ローカルカラーと前衛

植田正治、緑川洋一、大藤薫、迫幸一

MEM

ローカルカラーと前衛

植田正治、緑川洋一、大藤薫、迫幸一

戦前から戦後を通して中国地方で活動した写真家の戦後初期の表現に焦点を当てて紹介します。この 4 名の写真家は、山陰と山陽、瀬戸内の風景、風土、人間をテーマにしながら、新しい写真表現の可能性を追求しました。

植田正治（1913-2000）は、鳥取県境港市生まれ。砂丘を背景にした人物のポートレイトで国際的に有名ですが、戦前に芸術写真から出発し、山陰の風景、人間を主題に多くの作品を生み出しました。新興写真、前衛写真、モード写真等、時代ごとに様々なスタイルを展開した作家でもあります。

緑川洋一（1915-2001）は、岡山市内に歯科医を開業しながら写真に取組み、写真雑誌への投稿を積極的に行いました。幻想的な実験的写真を撮る一方、瀬戸内の人間と風土をテーマに多数の写真集を出版しました。戦前前衛写真の表現が勃興したときにあえてローカルカラーを打ち出し東京で連続して展覧会を開催した「中国写真家集団」に植田と緑川は参加します。戦後は、写壇を復興するために様々な立場の写真界の人間が集まって結成された「銀龍社」に、ふたりとも参加します。

迫幸一（2018-2010）は、広島に生まれ、原爆投下時に入市被爆しました。戦後の広島の復興を写真に記録するとともに、実験的な手法で、瀬戸内の風景や人を撮影しました。また当時、前衛詩人で写真家でもあった北園克衛が主宰した VOU の同人になり、同名の雑誌に詩を写真で追求した作品を寄稿したことでも知られています。

大藤薫（1927–2020）は、広島生まれ。迫とともに中国写真家集団の正岡国男に師事しました。地元の風景や人間を捉えた記録写真とともに、抽象的な実験写真も多く制作しました。

これらの作家は皆、戦後初期に興った主観主義写真の運動にも関わりました。植田、迫は第一回国際主観主義写真展 (1956)、緑川は日本主観写真展（1958 年）に参加します。迫と大藤はドイツのザールブルッケンで

1954-55 に開催した subjektive fotographie 2 に出展しました。主観主義写真は、ドイツのオットー・シュタイナートが提唱した、あらゆる分野で主観的な写真表現を標榜した運動です。ドイツや日本など、戦時中に前衛芸術表現が弾圧されてきた国々で、戦後熱心に支持され国際的な写真運動に発展していきました。

本展は、地方の風景や人々の生き様の記録を撮りながら、独自の写真表現を生涯追求した作家に焦点を当て、それぞれの創作活動が、国際的に共感される写真表現を獲得していった過程を考察します。

戦後日本の主観的な風景

長谷川三郎（1906–57）の作品に、「郷土誌」（1939）と題された写真作品がある。長谷川は抽象画家だが、外山卯三郎とともに瑛九のフォトグラム作品に「フォト・デッサン」と名付けた人物でもあり、彼自身も写真作品を制作していた人物である[1]。「郷土誌」は 1939 年に美術雑誌『みづゑ』（416 号、1939 年 8 月）に発表されたもので、長谷川が青春時代を過ごした兵庫県で撮影された 12 点の写真からなる（図 1）。木の根や網、家の障子など、自然の風景や日常の生活のなかから抽象的なフォルムを見出す「郷土誌」の感性は、翌 1940 年に制作された写真作品「室内」にも共通するものでもある。「室内」は 4 点組写真の 1 点のみ現存する作品で、畳のへりに新聞紙をまるめたオブジェが丁寧に配置されている。この作品の制作には丹平写真倶楽部の坂田稔の撮影協力があったという[2]。「郷土誌」と「室内」、このふたつのシリーズはともに、日本の自然風景や生活の中からフォルムが発見されながらも、それが完全に抽象化されない手前のところでとどまっているように見える作品だ。抽象とローカルがその中間で微妙なバランスを取るような作品傾向は、実は、戦後の 1950 年代後半にブームとなった日本の主観主義写真とも通じる感性である。この戦後の主観主義写真運動には、本展にも出品されている緑川洋一（1915–2001）、植田正治（1913–2000）、迫幸一（2018–2010）、大藤薫（1927–2020）などが関わっている。戦前のローカル／抽象と戦後の主観主義写真の間には、実際のところ、どのような水脈がつながっているのであろうか。

