

# トーマス・シュトルート 「パラダイス」

鷲田めるる

トーマス・シュトルートは、1998年、ジャングルをモチーフとした作品「パラダイス」を制作し始める( fig.1-6 )。1998年9月に最初にオーストラリアのデインツリーで撮影を行い、1999年2月には鹿兒島の南方の屋久島、同年4月には、中国雲南省南部の西双版纳( シーサンバンナ )で撮影を行っている。その後、ドイツ、カリフォルニア、ブラジルと、世界各地で撮影を行い、2002年1月時点で25点が制作されている。シリーズとしてまだ完結していないが、あとアフリカで撮影を行い、全部で30点程度のシリーズとする計画であるという( 註1 )。

これら撮影が行われた場所は、どれもジャングルとして有名な場所である。例えば、オーストラリアのポートダグラスの北にあるデインツリーは、その熱帯雨林が世界遺産に登録されている。また、島の面積の大部分を山岳地帯が占め、降水量が多く、豊かな植生をもつ屋久島も1993年、森林生態系が世界遺産に登録され、以降、急速に観光化が進んだ。ラオスと国境を接する西双版纳は、その斜面上の豊かな森林によって「緑の宝石」というニックネームをもっている。

こうした各地のジャングルをモチーフとしたそれぞれの写真には共通の特徴がある。それは、画面を覆い尽くすオール・オーバー性と、すべてに光と焦点を当てるように撮影する均質性である。例えば、「パラダイス」3( fig.1 )は、オーストラリアのデインツリーで撮影されたものだが、右半分に細く白い幹が数多く生えている。幹の下の方はやや暗くなっているが、幹の中央より上は光がまんべんなくまわっており、上の方には木の細かい葉が画面の端まで埋め尽くしている。左側は細い幹が広がりながら上に向かい、幹は途中で切れている。枝には光が回っている。手前は多少地面が見えており、シダ系の植物が生えているが、暗く影になることもなく、均質に光が当たっている。空はわずかに枝の間からのぞくだけで画面はすべて、地面と枝と葉に覆い尽くされている。ある特定の木を画面の中心に置いて捉えようとしている訳ではなく、細い枝、細かい葉、地面に転がる石など、細かなものが集積している。

人の背より高い巨大な画面で、すべてに焦点が合っているため、画面に近づいてその植生を細かく見てゆくこともできる。オーストラリアで撮影された「パラダイス」3には、地面にシダ系の植物が見られるが、中国の西双版纳で撮影された「パラダイス」12( fig.5 )には、あまりそういった植生は見られないなど、その細部を読み込み続けることは、確かに可能である。しかし、細部を読み込めば読み込むほど、写真のもつメッセージ性が見えなくなる。この写真は、一体なにを撮ったものなのか。情報が多すぎて、あるいは、情報が均質すぎて、「ジャングルを長らく歩き続けた末にようやくたどり着いた樹齢何千年の縄文杉」鬱蒼とした森から急に開けた湖に反射する日の光」といった、メッセージや物語を読みとることが出来ないのである。オール・オーバーに画面を覆い尽くす細部は、読み込む作

業を無効化し、異なる作品の意味は同一化される。

## 類型学( タイポロジー )からの離陸

シュトルートは、これまで師であるベッヒャー夫妻のタイポロジーと比較されることが多かった( 註2 )。デュッセルドルフ美術アカデミーで絵画を学んでいたシュトルートは、1973年頃から友人の影響で写真を撮り始める。シュトルートの代表的シリーズとも言える「街路」のシリーズを大型カメラで撮り始めたのが1976年で、この年、同アカデミーに写真科が開設され、シュトルートは絵画科から移籍する。ベルント( 当時ベルンハルト )・ベッヒャーは、この写真科の講師であった。ベッヒャー夫妻は、最初の作品集『匿名的彫刻: 工業的建造物のタイポロジー』を1970年に出版しており、この当時、はっきりとそのスタイルを確立していた( fig.7 )( 註3 )。シュトルートは、写真科に移籍する前年の1975年、アカデミーで毎年行われている学生展覧会「レントガング( 画廊 )」展に、デュッセルドルフの49本の通りを同じような中心遠近法で撮影した作品を出品し、7列7段に配置して展示している( 註4 )。この作品は、当時シュトルートが関心を持っていたロサンゼルスアーティスト、エド・ルーシャから触発されたものだという。( 註5 )

