

美術評論家連盟シンポジウム 2009

「デジタル時代における写真表現」

平成 21 年 11 月 15 日（日） 13：30□ 16：09

東京国立近代美術館 地下 1 階講堂

常任委員長挨拶

清水 皆様こんにちは。今日は美術評論家連盟のシンポジウムにご参加いただき、どうもありがとうございます。今日は「デジタル時代における写真表現」ということで、4時過ぎまでこちらの会場で行わせていただきます。

美術評論家連盟は、本部がパリにある国際美術評論家連盟の日本の会ということで、会員数も比較的多く150人余りいる会です。年に1回こういう形でシンポジウムを開催して存在をアピールするとともに、さまざまなテーマで議論を深めていくことを目的にしております。今日は写真ということで、会員の飯沢耕太郎さんが中心になってシンポジウムをつくりました。

私が昔勉強しておりましたのが版画の歴史です。美的な歴史というよりも、画像メディアとしての版画の歴史を研究しておりました。版画の歴史というのは、情報量の拡大、それから情報を必要としているマーケットの拡大に伴って、西洋において常に技術革新を積み重ねてきたメディアです。そういう形で私も、版画の次の時代は情報としては写真的な技法を取り入れる版画、今の印刷物になっていったさまを研究していたんですけども、その写真を応用した印刷物が今や全く違うデジタル化しているという時代。版画の歴史を見ていくと、技術が革新されるたびに表現、マーケット、それから情報量も格段に変化していくということの連続でした。現在、そういう形でデジタル化が行われているということで、情報量の拡大ということは歴史の必定と思うわけですけども、それでは現実にはどういうことが起きているのかということ、今日この場でさまざまなスピーカーに話していただくということでもあります。

それでは早速、本題に入りたいと思いますので、美術評論家連盟の会員で、今回のシンポジウムを中心になってつくってもらった飯沢さんにバトンタッチをして進めていただきます。よろしく願います。

飯沢 常任委員長の清水敏男さんから最初にご挨拶をいただきました。僕は会員ですけども、実は会員活動にはあまり積極的に参加していなかったところ、どうやら既に議題は決まっています、今年「デジタル時代における写真表現」ということでシンポジウムができないかと7月ぐらいからシンポジウム委員の会合を何度か重ねて、結局こういう形に落ちつきました。

今、清水さんからお話があったように、デジタル化の状況というのは我々写真にかかわる者にとってはとても見過すことのできないところまで進んでいるところか、今や写真評論家の活動の90%以上、100%近くと言いたいぐらいがデジタルによるハードメディアによって担われているというのが実情です。これが今どんな状況にあり、どういうふうこれから展開していくのかということは、写真にかかわる人たちだけではなくて、美術に関心のある方にとっては非常に大きな問題ですし、関心の高い課題であると思います。

これからまず問題提起というか基調報告的なことを、会員で女子美術大学教授で現代美術の批評を中心にされている杉田敦さんにしていただきます。これが約40分ぐらいですけども、この問題提起を

踏まえて休憩を挟みまして第2部のパネル・ディスカッションを2時半ぐらいから開始したいと思っております。

パネル・ディスカッションに出席される方は、チラシに既に名前と裏側に略歴が書いてあるので参照してください。まず去年から今年にかけて非常に多くの展覧会を開催されて、最も脂の乗り切った活動を展開されている写真家の鷹野隆大さん。

それから姫野希美さんは、赤々舎（あかあかしや）という出版社を2005年に立ち上げて、これまた去年から今年にかけて非常にすばらしい写真集をたくさん出版されています。写真界には木村伊兵衛写真賞という、文学でいうと芥川賞に当たる賞があるんですけども、この木村伊兵衛写真賞を2年続けて赤々舎の出版物が受賞している。具体的に言うと、昨年志賀理江子さんの『CANARY』と岡田敦さんの『I am』は二つとも赤々舎です。それから今年は浅田政志さんの『浅田家』という出版物が受賞したんですけども、これも木村伊兵衛写真賞の歴史に残る快挙ではないかと思えます。その赤々舎を主宰されている姫野希美さんに来ていただきました。写真と出版のかかわり合いの中からデジタル化の状況についてお話ししていただきます。

それからもう一人も会員の、資生堂企業文化部の学芸員で資生堂ギャラリーや「ハウス オブ シセイドウ」で展覧会をたくさん企画されている樋口昌樹さんです。特に写真や映像にかかわる専門ではないんですけども、このところギャラリーや美術館で写真ないし映像を使う展覧会の企画というのがすごくふえていまして、約10年前に比べるとその数は大変な量に達しています。僕も写真の評論の仕事をしているので、日々そういう展覧会を見ているわけですけども、以前ならギャラリーだったら銀座の周辺のギャラリーあるいは新宿の周辺のギャラリーでもぱっと回ればそれで済んでいたところが、最近現代美術関係のギャラリーというのは都内各地に分散していることが一つと、そのギャラリーが写真の展覧会ないしは映像の展覧会を開催することがすごく多くなっていまして、僕自身もいろんなところを回ることで自体が大変な状況になってきています。そういうギャラリーや美術館での展示における写真あるいは映像のあり方が、やはりデジタル化の状況によってどんなふうにも実際あるのかということ、資生堂企業文化部の樋口昌樹さんに報告していただくことになっております。

報告の順番は、今お話しした順番とは逆になるかもしれませんが、いずれにしても鷹野さん、姫野さん、樋口さんというお3人と、それに基調報告、問題提起をしていただいた杉田敦さんが加わって、僕の司会で2時半ぐらいからパネル・ディスカッションという段取りで進めたいと思います。何しろ長丁場になりますけれども、途中で休憩を入れますのでリラックスしてお聞きになってください。

最初に、杉田敦さんから「デジタル時代における写真表現」の問題提起あるいは基調報告をしていただきます。杉田さん、よろしくお願いします。

第1部 問題提起

杉田 今日、「デジタル時代における写真表現」というタイトルがつけられていて、その問題提起という

大それた役を仰せつかりました。僕は飯沢さんが書かれた『デジグラフィ』という本も読ませていただきましたが、いち早くデジタル技術というものによって写真表現がどういうふうに変化していくのかということについて、いろいろ考察をされた意欲的な本でした。ただ、それをとある雑誌の中で、あまり好意的でなく書いた覚えがあります。というのは写真という限られた表現形式の中で、さらにそれについてデジタルであるとかアナログであるというようなことについて論じていくことの意味がどれほどのものだろうかというような疑念を抱いていたから、飯沢さんだったら許してくれるだろうと、あえて多少批判めいたことを書きました。

今回も、題はいただいたんですけども僕なりの少しひねくれた形で問題を提起させていただこうかなと考えまして、飯沢さんにも相談して、それで構わないということなのでお引き受けすることになりました。タイトルは、いま飯沢さんからお話があったようにあらかじめ決まっていたようですが、「写真」ではなく「写真表現」となっているところに一つ自分なりの意見を込めていこうと思いました。大まかにどういうことを言いたいのかというと、まず二つあるのですが、その一つについて最初に説明させていただきます。

デジタル技術というものは日々進化していて、それが目に見える速さで進化するとともに普及していくわけです。そうした状況の中で、もちろん写真も大きく変わってきました。デジカメがこれぐらい普及してきて、画素数もどんどん上がっていくという事態があるわけですが、それに伴ってデジタルとしてのマチエールというか、デジタル写真ならではのあり方というものが出てきた。90年代の終わりぐらいにデジタル写真がぼつぼつと展覧会の中に出始めたころに、いわゆる写真関係の人、写真作家もそうですが写真評論家も展覧会会場に行くと、まず真っ先はかなり写真に近づいて、写真がデジタルなのかアナログなのかを確認するというおかしな現象が起こっていました。

確かにデジタルの切れというのは目に新しくて、ものすごく刺激的なものもあったわけですが、そういうデジタルならではのマチエールというものがあった。あるいはよく言われるのはデジタル写真というのは読み込んで、それについてどのような形でも手を加えることができる。合成することはもとより色を変えることもできるし、不必要な部分を消し去ることもできる。意外なことですけども、日本では芸術写真の本流とも考えられているようなベッヒャー夫妻の弟子たち、いわゆるベッヒャー・シューレ (Becher Schule) も、かなり早い段階からデジタル処理というのを取り入れていました。メイキングの映像を見ると、この木が邪魔だからちょっと消してみたとか、そういうことを結構あつけらんと言っています。ただ日本では、ベッヒャー系の写真というのは、王道の純粋な芸術写真としてとらえられていたところがありました。

知り合いのドイツから留学していた写真家から、ベッヒャー・シューレたちは Photoshop という画像を改変するソフトのワークショップを数多くこなしているという話を聞いて驚いたのを覚えています。そういう改変可能性というのもデジタルにとっては一つの大きな要素だと思います。確かにデジタルならではのマチエールがあり、しかもデジタルならではの改変作業というものがそこに織り込まれて、デジタルのイメージというのはこれまでにないものを持っているというわけです。

けれども、ここではあえてマチエールとか改変可能性ということにデジタルの意味を見出していくこ

とをやめたいのです。それには幾つかの理由があります。一つには、デジタルの影響というもの、あるいは情報テクノロジーの影響というものをそのような形でイメージの中だけに読み解いていくことは、芸術表現としての写真のあり方を一つの枠にはめることになるからと考えます。どういうことかということ、写真というのは、今日ではもちろん非常に有効な芸術の表現形式の一つと考えられていますが、その歴史はそんなに古くはない。それをどこに置くかというのいろいろな異論があるところでしょうけれども、例えば「documenta (ドクメンタ)」の6回目で初めて写真が総合的に回顧されるということが起こります。例えばあの時点を、写真という表現形式が芸術という枠組みの中に正式に認められた瞬間ととらえるという見方も成り立つかもしれません。そうだとすると歴史は非常に浅いこととなります。けれども歴史が浅いだけではなくて、そうした後発の表現形式が二重、三重に縛られているとしたらそれは非常に不幸なことだと思うのです。ではその縛りというのは何かということ、これから幾つか画像を見ていただきながらコメントをしていきますが、写真という表現形式を、あくまでもイメージの内部に生起する刺激や新奇性であるという考え方もその一つです。そうしたところから少し距離を置きたい。そういうことを少し説明させていただきます。(以下、スライド使用)

この写真はよく知られているヴォルフガング・ティルマンズ (Wolfgang Tillmans) のインスタレーションの様子です。ティルマンズはこの奔放なインスタレーションでとても有名な作家でもあります。ティルマンズはランダムに2次元的に配置する方法について自分なりの意味を見出しています。その一つは、複数の物語を読むことができるということ。例えばそれは、目の高さ一直線に並べた場合とは違って、2次元の平面上に自由に線を描いて、順番も自由に考えながら読んでいくことができる。そうした複数の物語を読むことができるということをインタビューで語っています。

例えばこのティルマンズという、写真を表現形式として採用しているアーティストのインスタレーションが、作品に附随する、あるいは作品を補強する補足的なものなのかどうなのかということを考えてみたい。僕は、ティルマンズの作品にとってインスタレーションは非常に重要な要素であって、それは写真という素材がまずあって、それをよりよく見せるための補足的な手段としてインスタレーションがあるというふうには考えたくないのです。これを一つのトータルなものとして考えたい。しかし、これはあくまでもやはり写真が外に出ている。写真という形で出てくるものです。ですからこれは写真作品に違いないわけです。表現の形式としては写真である。けれども、これをインスタレーションの作家と言って写真という分野から退けるのかどうなのかということ考えたときに、これを写真という表現の中から退けてしまうのはあまりにももったいない。

けれどもインスタレーションまでがこの作家の重要な一部であると考えていきたいときに、デジタルということマチュールあるいは改変可能性というイメージ内部に生起することに集中してしまっていると、そこが見えてこないわけです。あるいは、デジタルの問題をマチュールや改変可能性という形に置きかえる時点で、既に暗黙のうちに写真に対してある種の形式を前提としてしまうことになるわけです。それを避けたいのです。これらのインスタレーションなどに意味を持たせようとする作家も、写真表現を行う作家として認めつつ、あるいは含みつつ、なおかつそこで可能な写真論あるいはなおかつそこで可能な表現についてのいろいろな考察が行えないかと思うのです。

この作品もティルマンズです。非常に奔放なインスタレーションです。手前のところには自分がコマースの雑誌で撮った記事の抜き刷りみたいなものがそのまま展示してあります。壁には、やはり非常に自由に2次元的な配置、インスタレーションがなされています。もちろん今日（こんにち）こういったインスタレーションは決して珍しいものではありませんが、これが出てきたときにどれだけの意味を持っていたのかということを考えていきたいのです。

少し意外な作家も紹介していきます。アネット・メッサージェ（Annette Messager）という人の作品です。拡大して見ないとわかりませんが人体の一部が小さな写真のフレームに入っています。それを上のほうから糸でつって、ちょうど円形になっているわけです。もちろんこれは単に写真という素材を一部に使った、新たな、写真とは異なる表現形式の造形物であるととらえることもできます。けれども、これもやはり写真の表現であると考えたい。しかもさらに言えば、芸術について語るとき、表現形式を限定して語る事ができた時代というのは確かにあったはずですが、けれども現在では表現形式を自由に往還しつつ、あるいはその都度取りかえつつ表現する作家がふえています。あるいは絵画を自分の中心的な表現の形式にしながらも、例えばそこにビデオを組み合わせたような、いろいろな表現形式を内包する作家もふえています。

