

シンポジウム「日本写真の1968」全記録

2013年6月15日(土) 14:00～17:00

会場：東京都写真美術館 1階ホール

モデレーター

倉石信乃

(明治大学教授)

パネリスト

土屋誠一

(美術批評家、沖縄県立芸術大学講師)

富山由紀子

(写真研究者、東京大学大学院博士課程)

小原真史

(IZU PHOTO MUSEUM 研究員、映像作家)

金子隆一

(東京都写真美術館 専門調査員)

展覧会「日本写真の1968」

2013年5月11日(土)～7月15日(月)

会場：東京都写真美術館 2階展示室

シンポジウム 「日本写真の1968」全記録

モデレーター：

倉石信乃 (明治大学教授)

パネリスト：

土屋誠一 (美術批評家、沖縄県立芸術大学講師)

富山由紀子 (写真研究者、東京大学大学院博士課程)

小原真史 (IZU PHOTO MUSEUM 研究員、映像作家)

金子隆一 (東京都写真美術館 専門調査員)

イントロダクション

金子隆一

本日は「日本写真の1968」展のシンポジウムに多数お集まり頂きまして大変ありがとうございます。東京都写真美術館の専門調査員の金子でございます。今回の展覧会、「日本写真の1968」の企画を担当いたしました。シンポジウムに先立ちまして若干の展覧会のご紹介をさせて頂き、それからパネリストの方々にそれぞれ発表して頂く形で進めたいと思います。

この「日本写真の1968」という展覧会は、1968年というものが日本の写真表現にとって、また日本の写真というものを取り巻く状況にとって、どういうものであったのかを検証しよう、ということで企画された展覧会です。いわゆる、写真家の表現を前面に立てて、その背景としての状況を説明するという展覧会は過去、いろいろあったと思いますが、この展覧会ではそれを逆転させて、その背景にある状況を検証していこうという構造を持った展示です。

この展示は、1966年から1974年を時代の幅として、1968年を検証するために大きくは4つの柱を立てています。最初に、1968年6月に行われた「写真100年—日本人による写真表現の歴史」展がどのようなものであったのか。それから1968年11月に、中平卓馬(1938-)、多木浩二(1928-2011)、岡田隆彦(1939-1997)、高梨豊(1935-)、そして2号から森山大道(1938-)が加わって創刊された『プロヴォーク—思想のための挑発的資料』がどのような意味を持っていたのか。そして1968年6月号の『カメラ毎日』で大辻清司(1921-2001)が「コンボラ写真」という言葉で紹介した、日常の情景を主題にした現代写真の潮流、そこから派生した「コンボラ写真」という枠組みがどのようなものであったのか。そして最後の4つめの柱は「写真の叛乱」で、学生運動の中から学生の側に立って撮った写真、そこから出てきた全日本学生写真連盟、いわゆる普通の大学写真部の連合体の人たちがやっていた様々なプロジェクトをご紹介します。この4つの大きな柱をもって、日本の写真というものがこの時代の中でどのように変わっていったのかを検証することは、写真を考えていく上での様々なヒントとなるのではないで

しょうか。そういったことを考える展覧会になっています。

今日のシンポジウムのパネリストとしてお越しのお三方には展覧会のカタログにご寄稿頂いております。モデレーターの倉石信乃さんには展示協力者として、この展覧会を企画する初期の頃から展示内容を詰めるための話し合いを重ね、様々な有意義な提案やご意見を頂きました。そのような皆さまに参加して頂き、先程申し上げたテーマについてカタログでは言い切れなかったところ、再びこの場でお互い顔を合わせて議論する時間を設けることができました。17時までという長丁場ですが、皆様お付き合いの程どうぞよろしくお願いいたします。それぞれのスピーチの後に、ディスカッションを行う構成で進めていきます。それでは土屋誠一さんのスピーチから始めたいと思います。

「記録」の使用法

土屋誠一

土屋と申します。今回の「日本写真の1968」展ですが、金子さんを除いて、パネリストの中で1968年を直接体験した者はいないわけですね。私は、68年に一体何があったのか、経験としては知りようがない世代の人間です。そういった時代の写真を未体験ではあるけれども、研究している者に、敢えて原稿を依頼しようという意図があったのではないかと思います。

私がカタログに書いた内容は、本展の第一セクションである「写真100年」展に対応するテキストです。そのテキストに即して、「写真100年」展とは一体どういったものだったのか、そこでどのように写真が使用されたかについてお話ししたいと思います。まず初めに言っておかなければいけないのは、基本的なことです。「写真100年」展及び1971年に平凡社から発行される『日本写真史1840-1945』^{❖2}という本が出るまでは「写真史」と言ってよいものは日本において存在しなかったという事実です。「写真100年」展の開催、『日本写真史1840-1945』の出版によって、日本の写真の基礎となる聖典のようなものが出来上がるわけです。しかしながら、そのベシックとなる日本写真の記述というものは、かなり偏りがあると私は考えます。「偏りがある」というのは、何も批判がしたためではなく、ある種の必然性があるって偏りが生じたと考えられます。なぜ偏りが発生してしまったかという、いわゆる、戦後写真というものは「写真100年」展に関わった中心的な人物である東松照明(1930-2012)が体現するような日本の戦後写真というものと、戦前戦中の写真、大御所で言うならば木村伊兵衛(1901-1974)、土門拳(1909-1990)などの写真家たちがやってきたことを切断するという明らかな意図があったように思うからです。つまり「写真100年」展とは、写真史を語ることによって、過去の写真を68年に一旦総括しようとした展覧会であると考えられるわけです。

という所で、今回の展覧会カタログでも扱っていますが、それはどのような写真表現が戦後的だったのかと考えると、異論がある方もいらっしゃるかもしれませんが、おそらく『プロヴォーク』の

❖1 土屋誠一「見出された『記録』の住処——「写真100年」再考」、『日本写真の1968』展図録、東京都写真美術館、2013年、pp.146-156

❖2 日本写真家協会編『日本写真史1840-1945』平凡社、1971年

活動が一番先端的な表現だったのではないかと考えられるわけ
です。その先端性というのは一体どのようなものかという、日本の
写真のフォーマリズムといったものが『プロヴォーク』の活動によ
ってある程度実現されたを読み取れる点です。つまり、写真というメ
ディアが持っているマシニズムに忠実に、写真によって表現してい
こうということこそが、一番望ましい写真のあり方なのではないか、
と。その考え方は、『プロヴォーク』以降の最も先鋭化した形として、
言うまでもなく中平卓馬の「植物図鑑」につながっていくわけす
ね。そこで何が重要なのかという、作家がいかにか主体を透明化す
るにかかっていたと思うわけです。

このような前提があるとして、一体「写真100年」展において
どのような写真が肯定的に捉えられたのかを図版を見ながら考えて
いきたいと思います。「写真100年」展に関わった中心メンバーと
して、主要なテキストを書いたのはおそらく多木浩二と考えて差し
支えないと思います。その中で肯定されたのは一体何かという、
北海道開拓写真と山端庸介(1917-1966)の写真です。北海道開拓写
真の中心に据えられる田本研造(1832-1912)と、長崎の原爆投下直
後の写真を撮った山端との共通点は何か。当時どういう風に評価さ
れたかという、どちらも表現というものがゼロ度の状態であった、
ということです。つまり山端の写真について中平が語ったように、
原爆のような前代未聞のカタストロフィに直面して、写真家という
主体の視点が消え去ってしまって、ただ記録することだけに忠実
になるということ。これは、写真史をある程度知っている方にとっ
ては周知のとおり、初期写真において明治初頭の北海道という、ま
だ未開拓の地に最新のメディアだったカメラが持ち込まれ、北海道
の近代化の様子を記録していった、ある種の無垢な眼差しというもの
と共通しています。共に主体が消し飛んでいる表現がゼロ度の写真
であり、それが良い写真であると評価された。逆に否定されたのは、
例えば芸術写真、またはピクトリアリズム、あるいは報道写真です。
主体性、主体の意識や、あるいは政治的なイデオロギーなど、写真
にとって外在的な要素が反映されてしまっている写真。あとは特に
戦前盛んだった前衛写真や新興写真、ヨーロッパのアヴァンギャル
ドの影響を多分に受けている西洋の猿真似のような写真、と言うと
ちょっと言い過ぎですが、それらの写真群に対しては否定的な眼差
しが「写真100年」展の歴史記述には見られるわけです。

そこで田本ないし北海道開拓写真と山端の写真というものが、評
価されることになるわけです。ただしこの点については、当時はそ
れで良かったのかもしれませんが、今日においては留保が必要です。
すなわち、田本や山端が評価されなければいけなかった理由が、「写
真100年」展を編纂した東松照明や多木浩二などにあったと、今
日においては考えることができるからです。つまり、68年時点の
写真表現を考えると、先程述べた写真のフォーマリズムをいかに先
鋭化するかということに向けられていました。「写真100年」展は、
写真メディアの特性に従ったフォーマリズムがいかに展開できるの
か、そのような事例というものは過去の日本の写真の中にあっ
たのか、という検証だったと思います。その中で発見されたのが田本や

山端であり、逆に、それ以外の特に写真界で有名だった写真家たちのほとんどに、否定的な眼差しが向けられる結果に至ったわけです。

これらが押さえておきたいポイントですが、ただ今日になると、ここで抜け落ちた問題が明らかになってきます。例えば、山端は長崎の原爆投下直後に居合わせて、忘我の状態でシャッターを切り続けたと語られますが、これは事実とは異なるということはずでに分かっていることです。ご承知のとおり、悪い意味で言うわけではなく、いわゆる「やらせ写真」というものが山端の写真には少なからず含まれている。例えば、彼にイデオロギー意識がないかというところと全くそうではなく、戦中は戦意高揚のための従軍カメラマンとして活動し、戦後は人間化した昭和天皇の写真集を出したり、極めてナショナリスティックな人物であったと言えます。ですから、「写真家・山端」として考えるときに、山端という作家に対する評価というもの、厳密になされなくていいのか。長崎の記録はたしかに貴重な記録ですが、写真家・山端という個人としての在り方について、もう一度問う必要はないのかということが、私たちが今日考えなければならぬ課題ではないか。このことが68年に蒔かれて、今日に至って未だに解決していない問題だと思います。

そしてもう一つ、先程お見せした開拓写真というものの、日本の近代化とともに、写真というまさに近代を象徴するメディアが日本に輸入され、北海道の近代化と写真の近代化が幸福な結婚を果たした、そのような写真群だったと捉えられていた。けれども北海道を近代化していく、北に向けて国土を広げていくこと。それに写真が結託していたことに対して、今日我々が何も問わなくていいのか。今まで山端の写真や北海道の写真に対してそのようなことが問われたことがあったか。そういったことは、日本の写真評論や写真研究においても議論されることなく、今日まで来てしまったと考えられます。

先程お話したように、例えば山端や北海道開拓写真というものが、どのような特性を持っているかを説明すると、そこには表現のゼロ度というものが見出せる。だが表現のゼロ度といったときに逆説的に作家性というものが立ち上がってくる。例えば、田本という北海道開拓写真において特権的な存在であり、山端は長崎の原爆投下直後を記録した特権の写真家である。では日本で起こった広島、長崎と2か所の原爆投下、広島での原爆投下時を写した松重美人(1913-2005)については一体評価しないのか、ということは全く考えられていないわけです。そこでは一体何が起きているのか。1968年の段階では、表現のゼロ度というものは、イコール表現の主体をほとんど限りなく消去しているということです。表現主体の意欲を限りなく消去していると捉えることによって、逆説的に何が起こったかということ、「山端はすごい」、「田本はすごい」、といったように、作家名が逆説的に立ち上がってきってしまう。このことは非常に皮肉なことだったろうし、あるいはこのことこそが今日に至っても置かれているであろう一つのモダニズム形態の限界点として、今日でも解決しがたい限界点として立ち上がってきってしまう、ということ逆説的に照射しているかのようにも見えます。

最後に一つ付け加えさせて頂くと、今、作家という、主体性というものを限りなく透明化していくことが、写真のフォーマリズムにおいては正しいのだ、という話をしたわけですが、ただ、ここでどうしようもなく立ち上がってくる日本の戦後写真史を体現する写真家があります。「写真100年」展を実質的に組織した人物は誰かという、言うまでもなく東松照明です。ではその東松照明とは一体どのような写真家だったのかというと、大雑把な言い方ですが、戦後日本写真というものが仮にあるとするなら、それを限りなく忠実に体現した人物です。絶対的な主体として東松照明は存在する。その後、東松の後の世代では、その強い影響を受けながらも写真の表現方法としては全く真逆の方向を向くような一群、例えば『プロヴォーク』のような世代が登場してくるという流れになっていきます。そのときに主体を透明化していくことを目指した『プロヴォーク』と、厳然たる主体を持って戦後日本という得体のしれないものと向き合った東松とどちらが勝ったのか負けたのか、あるいはどちらが正しい戦略を取ることができたのか。勿論表現に勝ち負けは関係ありませんが、その点についても検討すべき課題だと思います。「日本写真の1968」展自体の底流に流れているものは、展覧会会場を見ても見れば一目瞭然で、これは金子さんの強い意志もありかと思いますが、東松照明に始まり東松照明に終わるわけです。この展覧会は、戦後写真とは、そういうものなのだと捉えている展覧会なのかもしれません。では東松照明とは一体1968年においてどういう風に捉えられたのか、これらはおそらく、これから小原さんの話にも出てくるでしょうし、あるいは倉石さんや金子さんの話にも出てくると思うので私の方からは以上です。

