

紀要『人文・自然研究』第15号

小特集

四人の写真家との対話——光の波紋が残すもの

国立市公民館 2020 年度「一橋大学連携講座」レポート



2021 年 3 月 25 日発行

一橋大学 全学共通教育センター

人文・自然研究 第15号

Hitotsubashi Review of Arts and Sciences 15



2021年3月25日発行

発行：一橋大学全学共通教育センター

186-8601 東京都国立市中2-1

組版：精興社

四人の写真家との対話——光の波紋が残すもの

国立市公民館 2020 年度「一橋大学連携講座」レポート



巻頭言

井上間従文

写真は時に社会や個人の記録であり、また時に写真家個人の作品でありながらも、実はそのいずれにも抵抗を示す独特で奇妙な媒体として発展してきました。世界の軌跡を光の波としてその表面にたたえる写真は、写真家たちにとって力を秘め、時間を切り開き、また文学や絵画との共振を可能にするメディウムでもあります。

今回の『人文・自然』では、小特集として、2020 年 10 月から 21 年 2 月まで開催された、一橋大学大学院言語社会研究科と東京都国立市公民館との連携講座「4 人の写真家との対話——光の波紋が残すもの」のレポートとそれについての考察をお届けします。

言語社会研究科は学際的に人文学を研究する空間ですが、その中でも近年写真を研究する大学院生が増えています。また表現やそれを支えるインフラに関わる卒業生も輩出しており、今回のトップバッターとして講座を行ってくださった写真家の川崎祐さんは 2013 年の研究科修士課程卒業生でもあります。

今回は、川崎さんに加えて、藤岡亜弥さん、仲宗根香織さん、根間智子さんという 4 名の気鋭の写真家の方々に国立市公民館にお越しいただき、写真家本人の写真や作品もふんだんにスライドで紹介しながら、実作者たちの思考を大学院生とともに掘り下げるかたちでの講座を行いました。

コロナ状況下で 10 名のみに絞った現地参加者の方たちと、Zoom で参加された方たち 20 名ほどが対話に参加し、時にはワークショップ型のディスカッションも行いながら、写真を丁寧に見ることを心がけました。実際、暗くされた部屋（つまりカメラ＝camera、ラテン語で部屋の意味）の中で浮かび上がる風景や顔のイメージや、そのかたち、光、色にわたしたちは息を吞みました。そしてこうした現れが、参加者それぞれの空間理解や時間経験にどのような変容をもたらすかについて議論をしました。Zoom 参加者の方たちは、サンディエゴ、名古屋、宮古島など各地からチャット機能をつかって鋭い質問や多様な感想を寄せてくださいました。

こうして写真からインターネットまでを組み合わせることで、つかの間ではありますが、大学という閉ざされた垣根を一時取っ払い、国立市と世界中の参加者の方たちと視覚経験



と知的議論を共有する空間ができました。組織としての「大学」が危機に瀕する時代ですが、大学で人間たちがする学ぶという行為は本当はいつでも、どこでも、誰とでもできる。そのためのインフラ作りへの可能性が公民館と大学とのあいだ、市民のみなさんと写真家と大学院生とのあいだに芽生えたと思います。

デモクラティックに知を共有するためのこうした空間作りにご尽力いただいた方々として国立公民館職員の松田由里子さん、針山和佳菜さん、「連携講座」そのものを創案され、今回素敵な講座ポスターまで作ってくださった同僚の武村知子さん、講座のモデレーションのために入念な準備をし、また心のこもった報告と論考を今回寄せてくれた大学院生のみなさん、研究科事務室のみなさん、そして四名の写真家・美術家と参加者の皆さんに感謝いたします。

* 国立市公民館と言語社会研究科によるこれまでの「連携講座」については、こちら <https://gensha.hit-u.ac.jp/activities/kominkan.html> をごらんください。

講師プロフィール

川崎祐（かわさき・ゆう）

滋賀県生まれ。早稲田大学第一文学部日本文学科卒業。一橋大学大学院言語社会研究科修士課程修了。2017年「光景」で第17回「写真」1_WALLでグランプリを受賞し、デビュー。2019年写真集『光景』（赤々舎）を刊行。主な個展に、「Scenes」（ガーディアン・ガーデン、2018）、「光景」（ニコンサロン、2019）などがある。

藤岡亜弥（ふじおか・あや）

広島県呉市に生まれる。広島県立呉三津田高校卒業。将来の夢はアナウンサーだったので日芸の放送学科に入りたかったが失敗し、どさくさにまぎれて写真学科に入ってしまう。仕方なくカメラを購入し写真学生になる。卒業後バレー部の先生のコネで広告代理店に入社。すぐ退社、台湾留学、ヨーロッパ放浪、貿易会社のOLなどを経験し、2007年文化庁新進芸術家派遣制度でニューヨークに滞在。失恋し2012年帰国。故郷の広島でアルバイトをしながら「川はゆく」を制作する。食べれなくなったので、過疎の村の地域おこしとして山の中に引っ越す。やっと写真家としての意識が芽生える。

2010年日本写真協会新人賞、2016年第41回伊奈信男賞、2018年第27回林忠彦賞、2018年第43回木村伊兵衛写真賞、2019年広島文化奨励賞受賞。

主な写真集に『シャッター&ラブ』『さよならを教えて』『私は眠らない』『川はゆく』がある。

仲宗根香織（なかそね・かおり）

写真家、小舟舎主宰。2008年から2010年まで写真雑誌『LP』の編集メンバーとして活動し、紙面上で作品を発表。2011年に雑誌『las barcas』を立ち上げる。2014年に出版社小舟舎を創設。これまでに『las barcas』4号までを編集・発行し、阪田清子氏の展覧会記録集、根間智子氏『paradigm』と最新写真集『simulacre』を出版。

2016年個展“Unframed”（Kiyoko Sakata Gallery, Naha, 2016）、2017年1月グループ展“Transit Republic: The Pan-Pacific Collective Edition”（arena 1 gallery, Los Angeles,



2017)に参加。同年9月にはニュルンベルグで開催された Cultural Typhoon in Europe
にて発表と展示を行う。現在、自身初作品集を編集中。

根間智子（ねま・さとこ）

沖縄県那覇市生まれ。現代美術家。沖縄県立芸術大学非常勤講師（絵画／陶芸〔硝子〕）。
写真、絵画、硝子、映像作品を発表。写真作品集として『Paradigm』（2015）『Simu-
lacre』（2019）をいずれも小舟舎から刊行。主な展覧会に2008年「現代美術の展望
VOCA展」（上野の森美術館）、「流漂」写真展（gallery atos/ 沖縄）。2012年「ART IS
MY LIFE」（沖縄県立博物館・美術館）、2016-2017年“Moment—Untimely Encounter”
（Alternative Space LOOP, ソウル・韓国）、2018-19年“Sharing as Caring #6 Trans-
Affekte: Geschichten, Leben, und Landschaften”（Heidelbelgel Kunstverin, ハイデルベ
ルグ, ドイツ）、2019-2020「作家と現在 ARTISTS TODAY」（2019-2020）（沖縄県立博物
館・美術館）。



川崎祐「写真家が書くこと」

——わたしたちが光景というあわいで出会うことの可能性

瀬川拓磨

第1回講座では、「写真家が書くこと」をテーマに、川崎祐氏が写真と文章を交えた表現を行うことについてレクチャーが行われた。そこでは、川崎氏が出版した写真集『光景』（2019）の創作にまつわる話がされただけでなく、自身が創作活動をする上で影響を受けた畠山直哉における写真と言葉の関係にも言及がなされた。講座は2部構成で、前半にレクチャー、後半にモデレーターを務めた本稿の筆者である瀬川拓磨との対話があり、最後に参加者との質疑応答が行われた。

講座レポート

川崎祐は2017年に家族を被写体にした作品「光景」でコンペティション1_WALL グランプリを受賞、翌2018年にそれら作品に故郷の風景写真を加えた展示「Scenes」を開催した。そして2019年にこれらに故郷の風景を改めて撮り直したものをまとめて、「小さな場所へ」と題されたテキストと堀江敏幸による寄稿文が収録された写真集『光景』を出版した。レクチャーのはじめに、「写真家が書くこと」をなぜテーマに選んだか解説がされた。

