

建築における「日本的なもの」と「新興写真」

岸 佑

はじめに

建築と写真は、密接な関係にある。むしろ、写真無しに建築を語ることは困難であるとさえいえる。しかし、建築を専門に撮る写真家が存在する一方、さまざまなメディアに掲載される竣工写真も完成した建築物の一部であると考えられる建築家も存在する。つまり、建築物は、それを設計した建築家と、それをカメラで撮影した写真家によって共有され、互いに己れの作品であると主張されている。ならば、建築写真はどのような目的のために撮影されるのであろうか。

建築写真が登場した当初の理由は「記録」であった。建設工事の記録、竣工写真、そして解体写真——建築物の一生を語る上で、写真は必ず用いられる。そこにあるものを、そのまま写し出すという写真の特徴は、「記録」行為には最適である。他方、「芸術」としての写真の役割は、写真を絵画に近づける試みや、もしくは絵画作成の補助として用いることが中心であった。

「芸術」としての写真に変化が生じたのは、1920年代である。20年代に入ると、「記録」と「芸術」とを架橋する媒体としての写真表現を追求する動きが登場する。「新興写真」または「ノイエ・フォトグラフィー」と呼ばれるこの動きは、連続写真や顕微鏡写真などに代表されるように、カメラでしか捉えられないものを写真で捉えること、そしてそのような感覚で、目の前の現実世界を撮影することを目標としていた。結果としてこの動きは、後述するように、写真が持っていた「そこにあるものをそのまま写す」という記録の要素を芸術的要素に転じる結果をもたらした。

本稿では、大正期半ばから昭和初期にかけて盛んだった「新興写真」と、それに大きな影響を受けた建築家岸田日出刀^{ひでと}（1899（明治32）年-1966（昭和41）

年)が出版した2冊の写真集『過去の構成』と『現代の構成』について論じる。岸田の写真集は、当初構成社書房という小さな出版社から500部限定で出版されたが、その後絶版となり、1938(昭和13)年に相模書房から『過去の構成』だけが再版された。相模書房は、戦後の1951(昭和26)年にも『過去の構成』を復刊している。

本稿の前半部は、『新興写真』の周辺を扱う。まず日本における「新興写真」運動と、岸田日出刀の関わりについて指摘し、その後、当時の文化的状況における建築の役割を論じる。後半部では、岸田の2冊の写真集の分析を通して、そこに収録されている写真が、視覚認識の変化を自覚的に表現しているという点で、「新興写真」に影響を強く受けたものであること、なおかつそのような視点は、建築における「日本的なもの」の認識方法に大きな影響を与えたことを明らかにする。



画像不掲載

「東大寺大仏殿内部架構」岸田日出刀
『過去の構成』相模書房1951年

1 芸術写真と写真芸術

1 新興写真の登場

岸田日出刀がライカでさまざまな建築物を撮影した写真集が発売されたのは、1929(昭和4)年及び1930(昭和5)年である。1920年代の後半から30年代初頭にかけて、日本では「新興写真」という新しい写真表現が隆盛しつつあった。この台頭の背景には、大正期における「芸術写真」の流行が指摘できる。19世紀末に、カメラは富裕層を中心にかなり普及し、アマチュア写真家が急増した。その中から、写真に対して芸術的表現を求める者があらわれ始めた。彼らは、撮影した画像に着色をするなど工夫を凝らして写真を「絵画」に近づけようと

した。すなわち、写真を「芸術」にしようと試みたのである。したがって、「芸術写真」のモチーフは、家族や風景、静物など、フランス印象派絵画に近いものになる⁽¹⁾。それは、豊かな都市生活がもたらした文化的産物であった。

だが、1923（大正12）年の関東大震災がその状況を一変させる。震災後に出現した工場、煙突、自動車や汽車といった都市景観は、上記のような「芸術写真」の範疇に納まるものではなかった。そのような都市の工業化と並行して、モホイ・ナジ、エル・リシツキー、マン・レイといったヨーロッパのアヴァンギャルド写真が、『フォトタイムス』（1924年創刊）、『アサヒカメラ』（1926年創刊）などの新しい写真雑誌を通じて次々と紹介されていた。

このような状況下で、機械化する都市に適応するべく、写真表現の拡大を試みる「新興写真」が登場する⁽²⁾。とくに『フォトタイムス』誌には、1929（昭和4）年から「モダーン・フォトセクション」というページが設けられ、独仏の新傾向の写真が紹介され始めていた。1931（昭和6）年には、「独逸国際移動写真展」が東京と大阪で開かれた。この写真展は、1929（昭和4）年にドイツ・シュツットガルトで開かれた「FIFO：映画と写真国際展」の一部を巡回させたもので、タゲレオタイプからマン・レイ、モホイ・ナジまで、それまで図版でしか知られていなかった写真が実物で展示された。そして、このような写真表現の新傾向に影響を受けて、新しい方向を模索する動きが、少しずつ写真家たちの間に広がりつつあった。

「新興写真」の最初のピークは、1932（昭和7）年であると考えられる。その理由は、月刊写真雑誌『光画』の創刊である。木村伊兵衛らを同人として誕生したこの雑誌は、長谷川如是閑、柳宗悦、中井正一といった思想家、評論家が原稿を執筆していた。その中でも目立つ活躍をしているのが、「写真に帰れ」という論文を同誌に掲載して一躍有名になった写真評論家の伊奈信男である。伊奈はこの論文の中で、現代とは機械文明であること、そして、写真とは機械文明の産物であることの2つを強調し、機械文明の発展とともに成長してきた写真は、「新時代の様相に適応した新しい美を創造する可能性を与えられてゐた」

と主張した。そして、以下のようなアジテーションを飛ばしたのである。

「芸術写真」と絶縁せよ。既成「芸術」のあらゆる概念を破棄せよ。偶像を破壊し去れ！そして写真独自の「機械性」を鋭く認識せよ！新しい芸術としての写真の美学—写真芸術学は、この二つの前提の上に樹立されなければならない⁽³⁾。

従来の「芸術写真」を、芸術的表現として否定した伊奈は、写真家の眼前にある現実をさまざまな角度からとらえるモホイ・ナジの「現実写真（レアル・フォト）」という考えを新しい写真として提案する。そして、この「現実写真」は、「新興写真」全体の方向性を示すキーワードとなっていったのである⁽⁴⁾。

2 伊奈信男と板垣鷹穂

「写真に帰れ」論文における伊奈の主張には、美術史家・美術評論家であった板垣鷹穂⁽⁵⁾の影響が見られる⁽⁶⁾。松実輝彦の論文と重複するところもあるが、いくつか板垣と伊奈との関係性を指摘しておきたい。まずは、伊奈の「写真に帰れ」論文の執筆動機である。伊奈は、後年「写真に帰れ」論文の執筆経緯について次のように語っている。

