対談：鷹野隆大×山本糾[1]

鷹野(以下T)―― 僕と山本さんとは一般的にはかなり違う仕事しているように見えるかもしれませんが、もしかしたら非常に近いのではないかとも思っています。山本さんは「レンズの前にあるものしか写せない」ということをおっしゃっていますが、まずはこの点が共通しているのではないかと思うのです。このことについてお考えを聞かせてください。

山本(以下Y)―― 撮っているものは、全く違うのですけれどね。でも、今鷹野さんが言ってくださったように、写真が立脚しているのは、科学的な世界観ですよね、光学と化学と物理学と…。僕が全く信用できないのは、例えば、作家のポートレートとかを撮っていて、「内面が写っている」などというようなこと。あれは嘘ですよね。

T―― 嘘ですね。実は僕もその話をしようと思っていたのですが。

Y―― 写真を見る人が、そのように受け取るように光の加減とか、表情とかで演出することはできますよね。でも、そういう表情をしたその人しか写っていないんです。そこには内面は写っていないですよね。ただ、見る側の想像力に働きかけて「この人はこういう人ではないか」と思わせるように操作することは、撮るときにできるかもしれません。しかし、写っているのはただ単に外側にある表面だけです。

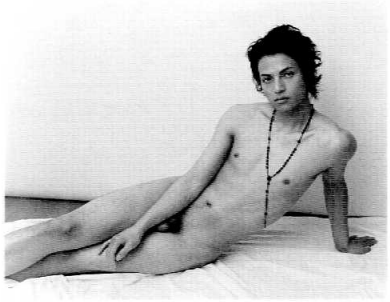

図1 鷹野隆大《両足を伸ばし、左手を床について起き上がり、へそまで届きそうなネックレスをつけている》シリーズ〈男の乗り方〉より
2006年（原画はカラー）

T―― 本当にそのとおりだと思います。内面を撮りたいといってポートレートを撮っている人がいたら、ちょっと怪しいですね。

Y―― 表面だけを真摯に撮ればいいのであって、そこにしか写真の真実はないと思います。

T―― そこから見る人が何を感じるかということは、別の問題ですよね。

Y―― そうですね。写真を見る人の、これまでのどういう人生を生きてきたか、何を感じてきたかということで違いますからね。

T―― 撮影するときに、そこまで撮影者がコントロールするというか、作り込んでしまうというのは、非常に危険だし、暴力的でもあると僕は思うんですよね。

Y―― そうですね。見る人が、文学的に受け取るのはある部分避けようがないことですが、撮る側の態度としては、あくまでも表面だけしか撮らないということだと思います。

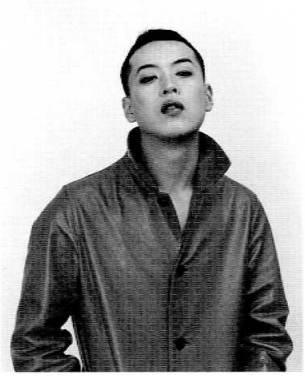

図2 鷹野隆大《赤い革のコートを着ている》シリーズ〈IN MY ROOM〉より
2002年（原画はカラー）

T―― 写真を撮るということにおいては、撮る側が既に優位な状況にあると思います。アングルを決め、光の具合を選び、そしてどの時点でシャッターを押すかを決めるというように、そこだけでも相当特権的な地位にあるのに、その上さらに内面まで組み込んでしまったら、その写真は撮影者のイラストレーションというか、その人の頭の中の吹き出しのようなものになってしまって、実際の被写体、対象との対話がなくなってしまうのではないかと常々思っています。対象を受け入れる謙虚さというと説教くさくなりますが、そのような姿勢が写真を撮るときにはすごく重要な要素だと思っています。山本さんの写真にはそれがきちんとあると感じていて、とても共感を持っています。

Y―― 僕が鷹野さんの写真を見て共感する部分も、まったく同じところです。操

作をしていないというか、いわゆるテクニックも何も使っていないですよね。たとえばコマーシャルの分野の有名な写真家が撮れば、もっと「上手く」撮れるのかもしれないですよね。けれど、そういうものを感じさせないで、ストレートにそのまま撮っている。だから写真に嘘がまったくないですよね。

T―― 僕としては、ある人が僕の作品を見たときに、撮影者が誰かというのではなくて、被写体とその人が直接向き合っているような感覚、実際には実物はそこにはないのだから錯覚なのでしょうが、そういう感覚をまず抱いてくれると嬉しいと思いながら撮影しています。たぶん、そのような点も山本さんの写真と通じるのかなと思います。

Y―― それと、写真がとても生々しいですよね。そういう撮り方を計算しているのでしょうが、とても生々しい肉の感触というか、押せば引っ込むような感じがする写真ですよね。ある面ではとてもきわどい「エロ写真」に近いような感じも受けるのですが、それも計算して狙っている部分もあるように感じますね。とにかく生々しいですね。テクニックが表に出てくるようでもなく、正面から光をあててシャッターを押しているというだけのストレートさを感じます。それと陰影がないですよね。強い陰を作らないようにしているのでしょうか。

T―― 光の問題というのはすごく重要だと思っています。山本さんも実は光というか、陰影があまり強くないところで撮っていることが多いですよね。光というのは、被写体とは別の要素、特に太陽光があたったときに、見る人には被写体に対する思いとは別に、太陽光のイメージ、印象、感覚みたいなものを、もうひとつ別の要素としてそこに付け加えてしまうので、同じ場所を撮っても、陽射しがある写真とない写真とでは別の写真になると僕は思っています。そういう意味で、なるべく光が前面に出ないように今までは撮影してきました。ただ、最近は少しそこから外れてきている部分はあります。

Y―― 現在、ユミコ・チバ・アソシエイツでの個展(〈Photo-Graph〉2012.1.17 -2.29)で展示している最新の作品は、影を撮っているものですよね(図5,6)。それはどういう意図ですか。壁に映ったり、床に落ちたりしている何かの影ですよね。

T―― なんと言ったらいいでしょうか、昨年地震があって、その後どうも写真が撮れない時期が続いていて、それでも個展が決まっていて何かやらなくてはならない状況で、どうすればいいのだろうという時期がやはりありました。そのときに足元の影がふと気になったことがあって、じゃあこれでも撮ってみるか、という感じで撮り始めたものが、今回の個展に出したものです。ピントが合ってたり、合ってなかったりしてるのですが、スタートはまずは影を写そうとしたものです。影って何だろうと思いながら改めて見てみると、すごく変なもので、動いている感じもリアルだし、もしかしたら物質なのかなあとか、思いながら撮影していました。