そういう作家たちを、事細かに表現形式によって分けしていくというのではなくて、むしろそれらを包摂しつつ、けれども例えば写真という表現形式をやわらかくとらえて、そこでどのような表現の変化あるいは意識の変化というものが起こっているのかということを考えていきたいわけです。

同じように写真というアウトプットではあるんだけど、その背後にいろいろな行為をはらませている作家たちもいます。これはソフィ・カル（Sophie Calle）の初期の作品ですけども、自分の寝ているベッドに見ず知らずの人や知人を招き入れて、8時間そこで寝てもらおうという作品です。寝ている様子を、1時間ごとに彼女が撮っていくわけです。ところどころに白いテキストの部分がありますけれども、アウトプットは完全に写真です。ここで見えてくるものは何なのでしょう。写真の背後にある彼女の行為を、僕たちは見ないわけにはいかないわけです。写真の表面に写っているマチエールといったものに固執している限り、そこが見えてこないという問題がある。

またこれは写真に一体何が写っているのかという写真論の中で繰り返されてきた、ある意味では哲学的な、けれどもある意味ではとても不毛な論議とオーバーラップするわけです。写真に何が写っているか、あるいはそこに写っているものが何なのかということを考える以前に、ここにはパフォーマンスがあり、行為があり、しかもそこに表現された写真があるわけです。これらを写真という表現形式の一つであらわされた芸術表現としてとらえるというのはどういうことなのかということについて考えていきたいのです。

ソフィは2005年のヴェネチア・ビエンナーレでもやはり写真の作品を出しています。純粋に写真ではありませんが、自分の失恋の手紙を107人の女性あるいは団体に送って、それに対する反応を集めるということをやっています（実際には108で、残りのひとつは人間でもその団体でもない）。エントランスのところには、107人の女性たちのポートレートが展示されています。

もちろん会場にはビデオがあったり、ここに見られるようにテキストがあったり、いろいろなメディ

アが使われています。けれどもやはりここでも写真は重要な役割を果たしているわけです。写真に興味のある方はご存じだと思ういますが、今日の興味深いいろいろな写真家のメイキングに対する自作解説を集めた「CONTACTS. (コンタクト)」というDVDがありますが、そこにソフィ・カルが選ばれていることに違和感を覚えた人もいるかもしれません。けれどもソフィ・カルの中で、写真というのはとても重要なメディアであることは確かです。「CONTACTS.」の中にソフィ・カルが選ばれていることは、僕はとてもいいことだと思います。

こういう作家たちの活動、ここで一体何が表現されているのかということを考えてときに、表現形式の中のさらにその内部のテクノロジーに焦点を当てて語ることが、いかに限界があることなのかということの問題として提起したい。

これはエルヴィン・ヴルム (Erwin Wurm) という作家の「1 分間彫刻」と名づけられている作品です。もともと彼はこのようなドローイングを描いて、これと同じ姿勢を1分間保ってくださいというわけです。1分間やったものを「1分間彫刻」と名づけるわけですが、そのパフォーマンスを直接僕たちは見ることはできない。あくまでもアウトプットとしては、先ほどのドローイングとこの写真を見せられることになるわけです。

エルヴィン・ヴルムの展覧会に行くと、もちろん立体の作品もあるわけですが、一分間彫刻に関して言えば、そこはまさに写真の展示になる。けれどもそこでは、写真として写し取られているものだけが意味があるのではなくて、1分間そこに静止しなさいというインストラクションも含めて表現になっていることに注意したいのです。

あるいはこれは「正しくないこと、不当なこと」というタイトルの作品ですが、隣の人のスープに湯匙を入れてある。もちろん許されることではないわけですが、こういったことをやってみてそれを撮る。そこに行為というものが入ってくる。写真論を語るときに、行為というのはどういう形でそこに入ってくるのかということが、デジタルという問題点を設定することによって、逃れたり、後退したりしてしまうことになるのであれば、それは意味がないだと思います。

そういう作家たちに、もう少し登場してもらいましょう。これはピーター・フィッシュリ (Peter Fischli) とデヴィッド・ヴァイス (David Weiss) の初期の作品の「平衡」というタイトルの作品です。実際に彼らはこれをつくるわけです。バランスをとって、組み立てて、恐らく試行錯誤して何時間もかけて実現して、それを写真に撮る。けれどもここでは、この写真のよしあしを語るということがどういうことなのかということを考えてみていただきたい。この作品も、やはりアウトプットとしては写真として出てくるわけです。けれども多分彼らの試行錯誤というか、これを実現するためにかけた時間や彼らの行為自体もここに入ってくることになる。そういうものを取り込んだ写真論というのはどういう形で可能なのかということをしてできれば考えていきたい。例えばデジタルという設定、テクノロジーによるある種のマチェールへの言及を促すような設定は、何らかのかたちでそこから目を逸らすことになるだろうと考えます。

これもそうですね。この作家は、比較的写真作家として認められている作家ではありますが、トーマス・デマンド (Thomas Demand) です。デマンドの場合も、写真に撮影されたものを実際に紙で

つくる。しかももう一度、制作された紙の光景を撮影するというをやっています。これは確かに写真としての新奇さ、何だこれは紙でできているのかというような裏返しとしての意味もありますけれども、ここにはやはり彼の行為というものが織り込まれていることを忘れてはならない。そういったものを含む写真論、写真への言及が、何らかの形で試みられるべきだろうと思います。

デマンドとの関係でいうと、これは片山博文君という、僕が運営している art & river bank というギャラリーでも展示をやったことがある作家で、現在、タロウナス (TARO NASU) ギャラリーで新作の展示をやっています。彼もまた、デマンドと同じような系列にある作家だと思います。

写真のエクササイズとしてよく写真学校などで撮られるようなシーンですけれども、実はこれは写真ではなくて写真をモチーフにしながら Illustrator というコンピューターのソフトウェアでそれを描き換えたものです。ですからこれはCGなわけです。しかも Illustrator というのはピクセル単位のデータではないので、どれだけサイズを大きくしてもファインなままです。画質が全然劣化していかないのです。このパキンとしたフラットな世界というのは、もちろんデジタルのマチエールとしてもとらえることはできます。けれども、ここではやはり写真をモチーフにしながらそれをもう1回描き換えるという行為として見ていきたいわけです。

確かに片山君のこの作品というのは、実際に作品の目の前に立ったときにちょっとくらくなるような解像度の深さがあるわけですが、その解像度について語るのではなくて、なぜそれを描き換えたのかということについて語ることを考えたい。

提起したいことが二つあると言いましたけれども、デジタルという問題の設定をマチエールや表現上の問題にしたいくない、写真というイメージの内部に生起する出来事に還元したいくないというのが一つの提案になります。それはいろいろなことが考えられるわけですが、例えば写真という表現形式が実際にはパフォーマンスあるいはインスタレーションなんかを包摂するような広がりを持っているんだけれども、そこでイメージに還元してしまうことによって非常に視野の狭いものになるであろうという危惧にもつながります。

もう一つは近年、先ほども言いましたように、例えば平面の作家であってもそこにビデオと組み合わせるインスタレーションをしてみたり、越境的というか、メディアを横断するような表現がふえていくわけです。しかもそこにパフォーマンスの意味を込めたり、あるいはそこで何か作品を介して生まれる関係性に意味を見出したり、新しい考え方がどんどん出てきているわけです。そのようなときに、イメージに限定していくこと、イメージに写真という表現の意味を限定していくことが、むしろ写真という表現形式の後進性を露呈することになるのではないかと考えるからです。

先ほど見たエルヴィン・ヴルムの作品というのは、あくまでも写真というアウトプットであるけれども、どうも写真作家とは見られない。それを写真としてとらえていくというようなことが可能ではないかと考えたいのですが、そのとき、デジタルという問題の設定をイメージの内部に起こっていることに限定してしまうことは、あまりにも短絡過ぎるの。

ではデジタルについて語ることはできないのかということになるわけですが、デジタルの意味というか情報テクノロジーの意味をもう少し広くとらえていきたいのです。デジタル化されたデータである

から、あるいは印画紙で見られるイメージであるからという違いではなくて、立ちあらわれてくるものは、あるはずだと思います。それについて少しお話をさせていただこうと思います。

もちろんデジタルによっていろいろな出来事が変化しつつあります。例えばこれは最近経験したことです。自分の大学の研究室にある取材班が来て、写真を撮影していったのですが、そのときに奇妙なことが起こったのです。

カメラマンは三脚をセットして何か状況を撮っている。そこからそのコードがずっとコンピューターにつながっている。撮影したデータはすぐコンピューターで確認できる。簡易テントを設えて外光も遮断されている。そこでチェックできるんですね。

おかしなことに、カメラマンは隣の部屋でどんどん撮っている。それを僕と編集者ともう一人カメラマンの助手が3人でチェックしている。これじゃないね、あれじゃないねと言って、その間もカメラマンはずっとシャッターを切っているんですね。いろいろ工夫して変えたりして撮っている。これがいいんじゃないとみんなで決めて、「これでいいみたいですよ」と助手さんがそのカメラマンに伝えると、カメラマンは「じゃあ今のでよかったんだね」と言ってそこでシャッターを切ることをやめるんですね。これはカメラマンのアシスタントとそのカメラマンの関係が逆転しているようにも見える。確かにシャッターを切るという行為自体は、そのカメラマンがやっているけれども、果たして本当にそこでイニシアチブをとっているのはだれなんだろうかという問題が出てくるわけです。

そういう行動様式の変化というものをもちたとしてもいるんですけども、あえてここではそうではなくて、もう少し違った角度からデジタル化によるある種の変化というものを考えてみたい。そのときに幾つかの作品を手がかりにしながら見ていきたいんですけども、一つはちょうど同じ時期に飯沢さんもとても興味を持たれて、僕もとても興味を持ったのですが、2002年ぐらいから出版されてきた『USEFUL PHOTOGRAPHY』というオランダの写真家たち、あるいはそこには広告代理店の人間も加わっていますが、彼らの写真集をとりあげましょう。

それぞれ内容は少し違うのですが、例えばこれはいろいろなカタログから集めた写真、違う号では、インターネットのオークションの写真、一般のアマチュアが撮影したような写真も含めて、芸術写真であることを意図せず撮影されたものが集められています。これはある意味ではイメージのアーカイブとすることができると思います。後半で少し提起をしたいのは、アーカイブ性というものが実はデジタル技術の進化とともにとても身近なものになったのではないかということです。

アーカイブ的な作品をつくる作家というのは近年では多くなってきたわけですが、アーカイブが一つの作品たり得るという意識が生まれてきたのは90年代の後半からだと思います。インターネット上である種の資料の集まりというのをかなり容易に閲覧できるようになっていた経緯と、ちょうどオーバーラップしているように思われます。フォトログという、インターネット上で自分が撮った写真をどんどんアップしていくようなサイトや、それに類似するサイトもたくさんあります。そういったものによる経験、あるいはイメージだけでなく、乱雑に散らばっているようなデータに対して、キーワードを幾つか設定することでその中から必要なものを容易に選び出すことができるというような経験と、アーカイブが一つの表現たり得るといような意識が出てくるのは、何か関係があるのではないかと

思います。

これはインターネットのオークションを集めたもので『USEFUL PHOTOGRAPHY』の第2号ですけども、実際の写真家もかかわっています。ハンス・ファン・デル・メール (Hans van der Meer) という作家で、京都の近代美術館のグループ展にも参加していました。オランダの下部リーグのサッカーの写真です。サッカーというのは実際に自分でプレーされた方はわかると思うんですが、空間のスポーツと言われています。ハンス・ファン・デル・メールもそう書いています。例えばここにいてボールを持っていると、顔は真っすぐ前を向いているけれども、左のほうに駆け上がっていく味方の存在を感じるというような空間のスポーツなのです。けれどもそうした空間的な配置を撮影した写真はなかったために、ファン・デル・メールは作品を撮るようになったというわけです。その彼が、この『USEFUL PHOTOGRAPHY』にかかわっている。

アーカイブが一つの表現たり得るのではないかという試みは、デジタル化によって、写真という表現形式の中に生まれた一つの大きな動きなのかもしれません。少しほかの作家も見てみましょう。

これは、『Ohio (Ohio, Photographie wie noch nie)』というドイツのフォトマガジンがあるんですけども、そこの活動です。この『Ohio』もやはりさまざまな、芸術以外の目的で撮られた写真やビデオを集めるということをやっています。実は『Ohio』のほうが『USEFUL PHOTOGRAPHY』よりも活動が早くて、1995年から活動をしています。初期には、近年結構人気のある作家のハンス・ペーター・フェルドマン (Hans-Peter Feldmann) という人が3年ほどそこで活動しています。彼らの活動というのは、やはりこういうアーカイブを展示するという形をとります。これもそうです。ここでは特定の一つの作品の強度というよりも、ある種のアーカイブというものを提示することが何らかの表現になるかもしれないということが試みられています。『Ohio』は、写真だけではなくて、例えば企業がやっている商品テストのビデオ映像などを集めたり、とてもユニークな活動をしているわけですが、彼らのこういう活動はとても興味深いものです。

