

輕井沢全日キャンペーン総括書

1967・9

国日・本部 キャンペーン委員会 発行

正誤表

- 3P 3行目を9行目に入れる。
19行目 立てた(写真)奇法とわれわれとの関係(を見失いか)
は出来た
- 4P 1行目 失ってしまった→失うことになってしまった
2行目 もちろんく今も>それなくして
4行目 写真に対するわれわれの態度
- 5P 3行目 奥存→
5行目 (中で明らかにする)-消す
9行目 —いたのだ。(事実) 被写体の現実的意味—が加えられた。
5 —壊れたもの……が形造る映像—'65の写真の……。
11行目 →と改める。
- 18行目 当初→当時
- 19行目 であり、作者の→であり、また、作者の
- 6P 13行目 感ずる→転ずる
- 7P 4行目 とした→として
- 9P 2行目 66の→66年の
19行目 ……きま、てぼくの 身
- 10P 29行目、(店を撮る前のこと)をつけたす。
- 11P 2行目 いうべきこと→いうべきことは、
16行目 ひっぺがえし→ひっぺがし
- 12P 2行目 われわれは……→われわれは(このことを)—
8行目 でありすぎたその→でありすぎた。その
- 13P 7行目 ミ祭りの子供”ミあぼゝ家”をミテレビ”に、
ミ→ミ祭りの子供”をミあぼゝ家”ミ浅草”
8行目 として、ミテレビ”に

13P 8行目 農婦に人間の → 農婦、という写真の移行に人
9行目 間の

14P (注に加える) 行為に続く意識

15P 17行目 僕は(立ちどまることすらできなかった。足の向
くす夢中で歩いた。しかし僕は、知らなかつた。一体僕に僕は)夢

16P 5行目 石につまずき道に
12行目 食道の壁を濡しながら
13行目 に水が復讐して

17P 9行目 も見た口から → も見た。口から

18P 1行目 テール → テーブル

19P 1行目 は夢中で歩いた。 → 僕は夢中で歩いた。
9行目 凝縮した事物は → 凝縮した(一瞬にして凝縮し
た事物)は
17行目 と事物を → と事物が

20P 14行目 と変わる →
" " " なかった。(僕も、また。) → の

21P 6行目 (その①)を'66批判の続き'に入れる。

22P 5行目 全く確認されて
6行目 の人間、生涯の → の人間に生涯の
7行目 固執した。
" " " このことこそ — 消す

23P 4行目 てはならない)
5行目 (その②)をその行の最後に。

26P 16行目 さなか、追いかめる → さなか、それを追いかめる

65~67 への問題

'67

関東例会

- ①、方法の問題（屈折） 状況がどの様な状態かを認識することではなく、状況に如何に対処するかという行為としての問題
- ②、痕跡を残すな（対象の限定）

福島合宿

- ①、土着性と癒着の問題（今、それらは具体的映像となっているが、それらはどの様なものか）
- ②、対象の限定
- ③、普遍性の問題

'66

問題点

- ①、行為と現実
- ②、イメージと意味

1. 視点
2. どのような写真で何が写っているか
3. '66 批判

'65

1. 視点
2. どの様な（対象・方法）でどこまで行ったか
3. '65を批判的に総括する中で、'67現在の方法を検討する
4. '66との違い

小林-(新宿)「状況'65」^{P.1157}₁₆₀ 65年
 小林-(夏の終りに)「状況'65」P.1
 大西-(鳩、その他)「足ぶみ飛行機」^{P.1177}₁₄₁
 (死闘、その他)「状況'65」P.119

4

7

8

9

10 八ヶ岳 '65 写真選択合宿

66年

3 「状況-1965」出版

リ-タ-ス合宿 南東 } 中国 } 宮島
 中部 } 浜松 }
 関西 }

5

大西-(店)「足ぶみ」世界認識の方法
 の項の写真

丸山-(アハの子供)

大西-(夏の街) = 福島-(あばら家)

丸山-(農婦) = 小林-(家)

8 「足ぶみ飛行機」出版

9

10 久能山 '66 写真選択合宿

福島-(浅草)

12 「カメラ時代」原稿 '66その後

リ-タ-ス
 引用文
 年表

明大商争

67年

3 福島合宿

福島-(テレビ) }
 堀江-(マネキン) }
 開発-(浅草)

6 関東例会

小林-(1967-前橋-春)

大滝-(人)

町田-(ファッション)

明大1年-須藤、芦沢、伊藤
 の作品

9 キャンペーン総会

<作品・年表>



65 視卓

視卓を歴史的に明らかにする為には、その時代の状況をあらゆる角度から明らかにしなければならない。

『以前ならば、現実に対して、たしかに、ある重みと手ごたえをもって存在していたいろいろな思考が、この時期には急に、まるで違った比重の物質に変わってしまったかのように、軽々しい、うわずったものになり、現実の表面を右往左往してしまうのだった。』
(ここに全文のせることはさしひかえるが)
(手元の65を見ていただきたい。)

