



会期：2005年10月18日【火】～11月8日【火】

会場：東北芸術工科大学ギャラリー

企画：美術館大学構想室

協力：TARO NASU GALLERY、株式会社ドガ・ガードル、株式会社フレームマン

ギャラリーガイド：木曜・日曜・祝日には会場で本学学芸員によるギャラリーガイドを実施

宮本隆司写真展 箱の時間

宮本隆司氏は、解体される運命にある歴史的建造物を静謐なモノクローム写真で捉えた写真集『建築の黙示録』（一九八八年／平凡社）第十四回木村伊兵衛賞や、一九九五年に阪神淡路大震災直後の被災地を撮影した『Kobe1995:After the Earthquake』などの出版により、「廃墟の写真家」として世界的に知られる存在です。

本展では宮本隆司氏のキャリアの中から「箱の時間」というテーマで作品を選出し、一九八三年から一九九六年にかけて、東京を中心にホームレスの仮設住宅を撮影した『ダンボールの家』シリーズと、宮本氏自身が巨大なピンホールカメラを制作し、その内部に入って撮影を行う「ピンホールの家」シリーズが七階ギャラリーに展示されました。

初日に開催されたトークセッションでは、空間構成の「間仕切り」としてギャラリーに挿入された巨大なダンボールの隔壁の前で、宮本氏の写真に焼き付けられている都市と人間の関わりや、風景を記録する際の視点のあり方について、集合住宅を数多く手がける建築家・元倉眞琴氏と、マタギ文化など山と森の民俗史に詳しい田口洋美氏が語りました。

●トークセッション
都市の行方、身体の記憶
写真家・宮本隆司の職歴を辿って
宮本隆司×元倉眞琴×田口洋美

※本展は、神戸市立美術館・14階7期
2019年10月12日(土)17:00-19:00

王冠

宮本隆司写真展 箱の時間

トークセッション／

二〇〇五年一〇月一八日(火)

宮本隆司(写真家)

元倉眞琴(建築家／環境デザイン学科)

田口洋美(環境学専攻／歴史遺産学科)

元倉 実は宮本さんとは古くからの知り合いです。ただ、いろんな機会でお会いするので、宮本さんのことをよく知っているような錯覚に陥っていたのですが、このトークセッションのために少し資料を読み返していたら、実はそれほど知らなかったということが気付きました。そして新たにいくつかの事を発見しました。

ひとつは、宮本さんはかつて、いわゆる竣工写真、建築雑誌に掲載されたり、建築家が展覧会をやる時にその写真を使ったりする『建築写真家』というジャンルがあります。そういう仕事をされていた。記録として建築を細部まできれいに撮るといふ仕事です。僕が設計したヒルサイドテラスの裏側にある『アネックス』という建物を、宮本さんにお願いでして実際に撮ってもらったこともあり

ました。そういう経緯もあって、出会った当初から宮本さんは建築と関わりのある人だなど思っていましたけれども、実はそうした建築との職業的な関わりだけじゃなくて、宮本さんの頭の中の構造自体に建築的なものがずっとあるんだなあと感じましたね。

もうひとつは、僕ととても共通しているのですが、都市への興味です。僕も建築家ですから、設計をきちっとするということがプロフェッショナルとしての仕事だと思つて建築と関わっていますが、実はそれ以上に都市の奥の部分について強く惹かれています。あらためて宮本さんの写真の仕事年代順にずっと見ていくと、全部に都市が関係している。その関係の仕方が、例えば旅に行くかどうかというよりも、例えば旅に行くかどうかというよりも、汚い方にどんどん行つてしまつていくような嗜好が、僕と同じなんです。ホームレスのダンボールの家を外から撮つても、普通はその中へは入つて行きませんよ。でも宮本さんは実に気楽に中に入つて行つてしまふ。僕は九龍城砦[※]に上つてはさすがに怖くて外からしか見ていられなかったけれども、宮本さんはスツと入り込んで行けちゃう。その入り方そのものに意味があるかのようにスツと。これは、宮本さんと僕はほぼ同世代

で、そういう時代のある雰囲気というか、空気を一緒に吸つていたことに起因していると思います。つまり、きちっと整理されたものよりも混沌とした世界の方に惹かれる世代ですね。

例えば、今回は学生たちと一緒にダンボールを積んでいます。このアッサンブラージュの壁から、いろんなものが同時発生している状態を感じる事ができます。それはやはり宮本さんがこれまでずっと巡つてきたものと同じなんです。例えば九龍城砦もそうですが一種の混沌の世界への魅力です。元々持っていた秩序が一気に崩壊して、まったくコンテクストのわからない状態になつていく状態にね。

それから、このダンボールハウス。ブリコラージュと言うんでしょうか、手近にある材料を適当に集めてきて、自分の衣服のような家をつくつて住んでしまふ。そういう題材への興味の持ち方や扱いかたが、建築家としての僕の興味とそっくり重なっているんです。

