

シンポジウム／現代の写真

若い意欲的な写真家の作品に、共通したある種の傾向が、最近になって特に目立ちはじめたように思える。どのような傾向か一口に説明するのはむずかしいのだが、ともかく、たくさんの写真の中から、これがそうではないかと拾い出すことの出来る作品群があるのである。

それらはロバート・フランク、高梨豊、柳沢信、下津隆之に似ていないこと、そしてニューヨークのホライゾ

同時代の関心事

主義の時代は遠ざかって

大辻 清司

ン・プレスから発刊された写真集「コンテンポラリー・フォトグラフィーズ」第一集にある写真群に似ていなくもない。今まで意識的に一つの系列の中に並べてみようとしなかったのが気付かなかったが、そういう目で見れば多くの例が集まるはずである。

ともかく、そうしたことから私に一つの視点が生まれた。他にも多くの人が関心をもっていることが次第にわかってきた。コンテンポラリーとは、同時代の、あるいは同時代の人、または同年齢、同時代に発行される新聞・雑誌などの意味

シンポジウム
現代の写真

「日常の情景」について

報告 大辻 清司(写真家)

堀内 誠一(評論家)

討論 石元 泰博(写真家)

伊藤 知巳(評論家)

岡田 隆彦(評論家)

高梨 豊(写真家)

本誌・山岸章二・本多進次

報告 ①

報告 ②

コンテンポラリー・フォトは
ストリートな写真である
しかるに 現代の幻想である

堀内 誠一

「視き見症」の時代

動物には体内時計というべきものがある。生命活動の周期性をつかさどっている。不思議なことに、これがどの動物も(周期性のバースを出している神経細胞だけを生かしつけて計ったりすると)25時間周期で地球自転24時間とはズレがある。これが生命発生の秘密を解くカギではないか。火星と木星とのあいだに存在した惑星が、現在の宇宙塵帯に分解したとき、地球の自転がのろくなった

のではないかと思うのだが、要するに生命というのは、その一時間のズレをなんとかカバーしようとするストレスの上にあるらしい。それは、本来目が見えないゴキブリの体内時計を破壊すると、以後、明・暗のリズムによって活動するようになる。つまり目が見えるようになる、ということでもわかるだろう。そして見るということが、なんと切実な原因のあることか。

何よりまして、見る動物であるは、目で認識することに頼って、さらに数字や文字を説明して



高梨豊 ● PARTY
YUTAKA TAKANASHI

である。つまりこの同時代という意味に
つながらる諸々の関心事を、その関心事に
ふさわしい方法論で撮ったのが、この写
真集にある写真なのだ、その名付け方
から推察している。

早くも「コンボラ」写真という符丁が
通用しはじめていたようだが、「アランダ
1・グラウンド」が「アングラ」と呼ば
れはじめると、足を引張って俗臭ふん
ぶんの世界で泥まみれにしようという
な、妙な変態が行なわれるので少々心配
なことである。せつなくくばえた芽をも
みくちやにしたいし、こづき回され
ても真つすぐに伸びるだけの耐性を獲得
するまで、そつと見守っていたい気もす
る。しかし、このように存在が明らかに
なつた今では、耐性があるうとなかろう
と、世のスキヤンダリズムに巻込まれる
のは、運命というものである。

だが、コンボラ写真と仮りに一括して
称えようとするこれら作品群は、どんな
主張をもっているのだろうか。今のこ
主理は、主理としての明確な論
理は見付からないということである。き
わめて自然に発生した、それだけに当事
者にとっては必然性のある個々の作家の
方法論とみるべきだろう。その方法論
と、外部世界への関心事とが結びあつて
生じたのがこれらの写真なのだが、こ
の事に関してならどんな写真家にも同じ
事がいえる。違ふのは、コンボラ写真に
あつては方法論と外部世界への関心事の
両方に、今まではあまり見られなかつ
た特徴的な、ある種の共通点があるこ
とである。コンボラ写真の問題点はここ
に集約される、と考えてよいだろう。そし

て申し合わせたように、世界中でぼつり
ぼつりと生まれはじめたことも。

単純素朴な撮り方と主題

写真の形の上に現われている特徴の一
つは、横位置が多いということである。
たとえばデュアン・ミカリスのポートフ
オリオでは、カメラを縦に使うのを知ら
ないのではないかとと思うほど、横位置だ
けで撮っている。しかも人物を撮ると、
その顔は必ず画面の中心にある。もし初
めてカメラを持った人がフラインダーを
のぞくとすれば、たぶんこのように見る
に違いないというような、何げない素人
ばい撮り方である。ミカリスはヴォーグ
やエスクアイヤなどの仕事をしている歴
としたプロカメラマンなのである。この
ような彼の撮影ぶりには、はつきりした
意図があると考えないわけにゆかない。
それはカメラの機能を最も単純素朴な形
で使おうとする、態度の表明とみてよい
だろう。

積極的に単純素朴な撮り方をするこの
ような態度を裏側から見れば、写真
表現の、手練手管を露呈するまでに否定して
いることだといえよう。しゃれた技巧や
構図や、その他諸々のこれ見よがしの写
真表現術に対して、足元にべつと唾をは
いて横を向いてしまふような背の向け方
である。

