

월경(越境)하는 기억

- 현대예술의 일본·독일 비교로부터 -

가와와 마유미

1. 들어가며——〈기억의 장〉과 조형예술

1980년대부터 국제적인 문화연구의 영역에서 ‘기억’이라는 말이 클로즈업되어 왔다는 것은 주지의 사실이다. 그리고 이 때 ‘기억’에는 대개의 경우, 억압과 박해와 연결된 이른바 ‘부(負)의 기억’으로서의 의미가 포함되어 있다. 식민지의 기억, 디아스포라(민족이산)의 기억, 이민족 학살의 기억, 그리고 전쟁의 기억……. ‘기억의 시대’ 라든가 ‘기억의 범람’이라고도 부르는 이러한 문화현상이 일어난 배경으로 다음 두 가지 요인을 생각할 수 있다. 하나는 세계를 휩쓸었던 제2차대전과 유대인 박해(홀로코스트)로부터 반세기가 지나고, 희생자 측의 생존자로부터 종래의 역사기술이 놓치고 있는 증언을 얻는 것이 초미의 과제가 되었다는 점. 다른 하나는 이러한 역사의 메인 내러티브(main narrative)에 대한 비판으로서 분출된 ‘타자의 기억’에 직면한 역사가가 자신들의 내셔널(national)한 역사와 국민의식을 구축해 온 상징적인 ‘기억의 장’ (피에르 노라)——예를 들어 기념비나 역사 건조물, 거리의 명칭이나 국가 경축일 등——을 재검증하고자 하는 시도를 정력적으로 진행시킨 것이다. ‘기억의 범람’이라는 현상의 배경에는 실은 이러한 희생자 한사람 한사람의 기억과 가해자 측의 내셔널한 기억의 깊은 분단이 존재하고 있는 것이다.

1980년대 중반부터 독일(당시는 아직 서독)의 아트씬(Art Scene)과 접하고

있던 나는 미술전과 도시 공공공간에 나치즘과 홀로코스트의 기억을 주제로 하거나 암시하는 작품이 눈에 띄게 늘어난 것을 발견했다. 희생자의 이름을 새긴 표식을 거리에 박아 넣거나, 집 벽에 과거 이 집에 거주했던 유대인의 사진을 슬라이드로 투영하는 등, 많은 미술가들이 현대미술의 새로운 표현수법을 구사하면서 각각의 방법으로 사회의 트라우마(trauma)적인 주제에 다가가고 있는 것이다. ‘기억의 예술’이라고도 부를 수 있는 이들 현대미술은 지금 언급했듯이 시대현상으로서의 ‘기억의 범람’과 어디에선가 호응하면서 예술이 지닌 독자적인 의미작용과 기능에 의해 현대 독일사회의 역사인식에 적지 않은 영향을 끼치고 있다. 이러한 시도에는 자신들의 역사로서 달아버리지 않고 기성의 내셔널한 기억을 뛰어넘어 타자와의 분단된 기억에서 공유된 기억으로라는 변용을 초래하는 가능성을 느끼게 해주는 것이 있었다. 내가 본격적으로 조사를 시작했을 때의 독일은 1990년 동서 재통일을 거쳐 EU(유럽공동체)속에서 새로운 아이덴티티를 모색하기 시작한 시기이기도 하고, 화제가 된 베를린의 홀로코스트 기념비에서도 알 수 있듯이 여러 가지 정치적 사고와 윤리적 반성이 교차하는 논의의 장이기도 했다. 이는 국가가 자국이 일으킨 죄를 미래에 대한 교훈으로서 기억하는 ‘경고비(警告碑)’이고, 또 세계에서도 유례없는 특수한 독일적인 기억장치로서 이제는 독일인의 정치적인 자기이해의 일부를 이루고 있다고까지 말할 수 있을 것이다. 이러한 사회적·문화적 상황 아래에서 예술에 의해 시도된 ‘상기의 작업(想起の作業)’에 대해 개개의 작품에 들어맞는 의미작용을 해독하고, 거기에서 더욱이 내셔널한 경계를 뛰어넘는 이른바, 트랜스내셔널(transnational)한 기억이라고 할 수 있는 것을 찾아내는 것이 문화연구에 요구되는 과제가 아닐까 생각한다.

그런데 지금까지 말한 독일연구를 바탕으로 삼아, 그것과 비교하면서 일본의 문화상황과 현대미술을 연구하려 하면, 일차적으로 부딪치는 커다란 벽이 있다. 그것은 미술이 지닌 사회적인 지위와 기능에 있어 일본과 독일에는 커다란 차이가 존재하고 있다는 것이다. 일본에도 전쟁이나 원폭의 기억을 다루고 있는 미술이 없지 않는데, 예를 들어 화가 마루키(丸木) 부부의 「원폭그림(原爆の図)」(1950년대)은 그 대표적인 예라고 할 수 있다. 그러나 그 대부분은 사실 미술관이나 개인이 소장한 것이고, 주요 공립미술관의 상설전시나 퍼블릭 아트라는 형

태로 사람들 눈에 띄는 공공공간에서 사회적 기억으로서 공유되는 것은 독일에 비해 극히 적다. 사회나 지역공동체를 위한 공공예술이라는 서양 전통이 일본에 그다지 뿌리내리지 못하고 있는데다가, 대체로 미술에 정치적인 요소가 혼합되는 것을 좋아하지 않는 경향도 있다고 생각된다. 더구나 독일에서 ‘경고비’처럼 자신들의 가해책임을 기억해두기 위한 공공예술이라는 것이 일본사회에서는 생각할 수 없다고 말해도 좋을 것이다. 그러한 문화적·제도적인 토양의 차이를 고려하면서도 다른 한편에서 현대예술 자체는 표현방법에서도, 또 작가의 활동영역에서도 — 좋아하건 좋아하지 않건 상관없이 — 이미 국경 따위 없는 것이나 다름없는 글로벌한 것이 되어 있고, 일본미술계에서도 해외의 동향과 공진(共振)하면서 비판적인 시점에서 부(負)라는 과거의 문제를 다루는 것을 싫어하지 않는 작가는 적지 않게 있다. 이처럼 자국의 현대아트 속에서 내셔널 아이덴티티를 동요시키면서 트랜스내셔널한 기억을 창출해가는 요소를 찾아내는 것은 가능하다고 생각한다.

따라서 본 논고에서는 우선 독일에서 출현한 ‘분단된 기억이 연결되어 중층적으로 겹쳐진 작품’을 다루고자 한다. 여기에서 주목한 것은 조형면(造形面)에서 흥미 깊은 예로서, 독일인이 아닌 작가가 독일 국내에서 제작한 두개의 작품이다. 다음에는 일본으로 눈을 돌려 일본인 작가에 의한 작품의 예를 두 가지 들어보겠다. 현대예술은 역사적인 과거를 상기하기 위해 여러 방법으로 현실세계에 뿌리내릴 수 있도록 궁리하고, 그 요소를 표식으로서 도입하고 있다. 본문에서는 특히 ‘장소(場所)’ 즉 사건이 일어난 현장에 제작된 것과 ‘역사 다큐멘터리’ 즉 사진이나 편지 등, 살아있는 경험의 기록을 인용한 것이라는 두 가지 타입에 주목하고 싶다.

2. 독일의 기억예술

독일의 문학연구자 알라이다 아스만(Aleida Assmann)은 기억과 예술에 대한 저서 『상기의 공간(想起の空間)』(1999)에서 1980년대 현대미술에서 현저해진 기억이라는 테마에 대해 “높은 파도의 정점을 우리들은 아직 넘지 못했을

것이다” 라고 쓰고 있다. 90년대를 거쳐 21세기에 들어서도 여전히 이 경향은 계속될 것이라고 예언하고 있는 것이다. 아스만은 계속해서 “독일에서 기억에 대한 대응은 아무리해도 지나치지 않고, 지나칠 수 없고, 지나치면 …(생략)…안 되는 트라우마적인 과거가 현재에 그림자를 드리우고 있는 것과 관계있다.…(생략)…마치, 이제는 어떠한 문화적 형식도 사회적 기능도 갖지 못한 기억이 예술 속으로 도피한 듯하다”라고도 말하고 있다. 사회의 트라우마적인 기억이 현대 예술 속으로 도망친 듯이 보인 것은, 문학이나 영화와는 다른 물리적인 공간의 조형언어를 개척해 온 예술이 종래의 역사나 기억의 표상에서 말할 수 없었던 것을 이야기하는 가능성을 부여받았기 때문은 아닐까. 예술은 사회에서의 요청이고 역으로 말하면 또한 예술가에게 있어서도 기억의 테마는 예술상의 도전이었던 것이다. 그러한 속에서 주목받은 작품 가운데, 나치즘·홀로코스트의 기억을 테마로 하면서 게다가 가해와 피해의 입장을 뛰어넘어 기억을 공유하는 의미작용을 가진 작품을 두 가지 들어보고자 한다. 두 작품 모두 피해자 측의 제2세대에 해당하는 작가의 것으로, 독일 미술계에서 ‘타자의 눈’——그것도 제2세대의 ‘거리를 둔 눈’——이 역사적인 과거를 조형적으로 해석하는 것이 받아들여지고 있다는 증거라고 할 수 있다.

