



Title	土地の記憶と未来を撮る : 露口啓二の写真
Author(s)	浅沼, 敬子
Citation	北海道大学文学研究院紀要, 164, 1(左)-18(左)
Issue Date	2021-07-16
DOI	https://doi.org/10.14943/bfhhs.164.l1
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/82370
Type	departmental bulletin paper
File Information	03_164_Asanuma.pdf



土地の記憶と未来を撮る

—— 露口啓二の写真 ——

浅 沼 敬 子

0. はじめに—露口啓二の風景写真の背景

雑草の間からのぞく空、小石の上を流れる水、散り敷く落ち葉の下からのぞく木の根や石…。2007年に露口啓二(1950年～)のはじめた《On_沙流川》(のちに《on_sar》と改称)は、カメラを現場に直置きするといった「工夫」によって、通常の人間のそれではない「視点」で撮影された風景の写真群である〔図1〕。写真評論家の倉石信乃が露口の写真について書いた「人間的であるよりもむしろ、動物的な、つまりは/もしくは『精霊的な』もの」「獣じみた、化身じみた、気配のようなもの」という表現¹が——この言自体はこの《on_sar》ではなくこれに先立つ《ミズノチズ》シリーズについてのものだが——想起される。

《on_sar》の写真シリーズは、沙流川流域を、松浦武四郎が残した「東西蝦夷山川地理取調圖」をもとに露口が辿った写真記録集である。かつてアイヌの人々が狩猟や交易の中で各所につけた名を、武四郎が和人の表記であるカタカナで採取し、記録した。露口はそうして記録された名を辿って流域を撮影したのであり、その意味で同シリーズはいわば「歩行写真」ともいえる。じっさい、同シリーズにしばしば見られる地面にほど近い「視線」は、人間の眼というより足の高さから見られたもののようである。おそらくここには、土地に近接したいという写真家の願いがあるのだろう。露口が同写真群のタイトルを《On_沙流川》(沙流川に密着して)から《on_sar》へ変更した



図1 露口啓二「パンケオタシユイ・pankeotasyu 2009」2009年、カラー写真

のは、アイヌの音にいくぶんかでも近づきたいという思いがあったからという。たといしばしば暴力的に奪われたとしても、土地、場所にはかつてそこにいた人々の営みの記憶を含めてさまざまな痕跡があり、その痕跡に密着したいという思いが、露口にタイトルの変更を決意させたと思われる。

露口は、依頼された仕事は別として、最初の写真シリーズ《触

物紀》(1981年)²の静物的写真をのぞき一貫して風景写真を撮影してきた。学生時代荒木経惟に魅了されたという露口が「なぜ風景写真にすすんだのか」という執筆者の問いに対して、露口は、あくまで背景としてではあるが1960-1970年代の風景写真(映画)、風景論の隆盛を挙げた³。とりわけ連続殺人犯・永山則夫の足跡を映像で辿った映画『略称・連続射殺魔』(1969/1975年)を発端とした「風景」論は、映像制作に携わる露口にもインパクトを与えたという。本稿で1960-70年代日本の「風景」論を精査する余力はないが、『略称・連続射殺魔』制作者のひとり松田政男の『風景の死滅』(初版1971年)⁴の「風景」観は、露口が他に参照することになるアメリカの《New Topographics》展(1975年)の「風景」と共通する指摘/示唆も少なくない。『略称・連続射殺魔』の制作にあたって、「網走から札幌・函館・津軽平野・東京・名古屋・京都・大阪・神戸にいたる日本の東半分、さらには香港と、くまなく歩きまわ」り、「各地の風景のみを撮りまくった」松田らが見出したのは「均質化した風景」であった(引用は松田『風景の死滅』2013年)。彼らが見出したのは、高度経済成長期に日本のすみずみまで浸透していった都市化・産業化であり、もはや「山」も帰るべき「故郷」もないというある種の閉塞感であった。他方、日本的経済成長と結びつけることはできないにせよ、

アメリカの《New Topographics》の写真群が提示したのも、人間の産業社会、大量生産・大量消費社会の進出・拡大によってもたらされた「手つかずの自然」の喪失状況であった。そこで切り取られた光景はかつての「自然」ではなく「人間によって変容させられた」⁵ 光景であり、人間の産業構造と自然との複合体であった。松田政男の「風景」論の政治的側面を度外視した表現となるが、もはや人間の外部に措定される「自然」は存在しない——「人間」をどう捉えるかに差異はあるにせよ、こうした「風景」観が1970年代に支配的だったということはいえるだろう。

