に有機体となっている。(…)写真の古典的な法則への偽りない関心の欠如、女性の身体を捉える先鋭な眼差しそして時の神秘が、控え目で、繊細でナイーブで本物のエロティシズムによって描かれ、中央ヨーロッパのメランコリーと混合してそのイメージはあらわれるのである。

ヴァンチャートがこのようにチヒーの写真について述べる時、チヒーは中央ヨーロッパをとりまく状況とはやはり無縁でいることなどできなかったことに気づく。とりわけ、ここに身を置くことによってこそ抵抗せざるをえない状況とは無縁ではなかったのである。その「状況」は「歴史」といえる。それは「歴史」のなかには登場することのない歴史である。

ここでチヒーが、ある架空の人物と重なってくる。それはカフカと同じ年に生まれ、カフカより一年早く死んだ、モラヴィア出身の作家ヤロスラフ・ハシエクが生み出した『善良な兵士シュヴェイク』のヨーゼフ・シュヴェイクである。

5 消滅への抵抗

ミラン・クンデラのエッセイ「消え去る詩、プラハ」は1980年6月、雑誌『ル・デバ』第2号に発表されたものである。当時クンデラは『笑いと忘却の書』の国外出版がチェコ当局の怒りを買って、チェコ市民権を剥奪され、かつまだフランス国籍も取得していないという不安定な状態にあった。そのためここにおいて、この国全体を襲っている、ある「危機」について、その内部にも外部にもいることができない状況で、深く危惧している。それは「一つの偉大な文化がそっくり消え去ろうとしている」ことへの危惧であり、絶望である。

クンデラはこの論考において二人の作家、カフカとハシェクという人物が正反対であるのと同様、二人が描き出したキャラクターに極端な全体主義権力に対する両極端の態度を見ている。

これほど性格が正反対の二人の作家をみつけるのも難しいだろう。カフカが菜食主義なのに、ハシェクは酔っぱらいである。一方は控え目だが、他方は突飛な男である。前者の作品が難解で、暗号化され、晦渋だとみなされているのになら、後者の作品はきわめてポピュラーになったが、いわゆる真面目な文学からは排除されている。

とはいえ、一見したところ実に異なっているようにみえるこの二人の芸術家は、同じ社会、同じ時代、同じ風土から生まれた子供たちであり、同じことを語っているのである。つまり、官僚化された(カフカの場合)、あるいは軍隊下された(ハシェクの場合)巨大なメカニズムに変貌した社会と一人の人間のことを語っているのだ。Kは裁判所と城に、シュヴェイクはオーストリア＝ハンガリー軍の全体主義にそれぞれ対決する。^{*19}

註19 ミラン・クンデラ「消える詩、プラハ」西永良成訳、「ユリイカ」1991年2月号、94頁

そうしてほぼ同じ時期の1920年にもう一人のプラハの作家であるカレル・チャペックが戯曲『R・U・R』を執筆したことを指摘し、以下のように述べる。

1914年の戦争が終わって、ヨーロッパ文学が明るい未来観と革命の終末論とにすんで誘惑される傾向をみせたとき、これらのプラハの作家たちは真先に、進歩の隠された側面、その病的かつ威嚇的な暗黒の側面を見破ったのだ。

彼らは彼らの国の最も代表的な作家たちなのだから、人はそこに一つの偶然ではなく、彼らに共通の一つの特殊な眼差、そう、少国民と少数民族から成るあのもう一つのヨーロッパの醒めた眼差しをみることができる。彼らは常に、出来事の主体というより、むしろ客体だった。諸国民に取り囲まれたユダヤ人少数民族は、そのなかでみずからの不安にみちた孤独を経験した(カフカ)。オーストリア帝国に封じ込められたチェコ人少数民族にとっては、オーストリアの政治や戦争はまったくどうでもよいことだった(ハシェク)。^{*20}

註20 同書、94頁

ハシェクが『兵士シュヴェイクの冒険』でおこなったように、戦争について滑稽な大小説を書くこと、それはフランスやロシアなどでは想像するのも困難なスキャンダルだろう。それは滑稽さについての特別な概念(何もの前でも譲歩せず、いたるところで真面目なものの権威を失墜させる概念)と、世界についての特別な概念を前提とする。ユダヤ人あるいはチェコ人は〈歴史〉に自己を同化し、〈歴史〉のさまざまな光景に真面目さや意味をみようという傾向を示したことはない。彼らの大昔からの経験は〈歴史〉という女神を崇拜し、歴史の知恵を礼賛しないように教えていた。^{*21}