첫 번째는 유대인 아버지를 둔 프랑스 미술가 크리스티앙 볼탕스키(Christian Boltanski :1944-)가 베를린시의 야외미술전을 위해 제작한 「잃어버린 집」(The Missing House, 1990)이다. 이것은 구 동베를린의 주택가에 있는 공터를 테마로 한 것으로 이곳은 제2차대전 말기 영국군의 공습으로 집이 파괴된 장소였다. 전쟁 전에 이 지역에는 독일사회에 동화된 유대인이 많이 살아, 독일인과 혼재해 있었다. 볼탕스키는 과거 거기에 살았던 마지막 거주자를 조사하여, 주택의 흔적을 둘러싸듯이 서있는 양쪽 집 벽에 주인의 이름, 거주 기간, 직업을 20장 정도의 플레이트에 써서 걸었다. 이들 명판을 보면 ‘J. 슈내프’, ‘R. 야로제프스키’등 확실히 유대인이라는 것을 알 수 있는 것도 있고, 거주 기간을 보면 유대인을 집중적으로 검거했던 1942년 말에서 1943년에 걸쳐 이곳을 나간 사람들을 식별할 수 있다. 한편, 공습이 있었던 1945년까지 거주한 사람들(아마 그 대부분은 독일인)도 있으나 그들과 그들 가족이 공습에서 살아남았는지는 이 플레이트만으로는 알 수 없다. 즉 이 명판이 보여주는 거주자에는

홀로코스트의 희생자인 유대인과 전쟁의 희생자인 독일인 양쪽 모두 포함되어 있기 때문에 가해와 피해라는 이항대립의 카테고리를 넘어선 <개(個)>의 지표가 쓰여 있는 것이다. 이들 과거의 거주자들이 지금은 더 이상 없다고 하는 ‘부재’가 공터라는 허무의 공간에 의해 교묘하게 표현되고 있다. 플레이트를 붙여 놓는 것에 의해 양측의 방화벽사이에 걸쳐진 보이지 않는 거주공간이 세워지고 텅 빈 문자기호로 전락하기 쉬운 고인(故人)의 이름에 현실의 장을 부여하여 유일무이의 존재였던 개인이라는 일회성의 아우라를 부여한다.

볼탕스키는 마지막 거주자를 알아내기 위하여 공문서관(公文書館)에서 거주자 명부를 조사하고 이웃주민들의 추억을 듣고, 그들의 소식을 좇아 자녀와 손자를 찾아내는 작업을 했다. 이러한 조사 작업이 작품제작의 중요한 일부를 이루고 있다. 입수한 자료나 고인의 유품 등은 유리 케이스에 넣어 「뮤지엄」이라는 제목으로 시내에 있는 별도의 장소에 전시했는데, 전람회의 회기가 끝남과 동시에 철거되고 일부는 지구내의 향토박물관에 소장되었다. 공터에 붙여놓은 명판만이 부근의 주민들의 강한 희망에 의해 지금도 남아 일반에게 공개되고 있다. 즉 이 작품의 당초 구상에서는 사건의 현장으로서의 ‘장소’와, 개인과 관련된 ‘자료(다큐먼트)’가 중요한 요소라는 것을 확인할 수 있다. 여기에서 역사에 의해 야기된 죽음의 기억이 유대인과 독일인이라는 민족의 카테고리를 넘어, 파괴된 거주공동체에서 개인이라는 극히 작은 레벨에서 연결되고 있다는 것을 시사하고 있는 것이다.

두 번째 예로서, 이러한 극히 작은 기억을 수집해서 가해와 피해의 카테고리를 뛰어넘는 기억의 네트워크를 만든 작품을 들어보고자 한다. 노르웨이 출신의 여성미술가인 지크리트 지글드슨(1943-)에 의한 「정적(靜寂)의 앞」(1989-1993)이라는 설치미술(공간전시)로, 앞에서 인용한 알라이다 아스만도 ‘상기의 공간’ 속에서 다루고 있는 작품이다. 지글드슨의 아버지는 노르웨이의 오슬로에서 나치에 대한 저항운동에 관련되었다는 이유로 죽음을 당하고, 지글드슨 자신은 전후 60년대에 독일의 함부르크 예술대학에서 공부하여 그 후 모교의 교수가 되었다. 그녀는 자신이 나치즘의 문제에 대처하는 것은 거의 피할 수 없는 운명과 같은 것이었다고 어느 인터뷰에서 말하고 있다. 이 「정적의 앞」이라는 작품은 독일 서부의 도시 하겐에 있는 칼 에른스트 오스트하우스 미술관의 한

방을 접하고 있는데, 항상 수장품이 추가되기 때문에 현재도 변화·증식되고 있다. 제작이 시작되고 나서 4년 후인 1993년의 시점에서 나무로 된 12개의 책장에 380개의 칸막이 선반이 만들어지고, 각각에 스크랩북과 유리 케이스가 채워져 있다. 거기에는 지글드슨이 30년에 걸쳐 모은 독일 사람들의 공적·사적인 다큐먼트와 추억의 물건——그것은 나치즘 시대를 중심으로 전후 동서분단시대까지도 포함하는——을 보관하고 있는데, 개개의 다큐먼트를 세어보면 3만점이 나 된다고 한다. 아마포로 장정된 스크랩북은 모두 오래되었다는 것을 연출하기 위해 작가가 진흙에 담가 변색시키고 있다. 안을 열어보면 지면에는 사진, 일기, 편지, 그림엽서, 오래된 신문, 독일정부가 발행한 공문서, 혹은 레이스 조각 등이 붙어있다. 작가가 자신이 직접 펜이나 연필로 글을 써 넣거나 직접 그린 그림을 채워 넣은 것도 많다. 표지가 봉해져있어 열수 없는 것도 있어, 이제는 접근할 수 없는 기억이 있다는 것을 은유적으로 표현하고 있다. 또한 유리 케이스에는 사진 앨범과 약병, 독일장기 등의 상자를 시작으로 수많은 물품들이 수납되어 있다. 강제수용소의 사진과 같은 공적인 것에서 일용품이나 전쟁터의 남편에게 보낸 편지 같은 사적인 것에 이르기까지 다양하여, 전쟁에 대한 역사기술에서는 누락된 개인의 기억(특히 후방에서의 여성의 기억)도 건져 올리고 있다. 그 안에는 상당히 개인적인 추억의 물건이 있기 때문에 왜 이 기록보관소에 있는지 알 수 없는 것도 있다. 또한 이들 다큐먼트 속에는 지글드슨 자신이 어렸을 때에 가지고 있던 꿈 인형이나 일기도 담겨져 있다. 이러한 작가 개인의 기억과 무수한 독일 사람들의 기억이 네트워크처럼 짜여가는 것이다.

이 장대한 기억의 기록보관소라는 시도에는 노르트라인=웨스트퍼렌주의 예술기금 등 공적인 조성금이 지출되고 많은 사람들의 협력이 모아져 있어 작가 개인의 작품이라기보다는 공적인 성격을 띤 것이 되고 있다. 또한 서가마다 혹은 책이나 케이스 단위로 국내를 순회하거나 국외로 대여되는 경우도 있는데, 전시 때마다 서가 앞 책상에 놓인 ‘게스트 북’에 관객이 자신의 추억이나 감상을 쓸 수 있게 되어 있어 그 기억도 작품 속에 추가되고 있다. 이웃나라 폴란드를 순회했을 때에는 나치시대에 침략 받은 현지 사람들의 기억이 거기에 첨가되었다. 이렇게 미술관 그 자체가 사회적인 기억의 제도 속에 몸을 두면서 가해와 피해라고 하는 기존의 역사적인 카테고리를 월경하는 기억의 네트워크를 만

들어내고 있는 것이다.

