

総論「写真は命を発光させる」(篠原誠司・足利市立美術館学芸員)

この混沌とした私たちの世界に、芸術としての写真はいかなる力を与え得るのか。

今、私たちは、たとえおぼろげにであったとしても、自身を含めた人の「死」に目をそむけることができない日々の中にある。「命」とは何か。そうした問いが顕わになった時代の中で芸術に求められることとは何なのか。命ある存在は、必然的に生と死の双方を絶えずかかえ込んで日々を営んでいる。そして、人にとって決して避けることができない「死」と、限りある時の中で輝きを放つ「生」を表現することは、芸術の普遍的なテーマの一つであり続けてきた。そうした芸術と触れることで、私たちは、生と一対となった死が持つ意味をあらためてとらえ直し、自身にとって「命」とは何かということの間近に考える機会を得られるのである。

現実の姿を露わに写し出すことができる写真も、人の生と死を普遍のテーマとしてきた側面を持ち、写真家は様々な主題や手法をもってこのテーマに取り組んできたといえる。死を前提にしてこそ輝く人の生。この、死と生を分け隔てることなくかかえ込む命の発光を、写真はいかにして表すか。この展覧会では「皮膚」を、生と死を包み込む命そのものの現れとしてとらえ、8名の写真家の作品を通して命の在り方を考えていきたい。

そもそも皮膚とは何か。すべての人は皮膚で包まれ生を得ているが、それは臓器を覆うだけではなく、人としての存在そのものを含んで成り立たせ、現実の世界との境界にもなっている。私たちと世界とを隔て、互いの存在を成立させる、命の現れとしての皮膚。それは、写真にとってどのようなものなのか。また、皮膚のような写真とはいかにして成り立ち得るのか。

写真では、向かい合った光景や人物、あるいは光や空気などの撮られる対象は、画像として記録されるだけではなく、写真家の意識の内にある無数の記憶、思考や感情、身体の様々な感覚など、自身のリアルな生がそこに反映され、もう一つの現実を見出すことができる。写真家が内蔵する様々なものと、撮られる現実の世界は、あたかも身体が呼吸するような緊密なやり取りの中で結ばれ、撮る側の命そのものが写真に姿を変えて現実の場に立ち現れる。それゆえに、その境界に姿を表す写真は、人と世界とを隔て両者を成り立たせる、命の現れとしての皮膚にたとえることもできるだろう。

また一面では、元来写真に使われてきた「フィルム (film)」の語源は、中世英語で皮膚や薄い皮、膜の意をもつ「filmen」であると言われており、そこには、写真と皮膚の原初的な関わりが見られる。さらに、移り変わる時間を切り取って残し留める写真と、生涯変化し続ける私たちの皮膚は、ともに「時間」という存在を宿す膜としてもとらえられる。

では、写真は皮膚をどのように表し、生と死に迫ることができるのか。写真家は、各々の主題を写真のかたちとして実現する意志をもとにして、常に制作にあたっているといえるが、その中で、自身を含む命の在り方をつき詰め、そこで出た答えを他者に問うために写真がつくられるとすれば、それは、自己から引き剥されて普遍化し、現実の世界に自立する、もう一つの皮膚である。皮膚は温度を宿す膜でもあり、熱量を持つその表面は、生と死を同時にかかえ込むことで、漆黑と輝きを渾然一体に内在させ、観る者の心を強くとらえることであろう。

世界の中に皮膚としての写真を立ち上げ、命の在り方を問うこと。そうした意志をもとに撮られた写真は、それ自体が皮膚の温度と一つ的人格をもって、世界の中

で瞬いている。そして、生と死を一体として見つめる皮膚=写真を通して、烈しく発光する生の姿が私たちに迫ってくるのである。

この展覧会では、石内都、大塚勉、今道子、高崎紗弥香、田附勝、中村綾緒、野口里佳、野村恵子、計8名の写真家の作品を紹介する。ここではそれぞれの活動について順に紹介していくこととする。

