

漂泊の表現としての矛盾－鈴木清考

榎矢桂一

**Contradiction as a Way of Expression of a Wanderer's Wandering
－ an Essay on Kiyoshi Suzuki**

Keiichi MASUYA

Osaka University of Pharmaceutical Sciences, 4-20-1 Nasahara, Takatsuki, Osaka, Japan 569-1094

(Received November 6, 2017 : Accepted November 20, 2017)

漂泊の表現としての矛盾—鈴木清考

榎矢桂一

Contradiction as a Way of Expression of a Wanderer's Wandering
— an Essay on Kiyoshi Suzuki

Keiichi MASUYA

Osaka University of Pharmaceutical Sciences, 4-20-1 Nasahara, Takatsuki, Osaka, Japan 569-1094

(Received November 6, 2017 : Accepted November 20, 2017)

Abstract A photographic picture of a washbowl taken by Kiyoshi Suzuki and published in his book, *Soul and Soul*, is not a mere picture of one. Suzuki did not try to express with his picture of a washbowl what is able to be seen as a mere washbowl.

Appreciators first come to see a cover-photo of a washbowl in whose water there are some false eyelashes when they take Suzuki's book, *Soul and Soul*, in their hands. This picture has a caption, "A woman, Kawasaki, 1971". Some questions occur in appreciators' mind if they read this caption. "Who is she?" etc. They themselves want to answer their questions. They cannot but search for the answers and wander in the world of Suzuki's picture. This is not a picture of a mere washbowl any more. This is a picture of what is *not* a mere washbowl.

A washbowl is represented affirmatively as a washbowl in his picture. A washbowl is also represented negatively either as what is not a washbowl. What is represented is not a washbowl but a woman according to its caption. Some subject is confirmed and either denied in his picture. Such confirmation and denial contradict each other. This picture is a picture of the contradiction. Suzuki puts intentionally such contradiction in his picture. Such contradiction makes appreciators wander. The contradiction is an expression of Suzuki's wandering. He wants to express his wandering with his photographic pictures as a wanderer.

Kiyoshi Suzuki did not want to take pictures of visible subjects but he wanted to take pictures of his invisible wandering.

Key words — Kiyoshi Suzuki, Nathan Lyons, Duane Michals, *Soul and Soul*, photography

0. はじめに

写真家、鈴木清（1943-2000）は、「『水』は私の始原、そして永遠のテーゼだ」と述べている¹。彼の写真を一言で言い表すならば、それは「水」である。或いは「水の流れ」と言ってもよい。

炭坑労働者を父に持ち、炭坑の町に生まれ育った鈴木にとって、炭坑を撮ることは、「一つのライフワーク」²であったが、炭坑の町に生まれ育っ

たことは、彼にとって単に炭坑写真が「一つのライフワーク」であるということにとどまらなかった。鈴木の写真の多くは、漂泊の人である。それは、坑夫、サーカス芸人、旅役者、浮浪者であり、鈴木は写真において、彼ら被写体に自らを重ねているようにすら思われる。炭坑に生まれたということは、鈴木の漂泊の写真人生の始まりである。彼は漂泊する流浪の人である。そして、彼の撮影行為は、彼自身の流浪の人生を映すものでな

¹ 鈴木清、口絵ノート「ASIAN MIX 『桜、水の戯れ』」、『日本カメラ』1999年4月号、日本カメラ社、283頁。

² 鈴木清、「ヤマで生まれ、ヤマで育った僕」、『カメラ毎日』1969年8月号、毎日新聞社、16頁。

ければならなかった。彼の写真は、漂泊する自身の人生の表現である。

鈴木の写真集を見てみると、矛盾した要素があることに気付く。彼の最初の写真集『流れの歌』は、矛盾し対立するように思われる要因によって成り立っている。その矛盾する要因こそが、鈴木が考える「水」を表現するのであり、「水」はまさに彼の流浪の人生の象徴である。

本稿では、鈴木清の写真进行分析し、そこに見出される矛盾が、鈴木が自らの「始原」と呼ぶ「水」の「流れ」の表現として成立することを明らかにしたい³。

1. 水の象徴としての洗面器

鈴木清にとって、洗面器は水の象徴である。写真集『流れの歌』⁴において、「女 川崎 1971」のキャプションと共に掲載される洗面器の写真を撮影した鈴木清の身体は「川を記憶し」、その時初めて、彼は「心に川を」持つことになる⁵。写真集の題にもなっている「流れ」を表現するこの写真は、『流れの歌』にとって大きな意味を持つ。この写真は、鈴木清の始原を映し出す。鈴木清の全ての写真がそこに集約するような特別な写真である。けれど、『流れの歌』の中では、この洗面器がどれほど重要な被写体であるのか、その写真がどのような意味を持つのかは明らかにされない。その写真は、僅かに水が入った洗面器に付け睫毛が浮かんだものとして、「女 川崎 1971」のキャプションとともに鑑賞者に呈示されるに過ぎない。

