

■はじめに

ボローニャ中央駅から 20 分ほどバスに乗り、下車した大通りであるパルミロ・トリヤッティ通りから、住宅街へと脇に逸れて続く細い道へと入っていく。マンション、病院、スーパーマーケット、日用品雑貨の店が並ぶ住宅街。本当に美術館があるのだろうか歩いた先に Fondazione MAST は突然姿を表した。日本から 40 時間かけてついに辿り着いたこともあり、鼓動が高鳴る。敷地内へのエントランスを兼用する小さめのミュージアムショップで開館は 10 時からだと告げられた。「日本から来ました」と思わず口にしたのはここでの時間に対して期待の気持ちが膨らみ過ぎたことに起因したのだろう。敷地に入ってから館内へのエントランスへの坂道のアプローチに見える銀色に輝く巨大な弧を描いたモニュメントが印象的であった。それがアニッシュ・カプーア作品であることは帰り際に知ることとなる。20 分程度待って、開館と同時にそのモニュメントの脇を抜け、Fondazione MAST の館内へと向かった。COVID-19 の流行によって世界との行き来が困難になり、この春にはじまった大学院の博士課程においても皆が研究に困難を極めていることを考えると、この時にワリード・ベシュティの展覧会を鑑賞しにイタリア、ボローニャの Fondazione MAST を訪れたことは私自身の研究にとっていかに重要なものであったかを現在実感している。移動や流通と循環、アートという産業のことを考える重要な経験をずる展覧会であった。

2018 年から 2 年間取り組んできた修士論文にて、90 年代以降、コンテンポラリーアートの世界で確固たる地位を築いてきたドイツ人アーティストのトーマス・ルフの研究を通してコンテンポラリーアートにおける「これからの写真」について考え、研究を行った。その中で検証してきたことは「写真というメディアの拡張」、「写真概念の拡張」についてであった。トーマス・ルフはメディアとしての「写真そのもの」を表現の中心的なテーマとすることで批評的な作品を発表し続ける。その批評性がコンテンポラリーアートとしての価値生成をし、コンテンポラリーアートにおけるその地位を揺るぎないものとしてき

たと考えた。私の研究の関心は、「写真」だけではなくそれと隣接するそれぞれのメディアの概念の拡張によって、ジャンルの境界線がコンテンポラリーアートの世界の中で形骸化したものとなっているということであり、「写真というメディア」による表現もアーティストによって常にアップデートが続けられているということであった。コンテンポラリーアートにおける「これからの写真」の価値生成を研究テーマに掲げる私としてはトーマス・ルフよりもさらに新しい時代のアーティスト研究を通したアップデートが必要であると考えた。本論において、研究の対象として私が選んだワリード・ベシュティは1976年生まれの写真や彫刻、インスタレーションといった様々な表現方法を用いるアーティストである。さらにワリード・ベシュティは2002年にイエール大学にてMFAを取得し、カルフォルニア州パサデナのArt Center College of Designの大学院アート学科の准教授を務め、カルフォルニア大学ロサンゼルス校を含む数多くの教育機関にて教鞭をとり、様々なメディアにテキストを寄稿するなどコンテンポラリーアートに対して問題意識を持った理論家でもある。

‘Rather than insisting on looking into pictures and asking what they might be ‘of,’ we should ask what they do – or, more precisely, what we make them do and what we do around them¹.’

(写真が何の「もの」であるのかを問うことにこだわるのではなく、その写真が何をしているのか、より正確には、私たちが写真に何をさせているのか、写真の周りで何をしているのかを問うべきである。)

とワリード・ベシュティが繰り返し使う言葉が彼のエッセイ集の“Forward”にて紹介されている。また、2011年のMoMAにおける“Forum on Contemporary Photography”における質疑にて、

‘Are the conversations about photography simply a speed bump in our ongoing negotiation with what is a transhistorical package of concerns related to pictorial conventions, and thus is it appropriate that questions pertaining to representation, semantic proximity, identification with, or degree of fidelity to an original object or moment in time persist in governing the discussion of photographs? Or is this anachronistic, and should we instead turn to questions pertaining to distribution systems, technology, function, and application, not what a photograph is “of” but how it circulates, structures its points of reception, and finds form through that circulation?’

(写真に関する対話は、現在も続く歴史横断的パッケージに関係する絵画的慣習との交渉におけるスピードバンプに過ぎず、写真についての議論を支配する問題が、表象、意味的な近接性、元の物体や決定的瞬間に対する同一性や忠実性の程度に関する問いかけがいまだ持続することは適切なのだろうか。あるいは、これは時代錯誤であり、代わりに流通システム、技術、機能、応用に関する問題、写真が何の「もの」であるかではなく、写真がどのように流通し、受容点を構造化し、その流通を通して形を見出すかに目を向けるべきなのだろうか。)

と述べており、これらは「写真」というメディアを長く捉え続けてきた「何を撮った写真か？」という議論を次のステップに進め「これからの写真」へとアップデートすることを迫る写真表現における根源的な問いである。実践的な制作を通じて作品を発表し続けるアーティストとしての視点を持ちつつ、一方で写真に対する批評的な視点のアップデートの必要性も問題意識として持つ点において、私の研究とも共通する点が多い。「これからの写真」の価値生成を考える上で、ワリード・ベシュティというアーティストの作品や彼が論じたテキストを研究し、その思考に深く切り込むことで、急進的に変化するコンテンポ

ラリーアートの世界における価値生成のひとつの方向性を探ることが可能であると確信している。

著書『写真の哲学のために』³にてチェコの思想家であるヴィレム・フルッサー（1920-1991）はカメラを現代のコンピューターや人工知能に繋がるはじめての装置とし、写真を「テクノ画像」⁴というカメラを含む様々な装置が生み出す画像として定義した。その考え方は先見性に富むものであり、先の修士論文における研究テーマとしたトーマス・ルフに関してもその考え方を中心に据え、トーマス・ルフの研究者でもある Markus Kramer の著書『Photographic Objects』⁵と『The Technological Hand』⁶を参照する形でヴィレム・フルッサーの考え方を先に進め、新たな「写真の概念」、「写真概念の拡張」によって生まれる作品をフォトグラフィック・オブジェクトとして「これからの写真」を検討した。ワリード・ベシュティについてもヴィレム・フルッサーのいう装置によって生み出されるテクノ画像についての概念は有効であり、トーマス・ルフの作品とは違ったアプローチによって「これからの写真」を指し示すことが出来るのではないかと考えている。

