

2018 年度 学位申論文 (博士)

写真の身体—イメージの現象論と現代日本写真

(The Body of Photography, Phenomenology of the  
Image and contemporary Japanese Photography)

指導教員

竹内万里子教授

京都造形芸術大学大学院

芸術研究科芸術専攻

学籍番号 (51611009)

ゴルドン・ホスエ

## 目次

序文 p.1

### 第一章 現象論的な写真

#### 第一節 「写真の身体」へ

- 1) 時間と空間、写真と身体の関係 p.6
- 2) 現象である身体と写真の類似点 p.7
- 3) メルロ＝ポンティの「肉」と「写真の身体」 p.10

#### 第二節 絶え間なく変容する写真の考察

- 1) ジェフリー・バッチェンと写真の「生成」 p.11
- 2) ジェフ・ウォールと写真の液体的および視覚的な本質の混合 p.14

#### 第三節 「写真の身体」の構成

- 1) 本質の座標 p.16
- 2) 写真の絶え間ない交錯 p.17
- 3) 「写真の身体」の時間と空間、連続性と非連続性 p.20
- 4) 連続性と非連続性の関係の結果—写真の中心にある欲望 p.20
- 5) 空間円錐と写真のアポロ的な側面 p.21
- 6) 空間円錐とそのアポロ的な本質 p.23
- 7) 時間円錐と写真のディオニュソス的な側面 p.24
- 8) 空間円錐とそのディオニュソス的な本質 p.25
- 9) 「写真の身体」と悲劇 p.26
- 10) 空間円錐と時間円錐について結論 p.27

### 第二章 「写真の身体」と二名の現代日本写真家

#### 第一節 日本における写真 p.29

#### 第二節 志賀理江子の写真へ p.31

- 1) 志賀理江子—白いリスと蛇 p.35
- 2) 見えるものと見えないもの—志賀理江子の制作における現象論 p.42
- 3) 絡み合い—交叉配列、志賀理江子の制作における現象論 p.44
- 4) 志賀理江子と「写真の身体」 p.48
- 5) 過去と現在、志賀理江子と内藤正敏 p.52

#### 第三節 新井卓の写真へ p.54

- 1) 新井卓と「Monuments」—歴史性から個別性まで、社会性から官能性まで p.57
- 2) 新井卓のマイクロモニュメント p.58
- 3) 新井卓のダゲレオタイプと現象論的な写真 p.61
- 4) 新井卓と「写真の身体」 p.62
- 5) 過去と現在—新井卓、そして広島と長崎 p.65

結論 p.67

注釈 p.69

## 序文

もし、今のところ書かれた様々な「写真哲学」、つまり写真の本質（例えば力動性、資質等）の全書を作ってみたとしたら、素晴らしく価値がある書籍となる。なお、この書籍は期待より短いものとなるであろう。言うまでもなく写真についての資料は数少ない。

「写真の歴史」「美学的な分析」「芸術的又は技術的な読書」のようなテキストの数が多く、大部分は良質である。しかし、大抵このようなテキストと哲学的に写真を扱うテキスト、即ち写真についての本質や根本的な探究は別の領域に属する。前述の「写真哲学」全書には、現代まで通用する深い影響を与えたテキストしか含まれない。このような規範的なテキストではヴァルター・ベンヤミンの『写真小史』<sup>1</sup>や『複製技術時代の芸術』<sup>2</sup>、ロラン・バルトの『明るい部屋』<sup>3</sup>、スーザン・ソントグの『写真論』<sup>4</sup>、ヴィレム・フルッサーの『写真の哲学のために：テクノロジーとヴィジュアルカルチャー』<sup>5</sup>そして他のいくつかの論文、例えばロザリンド・クラウスの写真についてのテキストが含まれる<sup>6</sup>。しかし、テキストの数にも関わらず、もしその書籍の結論として、「写真の本質はこれだ！」といった論理的、統一的な結びがあれば、大きな問題、恐らく解けない問題が立ち上がるはずだ。なぜならば前述の書籍の写真についての知識と解釈は広い程真実であるからだ。

一つの統一された認識論的な本として、写真の本質という問題を扱っている様々な基本的な書き物を読むことは、写真の本質や資質や機能の様々なアプローチや説明の広さを証明する。この様々な基本的テキストでは多くの写真における面や様相の違いがあり、前述した全書を読むことは混乱を導くことになる。筆者の哲学的な興味はこのような様々な「写真の哲学」ではなく、むしろ写真自身と関係している。従って本論文では現代的な理論や未知の理論より、主として哲学的なアプローチに注目したい。さらに、現代写真について述べられるテキストは大抵写真の本質、即ち哲学よりも写真家の作業や写真の制作を扱っている<sup>7</sup>。このアプローチは間違いとは言えないが、この状態は捉えどころのない写真の存在論の複雑さの指標である。この論文の目的は、先の「写真の哲学」によって写真

について考え直し、自分の新たな道を構えることである。代表的な現代の哲学者やイメージの歴史家たちが今もまだ、例えばロラン・バルト『明るい部屋』<sup>8</sup>のような基本的なテキストの中で繰り返し広げられたテーマや仮説を扱っており、そうした古い概念によって写真とイメージについて現在も考えているということ、我々は思い出さなければいけない<sup>9</sup>。

「日本における写真」を研究することによって、筆者は写真の本質に対する関心を持つようになった。「日本における写真」への筆者の関心は、イメージ制作とその歴史への関心に影響を受けている。日本の浮世絵やその市場という存在に魅了されたことによって、日本の写真への関心はさらに深くなった。他のヨーロッパよりも古い江戸時代のイメージ文化や市場が、どのように進化したかということを知りたかった。このような研究によって、個人として、文化として、我々とイメージとの関係の様相を発見できると思った。しかし、筆者の出身地メキシコでは日本の写真の専門家や研究がない。さらに、このテーマに関する情報は、大体ヨーロッパとアメリカで有名な日本写真家や写真に関する一般的知識に限られている。しかし、西洋美術世界で広く知られる日本写真家と作品は、現存する西洋の異国趣味と強く関係しているのではないかという嫌疑があった。だからこそ世界的に「日本における写真」という研究テーマはまだ複雑だと言える。メキシコで参考にできる研究は大抵、戦後の連合国軍最高司令官総司令部（GHQ）の占領時や日本における写真の輸入起源等、日本の「奇妙さ」を強調した時代を中心とする。日本の写真の起源を語る場合、少ない研究者を除き<sup>10</sup>、大抵西洋の影響があるものとして説明されている。このアプローチは時々意識的に、又は無意識に、その時代における写真制作と日本的な視覚的伝統を見逃している。

このような狭いアプローチを越えると同時に、自分の一般的な写真の知識、特に「日本の写真」に関する知識を広げるために、まず普遍的な「日本における写真」を研究し始めた。この研究はその起源から始め、現代の作品制作へ移る計画だった。しかし、日本における写真を理解するための探究の最中、偶発的に数多の日本の写真家の中から現れた二名の特別な写真家との出会いによって、筆者の研究は止められた。その写真家は志賀理江子

と新井卓である。この二名の写真は筆者にとって、出口を見つけられないような深い謎になった。彼らの写真にどのように近づき、観て、考えればよいのかと不安になった。彼らの写真では自分の眼差しや思考を定められなかった。さらに日本の写真だけではなく、全ての写真を自分が本当に理解したのかと迷わせた。二名の写真の複雑さの理由は本論文の第二章で論じられている。現段階で重要な点は、写真へのアプローチ方法や理解する為の筆者のそれまでの方法は適当ではないということが分かったということである。そこで写真の本質や性質について再考するため、様々な文章を読み直した。写真について書かれた様々な文章や多くの学者や作家の存在は有難かったが、冒頭で述べた全書の読者のように混乱することにもなった。志賀と新井卓の写真の謎を解析する為、多数の「写真哲学」を地図のように使いたかったが、どのように概念的に、又は理論的に、多数の「写真哲学」を纏めればいいのかわからなかったのである。

本論文の研究を進めた後、写真の本質の探究が複雑で多彩なものであるということはそれ程珍しいわけではないという結論に達した。美術史家であり写真の哲学者でもあるジェフリー・バッチェンによると、写真の複雑さは、技術的な完成前から写真の恒常的な状態である。バッチェンも、彼の素晴らしい著書『写真のアルケオロジー』<sup>11</sup>で写真の本質をテーマとして扱う。バッチェンは一般的な哲学的又は歴史的な写真起源や本質の研究に対して不満足であった。彼は 1980 年代までの研究について次のように述べる。「写真の歴史記述は一般に、哲学的に探究されるべき難問から、諸事実をただ選択して示すことへと素速く目を移してしまう」<sup>12</sup>。バッチェンはこのようなアプローチから離れ、代わりに、写真の様々な歴史的、社会的動力と興味の結果、技術の発展に到達したと論じる。写真は様々な異なる要素の混合であり、接点である。即ち、静的な一つの写真はない。このことは『写真のアルケオロジー』の最後で記述された断言ではっきり読める。「私たちがどこに目を向けようが、写真の起源は、同一化のために利用できる諸極（自然、文化、写真メディアの本質的特性、文脈という要請）に落ち着くことを拒む、もろもろの差異の力動的戯れ（差延の戯れ）の内に書き込まれていたのである」<sup>13</sup>。バッチェンの分析は一つの基

本的な違いによって他の様々な写真論とは異なる。バッチェンによると、写真の本質はその起源から、差異である。その起源から、写真の本質的な特性は多次元性にあり、写真は無限に自分自身と対話している。写真は「自らのうちに多年草的な他者性の痕跡を帯びる一連の諸関係なのである」<sup>14</sup>。これは正に志賀と新井の謎を解決する為の一つの鍵である。この二名の写真家は「多面性や二元性」という本質を写真の中で強調することにより、他の写真家と隔絶される。志賀と新井卓の写真は薄暗い光の中で抱き合う二人の恋人のようである。瞬によって一人または二人の違う部分が照らし出され、視角によって違う様相が見える。写真では痕跡を見ていると思ったが実は非常に遅く微妙な踊りを見ていたのだ。どうりで筆者は迷子になったのである。

バッチェンの理論、即ち写真は多次元的な存在であるという提案の有効性を求めてもなお、なぜそしてどのように写真は客観的な現象として存在しているかという問題は残る。換言すれば、なぜ写真の多次元、多面的な本質にも関わらず、いつも「写真」の特別な現象<sup>15</sup>が認められるか。なぜ単に何が写真であり何が写真ではないということを判明できるか。どんな本質的な構成によってこの多面的写真は展開し立ち上がるか。どんな存在論的な構成がバッチェンに提案された力動性を可能にするか。写真の本質は多次元的であるということを理解するのと同時にその本質の理由について解明できないという状態に筆者はいた。

従って本論文は、筆者が自分の道を作るための、写真の哲学の試みである。写真という現象の多次元や多面性にも関わらず、写真は特別な本質や個別の限界と力動性がある。つまり写真は特別な存在方法を持っている。本論文ではその存在方法を、時間と空間がおこなう諸力動的な現象であるという主張を論じる。写真と時間の関係は、これまでの写真論の中で伝統的なテーマの一つである<sup>16</sup>。写真はデジタル写真であっても、物質的な要素を争えない。光や影や形や色等という要素を表す為には、空間が必要である。したがって我々による時間と空間（または物質）、そしてそれらの関係は、写真の最も基礎的な要素である。そしてこの二つ、時間と空間は本論文を始まるための主な軸になる。そこで、

「絶え間なく変容する写真」と、時間と空間という概念がいかに結びつけられるかを論じる。このような写真論を展開するうえで、現象論は便利な道具である。現象論の様々なアプローチは哲学的な知識を手に入れるための探究であり、それはいつも時間、物質（または空間）と個人という概念において行われる。

「絶え間なく変容する身体」として理解されている写真の特徴と、その写真の構成を説明することが、本論文の第一章の目的である。さらに「写真の身体」という概念を紹介した後、その概念に基づいた理論についても論じる。第二章では、第一章で論じられた概念と思考によって志賀と新井卓の作品を分析する。さらにこの二名と他の代表的な現代的な日本人写真家を、その社会的・歴史的背景を踏まえつつ比較分析する。

## 第一章 現象論的な写真

「しかし多少とも自由に進化する存在は、刻一刻新しいものを創造する」アンリ・ベルグソン<sup>17</sup>

「しかし、このすべては伝達不可能な知識なのだ。もしもそれを地球のいずれかの言語に翻訳しようとしても、価値と意味のあらゆる検索は無残な失敗に終わり、向こう側に残ったままだろう」スタニスワフ・レム<sup>18</sup>

### 第一節「写真の身体」へ

#### 1) 時間と空間、写真と身体の関係

写真を理解するために、基本的な軸として空間と時間によって組み立てられた基礎的な「写真の図」（挿図 1）によって考察を始める。写真という現象はその挿図によって説明される。この図を構成する二つの円錐のうち、一つは時間を表し、もう一つは空間を表す。それらが横棒砂時計の基礎部分となる。この二つの円錐の端では円錐の上映があり、それは写真のイメージを表している（挿図 1 では「時間イメージ」と「空間イメージ」）。一般的に写真制作は、主に一つの円錐を中心に探究することによって果たされる。写真の現象は、この二つの円錐の間における限りない移行によって作られる可能性がある。さらに、どんな姿勢によって写真制作と関係しているかが、結果となるイメージの本質を決定する。志賀理江子と新井卓の作品には、二つの円錐間において複雑な移行がある。従って、どちらの円錐でも突き止められないより複雑なイメージが制作されている。写真の特性により時間とさらに近い写真もあるし、空間とさらに近い写真もある。しかし、哲学的な提案の本質のおかげで、各円錐に上映された物質としての写真の中で、同じダイアグラムが動いている（挿図 2）。写真家によって探究されたテーマは、そのテーマ自身の本質によって時間か空間のどちらかが近いが、写真家の姿勢と写真の本質的な特性のおかげで時間か空間のどちらにおいてもそのテーマを探究できることになる。だからこそ空間イメージと時間イメージを表す黒い円の後ろに、他の円錐は潜んでいるはずだ。このように理解す



ることによって、制作方法や目的とも関係なく、観客は時間の様相や空間の様相によって写真を探究できるようになる。写真の基本的な軸として時間と空間を選択したことは、現象論から深く影響を受けている。それ故、挿図 1 を論じる為にアンリ・ベルグソンと M.メルロ＝ポンティの現象論における時間と空間に関する観念を次に扱う。

## 2) 現象である身体と写真の類似点

『物質と記憶』<sup>19</sup>において、ベルグソンは唯物論と唯心論を対にして独自の現象論を論じる。存在は単に物質に基づくことはできず、逆に単に精神に基づくことはできない。故に存在は物質と精神との混成という現象なのである。この現象は身体において起きる。唯心論と唯物論を争っているベルグソンの現象論のなかでは礎石のように、身体に精神と物質が集まる。『物質と記憶』の最初の部分では、主に身体が概念的に探究される。フランス哲学者にとって、身体という要素はそれ程大切である。それ故に、時間と空間の関係と扱う前に、それを現象論的な身体として扱わなければならない。さらに、身体に関するベルグソンの論も重要である。なぜならベルグソンの身体は写真と様々な類似点があるからである。それにより写真の現象は「写真の身体」という概念で呼ばれることができるだろう。写真と現象論的な身体の類似性それ程深い。

ベルグソンは『物質と記憶』の第一章冒頭において、宇宙の物質的な現実をイメージの複合体として説明する。しかし身体はその「イメージの宇宙」において特別な位置を占める<sup>20</sup>。その理由は、身体には感情の可能性があるからである<sup>21</sup>。ベルグソンによると、身体は他のイメージを扱ったり濾したりする上での主な代理物である。この発想と写真には様々な類似点がある。身体のように写真も、我々の感情的な身体に特別なイメージを与えることができる。写真は我々の眼のように宇宙の中で特別なイメージを注意できるし、他のイメージを防げるし、たまに人間の眼よりも詳しく事実を知覚できる。このような写真をめぐる発想は、ベルグソンのような身体と同じふうに「新しいことは何も起こりえないかのような」<sup>22</sup>。現代社会に、写真なら社会の宇宙一つの特別なイメージとして存在

する。故に写真の特別な価値と機能は論議の理由である<sup>23</sup>。何かを写真で撮ることは被写体が特別であり、撮られたものが注目に値する、という断言である<sup>24</sup>。ベルグソンの「知覚」という概念（視覚的な体験として）との他の類似点は他にも見つけられる。私たちの視界が広がるにつれて、「私の視界がひろがるにつれて、私をめぐるイマージュはますます一様な背景の上にあられ、私と没交渉なものになっていく。この視界を狭めれば狭めるほど、その範囲内の諸対象は、私の身体がさわったり動かしたりすることの難易によって、はっきりと段階づけられるようになる」<sup>25</sup>。イメージの視界を狭めるという方法は、カメラや写真のフレームによって現実を限ることや、レンズのピントやボケ（被写界深度を浅くすること）にも重なる。

身体が宇宙で特別な位置にあるということのもう一つの理由は、身体の感情性によってだけではなく、身体が直接に物質に影響するという可能性である。ベルグソンは身体が周囲を知覚し、その周囲に対して反応するものであると述べる<sup>26</sup>。そのような知覚と反応、即ち行動には、記憶が介在する。従って身体の中には時間、空間、知覚、行動という概念が共存する。ベルグソンが述べる身体と記憶（時間）、知覚（現実／空間）、そして行動との相互作用は、写真の方法や体験を彷彿とさせる。写真を撮影するときにカメラのファインダーや大判カメラのガラスを覗く行為は、記憶によって狭められた宇宙のイメージと重なる。そこから記憶によって被写体を選び、知覚された現実に対して行動するという可能性が立ち上がる。シャッターを切るという動作によって、イメージの宇宙の中から新たなイメージを制作する行為は、ベルグソンの身体と客観的な存在の関係についてという観念と重なる<sup>27</sup>。写真を現象論的な身体として理解することによって、時間と空間という異なる現象がどのように写真で共存するかを解釈することに近づくことができる。故に「写真の身体」という現象論的なアプローチは、写真の存在論的な本質が物質と時間の関節点であることを提案するものである。

ここでは身体のなかで空間、時間と行動という関係について最も詳しく論じる。「私たちの知覚はたしかに記憶に浸されているが、逆にまた記憶も、のちに示すごとく、それが

接合するなんらかの知覚から、体を借りることによってのみ現在を回復する。知覚と記憶というこの二つの働きは、だから、いつも相互に透入し合う<sup>28</sup>。この引用に見られる思考はベルグソンの理論と本論文の主な共通点である。記憶<sup>29</sup>のおかげで時間と空間は移り纏れ合う存在であるという考え方は、写真の本質や資質を説明するために有効である。ベルグソンの理論では物質でも時間でも、優性役割として身体を支配できない。要するに、身体絶対に純粹時間ではない、純粹空間でもない、従って写真、すなわち「写真の身体」の中で純粹時間イメージや純粹空間イメージもあるわけではない。身体で行う過程の本質は、知覚と記憶と空間の混合の結果とし、イメージとして又は現象として純粹写真であるということは不可能になる。

それらの説明のため、イメージの宇宙と関係するために記憶と空間の様々な使い方を示されたベルグソンの例から二つを使う。この哲学者によると、主に二つの記憶タイプがある。一つは身体、空間、知覚、時間と同じ要素によって成り立っている。我々の姿勢によって記憶的な体験の本質や結果は変わる。第一のタイプは「運動機械」である。そしてその特別な力動性によって物質とさらに近くなる。第二のタイプは「独立的な記憶」である、そして自分の機械によって時間と同系である。第一のタイプは反射記憶のようである<sup>30</sup>。「運動機械」では記憶によって特別な知覚は行動が自動的に連絡、知覚と行動という関係は身体の習慣になる。この記憶が主な目的は効果的、効率的な行動である。それ故に空間と強い関係がある。スポーツや武芸は適当な「運動機械」の例である。一方「独立的な記憶」という記憶は特別な行動や期間や目的と繋がっていない。この記憶は「運動機械」の習慣とは反対に精神で行う表象である。基本的に行動や空間と関係していないので「独立的な記憶」という記憶現象は基本的に空間と関係している<sup>31</sup>。従って第二タイプは想像の力動性によって組み立てられている<sup>32</sup>。故に「独立的な記憶」によって実際的ではなく、しかし、精神的に世界を把握する可能性になる。前の思考は「写真の本質」という概念に広げると次の結論に到着する。空間の軸を優先したら写真の事業は、現実の反射的な記録に向かうか、又は、時間軸を優先したら抽象と表象関係している記録に向かう（記

憶と呼んだ方がいいかもしれない)。同じ「写真の身体」では扱い方によって本当に異なる本質のイメージを制作できる。この空間と時間力動的な回路は写真全体の存在論的な特徴である著者は考えている。特別な方法と制作は伝統の中で時々時間を優先し、時々空間優先するにも関わらず、このアプローチの写真は二つの軸によって組み立てられている。この写真の本質の特別な考え方によってなぜ空間を抱える写真プロジェクトは時間軸イメージになる可能性があるかという奇妙な現象を理解できるようになる。元々記録の目的を目指したイメージは最終的に表象になるという現象も「写真の身体」の本質によって可能になる。身体では時間と空間の液性交換は絶え間ない「生成」として理解しなければならない。身体では時間と空間の合流、そして現実と関係する過程の限りない変更という可能性（時々時間によって時々空間によって）に従って、「身体」という観念は絶え間なく変容している（またはその変容の可能性で）実体として提案したい。そしてそれは「写真の身体」に当てはまる。

### 3) メルロ＝ポンティの「肉」と「写真の身体」

メルロ＝ポンティの哲学は現実と身体の遠心的な関係について論じている。主に身体の生理的次元に注目する<sup>33</sup>。身体について論じるためメルロ＝ポンティの主な概念は「肉」である。彼の解釈によって身体は反対的な本質間に移動している揮発実体として「エレメント」<sup>34</sup>のように理解しなければならない。「肉」という概念は写真にも適当である。もし「エレメント」として考えると、写真は時間空間の間に存在する。客観的と主観的、個人と観念の間で離れ離れになる。本論文では「写真の肉」より「写真の本質」という概念が選ばれている。そうすると写真の中でベルグソンとメルロ＝ポンティの身体についての思考は調和すると考えられる。「肉」という概念からメルロ＝ポンティは自己現象論的な身体を提案する。その主な仮説は身体の生成は他の身体と絡み合うことによって常に起こる。

メルロ＝ポンティによると、絡み合うことは視覚的な領域によって起こる。「眼差しそのものがそれ（見ること。筆者）を包み、おのれの肉でそれを覆ってしまう」<sup>35</sup>。引用故に「肉」という概念によって視覚的な眼差しは感触性になる。即ち、眼差しによって他に身体に生成の可能性がある。従ってメルロ＝ポンティの「肉」は求心的に生成するし、そして後で違う実体になる眼差しによって遠心的に生成する。写真と繋げるようにするためにメルロ＝ポンティの身体の現象論の眼差しという点は主な部分である。メルロ＝ポンティの考え方を追う写真は、現象論的な身体として眼差しによって動く身体になる。さらに眼差しによって現実と繋がりながら他のものになるという可能性がある<sup>36</sup>。ベルグソンとメルロ＝ポンティ両方にとって、「生成」という状態は現象論的な身体の基本的な部分である。現象論的な身体のように、時間と空間の間に組み立てられる、主観的と客観的の間に存在している、「写真の身体」にも絶え間ない生成や絶え間ない変容という可能性を与えたい。

## 第二節 絶え間なく変容する写真の考察

### 1) ジェフリー・バッチェンと写真の「生成」

ここでは『写真のアルケオロジー』においてジェフリー・バッチェンが提案した思考と本論文における仮説を比較する。もし我々の「写真の身体」とバッチェンの仮説の間に類似点を見つけれられたら、本論文の思考は現代的な写真論の領域に属するようになる<sup>37</sup>。バッチェンの考えや仮説の小さくも的確な分析によって、本論文における「写真の身体」の「生成」の本質がもつ持続可能性が確認できるだろう。

バッチェンは哲学と越境する写真の歴史的な見直しを行っている。なぜならばそのテキストには写真というメディアの本質を説明する為の動力があるからである。バッチェンは基本的な観念の起源、そして写真の欲望からその発明と写真の「若い頃」までを研究する。その一般的議論の格調は『写真のアルケオロジー』の最初の疑問と最後の答えに纏められるだろう。彼は第一章の最終部分で問う。「どこに目を向けようが一写真の理論に目を向

けるのであれ、写真の歴史に目を向けるのであれ一、なんらかの所与の基礎が力動的で混乱を引き起こすような諸差異の戯れによって、たえずその位置をずらされていると気付くことになるのだろうか<sup>38</sup>。答えは四章後で確立する「私たちがどこに目を向けようか、写真の起源は、同一化のために利用できる諸極（自然、文化、写真メディアの本質的特性、文脈という要請）に落ち着くことを拒む、もろもろの差異の力動的戯れ（差延の戯れ）の内に書き込まれていたのである」<sup>39</sup>。このような結論によってバッチェンの写真論と本論文の「写真の身体」（存在論的に複雑として理解された事体）という概念が同系ということを確認できる。

バッチェンのアルケオロジ―は彼に「原写真家」と呼ばれた人々がどのような写真と考へ発想し発明したかに関係している。「原写真家」について述べる部分ではイギリスの詩人、サミュエル・テイラー・コールリッジの記載がある。バッチェンによるコールリッジと「原写真家」はとても近い関係にあった。写真が出来上がった18世紀最終頃と19世紀のヨーロッパに作動している文化的や哲学的な力動性を写し出すことからコールリッジの大切さがある。例えばコールリッジの「自然」という概念の理解には、写真の複雑な二元性が写されている。詩人による「自然」は同時に動詞でもあり、名詞でもある。さらにコールリッジによる「自然」という概念は「まさに今生まれようとしている」という意味もあるし「常に生成する」という意味でもある<sup>40</sup>。写真の発明と関係していた全員に「自然」という概念は最も重要な大切さがあったということをバッチェンは説明する。「さまざまなかたちの時間と空間において表象可能であり、因果関係に従うすべてのものを理解するための用語であ」<sup>41</sup>るような自然の理解は、写真が論理的で哲学的な不明さの中で発明されたというバッチェンの議論の基本的な要素である。写真とこのような自然の観念の関係の結果として写真は「絶え間なく生成する」という本質になった。その生成は本論文の「写真の身体」として有効である。数頁後、ウィリアム・ヘンリー・フォックス・タルボットの様な写真の発明者と「原写真家」たちについて記述した部分では、自然と無常と写真の関係がはっきり結ばれる。「誰もが、写真の観念にとって自然が中心的なものである

ことには確信を持ちながらも、自然とは何であるのか、あるいは自然の『存在の様態』をどのように記述するのかについては確信を持てなかった。要するに、写真が着想されたまさにその時点で、その中心的要素である自然は未解決の概念だったのである<sup>42</sup>。写真の発想の中央にある未解決な部分は写真に透過されるという説は、本論文で論じられている写真の絶え間ない変容と同調する。

現在では自然という概念はあの頃よりも確かであると断言できるだろうか。現在の写真の観念は 19 世紀と同じように液性ではないだろうか。1945 年や 1968 年の後、脱構築主義やポスト構造主義のような世界で確立された未解決によって写真の不明さが増大したという考え方は、論理的ではないだろうか。中平卓馬『来たるべき言葉のために』<sup>43</sup>のような視覚的と理知的制作は曖昧な環境の反応ではないか。現代の場合、たとえば澤田知子<sup>44</sup>の絶え間ない個人の複写や再現というアプローチは、不安を対象にすることではないだろうか。この二つは、確かに写真が個人にまつわる不安と関係した制作の例である。フォックス・タルボットを例にバッチェンは存在論的に時間と空間に繋がっている存在として写真を定める<sup>45</sup>。バッチェンによる写真はフォックス・タルボットの「時間＝空間に関する自身の不満」<sup>46</sup>という問題の解決として出来上がった。「事物のなかで最も移ろいやすいもの、すなわち束の間の、瞬間的なすべてのものを表すと言い伝えられてきた象徴、つまり影は […]ほんの一瞬しか占めないはずの場所に、永遠に定着させられるのかもしれない」<sup>47</sup>。一人の発明者の言葉によって写真である力動的な時間と空間の関係ということははっきり表されている。従ってバッチェンは結論付ける「タルボットにとって写真は、移ろいやすさと定着性との不可能な結合への欲望である。さらに言えば、それは象徴的な何か/いつかであり、空間が時間に、時間が空間になる>ような『一瞬の合間』のことである」<sup>48</sup>。18 世紀の終わりと 19 世紀の前半の間の一般的なヨーロッパのディスクールや社会と文化的な領域では、主体と客体、時間と空間、共存している二元的な資質に主に基づいていた。当然この状態は写真の構想に影響する。この議論についてバッチェンは「photography」という言葉について言述する。(photography)の「言葉としては『光』

(太陽、神、自然)と『書記』(歴史、人類、文化)とのパラドキシカルな融合を示している、不安定なつながりのなかで言語の技によってだけ『定着』される不可能な二項対立なのである<sup>49</sup>。写真は自分の名前によって、力動的な資質の構想であり、絶え間ない変容である。写真は「もの」より「生成」という現象として理解されなければならない。

## 2) ジェフ・ウォールと写真の液体的および視覚的な本質の混合

本論文における写真のダイアグラムの有効性を疑うことや、それを短絡的ダイアグラムとして判断するということは、当然残された可能性としてある。そこでこの「写真の身体」に関する思考を、現代写真の最たる代表者であるジェフ・ウォールを比較したい。「写真と液体的知性」<sup>50</sup>という論文でウォールは二つの異なる知性によって組み立てられている写真を説明する。一つの知性は「液体性」である。それは「液体性は進化の自然的な表現として様々な関連付けさせる描写が不可能な形を表す」<sup>51</sup>。この写真の液体性としての本質は、写真の偶発性や「間違い」を帯びる。それは現像や焼付けのようなアナログ写真の方法でよく現れる。この性質は時間の偶発性とセレンディピティーである。ジェフ・ウォールの「水、液体性の化学製品のアナキズムは写真と過去を結ぶ」<sup>52</sup>と述べる。この資質は写真の前産業的時代と写真の前制度化間に激しくされた様々な写真の可能性の探究と繋がっている。また「弾道的な本質」としての視覚的な知性である、これは綺麗と乾性である、偶然なしである。弾道的な本質によって写真の視覚的な知性は現実とより積極的な関係を与える。同じ理由でベルグソンの運動機械とこの知性は似ている。視覚的な知性では液体的知性のハイパー力動的の持ち合いが見られる。例えば、ウォールは「乾性写真制度」と「前制度」の液体的な偶発性と比べる。ウォールは自身の論文をアンドレイ・タルコフスキーの映画(又はスタニスワフ・レムの本)『惑星ソラリス』<sup>53</sup>のソラリスと液体的知性のアナロジーで結ぶ。このアナロジーでウォールは液体的知性を記録性や取り留めない領域に位置付ける<sup>54</sup>。液体性と視覚的な知性の関係に記憶性の包含によってウォールの写真論は本論文の思考と近くなる。



上の引用の思考はメルロ＝ポンティの考えと「写真の身体」の生成と強い関係がある。研究対象でありながら自身も研究する惑星はメルロ＝ポンティの「見る者」の「見えるもの」になるという現象の的確な比喩である<sup>55</sup>。さらに、研究者を研究するという行動によってソラリスの海はベルグソンの身体の適当な比喩である。ベルグソンの身体は同時に遠心的であるし（現実を受けている）求心的である（記憶によって行った行動）。写真は現実の社会や歴史等を研究するために遠心的に使われている。しかし、主観性の様な内なる世界を探究する為にも求心的にも使われている。写真という現象をより深く理解するためにも使われている——写真を探究する写真。

ジェフ・ウォールの雄弁な論文では「写真の身体」が弁証法的な概念によって組み立てられている。しかし、この概念は互いに排除するのではなく、互いにより完成する。写真は液体性の力動性によって起こるが同時に厳重な視覚的要素によって組み立てられている。論理から叙情へ、感情性から合理性へ、移動する時、液性である。しかし、この液体性の移動は全てが技術の論理や科学の強固な額縁の中で起こる。基本的に本論文はウォールの視界と同じである。本論文で液体性と視覚的な知性の代わりに最終的に深く似ている「時間」と「空間」を扱う。

今のところ本論文で構築された思考は、著者自身の写真の認識論的な探究を方向づけるために利用したいと考えている。「写真の身体」で、本身体のように、境界がある概念を召喚した。この身体についてジェフ・ウォールの写真と惑星ソラリスの仮説のように理解したい。ソラリスは天体として一定されており、天体として限られている。しかし、同時にソラリスの中で無限であり、常に未知である。このように「写真の身体」を提案する。時間と空間によって限られているがその境界の中で無限な可能性である。「写真の身体」をより深く探究や理解する動力の為に時間と空間軸に基本的な座標と基礎的な要素を与える。そこで次にその座標を詳しく探究する。

### 第三節 「写真の身体」の構成

「家の灯の光は全て絡み合っている、しかし各々の光は明らかにお互いにはっきり違っている。統一の中に区別があるし、区別の中に統一性がある。家に様々な灯がある時、それにも関わらず、一つの未分の光がある。その様々な灯から一つの輝度が照らされている」  
偽ディオニュシオス<sup>56</sup>

#### 1) 本質の座標

時間と空間の関係内で絶え間ない変容である現象論的な存在としての写真の概念を展開した後で、時間と空間の円錐の特別な資質を説明する時になった。その特徴的な資質をここでは「座標」という観念で呼ぶ（挿図 3 を参考）。例えば、時間円錐の場合の「精神性」「説話」等。さらにこのダイアグラムでは三つの「写真の身体」の本質も含まれている。その本質は非連続性と連続性と欲望である。写真の活動そしてそれと時間と空間の関係について一般的な検討の結果として挿図 3 の座標を選んだ。しかし、写真ではこの座標しかないという訳ではなく、写真と現実へのアプローチは必ず厳密にこのダイアグラムの通りに行われることを主張する訳でもない。本論文で論じられている写真の絶え間ない変容の本質は確定的過程と反する。従って、筋を通すと時間か空間の同系によって適当な円錐で何座標でも付け加えることができる。同時に挿図 3 のダイアグラムより少ない座標によって組み立てる写真もあるはずである。