3. 일본의 기억아트

이제 일본의 아트씬으로 눈을 돌려보았을 때, 지금 언급한 것과 같은 독일의 시도에 필적하는 월경적인 기억의 프로젝트라고 할 만한 것은 안타깝지만 거의 찾아볼 수 없다. 일본인이 아닌 작가의 일본 아트씬에서, 예를 들어 일본의 전쟁 책임을 테마로 하면서 그것을 상대화시켜 가는 작품을 제작할 가능성은 아마 장래에 기대할 수밖에 없을 것이다. 그러나 일본인 미술가 중에도 감히 일본의 가해를 언급함으로써 망각을 좋아하는 일본의 국민의식을 뒤흔드는 일을 하고 있는 사람들이 적지만 있다.

우선, 장소의 기억이라는 점에서 주목할 만한 작업을 하고 있는 미술가로 오카베 마사오(岡部昌生:1942-)의 이름을 들 수 있을 것이다. 오카베는 물건의 표면에 종이를 대고 연필 등으로 그 표면을 문질러서 그려내는 ‘프로타주’ 기법을 사용해서 도시의 거리나 벽, 주거의 계단이나 가구의 표면에 난 상처나 새겨진 이름 등을 마치 그것들이 커다란 판화의 ‘판(版)’인 것처럼 박아낸다. 그렇게 하여 거기에 살고 생활한 사람들의 경험과 흔적을 베껴내 가는 것이다. 사진처럼 빛을 매개로 한 대상의 전사(轉寫)와는 다르다. 체로 거리로부터의 접촉에 의한 전사. 그것은 단순히 장소의 물리적인 표면을 박아내는 것에 머무르지 않고 현장에 웅크리고 앉아 손으로 만지고 팔을 좌우로 움직이는 동작을 통해, 대고 있는 종이 밑에 있는 심층으로부터 기억을 불러내고자 하는 행위인 것이다 (그림③). 오카베는 이 기법을 사용해서 처음으로 자신의 일상생활의 장을 베껴냈는데, 당초부터 이러한 행위는 일본이 근대화의 행보를 진행시키는 가운데 야기된 여러 가지 사회, 경제, 정치의 변화를 조망하는 역사의식의 뒷받침을 받고 있었다. 오카베의 창작은 예술이 사회 속에서 스스로 자리매김하고자 하는 세계적인 미술의 동향과 어디선가 공명하고 있는 것이다. 전쟁이나 학살의 기억을 테마화하게 된 계기는, 파리에 체재하고 있을 때 구 유대인 거리인 마레지구에서 우연히 그곳의 주민이 아우슈비츠로 강제 연행된 사실을 쓴 동판을 발견하

고 그 표면을 프로타주로 베껴낸 것이었다. 오카베는 이어 1987년부터 십 수 년 간에 걸쳐 히로시마(広島)에서 피폭이라는 전쟁의 기억에 착수하게 된다. 현지 미술관 관계자나 자원봉사자의 도움으로 원폭 위령비에 이르는 참배길을 시민과 함께 워크숍을 통해 베껴내는 등, 공적으로 전개된 프로젝트가 되었다.

그러한 활동 속에서 발견한 것이 과거 군항(軍港)이었던 히로시마항으로 향하는 철도 터미널, 우지나(宇品)역의 플랫폼이다. 전후 철도는 폐선이 되고 플랫폼의 일부만이 유물로서 남겨져 있다. 오카베는 이 역이 청일전쟁 때에 만들어져, 이후 20세기 전반을 통해 근대일본이 히로시마항으로부터 해외로 몇 십만 명의 병사를 보냈던 현관이었다는 점, 또 그러한 군의 요충이었기 때문에 더 더욱 히로시마에 원폭이 떨어졌다는 것을 안다. 거기에서 그는 이 플랫폼의 돌들을 프로타주로 베껴내어 2000여장의 작품으로 만들었다(그림④). 이것이 2007년 이탈리아 국제미술전 ‘베네치아 비엔날레’의 일본관 출품작이 되었던 것이다. 여기에는 히로시마에서의 피폭이라는 피해의 기억뿐 아니라, 타국에 대한 제국주의적인 침략이라는 가해의 기억도 담겨져 있다.

오카베는 이 외에도 고향인 홋카이도(北海道)의 네무로(根室)에서 들판에 남겨진, 전쟁 중에 일본군이 만든 비행기 활주로를 베껴내어 《왜 여기에 활주로가?》라는 작품으로 만들었다. 제작 일부는 현지 중학생과 함께 워크숍이라는 형태로 했는데, 그 때 한 여학생이 활주로에 남겨진 족적을 발견하였다. 조사해보니 그것은 조선에서 강제 연행되어 이곳에서 노동한 사람의 것이라는 것을 알게 되었다. 이렇게 장소를 발견하고 거기에 남겨진 사물의 표면을 베껴내는 작업을 통하여 일본인들이 잊어버린 —혹은 전후 태어난 일본인이 이제껏 알지 못했던 —가해의 기억이 발굴되는 것이다.

오카베는 전쟁을 직접 알지는 못하나, 전쟁 중에 태어나 3세 때에 네무로가 공습을 받아 시내가 화염에 휩싸였던 광경을 지금도 기억하고 있다고 말한다. 전쟁의 참화를 원체험으로서 가지고 있는 그가 60년대 학생운동을 거친 후 미술작업을 통해 전쟁의 기억으로 되돌아 와서 가해라는 그늘진 면을 응시하고자 하는 것은 특별히 언급할만한 가치가 있다. ‘장(場)의 기억’이라는 것에 대해 말하면, 앞서 말한 볼탕스키에 의한 「잃어버린 집」과 함께 특정한 장소에 남겨진 흔적을 찾아내고자 하는 점에서 공통되나, 볼탕스키가 거주자의 이름이라는 ‘개

의 지표(個の指標)'에 철저히 구애되는 것에 대해, 오카베의 프로타주기법은 장소의 물질성이 띠고 있는 익명의 집합적 기억 쪽으로 향하고 있다. 오카베는 그 속에서 네무로의 활주로에 남겨진 족적과 같이 개별의 신체가 나타나는 '기색, 기척'을 보는 사람에게 내밀어 보이는 것이다.

또 한 사람, 역시 근대일본의 '부(負)의 역사'에 대처하고 있는 미술가로 역사 다큐멘트로서의 사진을 사용한 작업을 하고 있는 작가 시마다 요시코(嶋田美子:1959-)를 들 수 있다. 시마다는 미국에서 미술을 공부하고 1990년대에 처음으로 여성의 시점에서 일본의 전쟁책임을 묻는, 상당히 정치적인 작품을 발표하기 시작했다. 예를 들어 한국의 중군위안부 사진과 일본의 대일본부인회(전쟁에 협력한 일본의 여성단체)의 사진을 늘어놓고 콜라주로 만든 판화작품 등이다. 또한 1990년대 중반에는 독일 베를린에 체재하면서 공적으로 조성금을 받아 작품제작을 하고 있다. 그 때에는 일본주부가 가사를 할 때 입는 갓포기(割烹着)를 천장에 매달고 거기에 권총을 달아맨, 즉 여성들도 후방에 있었지만 전쟁에 협력했다고 하는 메시지의 작품을 발표하고 있다. 그 후 일본에 귀국하고 나서는 마술 거울을 사이에 두고 일본의 신부의상과 조선의 신부의상이 서로 마주 보는 입체작품에 착수하여 조선쪽에서는 일본이 보이는데 일본 쪽에서는 상대가 보이지 않는, 거울에 비친 자신의 모습밖에 보이지 않는 작품을 만들고 있다. 이러한 명확한 정치적 메시지를 가진 미술작품은 일본의 경우, 발표의 장이 한정되어 있고 많은 사람들의 눈에 띄는 공공 기억의 장은 물론, 주요한 미술관에서 전시되거나 소장되지 않고 기껏해야 화랑에서 개인전이나 그룹전을 여는 것에 그치고 있다. 그러나 시마다의 작품은 사상계열의 저널리즘에서 다루어지는 등 화제가 되어 미술계에서는 알려진 존재가 되었다.

갓포기나 신부의상이라는 여성을 상징하는 기호를 사용하는 작품제작이 이어진 후 2000년대에 들어서서 시마다는 오사카의 제일조선인 여성단체와 공동제작을 시작한다. 여기에서 다시 역사 다큐멘트로서의 사진이——단지, 개인과 가족이라는 상당히 개인적인 역사의 기록인 가족사진이——사용되기 시작한다. 제일코리아인 여성들의 집에 간직되어 있던 가족사진의 앨범을 찾아내어 모으는 프로젝트로부터 이것은 시작되었다. 이들 사진은 과거 조선반도에서 일본으로 온 사람들이 고국의 친척에게 무사하다는 것을 알리기 위한 유일한 수단으로서

촬영되어, 여러 장 인화시켜 현해탄을 건넌 것이었다. 앨범에 소중하게 보관된 이들 이산가족의 기억의 모습을 시마다는 확대시켜 한국풍의 천을 곁들여 작품으로 한 것이다(그림⑤). 이 가족사진이라는 모티브는 미국 비교문학자 마리안느 하슈가 홀로코스트 기억 체험자의 제2세대에 의해 사용된 가족사진의 특수한 사용법을 지적하여 ‘포스트메모리’라는 개념을 주장했던 것을 상기시킨다. 하슈는 홀로코스트의 생존자나 아티스트들이 개인이나 가족의 트라우마적인 기억을 치유하기 위해서 현실과 ‘땀줄로 연결된’ 관계를 가진 사진을 사용하는 것에 주목하고, 그러한 상기(想起)와 표현의 행위를 ‘포스트메모리’라고 부른 것이다.