非常に広範に渡るワリード・ベシュティの思考による作品群と深い考察のテキストのうち、私自身が実際に足を運び、対面してきた2つのシリーズについて第1章、第2章とを使って検証し、特にワリード・ベシュティの持つ「産業」への関心とそれに伴うアートの「流通と循環」による意味の生産について考え「これからの写真」の地平を指し示すことを本論の目的とする。

■第1章 《FedEx》が示す産業の流通と循環の価値生成

・第1節 《Copper (FedEx® Large Kraft Box ©2004 FEDEX 6号箱), International Priority, Los Angeles-Hong Kong trk#774671283860, March 11-13, 2019》他2点 Art Basel Hong Kong 2019

ワリード・ベシュティというアーティストの名前が私の人生に意識的に登場しはじめたのは、2018年の修士課程の講義の中であった。メディアアートにおけるメディアの可能性、メディアが持っている批評性について紹介されたアーティストのなかの一人であったと記憶している。その中でもワリード・ベシュティは1976年生まれとひと世代若く、当時トーマス・ルフ研究を進めることを考えていた私としても同世代ということもあり気になるアーティストとなった。

2019年3月、ワリード・ベシュティの作品と実際に向き合うことになったのは偶然によるものであった。研究のためにと訪れていたこの年のArt Basel Hong Kong 2019の会場内のREGEN PROJECTSのブースにて3つの汚れた褐色の物体と出会った。これが《Copper (FedEx® Large Kraft Box ©2004 FEDEX 6号箱), International Priority, Los Angeles-Hong Kong trk#774671283860, March 11-13, 2019》を含む3点の《FedEx》⁷で、私がはじめて直接向き合ったワリード・ベシュティの作品であった。

コンテンポラリーアートの表現方法は様々であり、一見するとアート作品であるかどうかさえもその外観からは理解することが難しい作品もたしかに多く存在する。とはいえ、アジア最大規模のアートフェアの多様な表現がひしめく会場内においても、ワリード・ベシュティのこの作品は異様な雰囲気放了たたものであり、私としてはしばらくこれがなんなのかと目が離せず、このブースから離れられなくなってしまった。サイズ違いの3つの銅板製の箱は鏡のように褐色の表面は磨き上げられていたが、その表面に直接触られた汚れによる銅メッキの腐食とぶつかるなどで受けた衝撃によって表面や角に凹みがあり、汚れて歪んだ表面は乱反射によって波打つように世界を映し出している（図1）

Installation view, Regen Projects at Art Basel Hong Kong 2019, Hong Kong, China
Works pictured:。ワリード・ベシュティの作品についてガラス製の《FedEx》やテーブル型の《Copper Surrogate》について文献やインターネットで作品画像を見たことがあった

ことと目の前のそれぞれの銅板製の箱に直接貼られたアメリカの運送業者である FedEx®の輸送用のラベルから推測し、これらがワリード・ベシュティの作品であることを程なくして認識した。作品の脇に「Don't touch」の注意書きのインフォメーションは添えられているものの、それらはあまりに無防備にギャラリーブース中央の地面に直接鎮座させられており、ギャラリースタッフ、もしくは運送業者が展示の搬入作業時に撤去するのを忘れ放置してしまった箱のようにさえ思えた。銅板製であることは異様ではあるものの、そのサイズや容貌から一見すると輸送物そのもののように見えてしまうのである。これがアート作品であることを見落とした来場者が不注意で蹴飛ばしてしまうのではないかと内心心配したが、絵画や写真作品で飾られた華やかなブース内の壁面とは明らかに一線を画す圧倒的な違和感による存在感を持っていた。《FedEx》に貼られている FedEx®のラベルには発送元が Los Angeles となっており、受取先は Art Basel Hong Kong の会場内の REGEN PROJECTS ブースとなっていた。ギャラリストにこのことを確認すると、やはり Los Angeles にあるワリード・ベシュティ自身のスタジオからこのブースへと実際に FedEx®を使ってこの展示のために発送してきたのであり、ワリード・ベシュティ本人はこの会場へは来ていないとのことであった。ワリード・ベシュティはこの立体作品の形態的決定には指一本触れていないという事実には流石に驚かされ、その事実は様々な思いを湧き上がらせた。作品名にも入っている 6 号箱、5 号箱、Golf Club Tube というのは FedEx®が輸送物の大きさと費用に関連して設定した産業的なサイズ、つまり産業的なパラメーターによって切り取られた空間サイズである。そのオブジェのサイズ感が鑑賞者である私に与える印象がこのオブジェに対する認知を輸送物そのものだと向かわせたのであり。日常的に繰り返し与え続けられ慣習化した感覚によるものである。また、それぞれのサイズに形作られた銅板製のオブジェは美術品輸送ではなく一般的な輸送によって Los Angeles から香港まで輸送された。その移動による痕跡がこの銅板製のオブジェが時空を超えてこの場所にまで辿り着いたわけではないことの証拠となっている。これはアートフェアの背後にあるアート産業における作品の流通と循環のシステムを装置として、作品の移動とそれに関わる

人々の労働の痕跡を記録した（キャプチャした）メディアであり、ヴィレム・フルッサーの言う装置によって作られた「テクノ画像」であると考えた。つまり、この「写真概念の拡張」による立体的なテクノ画像は流通という社会システムをカメラのように装置として使い、その流通の痕跡をオブジェ表面にプリント（出力）した立体作品だということだ。ワリード・ベシュティはアートの流通と循環を生産の過程そのものへとシフトさせている。そう思えば、ワリード・ベシュティとしては、私が心配した鑑賞者の不注意で蹴飛ばされるようなこともあるいは、流通と循環によって付加されたコンテキストの一部として喜んで作品に内包したのかもしれないと思える。

この銅板製の《FedEx》との対面はコンテンポラリーアートにおいて「写真」の領域の横断と拡張が想像するよりもずっとラディカルに進んでおり、今後自分がポスト・フォトグラフィや「これからの写真」についての研究を進めるにあたり、ワリード・ベシュティについて研究を行うという確固たるイメージを持った。つまり、本論に続く道の入口に私が立った瞬間となった。

・第2節 《FedEx® Large Kraft Box ©2008 FEDEX 330510 REV 6/08 GP》他2点 あいちトリエンナーレ 2019

ワリード・ベシュティの《FedEx》シリーズと再び対面することとなったのは2019年9月「あいちトリエンナーレ 2019」のメイン会場、愛知芸術文化センターであった。「表現の不自由展・その後」の展示取りやめについて世界中で議論となり、それに対する抗議行動として参加したアーティストたちが自主的に展示を中止、変更するといった騒動の最中であつた。