そこで各座標について高速道路のように考えたい。高速道路は旅、つまり写真の旅を可能にする目的がある。高速道路によって旅は長くも短くも、直通も遠回りもできる。それらは写真家の姿勢と写真の時間と空間の円錐によって決められている。さらに、写真家や観客の姿勢により構築されている。このことについて ID 写真は良い例である。制作方法や読まれ方によって ID 写真は主に記録と描写という座標に通じる。ベルグソンの「運動機械」という考えが思い出される。ID 写真は認定という実用的な目的によっても空間円錐と同系である。その認定も空間の行動と関係している（認定した後で ID は人に対してど

んな反応をするか、通じか捉えるか、等という行動もある)。しかし、「写真の身体」の絶え間ない変容という本質のおかげで、ID 写真は時間円錐と戯れる可能性もある。従って、ID 写真も記憶や説話、不存在と取り組める。例えば ID 写真で愛していた人を思い出す時などである。

そこで澤田知子の「I.D.」<sup>57</sup>というプロジェクトを参考する。このプロジェクトで、伝統的に空間の実用性と関連された「記録」の座標によってより、I.D.の写真が空間円錐の座標によって扱われる。結果として澤田の写真で映された人物のアイデンティティを決して決められない。I.D.にも関わらず時間座標は写真家や観客の姿勢によって通じるようになる。この力動性によって当初空間と記録や複写等と同系した姿勢により社会的な探究として始めた写真のプロジェクトは最終的に、「写真の身体」の本質のおかげで、時間と説話や記憶とより近く、とても抽象的、個人的なイメージになるということが説明できるようになる。このことをより詳しく説明する為に、時間と空間の間での変容をM.メルロ＝ポンティの「絡み合い—交叉配列」<sup>58</sup>という論文の思考を参考する。

## 2) 写真の絶え間ない交錯

第一章の前部分で論じ始めた通りに、視覚性という現象は個人と世界との関係の中央である。出発点として「赤色を見る」という体験の分析によって視覚性と個人と世界という関係の本質を説明する<sup>59</sup>。メルロ＝ポンティによる視覚性の体験は見る者は積極的に見ると対象は消極的に見られているという一方的な現象ではない。代わりに視覚の過程は見る者と見られる宇宙そしてそれらの周りの要素、記憶も含められる相互作用の結果である。メルロ＝ポンティによる視覚性という現象は世界の儂い変調である。従って絶対的な経験として考えられぬ、様々な要素によって組み立てられ、絶え間なく生成している体験である。即ち、メルロ＝ポンティによるこの「生成」は物質と記憶の関係であるわけではなく、代わりに見る者と見られる世界の関係である。

メルロ＝ポンティの哲学では「絡み合い」という概念は特別な価値である。この概念は見る者が見えるものである世界に生成する。即ち、見る者は他の見る者や物に絶え間なく変貌する。従って見ることは成ることである。同じようにメルロ＝ポンティの現象論では「見る」という視覚的体験も感触的な体験になる。「眼差しはさまざまな見えるものを包み、触診し、それらと合体する」<sup>60</sup>。「眼の触診もその注目すべき異本にほかならぬ触診に見いだすであろう」<sup>61</sup>。メルロ＝ポンティによる触覚と視覚の変容は相互の関係であり<sup>62</sup>、さらに相互の本質が見る者と現実との関係にも広がる。メルロ＝ポンティはこの相互の関係を「感触」によって説明する<sup>63</sup>。

触る者と触れるもの、見る者と見えるもの、視角と触覚という単なる二分法は「生成している共存」というより複雑な現象によって換えられている。この現象はフィルムの正面と裏面の関係と似ている。要するにメルロ＝ポンティによって身体の絶え間ない変容は二つの異なる方法によって行われる。一つの方法は感覚的な領域の変容である。触覚になった視覚。他の方法は現実の位置の変容によって、見えるものになった見る者。上の二つ変容の方法は「写真の身体」にも有効である。写真の観客は写真になる、又は写真の視覚的な経験は記憶的や説話的な経験に変更する可能性である。「写真の身体」の場合、見る者は写真家や観客の意味になる。そして見えるものは写真物質的な存在としての意味になる。上記の通りに考えると、「写真の身体」という概念はより深くなる。メルロ＝ポンティによる見る者と見えるものが絡み合う関係は内省的に本質を強調する<sup>64</sup>。これの最終的な目的は観察された現実の本質、現実の本真を発見するである<sup>65</sup>。現象論的な哲学による現象だけによって現実の最終的な知識を手に入れる方法である。

従って現象によって普遍的なこと、即ち、現象の真実を理解できる。メルロ＝ポンティによる現象の真実は見える物の後ろに隠れている。見える物と見えない物は現象論的な眼差しで混合する<sup>66</sup>。内省的観察では視覚による眼差しでの不透明に見える物の後ろに、見えない世界の普遍的、本質的、本真が見えるように、触れられるようになる。だからメルロ＝ポンティの理論では官能は主要なものである。現象論的な知覚は見える物の表面と

見えない物の本質や実質この二つによって建築された現実を観察できる究極的なメディアである。現象論的な観察では距離を置き、それにより不可視になる時もあるはずである。真実はいつも見える物の後ろに隠れている。真実はいつも遥か彼方にある。現実の知覚は距離に比例し、それにより世界の知覚が可能になる。

知覚と距離の関係はジャック・デリダの哲学にもある、例えば『盲者の記憶—自画像およびその他の廃墟』<sup>67</sup>である。写真も時により距離によって現像の真実や本質と繋がる。例えば、インタビューで畠山直哉は次のように述べる。「カメラの後ろに立っている、ファインダーによって覗いている、シャッターを閉じているということは、瞬間に世界を出かけるかのようです」<sup>68</sup>。畠山直哉の述べた「世界からの出発」とは、見える物の本質に近づく為の距離を体験している、見る者だと考えられる。その体験と、写真家として「見えるものの中心にいるということも、それから離れている」<sup>69</sup>ということは同じだと思われる。この構想によって我々の「写真の身体」が生成することは自分自身の中でのみ行う訳ではなく、世界に成るために盛んに世界と携わっている<sup>70</sup>。

メルロ＝ポンティの思考は写真に見えない世界を扱うという可能性を与える。写真というメディアによって確立された距離は邪魔になる訳ではなく、それよりこの距離は我々の世界の本質と携わる橋である。見えない世界は見える「世界に住みつき、それを支え、それを見えるものにする見えないもの、この世界の内的で固有な可能性であり、この存在者の、<存在>なのである」<sup>71</sup>。

メルロ＝ポンティの思考によって時間と空間の絡み合いの理論的な説明はここまでになった。今から一つずつの「写真の身体」の円錐そしてそれらの特別な座標の詳細を進める。初めに、各円錐の先端である本質について論じる。即ち、時間円錐の非連続性と空間円錐の連続性についてである。その後、各座標を詳しく説明する。最終的に各円錐の一般的な本質、即ち、アポロンの、ディオニュソスの本質について論じるつもりである。

### 3) 「写真の身体」の時間と空間、連続性と非連続性

アンリ・ベルグソンによる空間は連続性という資質を優先する。空間によって物質対に行動するという身体の可能性は前述した考えである。このことは空間の連続性の一つの例である。それに引き替え、ベルグソンによる時間の本質は非連続性である<sup>72</sup>。即ち、空間は物質と連続性と強く関係がある。一方時間は記憶又は精神と非連続性と強く関係がある。従って非連続性と連続性という概念は「写真の身体」の代表的な要素になる。さらに、これらの概念は空間円錐と時間円錐の基本的な本質である。つまり、「写真の身体」は空間的な連続性と時間的な非連続性の間で行われる現象や物である。写真は「不存在の存在」として、シンボルになったインデックス、ヴァルター・ベンヤミンの「アウラ」<sup>73</sup>という概念の近さと遠さの共存、ロラン・バルトの「それは=かつて=あった」<sup>74</sup>、スーザン・ソントグ「メメント・モリ」<sup>75</sup>。この様々な写真論が写真の中で連続性と非連続性と存在論的な関係を突き止めた。一般的に互いに排除される概念は「写真の身体」で共存する。

### 4) 連続性と非連続性の関係の結果—写真の中心にある欲望

写真にはエロスという本質もある。その本質は「写真の身体」の連続性と非連続性関係という関係の結果である。ジョルジュ・バタイユは『エロティシズム』<sup>76</sup>の中で、存在の中心にある欲望という現象は、連続性と非連続性に近いということ突き止める。バタイユによると「人間の本質は連続的である」という本質は、母親と一緒にいる一つの存在として、妊娠の時から始まる。しかし、生まれた時に別れさせられるという理由で常に元々の連続的な状態を探している孤独な非連続的存在になる<sup>77</sup>。言うまでもなく非連続性の孤独の解答はエロティシズムという現象である。しかし、その連続的な瞬間にも元の別れの暴力が存在する。さらに、バタイユによる死もエロティシズムという現象であり、役割がある。生まれた時体験した別れは、反する死によって完成する。死という現象は、我々を非連続的な世界から抜くと無限連続性に到達させる。この様な要素はエロティシズムという現象に暴力性の色を与える。その暴力性はエロスの活動と日常生活の決裂で見える。こ

の要素は全て『エロティシズム』の概論で、犠牲について論じる部分で饒舌に語られる<sup>78</sup>。連続性と非連続、人間存在の中心である現象する仮説は、バタイユ一人が説く訳ではない。しかない訳ではなく。例えばプラトンの『饗宴』<sup>79</sup>で記載されたアリストパネスの「両性具有」の神話など。

要するに、バタイユの哲学では人間の本質は連続性と非連続と深く関係し、「生」と「死」の間で行われる人間存在の中心では暴力性や苦悩や欲望を含むエロティシズムがある。この人間の様相と写真には類似点があると思われる。死と欲望という概念は写真では特に強く反響する。なぜならば様々なイメージを制作するメディアの中で空間と時間が一番強く関係しているのは写真である。写真と物質的な現実の関係を争うことはできないが、シャッターの操作によって暴力的に被写体と現実は離れ離れにされる。従って「写真の身体」はエロスであると言える。エロスの行為の屈服と支配の関係は写真家と被写体の関係に似ているのではないだろうか。さらに、フランス語にはクライマックスに言及する際に「la petite mort」（小さな死）という表現がある。この表現はクライマックスの暴力性、強度、速さという点で、写真制作と似ているのではないだろうか。人間生活の不解決な連続性と非連続という現象にとって写真と反響すると言える。写真は初めから暴力と死<sup>80</sup>に関係があった。1839年頃から欲望と死のイメージを作るため、優先された方法は写真である<sup>81</sup>。エロティシズムの欲望は、「写真の身体」の欲望のように、連続性と非連続、存在と不存在、現在と過去における吊橋である。

ここからは二つの円錐の関係の本質を説明した後、一つずつ詳しく説明する。

## 5) 空間円錐と写真のアポロンの側面

挿図 4 で空間円錐を示す。それは物質と直接に関係する写真の部分である。この円錐では物質的な現実と間近に関係している座標がある。従って空間円錐は、身体の周囲に起こる反応や、生理的反射の様な写真の行為と近い。大抵この反応は実用的であり、空間円

錐の写真も大抵実用的である。記録、系統立てること、指摘、確認、提示等最も実用的な姿は空間イメージである。

「物質性」という座標は、現実の物質的な領域とその資質を扱う。この座標はメルロ＝ポンティの見える物という概念として考えられる、後ろに見えないものを隠す現実の表面である。物質的、視覚的、科学的な領域そしてそれらの可能性を探究する写真的な研究はこの座標に含まれる。ここに説明される座標は「時間円錐」の部分では適切な二元論と一緒により詳しく説明されることを鑑みなければならない。

「描写」という座標は、現実の視覚な経験、空間をありのまま表現する写真が属する。この座標はスヴェトラナ・アルパースの『描写の芸術 一七世紀のオランダ絵画』<sup>82</sup>という本の「描写」と同じである。この本でアルパースは、オランダ絵画は基本的に視覚的で感覚的な制作として説明する。従ってオランダ絵画、そして描写の座標も、イメージは表面とされる世界の代理であり、特に作家からのメッセージや、観客が読みとれる意味や教訓は無かった。イメージは世界と観客との間の感覚的橋として理解される。

「複写」という座標は、ジル・ドゥルースとフェリックス・ガタリの考えに基づく。この二名の哲学者による複写の活動で、現実と写しの関係は直接である。最も単純に被写体を写し取る複写術である。複写は力動性の無い閉じた回路である。景色と広げると複写はその場所を写し出すことによって景色を支配することを目的とする。

「存在」という座標は、イメージ、物と結ばれる。写真は存在する物として、光と空間が必要であり、その空間において展開される。写真は存在としていつも見える現象であるし、大抵触れられる物である。物質的な領域の基本的な関係によって写真は存在する。

「記録」という座標は写真がインデックスとして考えられるという論理と関係している。物質的な跡、つまり「かつて存在した」物や、人物の存在を証明するイメージとして残されたという論理である。ロラン・バルトの写真論のように、この座標の資質は写真を見る時、それがかつて存在したことや、そのような姿であったことを伝える。この座標は、記録写真において明確に読み取ることができる。新聞の写真の目的は現実を伝えることであ



り、即ち写真は現実である。この座標の資質は記念写真、戦争写真、捜査写真というイメージの原因を説明する。

一般的に空間円錐の座標は簡単で直接的であり、実用的な領域で展開する。さらにこの座標は写真が現実の複製であるという信念と結びつく。従って、熟思する深さはない。しかし、時間円錐の座標と相互作用があると時、複雑な様相を見せる。

## 6) 空間円錐とそのアポロンの本質

もし、今のところ説明された座標の資質、そして空間自体の資質を考慮しながら空間円錐の本質に名前を付けるとすれば、アポロンの概念が適当であると思われる。この概念はフリードリヒ・ニーチェ『悲劇の誕生』<sup>83</sup>の思考によって理解できる。アポロンは論理的なことや喜びを表現する神であり、存在に形態を与える神でもあった。アポロンのとは、永遠に存在することや不変な形態への美学的関心を示す。従ってアポロ的な形態は生成や時間経過、過去の蓄積から解放される為の立案であった。アポロンは空間で存在している物の代表的な神として、記録、複写、物質性、描写という座標と強く関係している。ギリシャ人にとってアポロンの領域は絵画的な世界だった。その世界とは、啓示や解明、美への衝動としての創造の空間である<sup>84</sup>。アポロ的な美術は主に、形の存在や美の概念を形式的、視覚的支配によって保存することを主とする。アポロ的な美術と「写真の身体」の空間円錐の連想により空間円錐において制作された写真は、人間による自然の支配、アポロンのよりも広い文化的な姿勢によって行われているということが明かされる。保存する為、時間を留める為、形態を捕らえる為に撮影するという観念は、より深い満足や文化的存続の観念と関係している<sup>85</sup>。これはイメージ制作の直観的なアプローチと深く結ばれている。

## 7) 時間円錐と写真のディオニュソス的な側面

ディオニュソス的な時間円錐の座標は（挿図 5）、空間円錐で説明された座標と対偶する。本論文ではこの対置は二分法より二元論として解釈する。この二元的な概念は互いに否定するのではなく、互いの存在により完成する。この対偶する座標は、一つのフィルムに存在する二つの部分であり、絶え間なく変容し、生成している写真の現象として表された、対地される部分であることを思い出さなければならない。

「精神性」という座標は物質性の対置である。ベルグソンの哲学では精神性は物質的な現実を超える時間と記憶の領域である。メルロ＝ポンティの場合精神性は物の本質や真実における知識である。精神性は物の表面の後ろに隠れている見えない領域と同系である。物質性という座標の物の物理的な資質との関わりの代わりに精神性の座標は物の後ろにある本質と関連する。この様な写真は写真の視覚性によって見えない領域を探究する。従って純粋に精神性又は物質性という座標により制作される写真があるわけではない。なぜならば、例えば柴田敏雄のダムや土砂留め工事の写真のように、一目で深く物質性座標と同系であるとされる写真も、見える物を越えて精神性に通じる。

「説話」という座標は前述したスヴェトラナ・アルパースのオランダ絵画の分析を参考にする。この分析では 17 世紀のオランダの描写的な絵画とイタリアの説話的な絵画が比較される。アルパースによる描写と説話の違いはイタリア絵画の目的論的な意図とオランダ絵画の感覚的な意図という差別によって理解できる。イタリアの説話は伝説的にコード化された聖画像イメージによって特別な意味や価値観を伝える。現象をそのまま見せることよりその現実について何を伝えたいかどうか、大抵美術的な写真プロジェクトは説話の座標に近づく。

「地図」の座標は空間円錐の複写の対置である。ドゥルースとガタリによって複写は「すっかり出来上がったものとし手に入る何ものかを、超コード化する構造から出発して、あるいは支えとなる軸から出発して複写することに存している」<sup>86</sup>。代わりに地図とは「現実とじかにつながった実験の方へ向いている」<sup>87</sup>。ドゥルースとガタリによる地図は

再現するわけではなく、代わりに建築する。地図は空からの視覚的な景色の観察結果ではない。寧ろ、地図とイメージの関係は「開かれたものであり、そのあらゆる次元において接続可能なもの、分解可能、裏返し可能なものであり、たえず変更を受け入れることが可能なものである」<sup>88</sup>。例として、川田喜久治の写真、特に彼の『地図』<sup>89</sup>という本によって美しく具現化される。川田喜久治の日本の被爆というテーマの扱い方、そして彼の『地図』という本の制作は、カメラによって被爆地を再現したりや複写することよりも「実験や構築や変更」という姿勢と密接に関係している。

「不存在」の座標は存在の対置である。これは複雑な現象であるが、イメージでは不在の存在という逆説がある。イメージという概念は幽霊と関係があり、故に可視と不可視の間に存在する。写真で表される人や場所、物はすでに存在しない場合があり、まだ存在する場合も、写真で表された人や場所、物は今もその空間にあるわけではないだろう。全ての写真において、大抵この二つの座標の交換は力動的に行われるが人や場所、物の不存在を表すことに集中する写真プロジェクトがある。

「記憶」の座標は記録と対置され。記憶は時に力動的に、時に薄れた記録の変化として考えることができる。見る者や写真家の姿勢時間経過によって記録を越えて記憶になる。ベルグソンの二つの記憶を思い出すと、「運動機械」という現象は記録に近いが「独立的な記憶」という観念は記憶の座標の近くにある。

## 8) 時間円錐とそのディオニュソス的な本質

空間円錐の部分ではニーチェのアポロ的な美術と、その形態と空間の関係について述べた。対偶という論理で進めると、時間円錐の本質はディオニュソス的である。ニーチェによるディオニュソス的な美術は、ディオニュソスという神のよう、豊満、奔放、官能的な生成である。永遠に不変であるアポロ的な美術に対して、ディオニュソス的な美術は悲惨な神話と恐怖、不可解さや、破壊に結び付けられる。しかし、ここでの破壊はその意味の通りではなく、絶え間なく生み出される欲望として理解しなければならない。制作欲は現

状に対する不満によってのみ生まれる。つまり、新たな物の展開のために古い物の削除が必要である。一方でアポロンの美術は成型と明瞭と関心している。他方ディオニュソスの美術は神秘的、根源的な統一のために、論理的個人的な破壊の探求である。なぜならばディオニュソス的なことは現状において成立された文化から解放された野蛮的な傾向である。ディオニュソス的なことは、存在の日常的な境界や限界の解除とされる。この点では「地図座標」の景色へのアプローチは、ディオニュソス的と言える。ディオニュソス的な傾向は形の特定性より普遍的で象徴的な直感である。ニーチェによるこの野蛮へ、即ち自然へ、普遍的へ、非文化的への傾向によって神話は作られる。ニーチェによるその神話は象徴によって現れたディオニュソス的な知識である。ディオニュソス的な中心は空間より時間である。なぜならばディオニュソス的な美術は「われわれは、生じ来るものがすべて苦悩に満ちた没落を覚悟せざるを得ない、ということを経験しなければならない」<sup>90</sup>。この考えとバルトの「それは=かつて=あった」<sup>91</sup>と似ている。

## 9) 「写真の身体」と悲劇

本論文では、時間と空間の絶え間ない交換という本質により、写真は常に生成している現象と理解して論じる。その現象を新たな視角から、つまり、ディオニュソス的とアポロンの概念によって探究したい。ニーチェにとって、アポロンの美術とディオニュソス的な美術は悲劇<sup>92</sup>によって混合される<sup>93</sup>。悲劇はディオニュソス的な知覚のアポロンの具象である。「アポロンの夢の状態であって、この状態のなかでは白昼の世界はヴェールに包まれ、新たな一つの世界がかの白昼の世界よりもさらに明瞭に、さらに理解し易く、さらに痛切に、とは言えさらに影のごとく、絶え間なく交代しつつわれわれの眼前に生まれるのである」<sup>94</sup>。さらに、悲劇の特徴的資質は、俳優や舞台背景、または空間と合唱、聖歌、音楽、時間という要素の混合によって定められる。悲劇の概念は本論文の写真論に該当する。

一方、アポロンは不変との関係により、物や現象は永遠になる。その一方、ディオニュソスは絶え間ない変容を招く。この二つの要素が結ばれると絶対的な矛盾の現象が生じ、それは大きく展開する。この絶え間ない生成は永遠に続く<sup>95</sup>。ニーチェは生成という概念では生成の喜び、時間による破壊の喜びを見出す。写真における存在の刹那的強調は悲劇である。写真では、写真の表面の空間に姿が定着されるが時間によって喪失や失った愛の悲歌としても捉えられる。写真以外、この世界では悲劇に適合できる視覚的な表現方法はほとんど存在しない。

## 10) 空間円錐と時間円錐について結論

歴史において、写真は空間の領域と目的論的な実用と強い関係がある。このようなアプローチは現代の記録写真や職業的な写真で（時々特別な美術写真の場合にも）見られる。この場合、現代におけるイメージ産業の求める「有益なイメージ」は「感覚＝運動」的な本質と関係しており、「空間から引き上げられた」イメージに集中する。「空間から引き上げられた」イメージは超論理的であり、イメージの実用性はここから来る。

この様な領域は写真の作品制作の可能性を探究する為に適当ではないと思われる。しかし「写真の身体」の生成の本質のおかげで、空間や連続性と結ばれたイメージが全く異なる領域に、例えば時間や非連続性に到着できるという可能性がある。大抵、写真は「運動機械」のような力動性がある。一般的に、写真は空間と現実の直接的な関係を強調する。しかし、「運動機械」の現象でも時間と記憶が存在する。「換言すれば現在こそ、記憶の応答する呼びかけの出発点であり、現在の行動の感覚＝運動的諸要素こそ、記憶が熱気を借りて活力を与えられる場所なのである」<sup>96</sup>。即ち、写真のメディアと空間の間近にも関わらず時間とその座標とも根本的に結ばれる。メルロ＝ポンティの見解によると、目の前にある直接的な物質の不透明さによって、普通的、本質的なことに触れられるようになる。従って、写真によってこの世界の真実へ近づくようになると、それによって何らかの知識を手に入れるようになる。写真家やアーティストとして実用的なアプローチより写

真の無限な可能性、又は写真によって現実の本質や真実を探究する責任があると著者は考えている。写真における時間と空間の絶え間ない交換のおかげで、世界の多面的な現象を捕らえるために、写真は確かに有用である。

## 第二章「写真の身体」と二名の現代日本写真家

「詩はエロティシズムの各形態と同じ点に、無差別なものに、区別された対象の混淆に私たちを導いて行く。それは私たちを永遠に、死に導き、死によって連続性に導くのである。つまり、詩とは永遠であり、海と溶け合う太陽なのである。ジョルジュ・バタイユ<sup>97</sup>

### 第一節 日本における写真

序文で述べた通り、本論文の基礎となる研究は、日本における写真の起源から現代への進化までをなるべく網羅することであった。それは日本における主な写真活動を理解するために有効であった。最初に着手したのは、幕末と明治維新における上野彦馬、下岡蓮杖、日下部金兵衛、小川一眞などの写真家たちの研究である。彼らは大抵、西洋の写真家から学び、西洋と近い関係のもとで展開した。しかし日本の伝統的な視覚イメージは、特に江戸時代に大きく発展した後、独特のテーマや本質、構成をもつようになった。

例えば小川一眞の作品に見られる個人的な写真へのアプローチには、西洋の影響からの乖離を見ることができる。それは 20 世紀黎明期の日本の「写真芸術」にとって主要な要素の一つとなった。野島康三、塩谷定好、福原信三らはこの時代の代表的写真家である。なお当時の日本における「写真芸術」や絵画主義写真は、近代的な絵画と同系とされる。写真家の印象や感覚を適切に表現するための写真の化学的および視覚的な探究は、絵画というメディアがもつ可能性の基礎を的確に使うための探究である点描のようでもあった。この時期に、写真は美術の領域へと広がった。すなわちメディウム自体の可能性という哲学的な探究である。

その後 20 世紀前半には、安井仲治のような写真家たちが現れた。彼らの写真によって、日本における写真が内なる世界という印象から近代的な社会の領域へと向かった。戦後しばらくすると、中平卓馬などプロヴォークの写真家たちが現れ、日本を戦争や原子爆弾に導いた近代的思考やイデオロギーに反対するアプローチが行われた。このような実験的な

写真は、戦争のプロパガンダと異なるに新たな視覚的言語を探るものだった。このようにして写真メディアの可能性の探究が続けられた結果として、有名な「アレーブレーボケ」と言われるアプローチが生まれた。

戦後写真は同時に、日本の本質の再発見にも携わり、フォトジャーナリズムや人類学的な写真もさらに実践された。この点と関係する重要な例に、石内都や内藤正敏の作品がある。このような写真活動に加えて、大辻清司のように写真言語や写真の理解の仕方の再発明という問題に携わった者もいる。戦後間もない世代の写真家は写真によって社会を変えようとしたが、その次の世代、おそらく 1968 年以降は、社会を変えるよりも社会を理解しようとする写真家が目立つようになる。さらに個人的な世界や内なる世界を探求し始めた。このような写真活動の代表的な例は荒木経惟である。

80 年代と 90 年代と 2000 年以降の写真は前の世代より個人的な傾向が続いたが、社会的な関心も見られる。しかしこの社会の関心は 50 年代の世代の野心的な目標より控えめである。言い換えれば、この年代の写真家達は社会の革命することを目指すわけではなく、そのより社会や生活の個人的な次元を観察した。例えば、畠山直哉、鬼海弘雄、柴田敏雄、金村修などの作品で社会対に能動的な、批判より穏やかなコメントがある。このような写真からは、視覚的に受動的な美しさや技術的な熟達を通して日本の様々な面を見せられる。戦後の「アレーブレーボケ」から離れた写真である。さらに、80 年代と 90 年代と 2000 年代間に写真の可能性の「哲学的な」探究も続いたことは、山崎博の写真などに見て取れる。即ち、戦後の写真から大抵異なる写真であるが類似点も生き残られた。研究の次段階はより現在の写真家の観察を含める。この段階で米田知子、鍛冶谷直記、安楽寺エミ、野村佐紀子などのような写真家達が登場した。この写真の作品は当然に日本における写真の歴史的な流れを続ける。前の世代から異なる点があるし、類似点もある。主に、この写真家は前の世代の写真家達から成立された様々な写真領域によって行われる、またはその領域を探究する。



このような流れで日本の写真を研究してゆく中で、二名の現代写真家の作品が、本論文の現象論的なアプローチを通して「写真の力動性」の代表的な例として浮上した。志賀理江子と新井卓である。彼らの作品との出会いは、研究の変化の節目となった。彼らの作品の形式的な資質、内容、制作方法、そして作家自身の思考に向き合った時、本論文の軸となる疑問が立ち上がった。写真の厳密な機械的、視覚的、化学的要素にも関わらず、志賀と新井の作品はどのような資質によって、またどのような方法によって液体的な力動性を備え得るのかということである。

この二名の写真家の作品と方法論の中では、社会的なこと個人的なこと、美学的なことと社会＝歴史的なこと、歴史的な記録と個人的な記憶、それらの違いは矛盾せずに切れ目なく混合している。形式的分析や、それが内容の分析、社会＝歴史的な研究というアプローチはおそらく彼らの写真を理解するため十分にではない。そのような分析や研究で何らかの知識は得られるが、作品の複雑さ全てを理解するためには理想的ではない。それ故にこそ前章では写真哲学を論じることとなった。ジョルジュ・ディディ＝ユベルマンの言葉を言い換えるなら、写真への現象論的なアプローチは「イメージによって自分自身の思考を方向づけるためである」。

志賀と新井の作品には、写真の力動的な本質と似ているアプローチがあり、第一章で論じられた二元論的な「写真座標」の共存が見られる。そこで第二章では、第一章の「写真の身体」という観念に基づき彼らの写真に深く入り込むことを試みる。第一章の写真ダイアグラムに彼らの作品を当てはめるといっても、それを地図として使うつもりである。彼らの写真の闇の中心に到達することを狙うが、その闇の後ろには、写真のフィルムのよりに我々を真理へと導く光がある。

## 第二節 志賀理江子の写真へ

志賀の主な写真作品は、以下の 5 冊の作品集で見られる。『Lilly : 志賀理江子』<sup>98</sup> 『CANARY』<sup>99</sup> 『カナリア門』<sup>100</sup> 『螺旋海岸 | album』<sup>101</sup>そして『志賀理江子 ブラインドデ

ート 展覧会』<sup>102</sup>である。志賀の写真制作は、一貫して舞台的な方法によって行われる。その演出の結果として、写真の雰囲気は激しく、日常と全く異なるものとなる。その写真を現実そのままの記録として考えることはできない。しかし彼女によって構成された写真は日常から遠いわけでもない。志賀の作品は、第一章で論じられた空間円錐と時間円錐の間で絶え間なく移動することによって永遠に生成する。彼女の写真は伝統によって構築された基本的な分析では事足りないのであり、リアリズムや記録写真のような専門用語を越える。

志賀は独特のロケーション制作を行っている。『Lilly』ではイギリスの住宅街とその住民が被写体となっている。一見したところそれは肖像写真として捉えることができる。なぜなら人の姿は背景から浮き出ており、カメラを見つめていて、それぞれの写真の題名は撮られた人々の名前だからである。しかし、やはりそれらの写真は肖像写真という伝統的区分とは異なっている。なぜならばその作品では人格を伝えるための顔や仕草、さらに時にはその人の環境は排除されたりノイズで消されたりし、被写体について知るや理解することはできないからである。「Tariq」（図1）や「Masako」（図2）がその例である。

また、風景の写真も見られるが、写真家の意志は単なる記録と異なっている。その風景写真は「地図座標」へ向かっている。なぜなら彼女は写真というメディアを使って自身の内なる世界を探究しているからである。例えば「螺旋海岸 31」（図3）では北釜という宮城県の小さい集落の砂浜そのものの記録というより、かつて存在した誰かの痕跡がそこに見える。「地図座標」の持つ幾多の出入口の可能性により写真は空間の領域を越え、時間円錐とその座標に関係するようになる。この写真は北釜に関心を寄せたシリーズの一枚である。このシリーズのアプローチは伝統的分類としてはおそらく人類学的やジャーナリスティックな写真と呼ばれるかもしれないが、志賀の場合、北釜での探究は詩的であり主観的なものとなる。しかし後述するように、北釜の写真は決して作家の主観性だけが中心となった創作ではない。「螺旋海岸」（北釜で制作されたシリーズ）の写真は人類学的伝統と異なるが、実際その写真は北釜という社会の物語と伝統によって構築されている。

この特徴的なアプローチは、「螺旋海岸」の前作品『CANARY』にも見られる。後者の写真では、志賀の個人的な印象と主観性は現地の社会的習慣や個人的な物語と混合している。例えば『CANARY』の「鯨の涙」(図4)や「螺旋海岸」の「開墾の肖像」(図6)は、志賀の個人的な関心、意図、衝動と、現地に暮らす人々の歴史と物語の相互作用の結果である<sup>103</sup>。このような写真には公共性と個人的な物語と性格の絡み合いが見られる。このようなアプローチの写真は、空間円錐のアポロ的な本質と時間円錐のディオニュソス的な本質の間を絶え間なく移動する複雑な作用の結果である。緊迫感がそのような志賀の制作方法、主に写真の編集によって立ち上がる。例えば「CANARY」の「角隠し」(図5)である。このようなアプローチによって志賀の写真は常に公共的でありながら主観的でもあるという二元論的領域を彷徨う。志賀は知人を被写体とし、自分自身の中に根強くある思考や観念をイメージに落とし込む。しかし、知人を被写体とする彼女の個人的な写真は、客観的な公共の目に晒されることで、個人性と公共性、主観性と歴史、空間と時間の絶え間ない交換を起こし、志賀の写真に力動性と飛躍的な本質を与える。その本質は、伝統的なアプローチでは事足りず(例えば「開墾の肖像」(図6)の場合)、より力動的な写真の概念が必要となる。

その例として、特徴的なロケーション撮影に基づいた志賀の作品と強い関係性があると思われる、米田知子の写真作品を比較分析する。米田知子は、人間によって代々受け継がれた、公的な「歴史」という概念と深く関係がある場所を撮影する。米田は、第二次世界大戦や日本の被爆地、冷戦時代に関する作品を制作してきた。1995年の阪神淡路大震災の作品もある。『震災から10年』<sup>104</sup>という本では、題名通り10年後の神戸を取り上げたシリーズである。「空き地Ⅲ」(図7)そのシリーズの中の一つである。その写真では、1995年からそのまま放置された、大きな被害を受けた部分の空き地が見える。間違いなくこの写真は、この場所の特別な歴史を深く理解した結果である。

「空き地Ⅲ」の構成は、完璧に真っすぐな視角により、客観的な写真になっている。客観的=歴史的な研究の結果として、この写真は作家の主観的世界を見せない。歴史のよう

な公然の真実だけを伝える。従って、写真に映る場所に住んでいる人々の個人的な被害や物語、記憶は見つけられない。米田の写真は時間と記憶に関係しているが、主に空間円錐と結びついている。前述したような時間または空間と純粹に繋がる写真がないという概念によって、米田の写真は主にアポロンの資質によって記憶と繋がる。写真の著明さ、そして芸術的巧拙があるという資質は、米田の写真を空間円錐である記録、描写そして複写のイメージへと近づける。いわば「現実はこちらである」と示すような客観的主張である。時間円錐である記憶と関係しているにも関わらず、米田の写真はそのアプローチの本質によって簡単に理解できる。この様なイメージを分析する為に、難解な専門用語は必要ない。米田の写真は、公然の歴史に沿って空間の複写とされる。勿論、米田の写真は説話座標も帯びるが、このイメージの力動性の大部分は、アポロンの本質で作用することは明確である。よって米田のイメージは、端的であり理解しやすいと言える。