石内都（1947- ）は、写真を撮り、作品として発表を始めた当初から、風景、建物、人物、モノのいずれであっても、外見に刻まれた痕跡や、長い年月の間、その内側に蓄積し続けてきた時間など、撮る対象がこの世界で存在してきた証ともなるような断面を直視し続けてきた。それは各時代の代表作品の中に、一貫して見て取ることができる。初期からの写真集をもとに、その視線を追っていこう。

1970年代後半から撮影された初期作品、『APARTMENT』（1978年、写真通信社）、『絶唱、横須賀ストーリー』（1979年、写真通信社）、『連夜の街』（1981年、アサヒソノラマ）では、幼少期から育った横須賀の、廃屋となった建物、ベトナム戦争を経て衰退へと向かう基地の街、戦後間もない時代に栄えた赤線の名残を残す建物などが写し出されている。強いコントラストで印象付けられるモノクロームの光景には、打ち棄てられ死を迎える場の虚無ではなく、かつてここにあった、長い年月の中での人々の生活の生々しい痕跡が、人が絶えても同じくこの場所を照らす陽光がつくる光と影を伴って表わされている。

それは石内自身が横須賀の街で出会い、体験してきた無数の場所、事物、光にまつわる記憶が、撮られる対象に投影され、交じり合うことで、石内の内にあるもう一つの横須賀の物語がそこに生まれ、写真として表わされたものだといえるだろう。

これらの作品に続く1980年代、対象は光景から人の身体に移り、石内と同じ1947年生まれの女性たちの、主に手と足を撮った『1・9・4・7』（1990年、I.P.C）、舞踏家・大野一雄の身体を撮った『1906・to the skin』（1994年、河出書房新社）などが制作された。ここでは皮膚の皺、シミ、傷などの痕跡が、あたかも1970年代に建物や街の写真と同じく、一人の人物が生きてきた年月を表すと共に、撮られる瞬間に石内がそこに見出した生気を、モノクロームの陰影の中に見て取ることができる。

さらに1990年代以降は、身体に残された傷に焦点をあてた『SCARS』（2005年、蒼穹舎）、『INNOCENCE』（2007年、赤々舎）などと平行して、肉親など身近な人物や、歴史の中に埋没する見知らぬ人たちがかつて身に付けていた、衣服をはじめとする様々な遺品を撮った作品が制作された。その一つが、自身の母の死をきっかけにした『Mother's』（2002年、蒼穹舎）や、広島原爆被爆者の遺品を撮った『ひろしま』（2008年、集英社）であり、ここでも、撮られた対象、あるいは身につけていた人が生きた時間が、石内との交わりの痕跡と共に表わされている。

ここまで各時代の石内の作品をみてきたが、光景、街、人、モノのいずれであっても、そこには、撮られるものたちに自身を重ね合わせながら、これらが内に含む記憶を世界に残し留めようとする意志を見て取ることができる。石内の視線と意志が見出したものたちを通して私たちは、人やモノに宿る記憶とは何か、時間とは、そして人の存在とは何かという、世界がまとう根源的なテーマに、ひととき触れることができるのである。

大塚勉（1951- ）は、撮影の後に行われるフィルムの実像や印画紙へのプリントという、化学に裏付けられ長い歴史を持つ写真制作の在り方をとらえ直し、「沼現像」

と呼ばれる、印画紙を池や沼に長期間沈めて画像を思いがけない色調に変容させる方法や、「銀塩抽出現像」という、現像後の印画紙と泥を、ホットプレートの高温で煮て沸騰させ、モノクローム写真の銀塩部分のみを抽出する特殊な技法を用いた写真シリーズなどを発表してきた。

