

平成3年度
東京藝術大学大学院美術研究科
博士後期課程学位論文

写真メディアにおける物質的想像力
—加速への抵抗として—

東京藝術大学大学院美術研究科
先端芸術表現研究領域

王 憶冰

目次

はじめに	3
第一章 写真のカオス	1
第1節 「写真的」という幽霊	1
第2節 「今」というリアリティー	4
ポール・ヴィリリオ：加速の現実	5
「現在というリアリティーは合成幻想」	7
第二章 消滅の美学	8
第1節 加速下の知覚変換	8
空間の削除	9
時間の切れ目	11
リアルの消失	12
第2節 加速下の美的経験	14
見当識障害と技術的義肢	15
ショックとめまい	16
第3節 出現の美学へ	19
無辺の芸術	19
身体性の回復	21
第三章 写真における物質への想像—自作を巡って	22
第1節 写真イメージに対する理想	24
第2節 物質への想像	26
第3節 博士提出作品：『胡蝶の夢』	29
天心の卵	30
物質との融合：紙、蠟、大理石、花に	31
流動の意識：水滴と文字	35
終わりに	37
参考文献	39

はじめに

「かつて、あった」という写真の本質は、デジタル時代になって変化し、私たちは「写真的イメージ」の流動性、断片性、多重性に直面するだけでなく、常に更新される視覚的現実、あらゆる光学芸術の絶え間ない収束に直面している。これらのハイブリッドなイメージは、新しい知覚となり、私たちの世界に対する認識を形成していく。近年、写真の物質性への注目が高まっていると言えよう。その流れの中で、現代社会に見られる非物質的性格と、写真における物質性の強調の関係を考える上で、現代フランスの思想家ポール・ヴィリリオの理論は特に重要であると考えられる。

「速度」は、ヴィリリオが提唱する重要な命題である。彼によれば、テクノロジーはスピードの表象に過ぎないが、スピードはテクノロジーの本質である。現代社会はあらゆるレベルで加速しており、その加速が高速に入ると、現代人はそのスピードに包まれて孤立し、安定した形で触れたり知覚したりすることができなくなるという。周囲の世界との関係が変化し、もはや物質的に密接な関係を維持することができず、不安定で非物質的なつながりしか持てなくなってしまうからだ。最も直接的な感覚は、自分自身の連続性の頻繁な中断、ショックとペースの変化の繰り返しの経験、視覚的次元の頻繁な更新と通過、そして外界の非物質化と仮想化だ。本論では、「加速」がこのような変化をもたらす原因であるという仮説について述べようと思う。そこから自作を考察して、写真イメージを物質的なメディアに受容するという制作方法を解説する。その行為は、物質と触覚的な経験を通して身体性を回復するためであり、「加速」への抵抗であるというのが本論の主張である。

第1章では、現在、私たちがどのような画像を写真と考えているのか、また、どんな社会的背景がこのような状況を生み出しているのかを問題とし、その背景について述べる。私たちは今日の「写真」という言葉をハイブリッドなイメージとして指すが、写真の透明性の喪失は、このハイブリッド性だけでなく、私たちの社会の変化、デジタル技術の社会の形や「イメージ」との関わり方、世界との関わり方が根本的に変わってしまったことに起因すると考える。現代社会では直接的に存在するすべてのものが表現に変えられ、風景は私たちの消費の主な対象となり、デジタル技術は私たちの認識を再構築することで私たちの現実を変えている。ヴィリリオの速度理論は、この変化の核心である加速による「身体喪失」を指摘するものだろう。

第2章では、そのような現代において、ヴィリリオが提唱した「消滅の美学」を解説する。加速によって、人々はテクノロジーを通して世界を認識し、テクノロジーによるこの認識方法は「消滅」を提示する。「消滅の美学」とは、したがって、加速の中で生まれてくる美学である。加速するテクノロジーは、人々の知覚システムを変化させ、時間、空間、現実の知覚に変化をもたらす、ショック、めまい、パニックなどを伴う美的体験をもたらす。ヴィリリオによると、「消滅の美学」は伝統的な芸術と新興芸術の境界であり、現代では、アナログ画像を特徴とする安定した静的な「出現の美学」から、網膜上で存続したり消滅したりするデジタル画像を特徴とする「消滅の美学」に変化した。素材の永続性が視覚の永続性となり、芸術の形態が変化し、伝統的な芸術の境界が消え始め、絶え間なく続く「無辺の芸術」へと向かっていくのだ。このような状況で、

身体性を回復するためには「出現の美学」へ移行して、物質の重要性を再喚起する必要がある。

第3章では、前章の内容を踏まえて、ガストン・バシュラールの物質的想像力論と関連させながら、自作の考察を行う。私は石、水、蠟など、触覚的に手応えのある物質を写真のメディアとして使っている。イメージを物質的なメディアに定着することによって、イメージは視触性を持つことになる。イメージは物質の表面に浮かんでいるが、物質の性格がイメージの奥までに染み込んでいく。私は、そのような「消滅」に対する「出現」を、スピードへの抵抗として追求するものとして考えている。この行為に求められるのは、自分の存在を身体で確認すること、現実世界とのつながりを確認することだ。

デジタル技術によってより「加速」している時代において、イメージは本体を失い、視覚だけ残って、網膜上で発生するものになっている。このようなイメージの力に影響され、支配されている私たちは、身体性を喪失し続け、世界とのつながりが薄くなっている。物質は世界とのつながりを喚起することができる、自然物質の奥底から私たちの意識に課せられた力が由来している。写真イメージを物質的な形で提示することでは、加速するプロセスに抵抗することはできないかもしれないが、その意志が重要であることに変わりはない。

第一章 写真の caos

この 20 年間で、デジタル技術は抵抗力のある強力な力へと発展した。デジタル技術は、写真、映画、テレビ、ビデオなどのメディアを継続的に吸収し、それらの差異を無化することで、私たちのイメージに対する認識を変え、現代社会の様相を一変させた。しかし、欧米圏をはじめ、20 世紀後半までのイメージはバリエーションに乏しかった。それまでのドキュメンタリーを見れば、公共空間や日常生活が映像で溢れていないことは一目瞭然である。半世紀前の現実には、公共空間や個人の生活に映像が普及し、デジタル技術が大きな役割を果たす今日からは、非常に遠く感じられる。

私が子供の頃、写真はまだ贅沢品だった。家族写真は、元旦に新しい服を着て、写真館で撮影し、現像して壁に飾るものだった。祖母の時代には、ドレッサーやライティングテーブルのガラス製のテーブルトップに大切な写真を挟んで傷がつきにくくなるようにしたり、ガラス越しに毎日見られるようにしたりしていた。私の祖母も、家族の写真や若い頃の証明写真や結婚式の写真、メモ、ときには小銭すらもドレッサーのガラスパネルの下に挟み込んでいた。毎日ドレッサーを使うたび、ガラス越しに家族の笑顔を見ることができたそうだ。こういった家族の記念写真が、私が最初に出会った写真だ。ところで、母は 60 歳の誕生日の時、身分証明書を更新するために指定の写真館で青い背景の証明写真を撮影したが、写真の中の母は、目を輝かせて微笑んでおり、顔には皺ひとつない。母はその写真をとても気に入って、拡大して部屋の中に飾った。そのような理想的な姿は、身分証明として認められたが、記念とは程遠いものである。

今までの人生の中で、私は中国社会の急速な発展と同時に、世界中のインターネットやデジタル技術が人類にもたらす大きな変化を経験してきた。同時に、それらの発展や技術によって自分が引っ張られていることも常に実感してきた。イメージに好奇心を抱いた私は、イメージに触れることを喜び、絵を描くのが好きで、美大に進学し、そして自分のカメラを手に入れた。しかし、わずか 2、3 年後には、その感情は映像に対する不安や疑問へと次第に変わっていった。私は、今日のイメージのスタイルとその流通、人々の関係について不安や懐疑的な気持ちを抱いている。それは写真について考えるきっかけとなり、私の写真のイメージに対する考え方を変えていった。私の作品は、「写真」から「写真のイメージを使って作る」という現代アートのパラダイムに移行している。それは、私が経験した社会におけるイメージのあり方の変化と切り離せない。そこで本章では、写真というイメージが今日どのようなものとしてあり、その背景にある「現代」がどのような時代であるかを論じたい。

第 1 節 「写真的」という幽霊

photo-は「光」、-graph は「書かれたもの」「描かれたもの」という意味である。日本語の「写心」（写真）は、中国語の「真迹」に由来し、「描く」「写す」「撮る」は行為を指し、「光」「影」は行為の対象と内容を指す。しかし、リアルな写真行為で

は、そううまくはいかない。真理、真実、現実の世界が再現され、その結果である「写真」は、被写体の分身なのだから。その誕生以来、写真は絵画などの人間の手で描かれたイメージに比べて、特別なものとして捉えられてきた。「見ることができるもの」という絵画的な特性のおかげで、写真は「過去」の証拠として見られる。過去の現実との関連性は、証拠としても、知識の伝達としても、記念写真としても、絵画とは全く異なる視覚体験を与える。この経験こそが、写真の特権的な見方と呼ばれるものだ。

このような特権性は「写真は対象物を正確かつ詳細に描写するため、比較的強力なイメージ作成の手段である」という事実に由来するものではない。初期の白黒写真に見られるように、写真は必ずしも絵画よりも正確でもなければ、詳細でもなかった。肉筆の絵画であっても、丁寧に描かれていれば、その対象について多くのことを伝えることができる。さらに色彩豊かな絵画であれば、白黒写真よりも正確で詳細な情報を伝えることができる。では、写真の魅力とは何だろうか。絵画に対する写真の明らかな違いとは、写真は常に実際に存在するものを撮影したものであるということだ。ケンドール・ウォルトン(Kendall Walton)は、1984年に発表した透明性理論に関するエッセイ「透明なイメージ: フォトリアリズムの本質について」の中で、写真を過去のものや遠くのものを実際に見ることができる透明な媒体と定義している。写真の発明は、新しいイメージ生産の手段を可能にしたが、同時に新しい種類の視覚も可視化したとウォルトンは主張する¹。望遠鏡の発明によって、それまで不可能だった「望遠鏡を通して遠くを見る」ことができたように、写真の発明によって「写真を通して過去を見る」ことができるようになったのだ。たとえ表現であったとしても、写真は見るための手段である。そこでの写真の性質は非常にシンプルで、簡単に言えば、写真は常に「何か」を撮影したものだ。

写真論が見損なっているか、あるいはあまりに当たり前なので殆ど触れられることのない、写真の本質は、一見実にシンプルである。それは、写真は常に既に「何か」の写真である、ということにすぎない。²

フッサールは「志向性」という概念を、意識が常にすでに「何か」の意識であると述べたように、かつて写真は、「かつて、あった」という本性を持って、「我々の意識の非連続性と間欠性を教え、視覚的無意識(ベンヤミン)を写し出すテクノロジーであり、言い換えれば、意識には現在という時間がない事実を、一つの過去として提示する道具であった」³。写真を見るという体験は、単なる架空の想像を超えて、想像上の知覚へと発展する。写真はイメージであり、目の前の写真に写されているものが実際にはないことを想像させる。重要なことは、写真の場合、現実の過去に起こった出来事を見て理解するためには、この想像力がほとんど必然的な条件であるということだ。

しかしながら、現在の写真とは合成された画像である。画像が撮影されたものなのか、描かれたものなのか、生成されたものなのか、あるいはすべてが混ざったものなのか

1 Kendall Walton, 「The Transparent Image: On the Nature of Photorealism」, 1984, p. 251

2 清水穰『不可視性としての写真: ジェームズ・ウェリング』、ワコウ・ワークス・オブ・アート、1995年、5頁

3 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、213頁

かを見分けることは難しい。2019年4月10日、人類史上初めての画像が公開された。M87の中心にある巨大なブラックホールを直接撮影した画像である。この観測によって、超巨大ブラックホールの地平線の周囲には光子の球が存在し、それがブラックホールの影を作っていることが確認された。リングの直径は約1,000億キロ、質量は太陽の約65億倍と推定される。今回公開された1枚の画像は、8台の電波望遠鏡が数日間かけて収集したデータを合成したものだった。権威ある機関から発表されたこの一枚の写真は、写真技術の進歩とともに発表され続けている科学写真同様に、あくまでも知識の域に留まっている。しかし、よく考えてみると、この画像は「かつて、あった」画像ではなく、合成画像であること、宇宙の「時間」に関する研究が更新され続けていることを踏まえれば、過去を指しているとは言い難い。また、これは最も重要なことだが、ブラックホールを物質世界の存在として分類することは困難である。

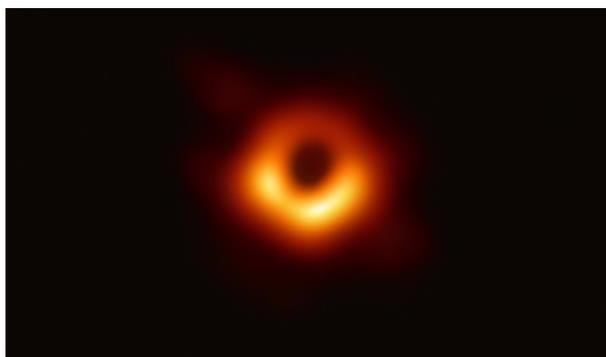


Figure 1 イベント・ホライズン・テレスコープで撮影された銀河 M87 中心の巨大ブラックホールシャドウ¹

これまで科学写真は、人間の目には見えない不可視の世界を機械の目を通して浮かび上がらせ、私たちの「世界」に対する理解と概念を常に更新してきたが、撮影される被写体は少なくとも物質世界に存在している。ウイルス、惑星、放射線、これらは「モノ」として認識できるが、ブラックホールは「モノ」ではない。その存在自体、私たちが知覚しうる物質世界を超越しているにもかかわらず、今日では画像として可視化され、私たちは「ブラックホールの写真」としてそれを認識する。このように、私たちの知識はイメージから構築されているが、そのイメージが実際に何であるかを区別することは困難になっている。ポートレートの技術は急速に進化しているが、私たちはそのことに懐疑的になっている。ブラックホールの写真の中のブラックホールのように、技術の進歩がもたらす「技術的危機」は、もはや画像の中ではなく、劇的に変化した被写体の現実の中にある。

初音ミクを撮影した写真は、10年前であれば合成写真として理解されたいだろう。だがそれは、コンサート会場で3Dプロジェクション技術を使って投影されたものを撮影したドキュメンタリー写真だ。かつてあった心霊写真を見た現代人は、それが何らかの手段で作られた人為的な写真であるとわかる。だが、当時はそれが幽霊そのものか、幽霊の反映であると広く信じられていたのだ。人間の目よりも感度の高い写真は、人間の目では識別できない幽霊を可視化すると信じられ、それは写真の感度、すなわち技術への人々の信頼に裏打ちされていた。だが現在では、写真は信頼を失いつつあり、イメー