「あいちトリエンナーレ 2019」でのワリード・ベシュティの展示は同会場の一室を使った単独での展示となっており、部屋の中央に3点の《FedEx》の立体作品、入口の対角線

となる奥の壁面2面をまたぎL字に9点の大きな写真作品《Travel Pictures》が掛けられた展示であった。まわりの喧騒からは隔離されたかのように、張り詰めた緊張感さえ感じる静けさが会場には漂っていた。《FedEx® Large Kraft Box ©2008 FEDEX 330510 REV 6/08 GP》の3点の作品⁸はFedEx®の指標するLarge Kraft Boxという規定サイズのダンボールと同サイズの全面ガラス製の箱であり、3点とも同サイズでそのうち1点が黒いハーフミラーガラス製のものであった。それぞれガラス製の箱はあちこちにヒビが入った状態で流通を共にしてきたFedEx®のダンボールを台座としその上に展示される（図2）

Installation view, Aichi Triennale 2019, Nagoya, Japan Works pictured:。事前にインターネットや書籍で見たことがあってこの《FedEx》については知っていたのだが、実物との対面による体験は文字や画像とは違った印象を私に与える。このガラス製の

《FedEx》シリーズも銅板製による前出の《FedEx》シリーズと同様、アメリカの運送業者であるFedEx®の流通システムを生産の場として活用して作られた作品である。感じた会場に漂う緊張感はそれぞれのガラス製の《FedEx》が輸送の衝撃によるひび割れの今にも崩れ落ちてしまいそうに保たれた繊細なバランスからもたらされており、ガラス製の箱の表面に残された作品の流通の痕跡は銅板製の箱のそれとは違った印象を受けるものであった。ガラスが割れているという物理的な痕跡はより「破損」という言葉を想起させ、輸送によって物質的に削られているのだということを感じさせた。そのことはこの目の前にあるオブジェがより彫刻的であるという印象を私に与える。より彫刻的になったこのガラス製の《FedEx》は彫刻としてのどこまで削り出すのかの決定、つまりアーティストによる最終形態の決定という彫刻の普遍的な問いに意識を向かわせる。たとえ彫刻であったとしてもアーティストの仕事は作品に直接手を加えることが絶対的な必要条件ではないということを実験的に問う。この点についてはスイスのKunst Museum WinterthurのキュレーターであるLynn Kostが『Walead Besthy Work in Exhibition 2011-2020』に寄せて書いたテキスト“On Circulation and Coincidental Matters in the Work of Walead Beshty”でも同様に触れている。

‘While the cardboard box, which bears the company logo and affixed shipping documents, refers to the shifts in context, the glass objects demonstrate the continuous process of change by means of the damage caused during transport and thwart the idea of a definitive artifact⁹.’

(社名のロゴと出荷書類が貼られた段ボール箱が文脈の変化を意味するのに対し、ガラスのオブジェは輸送中のダメージによって継続的に変化していく過程を示し、決定的なアーティファクトという概念をも覆しています)

このオブジェは3点の作品ともに2017年に東京で行われた展示のためにLos Angelesから東京へ向けてFedEx®で発送されている。そのうち2点は展示の会期終了後に再度FedEx®によってLos Angelesへと返送され、2019年に再びLos Angelesから今回の展示会場である名古屋へとFedEx®によって送ってこられたものであること、別の1点は2017年の展示時に東京にてコレクションされたもので、今回のこの展示へは他の2点とは別のルートでこの会場にて再度集まったというアート作品の流通の経緯が作品のキャプションから確認出来る。ワリード・ベシュティはこれらの展示のための流通におけるFedEx®の移動の記録を作品名にメタデータのように情報として付与している。このことからこの

《FedEx》がここに至る流通の道のり、つまり作品展示の背景に隠れて透明化されている流通の存在を探ることが出来るのだ。コレクションされることによって日本に留まった1点よりも他の2点は、タイトルに付加されたメタデータとしての情報同様にダンボールの箱、ガラス製の箱には物質的な痕跡としての損傷が激しくなっている。それはつまり移動によって付加された流通とそれに関わる労働力に対する量的な記録ともいえ、流通によって付加されたメタデータとしての情報がコレクションされた1点よりも多いという事実を示している。

‘Objects have no meaning in themselves, rather they are prompts for a field of possible meanings that are dependent on context ¹⁰.’

(物体はそれ自体に意味を持たず、むしろ文脈に依存した可能性のフィールドの暗示である)

とワリード・ベシュティが示すように、アート産業の背後に隠れ見えなくなっている「流通と循環」の存在が生み出すコンテキストは《FedEx》のガラスの透明性が破損によって失われていくことと作品のキャプションの余白が埋まっていくことによって見えてくることとなる。作品表面に刻み込まれてゆく痕跡と同様にこの作品のコンテキストはアート流通によって継続的に更新され変化を続けることとなり、常に進行中の未完成なプロジェクトとして作品は変化を続ける。

そして痕跡を記録する、装置が作品を作り出すといった点に着目すれば、ワリード・ベシュティはこの彫刻作品を「写真概念の拡張」によって生み出し提示していると言える。この彫刻はフォトグラフィック・オブジェクトであり、つまり立体写真だとも言えるということだ。作品に刻み込まれた痕跡は、アーティストのパラメーターの操作から手を離れており、写真（もしくは写真の概念によって生まれたフォトグラフィック・オブジェクト）はアーティストが示した何の写真であるかという議論から鑑賞者を引き離す。その痕跡による形状の決定は空間的、時間的にアート産業の流通システムとして扱われる FedEx® がコントロールするパラメーターに依存している。それはつまり、流通産業が写真を通して私たちに何かを示しているという問題へと鑑賞者である私たちの意識を移行させることであると考えられる。これほど鮮やかな方法で写真と彫刻というものの領域を軽やかに横断し、拡張するとは…と作品に私の心を惹きつけた。会期終盤にも「あいちトリエンナーレ」を再度訪れ、合計して数時間にわたり作品の周りで時間を過ごすこととなった。

・第3節 《FedEx》が示したこと

COVID-19による全世界同時的な移動の制限によって、オンラインでのアートフェアや芸術祭、展覧会等が企画され、今後デジタル化、メディアアートへの移行など大きなシフトチェンジが起こるであろうことは考えられるが、

‘Artists today encounter perfected logistical and information systems. The enormous apparatus, which makes the circulations of goods and information quickly and ubiquitously possible, also creates norms and independences. Only when a work travels does it become visible, discussed, and evaluated both in terms of content and material, and sometimes even sold. Apart from physical form, circulation is the second prerequisite that a work must fulfill to exist in today’s art world¹¹.’