1965~66の状況 —写真で何ができるか— 福島辰夫

このような文化・思想的混乱以上に我々のサークルは低迷していた。後に我々の手によって対象化され、明らかにされることになる、身近で具体的な現実の諸様相によって、まったく破壊されぎってしまっていた。多くのサークルは親睦の場となり、委員会が文化官僚となり、写真は趣味以外のものであってはならないものとなってしまう。少しでも意識的に自分の問題ととり組み、真剣に生きようとする人間は大多数の幸福の為に、サークル—実は一部の執行者—によって切られるか、自らサークルから去って行った。すでに名ばかりで、なんらサークル員個々の問題となることのない共同制作は慣習によって、あるいはもっとくだらない理由によっ

で続けられていた。そのような状況の中でキャンペーンは開始された。その運動の目指すところは、そのように存在するサークルを変える中でこの状況そのものにアプローチすることであった。その運動は、“最終決定権は個人に” “カメラマンが自分と現実との対決に対しての興味（問題意識）を持たない時、決して作品は誕生しない。” という二つの原則のもと、全国的規模で展開された。二つの原則の目的とするところは写真と我々の関係のオーソドキシーを確立することにあつた。最終的には状況 / 965 という一冊の本に収斂するその運動は具体的には選択合宿であり、レイアウト・引用文・年表の製作作業であつた。“本を造る” というプランの出来たあと、具体的方法について、当時全日委員長であつた三崎氏は、「いつもクラブでやっている例会みたいなものは絶対にやらなければならない。」といった。今、このことはほぼ当時の状況とキャンペーンの運動とを象徴的に結びつける言葉はない。我々は最後まで写真を見て、見て、見ぬく作業が、その中で写真を自分のものとする作業が、絶対に必要だったのだ。

それなくては、この反動の流れをせきとめ、それを押し返す運動を展開できる訳はなかった。

そして彼のことはもう一つの意味を含んでいた。すなわち

当時、すでにキャンペーンという全面的運動の中で語り得るに足る映像が誕生していたということだ。

'65の方法と対象、そしてその成果

今考えると問題点の少ない'65の写真には、当時の大学写真の低迷を打ち破り、写真と我々との関係のオーソドキシ-を打ち立てるだけの重量があったのだ。このことはいつになっても'65を語るのに忘れてはならない。そして、'65批判は常にこの視座の上に立たねばならない。

今日、'65を批判することはやすい。それは、やはり'65の映像で形成され、運動としても'65そっくりの「足ぶみ飛行機」の中で福島氏の書いた「鏡としての写真、自己認識としての写真」ということばの完璧な説得力によって、我々の意識の中ではのりこえられているからだ。しかし、'65の映像を我々が行為の中で完全に否定し去るには、後日'66の出現を待たねばならなかった。しかし'65から'66への移行の迅速さは、'65の成果の確認の余裕を我々に与えなかった。今、我々は'65の成果を——現在もその本質においては変化していない部分を——確認しなければならない。さもなくば、せppかくそこで打ち立てた方法と我々との関係は出来ない。事実、それなくして撮り続けたばかりになんの成果もなく、やがて全く写真に可

能性を失ってしまった幾人の人間を我々は知っているだろう
か。そして、もちろんそれなくしては、%7はおろか%6も語る
ことはできない。なぜなら、%6は、そしてやがて世に出る%7
も撮る中で何かをしようという写真そのものは結局、%5と変
わるところがないからである。%5にのっているあゆみの映像
の中で我々は自分を見失うまいと、自己の生存を確めようと
真剣に写真にとり組んだのだ。その写真に対する我々の態度
はその方法が加速度的に複雑になった今も、なんら変わるこ
とはない。

確かに%5の映像のわれわれの方法は単純だった。ただ一つ
の方法だけが%5の映像の方法だった。我々はカメラを持って
あるときは街に出、あるときは田舎へ行った。場所はどこで
もよかった。被写体も何んでもよかった。その物質の中に何
かを感じたら撮る。その感じ方は単純な概念的イメージであ
ることもあれば、真に自分自身が感じている世界であったり
もした。それは、当時我々が日頃感じている世界に他ならな
かった。それはある時は新聞や語り口に聞く暴力に満ちたこ
の世界の相であり、初航海の幼い水夫が真夜中、すみを流し
たような海の上、真暗な空にきらめく幾千の星が脱出のチャ
ンスを与えてくれそうなこの世界の相であり、またある時は