Y―― 僕は、この人の影のようなものが気になって、すぐに連想したのが、広島の原爆資料館で見た、銀行の外壁に残った原爆の光で焼き付けられた人の影なんで

図3 鷹野隆大 シリーズ〈An Ignition Point〉より
2010年(原画はカラー)

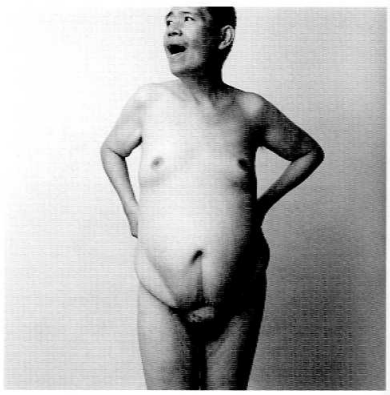

図4 鷹野隆大 シリーズ〈立ち上がれキクオ〉より
2003年(原画はカラー)

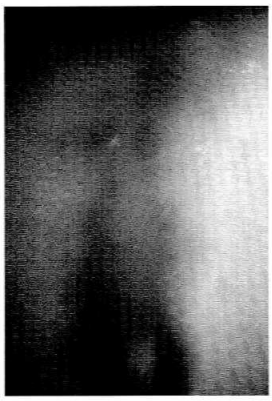

図5　鷹野隆大《11.10.18#2.bw》
シリーズ〈Photo-Graph〉より
2011年

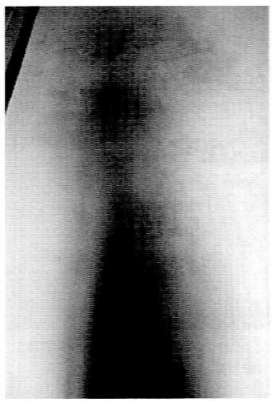

図6　鷹野隆大《11.10.27.bw》
シリーズ〈Photo-Graph〉より
2011年

す。つまり、写真の原理的なものを追求して撮っているような感じを受けたのです。それと、プラトンの洞窟の喩えみたいなイメージですね。

T――　原爆資料館のことは知っていますけど、実際に見たことがないので、それと似ているか、いないかは分かりません。今回は白黒で撮りたいと漠然と思って撮り始めました。何で白黒なのか、個展が始まった後で気づいたんですが、影というのは光があたらない部分が影になるわけですね。光はある意味で物質だと思うのですが、その物質の欠落した部分が影になるとも言えると思います。一方、白黒フィルムがどのようにできているかというと、表面に塗ってある銀が抜け落ちたところが影として記録されます。つまり銀の欠落した部分が影になるわけです。スタート時点ではどうすればいいのか分からず、原点からやり直してみようと考えただけだったのですが、それが結果として自然をなぞるような行為になっていたんですね。今ではそれがやりたかったんじゃないかと解釈しています。

ところで、山本さんは、地震のときはどちらにいらしたのですか。

Y――　僕は、都内の団地の5階に住んでいるのですが、そこに居ました。そのときはものすごく揺れましたね。東京に来てから40年以上経つのですが、はじめての経験です。あんなに大きくて長く続いた地震は初めてで、怖かったですね。もうだめかと一瞬思いました。

T――　やはりそうですか。僕も東京の自宅に居たんですが、だめかと思いました。上から建物が降ってくるというか、床が斜めに崩れていって、足とか挟まれるだろうなとか、頭打つんだろうな、痛いんだろうなとか、揺れている間そう思っていました。

Y――　かといって、逃げようという気にはなれなかったというか、逃げられなかったですね。すごく動転しているわけではないし、結構冷静ではいたと思うのですが、机の下に隠れようということもしないで、ただ呆然としていました。

T――　僕は倒れそうになった本棚を支えていたんですね。上の棚から本が落ちていって、だんだん本棚が軽くなって、安定していったんですが（笑）、ほんとに次から次へと本が落ちましたね。

Y――　その後は、僕も一月くらいは何もする気が起こらなかったですね。

T――　やはりそうなんですか。《光・水・電気》は撮影が2011年となっていますが、いつごろ撮られたんですか？

Y――　あれは夏くらいからです。

T――　じゃあ、地震の後なんですね。

Y――　後です。それまでは何もする気になれなかったですね。

T――　そういう状態になりますよね。

Y――　はい、もう豊田での展覧会は決まっていたのですが、全く…。

T――　そうですよね、自分の個展どころではない、もっと重たいものが…。

Y――　だから、焦りもしました。どうしてもやらねばならないことは分かっていたのですが、でも、どうにも動かない、気持ちも身体も動かないような状態でしたね。

T―― それで再開したのがだいたいいつごろになるのですか。

Y―― 夏前くらいですね。やっと始めたのが6月くらいだったと思います。だから、3ヶ月くらいは何もしていなかったですね。

T―― なんか、あまりこういう話って恥ずかしいし、僕なんかもためらいがあったりするのですが。

Y―― 良く分かりますよ、それは。たぶん、多くの人がそのように感じていたんだと思います。ああいう圧倒的な自然の力の前では本当に無力で何もできなくて、自然は人間のことには全く無関心だなと感じました。何があっても知ったことではないというような…。

T―― まったくそうですね。

Y―― 遠藤周作の『沈黙』という小説があって、キリスト教徒がどれほど虐待されていて苦しんでいても神は何もしてくれないという、神の沈黙ですね。それに近いような感じですね。

T―― 地球に優しい、という言葉。最近こんな標語はあまり見なくなりましたが、「Save the Earth」とか、よく宣伝の最後についていたりするんですけど。

Y―― それは逆ですよ。

T―― 逆ですよね。傲慢だな、人間は、と思います。

Y―― ものすごく傲慢ですね。エコロジーとかもね。

T―― 人間に優しくないだけであって、地球はそんな人間の意思なんて知ったことではないんですよね。それくらい巨大なものだと思うんですよね。

Y―― 人間も自然の一部、もとは宇宙の開闢のビッグ・バンでできたものから我々もできているので、人間が生きようと、死のうと、どうなろうと、それほど大したことではないということでしょう。宇宙の与り知らないこと…。

T―― 全くそう思います。そんなこと思っちゃうから写真を撮れなくなっちゃうような。地震のあと僕は、いろんなことといっぱい考えて、やっぱり人間なんて大したことないんだなって思えて、人類の歴史もそう長くは続かないかもなとか。

Y―― ふだん僕は滝を撮ったり、川を撮ったりとか、自然のものにカメラを向けているんですが、たとえば滝を神々しいものとして崇めるというような感情は、僕ら人間の心の中を自然に投影しているだけのことだと思うんですよね。それによって自然に対する知識が深まるわけでも何でもないし、ただ、自分たちのことが分かるだけなんですよね。科学もそうなんだろうし、文化人類学のような学問もそうなんだと思います。