昭和二年に〔東大の美術史研究室の〕副手をやめたころから、西洋の近代美術の研究に入り、それと同時に紹介され始めた、新しい写真に対して興味を持ち、その研究をすすめた。昭和六年の暮れ、谷川徹三氏に美術出版の聚楽社社長の秋葉啓氏を紹介され、依頼されて書いたのが、「写真に帰れ」で、これは写真に関する私の最初の小論である（〔内は筆者補〕⁽⁷⁾）。

谷川は当時『思想』の編集者を務めており、1930（昭和5）年4月の『思想』

では、伊奈に海外の最新文献紹介を依頼している。谷川は、前年の1929（昭和4）年4月『思想』復刊号で、板垣の「機械文明と現代美術」という論文を掲載し、大反響を巻き起こしていた⁽⁸⁾。板垣のこの論文が『思想』に掲載されたときに、伊奈は「新しい写真に対して興味」を持っていたのだから、板垣の論文を読んでいた可能性は十分にある。

また、伊奈の論文と板垣の論文との論理構成の共通点も指摘可能である。例えば松実輝彦は、伊奈信男の論文「写真へ帰れ」（1932）と板垣鷹穂の論文「優秀船の芸術社会学的分析」（1930、以下「優秀船」と略記）の第Ⅷ章の「結語」の共通性に注目している⁽⁹⁾。また、「結語」に至るまでの論述過程にも、共通点が見られる。すなわち、両者は新たな写真芸術を模索するモホイ・ナジやマン・レイらの試みを評価しつつも、その表面的模倣が氾濫することを危惧しており、それを踏まえた上で、松実も指摘するように、「写真芸術の実現」において真に問題にするべきなのは「カメラを持った人」であり、「カメラを持つ人」は社会的足らねばならない、と論を結んでいるのである。

両者の経歴からは伊奈と板垣との直接的な交友関係を見出すことはできないが、伊奈と板垣との間に、この時期なんらかの影響関係があったことは否定できない。

3 機械美学と近代建築

このような伊奈と板垣の言葉から我々が確認できるのは、1932（昭和7）年の時点で、新しい芸術表現の可能性が「写真」に見出されていたこと、その可能性はカメラという機械によって可能になること、カメラは「機械文明」という現代を代表＝表象すること、の3点である。そして、前節で確認したように、伊奈の写真に対する美学的立場には、板垣の影響があった。

板垣は1920年代末から現代美術と現代文明を論じる評論活動を始めている。その評論活動は『思想』誌上で主に行われたが、それらをまとめた著作が、『機械と芸術の交流』（1929）および『新しき芸術の獲得』（1930）である。板垣は

当時、新しい時代の美的特徴は「機械美」に特徴付けられると考えていた。

板垣は、『美術思潮』創刊号1929（昭和4）年4月号に掲載された「建築に於ける『現代』の表現」という論文で、現代建築と機械文明の関係に触れている⁽¹⁰⁾。『新しい芸術の獲得』で板垣は、「この稿は、「現代」を扱った私の稿の中で、時間的に云って、最初のものである」⁽¹¹⁾と書いており、板垣にとって「現代」における機械と建築を論じた最初期の論考であることが推測できる。この論文と同時期に執筆したと考えられるのが、1929（昭和4）年の『思想』4月号に載っている「機械文明と現代美術」⁽¹²⁾である。この論文は、「現代美術」とタイトルが付いているが、絵画、彫刻、写真、映画についてはほとんど言及がなく、建築の新思潮についての考察が大半を占めている。

両論文の主旨も次のようなもので、一致している。現代文明は、機械に代表されるように合理的な社会であり、「最も合理的なところに最も美しいものを見出さうとする「現代」の芸術的基調」⁽¹³⁾は、建築にそれを見出さうとする、すなわち「合理主義の最も徹底した姿は先ず機械に現はれ、次に建築に現はれる」⁽¹⁴⁾と板垣は言うのである。

このような現代建築が主に欧州、とくにドイツ・フランス・オランダで着々と実現していると板垣は述べて、新しい建築家を代表するものとして、ドイツ・バウハウスのグロピウスやフランスのコルビュジエを挙げている⁽¹⁵⁾。

なぜ板垣にとって現代文明と美術を代表するものが、建築だったのか。その理由を板垣は次のように説明している。建築はもともと「実用的な要素を切り離して考へられない」ため、合理性を追求する芸術であったが、合理的な機械文明が「現代」を表象するようになって、「此の運命的な要素が、反って建築にとっての強味となってきた」⁽¹⁶⁾、つまり本質的に建築がもっていた芸術性に現代の芸術性が近づいたからだ、というのである。板垣が現代文明および現代芸術を代表すると考えていた、「現代建築」とはいかなるものであったのだろうか。

II モダニズム建築とモダニスト岸田日出刀

1 建築：モダンの最先端芸術

19世紀末から1920年代にかけてのヨーロッパ建築を、機械性という観点で論じるときに注目すべきは、いうまでもなくバウハウスとコルビュジエである。抽象絵画、写真、タイポグラフィ、家具デザインといった多種多様な分野を学ぶバウハウスの教育プログラムは、本来、建築家養成という目的に収斂されるものだった。また、大量生産と工業化を主軸においたバウハウスの芸術教育は、思想的には社会主義的色彩を帯びたものだった。その芸術教育のユニークさを国内に向けて本格的に言及したのは、1925（大正14）年にバウハウスを訪れた仲田定乃助が『みずゑ』などの雑誌に載せた4本の論考が最初だとされている⁽¹⁷⁾。他方、ル・コルビュジエは、1923（大正12）年に出版した『建築をめざして』の中で、飛行機、自動車、船という機械の美を、パルテノン神殿と並置させて工学技師の美学を主張し、世界中の建築家に大きな影響を与えた。とはいえ、この時期のコルビュジエは建築家としててがけた実作もほとんど無い状態で、ほぼ無名に近かった。日本へのコルビュジエの紹介は、ヨーロッパと比較してもかなり早い1923（大正12）年であり、その後、1931（昭和6）年を頂点に、日本の建築界はコルビュジエ一色に塗りつぶされることになる⁽¹⁸⁾。藤岡洋保はその理由を、当時の日本の建築思潮の主流を占めていた「合理主義」を体現している建築家こそがコルビュジエだと建築家たちは考えたからだ、と述べている。いずれにせよ、コルビュジエもバウハウスも、当時の建築に革新を求めるためには「機械」に注目すべきだ、という点では共通していた。

このような西欧での建築運動の新傾向と日本におけるその受容過程において、本稿で注目したいのは、板垣鷹穂と岸田日出刀の関係である。確かに板垣は、建築が機械文明と現代美術を代表する芸術だと考えていた。1929（昭和4）年9月の『思想』に掲載された「機械と芸術の交流」の中では「建築と等しく機械の進歩によつて表現形式を決定される芸術は映画である」⁽¹⁹⁾と、映画に建築と同等の立場を与えて、次のようにカメラの視線について言及している。