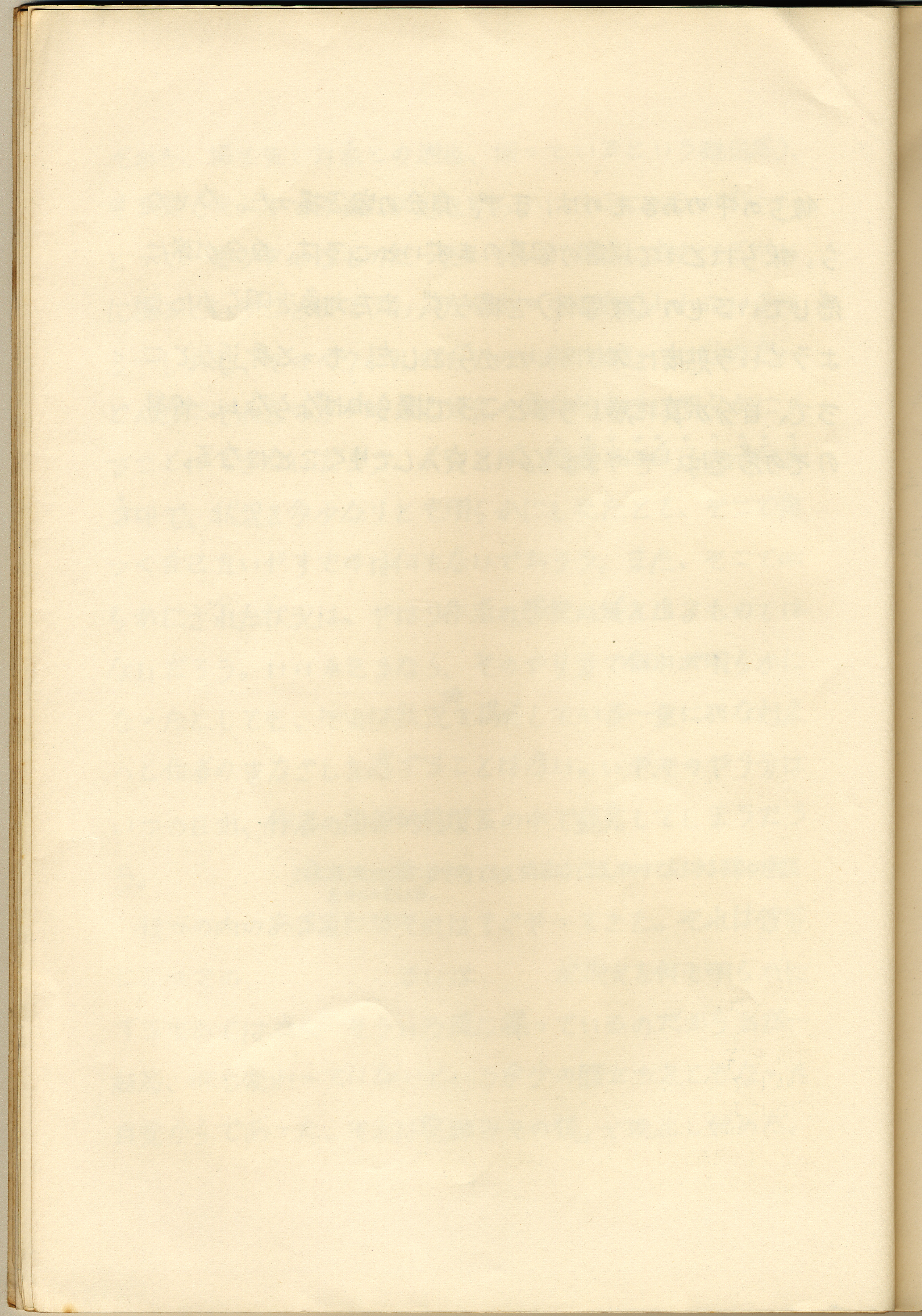
へ先の波を切る音が故郷の小川のせせらぎと重なり合い、彼に涙させるような感傷的なこの世の相だった。実はあの時我々にとって真に具体的な一瞬、撮ることが実存を対象化する中で、その具体性、個別性そしてこの総体に止揚する中で明らかにする中で明らかにする——この世界は存在しなかった。世界はあった。しかし我々の撮るベクトルは世界を示してはいなかった。世界は我々にとって感じるものでしかなく、撮ることは常にそれに向き合っている自己を映すものでしかなかった。撮るベクトルは常に自己を示していたのだ。壊れたものや、壁のしみ、ぬかるみ、使用用途の分るぬもの、形造る映像——被写体の現実的意味が問われることはなかった。50%の写真の大半を占める多くの被写体は画一化されていた。印画の中の被写体は白から黒までの無限の階調の中の形体にと還元され、イメージ化された。撮ること自体、対象の現実的意味が問われるようなものには目を向けなかった。だから当時我々は、印画の中ではあらゆるものが非在化されていて被写体は何ら現実的意味を象徴するものではない、ということを強調していた。確かに当初は撮ることも、見ることも、余りに感覚的であり、作者の主観はそれらを全面的におおっていた。あらゆることが非在化され、イメージ化されていた。

