

写真のなかの都市

——19世紀写真における視覚の編成と都市のモダニティ——

菊池 哲彦

都市のモダニティは、19世紀の急激な社会変容が引き起こした、都市におけるひとびとの経験の変容によって生じた。それらの変容のなかで、視覚的経験の変化が、とりわけ急激であったことはよく知られている。したがって、本稿は、都市をその視覚性の地平から捉えることを試みる。ここでは「都市写真 (urban photography)」に着目するが、それは、写真という視覚メディアの発明と発展の時期が、都市の近代化が絶頂を迎える時期と重なっている、という史実だけで取り上げられるのではない。都市写真の視覚性は、近代化にともない急激にその姿を変えつつあった都市と、それに対するひとびとの知覚との関係をも表象しているのだ。この関係に着目し、19世紀都市の視覚性の構造、および、都市のモダニティの19世紀的位相について記述することが本稿のねらいである。

1. はじめに

ここで「都市のモダニティ」というテーマを論じるにあたって、それを都市の視覚性の地平から捉えてみたいと思う。19世紀が目撃してきた「近代化 (modernization)」と呼ばれている急激な社会変容は、大量の人口流入、交通機関の発達 (たとえば、鉄道や市電)、消費文化の発展 (たとえば、広告や商品ディスプレイの登場) などの側面から、都市におけるひとびとの経験、とりわけ視覚的経験を大きく変化させてきた⁽¹⁾。この点から、都市のモダニティのひとつの側面は、近代化という19世紀の社会的コンテクストのなかで生じた、ひとびとの「見る」という行為の急激な変容の上に成り立っている、と考えられる。したがって、ここで扱われる「都市のモダニティ」とは、建築に見られる

ような都市文化の様式的側面に関する近代化、という意味でのモダニティなのではない⁽²⁾。それは、都市の近代化が、人間の都市の経験——とりわけ視覚的経験——に引き起こしてきた、都市の認識に関わる変容である。

ここでは、19世紀における近代化のプロセスを通して現れた近代都市 (modern city) を、その視覚性の側面から捉えるために、「都市写真 (urban photography)」という視覚的イメージに着目する。公式には1839年ということになっている写真というメディアの発明とその発展の時期が、都市の近代化が絶頂を迎える時期と概ね重なっている、という歴史的な事実だけで都市写真を取り上げるのではない。われわれが都市写真に着目するのは、都市写真という視覚メディアの視覚性が、近代化にともない急激にその姿を変えつつあった都市——すなわち、ここでいう近代都市の出現——と、それに対するひと

びとの経験との関係をも表象してもいる、と考えられるためである。

19世紀の都市写真というイメージは、20世紀も終焉を迎えようとしている現代に生きるわれわれが立っている地平から見れば、あまりにも素朴なイメージに見えてしまうかもしれない。装置の構造においても技法的にもきわめて原初的であった当時の写真メディアが、その表現の選択肢に関して、極めて限定されていた、という点を考慮すれば、19世紀都市写真におけるイメージの素朴さというのも理解できなくもない。しかし、19世紀のある時期から、その(現在からみれば)きわめて素朴なイメージが大量に生産、複製され、またそれらが社会に大量に流通し、ひとつひとつに受容されていったという事実はどのように受け取ればよいのだろうか。19世紀のひとつひとつにとって、当時の都市写真は、ただ単に素朴なイメージでは決してなかったはずだ——ゆえに、膨大な量の都市写真が生産され流通したのだ。われわれが試みなければならないこと、それは、そうした素朴なイメージのなかに、19世紀都市のアクチュアリティ、とりわけ、都市のモダニティがもたらしたアクチュアリティを読みとる、ということなのだ。したがって、われわれが目指すのは、都市写真から、そこに表象＝再提示 (represent) されている、19世紀のひとつひとつの都市の経験、とりわけ都市の視覚的経験の構造を抽出すること、そして、その作業から導き出される都市のモダニティの19世紀的位相を記述することである。

2. 都市の近代

都市写真について論じる前に、まず、そのイメージが照準する「近代都市」について、これと前近代までの都市との間の断絶を見極めるこ

とから始めたいと思う。とりあえず、フランソワーズ・ショエの近代都市に関する議論を辿ることから出発したい(以下、Choay [1969=1983]による)。彼女は、都市空間の秩序化の様式に着目することで、都市に対する意識や言説の断絶を見いだしているのだが、その断絶を確定する目安として着目しているのが、イルデフォンゾ・セルダが、1867年に、スペイン語で都市計画にあたる言葉、「ウルバニザシオン (urbanización)」を造り出したことである。つまり、それ以前に、都市計画を意味する言葉は存在しなかったのだ。

とはいえ、都市計画という言葉が創り出される以前の都市空間が秩序化されていなかった、というわけではない。たとえば、中世の都市は、教会や封建システム、職人組織などのヒエラルキー的な秩序が投影されたシンボリックな意味体系によって厳格に秩序化されていた。また、バロック期においては、中世のような包括的な意味体系は既に存在しなかったものの、都市はなおも権力のヒエラルキーを参照してデザインされていたし、そこには当時の知のシステムが投影されるようになっていた。つまり、都市計画という空間秩序を与えられる以前の都市は、同時代の諸システム(宗教、封建、職人、権力、知など)が投影されることにより、意味論的な含意の豊穡さをもって秩序化されていた。このような都市空間は、都市計画によって、ではなく、むしろ、コスモロジーやデザインによって秩序化されている、といった方が正確だろう。

しかし、19世紀、産業革命以降に生じた、経済推進力の激烈さ、都市への大量の人口流入、また、鉄道、新聞、電信に代表されるようなコミュニケーション・メディアの急激な発展は、都市を秩序づけてきた意味論的なコードを無効

