

# 風景の反転：1970年前後の問題

林 道郎

## 0.

本論では、主に、60年代から70年代にかけての様々な視覚表象を扱う予定です。それらを貫く思考モチーフは、「風景」という概念と、1970年前後に生じたその歴史的な変動という問題です。二つの別々の比較考察を展開し、その上で結論部（仮のものにすぎないですが）へと進む予定です。

その前に序として、1971年に田畑書店から出版された松田政男による『風景の死滅』という本を紹介しておきます。広く知られていることかもしれませんが、ここに収められた諸論は、松田が足立正夫や佐々木守と一緒に共同制作・監督をした『略称・連続射殺魔』という映画の経験に基づいたものです。1968年から69年にかけて4件の射殺事件を4つの異なる都市で起こした永山則夫の人生の足跡を追ったドキュメンタリー映画であり、ひたすら彼が見て来た「風景」を時系列にしたがって編集したものです。その結果、松田は、日本の「風景」が全国的に均質化しつつあること、どこもがミニ東京のようになりつつあることを知り、「風景の死滅」ということを言ったのでした。果たして風景は死滅したのか、だとすればどのように死滅したのか、その疑問を念頭に置いて論を進めたいと思います。

## 1. ビートからポップへ

最初に扱うのは、1960年代にアメリカに出現したポップ・アートとミニマリズムをめぐる諸問題です。

「風景」という主題でポップ・アートを扱うのは、いささか奇異に見えるかもしれません。というのも、ポップ・アートの作品群（とりわけ絵画）では、「風景」と聞いたときに多くの人が想像するだろうモチーフやイメージは、そう頻繁には登場しないからです。アンディ・ウォーホルの作品群に「風景」的なものは殆どないですし、ロイ・リキテンシュタインもしかり。イギリスに目を向けても、いわゆる「風景」を描いた作品を探すのは難しいです。にもかかわらず、ポップ・アートが、ある意味で、新しい生活の「風景」の典型を提示しているように感じるのは私だけではないと思います。

そのことを考えるのに、ポップの前世代にアメリカの若者文化を揺るがした「ビート・ジェネレーション」と「ポップ」を比較してみたいと思います。「ビート・ジェネレーション」の文

化を支えたのは、一言でいって、ジャック・ケルアックの『路上』（1957）に見られるように、「旅」という存在のモードであり、「ロード」を移動するあいだに生じる様々な出会いや出来事を通じて変成していく「自己」と「他者」の物語でした。この世代の視覚表象を代表する一人は、スイス出身の写真家ロバート・フランクであり、彼の歴史的な写真集『アメリカンズ（Americans）』（1958）は、車や列車などの交通手段を駆使してアメリカを移動しながら撮影した写真が編集されたものです。そこには、あらかじめ決められたスクリプトはないものの、フランクが、よそ者として「新世界」を旅しながら、行く先々で新たな「風景」を発見していく「ドラマ」が記録されています（図1）。それは、ビートニクたちが信奉したチャーリー・パーカーの即興演奏に似て、予想不能な事件性に満ちたものでした。よそ者である彼には、目に映るすべての光景が「風景」であり、ある発見の驚きに満ちたものだったと考えられますし、実際にその瑞々しい感覚は、彼の写真に被写体との微妙な心理的・物理的な距離感となって息づいています。



図1. Robert Frank  
*Santa Fe, New Mexico*  
1955, Gelatin-silver print, 30 x 40 cm  
from *Les Américains* (Paris, 1958)

こういった眼差しのあり方は、近代における「風景」概念の起源から認められるものです。柄谷行人が指摘しているように、明治20年前後、たとえば国木田独歩がなんの変哲もない武蔵野の景色を文学的な感懐をもって眺めるようになるように、多くの文学者たちが匿名かつ任意的に選ばれた景色に注意を払うようになっていく<sup>1)</sup>。彼の考えでは、それが「近代」的風景の始まりであり、そのときに見出された「風景」は眺める者の内面の誕生と表裏一体になっているというわけです。いわば、個人の内面と眼前の風景が、ジャック・ラカンのいう鏡像関係のような関係を結び始めたのが近代であるというわけです。西洋美術史においては、それに先立って、19世紀のコローあたりから印象派へ続く流れの中で、そのような「近代」の眼差しが形成されてきたと言ってもさしつかえないと思いますが、今はその問題には立ち入りません。