ただ、「似ているなあ」と思いつつ、一方でどうも「相当違うなあ」と思つたこともあげておきます。僕の場合、一見して無機質なモノの裏側に人間の息づかいや暖かみを感じたり、肉体的なものへ

※1 九龍城砦(きゅうりゅうじょうさい)

大都市香港の中心に存在した高層スラム。三万三千人もの人々が住んでいた。ここには香港の法律は適用されず、香港の警察官も立ち入ることができなかつたため、文字通りの「無法地帯」となり、売春や麻薬、博打などあらゆる裏産業がはびこっていた。一九九二年七月二日に強制退去、一九九三年に取り壊され、跡地は公園になっている。

宮本隆司(みやもと・りゅうじ)

1947年東京都生まれ／1973年多摩美術大学グラフィックデザイン科卒業／1989年第14回木村伊兵衛写真賞受賞／1991年ACC 奨学金を経てニューヨーク滞在／1996年第6回ヴェネチア・ビエンナーレ建築展金獅子賞受賞／1999年第11回写真の会賞受賞／2005年第55回芸術選奨文部科学大臣賞受賞・第12回日本文化藝術振興賞受賞／東京で制作、活動

【パブリック・コレクション】 Marsh & McLennan Companies, London／Museum of Fine Arts, Houston／川崎市市民ミュージアム(川崎)／世田谷美術館(東京)／東京都写真美術館(東京)／国立国際美術館(大阪)

【個展】 2005「箱の時間」東北芸術工科大学、山形／「PALAST」TARO NASU GALLERY、東京／「KOBE 1995 After the Earthquake」神戸芸術工科大学 2004「宮本隆司写真展」世田谷美術館、東京／「Museum Island」TARO NASU GALLERY、東京 2003「CARDBOARD HOUSES」photographers'gallery、東京 2002 TARO NASU GALLERY、東京 2001「Up-side-down In-side-out」秋山画廊、東京／「New York - Vancouver 1975 - 76」プレイスM、東京 2000「ピンホール・ハウス」秋山画廊、東京／「都市の黙示録」ブルノ市立美術館、ブルノ／「Museum Island」ノイエス美術館、ベルリン 1999「KOBE 1995 After the Earthquake+」フランクフルト近代美術館、フランクフルト／「都市の黙示録」クンストラールハウス・ベタニエン、ベルリン／「Ryuji Miyamoto」The BOX ギャラリー、トリノ 1998「オクタゴン」ツァイト・フォト・サロン、東京／「Architectural Apocalypse」日本文化会館、ローマ／「Cardboard Houses」ジルベルレ・ギャラリー、パリ／「KOBE 1995 After the Earthquake」フォームゼロ、サンタモニカ／「Ryuji Miyamoto」国立写真センター、パリ 1994「ダンボールの家」、ヨコハマポートサイドギャラリー、横浜 1992「ANGKOR」プティ・ミュゼ、東京／「東方の市」ギャラリー・ヴェリタ、東京 1991「Ruins」、シルク・ギャラリー、ソウル 1990「建築の黙示録」Min Lowinsky Gallery、ニューヨーク 1989「建築の黙示録」ミノルタ・フォト・スペース 1988「九龍城砦」、INAX ギャラリー、東京 1986「建築の黙示録」ヒルサイドギャラリー、東京 1977「晚香坡・カナダの町から」シミズ画廊、東京

【出版】 2003「新・建築の黙示録」平凡社／「CARDBOARD HOUSES」ベアリン、神戸 1999「Ryuji Miyamoto」シュタイデル社 1997「九龍城砦」平凡社 1995「KOBE 1995 After the Earthquake」建築ワークショップ 1994「Angkor」トレヴィル 1992「大徳寺」新潮社

元倉真琴(もとくら・まこと)

1946年、千葉県生まれ。建築家。東京芸術大学大学院建築専攻終了後、株式会社横総合計画事務所を経て、1976年に株式会社スタジオ建築計画設立。同代表取締役。東北芸術工科大学環境デザイン学科教授。主な作品として、ヒルサイドテラス―アネックス／SD Review SD 賞(1985年)、熊本兼宮電蛇平団地／日本建築学会賞(1993年)、福岡大学 A 棟／日本建築学会建築選奨(1996年)などがある。

田口洋美(たぐち・ひろみ)

1957年、茨城県生まれ。明治大学文学部卒業。東京大学大学院博士課程修了(博士：環境学)。現在、東北芸術工科大学芸術学部教授。元、近畿日本ツーリスト(株)日本観光文化研究所主任研究員。とくに中部東北地方の狩猟文化研究に実績がある。近年はロシア極東、シベリア地域の先住民族研究などフィールドワーカーとして活躍。専攻は民俗学、環境学。狩猟文化研究所主宰。主な著作に『越後三面山人記』農山漁村文化協会、『マタギ』、『マタギを追う旅』、『ロシア狩猟文化誌』(共著)慶友社。『縄文式生活構造』(共著)、『縄文社会論(下)』(共著)同成社など。

