



| | |
|--------------|---|
| Title | 写真におけるメディアの変容 |
| Author(s) | 橋本, 英治 |
| Citation | デザイン理論. 1990, 29, p. 15-30 |
| Version Type | VoR |
| URL | https://doi.org/10.18910/52675 |
| rights | |
| Note | |

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

写真におけるメディアの変容

橋本 英治

写真の二つの側面

印刷媒体としての写真の意味

写真技術のメディアへの自意識

暫定的な結論として

写真は一般に対象物を正確に記録する媒体として理解されている。それは機械的に（オートマティックに）なされるものであり、その所作をとりおこなう作者の介入の度合が、例えば絵画などの類似物を作成する行為に比べてかなり少ないことから説明されている。そこから、写真の類似像としてのあり方が絵画を中心とした脈絡の中で芸術か否かという問題を派生させる。

ここでは、現実には150年の間存在し続け現在も今ここにある写真が、その歴史の中でどの様に変化してきたかを考えてみたい。150年前の写真と現在の写真は同じ受取方はされないだろうし、その技術的側面も大きく変化している。おそらくその変化は単純なものではなく絡み合った複合的なものであろう。我々はその中で特に写真のメディアとしてのあり方を中心に考えてみたい。なぜなら、写真ほど、個人のプライベートな世界から全世界的な社会的規模にまで広がったものはなく、現代のメディアの中心的なあり方として見るのが適当であるように思われるからである。まずはその糸口を写真のメカニズムから考えていきたい。

写真の二つの側面

写真には大きく分けると二つの特徴がある。一つはカメラ・オブスキュラに

起源を発する遠近法、あるいは幾何学的システムである。このことについては数々の研究がなされている。写真と絵画の関係も多くはこの視点から論じられることが多い。そしてそれは対象との類似性の問題を常にはらんでいる。一方では生理学的な目の構造との類似がその根拠として主張される。逆に、他方では、そうしたものに依拠しないルネサンスが生み出した遠近法という知の文化的制度だともいわれる。いずれにしろ、これがルネサンスの絵画と写真との関係を取り持つ絆となる。

もう一つの問題として像の定着という点が考えられる。これは光線による物質の変化という化学のあり方である。先に述べた遠近法がその明確な幾何学的思考を土台として成立しているのとは逆に、定着には魔術的錬金術的いかわしさがつきまとう。カメラ・オブスキュラとしてではなく、まさに、写真として成立したのはこの化学的発見が大きなウェイトを占めている。今日でも現像のメカニズムは完全に解きあかされておらず、各企業独自の秘伝が脈脈と生きずいている感じすらする。くしくもダゲレオタイプの写真の考案者とされるマンデー・ダゲールはその協力者であるニセフォール・ニエプスとの駆引きの末、その化学的プロセスの権利を手にいれた。それは秘伝であり、彼はダゲレオタイプの写真のノウハウをなかなか公のものとはしなかった。それは短い間であるが秘密とされた。

こうした写真成立のための化学反応の関与が、今日ほとんど常識化されている写真の特性すらかつてはそうでなかったことを示している。例えば瞬間のうちに世界を切り取るという写真の最も重要な性質すら、像を銀板に定着させるために数十分から数時間の間を必要としていた。写真がその誕生で困難と直面したのはレンズに代表される幾何学的なシステムであるより、化学という側面の方がはるかに大きい。

すると、ここで写真に端を発する複製について二つに分類することができる。遠近法を基本原理とした対象との類似による複製と光の強度によって引き起こ

される化学変化のそれである。前者は光景の複製であり、後者は光による存在の複製といってもよいだろう。これはオリジナルとは何かの議論にも発展する問題をふくんでいる。光景の複製はカメラと対象物との間に何等かのコード（遠近法）を設定するという問題であり、存在の複製は写真自身がその対象からいかなる光の変化を被るかという問題である。前者は複製というよりもコード化による類似像としてのイメージの確立に近いものといえる。この点からルネッサンスに端を発する遠近法の絵画もカメラの像を結ぶ機構も基本的には同じものであり、写真がなんらかの意味で芸術として論じられるとき問題になってくる点、例えば構図（フレーミング）などはここに属することになる。さらに拡大して考えるなら、カメラの前の対象物をどの様に撮影するかという写真家の態度はすべてこれにあたるだろう。

