

## リアリズムとプロパガンダ——社会へ向けられた写真家のまなざし

金子隆一（東京都写真美術館 専門調査員）

## 1 印刷される写真

写真のもつ記録性に注目し、それを社会に活用しようとする試みは、日本においても明治時代の前半から様々なかたちで実践されている。「北海道開拓写真」と称される記録写真群はそのすぐれた成果のひとつである。だがそれは国家プロジェクトの一環として行なわれ、開拓のプロセスを記録してアーカイブをつくることに焦点が合わさっている。しかし現実には、それらの写真を公にし、直接に社会の中に広く還元して活用しようという意識は希薄であったと言わざるをえない。

写真の記録性を社会的な伝達メディアとして有機的に成立させるためには、技術的なインフラが整備される必要があるのではないかと。写真を大量に、そして精密に複製する技術、すなわち写真印刷術の確立がそれを成立させるインフラとなろう。その「量」と「質」が確立してはじめて、誰もが安直に手に取り、見て、そして消費することが可能になる。そしてそれこそが、写真を真に伝達メディアとして社会の中に機能させるものであり、写真の記録性が大衆社会の中である一定の力を発揮することを可能にするに違いない。

このような視点に立って見たとき、日本において伝達メディアとしての写真の萌芽を1894（明治27）年に勃発した日清戦争を機に刊行された『日清戦争実記』（博文館）や『戦国写真画報』（春陽堂）などに求めることは妥当であろう。そして10年後に勃発した日露戦争において刊行される『日露戦争写真画報』（博文館）や『征露写真画帖』（実業之日本社）などに至って、その萌芽の時代は終わったと言ってよい。この二つの戦争によって、明治政府が目指した統一的な「国民」という意識が日本の大衆の中に醸成されたことは歴史の教えるところであるが、これらの写真画報が、その意識の確立に少なからぬ役割を果たしたことは確かなことである。

だがこれらの明治期の画報はまだ記事が中心であり、写真は添えものに過ぎず、西南戦争のときに錦絵が果たした視覚のダイナミズムに訴えて世論を誘導するような位置は獲得していないと言わなくてはならない。だからといって写真のもつ視覚性が劣っているというわけではない。将軍の肖像や戦地の風景写真であったとしても、写真の記録性もたらす実証性は錦絵などとは比べものにならなかったはずである。当時の大衆は錦絵と合わせて見ることによって十二分に戦争のリアリティを経験したに違いない。

そして写真が前面に押し出され、写真だけが可能にする独自の語法をもって読者に何事かを伝達し、世論を喚起するメディアとしてのかたちをもち始めるのは、1920年代に入ってスタートするいわゆる「グラフ雑誌」によってである。

## 2 グラフ・ジャーナリズムの成立

日清、日露の二つの戦争を戦った時代、それは19世紀から20世紀へという世紀の変わり目である。この時期、日本において写真の撮影技術は乾板の普及によって急速に発達し、それに呼応するかのよう写真印刷技術も発展をとげる。1904（明治37）年、報知新聞が新聞本紙に活字と網目版写真を同時に刷り込むことに成功したことを皮切りに、大正期に入ると新聞に写真が印刷されるのは普通のことになってゆく。

そして1921（大正10）年、大阪朝日新聞社が「朝日グラヒック」を、大阪毎日新聞社が「ロトグラビュア・セクション」をそれぞれ日曜版の付録として創刊する。これらはタブロイド判見開き程度のものであるが、輪転グラビア印刷による写真中心の紙面で、文字はキャプション程度におさえられた構成であった。ここで写真は、記事のイラストレーションという添えものの位置づけを大きく脱し、新たなグラフィズムをつくり出したのである。メディアとしての写真の方向性が示されたと言ってよいだろう。

さらに1922（大正11）年に『国際写真情報』（国際情報社）、『国際時事画報』（2号から『世界時事画報』と改題、国際タイムス社）といった月刊グラフ雑誌が創刊され、翌23（大正12）年に『アサヒグラフ』（東京朝日新聞社）が創刊される。この『アサヒグラフ』ははじめ日刊で創刊されるが、同年9月1日に勃発した関東大震災で一時休刊する。しかし11月にはこんどは週刊で復刊し、日本における本格的なグラフ雑誌の嚆矢として、近代的なグラフ・ジャーナリズムの基礎を確立するものとなる。

