

令和7(2025)年度

高知県立美術館 研究紀要

第 11 集

BULLETIN OF THE MUSEUM OF ART, KOCHI No. 11

朝倉芽生

石元泰博が与えたインパクト——1950年代東京を中心に

ASAKURA Mei

Yasuhiro Ishimoto's Impact on Japan:
1950s Tokyo and Beyond

Yasuhiro Ishimoto's Impact on Japan: 1950s Tokyo and Beyond

ASAKURA Mei

Curator, The Museum of Art, Kochi

Abstract

The following text examines the activities of Ishimoto Yasuhiro while based in Tokyo in and after the 1950s, and the influence that his work had on visual culture at large in postwar Japan. As a student at the Institute of Design in Chicago, Ishimoto acquired not only technical photographing skills, but also modernist figurative thinking based on aspects of form and structure. Upon moving to Japan, where realism had been dominating the mainstream of photography at the time, Ishimoto's style was not immediately understood and accepted, but through his continued exchange with art critics, designers and architects, he gradually managed to establish a reputation in the country.

After revisiting Ishimoto's childhood and further personal history after relocating to Japan, the text focuses not only on his outstanding achievements as a

photographer, but also showcases his activities in the adjacent fields of design and experimental film, while highlighting his role also as an educator who introduced the Institute of Design's education philosophy to Japan. Further offered here is an overview of Ishimoto's work from the 1960s up until the later "moment" series, which will also help understand the significance of the part that he played in updating the history of contemporary photography and other visual culture in Japan after the war.

As the "Katsura Imperial Villa" series, one of Ishimoto's most well-known works from the 1950s, has been discussed in detail by another expert in a separate text in the exhibition catalogue in which this text was initially published, the series is omitted here.

石元泰博が与えたインパクト——1950年代東京を中心に⁽¹⁾

朝倉 芽生

高知県立美術館 学芸員

1. はじめに

写真家・石元泰博(1921-2012)は、アメリカ・シカゴのインスティテュート・オブ・デザイン(通称ニュー・バウハウス。以降IDと表記。)に学んだモダニズムの造形思想を日本に持ち込み、戦後日本の写真界のみならず広く芸術界に重要な足跡を残した人物である。歴史のうねりに翻弄されアメリカと日本を往還するなかで培われた、透徹した眼差しによる普遍性を持った写真表現は、今なお異彩を放っている。

本稿では、東京に拠点を移して以降、特に、石元が日本の芸術界にもたらしたインパクトがもっとも鮮明な1950年代を中心に、晩年までの活動や作品を概観し、この写真家の両洋の眼が何を捉え、日本においていかに受容されたのかについて記したい。

2. 生い立ち

石元は1921年、農業移民の両親のもと、アメリカ合衆国カリフォルニア州サンフランシスコに生まれた。しかし同地では、日系移民に対する排斥機運の高まりを受け、24年には排日移民法が成立。これのあおりを受けてか、翌年1月、石元3歳の頃に、一家は日本へと戻り、父・藤馬と母・美根の郷里である高知県へと移住している。

農家の長男であった石元は、農業高校へ進学すると陸上部へ所属し、中長距離の全国規模の大会で優勝するなど活躍。自由な校風のなか、映画や文学にも親しんだ。高校卒業後には、アメリカ国籍を有していたこともあり、最新の近代農法を学ぶために単身で渡米。しかしながら、41年の太平洋戦争開戦に伴い、日系人強制収容を余儀なくされる。居住していたカリフォルニア州のマーセド・アセンブリー・センター、次いでコロラド州のグラナダ・リロケーション・センター(通称アマチ収容所)にて収監され、有刺鉄線と監視塔に囲まれて過ごすこととなる。ところがこの抑留の場所が、写真との出会いの場ともなった。所内の写真好きの仲間から、空き缶といった限られた資材で写真の現像技法などを学んだことで、写真にのめりこんでいくのである。

44年、終戦を待たず石元は解放されたものの、日本で軍事訓練を受けた「帰米二世」であることなどが影響し、居住が許されたのは縁もゆかりもない中西部のイリノイ州シカゴだった。しかしそこでのカメラクラブへの参加やラースロー・モホイ＝ナジらの書籍との出会いを経て、IDへと入学。同校で本格的に写真の研鑽を積むこととなる⁽²⁾。

(1) 本稿は、2024年6月19日～12月22日にLe Bal(フランス、パリ)で開催された石元泰博展「Yasuhiro Ishimoto - Des lignes et des corps (英題: Yasuhiro Ishimoto - Lines and bodies)」に合わせ、同館とAtelier EXBにより共同出版された同名図録(仏語版/英語版)に所収の論考「L'impact de l'œuvre de Yasuhiro Ishimoto au Japon: Tokyo dans les années 1950 et au-delà」(英題: Yasuhiro Ishimoto's Impact on Japan: 1950s Tokyo and Beyond)の日本語原文を元に、大幅に加筆修正のうえ掲載したものである。

(2) 生い立ちについては、図録『石元泰博 生誕100年』平凡社、2020年ほかを参照。ID時代については、前掲註1図録掲載のAgathe Cancellieriによる論文「Yasuhiro Ishimoto, Sweet Home Chicago」(英仏題とも)に詳しい。

3. 来日

i. 初期の不評

IDを卒業した石元は、サンフランシスコ平和条約発効の翌年にあたる1953年に「来日」を果たす。写真年鑑『U.S. Camera 1954』(U.S. Camera Publishing Corporation、1953年)ほかに作品が掲載され、ニューヨーク近代美術館のエドワード・スタイケンによる若手写真家のグループ展「Always the Young Strangers」(1953年)に選出、同館での「ファミリー・オブ・マン」(1955年、以降日本を含む世界各地を巡回)の日本からの出品作収集をスタイケンから依頼されるなど、この頃すでに石元は、アメリカでは若手写真家としてその実力を認められつつあった。