対して志賀の「ヤマツツジ食べながら帰った」(図 8) を例に挙げる。志賀は被写体となった男性から、幼少期のヤマツツジに関する思い出話を聞き、この写真を撮るに至った。この写真は米田の写真と同様に説話座標も表わすが、アプローチは米田とは異なり、イメージも全く違ったものとなる。志賀の写真は被写体とのコラボレーションであり、単なる記録座標には留まらない。米田のように志賀の作品も歴史に関しているが、これは公然の歴史ではなく、それよりもカルロ・ギンズブルグの「ミクロストリア」<sup>105</sup>の概念に近い。つまり大きな出来事ではなく、個人的な経験や物語と関係している。ストロボを用いることや写真修整によって(この二つは志賀の典型的な手法である)、闇と光が共存しているような視覚的に複雑な写真では、空間と男性の記憶と志賀の想像力が表される。その写真は、公然の史実ではないが歴史と関係しており、主観的に撮影された個人的写真でありながら、客観的な公共である他人の目に晒される。志賀の作品のような複雑なイメージを伝統的手法や普遍的アプローチによって探究することは困難である。相反する二元論的な概念の力動的な交錯があるために難解になる。このような場合、「写真の身体」やその座標という観念は、写真を深く探究する為に便利な道具となる。

## 1) 志賀理江子：白いリスと蛇

そこで、志賀と本論文の「現象論的な写真」という関係の本質を説明するために、その作品と写真との関係を詳しく分析する。まず、アルトゥル・ショーペンハウアーの『意志と表象としての世界』<sup>106</sup>を用いて志賀の分析を始める。「木で吊れる、自身の餌食に対して強い食欲を見せている蛇の眼差しと合った白いリスは、恐怖して蛇から離れるのではなく、段々蛇に近づいた、そして最終的に蛇の開いた顎に飛び込んだ」<sup>107</sup>。初めて読むと、これは謎めいた物語である。しかし、読むほどに興味深い要素が表れてくる。眼差しにより一体となった蛇とリス、蛇に飲み込まれることにより蛇になるリス。この奇妙な物語では、力と従属、恐怖と魅力と変容と一体感との力動的な関係の跡形が見られる。マックス・シェーラーは、この物語を次のよう解釈している。「リスの自己保存の本能は、蛇の自身食欲の活動、即ち、『飲み込む』に駆られた。リスは蛇の感情と同感すると、故に瞬間的に、蛇の喉の中で消えることによって、蛇と肉体的の『同一性』を成立した」<sup>108</sup>。この解釈に基づき、志賀の写真には、リスとの様々な類似点があると思われる。その類似点は主に作品制作の方法にあり、その方法によって作られた写真は、ショーペンハウアーの物語と同様に、伝統や一般的な概念から外れる。さらに、前述した彼女の写真の二元性の通り、彼女は蛇とリス、同時に二つの登場人物であり、捕食者と同時に餌食でもある。

志賀がどのように蛇とリスの二つの役割となるかを説明する為に、彼女の写真家としての起源を話す必要がある。それについてのインタビューを掲載した出版物は複数ある<sup>109</sup>。志賀の言葉や物語は、彼女自身や彼女の写真が現実とどんな関係にあるかを理解する為の基礎となる。志賀の写真概念や写真制作に対する姿勢は、80年代の日本の中流家庭で育った環境と関係している。この点について様々なコメントがある。例えば、『凶区 創刊号』<sup>110</sup>では愛知県の生活についてこのよう記載されている。「スイッチ押せば電気はつくし、蛇口ひねれば水は出る生活でいきなり不感症なわけです」「生活すべての背景にウソくささを感じているというか」<sup>111</sup>。また、志賀の『螺旋海岸：notebook』でも記載されている。「蛇口をひねれば温かいお湯がたっぷり出てきて、自分の排泄物はレバーひとつで

自動的にどこか知らないところへ流れていくような生活ができあがっていた」<sup>112</sup>。このような生活は志賀に違和感を与え、見えている現実を空虚なものにし、彼女自身の身体しか信じられるものはなかった<sup>113</sup>。しかし、思春期における身体の変化や、自分自身の身体の全てを自由に操ることができない現実により、身体に裏切られる感覚を覚えた<sup>114</sup>。思春期の変化が起きる前、志賀にとってバレエで得られる感覚は、現実世界を感じるために大切な行為であった。身体を信じられなくなった際、志賀はバレエを諦め、偶然写真を撮り始めた。そして写真は、以前身体を通して現実を実感していたよう、志賀に現実を感じさせた。「幼い頃からずっと抱えていた違和感から生まれてしまった手に負えないなにかを、写真の行為で処理していたと思う」<sup>115</sup>。

写真における現実の探究においても、身体は志賀の中心にあった<sup>116</sup>。本論文のためのインタビューでこのように述べた。「自分自身の身体は、そのことについて考えれば、メディアのようである。さらに、1980年代近代日本の機械のように感じる。だから自分自身の身体とオートマチックカメラは近くであり、すごく似ている」<sup>117</sup>。志賀は、写真の利便性と簡易性に魅了された<sup>118</sup>。志賀は育った環境を嫌悪したが、その環境の一員として影響を受けた。オートマチックカメラの利便性は「便利な生活」の結果であり、志賀の写真へのアプローチは、近代日本に対する拒否感と抱合、魅了と不満の混合が見える。志賀にとっての写真活動は、近代的な機械であるカメラと、原始的な身体や感情を混ぜ合わせる行為である。この身体と写真の関係は、本論文のためのインタビューで説明された。「写真のイメージは私の身体からくる、私の運動的な機械です。私の身体とカメラは同じメディアだといつも言う。だからすごく引き付けられた。私と写真の関係はすごく強いです。根本的な構成の本質は近代です」<sup>119</sup>。

志賀の言葉と姿勢には、写真の二元性の本質が見える。しかし、志賀が写真を撮り始めた頃、その行為はショーペンハウアの蛇の役割と似ていた。その頃志賀は、被写体を構成し、写真を支配した<sup>120</sup>。変化した身体に裏切られた後、写真を構成することは現実世界と通じる方法であった。故に、彼女の支配的構成によって撮られた初期の写真は、飢えた

蛇のようなアプローチを理解するために、基本的な要素となる<sup>121</sup>。これは様々なインタビューで再確認できる<sup>122</sup>。（初期の写真について語ることは、志賀の現在の写真制作のために、どれほど重要であるか認識できる。）写真制作の当初、志賀は写真によって自己の存在を認識するため、蛇のよう被写体を飲み込み、支配した。蛇のように、「被写体として『人』を撮ったとしても、その人との関わり方は一方的で、自分が構成した世界にグッと引きずり込むだけの話だった」<sup>123</sup>。例えば、『CANARY』の「ゴースト・タウン」（図9）では、志賀の思考した命の脆弱性を表すため、一方的な演劇的構成により被写体は撮影された。この脆弱性は、抜け落ちた歯によって表現されている。（歯は、一度抜けると再生されず、それは身体の脆弱性の一つの証明となる。）

初期の志賀のアプローチは、写真に夢中になったことを表わすと同時に、被写体への支配的な構成方法により、写真に対する恐れがあることも証明する。このような二元性的なアプローチについて、2017年の『志賀理江子 ブラインドデート 展覧会』で、志賀のコメントが記載されている。「私が思春期の頃、意味もわからず写真に惹かれ、あらゆるものを撮影してイメージを生み出すことに夢中になったのは、心を捉えて離さないほど魅了された以上に怖かったからかもしれない。だからこそ、自らのその行為で、抗ったのかもしれない。写真の中に広がる、現実に限りなく似た、しかし全く異質の光景は、この身体に潜む覚えのない記憶に働きかけた」<sup>124</sup>。本論文のためのインタビューでもこのことについて話した。「例えば、印象的な死体の写真を見るとき。その写真は恐怖だが、同時に逆の感情も現れる。だから写真に影響されると思う。写真に影響を受けることは恐怖だった」<sup>125</sup>。このコメントから、写真の二元性と変容的な本質が見える。写真では、恐怖と魅力は共存する。という共存は、志賀の大学生の頃の作品にも見えると著者は考えている。その頃志賀は、写真と被写体を入念に構成することに合わせ、様々な実験によって写真のイメージの限界を追求した。この探究では、写真の物質的面と視覚的面で実験した。

『Lilly』では、写真の複雑な内容の他に、形式的な探究も見える。その頃の視覚的なアプローチの説明は『凶区 創刊号』で読める。「たとえば、志賀の《Lilly》や《Damien

Court》。近親者や住居を介する共同体の構成者を撮影したプリントに、孔を穿ち、切り込みを入れその背面から光を漏らす。そうして現れる見慣れない光景を彼女はふたたび写真に収める作品とする」<sup>126</sup>。このアプローチは、前述した二作品に限られず、学生時代の特徴的な要素である。『Lilly』では、95 枚中、47 枚の写真でこの探究的なアプローチが見られる。代表的な例は、「No.8 Damien Court」（図 10）である。この様な支配的な写真の扱いは、写真に対する恐怖と愛の二元論的な姿勢と関係の証明である著者は考えている。この特別な写真の作りと扱いは、『CANARY』のイメージでも見られるが、そこまで激しいものではない。例えば、「Remember that?」（図 11）では、単にシャッターを押す事だけでは表現できない構成が施され、探究と実験の要素を感じることができる。このアプローチは段々進化した。現代の作品にも、写真の可能性の存在論的な探究があるが、それらは時間の経過により穏やかになった。例えば、「カカシ大会」（図 12）の写真が挙げられる。

志賀の蛇としての支配的で自己中心的な写真行為は、アーティスト・イン・レジデンスに誘われた後、変化し始めた<sup>127</sup>。滞在中に制作された写真では、写真というイメージに対する興味だけによらず、滞在した場所との繋がりを試みた。例えば、滞在地の歴史を研究するために、現地の図書館を訪ねたり、アンケートを取ったり、現地人と話し、質問し、彼らの物語を聞いた<sup>128</sup>。この姿勢は、写真活動に対する変容の証明である<sup>129</sup>。あるインタビューでは、アーティストとして働くようになるためにどんな変容が必要だったかという事について述べた。「やり方を 180 度変えないとダメで、自己と社会が関わる交差点を探さないといけないんだって思った」<sup>130</sup>。本論文のためのインタビューでも述べている。「場所に対する私の姿勢、ということによって全部が変更される、全部が定める」<sup>131</sup>。

第一章で論じた通り、写真家の姿勢によって、どのように現実を知覚されるかが定められる。従って、現実をどうやって撮るかということよりも、写真家の姿勢によって定められる。螺旋海岸のプロジェクトについて話す時、次のように述べた。「北釜は特別な場所だけど、特別な場所ではない。普通場所です。皆そう言う。でも私にとって、特別です、



なぜならば、あそこで美しい森を見つけた。これは簡単な理由ですけど、その森に会った後で、なぜ私にとってそんなに特別な森なのか、理由を見つけたかった。その理由を北釜の人、北釜の活動、会話そして私の写真行為によって探してみた。精神的な場所はどこでも見つけられる、渋谷でも、京都でも。だからこそこの世界、この現実では精神的な場所を見つけれられるけど、この全部、私の姿勢によって定められている<sup>132</sup>。この新たな写真に対する姿勢の結果は、『CANARY』という本だった。『CANARY』を出版した後、2007年に木村伊兵衛写真賞を受賞した。その次の段階は、志賀にとって写真家として展開するための基盤となった。『CANARY』の発表の後、志賀はその頃までの、認知的よりも視覚的な制作方法や、自身と写真の関係に不満を覚えるようになった。そしてその考えは、『カナリア門』<sup>133</sup>という新たなプロジェクトへと志賀を導いた。

アーティスト・イン・レジデンスにおける新たな姿勢により、『CANARY』の写真は志賀にとって謎になった<sup>134</sup>。従って、その写真を理解するために様々な方法を用いて実験した。最終的に、それらの写真について思考し、自ら論じることによって解決に至った。そして満足な解釈を得るために、志賀は約一年の時間を要した<sup>135</sup>。写真を理解するための方法の結果は、『カナリア門』である。『カナリア門』は写真、そして写真活動の本質と関係しており、故に、哲学的作品であると言える。『カナリア門』は、『CANARY』で出版されたイメージの写真（即ち、写真の写真）、そしてその写真についての適切なテキストによって構成されている（図13）。

従って、『カナリア門』は写真によって、他人と関係することについて、見ることについて熟考する。この考察は、メルロ＝ポンティの『見える物と見えない物』の一つの節を思い出させる<sup>136</sup>。メルロ＝ポンティの反省の概念と志賀の写真への姿勢には強い関係性がある。最初に幼い頃の世界に対して、そしてその後で、彼女自身と写真の関係に対して、志賀の不満や違和感は、メルロ＝ポンティの反省と似ていた（つまり、世界を観察や知覚するための社会的な過程にある信念の停止である）。結局、『カナリア門』という本は、メルロ＝ポンティ的な反省の成果になった。志賀の姿勢、そしてメルロ＝ポンティの現象

論の類似点は次のコメントによって説明される。「写真はすごくシンプルけど、シンプルではない。ただの紙とすごく複雑な概念レイヤーの隙間があります。この隙間はすごく大切だ。一枚の写真すごいシンプル、なにもないし。でも何か写っているか、ということに対して考えると、なにか見る「見る」という故意がすごく複雑で。だけど、一枚の写真を見るというのは、目が見える人であれば、簡単だよ。すごく簡単で、写真を撮るのも簡単。また押すだけ。だからそこがすごく良い関係しているんだと思う。見るも簡単、撮るも簡単。だけど『本当に』ここに何を映るかというところがすごく『重い』んだよね。疲れるし、だから『本当に何か見る』ようにしようと思ったら、すごい疲れさせる」<sup>137</sup>。

様々な面を持つ写真の二元性、さらに志賀のコメント、「本当に何か見る」ということは大切である。その考察とメルロ＝ポンティの反省は、共に知覚された物の真実や本質を探している。それを見つけるために、伝統的な過程と異なる手段が必要になる。さらに、志賀の言葉から、写真は具体的な物質として、世界の他の物質と絡み合う可能性があると考えられる。その信念は、メルロ＝ポンティの現象論の見える物と見えない物の、具体的、普遍的関係と似ている。

興味深いことに、メルロ＝ポンティによる、世界の反省の「語の限定の意味に従ってではなくまさにこの全論理的な結びつきを語るために語を使用」<sup>138</sup>するという行為は、言い換えれば、反省で観察された物を説明するために使われた言葉が、社会によって定められた言葉とその意味の予め関係より、観察の結果の本質を表わすため適切な言葉を使われるちょうど、『カナリア門』のテキストは、観察された写真の本質と適切な言葉によって構築される<sup>139</sup>。

志賀とメルロ＝ポンティの他の類似点の一つは、二名が単なる知覚を越える世界に興味があるという点である。メルロ＝ポンティによる、知覚を越える世界、即ち、真実、本質と知識の世界に、観察者が絡み合うことと、交叉配列によってその世界に入ることができる。志賀の場合、写真の現象によって入ることができるようになる。志賀の写真活動は、絡み合いや交叉配列と似ている。「『カナリア門』が終わって、いまこそ思いっきり社会

と関わっている感じがする」<sup>140</sup>。即ち、写真の活動によって、志賀は世界と絡み合った。

しかし、この点については、蛇とリスの比喩を論じた後で詳しく論じる。

『カナリア門』の次のプロジェクトは、志賀と写真の強い関係によって定められた「『CANARY』は外からしかやっていない感じがあったので、そのイメージの中そのものに自分が入ったらどうなるか」<sup>141</sup>。（『カナリア門』は『CANARY』の反省であることを忘れる必要がある）。即ち、『カナリア門』の次のプロジェクトは、絡み合いと交叉配列によって（イメージに入ることはイメージになることである）、彼女自身と写真のイメージの関係を探究するつもりであった。そのプロジェクトためのロケーション・ハンティングの際、志賀は北釜の町を見つけた。「最初から北釜だと思った、北釜は住まなければならないイメージだって信じた」<sup>142</sup>。従って、志賀は北釜に移住し、そのことは志賀の作品制作の節目となった。その時まで志賀は、物語の蛇と似ていた。しかし、北釜に入った時、志賀はリスの役割に変化した。北釜のイメージと一体になるために、物語の中のリスのように、北釜に飛び込んだ。物語のリスは、飢えた蛇に共鳴し、その蛇の欲望のために自分が必要であることを理解すると、蛇の口に飛び込み、それによって蛇と一体化したのである。このような状態を北釜で志賀は体験した。ただ、社会の外から北釜を撮るのではなく、社会の一員として、その中から北釜の社会を撮るということを志賀は試みた。

撮影されたイメージになる試みであった。北釜のイメージに入るために、北釜の歴史、人々の個人的な物語の研究によって主な活動とした。例えば、「下増田地区の開墾記念の集合写真」（図 14）は志賀の北釜の研究資料写真の一枚である。しかし、その写真は『螺旋海岸 | album』に、一つの作品として記載されている。このことは、志賀の作品に北釜の歴史がどれほど基本的であるかを証明している。しかし、この研究は、研究者＝研究された者、という普通のパラダイムによって行われなかった。このアプローチで、交叉配列の、異なるものの間に矛盾がないことを見ることができる。北釜の体験についての志賀のコメントは、確かにリスと蛇の物語と似ている<sup>143</sup>。写真家として、北釜の住人になるために、「写真の身体」のような現象論的「生成」が不可欠になった。結果として、現

象論的なイメージが見える様々な作品が出来上がった。例えば、「五本の指」（図 15）。北釜の住民と志賀のイメージの探究のコラボレーションに於いてこの写真は制作された。一方的支配と厳重な舞台的構成はもう礎石ではない<sup>144</sup>。北釜の体験以降、志賀の中でリスと蛇の姿勢の逆転が始まった。

## 2) 見えるものと見えないもの—志賀理江子の制作における現象論

「写真っていうメディアが孕んでいる現代の大きな問題を肌で感じていて、いま自分がやっていることがそれとすごくリンクしている」<sup>145</sup>。志賀理江子

志賀が北釜で行った研究やインタビュー、現地の物語の収集など、様々な活動の目的は「北釜の歌」に会いに行くためであった<sup>146</sup>。志賀自身の写真論では、「歌」という概念が基礎にある。この概念は、何度もインタビューや講義の際出てくる。本論文のインタビューも例外ではない。「北釜の研究のとき真中にやっぱり『歌』があったでしょ。写真は『方法』だから中心にあるのは確実『歌』、『歌』ずっと探している」<sup>147</sup>。「歌」の概念は、メルロ＝ポンティの現象論的な本質と同じ意味である。志賀は「歌」とさらに「カオス」や「スピリット」の観念も用いた。この概念の意味を把握するために、本論文のインタビューの一部分を記載する。

「志賀—これも「スピリット」と言う。カオスのスピリット、すごい深いスピリットがあると分かっているんだけど、それは、肉眼で見えないでしょ。このスピリットは毎日に存在しているけど、カメラによってしか感じられない。例えば北釜の老人カップルの写真、あれを撮影した時にスピリットを感じた、だから嬉しかった。見れたなー！という。見れないのに。肉眼で絶対無理だからカメラを使う必要がある。そのカオスですね、カオスじゃなくてスピリットなのかな。

ゴールドン—このスピリット/カオスと「歌」は……。

志賀—あ！一緒、一緒です。同じような感じです。絶対に「歌」で人がそこにアクセスするということでこの世界があるということを感じれるという本当にスピリットの塊だと思う」<sup>148</sup>。

「北釜の歌」さらに、人、場所、物、全てが、それら自身の「歌」を持つ。例えば、志賀は、「ブラインド・デート」の個人展覧会の作品制作のためにアンケートを取った。大切な知り合いが死んだら、そして社会的、宗教的に弔う方法が無かったとしたら、人は個人的にどのように弔うかというアンケートである。この質問とその答えについて、本論文のインタビューで志賀はこのように述べた。「何故弔いの質問をしたかは、それは一人の人がどれだけ、その物語、『フィクション』であったり『ストーリー』であったり、ソーシャルバックグラウンドであったりっていうのを、どんな形で抱えてるのか知りたかった。それは『歌』と繋がっていると思う。その人について知りたいから聞いた。本当にその人のオリジナルの『歌』みたいに『死をとる』ことによって触れるようになるというか」<sup>149</sup> この引用で二つの大切な点がある。第一点は、肉眼で見えないことは写真と写真活動によって見えるようになるという思考。第二点は、志賀は、「理解」や「近づく」のような言葉を使わず、「触れる」を使った。メルロ＝ポンティの交叉配列と同じように、志賀も視覚と触覚の領域を反転させる。そして、その反転は「歌」、即ち、現実の本質、と結ばれている。メルロ＝ポンティの見えない物と、志賀の「歌／カオス／スピリット」は深く関係している<sup>150</sup>。

志賀の写真は、場所、人、物、この世界の見える物から生まれている。しかし、志賀の究極的な目的は、写真によってより複雑な次元に入ることである。写真によって、志賀は見える世界の後ろに隠れている、見えない本質を示す。その特別な資質は、志賀の写真の形式的なアプローチ法や写真の視覚的な資質によって表される。従って志賀の写真活動では、芸術的な写真や視覚的に美しい事や細かい描写に興味がない。例えば「秘密どこ」(図 16) で、芸術性や描写性という写真の伝統的要素に無関心であることが見える。

志賀の「歌」は、世界の見えない物を覗けるようになるための門である。「写真は門みたいと思う。それをたまに人は『神』と思うと言うけど私はそう言わないけど……。やっぱりスピリチュアルでしょ、私たちの身体はすごくスピリチュアルじゃない？だって何で生まれて、死んで理由は知らないでその一番近くにあるというのが『歌』だと思う」<sup>151</sup>。この志賀の写真の特徴については、「ブラインド・デート」に関するインタビューでも記載されている<sup>152</sup>。アンリ・ベルグソンやメルロ＝ポンティによると、二つの現象論に共通する主な仮説として、人間の存在はただの物やただの精神から生じるわけではなく、そのより物質と精神の絡み合いの結果であると提案されている。現象論の知識の探究も同じである。写真による志賀の知識の探究と似ている。故に、志賀の写真活動は「現象論的な写真」のように理解できる。「見ると撮るということは違う。肉眼で見るとカメラマンとして見るのは全然違う。レンズとして見るということと、見るということを見ることを繰り返す、だからアクションだ、身体のアクションとして見るというのをカメラでやるってことはものすごく、書くと同じレベルの行為だと思う。アクションがあるからやっぱり少し違う角度から見れるのだと思う。本当に見ることはすごいしんどい、超疲れるということをする。すごい昔の人、あの時の世界を見ると世界について深い考えがあるでしょ」<sup>153</sup>。このような「現象論的な写真」によって、見えない世界の普遍性と本質に至るようになる。「私は自分の目では見えなかった領域が見えるように、撮影がどんな予測不可能な展開になってもいいように念入りに準備をしたい。つまり写真とは『見えなかった領域』のことだと思っているんです」<sup>154</sup>。

### 3) 絡み合い—交叉配列、志賀理江子の制作における現象論

蛇とリスの物語は、三つの基本的な要素によって構成されていると言える。その三つは、視覚の領域、感覚の領域と身体の領域。この三つの要素は、メルロ＝ポンティの現象論の、絡み合いと交叉配列でも基本となる。『カナリア門』以後、志賀の写真への姿勢の中には、この三要素も存在する。志賀の現象論的な写真では、彼女と被写体とその周囲の関係を探

究する。本論文のインタビューで、志賀はこのようにコメントする。「肉眼で見えないけどカメラで見えるものが沢山ある。見えない物があるということを決済できる。だからこそ見えない物を見えるようになるよりも、カメラによって触れるようになると思う」<sup>155</sup>。カメラは世界の見えない物の探査機であるという重要な思考と、志賀のコメントで、はっきりと、目の視覚領域と体の触覚との繋がりがわかる。従って、志賀の写真論では交叉配列のような現象もある。「『カナリア門』から必ず書くことが必要だった。そうしないとイメージに通じることができない」<sup>156</sup>。

言葉の論理的な領域から、写真の視覚的な領域まで手を伸ばす志賀の写真では、交叉配列の繋がりが見られる。言葉によって「イメージに通じる」ということは交叉配列の生成の例として考えられる。他の交叉配列の例と異なる、志賀による交叉配列は、写真の可能性について話すコメントで見える。「(カメラは)リアルワールドを見るための物もあるし、肉眼で見えないレベルの世界にタッチするようなこともあるから、やっぱり私にとって現実このリアルワールドに必要な事態のあるイメージだと思った。だから写真の中の世界だけではダメ、このリアルワールドだけでもダメ。死と生みたいなことだ」<sup>157</sup>。

志賀の思考と本論文の「写真の身体」の多様性は、力動的な二元性と強く似ている。何度も、志賀は写真の多様な二元性について述べた。「私の写真はドキュメンタリーだけやフィクションだけではない、私の写真は全部を混ぜる」<sup>158</sup>また、「写真のメディアは社会的だから、いつも外部が撮るから、写真のメディアはいつもクロスポイント」<sup>159</sup>。そのクロスポイントとは、主観的なことと社会的なことの交差である。しかし、このことについては次の節、「志賀理江子そして「写真の身体」」で詳しく述べるため、まずは「歌」の概念に戻る。

「歌」という概念で、志賀は歌を聴くことと写真を繋げる。この交叉配列は志賀の写真論と、聴覚と視覚を混ぜるニーチェの悲劇との類似点を表す。絡み合いの様相も志賀の写真論で見える。「確かに、何かと繋がりたい原始的<sup>160</sup>な感じがあるけど、何と繋がっているかわからない。だからこそ写真を撮り続ける。けど、同時に、創造の活動はセラピー

ではない、メディテーションもではない、それより、実世界に会うためのカオス的な活動である」<sup>161</sup>。メルロ＝ポンティによる現実の経験は絡み合いによって構築されている。例えば、赤色を見る体験場合、ただ見る者の眼差しによってより、様々な要素の絡み合いの成果である<sup>162</sup>。再度メルロ＝ポンティと志賀の思考の近さが観測できる。「私にとって、身体は全くカメラのようだ。幼い頃から、これは私の身体だって感じたけど、私のものではない。私の身体は空間のよう、メディアのようだと思った。だからこそ、全自動カメラに夢中になった。なぜならば私の存在は自分の身体のなかであるわけではない、そのより環境である。それは本当にアジアンスピリットと思う。いつも、自分自身を見つけたい、どこにいるのか、なぜ考えていることを考えているのか、ということを知りたい。しかしそれらの原因は一つではない。いつも様々な要素の結果です。私の身体は空っぽな容器のように感じる。さらに、全て私の体験、時間、関係、私の視覚の体験、それらは全部混ぜられているけど、私の身体の中だけではない、全部は私の前に絡み合っている。その後で私の身体に近づくと、その時に写真を撮る。この変容や世界の中央は、私ではないと思う。私の存在はスピリットです、私にとってこの世界は中心がない」<sup>163</sup>。

従って志賀は制作の現象によって世界と繋がるようになる。「撮影よりも、北釜の人の思い出の積み重ねが、後々になってお互いを結んでいくんです」<sup>164</sup>。『螺旋海岸』の写真は、「この変容や世界の中央は、私ではないと思う。私の存在はスピリットです、私にとってこの世界は中心がない」、このコメントに沿った作品である。その写真の中で、見る者の志賀は、見える世界の一つの部分になり、互いに見える世界は志賀の一つの部分になった。『螺旋海岸』の様々な写真で交叉配列が見える。その作品で、北釜は、地理的な場所に存在している土地より、写真の空間に展開された「歌」を聞く体験として表現されている。写真で構築された北釜は、ただの北釜ではなく、志賀自身おいうわけでもない。このような状態や、力動性を表している写真は「私と写真の関係を表わした地図」（図17）である。この写真は、志賀自身と写真の関係を見せることにより、その関係を探究するための実験である。その実験は、北釜の砂浜によって行われた。この写真＝地図で、志



賀は彼女自身の写真論を、土地としての北釜と、主観的な関係がある北釜によって構築した<sup>165</sup>。身体と視覚領域と、触覚領域がこの写真で混ざり合う。この写真の題名は、「写真と北釜の絡み合い」にもなりうる。

絡み合いと交叉配列の現象は、生成と強く関係がある。志賀の写真論も生成の観念が基礎となる。しかし、志賀はその生成を演劇の観念と繋げる。「演劇性は大切なポイントです。演じるっていうのは、かなり大事なことです、そのものに『なる』という意味でも、ありのままの人間なんて、だれ一人いないんじゃないかな」<sup>166</sup>。「写真に撮られているときはほとんど気づかないように感じるが、写真のイメージができあがると、自分の存在ではないなにかに「なっていた」と感じると思います。自分がいる現実世界と、写真の中の世界は簡単には行き来できないので、いつも歯がゆいですが、撮影を繰り返ししていると、ごくたまに、写真の中のイメージに自分たちが入ろうとしているような、そんな体験ができることがあります。でもいつもではないですね」<sup>167</sup>。従って、志賀の写真は舞台のような空間である。その空間では、世界について、誤魔化すことで何かを表わす。さらに、志賀の写真で被写体も、何らかの生成を経験する。志賀の写真論と、ニーチェ悲劇における変容には、もう一つの類似点がある。写真の舞台的な資質は、写真の二元性も関連している。「写真に写る身体には、この二つの『土地』と『物語』が混在し、後にその写真を見た人に無意識に読み解かれていきます。写り込んだ身体の役割はそれぞれに異なります」<sup>168</sup>。この視角から、志賀の写真論は、被写体に生成の可能を与える。稀にその被写体における生成は、写真家にまで及び絡み合ってくる。

絡み合いと交叉配列の解り易い例は「開墾の肖像」（図 6）である。この写真で被写体が写真家になることと、見える世界によって見えない世界と繋がるが見える。即ち、この写真では「歌」が聴こえる<sup>169</sup>。志賀は『螺旋海岸：notebook』で、詳しくこの写真の「歌」について説明する。「木の根が血管みたいにも思えて、おじいさんの体とつながっているようにしたかった。そこで半分に切って体の前後で挟み込むようにして。大きな根の塊はおじいさんのお孫さんがクレーン車で引き上げてくれて、おじいさんはもう片方の

根の断面で体を支えていたから『楽に立ててるよ』って言った。この方の奥さんはこの根を見上げながら『旅行に来たみたいだね』とおじいさんの隣りにそっと寄り添って背中をぎゅっつつかんで背筋を伸ばして立っていてくれた。その場にいあわせたみんなが全然違う角度からその光景に向かっている」<sup>170</sup>。この場合、バルトの「オペレーター」と「スペクトル」の二つの写真的な役割は、明確に特定できない。両方からの協力とコラボレーションがある。この特別な状態の一つの原因は、被写体に対する志賀の姿勢である。この生成の現象は、作品制作の方法に限定されていない。観客と被写体の関係に表わされる<sup>171</sup>。

志賀にとって眼差しは、観客と写真の生成的な関係のために基本的な要素である。眼差しは「『写真』と『見る人の体』をつなぐ橋のような、通路のような『穴』です」<sup>172</sup>。観客の眼差しは、被写体の眼差しと絡み合い、それによってコミュニケーションと生成のチャンネルを開く。一般的な人々は、現代社会の写真が日常化された状況下で、写真との関係を結ぶ。従って、絵画や大きなスケールの作品で、時々経験させられるカント的な崇高さは、写真を見る時、写真の普通の大きさや、現実とイメージの複写的な関係、さらに、日常生活で写真が絶えず存在することで余り体験できない。しかし、志賀の写真は、たまにカント的な崇高さに到達できる。写真の多様で力動的な本質の探究や、写真の二元的絡み合いによって感じるができる。志賀の言葉によると、彼女の写真はいつも「ワイルドライフ」と「日常生活」の混成である。「六つのドレス」（図 18）はこの二元性の例であり、「日常生活」と「ワイルドライフ」の二つの世界に接する。

#### 4) 志賀理江子そして「写真の身体」

多様で力動的な、液体的な、二元的集合によって建築された、生成している現象論的な「写真の身体」と、志賀の写真制作と写真論は様々な類似点がある。志賀の写真論で、彼女自身が認めた、様々な二元性と矛盾がある。例えば、前の節で、志賀にとって写真活動は、「ワイルドライフ」と「日常生活」の混成、または、原始的な身体と近代的な機械の混合であることについて述べた。志賀によると、写真のイメージの空間でも様々な二元性

が構成されている。「『吊い』、『死』、『欲望』、『セクシャリティ』、それら全てが、私の中でバランスのとれたものとしてギリギリのボーダーで、イメージとして現れるようにやっていると思う。全てが、全部違うじゃないですか、そのセンシャルとか、ソサエティとか、『死』とか、色々です。そういうものが全部あの一つのイメージにあるように、いつもそれを考えていると思う」<sup>173</sup>。志賀にとって写真は「意味があるカオス」である。そのカオスを見つけると、そのカオスのバランスを表わすことを写真によって狙う。さらに、「写真の身体」の二元性的な本質が、志賀の現実とイメージの関係の理解の中に存在する。「イメージというのはイルシオンなんだけど、イルシオンではない、リアルだと、意味がある、その現実にもものすごく関わりがある」<sup>174</sup>。特に前の考えは、様々なインタビューで述べられる<sup>175</sup>。

イメージと物質、表現と現実のような写真の二元性は、志賀の写真論のために基本的事項となる。このような二元性は、「螺旋海岸」のシリーズの起点の写真で見られる。その写真は遺影であり、そのイメージについて志賀はこう述べる。「遺影で写真はイルシオンではない、その遺影になった一枚は家族に大切なものになって、その人はそのイメージを信じている、これは本当のことなんだな」<sup>176</sup>。幻想と現実の混合である写真は、イメージを不存在の存在として、イメージをエイドロンとして捉える、古い観念と強く関係している。そのような写真の様相は、イメージとして、欲望と喪失に繋がる。従って、連続性と非連続性もと繋がる。この考えについて、畠山直哉について発表した講義の際に以下の様に述べた。「畠山さんの本に『画像への欲望は、愛するものの不在によって生み出されると、解釈してもいいかもしれません』と書かれていて納得しました」<sup>177</sup>。そのような写真と欲望、不存在、存在、現実、幻想との関係は、様々な絡み合っている二元論として理解できた。「写真の身体」に照らし合わせる。写真批評家の竹内万里子は、彼女の著書『沈黙とイメージ』で、志賀の『螺旋海岸』について論文を記載する<sup>178</sup>。その論文で竹内は、作品について論じるモーリス・ブランショの『文学空間』<sup>179</sup>一部分を参考にする。その引

