

## 写真を展示から考える

愛知県美術館 中村史子

### はじめに

雑誌誌面に掲載された写真。ギャラリーの壁に展示された写真。モニター上にスライドショーとして次々現れる写真。それらと対峙する体験全てを、「写真を見る」という言葉で私たちは表現する。しかしながら、この言葉が示す範囲は今や無制限に拡張し輪郭は明らかではない。「写真」と称されるもの自体の構造や生産システムが多種多様であるように、それらを「見る」という体験もまた各々異なったものでありうるのだ。手でページを繰りつつ誌面上の写真を眺める際の物理的近さや移り気な関心の有り様は、ホワイトキューブに展示された写真を眺める際の儀式的な振る舞いとは、直接的に結びつかないように感じられる。また、パソコンのモニター上で点滅する写真をクリックして編集、印刷する作業と、薄暗い暗室で息をこらして印画紙を現像液に浸ける作業の間には、いったい、どのような共通点があるのだろうか。

近年、こうした状況を反映しているのか写真の物質性、もしくは鑑賞者との関わりに焦点を絞った研究が進められている<sup>1</sup>。そこで本稿もまた、写真を三次元の空間を占める物として捉えてみたい。そして、多様な写真の現れの中でもとりわけ、展示空間における写真の在り方について考察を加える。こうした着想の背景には、写真を素材として用いたインスタレーションがごく自然に美術館やギャラリーに展示されている現状がある。これらのインスタレーションは、既存の写真評論の言説には収まらないが、写真を他の素材とひとくくりにして扱うのではいかにも乱暴である。そのため、写真の展示についての検証が、これら境界領域にある作品についての語り口を見つける手助けとなれば、と考えている。写真自体の普遍的特徴を突き止めそこから演繹的に検証するのではなく、最終的な作品の現れである展示空間からの発想にこそ、可能性があるのではないか。

さて、考察にあたり本稿では、1960年代を基軸に作品としての写真の扱われ方について検証する。その検証過程を先取りしまとめるならば、写真の展示は歴史的に二つの方向へと向かっていたと言え

る。一つは、自律した絵画作品のように写真を見せる展示である。そこではたぐいまれなオリジナリティーや芸術家としての写真家の存在が期待されている。その一方で、特定の行為や現象の記録として、または思考回路の伝達手段として展示される写真があった。これら写真の二つの領域について、前者は正統な芸術と位置づけられる写真だが、後者は既存の芸術に抵抗する手段としての写真だ、と考える者もいるだろう。その立場に立つと、両者は真逆を向いているかに見える。しかしながら、どちらも写真の持つ特質を端的に表しているのは確かである。そうだとすれば、安易に両者を対立させ区別するようなフレームの強化にいかなる意義があるのか。そこで、私は本稿の最後にて、この二項対立を解体する可能性をインスタレーションという視点から示唆し結びにかえたい。

## 1章 芸術としての写真の展示

額装された写真作品が壁に横一列に並べられている展示室。写真の展覧会としては、もっともオーソドックスな風景だろう。作品のサイズは揃えられ、マット、額装もバランスよく統一感をもって入念にしつらえられている。当然、鑑賞者と写真の間にはガラスが介在する。ガラスによってもたらされる距離感が、おのずと写真の価値を鑑賞者に認識させる。また、目線の高さを意識しつつ等間隔に並べられた作品群は、鑑賞者の目線を自然に誘導し、鑑賞者は他の視覚的ノイズに煩わされることなく鑑賞行為に集中することとなる。愛知県美術館でも、東松照明の個展「愛知曼陀羅－東松照明の原風景」(2006年)(図1)では、前述したスタイルに沿った展示方法が採られている。その風景は、同じ愛知県美術館が会場となった写真の展示でありながら、写真自体を床上に置く志賀理江子の展示風景(図2)とは全く異なって見える。志賀の展示方法は否応なく写真のもつ物理的側面や、鑑賞者の身体性を意識させ、写真が純粋な表象として鑑賞されるのを拒むかのようだ。

さて、現在では、前者の展示を正統なものと捉え、後者を実験的な展示として捉える傾向があると思われる。前者は写真を客観的で、普遍的な存在として見せる一方で、後者では制作者の意図が強く打ち出されている、という考え方である。

