

シャーロット・コットン『写真は魔術』の再検討による「POST/PHOTOGRAPHY」論

北 桂樹

■序章

写真というメディアは時代のテクノロジーという外的な要因の影響を非常に色濃く受けるため、その変化のスピードは常に早く大きい、特に2000年前後を境に起こった化学反応を基盤としたアナログプロセスからデジタルプロセスへの移行は写真というメディアにディスラプションを起こし、私たちの写真に対する概念再構築の必要性を迫るものとなった。当初は、多くの先人たちが発明以降長い年月をかけて作り上げてきた写真というメディアの自律性、フィルムに光の痕跡を刻み込むという不可逆的なアナログプロセスの特徴を支えとした「真実性」を軸として信じられてきた写真の存在論とその意味をデジタルプロセスになったとしても模倣し、再現するようにしてデジタル写真はその本性を封じ込めていた。インターネットがインフラとなり、スマートフォンの普及によって誰もがカメラを持ち歩くようになった現代となり、デジタル化された写真はメディアとして本来持っていた可能性を解放し、写真というメディアそのものの存在論的意味、そして私たちの現実世界そのものの捉え方までも変化させようとしている。この変化の先を「ポスト・フォトグラフィ」という概念として定義し、博士課程の研究を通して探究していこうというのが筆者の計画である。

筆者は本論において、特に2015年以降の写真というメディアによる表現に関し、テクノロジーの進歩と足を揃えるように変化したその動向のひとつである「オブジェクト化へ向かう写真表現」の背景を明らかにすることを目的とする。そのためにライターであり、写真のキュレーターでもあるシャーロット・コットンが2015年に自身の著書『写真は魔術』にて提示した「写真の物質性 (マテリアリティ)」というものについて、それが何を指し示すのかを明らかにし、アーティストの作品を実例として示しながら、この「オブジェクト化へ向かう写真表現」が今後の「ポスト・フォトグラフィ」を定義する上でのひとつの重要なアプローチであることを検討する。

前述したように写真は非常に変化が大きく、概念の拡張のスピードも速い。どこかの時点において、定義付けをしてもまた掴みきれない写真

の領域が目の前に現れてくることも容易に想像がつく。しかし、この領域を研究する醍醐味は、この時代の変化に富んだ視覚文化との接触であり、コンテンポラリーアートとしての写真表現を続けるアーティストたちが見せてくれる新たな視覚体験に驚き続けることであろうかと考えている。

また、本論において使用している用語である「ポスト・フォトグラフィ」という概念は現時点では多くの不確定な要素を含み、今後の研究の中で明らかにしていくものである。そのため本論における「ポスト・フォトグラフィ」は参考文献としたWilliam J. Mitchellの『The Reconfigured Eye VISUAL TRUTH IN THE POST-PHOTOGRAPHIC ERA』、The ICP Triennialの図録『A Different Kind of Orde』における「Post-Photography」さらには、後藤繁雄がキュレーションする一連の展覧会の冠となっている「POST/PHOTOGRAPHY」、現時点でのコンテンポラリーアートの写真表現、今後現れるであろう、新たな表現までも含む広範囲における「これからの写真」を示すものとして使っている。

■第1章 シャーロット・コットンが示した「写真の物質性」

新世紀を迎え、2000年代以降に起きた現代写真における議論を積極的にリードしてきたシャーロット・コットン(1970-)は2004年に『The Photography as Contemporary Art』(邦題:『現代写真論』2010年)を執筆した。シャーロット・コットンは本書にて、アートにおける写真表現がコンセプチュアルアートと接近し、アメリカとヨーロッパにおいて同時多発的に「芸術的開放」が起こった1970年代以降の写真作品のみを大胆に8つの項目(その後再版を経て9項目)に分類し、整理したことで、現代写真のディスコースが私たちに視覚化され不確定ながらも、現在に続くコンテンポラリーアートとの接続の道を形成してみせた。これにより『The Photography as Contemporary Art』はコンテンポラリーアートにおける「写真」について考える上で非常に重要なマイルストーンとなる書籍となった。その後、2015年にシャーロット・コットンがさらに時代を進めた新しいアーティストたち(ほぼ全員が1970年以降の生まれ)を取り上げ、執筆・出版したものが『写真は魔術』である。さらに2020年、シャーロット・コットンは、『The Photography as Contemporary Art』の最新版に「Photographicness (写真性)」と題した第9章を

‘As we commence the third decade of this century, the forms and ideas that shape photography as contemporary art are expansive, vital and multivalent. Throughout this book, photography as a cultural form is shown to be an open field – one that is, simultaneously, a continuation of the active human desire to envision and declare our presence in the world, and a means by which new paradigms of discovery through making are modelled. We look towards contemporary artists to show us how we can take the cultural changes of this moment into account¹.’

(今世紀がはじまり、3度目のディケードを迎えた今、現代アートとしての写真を形成する形態やアイデアは、広大で多義的なフィールドとして活気づいている。この本では、文化的形態としての写真が いかに関われた分野であるかを示している。それは同時に、世界における自らの存在を描き、宣言したいという人間の止むことのない欲望であり、制作による発見の新しいパラダイムがモデル化される手段でもある。この時代の文化的変化を人間はどのように鑑みることができるのか、現代アーティストたちはそれを私たちに見せてくれるだろう。)

という言葉を開始として加筆し、再出版をした。そこに名前が上がった47名のアーティストの内、実に半数以上が『写真は魔術』にて取り上げたアーティストからであった。このことは、これらのアーティストたちの動向が、現代の写真表現におけるひとつの重要なディスコースを形成しているということを示している。また、『写真は魔術』において、シャーロット・コットンはこの本の目指す点を

この本はアートの中における写真の現在の状況、その文化的地位をある一つの視点から考えます。(中略) この文脈でもっとも重要なのは、写真の物質性(マテリアリティ)が経験される方法、またそれが表し促すものが極めて自由で、様々なものを包括しながら同時に拡張しているという点なのです²。