もう一つ、画面の上に目立つ特徴を取
上げてみよう。それは取上げる対象が、
日常ありふれた何げない事象が多いこ
とである。特別に変わった事件や物を撮る
わけではない。むしろ、そういうものは
はじめた時に終わった。もちろん人は歩
調を合わせる努力をしたが、科学技術の
専門分野の人でさえ、それぞれの守備範
囲で駆足をすることに精いっぱい、まし
て非専門の分野を、ともに駆けることは
よほどの時間と努力が必要だろう。

避けて通り過ぎ、仮りに異常と見えるも
のを撮るにしても、決して誇張したり、
強調するようなことはしない。何げなく
日常の中に埋め込んでひめやかに、気付
いた人にしか気付かないことであるか
のように撮る。だから自然とカメラは後
へ下がり、他の日常事とともに広々と撮
り込む傾向になる。他の多くの写真のよ
うに呼び込みの声は、はじめから出すつ
もりはないのである。もしかすると、そ
の声のないことにはと気づいて注目す
ることを期待しているのかもしれない
が、なんとなく本場の本物のヒッピーに
似ていなくもない感じである。

物に迫越された人間

さて、なぜこんな写真が近ごろ目立ち
はじめたのか。コンボラ写真がその性格
上オフ・マガジンの属性をいやおうなく
背負われていたのに、今やオン・マガ
ジンとして登場する気配が濃いのではな
いか。思い当たる原因は随所から見つか
つた。ともかく収集した意見をごちゃまぜ
にしてばらまくと、磁極を持った鉄屑の
ように磁場のある方向に頭をそろえるよ
うである。個々の鉄片はお互いに関係の
ない所産でありながら一つの方向性をも
つていて、それを集束すれば一個の動因
として顕在化するのに見えた。

そもそもは、物質文明が駆足をはじめ
て、人間を追越した時にはじまる。十九
世紀から二十世紀の初頭ほど、人間と物
質文明とがほどよく和合していた時代は
ない。しかし、その古きよき時代は、物
質文明が次第に歩調を早め、人を追越し

この混沌を足場にして

いまやこれこそはと確信にみちた構造
がどんなにもろいものであり、あえなく
消え去るものであるか、広く知られてい
るのである。確かなものほど潜在してい
る不信に嗅覚が働くのである。だから原
理に思えるほど単純素朴な構造が最も信
用のおけるものとなる。不信の時代には

驚くことにスピッツベルゲン調査とい
う、終日太陽の沈まない、明暗リズムの
ない条件下で、一周するのに22時間、ま
たは27時間という、インチキ時計を与え
ると、人間はその間違つたリズムに体温
の周期まで調節してしまうくらいであ
る。

かくも便利、信頼すべき活字文化も、
新しく視覚文化へと移行しているのは、
さらに重大な環境の変化があるのだと見
なければならぬ。視覚時代、テレビ文
明について多くの証言がなされているの
をくり返さないとして、今や見るために
つくられたものを、ひたすら見つづける
時代であるようだ。現代は覗き見症の時
代である。

覗き見症患者は非行動派だが、なかに
覗かれ症になって、行動的にもなる。な
るほど流行病的な現代風潮に図式があて
はまる。しかし本格的な覗き見症は、下
手な演技を見破つたり、あてがいぶちを
拒む求道者でもある。砂のような現実よ
りも、色あざやかなウソを好むが、それ
はファンタジーという言葉が、ギリシャ
語の「目に見ることのできるもの」から
きているという意味で真実を求めている
のだ。

売りものにならぬ写真

グラフィジャーナルも含めて、コマーシ
ヤリズムに参加しないカメラマンがいる
だろうか。いまアメリカではコマーシヤ
ルフィルムのカメラマンが、発想開発の
ためにLSDをのむのが流行という。一
種、悲愴である。しかし、当初コマーシ

住宅、日差しが強く、ガレージの内部だ
けが暗い、出てきた幼児が白くとんでい
る。広いセメントのたたきにたおれた三
輪車、横にひろがる平凡な荒野。横位
置。

彼らはこれは売物にならない写真だと
思った。あまりにもストレートな写真だ
からである。ここに写っているものに惹
かれるのも全く自分に関係ないと思
えたからである。ただ写真とはストレ
ートなものであり、惹かれたものを追うの
は写真家の使命だと思えた。ストレート
・フォトを集めたコンテンポラリー・フ
ォトグラフィの作品集はこうしてでき
た。

掲載作品を読んで

下津隆之はある日、動物園のへいのわ
きのベンチでおじさんと娘が何かを話し
ているのを見てシャッターを切った。二
人はちいさく写っているが、これ以上近
づいても何もわかるわけではないと思っ
た、周りのものがいっぱい入っている、
樹も、空も。

牛腸茂雄は子どもをとらえたかった。
写真——瞬間への偏愛——王国としての
少年時、という志向が彼にはある。周り
をできるだけ入れる。そのほうがひそか
な夢を凝結するはたらきをするのではな
いだろうか。

柳沢信の写真はここで思い出させても
らう。新日本紀行金華山沖はルポ作家風
につくられているが、トップの一枚に、
この二人の作家と同じ、いつまでも大人
にならうとしない人間の、共通する写真