ジとしての幽霊＝初音ミクの存在は受け入れられている。これが「今」私たちが直面している現実なのだ。



Figure 2 2014年アメリカで行われたバーチャルシンガー・初音ミクの総合イベント「HATSUNE MIKU EXPO」¹

第2節 「今」というリアリティー

デジタル技術の普及後に生まれた子供たちは「デジタルネイティブ」(Digital Natives)⁴と呼ばれ、パソコンや携帯電話、インターネットに囲まれて育ち、当たり前のようにさまざまな映像を通して世界を見てきた。だが、かれらと同世代である私は映像とは縁遠い環境で生まれ育った。私は、80年代後半、中国南西部の小さな町で生まれた。山に囲まれ、複雑な地形を持つ貴州省は、美しい自然環境に恵まれていたが、交通の便が悪く、中国でも発展の遅い、情報に恵まれない地域の一つだ。私が生まれたばかりの頃、家にはラジオが1台しかなかった。その後、両親に連れられて祖父母と叔父の家族が共有する四合院に引っ越し、そこでは白黒テレビが家族全員で共有されていた。幼い私はテレビで放送した内容を理解できなかったが、家族と一緒にテレビを見ながら座っていた光景は今でも記憶に残っている。

当時の私にとってイメージは、とても魅力的かつ貴重で、マッチ箱のパッケージや切手、シュガーペーパーなどを集めて自分のものにしていて。小学校では、画像が描かれた小さなカードやシールが人気で、それらは実際に使われることなく、コレクション専用の本に貼り付けられていた。画像が氾濫する現代では、こんな風に画像が希少に扱われることはない。以前訪れたジブリ美術館では、宮崎駿のスタジオ風景を再現した展示では、建築物のパターン、衣装のパターン、日常の小道具など、宮崎が作品のために収集した膨大なイメージが、何冊もの分厚いスクラップブックに整理されていた。私はその量の多さに密かに感心したが、同行した若者たちは「昔は、こんなに不器用に集めな

4 この用語は2001年出版したOn the Horizon(MCB University Press, Vol.9 No.5)で初出する。発案者マーク・プレンスキー(Marc Prensky)はアメリカ合衆国の教育分野における作家、講演家である。彼は記事「Digital Natives, Digital Immigrants」の中で、「デジタルネイティブ」という言葉を生まれながらに情報通信技術(IT)に親しんでいる世代と定義し、ITが普及する前に生まれた世代のことを「デジタルイミгранト」と呼んでいる。

ければならなかったのか」と、実物を収集することの不便さを嘆いていた。Google マップで世界中を旅し、火星の砂漠を見て、モナリザの顔を拡大して小さなひび割れまで見ることができる今日、画像検索が届かない場所はないようだ。知識を蓄えたり、情報を保存するためのかさばるスクラップブックはもはや必要なく、インターネットを検索すれば画像はすぐに手に入る。まるで私たちは、既に世界を所有しているかのようだ。しかし、私たちが見ている映像とは何なのか。それは本当に私たちの指先にあるものなのか。そしてそれは本当に私たちのものなのか。この問題を考えるため、ポール・ヴィリリオの思想を参照することにしたい。

ポール・ヴィリリオ：加速の現実

ポール・ヴィリリオは1932年、イタリアのジェノバ出身の共産主義者の父と、フランスのカトリック教徒の母の間にパリで生まれた。戦時中に生まれた彼は、第二次世界大戦中のヒトラーによる電撃戦と呼ばれるフランス侵攻に精神的なトラウマを抱え、戦争を自分の大学と表現した。体系的な建築教育を受けたわけではなかったが、パリのエコール・デ・ボザールでの研修を経て建築分野に進んだヴィリリオは、63年に、建築家のクロード・パランとグループ「アルシテクチュール・ブランシブ」を設立し、同名の雑誌を発行して、建築の「傾斜機能」（水平や直角を完全に捨てること）を提唱し、立て続けに2つの建物を完成させた。ヴィリリオは、アルジェリア独立戦争で植民地軍に入隊して兵役に就いた後、パリに滞在してソルボンヌ大学でフッサールの現象学を学び、メルロ＝ポンティの現象学講座を聞いた。メルロ＝ポンティの身体現象学は、彼の「速度の存在論」の重要な基盤となった。1960年代には「地政学」を研究していたヴィリリオだが、68年5月の五月革命には活動家として積極的に関与し、オデオン劇場の占拠に加わる。以降、自身の重点を思索に移していく。空間設計の専門家として出発した彼は、「空間が壊れている」現実と直面し、それを「速度」という概念から解き明かしてゆく。そして「光の速度」と呼ぶべきコミュニケーション社会に到達しつつあった20世紀末、「現実」がどのように再編成されるのかを、メディア、美術、文化、技術など幅広い文明批評の観点から解明するため、「速度」というテーマに目を向けた。

ヴィリリオは初期の『速度と政治』で初めて速度学（Dromology）の概念を導入した。この新語は、ギリシャ語で「競争する、走る」を意味する「dromo」を語源としている。このようにして、ヴィリリオは、スピードこそが現代世界の基本的な次元であり、歴史を決定する重要な力であることを教えてくれる。「スピード」はヴィリリオの中心的な概念であり、彼はそれを軸にしてビジョン、戦争、テクノロジー、政治、時空を分析してきた。ヴィリリオは、スピードとは、あらゆる場面で感じられる現象の関係性であり、社会のあらゆる側面に浸透しており、私たちが知っているすべてのことを網羅していると述べている。

ヴィリリオの考えにおいて、人類の技術的改善、進化、さらには突然変異のすべては、本質的には速度の向上にすぎない。馬車から列車、飛行機、さらにはロケットへの輸送革命は、実際には移動の速度の向上であり、本からテレビ、映画、インターネットへの伝達革命は、情報伝達の速度の向上であり、政治革命は政治的な速度の向上である。

事実上、「産業革命」ではなく「速度体制の革命」が、民主主義ではなく速度体制が、戦略ではなく速度術が存在したのだ。⁵

近代がスピードに支配されているというよりも、スピードこそが歴史の主題であり、世界の歴史は加速の歴史であり、スピードの速い者がより大きなアドバンテージを得ることができる。ヴィリリオは考える。優位性をめぐる軍事的な戦いは、常に高速化をめぐる戦争なのである。新陳代謝の速度から更新され続ける技術の速度まで、歴史の原動力としての加速は、マルクスが述べた生産力と生産関係の原動力でもある。加速の下では、社会は生産力と生産関係の弁証法的論理に従って、対応する制度や実践形態を発展させていく。スピードが上がり続けて限界に達すると、自らのニーズによって作られた制度や形態を破壊してしまう。そして、社会は直線的に加速するのではなく、このサイクルの中で変化・発展していく。

ヴィリリオの加速文化論では、社会の歴史は輸送革命、伝達革命、そしておそらく移植革命によって加速されると考えられている。この加速は、人々の空間と時間に対する認識に変化をもたらし、空間の本来の優先順位を完全に反転させ、輸送と伝達の革命は空間を縮小し、時間によってファセットが溶解さえし、地理的な位置を示す空間がネットワーク化された IP の非位置になるのである。空間の消滅に続いて、時間が徐々に圧縮されると即時性と瞬間性を持つようになり、「いま、ここ」の存在は消化され、即時的な存在に変わる。ヴィリリオの思想の特徴は、彼の加速主義が戦争やテクノロジーと密接に結びついていることにあり、彼の加速は戦争から始まった。特殊な環境で育ち、幼い頃から戦争に興味を持っていたヴィリリオは、戦場経験によってスピード感のある走りを心に刻んだ。孫子の影響を受けた彼は、戦場での勝利にはスピードが重要な役割を果たすことを知っていた。スピードを追求する限り、戦場で優位に立つためには技術を向上させ続けなければならない、特に通信やモニターに使われる画像技術を向上させなければならないのだ。戦場で重要なのは、もはや銃や砲弾ではなく情報や認識のスピードである。現代の戦争は画面上ですべてを行う総電子戦となり、それはすなわち純粹な戦争である。イメージング技術は常に進化しており、軍隊の情報供給は社会全体の知覚供給へと拡大し、それらの技術とそれによって得られる知覚野は、大衆が生存するために不可欠のものとなっている。

2001年の世界貿易センタービル爆破事件は、マスコミュニケーションのスピードによって全世界に生中継され、爆弾によるパニックは「遠隔地からの臨場感」として全世界的な情報パニックを生んだ。事故は「リモート・プレゼンス」によって遍在的で同時多発的なものとなった。テクノロジーは、一つの事故を、世界的な経済危機のような、全世界がパニックに陥る大災害に変えてしまう。人間はテクノロジーを開発し、そのシステムやデバイスを変化させる。そしてテクノロジーは、人間の生活に影響を与え、新しい知覚方法を形成し、人や社会に驚きや危険をもたらす。人間とテクノロジーはこの循環的な関係の中で相互に作用し、形成し、社会環境や文化を変えていく。それが究極的に行き着く先は、「すべての電磁気技術は、私たちが現在から逃れることを助ける」一

⁵ ポール・ヴィリリオ『速度と政治』、市田良彦訳、平凡社、2011年、73頁

方で、スピードの光もまた「科学技術の啓示を通して神秘的な啓示を放つ」⁶スピードの黙示録的世界である。

「現在というリアリティーは合成幻想」

このスピードの終末論は、テレビ、コンピュータ、映画、インターネットなどの様々なメディアが作り出す遠隔監視と「リモート・プレゼンス」による「インスタント・リモート・コントロール」の結果である。それらは大衆を変容させ、規制を遍在化させる監禁のための力となる。空間と時間の縮小は、人々の日常生活に劇的な変化をもたらし、時間的な「モノの存在」は「空間におけるモノの不在」を急速に変化させた。人間が加速するグローバル化のプロセスに身を置くことで、新たな「場所のなさ」が私たちを取り巻く都市空間とそれを知覚する能力を支配し、グローバルな都市を急速に生み出している。光の時代では、全世界がオンライン化し、グローバルな規模で同時にアクセスできるようになる。スピードは、特定の場所の空間的な限界を取り除くだけでなく、社会が活動する「すべての時間」を包含し、人間の身体的な力や世界を認識する能力さえも奪ってしまう。ヴィリリオによると、「現在というリアリティーは合成幻想」⁷である。

「リアルタイム」という時間性が支配的なモードになっている。このモードを通じて、私たちは世界の出来事をリビングルームで経験し、私たちの「今」を作り出す。ヴィリリオは、さまざまな視覚機械が過剰である発達社会では、「リアルタイム」かつ「バーチャルプレゼンス」が経験の支配的な様式になっていると、次のように述べている：

リアルタイムの映像は、表現されたもの (the thing represented) を支配し、以後、このような時間が現実の空間 (real space) を圧倒する。このバーチャリティは現実 (actuality) を支配し、現実という概念を覆すほどである。⁸

私たちは、このような媒介された再現に慣れきってしまい、無自覚のままテレプレゼンスの再現 (telepresent representations) が現実より重要であるような状況になった。ヴィリリオは、デジタル革命は植民地時代の終焉であり、テレビやコンピュータはより親密で抗いがたい形の植民地様式をもたらすと述べている。後に彼は、これを「エンドテクノロジー優生主義」「ポストヒューマニズム」として論じた。スピードは、大衆に大きな利便性と優位性を提供する一方、それは次第に内部の規律となり、目に見えない統制とグローバルなコンセンサスの形をとるようになった。ヴィリリオは、人間はまだポストモダニズムではなく、モダニティの段階にあると主張する。その最も顕著な表れは、加速によってもたらされた、空間と時間、人と人、人と物との疎外感であり、もはや私たちは、あるがままの世界ではなく、テクノロジーによって制御されたデジタル画像のように消えていく世界の中で生きている。テクノロジーとスピードは、表

6 Paul Virilio, *Negative Horizon*, trans by Michael Degener, London: Continuum, 2005, p.180.

7 ポール・ヴィリリオ『情報エネルギー化社会—現実空間の解体と速度が作り出す空間』、土屋進訳、2002、210頁

8 Paul Virilio. *The Vision Machine*, trans. J. Rose, London: British Film Institute. 1994 p.63.

向きには人間の視覚と知覚を拡張し豊かにするが、実際には人間を電子端末の中に拘束し、身体を休眠させ、身体の動きに代わる即時的な慣性を与え、身体の力を失わせる。人々の意識は繰り返される不在の中で思考と記憶を停止し、技術のあらゆる命令を不安とパニックの中で待ち、主観的な意識は、ある種の「グローバリズム」に向かって、規制され、消去されていく。2020年以降、ヴィリリオの予言を疑うことはできない。なぜなら、それは現代人の誰もが経験していることだからだ。

芸術観においても、ヴィリリオは自然の雄大さは失われたと主張し、「消滅の美学」を提唱している。私たちは現実の身体を失い、現実の世界から仮想の世界へと傾く「ゴースト・ボディ」へと移行しつつあり、テクノロジーがもたらす様々な現実に注意を払うべきだと示唆している。次章では、「消滅の美学」を説明することを試みる。

第二章 消滅の美学

ヴィリリオはテクノロジーの加速が新しい知覚の方法、特に見ることの方法を形成したと主張し、加速された社会における人々の見る方法、その特徴、そしてそれが消滅するプロセスについて説明した。テクノロジーの加速の下で、人々はテクノロジーを通して世界を見て、知覚する。このテクノロジーによる知覚の方法は「消滅」として提示される。「消滅の美学 (aesthetics of disappearance)」とは加速の中で生まれる美学である。現象学的な視野では、身体的な知覚の還元によって物事は明らかになる。加速することで時間と空間の延長が失われ、モノの顕在化は、即時的・瞬間的な「存在」となり、最終的に、明滅の瞬間に現れては消えるデジタルイメージとなる。

第1節 加速下の知覚変換

物質環境のうえにかぶさりそれらを加工している人為的環境の世界は、ヴィリリオによれば、そのまま速度の世界であるという。ヴィリリオは、現代の世界では「速度」がひとつの環境になっていると主張する。私たちはともすると静止した世界のなかで単発的に人や物が動いていると考えがちであるが、そうではなく、相対的な速度の世界のなかに、しかもますます加速される世界のなかに私たち自身も加速されながら、生を刻んでいることになる。⁹世界は今までとは違う新しいエレメントを有すると言うべきであろうか。そこに作動している「機械」は、もはや四大のエレメントの活用ではなく、ある