じつは日本写真史のコンテクストにおいて、「郷土」あるいは「ローカ

1　長谷川三郎は、1929 年に渡米して以来、欧米と日本をしばしば行き来しており、海外の美術事情に詳しくイサムノグチと交流があったことで知られる。2019 年横浜美術館で「イサム・ノグチと長谷川三郎　変わるものと変わらざるもの」（2019 年 1 月 12 日～ 3 月 24 日）が、その際にこれまで知られていなかったコラージュやフォトグラムとともに、「郷土誌」などの写真作品が展示された。「室内」は、撮影自体は小石清であることが知られている。

2　谷口英里「《室内》シリーズ（1940 年）の「習作プリント」と長谷川三郎の写真作品」『国立新美術館研究紀要』第 3 号、2016 年

ル」の表現とは、戦争中、国策にそぐわない表現や西洋文化の直接的な影響が明らかな表現や思潮が取り締まられるようになったなかで注目された写真表現の方向性である。シュルレアリスムの影響を受けた前衛写真が当局の弾圧によって活動縮小していくなかで、写真家たちは戦争の時代を「郷土」の表現によって切り抜けようとした。そうした写真家のひとりが濱谷浩であろう。総動員体制下の 1940 年に撮影開始された濱谷の「雪国」は、このころ勃興してきた日本民俗学を下敷きにした写真による民俗誌だが、ローカリティに徹し郷土に向き合うことによって弾圧の時代をくぐり抜けた。同様の方向性は正岡国男や石津良介、植田正治ほか、中国地方の 9 人の作家たちにより 1937 年に結成された「中国写真家集団」においても同様である。「中国写真家集団」のメンバーは「ローカル・カラー」と呼ばれる写真を提唱し、徹底して郷土の風景や事物、人物に向き合った写真を撮影し、東京にも出張して展示を行った。1940 年に中国写真家集団に参加した緑川はこのころ、石津に今後の自分の写真について相談した際、「石のように沈黙するか、それともむしろこの際は郷土の文化の中に目を据えて、その土地の文化のあり方などを忠実に記録して行く方向が、たゞ一つの残された地方作家の道として考えられるのではなかろうか」と助言されている[3]。「郷土」とは、前衛写真が弾圧される時代のなかで、写真家が拠り所にできる最後の美学だった。長谷川の「郷土誌」という作品タイトルには、このような時代の刻印が記されているのである。

そして敗戦後、この「郷土」の美学は写真界の戦後復興において重要な役割を果たす。郷土の民俗を記録した濱谷の「雪国」は 1956 年に写真集として結実し、戦前と戦後を通じて変わらぬ「生活の古典」[4]を記した作品として、高い評価を得る。一方で、植田正治は鳥取砂丘を背景にした自らの家族の自画像である「パパとママとコドモたち」を 1949 年に発表し、ローカルカラーの美学の再構築を試みる[5]。写真表現の戦後復興において、「郷

3　石津良介「作家紹介　緑川洋一の足跡」『日本カメラ』1950 年 7 月号

4　「生活の古典」という言葉は濱谷浩『雪国』（毎日新聞社、1956 年）の冒頭に掲げられた言葉。それによれば「これは日本人の生活の古典を記録した本である」とある。

5　植田正治「綴方　私の家族」『カメラ』1949 年 10 月号

土」は戦前戦後をつなぐ鍵であった。

一方、戦時中に弾圧された前衛写真もまた、1940 年代終わりに復興してくる。このころ、K・P・S（キョウト・フォト・ソサエテ）の植木昇はシュルレアリスムのオブジェに独自の手法で着色を施した作品群を制作し、前衛写真の復興を印象づけた。また、戦前にシュルレアリスムを実践したために弾圧を受け、活動を休止していた美術文化協会（1939 ～現在）は 46 年に活動を再開したが、同会に 49 年に参加した大辻清司もまたシュルレアリスム表現に入っていく。『週刊朝日』秋季増刊号（1949 年 9 月）は、こうした動きとして、山本悍右、後藤敬一郎、植木昇、小林祐史、大辻清司、阿部展也らの作品を誌上で伝え、ここにおいてシュルレアリスムの写真表現が戦後、復活するのである。しかし、シュルレアリスムとならんで、戦前の前衛写真のもうひとつの潮流だったアブストラクト表現の復興については、主観主義写真が日本に到来する 1950 年代に入ってからのようである。

