

写真作品における原爆の表象について

——新井卓「EXPOSED IN A HUNDRED SUNS / 百の太陽に灼かれて」シリーズを中心に

中村史子（愛知県美術館学芸員）

はじめに

新井卓はダゲレオタイプストとして活動する作家である。また、彼はダゲレオタイプを音響、照明と組み合わせて空間的に配置し、一種のインスタレーションとして作品を発表している。最近は映像作品も手がけ、従来の写真家にとどまらない活動を展開していると言える。

その新井が2011年以降、制作を続けているのが「EXPOSED IN A HUNDRED SUNS / 百の太陽に灼かれて」シリーズである。東京の第五福竜丸展示館から始まり、長崎、広島、福島、そしてアメリカのトリニティ・サイト等、核の歴史を考えるうえで大きな意味を持つ各地にて本シリーズは撮影されており、名実ともに新井の代表作である。また、東日本大震災ならびに福島第一原発事故が起きた2011年以降の日本の現代美術の潮流をとらえるうえでも、一つの参照項となるべき作品である。

しかしながら、それゆえと言うべきか本シリーズをめぐる語りは一種の定型に陥る傾向がある。すなわち、「Exposed = 露光 / 被爆」といった観点から、写真技法と原水爆あるいは原子力災害を重ね合わせる解釈である。実際、新井自身、Exposedとシリーズタイトルで示すように、同様の発想に基づき本シリーズを展開させたものと想像される。

ただ、この語りに準拠する限り、ダゲレオタイプという特異な技術と核というテーマの組み合わせがあたかも必然であるかのように捉えられてしまう。実のところ、土門拳、東松照明、川田喜久治をあげるまでもなく、原爆に取材した日本の写真家は少なくはない。こうした日本写真史の系譜に対して、新井はダゲレオタイプによっていかなる表現上の達成を成し遂げているのか。この点を検討して初めて、本シリーズはダゲレオタイプの持つ希少性、その神秘的で重厚な形体によって原水爆という災厄をスペクタクル化しているという批判を退けるのではないだろうか。

以上の問題意識のもと、本稿では本シリーズのうち、愛知県美術館所蔵《上野町から掘り出された腕時計 / 長崎原爆資料館のための多焦点モニュメント、マケット》／長崎原爆資料館のための多焦点モ

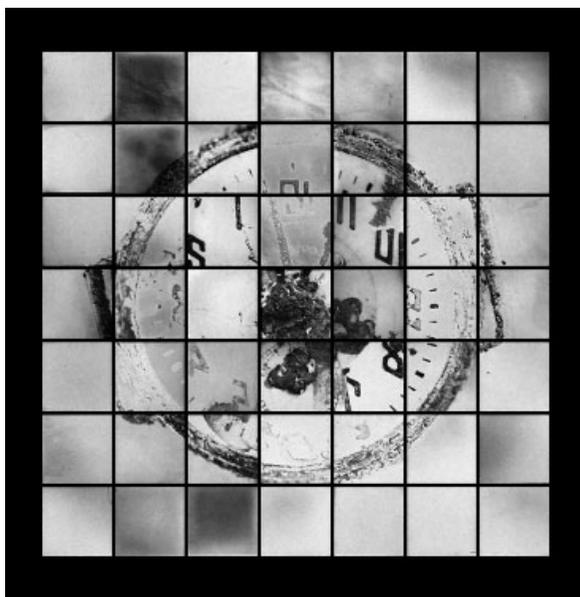


図1 新井卓《上野町から掘り出された腕時計 / 長崎原爆資料館のための多焦点モニュメント、マケット》、2014年、愛知県美術館蔵

ニュメント、マケット》(2014年)(図1)を取り上げる。そして、彼の作品をめぐる原爆＝写真論の語りを整理し、実はダゲレオタイプという技法並びに作品の構造が、原爆＝写真論を内側から解体させる点を指摘したい。そして、以上の試みを通じ、過去の災厄をいかに表現するかという問題を解く一つの糸口を示すことができればと考えている。