T―― 社会というか、人間を理解するということですね。

Y―― ただ、科学的に自然を理解していくということは、人類学のように人間のことを理解していくこととは違うのかもしれないけれど…。

T―― 少し話しを戻しますが、山本さんの《光・水・電気》で、再開したときに最初に撮ったのは会津の水のタンクのものですか？

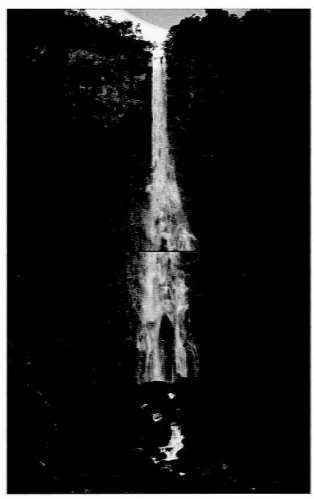

図7 山本糾《落下する水―那智滝》
1991年

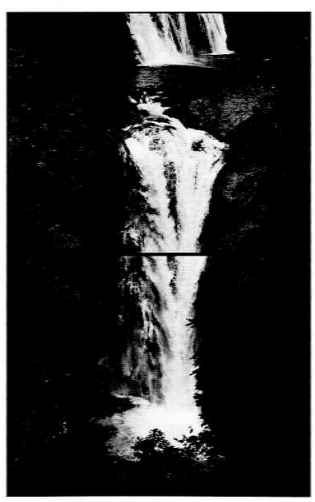

図8 山本糾《落下する水―鵜の子滝》
2006年

図9　山本糾《光・水・電気 27》2011年

Y——　そうです。あのあたりの仕事です(図9)。6月に撮りました。

T——　そこから、また再開ということになったのですか。

Y——　そうですね。福島の会津若松にある水のタンクですが、たぶん農業用の溜池代わりに使っているものだと思います。出会ったときに、これを撮りたいと思って。

T——　解説を読むと、会津に撮影に行ったけれど、なかなかうまくいかずに終わり、帰りにたまたま見つけたというようなことが書いてありますが。

Y——　はい、そうです。会津若松の奥地にある別の場所に撮りに行ったのですが、自分が考えていたような状態になっていなかったんです。

T——　それは、《光・水・電気》のシリーズとして撮りにいったのですか？

Y——　そうです。

T——　「状態になっていなかった」とおっしゃったけど、どういう状態になっていなかったんですか。

Y——　自分が思い描いていたような、こういうものが撮りたいと思って行ったのですが、撮れるような状態ではなかった、としか言えないですね。自然の条件とか、季節的なものとか、いろいろあるので、僕が読み誤ってたということかもしれません。そこへ行く途中の高速道路からコンクリートの構造物が見えて、ちょっと気になってはいたんです。最初の目的のところがうまくいかなくてどうしようかと思っているときに、じゃあ、ちょっとあそこに行ってみようと思って行ったんです。行ってみたら、屋根も何もない、水を溜めたタンクだったので、驚きました。

T——　これは、個人的には好きな写真です。まず不思議な感覚を受けます。

Y——　池とかタンクとかもそうですけど、ちょっとした雨上がりの水溜りでも、風景のなかのある種の空虚というか、不思議なものがありますよね。そこだけ抜けているというような。空を映していて…。

T——　空白になっているような。

Y——　写真を始めた頃からそういう水とか、水溜りとかはずっと撮っていましたね。

T——　すると、さきほどの写真にあるようなものに出会ったことや、その写真を撮れたことで、再起動というか、そういう感覚はあったのですか。

Y——　そうですね。でも、展覧会が差し迫ってもいたので、新作撮らなきゃしょうがない、みたいなところもありました。いやいやではないですが、被写体を探さなきゃいけないというので、会津に行ったのですがね。

T——　地震の前と後では、なにか変化はありましたか。

Y——　それほど大きな変化はありませんね。

T——　じゃあ、こういうものを求めるのは、以前からの継続ということですね。

Y——　そうですね。大きく変わったことはないと思います。変えたくないというか、以前と同じスタンスでやらないと自分の作品にはなりにくいという気持ちはありました。

T——　浄水場とかを撮っている多摩川のシリーズは、その前になりますか。

Y―― はい、その前ですね。

T―― とすると、続いているというか、今のシリーズと連動しますよね。

Y―― そうですね。連続したシリーズとして同じトーンでやろうとは意識していました。

T―― 浄水場だったか、水溜りは写っているけど、水そのものは写っていない作品がありましたね（図13）。これは全体の中でも直線が目立ってちょっと異質でおもしろい。異彩を放っているいうか、目に触れる感覚が他とは違うように感じたのですが。

Y―― これは、雨が上がるのを待って、直後に撮りました。

T―― やはり水が必要だったんですね。

Y―― 府中市美術館で「多摩川で／からアートする」という展覧会があり、出品要請を受けたときに撮ったものです。多摩川周辺の水の施設を撮りたかったんです。これは水を再生させる施設ですね。

T―― おもしろいですね。再生させている水は写ってなくて、写っているのは施設の屋根に溜まっている水溜りの水だけ…。今日の雨の降る感じと、山本さんの写真と、すごく繋がりがあって、この展覧会を見るには非常にいい日だと思いながら会場で見ていたところです。やはりおもしろいうか、不思議な写真ですね。

ところで、全体をとおして見たときに、ある一つの法則というと変ですが、山本さんの写真の撮り方で気が付くところがあって、最初の《暗い水》（図17）という作品はプリントを2枚繋いでありますよね。次の部屋の《QUICKSILVER》（図11）は繋ぎがなくストレートに撮ってます。続く《Garden》（図16）は長時間露光で、その次の採石場を撮った《時間の庭》（図12）はストレートに撮ってますよね。次の《考える水》（図13,14,15）がちょっと微妙なんですけど、これはストレートに撮っていますが、まるでコンクリートか何かのように見える「水」ですよね。その向かいに展示されているのが皇居《Jardin》（図20,21,22）とか陵墓《Jardin−磐之媛陵》（図29,30）で、これはストレートに撮っています。その次が滝《落下する水》（図7,8）で、これは繋いでますよね。次が多摩川のシリーズで、ストレートに撮ってます。