こうして1960-1970年代の「風景」観に触れたことは⁶、露口が後に風景というモチーフを選んだことだけでなく、その「風景」観にも間接的にせよ影響したといえるだろう。というのも、《on_sar》に見られるように、露口の写真行為には、カメラによる情景の「無私」の切り取りによって情景に潜在する暴力性を暴こうとする傾向があるからだ。情景、風景を撮ることは、それを意味的に「転覆」させることでもある。現在の社会、政治体制によって失われた人や自然の営みを想起させる露口の試みは、極めて1960-70年代的、社会批判的、政治批判的ともいえる。露口の風景写真の特質をひとまずこのように仮定したうえで、以下、露口の多くの写真プロジェクトから《苦東工業地帯》、《石狩新港》《地名》、《自然史》を取り上げたい。

1. 露口の写真シリーズより

商業写真家として活動していた露口が、自己表現としての写真を撮影しはじめたのは、1981年の《触物紀》（註2）シリーズからである⁷。札幌市内外で撮影された同写真群の被写体には、川辺の光景もあるが博物館のはく製のような「静物」も含まれる。「物に触れる」というタイトルだが、しばしば被写体の輪郭はぼかされ、対象それ自体の輪郭や表面が強調されているともいいたい。露口の関心が物とその周辺との「触」の面に向かっていったためか、あるいは1960年代の中平らの「ブレ」の様式的影響なのだろうか。

《触物紀》はモノクロの写真シリーズだが、1980年代末から1990年代、露

口はカラー写真の撮影を開始する。カラーで都市の日常風景をスナップショット的に撮影する当時のスタイルはアメリカの「ニューカラー・フォトグラフィ」⁸に想を得たもので、触感のある色味や、都市のトリヴィアルな光景を捉えたその被写体が、その後の露口の写真群と比較して表現的に見える。「ニューカラー・フォトグラフィ」の代表的写真家であるウィリアム・エグルストンは当時露口が私淑した写真家だが、独特の色調で知られるエグルストンの写真はしばしば風景の「歴史」を効果的に捉えることも指摘されてきた。たとえば、見渡す限りの大平原を一系列の貨物列車がすすむ光景を撮った『ミシシッピ州マークス』（1971 年頃）は、20 世紀における鉄道の衰退を効果的に視覚化した作例ともみなされる。自身ミシシッピ州に生まれたエグルストンは合衆国南部の光景、人や物の表情を、ときに主情的に、微細にうつし取る中で同地の社会や人の「歴史」を示唆する⁹。エグルストン写真への関心は、露口が風景写真にある土地の過去を物語る機能を求めていることを予示しているようにも思われる。

1-1. 《石狩新港》《苫東工業地帯》

土地開発による「風景」の均質化を意図としては批判的に、スタイルとしては無脚色でうつし取るという 1970 年代「風景」の露口への間接的影響は、露口が 1990 年代に撮影した《石狩新港》《苫東工業地帯》シリーズに顕著となる。もっとも、露口自身これらのシリーズがアメリカの《New Topographics》の写真群、とりわけ《カリフォルニア州アーバイン近郊の新工業団地》（初版 1974 年）を撮影したルイス・バルツの写真を念頭に撮影されたと語っており¹⁰、直接の発想源は《New Topographics》に求められよう。

ルイス・バルツが、自身の出身地にほど近いアーバインが、整備を経て企業誘致をすすめる工業団地化した光景を、建物のミニマルな形態を強調しつつ撮影したように¹¹、露口が撮影したもの、北海道開発の一環として企業を誘致すべく整備された土地であった。バルツが撮影したように¹²、アメリカ、カリフォルニア州のアーバインでは農地のあった広大な土地にインフラが整備され、都市が生みだされた。いずれも 1970 年代の「北海道総合開発計画」

に端を発するという「石狩（湾）新港」および「苫東工業地域（苫小牧東部地域）」も、開発のために設立された企業が主導し、広大な土地を区画、整備し、企業誘致を図ってきた。つまり、土地開発という主題はバルツと露口に共通する。とはいえ、被写体は大きく異なる。バルツの場合、整備途中の荒地も少なからず撮影しているが、少なくとも