一般的に、ポップ・アーティストと分類されているルーシャは、1963年に写真集『26のガソリンスタンド』を発表している( 註6 )。これは、1962年にロサンゼルスからテキサス州に至る道沿いのガソリンスタンドを撮影したものである( fig.8 )。「ガソリンスタンド」という類型を撮っているが、ベッヒャーのように厳密に構図をそろえたりはしていない。ルーシャはその後60年代、70年代を通じて同様の写真集を出版している( 註7 )。

シュトルートが当初とっていた街路に向かって厳密に中心遠近法を適用する手法は、ベッヒャー夫妻から影響を受けたものと想像できる( 註8 )。だが、ベッヒャー夫妻の場合、撮影している対象がはっきりしている。同一の機能を持つ、似た形状をした建造物を複数並べることで、それらに共通する要素が抽出される。共通する要素を認識した上で、再び個別の写真に目を向けると、その共通する要素がはっきりと感じられ、最初見たときと異なる印象を受ける。写真の集合と個々の写真の間に、相互に意味の読み換えを行わせる関係がある。

それに対し、「パラダイス」の場合は、同じシリーズの写真を見比べても、何か別の新しい見え方がするわけではない。そもそも、ジャングルの植物というモチーフは、画面全体を、上下左右が分かりにくいほどに埋め尽くしており、中心的に捉えられた一本の木といったモチーフ自体存在しない。それゆえ、複数の作品を見比べることで発見があるとすれば、それは、例えば、シダがあるかないか、といった、共通点よりも、細部の相違点である。

また、作品の大きさをとってみても、ベッヒャーの

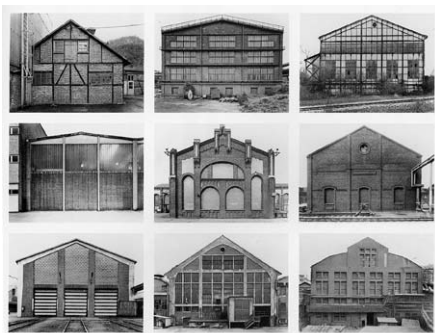


fig.7 ベルント&ヒラ・ベッヒャー《タイポロジー、工場》、1991年



fig.8 エド・ルーシャ《カリフォルニア、ノードルズ、ユニオン》、1962年



fig.1



fig.2



fig.3



fig.6



fig.4



fig.5

fig.1 トーマス・シュトルート「パラダイス#3」  
《エマゲン川 / デインツリー(オーストラリア)》、1998年、171 x 248.5cm  
fig.2 トーマス・シュトルート「パラダイス#4」  
《デインツリー(オーストラリア)》、1998年、177 x 225 cm  
fig.3 トーマス・シュトルート「パラダイス#8」  
《ブルムフィールド・トラック / デインツリー(オーストラリア)》、  
1998年、178 x 222cm  
fig.4 トーマス・シュトルート「パラダイス#9」  
《西双版纳 雲南省、中国》、1999年、267 x 337cm  
fig.5 トーマス・シュトルート「パラダイス#12」  
《西双版纳 雲南省、中国》、1999年、170 x 214cm  
fig.6 トーマス・シュトルート「パラダイス#16」  
《屋久島》、1999年、137 x 179cm



fig.9 杉本博司「Seascape(海景)」シリーズ  
 (カリブ海、ジャマイカ、1980)、1980年、50.8×61cm

作品は小さく、比較しやすい大きさなのに対し、シュトルートは、隣の作品を見るためにわざわざ歩いて行かなければならないほど大きい。シリーズの作品が並べてあっても、比較するような対象というよりは、壁となって身体を包み込み、あたかも見る人がジャングルの中にいるかのような感覚を起こさせる。