機械が、元来「視覚的」な形態をもち、「視覚的」に運動するものである以上、「視覚的」な芸術に最も多く且つ自然に摂取されるのは当然である。(略) 写真の新しい表現法は、物象を視る方法そのものを革新させた。(略) カメラと云ふ一個の機械が、人間の肉眼以上に鋭い感覚と主観性を持つてゐることは、誰も信じて疑はない⁽²⁰⁾。

『思想』の4月号に発表された「機械文明と現代美術」では、カメラに着目した記述はほとんど見られない。つまり4月から9月の間で、板垣のカメラに対する考察が深化しているのである。

2 『建築紀元』と構成社書房

この深化の鍵は、岸田日出刀や仲田定之介らが編集参加した構成社書房という小出版社が握っていると考えられる。1930(昭和5)年当時、岸田日出刀は「欧洲近代建築史論」で東京帝国大学から博士号を授かる一方で、『国際建築』や『建築世界』などの雑誌を中心に積極的な評論活動を行っており、当時のアカデミーの中では数少ないモダニストとして活躍していた。

推測されうる岸田と板垣の最初の接点は、『建築紀元』の創刊号(1929年10月号)である。『建築紀元』は構成社書房から出版されていた。同社は、その後『建築時潮』という雑誌を刊行し「構成」と「構築」という視点からの近代建築理解を提示している。同時にCIAMの会議議事録翻訳や、コルビュジエの著作翻訳など、海外の建築の最新動向をいち早く報告する活動を積極的に行ってもいた。『現代建築文叢』と題されたシリーズの刊行も行っており(コルビュジエの著作もこれに含まれていた)、執筆者や翻訳者として、前川國男や市浦健、堀口捨己など当時のモダニストが参加していた。出版社としての活動期間は短く、1929(昭和4)年9月から1931(昭和6)年6月の約2年間のみだった。活動が短期間であったことを鑑みると、『建築紀元』と『建築時潮』は同人的な性格を持った理論的機関紙として発行されたと考えるのが妥当であり、モダニスト

の建築家たちによって作られた、運動的性格が強い出版社だったようである⁽²¹⁾。前述のごとく、岸田の2冊の写真集『過去の構成』(1929)の初版および『現代の構成』(1930)もここから出版されている。

造形芸術雑誌と題された『建築紀元』誌は、合併号を含み全部で5号出版されている。同誌の編集には、編集責任者として小池新二の名が記載されているが、他にも編集委員として堀口捨己、岸田日出刀、藤島亥次郎、今井兼次、板垣鷹穂、仲田定之介、吉田謙吉らの名前が連なっており、建築や美術の専門家が編集に関わっていたことが推測される⁽²²⁾。特筆すべきは、1930(昭和5)年2月号の『建築紀元』「機械美」特集号で、この号の編集には板垣が不在であるものの、岸田自身の撮影による写真が掲載され、別なページには、「装飾に対する抗議」という表題でドイツの『ブレーメン号』を「技術的な形から生まれた美しい明快なフォルム」と称える写真が掲載されていた⁽²³⁾。

板垣は、『優秀船の芸術社会学的分析』(1930)で、軍艦を現代の合理主義的な機械文明を代表する「優秀船」と考えていたが、「この小著に具体化された問題の考察は、かなり古い追憶を持っている。然し、直接、限定されたテーマの下に取り扱いはじめたのは、本年の三月からであった⁽²⁴⁾」と記述している。書名になっている同名の論文が『思想』に掲載されたのは、1930(昭和5)年の3月であることから、前月に出版された『建築紀元』「機械美」特集号が、板垣の「優秀船」論文執筆の動機になった可能性は高い。

さらに重要なのは、板垣がこの構成社書房の『建築紀元』の編集に関わっていたという事実である。前述したように『建築紀元』では建築の「構成美」を紹介するために、また「構成美」的観点からの建築を理解するために、写真を用いていた。だが、『建築紀元』で写真を用いた理由は、板垣が考えていたような「機械美」の表現手段というよりは、「構成美」の表現手段だった。厳密には「機械美」と「構成美」は異なるが、当時の理解では構成美と機械美とはほぼ同じ意味で使われることが多く、構成美をうまくとらえた写真が機械美をうまく表していると理解しても不都合はなかったと考えられる。

構成社書房の活動は、1929（昭和4）年9月に開始している。板垣が「機械と芸術の交流」を『思想』に掲載したのも、1929（昭和4）年9月であった。とすれば、板垣のカメラに対する美学的な興味は、『建築紀元』の編集に関わる段階で生じた可能性がますます高くなっていく。

3 岸田日出刀の洋行

岸田が編集に参加した『建築紀元』の「機械美」特集号が、機械美をカメラで捉えることへの美学的影響を考察するきっかけになったとしたら、岸田自身は、この構成主義的な写真美学をどこで知ったのかが問題になる。その鍵は1926（大正15）年の岸田の洋行が握っているが、残念なことに詳細は不明である⁽²⁵⁾。

はっきりと確認できる岸田と構成主義的な写真美学との接点は、ゼツェッソンまたはウィーン分離派の建築家として知られるエーリッヒ・メンデルゾーンが1925（大正14）年に出版した「Amerika」という写真集である。岸田は『過去の構成』で、次のようにメンデルゾーンの写真集に言及している。

メンデルゾーンの「アメリカ」といふ彼自身の撮した写真でアメリカの建築を紹介した書物の中に、ニューヨークやシカゴの高層建築をその真下から見上げた構図のものが沢山あった⁽²⁶⁾。

このメンデルゾーンの写真集は、西村将洋によれば「写真独自のアングルによって都市を描き出した先駆的作品」⁽²⁷⁾とみなされており、建築家が都市を新しい視点から捉えた写真集として知られていた。岸田は学生時代、ウィーン分離派に影響を受けた建築運動団体「ラトー」を同級生らと結成しており、建築家としてのメンデルゾーンの名前も当然知っていたと考えられる。

新興写真の旗手の一人である、アレクサンドル・ロトチェンコは「ディテールやマチエールが飛んでしまう撮り方」⁽²⁸⁾をしているといわれるが、大島哲蔵

によれば、その撮影手法は「対象を凝視することを拒み、建物を視認する人間の体や首、そして眼球は永続的に動いていることを示唆するかのよう」⁽²⁹⁾であるという。建物全体をフレームに収めようとするのではなく、眼で見えているまを写そうとするロトチェンコの撮影方法は、メンデルゾーンとも共通するものであった。

その意味で岸田日出刀は、ロトチェンコやメンデルゾーンの影響を受けた写真を写真集に収録した。しかし重要なのは、後述するように、岸田は、大島のような、人間の視覚を代行する表現手段としてカメラや写真を考えていたのではない、ということである。むしろ岸田は、人間の眼では捉えられない構図を機械の眼で掴むことこそが真理である、と考えていた。