1972年の東松照明と中平卓馬

小原真史

小原です、よろしくお願いします。おそらく『プロヴォーク』について話すことを期待されて呼んで頂いたのだと思いますが、今日はちょっと違う話をしたいと思います。今回の展覧会は、「日本写真の1968」ですが、話の内容は1968年でもなく「1972年の東松照明と中平卓馬」とさせて頂きました。1972年は沖縄が日本に「復帰」した年です。1968年の段階では沖縄はアメリカの施政権下にあり、日本ではなかったので、「日本写真の1968」という題名の範疇には入りません。今回の展覧会ではカバーしていない余白の部分について、今日は話ができればと思っています。先程土屋さんからも話が出ましたが、展覧会は東松照明の奄美を撮った「われらをめぐる海」というシリーズから始まり、その後、「写真100年」展や、『プロヴォーク』などを經由して、最後に東松照明の「太陽の鉛筆」で終わるという構成ですね。展覧会全体が、先頃亡くなった東松照明へのオマージュのような構成になっています。ただ、「写真100年」展において、沖縄の写真というのは不在でした。まだ沖縄は日本に「復帰」していなかったわけですから。1972年という「復帰」が一つの切断としてあり、そこを起点にして、東松照明と中平卓馬とい

う二人の写真家がどのように交叉したのかを少し駆け足で探っていきたいと思います。東松が「写真100年」展の仕掛け人の一人として展覧会を立ち上げたわけですが、中平卓馬や多木浩二らを編纂委員として招聘し、写真の世界に引きずりこみます。「写真100年」展の準備段階で膨大な写真を振り返る中で、『プロヴォーク』が写真の前衛へと躍り出ていくわけです。『プロヴォーク』や日本写真史の土台となった「写真100年」展のような日本写真における重大なエポックに関わった東松照明の写真をまずは見ていきたいと思っています。

彼は愛知県の基地の町の近くの生まれですが、住んでいたところの近くの基地はすぐに返還されます。後年のインタビューで、自分が住んでいた町の近くの基地が早々に返還されてしまって、欠落感というか無いものねだりのようなものをバネに、日本各地の米軍基地（横須賀、岩国、沖縄など）へ向かったと言っています。そういうプロセスの中で極東最大の米軍基地のある沖縄というものが東松の被写体として立ち上がっていきます。戦後写真における東松の一つのテーマは、アメリカナイゼーションでしたから、日本の中で最もアメリカの影響を受けた沖縄は被写体として重要でした。例えば、沖縄をテーマにした最初の写真集『OKINAWA 沖縄 OKINAWA』は、アルファベットの OKINAWA に漢字の沖縄が囲まれているようなタイトルです。これは表紙の標語「沖縄に基地があるのではなく基地の中に沖縄がある」という沖縄の状況を表す象徴的なタイトルだったわけです。【図1】タイトルどおり、フェンスや米兵、有刺鉄

❖3 東松照明『OKINAWA 沖縄 OKINAWA』
写研, 1969年

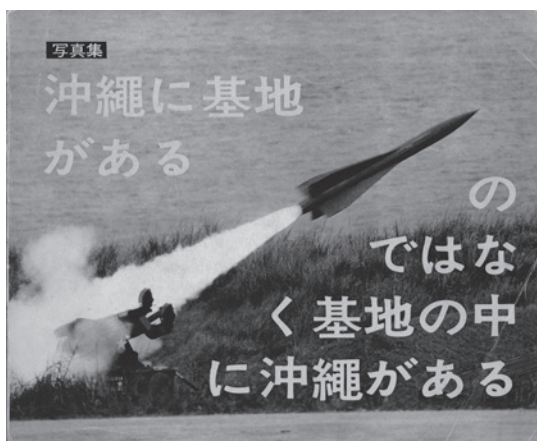


図1
東松照明
『OKINAWA 沖縄 OKINAWA』
写研, 1969年, 表紙

線、コザ周辺など基地の表象で溢れており、「チューインガムとチョコレート」のような「占領」シリーズの延長線上にある写真が大半を占めるのですが、後半部からは、宮古などの離島の日常生活が被写体になってきます。東松はアメリカナイゼーションを拒み続ける沖縄に惹かれ、それが『太陽の鉛筆』という写真集につながっていきます。彼は復帰を那覇で迎えて、住民票を那覇に移した後、宮古島に住むこととなります。

東松が生みの親となった『プロヴォーク』の中心人物の一人は中平卓馬でした。中平の東松への個人的な対抗意識というものから『プロヴォーク』が生まれたと言っても過言ではないかもしれません。

❖4 東松照明『太陽の鉛筆』毎日新聞社,
1975年

東松の70年前後の動きを意識していた中平卓馬と沖縄との関わりについてもう少し話していきます。

1971年、沖縄返還協定批准への抗議ゼネストが沖縄で行われた際に松永優事件という事件が起きました。このとき、ゼネストの渦中に火炎瓶で火だるまになって亡くなった警官の写真が『読売新聞』に掲載されました。その『読売新聞』の写真が証拠となって松永優(1947-)という青年が逮捕されます。中平は、当時写真家としてだけでなく写真に関しての評論も積極的に発表していましたので、写真の専門家として松永の支援のために沖縄に行くというのが彼の最初の沖縄への関わり方でした。ある人に聞いた話によると、おそらく最初は多木にきた話ではないか、そこから多木が中平を紹介して、最終的に中平だけが沖縄に行くことになったと。さらに、これはかなり憶測になってしまいますが、何人かの人の話を総合すると、沖縄で中平と多木は一緒に支援闘争にあたるという話だったけれど、結局多木は来なくて、中平一人が関わることになったのではないのでしょうか。後々中平はこのことについてそういう主旨の証言を何度かしています。それ以外にも、『プロヴォーク』の関係者たちが皆で中平を沖縄に行くように仕向けたところがあって、詳しくは言いませんが、そういうことから沖縄に関わっていくことになったみたいですね。彼は沖縄で松永の裁判支援闘争に参加します。松永は警官の火を消そうとしていたことが裁判の中で判明し、最終的には無罪になります。中平はある一つの意味情報を伝えるには写真というものが不向きであるということをメディアで書いたりしています。このスライドは1974年の宮古島で撮られた空の写真という意味のキャプションがついていますが、東京で撮ったとしても同じような写真になるでしょう。つまり、そこに付くキャプションによっていかようにでも変容してしまう写真の曖昧さについての写真、つまり「写真についての写真」ですね。

中平は沖縄でスタンダードなルポルタージュのような形式で写真と文章を発表していきます。例えば『朝日ジャーナル』の連載「解体列島」では、「流出する若い労働力」とか「陳列される貧困」などというテーマで記事を書いています。それまでの中平の先鋭的な写真と文章とはちょっと違った、非常にまっとうなルポルタージュです。勿論依頼された仕事だったという事はありますが、東松との比較においては重要なことだと思います。

一方、東松は、沖縄で比嘉豊光(1950-)などと出会って「ヤマトンチューのカメラは、沖縄を見世物として晒す。それは差別する者の目だ。ウチナンチューの目は明らかに違う。[……]ウチナンチューは、決して民族を売らない⁵」などという言葉や浴びたりしています。沖縄で写真家としてのアイデンティティを問われるような出来事であって、「写真家とは何か」ということを改めて考えたようです。次は有名な『太陽の鉛筆』の一節です。「固有の文化が、モノとしてかたちをなさぬとき、写真家はお手上げだ。目に見えないモノは写らない⁶」と不可視の領域への写真家の無力が語られています。

このスライドは西表島のユークイという祭ですね。海の彼方からやってくる豊穰の世(ゆう)、幸せを舟と一緒に漕ぎよせる祭祀です。

❖5 東松照明『朱もどろの華』三省堂、1976年、p.90

❖6 東松『太陽の鉛筆』、p.66

これは宮古のウヤガン（祖神）です。祖神が女性のシャーマンたちに降りてくる、祖霊崇拝の祭祀の場面です。つまり、沖縄における、目に見えない存在との出会いというものがあったわけです。それは東松だけでなく、おそらく中平もそうだったと思いますが、そういうときに東松はある種の無力感に苛まれる。これは多分東松だけではなく、岡本太郎（1911-1996）もそうだったかもしれない。沖縄の御嶽（うたき）という聖域を訪れた岡本は、その何もない神の空間に目眩を感じ、日本の古代も神の場所は、かつてはこうだったのではないかと直観します。沖縄の久高島で日本の古代に出会ったわけです。東松を惹き付けたのもおそらく沖縄のそういう部分だったのではないのでしょうか。つまり占領をテーマに本土から沖縄に来たけれど、アメリカ施政権下にあり、最もアメリカ化が進んでいると思われた沖縄でアメリカナイゼーションを拒み続ける広大な精神の領域に出会ってしまう。そして沖縄のそういう側面に惹かれ、撮り貯めた写真を『カメラ毎日』に連載し、『太陽の鉛筆』という写真集として結実させていきます。この写真集はモノクロームからカラー写真への転換期にあたると言われている写真集で、前半はモノクローム、後半部はカラー写真で構成されています。写真の配置の仕方は、東南アジアと沖縄の写真をシャッフルして、グラデーションでつないでいくようなやり方ですね。彼は沖縄から東南アジアに向かいます。通常であれば、沖縄は日本に「復帰」したので、日本と沖縄をつなげて写真集にするのが定石だと思えますが、彼は沖縄から南下して東南アジアと沖縄の写真をチャンブルー状態にした『太陽の鉛筆』という写真集を作ったわけです。沖縄とその他の東南アジアの国々、とりわけ島嶼地域における文化の基層みたいなものに注目しながら、それらを同一性でつないでいこうとする。

それに対して、中平はどうだったかという、ほとんど逆のベクトルだと言っていい。これは1974年に発表された文章の一節です。「すべては可視的だ。そして、東シナ海沿岸の海洋博工事による海の破壊、厳として存在する米日両軍基地。それらも同様に疑いをさしはさむことのできないように可視的に存在する[……]。沖縄の疲弊と解体、沖縄の人々の生活の破局はすべて眼に見え、あらゆるあいまいなものをさしはさむ余地はない」というものです。ほとんど東松と真逆の言い方ですよ。見えないから写真家は無力だとかそういうことを言うのではなくて、可視的という言葉を使っている。沖縄の貧困、海洋博による自然破壊、米軍基地、すべてが可視的に存在する。沖縄の危機はあらゆる曖昧なものを差し挟む余地はないと東松とは全く違う言い方で沖縄を語ろうとする。その後中平は、沖縄から奄美へ向かい、吐噶喇列島に渡ります。沖縄本島から北上していくという意味で東松とは逆ルートになりますね。東松は沖縄から宮古、東南アジアへと渡り、沖縄以南を同質性でつないでいくような試みをしますが、中平は逆で、沖縄から北上し「国境」や「大和南限」というタイトルの写真を発表しています。彼は吐噶喇列島のあたりが本土と沖縄との境界であり、マージナルゾーンではないかと言いますが、東松のような同質性ではなく差異を見出すわけです。当時写真を撮るより文章を書く仕事の方が多くなって

❖7 中平卓馬「わが肉眼レフ 一九七四・沖縄・夏」、『日本読書新聞』1974年9月9日号

た中平は、写真家としてはスランプでしたが、沖縄を經由することで復活への道を探ります。中平は「国境」のシリーズがようやく言行一致の仕事になったという予感の中で、写真家として再出発しようとする最中に急性アルコール中毒で倒れ、記憶の大部分を失います。ただ、2002年の沖縄の本土「復帰」30周年の展覧会に彼が書いた文章を読むといまだに1968年あるいは1972年当時に抱いた問いというものを手放さずに持ち続けているということがわかつています。「確かに1977年に記憶を失った私の沖縄は、1970年で止まり、私、その固定観念にこだわっているのかもしれない。だが、私、あえて自ら引き受けざるを得ない問題を引きずりつつ、2002年に沖縄に行って撮影し抜くことを考え始めた。沖縄県人なのか、琉球人なのか！そして“琉球”はもうなくなり、沖縄は日本最南端の一地方になってしまったのか。その一点を考え始め、私、カメラを持って沖縄に出発します！」^{❖8} というものです。倒れる前後に撮影していた「国境」シリーズの残響が聞こえてくるようですね。

これは私が撮った『カメラになった男—写真家中平卓馬』^{❖9} というドキュメンタリー映画のワンシーンです。沖縄の「復帰」30周年に浦添で開催されたシンポジウムのシーンなのですが、東松照明、荒木経惟（1940-）、森山大道らがニコニコと緊張感のない話をしてい中、非常に不機嫌な中平卓馬というのがいて、このとき彼がずっと何を言っていたかという「写真の記憶 写真の創造」というシンポジウムのタイトルにずっと文句を言い続けていました。^{❖10} 写真というのはクリエーションでなくドキュメントではないかと主張します。先程土屋さんの発表にあった「写真100年」展の二本柱は、クリエーションとドキュメントであり、簡単に言えば中平たちはクリエーションを否定してドキュメントの方を肯定したという経緯がありますね。中平だけが68年の写真家たちが発した問いをいまだ手放さずに、2002年の沖縄で独りこだわり続けている。そして、今写真家として沖縄をどう捉えるのか、沖縄は日本なのか、米軍基地はどうなっているのか、沖縄住民の意見はどうかというアジテーションをシンポジウムが終わった後も壇上で行っていました。私には1968年あるいは1972年にたった独り残された存在のように見えました。その場所は盟友だった森山も師匠の東松もはやいやな無人島になってしまっています。会場からは失笑のようなものが溢れていましたが、壇上の写真家たちの顔は決して笑っていません。むしろ困って顔を引きつらせているようにも見えました。彼は1977年に倒れることで多くの記憶を失いましたが、そのことによってあのとき68年や72年をあたかも亡霊のように回帰させることに成功したのではないのでしょうか。むしろ記憶喪失は会場で彼を笑っている側、あるいは壇上で中平の問いをスルーするほかの写真家たちなのではないかと思いました。中平によって過ぎ去ったはずの68年、72年という時間が写真のように突然可視化され、2002年に回帰してきたわけです。その意味ではこのときの彼の身振りは非常に写真的だとも言えるでしょう。映画のタイトルは『カメラになった男』ですが、このシーンでは中平は「写真になった男」でした。沖縄のシャーマンのように過ぎ去ったはずの過去を自らの身体に召