作品をストレートに説明する言葉遣いではなく、「もうちょっと入り組んだ、ずれたような写真と言葉の関係を結ばせ」ることを意識しているから、このテーマを選んだと川崎は言う。彼はデビュー時に写真家が作品を言葉で説明することが求められる潮流と、鑑賞者としてそうした説明を受けた瞬間にどこか冷めてしまう体験の双方を経験した。だからこそ説明的で直線的な言葉の使い方ではないものを目指している。このより入り組んだ構造への関心は、川崎が学部で中上健次を読み、大学院修士課程にてジャメイカ・キンケイドなどを研究した経験から芽生えたものだ。その過程で、一見「私小説」と見なされる太宰治の作品にも顕著なように、「作者」と「語り手」の存在を混同せずに、現実と虚構が語りを中心に幾重にも入れ子構造を作る表現を川崎は学んでいた。

こうして文学研究を行った後に、川崎は就職先にて体調を崩し視覚に不調が出たことをきっかけに、目に見えるものを写しておきたいという思いにかられ写真家としての表現をスタートした。ここから、レクチャーは『光景』の創作をめぐる議論へと移行し、まず初めに、なぜ「家族」を撮ったのかという問いが提示された。

被写体が家族になったのは、体調を崩し家族のもとに戻った自身にとってある種の不可抗力であったとの説明がされた。つまり、その時カメラを持った彼の目には、非常に身近な存在である「家族」が言うなれば新鮮に、奇異に映ったのである。ここで、会場スクリーンには『光景』におさめられた人物、転がる義歯、遺影などの写真が投影される。歯科医である彼の父のものであろう多数の義歯がテーブルの上に散らばる様子や、両掌を顔前に押し出し笑う祖母の遺影を撮影したものである。しかし、彼はこれらを「奇異」の眼差



しで写してしまう問題に気づき、撮影のスタンスを改め、自らのスタイルを変更していった。川崎によればこの点が『光景』のポイントである。



これは、特権的で権威的な位置から対象を好奇の眼差しで貫くことへの自己批判である。川崎が研究した中上健次は自身の出自である被差別部落をある特徴的なトポス（「路地」）として描き、さらには複雑な語りをを用いて小説内に記述した。また、ジャメイカ・キンケイドは植民地において植民者が被植民者に投げかける好奇の眼差しに対して洗練された目線を投げ返す形で作品を書いてきた作家だ。川崎も同様に、自らの眼差しの権威性や特権性を省みたのである。

ここで、撮影者の倫理に直面して自ら批判を行ったスタイルとはどのようなものかが端的に説明された。「いわゆる家族像とか家族的なものを写すというよりは、家族の個人を写す作業にある意味近かったのかなと思います」と。家族関係にあっても、撮影者が被写体の極めて私的な領域に踏み込むことは決して許されない。だから、川崎は家族を劇的に写さず、例えば関係の濃淡を描くような「私写真」のジャンルに入るような家族写真から離れ、それとは異なる作品を構築しようとした。結果として写真集には家族全員の集合写真が含まれなかった。『光景』が手だけで顔のないイメージや、被写体である家族の奇妙な行為のみをシークエンスさせる変則的な「家族写真」になったのはこのような理由である。



こうして新たな手法で撮影を続ける中で、川崎は自身と被写体の眼差しの関係性がそれらの交錯する運動において変化していくことを体験した。このことについて川崎は、その

体験が生じた状況を指して、それは「不思議な光景」であったと述べた。この体験とは、撮影者である川崎が被写体の眼差しを受ける「メディア」となり、そのメディアである川崎に眼差しを送る被写体が自らの時間に根ざすイメージや記憶を想起しているように川崎が感じた体験である。川崎が撮影者として、被写体に「見られながら」接していると、被写体がこちらを見返す眼差しが必ずしも自分自身に向けられたものでないと感じるようになった。つまり川崎は、自身がそのようなメディアとして被写体に対して機能し、それによって被写体が例えば過去の川崎やあるいは川崎の祖父や祖母などの他者達、またはそれら人物のイメージに限らず被写体自身が持つ想いや記憶を想起しているのではないかと感じたのである。この状況において、撮る主体として被写体の面前に存在した川崎は、同時に被写体から見つめられる客体であったのであり、さらには彼女・彼らが見つめる先にあるさらなる他者たちとの記憶を媒介するメディアでもあったのである。川崎はこの感覚と体験を総括し、それらが生起する（少なくとも）撮影行為の瞬間において「見られている自分が（被写体に－筆者注）いろいろな物事を想起させて、時間、空間、モノや人などを乱反射しているような」状況が生まれていたようだと述べた。



このような経験をしつつ家族を淡々と写すスタイルを継続する中で、撮影の一人称もまた変化したと川崎は振り返る。これは写真家の主体性が崩れ撮影行為の暴力性が問われない事態とは異なる。むしろ暴力性への不断の自覚を持って先述のスタイルを保持した結果芽生えた変化である。第2部での議論を先取りしてまとめると、『光景』創作過程において現れたこの一人称とは、撮影しテキストを書き作品として編集する川崎の作家としての主体性や主観から外れていく「不思議な一人称」であろう⁽¹⁾。一見すると写真作品をテキストで語り直したかのような印象を読者に与える「小さな場所へ」を書く前に、この「一人称」に仮託して語らせれば、写真と言葉の関係性が直線的に、つまり説明的にならない確信めいたものがあつたと川崎は語った。会場からの、写真にとって「語り手」は存在するのかという質問に対し、川崎が写真の編集行為においてこの「一人称」が現れればそれを「語り手」と呼べる可能性があると答えたことも、こうした議論とつながっているだろう。

また川崎は、畠山直哉のテキストと写真が自身の参照点であることの重要性に触れた。そこで重要なのは、畠山の近年の作品における写真と言葉の関係性であると述べる。彼は、写真家の人生を開示するような類の作品制作とは距離をとっていた畠山直哉が、東日本大



震災という出来事の「絶対性」に巻き込まれた際に、その作家としてのスタイルを変えながらもなお、個人性の吐露に終始しない作品を成立させていると考える。例えば写真集『陸前高田—2011-2014』収録のテキストでは、陸前高田の歴史が語られるが、これは客観的な記録としての歴史ではなく、(作者である)「僕」の記憶に立脚した歴史である。しかしその「僕」の記憶は綿密であればあるほど、他の誰かの記憶をも喚起する。この畠山のテキストに現れる一人称はどんなわたしをも疎外せず、同時に私写真の撮影スタイルと比べてとても控えめに書かれている。だから、川崎はこの畠山のテキストの題名「陸前高田 バイオグラフィカル・ランドスケープ」に括弧に入れた「わたし」を付け加え、「(オート) バイオグラフィカル・ランドスケープ」と解釈した。この風景は「わたしたちを包み込みながら、もう一度語る場を整えようとしている」と川崎は述べた。

以上の「写真家を書くこと」をテーマとした今回のレクチャーからは、イメージと言葉の間に乱反射という運動を生み出す川崎の実践が伝えられた。その実践の過程において、川崎は創作者である自身の「一人称」が変化することを感じ、その変化した「一人称」とともに写真集『光景』を作り上げていった。川崎祐の写真と言葉に出会ったいま、写真と言葉の関係をめぐる思考やイメージも、もうすでに乱反射を始めていないだろうか。

理解が可能性であるために

——川崎祐『光景』における眼差しの「乱反射」という運動について

「写真家を書くこと」をめぐる川崎祐による本講座で、筆者は川崎と対話を行った。筆者は東日本大震災と文学・芸術(作品)の関係性について研究しており、修士論文で写真家の志賀理江子の作品を論じたことなどがきっかけで、今回モデレーターを務めた。対話において、川崎は畠山直哉や志賀などの仕事の場合によってはナショナルなものを想起させる危うさがあることに言及した。両者の震災に密接に関わる作品と創作が、例えば権力や体制によって全体的なもののイデオロギーへと結びつけられ利用される危険性は、東日本大震災の特集を組んだ『現代思想』2011年5月号において酒井直樹が指摘した、構造的に生み出される被害の実態を隠すために「被害者に関する感傷的な逸話」が報道される「共感の共同体」の一つのシステム⁽²⁾の構築と利用において見られる。そのシステムの中では、例えば志賀が『螺旋海岸』を制作した際に共同した地域の人々との関係性は、安易につながらない「差異性」の思考から、管理できる閉塞的な「同一性」⁽³⁾の思考へと「きずな」などの言説を利用して読み替えられる危険性がある。これに対し川崎のレクチャーは、「理解」という行為をめぐる思考と実践によって、システムと親和性のある閉塞感から離れそれぞれが自らを開く可能性を持つことを伝えている。この可能性は、他者や出来事、それらが複雑にからまり合い提示されるイメージを「理解」とはそもそもどのような試みなのかを考えることによって現れるものである。

