

## 石內都時間與歷史的編年史

這位先驅攝影師談論她職業生涯的演變——以及她如何在男性主導的領域中脫穎而出

文 | 光田由里

出處 | Aperture 14 Oct 2021

<https://aperture.org/editorial/ishiuchi-miyako-chronicles-of-time-and-history/>

1947年生的石內都從美國佔領日本和廣島轟炸、女性佈滿傷痕的身體到她母親以及芙烈達卡蘿的私人物品等主題，探索時間與歷史的流逝。與1950、60年代著名的日本攝影師東松照明和森山大道相同，石內都的早期作品受到二戰殘餘的影響。她的第一個系列《Yokosuka Story》（1976 - 1977）聚焦於她的沿海家鄉，一個被美國文化滲透的美國海軍基地所在地。緊接而來的系列——探索東京戰後住宅內部的《Apartment》（1977 - 1978）和拍攝妓院的《Endless Night》（1978 - 1980）——磨練石內都的創作視角和過程；對她來說，攝影是在暗房中手工製作的實物。

而較近期的作品如在2005年威尼斯雙年展上展出的《Mother's》（2000 - 2005）、《ひろしま/Hiroshima》（2007）以及《Frida by Ishiuchi》（2013），石內都轉向色彩照片，以幾近於法醫鑑識的方式檢視充滿複雜歷史的衣物，強調時間流逝的痕跡是她真正的主題。這篇文章中，石內都與DIC川村紀念美術館策展人光田由里對談，內容包含石內都對時間的探索的演變、對攝影的矛盾心理，以及她如何在男性主導的領域中得到一席之地。



Ishiuchi Miyako, 《Yokosuka Story #98》, 1976-77

**光田由里：我們從《Yokosuka Story》開始談起。這是你的第一個展覽嗎？**

石內都：剛開始的時候，我參與了《寫真效果》（Shashin Koka）的群展，一個包括了山崎博與木村恆久等人的短暫攝影實驗小組。荒木經惟來了，而森山——嗯，現在想起來的話，也許森山最終沒有成功來訪。但是不管怎麼樣，東松照明、深瀨昌久那些傢伙都來看。荒木說：「如果你想在尼康沙龍展出，就帶一些照片過來吧。」當時並不是很清楚他是在對誰說話。但當我聽到這句話時，我開口回答：「當然，我會這麼辦，儘管只有一次。」

# EACH MODERN

亞紀畫廊

光田由里：為什麼只有一次？

石內都：我當時並不想成為攝影師，但是尼康沙龍是當時最大、最知名也最多人造訪的展覽空間。而當荒木說出「如果你想在尼康沙龍展出，就帶一些作品過來吧。」的時候，我才剛在橫須賀拍了我的第一批照片。我全神貫注於暗房，在那裡掙扎著弄懂攝影材料。對我來說它們不只是圖像，而是物質；不知何故，它們阻礙於橫須賀和我之間。但我想向他們展示，所以我想著，當然好。

我們想出來的展覽名稱是《Yokosuka Elegy》（橫須賀輓歌），但當我們拿給三木淳（當時尼康沙龍的總監）看時，他說：「不不，這行不通。太黑暗了。」所以他把展覽重新命名為《Yokosuka Story》，也是當時山口百惠非常流行的歌曲的曲名。

光田由里：你帶什麼作品到荒木家給他看？

石內都：12 x 10 英吋的照片，大約一百件。

光田由里：當我先前問你是如何開始攝影，你曾告訴我：「我並不總是想成為一名攝影師——倒不如說，有意無意間攝影就成為我最終使用的器材。」可能只是偶然間妳最後發展成拍攝攝影，但儘管如此——那時你至少有一百張作品！

石內都：這一切發生在我決定拍攝橫須賀時。直到那之前，我對想要拍攝什麼完全沒有任何主意。我去了東北地區的宮古市，結果我到了車站之後，完全無法拍攝任何東西。我只知道人們帶著他們的相機去不同的地方拍照。那是我第一次帶著相機旅行。我最終在車站等候區，坐在那裡想著為什麼會花這麼多心力來，為什麼想在這麼遠的地方拍照。然後我想到了——我真正離最遠、最不了解的地方在哪裡？橫須賀！我來自的地方！（我在六歲時從群馬縣搬到橫須賀。）所以我收拾東西直接回去。



