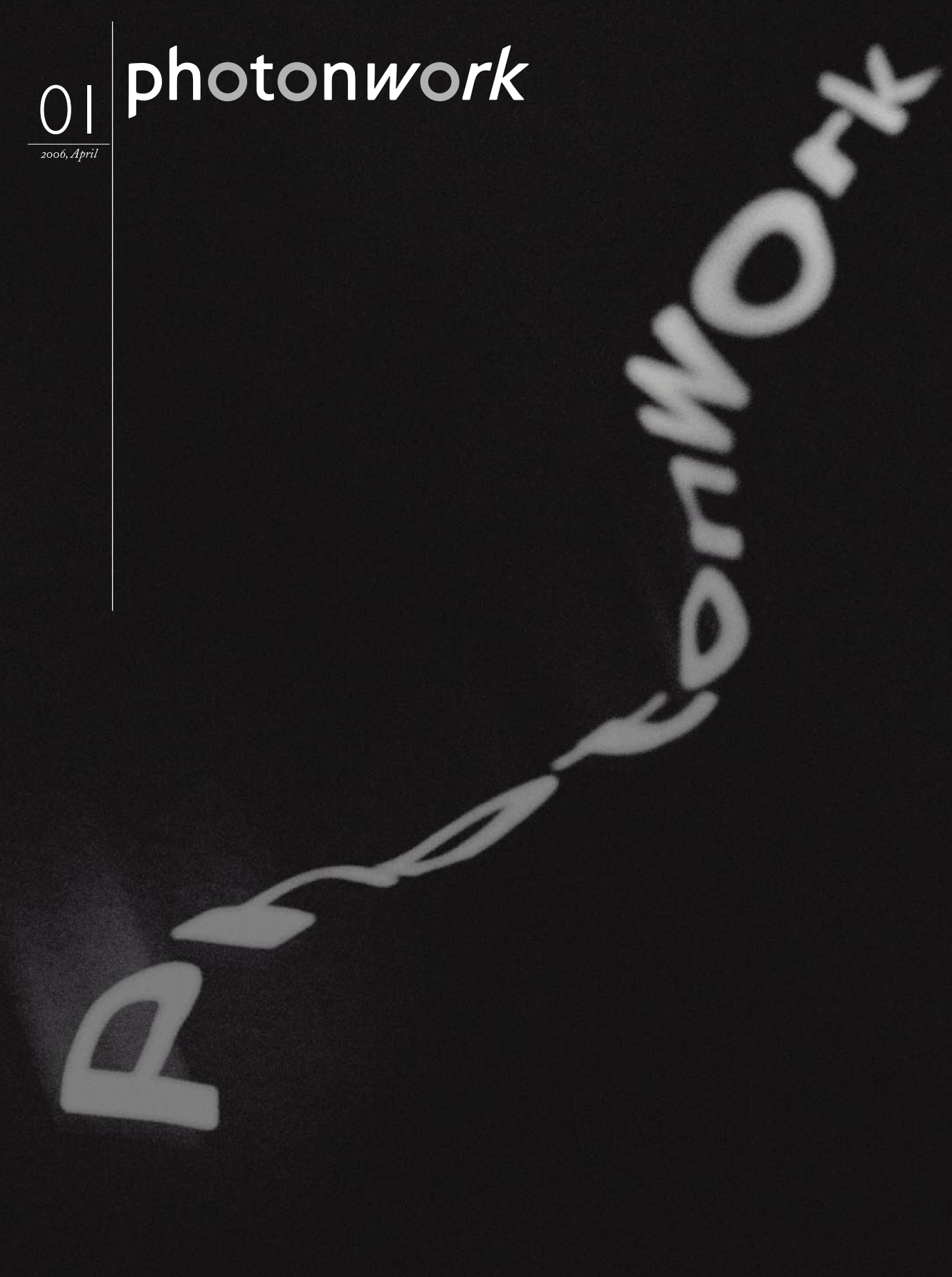
photonwork

01

2006, April



CONTENTS

photonwork 共同討議
転換のメルクマール―七〇年代前後の写真をめぐって――――2
大日方欣一＋新正卓＋小林のりお＋大嶋浩

photonwork gallery 01
永沼敦子――――20

連載・D-STYLE ESSAY 01
写真の終わりと始まり――――25
小林のりお

生成としての写真―ヴォルフガング・ティルマンス小論――――28
小池浩央

表紙イメージ制作――武馬眞幸
デザイン――川又淳

photonwork 創刊の言葉

写真が誕生して一六〇年余り。フィルムからデジタルデータへ。いま、デジタル画像処理技術がメディアにおける写真の在り様を根底から変えようとしています。「新しい技術手段の出現は、芸術の形式だけではなく、その真の概念を変える」と言ったのはポール・ヴァレリーですが、表現としての写真もまた、大きな転換期にあることは間違いありません。

写真研究誌「photonwork」は、こうした時期にあらためて写真のグラフィカシー（映像力）とは何か、その静止画としての固有の力とは何かを探ろうと発刊するものです。記録と表現、客観と主観、事物とイメージ… といった近代的なアポリアを超えた、新たな次元での写真の考察と、未来に向けた写真表現の可能性を探っていきたいと考えています。

写真を共に考える、開かれた場としての「photonwork」。

写真の未来に向け、ささやかながらも、何らかの提言ができれば幸いです。

［編集人一同］

転換のメルクマール——七〇年代前後の写真をめぐって〈前半〉

大日方欣一（写真史）＋新正卓（写真家）＋小林のりお（写真家）＋大嶋浩（美術批評）

今、私たちは写真のデジタル化を受けて、写真表現の転換期を迎えています。photonwork特集・共同討議では、改めて、戦後写真史の転換期である七〇年代前後の写真にスポットをあて、写真という表現ジャンルでどのような変化、切断、断絶が起こったのかを検証します。その転換のメルクマールを検証することで、ポスト・フォトグラフィーにおける写真表現を考えるための新たな問いを創出できればと考えています。

＊今回の共同討議は、前半後半、2回に渡って掲載していきます。

変化、転換、切断の複数化

大嶋——今回、photonworkの第1回・共同討議テーマとして、戦後写真を取り上げましたのは、あらためて戦後写真史を再構築しようと目論んでいるわけではなく、これまでメインストリームとされてきたフォト・ジャーナリズムを主軸とする戦後写真の流れ、あるいはリアリズム／主観主義写真を対立構図とする歴史記述に対して、傍流とされてきた写真の流れや従来とは異なる視点を注ぎ込むことで、写真表現の別な相貌が見えてこないか。写真史の正しい流れを跡付けようというわけではなく、従来の見方に反対するわけでもなく、写真に対する多様な視点を導入することで、写真という表現をさらに豊かなものにできないか。そんなささやかな意図から、戦後写真史を再考してみようと思っています。で、まずは大日方さんから、何か、ご提示をいただければと思うのですが。

大日方——僕は昨年おこなわれた牛腸茂雄展の図録に、一九七〇年あたりのことで少しまとまったものを書きました（「牛腸と大辻：一九六八年前後の対話をめぐって」）。それで今回ここへ呼ばれたのだろうと思っているのですが、その文章では、第二次大戦直後に「前衛写真」という文脈で写真活動をスタートした大辻清司という人と、バウハウスに範を求めたモダンデザインの学校（桑沢デザイン研究所）に入って一九六〇年代半ばから写真を始める牛腸茂雄［図1］との、写真家どうしの対話の過程をたどるということをやってみました。世代の違う彼らは、当初、学校というシステムの中での師弟として出会いますが、微妙にすれ違ったり葛藤し合ったりしながら、それぞれの写真的営為でキャッチボールみたいに有言無言のやりとりを続けていく。牛腸さんが早逝した後までそれが持続していきます。

図1　牛腸茂雄『SELF AND OTHERS』未来社版、1994年
（最初に発行された白亜館版は1977年）

図2「PROVOKE 1」1968年

個人のモノグラフを書くというやり方だと一対一の内閉的な関係に陥ってしまいがちなところを、二重らせん化してジグザグにやってみたためか、書いていて知覚の更新をやや味わったのですけれど、ともかくもそれを書きすすめる中で、一九六〇年代末から七〇年代初めという時期にあらためて注意が向かいました。そこにもっと踏みとどまってみたくなった。

若い牛腸がスナップショットの行為を展開しだしたその当時は、いっぽうの大辻が、一種の崩壊感覚に捉えられ、写真家として危機的な分岐点に立っていた時期でもありました。その頃から、牛腸は大辻という存在と半ば盲目的に対峙し、照り返される自己を確認していったようにうかがわれるし、大辻は牛腸の写真行為に刺激を受けながら、自身の営みを素にもどって問い返すことをしたのだ、と思います。両者の軌跡を重ねあわせてみるとき、七〇年前後という時期は、それまでの写真表現が前提としてきたものがだいぶ壊れ、大幅にリセットがすすんで、その上で、原っぱのような素地に足をつけフリーハンドで新しい描線を引き始める、といった印象がなにかある。そう感じられるんですね。一緒にするわけにはいきませんが、僕自身（まだ小学生でしたが）、写真という複製メディアに言いようのない無気味さを感じ、むしょうに観光地とか大阪万博のポストカードを収集せずにはいられなくなったりして、写真なるものとの葛藤が始まったのも、ちょうどその頃で。僕は写真史を専攻しておりますが、その原・動機らしきものは、まさにこの時期から来ていると感じられる。

ところで大嶋さんが今回、七〇年前後に焦点を合わせることを発想されたのは、どんな意図を含んでいるのでしょう？

大嶋——大日方さんがおっしゃるように、戦後写真史の流れのなかで、七〇年前後に写真のあり方や写真表現あるいは写真に対する考え方に、一つの断絶があったのではないか、それはこれまでも多くの論者によって指摘されてきましたし、僕自身もそう思っています。ただ、その変化、転換、切断があまりに「プロヴォーク」［図2］を中心に語られすぎてはいないかというのが、もう一度七〇年前後に焦点をあててみようという僕の意図です。と言いますのも、七〇年前後の写真の変化、転換、切断を〝プロヴォーク的問題＝記録と（自己）表現〟の図式に還元することで、表現としての写真がもっていた可能性を狭いものにし、あるいは他の可能性を封じ込めてしまっているのではないかという疑問があるからです。七〇年代前後の写真をより幅広い視点に立ってとらえ直すことが必要ではないか。簡単に言えば、七〇年前後の変化、転換、