擬人化させていくという捉え方をしようとするのに対して、宮本さんは決してそういう見方をしないですよね。クールで淡々としている。きちつとした距離というかな、モノに熱くならない。熱くならないけれども、写っているそれ自体は尋常ではないですよ。距離をとりながら対象を捉えていくことと、その対象が尋常ではないということの裂け目がすごく面白いですね。ここにきてやつと宮本さんの写真に僕が惹かれる理由が少しわ

かってきました。宮本 元倉さんとはずいぶん昔から知り合いで、きっかけは『都市住宅』という雑誌でした。私はその編集部で編集スタッフとして働いていて、元倉さんは誌面に記事を書いたり、特集で一冊九ごとと元倉さんの修士制作の作品が載ったりして、スターでした。『都市住宅』という雑誌は本当に面白かった。建築のことだけではなくて、アートとか、環境とか、文学とか、いろんなことがそこで交

わっていた。それでしょっちゅう編集部に通っていたら「君、時間があるならちょっと手伝って」ということで、レイアウトを手伝ったり、原稿を取りに行ったりしていたんです。それである時、カメラを持って行ったら「写真も撮れるの？」と。私は写真の師匠というのがいないんです。多摩美でグラフィックデザインを勉強したんですけども、ちゃんと写真の基礎を学んだという記憶はないですね。

ですから我流、独学です。ただ、カメラは二コンのFを持っていて、五ミリのマクロレンズと、二四ミリの広角を持っていて、一応現像もなんとか。カメラ雑誌を読みかじって自分でやっています。

それで何枚か撮ったら、それが何といきなりバツと一〇ページくらい使ってくれたんです。七三年の四月号だと思いますけれども。その時は谷中の町を撮りました。本当に素人写真でしたけど、その後からはぐんぐん写真の面白さに引きずり込まれ、撮り続けて。谷中の写真の後に「じゃあ、他にいろいろ面白い住宅とか何かあったら撮ってきて」ということで、もうちょっとプロの写真を撮らなければいけないと四×五カメラを使い始めました。四×五カメラなら竣工写真も撮れて割合いい収入にもなる。「ああそうか、建築写真家というジャンルがあるのか」ということで、今に至るので

す。

民俗写真と芸術写真

宮本 これも七三年だったと思います。宮本 広島の太田川沿いに原爆スラムと云々というスラム街が残っていたのですが、その住人に移動してもらって、市

営の高層アパートが建てられたんです。

それで、都市住宅の編集者に「取材があるから君も行かないか？ 写真を撮ってくれ」って言われて、私は喜んでついて行って。そこでは高層アパート群を撮りましたが、それよりも僕には原爆スラムが非常に面白くてね。たぶんスラムの末期の頃だったと思いますよ。私は本当にたまたま偶然その場所に出くわしたのですが、田口先生のお師匠さんの宮本常一【※3】も原爆スラムの写真を撮っているんですよ。

田口 宮本常一は自分の見たものそのままを、そのまま撮ることに意味を見いだしていました。別に「上手く撮ってやろう」とも思わないし、「それを写真集にしよう」とも思わない。自分の記憶の整理、あるいは自分の気がついた時のメモだと言っています。でも彼が撮ってきたのはそれでいて見事に「写真」なんです。決定的瞬間というものを求めないで、構図も求めずに自分の見ていた時代の今を着実に撮ろうとした。人間の生活を捉えるために、撮る、記録してきているんです。僕たち民俗学者が撮る写真というのは結構そういうのが多いわけですが。絵にしようとする、ほとんどん虚構になっていく。

一方で、宮本隆司さんの写真集を拝見しましたが、ほとんどが人の写っていない、人の写真なんです。人を撮らないで人を写している写真。でも、都市の人工的な空間を撮っているのに、人の存在みたいなものが直感的に暗示されていると感じました。今の世の中は一見すごく多様化しているけれども、実はデータ社会というものは、多様といってもきっちり構造化しています。けれども僕は宮本さんの、一見して混沌、それでいて空虚な都市の写真の中に、人間の存在と不思議な柔軟性を感じましたね。

宮本 先日、大学から『東北学』の本をいただいたら宮本常一の話が出ていました。毎日新聞で出した写真集成、あれはすごい仕事ですね。私は写真家として、ちょっとショックでした。民俗写真というジャンルがあるのかわかりませんが、せいぜい無意識にとにかく記録として圧倒的な量を撮るといって、自分がね、すごいなあと。とにかく、表現ということはまったく考えないところから、今までに見えてこないものが見えてくるという、そういう写真の価値はね、大変なものだと思います。私にはとても真似できない。最初に写真をやろうと思った頃、つまり『都市住宅』でいろいろ走り