1. 《上野町から掘り出された腕時計／長崎原爆資料館のための多焦点モニュメント、マケット》(2014年)について

最初に考察の前提条件として、本稿で取り上げる《上野町から掘り出された腕時計／長崎原爆資料館のための多焦点モニュメント、マケット》(「百の太陽に灼かれて」シリーズより)について説明を加えたい。

2010年、新井は翌年開催予定の「EXPOSE 死の灰」展(多目的スペースKEN、2011年、2012年に開催)に参加するにあたり、1950年代の芸術運動について調べ始める。その過程で第五福竜丸事件や原水爆禁止運動について知り、新井は被曝時に第五福竜丸に降った灰の一部を第五福竜丸展示館より借用、ダゲレオタイプで撮影しようとする。そして、その灰の撮影中に東日本大震災に見舞われ、以降、彼は表現の方向を福島と東京、そして核の歴史へと見定める。そして精力的に福島、長崎、広島、そして海外へと足を運び制作されたのが、「ヒア・アンド・ゼア——明日の島」シリーズ¹と、「EXPOSED IN A HUNDRED SUNS / 百の太陽に灼かれて」シリーズである。

なお、本稿でとりあげる「EXPOSED IN A HUNDRED SUNS / 百の太陽に灼かれて」のシリーズタイトルは、2008年に彼が購入したマイケル・ライトの写真集『100 SUNS』と、「EXPOSE 死の灰」展のタイトルから着想されたものと想像される。新井はアメリカの核実験の様相を記録した『100 SUNS』を開き、核爆発にある種の美的魅力を感じて衝撃を受けたと言う²。そのうえで本シリーズは、その圧倒的な力のもとで不可視化される個々の事物を表象することが意図されているようだ。アメリカの核実験によって被曝した第五福竜丸、原子力爆弾で被曝した広島と長崎、現在も収束する見込みの立たない福島第一原子力発電所、そして、世界で初めて核実験が行われたアメリカのトリニティ・サイト。これらの土地を新井は取材し深い関係を持つ人物や物、建築等を撮影している。

しかしながら、悲惨さや苦しみを直接的に喚起させるイメージは、「百の太陽に灼かれて」シリーズ中それほど多くはない。災厄と視覚的にすぐさま繋がるのは広島の原爆ドームのみではないだろうか³。第五福竜丸で使われていたカレンダーや、原子爆弾で被曝したピアノは淡々と銀板の中央に収まり、第五福竜丸の元乗組員や、広島の被曝者も、そう一元的に呼称するのがはばかれるほど、一個人としての姿を示している。こうした点から、新井は決して過去の悲惨な事象を、被写体イメージの悲惨さと直接的に結びつけようとしていない点を確認できる。

1 「明日の島」シリーズは、福島・南相馬の自主的避難等対象地域から青森に至る東北地域の状況とそこに暮らす人々を、東京近郊に暮らす写真家として撮影したものである。原子力発電所と深い関わりを持つ地域とそこでの生活を、距離を隔てながらもなお、いかに伝えようのかという問いのもと、制作されたという。

2 2018年6月6日に新井より筆者が受け取った電子メールより。

3 もっとも、原爆ドームのイメージ自体、すでに広島の観光地の一つとして広くメディアに流布されているため、視覚的な衝撃はずいぶんと和らいでいるものと想像される。また、新井自身、周囲の柵やビルもドームと共に写し取り、現在の風景の一つとして扱っている。

ただ、被写体一つ一つは当然ながら、撮影される意義をそれぞれ備えている。例えば、本稿で扱う《上野町から掘り出された腕時計／長崎原爆資料館のための多焦点モニュメント、マケット》の時計は、1949年に長崎原爆資料館の前身である施設に寄贈され、現在、長崎原爆資料館に収蔵されているものだ。上野町の住宅街から掘り起こされたこの時計の針は、原爆投下時刻である11時2分を指しているように見える点から、この時計はしばしば原爆投下の瞬間を象徴する資料と捉えられている。