だから、撮る気(対象との邂逅、撮っているという臨場感)、
見る気(見る中で作者の状態を明らかにすること)が我々に
とって一番リアルなものだった。我々が現実に対処するた
めに撮るということがそういう行為の中で行なわれてい
る限り、そのベクトルが自己の内側に向いているのだ—
どんなにそれをつきつめても対象の具体的意味は明らか
にすることはできないだろう。よしんば、限界まで自己を志向
する中で、状況を多少なりとも明らかにしたとて、そこで傷
つく自己をいやすものは何もないであろう。また、そこ
で明らかにされた状況は、やはり作者の感覚の域を出るもの
ではないだろう。いいかえらるなら、そのやり方で何か
が明らかになったとしても、それは状況^注を構成している—
更に別な対象へと作者のまなざしを感ずることはない。
いや、そのやり方はいつの日か、作者の閉鎖的循環系
の中で終息してしまうだろう。

^注状況とは常に歴史的であり、構成的である。その中であつる事象は連鎖をつくっている。

我々の内のある者にはそれはすぐやってきた。それは彼等
にとつての、
るいは
が現実を何も明らかに
するものではなく—そういう風に撮っているのだから当然—
結局、何も変わっていないという多少の腹立ちをともなつた
自覚からであった。それは「足踏みその後」で現出し始めた。

彼らの中のあるものは、まず、自分の家を撮った。なぜなら、彼らにとって以前の写真のまずいところは、自分が常に感じているもの（被写体）を撮らず、また対象を明らかにしようという態度に欠けていたからとした。もっと身近なところで、自分が真に感じうるところで撮らねばならない。彼等のその考えは、そのまま'66へと突入してゆくことになる。



-66- 一冊の本としての'65と'66の違いは、写真の内容が全然違うということである。それは、'65的写真の限界が'66の夏になるまでにくじとして、自己認識としての写真という言葉の持つ説得力とわれわれ自身の自覚の中で全面的にわれわれ自身が確認したからであった。それは、才一に対象の問題から手がつけられていった。すなわち“何を撮るべきか？”という問がわれわれの'65をのりこえる突破口であった。“何が真に自分の問題なのか？”“何を撮ればわれわれの'65の否定—以前のわれわれを否定し、この生を変え得るか？—となるのか？”先にも書いたようにわれわれの多くは、自分の家を目を向けた。

—家を撮ることが僕に与えたもの — 小林敏雄

ぼくが家の撮影を始める前に、ぼくは写真をぼくの問題に向けることができていた。つまり、一般的な月例写真ではなく、ぼくの心の中に起ってくるさまざまな出来事を写真におきなおすことをしつめた。しかし、そうすることには、すぐ限界が現われた。何故ならば、写真は、その次元では感情の起伏を最もよく表現する道具となっており、その意味では、円環運動の一部を示すものに使われていたからである。ぼくは、いろいろ撮っていた。小さな林の風景や建物や街中の人通などであった。そしてそれらはさきでぼくの身体だった。ぼくはもっと大きな視座を選ばざるを得なかった。一体ぼくの存在はどのようにあるのかということだった。ぼくは家に居がついた。十数年間も、いや現在でもぼくは不思議な関係性を家に対してもっている。ぼくはそこで生まれ、そこで呼吸してきた。そこはぼくを育てたかわりにぼくをつんばさじきにおくことができる空間だった。しかもぼくの思考の出发点はその中にあるかもしれない—と思った。写真を撮り始めるまでは、何かおそろしい怪物の体内へ入っていくような不安と恐怖があった。そしてその不安はぼくの内で大きくなり、

世界に對する、というようなことは不透明になつていたのだ。いままで無意識的だつたところだけに、またよくわかつていない方法を見つけて出そうとしていた時だけにすべてのことがわからなかつた。ただ何かが生まれてくる予感があった。今まで街の中を無目的に歩いてきた時とはちがった気持ちでシッターを切りつづけていた。家はそれまでいつそこに歸つてもぼくの入る余地は残されている場所だつた。しかしぼくの入る余地は、立方体や三角錐の空間ではなく、粘液質の液体の中にできた気泡のような空間だつた。写真を撮りはじめるとそれがぼくにとって居づらくなつてきた。しかも時々そこにわけもなく入りこめるぼくにいまいまださを感じるようになる。しかし前に述べたように世界に對する視点を思い出すことはできなかつた。いまだできるよつになりにかけていたというふい方で正確だろう。問題は、ただ家の中に入るぼくに對する問題を変質しそつたのだ。本来、家を撮ることは、ぼくと社屋を撮ることになるべきなのだろう。その時をはじめてぼくの写真の方法は一つの視点をとることができるとある。それは一自由を意味するのだが。家はもっとも撮りづらいところでありながら、すべての問題を包んだ不思議なところであるといえる。その意味ではもっとも撮りやすいところなのだが。