1980年代後半に制作された、顔や裸身のパーツが粘性のある透明の溶剤で覆われ、時にはクローズアップされた身体と透明の層が一体となって一つの光景を表す、《Incognito (インコニート)》と題するモノクロームの作品では、たとえば鼻や耳がクローズアップされたものが、主要な部分を露出しつつ、樹脂のような透明の層に周辺部が埋没して表わされている。ここでは、身体各パーツは本来の持ち主である人体の全体像からは切り離されて、これらをもとにつくり出された、現実には存在し得ない未知の光景を見せている。

《Trans-Body》と題される1990年代から制作が始まった作品では、《Incognito》同様に、裸身のパーツを撮影したネガフィルムを重ね合わせてプリントすることで、四肢の部分あるいは胴体などが、実際にはあり得ない生命体を思わせるようなかたちで結び付けられて表わされ、身体が著しく変容する大塚の作品の特徴を、より強く印象付ける。

さらに、身体各パーツの合成によって抽象性が著しく高められた《Trans-Body》では、「沼現像」の特殊な処理を重ね、通常の写真では起こり得ない変色が加えられることで、この印画紙自体が、未知の身体を内に含んで自立する一つのモノでもある、独特の存在感を放っているのである。

またこの作品では、撮られた身体を包む皮膚も、色調のデフォルメによって質感が大きく変容し、人体とは別の、形容し難いものとして表わされている。しかしその

特殊な存在感は、誰とも特定されない、人を越えた普遍の生命体そのものを覆う皮膜を表すような質感を内に含み、観る者をひきつけるのである。

こうして大塚の作品に写し出されているものは、その多くが大塚自身の身体であるという。しかしこれらの作品には、セルフポートレートとしての意味合いを感じ取るはできない。なぜなら、自己や他者の境なく、人の身体そのものを写真として表すことから生まれる大塚の作品では、本来そこに含まれる個性や記憶は、撮影とプリントを経て、写真自体が見知らぬ者の皮膚そのものと化しているからではなからうか。

写真の成り立ちそのものを問い直し、その過程の中で、身体の在り方を追求することから生まれる大塚の作品は、写真とは何か、人とは何かという根本を語りかける。そして、これらの作品と向かい合うことで、私たちは、未知の写真の世界を開かれるのである。

今道子（1955- ）は、魚や食肉、野菜などの食材や、花、昆虫を素材にして自ら制作したオブジェを撮影した作品を、初期からモノクロームにこだわり、近年はカラーも用いて発表してきた。たとえば、小魚の頭が反復して縦横に並びオブジェの表面を覆う作品では、照明に照らされた魚の目と鱗は銀色の鈍い光を放ちながら、漆黒の背景に深い陰影と共に浮かび、あたかも銀のアクセサリや宝石などの格調ある質感を思い起こさせる。

様々な素材は、しばしばシャツや下着、帽子、靴などの衣類と組み合わせることで、かたちや用途は認識できるけれども、世界に同じものが決して存在し得ないものに姿を変えて写真に現れる。一方、今の手によるものをモデルである実際の人物

がまとった作品では、今の世界に入り込みプリントに現れるのである。こうした、命を持つ存在とモノとが一つになり、内に含む生が相互に交感されて変質することが、今がつくる特異なイメージを美しく輝かせているのではなかろうか。

あらためて魚や植物、昆虫などが写真の素材となる意味について考えてみよう。とりわけ魚や昆虫についてみると、これらは、生を内に含みながらもすでに死を迎えた存在である。それがオブジェとしてのモノとなり、写真として姿を残し留められることにおいて、私たちは、失われた命の内にある強烈な生に目を奪われるのである。

今は近年、メキシコへの渡航をきっかけにして、中南米の中で特異な歴史と文化を持つこの国の世界観に影響を受けた作品の発表を始めた。中でも際立っているのは、死が現実の世界で生と隣り合って露わになっているという世界観であり、その象徴が、メキシコでは日常の中で見かける骸骨の置物やアクセサリーであろう。こうした、死が生者の世界ににじみ出てきたようなアクセサリーに今は着目し、これらをもとに独自のオブジェにした作品が数多く制作されている。そしてそれは、隣り合う運命にある生と死とのコントラストを表すという、今の表現の一端を担っているのである。