※2 原爆スラム

広島市基町にあった、敗戦後の戦災被害者の応急住宅が建設されたり、困窮者が太田川河川敷の不法建築に住んでいた居住地で、次第に荒れ、「原爆スラム」といえる不良地区化していた。ここは中央公園予定地でもあり、強制執行なども行われたが、原住者も収容する形での再開発として、高層・高密度の住宅建設と公園整備がなされた。

※3 宮本常一（みやもと・つねいち）

一九〇七年〜一九八一年／民俗学者
山口県生まれ。一九二九年天王寺師範卒業。小学校の教師として働いた後民俗学に関心をもち、一九三三年、雑誌「口承文学」を発刊する。その一方で沢田四郎作の大阪民俗談話会に参加。一九三九年には、上京して渋谷敬三主宰のアチック・ミュージアムに入學、後の日本常民文化研究所で、日本各地の民俗調査をする。全国離島振興協議会事務局長・林業金融調査会理事として働き全国各地を調査。一九六一年『瀬戸内海の研究』で東洋大学より博士号を受ける。主な著作としては周防大島を中心としたる海の生活誌（一九三六年）、『河内国滝畑左近熊太翁旧事談』（一九三七年）、『吉野西奥民俗探訪録』（一九四二年）などがあり、『宮本常一全集』に収められている。

※4 プロウオーク（PROUOK）

一九六九年に創刊された写真誌で、創刊時のメンバーは批評家の多木浩二、詩人の岡田隆彦、写真家の中平卓馬、

回っていた頃は、とにかくなんでも撮っていたけれど。

自分なりの形をつくる

宮本 当時一番大きく影響されたのは

『プロヴォーク』^{※5}という雑誌でしたね。それに森山大道^{※6}、中平卓馬^{※7}とEという人たちが参加してそれこそパン写真撮っていた。その写真は所謂ブレボケ。「これは何なんだ?」「これでも写真なんだ」という論議を呼んでいましたね。私にはそれがすごく鮮烈で。

同じようなブレボケ写真すいぶん撮りましたよ。ところが、似たようなことをやってもそれを超えられない。ですから私は、写真を撮り続けるのであれば、自分なりの形をつくらなきゃいかんというところで、逆に彼らのような路上スナップではなく、大判カメラを三脚に据えての撮影を少しずつ始めました。写真には無意識に写り込む機能もあるので、いずれにせよ共通する部分は残っていくと思いますよ。どのようレンズを構えようが、何かが意図せず写り込むというようなことがね。

元倉 写真家としていろんな方がいますが、森山大道みたいに対象に迫ってい

くようなタイプではないですよ、宮本さんは。つまり、迫って迫って、迫りきれなくても頑張るといふ接近の仕方はない。宮本さんはある距離を置くことによつて、かえって何か本質的なものが浮かびあがらせている。

宮本 今回出展しているピンホール写真はその意味で、宮本常一や森山さんの写真と対極にある作品ですね。ほとんど撮影者の操作がきかない。操作したくてもできないという写真ですよ。まずピントを合わせるということができない。

なぜかという全部ピントが合っていない、最初から。かなり柔らかいピントですけれども、これは光学的な自然の原理なので、なぜこうなるのかよくわかりません。それからどこからどこまで写るのかもわかりません。大まかな方向は決めることができます。しかし、どこからどこまで写るのかわからないから、フレーミングなんかできない。しかも露光時間が長いので、こつちが光をひたすら待つ。要するに、光が入ってくるのを延々と待つという、もう完全な受け身状態です。

あそこにある大きなピンホールカメラの中に、私が入って、内部のセッティングをするのに一時間くらいかかる。テー

プで目張りをして完全な闇をつくる。余分な光が少しでも入ってきちゃったら困るんです。一ミリの穴からだけ光を導き入れるのです。レンズもフィルターも何もなかったの穴。そこに太陽光線を直接導き入れてカラードイレクトペーパーに感光させるのです。ネガがなくて、印画紙に直接光を当てて反応させるのです。中に長時間入っていると、だんだん酸素がなくなつてきます。体熱もあるので、サウナ状態になる。そういう状態の中にこもっていると、宇宙空間の真空の中にかろうじて酸素があるというような状況ですよ。

どんなカメラでも、撮影するために、箱の中の闇に光線を導き入れて撮っているんです。でも『ピンホールの家』のように、光を介して何かと交信しているような、交感しているような感じはしませんね。小屋とか、シエルターの中に入って一時間ぐらいい横になっていると、何となく宇宙を漂っていて、光を待っているという感じがするので、見たままを撮るとか、ここのフレイムに決めるとかとは全然違った写真のやり方があると思います。

元倉 今回の展覧会の『箱』というキーワードですが、僕のこの『箱』の概念が

高梨豊の四人、第二号より写真家の森山大道が参加した。その誌面は、メンバリの論考、詩、写真作品によつて構成され、非営利の同人雑誌であったため少数しか刊行されず、またわずかに四号で終了した短命の媒体だった。しかし当時本格的な批評がほとんどなかった日本の写真ジャーナリズムに対して与えた影響は大きく、写真が都市や風景との密接な関連で論じられるようになった礎石は、この雑誌によつてうち立てられたといつてもいい。当時の記録を伝える文献として、西井一夫の『なぜ未だ「プロヴォーク」か―森山大道、中平卓馬、荒木経惟の登場』(青弓社、一九九六年)がある。二〇〇一年、小部数限定で復刻版(岡田隆彦稿は未収録)が刊行された。