杉村楚人冠（1872—1945）を編集人とするこのグラフ雑誌は「早いニュースは記事でも写真でも日刊新聞の領域です。週刊画報の使命は、もっと落ちついて、より深く、より正しく、より清く、より美しいものを作り得る点にあります」とその特質を自ら規定している。この「より深く、より正しく」という意識は、一枚の写真と記事では理解しにくい社会の現実を、複数の写真を使った多面的な視点によって掘り下げようとする可能性を示すものであろう。また「より美しい」という意識は、新聞の網目版印刷とは異なるグラビア印刷による精密な写真の複製ということになるだろう。この二つのアプローチは、ニュース写真（新聞写真）とグラフ雑誌での写真の差別化をはかろうとするものである。写真のもつ記録性とそれにもとづく実証性を組織化し、ひとつのメッセージを形成するという可能性を見すえたものであるといえよう。

この『アサヒグラフ』の出現は、写真に独自の統辞法を与え近代的な視覚メディアとして社会の中に成立させるものであった。だが当時、そこで展開されるグラフ構成の内容といえば、道を掃除する清掃労働者や家庭での洗濯、クリーニング屋など何かを洗っている人たちの姿

をスナップ的にとらえ、コラージュ的に構成した「洗えや洗え」（1928年6月13日号）や、街を歩く女性の足元ばかりをねらった「塵を蹴る都の足どり——近代都会ステップ」（1928年6月6日号）などに典型的に見られる「〇〇づくし」の方法で、世相をユーモラスに切り取ったものが多い。

そこには近代都市の断面を切り取るという意味で社会性はあるとしても、時代は遡るがアメリカの写真家ジェイコブ・オーガスト・リース（1849—1914）がはっきりともっていた社会改良運動的な姿勢を見ることはできない。もちろん一枚一枚の写真には、素朴ではあるがリアリズムのまなざしを見るのが可能ではある。だがコラージュ的に構成された誌面は、あくまでも視覚的なおもしろさのみが強調されたものになっている。

写真によって社会の現実を意識的に、または批判的にとらえようとする意識と方法は、1930年代に入ってから顕在してくるのである。

### 3 報道写真の出現

1920年代から30年代前半にかけて、ヨーロッパを震源として全世界的なレベルで写真表現の革新が行なわれてゆく。日本も例外ではなく、「新興写真」の名の下に、写真だけが可能にする新たな視覚世界への覚醒が始まってゆく。カメラの眼——つまり機械の眼の受容である。人間の眼では見ることのできないマイクロやマクロの世界、精密描写や一瞬をとらえ、定着すること、レンズのもたらす極端なパースペクティブや特異なアングルなど、写真ならではの近代的な視覚として時代の中で追求されていった。

このような写真の機能にもとづく新しい視覚の追求に加えて、写真が高度な印刷技術と結びつくことによって発揮される新しい社会性への覚醒があった。前述のように写真のもつ記録、伝達、実証能力への認識は、日本においても19世紀末にははっきりと萌芽が認められる。だがそれはあまりにも素朴でありすぎた。ところが20世紀に入ってから急速に伸展する印刷された写真の社会への浸透と映画に象徴される視覚的スペクタクルの登場は、大衆にそれまでの素朴なメディアのあり方に不満をいだかせることになった。それが1920年代になって続々と創刊される、『アサヒグラフ』に代表されるグラフ雑誌の出現をうながしたと言えよう。

そして30年代になると、写真がもたらした新しい視覚と、それを広く社会に伝える技術的達成により、グラフ・ジャーナリズムは大きな展開を見せ、そこから「報道写真（ルポルタージュ・フォト）」という写真表現のひとつのジャンルが出現したのである。

報道写真の成立は、写真表現の近代化を大きく進展させた。社会に向けてどのように視覚的メッセージを構築するかという問題意識が生まれたのである。

このことを象徴的に表わしているのが、美術評論家板垣鷹穂（1894—1966）と写真家堀野正雄（1907—1998）との共同作業として行なわれたグラフ・モンタージュ「大東京の性格」（『中央公論』1931年10月号、中央公論社）である。