もう一つの例—— 店 —— 大西忠保

「このごろいつも店の夢をみるんだ。俺はまだ夢の中の子供なんだ。背又がケースくらいしかない。だからケースを見上げると、ケースの中の螢光燈が直接目の中に飛び込んでくるんだ。そしてあのケースの角を回ると、通い慣れた小学校があり、こっちのマキンの裏にいくと遊び慣れた広場があるんだ。高く積まれた、たん坊の谷に一人佇むというふうないうに云われない圧迫感を感じるんだ」

こんなことは精神分析学から云つたら常識ともいふべき、たあいもないことだが、人間だれもがその個別性の内に、大きな比重をしめて存在していることだ。それらを自分の問題として対象化しようといった試みは、われわれにとっては現実

を明らかにするオーストリアというべきものだったのだろう。確かに'66の視覚とも課題ともいうべきこと、まず、具体的に個別的問題を現実の側に描き出し、それを写真で対象化することだった。だから自分と現実の関係の中で、もっともわれわれに近い臍の尾のような自分の家という問題を対象化することになったのは極めて当然といえるだろう。われわれをあらゆる部分において、その根底において制約するこの問題を、まず、オーストリアに手がけたのはそしてまた現実ということばのもつイメージ的存在を拭き払って、それに具体的な意味を与えるため自分の家を撮ることばわれわれが写真で具体的な現実を志向するオーストリアになったことは、*natural*なことであつた。

われわれが、自分の家を撮るにあたって選んだカメラは、6x6であつた。それは、シェープネスを要求されるというより、むしろ、そのカメラの性質上の用いられた方、35mmのように、気安く撮れない、四角のワタの中じつくり対象を見え、対象のイメージから自分のイメージをひっぺがえし、画面のあらゆる部分へ注意を集中せしめるため一が必要とされたのであつた。われわれの内なる'65を断ち切るためには、じつくり見ることが絶対に必要だった。以前のよう、家を撮るにしても、歩きまわってはいならなかつた。一つの置物、ある用途

をもったもの、それらの自分の家々の存在を、われわれ自身との関係が向われていたのだから。当時のわれわれは、——同じいわれている方法の問題という——体系の中で感じていたのではなかった。しかし極めて単純ではあったが——以前のような、イメージを表現するための方法＝手法の問題ではなく、同じいわれている——方法の問題が各自の中に存在していたのだ。ただ、対象としての自分の家は、あまりに内なる対象でありすぎたその問題をどんなに追いつめても自分と家という個別性の中だけではその問題は、展開しないであろう。われわれは、家という問題をその個別性から解放し、自分と家という関係を、人間と家という一般的——普遍的——関係に転位させない限り、またもや65度みたあの——自分の中へ——という限界を味わうだろう。われわれは、更に、問題を外へと展開する事が必要だった。行為の用具としての写真ということ。われわれは写真の人間に対するその性格を確認した。しかし、それもすでに、その年の夏の終りには、それらは更に、確認を超えて実際に駆使することが不可決であった。さもなくば、その確認は、写真と人間という関係を固定させ、撮ることは確認することである。というもっともバカらしい状態になりかねなかった。この確認から展開へという

視覚は——'66において原則(65)から展開('66)へが不可決であつたように——絶対必要だった。打ち立てた国字塔がいかに偉大であろうともわれわれは、とどまることは許されない。われわれは家々打ち立てた写真とわれわれの関係を更に、のり越え、造り変えてゆくことが不可欠だった。とどまることは、絶対に許されない。(大西氏の“店”を“夏の街”に、小林氏の“家”を“67年-前橋-春”に、福島氏の“祭の予度”“あばら家”“浅草”を“テレビ”に、丸山氏の“アパートの子供”を“農婦”に人間のその状態を見込。)これから、それらの中から'66に載った“夏の街”と“農婦”についで述べよう。これらの写真の概括的意味については先に述べた。すなわち、この両者には、彼らの感じていた対象化しなければならない現実が写っているのだ

“農婦”

「人間ってかわいそうだ」多次、このことばが彼の撮る態度を国面的に表わしているだろう。農婦の前の“アパートの子供”は、同。考えると、象徴的意味合いをおびる。

“子供”は、前の“返り道”に見られる必情的部分を拭き、物の動き始める様相を呈している。農婦はそれを、更に、具体化、国体化した。これらの写真のもつ倦怠感、農婦の倦

息感であり、現実の倦怠感に飽きらない。あのやりきりけり
こそ、同世紀のわれわれの背負わされた運命だ。

(注) このことはに特別の意味を与えない、観念的にどうもく意識の中
におこる様々な出来事を示すような。

同、67を志向している誰もが、体験した、この世界のやり切
れなさだ。ただそれは生産的ではない。やり切れなさを果て
に生まれたやる気が問題なのだ。しかし丸山氏の数々の写
真に問題がない訳ではない。あの写真の最も面白いところで
あの写真は——あるいは丸山氏の態度は——その方法において65
的なのだ。すなわちあの写真は、この構成的現実に対し、構
成的方法をもって撮られていなかった。丸山氏はあそこで——
等々に——それは奥は出来ない秘蔵なのだ——この現実にも
スを入れようとしているのだ。われわれはいつでもその流れ
のさなかに一つづつ、このビジュとも呼ばれる体系の中で、現
実を明らかにしてゆかねばならないのだ。(このことは、後に
“行為と現実の項で角度を変えて展開しようと思う)だからあ
の写真には絶対にレイアウトが必要だということはない。あ
の写真群は、一枚一枚がすべてを持っているのだ。レイアウ
トすることによって——一枚一枚を構成的に置くことによっ
て——現実を更に具体的に自己を更に明確にすることはでき
ない。明らかにすべきこの現実、作者があの時あそこで撮

