

新たな社会的空間の生産へ向けて

畠山直哉の言葉と写真

田尻歩

一 はじめに

新たな社会関係は新たな空間を必要とする^①。都市空間の形成は資本の論理に従っておこなわれ、土地の質的な差異を無化し、剰余価値を生む抽象的な空間が生産されていくが、その運動は、古い社会的関係を解体すると同時にまた新たな社会的関係を生むという二つの傾向に結びついている。抽象的空間が孕むその矛盾の否定性においてこそ、新たな差異をもった空間が生まれる可能性が生じており、支配された空間を経験する人、その空間の指令を受ける人たちの間には、彼ら自身の

要請に従ってその空間を自分たちのものとして領有することが夢想され、感覚されている^②。それゆえ、都市空間は必然的に社会的葛藤の場所である。

本論が考察を行う写真家の畠山直哉は、そのような都市を「自然」ととらえている。彼は一九五八年に岩手県陸前高田市に生まれ、高度経済成長期を過ごし、高校卒業後、筑波大学芸術専門学群に進み、また同大学の修士課程を一九八四年に修了した。その後、東京で生活しはじめた彼は、それまでの環境との違いのために思うように撮影することができなかったが、石灰石鉱山の撮影に着手し、自然と都市との関係について

思考を深めていく過程で次第に都市へと眼を向けていった。本論では、彼の初期作品から二〇〇年代はじめまでの作品を追い、社会的葛藤としての都市の場がどのようにして表象化されているかを探る。その際畠山の著述も検討の対象となるが、分析の対象にするのは多くが写真集の中に収められた言葉であり、写真集というひとつの作品の一部である。写真を観るときには、たとえ視覚的にしかとらえていないように見えても、必ずそこに「見えない言葉」が働いていると畠山が述べている限りにおいて、彼の文章は、一般的に捉えられるような写真の説明ではなく、写真とそれを見る観者との関係をより活性化させるものである。それゆえ、視覚的なイメージとの関係において分析する必要があり、以下、そのようなテクニカル・写真的実践を検討していく。

二 写真と線——『contour line』

畠山のデビュー作は『contour line』ととうとう十二枚のモノクロ写真が収められた冊子で、それは当時、筑波大学に集まっていた彼の知人たちの自主出版社によって一九八二年に出版された。以降の彼の作品はカラー写真が中心となり、また作家自身が他作品ほどこの作品に関して多くを語らないこともあって

か、当該写真集はこれまであまり詳細に論じられてきていないが、全体としての彼の作品を読解していく上で重要な三つの要素がすでに指摘できる。一つ目に、風景写真の実践、二つ目に、写真というメディアウムに対する考察、三点目に、写真冊子の裏表紙に付された、幼少期の経験に関する記述である。これらの三要素は、それぞれの領域における批判的考察をなしており、以後の作品においてはより統合された形で写真集として実現されていく。

その写真冊子においては、当時彼が生活していた筑波研究学園都市の周辺が写されている。一九六〇年代後半に中平卓馬や森山大道らにより巻き起こされた『PROVOKE』の熱い動きが収束した時期に、またそういった動きが起きていた東京からは地理的にある程度距離のある場所において、これらの写真は撮影されている。その後の畠山の作品がアメリカの風景写真の影響を指摘されているのにくらべて言及されることが少ないが、このシリーズも当時の風景写真の潮流と比較して見られる必要がある。『contour line』出版前の一九七〇年代は、新しい社会的な風景としての写真群が多く登場してきた時代であった。一九七四年には、高梨豊が『都市へ』を出版し、また一九七五年アメリカのジョージ・イーストマン・ハウス国際写真映画博物館では「ニュー・トポグラフィクス…人間によって変えられた



図1 《団地》1981年、出典『contour line』



図2 《牛》1981年、出典『contour line』

風景の写真」展が開催され、それは国内外問わず、その後の風景写真のスタイルに強い影響を与える展示内容であった。高梨の写真集には、主体的な意図を欠いた受動的な構図において「郊外の人工物と自然とが接する境界線を撮った写真が混在^⑤」しており、土地の固有性を奪っていく均質性としての都市が郊外にまで及び始めていることを明確に意識させる内容になっている。また、「ニュー・トポグラフィクス」も同様に、アメリカ

カの中西部において「自然」と呼ばれるものが都市にのみ込まれていく中で、その自然と都市性の間にある罫のような場所を映し、一方で美的対象としてとらえながらも、商品化されていく風景への批判的ヴィジョンを生み出しており、こういった実践が多くの写真家たちに共通していた問題系だったことがわかる^⑥。畠山の『contour line』の被写体となった筑波研究学園都市は一九七〇年代から開発が進められ、一九八五年にはその都市の完成を披露する国際博覧会の

「国際科学技術博覧会」が開かれるなど、着実に都市開発が進行していた場所であった。彼の写真群において、そのような状況を示唆する写真は主に団地（図1、以下掲載する作品は全て畠山の作品とする）や綺麗に舗装された道路において見られるが、むしろ動物や植物などの（農業を含む）自然秩序が情感なしに即物的に写された写真（図2）が、拡大する都市に対する否定的な場として提示されている。こういった観点から眺められると、このテーマ系は畠山の次の写真シリーズであ