ヤルアートの世界そのものに、LSD的
な魅力を感じて、それに参加したのでは
なかったか。

シュールレアリスムは広告の前に処女
であった期間は短い。前衛が生んだスタ
イルは広告にとつては新式ワインチェス
ター銃である。次々に新しい表現を要求
し、とめどなく呑みこんでゆくコマーシ
ヤリズム、その世界に住むものは、人間
が言語を組合わせたり、形態や配色、ム
ブマンによる、あの創造の神秘を神話
のように信じなくなり、ニヒリズムが技
術を支配することになるのである。LS
Dは精神をほんとに再生させてくれるだ
ろうか——このころ、ある日つくりもの
写真にふけついているカメラマンが、フイ
ルムボジにショッキングな映像を見た。
覗き見症患者のように彼は興奮した。そ
れは一見、二見、なんでもないような写
真だった。

リー・フリードランダー オフィスの
窓に白ペンキが塗られている。小窓のよ
うな塗り残しから内部が、デスクにうつ
ぶせた男が見える。パニックのニュース
写真がはつてあるように。上方には都会
のスカイラインがひらけている。横位置。
デュアン・ミカリス レスリング姿の
男がなにもない広い壁に立っている。さ
げた手首で下が切れ、上と左右が大きく
あいた、横位置。からの地下鉄内部。横
位置。食堂のからのシート。横位置。
ダニール・リヨン 空に向かった白い坂
道に数台のバイクが走り去って行く。黒
皮ジャンパーが帆のよう、四方にのびた
空間、横位置。
ゲリー・ウィノグラード アリゾナの

の新しさを考える。立木義浩にもこれか
ある。将来を計算に入れない、自らの原
則に忠実な目のとらえる世界は、現実的
な大人の原則からは、はずれているのは
当然だ。

すこし先を急ぐ。高梨豊はこれだけ見
ても確かにこのジャンルでインパクトナシ
ヨナルな理解を得る何かが濃厚だ。ここ
では空間が無ではなく、アクティブにこ
ちらに働いてきて、それが現代的なテー
マ、無を問題にしている（何をいつてい
るのかわからなくなってきた）。

佐藤邦子、彼女の写真はドロシア・ラ
ングと同じく（または常盤とよ子）女性
特有の何か残忍な追求を感じさせるが、
告発者としての女性カメラマンの研究
は、ここでは別のテーマである。

一応いままでの写真をコンテンポラリ
ー、またはストレート・フォトと呼ぶな
らば、これで報道組写真は可能か、とい
う命題が与えられたわけだが、はつきり
いつてわからない。アンソロジーの
いうなら、ストレート・フォトは一枚写
真の新しい考え方のようである。次の一
枚に移る時間、テンポを計算しつくせな
いという意味でだ。初めもなく終わりの
ない、いつていうなら、すべてFINの
写真だ。

石元泰博の写真は、女のぬけがらをエ
ンターテイメントに扱っていて、組写真
になつていくといえる。映像のメッセー
ジを徹底的に受けとめていく。瞬間にし
て、凍った散文の世界、写しこまれたひとつ
ひとつの要素が、撮った側と見る側との
凝結作用で、ありつたものの幻想性を発揮
するということが起こり得る写真で、ス

本誌 二つのレポートを読んでいたところ、まずなぜこのような傾向をもつ写真が、若い写真家たちのあいだで盛んになってきたか、高梨さんから体験的に話していただきましょう。

高梨 写真をつくりすぎるということに対する疑問が、まずあるのです。写真機というの、言葉でしゃべるように、感情の抑揚を示さないわけですから、なんでもありのままに写してしまう。だが撮ったものと同じになるというところから、自分がなにに感じ、どう思っているかということを出した、つまり自分の作品にしたいという意識から、極端にゆがめるとか、あるいは調子を飛ばすとか、いろいろ技法をやったと思うのです。しかしそれをやりすぎると、たしかに写真家が前面には出てくるのだけれども、どこかですく抜けていないか。つまり作品というか、タブローにはなるのだけれども、写真として息づいていないかということ、疑問が出てくるのです。写真の機能そのもの、つまりプリミティブなところに帰って、その写真の強みのなかで、自分を表現するということだろうと思うのです。ですから、非常に頼りない絵柄というか、写真になっっているけれども、ぼくはそんなに深化、ディープニングを見たいわけですね。

つくりすぎた写真への反省

討論 写真のふところに飛込んだ表現

伊藤 実際に学生を教えている大辻さん自身が、すごくショックを受けて、盛んにそれを追求していた。そのことが、ようやく、少しづつことばがまとまって、今度のレポートになったと思いますけれどもね。そのモメントはいっぱいあったと思うのです。これまで、石元さんの写真あたりから出発して、東松照明君、高梨豊君の写真でも見られた。そういうものが、いっせいに出てきたというのは、これは授業の実践は知らないのですけれども、大辻さんがこの二、三年さかんにいわれているシャープネスという問題に關係があるような気がするのです。