つまり、岸田にとって写真とは、人間の視覚像に左右されるものではなく、レンズという人工の眼でしか捉えられない画像を定着させるものであり、それゆえ、機械の眼こそが「真実」を写していると考えていた。

III 写真と実物

1 建築家と写真

欧米における建築の最新動向は、約一ヶ月遅れの輸入雑誌などを通じて建築家たちに共有されていたようであるが、実際に海外でその建物を見てくることは、帝大卒のエリートでさえ容易ではなかった。つまり当時の建築家は、近代建築に限らず西欧の建築全般に触れる方法が、雑誌を中心としていたということであり、すなわちそれは、写真や図面が中心だったということになる。その意味で、岸田の2冊の写真集がもっている視覚文化史的な重要性は、3つある。第一に、写真と実物は異なった印象を与えると岸田自身が自覚していること、第二に、機械でしか捉えることができないものこそが、「真実」と考えていたこと、第三に伝統建築と現代文明との共通点を見出すことによって、伝統と現代を接続しようと試みたことである。

建築と写真の関係を考えるときにまず問題になるのは、写真と実物とがいか

なる関係にあるのかということである。写真家の増田彰久は、「建築写真と実際の建築では、その違いが本物の絵と複製の絵どころではない」⁽³⁰⁾つまり、「建築の実体と写真になった建築は明らかに違う」⁽³¹⁾から「建築写真というのは演出された建築である」⁽³²⁾という。また建築家の吉阪隆正は、建築と写真は三次元と二次元の違いがあることを自覚したうえで次のように述べている。

手段が違うということは、伝え方が違うということだ。伝え方が違うと重点が違う。表現の制約が違う。可能な範囲も違って来る。そこが建築と写真との違いとして具体的な姿となる⁽³³⁾。

岸田も、同じ建物を見るにしても、写真で見た時と実際に見た時とで印象がかなり異なるという、増田や吉阪と共通する感覚を持っていた。例えば、メンデルゾーンのアインシュタイン塔をみて岸田は、「写真で受けた豪快な迫力がモデル然とした実物に接して幻滅の悲哀に消え去ったこともある」といい、「カメラの技巧でいろいろ建築の効果がちがふものであることを識った」⁽³⁴⁾と書いている。

写真と実物が違うという感覚が登場するためには、カメラおよびレンズに写し出されるまなざしが人間の視覚と異なる、という前提が必要になる。すなわち、機械の眼と人間の眼との差異を認識する必要がある。

工業化と大量生産という近代社会を背景に成立したバウハウスが、「写真」を基礎教育のひとつとして、建築家養成のカリキュラムに組み込むようになるのは1929年のことだった。その中心にいたモホイ・ナジは、「写真は光の形成である」と語り、光学的に写真を捉えることを主張したが、それは19世紀末まで写真表現の中心をなした「芸術写真」に対するアンチテーゼでもあった。同時期には、レンガー＝パッチュやヘルマー・レスキーなどの写真家が、のちに「ノイエ・フォトグラフィー（新興写真）」と呼ばれることになる近代的写真表現を求めて、さまざまな実験を試みている。金子隆一はこの「ノイエ・フォトグラ

フィー」の特徴を、①カメラを用いないフォトグラム、②レンズの特性を生かした現実写真、③フォト・モンタージュの3つに整理している⁽³⁵⁾が、本稿で注目したいのは②の「レンズの特長を生かした現実写真」である。「現実写真」は、既に述べたように伊奈と板垣が主張したのもでもあったが、なによりも写真表現による近代建築へのまなざしでもあった。

2 現実写真

「現実写真」とは、レンズという人工の眼を通して世界を再構成する試みである。すなわちこれまで、人間の視覚を中心として形成されていた世界認識に、機械の眼という新しい認識方法を組み入れようとしたのである。例えば、ナジの「ベルリン・ラジオ塔」(1928)という作品は、かなりの高所からレンズを真下に向けているが、金子が述べているように、それによって地上の風景は、抽象絵画のように純粋な線で構成される造形を描き出している。それまでに撮影された、高所から撮影する写真は、鳥瞰的視点に人間が立つことが重要であって、ナジがこの作品で表現しようとしたよ



画像不掲載

「ベルリン・ラジオ塔」
モホイ・ナジ (1928)

うに高所からのぞき見ることでそこに新しい造形感覚を見ようとするものではない。同様のことは、堀野正雄の「石炭荷役機に関する研究」(1930-31)という作品にもいえる。その一方で、同じナジの「バルコニー」(1926)という作品は、「遠近法的構成の視覚的真理」という副題が付いている。カメラを上に向けたことで、建物の輪郭線と垂直線を描いているバルコニーとの間に歪みが生じている。つまり、レンズをそのまま上に向けて写真を撮ると建物の直線が歪んでし

まう。高層ビルなどを撮るときには効果的な写真表現なのだが、住宅など低い建物を撮影する場合は、逆に左右につぶされて写ってしまう。それを防ぐために建築写真では、カメラを水平に固定してレンズだけ上に向けるという「アオリ」という手法を使うが、人間の眼ではこのような歪みを自動的に調整している。つまり、この「バルコニー」という作品は、機械の眼でしか捉えられないパースペクティブなのであり、それこそが「視覚的真理」なのだとナジは考えていた。

岸田は、このようないわゆる「新興写真」における「レンズの特性を生かした現実写真」を明確に意識していた。例えば『過去の構成』の中で彼は次のように述べている。

被写体にかなり接近しても、広角のレンズを使ったりカメラの蛇腹をいろいろと加減すれば、水平線は水平に、垂直線は垂直に乾板に映像せしめることはできるが、建物に極く接近して仰角鋭く見上げるような場合には、正規の配置をもつレンズと感光膜面をそのまま上に向けて撮影する方が実感はやけいよく出るものだ⁽³⁶⁾。

岸田の言うとおりにすると出来上がった写真の両端には歪みが生じるわけだが、岸田はそれでも「実感はやけいよく出る」という。岸田にとって、機械すなわちカメラの視線は「真実」の視線である。これは、板垣の「写真の新しい表現法は、物象を視る方法そのものを革新させた」ということばや、ナジがいう「視覚的真理」とも共通



画像不掲載

「バルコニー」
モホイ・ナジ (1926)

しており、この点で、岸田の写真は、ロトチェンコやメンデルゾーンとは決定的に異なってくる。

その一方で、ロラン・バルトが指摘しているように、写真自体は、「確実性の証明そのもの」⁽³⁷⁾であって、「必ず現実のものでなければならない」⁽³⁸⁾。なぜなら写真は、実在するものしか捉えられないからである。「私が現に見ているものが確実に存在したということを保証してくれる」⁽³⁹⁾からこそ、写真は決定的な証拠になりうる。たとえそこに示された写真が、人間の視線では捉えられない、カメラの視線によるものであっても「その写真を見せられると証明されたように思う」⁽⁴⁰⁾のである。写真は、それゆえに、ある言説をより説得的に明示することができる。