る『Time Works』において都市と自然の問題が前景化し、彼の写真活動の中心にある関心事となる点で重要であることが理解される。しかし、このデビュー作においては高梨らに比べ、風景よりも個々の物が前景化し、それぞれの写真の形態的つながり（木、ロケット、灯台の写真における垂直のモチーフ、道路と団地の写真における構図の相似など）が観者の感性的な視線を要求するよう構成され、芸術的な対象としての側面が強められている。そして、このことは次のメデイウムに対する思考と関係している。

この作品において、彼は「写真の辞書」を作ろうとしており、それは写真メデイウムの追求のひとつの方法であった。その実践は、中平卓馬が彼のエッセイ「なぜ、植物図鑑か^⑦」において述べた状況の批判になっており、また中平の「図鑑」との差異が注目されるべき点でもある。畠山は『contour line』制作時を振り返って以下のように述べている。「僕は写真の辞書のようなものをつくりたくて、『等高線』というシリーズを撮っていたんです。写っている対象プラス、写真というメデイウムのものということですよ。その二重性を強調して見せたかった^⑧」。語義的に考えて、図鑑は対象そのものと図を直接に結び形式をとるが、辞書という形式は、言葉の用法を提示する写真を言葉とみなす辞書実践とは、イメージが対象を指し示

す仕方の特異さを引き立たせることによっている点で、図鑑とは区別されるだろう。そしてその意識的な対象指示の方法が、「写っている対象と写真というメデイウムの二重性」を浮き彫りにする。

一九六〇年代後半以後、社会において加速度的に商品化されたイメージが氾濫し、あらゆる場所で流される広告やテレビの物象化された画像によって日常が埋め尽くされるようになると、それらの画像は解釈する余地のない「空虚な」情報として流通するようになっていく。そういった状況の中では、岡崎乾二郎によれば、「すべての情報はバラバラに検索されるものになり」、「イメージは一つ、一つ、断片として引きだされる」ようになる^⑨。そうになると、土門拳に代表されるような、ある写真（群）が対象を代表するという前提が、またその前提をもとに形成される写真の背景に流れる物語が、七〇年代以降不可能なものとなり、写真は必然的にコード化されているという認識が一般的なものとなった。そういったイメージの奔流の中において、画像を扱う写真家の実践も影響されざるをえない。『PRO-VOLVE』終了（一九六九年）後の中平はこのような状況下で写真実践がどうあるべきか何度も書き連ね、そしてそれ以前の自身の実践の決別として宣言したのが、一九七三年の「なぜ、植物図鑑か」という論考だった。彼によれば、近代芸術は個人と

世界との二元論で成り立ってきたため、その枠組みの中で作り出される芸術とは、「作家があらかじめもつ、世界はこうである」という像の世界への逆投影であった¹⁰⁾」とされる(それは、岡崎の述べる、ある写真が対象を代表するのが可能とされていたときに透明であるとみなされていた写真家が問題化されると見ていいだろう)。一九七三年現在において必要なのは、そのような自我が投影された世界を映し出すことではなく、事物を事物として眺め、あるがままの世界に向き合い、「私を私」として世界内に位置づける」ということであった。それゆえ、制作過程において手¹¹⁾自我が介在しないカラー写真を使用し、また対象の輪郭と自身の輪郭とが融解してしまうと彼が述べる夜や薄暮といった時間ではなく、輪郭がはっきりと捕捉可能な白昼に、対象を指示することが必要であると述べられた¹²⁾。広告写真が氾濫しはじめ、全ての映像がコード化、記号化されていることが認識され始めたときに、むしろ写真においてその明白な対象指示性を前景化することは批判の方法のひとつであった。指示対象と写真表象を密接に、あるいは意図的に結びつけ(たとえば「牛」とキャプションの付けられた写真表象は、指示対象である牛を直接的に指し示す)、一方で媒介を含意するフィルム黒フチを印刷に残すことによって、この写真がメディア¹³⁾媒介であることを浮かび上がらせ、ニュースや雑誌

における写真が恣意的に用いられ、実際にそういったイメージは言葉と結びあわされねば意味が不安定であることを示すという点でアンチテーゼになりえた。そして、その批判を可能にしているのはタイトルに用いられている「線」である。中平は指示対象の方法として「図鑑は輝くばかりの事物の表層をなぞるだけである¹⁴⁾」と述べたが、一方、畠山の対象指示の方法にとって重要なのは、表層ではなく「線」であった。タイトルの「contour line」とは、英語で「等高線」を意味する。それは、高さを平面上に表記するための地理の作図法であり、三次元から二次元への移動を原理とするため、構造のうえで写真それ自体の原理と共通性を持っている。そしてそのタイトルは同時に、中心に位置する対象が線で縁取られているかのように撮影されているのが印象的のように、白黒写真における線への言及でもある。この写真への二重の言及において、作家活動の始めからメディアウムへの反省が十分に読みとられる。

畠山は、このようにして制作されたイメージを説明するためではなく、むしろ観者と写真の関係に介入するような形で、写真冊子の裏表紙に短い文章を付している。彼は、以後出版する写真集にも文章を付しているが、そのほとんどで自身の幼少期の思い出をなんらかの形で記しており、このデビュー作においては、彼と父親との思い出を描いている。その内容は、子供の