化してしまう——大量の人、モノ、貨幣、情報の、迅速かつ広範で滞りない流通にとって、空間を支配する意味の秩序はそれを妨げる障害でしかないのだから。こうした都市の「意味論上の不毛化」に対する批判的なアプローチとして、「批評的プランニング」たる近代のアーバン・プランニング、つまり、^{アーバニズム}都市計画が要請された。シヨエは、この批評的プランニングとしていくつかの形式を挙げているが⁽³⁾、それらに共通に認められる特徴として、都市の意味論上の不毛化に対する問題提起としての現実的な都市のコンセプトの提示、意味論的な還元を通しての都市空間の客体化＝対象化というふたつの特徴を挙げている。これらふたつの側面が意味しているのは、つまり、批評的プランニングは、近代化による都市空間の意味的な不毛化を解決するために、都市を了解可能な客体＝対象(object)へと還元するために与えられる、ということである。そうした意味での批評的プランニングという形式を与えられていること、それが近代都市の形式上の定義となる(たとえば、オースマン男爵による大改造事業が行われたパリやリングシュトラセ建設が実施されたウィーンなどは、^{アーバニズム}都市計画という形式を与えられることによって、近代都市へと変貌していった、ということは周知の通りである)。そして、シヨエは、この批評的プランニングによる都市の客体化＝対象化という事態を、ある種の客観性をもって物質や精神の所産の全体性を見ようとしはじめるという、18世紀末に生じた西洋における知の構造転換——たとえば、自然科学的認識論、社会科学、人口統計学など——と平行していることを指摘する(Choay [1969=1983:9])。

シヨエが近代の^{アーバニズム}都市計画のなかに見いだした、都市を客体化＝対象化するまなざしは、たとえば、同時代の文学テキストのなかに見いだ

すことができる。19世紀のリアリズム小説、とりわけ、当時のフランスで大流行した、オノレ・ド・バルザックに代表される、「生理学もの(physiologies)」と呼ばれる大衆文学のジャンルがそのようなまなざしのもとに成り立っていた。このジャンルを支えていたまなざしは、一個人をではなく一類型をただひたすら客観的に眺めようとする観察行為であり、ブルジョワの生活を職業別に記述しながら、習俗習慣によって分析を加えるものであった。そして、パリの人間類型以外にも、ひとびとの住んでいる環境、衣装、食物、彼らが行く場所、行く劇場、行くカフェ、彼らの野心、妥協などについてことさら詳細な記述と図解を加えていった。つまり、都市の人間や環境の可視的な側面を詳細に書き込むことによって、都市それ自身を了解可能なもの、解読可能な客体＝対象へと還元しようとしているのである。ジュディス・ウェクスラーが指摘しているように、「生理学もの」のこうした文学的営為も、批評的プランニングと同様に、19世紀当時の社会学、人工学、犯罪学といった都市に対する知の状況と結びついている(Wechsler [1982=1987:22])。つまり、当時のひとびとは、都市という客体＝対象を目指し、また、それに到達しようと確信していたからこそ、書き手であれ読み手であれ、都市の人間や環境の可視性にただひたすら執着したのである⁽⁴⁾。

また、19世紀の都市ジャーナリズムに目を移してみると、ジェイムス・ドナルドによって次のような指摘がなされている。彼は、当時の都市を扱ったジャーナリスティックなテキストが主題としてきた、都市化によって引き起こされた諸問題が、都市やその人口の調査、マッピング、管理についての新技術をもたらしてきたことを指摘し、それらの技術をもたらした都市を

捉えるパースペクティブの三つの類型を提示する (Donald [1992:424-434])。すなわち、都市を、神という超越的な存在によって与えられた理想的な秩序として捉える「神性秩序」のパースペクティブ、都市を統計化、数値化することによって管理、統治の客体=対象とするパースペクティブ、都市の構造の解読を試みるパースペクティブの三つであるが、これらのパースペクティブが強調しているもの、それは、都市の言説が都市を語るに際して採用する都市の「概念 (concept)」の重要性である。われわれは、こうした概念を通して、都市を思考や研究の客体=対象として捉えるだけでなく、ますます統治、管理の客体=対象として知覚しているのである。これらのパースペクティブが採用する概念によって、都市はどのように把握されてきたのか。この点に関して、ドナルドは、「これらのパースペクティブは、都市の解読可能性 (legibility) の探求において生み出されるものである」、と指摘している (Donald [1992:434])。これらのパースペクティブにおいては、都市における諸問題を解決するために、都市そのものを解読可能にする形式化が目指される。都市をこれらのパースペクティブにおいて語ることに、都市は明晰に了解可能なものとしての形式を与えられ、過不足なく解読される透明な対象=テキストへと変換される。都市は、都市の調査者やジャーナリストにとって、統治、管理の客体=対象としてのテキストになるのだ。

近代都市の形式上の特徴である、批評的プランニングは、都市を知や統治、管理の対象として客体化=対象化していくまなざしと結びついている。こうしたまなざしは、ショエが都市の批評的プランニングたる都市計画の現れる契機と見なした、19世紀の急激な社会変容と大いに関わっている。産業革命の結果、大量の人、モ

ノ、貨幣、情報の、迅速かつ広範に滞りなく流通させことを要求されるようになった都市は、それを妨げるような、前近代的な都市の空間秩序を構成してきたシンボリック、コスモロジカルな秩序を失効させてしまう。そうして、近代都市は、その本質において、安定的に構造化されない、中心もなければ全体もない、不断に拡大し続ける不定形な空間へと変貌していく——この事態を、ショエは「意味論上の不毛化」と表現したのだ。不定形であるがゆえに了解が困難な都市のなかで、流通が無秩序化するのを防ぎ、さらにはそれを効率化するために、都市を了解可能な客体=対象としてとらえること、いわば、「形象的=想念的な都市 (the figured city)」 (Boyer [1995:82]) としてとらえられることが要請されるのだ⁽⁵⁾——そうして現れた形式のひとつが批評的プランニングである。

このように、全体を余すことなく了解することが可能な客体=対象へと形象化=想念化された都市は、ミシェル・ド・セルターがいうところの、「都市的事実を、都市工学的な比率で分割できる単位として考慮しうる」ようなひとつの理想的な「表面」である、「概念の都市」にほかならない (de Certeau [1980=1987:203-204])。19世紀のひとつとは、都市の全体性の表象たる「概念の都市」を形象化=想念化することによって、都市を完全に了解されるべき客体=対象として捉えていたのである。

以上のような点から、19世紀のひとつの都市に対する意識として、まず特徴的なことは、都市の全体性をひとつの客体=対象として、すなわちひとつの概念として正確に同定^{アイデンティファイ}しうるものと信憑していたこと、少なくとも、そのようなものとして正確に同定^{アイデンティファイ}しようと欲望していたことが指摘できる。このような都市に対する意識が、視覚的なイメージとして、どのよう