9 本間邦雄『時間とヴァーチャリティー：ポール・ヴィリリオと現代のテクノロジー』書肆心水、2019、43頁

いはそれらは背景化し、光速度で飛び交う大量の数列化された情報の伝播する、電子的エーテルというべきエレメントを活用しているということになるのだろうか。¹⁰

一連の「技術的義肢」は、身体の知覚を変え、新しい知覚体験を形成するために使用される。身体の知覚を語ることは、じつはテクノロジーの知覚を語ることでもあるのだ。テクノロジーは加速度的に私たちの体験する世界を変化させ、人と空間・時間の関係、人とモノの関係、人と他人の関係も変化させ、「消滅」の傾向を示す。

空間の削除

数千年前の歩兵や騎兵の生物学的な移動から、19、20世紀の列車や飛行機の相対的な速度、そして21世紀の電磁波の絶対的な速度へと。機械的な力（歩行-馬車-列車-飛行機）が徐々に動物的な力（足での移動、馬）に取って代わり、空間的な距離は徐々に速度によって飲み込まれてきた。イギリスとフランスが共同で開発した超音速旅客機コンコルドは、太陽よりも高速で航行するため、地球の自転に追いつき、それを上回ることができる。西行きの路線では、到着時刻（現地時間）が出発時刻よりも早くなることもあり、パリやロンドンからアメリカに向かう便の中には、日没後に離陸して途中で太陽に追いつき、コックピットから西から昇る太陽が見えることもある。そのため、イギリスの航空会社は「出発前に到着」（Arrive before you leave）というスローガンで宣伝していた。¹¹これらの交通手段の発明により、人々はかつての馬車の旅の枠を超えて、馬によって短距離を移動するのと同じ時間で、世界のどこにでも行くことができるようになった。世界はデータ状の小さな正方形になり、地域性はグローバリティに取って代われ、国家や民族という概念は薄れていった。やがて実際の空間は、光や電子の速度によって完全に取り除かれるだろう。

情報化時代には、何千キロも離れた人同士が光媒体を介して会話することができる。さまざまな場所にいる人が、あたかもその場にいるかのようにパソコンや携帯電話からログインし、さまざまな情報を処理したり、オフィスワークやショッピングなどのこれまで体を動かさなければならなかった諸活動を行うことができる。これらの機器は、電磁波で情報や画像（エネルギー）を伝送する小さなネットワークケーブルで結ばれている。そのため、この技術の速度は現実の空間を移動するのではなく、光やエネルギーに変換され、光速で移動する映像や言葉として提示される。

加速によつて、もはや「ここ」も「あそこ」もなくなる。近いものと遠いもの、現在と未来、現実と非現実といった区別はなくなり、それらを合成したものだけが心理的実在として存在するようになる。¹²

10 同書、43頁

11 STACY CONRADT, 「The Quick 10:10 Facts About the Concorde.」, [mentalfloss.com](https://www.mentalfloss.com). 2013-09-28, <https://www.mentalfloss.com/article/21276/quick-10-10-facts-about-concorde>（最終検索日:2021年9月29日）

12 ポール・ヴィリリオ『情報エネルギー化社会—現実空間の解体と速度が作り出す空間』土屋進訳、2002、56頁

現代社会では、私たちは常に空間を時間のために犠牲にしており、コミュニケーションツールの急速な発展により、場所と場所との距離を取り除くだけでなく、地球全体を広さ (étendue) のない点に縮小している。求められるのは、もはや間隔のある機械時間ではなく、連続性 (durée) のない「実時間 (temps réel)」のだ。以後、電気通信の「リアルタイム」が地球の三次元的な方向性である「実空間 (espace réel)」に代わり、光波の即時伝送のパワー (puissance) が物理的な距離に取って代わる。空間的な境界としての「表面」という概念は、コムテーション (commutation) に置き換わった。テレプレゼンスにおける「空間」の概念は、このようなインターフェース操作によって成り立っているのだ。テレビやコンピュータの画面は、異なるインターフェースの切り替えによって、異なる物理空間あるいは仮想空間として現れ、同時に現れる三次元の物理空間はすべて画面の二次元の空間の一面に還元される。操作する際、視聴者の視野とスクリーン表面の間にはひとつのインターフェースが形成されている。一方、各インターフェースが提示するシーンの深さは、あくまで時間の深さ (profondeur de temps) である。各インターフェースの「表面—支持面 (support-surface)」は、単純に画面上の透過光の速度の「露出時間 (le temps d'exposition)」の長さである。もちろん自然光ではなく、電子と光子によって形成される光である。¹³つまり、それぞれの画像・インターフェースを支える表面・支持面は、無数の PIXEL の露光時間である。そして、物理的な存在は、「露出」という「遠隔地の存在」へと変化し¹⁴、もはや「今ここ」における対象者としての存在ではなく、リアルタイムであるにもかかわらず仮想的な存在となり、具体的な場所はなくなり、「場所のない」「テレプレゼンス」となる。

今日の「地球村」「インターネット社会」「サイバースペース」とは、電子的なコミュニケーションによって構成された空間体験であり、人間に代わって遠隔の客観性をもって現実を支配している。それは場所を殺し、「リモート・プレゼンス」という方法で遠隔技術の支配下にある場所へと変えてしまう。この存在は、あらゆる場所において「遠隔地の存在」として存在することができるが、「具体的な存在」としてはもはや他の場所には存在しないのである。地理的な場所は、インターネットサイトのようなベクトル化された非ローカルな場所となり、その場所を特定することが可能であっても、それは実際的な意味を持たず、世界中に拡散される。ライブ・ワールド・ストリーミングでは、それぞれの場所のインターフェースに「仮の存在」が瞬時に現れ、世界のさまざまな場所にいる人々がこの放送をリアルタイムに見ることができる。場所の意味が溶解すると、存在は場所への参照を失い、空間性を失う。インターネットやスマート家電、衛星放送などの「技術的義肢」を使えば、家から出なくてもしたいことができるようになる。狭い空間に閉じ込められた個人は、様々なテクノロジーの助けを借りて、すべてを手に入れ、すべてを知ることができる。「人は出発しなくてもすでに到着している、すべての動きは歩かずにある」¹⁵。空間的な距離は急激な速さでゼロになり、時間はヴェリリオの言う「モノクロニック (monochronique)」¹⁶の時代になる。存在しうるのは、スクリーンに現われるライブタイムプレゼント、一種の加速された「現在」だけであ

13 保羅・維利里奧『消失的美学』楊凱麟訳、河南大学出版社、2018年、7頁

14 『解放の速度』よりテレビ放送やテレポーテーション技術によって遠く離れた場所で出会い、ここと他の場所に同時に存在し、もはや具体的な存在ではなく、バーチャルな存在であることを意味するヴェリリオ自身の言葉です。

15 保羅・維利里奧『消失的美学』、楊凱麟訳、河南大学出版社、2018年、17頁

16 Virilio Paul, *La vitesse de libération*, p. 42.

る。テレビの生中継から、インターネットへの直接接続、CCTVのライブ監視まで、現実はその「今ここ」から切り離される。電子の潮流の中で、「リモートタッチ」の先進性は、人々の遠隔監視には手が回らず、人々は様々な便利さを求めてますます怠惰になっていく。やがて技術が速くなり人の移動距離が短くなると、体の動きは消え、人は動かなくなる、これを「極慣性」という。¹⁷

ネットワーク・トポロジー(network topology)の下では、スピードの暴力の中で与えるべき身体も空間もなく、身体は素早さを増し、そして消えていく。スピードは距離、場所、空間をなくす。それ以降、時間は空間を相殺し、もはや時系列的なローカルタイムではなく、すべての力を持つワールドタイムとなる。

時間の切れ目

情報技術の発達により、情報は光の速度で伝わり、光の伝達時間が私たちの従来の時間感覚に取って代わり、過去や未来の時間はなくなり、現在の瞬間だけが存在するようになった。伝統的な幾何学的透視は、近景から遠景までの空間的な奥行きと、観察対象が大きいものから小さいものまで、地平線の消失点までを示す。しかし、21世紀の光電速度の視点では、個人は実空間への外向的な視点から実時間への内向的な視点へと移行し、空間的な奥行きや大きさはなく、地平線は光電信号で構成されたピクセル面である顕示画面となり、スクリーンの画面で視野を止め、視覚の対象はピクセルとともに瞬時に出現した後消えてしまう。

つまり、映像がないということは、消失しているということと同義である。テレビやコンピュータの時代になると、画面には時間の奥行きの仮想的な空間しか映らなくなり、三次元は二次元になり、画面上の光速の持続時間だけでシーンの奥行きが決まり、肉眼で見えているのは「距離を置いて直接かつ即時に伝達される表現の透明感」となる¹⁸。光や電気の色においては、時間が空間を飲み込み、時間の遅れを打ち消してしまう。時間が連続した時間ではなくなると、通信技術も、遍在性(ubiquity)、瞬時性(instantaneity)、即時性(immediacy)をその特徴とするようになり¹⁹、「ここにいること」と「離れたところにいること」が同時進行でもたらされるようになる。

近年普及しているウェブキャスティングでは、ネットワークの向こう側にいるキャスター(配信者)の行為が、視聴者の目の前でリアルタイムに届けられ、行われる。そしてこの行為は、何千マイルも離れた別の場所にいる配信者と視聴者との対話を、ネットワークを介して即座に実現する。スクリーンの前のイメージは、すなわちアンカーのパイロケーションである。このようなドッペルゲンガーの数は画面の数に依存し、画面が展開するとそのような映像は連続的に消えていく。この時間は間接的なインタラクションの直後の時間であると同時に、実時間でもある。これからの世界では、テレビやインターネットの生中継によって、世界中の人々が空間を超えてリアルタイムに存在するこ

17 「極慣性」とも呼ばれ、加速すると体の動きが小さくなり、最終的には停止してしまう状態のこと。身体は絶え間ない動きは、即座の「原点」や「慣性」に置き換えられ、時間や空間の延長はもはや存在しない。保羅・維利里奥『解放的速度』、陸元昶訳、江蘇人民出版社、2004年、88頁参照。

18 保羅・維利里奥『消失的美学』、楊凱麟訳、河南大学出版社、2018年、9頁

19 保羅・維利里奥『解放的速度』、陸元昶訳、江蘇人民出版社、2004年、50頁

とができる、いわば「即席」の現在として、多くの物事がすぐに起こりうる。すべての瞬間が存在し、光の速さで移動する1秒、中断される1秒、そして新たな始まりの中で提示される。したがって、現在（今、すぐ）の「現在」だけが存在し、未来は存在しなくなるだろう。

また、映画やテレビなどのメディアは時間をずらして過去を記録することができ、それがメディアにおける現在に含まれているのが、いわゆる「露出時間(time of exposure)」と呼ばれるものだ。従来の過去・現在・未来の3つの時制が、「現在(temps réel)」と「遅延された時間(temps difilere)」の2つの時制に置き換えられる。²⁰時間はもはや連続したものではなく、現在-未来のものであり、画面に映らないところでは消えてはまた現れる。これは、映画やテレビのような技術では、実際の視覚的な時間は網膜上で一時的に連続しているだけで、電子画像によって連続した時間の錯覚が作り出される。今日の光速の時間は、無限に広がる開花の瞬間であり、個人は頻繁に知覚の断絶を経験し、思考と反射の能力を失い、すべての行動は反射的な行動となる。人は考えたり覚えたりする能力を失い、忘れることへの不安の中で、この混乱した知覚体験を何度も繰り返すことになる。

現代社会では、全能の「世界時間」が遠隔監視や即時遠隔操作によって社会全体をコントロールしており、すべてが「ライブ」で、昼も夜もなく、タイムゾーンもなく、すべてが「今この瞬間」にある。

リアルの消失

加速によって、もはや「ここ」も「あそこ」もなくなる。近いものと遠いもの、現在と未来、現実と非現実といった区別はなくなり、それらを合成したものだけが心理的実在として存在するようになる。コミュニケーション技術が作り出す歴史と物語と幻覚ユートピアの混合物だけが存在するようになるのだ。このように情報は、批判を許さない進歩という金ぴかのイデオロギーを身にまといながら、現実という様態をどんどん奪い去っていく。²¹

スピードは、現実とインターネットの二重に存在する「ハイパーライブ」な世界を構築する。絶対的なスピードの中で、「実時間」は「実空間」を圧倒し、もはや写真の「時間のズレた存在感」ではなく、遠くにある物体の存在感をリアルタイムに置き換えていく。現実の時間と場所によるパフォーマンスとリモートコントロール。こうして、「パブリックイメージ」²²が「パブリックスペース」²³に代わり、「リモートプレゼン

20 Paul Virilio, *Polar Inertia*, trans. P. Camiller, London: Sage. 2000, p. 38.

21 ポール ヴィリリオ『情報エネルギー化社会:現実空間の解体と速度が作り出す空間』土屋進訳、2002、56頁

22 「パブリックイメージ」は広告やプロパガンダなどのパブリック空間のイメージを指す、ヴィリリオの造語である。ヴィリリオによれば、照明に依存するカメラのような視覚機械は、私的空間の闇を追い払い、社会の全体像を獲得する。イルミネーションは、社会をコントロールするための抑止力、つまりイルミネーションの全体主義社会を作ることになる。また、現実を多面的に検証する取り締まりの手法は、パブリックイメージの道具化に決定的な影響を与える。

23 『視覚機械』では、劇場、通り、大通りなどの公共の場を指している。ハーバーマスは、ブルジョア社会において、国民が一般的な関心事に関する問題について自由に議論したり発言したりできる場

ス」が「リアルプレゼンス」に代わり、バーチャルがリアルに置き換わる。この現実
は、デジタル再生を構成する画素の高速演算によるデジタル統計的思考が生み出す理性
の幻想だ。今後は「光の終端速度の安定した性質が、世界の時間的な連続性と空間的な
広がり現象的な認識を支配している²⁴。」と考えられるようになるだろう。

2020年以降、人は家で孤立していても、さまざまなテレプレゼンス技術を使って、お
互いにコミュニケーションをとったり、交流したりすることができるようにますますな
っていこう。空間的な距離をなくし、遠くにいる人を「テレプレゼンス」によって
自分に近づけることで、人と人との距離が近くなったように感じる。しかし同時に、そ
れも一種の自然な関係の解体である。「ついに日用用具と感情生活のおぞましい混合が
抵抗なく受け入れらようになり、カール・クラウスが考えていた事態はさらに進行してい
る」²⁵。