石元 大辻さんのシャープネスという課題のなかには、写真を形成するいろいろの問題、シャッタースピードとか現像とかをからませ、さらに写真の写っている意味とか、そういうものまでひくくめて表現のシャープネスということをしていて、個々には分かれていたものを総合する意味で、そういう形の新しいアプローチをとっている。

伊藤 大辻さん自身のこうしたクワの入れ方が、問題の地下水を誘発した側面もあると思うのです。

岡田 さっきの高梨さんの話を引きついでいうと、いわゆるグラフィジャーナリズム

石元 いまのポップアートとの関係みたいなものは……。

岡田 ニコラス・カラスという人が、ポップ・アイコンというようにことばで、それを整理してみせたのですけれども、たとえばこの佐藤さんの「屋上住人」ですね、ひとこといえば、紋切り口調とかクリシェ(常套的な形式)みたいなものだと思ふのですけれども、見慣れたふだんの、たとえばこの一組の夫婦のひととをきを送っているような情景が、もしあるとすると、それを気遣いじみたほど美しく、歌いあげるように描写するわけですね。病理学専門家が分析すれば、おもしろい結果も出るのではないかと思うのですけれども、そういう、さながら昔のキリスト教関係のアイコンを、信仰信奉して拝んだような、そういう熱っぽい目でもって、見る傾向があるわけです。

高梨 ポップアートの場合はそのもの、つまり都会にいる夫婦を美しく描いてしまふということに、パラボクシカル

日常をきれいにうたいあげる

ムの世界で一時非常に大仰に、ドキュメントの可能性みたいなものが現代的な目ざましい写真の機能であるようにいわれすぎていたのではないか。そうしてそれは、いろいろな曲折を経て、ある程度可能性というものがためされて、そういう方向では、とてもだめだと思った若い世代の人々と、そうしてもう一つはつくりすぎてしまふようなもの、たとえば芸術的な造形写真とか、コマールベースの写真などが、マンネリズムの陥路に陥っている、そういう二つのあいだの状態を、若い世代の人々がわりに敏感に気がついていて、写真でしか撮れないような、それは非常にあたりまえのことかもしれないけれども、それを積極的に表現のなかに組み込んでいっているのではないかとと思うのです。

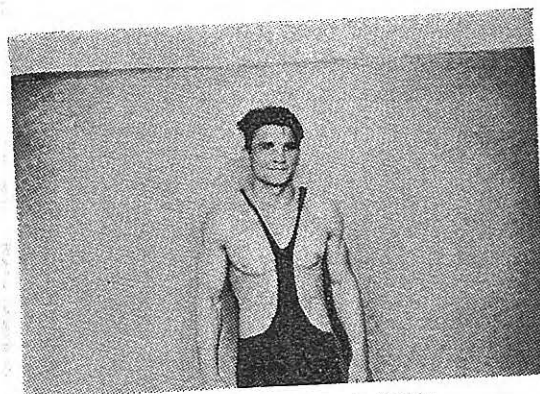
な批評があるような気がするのですが。

岡田 ポップアートもいろいろな人がいるから、いちがいにはないのですけれども、決してパラボクシカルではないというところに、おもしろいところがあると思うのです。なぜかという、そこでたとえば、あたりまえの、非常に日常的なありふれた風景を、真面目くさってきれいに歌いあげるようにして、描写するというときに、もうそれだけなんです。つまりそれによって、なにか大真面目で文学的な主題を取り上げて、描写する、従来のタブローに対する批判というのがあるわけでもなんでもないわけですね。

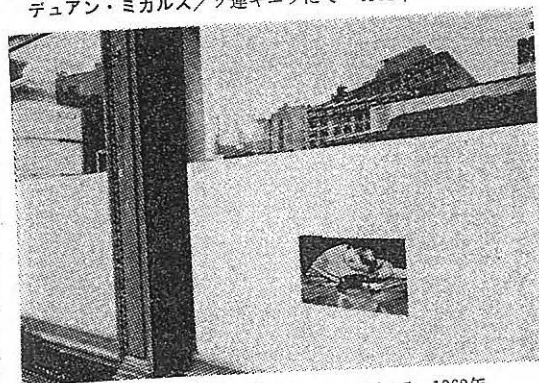
高梨 だけれども、根源は否定の行為なわけでしょう。

岡田 そうじゃないと、ぼくは思うのですけれどもね。高梨さんの場合はどうですか。たとえば「東京人」(カメラ毎日41年1月号)は。

高梨 それですばらしくいい……つまり



デュアン・ミカルス／ソ連キエフにて 1958年



リー・フリードランダー／ニューヨークにて 1962年



ダニー・リオン／ウィスコンシンにて 1963年

ゲリー・ウィノグランド／ニューメキシコにて 1958年
以上の写真は「CONTEMPORARY PHOTOGRAPHERS TOWARD A SOCIAL LANDSCAPE/HORIZON PRESS」から

原初への憧れが強まるということだろう。その意味からも日常不変の事象が好んで撮影対象とされる。コンポラ写真にあっては、大げさな緊張したことに對しては冷笑的である。そして個人の内側に、とじこもりがちである。外へ働きかける力がどんなに無力であるかを思い知らされた諸観の現われなのだろうか。あるいは目をつぶっていけば平和で安穩であるかに思えてくる世情とも関係しているかもしれない。いずれにせよ激しい動乱のさなかには生まれてこない写真である。