に表象＝再提示されていたかという側面を分析することから、19世紀の都市写真の分析に入っていくことになる。

3. 航空写真——都市の概念と都市の形象＝想念

過不足なく解読される透明なテキスト、完全に了解される透明な客体＝対象としての都市を、ド・セルトーは、「概念の都市」と呼んだのは既に述べた通りだが、彼が、そのイメージを、遙か上空から「神のまなざし」によって見下ろされた都市のイメージとして語っていることは、都市写真に着目して都市の視覚性／モダニティを論じようとするわれわれにとって注目に値する (de Certeau [1980=1987:199-206])。遙か上空から見下ろされた都市のイメージ、というと、われわれはあるひとりの男の名前を思い浮かべずにいられない。その男というのは、第二帝政期フランスの奇才、フェリックス・ナダール。というのも、彼は、航空写真 (aerial photography) の撮影に成功した世界で最初の人物なのだから。

ナダールによる航空写真の試みは、一年にもわたる失敗の連続の末、1858年の冬に、ようやく撮影の成功にこぎつける。そして、彼は、航空写真の特許を取得し、1860年代に入るとパリの航空写真を次々と撮影していった。この航空写真というイメージは、世のひとびとに衝撃をもって受け入れられ、瞬く間に流通していった。たとえば、合衆国でも、ナダールの試みの成功直後の1860年には、ジェームス・ウォレス・ブラックが、1200フィートの高さからのボストン市街の航空写真の撮影を試み、成功している (Hales [1984:48])。しかし、航空写真がひとびとに与えた衝撃は、単純に、その種のイメージ

がそれまで存在しなかったためであるかといえそうではない。実際、既に15世紀には鳥瞰の風景画は制作されていたわけであるし、18世紀にも都市を上空から俯瞰する構図が存在していた⁽⁶⁾。しかし、これら19世紀以前の都市を俯瞰するイメージがナダールの航空写真と決定的に異なるのは、それらが実際に知覚された視覚の表象ではなく、想像や理論によって構成された、作者の想像力が混入している表象であった、という点にある。実際に、都市を上空から一望することが可能になったのは、モンゴルフィエ兄弟が熱気球の初の公開実験に成功した1783年以降である。つまり、航空写真とは、熱気球と写真術という近代のテクノロジーの出会いによって可能になった、きわめて近代的な都市のイメージなのである (五十嵐 [1996:156])。この航空写真という近代的な都市のイメージが、当時のひとびとの都市に対する意識においていかなる意味を持っていたか、という点を考えるにあたって、ナダール自身が残しているコメントを参照しよう。

この〔航空写真による〕マイクロコスモスの展望のなんと鮮明なことだろう。天上の世界では驚嘆すべき甘美な感動とともに、全てがわれわれのものになるのだ。スラグもない、シミもない。しかもはるか遠くから眺めているため、醜いものはいっさい見えない (Nadar [1900=1990:22]〔〕は引用者)。

ナダールは、航空写真を目の前にして、ただひたすら、このイメージを賞賛する。このイメージによって、都市を客体＝対象として完全に掌握しうるのだと (「全てがわれわれのものになるのだ」)。航空写真は、いうまでもなく、遙か上空から撮影されたイメージであるがゆえに、

そこに写し込まれているのは、都市の二次元的な広がりであって、それ以上でもなければそれ以下でもない。航空写真のイメージは、ただひたすら、形式的で平板なのだ。しかし、ナダールにとって、そして、そのようなイメージを受け入れてきた当時のひとびとにとって、その形式的で平板なイメージは、作者の想像力が混入していないありのままのイメージであるからこそ、都市を完璧な客体=対象として形象化=想念化している新しいイメージだったのである。あらゆるものをありのままにイメージとして印画紙に写し撮ってしまえば、客体=対象としての都市の全体に到達しようとするような、(現代のわれわれから見れば)きわめて素朴な確信がそこにはある——写らないものは、本来ならば都市に存在するべきではない「醜い」ものなのだ。そして、ナダールが、この完璧な都市のイメージを、軍事利用(監視)や土地台帳作成(土地管理)に応用しようとしていた——土地台帳作成については実現しなかったのであるが——事実は重要である(Nadar [1900=1990:23-24])。ド・セルトーは、「概念の都市」について、そこでは「管理と排除が結合しあう」と述べている(de Certeau [1980=1987:205])。この点において、管理、統制の視線と結びつく航空写真という平板なイメージと、ド・セルトーがいう、理想的な「表面」としての「概念の都市」のイメージとが重なり合うのは明らかだろう。「概念の都市」を生み出す視線と航空写真を生み出す視線とのこのような重なりを見ると、ナダールの写真家としての——というのも、彼は、風刺画家、詩人、作家などいくつかの肩書を持っていたのだから——ひとつの試みは、19世紀のひとびとの都市に対する意識、すなわち、都市を客体=対象として形象化=想念化しようとする意識を、ある意味で、非常に

わかりやすいかたちで、写真というメディアの視覚性において具体化したものである、ということができる。航空写真という近代的なイメージは、まさしく、都市をひとつの形象=想念(figure)として捉える意識を視覚的に表象しているイメージなのである。

しかし、19世紀的な都市に対する意識の表象としての航空写真、と断言してしまうことに、いささか躊躇いを感じないでもない。というのも、航空写真は、本当に都市の「全て」を形象化=想念化しうるのだろうか、という疑問が残ってしまうからだ。ナダールは、形象的=想念的な都市のイメージたる航空写真によって、都市の「全てがわれわれのものになる」といった。しかし、そういった彼自身の、航空写真以降の写真実践の展開は、航空写真によって都市の全てが余すことなく形象化=想念化されるのではない、つまり、都市が概念化されるのではない、ということを示しているのである。われわれが注目しなければならないのは、まさに、この点である。

もしも、航空写真が都市の全てを写し撮ったイメージであれば、彼の都市を撮影する、という試みはそこで完了するはずであろう。しかし、ナダールは、上空から地下へと降りてきて、「空から都市を撮ったから、次は地下だ」と、遊戯的とも見えなくもない身振りで、都市の地下を写真に撮る試みを実行に移す。彼は、1861年に、人工照明を用いて、地下墓地と下水道というパリの地下世界の写真撮影に挑戦し、これも成功を収める。こうした地下墓地や下水道の写真は、その回廊や巨大なトンネルを撮影したものであるため、一見すると、航空写真のように都市の空間としての広がりを捉えていないように見えるが、シェリー・ライスが指摘するように、それらの写真は、その回廊やトンネルで

