

世界の意味を変化させるために周到に用意された仕掛け。

ホンマタカシ「ニュー・ドキュメンタリー」展

丸亀市猪熊弦一郎現代美術館

2012年7月15日—9月23日

馬場 伸彦

1

いわゆる「写真作品」を見るつもりで、ホンマタカシの展覧会に行けば、その期待は裏切られることになるだろう。新奇性や決定的瞬間を規範とするドキュメンタリー写真、バランスのとれた美的構図を優れているとするピクチャレスクな風景写真、撮影やプリントの技量で優劣を決定するような写真学校的な価値観…。そうした従来の写真展を見るときの態度や期待は、ここでは驚くほど鮮やかに転倒させられてしまうのだ。

ホンマタカシの作品は、「どのように世界を見せるか」によって、「どのように世界を見ているか」を見るものに問いかける。「ニュー・ドキュメンタリー」と名付けられた展覧会の意図は、作品を通じて、この問い合わせ投げかけ、能動的に考えさせることにあるのかもしれない。ホンマは昔から写真は決して「真を写す」ものではないと主張してきた。「写真は現実をとらえたものである。しかし、それは同時に、加工されたものかもしれない。現実であると同時にいくらでも加工可能であるという、この二重性が写真の特徴」¹なのだと。

ホンマの作品制作の方法論は極めてユニークだ。自己表現を行う写真家という主体を意識的に遠ざけ、カメラや印刷など装置にすべてを任せてしまったりする。他人が撮影した家族写真を複写して混ぜ合わせたり、プリントではなく線数の荒いシルクスクリーンで印刷してみたりする。いわば、ホンマのそれは「現代美術としての写真」のひとつの行方を「反写真」的に示した作品と言えるだろう。

「ニュー・ドキュメンタリー」とは、ドキュメンタリー写真の「新」解釈ではなく、事実と虚構の境界に布置される「メディアとしての写真」のことだ。それは自律し

た写真作品というよりも、作品と受容の関係において、新たな（ニュー）「意味」として表象する。奇妙な言い方かもしれないが、それは写真であって写真ではないのだ。美術館という展示空間はホンマタカシの作品を理解するには最も適した場所となる。作品と見るものとの双向的な関係において、それは写真作品という概念からはみだして「現代美術」となる。

2

あらためて確認するまでもないが、写真はすでに生じた事象の再現表象である。未来は決して写らないし、写せない。写真とは、原理的に、過去の出来事しか映像化できないのである。この再現表象という写真の特徴は、装置の自動的描写性を根拠として、それが事物の客観的な再現前化、すなわち「記録」とみなされる根拠と

丸亀市猪熊弦一郎現代美術館の正面



なった。写真とは、記憶の機械を利用した可視化、物質化であったのだ。従来の写真觀とはそういうものであり、少なくとも私たちはそう信じて、写真との関係を結んできた。

しかし他方、写真の記録としての信憑性が迫真に迫った「虚構」に利用できることも私たちは知っている。役者やモデルを雇い、精巧な舞台空間を築きあげ、劇的な出来事としての演出を施せば、それは決定的瞬間のドキュメンタリー写真となる。写真ほど事実を捏造する手段として適しているものはない。

写真の出来事は、事実であれ、虚構であれ、世界の断片として「いまここ」に投げ出される。だから予想しなかった事態が不意に、偶発的に発生しているかのような錯覚を覚える。そのため私たちは、写真を見るとき、少なくともふたつの状況、すなわち、画像に示された出来事が生起する前と後という状況の時間的連鎖を想像し、何とか納得できる解釈を探そうと考えるのである。その意味で、写真は常に「物語」として読まれる可能性を持っている。

けれども写真は、出来事の時間的連鎖を小説のように叙述することができない。場面を凍結して提示するしか叙述の方法を知らないのだ。時空間の連續性を断絶させるこの凍結作用は、写真に小説や絵画とも違った特異な性質を与えていく。写真は、今まさにそこにおいて出来事が生起しているようなふりをしながら、過去のなかに

見るものを送り込もうとする。この吸引力は驚くほど強い。

3

「そこで何が起きたのか？」これこそ、写真を見るものが第一に優先させる問い合わせである。アジェの写真から犯行現場を連想したベンヤミンのように、ホンマタカシの『Trails』にもミステリアスな雰囲気が色濃く覆っている。白い雪が降り積もった山奥で何が起きたのか？ 点在する赤いシミや動物らしきものの足跡が意味するものは何か？ 狩人が仕留めた獲物の痕跡なのか？ 物語はどんな結末を迎えるのか？ 眼差しは答えを求めて何度も画像の間を彷徨する。