ったその時すべてがそこで始まり、終ってしまっていたのだ。
そこで要求されたのは、名人芸のような感覚のさえであって
構成的に現実を明らかにする具体的方法ではないのだ。

(注) われわれは、「俺達、感覚で一体何ができたかよ」と
いう東松照明のことは決して忘れまい。

「夏の街」 ——— 大西忠保

そこは街だった。そこには出口もなければ入口もなかった。
あつたのはゴラゴラ輝くまぶしさとエングリートだった。
僕はまぶしさに耐えきれなかった。建物も人も色の塊となって
視界の中へ飛び込み激しく運動して飛び去った。そして運動
の軌跡は網膜に焼きつき、その残像は、いつまでも残った。
僕はそこに僕を待ち受ける何かがあると思った。しかしなか
った。そこには何もなかった。あつたのは、建物や人だけだ
った。僕は夢中ぞ歩いた。まぶしさの中水溜を越えた。その
時、太陽は、僕をとらえた。僕のまわりは、消せかけるよう
なまぶしさで一杯だった。まぶしさは、網膜に黙く焼きつき
すべての色は、そのフィルターを通過して僕に追った。僕は、夢
中になっているのか。僕は思がった。まぶしさから迷える為
足を早めた。石につまづき、人にぶつかりようやく家の中に入
った。カーテンを通して見たまぶしさは、少しも和らいて

はいなかった。まぶしさを充滿させた道は、硬く閉じこもって自分の腹の上、顔の上を人が車が通りすぎるのを耐えていた。僕は道の顔がどこにあるか知らなかった。口を踏んづけたら飲み込まれるのではないかと考えた。右手のオジメの人がまぶしさの中に溶けた。前の方で子供が石につまづき道に飲みこまれた。

目を閉じた。目を開けたら僕の前にテーブルとコップがあった。テーブルもコップも僕が触ると硬直した。僕は、コップを取り上げた。コップは、ふわふわとあちこちに散らばっていた自分の存在をあわててかき集め、目玉の内に凝縮した。僕は、水を飲んだ。水は、僕の体内に入っても僕にはたまりがかった。水は、のどまひっかかり、食道の壁を濡らしながら胃へ落下した。呟かった。僕の事物への直視に水が侵襲して気管になだれこみ窒息させるのではないかと。

僕は目隠しをされて事物の一斉射撃を受けているようだった。銃の一本一本はそいそいの弾丸と煙を出した。僕の体は穴があき、ハチの巣のようになつた。煙は、あらゆる傷口から体内になだれこんだ。いろいろな色の煙は体内で統合された。そいは僕と合体し、僕は、そいに染められ、僕の体内は赤赤になつた。赤くなつた僕の体内は、赤くなつたそのもの

を傷口へと逆行させ、僕自身、事物より凝縮した。

事物の一斉射撃は、すべて息所をはずれた。穴だらけでも僕は生きていた。僕は、事物にもて通ばれているようだった。僕は、くしゃくしゃに仕方がなかった。コップをたたき壊そうと思った。しかしやめた。僕はみた。粉々になったコップの破片が床に散らばり、床の上に事物の勝利の笑いを形造るのを。泣くことすら出来なかった。目から出た涙は、ほほの上テーブルの上にまたもや事物の笑いを形造るだろう。叫ぶことすら出来なかった。以前、僕は何度も見た口から出た声が音波の流れに還元され概念化されその自体事物にしてしまうのを。事物は僕のまわりをとりまくだけではなかった。僕自身事物だった。僕はしわだらけで短くまばらに毛の生えている僕の手をみた。どこで切ったのか親指のつけ根がすりきれて血がにじんできた。手に触ってみた。くすぐったかった。つねってみた。痛かった。くすぐったさも痛さも手の内での感で、あり、僕自身でそれを感じているとは思いがたかった。僕の手は、僕自身すなわち僕の意識からはなれて手としてのみ存在していた。誰も僕の手を指して「僕ごある」ということは出来ない。僕の手は僕に属している事物なのだから、多少、他の事物より僕と関係が深いだけだ。指の先にかたいものが