ころに畠山（その文章では三人称の「彼」となっている）が父親に盛岡へ連れて行ってくれとせがんだとき、しばらく移動した後、父親が「モリオカ」だという「みずぼらしい橋のため」と「で降るされ、そこは彼の行きたかった「モリオカ」ではないか」と思ったものの、川原で疲れるまで遊んだ、というものである¹³。この文章において問題となるのは、おそらく当時身近で最も都市的だったであろう盛岡——彼の住まいからそこに行くまでに鉄道で五時間もかかった——が、想像とは違う自然の「モリオカ」へとずらされ、しかもそれがどこか充足的な経験をもたらしたことであり、これはのちの大都市渋谷の地下における「自然」を見出した時の経験とも重なってくる記述であるといふことだ。この言及によってキャプションと明確な関係を保っているように見えた写真と観者との関係も活発化され（観る人はどこかに充足的な経験の痕跡を探さだろう）、その写真とイメージとのずれの間に想像的な空間の生産が試みられている。後述するが、想像的な空間の可能性を提示することは、いまだ定義されていない「都市的なもの」を指し示すという点で現在ある都市への批判となっていく¹⁴。その実践の展開を理解するために、これまで彼が自然と都市、またそれを映す技術としての写真をどのように構想してきたかについて、彼の文章を分析しながら、以下それを検討していく。

三 都市と人間の線、技術としての写真

畠山が都市と自然のあいだの物質的なつながりを指摘したのは、一九九六年に『Time Works』という一冊の写真集としてまとめられる写真群においてである。多くの論者が引用しているが、畠山は、その石灰鉱山（図3）の撮影を数年にわたって行っている間に、日本において石灰石が自給率100%に近い鉱物であること、そしてそこから切り出される石灰石から都市のビル群は構成されていることに気が付いた¹⁵。それゆえ、その鉱山の写真を展示した展覧会に「都市とその起源」と名付け、石灰鉱山と都市の関係をフィルム（ネガ）とポジの関係でとらえており、その点で畠山にとって自然と都市は、はじめから敵対関係にはない¹⁶。

畠山は、現在のあらゆる空間が交換価値化されている世界において、人間の手が加えられていない「完全な生態系」として憧れを持たされ、人間が積極的に排除された空間が、自分たちが強迫的に「自然」と呼んでいるものだろうと述べる¹⁷。しかし、そのような場所が純粹に存在すると述べるはずはなく、彼は「積極的に自らを排除した人間は、自然の中に本来にいないのだろうか」と問いかけ、「人間はその自然の中にはなく、



図3 《LH22916》1988年、出典『Lime Works』

自然を外側から眺めている眼として、さっきからずっとこの場所にいる¹⁸⁾と答える。彼にとって、一般的な、いわゆる人間の手によって傷つけられていない自然というものは、彼の用いる「自然」という定義のひとつの条件としては留保されているが、それだけでは全く十分ではない。そこには、人間が視線と

して存在しているからだ。

この人間に見られているという意味で人間が存在していた自然に対して、次の写真集『Underground』（二〇〇〇年）においては、見る人間の存在という前提すら否定された場所（暗闇）において撮影されている。自然という概念をより精密化させることが試みられたかのように——実際彼は自身の作家活動を、「世界をもっとよく知るため¹⁹⁾」のものであり、「世界のリサーチみたいなもの²⁰⁾」と述べている——、前作から発展的に撮影されたのがこの写真シリーズである。渋谷川という都会の中心にあるコンクリートでできた川を撮影している最中に彼は、川の上に建物が建てられたことによってできた暗渠を見つけ、その内部を撮影した。その暗渠の中には、全く光が存在せず、自身で持ちこんだライトで照らしだしてはじめて、その地下に静かに流れる水やそこに生きる微細な生物たちの様子を眺めることが可能であった。彼は、彼が撮影するものたちが、光がそこに持ち込まれなかった限り見られることがなかったことを思い、それらの対象が見られることに対して「無関心」であると述べ、それゆえ「二重の意味合いで「人間」に対して無関心であり、二重の意味合いで「自然」²¹⁾であるという。つまり、人間に対して無関心であるという第一の条件と、光がないために人間に見られようともしていないという第二の条件の両方と

もが備わっているというのだ。そして、「きつ」と「自然」とは、人間の精神に対して徹底的に無関心を装うものたちに、僕たちの先人が、最後にどうしようもない気持ちになって与えた言葉なのだ²²」と彼は述べる。

しかし、そのような無力感へといざなう自然を、畠山は光と写真によって表象化することによって研究しようとしている。

このことは、別の場所で彼が述べていることから明らかである。畠山の取材において畠山は、石灰石を切り出す際に岩山を爆破する作業を撮影していたが、その爆破作業に従事する作業員の作業の正確さを見て、日本語ではない「ネイチュア」という言葉を思い浮かべながら、このように感じた。「長い発破の経験の中で、彼は岩石の「ネイチュア」と対話することが可能になった。いまや彼の精神は、岩石の「ネイチュア」と照応しているのだ。眺めたり観察したりするだけでは決して到達できない、自然への理解がここにはある²³」。畠山の作業員は、発破をする際、岩がどのように砕け、どのように散らばるかを予言することができると、自然と技術との調和的關係のうちにある。そして、この作業員に対する岩の關係が、畠山にとっての光（そして光は被写体と不可分である）の關係であり、その間を媒介するのが写真という技術であることが、先の文章に続く段落で述べられる。「写真術がいまだ技術としてあるなら、と僕