川崎がレクチャーで「不思議な光景」と説明した現象、つまり撮影行為が生み出す眼差しの運動は、一つには「理解」をめぐる思考を基盤にしたコミュニケーションの運動である。その運動は他者を理解するという行為そのものを変容させ、理解をコミュニケーションの「不動」の基盤に据えることから解放する。理解とはそれが行為である以上、つねに相互に形作る努力を要請するものである。写真と理解をめぐり、スーザン・ソントグは『写真論』のなかでこのように述べる。

あることがどう見えるかに基づいている恋愛関係とは対象的に、理解はそれがどう機



能するかに基づいている。そして機能は時間の中でおこなわれ、時間の中で説明されなければならない。物語るものだけが私たちの理解を可能にしてくれるのである。⁽⁴⁾

ここでソントグが「写真」と「理解」を説明するためのより大きな文脈が、この引用を含む段落の冒頭で導入されている。もし写真をそのまま受け入れれば、それは世界について知っているということを意味する。だが「これでは理解の正反対であって、理解は世界を見かけどおりに受け入れないことから出発するのである」⁽⁵⁾。提示されたイメージをそれとして受容すれば、それを知っていることになるが、それはどこまでも部分であり、そこにおいて捨象される現実の否定である。このイメージのナイーブな受容を拒否して理解は始まるが、だがその理解はそれ自らの機能をささえるある原理に依拠して立つとソントグは記す。イメージはそれ自体で物語になる、あるいはそう受容される可能性をもつが、そこでイメージを「物語」と措定することと、イメージが「物語る」ことを理解することは区別されなければならない。前者が鑑賞者とイメージの間にある反射であれば、後者は眼差しと眼差しの間に生まれる「乱反射」というコミュニケーションである。

川崎における眼差しが乱反射する運動を考えることによって、理解とコミュニケーションの可能性を開くことができる。川崎の「乱反射」は、先のレクチャーを踏まえれば「光景」が写真として定着される以前からすでに始まっていることが分かる。理解が自らの機能を支える原理を持つように、川崎は撮影において被写体と向き合うための原理を持って撮影を行なった。家族を劇的に写さないことは理解を一度静止させて被写体に向き合うことではない。わたしとわたしならざる「一人称」の中で不断に理解を機能させようと努めることで、眼差しは運動を開始するのではないだろうか。

理解は、他者や出来事、そしてイメージへ到達することを保証しない。しかしそれでも、その努力と実践を手放すことはできない。川崎祐の写真と言葉が分有する光景は、撮影者の眼差しと、それに送り返される眼差しや風景や物との乱反射によって常に揺さぶられ、その都度輪郭を変えていくように思われる。そして、わたしが『光景』を見つめると同時にその乱反射の運動に触れることで自身の輪郭が変化していき、その絶え間のない運動と変化の中でわたしたちが互いを理解していく可能性が、『光景』の中にはあるだろう。理解とコミュニケーションの可能性を開こうと努め実践し、その先に輪郭のおぼろげな連帯をイメージし形作ることが、理解とはどのような試みかを考えるきっかけを与えてくれる。だから理解という行為をめぐる運動は、すでに一つの可能性である。

(せがわ・たくま／一橋大学言語社会研究科博士課程)

註

- (1) 本講座の導入で、ナビゲーターの井上間従文は、写真家は「主観を通して主観を外れていくものとの出会いを求めている」のではないかと指摘したが、川崎祐の「一人称」をめぐる話はこの点とも通じるのではないかと筆者は考える。
- (2) 酒井直樹『無責任の体系』三たび『現代思想』39.7 (青土社、2011)、27 頁。
- (3) 酒井直樹『日本／映像／米国——共感の共同体と帝國的国民主義』(青土社、2007)、97 頁。
- (4) スーザン・ソントグ『写真論』近藤耕人訳 (晶文社、2004)、31 頁。
- (5) 同前、31 頁。



藤岡亜弥「写真の力」

——揺れる、触れる、私

松澤優／井上絵美子

講座レポート

写真家・藤岡亜弥氏は、故郷である広島や、ニューヨーク、ヨーロッパなど様々な場所に滞在しながら、その場その場において織りなされる人間模様や風景を写してきた。その写真は決して一言でテーマを表すことができない複雑さを孕みながらも、一方で観るものに直球で訴えかけるような構図や対象の選択をしている。今回の写真講座では、近作『川はゆく』（2017）から始まって、『私は眠らない』（2009）、『Life Studies』（2007）、そして『さよならを教えて』（2004）へと時間を遡りながら、現在住んでいる東広島市での仕事との関係も含めてそれぞれの写真集／展で感じてきた〈写真の力〉を話していただいた。

はじめに、木村伊兵衛賞を受賞したことで記憶に新しい『川はゆく』のことから。この写真集は、ニューヨークから広島へと居を移した頃から撮り集めたものである。藤岡は「深刻なテーマ」を期待されがちなの土地に対して、敢えて“ヒロシマ”ではない広島を撮ることを構想したが、「撮り始めると、誰かの“ヒロシマ”が常に頭をよぎってしまった」と撮影当初から苦悩があったことを話した。その時、恩師に「広島とあなたの関係を撮ればいい」と言われ、力が抜けたのがきっかけで撮影は進みはじめる。オバマ大統領（当時）来訪時には、オバマ大統領ではなく、その来訪によって影響を受けた街を撮った。そして、着々と住まいとしてのかたちを整えていく部屋の姿、あるいは道行く人々に声をかけて写真を撮る行為などが生まれる。そのようにして、自分なりの広島との関係が築きあげられていく。広島だと即座にわかるような原爆のシンボルを入れなくていい、何もかもを「説明しなくていいのだ」と気づいた時、写真はさらに解放的な方向へと向かったという。写真の中で咲き乱れるキョウチクトウの花は、それが被爆後すぐに咲いたという逸話があることは言わなくてもいい。その花が咲き乱れる姿だけが、藤岡にとっての広島なのだ。

とはいえ、広島を撮る難しさは、ときに思いがけないかたちでもやってくる。原爆ドームの前で吹き飛ばされるポーズをとる女子高生たちの写真は発表当時、不謹慎であるという反響もあった一枚だ。写真家が偶然通りかかった際に撮られたものであることが、写真の右端に写る電柱などからも見て取れる。藤岡は、広島を象徴する川が流れており、その奥に原爆ドームという過去があり、手前に女子高生たちがポーズをとっている現代が写っているという意味では、この写真はレイヤーになっており、様々なことを考えられるのではないかって世に出したという。しかし、不謹慎であるという思わぬ解釈があったことについて藤岡は「写真ってひとたび出せば一人歩きしてしまって、なかなかそれに言い訳ができない。私自身は何もそんなに考えてなかった」と、不可避的な〈写真の力〉について語りつつ、広島についてより考えるきっかけとなった大事な一枚であると語ってくれた。





『川はゆく』(2017)より

『川はゆく』では藤岡自身が述べるように、それまでの仕事とは一線を画するような様式の変化が見られる。錯綜するような視線を築く、多種多様な写真はどのようにして生まれたのか。それについて藤岡は、これ以前はフィルムで撮られているのに対して、『川はゆく』はデジタル撮影であることを、変化の大きな一因として挙げている。デジタルはフィルムと違って失敗が可能であり、何度か撮った後に確認して撮り直せることが写真の制作過程に変化をもたらした、と話す。一方でこの仕事以前の主要な撮影手法であったフィルムは、思わぬ失敗が違う見方を生み出すという効果がある。いずれの手法も藤岡にとっては写真を表現するのには重要な要素であるが、現在居住している広島ではフィルムの現像が困難なためにデジタルへと移行したのであり、『川はゆく』がデジタル写真として撮られるのは必然の成果であったとも語ってくれた。