だが、そういう写真家の意識を良し悪しと評価する前に、その評価の基準となる根底がお互いにぐらいつていることを知らなくてはならない。頼りにならなくなった基準こそが、もともとは確かな現実として認識されなくてはならない。一人一人がお互いに、自分の論理をもつほか

はないのである。それが相互に通じ合うものであるかどうか、一つの方法として表現をとおしてぶつけ合い、確かめ合うほかはない。こうして主義の時代は、今や遠ざかりつつある。通じ合うのは、現状一般の認識である。

コンポラ写真はこのような現状に、敏感に反応した個々の作家の即応的な論理の上に成りたつていてと考えてよいだろう。通じ合うものがあるとすれば、混沌を足場にしているということであろう。もしかすると相互の論理が一つに結晶する日もあるかもしれないが、いまは混沌の一因子としての立場を自覚し確立するという、そういう時なのである。コンポラ写真というものがあるとすれば、これを一括した共通点を捜すとすれば、このように考えて納得することもできる、ということなのである。

トレイト・フォトはあるべきだ。ファンタジーとはあくまで目に見ることのできるものをいうのだ。コンテンツポラリ・フォトは幻想の写真である。

なぜ、横位置が多いか、答えは簡単、そのほうが自然だからだ。それでこそストリート・フォトなのである。

実はどうでもいいことだが、作品を左右逆転しても同じ(画面の文字は困るが)だが、天地は逆にできない。天地にはそれなりの意味があつて、だから左右を切つてタテ位置にすると、上下の意味が強くなって、集約的になり、事大主義的作品になりやすい。それはコンテンツポラリの方向とは異なるわけである。

ただし、レイアウトに際しては周囲に余白をつけたい。芸術品風に扱うというのではなくて、覗き見のコレクションだから。

ところで、こんな余白のことまで心配してみても、ストリート・フォトは発表の場、観賞者がどれほど現存するものなのだろうか。

コンテンツポラリでも、絵のような(カラー)ジュエリーや多重露光、網スクリーン透過など、マン・レイの方向の発展)分野は造形芸術としての観賞者も、場も、むしろあり、プラグマティックな影響も与えるが、変哲もない日常的な状況感を、かくも率直に写したストリート・フォトは、単なるイラストレーションとなることを、その内蔵された自律性のゆえに拒絶することになるのである。

またカメラ雑誌は異端の幼児をかかえこむことになった。

ぼくは少なくとも断えず好きで撮っているものではないのです。つまりこれでもない、これでもないという形でしか写真が撮れない。撮れないという現実がそうなんですね。たとえば沢渡朔君が女の子を歌いあげて撮るようなやれない。すごくうまいわけですが、つまりそこが違わなければならない。ただ表現としては、それは、否定すべきことであるというのをいうために、きれいに描かないで、きたなく、あるいは醜く描くというのは、表現の非常にへたなやり口だろうと思うのです。それはきれいなほど、よけい悲慘である、ぼくはそういうふうに回り込んで、感じてしまっているのです。

一枚に対する執着と組写真

本誌 堀内さんのレポートに、一枚写真の新しい考え方という言葉があります。佐藤さんの「屋上住人」は一種の新しい組写真としてみられませんか。

高梨 いまままでのナレーティブな並べ方ではない、つまり、佐藤さんは一枚に執着しながら、いまままでの報道写真的な並べ方とは違うぶつかり合いで可能なコミュニケーションを試みているのではないかと思うのです。

本誌 京橋のあるビルの屋上。これはニューヨーク風というペン・ハウスですね、上流の人たちが住む新しい形式。ここに住んでいる夫婦がいることを聞いて、それをルポルタージュしてみようというプランが編集部にあったのです。これを、いわば普通のグラフィカカメラマンの

本誌 それは都会とか文明というものに對する、高梨さんの批判ですか。

高梨 批判というか、それに対するぼくの本能的な反応だろうと思います。絵描きがそれをさりげなく、しかも美しく精密に描くという行為と、小説家がある事柄について綿密に書く。それはやはりその表現ジャンルの自信があるわけですよ。いかに日常的なものとも相まみえても、観念が表出できるという自信があるわけですね。それをリバイバルだという人もいますけれども、そうではないと思う。つまりそれは記録、あるいは精密描写という、写真のふところにあるものですからね。それをもとにして、表現をしようとするのだらうと思うのです。

ような方に依頼して、ルポをしてきてくれというのであれば、庭先に植木鉢が並んでいて、水をやっている。夕方になれば都会のネオンがまたたいしている。それから、どういう場所だということ、空からヘリコプターで屋上をのぞいて、周辺の交通状況なども入れる。お買物にはたいへん不便だから、かごをさげて地下鉄に乗っていく、とそういう追い方で、いまままで撮っていたと思うのです。

高梨 グラフの人の場合は、一点透視パースペクティブによるモニタージュダと

ユの方法では捕えられなくなっている。コラージュということばも、誤解を生むかもしれないけれども、つまりそういうつなぎ合わせが断絶する、断絶せざるをえない現実であると思うのです。そういうあらわし方の一つの形だと思ふのです。下津さんの二枚にも断絶がある。つまり「動物園」だったというふうなやたらいいか、ちゃんときまった型がありまね、そういうことではない、つまり自分がそのなかに行って感じたこと……それを自分に忠実に提示したということじゃないかと思ふますね。

