

## デジタル化以降の現代写真における 写真メディアの可視化

村上由鶴

### 1. はじめに

デジタル技術の発明はあらゆる芸術表現に多大な影響を及ぼし、芸術作品の制作から受容のされ方までを大きく変えた。なかでも写真技術のデジタル化は、かつてのイメージングプロセスを変容させ、写真の固有性と考えられてきたような性質を覆し、いまや「写真」は自明な存在ではなくなった。現在、写真を目にする主な場所はパソコンやスマートフォンのモニター、カメラに搭載されたスクリーンなどであり、最も一般的な写真のありかたも印画紙にプリントされた写真からデータで受容される画像としての写真へと変化した。

1976 年にロザリンド・クラウス (Rosalind Krauss 1941-) は「指標論パート 1」において「<sup>シフター</sup>転換子」という言葉で写真を論じている。ローマン・ヤコブソン (Roman Osipovich Jakobson, 1896-1982) によると、「転換子」は「あれ」や「これ」「わたし」などの、時と場合によって指し示す対象が変わる空虚な言語記号である。クラウスは、美術批評にこの概念を導入し、写真の「転換子」としての性質を指摘した。このように、写真は被写体となったものを「あれ」という言葉と同様に、そのままに指し示す性質を持つ。また、写真は被写体の情報が光の物理的な接触による痕跡として残される点で証言的性質を持ち、社会的には証拠品としても利用されている。さらにロラン・バルトが写真を「コードなきメッセージ」と述べたように、従来の写真は写真そのもののメディア的資質を持たないことを特徴とする透明なメディアだったといえる。また、写真史においては、ネガの合成によって絵画的なイメージを作り出すピクトリアリズム写真に対立し、写真固有の芸術表現として操作を排しレンズの前の出

来事をそのままに再現するストレート写真や新即物主義などが流行した。現在に至るまでこうした写真の特性を活かした表現は写真表現の代表的なスタイルと言えるだろう。これらの動向では、写真独自の芸術性を確立するためにメディアの透明さが写真の固有性として重視されているために、メディアに対する操作が奨励されてこなかった。しかし、従来、写真固有の性質の探求の結果としてメディアの透明さを前提とし写真家のまなざしにオリジナリティを見出されてきた「芸術としての写真」は、写真のデジタル化を経て、別の経路から写真固有の性質を探求し始めている。

そこで、本研究では、写真のデジタル化以降に顕著な傾向と考えられる写真メディアの透明さを前提にしない写真家による実践を分析する。デジタル写真の登場は可逆的な操作や痕跡への介入を容易にし、「芸術としての写真」が積み上げてきた写真の固有性としての証言的性質を覆した。本研究では、写真の固有性を再定義するような写真家による実践のなかから、2000年代以降、デジタル技術が社会に浸透したあとの作品に着目し、写真表現においてメディアがいかに変容したか考察する。

## 2. デジタル写真のメディア

デジタル写真の登場から間もない1992年、ウィリアム・J・ミッチェル (William John Mitchell, 1944-2010) は「リコンフィギュアード・アイ」のなかで、フィルムで撮影されたアナログ写真とデジタル技術による「操作可能な」写真を同じ写真とは見なさず、後者を「デジタル画像」と呼称し区別した (1)。アナログ写真においては複雑な工程を踏む高度な技術を要した画像への介入は、デジタル化以降、非常に容易になった。

批評家であり理論家でもあるレフ・マノヴィッチもまた、2001年の『ニューメディアの言語』で文化や表象の急激なデジタル化を論じ、旧メディア（「オールドメディア」）との違いについて述べ、ニューメディアのひとつの条件として「可変性」をあげている (2)。つまり、写真のデジタル化は操作を容易にし、写真が持っていた証言的性質は自明のものではなくなった。もっとも、ここまで写真の証言的性質がデジタル化によって失われ操作可能なメディアに変容したと論じてきたが、実際のところ、写真