しかし、ここでは後者、光の存在の複製の場合に注目したい。化学が引き起こす光による存在の複製は写真というものがどのような対象との結び付き（コード）にも無頓着に自らの立脚する制度（光が当たれば感光する）によって自立的に作動するということである。しかも、光の化学変化は分子レベルでの神秘的な現象であり、サイエンスの用語では確率論的な電子の振舞いによってなされているものである。写真の化学的变化は対象からの反射光である場合もあり、ネガを通した引伸し機の電球の光である場合もあり、X線である場合もある。化学変化はその光の源が何であるかに頓着しない。ただ光線が膜面に当たったという実在を示す。それゆえ、化学反応がもたらす陰影は、我々の対象に対する見え方と同じものである保証は何もない。化学という問題故に、紫外線、赤外線、赤外線の画像は完全に視覚的反応を越えている。写真成立初期カロタイプの陰画は我々の見えるイメージとは逆に白黒反転したネガとなってしまった。写真が高々と歌いあげるリアリティは少なくともネガの段階での像にはありえない。それは奇妙な見慣れない像である。ネガとしてのイメージは我々の世界像とはかけ離れたものである。さらに白黒の像自身が決して我々の知覚と同一のもの

ではない。我々は白黒の画像を日常の視覚のなかで見いだすことは殆どない。世界はなんらかの色を持っていると経験上思っている。もともとカメラの起源と言われるカメラ・オブスキュラはカラーでその像を示していたはずである。それゆえ、写真のリアリティが主張されながら、同時にカラーに関してその開発が求められたことになる。結局、化学変化それ自体は対象とのアナロジックな関係の埒外にあることをここで強調しておかなければならない。それにもかかわらず写真の誕生からリアリティが主張されたのは、対象に似ているという類似性（アナロジー）の問題とともに、化学が引き起こした得体の知れない存在証明のためではないのだろうか。

多くの場合写真家は対象を選択し、構図を決定し、ある瞬間をねらう。それが写真家による写真の独自性を主張する。しかし、同時に、作者による、あるいはその作者が認めた限りでのプリントしかオリジナルな作品として成立しないこともある。焼き付けという一見機械的な行為は、しかし、作家が化学に関与する得体の知れない独特な魔術的仕組みを通して示される。仮にそのプリントが別の者によって焼き増しされたとき、その魔術性は消えてしまう。化学の介在しないプリント方式を想定すると、焼き付けに独自の意味を見いだすことはもはやできないだろう。ペンヤミンは対象の持つアウラについて述べたが、もう一方で、それは化学変化を取り扱う作家の魔術的な力に依存するのではなかろうか⁽¹⁾。

一般に写真が複製芸術として成立したのはダゲレオタイプの写真からカロタイプの写真への変化、つまり写真のネガの存在によるということが語られる。ダゲレオタイプが持つ一枚きりの銀版写真とネガによる複製可能、量産可能な写真との間に設定されるオリジナルとコピーの問題である。ネガの紙焼きによる無数の複製が可能になったことを契機に写真がマス・メディアとして成立しえる分岐点になったという言葉説である。しかし先に述べた化学変化が提示する問題を考え合わせると微妙なづれが出てくる。

作家が化学という隠喩の中に取り込まれて、プリントがオリジナルとして存在しえとするなら、たとえカロタイプによるネガが存在しえても複製の問題は出現してこない。どれほどネガからの複製がなされたとしても、作者なり、その代理者が焼いたという手づくりの関係は依然として存在し、作家による芸術作品の一回性のアウラも輝き続けるのではないか⁽²⁾。むしろ、写真が複製と理解されだしたのは、あるいは、それ以上に複製であることすら意識されなくなったのは、写真が印刷媒体として、化学の脈絡から切り離されたときではなからうか。化学という隠喩に裏焼きされた作家、そして、そのアウラが消滅したときである。ベンヤミンがいったメカニカルな複製とはこの点として解釈しなおせないだろうか。彼は写真入り新聞によって写真に変容が生じたことを、アッジェの写真からの展開で述べている⁽³⁾。我々はアッジェの写真について注目するのではなく、写真入り新聞に代表される印刷媒体としての点、それが複製というメディアの介在する分岐点であることを重視したい。