私としては、その柄谷の論に敬意を払いつつ、そのような鏡像関係が成立した存在論的条件の方に注目してみたいと思います。つまり、そこに成立している一対一の純化された鏡像関係の条件はなんだろうかということです。その関係とは、眺める者と眺められる風景のあいだの夾雑物が取り除かれた状態として記述できると思いますが、それを成立させている条件は、一言で言えば、「移動者の視点」ということです。言い換えれば、人は、「よそ者」としてある景観の前にたたずむときに、はじめて、生活上の関係から自由になった状態でその景観を「風景」として眺めることができるということです。かつてケネス・クラークは、「農業労働者は、自然美に熱狂しないほとんど唯一の社会集団である」と言っていますが、農業労働者が「風景」を愛でるという習慣を長い間持たず、今日でもその傾向が強いのは、彼らにとって自然が、生活上の利害と密着した「環境」であり、そういったものから独立した審美的な鑑賞の対象になりにくいということがあるからでしょう<sup>2)</sup>。つまり、風景が「風景」として認識されるには、そういった諸々の利害関係からの切断が必要になるということであり、その点から言えば、「風景」とは、すぐれてカント的な美の体験の場ということになるでしょうし、近代とは、そのような「切断」が日常のことになる時代だったという風にも言えると思います。

実は、このことは、柄谷だけではなく、多くの論者、たとえば、勝原文夫、木俣知史、加藤典洋といった人たちがすでに指摘していることです<sup>3)</sup>。そのときに特権的な例として持ち出されるのは、ある土地に対してなんら生活的な束縛関係をもたない「旅行者」が醸成させた美的態度であり、始めは名所旧跡などを尋ねて愛でただけだったその視線が、日常の生活的景観へ折り返され、やがては、生活者たちもそのような視線を日常化していくというプロセスが近代のプロセスだという考え方です。この変容がどのような歴史的条件下で起こったのかについては、様々な要因をリストアップすることができるでしょう。すべての景観を均質に表象することを可能にした遠近法的な視覚の広がり、あるいは民主主義的イデオロギーの共有、志賀重昂の『日本風景論』のような書物によって新たにされた「国土」への視覚、あるいは正岡子規以来の「写生」という意識の浸透など、数え上げればきりがなほど多くの要因が複雑にからまりあった中で、生活世界すべてが「風景」として眺められるようになっていくわけですが、私に関心があるのは、そういった歴史的要因はどうあれ、「風景」という感覚の根っこに残り続ける、さきほど「切断」という言葉で示唆したような存在論的な「隔て」の感覚です。

マルティン・ハイデガーの概念を使えば、人間はつねに「世界-内-存在」として生きているのですが、自己存在を包摂して取り巻き、自分と一体となっているがゆえに見えないはずの「世界あるいは環境」が、ふとした拍子に「世界」という対象として認識されるようになってしまうような感覚。「風景」には、そのように、「世界」が「私」から後退していつてしまっ、「それ」として見えるようになってしまうときの「離脱」あるいは「浮遊」の感覚が記入されているような気がするんです。どんなに親密に見える風景でも、あるいはどんなにそれが、自己の主体と渾然一体となった鏡像の癒着を示していようとも、それが「像」として出現している限りにおいて、それを見る主体にとっては、どこか切り離されたもの、距離を挟んで対峙するものとして現れている、というような感覚です。換言すれば、「世界-内-存在」が「世界-外-存在」

的な様態へと転換されると同時に、それにしたがって世界が「像」として現れてくるというような構造があるような気がします。そして同時に、その「像」は、自分の生活世界から切断されているだけに、記号化されて流通する潜在的可能性を持っている。

フランクの写真には、そういう意味で、世界が風景として立ち現れてくる感覚の原初的なモメントが、記号になる手前の、ある物質的な肌触りをもった「像」として捉えられているのではないか、そんな気がします。無名の何の変哲もない風景を発見して愛でるという近代の感覚の「幼年期」をそのまま驚掴みしたのがフランクの写真なのかもしれません。彼の写真には、柄谷のいう「内面」の鏡像というような感触はなく、むしろ、内面が成立する直前の「切断」と、切断されているがゆえに希求される接触という運動だけが、物質的に記録されている、そんな風に見えてきます。風景が風景として立ち上がろうとする瞬間とでもいいくなるような何かがあります。その意味で、近代的な風景の終わりであり始まりであるような写真とも言えるかもしれません。