しかし、突然日本にやってきた、たどたどしい日本語を話す日系人青年の、日本での主流からは大きく外れた作風の写真は、当初日本写真界に歓迎されたわけではなかった。当時の日本写真界は、土門拳(1909-90)らが提唱した「リアリズム写真運動」が興隆を極めていた。リアリズム写真の典型的な被写体が傷痍軍人や戦争孤児であったように、先の大戦によって焦土と化した敗戦後の日本社会の現実(リアリティ)をストレートに写すことこそが、現代写真の進むべき道とされていたのである。

ドイツ流の報道写真を日本に伝えた名取洋之助(1910-62)に、「あなたを使いこなせる編集者は日本にいないよ⁽³⁾」と諭され、「日本のマグナム・フォト」を目指し報道写真家の三木淳が結成した写真家組織「集団フォト」には、入会を拒否されている⁽⁴⁾。アメリカで高く評価された、シカゴのビーチで憩う人々の後ろ姿を写したシリーズも、戦前の社会学的なタイポロジーを彷彿させるだけで「大して面白みがない⁽⁵⁾」

と一蹴される始末であった。

ii. 理解者との出会い

作品を携え写真関係の出版社などを回るも、良い感触が得られないなか、石元はとあるデザイン会社で、写真家の大辻清司(1923-2001)と出会う⁽⁶⁾。戦前の中学生の頃から、写真雑誌『フォトタイムス』を通して国内外の前衛的な写真表現に触れ、写真家の道を志したという大辻は、石元が持ち込んだトラックいっぱいプリントに焼き付けられた新鮮な視覚表現に強く心を動かされたという。

来日初期の数少ない理解者のひとりとなった大辻は、この写真家を正当に評価できる人を求め、当時の日本の若手芸術家を牽引する存在であった詩人・美術評論家の瀧口修造(1903-79)に引き合わせた。瀧口は戦前、『フォトタイムス』誌においてシュルレアリスムや新興写真を積極的に紹介し、ラースロー・モホイ＝ナジや、ジョルジュ・ケペシュと文通による交流を持った人物でもあった。実際に彼らの造形理念にもとづく教育を受け、それを自作によって体現する石元との出会いは、瀧口にとっても感慨深いものであったようだ⁽⁷⁾。

4. 芸術界での認知

i. 初個展とその影響

「つよいリアルテとして西欧の写真に抵抗し、しかも日本の現実性を失わず、それが造形感覚とも背馳しないと書いた写真的表現⁽⁸⁾」の出現を強く望んでいた瀧口は、石元の作品を高く評価した。そして、1954年、自身が展示作家の選定を務め多数の若手美術作家を発掘したギャラリー「タケミヤ画廊」(東

(3) 福島義雄「連載 写真の時代へ 6 孤高なる造形 石元泰博の軌跡とその周辺1」『アサヒカメラ』1992年6月号、朝日新聞社、p.150。

(4) 桑原甲子雄「特集Ⅲ 作家研究5 石元泰博」『1・石元君あれこれ』『CAMERA』1956年7月号、アルス、pp.181-182。

(5) 伊奈信男、富永悠一「対談批評 8月号各誌口絵写真について」『アサヒカメラ』1953年9月号、朝日新聞社における伊奈の発言。

(6) 大辻との出会いについては、大辻清司「写真家 石元泰博」『石元泰博 写真展 その感性と視覚—1948-1989』西武美術館、1989年、pp. 7-11に詳しい。

(7) 滝口修造「石元泰博の仕事」前掲『CAMERA』1956年7月号、pp.182-184(原文ママ)。瀧口と新興写真の関わりについては、図録『前衛』写真の精神:なんでもないものの変容』赤々舎、2023年を参照。

(8) 前掲『CAMERA』1956年7月号、p.183。

図1: タケミヤ画廊での個展の案内ハガキ。
慶応義塾大学アート・センター所蔵

図2: 孟宗竹のオブジェ。
『CAMERA』1956年7月号
特集p.185より



図1

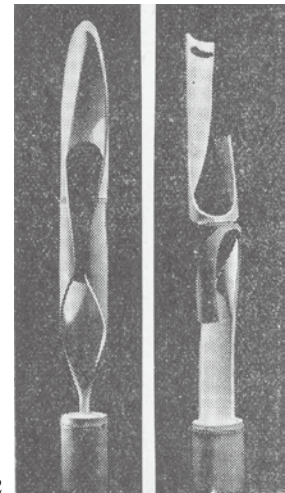


図2

京・神田)で、石元の日本における初個展を開催する【図1】。会場には、シカゴの貧しい移民街の子どものスナップや、ビーチのシリーズ、そして《雪と車》などの写真作品のほか、竹を用いたオブジェも出品された【図2】。写真作品はもちろんのこと、訪れた人々に鮮烈な印象を与えたのは、このオブジェであった。石元は、竹という日本をはじめとしたアジア圏において伝統的で馴染み深い素材を用いながらも、IDによって培った即物的なアプローチによって、この素材が元来もつ円筒形を生かした抽象彫刻を作り上げたのである。これは後述するような石元が日本の伝統建築に向けた眼差しにも通じるものである。この個展をきっかけのひとつに、石元は日本の美術界でその名を知られるようになっていく。

ii. コレクティブにおける活動と交流

50年代の石元の代表的な仕事といえば、17世紀に京都郊外の桂川湖畔に八条宮家の別荘として造営され、その建築と回遊式庭園の一体的な美しさで名高い「桂離宮」の集中的な撮影が挙げられる⁽⁹⁾。そ