そして、それゆえにこの時計は、歴史的資料価値に加え、写真史においても重要な意味を持っている。戦後の日本写真史を代表する写真家、東松照明の著名な作品の被写体となっているためだ。土門拳らとの共著『hiroshima-nagasaki document 1961』のために長崎の撮影を始めた東松は、1961年、長崎にてこの時計を撮影する(図2)。原爆投下の瞬間と、それ以前、そして原爆投下から撮影時にいたる時間の流れを想起させる時計の写真は、現在にいたるまで東松の代表作とされている。また、東松自身、これ以降、50年近くにわたって長崎の人や風景をライフワークとして撮影している。この時計は、写真家、東松照明に一つの転機をもたらし、また、日本写真史にも大きな足跡を残すことになったのだ。

そして、この時計を撮影するにあたり、新井は二つの方策を採っている。一つ目が「多焦点モニュメント」と彼が称する複数のダゲレオタイプを組み合わせた制作手法である⁴。《上野町から掘り出された腕時計／長崎原爆資料館のための多焦点モニュメント、マケット》でも多焦点モニュメントの手法がとられており、時計一つが49枚のダゲレオタイプから構成されている。

さらに注目すべきは、「マケット」と最後についている点だ。新井はデジタルカメラでの撮影と、そのイメージの投影をへて作られた作品を「マケット」と呼称している。なぜ、このような方策を採るに至ったのか経緯を説明しておこう。そもそも腕時計の文字盤は非常に小さく、接写しないといけない。しかし、ダゲレオタイプは光量の問題から接写に不向きである。そこで、新井は最初にデジタルカメラで腕時計を接写し、そのイメージをダゲレオタイプ49枚の上に投影することで一つの作品としたのだ。「マケット」と彼が呼ぶ過程には、ダゲレオタイプの露光の前に、このような過程が挟み込まれているのである。

2. 原爆＝写真という想像力

それでは続いて、本作品がいかなる語りとともに捉えられてきたかを確認したい。

まず、新井自身の言葉をたどろう。新井は歴史的記念碑としての公的なモニュメントは



図2 東松照明《上野町から掘り出された腕時計》、1961(2016)年、愛知県美術館

4 この手法は、第五福竜丸の船体を撮影するにあたり、船体をカメラに収めるほどの十分な距離が第五福竜丸展示館内では取れなかったことに起因している。その解決方法として、新井は全貌を一枚のダゲレオタイプに収める代わりに、表面を部分的に撮影しつなげることで一つのイメージを形成することにした。結果的に《第五福竜丸の多焦点モニュメント》には複眼的なパースペクティブが生まれ、イメージに起伏を生み出している。

一義的なメッセージや記憶のみへと回収されがちだと述べ、一方でダゲレオタイプはそれら歴史的記念碑と比較すると物理的に小型ゆえ、見る人一人一人が親密な距離を持ってそれらの表面を見つめることが出来ると語る。そのため、特定の強いメッセージへと一元化されがちな一般的な歴史的モニュメントとは異なる形で、ダゲレオタイプは過去の事象を受け手へと伝達できるのではないかと新井は感じ、自身の作品を「マイクロ・モニュメント」と呼んでいる⁵。複製不可能で一点しかないダゲレオタイプの表面をじっと見つめること、その経験自体が過去の事象と見る人との間に個別の思考や記憶の往還を生み出すと新井は期待しているのである⁶。

そして、この「マイクロ・モニュメント」が核と人間の歴史を想起させるのは、写真という技術と原爆が「Expose=被爆/露光」という現象を通じて強固に重ね合わせられるがゆえに他ならない。ダゲレオタイプは、光によって物理的に表面が変化した銀板（物理的な次元）と、光の痕跡によるイメージの生成（表象の次元）が交錯した存在で、そこから光の放射の痕跡としての原爆であり写真という発想が生じるのは自然とも言える。本稿では、この理論を、photographers' gallery pressに掲載された座談会⁷を参考に、原爆=写真論と呼ぶ。まずは原爆=写真論を、リピット水田堯の『原子の光（影の光学）』（2005年初版、2013年日本語版初版）を引用しつつ簡単に紹介したい⁸。

