フォト・ドキュメンタリー「NIPPON」２００４を振り返って

「NIPPON」をドキュメントする

鳥原 学

このプロジェクトで選ばれた写真家とその作品を振り返ると、まず印象的なのは想像以上にフォトドキュメンタリーという方法論が多様化、拡散していたことだ。ことに「NIPPON」という、どうにでもとれる漠然としたテーマが置かれたからこそ、そのことがはっきり出たようにも思える。もっとも、このプロジェクトの第１回目だということで、応募する方々もかなり実験的な気分でいられたという要因もあるだろうが。

いずれにせよ、作品は多彩だった。ある参加者にとって「NIPPON」とはモノクロで捉えた都市のスナップショットであり、あるいはデジタルカメラによる家族のプライヴェートな日記、または演出された郊外の風景として提示した人もいる。だが、問題は方法論ではなく、それを選んだことの必然性なのだろう。

これは私個人の考え方なのだが、写真に限らずある表現がドキュメンタリーとして成立する要件は、ただ事実の正確な記録だけでなく、この社会に対するなんらかの批評的なスタンスを持つことによると思う。もちろんこの社会という言葉のなかには、私たちがわかったつもりになっている写真メディアのあり方、写真家という存在のあり方も含まれるはずだ。

つまり、写真家の主体性がどのように意識されているのかということ。作品行為のなかにこの問いかけが含まれていなければ、作品に向けられる同時代の眼差しに耐えることは難しい。

バラエティ豊かな作品が集ったことは評価すべきだが、それらを通じてどんな「NIPPON」が見えてきたのか、なにが見えなかったのだろうか。また、いまこの時代にとってドキュメンタリー写真はどんなあり方をし、どんな役割を果たせるのかを多少なりとも考えなければ、このプロジェクトは前に進めない。

今回の出品作品それぞれをについてもう一度見ながら、フォト・ドキュメンタリー「NIPPON」で見えた可能性について考えてみたい。

◎「NIPPON」の軽さと速度－「toy city」と「父さん、そのジャージ 僕のです。」

よく言われるように、デジタル画像とネットワークの急速な拡大は、写真表現のあり方を大きく変えた。もともとデジカメの普及に限らず写真機材やその発表媒体などの変化は、写真家の被写体に対する選択や、その対象を自身が咀嚼し作品に昇華させるプロセスに影響を与えざるをえない。

ただし、その変化によってこれまでの蓄積された経験としての写真が、まったく初期化されるなどということがあるとも思えない。経験は絶えず変形しながらも、あらたな世代に受け継がれてゆくものだからだ。

さて、今回の展示には武田功の「toy city」と田村俊介の「父さん、そのジャージ 僕のです。」の二作品がデジタルカメラによって撮られている。

武田の「toy city」は東京の都心部にある雑居ビルを正面から撮り続け、それを並べることで東京という混沌とした街に、ある典型を見ようとする試みだ。

さまざまな広告や看板が外壁に掲示されたビルは、それぞれ雑然としているけれど、それらを情報として読んでいるうちにある規則性が見え始める。また、スクラップ・アンド・ビルドを前提にして作られた、このような構造物の軽薄さが面白い。いわゆる東京という体内をめぐる、血流のような資本の循環がビルの表層に姿を現している。

武田の作品はいわゆるタイポロジーとしての提示ではあるのだが、イメージとしてはどこか軽くて、ゆるい印象がある。およそタイポロジー的な作品といえば、大型カメラによる厳密なフレーミングや描写を使って、ということを写真表現を知る人たちは考えるわけだが、武田のような手法はそれとは似て非なるものだ。だが、武田のこのルーズなテイストは、不思議なことに東京の現実感覚と重なりあうようで、視覚的にはリアルな感触がある。対談で彼はそのことを、デジタルカメラならではのリズムによるのではないかと述べている。

多い日では５００～６００カットにもなったという撮影ののち、彼はデータをハードディスクに入れ、それをブラウズしてセレクトをくり返していった。銀塩写真と比較してみれば、撮る速度と見る能率、つまり生産性が驚くほど高いのだ。このデジタルでしかあり得ないプロセスのあり方が、一枚の写真のなかに軽みとして表れるのではないか。

一方、田村俊介の「父さん、そのジャージ 僕のです。」は、定年退職した父の毎日を撮り続けている作品だ。

郊外にある団地の一室で、田村は父と二人で暮している。彼の父は、サラリーマン時代にはひょっとして“働きバチ”だったのかも知れないが、いまは驚くほど変わり映えのしない、いわば無為にも見える日々を送っている。この作品には父の寝姿がとても多いように、息子のカメラの前でもまったく無防備だ。

だが田村は父を作品化していることを、意図的に父には知らせていないという。父が息子の行為を知ったとき、この作品はいったいどんな結末を迎えるのか。撮影場所がほとんど限定された空間のことでもあり、この息子と父、被写体と撮影者の関係がスリリングなものに思えてくる。