（現代のアーティストは、完璧な物流・情報装置に直面している。モノや情報の流通を迅速かつユニバースに可能にする巨大な装置は、規範や独立性をも生み出している。作品が移動して初めて、内容的にも物質的にも目に見え、議論され、評価され、時には売られることもある。物理的な形とは別に、作品が今日のアートの世界で存在するためには、流通が第二の前提条件となる）

と前出の Lynn Kost が続けるように、2020年の現時点では交換市場と密接に結びついたアートは物理的なアート作品として流通や循環することが欠かせない要素となっている。COVID-19によって移動が制限されたことにより、アート産業の価値の重要なひとつの側面であるマーケットの指標となるアートフェアやギャラリーの売上が激減したことはアート産業が流通と循環という移動に依存しているということを明確に示したと考える。

ワリード・ベシュティは美的価値の本質はアート作品というオブジェクトではなく、人の行為によって流通する美的言説とし、アート作品の価値も意味も、その流通の程度に依存していると考えている。つまりワリード・ベシュティは《FedEx》によって自身の関心であるアートの流通と循環によって広がる美的言説の軌跡を可視化しアート産業の構造的な機能性へと切り込んでいる。《FedEx》シリーズを通してワリード・ベシュティが示したことは、アートにおける展示や作品そのものとは鑑賞者、利用者と接するアート産業のインターフェイスにあたる部分であること。つまり点であり、実際にアート産業の全体像はアートの流通インフラとして背後に隠れて不可視化されているということである。ワリード・ベシュティは「写真概念の拡張」によってアートを循環させている流通システムをカメラのような装置として活用し、不可視化されているアート産業の流通構造内の移動の痕跡をノイズとして輝かせ、流通や循環に関わるコンテキストを作品のメタデータとしてメディウムであるガラスや銅板製の箱に痕跡として露光させているのだ。これによって生み出されたオブジェは流通と循環をアウトラインとした産業構造とその機能を浮かび上がらせる、鑑賞者である私たちも含めたアートの流通に関わるすべてのプレイヤーが意味の消費者ではなく、美的価値の生産者としてダイナミックなシステムの中にいるということを示している。ワリード・ベシュティのアートの本質は作品そのものの自律性ではなく産業との関係性によって成立しているのだ。

■第2章 INDUSTRIAL PORTRAITS が示す産業的なポートレート Fondazione MAST

2020年2月、COVID-19がまだ中国と日本を中心とした問題であったこの時期に私自身の展示を確認するためにスイスへ向かう旅の予定を調整し、人生で初めてのイタリアへの旅の行き先をボローニャとし、大事な寄り道をすることにした。寄り道の目的は2020年1月よりイタリア、ボローニャにある美術館 Fondazione MAST にて開催されていた

「UNIFORM INTO THE WORK/OUT OF THE WORK」というポートレートを扱った企画展内の一画にて行われていたワリード・ベシュティの「INDUSTRIAL PORTRAITS」という展示だ。日

本からドバイを経由して深夜のチューリッヒに入り、2時間のチューリッヒ滞在ののち、深夜バスを利用して早朝のボローニャへと向かった。早朝のボローニャ中央駅でのクロワッサンとカプチーノはドバイ空港のそれとは違い、味も価格も格別に感じられた。日本を発ってから40時間かけてのFondazione MASTへの旅はCOVID-19のこともあり、アジア人であることで入国時に止められたりしないだろうか、移動中にCOVID-19に感染し、発熱でサーモグラフィなどに引っかかったりはしないだろうかなどワリード・ベシュティの《Travel Pictures》や《FedEx》など流通や循環、境界線の横断といった問題に関わることを身をもって考えながらの旅であった。

「UNIFORM INTO THE WORK/OUT OF THE WORK」はFondazione MASTの館内の緩やかな二つの階段とその間のスペースと奥のスペースを使って44人のアーティストによる600点以上のポートレート作品を展示した展覧会である。この中のワリード・ベシュティの展覧会「INDUSTRIAL PORTRAITS」はその階段を登りきった正面の巨大な自動ドアを通り抜けた奥のスペースにあり、この全体展示の中でもより一層の特別感を感じさせるものであった。展覧会と同名の《INDUSTRIAL PORTRAITS》はワリード・ベシュティのアーティストとしてのキャリア初期である2008年にはじめられ、2020年までに12年間続けてきている現在進行形の写真のシリーズで、アーティスト、キュレーター、ディレクター、美術館・ギャラリーインストレーター、ギャラリスト、ギャラリーオーナー、コレクター、アート・ハンドラー、アシスタントといったアートの産業に関わる仕事に従事する人物と場所が撮影されたものである。ポートレイトの主たちはワリード・ベシュティとこれまでに仕事を共有してきた人物で、アート産業内にある自身のポジションのあるべき場所、つまり仕事を背景に背負い、全身を写し出したポートレイトに収まっている。《INDUSTRIAL PORTRAITS》はそれらのポートレイトを中心に、場所や状況、環境といったもののイメージも含めて並置する形で構成されたシリーズとなっている。今回の「INDUSTRIAL PORTRAITS」展はこれまでに作られた総数1500点以上のものの中からキュレーターのUrs

Stahel によって選出された 7 グループ各 52 点の計 364 点のイメージから構成された展示であった。それほど大きくはない 14×17inch 程度のサイズに額装された人々とモノや環境のイメージは縦に三段で等間隔に掛けられ、壁一面を覆う（図 3） Installation view, *Walead Beshty: Industrial Portraits* at MAST Foundation, Bologna, Italy, 2020 Work pictured:。作品それぞれは小さくとも 364 点という数はこの展示会場内に整然とした統一感と秩序をもたらし、トーマス・ルフの代表的な巨大なポートレートとは違った存在感を示す。三段になったイメージの下にはそれぞれのイメージに写し出されている人々（とモノ）がアート産業内で与えられているポジション、つまりそれぞれが持つ肩書きが撮影された場所、日時と併せて記載されている。同様に思えるポジションであっても一様にまとめてしまっていないところを見ると、肩書きは被写体となった人々が自身のポジションとして示しているもの、つまり名刺に自身がつけるようなものとしているように思える。映し出されたイメージには立っている人も居れば、座っている人や二人で写っているもの、作業中の人などもあり、その多くは中心に人物は置いているものの、距離感とはそれぞれであり、カラーのものもモノクロのものも混在し極めて非定型的に撮影されたものである。気楽に撮られた友人を撮影した写真の様にそれぞれの肩の力の抜けた感じは非常に凡庸であり、産業内のどんな立場の人物であっても緊張感を感じさせない様な撮影によって、日常的なスナップ写真のようなポートレートとなっている。一見するとそれらはジェフリー・バッチェンが「スナップ写真 美術史と民族誌的展開」にて言う所の「何でもない写真」¹²に見える。