※5 森山大道(もりやま・だいどう)一九三八年〜/写真家

大阪生まれ。岩宮武二および細江英公のアシスタントを経て一九六四年に独立。独立後、『つぼん劇場写真帖』(一九六八年)、『写真よさようなら』(一九七二年)と話題作を次々発表。その後、一時的に撮影行為から遠ざかるも、一九八二年『光と影』によつて完全復帰。九〇年代には、シリーズ『Diadoxystair』(一九九三〜九七年)をはじめとする斬新な作品群を次々と発表。一九九八年からは、ニューヨーク・メトロポリタン美術館をはじめ、全米で二年にわたる大規模な巡回展が行なわれるなど、世界的にも高い評価を受ける日本を代表する写真家。



ダンボールの家 展示風景
(右から) 東京 1995、東京 1994、東京 1983、東京 1994、東京 1994、東京 1996
すべてゼラチンシルヴァープリント

建築写真の垂直性

ものすごく大好きです。確かにそこにはミクロコスモスがあります。まさにこのピンホールカメラによる十字の写真は、真ん中があつて、同時に全体の広がりがある。無限の宇宙のように眺めることができるわけですよ。でも、そういう『箱』は別の見方をすれば危険な概念でもあつて、閉じられること、拒絶することに抑えがたい魅力を感じてしまうわけですよ。そういう世界にも宮本さんは魅力を感じているのかな。『建築の黙示録』で、解体現場を撮っていたのも、本当は閉じられるべき劇場が、解体されることによつてその箱が破られてしまうという瞬間、そこに『箱』が存在していたことが理解される。ここにも宮本さん独特の逆説的な視座のあり方がある。

今、宮本さんが箱の中に入つて受動的な形になつて、意図的なものはほとんど入る余地がないとおっしゃいましたが、非常に突き放した距離でいながら、ホットなものや映画紙に焼きつけられていいますよね。宮本さんの撮っている向こう側から風景が黒い箱の内側に入ってくる。それをキャッチする。風景を風景として、感情を伴わないままクールに、それでいてホットな最終ゴールに導くためにピンホールカメラがあるんですね。

なつたのかも知れません。元倉さん、鋭い指摘ですね。

元倉 建築の写真家というのは、あの大きなカメラで建物の細部まで撮つていくわけけれども、宮本さんは垂直なものや垂直に撮るんですよ。でも実は、人間の目にはパースペクティブに映るから垂直には見えないわけです。宮本さんの写真のようにみんな垂直なのは非常に不自然な状態です。それは宮本さんの写真の中に繰り返して表れてくる。実はその加工によつて、ある対象との距離感みたいなものが生まれてくるのだと感じました。

宮本 やっぱり建築写真の最大の特徴として、垂直なんですよ。専門用語では『アオリ』と言いますけれども、遠くのものや小さく写る。だから建物の先の高いところが小さく見える。それを意図的に歪めて垂直に修正する。それを『アオリ』操作をすると言う。本当はそういうまっすぐな世界はないけれどね。それが建築写真。その習慣があつたものだから、特に『建築の黙示録』を撮っている頃はですね、解体中の現場でもいちいち垂直線を合わせていましたよ。ちょうどその頃、一方で竣工写真、きれいな建築を撮つて、その同じ足で解体現場を撮つたりしていましたから、ああいうふうになつたのかも知れません。元倉さん、鋭い指摘ですね。

建築写真だけではなく、遠近法の約束事というのはルネッサンス以降ずっとあつて、ルネッサンス期の都市を描いた絵などは垂直線がきちつと合つていて、オランダ絵画でも厳密ですよ。それを踏襲して建築の写真もすべて垂直線が合つています。強制されているわけではないんですが、これが視覚上の約束事というか、建築写真あるいは建築の正しい姿で、きつと、建築写真だけが未だにそういうことをやっているのかもしれないね。

あと、建築写真の特徴を言いますと、ピントが全部合っている。これはピンホール写真のピントとは違つて、キリキリにシャープ、パンフォーカスですね。ルネッサンスの絵画を見ると、全部ピントが合っているんですね。ヴェネツィア派の絵画などは特に顕著です。とにかくすべてにピントが合い、垂直線が出てくるというのは、ルネッサンス以降の歴史なのです。

