



ダイヤモンド・レノルズが、恋人のフィランド・カスティルが警官に撃たれた直後から撮影し、自身のFacebookでライブ中継した動画より。このFacebook Live動画はいちど削除されたが、現在は「過激な描写が含まれる動画」という注意書きとともに、再び閲覧可能になっている  
<https://www.facebook.com/100007611243538/videos/1690073837922975/>

を帯びているという点がある。以下では次のように示唆しようと思う。写真と関わる際、話を単なる認識や類似の問題に留めてしまうと、私たちが世界を経験するやり方は息苦しいものになり、私たちは単調な同質性へと方向づけられる。そうした同質性のなかでは、写真はすべてを再現でき、また写真というものはつねに何かしらの対象を再現するものだとしてされている。だがしかし、写真は出来事や状況を超えた場所に私たちの視線を届かせてくれるポテンシャルを持っている。そうした視線は単なる図解として振る舞うのではなく、物事の外観を突き抜け、内側にひそむ真実を感じ取ることを可能にしてくれるのである。

手短な例をふたつ取り上げてもいいかもしれない。まずパスポートのなかの写真。出入国管理の際に、イメージと人物が似ているかどうかを（人間または顔認識アルゴリズムが）比較検討するといふかたちで、パスポート所持者の身元を確認するために使われる。次に、非常に異なった（ただし関連した）例として、ダイヤモンド・レノルズが制作したビデオ録画。ボーイフレンドだったフィランド・カスティルが警官に射殺された直後に撮影され、何百万という人々がネット上で視聴し、「ブラック・ラ イヴス・マター」（黒人の命だつて重要だ）運動がいつそう高まるきっかけとなった映像である。第一の例では、パスポート写真はイメージと人物とが似ていることだけでなく、視覚上の類似に法的資格を割り振り、かつ、見た目の姿にのみとづいて判断を下すことを正統化する権力とコントロールのシステムが存在することを物語っている。第二の例では、電話のカメラによる録画は単なる認識というロジックを超越している。そこで私たちは、警察に撃たれた黒人男性がガールフレンドのかたわらで大量出血して死亡するさまを目にし、こんな状況に置かれるのはひどいことにちがいないと結論する。カメラが捉えたイメージと音声を通じて見る者に提示されているのは、ひとつの出来事を跡づけたドキュメントというだけでなく、どんな再現よりも大規模で複雑なひとつの現実の知覚なのである。何か起こったことを忠実に跡づけたドキュメントというよりもむしろ、この映像はそこに記録されている出来事からはある意味で自律的な性格をもっていて、この出来事のみならず、見る者に取り憑き恐怖を起させるひとつの力を解き放っている。あの銃撃のあいだあのクルマのなかにはどんな気分だったか、

## 写真による経験の殺戮

ESSAY01 Daniel Rubinstein

写真・芸術・科学の教鞭をとる哲学者ダニエル・ルービンシュタインは、写真とは再現の表象であるとする考えからフォーカスをずらし、カメラは非人間的ウィジョンの装置として重要なのだという視野を掲げてみせる。カメラは私たち人間が目を通じて世界と出会う経験を腑分けすると同時に凌駕し、私たちの知覚に沿った形で世界を見せることを拒絶するのである。