これは一見、非常にのんきな作品に見える。とはいえ、いまの日本で著しく高齢化が進んでいることや、家族の構造と関係性が変化してきていることなどを思い合わせると、なかなか笑ってばかりもいられない。また、あえて言えばだが、デジタル時代におけるプライヴェートの危うさということも考えてしまった。この作品は、いくつかの重い問題を含んだドキュメンタリーとして成立している。

田村は自分のホームページでこのシリーズを、「デジタルパパス」として日々更新しているが、展示会場でも会期中は日々写真を増やしていった。展示におけるこのような試みはかつてもあったが、撮影から発表までの距離の短さ、コストパフォーマンスの高さ、つまり表現の気軽さは比較にならない。

武田の都市への視点も、田村の父と息子という関係性も、いつの時代も普遍的に感心をもたれるテーマに違いない。それだけに、デジタルカメラやネットワークの特性を有効に使う彼らの作品からは、これからイメージの性質や展開の仕方がどのように変わるのかがよく見えてきた。デジタルイメージの速度と軽さは、この「NIPPON」社会の加速する流れと、同調しているからこその同時代性を獲得している。

◎写真行為の原点から－「風街ブルース」

今回の展示作品のなかで、中山可奈子の「風街ブルース」だけが銀塩のモノクロ作品だったことも印象に残る。しかも都市の断面を撮ったストレートなスナップであるだけに、写真行為の原点から、いまなにができるのかを考えさせられた。

このタイトルからも感じられたのだが、彼女に写された街も人間も、どこか時代や状況を超えた妙な懐かしさがある。それは現代の都市を背景にしながらも、人の存在の不可解さや、生々しい体臭の片鱗が写し取られているからだろう。都市のなかで生きる人々のそういう部分もまた、「NIPPON」のひとつの現実である。

とはいえ、中山はとくに意図を持って写真を撮るのではなく、ただ街を歩き、偶然の出会いのなかで自分の気になった対象にレンズを向けるだけだと言う。それが面白くてしようがないとも。

だとすると中山は写真行為のベーシックな部分にあたる、見たものに反応できる力がとても鋭いのだ。この作品については「踏み込んで他者に向っていく身体性」の高さを選考員の土田ヒロミは評価したが、まったくそのとおりだと思う。メディアがモノクロであろうと、デジタルであろうと変わりな

く必要とされる能力だ。

また中山の作品は、プリントのプロセスまでが丁寧にこなされているから、暗室のなかで生まれる写真がどんな重さを持つのかがよくわかる。撮影現場では確認できなかったものが、暗室のプロセスではっきりと姿を現し、それを作品の構成要素として受け入れるなかで作品のイメージは成長する。ものとしてのリアリティを獲得してゆく。

いま、そういったプロセスから生まれるイメージの重さが、すなわち写真らしさであった時代が急速に去ろうとしている。さらに日常的にモノクロ写真を見る機会が少なくなった現状で、とくに若い世代の写真家が自分のなかにプリントの美的基準を作っていくのは難しくもなっている。そういった部分も含めて、中山には作品の継続と展開が期待されるだろう。

◎ドキュメントは事実を超える -「プラスチックの桃源郷」

さまざまな事実や現象と向き合うことがドキュメンタリーの原点なのだが、現在の「NIPPON」で、事実を撮るだけで完結できることがどれほどあるのか。社会が複雑になるにつれ、その背景にあるものがとても見えにくくなっている。事実は事実として報道にはなっても、主観性を持ったドキュメンタリーにはなりにくいものだ。

したがって、ことの背後にあるものを顕在化させるために、ドキュメンタリーの現場では必要に応じて演出が入る。写真ではその演出がどれくらい許されるのだろう。

本田犬友の「プラスチックの桃源郷」では、あまりに清潔で均質な郊外団地の街並に覚えた違和感を表象するため、風景のなかに大勢の人を配置しポーズをとらせ、大型カメラで精密な撮影を行っている。映画のセットバックのような街並のなかに、２０代の若者たちが無表情でレンズを見つめて立っている。写真を見る人は、画面のなかから見返される眼差しにぞっとするかもしれない。そのような演出で表された本田の郊外団地は、何十年ものローンと引き換えに手に入れるべき安息の地ではなく、消費社会の終焉を意味しているようだ。

戦後、日本人男性のライフサイクルは、学校を出てひとつの会社で勤めあげ、やがて一戸建を手に入れることが大きな目標とされてきた。郊外団地はそのような均質な価値観を受け入れる容器として計画され、やはり均質な風景をつくってきた。しかし、ときとしてその均質さを破るような暴力が突然にも発生し、私たちが潜在的に持っている郊外への違和感が露になることも少なくない。

定規で引かれた図面がそのまま街になり、見ず知らずの人々が集って生活することの怖さを伝えたい。小林キユウとの対談において本田は、この作品の意図をそのように語っているが、これをストレートに画像に表象することは難しい。

しかし、あまりに演出によって現実を主知的に抽象化していくなら、それはただのアート作品と認識されるのではないか。もちろんそれが悪いというわけではなく、ドキュメンタリー写真のアート性と、アートそのものの境界は微妙なところに引かれているということなのだ。