しかしながら、美術館における写真展示の変遷を振り返ると、これらの展示方法は共に、展示する側の戦略的な判断のもとで作られ



図1：「愛知曼荼羅-東松照明の原風景」  
展の展示風景、愛知県美術館、  
2006年



図2：「あいちトリエンナーレ 2010」  
志賀理江子の展示風景、愛知県美  
術館、2010年



▲図3：「エドワード・ウェストンの写真」  
展の展示風景、ニューヨーク近代  
美術館、1946年



図4：「アメリカの画家と写真家による  
壁画」展の展示風景、ニューヨ  
ーク近代美術館、1932年

たことが分かる。前者の展示も、決して「自然」に生み出されたものではないのだ。それを確認するために、世界で率先して写真部門を設立し、写真史自体を方向付けてきた美術館、ニューヨーク近代美術館（以下MoMAと略記）を指標として、その歴史をひもとくしよう。

絵画、彫刻に限らず幅広い造形表現を活動対象と見なしていたMoMAに写真部門が設立されたのは1940年である。写真を専門に扱う正式な機関としては世界初と考えられる。そのため結果的に、MoMAの写真展および収集、書籍が、写真を美術史に位置づけるのに多大な貢献をしたと考えられる。

この試みはまず、初代写真部門長バーモント・ニューホール（在職：1940-1947）の奮闘によって開始される。ニューホールは、科学的で機械的なプロセスとして軽んじられがちだった写真の制作過程を、写真家による創造的な行為であるとした。写真家個人のたぐいまれな技術と感性が結びつくことで初めて作品は生まれる。つまり、写真家もまた他の芸術家と同じような凡人ならざる眼と手をもって創造にあたる、というわけだ。

そしてニューホールは、デリケートな色調と細部の豊かさこそ優れた写真作品の特質と考えた。優れた作品においては、撮影された事物の如何に価値があるのではなく、撮影、プリントそのものの質が秀逸なのであり、当然、それは希少的な価値を備えた正統なる一枚と位置づけられるのである。ただ、この立場をとる以上、写真をあまりに多く同時に見せてしまうと希少性が揺らぎ、ニューホールとしては具合が悪いことになる。写真が絵画と比較すると随分と容易に画像を獲得できてしまうこと、それが機械的にいくらでも量産可能であることを鑑賞者に意識させてはならないのだ。一点、一点の作品に込められた表現の軌跡、その希少性を言祝ぐ必要性が、写真部門を立ち上げたばかりのMoMAにはあった。

こうして、ニューホールの時代、すなわち1940年から47年にかけて、写真は先述したスタイル、つまり、額装されたうえで目線の高さに適度な間隔をもって展示されることとなった（図3）。それはMoMAで最初に行われた写真の展示（図4）とは大きく異なって見える。1932年の時点では写真は床から天井までを覆うように引き伸ばされているが、ニューホールは細部への注視を促すサイズに留めている。こうして写真はドローイングや版画と匹敵する芸術ジャ

ンルとして、それぞれの作品の質を吟味できるようになったのだ。美術館での展示がもたらす事物の「芸術」化について述べる文章は多いが<sup>2</sup>、ニューホールはこの壁面との関係性が揭示物に与える影響に対してとても意識的だったと考えることができよう。

しかしながら、この展示方法が写真の正史を語る上での最も正統な手段として一般的に承認されるのは、実は三代目の写真部門長ジョン・シャーカフスキー（在職：1962–1991）の時代からである。ニューホールの展示は、後継者エドワード・スタイケン（在職：1947–1962）によって意識的に覆された。例えば、ニューホール在任中にスタイケンが企画した展覧会「勝利への道」展（1942年）（**図5**）では写真は均等に壁にかけられてはいない。「勝利への道」展では、大小のパネルに直接写真を貼って、それを三次元的に配置する方法が採られている。それが鑑賞者に与えるショックたるや、「写真は壁におとなしく飾られてはいない。それらは壁から自立しあなたの視野に襲いかかる<sup>3</sup>」と評されたほどである。文章も随所に添えられており、雑誌を読むように一つのストーリーに導かれながら鑑賞者は展示空間を歩くこととなる。例えば展覧会の間地点では、ドロシア・ラングの撮影した農夫の写真と真珠湾攻撃の写真の写真が向かい合わせに設置され（**図6**）、戦争という過酷な現実に毅然と立ち向かう人々、という物語がイメージ同士の相互作用によって生み出されている<sup>4</sup>。写真は展覧会全体の中で特定の役割を担う一つのピースであり、美的対象として自律的には提示されていない。展覧会全体を貫く何らかのメッセージが上位にあり、写真はそれを伝える手段なのだ。

そのため、ニューホールの時代には、不可欠とされた写真家の存在がスタイケンの時代にはそれほど重要視されなくなったかに思われる。上記のドロシア・ラングにしても、ドキュメンタリー写真家としての個人の存在感は展覧会全体の構成の中に溶け込んでしまっている。実際、当時の写真家はMoMAに写真を展示されるにあたり、トリミングの有無をはじめ作品の提示形式を決定する権利を美術館側に託さなければならなかったほどである<sup>5</sup>。