板垣は1930年代に「機械美学」を主張するモダニズムの評論家として活躍した。一方堀野は、東京高等工業学校（現・東京工業大学）に在学中から本格的に写真を撮り始め、1925、26年頃から小山内薫（1881—1928）が主宰する築地小劇場で舞台写真を撮り、村山知義（1901—1977）らと交流を深め、左翼思想の強い影響を受けている。そして29（昭和4）年に村山や浅野孟府（1900—1984）、中戸川秀一（1887—1933）らと国際光画協会を結成、この団体は、ドイツのシュツットガルトで1929年に開催された展覧会「映画と写真（Film und Foto）」（ドイツ工作連盟主催）の写真部門を31（昭和6）年に「独逸国際移動写真展」としてわが国に招来する。堀野は1930—31年に板垣との共同実験として瓦斯タンクのシリーズなどの機械的建造物の撮影を行ない、写真集『カメラ・眼×鐵×構成』（木星社書院、1932年刊）を上梓する。これらの写真は、アルベルト・レンガー・パッチュ（1897—1966）が実践した新即物主義のカメラアイをもつものであるが、堀野はそれをこう位置づける。

……レンゲル・パッツの作画に往々見受ける極めて抽象的な造型は、新しいリアリズムに於ては先づ最初に否定さる可きであらう。

機械的建造物の写真的表現に関する実験を一通り終つた自分にとっては、新しいリアリズムの立場から、「東京」の性格描写に専念してゐる。（「写真に於ける性格描写一覚え書」『フォトタイムス』1931年5月号より）

ここに示されている「東京」の性格描写こそがグラフ・モンタージュ「大東京の性格」に他ならない。

この20ページにわたるグラフ構成は、ラスロ・モホイ＝ナジが示した「ティポフォト」の影響を部分的にうかがわせるところがあるが、「東京」という都市へのリアリズムがみてとれよう。そして堀野がこれに続いて1931（昭和6）年から翌年にかけて『犯罪科学』（武俠社）誌上で展開したグラフ・モンタージュは、プロレタリア・リアリズムというべき社会主義的な社会の見方を反映したものとなってゆく。村山知義との共同作業である下町を流れる隅田川兩岸をモチーフにした「首都貫流——隅田川アルバム」（1931年12月号）や、詩人北川冬彦（1900—1990）のシナリオにもとづく、玉川を舞台に都会のブルジョワと河川敷に住む朝鮮人たちを対比的に描いた「玉川べり」（1932年5月号）などは、資本主義社会がつくり出す社会の現実・矛盾をえぐり出すものであると言ってよい。

堀野が『犯罪科学』誌上で強い社会的主張をもった表現を発表した

同じ1932年5月に、野島康三（1889—1964）、中山岩太（1895—1949）、木村伊兵衛（1901—1974）を同人とする写真雑誌『光画』（聚楽社）が創刊される。2号から同人に加わった写真評論家伊奈信男（1898—1978）は、日本における近代写真のマニフェストとも称される記念碑的論文「写真に帰れ」を発表する。これはドイツを中心とする近代写真運動の中で示された写真独自の機能と本質にもとづく写真芸術のあり方を主張するものであるが、それはこう結ばれている。

写真芸術は、たとへその歴史は若く、伝統は短いとはいへ、決して他の芸術部門に隷属すべきではない。反対に、現代の如き大工業的、技術的様相を持つ社会に於て、写真こそは、最もこの社会生活と自然とを記録し、報導し、解決し、批判するに適した芸術である。しかし「カメラを持つ人」は社会的人間であることを忘れてはならない。彼が社会と遊離したときこそ、写真芸術は、「現代の年代記作者」たる光輝ある資格を棄て、更び無意味なる唯美的傾向を採り始めて、他の芸術と同様な衰滅の道をたどるであらう。吾々が写真芸術によつて「現代」に最高の表現を与へるためには「カメラを持つ人」は何よりもまづ最も高き意味の社会的人間たらねばならぬのである。（『光画』第1巻1号より）

ここでされた伊奈の主張を体現したのが、クリスチャンでマルクス主義者であった広告ディレクター太田英茂（1892—1982）の下で写真のリアリズムに開眼した「ライカの名手」木村伊兵衛である。東京の下町で生まれ育った木村は、モダン都市東京の日常的な生活断面をスナップショットのまなざしで、その息づかいまでも切り取った。堀野のような政治的意識が表面化することは希だが、そこにはまぎれもなく社会の現実が豊かに写しとどめられている。そして木村は名取洋之助（1910—1962）と出会うことによって、日本における報道写真確立の一翼を担うことになるのであった。