の他にも、拠点とした東京の街を舞台に、少年時代に中長距離走で鍛えた強靱な心身を生かして路上でのスナップに粘り強く取り組み、自身の仕事を積み重ねていった。またそれと同時に、ジャンルを横断したコレクティブへの参加を通して、気鋭の建築家やデザイナー、アーティストたちとの交流も深めていった。

石元は、シカゴ時代に面識を持っていた建築評論家の浜口隆一(1916-95)を、来日後まもない時期に訪ね、彼を通じて、丹下健三(1913-2005)や亀倉雄策(1915-97)と知己を得ている⁽¹⁰⁾。この繋がりから石元が参加したのが「国際デザインコミッティー」(現・日本デザインコミッティー)である。ここには、その他に画家・芸術家の岡本太郎(1911-96)、書家の篠田桃江(1913-2021)ら幅広いクリエイターが集い、ジャンルを超えた自由闊達なコラボレーションを展開し、戦後日本におけるデザイン黎明期を牽引したことが知られている⁽¹¹⁾。戦後世代を代表するグラフィックデザイナーの田中一光(1930-2002)は、石元がその知的で厳格な写真を通して「凝視から得られる美の秩序⁽¹²⁾」を示したとし、「数多い日本のカメ

(9) 桂離宮の仕事については、前掲註1図録掲載の中森康文氏による論文“*Nouveaux regards sur Katsura*”(英題:*New Ways of Seeing: Katsura*)に詳しい。

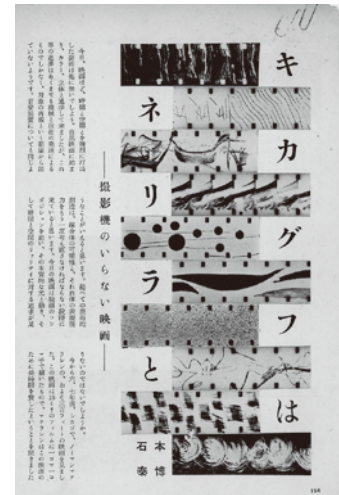
(10) 浜口との出会いについては、「石元泰博 ロングインタビュー～誕生から現在まで～」『写真年鑑2006』日本カメラ社、2006年、pp.177-205(聞き手:大島洋、長野重一)ほかを参照。

(11) 国際デザインコミッティーについて、また石元との関わりについては、図録『戦後デザイン運動の原点 デザインコミッティーの人々とその軌跡』川崎市岡本太郎美術館、香川県立ミュージアム、2021年を参照。

(12) 田中一光「石元泰博」亀倉雄策編『クリエイション』15号、リクルート1992年、p.42。

図3: 石元泰博「キネカリグラフとは」『フォトアート』1955年9月臨時増刊号、研光社(部分)

石元泰博旧蔵スクラップより。アニメーション表現の可能性や《キネカリグラフ》の制作経緯などがつづられているほか、一部のフィルムストリップの図版を確認することが出来る。



ラマンの中でも、石元泰博さんほど、日本のデザイナーに多くの影響を与えた人はいない⁽¹³⁾と明言する。

50年代の石元は、写真家とデザイナーが集い1953年に結成、瀧口が顧問をつとめ宣伝分野における写真のあり方を模索した「グラフィック集団」にも参加している⁽¹⁴⁾。そこでの活動のうち最も特筆すべき成果は、メンバーの大辻、辻彩子(1929-)と共作した《キネカリグラフ》(1955年)だろう【図3】。石元がシカゴで見たノーマン・マクラレン(1914-87)のアニメーションに着想を得て制作された本作は、フィルムに直接塗料を塗ったり、引っ掻いたり、お湯に漬けたりするなどした実験的な映像作品である⁽¹⁵⁾。タイトルは瀧口による造語で、「cinema(映画)」と「calligraphy(書道)」を組み合わせたものだった。石

元は決して多くの映像作品を手掛けたわけではないが、撮影対象の再現や物語の表現ではなく、映画フィルムというメディア自体がもつ可能性を探求した本作は、戦後日本の実験映画における先駆的作品として位置付けられている⁽¹⁶⁾。

5. 日本の写真界における位置付け

i. 写真界での評価の変化

他分野での高い評価を受けて、日本の写真界においても徐々に、石元の表現は認められるようになっていった。当時日本の写真家にとって主たる作品発表の場であった写真雑誌に、シカゴや東京、桂の作品が多数掲載されるようになっていく。さらには、「こども」(『写真サロン』1957年)や「東京造型散歩」

(13) 同上。

(14) グラフィック集団が編集をつとめた著書として『商業写真と特殊技術』ダヴィッド社、1956年。同書には石元の写真作品が写真表現の作例として掲載されているほか、p.133「グラフィック集団スタッフ」一覧に石元のプロフィールが掲載されている。

(15) オリジナルは紛失して現存せず、現在見ることは、大辻による再制作版(16mm、4分30秒、1986年)および、一部コマのコンタクトシートのみである(大辻による紙焼きは、武蔵野美術大学美術館図書館所蔵)。オリジナルは武満徹による音楽が付されて上映されたこともあった。キネカリグラフ(キネカリグラフィ、キネ・カリグラフ等とも表記)についての当事者による主なテキストは下記のとおり。

・瀧口修造「抽象映画について」『コレクション 瀧口修造 6 映像論』みすず書房、1991年、pp.249-251(初出:近代美術館フィルム・ライブラリー上映パンフレット、1955年4月)。