しかし、1962年に写真部門長としてジョン・シャーカフスキーが就任すると、再び、ニューホール型の展示形式が復活する。例えば、彼が1982年に行ったフランスの写真家、ウージェーヌ・アジェの展示風景（**図7**）を確認してみよう。どの写真も白いマットにはめら



図5：「勝利への道」展の入口風景、ニューヨーク近代美術館、1942年

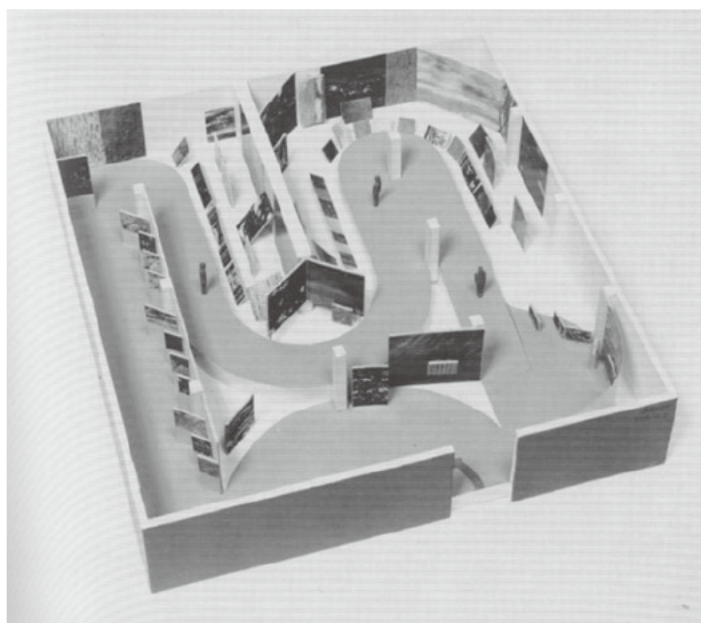


図6：ヘルベルト・バイヤーが制作した「勝利への道」展のマケット



図7：「アジェの作品：オールド・フランス」展の展示風景、ニューヨーク近代美術館、1982年

れ壁に展示されている。作品と作品の間隔は適度に開けられ、全体的に整理整頓されたすっきりとした構成となっている。キャプションは作品の左側に添えられ、展示写真を見る限り、ごく基本的な文字情報のみを掲示しているようである。この様子からは、シャーカフスキーが展示空間における言葉での説明をあえて避けていたことがうかがえる。アジェがどのような人生を送り、どういった状況でこれらの写真を撮ったのか。ここに写っているのはパリのどの場所であり、この風景にはいかなる歴史的意義があるのか。そういった情報は写真の鑑賞にとっては必ずしも重要ではないと、シャーカフスキーは考えていたのではないか。彼はあくまで写真自体を熟視する空間を目指していたのである。

こうしたシャーカフスキーの展示方法の背景には、シャーカフスキー独自の美学があったと想像される<sup>6</sup>。彼はニューホールの掲げた目的、すなわち、写真を美術の歴史の中に位置づけ確立させるという野心を共有していたのみならず、クレメント・グリンバークを始めとする同時代のモダニズムの美術批評と写真の見方を接続させた。そして、独自の写真の鑑賞方法を強力に社会に対して提示し普及させたのである。グリンバークの著名な絵画論を簡単に紹介すると、絵画は自己批判的にその存在を問いその固有性をもって還元的に自身の特性を証明すべしというものである。それは最終的に、絵画作品が本来的に備えた特徴である平面性を突き詰めることとなる。このグリンバークの主張を、シャーカフスキーは写真に固有の可能性の追究こそ写真家の成すべき仕事であるという形で自家薬籠中のものとしている。例えば、彼自身の考えを最初に明言した企画展「写真家の眼 (The Photographer's Eye)」(1964年) のカタログ序文に、それは顕著に現れている。シャーカフスキーは、時代、地域、撮影目的が異なる写真を本展で一堂に紹介する理由について、次のように述べる。そこからは、写真自体に固有の特徴を重んじる彼の姿勢が伺えるだろう。

これらの画像は間違いなく写真である。〔ここで取りあげられる〕写真は、特定の流派や美学理論ではなく写真それ自体に備わるヴィジョンを共有している。(中略) メディアムの歴史は、写真家の意識がそのメディアム固有と思われる特性や問題に対し、いかに進歩していくか、というかたちで捉えられるに違いない<sup>7</sup>。

