

見えるものと見えないもののあいだ——米田知子について

安田 篤生

カメラに語りかける自然は、眼に語りかける自然とは違う。その違いは、とりわけ、人間の意識に浸透された空間の代りに、無意識に浸透された空間が現出するところにある。

——ヴァルター ベンヤミン^(註1)

ひさしぶりに本棚から『ヴァルター ベンヤミン著作集 2』を取り出してみた。裏表紙にベンヤミンのポートレート写真が印刷されている。鼻下に髭をたくわえ、頬杖をついたベンヤミンの眼は、丸い眼鏡のレンズ越しにじっと一点を見据えて、なにか考え込んでいるようだ。米田知子の写真について考えるためにベンヤミンの「写真小史」と「複製技術の時代における芸術作品」を参照しようと思ったわけだが、偶然ながら、この眼鏡というアイテムは米田知子の写真の重要なモチーフでもあるので、そこから始めてみたい。

では「見えるものと見えないもののあいだ」を見てみよう。1998年から断続的に制作が続いているこのシリーズは、「シーン」とともに米田知子の代表作と言えるだろう。構図的にはどの作品も、画面のほぼ中央に眼鏡のレンズが大きく捉えられ、作品の鑑賞者は、レンズ越しに見える焦点のあったもの—書簡、手稿、書籍、楽譜など—を見ることになる。一方、背景にあたるレンズの外側の部分と、レンズを縁取る眼鏡のフレームは焦点があっておらず、曖昧なままである。大部分の眼鏡はレンズの丸い懐古調のものである。したがって、焦点があっていない漠然とした姿であるがゆえに、眼鏡という特定の用途のレンズにとどまらず、拡大鏡、望遠鏡、顕微鏡といった光学的レンズ一般を暗示させなくもない。

フィルムによる銀塩写真であれ昨今のデジタル写真であれ、写真はレンズという光学系がなければなりたたない。写真というものの歴史や意味を語る前に、私たちはレンズというものの発明によって私たちがどれほどの影響を受けたかを考えるべきだ。17世紀の哲学者スピノザにはレンズ磨きで生計を立てていたという逸話がある。その真偽はともかく、それはレンズの意味を比喩的に物語るものにほかなるまい。まさしくスピノザの名著『エチカ』は、緻密で透徹した思考というレンズを通して神や存在を合理主義的に考察したような書物だ。そして17世紀といえばガリレオ ガリレイが天体望遠鏡で観測を行った時代でもある。写真の祖先と言われ、カメラという言葉の語源となったカメラ オブスクラは、15世紀には絵画制作の補助ツールとして使われるようになったが、16-17世紀ともなると、レンズを装着してさらに使い勝手の良いものになっていった。こうして肉眼の力では“見えないもの”を“見えるもの”にした拡大鏡、望遠鏡、顕微鏡によって私たちの知や認識がどれほど変わったであろう。日常生活のレベルで言えば、眼鏡によって多くの現代人は衰えた視力の

不自由を回避できている——かく言う私自身、眼鏡の常用者であるが。

写真の意味はその先にある。そしてそれこそがベンヤミンが看破したものではないだろうか。撮影から現像そして焼き増しという、光学技術がもたらした“見えるもの”をそのまま物理的に定着し、保存し、かつ同じものを大量に複製する写真の技術は、私たちの“見ること”を大きく変えたのである。写真は“客観”という名の“もうひとつの”視線を具現化したと言えるだろう。写真の客観性については肯定的にも否定的にも“おぞましい”と形容してもよいかもしれない。おそらく自分自身が写真の客観性を最もよく体感できるのは、自分自身の写真——免許証の写真でもいいし、さらに言うなら自分の後姿を撮った写真を見るときではないかと思う。西洋絵画ではルネサンスの頃から多くの自画像が制作されたが、鏡の反映に依拠した絵画の自画像とカメラの眼に依拠した写真のセルフポートレートとを比較してみると、極めて興味深いはずである。(註²)

ところでベンヤミンは「写真小史」の中で、「犯行現場の撮影に比せられた」ウジェーヌ アジェの写真を引き合いに出して「だが、われわれの都市のすべての地点は、犯行現場ではないのか?そこを通行するすべての者は、加害者ではないのか?写真家——予言者やト占者の後裔——は、その映像で犯罪をあばきだし、犯罪者を指摘すべきではないか?」(註³)と書いている。「犯罪」や「加害者」という比喩は強烈だが、写真の客観性に込められた意味を簡潔に言いあてている表現ではないだろうか。実際には写真の記録性に司法が“証拠”としての意味を見出すのは、写真の誕生からしばらくの時間を要したようであるが、証拠——直接的にも間接的にも、さらには象徴的にも“痕跡”をさぐり、イメージに定着し、提出するというのは、表現としての写真の可能性の大きな契機である。そして米田知子の初期作品にあたる「トポグラフィカル・アナロジー」は、まさに“痕跡”にまつわる示唆的なシリーズである。このシリーズでは「熱」や「壁紙」のようにかなりミクロな視点で写真表現の可能性を模索していた。それが「見えるものと見えないもののあいだ」や「シーン」では、より大きな時間軸へ視点が行き移っているのが制作の上での大きな変化であろう。ここでは詳述しないが、痕跡とは空間のみならず時間的なものであり、時間は空間と同様、写真の重要な要素である。