印刷媒体としての写真の意味

実際問題として印刷媒体として写真が印刷に組み込まれることが可能となった理由に網点による印刷技術の開発がある。写真が持っていた化学的な魔術的な処理を、網を掛けることによってドットという明確な単位に還元してしまうシステム。単純に大量複製が可能であることが重要なのではない。あくまでも、あらゆるものが点という要素に分解可能であるという思考である。そうしたシステムと同調するのが、印刷物の大量消費とそれを支える無名の大衆、しかも個人個人が独立した単位である大衆の存在でもあろう。

かくして写真は化学としての写真と印刷媒体としての写真の二つに分かれることになる。しかし、我々の見る写真のほとんどは、雑誌なり書籍なりの印刷でありオリジナルプリントであることはほとんどない。事実上印刷媒体としての写真以外に写真を見ることは不可能なのではなからうか。さらに、一見オリ

ジナルプリントであるようなアマチュアのスナップ写真にも殆ど印刷媒体とみなしていいような原理が働いている。このことについては後で触れたい。

それにしても、印刷媒体としての写真を成立させた網点から端を発するメカニカルな大量生産はただ写真が印刷されることによってのみ成立可能だったのか。写真映像の印刷物はそれがどの様なものであれ、必ず言葉がそこに併記されている。文字だけの印刷物は存在するが、写真だけの印刷物はかなりすくない。ロラン・バルトは『写真のメッセージ』でこの写真について語っている。そこで中心になるのは報道写真である。バルトによると写真はトリミングされキャプションがつけられ、全体の中に組み込まれて初めて写真の写真たるべき位置とその意味を獲得する⁽⁴⁾。写真は常に文字とペアでその姿を現す。このことが逆に、写真それ自身が独自の意味、あるいは存在形態をはたして持ち得るのかという点の強調ともなってくる。作家の自己表現を行う写真が、印刷媒体としての自主性を持たない写真との対比の中で明確化される。しかし、写真が大衆の目にとまるのは印刷媒体としての写真でしかありえなかった皮肉な結果が、写真家の自己主張すら印刷媒体の中でなされる事実を生み出す。例えば、ライフというフォト・ジャーナリズム雑誌によって。そして、現実にもそこから多数の写真家と称する人々が排出された。写真自身は自己主張を写真雑誌という印刷メディアを通して続けていながら、皮肉にも写真家は写真家の独自の帝国を作り上げようとしていた。ある主張を持った写真家によって撮影された写真はその写真のみでメッセージをあらゆる人々に正しく伝えられるはずだといわれた。彼らは言葉（キャプション）を嫌った。そこでは言葉による解説は付け足し以外の何物でもなく、しいていえば写真のメッセージをよりよく伝える補助的なものとみなしていた。写真自身で全てを物語らせると主張された。ストレート・フォトグラフィという言葉もある。彼ら（例えばエドワード・ウェストンやポール・ストランド、古くはフレデリック・エバンス）は写真の焼き付け等でのトリミングなどの操作を極端に嫌う⁽⁵⁾。それはあたかも化学にま

わりつくいかかわしき、得体の知れないアウラを消去することで逆説的に作家としての純粋な自己を主張しようとしているふうにも感じられる。彼らは化学としての写真と印刷媒体としての狭間から、両者を同時に否定することでその独自性を主張したのではなからうか。