ドイツで報道写真家としてキャリアを積んで取材のために1932年に帰国した名取は、ヒトラー政権下の外国人排斥によって日本にとどまることを余儀なくされる。だが『光画』に掲載された木村の写真を見て日本に報道写真の拠点をつくる決意をし、1933（昭和8）年8月、木村に加えて伊奈信男、ドイツで演劇を学び松竹の映画俳優でもあった岡田桑三（1903—1983）、デザイナーの原弘（1903—1986）らと日本工房を設立する。同年12月に木村伊兵衛による「ライカによる文芸家肖像写真展」を開催し、翌34（昭和9）年3月に名取と木村の写真によって日本工房主催による第2回展「報道写真展」を開催する。このとき伊奈がドイツでいう「レポルターゲ・フォト（Reportage Foto）」を「報道写真」と翻訳し、その後グラフ・ジャーナリズムにおける写真のあり方を示す言葉となった。この写真展においては、写真の読み方をキャプションによって規定し、さらにそれらをグラフィックに構成するこ

とによって新しい意味をつくり出し、その連結によってストーリーを展開させてひとつのメッセージを明らかにするという方法が示された。しかし写真の見方を方向づけるような具体的なキャプションが入ることはなく、それは単なる視覚的なものであった。これとほぼ同じことを堀野正雄が「堀野正雄第五回個人写真展」として同年同月に開催したことは注目してよい。

つまり日本における「報道写真」という表現方法は、名取、木村、堀野の三人によって確立されたと言えよう。

そしてこの第2回展開催の直後に、木村、岡田、伊奈は日本工房を退く。名取は影山稔雄（？ — ？）、デザイナーの山名文夫（1897—1980）らを集め第二次日本工房を再建、報道写真を高度に実践する場として大判のグラフ雑誌『NIPPON』（季刊、日本工房、1934年10月創刊）を刊行することとなる。写真は名取を筆頭に堀野正雄、渡辺義雄（1907—2000）らのフリーランスの写真家が担当する。のちにここではデザイナーとして河野鷹思（1906—1999）、亀倉雄策（1915—1997）、写真家としては藤本四八（1911—2006）、土門拳（1909—1990）らがスタッフとして活躍をするのであった。

日本は1931（昭和6）年、中国東北部に侵攻する。満州事変の勃発である。中国や列強との間で緊張が高まり、さらに32（昭和7）年の満州国建国にともない、日本は国際的に孤立することになる。こうした時代背景を抜きに『NIPPON』について語ることはできない。日本は孤立状況を打開するために対外宣伝政策の強化をはかったが、その宣伝媒体となったのが『NIPPON』なのである。『NIPPON』は世界に日本文化を紹介・宣伝するための雑誌だった。そのテキストが英、仏、独、スペイン語などさまざま言語によるのはそのためであり、記事内容によって言語を使い分けていた。

しかし、『NIPPON』はグラフ雑誌としては画期的なものであった。その写真を中心とするグラフィズムは当時ドイツを中心にして花開いたグラフ雑誌（『ディー・ノイエ・リーニエ（Die Neue Linie）』〔ここではハーバート・バイヤーが活躍した〕や『ディー・ダーメ（Die Dame）』など）に匹敵する内容とデザイン、印刷クオリティーをもつものであった。だが対外文化宣伝グラフ雑誌という性格上、日本の政治的な意志の反映をのがれることはできない。つまり大きなパースペクティブの中においては国策プロパガンダ雑誌という位置をもつものであるのだ。それはまた日本における報道写真の高度な実践がその枠組の中で行なわれざるをえなかったということでもある。

#### 4 社会への個的なまなざし

報道写真という方法の確立は、写真のもつ社会性を明確にした。では写真の社会性はすべて「国策」のプロパガンダという枠組の中に取り込まれていったかという決してそうではない。伊奈信男が「写真

に帰れ」の中で主張した「現代の年代記者」としての写真家という態度は、プロフェッショナルとしての報道写真家だけでなく、アマチュア写真家たちにも新しい写真の方途を示すものでもあったのだ。