切断を複数化してみたいと。

大日方さんがお書きになった「牛腸と大辻：一九六八年前後の対話をめぐって」を興味深く拝読させていただきました。戦前における「前衛写真」、そして戦後の名取洋之助的な「報道写真」から、土門拳のリアリズム写真へ。極論してしまえば、戦後写真の流れは『岩波写真文庫』[図3]を父親とする写真家たちを中心に記述されてきました。それに対して、一九五〇年代に大きな影響力を与えたという主観主義写真の流れがあります。大辻清司は「前衛写真」をルーツとする、後者の主観主義写真の代表的な写真家ですよね。しかし、大日方さんの「牛腸と大辻：一九六八年前後の対話をめぐって」では、牛腸茂雄は決して主観主義写真につらなる写真家としてはとらえられていない。大辻と牛腸を対話させることで、リアリズム／主観主義写真という構図とは別の問いの対立構図が浮かび上がってくる気がしました。ただ、ぼくが読み取れていないのか、大辻がいかなる危機的分岐点に立っていたのか、一方で牛腸は大辻の写真に対してどんな違和感を持っていたのか、その辺りが明確に分かりませんでした。

大日方―はい。まだ不十分な文章でして。これからもっとこのテーマについて書き継ぎますので、少々お待ち下さいね。僕の見方だと、大辻さんはべつに主観主義の写真家というわけではないんです。既成の戦後日本写真史の本ではそういう感じで扱われている場合もありますが、そのレッテルはかなりいい加減なものです。今まで何回か大辻さんの写真展を企画してきて、じつは二〇〇六年秋にも小さな展示を試みる予定があるのですが、ぜひ観ていただきたいです。主観主義というような枠は取り払って、大辻清司の写真を再提示するつもりです。

報道写真から映像の時代へ

大嶋――まずは話のきっかけとして五〇年末から六〇年にかけての写真状況について話してみたいと思うのですが。当時、写真評論家の渡辺勉が、東松さんとか、奈良原さんとか、細江さんとかの写真に対して、「映像」という言葉を使いますよね。また一方で、名取洋之助が彼らの写真を批判したりします。有名な「名取―東松論争」ですね。実はあの時代、写真表現に何が起こっていたのか。ぼくは広告写真の台頭を重要視しています。マスメディアの拡大とともに、広告写真が大きな地位を占めていきます。この広告写真によって、写真表現が先鋭化され、脱・報道写真化が始まります。名取洋之助的な「何を伝えるか、何を撮るか」といったことが第一義的な問題ではなく、「どう撮るか」といった表現の効果を自覚し始めていく。それを渡辺勉は「映像」という言葉でとらえたのだと思います。

大日方―六〇年代の写真批評に「映像」という語が頻出してくるのには、一つのきっかけとして、ダニエル・ブーアスティンの"The Image"（邦題『幻影の時代』）というメディア論が介在しているかもしれません。東松照明が当時この本についてよく言及しています。テレビの普及という社会的趨勢があって、大統領選挙の投票行動なんかでもテレビの作り出す擬似イヴェントによって圧倒的な影響を生じるといった、新たなメディア環境の出現について多角的に論じた本ですけど、六〇年代の東松さんなどは、テレビ的な日常生活の中に偏在・拡散して効果をもたらすイメージのあり方に拮抗できるような写真の視覚的編集と提示を発想しよう、と模索していたふしがうかがわれます。

メディアが産出するイメージの量的な環境化という事態があって、たぶん、その眺めに絡むかたちで「映像」という語が浮上してくるのでしょう。テレビの普及をはじめとしたメディア環境総体の転換の中にあって、東松さんなんかは写真のアクチュアリティのありか、その移動について随分敏感だったし、発表上の仕掛けとしてうまくいかなかった事例も含めて、いろいろ対抗的な試みをかさねた人だと思うんです。名取洋之助流の「組写真」のフォーメーションを廃棄して、写真を「群」化して提示するのだ、という言い方をして…。

六〇年代というとまた、テレビの普及とともに、たしかに広告写真の分野でもカラー印刷の技術向上とか、いろいろダイナミックな進展があったわけですね（それら双方のマスメディアの動向に関与し、イメージ生産／流通の社会的回路づくりを産業経済的にリードしていたのが吉田秀雄社長時代の「電通」です）。テレビの草創期の事情について当事者たちの回想録などを読むと、システマティックな制作体制が出来あがる以前の、一種混沌としたアウトローの寄せ集まり的状況があって面白い。広告写真界に関しても、六〇年代くらいのことはもっとその現場にいた方たちに語っておいてもらうといいなあ、と望むんです。『コマーシャル・フォト』誌にしても、創刊当初の六〇年代前半あたりのバックナンバーは、産業化がすすんだ後の業界雑誌みたいなものにはなりきっていなくて、今見返すとみずみずしい手触りがある。

新正――一九六〇年、私はムサ美の商デを意気揚々と卒業して、商業デザイナーとして産声をあげました。電通の初任給が8200円前半の頃、いわゆる労働者の日立て賃金が2―5―4（254円）、ニコヨンの時代だった。当時、広告宣伝といわれた世界は明らかに認識され始めていましたが、コマーシャル写真という字句はあまりというか、決定的に認識の壁に達してはいなく、商業デザインのパーツというか、素材収集方法のひとつぐらいの受け止めかたでした。余談になりますが、一九六一年の春、私はアルバイト先の広告代理店で「ブレーン」六二年五月号の表紙デザイン[図4]の仕事を手がけ、色エンピッを束にして真上からワイド・レンズを接近させて撮影した図柄を採用しました。ちなみにブレーンのタイトルデザインは勝井三雄先輩だったことが、氏のムサ美退任展の会場で初めて知りました。しかしこの余談は私自身デザイナーとして初めて写真をグラフィックデザインの素材として具現化出来た初期に近いことでしたし、APA（日本広告写真家協会）の創立はたしかこの仕事の数年前の

図3　1950年から岩波書店より刊行された写真文庫。
『水害と日本人』岩波写真文庫124、1954年（東松照明が写真を担当）

一九五八年のはずです。さらに余談になりますが、この頃小池一子さんがコピーを務め、石亀泰郎さんが写真を撮り、私がデザインを担当してシステマチックに文案先行の連携プレーというか、そんなことを模索していた時代で、アートディレクションとかコピーライターという職業も完全に認知されてはいなかった時代のはずです。

大日方さんが指摘している「コマーシャル・フォト」誌にしても、名編集者だった堀内誠一さんがかかわって一九六〇年六月に創刊されているわけで、ここをもってコマーシャルというカタカナ用語の認知がフォトとともにこの業界に成立され始めたわけです。他の側面からさらに検証しますと、一九六一年四月の時点、西麻布交差点付近に車をまるごと屋内撮影可能なレンタル・スタジオが東京初というふれこみで御目見えしました。装美社というスタジオの玄関前には路面電車が走っていた時代です。このことは商業写真界にとりまして事件といっても過言ではありませんでした。自立したてのアートディレクターとして私は幸運にも、いすゞ自動車が社運をかけオリジナル自社デザインの乗用車進出を目論んだ日玉商品「ベレル」（1962年）の新発売記念ポスターを同年秋のモーターショーに向

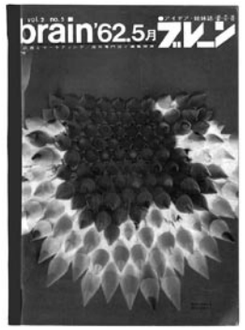


図4 「ブレーン」1962年5月号

けて制作の依頼をうけていました。

銀色に輝く盆上にブリティッシュ・グリーン塗装の「ベレル」を乗せたアイディア・スケッチが激戦の競作を突破して見事採用され、偶然にも車を白バックで撮影しなければいけなくなってしまいました。要するにスタジオ内での車の商品撮影としては初出、スタジオ挙げての柿落としになりました。「ベレル」の商品撮影は五名のカメラマンによる競作になりました。この壮挙はトラック業界から乗用車業界への初参入が当時としては如何に冒険だったかの証と言えます。カメラマンの第一候補者は若々しい感性が売りの奈良原一高さんでした。VIVOという感性に優れたグループ名は、商業デザイン界には無名といってよく、私個人は認知していませんでした。むしろ奈良原さんというファッション性豊かな、研ぎすまされた感性に「ベレル」を重ね合わせたわけです。二番手に、商品撮影に抜群のテクニックを持つ杉木直哉さんを恐る恐る口説きました。三番手は悪童仲間の兄貴分、パリ・ヴォーグに憧れている新進気鋭の吉田大朋でした。四人目はブレーン創刊号の表紙撮影をお願いした石亀泰郎さん、次が秋山庄太郎スタジオのチーフアシスタントを卒業したばかりの山崎光弘さんでした。当然屋内で乗用車の撮影経験ナシが当たり前、とにかく広告業界初めての経験だったわけで、写真としてすべてが成立しませんでした。技術的なことになりますが、大型ストロボがないこの時代、タングステンが主体のBタイプフイルムがすべてといった感材事情でしたから当然の成り行きでした。杉木直哉さんが辛うじて勝ち残り本番撮影

になりましたが、銀製の盆上に車を合成する私のアイディアは当時の印刷技術（HB＋手描き）をして第二の難関だったことは、今から見ればなんと優雅な時代ということになりますね。

写真界、コマーシャル界（グラフィック・デザイン界を含む）、印刷業界と、大きな渦となり日本の産業の流れが大きく変化し始めた勃興期の時代だったと思います。（当時、現場に深く関わったアート・ディレクターとして、そして十数年後、自身の商業性をすべて捨て去り、視覚言語としての目的を持たぬ、写真表現のためにのみ写真に関わる表現者として）、例えば、あの大きな渦の流れの側面は、有能で個性の強いグラフィック・デザイナーたちがいかにVIVOの表現者たちに、写真印刷（写真集表現）そのものが相対としての創作の最終表現手段であるかのような影響を多大に与えたことに言及した批評をいまだ見ていない。一九六三年頃、コマーシャル・フォト界に疾風のように横須賀功光さんが現れ、彼と四つに組んだアート・ディレクターは石岡瑛子さんでした。彼女のコマーシャル界、そして写真界への多大の影響を、私に批評してくれたのは山岸章二さんだった。山岸さんとの出会いはグラフィック・デザイナーとしてお会いした。彼の写真に対するスタンスはリアリズムも、グラフ写真も、ブレボケアレも、コンポラも、シリアスなアートも、すべて含んで写真そのものだったと私は理解している。コマーシャル・フォト界ともまったく垣根を設けていなかった。あの爽やかな広さに私はひかれました。ある意味で山岸さんが早逝しなければ五〇年代後半から七〇年代後半までの、定説化された今様の写真評論や写真史評に未だ見ぬ側面が加わるのではないかと言いたい。

若い写真表現者たちや写真理論に取り組む人々に三次元的理論の相対を、さらに見逃されている陰影の相対を体感して批評眼を研ぎすましうることの可能性を期待して、この写真批評誌「photonwork」から紡ぎだされることを期待しているのです。

広告写真の台頭とイメージの編集

大日方―今のお話と直接、結びつくかどうか分からないのですが、たとえば六〇年代のVIVOの写真家たちの活動に今、若い人たちが触れてみようとすると、とりあえず一番手に取りやすいのは、数年前に完結した岩波書店刊行の「日本の写真家」シリーズですね。各写真家個人の代表作を選んで、おおむねが時系列に沿ったかたちで編まれたアンソロジー。あのような出版物が作られることに意義はあったと思いますが、とはいえ、あれを見ただけで価値判断とかして欲しくない。マスターピース化されて均一にレイアウトされた形式では、六〇年代に彼らがやっていたこと、とりわけ当時の写真集において力をこめて展開しようとしていたことが見え難いでしょう。事態の核心にあったものが消去されている、と感じてしまう。