❖8 琉球烈像展実行委員会他編『フォトネシア／光の記憶・時の果実 復帰30年の波動』琉球烈像展実行委員会、2002年、p.101

❖9 小原真史『カメラになった男—写真家中平卓馬』（2003年）

❖10 シンポジウムについては以下も参照のこと。荒木経惟・東松照明・中平卓馬・森山大道・港千尋（進行）「東松照明展『沖縄マンガラ』記念シンポジウム第2部 写真の記憶 写真の創造—東松照明と沖縄」、『photographers' gallery press』no.2, 2003年、pp.120-129

喚して2002年に回帰させたようでした。突然「政治の季節」の亡霊が、挑発者・中平卓馬が甦ってきたわけです。そしてこの展覧会もそうした中平の身振りと同じ形をなすものではないでしょうか。

コンポラ写真と〈形式〉——なぜ「似ている」のか 富山由紀子

富山です、よろしくお願ひします。私の方からは、コンポラ写真の概要と、その形式についてお話ししたいと思います。〈形式〉というのも非常に曖昧で多義的な言葉ですが、コンポラ写真の場合、そこにどのような意味と時代性があるのかを考えてみたいと思います。ではまず、概要からお話しいたします。

コンポラ写真というのは、1960年代後半の日本に生まれた、新しい写真表現の潮流に付けられた名前です。コンテンポラリー、つまり「同時代的な写真」という意味です。この名称は、1966年にアメリカで開催された「コンテンポラリー・フォトグラファーズ」という展覧会が由来です。このアメリカでのグループ展に出品されていた写真と、日本に新しく登場してきた写真とが似通っているということで、コンテンポラリーという言葉を使い、さらに縮めて、コンポラという言葉が生まれたわけです。

このコンポラという呼び名を初めてメディアで用いたのが、今はもう廃刊してしまった雑誌ですが、『カメラ毎日』という写真雑誌が1968年6月号に組んだ特集、「日常の情景」でした。この号の表紙は皆さん展示でご覧になっていると思いますが、ここでは雰囲気をつかむために、ざっと中身をご覧ください。目次を開きますと、この左中段あたりが特集に関する部分です。ちなみに同じ号には、「写真100年」展関連の特集や、東京造形大学の写真を使った入試問題を東松照明が分析するという、ちょっと変わった記事も載っていたりします。この時期、東松は造形大の助教授を務めていました。

目次と広告ページに続いて登場する、いわゆる巻頭ページから、「日常の情景」特集が始まります。この特集は非常に文字の割合が多いのですが、そうしたものが巻頭に来るのは非常に珍しいことです。この特集に対する編集者の気合が感じられます。最初のページは、この特集に参考作品を提供した写真家たちの、プロフィール紹介です。これをめくると、高梨豊の作品があり、それに続くようにして、コンポラ写真についての文章が始まります。文章を寄せているのは、写真家の大辻清司とアートディレクターの堀内誠一(1932-1987)です。ここは少しレイアウトが変わっていて、上の段が大辻、下の段が堀内の文章です。文章の途中に挿入されているのは、「コンテンポラリー・フォトグラファーズ」の本から取った図版だろうと思います。二人の文章の後には、コンポラ写真についての座談会があり、最後に残りの写真家たちの作品が続きます。石元泰博(1921-2012)、牛腸茂雄(1946-1983)、下津隆之(1942-2010)、佐藤邦子(1938-)です。

この特集の中で後々まで強い影響力を持ったのは、大辻の文章でした。その文章の中で彼は、次のようなポイントをコンポラ写真の

特徴として挙げています。まず、コンポラ写真には主義がない。そして、素人のようにカメラを単純に使って、横位置で撮ることが多い。技巧や構図に凝らないで、強調もしない。被写体には日常のありふれたものが多く、それを距離をもって引き気味に撮る。彼はまた、コンポラ写真は個人の内側に閉じこもりがちで内向的な写真なのではないかという、批判的な見解も述べています。こうした批判は、その後も様々な論者によってなされていきます。

ところが、コンポラとされた写真をいま改めて一つ一つ具体的に見ていくと、実は非常に時事的な問題を扱った写真が多いことに気付きます。決して内側に閉じこもって撮れるものではないだろう、ということがわかってくるのです。ただし、彼らが撮ったのは、ニュース写真が撮るようなわかりやすいシーンではなくて、事件現場の周縁にありそうなシーンや、事件の現場の中にある、ふとした日常性のようなものでした。例えばこちらは、反万博運動を撮った秋山亮二(1942-)の写真【図2】ですが、反対運動の最中の、激しいシーンではありません。こちらは学生闘争の最中の大学を撮った下津の写真【図3】ですが、やはり写っているのは周縁的なシーンです。このころ緊張状態にあった日米関係に関する写真、とくに沖縄で撮



図2
秋山亮二《反パク》1969年
『カメラ毎日』1969年10月号, p.105



図3
下津隆之《二月・雪の朝》1968年
『カメラ毎日』1968年4月号, p.73

られた写真がコンポラの中にも多いのですが、やはり撮られているのは事件性の低いシーンです。コンポラには他に、ディスカバー・

ジャパン・キャンペーンに代表される地方ブームや観光旅行ブームに抵抗しようとする作品も多いのですが、例えばこの京都を撮った森裕貴（1940-）の作品【図4】は、観光地の日常的な姿にあえて目を向けています。コンポラ写真は、このように極めて時事的な問題を、



図4
森裕貴《南区 堀川通八条》
1968年
『京都』ニコールクラブ
1969年, p.24

あえて主張のない形で撮ることで、それらの問題が日常という身近な繰り返しの中に「こそ」あるということを示している、と言えるのではないかと思います。

ただ、当時の資料を改めて見直してみると、大辻が定義したようないわゆるコンポラの形式に当てはまらない写真が、コンポラと見なされているケースも見受けられます。例えば、立木義浩（1937-）が撮った女性のヌード写真【図5】ですね。これは本人が出演していたテレビの深夜番組、「立木義浩ショー」で毎週撮り下ろしとして紹介されていたものです。技法的にも構図的にも非常に凝った写真



図5
立木義浩「EVES」より、1969年
『立木義浩』
キャノンマーケティングジャパン株式会社
2013年, pp.20-21



ですから、大辻の定義からはみ出しているわけですが、これも当時、立木自身によってコンポラとされていました。なぜこうした異なる形式の写真までもがコンポラと見なされたのかを考えてみると、どんな形式であれ、何らかの形でいわゆる「日常性」に関わろうとした写真が、当時はコンポラと呼ばれる傾向にあったということがわかってきます。立木の先程の写真は、テレビがお茶の間に浸透する中で、あえて非常に凝ったイメージを挿入することで、ズルズルと映像が流されていく日常性に楔を打ちこもうとしたもの

であったとも言えます。ですから、コンボラ写真というと、大辻の挙げたような独特の形式を持つものという捉え方が今では一般的だと思いますが、実は形式よりも「日常性」というテーマを重視する側面もあった、ということかもしれません。そして「日常性」というのは、写真に限らず、この時代にいろいろなジャンルにおいて注目されていたキーワードでした。ということは、「日常性」というキーワードを通してコンボラ写真を分析していくと、その同時代的な広がりや、他のジャンルとの関係性についても見えてくる可能性があるということです。

さて、このような多様性や具体性というのは、コンボラ写真にとって非常に重要な側面ですが、そこにだけ集中していると、逆に見えなくなってしまうことがあります。それは、コンボラ写真の形式化という問題です。例えば、主張を前に出さないように、引いて撮るといった形式が、そもそもなぜこの時代の撮り手たちに選ばれたのか。形式化が起きたということは、それだけ同時代的な共感を得られたということです。つまりそこには、何らかの時代性というものが潜んでいるはずで、ではそれは一体何だったのか。

改めて考えてみますと、形式化というのはいつの時代にもあることです。それぞれの時代にそれぞれの理由で、何らかの形式が選ばれています。時代を遡ってみますと、例えば1920年代後半から30年代には、いわゆる芸術写真というものに代わって新興写真という新しい形式が登場してきました。こうした写真【図6】のように、近代化していく街並みを下から見上げるような角度で撮るとか、上から俯瞰で撮るといった形式【図7】です。あるいは、都市化や近代化の中で生まれた「大衆」という層の日常生活を、小型カメラでスナップするという形式【図8】。これは街角のプロマイド屋さんの写真ですね【図9】。こうした形式がこの時期に選ばれる背景には、まず近代化によって新しいモチーフがどんどん出てきたということがあります。そして、世の中が機械化するのに伴って、カメラという機械だからこそ撮れる新しいアングルに関心が集まった、ということもあると思います。また、写真家は、近代化でどんどん変わっていく社会や生活を記録して、メッセージとして伝える存在でなければならない、そうあるべきであるという、写真家の社会性に対する意識も生まれてきた時期です。そうした背景を共有した人々によって、結果的にどこか似通った形式の写真が生み出されていったのだらうと思います。

その後の写真表現は、戦後に至るまで、この時期までに生まれた形式をベースにして進んできたと言えます。撮り方の形式は踏襲しながら、内容や写真の組み方を、時代の変化に合わせて新しいものにアレンジしていったんですね。例えばこれは、コンボラが登場する少し前の作品、長野重一(1925-)の《東京新風景 空間》【図10】です。下から見上げて強調する形式が戦前の写真から踏襲されていますが、内容的には、高度経済成長期に起きた、狭い土地に無理やりビルを建てるという社会現象を扱っています。コンボラ写真の場合には、日常の何気ない写真を引き気味に撮る、というのが大辻の挙げた特徴の一つでしたが、対象を引き気味に捉えたスナップというの

図6

- (左) 河原井晋《……》1932年
『光画』vol.1, no.4, 1932年, p.7
- (中) ハナヤ勘兵衛《……》1932年
『ハナヤ勘兵衛』展図録
芦屋市立美術館, 1995年, p.55
- (右) 横濱進《……》1932年
『光画』vol.1, no.6, 1932年, p.19

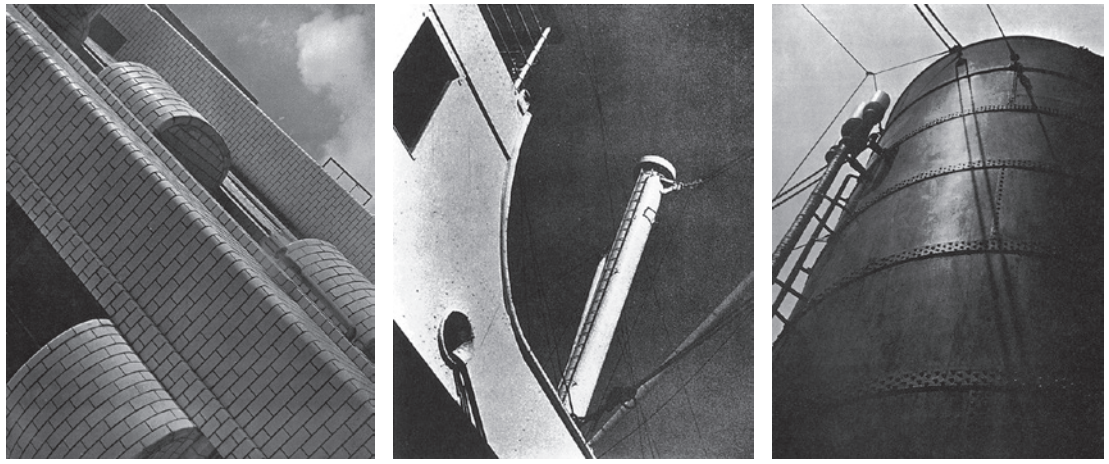


図7

- (左) 佐久間兵衛《雑踏》1933年
東京都写真美術館蔵
- (中) 矢野修二《……》1933年
『光画』vol.2, no.7
1933年, p.23
- (右) 岡野一《……》1933年
同上, p.19



図8

- (左) 桑原甲子雄《王子区王子駅(北区)》1936年
『東京1934~1993』新潮社, 1995年, p.157
- (右) 野島康三《大阪驛にて》1933年
『光画』vol.2, no.12, 1933年, p.17



図9

- (左) 木村伊兵衛《プロマイド屋》1933年
『光画』vol.2, no.7, 1933年, p.13
- (右) 桑原甲子雄《浅草公園六区(台東区浅草一丁目)》1935年
前掲書, p.69



図10

- 長野重一《東京新風景 空間》1964年
『カメラ毎日』1964年6月号, pp.45-46

も、戦前からある形式ですので、その意味では、コンポラ写真も戦前の写真を形式的に踏襲していると言えます。ただし注意すべきなのは、戦前の写真家にとっての「日常」と、コンポラの時代の写真家にとっての「日常」とでは、その意味や内容が違うということです。近代化によって人々の生活がどんどん変わった戦前期も、日常生活や日常性に対する関心の高まった時期でしたが、その頃の写真家にとっての日常というのは、それ自体が新しいモチーフであって、それを撮ることによって自分たちの社会性をアピールすることができるもの、つまり撮ること自体に意味のあるモチーフだったと言えます。ですが、コンポラの時代になると、話はちょっと複雑です。1960年代半ば以降というのは、一般的には高度経済成長も落ち着いた非常に平和な時代なのですが、その一方で、一見平和そうに見える日常生活の内側に、いろいろなものが覆い隠されていっているのではないかと、人々が気づき始めてしまう時代だったとも言えます。つまり、この時代の写真家は、ただ日常を撮っていればいいのではなく、その日常に何が隠されているのかを疑うことから始めなくてはいけなかった。画面の中にわかりやすい主張があると、人はそれだけを見て「わかった」と思ってしまうがちですが、コンポラ写真というのは、そうなることを避けて、自分たちの生きる日常の複雑さを伝えなくてはいけなかった。おそらくそのためにこそ、「主張しない」スタイルが選ばれたのだと思います。