Ishiuchi Miyako, 《Yokosuka Story #5》, 1976-77

光田由里：從最開始您就將您的照片視為可以製作的手藝品。

EACH MODERN 亞紀畫廊

38 Lane 79 Sec. 2 Xinyi Road Taipei Taiwan

+886-2-27527002 [www.eachmodern.com](http://www.eachmodern.com)

# EACH MODERN

亞紀畫廊

石內都：我全身心地投入到印刷過程中；把印刷品當作一次性的東西對我來說是不可能的。

我沒有向任何人學習攝影。有次我收到了一份講習班的小冊子，那是東松照明的學校。我反覆思索著是否參加，但後來我看到它是多麼昂貴——半年就要 20 萬日圓！我決定自己嘗試，可能會失敗，而我確實失敗了很多次。失敗是如此的重要。這其實對我有好處，以一個從來沒有學過攝影的人來說。雖然有人告訴我，我拿相機的方式很奇怪。

光田由里：暗房對你的吸引力是什麼？

石內都：是染色的過程。一點一滴地浸染白紙。每一個微小的化學顆粒，一個一個地改變著紙張。畢竟，剛開始的時候我做過捲筒印刷。從《Yokosuka》系列開始，我會先買一卷相紙，然後邊印邊剪。但是紙的大小和膠卷不匹配，總讓我感到很抓狂。我的相機膠卷是 35 毫米，而紙張大約是四乘五。當在這大小的紙上沖洗 35 毫米的膠卷時，總會有很多白邊。這麼多白色！我真的很震驚。我分成兩個步驟顯影；我必須自己再加上黑色的邊框。白邊看似單純多餘且總是很突出，真的影響了我的空間構圖感。

光田由里：您考慮的是紙而不是影像，著重紙張必須如何融入到完成的作品中。

石內都：我決定我的攝影不會是紀錄形式。當想到橫須賀時。人們第一個會想到的是紀實攝影。東松照明和森山大道都拍過了。他們最終都拍攝了老虎板通（橫須賀美國海軍基地水手經常光顧的街道）。那條街是美國，不是橫須賀。我看著每個人都在拍攝老虎板通並稱它為橫須賀，我想，這有點不對勁。



Ishiuchi Miyako, 《Apartment #14》, 1977-78

光田由里：這一切似乎都是相互關聯的，你當時的工作方式：你想要拍攝橫須賀而不是老虎板通；你想要避免拍攝紀錄寫實而拍攝「你的」橫須賀；你想避免使用白色邊框並改用黑色。

石內都：我不想讓我的攝影「像照片一樣」。我想要強調相紙本身的存在。我認為它的純粹物理性真的很了不起。例如，若要向東松照明那樣——這意味著要成為紀錄寫實攝影。我代表著離那

EACH MODERN 亞紀畫廊

38 Lane 79 Sec. 2 Xinyi Road Taipei Taiwan

+886-2-27527002 [www.eachmodern.com](http://www.eachmodern.com)

# EACH MODERN

亞紀畫廊

種方式最遠的例子。那說真的是什麼意思？對我而言，我想要直接在牆上展示這些圖像。我用雙面膠將它們貼上，但它們開始落下，所以我買了足夠釘 150 張照片的大頭釘。

光田由里：將所有相片放如啞光框中並沿著牆面排列是行不通的。

石內都：你真的不會那樣去觀賞它們。最終你會立即轉到下一張作品。我想要讓觀者停留並真的觀看每一張照片。這也是因此我傾向於展示儘可能少量的作品。就像《Silken Dreams》（2011）的系列，那是一個看我能走多遠的實驗，如果能在每面牆上只顯示一張作品。當我在東京都寫真美術館舉辦展覽時，人們說：「沒有足夠的作品！」對於只是來看照片的遊客來說這樣的作品數似乎微不足道。但我希望人們不止一次地看這些作品——理想情況下，一次又一次地看它們。

光田由里：再次看你的作品，我被人體、肌肉紋理，以及肉體和照片相互關聯的主題所震撼。精準捕捉到照片與肉體、皮膚的關係。這些照片有著身體的特質：像是《Apartment》裡的建築，磁磚的觸感，泥土的觸感皆是如此生動。在《Apartment》以及《Endless Night》皆是，那些磁磚給人留下了深刻的印象，或許也可以將其視為建築物的肉體。

石內都：我曾經考慮過成為一個鋪磁磚的師傅。如果我放棄攝影我會這樣做。我一直很喜歡磁磚。例如，看著黑白棋盤格般的圖案讓我感到很興奮。當我拍攝《Apartment》時，我確實將之視為拍攝建築物的身體。我對它感到溫柔，些許的憐惜。建築物不能移動，它必須永遠留在原地。這太可悲了，我想。一座建築物別無選擇，只能坐在那裡接受發生在它身上的一切。