伊藤 その点のナイーブさは、ぼくは認めるのだね。ただ「動物園」なら「動物園」、「こども」なら「こども」に對する、こだわりはあるわけだね。ところが、牛腸君の場合は、このシリーズのなかでは1、2、4と3は、やはり異質のものだと思ふし、それから下津君の場合でい



左から伊藤知巳、高梨豊、石元泰博、岡田隆彦の各氏

従来の写真の場合の一点透視法ということば、写真家の一人がいて、それを中心にして床がりに広がるような空間、それは実際のイメージというよりも、つねにイリュージョンみたいな感じでとらえられる。そういう空間じゃなくて、いまの空間というのは、個人の写真家の内なる空間と、外の空間とが、相互に浸透しあっているのではないかと思うのです。それを撮るときに、いろいろな、いまままでの方法じゃない方法で撮らなければならぬ。最近の若い人たちの

写真を見ていると、そういうさまたげなアンクルから撮っている。それをすぐエイゼンシュタインなどがいった意味での編集、組写真と考へてはいけない。また伊藤さんが牛腸さんの1を推して、あとはつまらないというのはナンセンスで、それでは見事なできばえの一枚を求めるタブロー主義に逆戻りしてしまうのでは

写真の読み方の相違

ないかと思うのです。もちろん一枚に凝縮することはいえつなごころうし、写真家は皆、非常に執着することだと思ふのですが、違った見方から組写真というものを考へていかなければいけません。伊藤 しかしコンボラ写真の本源的な問題は、むしろ一枚写真にある。

岡田 そこで二つの目立った傾向がぼくは気になります。一つは、まるで写真館のおやじさんや、アマチュアがはじめて写真を撮るときのような、撮られてる人が、ちゃんとカメラのほうを見ている、そういうふうな瞬間を記念するような傾向があるということ。それからもう一つは石元さんなんか昔から撮っているのだけれども、たしか「シカゴ」などにはひんぱんに出てくるが、実体ではなく虚像としてのイメージを、またそれを写真で撮るということですね。それは、たとえ佐藤さんの4のテレビを撮るとい

なことを、一生懸命問い出そうとしていくような印象を受けます。現代の写真、われわれの時代の写真に驚異を持つというのには、どうやら写真の歴史の上からいって、ぼくの独断的な見方ですけれども、ごく初期の、非常に素朴な驚きみたいなものを込められた時期を第一回とすれば、二回目の段階ではないかと思うのです。

ドラマにならない現実

らく近代生活の中での日本人をいたかっただらう。しかし全体の「屋上住人」という文明批評より、5のなかでぼくのイマジネーションで受けとめていく自由を留保させてくれる、この写真のほうがおもしろいと思う。

岡田 伊藤さんの見方は、読んでいるわけですね。なんでもことばに変えてね。ぼくは、佐藤さんがこういう高層ビルの都会にいて、夫婦が「能」を日本的なものだと思つて、かみしめながら見ているなというのには、ぜんぜん違うと思う。そういうことじゃなくて、映像自体に對する関心で、こういうものを撮っているのではないかと思う。