の操作はデジタル化以前にも行われてきた。ピクトリアリズム運動やシュルレアリスムにおける写真の使用や操作に加えて、ネガにぞうきんを掛けソフトフォーカスな画像を得る手法や、写真を破る・燃やすなどの処理、複数の写真とのコラージュなど、写真メディアに対するあらゆる操作は繰り返し行われてきた。つまり、写真は自然の秩序に則った証言的性質とともに、操作されるものとしての性質、即ち「操作性」を本来的に持つメディアと考えられる。しかし、写真における操作は、写真の証言的性質を前提とする表現にはそぐわない性質であることや、写真が社会的な使用においては証拠品としての役割を求められてきたためにのぞましいものではなかった。

ダニエル・パーマーはデジタル写真の最も一般的なフォーマットである「JPEG」を中心に、写真のデジタル化による制作や受容の変化について以下のように語っている。

フィルムを使用しない写真の消費は、写真家に被写体を過度にサンプリングすることを推奨し、そのイメージの想像的な概念を後からの処理に延期するが、誰もがプロの画像編集ソフトウェアを使用して時間を費やす時間や、能力、欲求、を持っているわけではない。(…) エキスパートレベルの装置より、平易に設計された iPhoto は、2002 年にリリースされて以来、人々の増大する写真の管理、整理、編集を可能にした。このようなソフトウェアは、JPEG プロトコルに依存してはいないものの、JPEG ファイルで最もうまく機能するように設計されている。(3)

いまや、デジタル写真の完成にはアナログ写真にはなかった画像処理の工程が欠かされないものとなっている。パーマーが述べるように、JPEG はいまやすべてのデジタルカメラに搭載された最も一般的なデジタルイメージフォーマットである。こうしたフォーマットによる簡易的な画像の編集や管理は、デジタル写真の普及を促進させ、写真をフィルムや紙などの物質的な条件から切り離すことによって、可逆的な性質を付与した。フィルムや印画紙では一度現像したものを現像する前の状態に戻すことはできず、現像前の潜像も目には見えなくてもイメージとしてはすでにひとつの仮の完成を迎えているのである。この科学的な条件から開放されたことで、デジタル写真術

の普及は写真の操作を可能にしたのではなく、写真が潜在的に持っていた「操作されるものとしての性質」を解放したと言えるのである。

### 3. デジタル化以降の写真表現における操作性

写真のデジタル化における最も大きな変革のひとつに Adobe 社の写真編集用のソフトウェア「Photoshop」の登場があげられる。ルーカス・ブラロックは、Photoshop を制作の中心に据え、写真に操作を加える写真家である。彼の写真は、画像処理用ソフトウェアを用いたエラーや稚拙なツールの使用の痕跡に特徴づけられる。写真における撮影後の処理は、多くの広告写真など商業用の写真の場合では、いまや日常的に行われているものの、商業用写真のレタッチでは被写体をより美しく、魅力的に見せるために使われる。そこではモデルや商品が「本当に」魅力的であるように見せるために、Photoshop による操作の痕跡は一切排除され、写真に対して介入があったことは隠されなくてはならない。芸術としての写真表現でも、デジタル写真が登場して間もない、ジェフ・ウォールの作品では、写真への操作が隠されてきた。《A Sudden Gust of Wind》(1993) は、葛飾北斎の《駿州江尻 (1831-33)》の構図を模して、写真の各パーツを撮影し、デジタルの合成処理を使って組み合わせた写真である。しかし、この写真では、完成した写真に合成の痕跡を見出すことはできないほど、精巧な画像処理が施されている。

しかし、ブラロックの写真では、Photoshop が全く逆の使い方をされている。商業的な写真の最終的なイメージでは通常隠されるべき痕跡が、ブラロックの写真では中心的なイメージになっているのである。ここでのブラロックの写真は操作の痕跡を残すことに作品の意図があると考えられる。現代写真研究者であるダレン・キャンピオンのインタビューにおいて、ブラロックは以下のように述べる。