用でブランショは、作品の相反する様々な運動によって、その作品は和解することが不可能になる。そういった和解の不可能性は「写真の身体」にも存在する。

恐らく、志賀の写真論の最も突出した観念は、写真と空間の関係についての考え方である。彼女による写真は、普通の時間を停止した特別な空間である。「過去現在未来が存在しない世界です。しかし、それは同時に、過去現在未来が存在する。これはダブルの意味です。時間の存在がないけど、時間の経過がある。だから、写真はこの世界の矛盾のようだ」<sup>180</sup>。志賀にとって時間を止められる可能性は、写真の一番魅力的な資質である。「私の存在と写真の存在は全く反対だ、180度の違いだ。私は時間だ、私は死にます、時間自身は私だけど、写真は全然違う。だからこそ写真を撮りたい、私の自分の時間から逃げたいから」<sup>181</sup>。このような志賀の写真の特徴な理解の仕方は、スーザン・ソントグの「写真はメメン・トモリ」という言葉の現代的な解釈として考えられる。

しかし、志賀の写真の空間へのアプローチは、長く成立された写真の「かつて存在した」の観念を問題定義する。志賀の作品で写真は「それは=かつて=あった」より、「これは=生成している」になる。志賀は以下の様に述べる。「写真の中で『死』という概念は特別な意味はそんなにないです、というのも過去も現在も未来もないから。だけど『生』と『死』が一緒にあることはあると思います。だから『生』があつたら必ず『死』もある。『死』だけは絶対ない」<sup>182</sup>。志賀にとって写真は、矛盾と二元性のための無限な可能性の空間である。死と生の二元論の力動性の例を、『螺旋海岸 | album』の「葬式」(図 19)で見ることができる。この葬式のイメージで、写真の「過去現在未来不存在」と日常生活の時間の流れ(それに関係する死)が繋げられる。「葬式」の写真は、志賀の写真論を表わす。

従って、死に直結する苦痛な現実世界を探究するため、この写真は時間の無い空間として全く安全な場所になる。時間の関心は作品の展示過程にも見られる。例えば、「ブラインド・デート」の展覧会で、志賀は様々なスライド・プロジェクターを使用した(図 20)。このプロジェクターによって写真は、明滅して上映された。さらに、スライドの変

更よって展示空間は闇と光と絡み合った<sup>183</sup>。スライド・プロジェクターによって、写真に凍結された「かつて存在した」時間と、観客の「ここに生成している」流れている時間との関係を探究する試みが表されている。スライド・ショーは、この二つの時間のモードの橋として働く。

要するに、「写真の身体」の本質によって、志賀の写真論や写真活動と作品を分析すると、真相を深く解明できることになると思われる。さらに、志賀の作品についての考えを説明するために、「写真の身体」の座標、そしてそれらの二元性も使用できる。例えば、もし『螺旋海岸 | album』の「私、私」(図 21)を見れば、必ず様々な二元論的な本質によって建築された写真が浮き上がってくる。「私、私」の写真は、最初に肖像を表わす。

通常の写真では、被写体のアイデンティティについて何らかの断言が表される。イメージの伝統の中で、肖像は大抵、客観的にも主観的にも、個人の描写である。例えば、被写体の姿や仕草の複写、被写体の「真の写し」。さらに、現代社会で一般的に肖像は、政治＝社会的な確認の目的がある。しかし、時間軸や距離や無知識、または深い記憶といった特別な関係性によって認識すると、確認的な複写より、同じ肖像は、説話の座標に移動する。「私、私」の写真で志賀は、記録＝記憶、説話＝描写という「写真の身体」の二元的な関係を探究する。この探究は「私、私」の作り方によって行われた。この作品は同じ写真を何度も撮影するという、写真の再撮影の成果である。結果として、肖像の明確な伝統より、志賀の写真は暗く不透明なイメージを表わしており、見る者と見える物の関係を探究する。

一般的に、志賀の作品や写真論の様々な様相で、写真の生成の本質と「写真の身体」の座標の絡み合いの証明を見ることができるとと思われる。志賀にとって北釜は、イメージと同時に地域として存在している。さらに、イメージとして、二元論的な時間を持つ空間として理解していると言える。明確に、写真の空間円錐と時間円錐の力動的な絡み合いが見られる。志賀の写真活動は、常に時間円錐と空間円錐の間を移動する。志賀の北釜の研究は、空間と時間への興味と繋がっている。その研究で、歴史的な記録と、個人的な記憶や

説話は結ばれる。この相互作用は、志賀の写真に転送された。さらに、精神性の座標は志賀の「歌」と深く適合する。

志賀の新たな作品でも、絶え間ない生成の本質が見える。例えば、「ブランド・デート」の展覧会は、長く広くに渡った研究やインタビューの結果である。そのインタビューによって志賀は、他人の「歌」を聞きたかった。これは他人との絡み合いと交叉配列の例である。故に、志賀は「ブランド・デート」の作品と展覧会と他人の「歌」によって、志賀自身と世界と、他人と彼女と、写真の世界と日常生活との二元論的な関係を探究した。写真は志賀とは全く別の存在なのに、志賀の存在の基盤である。この状態は写真の本質の結果である著者は考えているが、その現象は写真家の姿勢によってのみ発動される。

決して、本論文の目的は、志賀の作品を現象論に限るわけではない。それより、ただ、この素晴らしく、複雑な現代日本写真家の作品を通すことで、本論文の「写真の身体」の写真論における思考を方向づけることが可能になると考える。

##### 5) 過去と現行、志賀理江子と内藤正敏

この節で志賀と内藤正敏の興味深い類似点について論じたい。異なる世代の写真家達の類似点を研究することにより、日本における写真の特定の様相を見つけられるようになる著者は考えている。2018年、東京都写真美術館で内藤正敏の回顧展が行われた。そのイベントは、写真家として内藤の大切さを表す。内藤の主な資質の特徴は、オルタナティブな世界に興味を置くことである。例えば、微視的な世界、裏社会、宗教的な世界である。内藤の写真は、この様々な世界と強く関する（「となりのかあちゃんカキクケコ」図 22、「王志羅講の夜、久渡寺」図 23）。志賀と北釜の場合のように、内藤は撮っている世界へ入り込む。特に日本の民俗と宗教である。内藤は東北の宗教的な民俗の伝統に注目し、東北の民俗研究と東北研究について彼自身の理論を確立した<sup>184</sup>。「婆バクハツ」は、東北の老婆とシャーマンである女の写真シリーズである。これは志賀の作品を思い出させる。

二名の写真からは、被写体との親密さが感じ取られる。さらに、二名の写真は、被写体を同じような魅力＝恐怖の二元論的なアプローチによって撮る。

二名の写真では、視覚的な世界の一般的関係が、ストロボによって再接続される。さらに、2018年から志賀は、東北の民俗と民話を専門家と研究者によって研究している。しかし、二名の写真家の類似点は民俗の領域を超える。写真の扱いと理解の仕方にも似ている。志賀は、何度も写真を何らかの儀式として説明している<sup>185</sup>。同じように、内藤は彼の論文、「もう一つのカメラ 写真とフォークロア」でこのように書く。「私は即身仏修行者や山伏、イタコなどのシャーマンと写真が実によく似ているように思えてならない。シャーマンは、この世とあの世の境界に生きて、異界を幻視する。写真も現実と幻想世界の紙一重のような境目にあって、ちょっとした偶然で、もう一つの世界を写し出す」<sup>186</sup>。この考えと、志賀の、写真の空間、そしてその特別な時間の観念や写真活動によって見えない物に触れられるようになる考え方は似ている。

内藤の論文で他の類似点も見ることができる。例えば次の思考、「写真とは人間が機械や化学が反応して、精神を解放する、そこがシャーマニズムの世界と似ているのだ。そして写真家がカメラを肉体化し、身体感覚で科学を超える時、もう一つの写真の世界が出現する」<sup>187</sup>。今回、内藤の考えは志賀のカメラ＝身体論と似ている。同時に、前述の引用は、本論文の現象論的な写真とも合致する。内藤の結論も、志賀の理論や「写真の身体」の論理と似ている点がある著者は考えている。「写真が現実を写すだけのものと、狭く考えるのは間違いだ。写真は見えない世界を写し出すこともあるからだ。写真は、意識の内側と外側、現実と幻想の間にただよう“境界芸術”なのではないだろうか」<sup>188</sup>。

内藤と志賀の二名の写真へアプローチは、見える世界によって見えない世界を写すことに深い関心を示している。全く違う世代のこの二名の写真家達は、より深い、より複雑な、より原始的な、世界と現実の領域と繋げるために、写真は適当な道具であると考えた。それは、写真の現象論的な本質の一つの証明である。この二名の写真家は、東北の民俗によって、大きな町の近代的な生活の代替となりうる、古来の生活を見つけた。東北が抱えて

いる民俗の伝統と宗教の中で、現代と近代的な世界について深い知覚や知識、真実を体験できるようになる。それは、現代や近代的な世界に代替があることの証明でもある。志賀と内藤の半分宗教的な、半分技術的な写真の理解の仕方は、日本固有の近代と資本主義の展開の特徴である（「月夜の盆踊、赤倉宝泉院」（図 24）、「螺旋海岸 33」（図 25）。

### 第三節 新井卓の写真へ

「われわれは他の世界なんて必要としていない。われわれに必要なのは、鏡なんだ。他の世界なんて、どうしたらいいのかわからない」スタニスワフ・レム<sup>189</sup>

新井卓の作品を見ると初めから、彼の典型的な特徴をすぐに見つけることができる。それは、新井のダゲレオタイプの使用である「Waterfall No.2 Tono」（図 26）。それ以外、視覚的に、他の現代日本写真家達と異なる点はない。しかし、新井卓のダゲレオタイプへのアプローチ、そしてこの芸術の理解の仕方は、日本の写真家達の中でも、ダゲレオタイプで写真制作する写真家に於いても、特別な位置に存在する。一般的にこの技術を使用する写真家達は、技巧的なイメージを目指す。しかし、新井卓のダゲレオタイプへのアプローチは異なる。化学反応による過度な露出のせいで青い斑や点が見えることに新井は関心を示さない、「2019年1月19日、伊達市伏黒、仮設住宅、安齋徹」（図 27）。

新井の写真制作が謎めく理由は、写真の伝統的な観念に抗う、彼のダゲレオタイプの特別な使い方による。広島と長崎への原爆投下や福島原発事故のようなテーマを扱う時、そのテーマの歴史＝社会的な世界観を元に、ダゲレオタイプによって主観性や、ダゲレオタイプと観客の個人的な関係を強調することを狙う。新井卓は、史実から個人的な記憶へという移行に興味を示す。従って、新井卓はダゲレオタイプによってモニュメントやメモリアルを構築することを狙う。このモニュメント＝ダゲレオタイプ、メモリアル＝ダゲレオタイプにおいて、一つの意味は「公式の記憶」の脱構築と、「個人的記憶的な活動」のために特別な空間と時間を成立することである。例えば、「原爆ドームのための多焦点モニ



メント、マケット」(図 28)、というイメージでは、原爆事件と反核運動の大切な代表的な象徴の分析、解体と組み立てが観える。この視覚的な分析とダゲレオタイプ自分の物質的な資質(その資質は先に説明される)により、広島についての的確な意味を与えない。新井は、「これは広島である」「原子力の意味これだ」といった断言的なメッセージをダゲレオタイプによって伝えない。このイメージは、ダゲレオタイプの物質的な資質により、観客により個人的な分析や観察を求める。このことから、新井卓による視覚的な活動が、脱構築の本質であることは明確であると言える。その脱構築は、相反する要素に於いて行われる。ダゲレオタイプの視覚的な美しさと、そのテーマの残酷さの相対、内容の記念性とダゲレオタイプによって強調された主観性や力動性の相対に於いてである。

新井卓の特別な相対的力動性を、即ち彼のダゲレオタイプと「写真の身体」の類似、説明するために、吉永マサユキとの比較的分析をする。そのことで、なぜ、新井の作品は現象論的な写真哲学が必要かということが明確になると思われる。2011 年の 3 月から、新井は原子力のテーマに関する作品を制作した。「明日の歴史」のシリーズは、ティーンエイジャーの肖像のダゲレオタイプである。「カズヒロ、17 才、広島」(図 29) 一つの例である。

吉永マサユキも日本の青年を扱う写真家である。吉永は、原宿の流行や、かみなり族や暴走族のようなオルタナティブ文化の肖像写真で有名である。今回、吉永の暴走族の写真を新井との比較分析のために使用する、『族』のシリーズから(図 30)。吉永のアプローチは客観的であるし、敬意を表している。『Heavy Light』で述べたインタビューの内容によって、吉永は日本の青年に対し、興味があり、同感もあるということが理解できる。スタジオ写真の場合、写真家によって選ばれた撮影の光と背景は中和的である。ロケーション写真なら、このオルタナティブカルチャーの環境下行われる。しかし、吉永のアプローチは直接すぎであるし、恐らく被写体に同感しすぎている。彼の被写体は、見られたい通り、自由自在な状態で撮影されたことが写真に表われている。この暴走族に対するアプ

ローチの写真の意味の可能性は、共通概念とされる暴走族としての被写体の仕草や、陳腐なポーズによって限られる。写真の生成回路が吉永の同感によって切断されている。従って暴走族の写真は大抵、記録と描写の座標にしか通じない。この世界の見えない真実に到達するための、必要な反省はどこにも見つけることはできない。空間と時間の円錐の間の移動はあまりない。暴走族を見せられ、暴走族として見られている。大抵これは吉永の写真の状態である。しかし、稀に吉永の写真の意味は共通概念を越えて、強い仕草を表わす姿勢を意識する暴走族を見ることにより、ニキビと傷跡の混じり合った「完全な暴走族になることを学んでる」若い人を見ることができると。とにかく、吉永マサユキの写真は、現代の都会的な人類学を携さえている。そのテーマは確かに、公共や個人の領域を繋げるが、観客による探究は必要ではなく、この写真には謎がない。

一方で新井卓の肖像の場合、より複雑なイメージである。「明日の歴史」の青年は、オルタナティブ文化の一員ではなく、社会的代表としての特徴を持つもわけでもない。この撮られた若い人の大切な要素は、彼らは 3.11 後の未来の世界に住むことである。このダゲレオタイプで、新井卓は、複雑な網を縫い合わせている。記憶と想像力、過去と未来、福島の炉心溶融の歴史的な様相と傷つけられた日本を受け継ぐ若い人たちの主観的、個人的な様相がダゲレオタイプで集められる。吉永の場合、撮影した人の名前を記載しない代わりに、加入したギャングの名前のみを記す<sup>190</sup>。それに対し、新井は人物の名前と都市名を記載し、さらに被写体にインタビューも行う。そこで若い人と過去、現在と未来について話す。従って、新井のアプローチは彼のダゲレオタイプを、絶え間ない変容の領域に突出させる。次の分析で、どのようにこのようなイメージに到達できるのか、即ち、新井の写真的な展開を研究する。さらに、「写真の身体」の写真論によって、新井のダゲレオタイプの力動性を説明する。

### 1) 新井卓と「Monuments」—歴史性から個別性まで、社会性から官能性まで

一般的に、新井卓はイメージにも、言葉にも明るい多面的な作家である。彼の両親は共に教師であった。川崎で育ち、現在彼のスタジオは横浜にある。この場所も文化的なイベントのために使われる。新井の写真への姿勢とアプローチは、写真のメディアの分析、歴史への興味、美術の世界における広い知識と深い理解、そして現代日本の政治＝社会的環境の関心を含めた、細部に渡り構造された観察の結果である。同時に個人的、美学的で主観的な属性の結果である。それについて新井は自分の言葉でこのように説明する。「自分自身について、脇役として考える。ハムレットのホレイシヨと似ている。ホレイシヨは脇役であり、観客や次の世代に物語を伝える案内人のような役割を担う」<sup>191</sup>。そのような脇役は、個人性の喪失と同時に、2011年の地震、津波そして原子炉内の融解と深く関係している。「少ない数週間の間で多数の甚だしい死を経験した。可哀想な猫の死、二万人の死、そして大きな災害を目撃した。同時に私の祖父は安らかに死んだ。実に、皆のように私も死んでいっていることは、あの時に初めて分かった。その時から自分自身について能楽のワキとして考え始めた」<sup>192</sup>。このコメントで、新井卓の不断な特徴が見える。その特徴は、異なる本質の極の相反、公共的と個人的、歴史的と美学的、社会的と主観的の緊迫である。能楽のようなワキとしての始まりと、ダゲレオタイプと原子力を中心とした作品制作の始まりは同時期であった。

3.11 が起こるまでの長い時間、新井はダゲレオタイプで活動した<sup>193</sup>。しかし、その活動は2011年の3月以後、明確な意識として指向されたプロジェクトとして始めた。その年の最初の頃、新井は「毎日のダゲレオタイプ・プロジェクト」を始動した。このプロジェクトは、毎日少なくとも一つのダゲレオタイプを制作することを目標とした。2011年の3月、彼の日課であったダゲレオタイプ撮影の際、大地震が起こった。その後、津波そして福島原発事故が起こる。あの日、新井は、第五福竜丸の放射性降下物、「2011年3月11日、等々力緑地、1954年アメリカの水爆実験によって第五福竜丸に降下した死の灰」(図31)のダゲレオタイプを撮った。この様々な偶然は、新井に原子炉内の融解そして

その行方を注目させた。しかし福島事故だけで新井は満足しなかった。その時以来、彼は興味の範囲を広げ、彼の視覚的な探究は、福島事故の影響を受けた人間と原子力の関係へと膨らんだ。そのアプローチは、福島から長崎と広島、更には第五福竜丸の物質の残りまで、原子力の歴史と展開へと一体的に向かっていった。そして最終的に、ニューメキシコ州のトリニティ実験場、人間が初めて核実験を試みた場所へと向かった。これらの動力により、新井卓は様々なシリーズを作った。例えば、福島事件後東北を扱う「夜々の鏡」と「ヒア・アンド・ゼアー明日の島」、広島や長崎やトリニティ・サイトのような場所と第五福竜丸、そしてその一乗組員のイメージによって原子力の歴史とイデオロギーを探究する「百の太陽に灼かれた」がある。

新井は 2016 年から、インタビューを行った若い人のダゲレオタイプによって組立てた、「明日の歴史」のシリーズを制作する。新井は、この肖像制作の理由についてこう述べる。「2011 年の震災後、救いもなく蝸壺化していくこの国のありさまに震撼しながら、いま、たとえば 14-17 歳の彼/彼女らは何を感じ、何を思うのか、直接会って話を聞きたいと思った」<sup>194</sup>。「明日の歴史」のプロジェクトでは、現代日本の様々な社会的な問題を探究した。2011 年に始めた作品を、若い世代の未来への影響や波紋と繋げる。要するに、2011 年から、ダゲレオタイプによって、原子力のテーマを表わす様々な方法が新井卓の中心である。そういったダゲレオタイプを、マイクロモニュメントまたはメモリアルと呼ぶ。マイクロ・モニュメントの概念は、新井卓の写真への姿勢を理解するための基本事項である。

## 2) 新井卓のマイクロモニュメント

2015 年に新井卓は『Monuments』<sup>195</sup>を出版し、木村伊兵衛写真賞を受賞した。この本で新井は、自分のダゲレオタイプを呼ぶために、「モニュメント」という言葉を使う<sup>196</sup>。新井の言うモニュメントとは何らかの証人であり、個人的かつ主観的に一人一人と話さな

ければならない。新井卓による、マイクロモニュメントとしてのダゲレオタイプは決して大衆に対してでなく、起こった出来事について一体的な、公共的な感情や意味を伝えるものではない。故に、原子力発電所に関するダゲレオタイプによって公式のモニュメントと対立する。彼は本論文のためのインタビューで、詳しくこのことについて説明した。「モニュメントは社会で文化的に、社会的に、歴史的に大切な物として考えられ、歴史間で保存された物である。従ってモニュメントは個人的な物なわけではない。モニュメントは人々のグループの中で意味がある物である。だからこそ、都市等では様々なモニュメントがあり、それぞれのモニュメントには物語がある。従って、私のダゲレオタイプの制作で、この大型の社会的な問題は個人的な角度から捉えられることを狙う。福島原発のような問題で、もし『福島』と言ったら大きすぎるだろう。だからこそ、個人的な物語や福島にいる犬や猫、福島より広い意味と関連していないような最小の風景に集中したい。私の疑問は、どのように、プロパガンダと全然関係していない強いモニュメントを構築できるのか。個人的な経験以外でイデオロギーではない個人的、私的なモニュメントを探す。モニュメントは公共的な記憶の金庫として使われており、原発のダゲレオタイプを始めた時、日常的な物に拡散したいと考えてた。特に津波に流された写真と出会った時、写真はモニュメントの価値、歴史的な価値があることを分かった。なぜならば、家族に残された唯一のものはその写真だけである場合があるからである。その写真は物質性を持ち、その写真を触れば津波によって損傷したことが感じられなくなるため、複写は許されない。その写真に触れる、匂いを嗅ぐことで、津波による被害を確認し、その起こった事件のすさまじさを感じる事ができる」<sup>197</sup>。

従って新井は、公式的なモニュメントの受動的な経験反対に、観客の考えを爆発させたダゲレオタイプのマイクロモニュメントの生産的な経験で対立する。新井が述べた、社会の出来事の社会的尺度から個人的尺度への交換や解体は、写真メディアの現実から切りとれる存在である特徴と、ダゲレオタイプの特別な特徴の相互によってできるようになる。認識の解体を行うために、ダゲレオタイプのメディアは、その物質的で歴史的な特徴のお

かげで突出しているという点について新井卓はこのように説明する。「ダゲレオは時間の知覚を混乱させる。なぜならば、ダゲレオタイプは必ず古いと考えられている。さらに、ダゲレオタイプの鏡の反射的な表面は、見た時、観客の顔を映す。ダゲレオの資質は意味の脆弱性を表わすと信じている。なぜならば、それは意味の相対性を強調する。一つの角度からダゲレオタイプをみれば、他の部分が見えない。視角によって視覚的な経験のイメージが簡単に変更されうる」<sup>198</sup>。すなわち、ダゲレオタイプによって、新井は、非常に不確実なイメージの制作を狙う。しかし、その不確実なイメージは同時に、写真の本質によって、確実な価値を持つ。その矛盾により、写真と普遍性との関係についての確実性が解体されている。それは、イメージ、歴史、視覚的な空間と、社会から定められた関係性も解体される。従って、それらの意味と大切さも複雑化されている。

現代の人々は、ダゲレオタイプに不慣れである。現代の社会で、ダゲレオタイプとの関係やそれに費やすための定められたパターンがない。従って、ダゲレオタイプと出合った時、それを読まされ、探究させられ、そこに飛び込まれる。この写真の操作は、詩人の言葉の操作と似ている（ちなみに、卓新井は詩を書く）。詩人は言葉と意味の普遍性との関係を隔てる。それによって詩人は言葉と意味の間に迷路を組み立てる。読者はその迷路を通らなければならず、経験しなければならない。そしてその経験は迷路の最初で見つけた意味の基礎的な部分になる。新井のダゲレオタイプはこのような迷路である。恐らく、彼の迷路には出口がなく、それを永遠に探究させられる。「必要とされるのは暗号でも神話でもない一個の肉体、ある光景が繰り広げられたまさにその場所で、その場所の光によって刻み目を受けた手負いの肉体そのものだ。傷口を永遠に向かって運ぶために求められる、不死の第五福竜丸。第五福竜丸のダゲレオタイプ」<sup>199</sup>。傷口を永遠に向かって運ぶことは「写真の身体」の中心である。絶え間ない生成のおかげでできるようになると思われる。

### 3) 新井卓のダゲレオタイプと現象論的な写真

ダゲレオタイプの解体的な資質について上に論じた。しかしそれは、観客における作用のみであった。写真家におけるダゲレオタイプの特別な資質もある。その資質は、メルロ＝ポンティの絡み合いと交叉配列に似た現象を発生させると考えられる。その特徴はダゲレオタイプの長く詳細な制作方法である。要するに、ダゲレオタイプの板の準備、その板を磨くこと、感光化し、イメージの定着まで、時間を要する大変な動力である。ダゲレオタイプの特徴的な制作過程は、特別な結果を導き出す。それについて新井は述べる。「ダゲレオタイプの制作はすごく時間がかかる。現代に何らかの社会的な病気があり、その病気のせいで全ては短い時間で行われており、資本主義に影響されている。だから、考えたりに感じたりするための時間が徐々に短くなり、より悪くなっている。なお、ダゲレオタイプは、時々罹るこの病気から離れるのに役立つ。一日に一枚しか制作できない事実を扱わなければならない、長い時間で一つのことに集中させられた。ということは現実、そしてその物の状態にさらに注意を払わなければならないので、自分自身と出会える。なぜならば、この過程について深く考え始め、撮る物やことについて深く考えさせられるからだ。従って、一日の終わりに、一つのダゲレオタイプでも、この強烈な経験から生じた言葉と考えがあるだろう」<sup>200</sup>。この遅々とした、集中的な過程は、現象論的な「経験によって真の知識を手に入れる」というような観念と似ている。さらに、ダゲレオタイプの遅いペースは、メルロ＝ポンティから求められた、反省のための眼差しと類似する。

ダゲレオタイプの過程は非常に時間がかかる。だから、被写体から撮りたい様相を選ぶ時からダゲレオタイプの板の準備が終わるまでその様相は変更されたり、削除される可能性が高い。「ダゲレオタイプの場合、最初に撮りたかった部分や物を諦めることを学ぶ。そのあとで同じ物の新たな価値がある様相を探さなければならない。そうしないと非常に残念な結果になる。ダゲレオタイプで働く時、物や状態の変容に寛容にならなければ、本

当に何も撮れない。ダゲレオタイプでは『瞬間』がない。最初に目指した時や状態と全く違う瞬間や状態を抱えなければならないというのがダゲレオタイプの本質であり、このことは私にすごく役立つ<sup>201</sup>。ダゲレオタイプから促された変容に対する寛容性とメルロ＝ポンティの反省は似ている。ダゲレオタイプの長い過程によって写真家と世界の関係が深くなる。現象を撮りたいという衝動は常に考え直さなければならない。さらに、その過程によって写真を撮るという行為は、前に述べた弾道的な資質を失ってくる。結局、ダゲレオタイプの板は、反省によって写真家と被写体の間に成立された繋がり of 視覚化である。それは、写真家と見える世界と見えない世界の個人的な関係を強調する。

この点について、新井は 3.11 以後の作品について次のようにコメントをした。「福島で、視覚化を試みている。虚構の感覚かもしれないが、ダゲレオタイプによって、その地域で見えない物を視覚化する試みがある。これは心理的なアプローチと過程である。これは説明できない。その場所で感じた感情は強いが、その感情を説明できない。農家の一人は、福島の上にオバケがいると言った。あの時本当に驚いた。それは、福島の状態について一番的確な説明である。空のオバケ。すごく感動させられた。でもこのオバケをどのように見せるのか。恐らく、オバケの不可視性について、より研究を重ねる必要があるだろう<sup>202</sup>。

#### 4) 新井卓と「写真の身体」

新井卓の写真行為の理解における特別な様相と、本論文の「写真の身体」には類似点がある。写真の生成の相対的な本質は、ダゲレオタイプの反射的な表面によってよりはっきり見えるようになる。新井のダゲレオタイプ板は文学的な幻想<sup>203</sup>の視覚化として考えられる。幻想経験での迷いと、新井卓の刹那的なダゲレオタイプを見る経験とは似ている。しかし、もし我々の眼差しを特定のダゲレオタイプの部分に定着すると、ダゲレオタイプの板は細部を持つことが理解できるであろう。さらに、ダゲレオタイプは、それ自身の物質的な資質のおかげで、鏡のように、観客の姿も映す。文学の幻想のように<sup>204</sup>、ダゲレオ



タイプは、見え、計れ、論理的で、アポロンの世界とディオニュソスの領域の無倫理と利他的感情との間に置かれている。

空間=空間、アポロンの=ディオニュソスのような相対的な緊迫は、新井の写真行為に於いて基本的である著者は考えている。「写真の身体」の絶え間ない変容は、新井のモニュメントの概念にも見られる。新井の魅力の一つの様相は、彼のダゲレオタイプの多次元的な本質である。新井のダゲレオタイプは現象論的な航海をし、その歴史的、社会的でかつ、空間的で公共的な領域から始まるが、結局、地図座標、説話座標と記憶座標、時間的、個人的な領域まで移動する。新井は自分の言葉で次のように説明している。「恐らく、私のダゲレオタイプ行為は空間から始まるが、観客を明確に時間へ到達させることを狙っている（ここで言う空間と時間は空間円錐と時間円錐の意味である）<sup>205</sup>。それは私の戦略だと思う。私はいつもすごく直接的なアプローチをしている。したがって、観客が説話、物語、時間のことについて空間によって考えるようになると思う」<sup>206</sup>。これにより説明されたダゲレオタイプの物質的な資質は、特に反射性であり、空間円錐と時間円錐を結ぶために基本的なことである。

二つの円錐の関連によってダゲレオタイプで表現されている過去と反射されている今の混合になる。その現象は観客に影響し、「観客とダゲレオタイプの関係により、個人的な雰囲気を生じ、その雰囲気によって観客は、彼ら自身の記憶について考えることと前の経験を思い出すことが可能になると思う」<sup>207</sup>。新井の場合、写真の生成は、観客はダゲレオタイプになると同時に逆にも変容する。ダゲレオタイプの物質的な資質と新井卓の扱い方は記憶のような視覚的な経験を創造する。「ダゲレオタイプを見る経験は回想の現象と似ている。なぜならば、記憶はすごく不特定であるからだ。記憶は歴史的な描写では、それにより毎回違う構成によって、風景のような集まった回想の欠片である。したがって、ダゲレオタイプを見る経験はこの回想の課程と似ている」<sup>208</sup>。新井の現象的な写真は直接的に経験していない記憶を創造する。その創造的な記憶によって写された人や物、状態と近い関係が成立される可能性がある。

ダゲレオタイプの絶え間ない変容の本質には探究が要る。現象論的なアプローチが求められる。シニフィアンとシニフィエの意味論的繋がりには決して充分ではない<sup>209</sup>。それよりダゲレオタイプの領域の地図ほうが適当である。新井のダゲレオタイプは100ナノメートルの美しい記録として始まるが、結局、原子力そしてそのイデオロギーの領域の探究のための表面になる。ドゥルースとガタリの地図のように、ダゲレオタイプの反射性のおかげで「接続可能なものであり、分解可能、裏返しもでき、たえず変更を受け入れることが可能なものである」<sup>210</sup>。

アポロンの的でディオニュソス的な写真の本質も新井の作品において適切であると思われる。アポロンの様相はダゲレオタイプの形式的に細かい彫刻、そして、新井卓に強調されたダゲレオタイプの保存性である。しかし、その同じダゲレオタイプ板のイメージの刹那的本質はディオニュソス的である。「写真の身体」のディオニュソス的とアポロンの両面的な本質はダゲレオタイプにおいて特に顕著に見える。このことについて新井は述べる、「イメージの不可視は強く、イメージは見にくい。さらに、ダゲレオタイプの詳細の量は過大であり、顕微鏡でみなければ、まだイメージが見えないだろう。すごく細かいのであるが、本当に両面的だと思う」<sup>211</sup>。

この両面性は被写体とダゲレオタイプのようなメディアの違いによる。撮られた被写体は日常生活の物と人、または公式的なモニュメントの日常的で平凡な様相である。その被写体は、珍しく美しい非凡の技術によって撮られている。その重なりによって、新井は、日常世界と崇高な芸術と文化の領域を近づける。その本質はダゲレオタイプにおいて、イメージと意味の間に距離を成立する。その距離によって、原子力の政道を問うことが新井の目的である。分解されたマイクロモニュメントにより発現させられた個人的経験によって、観客がこのテーマと関係しているプロパガンダのスピーチについて考えさせられることが新井の希望である。

新井のダゲレオタイプはたえず旅のように、本論文の「写真の身体」の座標によって彷徨う。その旅の痕跡はダゲレオタイプである。観客はその痕跡を追いかけていかなければなら

ず、探究しなければならない。その探究は 100 ナノメートルで彫刻された空間の探究であり、時間、記憶と想像力による空間の探究である<sup>212</sup>。

## 5) 過去と現在—新井卓、そして広島と長崎

新井の作品は原子力や原爆というテーマに限られているわけではないが、事実そのテーマは大切である。広島と長崎のような場所で作った作品は、視覚的、観念的に先の世代の写真家達と結ばれる。その例は新井の大判作品（50 x 50cm）「上野町から掘り出された腕時計/長崎原爆資料館のため多焦点モニュメント、マケット」（図 32）である。このダゲレオタイプ=オブジェは長崎の爆撃後で見つけられた腕時計をテーマに扱う。同じ時計は 53 年前に東松照明に撮影されたの「上野町から掘り出された腕時計 長崎国際文化会館・平野町」（図 33）写真である。

作品の題名によって新井と東松の関係は近く見える。新井にとって、東松照明の写真の大切さは、新井自分の言葉により『Monuments』で説明されている<sup>213</sup>。新井の作品は長崎の歴史の記録の状態を越え、過去と現在のイメージの機能についての対話を引き起こす。さらに、過去のイメージと意味を与える方法や観る方法、どんな価値を与えるかという件も考えさせられる。マイクロモニュメントになるために、新井は東松照明の写真を、すなわちそのモニュメントに映された意味を分解する。従って、新井の戦いの対象は、記念体験の完全で完璧な代替として考えられた観念やイメージや物ということである。その観念、イメージまたは物が、過去と向かい合うことを防ぐことを容易にする。