としていた。観客の目の前で繰り広げられる「クローズアップ・マジック」を新たな時代の写真術のメタファーとして紹介した『写真は魔術』は新しい時代の写真表現の特徴を予見するような示唆に富んだ豊かなものであったが、筆者自身、最後までその本質を理解するに

までは至れていないのではないかという本音が常について回っていた。しかし、2020年6月に埼玉県立近代美術館にて、シャーロット・コットンが『写真は魔術』の中で取りあげた「写真の物質性(マテリアリティ)」という問題をテーマとした展覧会「New Photographic Objects 写真と映像の物質性」が行われ、

彼らの作品をラディカルな再考と更新をめざす「新しい写真的なオブジェクト」と措定し、著しい速度で変化する現代の写真表現・映像表現の一断面をとらえることがこの展覧会のねらいです。それはまた、私たちをとりまく今日の視覚環境について、深く考えを巡らせる絶好の機会となるはず³。

と展覧会の趣旨が説明されたことは「写真の物質性(マテリアリティ)」について検討するのに機が熟したことを示していると筆者に考えさせた。筆者が現時点でもつ問題意識は写真の議論が「写真の物質性」を置き去りにして、これまで行われてきたような「イメージ」についてのみ行われているうちは、写真の本質の全てを語れていないと考えている点であり、2021年を迎えた現在となり、いよいよそれを明らかにすることの必要性が出てきているということである。

シャーロット・コットンは2020年に『The Photography as Contemporary Art』に新たに加えた「Photographicness(写真性)」で、コンテンポラリーアートにおいて「イメージからつくられ、イメージによって構成されたオブジェクトやフォーム」が増えてきている背景を「ポスト・インターネット」をキーワードとして読み解き『写真は魔術』の中でこの文脈において最も重要だとした「写真の物質性(マテリアリティ)」の議論を発展させる形で整理してみせた。写真というメディアは「ポスト・インターネット」という状況を背景とし、「写真性」を拡張させる形で写真はその領域と物質性を拡張し、それらについての再検討を私たちに迫っている。それは私たちの住むこの「現実世界」と写真を含む表現された「(2次元世界としての)イメージ世界」のそれぞれのリアリティについての問題とそれらの世界を行き来する物質性と非物質性に関わる問題である。

筆者は、この『写真は魔術』における「写真の物質性(マテリアリティ)」に着目し、物質化するイメージについての論旨を進め、再検討をする。具体的には横田大輔(1983-)、多和田有希(1978-)といったアーティストの作品を取り上

げ、コンテンポラリーアートにおける写真表現の中で、彼らがどのように「写真の物質性（マテリアリティ）」を問題にしているのかを紐解いていく。彼らの表現に対する思考は従来の写真作品の（出力された印画紙としての）プリントなどの物質性という側面には既に止まっておらず、世界の全てをイメージ化（写真化・2次元化）した「ポスト・インターネット」という状況を背景とし、イメージから現実世界を作り出すことへと移行していることを示す。

その後、この「写真の物質性（マテリアリティ）」がコンテンポラリーアートにおける写真表現の中にどのような変化をもたらしているのかを検討し、「Photographicness（写真性）」の向かう先が、最新のテクノロジーを背景とし、物質化へ向かう動向と非物質化へ向かうふたつの主要な動向があり、かつてないマテリアリティを取り扱う問題の中にコンテンポラリーアートの写真は突入して行っていることを明らかにする。

現代の「ポスト・インターネット」という状況は私たちとイメージとの関係を再編し、現実世界とイメージ世界との境界を曖昧にしている。ここでいう「イメージ」とは、物質性を持った現実世界ではなく、写真や画像化されたものを示す。これまでは紙に印刷されたものであったが、現在イメージは主にスクリーンの向こう側にもある。また、3Dプリンターや最新の出力機の登場などのテクノロジーの発展はそのイメージの物質化を促す一方で、イメージのデータ化もさらに進み、AR、VRといった技術は私たちのイメージ体験をさらに非物質化の方向へと押し進める。筆者はこれらの状況がコンテンポラリーアートにおける写真表現を拡張し、いずれ「ポスト・フォトグラフィ」という概念のある重要な側面を構成していくこととなっていくだろうと考えている。

チェコの思想家であるヴィレム・フルッサーは、著書『写真の哲学のために』の中で、時代のテクノロジーである装置によって生み出される画像を「テクノ画像」⁴と呼んだ。その「テクノ画像」も現代において、写真概念の拡張によって画像から物質性を持ったオブジェクトや非物質的なデータになろうとしている。テクノロジーと共存する（もしくは支配される）ことを迫られるこれからの時代に、いかにして自由を切り開くことができるのかということのヒントをフルッサーはこの著書の中で写真家を「ホモ・ルーデンス（遊ぶ人）」⁵として示したのだろうと考える。以下の章において、進化するテ

クノロジーと遊ぶようにして、写真表現における人間の自由の可能性を広げるアーティスト（写真家）を実例とし検証していく。

■第2章 シミュレーションされた現実世界

第1節 横田大輔「New Photographic Objects 写真と映像の物質性」／あいちトリエンナーレ「トランスディメンション-イメージの未来形」

全世界同時に突如としてはじまった COVID-19、いわゆるコロナ禍は人が集まることに対して制限をする必要性を私たち人類に迫った。日本国内でも緊急事態宣言下において美術館などの展覧会の延期、中止などが相次いだ。2020年4月7日にはじまった1回目の宣言が5月25日に解除され、最初に向かった展覧会が埼玉県立近代美術館での「New Photographic Objects 写真と映像の物質性」⁶であった。この後どこでも当たり前になる入場制限と入館前のアルコールによる手指の消毒、検温などこの一連の流れを体験したのもこの展覧会が最初であった。思い出せばこの経験は久々とはいえ、慣れていたはずの展覧会訪問に不思議な違和感を与えるのに一役を買っていたようにも思えなくもないが、実際に本当の違和感を生み出していたのは当然作品によるものであった。迫鉄平、滝沢広、Nerhol、牧野貴、横田大輔という4名と一組のアーティストたちの作品は牧野貴のモノクロ映像と偏光グラスによる立体視動画、Nerholの数枚の写真の印刷された紙から彫刻的に削り出されたオブジェクト群などおおよそ写真展として想像するような形では鑑賞者を迎えてはいなかった。