だが、この呈示の仕方において、鑑賞者は既に気付かない内に、「流れ」という鈴木清の写真の本質に触れている。鑑賞者は既に無意識のうちに鈴木清という川の流れの中にいる。

我々が山中に分け入った時、その山の全貌を見ることは出来ない。木を見たり、鳥を見たり、花を見たりしながら山の中に入って行くけれども、多くの場合、どこからが今自分がいる山なのか明確な境界を述べる事が出来ないままに、自ずと目的の山の中に入って行く。木の背丈が低くなっていき、自分は今森林限界の辺りに居るのだというようなことを考えるかもしれないが、山中において、山の全貌を見ることはない。

鈴木清の「川」とは全貌である。鈴木清の写真という「山」の中で、我々はその山の全貌を見ることは決してない。山の一部である木や鳥や花を見ながら実際の山の中を歩くように、我々は鈴木清の写真の山の中を巡りながら、付け睫毛の浮かぶ洗面器に出会う。マヒル・ボットマンは、鈴木清は「彼自身の真実を創造しながら、あらゆるものをあらゆるものと繋げる」と述べる⁶。鈴木清は、写真において、様々なものを繋ぎ、彼自らの世界を作り上げ、鑑賞者に呈示する。その時、どんなものも制限なしに繋ぐことが出来る。鈴木清の「流れ」の表現には、一切の制限がない。「流れる」とは、まさにそのようなことであろう。どこにでも流れ得ることに、流れの本質はあるであろう。地球上では、水は重力の制約故に、下から上へ流れることは出来ない。しかしそのような制約は、本来「流れ」の本質ではない。それどころか「流れ」を制限するものである。「流れ」を否定するものである。そうではなくて、「流れる」とは、無制限に流れるのでなければならない。制限とは、「流れないこと」に通じるのであって、「流れ」の本質とは正反対のものである。どんなものも制限なしに繋げられる、ということこそが、まさに「流れ」なのである。

だから、鈴木清の写真の、一見脈絡のないように

³ 鈴木清の写真に見られる矛盾した有り様は、彼の意図する「混沌」へと繋がっていきと考えられる。彼は例えば次のように「混沌」に言及している。「ズレがおこす「ノイズ」、私の写真の意図する「混沌」にも通じるものがある」（鈴木清、「ASIAN MIX『桜、水の戯れ』ポートフォリオ [Digital Dream] より」、『日本カメラ』1999年4月号、日本カメラ社、19頁）。

⁴ 鈴木清、『鈴木清写真集 流れの歌』、鈴木清、横浜、1972年。本稿では『流れの歌』と略記する。なお、この写真集の背や扉には、*Soul and Soul*という英語の題が付されている。漂泊者の流浪とは、漂泊者の「魂」の流浪なのであろう。

⁵ 鈴木清、『鈴木清写真集 夢の走り』、Ocean Books、横浜、1988年。本稿では『夢の走り』と略記する。

⁶ Botman, Machiel, "Layer upon layer upon layer" in Kiyoshi Suzuki, *Soul and Soul 1969 - 1999*, Groningen: Aurora Borealis Foundation / Noorderlicht, 2008, attached booklet p. 7.

見える、謎めいた有り方こそが、「流れ」を表現する。「流れ」とは、下から上へも流れ得るものでなければならない。我々は、既存の価値観や先入見を伴って、鈴木の写真を観賞しようとするが故に、水が下から上へ流れることはないと思込んでいるが故に、鈴木の写真に戸惑うのである。しかしその戸惑いは、鈴木「流れ」の本質に触れたが故の戸惑いである。戸惑う時、既に鑑賞者は鈴木の深い川の流れの中に居るのである。

鈴木の写真において、「洗面器」は彼の根幹の表現である。だが、そのことが『流れの歌』において明示的に示されることはない。洗面器の写真は、単なる一つの写真として、他の写真と共に並べられている。それは単なる「洗面器の写真」にしか見えない。しかし、鈴木の写真という川の流れの中に置かれたことによって、隠れた意味を持つのである。