このことをもっとも良いかたちで体現しているのが桑原甲子雄（1913—2007）の写真である。

東京の下町に生まれ育った桑原は、隣家に住み、のちに世界的なフォトジャーナリストとして活躍する濱谷浩（1915—1999）の影響で写真を始める。1934（昭和9）年、ライカ・カメラを手に入れることによって自由なカメラアイにもとづく都市の生活断面をスナップショットで切り取った写真が、『フォトタイムス』（フォトタイムス社）、『カメラアート』（カメラアート社）といった写真雑誌の月例コンテストを通じて注目され、高い評価を獲得する。とくに当時プロレタリア芸術運動にも関わりをもっていた勝田康雄（1903—？）が編集する『カメラアート』誌においては、「桑原甲子雄推薦号」（1937年2月号）という特集号が刊行されるほどの評価を得ている。ここで木村伊兵衛は日本のウジェーヌ・アジェたれと期待を述べ、写真家岡本守正（？—？）はドロシア・ラングの作品「白い天使のパンの行列（White Angel Bread Line）, San Francisco」（1933年）の写真を見たときと同じ感動を受けたと賞賛し、団充二の名で写真批評家としても健筆をふるった水也定定（本名：仁保芳男1905—1962）は、人間の生活を感情を込めて表現する社会的リアリズムの道を共に開拓しようと共感を述べている。

下町に生きる庶民の生活の息づかいに自らの写真家としての息づかいを同調させる桑原の態度は、社会の現実を等身大にとらえるものである。これは、報道写真が発する社会的なメッセージ——公的なメッセージの対極に位置するものといってよいのではないだろうか。

1937（昭和12）年7月7日、中国の盧溝橋における日中両軍の衝突は、1945（昭和20）年8月15日の太平洋戦争の敗戦に至る日本の全面戦争状態のはじまりを告げるものであった。「対外宣伝」ということに加えて国内世論を誘導すべく「対内宣伝」がクローズアップされ、日本の報道写真はまさにプロパガンダの手段として全面的に駆使されてゆく。

このことを象徴的に表わすのが『写真週報』（内閣情報部、1938年2月創刊）である。「国策のグラフ」と明確に位置づけられたこのグラフ雑誌は、隣組などを通じての回覧されていたというから、文字通り国民すべてがここから発せられるメッセージを受容したといっていよう。『アサヒグラフ』を筆頭として他の国内向けのグラフ雑誌も「国家総動員体制」の下で、その内容は戦争プロパガンダ報道がその中核をなすように変わってゆくのであった。

前述した桑原甲子雄の写真は、まさにこの「戦争」という状況の中で撮影されたものであり、そこに見られる個的なまなざしはそのような中であって庶民の生活感情を純粋にとらえているといえるべきである

う。

このような写真は桑原一人だけではなく、当時の写真雑誌の前面には現れてこないが散見することは可能である。関西においての新興写真運動の重要な推進者の一人であった安井伸治（1903—1942）の写真には、そのことが根太く貫かれている。ことに1941年5月、安井を中心とする丹平写真倶楽部のメンバー、椎原治（1905—1974）、河野徹（1907—1984）、田淵銀芳（1917—1997）らが共同制作で発表した「流氓ユダヤ」は、ナチスに追われ神戸の収容所で東の間の休息をとるユダヤ人たちの姿をリアリステックにかつ人間的にとらえたドキュメントとしてひとときわ光芒を放つものであろう。

ここにも桑原とは異なるが報道写真という枠ではとらえきれない、「個的な」まなざしだからこそ切り取ることができる社会的な現実が分厚く表現されている。

## 5 『FRONT』がもたらしたもの

1930年代において、「報道写真」という枠組の中で育まれていった社会への「公的な」まなざしは、良くも悪くも戦争という最大級の事件によってつき動かされて発展してゆくこととなる。それはプロパガンダという社会的な役割を担わされることでもあった。だがこのことをもって、戦争批判と重ね合わせて報道写真を単なるプロパガンダの道具として切り捨てるのは誤りである。批判をしたところであまり実りはないだろう。なぜなら名取洋之助にしても、木村伊兵衛や堀野正雄、土門拳、渡辺義雄といった重要な写真家たちだけでなく、多くの若い写真家たちが、プロパガンダを背景としたグラフ雑誌というメディアの中で報道写真という方法を実践することによって、写真家としての優れた資質を勝ち取りえたと思えるからである。