次に、同じく故郷広島に滞在した時に撮られた『私は眠らない』へと話は移った。藤岡がなんとなく撮り始めた写真たちは慣れ親しんだ街への愛着ではなく、むしろ「自分の心の中でぐちゃぐちゃしたもの」、「鬱屈した私の青春時代みたいなもの」である。決して一枚岩とはいえない家族との関係、あるいは自分の生まれ育った土地への複雑な想い、死に近づく匂いのなかで思い巡らす時間、そうした「ぐちゃぐちゃしたもの」たちだ。その中でも印象的なのが病床にいるお祖父様をアップにした一枚であり、あまりの接写に戸惑うような構図となっている。なぜこれが撮られたのかとモデレーターから聞くと「でもね、身近な人じゃないと撮れないでしょ？ 逆に他人を撮れないでしょ？」と藤岡。藤岡はこの写真について、写真は綺麗な花ばかりが写真ではないし、なぜこれを撮ったかと聞かれたらわからない、そして今も現在もこの写真の意味はわからない、という。写真はコマーシャルやドキュメンタリーのように答えがあるものではないという前置きをしてくださった上で、「自分がやっているような写真は勝手にいいし、見る人に勝手に受け取ってもらってもいい。写真が勝手にひとり歩きしてしまうことを受け入れることも大事。なるだけ謎が深いように、なるだけ謎を楽しんでもらえるように、作品をつくりたいなと思って」と話してくださった。





『私は眠らない』(2009)より

ここで一度会場から質問を募ったところ、「写真を撮ることについての切実さについてどう思っているか」という質問があった。それに対し、藤岡は、「写真は考えていたら撮れない。わからないまま受け取り、わからないまま撮るもの。自分が広島生まれであるから（わかっているだろう）と言われることはあるが、正直やればやるほど広島がわからない。なので撮らずにはいられない衝動や切実さの根にあるものを大事にしている」と返答した。加えて、写真家としての本音も垣間みえるような次のような発言も出た。「他にもないからなあ、私には。かといって写真がうまく撮れてるかっていうと、難しいし。でもまあ、もうこれまでずっとやってきたからこれしかない、って感じです」。

講座の後半には、文化庁新進芸術家海外研修制度奨学生として滞在していたニューヨークで撮られた写真『Life Studies』、そして欧州で1年半放浪の旅をしたときに撮った『さよならを教えて』の、海外で撮られた二つの作品へと話は移る。『Life Studies』は、まだ写真集としては完成していないため、今回は藤岡自身が制作なさった動画という形で披露された。不思議な音楽とともに流れるのは、ニューヨークで撮られた、しかしニューヨークとわかる場面はほとんどない写真たち。笑顔で立っているはずの人の顔はあえて写されていないかったり、地面に落ちていていつかは捨てられるだろうゴミは、廃棄される前のその瞬間だけが捉えられている。藤岡にとって『Life Studies』は、苦悩の日々の表れであり、「いつも何かのはじっこはじっこを撮っている」気分であったと語る。会場からこれらの作品を見た感想にも、これまでの広島の写真と同様に「ニューヨークと自分の間」にあるものが撮られているとの指摘があった。また、別の参加者からの、『Life Studies』が動画であることによって違う見方ができるように思えるとの発言について藤岡は、「(動画は)写真集と違ってフィックスされない感覚がある。また音楽が脳の中で(写真と)相まって違う流れを作り出している」と応答した。さらにタイトルの『Life Studies』について質問が及ぶと、ニューヨークのコミュニティ・ガーデンに落ちていた本のタイトルに由来しているという話に。『Life Studies』は、「生の勉強、生の学習と訳すこともできるし、さらに studies には習作という意味があったり、life も生活や命など色んな意味がある」と藤岡は話す。「それは読む人が自由に解釈すればいいかな。私もこの『Life Studies』の完璧な訳はよく分からないですけど、でも私がまさにニューヨークで七転八倒しながら生きてきた時間。この無駄な時間が、一つ一つ作品となることによって、何か studies になればいいなという気持ちもあります」と、幾重にも読み取ることができるこの不思議なタイトルについて話してくださった。

最後は、藤岡のデビュー作となった『さよならを教えて』についてのトーク。『さよな

らを教えて』は、1999年に藤岡がヨーロッパを巡った旅で撮られた写真を構成し制作されたもので、そこには「shima」という人物に宛てられた手紙と写真が交互に載せられている。北欧や東欧で撮られた印象をもたれがちだが、そうではない国の滞在も多かったこの旅は、目的もなく、帰る日にちも決めていないものだったという。「どこかに自分の居場所があるんじゃないかとか、居心地がいい場所があればそこにステイしようとか」そんな気持ちで、当時ヨーロッパ各地を巡っていた中で撮られた写真だ。またこの旅の大部分では写真を撮っておらず、カメラを持っていない時期も多かったとのこと。もし長く滞在したイギリスやフランスで「撮ってれば、もっと名作になったかもしれない」と笑って当時を振り返る。そんな写真やカメラと離れた旅の中で、写真を撮る際の感覚について、藤岡は、「追い詰められてとか、退屈でとか、時間を潰してみたいな時に写真を撮っているんだと思うんですよね」と説明した。それは、『私は眠らない』や『Life Studies』の時のように気負わずにふとした瞬間にシャッターを押す感覚だ。さらに話は、90年代後半にブームとなった「女の子写真」にも話が及んだ。「女の子写真」とは、コンパクトカメラで、日記のように半径5メートル以内の日常を撮る作風の女性写真家が増えたことを一つの傾向として指すものである。藤岡自身に宛てられた「メール」を写真とともに構成したこの写真集について、「女の子写真」のプライベートをさらけ出すかのような作風として捉えられるのではないかという迷いがあったという。一方で、参加者として会場にいらした『さよならを教えて』の編集者は、決して写真とは対応しない不可解な言葉として「メール」が“謎を残す”ことで、この写真集に見る人を惹きつける要因になっていると語った。



『さよならを教えて』（2004）より

あらためて、藤岡にとって〈写真の力〉とはなんだろうか。現在、藤岡は東広島市に在住しながら地域おこしの仕事に携わっており、その生活の中で感じる〈写真の力〉の話を最後にしてくださった。縁もゆかりもなかったままに3年も住んでいるというその場所で、村の宣伝となるようなポスターを作成する写真教室を開いたり、知っている方の写真がたまたま遺影に使われたり、作家として活躍する活動とは違った〈写真の力〉との接し方がそこにあると話す。「自分の写真は何の役に立つかわからないし、誰にも頼まれてもないもの。わからないことも多いなかで、衝動的に続けてきたもの」であると藤岡はいうが、こうしたときに村の人から「写真の力、写真の楽しみ方」を教えてもらったという。そして、現在のお仕事と写真の関係に触れて、このように締め括ってくださった。「写真は今、たくさんあふれていて価値がなくなってきた。私が写真家です、写真を撮ってあげますと言っても、誰も私にお金を払おうとはしない。雑誌とかコマーシャルでやるとき



はちゃんと値段があるけど、私がいい写真が撮れたからあげますといっても、焼き増し代50円しかもらえない。そういうふうになっているけど、(この生活の中で) やはり写真って大切なんだなと気づいた。地域おこしより、写真家として仕事を取れるのが理想だけど、地域おこしの仕事していろんなこと勉強したと思う」。(井上・松澤)

揺れる、窓

『シャッター&ラブ』(1996)に収録された藤岡の初期作品には、部屋で撮られた写真が多い。メロンの箱の上に載せられた苺と壁にうつった影、食卓の上、カラフルなシールが張られた棚に倒れこむように落ちているウサギのぬいぐるみなど、当時の藤岡の周囲にあったのだろうものがユーモラスに、しかしどこか影のある雰囲気でも切り取られている。部屋は、藤岡の作品の中で早くから一つのモチーフであった。

講座でも藤岡が一番初めに取り上げたのは、自身が広島に移った際に最初に住んだという部屋の写真であった。こうした部屋の写真は『川はゆく』の中でも、焦土と化した広島の模型、オバマ大統領の訪広島を伝える街頭テレビに群がる人々、蕎麦屋の前ではにかむ女性二人、川面に浮かぶ枝など、様々な“広島／ヒロシマ”の街で撮られた数々の写真の中に散りぢりに混じっており、写真集をめくっていくと、文章に与えられたコンマやピリオドのように、写真集全体にリズムを与えている。そんな部屋の写真に少し目をとめてみると、すべての写真に写りこんでいるのは、ベランダに面した窓である。ベッドや机、椅子などが置かれた部屋の奥に見える窓は、「だんだん荷物が増えていって、私が広島にのめり込んで翻弄されるうちに、部屋もどんどん錯乱していくのが見えていきます」と藤岡自身が語るように、本やヨドバシカメラの箱などのものが増えるにつれて遮られていく。これらの写真では、窓からの光が薄く、ときに強く花瓶や部屋にあたっている。“広島／ヒロシマ”を捉えていくうちにもものが増え、「錯乱していく」部屋とは対照的に、窓から差し込まれる光は曇り空のほの暗い光から、午後の黄色い光へとおだやかになっていく。おだやかになっていく光、中央におかれた花瓶、そして窓。それらがうつり込んだ部屋の写真は「謎」として、『川はゆく』をみる私たちに少しずつとっかかりを残す。