手軽なコミュニケーション機器が無秩序に増殖し、私たちはいつのまにか一連の消
滅と無数の不在とに慣れてしまったのだ。そして今、その結果人々の心の中にある
現実存在や事物の自然な関係は、変調をきたしているばかりか、受け入れ難いもの
にさえなっている。もはや私たちは、すぐそばにあるいちばん手近な自然な関係さ
え拒否しなければならないところまで追い詰められているのだ。²⁶

『情報エネルギー化社会—現実空間の解体と速度が作り出す空間』の中で、ヴィリ
オがあるエピソードを語っている。世界最長寿者のジャンヌ・カルマンが、この一〇〇年
ほどの間にいちばん驚いた技術上の出来事は何かと訊ねられた時、彼女はためらうこと
なく「映画でも飛行機でもないわ。電話よ」と答えた。あらゆる発明の中で電話が最も
驚くべきものであったのは、それが最も超自然なものであるからだ。ヴィリリオによ
ると、「映画は、写真や万華鏡の延長線上にあった。飛行機は、凧や鳥の飛行を観察す
ることから生まれた。しかし、目の前にいない数十キロ先の人間の声を聞くこと、距離を
隔てた場所にいる人にそこにいない自分が言葉を伝え会話をすること、そして話相手か
ら自分の肉体が見えなくなり自分の肉体を消滅させること、こういったことはここ一〇
〇年ほどの時代が経験した、日常生活とは全く違う性質のものだった」²⁷。現在、イン
ターネットはさらに距離を縮める、真の親密さという現実を人々から奪う。これは、デ
ジタル画像や電子視覚などの技術開発によってもたらされた、事実性と仮想性の相対的
な混合の結果である。目の前にあるのは本物ではなく、遠隔地から送信されたバーチャ
ルな映像であり、無数の偽りの「現実」が生み出される²⁸。ユビキタスなイメージが人
間の意識のなかを彷徨い、感覚はテクノロジーによって乱され、個人はフレームからフ
レームへと飛び移り、どれが本当のものなのかを見分けることができなくなっている。

所や制度のことを指しており、新聞、雑誌、ラジオ、映画などはすべて公共空間の媒体であるとし
ている。

24 保羅・維利里奥『解放的速度』、陸元昶訳、江蘇人民出版社、2004年、18頁

25 ポール・ヴィリリオ『情報エネルギー化社会：現実空間の解体と速度が作り出す空間』、土屋進訳、
2002、87頁

26 同書、87頁

27 ポール・ヴィリリオ『情報エネルギー化社会—現実空間の解体と速度が作り出す空間』、土屋進訳、
2002、87頁

28 保羅・維利里奥『視覚機器』張新木/魏舒訳、南京大学出版社、2014、118頁

すべてが非現実的で、すべてが消えていき、人間である我々の主体もその中に消えていく。

メディアの自由の二面性私たちは見誤ってはならない。メディアがもたらす自由（すなわち、情報交換、コミュニケーション 移動の自由という民主的権利…）は、それが持つ解放力（コミュニケーションの武器である増加、増殖、加速）と切り離すことはできない。すなわち、メディアがもたらす自由を手に入れば、法と事実の間で恐ろしい合成物が生み出されることを妨げることはできないのだ。²⁹

第2節 加速下の美的経験

グローバル化した21世紀は、情報化社会の「パノプチコン」であり、大衆をコントロールするためのSNSのデータベースが、「視覚機械 (La Machine de vision)」の多数の電子スクリーンによって支えられている。[トータル・コントロール]は、「視覚機械」³⁰によって実現される。この「視覚機械」は無生物であり、その背後には「人間は存在せず」、受信機とコンピュータだけが存在し、超高速の光によって元の空間が点、つまり端末に変換される。私たちは「視覚機械」を通して見ることができると同時に、交換によって自分自身を端末化している。

経験の仮想化は、ヴィリリオの研究活動において最も根強く繰り返されるテーマのひとつである。テレプレゼントの現実とリアルタイムの支配は、文化生活の基礎的な側面にも影響を与える。問題は、意識的であれ無意識的であれ、日常的な体験のイメージを、生活体験そのものよりも優先させ始めてしまう。ネットワーク化された社会では、食事、買い物、遊び、仕事など、さまざまな日常生活をマウスのクリックだけで行うことができる。これまで移動して行わなければならなかったさまざまな作業を、家にいながらにして、小型のディスプレイを使って行うことができる。テクノロジーによって人間は一箇所に閉じ込められ、他の場所に移動することができない。そして爆発的に流れる情報に接し、日々のリフレッシュに没頭し、考える力を失っている。「視覚機械」は、私たちの社会的アプローチのあらゆる側面、さらには身体にまで侵入している。『視覚機械』の終わり近く、彼はこう書いている。

もし実時間が実空間を圧倒しようとするれば、もしイメージが実物 (the object) を、いや、現在そのもの (the being-present itself) を圧倒しようとするれば、もしバーチャル (the virtual) が現実 (actuality) を圧倒しようとするれば、その時、

29 ポール ヴィリリオ『情報エネルギー化社会: 現実空間の解体と速度が作り出す空間』土屋進訳、2002、36頁

30 自分の視覚能力の限界を補うために、人に代わって視聴や予知を行う合成知覚の機械。この制限は、視覚システムのフィールドの深さ（例えば、望遠鏡）を意味するのではなく、生理学的フレーミングの時間的深さが浅すぎることを意味している。カメラ、ビデオカメラ、カメラ、インターネット、パソコン、携帯電話など、さまざまな技術的補綴物。『視覚機械』による。保羅・維利里奥『視覚機器』張新木/魏舒訳、南京大学出版社、2014年

このような「集中的な時間」が様々な実物の再現に及ぼす影響を分析する必要がある。³¹

見当識障害と技術的義肢

「見当識障害 (picnolesie) 」³²とは、ヴィリリオによって名付けられた独特の美的体験である。ヴィリリオによると、子どもたちは「失神 (Lapse) 」と呼ぶ軽度の障害に悩まされる傾向がある。「失神」とは、持続的で予測不可能な、よくある「経過の状態」を指す。失神が発生すると、子どもは非常に短い意識の喪失を経験し、周囲の環境から「切り離された」状態になる。「失神」は非常に頻繁に発生することもある。そのため、「見当識障害 (picnolesie) 」は、ギリシャ語の「picnos」(頻繁的) から由来する。多くの場合、それは朝起きた直後や朝食時に発生し、非常に短い時間持続する。典型的な例としては、早朝の「ぼんやり」した時間に誤ってダイニングテーブルの上のグラスを倒してしまう、といったものが挙げられる。ピクノレプシーが起こると、すぐに意識が戻り、中断されていた言動が中断された箇所から再開される。意識の時間は、明らかに中断されていないかのように、自動的に再編成される。一瞬の「中断」の後、子供たちは中断された時間を容易につなぎ合わせ、まるで「中断」がなかったかのように連続した場面を思い出して描写することができる。

このような中断を修復する能力をヴィリリオは「非同時性 (Desynchronizing) 」と呼び、「見当識障害」によって生じた時間の切れ目を修復して再接続し、自己を身体や時間に再調整することができる。このような「非同時性」は、逃避であると同時に、没頭する楽しみももたらす。そこでは自分の体をコントロールできるようになった時の喜びを感じることができるからである。このような理由から、ヴィリリオは「1、2、3の木人」のような小さなゲームに子供が惹かれるのだと述べている。このようなゲームでは、子どもは自分の時間性に没頭し、「見当識障害」の経験を繰り返し、愉快地演じることができるからである。ヴィリリオによれば、「見当識」の背後にある「非同時性」の能力は、子供の頃にのみ有効である。なぜなら、幼年期の終わりと共に、人は無情に衰えていく身体の器官の活力に依存しなければならないからである。年を重ねるごと、子供の頃のように知覚や身体をコントロールできなくなる。

もし、見当識障害というものがすべての人の意識に影響を与える現象であると認められるなら——善悪 (mal) を超えた、昔から呼ばれた小さな欠片 (petit mal) とすれば、時間 (大文字の) に対する思索は、もはや形而上学者に与えられた初期任務ではない。今日では、全能の行政官僚 (彼らが誰であろうと) に乗っ取られ、彼らが中間時間の不確定形態 (conformation incertaine de ses temps

31 Paul Virilio. *The Vision Machine*, trans. J. Rose, London: British Film Institute, p. 73.

32 保羅・維利里奧『消失的美學』楊凱麟訳，河南大學出版社，2018年，80頁

intermediaires) と呼ぶものを通じて、他の誰にも属さない、自分だけの時間 (duree) の暮らしに誘導されるのだ。³³

ヴィリリオによると、見当識障害は、「レム睡眠 (sommeil paradoxal)」と同じように集団的な現象として定義することができる。器官の老化に伴って子供の頃の非同期性が失われると、大人は能力の欠如を補うために様々な媒介物を使用するようになる。この時、「非同期性」を再構成するための媒介物としての「技術的義肢 (protheses techniques)」が登場する。これらの義肢は、「非同期」という環境を再構築するための媒介者として機能する。「義肢 (Prosthesis)」はもともと医療用の義肢を意味していたが、ヴィリリオはより広い哲学的な意味合いを込めて、「技術的義肢」は写真、映画、交通機関など、人間の限られた感覚や身体能力を拡張する人工的な道具全般を指す。

これらの「技術的義肢」が私たちの知覚に及ぼす影響を考察する時、ヴィリリオは特に映画に注目している。彼は、映画の登場により、世界が集団的に経験される方法について、新しい可能性が生まれていることを論じている。ヴィリリオにとって、消滅の美学とはまったく異なるものである。なぜなら、さまざまな可視的イメージは、再現される対象の「物質的不在」 (the material absence) のなかで構成され、そのはかなさが知覚の時間性を構造するからである。ヴィリリオは映画監督ジョルジュ・メリエスの「ストップ・トリック」の技法³⁴を例として挙げた：「技術的な偶発性が見当識障害の非同時性状況 (circonstances désynchronisantes) を再構築する。メリエスは撮影された一連の瞬間を引き裂き権力が (カメラの) モーターに渡す、そして自分が子供のようにこれらの時間軸を接着し、いわば時間の亀裂を取り除いた。ただ、「隙間 (blanc)」があまりにも長すぎるので、「真実」の効果は根本的に変わってしまう」³⁵。

“存在しないものを撮影しよう”というのは、イギリスの特撮専門家が今も言っていることである。彼らが間違っているのは、撮影されたものは依然として何らかの形で存在しているということである。本当に存在しないもの、あるいは完全にフィルムモーターによって発明されたものは、スピードである。³⁶

ショックとめまい

ヴィリリオの議論をより深く理解するために時代を遡ってみよう。ヴァルター・ベンヤミンは「ショック」を、資本主義産業の文脈における存在の普遍的な経験として提示している。ベンヤミンは『ボードレールにおけるいくつかのモチーフについて』のなかに、フロイトの「快感原則の彼岸」のメタ心理学を参照して、近代的経験のあり方を

33 同書、97-98 頁

34 ジョルジュ・メリエス (Georges Méliès)、フランスの映画監督。映画の創成期において様々な技法を開発し、あるシーンを撮影中にカメラが一時的に故障し、映写してみるとバスが霊柩車に入れ替わり、女性が男性に入れ替わったという偶然から、カメラを止めて被写体を入れ替える「ストップ・トリック」技法を発見した。

35 保羅・維利里奥『消失的美学』楊凱麟訳、河南大学出版社、2018年、89頁

36 同書、87-88 頁

論じている。彼が近代に対応させるのは「体験(Erlebnis)」であり、前近代的な「経験(Erfahrung)」とは区別される。「経験」は無意識的記憶の豊かさを持つものに対して、体験は貧困である。そして、体験が経験に取って代わるようになったことが近代文化の特徴であるとベンヤミンは考える。ベンヤミンはフロイトの戦争神経症解釈を近代的経験一般に適用しようとして、体験が優位になる原因は、戦争神経症を引き起こすような激しいショックが近代文化の「標準状態」になったことであると指摘する³⁷。ショックが標準状態になってしまうと、無意識は絶えず混乱させられ、前意識の働きが常に強調され、より多くの記憶が反射メカニズムに組み込まれる。つまり、より多くの記憶(Gedächtnis)が追想(Erinnerung)に、経験が体験に変わってしまう。「大都市の群衆は、それを始めて目のあたりにした人々の心に、不安、嫌悪、戦慄を呼び起こした」³⁸。

現代社会では、高速で移動する車や電車、徘徊する人ごみ、予期せぬ事故、常に更新されるニュース広告など、神経を逆なでするような刺激が電池のエネルギーのように人体に浸透し、一瞬にして違和感、恐怖、吐き気、驚きなどの体験をもらす。もしもこの体験がアートと結びつき、アートコンテンツとして内在化され、アートフォームとなったら、衝撃的な美的体験を生み出すことができるだろう。カメラのシャッターを押すと、人や出来事がある時間に凍結される、それは「カメラがその瞬間にある種の回顧的なショックを与える」³⁹からだ。

ヴィリリオによれば、映画は多くの「失神」の体験をするために使われ、刺激を与えることを任果たしている。この刺激は、スピードというモーターによってもたらされ、スピードが速ければ速いほど、より頻繁に、より印象的な衝撃を体験することができる。映画やテレビにおける視覚効果の技術は、スピードによって時間を引き裂き、糊付けすることで、見る人に衝撃を与える映像を作り出す。視聴者は継続的に衝撃を受け、再生の連続的な眩しさから美的な喜びを得る。このように、「映画における知覚の形態としての衝撃は、形式的な原則として確立されている」⁴⁰。

ベンヤミンによれば、近代文化において、機械労働、都市の群衆、新しいマス・メディアなどがショックの源泉となる⁴¹。機械に適応し、機械から見放されないようにするために、労働者はあらゆる種類の機械的な訓練を受けなければならない、その結果、ますます「機械化」されていく。「彼らの行動は、ショックに対する反射である」⁴²。しかも、「機械に向かう作業者の震えるような動きは、ギャンブルのサイコロを投げる動きによく似ている……ギャンブルのサイコロの目が常に前の目と全く同じであるように、機械で働く労働者の動きはどれも前の目をコピーしているように見え、労働の単調さは