写真が大型化する傾向を初めに総括したとされる展覧会「現代写真家によるビッグ・ピクチャーズ」展(ニューヨーク近代美術館)が行われたのが1983年であるから、ベッヒャー夫妻が作品集を出版した1970年当時は、大型の写真は一般的ではなかった。しかし、ベッヒャー夫妻が写真同士の比較を強く意識していたことは確かである。写真集『匿名的彫刻』では、1頁に1点の写真に掲載しているが、続く写真集『技術的構造物の比較』では、同一の頁に小さな写真をたくさん並べ、比較しているし(註9)壁面への並べ方の細かな指示も残されている(註10)。逆にシュトルートが「パラダイス」を制作した1990年代末は、大型の写真が一般化しており、シュトルートは小さな写真で見せることも、大きな写真で見せることも可能であった。シュトルートは写真の大きさに意識的な写真家であり、写真の大きさを決定するために、アトリエの壁に6週間ほど貼ってみたり、スライドを用いて最適な大きさを探っているという(註11)。そのことも考えると、「パラダイス」では、ベッヒャーのようなタイポロジー的な比較を目指しているのではないことが分かる。

シュトルートがごく初期に、厳格な中心遠近法で街路を撮影していたときには、ベッヒャーの建造物というソリッドなモチーフを、街路というヴォイドに反転してはいるものの、かろうじて街路という、比較の基準となりうるモチーフを有していた。しかし、「パラダイス」のような奥行きのない、細部の圧倒的な集積では、画面は全体に等価に埋め尽くされ、ベッヒャー夫妻のような写真に写されているモチーフの比較が不可能となっている。

こうしたことから、「パラダイス」は、写っているモチーフを分類していくような類型学(タイポロジー)的な作品というより、むしろ、被写体となるモチーフ自体に意味のないコンセプチュアルな作品により近いと言えないだろうか。

### コンセプチュアル・ワークへの接近

シュトルートは、「パラダイス」の各作品に撮影した場所の名前をつけているが、これと似た写真の連作を行っている写真家に杉本博司がいる。杉本は、海と空と水平線のみによる「Seascape(海景)」シリーズを1980年より制作している(fig.9)註12)。これは、画面の中央に水平線を置き、画面の上半分が空、下半分が海、という全く同じ構図で、例えばカリブ海や死海、南太平洋、マルマラ海など、世界中の海で撮影したシリーズである。ジャングル、

山に対して、もう一方の聖なる対象である海を撮影したこの写真は、一つ一つの写真をそれぞれよく見比べれば、波立ち方が異なっていたり、空の雲が異なっていたりする。しかし、杉本が求めているのは、その差異ではなく、むしろ同一性である。世界中場所は異なっている、全く同じ写真が出来上がる。そのために、厳格に構図をコントロールし、雲と波ができるだけ目立たない、フラットな画面を作り出そうとしている。観客は、展示室の隅にさりげなくつけられたキャプションを見て題名を知るまで、それが全く異なる場所で撮影されたものだということがすぐには気づかない。

シュトルートの「パラダイス」も、シリーズが並んでいる展示室に足を踏み入れたときには、数あるジャングルの写真が、世界中の異なるジャングルで撮影されたものであることに気が付かないだろう。「街路」のシリーズのように、都市の写真の場合は、建物や街の雰囲気、店先の看板の文字によって、世界中の異なる都市で撮影されたものであれば、敏感に私たちはその違いを感じ取ることができる。だが、ジャングルは、都市と比べて、普段見慣れない場所であるがゆえに、植生が多少異なっている、よほど植物に詳しい人でないかぎり、異なる場所であることにすぐには気づきにくい。