2. 漂泊の表現としての矛盾

鈴木の写真の川の流れとは、どのようにして成り立つのであろうか。彼の写真を「流れるもの」にし、特別の意味を与え、複数の写真を「一つの流れ」の中に関係付けるその流れとは、どのような有り方をしているのだろうか。

我々は、『流れの歌』のカバー写真にもなっている洗面器によって、鈴木の世界に入っていく。

その世界は矛盾の世界である。その矛盾が、流れの源である。彼の川は、矛盾の川であり、その矛盾が、彼のそれぞれの写真に息吹を与え、それぞれを意味付けるのである。

鈴木の写真には、当時流行したコンボラ写真の撮影手法の影響が見られる。しかし同時に、彼の写真はコンボラ写真を否定する有り方をする。彼の写真には、コンボラ写真の特色が見出される一方で、コンボラ写真には似つかわしくないようなブレやボケが認められもする。

コンボラ写真とは、ネイサン・ライアンズが企画した1966年の「コンテンポラリー・フォトグラファーズ-社会的風景へ」と題された写真展に端を発する、「カメラの機能をもっとも単純素朴な形で使おうとする」写真⁷、「写真表現の手練手管を潔癖なまでに否定する」写真⁸である。それは、場合によっては、一見「素人」が撮ったと思われるような写真⁹であることもある。コンボラ写真とは、写真家が姿を現さない写真、撮影者が写真の世界から姿を消した写真¹⁰である。被写体を撮影者の撮影態度や撮影技法から切り離し、被写体の有るがままを見せようとする写真である¹¹。

『流れの歌』では、「流れる旅の役者」の一連の写真の最後にセルフポートレートが配置されている。鈴木は、旅芸人という被写体の有り方に自身の有り方を重ねているのである。彼の写真が漂泊の表現であり、彼自身が漂泊者である以上、それ

⁷ 大辻清司、「主義の時代は遠ざかって」、『カメラ毎日』1968年6月号、毎日新聞社、16頁。

⁸ 大辻清司、前掲論文、16頁。

⁹ 大辻清司、前掲論文、16頁参照。

¹⁰ 福田定良、「写真拝見」、『カメラ毎日』1969年9月号、毎日新聞社、32頁参照。

¹¹ ネイサン・ライアンズは、写真展「コンテンポラリー・フォトグラファーズ-社会的風景へ」の図録としての写真集の序文において、写真家ドゥエイン・マイケルズの言葉を引用している。「偉大な写真家が彼の個性 (personality) や洞察力 (vision) をスナップショットに注ぎ込むとき、スナップショットは本当に人を感動させるもの、本当に美しいものへと姿を変えることが出来る」(Davidson, Bruce, et al., *Toward a Social Landscape*, Nathan Lyons(ed.), New York: Horizon Press, 1966, p. 7.)。「コンテンポラリー・フォトグラファーズ-社会的風景へ」という写真展の中心的存在であるマイケルズのこの言葉からすれば、コンボラ写真とは撮影者から被写体が切り離された写真とは言えないのではないかと、思われるかもしれない。しかし、「コンテンポラリー・フォトグラファーズ-社会的風景へ」の中のマイケルズの写真から、鑑賞者は「マイケルズ存在」を窺い知ることは出来ない。マイケルズが「積極的に単純素朴な撮り方」を求め、「日常ありふれた何げない事象」を捉えるとき(大辻清司、前掲論文、16頁参照)、「日常ありふれた何げない事象」が写真の中に有るがままの姿を見せるのであり、鑑賞者が写真の中にマイケルズの姿を見出すことはない。マイケルズの写真では、「日常ありふれた何げない事象」がそのようなものとして鑑賞者の前に実在するかの如くに呈示される。鑑賞者はマイケルズという個人を見るのではなく、被写体である「日常ありふれた何げない事象」を見るのである。コンボラ写真の写真としての有り方が問題になる時、マイケルズの写真はやはり、「撮影者が写真の世界から姿を消した」写真だと言える。

なお、近年のコンボラ写真に関する論考には、以下のものがある。富山由紀子、「<日常>写真の静かな抵抗-下津隆之『沖縄島』を読む」、『表象05』(表象文化論学会編)、表象文化論学会(刊行)／月曜社(発売)、東京、2011年、179-197頁。佐藤哲彦、「写真と写真ディスコース-コンボラ写真をめぐるカテゴリーの変遷」、『方法としての構築主義』(中川伸俊・赤川学編)、勁草書房、東京、2013年、174-194頁。