そのようなフランクとビート・ジェネレーションにとっての「風景」は、やがてポップアートの「風景」にとって代わられます。さきほど、フランクの写真について、そこにはあらかじめ設定されたものではないかもしれないけれども、ある種のドラマがあると言いました。それは偶然の出会いであり、別れであり、対決であり、和解でした。風景そのものとの関係にも、ある心理的な負荷がつけねにかけられています。「ロード」という概念は、そういった実存的ドラマをすべて包含する概念と言っていいでしょう。そのニュアンスは、「ロード・ムービー」というジャンルに今も受け継がれています。

ところがポップの風景には、そのような実存的ドラマが不在です。以前書いたことがあります、ポップの世界の中心にあるのは「ロード」の美学ではなくて「ハイウェイ」の美学であり、そこでは出会いも別れもなく、反復だけがあります<sup>4)</sup>。たとえば、アラン・ダーカンジェロのハイウェイを描いたシリーズ(図2)。フランク同様「車」というモチーフを扱っているのに、受ける印象は対照的です。フランクの写真に写っているのは特徴のない道ですが、それが旅の途中であり、どこかを目指していることが示唆されていますし、また、他者の存在が示唆され、荒れ



図2. Allan D'Arcangelo  
*Highway U.S. 1 Number 5*, 1962  
178 x 207 cm

た地表の物質感などが小さいながらも見てとれます。ところがダーカンジェロの描くイメージには、どこにもローカルな風景への言及がなく、交通標識をも含め、ただ反復される現在があるだけです（写真以上に、実存的なディテイルを消去できる絵画の方がポップの美学に適していたと言えるかもしれません）。それは、両者の時間感覚の違いでもあります。ロードには始まりと終わりがあり、ひとつの旅がひとつのドラマであるかのように何かしらの心理的起伏が期待されているのに対し、ポップのハイウェイには始まりも終わりもありません。ハイウェイとはどこから乗ってどこから出てもいい道であり、一端乗ってしまえば、そこには、単調で強制的な反復があるばかりです。

ポップ・アートのこのような感覚は、生活全体へと広がっています。ポップ・アートにおける「風景」は、何かしら非日常的な世界（つまり別の物語）への脱出ではなくて、日常そのものが「風景」化してしまったような事態を指し示しているとは言えないでしょうか。つまり、「風景」が成立するに際してもっとも本質的な存在論的条件としての「切断」の契機が、ビート・ジェネレーションの時には身体の物理的な移動であったのに、ポップではもはや移動する必要もなくなりました。日常の存在様態そのものが、深く世界との「切断」を内包するようになってしまい、その結果、世界全体が風景化した、そんな風には考えられないだろうかということです。

ポップ・アートを語る文脈において「イメージ」というのはつねにキーワードであり、事実、記号化されたイメージがポップ・アートには頻繁に登場します。しかし、問題は、個々のイメージではなく、むしろ「風景」としてのイメージ世界とでも言うべきものかもしれません。風景という言葉には、ある名付けがたい全体を指ししめすところがありますが、マリリン・モンローやケネディ大統領やキャンベルスープ缶など、特定の対象を描いているにしても、加工されたそれらのモチーフが暗示しているのは、記号化されたシステムとしての「全体」であり「世界」であるということです。そしてそれと経験主体との「距離」だということです。そこに全体として現れる「世界」から私達は、つねに疎外されていて、疎外されているがゆえに誘惑もされているというような関係が示唆されています。もしも、フランクからダーカンジェロやウォーホルへの変化が、モダンからポストモダンへの変化だとすれば、その変化の本質は、まさに、この世界全体の風景化にあるのかもしれません。