ついていた。仆だった。仆はテールのように光っていた。鋭く光るそれに僕は目覚えがたかった。僕は僕の体内を事物が浸しているのに気がついた。あれ程恨み、正体をあげてやるうと思っていた事物に。僕は叫んだ。「ひきまうだ。なんてひきまうなんだ」僕は僕が事物であることに我慢がならなかった。僕は外に出た。強い日射しの中、まぶしさに溶け込み僕自身にほり切れる為。あてどもなく歩いた。道の目を踏みしめる為。単なる意識体に還元されたかった。僕の意識故に僕の存在を僕自身に引き受けるような僕になりたかった。

夜になった。夜のとばりが降りて僕以外の事物は、生気を失った。まぶしさのフィルターは取り除かれ、暗さがそれに代った。暗さのフィルターは、暗さ故に事物の存在を淡くさせていった。しかし、それは、錯覚だった。深い存在などはある訳がなかった。暗さは僕につきまとった。それは僕と空気との間に音もなく滑り込み僕を窒息させた。深い空気をせいで一杯吸い込み、吐き、一緒に暗さも吐こうと思った。体に残った暗さは、沈むように降りて行った。暗さは、あとからあとから続いた。

は夢中で歩いた。歩くことだけに夢中にさせられた。歩くことしか出来なかった、僕は谷の底であえぎながら歩いた。息がつまり、のどは渴き、目は、もうろうとした。意識だけは極めて明瞭だった。意識と事物の接触の瞬間、僕は意識の間に事物の本体をかいま見たような気がした。見たことを意識している余裕はなかった。それはほんの瞬間だった。それは事物が裸で昼寝をしているところを見たようなものだった。石をほうりこまれたいそぎんちゃくのように、事物は、僕の突然の直視にたじろぎ、凝縮した事物は、もう不動のものだった。何一つ入り込む余地はなかった。その事物は表も裏もなく、ただそこにある。まさにそれのように存在した。僕以外のものはすべてそのように存在した。僕については何一つ判らなかった。判っていることは僕と事物の境界線は、僕の移動について動くということだけだった。僕は事物ではなかった。少くとも僕にとっては。しかし、光の中、浮んでは消え消えでは浮かぶ影のような他の人々について、それらの人々が事物とどう違うのか、そして僕は、それらの人々と事物をどう区別しているのか知らなかった。唯、僕がそれら人々を事物とみなした時、相対的に僕もまたそうみられてしまうということである。絶対人間を事物とみなしてはならない。他人

他人を事物と見なすことは僕も事物と見なされることになる。
僕は、自由な意識体だ。他人もそうだし、互にそうみなし合
うべきだ。写真を撮るにしても「何を撮っているんだろうか。
何の為に」などと聞かれたくなかった。と同様に僕も他人を
人間として認めなければならなかった。そうしないと僕が事
物化してしまう。他人の自由を認めた上でなければ僕の行為
は何んら実を結ばなかった。なぜなら、僕の行為は現実の中
すなわち他人の中で行なわれるものだし、その他人の自由を
認めなければ、僕の行為はすべて僕の内に凝縮してしま
う。しかし恐かった。人間として認めることが、さっき電柱
を撮っていた時、ゲラゲラ笑った二人組を人間として認める
ことが。光の中まるで光によって生み出され、消されてい
くような幻のようなゆきぐまりを人間として認めることが。
しかし、僕も他人と変 ところがなかった。一つのエゴイズ
ムの塊だった。

前半衛ということばで象徴的に語られる現実はずぶしけ中。
そびえるビルであり、人々は、一人、居心ちの悪さを感じて
いる僕の顔をうなりを立てながら通りすぎるYシャツの白と
ズボンの黒の色のかたまりに還元された人々であった。そし
て他人を非存在にした視点はすぐには収まらずに僕に他者を

感じさせた。

現在この状況の中で'66を批判することは、'65批判より、更に生産的にしなければならぬ。組織全体が'66を真に批判しうる次元までは行っていないのだから。言葉ではなく行為で'66を批判することがどうにも困難なことか。

その① 今日的課題としての——'66批判

'66前半で明瞭に指定された問題——自刃の家——は、そこで写真が原則、または確認という行為としての写真の第一歩であったため、更に広範に自己とかかわる対象が指定される必要があった。おのずから対象は、この現実を名人の中で体系的に志向しうるものとなっていた。そしてそこに落とし穴があった。いや真の落とし穴は、その後にあった。当時、わいわいは、〈世界—自己—写真〉という関係を一挙に明らかにし、わいわい自身の転位を平めていた。半発の成功に勢いづけて、わいわいは一挙に封じ手をもって行きたかった。くもっとも封じ手といっても、そこで世界が凍結するなどというオーバーなことではなく、このわいわい自身を生かしている不透明な現実を一挙に明らかにしたかった。その中で、わいわい自身を今日的文化の限界までもっていきたかった。ということである。たとえば、大西氏にとって“街”はもはや限界だった、丸山氏なら装束は、同様にそこでは何んやら新しいもの