写真は同じ一つのショットが、出力形態を変えて幾度となく再出現しうるし、複数の事況を生き、遍歴することができるところにたいへん面白さがある。だから原典第一主義をとってヴィンテージ・プリントとか初版時の状態ばかりを尊ぶのはおかしいと思いますが、同時にまた、手近に見られるアンソロジーをひもとくだけで見たことになるのか、とも言いたくなる。端的にいって、VIVOの主要

メンバーだった写真家たちは、自分の撮った写真をトランプのカードを切っては並べかえるようにしていじり尽す編集魔的な志向を持った人たちで、写真どうしの共鳴とか浸透作用とかをアレンジしていく作業、つまりイメージの編集という過程に貪婪なまでにのめり込んだわけでしょう、とくに六〇年代において。当時、彼らがかたちにした写真集には、東松さんの『日本』でも、川田喜久治さんの『地図』[図5]、細江英公さんの『薔薇刑』でも、そういう過剰さが横溢している（それらの本が作られる過程で、杉浦康平さん、粟津潔さんなどのグラフィック・デザイナーが深く関与していることも忘れてはならないわけで）。そこにあった生々しい何かは、半ば無理もないことながら、最近の回顧的なアンソロジーでは消されている。こんなはずではないだろう、という気持ちがどうしてもよぎります。

以前、奈良原一高さんの、今ではちょっとあり得ないような大作『スペイン偉大なる午後』について、本の制作に関わったデザイナーの方に伺ったことがありますが、モノクロページなどでは、グラビア印刷だからネガ入稿して、印刷所の工程で原板上の風景の端っこに写っている人物を消したり、そういうイメージの処理をいろいろ

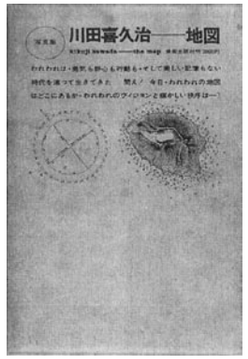


図5　川田喜久治『地図』1965年

やっているのだそうですね。

新正——奈良原さんに関して私流の解釈をさせていただきますと、パソコン使用以前のケミカル処理時代から「頭脳構造そのものがコンピュータのソフトで満杯だったのではないでしょうか」と奈良原さんに伺ったことがあります。デジタル処理以前の作品に「交差点」という連作がありますが、あの発想じたいどこかの大学か、研究施設の巨大コンピュータを使ってのものではないのかと、今でも疑っているところが私にはあります。その回顧展のオープニングパーティの席で勝井三雄さんとの会話を披露しますが、勝井さんはこんな批評をしていました。「コンピュータ操作そのもの、ソフトの存在を感じさせない柔軟な頭脳プレーはグラフィック界の脅威というより自分自身の脅威ですね」と感嘆しきりでした。写真に興味を持ったことからグラフィック・デザインにのめり込み、コンピュータを駆使する第一人者としての、偽らざる言葉だとおもいました。私は正反対に、視覚的に目的のある表現の場から大きく隔たりのある対岸へ渡ってしまったケミカル派的写真家の一人として現在こんな心境になっています。デジタル写真とインターネットを含む広大な写真領域すべてへの認識が、あの奈良原一高回顧展を境にしてより柔軟になったように思います。

大日方—印刷工程まで含めたイメージの編集というか、錬金術的なプロセスというか。そういうことをやはり相当にやっていたのではないでしょうか。その結果、ある種、異様なブツとしての手応えを持った写真集がもたらされる。僕はまだＶＩＶＯ研究をちゃんとやっては

いないから、踏み込んだことは言えないのですが、彼らは撮る人であると同時に、イメージ複合体の工作者、果敢なアレンジャーでもあって、そのあたりを見据えなおすと、もっとあの方たちの写真と対峙できるのではないかと思っています。

新正——ＶＩＶＯの中でも、佐藤明さんは、いわゆるコマーシャル写真、とくに「女」性写真の名手、ファッションという言葉がはまだ一般化されていなかった六〇年代当初、今でいうファッション写真界を縦横に疾駆していました。いわば婦人科写真界のスターでした。その後、横須賀功光[図6]、立木義浩[図7]、大倉瞬二、篠山紀信[図8]、沢渡朔さんたちがコマーシャル界の寵児になります。佐藤さんはアメリカン・ヴォーグ誌とかバザー誌とコンタクトができて渡米しますが、その直後、暴漢に襲われる不幸を体験します。長期の闘病の後、ヨーロッパ経由でゆっくりと帰国した佐藤さんから八〇年代に入って詳しくヨーロッパ時代の話を伺うことができました。佐藤さ

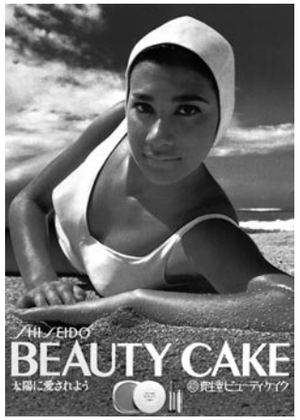


図6　横須賀功光「資生堂のポスター」1964年

図7　立木義浩「西武百貨店のポスター」1968年

図8　篠山紀信「カネボウ化粧品のポスター」1970年

図9　新正卓『PATRICIA』1976年

んの豊かなファッションに対応する感性がパリ・ヴォーグ誌やマリ・クレール誌の写真家として厚遇を受け豊かな病後を過ごしたことを知りました。このことはＶＩＶＯの知られざる陰影の一面かとおもいます。

大嶋——今、大日方さんと新正さんの話を聞いていて、印刷技術も活用しながら、写真のイメージをそれこそ錬金術的に作り上げていく、その背景にあったのは、大日方さんも指摘するように、テレビを中心とするマスメディアの拡大だったと思います。台頭するテレビメディアの映像、あるいはイメージの氾濫に対して、写真というイメージをどう拮抗させ、抵抗していくか、あるいはその表現の固有性をいかに維持していくのか。その結果として、映像が持つ効果により自覚的になり、先鋭化していった気がします。しかし実は、当時の広告写真も同じような自覚を持って、写真に取り組んでいたのではなかったか。つまり、ＶＩＶＯの写真家も、広告写真家も同

じ地平にいたということです。それが当時の写真に対して、渡辺勉が与えた「映像」という批評的な言辞だったのではないでしょうか。渡辺勉の「映像」という言葉には、ＶＩＶＯの写真に対して批判的な視点が織り込まれていた気がします。

先ほど、ダニエル・ブーアスティンのメディア論の話が出ましたが、六〇年代にマクルーハンのメディア論が登場してくるまでは、マス・コミュニケーション理論がメディア論の中心でした。ウォルター・リップマンの「ステレオ・タイプ論」とか、ラザーフェルドの「限界効果モデル」とか。ようするに、発信者と受け手という図式の中で、メディア情報が与える心理的研究が主なものでした。マクルーハンのメディア論のように、メディア自体を問題にはしていない。ＶＩＶＯの写真家たちは、台頭するマスイメージに対して印刷メディアの特性を駆使し、写真というイメージが持つ表現的な効果を極限まで押し進めていったと言えるかもしれません。ただ彼らの限界は、写真というメディア自体を問いの対象にするには至っていないことにあると思います。当時、写真家が活躍するフィールドというのは、商業雑誌やグラフ誌が中心でしたか？

ジャンルの液状化と山岸章二

大日方―例えば東松さん、川田さんは桑原甲子雄編集の雑誌『ＣＡＭＥＲＡ』（アルス）の月例欄、いわゆる土門月例に投稿するところから発表を始めていて、細江さんもたしかカメラ雑誌への投稿から出発していますね。次いで、東松さんは『岩波写真文庫』のスタッフになり、川田さんは五〇年代末に創刊される『週刊新潮』の専属となって仕事を始める。出版社系の週刊誌が六〇年代初め次々に登場してきますが、月刊の総合誌も含めて、それら一般誌のグラビア・ページは、とくにルポルタージュ系のフォトグラファーにとって、かなり大きな活動場所だったはずでね。一般誌のグラビアその他と、（相対的に作家性への意識をより強い度合いで要求される）カメラ雑誌口絵ページなどとを、発表場所として使い分けながら並行していろいろな題材を柔軟に手掛けていく、といった過程が六〇年代のある時期まで、ＶＩＶＯの人たちにもあったんじゃないでしょうか。強固な作家的世界を確立するより少し前の段階で。

僕は以前、六〇年代前半までの『週刊新潮』をずっと見返して、川田さんのルポルタージュが素晴らしいものですから、図書館でコピーしたものを集めて手製で一冊きりの写真集にしたことがあります。ご当人が編まれた本には入っていない写真ばかりをこちらの独断でレイアウトして。体験として面白かった。

六〇年代の雑誌メディア上に、写真がどんな出現の仕方をしていたか、ということですけれども、いわゆるカメラ雑誌とか写真の専門誌以外の領域に眼を向けると、いろいろ興味深いケースがあったはずですね。のちに民俗学者として活躍する谷川健一が初代編集長になり、百科事典や『風土記日本』シリーズ等の出版物をそれまで作ってきたエディターたち、および戦時中の対外宣伝グラフ『ＦＲＯＮＴ』［図10］以来の原弘、多川精一といったアート・ディレクター、レイアウト技術者をスタッフに擁し六〇年代初めに創刊

されるピクチュア・マガジン『太陽』（平凡社）であるとか。また、文化服装学院出版局（後の文化出版局）の『装苑』『ミセス』といった婦人雑誌では、日本のアレクセイ・ブロドヴィッチみたいな江島任というアート・ディレクターがいて、まさに六〇年代、立木義浩、大倉舜二、繰上和美といった多くの若い写真家と清新な誌面づくりをすすめている。岩波版「日本の写真家」では視角から外された、しかし今見てもなにがしか魅力ある写真の営みが、そうした媒体の上で繰り広げられていたと思います。