イメージによる意味の分解の過程に対する興味は、新井より前の世代の写真家と関係している。その写真家は川田喜久治である。新井は川田喜久治から受けた影響を、『Monuments』で川田喜久治一つのテキストが記載されるほどである。川田喜久治は広島に関する大切な写真プロジェクトを作った。そのプロジェクトの結果、1965 年『地図』の本が完成した。その本で、人間の皮膚や、破壊された物や場所、生き残った人の東松照明や土門拳のような、他の広島原爆の明確なドキュメンタリー写真とは反対に、広島原

爆ドームの壁の《肌》の象徴的な写真を記載した。広島への象徴的なアプローチを試みた川田喜久治の本の名が「地図」であるということは、本論文で、大きな価値を持つ。なぜならば、それと本論文の地図座標の本質は深く関係している。川田喜久治の写真は描写と記録の明瞭さ、そしてそれらのわりやすい資質から離れる代わりに、ディオニュソス的な写真円錐の適切な、不確実と探究の世界へと飛び込ませる。新井は川田喜久治の作品と深く共感させられるものがある。新井にとって特に大切なことは、川田のようなアプローチの結果である（例えば、「特攻隊員の写真」（図 34）。「川田さんは原始的経験と繋がるために、象徴的かつ視覚的な情報によって、非常に的確な過程を見つけた。その写真で、必ずその場所で何が起こったかということが想像できなければならない。実際に感じるということは無理だろうが、川田は人が本当に考える、知覚、そしてそのイメージから意味を引くということを掻き立てたかった。川田は歴史的イベントを見るために、新たな認識方法があるということを表した」<sup>214</sup>。

新井の視覚的アプローチは川田程過激ではなく、彼のダゲレオタイプは象徴的なのである。しかし、ダゲレオタイプの物質的資質によって強調された絶え間ない変容と、写真の生成的な本質と、新井の姿勢によって、視覚的な経験を確実に分解するために役立つのである。新井のダゲレオタイプは、観客をイメージの中に引き込んでいる。そして見る者は、様々なイメージの中を彷徨うことになる。従って、実体験がないにも関わらず、その事件を経験することが可能になる。新井のダゲレオタイプは、見える物の後ろに隠れている現象論的な啓示の門であると同時に、そのダゲレオタイプは見えない世界の謎の構築のための土台である（「彼岸の花、No3, 川崎／福島」図 35）。

## 結論

日本における写真の歴史ほど幅広く深く複雑なものはない。しかし本論文の様々な観察と考察によって、ある一般的な結論に到達できた。第一の結論は、日本における写真は《純粹》な写真として論じられないということである。日本における写真の展開は他の国や文化から影響され、相互に関係している。しかし日本特有の展開や歴史があることもまた認めなければならない。近代的か資本主義的かに関わらず、それらの展開は必ず国と社会の特徴な状態によって定められている。日本における写真は、普遍的、人間的な現象として研究される可能性があるが（実際そこには哲学的な面まで含まれる）、写真はつねに自らが展開した社会がもつ特徴によって特別な資質や特別な形を与えられている。

第二の結論は、写真をめぐる行為とその展開はつねに様々な領域の交換の結果であるということだ。それは写真の絶え間ない生成という本質を強調する。日本に写真が輸入された 1848 年以来、写真制作やそこに費やされた様々なアプローチは、第一章で説明した写真の二元性を表している。輸入された当初、写真は他のものと混合され、それによって自然と絵画的な伝統の本質は広がって展開された<sup>215</sup>。数十年の間、日本における写真が様々な様相へ変容する様子は、写真の二元的な生成という本質を証明するものであり、現代日本における写真にも同様の特徴を見出すことができる。

志賀理江子と新井卓の作品の視覚的な資質はかなり異なるが、一つ強く重なり合う点がある。それは彼らの写真への姿勢である。この二名の写真家の制作過程は、写真の生成的な本質と深く繋がる。新井卓の作品は一見アポロンのようで、志賀理江子の作品はよりディオニュソスのようだが、二名自身の写真と携わる過程と独自の写真論によって、それぞれが反対の円錐に流される。しかしこの対立する円錐は矛盾しており、両者の交わりによって完全な状態に出来上がってくる。

志賀理江子と新井卓の写真の中心にある本質的な複雑さは、写真の哲学的な探究の原点である。その探究の結果は「写真の身体」という概念である。つまり、写真は空間と時間の絡み合う潜在的な可能性によって実働しているという提案である。「写真の身体」に

において、写真は空間にも時間にも一つの本質にも限られない、変容しやすいものである。本論文における写真のダイアグラムは、他の写真論、例えばロラン・バルトの『明るい部屋』で展開された写真論を理解するためにも役立つ。「写真の身体」という概念によって、プンクトゥムとストゥディウムという現象を考察するだけではなく、なぜ、どうやってこれらの相対的な現象が一つの同じ写真の中に共存するのかを理解できるようになる。また特に福島第一原子力発電所の事故の後、様々な写真家達が知識の根源を探り、見えないものをどのように見えるようにするかということへアプローチしたが、そのこともまたより深く理解できるようになるだろう。

本論文は、著者の現象論の理論に基づく現代写真の一つの解釈である。したがってそれは、絶え間なく変容するという写真の性質を座標として、著者自身の写真に関する考えを導く試みでもある。

「写真の身体」の構成と性質は、研究者および作家として写真メディアの本質に興味をもち、時に特別な様相、または全く異なる様相を見せた作品との出会いを経た結果でもある。その中で写真の本質、すなわち時間と空間の基本的な別れとその絶え間ない変容と交換、言い換えればその絡み合う力動性が、著者の研究の中心になった。本論文で論じられた座標と写真の本質は、写真を《探検》するための道具となるだろう。写真を《探検》する著者にとっても、この座標は磁石になった。今からこの磁石を自分の現象論的な写真の《探検》のために、研究者および作家としての方向性を決める上で用いてゆく所存である。(59,674字)

## 注釈

- <sup>1</sup>ヴァルター・ベンヤミン『図説写真小史』久保哲司編訳、筑摩書房、1998年。
- <sup>2</sup>ヴァルター・ベンヤミン『複製技術時代の芸術』高木久雄ほか訳、晶文社、1999年。
- <sup>3</sup>ロラン・バルト『明るい部屋』、花輪光訳、みすず書房、1997年。
- <sup>4</sup>スーザン・ソントグ『写真論』、近藤耕人訳、晶文社、1979年。
- <sup>5</sup>ヴィレム・フルッサー『写真の哲学のために：テクノロジーとヴィジュアルカルチャー』、深川雅文訳、勁草書房、1999年。
- <sup>6</sup>ロザリンド・クラウス「写真とシミュラクルについての覚書」（甲斐義明編訳『写真の理論』所収、月曜社、2017年。）
- <sup>7</sup>例えば、レージス・デュラー、マイケル・フリード、フィリップ・デュボワーなど。
- <sup>8</sup>例えば、Michael Fried, *Barthes's Punctum*, in *Critical Inquiry*, Vol. 31, No. 3, University of Chicago Press, 2005, pp. 539-574. この論文は代表的なものであり、フリードは舞台と反対舞台の伝統によって『明るい部屋』の解釈を考え直す。現代的なイメージ論における彼の影響は否定できない。現代的な作家と美術の思想家は大抵ヴァルター・ベンヤミン、スーザン・ソントグとロラン・バルトの議論に参加する。
- <sup>9</sup>このような考え方を守る、アンドレアス・ハイスセンとハール・ワッサーは、二名の現代的な思想家である。特に Andreas Huyssen, *Modernismo después de la posmodernidad*, (Gedisa, 2011) および、ハール・ワッサー『デザインと犯罪』五十嵐光二訳、平凡社、2011年。
- <sup>10</sup>「西洋から定められる」の論理によってではなく、代わりに日本の歴史的、視覚的な特徴を鑑みる研究の中で、セバスチャン・ドブソンとアネ・ニシムラの仕事は少ない例の二つである。
- <sup>11</sup>ジェフリー・バッチェン『写真のアルケオロジー』前川修、佐藤守弘、岩城覚久訳、青弓社、2010年。この本でバッチェンはポストモダン、歴史的、形式的なアプローチを厳しく批判する。特にポストモダンのアプローチは速く写真のイメージの次元を見捨てている、代わりに社会の制度の言説は写真の力や機能を定めているという思考に反対する。そこで前のアプローチから離れて、写真の本質に関する自身の探究を始めている。レージス・デュラーも、ポストモダンの一方的なアプローチを批判する。
- <sup>12</sup>ジェフリー・バッチェン、前掲『写真のアルケオロジー』44頁。
- <sup>13</sup>同上、299頁。
- <sup>14</sup>同上、267頁。
- <sup>15</sup>従って、これは写真の現象である。その観念は実際的な意味においてである、複雑な現象の事象であり、現象論的な「真実」という意味と異なる。
- <sup>16</sup>写真と時間の関係について書かれた論文には様々な例がある。『明るい部屋』においては、「プンクトゥムとは、「時間」である。「写真」のノエマ（《それは=かつて=あった》）の悲痛な協調である（ロラン・バルト『明るい部屋』、花輪光訳、みすず書房社、1997年、118頁）。バルトとソントグにとって、写真は追弔の哀歎と関わる。それは時間によって起きた喪失である。「写真はすべて死を連想させるものである[...]瞬間を薄切りにして凍えらせることによって、すべての写真は時間の容赦ない溶解を証言しているのである」（スーザン・ソントグ、前掲『写真論』23頁）。
- <sup>17</sup>アンリ・ベルグソン『物質と記憶』田島節夫訳、白水社、2001年、249頁。
- <sup>18</sup>スタニスワフ・レム『ソラリス』沼野充義訳、国書刊行会、2004年、290頁。
- <sup>19</sup>アンリ・ベルグソン、前掲『物質と記憶』。
- <sup>20</sup>「自然法則とよぶ一定不変の法則にしたがって、互いに作用し反作用し合っている。そしてこれらの法則についての完全な科学は、それらのイメージの各々に起こるのであろう。「私がたんに外から知覚によって知るばかりではなく、内から感情によってもまたそれを知るといふ点で、他のすべてのイメージからはっきりと区別されるイメージがひとつある。それは私の身体である」。アンリ・ベルグソン、前掲『物質と記憶』19頁。
- <sup>21</sup>「万事はあたかも私が宇宙とよぶこのイメージの総体においては、ある特殊な、私の身体によってその典型があたえられるイメージを介して以外は、真に新しいことは何も起こりえないかのようである」。アンリ・ベルグソン、前掲『物質と記憶』20、21頁。

<sup>22</sup> 同上

<sup>23</sup> 例えば、Geoffrey Batchen, *Picturing Atrocity*, ReaktionBooks, 2012. この本で現代の記録写真の不変性とそれゆえの写真の大切さや責任について論じられる。

<sup>24</sup> 「最初のうち、「写真」は、不意を打ち＝驚かすために、注目に値するものを写す。しかしやがて、よく知られた逆転現象によって、「写真」は、それが写したものこそ注目に値するものである、と宣言するようになる」。ロラン・バルト『明るい部屋』、花輪光訳、みすず書房、1997年、49頁。

<sup>25</sup> アンリ・ベルグソン『物質と記憶』熊野純彦訳、岩波書店社、2015年、23頁。

<sup>26</sup> 「行動が時間を処理するのと正確に比例して、知覚は空間を処理するのである」。アンリ・ベルグソン、前掲『物質と記憶』37頁。

<sup>27</sup> 「可能的に存在するのであって、現実化しようとする瞬間には、他のものへ連続し消失することを余儀なくされるため中和化されてしまう。この転化を実現するために必要なことは、対象を照らし出すことではなく、反対に、対象の若干の側面を闇の中に隠し、対象そのものの大部分を失わせて、その残りが事物のように環境に埋没するかわりに、絵のようにそこから浮き出るようにすることである」。同上、41頁。

<sup>28</sup> 同上、77頁。

<sup>29</sup> 「実際には知覚と分かつことのできない記憶力が、現在の中に過去を加え、また持続の多数の瞬間を、唯一の直観の中に集約するのであり」同上、84頁。

<sup>30</sup> 「身体のあらゆる習慣的発動と同じく、それは最初の衝撃が全面的に揺り動かす機構の中に、同一順序で継起し等しい時間を占める自動的運動の閉じた糸の中に蓄えられる。」同上、93頁。

<sup>31</sup> 「私が好きなように伸縮させることのできる精神の直観の内に含まれている。私はそれに任意の持続を帰すのである。私がこれを、ちょうど一幅の画面におけるように一挙に総括することを、何ものも妨げるものはない」。同上、94頁。

<sup>32</sup> 「私たちの日常生活のすべての出来事を、それらが展開するにつれて、記憶心像の形で記録するものであり [...] 損得や実用性を気にする下心なしに、それは、ひたすら本性の命ずるところに従って、過去を蓄積するであろう。」「私たちは、あるイマージュを捜しもとめて過去の生活をさかのぼるたびに、そこに活路を見いだすことになる。」同上、95頁。

<sup>33</sup> メルロ＝ポンティの思考では身体の「生成」は二つの方法で動き、自分自身の中で生成する身体、または他の身体になるという生成のことを指す

<sup>34</sup> 「肉は物質ではないし、精神でもなく、実体でもない。それを名づけるためには、水・空気・土・火について語るために使用されていた意味での、言いかえれば空間・時間的個体と観念との中間にある一般的、つまりは存在が一かけらでもある所にはどこにでも存在の或るスタイルを導入する一種の受肉した原理という意味での「エレメント」という古い用語が必要になろう。肉は、その意味では、<存在>の「エレメント」なのだ。肉は事実ないし事実の総和ではないが、それでも場所と今とに結びついている」。M.メルロ＝ポンティ『見えるものと見えないもの』滝浦静雄、木田元共訳、みすず書房社、1989年、194頁。

<sup>35</sup> M.メルロ＝ポンティ、前掲『見えるものと見えないもの』182頁。

<sup>36</sup> 「身体は、おのれ自身の個体発生によって、それを形作っている二枚の粗描、二枚の唇——つまりは、身体自身にほかならぬ感覚されうる塊と、身体がそこから分離によって出生し、また見る者としてそこへと開かれ続けている感覚されうるものの塊——を互いに溶接するというふうにして、われわれを直接物に合一させる。われわれを物そのものに到達させようのは、身体であり、また身体だけであるが、それは身体が二つの次元をもった存在だからである。物それ自身は、平板な存在ではなく、奥行をもった、上空飛行的主観には到達不可能な存在であり、もし可能ならば、同じ世界の中で物と共存している主観にのみ開かれている存在なのだ。」同上、188頁。

<sup>37</sup> このテキストはメルロ＝ポンティとベルグソンの本より現代的である。さらに、より現代的哲学的と歴史的なアプローチによって論じられている。

<sup>38</sup> ジェフリー・バッチェン、前掲『写真のアルケオロジー』34頁。

<sup>39</sup> 同上、299頁。



---

<sup>40</sup>同上 102-104 頁で詳しく説明される。

<sup>41</sup>同上、103 頁。

<sup>42</sup>同上、111、112 頁。

<sup>43</sup>中平卓馬『来たるべき言葉のために』オシリス、2010 年。

<sup>44</sup>または、澤田知子『Omiai』青幻舎、2005 年。

<sup>45</sup>バッチェンにとって写真は、自然、科学、美術、視覚他の領域についての思考の混成の結果である。という論理による、《写真的》のことは写真の発明の前もう存在した。《写真的》のことは社会的な欲望として。

<sup>46</sup>ジェフリー・バッチェン、前掲『写真のアルケオロジー』139 頁。

<sup>47</sup>同上

<sup>48</sup>同上、頁 140。

<sup>49</sup>同上、頁 151。

<sup>50</sup>Jeff Wall, *Liquid intelligence in, Jeff Wall : Selected Essays and Interviews*, Museum of Modern Art, 2007.

<sup>51</sup>「stands for those shapes that are undescribable, and which provoke many associations. The liquid as a natural expression of metamorphosis」同上。

<sup>52</sup>「The anarchism of water, of liquid chemicals, connects photography to the past」同上。

<sup>53</sup>アンドレイ・タルコフスキー監督『惑星ソラリス』1972 年

<sup>54</sup>「In *Solaris*, some scientists are studying an oceanic planet. Their technologies are typically scientific. But the ocean is itself an intelligence which is studying them in turn. It experiments on the experimenters by returning their own memories to them in the form of hallucinations, perfect in every detail, in which people from their pasts appear in the present and must be related to once again, maybe in a new way. I think this was a very precise metaphor for, among many other things, the interrelation between liquid intelligence and optical intelligence in photography, or in technology as a whole. In photography the liquids study us, even from a great distance」Jeff Wall, 前掲 *Liquid intelligence*.

<sup>55</sup>「見る者は自分の見ているものの中に取りこまれていたのだから、彼の見ているものは相も変わらず自分自身だ、ということになる。すべての視覚には、根本的なナルシスムがある。そして、その同じ理由によって、見る者は、自分の行使する視覚を物の側からも受けとるわけであり、多くの画家たちが言ったように、私は自分が物によって見つめられていると感じ、私の能動性は受動性と同一だということになる、それがナルシスムの第二の、しかもより深い意味なのだ。つまり、自分の住みついている身体の輪郭を、他人が見るように外部に見るのではなく、むしろとりわけ、外部によって見られ、外部のうちに存在し、外部に移住し、外の影によって魅惑され、捕えられ、疎外されるということ、その結果、見る者と見えるものが互いに逆転し、もはや誰が見、誰が見られているのか分からないようになる、ということなのである」。同上、193 頁。

<sup>56</sup>「In a house the light from all the lamps is completely interpenetrating, yet each is clearly distinct. There is distinction in unity and unity in distinction. When there are many lamps in a house there is nevertheless a single undifferentiated light and from all of them come the one undivided brightness」Pseudo-Dionysius, *Pseudo Dionysius: The complete works*, Colm Luibheid, 1987, p.61.

<sup>57</sup>澤田知子『ID400』青幻舎、2004 年。

<sup>58</sup>M. メルロ＝ポンティ「絡み合い-交叉配列」（前掲『見えるものと見えないもの』）。

<sup>59</sup>「色は変容のもう一つの次元、すなわちその色と周囲との関係という次元における <sup>ヴァリエーション</sup> 異本である。つまり、この赤は、その位置から、その周りにあってその赤と布置をなしているさまざまな他の赤と結びつくことによってのみ、あるいはその赤に支配させたりそれを支配したり、その赤に引きつけられたりそれを引きつけたり、さらにはその赤に反発されたりそれを反発したりする他のさまざまな色と結びつくことによってのみ、その赤なのである。要するに、それは、同時性と継起の網の或る結節点である。それは、可視性の具体化であって、一つのアトムなのではない」。同上、183、184 頁。

<sup>60</sup>同上

<sup>61</sup> 同上、185 頁。

<sup>62</sup> 「見えるものについての経験はすべて、つねに眼差しの運動と文脈にして私に与えられたものであるから、見える光景が触覚に属するのは、「触覚的諸性質」が触覚に属する以上でも以下でもないということになる。われわれは今や、見えるものはすべて触れられうるものの中からは切り取られるのだし、触覚的存在はすべて何らかの仕方で見え性へと約束されており」。

同上、186 頁。

<sup>63</sup> 「私の手が内側から感じられるものであると同時に、外から近づきうるもの、例えば私のもう一方の手で触れうるものであり、私の手が、それによって触れられている物の間に位置し、或る意味ではそれらの一つであり、要するにそれがその部分をなしている触れられうる存在に開かれているからにはほかならない。私の手における触れるものと触れられるものとのこの交叉によって、手自身の運動が、その問いかけている宇宙と合体し、宇宙と同じ地図に記載されることになるのだ。手の運動と宇宙というこの二つの系は、オレンジの両半分のように、互いに重なり合うのである。視覚においては、その探索とそれによって集められる情報とが「同じ感覚」には属さないという点を除けば、視覚の場合も事情は変わらない、とよく言われる」。

同上、185 頁。

<sup>64</sup> 「私の手が内側から感じられるものであると同時に、外から近づきうるもの、例えば私のもう一方の手で触れうるものであり、私の手が、それによって触れられている物の間に位置し、或る意味ではそれらの一つであり、要するにそれがその部分をなしている触れられうる存在に開かれているからにはほかならない。私の手における触れるものと触れられるものとのこの交叉によって、手自身の運動が、その問いかけている宇宙と合体し、宇宙と同じ地図に記載されることになるのだ。手の運動と宇宙というこの二つの系は、オレンジの両半分のように、互いに重なり合うのである。視覚においては、その探索とそれによって集められる情報とが「同じ感覚」には属さないという点を除けば、視覚の場合も事情は変わらない、とよく言われる」。

同上、185 頁。

<sup>65</sup> 現象は理解できる究極的な現実とみなし、それによって知識と事実を探ること、それは現象論である。

<sup>66</sup> 「なぜわれわれが物それ自身を、それらのあるそれぞれの場所に、それらの知覚的な存在をはるかに越えた存在に従って見、それと同時に、われわれが眼差しと身体の厚み全体によってそれらから隔たっているかが理解される。それは、この距離がこの近さの反対ではなく、その近さと根底では一致しており、それと同義だからである。このとは、見る者と物との間の肉の厚みが、物にとってはその見え性を、そして見る者にとってはその身体性を構成しているということである。その厚みは見る者と物との間の邪魔物ではなく、それらの交流の手段なのだ」。

M. メルロ＝ポンティ、前掲『見えるものと見えないもの』187 頁。

<sup>67</sup> ジャック・デリダ『盲者の記憶—自画像およびその他の廃墟』鶴飼哲訳、みすず書房、1998 年。

<sup>68</sup> 「Standing behind the camera, looking through the viewfinder, closing the shutter, is like momentarily departing the world」 Christopher Philips, Noriko Fuku, *Heavy light. Recent photography and video from Japan*, International Center of Photography, 2008, p.37

<sup>69</sup> M. メルロ＝ポンティ、前掲『見えるものと見えないもの』187 頁。

<sup>70</sup> 注釈 58 を参考。

<sup>71</sup> 同上、209 頁。

<sup>72</sup> 要するに、ベルグソンによる、空間は連続性の物質である、その物質（すなわち、現実、世界）は身体で集められている。記憶は非連続性である、なぜならば記憶は精神に保存された統合として、現実の物質の刺激の応答である。言い換えれば、記憶は暗い海のような、現実からの刺激はその海の特異な部分を照らすと、それによって回想の経験が行われる。その特徴から記憶の移り気が来る。

<sup>73</sup> ヴァルター・ベンヤミン、前掲『複製技術時代の芸術』

<sup>74</sup> ロラン・バルト、前掲『明るい部屋』118 頁。

<sup>75</sup> スーザン・ソンタグ、前掲『写真論』23 頁。

<sup>76</sup> ジョルジュ・バタイユ『エロティシズム』澁澤龍彦訳、二見書房社、1973年。

<sup>77</sup> 「私たちは非連続の存在であり、理解できない運命の中で孤独に死んで行く個体であるが、しかし失われた連続性への郷愁をもっているのだ」。ジョルジュ・バタイユ、前掲『エロティシズム』22頁。

<sup>78</sup> 「参加する人たちを解体するエロティックな行動は、波立ち騒ぐ水の連続性を思わせる、彼らの連続性を明らかにする。犠牲においては、単に裸にすることだけでなく、犠牲者を殺すということ（あるいは犠牲の対象が生きものでなければ、何らかの方法で、この対象を破壊すること）が行われる。そして犠牲者が死ぬと、この死によって明らかにされた一つの要素を参加者がそれぞれ分ち持つのだ。この要素こそ、宗教史者とともに神聖と名づけることのできるものであろう。神聖とはまさに、荘厳な儀式において、非連続の存在の死に注意を注ぐ人たちの前に明らかにされる、存在の連続性なのである。暴力的な死という事実から、存在の非連続性の解消が道び出される。つまり存続するところのもの、水を打ったような沈黙のなかで不安な精神が感得するところのものは、犠牲者がそこに送り返された存在の連続性なのである」。ジョルジュ・バタイユ、前掲『エロティシズム』33頁。

<sup>79</sup> プラトン『饗宴』中澤務訳、光文社、2013年。

<sup>80</sup> 日本にも、写真は人々の生命力を吸い上げるという信念があった。Terry Bennett, *Photography in Japan 1853-1912*, Tuttle, 2006.

<sup>81</sup> 関連する例として、ジェフリー・バッチェン『時の宙づり：生・写真・死』NOHARA、2010年、を参考。

<sup>82</sup> スヴェトラーナ・アルパース『描写の芸術一七世紀のオランダ絵画』幸福輝訳、ありな書房、1993年。

<sup>83</sup> フリードリヒ・ニーチェ『悲劇の誕生』塩屋竹男訳、理想社、1963年。

<sup>84</sup> 「夢の世界を産み出すことにかけては、いかなる人間も完璧な芸術家であるが、この夢の世界の美しい仮象が、あらゆる造形芸術の前提である、否、それどころかまた、われわれがやがて見るように、詩作の重要な一半の前提をなすものである。われわれは直接の理解によって形姿を楽しむ。あらゆる形態がわれわれに語りかける。どうでもよい不必要なものは何一つとして存在しない」。フリードリヒ・ニーチェ、前掲『悲劇の誕生』26頁。

<sup>85</sup> ニーチェにとってこの姿勢はナイーブで危険であった。なぜならば、文化が脆弱で低下した際に展開された。

<sup>86</sup> ジル・ドゥルース、フェリックス・ガタリ『千のプラトー』宇野邦一[ほか]訳、河出書房新社、1994年、25頁。

<sup>87</sup> 同上

<sup>88</sup> 同上

<sup>89</sup> 川田喜久治著『地図』月曜社、2005年。

<sup>90</sup> フリードリヒ・ニーチェ、前掲『悲劇の誕生』113頁。

<sup>91</sup> 注釈16を参考

<sup>92</sup> このことは悲劇だけではなく、一般的に美術の展開はアポロ的とディオニュソスの交換のおかげで行われる。

<sup>93</sup> 「われわれはギリシア悲劇をディオニュソスの合唱隊として理解しなければならない。この合唱隊が繰り返し新たに一つのアポロ的な形象世界として爆発するのである。悲劇に至るところ編み込まれているかの合唱隊の部分はその故、いわゆる対話なるもの全体の、すなわち舞台の世界全体の、本来の演劇の、いわば母胎である」。フリードリヒ・ニーチェ、前掲『悲劇の誕生』63頁。

<sup>94</sup> 同上、65頁。

<sup>95</sup> 「観照せざるを得ないとともに、同時にまたこの観照を越えて憧れ行く、というこのことを体験したことのない者は、この両過程が悲劇的神話の考察に当たっていかに明確かつ瞭然と相並んで存し、相並んで感じぜられるかを、想像することは困難であろう」。同上、157頁。

<sup>96</sup> アンリ・ベルグソン、前掲『物質と記憶』173頁。この感覚＝運動知覚とそれによって記憶の奥に保存されたイメージの爆発の説話はマルセル・プルーストのマドレーヌの場面と近く結

んでいる。さらに、マドレーヌの場面は、ジェフリー・バッチェンやカジャ・シルバーマンのような思想家によって写真と連続された。

<sup>97</sup> ジョルジュ・バタイユ、前掲『エロティシズム』38頁。

<sup>98</sup> 志賀理江子『Lilly』、アートビートパブリッシャーズ、2007年。

<sup>99</sup> 志賀理江子『CANARY』、赤々舎、2007年。

<sup>100</sup> 志賀理江子『カナリア門』赤々舎、2009年。

<sup>101</sup> 志賀理江子『螺旋海岸 | album』赤々舎、2013年。

<sup>102</sup> 志賀理江子『志賀理江子ブラインドデート 展覧会』T&M Projects 2018年。

<sup>103</sup> 例えば、「鯨の涙」の写真は志賀の仙台で行われた調査捕鯨の探求の結果である。

<sup>104</sup> 米田知子『震災から10年』芦屋市立美術博物館、2005年。

<sup>105</sup> この点についてカルロ・ギンズブルグ『チーズとうじ虫:16世紀の一粉挽屋の世界像』、著杉山光信 訳、みすず書房、1985年を参考。要するにカルロ・ギンズブルグは歴史の研究は普遍的な出来事によって説明されるより、様々な個人的な生活によって説明することを提案する。

<sup>106</sup> ショーペンハウアー『意志と表象としての世界』、中央公論社、1975年

<sup>107</sup> 「A white squirrel having met the gaze of a snake, hanging on a tree and showing every sign of a might appetite for its pray, is so terrified by this that it gradually moves towards instead of away from the snake, and finally throws itself into the open jaws」Silverman Kaja, *Threshold of the Visible World*, Routledge, 1996, p.24

<sup>108</sup> 「Plainly the squirrel's instinct for self-preservation has succumbed to an ecstatic participation in the object of the snake's own appetitive nisus, namely "swallowing". The squirrel identifies in feeling with the snake, and thereupon spontaneously establishes corporeal "identity" with it, by disappearing down its throat」同上。

<sup>109</sup> 志賀理江子『螺旋海岸 : notebook』赤々舎、2012年、または高橋瑞木『じぶんを切りひらくアート : 違和感がかたちになるとき』フィルムアート社、2010年を参考。

<sup>110</sup> 志賀理江子、吉増剛造『凶区 創刊号』BOOK PEAK 社、2012年。

<sup>111</sup> 同上、10頁。

<sup>112</sup> 志賀理江子、前掲『螺旋海岸 : notebook』13頁。

<sup>113</sup> 「それは「便利な生活」という強烈な違和感だったのだと思います。幼い頃によく感じていた「見えるもの全部嘘かもしれない」「お父さんもお母さんも張りぼてかもしれない」「この壁の先はなににもないのかもしれない」という感覚はどんどん膨れあがっていった。本当になにも存在しないかもしれないという切羽詰まった感じだったから、心の底からたしかに信じられるものがどうしても必要だったんです。例えば走って「ハッハッハッ」って息をしたときの苦しい感じとか、「腕の皮膚をつねったときの痛みのように、体が直接的に反応するような負荷がかかっている状態にハマっていった。そうすると精神がすごく静まるんです」。「その頃は、生活環境と体で駆け引きをしていたと思います」。同上

<sup>114</sup> 高橋瑞木、前掲『じぶんを切りひらくアート : 違和感がかたちになるとき』156頁を参考。

<sup>115</sup> 志賀理江子、前掲『螺旋海岸 : notebook』14-15頁。

<sup>116</sup> 「身体を軸にして探っていたり考えていくと、その使い方によって何か解決する道が見つかることがいまでも多いからかな。撮影のやり方ひとつにしても、舵みたいなものにはなっているとと思う。」高橋瑞木、前掲『じぶんを切りひらくアート : 違和感がかたちになるとき』155頁。

<sup>117</sup> 著者のインタビュー、2018年6月12日（添付資料1を参照のこと）。

<sup>118</sup> 「非常に簡単な行為で、フィルムを近所のプリント屋さんを持って行って一時間店の前で待ったら紙に印刷されて戻ってくる。紙という物体に、思い描いたあらゆるものが詰まって自分の手のひらの上に「ある」ということが、頭の後ろから殴られたようにショッキングで気持ちよかった。」志賀理江子、前掲『螺旋海岸 : notebook』14頁。

<sup>119</sup> 著者のインタビュー、2018年6月12日。

<sup>120</sup> しかし、北釜の滞在の間にカメラマンとして働いた。その経験によって写真の幅広い用途や様々な要素と向き合った…

<sup>121</sup> 「最初からバキバキに被写体を構成して撮ってました。そうすると最終的に紙になった時に、それがあたかも自然発生的に起こったような感じに見えて。でもこれはわたしがコントロールしてつくり上げた現実なんだっていう気づきがあったんです。」高橋瑞木、『じぶんを切りひらくアート：違和感がかたちになるとき』156 頁。

<sup>122</sup> 「目の前の状況を作り込んで撮ると、その一枚の写真が自然にあったことのように見える。でも、その世界はすべて自分がコントロールしたものだということ」。志賀理江子、吉増剛造、前掲『凶区 創刊号』10-11 頁。

<sup>123</sup> 志賀理江子、前掲『螺旋海岸：notebook』15 頁。

<sup>124</sup> 志賀理江子『ブラインドデート-展覧会=テキスト』、T&M Projects、2018 年、20 頁。

<sup>125</sup> 著者のインタビュー、2018 年 6 月 12 日。

<sup>126</sup> 志賀理江子、吉増剛造、前掲『凶区 創刊号』21 頁。

<sup>127</sup> 志賀理江子、前掲『螺旋海岸：notebook』16 頁。

<sup>128</sup> 志賀理江子の『螺旋海岸：notebook』の第一章ではこのことについて細かい記録がある。

<sup>129</sup> 「私にとって新しい写真との関わり方だったと思います。身体がオートマチックであることを超えて、むしろ積極的に容れ物のような機能をもち始めたようなことだったんですね」。志賀理江子、前掲『螺旋海岸：notebook』17-18 頁。

<sup>130</sup> 高橋瑞木、前掲『じぶんを切りひらくアート：違和感がかたちになるとき』177 頁。

<sup>131</sup> 著者のインタビュー、2018 年 6 月 12 日（添付資料 1 を参照のこと）。

<sup>132</sup> 同上

<sup>133</sup> 「写真って、ほんの一瞬だって撮れちゃう。100 分の 1 秒あればいい世界だから。そこに対して何も知らなくてもいいのだけど、知らないままということが、万引みたいだって気持ち悪くなったときがあった。いくらやったって、共に働いたって、最後にそのイメージはすり抜けていくわけだから。そういうことを散々振り返ったのが『カナリア門』だったんです」。志賀理江子、吉増剛造、前掲『凶区 創刊号』12 頁。

<sup>134</sup> 「身体一つで社会と関わるってことをやって、いろんな混乱があって、その混乱したものが『CANARY』っていう写真集になった。それから、混乱して整理できないものを徹底的に検証しないと、自分が見せる意味とか、持つ責任とかわからないと思って、言葉で書いてみようと思ったんです」。高橋瑞木、前掲『じぶんを切りひらくアート：違和感がかたちになるとき』177 頁。

<sup>135</sup> 高橋瑞木、前掲『じぶんを切りひらくアート』と、志賀、前掲『螺旋海岸：notebook』では、『CANARY』後、志賀と写真へのアプローチと理解の仕方について詳しく記載されている。