図2 露口啓二《苫東工業地帯》より
1990年代 カラー写真

《カリフォルニア州アーバイン近郊の新工業団地》の多くを占めるのは、新築の建造物の外観である。露口の場合、自身バルツとは違った仕方で工業団地を撮ろうとしたと語っているように、《石狩新港》《苫東工業地帯》の両シリーズに新築の建物はほぼ登場しない。露口の撮影したのは、同地域を流れる川、造成されたまま放置された空き地の端、ゴミのうち捨てられた道等々、およそ工業団地らしからぬ光景であり、被写体の点では、既出のエグルストンのゴミを撮影した写真群の方が近いともいえる。石狩や苫東でアーバインのように企業誘致が進まなかったという現実があるためか、1970年代と1990年代という年代の違いがあるからなのか、露口の写真が示しているのはむしろ土地開発の過去性であるように見える。かつて人はこの土地を開発しようとしたが、その計画は頓挫、あるいは風化し、手を加えられた土地には新たな植物が育っている…〔図2〕。1970年代の《New Topographics》が「人間の変えた」光景をうつし取ったのに対して、露口の写真が示唆するのは、人間の痕跡を残しつつも「変えられた」自然がなお存続していく姿であり、「人間以後」という言葉を想起せざるを得ない状態といえる。

1-2. 《地名》¹³

1998年から2年にわたり露口は北海道新聞夕刊に月に1度「地名の記憶」



図3 露口啓二「発足/Hattari/kamuy-hattar (神の・淵=God's depth)
2001 2001」カラー写真

と題した連載に写真を寄せた。北海道の地図と、アイヌ語に由来する地名を持つまちの地理や歴史をたどった見出しと本文(梁井朗・文)、そして露口の写真で構成される同記事が、露口の写真シリーズ『地名』(1999年開始)へとつながっていく。

《地名》は、露口がアイヌ語由来の地名を持つ場所を訪れ、現地に三脚を立てて光景を撮影した後、数カ月から数年の時間をおいて再び同地を訪れ、はじめの写真と連続する光景を撮った一連の写真群で、一度目と二度目の写真を並置する「二幅対」の形態を取る。〔図3〕——小高い丘の上に立つ神社と丘の横を流れる小川、道路とその下を流れる川等(道路、川、神社は露口写真によく見られる被写体である)、露口のうつし取った風景はいずれも植物や川といった自然要素に何らかの人間の関与が認められる自然と人工の合成風景だが、人影はない。

《地名》シリーズでは、各写真のタイトル、キャプションが重要な意味を持つ。タイトルには、現在用いられている漢字表記の地名とアルファベットで表記されたその読み方、やはりアルファベットで表記されたアイヌ語の発音とその推定されている意味が並記され、2枚の写真の撮影年月がつづく。挿図3の「発足/Hattari/kamuy-hattar (神の・淵= God's depth) 2001 2001」のように、漢字表記→読み方→アイヌ語表記→研究によって想定されているもとのアイヌ語の意味が記載されるのである。同シリーズは、撮影の場がア

アイヌ語由来の地名を持つ場であるという点で既に、特定の風景のはらみ持つ歴史や暴力に対する批判を含んでいる。同時に、タイトル／キャプションによって現在の日本語の地名ともののアイヌ語の連続と断絶が示されることで、写真によって提示される現地風景は異なった趣を帯びる。かつてその場に暮らしていた、関わっていた人々の姿が現在の光景と対比的あるいは連続的に想起される——あるいは現在の光景の中にかつての痕跡が認められようとする。現在の風景に異なった時制が加えられるともいえるだろう。

露口は、主としてアイヌ語地名研究者の山田秀三、言語学者・知里真志保の研究を参照しつつ北海道の各地をまわった。彼らが語った、現在の地名のもととなったアイヌ語の意味を確定することの困難さに露口はしばしば言及する¹⁴。破壊され、失われた、意味を生み出した音素のつながりを、研究者たちは探査によって「復元」し、意味を想起する。露口は《地名》で、意図的にファインダー越しに自ら構図を決めるという手続きを放棄する。風景と対峙することでそこに潜む均質化の「暴力性」を暴こうとする1960-1970年代風景論の背景もあるかもしれないが、《地名》においては、異なった倫理的要請もあったものと想像される。露口がしばしばアメリカ写真に言及するのは¹⁵、アメリカと北海道がいずれも植民によってつくられかえられていった土地だからであり、《地名》のプロジェクトにはアメリカにおける土地への名付けと北海道を比較するという意図もあった。露口自身は北海道出身ではない（入植者の家系でもない）が、後から来た者のまなざしで土地を「見定める」ことはためられたことだろう。北海道の風景の多くは喪失から成り立っているがゆえに、その風景は元来視覚的に明示され得ない次元を想起させる必要がある。もっとも、私たちの見ている光景にもかつての残滓はあるだろう。露口は風景を一つの視点に包摂されない断片的なものとして、想起のために提示したということもできよう。