新正――私は写真表現の実践者です。自分に関わりがあった範囲でしか、あるいは自分中心にしか発言できませんが、記憶を辿ってみます。社会学的に無責任的発言かんべんしてください。六〇年から七〇年初頭まで、一部の婦人誌系カメラマンを除いて、コマーシャル系カメラマンには雑誌メディアの存在は少なかった。六〇年半ばに若者向けの週刊誌・平凡パンチ発刊以後、二匹目のどじょうを目論んだ週刊・プレイボーイ（新正はアート・ディレクターとして参加）等が目立つ程度だった。ドキュメント系カメラマンには、新聞社系列のカメラ誌とグラフ誌や週刊誌、雑誌社系列の週刊誌、と岩波系列の写真文庫、他の代表格は平凡社の太陽等はコマーシャル系以外のカメラマンの狭い狭い生活の糧でしたし、重要な発表の場でした。天才を標榜する荒木さんは太陽賞の第一回の受賞から天才が始まります。コマーシャルやファッション系列カメラマンの重要な生活の糧は六〇年初頭に発刊された文化出版局のハイ・ファッション誌や婦人雑誌、他数社の婦人生活誌が主な生活の場でした。六六年に流行通信が創刊後エディトリアル系ファッションのリーダー的存在に成長していきます。エディトリアル以外のコマーシャル写真の活躍の場は、経済活動が巨大化する下支えと成った電通を頂点にした広告代理店が重要なスポンサーになりました。話が横道にそれますが、あの頃ライフ誌の廃刊が微妙に山岸章二を主軸にした理論家たちに影響を及ぼしたことや、テレビ映像がもたらした社会構造的変化の拍車はグラフ誌の存続を許さなかったし、広告代理店が吸い上げた大きな利潤は、三〇・十五秒スポットなどに現れ、その隆盛は映画の世界へも多大な影響力を持ちましたし、コマーシャル写真界へも大きな利潤をもたらすことになっていきました。こうした相乗効果は潮流となって拡大しつづけ独自の生産性へと発展したし、広告界全体の質はアメリカを凌ぐ隆盛をみた。六〇・七〇年代の写真史の立体的構造をさらに検証されるべきと思います。

ただこの辺りで、再び写真編集者としての山岸章二を正確に検証せねばならぬと思います。山岸は「カメラ毎日」編集部のスタッフに五八年に社内異動し入部した。五九年ＶＩＶＯ誕生。五九年、土門拳の古寺巡礼スタート。六二年「カメラ毎日」ロゴとスタイル刷

図10「FRONT」1942年

新、六三年四月から誌面クラビヤに横須賀功光・立木義浩・篠山紀信がイッキに初登場し、唐突に誌面は大きく変化しました。写真編集者の独善的ともいえる、時代への強引な示唆であったと私は想い起こします。このことはコマーシャル系カメラマンがマス媒体としての雑誌への初出ということにもなりました。これを機にそれまで報道系、ドキュメント系カメラマンに独占されていたカメラ三誌のグラビヤがコマーシャル系撮り手の発表の場として急浮上してきたのです。六四年高梨［図13］、柳沢、深瀬が登場（ドキュメント系列）。六五年、山岸の隠し球、紙面56ページを独占してひとりの撮り手で賄った「舌出し天使・立木義浩」の登場となり、日本高度成長肥大化をマスコミ媒体への極端な具現化の極めつけを一編集者は演出したことになる。これを機に山岸の写真プロデュース、キューレイト、編集力は多岐に冴え渡り、同年八月号で森山大道のデビューになる。六〇年代後半以後立木、篠山はスターダムに登り詰めカメラマンは憧れの職業の仲間入りを果たすことになる。七〇年に入って山岸はプラハ開催のユーロフォト経由でニューヨーク入りを果たし七二年からNY・MOMAジョン・シャーカフスキーの知己を得て、アメリカ現代写真の本流にふれ多くの現代写真作家群を「カメラ毎日」で

図11 「カメラ毎日」
1968年2月号
表紙写真：左藤 明

図12 「カメラ毎日」
1977年2月号
表紙写真：新正 卓

連載し紹介した。山岸最大の功績は今は亡きリチャード・アヴェドン、ダイアン・アーバス、ピーター・ビアード展の日本初開催でしょう。このコーディネーションのバランス感覚が素晴らしいと、今をもってして私は感嘆します。七四年NY・MOMAでのNew Japanese Photography展開催［図14］、七九年NY・IPCでの「日本の自写像」展開催は日本の現代写真界にとって一代エポックとなったのだが、目利きとしての山岸章二の動物的ともいえる写真への嗅覚を直接知らない世代に、机上で勉強した批評家たちの持ち回りの通説的批評はどうも釈然としない感がある。

小林——六〇年代は、ある意味、写真家にとってはとても良い時代だったのではないですか？ 高度成長期のまっただ中にあって、広告写真の需要も高まり、希望に満ちあふれた時代だったのでしょうね。写真というものの「力」を誰もが素朴に信じていた時代ですね。同じ写真家でも、今の僕らのあり方とはまったく違うわけで、なんかとても羨ましいですね（笑）。

図13 高梨豊「富士ゼロックスのポスター」
1971年

六〇年代写真に何が起こっていたか

大嶋——新正さんや大日方さんのお話を伺って、あらためて、六〇年代の写真が、映像としての効果を求めた時代だったと思います。それはまた、それまでの被写体が持つ意味に依存した写真から、被写体への過剰な意味づけ（象徴化）が行われるようになった時代ではないかと思われます。

大日方—今言われたことは、もう少し肉付けして言っていただきたいのですが。たとえば、戦前の小石清とか安井仲治などの写真家も、効果を自覚的に追求したのではないですか？

大嶋——小石清などの写真は、美術的といいましょうか、けっきょくは形や光の造形性に還元されるような効果ではないでしょうか。つまり、美術という枠内で、現実を捨象した純粋な視覚的効果を追求していった。それに対して、VIVOの写真家たちが追求した「映像」としての効果は、被写体（現実）から過剰に意味を引き出すための効果。いわば、写真が脱・美術化されて、写真固有の表現レベルで、その効果を重要視するようになった。例えば、広告において、イラストに代わって写真を使うのは、虚構の世界を自然化するためですよね。VIVOの写真家たちは、いわば理念の世界を自然化したと言えませんか？（笑）

大日方—う〜ん…。

新正——たとえば、新車のポスターを作る場合、イラストを使っていた。それまで精密な写真を撮ることができなかったから、イラストを使っていた。それから写真をクオリティの高い印刷にできなかった。

図14 「カメラ毎日」
1974年6月号
表紙写真：細田倖市
（下は特集扉ページ）

大日方—それはカラーで、ということですね？

新正——モノクロは何とかなったが、カラーは無理だった。実際の風景の中を走っている車を遠景として撮った写真はあった。しかし、いわゆる商品写真としての車の写真はなかった。化粧品の広告なんかもイラストレーションが多く、モデルの実写は少なかった。石岡瑛子と横須賀功光が組んで、資生堂の広告を立ち上げた。当時、それが広告界では最も先鋭的だった。広告界で写真が勢いを持っていくきっかけが石岡瑛子だったのではないか。六〇年代の初頭からではないだろうか。中村正也、奈良原一高、横須賀、立木、篠山、沢渡が活躍し始める。ジャーナリズムで活躍していた写真家たち？ 東松さん、石元さんなどになるとコマーシャル界ではあまりポピュラーではなかった。グラフになると、高梨さんとか、高梨さんは広告にも関わっていた。一方で、入江（泰吉）さんのような、美しい風景写真として、京都とか、奈良の写真がありましたね。中村立行さんも、広告界では知られていた。新聞社のカメラ雑誌という形で、ドキュメント写真があった。この頃は、広告界から見ると、川田さんとか、深瀬さんとかの存在は見えなかった。こっちの無知ということかもしれないが。

小林――ＶＩＶＯ以前には、土門拳とか、木村伊兵衛とか、濱谷浩がいて、そうした人たちに対するアンチテーゼとしてＶＩＶＯが登場してきたのでしょうか？

新正――それはそうですね。そのＶＩＶＯにあこがれ、大阪から森山（大道）さん［図15］が上京してきた。

小林――ぼくなんかは、写真史の流れとしてみると面白いですよね。リアリズム写真があったり、主観的な写真があったり、ＶＩＶＯが出てきたりとか。

大日方――でも、そういうキーワードで綴られる写真史の流れというのは、写真評論家が語りやすいレベルで、何度もそんなふうに流れを語ってきたから、なんとなくストーリーとして共有されている、といったようなものでしかないんじゃないか、という疑いも一方にあります。

「リアリズム写真」でも「主観的写真」でも、戦後たしかに重要そうなキーワードとして流通していたコトバらしいけれども、後の世の人間としてそれらを使用するには、当事者的な実感はないわけだし、それ相当の再検証のプロセスが必要だと思ってしまう。だから、僕はとりあえず、そういう用語をなるべく避けたいし、使うとしてもカッコつきの留保をつけてしか使えない。それは「コンポラ写真」という語でも同じで、先輩たちの口真似をしてそういった符牒を使っていると、分かった気になってしまってまずい、と。モノを見ないで済ませてしまうことにつながりかねないのを懼れていまして。…僕は小林さんよりもかなり年下ですし、写真家ではないから、部外者的境遇にある者として、そういう距離感を持ってしまうのでしょうか。

一般に、今までの戦後写真史の語られ方では、五〇年代のリアリズム写真運動、その対抗勢力としての主観的写真（subjective photography）があって、双方を止揚するようなかたちでＶＩＶＯの人たちの表現が展開される、といった弁証法風のストーリーがあいまいに共有されてきたと思うのですが、先ほどから大嶋さんが言わんとしているのは、たぶんそうした既存のストーリーから逸脱して、むしろＶＩＶＯの六〇年代を広告写真の領域と相関させてとらえ直そうということですね。

別の地平上の動きとして扱われがちなＶＩＶＯ的な表現の革新と、広告写真のその当時の諸動向とを、映像の生理とか方法の次元で重なり合う、ある意味同じ質を帯びたものとして把握できるのではないか、と…。

新正――ＶＩＶＯ自体もがちがちのドキュメントだけではない。

大嶋――あの時代、例えば、奈良原さんの写真がけっこう加工されている、というのを聞いて、納得するんですが。きわめて映像の効果というのを意識していますよね。

図15
森山大道『にっぽん劇場写真帖』1968年

小林――僕などは、土門拳の「絶対非演出の絶対スナップ」に代表されるようなリアリズム写真に、かなりの違和感をおぼえるというか、なんだか写真の奇形をそこに見る想いがします。奈良原さんが写真を加工していたという事を聞いて、安心感を抱くというか、自然な写真のあり方のような気がしますね。近年、奈良原さんや川田さんは写真界の重鎮であるにもかかわらず、デジタルにとても興味を示していらっしゃる。そのことは、当時からの今にいたる自然な流れのような気がします。ある意味において、モダニズム的にデジタルを使うお二人のあり方にはいろいろと考えさせられる事が多いです。大嶋さんのおっしゃる「映像の効果」としてのデジタルがそこにあるわけですね。

大日方――「映像の効果」という言い方が漠然としたものに聴こえ、しっかり受けとめられない感じが残るのですが…。六〇年代の広告写真の領域に眼を向けることには賛成で、これから突っ込んでみたいところではありますね。それもたんに、当時の広告エディトリアルは勢いがあって華々しかった、というストーリーの確認に留まるのではなく、イメージの生産／流通／享受というループ上でどんな眺めが進行していたのか、多局所的に探ってみる必要がある。高度成長期以降に物心ついた僕なんかの世代の感受性は、その過程で作られたものかもしれないわけですから。