あるいはこの状態を、「牢獄としての風景」と言ってもいいかもしれません。この牢獄は、ある意味で、近代の起源からしだいに後退を始めた「世界」が、その後退を完遂していつの間にか消失し、そこに残された「風景」によって私達は、世界そのものから隔てられてしまったというような事態なのかもしれません。その意味では、この覆い尽くしは、モダンとともに始まった運動の完成形態ということもできるでしょう。現代の美術において「風景」というジャンルがあまり現在の価値を孕む魅力的なジャンルに見えないとすれば、あるいは「風景が死滅」したとすれば、それは、すべてがすでに「風景」と化してしまったからに他ならない。言い換えれば、それまでは特異点として成立していた風景が、もはや全体へと拡散し、世界全体が風



景化してしまったがゆえに、特異点としてのそれは認識不可能になってしまった。そんな逆説的な事態が生じてしまったのではないか。

さて、そのように風景化してしまった世界の中で、なにがしかその空虚な薄膜を破ろうという欲求や試みは必然のものとして、非常に魅力的な営みのように映るはずです。ポップ・アートからミニマリズムへの移行期というのは、その意味で、象徴的な二つの方向性を提示しているようです。一つには、「死」の表象を通じてその薄膜を破ろうとする手法であり、もう一つは、流れつづける「生」の十全たる感覚への覚醒を促す方向である。ある意味で表裏一体とも言える二つの異なった方向性をここでは、車のモチーフを手がかりに考えてみます。

## 2. ミニマリズム：シミュラークルと死

ミニマリズムの美学を代表するエピソードとしてよくあげられるものに、トニー・スミスのハイウェイのエピソードがあります。マイケル・フリードが「芸術と客体性」(1967)という批評文の中で取りあげたことで広く知られるようになった挿話ですが、簡単に言えばこういうことです<sup>5)</sup>。トニー・スミスは、ある晩、当時自分が教えていたクーバー・ユニオンの学生たちを伴ってニューヨークから夜のドライブに出かけます。そして、まだ建築中だったニュージャージー・ターンパイクに乗り、その単調な他の車もいないハイウェイ上を走っているときに、ある種の啓示が彼にやってきます。未だ社会的意味を獲得していないただの道を走り続ける経験は、絵画のように「枠」によって囲むことのできない、生の世界の全体性の経験であり、それは、「芸術」というものを超越する経験だったということです。ある意味では、ハイデガー的な「存在の開け」を思わせる叙述が続くのですが、そういう枠づけを超越する世界の全体性へのアクセスが、ここでは、表象世界全般からの脱出の可能性として語られています。こういう経験の延長上に、スミスひいてはミニマリズムの動向全体があると(作家間の差異は認めた上で)言っていると思いますが、しかしこれは本当に「脱出」の契機たりえているのか。これがハイウェイの上を滑走する車の中で体験された「世界」だということを考えてください。そうすれば、これが、ハイデガーのいう大地に根ざした世界の経験というよりは、車外を飛び去る風景と、大地と風の抵抗を感じることはない車内にいる経験主体の「切断」が基本にあって、その上で、ある種のシミュラークルとして「風景=世界」の全体性を感じ取っている、そういう構造になっていることがわかるはずです。その意味で、フリードが、このスミスの経験を、客体性(objecthood)の経験と捉えているのは、核心をついていると言えるのかもしれません。私は、すでに何度か発言してきたように、演劇性と没入を対立させて前者よりも後者を上位におくフリードの美学には賛同できませんが、彼のスミス理解はいいところをついていたのではないかとも思います。彼はそれを深くは考察しませんでした。スミスの全体性の啓示的経験は、ポップ以降の連続性という点から考えれば、世界そのものの開示というよりは、むしろ、シミュラークル化された「世界」の開示という性格が強かったのではないかと思います<sup>6)</sup>。したがって、スミスの超越への希求は、ついに果たされない約束手形に終わらざるを得ない。ミニマリズムの空間経験が、車にとって代わるギャラリー空間という実験室的な空間において、生の全体的な経験というよ

りは、「経験の標本」とでもいべき表象性をもたされ、そのくびきから自由になることが困難だったのも、同じようなことではないかと思います（逆に、その標本的な経験の現象学的な精査ということは可能になったわけですが）。