こうした議論を引き起こす網点印刷はハーフトーンを可能にする技術的な一発見でしかないかも知れない。しかし、網点の成立を一つの契機として出会った一見対立する写真と文字の関係を決して見逃すわけにはいかないだろう。一般に、文字と写真は別のものであるといわれる。文字はロゴスとして理念的な世界、形而上の表明であり、写真の像は現実と結び付いたイメージとして形而下の表明と考えることもできる。ところが、網点によって文字と写真が同じ紙の上で同時に印刷することが可能になったことで、見かけ上写真も文字も同じものとして紙面に現される様になった。文字と写真が同レベルの光景として認識される可能性が生まれた。ウィリアム・アイヴィンスは述べている。「印刷業界で今日の近代的な線画凸版や網凸版のどれかで印刷されるとなると、それらの図版もまるで一個の活字と同じように組み込まれてしまう。」⁽⁶⁾

さらに文字と写真の問題は、写真が網点の技術の印刷へと応用される時期とソシュールが言語学を構想する時期が同じである奇妙な一致を見ている。1800年の後半どちらも大衆をその射程にして見えない構造を対象にしている。しかも、そのソシュールの理論が遅まきながら花開くのは1960年代であり、写真のポスト・モダンの前兆が見られることと同調していることは非常に面白い。

ここでは、網点によって暗示される、あらゆるものを下位レベルの要素に分割すること、その考え方に注目している。要素に分解することで全体としては異なったものを同質のものに見なすことができるということである。それは本来一人一人異なっている人間というものを大衆として見なおすことによって、そこで個人を同質な要素と見なすマス・メディアの世界観でもある。

写真芸術のメディアへの自意識

今日、ポスト・モダンといわれる中、写真の自己主張の崩壊によって、写真の特性の変容を読み取ることができる。あるいは、再発見といってもいい。それが決して美的であるというのではなく、また、芸術作品として重要であるという議論をここで行うのではない。なぜそうした主張が今日的な話題としてなされているのかということである。その原因を例えば作者の死とか、オリジナリティという幻想の崩壊ということで結論づけることがなされている。これを網点に象徴される写真の印刷媒体（メディア）としての変容という具体的事実の認識、それを支える写真への思考形態の変化としてあとづけたいのである。そのためにも、メディアの代表である文字と写真の百数十年前に生じたハード（技術）の出会いから、今日見いだされつつあるソフト（思考）の出会いを、一つの例として芸術の世界を通してここで考えてみる必要がある。

芸術の世界で写真に注目した作家はかなり多い。例えばマン・レイ。しかし、彼らは写真が生み出すプロセスに新たな発見と驚きを感じ取ったのであって、写真の持つ言葉との底流を問題にしていない。あくまでそれは視覚的な芸術作品として成立している。ところが1960年代コンセプチュアル・アートが出現してくる。それは記号としての写真と文字に裏打ちされた言葉の同質性を見いだしたと言われる。コンセプチュアル・アートは写真と言葉との使用によってそれまでの芸術のあり方に変化を与えたことは確かであろう⁽⁷⁾。その影響の大きさは別として、こうした芸術の写真と言葉の扱いは印刷媒体としての写真と文字の出会いの自覚的なあり方の様に思える。あるいは写真と言葉を同様の記号として扱う態度でもある。しかも、そうした流れと構造主義、言語学、記号学の発展が殆ど歩調を共にしている。この流れからポスト・モダンの潮流が生み出されたとするなら、そこで写真が言葉との関わりの中で注目されるのは当然のことであろう。では、写真が記号として読みとられることが可能になったのはなぜか。

写真の裾野の広がり印刷媒体としての写真と個人で撮影するアマチュア写真のものが考えられる。しかし、その普及の仕方は写真のプロセスの一部（化学的側面）を意図的に欠落させるものとしてなされた。基本的にアマチュア（というより、一般大衆）は紙焼きを自分では行わない。それはすべてラボにまかせる。写真がマス・メディアでありながら、個人というプライベートな空間に浸透するためには、化学変化という得体の知れないものを、単に印刷媒体だけでなく個人のレベルでもカットしなければならなかったのは当然でなかろうか。写真を写真として存在づけている化学のプロセスを隠蔽することで写真は一見対象を正確に写す映像だという結論がなされる。それをあえて操作するのはプロである写真家である。我々はカラー写真を焼くプロセスがどの様なものかよく知らない。それをどこの誰が紙焼きしているのか知らないし、知ろうとも思わない。確かにパーソナルではあるが、写真の処理のされ方は、機械的に、無関心に現像、焼き付けが行われる。一枚のネガ、一枚のプリントが持つ意味は、全体的に見るとそれがどの様に撮影されたものであるか、どんな対象かということ以上に、写真は写真であるという一つの記号の単位として理解されるのではなからうか。写された内容が問題なのではなく、写真という形式が重要なのではないか。

