

動的表現による写真の時間性に関する研究：
筆者作品《In Between：見えるものと見えないものの境界》を中心に

2022 年度

東京藝術大学美術研究科
博士後期課程学位論文

先端芸術表現研究領域

呉在雄

目次

序論	1
研究背景と目的	1
研究内容与方法	3
1. 写真媒体についての考察	6
1.1. 光の顕現	7
1.2. 光学的無意識	13
1.3. 対象性と喚起性	17
2. 写真媒体の時間性についての考察	24
2.1. 写真の時間性	24
2.1.1. 停止された時間	27
2.1.2. 回帰不可能の可能性	30
2.2. 写真の時間性の表現	33
2.2.1. シャッタースピードによる時間的介入	36
2.2.2. 構成による時間性	46
3. 作品研究：《In Between：見えるものと見えないものの境界》連作	52
3.1 動的写真の定義及び表現が持つ意味	52
3.1.1 〈Between the borders：同時の境界〉	55
3.1.2 〈Moment of persistence：持続の瞬間〉	56
3.1.3 〈Moment and during：瞬間と間〉	58
3.1.4 〈Day and Night：昼と夜〉	60
3.2. 作品分析：《In Between：見えるものと見えないものの境界》連作	63
3.2.1 無意味と時間に対する態度としての写真	64
3.2.2 持続する状況に見えない世界のアウラ (aura)	66
結論	69
参考図版	73

序論

1.研究背景と目的

現代芸術にとって重要な媒体の一つとなった写真¹は、世界をありのままに複製し定着（記録）することから始まり、対象をリアルかつ忠実に再現できる代表的な媒体として認識されてきた。そしてポストモダンを経て、写真は単に記録による表現だけでなく、構成写真（constructed photography）のように多様な形態で表現が拡張されてきた。また、今日の写真は他メディアによって多様に活用されており、写真も技術の発展や古典的な印画方法だけでなく、デジタル技術とともに新しい表現の可能性に対する幅広い試みを通じて拡張を模索している。しかし、このような複数の媒体間で交わされる有機的な関係の形成は、写真の表現が拡張されるという肯定的な効果がある反面、それによって媒体間の区分が不明瞭になったということも事実である。それだけでなく、写真は「見る写真」から「読む写真」として概念化されるとともに、写真映像は視覚的な表現よりは作品の意味が過剰な形で表現されているのも事実だ。一方、デジタル写真の登場により、写真が持つ必然的特性である時間と空間に結びついた対象の外形を専有して表現することはもはや制約されない。

したがって、写真映像を生成する側と生成された写真映像を収容する側も、写真に対する認識と共に写真が持っていた本来のパラダイム（paradigm）は変化し続けている。アンドレ・バザン（André Bazin、1918~1958）は写真が他の再現芸術とはっきり区分されるのは、人間の目がレンズに取って代われ手を使わずに機械によって客観的(objectif)かつ自動的に映像（genese automatique）を生成することができる点であると述べた。つまり機械で生成された客観的な映像である写真映像は、単純に機械（カメラ）によって対象が再現されたのではなく、機械映像を通じて人間の肉眼で認知できない世界を見せてくれるからだ。

ロザリンド・クラウス（Rosalind Epstein Krauss、1941 ~）は『写真的なもの：Le Photographique』において写真は、実際の対象と再現された対象の持つ類似性との関係から捉えられるアイコン（icon）ではなく、対象と物理的な関係（因果的）で生成されたインデックス（index）であると規定する。ロラン・バルト（Roland Barthes、1915 ~ 1980）は『明るい部屋』で写真は対象の類似物として再現されるため、対象が持つ指示的特性と時間的な特性を持ち、これをストゥディウムとプントウムを通じて説明する。スーザン・ソントグ（Susan Sontag、1933 ~ 2004）は『写真論』で写真の本質を写実主義の観点で現実（reality）で実際に

¹ 筆者注、論文では、写真は写真媒体の意味し、映像は潜像の意味し、写真映像は現像された映像で作品としてのものを言う。

あったものの痕跡 (trace) だと定義する。つまり写真的なもの (the photographic) に対する基準は非常に重要だ。なぜなら、写真的なもの (写真性) とは撮影者には理論の背景になり鑑賞者には解釈の方法になるからだ。つまり再現を通じて表現するしかない写真は実在の対象と写真映像の対象を撮影者がどう認識するかによって作品の概念と内容または構成の決め手となり、鑑賞者には写真映像を見る基準となるからだ。そのため、筆者は、写真的なものについての考察の必要性を感じるようになった。伊藤俊治は、「写真と絵画」で写真について次のように述べた。

「写真は単なる表現の方法ではなく、その表現のありようや人間の世界観を決定している感覚の中核そのものであり、その感覚の位相がダイレクトに表現となってあらわれでている。」²

写真はカメラで生成した映像だ。すなわち、カメラの性能によって対象をよりリアルで実際に近い映像を生成できるようになる。逆にカメラが消えたとするなら写真は過去の遺物になるだろう。デジタルという技術や概念が登場し、我々の日常のみならず様々な分野でデジタル化が加速している。もはや写真といえば先にデジタルを思い浮かべ、アナログカメラは主流から区別されている。とは言え、これまではデジタルカメラは保存方式の変化に過ぎず、依然としてアナログカメラの外形だけでなく、写真理論と概念そして表現方式などを共有している。したがって、今のところアナログとデジタルの区分は大きな意味がないといえる。単に表現において選択できるもう一つの媒体に過ぎない。また、写真映像を展示する方式も技術の変化と発展によって決まるだろう。写真で優先的に考察しなければならない対象は、写真映像と映像を生成させる撮影者 (operator) であるだろう。なぜなら、映像を生成する理由には目的があるからだ。芸術においては撮影者の視線・観点・世界を写真映像で表現し、鑑賞者に見せることが目的となる。撮影者は世界の中で対象を選択し、カメラによって生成された映像の中から撮影者によって選択しなおすことを通じて最終的な写真映像にするまでの全ての過程を撮影者が関わって制作するからである。ヴィレム・フルッサーは『写真の哲学のために：Für eine Philosophie der Fotografie』で写真機 (camera) と撮影者との関係について次のように述べた。

² 伊藤俊治 著、「写真と絵画」、白水社、1987、p.74.

「カメラの暗室はカメラマンにとってはカメラ撮影のモチーフになる。彼が可能性を探っている最中に装置内部で道に迷うことになっても、最終的にはその箱を支配することができる。」³

そのため、考察は撮影者だけでなく、観覧者（写真批評家または理論家）にとっても大変重要な要素となる。また、写真はいつも同時代の表現である。したがって、その時代の多様な視点から生成された写真映像を通じて多様な意味で共有されなければならないだろう。だからこそ写真の価値は機械を通じた剰余的⁴な映像を生産することなのである。本論文は、筆者が撮影者の立場から写真において表現の材料となる光、映像を生成する機械（光学）、実際の対象と写真映像で表現される対象について考察し、写真の持つ時間性が写真映像で対象の意味ではなく、新たな意味で喚起されることを時間性として写真の持っている時間性を考察し、動的写真により作品として実現することを目的とする。

2.研究の内容と方法

本研究は、写真的なものに対する規定によって再現において理論的土台を作り、筆者の作品研究対象である《In Between：見えるものと見えないものの境界》連作を通じて実現される時間性の表現が持つ意味と可能性に関する研究に限定する。したがって、本論文の本論は3章で構成される。理論の背景となる第1章では、写真媒体についての考察、第2章では、写真媒体の時間性について考察する。第3章では、作品研究として《In Between：見えるものと見えないものの境界》連作の作品研究となる。

第1章 写真媒体に対する考察では、筆者は、動的写真を通じて時間性を表現するため、光学（機械）による表現、カメラは世界と撮影者（観覧者）と媒介させる役割をするた

³ Vilém Flusser (著)、『写真の哲学のために：Für eine Philosophie der Fotografie』、Yun Jong-Seok (訳)、Seoul、CommunicationBooks、1999、p.31.

⁴ ビレンプルーサーは、「剰余的」という意味は、情報の繰り返しを取って蓋然的なものとして使う。Vilém Flusser (著)、『写真の哲学のために：Für eine Philosophie der Fotografie』、Yun Jong-Seok (訳)、Seoul、COMMUNICATIONBOOKS、1999、p.29.