は思う。写真家も光の「ネイチュア」と対話しながら自然への理解を深めてゆくことができるだろう²⁴」。彼が「ネイチュア」としては、日本語の「自然」としては表せない何かが技師の態度にはあったと語るとき、それは人間の側にある「ネイチュア」、つまり人間的「自然」性質にほかならない。つまり、外部の自然と、人間の内部の自然とは必然的に相互形成し合う關係をもち、それゆえ自然を変化させること、また環境を作り出す行為そのものが人間自身の創造と分離不可能であることが認識されている。

この思考は、彼が自然とみなす都市へと被写体を変化させるときに非常に重要である。写真家にとっての都市は、その場所の生産者である人間の意志が抜け落ち疎外された「第二の自然」になってしまっているという点で、技師と石灰岩の關係よりも一段階複雑である。彼は写真という技術を用いてそのような都市と照応することにより、これまで実現されることのなかった空間が新たに出現する契機を探っており、前半で触れた写真と文章によるずれをもたらず実践によってそれをを行う。都市と建築の写真を中心に展示した個展に寄せた文章において、畠山は都市を「故郷」と呼ぶためにどうすればよいのかと問うて、このように思索する。「もし僕が、自分の暮らす都市をいつか故郷と呼ぼうと思うなら、都市を構成するそれらの線に込めら

れた人間たちの意志を想像し、そこから豊かな隠喩を読みとることが必要になってくるだろう。隠喩とは、僕と外界との照応が生まれる契機であり、僕を環境へと繋ぐ大きな力である²⁵⁾」。ここでいわれる「線」とは、人間が都市をつくるために設計図に引いた線、そうして作られた都市自体が表象する様々な形象であり、そして同時に『contour line』で示唆されていた写真における／としての「線」でもあるだろう。「探してみよう、都市の中に隠喩となる線を。僕の道具は、写真という「自然の鉛筆」だったはずだ（引用者・畠山は写真を事物の線をなぞる「愚直な鉛筆」である²⁶⁾この文章で述べている）。だから僕はとりあえず、都市の線を、この鉛筆でまたなぞってみよう。そこには人間の鉛筆が引いた線と、自然の鉛筆が引いた線が重なった、二重の筆跡が現れてくるはずだ。その筆跡のどこから、いままで隠れて目に見えなかったものが姿を現し、それが僕たちに隠喩への糸口をつかませ、僕たちを故郷への入り口に導くかもしれない²⁷⁾」。彼の使う「隠喩」という語は、現実における想像の役割を高めることを指している²⁸⁾。『contour line』においても写真を辞書の語としてとらえていたように、畠山は、写真そのものを「外国語」として、日常生活で感じる現実を異化するもう一つの現実としてとらえている²⁹⁾。都市の写真が現実の異化に成功したときに現れる隠喩は、都市の線と人間の線

が重なり合った筆跡を、つまり都市と人間との新たな関係性を探るきっかけを発見させる。そして、それが写真というメディアウムの探究を通してであることは、ここまでの過程において理解されるだろう³⁰⁾。

彼は、自然科学の歴史における写真という位置を非常に重視しており、レンズに光が通り、像ができ、それがフィルムに焼きつけられるという写真術のプロセス、またその過程で起きてくる現象そのものを分析・解体するというレベルにおいて思考し、写真を制作する。もちろんメディアウムの探求という行為そのものは特に珍しい作業ではなく、彼が活動を開始した一九八〇年代は、欧米においては「タブロー」写真といわれる美術館の壁にかけて歴史画のように眺められる巨大な写真作品が登場し始め、またデジタル技術における加工も可能になり、新たにメディアウムの特異性が創出され、拡大されていく時期であった³¹⁾。しかし、畠山にとっては、そういったややもすると表象のみを作り込み、物質的な世界と遊離したイメージ世界を作り上げてしまう実践について慎重であった。先に引用した「ネイチュア」について述べられていた部分にはこのような言葉が続く。「写真術がもはや従来の意味で技術ではないのなら、僕たちは自然を理解するための、ひとつの方法を失うことになる。表象としての性格をいくら肥大させても、僕たちは永遠に、遠

くから自然に憧れ続けることしかできないだろう³¹⁾。彼にあってはや技術でない写真術とはデジタル化された写真のことであり、彼はその流れについてはあくまで懐疑的な姿勢を示している³²⁾。次節においては、ここまでで述べてきた彼の構想がどのように実践され、現在ある都市への批判となっているかを検証する。

四 空間の矛盾とその想像的領有の試み

新たな都市的なものの可能性が提出されるためには、矛盾が生じている空間が特定され、分析されなければならない。畠山は、石灰石という素材を起源とした都市を自然として構想していたが、その素材が用いられてどのように空間が生産され、その空間を「だれが」、「何のために」、「どのようにして」支配しているか³³⁾について分析されない限り、都市を私たちの故郷と呼ぶことは難しいだろう。一九六〇年代後半から一九七〇年代前半にかけて、多くの都市論、空間論を著したフランスの哲学者アンリ・ルフェーヴルの著作は、資本によって形成される抽象的空間のうちに矛盾を見出し、その矛盾においてユートピア的な空間を領有する瞬間について論じている点において、畠山の写真を読解していくのに有効であると思われる。