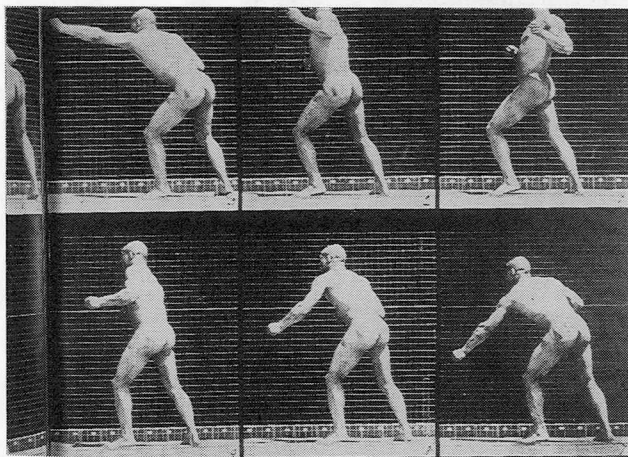
このことに追い打ちをかけたのが、ポラロイドの出現であろう。ポラロイドは1970年代から普及したものであり、コンセプチュアル・アートの出現と一致する。実際、ポラロイド SX 70 で作品を残した作家も多い。ポラロイドは写真に対する捉え方の変化を象徴している。それは基本的に現像というプロセスを必要としない。百数十年前にできあがっていた写真とは異なった現像プロセスであり、フィルムという形ではなく、一枚のプリントとして現れる。オートマティックに機械的に生産される。ポラロイドで写真を撮ることはトリミングなどの現像プロセスを不可能にし、不必要にしている。このことは、ポラロイドから吐き出される写真がそれ以上でも、それ以下でもない一つの単位とし

て認識されることを意味するのではないか。印刷媒体としての写真が網点という粒子を単位としたように、ポラロイドによって、具体的な一枚の写真が一つの単位となりえた。このことから、写真を単位とする作品の可能性はおのずと開かれたといってよいであろう。

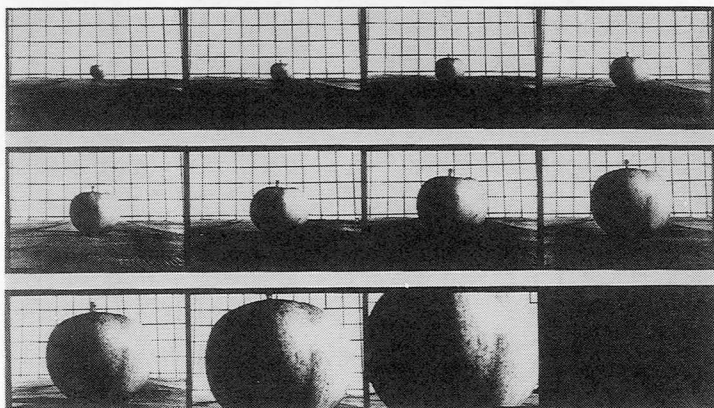
こうして写真に対して魔術性が取り除かれたとき、写真はそのフレーム内部で完結した写真独自の世界を構築するものではなくなる。そこでは写真は一つの要素であり、勝手に組み合わせられる単位として理解される。記号学があらゆる対象を単位に分解し、そこから数々の成果を生み出したように、写真も自分自身を分析の単位として見いだしたことになる。それゆえコンセプチュアル・アートが作家のアイデアを写真と言葉で表現するのは、数学者が着想した概念を記号の組合せによって表現することに似ている。記号は表現されるもの以上でもなく、それ以下でもない。これは、例えば組写真においてそれを構成する個々の写真が記号としての単位であるという意味しか持たない写真のあり方である。組合せによって弁証法的に高次のレベルで統合される世界が創造される訳ではない。構成された写真全体が記号として扱われているだけである。網点が写真を構成するように写真が写真を構成する。