・石元泰博「キネカリグラフとは」『フォトアート』1955年9月臨時増刊号、研光社、pp.164-165。

・大辻清司「キネ・カリグラフ 日本における前衛映画」『月刊映画』1956年7月号、p.20。

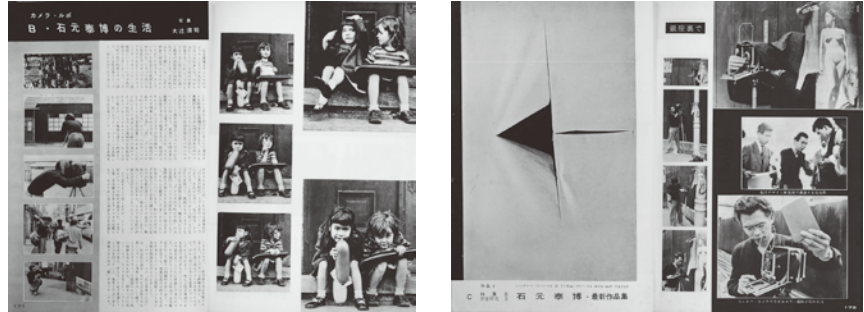
・大辻清司「創造の拠点1 日本の実験映画」『グラフィック集団 幻の『キネカリグラフ』をめぐる』『月刊イメージフォーラム』1986年9月号、pp.128-133。

・石元泰博「瀧口先生」『コレクション 瀧口修造 第1回第6巻月報』みすず書房、1991年1月、pp.1-3。

(16) 例えば、松本俊夫「日本実験映画素描」『映画の実験』イメージフォーラム、1976年、pp.2-9では、「実験映画をめざすいくつかの胎動」のひとつとして《キネカリグラフ》が挙げられている。日本のアニメーション史における位置づけについては、西村智弘『日本のアニメーションはいかにして成立したのか』森話社、2018年に詳しい。



図4:『CAMERA』1956年7月号特集の誌面(部分)。多数の作品図版や、桑原甲子雄、瀧口修造、杵島隆らによる寄稿、岡本太郎との対談などのテキストのほか、石元のある一日を追った大辻清司撮影による「カメラ・ルポ」が掲載され、当時最大規模の特集記事になっている。



(同1958年)といった年間を通したシリーズ連載もこなしている。

「東京造型散歩」などで発表された、大判フィルムで写されたこの時期の路上写真には、IDでの恩師アーロン・シスキン(1903-91)による抽象表現主義絵画を経由した写真表現を彷彿させるような、外壁の剥がれかけたペンキのテクスチャーを克明に捉えたものや、あるいは、東京の街を歩く中で出会った建物のファサードに正対し平面的に構成したものが多くみられる。これらは、桂離宮の庭園において敷石の豊かなテクスチャーを写しとり、書院のまっさらな障子紙と組子の水平垂直をグリッドとして精緻に捉えた視点が、戦後復興まもない東京の路上に応用されているとみることも出来るだろう。

桂離宮やその他多彩な仕事が評価され、写真雑誌では注目すべき写真家として特集が組まれたほか【図4】、1957年には、記念すべき第1回目の日本写真批評家協会作家賞を受賞している。同新人賞は、のちに細江英公(1933-2024)、東松照明(1930-2012)、奈良原一高(1931-2020)ら次世代の面々が受賞することとなる。

戦後日本におけるカメラ産業の興隆と一般市民へのカメラの普及を背景に、全国のアマチュア写真家たちを巻き込み繰り広げられた「リアリズム写真運動」も、50年代後半には勢いが陰りはじめていた。これに代わる動向として、ドイツの写真家オットー・シュタイナート(1915-78)が提唱した「主観主義写真(Subjective Photography)」が紹介されたことで、石元はこの動向を体現する作家のひとりともみなされた⁽¹⁷⁾。日本において主観主義写真の隆盛期は短かったものの、それぞれの写真家独自の視点を重視するという点で、新たな時代の写真表現の到来を予感させるものだった。

ii. 「新しい鉱脈」

50年代後半の新しい日本写真界の動向として、美術評論家の福島辰夫が率いた「10人の眼」が挙げられる。「10人の眼」とは、1956年に「未知の写真の創出に向かって飛び立てる、とびきり飛翔力の強いやつ⁽¹⁸⁾」を求めて福島が集めた、石元のほか、東松照明、奈良原一光、細江英江、川田喜久治(1933-)といった若手写真家10名によるグループ展の名称で

(17) シュタイナート企画による展覧会「subjektive fotografie 2」(ザールブリュッケン国立美術工芸学校、ドイツ、1954年)のほか、日本における主観主義写真の代表的な展覧会「第1回国際主観主義写真展」(日本橋高島屋、1956年)、「日本主観写真展」(富士フォトサロン、1958年)に出品するなどした。

(18) 福島辰夫「なぜ「10人の眼」であったか」『福島辰夫写真評論集 第二巻 「10人の眼」・VIVOの時代』2011年、p.25。初出は日本写真家協会編『日本現代写真史 1945-1970』平凡社、1977年。

ある。

「10人の眼」は、単に批評家であるだけでなく、作家たちとともに実践者でもあろうとした福島が、前世代を乗り越え、全く新しい写真の時代を画するような写真展を意図して企画された。これがのちに、川田、佐藤、東松、奈良原、細江らをメンバーとし、若き日の森山大道(1938-)の上京を後押ししたことで知られる、写真家によるセルフエージェンシー「VIVO」の設立(1959)へと繋がっていく。

福島は当時、石元について以下のように記している。「いま三十代の石元を先頭に、いつの間にか新しい日本の写真界の鉾脈が形成されつつあるように思えてならない。ぼくが彼等に期待するものは、現実を批判的に見つめることの出来る主体の強さと、視野の広さ、感覚の深さ豊さだ。この点、いままでの写真界に石元泰博ほど現実をはげしく把握できる人はいなかったようにさえ思うのだ⁽¹⁹⁾」。