そして太平洋戦争勃発直後に創刊された大判のグラフ雑誌『FRONT』（東方社、1942年創刊）は、日本の当時の報道写真の帰結を象徴するものといつてよいだろう。

発行元である東方社は1941（昭和16）年4月、陸軍参謀本部の意向を受けた岡田桑三を理事長として林達夫（1896—1984）らの文化人を結集し、デザイナーとして原弘、写真家として木村伊兵衛を中心にすえて設立された対外宣伝組織である。『FRONT』は毎号特集形式で、創刊号は全部で16ヵ国語版が制作され、当時としては考えられないほどの豪華な多色グラビア印刷によるグラフ雑誌であった。

この編集構成は原弘が行なうが、ソ連のプロパガンダ・グラフ雑誌『ソ連邦建設（USSR in Construction）』を彷彿させるダイナミックなフォトモンタージュが駆使され、明快なメッセージを発するグラフ構成は、30年代を通して達成された日本の視覚伝達デザインの一大成果でもある。

写真は木村伊兵衛の他には、30年代になってプロの報道写真家とし

て活動をはじめた濱谷浩、菊池俊吉（1916—1990）、林重男（1918—2002）らがスタッフとして参加している。彼らは名取、堀野、木村らの次世代であり、そのスタートの時点から『LIFE』以後の報道写真を目指した写真家たちであった。

『FRONT』の誌面において、写真は豊かなディテールをもつ現実の記録であるのではなく、切りきざまれ加工されるための素材であった。濱谷浩はそのことに反発して東方社をやめて、越後地方の雪国の伝統的な生活に焦点を合わせ、民俗学的なアプローチによるドキュメントを本格的に開始することになる。

また『NIPPON』をはじめとする対外文化宣伝グラフ雑誌を数多く刊行した日本工房（1939年からは国際報道工芸と改称）の中心的なスタッフであった土門拳も、戦争がはげしくなる中で室生寺や文楽といった日本の伝統文化を写真の中にとらえようとする仕事をフリーの立場で情熱的にスタートさせている。

つまり濱谷、土門に代表される第二世代の報道写真家たちは、戦争宣伝という枠組の中にしか写真家の社会的な存在がありえない状況にあっても、一写真家として写真の社会性をいかに獲得し実践するかという課題と格闘したといえよう。だがその成果が人びとの目に触れるようになり、日本の写真の流れに影響をもたらすのは戦後になってからのことであるのは、もうひとつの事実である。

実際、濱谷浩の仕事は戦後になっても継続され、その成果は写真集『雪国』（毎日新聞社、1956年）として結実する。一方土門が戦中からいく度となく訪れ、戦後も撮影した室生寺は、写真集『室生寺』（美術出版社、1954年）として、これまた戦後になって結実するのであった。

このように『FRONT』に象徴される報道写真の帰結は、一方ではプロパガンダとして高度な発達を示しながらも、もう一方では写真家個人の中に、あらゆるものを社会的な現実としてとらえる意識——つまりリアリズムの精神——をつくり出していったと言えるのではないだろうか。これこそが、戦後の1950年代に隆盛を極めるリアリズム写真運動の萌芽であるのだ。つまり、1945年の敗戦を糧にしてリアリズムの精神が生まれたのではなく、一人一人の写真家の中に、戦前、戦中、戦後を貫くようにして醸成されていったと言わなくてはならないのではないだろうか。

だがこれら戦時下の報道写真やプロパガンダのための写真に対して、評価は当然ながら厳しいものだった。直接関わった写真家たち自身、それらを時代の必要悪ととらえ、自らも積極的な位置を与えようとはしなかった。それゆえ、様々の機関に残されていたネガやプリントの多くは終戦直後に破棄されてしまっている。

しかし1970—80年代に入って、言いかえれば「戦争を知らない世代」が台頭するにしたがって、戦争宣伝に関わる写真を単に軍国主義の名の下に切り捨てるのではなく、戦争という時代を読み解くための表象として、また近代的写真表現の表象として改めてとらえ直そうという

動向が顕著になってきた。これは写真を、写されたものでもなく、写した者でもない、いわば写真そのもの、写真という表現媒体そのものを考察しようとする態度の表れととらえるべきであろう。そのとき、プロパガンダとリアリズムという一見相反する表れが、表裏一体の問題として横たわっていることに気づかされ、近代写真とはいったい何であったのかという問いかけに対して、私たちに答えのひとつを示してくれているのではないだろうか。