その効果を生み出すため、シュトルートは、ジャングルの観光写真によくあるような、その土地の気象的な特徴を排除している。例えば、中国雲南省の西双版纳は、霧が非常に多いことで有名な地域であり、そこで撮影された一般的な観光写真の多くは、霧でぼんやりとかすんだジャングルを遠景から撮影したものである。だが、ここでもシュトルートはほかのジャングルの写真と同様、植生がはっきりと分かるように、まんべんなく光のまわる、透き通った空気のもとで撮影している。

杉本は、この「海景」のシリーズと平行して、1970年代末から、「ジオラマ」と「劇場」のシリーズを手がけている(fig.10-11)註13)。前者は自然史博物館のジオラマを撮影したものであり、後者は映画を上映する様々な劇場を撮影したものである。ジオラマは、つくりものでありながら、あたかもそれが砂漠や北極などの「現実」の自然で撮影したかのように見える。「劇場」シリーズに写っている、劇場の壁や天井も、映画を見ている間は視野の外で、存在すら忘れ去られてしまうものである。杉本はこのように、普段意識されることのない、「ミュージアム」や「劇場」といった見るための装置に目を向けさせることに強い関心をもって制作を行っている。一方、シュトルートも、1989年から、美術館で作品を前に見る人を撮った「美術館」シリーズを制作している(fig.12)註14)。やはり、杉本と同様、見るための装置に少なからぬ関心を抱いていると言えるだろう。

### ルール化から保たれる距離

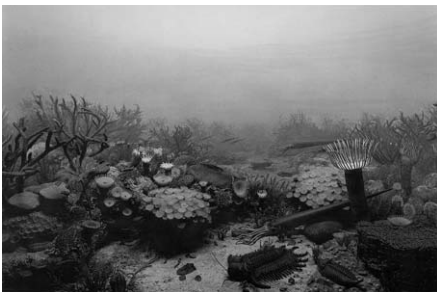


fig.10 杉本博司「ジオラマ」シリーズ 《デボン紀、1992》、1992年、50.8×61cm

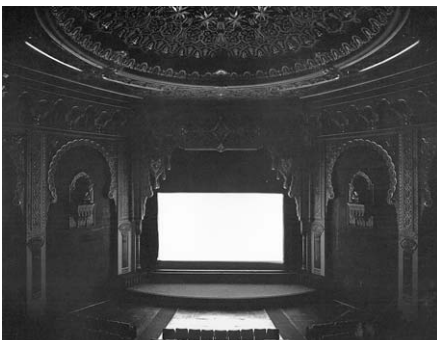


fig.11 杉本博司「劇場」シリーズ  
 (サンフランシスコ、アルハンブラ、1992)、1992年、50.8×61cm

しかし、このような類似性が両者の間に認められる一方で、はっきりとした違いがある。杉本の「海景」シリーズでは、一つの海に対し、一つの写真、ということを通して、シュトルートの場合、そこまで厳格に行っているわけではなく、同じジャングルで撮影された写真がいくつもある。一見同じに見えるものが実は全く異なるものだという驚きを、より純粋な形で示したいとすれば、一つの場所に対し、一つの写真というルールを設けた方が、より明確にその意図を示すことができる。シュトルートは、「さまざまな場所や、刻々と動きつつある現在を切り取り、並べ、比較し、分析するということに興味があるのです」と語るように、作品を並べることによって新たに発生する意味への関心は確かに持ちつつ、コンセプトに対し、そこまで縛られることはない(註15) 構図も、16( 屋久島 ) ( fig. 6 ) のように、全く異なっているものもある。また、多くがカラーであるなか、8( fig. 3 ) のように白黒のものも混ざっている。

