

## あるエポケーについて

倉石信乃

写真の実践的な価値を担う概念として、写真家の中平卓馬が「事物」あるいは「物」の一語を発したのは、彼が本格的な批評を書き始めた時点まで遡れる。岡田隆彦、高梨豊、多木浩二と写真同人誌『プロヴォーク』を創刊する前年の一九六七年、中平はすでにウィリアム・クライン論の中で、クラインの写真集『ニューヨーク』における事物の断片性、無意味性の意義を、マルグリット・セシュエーの録した「分裂病少女の妄想体験」と結びつけている〔註1〕。

意味の欠落した「物自体」の出現について中平は、後に幾度かの変奏を文に残した。そればかりか実際に、通常の事物の知覚が崩壊する病に苛まれました。中平は評論集『なぜ、植物図鑑か』（一九七三年）において、「写真を撮るということ、それは事物の思考、事物の視線を組織化することである〔註2〕と断じたが、そこには主体の崩壊が不可避に随伴する。その点で中平の「思考・視線」は、同じく事物への眼差しを特権化する写真家＝批評家の大辻清司が、物を写真に撮る際に、日常のわずかな揺らぎや異化を平静に捉えようとする仕方とは、相当な懸隔があった。

中平の自作において、事物と自己との双方向的な視線の拮抗という理念が定まるには、前段があった。それまでの中平は、「風景」への叛逆は可能かという設問に喘いでいた。風景は国家や社会体制の譬喩としてあり、その滑らかに連続する地平はせめてわずかでも亀裂やヒビを与えるべき対象であった。だが、風景はいかなる反意をもたやすく吸収してしまう柔構造を備えた、強靱な制度的装置であった。プロヴォーク休刊後の中平は、いったん定着した風景の詩的な描法を自己否定することで、「事物」を見出したのである。しかし「事物」とは一人中平にとってのみならず、一九七〇年代初めから半

ばにかけての日本写真史・美術史にとって、ちょうど「風景」と交替して顕在化したキーワードに他ならなかった。

本展はこの「交替劇」において、あえて事物の氾濫という「風景以後」に焦点を絞ることで、展観の散漫さを回避して緊密な構成を獲得した。通例、一九六〇年代末に始まる日本の先鋭的な写真の動向を、「プロヴォーク」と「コンポラ」という二項対立の下に見ようとする言説が一般的であろう。確かに中平や多木は、日常への沈潜を体现するかに見える「コンポラ」写真には批判的であった。プロヴォークの中心メンバーである中平と「コンポラ写真」の擁護者である大辻、この二人の言説上のパフォーマンスの差異はすでに少し見たように歴然としている。しかし本展ではむしろ、「事物」というキーワードの下、両者の写真論的な共通性を焙り出す中から、一九七〇年代写真史・美術史を改訂しようとする。

本展の冒頭に取り上げられた事績はまず、一九七〇年に東京都美術館で開催された第十回日本国際美術展「人間と物質」である。図録の表紙写真を中平が撮影、大辻は展示風景を記録した。それだけでは挿話の披瀝に過ぎない。だが、「事物」という主題には写真分野に止まらずに視覚芸術を貫く通有性があることを冒頭で告知し、本展の終章で扱われる高松次郎、李禹煥、榎倉康二の美術作品を巧みに予示した。ここでは、一九七一年パリ青年ビエンナーレへの中平の出品作《サーキュレーション》も展示された。中平は、現地パリで眼につる事物を手当たり次第に撮影・現像・展示して、物と情報の大がかりな流通を擬態として生きようとした。「事物」展に選ばれた《サーキュレーション》のイメージには、もの派の主導者と目される李禹煥が韓国代表として同じビエンナーレに出品した作品、すなわち鉄板とガラス板を重ねた上に石を置いてガラスに亀裂が入った彫刻の記録写真も含まれた。当時、李と中平はともに、「物自体」の指定に主体の解体とイメージ批判を込めており、李の評論集『出会いを求めて』（一九七一年）は、中平の『なぜ、植物図鑑か』（一九七三年）に先行して同じ課題を扱った。李が述懐するように二人は、対象化しえない物が「産業社会のアンチとして出てくる」という批判精神を共有した〔註3〕。

本展が強調するのは、写真の原点回帰というべき当時の現象である。一九三〇年代の伊奈信夫を反復する「写真に帰れ」という標語は、ありうべき写真の理念を実現するための方途として、大型カメラの復活、パンフォーカスの称揚、芸術的技巧への否定を要約的に言い表すものであった〔註4〕。静物写真の巨匠エドワード・ウェストンの如き、事物を「別物」に昇華する芸術を、中平と大辻がしばしば批判的に見積ったの