3 建築写真と造形写真

増田彰久は、建築写真の定義について次のようにいう。

建物の構成に美しさを感じたり、細部に発見したものを写真的に面白いと感じて撮ったものなど、(略)建物が主な対象になっていれば「建築写真」というと、そうでもない。それは「建築写真」ではなく、「造形写真」である。「建築写真」というのは、「この建物」に限定し、明確な目的をもって撮影された写真のことである。不特定の建物を撮ったり、美的対象として建物を撮るのは、「建築写真を撮る」とは言わない⁽⁴¹⁾。(傍点引用者)

「この建物」に限定せずに、コルビュジェの「工学技師の美学」を表現しようとしている岸田の『現代の構成』は、増田のいうところの「造形写真」だといえるだろう。確かに、『現代の構成』が一部掲載された『建築紀元』誌も、造形芸術雑誌だった。だが、「現代的なわたくしの形式感を通して過去の日本の造形芸術中特にその建築を再検討した場合の一報告」⁽⁴²⁾である『過去の構成』の

写真は、「建築写真」とも「造形写真」ともいうことが可能である。増田が指摘するような「建築写真」と「造形写真」の違いを、岸田が自覚していたとは考えにくい。が、「カメラの技巧でいろいろ建築の効果がちがふ」⁽⁴³⁾ことを意識して、機械の構成美を撮影し、また伝統建築に同様の構成美を見出していた点で、岸田は写真と建築の関係に対して非常に敏感かつ戦略的だったといえる。

過去の「ある建物」の中に、現代的な「機械的構成美」を見出した『過去の構成』は、『現代の構成』とで一对になる。この二冊の写真集で岸田が試みようとしたのは、記録の手段としてカメラを用いるのではなく、人間の視覚に写ったものをそのまま写真に再現しようとするつもりでもない。人間の目線でカメラを動かしつつ、カメラの目線でしか見出せない画像を、取り出すことであり、何よりも岸田はそのようにして取り出された画像が、「真実」を映し出すと考えていた。



岸田日出刀『現代の構成』構成社書房1930

IV 建築における「日本的なもの」

1 『過去の構成』の「構成」

岸田にとって現代文明とは、板垣と同様、機械に代表＝表象されるものだった。なぜなら『現代の構成』(右)に収めたような形態や構成は、「口で言ふより眼でみるべき性質のもの」と岸田自身が考えていたし、自分の形式感を問われたときに「無言で示すそれへの解答」が『現代の構成』であると考えていたからである。岸田にとって、自らの建築デザインを問われたときに示す視覚的な回答が、『現代の構成』だったといえよう。ここでは、機械美と構成美が重ね合わされて語られている⁽⁴⁴⁾。

岸田の『過去の構成』がもつユニークさとは、「過去の建築」にも「現代の構成」と同じ形態構成が存在していることを指摘し、現代と過去との間に関連性をもたせたことにある。古建築を過ぎ去った「過去」のものとしてではなく、「現代」に生きる「伝統」へと再構成しなおすことによって、岸田は若い建築家たちの「伝統」に対する意識を刺激したのである。

2 帝冠様式と日本趣味建築

一般的に岸田の写真集は、1920年代から1930年代にかけて形成された建築における「日本的なもの」の理解を「構成」という観点から視覚的に捉えた写真集である、と考えられてきた。例えば磯崎新は、『過去の構成』を「今日まで続いている日本的構成美と呼ばれる写真領域の嚆矢^{こうし}」とした。磯崎によれば、『過去の構成』は「近代的な視線によって、過去の建築的事実を切り取る」つまり「虚構的なサンプリングによって時間的な距離を一挙に圧縮してしまう」やり方であった⁽⁴⁵⁾。八束はじめも同様に、岸田の写真集が重要なのは「被写体のある特質が強調され、その上で伝統と現代が並置」することであり、そのことによって「歴史性を捨象（超越）するという事実」であると述べている⁽⁴⁶⁾。

そもそも岸田が現代文明における建築の機械的表現にのみ着目するのであれば、『現代の構成』だけで充分なはずである。岸田は、なぜ『過去の構成』によって「過去の建築の造形芸術全般に涉り、現代人の構成意識ともいふべき観点から展望を試みようとした」⁽⁴⁷⁾ のだろうか。実は磯崎や八束の文章も、それを意図して書かれている。それを理解するためには、当時の建築界の状況を多少知る必要があるだろう。例えば1935（昭和9）年に藤原義一曰く

日本化する言葉が、近程各方面に叫ばれるやうになつたことはあるまい。これには一には最近の一種の日本精神運動に刺激されたにも依る。建築に於ける日本化運動は、別段最近に始つたことでもなく、可なり以前から一部に留意せられてゐたらしいのであつたが、表面に現はれたの

は恐らく近年のことであらう。美術館や博物館の設計募集に、日本趣味を基調とすべし、東洋趣味を基調とすべし、などの条件の付せられることが多くなり、然らざるものにも意識的無意識的にかゝる風潮の影響を受けるものが漸く著しくなって来たことは否みがたい⁽⁴⁸⁾。

つまり、「建築に於ける日本化運動」は、「日本趣味を基調とすべし、東洋趣味を基調とすべし、などの条件」が設計協議で付せられるようになって「意識的無意識的にかゝる風潮の影響を受けるものが漸く著しくなって来た」と藤原はいう。戦後もその評価は変わらず、1972（昭和47）年に日本建築学会が編纂した『近代日本建築学発達史』では、「日本的なもの」と「伝統」は同義なのであり、戦前期には「神・天皇・大日本帝国といった外的権威を背後に置く」ことで、「真実の「絶対性」を与えられ」た伝統的な「ある種の日本的様式建築」があったということ、そのことは「「日本的なもの」あるいは「日本における」建築の将来を考えると、くり返し立ち戻って考えねばならぬ論点」であると述べられている⁽⁴⁹⁾。

3 昭和期の建築と政治

この「ある種の日本的様式建築」とは、いわゆる「帝冠様式」もしくは日本趣味建築のことを指していると考えられる。近代建築史を紐解けば、確かに1929（昭和4）年から1931（昭和6）年まで、「日本趣味を基調とすべし、東洋趣味を基調とすべし」という条件を付された設計競技の一群が存在し、それらの当選案はすべて洋風建築に瓦屋根を載せた意匠で統一されていた。日本の近代建築史はこれらの建築を、いわゆる「帝冠様式」もしくは日本趣味建築と呼び、戦中期の政治と建築を代表する建築意匠として、そして建築に対する「国家的要請」の産物として、捉えてきたのである。

