

「群島アジアにける共振-沖縄から考える表現・行動・アート」

ドミニク・ジナムパン

2021年7月17日、「Jejak 旅 Exchange - Wandering Contemporary Asian Performance」(以下、JTE)の一部として2021年に実施される最後のプログラム「群島アジアにける共振-沖縄から考える表現・行動・アート」が、午前10時から午後3時(フィリピン時間)まで開催された。

2017年に始まったJTEは、各地のアーティストや文化活動従事者が、様々な地域の文化的、言語学的、社会的、政治的文脈を、パフォーマンスを通して知るため、複数のアジア都市を旅しながら開催されてきた。JTEは、実践者がより緊密な関係性の構築と時間をかけた旅路を通して、実践者がその地域について多くを吸収することを重視していた。アジア各地の都市が急速に発展し、伴って芸術祭やアートフェアが急増していることへの応答と考えて良いだろう。一番最近に完結したJTEの会期は、当初、昨年秋に那覇で開催されるはずだったが、COVID-19パンデミックによって延期されたのであった。旅行に制限が加えられ、JTEの、緊密な知的交流のプラットフォームを作るというミッションは、実現不可能なものとなった。しかし、オーガナイザーらはこうした困難を回避し、事業を行うことに成功したのだ。

「コンタクト/ゾーン」-想像上の、固定の点の上を常に移動し続けるような、各種の領域が干渉し合う地点-をテーマとして掲げるJTE 2021では、沖縄のアーティストや文化活動の従事者を招き、これまでにJTEが開催された3都市、ジョグジャカルタ、クアラルンプール、マニラ(2020年のプログラムのうち半分が開催されたロハス・シティの代わりである)のアートコミュニティに紹介する試みが行われた。

「群島アジアにける共振」では、実際に3つの会場に観客が集められ、オンラインで配信されるカンファレンスを鑑賞した。ケソン・シティのグリーン・パパイヤ・アートプロジェクト、デスティニー・シティ教会と、ロハス・シティのアン・パヌブリオン美術館である。

プログラムは、二人のキュレーターによる講義と、それぞれに続くディスカッションで構成されていた。司会はアイリーン・レガサピーラミレズ、ディスカッサントとしてヴィム・ナデラが参加した。セッションはそれぞれ、ちょうどその頃個展が開催されていた、山城知佳子と石川真央という二人の沖縄のアーティストにまつわるものであった。講義とディスカッションにはいずれも、アート・トランスレーター・コレクティブによる英語通訳(講義は同時、ディスカッションは逐次)を伴っていた。

まず、JTEの共同設立者であり、キュレーターのひとりである中村茜によるイントロダクションがあった。沖縄と日本の複雑な関係が解説された。その後、最初のセッション「山城知佳子：越境するイマジネーション」が始まった。

山城知佳子：越境するイメージーション

このトークのねらいは、山城の「物語や身体表現を駆使して豊かなイメージを喚起する」映像やパフォーマンスから、「沖縄がもつ歴史、記憶、その継承、そして現代に生きる自分たちが抱える葛藤に向き合」い、「地域を越えて共鳴する想像力の可能性について考え」ることとされていた。

講義を行ったのは、東京都現代美術館（MOT）／東京都写真美術館（TOP）の学芸員である岡村恵子である。TOPのキュレーターとして彼女が最後に行った展示は、山城の個展「リフレーミング」だ。山城を公的な機関が取り上げた個展は、これが初めてである。個展では、山城の初期の映像パフォーマンスから、直近のものまでが展示されている。

岡村はまず、山城の経歴や教育の背景を簡単に解説した。歴史的な文脈として、沖縄が米国から日本の返還されたのは1972年、山城が生まれる4年前であったことが触れられた。後年においても、米国による統治の余波は感じられ、山城の作品からも感じ取れるものだと、岡村は言う。