ハンス・ペーター・フェルドマンも類似する作品をつくっています。やはりいろいろなパブリックのところから集めた写真等の展示を行っています。もちろんフェルドマンは写真だけではなくて、今年のヴェネチア・ビエンナーレでは、こういう身近なものを使ったインスタレーションを行っています。一個一個の人形たちがくるくる動くんですけども、幾重にも重なる光が後ろに影を映して、とても不思議なインスタレーションになっています。

フェルドマン自身、アンチ写真アーティストというようなことを自分で標榜したり、写真の意味を読みかえる作業を行っています。写真家というアイデンティティについては、ピエール・ブルデュエ (Pierre Bourdieu) が、他人と違うものを撮影する、あるいはアマチュアと違うクオリティーのものを撮影すると定義していますが、フェルドマンは、そういう事態に抗おうとする代表的な作家の一人ではないかと思います。

次のこの写真は僕が企画したもので、6年ぐらい前に行われたものです。虎ノ門の民家をアトリエにして使っていたアーティストがいるんですが、そこでの展示風景です。これは少し法律に反することをやっているために作家の名前が明かせなかったんですけども、町にある写真の紙焼きサービスを

行方店舗でバイトをしていたアーティストが、そこからおもしろい写真だけを抜き取っていたんです。これはごく一部ですけれども、そのプリントをそのまま集めて山のように置いて、それを自由に閲覧するという展覧会です。

fineworks for happiness というタイトルの展覧会だったんですが、やはりここで擬似的に経験できるのは、ネット上に氾濫する写真を閲覧する感覚とかなり近いんですね。しかも、ネット上のある種の規制もなく、実に奔放な写真が撮られているわけです。それは性的にもそうですし、いろいろな意味で奔放な写真があって実におもしろい展覧会でした。こういったある種の資料体としての写真という可能性もある。一見するとこれはアナログの写真ですし、デジタル技術と関係ないように見えるけれども、実はこれこそがデジタル技術によってもたらされたある種の情報を非常に効率的に閲覧するという経験によって引き起こされた意識なのではないかと思うわけです。

イメージのアーカイブを閲覧するというある種の意識は、いろいろな人が注目し、行っています。これはとても有名な作家の赤ちゃんです。この作家はゲルハルト・リヒター (Gerhard Richter) です。リヒターの「ATLAS」というシリーズはとても有名です。自分のモチーフにしたもの、あるいはモチーフとしての候補、作品プランなどを集めた、常に更新されていくアーカイブです。それだけを集めた展示会が日本でも開かれています。

僕が、この赤ちゃんの写真が「ATLAS」に加わっているのを初めて見たのは、カトリーヌ・ダヴィッド (Catherine David) がディレクションした「documenta」の10回目でした。美術館の中、メイン会場の最も中心の部分に登場したのがリヒターのこの「ATLAS」でした。しかも、喜々としてリヒターが撮影した自分の孫にも近いような子供の写真です。これをリヒターの特別な感性がとらえたイメージであると考えるのは大きな間違いで、これはリヒターというアマチュアが撮った写真です。その写真が堂々と「documenta」の会場のど真ん中にある。その構図はとてもおもしろかった。

少しピントがぼけていますけれども、これがそのときの(会場の)様子です。

これはパリ市立近代美術館で開かれたときの「ATLAS」のシリーズですけれども、リヒターはかなり初期からこういったイメージを閲覧していくことをやっていた。けれども、リヒターの「ATLAS」の意味が正確に把握されていくのが、実はコンピューターの進化によってある種のイメージの氾濫の中に身を置くこと、ネットの中でさまざまなイメージを経験すること、あるいはその中から必要な情報を取り出すという経験と無関係ではないだろうと思います。

もう少し関係する作家を見ていきましょう。これは先ほども少し出てきたピーター・フィッシュリとデヴィッド・ヴァイスという人の「Visible World」というシリーズです。これはとても厚い本にもなっていて、横浜トリエンナーレにも出展されていたことがあるシリーズです。彼らもさまざまな写真を撮っています。これがそうですけれども、非常にくったくなく、ピラミッドを撮ったり、花を撮ったり、猫ちゃんを撮ったりしています。普通、芸術写真というと花鳥風月を撮ったりするのはタブー視されているようなところもあるわけですが、むしろそこに入って行く。しかも膨大な数の写真を撮る。とても一気に全部を見ることはできないような量の写真を提示するわけです。

こうしたアーカイブ型の作品というのが本当に作品たり得るだろうかという意識が、より強まってく

ることになるのは、オクウィ・エンヴェゾー (Okwui Enwezor) がディレクションした 2002 年の「documenta」の 11 回目からではないかと思えます。かなり意図的にポリティカリー・コレクトネスがテーマになっていたわけですが、そこではアーカイブ・ビルダーと言われるような人たちが、作家として招かれていました。従来の考え方からすると、1 点の作品を見事に仕上げてみせるというような作家像とはかなりかけ離れた作家の姿です。来場者はそれに戸惑うことになったわけです。

「documenta」の 11 回目であらわれてきたアーカイブ・ビルダーたちの姿というのは、逆に今度はアーティストのほうにも波及していくこととなります。これはライナー・ガナール (Rainer Ganahl) という作家の作品で、ヴェネツィア・ビエンナーレのときの展示風景です。少し見えにくいですが、向こうのほうに Google で「教育の政治」という言葉の検索結果が壁にプリントアウトされていて、あとは世界じゅうで開かれた講演会の様子が写真で撮られています。エドワード・サイード (Edward Said) がいたり、ホミ・バーバ (Homi K. Bhabha) がいたり、そうそうたる面々のレクチャーのシーンを撮っているわけです。

レクチャーのシーンとか、いま僕もここでこうしてしゃべっているわけですが、そうした姿や、あるいは会場の様子が撮られている。果たしてそこにレクチャーたちの訴えていることと反するような力関係はないのかという、少し皮肉なメッセージも込められていると思うんですが、アーカイブを使いながらそれを何か一つの表現に仕上げていくことの可能性というものも模索され始めていることがわかります。これは見づらいですがサイード (のレクチャーのシーン) ですかね。

関連する作家は挙げればいろいろ切りがないと思うんですが、これは倉谷 (拓朴) 君という日本人の作家で、越後妻有のアートトリエンナーレでここ 3 回ほど出展している作家の作品です。越後妻有アートトリエンナーレは十日町、越後妻有という豪雪地帯に広がる非常にユニークな国際展です。その中で、古民家を 1 戸改修してその地域に住む人たちの写真を集めて、それをリプリントするというのをやっています。それをしながら、その会場の中で遺影を撮影するというプロジェクトもやっています。左側に作家の倉谷君も映っていますけれども、こういうプロジェクトです。

彼の場合はこれを写真作品と言えるのかどうか難しいところだと思うんですが、写真が核になっていることは確かです。写真以外の表現形式がここの中で何か働いているのではなくて、写真という形式が主要な役割を果たしているわけです。そのため、とある写真の賞の選考の際に、彼の作品を賞として相応しいとして推薦したわけです。すべてがとは言いませんが、多くの写真の賞で選考のベースになるのが写真集です。写真集ベースだったり作品ファイルをベースにして話をするということは、最初に言ったイメージの内部に生起することに話を限定した上で話をしていくことにもつながります。

倉谷君の作品は、写真の賞を選考する場所にファイルとして提出しました。けれども、あまり真剣には考えてもらえませんでした。このエピソードは写真をめぐる状況を非常によくあらわしていると思います。

これは倉谷君の作品の展示場です。こういう写真を介して地域の人たちと関係を築いたり、遺影を撮影しに来た人と関係を築くというのは、あくまでもそこで働いているのは写真という表現形式でありながら、しかもニコラ・ブリオー (Nicolas Bourriaud) が『関係性の美学』で指摘したような、人と

人との関係性を築くという今日（こんにち）的な美学のある種の基準にもかなっていない。それにもかかわらず、写真という表現形式の中で論じたり考察されたりすることがないのであるとすれば、それは非常にもったいない話だし、それ以上にそのこと自体が問題ではないかと思うのです。

もう少しアーカイブの作品を見ていきます。これは先ほど言った「documenta 11」のときに出品していた、ワリッド・ラード（Walid Ra'ad）というレバノン出身の作家です。彼もやはりアーカイブをつくりまわります。これは自爆テロに使われた車と同型・同色の車の写真と、その自爆テロの内容を集めたファリド・ファクフリーという歴史学者のノートの拡大コピーです。けれどもこれには裏があって、このワリッド・ラードという人は架空の The Atlas Group というグループを立ち上げて、こういったアーカイブをつくっているんですが、実はここに集められているのはすべて架空のもの、虚偽のものです。ファリド・ファクフリーという歴史学者も実は存在しないわけです。けれどもここでこういったことが語られることによって、うその情報であるにもかかわらず、そこでレバノンの内戦で悲惨な自爆テロが行われたという事実は伝わってくるわけです。メディア学者でもあるワリッド・ラードらしい試みです。これもそうですね。ファリド・ファクフリーという人の写真とされているものです。

ただ、最近ではそこに実際の情報も集められるようになってきています。これはレバノンで起こった爆破テロの様子を撮影した写真ですが、実はこれは新聞社とかで使われていた写真の裏側なんですね。写真の裏側に簡潔にテロの内容が書かれているわけです。どこどこで何人死亡とか、そういったものが書かれている。またタイトルだけでなく、実際に使われるための情報がなぐり書きされているようなものと、実際のイメージを並べるといってもやっています。こういったアーカイブもつくっているんです。虚偽の資料と真実の資料が混在するような形で、アーカイブ自体が問題を突きつけるということを行っているんです。

もう一人見てみましょう。確かに、アーカイブは作品としての意味があるのかもしれない。可能性のある表現の形式なのかもしれないし、しかもそれは主に写真などをベースにする場合が多い。けれども、そうした作品自体を経験するのは非常に難しいわけです。例えば 4000 枚のイメージがあったら、それを体験するというのはネットのような環境でちょっとつまみ食いすることはできるけれども、実際の展示のときには、なかなかそれを体験することができない。そうした経験の仕方として、新たな試みも行われています。

これはネドコ・ソラコフ（Nedko Solakov）という作家のアーカイブです。彼がルーマニアの秘密警察の若者とやりとりした手紙がアーカイブになっているわけです。ソラコフはどうこれを扱ったかというところ、アーカイブ自体も展示するんですが、彼自身がアーカイブを閲覧していく様子をビデオに撮ってそれを展示するんです。そうすることで、ソラコフの手を借りて擬似的にアーカイブの中をめぐるしていくことができるようになるわけです。少し言葉は悪いですけども、ある意味ではこれはアーカイブという退屈な表現形式に対する一つの解決策になるのかもしれない。

少し乱暴にいろいろな作品を見てきました。デジタルの時代の写真表現というところ、どうしてもピクセルがとか、そこでの撮り方がという話になりがちです。けれども、そういう話ではなくてデジタル技術あるいは情報テクノロジーというものが充実することによって、何らかの表現に対する意識の変化

というものが生まれているだろうということを考えてみたいのです。そのときにイメージというのはとても大きな手がかりになると思います。アビ・ヴァールブルク（Aby Moritz Warburg）が提唱した、ある種のクロスリファレンス可能なデータベースというものは、コンピューターが進化してネットワークが整備されていく過程で初めて姿をあらわしてくることになります。イメージについては、少しおくれてそれがやってきたと考えてもおかしくはないのではないのでしょうか。

これ以外にも話の途中で少し触れましたが、フォトログやネット上にはんらんするある種の膨大なイメージングというものが、わたしたちにどういう影響を与えているのかということについても考えていかななくてはなりません。そうしたときに、ひょっとすると個々のイメージの内部に生起することを考えるのではなくて、マスとしてのイメージとどう向き合うのか、あるいはそのマスとしてのイメージを手にしながらか表現者たり得るのかという可能性に対して、新たなさまざまな試みが行われるようになるのではないのでしょうか。

「デジタル時代における写真表現」という少し大きな枠の話ではありましたが、あえてここでは写真内部の細部についてではなくて、そういう大きな意識の変化というものを見ることはできないかということ提起して終わりにします。（拍手）

飯沢 どうもありがとうございました。いかにも杉田さんらしい問題提起の仕方でした。僕は写真評論家なので、さっき杉田さんが多少批判めいたこともおっしゃられていたんですけれども、確かにイメージ内部の問題に限定してデジタルということを考えるという思考過程をとることが多い。それを揺るがすという意味で今回は杉田さんからイメージのむしろ外部の問題というか、例えば作品だったらその行為を含んでいる写真の作品のあり方とか、それから世界全体をアーカイブとして見るような思考過程がデジタルということによって促されて起こってきて、アーカイブ性そのものが作品として成立するような状況がいま生まれつつあるということを多様な例で述べていただいて、非常に刺激的ないい報告だったのではないかと思います。