民俗学の中の写真

司会 柳田民俗学と、宮本常一の民俗

※6 中平卓馬(なかひら・たくま)
一九三八年〜/写真家

東京外国語大学スベイン科卒業。新左翼系雑誌『現代の眼』編集者を経て、東松照明、森山大道らとの親交を通じて写真家へ転身。一九六八年写真同人誌『プロヴォーク』創刊。六〇年代後半から七〇年代にかけて「アレ・ブレ・ボケ」を多用した作品を多くの雑誌に寄稿。一九七七年に倒れて記憶喪失に陥るが、翌年療養を兼ねた沖繩旅行を契機に撮影行為を再開し、現在も精力的に写真を撮り続けている。写真集『来たるべき言葉のために』(一九七〇)。著書『なぜ、植物図鑑か』(一九七三)他。

学と、写真やフィルムに記録するという形の記録の試み方と、聞き書きという形でだいたいスタイルが異なるようです。宮本常一の民俗学で写真で何かを記録する時には、具体的にはどういった焦点のありようが求められるのでしょうか。

田口 柳田國男^{※7}の民俗学に写真が取り入れられてなかったのではないかとというのは、東北文化研究センターの赤坂憲雄先生のご指摘ですね。宮本常一のもとで民俗学をやってきた僕らは、写真というのは当たり前に使っていたし、絵を描いたり図面を引いたりということも、ごく当たり前に訓練されてきました。いずれの場合でも大切なことは「ものをきちんと見る」ということです。図面を書き上げるとか、写真をきちっと撮るとか、そういうことではなくて、写真という機械を通して、あるいはスケッチという作業を通して、ものをきちっと見るといふことが大事だと教わりました。対象物の中に、人間というものがあるのか、ということ自分をなりに理解しろと。その意味で、宮本隆司さんの写真では、あの騒然とした阪神淡路大震災の現場を撮っていても、人が出てこないのがかえって興味深いですね。

宮本 あの阪神の時は人がまったく

いないわけではないけれども、かなりブレてしまっていて、歩いたり走ったりしてブレて消えているんです。本当は人も写っているはずですが、私はストロボを焚いたりしないで、自然光で三脚据えて撮るので、露光時間が長いことが多く、動くものは写らないですね。それから「ちょっとそこに立っていただくさい。あなた撮りますから」というような撮り方もしません。

田口 民俗という概念自体は、目に見えない、でもある時はそれが目に見えるわけです。ある時は、それは形を持っているし、ある時は人間の心の中にあるし。それを捉えるのが僕らの仕事です。その際に重要なのが『関係』ということで、宮本さんが撮影したダンボールの家の前に履物が置いてあったということ、その履物を履いていた人が中に入っているということ、箱の中に人が入っているということが、履物から想定して、中にいる人の考え、ダンボールの箱と履物、全ては『関係』として繋がっているわけですね。そういうふうに、僕らはものを通してたり人を通してたり、人の行為がものを通して現れたりするものを読み取ろうと試みます。

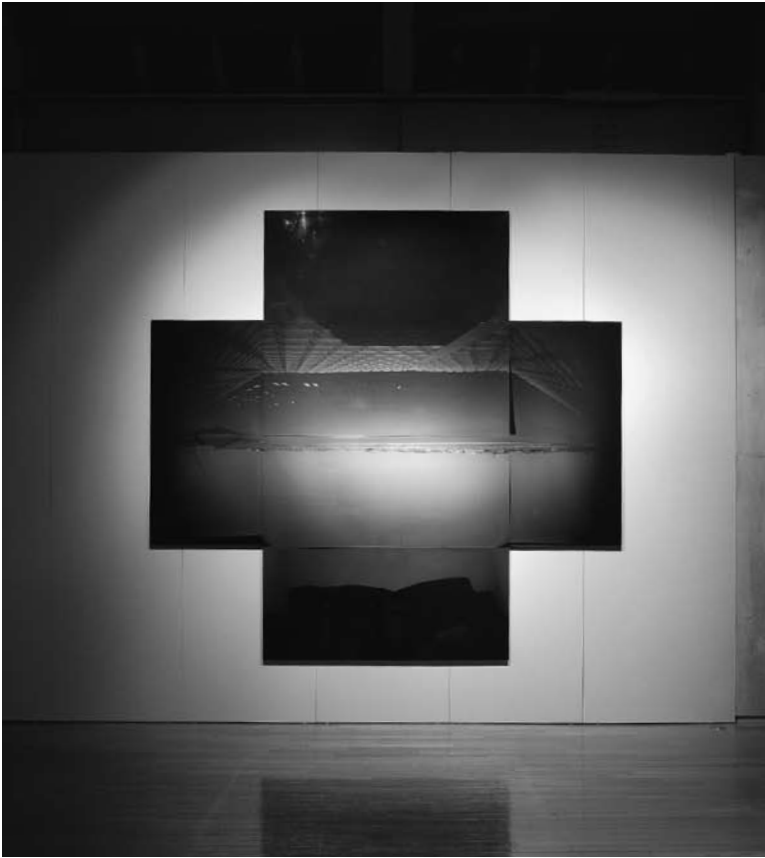
景観なんかもそうですね。村人の生き

方が周辺の環境を変える。変えられた環境を読み解くと、もう忘れ去られているけれど、その景観の中に昔の営みの様子が残る。なぜ村の人たちが、日常から消えていったのか。なんでそういうものが残ったのかをたどっていくわけです。そんな時、僕らはスケッチや、カメラなどの道具を使う。宮本常一のカメラは『関係』を考える道具としてある。すべての学問はきつとそこにつながるんですけれど。