こうした写真への態度は古くマイ・ブリッジの組写真*1)に見いだすことができる。この作品群を我々は一般に言われる組写真とは考え難い。彼は写真を分析の対象として捉えた。個々の写真は運動を分析するための記号であり、それが断続的に羅列される。さらに注目すべきは、多木浩二氏も指摘している運動する人間の背後に描かれたグリッドである⁽⁶⁾。マイ・ブリッジにとって写真は写真内のグリッドという単位、さらに数々の写真の中の一枚の写真という単位を基本にした差異の体系である。彼は写真を記号として捉えている。そしてこれを自覚的に行ったと思えるのがホリス・フランプトン&マリオン・ファアラの組写真*2)の中に見いだすことはできないだろうか。

これと同調して、写真を写真で撮ることに奇妙な現象が現れる。もちろん対

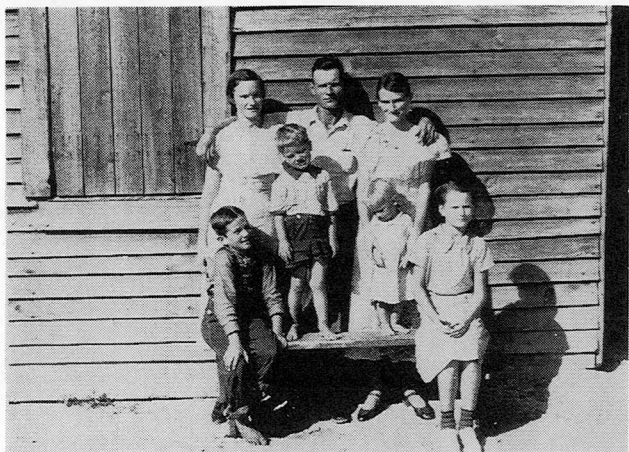


* 1



* 2

象が己自身になるという自己言及性はなんら珍しいものではない。自己言及性はあくまでもその行為の中で自己のあり方を高めていく思考であるだろう。それは決して新しいものではなく、あらゆるものに見られる自然の現象であろう。絵の中に絵があることはよくある。例えばベラスケスのラス・メニナス。数々の評論が語るようにそこで重要なのはその絵を見る鑑賞者の視点がレトリカルに確立されることだといわれている。そしてそれは画家の視点でもある。おなじことが写真の場合にも考えられる。ところが写真の自己言及に関して、それが写真という単位の再構成であり結局写真でしかない、あるいはそれは写真と

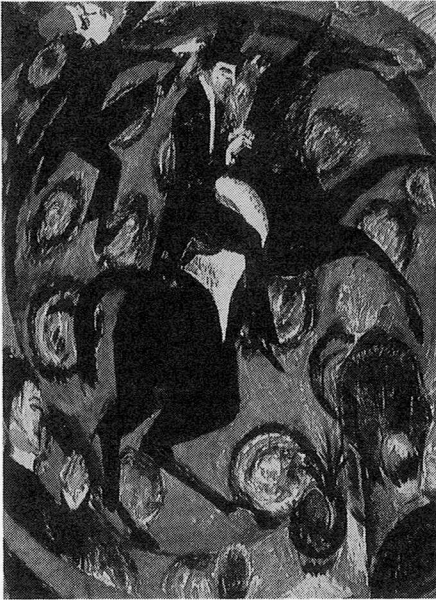


* 3

いう記号でしかないということがしばしばおこりうる。つまり、興味を引かれるのは写真の自己言及性が決して面白いものでも何でもなく、むしろ意味を持たないつまらないものとして見受けられることにある場合である。