また、トーンの異なる2色のグレーにより、非常に抽象的な画面を構成している「海景」シリーズに対し、「パラダイス」は、その大きさもあって、その画面に向き合い、細部に立ち入っていく余地も残されている。

ベッヒャー夫妻のタイポロジーよりも、むしろ「海景」シリーズのコンセプトワークに近づきつつも、そこまでコンセプトワークを徹底しない、こうした微妙な曖昧さこそが、シュトルート独自の特徴であるといえる。

「美術館」シリーズにおいても、杉本のように装置としての美術館を可視化するという側面よりも、観客と絵に描かれた内容との呼応関係に着目し、観客の動きを予測しながら、観客の位置関係の「決定的瞬間」を捉えることに神経を使っている。

### 静謐な標本のもつ神秘性

シュトルートは、これまで作品に即物的な題名をつけてきた。都市のシリーズでは、『ベルナウアー通り、ベルリン』など、撮影した通りや広場の名前に都市の名前をつけて題名としている。また、肖像のシリーズでも『広瀬家、広島』というように人物や家族の名前に都市の名前をつけている。「街路」「美術館」「肖像」などのシリーズを手がけていた1990年には、キャプションについて、「私にとっては、それは、もうあまり必要ない」とも語っている(註16)

ところが、「パラダイス」では、副題として撮影した地名をつけているものの、暗喩的な「パラダイス(楽園)」という題名をつけている。これは、これまでシュトルートの作品に見られなかった特徴である。

ワニが棲息するような危険なジャングルが、なぜ「楽園」なのか。19世紀以前、辺境へ命をかけて冒険を行った時代には、「ジャングル」は、非常に危険



fig.12 トーマス・シュトルート「美術館」シリーズ《シカゴ美術館II、シカゴ》1990年、184 x 206cm

な場所であった。しかし、シュトルートの写真は、19世紀に撮影された辺境写真のように、未知のものに対する好奇心をかき立てるようなものではないし、人間の力の及ばない自然の力強さをたたえるような作品でもない。

冒険の対象としての「ジャングル」観は、今日では例えば、ディズニーランドの「ジャングル・クルーズ」に残っている。襲ってくるつくりもののワニを危機一髪というところでかわし、マングローブの森を一周まわって「生還」する。しかしそれは、安全な「飼い慣らされた自然」である。ソフィア・コッポラが父の映画の撮影について幼少の頃、フィリピンにロケに行ったとき、本物のジャングルをみて「ディズニーランドのジャングル・クルーズみたい! 」と叫んだという(註17) このような現実とイメージの反転さえ起こりうるほどに、身体的感覚を失ったとき、その裏返しとしてそれを相対的・批判的に捉えるような視線も誕生した。杉本のジオラマのシリーズもその一つと言えよう。しかし、シュトルートの写真には、写真などのメディアの制度的な側面を批判的に捉えようとする意図は感じられない。「パラダイス」は、人も動物も強い日差しもない静謐な、時間の止まった標本のような世界を示している。

一方で、西欧の文化史的には、19世紀の後半以降、西欧近代社会の行き詰まりを見据え、南方へその救済を求めるといった系譜があったという(註18) 例えば、『ゴッポ論でも知られるアントナン・アルトーは、『演劇とその分身』でバリ島のダンスに影響を受け、原始社会の宗教儀式と芸術の結合を目



fig.13 ヴァルター・シュビース 《風景とその子供たち》、1939年

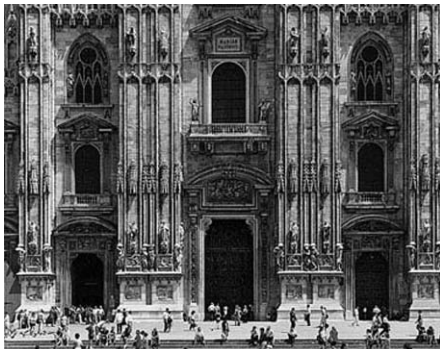


fig.14 トーマス・シュトルート 《ミラノ大聖堂(ファサード)》、1998年、189×235cm

指している。絵画では、新即物主義運動の一員と見なされているドイツ人画家ヴァルター・シュビースが1920年代にジャワ島、バリ島に渡り、熱帯アジアの典型的な植生を見せるパリのジャングルを描いた絵を残している(fig.13)〔註19〕