もう一つの脱出可能性は、「死」に依拠したものです。スミスの経験が自動車の中だったことが一つの兆候かもしれませんが、世界の風景化という事態において車の経験は、ある特別な役割を負わされていたのではないかという気がします。19世紀的な世界の風景化が列車の経験と密接な関係を持っているとすれば、車は、それを継承し、より一般化したと言っているかもしれません。しかも、車の個室性は、列車の経験よりもさらに、個と風景の直接的な鏡像関係を可能にするという側面があるはずですし、同時に、だからこそ、他者を欠落させたその風景経験——牢獄としての——から脱出することはより難しくなるともいえます。だとすれば、車に乗って風景としての世界を経験する主体がそこから逃れる一つの契機は、車の破壊であり、それに乗っている自分も含めた「突然死」の可能性です。50年代以降の大衆文化が、いかに深く事故死のイメージにとらわれてきたか、ジェームズ・ディーンやジャクソン・ポロックからダイアナ妃まで、その例は枚挙にいとまがありません。アンディ・ウォーホルの『死と災厄』のシリーズが自動車事故の写真をモチーフにしていることはよく知られていますが、彼がなぜ、このような突然死に関心を抱いたのか。そして、マリリン・モンローやケネディ暗殺をはじめ、メディア上で上演された「死」のイメージにあれほどまでも魅了されたのか。それは、彼がそこに現代の「風景」へのサクリファイスを見ていたからだだと思います。私達は、今でも、交通事故死に対して、ある種特別な感覚をもっています。その突然の死（図3）が持つ悲劇性と、それが誰の身にも起こりうることであるということから、交通事故の死者たちを、テクノロジー化された現代社会の暴力に捧げられた生贄のように扱うところがありますが、その感覚をウォーホルは最初から持っていたのだと思います<sup>7)</sup>。それら生贄に供された者だけが、風景の牢獄を脱出して超越的な場所に行き着けるとでもいうかのように。ただし彼は、そういったイメージを単調に反復するわけですから、単純に死者のアイコン化を信じていたわけでもない。そうした「死」による脱出までもが、メディアによって風景化されてしまうこと、それも同時に示唆していたわけです。世界の風景化を脱する暴力的な亀裂も、即座に風景化されてしまう。しかし、一方、

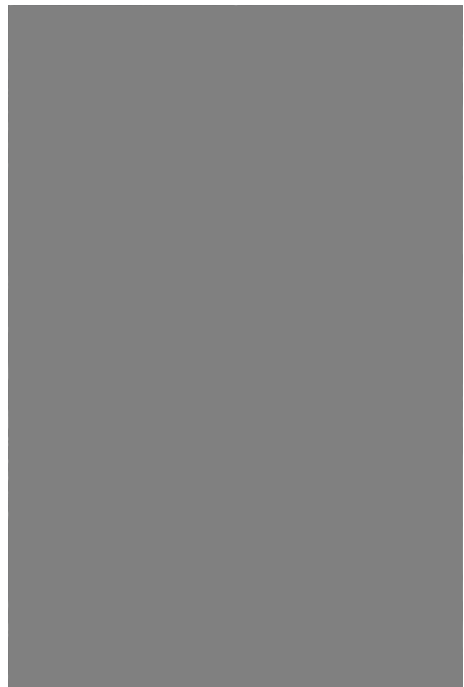


図3. Andy Warhol  
*Saturday Disaster*, 1964  
Silkscreen on canvas  
301.9 x 208 cm

ウォーホルの絵の表面には、反復の物質的なプロセスが起こす偶発的な「事件」の数々が刻印されているので、暴力を回収するかに見える反復が逆にそれをマイクロスケールで群発させるという側面もあり、この回収と逸脱のせめぎあい、彼の作品群にある種戦慄的な力を与えているのだと思います<sup>8)</sup>。

世界が風景化するという事は、その意味で、深い切断の感覚に浸透され、それを自然として生きなければならないということですから、ある種の「存在論的悲しみ」というものに私たちは浸されているということになるでしょう。松田政男が、「風景の死滅」と言ったのは、それまでの、特異性をもった象徴の織物として存在していた風景が死滅してしまったということでしょうが、それは、記号としての風景の全体化という意味でもあったわけです。世界のすべてが交換可能な「風景」になったというべきでしょうか。そういう条件の中で、世界から疎外され続けた永山則夫の悲しみは、世界の「風景」化によってアレゴリカルに反復・増幅され、それを媒介にして私たち全体のものとして分有可能になっていたというべきでしょう。そしてそういう分有可能性こそが『略称・連続射殺魔』という映画を撮った三人には感じられていたはずでしょうし、彼らは、皮肉にも、記号性・任意性・交換可能性によって成り立つ新しい「風景」の「どこでも性」——死後の「風景」——をあの映画によって捉えてしまったのかもしれない。そのような視点から見ると、永山は、つげ義春の「沼」(1966)のラストシーンで主人公がそうしたように、彼の銃弾で「風景」の皮膜を切り裂こうとしたという見方もできるのではないのでしょうか。