福島が石元に関心を持ったきっかけの一つは、53年に国立近代美術館(現・東京国立近代美術館)で同館初の写真展として開催された「現代写真展 日本とアメリカ」であった⁽²⁰⁾。すでに時代に即したリアリティを失っていた「リアリズム写真」一辺倒な日本写真界の状況に強い危機感を抱いていた福島は、アメリカ側の作品群に見られる「強烈な個性と高度の

精神性が、つくりだす驚くべき豊穡と緊迫⁽²¹⁾」に大きな衝撃を受ける。福島は、この展覧会に日本側ではなくあくまでスタイケンが選んだ「アメリカの写真家」として参加していた石元を、日本の写真の新しい地平を切り開く実践者として、強く支持したのである。

6. 教育者として

石元が日本芸術界に与えた影響のうち、より直接的なものに、「教育者」としての石元の姿があったことを忘れてはならない。ID卒業生の多くが教職に就きIDの精神を次世代に伝えたように⁽²²⁾、石元もまた日本で教育活動を行っている。

具体例を挙げると、西洋におけるモダンデザインの日本への伝道者として、『墨美』や『美術手帖』といった雑誌に寄稿し、その教育理念を詳しく書き綴った⁽²³⁾ほか、「日本のバウハウス」を目指し1954年に開学した桑沢デザイン研究所などの教育機関において、平面構成や「ハンスカルプチュア」などID独自のカリキュラムを導入し、後進の育成に努めた⁽²⁴⁾。

そうしたカリキュラムに学んだ写真家のなかには、70年代の重要な写真動向「コンボラ写真」の代表的作家・牛腸茂雄(1946-83)、「冷蔵庫/ICE BOX」シリーズなどで知られる潮田登久子(1940-)らがいる。直接的な教え子には当たらないが、来日初期の

(19) 福島辰夫「バウハウスの鉾脈①」前掲『福島辰夫写真評論集 第二巻』p. 86。初出は「これからの写真家 第1回」『月刊カメラ』号数不明、光画社、1957年。

(20) 同上p. 79。

(21) 福島辰夫「反省はいつ起るか」日米現代写真展について私はこう思うのですが……』『光画月刊』1954年7月号、p.83。

(22) インスティテュート・オブ・デザイン写真学科の教育および卒業生については、図録 *Taken by Design: Photographs From The Institute of Design, 1937-1971*, The Art Institute of Chicago, 2002に詳しい。

(23) 石元が来日初期にIDの教育について紹介した主な記事としては、以下のようなインタビュー、寄稿がある。

・「基礎教育 インスティテュート・オブ・デザイン—在シカゴ U.S.A.—の場合 石元泰博」『墨美』27号、1953年9月、pp.22-31。

・「インスティテュート・オブ・デザインに学んで」『工芸ニュース』1954年4月号、丸善、pp.29-36。

・「インスティテュート・オブ・デザインに学ぶ」『美術手帖』1954年5月号、pp.22-27。

・「インスティテュート・オブ・デザインに学んで—デザイナーは重い責任をになっている」『桂離宮の石』『デザイン大系月報』号数・版元表記なし(1号、ダヴィッド社)、1954年。

『美術手帖』記事の担当編集者・上甲ミドリ氏との出会いや同記事掲載のいきさつなどについては、下記を参照。

「上甲ミドリ氏インタビュー」『日本の「近代美術館」—戦後草創期の思想を聞く インタビュー記録集』日本の「近代美術館」—戦後草創期の思想を聞く 研究会、2014年(聞き手:光田由里、小坂智子、端山聡子、江口恒明、収録:2009年6月)。

(24) 桑沢デザイン研究所における石元の教育については、下記を参照。

・常見美紀子「石元泰博による桑沢デザイン研究所の構成教育」『基礎造形:日本基礎造形学会論文集』13号、日本基礎造形学会、2004年、pp. 29-35。

・常見美紀子『桑沢洋子とモダン・デザイン運動』桑沢学園、2007年。

「ハンスカルプチュア」の実習は石元が教職を辞したのちも同研究所に受け継がれ、現在まで実施されている。大松俊紀「特集 ハンド・スカルプチャー」『桑沢スペースデザイン年報2020-2021』桑沢デザイン研究所、2021年参照。

理解者・友人であった大辻は、石元に多大な影響を受け、石元のポストと教授法を引き継いだ後、同研究所や筑波大学で教鞭をとっている。後者における大辻の主な教え子としては、現代日本を代表する写真家・畠山直哉(1958-)が挙げられる。彼らは皆、それぞれが独自の写真表現を切り開き、日本写真史において重要な役割を果たしている。ただ師を模倣するのではなく、創造的な方法で写真というメディアの可能性を拓くという点で、石元を介しIDの精神が継承されているといえるかもしれない。

7. 写真集『ある日ある所』

1958年11月、石元はシカゴでの学生時代から、東京で暮らした1950年代までの約10年間の集大成として、初めての写真集『ある日ある所』(芸美出版社)を上梓する。同書は「ある日、ある所……すべてのものは生きている その刻々と生きる生命を記録し、彼らとともに、小さい声を挙げたいと思います(略)」との石元のまえがきから始まり、「ある日ある所」「海岸」「こども」の3つの章で構成されている。

いずれの章も、東京とシカゴふたつの街で撮影された写真がないまぜに編まれており、「こども」の章では、おもちゃの仮面を被る、チャンバラ遊びをしている、など共通した所作をするふたつの国のこどもたちが見開きで並置されている。彼らに注がれた平等な眼差しのもと、民族や地域を超えた普遍的なこどもの姿が尊厳をもって表わされている。

同書の序文において写真評論家の渡辺勉(1908-78)は、「写真の創造性は、素材論にあるのではなくして、物を凝視する内面から前進するものであることを、きわめて高度の姿勢で示している」と評し、石元写真を「非情の視覚言語による一種の文明批評」であるとした。