シュトルートは恐らく、このような文化史的な意味合いも含めて、「パラダイス」というタイトルをつけたのだろう。静謐な標本から、神秘性、異界への入口が開かれている。

#### 「街路」シリーズからの連続性

ジャングルは、スイスのヴァンタートゥアの病院からの制作委託で花や風景の写真を撮ったことが契機となって選ばれたモチーフである(註20)。自然をモチーフとしている点、題名を暗喩的なものである点で、「パラダイス」は、これまで人工物である都市や人の肖像を対象とし、即物的な題名をつけてきたシュトルートになかった新しい展開を示しているとも言える。しかし、前節までにみたような曖昧さや含みを持たせた表現といった特徴は、必ずしも「パラダイス」で突然現れてきたものではない。

「パラダイス」は、1999年にニューヨークのマリアン・グッドマン・ギャラリーでの個展で初めて発表されたが、このときの個展には、一緒に大聖堂や寺などの宗教建築をモチーフにした写真3点も一緒に展示された(fig.14)。その中で、パレルモの大聖堂やミラノの教会は、非常に多くの細かい装飾が、画面の多くを埋めている。これらの作品は、すべて「聖なる場所」を写したものであるという共通性もあるが、その画面を細かいモチーフで埋めるという点でも「パラダイス」との共通性が感じられる。

ノーマン・ブライソンは、シュトルートの街路のシリーズの1点を描写したうえで、ベッヒャーの正面性ほど「冷たすぎず」かといって「熱すぎ」もしないという表現で、都市シリーズにおける、曖昧さについて論じている(註21)。ブライソンは、シュトルートが建物を斜めから撮影している点を指摘して、ベッヒャーの正面性と対比させているが、これは、むしろ、ベッヒャーが給水塔などソリッドな特定の

建造物をモチーフにしているのに対し、シュトルートが街という集合体をモチーフにしている違いからくる相違と考えるべきであろう。とはいえ、シュトルートの都市の写真には、比較が可能となるような基準点がない。画面を様々な建物が埋め尽くしているという点では、くしくもブライソンが「経済のジャングル=都市」と評しているように、「パラダイス」との共通性も感じられる。

#### 「街路」シリーズの変化

以上から、シュトルートのこれまでの作品における転換点を探るとすれば、それは、「パラダイス」とそれ以前にあるのではなく、むしろ、「街路」シリーズの中で転換点にあると考えられる。その転換とは、第一に、画面から人物を排除するというルールをやめたこと、第二に、中心遠近法に固執しなくなったことである。

それに加えて、当初、モノクロが多かったのに対し、カラーが多くなったことや、画面が大型化したことが指摘できるかもしれない。ただし、このことは、作家の経済的背景とも密接に関わるため、一概には言うことができない。シュトルート自身、「学生時代はお金がなかったため、もっぱら白黒でした。」と述べている(註22)。大型化も、シュトルートは画面の大きさについて注意深く考えているが、シュトルートの制作した時期が、ちょうど美術館で展示される写真作品が、一般に大型化したことと時期と平行しているのが、そのことも考慮する必要がある。それでもなお、シュトルートの「街路」シリーズをみると、デュッセルドルフの街路をモチーフとした学生時代のベッヒャー夫妻の影響を強く受けたシステムティックな作品から、より、自らが設定したルールからゆるやかに距離をおいた曖昧さへと移行しており、これがシュトルートの独自性となっていると言える。「パラダイス」では、その曖昧さが、オール・オーバーであることによって、よりはっきりと、連続的に引き継がれている。