Y―― ええ、でも自分としては全部ストレートに撮ってますよ、繋いであるものも。

T―― ただ、1枚がストレートに画面として出てきているのは、基本的に人工物、人工的な自然、たとえば《Jardin》の皇居の松だとか、庭だとかも。一方繋いでいる《暗い水》などは山の上のいわば天然の水を撮っている。海の《Garden》なんかは繋いではないけど長時間露光でちょっと手の加わった撮影の仕方をしている。というように、ある種法則性みたいなものがあるなと感じたんですが。

Y―― それは自分でも気付きませんでした。

T―― 実は最初に見たときから思っていたんです。滝もそうですよね。自然物、天然ものを繋いでる…。

Y―― そうですね、自然をそのままストレートに撮って、それを自分の作品だとはとても言いたくない、ということがあります。いわゆるネイチャー・フォトはや

図10　山本糾《多摩川上流水再生センター I》2009年

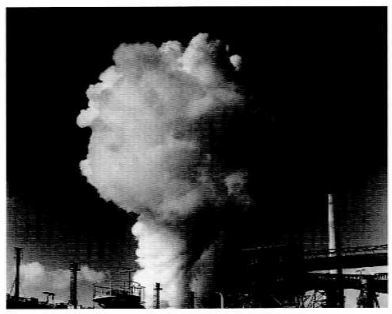

図11　山本糾《Quicksilver 2》2007年

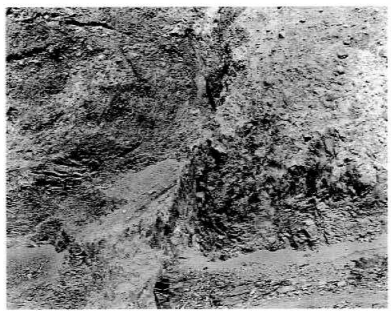

図12　山本糾《時間の庭 60》2003年

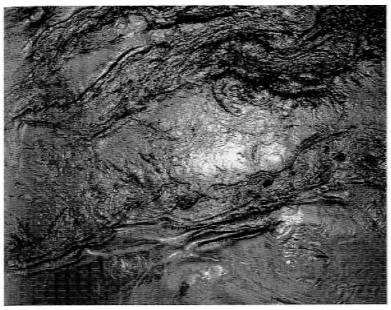
図13　山本糾《考える水 35》1997年

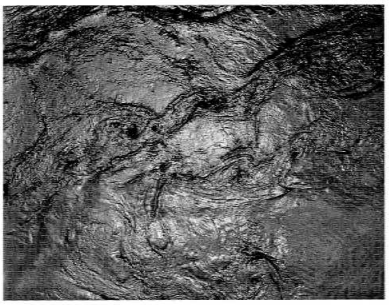
図14　山本糾《考える水 36》1997年

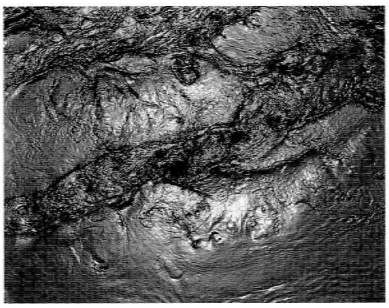
図15　山本糾《考える水 52》1997年

りたくない。ああいうことは絶対したくないので、何らかの視覚的な操作なりをしないと、自分の作品にはならないと思っているんです。だから、自然の美しい風景をそのまま撮って、美しい写真ができて…ということではとても満足はできないですよね、僕の意識としては。

T―― 《考える水》という不思議な写真は、ある意味ストレート、あれだけ天然だけどストレートですね。

Y―― でもあれはストレートとはいっても、たとえば撮ってる時間帯とか光とか、シャッター・スピードとかも、そういうところに写真でしかできない、いわばアーティフィシャルなものが入ってもいます。

T―― 確かにそうですね。すごくおもしろいというか、そういうところに山本さんの対象に向き合うときのスタンスみたいなものが見えるんじゃないかと思ってうかがったんですが。

Y―― 《考える水》は、泥水ですかとかよく言われるんですが、これはほんとにきれいな、北海道の石狩川の透明な水なんです。

T―― ええ、僕も解説を見てびっくりしたんですが、なんかセメントか何かをかき混ぜてるように見えて、そういうところを撮ったんだろうな、なんて勝手に思い込んでいました。

Y―― きれいな川の水なんですよ。これは曇っている日に撮っているので、曇り空が水面に映っているんです。それで、こういう鉛のような、金属のような質感になるんです。

T―― 曇りの日に水を見たことはあると思うんですが、でも、こんなふうに見たことはありませんでした。そういう意味ですごくおもしろいですね。

Y―― これは、8×10で撮っているので、そんなに早いシャッタースピードではありません。1/125です。

T―― でも静止していて皺のような筋がはっきりと写っていることなんかが、そういうように思わせるポイントなんですかね。

Y―― こういうものを、こういう場面で見ている人はいるでしょうが、このようには見えていないのかもしれません。いわゆる科学写真のミルククラウンとか…あれも見えてないですよね。あのようには我々には見えない、写真によって初めてああいう形になってると知るわけで、たぶんこれもそれに近いものがあるのだと思います。これとか、さっき出てきた《Garden》の長時間露光とかもある種同じですね。今ちょっとスクリーンに出てきた山崎博さんの影響かもしれません[2]。山崎さんはカメラが持ってる機能を解体してしまうみたいなところがあって、それに近いことをやっているのかもしれません。

T―― なるほど、ということはカメラで何ができるか、ということでもあるんですね。

Y―― そうですね。カメラは何でも撮れるわけではないじゃないですか。カメラ

の機能は限定されているので、そのなかで我々の視覚に対して…視覚的に…何ができるかということです。山崎さんがやっていたこととは、そういう実験的なことですよね。そういうことに僕も多少は影響されているかなと思います。

T―― そういうつながりだったんですね。

Y―― 山崎さんに強く影響されていると僕は思っているんです。山崎さんが言ってたのは、写真にしかできないことをしなきゃだめだ、ということです。

T―― 僕は常々、写真って簡単に言うと3種類あるんじゃないかと思っていて…ひとつは結果としての絵柄を大事にする映像優先の写真、もうひとつはカメラを実験器具のように使う写真、それから記録することを目的とした写真という3種類です。山本さんはいまので言うと、実験器具という要素がかなり強い感じを受けます。意識としても結構あるんですか。

Y―― そうですね。かなりかどうかは分かりませんが、科学写真とかにはすごく興味があります。天体写真のように、ものすごく長時間露光かけて遠くの天体を撮るような…。あれも写真でしか見ることができない、写真で初めてできるというようなものですよね。そういう意味では山崎さんが言っていたような「写真にしかできないこと」なんだと思います。