風景写真にタイトル、キャプションのかたちで地名を並置するというアイディアは、高梨豊の写真（『地名論』）¹⁶から得たと露口はいう。とはいえ、少なくとも執筆者の見限り、高梨の『地名論』に収められた都市の光景は懐かしさもあるが類似的でもあり——もちろん見たことのある場所を再発見

し、その場の別の記憶が喚起されるということもあるのだが——、場を特定するはずの地名がしばしばその場所の不特定性を強調する方向にも働く。露口の《地名》は、北海道の何気ない光景をうつし取りつつ、既述のように地名の並置によってその土地の「変貌」へ、「変貌」前の過去へと観る者の想像力をひき伸ばす。キャプションにおける断片的表記は、われわれに明瞭な過去のイメージを提示はしない。それでもわれわれはその土地で何があったのかに思いを馳せるだろう。《地名》における「地名」は、空間的均質化よりはむしろ、その土地の過去という空間的に制限された時間のベクトルへわれわれをいざなうのである。

1-3. 《自然史》¹⁷

本稿で言及してきた、開発地域を撮影した《石狩新港》、《苫東工業地帯》、地名研究や地図上の記録にもとづいた《地名》《on_sar》は、いずれも露口の住む北海道に取材した写真群だったが、露口は自身の写真を撮りはじめた1980年代から被写体を北海道に限定していないことは付言しておきたい。2010年開始の《自然史》シリーズで、露口は自身の故郷・徳島を流れる吉野川流域を撮影場の一つに選び、古代豪族の忌部氏の名を冠した忌部山や、忌部氏が粟栽培の場とした吉野川の中州の粟島等を撮影している。人の行き来を想起させる山中の細道や山中に拓かれた土地の一部を撮った忌部山の写真では、自然の中にわずかに残された人の痕跡が強調され、粟島の写真ではなぎ倒された草木や、荒れ地に新たに繁茂する雑草が、吉野川の荒々しさを伝える。

当時札幌在住だった露口は、《自然史》シリーズを北海道の空知炭鉱の撮影から開始した。北海道および日本の近代史と切り離すことのできない北海道の炭鉱産業跡は、さまざまに記録・表現されてきたが、露口の捉えたのは植物に覆われたかつてのズリ山と水たまり、塞がれた坑道の上に伸長する植物、石炭の破片の散乱する樹林等、産業の痕跡が自然によって浸食されていく光景であった〔図4〕。露口はやはり自然の浸食の中に埋没しつつある人の営みの痕跡を求めて、アイヌの人々の生活、交易の場であった漁川流域、沙流

川流域へと撮影場所を拡げていく。アイヌの人々の生活と交易の場であった漁川流域の写真で、露口が自らしばしば取り上げるのは「シラッチセ」と呼ばれる、アイヌの人々によって熊送りの祭壇の設けられた場を部分的に撮影した写真である。〔図5〕同地に残された物品は、その場をアイヌの人々のみならず和人も使用していたことを物語る。ただし、一連の漁川流域写真でこの作例はやや例外的で、多くの写真で目に付くのは流され、滞留する岩石や木々、河岸工事の様子等、漁川的水流とそこへの人の介入の光景である。一方、沙流川流域の写真群でフレーミングされるのは、広域にわたる湿地の光景である。遠方に二風谷ダムを望むいくつかの「二風谷」写真で、露口は、動きのない水面を執拗に撮影するが、水面は繁茂する植物で覆われる。

《自然史》シリーズのもう一つの軸は、福島の写真群である。露口が《自然史》の撮影に取り組んでいた2011年、東日本大震災と福島第一原発事故が勃発する。センセーショナルな報道写真ではなく、既述のように人の営みが自然の侵食を受ける過程に関心を寄せる露口は、3年後の2014年に福島入りし、その後ほぼ1年置きに現地に入って、津波の跡地や人の住まなくなった帰宅困難地域の家屋等を撮りつづけた。露口による福島の写真は、津波被害



図4 露口啓二「夕張炭鉱 2014」
カラー写真



図5 露口啓二「本流シラッチセ 2012」
カラー写真



図6 露口啓二「福島原子力発電所事故被災地帰還困難区域 N37°32' 21" E140°46' 31" _2014」, カラー写真

跡地を撮ったものと原発事故によって帰宅困難となった区域や境界、および避難指示解除準備区域にひとまず区分できるだろう〔図6〕。津波被害の跡の生々しい光景もあるが、帰宅困難区域や解除準備区域の光景は、ときに、説明されなければ他の理由で人の住まなくなった地方の住宅や山林風景と変わらないようにも見える。