これを実証的に批判したのが、井上章一である。井上によれば、確かに建築に対する「国家的要請」は存在したが、それは建築資材に関する統制であって

デザインの統制ではなかった。つまり日本趣味建築は、ナチス・ドイツやイタリア・ファシズムのように当時の政府なり国策遂行機関がイデオロギー装置として推奨した様式ではなかった、というのである⁽⁵⁰⁾。日本の近代建築史は、昭和期の政治と建築の問題を日本趣味建築にすべて背負わせることによって、ファシズム体制と「ナショナリズム」とを同一視してきた。ところが、井上は建築におけるファシズム的側面のみを否定してしまった。ファシズム体制そのものが建築に興味がなかった、ということ「実証」してしまった。しかしながら井上は、「ナショナリズム」の建築的側面についてほとんど語らなかつたのである。ただ井上が指摘したのは、前川國男に代表される日本の近代建築の全体が究極的には挫折、転向しているということだけであつた。

結果的に、昭和期の政治と建築の問題として取り残されたのは、「ナショナリズム」であつた。しかしながら、従来「ナショナリズム」は、日本の近代建築における「伝統」の問題と言い換えられて説明されてきている。そこで問題になるのは、「日本的なもの」である。建築における「日本的なもの」について、藤岡洋保は次のようにいう。

伝統継承の仕方について考えるときに注意しなければならないのは、“日本的なもの”、つまり日本の建築的伝統という概念は自明のものでも安定した構造をもつものでもないということである。(略) ひとつの“解釈”が広く承認されたとしても、それが“真理”であるという保証はない。むしろ“真の伝統理解”などは存在しないと考えるべきである。(略) 日本の建築界には“日本的なもの”の理解に関してひとつのドグマがあるように思われる。それは簡素明快、素材の美の尊重、無装飾、左右非対称、自然との一体性の重視こそが“真の日本的なもの”であり、それを象徴するのが桂離宮や伊勢神宮だという考え方である。このような考え方からすれば(略)江戸時代までの日本の建築に見られるような瓦屋根を冠した建物(俗に“帝冠様式”と呼ばれるもの)に展開された伝統

理解はまちがっていることになり、“日本的なもの”の理解の歴史はそのような“誤った”理解から桂・伊勢を頂点とする“真の”理解に至る“進歩”の過程として記述されることになる⁽⁵¹⁾。

藤岡の定義に異はない。柱と梁で骨組から建物を組み立てるという構造的特徴と、その特徴ゆえに生まれる平面の自由性、そして簡素で合理的な空間、畳という統一されたモジュールの存在などを、日本の伝統建築に共通する建築的特徴と捉え、それらを「日本的」と考えることによって、建築の「日本的なもの」は出来上がっている。藤岡は、伝統建築を上記のような特徴で捉える理解の形成時期を、1920年代後半としており、このような主張がリアリティをもちえた理由として、「孤立化を深めた日本、中国に侵略していく日本を正当化したいという無意識の欲求」⁽⁵²⁾をあげている。

補足をすれば、モダニズム建築以前の古典主義建築は、様式把握を中心とし、その土台に装飾をおいていた。だが、モダニズムの建築は、空間概念を中心に据えて、鉄やガラスなど新しい建築材料を用いた直線と平面構成に重心をおいた。そして結果として、西欧化に積極的に取り組んできた日本の建築家たちは、過去の歴史的な文化物にモダニズムを見出すという逆説に直面した。したがって、藤岡が言うような建築における「日本的なもの」は、モダニズム建築というフィルターを通して見出された伝統理解であったというほうが、説得力があるだろう。そして、このような伝統建築理解が、モダニズムの建築家たちから提出されたということこそ、井上がいうように前川國男に代表される日本の近代建築が究極的には挫折・転向していることの証拠とも取れる。

西欧近代建築が主張した建築設計の5原則は、柱と梁で建物を建ててきた日本人当時の日本人モダニストにとって、あまりにも見慣れたものであった。日本人にとって、その「近代的」なイメージは、抵抗無くすんなりと受け入れられる。一言で言えば、建築における「日本的なもの」とは、伝統建築に「近代性」を見出す作業であった。それは伝統建築の細部の「ディテールやマチエー

ルを飛ば」して、「構成」することによって、成立するものであった。そしてそこに、モダニズムと伝統が交錯する要因があったのである。

終わりに

板垣鷹穂、岸田日出刀、伊奈信男の三人は、現代文明の美学的表象として写真が重要性に着目していた。三者の共通点は、「機械」と「芸術」との接点を、「写真」という装置を用いて説明したところにあった。彼らにとって「新興写真」とは、肉眼では捉えられないものを捉える「人工の眼」としてのカメラこそが「視覚的真理」を写す写真のことであった。岸田日出刀は、そのような視点からカメラを古社寺に向けることで、過去を再構成した。岸田にとってカメラが写し出すものは、「真実」であり、それゆえに、「過去」も「現在」も関係なかった。むしろ、そのような意識がなければ、「過去の建築を現在の視点で見る」という発想は顕れない。

だが、その動機は、学術的なものではなく同時代的な関心にあった。岸田をはじめとするモダニストたちは、日本趣味建築や「帝冠様式」を批判するために、「日本的なもの」のオルタナティブ・イメージを提示する必要性があったからである。

なによりも重要なのは、そのオルタナティブ・イメージが人間の視覚よりも「真実」に近いカメラ＝機械の眼で撮影されたという「事実」だった。当時、機械は現代文明を代表すると考えられていたから、その「視覚的真理」によって写し出された伝統建築の姿は現代的な姿であり、なおかつ「真理」だと思われたに違いない。そして、前述したように、写真に写し出されたその「真理」は、近代的な特徴を備えているようにモダニズム建築家たちの眼には映ったし、バルトが言うように、そう思っていなくても「その写真を見せられると証明されたように思」っただろう。

土居義岳が「形態と時代精神の結びつけかたは、論理的であることはむずかしく、連想というかたちで曖昧に行うのが一般的である」⁽⁵³⁾と、建築と思想とを

結びつけることへの困難を述べている一方で、ジョナサン・クレーリーは、写真は擬制であるがゆえに「個人間や事物間に新しい一連の」抽象的關係を現実のものとする、という考えを提出している⁽⁵⁴⁾。本稿では、建築という「形態」と昭和10年代という「時代精神」とをむすびつける、「連想」を写真が導く、すなわち写真は、形態と時代精神という抽象的關係を現実のものとして確立する、という仮定を基に論を進めてきた。本稿が提出した、カメラが写し出した「真の日本的なもの」が近代的伝統建築理解の成立を導いた、という結論は、昭和10年代の建築形態と時代精神を語るときに、重要なキーワードになるはずである。