め、実在の対象と写真映像の対象性と写真の喚起性について考察する。写真術の始まりは手を使わず、光を通じて作られた映像を記録することから始まった。光の表現は、写真を理解する重要な要素になる。したがって写真が発明される過程を通じて写真で光が持つ意味を把握する。また、写真は実際の対象を通じて再現するしかいないため、写真の事実性に対する撮影者と観覧者の立場は、映像を生成したり写真映像の内容を把握する際の非常に重要な要素となる。したがって、事実性についての議論を考察して整理する。そして撮影によって生成された潜像は現象過程で化学的に物理的に処理される。この時、撮影者は光の調節と再解釈を通じて写真映像を完成させるため、写真は単に対象を再現するのではなく光を表現するのだということを明らかにする。第二に、写真はカメラを通じて表現される。したがって、レンズを肉眼の延長または客観的視覚であると言われる。その理由は人間が肉眼で認識できない領域をカメラを通じて記録するからだ。このような写真の光学的特性によって再現された写真で、どのように作用をするのかを考察する。第三に、写真は実在する対象を再現を通じて表現するしかない。そのため、対象を現実と結びつけたものであると解釈するにより、意味が変わる可能性がある。したがって、写真の対象に対する理論（談論）について考察して対象性の克服（超越）を通じて現れる喚起性について考察する。

第2章 写真媒体の時間性についての考察では、写真が持っている本来の時間性と写真で時間性がどのように表現されているのかについて考察する。写真の本来の時間性とは現実を対象に撮影者がシャッターを切る時点で停止されるということだ。このような時点の生成は我々が共通に持つ一般的な時間の概念（過去-現在-未来）により理解することができる。つまり、写真は常に現在を対象とし、流れる時間とともに過去志向的な特性を併せ持っているのだ。また、写真の時点の生成と複製可能性により、写真は不可逆的な時間を戻して顕在化させることができる写真の時間性について考察する。第二に、写真の時間性はレンズとシャッターの登場によって始まり、技術の発展によってより可視的な形で現れる。エドワード・マイブリッジ（Edward Muybridge、1830～1904）の「連続写真」とエティエンヌ・ジュール・マレー（Etienne-Jules Marey、1830～1904）の「クロノフォトグラフ」そして、ハロルド・ユージン・エジャートン（Harold Eugene Edgerton、1903～1990）の「ストロボスコープ」の事例を通して考察する。写真の時間性は、撮影の時を基準に前後の時間性を表現できる。撮影では時間調節装置であるシャッターを利用して高速写真と低速写真（長時間露出）を選択して映像を生成することになる。したがって、シャッターを利用した時間表現が同時代写真ではどのように表現されているかを考察する。高速シャッターを利用して目に見えない瞬間を表現し

た畠山 直哉 (Hatakeyama Naoya, 1958 ~) の<Blast>シリーズ、映画が上映される時間を長時間の露出を利用する杉本 博司 (Hisoshi Sugimoto, 1948~) の<劇場>シリーズ、自らが対象 (被写体) となって動きを表現する佐藤 時啓 (Sato Tokihiro, 1957~) の<光一呼吸>シリーズ、宇宙の時間と虚無について表現する金我他 (Kim Atta, 1956~) の<On Air>シリーズ、自然の太古の時間を象徴する巨大な石と時間の源泉である星の動きを同時に表現した広川 泰士 (Hirokawa Taishi, 1950~) の<Timescapes>シリーズの 5 人の作家は、共通して写真作品を時間性で表現しているが、互いにシャッター速度と表現方式が異なるため、作品に対する事例研究を通じて分析する。また、撮影後の写真構成で時間を表現する方法について考察する。最も一般的な構成は写真集であり、通常線形時間で構成する方法だウォーカー・エバンス (Walker Evans, 1903~1975) の『American photographs』写真集とエド・ルーシャ (Ed Ruscha, 1937~) の『Twenty-six Gasoline Stations』写真集を分析し、写真に、ナラティブ (narrative) の表現とフォト・シークエンスに代表されるデュアン・マイケルズ (Duane Michals, 1932~) の『Chance Meeting』作品に現れる時間性について分析し、フォト・コラージュを通じて新しい時空間として再創造されるデビッド・ホクニー (David Hockney, 1937~) の作品を分析し、写真映像を重ねて再構成することで時間を拡張させるアンドレア・ゲールスキー (Andreas Gursky, 1955~) の<Rhein II> 作品を分析する。

第3章 作品研究: 《In Between: 見えるものと見えないものの境界》連作では、作品の理論と概念になる第2章と第3章を礎石にして、動的写真を動きを通じて時間性を表現するものであると定義し、作品分析を行う。筆者の写真作品 《In Between: 見えるものと見えないものの境界》は見えるものと見えないもの、動くものと動かないものと同じ中間地帯、すなわち境界についての表現で時間を視覚化した4つの連作である<Between the borders: 同時の境界>、<Moment of persistence: 持続の瞬間>、<Moment and during: 瞬間と間>、<Day and Night: 昼と夜> で構成されている。写真は、必然的に世界の対象と表現せざるを得ない。そのため、写真映像の対象は実際の対象が持つ意味に解釈できる。したがって筆者は対象性を超えるために時間性を表現しなければならないと考える。なぜなら、写真が対象との因果関係で作られた痕跡、または存在したことに対する証拠ではなく、撮影者の動きを通して作られた時間の痕跡だと考えるからだ。また、写真映像が対象の意味に解釈されるのではなく、視覚的な経験を通じて新しい意味に見える時、写真の表現は拡張されることがあると考えるからだ。動的写真による写真の時間性についての表現の可能性に関する研究である。

1.写真媒体についての考察

写真の発明によって対象の描写という側面から絵画はこれ以上対象を再現しない方向に発展し、写真はリアルな表現を中心に発展するようになった。また、技術映像である写真はレンズと感光剤の発展により瞬間を記録できるようになり、技術の発展とともにより鮮明な映像、そして速い動きまで捉えることができるようになった。また、映像はさらに動きまで記録できるように拡張された。以後、写真と映画は表現という側面で静止と動画で互いに異なる表現の層を形成しながら発展するようになる。今日の写真は記録媒体の発展とデジタルカメラの登場により、外形的には従来の写真と映像が区分されていたものを統合し、同一のカメラで静止と動画を撮影することが可能となり、内容的には写真映像が持っていた従来の時空間の概念に影響を与えている。つまり写真映像の特性のひとつである「世界一撮影者一対象」という関係性を通じて表現するしかない制約（写真表現の特性）から逃れることができるようになった。したがって、今日の写真映像はもはやリアルな表現に限らず、時空間と対象を再現しなくても対象がなくても表現できるようになった。しかし、対象をありのまま映像で生成するしかない写真が実際に存在しないものを表現した場合、「写真」と呼ぶことができるだろうか。

ロザルド・クラウス(Rosalind Krauss)は、「写真的なもの(the photographic)」について美術の歴史と明確に区分される本来の写真が持つ様々な影響力と価値を回復するとともに、写真の外在性(exteriorité)を強調しているように、⁵ 写真で実際の対象（被写体）は写真の表現対象であり、写真映像の中の内容となる。そのため、外形(対象)は写真の理論的对象になる。しかし、デジタル時代の今、写真は存在したものを映像から編集を通じて消したり追加したりすることが可能となってきた。それにもかかわらず、現在も変わっていない事実は、必然的に対象の外形を共有して表現するのが写真である。そのような編集を通じて新しいイメージを生産するかの決定は全面的に撮影者によって決定される。つまり、写真映像を既存の方式の通りに表現するか、デジタル編集という新たに拡張された表現方法を受け入れるかを決定するのも写真的なものに対する定義だと言える。筆者の理論的背景となる第1章写真媒体に対する考察で、写真映像の外形を作る「光」と「光学」と、写真の内容となる「対象性」についての考察を通じて、筆者が考える写真的なものに対する立場を明確にする。

⁵ Rosalind Krauss (著)、『写真・インデックス・現代美術：Le Photographique』、Choi Bong-Rim (訳)、Seoul、KungRee、2004、p.14.

1.1. 光の表現

写真とフォトグラフィー (Photography) ⁶とは‘真を写す’⁷という意味と‘光で描いた絵’という意味である。この二つの単語には写真が持つ本来の意味と映像生成のメカニズムを正確に表している。写真は対象から反射または発散する光を記録して表現する媒体である。写真が登場する前までは、何かに関する記録は大体に手を使って文章で表現するかまたは絵で表現することがほとんどだった。しかし写真の登場により、手を使用せず迅速かつ正確に写実的に記録することが可能になった。

最初の写真⁸は 1826 年、フランスの発明家、写真家のニエプス (Joseph Nicéphore Niépce、1765~1833) が自分の作業室の窓外の風景を 8 時間の間の露光を通じて製作した<ル・グラの窓からの眺め>だ。ニエプスが考案したヘリオグラフィー (Heliography: 太陽で描いた絵を意味する) は、紙と陰画 (negative) 映像の研究の結果ではなく、石版画の製作方法を参考にし、発展させた複製技術だった。⁹

そして、写真は公式に 1839 年、フランスの科学アカデミーでダゲール (Louis Jacques Mandé Daguerre、1787~1851) のダゲレオ - タイプ (daguerreotype) を最初の写真術として公表したことから始まった。しかし、ダゲレオ - タイプは陰画と陽画が同じ感光板になるため一枚の写真しか作れないという欠点を持っていた。それにもかかわらず、ダゲレオタイプは容易な製作方法と鮮明な像で作られるため肖像写真と様々な分野で活用されるきっかけとなった。以

⁶ 「写真」 (Photography)、タルボットが 1839 年に論文で光で作った絵という意味で、「光素描 (photogenic drawing)」という表現を使った。しかし、ジョン・ハーシェル (John Herschel: 1792~1871) は、「光素描」という表現の代わりに、「写真術 (photography)」と呼ぶことを提案した。現在でも使用されている陰画 (negative) と陽画 (positive) という用語もハーシェルによって提案された。Beaumont Newhall (著)、『写真の歴史: The History of Photography』、鄭鎮國 (訳)、Seoul、Youlhwadang、2009、p.24

⁷ 飯沢耕太郎によると、「真を移す」という意味で作られた写真という言葉は、日本画家たちが中国の絵画論に影響を受け、人物画の風貌を正確に再現することの意味として使われたという。飯沢耕太郎 著、『写真的思考』、河出書房新社、p.56.