遊び心ある実験的なデザイン・装丁を手掛けた山城隆一(1920-97)は、同書のレイアウトにあたって、

以下のように記している。「僕が掌にその重さをしみじみと感じながら打たれたのは、石元さんの人間への執拗なまでの愛着と、その眼の容赦ない正確さです。石元さんが壁のシミをみつめるとき、壁のシミは叫び声をあげているのです⁽²⁵⁾」。同書においては、ペンキの剥がれた壁であっても、裏路地に遊ぶ幼い子どもであっても、「ある日ある所」に出会ったあらゆる被写体の「小さい声」が、石元のつぶさな凝視によって最大限にまで拡声されているのだ。

8. 日本を拠点として 1962年以降

『ある日ある所』刊行直後の1958年末、日本での在留資格が失効する前に「帰国」するべくアメリカへと旅立った石元は、千代田光学精工から助成を受け、3年間シカゴで写真に没頭した。1961年の終わりに再び日本へ戻った石元は、以降、短期滞在を除いて東京(70年までは神奈川県藤沢市)に拠点を定めて活動を展開していく。

i. シカゴの反芻と影響

シカゴでの3年間、石元は一眼レフカメラを携えシカゴの街を歩き尽くした。行き詰まりを感じた「造形写真」からの脱出と、苦手意識のあった「人を撮ること」を自身に課したこの滞在を経て、「写さなければならぬもの、写さなければいけないもののイメージを、全精力をかけて記録したものの中から本物が生れ、写真芸術が生れる⁽²⁶⁾」との写真観を抱くに至る。

日本に戻って間もない62年の夏には個展(日本橋・白木屋)を開催し、写真雑誌上で作品を発表するなどして渡米の成果を世に示している。しかし、6万カットものネガから厳選した、写真集『シカゴ、シカゴ』(美術出版社、1969年)を練り上げるには、撮影開始から約10年の時を要した。

シカゴから戻った当初の石元は、当時話題をさらっていたウィリアム・クライン『ニューヨーク』(1955)

(25) 山城隆一「『ある日ある所』をレイアウトして」『芸美出版社だより』No.1、芸美出版社、1958年12月。

(26) 石元泰博「季節の話題1 私のアメリカの三年」『アサヒカメラ』1962年2月号、朝日新聞社、p.226。

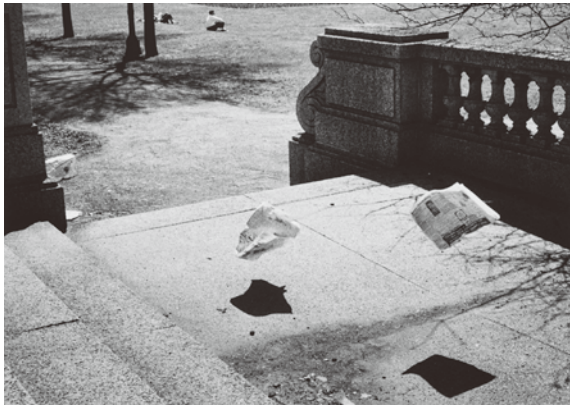


図5: 《シカゴ 街》1959-61年、高知県立美術館所蔵
写真集『シカゴ、シカゴ』の最終頁のカットとして掲載。



図6: 《東京 街》1963年、高知県立美術館所蔵
『カメラ毎日』での連載「東京の顔」第12回「道」にて発表。
(同誌1963年12月号 p.36)

や、ロバート・フランク『アメリカ人』(1958)のように、写真集に国家や都市の名を冠することに否定的であったが⁽²⁷⁾、実際に採用されたタイトルは、シカゴ市民が親しんだフランク・シナトラの楽曲のフレーズから引き、愛する都市の名を呼びかけるように重ねたものであった。重厚な高層ビルの深く黒々とした影とちっぽけな人間の対比、大規模な再開発による破壊と建設。そして、通りを闊歩しビーチで憩う人々の表情と姿態。全身全霊を掛けた克明な「記録」と、活版2色刷りという当時最新鋭の印刷技術によって、「鋭利な刃物のような切れ味と、鋼のような硬質さを内包した映像のリアリティ⁽²⁸⁾」を現出することに成功している。

ii. 東京への眼差し

日本の60年代は激動の時代であった。飛躍的な高度経済成長によって人々の暮らしや社会が様変わりし、都市の巨大化が進行、日本は世界屈指の経済大国となった。64年にはアジア初のオリンピックが東京で開かれ、70年にはアジア初の万国博であり「人類の進歩と調和」をテーマとした大阪万博が開

催される。その一方で、学生運動や安保闘争が巻き起こり、輝かしい開発と技術進歩の裏側で、多くの自然環境が汚染・破壊され、公害が社会問題化するなど、その歪みが露わとなっていた。

シカゴから帰った石元は早速カメラを携え、生き物のごとく高層ビルが増殖し巨大化の一途を辿る都市・東京に切り込んでいく。この頃の日本写真界を牽引した写真雑誌『カメラ毎日』1963年1月号から12月号で連載した「東京の顔」は、シカゴで得た視点を東京の街に応用し、「日本的なものとは何か⁽²⁹⁾」という問いに挑んだ意欲作だ。月ごとに異なるテーマ——例えば、大人への不信を募らせる思春期のティーンエイジャーたち、翌年のオリンピックに向けて進められる高速道路開発、過密な都市における住環境の問題、あるいは女性の就労の在り方など——にもとづき、ルポルタージュ的手法によって、高度経済成長期真っ只中にある東京の諸相を批判的に切り取っている。

本シリーズが、「今日の東京の、日本をレンズというブラッシュによって描かれたカリカチュア⁽³⁰⁾」とも評された通り、この頃石元が東京に対して注ぐ眼差しは、どこか風刺的、批評的であった。例えば、同じく