続いて、山城の作品が解説された。岡村は、テーマを定めて、いくつかのカテゴリーに作品を分類していた。初めに紹介されたのは「BORDER」（2002）である。この作品では、山城が米国／沖縄の領土を分かちフェンスに沿って歩いていく様子が映し出される。次に「オキナワ TOURIST」（2004）と、「OKINAWA 墓庭クラブ」（2004）が紹介された。こちらでは、山城はそれぞれ米軍基地のそばでアイスクリームを舐め、墓場で踊っている様子が映される。岡村の分類では、この3作品は「場所／土地 × 身体／パフォーマンス」に位置付けられた。

続く「私というメディア」のパートに含まれたのは一作品のみ、「あなたの声は私の喉を通った」という作品である。この作品において山城は、子供の頃、第二次世界大戦中、サイパンでの戦闘が熾烈を極めるなか親類が自殺するのを目撃したという男性へのインタビューを通して、戦争のトラウマを直接扱っている。山城は、男性の映像を、その声に合わせて口を動かす自身の映像に重ねる。あたかも、男性自身の声を引き受け、他者の記憶を本当の意味で継承することの可能性（あるいは不可能声）について考えているようである。

続くカテゴリーは、「擬人化された風景」である。これは「黙認のからだ t」（2012）、「クロスの唄」（2010）、「アーサ女」（2008）や、「土の人」（2016）といった作品で構成されるパートだ。ここでは、山城は写真やパフォーマンスの方法を通して、風景と人間の一身体／被写体としての一境界線を曖昧にしている。

最後に岡村は、目下進行中の個展の表題にもなっているビデオインスタレーション「リフレーミング」（2021）について触れた。この作品では、土地の埋め立てや掘削工事による砂漠化が扱われている。

ディスカッションでは、レガスピー-ラミレズが、まず、岡村が「私というメディア」と「風景

の擬人化」において紹介された作品に強い印象を受けたと話した。

また、岡村の、山城の身体がパフォーマンスフィルムの中で取るレンズや視点にまつわる発言は非常に印象的で、まるで、山城自身の身体的位置によって、陸や海がこちらに視線を返し、語りかけたりしているように見えたという。また、パンデミックの最中であるからこそ、山城の作品が、人間が土地を占有し、空白にし、海に侵入し、踏み込むことで、他の生物を追い出すというアイデアや問題を想起することは、指摘されて然るべきだろうだとも述べた。

ここで、レガスピーラミレスは2つの質問を投げかけた。1つ目は、山城は観客と自らの作品との出会い形を非常に感覚的なものにするのを重要視しているようだが、スクリーンといった、非常にメディア化された方法でしか公衆と出会うことができない今、彼女の実践はこの変化にどのように対応するのだろうか？というものである。2つ目は、山城の創作の傾向は、非常に繊細で、単純さを避けるものに思われるが、消化しやすく、理解しやすいものを好むメディアスケープに対して、どのように作用するのだろうか、というものだ。

最初の質問に対して岡村は、山城の作品では感覚的な体験が重要であることを認めた上で、非常に視覚的に思われるその作品においても、音や言葉などの要素によって他の感覚が刺激されることにも着目すべきだと述べた。また、岡村は、山城の作品にはある種の「ライブ感」が伴うが、ビデオで記録された実際のパフォーマンスを見ているのだから、そのライブ間自体、すでに媒介されているものなのだと指摘した。

実際にその身で体験することが、山城の作品との理想的な出会い方であり、スマートフォンで山城の作品を見ることは本来の経験の一部のみを過ぎないことを認めながらも、岡村はこうした作品との関わり方についても、利点を認識していない訳ではない。「リフレーミング」展の準備のために、山城の作品をパソコンで何度も見ていた岡村は、実際に山城の作品に触れれば、物理的な経験としては圧倒されてしまうのではないかと感じていたという。しかし、パソコンで何度も見ているうちに、作品と共に読み、批評し、思考するような、より深い分析が可能になると感じたという。2021年のJTEのようなバーチャル／オンラインのプラットフォームは、同じ場所に集まることができずとも、特定のテーマについて共に理解を深めることができるという点で、大きな可能性を秘めているのではないかと岡村はいう。