デビュー作である『さよならを教えて』にも、部屋の中から窓越しに撮られたのであろう街の写真がある。街の景色を風景写真として切り取るのではなく、部屋の外の世界である街とカメラの間には、窓や花などがあるのである。『川はゆく』の部屋の写真でも、外の世界と内の世界の境界にある窓は、部屋の中に浮かび上がる。誰かが撮った、もしくは既存のイメージとしてある“ヒロシマ”を捉えるのではなく、「広島を撮らなくてもいい、広島とあなたの関係を撮ればいい」との助言を受けて、自身との関係を通して“広島／ヒロシマ”をみつめ、ときに翻弄されながら、『川はゆく』を撮った藤岡の視点がこれら部屋の写真を通して感じられるのではないかと。徐々にものが増えていく部屋の中から、外、“広島／ヒロシマ”への開口部として窓をみつめる。講座で示されたような被写体への惑いや謎を引き受け、内包する藤岡の写真への態度は、フィルム写真の予期せぬ化学的な反応が起きること、デジタル写真のたくさん撮れることで様々なものがうつり込む、あるいはうつり込んでしまうこと、そうした写真の偶然性、そしてその偶然性をもそのまま反映する写真の記録性と密着しているように思う。それらは“ヒロシマ”、あるいは情緒的なものへの集約よりも、藤岡の写真を観る私たちにイメージや情緒など全てを含む、開かれた何かを呼び起こす。

部屋のものをそのまま捉える『シャッター&ラブ』、窓やものの越しに外に目を向ける



『さよならを教えて』、カメラ位置は後退してベッドや机などがうつり込みそれらの間に、光とともに、窓が現れる『川はゆく』。そしてその窓は安定的な「四角い枠」ではなく、部屋のものに侵食されながら、常に揺れ動き変わっていくのだ。窓からの光は部屋の中やものに浸透する。部屋は、外の世界、“広島／ヒロシマ”などへと開かれ、窓は外との境界にある、揺れる開口部になる。揺れる開口部は「謎」などとして、藤岡の写真を眺める私たちにとっかかりを残しながら、イメージや情緒など安易に判別できない「／（スラッシュ）」、あわいのような世界へと私たちを開いていく。(松澤)

写真の「切実さ」を超えて

写真を撮る時の「切実さ」とはなんだろうか。確かに写真には記録的性質があり、目視しなければならない世界が迫ることを「切実さ」と捉え、その「切実さ」によって写真は撮られたと想定されるだろう。そのような意味で「切実さ」とは、写真を撮る者の写すという行為を通じた、観る者を巻き込もうとするような感情のうねりであるともいえる。しかし藤岡が「切実さ」の「根」を撮っているという時は、それとは違うように思われる。この写真が撮られた理由は「切実さ」によってである、と判断されることに懐疑的であり、むしろそう判断されることを回避しようとしている。

例えば、『私は眠らない』では幾度となく後ろ姿の人が写っている。その人を直視しているはずのカメラを通して、我々はその人の後ろ姿を見る。しかし、その人がどのような表情をしているかを窺い知ることはできない。観ているその後ろ姿に我々は「切実さ」を重ねるのは難しく、周りの情景に目移る。と同時に、後ろ姿というシルエットが中心となる構図のあり方に目を奪われる。また、病床にいるお祖父様を病室で退屈している間に写したとされる写真も、あまりにも被写体との距離が近すぎて、「切実さ」によって撮られたと判断できるような材料は用意していない。垂れている皮膚、耳、目、鼻、手などにそれぞれの写真で複数の焦点を用意しており、その細部に目がいくように仕向けられている。

『Life Studies』の中でも、同じような被写体に対する距離の操作が見られる。たとえば人物を中心に据えているような構図をとっていても、あらゆるところに視線がいくようなポイントを用意しているため、観る者が「切実さ」によって撮られたと同定できるような焦点がない。顔がはっきり写っている人物の目線もどこか宙に浮いているため、その表情は曖昧だ。この『Life Studies』についてどういう時に撮ろうと思ったのか、という会場からの質問に藤岡は、鬱屈と退屈の間にある日々の中でしかたなく撮ったものであり「ほんとに肝心なときに写真撮ってないんですね。やあ、それはほんとに反省するというか、後悔していて。あの時自分はある変な状況にいて、なんでカメラを取り出さなかったんだろうとか」と話した。藤岡にしてみれば、決定的瞬間を撮り逃してしまったと思うのだろう。そんなふうにして撮り逃すことで、目の前に迫る「切実さ」を撮るためのテンポからはずれてしまう。しかしだからこそ、「切実さ」であると断定されるような写真ではなく、複数の意味を持ち合わせる写真になりうるのだ。

『川はゆく』では多くの被写体がはっきりと被写体として写し出されている。しかしながらよく見ると、正面から撮られている写真中の人々もどこかその写真の中心とはならないように、背景と同等になるような形式をとっており、彼らの表情やポーズにその場面を語らせようとするのではない。件の原爆ドーム前での写真もそうである。藤岡は写真の「切実さ」と対峙しながら、時にそれを避けるために被写体との距離を操作しており、そ



うしたプロセスでもって写真を撮っている。とりわけ、ヒロシマ／広島という「切実さ」が渦巻く場所ならそのプロセスはなおさら必要だろう。それでもなお、自分には写真しかない、と藤岡は会場で言った。それは、写真の「切実さ」と向き合っているからこそ言えることなのだ。(井上)

(まつざわ・ゆう／言語社会研究科修士課程)

(いのうえ・えみこ／言語社会研究科博士課程)



仲宗根香織「写真と時間をめぐる幾つかのこと」

——写真における線、リズム、音

松田 潤

過去のある時点を写し出す静止画である写真のどこにどのような時間の経験があるのだろうか？ 仲宗根香織氏を迎えた第3回目の講座「写真と時間をめぐる幾つかのこと」は、バラエティに富む構成で企画され、写真における時間の位相について多角的にアプローチが行われた。講座は仲宗根氏が作成したスライドを見ながらのレクチャーからスタートし、モデレーターである筆者との対話や受講者の持参した写真を使ったワークショップに加え、近日発売予定のファースト写真集『Temporality』をゆっくりと見せてもらう贅沢な時間も設けられた。質疑応答では多くの質問が寄せられ、このテーマへの受講者の関心の高さがうかがえた。このレポートでは順を追って講座の内容を紹介した上で、仲宗根氏の写真の考察を試みたい。

仲宗根氏は沖縄出身で進学した琉球大学で写真部に入学し、写真の面白さに魅せられていった。学生時代はモノクロ写真を撮影し部室の暗室で現像を行っていたが、大学院修了後、働きながら写真家として活動すべく家賃の安いアパートを那覇に探して自室に暗室を作り、活動を続けた。共益費込みで31,000円のアパートは水道代が無料であったため、暗室で現像に大量の水を使う写真家にとっては幸運であった。その頃からカラー写真を撮り始め、2006年には若手写真家の登竜門と言われる「ひとつぼ展」に入選、同時期に自主制作の写真雑誌『LP』の同人となり、写真雑誌を発行しながら誌面で自らの作品を発表するというスタイルで活動を続けた。2011年には新たにアートと批評の雑誌『las barcas』を立ち上げ、現在までに4号を刊行している。これまでに沖縄で個展を開催、ドイツのニュルンベルク、アメリカのLAでもグループ展を開催してきた。2018年にアメリカ西海岸のバークレーに一年滞在した際、カリフォルニア大学バークレー校（UCバークレー）で受講した写真史の授業を通して、写真をまなざす姿勢が鋭利になったと語った。