ルフェーヴルは『空間の生産』において、空間を分析するために、「空間の実践」、「空間の表象」、「表象の空間」という三つのカテゴリーを提示した。一つ目の「空間の実践」とは知覚される空間において行われる、「それぞれの社会に固有な生産と再生産の場所を創出し編成する実践³⁴⁾」である。「空間の表象」は思考される空間とされ、空間にイメージを与え、空間を定義づける言説であり、それゆえ「科学者の空間、社会・経済計画の立案者の空間、都市計画者の空間」である。建築や都市計画はこの言説に従って進められるため、資本の論理に最も影響を受け、空間の表象はそれゆえ社会において支配的な空間である。三つ目の「表象の空間」は、映像や文学作品などの象徴の連合を通して直接に「生きられる」空間である。この空間は「支配された、それゆえ受動的に生きられた空間であり、想像力はこの空間を変革し領有しようと³⁵⁾」し、また生きられる経験であるがゆえに、歴史の中にその起源を持っており、それゆえ子供時代の記憶や夢までもがそこに含み込まれる³⁶⁾。この三種類のカテゴリーのどれも、一つだけが特権化されることはなく、それらは互いに干渉し合い、矛盾し合い、衝突し合いさらに互いの領域を更新していく。

ここで二番目に示した「空間の表象」という概念において重要な点は、先の文章で畠山が都市を思い描いていたときに言及

されていなかった、資本の問題が前景化することである。個々の建築については、たしかに建築家やそれを設計する人々の意志によって形を与えられているといえるが、しかし、これらの空間の生産と再生産を行っているのは剰余価値を生み出そうとする資本の運動である。とりわけ、畠山が東京を撮り始めた一九八〇年代は、内需拡大の一環として、東京においてはドラスティックな都市再開発が開始された時期であり、その動きは、経済的な中枢管理機能を集中したメガシティを形成し、グローバルなシステムの中において経済的な一役を担う「世界都市」としての東京の位置を確立していった³⁷⁾。一九七〇年代からすでに企業によって国際分業の体制は取られ始め、また金融のグローバル化が進んでいたが、その都市再開発によって東京は国際金融・資本市場として成長を遂げ始め、それに伴い、「外国銀行や外国証券会社の立地が相次ぎ、国内金融機関もその組織を拡大し³⁸⁾」ており、グローバルゼーションの中の一都市へ実質的に参入していった。そして、この一九八〇年代に起きた都市再開発は、大正・昭和初期にかけて形作られた都市の基本構造を根本的に変容させるものであり、多くの土地が白紙状態に戻されてから新たな空間が生産されていった³⁹⁾。これら再開発のアクターは政府、民間企業、東京都、政党が中心となり、住人やその都市の使用者がアクターとして参加する機会はほとんど

なかった⁴⁰⁾。

畠山が一九八〇年代末から撮影し始めた《タイトルなし 1989-2001》(図4⁴¹⁾)は、このような再開発の中において変化した続けていた東京の表層を高層ビルから俯瞰して撮影されたイメージを幾枚も均等に並べて展示される写真群である。それら

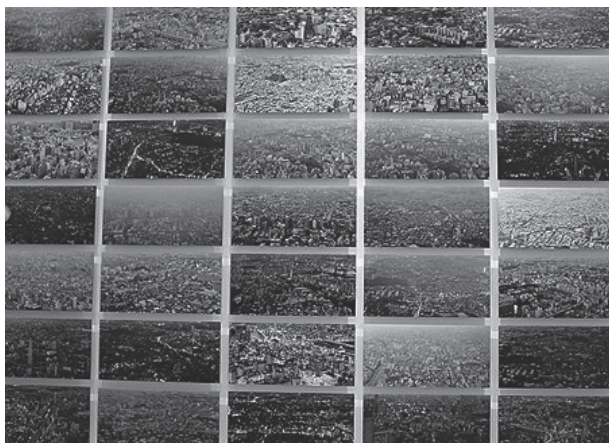


図4 《タイトルなし 1989-2001》、出典 “Universes in Universe” ホームページ

の写真は、多くの論者が述べているように、それぞれの写真が撮影されている季節も時間帯も異なり、光の状態が一定しないこともあって、それぞれの写真における微妙な都市の変化が他の写真におけるよりも前なのか後なのかわからないためそれぞれの時間が不安定化され、まるで時間が循環しているかのように見える。しかし、先にも述べたとおり、土地の差異を消去する抽象的空間は確実にその都市の中で広がり、古い価値を生まなくなつた空間が新たに再生産され、剰余価値を生む場所へと変換されているはずである。それがこの写真においてはある意味で見えないものとなっており、「都市の皮膚の新陳代謝」として、それ自身が自律して活動している有機体のように捉えられている^⑤。この表象がシリーズ単独で眺められた場合、都市の再開発を神秘化するようなものに見えるかもしれないが、むしろ、その都市開発の解説不可能性が、彼の他の作品との関係性においてどのような意味を持つかについて問われるべきかが重要なのである。