37 ヴァルター・ベンヤミン『ベンヤミン・コレクション1：近代の意味』、浅井健二郎久保哲司 訳、筑摩書房、1995、429 頁

38 同書、448 頁

39 瓦尔特本雅明『发达资本主义时代的抒情诗人：论波德莱尔』張旭東魏文生訳、生活読書新知三聯書店出版社、1989、146 頁

40 同書、146 頁

41 ヴァルター・ベンヤミン『ベンヤミン・コレクション1：近代の意味』浅井健二郎久保哲司 訳、筑摩書房、1995、454 頁

42 瓦尔特本雅明『发达资本主义时代的抒情诗人：论波德莱尔』張旭東魏文生訳、生活読書新知三聯書店出版社、1989、146 頁、148 頁

ギャンブルの単調さに十分匹敵する」⁴³。ただしギャンブラーは狂信的で、勝ちたいという気持ちを経験する点で、機械とは異なってもいる。時間的に何度も繰り返される快楽のある時点において、彼らはある種の衝撃的なエクスタシーを経験する。機械の作動は有機的な動作と比べて、より組織された反射メカニズムを労働者に要求する。近代的経験に恒常的なショックをもたらす。

この体験は、ヴィリリオの「見当識障害」に似ている。つまり、外界との意識が突然途切れ、数秒後に突然再会する。この分断された意識は、賭けの熱狂と機械の代替的な経験の中で常に発生しており、ギャンブラーは、この自由が経験的な物質や記憶をもたらさないにもかかわらず、個々の逃避の時間に自らの自由を感じるのだ。この2つの体験には共通点と相違点がある。共通点は、ショックが心理的な断絶に伴う一瞬の美的体験としても機能することである。その違いは、見当識障害は古来より人々が持っていた症状で、知覚のずれや断絶に着目したものであるのに対し、ショックは産業社会において外部からの刺激に反応して生じる心理的体験であり、瞬間的な震動である。今日の混乱は、ますますショックを伴って現れる。

私たちは今、光の時代に生きている。そして光は照明の必要性だけでなく、パフォーマンスのためのツールにもなっている。大規模なパーティーでは、カラーの人工照明を目にするが、これは照明と雰囲気作りのためのものであって、パフォーマンス中に様々なパターンとして解釈される。そして観客はその美しさに目を奪われる。北京、上海、パリ、ニューヨークなどの大都市では、昼間のように明るい照明がいたるところにあり、人々は夜でも自由に旅行や移動ができる。光は、安全をもたらすだけでなく、経済的な繁栄の象徴でもある。このような光を持つのは、現代の大都市だけである。人も建物も光の中に隠れ、光を浴びることで現実が幻想的になる。この明るい光は、現代ではガラスによって強化され、「無限に明るい光を放ち、それはもはや鏡ではなく、目もくらむような反射鏡である」⁴⁴。

このような都市における「公共の照明」は、照明の民主化と呼ばれているが、このいわゆる照明の民主化は、実際には人々の視覚を欺くために使われている。人々がより多くの光、より多くの視野を求めれば求めるほど、彼らはより盲目になり、より狭くなる。人間の目は、明るく鮮やかな点だけを見ようとする傾向があり、この光は人間の結晶調節の振幅を損なう。

しかし、現代社会でこの明るい光をあえて捨てようとする人はいない。眼鏡のレンズをいくら厚くしても、電灯や携帯電話、パソコン、テレビなどの補装具から離れることはできない。蓄積された知識をスクリーンの反射に委ね、その反射によって情報モブのスクリーン・ファンタスマゴリアに引き込まれ、個人は情報に圧倒されてしまう。これらの情報の多くは、繰り返しの情報を伝え、観察からの刺激を混乱させるが、私たちは無意識のうちに素早く掴まれている。光の速さは、見る人の目で情報を読み取る限界となる。今後、電子情報は保存するものではなく画面に表示するものが中心になる⁴⁵。目

43 同書、149頁

44 保羅・維利里奧『視覚機械』張新木・魏舒訳、南京大学出版社、2014年、21頁

45 保羅・維利里奧『消失的美学』楊凱麟訳、河南大学出版社、2018、132頁

の回るような光の画面の中では目眩を感じるだけだが、それでも視線の動きを止めることができず、意識は糊付けされてしまっている。この光の背後にあるのは、透明性と消滅の探求であり、その結果、残されるのは反射を失ったためまいだけである。

第3節 出現の美学へ

無辺の芸術

ヴィリリオは『無辺の芸術』で、現代のテクノロジーの発展と密接に結びついた現代アートの現状を探っている。現代アートは、テクノロジーに過度に依存することで、反省や批評の能力を失っており、アートは「再現」を「表現」に、「深み」を「表面」に置き換えている。

現代アートの幾何学的あるいは叙情的な抽象化が、速度の視点という予想外の展開に追い越されている。ここでは、世界に対する私たちの視野が徐々に消えていく。

46

『無辺の芸術』のフランス語原題『L'Art à perte de vue』は、視野の中に一切障害物がないことを表し、また中国語では無限の地平線を意味する言葉として理解される。ギリシャ語では、芸術と人為的な技術は同じ語源であり、芸術は長い間、人の手で作られた製品と同一視されてきた。ヴィリリオの言葉を借りれば、芸術における人工物は、「芸術とは本質的に、神秘的なもののある種の呼び出しである」⁴⁷とされ、特別な領域や感覚を生み出す能力によって、一般的な人工物とは区別される。歴史的に見ても、このようなアートは一種のフレームのあるアートであり、絵画、演劇、映画、音楽など、視覚的な文脈に限定されたアーティファクトとしてのアートだった。絵画のフレームは、芸術の自然な境界線と見なされ、芸術作品の内側と外側は、フレームの境界線によって互いに判断される。ルーヴル美術館では、私たちが見る絵画は常にフレームの中にあり、その中にこそ私たちが必要とする芸術の世界が存在する。しかし、ヴィリリオの考えでは、これらはすべて人間の技術の変化に伴って変化した。テクノロジーは現在、一種の「テレヴィジュアルイズム」を可能にしている。つまり、外界に対する私たちの視覚的な認識を拡張し、テクノロジーによってもたらされた速度の向上を伴う私たちの視覚は、地球を覆う無限の地平線を作り出し、世界のすべてが私たちの視界に収まるようになり、世界のあらゆるものがビジョンに組み込まれている。このため、従来の芸術の垣根はテクノロジーによって突き破られ、破壊され、「私」の視覚を中心とする地球上のすべての人工物は、「私」が没入するための広大な神秘的な空間として形成される。特別な視覚的神秘、すなわちアートにおける特殊な超網膜的芸術 (art extrarétinien) は、現代のテクノロジーが私たちにもたらした「無辺の芸術」と言えるだろう。

46 保羅・維利里奧『無辺的芸術』張新木・李露露訳，南京大學出版社，2014年，45頁

47 同書、51頁

ヴィリリオは「スピード」をすべての中心に据えている。先に述べたように、テクノロジーはスピードの表れであり、言い換えれば、アートもスピードの表れである。人類の歴史の中で、テクノロジーの革命は芸術を有限性から解放した。映画のような現代の視覚メディアは「物質的存在の空間的領域を徐々に縮小し、イメージが露出または提示される時間的領域を優先してきた」⁴⁸。そして芸術の再現能力が弱まり、表現手段が「再現」から「表現」へ、「具象」から「抽象」へと徐々に変化していった。“その後、数多くの新しい芸術が登場し、伝統的な芸術形式にもかつてないほどの衝撃・動揺を与えた。芸術が大衆に知られるようになると、芸術の境界線が崩れ始めた。

芸術は伝統的な芸術から今日の網膜や超網膜の芸術へと、「無辺」のプロセスを開始した。アートは技術やスピードに応じて拡張され、無限に広がっていった。アートが物質的な支持体を失うと、その境界はますます曖昧になる。究極的には、絵画や映画などの作品は、視覚的なイメージだけになる。私たちは、映画のない映画館、アートのないアートギャラリーの時代に足を踏み入れている。ヴィリリオによれば、これは「無辺の芸術の究極の実現」⁴⁹であり、人間の視覚を無限に拡張するものである。このような画期的なビジョンは、テクノロジーの「遠隔地の客観性」によって実現される。「テレプレゼンス」（遠隔現前）に頼ることで、空間の奥行きが狭まり、時間は現在の一瞬となり、鑑賞者は世界の中心となり、世界はスクリーンのように鑑賞者に示される。視聴者はスクリーンの前に平伏し、世界は私たちの最後の想像力を追い払う絵となり、現実を仮想に置き換える。

論理的パラドックスとは、結局は、映し出されている物事、出来事を支配する、リアルタイムイメージにおけるその映像のパラドックスのことである。その映像のリアルタイムは、今後、実在の空間アクチュアリティにたいして優位を占めるのである。現況を支配するこのようなヴァーチャリティは実在性の概念そのものを転倒する。そこから、伝統的な公共的な表象(図表的、写真的、映画的表象)の危機が到来する。なんらかの現前化、パラドキシカルな現前、今ここで、そのもの自体リアリティプレゼンスの現実存在を代替する、対象や存在の遠隔現前が優先されるのである。⁵⁰

そして「無辺の芸術」は、「集団主義」を生み出す。ヴィリリオは、このような芸術は、直接的な感情の喪失につながり、最終的には、社会階層における旧来の利益集団が感情集団に置き換えられ、「大衆的気分の共産主義は、静かに公共の利益の共産主義に取って代わる⁵¹」、つまり集団主義に置き換えられることになったと主張する。それは「集団主義」とも呼ばれる。この感情が利用されることで、再び無慈悲な芸術が襲ってくるだろう。

今日、私たちが直面している脅威は、もはや政党代表制民主主義に代わる単なる意見の民主主義(a democracy of opinion)ではなく、むしろ感情の民主主義

48 伊恩・詹姆斯『导读维利里奥』清宁訳、重庆大学出版社，2020，159頁

49 保羅・維利里奧『無邊的藝術』張新木・李露露訳、南京大學出版社，2014年，61頁

50 保羅・維利里奧『視覺機器』張新木・魏舒訳、南京大學出版社，2014，134頁

51 同書、62頁

(DEMOCRACY OF EMOTION)の過剰である。感情の集団民主主義は、同期化し、グローバル化し、そのモデルはポスト政治的テレビ伝道(a post-political televangelism)になりそうである。⁵²

ヴィリリオにとって、現代アートは戦争の犠牲品である。二回の世界大戦は人々に大きな影響を与え、その残虐性と恐怖は人々の心に深い傷を残し、芸術家たちに人間や人間性を見つめ直させた。伝統的な芸術形式では、芸術家たちの真実と人間性の探求を満たすことができなくなり、西洋の美術界では、反伝統的・反文化的な考え方が広まり、先駆的な芸術家たちが、従来の芸術の枠を超えて、倒錯した奇抜な方法で現実への反省を表現してきた。しかしそのうち、多くの芸術家は、次第に人道的な関心や思いやりを失っていった。彼らはもはや肉体への尊重と死へ畏敬の念がなくなって、死に対して無関心であり、肉体を冒瀆するような作品を見せていた。彼らの芸術は、反自然・反文化的な冷血で無慈悲な芸術となった。

これからは、パウル・クレー (Paul Klee) の主張とは逆に、アートはもはや人を見えるようにするのではなく、失明させることだ。⁵³

身体性の回復

身体性への関心が、ヴィリリオのスピード理論の根底にある。身体の空間的な向きとその知覚的、知的な影響の問題は、1960年代から今日に至るまで彼の研究活動の全体に見られる。現代の技術開発に対するヴィリリオの態度と「加速する社会」についての説明は、身体に焦点を当てた言説の中で理解される必要がある。彼は、現代のテクノロジーによって、私たちの身体が新たな、そして異なる方法で配置され、それによって空間と時間の経験が形成されていることに注意を促している。特に彼は、スピードに関する技術が私たちの身体経験の豊かさや多様性(the richness and diversity of our situated bodily experience)を損なう可能性があることに注意を促しているのである。

ヴィリリオが『無限の芸術』の中で行った論述によれば、絵画や彫刻に代表される伝統的な芸術は、安定したイメージを持ち、それは安定した物質的な裏付けに基づいている。例えばペインティングでは、イメージをキャンバスに浮かび上がらせ、その浮かび上がったイメージをニスで接着していく。このとき、持続性は、画像の安定した静的な「出現」のために必要な素材となる。このように、伝統的な芸術とは「出現の美学」と言うべきものだが、映画、そして後に現れたテレビやインターネットは、それとはまったく異なる新しい芸術形態である。それは、不安定な形の使用や動画の提示を伴うものであり、各フレームは非常に短い時間であり、一瞬の出来事として現出する。ここでは持続時間は物質的なものではなく、認知的なものであり、見る人の目、すなわち網膜の中にのみ存在する。つまり、イメージは物質上「出現」の状態ではなく、「消滅」の状態にあるのだ。

「安定したイメージの「出現の美学」——静的な性質の一面として提示される——から

52 Paul Virilio, *City of Panic*, trans. Julie Rose, Berg Publishers, 2005, p. 37.

53 Ibid, p. 67

不安定なイメージの「消滅の美学」——映画的な暴走運動の中で明らかにされる——へ」⁵⁴、私たちは、表現の変化を目の当たりにしてきた。素材の形が許す限り存続し、物としてオブジェクト化することを運命づけられた形は、存続期間が網膜の滞在時間にすぎないイメージに取って代わられた。消滅の美学と伝統的な美学との根本的な違いは、後者が安定した物質的な乗り物に基づいているのに対し、消滅の美学は非存在性と非物質性に基づいていることである。ヴィリリオは建築家であった経験から、芸術において「…ある種の乖離(divergence)、肉体(the physical)への回帰、物質(matter)への回帰、身体と世界の再物質化(rematerialisation)のすべての兆候」⁵⁵を再発見すべきだと主張している。

「芸術作品は教育的(academic)ではなく、既成の規則に従わない」、むしろ「見、聞き、推測し、移動、呼吸し、変化する生体の並外れた警戒心」⁵⁶

第三章 写真における物質への想像—自作を巡って

私のデジタル時代についての思考は、私の創作方法の変化に反映されている。写真コンテンツの制作から、写真イメージと物質の組み合わせに重点を置くようになった。

デジタル時代以前の写真は一般的に、「出現」の状態で支持体を持っているのが一般的だが、デジタル時代において、写真イメージを「出現」させるプロセスは、アナログ写真を現像する作業とは異なっている。そこでは支持体も重要な内容として評価すべきだと考える。デジタル時代において、イメージを物質的なメディアに定着する行為は、物質世界に関連した感情、つまり知覚だけでなく身体的な感情を呼び起こすのに向いていると私は考えている。私たちは、物質の大きさや重さ、質感を物理的に感じ、物質までの距離を物理的に測ることで、物理的な世界との関係を感じるができる。その根底にあるのは、自分の存在を肯定したいという欲求である。

私の多くの写真作品はデジタルカメラを使って、風景を対象としている。写真には単なる風景や街並みだけではなく、自分が今置かれている環境に対する認識と態度なども含まれる。その後、写真イメージを定着させるため、適切な素材を探して、それとイメージを共存させる方法を考えていくプロセスが、私の制作の核心である。紙のほか、石、水、蠟など、触覚的に手応えのある物質を写真のメディアとして使っている。イメージは、それを物質的なメディアに定着させることによって、視触性を持つことにな

54 保羅・維利里奧『無邊的艺术』張新木/李露露訳、南京大學出版社、2014年、84-85頁

55 Paul Virilio and Claude Parent, *The Function of the Oblique: The Architecture of Claude Parent and Paul Virilio 1963-1969*, trans. P. Johnston, London: Architectural Association. 1999, p. 49.