次に写真と時間の関係について、まずは「機械的な時間」という観点から説明があった。その一つは写真撮影時に要する時間のことである。そこで写真家はカメラを構え、ファインダーを覗き、構図を考え、絞りやシャッタースピードを合わせ、被写体を見て観察し、光を見て撮影時間を自分の中で決定する。もう一つは撮影後の暗室作業の時間のことだ。印画紙の上からネガの像を投影し、数秒、数分、もしくは数十分などいくつかの光の照射時間を試すことで、納得のいく色、明るさ、コントラストなどを見極める。そして照射後に、決まった時間で現像をして像を浮かび上がらせ、停止して定着させる。これらは、一枚の写真ができあがるまでに費やされる実際の時間のことであり、技術によって外部の被写体と写真家の身体が媒介される時間のことであると言えるだろう。

このような「機械的な時間」とは別に写真を見るときに感じられる・感じさせる時間の経験があると仲宗根氏は語る。そのような考えはバークレーで再読した際に仲宗根氏の思考を裏打ちする本として重要となったロラン・バルトの『明るい部屋—写真についての覚書』にも見られる。仲宗根氏にとってこの本は自身が感じていたことが正しかったと認識



させてくれた一冊である。仲宗根氏はバルトからの三箇所を引用した。

写真はこちらから求めなくても、世界の方から私のもとにやって来る。

この荒涼たる砂漠の中で、とつぜん、ある写真が私のもとにやって来る。その写真は私を活気づけ、私はそれを活気づける。それゆえ、写真を存在せしめる魅力は、活気づけと呼ぶことにしなければならない。写真そのものが活気を帯びている、ということでは決してない（私は《生き生きとした》写真の存在を信じない）が、それは私を活気づける。そしてこれこそ、あらゆる冒険がもたらすところのものである。

「写真」の場合は、**事物が**かつて**そこ**にあった**と**いうことを決して否定できない。

仲宗根氏はこれらを次のようにパラフレーズし、説明した。写真はたとえ自分が撮った写真でも、後から見返すと新しい感覚や違うイメージを喚起させることがある。仲宗根氏にとって写真を見ることはこれまでとは違う新しい世界が自分のもとにやってくることであり、写真による活気づけとは単純に元気になるのではなく、懐かしさ、寂しさ、恐ろしさ、美しさといった情動が引き起こされることである。そのような写真の到来はまた、見ている「私」が主体的にその写真のある存在として価値づけ、良いものとして残すことでもある。こうして写真の到来とそれを見る私との相関関係があり、それが冒険のようなものになると仲宗根氏は述べる。

次にバルトによる写真の二つの定義、ストゥディウムとプンクトウムが紹介された。ストゥディウムとは一般的な知識や関心、教養や文化を通して写真を受容することであり、「一種の教育（知と礼儀）」である。それはたとえば、仲宗根氏が例示したように、グーグル検索で「沖縄」と打ち込んだら出て来るような、南国の青い空・海のイメージに既に結び付けられた記号化された写真である。それに対してプンクトウムとは、「ストゥディウムを破壊（または分断）しにやって来るものである」。プンクトウムは、刺し傷、小さな穴、小さな斑点、小さな裂け目、細部のことであり、見ている「私」を突き刺し、「事物がかつてそこにあった」という過去の時間の現在における裂開を示す。

プンクトウムの例として仲宗根氏は2006年に発表した論考「コンクリートと遺灰の島——極私的高嶺剛論」（『音の力』、インパクション出版会）の一部を朗読し、自分には沖縄の風景にカラフルさは見出せず、むしろ風景全体が灰色に見えていたこと、そしてこの灰色は映画作家の高嶺剛が感じ取っていた沖縄の風景の色でもあったことを語り、ストゥディウムとしての沖縄イメージから逃れゆく灰色の可能性について言及した。また、「ここがプンクトウムですと写真家自身が指し示すことはできない」と断った上で、自身が撮影した二枚の写真を紹介した。一枚目は那覇市泊にある外人墓地で撮られた友人のポートレート、もう一枚は再開発の只中にある那覇市の社交街桜坂に佇む古びたビルとその背後にそびえ立つ外国資本の巨大なホテルを写した写真である。仲宗根氏曰く、この二枚に共通するのは、前述したような白黒はっきりしないグレーという曖昧な色であり、墓地や十字架や建物といった写真の表層において意味を無効にする細部の皺や染み、経年劣化のグラデーションが醸し出す美しさである。さらに後者の写真における一見対照的な二つの建物を灰色と窓の格子の類似において捉えることで、真新しい外資系ホテルがいずれ古い家屋と同様に廃墟になる未来を「予感」させるとし、過去の記憶と未来の予感が同時に感じられる不思議な一枚である語った。



続いて現在編集中の写真集をゆっくりと見せていただき、休憩をはさんで筆者からの質問に応答していただいた。この部分については後の考察部分でより詳しく言及したい。

残りの時間では、「写真を見る、感じる、言葉にするための単語リスト」が配られ、写真におけるフォームと雰囲気を分析するためのワークショップが行われ、受講者たちは各自持参した写真を小グループで検討した。中には家族アルバムを持ってこられた方もおり、大変充実したワークショップとなった。最後に受講生の持参した写真の中から仲宗根氏が三枚を選び、それぞれの写真にどのような時間が現れているか分析して示された。

質疑応答では受講者から多くの感想と質問が寄せられた。ある受講者は仲宗根氏が現在編集中の写真集について、白黒写真はスティーグリッツのような巨匠を思わせ「圧巻」で、またカラーになると風景の中を積極的に牛歩あるいは後退していくようであり、文章で言うところのヌーボーロマンの作家たちの文章を読んでいるような感覚になると評しておられたのが大変印象的であった。

写真における線、リズム、音

仲宗根氏の写真を見ていると、はっと息を呑むような驚きに襲われる。見慣れたはずの花、木々、光、水辺、街の建物などの風景はどこか不気味で、緊張感があり、ただならない雰囲気をまとって写し出されている。そこには不穏さの気配のようなものが充溢し、それでいてとても美しいのである。このただならぬ雰囲気の正体はなんだろうか？



一つは被写体たちの運動性に理由があると思われる。写真の中で風景を構成する色たちは特定の時と場と名を物語りながらも、滲んで互いを侵食しあうことで所属と属性を静かに拒否しているようだ。薄靄のような白い光は皮膜となって被写体を優しく包み、黒く伸びてゆく影と共に風景を匿い、ものたちが変成していくのを肯定している。ほとんどのポートレートでは顔が隠れているか、ボケているか、背後から撮られているため、表情が読み取れない。日々主体であることを強制されている人たちもまた、無名性の中に秘匿され、茫洋とした空間に佇立し、ここではないどこかへと歩いている。仲宗根氏の写真には、こうした、写し出されたものたちが揺動し、変成し、定型を脱しようとする遠心力が働いている。

加えて、さまざまな線の断片が静的な構図の中で無軌道に引かれることで線そのものと

して前景化され、風景の意味を中断させていることの効果も見逃せない。ここで言う線とはたとえば、電線、道路の白線、モノレールの線路、月の軌跡が描く光線、水平線、有軌鉄線、空と市街地の建築物からなるスカイライン、複数の「窓」——ノートPCやスマートフォンのスクリーンとその後景の窓枠（フレーム）、そこから覗く屋外のビルの窓格子（グリッド）——によってレイヤー化された空間におけるさまざまな境界線などだ。車内のフロントガラス越しに撮られた写真を見てみると、高架橋が画面を横切り、モノレールの線路は画面の奥に消え、電柱や街灯は垂直に伸び、ワイパーはブレて枠からはみ出し、建物の窓枠は多孔性の開口部となって画面を穿つ。これら形状も長さも多様な複数の「線」は、像の輪郭や機能から遊離する過剰な線自体として生成され、境界を横断するイメージを形成している。それは点と点が結ばれて形成される始点と終点が設定された線というよりも、目的や到達がどこまでも繰延べられた線であり、彼方と此方の両岸のどちらにも接しながらそのどちらでもない川のような線の交差であり、曖昧な領域それ自体を可視化させている。風景の余剰とも言えるこれらの線は、風景が意味に回収されることに抗する亀裂となって画面を満たしている。