遠近法を強調するかたちで構図を構成しているため、パリの地下世界の空間の奥行きや広がり
を表象している (Rice [1997:156-172])。都市空間の広がり
をまなざすことによって、これら地下世界の写
真も、都市をひとつの客体=対象として形
象化=想念化するイメージなのだ。上空以外
の視点から写真に撮って都市を形象化=想
念化する、ということは、天上の神のまなざ
しに喩えられる航空写真のまなざしが都市の
全てを捉えきれないということを示している
のだ。つまり、航空写真のまなざしが捉え
るのは、都市を余すところなく捉えた理想
的な形象としての概念ではなく、あくまで
断片的な形象=想念なのであり、そのま
なざしからは不可視な部分を残してしま
っているのだ。したがって、都市の全て
を捉えるためには、遙か上空の神が占め
る場以外の視点からも、都市が形象化=
想念化されなければならないのだ。航空
写真から地下の写真への軽やかな展開、
というナダールの写真実践が示している
のは、まさにその事態だ。

そして、おそらく、都市の全体を概念
として捉えようという19世紀的な都市
に対する意識が航空写真によって表象
し尽くされるのではない、という感
覚は、ナダールの個人的なものでは
なかった。写真史を振り返ってみると、
19世紀都市写真は、都市をひとつの
形象=想念として表象しようとする
そのスタイルにおいて、それなりの
広がりをもっていた。航空写真は、た
しかに、近代都市の視覚性を表象す
る新しいイメージとして当時のひと
びとに広く受け入れられはしたが、
しかし、形象=想念としての都市
を表象するものとして19世紀の人
々が受容したのは、航空写真が提
示する都市のイメージだけではな
かった。さまざまなスタイルの都市
写真が、生産、再生産され大量に
流通していたのだ。したがって、
われわれが次に目を向けなければ

ならないのは、19世紀都市写真に
おける、そうした近代都市の視
覚性を表象するスタイルの分散
である。

4. 19世紀都市写真のスタイル

都市写真の歴史を振り返ると、その
起源のひとつに、都市の歴史的な
記録という社会的な目的があるこ
とに疑問の余地はないだろう。し
たがって、まず、都市の記録写真
の伝統における都市写真のスタ
イルを、比較的早い時期からその
記録という目的に注目し、実際
に大規模なプロジェクトを組織
したフランスの事例から検討して
おこう。フランスでは、第二帝政
期の1851年、「歴史的記念物委員
会 (Commission des Monuments
 Historiques)」が、エドワール＝
ドゥニ・バルデュス、イポリット・
バイヤール、アンリ・ル・セック、
ギユスターヴ・ル・グレイ、O.
メストラルの五人の写真家を起
用して「ミッション・エリオグラ
フィック」というプロジェクトを
組織し、フランスの地方都市にお
ける歴史的建造物の写真による
記録を実施した。このプロジェクト
においては、歴史的なモニュメン
トや建築物を記録として残そう
という意図から、それらそのもの
を真正面から撮影したイメージ、
いわゆる「立面写真 (elevation
 photography)」が多数撮影され
た。ただし、立面写真のスタイル
がとられたのは、そうした歴史
的記念物の記録という目的のため
だけでなく、このプロジェクトに
参加した写真家たちが宮廷様式
の画家からの転向であったため、
彼らの視覚が宮廷様式絵画の伝
統——モノ=対象 (object) に
視覚的優位をおく——に従って
いた、という点が指摘される (Rice
 [1997:53], Westerbeck; Meyerowitz
 [1994:113])。このプロジェクト
に前後して、バルデュスやル・セ
ック

は、このプロジェクトの写真と同じような、パリを象徴するような建築物——たとえば、ノートル＝ダム寺院やルーヴル宮など——のファサードを撮影した立面写真を残している。このようなスタイルは、何らかのシンボルを中心として意味的に秩序化されていた前近代的な都市の空間秩序における視覚性を反映したものだろう。そうであれば、都市のシンボルを撮影することと都市を撮ることとは、その意味的な次元において、限りなく接近していたはずだ。

しかし、バルデスヤル・セックは、それらの写真を撮影したのとまさに同じ時期に、都市のシンボリックな建築物を、正面からではなく、ある程度角度をつけて撮影することによって空間の奥行きを遠近法的に撮影したり、建築物の柱や梁が重なり合っただ抽象的なデザインを構成する視点から撮影することを試みている (Rice [1997:53-82])。このようなスタイルにおいて、モノ＝対象を注視するという伝統的絵画の視覚原理は無効化しており⁽⁷⁾、都市を何らかの建築物によってシンボリックに表象しようという意識は見出せない。ここでは、むしろ、都市は、空間的な奥行き、ないし、広がりとして意識されている。つまり、都市を象徴するものとしてのモノ＝対象ではなく、都市空間そのものが視覚の客体＝対象として意識されているのだ。こうした意識は、われわれが検討してきた、都市そのものを客体＝対象として捉えるという、近代都市への移行によって生まれた都市に対する意識と平行である。バルデスヤル・セックの写真における都市を表現するスタイルの揺れは、まさに、都市に対する意識が移行しつつあった時代の写真であるからこそ見いだせる揺れなのだ。

そして、空間的な広がりとしての都市そのものを視覚の対象として表象するスタイルは、シ

ヤルル・マルヴィルが1850年代から1870年代に撮影したパリの写真に、ひとつの典型的なかたちを見ることができる。彼は、オースマンのパリ改造事業を、「パリの写真家」として写真で記録することを政府から委託された人物である。マルヴィルは、近代の都市計画^{アーバニスム}の代表例であるオースマンのパリ改造によって変貌するパリの街路や建物を改造前、改造中、改造後と同じ位置から同じ角度で撮影していった。彼が撮影したそれぞれの写真のイメージは、パリの一部分を写し撮ったものにすぎない。しかし、それらのイメージは、遠近法の強調と露光時間の長いカメラの意図的な使用、そして、画面の前景から後景へと延びていく循環の回路たる街路や路地の強調によって空間の奥行きや広がり、形式的な抽象性を表象している (Rice [1997:86-89])。彼の写真の特徴は、このように、都市の断片的なイメージでありながら、空間の奥行きや広がりを強調する構図を構成することによって、都市空間そのものを表象していた、という点にある。マルヴィルは、彼が記録すべきオースマンの改造のための破壊について、都市を「貫通 (percements)」させる行為として語っているのだが、彼の写真も、写真装置のまなざしを都市に「貫通」させるに匹敵する試みであったのである (Westerbeck; Meyerwitz [1994:107])。つまり、捉えられるべき都市に対するオースマンの意識とマルヴィルの意識は、都市空間それ自身を改造／視覚の客体＝対象として捉える、という点で重なり合っていたのである。