56 Paul Virilio, *Ground Zero*, trans. C. Turner, London: Verso, 2002, p. 71.

る。イメージは物質の表面に浮かんでいるが、物質の性格はイメージの奥までに染み込んでいく。

なぜ自分の作品がこのような形で現れるのかを考えると、自分の意識の奥底、故郷や幼少期に繰り返し見た夢、自分が置かれている環境の変化に対する戸惑いなどに目を向けるしかない。これらの問題を説明しようとするとき、バシュラールの詩論は私にインスピレーションを与えてくれた。ガストン・バシュラール（1884-1966）は、20世紀の新しい認識論を代表するフランスの科学哲学者であり、後に詩論や文芸批評の実践も行うようになり、自身も詩人であった。バシュラールの詩論の核心は、詩的イメージとその起源であり、詩人の想像力が物質に根ざしていることを提案する一方で、詩人の意識がイメージの源泉でもあることを示唆している。

バシュラールの研究は、科学認識論関係の研究と、詩的想像力に関する研究の二分野に展開される。認識論と詩学、一見すると両極端で無関係に見えるこの二つの分野が、バシュラールの思想では対立していない。人間の心を深く探るために、バシュラールは科学が登場する前の、感性と理性が一体となった人類の長い幼年期を振りかえり、古代の哲学思想における錬金術や陰陽の二元性、宇宙の基本要素である水、火、空気、土の物質的イメージについて考察した。また、バシュラールは詩的イメージの直接的把握をめざす現象学的方法を提唱した。現象学的方法を選んだのは、「詩人のあたえたイメージをめぐる、わたしたちを一定の仕方ですべて自己自身に立ち戻らせて、意識化を明るみに出すように努力させ、そうすることによってわたしたちが詩人の創造する意識と交流を試みるように導いてくれる」⁵⁷。詩のイメージは、極めて単純なイメージだが、こうして「ごく簡単に絶対的本源、意識の源泉となるのである」⁵⁸というのがバシュラールの考えである。『夢の詩学』では、「コギトは輝くイメージの中心に身をおく夢想家のたましいのなかで確実に行われているのである」⁵⁹、つまり夢を見ている人の「コギト」は「私は夢を見ているので、世界は私の夢の通りに存在している」⁶⁰という、合理主義哲学者のデカルトとは対照的な認識論を明確に打ち出しており、バシュラールの認識論において想像力と夢がいかに重要であることを示している。その想像力は、物質に根ざしている。

ひとつの夢が、作品に書かれるのに充分な一貫性をもって追求され、たんにはかない時間の休憩でないためには、おのれの物質を見いださねばならず、ある物質的要素がおのれの実体や規則や特別の詩学を夢に与えねばならないのだ。⁶¹

ヴィリリオが「出現」を賛美するように、バシュラールは「学問的思想が原初の物質的夢に結びつけられ、平静不変の英知が実体的恒常性のなかに根づいている」⁶²と、

57 ガストン・バシュラール『夢の詩学』、及川馥訳、筑摩書房、2004年、8頁

58 同書、8頁

59 同書、259頁

60 同書、19頁

61 ガストン・バシュラール『水と夢:物質の想像力についての試論』、小浜俊郎・桜木泰行訳、国文社、1995年、13頁

62 同書、13頁

古代哲学を賛美する。この章では、前章の内容を踏まえて、バシュラールの物質的想像力論と関連させながら、自作の考察を行う。

第1節 写真イメージに対する理想

絵を描くのが好きな私が、撮影を始めたのは、美術大学に新設された写真コースに入学した後だった。大学2年の時に初めてカメラを手に入れ、ニコンのデジタル一眼カメラを使って撮影を始めた。その当時、中国ではまだ「芸術としての写真」という考え方が広く浸透していなかった。写真は、ドキュメンタリー写真、広告写真、芸術写真に分けられ、芸術写真のジャンル内では、多くのアーティストがコンセプチュアル・フォトグラフィーによって、写真も一種の芸術であることを証明しようとしていた。絵を描きながら育ったためかもしれないが、生活を記録するのが好きだからとか、機材や撮影のプロセス自体に興味があるからという理由で写真を撮始めた人とは違って、私は頭の中にあるイメージを実現するためにレンズを通して考えることで写真を撮り始めたのだ。

その後間もなく、2008年に、四川大地震があった。それは中国建国以来最も破壊的な地震であり、中国のインターネット上でも歴史的な意味を持つ事件である。震災支援報道では、ニュース情報提供者としての役割を担うのは一般市民になり、ブログは自由なスタイルの新しい報道形態となった。携帯電話、DV、オーディオレコーダーが記録媒体となり、災害の状況、助けを求める声、感動的な物語が多くの人によって記録され、ブログ、オンラインインスタントメッセージ、ビデオ、フォーラム、携帯電話のテキストメッセージを通じて公開され、オンラインメディアはあらゆる情報を最速で集める役割を担った。主流メディアはネット情報を利用しないというルールが初めて破られ、CCTVを含む伝統メディアはネットメディアの資料を大量に利用したのである。私も震災支援に関心を持ち、多くのオンライン活動に参加したが、同時にネット情報に関するあらゆる問題を意識した。強く感じたのが、同じような善意で集まった人たちは、すぐに感情の共同体に分裂してしまい、大量の情報が生み出す異常な情緒に取り囲まれ、その過剰さの中で、自分がなぜここにいるのかを忘れてしまうのだ。その後も、私のなかで情報に対する懐疑は続いている。

大学院の修士課程では現代美術を専攻し、この時期からインスタレーションや立体作品の制作を試み、素材を触り始めた。写真の制作も、アート写真からドキュメンタリー写真へ移行した。卒業制作のため、河南省の磁器の町にしばらく滞在した。職人になるため美大卒業後都市から移住した友人のドキュメンタリーを撮りながら、彼の仕事を見て磁器を知るようになった。水と土によって形成された粘土、鉍物を粉砕して釉薬とし、火を焼成して輝いている磁器を手にとると、物質的なものから得られる安定感、地に足の着いたものを感じた。この時期もまた、ドキュメンタリー映画「Rivers and Tides: Andy Goldsworthy Working with Time」で、イギリス人アーティストアンディー・ゴールズワージーの作品に出会い、あらためて芸術に触れていることによる感動を感じた。ゴールズワージーは青年時代農場労働者として働いていたことがあって、その時期から石、葉、氷、および彼が利用できるその他の天然素材を使用して、一時的なサ

イトスペシフィックな作品を作り始めた。また、彼の芸術を完成させ、材料と構造（通常はアーチ、円錐、星、球、または曲がりくねった線）が要素に引き継がれる前に、彼の作品を写真に撮る習慣を確立した。彼の製作の様子を見て、自分も山の滝や小川に夢中になっていた子供の頃に戻ったようになった。ゴールズワージーは作品の永続性を求めるのではなく、作品が誕生するまでの間、作品と一緒に肉体労働をし、その後、作品が自ら消滅するのを経験させるのだ。おそらく、実用性や効率性を重視する実用主義者にとっては、彼の創作は時間の無駄にしか思えず、時には失敗を繰り返す姿が、岩を押すシーシュポスのように見えてしまうのだろう。しかし、このゆっくりと過ぎていく時間の中で、彼の作品は私に大きな安らぎと安定感を与えてくれ、現代性をもたらす空虚を埋めてくれるのだ。来日後、多くの物質性を強調する写真作品に触れ、写真のメディアの可能性を感じることができた。物質性を求めることから、写真と物質性を持つメディアの組み合わせの試みをし始め、自然素材を使った実験もした。感覚的な刺激を求めているわけではないので、イメージとメディアの組み合わせは一貫性と一体感のあるものになるよう望んでいる。

写真イメージに関しては、私はデジタルカメラ、携帯電話、ラップトップカメラで撮影した写真や、スキャンして得た写真など、デジタル写真イメージを使用している。私たちは日々多くの写真をデジタル手段で撮影し、撮った写真をデータの形で入手した後、編集・補正を行い、掲載に最適な写真に仕上げネットにアップする。こうした簡単に入手し共有できる画像が、現在私たちが目にする写真の大部分を占めている。「素人写真のなかには、セザンヌよりも美しいものがある」⁶³という挑発的な発言もあったが、それはゲルハルト・リヒターがアカデミーに対抗するために言った。一般的には、これらの画像は写真芸術の領域ではなかなか評価されない。しかし、自分の記憶としてあらゆる選択肢の中選ばれて、最後に私たちの記憶を構成すること自体が、今の時代を示しているのではないだろうか。それは、現在でもなお、個人の主観的なリアリティを持ち続ける、紛れもない写真の価値である。美顔機能を使った写真を本当の自分として、彩度を上げたカラフルな生活風景を記憶として見慣れると、それらが一緒になって現在を形成し、やがて本当の記憶を形成していくのだ。このような写真は、透明性が希薄になっても一種の「見る道具」として機能していると考えられる。またこのような写真は、画像の内容以外の手がかり（解像度、カラーマネジメント、エフェクトなど）を通じて、置いてあるものや私たちの選択を映し出していたように、やはり今を映し出しているのだと考える。私はリヒターの言葉に共感している：「写真とは、私にとって現実のかわりになるものではなく、現実へいたるために必要な杖でした」⁶⁴そのため、私はこれらのイメージをポジティブな態度で扱うことにした。私の制作活動の焦点は、写真をいかに実現するかではなく、いかに写真を使い、素材と関連付けるかにある。

63 1972年のインタビューによる。ゲルハルト・リヒター『ゲルハルト・リヒター写真論/絵画論』増補版、清水穰訳、淡交社、2005年、26頁

64 同書、26頁

第2節 物質への想像

ある対象が物質として存在するとき、それに対する私たちの知識は物質を通り抜け、物質の深部まで行くことができる。ディスプレイには奥行きがない、私たちはディスプレイの光源の明滅を通して情報を読み取り、形式上の認識は得られても、想像はできない。なぜなら、私たちはそれに影響を与えることができないからだ。手の温度でロウソクを溶かし、石を温め、指の摩擦や圧力で紙の上に凹みを作るなど、私たちは物質に印象を与える。私たちと物質は互いに影響し合い、その関係が夢を生み出す循環を形成している。モニターはこの循環を遮断する。私たちは受け手になる一方で、画面に影響を与えることはできない。

もちろん、操作によってデータを編集することができるが、この過程では、指示によってディスプレイとコミュニケーションをとることはあっても、物質とのコミュニケーションを実現することはないのだ。無限の世界を前にして、無限の虚しさもあるようだ。過剰な経験を受け入れても、身体を通してフィードバックし、循環を生み出すことができないのだ。そのため、消化しきれない体験が体内に残り、混乱を招いているのである。これは、意識形成の初期の混沌とは異なり、そこから明晰さを生み出すことは困難である。この混乱は、現代写真によく現れている。かつて写真はオーラを求め、絵画性との融合の中でその輝きを見出そうとした。今、写真に混乱が起きているのは、混乱そのものを求めるためか、意識を生み出すためのカオスを求めるためか、どちらかなのである。

私はイメージの着地点としての物質を探そうとしている。この着地点は、イメージが形であり、外観であり、幻想であること、そして世界の深部に行くには身体を通らなければならないこと、物質に触れなければならないことを思い出させてくれるだろう。意識は物質の奥底にある。

バシュラールは、私たちの精神が所有する想像の能力のきわめて異なった二つの軸、形式的想像力と物質的想像力を区別した。彼によると、物質の美の観念について考え始めたとき、ただちに美学のなかに物質要因が欠如していて、とくに、物質のもつ個別化の機能が低く評価されているように思われた。バシュラールは伝統的哲学と古代的宇宙論に靈感を吹きこんだ物質の四元素の象徴を使って、想像力の種々のタイプに留意することを提案した。そこで、事実私たちは「想像力の領域において、火、空気、水、土のいずれに結びつくかによって、多様な物質的想像力を分類する四元素の法則を規定できるものと信じているのだ」⁶⁵。バシュラールによれば、詩はすべて物質の本質から——たとえどんなに弱くても——分力を受け入れなければならないのであれば、必然的に詩人たちの魂を最も強力に結合させるのは基本的物質元素によるこの分類にほかならない。

そのように、明快な思考や意識されたイメージ以上に、夢は四つの根本的要素の支配下にあるとバシュラールは考える。四つの物質元素を考えると、私は常に水と土の特性

65 同書、12頁

を持つ物質に惹かれていると感じる。写真イメージの制作の段階から、私はいつも流動性のある表現を生み出そうとしている。それは、私が自然に引き寄せられる場所だからである。バシュラールは『水と夢』の中で、水と土との組み合わせ、つまり捏粉のなかに自己の現実主義的口実を見いだす組み合わせに多大な注意を払うべきだと提案している。「捏粉は物質性の基本的図式となる。物質の概念自体が捏粉のそれと緊密に結びれているように思われる」⁶⁶。なぜなら捏粉は水と土が混ざったもので、「形式が押しつけられ、消去され、溶解されるところの真に内面的な物質主義の図式であるように思われる」⁶⁷である。水と融合することによって、泥は私たちの直観から形式に対する関心を取り払ってくれるのであるから、「したがって基礎的な形で物質主義の諸問題を提出することになる。形式の問題はそれゆえ第二審で提出されるのだ」⁶⁸。

「捏粉は物質について最初の経験をあたえてくれる」⁶⁹。私の作品に登場する水は決して海水ではない。海はあまりにも遠い存在で、私にとっての水は、小川、滝、鍾乳石の壁に付着した水滴、そして霧、重い霧である。また、土地を想起する際に思い浮かべるのは、広い平野ではなく、高低差のある険しいカルスト地形のなか、渓谷、地下、洞窟、鍾乳石である。私は幼少期に、小さな木製のボートに乗ってゆっくりと洞窟の中を進んだり、流れる小川に長い時間手を入れたりすること夢中になっていた。また、私の夢はいつも地下に潜り、深く潜ってシェルターを探すものだった。その記憶と身体感覚は、都会で暮らすようになってからも、ずっと私の潜在意識に残っている。