さて、繰り返しとなるが、『原子の光（影の光学）』でも端緒となるのは「Expose」という言葉の二重性である。「1945年の広島と長崎の破壊は、人間の表面の脆弱さ、そして、人間の形象をその限界まで貫通する破滅的な光と致命的な放射線の能力を曝け出した。まばゆい放射能で人間の身体は感光した⁹」と水田は序章で述べる。感光され光の痕跡を残すがゆえに、人間の皮膚自体がフィルムあるいは印画紙のメタファーとなるのだ。水田は言及していないが、土門を始め多くの写真家がケロイド状になった被爆者の皮膚を撮影しているのは、原爆の威力や悲惨を記録するためのみならず、そこに写真技術と相似する光の痕跡を感じ取ったからかもしれない。さらに、被爆者の影が刻まれた建築物は「フォトグラム、すなわち写真表面への対象物の直接的露出によって形成されるイメージ¹⁰」である。そう捉えると「広島と長崎における原子爆弾は、閃光の一瞬のうちにこれらの都市を巨大なカメラに変え¹¹」たと定義されうる。「犠牲者たちは放射線によって地勢に植皮された。放射線撮影された¹²」のだ。

さらに、原爆と写真の比喩的な重なりは、感光とその痕跡という点のみにとどまらない。水田は、原爆そのもののイメージは後に残らない、原爆の不可視性を示す結果しか残らな

5 ここで記した新井の考えについては、新井卓個展カタログ『ある明るい朝に』（あざみのフォト・アニユアル、横浜市民ギャラリーあざみ野、2017年、9-10頁）、個展「ある明るい朝に」に合わせたインタビュー記録（2016年11月26日横浜市民ギャラリーあざみ野）、新井卓『EXPOSE』（issue 1、2014年、4頁）、『In the wake 震災以降：日本の写真家がとらえた3.11』（編著：ボストン美術館、青幻舎、2015年、107頁）参照のこと。

6 例えば前掲の『ある明るい朝に』（9-10頁）参照のこと。

7 座談会、倉石信乃、小原真史、白山真理、橋本一徑、北島敬三、笹岡啓子「松重美人の5枚の写真をめぐって」『Photographers' gallery press』no.12、2014年、20頁

8 同様の主張はリピット水田のみならず、鈴城雅文『原爆=写真論—「網膜の戦争」をめぐって』（窓社、2005年）においても看取できる。

9 リピット水田堯『原子の光（影の光学）』訳：門林岳史、明知準二、月曜社、2013年、29頁

10 前掲書231頁

11 前掲書129頁

12 前掲書129頁

いと述べる¹³。実際、原爆が炸裂した瞬間そのものを地表において記録した写真は存在せず、それは人間の目で見ることはできない。そして、この不可視性にこそ、水田は「写真メディアにおけるその表象の本質的な側面¹⁴」を見だし、不可視なものをめぐる放射線と写真メディアの欲動を描写してみせる。「原子力戦争の真正な写真術はありえない。なぜなら原爆投下それ自体が表象のエコノミーを越えたある種の全面的な写真術であり、[原爆の光ならびに放射線の不可視性をもって] 視覚的なもののみならずその可能性を試しているからである¹⁵ [] 内筆者」。

これら原爆＝写真論を新井が直接的に参照した形跡は確認できず、彼自身も言語化していない。新井はあくまで目の前の被写体を尊重し丁寧に向き合う術としてダゲレオタイプを語っている¹⁶。しかしながら、新井が被爆の問題と向き合う契機となった企画展「EXPOSE 死の灰」、そしてその後に行った「EXPOSED」シリーズに同種の想像力は自然と胚胎していたのではないだろうか。なぜならば、ダゲレオタイプは一般的な写真と比較すると露光にかかる時間が長く露光の過程がイメージの質に大きく作用する技術だからである。さらに、彼は原発事故後の福島へと足を運び、不可視の放射線を浴びることへの不安を感じつつ、撮影を行っている¹⁷。被曝の危険性を意識しながら銀板を露光していた彼が、exposureの含意—この単語は露光のほか、被爆／被曝をも意味する—に気づかないほうが不自然ではないだろうか。むしろ、これらの実体験の中で、ダゲレオタイプという露光・現像技術を通じた原水爆の歴史の探求は、ある種の必然と感じられたことは想像に難くない。