「見えるものと見えないもののあいだ」に戻ろう。これらの眼鏡は、いずれも近現代史上の著名人が生前愛用していて現存するものばかりである。現在 10 点制作されているが、テーマとなった人物とは、フロイト、ヘッセ、ジョイス、マーラー、ル・コルビュジェ、谷崎潤一郎、ガンジー、トロツキー、ブレヒトである。ベンヤミンにはブレヒトについての著述があるが、ブレヒトの眼鏡越しに見える文章は、奇しくもベンヤミンから贈られた本に書かれたメッセージである。それはともかく、私たち鑑賞者は、彼らが生前愛用していた眼鏡のレンズ越しに彼ら自身の直筆、あるいは彼らにかかわりのある文章の断片を見ることになる。言い換えれば、その眼鏡の持ち主の視線に鑑賞者の視線が重ねられる、ということである。私たちは、彼ら歴史上の人物たちについて、知識や教養としてなんらかのイメージを持っている。愛用の眼鏡というプライベートなものを通して見えるものは、文章のごく一部分にしか過ぎず、その全容は想像するしかない。しかし、一点一点の作品は鑑賞者に対して、歴史という“大きな物語”の一ページとなった“公的な”人物であると同時に紛れもない

“個人”として生きていた彼らの、内面的葛藤、心のゆらぎ、交錯する念を喚起しようとする。レンズの中で焦点のあった“見えるもの”を媒介として、私たち鑑賞者は一ぼやけてしまった背景も含めて——そこには写っていない“見えないもの”に触れようとするのである。それは歴史について、あるいは“歴史と人間”といったものに対する認識の再検証であるかもしれない。

一方、もうひとつの代表作といえるシリーズ「シーン」では“個人”という存在が表面的には見当たらない。モノクロームの「見えるものと見えないもののあいだ」に対してこちらはカラーで撮影されている。いずれも一見なにげない山野・海浜・市街地などの情景(シーン)を写したものである。ひとつひとつを見ていくと、いかにも美しい森や海の風景があるかと思えば、楽しそうな海水浴場のスナップショットのようなもの、あるいはやや荒れ果てた中に寂寥感や殺伐とした感じが漂う風景など、微妙にニュアンスが違う。なにげなさや若干のとりとめのなさが交錯する一連の写真は、それぞれにつけられたタイトルを読んだときにその意味が浮かび上がってくる。ひとまとめに言うなら、それらは、歴史の一齣の舞台となった場所——国家・民族・社会の集団的記憶と結びつく地点、たとえば第一次・第二次世界大戦の戦闘があった地点などである。ただ、その場所の意味がわかるのは、あくまで個々のタイトル——一見丁寧だが淡々とした注釈程度の記述である——を読んだときであって、写真の中の風景自体は“なにげない”ものと映るであろう。歴史的な出来事や人物の記憶を共有するために、公共の場所に記念碑(モニュメント)を作ることは国や地域を問わず珍しくない。だが、「シーン」に出てくる場所には、そのような“記憶装置”がまったく無いかあるいはほとんど気づきにくい。しかしそれでもなお、歴史的な時間や記憶が確実に刻み込まれた場所なのである。記念碑のような記憶装置は共有化された、あるいは紋切り型の、時にはお仕着せのような記憶を喚起するのに対して、「シーン」の“なにげなさ”はどのような読み込み方も可能にする。それは鑑賞者に跳ね返ってくると言ってもよい。言わば鑑賞者自身のそれぞれの歴史や記憶との距離が浮かび上がってくるのである。「見えるものと見えないもののあいだ」にこじつけるならば、鑑賞する私たちそれぞれの“眼鏡”がそこにはあるという見方もできるかもしれない。

本展では上記の作品だけでなく、新作「パラレル・ライフゾルゲを中心とする国際諜報団密会場所」も発表される。これはゾルゲ事件を主題にしたものだ。本書に掲載した米田知子自身のテキストもあわせてご覧いただきたいが、ある意味「見えるものと見えないもののあいだ」的な要素と「シーン」的な要素を併せ持った作品と言えなくもない。いかにも遠い過去の曖昧な記憶を示唆するようなソフトフォーカスで、19世紀の写真を思わせるような小さなモノクロプリントで展示されるこのシリーズは、使い古されてレンズが汚れきったブローニーカメラで撮ったものだという。東京宝塚劇場、上野動物園、平安神宮、奈良公園、神戸港一被写体となったそれぞれの場所にかつてゾルゲたちは確かに居た。劇場や旧跡、公園、港は公的な場所としての歴史を刻みつけていると同時に、そこを訪れた多くの人々の私的な記憶や時間と結びついた重層的な場所である。私たち日本の鑑賞者にとってこれらは「シーン」で選ばれた多くの場所以上に私たちの記憶や経験に触れる場所であるはずだ。鑑賞者それぞれが自分の眼鏡をかざした時に、そのレンズの中にどのような文字

=メッセージが浮かび上がってくるであろうか。米田知子のメッセージをどのように解読するかは鑑賞者ひとりとひとりに委ねられている。

註

1. ヴァルター ベンヤミン「写真小史」(田窪清秀、野村修=訳)『複製技術時代の芸術/ヴァルター ベンヤミン著作集 2』晶文社、1970年、p.74
2. 写真によるセルフポートレイトの資料としては、たとえば原美術館で開催した次の展覧会カタログなどを参照されたい。『カメラアイ 写真家たちのセルフポートレイト』(ロバート A. ソビエゼク、デボラ イルマス=著/横江文憲、笠原美智子、安田篤生=訳)淡交社、1995年
3. ヴァルター ベンヤミン前掲書、p.92