これを踏まえて、いま割と大きな枠組みから批評的な問題提起がありましたので、今度はもう少し現場の写真の関係者の方たちがどんなふうにデジタル化の状況をとらえて考えていらっしゃるのかということ、具体的にパネル・ディスカッションの中で話していきたいと思いますので、一たん休憩を挟みまして第2部を開始します。今2時半少し過ぎなので、2時40分ぐらいからスタートします。よろしく願いいたします。

（休 憩）

第2部 パネル・ディスカッション

飯沢 少し押しぎみなので、まだ2時40分より前ですがそろそろ第2部を始めさせていただきます。第2部は先ほどご紹介したように3人の方に加わってもらって、杉田さんにもお残りいただいてお話を進めていきます。改めてもう一度簡単にご紹介します。そちらから向かって左側から、写真のアーティストの鷹野隆大さんです。(拍手)

出版社の赤々舎を主宰されている姫野希美さんです。(拍手)

資生堂企業文化部の樋口昌樹さんです。(拍手)

それから杉田さん。(拍手)

司会は第1部に続いて飯沢が担当いたします。

それぞれの方にご報告していただく前に、僕にとってのデジタル表現のあり方について少しだけ触れさせていただきます。僕は典型的なアナログ人間で、いまだに携帯を持っていないという生活をしています。パソコンやコンピューターは2000年代になってようやく使い始めて、最初のころは手書きで原稿を書いていて、今はもう大体原稿はパソコンで書くようになりました。それほどデジタルということに対して興味を持っていたわけでもないんですが、さっき杉田さんが触れた『デジグラフィ』という本を書いたことが一つのきっかけになりました。

この『デジグラフィ』という本は2004年に中央公論新社から出したものです。写真はフォトグラフィーと言いますが、いわゆるデジタル画像とかデジタル写真という言い方を使うよりは、もう少し端的にフォトグラフィーに対応する言葉としてデジグラフィという造語をつくった方がいいんじゃないかと考えたんですね。なぜならば、写真の画像の生成システムとデジタルカメラの生成システムというのは全く違うわけで、写真の場合にはフィルムや印画紙というのを使って、物質化された映像というのが最終的な表現の形としてあらわれてくるわけですが、デジタル画像というのは非物質的なデータの集積です。1と0の記号の集積で、それを読み取ってそれに色や形を与えることによってデータ化するというので、画像の成り立ちのシステムそのものが全く違う。だったら、フォトグラフィーに対応する言葉としてデジグラフィというのをつくった方がいいんじゃないのかなということを考えて、それに沿って書いていったわけです。

デジグラフィというのは幾つかの特徴があると思うんですが、これは先ほど杉田さんがおっしゃったように、まず一番わかりやすいのは画像を自由に合成したり変えたりすることができる「改変性」です。それから、写真家ないし写真を使うアーティストの行動様式の変化として結構大きなことは、それまで写真家というのはフィルムを使って撮影していたわけですが、その場合、そこに実際にイメージが定着されているかどうかというのをその場で確認することはできなかったわけですね。要するにフィルムを現像して、写っているか写っていないか確かめる。それをプリントすることによって、ようやくそれがちゃんと写っているかがわかるということで、画像の確認と画像の撮影、捕獲との間にタイムラグがあったわけですが、デジタルカメラの登場によってそのタイムラグがほとんどなくなってしまって、そこにある液晶ビューアーのようなものを見れば、その場で画像が確認できるようになった。これを「現認性」と僕は名づけました。

それから、画像データそのものがものすごい量を蓄積することが可能になる。これがアーカイブとい

うことにつながっていく一つの流れですけれども、CDやDVDあるいはパソコンのハードディスクに画像を保存する場合に、昔だったらものすごいスペースが必要だった何千枚、何万枚という画像が非常に小さなスペースの中におさまる。これは「蓄積性」ということです。

インターネットというのがやはり90年代以降、我々の日常生活ないし社会生活を大きく変えてしまったと思うんですけれども、イメージのやりとりをインターネットを通じて瞬時に、しかも正確にどこでも行うことができるようになる。「相互通信性」と名づけたんですけれども、これもやはりデジグラフィ、デジタル画像の一つの大きな特徴になっています。

最後に、デジタル画像というのはクリック一つで消せるんですね。正確に言うと、データの痕跡は残るのでそれを再現することはできるらしいんですけれども、我々の実感としてはパソコンならパソコンの画面とかデジタルカメラの液晶ビューアーにあった画像というのをクリックすればそのままぱつと消えてしまう。それまで存在していたはずのものがすぐに消去されてしまう。これを「消去性」と名づけたんですけれども、そのことが我々の心理的な意味でいえば、不安感とか寄る辺のなさとか、デジタル画像の不安定感というようなことにある程度つながってくる。

そういうことを『デジグラフィ』に書いて、それなりにデジグラフィはこんなもんだなという定義づけはしたつもりではいたのですが、その後のデジタル化の状況というのは僕の予想を超えてどんどん進んできました。『デジグラフィ』を書いたころは、まだ携帯電話にカメラがくっついたばかりで、非常に粗い画像で何十万画素という感じであまり精度も高くなかったんですけれども、今や携帯カメラの画像は非常にシャープネスを増して何百万画素、下手をすると1000万画素ぐらいの普通のカメラと同じような感じの画像が撮れるようになった。

僕のような携帯電話を持っていない人は別にして、ほとんどの携帯電話にはカメラがくっついているので、これほど多くの人々がカメラを手にして日常的に歩き回るといった状況はこれまで全くなかったわけです。そのカメラを使いこなす使い方というものもやはり今までとは全然違ってきて、どこでもカメラで撮ることができる。

この間たまたまこの近代美術館の学芸員の増田玲さんと話をしたときに、観客の行動が変わってきたという話になって、おもしろい話だなと思ったんですけれども、最近の観客はいい絵があるとすぐ携帯で撮ろうとするらしいですね。それを警備員がとめたりするという攻防が繰り返されているようです。今までのカメラで撮るといのは、ある程度の非日常性を持っていて、カメラで撮るといことには一つの思い入れがあったんですけれども、今の携帯を使うカメラ行動とかカメラ行為というのはもっと日常的とか、こうやってしゃべったりお互いにコミュニケーションをしたりというのに近いような感覚になりつつあると。

つまり、先ほど杉田さんがおっしゃったように、デジタル化によってイメージの内部、作品の内部だけに限定される問題だけではなくて、我々の写真をめぐる行動様式そのものというのが大きく変わらつつあるということもあるんじゃないかと思います。この変化は『デジグラフィ』を書いたころに比べるとすごく大きい。ということは、もはやデジタルかアナログかみたいな議論をしてもしょうがない。デジタル化というこの状況がどんなふう到我々の物の見方や行動様式あるいは社会習慣を変

えつつあるのかということのほうが、実は非常におもしろい問題であるということも言えるのではないかな。

司会の範囲を超えて少ししゃべり過ぎてしまいましたけれども、そういった状況をまず踏まえていただいて、それぞれのお立場から自分らのお仕事の現場についてのお話を伺っていきたくと思います。まず樋口さん、よろしくお願ひします。

樋口 資生堂の樋口です。よろしくお願ひします。(以下、スライド使用)

冒頭に飯沢さんが、いま美術館やギャラリーで写真の展覧会が非常にふえてきたとおっしゃっていましたが、その話を飯沢さんと前にして、では実際どうだったのかなと自分のところを振り返ってみようと思ってつくったのが今ごらんに入っているスライドです。

2001年に資生堂ギャラリーが今の地下の場所に移ってから現在ちょうど開催していますツァオ・フェイ（曹斐）という中国の映像の作品までのリストを全部洗ってみました。そうしますと、この9年間に全部で75組の作家を取り上げてきているんですけども、そのうちの19組が写真ないし映像の作家でした。ところが先ほど杉田さんのお話を聞いていて、行為を写真で表現していく作家であるローマン・シグネール（Roman Signer）を入れ忘れていたなということに思い至りましたので、実際は20組です。

この組としているのは何かというと、2009年のところにヘルシンキ・スクールと書いてありますけれども、これはヘルシンキの写真家たちを紹介する展覧会だったので、実際4人の作家が参加していますが1組という数え方をしています。75組中ですから全体の25%、実際はローマンでもう一人ふえるので26~27%になると思うんですけども、映像ないしは写真の作家をこれだけ取り上げているのだということにあらためて自分でも気がつきました。

皆さんご承知のように、資生堂ギャラリーは決して写真や映像を専門にする、あるいは力を入れているわけではなく、現時点で旬（しゅん）な作家にフォーカスしていくという形でやってきていますから、その4分の1が写真ないし映像ということは、やはりそれだけ今注目を集めつつあるという、ごくわずかな例ですけども一つの例証として挙げられるのかなと改めて思いました。

それと下のほうに「shiseido art egg」と括弧づけしてある作家が2人ほどいますけれども、この「shiseido art egg」というのは3年前に始めた公募展です。毎年3名の作家が選ばれます。2009年までに3回開催していますから、これまで9名の作家を取り上げていますが、そのうち2名が写真ないし映像だったということで、やはり2割以上3割近いパーセンテージで同じような数値をあらわしていると思います。

このうちの黒い（文字の）作家が写真、青いのが映像です。ただ完全に切り分けられるわけではなく、例えば2009年の「shiseido art egg」で取り上げた佐々木加奈子さんという方も、もともと写真を撮っていますけれども、このとき発表したのは映像の作品です。

ロビン・ロード（Robin Rhode）なども写真と映像両方にまたがった仕事をしております。ここに名前は挙げていませんが、彫刻家の金沢健一さんが2004年、2005年と映像の作品を発表したりもしていま

した。そういう形で異分野から写真ないし映像に移ってくるという例も実際に起こっています。

写真の中ではフィルムで撮っている人と、もともとデジタルでやっている人と混在しているんですけども、例えば米田知子さんはもともとフィルムで撮っていましたが、最近はデジタルも撮り始めたと言っています。

あるいは2005年に発表された渡辺剛さんはフィルムで撮っている方ですけども、実際に発表された作品はインクジェットのデジタル出力写真ですので、そういう形でフィルムであっても作品の発表形態ではデジタル化しているということが起きています。あるいは津田直さんもフィルムで撮っていますが、彼はずっと使ってきた印画紙がもうメーカーのほうで製造が終わってしまったということで、とりあえず買い占められるだけは買い占めたそうですが、それがなくなってしまうたらどうなるかわからないとおっしゃっています。

ですから、作家がみずからの表現手段としてフィルムからデジタルに乗りかえているということもありますけれども、物理的に印画紙がなくなるとかという理由でデジタル化しているということもあり得ます。そういう意味ではやはりデジタルに徐々に移行せざるを得ないということが起きていることがうかがい知れます。

こういったいわゆるアートの世界でない日常の世界ですと、先ほどの飯沢さんの携帯のお話もそうですけれども、フィルムで撮っている人というのは少なくなって圧倒的にデジタルになってしまっています。実際に撮った写真を見る行為として、もうパソコンにデータをためてパソコンのモニターで見るとするのは非常にふえてきています。僕などはまだ心情的にアナログなほうなので、使っているカメラはデジタルカメラですが、やはりプリントしてアルバムに張らないと何となく不安を感じてしまうんですけど、若い人は何の違和感もなくそのままパソコンのモニターで見るということが当たり前になってきています。

実際に今、ソニーのデジタルフォトフレームという商品が非常に売れていますけれども、あれはデジタル画像の再生専用機ですから、それがどんどんヒットして売れていくということは、モニターで映像を見ていくというのが日常化しているからだと思うんですね。これは実際にアートの作品としても広まってきてまして、2年前に鷹野さんも出品されていた「液晶絵画」という展覧会がありました。その中では例えばジュリアン・オピー (Julian Opie) のような絵画表現の作家がモニターをそのまま掲示して、そこでイメージを流しているというようなこともやっていました。

最近も SCAI THE BATHHOUSE でジュリアン・オピーの展覧会をやっていましたけれども、そこでもやはりモニターが何点か出品されていて、そこに映像が映し出されている作品を発表しています。一見、静止画のようですが、じっと見ていると人物がウインクしたり、あるいは背景が少し動いたりしていて、実はこれが動画だったというのがわかる仕掛けがされているんですけども、そんなことも行われてきています。

あるいはタブロー状の作品ですが、実際に描いたものではなくて、インクジェットの出力をそのままキャンバスにしてタブロー上に仕立てているという作品も出てきています。これはもう絵画とは呼べる作品ではなくて、本当にデジタルワークスとしか呼びようがないものだと思います。そういう形で

絵画という領域からもデジタルに移行しているような仕事がどんどん出てきているわけです。

このデジタル化の中で、飯沢さんが『デジグラフィ』の中で消去性、デジタルの怖さというか、一瞬にしてなくなってしまうことを指摘されていましたが、僕がデジタルは怖いと思うのはコピーしても質が劣化しないということです。アナログの時代でしたら、コピーはすればするほどクオリティーが下がって行って、別なものになってしまうということが起き得ましたよね。高松次郎のコピーの一連の作品などはまさにそこを表現していると思うんですけども。ただ、そのアナログの時代のコピーというのは、全く違うものがそこで生まれるという点では、逆の言い方をすると別のオリジナルなものが生まれていたという考え方もできると思います。もともとの作品とは違うものになっていくわけですから、別のオリジナルが生まれたということも言えたかと思うんですが、デジタルの時代というのはそれがありませんね。コピーしてもクオリティー的には全く同じものが生まれてしまいますから、無数にオリジナルがふえていくということが起こります。これは非常に不気味だなと感じています。