この、実際には資本の力によって他律的に形成されている都市の発展を写した写真と、『Underground』において地下で写されている様々な色や輝きを「無関心」かつ「自然に」発する水やカビたちの自律性(図5)が重ねて考えられるとき、その両者は批判的な対照をなしている。それは今ある形での都市と

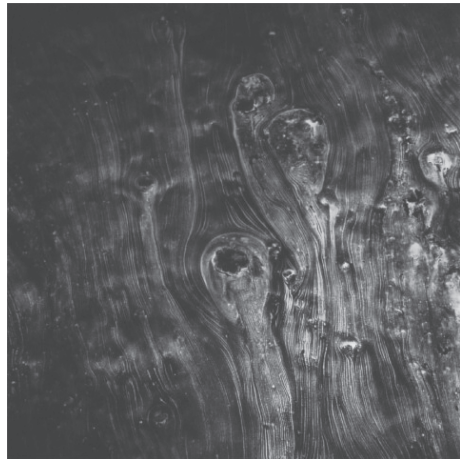


図5 タイトル不記載、出典『Underground』

は違う別の都市を求める「表象的空間」となる。ドイツのキュレーターであるシュテファン・ベルクは崑山の写真についてのエッセイにおいて、都市の表層を鳥瞰的にとらえた写真群から、『Underground』における地下の奇妙な水面をとらえた写真を接続して捉えており、こう指摘する。「見たところでは自律的な都市の発展のマクロ的風景は、ある意味で、下水道の風景のミクロ的視点において反復され、そしてそれは、そこから新しい世界が生じうる探査された陸地の相貌を有している^⑥」。この指摘が非常に有益であるのは、その二種類の写真が批判的な



図6 《川の連作》1993年、
出典『Underground』

んだ「家の前の大きな川」と、その川の上流にあった洞窟に入ったときの経験を思い出してその今いる空間と重ね合わせており⁽⁴⁶⁾、想像的なレベルでこの打ち捨てられた空間を領有しようとしている。この点において、「新しい世界」が出現すると述べるベルクの先の引用の意味がより理解され、そしてここに、故郷としての都市を見出すためのひとつの契機が見出せる。

《川の連作》(一九九三—一九九四年、図6)

対照をなしていることを明らかにしているからである。前者は先に述べられたようにはっきりとした時間が不明瞭にされており、後者の水路の表面におけるカビや正体不明の液体の時間については、ただ長い時を経て形成されたものとしてしか認識しえない。その光のない地下は、上空から眺められた都市と同じように自律的で、「無関心に」それ自体で存在しているが、しかし両者の成りたちは全く異なっている。その「自然」といわれる地下の暗渠もまた東京の開発の途上において歴史的に作り出されたものである。一九三四年に渋谷川は、その上に渋谷駅の東急百貨店東館が建てられたことにより暗渠化し、同じ河川で港区を流れる古川は、一九六四年の東京オリンピックの際に

首都高速道路の建設が開始されてから、上空を覆われてしまった⁽⁴⁷⁾。つまり、そこは以前の開発のときに排除された場所であり、非生産的な空間であり、上空から撮影された都市とは対極の位置にある。英国の文芸批評家デヴィッド・カニンガムの都市概念の考察によれば、資本主義は「つねに別の、「非」資本主義的」空間の諸形態や諸関係とともに分節化されている。実際、資本主義はそれがなければ自身を再生産することができない⁽⁴⁸⁾。このようなダイナミズムの中にこそ新たな空間の予感があり、その地下のカビのような自生が都市においてもなされることを、その写真の対照は告げている。また、畠山はこの都市の中心に位置する暗渠の中に入るときに、彼が子供のころ遊んだ「家の前の大きな川」と、その川の上

は、都市空間の形成の矛盾が可視的にされているという点で、またそのイメージ構築が写真にしか可能でないことを示している点で、畠山の実践においてメディアウムの探究と都市の問題がつねに関わり合っているということの証左である。その撮影場所は、すでに論じた俯瞰された都市と地下の間に位置しており、文字通りの意味で上下の世界の中間地帯のような写真となっている。その一連の縦長の写真は、渋谷川の川底に三脚を立てて撮影されており、川の護岸の縁が一直線になるような視点が選ばれ、その縁が画面の中心を横に走り、二つの別々の画像が組み合わされたかのような印象を持たせる。また、昼と夜の両方の時間に露光されているため奇妙な光を帯び、このシリーズにおいても時間はあいまいなものにされており、コンクリートと水流、実体と反映、昼と夜など、二つの世界のコントラストをもたらしめている。想像的な空間の領有が試みられる非生産的な場所も、現在東京急行電鉄株式会社によって「渋谷川の環境整備」として再開発の対象に挙げられており^⑤、こうして新たに価値を生む空間が創出されていく。この作品は、そういった運動のダイナミズムにおける特定の瞬間を明確にとらえながらも同時に、各々の写真における時間の不確定性は、今ある空間とは別の空間がそこから生産されうるユートピア的な時間の種子を保存している。