本論にて、今回取り上げる、横田大輔は日本において写真の最も権威ある賞のひとつである木村伊兵衛賞の2019年度（第45回）の受賞者でもある。展示されていた横田の作品《Untitled (Room/Reflection) 2020》は照明が消され、展示会場の窓から入る外光だけの薄暗い部屋の中央に、2m程度の等間隔で地面から天井まで垂直に立てられた4本のポールの高い位置に水平方向にもポールを通して組まれた構造体と透明ビニールのようなものにイメージが印刷された18枚のプリントがその構造体に重ねて掛けられた作品であった。その一部は床まで伸びていて、重ね方は無造作のようでもあり、計算し尽くされたようにも思えるが確証が持てるものではなかった。作品は照明という固定された光源によって照らされているわけではなく、また透明で透ける支持体へプリントされたイメージは写真作品でありながらも表も裏もないかのような状態で提示されており、鑑賞するこちらの視点の

位置とその重なり具合との関係性によって、認知させる作品を常に変化させ続ける。それらの条件が鑑賞者に対し、プリントされたテクノ画像であるイメージの重なりを固定させず、常に変化するモノとして提示することとなる。支持体となった透明のビニールというマテリアルの特徴によるこの鑑賞体験は、結果として提示されたオブジェのような写真作品、つまりテクノ画像の物質性が前面に押し出されているという印象を受けるものであった。

その横田の作品をはじめて鑑賞したのは2016年あいちトリエンナーレにおける展覧会「トランスディメンション-イメージの未来形」⁷においてであった。赤石隆明、ルーカス・ブラロック、勝又公仁彦、小山泰介+名和晃平らの作品とともに展示された横田の作品は、10m四方ほどの広さの範囲に、場所によっては高さ1mほどになるまでの異常とも思えるような「量」の黒く何かがプリントされ、くしゃくしゃにされた印画紙の山を提示するものであった。今目の前にあり、見ているものが単にイメージがプリントされた「写真」なのではなく物質としての「紙の山」なのだとして強烈に「写真」というものの物質的な側面に目を向けさせられる展示であった。

これらの展示からもわかるように横田は写真の持つ物質的な側面を様々な形で提示してきたアーティストである。しかし、これらの展示を通してきてもどうしても筆者としては、これらの作品が写真そのものをモノとして見せる写真のオブジェクト的な側面についての問題としての範疇の中にあるようにこれまでは思っていた。つまり、シャーロット・コットンの示す「写真の物質性（マテリアリティ）」という問題について明確に理解を促し、これが新たな写真を考える上での解釈を進める重要な概念であると理解するところまでは至れないでいたということになる。写真のオブジェクト的な側面についての議論は何も今にはじまったことではなく、筆者の修士論文の研究対象であったトーマス・ルフが自身の代表作である《Portäts》にまつわる逸話として、巨大なサイズにプリントされた肖像写真は24cm×18cmの写真を単に拡大した以上の結果をもたらし、物理的な達成による物体としての存在は鑑賞者に全く違う認知を与え、それまで「これはピアだね」と言っていた鑑賞者が「これはピアの大きな写真だ」と目の前にあるものが「写真」という「メディア」であることを認識したのだったとインタビューなどで度々語っている⁸この話も写真における「イメージ（表象）」と「オブジェクト（物体）」に関して

の話であり、非常識に思えるほどの物質的な大きさは「オブジェクト」としての写真の存在を前面に出したというこの点からの発展を掴みきれずにいた。つまり写真が「オブジェクト化」するというこの本質への理解が追いついてこないということであったのだろうと考える。ここから、「写真の物質性（マテリアリティ）」とは単に写真の物としてのオブジェクト（物質）的な側面についての問題にとどまる話ではなく、さらに先の議論なのではないかという問いが生まれたのだった。

第2節 横田大輔「Alluvion」《untitled》

前節において生じた問いについて、筆者自身の思考を一気に進めたのは展覧会「Alluvion」へ足を運んだ時であった。本論の提出期限が差し迫る時期に差し掛かる中、「ポスト・フォトグラフィ」の概念への道筋構築を見据えた論点をどこまで進めるのかを考えていた最中に、これほどの展覧会、作品に向かい合えたことは研究者として幸せなことである。

横田大輔個展「Alluvion」はRICOH ART GALLERYにおいての展覧会であった。横田が展覧会で示す作品《untitled》は代表作であるフィルムという記録媒体へ直接干渉し、フィルム自体をイメージのモチーフとして提示する《Color Photographs》と通じるカラフルかつ抽象的なイメージ群であった。違いはRICOHが開発した「StareReap⁹」というテクノロジーによって製作されたインクの厚みを持ったプリントであることであった。水に浮かべられた油のようにカラフルに歪み重なりをもったように見えるイメージは現実世界のプリント上で実際にインクの層となって重なり厚みを持っている。

「この重なりの順番はどう決定しているのですか？」

興奮していたためか、自分でもなぜ繰り返しそこばかりを質問していたのかその時には自覚がなかった。しかし、この問いは非常に重要な点を含んでいる。「StareReap」によってプリントされる前のこのイメージ、つまりプリントの元となるデータとしての写真は撮影やスキャン、Photoshopによるマニピュレーション（操作）といったさまざまな写真的な作業が行われているものの、その一連の中に現実世界でのこの厚みの高さや重なりの順番を決定する存在理由、存在の根拠はないのだ。繰り返しマニピュレーションをされ極端に抽象化されたイメージには現実世界の再現を規定するために持ち込ま