#### 註

- (1) Thomas Struth, 著者の私蔵(2002年1月8日付)
- (2) 例えば、Norman Bryson, "Thomas Struth's Nescient Portraiture", in *Thomas Struth: Portraits*, München: Schirmer Art Books, 1997, pp. 132-3.
- (3) Bernhard und Hilla Becher, *Anonyme Skulpturen: Eine Typologie technischer Bauten*, Düsseldorf: Art-Press Verlag, 1970.
- (4) Wulf Herzogenrath, "Distanz und Nähe", in *Distanz und Nähe*, exh. cat., Institut für Auslandsbeziehungen, 1992, p. 16. ヴルフ・ヘルツォーゲンラート「遠・近」深川雅文訳、「ドイツ現代写真展:遠・近」ベッヒャーの地平」展カタログ、1996、川崎市民ミュージアム、85頁
- (5) Wulf Herzogenrath, *op cit*, pp. 14-5
- (6) Ed Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations*, 1962
- (7) 例えば、駐車場とプールをモチーフとした以下の文献など。Ed Ruscha, *Thirfour Parking Lots in Los Angeles*, 1967; *Nine Swimming Pools and a Broken Glass*, 1968
- (8) 深川雅文「間主観性の美学へ:シュトルートの地平」『現代の眼』東京国立近代美術館、524号、2000年、11頁参照。
- (9) Bernhard und Hilla Becher, *Vergleiche technischer Konstruktionen*, Zentrum für aktuelle Kunst, Aachen, 1971
- (10) 1986年に鎌倉画廊で日本で初めての個展を行った際の詳しい手書きの展示指示が次の文献に再録されている。「ドイツ現代写真展 遠・近」ベッヒャーの地平」展カタログ、101頁
- (11) 「トーマス・シュトルート講演会報告」『現代の眼』525号、2000年、12頁
- (12) 「Seascape(海景)」シリーズに関しては、次の文献を参照。Russel Ferguson ed., *Sugimoto*, exh. cat., The Museum of Contemporary Art, 1993; *Fotofolio*, 1999
- (13) 「シオラマ」劇場シリーズについては、Thomas Kellein ed., *Hiroshi Sugimoto: Time Exposed*, exh. cat., Kunsthalle Basel, 1995等を参照。
- (14) 「美術館」シリーズについては、次の文献を参照。Thomas Struth: *Museum Photographs*, München: Schirmer/Mosel, 1998
- (15) 「トーマス・シュトルート講演会報告」『現代の眼』525号、2000年、11頁
- (16) "Interview between Benjamin H. D. Buchloh and Thomas Struth", in *Portraits: Thomas Struth*, exh. cat., Marian Goodman Gallery, New York, 1990, p. 33
- (17) 生井英考『ジャングル・クルーズにうってつけの日:ヴェトナム戦争の文化とイメージ』筑摩書房、1987年;『ちくま学芸文庫』1993年;新版、三省堂、2000年、343頁
- (18) 伊藤俊治『シオラマ論』リポレポート、1986年;『ちくま学芸文庫』1996年、pp. 306-7
- (19) 伊藤俊治『パリ芸術をつくった男:ヴァルター・シュビースの魔術的人生』平凡社新書、2002年参照。
- (20) ヴァンタートゥアでのプロジェクトに関しては、次の文献を参照。Thomas Struth, *Dandelion Room*, München: Schirmer/Mosel, 2001。シュトルートは、このとき撮影した風景写真が自然をモチーフとする「パラダイス」の契機となっていると語っている。「トーマス・シュトルート講演会報告」『現代の眼』525号、2000年、12頁
- (21) Norman Bryson, "Not Cold, Not Too Warm: The Oblique Photography of Thomas Struth", *Parkett*, 50/51, 1997, pp. 157-159
- (22) 「トーマス・シュトルート講演会報告」『現代の眼』525号、2000年、12頁