先だっての奈良原一高さんの回顧展（都写美）でも、六〇年代に勝井三雄さんらと繰り広げていた広告作品やポスターの類でのお仕事が、いきいきとした浮力を持っていて、僕などには新鮮でした。同時代のオプティカル・アートみたいなものと連動している印象もあった。

新正――奈良原さんは広告系写真をやりながら、旅をしていたんですよね。かなり広告的な感覚というか、感性ですよね。質はまったく違うけど、アヴェドン的な方向だと思いますね。

戦後写真史のメインストリームを問う

大日方――いったん話を引き戻しますが、今、日本の戦後写真史をめぐる言説というのは、岩波のシリーズに代表されるように、どちらかといえばドキュメンタリー系の写真を中心に語られていて、時系列に沿ったああいうアンソロジー化の作業がベースとなって、それに基づいて、写真史の眺望を編集していくという趨勢になっているところがある。

新正――それに矛盾を感じるよね。

大日方――岩波のシリーズのことばかり言って恐縮なんですが、あの出版企画を担当された方たちの苦心は相当なもので、労作だと思います。ああいうかたちを作ってくれたから、ハッキリしてきたということも多い。だからこそ言えるのですが、あのシリーズに編まれた写真史の眺望には、どういったことが見失われているのか？と問う必要があり、では今なにが導入されるべきなのか、と考えてみたいわけです。

一つには、「日本の写真家」とか「日本の写真史」と言うときに、

”日本“という規定をどう考えておくのか、という点に関わります。岩波のシリーズは、幕末維新期の写真師たちを扱った巻からはじまって、最後は、内藤正敏さん、山田脩二さん、須田一政さんと続くアンソロジーをもって全四〇巻を結んでいますが、そこには半ば潜在的なかたちではあれ、”写真によって日本はどのように表象されてきたか“という問題設定が置かれているように見えます。例外的な箇所もあるにはありますが、どうもそういった統一感がシリーズ全体を覆っている。少し誇張気味に言えば、日本をめぐる集合的記憶が表象される場として写真史のアンソロジーが編まれている。違いますかね？

そこに少々抵抗感を覚える。さまざまな写真の営みが「表象としての日本」という視角設定によって、そこに収容しやすいかたちでピックアップされ、総括されているという傾向を感じるわけです。既成の日本像を転倒させるような内藤さん、山田さん、須田さんらの個々の仕事の衝撃力を、僕は感じてきましたが、そうした営為もマスターピース化して、こうした表象のアンソロジーのうちに羅列状態で取り込まれると、なにか違っちゃう。そういうことが岩波のシリーズの完結により僕らも身に沁みてわかった、という現状があるのではないでしょうか。

ここにある枠組みは再検討されなければならないだろうと思います。日本というローカリティに絡むかたちで繰り広げられてきた写真の営みを見つめ直していく以上、「表象としての日本」が大きく浮上してくるのはある意味当然なことでしょうが、しかし、そこに軸をとって視角を暗黙裡に安定させたくはないですね。

編集者やアート・ディレクター、その他の（写真家とともにあったはずの）人たちの仕事に添ってみる必要がどうもありそうです。広い意味にとって編集という概念を、写真史を読み直す上で、もっと視座のコアのところに組みいれてみたい。

大嶋――日本における多くの写真史の問題点は、原因を見るべきところに結果をみてしまっていることです。大日方さんがおっしゃられたように、”写真によって日本はどのように表象されてきたか“とか、”写真は何をどのように見てきたか“とか、いわば”死んだ犬“として、時代を写す視覚的資料としてしか、写真をとらえていない。実は優れた写真の多くは、その時代の支配的表象に対して―それが美的領域であれ、社会的領域であれ、表現方法の領域であれ、何らかの抵抗をしているわけです。ところが多くの写真史では、その時代の写真家が時代の表象を代理・代表しているかのように扱っている。なぜ、その時代の写真家が、そのようなイメージを生み出したのか、そういう問題意識がすべて捨象されてしまっている。まるで写真家には表現意志がないかのように。それから、今の大日方さんのお話しには、作家主義の問題もありますね？

大日方―今の写真史の叙述（とくに二〇世紀日本の写真を扱った場合）の常道では、作家主義的な見方をとる傾向がたしかにある。方法として選び取られた作家主義と言うより、漠然とあたりを覆っているような作家主義ということですけれど、それだけに、上澄みの部分を見ているという範囲を出ないんじゃないか、と気がしてくることが少なくない

です。

どのような舞台（メディア）上で、どんな相関関係のなかで個々の写真的営為が成立してきたのか。そのありようをもっと確かめ、見えるようにしたい。そういった過程に潜って密着してみなければ、という気持ちがつのります。

新正――そういう意味の、三次元の相関図というか、人間的な相関図というか、産業とか、関わりがどうなっているか、多様な視点によって見える風景が変わってしまうような位相図があれば、面白い。

大嶋――カルチュラル・スタディーズのスチュアート・ホールに、エンコーディング／デコーディングという概念がありますが、例えば、一つの情報がどのような関わりの中で作られていくのか、つまりエンコーディングされていくのか。一方で情報の消費プロセスとしてのデコーディングがある。今の大日方さんの話はそんな感じを受けました。大日方さんがおっしゃることはよく分かります。実際、先ほどの話を聞きましても、当時、写真集を作る場合でも、デザイナーの力や印刷の力が非常に大きかったことが分かります。とするならば、なぜ、そうした背景を捨象し、大日方さんが言うように、現在の写真史は作家主義的なものになっていったのか。ぼくなんかはそこに関心があるわけです。実は、その作家主義に変わる契機が七〇年だったのではないか。さらに言えば、プロヴォークだったのではないか。

新正――ぼくはアウトサイダーというか。六〇年代はデザイナーとして広告の世界に過ごし、七〇年代は写真家としてやはり、広告の世界にいた。八〇年代に入って、いわゆるシリアスな写真の世界に入ってきたわけです。広告の世界から川を渡って、こちらに来たわけです（笑）。でも戻りたくても戻れない（笑）。ただ、こちら側の世界にいる写真家は、一つの写真史によって系列化された、既成の見本みたいなものがある。写真を勉強する学生もそれに基づいてやっている。そこに矛盾を感じる。

大日方―同感ですね。

小林――それは写真史家や評論家のあり方が問われることでもありますよね。岩波のシリーズに関しては、ある意味、写真の一時代が終わったなーといった感慨を持ちます。鎮魂歌としてのアンソロジーですね。ただね、やはり昔のことにはあまり関心がない（笑）。今気になっているのは、ここ十年ほどのデジタル化の中で、ウェブやデジタル写真、それにまつわる様々な事がほとんど検証されてないのではないかという危惧がある。ウェブ上での写真なんかは、それこそ極々一部の人たちしか知らないことが沢山あるわけです。もちろんほとんどの評論家はそこまで踏み込んでこない。いや、これない。次々と移り変わっていくウェブの世界は、日々その中にいなければ書けないわけです。そうした意味では、そろそろ本格的なウェブ写真研究家とかが出てきてもよさそうな気がするのですが。たとえば、「デジグラフィ」にしても「サイトグラフィックス」にしても、定義の仕方がめちゃくちゃだなーと。せっかく今という時代に生きているのに、あまりにも浅いところで安直に語りすぎるきらいが評論家の方々にはある。あっ、ちょっと話が横道にそれましたね（笑）。

大日方―日本の文脈で、写真史の言説や写真批評をめぐるメタヒストリーを考えたときに、一九六〇年代末から七〇年代初めにかけてはやはり注目すべき時期で、そこでさまざまな視座の問い直しがおこなわれていたはずです。それは昔のことでは必ずしもなくて、今につながる事柄かもしれない。

六八年にＪＰＳ主催で「日本人の写真１００年」展（西武美術館）が開催される。ここで東松さん、内藤さん、中平さん、多木浩二さんらが中心的なメンバーとなって調査・編纂を担当し、写真をめぐる経験の史的諸相、文脈としての日本が問われた（開催後数年がかりで平凡社版の写真集にまとめられます）。また、同じ年に出た美術手帖増刊号「写真いま、ここに」では、大辻清司が一種の写真基礎論を試み、膨大な図版引用を駆使し「写真の特性と表現」と題する数十ページを構成しています。この二つの編集的知の実践は、方向性は異なりますが、どちらも作家論風のアプローチではないかたちで写真メディアの存立様態を素に戻って再考しようとしており、今なおパワーを失っていないと思う。キュレイターとか批評家でなく、写真を撮る立場に身を置いてきた人たちによってこうしたことが取り組まれた、というところも興味深いです。

大嶋さんは「プロヴォーク」神話を相対化するという意図をお持ちのようで、そこはご意見をよく伺わなければなりませんが、いま挙げた六〇年代末の試みなどと写真同人誌「プロヴォーク」の実践を結びつけて見直せないだろうかと僕は思っています。おびただしい複写行為をとおして視野をシャッフルし、組みかえていく、という具体的な方法上の側面でも「写真１００年」「写真いま、ここに」「プロヴォーク」は互いに接しあっているところがある。

六〇年代末から七〇年代にかけての写真の動向のなかに、複写のチカラみたいなものの羽ばたきがありませんかね？ 木村恒久さんのメディア批判的な一連のフォトモンタージュとか、誰かが撮った古いネガを複写した大辻清司の「ひと函の過去」シリーズ、雑誌切りぬきの複写による宮崎皓一さんの写真集『シザリングス』など、複写行為を介してのメタ写真的な面白い試みが近い時期にけっこう出現していますし。前提を問いあらため、いったん切断し、地平を更新しようとする手つきで、複写行為がなにか多方向におこなわれているぞ、という印象を抱くのです。

小林――まあー、僕は現役バリバリの写真家なんで（笑）あまり過去の写真史的な事には興味がないのですけれど、さっき出た「コンポラ写真」なんかは、まさに青春真っ盛りの高校時代に実際に遭遇して、影響を受けたり、反発したりしているわけです。当時は、クラインや森山大道さんなんかの「アレブレ」やロバート・フランクのプライベートな眼差し、リー・フリードランダーなんかの傍観者的風景がごっちゃになって受けとめられていた。20ミリや24ミリの超広角レンズを使って、印画紙の余白を大きくとって、真ん中にちんまりと写真を焼くのが流行りだった。「コンポラ」［図16］は僕にとっては青春の通過点でしかないわけですけどね。大日方さんのお話に出た牛腸さんに関しては、当時から現在に至るまで僕は不思議と関心がない。というか、あまりにもセンセーショナルに語られ過ぎてるような気がして、そのことに違和感を覚えます。