## 2. PROVOKE, 「あるがままの世界」という転換点

さて、『略称・連続射殺魔』に先立つこと数年、永山則夫が連続射殺事件を引き起こしていたのと同じ頃、別の意味での「連射」を通じて「風景」化する世界に抵抗しようとした一群の写真家たちが日本にはいました。3号だけ発刊されて終わったにもかかわらず、今も神話的なオーラを伴って記憶されている写真批評誌『PROVOKE』周辺に集まった写真家たちがそうです。中平卓馬、森山大道、高梨豊、そして批評家多木浩二、岡田隆彦といった面々。彼らの活動の前提としてあったのが、60年代半ば頃からさかんに論じられるようになった「イメージ論」、「虚像論」あるいは「複製論」でした。ブーアスティンの『幻影の時代 (The Image)』、マクルーハンのメディア論、ベンヤミンの複製芸術論などを中心に、60年代半ばの日本の視覚文化に関する言説は、都市空間に氾濫する複製イメージとその記号化をどのように捉え、その氾濫に対してどのような対抗措置を講じるかがホットな話題でした。さきほど、私が世界の「風景」化といったのは、そういった事態にも対応すると思いますが、そういった中で彼らは、そういった自分たちの周囲に張り巡らされたイメージの薄膜をどうしたら破れるのか、どうしたら、世界とのひりひりとした接触を取り戻すことができるのかという問題に、カメラを片手に立ち向かったわけです。それをよく象徴するのが、森山大道が自らの写真行為を語る際のキーワードとして頻繁に使用した「擦過」という概念です。



アレ・ブレ・ボケと呼ばれた彼らに特有のスタイルもまた、そうした意識の現れです。当時の彼らの写真を見ればわかるように、往々にしてそこには、移動する身体とその運動の痕跡が、ボケたり斜めに傾いたりする画像によって捉えられています（図4）。森山が使ったもう一つの重要なメタファーは「野良犬」ですが、いかにも野良犬のように都市空間の闇の中、あるいは郊外の国道、またはひなびた田舎の街角をあてもなくうろつき、通常の情報ネットワークに準じた交通から逸脱する彼らのザラザラとした運動が、その写真には色濃く刻まれています。



図4. 森山大道  
新宿, 1969年  
『アサヒカメラ』, 1969年12月号

そのような彼らの仕事は、森山自身、その影響を認めています。ウォーホルが自分の作品の中に、世界の生々しさとそのイメージ化の双方の契機を記入していたのを思わせることがあります。しかし、こうした彼らのスタイルは、すぐさまメディアによって「スタイル」として取り込まれてしまう。よく知られたことですが、1970年に万博が終了した直後から始まった国鉄の大広告キャンペーン「DISCOVER JAPAN」には、すでにして、中平や森山が創始した「アレ・ブレ・ボケ」のスタイルが使われることとなります（図5）。中平は、このキャンペーンを批判的に考察する文章を書いています。同時に、すぐ、そうして取り込まれた自分たちのスタイルの、ある種の叙情性というか、スタイルとしての消費可能性にも気づき、自己批判的な文章を発表します。「なぜ、植物図鑑か」（1973）と言う文章がそうですが、そこで彼は、それまで芸術の核心を構成すると信じられてきたポエジーを、もはや表現の基盤にはなりえないものとして捉えています<sup>9)</sup>。もちろん、その議論は「ポエジー」という概念をどう捉えるかで行き先が変わってはくるのですが、中平は、近代を覆い尽くしてきた自己表現的なるもの、ロマン主義的なるものに近づけてこのポエジー（詩）ということ捉え、それは終わったのだと主張します。自己表現的なるもの＝詩的なものが、「DISCOVER JAPAN」なみに、あまりにも日常のも