れたイリュージョン的な立体感、パースペクティブはもはやない。つまり風景写真のように現実世界でのパースペクティブはそこに存在せず、そこにあるのは層のように重なっているように見えるだけで、正確にはそれは現実世界における重なり再現ではなく、イメージ世界にのみあるリアリティを持った重なりのように見えるイメージなのだ。つまりこの「Alluvion」というシリーズは「StareReap」というテクノロジーのオペレーター、もしくはアーティストの決定、おそらくはその両者の決定によって、デジタルの“イメージ世界だけにある”この重なりのように見えるというリアリティを現実世界で実際の重なりとして再現しているということになる。要するに、この出力されたインクの重なりによる厚みの起源は現実世界になく、イメージ世界の中にだけあったイメージに私たちが感じる厚みというイメージの物質性を現実世界へと持ち込んでいるということになる。

このことを理解する鍵は本論を書くにあたり筆者が何度もPC上のWORD®にてタイプしている「ポスト・フォトグラフィ」…★の文字と展覧会でメモしてきた「ポスト・フォトグラフィ」…☆というペンで書いた文字のその存在論的な違いを理解するのと同様の問題である。見た目の違いはあれ、どちらも記号的な意味は共通している。見た目以上の決定的な違いは、前者の★はデジタル世界にしか存在しない非物質的なモノであり、後者の☆は紙の上のインクという物質性をもっている。これらはそれぞれ違った世界でのリアリティを持ったモノである。☆のインクの跡は筆跡であり、絵画におけるマチエル（身体性によるインクの重なり）と同じようにインクという物質性をもつ。★はプリントアウトすることで物質化されるが、そこにプリントされたインクの跡は筆跡のように見えたとしても、実際の筆跡や絵画のマチエルと同様の意味を持った物質性ではなく、非物質世界で筆跡のように見えるイメージをシミュレートしたモノである。

これと同じことが、横田の展示「Alluvion」の作品《untitled》には起きている。(図1)(図2)《untitled》におけるインクの重なりによって生まれるこの凹凸の厚みは絵画のマチエルとは似て非なるものなのだ。この場合のマチエルのような凹凸の存在論的な意味を問うことこそが「Alluvion」において《untitled》が示した「写真の物質性」の問題についての中心的な問題であり、今後「ポスト・フォトグラフィ」として考えを進めていく上で重要な要素を含んだ問題となると考える。

写真はこれまで、世界から（撮影などで）2次元平面のイメージを作り出すものであった。しかし、横田の展示作品《untitled》におけるこの厚みという物質性を生み出すことは、イメージから現実世界を作り出すという逆転構造が生まれている点が前面に押し出されていることがわかる。つまり、横田がこれまで提示してきた作品の「物質性」、そしてシャーロット・コットンが『写真は魔術』にて示そうとしていた「写真の物質性（マテリアリティ）」というものの本質はここであると考えられる。アーティストが表現する現代写真における「物質性」の問題は既に「写真のオブジェクト的な側面」といったところから一歩先に進んでおり、イメージから「シミュレーションされた現実世界」を作り出すところまでへと到達している。「写真の物質性」に関する問題は、単に立体的になっていくということとは本質を別にしているのである。

■第3章 意味を作り出すマテリアリティ

第1節 多和田有希

《THEGIRLHOWASPLUGGEDIN》

「今ならばまだマテリアルに語らせることができる」

これはアーティストであり、京都芸術大学の講師でもある多和田有希が2021年3月に開催する写真展「写真は変成する MUTANT(S) on POST/PHOTOGRAPHY 京都芸術大学 写真・映像コース選抜展 KUA P&V」¹⁰へ向けに行われていた特別講義の中で、参加していた学生たちとの対話の中で発した一言である。多和田はこの展覧会において、先行して出版された写真集『BROKEN MIRRORS thegirlhowaspluggedin』に向け制作された「イメージ」を再利用・反復させ、天井から地面へとロールの印画紙を波打たせながら3本の帯状の巨大な壁面インスタレーション作品として成立する《THEGIRLHOWASPLUGGEDIN》として提示した。同一の「イメージ」が生み出す意味がアウトプットされる支持体のマテリアルによってどう変化をし、その境界や鑑賞者との関係性を生み出すのかということ意識的に探究した作品と考えられる。

写真集『BROKEN MIRRORS thegirlhowaspluggedin』のために作り出された「イメージ」はスキヤニングの誤用のような技法によって作られたモノで、割れた鏡に写る女性に見えるイメージ（このイメージもイメージから採用されたモノ）がかろうじて認識できるものであった。スキヤニングというのがカメラの

シューティング（撮影）とは違った形で現実世界をイメージ世界へと変換することを差し置いたとしても、一体いくつの変換工程を遡ることで、現実世界の物質性へと辿り着けるのかはこの写真集『BROKEN MIRRORS thegirl-whowaspluggedin』からは容易には導き出せない。マニピュレーションによってこの女性の目を含むイメージの持つリアリティは現実世界のものから、イメージ世界のみ存在するモノへと変換されている。この現実世界とイメージ世界、それぞれのリアリティのギャップや距離の遠さが結果として作品に向き合った鑑賞者に何かしらの問題がイメージの深い奥底へと閉じ込められているような感覚として伝えられるのだろうと考えられる。この現実世界とイメージ世界のリアリティのギャップとは、美術・写真評論家の清水穰が「デジタル写真、この未知の領域」にて、デジタル写真とアナログ写真の枠組みを加工の有無ではないとして示した

社会のデジタル化は従来の写真の枠組みをも変化させた（中略）画像加工の有無が、デジタルとアナログを分けるのではない。その枠組みとは、あるがままに存在するリアルな世界（自然、真実、裸形、混沌、流動）vs. 表象の世界（作為、虚偽、装飾、体系、固定）という二元論である¹¹。