ただ、それがモニターを通して見るという認識の仕方をした時点で、また違う現象が起きています。最近自分で体験したことですけども、多分姫野さんなどは日々それを体験されているのかなと思いますが、カタログや印刷物をつくるときに最初からデジタルで入稿するケースがふえていますよね。一昔前だとポジという物理的なフィルムを使っていますから、最終的に色校正する段階ではそのポジの、実際に自分の目で認識できる色という、よりどころになる確固たるものがあって、それに最終的に合わせていくことができたわけですけども、はなからデジタルのデータに入力したものというのは何に色を合わせていくのかという、よりどころになるものがないんですね。

僕が見ているパソコンのモニターに映っている色と、印刷のエディターのパソコンのモニターの色とは必ずしも同じとは言えませんので、どこをよりどころにしていくかという最終的には作家あるいは印刷のディレクター、キュレーターとかだれかの個人的な判断、「この色でいいよ」というものによりどころを得るしかないんですね。

でもそれは実際に物理的に存在する色ではなくて、その人の記憶の中にあるイメージにしかすぎませんから、そうするとデジタル技術的には同じクオリティーのものが無数にできていくんですけども、実態としてはそのどれがオリジナルであるかというのはだれか特定の個人の記憶の中にしか存在しないという状況が生じていると思います。デジタル化が進む中で、オリジナルとは何かを考える意味ですごく不思議な状態が生じているなと感じています。とりあえず今はそこまででよろしいでしょうか。

飯沢 補足でお聞きしたいんですけども、キュレーターの立場から見て90年代、デジタル化以前の展示のあり方とデジタル化以降の展示のあり方というのは具体的に何か変化はあったんでしょうか。

樋口 やはり出力した紙、要するに印画紙であろうがデジタル出力のものであろうが、物として展示するとなるとやり方としてはそれほど大きく変わらないですよ。

飯沢 フレームに入れて展示をするという方式ですね。

樋口 壁に直づけする場合もありますけれど。

飯沢 壁に張るとか。

樋口 それは物質としての寄る辺を持っていますので。いま一番ふえたのが、ムービーの作品は確実にそうですが、プロジェクターで壁にじかにプロジェクションしていくというのが多いですから、そうなってくると本当に実体がない状態になってきます。先ほどのジュリアン・オピーじゃないですけども、モニターそのもので出していくというのは、モニターという物質はありますけれども映っているものは実体のないものですから、展示の仕方ということよりも、取り扱い方を考えていくという意味で若干変化があるような気がします。

飯沢 非物質的な要素というのが強まることで、もちろん展示をする側もそうですし見る側も変わってきますよね。観客の反応なんかはどうなのでしょうかね。

樋口 先ほど杉田さんが、昔はこれがデジタルなのかアナログなのかということをよく見たということをおっしゃっていました。昔はまだデジタルもプリンター出力の程度が悪かったですから、それこそ2カ月ぐらいインクジェットの出力の作品を出すと、展覧会の始まりと終わりのころで完全に色が変わっているということがありましたけれども、そういうこともなくなっていますので、多分見る側もあまり意識していないのではないかなという感じはします。

飯沢 僕らのような写真をずっと見なれている評論家でも、最近はこれがデジタルで出力されたものかアナログでプリントされたものかという区別がものすごく難しくなって、時々恥をかいたりしています。そういうことは確かにありますね。

ありがとうございました。とりあえず樋口さんのご報告はこのぐらいにして、次に姫野希美さんをお願いいたします。

姫野 赤々舎という出版社をやっております姫野です。よろしく申し上げます。私は会社を立ち上げてから今4年目になるんですけども、何の因果かだんだん写真集が多くなってきて、今までに50冊ぐらいの本をつくっています。最近出した本に『日本写真集史 1956-1986』という、言ってみれば日本の写真集が非常に独自性を持って活動していた黄金時代のようなものを集大成した本があるんですけども、こういった資料性の高い本と同時に、先ほどご紹介にあったような木村伊兵衛賞の対象になるような若手の写真集を中心に活動しているというのが現状です。

今日は画像の準備がうまく整いませんで、具体的に出せなくて申しわけありません。

飯沢 ここはインターネットが入らないので、本当だったら赤々舎の出版物をインターネットで流す予定だったんですけども、すみません。

姫野 なので口頭で話をさせていただきます。先ほどのフィルムかデジタルかというお話でいいますと、自分の周りには若手の作家の間でどちらを選択するかということはいまだに割合と議論を呼んでいるところです。現状では、さっきお話があったみたいにどんどん現像すべき用紙もなくなってきているわけで、デジタルに切りかわっていつているんだけど、でもなおかつやはりフィルムにこだわっている人が圧倒的に多い。

なぜフィルムにこだわるのかというときに作家それぞれの立場がありまして、例えば先ほど資生堂ギャラリーで展示をしていた津田直さんというお話があったんですけども、彼などは一つのコンセプト的な面としてというか、理念的な面とさえいえるのか、私に語ったことがあるんですけども、結局「濡（ぬ）れる」「乾かす」ということの連関が写真というものの本質であると。それは多分撮ってイメージを浮かび上がらせるとか、そういう部分も含めての話だと思ってしまうんですけども、そういったことが写真や自然とかこの世界の何かだとすると、やはり写真を生成していくプロセスの中でも「濡れる」「乾かす」というものを重視したいと語る、そういう若い作家も現にいたりします。

あるいは記録性ということと絡むかもしれませんが、やはり遠方に旅行して制作している作家の中には、フィルムという物を持ち帰ってくるところに非常にこだわっている作家もいまして、そこに写真のこれまでのつくり方というか、持ち帰り方、記録の残し方みたいなものが厳然として残っているんだろうなと思ったりします。

中には技術的な問題として、まだデジタルの技術が追いついていない部分というものを重視している人もいます。最近おもしろいなと思ったのは、少し話がそれますが野島康三という作家がおりまして、もう60年代ぐらいに亡くなっている日本の写真の黎明期の作家です。渋谷の松涛美術館で大規模な回顧展が今日までだったんですけども。

飯沢 今日までではもう見られない。「肖像の核心展」という野島の作品をほとんど全部網羅した大展示会で

す。

姫野 結局、野島康三も後半のほうでは銀塩に変わってくるんですけども、それまではブROMオイルとかゴム印画を使った制作が非常に特徴的だったわけです。それを見て新鮮な感動を覚えたという若い写真家もいまして、銀塩が今メインでやってきたけれども、それは一つ写真の大きな流れでいえば結局、何が狭められていった過程かもしれないと。もしかするとともに野島がやっていたような、要するに銀がインクに置きかわったというふうに単純化してしゃべることもできると思うんですけども。

飯沢 それは僕の専門分野なので少し解説します。ブROMオイルというのは油絵の具に銀塩の画像を置きか

えるんですね。その置きかえる過程でいろいろ手を加えたりすることができるので、絵画的な処理を、非常に時間をかけて暗室の中でやっていくという方法で、今だったら Photoshop でクリックすればぱっとできるようなああいいう画像の改変というのを、野島康三は大正から昭和の初めぐらいにかけてずっとやっているの、だから 80 年ぐらい前にやっていたということです。

どうぞ続けてください。

姫野 そういうことを見聞きするにつけても、若い作家の中にも銀塩から逆にまたインクに置きかわることによって、何か自分たちの表現というものが変わっていける可能性があるのではないかと、そういうふうな幅を持ってとらえられる人もいます。そういう立場もあります。いま申し上げたように、現状では作品をつくる時にはフィルムでという人が圧倒的に多いんだけど、それがよって立つ立場というのはそれぞれがあるなというのを毎日実感しています。

そういった中でデジタルを使って制作している写真家で、自分がかかわった中で 2 人ぐらい印象的な人がおります。1 人は内原恭彦さんという、今 40 歳ぐらいの写真家です。彼はそれこそ日本のみならず特に混沌とした東南アジアやインドを旅しながら制作を続けているんですけども、デジタルカメラで写真をとりまして、毎日自分のホームページに膨大にその断片をアップしていく写真家です。彼の一つの呼び名として「BIT (ビット)」というふうによく使うんですけども、デジタルの最小単位を BIT と呼びますが、それを自分の作品の一番コアの部分に呼び名として位置づけている写真家です。内原さんはなぜデジタルを選んでいるのかというところが非常に意識的な写真家だと思っていて、単純に世界を旅していく中でフィルムよりデジタルのほうが撮りやすいからだということではなくて、何か世界と自分とのかかわり方としてそういう BIT、最小単位を構築していく、あるいはそこからつなぎ合わせたりずらしたりしていくということを行っていくために、認識していくためにデジタルを使っていると思っています。

この内原さんの活動などが私にはとても斬新だったというか、おもしろかったというのが 2000 年代に入ってからのお出会いだっただけですけども、最近このところでさらに思うのが、アナログ的な部分とデジタル的な部分を混在させて使っていく写真家が散見されるようになったということです。中の一人が志賀理江子という写真家でして、去年の木村伊兵衛賞を受賞した作家です。彼女の作品のおもしろいところは、まず見た人はこれはデジタルによる合成ですかと必ず聞きます。見たときに、そのイメージというか映っているものがあまりにも映像的にインパクトもあり、かつ時に非常にシュールな何か強いものと思われるがために、まず質問されるのはこれは合成ですかということなんです。例えば彼女がオーストラリアで滞在制作した作品の中に、巨大な恐竜の骨とおぼしきようなものの頭部がありまして、その隣に全裸の女性が寄り添っているというような 1 枚があるとします。そこに光の粒子なども降り注いでいるわけで、そうすると見た人はこれは恐竜の骨のような映像をどこからか引っ張ってきて合成したんですねと言うわけですけども、実は彼女はそこの仕掛けの部分までは全くのアナログなんです。本当に手づくりをされていて、発泡スチロールの塊から恐竜の頭蓋骨を、それも彼女の頭の中の想像の産物ですけども、それを切り出して実際に制作した上で女性の傍らに

置くというような作業を行っています。

そこには単純にどんなイメージを追求していくかということではなく、彼女が滞在制作をする中で、その地元の人あるいは風土的な問題と絡んだ中で、そうした絵柄が追求されているわけです。一見デジタルの処理をしているように見える部分がアナログで、しかも最終的にシャッターを押している部分はデジタルだという、一見したところ非常に逆転しているような現象が作品づくりにおいて起こっています。

なぜつくり込む過程までがアナログ的な手法で、シャッターを押すところがデジタルなのかなということをよく考えるんですが、最終的にいろいろな仕掛けを手でつくり込んでいく、あるいは操作しようとする、そういう中で彼女はイメージのようなものを自分の手中におさめようとするんだけど、最後の最後にそれを手放そうとするところがあって、言ってみればそれが写真の生っぽさにつながっているところなんです。

最後にシャッターを押すときにはデジタルなんだという、そこがまた非常に複雑というかおもしろいなど常に思っています。一つ彼女の文章の中に旅先で出会った風景というのがありまして、観光地などに行くと今はすぐれたデジカメを持ったおじさんがたくさんいて、中には今日はもう 800 枚撮ったよとか、もうこのぐらい撮ったととてもうれしそうに話しかけてくる人がたくさんいると。そこに人間が持っている根源的なイメージを狩るというか、イメージへの欲望みたいなものを非常に感じるということを言葉にしていたときがありました。フィルムに残すという行為とは別にイメージを増殖させていくわけじゃないんですけど、イメージを自分のものにしていくという衝動みたいなものを強く感じる時があります。

同時にまた彼女の場合、滞在制作を行うということで地元の人と共有する部分を非常に大事にしているわけです。フィルムに残して一枚一枚のプリントとして生成させていくという作業よりも、デジタルというもので対応できていく、そこが言葉でいわく言いがたいんだけど、何か閉じないもの、開かれていくものを意識しているのかなとも自分なりに思っています。

そういうデジタルを生かした作家として内原さんと志賀さんが一番印象に残っているわけですが、あとはいま樋口さんのお話にあったような印刷原稿そのものがデジタルじゃないか、印刷のプロセスそのものがデジタル化されているじゃないかという部分がどうしても自分の日々の活動としては大きなポイントになってきています。

最近おもしろかったのが、高木こずえという若い写真家がいまして、彼女もフィルムで撮影してそれをまたデジタル加工しながら自分の曼荼羅のような世界観を表現していく写真家です。最近彼女の写真集を刷ることがあったんですね。実際に彼女が京都の印刷現場まで飛んで、現場でオペレーターを相手に色を出していったわけで、さっきのお話でいえばオリジナリティーは彼女の頭の中にあったわけですけども、現場のオペレーターの人たちが、彼女の作業がいまだかつてなくあまりに精緻にわたるので驚いて私に電話をかけてきました。印刷において再現しているのではなくて、「高木さんは現場でつくってはりますわ」と言われて、非常になるほどと思ったというか、印刷というものは一つのデジタルの表現だとは思いますが、彼女がそういうふうに対処したのであるということを感じて