T―― それはすごく新鮮ですね。山本さんの写真を見ていると、強いイメージの写真が多いので、カメラを実験的に使っているという印象があまりなかったですから。

Y―― それは、あくまでも作品を制作しているので、どんなものでもいいというわけではないでしょう。フォトジェニックと言っていいか分かりませんが、写真になったときに美しいものであるとか、そういう対象はもちろん選んでいます。なんでもいいわけではありません。

T―― では、やはり結果としての画面というものはある程度考えている…。

Y―― もちろん、それは考えています。

T―― 先週、評論家の清水穣さんと一緒に展示を見に来たのですが、彼が指摘していたのは、オサリバンというアメリカの写真家を連想させること、タイトルの「落下する水」は、マルセル・デュシャンが最後に作った作品と同じということ…。

Y―― そうです、「落下する水」というタイトルはそこからもらいました。

T―― そうなんですか。彼が言っていたことでおもしろいなと思ったのは、そういう美術史の流れを汲みながら、山本さんという人は作品をつくっているのではないかと指摘していた点です。

Y―― そこまで意識的ではないですよ。もちろんオサリバンは知っています。あの辺りの古い写真も好きです。長時間露光で撮った写真などがありますが、昔は作為的ではなく、フィルムの感度が低いので長時間露光をしないと写らなかった。僕の場合なぜ長時間露光で撮ったかというと、昔の自然の写真を見ると波とかないじゃないですか、そのように波を無くして鏡面のようにしたかったんです。完全に水平な面に岩が出ているような…。これとか(オサリバンの写真)はまさにそうですよね。

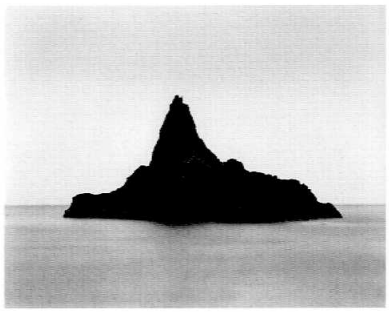

図16 山本糾《Garden 22》2001年

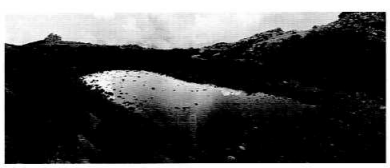

図17 山本糾《暗い水―立山 I》1994年

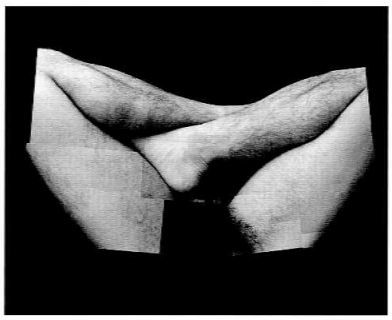

図18　鷹野隆大　シリーズ〈Human Body 1/1〉より
1998年

図19　鷹野隆大
シリーズ〈Human Body 1/1〉より
1999年

T――　《暗い水》のプリントが全体にグレーがかっているのは、そういう鏡の効果をねらってのことでしょうか。インクジェットによるプリントで普通のシルバープリントでは出ないような、メタリックな質感を出しているというか。

Y――　確かに鏡面にしたいということはあります。波の動きのない状態です。ただ、《暗い水》の場合、山の向こうの空が水に映りこんでいるのですが、風景の中で抜けている部分というか、水の物質感というよりも風景を異化させる部分というイメージがあります。

T――　比較的、硬いものという印象があるのですが。

Y――　確かに、水を撮っていても軟らかいというものではなく、金属のように撮っているのかもしれません。あるいはガラスのように…。それは僕のなかでの、ある種フェティッシュでしょう。そういう部分は少なからずあると思います。写真そのものに対するフェティシズムもあるし、写真のなかの質感というか、要素に対するものもありますね。そういうものに惹かれるというのは紛れもない事実です。だから、鷹野さんの男性の皮膚の触感とかに対するものと一緒ですよね。あれも、たとえばさっき言ったようにコマーシャルの人が撮ればもっと滑らかに「きれいに」撮るじゃないですか。けれど、鷹野さんは美しくも何にもない状態をそのまま撮っている。鳥肌が立っている状態ならそれをそのまま、毛穴まで撮っている感じですよね。

T――　確かに僕は皮膚のあの感じがすごく好きで、たぶん等倍で撮るというシリーズ(〈Human Body 1/1〉)をやったときも、皮膚のあの感触をできるだけ精確に再現したかったというのがあります(図18,19)。

Y――　それと写真そのものに対するフェティッシュが一緒になっている…。

T――　そうですね。ここにも意外な共通点があったようですね。軟らかいか、硬いかの違いはありつつも。

Y――　僕は、金属とか鉱物とか、そういうものが好きですね。

T――　そう考えると、《Jardin》というシリーズは、なかでもちょっと軟らかいかなと思うのですが。水も画面に入っていて、全体のなかで異質というほどでもないけど…。

Y――　これは皇居のお堀を撮っているんですが、水とある種箱庭的な空間全体を写真にしたいと思って…。お堀沿いに半蔵門から桜田門までゆるやかな坂が続いていて、そこをカメラを担ぎながら歩いて、間隔をおいて十枚くらい撮りました。

T――　ここは…、お堀の向こうにカメラがあったりして、こちらをチェックしてますよね。

Y――　そうだと思います。たぶん向こうで監視カメラでチェックしていて、桜田門の警察に連絡がいって、見て来いというようなことですかね。撮ってると来ますよ。

T――　来たんですか。

Y――　来ます、必ず来ます。お巡りさんが自転車乗って来ますよ。

T――　それで、何しているんですか、とか聞かれるんですか。

Y―― はい、聞かれます。写真撮ってます。見た通りですって答えて…。やめろとか、撮ってはいけないとは言いませんが、どういう目的で何に使うんですかとは聞かれます。

T―― 展覧会に使いますと…。

Y―― ええ、自分の作品として撮ってますって…。商業用に使うんだったら、環境省の管轄らしいので、その許可を取ってからやってくださいって言われました。でも、止めさせられることはないです。