しかし一方で、クリストファー・フィリップ等の指摘<sup>8</sup>にあるように、シャーカフスキーはグリーンバーグと異なり、表現を成立させる基盤の物質性を不問としている。グリーンバーグは絵画の固有性を決定づける要素にその物質的支持体を想定し、その役割を不可欠と見なしていた。物理的な土台があってはじめて純粋な視覚体験が保証されるわけだ。ところが、シャーカフスキーは、写真が現実をそのまま表象するシステムと考え、写真自体の物理的側面も反古としてしまう。そして写真画像の表面の透明性をたびたび志向する。そのため、彼の考える写真の見方に従うと、鑑賞者の眼差しは図像学的な段階に留まることとなる。フレームの中に現れた図像を読み解くこと、それが写真の鑑賞というわけである。

以上、シャーカフスキーの思想を三次元的に反映させた結果が、先ほど描写した展示空間と言えよう。そこではシャーカフスキーにとってのノイズが取り除かれた端正な空間が実現されている。写真が撮影された時代や社会状況に関する説明は省かれ、鑑賞者は写真を構成する視覚的要素に集中して写真に直面する。写真同士を繋ぐ物語的な流れや各写真の制作上のコンテクストではなく、その図像自体を描出するように眺め吟味しなければならない。鑑賞者自身の身体性をも無化するような空間設定の中で、鑑賞者はまさに視覚そのものと化して額の中の写真と向き合う。

その結果、覆い隠される事実も少なくはない。例えば、先ほど記述したアジェの展示に関して言えば、厳選されたうえ整然と並ぶ写真作品は、アジェが生涯にわたって残した膨大な写真の物量を鑑賞者の意識の外へと押しやってしまう。実際のところ、アジェが生み出したのは統一感を欠いた途方もない量のイメージ群であり、彼の作者としての一貫した創造的意思はくみ取りづらいものだ。しかし、そのような気配が展示からは微塵も感じられない。膨大な数から選り抜かれた写真は、シャーカフスキーという人物の眼差しのもとで個別に吟味され「芸術家、アジェ」という冠のもと並列されることで芸術作品となるのである<sup>9</sup>。

以上、MoMAの展示方法を振り返るだけで、次のことが分かる。写真が展示室において規則正しく展示される現在の状況は、シャーカフスキー達が牽引してきた美術批評と密接に結びつきながら意識的に作られたものだ。この展示方法自体が、美術館という空間、もしくは美術史における写真の位置づけを反映している。美術館で扱

われる写真は機械的な操作の結果でないのは当然のこと、街角や一般書籍で見られるありふれた印刷物とも全く異質であると、壁に均等にかけられた一連の写真は、主張するかのようだ。そして今、額装された写真が並ぶ展示空間がごく当たり前のものとして受け止められているとすれば、それはシャーカフスキーの写真の見方が一種の規範として広く共有されている何よりの証拠である。さらに付け加えると、こうした展示をごく自然と感じる感性そのものが実は数十年のうちに作り出されたものなのである。

しかし、改めて意識したいのは、シャーカフスキーが写真部門長としても旺盛な働きを見せた1960年代から70年代という時代は、既存のモダンアートの枠組みを揺るがすような動きが次々と起こった時代でもある点だ。シャーカフスキーは写真をモダンアートの一角に正式に参入させようと努めたが、そのモダンアートの足場自体が脅かされつつあったのが、この頃である。その徴候は、実はシャーカフスキー自身の代表的な展覧会「鏡と窓—1960年以降のアメリカの写真 (Mirrors and Windows : American Photography since 1960)」(1978年) 展にも見られる。その中に、エド・ルシェやアンディ・ウォーホルの作品が含まれているのだ。ルシェやウォーホルの作品の多くが複数性、反復性を備え、作家の主体性やオリジナリティを疑問視しているのは広く知られている。何故この二人がシャーカフスキーの展覧会に包括されているのか。この違和感を抱えつつ次の章へと進むことにしたい。

## 2章 写真を使った現代美術の興隆

さて、前章の最後で触れたアンディ・ウォーホルやエド・ルシェであるが、彼らが本格的に作家活動を始めたのは、1960年代である。シャーカフスキーが写真作品との理想的な対峙方法を展覧会や書籍を通じて指南し、芸術写真の規範作りに着手し始めたほぼ同時代、写真家ではないが、写真を素材、手法として選択して作品を作る者が急速に増えてきたのだ。さらに、写真を制作に組み込む芸術家の作品を検証すると、シャーカフスキーとは別方向の発想を見て取ることができる。そこで本章では、こうした作品はいったいどのような性格をもち、それは空間的に如何に展開されたのか検証したい。それは結果的にシャーカフスキー達の試みを逆照射することとなるだろう。