フランスの都市の記録写真に見出してきた、都市空間そのものを視覚の対象として捉える視覚性は、何もフランスに限られたものではなかった。たとえば、写真術の発明直後から第一次大戦前までの合衆国における都市写真を詳細に分析した、ピーター・ベーコン・ヘイルズが19

世紀アメリカ都市写真の特徴として指摘している「グランド・スタイル (grand style)」の都市写真⁽⁸⁾にもそうした視覚性を見いだすことができる (Hales [1984:ch.2])。このグランド・スタイルと呼ばれる都市写真のスタイルは、立面写真のヴァリエーションという形で立ち上がってきた。立面写真は、既に述べたように、建築物やモニュメントそのものに視覚的優位性を付与することによって、それをその周囲を取り巻いている空間から切り離し、いふなればひとつの彫刻のようなものとして提示するイメージである。グランド・スタイルの都市写真は、この技法を継承しながらも、視点をシンボリックな建築物やモニュメントと周囲の環境とのバランスを勘案した上で定め、都市の重要なシンボルを、それを取り巻く空間のなかで、モニュメント化するようなイメージを提示した⁽⁹⁾ (Hales [1984:88-90])。つまり、グランド・スタイルという都市写真のひとつのスタイルの離陸は、都市を、シンボリックな建築物やモニュメントを参照点とする意味的な秩序と捉えることから、そうしたモニュメントが位置づけられる空間的な広がりそのものとして捉えるように移行していったことと平行していると見てよいだろう。

都市の空間的な広がりそのものを視覚の対象とする視覚性の原型は、18世紀末のイギリスで発明され、19世紀に入るとヨーロッパやアメリカで大流行していった、厳密な遠近法によって描かれた超広角——360度に及ぶものも少なくない——のイメージを提示する視覚装置、パノラマに求めることができるだろう⁽¹⁰⁾。実際、グランド・スタイルの都市写真は、パノラマ写真の致命的欠陥、すなわち、広大な画面を得るために広角レンズを用いることによって生じるイメージ周辺部の歪みを回避しつつ、都市の空間としての広がり表象するスタイルとして立

ち上がってきた (生井 [1991:149])。このパノラマ的視覚の登場がひとつの契機となって、それまで見られる対象の背景でしかなかった空間の広がりそのものが「眺望 (vista)」として視覚の対象となった⁽¹¹⁾。そうしたパノラマ写真は、1850年代には試みられており、たとえば合衆国では、エドワード・マイブリッジをはじめとした多くの写真家たちによって、1850年頃からパノラマ写真が撮影されているし (Hales [1984:29-36, 73-87])、フランスでも、同じ頃、前出のバルデュスをはじめさまざまな写真家たちがパノラマ写真を試みている (Rice [1997:127-137])。

都市写真の代表的スタイルとしてもうひとつ挙げるとすれば、「ストリート・フォトグラフィ (street photography)」と呼ばれる都市写真を挙げることができる。ストリート・フォトグラフィが都市写真のひとつのスタイルとして確立するのは、おそらく、20世紀に入ってからのポール・ストランドらの仕事を受けて、ということになるだろうが、それがひとつのスタイルとして確立した後に写真史を遡ってみると、同様のスタイルで撮影された写真が、19世紀の写真の黎明期から20世紀初頭においても見出された。すなわち、ストリート・フォトグラフィは、既に検討した航空写真、記録写真、グランド・スタイル、パノラマ写真、といった都市写真のスタイルと同じ時代に、都市写真のスタイルとして写真という制度のなかに存在したことになる。

この都市写真のスタイルは、その名の通り、都市の^{ストリート}街頭の様子を印画紙に焼き付けたものである。このスタイルをとる写真の撮影において、写真家たちは、多くの場合、構図のなかに入ってくる^{ストリート}街頭に溢れるひとびとにその存在を気づかれることなく撮影していた。その点で、ストリート・フォトグラフィは、見られることなく

見るような窃視的視線によって生み出されるイメージである。このような窃視的な実践であることによって、ストリート・フォトグラフィは、普段は何気なく見過ごされてしまっている、あるいは意識に浮かび上がってくることのない、都市において展開するなまなましい生 (life)、都市の出来事性 (eventuality) を写し撮ることを志向するイメージである。

しかし、ストリート・フォトグラフィが、単純に、都市の生や出来事性のみを表象しているイメージであるかといえば、というところではない。ストリート・フォトグラフィの歴史を詳細に分析したウエスタベックとメロウイツは、このスタイルをとる都市写真のイメージには、それを構成しようとする意図に関して、全く相反するふたつの意図が作用していることを指摘している。ストリート・フォトグラフィは、一方で、常に移動し変化する被写体から、都市のあらゆる可能性を凝縮している唯一無二のイメージを得ようとすることを目指す。もう一方で、都市の多様な可能性に対して開かれた意味的に不安定なイメージを得ることを目指し、都市のイメージを偶発的な断片として切り取ることを志向する。ストリート・フォトグラフィは、このふたつの意図の緊張の上で都市のイメージを構成している、というのが二人の指摘である (Westerbeck; Meyerowitz [1994:34])。この二人の指摘を、ここでの文脈に沿うよう、再構成するなら、ストリート・フォトグラフィは、都市の出来事性を断片的なイメージによって表象しようとする一方で、移り変わり続ける都市のあらゆる可能性すべてをひとつの形象＝想念に凝縮することによって、都市空間そのものを表象しようとしてもいる、ということができる。ストリート・フォトグラフィは、都市の出来事性をありのままに写し撮ることを目指しながら