3. 原爆＝写真論の備える危険性

しかしながら、この原爆＝写真論の鍵となる「Expose＝被爆／露光」という発想があまりに強い効用を持つがゆえに、実は新井自身がのぞむ鑑賞者ごとの個別の解釈が妨げられるのではないかと、という危惧も同時に生じる。この点について抑制的に記した林道郎の文章を最初に引用しよう。「新井の作品においては、シニフィエ（イメージの中に描き出されていること）とシニフィアン（イメージの物質的組成）の間の関係が明らかな鏡像関係にあるために、作品の読みがあらかじめ限定されてしまうという可能性もまたあるかもしれない。（中略）「exposure（露光・被曝）」という言葉が読解のマスター・コードになり、多様な反響よりもパターン化された記号を作り出すことにつながってゆく恐れもないとは言えない¹⁸」。

確かに《上野町から掘り出された腕時計／長崎原爆資料館のための多焦点モニュメント、マケット》を前に、この腕時計そのものについて考え想像することはけしてたやすくはない。不安定に銀板上に揺らめく時計のイメージは終末的な雰囲気をつたえ、時計をこのような姿に変えた被曝という事象を否応がなく喚起させる。東松の写真についてあらかじめ

13 前掲書228頁

14 前掲書229頁

15 前掲書232頁

16 『ある明るい朝に』（2017年、p.3）および個展「ある明るい朝に」に合わせたインタビュー記録参照。

17 新井卓写真集『MONUMENTS』フォト・ギャラリー・インターナショナル、2015年、137-141頁

18 林道郎「悲劇をフレーミングし直すこと：3.11以後の日本からのレッスン」『In the wake 震災以降：日本の写真家がとらえた3.11』177頁

知っていたら、なおさらだろう。そのため、人類と核、戦争とその悲惨といった問題圏へと意識を向けずに、あくまで時計自体のデザインや持ち主個人の次元にとどまり続けることは、実は極めて難しいのではないだろうか。

また、林が危惧するように、マスター・コードとしての「exposure」の機能はダゲレオタイプ自体が備える物理的特質によっていやがうえにも補強される。つまり、紙に印刷された写真やモニター上に映る写真以上に、ダゲレオタイプは感光／被爆を想起させるメディアなのだ。

その理由の一つは、銀板という支持体が硬質な触感と一定の重量を備え、物理的に表面が変質していることを視覚的に強く意識させるからである。熱と光によって変容した被爆遺物とダゲレオタイプの銀板はその生成要因のみならず視覚的にも似通って感じられるのだ。しかも、そのイメージは複雑かつ繊細な制作過程ゆえ意図せぬ黒点やまだら模様が生じるなど、制作者であっても完全なコントロールはなしえない。さらに鑑賞者も角度や光の差し方を調整しつつ眺めなければならない。これらの人為的な制御の難しさから、ダゲレオタイプは何か超人的なイメージ生成の痕跡であるかのように感じられる。個人を超えた非人間的な力によって刻まれたイメージ、そこから「Expose = 被爆／露光」という文脈が要請され、それにのっとった読みを誘うのだ。

さらに、原爆＝写真論の強固な合わせ鏡構造の中に充満する過去性についても、ここで言及したい。斑になった銀板表面やその上でところどころ欠損しつつ像を結ぶイメージは、実際以上にダゲレオタイプを古びたものにみせる。それに加えて、ダゲレオタイプを写真の元祖とみなす歴史的言説がある¹⁹。この知識によって、たとえ最近作られたダゲレオタイプであったとしても、それは遙か起源からもたらされたかのように見なされがちである。こうして、視覚的にも、歴史言説的にも時間の蓄積を感じさせるダゲレオタイプによって、その被写体すらも歴史上の一地点、すでに過ぎ去った時間の中へと押し込められるのではないだろうか。