今の作品では、様々な食材や植物、静物やアクセサリーが互いに交ざり合いながら、撮影の対象となるオブジェや光景が作り出される。これらは思いもよらない素材の組み合わせと、主にモノクロームを基調とする黒とグレー、銀に彩られた色彩と相まって、世界のどこにも存在し得ない不可思議さの中にあっても、きわめてリアルな存在感を放っている。その源には、彼女の意識の奥底にふり積もる無数の記憶の中から、かつてその心をたらえたモノたちを掘りおこし、あたかもそこに花

を添え、あるいは絵具でなぞって装飾するような制作行為があるのではなかろう。そして、こうしてつくられる作品と向かい合うことで、私たちは、唯一無二の光景と出会うと共に、今の意識の内にも触れることができるのである。

高崎紗弥香（1982- ）は、山岳地帯の風景を撮影し、作品として発表してきた。2014年に日本海から太平洋にかけて、43日間におよび山岳地域の縦断を行い、そこで撮影した作品によって写真集『沈黙の海へ』（2016年、アダチプレス）を刊行している。

『沈黙の海へ』には、自分以外の人間が存在しない、厳粛な美しさをたたえたカラーによる13点の作品が収められている。遠景が靄に包まれた稜線の道や草原、樹木の生存が限定される高地の光景、山頂から遠望する谷間の雪渓、靄に包まれながら薄暗がりの地表をかすかに照らす陽光、鋭く屹立する尾根の遠景、荒涼としながら空を写し出す水辺の光景、背景に何も見えない真白い空間の中に鎮座する巨石、背景を靄で覆われながら陽光を受けて鈍く光る近景の雪渓。

これらの多くは、いずれかに注視をして光景を切り取るのではなく、高崎自身が身を置いた場で眼前の風景と対峙するように、視界の全域にピントを合わせ、地表と水平の角度で撮影が行われている。また近景では、岩や石、砂、土、あるいは植物などのディテールは緻密な質感で表わされ、加えて、写真に現れる色彩は、ほとんどが白を基調する色彩や植物の緑が主となり、ここが人の生活とは無縁な厳しい自然の場であることを実感させる。

高崎の作品は山岳の風景を撮ったものであるが、その美しさや厳粛さが表わされているだけでなく、こうした地に身を置くこととはいかなる意味を持つのか、人と

自然との関わりとは何か、さらには人を包んで存在を成り立たせる世界との境目には何があるのかという、その存在のおおもとにも繋がる主題が含まれているように思えてならない。

出品作品である《呼応する星》は、北海道・大雪山系を約一週間縦走する中で撮影された11点の作品から構成される。ここでは作品名が暗示するように、自身が風景に向ける視線や体感だけではなく、同時に、自身を包んで存在する風景、ひていは世界そのものを、はるか彼方の星から俯瞰しようとするもう一つの視点を見て取ることができる。

こうして風景に身を置く中で、自身の存在を包んで成り立たせる世界を見つめ、その姿を明らかにしようとする意志をもとに撮られる写真は、その地で五感が感じ取ったあらゆる感覚、自分自身の鼓動の記憶などが内に含まれているといえる。

あらためて高崎による単独行の日々に思いをめぐらせると、自分自身しかいない風景に包まれる毎日の中で発することばや思考は、自分自身に響きながら風景に溶け込み、また、周囲の岩や土、草木を視覚で追い、風や気流、湿度を触覚が感じ取り、そこにひそむ命の気配を心がとらえる。ここで生まれる、世界と一対一で向かい合うという体感は、高崎自身の生の証でもあり、それは、彼女の作品と向かい合う私たちにとっても、自身が生きるための道標にもなり得るのではないだろうか。