『夢の詩学』の中で、バシュラールはデカルトの「コギト」を借りて、夢と夜行性の夢を区別し、夜行性の夢は主体がなく、夜行性の夢の中の意識は、「衰えていく意識、眠っている意識、さまよっている意識、もはや意識ではない」⁴¹と指摘した。このように、夜の夢を見る人にはもはやコギトはなく、夜の夢は「私たちの存在を乗っ取っている」⁷⁰のである。しかし、詩人の夢の中では、夢の風景がかすんでいても、意識の光のきらめきは存在し続けている。詩人の「コギト」は、夢を見る過程で決して離れることはない。詩人は意識の中で世界を模倣し、世界と混ざり合い、物質の中に一体化して溺れてしまう。物質世界と絡み合うこのコギトには、物のイメージが含まれており、物質と意識の出会いの中で、物質が意識を形作っていく。このように、事物の不確定性、流動性、非定形性に対応して、事物とともに移動するコギトは、変化と拡張の可塑的な形態をとり、精神の無限の可塑性は、事物の無限の深さに対応している。

この泥のような、流動的で成形可能な精神は、バシュラールが手作業のプロセスから引き出すものなのかもしれない。彼にとって、手の感触でしか理解できない土と水から生み出した泥は、超越や観照の対象ではない。彼の場合、物質は精神が超越しようとする対象ではなく、精神と一緒に歩むように誘い、そこからエネルギーを引き出し、精神はこうして自らを開放し、豊かにするのである。

66 ガストン・バシュラール『水と夢:物質の想像力についての試論』、小浜俊郎・桜木泰行訳、国文社、1995年、27頁

67 同書、154-155頁

68 同書、155頁

69 同書、155頁

70 同書、182頁

バシュラールの理論によって、なぜデジタル時代が人を虚しくさせるのかが理解できる。デジタル時代の視覚対象においては、物質が排除され、形式だけが残っている。どんな種類のアートもデジタル化されて網膜に残り、画面を通して私たちに認識される。私たちは、形式の刺激を素早く取り込み、圧倒的な視覚体験を得ることはできても、それを理解し、体を通して消化することはできないのだ。なぜなら、物質と接触する身体を使うことがあってこそ、物質の奥底に入り込み、想像力を開くことができるからだ。

美学の領域においては、完成された仕事のこのような視覚化は当然形式的想像力の覇権にみちびく。反対に仕事熱心で命令的な手は、愛情が深いが逆らう身体のように抵抗するとともに譲歩もする物質に働きかけることによって、現実的なものの特性である本質的な器官機能の亢進 (dynamogénie) を学ぶのである。⁷¹

作家として、物質的な素材を扱う独特の触感は、デジタルメディアで仕事をするときには得られない。キーボードやマウス、タッチパネルなどの入力デバイスを操作する際の触覚刺激は、単調で無表情である。データを扱う場合、人間の行動に対する反応はあまり重要ではなく、デバイスは人間の指に直接触れる物質としての存在感は薄い。そのため、感覚や心境は、デジタル体験のプロセスによって影響されない。写真を撮る過程では被写体と対峙する緊張感を味わえるが、その結果を画面で確認し、編集し、調整する過程では次第に感性が鈍っていく。そのため、メディア上でイメージを物理的なオブジェに変換することで、自分の行為とそれに対する物質的な反応との相互作用を意識的に追求しているのだ。私の身体や行動は、デジタル体験にはない物質からの影響を持っている。写真撮影のとき被写体と対峙したときに感じる緊張感は、物質がもたらしたものである。大きさ、厚み、重さ、温度、柔らかさなどは、視覚だけでなく触覚でも感じることができ、触覚が感性をもたらす。石にイメージを定着させようとする、イメージが引っ込んでしまい、沈む感じがする。そして、イメージを蠟に定着させると、イメージは柔らかく曖昧になり、軽くなり、浮いているような感じがする。素材そのものの性質がもたらす身体感覚は、画像の内容と融合し、画像そのものを引き立てたり弱めたり、時には鮮明に、時には不可視にするのだ。私は制作において、常にこのような状態を追求している。

⁷¹ 同書、27頁

第3節 博士提出作品：『胡蝶の夢』



Figure 3 「胡蝶の夢」展示風景、2022年

胡蝶の夢は、中国の戦国時代の思想家荘子（荘周）による、夢の中の自分が現実か現実の方が夢なのか分からなくなるという説話である。荘子はその考え方を物語にした。

昔者荘周夢に胡蝶と為る。栩栩然として胡蝶なり。自ら愉しみて志に適えるかな。周たるを知らざるなり。俄然として覚むれば、則ち蘧々然として周なり。知らず、周の夢に胡蝶と為れるか、胡蝶の夢に周と為れるかを。周と胡蝶とは、則ち必ず分有らん。此を之れ物化と謂う。⁷²

夢の中で胡蝶としてひらひらと飛んでいた所、目が覚めたが、自分は荘子のままだったので、自分は荘子になった蝶なのか、それとも夢の中で蝶になった荘子なのか。ここで荘子は、人はどのようにして本当のことを知るのか、という哲学的な問題を提起している。夢が十分にリアルであれば、人間は自分が夢を見ていることを知ることは難しい。しかし、それは天と人との一体感を描いた明晰夢である可能性もある。荘子の思想では、荘周と蝶は物質化されているために区別がつかない。荘周と蝶は区別がつかず、荘周は自分が蝶に変身して踊る夢を見て、夢の世界では人と物の違いの境界線が曖昧になるといふ。夢は暗黙のうちに神話的であり、現実よりも高い次元に昇華し、不死の霧

72 荘子『荘子 第一冊 内篇』、金谷治訳、岩波文庫、1971。原文：「昔者荘周夢爲胡蝶、栩栩然胡蝶也。自喻適志與、不知周也。俄然覺、則蘧蘧然周也。不知、周之夢爲胡蝶與、胡蝶之夢爲周與。周與胡蝶、則必有分矣。此之謂物化。」金谷治による訳文：以前のこと、わたし荘周は夢の中で胡蝶となった。喜々として胡蝶になりきっていた。自分でも楽しくて心ゆくばかりにひらひらと舞っていた。荘周であることは全く念頭になかった。はっと目が覚めると、これはしたり、荘周ではないか。ところで、荘周である私が夢の中で胡蝶となったのか、自分は実は胡蝶であって、いま夢を見て荘周となっているのか、いずれが本当か私にはわからない。荘周と胡蝶とには確かに、形の上では区別があるはずだ。しかし主体としての自分には変わり無く、これが物の変化というものである。

の中で自らを形成し、この夢は個人的な世俗の利益を捨て、形や体を捨て、天と地の間を自由に飛び回る道教の思想である。

「胡蝶の夢」は、その状態をテーマにした。イメージと物質は相互浸透して、不確かさを持つ状態に停止している。ここに含まれているのは、私が今直面している現実への問い、つまり仮想の世界に足を踏み入れようとしている私たちは、どちらが現実の世界でどちらが仮想の世界なのか、どちらが本当の自分でどちらが仮想の自分なのか、本当に見分けることができるだろうかという問いである。「速度」に引っ張られている生活の中で、立ち止まることを選択できるかどうか。私の作品は問いかけであり、小さな抵抗でもある。不確実性、流動性、湿度の感覚と関連するイメージが、常に私の作品に繰り返されて出現している。この作品の制作論は、端的に言えば、より不安定なデジタルイメージをより安定した素物質に定着させることである。デジタル写真の使用は、知覚可能な現実に対する私の懐疑心を包含しており、物質的な素材の使用は、物質の深みに隠されたある種の現実近づくために、物質の想像力を通して私たちの物理的な感覚を呼び起こすことを目的としている。

天心の卵

卵は、軽くて生命の重さを内包し、外側は硬くて内側は液体、同時に二重の状態を持っている。私にとって卵はこのシリーズ全体の象徴である。卵は西洋の象徴体系において、しばしば宇宙の原初状態を表現し、その場合は宇宙卵「cosmic egg」と呼ばれる。錬金術では宇宙霊が封じこめられている混沌(カオス)を意味し、これをプリマ・マテリア(第1質料)、すなわち宇宙創造の原物質とみなす。また、卵の硬い殻や球体の形も、丸石という神様を連想させる。日本では山梨県に丸石信仰があって、形状も単体で祀られているもの、大小の丸石が複数で祀られているもの、同じぐらいの大きさの丸石が集合して祀られているものなどさまざまである。私の故郷では、「卵を産む崖」⁷³という地質学的景観があって、崖で30年に一度くらい、崖の上の石の卵が、まるで卵のように落ちてくる。昔地元の人々は幸運を願って石の卵を家に持ち帰る習慣があって、現在では崖の中のままで祀られている。また、瞑想のとき、私は自分の体が内側に押し込められ、融合し、球体に少しずつ縮んでいくのを感じることもある。体の外側は硬くなり、内側は流れ続け、まるで卵に変わっていくようである。その状態をしばらく続けていると、また急に緩んできて、体が一瞬軽くなる。この経験からも、卵に対する思いは強い。

73 「グル産卵崖」は、「岩が卵を産む」という地質景観として、現在、貴州省銭南県三都県にしか存在しないことが知られている。長さ約100メートル、高さ約5メートルの崖で30年に一度くらい、崖の上の石の卵が、まるで卵のように落ちてくる。そのため、地元の人々は、中国語で「卵を産む崖」を意味する「ヌイホーン」、石の卵が崖を転がる音を模して「グル」と呼んでいる。卵は丸いか平らで、通常直径30~50cm、緑がかかった赤色、硬くて重く、風化せず、木の年輪のような円形の模様がある。また定説がないが、地質学の専門家の中には、貴州地域は太古には海であり、石卵は海中の何らかの物質が堆積作用で形成されたのではないかと考える人もいる。

この写真では、卵が光っているように見える。一部のみレンダリングされ、唯一はつきりしている卵の輪郭に焦点を当てて撮影したものである。下からの視点によって、卵は遠く、見慣れない印象を与える。この写真は全体像として他の作品に比べて一番大きく、遠くからでもよく見えるサイズにしている。あまり近すぎると、かえって内容がぼやけて、色だけが残ってしまう。

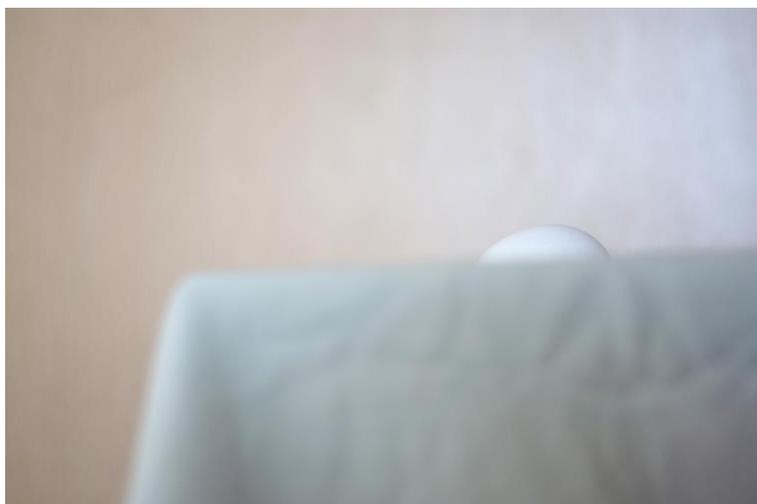


Figure 4 「胡蝶の夢・卵」

物質との融合：紙、蠟、大理石、花に

作品構成のメインの部分は、紙、蠟、大理石、花をメディアとして使って、写真イメージと組み合わせで物質を引き出そうとした作品である。

まずは、紙をメディアとする、高架橋の写真である。橋は、一つの地点ともう一つの地点をわたすというその役割から、「繋がる」と象徴してあらゆる文化に存在している。橋梁研究者川田忠樹の『橋と日本文化』によれば、「橋と人間とのかかわり合いは古く太古の時代、まだ文字による記憶のない文明以前から存在したのである」⁷⁴。川や山谷を渡るためだけでなく、彼岸と此岸との架け橋となる橋は、建造物としての橋の物質的な面だけではなく、聖なる世界と現世的な俗の世界との境界性を象徴している。作品の写真イメージに使った橋は、私の故郷を行き来する高速鉄道の中で撮影したものである。私の故郷はカルスト地形の地域で、周囲を山に囲まれており、アクセスが非常に困難だった。鉄道が敷設される前は、さほど離れていない2つの場所を結ぶには、山道をぐるぐる廻る必要があった。このような地形の中で鉄道を敷設するには、山を爆破してトンネルを作り、谷に橋を架けなければならず、貴州に入った列車は、頻繁に洞窟と

74 川田忠樹『橋と日本文化 増補版』、大巧社、1999年、10頁

川の上を通過している。列車に乗るとき、自分も山や洞窟の中を通過する感覚を繰り返し体験した。



Figure 6 「胡蝶の夢」展示風景、2022年

この写真は電車の中で橋桁を撮影した。スマホの撮影・処理の速度よりも速く動いていたので、記録された画像には欠落が多く、一見すると特に不自然とは感じないが、橋の柱同士が非常に接近しており、その距離も列車の変速によって変化している。また、卵の写真と同様に、ボケが画像の大部分を占めている。この作品では、厚みのあるマットの写真用紙を使い、光沢を持たせないことで、全体の色とディテールを強調するようにしている。この長い一枚は、幅や高さの異なる数枚の紙をつなぎ合わせて、長いイメージを形成している。設置の際には、紙のエッジを強調するために厚みを加えて裏打ちし、縁の部分のわずかな曲がりや薄い影が見えるようにした。



Figure 7 「胡蝶の夢・橋」、橋のパノラマ写真

蝋の板をメディアとする作品は二点展示している。使った写真イメージは同じくスマホのパノラマ機能で撮影した陸橋や空港である。蝋の板の制作は、まず低温で蝋を溶かし、溶けた蝋をガラス板に流し、自然に蝋が流れるようにした。その過程で蝋は急速に冷えて固まるので、流れに沿った形が保たれる。その後、プリントのため必要な部分を切り出し、その上にUVプリントで印刷した。蝋の板の厚さは約1cmで、プリント後に形を切り取るのではなく、蝋の板を作ってからプリントしたため、縁部分の曲面にも画像が回り込み、より一体感の高い一枚の画像になった。