におけるリアルな世界（現実世界）と表象の世界（イメージ世界）という二元論の衝突によって生まれるものであると考える。

写真集という物質性をもったメディアからイメージを引き離し、ロールの印画紙へ移行、壁面インスタレーション

《THEGIRLWHOWASPLUGGEDIN》へと置き換えるということがこの作品において重要な意味を形成している。この変換において、おそらくスキャン時にスキャンされる参照物側もしくはスキャナー側を揺らすという身体的な動きによって生み出されていたイメージ内にあった波打つような歪みの連続は壁面インスタレーションにおいては支持体であるロールの印画紙を波打たせるという現実世界の物質性へ意図的に再現されている。（図3）（図4）これも第2章、第2節にて紹介した横田大輔の「Alluvion」における《untitled》のインクの厚みによって表現されていたものと同様、イメージ世界にしかなかった物質性を現実世界への物質性へと変換したものである。このことはより支持体であるマテリアルの選択もイメージと同様、作品の意味を形成しているという事実を浮き立たせている。つまり、本作品の本質は「イメージ」だけでは語

り尽くせないということである。写真集のイメージ内にあったイメージ世界のリアリティと展覧会の作品として物質化され提示されたイメージを共有するインスタレーションとの間にあるこの「写真の物質性（マテリアリティ）」を再検討させることを鑑賞者である筆者にも迫ってくるようであった。本章の冒頭の多和田の言葉を証明するかのように、この作品は「イメージ」だけではなく、作品を構成する「マテリアル」自体も表現として作品に意味を形成している。そのことは逆に、「イメージ」が固定されたモノではなく「モノ」のように作家の表現のためにツールとして扱われているという印象も受けさせるものであった。

たとえ、それがモニタであっても、VRゴーグルのようなものであっても、ホログラムになったとしても人はイメージを何かしらのメディアの物質性を抜きに受け取ることは現時点では出来ない。テクノロジーの進歩が、脳へと直接イメージをコピーアンドペーストさせる技術が生まれるかもしれないが、それは少し先の話であろう。私たちはイメージを見るときに必ず、メディアという物質を見ていることになる。この事実はデジタルプロセスへの移行以前のアナログプロセスを前提とした写真でも同じことであったが、それは印画紙をベースとした写真の世界ではほぼ一体化してしまい目立たないモノであったのだということになるのだと考える。デジタル化された写真はその写真が本来持っていた事実と可能性を解放したのである。つまり、写真はイメージだけでは語りきれないという事実と、イメージが現実世界に生み出す物質の持つ可能性について語ることが写真というメディアを語る上で必要なのだということを多和田の作品は示している。

■終章 「Photographicness（写真性）」が拡張する写真というメディアの領域

写真がその制作プロセスをアナログからデジタルへと移行し、インターネットがインフラとして整い、スマートフォンの普及によって誰もがカメラを持ち歩くようになった現在、私たちは撮る、アップロードする、見るといった一連の活動を通して、止めどないイメージの生産活動に加担し、世界のすべてをイメージ化するようになったのである。

「複製技術時代の芸術」から現在までの期間に起こったことは、視覚そのものの写真化である¹²。

と清水穰は自身の論文「不可視性としての写真」にて述べている。写真のデジタル化はまさにこの視覚そのものの写真化を促進させた。このデジタルとインターネットに支配された世界をイメージ化する習慣は私たちの感覚比率を変化させ、「世界をイメージとして捉える知覚」を作ったのだ。その結果、イメージ世界と現実世界というちがうリアリティをもったふたつの世界の境界は曖昧になり、イメージ世界のリアリティを現実世界へ持ち込もうという動きへと繋がっていくこととなったのだと考える。この状態こそがシャーロット・コットンが『写真は魔術』において示した「ポスト・インターネット」という状況である。

現代アートの実践という精神、つまりその共有されたモチベーションとダイナミズムを、最も明確に表現している単語は「ポスト・インターネット」でしょう。今日、この言葉は一般的には、ネットワークそのものと、インターネットの特性を利用したアート作品全般という、広い意味において使われています¹³。

私たちがデジタル写真によって世界のすべてをイメージ化し、イメージとして世界を捉えるようになったことで世界は「ポスト・インターネット」という状況を作り出したのである。そして、この「ポスト・インターネット」という状況はアーティストたちの表現にも影響を与える。アナログプロセスによる写真とそのアナログプロセスを模倣していた初期のデジタルプロセスの写真では、現実世界をイメージ世界へと変換することがその主な目的であった。つまり、世界からイメージを作り出していたということになり、これは現実世界のもつ物質的なリアリティを2次元平面のイメージ世界へと持ち込むことである。鑑賞者はその現実世界を参照としたイメージを 絵画的なイリュージョンによるパースペクティブとして現実世界のリアリティかのように認知する。写真のプロセスがノイズをベースとしたものからピクセルベースのデジタルへと移行したことは、ピクセルのひとつひとつまでを置き換え、イメージをマニピュレーション（操作）することを可能とし、単に前時代の模倣以上のディスラプションと概念の再構築をさせた。そのことはイメージの中に、現実世界から持ち込んだのとは別の、イメージ世界だけのリアリティを生み出すことを可能とし、これが写真というメディアにも持ち込まれたのである。

テクニックや道具を駆使して、「観客の想像力

の中で」マジックが現実にかかるように促すことなのです。（中略）クローズアップ・マジックと現代写真に共通しているもの。それはまさに、観客の想像力の中で起こるものという点にあります¹⁴。

これが、シャーロット・コットンが2015年に『写真は魔術』にてクローズ・アップマジックをメタファーとして示そうとした現代写真の写真というマジックであり、それが示す最も重要な点を