も、それと同時に、都市そのものを形象化＝想念化されたひとつの概念として表象しているのだ。

このように、19世紀都市写真における諸々のスタイルは、それぞれ異なる視点から異なるイメージを生み出しているけれども、都市を形象＝想念として捉えるという、近代において現れた都市の視覚性を何らかのかたちで表象している、という点では共通している。これらの都市写真は、都市をひとつの形象＝想念として表象している。しかし、都市を形象＝想念としての捉えることは、それ自身で都市の全てを形象化＝想念化している、理想的形象たる「概念の都市」として捉えることと同じではない。都市写真が表象している形象＝想念としての都市は、都市の全てを余すところなく形象化＝想念化したものではなく、そこに写り込まない部分を残してしまっている——それゆえ、都市の形象＝想念が、都市写真のスタイルの広がりとして複数存在するのだ。さまざまなスタイルをとる都市写真において、それぞれの視点から表象されるのは「概念の都市」ではなく、あくまでも、その概念の断片でしかない形象＝想念としての都市である。したがって、こうした19世紀都市写真におけるスタイルの広がりが示しているのは、結局のところ、都市をひとつの客体＝対象として概念化することが不可能である、ということではないか。ここまで検討してきたように、それぞれの視点から形象化＝想念化することは可能である。しかし、それぞれの視点から捉えられた形象＝想念としての都市は、概念としての都市に接近するものの、それに対して何らかの不可視な部分を常に残している。つまり、両者のあいだには、常にズレが存在しているのだ。それゆえに、そのズレを補完するために、さまざまな視点から形象化＝想念化する

ことが試みられ、さまざまなスタイルの都市写真を展開していったのだ。そして、このズレの補完のための視点の移動を、遊戯的な身振りで見事にやってのけたのが、ナダールだったのだ。

5. カルト・イリュストレ——形象化＝想念化の反復

都市の形象＝想念と都市の概念のズレは、どのような関係を取り結んでいたのか。その関係の19世紀的な在り方を示している都市表象の事例を挙げよう。ここで取り上げるのは、「北線、パリーブローローニュ間、^{カルト・イリュストレ}写真入り地図 (Chemin de Fer du Nord, Ligne de Paris à Boulogne, Carte Illustré)」(以下、「カルト・イリュストレ」という地図と写真による都市表象である⁽¹²⁾)。このカルト・イリュストレは、1855年、大英帝国のヴィクトリア女王がパリーブローローニュ間の鉄道開通を祝ってフランスを訪問した際、銀行家、ジェイムス・ド・ロスチャイルドの依頼により、記念品として制作され、献上されたものである⁽¹³⁾。その作成には前出のバルデュスが大きく貢献している(使用された写真の大部分は、バルデュスの息子やステレオグラフ写真家のH. トゥルニエ、そしてあまり著名ではないアマチュア写真家たちが撮影したものらしい)。この記念品がどのようなものであったかといえは、それは、全部で6葉のパネルを繋ぎ合わせることによって構成されるもので、折り畳んで革張りのアルバムに納めることもできるが、広げると縦418センチ、横1444センチにもなる巨大な地図である⁽¹⁴⁾。その巨大なパネルには、新たに開通した鉄道路線である北線がひときわ太い線で書き込まれたパリーブローローニュ間の正確な地図——形象化＝想念化された都市のイメージだ——が貼り付けられている。そして、

その地図には、パリーブローローニュ間を結ぶ路線の沿線の街の景観、建築物、モニュメント、史跡などを移した写真が全部で72枚、地図の周囲と線路に沿うようなかたちで地図中に貼り付けられている(左右両辺に5枚ずつ、上下両辺に14枚ずつ、そして地図の中に34枚)。こうした図版の充実もあり、カルト・イリュストレは、単に記念品として旅行記や写真アルバムであるだけでなく、質の高い写真調査でもあった、と捉えることができる。

このカルト・イリュストレという都市表象が孕んでいる新しい視覚性とは、それが鉄道と写真という19世紀の社会に大きな影響を及ぼしたふたつのテクノロジーが会う場 (site) として生み出された、という点にある。ヴォルフガング・シュヴェルプシュは、鉄道での高速の移動は、そのスピードゆえに個々のものを区別する暇も与えず、その車窓から見える風景をパノラマに変えてしまった、と論じたが (Schivelbusch [1977=1982:78])、カルト・イリュストレに貼り付けられている72枚の写真は、車窓から見えるパノラマの風景を補足するものである。パリーブローローニュ間を鉄道で移動するであろうヴィクトリア女王が、パノラマとして捉えられるがゆえに見えなくなってしまうモニュメント、建築物、史跡の姿を視覚的イメージとして捉えられるように、これらの写真は地図に貼付されているのである。しかし、このような、イメージが経験を補足するというフォーマットをもった都市表象が、カルト・イリュストレ以前に存在しなかったかといえそうではない。1789年には、既に、パリの地図の周囲に代表的なモニュメント建築の詳細な立面図を配したものが存在していた。しかし、このカルト・イリュストレという都市表象の新しさというのは、地図の周りに配された写真が立面写真

ではなく、われわれが検討してきた、さまざまなスタイルをとる都市の近代的視覚性を表象する都市写真であった、という点にある。つまり、カルト・イリュストレに貼付された写真は、立面写真のような、モニュメント、建築物、史跡といった客体＝対象そのものを視覚の対象として捉えようとする写真ではなく、それらが組み込まれている都市空間そのものを視覚の対象として捉える写真であったのだ。具体的にいうなら、立面写真ではなく、都市空間そのものを捉えるような都市の記録写真——バルデウスが関わっているのだから——やグランド・スタイルの写真であり、とりわけ注目に値するのは、地図の左辺に沿って配置された5枚のパノラマ写真である。鉄道が生み出したパノラマの眺望から欠落してしまう視覚を補完するために、都市空間を視覚の対象とするような写真を、そして、パノラマ写真を用いているのである。そして、これらそれぞれの都市の形象＝想念を統合しているのが、地図という、これもまたひとつの形象＝想念である都市のイメージなのである。

カルト・イリュストレという地図と写真を組み合わせた都市表象が示しているのは、19世紀のひとびとの意識においては、都市を形象＝想念として捉えるまなざしが、変奏を繰り返し、それぞれの形象＝想念がお互いを補完しながら都市を捉えていく、という事態である。これは、まさに、都市をひとつの形象＝想念として捉えるまなざしが、そのまなざしから常にズレている都市を追尾し続けていることを示している。