포스트메모리는 이미 태어나기 전부터 있었던 내러티브에 둘러싸여 자라난 사람들의 경험에 분명한 이름을 부여하고, 이해할 수도 완전히 새로 만들 수도 없는 트라우마로 가득 찬 사건을 통해 형성된 앞 세대의 이야기로부터 그들 자신의 이야기를 발굴할 수 있도록 한다.

재일한국인 여성들은 양친이나 조부모의 낡은 사진을 보고 혹은 그들과 함께 찍힌 어린 자신의 모습을 확인하고 상상력을 작동시키면서, 가족의 고난과 기쁨이라는 경험의 연결 속에 자신을 위치시킨다. 이러한 ‘포스트메모리’의 형성에 시마다는 아티스트로서 참여하여, 찾아낸 가족사진에 창조적인 형태를 부여한 것이다. 그것은 강한 신뢰관계가 있고나서 처음으로 가능하게 된 협동 작업이었음이 틀림없다.

이어 시마다는 이처럼 그녀들에게 받은 코리안 가족사진에 자기 자신의 가족 사진을 나란히 두어 콜라주 작품으로 만든다. 사용된 것은 조부의 사진이었다(그림⑥). 시마다의 조부는 전쟁 전 동경 후카가와(深川)의 경찰관이었는데, 치안을 유지한다는 명목으로 때로는 조선인을 박해하는 데 가담했다는 혐의는 시마다 자신의 어린 시절의 기억으로부터 추측할 수 있었다. 한국과 일본의 가족 사진을 나란히 늘어놓는 매우 단순한 작품이나, 그녀 자신의(혹은 그녀 가족의 억압된) 기억과 재일본 사람들의 가족의 기억이 문자 그대로 서로 부딪쳐서 아주 사적인 가족사진이 분단된 기억을 선명하게 드러낸다. 그리고 시마다의 제작 행위는 이러한 분단을 뛰어넘기 어렵다는 것과 그래도 연결시키고자 하는 의지

를 표현하고 있는 것이다.

독일에서 지그리트 지글드슨이 자신과 타자의 기억을 연결시키는 방대한 역사의 의사(擬似) 기록보관소를 만든 것에 비해 시마다는 자신과 재일본 여성의 가족사진으로부터 작은 역사 앨범을 만들었다. 그래도 양자의 근본적인 공통점은 역사기술에서 빠진 개인의 작은 역사, 작은 이야기를 건져내어 가는 손놀림이고, 가정적인 여성의 생활영역에도 눈을 돌리고자 하는 시선이다. 그리고 그것을 자신들의 역사로서 받아버리지 않고 타자의 역사, 다른 텍스트와 함께 짜가고 있다는 것이다. 시마다는 자신의 개인전에 부치는 문장 속에서 이러한 타자와의 연결방법을 ‘여성성’ 이라고 쓰고 있다.

확립된 자기를 다시 한 번 나누어보면 의외의 곳에 타자가 침입해 있거나 …(생략)…자신의 기억에서조차 먼 타자, 혹은 죽은 자의 기억인지도 모른다. 그것을 지도로 만들어 확인한 후 다시 무너뜨린다, 그러한 과정을 영구히 계속하는 것. 계속 하면서 타자와의 관계를 계속 더듬어가는 것 …(생략)… 그 어느 곳에 「여성성」이 있는가라고 묻는다면, 그 자신이 남근 중심적인 사회구조에 대치할 수 있는 것으로 내가 생각하는 「여성성」이라고 밖에 말할 수 없다.

분명 시마다와 같이 지글드슨도 자신의 기억, 자신이 태어난 시대의 집합적인 기억, 그리고 완전히 타자인 사람들의 기억, 무한하게 되풀이 되어가는 듯한 작품을 만들고 있다. 그것은 사회로부터 초월된 곳에서 자신의 내면을 형상으로서 우뚝 솟게 하는 남성적 작품과 두드러진 대조를 이루고 있다. 이러한 작품의 구성원리 속에서 내셔널한 틀을 월경하는 젠더의 계기를 읽어낼 수 있는 것이다.

4. 결론

현대예술 세계에서도 글로벌리즘(globalism, 범지구주의)의 침투에 의해 작가의 제작활동은 경계가 없어지고 있다. 작가의 국적은 이미 작품의 형식이나 내실을 규정하는 전제조건이라고는 말할 수 없게 되었다. 그러나 한편, 개개의 지엽적인 장면에서 내셔널한 가치나 역사가 재구축되고 거기에 기억의 분석도

또한 생겨나고 있다.

본론에서 거론한 일본 작가 오카베와 시마다는 둘 다 일본 미술계에서는 주변적인 위치를 점해온 작가이다. 오카베는 일본의 북단, 홋카이도의 네무로에서 태어나 홋카이도의 삿포로에서 살면서 프랑스에 연수한 것을 계기로 해외에서의 제작활동도 정력적으로 계속하고 있다. 시마다는 동경의 미군기지촌인 다치가와(立川)에서 태어나 미국에서 미술을 공부하고 독일에서 연수를 쌓은 후 일본으로 귀국했다. 이러한 일본에서의 주변성과 국제적인 배경이 두 작가의 위치를 규정하고 있는 듯이 생각된다. 해외에서 자신들의 의사에 상관없이 규정되는 ‘일본인이라는 것’에 대한 자각이 내셔널한 기억이라는 테마로 되돌아오게 하고 있는 것이다. 이는 또 한 가지 별개의 내셔널한 기억을 구축하고자 하는 인사이드적인 태도와는 다른, 더욱 유동적이고 교란적(攪亂的)인 것이다. 따라서 그들을 ‘부(負)의 기억을 고발하는 일본인 아티스트’라는 카테고리 가두어둠으로써 작품의 의미를 일의적(一義的)으로 고정해버리는 것은 아마도 잘못된 일일 것이다. 오히려 그들의 제작행위를 그 때마다 문맥 속에서 수행적인 것으로서 파악해 가는 것, 시마다의 말을 빌리자면, 지도를 만들고 다시 무너뜨리는 과정을 통해 타자와 연결되고자 하는 행위수행적인 것으로서 이해할 필요가 있다. 기억의 분단에서 기억의 공유로, 라는 월경의 행위는 그러한 시도 아래에서 처음으로 유효성을 획득하기 때문이다.

도판해설



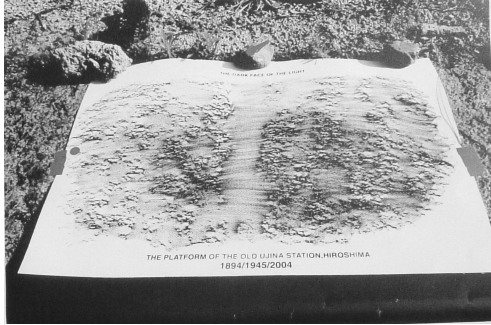
그림① 크리스티앙 볼탕스키 「잃어버린 집」,1990년
Gumpert, Lynn: ChristianBoltanski, Paris:Flammarion,1994, p.144