ところで、「わかりやすく主張をしない」というスタイルは、ある意味では、戦前から続いてきた「社会性のある写真家」という理想像を、積極的に手放す、裏切るものでもあります。素人のようにカメラを素朴に使うということも、「私は写真家である」という主張を、写真家の特権、ステータスというものを、自ら手放そうとする行為であったと言えるかもしれません。つまりコンポラ写真という潮流においては、写真家という主体のあり方自体にも、それまでになかった変容が起きていたのかもしれません。

表現する主体のあり方の変化というのは、例えば『プロヴォーク』や、東松にも共有されていたものではないかと思えますし、あるいはフランスの批評家ロラン・バルト（Roland Barthes, 1915-1980）が1968年に記した、「作者の死」¹¹という文章にも通じるころがありそうです。バルトの文章は文学についてのものですが、「作者」は近代社会が生みだした存在であり、今それが崩れ始めているのではないか、ということを書いています。つまり、「主体の変容」というテーマは、写真や日本に限らず、極めて68年的な、世界規模での現象であったと言えるのではないか。コンポラ写真を撮っていた人たちが、そのあたりをはっきりと自覚してやっていたかどうかは判断しづらいところですが、もし仮に、意識せずにやっていたのだとしたら、逆にラディカルにこの時代の動向を写しだした潮流であったと言えるのではないのでしょうか。

ただし一方で、「わかりづらい」表現を選ぶという行為は、自分の写真はわかる人にだけわかればいいという、ある種の仲間意識に閉じていく危険性も持っていると思います。それは今の時代にも通じる、非常に現代的な問題です。そしてもちろん、こうした形式化

❖11 Roland Barthes, *La mort de l'auteur*, Manteia, n°5, 1968, pp.12-17.

の一方で、多様性が生まれているということも忘れるわけにはいきません。「作者の死」ということが言われても、作者がいなくなるわけではないですし、コンボラがどんなに形式化したとしても、個人差や地域差といった様々な差異がある限り、表現が完全に画一化、均一化されるということはないはずです。したがって、コンボラ写真について考えるためには、その多様化と形式化の両面から見ていかななくてはならないのだと思います。以上です。

全日本学生写真連盟の写真——個から集団へ 金子隆一

私の発表は、全日本学生写真連盟の写真についてお話しを進めていきたいと思います。このことについては、すでにカタログの方でも書いていますが、^{❖12} それをある意味補う形でお話しをしていきたいと思います。

全日本学生写真連盟、主に大学生の写真ということについて、ある種の運動的な意味というのは戦前1930年代くらいから、そういったものの動きを見ることが出来ます。そして戦後においては終戦直後1950年代の早い頃から動きが始まります。その立役者の一人として、愛知大学の写真部の部員であった東松照明がいます。東松が全国組織を作っていくことについては、写真を始めた頃のエピソードとして本人もよく語っているところです。私が問題にしたいのは、個から集団へという点です。いわば普通の大学の写真部の集合体である全日本学生写真連盟という、ある種の文化サークルの中で、写真というものがどう行われていったのか、1960年代後半という中で、どのように展開をしていったのかということについてお話をさせて頂きたいと思います。

この1950年代の大学の写真部がどういうものであったか。言ってみれば、アマチュアの写真団体、明治後半から始まる芸術写真を目指したアマチュアの写真団体というのが、最初は写真を通しての親睦や、趣味の共有というところから始まり、そこから芸術というものを純粋に志向するような団体が生まれてきたというのが淵源としてあると思います。大学の写真部においても、その問題はずっと底流に流れていると言って良いと思います。もしこの中で大学や高校の写真部でそういったことを経験してきた方がいれば、私の今の話というのは直接的に感じられるのではないかと思います。写真を通して、皆で楽しくやろうよ、というような同好会的なものが底流に流れていると言っても決して言い過ぎではないと思います。ところが、そうした動きはサークルとしての停滞を招きがちなので、何とか共通のテーマである写真を軸に、活発化していきたいという動きが始まってくるわけです。

そこで戦前ではなく戦後になって決定的に出てきたものが「共同制作」です。つまり、サークルを活発化するために皆で一つのテーマに向かって写真を撮っていきこう、ということが行われていきます。一つのシナリオを皆で作って、それに従って写真を撮り、学園祭などでの発表に焦点を合わせていくということです。この「共同制作」

❖12 金子隆一「行為としての写真——全日本学生写真連盟の成立と最初の変革」、『日本写真の1968』展図録, pp.178-183

というのは、大学の写真部というものを活性化していく大きな力になりえたのは確かなようです。私も高校生のときにそういったことを経験していて、そうすることで皆が一つの目的に向かって活動していくという、ある種の一体感、盛り上がりがあって、サークル活動が活発化していくという経験をしています。それらは、サークルを活発化するための共同制作だったわけです。

では写真表現の問題ということについては、果たしてどうであったのかというと、期待はされつつも、なかなか成果が一般的に出ることがなかったのですが、一部の大学などにおいて、非常に高い成果が、写真界的にも大変評価された時代はあります。大体1960年前後のことと言って良いと思います。例えば学習院大学、明治大学などがやっていた活動というのは大変注目されていたという記録が残っています。その各大学の写真部から始まった「共同制作」という問題意識は、全日本学生写真連盟という全国組織の中でも、それを展開していこうという動きとしてありました。「キャンペーンを張る」という言い方がありますが、いわゆる社会問題を扱うということがあります。第1回目のキャンペーンは、1960年に俗に言う道路問題を扱うことで始まっていきます。私自身は直接経験したわけではなく、具体的な資料も豊富に残っているわけではないので、かなり推測でお話をするしかないのですが、実際キャンペーンということで全国の写真部の人たちに参加してもらうためにシナリオを作り、それに従って撮影し、その写真を集めていく、そういうプログラムにのっとってプロジェクトを始めたようです。ところが実際にはなかなか思うように写真は集まらず、60年代の前半においては、全日本学生写真連盟が提議した大きい意味でのキャンペーンを目的とした共同制作も停滞せざるを得なくなり、いわば暗礁に乗り上げたような状態であったのではないかと思います。

1960年代になると、全日本学生写真連盟の中では、様々なイベントで写真家や写真批評家に講師をお願いし、自分たちの写真に意見をもらうといった動きもありました。例えて言えば、重森弘淹(1926-1992)、伊藤知巳(1927-1986)というような、当時の若手批評家が関わっていく。その中に福島辰夫(1928-)も関わっているわけです。特に福島辰夫という人は、皆さんご存じだと思いますが、50年代の後半から写真批評家として活発な活動を行い、東松照明を筆頭に、奈良原一高(1931-)、川田喜久治(1933-)、佐藤明(1930-2002)、細江英公(1933-)などを集めた「10人の眼」という展覧会を企画し、戦後日本写真に新しい地平を切り拓くきっかけを作った写真批評家と言って良いと思います。その福島辰夫が60年代の前半から全日本学生写真連盟に深く関わっていくという流れがあります。全日本学生写真連盟自体も「共同制作」を一つの軸とした活動の行き詰まりの中で、自分たちが写真を撮るということとは、どういうことなのかを問い直していくことが始まっていきます。それが65年に決定的に現れ、その中で「状況1965」と名付けられた新しいキャンペーンが始まっていきます。つまり、そこでは先程言った道路問題や、その当時言葉としてはありませんでしたが、公害の問題であるとか、そうした具体的なテーマを直接にするのではなく、もっと自分自身

を取り巻いていく状況そのものに立ち向かっていかなければならぬのではないか、という動きがあったように思います。

その中で、まさに運動という言い方で言って良いと思いますが、二つの原則が出された。言うなれば、68年・69年・70年以降の全日本学生写真連盟がやっていった様々なプロジェクトの基本になっている、何度も運動の中で確認されていった二つの原則というものがあります。それは「最終決定権は個人に」という原則と「カメラマンが自分と現実との対決に対して興味、つまり問題意識を持たない場合、決して作品は誕生しない」という二つの原則です。当たり前前と言えば、当たり前なのですが、現実という、被写体という問題を問い返していくことだったわけです。そして「最終決定権は個人に」という問題は、いわゆるサークル、つまり集団として何かをやっていくというとき、上からシナリオに従って、はい皆で撮りましょうという、それまでの共同制作に対してのアンチテーゼであった。まさに、自分自身が写真を撮るという原点を見出そうということの中で、もう一度学生として「写真」をやっていく運動を展開しようということが始まったと言って良いと思います。そういう中で言われていることは、我々自身の在り方そのものを問うということだったと後に書かれています。写真とは何か、何ができるのかという、写真と我々のオーソドキシィを確立することにあつたということが、67年に刊行された会報第61号掲載の、それまでの全日本学生写真連盟の運動を総括するテキストの中に綴られています。そういう言い方で自分たちの原点というものを見出してこうとなったわけです。まさに自分自身というものが、どのように写真を撮っていくかということを確認する。そこから始まっていったと言って良いと思います。

あまりにも当たり前のことかもしれませんが、写真部の学生という写真が趣味であり親睦の媒体であるような中で、自分自身に生きるということを直接的に問かけるような、そういう問題を提起するということが行われていったということは、注目していかなくてもいけないと思います。また、その当時の学生たちにとっては、のびきならない問題としてあつたはずです。

ところが、一方で当然のようにそれで良いのかという問題が出てくるわけです。そのような中で福島辰夫が「状況1965」の中で出てきた写真は、鏡としての写真、自己認識の写真であつて、世界認識への写真というものにはなっていないという批判を内部批判として行い、新しい方法と問題意識を見出さなければならないと提言していきます。今度は、自分自身を見出すこと、自己認識としての写真から対象の問題、つまり目の前にあるものが何であるのかへと展開していくのが1966年でした。そのときに確認されたのは、もっと身近なところで撮らねばならないという言い方でした。つまり、それは対象の問題、何を撮るべきかという問題がここで初めて語られていったということになります。

そこで皆がどのようなものを撮っていったかと言うと、自分の家の中や、家族、自分が住んでいる町など、とにかく身近なものを、自分が分かっているものを撮っていきました。そのような中で、現

実というものへのアプローチを作っていくわけです。ところが、そこで現実、あるいは世界というものを見出すことがあったとしても、それが一体どういう意味を持っているのかということ、はっきりは見えてこない。そこにある種のリアリティーがあったとしても、その抽象的なリアリティーの中で、世界の持つ具体性というものには、辿り着けないことが問われていきます。その中で次に出てくるのが、我々は何をなすべきか、つまり行為としての写真ということが問われていくわけです。

ちょうど、その66年から67年というのは、学生を中心とした反体制という言い方で呼ばれる運動が盛り上がっていく頃で、そういったこととリンクしていると言わなければならないと思います。その中で見出されていたのが、集団撮影行動という方法でした。今ここで見て頂いているのは、『ヒロシマ・広島・hírou-jímə』という、68年に撮影が始まり、72年に写真集となったものです。これは全日本学生写真連盟のサークル全体ではなく、ある一部の広島に興味を持った人たちが撮影行動を組んでいきました。ここで重要なことは、各大学の色々な人たちが加わっていったわけですが、各自これが自分の写真であるということは一切問わない。そういう問題ではなく、写真というものは常に一つの塊である。そして、それを撮っていく主体は集団としてしか存在しないということが、極めて重大な問題としてあったということです。つまり、当時の組織論という大袈裟な言い方ですが、個が個であることが、集団が集団であることが原則になるような、そういった組織ということが言われていました。この言葉は、全日本学生写真連盟の中だけで言われていたわけではなく、一般的な組織論、運動論としても言われていたと私は記憶しています。

そういう中で、1969年から始まったのがこの「北海道101」というプロジェクトです。先程土屋さんの話にも、北海道の話が出てきましたが、1969年は明治101年になるわけで、内国植民地としての北海道101年でもあるわけです。その北海道を我々が取り返していくのだという気負いにも満ちたプロジェクトでありました。このときに北海道の歴史をいかに取り込んでいくかということが、この「北海道101」というプロジェクトで重要な内容でもありました。実際に北海道の初期の頃の写真を複写して、それをまさに自分たちが撮った写真とともにレイアウトして検討していくということが、至極普通の方法として用いられていきました。

この「北海道101」は私も恥ずかしながら立ち上げのときに関わり、当時私たちはよく「田本研造と共闘する、ともに戦う」という言葉を使っていました。そういう言葉の限界に関しては先程土屋さんがおっしゃっていましたが、田本研造の持っているその記録性に対しての重要性、そこに焦点を合わせて「北海道101」を展開していったということがあります。そしてこの「北海道101」は70年代半ばくらいまで、全部で17回から18回ほど撮影行動が行われ、延べ500名近くの間人が関わっているはずで、私が直接に知っているのは、最初の頃だけで、後の方についての具体的なことは知らないのですが、非常に大衆的な運動、撮影行動であると言って良