T―― それで終わりですか。

Y―― はい、「じゃあ」って言ってそれだけです。

T―― 雪の日の写真もありますが、また警察がやってくるんですか。

Y―― もちろん、必ず来ます。

T―― 必ず来るんですか、すごいですね。

Y―― 撮影場所は内堀通りの歩道だから、たぶん強制的に止めさせることはできないんじゃないですか。

T―― ただ、確か路上で撮影するときは、管轄する警察の許可が要るんですよ。とくに三脚を使うときなんかは。

Y―― スナップショットもダメなんですかね。

T―― 細かいことは知りませんが、たぶん通行人の邪魔になるような場合は許可が要るといようなルールがあると思うんです。

Y―― なるほど。

T―― だから三脚を立てるということが、通行の邪魔になるので、山本さんは摘発の対象に…。警察に「ちょっと来い」って…。

Y―― 内堀通りは歩道が狭いし、マラソンしている人がいっぱいいますからね。

T―― そうですよね。だから警察が制止しようと思えばできるかもしれませんよね。

Y―― ええ、まあ、大丈夫でしたが…。皇居前広場も撮りたくて何回か行ってるんですが、いい作品にならなくて。

T―― 三脚を立てて撮ってるんですか。

Y―― 広場の外側の通りの歩道はいいみたいです。中に入って撮ってはいけないようです。

T―― あの砂利に敷いてある公園部分の。

Y―― あそこはちゃんと写真撮影禁止と書いてあります。その向こうに一般参賀とか記帳とかで通る場所がありますが、たぶんあの辺りもダメなんでしょうね。

T―― 記念写真程度だったら問題ないですよね。

Y―― ええ多分。みんな撮ってますからね。

T―― 僕も撮りましたけど、何も言われなかったですよ。

Y―― スナップショットなら構わないんでしょう。一度知らん顔して中に入っていって、二重橋のところで、そこにいたお巡りさんに写真とってもいいですかって

図20 山本糾《Jardin 7》2002年

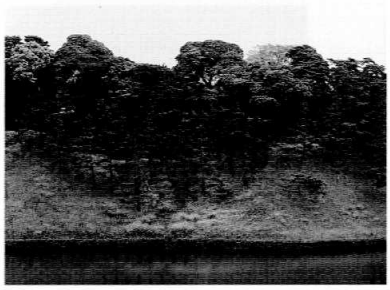

図21 山本糾《Jardin 9》2002年

図22 山本糾《Jardin 11》2002年

図23　山本糾《Jardin 17》2005年

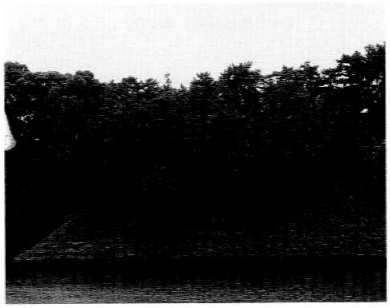

図24　山本糾《Jardin Pora 2》
2002年（原画はカラー）

聞いたら、どうぞって言ったので、それじゃあって三脚立てて8×10で撮ろうとしたら、飛んで来ましたね、ダメだって。

T――　別の所から。

Y――　ええ、どこか別のところから。写真撮ってもいいって言ったじゃないですかって言っても、三脚はダメだって、ましてあんな大きいカメラでは…。まあ、けっこうそんな無茶なこともしてます。

T――　ところで、この雪の写真、木の影の部分が雪が積もってなくて、まだらになっていておもしろいですね（図23）。造形的な、軟らかい感じがしておもしろいですね。僕が山本さんの写真を初めて見たのが、東京のポラロイド・ギャラリーで個展（〈JARDIN〉2002.10.15 -11.15）をされたときで、そのときはこの皇居をカラーのポラロイドで撮ってる写真でしたね（図24）。なんか非常に衝撃的で…。皇居というものをこういうふうに見ることができるんだということが、個人的には非常に衝撃的でした。

Y――　そのとき会って言ってほしかったですね。誰も誉めてくれなかったですから（笑）。

T――　え、そうなんですか。

Y――　はい、誰もなんとも言わなかったです。

T――　そうですか…。山本さんの名前は当然知っていたのですが、作品を直に見るのは初めてで、「すごいな、山本糾って」とか思って、いい展覧会だなと思って見てたんですけど。

Y――　ただ、皇居を撮ってるというと、「空虚の中心」というロラン・バルトの言葉があるじゃないですか、やっぱりあれを意識しているんですかなんて言われるんですよ。『表徴の帝国』という本ですが、あの頃は知らなかったですから、全く意識してなくて、知らずにやってました。

T――　でも、そういう感じは受けますよね、空白というような…。そのように見ていくと、ある意味で山本さんの作品は、空白、鏡としての「空」っていうものに全部繋がっていくということを今ふと思いました。

Y――　やっぱり皇居というのは、不思議でおもしろいところですよね。皇居の周りはお堀があって水で囲まれている。たとえば古墳とかも水で囲まれているので、一種のバリアを張っているというか、水で隔てているわけですよね。それでサンクチュアリというか聖域としているのですよね。撮り始めたのは…、その頃僕は調布に住んでいて、調布から銀座の方に車で行こうとすると、世田谷通りを、六本木、三宅坂へと走って行くのですが、最終的に皇居に突き当たるんですよね。その前は小金井に住んでたんですが、そのときも都心に行こうと思うと甲州街道を通って、四谷通って、半蔵門に出るわけで、やっぱり皇居にたどり着く。必ずここに突き当たるんですよね。

T――　江戸城が江戸時代に築城されて、合わせてそこから各国へ旅立てるように街道が整備されたわけで、それが今もシステムとして存続しているわけですよね、東

京の街というのは。

Y―― ただ、昔は江戸城があってそれが機能してたわけじゃないですか。今は天皇が住んでいても、三の丸美術館があるにしても、実際にシステムとして機能しているのは、周りにある、最高裁判所であるとか、警視庁であるとか、自民党本部であるとか、そういうものじゃないですか。だから、やはり皇居は象徴としてあるのだと、奇妙な感じがしました。あるいは、水で隔てられているというのも不思議です。たとえば内堀通りに立つと、木々がまっすぐ立っている対岸との距離感がまったくつかめなくなります。遠近が分からなくなる不思議な感じです。

T―― 遠いのか、近いのかが分からない…。

Y―― はい、だから、全体をいっきに撮ろうと思えば、半蔵門の方から警視庁に向かって撮れば、ある程度はお堀の全体は撮れるんですが、そうではなくて、真正面から平面的に撮っていくことをアイデアとして持って撮ったものです。

T―― その正面から撮ったというのが非常におもしろい試みで、ポイントなんじゃないかなって今改めて思うんです。まあ、なんと言うんですか、植物だとか、松の生え方も奇妙で、妙に人工的だけど緑豊かで、自然な森という感じも匂わせつつ、やっぱり人工的っていう、非常に変な都心、しかも東京の中心がこういう状態になっているというのは変ですよね。