私は、現代写真について、アシステッドカメラを使用して作られた絵画と考えています。これは、カメラとコンピュータのデジタル処理の両方を含む装置です。わたしにとって Photoshop は、ポスト・プロダクションのツールではなく、プ

ロダクションのツールなのです。(4)

プロダクション、ポスト・プロダクションという言葉は映像作品を作る際に用いられる言葉である。プロダクションは、映像作品を実際に撮影する段階のことをいい、ポスト・プロダクションとは撮影後の素材の編集などの処理の段階を指す。例えば、ジェフ・ウォールの《A Sudden Gust of Wind》は、従来の写真の慣習に依拠し、写真の操作性を顕在化させていない。また、完成した写真に画像処理の痕跡が残されていないため、ポスト・プロダクションとプロダクションは分離されているといえる。しかし、ブラロックの写真では、Photoshopでの介入の痕跡が残され、彼の作品を特徴づけている重要な要素になっている。長らく写真表現の制作の重点は、被写体に向き合う撮影行為に置かれることが多かったが、彼の場合、制作の重点が他のプロセスに移行しているということがいえる。つまり、彼にとってはPhotoshopでの処理が従来の作品制作における撮影の段階になっているのである。ブラロックの写真でわたしたちが目にする稚拙な画像処理の痕跡は「操作されたこと」を際立たせる。この操作の痕跡は、現代の写真のほとんどが実際はとても高い精度で操作されている状況を嘲笑しつつも暴露するのである。

アスガー・カールセンの写真はモノクロの豊かな階調のプリントでありながら、歪められ、破壊された身体に特徴づけられる。カールセンの作品について、ポール・ルーミスは以下のように述べている。

「Hester」や彼のそれ以前の作品において、カールセンは写真と彫刻を組み合わせ、彫刻できない対象（つまり人体）の結合を変化させます。これが「Hester」の企みであり特質です。この作品は、それらの外見上の不恰好さと、独創性から生じた恐ろしくありながらも興味をそそる性質が相反するイメージを与えています。(5)

カールセンの作品には、ブラロックの作品と異なり合成の痕跡は残されていない。しかし、合成によって人体を新しいオブジェとして提起するとき、写真は現実の素材を

再構成するフィールドになっている。

写真史において、身の回りのものや人体のヌードなどを独自の視点で撮影し新たな美しさを提起する即物的な写真は繰り返し発表されてきた。その一つとして、エドワード・ウェストン (Edward Weston, 1886-1958) の《ペッパー No.30》があげられる。モノクロで撮影された即物的な画面構成は両者に共通する特徴と言えるだろう。ウェストンは当時、ヌードや静物を被写体に、具象を撮影しながらも抽象的な写真を制作し、芸術写真の可能性を拓いたとして評価された<sup>(6)</sup>。ウェストンは被写体のフォルムに着目し、身の回りのものの造形美を強調しており、カールセンの作品もまた、その系譜上に位置づけられると考えられる。

しかし、この全く不自然に変形した不気味なオブジェが、従来の即物的な写真と異なり合成で作られ出したことは直感的に理解できるだろう。このように、カールセンの作品は潜在的に操作の痕跡を示す不可能なオブジェを現前させることによって、即物的な写真を更新しているのである。

また、カールセンは制作に関するインタビューで「写真を撮ることそのものに興味を持ったことはない」「撮影にかかる時間は20分程度」<sup>(7)</sup>と公言している。芸術としての写真表現においては長らく撮影の段階が最も重視されてきたが、カールセンの作品においても制作の中心が撮影から Photoshop 上の操作の段階へと移り変わっているのである。

ここまで論じてきたように、従来の「転換子」としての写真は写真「そのもの」のメディア的資質を持たないことが特徴だったが一転して、過度な介入を特徴とするデジタル化以降の写真表現では、それまで写真に現前することはなかった操作の痕跡が残され、写真が持つメディア的特性を探求する表現が見られる。つまり、これは透明だったメディアを可視化させる表現といえるのである。それらの表現は過度な介入、その痕跡を残す操作、あるいは操作を喚起させる「まったくありえない」イメージによって、そこに操作可能なイメージを伝達する支持体があることを強調する。現代に芸術を希求する写真家は、それまでの写真には見られなかった「操作」を創作の中心に位置付け、写真術、写真のプロセスを痕跡として完成したイメージに残すことで、支持体としての写真メディアを可視化している。これは、従来の写真における