Figure 8 「胡蝶の夢・空港」、蝋の板にUVプリント

UVプリントで印刷する場合、白インクを使うかどうかを選択することができる。プリントの時CMYKが0%のホワイトになっていると「白」としてではなく「オブジェクト無し」、つまり「透明」として出力されている。ハイライトの部分が半透明の状態では物質そのものの色を現し、イメージはメディア全体を覆っていても、物質そのものの色や輝きを完全に覆い隠すのではなく、そこに溶け込んでいるのだ。この特徴は、大理石の板と、押し花をメディアとした作品にもみられる。



Figure 9 左は大理石の薄い板、右はそれにプリントした様子。大理石のテクスチャーに合わせて写真イメージを選ぶ

石の板をメディアとする作品では、自然な色のグラデーションとテクスチャーを持つ天然大理石の薄い板を使い、人工的な建築物の写真イメージをプリントした。石材が持つ質感をイメージの内容と融合させた。色をつけない石英の部分もあって、石自体の素材感が残っている。



Figure 11 「胡蝶の夢・インターチェンジ」、大理石にUVプリント



Figure 10 「胡蝶の夢・煉瓦楼」、大理石にUVプリント

押し花をメディアとする作品では、押し花にしたアジサイを使った。近所のアジサイを撮影して押し花にし、その上に写真を撮ってプリントしたため、花の色とデジタル写真が奇妙に重なり合っている。これらの素材の中で、花は最も壊れやすく、この作品では押し花の色が抜け落ちながら、ゆっくりと変化し続ける。この作品では印刷できる面積が小さく、また画像が花そのものであるため、見やすいとは言えない、そのため、プリントした画像には花の他に緑の葉の部分と、金属製のフェンスを提示している。展示のとき、透明アクリル板をそのまま使用しているフレームを使って、花が浮揚状態で浮かび上がっているように見える。



Figure 12 「胡蝶の夢・花」、アジサの押し花に UV プリント

流動の意識：水滴と文字

私の作品展示には、水滴の形をした透明な文字が作品構成の一部として繰り返し登場している。内容は作品テーマに関連する言葉である。透明な樹脂で書く方法で、水滴が固まったような文字は、流動的な意識の象徴であり、読める部分と読めない部分が混在し、流れているように見える。読まれることが目的ではないので、言語にはこだわらず、中国語のほか、日本語、英語でも使っている。このシリーズには、私が「胡蝶の夢」原文を書いた。使っている UV レジン液は粘性のある液体であり、紫外線を当てるとだんだん硬化し、固まって固形物になる。硬化する時間は紫外線の強さにより、速やかに硬化しないと徐々に広がってしまう。この性質を利用して、硬化時間をコントロールすることで、広がる程度を調整する。そのプロセスでコントロールできない側面があるので、下書きなしで、書き方や言葉の配置をアレンジしてから、一語一語直接書いていく。1つの文字を書き終えたら、文字の溶ける様子を見ながら必要に応じて紫外線を当て、完全に固まったら、2つ目の文字を書くというプロセスである。



Figure 13 「胡蝶の夢・字」、樹脂で『胡蝶の夢』を書いた

樹脂で書いた文字は厚みとボリュームがあるが、透明であるため、照明や設置の仕方によって展示するときの見え方が異っている。作品によっては、テキストそのものを弱め、テキストが落とす影を強めて、テキストと背景の間に距離を置く設置方法も使うことがあった。この作品では、水滴の質感を出したかったので、背景を白に近づけ、影をなくすことにした。そのため、遠目には非常に目立たず、踏み込まないと透明な文字がわからない状態になっている。



Figure 14 「胡蝶の夢」展示風景。離れると透明な文字（右から4点目）が見えなくなる。

本章では、私の制作活動の根源から作品への展開について、バシュラールの物質想像力論と関連させながら詳述した。現代の虚無感から逃れ、深い夢に戻るために、私は物質性を持つ素材を写真イメージと組み合わせることで作品を制作し、実体として残す。消滅の美学に存在しないその物質的な耐久性 (material durability) は、現実の空間と時間の中で、必然的に変化と消失に向かうが、この儚さこそが物質の弱さでありながら物質の力なのだ。このプロセスに、私たちの感性が宿っている。芸術は、ヴィリリオが言うように、人間の感性的な経験から発生する。芸術作品における物質的な耐久性の喪失は、感性の喪失と関連して、芸術表現の本質に容易に影響を与える。「消滅の美学は、知覚的 (美的) 意識の消滅の可能性も伴う」⁷⁵。芸術制作活動における「消滅」に対する「出現」は、スピードへの抵抗として追求されるべきものだと私は考える。この行為に求められるのは、自分の存在を身体で確認すること、現実世界とのつながりを確認することである。加速するプロセスに抵抗することはできないかもしれないが、その意志が重要なのである。今後も、写真イメージと物質的支持体における表現の可能性を探り、非物質的なコンテンツを受容する機会が増えた今だからこそ響く、物質であることの意味を提示する作品を模索していきたい。

75 Paul Virilio and Enrico Baj, *Discours sur l' horreur de l' art*, Lyon: Atelier de création libertaire. 2003, p. 25.

終わりに

三章に渡って、私は自分が制作の中で追求してきた写真メディアにおける物質的想像力について論じてきた。物質は認識活動に不可欠であるという観点から、加速している現代社会において、物質を通して自分の存在を身体で確認すること、また現実世界とのつながりを確認することが重要である。芸術の対抗機能を引き出すため、制作活動に物質を積極的に取り入れ行為の価値を再考した。

ヴィリリオの加速主義文化は、技術的な加速を核とした技術的カタストロフィーを論じた現代性批判である。現代社会は、技術から人間まですべてが無限に加速していく「加速社会」である。その影響は現代のメディア、都市環境から国際関係、政治にまで見られ、現代の文化や芸術の生産と美学にも及んでいる。加速とともに、「消滅の美学」という新しい美学がテクノロジーの発展によって生み出された。物質性のある芸術といった伝統的な美学とは異なり、「消滅の美学」はデジタルの美学、インターネットのバーチャルな美学である。ヴィリリオは「消滅の美学」によってもたらされる知覚と人間の疎外感をとらえている。バーチャルリアリティの時代には、光の速度が現実の空間距離を消してしまう。様々な映像・伝送技術により、「今ここにあるリアルな存在」が「遠隔現前のバーチャルな存在」に置き換えられ、リアルな空間がバーチャルな空間に置き換えられた。テクノロジーが加速する時代において、本来の人間の身体に代わって、新たな知覚体験や知覚システムを形成する「技術的義肢」が次々と生み出されている。さまざまな視覚技術は、一見、私たちの知覚を拡大するように見える一方で、知覚のモードと再現のモードの分裂を引き起こし、本来、身体的な知覚によって目に見えるものが、時間的・空間的な物質性を失い、瞬時に現れては消えるデジタル画像となっている。芸術は、静的で安定したアナログイメージである「出現」から、網膜の中で生き続ける、消えゆく不安定な「消滅」へと変化した。

このように、現代の視覚メディア（デジタル写真、ビデオ、映画など）は、物質的存在の空間的領域を徐々に縮小し、イメージの露出や提示という時間的領域を優先させ、芸術の再生産機能を徐々に低下させているとヴィリリオは考えているのである。その中で、近現代美術は次第に現実世界の現実や政治的状況から切り離された、本質的に受動的で無関心な形態になってきた。写真の場合、現在「写真」と名乗った画像はハイブリッドなイメージになり、過去を指し示すこともなく、物質的な形では存在しないバーチャルな現実を受け取ることになった。これらの現実写真は写真の「かつて、あった」という本質を揺るがすものであり、写真の境界は消失している。私たちはより多くの情報を得て、より多くの美的体験ができるようになった。しかし同時に、美的感覚はスピードによって消耗され、もはや美を楽しむ喜びではなく、ショックと幻惑を味わうことだけになる。このような可能性を回避するために、ヴィリリオはテクノロジーの加速を抑制し、自然と人間を包含する人道的な関心を持つ芸術の古典的な感性に戻ることを提唱している。ヴィリリオは、芸術の創造性を、芸術家の身体的な感覚的・精神的な体験に根ざしたものであると考えた。そのため、芸術は表現媒体として世界内現実の再生産に介入すべきであり、芸術には批判的な対抗機能がある。それは、世界に対する既成の見方

を覆し、私たちのビジョンを刷新するものでなければならない。そこで、物質が重要な役割を持っている。

デジタルデータが溢れ、テクノロジー、メディア、テレコミュニケーションなどの消費形態がコピー、加工、再生産されたポスト工業化時代において、物質はそれ自身ではない人工的な機能や形態に身を寄せ、現実にはメディアの間に隠されているようである。本来の物質は私たちから遠く離れたところにあるのだ。そのためか、今日の現代美術の分野では、物質へのノスタルジーが目立っている。デジタル以前の芸術家たちは、素材を研究しながらも、それを見せることに熱心ではなかった。それはおそらく、人々が元来、物質世界とのつながりを断ち切らなかつたからなのだ。今日の時代では、デジタルデータ化されたあらゆるジャンルの芸術作品は形式のみになり、物質と断絶した。バシュラールの物質的想像力論は夢にスポットを当て、想像力豊かで具象的な認識論の価値を強調し、詩が未来を切り開くことを主張している。バシュラールが現代美術に与えたインスピレーションは、芸術家になる前に、まず詩人になり、自分自身を存在に反響させることで、物質的な想像力の労働に芸術的に従事することなのかもしれない。物質の原初的な風景を表現し、あるいは暗示することによって、物質の甘い香りを現代人に返そうとすることは重要である。私たちは、物質的な本質、最も深い夢に戻る必要がある。

参考文献

・中国語

- 保罗·维利里奥 (Paul Virilio) 『消失的美学』楊凱麟訳、河南大学出版社、2018
- 保罗·维利里奥 (Paul Virilio) 『视觉机器』張新木/魏舒訳、南京大学出版社、2014
- 保罗·维利里奥 (Paul Virilio) 『无边的艺术』張新木/李露露訳、南京大学出版社、2014年
- 保罗·维利里奥 (Paul Virilio) 『解放的速度』陸元昶訳、江蘇人民出版社、2004
- 雷吉斯·德布雷 (Régis Debray) 『图像的生与死：西方观图史』黄迅余/黄建华訳、华东师范大学出版社、2014
- 加斯东·巴什拉 (Gaston Bachelard) 『水与梦—论物质的想象』顾嘉琛訳、商务印书馆、2019
- 加斯东·巴什拉 (Gaston Bachelard) 『土地与意志的遐想』冬一訳、商务印书馆、2020
- 加斯东·巴什拉 (Gaston Bachelard) 『梦想的权利』顾嘉琛/杜小真訳、华东师范大学出版社、2013
- 加斯东·巴什拉 (Gaston Bachelard) 『梦想的诗学』刘自强訳、生活·读书·新知三联书店、2017
- 巫鴻『重屏：中国绘画中的媒材与再现』文丹訳、黄小峰校、上海人民出版社、2017
- 巫鴻『“空間”の美術史』錢文逸訳、上海人民出版社、2017
- 瓦尔特·本雅明 (Walter Benjamin) 『发达资本主义时代的抒情诗人：论波德莱尔』張旭東/魏文生訳、生活·读书·新知三联书店、1989

・日本語

- C. G. ユング、リヒアルト ヴィルヘルム 『黄金の華の秘密』湯浅泰雄・定方昭夫訳、人文書院、2004
- C. G. ユング 『元型論』林道義訳、紀伊國屋書店、1999
- 伊藤俊治 『写真都市—CITY OBSCURA 1830-1985』トレヴィル、1988
- 伊藤俊治 『20世紀イメージ考古学』朝日新聞、1992

ヴァルター・ベンヤミン『ベンヤミン・コレクション1：近代の意味』浅井健二・郎久保哲司訳、筑摩書房、1995、429頁

ヴァルター・ベンヤミン『複製技術時代の芸術』佐々木基一編集、晶文社、1999

ガストン・バシュラール『夢想の詩学』及川馥訳、筑摩書房、2004年

ガストン・バシュラール『水と夢：物質の想像力についての試論』小浜俊郎・桜木泰行訳、国文社、1995年

ガストン・バシュラール『大地と休息の夢想』饗庭孝男訳、思潮社、1970年

ガストン・バシュラール『夢みる権利』渋谷孝輔訳、筑摩書房、1999年

ゲルハルト・リヒター『ゲルハルト・リヒター写真論/絵画論』増補版、清水穰訳、淡交社、2005年

シャック ランシエール『イメージの運命』堀潤之訳、平凡社、2010

ジャン・ポール・サルトル『想像力の問題』平井啓之訳、人文書院、1983年

清水穰『不可視性としての写真：ジェームズ・ウェリング』ワコウ・ワークス・オブ・アート、1995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

スーザン・ソントグ『写真論』近藤耕人訳、晶文社、2018年

ポール・ヴィリリオ『情報エネルギー化社会—現実空間の解体と速度が作り出す空間』土屋進訳、2002

ポール・ヴィリリオ『戦争と映画：知覚の兵站術』石井直志・千葉文夫訳、平凡社、1999年

ポール・ヴィリリオ『瞬間の君臨：世界のスクリーン化と遠近法時空の解体』土屋進訳、新評論、2003年

ポール・ヴィリリオ『速度と政治』市田良彦訳、平凡社、2011年

本間邦雄『時間とヴァーチャリティ：ポール・ヴィリリオと現代のテクノロジー』書肆心水、2019

ベルント・シュティーグラー『写真の映像：写真をめぐる隠喩のアルバム』竹峰義和・柳橋大輔訳、月曜社、2015年

レフ・マノヴィッチ『ニューメディアの言語』堀潤之訳、みすず書房、2013

レフ・マノヴィッチ『インスタグラムと現代視覚文化論 レフ・マノヴィッチのカルチュラル・アナリティクスをめぐって』久保田晃弘訳、ビー・エヌ・エヌ新社、2018

レジス・ドブレ『メディアオロジー宣言—レジス・ドブレ著作選1』西垣通監修、嶋崎正樹訳、NTT出版社、1999

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

・英語

Costello Diarmuid, What's So New about the "New Theory of Photography" *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2017

Paul Virilio, *The Vision Machine*, trans. J. Rose, London: British Film Institute. 1994

Paul Virilio, *Open Sky*, trans. J. Rose, London: Verso. 1997

Paul Virilio, *Polar Inertia*, trans. P. Camiller, London: Sage. 2000

Paul Virilio and Claude Parent, *The Function of the Oblique: The Architecture of Claude Parent and Paul Virilio 1963-1969*, trans. P. Johnston, London: Architectural Association. 1999

Paul Virilio, *Ground Zero*, trans. C. Turner, London: Verso, 2002

Walton Kendall, *Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism*, *Critical Inquiry*, 1984