このポートレートの凡庸なイメージの在りようは 36 枚撮りの 35mm フィルムというロールフフィルムがもつ産業的なパラメーターに依存していると Fondazione MAST の展示にあたり作られた動画内でワリード・ベシュティは説明をしていた¹³。ポートレートはそれぞれが従事する仕事の最中にその仕事を中断した「30 秒未満」という短い時間を利用して迅速に撮影されているもので、撮影が終わればすぐに彼らは自分の仕事に戻っていく。この

「30 秒未満」という時間は被写体の仕事の中の一瞬の切れ目であると同時に《INDUSTRIAL PORTRAITS》におけるワリード・ベシュティと被写体とのコラボレーションによる作品共創の時間となっている。かつてこの撮影に協力したことのある Hans Ulrich Obrist によればこの時間は「ロールフィルム 2 本分」の撮影にかかった時間であったという¹⁴。この仕事と仕事の合間に作られた共創の短い時間の長さを規定するのは「秒」、「分」といった時間の単位によるものではなく「ロールフィルム 2 本分」という産業的パラメーターによって指標された時間となる。「ロールフィルム 2 本分」という時間の単位が

《INDUSTRIAL PORTRAITS》に写し出される人物がカメラの前に立つ時間を規定し、それによって撮影者、被撮影者の双方に制約を持たせ、ステージフォトのような特別なセッティングを可能とはさせず、コラボレーションによる制作を撮影らしい撮影ではなく、ワリード・ベシュティとの仕事の最中でのスナップ撮影という彼らとその場所という映し出される表象にも影響を与えることとなっている。364 点の写真の中に日本でワリード・ベシュティの作品を扱うギャラリストや、世界的に著名なキュレーター、ワリード・ベシュティの作品が写り込んでいることが辛うじて鑑賞者である私を写真に描写されたイメージへと導くが、他の多くの個人的なスナップ写真における「私」はあくまでもワリード・ベシュティであって、鑑賞者である「私」ではないことにすぐに気づかされる。ワリード・ベシュティとしては自身が Fondazione MAST での展示にあたって作られた動画¹⁵で述べていたように、ワリード・ベシュティは個人を撮影し続けているだけなのである。そのことは結果として鑑賞者の視線をこの見慣れた「何でもない写真」の中の人物ではなく彼らが構成する産業というものに向けさせる。これはスナップ写真の特徴であり、スナップ写真という行為を我々皆が共有している経験によるものであることもジェフリー・バッチェンが「スナップ写真 美術史と民族誌的展開」¹⁶にて述べている。その意味で、ワリード・ベシュティのポートレートはアウグスト・ザンダーのポートレートやそのアウグスト・ザンダーのポートレートなど新即物主義の写真家たちを 20 世紀の後半にリバイバルしたベッヒャー夫妻のタイポロジーとも違ったものである。20 世紀に生きるドイツ人たちをその人々

の個性ではなく、標準化した形でポートレイトを撮影することで、近代ドイツの社会構造において被写体それぞれが属するカテゴリーを背景として浮かび上がらせたのがアウグスト・ザンダーのポートレイト作品《20 世紀の人々》であり「UNIFORM INTO THE WORK/OUT OF THE WORK」にも数点の作品が展示されていて比較することが可能だった（図 4） Installation view, Fondazione MAST, Bologna, Italy Works pictured:。それぞれの人の個性ではなく標準化ということに意識が向けられており、その意味でザンダーのポートレイトは 20 世紀の人々を 12 色の色鉛筆に色分けすることを目指した作品であったと思う。また、ベッヒャーのタイポロジーは全て同じであるデッサン用の鉛筆セットのそれぞれを精密に観察、比較してその外観から 2B と 4B の違いや、削られ方、長さの違いなどというディテールへと意識を向けさせる作品である。一方でワリード・ベシュティのポートレイトは作品につけられたキャプションの肩書きの違いのようにそれぞれをクラス分けするようには構成されていない。ワリード・ベシュティのポートレイトはアウグスト・ザンダーと同じく 12 色の色鉛筆だとしても中に 12 色あるというその構成だけが示されているものの鑑賞者の意識はその 12 色を入れているパッケージに向けられる。つまりこの場合、ワリード・ベシュティ自身が身を置くアート産業に向けてである。それぞれの色鉛筆はパッケージである産業の構造を構成するひとつの要素として機能しているということであり、写し出された人物も展示全体の構成要素のひとつへと置き換えられる。これによって、この展示それ自体が産業の構造そのものの姿として立ち上がり、産業というもののポートレイトとなるようであった。

スナップ写真をスナップ写真たらしめているものはその機能であり、その画像の質ではない¹⁷。

とジェフリー・バッチェンが述べたように、これらは全て「35mm のロールフィルム」という産業製品における産業的なパラメーターに規定された時間の制約によって生まれたスナ

ップ写真による凡庸さである。それによって写真産業が私たちに何をもたらしているのか、産業製品による写真が私たちに何をするのかということを身を以て感じさせられる展覧会であった。当然にこれらはカメラが作ったテクノ画像であるが、35mm フィルムという製品を作り出した産業を装置として使ったテクノ画像とも言えると思えた。

■まとめ

美学を意味する「aesthetics」は「知覚する」または「感覚による知覚に関連する」ということを意味しており「aesthetics」は身体が互いに接触した時に感覚を通して生じる理解であり、そのため美的判断は概念ではなく、物の世界に位置しており、美的意味は「読む」「解説する」のではなく物理的な経験の結果として生じるものであるとワリード・ベシュティはしている。つまり、美学は言語のように意味を生み出すものではないとワリード・ベシュティは考えているのである。物体、つまりアート作品それ自体には何の意味もなく、むしろ文脈に依存した意味の可能性のある場であり、アート作品としてのオブジェの意味は相互作用の中、常に進化していくものであるとしている。

‘Objects are given meaning through use, and over time certain uses become naturalized¹⁸.’