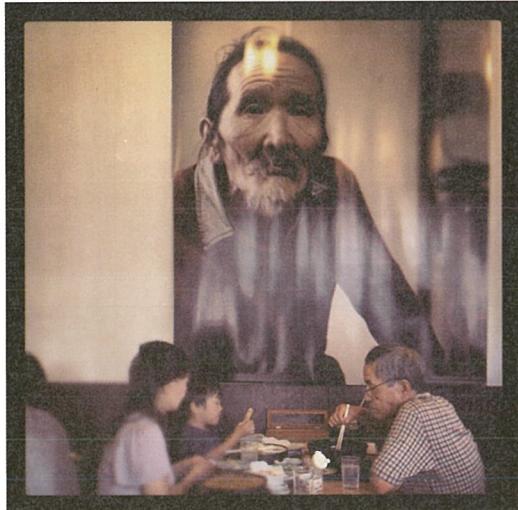
ところが、ある瞬間からこの問い合わせは留保せざるを得ない状況となる。というのは、一連の写真といっしょにホンマ自身が描いたアクリル画が並べて展示されていることに私たちは気づくからだ。写真が記録した痕跡を真似るように、赤いストロークがこの問い合わせに句読点を打つ。ミステリアスな探偵物語のディスクールもここで中断する。転倒する思考。果たして、獲物の血のように見えたシミは、解釈に過ぎなかったのか。それは演出され、仮構された画像なのか。そう疑い始めるとき、赤いストロークのドローイングは「出来事のシミュレーション」となる。こうしてホンマの作品は世界と世界の見方（ヴィジョン）を変容させる。別言すれば、解釈を混乱させ、現実を消滅させる。

4

それでもなお、ある種の写真のなかには、その被写体や事物が見るものに何かを語りかけているような印象を与えるものがある。とりわけ慈愛や親密さに満たされた家族写真は、物語のディスクールを活性化させる写真の典型であろう。古いアルバムに残された子供には特別な意味が予め付与されている。何ら意味を主張しない画像であればあるほど、能面のように無表情であればあるほど、見るものの解釈行為はダイナミックに動きはじめる。

大抵の場合、こうした写真に際だった記号性ではなく、愛するものが中心に置かれた似通った写真となっている。カメラの露出や絞りの設定が自動でできるようになり装置がコンパクトになると、写真家ではない普通の人々は大量の家族スナップを個人的な思い出として残

商店街のうどん屋に展示された中平宅馬のポートレイト



した。こうした写真には撮影する者と被写体がカメラを介して結びつき、その慈愛が結果として映像となり結晶しているように感じられるのだ。

一見すると《Toyo and My Daughter》というシリーズはホンマの実娘の成長記録のように思われる。およそ美術館で展示される「作品」としては似つかわしくない素朴で何の変哲もない写真だ。誰もがカメラを向けている父親の我が子に対する優しい気持ちを想像せざるを得ない。しかし、この被写体はホンマの実娘ではないと直ちに説明文によって訂正される。その途端、《My Daughter》というタイトルから呼び起こされた先入観は置き去りにされ、共有されていた懐古的で感傷的な感情は行き場を失ってしまう。ホンマはさらに追い打ちをかける。被写体の家族や知人が撮影した写真を拾い出し、再撮影してシリーズのなかにさり気なく混在させ、シミュラークルな家族の記憶を完結させるのである。

ホンマの試みは、ドイツの思想家ヴィレム・フルッサーの「写真装置は道具ではなく、玩具なのだ」という言葉を想起させる。「写真家は労働者ではなく、プレイヤーです。つまり《ホモ・ファーベル（働く人）》ではなく《ホモ・ルーデンス（遊ぶ人）》なのです。写真家は、自分の玩具で遊ぶだけでなく、それと競って遊びます」²。なるほど写真家とはシンボルとしての表面を作り出して遊ぶ人なのかもしれない。

5

この展覧会を象徴するものは、案外、美術館という展示空間を越えて丸亀市の都市空間にはみ出した写真作品にあるのかもしれない。

駅前商店街にある「うどん屋」の店内に瘦せた老人の肖像写真が掲げられている。額装はなく、プリントアウトされた状態のまま、壁紙のように天井からぶら下がっている。テーブルの上には、同じ老人と思われるスナップ写真が安物のパウチで加工され、あたかも昔からあったメニューのように無造作に置かれている。写真の人物はホンマが撮影した写真家中平宅馬である。注文した讃岐うどんが旨かったせいか、その老人の肖像写真が頑固なうどん職人に私には思えてならなかった。

丸亀城に続く急勾配の坂道を登り、天守閣の最上階へと向かう。そこにはホンマがこの展覧会のために新たに撮影した丸亀の子供たちの写真が展示されていた。



丸亀城天守閣に展示された《丸亀の子供たち》

硬直させた子供の表情はホンマが得意とするいつものスタイルだが、それが額縁に閉じ込め、重苦しい歴史建造物のなかに飾られると、まるで「遺影」のように見えてくる。無論、そうではないことは知っているのだが、忘却を拒むために撮影された死んだ子供たちのダゲレオタイプの写真を連想させる。

写真はイメージの構成的要素や被写体の社会的関係によって、その物語的背景の存在を証明しようとする。音のない世界に、硬直した像となって投げ出された子供たちに対して、どんな感情がシンクロしたのだろうか。郷愁？喪失？不安？寂寥？いや、またしても、ホンマタカシの目論見にまんまととはめられたと考える方が妥当かもしれない。写真が嘘をつくのではない。私たちの先入観が誤読に導くのである。ホンマが意図するのは、世界を変化させることではなく、世界の意味を変化させることだ。それはオリジナルなきシミュラークルな時代において、「写真とは何か？」と問い合わせることもある。

1
ホンマタカシ『たのしい写真』平凡社、2009年6月、11頁

2
ヴィレム・フルッサー『写真の哲学のために』深川雅文訳、勁草書房、1999年2月、33頁