このような風景の亀裂としての線はまた、写真の〈外〉を感受させる力にもなっている。これは写真の内部と対立する（あるいは延長としての）外部空間ではなく、写真の中に潜在性として内在している〈外〉があるということである。線は風景を切り裂くプンクトゥムであるが、バルトの言うようにそれは「いかに直接的、いかに鋭利なものであっても、ある種の潜伏性を持つことができる」。写真に裂開を生じさせる細部としての線は、平面の只中に潜在的・潜在的にある〈外〉を強く意識させ、刹那そこから何かがやってくる予感を抱かせる。つまり仲宗根氏の写真から受ける驚きは、写真において見られうるものの変容への熱意と同時に、写真に埋め込まれた見られないもの・見えないものの到来をも写真が記録（記憶）していることに起因すると考えられる。言わば諸力のせめぎ合う場としての仲宗根氏の写真は、可視的なものの細部への凝視を通して雰囲気や気配としか言いようのない「見えない場」への注意を喚起してやまないのである。

写真に内在する〈外〉から到来する何か——仲宗根氏の写真においてそれは視覚の経験に取り憑きながらも可視性の帯域においては知覚不可能な「リズムと音」ではないだろうか。リズムを「即興的、一時的、可変的なかたち（form）」として定義したエミール・バンヴェニストのリズム概念⁽¹⁾を援用して、アンリ・マルディネは、何かが「かたち」となって出現する動きを絵画の「リズム」として考察している⁽²⁾。このマルディネのリズム論はジル・ドゥルーズにも多大な影響を与えた。フランシス・ベーコンを論じた著書でドゥ

ルーズは、画家の役割とは「諸感覚の根源的な統一性を見えるようにすること、多感覚的な図像を、視覚的に出現させること」だとし、この諸感覚を横断する根源的なものを力能＝〈リズム〉と捉えている⁽³⁾。このような「かたち」の現れる動きとしてのリズム、視覚や聴覚などの感覚よりも根源的な力能としてのリズムが、仲宗根氏の写真における線の出現にも見いだせる。線は画面のなかで伸長し、折れ、穴を形成し、滲み、カーブを描き、ブレていて、それらが作品を横断して動きの「かたち」として出現し、しかし変化しながら反復されている。仲宗根氏の写真は、視覚にも聴覚にも十全に備給されえない潜在的な力としてのリズムを線上において出現させる多感覚的な写真である。

このような多感的な写真に潜在的に内在するもう一つのものは音である。もちろん写真には聴覚で感受できる音があるわけではない。バルトも「写真は無言でなければならない」と指摘しているが、続けて「これは慎みの問題ではなく、音楽の問題である」と述べ、「絶対的な主観性は、ただの沈黙、沈黙の努力によってしか達成されない」と断言するのである。したがって、写真に潜在する音（楽）を主観性において感受するためには、沈黙の中で写真を凝視する他はないだろう。かつて仲宗根氏は新聞の連載で「見る人によって全く違う印象を持つ風景でも、写真を撮った後で見返すと、その時の感情と感覚と音がフラッシュバックのように感じられる」（『琉球新報』2013年8月23日）と述べていた。現像した時、仲宗根氏には竹富町の畑の中で見つけた大きな墓を撮影した時の感覚が蘇り、「その時に吹いた風の音が聞こえてきた」のである。講座の対話で筆者が写真と音の関係について質問した際、仲宗根氏は木々の葉の黒々とした色に怖さを感じ、その感情が画面から音や風を感じさせると応答された。画面の中で不分明な領域へと接近し境界を消滅させていく黒という色が、恐怖という感情、風の触覚、そして音を回帰させる因子となっていることに注目したい。写真の中で木々は一つ一つの幹が確認できないほど密生し、縦横に枝を張り巡らせて折り重なり、葉を生い茂らせている。枝の先端はこの絡まり合いから逃れるように茂みから飛び出してその輪郭を現すのだが、いくつかの枝は既に葉を落としている。ここでは、黒という無限の深みから枝や葉のかたちが出現する際の揺れやざわめきの動きがリズムとなって到来し、情動、触覚、音という諸感覚を貫いて同時に感覚させる潜在的な力となって見るものを突き刺すのだと考えらえる。



仲宗根氏の写真に漂うただならない雰囲気を感じ受けることは、被写体の運動性、風景の意味を中断する線、かたちが出現する際の動きのリズム、視覚に痕跡として宿りながらも感覚不可能な音や情動や触覚などが見る者を突き刺す事態であり、またそれらへの凝視を通して視覚世界を支配する知覚の体制が攪乱される経験であった。これらは平面に現れた

物質的なかたちや色や潜在的な力である点で空間的に配置されたものであるが、変容し、反復して現れ、動き、到来する点で空間だけでなく時間をまたぐものでもある。その意味で仲宗根氏の写真は過去と現在の時空感を震わす律動の現れであり、またこの律動が喚起する未来への予感である。予感はときに不穏さや恐怖のような情動として感受されるが、それは決して分かりやすいカタストロフ（破局）や死のイメージには接続されない。むしろ、写真における予感は、過去から先送りされたかたちや物や情動を、可視性とは別の次元で美しいものとして感知させることで未来において生き延びさせ、新たな生成や変化や希望の到来を告げているようである。

（まつだ・じゅん／一橋大学大学院言語社会研究科韓国学研究センター PD）

註

- （1） Emile Banveniste, “The Notion of ‘Rhythm’ in its Linguistic Expression,” *Problems in General Linguistics*, trans. Elizabeth Meek (Coral Gables: University of Miami Press, 1954), 285-286.
- （2） 丸川誠司「リズムと形を巡るノート（2）」『学術研究』第61号、2013年2月、372頁。
- （3） ジル・ドゥルーズ『フランシス・ベーコン——感覚の論理学』宇野邦一訳、河出書房新社、2016年、62頁。



醜く、見えにくい美の抵抗

——根間智子「写真と絵画の間に——接近、露呈、腐食」に寄せて

井上間従文

I

「現代アート」とよばれる文化産業の形態は、さまざまな文化的アイデンティティを陳列するスペクタクルイベントとして機能することで、結果として資本と国家による管理・規律の対象としての諸主体性を「多文化主義」や「ダイバーシティ」などの名のもとに強化して来た。たとえ個々の展示や作品のテーマが国家や資本の批判を標榜していても、それらがある民族主体やジェンダー化された主体を自明のものとして提示する場合には、これらはまさにこうした自明性の仮像を通して支配関係を強める政治経済システムと、それを日常にて支える文化的・感情的構造の双方を問うことが出来ない。

「現代アート」が国家と資本、つまりは助成金と収益の網目に捕われた一つの産業形態であるとき、この網目はそこで芸術に自明なイメージづくりを要求する。ならば、この自明性から逃れるイメージを作り、見て、語るための場が必要だろう。今回、公民館にて行われた写真家たちとの一連の対話でも、わたしたちは既存の概念の事例としてイメージを見過ごすのではなく、逆に写真家たちの複雑なイメージを丁寧に見ることから思考を再開しようと試みた。

II

今回は、まずはなによりも美術家・根間智子の作品を数多く見て、作家自身の豊かな思考に耳を傾けたかった。

だがここでは最低限のことを書かせていただきたい。沖縄と現在よばれる場所が「沖縄イメージ」としていかにして特殊化され、固定化され、エキゾティシズムとオリエンタリズムの図式の中で生産・捕獲されて来たかについてである。例えば、東松照明といったデザイン的イメージの達人だけでなく、中平卓馬などの全共闘世代の俊才の写真作品においても、沖縄は度合いこそ異なれ「沖縄」でしかなく、彼らが差し向ける視線において「前近代」的な「特殊」文化を体現するとされる「沖縄」なるものが、翻って「近代」的かつ「普遍」な文化を体現する「東京」や「米国」といった像を強化してきた。もちろん彼らの影響下にあった同世代の沖縄出身の写真家たちが、当初は様々な可能性を秘めながらも、しばしばこうした視線を内面化し、オーセンティックな「沖縄」像を目指したことで、オリエンタリスト的な「沖縄」像と共犯性を結んだことも問題視せねばならない。

2000年代後半以降の沖縄にて芸術、学問、社会運動を横断するように現れたのは、こうした「沖縄イメージ」を基盤とすることで支配的システムや表象を批判しきれない怠惰さへの挑戦でもあった。「合意してないプロジェクト」、「前島アートセンター」、「からあげゼミ」、「ルー大」、「様々な名前において仮留めされる人々の関係性は、米軍再編が進む沖縄での抵抗のあり方を、「沖縄」という強いられる自明性を問うことから編み直して