いと思います。

そして1970年にちょうど「公害キャンペーン」という言い方で、そのキャンペーンの一環として『この地上に我々の国はない』という写真集を作りました。これはまさに全日本学生写真連盟というのが持っている全国組織という利点を生かしたものです。北海道の上磯、これは足尾、これは田子の浦の製紙工場といった、全国のいろいろな場所をまさに2、3か月の短期間で一気に撮影し、半年くらいで出版をするというような、かなり大規模なプロジェクトでありました。この本の後書きで言っていますが、これで公害を理解したような気になってしまっただけは困る。この写真集を見終わったときに、この写真集を置いて町へ出てその公害反対の運動に参加してほしいというメッセージを投げかけているわけです。まさにここで写真というものが、一つの具体的な行為を促すものとして位置付けられていたのではないかと思います。そして、その行為を促すためには個人の誰かの表現ということではなく、その表現を超えたところにある写真そのものの力、言うなれば、その集団性によって勝ち取られた無名性ゆえに、そうした行為を直接に促すことが可能なのではないか、という意識が持たれたのではないかと思います。

その意味で、全日本学生写真連盟が最初は親睦団体というようなものから始まりながらも、1960年代の半ばにおいて、写真評論家の福島辰夫が関わることで一つのきっかけとなって、自分自身を見出し、現実を見出し、そして、そこから新たな運動というものをも促すような集団へと変容していったのだと思います。今回の「日本写真の1968」展で、初めて写真の世界で全日本学生写真連盟の写真位置付け、紹介することができました。それに直接関わっていた人たちにとっては、非常に馴染みの深いことではありますが、一般的には全くと言って良い程知られていないところだったと思います。多くの人たちから、こんな写真があったのか、知らなかったけれど非常に面白いとか、そういう反応を頂いております。今後この展覧会が一つのきっかけとなって、この時代の全日本学生写真連盟の写真がどのようなものだったのか、そして現代も続いているわけですが、これからどういう意味を作りだしていくのかということに興味を持って頂ければ幸いです。ご清聴ありがとうございます。

無名性の彼方

倉石信乃

東松照明が1968年に発表した、あるシリーズの話から始めます。『カメラ毎日』の1968年3月号の「日録」というタイトルのシリーズです。前年の1967年12月20日から翌年の68年1月19日までの1ヶ月間、この「日録」が撮影されるわけですが、32ページにも及ぶ長大な特集で、北海道や秋田に取材に行ったときの記録が旅情豊かに綴られる一方で、卑近な日常のシーンも収録されている。先程から話題になっていますが、「写真100年」展の準備もたけなわというときなので、実際に展示候補になっている山端庸介の写真

や、明治期の写真家・江崎礼二（1845-1910）の赤ん坊のコラージュなど写真史上の名作も複写の上、収録されます。このイメージ【図11】は建築家の磯崎新（1931-）の自宅で開かれたパーティーの記録ですが、日頃付き合のあった友人や知人たちと集ったプライベートな空間のスナップも取り上げられました。

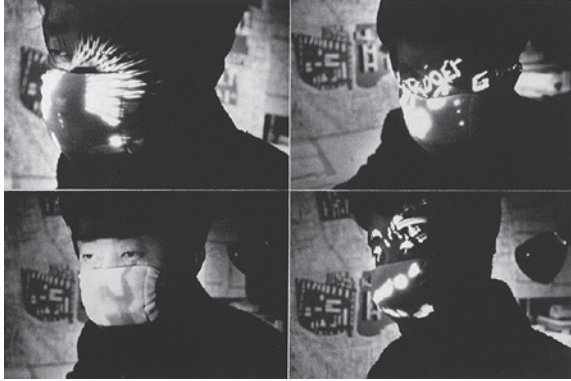


図 11
磯崎邸で開かれたパーティーのスナップ
東松照明「日録」、
『カメラ毎日』1968年3月号, p.10

当時の『カメラ毎日』では、福田定良（1917-2002）という哲学者が比較的自由的な立場から、掲載写真を中心に解説するという連載が続いていました。福田は東松の「日録」について、「記念アルバムの・日記的な体裁を醸し出すアマチュアの次元と『作品』的なイメージを提示するプロの次元を自由に往還する¹³」と述べ、その態度を「開かれた精神」の表れとして評価しました。反面、何を言いたいかがよく分からないというような批判もありました¹⁴。結局のところ、この「日録」では、あくまで写真家としての公的な記録というニュアンス、プロとしての写真が勝っている。記念アルバムの・日記的なものを自作に繰り入れているとはいえ、例えば荒木経惟が自分のプライベートな空間を撮影するとき生まれる私的な説話性とは、やはり異なっています。東松は、あくまで公然たる写真家の使命である観察を逸脱することはなかったといえます。

「日録」で注目されるのはまた、あとがきに記された東松の所見にほかなりません。彼はその中で、「ホモグラフィ」と名付けた奇妙な画像制作マシンを空想し、それについて自分で解説しています。「ホモグラフィ」とは、常時身に付けるだけでなく、「大脳皮質に直接連動」して刻々といくらかでも随意に動く写真生産装置、「人間カメラ+フィルム」です。彼のオブセッションは、自分が無名の、一個の複写機械になりたいということであり、東松の中で折に触れくり返し襲ってきました。それは記録への深い使命感に根ざした、機械との同期という過激な欲望です。2011年の名古屋市美術館での回顧展を記念したトーク・セッションでも、同様の欲望を語っていたのが印象的です。そのとき東松は、自分は「まばたきのリズム」で日々撮影している、とか、「カメラが手から離れて、羽が生えて写真機だけが飛んで行って、それを家のなかでパソコンを見ながら遠隔操作でカメラ位置や角度を決めてシャッター切っていくようなこともできるようになるかもしれない¹⁵」と発言しています。

この「日録」のあとがきで東松は、もう一つ重要な記述を残して

❖13 福田定良「写真拝見 自由を追求する作家の『日録』」、『カメラ毎日』1968年4月号, pp.24-25

❖14 例えば以下の伊奈信男の発言を参照。伊奈信男・渡辺勉・渡辺義雄・金坂健二「座談会 話題の写真めぐって」、『アサヒカメラ』1968年4月号, pp.228-229

❖15 以下の東松の発言を参照。東松照明・中平卓馬・倉石信乃・竹葉丈(進行)「写真家・東松照明 全仕事」展記念冊談」、『REAR』26号, 2012年, p.11

❖16 東松照明「『日録』あとがき」、『カメラ毎日』1968年3月号, p.39

❖17 安部公房編『現代芸術』創刊号, 1960年, p.5

❖18 東松照明「聖なる一回性」, 『いま!! 東松照明の世界・展』実行委員会編『いま!! 東松照明の世界・展』図録, 『いま!! 東松照明の世界・展』実行委員会, 1981年, pp.47-48, および中井正一「現代美学の危機と映画理論」, 久野収編『中井正一全集 第三巻 現代芸術の空間』美術出版社, 1964年, pp.188-193 参照。

います。「カメラによって切り取られた時間はその瞬間から過去となり、時間の累積として写真は歴史そのものとなる。もし、写真家の存在が、時代を証明し、それが多くの人に役立つなら、僕はアノニマスな一人のレポーターとして、写真家であることを喜んで引き受けよう^{❖16}」と言うのです。すなわち、無名の存在でも構わないのだとあえて言い切る。こうした発言を、時おり自分に対する戒めのごとく、繰り返しているのです。

「アノニマス」であることに価値をおく、その思考の基礎と言えるものを、少し遡って考えてみたいと思います。『現代芸術』という安部公房(1924-1993)が編集していた「記録芸術の会」から出ていた雑誌があり、そこには花田清輝(1909-1974)や佐々木基一(1914-1993)など、左翼前衛主義者の文化人たちも加わっていましたが、東松は創刊号から写真を発表しています^{❖17}。日本のモダニズムに典型的な文化環境を示す前衛雑誌に関わりつつ、もっと普通のジャーナリズム、つまりグラフジャーナリズムにおいても、頻りに写真を発表していた。要するに、左翼モダニズム的な芸術生産の美学における、記録や集団制作といった価値や、無名の存在になって作品を発表することの意義、そういうことが東松の中でベースとして認識されており、しだいにそれを醸成していったのではないか。

例えば、「委員会の論理」で知られる美学者・中井正一(1900-1952)についても、彼はシンパシーを感じていた形跡があります。中井の映画批評について書かれた「聖なる一回性」という言葉を援用して、東松は、歴史の聖なる一回性を再現する写真の能力を言挙げしたことがあります。聖なる一回性を捉えるための無名の叙述というもの、それが東松の一つの夢だったわけですが、だからといって彼自身が自分の個性を抑制したり、個性という神話を解体したかという、むしろ逆でそれを結局は強める方に傾いていく。無名性へ強く引きつけられる分だけ、かえって作者性が強化されるという、その辺の逆説というのは、先ほどの土屋さんによる北海道開拓写真の解説とも関わりますが、同じことが東松の場合にも言えるわけです。自分の個性なるものを強く打ち出して行くためには、一方でそれを否定するアノニマスな要素を握りしめておくことが大事だった。

東松は70年に『KEN』という雑誌を自ら発行します。第2号は「怨念と狂気」というタイトルで、先の「写真100年」展のときに編纂委員として北海道開拓写真の調査の中心におり、田本研造などを高く評価した中心人物・写真家の内藤正敏(1938-)が編集者として関わりました。この号では、全日本学生写真連盟の広島デー実行委員会のメンバーであった岩片康治(1947-)が、「広島からの報告」という文章を寄稿しています。つまり東松は雑誌の編集トップとして、こういうアノニマスな集団制作による写真にも目を配り、ある程度評価していたことがうかがえます。岩片康治は、『KEN』という東松が発行していた雑誌の中で、こういう言い方をしています。「いま、広島は、虚妄なる広島は、現実実体化としてのさらなる犯行現場を創出すべく露骨にあらゆる術を駆使してその成就へと向かっている。急激に増殖作用を展開する広島に向けて、私達の撮る一葉一葉の映像はその網目をたち切り、生み出される幻想を貫ぬき通さなけ

ればならない。一から手順を踏んでといったオーソドックスな志向方法ではなく、闇から投げた爆発物の如く一挙にその力を外化させ、現象から底層への透視を敢行するであろう¹⁹。要するに岩片たち全日本学生写真連盟が制作した、今回出品作にもなっている写真集『ヒロシマ・広島・hírou-jímǎ』のイメージを見ていくと、原爆の投下を再び召還させようと、「その瞬間」を再び反復させよう、と苦勞していることが伝わってきます。そこには、広島という都市自体を暗箱と見立てること、原爆イコール「太陽の鉛筆」とみなすようなイメージ、すなわちポール・ヴィリリオ (Paul Virilio, 1932-) やリベット水田堯 (Akira Mizuta Lippit, 1964-) によっても反復されている「原爆＝イメージ」観を、この匿名的な写真集は図らずも体現しているのではないかと、少なくとも原爆とそれがもたらしたイフェクトを、ほかでもない写真の物質性になぞらえようとしたのではないかと思います。

このハイコントラストな表現は、当然『プロヴォーク』と同時代性を持っており、中平と森山のちょうど中間的な質を感じさせる部分もある。集団制作によって成り立っていた、当時の街頭デモなどに取材したいくつかの匿名的な性格の出版物、すなわち『解放区'68—日大斗争の記録—』や『10.21 とはなにか』のような写真集にも共通する質です。彼ら匿名の写真家は、なぜ「ブレボケ」なのか、という問いについて、興味深い解答を持っていました。ちなみに中平は『プロヴォーク』を総括して、「肉声の獲得」を目指したと言っていますが、その具体的な痕跡が、「ブレボケ」でした。ところで匿名的な『10.21 とは何か』の「アピール」には、「われわれの撮る写真は、そのどの一枚も、権力側の考える証拠写真ではない。その対極に位置するもので、言うところの証拠にはならないし、そうさせもしないであろう」と記されています。わざと証拠写真にならないものを提出すること、そういう攪乱的なイメージをあえて撮ることの自負がかいま見られて、示唆的です。先ほど小原さんは、中平卓馬が沖縄を撮るきっかけとして、写真の記録性が事実と反する形で権力側の証拠として提出され、冤罪をひき起こした「松永優事件」を挙げられました。松永事件が、権力と視覚表象とが切り結ぶ抑圧を体現するエピソードならば、『10.21 とは何か』の匿名の記者たちは、自分たちがそうした抑圧に抵抗するため、あえて十全な表象を断念して、「ブレボケ」という否定的な技術を選ぶのだという意欲を示してみせた。そこには中平たちと共鳴し合う、先鋭的な認識が含まれていました。

全日本学生写真連盟のメンバーによる「北海道 101」というプロジェクトは、金子さんの発表にもありましたが、「写真 100 年」展を補完するというか、「写真 100 年」展で足りなかった部分は何かという問いに差し向けられていました。土屋さんの発表にもあったように、「写真 100 年」展におけるキュレーションが、フォーマリズム的であったことの陥穽をよく考えてみる必要があります。1968 年には、明治 100 年、北海道開拓 100 年の記念事業が顕在化しましたが、いずれの事業においても負の歴史性に対する認識が欠如していた面があったと言えます。これは、いまだに我々も拘束さ

❖19 岩片康治「広島からの報告」, [KEN] 2号, 1970年, p.97

❖20 中平卓馬「記録という幻影」, 中平卓馬「見続ける涯に火が…批評集成 1965-1977」オシリス, 2007年, p.233

❖21 「10.21 とはなにか」を出版する会「アピール」, 「10.21 とはなにか」を出版する会編「10.21 とはなにか」[10.21 とはなにか]を出版する会, 1969年, n.pag.