固有性の探求とは別の方法で写真固有の性質を探求する試みとすることができるだろう。デジタル化以降の写真の支持体には、画像のフォーマットや、ソフトウェア、画像として写真を表示するモニターや、アプリ、あるいはそして実態を持たないデータとして生成・伝達・受容されるプロセスも含まれるだろう。デジタル写真が一般に普及した後の写真表現では新たな写真の固有性の探求の結果として、これらの写真にまつわる支持体が可視化され、わたしたちはかつて透明だった写真のメディアを見ることができるのである。

#### 4. 「メディアの再発明」とメディアの可視化

ロザリンド・クラウスは、1999年に「メディアの再発明」において、ビデオの登場やデジタルイメージングの技術によって衰退する写真について、物理的支持体としてメディアを規定していたグリーンバーグとは異なるメディア・スペシフィシティの可能性を提起している。クラウスはメディアを「技術的支持体」として改めて規定する方法を探る。技術的支持体とは「所与の技術的支持体をもつ物質的条件に由来する（ただし物質的条件と同一ではない）一連の慣習」<sup>(8)</sup>を含むものとして定義されているが、「技術」は、必ずしもテクノロジーのみを指すわけではない。「メディアの再発明」では、ジェフ・ウォールによるライトボックスを用いたタブローの写真や、ジェームズ・コールマンによるスライドショーの形式などが、メディアを「再発明」する実践として紹介されている。クラウスによると、コールマンは、絵画や彫刻に代わるメディアを探る、という目的ではなく、時代遅れのテクノロジーや商業的な表現形式における特異な約束事を作品に活かそうとしているという。このように、過去のものとなってしまった技術や、アートの外にある慣習をアートの領域に取り込む試みを「メディアの再発明」として評価したのである。また、ウォールやコールマンが用いた展示の形式について、「画質的にも技術的にも貧しい商業的な支持体が、メディアという観念へと回帰するための手段として動員されているのである」と述べるように、彼らは、かつて写真においては隠されてきたメディア的資質に関心を持ち、写真が社会的に使用される際のフォーマットであるライトボックスやスライド

ショーの形式を引用するのである。

クラウスの提案する技術的支持体という考え方は、作品の一部あるいは記録として用いられる「芸術のなかの写真」の変容について考察したものであるが、メディアムを可視化させる現代の写真家たちによる写真表現にも、部分的に有効性があると考えられる。ここまで紹介したアスガー・カールセンやルーカス・ブラロックなどの写真家たちは、それぞれに写真の支持体に着目し慣習や技術などの可能性を追求する。つまり、彼らはグリーンバーグの影響下にあったシャーカフスキーが提唱したような写真特有の性質を前提とせず、クラウスの述べた「技術的支持体」に近いものとしてメディアムを規定し、写真において「覆い隠されてきた」メディアムという観念を暴露するのである。

しかし、「技術的支持体」という考え方が、必ずしもメディアムを可視化する表現の全てに適応しているとは言いきれない。

先に言及した2人の写真家に加えて、写真を操作し、メディアムを可視化している写真家に横田大輔がいる。横田が用いる熱湯現像という手法では、文字通り現像液を高温に設定し、現像処理を行うことによってフィルムや印画紙にダメージを与え、その処理によるダメージが作品のイメージとなる。横田の制作プロセスは撮影、出力、複写、露光、現像など、デジタルとアナログを行き来する複雑な工程を踏む。横田は意図的にエラーを起こすことで、工程に介入しその痕跡を残すのである。さらに、彼の作品内で見られる痕跡は、カールセンやブラロックの操作の痕跡が作者の意図として完全なコントロールの元に残されているのと異なり、コントロール不可能な偶然性を含んでいる。