2つ目の質問については、実際、岡村は山城の作品に接するたびに、この問題と格闘しているという。山城の作品には、文学的で抽象的な表現と、社会問題を取り上げるうえでの非常に直接的で簡潔な表現という二項対立が存在する。山城の作品では、埋め立てや鉱山開発など、沖縄特有の問題が扱われており、必ずしも東京などの他地域の観客にとって、すぐに理解できるものではない。また、こうした具体的なアイデアを異なる文脈の鑑賞者に提示するうえでは、確かにより直接的な方法が効果的であるかもしれないと認めつつ、一方、こうした問題の抽象化は必ずしもメッセージを弱めるものではなく、むしろ異なる読みを可能にするものだ、と岡村は考えている。彼女は、『土の人』に沖縄だけでなく、濟州島の詩が取り入れられていることを指摘する。沖縄の辺野古基地に具体的に言及するものではなく、観客は、より深いレベルで作品の文脈を受け取ることができる。

岡村によれば、山城は自分が直接アクティビズムに関わっていない事に罪悪感を抱たこともあるという。しかし同時に、アーティストとして、全ての抗議活動に参加するのではなく、自身の役割はアートや社会問題という、より広範な文脈に貢献することであるとも考えているという。

技術的な問題が発生し、また、ヴィム・ナデラが回答の準備をしている間に、ノルベルト・”ピーウィー”・ローダンから岡村に質問があった。それは、山城の活動における政治的要素は、山城が作品を構想する際にあらかじめ決められていたものなのか、あるいは偶発的なものなのか、ということであった。

岡村はまず、あらゆる芸術は本質的に政治的なものだと考えていると答えたうえで、山城のアプローチには、2つの側面があると話した。一つは、抑圧されたり、感情を封殺されたと感じた（そして、その見知った感覚への理解を深めたいと考えているような）個人的な経験であり、もう一つが、沖縄特有の問題というより大きな文脈である。岡村は、山城の作品においてこの2つの側面は区別されておらず、むしろ混ざっていると言う。山城は「政治的な作品」を作るために題材を探すのではなく、個としての自分自身、としてより広い社会的コミュニティ全体に影響を与えている問題を理解することを目指しているのだ。

このやりとりの後、ナデラから簡単なプレゼンテーションがあった。彼はまず、このパネルを見て、ロザリー・ゼルドとデニス・グパの研究論文「インデイ人形：刑務所における身体的モノログと子守唄；イロイロ地区更生施設における正義とアートの可能性を描く」（2020年）という論文を思い出したと言い、その論文のアブストラクトからいくつかの文を朗読した。

ナデラは、山城の作品である『チンビン・ウエスタン、家族の表象』（2019年）が「アイデンティティ、生と死の境界、歴史的記憶のメタボリズムの問題」を扱っていること、『創造の発端-アブダクション/子供-』（2015年）が「詩的なイメージと物語を通して、自然と人間、自己と他者との和解」を探求していると評しました。「沈む声、赤い息」（2010年）は、「現実と想像の境界を融合させ、映像と観客の間に複数の意味を生み出す」、『オキナワ TOURIST』（2004年）と土の人は、「ボイス・パフォーマンスの登場する[再利用された]ファウンド・フッテージと、マルチチャンネル・スクリーンの使用」が特徴的だと指摘した。

山城の作品に触発されたナデラは、その作品をもとにタガログ語で書いた詩を披露した（スクリーンには英訳が表示されている）。詩を朗読した後、ナデラはベールに包まれた容器の中からリボン、花、ネックレスといったものを取り出し、その容器がダースベイダーの頭の形をした箱であることを明かす、というパフォーマンスをした。そして、容器にはフェイスシールドを装着し、赤いフェイスマスクで目を覆い、手の生えたハートの形をしたぬいぐるみを差し出した。

ナデラの短いプレゼンテーションとパフォーマンスに続いて、岡村は、山城は論理的に作品を作るのではなく、詩的、抽象的に思考していることを説明した。山城は政治的な文脈から作品

を制作しているが、場所、人、誰かとの出会い、経験といった様々なものからインスピレーションを受け、創作を通したそうした物事の意味を探っていくのだという。そのため、岡村は山城の作品を、様々な連想を可能にする「想像力の波紋」と評している。また、山城は自分の作品に批判的に取り組み、自らの視点やプロセスを常に問い直し、新たな解釈や方向性の提示を歓迎する作家であるという。岡村は、この点が山城作品を常に進化し続けるものにし、長く受容され続けるものとしているのだと考えている。