⁸ ニエプスの最初の写真で 1822 年に撮影された食卓の上のワインの瓶、パン、器が撮られた静物のイメージは 1893 年ダバンヌ (Davanne) 『大衆のための写真講義: les cours photographique. Pour le public』の図版で挿入されているが原本が残っていない状態と推測されるため、公式的に 1952 年の写真を最初として見ることが出来る画像は、1952 年イギリスで写真史学者ヘルムート・ゲルンサイム (Helmut Gernsheim) が発見したル・グラ邸研究室の窓外風景<サン・ルド・バレンの窓外風景>である。Lee Gyeong-ryul、『写真の黎明 - 19 世紀の写真発明と発見の歴史』、sajin masil、2006、pp.103.~104.

⁹ Ibid. p.79.

後、タルボット (William Henry Fox Talbot, 1800-1877) によって 1841 年に発明されたカロタイプ (calotype) は、映像を紙の感光紙に陰画 (negative) で像を潜像させ、これを化学的処理を通じて最終的に陽画 (Positive) の映像に作り上げる方式で、今日まで使われている写真のプロセスの起源となる。

また、最初の写真集である『自然の鉛筆』でタルボットはがカロタイプの発明をするようになった理由を 1833 年にイタリアのコモ湖で美しい景色をカメラ・ルシダを使って描こうとしたが、自分の足りないデッサンの実力で描くことができず、次にカメラ・オブスクラを使って再挑戦をしてみたが、細部のディテールを手で表現することの難しさや模写のための紙の固定の難しさなど、様々な問題が解決できなかった。この時に自分が直接スケッチするのではなく自然をそのまま紙の上に定着する方法を考案するのはどうかというアイデアからカロタイプの発明につながったと経緯を説明している。¹⁰

このように写真術の誕生させた 3 人の発明家たちは、光の現象を永久的な映像として定着 (固定) するための動機は同じだった。ニエプスが突然の死により研究は中断されたが、ダゲールはイメージの複製やレンズの改善に努力し、ニエプスが成し遂げられなかったヘリオグラフィの完成と発展させたことだけでなく、かつてない再現力を通じて新しいイメージの時代を切り開いた。タルボットは、自分が考案した写真術を最初に フォトジェニック・ドローイング (photogenic drawing) と称し、後に美しいという意味のカロタイプと名づけたものでわかるように記録的な側面だけでなく、芸術的価値と新しい表現媒体として提示したかったものと見ることができる。つまり、写真術は、手で再現することができない細かい部分の表現まで正確に描写できる。このような写実的な表現は写真だけが持つ特性であり、今日でも写真は写実性を代表する媒体として認識されてきた。また、写真のリアリティは、現実を再現する映像の中で、写真が他の媒体と区別される特徴であるとともに写真を理解する重要な要素でもあると考える。

写真的事実性 (Photographic realism) については、写真理論のみならず哲学者にも多様に議論されてきた。ケンダル・ウォルトン (Kendall L. Walton) は、写真は透明な図 (transparent picture) であり、機械を通じて実際のような透明な再現は、単に対象を複製して写真映像として再現されたものではなく、新たな見方であると述べている。¹¹ つまり、写真の事実性

¹⁰ William Henry Fox Talbot 著、『自然の鉛筆：The Pencil of Nature』、青山勝 訳、AKAANKA、pp.10~11

¹¹ Kendall L. Walton 「透明な絵、写真的事実性の本質について：Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism」、Scott Walden 編訳、『写真と哲学：光、自然の筆、Photography and Philosophy: Essay on the Pencil of Nature』、Jang Woo-in 翻訳、Book Korea、pp.39~40.

(reality) は対象を実際のように再現されているからではなく、写真映像の生成方式によって透明性を獲得することになる。そして、透明に再現された写真は裸眼で対象を直接体験するのではなく、写真映像を通じて視覚的かつ間接的に体験することを言う。したがって、写真は実際と再現の間を透明に媒介し、リアルに見せる媒体ということだ。反面、ロジャー・スクーリング (Roger Scruton) は、写真は再現 (representation) ではなく、提示 (presentation) だと言う。なぜなら絵画と写真は世界を再現するという側面では同じだが、写真は対象の外形だけを専有する側面も持っている述べている。¹² つまり、絵画は人間の行為を通じて対象の外形だけでなく人間の内面までも表現できるが、写真は対象を機械的方式で外形だけを表現するため、非在現 (non-representatio) である。そのため、写真は対象そのものを提示するしかない。したがって、写真は実際の対象との外形的な類似性で獲得される事実性ということである。結局、ウォルトンとスクリュートンは、写真の事実性は対象が実在した事実の再現 (記録) であり、対象の因果関係によって表現されたイメージであると考えていることがわかる。したがって、写真は世界と対象という必然性によって結局因果的な関係から自由ではないのが事実である。

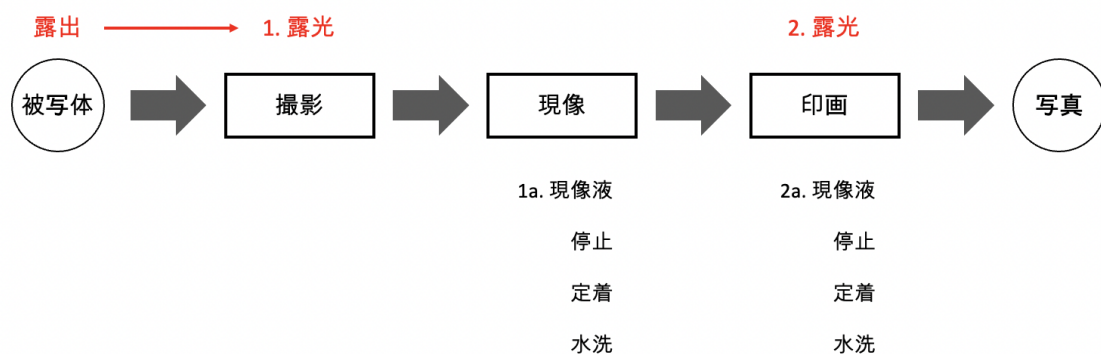


表 1. 写真制作過程

筆者は、写真はいわば光の芸術であり、よって、対象そのものより撮影者が見た光景に対する光の解釈であり、光で再現されたものが写真映像であると思う。なぜなら写真製作過程 (表 1.) を見れば分かるように写真は対象が発散する光の明るさ (輝度) を露出計を通じてチェックして高レンズの絞りとシャッター速度を調整し、フィルムを光に露出 (表 1 の 1.) させる。

¹² Roger Scruton 「写真と再現 : Photography and Representation」、Ibid. p.202.