横田の写真は、従来の写真の性質であった真実性への関心や、撮影者と被写体という関係性、具象的なイメージ、あるいは不可逆的なプロセス、作者の意図による選択など、写真を構成する要素や約束事をすべて破壊しているかのようである。これらの表現においては、慣習や支持体としてのメディアムが破壊しつくされた結果、写真の物質性のみが可視化されているといえるだろう。つまり、支持体に攻撃を加えることで物質性が際立ち、透明だったメディアムの存在が実在のものとして出現するのである。この点において、クラウスの「技術的支持体」という考え方が適応されない表現

なのである。

シャーカフスキーが推進した写真のモダニズムはグリーンバーグによるメディアム・スペシフィシティを援用したものでありながら、グリーンバーグのモダニズムとは対極的に写真の物質性や支持体を覆い隠して扱うことで純粹性を保ってきた。また、クラウスが「ポスト・メディアム論」で評価したコールマンらの「技術的支持体」として写真（やその周辺の技術と慣習）が用いられる表現においても、写真メディアムの透明さは少なからず保持されている。本論文ではデジタル化以降の写真表現を対象にメディアムの可視化を指摘してきたが、Photoshopの商業的な使用における約束事や、時代遅れとなった慣習を作品に活かそうとしているという点において、「技術的支持体」として写真メディアムをとらえることができる。

一方で、クラウスの「ポスト・メディアム」論は、物理的支持体としてメディアムを規定していたグリーンバーグ流のメディアム・スペシフィシティの別の可能性を探るものでありながら、ポスト・グリーンバーグ的にメディアムを取り扱うものであり、メディアム救済的で、モダニズム的であるとの批判をうけている<sup>(9)</sup>。さらに、本論で先に論じたブラロックやカールセンの事例においても、支持体としての写真メディアムが可視化されているものの、物質としての写真メディアムの提示には至っていない。横田による偶然性に基づく写真メディアムへの徹底的な攻撃は、写真にまつわる慣習や約束事をことごとく破壊し、シャーカフスキーが提唱した写真のメディアム・スペシフィシティはもちろんのこと、クラウスが述べる「技術的支持体」としてさえも写真メディアムを扱わない。横田の実践は写真の物理的条件の提示であり、写真の物質性の可視化は、これまで「写真メディアム」を主題に扱ってきた表現や議論においても言及されていないと考えられる。つまり、この点で「技術的支持体」として写真メディアムを扱うクラウスの「ポスト・メディアム」論では対応しきれない表現を、写真メディアムを可視化させる表現のなかに見ることができるのである。

## 5. おわりに

本研究では、デジタル化以降の写真表現を分析し、操作性を主題とする作品を「写

真メディアの可視化」に特徴づけられると論じてきた。

写真家による写真は、ながらく写真の固有性と信じられてきた証言的性質に依拠し、レンズの前の出来事を保存する芸術として発展してきた。現在でも、こうした写真芸術のあり方は健在であるが、デジタル化以降、操作が容易になったことによって、写真の民主化は一層推し進められている。このように、写真の簡易化の傾向が高まる一方で、芸術としての写真においては写真のイメージングプロセスに介入し、操作を加える複雑化の傾向が見られる。また、従来の写真家の多くが、透明なメディアとして写真を扱い、写真のメディア的資質を覆い隠してきたのに対して、現代の写真家は、操作や介入を主題とし、写真がメディアであることを覆い隠さないかたちで写真の固有性を探求するようになったといえよう。このように、メディアを可視化する表現をデジタル化以降の写真表現のひとつの傾向として指摘することができる。