ジャン・マリー・シャフェールは次の様な例を挙げている。アンセル・アダムスの写真はすばらしい光景を持っている。では、ラス・メニナスの絵を撮った写真はラス・メニナスのすばらしい光景を写しているといえるだろうか⁽⁹⁾。後者の場合、我々は印刷媒体としての写真というメディアにひたりきっており、それを遠ざけて顕在化する手段をしらない。それは言い替えれば作者の視点が存在しないといてもいいだろう。それゆえ、その立場に鑑賞者が立脚することは不可能となる。本来自己を活性化する強力な手段としての自己言及性すらそのメディアは許容してしまい、差異化された意識付けをもたらさない。

例えば、シェリー・レヴィンの作品に芸術作品としての評価をくだすことについては、いささかのためらいがある。しかし、写真が写真でしかないこと、そしてその自己言及性がかくのごときものだということを示した事実は見るものを戸惑わす。否、大部分はそれをす通りしてしまう。例えば、ウォーカ・エバンスの写真を写真に撮ること*3)によって、それを自分の作品と主張する(APPROPRIATE)ことはいかなるものなのか⁽¹⁰⁾。また、さらにキルヒナーの図録を写真に撮ること*4)はいかなることなのか。



* 4

おそらく写真が単位を基本として成り立ってしまったということが根本的な問題なのであろう。そこで可能なことはその単位間の操作に限定される。作者は作品を生み出すのではなく、操作を加えるということで作品（これを作品と呼んでいいかどうかは問題の残る点であるが）を構成する。写真を写真にとることも、写真の粒子の配列をかえる一つの操作であり、決して新たなる創造ではない。むしろそうした自己言及は写真が写真であることの分かりきった結論の提示である。

暫定的な結論として

言葉と写真は非常に遠い関係であるかのように思われているが、いままで述べてきたように印刷媒体の中で殆ど双子の様に同調してきたことも事実である。写真も言葉も簡単に反復され、引用される。もともとメディアとはそうした意味でなかったか。そして現在、印刷媒体としての写真は同時にコンピュータの

なかのピクセルに受け継がれ、巨大なメモリー空間を跳梁跋扈しだしている。コンピュータの内部では文字も絵もピクセルの集まりに過ぎない。そこでのあらゆる振舞いは画素、もっと正確に言えばビットの操作、演算である。この原理は印刷媒体としての写真の誕生の時（網点による白黒のドットへの還元）と基本的には変わっていない。変化したのはそれが自意識的に行われていることである。そして、結果的にドット単位の制御を可能にさせた。写真の受けたこうした影響はあらゆるメディアを変容させようとしている。TVなりビデオなりのアナログ信号からデジタル信号へ移行は、単なる技術的なシフトアップにはとどまらない。各メディア、写真、映画、ビデオの持っていた特性がその最底辺でたとえ技術的なものにしろ共通項を持ち得るものと考えることを可能にしている。全ては抽象的な数値に置き換えられる。メディアはメッセージであり、各メディアの独自性が強調されたのとは裏腹に、各メディアは写真と文字が共通の基盤を持ち得た以上に、同じ土台に立脚するようになっていく。ここでは異種メディアの間での複製可能性がほとんど常識化している。あるいはむしろ我々がメディア間の実質的な差異に無頓着になったといってもよい。全ては基本的になにがしかの同じ構造に還元可能であり、そこから変換可能でもある。もともと記号は形式の要素間差異が問題であり、その実質を問題としない。我々は写真にしろ、映画にしろ、ビデオにしろ、もはや、メディア自身が記号となった記号としての差異しか問題にしていないようである。写真の本質とか映画とは何かと問うことは、そこでは馴染まないといわれる。

しかし、こうした状況であるがゆえに、逆にロラン・バルトは写真を「コードのないメッセージ」と呼んだ⁽¹¹⁾。これは写真を記号と見る点に対立する。コードがなければ記号は存在しえないし、単位も有りえない。もちろん彼の言うコードが存在しないという根本的な写真の存在論（彼はその根拠を写真の化学的発見に見いだしている）は理論的に可能なかただけであって、現実の写真映像としてあるものではない。仮にそうした写真の存在論がある写真に認められた

としても、印刷媒体の写真、網点による単位の組合せとして世に出されるやいなや、写真の持つ特性は変容してしまう。今や写真はその成立時に持っていた魔術的なあり方が、印刷されうること、あるいはポラロイドに代表される自動化を通したマス・メディアによって変質を被らざるを得なかったはずである。