❖22 491・全日本学生写真連盟「『広島デー』から『北海道101』へ」,『写真批評』第6号,1974年,p.38

❖23 中平卓馬「日付と場所からの発想」,中平,前掲書,pp.182-183

❖24 同上,p.183

❖25 同上

❖26 中平卓馬「視線のつぎる涯」,中平,前掲書,pp.406-428

れていることです。「北海道101」の匿名の記者はある雑誌に、北海道を「日本近代百年の矛盾と失敗をはき出すコエダメ的内国植民地、資本の原初的蓄積の収奪の極地として作り上げられた」と書いています。その認識はすでに、無時間性のフォーマリズムへと滑落していく「写真100年」展の歴史認識を乗り越えようとするモメントを含んでいますが、それでもなお欠けている一事がある。端的に言えば、「内国植民地」という言及はあっても、「アイヌ」という三文字がどこにも記されていない。このことは今日においても極めてしばしば反復されています。ここまで、北海道開拓写真について触れてきたシンポジウムの中でも、アイヌという言葉がそれぞれのメンツの中から語られた瞬間はいまここだけですし、本展の中でもアイヌの存在が詳しく解説されているわけではない。それだけ我々の認識というものは、依然として写真史における内国植民地に対する真の課題を放置しているばかりか、むしろ後退していることさえある。

ちなみに中平は、当時の全共闘運動について評価し、共感していました。恐慌的な衝撃とか痙攣性の衝撃を受け取った、^{❖23} というような皮膚感覚による評価の仕方です。運動それ自体のイデオロギー云々というよりも、そのスピード感と価値転覆的な流儀に、彼は関心を持っていた。中平が共感したのは、個別的な学園の民主化要求が全国に拡散していく中で、大学教育の差別的な権力構造など様々な抑圧的な本質を暴露しながら、加速度的にいつの間にか国家権力そのものに対峙するようになるという、スピード感のある運動に対してです。中平は、その運動の、「まぎれもなく個別にとどまり、とどまることによって逆に全体へと深化してゆく」^{❖24} あり様を、「不断に新しい自己を超出してゆく永久革命者の論理を精一杯正確に表現したものではなかったのか」と言っています。また沖縄が、多くの新左翼運動の焦点となりつつあった当時、中平は元々、「本土」のジャーナリズムにおいていわばジャーゴンと化した「沖縄」を取り巻く言説やそれに便乗する写真家に強い批判を持っていました。それでも沖縄に関心を持つようになったのは、松永事件という具体的な事例がきっかけですが、その背景には、沖縄という具体的な場所、そこで起こる日付をもった個別な運動や事件が、その頃中平が写真を基本的な要素まで解体した上で見出そうとした、「日付と場所の論理」とリンクする面があったからです。

中平は、知覚異常を通じた主体の恐慌を沖縄で経験したことを告白しています。^{❖25} その経験を通じて中平は、「肉眼レフ」という反=技術、つまり「写真を撮らない」で、ただ肉眼で見ることの意義を発見します。この時点において、絶えざる撮影主体の解体と再生という中平のヴィジョンが誕生しました。それから記憶を失うところまで、自己解体を推し進めるのは周知の通りですが、再び彼が写真家に復帰していく契機を見出したのも、沖縄における主体の恐慌という経験があればこそです。

沖縄はまた、東松照明における「アノニマスなレポーターになりたい」という夢が、半ば実現しかけた場所でした。あるいは、宮古島で日常生活への同化によって写真家の有名性から離脱すること

が、つかのまにせよ具現化したのが、東松の「太陽の鉛筆」というシリーズにおいて、しかも写真集で発表される前に雑誌連載として始まった時点でした。このとき、彼の同伴者であった『カメラ毎日』編集者の山岸章二（1930-1979）が東松の撮影姿勢について、こう述べています。「まったくただのひととして生きようとしている、その自分の生き方の表現として出てきたのが、これらのただの写真群であり、ひょっとするとこれは、いままでの写真の歴史のなかには見当たらなかった種類の写真かもしれない²⁷」。しかし、最終的にこれらは「ただの写真」ではなく、堂々たる写真集のなかに組み入れられていった。その理念的な帰結としては、写真家とその署名に基づく「作品」の成立過程を廃棄することへと向かう可能性も孕んでいたし、全きアノニマスな存在へと自己解体を果たすこともあり得た。しかしそうならず、やはり最終的には写真家に回帰していったわけです。

東松と中平、この二人にとって共通の共犯者と言って良い位置にあったのが、多木浩二でした。多木は写真における無名性について、わかりやすく語っています。「写真は機械—人間という混成系からうまれてくるから、一方に機械がある限り、意識をこえて、いや意識にかかわりなく操作的なレベルで、現実をうつしとってしまうという機能をもっているのである。／それは一方で外的なりアティーの所有を容易にすると同時に、同じ道をとって、それは主体を無名性のなかに埋めてしまうことになる。そこに写真家にとって一種の永遠の主題であるアノニマス性と表現性のディアレクティークのはじまりがある²⁸」。時代はこのディアレクティークにあって、無名性への傾斜を強めていたわけで、さらに「撮らないこと」の価値を見出したのが、沖縄での東松であり中平でした。沖縄とは、写真家に撮影の欲望を駆り立てる一方、むしろその際涯のところ、同じ欲望を無効化させる恐るべき場所であったといえます。

私がアノニマスということでお話しできることは以上です。お聞き頂いてありがとうございました。

ディスカッション

倉石：みなさんの発表をうかがって、もう少し詳しくお訊きしたいことがいくつかありましたので、まず土屋さんにお尋ねします。今回の「日本写真の1968」展の中で、「写真100年」展の当時に出品されたパネルが再び展示されていました。あのような形で実際に展示されているものをご覧になって、これまでずっと「写真100年」展を研究されてきた立場から、どのようにご覧になったかが知りたいと思います。

土屋：ずっと研究していたなんてとんでもない話で、『photographers' gallery press』に「写真100年」展についての論考²⁹を一度書いて、今回はその短縮版をカタログに寄稿させて頂いた程度です。大きなことは言えませんが、金子さんの手によって、現在の日芸（日本大

❖27 山岸章二「今月の作品」、『カメラ毎日』1973年9月号、p.63

❖28 多木浩二「写真に何が可能か—序にかえて」、多木浩二、中平卓馬編『まずたしからしさの世界をすてろ 写真と言語の思想』田畑書店、1970年、p.10

❖29 土屋誠一「写真史・68年——『写真100年』再考」、『photographers' gallery press』no.8、2009年、pp.242-252

学芸術学部)に収蔵されている写真が一部分だけ展示されたわけ
です。驚いたのはプリントのサイズとコントラストの強さですね。
その大きさから、この「写真100年」展が一つのモニュメントと
して機能する面があったらと思うました。たしかに「写真100
年」展が戦中戦前における写真を戦後において否定するような効果
はあったにせよ、素朴な見え方という点で言うならば、おそらくス
ペクタキュラーに見えただろうという印象です。やはり、展示と
いうレベルと、1971年に発行される『日本写真史 1840-1945』と
を比べると、随分認識が違うという印象を受けました。展覧会は、
1968年というまさに高度経済成長を続けている時代に、西武百貨
店で開かれているわけです。当時勿論写真を専門とする美術館がな
かったわけですから、そのような資本ベースの場でしか展示をする
ことができなかったという事実はあるにせよ、かなりスペクタキュ
ラーに見えたのだらうな、という印象を受けました。

倉石：はい。少し付け加えると、例えば私は実際にカラフトのネコ
のイメージのオリジナルを見たことがありますが、本当にキャビネ
ぐらいの小さいサイズで、それがあのように拡大されていることは
インパクトがあるし、コンテキストを改変することでもある。もう
ひとつ、やはりアイヌの男性の寝ているところを何の注釈もなくあ
のように拡大して展示するのは、現在の人権意識に照らしてみれば、
かなり暴力的な方法です。パネル張りの展示というのが一般的な時
代でもあるにせよ。

次に小原さんにやはり展示について、中平卓馬を研究されている
立場からお聞きしたいと思います。今回、比較的珍しい『ロープ』
という中平が撮影を担当した映画が紹介されていますが、ブレボケ
と思いきや、しっかりしたピントのあったカメラワークで撮られて
いました。モダニズム的なリアリズムにも根ざしつつ、それを超え
るというか、不条理劇にも見える映画ですが、この映画についてな
にかご感想はありますか。

小原：そうですね、まだ途中までしか見てないのですが、印象
としては中平卓馬には写真の技術がないとか、いわゆる「アレ・ブ
レ・ボケ」しかできないとかそういう言われ方をされていたと思う
のですが、カメラワークは非常にシャープで決して下手ではなかつ
た。光や不定形の波のようなものへのフェティッシュな感受性・指
向性みたいなものは以前の中平の写真と同じですね。映画の感想と
言えば、思ったより上手いなという程度しかないですが。

倉石：なるほど。さて、富山さんには聞いてみたいことがいろいろ
ありました。コンボラというのは捉えがたいもので、直截的に語る
対象としてはどこか回避されてきているように思います。もちろん、
鈴木清(1943-2000)の写真、高梨豊の写真、という個別性におい
ては語るができるけれども、「コンボラ」というゆるいくくりで
その集団的特性を語る困難は、富山さんのお話から伝わってしま
した。具体的になぜ似ているのかというお話だったわけですが、具体

的に似ている箇所を例示せよ、というのはかなり酷なことになりませんか。

富山：いえ、具体的な図像レベルでも、「これとこれは似ている」ということが、ある程度言えます。例えば今回出品されているものと、稲越功一（1941-2009）がアメリカで撮った写真に、左右に走る道路を挟んだ向こう側に、動きのある人物を小さく写し込んだものがありますが、これと似たものを関口正夫（1946-）が日本で撮っています。そうした、構図的によく似た例もあります。ほかにも構図やモチーフに類似性のある写真は多いので、それらの特徴を整理していくと、コンポラの形式と言えるものがぼんやりと浮かび上がってくるのではと思います。もちろん、いろいろな例外や多様性はあるわけで、そこにはコンポラをどのような単位で捉えるか、という問題も絡んできます。当時の雑誌では、例えば複数の写真からなる作品について、その全体がコンポラであると言われることもあれば、そのうちの一枚がコンポラだと言われる場合もありますし、そういう作品を撮っている写真家を「コンポラ写真家」と呼ぶ場合もあります。そうすると、何をもって「似ている」とするのかは、より複雑な話になってきます。

倉石：もう一つ、いわゆる日常をテーマにして社会問題が顕在化しない、そういうものがむしろ見えにくい形で埋め込まれている、という面白い指摘をされていました。おそらく後に続く世代、例えば20年後の1990年代、例えば佐内正史（1968-）の写真とか、そういうものとの差異と同一性のある程度想定できるかもしれません。あるいは、端的に言ってコンポラがその後に与えた影響というのは、『プロヴォーク』などと比べても無視できないものではないか。今回の展示作品の中ではそういう影響力は、悪しきものも含めてですが、いちばん大きいのではないかという気さえます。コンポラが「日常の複雑さを伝える」ということですが、そのことで、日常の外へ踏み出さずに現状を肯定する姿勢にもつながるのではないか。その後に続く世代に与えたであろう、じわじわと効いてくるような影響についてどのようにお考えですか。

富山：そうですね、コンポラ写真自体の流行というのは70年代半ばくらいまでですよ。その後、それを継ぐものとして誕生してくるのが、カタログの方で書かせて頂きましたが、自主ギャラリー、リトルギャラリーです。若い写真家たちが、自分の作品を展示するための小さな空間を持つわけですが、そこにコンポラ的な写真を撮る人も関わっていくという流れが一つあります。今でも自主ギャラリーはいっぱいありますよね。私も好きで見に行きますが、そこで展示されている作品の源流の一つに、コンポラがあると感ずることがあります。

もう一つは色の問題ですね。コンポラには白黒写真が多いのですが、実はカラーに挑戦していた人もいますので、カラー表現という問題が、90年代とのつながりを考える一つのヒントになるかもし

れません。ただ、もちろん状況は時代によってだいぶ違いますので、短絡的にそこを影響関係と言っていいのか。90年代の日常を撮った写真が「90年代版コンボラ」と呼ばれることもあります。30年代の日常とコンボラの日常が違うように、90年代の日常との違いも考慮する必要があるかと思います。連続性と違いとの両方を見ていく必要がある、という感じですね。

倉石：続いて金子さんにお聞きしたいと思います。何度もこだわりますが、「北海道101」は、延べ500人以上の数年に及んだプロジェクトということで、写真の枚数も相当数に及んでいると思います。「田本研造と共闘する」という一つのテーマが掲げられているながら、なぜ先住民であるアイヌの問題があまり前景化してこなかったのか、それともある程度問われていたのか、組織内部での実際の事情を伺いたいです。

金子：アイヌの問題というのは、「北海道101」が始まったときからとても重要な問題としてありました。69年当時アイヌの問題は、俗に「観光アイヌ」と言われた白老を一つの典型とすることでしか、アイヌということを見出すことができなかった。その次のステップへ行ったときに、今回の展示作品に入っていないのですが、北海道の街の中、つまり北海道どこへ行ってもアイヌの若者はいるわけですよ、普通に。それである種日常の中にいるアイヌの血を引く人たちが、見えてくるということがあったと思います。そういう写真というのはいくつも出てきていたと記憶しています。そして、あともう一つは歴史の中でのアイヌということで、田本に象徴されるような北海道開拓写真をたくさん複写するわけです。その複写を自分たちの作品と同列に並べていくということの中に、アイヌを撮った写真家の写真というものも当然のことながら入ってくる、そこら辺くらいまでだったのではないのでしょうか。その次の展開というのはあったかもしれないですが、今回の調査ではそこまでしかなかったということはありません。

倉石：わかりました。

金子：カタログにご寄稿頂いた方たちには、今回壇上に上がって頂いています。皆さんからシンポジウムのテーマを頂いてということかと分かってきたのですが、シンポジウムではその内容を進化させたり、一部分を詳しく語ったり、全く別な部分だったりしています。カタログに寄稿したものとシンポジウムをするにあたっての報告、その間にどのような展開があったのかぜひ皆さんに聞きたいと思います。例えば、土屋さんなら最初は「記録の在処」という言い方でカタログのテキストを書いて頂きましたが、シンポジウムの発表では「記録の使用法」という少しひねった言い方をしています。最初の「在処」からそれをいかに使うかという問題に展開にしようとしたのは、何かそれ以後のこととしてあったのかなと思うのですが。