当然ながら写真が「真実」を写すとは限らないし、芸術表現として写真を捉えるのであれば特に、そこに何等かの作為や恣意性が加わることは、我々にとって常識である。したがって、視覚的に提出された「日本的なもの」も、写真で撮ったからといって「真」であるかどうかは、疑わしい。ただ重要なのは、現在の我々がどう見るのであれ、同時代の人々にとってはそこに写し出された「日本的なもの」が「真」だと思わせるに足る説得力を写真が持っていた、ということである。

写真を用いて「構成」的視点から過去の伝統建築をみる眼差しは、建築における「日本的なもの」の理解をより説得力をもって成立させた。1920年代から30年代にかけて成立した建築における「日本的なもの」が建築界で受け入れられる背景には、その当時の政治的社会的状況もさることながら、より直接的には写真を用いて建築における「日本的なもの」の存在を捉えたことがあったのである。

註

- (1) 飯沢耕太郎「日本写真史概説」『日本の写真家 別巻』岩波書店、1999年、46頁。
- (2) 同書、46頁。
- (3) 伊奈信男「写真に帰れ」『光画』昭和7年5月号、35頁（飯沢耕太郎監修『光画』復刻版より）。

- (4) 飯沢耕太郎「日本写真史概説」『日本の写真家 別巻』岩波書店、1999年、52頁。
- (5) 板垣鷹穂（1894（明治27）年－1966（昭和41）年）東京生まれ。医者の子として生まれ医者になるべく一高に進むものの、1915（大正4）年8月に同校を退学。同年9月から東京帝国大学文科大学哲学科の撰科生として西洋美術史を学んだ。1921（大正10）年3月に撰科生を辞め、同年4月から東京美術学校非常勤講師として1930（昭和5）年まで西洋美術を教えている。その間に、1924（大正13）年から一年間文部省在外研究員（私費）として一年間滞欧し、翌年の帰国後は東京女子大、法政大などの非常勤講師をする側ら、美術評論活動を積極的に行っている。1929（昭和4）年には坂倉準三らとともに『新興芸術』を刊行。同じ年、『建築紀元』の編集にも関わっている。以後、明治大学、東京写真専門学校などの非常勤講師を勤めつつ、1941（昭和16）年には東京高等師範学校非常勤講師を務めている。戦後は、多摩美術大学の非常勤講師を務め、1954（昭和29）年には東大非常勤講師、1957（昭和32）年には早大非常勤講師、1959（昭和34）年に文学部教授、1965（昭和40）年に定年を迎え、翌年没した。
- 著作は、終戦を迎えるまでに32冊。終戦後はわずかに7冊にとどまっている。このうちほとんどが単著で、8割方が現代美術を論じた美術評論である。板垣は、戦前建築評論家として積極的な評論活動を行っているが、戦後はすっかり鳴りを潜めている。板垣鷹穂についてまとまった学術研究はまだ少ないが、近年再評価が積極的に行われ始めている。
- (6) 松実輝彦「1930年代初頭の日本における写真の機械美学—板垣鷹穂の批評活動を中心に」『表現文化研究』神戸大学表現文化研究会、2001年を参照。
- (7) 同論文より引用。
- (8) 「編集後記」『思想』岩波書店、1929年、143頁。
- (9) 伊奈は「写真に帰れ」論文の結語で、「吾々が写真芸術によって「現代」に最高の表現を与へるためには「カメラを持つ人」は、何よりまづ最も高き意味の社会的人間たらねばならぬのである」と書いているが、板垣も「優秀船の芸術社会学的分析」第7章の結語で、「かくて写真は、視覚的の把握に関する社会教育の、良き手段であり得る」と語っている。
- (10) 三村賢太郎・藤岡洋保「「建築評論家」板垣鷹穂の建築観」『日本建築学会計画系論文報告集』日本建築学会、1988年、63頁。
- (11) 板垣鷹穂『新しき芸術の獲得』天人社、1930年、116頁。
- (12) 板垣鷹穂「機械文明と現代芸術」『思想』1929年4月号、64-77頁。のちに板垣鷹穂『機械と芸術の交流』岩波書店、1929年所収。

- (13) 前掲『新しき芸術の獲得』、116頁。
- (14) 板垣鷹穂「機械文明と現代芸術」『思想』1929年4月号、71頁。
- (15) 板垣鷹穂『新しき芸術の獲得』天人社、1930年、110-112頁。
- (16) 板垣鷹穂「機械文明と現代芸術」『思想』1929年4月号、71頁。
- (17) 五十殿俊治「受け継がれるバウハウス体験」『日本のアヴァンギャルド芸術』青土社、1997年、151頁。ちなみに板垣自身も、1924（大正13）年から1925（大正14）年にかけてヨーロッパに滞在しているが、その時の板垣は、この時期の板垣の関心は、19世紀初頭から第一次世界大戦までの欧米の近代美術にあったと考えられるため、まだ機械と芸術との関連性を論じていないし、滞欧中にバウハウスを訪れた可能性も少ない。
- (18) 詳しくは藤岡洋保「大正末期から昭和戦前の日本の建築界におけるル・コルビュジェの評価」『日本建築学会計画系論文報告集』日本建築学会、1987年を参照。
- (19) 板垣鷹穂「機械と芸術の交流」『思想』1930年9月号、775頁。
- (20) 板垣鷹穂「機械と芸術の交流」『思想』1930年9月号、770-775頁。
- (21) 川嶋勝、矢代真己、大川三雄「造形芸術雑誌『建築紀元』の概要と特徴について」『日本建築学会学術講演梗概集』日本建築学会、1998年、361-362頁。および、川嶋勝、矢代真己、大川三雄「構成社書房の建築出版活動の概要と史的意義について」『日本建築学会計画系論文集』日本建築学会、2001年、221-226頁を参照。
- (22) 前掲の川嶋・矢代・大川の論文（2001）では、『建築紀元』の編集者の一人に坂倉準三の名前が挙げられているが、佐々木宏（『巨匠への憧憬』相模書房、2000年）によれば、坂倉は1929（昭和5）年8月渡仏、1936（昭和10）年帰国となっており、両者の記述に不整合が見られる。
- (23) 松実輝彦「1930年代初頭の日本における写真の機械美学—板垣鷹穂の批評活動を中心に」『表現文化研究』神戸大学表現文化研究会、2001年。
- (24) 板垣鷹穂『優秀船の芸術社会学的分析』天人社、1930年、1頁。
- (25) 『岸田日出刀』（相模書房、1972年）に収録されている追悼座談会でもそのことが話題になっている。佐々木宏は岸田の洋行の時期を「1926年で一年足らずの期間だったのではないだろうか」（『巨匠たちの憧憬』相模書房、2000年）としているが、「古日記より」と題された岸田の随筆には、1926（大正15）年1月8日の日付でシカゴの屠殺場に関する記述がある。土浦亀城が座談会で「[大正]十四年の終りにぼくは向うでお会いしている」（[]内は筆者補）と語っているので、出発はおそらく1925年の12月ではないだろうか。1927（昭和2）年の3月には帰国していることが確実である以上、出国していた時期は、1925（大正14）年から1927（昭和2）