も、この現象と関わりがある。「註5」。彼らにとって「事物」というテーマの十全な先達にして体現者は、ウジェーヌ・アジェやウォーカー・エヴァンズであり、実際二人は七〇年代前半期の日本において頻りに「再評価」されたが、その批評的真意には脱「近代」の動機があった。つまり当時彼らの写真が支持されたのは、彼らの固有名を冠した「個人の芸術」によってではなく、むしろそこに非芸術的でアノニマスな成分が多く含まれており、自己意識と作為を捨てた写真自体の裸形と無垢がよく保存されていると見なされたからである。中平はこう書いている。

あくまでも眼の前にあるもの、特殊で、断片的で、具体的なこのものにかかわり、そしてその向こう側に脱け出ようとする視線が彼ら(アジェとエヴァンズ——引用者注)には備わっている。しかし「目前にあるもの」を見るためには、まずそれを前にして自分を空にする必要があるのだ。「註6」

一方大辻は、ウジェーヌ・アジェによるロマの一族の集合写真について、一切の描写を省いてただただ絶賛する奇矯な文を残している。

ただ見ていただきたい。これを見たあとでは、小細工のきいた技巧的な写真が、どんなに薄べらに見えるか。観念を転写したような写真が、どんなに重さを失ってしまいか。素朴で純な心が、どれほど深い世界につながっているのか。それを見ていただきたい。「註7」

要するに、この転形期に中平と大辻が立場の違いを超えて別ルートから到り着いた「エポケー」は、写真原理に根ざした境地であると同時に、苛烈なモダニズム批判としての「還元主義的態度を意味した」。

人為の痕跡ゆえに写真の芸術性が貶められ、その非芸術的の原点が見定められた時代に、鋭敏な対応を見せた写真家の一人が、高梨豊であった。『プロヴォーク』同人であり、かつ大辻に師事した高梨は、中平と大辻の言説的な中間域に自らを定位した。小型カメラを駆使した疾走感に満ちた前作『都市へ』とは対照的に、暗室の魔法が効かないカメラ・ポジフィルムと、街路の流動に同期しえない大型カメラを用いた高梨豊の写真集『町』(一九七五年、図1)に写された東京は、アジェのパリ(図2)と比定しうる資格を得



図1 高梨豊『町』より 本郷 文京区本郷四ノ三五ノ四 うさぎや)1975年 東京国立近代美術館蔵



図2 ウジェーヌ・アジェ『20 Photographs by Eugène Atget』より 中庭、ヴァランス通り)1922年 東京国立近代美術館蔵

た。アジェ的な風景とその細部「事物」の目覚ましい表面化はまた、篠山紀信の七〇年代の代表作『家』や『晴れた日』にも認められる。一方、一九三〇年代後半にデューブ・サウスで貧農の生活を記録したエヴァンズとの類同性を持つ七〇年代日本の写真家は、さしずめ『村へ』を撮った北井一夫である。本展は、かかる必然的な比定を説得的に導出した。アジェ、エヴァンズの強力な読解による移入と「血肉化」は、実に日本写真の特異性の一端を物語ると言えよう。

(写真史、明治大学教授)

#### 註

1 中平卓馬「不動の視点の崩壊——ウィリアム・クライン「ニューヨーク」からの発想(一九六七年)『見続ける涯に火が……批評集成』(GOSHO)オシリス、二〇〇七年、二二頁。セシユエ『分裂病の少女の手記』村上仁・平野恵訳、みすず書房、一九五五年、三八頁。

2 中平卓馬『なぜ、植物図鑑か』晶文社、一九七三年、一八頁。

3 李禹煥「インタヴュー」『中平卓馬は、産業社会のアンチとしてモノを見出した。』(ききて)中川道夫『美術手帖』二〇〇三年四月号、一三四頁。

4 渡辺勉・桑原甲子雄・中平卓馬「座談会」『写真にかえれ 事物にかえれ』アサヒカメラ 現代の写真76(一九七六年四月増刊号、六一—二頁)。

5 同座談会および大辻清司「大辻清司実験室3」『アサヒカメラ』一九七五年三月号、一八〇—一八一頁。

6 中平卓馬・篠山紀信「決闘写真論」朝日新聞社、一九七七年、二九九頁。

7 大辻清司「一枚の写真」『カメラ毎日』一九六七年一月号、一五五頁。