大日方―「プロヴォーク」をきっかけに作家主義的な言説モードの組織化がすすむ、という大嶋さんの説ですが、はたしてどうなのか（重森弘淹、福島辰夫、吉村伸哉といった戦後に書き始めた人たちの批評活動とか、『カメラ時代』『季刊写真映像』『写真批評』［図17］といった雑誌で六〇年代後半から七〇年代初めに相当力の入った作家特集が幅広く企画されていますから、そこらへんも考えあわせてみると、もう少し違う見方が導かれるかもしれません）。ともかく、一九七〇年前後の時期におこっていた事態錯綜のうちには汲むべきものがいっぱいありそうで、そこに始まった写真についての見方、語り方が今につながる、今を強く規定しているともいえる。その時期、地殻変動みたいなことがあって、それがいかなる過程であったかを、まだ、まともに語ることができていませんね。

大嶋――ぼくがここでいう「作家主義」というのは、戦前の美術的なコードに収まる写真作家でもなければ、フォト・ジャーナリズムの写真作家でも、広告の写真作家でもない、いわば純粋な写真作家の誕生です。プロヴォークやコンポラ写真は、それ以前の「芸術写真」「報道写真」「広告写真」といった、外部のシステムに依存しない写真作家たちが登場してきたことを物語っていると思います。もちろん、そうした写真作家が七〇年代前後に突然、出現してきたわけではない。今、新正さんや大日方さんがお話になったような、きわめて錯綜した形での前史があります。

図16　1966年、ネイサン・ライアンズによって企画されたグループ展「コンテンポラリー・フォトグラファーズ――社会的風景に向かって」

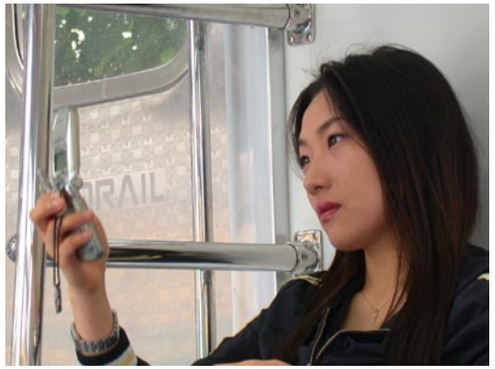
図17「写真批評」1973年

先ほど、大日方さんから、ぼくの言う”映像の効果“に対して、疑問を呈されましたが、それついて一言、付け加えておきますと、例えば、一九二〇年代から三〇年代に撮られたエドワード・ウェストンのピーマンや貝殻の写真がありますよね。あれらの写真は、当時のモダニズム美術と呼応した、物のフォルムを追求した写真と位置づけられています。それはそれで間違いはないのですが、しかし、そこに出現しているイメージは、形やフォルムに還元されることによって、裸にされた事物ではない。むしろ、異常なまでの不自然な物のイメージです。それから、東松照明さんの長崎の写真に、溶けた瓶を撮った有名な写真がありますよね。あれは溶けた瓶が肉の残骸にも見える写真です。ぼくが言いたい「映像の効果」とは、写真という静止画がもつ不自然なイメージ性を自覚した写真のことです。

後半ではさらに、大日方さんがおっしゃる、一九七〇年前後の時期に起こった地殻変動について、話し合っていただきたいと思います。

――

〈共同討議の後半は、photonwork次号に掲載します。〉



photonwork gallery 01

永沼敦子

bug train

写真家、永沼敦子さんへの質問

1

電車の中で写真を撮られたことはありますか？

ないと思います。でも見てみたいなあ。面白いかも… きっと私の目、イっちゃってますよ。誰かこっそり私のあとをつけて撮ってみてください。写真ではないのですが、向かい側に座ってるおばさんが、あきらかに私の顔をノートに描いていたという経験はあります。私の顔をちらちら見ながら、文字じゃなくてラインを描いていました。私はすぐ降りたのでその後はわかりません。

2

月並みですが、デジタルカメラとウェブを始めたきっかけは？

実は、この質問に答える度に違う答えが出てしまうのですが、ほんと、気負いなく始めたので大きな理由というのがないんです。どちらとも写真学校の二年生の時に、写真家、小林のりおさんのゼミを選んだのがきっかけです。まず、ゼミを選ぶ時にパソコンを持っている事が条件でした。当時、iMacを使ってました。一年生の終わり頃、学校辞めようと思ってたんです。毎日毎晩フィルム現像して、プリントしないと写真が見れない。しかも学校はモノクロ写真を強制してきて、やりたいカラーじゃない。プリントするのは当たり前かもしれないけど、でもなんか変じゃない？ 時代と逆流してない？ って感じで、息苦しくて自分のやりたい写真じゃないというのは確信してました。あと、普通のカメラって（一眼レフカメラにしろなんにしろ）構えるじゃないですか。首からぶら下げたり。あの格好がすごく嫌で、他人が構えてる姿は何とも思わないけど、自分がやる分には「すげーかっこ悪い」って思ってました。のりおゼミに入ってから念願のカラー写真で、なんでもないスナップ写真を撮ってました。のりおさんに「銀塩でも面白いけどこれだったらデジカメの方が面白そうだなー」って独り言のように何気なく言われて（本人はきっと覚えてないだろうけど）、なんとなーくデジカメを買ってみました。そしたら、「あー！、これこれ！ この感じ！」ってわけわかんないけど、うまくフィットしたんです。ウェブものりおさんがきっかけで、ゼミを選ぶ前からずっと見ててすごくドキドキしてたんです。写真を自分で簡単に見せたいように操作できるでしょ。ゼロから自分で構築できるし。撮ってすぐネット上に投げて、世界中の人が見てるかもしれない。とにかく、クリックして写真が変わる、動きがついてるという事と、だだっ広い自由な空間という事に魅かれました。そこから自分の写真が始まる気がしました。

3

写真学校の卒業式で思ったことは？

式の時の心境は、写真学校に入る前に行った情報処理の専門学校の卒業式と一緒だと思ったのは覚えてます。プログラミングや、コンピューターにまつわるエトセトラを勉強してたと思います。学校が大嫌いであまり行ってなかったけど、その当時は親のお金で一人暮らしが出来てたから学校を辞める事が出来なくて…。結局のらりくらりで三年間を過ごしまったけど、卒業制作でなんとなくおもしろいプログラミングを作ってしまったんです。そしたら特別賞もらっちゃって。卒業式は出ないつもりだったけどシブシブ…。写真学校でいい思い出というのが全くなかったので、卒業式は出ないつもりだったけど卒業展の特別賞が決まったので、シブシブ…。すみません、あまり覚えてないです。ひとつぼ展に出品する事がすでに決まってたのでそのことで頭いっぱいだったかもしれません。でもとても開放的でした。「はい、みなさんさようなら。」ぐらいでした。仲のいい先生も友達もそんなにいなかったし。たぶん、学校っていうのがきらいなんだろうなあ。

4

月並みですが、血液型は？

A型。でも最近親が「確かあなたはO型よ」と言ってます。なんでもいい。

5

銀塩写真って、どう？

私が紙焼きのぬくもりを感じたのはほんの一瞬でした。デジタルカメラで撮ってる事が当たり前すぎて、「銀塩写真」という言葉が古く感じます。古いというか、自分にはそんな時もあったなあって。でもデジタルアートなんて昔からあったし。雑誌だとフィルムで撮った写真も最終的にはデジタル加工されるでしょ。境界線があいまいですよね。そろそろそこまで力んで「銀塩」「デジタル」って分けなくてもいいんじゃない？ って。でも銀塩写真をスキャンして（フィルムスキャンにしろ）、インクジェットで出力した写真ってなんかイヤですね。いくらきれいに出力されても見てて窮屈さを感じます。「銀塩」とわかる、わからないじゃなくて、なんか無理してませんか？ やっぱり相性がいいものを選びましょうよ。って感じです。

6

データ保存はどうしてますか？

徹底してます。つもりです。コンピューター、信用できないんでCDとDVD使ってます。前はMOも使ってたけど、最近は使わなくなりました。カメラの画素数が大きくなってきたので、DVDじゃないと追いつきません。一人暮らしなんですけど、気が向いた時に大切なバックアップデータを実家に送ったりしてました。異常かな?? ここら辺がA型気質なのかな。今はさぼってるけど…。今住んでる部屋が古いから、明日火事になるかもしれないし。タイムカプセルみたいにして、ロケットに詰め込んでもらって宇宙に持って行ってもらうとか…。火星人が「コレハナニ???」って。

7

音楽と写真の関係って、どう？

う〜ん… 難しいです。写真に限らず、映像だったり絵画なんかも音楽と比べられたり、これは音楽と近いとか言われたりしますよね。それはだいたい感覚的な作品だったりするんだけど…。うまく言葉にできませんが、写真を「体感」する＝WEBで見せる・見る、音楽を「体感」する＝Liveをする・見る、音楽と写真の関係と聞かれて、私はやっぱりWEB写真がすぐ思いつきます。実は私は小さい時からクラシックピアノをやってて（今はやってないけど）、演奏家のほうに進もうと思った時がありました。独学で作曲を勉強したり。高校の時はJazzやロックとかだったけど。曲を作る時も演奏する時も、明確な意図はなく理屈じゃなくフッとおりてきて、体で受け止め自分の感覚で発する。その、とても楽しくて作る喜びや演奏する心地よさは、今私は写真をやってるときにも感じます。音楽というより、「音」で。感覚的人間は、それを言葉にすることが苦手だから、なんらかの手段で発さないといけないのかもしれませんね。言葉で語ろうとすればするほど、壊れていって何も見えなくなる。それは写真も音楽もそうかもしれませ

ん。って何言ってんだろう…。難しいです。

8

社会の中での自分って、意識しますか？

あ〜、すっごいイヤな質問です。昔、システムエンジニアとして就職した事がありました。でも半月も続かなかったけど。その時、社会の中の自分を感じるのかなって思ったけど意識できなかったです。だからすぐやめたんだろうけど。今でも続いていれば、ガンガン稼いでますよ。宙ぶらりんですね。写真で大きな賞をとっていないし、若い人や写真家が憧れるようなカルチャー雑誌なんかのカメラマン仕事もやっていない。でもなんとか作品は作り続けて発表している。写真作家という言葉は存在しても、若い作家は社会の中では弾かれてる。堂々としたいけど、なかなかさせてくれない社会があり居場所がなく、地に足がついていない状態です。家族という社会からも出ていて、一人で生活してて、この先どうなって行くんだろうって思ったりした事もあったけど、でも、ま、普通に組織のなかで働いてる人よりも疎外感というか、孤独感に打ち勝っているって思ってます。そう思わないとやってらんないですよね。ときどき、「永沼敦子」って作者のプロフィールとかわかんないで、名前だけ存在してて、けど勝手にWEB上では写真がどんどん発表されてるってことになったらおもしろいだろうなあって思ったりします。

9

女であることって、意識しますか？

へ!? 難しいですね。女でうまれてきたから、女の意識しかないつもりですが… 自分で自分を客観的に見た時に私はとても中性的な部分があります。そういう部分があるから、自我を通し、マイペースに写真に情熱を持ち続けていられるのかなと思います。写真のアスリートです。男性の写真家と話しをしてると自分も男になってしまいます。他の女性作家はどう思っているかわかりませんが…。カメラマンのアシスタントをちょっとやっていた時、重いカメラバッグを持てずに結局カメラマンに持ってもらったときは女を意識しました。電車の作品とか、「女性じゃないと撮れないですよね え。」って男性によく言われます。確かにそうかもしれません。女を最大限に利用してるかもしれません。