6. 都市写真の視覚性と都市のモダニティ

近代化が引き起こした19世紀の急激な社会変容は、それまで都市を秩序化していた原理を失効させる。この都市の空間秩序の崩壊による

「意味論上の不毛化」に対して批判的な形式を付与することによって「近代都市」は成立した。近代以前の都市は、それを象徴する具体的なモノ＝対象によって捉えられていたが、近代化にともなう近代都市の成立とともに、当時のひとびとは、都市を客体化＝対象化されたひとつの「概念」として捉えることを志向するようになる。都市写真は、都市それ自体をひとつの視覚的な客体＝対象として形象化＝想念化することによって、都市を「概念」として捉える意識に、ある程度までは接近していた。しかし、都市写真が表象する都市の形象＝想念は、決して、都市の「概念」にはなり得なかった。というのも、19世紀における都市写真の撮影という実践において、都市はさまざまなスタイルによって形象化＝想念化されたのであって、それゆえに、それぞれのスタイルの都市写真が表象しているものは、都市の全てを余すところなく捉えた理想的な形象、つまり、「概念」としての都市なのではなく、あくまでも、それぞれの視点から捉えられた断片的な形象＝想念だからである。概念としての都市は、都市写真が表象している都市の形象＝想念に対して可視化できない部分、何らかのズレを孕んでいる。都市写真は、まさに、このズレを補完するために、そのスタイルを分散させているのだ。

そして、カルト・イリュストレという都市表象が示していたのは、都市を捉える19世紀的なまなざしは、都市を形象化＝想念化する視線の変奏と反復によって、常に形象＝想念からズレていく都市を追尾していく、ということであった。しかし、19世紀のひとびとは、その追尾の先に何を見ていたのだろうか。形象化＝想念化の変奏と反復による、形象＝想念とそれが表象すべき都市とのズレの追尾は、結局のところ、19世紀という時代が、その存在をただひたすら

信憑していた、固有名詞的な意味での「都市」、つまり、ひとつの客体=対象として同^{アイデンティファイ}定しようと信憑し、それに到達することを欲望していた「都市」なのだろう。つまり、都市を形象化=想念化するまなざしを反復し続けることによって、「概念」としての都市に、さらにいえば、「概念の都市」が表象している客体=対象としての都市に到達しうる、という確信がその反復を駆動させた、ということだ。しかし、この確信を支えていたものを確定することは、本稿の射程を超える大きな問題であろう。とりあえず、19世紀において都市そのものを形象=想念として捉える視覚性を獲得したこと、そして、都市は、19世紀のひとびとのそれを形象=想念として捉える視線にたいして形象=想念化しきれない不可視な部分、ズレを孕んでおり、そのズレを補完しようとする形象化=想念化の反復のなかで、概念へ到達することが常に先送りされる形象=想念として経験される、という二点を指摘できれば、19世紀における都市の視覚性と都市のモダニティの記述という本稿の目的は達成できたのではないか。

最後に、われわれが記述してきた、都市の視覚性が、20世紀の文脈において、いかに変容してくるか、という点に簡単に言及しておきたい。現代を生きるわれわれは、19世紀のひとびとのように、都市を客観的な形式として、あるいは、「概念」として正確に同^{アイデンティファイ}定しようとはもはや信じていない。われわれの感覚にあるのは、むしろ、「概念」のような客観的な形式としての都市には、決して到達することはない、あるいは、そのような存在としての都市など存在するはずがないという開き直りに似た感覚である。その形象=想念から常にズレていく都市の先にあるもの、それは、「概念」としての都市の端的な不在である。したがって、19世紀において

「概念の都市」のイメージが占めていた位置は空位となり、ズレを形象化=想念化の反復によって回収しようとするのではなく、ズレをズレとして知覚することになる。われわれは、ただひたすら、都市の断片としての出来事性を追いかけて、また、それを先取りし続けることとなる。そうして、都市は、断片的なイメージを積み重ねながら、常に自身の形象=想念を崩壊させていくのではないだろうか(15)。

註

- (1) 近代化にともなう都市経験の変容については、近代都市における神経刺激の過剰を指摘した古典的研究であるSimmel [1903=1976] や、それを踏まえ、都市のショック経験とポピュラー・センセーションリズムとの関連について論じたSinger [1995] などを参照。また、近代化にともなう視覚経験の変容については、Crary [1990=1997], Friedberg [1995], Schivelbusch [1977=1982] などを参照。
- (2) この側面に着目したものについては、いわゆるポスト・モダン都市論の文脈から論じたものが多数ある。たとえば、Harvey [1989:ch.4], Zukin [1992] などを参照。
- (3) これらの形式は、具体的には、「整序化 (régularization)」「プレ・ユルバニスム (pré-urbanisme)」「ユルバニスム (urbanisme)」という三つの形式であり、さらに、後の二者は、それぞれが急進派のモデルと文化派のモデルに分割できることを指摘する。ショエは、これらの形式を詳細に分析して見せているが、簡潔さのため、ここでの議論に関わる、これらの共通点についてのみ取り上げるにとどめておく。
- (4) この後で触れるように、そうした都市の客体性=対象性は、可視性を手がかりに都市を詳細に語ることによって「到達」するのではない。むしろ、そうすることは、客体=対象としての都市を

創造する——後で用いる語を使うなら、形象化＝想念化 (figure) する——行為である。19世紀都市小説 (urban fiction) における、都市を語ることによる語られるべきレファレントの創造については、Bernstein [1993] などを参照されたい。

(5) M. クリスティヌ・ボイヤールが提出する「形象的＝想念的な都市」という概念は、若林幹夫の最近の論考 (たとえば、若林 [1997] など) において重要な位置を与えられているが、この概念のここでの解釈は彼の解釈と若干異なる。若林は、都市の統計や地図という形式を、それらが徹底的に「抽象的」な形式である——都市の具体的経験とかけ離れている——ために、むしろ「非形象的＝非想念的な都市 (the disfigured city)」として把握する形式だと考えている (若林 [1997:200-201])。しかし、ここでは、そうした地図や統計が、いかに「抽象的」であろうとも、それが都市を「全体」として客体化、形式化、モデル化しようとしている限り、それは「形象的＝想念的な都市」であると考える。

(8) たとえば、ヤコポ・デ・バルバリの「ヴェネツィアの鳥瞰図 (1500年)」、フィッシャー・フォン・エルラッハの「歴史的建築の構想 (1721年)」、クロード＝ニコラ・ルドゥーの「ショーの理想都市 (1773-79年)」など。

(6) 特定の対象 (object) に対する注視 (attention) に規定された伝統的視覚原理の変容と、それにもなう近代的視覚の出現については、Crary [1994] の議論も参照されたい。