田附勝（1974-）は、国内外の様々な地で長期間にわたる取材と撮影を行い、そこで生きる人々の「生」の根源を見つめ、おおもとにあるそれぞれの地の風土を、そこで育まれた文化にもアプローチしながら制作を続けてきた。

数年におよんで東北各地に足を運び、撮影を行なった写真集『東北』（2011年、リトルモア）では、撃ち取った鹿の頭部を抱え持つ漁師、白い雪面に赤い血を散らす獣の屍、かつて各地で行われた即身仏である高僧の横顔、暁の光がかすかに照らす船上で猟具を抱えて立つ漁師、解体し血に染まった獣の肉を掴む漁師の手などが写し出されている。

東北は、古くからの風習が比較的に濃く残る場所であるとされる。かつての日本では、現代よりもはるかに「死」が間近にあり、それは怖れる対象であるだけでなく、真に崇高な敬いの対象でもあったといえる。獣を狩り食に帰することは、その死を受け止め体内に摂取する行為でもあり、死者の弔いは、生とは異なる永続の時間の始まりを祝すものであった時と場が、かつての日本には広く存在した。

田附の写真に写る東北の光景は、人やモノなどに光が集中し、暗い背景に浮かび上がるように撮られたものが多い。この光は、人の皮膚の皺、獣の毛皮、古びたモノたちの無数の傷痕におぼろげな陰影をつくと共に、血の朱色をより生々しいものとし、死とつながる地の底と現実の世界が視えない薄膜で隔てられながら間近に接する様を表すようでもある。それは、現在の日常では直に見ることがない死に一時触れさせ、自身の生をあらためてとらえ直す時間を私たちにもたらすのである。

田附は、各地の博物館等に収蔵されている縄文時代の土器の破片を、発掘時より保管箱の中で中敷きや梱包材として使用していた新聞紙と共に撮影した一連の作品を、写真集『KAKERA』（2020年、T&M Projects）として2020年に発表した。たとえば《名誉の戦死 1942年（昭和17年）7月18日 朝日新聞 2019年3月15日 京都府京都市》では、第2次世界大戦による戦死の死亡広報を掲載した当時の新聞が発掘された土器と共に写り、《東電 原発トラブル隠し 2002年（平成14年）9月14日 福

島民報 2018 年3 月15 日 福島県南相馬市》では、福島での出土品が、福島における原発事故に関連する記事を書せた新聞と共に撮影されている。

これらについて考えると、土器が内に含む太古の時間と、発掘時の新聞が示す昭和から平成にかけての時間、土器と新聞を合わせて写真となった現在の時間、さらには、これらが作品として残し留められることにおいて未来にもつながるもう一つの時間が、一枚の写真の中に積み重なっていると思われる。また、土器の下の新聞は当時無作為に敷かれたものであるが、田附の手によって作品となることで、写真がまとう批評性を含む存在としてとらえ直されるのである。

それは《東北》のシリーズ作品にも通じる、撮られる対象に深く迫り、それらが内に含む様々な記憶を写真として表すことで、対象の存在が現在の世界の中でいかなる意味を持つのかを問いかける、田附による創作の源であるといえるだろう。

中村綾緒（1976- ）は、自身の子が生まれてから現在にいたるまで、成長していく子どもの姿や、移りゆく日々の中の光景などを撮った《光の中を進め 鳥が羽ばたくように 星が瞬くときも》を、直近の作品として制作している。中でもとりわけ印象的なものは、水しぶきを浴びる子が、そこに現れた一筋の虹と共に光に包まれた作品である。

ここでは、まばゆい光で身体の詳細はかき消され、かすかな輪郭に縁取られた全身が、あたかも発光して輝くように表わされている。またこの作品シリーズには、陽が落ちようとする海辺の砂浜などに、太陽を背にして彼が立ち、逆光に包まれてシルエットと化した全身が、その光景とコントラストをなして溶け合う作品なども含まれている。光となった身体と影となった身体。そのいずれも、表情や発