그림② 지크릿드 지글드슨 「정적의 앞」,1989-1993년 필자촬영



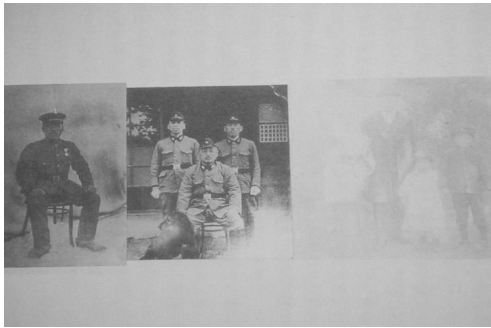
그림③ 오카베 마사오 제작풍경



그림④ 구 우지나 역 플랫폼의 프로타주



그림⑤ 시마다 요시코/황보 강자/미리내 「가족사진」 구판(부분)2000년



그림⑥ 시마다 요시코/황보 강자/미리내 「가족사진」 신판(부분)2002년

주

- 1) Les Lieux de Mémoire sous la direction de Pierre Nora, Paris ; Gallimard, 1984, 1986, 1992 (피에르·노라編 『記憶の場——フランス国民意識の文化=社会史』全3卷、谷川稔監訳、岩波書店、2002-2003年)
- 2) 독일인 작가가 독일의 과거에 대처하는 사례연구는 다른 기회로 돌리고자 한다. 필자는 고려대학교에서의 심포지엄 이후 2009년 6월20일 열린 일본 독일학회(도쿄: 공립여자대학)에서 독일인 미술가나 소설가에 있어서 나치즘·홀로코스트의 기억표현을 다룬 포럼 ‘이미지와 텍스트에 의한 기억의 기법——키퍼/호른/제발트(イメージとテキストによる記憶の技法——キーパー/ホルン/ゼーバルト)’를 기획하고 필자자신도 독일인 미술가인 레베카 호른에 대해 보고했다. 본 포럼의 내용은 학회 기관지 『독일연구(ドイツ研究)』第44号(信山社、2010年3月 발행예정)에 게재된다.
- 3) Aleida Assmann, Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München: C.H. Beck, 1999, S.359 (아라이더·아스만 『想起の空間——文化的記憶の形態と変遷』安川春基訳、水声社、2007年、426頁)
- 4) Ibid.
- 5) 본 작품에 대한 일본어 문헌으로 湯沢英彦 『クリスチャン・ボルタンスキー——死者のモニュメント』(水声社、2004年)、香川檀 『記憶の公共空間に介入するアート』(日本ドイツ学会編 『ドイツ研究』第43号、信山社、2009年 3月)를 참조.
- 6) 아스만 前掲書、邦訳 431-434頁. 또한, 본 작품을 젠더론의 시점에서 안젤름 키퍼의 작품과 비교하여 논한 香川檀 『ドイツ現代美術にみる <記憶の表象>とジェンダー』(イメージ&ジェンダー研究会編 『イメージ&ジェンダー』第3号、彩樹社、2002年、96-112頁)도 참조.
- 7) 1995년에는 소장지인 칼 에른스트 오스트하우스 미술관에 의해 「정적의 앞」에 수록되어 있는 다큐멘트의 목록과 해설, 및 일부 작품 도판을 게재한 책도 간행되었다.
M. Fehl/ B. Schellewald, Sigrid Sigurdsson : Vor der Stille--Ein kollektives Gedächtnis, Köln: Wienand, 1995
- 8) 전람회 출품과 함께 간행된 오카베 마사오의 작품집에 다음과 같은 것이 있다. 港千尋編 『岡部昌生 わたしたちの過去に未来はあるのか——The dark face of the light/岡部昌生 フロッターージュ』東京大学出版会、2007
- 9) 시마다에 관한 논고로서는 Hagiwara Hiroko(萩原弘子), “Comfort women: women of conformity: the work of Shimada Yoshiko”, (in Griselda Pollock(ed.), Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings, London/New York, Routledge, 1996, 253-265)가 초기 사진 콜라주 작품을 상세하게 분석하고 있다.
- 10) Marianne Hirsch, Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory, Harvard University Press, 1997
- 11) Hirsch, ibid. p.22 인용은 재일여성미술가에 관한 레베카 제니슨의 논고 「吳夏枝と琴仙姫の作品における <ポストメモリー>」(李静和編 『残傷の音——「アジア・政治・アート」の未来へ』岩波書店、2009年 6月、211-237)의 山家悠平의 번역을 사용하였다.
- 12) 嶋田美子 「escape from oneself: 私は世界とどう繋がるのか」(東京、オータ・ファイン・アーツでの個展 「じえいたいのおんな」カタログ、2002年)에서 발췌

越境する記憶—現代アートの日独比較から

香川 檀

1. はじめに——〈記憶の場〉と造形芸術

1980年代から国際的な文化研究の領域で、「記憶」という言葉がクローズアップされてきたことは周知のとおりである。そして、そういうときの「記憶」には大抵の場合、抑圧や迫害と結びつきたいわば「負の記憶」としての含意がこめられている。植民地の記憶、ディアスポラ(民族離散)の記憶、異民族虐殺の記憶、そして戦争の記憶……。『記憶の時代』とか『記憶の氾濫』とも呼ばれるこのような文化現象が起きた背景には、ふたつの要因があると考えられている。ひとつは、世界を巻き込んだ第二次大戦やユダヤ人迫害(ホロコースト)から半世紀が経ち、犠牲を被った側の生存者から、従来の歴史記述がとりこぼした証言を得ることが焦眉の課題となったこと。もうひとつは、このように歴史のメインナラティブへの批判として噴出してくる「他者の記憶」を突きつけられた歴史家が、自分たちのナショナルな歴史と国民意識を構築してきた象徴的な「記憶の場」(ピエール・ノラ)——例えば記念碑や歴史建造物、街路の名称や国民の祝日など——を再検証していこうとする試みを、精力的に進めたことである。「記憶の氾濫」という現象の背景には、実はこうした犠牲者ひとりひとりの記憶と、加害の側のナショナルな記憶との、深い分断が存在しているのである。

1980年代半ばからドイツ(当時はまだ西ドイツ)のアートシーンに接していた私は、美術展や都市の公共空間に、ナチズムやホロコーストの記憶を主題としたり

暗示したりする作品が目立って増えてきたことに気づいた。犠牲者の名前を刻んだ標識を街路に埋めこんだり、家屋の壁にかつて居住者だったユダヤ人の写真をスライド投影したり、というように、多くの美術家たちが現代美術の新たな表現手法を駆使しながら、それぞれの仕方で社会のトラウマ的テーマにアプローチしているのである。「記憶アート」とも呼ばれるこれらの現代美術は、いま述べたような時代現象としての「記憶の氾濫」とどこかで呼応しながら、アートがもつ独自の意味作用と機能によって、現代ドイツ社会の歴史意識に少なからず影響を及ぼしている。それらの試みには、自分たちの歴史として閉じてしまわずに、既成のナショナルな記憶を乗り越えて、他者との分断された記憶から共有された記憶へと変容をもたらす可能性を感じさせるものがあった。私が本格的に調査を始めた頃のドイツは、1990年の東西再統一を経て、EU(ヨーロッパ共同体)のなかで新たなアイデンティティを模索しはじめた時期でもあり、話題になったベルリンのホロコースト記念碑にしても、さまざまな政治的思惑と倫理的反省とが交錯する議論の場となっていた。それは国家が自国の侵した罪を未来への戒めとして記憶する「警告碑」であり、世界にも類をみない特殊ドイツ的な記憶装置として、いまやドイツ人の政治的な自己理解の一部をなしているとさえ言えよう。こうした社会的・文化的状況のもとで、アートによって試みられる「想起の作業」について個々の作品に即した意味作用を解説し、そこからさらにナショナルな境界を越える、いわばトランスナショナルな記憶というべきものを探ることが、文化研究に求められる課題ではないかと考えている。

さて、以上のようなドイツ研究をベースにし、それと比較しながら日本の文化状況と現代美術を研究しようとする、まずぶつかる大きな壁がある。それは、美術のもつ社会的な地位や機能に、日独で大きなギャップが存在することである。日本にも、戦争や原爆の記憶と取り組む美術がないわけではなく、たとえば画家、丸木夫妻による《原爆の図》(1950年代)はその代表例といえよう。しかし、そのほとんどは私設の美術館や個人の所蔵するものであって、主要な公立美術館での常設展示やパブリックアートといったかたちの、人目にふれる公共空間で社会的な記憶として共有されることはドイツに比べて極めて少ない。社会や地域の共同体のための公共芸術という西洋の伝統が日本にあまり根付いていない

えに、そもそも美術に政治的要素が混入することを好まない傾向もあると考えられる。ましてや、ドイツにおける「警告碑」のように、自分たちの加害責任を記憶しておくための公共アートというものなど、日本の社会においては考えられないとってよいだろう。そうした文化的・制度的な土壌の差異を踏まえつつも、他方で現代アート自体は、表現手法においても作家の活動領域においても——好むと好まざるとに拘わらず——とうに国境など無きに等しいグローバルなものとなっており、日本の美術界においても、海外の動向と共振しつつ批判的な視点から負の過去の問題に触れることを厭わない作家は少なからずいる。そのような自国の現代アートのなかに、ナショナル・アイデンティティを揺るがしつつトランスナショナルな記憶を創出していく要素を見出していくことは、可能だと考える。