は自然なことである。しかしながら、それは彼自らが写真の世界に登場することを意味するのだから、撮影者から被写体を切り離して被写体の有るがままを示そうとするコンポラ写真の有り方とは程遠いものである。しかも、その『流れの歌』の、「ふるさとの遠い日」の写真の中には、ブレた坑夫の写真が存在する。このブレは、眼前の炭坑事故に動揺し、撮影を失敗したが故のブレである。ブレたその写真はコンポラ的な写真とはとても言えない。動揺した鈴木という撮影者が写真の中に「ブレ」として入り込んだ写真でなのである。敢えて、そのような失敗写真が、『流れの歌』の中に配置されているのは、鈴木の子コンポラ的態度の反映である。それらの非コンポラ的な特徴にもかかわらず、鈴木にとって、ネイサン・ライアンの「コンテナラリー・フォトグラファーズ—社会的風景へ」の図録としての写真集が、『流れの歌』の見本なのである¹²。『流れの歌』の写真には、どれも「『コンポラ』の視座」があるとする¹³。非コンポラ的な有り方と、「『コンポラ』の視座」は矛盾し対立するが、この矛盾や対立こそが鈴木の写真の世界を形作る。鈴木は、写真集の中で、積極的に、「矛盾」を作り出そうとしているのである。

例えば、ドゥエイン・マイケルズ (Duane

Michals, 1932-) の《自動車の内側, 1966》¹⁴ の場合には、そこにはいかなる矛盾も存在しない。そこには、内側から撮られた無人の自動車が写っているだけである。コンポラ写真的な有り方は、本来、矛盾とは無縁のものである。マイケルズは自らが写真の中に登場することなく、自動車の内側を自動車の内側として呈示した。その自動車の内側は、撮影者から切断され独立した自動車の内側として写真の中に存在する。コンポラ写真とは、マイケルズにとって、単なるストレート写真の一つなのである。これに対して、鈴木は、コンポラ写真的手法によって、彼自身の世界を表現しようとする。コンポラ写真的態度によって、彼そのものを表現しようとする。その時、矛盾が生まれる。写真の中から自らを消して被写体を示そうとするコンポラ的態度と、自らを写真の中に映し出そうとする非コンポラ的態度が対立するのである。そして、そこで生まれる矛盾によって「流れ」が生じる。その「流れ」は、対立するものが止揚されて新たなものが生まれるような、「生成」としての「流れ」である。

鈴木は、後に、「変わりようのない」彼の中の「物語性」に言及し、「物語を企てながら、むしろそれ自体を壊していく」という表現作業が彼にとっての課題だったと述べている¹⁵。「変わりようが

富山は、下津隆之のコンポラ写真における「意味の多重化の可能性」を指摘し（富山由紀子、同論文、190頁）、下津の写真に積極的な意味を見出そうとしている。これに対して、佐藤は、桑原甲子雄がコンポラ写真を「カメラをロングに引いた、一見無意味にみえるスナップショット」だと述べたことが、コンポラ写真に積極的な意味を見出そうとする富山の態度と相容れないと考えている（佐藤哲彦、同論文、177-178頁）が、「一見無意味にみえるスナップショット」であるコンポラ写真の「無意味さ」とは、むしろ、コンポラ写真の積極性の表れなのではないだろうか。コンポラ写真とは日常的なありふれた対象を有るがままに呈示しようとするストレート写真であるが故に、撮影者や撮影地が隠され、時には「無意味にみえる」写真となる。それは被写体の一見無意味な日常性をストレートに有るがままに表すのである。コンポラ写真の「一見無意味にみえるスナップショット」としての有り方こそが、コンポラ写真の積極的な有り方なのである。

佐藤は又、大辻清司のコンポラ写真に関する論述について、彼の「主義の時代は遠ざかって」（大辻清司、前掲論文）と「コンポラ写真」（大辻清司、「コンポラ写真」、『アサヒカメラ教室3 スナップ写真』、朝日新聞社編、朝日新聞社、東京、1970年、89-100頁）との間で、「様相が変化し、また内容も一部変わっている」（佐藤哲彦、同論文、178頁）と述べ、その差異を問題にしようとしているが、大辻の二つの論述は核心において一貫しているように思われる。大辻にとって、コンポラ写真とは、横位置の写真であり、技巧を排した単純素朴なストレート写真であり、撮影対象が日常のありふれたものであるような写真である。被写体の日常性をストレート写真として呈示するそのような仕方にこそ、コンポラ写真の意味があるように思われる。