土屋：質問からは外れてしまいますが、さっき話した中で言い漏れていたことがあって、1968年という必然性は、要するに100年という単位以上に意味があるのかということには分かりませんが、ただ写真が一つの表現として認められるためには、どうしてもその歴史、ヒストリシズムということを要請してしまう事情があって、その中で体系を作り上げなければ——こんなこと言うと右翼みたいですが（笑）——立ち上がらないだろうと多分ご本人は考えていたと思います。要するに、東松照明が存在するためには、それ以前の写真史というものが記述されなければいけない、というような意識が強かったのかもしれない。歴史を誰が築くかという、ひょっとしたら研究者かもしれないし、評論家かもしれないけれど、写真家自身がそれをやったという点において非常に意義がある催しだったと思います。もう一方で、私には「写真100年」展が、少し変な言い方ですけども、この展覧会自体がリヴィジニズムに見えるのですね。そもそも正史も何もないのに、リヴィジニズムもないだろうという話もありますが。ただやはり、先程言ったように、そもそものバイアスがかかった歴史の語りとして構成されている点に注目をしていかないと、素朴に「田本いいね、山端いいね」で終わってしまっただろうと思います。このことは、さっき倉石さんがおっしゃった、アイヌという言葉が出てこないという話とつながってくるかもしれません。写真の個別性、ディテールをより見ていかないといけない。とはいえ、この1968年の「写真100年」展以降、写真史が全く編纂されていないので、我々は40年近く何をばやばやしていたのだろうかというような感想を抱くところです。

倉石：いまの土屋さんのお話には、金子さんに引き受けて頂きたい部分があったと思います。たしかに「写真100年」展のような規模での、大がかりな写真史の構築という事業はなかっただろうと思う。しかし通史は改訂されていったし、その修正主義的な部分改訂というのは、微細な形で様々な研究者たちによって行われているという面もあります。特に80年代においては、まさに金子さんを始めとする次世代の研究者たちが、「写真100年」展の史観を何とか克服しようとするために、例えば大正期から昭和前期におけるピクトリアリズムを顕揚し始めた。それはある種の政治的な選択であったと思いますし、いまもその路線は継続している。80年代に起こった歴史修正主義的なありようにおいて注目されるのは、金子さんは、一方でピクトリアリズムを顕揚する活動に携わりながら、他方ではオーソドックスなドキュメンタリー写真についても評価していく。そうした折衷的な姿勢が成立しうる根拠について一度お訊きしたいと思っていました。

金子：今おっしゃったように、ピクトリアリズムを宣揚すると言いますか、再評価するということの音頭取りをしたのは、間違いなく私、金子隆一と飯沢耕太郎（1954）の二人であるということはやぶさかではございません。私自身も、飯沢もそうだったことですが、ピクトリアリズムは、いわゆる近代写真の成立という中で否定され

てしまったと、すぐそこに至ってしまうことへの反動がありました。その前に、近代写真の研究ということがあり、私自身興味を持ったのは安井仲治（1903-1942）であり中山岩太（1895-1949）であり、飯沢にしてみれば野島康三（1889-1964）だった。それらが成立するときには否定したものが、本当にそういうものだったのだろうかという興味から始まったということだと思います。その意味では、モダニズムということを検証するためのピクトリアリズムがあったと言えます。ですから、ピクトリアリズムを検証し評価するということは、イコール、ある種のドキュメンタリーやモダニズム、近代写真というものを評価していくことと同じ軸にあると言って、決してずれていないわけですね。平凡社の1971年に出版された『日本写真史 1840-1945』の中で、多木浩二は、第二の開拓期と、近代写真と芸術写真の時代というものが一応分かれているように見えるけれども、連続して考えるべきではないかという歴史観を示していると思います。「写真100年」展の68年と『日本写真史 1840-1945』の71年の時点には、少しのずれがあって、それは興味深いことであり検証してみたいことです。

倉石：わかりました。他の方から何か言い足りなかったことなどありますか。

小原：先程倉石さんや土屋さんが、「写真100年」展の写真パネルについての話をしていたと思うのですが、付け加えるならば、例えば北海道開拓写真の小さな名刺判写真を今回展示されている写真パネルのように巨大化させるというのはある意味では戦前のやり方とも言えますね。戦前の写真を批判するはずの「写真100年」展が、そういったプロパガンダの手法をある意味では踏襲してしまったということも重要ではないかと思います。それはエドワード・スタイケン（Edward Steichen, 1879-1973）の「ザ・ファミリー・オブ・マン（人間家族）」展の構成が戦前の手法と重なっているということとも関わってきます。

それと最初に少し言ったのですが、「日本写真の1968」というタイトルを付けられているこの展覧会に、もし沖縄の比嘉豊光の「全軍労」の写真なんかが入っていたら、このタイトルは瓦解するのではないかということですね。つまり1968年当時日本ではなかった沖縄の1972年（本土「復帰」）前後の写真が入ってきた場合、「日本写真」ということと「1968年」というタイトル自体が大きく揺らぐ可能性があったはずで、1968年の「写真100年」展のときにも沖縄がもれているということ、そのことは東松の意識の中におそらく非常に大きくあったと思います。「写真100年」展を組織した東松は、いつの頃からか分からないですが、自らを歴史の中にどのように位置付けていくかということに対して積極的に動いているように見えます。それは、彼が終の住処として沖縄を選んだということともつながっていくと思いますし、過去の自作をアーカイヴのようにして再構成していく展示の方法なども関わってきます。東松照明という人は自分について書かれたものを細かく保存していま

すよね。さらに自分が立ち上げたワークショップ写真学校の看板や授業の録音テープまで自宅で保存していました。常に自分がアクチュアルに写真の現場に関わりながら、それをある所から俯瞰してメタレベルで見ながら、どのように写真史というものを構築していくか、写真史の中に東松照明という写真家を位置づけ、作品のアーカイヴを作っていくかということに生前から自覚的だった人だと思います。つまり写真家でありながら戦後写真史を強烈に意識化していた人物であり、作家という面だけでなく、そうした組織や運動の仕掛人のような存在でもあったことは重要だと思いますね。「写真100年」展や『プロヴォーク』、宮古大学、ワークショップ写真学校など様々な組織の結節点にいつもいた人ですから。

倉石: おそらく「1968」という年記に、何がしかの意味があるとしたら、例えば沖縄の写真家の写真が入ると、「日本写真の展覧会」が当たり前の形では成り立たなくなることはないか。またそうした認識が展覧会を通じて、共有される可能性がありうるのではないか。それこそが一番ラディカルな「1968」の意味だろうし、その可能性の萌芽が見えたらいいと思いました。それは見えたとも見えなかったとも言えます。展覧会への関わりについて私はやや微妙な立場にあったせいもあり、どうも微妙で曖昧な印象を持ちました。

金子: 今、倉石さんが微妙な立場という言い方をしたのですが、ちょうど倉石さんは大学のサバティカルでハワイの方で研究をされていて、その中で何度かメールのやりとりをして展示の相談をさせて頂きました。そのときに、展示のタイトルの相談も当然していて、「北海道101」の写真を入れるという話で、北に対しては、そういうヴィジョンというのはそれなりに見えるけれど、南に対しては、辺境に対しての南、言い方を変えると沖縄に関しては見えませんね、どうするのですか、という問いを投げかけられました。それと多分リンクしていたと思いますが、タイトルにある日本写真の「日本」というところにバツを加えてそれをタイトルにしたいです、とメールに書いてきたのです。その言い方もすごくよく分かりました。沖縄という問題を今回どう考えていくのかというのは、すごく大きな問題でありました。それは全日本学生写真連盟のことを取り上げようとしたときにも結構聞かれたことです。その当時沖縄を撮った人はいたのですか、と。実は相当いたのですね。それで69年に合宿をやって、そのキャンペーンの総括書を制作するのですが、その中にもやはり沖縄の写真という項目はちゃんと立っています。しかしその沖縄を撮りきれなかったというのが最終的にはあって、いわゆる集団撮影行動というプロジェクトを組むことにはならなかったと思います。そういうこともあって全日の中では、沖縄の写真は存在していたし、今すごく重要なこととして考えていました。実際的には日本写真の日本にバツを付けることもせず、沖縄の写真も入れず、そして言い訳をし、というところでこの展覧会は始まったということです。おそらく倉石さんが言った、見えるところもあるけれども見えないところもあるということにもつながっているのかなと

思ったのですけれども、ここで僕が倉石さんに聞きたいのは、日本写真の「日本」にバツを、本人は言っていないと言っていますが、言っていないでもいいので、ここで改めて考えてほしいのですが、「日本」にバツをつけたいというのは私も理解できたのですが、倉石さん自身からそれについて何かあれば。

倉石：1968年の写真家たちの高揚に何らかの形で反応したのもかもしれません。当時はまだ子供でしたが、68年以降の政治的な高揚と急速な退潮の時代の空気は微かに覚えています。特に70年代を通じて移り変わっていく時代の空気というもの、経済的には確かに豊かになっていくけれども、何とも気だるく落ち着いていくような時代の雰囲気みたいなもの。そのとき積み残してきたこと、そのとき踏み出せなかったことなどを、ちょうど2011年の震災を経て、何か突きつけられているようにも感じるわけです。ともかく、「日本写真の1968」というときには、日本を「解体」する視座が求められるべきだと思ったし、少なくとも「1968」ならば、「日本写真」が自明であってはならないと思いました。

土屋：すみません、発言していいですか。今回沖縄の「お」の字も出すまいと思っていたのですが、皆さんが沖縄、沖縄うるさいので、はっきり言うておきますが、それはどうでもいい問題だと思うのですよ。沖縄の写真がここに入っているというときには、「日本」にバツが付けられるかもしれない。それは沖縄に対する政治的な正しさをそこで担保することができるかもしれないけれど、「政治的な正しさ」以外に、それに何の意味があるのでしょうか。

倉石：わかります。わかるけれど、展覧会にはつねに具体的な判断が求められるから、沖縄の写真が入るのですか、入らないのですかということ聞いてみる必要があっただけで、それはどうでも良いことではないと思います。

土屋：まあそれは…、そうかな。倉石さんは非常に沖縄にこだわりがあって「琉球烈像」というシリーズ※30を作っているくらいですので、沖縄には多少思い入れがあると思うので、あえて言わせて頂いているのですけれども、どうでしょう？

倉石：何？

土屋：「日本写真の1968」というのは、すごく良いタイトルだと私は思うのですが、日本というネーションに屈するのかわる屈さないのか、あるいは日本という国家の同一性を認めるのか認めないのか、あるいはマイノリティをどういう風に考えているのか、考えることは大切ですが、ただもう一方でテーマとしてあるのは戦後の日本ということだと思うのですよ。その戦後の日本がどういった転換期を迎えていたのか、そのターニングポイントが、1968年だったわけで、そうするとどうしても私の中では東松が蘇ってきてしまうわけです。

❖30 2010年より未来社から沖縄写真家シリーズ「琉球烈像」として比嘉康雄を始めとする9人の写真家の写真集が刊行され、シリーズの監修を仲里効(1947-)と倉石信乃が務めた。

ね。『日本』^{❖31}という写真集を作っているくらいですから。どれだけ日本に対して愛憎深いのかという。つまり戦後日本ということに対して、写真というメディアを用いて一体どのような考察というものを行うのかを、あたかも東松がやったことをなぞっているかのように見える。あと一点付け加えさせて頂くならば、一番最後のセクションには沖縄で撮られた東松の沖縄の写真が入っていて、沖縄に行った東松というのが正しい選択だったのかどうか、判断が難しい。

金子：そうですね、いわゆる沖縄の写真というか、それ以上に東松の「太陽の鉛筆」で終えるという選択の中で、当館のコレクションがモノクロしかないという理由もあるので、モノクロの「太陽の鉛筆」で終えたということがあります。つまり「われらをめぐる海」から始めるというのも、今回の私にとって「日本写真の1968」展の一番重要な課題であって、どこで終えるかということは、展覧会を構成していく中で最後そこへ辿り着いたところというのは確かです。そういう中で、東松の代わりに先程出てきた比嘉豊光の『赤いゴーヤ』や「全軍労」の写真に代わるのかというと、そういう問題ではないと。問題の質が違うと思うのです。それはさっき言った沖縄の写真をどう捉えるかという問題にも関わってくると思います。それがひいては日本という言い方の問題にもなってくる。

そしてもう一つ私が常々思っている違和感というのが、写真100年と言いながら、実際には写真100年を問題にしてこなかった「写真100年」展って何なのだろうと。実際には写真100年は明治100年ではないと言いつつも、実際には明治100年にリンクしてしまうようなことなので。言ってみれば、もう一つは沖縄ということを実際的に、当時は沖縄と日本の間には国境と言っていいような、文化的なものではなく政治的な国境があったことは事実であって、身分証明書というものを持たない限りその線を越えることはできない。そういう政治的な事実はあったわけで、そうしたときに作られていくナショナル・ヒストリーとしてのヒストリー・オブ・フォトグラフィーがあるのではないか、と思うのです。ボーモント・ニューホール(Beaumont Newhall, 1908-1993)が著した『ヒストリー・オブ・フォトグラフィー』^{❖32}というのは、それこそアルフレッド・スティーグリッツ(Alfred Stieglitz, 1864-1946)から始まるヒストリー・オブ・フォトグラフィーであり、ある種のアメリカ中心主義としてのグローバリズムであると思います。グローバリズムの中で実際にはナショナル・ヒストリーとしてのヒストリー・オブ・フォトグラフィーの持つ問題が今凄く見えてきている。例えて言えば、韓国であったり中国であったり、スペインであったり、他にももっとたくさん、台湾とか、それをナショナルというかは別として、ナショナル・ヒストリーとしての写真史というものがたくさんでてきている。グローバルとナショナルということの間、その狭間の中で抜け落ちていってしまうものが沢山あるのではないのかな。沖縄のことで言ってしまうと、僕にとっては沖縄の写真というのは、そういうところに位置すると思っているのですが。

❖31 東松照明『日本』写真, 1967年

❖32 Beaumont Newhall, *The History of Photography*, exh. cat., New York: Museum of Modern Art, 1937.