10

最後に月並みですが、「デジタルは簡単お手軽」という世間のお言葉にどう反応しますか？

コニカでやった個展のタイトル「にせものトレイン」はそこからつけました。何をジタバタしてるんでしょうか。時代が変われば機械も変わるっていうのに…人間だけ退化していったらダメですよね。勝手に言ってくださ〜いって感じです。昔、そういわれた時は「ムキ〜ッ！」ってなったけど。

簡単お手軽な、純粋で何もかも取っ払ったところからいい作品が生まれてくると思ってます。もっともっと簡単お手軽になってほしいと思ってます。デジカメ、簡単なようでとても操作が複雑なので…。

聞き手：小林のりお

永沼敦子 Atsuko Nagamuma
一九七八年 鹿児島県生まれ、二〇〇二年 東京綜合写真専門学校卒業。個人サイト http://www.anore24.com/

「デジグラフィ」飯沢耕太郎著や「痕跡の論理」大嶋浩著にも登場する若手デジタル写真家の代表的存在。二〇〇二年に、第19回写真「ひとつぼ展」入選。その後、コニカミノルタプラザ「フォト・プレミオ」の個展「にせものトレイン」で特別賞を受賞。二〇〇三年、ロシアでの「NEW DIGITAL AGE」グループ展に参加、二〇〇四年には、HOUSE OF SHISEIDO「ギンザ・フォト・ストリート 1930/2004」の企画展に選出されるなど、デジタルカメラやウェブを使った写真活動を積極的に展開している。その作品は、CAMERA AUSTRIA vol.88 にも紹介されている。

左：「そのとか」三宅章代
http://sonotoka.net/

右：『学籍番号 01145』元木みゆき
http://www.motokimiyuki.com/

D-STYLE ESSAY

写真の終わりと始まり

小林のりお

＊

「デジタルの出現は、写真家の意識を大きく揺り動かすだろう。これまでの写真のあり方が個人レベルで総括されるのだ。写真というものを信じて疑わなかった私の中の何かが、確実に変わってゆく…」

＊

上記の文は、僕が一九九九年に「媒」というフリーペーパー誌に書いたものの一部だ。あれから七年、その想いに変わりはない。というより、当時の予感のようなものが次々に現実となり整合性がとれなくなって変化をよぎなくされている状況に驚いている。その変化はまだまだ表面的なものに過ぎないけれど、ジワジワと僕らの深層に入り込んでいる。かつて、ロッテルダムの写真ビエンナーレ会場で感じた「写真の終焉」が、まさに現実のものになろうとしている。ここに来てやはり、何かが確実に終わったのだ。（終わったからといって、単純に写真がなくなると言っているわけではないが…）

＊

一九九二年、土田ヒロミ、金村 修らと参加したロッテルダムの写真ビエンナーレ会場で感じた「写真の終焉」「風景の終焉」を思い起こすと、それは確かに現在の自分自身から照射された予兆のようなものであったと思う。何かが終わり何かが始まろうとする、その狭間に位置した写真たち。ルイス・ボルツの行き場を失ったようなイルージョナルな作品が印象的だった。

＊

当時は、自身がやがてデジタル写真を始めようとは思ってもみなかったが、それから五年後にはマックとデジタルカメラとウェブを手にした自分がいた。

*

一九九七年、180MHzのマックと35万画素のデジタルカメラと亀のように遅い電話回線で始めたウェブは、2.7GHz、800万画素、光ファイバー回線にまで変貌をとげた。九七年当時をふり返ると、デジタルカメラやウェブを本格的な写真表現のツールと定めて活動する写真家はまだほんの僅かだったが、そんなウェブ行脚の途上で、佐藤淳一（ムサビ・デザイン情報学科助教授）と運命的な出会いをすることになる…　この辺の話は次回にでも。

*

さて、二〇〇六年の巷ではデジタルカメラや携帯で写真を撮ることがごくごくあたり前の日常的光景となった。ネット上には、ファミリーからアダルトまでありとあらゆる種類の写真が氾濫し、カオス的な状況を呈している。モニターに浮かんでは消えていく写真という名のイメージたち。そんな現状の中で、表現としての写真、芸術としての写真はどこまで来たのだろうか。

*

誤解を恐れずに言えば、写真のあり方で今一番先を行っているのは、この日本だろう。デジカメ、ウェブ、インクジェット…　これらの一見、薄っぺらなイメージのあり方を逆手にとって、新たな写真の地平を切り開こうとする若い写真家たちの活動が注目され始めている。永沼敦子や元木みゆき、内原恭彦、三宅章代ら若い写真家たちの台頭。彼らに共通するのは、従来のケミカル写真からの積極的な決別であり、離反だろう。デジカメをルージュのように、ときにはショットガンのように器用に扱う彼らの身のこなしの軽やかさは、それだけで新しい写真の幕開けを予感させる。

*

かつて飯沢耕太郎は、デジタル写真を「デジグラフィ」と命名することによって、従来のケミカルな写真「フォトグラフィ」との違和感を表明し、区分けしようとしたが、今となっては、デジタル、ケミカルどちらも「フォトグラフィ」とした方がつじつまが合う。しかしながら、デジタル写真、ケミカル写真の両者がまったく溝がなくつながるかといえば「ノー」であろう。言うまでもなく、そこには目に見えない「切断」がある。同じ「写真」フォトグラフィでありながら「切断」があるという矛盾したアティテュードの中を僕らは生きている。おそらく永沼敦子や元木みゆきたちも、この「切断」を身をもって感じているはずである。

*

夜更けに一人、モニター上に現れては消えていくありとあらゆるモノたちの写真を見ていると、悲しみにも似た不思議な感慨におそわれることがある。ネットオークションに溢れ返る何千、何万といった数のブツ写真たち…。その多くは、売却という目的が終われば消えていく運命にあるのだが、落札目的ではなく、ただの写真として眺めたとき、中平卓馬の植物図鑑にも似た不思議な感触として蘇ってくる。写真はここまで来てしまったのだ。

*

「デジタルになろうが、写真は写真で何も変わらない」とひとは言う。はたして、そうだろうか。僕には何かが確実に見えないところで変わってしまったように思える。それは、写真という概念の変化と言えるかもしれない。はたして、その切断面から何が見えるのか。デジタルという新たなツールを積極的に使うことでしか見えてこない何か…。若く新しい世代に期待するのは、そうした「まだ見ぬイメージ」につきる。

*

しかしながら、ただひとつだけ心配な点がある。若い彼らの軽やかな写真たちも、これまで同様、やがては美術、芸術といった制度の中に回収され、消費されてしまうのではないかといった危惧である。既成の制度に回収されることなく、いつまでも新鮮でアクチュアルなものであってほしい。これは僕自身に言い聞かせていることでもあるのだが。

*

とここまで書いてきて、教育現場での写真を考えると少し憂鬱になる。写真教育の現場ではまだまだ銀塩、ケミカルが主流である。デジタルは端っこで小さくなっている感がある。デジタルカメラを積極的に使って作品を創ろうとする学生もめったにいない。ケミカル、銀塩に還ることがすなわち写真の王道だと勘違いしている人たちが未だ多いということなのかもしれない。この辺をどうするのか…　教えることの難しさを痛感する今日この頃。

こばやし・のりお（写真家）

生成としての写真——ヴォルフガング・ティルマンス小論

小池浩央

撮ることに重点を置いていた旧来の写真家たちの使命は、人間の感性をそぎ落とし、ありのままの世界を剥きだしにすることであった。それはいわば裸の世界に還元することである。写真は人間の眼を超えたものであり、非人間的であり、人間の感性によって覆われている世界のリアルをカメラアイによって暴くのだ。そこではイメージできるものの彼方へ到達することが目的になる。望まれるものは世界の素朴なリアリティー。だが、世界はいつそのような素朴なものであっただろうか。つねに不純な混合物としてしか、存在していなかったのではないか。ティルマンスはそういった純粋主義とは反対に、「見る」ことから始める。重要なのはいかなるイメージを見たいか、ということだからである。われわれの周りには生まれた時から映像が溢れ、もはや世界そのものが映像で作られているかのようである。こうして、「見る」ことによって映像を作りだしていくことが、現代の写真家のあるべき姿であり、それはつまりティルマンスの立場である。

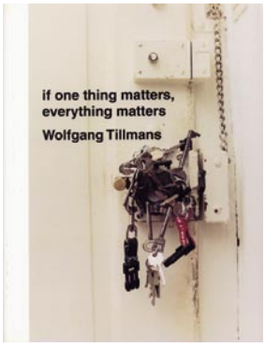
——

ティルマンスの写真には大きく分けて三つのステージがある。それらは相互に絡みあい、ティルマンスの写真世界を形成する。まず、ひとつ目は撮影である。ティルマンスの写真は一見スナップショットのように見えるが、実は自然な状態に到るまで徹底的に作り込まれたコンストラクティッド・フォトである。数少ない例外はあるものの、モチーフはまず凝視され、選び抜かれて配置され、それからようやく撮影される。「見る」ものとしての写真にとって、「自然な状態」と「自然に見える状態」は違う。写真を撮ったことのある人なら誰でも思い当たるだろうが、自然に見えるように撮るのは非常に難しい。何も手を加えずそのまま撮ったのでは、見たようには写らないのである。しかし、ティルマンスは、技術をあくまで目立たないように使っている。技術そのものがテーマになってしまってはいけないのだ。自然光に見えるような照明の当て方を研究し、いずれの場合でも構図も含めて厳密にコントロールされて撮影されている。大切なことはいかなるイメージを見たいか、ということだからだ。そのことが、彼の写真をいわゆる「私的」なスナップから遠ざけている。いま、この瞬間を切り取るなどということや、身近な日常の記録などとは無縁であり、ティルマンスの写真はいわば客観的な視覚として撮影されている。

ふたつ目はアーカイブ化である。二〇〇三年にロンドンのテイトギャラリーで開催された回顧展的な個展の際に発行されたカタログである『if one thing matters, everything matters』は、ティルマンスの写真のアーカイブとしての性格を持っている。もともと、プリントされた写真はその時点でナンバーがつけられ、カテゴリー別に分類された箱に入れて保管されているのだが、この本はその中から２４００枚あまりを選んで、図版にしたものであるといえる。すべてのイメージは一様に6×6cm角の中に収められているが、これはティルマンスが世界をマッピング（地図化）する試みであり、彼が写真を構築するシステムでもある。

> 興味を分析し、数量化することで世界を創造し、マッピングすることは最初からずっと僕の仕事の一部になっている。これが僕の行為の核にある。[…] それは意識をたどる行為のようでもあり、また、主題を見いだし、具体化して発展させる過程のようでもある。そして、すでに飽和状態になっている視覚世界において、新たなイメージを生みだすという難題に対しての解決策を見つけようとするようなものだ。（『if one thing matters, everything matters』P.307）

