

写真の余韻、絵画の残響 — 杉浦邦恵の1970年代

梅津 元 埼玉県立近代美術館主任学芸員／芸術学

杉浦邦恵は、1980年代以降のフォトグラムを主とする作品によって知られている。しかし、写真の実験的な技法を試みながら、写真と絵画の双方の領域にまたがる制作を続けていた、1960～70年代の作品は、極めてユニークである(1)。コンセプトと技術の先駆性においても、視覚表現の原理的な可能性の提示においても、正当な評価が必要である。

1990年代後半、杉浦の〈写真-絵画〉のシリーズを初めて見た時のことは今でも鮮明に覚えている。写真的視覚と絵画的視覚のせめぎあいから生じる緊張関係。過去と未来を同時に喚起するような映像的な時間感覚。写真的画像とモノクローム絵画を結合したような不思議な作品は、1970年代という時代の空気を濃密に感じさせながらも、驚くほど新鮮な感覚を湛えていた。改めて、作品と向き合ってみよう。

“From a Highway”と“The Station”は、類似する形状だが、空間把握は対照的である。前者は、画面を横切る視線がパネルの物理的境界を越えて横滑りしてゆくが、後者では、視線は画面の奥へと導かれ、パネルの境界は画面の断絶を強調する。画面を横切る視線の働きと、画面の奥へと視線を誘う働きは、まるで映画の文法を示唆するかのようだ。

“Yellow Floor”と“Asphalt”は、画面を結合する方向が異なるが、斜め上から俯瞰される空間把握は共通している。どちらも上にゆくにつれて視線が奥へと誘導されるが、色面が視線を表面へとひきもどす。しかし、色面の微妙なニュアンスが空間のゆらぎを発生させるため、画面全体を統合的に把握しようとする視覚

の働きも活性化する。

“Confucius Plaza”と“Holiday Light”は、どちらも暗闇にかぶ光が印象的だが、形状と色彩は対照的である。前者は一枚の画面とみなしやすい形状で色彩も親和性を帯びているが、後者は極端に横長の形状で、色彩も対比的である。

“View from Dakota”は結合される画面の形状が大きく異なる。“Connecticut”と“Sidewalk Palms”では木枠が導入され、物理的な形状の把握と視覚的な空間把握の関係がより複雑になっている。3点とも、〈写真-絵画〉という手法が、比率、スケール、奥行などの点で、さらなる可能性を秘めていることを予感させる。

*

一般的な写真は「カメラによる撮影」と「印画紙への定着」という工程から成り立つ。「カメラなしの写真」とも呼ばれるフォトグラムは、印画紙という媒体の可能性を開拓する技法だが、杉浦は、実体性の強いポジ像と調色による色彩により、絵画性を強めている。一方、カンヴァスに感光乳剤を塗布し、撮影された画像を定着する手法は、印画紙という制約から写真画像を解き放つ試みである。杉浦の〈写真-絵画〉では、カンヴァスへの画像の定着と、絵画との結合というふたつのレベルで、絵画性が導入されている。このように、杉浦は、〈写真-絵画〉においても、フォトグラムにおいても、写真を成り立たせる工程に介入してその可能性を開拓し、絵画性と交錯する視覚経験を発生させようとしている。

この特徴に注目すると、多様な手法によって一貫した問題意識

を追求しているゲルハルト・リヒターが想起される。詳述する余裕はないが、杉浦の〈写真-絵画〉は、リヒターが〈フォト・ペインティング〉、〈アブストラクト・ペインティング〉、〈グレイ・ペインティング〉を通じて探求してきた課題の、別な方法による探究ととらえられる。また、併置という手法を採用する杉浦のフォト・コラージュと、重層という方法を採用するリヒターの〈オイル・オン・フォト〉の比較も興味深い。短絡化を恐れずに述べれば、次のように言えるだろう。リヒターは、レイヤーによる重層的な視覚経験を出現させ、杉浦は、空間的な併置によって、視線の運動と時間の推移を伴う継起的な視覚経験を発生させる。リヒターは、写真的視覚と光の問題を、絵画の刷新へと反映させ、杉浦は、絵画的視覚と影の問題を、写真の刷新へと反映させる。

表現手法の多様化が著しく進んだ現在では理解するのが難しいが、杉浦が渡米した頃は、「美術としての写真」は、まだマイナーな立場だった⁽²⁾。しかし、当時隆盛しつつあったポップ・アートの成立には写真的イメージが大きく寄与している。よく指摘されるとおり、ポップ・アートとミニマル・アートは表裏一体である。この指摘は、機械的の反復といった表面的な特徴にとどまるものではなく、より大きな視覚文化の変容という局面をふまえてとらえなければならない。すなわち、写真と絵画の相互浸透から活力を得て成立したのがポップ・アートであり、絵画と彫刻の相互浸透を原動力として成立したのが、抽象表現主義からカラー・フィールド・ペインティングへ、そしてミニマル・アートへと至るモダニズムの系譜であった、という意味である⁽³⁾。

だとすれば、杉浦の〈写真-絵画〉は、その時代の表と裏をひきはがし、ポップ・アートの感性和ミニマル・アートの感性を併置する、その強引な手法故に、時代の相を鮮やかに示すことが出来ているのだ。しかしながら、その形式的かつ原理的なラジカルさが、内省的で静謐な、時に虚無感をも漂わせる、杉浦の徹底的に個人的なまなざしに支えられていることも、決して忘れるわけにはいかないのである。写真的画像は、客観的、光学的、化学的な画像生成装置の産物であると同時に、極めて個人的な動機に導かれて生みだされるナイーヴなイメージでもあるのだから。

註

(1) Leslie Tonkonow and Kunié Sugiura, "A Conversation with Kunié Sugiura", *Kunié Sugiura: Photographic Works from the 1970s and Now*, Leslie Tonkonow Artworks + Projects, New York, 2012

(2) Charles Stainback, "Perfect Timing", *Kunié Sugiura: Time Emit*, Visual Arts Center of New Jersey, 2008, pp. 9-11.

(3) モダニズムの時代を通じて、フォーマリズム批評が唱えた媒体の純化還元とは相いれない、絵画と彫刻の相互浸透という事態が進行していたことは重要である。詳しくは以下を参照。梅津元「モダニズムのハード・エッジ」『ABST』6号, 2011年, pp. 13-43