そして、この過去性への収斂は、作品の見方をますます新井の当初の目的とは異なるベクトルへ歪めてしまう危険性がある。すなわち、過去性の充溢は、作品を鑑賞者の生きる今現在と切り離してしまう恐れがあるのだ。過去というフレームに閉じ込められた事象は、どれほど痛ましい事柄であっても、今現在の鑑賞者にとっては直接関わりのないものと映る。それは鑑賞者に対する精神的ショックを幾分和らげ、事象そのものと落ち着いて向き合う機会をもたらすかもしれない。ただ一方で、トラウマを和らげられた過去の惨劇は、その悲劇性がかえって妙味、ノスタルジーとして受容されることもしばしばありうる。例えば、廃墟の審美性を考えてみよう。谷川渥『形象と時間』（白水社、1991年）によれば、廃墟が美的に眺められるのは、それが心的な距離を備えている場合である。破壊の原因や破壊の時制が、鑑賞者にとって身近であればあるほど廃墟美は発生しづらくなる。そのため谷川は、第二次世界大戦による焦土は古代ローマの神殿跡のような廃墟美をもたらはしないと主張している。しかし、その表象が古代ローマの神殿跡にも通じる審美性を備え、鑑賞者から切り離された過去に封印されているかに見えた場合、それが美を生み出さない

19 むろん、写真の起源をどこに措定するかは判断が分かれる。ダゲレオタイプの公式発表の日時は特定できるが、ダゲレオタイプを含む視覚文化の発展は、不特定多数の人々の無数の営為によって為されていると考えるほうが自然だろう。

とは限らない。

「不自由さと非効率さゆえにかえって懐古趣味的な魅力によって人を惹きつけ」「原則的に複製不可能であるというその特性も、フェティッシュな欲望をかきたてる」ダゲレオタイプ²⁰。竹内万里子は上記のようにダゲレオタイプの特質を明記したうえで、新井はそれに甘んじず日常生活に即した被写体を選ぶなどして今日の生活とダゲレオタイプを結び付けようとしていると評価している。

しかしながら、過去の技術にフェティッシュかつノスタルジックな魅力を覚えてしまう人々の眼差しは、それほどたやすくは覆せないものである。しかも、そこで被写体として選ばれるものが古びた時計であったとしたら、なおさら眼差しは特定の傾向を帯びるだろう。鑑賞者側が、そこに顕現するイメージを隔絶された過去の内部へ閉じ込め、しかも、「原爆＝写真論」というある種、安定した語りの中にとどまるとすれば、それは非常に危ういものではないだろうか。

繰り返すと、新井の「EXPOSED IN A HUNDRED SUNS / 百の太陽に灼かれて」シリーズは、鑑賞者一人一人が過去の事象と個別の関係性を作ることを期待され制作されている。そうでありながら、ダゲレオタイプという技法そのものが発動させる「Expose＝被爆／露光」という文脈と、ダゲレオタイプにまわりつく過去性の双方が、個別かつ刷新され続ける結びつきをかえって妨げ、まったく別種の鑑賞へと人々を促す可能性も否定できないのである。

4. 分裂、分節する技術

それではこういった危険性を含む強固な合わせ鏡を穿つ可能性は全く残されていないのか。それを考えるべく、ここでは、彼の用いる技術に再度、注目する。実のところ、ほかでもない技術そのものが、先述の原爆＝写真論を相対化する兆しを含んでいるのだ。そして、これもまた《上野町から掘り出された腕時計／長崎原爆資料館のための多焦点モニュメント、マケット》において顕著なのである。

そもその確認であるが、ダゲレオタイプは日本においてそれほど根付いていない。器材は1848年に日本に持ち込まれるものの、ダゲレオタイプは一部の蘭学者や藩主等の研究対象にとどまり、実用化には至らなかった。職業写真家や写真館が登場し、写真の撮影や利用が広まるのは湿板写真技法の習得後である。すなわち、欧米諸国と異なり、日本ではダゲレオタイプは普及せぬまま別種の技術に取って代わられている²¹。