(8) 「グランド・スタイル」という術語は歴史画の様式から借用されたものである。ちなみに、歴史画におけるグランド・スタイル (大様式) は、一般に、個々のものを軽視し、包括的なものの強調を

要求すると同時に、粗野なものや平凡でささいなものに対する興味を拒否し、下層階級の生活を排除して、英雄的で貴族的なものを好む、と説明される。

(9) 誤解のないように指摘しておく、都市空間におけるモノ＝対象のシンボル性を表象するグランド・スタイルの都市写真の効果と、都市を象徴するモノ＝対象が何であるかを指し示すこととは、当然のことながら、お互いに断絶している。

(10) パノラマは、1778年、アイルランド人、ロバート・ベイカーによって特許が取得され、1792年、最初のパノラマ館がロンドンに開館した。パノラマの歴史とそれがもっていた文化的含意については、Comment [1993=1996] などを参照。

(11) もちろん、こうした事態は、パノラマの登場のみによるものではない。たとえば、ツーリズムの出現も視覚の対象としての眺望の出現に関係している。

(12) カルト・イリュストレについては、Rice [1997: 194-207] を参照した。

(13) 当初、制作されたカルト・イリュストレは、女王に献上された一点のみであったが、後の1860年、その出来映えに満足したロスチャイルドの依頼によって、25点の複製が制作された。

(14) ちなみに、カルト・イリュストレは、一冊のアルバムとともに女王に献上された。そのアルバムは、カルト・イリュストレに貼り付けられた写真よりも大きな版の写真、50枚が使用され、それらの写真は、路線上で通過する順番に配列されている。

(15) こうした状況に関しては、「イメージの集積」という概念で概略を論じたことがある (菊池 [1996: 72-74])。

参考文献

- Bernstein, Carol L. 1993 *The Celebration of Scandal: Toward the Sublime in Victorian Urban Fiction*, The Pennsylvania State Univ. Pr.
- Boyer, M. Christine 1995 "The Great Frame-Up: Fantastic Appearances in Contemporary Spatial Politics", Liggett, Helen; Perry, David (eds.), *Spatial Practices: Critical Exploration in Social/ Spatial Theory*, Sage : 81-109
- de Certeau, Michel 1980 *Arts des faire (L'invention du quotidien 1)*, Union Générale d'Édition,=1987 山田登世子訳『日常
的实践のポイエティック』国文社
- Choay, François 1969 Hugo, Marguerite; Collins, George R. (trs.), *The Modern City: Planning in the 19th Century*, Geroge
Braziller=1983 彦坂裕訳『近代都市——19世紀のプランニング——』井上書院
- Comment, Bernard 1993 *Le XIX^e siècle des panoramas*, Adam Biro=1996 野村正人訳『パノラマの世紀』筑摩書房
- Crary, Jonathan 1990 *Techniques of Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, The MIT Pr.=1997 遠藤
知巳訳『観察者の系譜——視覚空間の変容とモダニティ——』十月社
——— 1994 "Unbinding Vision", *October*, 68, (Spring):21-44
- Donald, James 1992 "Metropolis: The City as Text", Bocock, Robert; Thompson, Kenneth (eds.), *Social and Cultural Forms
of Modernity (Understanding Modern Society: An Introduction Book 3)*, Polity Pr.:417-461
- Friedberg, Anne 1993 *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*, Univ. of California Pr.
- Hales, Peter Bacon 1984 *Silver Cities: The Photography of American Urbanization, 1839-1915*, Temple Univ. Pr.
- Harvey, David 1989 *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Basil Blackwell
- 五十嵐太郎 1996 「視覚的無意識としての近代都市——三つの都市の展覧会をめぐって——」『10+1』7,
(Autumn):154-167
- 生井英考 1991 「都市の自叙像——十九世紀都市写真の蠱惑——」『現代思想』19-4:140-154
- 菊池哲彦 1996 「都市のメディア的経験——イメージの集積としての都市——」『ソシオロゴス』20:60-75
- Nadar, Félix 1900 *Quand j'étais photographe*, Flammarion=1990 大野多加志・橋本克美訳(抄訳)『ナダール——私は
写真家である——』筑摩書房
- 大島洋編 1993 『写真家の時代1 写真家の誕生と19世紀写真』洋泉社
- Rice, Shelly 1997 *Parisian Views*, The MIT Pr.
- Schivelbusch, Wolfgang 1977 *Geschichte der Eisenbahnreise: Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*,
Hanser Verlag=1982 加藤二郎訳『鉄道旅行の歴史——19世紀における時間と空間の工業化——』法政大
学出版局
- Simmel, Georg 1903 "Die Grossstadt und das Geistesleben", *Jahrbuch der Gehestiftung IX*=1976 居安正訳「大都市と精神
生活」『ジンメル著作集12 橋と扉』白水社:263-285
- Singer, Ben 1995 "Modernity, Hyperstimulus, and the Rise of Popular Sensationalism", Charney, Leo; Schwartz, Vanessa R.
(eds.), *Cinema and the Invention of Modern Life*, Univ. of California Pr.:72-99
- Trachtenberg, Alan 1989 *Reading American Photographs: Images as History, Mathew Brady to Walker Evans*, Hill and
Wang=1996 生井英考・石井康史訳『アメリカ写真を読む——歴史としてのイメージ——』白水社

- 若林幹夫 1997 「地図、統計、写真——大都市の相貌——」『10+1』9, (Spring):196-206
- Wechsler, Judith 1982 *A Human Comedy: Physiognomy and Caricature in 19th Century Paris*, Thames and Hudson=1987 高山宏訳『人間喜劇——十九世紀パリの観相術とカリカチュア——』ありな書房
- Westerbeck, Colin; Meyerowitz, Joel 1994 *Bystander: A History of Street Photography*, Thames and Hudson
- 横江文憲 1997 『ヨーロッパの写真史』白水社
- Zukin, Sharon 1992 "Postmodern Urban Landscape: Mapping Culture and Power", Lash, Scott; Friedman, Jonathan (eds.), *Modernity and Identity*, Basil Blackwell:221-247
- 東京ルネッサンス推進委員会他編 1996 『ヨーロッパの近代都市と芸術』（「近代都市と芸術展——ヨーロッパの近代都市と芸術 1870-1996——」カタログ）東京都現代美術館

(きくち あきひろ)