図1. zone scale

このように露出されたフィルムには被写体が潜像された状態で記録される。潜像されたフィルムを化学的処理を通じて現像が出来れば（表1の1a.）、肉眼で陰画（Negative）された映像を見ることができる。しかし白黒が反転された状態であるため、我々が見る状態、つまり陽画（Positive）映像にするためには印画する映像を引き伸ばし機で印画をすることになる。この時に引き伸ばし機の人工光で2度目の露光（表1の2）をさせる。フィルムの映像が印画紙に投影されるようになるが、この過程でも映像はまだ潜像された状態でフィルムの現像過程のように印画紙を2度目の現象（表1の2a.）過程を通じて物理的な映像として作ることになる。すると写真で表現できる光の領域は、人間の目は光のスペクトラムの中で可視光線（380~780 ナノメートル）の波長帯域が見られるが、白色光である光をすべて見ることはできない。また、目に入った光に対する情報を脳が処理するときには生じる歪曲と錯視の現象によって実際には対象をありのままに見ることはできない。しかしフィルム（パンクロマチック:panchromatic）¹³は基本的に可視光線の帯域をすべて含む光をすべて表現することができ、フィルムによって赤外線とX線のスペクトル領域まで拡張させて表現することができる。したがって厳密に言えば、写真は撮影者と対象を同時に共有（カメラの接眼レンズを通じて眺める時）しているが、銀塩写真で確認する前は、撮影者が見た通りに写っているかどうかは分からない。アメリカの写真家のアンセル・アダムス（Ansel Adams、1902~1984）とフレッド・アーチャー（Frederick James Archer、1889~1963）は1940年にゾーン・システム（zone system）を考案した。ゾーンシステムは光を体系的に測定してフィルムと印画紙に適用して表現できるようにシステム化した。白黒プリントで反射の濃度の最大スケールが1対100（光沢

¹³ パンクロマチック - フィルム（panchromatic film）全整色性フィルム。肉眼で見ると同じような明暗に感光する写真フィルム。

印画紙を基準に印画される写真の暗部 (shadow) は明部 (highlight) の約 1/100 程度またはそれ以上) であるのに対し、被写体のスケールは 1 対 10,000 またはそれ以上であるため、印画紙を基準に等級¹⁴を定め、安定的かつ体系的にプリントを作ることができるためだ。露出等級は露出計の適正露出 (コダック社の 18% グレーカードを基準) ¹⁵ 10 段階 (1 段階は露出 1 ストップ) と定めるが、これをゾーンスケール (zone scale) 図 1. と呼ぶ。アンセル・アダムスは、「予見 (visualization) 」を強調する。予見とは、階調が豊富なプリントを作るため、撮影するときから露出等級を通じてフィルムの暗部の露出を確保し豊富な階調を作り印画紙に表現される濃度の等級を制御して、写真家がより多様なプリントを作ることができるための方法だ。したがって、経験が豊かな写真家は撮影前に肉眼で光を几帳面に確認し、光を通じて対象をどのように強調するかを先に予想してから露出を決めることになる。



図2. Ansel Adams, Moonrise over Hernandez,
New Mexico, 1948

そのように決まった露出はフィルムに対象の暗部から明部までの光を豊富に記録できるからだ。これは、印画する時に被写体をより多様なトーンに作り出す絶対的な基準になるからだ。また現象は、感光されて潜像状態にあるフィルムの像を目に見える像にする過程で化学的処理を行う。この過程は単純に決められた過程 (現象-停止-定着) を進めれば作られるものだが、ここにも光を処理する重要な過程である。撮影の時、自分が決めた露出で光の明るい部分から暗い部分までフィルムに全て記録される。しかし、フィルムの特性上、光の明るい部分は銀粒

¹⁴ Ansel Adams 著、『The Negative』、Cha Yong-boo 翻訳、samkyung、1996、p.14.

¹⁵ Ibid. p.45

子がすべて反応した状態でディテールが全くない状態だ（つまり印画をする時、光が透過できなくなるので印画紙の白色を意味）。したがって露出がオーバーになると対象が消える可能性があるということだ。現象は明るい領域（ハイライト）を調節する役割を果たす。そのため標準現象時間を調節しながら明部のトーンを調節する。このプロセスでは写真家が狙ったように、あるいは表現したかった写真画像を生成できるようにするために非常に重要である。フィルムが写真の原本だと言えるため、撮影時に露出が間違ったり、現象調節が失敗した場合、その映像は使用できなくなる。したがって写真は撮影・現象・印画のすべての過程で光を調節して再解釈する作業と見ることができる。だからこそアンセル・アダムスはプリントについて『フィルムは楽譜で、写真は演奏』に例えて言った。つまり同じフィルムだとしても光をどう解釈するかによって写真は全く違うものに仕上がるということだ。

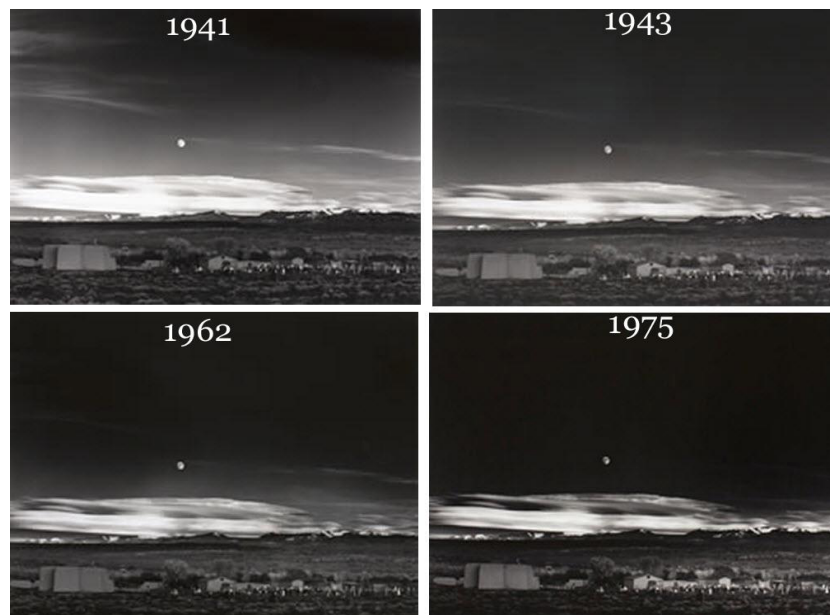


図 3. Ansel Adams. Moonrise over Hernandez. New Mexico

アダムスの有名な作品<Moonrise over Hernandez, New Mexico, 1948>（図 2）はネガフィルムのそのままストレート（straight print）で印画したプリントで、同じフィルムからプリントした作品（図 3）でもプリントした年によってプリントのトーンが異なっていることが分かる。また、写真を 1980 年まで同じフィルムから約 13,000 枚ほどプリントし、約 40 年プリントしたが毎回結果は違ったという。ただの一度も同じような覆い焼き(dodging)と焼き込み

(burning)をしたことがないといわれている。¹⁶ このように写真が光の再解釈だと言えるのは、同じ作品をどのようにトーンを作るかによって同じネガフィルムの写真作品の違いが明確に表れるからだ。

写真は持続性と一回性で作られる。写真撮影は対象と状況とその時の自然の現象の変化の中で二度と会えない瞬間を捉えるものであり、作品を作る過程でも暗室の温度、湿度、薬品の濃度とコンディション、そして印画紙など（もちろん暗室はすべての変数を最小化するために設計されている所もあるが）とプリントをする人（撮影者本人または専門プリンター）によって毎回同じ結果物（写真）を保障することはできない。したがって写真は多数のプリントを生産するのではなく、多数のオリジナルプリントを生産するのである。また、写真は対象の直接的な再現ではなく、光の顕現（manifestation）である。なぜなら光と視覚の関係はもちろん、写真を製作する過程がすべて光と関係しているからだ。

1.2. 光学的無意識

産業化の過程で発明（1837）された写真は、機械（カメラ）から生成された映像という特性上、本質的に客観的なものと見なされる。なぜなら、描写的な側面で人の手によって再現されたイメージではなく、機械的な再現¹⁷で生成されるため、実在の対象をほぼ完璧に近く再現できるからだ。そのような信頼は、初期写真の場合肖像写真の普及により大衆性を確保するようになってからであり、それとともに交通手段の発達個人が経験できる空間を拡張させた。すなわち、地域と地域の移動が容易に早く移動できるようになった。したがって、写真は受容と発信の側面において、多くの人々に新しい世界に対する間接的経験とともに視覚的体験ができる代表的な媒体となった。

そして印刷技術の発展により、19 世紀中頃、新聞や雑誌などのメディアが登場と印刷技術の発展により、19 世紀中頃、新聞や雑誌などのメディアが登場し、機械的な映像¹⁸が持つ視覚的類似性（resemblance）は写真映像が事実を客観的に表現できるメディアであると人々に認識されるきっかけとなった。しかし、一方で写真は機械的な映像という特性により、写真理論では

¹⁶ Jin Dong-sun 著、『写真記号学：表現から解釈まで』、プルンセサン、2015、p.32

¹⁷ 再現(represent)とは限られた状況で、あるものを代表的なイメージとして対象化する過程である。Jacques Amount、『イメージ映画・写真絵画：L'image』、Oh Jeong-Min (訳)、Seoul、東文選、2006、p.136