《触物紀》から《石狩新港》、《苫東工業地帯》といった初期写真から、露口が一貫して撮りつづけてきたモチーフの一つに、水が挙げられる。《石狩新港》や《苫東工業地帯》では、タイトルが示すように人間の産業社会の帰結が主題であり、だからこそゴミや人間の拓いた道のように人の介入の分かる風景写真と比較して、蛇行する川の流れの写真は観る者を一瞬戸惑わせる。しかし《ミズノチズ》と《on_sar》、《地名》を経て、《自然史》では、さまざまなレベルでの人間の営み——《自然史》においては古代豪族やその支配、アイヌの交易、近代における地下資源の採掘、現代の原発事故等——とあるときは共存し、あるときは略奪され、大きく変容を被りながらなお生き延びていく「自然」を、水、川が象徴的に表してきたようにも見える。《自然史》では人間による自然の略奪に対する批判的視点というよりもむしろ、人間の介入によって変容させられながら存続する自然のレジリエンスが描写される。川は、さまざまに変形されながらも、流れ、流すことをやめない。《New Topographics》を代表する写真家のロバート・アダムズは、その『新しき西部 / The New West』（1974年初版）の序文で、人間活動と切り離された「自然」の観念と結びついた「風景」観に対して、次のように同概念を再定義した。ポスト《New Topographics》の写真家である露口の写真群は、アダムズ

のように「美」をうたうことはないにせよ、「正しく」この新しい風景写真の伝統に位置づけられ、また拡張していくものといえるだろう。

...われわれは風景を...自然と人によって生み出されたものとの全体の中で見なければならない。...あらゆる土地が、そこで起こったことと同等であり、自身の優美さ、自身のあらゆるものを越えて持続する美を、備えているのである。¹⁸

2. ロバート・スミッソンの写真（映像）観

1975年に開催された《New Topographics》展に唯一アメリカ以外から参加したベッヒャー夫妻は、展覧会に先立つ1968年、芸術家ロバート・スミッソンとドイツで会い、同じ場所をたどった。《New Topographics》展誕生の経緯を多角的に検証したブリット・サルヴェセンは、このエピソードを口火としてスミッソンの《New Topographics》への影響を指摘しようとする¹⁹。サルヴェセンはスミッソンの有名なエッセイ「ニュージャージー州パセイックのモニュメントを辿る」²⁰（1967年）を参照しつつ、スミッソンの「消耗した風景/degraded landscape」への関心を挙げる。「溜まった水…郊外スラム、無計画な都市の拡がり、際限なく建てられる団地…」として、スミッソンの叙述する光景の無機化、均質化をサルヴェセンは写真と結びつける。こうした光景の本質をスミッソンは写真によって把握されると考えた…そうサルヴェセンは説く。

スミッソンの《New Topographics》への影響関係は、サルヴェセンの記述では直接的にはベッヒャー夫妻とのそれに留まっているが、サルヴェセンがスミッソンを同展の写真群と結び付けようとした意図は理解できる。かつて「聖地」とも見なされた土地に無際限かつ無計画に拡がっていく住宅を撮影した既出のロバート・アダムズの写真以上に、建造された建物の類似性を執拗に追求し、ひいては世界の均質性、同質性——何もかもが同じようにつくられ、分解してその本来的同質性へと還流していくだろうという予兆——を

提示したルイス・バルツの写真は、スミッソンの世界観とかなり近似している。

露口啓二の写真を論じる本稿でスミッソンに言及するのは、露口自身執筆者にスミッソンへの関心を語ったからでもあるが、スミッソンの「自然」観——スミッソンがこの語を積極的に採用することはなかったが——が、露口写真のうつし出す「自然」の説明に有効だと考えるからである。かつてヴァルター・ベンヤミンは写真や映画と危機の時代の到来を結びつけたが、それを土、土地と概念的に結びつけたのがスミッソンであり、露口はまさにそれを実践してきたともいえるからである。

サルヴェセンが注目した1967年のエッセイ「ニュージャージー州パセイックのモニュメントを周る」（以下、「パセイックのモニュメント」「PM」と略す）は、スミッソンによる故郷パセイックへの帰省記だが、彼自身語る「地質学と鉱物学」（1966, “The crystal land”, 以下「CL」と略す）²¹への関心と無関係とはいえない。スミッソンは芸術家仲間のドナルド・ジャッドとともに行った「岩石採り」でニュージャージー州の岩石の豊富さをその種類を挙げて説明しており（注21）同州の地質についての知識は1967年以降のインスタレーション作品シリーズ「ノン・サイト」で発揮されるが、パセイックはそのニュージャージー州の一部である。もっとも、「パセイックのモニュメント」における「建設中の新しい高速道路の路肩を支えたコンクリート製迫持台」や「かつてパセイックの中央を走っていた古い鉄道の跡の上につくられた駐車場」といった叙述が強調するのは同市のモータリゼーションである。スミッソンは自ら「モニュメント」と呼ぶ市のさまざまな建造物に均一性、同一性を看取する。「あの平板なモニュメント（＝駐車場）には『面白い』ものなどなく、異質なものすらもなかった。それはただ無限というある種の使いまわしの観念を繰り返すだけなのだ」（PM）。こうした際限のない反復と繰り返しの中で、世界は均質化・同質化に向かっていく。