バルトはこのことに気が付いていた節がある。彼は遺著となった『明るい部屋』で「ça a été (それはかつてあった)」という写真のノエマを擁護し続ける⁽¹²⁾。その概念装置としてのプンクチュウムというコードのないメッセージを持ち出し数々の例をかかげる。それは彼自身の宗教にも似た独断であり、自らもそのことを語っている。そして、写真の本質（ノエマ）を名も知れぬ写真家によるバルトの母の写真に見いだしている。そこからいっきにレベルを飛び越えて写真それ自身への内在的研究を彼は主張する。バルトは述べる。「写真を他のあらゆるイメージから区別する明証性を見いだすこと。」⁽¹³⁾あらゆる映像に共通の要素を見いだそうとする我々の考え方に対して、バルトは反論する。彼は最後に『飼い慣らされた写真』と題して写真の二つの道を仮定している。「写真が写して見せるものを完璧な錯覚として文化コードに従わせるか、あるいはそこによみがえる手に負えない現実を正視するか。」⁽¹⁴⁾

ここでは前者（文化コード）について網点が発する写真の変容（コード化）について述べてきた。後者についてはほとんど触れていない。かすかに化学という言葉がその糸口を示してくれるが現在手に負えない状態にある。我々は写真が生まれながらに持っていた手に負えない現実を例えばポスト・モダンの写真が突き詰めた記号化を通して逆説的に考える糸口を示しているとする事で本論の暫定的な結論としたい。

使用写真

- *1) Eadweard Muybridge Striking a blow with left hand, 1887 collotype.
- *2) Hollis Frampton and Marion Faller Apple advancing (var. Northern Spy), from the series "Sixteen Studies from Vegetable Locomotion." 1975.

- *3) Sherrie Levine After Walker Evans, 1981 C-print, 8x10in.
- *4) Sherrie Levine After Ernst Ludwig Kirchner, 1982 C-print, 20x16in.

註

- (1) vgl. Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, 1936. ヴァルター・ベンヤミン『複製技術の時代における芸術作品』高木久雄・高原宏平訳 1970年 晶文社。
- (2) 鈴城雅文『写真=紙の鏡の神話』1985年 せきた書房 57-67頁参照。
- (3) vgl. W. Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie, 1931. ヴァルター・ベンヤミン『写真小史』高窪清秀・野村修訳 1970年 晶文社。
- (4) cf. Roland Barthes: «Le message photographique», in L'obvie et l'obtus, Éditions du Seuil, 1982, p. 18-20. ロラン・バルト『第三の意味』「写真のメッセージ」沢崎浩平訳 1984年 みすず書房。
- (5) cf. Ian Jeffrey: Photography A Concise History, OXFORD UNIVERSITY PRESS, 1981, p. 130-154.
- (6) William M. Ivins, Jr: Prints and Visual Communication, 1953 Harvard University Press, p. 129.
- (7) cf. Andy Grundberg, Kathleen McCarthy Gauss: Photography and Art, 1987 Cross River Press, p. 134-143.
- (8) 多木浩二『視線の政治学』1985年 冬樹社 28頁参照。
- (9) cf. Jean-Marie Schaeffer: L'image précaire, 1987 Éditions du Seuil, p. 28.
- (10) cf. Anne H. Hoy: Fabrications Staged, Altered, and Appropriated Photographs, 1987. Abbeville Press, p. 122.
- (11) Roland Barthes: «Rhétorique de l'image», in L'obvie et l'obtus, Éditions du Seuil, 1982, p. 36. ロラン・バルト『第三の意味』「映像の修辞学」沢崎浩平訳 1984年 みすず書房。
- (12) Roland Barthes: La chambre claire, 1980 Cahiers du Cinéma Gallimard, p. 120.
- (13) ibid., p. 95.
- (14) ibid., p. 184.

(本稿は第122回研究例会における口頭発表の内容を基にしている。)

(1990年8月30日受理)

(はしもと・えいじ 神戸芸術工科大学)