したがって本論考では、まずドイツでの、分断された記憶がつなぎ合わされ、重層的に重ね合わされていく作品をとりあげる。ここで注目したのは、造形面で興味深い例として、ドイツ人でない作家がドイツ国内に制作した二つの作品である。次に日本へと目を転じ、日本人作家による作例を二つとりあげる。現代アートは歴史的な過去を想起するために、さまざまなやり方で現実世界に根ざす工夫をし、その要素を指標的にとりいれている。本論ではとくに、「場所」すなわち出来事が起きた現場に制作したものと、「歴史ドキュメント」すなわち写真や手紙など生きられた経験の記録を引用したもの、という二つのタイプに注目して見ていきたい。

2. ドイツの記憶アート

ドイツの文学研究者アライダ・アスマンは記憶と芸術についての著書『想起の空間』(1999年)のなかで、1980年代の現代美術で顕著となった記憶のテーマについて、その「高波のピークを私たちはまだ越えてはいないだろう」と書いている。90年代を経て、21世紀に入ってもなお、この傾向は続くだろうと予言しているのである。アスマンはさらに続けて、「ドイツでは記憶との取り組みは、どうしても過ぎ去ろうとはせず、過ぎ去ることができず、過ぎ去ってはなら(…)ないトラ

ウマ的な過去が、現在に影を落としていることに関係している。……(略)……まるで、もはやいかなる文化的形式も社会的機能も持たない記憶が、芸術のなかに逃避したかのようなようだ」とも述べている。社会のトラウマ的な記憶が現代アートのなかに逃げ込んだかのように見えたのは、文学や映画とは異なる物理的な空間の造形言語を切り拓いてきたアートに、従来の歴史や記憶の表象では語りえなかったものを語る可能性が託されたからではないだろうか。アートは社会にとっての要請であり、逆にまたアーティストにとっても記憶のテーマは芸術上のチャレンジだったのである。そのようななかで注目された作品のうち、ナチズム・ホロコーストの記憶をテーマとしながら、しかも加害と被害の立場を乗り越えて記憶を共有するような意味作用をもつ作品を二つ挙げてみる。いずれも被害者の側の第二世代にあたる作家によるもので、ドイツの美術界において、「他者の目」——それも第二世代の「距離をおいた目」——が歴史的過去を造形的に解釈することが受け入れられていることの証左と言えよう。

ひとつめは、ユダヤ人の父親をもつフランスの美術家クリスチャン・ボルタンスキー(1944-)がベルリン市の野外美術展のために制作した《失われた家》(The Missing House, 1990年)である。これは、旧東ベルリンの住宅街にある空き地をテーマとしたもので、ここは第二次大戦の末期にイギリス軍の空襲によって家が破壊されてできた場所だった。戦前、この地区にはドイツ社会に同化したユダヤ人が多く住み、ドイツ人と混住していたのである。ボルタンスキーは、かつてそこに住んでいた最後の居住者を調査でつきとめ、住宅の跡地を挟むように立っている両側の家屋の壁に、住人の姓名、居住期間、職業を20枚余りのプレートに記して掲げた。それら銘板を見ると、「J. シュナップ」「R. ヤロゼフスキー」などいかにもユダヤ人であると判るものもあり、居住期間からはユダヤ人狩が集中的に行なわれた1942年の暮れから1943年にかけてここを出ていった者たちが識別できる。その一方、空襲のあった1945年まで居住した人たち(たぶん、そのほとんどはドイツ人)もいるが、彼らやその家族が空襲を生き延びたかどうかは、このプレートだけからは判らない。つまり、この銘板が示す居住者には、ホロコーストの犠牲者であるユダヤ人と、戦争の犠牲者であるドイツ人との両方が含まれているわけで、加害と被害という二項対立のカテゴリーを超えた

<個>の指標が記されているのである。これらかつての居住者が今はもういない、という「不在」が、空き地という虚無の空間によって巧みに表現されているのである。プレートを貼りだすことによって、両側の防火壁のあいだに張り渡された見えない住居空間がたちあがり、空疎な文字記号に転落しかねない故人の名前に、現実の場をあたえ、唯一無二の存在であった個人という一回性のアウラを与えるのである。

ボルタンスキーは最後の居住者をつきとめるために、公文書館で住民台帳などを調べ、近隣住民の思い出を聴きとり、彼らの消息を追って子供や孫を探し当てるといふ作業を行なっている。こうした調査の作業が、作品制作の重要な一部となっているのである。入手できた資料や故人の遺品などは、ガラスケースに納められ、《ミュージアム》と題して市内の別の場所に展示されたが、展覧会の会期終了とともに撤去され、一部が地区の郷土博物館に所蔵された。空き地の壁に貼りだした銘板のほうだけが、付近の住民のつよい希望によって今も残され、一般に公開されている。つまり、この作品の当初の構想においては出来事の現場としての「場所」と、個人にまつわる「資料(ドキュメント)」とが、重要な要素であることが確認できる。そこから、歴史によってもたらされた死の記憶が、ユダヤ人とドイツ人という民族のカテゴリーを超えて、あの破壊された住居共同体においては個人というマイクロなレベルで繋がり合っていたことを示唆したのである。

二つめの例として、このようにマイクロな記憶を蒐集して、加害と被害のカテゴリーを乗り越える記憶のネットワークを作った作品をとりあげたい。ノルウェー出身の女性美術家ジークリット・ジグルドソン(1943-)による《静寂の前》(1989-1993)というインスタレーション(空間展示)で、先に引用したアライダ・アスマンも『想起の空間』のなかで取り上げている作品である。ジグルドソンの父親はノルウェーのオスロで、ナチスへの抵抗運動に関わったことがもとで命を落としており、ジグルドソン自身は戦後60年代にドイツのハンブルク芸術大学に学び、その後、母校の教授になっている。彼女にとって、ナチズムの問題と取り組むことは、ほとんど避けて通れない宿命のようなものだったと、あるインタビューで語っている。この《静寂の前》という作品は、ドイツ西部の都市ハーゲンにあるカール・エルンスト・オストハウス美術館の一室を占め、つねに収蔵物が追加さ

れるために現在も変化し増殖している。制作が開始されてから4年後の1993年の時点で、木製の12の書棚に380の仕切り棚が設けられ、それぞれにスクラップブックとガラスケースが収められていた。そこにはジグルドソンが30年をかけて集めたドイツの人々の公私のドキュメントや思い出の品——それはナチズムの時代を中心に、戦後の東西分断時代までにも及ぶ——が保管され、個々のドキュメントに数えなおすと3万点にもものぼったという。亜麻布で装丁されたスクラップブックはいずれも、古さを演出するために作家によって泥土に浸され、変色している。なかを開いてみると、紙面には写真、日記、手紙、絵葉書、新聞の切り抜き、ドイツ政府が発行した公文書、あるいはレース編みのモチーフなどが貼付されている。作家自身の手によってペンや鉛筆で言葉が書き込まれていたり、手描きのドローイングが描き込まれているものも多い。表紙が縫いあわさっていて開けないものもあり、もはやアクセスできない記憶があることの隠喩となっている。またガラスケースには写真アルバムや薬品の瓶、ドイツ将棋などのゲームをはじめ、夥しい数の品々が収められている。強制収容所の写真のような公的なものから、日用品や戦地の夫に宛てた手紙といったプライベートなものまで様々であり、戦争についての歴史記述からは漏れ落ちてしまう個人の記憶(とりわけ銃後の女性の記憶)も掬い上げられている。なかには非常に個人的な思い出の品であるため、何故このアーカイヴに入れられたのか判らないものもある。また、これらのドキュメントのなかには、ジグルドソン自身が子供の頃にもっていた熊のぬいぐるみや日記も忍ばせてある。こうして作家個人の記憶と、ドイツの無数の人びとの記憶がネットワークのように織り合わされていくのである。

この壮大な記憶のアーカイヴの試みには、ノルトライン=ウェストファーレン州の芸術基金など公的な助成金が支出され、多くの人々の協力が寄せられて、作家個人の作品というよりは公的な性格をおびたものになっている。また、書架ごとあるいは本やケースの単位で、国内を巡回したり国外に貸し出されたりしており、展示のつど、書架の前の机に置かれた「ゲストブック」に観客が自分の思い出や感想を書き込むことができ、その記憶も作品のなかに追加されていく。隣国のポーランドに巡回したときには、ナチ時代に侵略を受けた現地の人びとの記憶が、そこに書き加えられた。こうして、美術館というそれじたい社会的な記憶の