そして、新井はこの技術的断絶の上でダゲレオタイプを選択している。つまり、新井は脈々と受け継がれてきた技としてこの技法を身に着けたわけではなく、すでに廃れたダゲレオタイプの技術をほぼ独学で開発している。その過程は、古典的な技術の習得というより、ある技術の事後的な再発見と再獲得といった傾向が強い。

それだからこそ、新井は抵抗なく現代の技術をダゲレオタイプ制作において必要に応じて取り入れている。つまり、新井が用いるダゲレオタイプという技法は、何らかの起源や伝統へと安易に紐づけられるような類のものではない。そのため、彼のダゲレオタイプを

20 竹内万里子「闇の先へ」新井卓写真集『MONUMENTS』155頁

21 そもそもダゲレオタイプは印象鏡と呼ばれており、カメラ・オブスキュラに写真鏡という語彙が用いられていた。

オーセンティックなもの、ノスタルジックなものとして見つめるのは誤読である。彼が示すのはあくまで事後的な試行錯誤の成果であり、何か超越的で非人間的な語りの次元へと横滑りする手前にとどまっている。

そして、こうした姿勢を明示しているのが、《上野町から掘り出された腕時計／長崎原爆資料館のための多焦点モニュメント、マケット》に代表されるマケットシリーズではないか。本シリーズでは、技術的問題を解決すべくデジタル技術とダゲレオタイプを組み合わせているが、そこに新井は「マケット」とシリーズタイトルをつけている。マケットはそもそも模型や雛型を意味する言葉であり、“本物”あるいは“完成品”の前段階にあたる存在とみなされる。しかも、機能面においても類似しているモデルと異なり、マケットは外面上の類似に基づく。すなわち、マケットシリーズはタイトルを通じ、デジタル技術によって「真正なオリジナル」の未然状態に留まり続けていることを、自己言及しているのだ。むろん、ここで「真正なオリジナル」の座を占めるのは、EXPOSEの瞬間に還元される原爆と写真をめぐる原理主義的な信条そのものである。非人間的な光に曝された時計と、人の手を介さずに露光によって刻まれたイメージ。その超越的な交錯を喚起させる言説を、デジタル技術をあけすけに挟み込むことで新井は括弧にくくっている。私はここに、ダゲレオタイプ含む表象技術に対する新井の批評的態度を見て取る。EXPOSEDの強固な鏡像構造へと求心的に向かう力を、新井は複数の技術を介在させることで分節させようとしているのだ。

さらに、求心的な鏡像構造への揺さぶりは、作品の表象そのものが何よりも雄弁に示している。49枚のダゲレオタイプへと分解可能な本作は、原爆＝写真論がいくつも分節可能なことを仄めかしているのではないか。東松照明は同じ時計を、中央へと視線を強く誘導する日の丸構図で捉えた。それに対し、新井の作品はダゲレオタイプごとの継ぎ目があらわで、鏡面上のイメージが不鮮明な時には継ぎ目のほうが目立つほどである。しかしながら、この継ぎ目の存在こそが、本質主義的な言説への一元的回収に対する拒否と、その分節可能性を示唆しているのではないか。作品の構造そのものも、それをめぐる語りも、いくつもの部分へといつでも分解されうるのだ。そして、それら個々の部分が受け手ごとの新たな回路を生み出し、唯一の閉じた物語を生きたものへと常に組み直し続けるのだ。

結び

本稿では、愛知県美術館所蔵の《上野町から掘り出された腕時計／長崎原爆資料館のための多焦点モニュメント、マケット》をめぐり、最初に原爆＝写真論との親縁性を探った。そして、その原爆＝写真論がこの作品に素朴に投影された際の危うさを整理したうえで、それを無効化させる契機が内包されている可能性を指摘した。日本の写真家にとって、大きな意味を持つ原水爆および原子力災害。その悲惨を事後的に表象するにあたって、原爆＝写真論を相対化させる視座を提供できたのであれば幸いである。

また、そうした複数の視座をいくつも確保することが、日本写真史をめぐる議論をより一層、深めるのではないか。