<sup>136</sup> 反省について次ように書かれている、「したがって、もし反省が、おのれの見いだすものを過信してはならず、やがて発見するつもりになっているものを強いて物の中に投げ入れてはならないのだとすれば、反省が世界に対する信念にストップをかけるというのも、ただ世界を見るためののみ、世界がわれわれにとっての世界になる際に従った道を世界のうちに読みとるためののみでなければならず、反省は、世界とのわれわれの知覚的結びつきの秘密を世界自身のうちに探し求め」M.メルロ＝ポンティ、前掲『見えるものと見えないもの』60 頁。

<sup>137</sup> 著者のインタビュー、2018 年 6 月 12 日。

<sup>138</sup> M.メルロ＝ポンティ、前掲『見えるものと見えないもの』60 頁。注 109 も参考のこと。

<sup>139</sup> 「出てくる言葉、出そうとする言葉が、全部どこかで聞いたことがあるようなもので、めっちゃくちウソ臭かった。そこからイメージに対して実際に自分が発している言葉が、どういうものなのかを探って書き上げるのに 1 年くらい」「とりあえず書くの。書いて、言葉で唱えて、それで違和感があったら自分の言葉じゃないから消して」。志賀理江子、吉増剛造、前掲『凶区 創刊号』13 頁。

<sup>140</sup> 高橋瑞木、前掲『じぶんを切りひらくアート：違和感がかたちになるとき』179 頁。

<sup>141</sup> 志賀理江子、吉増剛造、前掲『凶区 創刊号』13 頁。

<sup>142</sup> 著者のインタビュー、2018 年 6 月 12 日（添付資料 1 を参照のこと）。

<sup>143</sup> 「イメージの中に私が入っているわけで、その中で体がどう変わっていくかっていうことだったような気がする。何十時間、何十人という人たちの話をひたすら聞いて、でも聞いただけ

では分からない。方言もあったから、録音して鉛筆で全部書いたの。そうしたら、やっとその人の言葉みたいなものが、自分の血肉になって変身していくというか、穴ができてくるような感じがありました。そういうことをやっているうちに、村の歴史や村のカメラマンという仕事と自分が交差してきたんです」。志賀理江子、吉増剛造、前掲『凶区 創刊号』14-15 頁。

<sup>144</sup> 制作方法の詳しく説明は、志賀理江子、前掲『螺旋海岸：notebook』で読められる。

<sup>145</sup> 高橋瑞木、前掲『じぶんを切りひらくアート：違和感がかたちになるとき』180 頁。

<sup>146</sup> 「私はまた再び東北に戻るための具体的な地図をつくりたかった。この図が指示するのは、フィールドワークや文献などによるリサーチの方法ですが、これらによって得ることができるであろう細かな要素が、図の中心部にある「action＝撮影」という部分に引き継がれていって、最後にその核、「歌」のようなものに到達するのではないかと。なんの確証もないし、突拍子もなく見えると思うけど、とにかくこれを確実にやっていけば最後には「歌」が聞こえてくるんだと思ったんです」。志賀理江子、前掲『螺旋海岸：notebook』21 頁。

<sup>147</sup> 著者のインタビュー、2018 年 6 月 12 日（添付資料 1 を参照のこと）。

<sup>148</sup> 同上

<sup>149</sup> 同上

<sup>150</sup> 次の引用は役立つ「最初の視覚、最初の接触、最初の悦びとともに、〔世界への〕加入が行われることになるが、それは言いかえれば、或る内容の措定ではなく、もはや再び閉じられることがあるえないような或る次元の開在性[...] 理念とは、この水準、この次元なのであり。したがって或る対象の後ろに隠れた対象のように事実上見えないもの、また見えるものと何の関係もない絶対に見えないものでもなく、この世界の見えないもの、つまりこの世界に住みつき、それを支え、それを見えるものにする見えないもの、この世界の内的で固有な可能性であり、この存在者の<存在>なのである」。M.メルロ＝ポンティ前掲『見えるものと見えないもの』209 頁。

<sup>151</sup> 著者のインタビュー、2018 年 6 月 12 日（添付資料 1 を参照のこと）。

<sup>152</sup> 「竹内万里子ーある意味で、最初から志賀さんの制作の大きな核によっていたのは、「目に見えない」ということではなかったかと思います。07 年の『CANARY』と 09 年の『カナリア 門』、13 年の『螺旋海岸 | album』と『螺旋海岸：notebook』。それぞれが対のようになってイメージと言葉の両方を用いながら、目に見えない領域を探ろうとしてきたようにも見えます。志賀理江子ー目で見えぬ世界が、目で見る私特有の問題なんだということだと思います。」

「私は撮影のとき、「肉眼では見えない領域が写真に写った」と思えることを、作品とするボーダーラインにしていました。」「美術手帖 17 年 9 月号」、美術出版社、2017 年、143 頁。

<sup>153</sup> 著者のインタビュー、2018 年 6 月 12 日。

<sup>154</sup> 志賀理江子、前掲『螺旋海岸：notebook』113 頁。

<sup>155</sup> 著者のインタビュー、2018 年 6 月 12 日（添付資料 1 を参照のこと）。

<sup>156</sup> 同上

<sup>157</sup> 同上

<sup>158</sup> 同上

<sup>159</sup> 同上

<sup>160</sup> 志賀理江子の写真の二元性は、原始的な身体と近代的なカメラの機械との混成によって強調されている。

<sup>161</sup> 著者のインタビュー、2018 年 6 月 12 日（添付資料 1 を参照のこと）。

<sup>162</sup> 「むき出しの色や一般に見えるものは、一切か無かでありえないような視覚に丸裸のまま提供された、絶対に堅固で分割不能な存在の一片ではなく、むしろつねに開かれた外部地平と内部地平の間の一種の海峡であり、色のついた見える世界のさまざまな領域にそって触れながら、それらを間接的に反響させている何ものかであり、この世界の或る種の差異化、束の間の転調なのであって、したがって色ないし物というよりは、むしろ物と色との間の差異であり、色のある存在ないし可視性の瞬間的結晶であるということに気づくだろう」。M.メルロ＝ポンティ、前掲『見えるものと見えないもの』184 頁。

<sup>163</sup> 著者のインタビュー、2018 年 6 月 12 日（添付資料 1 を参照のこと）。

- 
- <sup>164</sup> 志賀理江子、前掲『螺旋海岸：notebook』131頁。
- <sup>165</sup> 志賀理江子、前掲『螺旋海岸：notebook』では詳しく説明を記載されている。
- <sup>166</sup> 著者と志賀の通信、2018年6月17日（添付資料1.2を参照のこと）。
- <sup>167</sup> 著者と志賀の通信、2018年6月22日（添付資料1.2を参照のこと）。
- <sup>168</sup> 志賀理江子、前掲『螺旋海岸：notebook』165頁。
- <sup>169</sup> 写真で「歌」を「聴く」ということも交叉配列の例である
- <sup>170</sup> 同上、137頁。
- <sup>171</sup> 「写真が本人の分身のように扱われた場合には静かな領域となるでしょう。だからそこにあるまなざしは私とそこに写る人を結ぶ回路にもなり、心の隙間にすりと入ってこようともするのです。でも、いくらそのまなざしが心に入ってきて、私たちは彼らの心に入れない。これらの写真は、私たちが一生懸命見つめつづけても、ただ向こう側から一方的にまなざしが乗り移ってくるだけです。それほど強い力を秘めているのです。私は、この世界に存在するほとんどの写真はここにあると思っています」。同上、167頁。
- <sup>172</sup> 同上、169頁。
- <sup>173</sup> 著者のインタビュー、2018年6月12日（添付資料1を参照のこと）。
- <sup>174</sup> 同上
- <sup>175</sup> 2011年の津波の後で、見つけた写真について、志賀は述べた、「私にとっては写真でも、実際に写っている彼らにとっては、昔の自分であり、娘であり、写真ではないことがある。だから必ずしもモノとも言い切れない。モノだけど、モノではない。」志賀理江子、吉増剛造、前掲『凶区 創刊号』17頁。
- <sup>176</sup> 著者のインタビュー、2018年6月12日（添付資料1を参照のこと）。
- <sup>177</sup> 畠山直哉『まっぷたつの風景』赤々舎、2017年、81-82頁。
- <sup>178</sup> 竹内万里子「ここに、と彼女は言う--志賀理江子」（『沈黙とイメージ』所収、赤々舎、2018年。）
- <sup>179</sup> モーリス・ブランショ『文学空間』、粟津則雄、出口裕弘訳、現代思潮社、1976年。
- <sup>180</sup> 著者のインタビュー、2018年6月12日（添付資料1を参照のこと）。
- <sup>181</sup> 同上
- <sup>182</sup> 同上
- <sup>183</sup> ブラインド・デートの展覧会のインスタレーションに関して、スライドプロジェクターの使用について志賀はこう述べている。「たまに写真をビデオに、スライドショーのようにしていたときがあって、それは写真を私が生きる時間に戻すような感じがしていたんです。写真は過去・現在・未来という私の生活しているところとはまったく違う、時間軸に縛られない空間なのだと思います。そこにアクセスする方法というか。スライドプロジェクターなら、それができるんじゃないかと思いました」。前掲、「美術手帖17年9月号」145頁。
- <sup>184</sup> 石田哲郎「異界出現 内藤正敏論」（『内藤正敏 異界出現』所収、東京都写真美術館、2018年。）
- <sup>185</sup> 志賀理江子、前掲『螺旋海岸：notebook』で何回も述べられている。著者のインタビューと他のインタビューにも同じである。
- <sup>186</sup> 内藤正敏「もう一つのカメラ 写真とフォークロア」（『内藤正敏 異界出現』所収、東京都写真美術館、2018年、156頁。
- <sup>187</sup> 同上、156、157頁。
- <sup>188</sup> 同上、156頁。
- <sup>189</sup> スタニスワフ・レム、前掲『ソラリス』120頁。
- <sup>190</sup> しかし、他のプロジェクトの写真では被写体の名前を記載している。
- <sup>191</sup> 著者のインタビュー、2018年7月1日（添付資料2を参照のこと）。
- <sup>192</sup> 著者と通信、2018年7月19日（添付資料2.1を参照のこと）。
- <sup>193</sup> 増田玲、中村麗子『写真の現在4』東京国立近代美術館、2012年、133頁。
- <sup>194</sup> この発言は作家のウェブサイトで見める <http://takashiarai.com/tomorrows-history>（2018年06月15日取得）

<sup>195</sup> 新井卓『Monuments』フォト・ギャラリー・インターナショナル、2015年。

<sup>196</sup> 「その場所の光の放射によって映像を刻まれ（ダゲレオタイプの表面は、文字通り 100 ナノメートルのレリーフでかたちづくられている）、複製不可能なダゲレオタイプもまた〈小さなモニュメント〉である。モニュメントはほんらい、一つの意味や解釈を表すものではない。その表面に触れる一人ひとりに対して、新たな感情や想起を触発すること。その体験はいつでも新しく、個別的であり決してひとつの意味に回収されはしない。だから、原爆を、第五福竜丸を知らないわたしたちは今しばらく、表面に留まりつづけなくてはならない—そこにあるの

<sup>197</sup> はかつてあった時空の境界面である—モニュメントの表面から紡ぎ出される、わたしとあなたの新しい物語に、何度でも耳を傾けること」。同上、158頁。

<sup>198</sup> 著者のインタビュー、2018年7月1日（添付資料2を参照のこと）。

<sup>199</sup> 同上

<sup>200</sup> 新井卓、前掲『Monuments』137、138頁。

<sup>201</sup> 著者のインタビュー、2018年7月1日（添付資料2を参照のこと）。

<sup>202</sup> 同上

<sup>203</sup> 同上

<sup>204</sup> 「The fantastic is that hesitation experienced by a person who knows only the laws of nature, confronting an apparently supernatural event」Todorov Tzvetan, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, Cornell University Press, p.25

<sup>205</sup> 新井卓は文化に深い興味を持ち、さらに、スタニスワフ・レムを尊敬する。2018年において、新井の最新作はサイエンス・フィクションの戯曲である。Artpace.org の2014年インタビュー、www.artpace.org（2018年06月20日取得）

<sup>206</sup> 著者のコメント

<sup>207</sup> 著者のインタビュー、2018年7月1日（添付資料2を参照のこと）。

<sup>208</sup> 同上

<sup>209</sup> 同上

<sup>210</sup> この二つの概念は美術のために使うべきではない。その概念は図像学の作業の場合でのみ使用するのが良い。現代の写真は決してアイコンではないにも関わらず、現代の日本の写真テキストでは何度でも使用された。

<sup>211</sup> ジル・ドゥルース、フェリックス・ガタリ、前掲『千のプラトー』25頁。

<sup>212</sup> 著者のインタビュー、2018年7月1日（添付資料2を参照のこと）。

<sup>213</sup> このについて、Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Harvard University Press, 1997. 本を参考。そこで《ポストメモリー》という観念が論じられている。要するに、ポストメモリーは、自分自身のアイデンティティの成立のために、先の世代の物語の私物化である。例としてホロコーストの受難者の物語は彼らの子孫のアイデンティティに影響したという件が記載されている。《ポストメモリー》では説話、記憶、歴史と想像力、全てが混成される。

<sup>214</sup> 「私にとって長崎のイメージは、永らく、東松照明が1961年に撮影した「上野町から掘り出された腕時計」に支配されていた。正方形の画面、白い光沢のある布地の中央に、時計が置かれている。錆びた盤面、時計の針は11時2分を指している。沈み込んだ時計が布の四方に作るかすかなしわが、その時計の実存の果てしない重みを、触手を伸ばすように画面の外に向かって放射していた。東松照明がこの写真を撮ったときから、この時計は永続する瞬間の〈モニュメント〉となった。永遠の11時2分、それは今日でも明日でもない、唯一無二の時刻—たとえば9.11や、3.11と同じように暦の無限の周期性の中で確かに弁別される、あの、11時2分である」。新井卓、前掲『Monuments』150、151頁。

<sup>215</sup> 著者のインタビュー、2018年7月1日（添付資料2を参照のこと）。

<sup>216</sup> 例えば、木下直之著『写真画論：写真と絵画の結婚』（岩波書店、1996年）および Terry Bennett, *Photography in Japan 1853-1912* (Tuttle, 2006) を参考。



## 参考文献

### 写真集

- 島山直哉『まっぷたつの風景』赤々舎、2017年
- 柴田敏雄『Shibata Toshio』光琳社出版、1998年
- 柴田敏雄『Still in the Nigh』双ギャラリー、2008年
- 野村佐紀子『FLOWER』リプロアルテ、2015年
- 野村佐紀子『黒闇』Akio Nagasawa Publishing、2008年
- 昌久深瀬『鴉』MACK、2017年
- 中平卓馬『来たるべき言葉のために』オシリス、2010年
- 志賀理江子『Lilly』アートビートパブリッシャーズ、2007年
- 志賀理江子『CANARY』赤々舎、2007年
- 志賀理江子『カナリア門』赤々舎、2009年
- 志賀理江子『螺旋海岸 | album』赤々舎、2013年
- 志賀理江子『志賀理江子 ブラインドデート 展覧会』T&M Projects、2018年
- ジェフリー・バッチェン『時の宙づり一生・写真・死』IZU PHOTO MUSEUM、2010年
- 高橋瑞木『じぶんをきりひらくアート』フィルムアート、2010年
- 新井卓『Here and There—明日の島』KAGAMI、2012年
- 新井卓『Monuments』PGI、2015年
- 吉永マサユキ『族』リトル・モア、2003年
- 東松照明『長崎「11:02」1945年8月9日』新潮社、1995年
- 川田喜久治著『地図』月曜社、2005年
- 澤田知子『ID400』青幻舎、2004年
- 澤田知子『Omiiai』青幻舎、2005年
- 亀倉雄策『福原信三福原路草写真集—光と其諧調—』ニッコールクラブ、1977年

## 日本語文献

- 竹内万里子『沈黙とイメージ写真をめぐるエッセイ』赤々舎、2018年
- 木下直之『写真画論、写真と絵画の結婚』岩波書店、1996年
- 志賀理江子、吉増剛造『凶区 創刊号』BOOK PEAK社、2012年
- 志賀理江子『螺旋海岸 | notebook』赤々舎、2013年
- 甲斐義明編訳『写真の理論』月曜社、2017年
- 中村啓信『日下部金兵衛明治時代カラー写真の巨人』国書刊行会、2006年
- 大辻清司『大辻清司の写真—出会いとコラボレーション』フィルムアート、2007年
- アンリ・ベルグソン『物質と記憶』田島節夫訳、白水社、2001年
- ジャック・デリダ『盲者の記憶—自画像およびその他の廃墟』鶴飼哲訳、みすず書房、1998年
- カルロ・ギンズブルグ『チーズとうじ虫:16世紀の一粉挽屋の世界像』著杉山光信 訳、みすず書房、1985年
- フリードリヒ・ニーチェ『悲劇の誕生』塩屋竹男訳、理想社、1963年
- ハール・ワッサー『デザインと犯罪』五十嵐光二訳、平凡社、2011年
- ジェフリー・バッチェン『写真のアルケオロジー』前川修、佐藤守弘、岩城覚久訳、青弓社、2010年
- ジョルジュ・バタイユ『エロティシズム』澁澤龍彦訳、二見書房、1973年
- ショーペンハウアー『意志と表象としての世界』、中央公論社、1975年
- M.メルロ＝ポンティ『見えるものと見えないもの』滝浦静雄、木田元共訳、みすず書房、1989年
- モーリス・ブランショ『文学空間』栗津則雄、出口裕弘訳、現代思潮社、1976年。
- ロラン・バルト『明るい部屋』花輪光訳、みすず書房、1997年
- スーザン・ソントグ『写真論』近藤耕人訳、晶文社、1979年
- スヴェトラーナ・アルパース『描写の芸術—七世紀のオランダ絵画』幸福輝訳、ありな書房、1993年。
- ヴィレム・フルッサー『写真の哲学のために:テクノロジーとヴィジュアルカルチャー』深川雅文訳、勁草書房、1999年
- ヴァルター・ベンヤミン『図説写真小史』久保哲司編訳、筑摩書房、1998年

## 展覧会カタログ

山崎博「計画と偶然」東京都写真美術館、2017年

米田知子「震災から10年」芦屋市立美術博物館、2005年

東京都写真美術館「日本の新進作家 Vol. 1 1 この世界とわたしのどこか」2012年

東京都写真美術館「TOP コレクション「平成をスクロールする」」東京都写真美術館、2017年

金沢21世紀美術館「内臓感覚—遠クテ近イ生ノ声」赤々舎、2013年

新井卓「ある明るい朝に」横浜市民ギャラリーあざみ野、2017年

内藤正敏「異界出現」東京都写真美術館、2018年

増田玲, 中村麗子「写真の現在 4: そのときの光、そのさきの風」東京都写真美術館、2012年

横浜美術館「失われた風景—幻想と現実の境界」横浜美術館、1997年

島根県立美術館「愛しきもの塩谷定好 1899-1988」島根県立美術館、2017年

## 英語等文献

Andreas Huyssen, *Modernismo después de la posmodernidad*, Gedisa, 2011

Anne Nishimura Morse, *In the Wake. Japanese Photographers Respond to 3/11*, MFA Publications, 2015

Berland Dinah Ed. *Ogawa Kazumasa, 1860-1930 Some Japanese Flowers*, Getty Publications, 2013.

Cristopher Philips, Noriko Fuku, *Heavy light. Recent photography and video from Japan*, International Center of Photography, 2008

Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy*, The Macmillan Company, 1909

Fukuoka Maki, *Toward a Synthesized History of Photography: A Conceptual Genealogy of Shashin*, in *Positions 18:3*, Duke University Press, 2010.

Geoffrey Batchen, *Burning with Desire, The conception of Photography*, MIT Press, 1999

Geoffrey Batchen, *Picturing Atrocity, Photography in Crisis*, Reaktion Books, 2012

Georges Bataille, *Las Lágrimas de Eros*, Tusquets, 2013

Georges Bataille, *Eroticism*, Penguin Classics, 2001

Georges Didi-Huberman, *Arde la Imagen*, Ediciones Ve, 2012

Graham Harman, *Object-Oriented Ontolog. A New Theory of Everything*, Pelican Books, 2018

Guilles Deleuze and Felix Guattari, *A Thousand Plateaus*, Bloomsbury Publishing, 2016

Henri Bergson, *Matter and Memory*, Dover Publications, 2004

Jeff Wall, *Jeff Wall: selected essays and interviews*, Museum of Modern Art, 2007

Kaja Silverman, *The Miracle of Analogy or the History of Photography*, Stanford Press, 2015

Kaja Silverman, *The threshold of the visible world*. New York and London, Routledge, 1996

Karen M. Fraser, *Photography in Japan*, Reaktion Books, London, 2011

Shuzo Kuki, *The structure of Iki*, Power Publications, 2006.

Michael Fried, *Barthes's Punctum*, in *Critical Inquiry*, Vol. 31, No. 3, University of Chicago Press, 2005

Maurice Merleau-Ponty, *The visible and the Invisible*, Northwestern University Press, 1997

Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Harvard University Press, 1997

Norihiko Matsumoto, Ryuichi Kaneko, *Modern Photography in Japan 1915-1940*, Friends of Photography Bookstore, 2001

Phillipe Dubois, *Fotografía & Cine*, Ediciones Ve, 2013

Cristopher Philips, Noriko Fuku, *Heavy light. Recent photography and video from Japan*, International Center of Photography, 2008

Régis Durand, *La experiencia fotográfica*, Ediciones Ve, 2013

Roland Barthes, *Camera Lucida*, Vintage, 2000

Sontag, Susan, *On Photography*, Picador Publishing, 2001

Usui K. Emiko and Polizzoti Mark, Ed. *Art and artifice Japanese photographs of the Meiji era*, MFA publications, 2004.

Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility*, Harvard University Press, 2008

# 資料

1. 著者による志賀理江子とのインタビュー p.1 – p.11
  - 1.2. 著者と志賀理江子の通信 p.11 – p.12
  
2. 著者による新井卓とのインタビュー p.13 – p.22
  - 2.1. 著者と新井卓の通信 p.22 – p.23

2018年6月12日、写真家のスタジオにて、仙台

(インタビューは日と英を混ぜて行われた)

ゴルドン・ホスエ Maybe the first question I would like to ask, you know I have been reading and re-reading your book Rasenkaigan, there you say that the reason than you go to Kitakama is because you wanted to live inside an image, (Yeah, yeah, yeah, yeah) so when I read this I wonder about, and I would like to start with this, when you say “Image” what do you mean?

志賀理江子 That image is the world inside of the Photograph, it’s simple but it’s complicated, right? (笑) The world inside the Photograph that is the image for me.

—What type of world is it?

—It is a world in which does not exist past present nor the future. So it totally sounds like another planet, doesn’t it? (笑)

—It does!

—Because in this world we have past, present-at the moment-, and the future, right? We follow this time. But I think the Photograph, in the world inside the Photograph there is no existence of time. Of course there are a lot of people that say that Photograph is the past time, but for me there is no time, not even past. But this meaning is the same meaning as if there is everything, a past a present and a future, it is a double meaning there is no existence of the time but there is flow of time, so its like the paradox of this world, like the light and the shadow, I don’t know which would be the shadow and which the light, but yeah, something like that. I felt something like this when I first started to take photographs. The reason I was really attracted to taking photographs, maybe I wanted to escape from this present, from this world, or I wanted to escape from this moment. That is how I wanted to think, to feel about the Photograph, the world inside the Photograph has no time. So when I think about that idea, you know, it makes sense, you know? Because the people are acting in front of my camera, because my photography is not only documentary or fiction or something like that, my photography is all mixed together, but then the world, the situation, the image is always building up in front of my camera when I take photos, like a ceremony.

—In Japanese how would you refer to this “building up”?

—立上る

—Like becoming?

—Yeah, maybe like becoming, but you know, maybe 立ち上がる is not like becoming it is like showing up, like rising up, appearing. Then I can find that, you know, I can find THE moment, that moment in which time has built up a different world from here. So that’s why my work is not video, or film. Because in the film there is past, present and future, there is a time I can follow. But in the photograph is no time, it’s just a moment, only one moment. So Photography is a different time. But in video work of Film works there is always an image following the time. I made some video work too but I felt it was something different from what I wanted.

—So your paradox is that there is time but there is no time in Photography.

—Yes, when you say it like this. Because, you know Masashi (Kohara Masashi) he says “no, you are wrong”, and that is ok. But what I feel and what I feel is this. So, you know, lots of people say what I think is wrong. But it is ok because it is my philosophy is based in that idea, and I really believe it, otherwise I could not continue taking photographs. So my existence and the photographs existence are totally opposed, at 180 degrees from each other. You know, I am time, I will die, I am time itself, right, but the photograph is totally opposite. That is why I want the photograph, because I want to escape

from my time, maybe this is the reason I am so attracted to Photography. I could find any other reason why I would be thinking about photography every day, every moment. It is for me like some strange religion, you know? (笑) yeah.

—There is a book called “Art and agency” written by Alfred Gell, and he basically makes a research about the rituals from primitive societies, and his basic thesis is that all these rituals are forms of “agencies” which is the belief that an action will have an impact on my environment. That if I dance, it will rain, that if I make this figure it will have an impact on what surrounds us. Does that somehow relates to the way in which you connect “ritual” with photography? Do you believe that somehow taking photographs you can affect your environment?

—Do you mean change in this world?

—well it could even be even inside you

—well yea of course, it changes. There is definite that kind of “primitive” feeling to connect with something, but I don’t know what is that that I am connecting to. So that is why I keep on taking photographs. But at the same time, creating something is not something like therapy, it is not meditation, it is more like a chaotic action to face the real world. So I can understand your idea of the primitive thinking: religion connecting to nature, or connecting to the god inside nature, but for me photography is not quite primitive, you know. Because I make images with a camera, and we are talking about the cameras that we had in the eighties, we have this machine that comes from modern age, so it’s not from the nature. So that is the tricky part for me. I believe in taking photographs and I also believe in the space inside the photograph, but I am using an automatic machine, which is the camera. So when I think about that, I have to consider that I grew up in the modern Japan of the 1980’s and it was a very automatic everyday life. So my body was influenced by that, you know, I pushed a button and I got fresh water, I pushed a button and the bathroom will flush. And although my body itself is very primitive, and I could feel that, you know, when I felt uncomfortable feelings like anger, or any other feelings like sadness or happiness, but my body itself, if I think about it, it is like a medium, and I felt is like a machine of the 1980’s modern Japan. So my body and the automatic camera are very close, very similar. That’s why I found photograph through the camera because my body and the camera were very similar. So that’s why it was not painting, it wasn’t sculpture, which is handmade, very primitive. Of course I tried to make an image through painting or through sculpture, and it was fun, but I felt a very strong sense of discomfort because it came from my hand, and my hand and my body are automatic, and it made me uncomfortable, because the distance between myself and the image that I had just made by hand is just too close, it made me sick, it was too close as distance. But with the camera I just pushed the button, which is the reason that it made me feel good, it was similar to the rest of my everyday life, I just had to push a button and that’s it. And with this I would just jump into the image that I had created the same way I live my everyday life, with the things that were in my everyday life, with what was in front of me. However with this images I could enter into a completely different world, a world with no time. So that’s very tricky, because I really trust the world inside the photographs, and that is really close to this idea of Agency that you mention, very close, but the structure is totally different.

—When you say that you trust the image in the photograph that “trust”, what does it means?

—Trust means that I have all the responsibility of that image because I took it.

—And being responsible for that image, what does this implies?

—That image came from my body, from my automatic machine, I have always said that that my body and the camera are the same media, so that’s why I’m really attracted to it. But my connection with the image is very strong, like a primitive nature, but the structure is a modern one, so that’s not simple at all.

—Do you think that the way you use photography is somehow similar to the idea of the Phenomenology in which through the experience of the body is the only way in which you can really get to real knowledge?

—Um... (long pause). In the beginning I am always thinking about my own existence, which I really think of in terms very different from traditional European thinking. Last year Wolfgang Tillman had a show in Osaka, and the title was “Your body is yours”. Some months before I saw an installation from Apichatpong Weerasethakul and he said, “You know my body is not mine, not even my soul is mine, it is in this world”. And then, you know, I just compare the two views on the existence of the self. Tillman with a very European notion of the self, “my body is mine” and also, this is comes from Barbara Kruger’s “your body is a battleground”. So I believe Tillman is referring to that, but Apichatpong is saying “my body is not mine, not even my soul is mine, and everything is part of this world, of this nature” and this two ideas are very interesting. But for me it’s totally like a camera so I felt, since I was a child, that my body was mine, but not mine. That is was like a space, like a medium, that is why I got so deeply involved with the automatic camera, because my existence is nowhere, it is in the environment, and I think that is really like Asian spirit. So when I think about that phenomenology is very unique, and although we sort of share a same atmosphere it is something different. I am always trying to find myself, to understand where I am, why I am thinking what I am thinking, but the origin of this is not a single source, it is the result of different places, so I am always feeling that my body is like an empty box, or an empty vessel, and then all of the experience, time, relationships, my visual experience, they all mix, not inside of my body, but it is connecting in front of me, and then is coming to my body and though my body and then I take the photograph. So I understand Phenomenology but it’s something different. When I was talking with the blind couple, she said she studied everything, but they concluded this is not me, this is not for us. And you know, I was really happy to listen to that idea. All religions or philosophies state something, but however for me things are slightly different, especially for the blind people. I felt a strong empathy with them because I felt exactly the same.

—You know with Bergson and his ideas, for example the memory experience in which through memory you engage in this constant state of flux, of constant becoming, which is connected to the experience of the world, however after him Merleau-Ponty...

—Sorry I have a question, in this idea, is the man in the center of the world, in the center of the concept of becoming?

—Yes, everything is happening in the mind.

—So that’s the point that is different with me, I don’t consider I am in the center of the world, nor of the change. My existence is a spirit, and I don’t have a center for this world. Because Bergson he puts the individual in the center, right?

—Well he is and is not in the center, because although the memory does concentrate in the body, the body exists within reality, so yes, this phenomenon occurs within the body, but it necessarily occurs also within reality. So you are not the center of everything, reality also has influence over you... but...

—I can understand, you know, but my map is like this, and sometimes it goes this way and then like this, and the movement of the world, is constant, it doesn’t stop, it doesn’t have a focal point. So that is why I think about death or birth, that is why I would like to escape from time.

—Because time is related to death?

—Yes, and birth and past and present and future. Modern society’s structure is different from this, (photography) right? But my body is like this, since I was a child, so I am always trying to have a power balance with modern society structure and my body. 解る？ 凄いカオスでしょ、カオスというすごく大事かも、それはパーソナリティって言ったらもうそれでおしまいけど写真を考える中では物凄く、このカオスというものに対して私が、これはネガティブではないの、ネガティブかポジティブではなくてそのように捉えているということで秩序があるようで無いようでというところだからね。。現象論というのは半分共感だけど

—志賀さんは北海道の研究しているの時明るいと暗い場所についての質問聞いて、ブラインドダートの作品為と同じ質問きいたし、このような質問あったなのに同時に政治的な興味もあ



るし、欲望の述べるもあるし、吊いの興味もあるし、そしてというふうにこれは写真の中で存在できるか？

-私に写真はセラピー的ではない、何も癒されないけど

-それは解る、僕はセラピー考えるとそれは「sublimation」ということのため

-うん、そうそうそう

-でも志賀さんと全然違うだと思ふ、志賀さん場合知識、「knowledge」ということを生じると思ふ、だからセラピーではない、ということ本当に解るけど、まだ吊い、死、欲望、センシユアル的な、これはどうやって写真の中で集まるかと思ふか

-それ全てがね、私の中でバランスのとれたものとしてギリギリのボーダーでイメージとして現れるようにやっていると思ふよ、全てがね、全部違うじゃない？そのセンシユアルなとか、ソサイチだとか、「death」がとか、色々ねそういうものが全部あの一つのイメージにあるようにで、いつもそれを考えていると思ふ。だからイメージは「unexpected」なんだと思ふで「unexpeted」なイメージ出ないと、そこに辿り着かないというか、だからカオスはカオスなだけで、意味のあるカオスというか、私にとって、それを作ることによってこの今自分のいる世界とバランスとているというのがあると思ふ。だから全部難しいじゃない？なるべくその全部があるようにというふうにと思っているね。

-One of the things that really impressed me about your photography was the complexity of your images. They depart from something very similar to anthropological observation, but despite its social origin the resulting image is highly subjective, it is also sensual, and very complex. I think that one of the most important things about photography, and this is related to this whole phenomenological approach, is the possibility that in one same image one can find a registry, a story, a memory and so on.