のとして世界を覆い尽くしてしまった。つまり、風景がシミュラクルとしての「風景」によって取って代わられたように、その鏡像的な対として措定され続けてきた自己なるものもまたそのシミュラクルによって上書きされてしまったのだというわけです。もうそのような近代の虚妄を捨てて、「あるがままの世界に向き合う」ことをしようと彼は呼びかけます。

この「あるがままの世界」という言い方が、中平の「植物図鑑」の文章の中には、何度か繰り返されますが、これは、おそらくは、当時彼が親密につきあっていた現代美術家李禹煥の語り口を借りたものです<sup>10)</sup>。いわゆる「もの派」の領袖であった李は、やはりイメージ批判、表象批判の立場から、「あるがまま」の世界の開示ということをさかんに主張していました。しかし、彼らが出会った困難は、「あるがまま」の存在性の開示のためには、シミュラクルの皮膜を切り裂かなければならなかったということです。中平にとってそれは、カメラという機械的な媒体からできるだけ「私」の色を還元して、ニュートラルに、まさに図鑑的に現実を切り取るということであり、それらの写真を見るにつけ、世界の全体性を示唆しているというよりは、むしろ、風景化してしまった世界の中に「穴」をつくる、あるいは、世界に取り込まれないための切り抜き——沈黙の断片——を作成しているような転倒した作業に変化していったような印象を受けます。これは、李が「もの派」の美学を主張する際のきっかけになったのが関根信夫の《位相—大地》(1968)という作品だったこととも響き合う事態だとは言えないでしょうか<sup>11)</sup>。「あるがまま」の世界を開示する作品のもっとも核心を構成する部分が、あるがままの大地などではなく、そこに掘られた穴でありそこから移動された土だというのは非常に示唆的です。つまり、私達は、もうすでに、あるがままの「大地」を存在の開示の場として信じることができない、むしろ大地及び世界は、つねにすでに(記号としての)風景として存在してしまっていて、その大地性を取り戻すには、穴を掘り、その表面を毀損するという方法しかないような世界に生きているということです。

このような認識は、多かれ少なかれ、現代の表現者たちには広く共有されているような気がします。そういう中で、むしろ問題は、「風景」と化してしまった世界から、いかに、再び「世界」を切り取るか、そのことによって「風景」を成立させている薄膜に破れを生じさせるか、あるいはその薄膜の薄膜性を際立たせるか、そういった仕事が散見されます。



図5. 「DISCOVER JAPAN」ポスター  
1970年  
オフセット、紙

少し時代が下りますが、たとえば、宮本隆司のピンホール作品。大地が大地としての存在性を再び召還するためには、風景化された世界から暗箱のフレームによって切りとられ、さらに逆立ちさせられて、つまりは二重の切断を経なければならないのかもしれませんが（図6）。その意味で、彼がピンホールの写真をホームレスの人たちの段ボールハウスから発想していることは示唆的です。そこでは、シミュラクルの流通からはじき出された主体が、かろうじて都市空間の片隅から逆に風景を眺める特異点であり、風景の全体性に回収できない限定的な穴からの視点なのです。また、風景のシミュラクル性を加速させて、その人工性こそが私たちの「現実」を覆っているリアルなのだということを感じさせる作家たちもいます。ジェフ・ウォール、アンドレ・グルスキーやトーマス・デマンドといった写真家たちは、そういうことに変意識的な作家たちのように見えます。



図6. 宮本隆司 ピンホールの家（東京都国分寺市新町、2001年2月17日）

まとめると、「風景の死滅」という事態が1970年前後に生じたことは、逆説的に、風景が世界全体に浸透し、私達の日常的な認識の様態を規定する環境になってしまったということでもあるのではないかということです。そのことによって、かつて凝縮的な象徴機能をもたされた（共同体的な意味でも、個人の鏡像としても）風景がしだいに摩滅し拡散し、日常そのものの断片が、どんなものでも任意に「風景」となることができ、記号化され、交換可能になるプロセスであり、その限りで、新しい「風景」によるかつてのそれの上書きと言ってもいいプロセスであったのではないか。ただそれは、ある意味では、もともと「風景」という概念が生じた近代以降その根っこにあった存在論的な切断の感覚の日常化ということもでき、1970年を挟んだ前後の関係は、反転的な連続と捉えることもできるかもしれない。ただ、この新しい「風景」の環境化からくる拘束は深く私たちの意識に浸透していて、その牢獄からの脱出を試みることはますます困難になっています。現代の表現者たちの多くは、その皮膜をいろんな角度から検証し、ある時は暴力的な身振りでそこに亀裂を生じさせようとしたり、ある時はその皮膜感覚を過剰に演出し