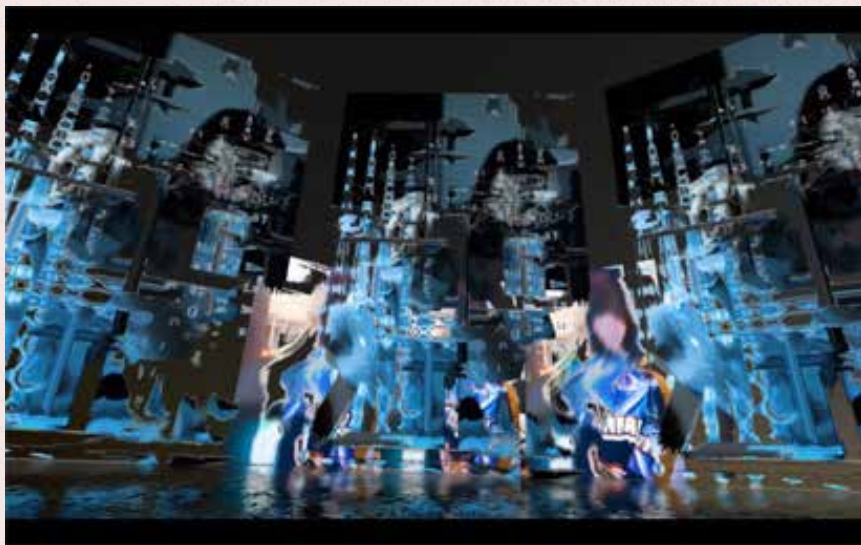
### ダニエル・ルービンシュタイン 文

#### 現実が目に見えるままではなくなるとき

写真が美術の経験、そしてひょっとすると経験の構造そのものに貢献したとすれば、それはどのようにしてか。ひとつの考え方として、写真はモダニズム美学を衝き動かし、促進したといえる。この見方に従えば、写真はモダニズムそしてアヴァンギャルドが用いた視覚戦略と絡み合っていた。写真は工業資本主義の発展に内在する複製という様式の一部をなしていると同時に、ここに芸術家をめぐって存在する神話を表現する際にカギとなる様態であるからだ。言い換えれば写真は、芸術におけるエスタブリッシュメントが、エリートとしての自らのステータスを打ち出す際の媒体と見なすことができる。と同時に写真

はこのステータスに美的なレンズを備え付け、デュシャンが提唱した「レディメイド」概念を究極のやり方で表現する形式としてスナップショットをフェイティッシュ化する。

写真は社会のあらゆる構成員に認識・記録可能な相貌を与え、家族写真アルバムに保存できるようにし、警察のファイルに保管され、美術館で展示される。そのなかで写真は、近代的な個人の創造を促進した。近代的個人とは、数々のイメージが明滅するのをただ受動的に眺めて一生を過ごし、と同時に、記録と監視という、世界のすみずみまで拡大した手続きに晒されている人のことだ。ここで決定的な要因として、写真は大衆娯楽の一形式であり、かつ社会コントロールの一形式でもあるが、それゆえに、イメージと、イメージのなかに再現されていることになっている世界とのあいだに結ばれる、合理的・論理的な関係の刻印



REM 4分49秒 スライドショー  
写真=小林健太 音楽=Molpobia VR=ゴッドスコピオン

## つながりあう表面

私たちには決して感じ取ることはできない。だが、落ち着きなく揺れる録画、警察官を縁取るクルマの窓枠、舗道に遍在するヒステリカルな叫び、そうしたものの上に、落ち着いて同じ文句を繰り返すダイアモンド・レノルズのナレーションがかぶさり、警官と私たちの両方に語りかけ、両手を見せろという命令に応え、同時に、ボーイフレンドが死んだこと、自分が逮捕されたことをレポートするなかで、私たちは暴力、人種差別、恐怖はいずれもアメリカの郊外では日常茶飯事であって、特定の視覚形式を備えているのだということがわかってくる。ビデオ録画がみごとに捉えてみせたのは、まさしくこの形式だったのだ。

上で論じたケースのいずれでも、イメージは外的な現実を合理的に再現しただけのものではないし、そこでイメージが権威や行為主体性をもっているのは、写真には人々・モノ・出来事からなる世界をそのままの姿で単純に記録する能力が備わっていると私たちが素朴に信じ込んでいるからという理由にのみよるのではない。そうではなくて私たちがここで垣間見るのは(動画と静止画の両方を含めた)写真イメージとは自律的なものなのだということ、そしてイメージそのものが、私たちのまわりの世界を形づけ介入する力を明るみに出す能力を備えているということだ。私たちが目にしているのはあらかじめ存在する現実を再現した結果ではない。そうではなくて写真は、視覚イメージには独特な力が授けられているということ、写真の力は、再現能力をもっている点ではなく、視覚のもつ物質性を打ち出す点に宿っているのだということを、私たちに對して直観的に

わからせてくれる。

写真の物質性について考え、写真を再現から解放してやるには、どういふところから始めればいいのか？ たえば小林健太が「ゴッドスコピオン、モルフォビアとともに」手がけたスライドショー「REM」(2016)を考えてみよう。イメージのシークエンスは、写真断片や液化したビルボード、モーフィングした壁が、光を反射する水のような表面に取り囲まれているといった想像上の風景のなかでの、連続的移動が中心になっている。この世界のなかに漂っていると、ヴェネチアの運河、あるいは映画『ブレードランナー』(1982年)でリドリ・スコットが大破局後のニューヨークを横移動で撮っていたのが思い出される。とはいふものの「REM」では、初めのうちは堅固な合成体で、ビルボードや建物の壁であるが見えたものが、実はどれもみな表面以上のものではない(あるいはそれ以下である)ことが明かされる。カメラはいくつもの表面を一つひとつ順ぐりに突き抜けていき、背後に別の表面があることを明らかにするが、こちらの表面も——前の表面と同じように——初め堅固に見えるものの、材料となっているデータ以外にはなんら実質をもっていない。この作品がわれわれに体験させてくれるのは、ひとつのイメージを構成する諸要素を超えたところには、連続的の反復、コピー、自己複製といったイメージの物質的条件が横たわっているということだ。ジャン・