Ishiuchi Miyako, 《Mother's #3》, 2000

光田由里：也許你的照片因為你在暗房中的處理方式而感覺發自內心？

石內都：我不知道，但我一直認為暗房是個很性慾的地方。它的氣味是如此強烈。而如果你赤手去做，就好像在做愛一樣。攝影具有這種特性；它涉及五種感官。它有類似性慾的東西。

EACH MODERN 亞紀畫廊

38 Lane 79 Sec. 2 Xinyi Road Taipei Taiwan

+886-2-27527002 [www.eachmodern.com](http://www.eachmodern.com)

# EACH MODERN

亞紀畫廊

光田由里：所以暗房是有性的。你可以在你製作的照片中看到它，它們的類比特性。你也覺得建築是一種身體。

石內都：對。我認為人是牆壁的一部份。我在《Apartment》系列拍攝了許多人，但像是牆壁的一部分一般。像是牆壁上的圖案。人們離開，他們消失。兩年過去，一切都不同了。當人們經過留下他們的氣味、他們的體味、他們遺留的財產，建築物依然存在，默默地見證了一切。你看，牆就是皮膚。這種感覺在《Endless Night》中尤其強烈，那些建築物是妓院。

光田由里：《Scar》（2006）的作品聚焦於實際受傷的身體。令我驚訝的是，建築物系列的作品與這些相似。你說「空間是由細節的累積形成的」，但也可以說，身體也是由細節拼湊組合而成。

石內都：你可以說我拍攝傷疤，但那不是我真正在做的事。



Ishiuchi Miyako, 《Endless Night #71》, 1978-80

光田由里：真的嗎？

石內都：就像在《Endless Night》中，我不是在拍攝磁磚。我是在拍攝時間，時間累積的痕跡。像是《1・9・4・7》（1988 - 1989），我嘗試拍攝的是四十年的痕跡。

當我想到時間在身體上累積最多的地方時，我想到的就是手和腳。拍攝相片，最終會變成拍攝表面，但我不是在拍攝手跟腳；我不是在拍攝傷疤。我正在拍攝一些肉眼看不見的東西，在圖像本身的另一端。

光田由里：你使用「時間」這個字眼，但舉《Yokosuka Story》來說，你經歷了戰前、戰爭、美國入侵，然後你出生並最終拿起了相機——你的攝影背景暗示了時間的層次。感覺不像是幾年的跨度而更像是歷史本身。《Mother's》系列裡你所有的作品都讓我覺得很個人。在這之後是《ひろしま / Hiroshima》和《Frida》。

EACH MODERN 亞紀畫廊

38 Lane 79 Sec. 2 Xinyi Road Taipei Taiwan

+886-2-27527002 [www.eachmodern.com](http://www.eachmodern.com)

# EACH MODERN

亞紀畫廊

石內都：廣島在社會和歷史上都是一場巨大的悲劇。如果願意的話，有一些人可以把我帶入其中——我有那些穿著這些衣服而離我而去的女孩。《Frida》也是。他們邀請我，所以我去。由於我的知識有限，當時我對她沒有那麼大的興趣。

石內都：這是你作品迷人的一個方面。你從來沒有對廣島這麼感興趣。你也曾經說過，你甚至從來沒有真正對攝影有過這麼大的興趣。

石內都：我就是這樣的冷漠。從一開始，我與攝影就總有一段距離。



Ishiuchi Miyako, 《ひろしま/Hiroshima #69 (Donor: Abe, H.)》, 2007

光田由里：但你的照片是如此強烈、炙熱。

石內都：不，一點也不。它們總有一些冷酷的方面。也許是因為我從來沒有真正想成為一名攝影師，從來沒有真正熱愛過攝影本身。對於《ひろしま/Hiroshima》，問題在於是什麼原因使我能夠拍攝它。如果我沒有拍攝橫須賀，我就無法拍攝廣島。它們在基本層面上相互關聯。

光田由里：看著《ひろしま/Hiroshima》，你選擇的影像似乎有一定的透明度。

石內都：這個嘛，我為發光而拍攝。所有這些都是在自然光下拍攝的。戰後快七十年了，還有從那個時候保存下來的東西被新發現而曝光——這不是很神奇嗎？我去參觀並最後被告知，「我們有一些新的物品。」令人震驚。