写真というマジックは、私たちが暮らす世界の持つさまざまな視覚的可能性を示し、また（集合的な意味としての）「見る」という行いについて問題定義をしてくれます¹⁵。

として示したものである。この観客の想像力の中で起こるものは、イメージ世界だけにあるリアリティ、つまり「イメージの存在」を呼び起こすものである。この「イメージの存在」こそが『写真は魔術』において、シャーロット・コットンがその文脈でもっとも重要なものとして示した「写真の物質性（マテリアリティ）」なのではないだろうかと考える。

シャーロット・コットンが2020年に再出版した『The Photography as Contemporary Art』の中で示したコンテンポラリーアートの写真における重要なキーワードは「ポスト・インターネット」であった。「ポスト・インターネット」とは状況であり、現代の環境である。この環境は「イメージによって構成されたオブジェクトやフォーム」、つまりオブジェクト化した写真作品やインスタレーション化された写真作品の増加を加速させているということが、『The Photography as Contemporary Art』の新たに加えられた第9章「Photographicness（写真性）」において示されていたことであった。美術・写真評論家の清水穰は「不可視性としての写真」の中で、写真表現の存在論として、

写真-写真性-レファランという基本軸があり、写真とは表現するもの、写真性は表現されるもの、そしてレファランは表現である¹⁶。

という構造を示した。またこの内「写真性」について、

我々は様々なものを、虚実に関係なく見るが、「見る」を見ることは原理的にありえない。しかしこの不可視性は、盲点がなければ

ものが見えないように、我々のあらゆる「見る」行為の原点である。この事情が「写真的不可視性」である。したがって、写真性はあらゆる芸術表現に内在しており、どんなメディアの「見る」という行為からも引き出すことが可能である¹⁷。

とし、写真という行為は視覚そのものの写真化であり、視覚の写真性はジャンルとしての写真を超えるとしている。この点からシャーロット・コットンが『The Photography as Contemporary Art』に新たに加えた第9章の「Photographicness」とはまさにこの「写真性」による拡張される写真についての考察とアーティストの実践についてのものであったと考える。2021年になり、『写真は魔術』が登場した2015年当時よりさらに進んだテクノロジーによって、その当時、イメージ世界の中にだけあって、鑑賞者の脳内にてマジックとして再構築されることとしていたリアリティを現実世界へと変換し、構築することを望むアーティストたちが、それを実現しはじめている。その事例こそが、RICOH ART GALLERYにて展示されていた横田大輔「Alluvion」の《untitled》であり、多和田の写真集としての作品『BROKEN MIRRORS thegirlwhowaspluggedin』とインスタレーション展示としての作品

《THEGIRLWHOWASPLUGGEDIN》のような写真の拡張による表現なのだろうと考える。つまりイメージによって、シミュレートされた現実世界を作り出すことは写真の拡張であり、ジャンルとしての写真を超えることへ繋がる。

「ポスト・インターネット」を背景としたイメージ世界のリアリティを現実世界に持ち込むこと。つまりシミュレートされた現実世界を作り出すという問題は、写真以外の世界でも同様に起きており、それらを参照することでも理解を進めることができると考える。例えば、アニメを原作とした実写映画を鑑賞した観客が度々問題とすることの原因もここに起因するのだろうと考える。実際の問題は実写としてのクオリティの問題ではなく、アニメというイメージ世界が持っていた現実世界のリアリティとはちがったリアリティ、つまりアニメが鑑賞者の脳内に生み出していたイメージの物質性が現実世界を基盤とした実写映画で再現ができていないということである。実写映画の出来の良し悪しではない。アニメの実写映画であれば興行というビジネスであるため、その再現性の問題はより少ない方がよいのであろうが、コンテンポラリーアートの写真が問題とするのはこの二つのリアリティの差が生み出すギャップなのである。

また、ジョセフ・コーススの作品《One and Three Chairs(1つおよび3つの椅子)》は物質性を持った椅子そのもの、写真というイメージ化された椅子、辞書内にある言葉としての椅子というように椅子の「外観」から「概念」までを示し、私たちの世界の捉え方を示したものであった。これまでの写真はこの3つの状態の中を現実世界から概念世界へと一方通行で進むものであった。しかし、写真は「ポスト・インターネット」と最新のテクノロジーを背景とし、現実世界とイメージ世界という物質世界と非物質世界を自由に横断することが可能となってきたことで、その境界線を曖昧にし、この道筋を逆行させるようになってきたのだと言える。もはや写真は現実世界を2次元のイメージ世界へとシミュレートするものではなく、イメージから「シミュレートした現実世界」を作り出すものへと変わっているのである。これこそがシャーロット・コットンが『The Photography as Contemporary Art』にて示した「イメージによって構成されたオブジェクトやフォーム」が増えてきているその理由である。3Dプリンターや進化する出力機などのテクノロジーはイメージの世界にだけあった「写真の物質性」を現実世界へとシミュレートすることを加速させているのである。シャーロット・コットンや清水が示したように、この流れは「見る」という視覚体験へ問題を定義し、私たちの視覚文化の可能性を拡張し再編することとなる。

繰り返しになるが、まとめると『写真は魔術』にはじまり、2020年に再版された『The Photography as Contemporary Art』の第9章

「Photographicness (写真性)」で発展、整理されるかたちで示された「写真の物質性 (マテリアリティ)」についての議論はイメージ世界と現実世界との境界が曖昧になった「ポスト・インターネット」という現在の環境下において、もはや写真は現実世界を2次元のイメージ世界へとシミュレートするものではなく、逆にイメージ世界から「シミュレートした現実世界」を作り出すものへと変化したということであった。そして、「写真の物質性 (マテリアリティ)」の問題とは、イメージ世界のリアリティの問題で、そのひとつの側面はそのリアリティを現実世界へと持ち込む際に生まれる物質的な質量の問題である。これが「写真の物質性 (マテリアリティ)」の本質であり「イメージによって構成されたオブジェクトやフォーム」を利用するアーティストたちが示めそうとするものである。彼らの作品は「イメージ」だけではなく、その物質性を表現の一部として活用し、意味を作り