そこでまず、1960年代以降のアンディ・ウォーホルに代表されるポップ・アートの興隆を振り返ってみたい。ウォーホルの場合、オーソドックスな写真作品ではなく、写真をもとにしたシルクスクリーンがとりわけ有名である。中でも、マリリン・モンローのポートレート写真のシリーズ（図8）に代表されるマスメディア上のイメージを流用した作品は、今日にいたるまで高い親近感をもって各地で受けとめられている。芸術家、アンディ・ウォーホルの名前を知らずとも、唇を半開きにして前方を見やるマリリン・モンローの表情は世界中の誰もが知るところだろう。この作品は、文字通りマリリン・モンローのアイコンとして機能していると言える。実際、彼が選ぶモチーフはマリリンをはじめ大量消費社会に溢れる極めて大衆的なイメージが多い。しかしながら、その親しみやすさに一定の距離を置くかのように、ウォーホルは淡々とした手つきでそれらを扱う。事故現場が写ったショッキングな報道写真であれ、有名人の華やかなポートレート写真であれ、その白けた姿勢は変わらない。撮影対象に対する興奮や熱狂、憧れは、複製作業を重ねる中ですり切れ消滅してしまうかのようだ。このように既存の写真を引用し第三者の手によって印刷を重ねるウォーホルの姿は、創造的意思をもって表現を追究する芸術家という役柄とは明らかに相反する。彼には、天賦の才能と技術の融合、という芸術家列伝にお馴染みの物語は馴染まない。

さらに「マリリン」シリーズがマリリン・モンローの死後に制作された事実だけではなく、彼がモチーフとして交通事故現場の写真、死刑囚の肖像写真も積極的に使用していた点をここで思い出したい。ウォーホルの使用する写真に死の気配や不吉の兆候を読み込む者もいるだろう。ところが、反復されるイメージの中で、個々の死はいつしか尊厳を失っているようにも見えないだろうか。週刊誌やテレビに繰り返し登場するショッキングな事件にとりわけ特徴的なように、多くの死が日常生活において消費の対象になっている。さらに、その消費を写真が促している。これら写真と消費行為の密接な関係性が、ウォーホル作品の背景にあるのではないか。

以上、芸術と日常生活の垣根を崩すことを目論んでいたウォーホルにとって、「芸術作品」と「複製可能でどこにでもある印刷物」の境界領域に存在する写真メディアが適材であったことは確かである。つまり、彼は写真が「芸術作品」ではないと考えたからこそ、



図8：アンディ・ウォーホル《マリリンの二連画》1962年  
アクリル・シルクスクリーン、画布、各208.3×144.cm  
The trustees of the Tate Gallery



図9：リチャード・ロング《Country Cork, Ireland》1967年  
大地と芝、直径8フィート



図10：「インフォメーション」展のオープニング風景、ニューヨーク近代美術館、1970年



図11：ベルント・ベッヒャー、ヒラ・ベッヒャー《採掘塔》1962-1966年  
ゼラチン・シルバー・プリント、15枚組、各39.8×29.7cm

写真を自身の表現の源泉として選択したのだ。

また、1970年にはMoMAにて初の大々的なコンセプチュアル・アートの展覧会「インフォメーション (Information)」展が開かれている。80名以上の作家が一堂に展示を行った本展は、60年代後半から盛んになったコンセプチュアル・アートやランド・アート、パフォーマンス等の存在感を広く印象づけるものであり、写真家以外の芸術家による写真表現を考えるうえで大きな意味を持つ。実際、本展では写真が数多く展示されていたようだ。コンセプチュアル・アーティストにとって、カメラの客観的な記録は大きな魅力と感じられたためだろう。「インフォメーション」展のカタログの序文には、1960年代より作家自身の考えを物体に閉じこめて保存するよりも、考えを人に伝えることに作家の関心が移った、と書かれているが、多くのコンセプチュアル・アーティストが自らの考えや行動を記録し伝達する手段として写真を積極的に利用したのだ<sup>10</sup>。また、時間や場所の制約から作品を直接鑑賞することの難しいパフォーマンスやランド・アートについても、写真は必要不可欠であった。例えば、インフォメーション展にてリチャード・ロングは《Country Cork, Ireland》(1967年) (図9) というタイトルの写真を展示した。これは彼自身がアイルランドの大地に直接手を加えることで作りあげた彫刻であり、写真自体が作品となるわけではない。キャプションには、彼が制作した円の長さ(直径8フィート)は表記されているが、写真のサイズや技法は触れられぬままだ。彼自身がアイルランドの大地といかに関係性を結んだかが本作品の核となっているのである。また、ラファエル・フェラーの《アイス・ピース》(1970年) (図10) は、「インフォメーション」展のオープニングにて公開されたが、氷でできた彫刻なのですぐに溶けてしまった。私たちは今、展示写真を通じてのみ、その作品について知り得るのである。