光田由里：它們還殘存著，這些人遺留下來的影響。

石內都：完全正確。人們無法再忍受它們了。他們無法獨自承受這些物品，所以把它們帶到博物館，讓我們能夠一起承受。這種歷史通常會丟失。

# EACH MODERN

亞紀畫廊

光田由里：不過，你的計畫與土門拳（紀實攝影師）或東松照明所做的非常不同。相似之處在於，是用一種證明人們的生活已被這一事件定義的方式去處理。但同時又是種截然不同的方法，拍攝人們的衣服而不是人本身。

石內都：當這些相片被展示在廣島現代美術館時，人們說：「噢，它們看起來像高級時裝！」因為照片太漂亮了。



Ishiuchi Miyako, 《Frida by Ishiuchi #50》, 2012

光田由里：你對此有何回應？這聽起來不像是讚美。

石內都：哦，我不同意。我把它當作一種讚美。我的意思是，這有什麼問題？我把它們拍得很漂亮。當這系列作為一本書出版時，反應很有趣——時尚界從事服裝工作的人非常熱情。相對地出乎意料，時尚模特兒買我的照片！

因為我沒有把受害者穿的衣服拍成歷史文物。這些時髦的年輕女性曾經存在生活過，雖然她們不再和我們在一起了，但她們遺留了這些東西。這些衣服真好看，我想。所以我就是這樣拍它們的，為她們服務。如果你仔細地看，你會發現血漬。你會看到它們是如何被撕裂的。畢竟，它們經歷了轟炸。我後來讀了有關 Comme des Garçons 與川久保玲以及他們所謂的「後核潮流」（post nuclear look）。我很驚訝。其實我離得並不遠，我想。透過拍攝《ひろしま/Hiroshima》我學到了很多東西。現在回想起來又讓我印象深刻，這個計畫是個蠻大的考驗。

光田由里：你的意思是，繼續拍攝是種考驗嗎？

石內都：如你所知，我對廣島沒有任何興趣，以至於我甚至認為我不需要去參觀。現在我與這個地方有了這種連結，甚至認為它是第二個家。然而我還是一個局外人。雖然正是因為我是局外人，所以我可以拍攝我所拍的東西。

光田由里：這至關重要，不是嗎？

石內都：這道理跟橫須賀相同——我能拍攝它是因為我是局外人。我畢竟是搬來橫須賀，而不是在這裡出生。而在廣島，我則是完完全全的局外人，所以距離感一直存在。攝影的人肯定得有點

# EACH MODERN

亞紀畫廊

冷漠。直到最近，我仍然沒有認識有誰是直接受到了核爆的影響。我能夠承認：我不知道。完全理解[廣島核爆事件]是不可能的。在這樣做的過程中，我能夠承擔起對廣島負責的重任。我最近才開始有這種想法。我在一家美術館接受採訪，採訪我的那個女人是這麼說的：不可想像的就是不可知的。如果你甚至無法想像，那麼你對此一無所知。

光田由里：就像維根斯坦所說的：「我的語言極限在哪裡，我的世界就到哪裡。」

石內都：沒錯，就是那樣。難以想像表示著那些你無法接觸的。

光田由里：就像福島一樣。

石內都：那個也是。一切都與東北地震有關。

光田由里：看著《Frida》系列，我想，你和芙烈達卡蘿之間的距離並沒有那麼大。

石內都：我對她從來沒有太大的興趣，但當我去墨西哥城拍攝時，我開始喜歡她的作品，尤其是她的畫作。這些繪畫這樣的輕盈。



Ishiuchi Miyako, 《Frida by Ishiuchi #86》, 2012

光田由里：看著芙烈達已不在的身體曾經接觸過的東西，她留下的痕跡，她的鞋子——它們和傷疤沒有什麼不同。你和《Frida》主題間的距離似乎比與《ひろしま / Hiroshima》中的還要近一些。

石內都：我也這麼認為。這系列變成了好似紀錄一個女人的日常生活，但在某種程度上，也是她的整個人生。她總是被說成如此強烈，如此任性和熱情。但這只是她的一面。沒有人像在她日常生活中那般認識芙烈達。看著這些物品，我真的很感動：「啊，這是她曾經的樣子。」

光田由里：在《Endless Night》以及其他相似的系列，你拍攝建築物如同拍攝人體，拍攝那些流逝在身體中的時間。你拍攝的時間是否存在於現在的空間中？

EACH MODERN 亞紀畫廊

38 Lane 79 Sec. 2 Xinyi Road Taipei Taiwan

+886-2-27527002 [www.eachmodern.com](http://www.eachmodern.com)