「見る」と「見られる」

元倉 宮本さんは、ある意味では見ている立場にあるけれども、ピンホールカメラの作品などは、ひよっとしたらこれは風景に見られている立場にあるような気がしています。宮本さんのそれ以前の写真でも、自分はその対象の内部に感情的に入り込んでいかなければ、実は対象から自分が見られているような意識を持つているからじゃないかな。『黙示録』もそうだし、『ダンボールの家』もそう。ダンボールは確かにオブジェとして面白いですね。いろいろ形があって自由に組み合わせる。その建築的な面白さから撮りに行ったと思うけれど、中には人

※7 柳田國男(やなぎだくにお) 一八七五年〜一九六二年/民俗学者 兵庫県生まれ。一九〇〇年東京帝国大学卒業。農商務省に勤務し、農政視察や講演のため全国の農山村を旅し、各地に残る地方習俗や伝承などに注目、日本の農山村構造を知る根源として調査を実施した。とくに九州椎葉村の狩猟習俗を記録した『後狩詞記』や、東北遠野郷の習俗、口碑を記録した『遠野物語』等の著作は、民俗学の出発点の記念碑的著作となっている。一九二一年、国際連盟委任統治委員として渡欧。帰国後、雑誌『郷土研究』や『民間伝承』などの創刊や民俗学研究グループの拡大に取り組む。『海南小記』、『民間伝承論』、『海上の道』など著作多数。



が入っているのか、それとも留守なのか
どうだかわからない。閉じたダンボール
のかたまりから、実は自分は見られてい
るのかも知れないというようなこと。そ
の意識は我々の日常にありますよね。確
かにモノと人の関係というのは時にそ
ういう奇妙な引っかけりを生じさせま
す。「見る」と「見られる」という、そう
いふ関係をどう考えるか。これは建築家
にとって本当に重要な問題です。ひとつ
同じ空間の中でいろんな人が「見る」と
「見られる」の関係をもっている。建築と
いうのは屋外から「見る」建築もあるけ
れど、中は箱ですから、窓から外を「見
る」ということもある。建築の設計には
いつもその相互性が重要な要素としてあ
るわけです。僕はそういうことは意識し
ながら、日々考えてつくったりしますけ
れども、お二人はその辺をどう考えて仕
事されているのかお聞きしたい。

田口 僕らが山を歩く時は見ることの
欲求ですね。山の風景や木々や。でも実
際は、僕らは虫たちの発している電波に
さらされているし、木の陰からウサギは
見ているし、狐も、狸も、ひよつとした
ら熊も見ているかもしれないし。僕らが
放つ臭いを、イタチが嗅ぎつけているか
も知れない。要するに、「見る」という言

業では限られた知覚的表現になるけれども、実は僕らはいろんな知覚にさらされているわけです。そのさらされているという自分に通常は自覚がないわけです。でも、よく物事を「見よう」とした時に、かえって自分が「見られていた」ことに気づいたりする。つまり「見られている」ことで、じゃあ私が「見る」ということはどういうことなのか、その認識が変わっていくということです。

民俗調査をやる時に、村の中に入っ行ってきますよね。村に入っ行って、僕が夜十二時まで飲んでいたら、小さな村では翌朝にはみんな知っているわけです。僕が広めたわけじゃなくて、朝の電話のやり取りで「昨日、田口が十二時まで飲んでた」で、「途中でどこでけつまずいた」とか、全部知っているわけです。それを「見られていること」として、前提として僕は調査はやらないけれども、一応はそのことを踏まえて仕事をしているわけです。

僕は新潟県の三面集落の調査を始めた時、一年間写真を一枚も撮らなかつたんです。なぜかという、当時は「写真を撮る」ということによって取材相手との関係が壊れる」とか、そういうことがよく言われていた時代だった。「いきなりカメラを

持ち込んじゃいけない」とかね。だから僕は徹底してやめて、スケッチブックを持っていった。一軒一軒の家をスケッチして歩いて、スケッチしながら家の中の動きを見ていて。スケッチが終わった頃にはその家の家族の名前は全部頭に入っていましたけれども、それ以上にみなさんが見えますよ、僕がスケッチしているのを。だから関係が生れる。

対象を見るとか見られるとか、どっちの比重が大きいとか、そんなことはわからないですけれども、いずれにせよ、カメラで写真を撮るといふのは、僕にとっではいつも怖いことでした。特に人の写真を撮る時、いちいち断りをいれるのが嫌だね。「写真よろしいでしょうか?」「やだ!」と言われるのが怖いですよ。「やだ」と言われないようなシチュエーションといふのはなかなかないです。でも、その写真を撮ろうとする意志がないと人は撮れないから、つらいわけです。