しようとするこばを伝えることはないが、存在だけが光の中にあってその一部となっているからこそ、幼き彼がこの光景、ひいては私たちを包む世界の中に、たしかに在るという生の証を感じ取ることができるのである。

ところで、《光の中を進め 鳥が羽ばたくように 星が瞬くときも》には、水にまつわる光景を撮影した作品をプロジェクターによって彼の身体に投影し、それらをさらに撮影して作品としたものが一部含まれる。これにつながるものとして、中村は以前、水の中の身体を撮ったシリーズ作品や、撮影した光景を闇の中の人々にプロジェクターで投影したものを撮影した作品を発表していたことが思い出される。

水中の作品では闇を背景にして、水流や大小無数の泡とともに、手や足、顔の造作などといった身体の部分が、照明によって白く浮かび上がって表わされているが、これらの皮膚は水中を照らす光で生々しくデフォルメされ、誰とも知れぬ一つの生の息づきを見せてくれる。

遡ると中村の初期作品は、あえて対象にピントを合わせず、様々な光の色が混ざり合う抽象絵画のような一面を持っていたといえるが、それは、視覚がとらえる光景というよりも、網膜に映る光を写真で表したものであり、その後のプロジェクター投影による作品は、そうした光を現実の光景としてつくり出そうとしたものであるとも仮定される。このような、網膜に映る光を表すことが彼女の原点であるとするれば、写真の中で光となり影となった子の姿は、自身と共に世界の中に在る子を包む光景を、より中村の身体に根ざした光の中で表わそうとしたものだといえるだろう。

そして私たちは、中村の写真に表わされた光に触れることで、そこに含まれる記憶や彼女が体感したものを追体験し、かつて自身が体験し意識の内に宿る様々な光の記憶に、しばし思いを馳せるのである。

野口里佳（1971- ）は、自分自身にとって世界はどのように見えるのか、自身と他者との関わりや距離はいかに表わされるかという、自己と人々を包んで存在する世界を独自の視線でとらえた作品を発表してきた。そしてここでは人の視覚を成り立たせるだけではなく、身体を包みその存在自体を世界に現させる「光」への信頼と探求が作品を支えてきたといえる。

野口の作品で光が直接的に表わされたものとして、ピンホール・カメラによって様々な地で太陽が画面に含まれる光景、もしくは太陽自体を捉えた《太陽》があげられる。樹々の隙間から覗く陽光、室内に降り注ぐ陽光、風景を浸す陽光。これらの光は、レンズを持たないピンホール・カメラ写真特有のやわらかな結像や、露光時間が長いゆえの放射状に広がる陽光が際立って、視覚が捉えた光景でなく、撮影の場で野口を包んでいた光という存在、あるいは視界の枠の外側にも大きく広がる光景そのものにも意識を向かわせる。それは、彼女がこの光景と相対した時間の中の、視覚を超える体感そのものにも想像を及ぼせるのである。

野口の中で、ピンホール・カメラによる写真の対極にあってその原点を示すものとして、1990年代半ばの初期作品である、工事現場の人々をモノクロームで撮った《創造の記録》が思い出される。ここでは対象となる人々は、表情や衣服などのディテールが読み取れないほど小さな全身像で、あたかも風景を構成するパーツのハブのように正方形の画面に写されている。ここには、写真として表わされる独特の

造形美が含まれるが、その後の作品と対比する中で、同じ場に身を置く自分自身を含めた世界を俯瞰するために不可欠な距離を明らかにすることにおいて、《創造の記録》にみる人物像のサイズ、配置が決定されたと推測される。

野口の作品に見られる、光景の一部となり誰とも特定できない人物は、彼女とは接点なく遠い他者でありながら、自分自身を俯瞰する視線の中では、同じ世界に在って重なり合う彼女の分身でもあり得るといふ、独特の距離感や世界感を示す意味を担っているといえる。