いく模索の連なりでもあっただろう。

III

根間智子は既存のイメージを提示することをその作品において徹底して拒絶してきた稀有な美術家・写真家である。根間は既に『Paradigm』（2015）、『Simulacre』（2019）という2冊の写真集を小舟舎から刊行し、ドイツ、韓国、沖縄、広島、東京等で展示を行って来た。根間の写真作品におけるイメージは、シミ、黴、腐食といった、時間における損傷と、その損傷の只中において生起する触れ合い、変容、つながりといった関係性を強く示唆して来た。

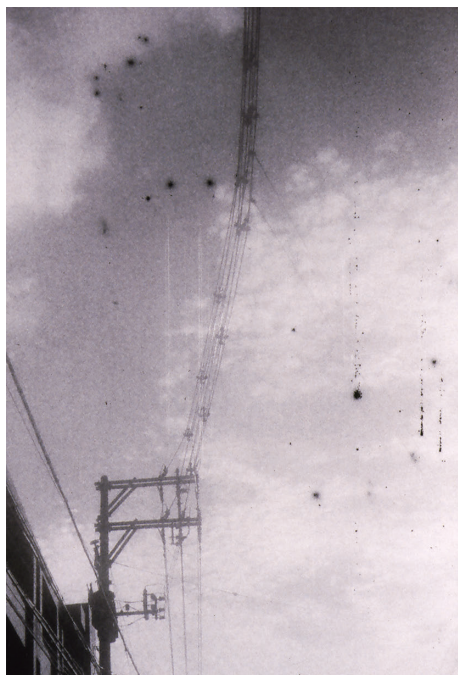
第三回目の登壇者である仲宗根香織の写真もそうであるが、根間の写真においても像は固定されえない。初期の『ステル』（2002）そして『黴の時間』（1998—2007）といった写真作品では、存在はその表面において傷つけられ失われる危険と、傷を与えられ変容する可能性の双方にむけて、静かに開かれている。『ステル』において家の壁は、人の顔がそうであるように老いが拮据する場であり、風雨のもとに擦り切れていく露呈の広場でもある。そうであるがゆえに露呈において未知の触れ合いがあり、その触れ合いの感覚は視覚世界における波動のようなものとして、可視化と不可視の暗がりのあわいで壁や顔を震わせる。未知は既知を中断する衝撃であり、この衝撃は根間の作品では表面の腐食と変容のあいだでうごめいているようだ。



『黴の時間』においては、父がかつて使ったヤシカカメラのレンズ中央に残る黴が、根間が自らの現在において撮る像を屈折させる。過去の黴は現在の視覚の条件を中断する闖入者のように入り込み、写真に埃のような黒点を残し、画面の中央をフラッシュさせる。レンズも、レンズが写す風景も、その風景が印刷された印画紙や写真集のページも、時間の中で有限であるがゆえに、シミが付着し、色が褪せ、形態を徐々に失っていく。（根間の写真集『Paradigm』はいつしかページが本から剥がれ落ちることで、写真が断片として散逸する非＝写真集でもある。機会があれば、ぜひ触れて、見ていただきたい本である。）

未知の過去としての黴は、現在を未知として新たに見ることを欲する根間のもとに届くギフトでもある。これはまた父と娘を核家族的な位階から、贈る人と受け取る人への関係へとずらしていく。レンズに残る黴は、父という役割に縮減できない一人の人間の視覚において十分に像を結ばずに問いとして残った澱であり、結晶でもあり、それは娘という役

割に縮減できない一人の人間の視界のあり方に「問い」としての盲点を作るからである。

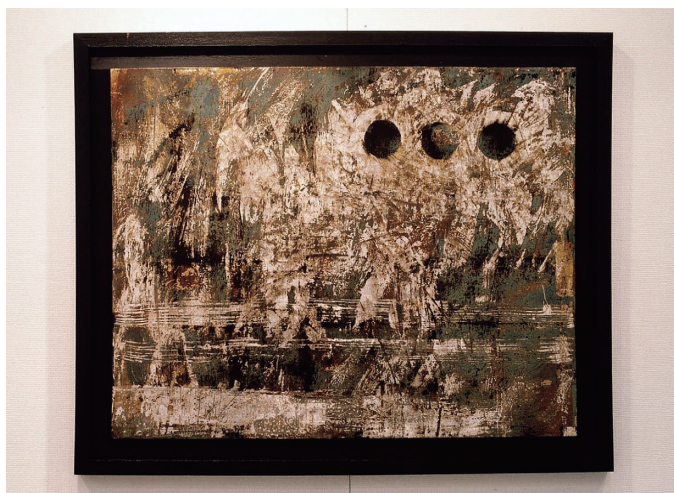


IV

今回の根間によるトーク「写真と絵画の間に——接近、露呈、腐食」での大きな収穫の一つは、根間が大学3-4年次だった1999年に制作し、その後研究生の時に展示をした一連の絵画作品が紹介されたことであつた。根間は沖縄県立芸術大学にて日本画を専攻し、伝統的な顔料や手法を用いながらも、風景を見る方法そのものを問い、それに変容をもたらす絵画作品を描いた。

銀箔を硫黄で硫化させ、膠や樹脂で止める。このプロセスの中で銀は硫黄と酸素に触れられて変色・腐食し、変形することである偶発的な広がりとなる。根間は比喩的に「銀を硫黄で焼く」とも言うこの作業を、時に1~3週間もかけて行つたという。作品内では溶けた銀そのものが亀裂のようなパターンを形成することもあれば、根間自身によって銀の広がりが割り碎かれることで亀裂となるものもある。

茶色の濃淡として、そして時に黒への接近として消えて行くこれら銀のかたまりは何であらうか。私は根間に「これらは風景画ですか」と問うたが、根間はそれに対して「ある風景を描いたというよりも、それ自体がある風景として見られうる可能性を持つものだ」と



思っています」との印象に残る回答をした。銀を溶かす硫黄の力に触れられ、画面内の線はたわみ、かたちは侵食され、色は黒へ擦り切れる手前で濃さを増している。こうしたものは形式として固定されるよりは、形成という過程の只中に仮留めされたなにものかのようだ。

V

近年の根間の写真作品に見られる色の豊富さに比べて、暗さが支配的トーンであるこれらの作品では、こうした形式ならざる形成作用のある種の醜さ、グロテスクさが運動していないだろうか。アドルノは『美の理論』において、我々の言うところのいわゆる「醜いもの」とは規定の理想美に沿って形式化されることを拒む客体・対象の抵抗力であり、それと私との不協和音であり、「醜い社会」の中で「美しい形式」として囲い込まれ、手懐けられるブルジョア的美術作品の形式を内破する力でもあると述べた。

換言すれば、美を没関心のもとでの均一かつ規則的な調和の形式判断のための対象へと縮減するブルジョア的美から解放するためには、美は逆説的にそうした「醜い社会」が「醜い」として看過するものに潜む形式化への抵抗の力を、自らのフォームにおける内的抵抗として秘め湛える必要がある。

根間の絵画作品において形式化に先立つと同時にそれにあらがう形成する運動は、腐食の力であり、触れ合いの驚きであり、しかし腐食や触れ合いを完全な破壊へと帰着させない細やかな配慮でもある。これらは「醜い社会」にて「美しい」ものとして卑下される文化的形象（それはたとえばオリエンタリストな文化図式での「沖縄イメージ」や、ジェンダー規範のもとで「美しい」とされるイメージのことでもある）にも抗うし、観照の対象として静的に「美しい」形式とみなされることで、美の動態性を失うことにも抗う。美的なものとは名詞として固定されることなく、動詞や副詞のように動き続ける力線なのであれば、それは美が美しくあるために不可欠な醜さの内的抵抗であり、危険なパルマコンであり、崇高の震えでもあろう。

VI

根間の写真集『Paradigm』と『Simulacre』においておそらく観者が息をのむ美しさは、するときれいではない。それは暗い炎のように、我々の構想力と悟性とが日常において共犯し作り出す図式をまず一度焼き切ろうとする。

根間の作品において暗くうごめく醜い運動は、まさに運動である限りにおいて、社会の醜さを構成する諸形式を流動化させる。われわれの一人ひとは社会の醜さから逃れられないにも関わらず、われわれはそれぞれが朽ちていく中で、この社会が認めない別様の醜さ、つまりは暗く見えにくい運動にも触れられている。根間の作品に美しさがあるならば、それはものごとを名詞化する規制から動詞や副詞のように溢れ出る運動が観者に触れるからである。それは支配的な社会においては暗く、醜く、見えにくい。それは私に触れるのである。

（いのうえ・まゆも／言語社会研究科教員）