註21 前掲書、94-95頁

そうしたなか、カフカとハシェクが二人の“ヨーゼフ”によって描き出したのは「全体主義の描写」ではなく、「その仕組みを前にした人間の、二つの基本的な可能性を人格化した」のがKとシュヴェイクだったのである。Kは気違いじみた世界に一つの意味を与えたいと欲し、その努力が命とりになるのに対し、シュヴェイクの不真面目な精神は「世界に何かしらの意味を認めることを拒否するがゆえに、気違いじみた世界のなかで生き、かつ生き続けることができる」のである。この二人を模範のようにして、この国はふたつの「抵抗」のかたちを、その術を身につけていったのだ。その例として、クンデラは1951年のスランスキー裁判ではヨーゼフ・Kの霊を、1968年のソ連侵攻時にはシュヴェイクの霊を、当時のプラハ市民のなかにみるのである。

そしてこれら二人の人物の「説明しがたい行動の動機」を見ることのできない、反心理学的な態度のなかに、この二人の作家による「人間を理解する別なやり方」をクンデラはみる。それは「行動なり出来事なりのために物語から内省的な手法を排除し、外部の世界を触知しうる視覚的な面から捉えよう」としたものと見える。

人間へのこの新しい眼差しは一つの瞠目すべき状況のなかに反映している。つまり、二人のヨーゼフには過去がないということである。実際、彼らはどんな家族の出なのか。彼らの幼年時代はどうだったのか。彼らは父親、母親を愛しているのか彼らの足跡はどんなものだったのか。そうしたことは何もわからず、この「何も」というところに断絶があるのだ。というのも、それまで小説家を何よりも熱中させてきたのは、心理的な動機の探求、すなわち過去を現在の行動に結びつける不思議な絆の再構築、その織物が魂のまばゆい無限を包み隠している「失われた時」^{*22}の追求だったからだ。

註22 前掲書、98頁

たえず大国の外圧にさらされている国にとって、内的な動機は「外的な決定がだんだん人間を支配してゆく世界」にあっては、なにほどのこともなくなる。しかし同時に、こうした人間心理を読むことを打ち捨てる方向性は、「全体主義の世界への予感」とも結びついていた。

ここで、チヒーの作品を見ると、その「失われた時」のイメージが、その「時間」が意図的にあるいは手法として「物質化」されていることへの重みが改めて立ちあらわれてくる。

最後に、クンデラによる一つのエピソードを書き記し、この論考を閉じることにする。^{*23}

その生涯をプラハ、ウィーンで過ごし、のちに移民として、フランス、アメリカで過ごしたフランツ・ヴェルフェルは1937年パリにて開催された国際連盟「知的協力委員会」主催の「文学の未来」をテーマとするシンポジウムに招待され、講演をした。そこでヴェルフェルは「ヒトラー主義のみならず、あらゆる全体主義の危険に反

註23 ミラン・クンデラ「誘拐された西欧—あるいは中欧ヨーロッパの悲劇」。里見達郎訳、『ユリイカ』1991年2月号、74-76頁

対し、現代のイデオロギーとジャーナリズムによる白痴化をも、文化を圧殺するものとして反対した」のである。そしてその講演の最後に、彼はひとつの提案をした：

破滅の進行をくいとめることができると彼が考えた提案とは、詩人と思想家の国際アカデミー (Weltakademie der Dichter und Denker) を創設することである。その会員は、いかなる場合も、国家によって任命されるのではなく、もっぱら彼の作品の価値によってのみ選出されなければならない。(…) そのアカデミーの使命は、政治とプロパガンダに左右されることなく、「世界の政治化と野蛮化に立ち向かう」ことにあるというのである。

そしてこのヴェルフェルの提案は受け入れられなかったばかりではなく、あからさまな嘲笑をあげたようである。クンデラは以下のように述べている：

もちろん、その提案はナイーヴすぎた。恐ろしいほどナイーヴであった。芸術家も思想家も、すでに皆、どうしようもなく「社会参加」させられている、この完全に政治化された世界において、いったいどうやって不偏不党のアカデミーをつくることができるというのだろうか？ それはきっと「美しい魂」を寄せ集めた滑稽なしろものにはしか見えないだろう。

だが、それにもかかわらず、このナイーヴな提案は、私には感動的に思える。なぜなら、それは、価値を喪失した世界で、なおも精神的権威を見出そうとする必死の願いを隠さずも表しているからである。それは、文化のかほそい声、詩人と思想家 (Dichter und Denker) の声を届かせようとする苦しい欲求にほかならないのである。(傍点筆者)

そしてクンデラはチェコの哲学者である友人のアパルトマンが警察によって家宅捜査されたときのことを思い出す。その友人は千ページにもおよぶ哲学原稿を押収されてしまっていた。