¹⁸ 筆者注、この論文では機械的映像は、機械（カメラ）から生成された映像という意味使う。

主観と客観的な表現に対する議論と表現的な側面からの様々な試みがあった。なぜなら、写真の表現体系は、世界を眺める主観（撮影者）と客観（カメラ）という二つの相反する観点が一つの写真映像として生成されるからだ。例えば、写真には主観主義写真（subjective photography）と新即物主義写真（New Objectivity）の思潮がある。オットー・シュタイナート（Orto Steinert、1915～1978）＜図 4.＞ 1951年に彼はフォトフォルム（Fotoform）の3回の連続開催した展示のうち最初の展示を企画した。その展示のタイトルである「主観主義写真」は、その後写真の新しい様式を指す用語となった。¹⁹ つまり、明暗の対比が強い印画（プリント）と大胆なクロッピング（Cropping）、抽象的な構造、超現実的な状況に対し演出のような新たな視覚的表現で写真だけが再現できる特性について実験をした。しかし、逆説的にも初期の対象を忠実に再現して表現した主観主義の作品は徐々に対象を通じて写真家の主観を表現することになり客観性を確保する方向に進んでいた。²⁰ 逆に、アルベルト・レンガ＝パッチュー（Albert Renger-Patzsch、1897-1966）＜図 5.＞の写真集＜世界は美しい：The World Is Beautiful＞(1928)のドイツ語原語では＜Die Dinge(事物)＞である。この写真集は、自然的で人工的な事物を体系的かつ視覚的に分析した写真で構成されている。新即物主義写真（New Objectivity）とも呼ばれ、素材に対して客観的に接近するこの方法は理性的でない自我を否定し、すべての分野から芸術家が客観的实在（thingness）を発見しなければならないと主張した。²¹ また、機械的特性を探するため様々な試みの中で、ラスロー・モホリ＝ナジ（Laszlo Moholy-Nagy、1895～1946）は映像を生成するのに絶対的な要素であるカメラを使わずに光そのものに対する実験を行った。過度な露光で偶然に発見されたソラリゼーション（solarization）を利用したマン・レイ（Man Ray、1890～1976）の実験などは写真で多様な表現の可能性を広げたことは事実である。しかし、機械が持つ客観的特性を通じて表現するしかないという限界をさらけ出した。それだけでなく客観主義写真も同じ脈絡で現われるが「中立的視線」に代表されるアウグスト・ザンダー（August Sander、1876～1864）と事物そのもの（対象の価値に対する中立的な態度）を強調するベッヒャー夫妻（Bernard、1931～2007 & Hilla Becher、1934～2015）のタイポロジー（typological photography）写真も結局、類似した

¹⁹ Museum Ludwig 著、『20th Century of Photography』、Joo Eun-jung 翻訳、maroniebooks、seoul、2018、p.

²⁰ 出典：月刊美術 <https://monthlyart.com/encyclopedia/주관주의사진/>

²¹ Mary Warner Marien 著、『100 Ideas That Changed Photography』、Choi Yoon-hee 翻訳、Choi Gun-seong 監修、SEEDPOST、seoul、2015、p.159

写真の中から差異を発見するために写真媒体だけの機械的特性を積極的に活用することになる。



図4. Orto Steinert, <Pedestrian's Foot>, 1950,
Gelatin Silver Print, 28.7×40cm



図5. Albert Renger-Patzsch, Glassware [Gläser],
1926-1927, 17,1 × 22,9 cm

メディア理論家 マーシャル・マクルーハン (Marshall McLuhan、1911～1980) は『メディア論』で一つの機能を持つ道具と違い、機械はすべての過程を拡張させるか「外化」と述べた。例えば、手作業で行われる印刷の過程で、印刷機は作業の過程を段階別に分離させる。したがって、作業者の手は他の機能を遂行できるようになる。²²と述べた。写真は光を通じて世界をありのまま再現（複製）するという確実な目的性を持っている。それがカメラの構造的メカニズムを確立する上で一つの重要な概念となった。また、今日までもカメラの機械的な構造と表現の方法は大きな変化がなく、写真も本質的に対象に対する直接的な再現を継承している。つまり、カメラの機能は撮影者がシャッターを切る瞬間をありのまま再現することで既存の手による再現では見られなかったパラダイムの転換をもたらし、カメラによる再現は肉眼で把握できない部分まで再現できるため、見ることができる力泳を拡張させる役割をすることができる。したがって、写真映像は人間の視覚と遅刻を補完し、一貫した表現が可能になった。これは写真の表現の核心的で概念的な要素である。言い換えれば、撮影者が決めた通りに映像が生成されるということである。これをフランスの映画理論家アンドレ・バザン (André Bazin、1918～1958) は、『写真的映像の存在論』で、カメラによる「自動生成」について世界の外形を創造的観点から人間の介入なしに行われるものであるが、他者と区別される撮影者ならではの

²² Marshall McLuhan 著、『メディアの理解: Understanding Media』、Kim Seong-gi, Lee Han-woo 翻訳、minumsa、2020、p.220.

の固有の特性は選択されたフレームであり、映像²³を通じて教示されることができるときに作動することができる」と述べたのだ。²⁴また、カメラによる自動生成の特徴は常に撮影者が決定したアングルとフレーム、そして予見した露出設定によって、フレームの中に入ってきたすべての対象を無差別に記録する。このように意図していない部分まですべて記録される特性をベンヤミンは『複製技術時代の芸術』で人間の意識作用をする空間に無意識が介入することについて、精神分析学によって無意識の世界の衝動が分かるようになったように、カメラを通じて光学的無意識（または視覚的無意識、das Optisch-Unbewusste）の世界が分かるようになる」と述べた。²⁵すなわち、機械的映像だけが持つ特徴は、対象の大きさを変化させることができ、動きと形態を持続的な観察によって拡張された視覚を経験することを意味する。このような裸眼とは異なる新しい視覚的経験は、意識できない視覚的無意識が働くようになる。²⁶



図6. Iain Macmillan, 1969. 8.8, The Beatles were photographed walking across a pedestrian crossing in London.



図7. 2007.03.31, Abbey Road zebra crossing, London

例えば、我々がよく知っているビートルズ（THE BEATLES）のアビーロードのアルバムのカバーの写真（図6.）は、1950年8月8日に撮影されたロンドンのセントジョンズウッド（St. Johns

²³ 今日私たちの使う映像という言葉は、広い意味で概念的な側面を含むイメージとしての映像と、手で描かれた絵やグラフィックイメージと区別されながら、最近多様化したすべての光学的な走査イメージを総括的に指す用語となっている。Lee Kyung-ryul. 著、『現代写真美学の理解：事実主義と存在』、Sajin Masil、2006、

²⁴ André Bazin、『映画とは何か：qu'est-ce que le cinéma』、Park Sang-gyu 訳、斯文亂賊、2013、p.36.

²⁵ 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、東京、晶文社、1999、p.40.

²⁶ Ibid. p.40

wood) に位置する EMI スタジオの前で 4 人のメンバーが横断歩道を渡る場面を撮った写真で、撮影はスコットランド出身のイアン・マクミラン (Iain MacMillan) が担当した。当時どのような演出でどこまで撮影するかなど、計画していたかは定かではないが、おそらくメンバーと横断歩道が写真のメインであることは間違いない。また、写真の中の背景まですべて焦点が合っていることから、都市の雰囲気も一緒に見えるように撮影したと推測できる。しかし、写真をよく見ると画面の左側歩道には白い服を着た 3 人の人と画面の右側歩道にスーツを着た 1 人の紳士も写っているのが確認できる。また、メンバーたちの表情と歩き方の特徴、当時のファッションと自動車、そして街の風景など、その時代がそのまま写真に写られている。このように写真は意図しない状況と要素、そして細部まで全て記録される。このような機械的芸術に対して重森弘淹は次のように述べた。

『機械と機械を操作する人が媒介するかぎり、モリスのいい方を借りれば、非人間的プロセスと人間的プロセスを自らのうちに含んでいるのである。自己を疎外しようとする機械と、機械を統御しようとする主体との葛藤のプロセスそのものが記録行為であり、その行為の軌跡が映像なのである。』²⁷

人間の肉眼で見ることには限界があり、視線には慣習または学習によって意識的な選択と無意識的な選択も共に作用する。しかし、カメラは撮影者が選択した対象と状況が無差別に記録する。また、撮影者はフレームで対象と状況を選択するだけで、対象と状況を個別にコントロールできないため、撮影時には認知できなかったものを撮影後の写真映像を通じて新たに認識するようになる場合がある。したがって、撮影者は対象を選択して映像を生成し、写真映像を作る過程を繰り返し、最終的に作品を完成することになる。つまり写真は撮影者の意識とカメラの光学的無意識で生成した映像を通じて作られる光学的リアリティだといえる。

1.3 対象性と喚起性

世界は物事で構成されているといっても過言ではない。また、全ての物事はそれぞれ固有の名前を持っており、我々はそれらの意味を共有しているからコミュニケーション (communication) が可能なのである。写真は対象 (人物と事物) を媒介で表現するしかなく、機械的再現をするため、撮影者は直接的に光と対象を選択すること以外は介入することが