Y―― 皇居のなかに林とか森かとあるでしょ。あれは関東一帯の土地から移植してるんですよね。

T―― そうなんですか。

Y―― ええ、だから今は日本国内で絶滅してしまった微生物とか小さな菌類とかも、皇居のなかにはあるみたいです。

T―― すごいですね。それは微生物に関する研究も兼ねてとうことですか。

Y―― どうでしょうか。ただ、昭和天皇は理系の研究者、科学者じゃないですか。そういう意識があったのか分かりませんが…。皇居のなかには、日本にある植物の多くがあるというようなことも聞いたことがあります。

T―― そういう話を聞いていると、逆にある種要塞みたいな、空虚ではなく…。分からなくして森みたいには見えるけど、実は要塞だったというようにも見えてきますね。

Y―― それと、空虚の中心に我々は呪縛されているという感じはしますね。

T―― そうですね。でも、ロラン・バルトは知らなかったけど、そういう思いで撮ったというのは。

Y―― 日常的に目にしていると、じっくり見るということが誰にもないんだと思うんです。だけど、実際にカメラを持って向き合ってみると、日常では見えないものが見えるということがありますよね。それと写真のおもしろいところは、何でもない風景でも写真になったら、そこからしか発見できないものが見つかるということにもあると思います。写真に撮られたことによって意味を帯びてくるというか、特

図25 鷹野隆大《黒いブラジャーをつけている》シリーズ〈IN MY ROOM〉より
2002年〔原画はカラー〕

図26 鷹野隆大《エイゾウ》
シリーズ〈ヨコたわるラフ〉より
1999年

図27　鷹野隆大
シリーズ〈An Ignition Point〉より
2010年（原画はカラー）

図28　鷹野隆大《うつ伏せに横たわり、坊主頭をこちらに向けている》シリーズ〈男の乗り方〉より
2006年（原画はカラー）

別な存在になるというような。ストレートな写真を撮っているというのは、そういう面がありますよね。写真のなかから自分というか世界を発見していくみたいな…。それがおもしろいことですよね。

T——　分かります。やっぱり自分の頭で作ってるものなんて大したことなくて、外にある世界の方が断然すごいものだと思うんですよね。だから、画面を加工する必要なんて全く分からないんですよね。せっかくすごいものがあるのに、なんで小さいものに貶めるんだろうって。

Y——　だから8×10という大きいカメラで、地面の砂粒ひとつまで全部克明に写し取りたいという部分ががあります。

T——　なるほど、そこは私とちょっと違うところですね。私は小型の手持ちで撮れるものが好きなので…。

Y——　でもあれも、写真でしか、写真で見てもらわないと誰も気付かないものですよね。だから、このあいだの新城さんとの対談で日本が崩壊していく予兆みたいなことをおっしゃってましたが[3]、それは写真を見ることによって感じられるもので、日常で見ていると何も感じないで通り過ぎてしまうんですよ。

T——　そうですね。時間は流れていくいっぽうだけど、写真はそれを止める。だからよく見えると思うんです。動いているものを見ることはすごく難しいので、一瞬で印象に残ったポイントしか人間というのは見られないと思うんです。けど、写真は全部写しちゃうんで…。

Y——　写真はすべてのものを平等に写しますからね。だから、僕も最初に写真を撮り始めた頃に、6×6で撮り始めたんですが、中心を作らないことを意識してました。できるだけフラットに撮るように。難しいですけどね、とても。

T——　それと、ピントの問題も必ずあるじゃないですか。どこにピントを合わせるかというときに、そこに意識というか、ハイライト的な要素が与えられるわけで…。その辺はどうお考えでしたか。

Y——　基本的にパン・フォーカスで、奥から手前まで全部ピントが合っているような…。

T——　アオリとか使ってますか。

Y——　アオリはほとんど使っていません。

T——　先ほどの多摩川の浄水場の水溜りの作品なんかは使ってないですか。アオリを使うと奥の方が少し大きく写りこむんで、パースが歪むんですが。

Y——　あれは使ってますね、少しだけ。地面に奥から手前までピントが来るように。それと《考える水》も。どれも全面にピントが来るようにしたいので。早いシャッタースピードで撮ってると、あまり絞れないので、やらざるを得ないですね。あれは8×10の450mmですが、絞りは8です。ちょっと専門的でですが…。

T——　相当難しい撮影ですね。でも、それでどこか不思議な感じがするんですね。

Y——　そうですね。大型カメラというのは、動くものを撮るために作られている

わけではなく、基本的に静止しているもの、スティル・ライフを撮ることを目的として作られてるものですよね。だからあまり早いシャッタースピードはないじゃないですか。せいぜい250くらい。だから、大きなカメラで撮って止まってるから不思議に見えるという面はあるかもしれないですね。

T―― 今回展示している皇居の写真は、先ほど見たカラーポラではなくモノクロですが、作品としてはどちらが先でしたか。

Y―― 白黒が先です。

T―― カラーはギャラリーの依頼もあったのですか。

Y―― そうですね。ただ、これも緑が基調になったモノトーンのようなものですけど…。

T―― ええ、ただ、私は最初にカラーの方を見ていて、そちらのイメージが刷り込まれてるので、モノクロの方が普通じゃなく見えちゃって。山本さんとしては、その辺はどうですか。白黒とカラーのイメージの違いとか…。

Y―― 自分としてはやはり白黒の方が完成していると思います。カラーはちょっと試してみた感じです。

T―― すごくいい写真なのに、それは可哀想な位置づけですね(笑)。ただ、カラーにしろ白黒に白にしろ、展示の仕方というか、構成するときにポラロイド・ギャラリーのときのように、ぐるっと囲むようにするプランはなかったんですか。

Y―― それは、なかったわけではないです。ただ、この作品を展示しているスペースは両側に入口と出口があって空間として閉じてないので、囲むような展示というのはできにくいというのがありました。だからやってみるというおもしろさもあるのでしょうが…。たとえば通路のように両側に並べる感じで。このシリーズは半蔵門からずっと桜田門まで、ある間隔をおいて撮影して10枚くらいで完結してるものだから、ひとつの壁に撮ったときの移動していく感覚で並べるのがよかったのかもと今になって思いますね。

T―― 展示のときはそれはあまり考えなかった…。

Y―― そうですね、他の要素もあるので。今考えたら、あのスペースで《Jardin》をひとつの壁に並べたらおもしろいというのもあります。それともうひとつカラーの《磐之媛陵》も同じように撮影した10点くらいのシリーズなので、同じように並べたらおもしろいかもしれませんね。両面の壁にそれぞれですね。ただ、回顧展というわけではないですが、多くのシリーズを見せたいというのもあるから、一つの部屋を一つのシリーズのみで、というのはなかなか許されないですよね。まあ、そこはあまりためらわずにやってしまえばよかったかなという気持ちはあります。一面全部《考える水》とかもね…。