-Because photography is a very simple media, it's just paper, right? But it's not simple at all, because there is a gap between a simple paper and a very complex layer of concepts, so this gap is very important. だから一枚の写真じゃない？その中に何か写ってるかという一枚の写真凄いシンプル、なにもないしでも何か写っているかということに対して考えるとか見る「See」という故意が凄く複雑でだけ一枚の写真を見るというは、目が見える人であれば簡単だよ、すごい「easy」で、写真の撮るも簡単、また押すだけ、だからそこが凄くいい関係しているんだと思ふ、見るも簡単、撮るも簡単だけど本当にこのに何を映るかとう見るとういことが凄い[heavy]だよ、あの疲れるしだから本当に何か見ようと思つたら、すごい makes me tired というか、だからその[gap]が凄いあると思ふで一枚の写真を見る、一部分もできるや、ポンで見てそれは映画とかビデオとか全然違うで絵画そうもだけど絵画は人の手で書かれたものだからそんなに[simple]ではない、もっと難しいものと思ふだから写真は一目で見るというと等しいで撮るというのは繋がっててなんだけどそれは複雑なもの映っている時に「一息」みたななんか見方があるその[soul]ていうかというかな、なんか「一息」という見る時の故意がで「画」を見ると「一息」ことはなかなか難しいと思ふ何故ならばシンプルで撮ってない、すごい時間かかっているし、だからそれで関係していると思ふ、メディアあり方として

-そうだったイメージは深い、生きている、空間として理解したらはどう？

-いいだと思ふ。だから例えば『CANARY』とか、『螺旋海岸』とか 60 とか、70 の写真で一つのシリーズなっているけど、やっぱり、あるでしょ風通「この写真は一番複雑だ」やっぱりあるわけ、それはしょうがないよね。どんな写真も equal でやっぱりでなくて、だから螺旋海岸とういと松の木が刺さって老夫婦その写真はあれそうだし、あれは凄く複雑。っそのレベルでこのカオスが立ち上がるというは凄く難しい一つのシリーズの中で一枚か二枚しかないと思ふけど

-あのようなカオスと到着すると「良かった」と思いますか

-良かったというよりは「あ！見れたと思う」絶対ある分かっているから、そこにそれがね、北釜にこのカオス、私がこれも「SPIRIT」と言うね、カオスのスピリット、すごい深いスピリットがあるという分かっているんだけどそれは、I cannot see with my naked eyes, でしょ、in everyday life, but through the camera it's the only one way I can feel this spirit, for example that picture of the old couple, when I took that photograph I feel that I could see the spirit, so I was happy. 見れた！という見れないのに naked eye で絶対無理だからカメラを使う必要がある、そのカオスですね、カオスじゃなくてスピリットなのかな-

-それで二つ質問聞いて良いですか、このスピリット/カオスと何回でも述べたの「歌」は

-あ！一緒に s、一緒に s、同じような感じです

-じゃそうだったら「歌」というの概念の意味教えてくださいませんか

-これでね、やっぱり一本の論文を書ける(笑) 難しい「歌」。。。だけど「歌」というものが、例えば色な人言っているよ「歌」ってなに例えば LEVI STRAUSS とか皆言っているね、「歌」って何かで。。。私は一番、この世界で一番のスピリットだと思う。あと振動しているもの、凄くアクチュアルな存在で先にあるだけ

-門みたいですね、写真は

-うん、GATE みたいともうそれをたまに人は GOD と思うと言うけど私はそう言わないけど。。。やっぱりスピリチュアルでしょ私たちの身体は凄くスピリチュアルじゃない？だって何で生まれて、死んで理由は知らないでその一番近くにあるというのが「歌」だと思うし、言葉話せでしょ、私らはあの言語これも確実に「歌」から来ているしだから純度が高いだけね、だからものすごいカオス孕んだスピリットでこのような一番の何故だと思う。罪があるの「歌」がないでしょ、例えば軍歌、それはやっぱり罪がないだよ、罪がないその意味では歌の存在というのはものすごいスピリチュアル、だれも「歌」のことを処するできない誰にも歌の事を悪く言えない、すごい下品果たしていいあの rape されまくても処女を守りたい、本当に恐ろしい存在だと思う「歌」は。。。色なシャマンあるでしょ皆「歌」を使うし、それによって身体を open になるとかからだのバリアを top し歌本当に恐ろしい、ものすごいと思う

-そうだったら、写真も恐ろしいものですか

-恐ろしいだよでもそこまでじゃないけどね、写真はまだ 150 年下だから凄く若いだから近いけど、Notebook でも書いたけど、研究の時真中にやっぱり「歌」があったでしょ、写真は「方法」だから中心にあるは確実に「歌」、「歌」ずっとで探している、ずっと探している。(そのあとで民話の話し来ました、そして歌みたいなの民話の話し、次志賀さんは鶯の歌を流れた) この民話の「まわれまわれまわれ」は TIME というのこ人間と自然の関係について話すの歌みたいな民話。このような民話があるとすごいと思う。

-このような「歌」によって人間と自然と繋がれるの歌ですね、そうだったら志賀さんは写真によって自然か他人と繋がりたいんですか

-うん、そうだ。最初、はっきり私は自然と非連続でしたですね、だって近代社会にいたけどやっぱり繋がりたいと思うというのはそれに対しての欲望、欲望というよりも徒然そうになっているか徒然はやっぱり自分の存在がにそちであるじゃない、絶対に、だからたまたま Modern Society とところにいて違和感な気持ちを感じていてでだからねま-帰りたい、繋がりたいというよりもバランス。バランスはどいうことのかというはもの凄く考えるよもそれは、徒然のこととしてだからシイタ生んだ時はものすごいと思った。あの出産というの繋がりはすごいじゃない？自然そのものだからスピリットは痛みとかその生まれる時だねその半端ない痛みだから違和感なんか無くなるよね普段感じてる現代社会と打つとく痛すぎてそれはすごいだと思う

って。こちら本当だと思ったしそれは同時に震災の時も思ったすごい波が来て、全部はむぐちゃぐちゃで現代社会なにもできない、ただ波でみな死んでいるってすごい怖かったけど、あ！これは本当だって思った。だから恐れってる、すごい恐れのお持ちがあるけど簡単にそちに行きたいなやっぱりそちのほう考えない。だけど恐れてるけど知りたいと思う。これにすごく関係するから、写真と関係するから。

—それも弔いと関係しているか

—弔いの質問は、何で弔いの質問知りたいというは、それは一人の人がどれだけ、その物語、Fiction であたり Story であたり、ソーシャルバックグラウンドであたりというのどんな形で抱えてるのかというの知りたかった。それは「歌」と繋がっていると思う。もしあなたに大切な人は死んだら、もしあなが死んだら。。。その質問はパラドクスですよ。「私は死にません」言うの人がないでしょ。だからもしその人は沈黙で、なにもしないとしてもそれは一つの答えになる、だから白紙の答えがない。So when I asked about this there were no blank answers. Because there is no person that won't die. だからすごいシステムチックな質問だった。だから死について知りたい！というよりはその人について知りたいだから聞いた。これはすごいコンセプトなだったと思う。だから一人の人に聞くよりもたくさんの人に聞いてそこから探っていくということすべき質問だったと思う。あとやっぱり、もう一つ面白いのは日本においてあまりないの religion が。。。何でもいいでしょ宗教に対して色々あるからけっこフリそれはということになるとプリミティブな感情に気付く聞いたの時。本当にその人のオリジナルな「歌」みたいなのに「死をとる」ことによって触れるようになるというか。

—この「歌を探す」ということは「現代社会生活の違和感」から生じると思うか

—うん、そうだね。だけど modern でコンテンポラリー生活のセンターにあるもの歌でしょきっと、全然歌の力は弱くないじゃん、すごいパワフルじゃない、モダンソサエティーの歌の中で Beyoncé を見て、モダンソサエティーの中でも力は失ってない、歌は。それでメッセージもイルシオンも見出すし、意味もすごいあるし。。。。

—There is a story that has been told and retold about a group of people that were traveling through the jungle, and in the travel they witness a snake that founds a white squirrel, at first the squirrel is paralyzed by fear, but then, little by little it start moving towards the snake open jaws, and jumps into the snake by its own will. This story reminded me of you because before you went to Kitakama, you were very much like the snake, but in Kitakama you became more like the squirrel.

—yeah, yeah, yeah

—But what I would like to know is what happened that turned you into the squirrel.

—you mean why Kitakama was different from other villages?

—from the rest of your photographic work

—I mean that was the timing, and the balance, you know? Kitakama is a special place, but it's not a special place, it's a normal village. For me its super special, but in reality it's an average place, not special at all, everybody says so. But for me it is special, because I just arrived there through location hunting, and then I found a beautiful forest, just a simple reason, and then I tried to find the reason why they were so special. And I tried to find that through their activities and through my photos and conversation. You know, you could find a very spiritual place anywhere, even in Shibuya, in Kyoto, so I can find a special spiritual world in this place, so everything is changed by the attitude. At the time when I was in Kitakama my attitude, my hope, was so strong to get inside of the image, I said to myself, this is the image, so that's why I am trying to get a strong connection there. So, you know, everything was changed and determined by my attitude. I am just living in Kitakama without doing anything, nothing at all would happen. But I tried to talk to the inhabitants, I searched for things and places in the village, I tried to get in contact with people and things, so that's why something special was produced, and things happened there. From the beginning I believed that this is it, that Kitakama is the image where I should live. This

sense of faith is very important, although this way of thinking can be very dangerous sometimes, because it's similar to the notion and relation of Terrorism, if it is seen as faith. Do you know Gabriel Garcia Marquez? My friend says that he is very close to what I think

—You know, what happens with Gabriel Garcia Marquez is that...

—He is completely different from the Europeans, like in his ideas of the time

—yes, that's correct

—Yes I think that his Magical Realism is related very much to your way of dealing and understanding the image. But Shiga san, could I ask you about Blind Date? Because in your catalogue for the exhibition you include a text in which you state that maybe you were scared of photography. Could you comment a little more about that?

—yeah yeah, I was so scared! I mean, the reason why I thought that the image was so beautiful, or so sad... I was indeed very scared of the pictures, of the images. For example when I saw a picture of dead people, or some scary moment, that made me so scared, but it also made me feel a sort of opposite feeling too. So I think I was influenced by that image, so much, I was afraid because I could not stop being influenced by these scenes.

—So the power of the influence of the image bothered you

—Yes, from anywhere, from the T.V., the landscape, the people, I was scared by the scenes of what I see, so I was influenced by that so much.

—Before you said that you didn't like drawing because it was too direct, so there seems to be a problem of distance within the image.

—But when I draw directly with my hands I can feel that, directly with my fingers, or I have a nice degree of control, so that's why it's uncomfortable. But if we talk about just seeing, I can't do anything. For example, when I saw the Tsunami it was so scary but I ran away at the same time I could run away from it. So it was scary, but I was not so scared, it is difficult, but, for example if I see the Tsunami in the T.V. it's too scary because my body is not doing anything, I am just watching how lots of people died and by body is just sitting in front of the T.V. So if I imagine those sort of things it's so scary because I cannot do anything about it. But at the time the Tsunami came I ran away, so I was so scared, but at the same time my body is moving, it was a direct physical experience so I wasn't that scared.

—So, you think that taking photographs is like running?

—Yes, but of course at that time I couldn't take photos (笑) So just seeing and not doing something is why I said that I am scared of photography sometimes. So I can jump into the image with my mind, but my body is just standing in front of the photograph, so there is still a gap between the photograph and my body.

When I started writing for 『カナリア門』 something changed. I never liked to talk about my thoughts or my feelings, because I didn't trust in them, I used only to trust the image. So for example my feelings are very complex, but when I talk about them they become very simple because when you talk it's just A-b-c-d, so I didn't want to transform my feelings into that. So I was always fighting with words and language. That's one reason why I worked a lot with photographs. But since 『カナリア門』 I had to write down, otherwise I cannot get through the image, so that's why I gave up to being silent, and I just start writing down. So for example in 『螺旋海岸 : notebook』 at the end I stopped, and I said ok now I'll stop talking and I'll go back to Kitakama. So that's very important the contrast of what I talking and thinking and writing, a lot, and then I threw away everything and then go back to reality, and then taking a lots of photographs, without saying a word, and then I look back at what I am doing... so it's that contrast that is really important

—それについてカナリア門の前に勝手みたいな態度で写真を撮った。好きによってコントロールが高いの撮影を撮りました、でもその後でそのアプローチは悪いだということ理解してて、撮影は責任もっているし、そして同時に他の人と社会と本当に深い関係を探してた。だからこの二つ態度は全然違うですね、そうだったらいつか最後の態度が出てきたか？

—それは最初から写真のメディアというのは社会的だからと思う。絵画じゃない、写真はいつも外が撮るだから写真のメディアはいつもクロスポイント、自分と社会。Because taking photos is to look outside. だからその写真のメディアが私を変えた。The medium of photography changed me, and it has kept changing, because the media of photography is so deep, it's always changing

—そだったら、写真をもっと深い理解のために社会ともっと強く関係があるはずだ

—そう思う。今もインスタグラムとかなんかすごいでしょ。カメラはものすごい社会的なことをやっているというのは変わざるを得ない。そうだけど I don't want to lose myself, which is why I am always thinking about the song inside me, inside of my activity, otherwise I loose myself, I loose what I am doing

—So photography is so wide, and diverse and strong, so that in order not to get lost inside this huge maze, the song is like your light?

—Yeah, maybe, (笑). だからねその最近のインスタグラムとか無視していない。けど私は what is the photograph? That type of work I don't do, but it is something that I am constantly thinking about.

—In one of your interviews you mention you like Georges Didi-Huberman, so I wanted to ask you about him, why do you have a special interest in him?

—Well you know, as I said before I used to distrust language, but when I was writing 『カナリア門』 I read some books and that is one of the books was his work. And I realized that he believed in the words that he was writing, so that is attitude is exactly the same as me when I believe what I am photographing. So I was really impressed by the atmosphere of his writing, because he really believes in what he is doing, so his words are not an illusion, they are truth for himself.

だからその言葉を馬鹿にしていないというのが正しい、これは本当に自分の信じしているという言葉を書いているんだというそのまじ態度にもものすごく共感したし、あとやっぱりイメージというはイルシオンなんだけどイルシオンではない！リアルだつと、意味がある、その現実にもものすごく関わりがある、ただのイルシオンじゃない、ただのアートじゃない、イメージがものすごく本当に意味があることなんだことはポジティブな雰囲気だ。竹内万里子さんも書くこと絶対逃げないだから、彼女も書くこと信じているし、なかなかやっぱりそういう人はいないだよ。でも Didi-Huberman は人間のスタンダードで、西洋じゃなくて東洋もじゃなくて人間のレベルで、すごくにプリミティブなところを言ってると思う。

—ブラインドデットと『螺旋海岸：notebook』にも、竹内万里子と見ると見えないところと関係して話があった。このことは写真家と視覚の関係について考えさせた。写真家は写真によって世界の見えない部分を現れるという責任があると思うか

—もちろんそれはあると思うけど全てではない。There are many things you can't see just with the naked eye, but that you can see with the camera. But I don't think that this power is articulated like a god. There are things that I cannot see, and this I can accept. So more that making visible things that I can't see I think that through the camera I can touch them.

—So there is a relationship with the camera and touch, from sight to touch.

—yeah

—And what about the areas of the image that are hard to see? When you were talking with Mariko in Sendai, you talked about the white parts of the image, or the really dark spaces of the images, you mentioned that you really liked them because even though you can't see them they exist

—those type of images become like a mirror, so those places that are either very dark or very light, the just reflect, and the can reflect what the observer is thinking, and in that quality they are important, I think.

—So, as a photographer, that strategy of using white or black parts, do you use it often?

—Within a balance I use it, more than using it sometimes it appears, or it becomes necessary, I need the blank, I need the black

—It's a little bit like silence

—Yes, and that too is related to the concept of 「歌」 I don't think you can find or see or use the song all the time, it would become too noisy, so something like rhythm is required, the blank space become sort of mirrors, so this is something very important. Blank compositions are a sort of bridge between the audience and the photograph. IF there are no blank or black spaces it kind of becomes an experience in which the audience cannot enter completely, because the audience have their own personal problems and thought going on, so I think that by doing this you can suspend a bridge between the work and the audience, it's a way of showing them affection (思いを込める) (笑)

—『螺旋海岸：notebook』の中で遺影の頼むからプロジェクトは始めたみたいんです。

—あの時写真というのはイリュージョンではないだだのイメージではないかなり実態をもってそのいるというのが遺影だとういがすごく本当のことだと思う。私はあの時 Village photographer だったから、その役割として北釜の行事を撮影して、そして同時に自分の作品制作をしましてというのは別れてた、Village photographer と作品と全然違うだって。でも遺影はその両方に意味があったそしてそういう意味ですごく強くなったし、そしてやっぱりその遺影で写真はイリュージョンではないその一枚遺影になったは家族に大切なものになってその人はそのイメージを信じている、これは本当のことなんだな。私はその『螺旋海岸：notebook』の中で彼女の眼差しのことについて書いているけど、それはすごく大事けれどもその彼女どこに見ているかということだよ。なんだけれどもやっぱりそのイメージが実態を持っているというその衝撃の方が大きかった。すごい大事なことだった、今まで写真やってたけどそれまでもね、だけど何でここまでその写真が大事なのかというのはあんまり分からなかった、I could only feel、感じただけだ。だけど、あ！遺影を撮ったときにあ！これだ

—そのエピソードと畠山さんと会議したの時絵画原始の話しもあった。それと遺影とは関係がありますか

—うん、そうだ、一緒一緒です。イメージが実態を持っている、リアルだ

—そしてこの話しは、遺影だから、死という概念となんか強い関係が持っているだから、写真の中特別なポジション持っていると思うか

—写真の中で特別な意味はそんなにないですっていうのは過去も現行も未来ないだから。そうですけれども「生」と「死」一緒にあるっていうことはあると思います。だから「生」あったら必ず「死」もある。死だけあること絶対ない。

—写真は特別な空間というの存在についても一回聞かせてください。この空間の中で避難のためという空間ですか

—避難するため全然ではない

—志賀さんにとってその空間何の為ですか

—あのね、避難という言葉使うと、セラピーのような感じがあるけど、避難というよりも、もっともっと there

—その話はメルロ＝ポンティを本当に思い出す

-類似点があるだよ

一次の質問は本当に具体的です。志賀さんの様々な写真の中でたまに似ている構成写真があります。例えば螺旋海岸の根で刺された夫婦の写真と『Lily』の表紙は本当類似だと思う。。

—繰り返すだよ、**again and again and again**。それは、忘れての！それは本当に忘れていてもそれまた繰り返すよ、だから、「つねに新しいイメージ」ということとやっぱり違う。同じ歌を何回も歌っての感じ。だからイメージは繰り返すと思う、やっぱり。イメージの形みたいなものがあるような気がする、この世界に。だって曇の形とか。毎日同じ夕日をみているでしょ、それは毎日繰り返されるわけじゃない？それと近いよね。だから時々自分で笑うよ。これ！！みたいなあ！！みたいな、前同じようなイメージがあった。本当に忘れてたから、やっぱり毎日夕日が見てるみたいな感じ、でもその夕日は違うだよ。同じ夕日がない。同じ日常生活がないともう。**Everyday life** は人間作ったものでしょ。**Every breakfast, every dinner, everyday life is created by humans. For animals, such a concept does not exist, it is a continuous existence for them.** 日常生活はすごい人間社会のこと。だからすごい **everyday life** イルシオンだと思う。だけど **everyday life** がないと人間生きていけない、**everyday life** の罫に嵌っていけない、**everyday life** はないよ、絶対ないけどそれを作っているというのはすごい人間の価値観だと思う。だって毎日の夕日もないし、ある日には津波が来て、ある日には地震があって、ある日には誰かが殺されて、ある日にはというのが **wild life** だから

-志賀さんの写真は **wild life** ですか？

-**wild life but everyday life** (笑)

-最後質問は、志賀さんと写真の関係は物質的な関係みたいんです、さらにたまに同じ写真何回でも撮ること繰り返しますし、どうしてこの様なアプローチで働きます、即ちたまに写真家よりアーティストみたいですか

-あ！それは必然、も一回見るため、それは写真を理解するために。**I wanted to know what is inside, that's why I photo again and again.** 見るということ撮るということ何回でも撮って知るというをやっているんだと思う。何回撮って知るか感じるか。**It's so easy to take a photograph because it's just to press the button, so I don't know what's inside sometimes, so that time I have to take again or I have to write down about it, because writing is not only writing, writing is to treasure the meaning, to find meaning in the reason why I am taking the photograph, when I write down I can get into the image.** それは多分方法になったじゃない？スペシャルなテクニックにもなるし。イメージを撮るとそのイメージはアブストラクトになる。

-そして撮りながら何か考えますか

—もちろん、もちろん。例えば何故私はそれを撮ったとか、何が映っているとか。これは撮るといふよりも見るのこと。見ると撮るといふことはちがう。肉眼で見るとカメラで見ると全然違うだよ。だからレンズとして見るということと見るということと見るということと見ることを繰り返す、だからアクションだよ、身体のアクションとして見るというのカメラでやるってことはものすごく、あの書くと同じレベルの行為だと思う。撮ったものまた紙で見る、紙で見て、わからないじゃも一回撮るそれまた紙で見るという絶対と同じ行為ではないから、時間をかけて見るということだから、**it takes time** だから、**look at something** だから、考えてるんだからけれどもアクションがあるからやっぱり少し違う角度から見れるだと思うんだ。だって同じ夕日がない。それで力が受かりて何回を見る。見るは大変だけど **naked eye** で見ると本当に見るか、何も見ていないかもしれない、本当に見ることはすごいしょんどの、超疲れるということをや。すごい昔の人でしょ、あの時世界を見ると世界について深い考えあるでしょ、すごいよね。すごい大変本当に見るということ。私はシイタを見ていないじゃない、それは果たしないもん、**time is stretching for ever** かれを見ているとだけど **time goes by so quickly**、永遠に長い時間を感じるわけ彼を見ているとかれは変わらないだからね、だけど一年、すごい成長してでしょ、それですごい混乱。だからその見るというのはどれだけ難しいか。

たまにシイタを見ながら携帯でシイタの写真を見てちょっと安心してる時だ。写真の中の彼は no time だからすごい安心する、だからリラックスしているわけ。

—それはすごく面白い理解だ、写真はこのような空間の。志賀さん今日本当にありがとうございます。

## 志賀理江子との通信

2018年6月17日

### 志賀のメール

演劇性、については、インタビューであまり、話さなかったね

ここね、、、大事なポイントです、、、

演じるっていうのは、かなり大事なことです、そのものに「なる」という意味でも

ありのままの人間なんて、だれひとりいないんじゃないかな

2018年6月22日

**質問**-志賀さんの舞台即ち写真の空間で、人間はどんな「なる」を経験しますか、写真で「なる」の人間と「普通」に「なる」の人間あいだになんか違いあるんですか

**志賀**-写真に撮られているときはほとんど気づかないように感じるが、写真のイメージができあがると、自分の存在ではないなにかに「なっていた」と感じると思います。

自分がいる現実世界と、写真の中の世界は簡単には行き来できないので、いつも歯がゆいですが、撮影を繰り返ししていると、ごくたまに、写真の中のイメージに自分たちが入ろうとしているような、そんな体験ができることがあります。でもいつもではないですね。

**質問**-写真で「なる」の人間と「普通」に「なる」の人間あいだになんか違いあるんですか

**志賀**-ちかいとおもうよ、なるっていう意識が両方あるから、ただ無意識な状態ではないと思うので。両方、意識的な身体になっているということです。

**質問**-ロラン・バルトによる写真では演劇のように人間はそれによって「死」と結ぶし、またはそれを体験できるようになる。志賀さんの写真演劇は「死」とどうにか繋がっているんですか

**志賀**-死は、あくまで私たちの現実世界の方にあると思います。

写真の中の死は、究極的には死ではないですね、イメージの空間になっているから。

写真の中にある死は、どんな形であれ、現実世界の私たちに、強い気持ちを喚起させると思います。

現実世界の死は、写真の中の死と、全く違うようにあると思います。



2018年7月1日、京都にて

(インタビューは英のみで行われた)

ゴルドン・ホスエ What do you think about Kikuji Kawada's work?

新井卓 I had a conversation with him in PGI, my gallery, like 3 or four years ago I believe, and we talked about ideas of deconstructing the monuments through photography, and I remember that he told me the entire story about how he found Hiroshima Memorial. Have you seen his work? Very abstract stuff, it's like an underground floor in the atomic bomb dome. And there, there is just a wall and there were thirty people there that evaporated from the heat of the atomic fission. So everyone there just disappeared into thin air, in the split of a second. It was so horrible. But there are some patterns on the walls, so Kawada thought that these patterns associated with the people who were there at the time of the fission. So he said to me that he was kind of excited to find out patterns on the walls, so he said ok, all Hiroshima, everything is in here, he said. He was working as an assistant to Ken Domon, another important figure. So he was assisting Ken Domon with his project and after he just stayed around the Atomic Bomb Dome, and took several pictures there, so that's part of his story. I think this is a very interesting contrast you know, because Ken Domon worked hard to depict the victims, so he was focusing on the skin and deformations and disorders of all kind, he went to hospitals and documented the surgery, which is a very strong type of work.

—yes but that was also one of the first times there was a photographic project that would deal with Hiroshima

—yes, that's right. So I think that Kawada san joined in his second trip, because Domon Revisited Hiroshima some times. Ken Domon said a very harsh statement because he said that nobody helped him with this project and that everybody forgot his very soon. But the thing is that Domon was very impatient. But at that same time Kawada san found these abstract patterns on the wall. So this is, for me, a fundamental shift in how to see and perceive things and meanings around Hiroshima. Because, for example with people, they are always changing, right, for example the victims pass away, they can't survive for long so once they pass away, there is no way to access them. But Kawada san found a clear way to engage with the original experience, you know, through very abstract visual information, so with

them you must imagine what happened there, which is something impossible actually but he wants to arouse people to try hard to think and perceive and draw meanings and, so with these type of approach people are kind of forced to do because his images are so abstract. So Kawada san showed that there were new ways to look at/into historical events. I think it's very monumental in that way. Without any meaning, just as it is he shows us this object or the patterns of an object.

—On this note, interestingly there is something very reminiscent of Kawada's project and yours. The way in which you present your Daguerreotypes, because you say that they are not historical. So this is very puzzling because in a sense they are historical, I mean everyone knows about Hiroshima, I know about Hiroshima, but at the same time you are correct, they are not. So what surprises me within your images is that with Photography you can go from a social approach to a subjective approach, or from an historical approach to a sensual one. So you approach History as this chunk of written, official ideology but from there you are able to jump into imagination and Narrative. So the first time I encountered this phenomenon I was very puzzled about it, so I started to research. And the conclusion that I reached was that the reason that this is possible in photography is very close to the philosophy of phenomenology. So for example Merleau-Ponty's notion of the relationship of the visible and the invisible, which is more less the relation between form and meaning, the concrete and the universal. So when you say that your Daguerreotypes are not about Hiroshima, as the visible, I believe they are about Hiroshima as the invisible, and what it really means, this is the truth, the essence.

—Yes in terms of Phenomenology and Typology... I think that Kawada and me, we are trying to detach meanings and the index, in a sense, and then to put the information again into the object, but in a wrong way. So for example you could work with objects found in ground zero in Hiroshima, just show it and say something like "this is the glass found in the ground zero in Hiroshima, melt from the heat" and everybody would think, "oh yes, this is it" right? But then what Kawada san and myself, what we are doing is taking the glass away from there and putting it somewhere else, and just saying "this is a glass a dead man hold" by doing this we are trying to disrupt the meaning attached to the object. In that way people start to actually wonder about what it really is, they have to start thinking about the actual real meaning

—Which is very Duchamp

—yeah, that's right

—In this sense it's nice because you are "operating". You are taking something out of the context, so you just take one part and extract it from its system and you put it inside another one. So my question would be why is it that through Daguerreotypes you are able to carry on this operation of dislocation and re-localization

—Ok so I will start by explaining the byproduct of the Daguerreotype, which is to confuse the sense of time, because it looks old, somehow we think it's old. Next because of the reflecting surface of the mirror, when you look at it, it always reflects your face. So I believe that this quality of the Daguerreotype represents the vulnerability of the meanings of things, because it emphasizes the relativity. If you look through one angle you can only see one part, but not the other, or if you look through another angle, you can see another part but not the first one, so it changes easily. So if you see the Atomic Dome is just present in front of you, so my aim is to make people wonder, or to have difficulty in observing the things presented to them, so it's all about the materials of the Daguerreotype.

—So, because of the reflective surface of the Daguerreotype the visual experience is always changing, so it's an always changing experience

—Have you ever seen my larger scale work before? In those it's very obvious, you cannot see the entire figure, you can see only this or that part, and even more important, you need to be very close to be able to see it. If you stand at a distance you will only see your reflection, you need to come close to the

Daguerreotype in order to be able to see the details. So the materiality in the Daguerreotype is very strong.

—Do you believe that in photography in general, not just in the Daguerreotype, you can have this possibility of being different every time it's looked at? I mean speaking about materials other forms of Photography don't change so much, but subjectively speaking sometimes you can approach at the same photograph as registry, or other times you detach from that and it becomes a person, but then you change and say but it was my grandfather and from there you can go into storytelling, and so on, so what do you think about this idea?

—I agree, I think this is the nature of Photography, because we all know this is not a real thing, because it's just a piece of paper or just a projection on a screen on something like that, so we all know this is not real but we treat the images as something real, so this type gap, this is all related to what Roland Barthes talks about in Camera Lucida. So this is the fundamental relationship we have with Photography in general. Of course Daguerreotype is the same, but it is stronger because of the "invisibility" of the image, it's hard to see the image, also the Daguerreotype is excessive in the amount of details it has, if you look in to the microscope you can still see the image, is very detailed, if you successfully make a good one, sometimes they are so vague. The particles are inscribed up to 500 nanometers, so detailed. But at the same time it's very hard to see, so it's very ambivalent. The Daguerreotypes they also remind me of Gerard Richter, he made this grey shiny surfaces of some sort of polycarbonate, so they become like mirrors, so they reflect whatever they have in front of them, a window or yourself. So it's just grey, but I think this is a very clever work about the relationship between the image and the observer, which is articulated systematically within the museum so we are playing around a conventional way of looking at images but actually we can't see anything in this grey surfaces, but you clearly see something through the way you perceive and through the way you approach the image, so this is the type of game that Gerard Richter sets up inside the museum. I think that partially the Daguerreotype has this kind of nature.

I try to play around the relationship between the image and the people because it's too solid now, nobody has doubts about the image because we are told so: this is real, this is the proof of the things, even if we can use Photoshop, we still believe in that type of things.

—I think this is very true, one of the most dangerous things is this type of ideology that limits the approach to the image. In this sense I think that Photographers should be like poets, which you also happen to be one, because what a poet does, working with language, which is heavily codified, he stretches the relationship of a word with its meaning as much as possible, before the relationship breaks, this creates a sort of "space" that needs to be transited by the reader, experienced.

—yes, yes, that space has something special

I believe this is the type of aesthetical experience that is, well I don't want to say the one that is "worthy" but, maybe more productive?

—Yeah, productive is a good word

—Because it's not only aesthetical contemplation. Which somehow it relates to Phenomenology, but it's not only looking at something, its obtaining knowledge and experience

—Yes, I think that the major problem of photography, in terms of Phenomenology, is when you see a tree that is being swayed in the wind, with its leaves moving, the major problem is to say, ah ok it's a tree, that's all, it's very dangerous. But if you try to watch individually each leave, that's also impossible every leave moves in every direction, it's an overwhelming experience

—Right, and then it would be not just this tree, but all the trees you have seen before, and the things that are surrounding the trees, so the tree exists in fact as the result of an aggregate of elements

—It is dangerous but, but it's necessary to work with photography. And it is dangerous in the sense that it threatens your understanding of the world, so if you look at this "dangerous pictures" you have to question yourself, "what am I looking at?" "Is this a real glass?" I think this is the type of look of some kind of disorder, where you can't walk because you can't make out the patterns around you, the result of damage to the brain. So because of this some people can't walk, because they can't make sense of the information of what they are looking at. So they will stop walking because they cannot even give one step. There are some images that have this extreme value of uncertainty that have a strong effect on people, because they can't understand anything because they don't know how to read the image. But if instead there is a clear and nice composed picture people would say "ok this is a tree". This type of images are always present within the professional photography

—So not too clear, but not too complex that borders with the "sublime"

—No, no, if I could I would like to make images like the sublime, but it's almost impossible in Photography. I don't know why but there is a very thin line that's very easy to cross, from a point the image becomes totally abstract, so this is a failure, and on the other side we have images that are too objective, so between the visual abstraction and objectivity there is a very thin line in which the image looks like something but doesn't look like anything, this is what I call the danger area, but it is very difficult to get there. Maybe Atget has got there.

—Why Eugene Atget?

—You, now his pictures are so objective, right? Houses and trees and streets, but they are taken in such a way that there is a sense of a world in which humans do not exist, so it feels like nature without any humans, so this is important because you have to accept the possibility of a world in which you are not there, which is a scary thought, right? So I think those images have the power to question the way that you understand through your senses or your existence. So with him we can appreciate that photography has the power to de-construct your understanding, or your visual experience, in that sense it has so much power because people start to think and rethink about their conceptions. With this type of images you are forced to face each experience in itself

—Which photographers have been successful in these type of "deconstructions"?

—Of course Kawada san has this type of value, Masatoshi Naito, he has a show right now does this vaguely I think, his strategies are different, he makes use of mythology and folklore to access the realm of self-consciousness. And sometimes earlier works from the 19<sup>th</sup> century have this type of qualities.

—I know that you like Geoffrey Batchen, have you ever read "Burning with Desire"?

—Yes I have

—Now that you mention the early photographers, in his Burning with Desire Batchen argues that the nature of photography is to be always changing, that it was never a specific thing for a specific object, this is a very important idea for me; that the essence is to be in constant change. What do you think this idea, of Photography as in constant change?

—I have some problems with some of the concepts of Batchen, for example in "Forget me not" he uses the term of "vernacular photography", but he never defines the concept of the vernacular. Since there is no definition, what is the difference between the vernacular and the non-vernacular? For example the photos rescued after the Tsunami, are those vernacular photography? For me these found photos and the Daguerreotypes are exactly the same, as photographs and images, as one of a kind things. So I don't get very much the meaning of this term. In relation to this one of the things that I do think about is, how could my photographs be like an image in a family album, and at the same time how those images in family albums could be like my images?

—That is something important for me, because it's incredible how within photography an image that one day is a normal image, the next day it get a huge amount of value. The photographic image seems to have a huge amount of levels dormant in it, and all that is required is a certain attitude from the observer to reach a particular phase of it

—To me it's all about the frame, about how you approach to the image. So if you go to the museum you are already present with a frame, you know that there are historical and valuable things being shown there so you approach them with this preconception. But if you go to Instagram the frame is completely different, but it's there, so you have selfies, and photos of food and such. So it's very hard to go beyond those pre-established frames in which you see the images. But I think there could be ways in which you could show the images without any frames, I don't know how, but I think there is a way. This is one of the reasons why I like Stanislaw Lem, because he removed the frames related to the concepts of the universe, human beings, linguistics, etc. This is one of my mayor questions, how to do this. If after a thousand years we were to look at photographs either from the museum or an album, there would all just be pure images

—So it's all about detaching from these frames.

—This is very interesting because by using photography you are using a frame to get rid of the frames. Which is a little paradoxical

—Yeah, yeah, that's right, of course I am. But if you work hard you are able to do it, just look at Michele Foucault, where a completely new idea comes from older texts.

—I will change a little bit the theme and go back to your work, if that is ok. I would like to ask if time is an important factor in your production

—Yes I think so. Naturally photos are related to time, indeed. But in my case it's about the time of the process of production of the Daguerreotype, because it takes a lot of time. In recent times there is a sort of cultural illness in which everything is done in short terms of time, which is related to Capitalism. So the timespans of thinking, feeling, etc. are getting shorter and shorter, so it gets worse and worse, and I agree with that. So the Daguerreotypes help me to step out a little bit of this "disease" which I also suffer from time to time. So you have to face the fact that you can only do one image a day, so you are forced to work in just one thing for a long time, so this makes you to pay more attention about the state of the objects and you kind of find yourself, because you start to think a lot about the process, and the things you are going to take, so at the end of the day, even if it was one picture, you will find that you have a lot of ideas and words that stem from that experience. So it's very different from taking snapshots, which are much more physical and athletically practice, you have to react to what happens in front of you.