# EACH MODERN

亞紀畫廊

石內都：時間本身是一種累積。我即將要七十歲了，相當令人震驚。一個人要如何認知七十年已經過去呢？未來所剩無幾。也許再過二十多年。我知道我快要消失了。因此，我更需要重視時間。拍攝照片就是把時間定格。像這樣固定時間——我只對固定時間的累積感興趣。



Ishiuchi Miyako, 《1906：To the skin #60》，1991-93

光田由里：在《1906：To the skin》（1991 - 1993），你拍攝大野一雄。他是曾與土方巽[舞蹈創始人之一]等人跳舞的知名舞蹈家。你用你經典的手法拍攝他的裸照——特寫於皮膚表面的不同部位。

尤其是他的身體，似乎把時間的流逝表現的非常具體。通常，我們會認為舞者是年輕的，在舞台上充滿活力地展現驚人的技術，並且在時間在他們身上刻畫痕跡前退休。但大野一雄持續一直跳舞直至他去世之前，甚至坐在輪椅上跳舞。這是如此迷人，一種只有他才能做的舞蹈。

石內都：我該如何定位這件事呢？他就像一個天使，而且雌雄莫辨。好像是男是女都無所謂。不過，他的肉體有些非常男性化的東西，如他的手和腳。然而它們比我的還小！

他相當任性。這是一次艱難的拍攝。我原以為我要拍他的手腳，但當我準備這麼做的時候我開始有了其他的想法。我想拍攝男人的傷疤。「如果你沒有傷疤，那你就裸體擺姿勢。」這就是我告訴他的。他比較固執。我問：「大野先生，你有傷疤嗎？」他說：「不！我沒有傷疤。」於是我說：「那你能幫我脫衣服嗎？」他就把衣服全都脫光了，就這樣！我有點驚訝。他放了一些音樂，然後開始跳舞。這對我來說有壓倒性的力量。當然這也是一種享受。感覺就像升到了天堂。只有我們，周圍沒有其他人。

光田由里：你從 1996 年至 2000 年與攝影師檜橋朝子出版《Main》，一個獨立雜誌。你想讓它像《Provoke》一樣嗎？當時不可能有很多人試圖做你正在做的事情——開創一個只由女性經營的計畫，出版非委託完成的攝影作品而是因為你想創作而產生的作品。

EACH MODERN 亞紀畫廊

38 Lane 79 Sec. 2 Xinyi Road Taipei Taiwan

+886-2-27527002 [www.eachmodern.com](http://www.eachmodern.com)

# EACH MODERN

亞紀畫廊

石內都：我們對老派的東西感到厭倦。那些男人們忙著做的事情，我們想要擺脫。我們不需要男人，我想。他們太麻煩了，讓我們自己做吧。我們想要一個場域能展示當時我們正在做的事情。

我與攝影界沒有太多連結。我並沒有真正與任何人相處，所以我不知道他們是怎麼評價我們。我太無禮了。我從一開始就表現得好像我們是平等的。而這更加有趣。當然，我不能說絕對沒有受到《Provoke》風格的影響，它滲入其中，但我能說這個影響不是直接的。

光田由里：你有曾經因為身為女性而受到排除嗎？

石內都：完全沒有。我的意思是，東松喜歡女人。森山也是。所以身邊總是有女人。不過我對它們身為男性這件事沒有興趣。在所有攝影愛好者中，沒有一個是我喜歡的類型。謝天謝地。但這可能是種折磨，作為一個女人。人們經常和你搭訕。我看著這發生在我周圍。有很多女性想在攝影中有所作為，我看到她們的努力一個接一個都白費了。



Ishiuchi Miyako, 《a.chiyo #1》, 2015

光田由里：你覺得原因是什麼？

石內都：她們低估了這將是多麼困難。

以我的例子來說，我以為我做完《Yokosuka Story》之後就會退出。我只是回擊敵人。由於那裡發生的性暴力，橫須賀對女性來說是一個困難的地方。強姦是日常生活的一部分，但沒有人將其視為犯罪。我自己沒有經歷過強姦，但它給我留下了傷疤。我要一勞永逸地將它抹殺；就是這種感覺。那個城市，橫須賀，給我造成如此多的創傷，如此多的傷痕。如果不殺了它，我就無法繼續前進——這就是我當時的感覺。