ここで、レガスピーラミレス氏は観客からの質問を読み上げた。それは、山城の作品を、彼女の身体の置かれた場所にまつわる論争を体現するパフォーマンスとして理解した場合、異なる場所や文脈に、どのように接続され得るのかというものである。

岡村は、山城の作品は、優れた芸術作品の例にもれず、時間や空間の境界を超える力を持っていると考えているという。そして、かつて山城の作品がドイツで展示された際、あるギリシャ人の観客の心に強く響いたというエピソードを紹介した。岡村は、山城の作品は抽象性と、特定の主題へのコミットメントの絶妙なバランスを保っているからこそ、こうした受容が可能なのだと考えている。

また、「沖縄県民の苦難」をより具体的に知りたいという観客がから山城の作品の中で扱われている抑圧というのは、自らが経験した具体的な事例を元としているのか、あるいはもっと一般的な意味での抑圧を扱っているのか、という質問があった。

岡村は、山城の作品を通して、沖縄出身でない人たちが、沖縄の人々が抱える問題に関心を持つことができるということは、重要なことだと応じた。沖縄の人々置かれた現状を代弁することはできないが、沖縄に暮らす全ての人が、先に述べたような状況に常に悩まされ、苦しんでいるといった印象を観客に与えたくないと言明した。むしろ、岡村が伝えたいのは、現実はずっと複雑で、一つの問題にもいくつもの層があり、沖縄の人々の生活はもっと多面的なのだということである。岡村によれば、山城は長年の創作を経て、沖縄の状況の複雑性を表現する難しさや、沖縄の人々を単純に帝国主義や植民地主義の犠牲者として位置づけることはできないと実感しているという。また、山城が個人的に経験した抑圧については、確かなことは言えないが、少なくとも最近の作品では、直接的な形で取り上げることはしていないという。

石川真生：人間への共感とそこにある問い

1時間の昼食休憩を経て、フィリピン時間午後1時から、「石川真生：人間への共感とそこにある問い」が開催された。このトークでは、石川の写真が沖縄の人々の生活を浮き彫りにしていることや、その作品に見られる人間性の問題、そして、沖縄やフィリピン、東南アジアの人々に共通する体験から生まれる芸術的な表現や問題などが焦点となった。

パネルの開始に際して、JTE2021のキュレーターの一人である野村政之が、今回のJTEの基本原則は、沖縄を日本の一地域としてではなく、アジアの諸地域とさまざまな要素を共有する個別の場所として捉えることにあると話した。

登壇したのは、沖縄県立博物館・美術館の亀海史明である。亀海は、写真家である石川真生が47年にわたり撮影した15のシリーズを紹介した回顧展「石川真生：醜くも美しい人の一生、私は人間が好きだ」（2021年）のキュレーターだ。

亀海は、石川の経歴や、コザや金武町の夜の繁華街を楽しむ米兵たちを撮影した「赤花」（1975-7）シリーズについて簡単に説明した後、石川の「フィリピン人ダンサー」（1988-9）シリーズを取り上げた。

石川の『フィリピン人ダンサー』は、沖縄の金武町と、フィリピンの各地で撮影された。金武町は米軍基地のある町で、かつては基地の入り口すぐのところに、多くのバーがあったのだと亀海は説明する。1988年の夏、石川が11年ぶりに、かつて働いていた金武町のバーに戻ってくると、そこで働いていた女の子たちは全員、フィリピン人のダンサーに変わっていた。石川は彼女らと親しくなり、彼女たちの故郷であるバギオ、マニラ、オロンガポ（亀海が後に指摘したように、アジア最大級の米軍基地を擁する）に足を運び、彼女らの仕事とプライベート両方の様子を撮影した。亀海は、石川の写真の特徴として、「同じ人の仕事中的様子とプライベートの様子」が両方見られること、そして「1枚の写真の中に全く別の文脈を持った人が写っている」という2点を挙げている（亀海によれば当時の沖縄を象徴する写真であるアメリカ兵とフィリピン人ダンサーが写った写真などがそうである）。