伊藤 ぼくはこう感じたという、つまりぼく個人とこの写真とのつながりということをいったのですが、あなた自身はどう

うですか。

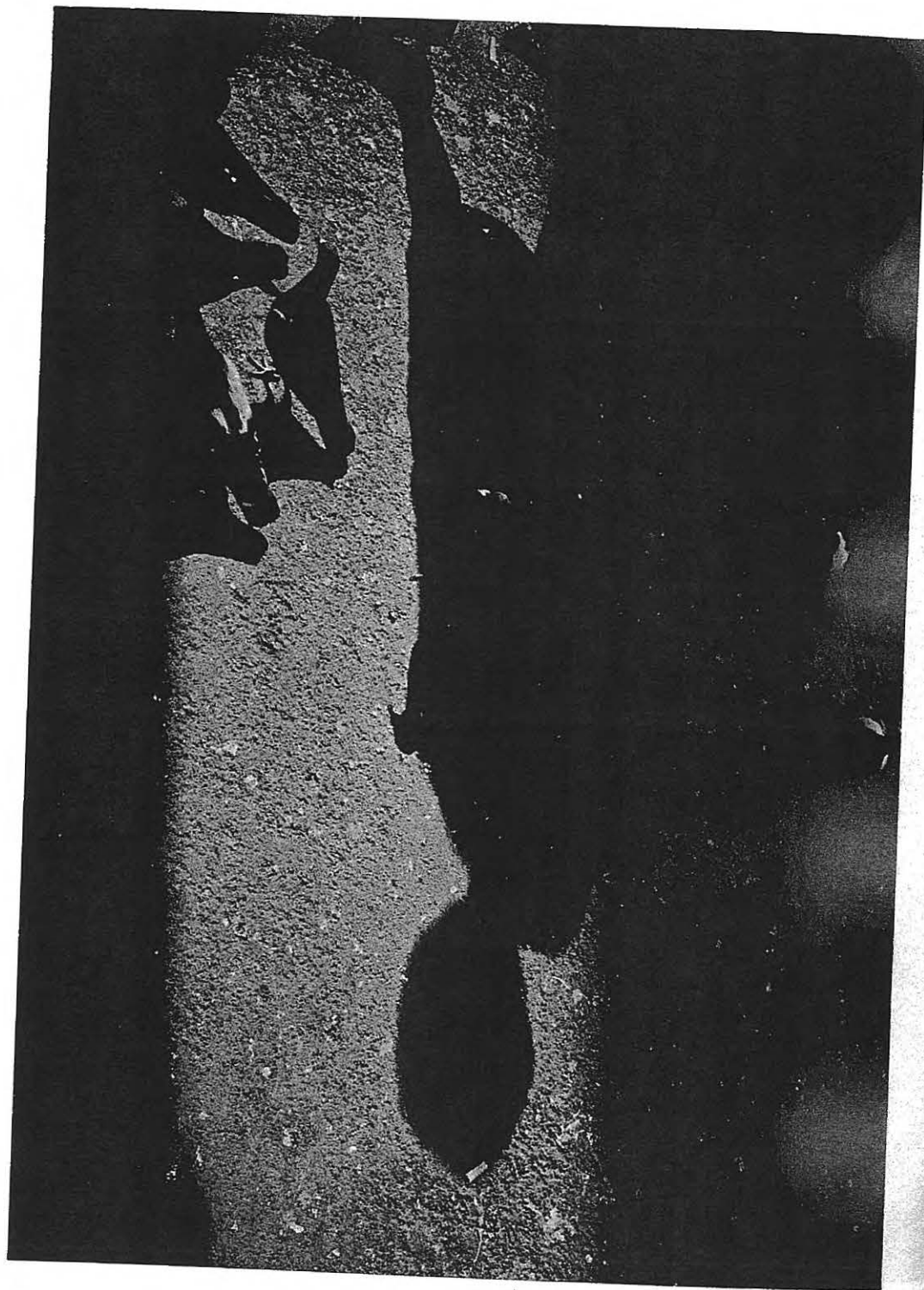
岡田 これが週刊誌に載った場合には、強引なキャプションみたいなものがつくし、それによって、多少リファレンスにするかもしれない。またそれによって調べるものをするといったようなひとつの目的を持って見ないかぎり、わりとからだ全体で、それを受け取る、感覚なり、器官なり、そういう生理的なものを含めて見る。ぼくは、そこにこそ、われわれの時代の写真家の賭けている、絵を描かないで、映画を撮らないで写真を撮っている人たちの賭けているものというのが、そこにあるのではないかと思うのです。伊藤さんは、非常にかたくなな写真に對する理想像のようなものを持っているように感じられてしょうがないのですが、ぼくは、もっともつと気軽に見たい。

たたとえば佐藤さんの4のテレビを撮るといふようなこと。その二つ、すごく気になるのです。それはまず写真館みたいに撮るという場合に即していうと、もう事実を正確に伝える、写し出すということと、虚像としてのイメージとして写真を撮ろうという、写真家の無意識的な欲求みたいなものが、そこに見出せるのではないかと思うのです。もう一つ、テレビの映像をまた写真という映像で撮るといふ、そういう複雑な方法をとっているのは、写真とはなんであるかというよう

伊藤 しかしそこをぼくの側からいうと、ぼくはタブローという意識はない。むしろもつとも反発するものなんです。たとえばぼくが佐藤君の5がおもしろいと思うのは、これは、見ているぼく自身まさに日本人であり、いまの東京に對するぼくかなりの関心が明らかに存在すること。やはり東京は、発達した資本主義国である日本の一つのシンボルであるが、この程度に貧乏くさいものかということですね、建物一つ一つから、窓から、路地から、資本金がいくらで……八幡と富士製鉄の合併とか、自動車産業の独占集中化とか、国際競争の場のなかの日本の独占、アメリカの独占、それを感じる。わざわざ4の「能」を入れた理由は、おそ

高梨 伊藤さんのいいという写真は、いまままでの概念としてのドラマだと思ふのです。写真をドラマに適合させようというのには、見る人に對して、新しい認識を提示してない。認識の方法を、これはま

ましよう」といった。それを提示していかなければ、認識がついてこない。石元 それはたしかだ。この僕の写真などはむしろドラマになっているのだよね。だから古いと思つているわけだけれども、ドラマをつくるということとは、なんかモニメントとかヒーローとかね、そういうものをつくることではないかと思うのです。それが、いまの時代では、そういうものがなくなっている。みんなが英雄であり、ヒーローであるし、タレントであるような、そういう時代。そういう時代を若い人たちが皮膚で感じて、こういう写真を撮るようになっていくのではないかということですね。



石元泰博 ● 街
YASUHIRO ISHIMOTO = STREET

1 渋谷

高梨 でも石元さんの写真ですごくショックだったのは高島屋で見た「シカゴ」の展覧会。たとえば、それまでの石元さんだと、黒人がばつといて下に白人のマヌカンが落ちているというつくり方、それはドラマタイズだと思ふのです。それではない、なんでもない人が、すれ違っているのをとらえたのがあった。それを見てすごいショックだったのです。つまり、それを自分の作品だといって提示できるということが。ぼくは、その写真にかなり影響を受けた。