—This is like the ideas of action-image and time-image. Do you think that by all this time that the Daguerreotype requires your relationship with the image is closer to time rather than space?

—yes and to, to me it's more like detaching myself from the object, it's like I am floating away from the object, so I am like floating away just observing the object. This kind of separation helps me to neutralize my tendencies and helps me re-evaluate the system that I have to see things. This process is a little like giving up something. Normally with photography you can say, ok I want to take this, at a certain moment, but then you go to prepare the Daguerreotype, and when you come back things have changed, an ice cube is gone, or the situation you wanted to photograph has changed. So with Daguerreotype you learn to give up to the things you formerly wanted to photograph. And then you have to find something new, of value, on the same thing, otherwise you will be very disappointed. So this is what Daguerreotype is about, you have to be receptive to the changes in things, otherwise you can't work with Daguerreotypes you are always loosing "the moment". So you have to embrace a moment different from the one you wanted originally. So things are always juxtaposing, you cannot see the state of things in the next hour, for example. This is the nature of the Daguerreotype, so this helps me a lot.

—To see objects in a different light

—Yes, so for example, if I am working in Fukushima, everybody wants to see something meaningful in Fukushima. This is a very powerful feeling you have when you are working in Fukushima; ah this might be something important, this other thing might also be important, so you try to collect those meaningful objects or people to visualize your feelings. This could be sometimes very dangerous, like the documentary style photographs, if they collect a particular series of images they could create a wrong concept. For example there was an Indonesian photographer that was famous for series of photographs of houses covered with plants, grass and some other abandoned houses, but the area that he is covering is a very tiny area, just about two or three kilometers. So outside there you could find so much cleanup, reconstruction, the piles of contaminated soil and etc. so the landscape is absolutely different from the area of this photographers photos. But by covering just those areas he is creating fictional ideas of the landscape and of Fukushima. I am well aware that I am also creating a fiction about Fukushima, but I am aiming at creating a nice fiction. If you cannot avoid creating a narrative and a fiction with your images you should be aware of this and embrace it, and aim to create a different art by yourself. If successful such a project would make things more diverse.

Anyways the Daguerreotype helps me to see different realities.

—Do you think that with your work you try to make visible that which is invisible by the naked eye?

—Yes and no. Sometimes I try to do it in the opposite way. For example in the series of “Monuments” I try to make things invisible, because it’s too visible, so I would like to make everything invisible. But in Fukushima I try to visualize, fictional sensations, maybe, but I am trying to visualize the things one cannot see. Feelings, or atmosphere, not necessarily radioactivity, many people say radioactivity is invisible but I don’t think so, because it’s actually visible, if you carry a Gig counter you can read the radiation, so rather than that, I try to visualize the things that I see in that area, its rather a psychological approach and process. It’s undescrivable, you know, however the feelings that I have there are strong, so strong, but I cannot describe what it is. One of the farmers told me that there was a ghost above Fukushima. I was so surprised, this is the most accurate description I have ever heard about the situation in Fukushima. The Ghost in the sky. I was totally moved, but how to show this? So maybe I am working around this invisibility of my ghost.

— Could you mention the photographers that have influenced you the most and why?

— It depends on the period. The first photographer that I admired was Stiglitz, Steichen, and Ansel Adams. I cannot believe this, but at the beginning I had no knowledge about Photography and no knowledge about Modern Art. So my first experience of the artistic photo was Ansel Adams, when I saw some of his images in a museum by my house. That was the first time I saw photo as Art. I was kind of shocked because Ansel’s photographs were so beautiful, so perfect, and it was a nice first experience. I was 19 or 18 years old, and so I started to look at the early 20<sup>th</sup> century American photographers and naturally I reached Stiglitz and Steichen and then I got interested in the prints and compositions of Stiglitz. One of the important things was that Stiglitz addressed the class differences and the inequality in society, for example in his famous photo of the Ferry Boat where the rich people would stand on the upper side and the poor people in the lower part of the ferry. So I came to see him as a pioneer of photography that address social issues. Then I took a workshop with Risaku Suzuki, and there I came to understand that photography could also be constructed through multiple prints, where three or five prints all together create a new story. Very different from the single image of Ansel Adams. So that was my first experience to encounter this approach to photography. Suzuki’s first book was called “Piles of Time” and it’s like a road film towards Ozorei Mountain. He took a train to get to this sacred place, and he was documenting the whole process to reach to this place, like a personal documentary. It looks like a movie, you know. I was surprised because this series has both the qualities of a personal document and at the same time a somehow religious experience and a particular time and space within his pictures.

—What made so particular his time and space?

—Because he is using a type of “differential focus”, a shallow focus this is his typical style. And he is focusing in things like a passenger in front of him, or a monk taking a picture so he captures very peculiar strange-type of situations. But entering an image with a shallow focus forces us to focus on the few things in focus which happen to be not ordinarily considered important things. So the photographer is leading us to the different phases of reality. So we are forced to follow these different realities. I sensed this aspect of photography could be very powerful and interesting. So he is a very strong influence. And after him there are many of them (laughs). So basically there are two different groups of photographers that have influenced me, one group influenced my ways of sensing time and space, like Henry Peach Emerson, or Gustav Rejlander, Risaku Suzuki himself, Stephen Shore. And the other group are photographers that engage with social or political issues. I also would have to include Gerhard Richter and Giacometti, I cannot limit my influence just to photographers. I admire Richter’s work so much, I think he is very clever, Duchamp as well and Eugene Atget.

—From Gerhard Richter which series do you like the most?

—“Grey Mirrors” and “Atlas”...

—How about the Baader-Meinhof series? Those remind me a little to your work

—I think there he uses this very politically charged images to represent his theory on painting so yes. I also have read his diary, which is very strong and articulate, very straight forward.

—How was the workshop with Risaku Suzuki?

—It was just a normal workshop were we would bring photographs every Saturday in order to create at the end a selection for exhibition purposes. In this workshop was the first time I got to see many different types of photographs. The people taking the workshop made very interesting images and I learned that everyone can take photographs. To be a painter you need to be very well trained, but photography is much more domestic.

—Although you go very far away from it

—Well technically yes, but I think what I photograph is very domestic. I am very interested in finding a connection between these domestic images and a much highly ranked spheres of Culture and Art or Journalism. My question is what is the difference between them is, they are all pictures. Of course there is a difference, but... If I stop question this I could easily become like a very High culture artist, or established artist, but I don’t want to be like that. Through my images I want to find the connection between all the pictures in this world. It’s easy to make good pictures, extremely easy. In the case of professional photography, the photographers try to minimize the amount of noise in the picture, and they search for crisp clean images, with no disturbance, so if you want to take a beautiful beach you don’t want people in the background so you could just focus in a part with no people and it would look like a beautiful natural beach, but this images is not true, this place is not like that. I don’t want to be like that kind of photographer. My question is how to include all the realities, including the realities I don’t see. Invisibility can be visual, social or mental, we have so many blind spots.

—Since when did you started to be interested in sound, in the recording of sound when you are taking the Daguerreotypes?

—since the beginning that I started making the Daguerreotypes. When I was making the Daguerreotypes I felt that there was a special type of time going on during the exposure, because when you open the shutter you wait, and you stand still, waiting for the shutter to close. This is a very special moment, you watch how things move, how the wind swifts them and you cannot do anything, right, you just wait. You have to accept the things changing in front of you. Within the image if something moves, this produces a blur, so I always pray “please don’t move”, right? But this you cannot control. So this uncontrollable

phase of the nature is very special to me so I want to share this feeling with the people that look into my picture. So maybe if I play the sounds that were going alongside the production of the image people can sense this time exposure.

—In the moment that you are interested in the creation of the image, as well as in the time. Why not better to make a movie instead of the Daguerreotype?

—Well at that time I was also making a movie. I was influenced by La Jette

—That makes perfect sense (laugh)

—So I was doing a movie like La Jette with my friends. So we took like two thousand pictures and edited together, but ours was more like snapshots in the street. Then we mixed them with some poetry that I wrote.

—Did you continue that type of production?

—Did only one

—When you were talking about Risaku Suzuki and you mentioned that he works with this idea of piles of time. You think that in the Daguerreotype this piling of time becomes very evident?

—Totally

—And do you like that?

—Yes, I think that is a very nice title.

—Do you think that in La Jette there are also piles of time?

—Before I wrote about La Jette, describing Marker's work as a fascicle of the time. So it has very loose order. In La Jette time is piled but it is kind of interchangeable, and you can access to any point. So for me the concept of "piles of time" is more concrete, it's like the layers of the soil or the mountains. The daguerreotype is like this piles, not like a fascicle.

—Do you think your works are somehow related to the act of storytelling?

—You know photography in itself is not about stories, they are a fragment of space or time, so there is nothing to tell, photography tells us nothing by themselves. All information, memory or story that might be drawn from the picture, it comes from the viewers. So in that way maybe the Daguerreotype has a very strong power to help you draw your own story, so in that sense it's quite powerful

—Could I ask you to talk in detail about your idea of monument and micro-monument?

—First of all a Monument is an object historically conserved within a community because it is considered to be historically, culturally and socially important. So this means that Monuments cannot be a personal object. A monument is an object that has meaning to a group of people. So there are so many monuments in cities and such, and every monument has a story. So in my practice of the Daguerreotype, I aim at deconstructing this huge social issues into an individual scale. Problems like Fukushima, if you say "Fukushima" this is too much. So I want to personal in personal stories, and minimal landscapes you might be able to see there, like dogs or cats, which are not associated to this larger meaning of Fukushima. So my question upon the monuments is how can we create personal monuments instead of the larger monuments? Because this larger monuments carry heavily a single or particular meaning to the group. Monuments are important, but also dangerous, because if they are too "extreme" they can control people's mindsets. There is the example of the "comfort woman" monument, a victim of the Japanese Imperial Army. This monument was copied and was settled everywhere, for example San Francisco. And this drew a huge debate because some would say that it is inappropriate to set that in



San Francisco since there was no presence of these “comfort woman”, while others said, this was a harsh reality and we need to preserve memory of it as a community. So this made a big controversy. However this statue is not really related to any of the actual victims, nor the event. So this type of monuments are used to tilt certain political attitudes. So I think that my mission is not to make that kind of monument. So my question is how can I create a strong monument but that is in no way propaganda. A monument that is personal and individual which do not detonates ideologies outside the personal experience.

People use these big monuments as a vault of collective memory. For example if you visit Okinawa, every piece of the land was burnt and everywhere people suffered. But we don't see that but if we visit one of the big monuments like the Suicide Cliff to experience the History. But why don't you feel the same thing in the street or in the city, it's the same right? So the Monument is used as a vault of collective memories.

—So they contain them

—Yes and I would like to spread this concentration into ordinary things. And I was thinking about this when I started the project. And then, as I said in the lecture, when I encountered those photographs that were washed by the Tsunami, I found that these objects clearly had the value of a monument, of a historical object, because in many cases it was the only thing left for the family. So this photographs they are objects, have materiality, they are unique because they can't be copied, you can touch it and feel how the Tsunami corroded or damaged the image. So you can touch feel and smell. So through this object you can sense the original event. Then I think maybe we can create some personal monuments by ourselves. So in my practice I aim at creating personal monuments so I would like that people would do the same, by themselves. But it has to be an object, it has to be present.

—Some sort of Aura in these monuments.

—That's correct. So each of my works are based on this line of thinking. If I could create something like this, then anyone could create it. So in the presentation of my work it's not just for the sake of its display, but I would like to exhort people to create their own personal monuments by themselves. If the narrative of the History is too painful, maybe you can re-experience it, which is related to my project with the pumpkins. So I believe that this is the reason why art exist in this world, to give a platform to be able to experience or re-experience things that otherwise could not be so.

—This distrust in the way in which the monuments are used, kind of reflects a lack of faith and dissatisfaction in the whole socio-political apparatus behind them, in your case especially with the Japanese government. Do you remember when this dissatisfaction began?

—I remember when I was around 10, in primary school one of the survivors of the bombing in Hiroshima came to the school to tell us her story. And I remember that everybody cried. After that our teacher asked to write some letters to her. And during this process I had a strange feeling of saying “what is this, why should I think about her?” I could not understand, you know? Because I had done nothing to her nor had nothing to do with the atomic bomb. So I think that was the beginning for me. So each time I hear this expression “don't forget”-Hiroshima, Nanking, the earthquake, etc. I always feel something strange. Who are you addressing to? Who is saying this? So I believe that this is very similar to the Monuments because Monuments represents that things actually happened so, if you come to see the Monument, naturally you will try to find some traces or scars on the surface of the object and try to imagine how things actually happened, but this is not possible. So people rather just adopt the meaning that is commonly given to the monuments and actually try to forget about the experience part and just stay with the message. So they go to the Atomic Dome and read “no more Hiroshima”, “no more war”, and say yes! That's right! But that's it, nothing inside their personal experience, feelings, and sensations. So if the Monuments are the vaults of memory like I said before, they can also be used to forget. You can release and keep there your burden or responsibilities, this is a negative function of the monuments, I think.

—According to some of the ideas that we shared today in my presentation, do you believe that your Daguerreotypes are somehow connected more to time or to space?

—Well according to your system, maybe I always start my Daguerreotype work in relation to space, but I clearly aim for people to reach more into time, that's my strategy, I think. I am always taking a very direct approach, you know. "This is it". So if I am curious about the atomic bombing I would take an image with the sun in the same position in the sky as the day of the bombing, this is a very straightforward approach. But through those qualities maybe people will try to reconstruct the story behind, but actually there is no story. So I guess I am using the space to let people think about the story, think about the time.

—How do you think your Daguerreotypes connect time and space?

—There are several phases. The first one is the surface of the Daguerreotype, there time and space are already doubled because it's a reflection and it reflects the things in front of it, so this is confusing in the sense of where and when the image exists. This next is kind of a psychological phase, but when I stay in the exhibition or the gallery, people come and talk to me and usually it's always about themselves. You know with the Daguerreotypes of "here and there" people would talk to be about their childhood, one woman even talked to me about her ex-husband. I sensed that the relationship between the Daguerreotypes and the audience somehow creates a personal sphere that allow them to think about their own memories and recall their former experiences. In that way the Daguerreotype is working as a catalyst of recollection, an interesting phenomenon.

—Because it's a mirror?

—Because it's a very personal experience to observe it in the museum or the gallery, you have to be very close to it so just one person can see the image. Very personal observation. If a print is very big everybody can look at it at the same time, so it becomes a collective experience, but the Daguerreotype is just for you. So this kind of intimacy perhaps makes them think about themselves. Even if it was a big Daguerreotype it can't be all observed at the same time by everyone, seen one part means you can't see others

— Now that you mention, somehow the Daguerreotype feels like a cinematographic experience. You have to see it here, and then there, it's a sum of observations.

—That's an interesting analogy, I agree. I think that the way of looking at a Daguerreotype is very close to the phenomenon of remembering something. Because remembering is pretty much a random process. So each time we may remember we remember in different way, however you believe that each memory is the real memory. Memory is not an historical description they are fragments of recollection that you organize differently every time, like a landscape. So looking at a Daguerreotype is similar to this process of recollection.

## 新井卓との通信

2018年7月19日

質問-Also there is one question I forgot to ask, and is about something that you mention in an interview that you gave for "Photography Today", where you talk about your Grandfather and the Daguerreotype you took of him, and then you talk about your encounter with a cat that was hit by a car.

These two incidents are related to loss and death, do your work now is still related to that? And if yes, how do you relate to death?

新井卓の答え It's hard to explain, and may sounds too spiritual:

A couple of weeks before the earthquake happened, I found a cat dying on a roadside near my house. I found him when I left a coffee shop, and some people joined me to observe. They said there is no chance to save him, and one of them asked me "And who does take care of him even if he survives?" I was somehow angry at them, and I took a cat to an animal hospital by myself. The doctor found he broke his spine badly, and he had already died on a way to the hospital. It was a late night, and I was sad.

That was really strange moment, but I heard a sort of strong voice in my head which spoke like "You are going to work around "this kind of stuff" in your entire life, from this point." I don't know what "this kind" means, but I took that as anything related to the death.

My grandfather on my father's side passed away approx. 1 week after the Great Earthquake. His death was coincidental and not related to the disasters. When I visited him after a day to two, I was taught his last was unbelievably peaceful: he was having a lunch with my grandma, and talking to her as "Let's have some tofu it's good for everyone's health." After a few minutes later, he closes his eyes and stop talking. Grandma thought he just fell asleep, but he already left. He was a farmer. As a restless young man in a big city, I always admired his state of being, and his philosophical silence and smile he always carried.

As I promised to him, I decided to take a daguerreotype of him in his death bed, with my grandma's permission.

It took a whole day because I technically failed 3-4 times. In Japanese tradition, dead body is considered to be as an ultimate impurity, and taking a photo of a dead body is probably a taboo. But nobody complained to me, and during several failure, I started feeling I'm playing with him. It was a funny moment and I almost started laughing.

The point is, I experienced several extreme deaths in a matter of few weeks.

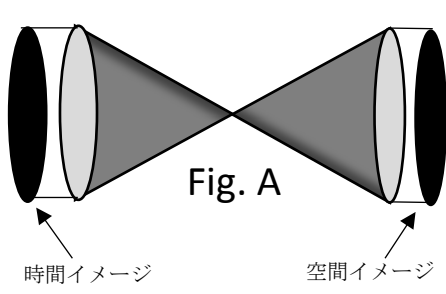
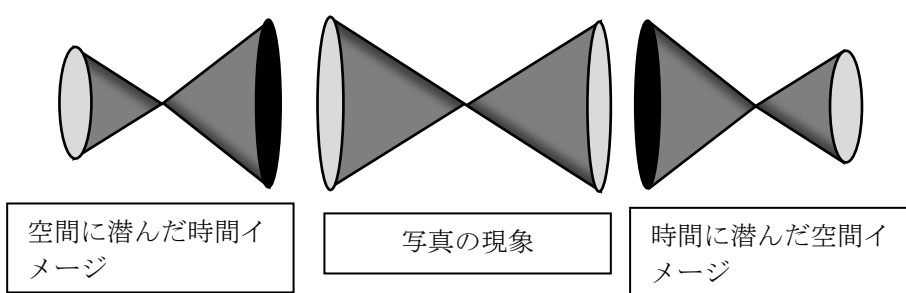
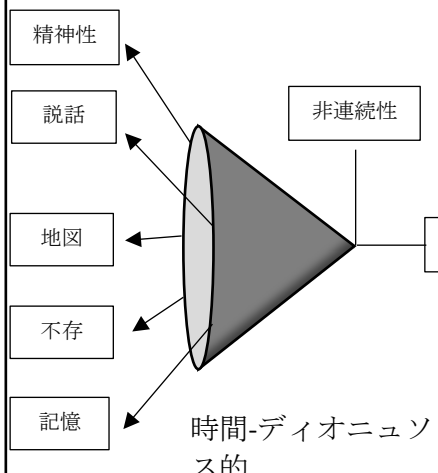
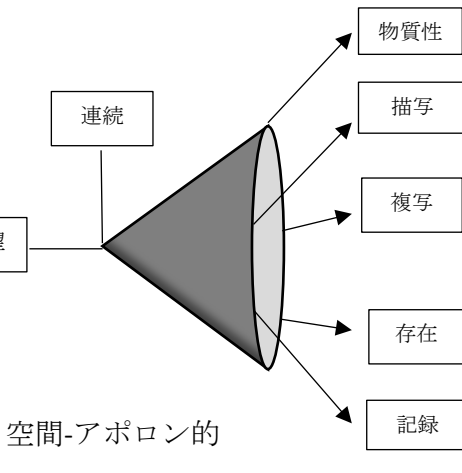
Attending a poor cat's death, witnessing the massive disasters and 20,000 people's death, and my grandpa's restful death, first time realized I am actually dying as others are.

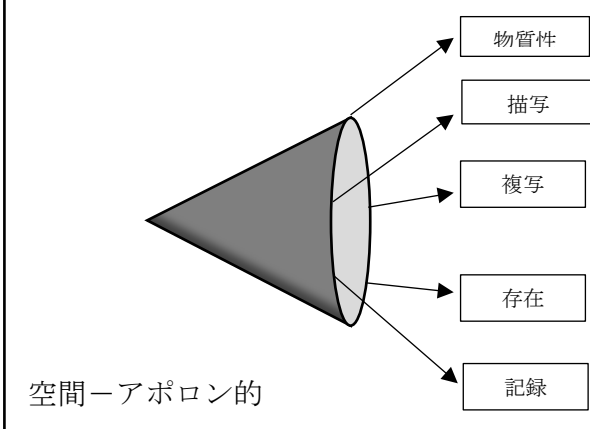
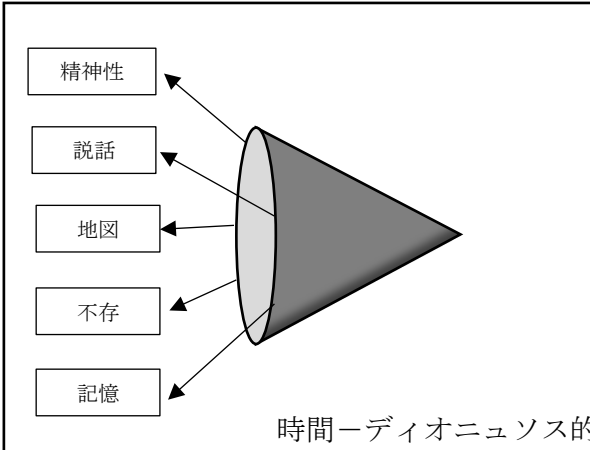
From this period of time, I start thinking myself as a "Waki" in Noh play (which is close to Horatio's role in Hamlet). Waki is not a protagonist, but a key person who encounters ghosts, guides audience, survives and tells a story to the next generation.

When you take a daguerreotype, because of it's an uncontrollable nature, you feel you are a just a "helper" of subjects let themselves reveal in photographic images. You are not a main character in the entire process, but a midwife of new born images.

Those deaths made me understand this roll, and yes, I've been still working through those experiences and this probably won't be changed.

# 図版目次



挿図 番号	挿図目次	
挿図 1	<div style="text-align: center;"> <p>時間                      空間</p>  <p>時間イメージ                      空間イメージ</p> </div>	
挿図 2	 <div style="display: flex; justify-content: space-around; margin-top: 10px;"> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: 30%;">空間に潜んだ時間イメージ</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: 30%;">写真の現象</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: 30%;">時間に潜んだ空間イメージ</div> </div>	
挿図 3	 <p style="text-align: center;">非連続性</p> <p style="text-align: center;">欲望</p> <p style="text-align: center;">時間-ディオニユソ ス的</p>	 <p style="text-align: center;">連続</p> <p style="text-align: center;">欲望</p> <p style="text-align: center;">空間-アポロンの</p>

<p>挿図 4</p>	 <p>物質性</p> <p>描写</p> <p>複写</p> <p>存在</p> <p>記録</p> <p>空間-アポロンの</p>	
<p>挿図 5</p>	 <p>精神性</p> <p>説話</p> <p>地図</p> <p>不存</p> <p>記憶</p> <p>時間-ディオニュソスの</p>	

## 写真目次

図版 番号	作家	作品タイトル	制昨年	出版物
図 1	志賀理江子	Tariq	2004 年	『Lilly』アートビートパブリッシャーズ、2007 年
図 2	志賀理江子	Masako	2004 年	『Lilly』アートビートパブリッシャーズ、2007 年
図 3	志賀理江子	螺旋海岸 31	2010 年	『螺旋海岸   album』赤々舎、2013 年
図 4	志賀理江子	鯨の涙	2007 年	『CANARY』赤々舎、2007 年
図 5	志賀理江子	角隠し	2007 年	『CANARY』赤々舎、2007 年
図 6	志賀理江子	開墾の肖像	2009 年	『螺旋海岸   album』赤々舎、2013 年
図 7	米田知子	空き地 III	2005 年	『震災から 10 年』
図 8	志賀理江子	ヤマツツジ食べながら帰った	2010 年	『螺旋海岸   album』赤々舎、2013 年
図 9	志賀理江子	ゴースト・タウン	2006 年	『CANARY』赤々舎、2007 年
図 10	志賀理江子	No.8 Damien Court	2004 年	『Lilly』アートビートパブリッシャーズ、2007 年
図 11	志賀理江子	Remember that?	2006 年	『CANARY』赤々舎、2007 年
図 12	志賀理江子	カカシ大会	2010 年	『螺旋海岸   album』赤々舎、2013 年
図 13	-	-	-	-
図 14	志賀理江子	下増田地区の開墾記念の集合写真	2012 年	『螺旋海岸   album』赤々舎、2013 年
図 15	志賀理江子	五本の指	2009 年	『螺旋海岸   album』赤々舎、2013 年
図 16	志賀理江子	秘密どこ	2010 年	『螺旋海岸   album』赤々舎、2013 年
図 17	志賀理江子	私と写真の関係を表わした地図	2012 年	『螺旋海岸   album』赤々舎、2013 年
図 18	志賀理江子	六つのドレス	2010 年	『螺旋海岸   album』赤々舎、2013 年
図 19	志賀理江子	葬式	2009 年	『螺旋海岸   album』赤々舎、2013 年
図 20	志賀理江子	ブラインドデート展覧会の記録	2018 年	『ブラインドデート展覧会』T&M Projects、2018 年
図 21	志賀理江子	私、私	2012 年	『螺旋海岸   album』赤々舎、2013 年
図 22	志賀理江子	となりのかあちゃんカキケコ	2011 年	『螺旋海岸   album』赤々舎、2013 年
図 23	内藤正敏	王志羅講の夜、久渡寺	1969 年	内藤正敏「異界出現」東京都写真美術館、2018 年
図 24	内藤正敏	月夜の盆踊、赤倉宝泉院	1969 年	内藤正敏「異界出現」東京都写真美術館、2018 年
図 25	志賀理江子	螺旋海岸 33	2009 年	『螺旋海岸   album』赤々舎、2013 年
図 26	新井卓	Waterfall No.2 Tono	2010 年	
図 27	新井卓	2019 年 1 月 19 日、伊達市伏黒、仮設住宅、安齋徹	2012 年	『Monuments』PGI、2015 年
図 28	新井卓	原爆ドームのための多焦点モニュメント、マケット	2013 年	『『Monuments』PGI、2015 年

図 29	新井卓	カズヒロ, 17 才, 広島	2016 年	
図 30	吉永マサユキ	無し	2003 年	『族』リトル・モア、2003 年
図 31	新井卓	2011 年 3 月 11 日、等々線地、1954 年アメリカの水爆実験によって第五福竜丸に降下した死の灰	2011 年	『Monuments』 PGI、2015 年
図 32	新井卓	上野町から掘り出された腕時計/長崎原爆資料館のため多集点モニュメント、マケット	2014 年	『Monuments』 PGI、2015 年
図 33	東松照明	上野町から掘り出された腕時計 長崎国際文化会館・平野町	1961 年	『長崎「11:02」1945 年 8 月 9 日』、新潮社、1995 年
図 34	川田喜久治	特攻隊員の写真	1960-1965 年	『地図』、月曜社、2005 年
図 35	新井卓	彼岸の花、No3, 川崎/福島	2012 年	『Monuments』 PGI、2015 年

図版番号	写真	
1		
2		

3



4



5





6



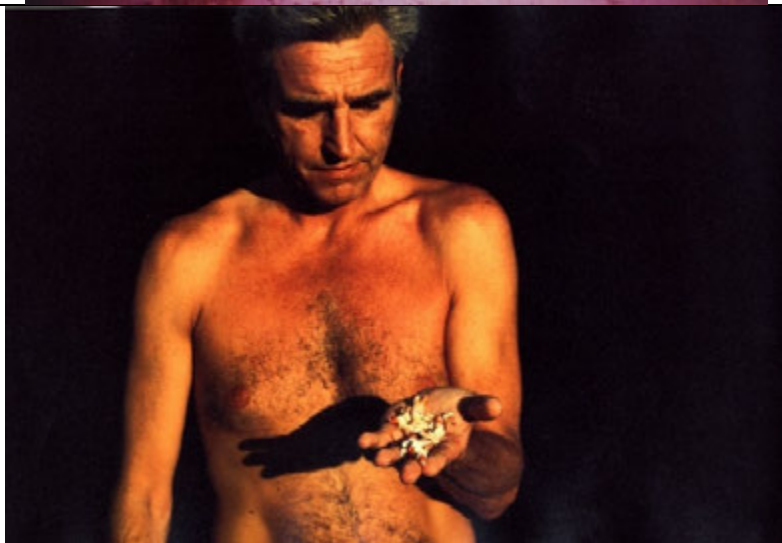
7

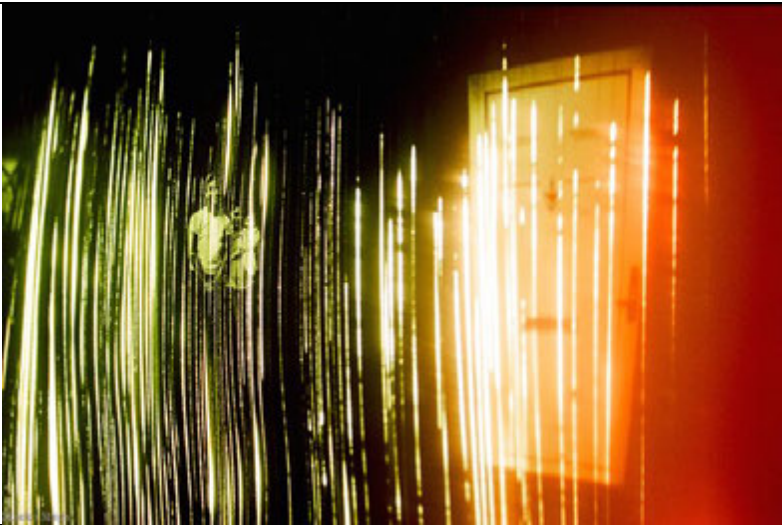


『震災から10年』を参考

8

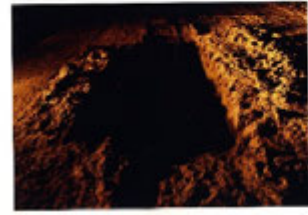


9



10	 A photograph showing a person in a dark room. The scene is dominated by numerous vertical, bright light streaks that create a shimmering, ethereal effect. The person is positioned in the center-left, and a doorway or window is visible in the background, illuminated by a warm, orange light.
11	 A photograph of a person wearing a dark t-shirt. Their face is covered in a dense, glowing pattern of small, bright yellow and orange lights, making it appear as if the face itself is emitting light. The person's hands are raised to their temples, and the background is dark.
12	 A photograph showing a large pile of glowing, pinkish-purple petals or small flowers scattered on a dark surface. The petals are illuminated from below, creating a bright, ethereal glow. The background is dark, and the overall atmosphere is dreamlike and ethereal.

13



13  
13  
13

13  
13  
13

13  
13  
13

13  
13  
13

13  
13  
13

13  
13  
13

13  
13  
13

13  
13  
13

13  
13  
13

14



15

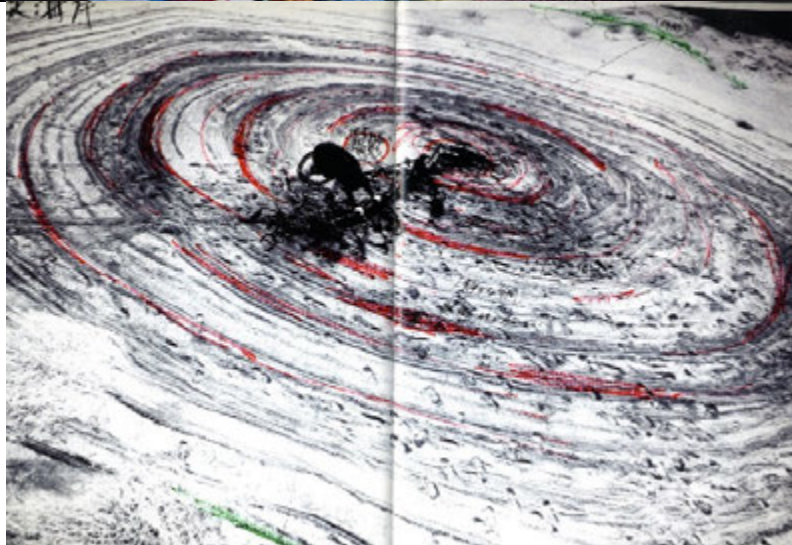




16



17



18



19

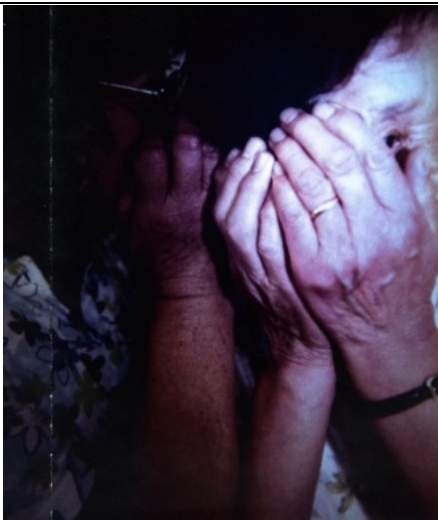




20



21



22	
23	内藤正敏「異界出現」を参考
24	内藤正敏「異界出現」を参考
25	
26	



27



28






29



30

『族』を参考

31			
32			
33	『長崎「11:02」1945年8月9日』を参考		
34	『地図』を参考		
35			



## 作品リスト

作品番号	タイトル
1	神話シリーズ、トビト
2	春の冬
3	10秒/7キス
4	A-temporal Collaborations : 花/火 (1)
5	A-temporal Collaborations : 花/火 (2)
6	A-temporal Collaborations : 花/火 (3)
7	A-temporal Collaborations : 花/火 (4)
8	盲目の記憶 (1)
9	盲目の記憶 (2)
10	盲目の記憶 (3)
11	盲目の記憶 (4)
12	物質と精神の探究 : 1
13	物質と精神の探究 : 2