主観主義写真を日本で紹介した記事としてはデザイナーの亀倉雄策「モダン・ユーロピアン・フォトグラファの主観主義写真」（『カメラ』1954 年 5 月号）がよく言及されるが、それよりも早く主観主義写真を取り上げたのが冒頭の長谷川三郎であった。長谷川は「写真と絵画」という特集を組んだ美術雑誌『アトリエ』1953 年 11 月号で、「新しい写真と絵画」と題しシュルレアリストのマン・レイや主観主義写真を提唱したオットー・シュタイナートの写真を紹介している。この特集は美術と写真とが連動する同時代の表現傾向を紹介したもので、かつて前衛写真において追求された写真におけるアブストラクションがフォローされている。前衛写真の復興は、絵画と写真が交錯する地点から始まり、主観主義写真と接続したのである。こうした経緯をみれば、1950 年代から 60 年代初頭にかけ、主観主義写真が、写真家だけではなく、デザイナー、画家、詩人たちなど、境界横断的にひろがっていった理由がわかるのではないだろうか。

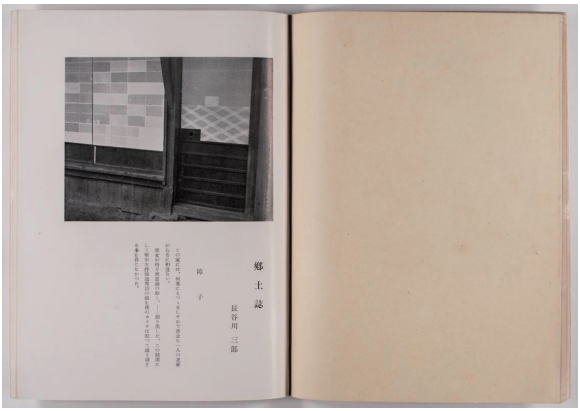
そしてこのような背景のもとで見てみると、本展の出展作家である岡山の緑川洋一、鳥取の植田正治、広島の迫幸一および大藤薫らの表現が、ローカルな事物からフォルムを見出すアブストラクションの傾向を持つ理由が

明らかになるだろう。植田や緑川はもともと、中国写真家集団が提唱したローカル・カラーの傾向を持っている。さらに広島の迫幸一と大藤薫はともに中国写真家集団の正岡国男の指導を受けたことから、地元の風物に注目したローカル・カラーの作風である。しかし、1950 年代半ばごろまでは、彼らまだローカル・カラーとアブストラクションを組み合わせるスタイルには到達していない。彼らははまだ 50 年代半ばごろまでは、郷土の記録を中心としたローカル・カラーを主体としているのである。そこへ主観主義写真が到来したことにより、1950 年代半ばごろからハイコントラストや長時間露光などによる抽象化とローカル・カラーが組み合わさっていく。植田正治の「雪景 1」（図 2）や迫幸一「雪婦人」（pp. xx）などは、ローカル・カラーと抽象化が組み合わされた典型的な作品であろう。同様に、50 年代後半の大藤薫にも広島の風景や事物の痕跡をとどめる抽象化が見られる。

戦争中、写真家たちが生き抜く手段のひとつとして選び取られたローカル・カラーと、写真と絵画の境界面から見出されたアブストラクションの組み合わせは、国際的な写真運動である主観主義写真のコンテクストのなかでは好意的に受け止められた。1975 年にヴィクトリア & アルバート美術館においてビル・ブラントのキュレーションによって開催された「国土（The Land）」展において展示された緑川洋一と迫幸一の写真は、いずれもこうしたローカルカラーとアブストラクションを組み合わせたものであった。言ってみればこの「主観的な風景」は、たしかに日本の戦後日本の復興をしめすひとつの風景観であったのである。

戸田昌子（写真史家）

図 1 長谷川三郎「郷土誌」『みづゑ』416 号、1939 年 8 月



郷土誌

長谷川三郎

陰子

図 2 植田正治「雪景」『別冊アトリエ　新しい写真』34 号、1957 年 5 月

本展はパリフォトの MEM ブースにて、2022 年 11 月 10 日から 13 日
まで開催された。

MEM

150-0013 東京都渋谷区恵比寿 1-18-4 NADiff A/P/A/R/T 3F
NADiff A/P/A/R/T 3F, 1-18-4, Ebisu, Shibuya, Tokyo 150-0013
Tel.+81(0)3-6459-3205　Mail: art@mem-inc.jp　http://www.mem-inc.jp