写真メディアの可視化は、写真の支持体を可視化する表現であり、これらの表現はロザリンド・クラウドが述べるところの、「技術的支持体」としてのメディアの使用例のひとつとも考えられる。しかし、横田大輔によるメディアが持つ約束事などの枠組みを破壊する実践のように、写真メディアを可視化しながらも、クラウドの「ポスト・メディア」論が適応できないような写真表現も見られるようになってきている。現在も、表現メディアとしての写真は、写真家による写真と、アーティストによる写真とは全く異なる評価がなされているが、横田大輔らをはじめとした写真家による操作性を主題とする写真は、従来の芸術としての写真と異なり、支持体への関心に基づいているという点で、写真史を更新しながらも美術作品としても評価し得るのではないだろうか。本稿では、デジタル写真における支持体について範囲を限定して論を進めてきたが、データとしての写真の存在にどのように支持体を規定するのかの議論は不十分であったため、今後の課題としたい。また、本稿で紹介した写真家の実践は、写真技術の過渡期において有効な表現であり数年で消費されうる一過性の流行である可能性も考えられる。しかし、ある意味、現在のデジタル写真技術が普及しきって間もない状況はとても写真芸術にとって幸福な時期のようにも考えられる。それは、いまこの時代が写真作品を鑑賞する多くの人々に、「写真が真実を写す」という慣習が写真メディアの約束事としていまだ有効であるからである。芸術の役割が

慣習や常識を覆す点にあるとすると、いまこそ写真が最も芸術として効力を発揮できる時期なのである。

註

- (1) ウィリアム・J・ミッチェル『リコンフィギュアード・アイ —— デジタル画像による視覚文化の変容』伊藤俊治監修、福岡洋一訳、株式会社アスキー、1994年、7頁。
- (2) 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』堀潤之訳 みすず書房、2013年、80-81頁 (Manovich, Lev, *The Language of New Media*, MIT Press, 2001)。
- (3) “Although the economics of film-less photography encourage photographers to 'over-sample' their subjects, and defer their imaginative conception of the image to its post processing, not everyone has the ability, desire, or time to spend hours using professional image editing software. (...) Designed for simplicity rather than expert level control, iPhoto's ability to manage, organize and edit people's growing archive of photographs has proved enormously successful since its release in 2002. Such software does not rely on the JPEG protocol, but 'it is designed to work best with JPEG files', which remain the default format.” Daniel Palmer, “The Rhetoric of the JPEG” , *The photographic image in digital culture*, Routledge, 2013, 2nd-Edition, pp. 155-156
- (4) “I think about the contemporary photograph as a picture made with an assisted camera. This is an apparatus that includes both the camera and the digital processing of the computer. For me Photoshop is not a post-production tool but a stage of production. ” (<http://paper-journal.com/interview-lucas-blalock/>) , *Improvising Eye: An Interview with Lucas Blalock*, *Paper Journal*, 2017年10月8日最終アクセス
- (5) “In Hester and his previous work, Carlsen combines photography and sculpture and turns the combination on a subject that otherwise cannot be sculpted: the human body. This is the trick, and genius, of Hester. It gives the images their dueling monstrous and intriguing qualities, one stemming from their apparent deformity and the other from their originality.” ( <http://www.americansuburbx.com/2013/02/review-asger-carlsen-hester-2012.html>) , REVIEW: Asger Carlsen "Hester" (2012) . ASX | AMERICAN SUBURB X | *Photography & Culture*, 2017年10月8日最終アクセス
- (6) 飯沢耕太郎『世界写真史』美術出版社、2004年、59頁。

デジタル化以降の現代写真における写真メディアの可視化

- (7) アンドレイ・ボルド「インタビュー：アスガー・カールセン Gadabout」タムラ・マサミ  
チ訳 (<http://gadaboutmag.com/jp/interview-asger-carlsen/>)、2017年10月7日最終アクセス。
- (8) ロザリンド・クラウス「メディアの再発明」『表象 08 特集ポストメディア映像のゆくえ』  
表象文化論学会、2013年、60頁。Rosalind E. Krauss, “Reinventing the Medium” , *Critical Inquiry*,  
Vol. 25, No. 2 (Winter, 1999) , pp. 289-305
- (9) 加治屋健司＋北野圭介＋堀潤之＋前川修＋門林岳史「共同討議 ポストメディア理論と  
映像の現在」『表象 08 特集ポストメディア映像のゆくえ』、23頁。