(モノは使われることによって意味を与えられ、時間の経過とともにある用途が自然化していく)

美学はそれが引き起こす行動や効果を通じて顕在化するコミュニケーションの形態のひとつである。

‘The most precise thing one could say about art is that it is a discourse about aesthetics staged through aesthetics, and thus has the capacity to

both examine and enact the production of aesthetic meaning. Therefore, art is capable of interrogating how aesthetics produces a distribution of the sensible, and is able to intervene in that distribution, while also speculating on how this distribution might be transformed or expanded.¹⁹

(芸術について最も正確に言えば、芸術は美学を通して上演される美学に関する言説であり、それゆえに美的意味の生産を検証し、実行する能力を持っているということである。したがって、芸術は、美学がどのようにして感覚の分布を生み出すのかを問うことができ、その分布に介入し、その分布がどのように変容したり拡大したりするのかを考察することができるのである。)

とワリード・ベシュティがしているように、芸術とは自然化され不可視化されていくモノに働きかけ、再び意味の可能性の場を顕在化させるものなのである。砂と土とが混ざった水の入った水槽を世界としたとき、その水が時間の経過とともに透明化されていく状態に働きかけ、それを揺らして水槽の中の水を再び濁らせて可視化し、その水槽、つまり世界に対する私たちの感覚を再検討させることが芸術には出来るということを言っている。ワリード・ベシュティはこの唯物論的戦略を作品制作に持ち込んでいるのだ。また、ワリード・ベシュティは自身の著作内にチェコの思想家ヴィレム・フルッサーの論文からコミュニケーションの定義を引用し、ポスト産業主義の特徴は「価値は物ではなく、情報にある」ということを強調している。

‘The strict sense is: a process by which a system is changed by another system in such a way that the sum of information is greater at the end of the process than at its beginning²⁰.’

(狭義の意味でコミュニケーションはあるシステムが他のシステムによって変更され

るプロセスで、情報の総和がプロセスの開始時よりもプロセスの終了時の方が大きく
なるような方法で行われる)

この意味で、アートの美学的価値としての意味はアーティストひとりの力でも、作品そのものが制作された瞬間でもなく、コミュニケーション、つまり「対話」と「言説」の結果によって生み出された情報、コンテキストの付加によって生成されるということになる。マルセル・デュシャンの発明であるレディメイドは既製品の持つ慣習化された従来の役割をスライド、失効させ意味の終着点を果てしなく先において作品と鑑賞者との対話というコミュニケーションの継続を生産の場へと移行させたことであつたと考える。ワリード・ベシュティの作品は用途として自然化され不可視化されてしまっている「流通と循環」のシステム内にある産業的パラメーターを利用し、背景にある巨大な社会フィールドの中で作品を継続的に発展させている。これは流通産業という社会システムをレディメイドによってアート作品のコンテキストの生産継続の場、美的言説の上演の場へとシフトさせたとも考えられる。アートは物質的にアート産業と不可分に結びついており、作品の美的価値の生成はアート作品の移動、流通と循環という用途の中で与えられるものであるということとを顕在化させる。アート産業という水槽の中の水を再び濁らせて「流通と循環」を可視化させたことは、私たちが「流通と循環」による美的価値の生産に対して意識的に再検討することを可能とし、鑑賞者である私たちもダイナミックな価値生成の生産システムの内側にいることを意識させる。

このように、ものや様々な産業的なパラメーター、プロダクトの仕様やシステム、プログラムは自然化し不可視になりながら私たちの生活様式に制限を加え、変化を与える。その産業的パラメーターの利用（場合によっては誤用）によって不可視になっていた私たちへの影響がノイズとして現れ、背後に産業の存在が現れる。私の経験から言えば、動画の撮影や編集に関わる解像度や縦横比の比率などもそれにあたる。日本ではアナログ放送の

一般的な縦横比であった 4:3 という比率は、2003 年のデジタル放送化に向けて採用された HD の 16:9 という縦横比というものになった。これはテレビ産業というものが決めたパラメーターで、長らくこの横長の 16:9 という比率が私たちの生活に定着した動画のサイズというものであった。その後、デジタルサイネージの登場など多少の変化の可能性を持ったタイミングはあったものの、決定的な変化は iPhone®などのスマートフォンでの動画撮影の普及によるものだろう。スマートフォンを持った手のそのままの状態デバイスで寝かさずに撮影した 9:16 という縦長の動画はスマートフォン産業とそれに付随した SNS のアプリ（TikTok®など）によって爆発的に一般化、自然化し、私たちの動画に対する感覚比率を一変させた。デジタルサイネージの登場時に業務用のカメラを寝かせて撮影をしたり、プレビュー用のモニターに最終的なトリミングの位置の目印を書いていた苦勞から、縦長の動画は一般化しないと思われていたが、スマートフォン産業のパラメーター設定による私たちへの感覚への介入はその思いをあっという間にひっくり返してみせた。また、HD 規格の後継として登場したのが 4K と言われる動画の解像度のサイズだ。登場当初は 4096×2160 という映画産業の推す DCI 4K というものがあつたことはすでに一般的には忘れかけられていると思う。現在 4K といえば 3840×2160 というテレビ産業が推した 4K UHD TV というものが主流となっている。私が仕事で使うカメラの内一台は長く使っていることもあり、DCI 4K での撮影が可能だ。この数年の 4K UHD TV の定着により映像の世界から DCI 4K と 4K UHD TV との差の中で抜け落ちていった 256×2160 というイメージの中には今ではいったい何が映っているのだろうか？とワリード・ベシュティの研究を通して考えるようになった。

本論において取り上げた作品からワリード・ベシュティの中心的な問題意識の目指す方向を探った。そのひとつの方向は写真や映像が何の「もの」であるのかを問うのではなく、写真や映像が世界の中でどう流通し、私たちがどのように写真や映像と関り、動かされているのかという問題意識に対し、写真産業やアート産業というものを装置として見立

て、カメラのように扱うことで、フォトグラフィック・オブジェクトであるテクノ画像を作り出すことであった。これは写真表現の自律性から関係性へのアップデートである。写真は装置によって創られたテクノ画像である。このテクノ画像はまさに装置として扱われた産業との関係性の中から生まれるということである。これによって「写真」というオブジェクトメイクなアートワークであってもアートとしての美的意味は「関係性」の中で生み出されるというコンテンポラリーアートの中心的な命題へと踏み込むことが可能となるのだ。ワリード・ベシュティの思考に見た「これからの写真」は、取り巻く世界にある様々なシステム、その仕組みやパラメーターを装置として利用（場合によっては誤用）し、ヴィレム・フルッサーのいうテクノ画像による「新しい種類の魔術」²¹を起こさせることではないだろうかと考えた。その「新しい種類の魔術」は私たちの感覚の分布を問い直し、様々なシステムとの自然化した関係を再検証し、その「関係性」を美的意味の生産の場として再構築する。そのための戦略を立て、オペレーションを楽しむことが「これからの写真」をアートの表現として生み出すことのひとつの方向性であり、写真表現をするアーティストの役割ではないかと考える。