(27) 石元泰博「ニューヨーク近代美術館での個展」『芸術新潮』1962年1月号、p.72。

(28) 重森弘淹「石元泰博論—古代史へのトリップ」、『日本の美—現代日本写真全集2 国東紀行』、集英社、東京、1978年、p.90。

(29) 吉村伸哉〈今月の口絵解説〉「黒白の部 石元泰博 ティーン」(連載・東京の顔①)、『カメラ毎日』1963年1月号、p.153。

1965年には、同誌上で編集者・山岸章二企画による、東松照明(1930-2012)と長野重一(1925-2019)とともに無記名によって東京の諸相を写す「共同制作シリーズ」にも取り組んでいる。

(30) 伊藤逸平「写真を志す若い人におくる 名作の展望と作家研究 8 石元泰博論」『カメラ時代』1966年8月号、p.42。

図7:「磯崎新の近作 大分図書館」
『SD』1966年10月号、pp. 58-59。



捨てられた新聞紙を被写体としても、シカゴのそれとは全くスタンスが異なるのである⁽³¹⁾【図5】【図6】。

iii. 写真集『都市』とニュー・ジャパニーズ・フォトグラフィ

60年代の仕事を総括するものとして、『カメラ毎日』の編集者・山岸章二(1928-79)が手掛け、「映像派」と呼ばれた気鋭の写真家たちを中心に取り上げた10巻揃いの写真集シリーズ「映像の現代」(中央公論社、1971-72年)への参加がある。「10人の眼」の出品作家と重なりつつ、奈良原や深瀬昌久(1934-2012)、東松、森山など、60年代の日本写真をリードした当時30~40才の気鋭の作家たちが選出され、石元は最年長の植田正治(1913-2000)に次ぐ年長者だった。石元の写真を編んだ第8巻『都市(英題はTokyo)』(1971)は、混沌とした過密な巨大都市空間の片隅で日常を営む人々や、テレビや広告によって街に氾濫する複製イメージ、地面や壁に落ちる黒々とした不穏な影など、この写真家が60年代に写した都市=東京の姿を凝縮した一冊である。

日本の現代写真が初めてアメリカで紹介される機会となった1974年ニューヨーク近代美術館での「ニュー・ジャパニーズ・フォトグラフィ」展において、同

館のジョン・シャーカフスキーと共同キュレーションを務めた山岸は、60年代の映像派やプロヴォークといった鮮烈な写真表現が生まれるにあたって、先行世代の石元の仕事の重要性をこう指摘している。「この時期にわれわれは現代写真の核になる部分について、その多くをアメリカから帰った石元泰博に学んだ。(中略)現代の写真が目ざす理想には、石元なしでは近づけなかったであろう⁽³²⁾」。

iv. その他の活動 雑誌メディアと周辺への眼差し

国を超えて様々な芸術実践が繰り広げられた激動の60年代において、石元はあくまでも写真というメディア/フィールドに留まり、同時代の美術界の潮流と直接的に関わり合うことは多くはなかった。しかし建築家の磯崎新(1931-2022)は、作品の概念を鑑賞者をも包摂した環境そのものにまで拡張した動向「環境芸術」の始まりを、記念碑的展覧会「空間から環境へ」(銀座松屋、1966年11月)にわずかに先んじて発表された、石元による自作「大分図書館」のカラー写真(『SD』1966年10月号掲載)に看取している⁽³³⁾【図7】。

日本における環境芸術は、50年代に「実験工房」

(31) 森山明子『石元泰博—写真という思考』武蔵野美術大学出版局、2010年、p.150における指摘を参照。

(32) 山岸章二、「まえがき」(和文)、*New Japanese Photography*, The Museum of Modern Art, 1974, pp.15-16.

(33) 磯崎新「エメラルドグリーン—色の見開きに、アッ!と驚いた」『百書百冊』鹿島出版、2017年(伊藤公文編)、p.256。

や「具体美術協会」といった前衛的な芸術家集団が試みたインターメディアな実践や、テクノロジーの芸術的可能性の探求を引き継ぎつつ、1970年の大阪万博へと向かって盛り上がりを見せ、磯崎もその主たる人物の一人だった。

1965年創刊の建築雑誌『SD』（鹿島出版会）は、既存のジャンルにとらわれず建築や芸術全般を総合的に扱った。写真の主流がモノクロからカラーへと移り変わるとともに、印刷技術が向上し、視覚情報メディアが大きな転換期を迎えつつあるなか、時代に先駆けてビジュアルによる情報伝達を試みた同誌の誌面上に、磯崎による実践と石元の視覚とが、見事に交差したのである。

同じ頃、「日本初の本格的グラフィックマガジン」として1963年に創刊し、第一線で活躍する写真家たちが参加した『太陽』（平凡社）に対しても、石元は多数写真を提供した。こうしたグラフ誌や写真雑誌での取材を通して、都市と対としての地方における、ヴァナキュラーな地域文化へも眼差しを向けるようになる。例えば、秋田の農村に暮らす労働者の質素ながら丁寧な繕われた装いに人間の尊厳を見出す一方で、北海道の冷害地では、それが農業政策の失策による人災であることを、分析的にルポルタージュしている⁽³⁴⁾。

仏教画「両界曼荼羅」との重要な出合いも、『太陽』での取材がきっかけであった。密教の「不二（ふに／ふたつにあらず）」との思想は、西洋と東洋、伝統と近代、秩序と混沌といった両極的な価値観や矛盾をも一体的にひとつの世界として受け入れる視点をもたらし、石元の人生観、芸術観を決定的に転換