感したというか身をもって知りました。

私の「出版する」というプロセスの中で起こっている現状というのは、大体以上のようなことです。

飯沢 ありがとうございます。これもまた現場じゃなければわからないようなことがたくさんあっておもしろかったです。志賀さんは合成している作品もあることはあるの？

姫野 それが、合成は本当にほとんどないですよ。例えば『CANARY (カナリア)』という写真集は 60 何点あるんですが、合成と言えるものはほとんどないですね。

飯沢 僕はさっきおっしゃっていた恐竜の骨と全裸の女性というのは完全に合成だと思っていましたよ。これは『CANARY』という写真集の表紙に使われているので、非常に印象的な写真なんですけれども、前に合成と書いたような気がするから、記憶をたどり直してもう 1 回書き直さなければいけないと今びくびくしていました。

それとやっぱり現場の状況で、鷹野さんにその辺の話もお伺いできたらいいなと思ったんですけども、アナログとデジタルの混在というか共生というか共存というか、そういう形がいろいろな場面に出てきていると思います。内原さんの場合にも、もちろんデジタルカメラでアップする。son of a bitch のもじりだと思いますが「Son of a BIT」という彼のホームページがあって、そのサイトに毎日、本当にすごい量の写真がアップされてくるんですけども、それとは別に非常におもしろい展示のほうの仕事もしていて、これはデジタルカメラで撮った画像をパソコン上でつなぎ合わせているんですね。ものすごい何億メガピクセルみたいな感じの画像になって、画像を開くだけで 1 時間ぐらいかかるような巨大なデータの集積があらわれて、それを今度はプリントアウトするわけですけども、アナログ画像は物質的でデジグラフィは非物質的なデータであると僕らもよく書いたりするんですけど、これを見ているとその概念がひっくり返ります。デジタル出力のプリントであるにもかかわらず、アナログ写真より以上に緻密で重たいへビーな物質性を持った写真作品として登場してくると。

高木さんもアナログで撮影するんですけども、さっき言われたように印刷のプロセスの中でデジタル的な処理ということでもう 1 回それを再生している。お聞きになってわかるように、アナログとデジタルというのはさまざまな形で交錯しつつ、新しい表現の可能性というのが生まれつつあるのかなということは、現場の中から見えてくると思います。

ついでで申しわけないですが、僕は姫野さんの活動をずっと見ていていつも不思議に思うんですけども、例えば若い写真家などでたくさんの方が作品を持ってくる、その中でどういう基準で作家を選んでいっちゃうのかなと。デジタル問題と離れてしまいますけれども、簡単をお願いします。

姫野 それが本当に言葉で説明できたらいいんですけども。自分が見ているときに、こういう写真はこういう流れの中にあるという位置づけ方をほぼしていないように思えるというか、もしかするとそういう観点が思い起こす間もないぐらいに……。

飯沢 次々に。

姫野 思い起こす間もないぐらいにさらわれるような何かだとしか言いようがないんです。そういう意味では、私の乏しい蓄積の中で、今まで見たことがないものだというところが共通しているとは辛うじて言えると思います。さっきのこういうスタイルのものがやりたいとか、あるいは手法的にデジタルの新しいところをやってみたいというこだわりも一切ないことはないんです。

飯沢 姫野さんの中でもデジタルとアナログはあまり関係なく共存しているということだと思います。ではパネリストの最後に鷹野隆大さんからお願いいたします。

鷹野 僕がどんな活動をしているか少し（ご紹介します）。（以下、スライド使用）
これは先ほど樋口さんの話にも出た「液晶絵画」展のときの展示の様子です。

飯沢 東京都写真美術館ですね。

鷹野 そうです。僕はデジカメを持っていないので、撮影は全部フィルムカメラです。「液晶絵画」展に出品した作品も、動画の作品ですけど、35ミリのフィルムカメラで撮影したものです。それをくばらばら漫画のように短い秒数でつないで行って動画にしました。実際にはフィルムを一コマずつスキャンして、デジタルデータに変換して作っています。去年はその原画展もやりました。フィルムなので、一枚の写真としてきちんとプリントできるのです。二度おいしいと思ったんですけど、なかなか売れませんでした（笑）。

次に見ていただくのは、ひと月ほど前に写真集にまとめた「男の乗り方」というシリーズです。男の色気（エロ）をテーマにしたシリーズです。基本的に4x5（一枚のフィルムサイズが10 x 12.5 cm）という大判カメラで撮影しています。

さて、僕はデジカメを持っていないので守旧派と言えるでしょう。デジカメを使わないのには理由がありまして、撮った後ずっとパソコンの中で信号として漂っていて、物質化されるまでに間があるのが不安なんです。誤ってデータが消えてしまうとかそういうことではなく、パソコンは中国語で電腦と言うそうですが、その、ある種、「脳」の中を漂っているのが不安なんです。

絵画というのは、頭の中で形成したイメージを画像化するという点で、脳内の作業という要素がすごく強いと思います。一方、写真は撮影者の思惑と関係なく、機械的に何かを写してしまう。人間の脳を超えた何かを機械が見てしまう。それがカメラの新しさだったと思うし、カメラの目は人間の意識に決定的な変革をもたらしたと思います。僕は、このカメラという道具を使う以上、その可能性を出来る限り押し広げていくべきだと考えているんですが、デジカメを使うことで、また旧来の脳の世界に帰ってしまうのではないかと不安なんです。

具体的には、顔のシミや皺を消したりするような、修正だとか合成だとか、人が見たい物を見たいように見る世界観ですね。電腦の世界を漂っていると、そういう絵画的な世界に戻ってしまいそうな危うさを感じるんです。もちろん撮った写真を右から左に流していけば、従来のカメラと全く変わらないんですけども、実際には誘惑が多い。そして人間は誘惑に弱い。

飯沢 鷹野さんも弱いと。

鷹野 僕なんかもうメロメロですね。あつという間に手を加えてしまうと思うので。個人的にも夢見がちな性格ということもあるし、もともと絵を描きたいと思ったところから写真に入ったこともあるので、自分の頭の中で求めるイメージみたいなものが前提としてあつたりするので。でも、写真を撮り続けるうちに、自分の見ようとしていないものを拾ってきてしまうことが写真の強み、特性なんだと思ひ知らされました。今では頭の中のイメージを表現したいのだったら絵をかけばいいんじゃないかと思ひますね。

さっき杉田さんの発言で、ソフィ・カルとかエルヴィン・ヴルムとか、写真の使い方としてある種の記録性を大事にしている作家が出てきたと思ひます。写真が記録性を帯びるとするのは、脳を超えて、つまり個人の思惑を超えて、「その場が写っている」という社会の共通認識に依存していると思ひます。でも今後デジカメが普及すると、「写真はみんな加工してあるものだ」というのが社会通念になるかもしれない。そうなったら、記録性をベースにした作品表現（逆手に取ったものも含めて）自体がもう成立しなくなるのではないかと思ひたりします。デジタル時代の進行につれて、その辺の問題はどんどん大きくなっていく気がしますね。報道写真も「これはうそだろう！」みたいな。例えばワールド・トレード・センターに飛行機が突っ込んだやつも、なかなか信じてもらえない時代が来るんじゃないか。あれはハリウッド制作で……

飯沢 その話はあつたよね。月にアポロは実は行っていないという話ね。

鷹野 そんな話も根強くあつたりしますが、それがますます根強くなる。写真と現実とのつながりがどんどん希薄になっていったときに、アーカイブ性とかそういうことも含めて、写真の存在そのものが変わつてしまふのかなと思ひています。その意味で、アナログにこだわれば、とりあえずネガというものの物質性が現実との関係性を保証してくれるんじゃないかなと。僕がアナログにこだわるもうひとつの理由ですね。実際、ちゃんとしたデジカメは高いので買えないというのものもあるんですけど。(笑)

飯沢 わかりやすい理由だな。

鷹野 ただ実際は、アナログもお金がかかるんですよ。僕は毎日写真を撮るというシリーズがあつて毎日写真を撮っているんですけど、35 ミリのカメラで1枚シャッターを切るとそれをL判にプリントするま

でに 70 円以上かかるんです。一枚撮って念のためもう 1 枚撮ると 140 円。これは結構シビアな話です。

飯沢 そのときにお金がカウントされて出てくるとわかりやすくいいね。

鷹野 そうですね。デジカメだったらそんなにお金はかからない。デジタル時代は安価というのが、もう一つの大きい変化の様相としてあるかなと。手軽で安くてあやふやというか、いい加減みたいな、そんな時代がどんどん近づいているのかなというのが、デジタル時代に対して僕の認識ですけども、いかがでしょうか。

飯沢 鷹野さんの「毎日写真」はもしかしたらデジタルかなと思っていたぐらいなんだけど、これから先もあまりデジタルでやるつもりはなくて、あれはアナログで続けるということですか。

鷹野 お金が許す限りにおいてはデジタルは使わない。

飯沢 保守派というか守旧派でできる限りいきたい。

鷹野 いきたいなと思います。だんだん追い詰められていますが。もちろんフィルムがどんどん危なくなってきたりとか、そんなことも含めて。

飯沢 一方で、僕は鷹野さんの作品を韓国のテグ写真ビエンナーレで展示したんですけども、あのときはプリントはかなり大きなプリントでしたので、そのためにはアナログのプリントでは物理的に無理であるということで、デジタルプリントをしたりしました。先ほどの「液晶絵画」展で見せ方として、あれもある意味デジタル的な処理をやったりしているわけで、そのあたりの撮影のレベルとは違うところでの展示のレベルの意識はどうですか。

鷹野 仕方ない部分というのが一つありますね。さっきから何回か出ていますが、感剤の精度がどんどん落ちている。値段の上昇と精度が落ちているということ、あと確かにサイズの問題も大きい。さっき姫野さんから印刷のときの話もありましたけど、細かい調整がデジタルの方がしやすく。きちんと再現するためにもやはり正確な色を出したいと思う。ご存じの方も多いかと思いますが、例えば富士フイルムの印画紙とコダックの印画紙で、同じネガでも全く発色が違うんですよ。富士フイルムなんかはものすごく派手な発色をするような印画紙の設計になっていまして、緑とかがクリームソーダみたいな、このボールペンのような緑だったりする。

飯沢 鮮やかなね。

鷹野 そう。こんなの自然界にあり得ないよねというような色。でもそれが奇麗と一般の人に受けられしくて、この点からもアナログを貫き通すのはなかなか難しくなってます。そうなる現実問題として、デジタルでいいじゃんみたいなふうにもなっていくのかなど。

飯沢 お3人の方の発言があったところで、杉田さんにもう一度戻したい。特に最後の鷹野さんの発言というのは、いわゆる写真のリアリティーというか信用性というか、そこら辺がデジタルの中で揺らいでくるといのは、いろいろな形で議論はあると思うんですけども、特に表現の問題と結びつけてそのあたり、それに限らず樋口さんと姫野さんの発言も含めてご感想なりご意見があったらぜひお願いします。

杉田 今の最初の質問でいくと、現実性というかそういったものが写真には期待されているところがあったと思うんですね。確かにそれが揺らいでいるとは思いますが、考えてみればロバート・キャパ (Robert Capa) の写真であっても、例えばそこにはイメージ上のものではないけれども文脈上の作為があって、実は写真というのはひょっとしたらそもそもそういうものであったのかもしれない。誕生してから数年の間、それが真実のある種の記録であるということは信じられていたけれども、むしろデジタルの時代になって、そもそも写真はそういう真実を保証するたぐいのもではなかったのではないかという見方も逆にできると思います。

確かにデジタルによって、写真が本来持っていた性質を手放したとも考えられるけれども、実はそもそもそういう性格を持っていたとも言いかえることができるわけであって、逆に言うとそういったところにデジタルの改変可能性というのは気づかせてくれたのかもしれない。ただ、見方としては鷹野さんの指摘はとてもおもしろかったけれども、逆に僕はむしろ写真が真実の記録であると信じられていた時代というのは非常に幸福な時代であって、けれどもその幸福な夢は覚めてしまったというふうに何となく理解しているところがあります。

あと全体的な印象としては、やはり写真の場合はかなり特殊で、物質的な作品という係留点というか、物質に対する期待がとても高いと思います。樋口さんがおっしゃられたように、写真というのはデジタル時代になって物象化され得ない電子信号のようなものになってしまったと言われているけれども、それでもやはり写真に対してある種の物質性を期待してしまうところがかかなり強いような気がするんですね。

この議論をずっと聞いていて常に思うのは、例えば映像に関してデジタルとアナログというのは、表面的にはある種問題はあっても、そんなに問題にならないし、それによってそんなに議論が進まないというのは、多分映像というのは最終的なアウトプットとしての物質というものを持たないから、何かそこが宙ぶりの状態になっていて、言ってみれば樋口さんが先ほど指摘されたような非常に宙ぶらりんの状態を最初から経験している。そうであるがゆえに、むしろアナログであったりデジタルであったりということはもう問わないで、そこの中でどう表現していくかということだけが問われるというような状態がある。そこは写真の結構特殊なところかなというのも、お話を聞いていて思