岡田 最近パフォーマンスということばが、美術の世界でひんぱんにいわれるのです。この語義は演奏するということなんです。ドラマにおけるアクト、演技するということやプレーということより、もっとなんというか……。

高梨 通過したという感じですね。

岡田 自然な、虚構というよりも現実的な行為というニュアンスがあると思うのです。それはいわゆるイベントとか、パフォーマンスとか、ひとつのアクションを、それなりの脈絡をもたせてやるということに、使われている。いままでのドラマというのは、なんか人間のひとつのアクションがぶつかり合って、ダイナミックに行なわれるひとつの行為だと思ふのです。非常にティビカルな……さつき石元さんが、だれでもが英雄になれる、タレントになれるといった意味は、もともと俗に解釈して、みんなパフォーマンス、自分で意識的に、ひとつの行為を遂行しているというか、そういうように解釈するのです。それはもともと卑近な例をあげていうと、このごろの商店建築の壁面

が、みんな透過性のあるガラスやプラスチックを使っているでしょう。若い人や、若くなくても伊藤さんのような人も、若くなくても（笑）、みなお茶を飲んでるときも、自分を見せたいわけですよ。わりと気取っちゃって（笑）、まあ高梨さんなんかは、わりと平均点だと思ふけれども（笑）、自分だけはカッコいいと思っているわけですね。

伊藤 話がコンボラになってきたな。

岡田 考現学ではないけれども、そういうところに、ドラマとまた違う、ひとつのアクションが、いま実現しつつあると思う。だから、それを石元さんが、ずい

それぞれ自分に問い直す

本誌 今回のシンポジウムは結論的なことがだせる問題でないのですが、出席者のみなさんそれぞれ、いまいちばん真剣に考えておられることをひとことずつお願いしましょう。

高梨 僕がこれから自分の問題として考えたのは、物事が重層化しているとか、多元化しているというところで、羅列していかどうかという問題なんです。このあいだEXPOSE'68で「おれたちは皆気違いビエロ」というのを松本俊夫氏がやったのだけれども、重層化しているというのでプロジェクトを三つ持ってきて、三台いっしょに映したわけですね。それがただ解説というか、現実に対する認識のステロタイプでしかない。それをどういうふうに通合していった、そこに自分のこれが現実であるということ

を、表明するかということが、ぜんぜん

ぶん早くからやっているという、それで石元さんは偉いわけ……。

伊藤 ただ石元さんね、あなたがドラマというところを使う前に、高梨君がドラマを意味つけたときには先入観、あるいは概念というところにはイコールで結びつくことはなかった。いま石元さんのいっているドラマは、若干違ってきているのではないのですか。

石元 いや、中身は同じじゃないかと思うのです。古いタイプのドラマにはちょっと浪花節的なところがあるのですね、いまいっているドラマというのは、今度はドライというか、そういう形だと思ふ。

なかった。写真に対して、とくにそれ

問題にしたいわけですね。

伊藤 つまりコンテンツラリー・フォトグラフィという意識ね、これはもう一度写真とはなにかということ、どこまで切実な問題意識で、撮っているかどうか、それがわからん。しかししたとえこれは結果であれ導因であれ、感覚的な反応であれ、本能的に出てきたものであれ、この問題提起は重要だ。ぼくはさつきな写真家を無視して、写した写真のなかで、ああいうふうな感じで権利を留保したかという、写真第一号が写ったとき、ダ

グレオがフランス国会に年金をもらう申請をした。みんな石ころが写っているというのでショックを受けたね。澄んだ水を通して……。その写真が全体像ではなくて、水を通して砂利が写っているというので、思わず年金を送り届けるのに手

を上げた代議士は感覚だな。そこには単なる過去の笑い話で済ましてはいかん問題がある。それから東松君が「日本」という、彼のアナキスティックなカメラワークの集大成を一本にまとめて、自分が捨てるべきものを捨てて、「日本」というタイトルを付けた、あのうまんさ。

岡田 写真家もひとつの世界をつくって、見る人たちに働きかけて、こういう世界をバーンと指し示すのだという、もっと積極的な一つの写真思考がなければ、悲しくてしょうがないと思うのです。東松君の「日本」というタイトルは、うまんさという人、いろいろなタイプの違う人が、そういううまんさをかえって持つべきだと思います。

石元 ガンとして「日本」を撮る、そういう写真でいいと思うのです。そういう写真を撮ってもらいたいです。だから次の若い人が出てきたときには、なんだこんなものが出てくればいいわけね。伊藤 ぼくは新しいということにはね、ものすごく固執するのです。絶えず問い直したい、そういう問題意識がぼくのなかに、強烈にある。

石元 東松さんは東松さんで、日本というの新しいわけなんです。伊藤さんは伊藤さんで、考えていることがあ

る。一人一人にあるわけで、ただ、きょうとあしたで、あした新しく、きょうは古いということではない。

伊藤 絶対ない。

本誌 ではこのへんで、どうもありがと