本田の作品はこれからなにがドキュメンタリーと認識されるのか、いま写真は現実とどのように関わり、その問題を表現していくことができるのか。その可能性を示しているのではないだろうか。

◎物語りとして -「浅草善哉」

古賀絵里の「浅草善哉」は、浅草で長年喫茶店を営む老夫婦の日常を撮影したものだ。おそらく今回の展示のなかでは、もっともドキュメンタリーらしいテーマ設定とアプローチといえるかもしれない。

撮影の方法もごくオーソドックスなものに思える。古賀はこの夫婦のもとになんども通い、信頼関係を築きながら写真を撮り続けたというのだが、作品からもそれはよくわかる。そうでなければ、こんな素直な表情を写真にはできない。

面白いのは、古賀の写真のなかには彼女自身の気配、あるいは主観的に撮影状況をコントロールしている様子があまり感じられないことだ。浅草の古びた自宅兼お店のなかで毎日を過ごすこの二人の親密さや自然な振る舞いを、敬意を込めながらも、ある距離感を保ってじっと見つめている。その眼差しが最終的に編集されて繋がり、ひとつの好ましい物語が生まれているのだ。

この物語は、見る人にさまざまなことを想像させるだろう。二人の歩んできた時代やその背景、浅草という町について。また老いることや、その先に待っている死についても、見ている人は自然と思いを馳せるだろう。二人のささやかな物語は、これを見た「NIPPON」人それぞれの身近な価値観を照らし出すことになると思う。古賀の作品は物語として読めるからこそ、多くの人に届き、それぞれのなかで成長する可能性を持っている。

また元田敬三との対談によると、古賀はこの老夫婦を撮ること、作品として発表することに対し、責任を持つことを意識していると述べている。事実、古賀は展示においても二人の細かな年表を作って公開した。およそドキュメンタリーとは、誰が誰に対して写真を撮っているのか、その責任の所在を明確にする必要があるジャンルだ。その意識が、作品の基盤になる社会性を生んでいるのだと言ってもいい。

フォト・ドキュメンタリー「NIPPON」の選考課程で、このプロジェクトは『ひとつぼ展』に集まる写真となにが違うべきかが議論になったが、突き詰めれば写真家のその部分に対する意識なのかもしれない。

◎多様化する選択肢、追い付かないテーマ

ここまでそれぞれの作品とその写真家について見てきたが、撮影から発表、そして流通にいたるまで実に多様な写真へのアプローチがあった。いまや銀塩によるオリジナルプリントも、ディスプレイのなかのイメージもそれらの全てが写真の選択肢であり、写真そのものなのだ。今日現在、写真とはなにかと問われれば、現前するものを光学的に写し取った静止画像、そのように答えるほかないのではないか。

とはいえ、メディアの変化ばかりを議論の対象にするのはとても不健全だ。なぜなら、少なくともフォト・ドキュメンタリー「NIPPON」で見る限りだが、写真家たちの作品に向うモチベーション自体が、変化したとは思えないからだ。それを言葉にするなら、写真行為によってこの世界で生きていることについてのリアリティを感じること、だと思う。この部分において、写真という経験は自己の同一性を保つ。

そして時代に応じたリアリティへの欲求が、写真の方法論の選択肢を新たに増やし、増えた選択肢があらたな欲求を見つけだす。写真史とは、そのように回転してきた試みの轍なのだ。

ただ、そうして時代が変化してゆくサイクルに、私たち選考員も追い付いていないことは明らかだった。この５人のようにそれぞれが違った方法論で取り組んだものを、おなじドキュメンタリーという枠で捉えることができたことを、我々自身がとても驚いてしまった。知らぬまに私たち自身のなかでも、写真という概念が拡張していたことに気づかされたのだ。その点において、応募者の方々には心からのお礼を述べたい。

ただ正直に言えば、多少残念な部分もある。いまや写真の方法論が拡張したとはいえ、そのテーマとして捉えるものの範囲、写真家がリアリティを感じ関係を結ぼうとする対象が、まだまだそれに応じてはいないように思われたからだ。

今回の応募作品全般を見ても、セクシャリティ、障害者、民族、戦争、経済、環境などのあり方に感心を向けたものはとても少なかった。いや、今あげた例でさえも限定的だと思う。この社会のなかで、私たちが関係を結ばざるを得ないものごとは、まだまだあるだろう。そこにコロンブスの卵があるかも知れないのに、じつに惜しいことをしている。

挑発的な言い方をすればだが、そういったものをあえて意識しないようにしているのではないかと思うこともあった。

繰り返し言えば、写真はすでに存在しつつ見えなかったものを、一枚の画像のなかで顕在化させる装置だ。その装置でもっと何ができるのか、新しいテーマのなかでその装置がどう変化してゆくのか。フォト・ドキュメンタリー「NIPPON」では、そういったことを試みることができる場になればと思っている。