さらに、「インフォメーション」展の中にドイツの写真家、ベルント・ベッヒャーとヒラ・ベッヒャー夫妻(図11)が含まれている点に注目したい。ポップ・アーティスト、コンセプチュアル・アーティスト等の活動により写真を利用した現代美術作品が一般化される中で、事後的にその文脈に取り込まれた顕著な例として彼らの参加は考えられる。彼らは、1950年代末からドイツ国内にある溶鉱炉や給水塔などの工業建築物を、純粋な記録として撮影して回り発表

した。第二次世界大戦前に作られたそれらの建築物は、当時徐々に姿を消しつつあったため、写真で残す必要性を彼らは感じたのである。しかし、そのような夫妻の当初の意図とは別に、彼らの建築写真はコンセプチュアル・アートの文脈で評価されることとなる。その理由はいくつか考えられるが、写真全般に対する作り手の主観の薄さが最初に挙げられるだろう。夫妻の写真に刻み込まれた建築物のイメージは極めて客観的で、工業廃棄物に対するノスタルジーやロマンチズムといった人間的感情を読み込むことは難しい。また、写真は建築物の種類に沿った分類に基づき提示され、それが一層、人の手の生々しい介入の跡を払拭している。人間的な主観よりも、建築物の体系化という抽象的な規則が上位に置かれているかのようだ。これらの点が、作家主体の絶対性を疑問視したコンセプチュアル・アーティストと響きあったのだろう。作家のオリジナリティーへの批評的態度として、彼らの写真は受け止められたに違いない。

さて、こうして写真はモチーフ、素材、手法という様々な形で作品に取り込まれていったわけであるが、本論で留意したいのは、その展示方法についてである。彼らの大半が、シャーカフスキーの理想とする展示方法とは真逆の展示を前提としている。

それはウォーホルが同一の写真を原版としたシルクスクリーン作品を、複数枚まとめて展示するスタイルに顕著である。上下、左右に並べられたマリリンのポートレートのシルクスクリーンは、写真一枚一枚に込められた唯一無二の価値をあっけらかんと否定し、それらが幾らでも反復可能な複製物であることを悪びれもせず示している。また、縦横に繰り返される人物の顔は、街角に乱雑に貼りめぐらされたポスター等を想起させるのにも一役買っているようだ。シャーカフスキーがアジェの写真を一枚、一枚、距離を置いて展示し、それらがただの「写真資料」でないことを演出したのは、まるで正反対である。ニヒリスティックな行為とも言えるかもしれない。ベッヒャー夫妻についても、ウォーホル同様反復的に画像を呈示する。写真の額が厳密なグリッドを形作り、シリーズの規則性を際立たせる。さらに、壁一面に張り巡らされたそれらは、個々の写真の背部に貯蔵された計り知れない量のイメージをも髣髴とさせるのである。

他にも、コンセプチュアル・アーティストによる文字やグラフ、図画と写真を組み合わせた展示、ランド・アートやパフォーマンス

の記録写真と記録映像が同列的に並べられた展示にも触れたい。前者の場合、写真は他のマテリアルと組み合わせられて作家の主張を伝えるメディアとなっている。一方後者においては、記録という目的に照準が絞られ、写真の独自性、映像の独自性についての考察は背景に押しやられているように見える。これらの展示に共通するのは、写真という技術特有の質や、「天才写真家」の神話に対する気負いの無さである。つまり、シャーカフスキーが追い求めた写真の独自性が、ここでは棚上げされているのだ。

以上、本章にて彼らの活動を検証し浮かび上がって来たのは、どの活動もニューホールやシャーカフスキーが隠蔽しようとした写真の性質を、むしろ積極的に活用している点だ。機械性、複数性、偏在性などモダニズムの文脈における芸術写真にとって「望ましくない部分」が、写真家以外の芸術家によって作品を構成する重要な要素として利用されている。また、そうした要素が見出される写真であれば、たとえ異なる文脈で制作されたとしても、コンセプチュアル・アートとなりうるのである。ニューホール、シャーカフスキー達と、ここであげる芸術家達は共に写真というメディアの特質を意識したうえで、異なる判断を下していると結論づけられよう。克服／活用するか。その態度の違いが同時代における芸術作品としての定義、および展示空間における表象に現れていると考えられる。