# EACH MODERN

亞紀畫廊

你必須有那種強烈的感覺。我以為我會做一次就完成了，但當然，我最終還是繼續拍攝下去。我環顧四周心想，好吧，現在我要做《百花繚亂》（1976）。

光田由里：《百花繚亂》是你為 Shimizu 畫廊設計的全女性展覽，不是嗎？所以你有種感覺，需要作為女性攝影師來做事。

石內都：當然。我們想為女性做一些事情，但與女性解放運動分開。日本攝影的主流絕對是一個男人俱樂部。日本以外的人也注意到了這一點，他們是對的。我對這一點興趣都沒有。工作坊當然也是男人為主，但形式不同。他們至少很有趣，東松和所有那些傢伙。和他們在一起很有趣。我們每週都在新宿黃金街出去喝酒。我們一起喝得很開心。當然，我也沒少受到性騷擾。畢竟他們還是很老派。現在這樣說聽起來很愚蠢，但事情就是這樣。

光田由里：藝術家、創作者所產生的過剩能量——它並不總是導致最道德的行為。

石內都：並且還有很多人讓自己變得脆弱。但這從來不是我的情況。我得到了豬頭、龍女之類的名聲。但我緊緊握著我的槍。



Ishiuchi Miyako, 《Silken Dreams #28》, 2011

光田由里：如果你不這樣做，就會一事無成。

石內都：他們會破壞你，拖累你。

光田由里：你的意思是《百花繚亂》被認為是不成功的嗎？

石內都：不，它只是被完全忽略了。幾乎沒有任何記錄表明它發生過。唯一得到的關注是在《Heibon Punch》，一個小報。他們寫到女人給男人拍照，女人讓男人脫光衣服。所以這在電視上作為一個醜聞被報導。

EACH MODERN 亞紀畫廊

38 Lane 79 Sec. 2 Xinyi Road Taipei Taiwan

+886-2-27527002 [www.eachmodern.com](http://www.eachmodern.com)

# EACH MODERN

亞紀畫廊

光田由里：當時，Diane Arbus 作為一名女攝影受到了廣泛關注。

石內都：但我對她沒有太大的興趣。不過她是個特例。阿勃絲作為一個女人並不受歡迎，她是因為身為美國人而很受歡迎。

光田由里：在過去的十年裡，你在日本以外的地方有越來越多的展覽。你認為這有擴展你對事物的看法嗎？你遇到過讓你吃驚的事情嗎？

石內都：我對哈蘇獎感到驚訝。我更驚訝地發現他們對我瞭如指掌——他們擁有我所有的資料，觸手可及！

近期，我有更多在國外展覽的機會而不是日本。而我發現[西方]人們對攝影的尊重是不同的。攝影師是藝術家。在日本，攝影師只是攝影師。日本沒有人認為攝影師是藝術家。



Ishiuchi Miyako, 《Mother's #39》2002

光田由里：日本有種傳統是日本攝影師說「我不是藝術家；我只是個攝影師。」尤其是擅長街拍的攝影師，木村伊兵衛風格的紀實攝影。人們傾向於盡量減少藝術的角色，反對美術攝影的傳統。

這是日本大部分攝影作品形成的基礎或歷史。

石內都：當然。我不關心藝術的定義，也不在乎藝術是什麼或不是什麼。我所做的只是我覺得必須做的事，不管任何標籤。

光田由里：所有你曾做過的展覽，你寫的所有書籍：60 歲對你而言是一個轉折點嗎？回過頭看，你現在感覺如何？

EACH MODERN 亞紀畫廊

38 Lane 79 Sec. 2 Xinyi Road Taipei Taiwan

+886-2-27527002 [www.eachmodern.com](http://www.eachmodern.com)

# EACH MODERN

亞紀畫廊

石內都：直到現在我都有空閒時間。其他人都很忙，但我有做事的自由。所以我把自己推到我的極限，去做比我真正能力所及的更多。或者更確切地說，盡我所能去做。我知道自己無法索道什麼，所以我只做我知道自己能做到的。最近我開始想，也許我真的很適合攝影。這就是攝影的潛力，越來越自由地做事並得到更多自由。

這篇文章最初刊登於《Aperture》第 220 期，”The Interview Issue”。由 Brian Bergstrom 翻譯為英文，原文為日文。

光田由里為《Words and Things: Jiro Takamatsu and Japanese Art, 1961 - 1972》（2012）的作者。

All photographs © Ishiuchi Miyako and courtesy The Third Gallery Aya, Osaka, and Michael Hoppen Gallery, London