いました。

あともう一つ思ったのは、姫野さんから津田さんの話が出てきていて、僕も津田さんの制作の独特なやり方というのは理解しているつもりです。例えば津田さんに代表されるようなあーいったアナログなものへの志向というのは、見るときにやはり写真というものが誕生したときからそうだけれども、ポイエーシス（制作をすること）に対するコンプレックスが非常に強いなということを思います。

飯沢 制作するというのは、要するに絵画だったら筆で絵を実際にかいていくという行為。

杉田 そうです。写真が誕生した当初、それが芸術的なアートフォームとして認められなかったというのはそこに制作性（ポイエーシス）がないからと言われていたけれども、いつのころかそれはクリアされるようになって、芸術写真という芸術の中に写真というのがちゃんと位置を占めるようになった。さらにそれが進んで、ネット上で何かを引っ張ってきてそれで合成していいやというようなことになると、またそこでの制作性がかなり揺らいでいくことになって、それに耐え得るかといったときに、それへの反動としてむしろ制作性（ポイエーシス）を何らかの形で担保するような動きとして、アナログへの志向というのが生まれてくるのかなど。漠然とですが、話を聞いていて感じました。

飯沢 その辺に関しては、津田さんの仕事について姫野さんからもう少し説明されるといいかなと思います。

姫野 （スクリーンに映せる）彼の作品が何かあればよかったと思って、本当に不親切で申しわけありません。非常にコンセプチュアルな部分と写真が持っている身体性みたいなものが共存している作家だと思います。例えば最近のシリーズの中に「SMOKE LINE」というのがあって、モンゴルとモロッコと中国の3カ国を旅しながら撮影したのですが、全然かかわりのない地点のかかわりのない風景の中に、それをつなぐ透明な空気の帯を見るというような作品です。

そこにも砂漠があらわれたり、かと思うと湖があらわれたりしていて、やはり彼が扱うものの中にも、さっきの「濡れる」「乾かす」みたいなものをすごく追い求めている。確かに今おっしゃられたような制作性へのコンプレックス、どこで何かを担保するかという部分というのはあるのかもしれないと思います。

飯沢 あるとは思いますがけれども、それと別にさっきおっしゃった身体性へのこだわりというか、かかわりというか、これはいろいろな写真家の方たちにずっと残っているところではあるし、そのあたりは鷹野さんが一番……。鷹野さんの作品というのはどうしても身体性へのある種の言及とかこだわりというのが多くなってきているので、そのあたりはデジタル的なあり方ではなかなか保証し切れない部分というのはあるんですか。

鷹野 カメラの特性として、さっきからたびたび出ていますけれども、大量に撮れる。無限に自分の画像、

イメージ、収集欲を満たせる。

飯沢 それはデジタルカメラの場合。

鷹野 そうですね。少し話が逸れるかもしれないんですけど、僕は撮影のために旅に出たりしないんですが、1回だけ旧満州のほうに撮影旅行をしたことがあって、せっかく来たんだから一生懸命撮らなきゃと思って、がんがん撮りまくったわけです。帰ってきてから、知り合いにどうだったと聞かれたら、記憶がないんですよ。

飯沢 記憶がないということは、要するに撮っている記憶はあるわけだけどそこで何を見たかとか。

鷹野 そうです。「全部カメラに覚えさせているから、おれは記憶しなくていいや」という状態になっていたんですね。デジカメで大量に撮る人が最近本当にふえているんですけど、そういう人はデータの中に全部覚えさせておけばいいやと、自分で記憶する努力をかなりサボっていると言ったらあれですけども、データに記憶させておくみたいなの、そんな感覚になっているのかなと思うので。

飯沢 鷹野さんはどちらかというと、やはり自分の目で見て自分の記憶の中にそれをとどめるという行為から出発して、それを写真という表現手段を介してイメージ化しておくということで、これは津田さんとも共通している。だからそれは写真家の基本的な行為のあり方ではあるわけですね。

鷹野 そうですね。でも、アーカイブ的な作品となると全く自分とつながりのないものから選んでいく……

飯沢 そういうものに関しては興味は全くない？

鷹野 いや、ありますね。僕自身おもしろいなと思って、頭の中ではそういう企画をしていたこともあるし。

飯沢 どういうふうな。

鷹野 日頃気になっている場所というのがあるんですが、たくさんの方が撮った様写真の中から、そういう場所を撮っているものを集めてきて、それで写真集をつくるとか。膨大な数の中から選び出すことで、日本の空間に偏在していると僕が感じている“場”を顕在化できるんじゃないかと考えたりします。毎日撮っている「毎日写真」というシリーズは結局自分の中でそういういろいろなものを……

飯沢 確かに「毎日写真」は鷹野隆大アーカイブだよな。あれだって膨大な量の写真を撮っているわけでしょう。

鷹野 そうですね。さっき何千枚、何万枚と言っていましたけれども、デジカメで撮る人ほど大量ではないですが、おもしろいものを見たら複写するように撮っていたりして、それはある意味でアーカイブ作品だと思います。しかしいずれにせよ、ある程度は記憶をする努力をした上で写真を撮るというのをしてほしいなと。以前の撮影旅行のときみたいに記憶がないというようなことにはなりたくないですね。

飯沢 杉田さん、その辺はどうですか。写真家の写真を撮るという行為の身体的なあり方とかそれを記憶していくというようなことと、写真という表現手段との本質的なかわりというか。

杉田 今の鷹野さんの旅の話に反論する気は全くないです。よく陥りがちですよ。撮っているとそっちがやってくれているので、僕は別に見なくていいやみたいになりがちなので、そうなった旅は多分悲惨な旅なので、そうならないほうがいいなと思います。

かつてテイヤール・ド・シャルダン (Pierre Teilhard de Chardin) という人が、今日 (こんにち) のようなインターネット社会みたいなものを予見して、地球が大きな脳になるという話をしていたんですけども、そうすると地球という大きな脳が考えて、個々の人間は考えなくて済むという状態になるだろうと予見していて……

飯沢 シャルダンはそれを割と理想社会としてとらえているの。

杉田 理想社会としてですね。そういうふうにしたものの視覚バージョンみたいな出来事が起こっていて、それは避けるべきだろうと思います。

先ほど津田さんのところで僕が触れた、津田さんのポイエーシスへの呪縛と言ったのは、「濡れる」「乾かす」というようなところに特にひっかかって言ったわけですけども、例えば津田さんが撮る態度として、1カ所で1回しかシャッターを押さないとか、同じような風景でも必ずそこから一步踏み出して動いて撮るといったような、自分に課しているある種の撮影の文法に非常に強く共感するところもあります。

先ほどアーカイブと僕が言った中には、結構乱暴な言い方でいろいろなものが入ってしまっているんですけども、アーカイブといってもいろいろなものがあるし、これは打ち合わせのときに飯沢さんもと話をしていたんですけども、写真家という存在がそもそもアーカイブ的であると。実は写真家というのは膨大な自分のアーカイブの中からセレクトして、それを見せてくる。例えば鷹野さんがもしも亡くなったら、その後で鷹野さんの部屋の中を探してみると膨大なアーカイブが出てきて、そこには発表されていないものがたくさんあると。

実は写真家というのは常にそういったアーカイブ的なものにつき合っているのであって、そこをむしろ逆転したような作家たちというのが何となく出てきている。しかもそれが自分が撮ったものではなくて、アノニムな他人が撮ったものなんかを含めて、それを見せていく作家が出てきているという話

を僕は先ほどしました。

アラン・セクラ (Allan Sekula) など、写真とか写真家というのはそもそもそういったアーカイブ性をかなり前から持っていたということをいろいろなところでずっと言っているわけです。アーカイブ性というのはあったんだけど、アーカイブが有効な表現たり得るかどうかというところに関しては、恐らくかなり否定的だった。デジタル時代のような形でアーカイブをかなり重要に閲覧できるという経験があって初めて、じゃあアーカイブでいいんじゃないということになっていったと思うんです。

多分そういった動きというのはいろいろなところである。例えばカリスマ的なキュレーターというのがいましたけれども、90年代以降キュレーターというのが国際展の中でだれよりも、どの作家よりも目立っていくようになる。これは、国際展というのがある種のアーカイブであって、そのアーカイブを提示するということが重要なアートの一つの主体たり得るという認識に変わったことだと思います。ただ、その背景には、資料を集めてそれで一体何になるのか、そこから意味のある資料を検索してくる、あるいはそこから導き出していく行為というのは一体どういう意味があるのかということに対して、正確に判断できていなかったんだと思うんですね。

フォトログもそうだけれども、ウィキペディア、あるいは Linux というオープンソースの形で、みんながそこに参加してそれをいじっていくことで何かでき上がっていくものとか、そういったものに対してのある種の信頼が生まれてくる、あるいは有用性が生まれてくる中で、アーカイブの意味とか意義というものに気づいていったことによって、鷹野さんのようにアーカイブではない、非アーカイブ的な形での作品というのがなくなるということを考えているわけでは全くなくて、それにプラス、そういったアーカイブ的な性格を帯びた作品というものが出てくるということ为先ほど言ったわけです。

飯沢 アーカイブということに関していえば、前に杉田さんとも話したことがあるけれども、閉じていく傾向のある、ある種のヒエラルヒーをつくってしまうようなアーカイブのあり方と、姫野さんも開かれていくみたいな言い方をされていましたが、やはりオープンに開いて行って、それを使って再編集したり、有効に利用したりすることが自由にできるアーカイブと、どうやら2種類あるのではないかと。悪しきアーカイブとよきアーカイブがあるような気がしてしょうがないんですけども。

杉田 悪しきアーカイブの例を挙げられたらどうでしょう。

飯沢 ここで挙げてもしょうがないかな。鷹野さんがつくられるアーカイブというのは、きっと開かれていくようなアーカイブになっていくのではないかと思います。

樋口さんの発言が今とまってしまったので、今までの流れの中で何か気になることとかをもう少し。

樋口 話を後戻りさせてしまうかもしれませんが、先ほど杉田さんが、写真だとアナログかデジタルかということが非常に問題視されるけれども、ムービーだとそんなにされなかった、もともとそういうのが

宙ぶらりんな存在だったんじゃないかということと言われて、すごくおもしろいなと思いました。先ほど報道写真の話もありましたけれども、写真は真実を写すということがよく言われます。でも写真というのはもともとどうそつきだと思っただけですね。写真が本当に真実をとらえているかといったら、決してそんなことはない。

決定的瞬間とよく言いますがけれども、ブレッソン (Henri Cartier-Bresson) の一番有名な写真がありますよね。子供がびしょとはねて水たまりに落ちる瞬間。あれはあそこでとまっているからおもしろいのであって、あれをムービーで撮ったらおもしろくも何ともないですね。そのままぼちゃっと落ちてしまうわけですから。それを落ちるぎりぎりまでとめているから、あれが作品として成立している。つまり、時間を切り取ったタイミングでそれが本当に作品になるかならないかというところ、静止画であるということが写真の一番のポイントだと思います。

それがデジタルになったから変わったのかというと、確かにデジタルだと記憶するのが簡単ですから膨大に撮れるということはあると思いますが、フィルムの時代でも例えばコマーシャルフォトなどだともすごい数のフィルムを撮りますよね。モデルさんの撮影とかを想像してもらえばわかりますけれども、カメラマンが「はい、笑ってください」と連写ですさまじい枚数を撮りますよね。何百枚と撮って、そのうちからせいぜい1枚これは表情がよかったと。撮っている瞬間に、写真家はその表情を本当にねらえていたかといったら、それは絶対ねらえていないわけです。そういう流れの中でたまたま写っていたということですから。

写真というのはあくまでも流れている時間を、その瞬間で切り取ったときにどう定着したかが勝負の芸術なので、それがデジタル化したから (といって) ある種改変性というのは確かに後からコンピューターで簡単にやりやすくなったということはあると思いますが、昔だってトリミングしたりいろいろなことが行われているわけです。今映像の作品がものすごくふえてきていますし、そこでの表現と写真における表現を見比べてみるとすごくおもしろいのではないかと思います。

飯沢 その議論は、これから写真評論家としての僕のことを考えてみると、とても重要なことです。なぜならば、デジタル化というのをデータ化ということで考えてみれば、動画も静止画像も同一レベルでとらえることができるわけですね。動画のデータのほうがややデータ量が多い、静止画像というのはそれより少し少ないというようなことで考えればそれまでですが。

ただ、やはり僕はこだわりがあって、樋口さんがおっしゃった静止画像の持っている力と動画になったときにそれが違ったものになってしまうところの質的な違いといえますか、それはかなり考えなければいけないことだと思います。おっしゃりたいことはそういうことですね。

樋口 そうです。1人の作家の例を挙げるならば、資生堂ギャラリーでやりましたけれどもロビン・ロードという作家がいて、彼は基本的にスチールですけども、それを連続写真で見せることで逆にばらばら漫画みたいな動きを出していくという仕事をしています。あれは本当に静止画だからできる。想像の動画になってきますので、ああいう表現などは今後の可能性としてすごくおもしろいなと見ていま