フランソワ・リオタールはこの条件を「大いなる束の間の皮膜」と名づけている。「リビドー経済」のなかでリオタールは次のように提案する。芸術家の役目とは、再現「表象のメカニズムを裸に剥くこと、また、再現「表象に何かしらリアルな部分があるとすれば、それは再現「表象のなかに十全にリアルな仮想領域が同時に存在しているからだ」と示すことである。この領域は客体や事物ではなく、強度、欲望、表面から構築されている。

表象の部屋は一つのエネルギー装置である。そのエネルギー装置を記述してその働きを追跡すること、それがなすべきことである。形而上学(あるいは同じことだが、政治経済学)の批判をする必要はない。というのも、批判というものはそうした劇場性そのものをたえず前提し再創造するからである。むしろその内にあつて、劇場性を忘れること——それは死の衝動の態勢なのだが——が必要なのであり、むしろ次のことを記述すること、すなわち、唯一の異なる表面の上で六つの同質な面をもった劇場的立方体をつくり出すような、そんな折り重ねと糊付けを、そんなもろもろのエネルギー伝達を記述することが必要なのである。(Lyotard 1974, p.11)「リオタール 1997, 4頁」

「REM」において写真は「表象室の部屋」ではなく、諸表面が無限に運動し、連続的に自己を再生産し、モーフィングを通じてお互いにつながりあう。三次元世界で物質を支配している法則

みんな  
ここで  
学んだ。

2016年  
卒業生・在校生の活躍

第41回木村伊兵衛写真賞  
平成28年度日本写真協会  
新人賞・功労賞・学芸賞  
第32回写真の町東川賞  
新人作家賞

第28回写真の会賞

Sony  
World Photography  
Awards Student Focus  
入選

TOKYO FRONTLINE  
PHOTO AWARD 2016  
ホンマタカシ賞

第41回 JPS 展  
ヤングアイ奨励賞

学校法人 写真学園

東京総合  
写真専門学校

神奈川県横浜市港北区箕輪町 2-2-32



www.tcp.ac.jp



横田大介 Interception 2009 インクジェットプリント

ス、形相を対立させるプラトンの考え方(Platonism) (「プラトン」下、319-320頁)、また、そこから出てくる二項対立的二元論から思考を自由にしてやるのが可能になるかもしれない。というのも、こうした二項対立モデルの規則が存続しているかぎり、ドゥルーズが「表象の四重の首枷」と銘打ったものから逃れることは不可能だからだ。すなわち「概念における同一性、述語における対立、判断における類比、知覚における類似」である(Deleuze 1968, p.337)。「ドゥルーズ」下、246-247頁)。

こうした発想に照らせば横田大輔の作品は、注意を再現「表象から遠ざけ、画像というものを可能にするプロセスへのほうへと喚起している」と見なせる。イメージ生産のさまざまな局面を使って作業を行うことで、横田は視覚的なものにアプローチする際、一連の変形作用を経由する。こうした作用は光学「視覚的表」面を曖昧にしたり消去したり汚したりする傾向を持つが、同時に、イメージ制作に用いられる諸戦略を暴き出すようなイメージ

を創造してもいる。横田の作品を、伝統的な写真に備わっていた反写真的傾向を批判する試みとして読み解くこともできるだろう。人間主体は、世界はこう見えてほしいといった欲求を持っているのだが、写真は「かつて」精細、明快、リアリズムといった性質を特権視することで、そうした人間の欲求に範をとっていたのであり、写真に内在する世界観を強調してはいなかったのである。カメラのレンズは人間の目と同じではないし、化学的あるいはアルゴリズム的イメージ処理は、人間の脳による視覚刺激の処理と同じではない。カメラは人間の補綴肢ではないから、世界が人間主体に見せる姿とは無縁のイメージを創造することができる。肝腎な点だが、写真は私たちに對して世界を、ひとりの観客に現われたものとしてではなく、表象のロジックに従わされる前の、さまざまな強度の知覚の集合として見せることができる。やや異なった言い方をすれば、世界のイメージをつくっているのは私ではない。むしろ、世界にひとつのイメージとして出会うこと

は、大いなる束の間の映写幕には通用せず、その上ではイメージが増殖する。同様にこの映写幕上では、ユークリッド幾何学はフラクタル幾何学の次々に進化してゆくシンメトリーに取って代わられている。それは写真がここで現実を指示することを拒んでいるからではない。現実それ自体が写真的なものとして理解されているから、またそれゆえに、無限に記号の対象となり、連続的に再起し、テクノロジ、大量生産、新たなマーケット向けの恒久的な商品再定式化のロジックに従わされているからである。