■ 注釈一覧

¹ Lionel Bovier, “Forward”, Lionel Bovier, ed., *33 TEXTS: 93, 614 WORDS: 581, 035 CHARACTERS Selected Writings (2003-2015)*, Zurich, JRP|Ringier, 2015, p. 19

² Walead Besthy, Untitled Response, “Forum on Contemporary Photography”, The Museum of Modern Art, Lionel Bovier, ed., *33 TEXTS: 93, 614 WORDS: 581, 035 CHARACTERS Selected Writings (2003-2015)*, Zurich, JRP|Ringier, 2015, p. 160

³ ヴィレム・フルッサー、『写真の哲学のために』、深川雅文訳、勁草書房、1991 年

⁴ ヴィレム・フルッサー、『写真の哲学のために』、深川雅文訳、勁草書房、1991 年、p. 19

⁵ Markus Kramer, *Photographic Objects*, Berlin, Kehrer Heidelberg, 2012.

⁶ Markus Kramer, Anna E. Wilkens, ed., *The Technological Hand*, Berlin, Kehrer Heidelberg, 2018.

⁷ 《Copper (FedEx® Golf Club Tube ©2016 FEDEX 158667 REV 5/16 SSCC), International Priority, Los Angeles-Hong Kong trk#774718917105, March 15-19, 2019》、《Copper (FedEx® Large Kraft Box ©2004 FEDEX 6 号箱), International Priority, Los Angeles-Hong Kong trk#774671283860, March 11-13, 2019》、《Copper (FedEx® Large Kraft Box ©2004 FEDEX 5 号箱), International Priority, Los Angeles-Hong Kong trk#774672361246, March 11-13, 2019》 ※すべて 2019 年 3 月時点での名称

⁸ 《FedEx® Large Kraft Box ©2008 FEDEX 330510 REV 6/08 GP, International Priority, Los Angeles-Tokyo trk#778608512056, March 9-13, 2017》、《FedEx® Large Kraft Box ©2008 FEDEX 330510 REV 6/08 GP, International Priority, Los Angeles-Tokyo trk#779608488323, March 9-13, 2017, International Priority, Tokyo-Los Angeles trk#805795452215, July 13-14, 2017, International Priority, Los Angeles-Nagoya trk#775538963986, June 21-26, 2019》、《FedEx® Large Kraft Box ©2008 FEDEX 330510 REV 6/08 GP, International Priority, Los Angeles-Tokyo trk#778608484821, March 9-13, 2017, International Priority, Tokyo-Los Angeles trk#805795452126, July 13-14, 2017, International Priority, Los Angeles-Nagoya trk#775538964044, June 21-26, 2019》 ※すべて 2019 年 11 月時点での名称

⁹ Lynn Kost, “On Circulation and Coincidental Matters in the Work of Walead Besthy”, *Walead Besthy Work in Exhibition 2011-2020*, Zurich, JRP|Ringier, 2020, p. 271

¹⁰ Walead Besthy, “Notes for an Introductory Lecture”, *Walead Besthy Work in Exhibition 2011-2020*, London, Koenig Books Ltd., 2020, p. 124

¹¹ Lynn Kost, “On Circulation and Coincidental Matters in the Work of Walead

Beshty” , *Walead Besthy Work in Exhibition 2011-2020*, London, Koenig Books Ltd., 2020, p. 275

¹² ジェフリー・バッチェン、「スナップ写真 美術史と民族誌的展開」、『写真の理論』、月曜社、甲斐義明訳、2017 年

¹³ Uniform | Walead Beshty - Industrial Portraits | MAST
<https://vimeo.com/405929698> (2020 年 9 月 8 日閲覧)

¹⁴ Hans Ulrich Obrist, “EVER INDUSTRIAL PORTRAITS” , Clement Dirie, Rasmussen-Smith, ed., *INDUSTRIAL PORTRAITS*, Zurich, JRP|Ringier, 2017.

¹⁵ Uniform | Walead Beshty - Industrial Portraits | MAST
<https://vimeo.com/405929698> (2020 年 9 月 8 日閲覧)

¹⁶ ジェフリー・バッチェン、「スナップ写真 美術史と民族誌的展開」、『写真の理論』、月曜社、甲斐義明訳、2017 年

¹⁷ ジェフリー・バッチェン、「スナップ写真 美術史と民族誌的展開」、『写真の理論』、月曜社、甲斐義明訳、2017 年、p. 171

¹⁸ Walead Besthy, “Notes for an Introductory Lecture” , *Walead Besthy_Work in Exhibition 2011-2020*, Zurich, JRP|Ringier, 2020, p. 126

¹⁹ Walead Besthy, “Notes for an Introductory Lecture” , *Walead Besthy_Work in Exhibition 2011-2020*, Zurich, JRP|Ringier, 2020, p. 125

²⁰ Vilém Flusser, “On the Theory of Communication” , *writings*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002 p. 8

²¹ ヴィレム・フルッサー、『写真の哲学のために』、深川雅文訳、勁草書房、1991 年

■参考文献

- Markus Kramer, *Photographic Objects*, Berlin, Kehrer Heidelberg, 2012.
- Markus Kramer, Anna E. Wilkens, ed., *The Technological Hand*, Berlin, Kehrer Heidelberg, 2018.
- Urs Stahel, *UNIFORM INTO THE WORK/OUT OF THE WORK*, Bologna, Fondazione MAST
- Vilém Flusser, Andreas Strohl,
., *writings*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002.
- Walead Beshty, Lionel Bovier, ed., *33 TEXTS: 93,614 WORDS: 581,035 CHARACTERS
Selected Writings (2003-2015)*, Zurich, JRP|Ringier, 2015.
- Walead Beshty, Clement Dirie, Rasmussen-Smith, ed., *INDUSTRIAL PORTRAITS*,
Zurich, JRP|Ringier, 2017.
- Walead Besthy, Walead Besthy, ed., *PICTURE INDUSTRY A Provisional History of
the Technical Image 1844-2018*, Zurich, JRP|Ringier, 2018.
- Walead Besthy, Lynn Kost, ed., *Walead Besthy Work in Exhibition 2011-2020*,
London, Koenig Books Ltd., 2020.