²⁷ 重森 弘淹 (著)、『写真芸術論』、美術出版社、1978、p.27

出来ない。したがって、実際の対象と写真映像の対象の関係を規定することは重要である。²⁸ なぜなら、写真映像の対象は写真映像を理解するために核心的な情報になるからだ。例えば、ある場所で対象を見ていると仮定する場合、その場所には物事だけが存在しているのではない。物事とともに光の変化、風の変化など動きと対象が共存している数多くの情報が一緒に存在している。そのため、対象を見て何かを考えたり、感じたりするということは、そのように複合された情報の影響を受けていると言える。しかし、写真は実際の対象をありのまま表現するしかないため、実際の対象が持つ意味になる余地を常に含みこんでいる。したがって、写真が事物に対する記録ではなく、芸術的表現になるためには本来の対象が持つ意味を最小限に抑えなければならない。フランソワ・スーラージュ(François Soulages)は『写真美学：Esthétique de la photographie』で対象について次のように区分する。

「写真は対象の本質ではなく現象を捉えるものなので、完全には写真で捉えることができない。捕捉不可能性に重点を置くために彼は写真の被写体を撮影する対象(object a photographier)、撮影された対象(object photographie/object pris en photo)、写真的対象(objet photographique)として使い分ける。‘撮影する対象’は精神的で形而上学的で哲学的な対象である反面、‘撮影された対象’は常に物理的で技術的にとらえられた対象だ。捕捉不可能な対象は写真の中で撮影された対象として確認され、写真を見た鑑賞者の側面で知覚と思惟過程を通じて写真的対象に取って代われる。」²⁹

写真が発明されてから今日まで、写真術はほとんど光学的写実主義(optical realism)を基に発展してきたといっても過言ではない。³⁰ そのため写真は、時代によって世界(対象)とカメラで生成された映像との関係を規定する観点をどこに置くのかについての議論が続けられてきた。そうした議論で重要な争点は写真映像を認識論的に見るか存在論的に見るかに分かれる。フィリップ・デュボア(Philippe Dubois)『写真的行為：L'acte Photographique』によると、写真を眺める観点に対する議論は三つに分けて理解できると述べた。

²⁸ 筆者注、本論文で実際の対象(人物、事物)と区別するために対象性という表現を使う。対象性とは、カメラによって生成された対象であり、対象が持つ本来の意味ではなく撮影者の意図や内容によって異なる意味を持つことを指す。

²⁹ François Soulages 著、『写真美学：Esthétique de la photographie』、Shin Hwa-min、Jung Jae-joon 翻訳、Noonbit、p.34 訳注から引用

³⁰ Mary Warner Marien 著、『100 Ideas That Changed Photography』、Choi Yoon-hee 翻訳、Choi Gun-seong 監修、SEEDPOST、seoul、2015、

第一は「实在鏡のような模倣談論」だ。これは人間の介入なしに全面的にカメラによって生成された映像であるという点で芸術のように創造されるものではないという観点である。しかし、写真には優れた描写能力を肯定的に見る観点もあり、技術の進歩はより優れた描写を可能にし、人間の視点を拡張しようとし、ピクトリアリズムを通じて芸術の地位を得ようとする流れもあったという。そして、このような模倣理論に関する議論は19世紀にかけて20世紀にも発見されるという。第二は「实在の変形としてのコードと解体の談論」である。これは第一の模倣談論の反対に触発された。写真の対象は鏡のように投影された実際の対象ではないため、实在の対象をコード化して分析しなければならないという主張だ。模倣談論は本質的に経験のような内面を盛り込むことはできず、世の中と対象の外形だけを収れんするために拒否されるものであり、写真の対象は实在性ではなくメッセージに限定させる。つまり、写真に内包するコードを通じて、写真（特に芸術的写真）が先験的に内的真実を表すことになる。したがって、写真の实在とつながっている対象ではなく、対象は写真そのものになる。第三は実際の痕跡としてインデックス談論をフィリップ・デュボアによって提起される理論である。³¹写真は分離させることができないイメージ (image) と行為 (acte) の総体と理解されなければならない。なぜなら、写真-映像は「ある行為によって生産されたイメージであるだけでなく、何よりもまず真の図像的な行為/そのもの、つまり、切り離すことが出来ないイメージ-行為である。」³²と定義する。なぜなら、写真-映像はイメージを生成した行為そのものでしか考えることはできないからだ。また、イメージの指示的な状況と分離できない一種の絶対的なイメージ行為を通じて写真は根本的に活用的な本性を立証³³するからだ。つまり、写真的行為という本のタイトルからも分かるように写真を撮るということ（行為）の結果として生成された写真映像には、实在の対象が反映されたことであるからである。したがって、写真映像は写真-インデックス（跡または痕跡）で見なければならないということだ。デュボアが区分した三つの談論は写真史的に時代による区分であるが、今日の写真にも写真の表現形式や作品のテーマによって同様に適用し、写真映像を理解する基準とすることができるのである。すなわち、我々が世界を眺める多様な観点があるように写真映像を見る時にもそれが多義的に解釈されなければならない。写真は撮影者が世界（対象）を眺める観点を通じて写真映像が構成されると見ることができ、鑑賞者は自分の観点で写真映像を理解（分析）すると見ることができだろう。

³¹ Philippe Dubois、『L'acte Photographique』、Lee Kyungryul 訳、Seoul、masil、2005、pp.26~70.

³² Ibid. p.73.

³³ Ibid. p.73

ハル・フォスター (Hal Foster) は『視覚と視覚性』で視覚(vision)が身体的作用としての視線であるとすれば、視覚性 (visuality) は社会的事実としての視線であると言う。また、この二つの概念は同一のものではなく、お互いに分離させることもできないと言ったように写真映像の持つ事実的な描写能力によって写真映像の中の対象と実際の事物と結びついて意味されたり、社会的・文化的・個々人ごとに対象に対する認識によって意味作用が起こることもある。それは鑑賞者に限ったことではなく、撮影者が被写体として対象を選ぶ過程でも同じように作用し得るものである。カメラの起源は、カメラ・オブスクラ (camera obscura) ³⁴で直訳すると暗い部屋を意味する。しかし、バルト (Roland Barthes、1915～1980) の写真の理論書である『明るい部屋』はカメラ・ルシダ (camera lucida) ³⁵の直訳である。³⁶つまり、写真映像を理解または解釈する際、「暗い部屋」が象徴するように観念的に接近するのではなく、「明るい部屋」のように写真映像の表面(対象)で把握されなければならない。なぜなら、鑑賞者の視点で写真映像を見ると、写真の本質は対象の内面 (意味) ではなく、対象の外形を思惟するからだ。³⁷したがって、バルトは鑑賞者の立場で現象学に依存して写真映像を自分の主観とともに感情に頼って写真の本質を探求する。特に写真映像を通じて感じられる二つの要素を「ストゥディウム (studium) 」と、「プンクトゥム (punctum) 」に定義して説明する。まず、ストゥディウムについてバルトは次のように定義する。

私が多くの写真に関心をいただき、それらを政治的証言として受け止めたり、見事な歴史的画面として味わったりするのは、そうしたストゥディウム (一般的関心) による。というのも、私が人物像に、表情に、身振りに、背景に、行為に共感するのは、

³⁴ カメラ・オブスクラ (ラテン語: camera obscura、「暗い部屋」の意味。) は、小さな穴を通じて反対側に像が写る光の物理的現象による (写真の原理) 投影させる装置。カメラ・オブスキュラの模型は 1500 年頃にレオナルド・ダ・ヴィンチ (Leonardo da Vinci) によって提示され、1560 年頃にジャンバティスタ・デッラ・ポルタ (Giambattista della Porta) がより発展した模型を提示した。出典: Friedrich Kittler (著)、『光学的メディア: 1999 年ベルリンの講義 芸術、技術、戦争、Optische Medien Berliner Vorlesung 1999』、Yoon Won-hwa (訳)、Seoul、現実文化、2011、p.86

³⁵ カメラ・ルシダ (英語: camera lucida、カメラ・ルシダ、カメラ・ルキダとも) は、ウィリアム・ハイド・ウラストン (William Hyde Wollaston) が発明した光学装置で、下絵を描くための手描き補助装置だ。真鍮などの棒に三角形のガラスで作られたプリズムをつけて、手描きする紙の上に垂直に立て、反射した像を目で見ても描くことができる装置だ。出典: David Hockney、『名画の秘密: Secret Knowledge: Rediscovering the lost techniques of the Old Masters』、Nam Kyung-tae 翻訳、hangilsa、2019、p.256

³⁶ Jin Jung-Kwon 著、『イメージ人文学: 現実と仮想が重なるパタピジックスの世界』、千年の想像、2014、p.187

³⁷ Ibid. p.131.