出すモノとして提示しているのである。この写真表現における人間の可能性はヴィレム・フルッサーが著書『写真の哲学のために』の最後で提示した

写真の哲学には、さまざまな装置によって支配される世界のなかで自由の一そしてそれと共に意味付与の一可能性について考察するという課題があります¹⁸。

という課題へのひとつの回答とも考えられる。ヴィレム・フルッサーの思想のアップデートも今後重要なこととなっていくだろう。

現時点において、筆者は博士課程の中で定義を目指す「ポスト・フォトグラフィ」の写真とは急激に進化し続けるテクノロジーを背景とし、イメージとオブジェクト、物質と非物質との境界線を自由に行き来する思考によって生み出される写真表現であると考え。本論においては、「写真の物質性（マテリアリティ）」を問題の中心に添え、「物質化の方向」で表現をするアーティストの検討をした。しかしその一方で、VRやARといったテクノロジーの発展はイメージの世界だけにあったリアリティであるまだ非物質の状態の「写真の物質性（マテリアリティ）」を鑑賞者そのものが非物質的なイメージ世界、例えばヴァーチャル空間へと入り込み「見る」という行為を行うことで知覚させるものや、データそのものの写真など、「非物質化の方向」性も生み出している。「写真の物質性（マテリアリティ）」に関して、理論を確立させるためにはこの両方向を検討する必要がある。本論にて参照したシャーロット・コットンは著書にて「イメージによって構成されたオブジェクトやフォーム」という物質化の流れまでを示しており、非物質化に関しては今のところ具体的な見解を示してはいないと考えられる。そのため、この非物質化の方向に関しては別の切り口から今後の研究で検討する。さらには完全に自動化された監視カメラのような機械の目による非人間・脱人間的な自動化された社会の目によるもの、ソーシャルやパフォーマンスなどに関連する新たな「リアル」を表現の中心として捉えたものも今後着目していく必要があるかと考える。これらに関しても、非物質化の問題と併せ、今後の研究の中で検討する課題として持ち越したい。

本論を執筆するにあたり、図版掲載のお願いを快く受けてくださり、ご協力をいただいたアーティスト、ギャラリーの皆様に末筆ながら、こ

の場を借りて感謝を述べて、本論を締めたい。

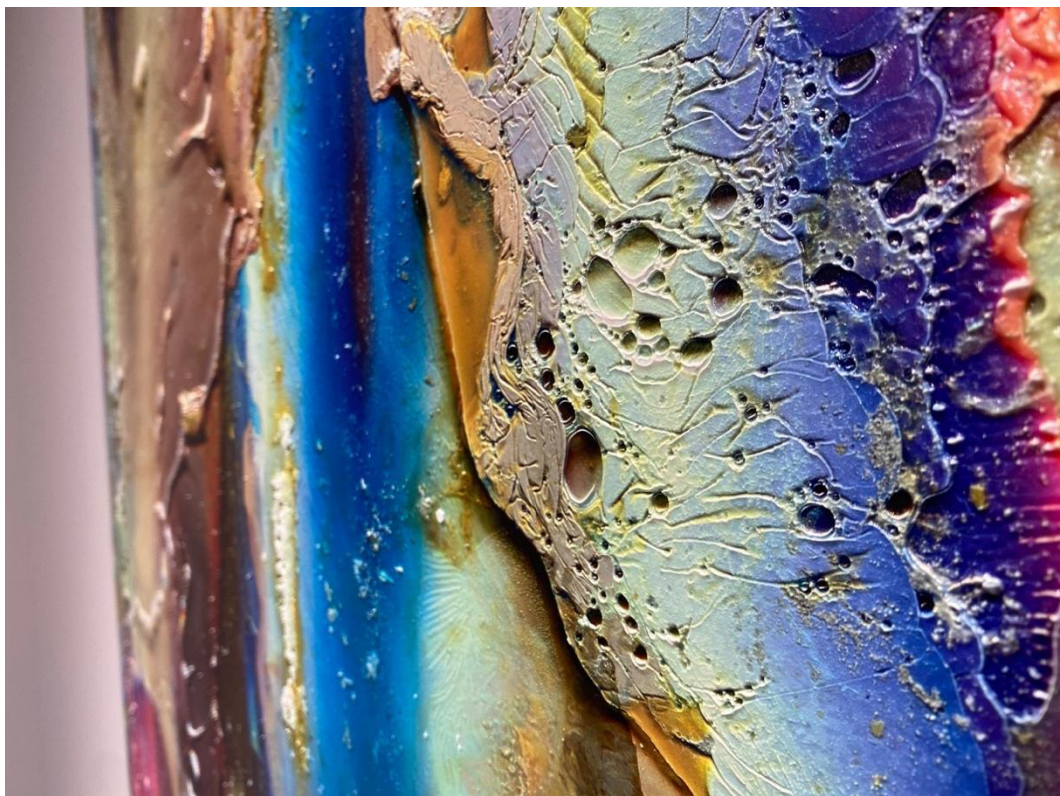
<参考文献>

- 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
シャーロット・コットン、『現代写真論 コンテンポラリーアートとしての写真のゆくえ』、大橋悦子・大木美智子訳、晶文社、2010年
レフ・マノヴィッチ、『ニューメディアの言語 デジタル時代のアート、デザイン、映画』、みすず書房、2013年
シャーロット・コットン、『写真は魔術』、深井佐和子訳、光村推古書院、2015年
シャーロット・コットン、『現代写真論 新版 コンテンポラリーアートとしての写真のゆくえ』、大橋悦子・大木美智子訳、晶文社、2016年
清水穰、『デジタル写真論 イメージの本性』、東京大学出版会、2020年
水野勝仁、『「シミュレートされた重なり」という奇妙な象客体』、甲南女子大学研究紀要Ⅰ 第56号、2020年