写真といふのはどこかで「武器」としての意識があると僕は考えています。でもその「武器」を「武器」と感じさせないテクニクといふのは、僕はなかなか持てない。それはノートを書くということもそうだし、カセットを回すということもそうだし。全部そうですよね。そういう

ことを越えて、目に見えない関係を捉えていかなければならないわけだから。

宮本 写真とは技術です。発明されてからそんなに長い年月は経過していません。一七〇年近く、人間にとって、それ以前には写真というものはなかったわけです。私はいろんなところで若い人によく言うことがあります。それは「写真を撮る時に、人間にとって写真がない状態、ない時代を考えてみると、ひとつ別の側面が見えてくる」ということです。要するに、たかだか一七〇年ぐらい以前は写真がなかったんです。絵を描いたり、文字で記録していた。映像がない。すると、夢とか、幻想とかのリアリティがすごい。昨夜の夢がほとんど現実のように存在する。

それから、すごい場面を「写真に撮りたいなあ」と思った時に、カメラがなかったらどうするか。しよっちゅうありますね、こういうことは。そしたらもう見るしかないですよ。ひたすらじっくり見る。記憶の中に写真を焼きつけるように見る。でも、完璧にある光景を保存することはできません。そう考えると、「世界が小さくぎゅっと凝縮されて、そこに平面で手に持てるような形である」という写真の特性が人間に与えたものというのが、何



会場設営風景



か未だにちょっと謎めていますよ。そのことにリアリティを感じているからこそ、私たちは写真を見ているのだと思いますね。それを技術としていろいろ使って、広告宣伝をしたり、報道したり、いろんなことをやっている。だけどこの不思議さというのはずつとある。お見合い写真とか、特に子どもの写真。大きくなつてから見ると、子どもは実に不思議な感じがするし、亡くなった人の写真を見ると、これまた不思議な感じがする。写真にはそういう幻想や失われたイメージから逆に見られていくようなリアリティがある。私が撮っている建築の写真に、そういうリアリティがあるのか、当人にはよくわからないのですが。

司会 会場の中から何かご質問がありましたらどうぞ。

身体感覚の問題

質問者 この頃はだんだん写真を展示する位置が低くなってきたとおっしゃっていました。二〇〇二年にカッセルのドクメンタ^{※8}で見た時は、天井に垂直に向かつて展示されていました。今日見たら、かなり低いところに展示されて

いますが、あれはどういう意図があったのでしょうか。

ホームレスの人というのは、大体低い方で生活されているわけですよ。大きな空間ではなく、大地に近い空間で寝そべっていたり座っていたり。そういうことと関係あるのかどうか。

宮本 確かにだんだん低くなつてきています。世田谷美術館では二〇センチ。ここでは一〇センチぐらい。なぜ低く展示するのかということですね。確かにホームレスの方たち、彼らは床にそのままつくりますよね。土台を置いて、さらに高くしているのはあまり見ない。水が流れてきたり湿気があったり、本当は少し高くした方がいいんですけども、地面に直接つくる。この家のつくり方はシンプルにというか、地面に寝そべるといった感じがあつて、もう一回追体験するといいことでもないけれど、見る時にちょっとしゃがんでみたり座ってみたりすると、その身体感覚がちらつと変わるのではないかと。そういう違う身体感覚をそこに追体験する、というようなことがあつたら面白いのではないかとというのがねらいです。

今回は、ここにダンボールの壁をつくりました。これは、横浜のポートサイド

ギャラリーでダンボールを展示した時に初めてやりました。近所からダンボール箱をたくさん集めて、壁をつくります。ここに入り口が低くありますね。一メートルです。みんなここをこうやってくぐつていかなきゃいけない。体の大きい人は大変ですよ。それからお年寄りも腰が痛くなつて大変だけれど、くぐつてもらう。そうすると何か身体感覚が変わりますね。それから、何か「面白いものがあるんじゃないか」という期待感も高まる。それでさらに低い位置にあると、同じ写真でも違つて見える。

写真を見るといふのは、いろいろな場面があると思います。雑誌で見るとか写真集で見るとか。いろんな見方がありますけれども、生身の身体が展示されている写真のところに、立つたり座ったりしゃがんだりしてもいいわけです。それは明らかに身体行為なわけですね。「見る」という行為を体でやっている。だからそれをちょっと、揺すぶつてあげようというか、そういうことで意図的に低くしています。特別な思想があつて低い位置でということではなくて、あくまでも身体感覚の問題です。

※8 ドクメンタ (DOCUMENTA)
ドイツのカッセルにおいて五年ごとに開かれる大規模な国際展。同展は、毎回、その時代の最も先鋭的な傾向に焦点をあて、世界のアートシーンに多大な影響を及ぼしてきた。宮本隆司氏は二〇〇二年ドクメンタXIに出品。