出品作品に目を移すと、《きゅうり》では、ハレーションを伴い五角形で表わされた陽光が、きゅうりの葉や細く伸びて先端が巻かれた茎を逆光で照らして透過させ、輪郭となったを美しく光らせている。また《鮎川の道》では、樹々の中を通る道が、ハレーションを伴う逆光によって、薄白くもやがかかったように光って表わされているが、いずれの作品も、この光景全体を包むやわらかな光が、ピンホール・カメラによる《光》でみられた、撮影の中で野口が体感したであろう、彼女自身を包む光の存在を思い起こさせるのである。

野口は、風景の中に身を置くことで感応する自分自身の存在を深く探り、それらをもとに作品として表すことで、私たち自身の感覚をも切り拓くような、新たな光景を写真で表すことを一貫して追求してきたといえる。ここでは、向かい合った光景から野口の感性が感じ取ったモノ、光、時間を表すために、構図や色彩、機材の選択をはじめとする様々な手法が創出されてきた。それらは、世界の視え方を探求することにとどまらず、自身にとって世界とはいかなる存在かという、世界と自身の関係の在り方を解き明かそうとする意志が導いてきたものにほかならない。

野村恵子（1970-）の写真は、風景と人のいずれにおいても、撮影が行われた土地が持つ固有の色あいや湿度に感応した彼女独自の色彩を表している。初めてそれを確信したのは、彼女が沖縄で撮った一連の作品からだった。

野村はかつて沖縄に長期滞在した後に、《Bloody Moon》と題する作品を発表し、同名の写真集も出版している（2006年、冬青社）。沖縄は、古来の信仰や風習、独自の植生や食文化を今なお色濃く残している。この地にしばらく身を置いてみると、他の地域では体験できない湿度の濃厚さや、そうした歴史や文化が気候と相まってつくられる、独特の色彩を直感的に感じ取ることができる。そして、野村が撮る沖縄の街や自然の光景の断片、人々を見るにつけて、こうした湿度や色彩に彩られていることを感じずにはいられないのである。

それは、長野県小谷村の山村での、自然や人々に対する四季を通した撮影をもとにした写真集『山霊の庭 Otari - Pristine Peaks』（2018年、スーパーラボ）においても、森林に囲まれた土地の豊かな水気がつくる清新な湿度、四季ごとに移り変わっていく風景の色彩、こうした地で生きてきた人々の気質などを、一連の写真から感じ取ることができる。

このような表現が成立するのは、野村がそれぞれの地の気候や風土に深く感応することで自身の身体と感覚を同化させ、写真の制作にあたっては、とりわけ湿度と色彩の表現の中に、自身が感応したものを表わしているからではなかろうか。さらに、撮られる対象となった人々と、ことばや思考を交わす中で築かれる深い関わり合いが撮影のおおもとにあることも、表現に強い影響を与えているといえるだろう。

出品作品である《SKIN DIVE》の中では、写真に現れた色彩がとりわけ印象深いものとして、豊かな自然が残る沖縄県北部に人知れず存在する、深い山の中の滝壺に

半裸の男性が飛び込む写真と、東京・隅田川河畔で行われる花火大会の夜、打ち上がった赤い花火に川面や街全体が赤く染まる写真があげられる。滝壺を撮った作品では、周囲の岩肌を覆い滝壺の水面にも映る植物の緑は、裸身の皮膚や滝の白と呼应しながら、この地特有の濃厚な植生を物語っている。また、赤い花火に街が染まる光景では、空に広がる濃厚な赤とそれが映り込んだ水面を見るにつけて、東京の夏の夜がまとう湿度を伴った気配を感じ取ることができる。

これらは、撮影されるそれぞれの土地の気配に感応して自身のものとし、それらをもって風景や人々に迫ることで、対象となるものを地の気配と共に描き出すという、彼女の世界観の表れでもあるといえるだろう。