また、亀海は、石川の最新シリーズ「大琉球写真絵巻」（2014年～）についても語った。「大琉球写真絵巻」では、歴史上のある瞬間を取り上げ、さまざまな人を招いて、その場面に登場する人物を演じてもらい、その瞬間を再現している。1945年から1972年の米軍占領下で米兵が起こした交通事故や、2017年に幼稚園の運動場に米軍のヘリから部品が落下した事件など、沖縄の人々にとって身近な瞬間を取り上げ、引用している。亀海によれば、現在進行中のこのプロジェクトは、かなりコラボレーションの性質が強いものだという。石川は、自分の役ををどのように演じるか、被写体にかかなり創造のうえでの自由を与えているのだ。亀海は最後に、「フィリピン人ダンサー」シリーズにも、この性質は見られると指摘した。彼女らが直面している問題の本質に近づくために、石川は被写体と緊密な関係を結んだのだ。

ディスカッションでは、レガスピーラミレスが、まず、前回の講演でも登場した、真正性と説明責任にまつわる問いが、今回のセッションにも関連していると指摘した。

レガスピーラミレスは、被写体を人間味あふれる姿で捉えた「フィリピンの踊り子」シリーズに焦点を当てる。彼女はかつてどこかで、石川が「人はなぜ、語り手が物語の一部であることを嫌うのか」と疑問を呈しているのをどこかで読んだという。彼女は、石川から強い省察意識を感じたという。また、「人間への共感とそこにある問い」というセッションの題に関連して、レガスピーラミレスは、石川がどのようにして対象者との関係を構築していくのか、その

没入性について質問しました。特に、石川がフィリピン人ダンサーと関係を持ち続けているのか、石川の被写体が彼女に反論したり、自分たちの表象を再構築しようとしたことがあったのかに関心があるという。

亀海によれば、「フィリピン人ダンサー」シリーズについては、石川はその後被写体と連絡を取り続けなかったという。しかし、他の作品においては、あるシリーズを撮影したときに築いた関係を元に、同じ人たちを次のプロジェクトの被写体として招くことはよくあるという。

「辺野古」(1997年)シリーズの被写体が、「大琉球写真絵巻」に再び登場するといった例が挙げられる。石川は、被写体との関係を重視しているのだ。

2つ目の質問に関連して、亀海によれば、石川の独自性は、辺野古基地のような、おおきな分断を伴う問題を題材にするときには、必ず両方の立場の人にインタビューをして写真を撮るところにあるという。そして、写真のキャプションに必ず被写体自身の言葉を入れるのだ。このようにして、石川は鑑賞者自身が、自らの意見を持つよう働きかけている。石川自身は特定の立場を取っていても(辺野古基地に個人的に反対しているなど)、自分とは異なる意見の人と話をしなければ、問題の本質に迫ることはできないと石川は考えている。

続いてレガスピーラミレスは、石川が市民に参加してもらって民衆の歴史を作る「大琉球絵巻」プロジェクトの被写体となった人々は、公に流布している視点のそれとは異なる物語を語ることで、ある種の力強さを感じているのではないかと尋ねた。

これに対して亀海は、まずプロジェクトの内容を詳しく説明した。石川は2014年から毎年、幅数メートルに及ぶ20~30枚の布に写真を撮影して印刷し、展示しています。

最近の回顧展のため亀海が石川に行ったインタビューによれば、石川はプロセスの一部として、被写体にインタビューを行うのだという。インタビューでは、撮影において再現したい歴史的な場面と、それをどのように撮影するかが、被写体に伝えられる。しかし、撮影の過程で、被写体はアドリブを入れたり、自分がしたいように振る舞うことがある。写真家としての石川にとっては、こちらの方がむしろ面白いのだという。自分のしたいことをしている時の表情からの方が、それぞれの被写体の人間性が窺えるからだ。もちろん、こうしたアドリブが過剰になって、石川の当初の想定に立ち戻ることもあるが、被写体が自分の想像を超えて、より面白いものを作ってくれたので、そちらを採用することもあるという。