させた。そして、1969年の日本国籍取得と前後して、日本文化の歴史を遡りこの目で確かめたいと考えるようになった石元は、自身のアイデンティティの源流を辿る旅へと向かう。その行き先は、日本の古代史を遡った邪馬台国から、朝鮮、中国、インド、中近東へと時間と国境を越えて続いた。

v. 移ろいゆくもの 晩年の仕事

80年代後半以降の晩年に石元が手掛けたシリーズとして〈刻(とき)〉がある。撮影時は「うつろい」とも呼ばれたこの一連の仕事は、アスファルトの上に踏みつぶされた落ち葉や空き缶、流れゆく川の水面、都市の雑踏、そして降り積もり解けゆく雪や、空に浮かぶ雲など、ひと時も同じ形を取らない、定かならぬものを被写体とした。本作には、90年前後の伊勢神宮撮影で出合った、20年毎に新しい社殿を建て替え神体を遷す「式年遷宮」から得た螺旋的な時間感覚や、『平家物語』や『方丈記』といった日本の古典文学に見られる無常観とも響き合った自身の自然観、死生観が投影されている。即物的とも評されるソリッドな対象把握で知られた写真家が晩期に見つめたのは、そうした移ろいゆき変わりゆく万物流転の世界だった⁽³⁵⁾。

9. 結び

石元は、戦後の日本写真史において特異な存在として出現した。写真評論家の飯沢耕太郎は、村の外からやって来るもの、ひいては他界から来訪する霊や神を意味する日本の民俗学用語を用いて、「日本写真界のまれびと⁽³⁶⁾」であると指摘する。石元がこ

(34) 下記を参照。

文：朝倉撰、撮影：石元泰博「女ひとりの旅 秋田県加茂 男鹿半島のおんな」『太陽』1963年12月号、平凡社、pp.164-172。

石元泰博「拓かれた大地」『カメラ毎日』1965年8月号、毎日新聞社、pp.31-50。

(35) 1996年には、この〈刻〉シリーズによって、東京国立近代美術館の写真部門において、日本人写真家初の個展「現在の記憶」を開催している。下記対談動画を参照。

【生誕100年 石元泰博写真展】増田玲（東京国立近代美術館主任研究員）×森山明子（武蔵野美術大学教授）

<https://www.youtube.com/watch?v=t1yE4Hpp2aE>

(36) 石元生誕100年を記念したインタビューでの写真評論家・飯沢耕太郎の指摘。

「[vol. 1] 飯沢耕太郎氏(写真評論家)×森山明子氏—「生誕100年 石元泰博写真展」関連企画 対談シリーズ テキスト版」

<https://iypc.moak.jp/?p=5356>

うした大きなインパクトを持ちえたのは、単にIDに学んだ西洋的な造形思想を輸入したからというだけではない。米国籍を有しながらも、日系移民という「部外者」としてアメリカ社会を生きる中で培った、独立した個人としての強固な自我に裏打ちされた、厳格な眼差しを持っていたからだろう。

「芸術のための芸術というものはありません。今日、人間性と技術をむすびつけることがデザイナーの仕事であります⁽³⁷⁾」「考えようによっては、カメラマンは一番あぶない危険な人間だ⁽³⁸⁾」——こうした発言からも明らかのように、視覚表現を通してダイレクトに自身のものの見方を人々に示すことができる写真家をはじめ、人間とテクノロジーのあり方を設計し、なんらかの「もののかたちをつくる(造形)」広義のデザイナーが持つ社会的責任に極めて自覚的であった。石元の作品が形式的な美しさだけでなく、対象の本質を掴み取る批評性と普遍性を有しているのは、写真というメディアが世界に対して持ち得る力の強大さを深く理解し、自省的な態度を持ち続けたからだろう。

写真家のマイナー・ホワイトは、1960年シカゴ美術館での個展に際し、石元の写真を言語になぞらえて「視覚的バイリンガル(visual bilingualist)⁽³⁹⁾」と評した。写真というメディアを通して東洋と西洋の視点を統合し、新たな視覚言語を創造した石元の仕事を言い得たように思えるこの言葉に、当時石元本人は強く反発している。写真を学んだのはIDだけであって、日本では写真教育は一切受けていないからである。しかし、自身の民族的ルーツへの遡求や、「不二」の思想との出会い、日本古来の無常観への共感などを経て、晩年になってようやくこの指摘が腑に落ちたという。西洋と東洋という二つの自我に引き裂かれながら歩んできた石元が、半世紀を経てようやくたどり着いた境地だった。

石元の足跡を辿り、その両洋のバックグラウンドから培われた、揺るぎのない眼差しと対峙することは、単なる“古き良きモダン”の懐古ではなく、広やかな射程で人間や文明のあるべき姿を考える手掛かりとなる、今日的な意味を持つ営為であるはずだ。

石元泰博写真作品図版:

©高知県, 石元泰博フォトセンター

(37) 石元泰博「デザイナーは思い責任をになっている」前掲註23『デザイン大系月報』

(38) 石元泰博、東松照明、長野重一「われら何を写すべきか」このジャンルへの期待と自負——共同制作「新宿」によせて『カメラ毎日』1965年1月号、pp.168-173(引用箇所:p.170)。

(39) Minor White, “photographs by YASUHIRO ISHIMOTO,” The Art Institute of Chicago, 1960(展覧会パンフレット)

高知県立美術館研究紀要 第11集

編集・発行 高知県立美術館
(公益財団法人 高知県文化財団)
〒781-8123 高知市高須353-2
Tel: 088-866-8000
Fax: 088-866-8008
<https://moak.jp>

要旨英訳 アンドレアス・シュトゥールマン

発行日 2026(令和8)年3月31日

BULLETIN OF
THE MUSEUM OF ART, KOCHI
NO. 11

Edited and Published on March 31, 2026
by The Museum of Art, Kochi
353-2 Takasu, Kochi City
Kochi Prefecture 781-8123 Japan