スミッソンの思考では、こうした事態は岩石・鉱物の分解になぞらえられる。そもそも一つの物体が別の物体の反映であり繰り返しである——スミッソンは「鏡」を用語としても作品においても多用する——という「パセイ

クのモニュメント」においても色濃く打ち出されるスミッソンの世界観は、規則的な鉱物の結晶化過程と親縁性を持つ。加えて、岩石・鉱石の「破碎、腐食、分解、崩落、岩石の転がりや破片の移動、泥の流動、滑落」(1966, CL)に関心を寄せるスミッソンにとって、岩石や鉱石は結晶化の過程と同時に分解、崩壊、均一化の「運命」を内包する存在でもあった。「パセイックのモニュメント」の終わりに、スミッソンは次のように書く。

最後のモニュメントは砂場、あるいは砂漠のモデルだった。午後のパセイックの死んだ光のもと、その砂漠は無限の分解と忘却の地図と化していた。瞬間的小片のこうしたモニュメントが、絶望の光を投げかける太陽のもとできらめき、大陸全体の陰鬱な解体、海洋の消滅を示唆していた——そこには緑の森も高い山々もなかった——存在するのは何百万もの砂粒であり、粒子化して粉塵となる骨や石のおびただしい堆積だけだった。砂の一粒一粒が無時間性ともいえる死んだメタファーであり、そのようなメタファーを解読しようとすれば、永遠の偽りの鏡を通すことになるだろう。(PM)

ここで、場の均質化・同質化、消耗は写真によってこそ捉えられるというサルヴェセンの議論に立ち返ろう。「パセイックのモニュメント」において、スミッソンはたしかに Instamatic でさまざまな建造物を撮影しつつ、次のように書く。「橋を渡ったとき、私はまるで木と鉄鋼でできたおびただしい数の写真の上を歩いているかのようなようだった…。既に触れたように、同文でスミッソンは「鏡」の語をも多用する。これはスミッソンの世界観の核ともいえる物体の反映性、反復性のメタファーとみなし得る。すべては灰塵に帰すと考えるスミッソンにとって、物体の空間的個別性・固体性は一過性の姿に過ぎない。あらゆる存在物は別のものの反映であり、反映は個物の同質性、均質性を露わにする。「どの都市も、次なる都市を反映によって存在せしめるような三次元の鏡ではないだろうか…」(PM)。こうして、反映、鏡面に世界の本質を認めるスミッソンにとって、対象のうつしである写真、より正確に言えば映像は他で代替しがたいメディウムであった——サルヴェセンの指

摘を改めて解説するならば、このように言えるだろうか。

こうして無際限に同じものを「反射」「反映」によって生み出していく鏡の法則——既述のように、これをスミッソンの好んだ岩石や鉱石の「結晶」構造と結びつけることは十分に可能である——は、同じもので溢れかえる均質性の蔓延という事態をあらかじめ内包している。鏡は、既存の物体をうつし出し（過去の現在化）、これからもまた同じような物体が生まれていくことを示唆する（未来の内包）。際限ない反復性、反映性ゆえにスミッソンは「無時間性」「時間・結晶」の語を使用した。これは時間の欠如というよりはかたちとして新奇なものが生みだされることはないという、むしろ空間上の無為を強調していると解せるのではないか。分解された岩石や鉱石の堆積である土は、過去にあった空間的実体の帰結であるとともに未来に生み出されるべき空間的実体を内包する凝縮体であるという点で時間的存在であり、写真はその「構造」を露呈させる媒体なのである。