土屋:いや、でもよく分かりますよ。なぜならナショナル・ヒストリーが、そもそもの写真史にあったのかというと、ないわけですからね。だから、それは多分あった方が良いだろう。ただそれがどういった歴史観に基づいたものかというのが大きな問題で、イデオロギー闘争を経る過程でその歴史が語られるわけですから。ただ、凄いですよね、1968年の段階で無理矢理これを行ったわけですから。そういった点で「写真100年」展は評価しなければいけないと思います。

倉石:ここで時間も過ぎてまいりましたので、会場の皆さんからのご質問を受けたいと思います。

質問者1:最後の討議のところでは、日本という概要をめぐっての話、それに対する日本史が中心で、写真の話があまり聞けていなかったと思うので写真に関して質問させてください。皆さんの議論の中で論点になっていたのが、特に土屋さんと倉石さんがおっしゃっていたように主体の否定や無名性であり、土屋さんはその中で私というものを消去することによって徹底的な記録というものを追求していく、フォーマリズムの文脈からお話をされていたと思うのですが、もう一つの文脈があるのではないかと思います。

おそらく当時の文脈においては、中平卓馬がエンツェンスベルガー (Hans Magnus Enzensberger, 1929-) を引用したり、あるいは東松照明がブーアスティン (Daniel Joseph Boorstin, 1914-2004) の疑似イベント論などに影響を受けたと本人が言うように、そこで論じられているような、主体というものはより大きなイデオロギーの中で構築された主体に過ぎない、という考えが背景としてあるのではないかと思います。そのあたりから主体の否定という議論が起き、当時の時代状況を鑑みると、テレビや映画、広告といったイメージ産業が大きく広がり、その中から写真に何ができるのかという問いが出てきているのではないのでしょうか。ですから、1968年における写真というものを考えるときには、写真内部だけではなく、マスコミであるとか、そうしたイメージ産業の中で考えていく必要がある。というのも、1968年の時点だとおそらく写真というものは、伊奈信男 (1898-1978) や名取洋之助 (1910-1962) が考えていた写真のような、当時の新しいメディアとしての写真ではなく、メディア史の中では古いメディアになっていく。その中で、写真に何ができるのかという問いに対して、コンポラの写真家や中平、東松がやってきたと思うのですね。そのような当時のイメージ産業的なものと彼らの関係性という観点からそれぞれご意見頂ければと思います。

富山:そもそもコンポラ写真という潮流が出てきた背景として、先程ご覧頂きました特集の座談会の中で、岡田隆彦が述べていることですが、経済成長にのった広告写真界の隆盛があります。写真雑誌にも広告写真家たちの作品が華やかに掲載されていた時代で、コンポラはそれに対するアンチテーゼとして出てきたのではないかと、ということです。そしてもう一つ、いわゆるジャーナリズム的なもの、報道写真的なものへのアンチテーゼという面もある。そうしたこと

が、当時から同時代的に認識されていました。

小原：おそらく『プロヴォーク』が出てきた時期というのは、世界中が写真や映像で満たされていてシミュラクル化していく時代だったと思うのですけれども、『プロヴォーク』での「アレ・ブレ・ボケ」という既存の表現へのアンチテーゼだったものが段々と広告表現にまで取り込まれていく時代でもあったと思います。だから『プロヴォーク』は常に既存の写真表現を異化し続け、疾走し続けねばならなかった。そういう中で、森山も中平も疲弊し、写真が撮れなくなっていく。今、森山大道風の写真が撮れるカメラなどが当たりして、かつてのラディカリズムも商品化されていますが、そういう中で、最近の中平卓馬風は絶対に商品化されない、その抵抗力はすごいのではないかと思います。(笑)

倉石：中平とマスメディアの関係について少しだけ話したいと思います。中平にとって、メディア批判は言説遂行上の前提です。例えば、中平の批評的言説の中で「沖縄」という言葉が取り上げられるときには、つねに「ベトナム」とセットで出てくる。マスメディアで扱われる沖縄やベトナムといった言葉は御為ごかしであり形骸化したもので、そうした無効化したメッセージに乗っかってそれを図示する写真家を絶えず痛烈に批判していました。『意識産業』³³を書いたドイツのエンツェンスベルガーはしばしば中平の引用する批評家ですが、エンツェンスベルガーのメディア批判論が、彼の批評的な前提と多く符合するからだと思います。1973年にエンツェンスベルガーが来日してシンポジウムがあったときに、中平もそこにパネリストとして参加したのですが、中平はそのときには、シンポジウム自体を成り立たせているメディア批評的な言説自体をも、解体すべきだと考えたようです³⁴。要するに、もはやメディア批判をやってもダメ、あらゆるものを全否定せよ、という認識にどこかで行き当たった。それでアクティヴィズムの方に惹かれていった。当時親しかった映画監督の足立正生(1939-)は、パレスチナへ行っただけになる。中平の中ではそういうアクティヴィズムに憧れる面と、世界のどこへ行っても同じだという冷めた諦念とで葛藤が生じていました。彼は当時喧伝されていた「第三世界論」に導かれて沖縄に赴いたという面があるし、松永裁判の支援闘争もその文脈で理解していました。そこでは、自分の肉体を現実に酷使していくピラ撒きなど、具体的な行為が中平にとってはとても大事だった。メディア批判を繰り返していくうちに、いつしか自分が忌避しているはずの一つの硬直した定型に陥ることがあるわけで、中平の場合、自身の資質には必ずしも不向きなアクティヴィズムの方へ向かって一点突破を図ろうとしたふしがあります。

土屋：ちょっと付け加えたいのですが、富山さんがコンボラの写真について言った「日常」というテーマに関してですが、この当時とても重要なテーマだったのだと思います。この日常というのをアンリ・ルフェーヴル(Henri Lefebvre, 1901-1991)的な日常批判として、

❖33 Hans Magnus Enzensberger, *Bewußtseins-Industrie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1964. 邦訳は以下を参照。ハンス・マグヌス・エンツェンスベルガー、石黒英男訳『意識産業』晶文社、1970年

❖34 このシンポジウムについては特に以下を参照。松田政男「不可能性のメディア」田畑書店、1973年、pp.210-228、および中平卓馬「メディア論への解体プラン」(足立正生インタビュー〈映画=運動の現場と前線〉——④)、『映画批評』1973年5月号、p.91

つまり日常の足元の中にも資本主義が入り込んできているわけだから、まずは自分の足元を疑えというような生活批判として、日常生活批判というものがあるわけですね。それではコンボラ写真で日常と言ったときに、日常生活を批判しているのか、肯定しているのかで、大きな違いあると思うのですよ。そこをはっきり切り分けないと、多くの写真家の差異も見えてこないという部分が正直あると思いましたね。

❖35 篠山紀信, 中平卓馬『決闘写真論』朝日新聞社, 1977年

そして今の中平について議論に付け加えると、今回作品が展示されているにもかかわらず、言及がなかったので敢えて申し添えておきますが、大きな存在として篠山紀信(1940-)がいると思います。篠山は後に、『決闘写真論』^{❖35}という写真と文章のコラボレーションの本を中平と一緒に出しています。中平は体質的には反資本主義、反権力といった立場を取っていくと思うのですが、70年代中頃にある種の対抗文化としての芸術活動というのが不可能になりつつあった時代において、まさに篠山のような資本主義のなかでドライブしていくような人物と、あえて共闘するわけですね。資本主義にあえて乗っていくという戦略というものをもって、中平はそこで上手くいったかどうか分からないけれど、ただその事実は押さえなくてはいけないと思います。

金子: 今の篠山紀信の話というのは、要するに篠山の60年代と70年代というのはすごく大きく展開している。今回、60年代のところに「アド／バルーン」の触りだけを紹介したのですが、特に「激写」など一種のポピュリズムとして語られる大衆主義というのは、篠山のある種の無名性みたいな、メディア化することによって自分自身の存在を消していくような、そういう意識はすごくあったかもしれない。60年代の山岸章二と手を組んでやっているときというのは、そうではなくて、広告という枠の中での作家性みたいなものを、どれだけ強く押し出していか、それはある種の個性みたいなもので、そういうところの差はすごくあったのではないのでしょうか。

土屋: それに今回展示されている作品がアイロニカルな作品ですよ。

金子: とてもわかりやすくアイロニカルな作品です。

❖36 東京都写真美術館
『「日本写真の1968」展ウェブサイト』
<http://syabi.com/contents/exhibition/topic-1870.html>
(最終アクセス 2013年12月1日)

質問者2: コンボラ写真についてお聞きしたいのですが、今回この企画に連動したサイトに「コンボラ写真って何?」^{❖36}という質問に対して、『プロヴォーク』は何が写っているかわからない写真、コンボラ写真は何が写っているかはわかるけれども、何を撮ったのかわからない写真だというふうに説明されていて、それは写真の中心に意識のピントが合わないということかと思ったのですが、それは中心がない空虚的なものなのか、中心がいくつもある中心主義的なものなのか、あるいは全く違うものなのか、何を撮ったのかわからないということは何を指しているのでしょうか。

富山：それを書かれたのは金子さんだと思うのですが、私が今勝手に思うこととしては、コンボラ写真には、例えば画面の中央にぼっと人がいたりする写真が結構あります。ただ、なぜその人を撮ったのかという理由がわかりづらい。説明的ではないのですね。モチーフの配置の仕方として、中心がどこにあるかわからないが故に、「何を撮っているのかわからない写真」というのもあるのですが、その辺の誰だか知れない人を真ん中において、何の強調もなく撮った場合の「わからなさ」もあるわけです。そうしたいろいろな「わからなさ」が、主張のなさや、テーマのなさと言われたものだと思います。それまでの写真の主流は、広告写真的なものや、主張を強調するタイプの報道的な写真だったわけです。その後にあのような主張のないものが出てきたので、皆びっくりしたのですよね。そのインパクトは、今回の展示では掴みづらかったかもしれません。前後関係を十分に見せるには、空間の限界があったと思いますので。

『プロヴォーク』との対比について言うと、展示では二つのコーナーが区切られているのですが、実は中平や森山がコンボラと見なされることもあったので、実際の境界線は曖昧なんですね。学生写真のコーナーの渡辺眸（1939-）や、ユニット 69 の金坂健二（1934-1999）もコンボラにされることがあったので、ここの境界も曖昧です。ですから、展示を見ていて、コンボラが他のコーナーへと滲み出ていくような感じがありました。

質問者 2：それはいくつも中心があるというよりは、それに比べてないということですか。

富山：そうですね。相対的なことだと思います。そうやっていろいろな表現がいろいろなところから出てきていて、しかも互いに重なりあってきたからこそ、この時代の表現がとてもインパクトのあるものになったのではないかと思うのですが、金子さんいかがですか。

金子：今言ったことというのは、東松照明が『カメラ毎日』で1971年から始まった「アルバム」というコーナーの写真について「立て、アレ、ブレ、コンボラの患者どもよ」という意見を言っていて、アレ・ブレという『プロヴォーク』の人たちの影響を受けたコンボラ、当時の10代、20代の写真少年たちへ檄を飛ばすということだったと思います。その中では、東松にとっては『プロヴォーク』もコンボラも、多分一緒なのですよ。そういう意識があったのではないかと思います。

❖37 『カメラ毎日』1972年1月号, p.60

富山：表裏一体というような。

金子：そうです。実際に『プロヴォーク』的なアレ・ブレの影響を受けた人たちも、コンボラという言い方で言われていたということは、私の経験的な事実です。ただ私がコンボラと言うときのことで一つ、亡くなった私と同じ年の友人の写真家と70年代半ばくらいに会って昔話をしたときに、「あの頃、僕はコンボラをやって

いた」という言い方をしていました。今日は様式としてのコンボラという話をしていましたけれども、大辻さんが言っていた様式という問題ではなくて、コンボラってやるものなんだという認識になったときに、ある種の枠が抜けたような感覚を持たされたのを今富山さんの話を聞いていて思い出しました。ですからコンボラと言ったときに、今聞いたみたいな分析的なことはとても重要であると同時に、もう一つ別の回路を同時に持っていないと本当に見えなくなってしまうのではないのかと、一人一人の個性の問題になったり、何となく様式の問題だけになったりするのではないかなとご質問を聞いていて思いました。

質問者3:先程、倉石さんが「後続の写真家に対しての悪しき影響」という風におっしゃっていたことについて詳しくお聞きしたいのですが。

倉石:コンボラの定義が定まらない中で、その影響を正確に語るのは困難です。ただ、土屋さんが言われたように、その写真が日常を肯定しているのか、否定しているのかというところでの判断が、評価の入口になると思います。ただ、現状を肯定していないように見えても、結局はそれを追認しているに過ぎない場合があることも、注意すべき点です。

金子:時間をオーバーしてしまったのですが、以上でシンポジウムを閉じさせていただきます。お聴き頂きありがとうございました。パネリスト並びに観客の皆さんに厚く御礼申し上げます。

記録編集：金子隆一（東京都写真美術館 専門調査員）

田坂博子（東京都写真美術館 学芸員）

山田真弓（東京都写真美術館 インターン）