した。

今、飯沢さんがおっしゃったように、本当に動いているかどうかという意味ではなくて、イメージとしての動きとか、イメージとしてとまっているものということを考えていくとおもしろいかなと思っています。

飯沢 鷹野さんは静止画像と動画というものはどうですか。鷹野さんはあまり動画には興味ない？

鷹野 さっきの「液晶絵画」のは「動く静止画」というイメージだったんですけど、きっかけは、止まっているよりも動いているほうが面白いかも、というのがスタートだったんです。

飯沢 でも基本は静止画像で、ぱらぱらなわけですね。

鷹野 そうですね。

飯沢 そうではなくて、滑らかに動くようなああいう動画というのは。

鷹野 去年の秋にビデオ作品をつくったりしていて。

飯沢 それは実際にやってみてどうですか。

鷹野 おもしろいですね。例えば手の動きが面白いと思っても、それは写真では表現できないので、それはやはりビデオ作品になりますね。食べるところとか、興味のある動きはいろいろありますね。

飯沢 写真作家あるいは映像作家として、自分の中であまり区別ということはない。

鷹野 特に（ありません）。自分が面白いと思う世界の断片を拾集するだけです。

飯沢 姫野さんはどうですか。静止画像と動画の問題。姫野さんのところは写真集の出版社だし、印刷物というのはどうしても静止画像の集積になってしまうだけけれども。例えば映画とか映像というのはどうですか。

姫野 写真家の人は、映像に実はすごく興味を持っています。それで結構つくっていて、いろいろなタイプのものをそれぞれつくっているんですよ。8ミリを回す人もいれば、自分の制作風景みたいな映像にこだわる人もいるし、いろいろいるんだけど、中で私がこれは不思議な存在だなと思った映像は、アントワン・ダガタ（Antoine d'Agata）という写真家と……。

飯沢 彼はフランスの写真家ですね。

姫野 あと志賀さんが今、横浜国際映像祭で発表しているのと両方に共通しているものとして、それを映像と呼ぶのかどうかもなぞだったんですけども、シャッターを押すスピードで切りかわっていくんですよ。映像作品なんだけど……

飯沢 シャッターを押すスピードで……。

姫野 画面が切りかわっていく。

飯沢 例えば60分の1秒でシャッターを切るとすると、60分の1秒……。違うな。

姫野 どう言えばいいのかな。見ている人がいて、映っていく画面がシャッターを押すときのスピードで、バシャッバシャッという感じで切りかわっていくというのをつくっていて。

飯沢 イメージとしては動画なんですね。

姫野 イメージは動画なんですよ。

飯沢 ぶつ切りの動画みたいな感じのもの。

姫野 (そういう)感じがする。それを動画と呼んで、それは映像作品なわけだけど、そのところはふだん自分たちが映像として呼んでいるものとは違う感触がすごくあって、そこはいま鷹野さんがおっしゃっていたようなばらばらではないけれども、境目と言うと変ですが、それが不思議な感じがすごくしました。

飯沢 なるほどね。それは静止画像と動画の間ぐらいの話。

姫野 そうということですよ。

飯沢 鷹野さんが出品された「液晶絵画」展というのはまさにそういうコンセプトで、静止画像と動画で一見すると静止画像だけどゆっくり動いているので実は動画だというのがわかるとか。どうやらデジタル化以降の最終的な表現のあり方というのが、境目とか間とか境界線とかというところに徐々にシフトしつつあるということの一つのあらわれなのかもしれないですね。でも、さっき控室で話していた

ときに、鷹野さんが言ったのかな、「ザ・写真」みたいな言い方をしていましたよね。

鷹野 杉田さんが。

飯沢 杉田さんが言ったのか。つまり、写真らしい写真の表現というか、「ザ・写真」的な、それにずっとこだわる人ももちろんいるんだろうしということが、乏しい情報を集めた結論じゃないけれども、今の状況だということは確言できると思います。

あまり時間がなくなってきているので最後に、今までの議論を深めるというか投げかけるというか、こんなシンポジウムは絶対結論が出るわけではないので、言いつ放しで全然いいと思いますから、杉田さんから一言ずつ何かコメントをいただけますか。

杉田 問題提起はしたんですけども、やはりかなり無理のある問題提起だったなど。

飯沢 いやいや、そんなことない。結構おもしろかったですよ。

杉田 本当ですか。自分なりには楽しませていただきました。今もそういった話をしましたけれども、例えば普通の一眼レフのカメラを持っていても、今やその一眼レフのカメラの中に動画機能もあったりして、カメラを構えているけれども何を撮っているかさえ定かではないわけです。そういう中である種の表現形式というものにこだわっていくよさもあるだろうし、それによって不自由になることもある。それは一概にすぐ解決がつく問題ではないと思いますけれども、とても刺激的でした。おもしろかったです。ありがとうございました。

飯沢 樋口さん、お願いします。

樋口 杉田さんから、写真表現としてのアーカイブという問題提起が最初にあって、すごく刺激的でした。先ほどの発言の中で、今、世界各地であるビエンナーレのような大規模な国際展というのは手法としてアーカイブになっているというご指摘があり、それは本当にすごくおもしろい見方だなと思いました。それが写真と直接どうつながるかはわかりませんが、今まで実際自分が取り上げてきた作家はどちらかという写真よりも映像の作家ですけども、曾根裕とかローマン・シグネール、キムスージャ (Kimsooja) などその部類に入ってもいいかもしれないですが、パフォーマンスを表現する手段として映像あるいは静止画で撮っていくという仕事は幾つか見てきていました。それを集積することでまた別のアーカイブという違う手法で作品化しているというのは、杉田さんの発言で改めて気がついてすごくおもしろかったです。ありがとうございました。

飯沢 では姫野さん、お願いします。

姫野 控室でも話に出ていた、携帯で写真を撮るとというのが本当はおもしろいなと思っていて、携帯で写真を撮るときはカメラで撮っているということになるのかなというのがすごく不思議な……。

飯沢 携帯で撮っている人は、どうもあまりカメラで撮っている意識ではないみたいだね。携帯を持ったことがないからよくわからないけれども。

姫野 でも今、みんなが携帯でよく撮り合うというのは、もしかすると記念写真の一番ポピュラーな形になってしまっているのだろうし、かつ石川真生さんとかが自分のセルフポートレートを携帯で撮るとい
う。

飯沢 手術した跡なんかをあえて撮ったのがありますよね。

姫野 あれとかも携帯でしかなし得ない何かなのかと、あれは私の中にすごく強烈な印象を残しています。携帯で撮っていくものにまだ自分ではもちろんかかわったことがないんですけれども、そういうものがこれから考えていきたいことだなと。

飯沢 携帯で撮った行為でおもしろいものがあったとしても、それを出版の形に落とし込むというのは逆にもものすごく難しくないですか。

姫野 そうですよ。でも時々ブログなどで、ご存じかどうか、アイドルの中川翔子が撮っている膨大なものを写真の人はどう思うんだろうかというのを読んだりするときに、すごく虚をつかれたような気持ちに正直になります。

飯沢 それは僕も日々感じているんだけど、ただ写真の評論の現場でいうと、ブログとかインターネットが出たことで、ものすごい負荷が書き手のほうにもかかってきていて、前だったらあるギャラリーや美術館でよかったのが、インターネットの世界すら全部見なければいけなくなってくると、これはちょっと無理だなと思います。

もう一つは、携帯とかインターネットであらわれてくる表現のあり方について、僕の側の批評言語がないんですよ。今までの写真の批評言語で語ったところであまり意味がないのではないかな。それこそ、しょこたん（中川翔子）に語ってもらったほうがいいみたいな感じのことになってしまうというジレンマは感じつつあります。

では鷹野さん、お願いします。

鷹野 今日いろいろ話を聞いて、デジカメに移行する言い訳が何か見つかるかなと思っていたんですけど、

まだ何かこう……。

飯沢 残念ですね。

鷹野 やっぱりデジタルの方が安いので、言い訳が見つければすぐにでも移行したいんですけども、まだアナログこだわらざるを得ないかなと。

飯沢 それは意地でもこだわっていただいてもいいんじゃないのかな。

鷹野 え、うそ！（笑）

飯沢 経済的には確かに大変ですね。はい、どうぞ。

針生 一昨年、横浜トリエンナーレと韓国光州ビエンナーレを同じ年にやったんですが、どちらも写真よりもビデオの映像がかなり多くパフォーマンスとともに取り上げられた。ところが、写真はまだ客観性があるんだけど、私は一番ビデオ映像が何かふわふわしていてつかめない。さっきから出ている物質の手がかりということもあります。その点では、横浜トリエンナーレなんかは村上隆や奈良美智の程度でも、とにかく絵画やオブジェになっているもののほうが安心できる。手がかりがあるから。

どこが頼りないか浮遊しているかということは、スクリーンにいま出ている映像で言いますと、例えばこれは大部分がペニスをどう隠すか、どう見せるか、ともかく男の裸の像をアーカイブほどではないけれども、編集し再構成して見せている。そうすると、これは男という個人のアイデンティティーではない、ともかく集団のアイデンティティーをモンタージュし編集し、表現しているものなんだけども、それで一体何を突きとめようとするのかよくわからない。これはどこまで行っても浮遊している。つまり、「これだ！」という具体的な手がかりがない。

だから、国際展としては横浜トリエンナーレも光州ビエンナーレも70年代以後、国際的に前衛が終わったと言われて、イラスト風であれ、漫画風であれ、具象絵画が復活している。それをもう避けてはいられない。その中にいいものも悪いものもあるんだから、国際展としてはそれを正面から取り上げるべき段階に来ている。それを避けているから、ああいうことになるんだと思うんです。

だからそれに対抗するようなリアリティーを写真や映像がどうやったら持つことができるか、もう一つ考えて展開する必要があるんじゃないか。どうも今のところはそういう集団的とも個人的ともつかないアイデンティティーの浮遊する状態をとらえる。それはいかにも今日（こんにち）風ではあるけれども、どこか頼りない、浮遊しているという感じがするんですが、どうでしょうか。

飯沢 これはどなたが答えるんでしょうか。

針生 答えてもらわなくてもいいよ。

飯沢 鷹野さん、今ご指摘があったから一言。

鷹野 重い責任が僕のところに降ってきちゃって……。これはあれじゃないでしょうか、いつの時代もどの作品も、「これだ！」という結論を出そうとしていた作品はないんじゃないかと思います。それを求めて行くと、極端な話、プロパガンダになってしまいますから。われわれ作家がやることは、どちらかと言うと、その時々を社会を漂いながら、それぞれが感じたことを形にしていくことだけなんではないかと。それが時として、幸運にも、見る人に結論めいたものを感じさせることがあるとは思いますが。

飯沢 今の針生さんのご指摘の、鷹野さんの男のシリーズというのは男という全体的な集団でもないし、一人一人の個人に収束するような表現でもない。その間を浮遊しているのではないのかというのは、ある意味そのとおりですね。

鷹野 それはそうです。

飯沢 個別性にも全体性にもなり得ない、鷹野さんにとっての男らしさというか、男性的なものが見えてきているということなので、ではどうするのかと言われると……。

鷹野 境界というものはある種、社会的に不可視の、見えないものだったりする。そういうものを映像化することで存在を見えるようにしていくことに意味があると思っています。

飯沢 男性的なものとの境目。

鷹野 ええ、境目です。それをうまく言葉では言えませんが、そういう存在を可視化すること自体が僕の仕事だと思っていますし、別の誰かがそこから新たな展開をしてくれるのを期待している部分はあります。

飯沢 質問と言う前に質問が出てしまったので、ほかにどなたか質問はございますか。若い方とか、せっかくなのでどなたか。

ではちょうどぴったりの時間なので、「デジタル時代における写真表現」という今年の美術評論家連盟のシンポジウムをおしまいにします。どうもありがとうございました。(拍手)

清水 最後まで聞いていただいた皆様、それと出演の皆様どうもありがとうございました。

最後の針生さんのご指摘で、何か浮遊するものを表現しているというのはまさに写真や何かの表現自体の問題ではなくて、現代がそういうものを表現する時代だし、そういうものを求めている時代で、それを表現する写真というのは実は一番適切な現代的な表現だと。そういう問題なのかもしれないと思って聞いていました。

最初に、私は版画の研究をしていたと言いましたが、写真よりも随分前の時代のことを研究していましたが、写真がデジタル化する、そのメディアの大きな変更というのは、彫ってプリントする版画時代が写真という技法にかわる時代と本当に重なって見えています。最初は版画と写真というのは非常に相性が悪かった。それが 100 年を経ずして、写真と版画が結合して今の皆さんがよく見ている印刷術になるわけです。従来の写真と新しいデジタル技法というのは恐らく非常に相性が悪い時代なのかもしれません。でも、全く新しい別の考え方でデジタルというのが自分の権力というか能力というか、それを十全に発揮するようになると全く新しい表現ができるだろう。写真と版画の間で起きたことと全く同じことが起きるのではないかという説があります。今日はその本当のスタートというか、そういう状況が認識できたのではないかと考えております。

今年は大変充実したシンポジウムができました。改めて出演の皆さんに感謝をいたします。どうもありがとうございました。(拍手)

— 了 —