ここまで8名の出品者の活動を詳しくみてきた。この内、石内都と大塚勉は、「皮膚」そのものが主題と言い得る作品を制作している。石内は1980年代後半から1990年代にかけて、人の手、足や人体の皮膚を撮ったものや、皮膚に残された傷あとを撮ったものを発表してきた。一方大塚は、1980年代後半から、自己や他者の身体のパーツを、背景や光に工夫を凝らして撮影し、さらに、ネガの重ね合わせや、「沼現象」などの特殊な技法を加えたモノクロームプリントによって、写真自体が一つのモノと化すような作品を制作してきた。両者の違いをみると、石内の写真に表わされる皮膚が、撮られた人物の身体に残された記憶や個性を含み、他者が生きてきた時間を表しているのに対し、大塚の作品に現れる皮膚は、そこに含まれる個性や記憶が撮影とプリントを経て変容し、写真のプリント自体が見知らぬ者の皮膚そのものと化しているといえる。

続いて本展出品者の作品と皮膚との関わりについて考えてゆくと、長期にわたる関係の中で人物や光景などが表わされる田附勝と野村恵子の作品では、それぞれの視覚に加えて皮膚そのものが感じ取ったであろう、対象となった地が持つ固有の湿度、人々の気質が、色彩や質感に色濃く反映して表わされている。田附が東北の風土や風習、そこで生きる人々の「生」が、「死」の気配を含みながら表した作品では、土地というの身体を覆う皮膚を切り裂き流れる血流の色彩と温度を、暗に感じ取ることができる。一方、野村による沖縄を撮影した作品では、独特の気候と歴史が作り出した風景の質感や色彩に加えて、この濃厚な湿度を持つ地で生きる人々の「生」が、地の皮膚といってもよい固有の質感や色彩に染められるように表わされている。

今道子と中村綾緒は、手法や対象とするものは対極にありながらも、作品に相通じるものを感じ取ることもできる。様々な食材や植物、静物やアクセサリーが交ざり合ったオブジェや光景を撮影してつくられる今の作品は、彼女の意識の奥底にある無数の記憶の中から、かつて自身の心をたらえたモノたちを掘りおこし、それが作品として表わされたものであることにおいて、今の意識の領域の一部が皮膚となり、世界に投影されたものとして捉えることができる。一方中村は、記憶など意識の内のものが、視覚や触覚などをもとにかたちとなって表わされた作品を制作してきたが、わが子を生誕から現在にいたるまで数年間撮影した近作は、自身から剥がれて世界に現れたもう一つの皮膚の意味を担っているといえるだろう。

8名の中で人物描写とは遠い創作を行っているのが高崎紗弥香と野口里佳であるが、ここには、風景に身を置く中で、自分自身の存在を包んで成り立たせる世界を見つめ、その姿を明らかにしようとする意志をみることができる。高崎は山岳地帯

を踏破する中で撮影を行っているが、自身のみが存在する場で、ことばや思考をそこに溶け込ませ、風や気流、湿度を感じ取りながら世界と一対一で向かい合う体感
は、風景と重なり合うことで生じる皮膜のような皮膚として作品に表わされるのである。野口は、風景に身を置く中で、意識の感応によって得られた認識を实景と重ね合わせるような作品を制作しているが、それは、自身にとっての世界とはいかなる存在かという、自己と世界との関係の在り方を解き明かそうとする意志が導いた、身体から分離するもう一つの皮膚として捉えることもできるだろう。

8名の本展出品者の活動から等しく感じることは、作品の主題や手法は異なりながら、自分自身を含めて、世界の中で命はいかにして存在するのかというテーマを核心に抱えて独自の表現を模索し、作品として表してきたということであろう。それぞれは、自己の意識や感覚に基づく写真をつくり出す中で、生と死の狭間で自己が世界に存在することの意味や、私たちが包む世界の姿を明らかにしながら、今も生涯をかけての制作の途上にあるといえる。そうしてつくられる作品は、現実の世界に自立するもう一つの皮膚であり、命の発光を導き出す役割を担いながら、私たちの心を強く捉えるのである。