### 3章 インスタレーションという補助線 ―結びにかえて

以上、二章にわたって私は、モダニズムの文脈に接続された芸術写真と、現代美術のフレームで捉えられる写真を用いた表現について検証してきた。両者が勢いを増したのが、ほぼ同時代という点が非常に興味深い。

しかしながら、ポストモダニズム以降の写真論においては、両者の関係は必ずしも均等な形で語られはしない。シャーカフスキーの定義するモダンアートとしての写真概念がいかに限定的で写真を強調したものにしてしまったかを批判する論調は少なくはない。その一方で、現代美術家による写真の利用が写真のあり方を拡張させたと語る者もいる<sup>11</sup>。こうした傾向を代表する一人として写真研究者、批評家のアビゲイル・ソロモン＝ゴドーがおり、その主張はずいぶん手厳しい。曰く、オーソドックスな芸術写真とウォールから面々と連なるポストモダニズム的な写真の利用の違いを述べるなら

ば、ウォーホルの系譜に属する芸術家は写真を通じて制度や表象に関する批評や分析を行おうとしているのに対し、前者はそれら事柄について考察する必要性すら感じていない点にある<sup>12</sup>。伝統的な芸術写真の領域では、意味、イデオロギー、欲望を生産し操作する役割をイメージが担っていることが念頭に置かれていない<sup>13</sup>。こうした辛辣な批判を通じて、ソロモン＝ゴドーはモダニズムの文脈に属する写真とポストモダニズムの文脈に属する写真という対立軸を設け、後者に大きな期待を寄せているように見受けられる。

しかしながら、私自身の目には、こういった意見こそ事態を単純化した排他的なものに映る。両者をこのような形で切り分けてしまっただけで良いのだろうか。モダンアートとしての写真に抵抗し、乗り越える形で後者が出てきた、という発想こそ単線的なのではないのか。写真というメディア自体が融解をきたし、「写真」なる言葉が指す対象が相対化されている今、各領域の表現の特徴を作品の内に求心的に探求する試みの有効性について問い直す必要があるだろう。そして、普遍的な原理を追究、分析する立場からいったん距離を置いた考察が意味を持つのではないだろうか。すなわち、「写真と称されるイメージ」がどのように提示され鑑賞者に対していかに作用するか、という観点にこそ、可能性があるように思われる。最終的な表現の現れと鑑賞者との相互作用が問題となるのだ。

そこで私は、本稿の最後にて簡単な提案を行いたい。すなわち、二極化が明らかとなった60年代を分裂の発端とするのではなく、その前と現在とを架橋する可能性を写真と展示空間という観点からあらためて探り、本稿の結びとする。

そのため最初に、シャーカフスキーの前任者、スタイケンに戻ってみよう。残念ながら現在、写真部門長としてのスタイケンを手放しで絶賛する批評家は少ないだろう<sup>14</sup>。プロパガンダ色の強い企画展については、慎重に考えなければならない。しかしながら、これらの批判を念頭に置きつつも、写真をインスタレーションとして展示する行為がごく一般的な現在、その展開上のマイルストーンとしてスタイケンを位置づけることは決して無謀でないはずだ。スタイケンは自身の展示構成を考える際、空間デザイナーとしてヘルベルト・バイヤー（図12）を招いて三次元的にイメージの配置を行った。その効果は、先ほど述べたとおり鑑賞者に大きな衝撃をもたらすものだった。「写真は鑑賞者と距離を取るべきではない。もっと近づ