たりして、ある意味、残された可能性としてのテロルとメタフィジックスへと分裂するような運動を進行させているという風にも見えます。そういう風景としての日常を私たちは長い間生きてきたわけですが、現在はまた少し違った段階へと事態は進んできているのかもしれませんが。とりわけ日本では、2011年の3月11日の東日本大震災が、このような「風景」の感覚とその皮膜に何を生じさせたのか、あらためて問われなくてはならないと思います。果たしてそこに生じた綻びは、なにか新しい風景意識の生成へとつながっていくのか、70年代以降の大きな流れの中ではエピソードに過ぎないものとして泡沫のように忘れ去られていくのか、そういったことについて継続して考えていきたいと思っていますが、それは今後の課題ということにさせていただくことにして、今日の話は、ここで終わろうと思います。

## 注

- 1) 柄谷行人『日本近代文学の起源』, 1980年, 講談社。
- 2) ケネス・クラーク『風景画論』(佐々木英也訳, ちくま学芸文庫版, 2007年), 21頁。
- 3) 木俣知史, 『(イメージ)の近代日本文学誌』, 1988年, 双文社出版。勝原文夫『農の美学—日本風景論序説』, 1979年, 論創社。加藤典洋, 『日本風景論』, 1990年, 講談社。
- 4) 「'ポップ・アート'の言説—その水脈」, 『ポップ・アートルートヴィヒ・コレクション』, 20世紀の大衆芸術革命(東京, セゾン美術館), pp.15-23。
- 5) Michael Fried, "Art and Objecthood," *Artforum* 5 (June 1967), pp.12-23.
- 6) フリードの「芸術と客体性」を論じた拙論の一つとして以下を挙げておく。「演劇性(劇場性)をめぐる」, 『Saison Art Program Journal』, no.7 (2001), 98-121頁。
- 7) 交通事故死やテロ行為の犠牲者など, 非業の死をとげる人が現代社会において生贓的な象徴性を帯びるという点については, ジャン・ボードリヤールが早くに指摘をしている。たとえば, 『象徴交換と死』(今村仁司・塚原史訳, 1982年, 筑摩書房), 340—341頁。ただ彼は, そのテーマをさらに『シミュラクルとシミュレーション』(竹原あき子訳, 1984年, 法政大学出版)の「クラッシュ」の章においてさらに発展させ, 交通事故のもつ供犠性そのものが, あらかじめ生の一般計算の中に練り込まれた現代についても論じている。
- 8) この辺りについては, 拙論「'ポップ・アート'の言説—その水脈」(『ポップ・アートルートヴィヒ・コレクション』, 20世紀の大衆芸術革命), 1998年, 東京, セゾン美術館, 15-23頁)を参照のこと。
- 9) 中平卓馬, 「なぜ, 植物図鑑か」『なぜ, 植物図鑑か:中平卓馬映像論集』(1973年, 晶文社), 9-33頁。
- 10) この点については, 拙論「『アルガママ』の交差:石子順造, 李禹煥, 中原佑介, 中平卓馬…」, 『ART TRACE PRESS』(2号, 2012年冬), 46-61頁を参照のこと。
- 11) 李禹煥「存在と無を越えて:関根信夫論」, 『三彩』(1969年6月号), 51-53頁。

## 図版典拠

1. Robert Frank, *The Americans*, Göttingen: Steidl, 2008 (reprint of the original published in 1958).
2. The Museum of Modern Art 2015, available from: <[http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=79572](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79572)>. [1 February 2015]
3. *Andy Warhol: A Retrospective*, exhibition catalogue, New York: Museum of Modern Art, 1989.
4. 『日本の写真家37:森山大道』, 岩波書店, 1997年。
5. 2014年9月17日朝日新聞デジタルより
6. 『宮本隆司写真展—壊れゆくもの・生まれいずるもの』, 展覧会カタログ, 東京:世田谷美術館, 2004年。