制度のなかに身を置きながら、加害と被害という既存の歴史的カテゴリーを越境する、記憶のネットワークを作り出しているのである。

3. 日本の記憶アート

翻って日本のアートシーンに目を移したとき、いま述べたようなドイツの試みに匹敵する越境的な記憶のプロジェクトというものは、残念ながらほとんど見当たらない。日本人でない作家が、日本のアートシーンで、例えば日本の戦争責任をテーマとしつつそれを相対化していくような作品を制作する可能性は、おそらく将来に託すしかないであろう。しかし日本人の美術家のなかにも、あえて日本の加害に言及することで、忘却を好む日本の国民意識を揺るがす仕事をしている人たちが僅かながらいる。

まず、場所の記憶という点で注目すべき仕事をしている美術家として、岡部昌生(1942—)の名を挙げるべきだろう。岡部は、物の表面に紙をあてて鉛筆などでその肌理を擦りだす「フロッタージュ」技法を使って、都市の街路や壁、住居の階段や家具の表面につけられた傷や、刻まれた銘などを、まるでそれらが大きな版画の「版」であるかのように刷りとっていく。そのようにして、そこに生き、生活を営んだ人びとの経験の痕跡を写しとっていくのである。写真のように光を介した対象の転写とは異なる、ゼロ距離からの接触による転写。それはたんに場所の物理的な表面を摺り取るというにとどまらず、現場にしゃがみ、その手で触れ、腕を左右に振るストロークの身振りをつうじて、あてがった紙の向こう側にある深層から記憶を呼び出そうとする行為なのである(図③)。岡部はこの技法を使って最初は自分の日常生活の場を摺りとっていたが、当初からその行為は、日本が近代化の歩みを進めるなかでもたらしたさまざまな社会、経済、政治の転変を見とおす歴史意識に裏打ちされていた。岡部の創作は、アートが社会のなかに自らを位置づけようとした世界的な美術の動向と、どこかで共鳴しあっていたのである。戦争や虐殺の記憶をテーマ化するようになったきっかけは、パリに滞在しているとき旧ユダヤ人街のマレ地区で偶然、その住民がアウシュヴィッツ

ツへ強制連行された事実を記した銅版を見つけ、その表面をフロッタージュで摺り取ったことである。やがて岡部は、1987年から十数年にわたり広島で、被爆という戦争の記憶と取り組むようになる。現地の美術館関係者やボランティアに支えられ、原爆の慰霊碑にいたる参道を市民と一緒にワークショップで摺りとるなど、公的に展開するプロジェクトとなっていた。

そうした活動のなかで発見したのが、かつて軍港だった広島港に向かう鉄道のターミナル、宇品(うじな)駅のプラットホームである。戦後、鉄道は廃線となり、プラットホームの一部だけが遺構として残っていたのだった。岡部は、この駅が日清戦争のときに作られ、以来、20世紀前半をつうじ近代日本が広島港から海外に何十万人という兵士を送り出したときの玄関口であったこと、そうした軍の要衝であったからこそ広島に原爆が落とされたことを知る。そこで彼は、このプラットホームの縁石をフロッタージュで擦り取っていき、2000枚余りの作品にした(図④)。これが2007年のイタリアの国際美術展「ヴェネチア・ビエンナーレ」に日本館での出品作となったものである。ここには、ヒロシマでの被爆という被害の記憶だけではなく、他国への帝国主義的な侵略という加害の記憶も留められているのである。

岡部はこのほかにも、故郷である北海道の根室で、原野に残されている、戦争中に日本軍がつくった飛行機の滑走路を摺り取って、《なぜここに滑走路か?》という作品にしている。制作の一部は地元の中학생と一緒にワークショップのかたちで行なったが、その際、一人の女子生徒が滑走路に残された足跡を見つけた。調べてみると、それは朝鮮から強制連行されてここで労働させられていた人のものであったらしいことが判った。こうして、場所を発見し、そこに残された物の表面を摺り取る作業をつうじて、日本人が忘れかけていた——あるいは戦後生まれの日本人がついぞ知らされることのなかった——加害の記憶が掘り起こされるのである。

岡部は戦時中に生まれ、戦争を直接は知らないが、3歳のときに根室が空襲にあい市内が炎に包まれた光景を今でも覚えていると語っている。戦争の惨禍を原体験として持っている彼が、60年代の学生運動を経たのち、美術の制作をつうじて戦争の記憶にたちかえり、加害という陰の面を見据えようとしていることは

特筆に価する。「場の記憶」ということについて言えば、先述のボルタンスキーによる《失われた家》とともに、特定の場所に残された痕跡を取り出そうとする点で共通するところもあるが、ボルタンスキーが居住者の名前という「個の指標」にあくまでこだわったのに対し、岡部のフロッタージュ技法は場所の物質性がおびている匿名の集会的記憶のほうに向かっていく。岡部はそのなかで、根室の滑走路に残された足跡のように、個の身体が立ち現れる「気配」を観る者に差し出してみせるのである。

もう一人、やはり近代日本の「負の歴史」と取り組んでいる美術家で、歴史ドキュメントとしての写真を使った制作をしている作家が嶋田美子(1959—)である。嶋田は、アメリカで美術を学び、1990年代はじめに女性の視点から日本の戦争責任を問う、きわめて政治的な作品を発表しはじめた。たとえば韓国の従軍慰安婦の写真と、日本の大日本婦人会(戦争に協力した日本の女性団体)の写真とを並べてコラージュした版画作品などである。また1990年代半ばには、ドイツのベルリンに滞在し、公的助成金を受けて作品制作をしている。そのときには、日本の主婦が家事をするときに着る割烹着を天井から吊るし、そこからさらに拳銃が吊るされている、つまり日本の女性たちも銃後にありながら戦争に協力したというメッセージの作品を発表している。その後、日本に帰国してからは、マジックミラーを挟んで日本の花嫁衣裳と朝鮮の花嫁衣裳とが向き合った立体作品を手がけ、朝鮮のほうからは日本が見えるのに、日本のがわからは相手が見えず、鏡に映った自分の姿しか見えない、という作品を作っている。こうした明確な政治的メッセージをもつ美術作品は、日本の場合、発表の場が限られており、多くの人目にふれる公共の記憶の場はもちろんのこと、主要な美術館で展示されたり所蔵されることはなく、せいぜい画廊で個展やグループ展を開くに留まる。それでも、嶋田の作品は思想系のジャーナリズムに取り上げられるなどして話題になり、美術界では知られた存在となった。

割烹着や花嫁衣裳といった女性の象徴的な記号を使用する作品制作が続いたあと、2000年代に入ってから嶋田は、大阪の在日朝鮮人の女性グループと共同制作を開始する。ここで、ふたたび歴史ドキュメントとしての写真が——ただし、個人と家族というきわめてプライベートな歴史の記録である家族写真が——

使われはじめるのである。在日コリアン女性たちの家にしまわれてあった家族写真のアルバムを探しだし、集めるプロジェクトからそれは始まった。それらの写真は、かつて朝鮮半島から日本にやってきた人たちが、故国の親戚に無事を知らせるための唯一の手段として撮影され、焼き増ししては玄界灘を渡っていったものだった。アルバムに大切に保管されたそれら離散家族の記憶のよすがを、嶋田は引き伸ばして韓国風の布をあしらひ、作品にしたのである(図⑤)。この家族写真というモチーフは、アメリカの比較文学者マリアンネ・ハーシュが、ホロコーストの記憶を体験者の第二世代によって使用される家族写真の特殊な使い方を指摘して「ポストメモリー」という概念を唱えたことを思い起こさせる。ハーシュは、ホロコーストの生存者やアーティストたちが、個人や家族のトラウマ的な記憶を解きほぐすために、現実と「へその緒でつながった」関係をもつ写真を用いることに注目し、そうした想起と表現の行為を「ポストメモリー」と呼んだのである。

ポストメモリーは、すでに生まれるまえからあったナラティヴに取り囲まれて育ったひとたちの経験にはっきりとした名前を与え、理解することも完全に作りかえることもできないようなトラウマに満ちた事件を通して形成された先行世代の物語から、かれら自身の物語を掘り起こすことを可能にする。

在日女性たちは、両親や祖父母の古ぼけた写真を眺め、あるいは彼らと一緒に写る幼い自分の姿を認め、想像力を働かせながら、家族の苦難や喜びといった経験のつながりのなかに自分を位置づける。その「ポストメモリー」の形成に嶋田はアーティストとして参与し、見出された家族写真にクリエイティヴなかたちを与えたのである。それは、強い信頼関係があつてはじめて可能となる協働の作業であつたにちがいない。

やがて、嶋田はそのようにして彼女たちから託されたコリアン家族写真に、自分自身の家族の写真を並べてコラージュ作品とするようになる。使われたのは、祖父の写真であつた(図⑥)。嶋田の祖父は戦前、東京の深川で警察官をしており、治安を維持する名目でときには朝鮮人の迫害に加担していた嫌疑の濃厚な