¹² 柳本尚規、「フォトグラフィティ 対話による写真論 写真家はいかにして生まれたか—[鈴木清] その3」、『アサヒカメラ』2000年1月号、朝日新聞社、158頁。

¹³ 柳本尚規、「フォトグラフィティ 対話による写真論 写真家はいかにして生まれたか—[鈴木清] その3」、158頁。

¹⁴ 40 Automobile interior, 1966, Davidson, Bruce, et al., *Toward a Social Landscape*, Nathan Lyons(ed.), New York: Horizon Press, 1966, p. 51.

¹⁵ 柳本尚規、「フォトグラフィティ 対話による写真論 写真家はいかにして生まれたか—[鈴木清] その2」、『アサヒカメラ』1999年12月号、朝日新聞社、191頁。

ない」とは「流れようがない」ことに繋がるのだから、漂泊が問題である鈴木にとって、「変わりようのない」物語は否定されねばならない。『流れの歌』という写真集は、「自らの物語」を破壊するべく、「矛盾」を内包しなければならない。この写真集は意図的に配置された「矛盾」なしには成り立たない。鈴木の写真では、非コンポラ的手法がコンポラ的手法に介入して、「物語」が破壊される。そして、彼の変わりようのない物語とそれを否定する破壊的態度が対立し、新たな「流れ」が生じるのである。だから、非コンポラ写真的な有り方をする彼の「坑夫」の写真は、流れに不可欠なものとして、『流れの歌』の中に積極的に配置されているのである¹⁶。

しかし、「自らの物語」を壊すとは、単なる破壊なのではない。それは同時に「自らの物語」の構築を意味する。コンポラ写真的手法によって自らを表現することは、表現すべき物語の破壊であり、それは同時にその物語の構築である。福田定良は、コンポラ写真の特色の一つは、「たとえば沖縄に取材しながら沖縄でなくても見られる光景をとらえること」だと述べている¹⁷。コンポラ写真とは、撮影者のみならず撮影地も姿を消した写真である。『夢の走り』の中の「茶毘の赤ー長谷川利行東京放浪地図」の三番目の写真は、どこにでもあるような石と空と枯れ木の風景である。それは典型的なコンポラ写真である。写真集に撮影地が東京だと示されていなければ「東京の写真」とは分からない。そのような写真が、「漂泊の画家」¹⁸である長谷川利行の「放浪」を表現するものとして『夢の走り』の中に置かれている。その写真を見た鑑賞者が、写真の場所がどこであるかをすぐに言えるような、場所の明確な写真であるならば、それは「放浪」の表現とはならない。「東京の写真」ならば、それは「放浪の写真」ではない。「放浪」とは行く当てもなく彷徨うことである。

場所の明確でないこの写真は、場所が分からないことによって、鑑賞者を放浪させるのである。コンポラ写真は、被写体を撮影者や撮影地から切り離し、被写体だけを鑑賞者の前に示すが故に、場所の分からない「放浪」の写真となり得る。この時、コンポラ写真は「鈴木の世界」の表現手段になり、「鈴木の世界」の構築の役割を積極的に担うのである。その一方で、撮影者や撮影地から切り離して被写体を覆い隠す写真として、同時に「鈴木の世界」の破壊の役割をも担っている。鈴木にとってのコンポラ写真は、鑑賞者を鈴木という撮影者から遠ざけるものであると同時に、鑑賞者を鈴木という撮影者に近付けるものでもある。コンポラ写真の撮影者から遠ざかる有り方故に、鈴木清という撮影者は隠されていて、その限り、鑑賞者は鈴木から遠ざけられている訳だが、そうであるからこそ、鑑賞者は撮影者である鈴木清を探し求め放浪するように仕組まれているのである。このような仕方では、鈴木が自らの写真集に対して指摘する『コンポラ』の視座は、鈴木の川の流れの表現の源泉を成すのである。