伝統的な形式における写真は、資本主義による社会組織化の内部に位置づけられた再現「表象を行うポテンシャルを表現している。ただし、再現「表象を生産する能力から写真を切り離し、イメージ「データの流れとして考えると、もうひとつの十全にリアルな力にたどり着く。この力は、形ではなくリズムを生産する写真の能力、再現「表象するのではなく複製する能力、自己同一化するのではなく増殖する能力、コピーするのではなく自己再生産する能力に由来する。即時流通のプロセスとしての写真は、空間のなかの諸対象からは切り離されつつあり、見ることをそれ自体として条件づけるのは何かという問いを立てる。求められているのは、実際の出来事あるいは状況に似ているかどうかという点からイメージを評価したり、イメージが指標または象徴としてどんな内容を持っているかを再検討したりすることではなく、イメージなどといったものを可能にする条件とは何かを尋ねることである。イメージの使用を支配する行動規則とはどういうものかを探求していけば、イメージ(エイコン、似姿と現実(エイド

で、私は私になるのである。『物質と記憶』の冒頭を飾る有名な一節で、アンリ・ベルクソンはこう説明している。

私は数々のイメージと直面している。ここでイメージというのは、私が感覚を開けば知覚され、閉じれば知覚されなくなるような、最も漠然とした意味でのイメージのことである。これらのイメージはその要素的部分すべてにおいても私が自然の諸法則と呼ぶところの一定の諸法則に従って、互いに作用と反作用を及ぼし合っており、これらの法則が知悉されるなら、おそらく、各々のイメージのなかで何が生じるかを計算し、予見することができるだろう。したがって、イメージの未来はその現在のうちに含まれているはずだし、現在に何も新たなものを付け加えないはずである。しかしながら、このすべてのイメージと際立った対比を成すようなイメージが一つある。私はそれを単に外から諸知覚によって知るだけでなく、内部から諸感情によっても知る。そのイメージとは私の身体である。(Bergson 2008, p.11)〔ベルクソン 2007、8頁〕

## 生成に向かう媒体

外面的には、私は木だの犬だの家だのを見るかもしれないが、内面的には、私が感じ取るものといえはさまざまにイメージだけであり、私は自分自身の身体をひとつのイメージとして経験する。と

すれば写真は、偶然の発明でも、テクノロジー時代のランダムな発見でもなく、むしろ動物から人間存在をつくり出し、人間から政治主体をつくり出す、まさにそのプロセスに根ざしている。写真は私たちに對し、人間的ではないような世界のイメージを与えている。写真は、再現と表象という人間主体の行うプロセスに縛られていないからだ。そのかわり写真は、私たちと世界のあいだの関係を中断し、一方では慣れ親しんだもの、反復を、他方では新しく、かつて知られていなかった経験の諸形式を生産する。

こうしたこと一切が意味しているのは、写真とは、私たちはもっと遠くまで見えるようにしたり、記憶力を向上させたり、後世に向けてすべてを記録したりできるようにするツールではなく、むしろ、反復、自己再生産、コピーといったプロセスを通じてデータが層をなして重なりあつた混合物であるということだ。見る者を魅了し続ける写真の力、謎とは、世界を人間の目に合わせて縮減することなく見せてくれる点に存している。

参考文献〔訳者註〕引用箇所に対応する頁数を本文で示したが、文脈に合わせて訳文を改変した場合があります。

Bergson, H.: 2008, *Matière et mémoire* [1896] (Paris: PUF), フランシ・ベルクソン「物質と記憶」(四田正人・松本才助訳、ちくま学芸文庫、2007年)。  
Deleuze, G.: 1968, *Différence et répétition* (Paris: PUF), 「ジル・ドゥルーズ 差異と反復」下、財津理訳、河田文庫、2007年)。  
Lyotard, J.-F.: 1974, *Economie libidinal* (Paris: Minuit), 「ジャン・リョタール「リビドー経済」(杉山尚志・吉原啓次訳、法政大学出版局、1997年)。  
Nakatsu, Noritaka: 「フランドロ」(『家』上・下、藤次全集訳、岩波文庫、2008年)

### ● Profile

Daniel Rubinstein  
1965年ロシア・サンクトペテルブルク生まれ。現在ロンドン在住。セントラル・セント・マーチンズ写真学科修士課程にて教鞭を執る。主な編訳に『On the Verge of Photography』(Article Press、2011年)など。『Philosophy of Photography』の編集長を務める。