こうした撮影前後のインタビューでは、被写体の仕事やプライベートにまつわること、写真で表現したいことなどを聞いていく。そして、その言葉の一部が写真のキャプションに盛り込まれる。こうした情報の側面が、石川の写真の大きな特徴だと亀海は言う。また、石川は、写真のために人を知るのではなく、人を知ることが写真なのだと考えているという。亀海によれば、それこそが石川の作品の本質を表しているのだ。

続いて、ナデラが、首、腰、足首にロープを巻いたブルル像(ルソンの伝統工芸品)をカメラの前に置き、短いプレゼンテーションを始めた。彼は、特にスペインとアメリカによるフィリ

ピンの植民地化について説明した。クラーク空軍基地やスービック海軍基地の存続、毎年行われるバリカタンと呼ばれる軍事演習や、2014年にフィリピン人のトランス女性ジェニファー・ラウデを殺害した米海兵隊員ジョセフ・スコット・ペンバートンに与えられた特別待遇とそれに続く恩赦などの例を見ればわかるように、未だフィリピンはアメリカ帝国主義によって半ば植民地とされているのだと説明した。

続いて、ナデラはフィリピン人の移住にはいくつかの波があることを説明した。第一波は1417年以降、第二波は1900年代初頭、第三波は第二次世界大戦の頃、第四波はフェルディナンド・マルコスの独裁時代である。人的資本を輸出商品として利用したマルコス政権時代の移民の様子を、石川は写真に収めているのだ。

ナデラは、スペインとフィリピンの国旗をブルルに貼り付け、その周りにスパイダーマンの置物やコアラのおもちゃなど、さまざまなものを配置してパフォーマンスを進め、その間、アーノルド・アレが監督・アニメーションし、Radioactive Sago Projectが演奏したフィリピン国歌の動画をYouTubeで再生した。残念ながら、技術的な問題で、ビデオは音声なしで再生された。

亀海は、ナデラの有益なプレゼンテーションに謝辞を述べ、スービックやオロンガポなど米軍基地のある地域は、金武町などと同様、時間の経過とともに同じような風景になっていく傾向があると付け加えた。先程のプレゼンテーションのなかで、Googleストリートビューで金武町の様子を紹介したのはその点を強調したいという意図によるものであった。また、アメリカ占領下の沖縄では、車のナンバープレートには「太平洋の要石」という文言が印刷されていたという逸話にも触れた。これは、当時のアメリカが沖縄をどのように見ていたかを的確に表している。

また、亀海は、石川の視点の特徴として、彼女が軍の支配を批判していることは明らかですが、米軍そのものではなく、写真のなかで取り上げているのは、あくまで個々の兵士であることに注目している。例えば、彼女が撮影したアフリカ系アメリカ人は、ほとんどが低所得者層であり、数少ない収入源として軍隊に入隊し、兵役後は攻撃的で人種差別的な環境に戻るようになる。石川は、個々の兵士を見ることで、アメリカ、あるいはその軍隊という概念の複雑性を提示してくれる。

ナデラが言及した「移住の波」について、『フィリピン人ダンサー』シリーズの被写体は第4波だが、石川の写真を見ると、その時代的背景を超えて、彼女たちがどのように生きているのか、フィリピンの故郷でどのように暮らしているのか、そして人間としてどのような存在なのか、より詳細に見ることができると亀海は指摘する。

最後に亀海は、石川は講演をするときは必ず「自分は日本人ではなく、沖縄人です」と宣言することを紹介した。亀海によれば、これは聴衆の意見を聞くための挑発行為だという。同様に、石川の写真には一貫して、立場も考え方も違う被写体や観客に、それぞれの意見を持って

もらうべく、挑発する姿勢が見られる。

続いて、レガスピー・ラミレスが、国際交流基金の鈴木勉氏からの質問を読み上げた。鈴木氏は、沖縄のアーティストの作品に見られるような反米感情、あるいは日本政府への批判を、作品のなかではっきりと表現したフィリピン人アーティストの作品の例があるかと尋ねた。