年2月までの約14ヶ月間だと考えられる。

問題は、岸田がヨーロッパでどこを訪れたかなのだが、岸田自身がドイツ語を操ることができること、岸田自身がオットー・ワグナーに傾倒していること、前川國男に帰国後フランス語の書物を貸していること、この3つから、ドイツ・ウィーン・フランスへは渡っているであろうことは推測できるが、詳しいことは全くわからない。

- (26) 岸田日出刀『過去の構成』相模書房、1951年、17頁。
- (27) 西村将洋「伝統的最先端の視線—1930年代モダニズム考—」『日本文学』2003年9月号、日本文学協会、67頁。
- (28) 大島哲蔵「建築写真のヴァーチュアリティ」『10+1』vol23、INAX出版、2001年、110頁。
- (29) 同書、110頁。
- (30) 増田彰久『写真な建築』白揚社2003年、23頁。
- (31) 同書、25頁。
- (32) 同書、36頁。
- (33) 吉阪隆正「建築と写真と、各々それぞれの道を」『建築雑誌』10月号、日本建築学会1979年。
- (34) 岸田日出刀『過去の構成』相模書房、1951年、47頁。
- (35) 金子隆一「写真のなかの建築—第8回近代写真のなかの建築」『建築知識』4月号、エクスナレッジ、1994年。
- (36) 岸田日出刀『過去の構成』相模書房、1951年、17頁。
- (37) ロラン・バルト著、花輪光訳『明るい部屋-写真についての覚書』みすず書房、1985年、106頁。
- (38) 同書、93頁。
- (39) 同書、102頁。
- (40) スーザン・ソントグ著、近藤耕人訳『写真論』晶文社、1979年、12頁。
- (41) 増田彰久『写真な建築』白揚社、2003年、22-23頁。
- (42) 岸田日出刀「序」『過去の構成』相模書房、1951年。
- (43) 岸田日出刀『過去の構成』相模書房、1951年、47頁。
- (44) 八束はじめが『思想としての日本近代建築』の中でdecoration及びornamentの「装飾」概念の違いについて言及しており、この言及は、本稿で論述の中心ともなっている「構成」概念とも重要な関わりをもっている。この八束の言及については、本稿で深く考察出来なかった。後日の課題としたい。
- (45) 磯崎新『建築における「日本的なもの」』新潮社、2003年、22頁。
- (46) 八束はじめ『思想としての日本近代建築』岩波書店、2005年、266頁。

- (47) 岸田日出刀「序」『過去の構成』相模書房、1951年。
- (48) 藤原義一「建築日本化の意義」『建築学研究』7月号、建築学研究会、1935年。
- (49) 日本建築学会編『近代日本建築学発達史』丸善、1972年＝文生書院、2001年、1541頁。引用は文生書院によった。
- (50) 井上章一『戦時下日本の建築家』朝日新聞社、1995年
- (51) 藤岡洋保「「日本的なもの」をめぐる思索」、稲垣栄三（監修）『堀口捨己の「日本」』彰国社、1997年所収。
- (52) 藤岡洋保「日本の建築家がル・コルビュジエに見たもの」144頁、高階秀爾・鈴木博之・三宅理一・太田泰人『ル・コルビュジエと日本』鹿島出版会、1999年所収。
- (53) 土居義岳『言葉と建築』建築技術社、1997年、13頁。
- (54) ジョナサン・クレーリー著、遠藤知巳訳『観察者の系譜－視覚空間の変容とモダニティー』十月社、1997年、31-32頁。引用は翻訳によった。

“Japaneseness” on Modern Japan Architecture and “New Photography”

KISHI, Yu

This paper argued the relationship between Photography and “Japaneseness” on Modern Architecture. Especially, it focus on Photography movement called “New Photography” or “Shin-ko Shashin” and two Photo Books, “Composition of the Present (1930)” and “Composition of the Past (1929)” , whom one Japanese Architect, Kishida Hideto (1899-1967) , published.

First section argues “Shin-ko Shashin” movement in Japan. From late 1920s to early 1930s, “Shin-ko Shashin” movement became popular. Two leading critics of “Shin-ko Shashin” movement, Itagaki Takao (1894-1966) and Ina Nobuo (1898-1978) , proposed “Kikai-Bigaku” or “Aesthetics of Machine,” and they noticed that photography has the potentiality as representation of modernity in the modern culture, and Camera's mechanic eyes would materialize its potential.

Second section shows the interaction between architecture and photography. Kishida attended a publishing circle called “Kosei-sha-Shobo.” As a publishing company, “Kosei-sha-Shobo” was short life, but some important artist and architects, for example, Horiguchi Sutemi, Yoshida Kenkichi, was found in the listed names of editors. Itagaki's name was also listed as an editor. This company published two journals titled “Kenchiku-Jicho” and “Kenchiku-Kigen.” It is important for us that “Kenchiku-Kigen” 2nd issue named “Kikai-Bi-Tokushu,” because Kishida probably lead editorial process and making page layout on this issue. This issue gave strong effect to Itagaki's thought. But Kishida's page layout was affected by Russian Constructivism.

One of the famous scholars in the Russian Avant-garde, Moholy-Nagy, took

one pictures entitled "Balcony." Nagy turned camera up to one Bauhaus style building. As seen long time, we feel strange sense because architecture line in the photography was wryness. But Nagy said this photo type showed us "optical truth of perspective composition." Kishida also thought, as Nagy said, the optical truth was visual truth and without using camera, we could not share the perspective.

Third section discussed "Japaneseness" on modern Japan architecture. Kishida was strongly affected by "New Photography" movement in Europe and then changed his view toward traditional architecture through the composition. In the "Composition of the past," Kishida tried to find the connection of architectural form from past to present. The reason was "Japaneseness." In the 1920s and 1930s, Japanese architects often discussed "Japaneseness" on architecture. Even now, "Japaneseness" represents as simplicity and clarity, harmony with nature, non-decoration, left-right asymmetry, and careful the beauty of material. As some scholar like Fujioka Hiroyasu and Inoe Shoichi shows, such representation was historical construction. Additionally, Kishida's idea was important to understand and to connect architecture and social situation in 1930s Japan.

From 1929 to 1932, Itagaki, Ina and Kishida manifested modern age was represented by machines and new art was expressed by "Aesthetics of Machine." They realized artificial gaze using camera showed truth of visual perspective. In other words, artificial eye shows us reality rather than Human' eye. Kishida's two photo books intended that "Compositon of the Past" is for coeval, "Composition of the Present" for new aesthetic. Japaneseness would be often argued using composition but composition was made by camera. Therefore, without camera or photography, it is difficult to establish the discussion of Japaneseness on architecture in 1930s.