私たちは、その日、プラハの街をあてどなく歩きまわった。彼が住んでいたフラットヒーネ街からカンパ島の方へ下って、私たちはマーネス橋を渡った。友人は何とか軽口をたたこうとして言った。あのポリ公どもは、どうやってぼくの哲学用語を解読するんだらう？ チンプンカンブンだらうに。

——だが、どんな冗談も彼の不安を静めることはできず、十年を費やした原稿の損失を埋めることはできなかった。彼は原稿の写しをまったく取っておかなかったのである。(傍点筆者)

ここで、ロマンの祖母の家の屋根裏にあるチヒーのスタジオが剥奪されたときのエピソードを思い出す。彼の作品はそこで警察によって路上に打ち捨てられた。そうして彼は絵を描くことをやめ、自らカメラを製作し、路上をスタジオに写真を撮影しはじめた。チヒ

ーは一体、写真というメディアにおいて、何を発見していったのだろうか。ここでロマンが引用した、「強烈さが、それ自身のメディアウムを見出す」というハラルド・ゼーマンの言葉を引用するとき、私たちはチヒーを通して、また写真を発見することになるのだろう。

先のクンデラのエピソードは以下のように閉じられる：

私たちは、この押収事件を国際的スキャンダルにするために、外国に公開書簡を送ってはどうかと話し合ってみた。もちろん、組織や政治家にはなく、政治の上に立つ人物、ある異論の余地のない、ヨーロッパで等しく認められている価値を体現するような人に宛てて出さなければならない。つまり文化の代表者に訴えるのだ。だが、そんな人はどこにいるだろう？

そんな人間はいないことが、すぐに私たちにもわかった。もちろん偉大な画家、劇作家、音楽家ならいる。しかしヨーロッパが、その精神的代表として認めてくれるような、道徳的権威としての特権的地位を、彼らはもはや社会に占めてはいない。文化は、思考の価値が実現される領域としては、もはや存在していないのである。

私たちは旧市街の広場に向かって歩いていった。当時、私はその近くに住んでいたのだ。限らない孤独と空虚を、私たちは感じた。それは文化が徐々に消え去ろうとしている、ヨーロッパという空間の空虚だった。

チヒーのイメージは消滅していくものの姿をとらえる。今にも消えそうなそれらのイメージは消滅への抵抗を必死で訴えているようでもある。その「消滅」は一体何を意味するのだろうか。そしてそれは何に対して「抵抗」しているのだろうか。チヒーの穴蔵のような、洞窟のような部屋のなかで、あらゆる場所に打ち捨てられながらも漂流をつづけ、発見され、救い出されたイメージは、どこへ向かうのだろうか。そうして偶然にも、私たちがそれらのチヒーの写真群と出くわした時、私たちは何かを発見する。そのような感覚を抱くのは、チヒーの作品が「見る」という写真メディアに内包される純粋な身振りへと私たちを回帰させるからであり、同時に、「チェコ」という国が宿命的に背負っている歴史的記憶——それは“消滅”への抵抗——までも私たちの前に呈示するからなのだ。

(みうら・ようこ／東京都写真美術館 インターン)

[参考文献]

- Buxbaum, Roman: "Tarzan v důchodě," in *Miroslav Tichý*, Praha, Torst, 2010, pp.38-51.
Vančát, Pavel: "Miroslav Tichý: Lyrický konceptualismus", in *Miroslav Tichý*, Praha, Torst, 2010, pp.31-37.
ミラン・クンデラ「誘拐された西欧—あるいは中央ヨーロッパの悲劇」里美達郎訳、『ユリイカ』1991年2月号、62-79頁。
ミラン・クンデラ「消え去る詩、ブラハ」西永良成訳、『ユリイカ』1991年2月号、90-104頁。
長興進「改革は挫折したが……「ブラハの春」から1989年まで」『チェコとスロヴァキアを知るための56章』薩摩秀登編、明石書店、2004年所収。
Prince, Richard: *Richard Prince Collected Writings*, California, Foggy Notion Books, 2011.
『ビデオを待ちながら—映像、60年代から今日へ』東京国立近代美術館、2009年。
倉石信乃「スナップショット 写真の輝き」大修館書店、2010年。

[ウェブサイト]

ミロスラフ・チヒーの作品は下記のURLで閲覧できます。

- ミロスラフ・チヒーの公式ウェブサイト：
<http://www.tichyfotoğraf.cz/en/miroslavtichy-home.html>
- Fototorstの公式ウェブサイト：
<http://www.fototorst.com/book.php?pk=451>

フランチェク・ドルチコルの作品は下記のURLで閲覧できます。

- フランチェク・ドルチコル・ギャラリーの公式ウェブサイト：
http://www.galerie-drtikol.com/?p=stala_expozice&lang=en