この本の背表紙にも描かれたフローチャートによると、美術史的な、たとえば「静物」や「肖像」といったカテゴリーに沿った形で撮影されたものを分類し、そのモチーフも美術史からサンプリングされて選ばれていることがある。ところが、それと同時に個人的な記憶の写真、たとえば一九九七年に亡くなった恋人Jochenの写真や、友人のAlexとLutzの写真が混じり合い、フローチャートで描かれるような分類を形成している。このフローチャートには四つの大きなカテゴリーがあり、それぞれの中に14のグループがあり、その中でさらに細かく70以上のモチーフにわけられている。モチーフは美術史に沿った形でジャンル分けされており、ティルマンスはあえてそれをシミュレートしているように見える。



上：『if one thing matters, everything matters』
下：『Freischwimmer』
（ともに展覧会カタログの表紙）

> 僕は《肖像》や《静物》といった非常に美術史的で《立派な》カテゴリーに頼っていると見られるのを避けたかった。それは僕たちの生活の中にはそのようなものは存在しないから。僕たちがある人物を見るとき、それを《肖像》だと思って見るのではないし、窓辺にあるものを見るときはそこにある器と果物とそれに当たる光を見るのであって、最初から《静物》だと思うわけでもない。（『if one thing matters, everything matters』P.303）

と発言しているものの、同時に

> にもかかわらず、作品を理解するために、また、世界を理解するために選んだカテゴリーにおいて、僕がどんなものにどれくらい反応するのかを数量化する手段として考えていた。（同書P.303）

とも語っている。ここにティルマンスの多様性が表れている。

様々な被写体を撮影しているとはいえ、当然すべてのものを包含して

いるわけではない。たとえ作品の中に様々な被写体があったとしても、被写体でないものも同時に数多くある。ティルマンスは常に動いている状態で、同じことに執着せず、たえず挑戦しようとしている。彼にとって大切なことは、ものごとの多様性をそのまま受け入れることである。それは異質的なものの提示であり、ゆえにそこから落差が生まれるのである。落差とはある写真からある写真へと移行する過程で生まれ、それこそが写真的リアリティーである。それは生成の営みといってよい。

ところで、ティルマンスはなぜ、私的な記憶であるJochenとの思い出を何度もプリントし、展示するのだろうか。それは決して客観的な視覚などではないはずである。そこで、過去と記憶の理解のために、ジル・ドゥルーズによるベルクソンの考えを援用（要約）してみたい。

われわれは、現在は別の現在によって置き換えられたときだけ過去になると考えている。しかし、もしも古い現在が現在であると同時に過去にならなかったならば、どうして新しい現在が生き残るだろうか。ひとつの現在が現在であると同時に過去でないならば、どうしてその現在は過去になるのだろうか。過去は、それが現在であったときと同時に構成されなかったならば、決して構成されないだろう。過去と現在は、連続する二つの時間を示すのではなく、共存する二つの要素を示している。その二つの要素のひとつは、たえず過ぎて行く現在であり、もうひとつは決して存在をやめることがないが、それによってすべての現在が過ぎて行くところの過去である。この意味においてひとつの純粋な過去、一種の「過去一般」がある。過去は現在を追いかけるのではなく、現在によって、それなしでは現在が過ぎて行けない純粋な条件であると想定されている。過去は、かつての現在と共存しているだけではない。過去はそれ自体を保存するので、それぞれの現在と共存するのは、全体としての、統合的な過去であり、われわれのすべての過去である

記憶は、主観的なものであれ客観的なものであれ、そのように保存される。だとすれば、Jochenについての記憶はティルマンス自身から離れることによって、永遠に保存されるだろう。撮影の時点で主観的な知覚であったJochenのイメージはアーカイブ化されることで客観的な知覚に移行したのだが、インスタレーションによって最初とは別の主観的な知覚に再び移行する。それは「もの」のでも「私」のでもない非人称の知覚として存在するものになる。

それを引き出すものとして、最後にインスタレーションがあげられる。これはティルマンスの写真に内在する、潜在的なものを引き出す装置として用いられている。

まず、（自分の）スタジオで自分が今何を感じ、何を見せたいか、何を表現したいかを考える。作品を展示する都市で以前、何を見せてきたかも考慮するね。それから写真選び。作品自体は単独でも展示できるようなものだ。見るほうは展示に明確な順番が見つからないからそうは思わないかもしれないけど、ただ何でもいいわけではないし、選択は行き当たりばったりでもない。実際、展示会場では、まず何が可能かを考え、真ん中にテーブルを置いてその上に写真を並べ、壁に実際展示してみて、音のチューニングみたいにそのプロジェクトの全体のサウンドが合うまで追求していく。商業ギャラリーなら4日間くらい、美術館では10日〜12日ほどかける。［…］こうした過程はオープニング前日ぎりぎりまで続くので、他の完成された作品が搬入されて壁に

かけられる作業に比べると安全ではない。でも最後の瞬間まで自分が関わっているという緊張感も好きなんだ。ただ、こうしたプロセスは展示の直前までだけで、一度決めたらそれがインスタレーションの結果で、後になって変えたりはしない。（『BRUTUS』二〇〇四年八月十五日号 p.28）

ティルマンスにとって経験や視野を厳格に制限することはありえないだろう。それよりもそういった状況がなぜ生じるかという観察にこそ興味が向けられている。そこで目論まれているのは、日々の経験を構成する様々なフィールドを調和させることでもある。ティルマンスの展示では、同時的・重層的に多くの要素が散在している。ひとつの限られた流れではなく、同時に複数の流れが存在するようなものである。画面の外に広がる空間が機能し、ひとつの写真から他の写真へと移っていく。同じ大きさで同じ高さに飾られた写真では、おのずと被写体自体がその画像の強弱を決定せざるをえない。カラオケで歌われるポップミュージックのように、メロディーがおもな要素で、その他の要素は補助的なものでしかないようなものとは逆に、様々な要素が複数的・同時的に進行し、結果として仮想的にメインの流れが決定されるようなものである。異なった要素のものだからこそ流れは生まれるのであり、そういった落差がなければ流れは生まれないのである。画像から画像へと向かう流れの中にこそ存在する、イメージの潜在的な力。直線的なものは物語を誘発するが、言語に頼らず、映像自体を展開させるには、直線的なものは避けられるべきである。なぜなら、それはここで述べる写真の本質からは遠いものになってしまうからである。同じサイズの写真を横一列に並べただけの写真展では個々の写真が孤立し、他のイメージへと移ってはいかない。そこには余白がないのだ。ティルマンスは象徴的に紙を撮影した写真や、印画紙をそのまま展示することで紙という写真のマテリアル性を表に出すのだが、それが壁の余白と相まって、イメージが流れ出ることを可能にする。また、印画紙に大きく余白を取ってプリントすることもあり、紙＝余白の部分こそが重要であるということを表している。

被写体に依っている旧来の写真だと、これは山の写真、これは女性の写真、などのように被写体の強弱がすべてになってしまい、最終的には映像の話ではなくなってしまう。写真の情報とは被写体の情報というわけではなく、ゆえにディテールの問題でもなく、画像として伝えられる何か別のもののことなのだ。よってティルマンスは35ミリフィルムカメラのみを使用する。程よい解像度と粒子の荒れが、彼にとっては写真的であり、そこでの色彩やニュアンスも大切な要素として扱われている。情報とは、対象が持っているのではなく、画像自体が持っているものだ。被写体の情報量と画像の情報量はまったく違うものである。ティルマンスはできる限りコントロールしようとはするが、コントロールできない部分があることも知っている。それは開かれた部分として、他の写真へと流れ出ていくポイントになっている。ティルマンスの写真は、新作の抽象写真のタイトルであり、（二〇〇四年に東京オペラシティーアートギャラリーで開催された）個展のタイトルでもある「Freischwimmer（自由な泳ぎ手）」として、泳ぎ出ていくものである。

――

これまで見てきたように、ティルマンスの写真は被写体や美的スタイルを鑑賞するものではなく、また、一点だけで完結するようなものでもな

い。多くの異質な要素が互いに影響し合い、あらかじめ決められたテーマに向かうのではなく、まだ見ぬ新しい感覚へと開かれていくものなのだ。いまを複雑な多様体としてとらえ、その潜在性を未来に開いていくのがティルマンスの写真であるとするならば、われわれはそこから肯定的な仕方で自分の生を捉えなおしていくべきではないだろうか。

ティルマンスはこう語っている。

僕が制作活動を始めた当初は、僕のまわりにあるものの何がオルタナティブで独自性があるか考えた。どんなものがまだ発表されていないかということも一生懸命探したよ。自分の世代から生まれるものから正直で力強い何かを見せたかったんだ。ある種、違った生き方が社会にポジティブな役割を果たしてくれることを願っていた。[…]今の世の中はそういうライフスタイルがメジャーな方向に変わってきている。だから、あの頃のアピールはもうそんなには重要ではないんだ。次の展示では近年の自然や人の率直な観察というか、最近撮る人の写真は若いということだけではなくて広い意味で人としてどうありたいかというような問いかけがテーマとなっている。

（『BRUTUS』二〇〇四年八月十五日号 p.29）

その気持ちは、同年 WAKO WORKS OF ART で展示された「we summer」へとつながっていく。太陽が画面の真ん中にあるのだが、その部分で切り取られ、縦位置の2枚組になっている写真。太陽本体だけが見えず、見えるのは溢れる光と、それを受けてくつろぐ人々と光を反射するシャボン玉である。また、Esquire日本版二〇〇五年二月号に掲載されたティルマンスの新作は、グリーン、ブルー、マゼンタ一色だけのカラーの風景写真であった。光そして色。写真を構成する基本的な要素にあえて言及することは一種の退行に見えなくもない。だが、ティルマンスが試みているのはもっと昔の時代に遡って、過去のすべての写真をつなげることなのかもしれない。

——

こいけ・ひろひさ（武蔵野美術大学大学院博士課程在学中）

photonwork 創刊号

編集委員　新正 卓（写真家）＋小林のりお（写真家）＋大嶋 浩（美術批評）
及部克人（武蔵野美術大学視覚伝達デザイン学科教授）
山崎 博（武蔵野美術大学映像学科教授）
今井良朗（武蔵野美術大学芸術文化学科教授）
山ノ下堅二（上越教育大学芸術系美術教育講座教授／兵庫教育大学連合大学院教育研究科教授併任）
川又 淳（武蔵野美術大学視覚伝達デザイン学科非常勤講師）

発行日　二〇〇六年四月十五日
発行所　photonwork 編集委員会
一八七—八五〇五　東京都小平市小川町一—七三六
武蔵野美術大学7号館204・新正卓個人研究室内
photonwork 編集室
http://www.photonwork.org
印刷・製本　株式会社アトミ

photonwork