本稿第一節で取り上げた、露口の写真シリーズに立ち返ろう。《石狩新港》、《苫東工業地帯》、《ミズノチズ》、《on_sar》…とシリーズ単位で見たとき、露口の写真は特定の地域への人の介入の顛末を辿っているように見える。《地名》に顕著なように、露口の風景は、現在を提示しながら、同時に現在では失われてしまった、明瞭に想像するのが難しい過去へとわれわれをいざなう。いわば見えているフレームの外へと観者を連れ出すのである。他方、露口の写真に最初期の頃から登場する水流や植物のモチーフは、土地の特定性を無化する方向にはたらく。もちろん、それぞれの川にはそれぞれの名があり、それぞれの歴史がある。東京の建物にまきつく植物は、植物の分布や地理的条件等から、北海道の炭鉱跡地の建物に繁茂する植物とはちがうだろう。しかし、《自然史》において明らかになるのは、複数の川とその流域が提示されることで、それぞれの川が特定化とは異なった次元で捉えられるようになるということである。吉野川、漁川、沙流川はそれぞれに異なった来歴を持ちながら、人の営みとともにありつづけてきた。そして、ダム建設によって流域の水没を余儀なくされた沙流川のように、従来の川と人とのかわりに取

り返しのつかない損害がもたらされた上でなお水は動き、植物は繁茂していく。《自然史》というタイトルが示すように、自然なき人間はなく、人間なき自然もあり得ないという「人新世」的世間観に共鳴する露口の写真は、空知や福島に特化せず、地上のさまざまな場所で起きてきた、起きようとする事態をうつし取ろうとしている。露口の写真は過去の想起であるとともに未来の予兆であり、その未来はスミソンほど徹底的ではないにせよ、同質性を帯びている。写真とは空間的、時間的に限定された対象の記録ではない。それはスミソンにあっては目に見えない結晶構造それ自体を視覚化するメディウムであり、露口にあってはものごとの流れを個別性を超えて抽象的に露呈させるメディウムといえるかもしれない。

3. おわりに

北海道の風景写真は巷間に溢れているが、大きくは近代以降「つくり変えられ」てきた北海道の光景を撮るのは、本来はかなり難しい試みであるに違いない。現在の光景を無批判に撮影すれば、うつされた土地の来歴を隠蔽することにもなってしまうからだ。《石狩新港》《苫東工業地帯》から《地名》を経て、《自然史》に至ってなお、露口の北海道写真は現在の光景を生み出した過去の出来事へと観る者をいざない、光景を「自然」として、自分たちの所業から切り離された逃避的なものとして見ることを許さない倫理的次元を含んでいる。

本稿では露口の北海道写真に焦点をあててきたが、露口の被写体は必ずしも北海道には限らない。自身の故郷、東京、東北各地等、露口は各地を訪れて光景を撮影しており、近年の露口は土地をつくり変えてきた人間の営みをより広い射程で、より抽象的な次元で捉えようとしているように見える。《自然史》はまさにそうした露口の方向性が露わになったプロジェクトといえるだろう。人間がかかわり、とりわけ近代以降大きくつくり替えてきた土地、あるいは環境の「歴史」を、過去を示唆しつつ未来を含むものとして提示する、それが《自然史》に示された露口写真の特質といえるのではないか。露

口が同シリーズに「自然史」のタイトルを採用したのは、人間と切り離された「自然」の姿をうつし取るためではもちろんなく、人の営みと分かちがたく結びつきながらもなお人の世界に包摂され得ない側面を持つ世界を観者にかいま見せるためではなかっただろうか。本稿では、1960年代から1970年代に活躍し、1970年代の《New Topographics》に集約されていく新たな風景観を用意したロバート・スミッソンの議論を参照して、写真、映像が「風景」にとって何であり得るのかをも考察した。質量を持つ物体ではなくそれらを反復、増殖させる鏡の反映、反射作用にこそことの本質があるとみなしていたスミッソンにとって、写真とは飽和に向かう世界の法則の体现であり、それゆえにそこには過去も未来もが含まれている。近年さらに、人間とそれ以外のものが生みだす「風景」の同質性を示唆しているように見える露口の写真もまた、写真は時間的・空間的に限定された眼前の光景の記録という次元を越えて、総体として世界の顛末を内包しているように見えてならない。

¹ 「アフルバル通信 ex.l」2008年8月11日発行、書肆吉成編集・発行。

² 《触物紀》の写真群は、露口の最初の個展（《触物紀》駅裏8号倉庫、札幌、1981年）のために撮影された。商業写真家として働いていた露口にとって最初の作品としての写真群で、ブローニーサイズのフィルムで50本ほど撮影された。モノクロで、撮影場所は北大植物園や円山動物園等、札幌内外。植物園内の植物など「静物」写真というべき写真も多い。水の流れ等、以後の露口写真に類出するモチーフが登場する。