図7 《東京／森ビル》2003年、出典『HATA KEYAMA NAOYA Draftsman's Pencil』

二〇〇〇年代のはじめあたりから、畠山は都市の模型を被写体とした写真を多く発表するようになっていく。その表象はより抽象的空間を前景化させている。模型それ自体は言説の支配的イメージによって構成されているため、先のルフェーヴルのカテゴリーでいう、設計者や図案者が構築する「空間の表象」であり、それを別の世界を想像する「表象の空間」として提示することは、二つのカテゴリーが競合し合う場所として写真が構成されることだ。そのような「空間の表象」の表象とでもいうものが明らかにするのは、「三次元の空間において何か新しいものを作り出した」という欲望と、所与の空間との間

の活発で、介入的な関係である。たとえそれがどれほど一時的であるにしても、ある空間を創造的に造り替え領有することで機能において変化が起き、そこにおいて日常の空間的關係において私たちが経験する、あたりまえのものとなった受動性が宙づりにされ、問いかけられる^{〔48〕}。これが、現実の空間と、写真において提示される抽象的空間との関係が対立的にされるべき理由であり、畠山の実践はその両者の間の複雑な関係に言及している。

現代においては、とりわけドイツの写真家トーマス・デマンドが有名なように、作家自身が模型を作り、それを撮影するという手法は一般的なものとなってきているが、畠山の場合、模型そのものを自身では製作しておらず、その被写体となる模型の精密さや再現性もばらばらである。ここでは東京の模型を写した作品にのみ焦点をあてるが、それは六本木ヒルズ森タワーの開業時に展示された非常に細密に作られた模型をモノクロフィルムで撮影した《東京／森ビル》(二〇〇三年、図7)で、先に言及した《タイトルなし》[1989-2001]が現実の対象をカメラで撮ったのと対照的であり、また、模型の表象の方がより高

い場所から写されている。そのとても細密に作られた模型が白黒で撮られることによって、写真として現実と同じほどリアルに見える一方、均等に当たった光によりくすみのない建物の線がより際立ち、そこに住む人間など不在のように見える。その空間は疎外されていると同時に、その疎外そのものが空虚な形で提示されている。そのような空間に、地下において一瞬垣間見られた別の空間を求める想像的な介入がなされることが可能かどうか、これらの写真は問いかけている。

「都市を故郷と呼ぶこと」という言明に矛盾が感じられるのは、「故郷」という語が一般的には、素朴な意味での自然的な場所を指しているからだろう。しかしながら、その故郷としての都市を、自然に包まれた都市や、前資本主義的段階への回帰であるととらえるのはおそらく間違っている。ここまでで提示されてきた東京の写真において、そのような退行の可能性は写真表象自体によって否定されている。都市⇄自然を写真というメディアウムの追求においてとらえたその写真は、いまだ定義されていない「都市的なもの」への構想が、それとともに新しい人間の自然が探求されるべきことを要請しているのである。

- (1) アンリ・ルフェーヴル『空間の生産』斎藤日出治訳、青木書店、二〇〇〇年〔原著、一九七四年出版〕、一〇九頁。
- (2) 同前、九八一—一〇四頁。「階級闘争だけが差異を形成する能力をもっており、階級闘争だけが、経済成長を戦略・論理・システム」とみなす経済成長に内在する差異（それは誘導され容認された差異である）とは異なる差異を生産する能力をもつ（一〇四頁）。
- (3) 畠山直哉「畠山直哉インタビュー」ナチュラリストシリーズ「にっぽん」high fashion、二〇一三。http://fashionjpn.net/high-fashiononline/hf_selected/art/naoyahatakeyama11121.html、二〇一三年一〇月二七日アクセス。
- (4) 普通の作品は日本語で「等高線」と呼ばれているが、一九八二年に発行された写真集として言及するため、ここでは『contour line』と記す。岩手県立美術館、国立国際美術館『監修』『畠山直哉』（淡交社、二〇〇二年）における「等高線」の複製においては、『contour line』には掲載されていなかった作品が数点登場し、また出版当時には印刷されていたフィルムネガの黒フチが消されるという変更点が認められるため、それと区別する意図がある。
- (5) 金子隆一、アイヴァン・ヴァルタニアン『日本写真集史1986-86』赤々舎、二〇〇九年、一六八頁。
- (6) Roberts, John. "Photography, Landscape and the Social Production of Space". *Philosophy of Photography*, Vol. 1, No. 2, 2011, pp. 135-156, p. 127.
- (7) 『contour line』における畠山の方法論の説明としては、当時の彼の大学院における指導教授であった大辻清司の一九八一年のエッセイ「眼の思想——シュルレアリスムと写真」における「写真はストレートのままでシュルレアリスムなのだ」というテーゼがもっとも適合する（大日方欣一＋光田由里編『大辻清司の写真 出会いとコラボレーション』フィルムアート社、二〇〇七年、二〇四—二〇八頁）。しかし、より広い社会的背景を考えると、ここには不十分であるものと考え、この註で言及するにとどめる。
- (8) 畠山直哉「Artist Interview 畠山直哉」『美術手帖』美術出版社、二〇一一年十二月号、一八五—一九九頁、一九六頁。
- (9) 岡崎乾二郎「写真が存在する場所」、『現代思想』5月臨時増刊号 総特集「東松照明 戦後日本マンガラ」青土社、二〇一三年、二二二—二二九頁、二一八頁。
- (10) 中平卓馬『なぜ、植物図鑑か』ちくま学芸文庫、二〇〇七年、一六頁。
- (11) 同前、二二—三七頁。また、理論的なレベルでの議論であるため、中平のそれ以降の写真が、ここで言語化されたようなものであったかどうかはここでは問題とならない。
- (12) 同前、三五頁。
- (13) 畠山直哉『camera works tokyo no.9』camera works、一九八二年、表紙裏（東京国立近代美術館図書館所蔵）。前掲『畠山直哉』（八七頁）にも、「一部省略されているが、同様の文が再掲されている。
- (14) ここで用いる「都市的なもの」という語は、フランスの哲学者アンリ・ルフェーヴルの都市論における「都市」と「都市的な