- William J. Mitchell, *The Reconfigured Eye VISUAL TRUTH IN THE POST-PHOTOGRAPHIC ERA*, Massachusetts, First MIT Press, 1992
Charlotte Cotton, *Words Without Pictures*, New York, aperture, 2009
Matthew Thompson, *The Anxiety of Photography*, Aspen, Aspen Art Museum, 2011
Joanna Lehan, Kristen Lubben, Christopher Phillips, Carol Squiers, *A Different Kind of Order THE ICP Triennial*, New York, ICP/Delmonico Books, 2013
Charlotte Cotton, *Public, Private, Secret, On Photography & the Configuration of Self*, New York, aperture, 2018
Charlotte Cotton, *The Photography as Contemporary Art*, London, Thames&Hudson, 2020



(図1) (横田大輔 《Untitled》, 2021, UV Inkjet Print (StareReap 2.5 プリント), 100×80cm



(図2) 横田大輔 《Untitled》 (detail), 2021, UV Inkjet Print (StareReap 2.5 プリント), 100×80cm



(图 3) 多和田有希 《THEGIRLWHOWASPLUGGEDIN》, 2021



(图 4) 多和田有希 《THEGIRLWHOWASPLUGGEDIN》 (DETAIL), 2021

-
- ¹ Charlotte Cotton, *The Photography as Contemporary Art*, London, Thames&Hudson, 2020, p. 279
- ² シャーロット・コットン、『写真の魔術』、深井佐和子訳、光村推古書院、2015年、p. 7
- ³ 埼玉県立近代美術館 HP https://pref.spec.ed.jp/momas/page_20200305063201 (2021年7月12日閲覧)
- 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、p14
- ⁵ ヴィレム・フルッサー前掲書(4)、p14
- ⁶ New Photographic Objects 写真と映像の物質性 2020年6月2日-9月8日 埼玉県立近代美術館
- ⁷ トランスディメンション-イメージの未来形 2016年8月11日-10月23日 あいちトリエンナーレ 2016 岡崎シビコ 6F
- ⁸ Art&Article by Masafumi Fukagawa HP 「interview with Thomas Ruff」(2016) https://www.mfukagawa.com/post/interview_with_thomas_ruff (2021年7月12日閲覧)
- ⁹ リコーは長年のインクジェット技術の開発過程の中で、この印刷技術の研究・開発を進め、非常に微細なUVインクジェットインクから成る約20 μ mの層を重ねることで、様々な凹凸・テクスチャー表現を可能にしました。このテクノロジーを応用し、アート作品の制作に特化したプリント技法がStareReapです。(展覧会図録より)
- ¹⁰ 「写真は変成する MUTANT(S) on POST/PHOTOGRAPHY」京都芸術大学 写真・映像コース選抜展 KUA P&V 2021年3月21日-29日 京都芸術大学内 ギャラリー・オーブ
- ¹¹ 清水穰、「デジタル写真、この未知の領域」、『デジタル写真論 イメージの本性』、東京大学出版会、2020年、pp. 22-23
- ¹² 清水穰、「不可視性としての写真」、『デジタル写真論 イメージの本性』、東京大学出版会、2020年、p. 222
- ¹³ シャーロット・コットン前掲書(2)、p. 18
- ¹⁴ シャーロット・コットン前掲書(2)、pp. 2-3
- ¹⁵ シャーロット・コットン前掲書(2)、p. 3
- ¹⁶ 清水前掲論文(11)、p. 221
- ¹⁷ 清水前掲論文(11)、pp. 221-222
- ¹⁸ ヴィレム・フルッサー前掲書(4)、p110

A Re-examination of Charlotte Cotton's "Photography Is Magic" and the Theory of "POST/PHOTOGRAPHY"

Keiju KITA

Abstract:

Abstract: The "Postinternet" situation has restructured our relationship with images, blurring the boundaries between the real world and the image world. In addition, technological developments such as the emergence of 3D printers and the latest output devices encourage the materialization of images. On the other hand, technologies such as digitization, AR, and VR push the experience of images further in the direction of dematerialization. The author believes that these circumstances will expand the expression of photography in contemporary art and will eventually constitute an essential aspect of the concept of "POST/PHOTOGRAPHY".

The purpose of this thesis is to examine the future of the medium of photography, which has been repeatedly disrupted and expanded since its digitalization, and to advance the discussion on photography by defining the concept of "POST/PHOTOGRAPHY".

In 2020, writer and curator Charlotte Cotton added a new chapter, "Photographicness," to "The Photography as Contemporary Art". In this chapter, she explains the background of the increasing trend of "objects and forms made from and structured by images" in contemporary art, using "Postinternet" as a keyword and expanding on the "materiality of photography" that she found most important in this context in "Photography Is Magic". Against the backdrop of the "Postinternet" situation, the photographic media is forcing us to reconsider its materiality in a way that extends "photographicness". It is a question of the reality of the real world and the image world and the materiality and immateriality that go back and forth between them.

In this thesis, the author would first like to focus on "materiality of photography". For this, the author will re-examine the "materiality of photography" in Cotton's "Photography Is Magic", written in 2015. Specifically, the works of artists such as Daisuke Yokota and Yuki Tawada will be examined, and the materiality of photography that they take issue within the context of photographic expression in contemporary art will be shown to be not only the materiality of the photographic print, but also the shift from images to the creation of the world against the backdrop of the "Postinternet" situation in which everything in the world is made into images.

Then, how this "materiality of photography" changes photographic expression in contemporary art will be examined. Furthermore, the destination of "photographicness" will be examined as two ways between a trend toward materialization and dematerialization against the backdrop of the latest technology. Finally, the author will clarify the way to the fact photography in contemporary art is plunging into unprecedented materiality.