³ トークイベント《場と写真——露口啓二に訊く》（2019年2月21日、北海道大学人文・社会科学総合研究棟408）に先立つてのインタビューより。

⁴ 松田政男『風景の死滅』（田畑書店／初版1971年、航思社／増補新版2013年）。

⁵ 1975年にアメリカ、ロチェスターのジョージ・イーストマンハウスで行われた伝説的展覧会《New Topographics》の副題は“Photographs of a Man-altered Landscape”「人間の変えた風景の写真」であった。展覧会名：《New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape》、会期：1975年10月から1976年2月、会場：ニューヨーク州ロチェスター、ジョージ・イーストマン・ハウス（他巡回）。

⁶ 露口自身は影響を否定するが、《触物紀》のタイトルは、松田政男とともに1960-1970年代「風景」論を展開した写真家・中平卓馬を髣髴とさせる。間接的にせよ、中平の「風景」観が露口に与えた影響はないとはいえないのではないかと。

⁷ 別途公開予定の2019年2月21日のトーク（註3）記録にシリーズの経緯が語られている。

⁸ Sally Eauclaire, *The new color photography*, Abbeville press publishers, New York, 1981.

⁹ 1976年にニューヨーク近代美術館で開催された《Photographs by William Eggleston》展

に合わせて刊行された写真集《William Eggleston's Guide》(1976/2002)には、ミシシッピ州各地の光景(農場、住宅地、室内風景、庭園)や老若男女がうつし出されており、展覧会企画者のジョン・シャーカウスキーはそこに身近な対象を撮った「家族のアルバム」、あるいは「日記」にも似た親密さを認めている。ベッドの上で銃を取り出して語る年配の男性の写真(「Morton, Mississippi」)、大農場の端を歩く黒人女性(「Near Minter City and Glendora, Mississippi」)等の写真は、エゲルストンが実在の人と光景を撮りながら同地の過去をもうつし取ろうとしていたことを示す例といえるかもしれない。

- ¹⁰ 露口自身は、ルイス・バルツへの批判を込めてこれらの写真を撮影したと述懐している。
- ¹¹ Lewis Baltz, *The new Industrial Parks near Irvine, California*, Steidl: Goettingen, Germany, 1974/2001.
- ¹² バルツは《カリフォルニア州アーバイン近郊の新工業団地》(初版1974年)の刊行前に農場だったアーバインの様子を撮影している。例えば“The Prototype Works, 1967-76,” in: *Lewis Baltz*, Fundación MAPFRE, Madrid/Steidl: Goettingen, Germany, 2017. 33, 35頁に“Irvine Ranch”の写真が収載されている。
- ¹³ 写真集は『地名/Place Names』として赤々舎より2018年に刊行されている(倉石信乃寄稿)が、同写真集に収載されていない写真も多い。
- ¹⁴ 「…下にキャプションとして説明してある地名というのは、山田秀三さんの研究成果においてもいくつかの説があり、どれが正確であるかということは、あるいは正解があるのかさえもなかなか断定しづらい。そのなかで一番有力な説、もしくは、後から出てきますが、それが決定できない場合には二組の地名をキャプションとして添えてあります。…」カタログ《Blinks of Blots and Blanks/ICANOF 2009》ICANOF, 2009, 272頁。
- ¹⁵ アラン・トラクテンバーク著『アメリカ写真を読むー歴史としてのイメージ』(生井英考・石井康史訳、白水社、1996年(原著刊行は1989年)。同書第三章「風景を名づけて」に記載されているクラレンス・キングによるユタ州にある湖に3人の少女の名をつけたというエピソードに露口は衝撃を受けたようだ。
- ¹⁶ 高梨豊『地名論ー Genius loci, Tokyo.』毎日コミュニケーションズ, 2000年。
- ¹⁷ 露口啓二『自然史』赤々舎, 2017年。
- ¹⁸ 執筆者が参照したのは2000年に再刊されたドイツ語版である。Robert Adams, *The New West: Landschaften der Colorado Front Range*, Verlag der Buchhandlung Walther Koenig, Koeln, 2000 (1974). 引用は16頁。
- ¹⁹ Britt Salvesen, “New Topographics”, in: cat. *New Topographics*, the Center for Creative Photography, University Arizona/George Eastman House International Museum of Photography and Film, Rochester, New York/Steidl, Goettingen, Germany, 2009, pp.11-67.
- ²⁰ Robert Smithson, “A tour of the monuments of Passaic, New Jersey” (1967), in: RS, pp.68-74.
- ²¹ Robert Smithson, “The crystal land” (1966), in: RS, pp.7-9.

RS: *Robert Smithson, the collected writings*, edited, with an Introduction by Jack Fram, University of California Press, Berkeley & Los Angeles, California, 1996.