- ヴィレム・フルッサー、『写真の哲学のために』、深川雅文訳、勁草書房、1991年
- 甲斐義明編、『写真の理論』、甲斐義明訳、月曜社、2017年

■ 図版一覧

(図 1) Installation view, Regen Projects at Art Basel Hong Kong 2019, Hong Kong, China Works pictured:

Walead Beshty

Copper (FedEx Golf Club Tube 2016 FEDEX 158667 REV 5/16 SSCC), International Priority, Los Angeles-Hong Kong trk# 774718917105, March 15-19, 2019, International Priority, Hong Kong-Los Angeles trk#775232784927, May 17-21, 2019-2019-

Polished copper, accrued FedEx shipping and tracking labels

50 x 9 x 9 inches (127 x 23 x 23 cm)

Walead Beshty

Copper (FedEx Large Kraft Box 2004 FEDEX 5 号箱), International Priority, Los Angeles-Hong Kong trk#774672361246, March 11-13, 2019, International Priority, Hong Kong-Los Angeles trk#775244030439, May 17-22, 2019, Priority Overnight, Los Angeles-Los Angeles trk#776869252917, October 31-November 1, 2019-2019-

Polished copper, accrued FedEx shipping and tracking labels

23 5/8 x 18 1/2 x 14 1/2 inches (60 x 47 x 34 cm)

Walead Beshty

Copper (FedEx Large Kraft Box 2004 FEDEX 6 号箱), International Priority, Los Angeles-Hong Kong trk#774671283860, March 11-13, 2019, International Economy, Hong Kong-Schlieren trk#775390146969, June 6-11, 2019-2019-

Polished copper, accrued FedEx shipping and tracking labels

23 5/8 x 18 1/8 x 18 1/8 inches (60 x 46 x 46 cm)

© Walead Beshty, Courtesy Regen Projects, Los Angeles

(図 2) Installation view, Aichi Triennale 2019, Nagoya, Japan Works pictured:

Walead Beshty

FedEx Large Kraft Box 2008 FEDEX 330510 REV 6/08 GP, International Priority, Los Angeles-Tokyo trk#778608512056, March 9- 13, 2017

2017-

Laminated glass, FedEx shipping box, accrued FedEx shipping and tracking labels

24 x 24 x 24 inches (61 x 61 x 61 cm)

Walead Beshty

FedEx Large Kraft Box 2008 FEDEX 330510 REV 6/08 GP, International Priority, Los Angeles-Tokyo trk#778608484821, March 9-13, 2017, International Priority, Tokyo-

Los Angeles trk#805795452126, July 13-14, 2017, International Priority, Los

Angeles-Nagoya trk#775538964044, June 21-26, 2019, International Priority,

Nagoya-Los Angeles trk#777042659542, November 22-26, 2019

2017-

Laminated glass, FedEx shipping box, accrued FedEx shipping and tracking labels

24 x 24 x 24 inches (61 x 61 x 61 cm)

Walead Beshty

FedEx Large Kraft Box 2008 FEDEX 330510 REV 6/08 GP, International Priority, Los Angeles-Tokyo trk#778608488323, March 9-13, 2017, International Priority, Tokyo-Los Angeles trk#805795452215, July 13-14, 2017, International Priority, Los Angeles-Nagoya trk#775538963986, June 21-26, 2019, International Priority, Nagoya-Los Angeles trk#777042659450, November 22-26, 2019

2017-

Laminated Mirropane, FedEx shipping box, accrued FedEx shipping and tracking labels

24 x 24 x 24 inches (61 x 61 x 61 cm)

Walead Beshty

*Travel Pictures [Tschaikowskistrasse 17 in multiple exposures * (LAXFRATHF/TXLCPHSEALAX) March 27 - April 3, 2006] *Contax G-2, L-Communications eXaminer 3DX 6000, and InVision Technologies CTX 5000*

2006/2008

Chromogenic prints

87 x 49 inches (221 x 124.5 cm) each

© Walead Beshty, Courtesy Regen Projects, Los Angeles

(图 3) Installation view, *Walead Beshty: Industrial Portraits* at MAST Foundation, Bologna, Italy, 2020

Work pictured:

Walead Beshty

Walead Beshty: Industrial Portraits

2020

Chromogenic prints and black and white fiber-based photographic prints

364 pieces, each: 12 x 8 inches (30.5 x 20.3 cm)

© Walead Beshty, Courtesy MAST Foundation, Bologna and Regen Projects, Los Angeles

(图 4) Installation view, Fondazione MAST, Bologna, Italy Works pictured:
August Sander Herdorf, Germania / Germany, 1876 – Colonia, Germania / Cologne,
Germany, 1964

© Fondazione MAST, Bologna



(图 1) Installation view, Regen Projects at Art Basel Hong Kong 2019, Hong Kong,
China Works pictured:



(図 2) Installation view, Aichi Triennale 2019, Nagoya, Japan Works pictured:



(图 3) Installation view, *Walead Beshty: Industrial Portraits* at MAST Foundation, Bologna, Italy, 2020 Work pictured:



(图 4) Installation view, Fondazione MAST, Bologna, Italy Works pictured:

The "photography of the future" in the thoughts of Walead Besthy

This paper examines "FedEx" and "INDUSTRIAL PORTRAITS," two series by the contemporary artist Walead Beshty. Specifically, it explores his interest in "industry" as well as the accompanying production of meaning through the "distribution and circulation" of art, and seeks to illuminate the horizon of "photography of the future."

One such direction is to not ask what photographs or films are "of," but rather focus on how photographs and films circulate throughout the world and how we relate to or are moved by photographs and films. This allows us to regard the photography and art industry as devices akin to cameras that create technical images which are photographic objects. This is a transformation of photographic expression from the realm of the autonomous to the relational. Photographs are media comprising technical images that are created with devices, which means that they are born from their relation with industries that function as devices. This idea makes it possible for us to arrive at a central proposition of contemporary art, namely that even for object-oriented artwork such as "photographs," aesthetic value, i.e. meaning, is produced from a site located within relations.

When reflecting on "photography of the future" as conceived by Walead Beshty, is it not the case that he has appropriated (or misappropriated) various systems in the world around him as well as their mechanisms and parameters as devices to create photographs, and bring about what Vilém Flusser has referred to as a "new kind of magic"? This "new kind of magic" re-envisioned the relations between various systems and us, re-evaluates the distribution of sensations that have been naturalized, and approaches these "relations" as sites from which meaning is produced. I believe that developing a strategy to achieve this goal and enjoying its operation is one way to give rise to "photography of the future" as a form of artistic representation, and is a role that should be undertaken by artists involved in photographic expression.