教養文化を通してだからである（ストゥディウムのうちには、それが文化的なものであるという共示的意味が含まれているのである）。³⁸

ストゥディウムは、社会的・文化的に通用され共有される情緒（またはコード）によって写真映像を見る方法（解釈）で、最も一般的な写真鑑賞法である。例えば、言語が属する社会の約束で言語を通して思考する際、当該する言語は認識に影響を及ぼすようになるように、写真映像においてストゥディウムの役割もその人が属する社会または文化の文脈の中で共感したり理解されるものと考えられる。バルトは、ストゥディウムについて自分の嗜好、様々な種類の関心、一貫性のない趣味と同じだと表現している。³⁹ さらに、ストゥディウムは撮影者の意図的な視線であるため、写真映像の視線は撮影者の視線についていく鑑賞者であることを意味する。しかし、写真映像が鑑賞者の目を引くことができなかつたり、逆に鑑賞者が写真映像に関心がなくても、写真映像を理解する一つの要素として働くストゥディウムは重要だ。世界は複雑な関係から成り立っているため、様々な理解と解釈が可能である。写真は必然的に世界表現するしかない。したがって、写真映像は撮影者の視線（観点）だと言える。

しかし、写真映像には「光学的無意識」（2.1 光学的無意識参考）によって撮影者が意図しない対象または状況と一緒に表現される恐れがある。したがって、写真映像はいつも社会的・文化的・理念的・宗教的・倫理的に誤った情報で伝えられかねない。また、世界と結びついた対象は言語のように意味されることがある。例えば、1944年に創刊したフランスの新聞であるル・モンド（Le Monde）が創刊当初から写真を掲載せず、ひたすら記事として作成されるのは映像と言語が相互に影響を及ぼしかねないからだ。

第二の要素はプンクトウムである。プンクトムは、大きく感覚的側面と時間的側面から理解することができる。本節では感覚的側面について議論し、時間的側面は2.1.2.回帰不可能の可能性で議論する。

写真の場面から矢のように発し、私を刺し貫きにやって来るのは、向こうのほうである。ラテン語には、そうした傷、刺し傷、鋭くとがった道具によってつけられた標識

³⁸ ロラン・バルト、『明るい部屋：写真についての覚書』、花輪 光 訳、みすず書房、2020、p.38

³⁹ Ibid. p.40.

を表す語がある。(…) ストゥディウムの場合をかき乱しにやって来るこの第二の要素を、私はプンクトウム (punctum) と呼ぶことにしたい。⁴⁰

プンクトウムは ストゥディウムによって発現するものではない。鑑賞者が写真映像で様々な細部の要素の中から何かによって突然出現するのである。バルトは ストゥディウムのみ現れるか、 ストゥディウムとプンクトウムが共に現れることもあり、このような出現に対する規則は設定できず、ただ共存しているとしか言えないと述べた。⁴¹ つまり、写真映像は様々な対象 (ストゥディウム) で生成される。そして、対象は撮影者の意図によって選択される。したがって大部分の写真映像の対象は撮影者の意味 (意図) を内包していると思われる。そのため、写真映像を通じて社会的または感情的に共有できたり、記号化 (写真映像の解釈の可能性) できることをいう。すなわち ストゥディウムは写真映像で解析が可能な空間で写真美学の中心となる概念である 反面、プンクトウムはバルトの表現を借りて言えば、対象の見た目ではなく感情の強さによって感じられるものであると定義できる。したがって、プンクトウムは、撮影者の意図によって作られた写真映像に関係なく写真映像に触発される鑑賞者の感情だと言える。すなわち、実際の対象と写真映像が持つ意味と全く関係のない鑑賞者の経験や記憶などに密接な関係を持つことになる。写真映像は、実際に初めて経験したことに対する感情を消してしまう時があるが、逆に写真映像を通じて喚起された感情は、実際の生活では感じられない感情を呼び起こす。そのため、たまに直接体験する時よりも、写真映像で体験する時に強く感じる時がある。⁴² したがって、プンクトウム他の意味を喚起⁴³とも言える。なぜなら、プンクトウムは規定できない様々な要素によって引き起こされる鑑賞者の内面の動揺だからだ。つまり、写真の喚起性は、対象が持つ本来の意味を超えて、鑑賞者の主観の介入によって触発されるものと言えるからである。

写真は、世界と対象を再現する媒体として誕生し、今日までも現実を忠実に再現する役割を果たしているため、他の媒体より対象性が際立っている。そして、対象を再現するということは、写真の表現形式であるため、対象なしに作られた写真映像は写真ではない。写真は、技術的に対象をより類似して表現するために発展しており、撮影者は主観的表現と機械的表現の間でより多様な視点で対象を表現しようとする試みをしてきており、写真の理論は対象性を克服

⁴⁰ Ibid. p.39.

⁴¹ Ibid. pp.56~57

⁴² スーザン・ソングダグ 著、「写真論」、近藤耕人訳、東京、晶文社、1979、pp.204~205

⁴³ 喚起とは、呼び起こすこと。呼び覚ますこと。「注意を喚起する」「世論を喚起する」、出典：Weblio 辞書

するために発展してきたと言っても過言ではない。つまり、実在の対象を映像化したものが写真であるため、鑑賞的な側面から対象性を克服するということは、実在の対象が持つ意味ではなく、写真そのもので見ることを意味する。スーラージュが対象を3つに区分し、デュボアがイメージを生成する行為を強調するのも対象性を克服し、写真に新しい意味を見いだすためのものとみられる。バルトは、鑑賞者の立場から写真映像は対象を通じて意味されるため、写真映像の表面を強調する。つまり、写真の意味は写真自体にあるということである。したがって、筆者は写真映像を意味された世界（ストゥディウム）と、対象を見つめる視点から拡張する意味（プンクトウム）であると捉える。しかし、写真の体系は「対象-カメラ-撮影者」という有機的関係性を通じて表現する。この関係で何一つでも抜けたら、写真映像を作ることはできない。したがって、写真の表現は制限的な表現をするしかない。そのため、筆者は写真映像に視覚的に対象性を最小化させるため、対象に対する直接的な表現ではなく動的写真で対象または状況を表現する。そして、動的写真を通じて写真映像に造形性を付与することができるようになる。写真映像を生成するためには、フレーミング（構図）を通じて対象との距離、高さ、角度などを変化させ、対象をありのまま再現するだけだ。しかし、これは映像を作るのではなく、単に対象を構成または配置することに過ぎない。したがって、動的写真は、撮影者が対象を選択して複製（再現）するのではなく、映像を作るのにより直接的な介入で対象の外形を変形させるため、撮影者の感情を移入して表現することができるようになる。また、動的写真で表現するということは動きを通して時間性の積極的に表現することになる。写真は本質的な時間性で、対象が持つ意味とは関係なく、物理的な時間に差異と時間を発見するものであると考える。したがって動的写真は動きの表現であると同時に対象は時間になる。つまり、時間の表現をすることで写真映像が対象性ではなく、喚起性(プンクトウム)として表現されるのである。

2. 写真媒体の時間性についての考察

2.1. 写真の時間性

写真における時間は、表現の材料であり写真映像の外形と内容を決定する重要な要素である。初期の写真は持続性に基づいて表現されている。⁴⁴ なぜなら、当時の技術的な問題（低いレンズの性能、感光物質の感度等の問題）のため、長時間をかけて感光物質を光に露出させなければならない問題や適正露出のための時間を正確に調節できなかったため、映像生成させるのに失敗するなどの問題から最終的に写真映像の完成度が低く、映像生成（撮影時間）まで長時間を要したからである。したがって、撮影において対象を選択するのも制限的にならざるを得なかった。つまり、自然または静物のように動きや変化の少ない対象を撮影するときには問題ないが、動きの多い対象の撮影をするときには対象の動きによって揺れる残像まで一緒に写らざるを得ないからだ。そのため初期の写真には、瞬間ではなく時間が撮られると考えられる。⁴⁵ 例えば、1839年にダゲールが考案したダゲレオタイプ（1.1.光の表現を参照）で撮影した写真映像<図 8.>はおおよそ10分の露出で撮影した。写真映像を見ると長時間の露出によって動きの少ない靴を磨くために立っている人以外、動く通行人はすべて消え、まるでがらんとした都市の風景のように写っている。しかし、今説明した内容を知らないまま写真映像だけを見るなら、物静かな街に映るしかないだろう。その後、性能が改良された明るいレンズとシャッター



図 8. Louis Daguerre, <Boulevard du Temple>, 1839

⁴⁴ ヴァルター・ベンヤミン 著、『図説 写真小史』、久保 哲司 訳、ちくま学芸文庫、1998、p.171

⁴⁵ Ibid. p.171.