ナデラの応答は、ワクチン接種後に貼られるバンドエイドを、ブルルの口に貼って閉ざす、というものだった。続いてロルダンが、アンティパス・デロタボの『老フアン的心臓を刺す短剣』（1978年）をスクリーンに映し出した。この作品は、コカコーラのロゴにある短剣のような下向きの線に胸を貫かれそうになっているフィリピン人の姿を描いた象徴的な絵画である。

観客からは、植民地時代の過去から国を癒すプロセスの中で、アート、アーティスト、文化活動従事者はどのように位置づけられるのか、また、そもそも、個がアートにまつわるシステム全体にどのように関わるかに直接的／間接的に影響を与える力関係や外的要員がある中で、そのように芸術活動を位置付けることは、そもそも可能なのか」という質問があった。

亀海は、自分たちはいつも、どちらか一方を選ばなければならない立場に追い込まれているのだと応じる。自分は日本人か沖縄県人か、軍事基地に賛成か反対かなど、常にどちらかの立場に追いやられている。そして、石川のアプローチからは、双方を挑発することで、イエスかノーかではなく、鑑賞者に自らの具体的な意見を問う方法論が学べるのではないかと、という。石川は、対立する2つの立場に当てはまらない、もっと複雑な答えを探しているのだ。相反する2つの立場の間にあるあらゆる立場の総体を見ようとしているのだ。このように、石川の写真には、作家、被写体、そして観客との間の絶え間ない対話があり、この対話から新たな答えを探ることができるのではないかと、亀海は提案する。

ロルダンによれば、2020年のJTEにも参加していたというロハス市の観客から、3つの質問が出された。まず、石川は、金武町のフィリピン人ダンサーからどのようにしてインスピレーションを得るに至ったのか、ということ。なぜフィリピン人ダンサーの故郷を訪れようと思ったということ-また、訪れた際、沖縄の米軍占領地とフィリピンに共通する困難を見出したかということ。最後に、石川は近い将来、フィリピンで写真を展示する予定はあるか、という事である。

最初の質問に対して、亀海は、「フィリピン人ダンサー」の撮影を始める数年前、石川は被写体と同じ仕事をしていたこと、彼女はかつて自分が働いていた金武町のバーを訪れたのだ、ことを再度説明した。そこで、かつて店員として働いていた日本人の女の子が全員フィリピン人ダンサーに入れ替わっていたことを知り、彼女たちに自分がかつてそこで働いていたことを話して、親しくなったという。そして、親しくなった女の子のうち2人がビザの更新のためにフィリピンに戻らなければならなくなったので、石川は同行して地元で写真を撮って良いかと持ちかけ、同行するに至ったのだという。3つ目の質問に関しては、亀海も石川本人も、近い将

来、フィリピンで「フィリピン人ダンサー」シリーズを展示したいと考えているという。

レガスピーラミレスはここで、石川がダンサーとの関係をその後維持したのかという問いを改めて強調した。この問いが重要なのは、表象の問題から写真家は逃れることができないからだ。写真というのは、基本的に誰かの人生の一部を切り取ったものであり、いわば、他の表象可能性を排除している。「フィリピン人ダンサー」に関しては、社会的なスティグマを伴う職業に従事する姿を、特に選んでいるのだ。

亀海は、表象の問題は非常に重要であり、写真は必然的に、自らを再生産する過程において、あるイメージを作り出すものである、という点に同意した。石川自身もこの問題に直面しており、非常に自覚的であるという。亀海は、石川が『フィリピンの人ダンサー』の被写体と同じ仕事を経験しているのは重要な点だろうと指摘する。ダンサーにもその仕事を選んだ事情があるはずだから、自身はそのこと自体を批判する立場にはないと考えただろう。

亀海は、80年代初頭、石川が「港町エレジー」シリーズ撮影のために、酒を飲んでいる港湾労働者たちについて回ったときの出来事を紹介した。その中の一人にカメラを向けると、彼は「俺たちにも人生があるんだよ」と言ったという。この言葉は強く印象に残り、石川が被写体への敬意を持つことがいかに大切かを実感した、決定的な瞬間だったという。