T―― 展示の構成でちょっとお話すると、最初に《暗い水》で最後が《Bottles》という最初期のもの(図31,32)。時間を遡行するというわけでもなく、行きつ戻りつなんでしょうか。

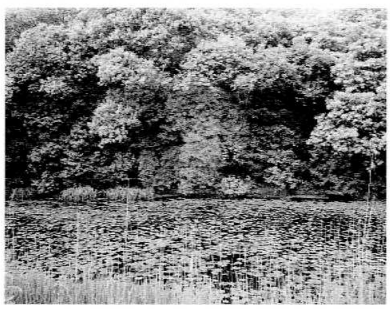

図29 山本糾《Jardin 磐之媛陵 3》
2008年(原画はカラー)

図30 山本糾《Jardin 磐之媛陵 9》
2008年(原画はカラー)

図31　山本糾
《Bottles—ブドウ糖注射液 I》1982年

図32　山本糾《Bottles—精製水》1982年

Y——　あまり時間的なことは意識はしませんでした。たとえば古いものだから最初に展示というようなことは考えませんでした。

T——　最後に《Bottles》を持ってくるのは、終わり方としてきれいだなって思ったんですが。

Y——　《Bottles》は一番古い作品なんですが、あれが僕のなかでは展開点というか、あそこからこれまでの作品は始まっているというか、繋がっている感じですね。

T——　それが一番最後に来ているというのは。

Y——　それは、ある種循環するようなイメージですかね。

T——　《Bottles》が種で、それが大きく芽吹いていったというような、というようにも見えますよね。これだけ対象が小さいですし。そこがきれいな終わり方と感じるところですね。最後にどうしてもこの作品でという強い意志はあったのですか？

Y——　いや、そんこともないです。こういう展覧会は僕一人だけで決められるものでもないので、美術館の人や、ギャラリーの人と相談しながら決めていったということです。それはそれでよかったと思います。

T——　キャリアのスタートがガラス瓶で結露している写真ですね。

Y——　そうですね、中に水を入れたりはしてます。これは点滴の瓶です。

T——　瓶の中は、空が多いんですか？

Y——　液体が入っているものもあります。水を入れたりとかしてますし。薬品の瓶なので、それが少し残ってたりすると、蒸発して結露することもあります。空のもあるし、結露がほしいときは水を入れて、しばらくして結露するのを待って撮ったりしてます。

T——　水、そして空白のスペースがあって、またガラスで反射するという、その辺は一貫しているとうか、皇居などをも空白のスペースを外からなぞっているわけですし。

Y——　そう考えれば、そのように受け取れるかもしれませんね。

T——　そういうフェティッシュな思いみたいなものが、スタートから現われていたということですね。

Y——　そんなにいろんなことをやってるわけではなくて、同じことを繰り返し、手を変え品を変えやっているというか、被写体を変えながらやっているということでしょうかね。写真を始めてから《Bottles》に至るまでに4、5年はあるわけで、その間に撮ったものもあるんですが、今振り返ってみると（対談会場で映しているスライドを見ていると）、ガラスであるとか、水とかが多いですね。思わずそういうものにカメラをむけてしまうというところがありますね。スライド用としてそういう写真ばかり集めてきたわけではないので、やはりそういうものを思わず撮ってしまうという性向はあるんだと思います。

T——　ただ、今の写真に繋がる部分があると思う一方で、現在の山本さんの写真を見たときに感覚的に受け取る重さみたいなもの、画面から受ける重量感みたいな

ものがこの頃にはないですよね。だからあの《Bottles》にいく間にある種の飛躍というか、きっとなにかあったんだろうなという思いはあります。

Y―― それは、どうでしょうか…。6×6という正方形のフォーマットで撮っているのと、《Bottles》は4×5というもう少し大きなサイズのカメラで三脚に据えて撮っているので、そういう違いもあるのかもしれません。初期の6×6で撮っているシリーズは、《Bottles》へ至るまでの準備段階みたいな、用意されていたものかなという感じはします。だから、《Bottles》を撮ったときにというか、あれが撮れたときに、それまでのものは全部捨てました。そういう気でいます。

T―― 《Bottles》にいくきっかけのようなものはなかったんですか。

Y―― 単純に6×6で撮っている写真がつまらなくなったという理由です。何を撮っていいのか分からなくなりましたね。

T―― それで、瓶でも撮るかということですか。

Y―― 瓶は…、何かの写真で瓶を見たんです。それで瓶を撮りたいと思いました。

T―― 難しいけど、何かそこにありそうですね。

Y―― 何かあるんでしょうね。

T―― 飛んでますよね。これとそれ以降というように、ある意味、画面から受ける感覚というものが相当違う感じがします。その後は比較的一貫しているような、僕が感じるものとしては重量感というか…。

Y―― どうなんでしょうね。大型カメラで三脚据えて撮ってるというのは違いますか。

T―― 僕はそれとは違うと思います。たぶん、何か物の見方が違うような。大判というよりは、三脚据えてるというのはもしかしたら大きいのかもしれないけれど…。でも何か、たぶん、きっと…そこは、今日何か分かるかなと思っていましたが…。それについてはうまく言葉にできないんですけど、何か不思議な重量感があるんですよ。同じようなもの、たとえばダムを撮った他の人の写真とか、崖を撮ってる他の人の写真とかもあるんですが、その人たちにはない重量感が山本さんの写真からは感じられて…。けど、それが何なのかというのが、まだうまく言葉にはできないのですが、時間がそろそろ来てしまったので…。

Y―― 難しいですね…。ただやはり、写真は表面を写し取るということに尽きると思います。

[1]このテキストは、「山本糾　光・水・電気」展関連事業として2012年2月25日(土)に開催された対談を、出演者の了承を得て、展覧会担当学芸員 北谷正雄が編集したものである。

[2]山崎博(やまざき・ひろし、写真家、1946年〜)。1968年に日本大学芸術学部を中退し、翌年から写真家として活動を始め、1973年からは16ミリフィルムによる映像作品も手がける。長時間露光で太陽を撮影した『海と太陽』(1983年)で「第33回 日本写真協会 新人賞」受賞。その後も数々の実験的な写真作品や映像を創り続けている。

[3]鷹野隆大の個展〈Photo-Graph〉に合わせて2012年1月21日(土)にユミコ・チバ・アソシエイツで行われたトークイベント「周縁と終焉の終演をめぐって」と題された新城郁夫(琉球大学教授)と鷹野との対談。

©Ryudai Takano
Courtesy of Yumiko Chiba Associates, Zeit-Foto Salon

©Tadasu Yamamoto
Courtesy of Gallery Hashimoto