単なるコンポラ写真である筈のものが、鈴木清の写真として鑑賞者の前に呈示されるとき、矛盾を含んだ新たな写真となる。それは、撮影者や撮影地から被写体を切り離して「鈴木の世界」を破壊しようとする一方で、そのことによって、撮影者鈴木清の「放浪」の表現となり、「彼の物語」を構築しようとする。単なるコンポラ写真として撮影者から独立していたものが、繋がれなければ無関係なままであった他の写真と関係し合い、そこに新たな「流れ」が成立する。その「流れ」の中で、それぞれの写真は二重性を獲得する。コンポラ写真として、被写体が撮影者から独立させられるべき写真は、鈴木の川の流れの中に置かれた時、独立したコンポラ写真という自らの有り方を否定し、川の流れの一部となるのである。

¹⁶ このような表現手法は、『流れの歌』よりも前の彼の初期の作品、「歌志内に何が起こったのか…」に既に見られる。「歌志内に何が起こったのか…」には、コンポラ的な写真とそうでない写真が混在させられている。福田定良、「写真拝見」、『カメラ毎日』1969年9月号、毎日新聞社、32頁参照。

¹⁷ 福田定良、「写真拝見」、『カメラ毎日』1969年10月号、毎日新聞社、13頁。下線筆者。

¹⁸ 鈴木清、撮影ノート「漂泊の画家 利行のいる風景」、『カメラ毎日』1985年3月号、毎日新聞社、162-163頁参照。

3. 結び—洗面器における流れの表現

最後に『流れの歌』の中の「洗面器」を今一度取り上げたい。

「洗面器」は、コンポラ写真として、撮影者鈴木清や川崎の鈴木の家という撮影場所から隔離された有り方をしている。『流れの歌』を手にとった鑑賞者は、隔離され孤立した畳の上の付け睫毛の浮かぶ洗面器に出会う。そこには水が入っているが、その水が特別の意味を持つとは思われないであろう。その水は、コンポラ写真として、鈴木写真の水の意味から切り離されている。洗面器は、脈絡のない、謎めいた有り方をしているように見える。「女 川崎 1971」というキャプションから、洗面器の持ち主の女性を思い浮かべ、その女性が付け睫毛を外して洗面器に置くという、ちょっとした物語を想像するかもしれない。「流れの歌」という題と関連付けようと試み、又、鈴木清を理解しようとして、鑑賞者は色々に考えるであろう。その時、鑑賞者は放浪し彷徨っている。鈴木清の放浪をまさに体現しているのである。

鑑賞者が洗面器について様々な考えを巡らすのであれば、そのことは、洗面器の写った写真の、撮影者や撮影地等から独立した有り方が否定されることを意味する。鑑賞者からすれば、その写真は謎めいていて、キャプションによってその謎は深まるばかりに思われる。鑑賞者は謎を解くべく写真の背後にあるものを探さざるを得ない。これに対して、ドゥエイン・マイケルズの《自動車の内側、1966》では、鑑賞者は決して彷徨わない。「自動車の内側」というキャプションは、その写真の有り方をよく表している。鑑賞者は、何の違和感もなく、それを自動車の内側の写真として受け入れる。マイケルズのこの写真には、どのよう

な二重性や矛盾も存在しない。単なる「自動車の内側」がそこに存在するだけである。これに対して、鈴木清の「洗面器」は、最初からコンポラ写真としての有り方を否定するべく措定された写真である。それは洗面器が被写体となったコンポラ写真の姿をしているけれど、その写真は独立した洗面器を表現するために撮影されたものではない。そうではなくて初めから否定性を持ち、二重性を持っている。破壊されるべき「鈴木清の物語」を表現しようとする写真である。コンポラ写真の姿をするが故に撮影者から遠ざかり、背後にある意味が隠されているが、その持つ意味が隠されたことによって、鑑賞者をその隠された意味へと誘うのである。鑑賞者は否が応でも、「洗面器」の有する二重性と出会う。そしてその二重性によって、「流れ」の中へ、鈴木清の「物語」の中へ入っていくのである。

鈴木清の写した「洗面器」は、洗面器であると同時に洗面器ではない。鈴木清は洗面器を洗面器ではないものとして撮影し、洗面器ではないものとして鑑賞者の前に置いたのである。洗面器ではないものとして措定された洗面器は、まさに「放浪者」なのである。洗面器に二重性があるということは、洗面器に自己否定性があるということである。その自己否定性の故に洗面器は自らの自己を求めて彷徨い、自らの物語を鑑賞者と共に構築しようとする。このようにして、鈴木清の「流れ」の表現は成立するのである。

鈴木清は、洗面器をコンポラ写真の手法で写したが、洗面器という見えるものを表現しようとしたのでは決してない。洗面器を写すことによって、彼は、「流れ」という見えないものを表現したのである。