は出なかつただろう。丸山氏は街を撮った。大西氏は少し街を
続けた後、明大斗争を撮った。二人に共通して言えたことは
対象を変えはしたが方法を変えようとはしなかつた。これは
決定的だった。対象の転回にともなう、方法の展開。今は
常言的はこのことが、当時は、全く確 されていなかった。
まるで一人の人間、生涯の作風があるかのように、一つの方
法に固執した、我々は見物したので。このことで。
「現実と僕達の関係というのは、相互に僕達は。互に動く
んだ、現実も。どんどん変ってゆくと、僕達も変ってゆく
それは、地球と月が、地球は自転しながら太陽のまわりを動
くし、月もまた自転しながら地球のまわりを動いているとい
う月に僕と現実というのは、一回、関係がさそうにあるけど
実は、このように関係あると思うんだ。つまり僕のいる位置
は、そこにある柱とこっちにある窓の距離によって、また時
間によっても空間によっても決定される。僕が動くときも
すべてが動いたところで決定されるのだ。」このことこそ66で確
認したことではなかつたのか。しかし、当時のわいわいには
このことを写真の中で理解しうるだけ写真を知らなかつた
のだろう。行為が写真の問題である限り、それは、写真の中
で理解されなければ何も具体化されなかつたのだ。このことは

あの当時のことでもうまてはならない。今も、この状態は、我々の中に全面的にあるのだ。うつろに過ぎるではない。あらゆる言葉に、形に、色に、意識的になり、学をつまなくてはいならない。

その② '66 の対象と方法

'66 での対象は、前にも書いた通り、現実ではあったが、その全体的イメージであった。方法も——'65 とは全然違っていたし、また、家を撮ることとも違っていたが——後で（今）言われる“限定”また“屈折”ということを考えていなかった。ただ、“家”を撮る時には、言及されなかった撮り方——感じ方をどう具体化するかという問題として——の問題が、撮る前に作者によって語られ得た。いいかえれば、対象に対して明瞭に意識的になった“家”の時は、方法に対しては無意識的であり、'65 的であってはならない——自己認識、鏡であってはならない——ということに必死だった。しかし、'66 後半では、方法に対して、多少意識的になっていた（それは「写真」という行為としての問題にかかわり始めたからだろう）。例えば、“夏の街”を撮るにあたって、何をどう撮るかは明らかだった。あのハイキーや、ズレ、ボケはすべて設定されたものだった。'66 には、載せることは出来なかったが、

—'66 その後でカメラ時代に載るはずだった—福島氏の浅草
のあれらの映像も設定されたものであったはずだ(このこと
は、これらの写真の出た後、いろいろな形で展開された"方
法の問題"として、更に、発展させるべきであろう。その次
元からの批判でなくては、あれらの強烈な映像群を批判する
ことは出来ない)。

'67 に向かって

ここでは、'66 後半から、キャンペーン総会に至るまでの
様々な問題を年表にした体系図に沿って展開しようと思う。

久能山選択合宿問題点

この合宿では、写真を撮ることが具体的行為であり、また、
撮ることばかりではなく、見ることも撮ることと全く同次元
での行為である、ということが明らかになった合宿であった。
そして、この“見る行為”をめぐって、映像論の具体的問題
である。“イメージと意味”という命題が立てられた。今日
的様々な問題は、すべてこの合宿を原点としている、と言っ
ても過言ではない。

1 “行為と現実”そして“普遍性の問題”

このことは、写真は行為であり、写真は、我々と現実と
の關係に於て——その意味に於て——見られなければなら
ない、という設定から、それらのことが——普遍性ともい
うべき——一つの行為のあり方の問題へと波及したという
ことである。

我々の行為が写真であるならば、それは当然、その意味
が問題となるであろう。“意味とは何か”そして“意味は
どこからやってくるのか”そしてまた、“一つの写真に、

甲なり乙なりの意味を我々が与え得るということは、一体
どういうことなのか”行為が写真の問題であるならば、行
為が我々の生き方を具体化するものであるならば、我々に
とって写真の問題とは、生き方の具体化の問題となるであ
ろう。すなわち、写真の意味とは、我々の具体的生き方の
問題に他ならない。久能山合宿のあの定義を思い出そう。

「地球上に35億の人間が、個々の仕方では生きている。一見してそれら
は、生きているという事実を除いて、全然別個のことを別個の
やり方でやっているように見える。しかし、個々の生き方を包含する
所の生き方、つまり、質的総体ともいうべき、35億の生き方を越えた
所にある何かが普遍性に他ならない。写真の意味ということ
を考えると、意味というのは、生き方、そのものに他ならない。そ
して、写真の意味は生き方の普遍性から到来するものに他な
らない」

『写真の意味、それは生き方から、その普遍性を志向する
この生き方のさなか、追い求める中で、この行為を経て明
らかになるのだ』この言葉を継承する意味で、福島合宿
総括より「普遍性——人間の生き方をめぐって——」の結論を
引用しよう。

「現在、求められている普遍性は真に具体性の中に流動的