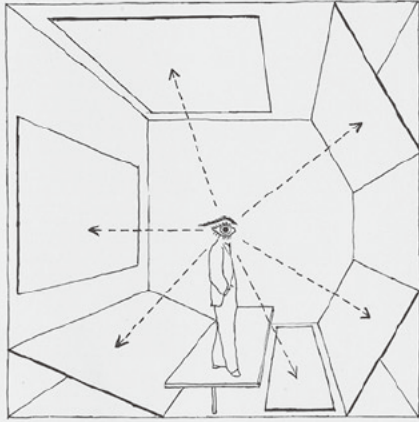


図12：ヘルベルト・バイヤーが考案した鑑賞者を包み込む展示空間のデザイン



図13：ヴォルフガング・ティルマンズ、ミュンヘン・インスタレーション1988-2000、リューディーガー・シェッテ画廊における展示風景、2000年

き、説得し、その展示意図へと鑑賞者を向かわせるべきである<sup>15</sup>」。

こうしたスタイケンの手法は、いかにも傲慢で、鑑賞者を特定の経験へと力づくで導いているように感じられるかもしれない。しかしながら、展示は全て、公的な場に対する特定の主体の判断の結果である。例えば、ヴォルフガング・ティルマンズ（**図13**）は写真を様々なサイズにプリントし、壁面全体に散らして展示する。印画紙をそのままピンで留めたもの、額装を施されたもの、サービスサイズの写真など、展示される写真のフォーマットが不統一なことも多い。そのため鑑賞者の眼差しは、一定の間をおきつつ複数の写真を往き来することとなる。鑑賞者はあたかも、個人の室内に貼られたメモやポスター等を眺めるような感覚に陥るはずだ。こうしてティルマンズは、美術館やギャラリーといった公的な空間をプライベートな感性の場へと変容させ、独自のやり方で占有するのである。

つまり、何かを美術館の空間内に配置する、という行動は、たとえどれほど中立的な装いを見せたとしてもある決定権によってもたらされている。スタイケンのプロパガンダ色の強い展示も、ティルマンズの日常的で開放的な展示も同様である。ここで批判家ボリス・グロイスの指摘をあえて取り上げたい<sup>16</sup>。グロイス曰く、公的な空間に美術作品を配置し意味を生み出す作業は伝統的にはキュレーターの役割であったが、今現在、その役割は芸術家が担っている。空間の責任主体がキュレーターから芸術家に移ったのである。そして、芸術家が作り出す空間は、たとえどれほど民主主義的で自由な雰囲気なたたえていても、芸術家個人の独断的なコントロールの下に置かれているのである。このグロイスの意見を展開させると、スタイケンもティルマンズも、その権利によって独善的に空間を操作し、鑑賞者をおある経験へと誘っていることとなる。ここにこそ、スタイケンから現在の写真のインスタレーション作品という補助線の可能性が見いだされるのではないか。そして鑑賞者と空間の設計者の力学という視座から表現を位置づけることもできるのではないだろうか。写真をめぐる制度や言説を補強するのではなく、その多元的な語りを呼び覚ますこと。そのきっかけが、ここから生まれれば幸いである。

---

註

- 1 : 代表的なアンソロジーとして Elizabeth Edwards and Janice Hart(eds.), *Photographs Objects Histories* (Routledge, 2004) があげられよう。
- 2 : 展示によって芸術と認承される例は枚挙に暇がないが、ここではとりわけロザリンド・クラウス「写真のディスクール空間」(『オリジナリティと反復』小西信之訳、リプロポート、1994年)を意識している。
- 3 : Ralph Steiner, *PM*, May 31, 1942.
- 4 : 小林美香『写真を〈読む〉視点』青弓社、2005年、130-135頁
- 5 : Christopher Phillips, "The judgment Seat of Photography", Richard Bolton (eds.), *The Contest of Meaning*, Massachuse, The MIT Press, 1992 p.28
- 6 : シャーカフスキーの掲げた写真理論については、Joel Eisinger, *Trace & Transformation* (New Mexico, University of New Mexico Press, 1999) の第七章に多くをよっている。
- 7 : John Szarkowsiki, *The Photographer's Eye*, New York, The Museum of Modern Art, 1966, p.5.
- 8 : Phillips, op. cit, pp.36-37
- 9 : この点について批判的に言及しているのが、ロザリンド・クラウス「写真のディスクール空間」。
- 10 : コンセプチュアル・アートの中には、当然ながら写真というシステムそのものを主題とし見る者に問う作品も多い。写真に写る事象の真偽や、撮影者と被写体の権力関係、写真によって残されるイメージのインデックス性が特にそれらの作品において顕在化されている。しかし文字数の関係から本論ではその詳細は省く。
- 11 : 1980年代以降、美術批評誌「October」より、こうした論調のテキストが多く登場した。
- 12 : Abigail Solomon-Godeau, "Photography after Art Photography", *Photography at the Dock*, Minneapolis, the University of Minnesota Press, 1991, p.106
- 13 : *ibid.*, p.114
- 14 : スタイケンをめぐる批判は、写真作品を展示構成部品へと眨めた事実以上に、展覧会自体のプロパガンダ性によって引き起こされると考えられる。ポストモダニズム以降の写真評論が写真に潜む権力や政治性の問題に照準をしばる以上、「勝利への道」に顕著のように、展覧会に満ちる政治性は容易に受け流すことができないのだ。
- 15 : Phillips, op. cit, p.24
- 16 : Boris Groys, "Politics of Installation", e-flux journal#2, 2009