ことが、嶋田自身の子供時代の記憶から推察できるのだった。日韓の家族写真を並べる、ただそれだけのシンプルな作品であるが、彼女自身の(あるいは彼女の家族の抑圧された)記憶と、在日の人たちの家族の記憶とが、文字どおりぶつけ合わされていて、ごく私的な家族の写真が、分断された記憶を鮮明にあぶりだす。そして、嶋田の制作行為は、この分断の乗り越えがたさと、それでも結び合おうという意志を表現しているのである。

ドイツにおいてジークリット・ジグルドソンが、自己と他者の記憶を結びあわせる膨大な歴史の擬似アーカイヴを作ったのに対し、嶋田は自身と在日女性の家族写真からなる小さな歴史アルバムを作った。それでも両者に通底しているのは、歴史の記述からもれおちた個人の小さな歴史、小さな物語を掬い上げていく手つきであり、ドメスティックな女性の生活領域にも目を向けていこうとする視線である。そして、それを自分たちの歴史として閉じてしまわずに、他者の歴史、他のテキストと織り合わせていこうとしていることだ。嶋田は自らの個展に寄せた文章のなかで、こうした他者とのつながり方を「女性性」であると書いている。

確立した自己をもう一度腑分けしてみると、意外なところに他者が侵入していたり、…(略)…自分の記憶さえ、遠い他者の、死者の記憶であるかも知れない。それをマッピングして、確認したあとまた崩していく、そのようなプロセスを永久に続けること。続けていきながら、他者との繋がりを辿り続けること…(略)…。そのどこに「女性性」があるのか、と問われたら、それ自身がファロセントリックな社会構造に対峙できるものとして、私の考える「女性性」だとしかれません。

たしかに嶋田と同様ジグルドソンも、自分の記憶、自分の生まれた時代の集合的な記憶、そしてまったくの他者であるような人びとの記憶を、無限に連ねていくような作品づくりをしている。それは、社会から超越したところで自己の内面を形象として屹立させるような男性的な作品と際立った対照をなしている。このような作品の構成原理のなかに、ナショナルな枠組みを越境するジェンダーの契機を読み取ることもできるのである。

4. むすび

現代アートの世界においても、グローバリズムの浸透によって作家の制作活動はボーダーレスになっている。作家の国籍はもはや、作品の形式や内実をなんら規定する前提条件とは言えなくなっている。だがその一方、個々のローカルな場面ではナショナルな価値や歴史が再構築され、そこに記憶の分断もまた生じている。

本論でとりあげた日本の作家、岡部と嶋田は、いずれも日本の美術界にあっては周縁的な位置を占めてきた作家である。岡部は日本の北端、北海道の根室に生まれ、北海道の札幌に住みながら、フランスでの研修を契機に海外での制作活動も精力的に続けている。嶋田は東京の米軍基地の町、立川に生まれ、アメリカで美術を学び、ドイツで研修を積んだのちに日本に帰国した。こうした、日本における周縁性と、国際的なバックグラウンドとが、ふたりの作家の立ち位置を規定しているように思われる。国外において、自らの意思に関わりなく被せられてしまう「日本人であること」に自覚的であるがゆえに、ナショナルな記憶というテーマにたち戻らせているのである。それは、もうひとつ別のナショナルな記憶を構築しようとするようなインサイダー的な態度とは異なる、もっと流動的で攪乱的なものである。したがって、彼らを「負の記憶を告発する日本人アーティスト」というカテゴリーに囲い込むことによって作品の意味を一義的に固定してしまうのは、おそらく間違っているだろう。むしろ、彼らの制作行為を、そのつど文脈のなかでパフォーマンスなものとして捉え返していくこと、嶋田の言葉を借りるなら、マッピングとそのつき崩しのプロセスをつうじて他者と繋がっていかうとする行為遂行的なものとして理解していくことが必要である。記憶の分断から記憶の共有へとという越境の行為は、そのような企図のもとで初めて有効性を獲得するのだから。

(了)

図版キャプション



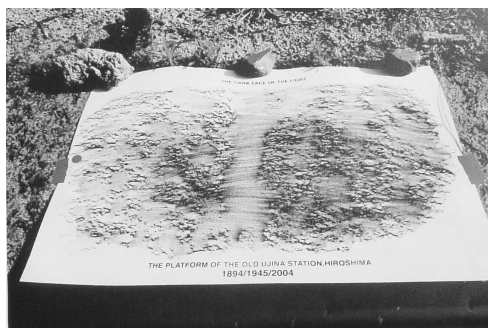
図① クリスチャン・ボルタンスキー 《失われた家》1990年
Gumpert, Lynn: Christian Boltanski, Paris: Flammarion, 1994, p.144



図② ジークリット・ジグドソン 《静寂の前》1989-1993年 筆者撮影



図③ 岡部昌生 制作風景



図④ 旧宇品駅プラットフォームのフロッタージュ



図⑤ 嶋田美子／皇甫康子／ミリネ 《家族写真》旧版(部分)2000年



図⑥ 嶋田美子／皇甫康子／ミリネ 《家族写真》新版(部分)2002年

主

1. Les Lieux de Mémoire sous la direction de Pierre Nora, Paris ; Gallimard, 1984, 1986, 1992 (ピエール・ノラ編 『記憶の場——フランス国民意識の文化=社会史』全3巻、谷川稔監訳、岩波書店、2002-2003年)
2. ドイツ人作家がドイツの過去と取り組んだ事例研究は、別の機会に譲りたい。なお筆者は、高麗大学でのシンポジウムのと、2009年6月20日に開かれた日本ドイツ学会(東京：共立女子大学)において、ドイツ人の美術家や小説家におけるナチズム・ホロコーストの記憶表現を扱ったフォーラム「イメージとテキストによる記憶の技法——キーファー／ホルン／ゼーバルト」を企画し、筆者自身もドイツ人美術家レベッカ・ホルンについて報告した。本フォーラムの内容は、同学会の機関誌『ドイツ研究』第44号(信山社、2010年3月発行予定)に掲載される。
3. Aleida Assmann, Erinnerungsräume: Formen und Wandlung des kulturellen Gedächtnisses, München: C.H. Beck, 1999, S.359(アライダ・アスマン『想起の空間——文化的記憶の形態と変遷』安川春基訳、水声社、2007年、426頁)
4. Ibid.
5. 本作品についての日本語文献としては、湯沢英彦『クリスチャン・ボルタンスキー——死者のモニュメント』(水声社、2004年)、香川檀『記憶の公共空間に介入するアート』(日本ドイツ学会編『ドイツ研究』第43号、信山社、2009年3月)を参照。
6. アスマン前掲書、邦訳431-434頁。また、本作品をジェンダー論の視点から、アンゼルム・キーファーの作品と比較して論じた、香川檀『ドイツ現代美術にみる <記憶の表象>とジェンダー』(イメージ&ジェンダー研究会編『イメージ&ジェンダー』第3号、彩樹社、2002年、96-112頁)も参照。
7. 1995年には、所蔵元のカール・エルンスト・オストハウス美術館によって、《静寂の前》に収録されているドキュメントの目録と解説、および一部の作品図版を掲載した本も刊行されている。
M. Fehl/ B. Schellewald, Sigrid Sigurdsson: Vor der Stille--Ein kollektives Gedächtnis, Köln: Wienand, 1995
8. 展覧会出品に際し刊行された岡部昌生の作品集に以下のものがある。港千尋編『岡部昌生 わたしたちの過去に未来はあるのか——The dark face of the light / 岡部昌生 フロッターージュ』東京大学出版会、2007年
9. 嶋田に関する論考としては、Hagiwara Hiroko(萩原弘子),
“Comfort women: women of conformity: the work of Shimada Yoshiko”, (in Griselda Pollock(ed.),
Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings, London/New York, Routledge, 1996, 253-265)が初期の写真コラージュ作品を詳細に分析している。
10. Marianne Hirsch, Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory, Harvard University Press, 1997
11. Hirsch, ibid. p.22 引用にあたっては、在日女性美術家に関するレベッカ・ジェニソンの論考「呉夏枝と琴仙姫の作品における <ポストメモリー>」(李静和編『残傷の音——「アジア・政治・アート」の未来へ』岩波書店、2009年6月、211-237)での山家悠平による邦訳を使用した。
12. 嶋田美子「escape from oneself: 私は世界とどう繋がるのか」(東京、オータ・ファイン・アーツでの個展「じえいたいのおんな」カタログ、2002年)より抜粋