もの」の区別の援用である。都市とはすでに具体的な形で存在している固有の場所であるが、「都市的なもの」は潜在的なものであり、どのような都市をつくっていくかという権利にも関わってゐる。詳しくは以下の文献を参照。Brenner, Neil, Marcuse Peter, and Mayer Margit. *Cities for People, Not for Profit: Critical Urban Theory and the Right to the City*. London: Routledge, 2012.

- (15) 畠山直哉『Lime Works』メディアファクトリー、二〇〇八年〔第一版は、シナジー幾何学より一九九六年出版〕、五四頁。
- (16) 前掲『畠山直哉』、一一三―一一四頁。
- (17) 畠山『Lime Works』、五四頁。
- (18) 同前、五九頁。
- (19) 同前、一一六頁。
- (20) 前掲『畠山直哉』、一〇四頁。
- (21) 同前、六〇頁。
- (22) 畠山直哉『Underground』メディアファクトリー、二〇〇〇年、五頁。
- (23) 前掲『畠山直哉』、二九頁。
- (24) 同前。
- (25) 畠山直哉「緑をなぞる」、『HATAKEYAMA NAOYA Drafts man's Pencil』神奈川県立近代美術館、二〇〇七年、四頁。
- (26) 同前、五頁。
- (27) 畠山直哉『話す写真』小学館、二〇一〇年、一一六頁。
- (28) 前掲『畠山直哉』、二〇―二二頁。
- (29) この点において本論と同じ自然史的立場である田中純の畠山論（自然の無関心——畠山直哉『都市とその起源』、田中純『都市の詩学——場所の記憶と徴候』東京大学出版会、二〇〇七

年）とは区別される。彼は畠山の「自然の無関心」を稲垣足穂の「宇宙的郷愁」へと接続することで、ある種のユートピア的な場所を指示してはいるものの、それを来るべき都市とは結びつけようとしていない。ここまでで理解されるように、畠山の故郷は、止揚された都市でなくてはならぬ。

- (30) 「芸術作品としての写真」について詳しくは、Fried, Michael. *Why Photography Matters as Art as Never before*. New Haven: Yale UP, 2008を参照。

- (31) 前掲『畠山直哉』、二九頁。
- (32) たとえば、前掲「緑をなぞる」、『Memorandum on the Scales』(Naoya Hatakeyama. *Scales*. Portland: Nazraeli Press, 2007)のどちらの文章においても、デジタル化に対する危惧が窺われる。
- (33) アンリ・ルフェーヴル、前掲書、一八六頁。
- (34) 斎藤日出治『空間の生産』の問題圏、同前、六二三頁。
- (35) 同前、八三頁。
- (36) 同前、八六―八七頁。
- (37) 町村敬志『世界都市——東京の構造転換 都市リストラクチュアリングの社会学』東京大学出版会、一九九四年、一一二頁。
- (38) 同前、一二三頁。
- (39) 同前、一七一頁。
- (40) 同前、一二八―一三六頁。
- (41) 図版引用元: "Universes in Universe" ホームページ、二〇〇一年第四九回ヴェニス・ビエンナーレの記録。http://universes-in-universe.org/eng/impressum.html 二〇一三年一月四日アクセス。
- (42) 畠山『話す写真』、一〇四頁。

- (43) Berg, Stephan, "Down to the Waterline". Hatakeyama, Naoya, Berg, Stephan, and Cotton Charlotte. *Naoya Hatakeyama, Kunstverein Hannover, Kunsthalle Nürnberg, Huis Marseille, Amsterdam, Ostfildern-Ruit*: H. Cantz, 2002, p. 14.
- (44) 渋谷川・古川 河川整備基本方針「東京都 二〇〇八年。
<http://www.kensetsu.metro.tokyo.jp/kasenseihikokaku/pdf/shibuyagawairukawakihonhousin.pdf> 二〇一三年九月一日マクセス。
- (45) Cunningham, David, "The Concept of Metropolis: Philosophy and Urban Form". *Radical Philosophy*, 133, 2005, pp. 13-25.
- (46) 畠山『"Underground"』三頁。
- (47) 東京急行電鉄株式会社「渋谷駅南街区プロジェクト(渋谷三丁目21地区)に関する都市計画の決定について」二〇一三年。
http://www.tokyu.co.jp/contents_index/guide/pdf/130617-3.pdf 二〇一三年九月一日マクセス。
- (48) Roberts, *op. cit.*, p. 153.

(たじり) あゆむ／修士課程)