の登場、そして感光物質の技術発展により、鮮明な映像を生成することができるようになり、素早く動く動作を瞬間的に捉えることが可能になった。写真映像で瞬間が作り出すモチーフ (motive) と幾何学的な画面構成を積極的に活用し、対象または出来事 (event) による瞬間の意味を認識できるように活用した写真家は、アンリ・カルティエ＝ブレッソン (Henri Cartier-Bresson、1908～2004) だと言える。彼は小型カメラを通じて瞬間的に対象の持つ含蓄的な意味を表わし、喚起できる形状に構成して表現する能力を持っていた。⁴⁶ つまり、小型化されたカメラにより、時間や場所にとらわれることなく、速いシャッタースピードによりシャッターを切るとともに映像を生成 (記録) することが可能となり、瞬時 (時間) に対する認識がクローズアップされる転換点となったといえる。また、コンパクトカメラを用いたスナップ写真 (snapshot⁴⁷) は 今日でも写真撮影の方法と形式で多くの撮影者が表現している。まとめると、初期の写真の場合、光学と素材などの技術的問題により、一枚の映像を生成するまで数時間がかかったため、写真映像には撮影にかかった時間分の経過した時間 (痕跡) が一緒に表現されるしかなかった。そのため、初期の写真は鑑賞者に時間性よりは描写による空間的な知覚の領域を広げたと考える。シャッターの登場と感光技術の発展がもたらした瞬間という視点は、時間性の獲得によって写真映像を通じて時間の視覚的経験を可能にするきっかけとなったと言える。そして、時間が経つにつれ、一瞬に切り取ることは写真媒体が持つ唯一無二の特徴の一つである。⁴⁸ ジャック・オモン (Jacques Amount、1942 -) は『イメージ映画・写真・絵画：L'image』で瞬間の概念を次のように定義する。

時間把握のための一般的な方法は、非常に短くても時間の間隔を把握することである。この期間を感覚の限界に至るまで短縮すると、正確に定義することは困難だが、自発的には理解可能な用語である瞬間 (instant) ということになる。⁴⁹

⁴⁶ Beaumont Newhall、『写真の歴史：The History of Photography』、鄭鎮國 訳、Youlhwadang、2003、p.256

⁴⁷ キャンディッド・フォト (candid photography)

被写体に気づかれることなく、その自然な表情を撮影した写真のこと。「キャンディッド」とは「率直で遠慮がない」という意味。1920年代から30年代にかけてドイツで活躍したジャーナリスト、エーリッヒ・ザロモンの登場によって、新しい写真術として注目を集めた。ザロモンは24年に発売された小型カメラのエルマノックスを使い、法廷での裁判の場面や、ドイツで開催されていた国際会議で参加者たちが見せる自然な姿を、スナップショットの手法で撮影。出典：artscape、<https://artscape.jp/artword/index.php/キャンディッド・フォト>

⁴⁸ Marshall McLuhan 著、『メディアの理解：Understanding Media』、Kim Sung-ki、Lee Han-woo 訳、Minumsa、2020、p.267.

⁴⁹ Jacques Amount、『イメージ映画・写真・絵画：L'image』、Oh Jeong-Min (訳)、Seoul、東文選、2006、p.314

瞬間は写真の表現にとって重要な美学である。なぜなら、瞬間を記録できなかった頃の撮影における「待つ」ということは映像として定着するまでを意味していたが、瞬間が記録できるようになってからの撮影での「待つ」は撮影者が予測可能な状況を表現したり、出来事（event）を記録するための待つことへとその意味が変わったからである。したがって、写真が時間を表現できる領域が経過している様相から目に見えない瞬間まで自由に表現できるようになったと言える。写真において瞬間と記録は切り離せない一つ概念だ。なぜなら写真は根本的に記録というはっきりした目的を持って発明され、より早い瞬間を記録できるようになり、拡張された視覚的経験だけでなく記録を通して目に見えない瞬間(時間)を可視化させるからだ。そして、写真から離れて発展した映画は、経験を記録する人間の技術（写真）に動作まで記録させたものだと言えるからだ。⁵⁰そのような写真の瞬間を記録する特性で、両次の世界大戦を通じて発展したフォトジャーナリズムは戦争をリアルに記録し、ルイス・ハイン（Lewis W. Hine、1874～1940）は 疎外された移住民の実像、労働者の現実を記録した。ロバート・フランク（Robert Frank、1924～2019）は 自分なりの視線でアメリカ人の生活と時代の姿を記録し、ナン・ゴールドフィン（Nan Goldin、1953～）は 愛、性、暴力というとても個人的なテーマを通



図9. 林ナツミ、〈本日の浮遊〉、2011

じて自分と周りの人々を記録した。林ナツミ（1982～）は 浮遊（図 9.）しているセルフポートレートで日常を記録したように、写真は撮影者が世界で何に記録的価値を置くか、何に注目するかによって映像の形態と写真の内容が決定されるもので、「記録写真」、「報道写真」、「芸術写真」といったジャンルの区分または特徴は、写真の記録性を拡張させる可能性についての特性に過ぎない。つまり、ドキュメンタリー写真のように、対象または時代を記録すると

⁵⁰ Marshall McLuhan 著、『メディアの理解：Understanding Media』、Kim Sung-ki、Lee Han-woo 訳、Minumsa、2020、p.274.

いうことは、社会的・歴史的・文化的時間との関係を持たせるものであり、対象の動きや変化などをカメラ（シャッター）を通じて瞬間の様相をより細かく記録することができるため、肉眼で認知できない時間の様子を視覚化（可視化）するものであり、個人を記録することは特別ではない個人の時間を歴史的時間と関係づけることが可能となる。写真の時間性は、本質的に消えた対象を記録することではなく、消えていく時間を瞬間的に記録することだと見ることができ、写真は時間性を表現することだと言えるのは、撮影者によってカメラで時間を切り取った映像だからであり、世界の時間の中の対象を撮影者の時間を基準にカメラによって時間の姿を記録するからだ。したがって、写真は時間を瞬間として記録できるため、時間を視覚化した表現である。

2.1.1 停止された時間

時計装置の発明によって一日の時間を正確に知ることができるようになったように、我々は同じ時間の概念を互いに共有し、ひいては世界とつながった一つの（同一の）時間の軸の中で生活できるようになり、精密な機械装置によって動きや速度のような肉眼で確認することができなかった自然、科学的な現象を測定したり、見ることが可能になった。つまり、見えない世界と見える世界の現象が技術発達によって姿を現し、確認されながら境界が狭くなっている。⁵¹ 世界という客観的な時間から我々は時間とともに多くのものを流している。すなわち、'今'と叫ぶ瞬間もいつの間にか流れたものとなる。言い換えれば、すべての時間は唯一の現在として認識されていると言える。スーザン・ソンドグが『写真論』で「写真が即座に近づけてくれるものは現実ではなくて映像だ」⁵²と述べたように 写真は現実を再現したものではなく、写真はカメラによって瞬間停止された時間⁵³の映像である。

⁵¹ 蘇光熙 著、『時間の哲学的省察』、文芸出版社、2016、pp.143~144.

⁵² Susan Sontag (著)、 「写真論」、近藤耕人 (訳)、晶文社、1979、p.200.

⁵³ 時間はこれ以上どんな形や方向にも展開されないことを意味する。したがって、全ての活動がこれ以上進行されていない状態である。それに対し、絶対時間は活動は進行しているが、その活動が時間の連続線上で必然的に相互に結びついた状態を有することを意味する。したがって、活動範囲にこれ以上の介入の要素が存在しない先験的な状態をいうのである。Lee Young-hoon 著、『ニューメディアアートと時間：New Media Art and Time』、jaewonart、seoul、2004、p.20.

イメージは時間の様々な要素と関係を結んでいるという。⁵⁴ 停止を通じて表現する媒体は写真だけではない。代表的に絵画も静止画を通じて表現する。特に写真と関連のある印象主義の場合、世界を対象に野外で时时刻刻変化する光で感じられる事物の姿を表現したり、運動のような動きを視覚的な感覚を停止イメージで表現した。それにもかかわらず、印象主義の絵は世界の時間と完全に結びついていない。

つまり、画家の主観的な解釈によって表現された世界であるため、実際の世界をそのまま表現したとは言えない。静止状態そのものである。しかし、写真は映像が世界と非常に類似した外見をしているだけでなく、世界と撮影者そして対象が必然的な関係を結び付けている。したがって、イメージ（絵画）と映像（写真）の違いは、「一幅の絵はひとつの世界である。一枚の写真は世界の写真である」と見ることができる。⁵⁵ しかし、停止の時間性は写真が世界と結びついているということと、写真映像の外形（表面）が類似しているという理由だけでなく、重要な理由は現在という「時点」を生み出すからであると考えられる。すなわち、写真の停止はカメラ（機械）によって時間の停止させた映像であり、撮影者が世界を対象にカメラのシャッターを切る時点で生成される。さらに正確にいうとシャッターを切った瞬間、カメラの内部に萌芽形態の潜像（ディタルの場合、RAW DATA）映像と記録される。（写真の萌芽的形態については 2.1.2. 回帰不可能の可能性から詳しく述べる。）したがって、写真で映像を生成することは、撮影の行為と対象が時間上必然的に終結したことを意味する。⁵⁶ つまり、写真で時点を生成することは写真映像に存在論的な時間性を付与する役割をするのである。さらに現在という視点を通じて過去と未来の時間と相互的な関係を形成するきっかけとなる。Lee Young-hoon は、『ニューメディアアートと時間：New Media Art and Time』で存在の時空間の占有の問題について次のように述べる。

人間は三次元の空間に存在する。空間に存在するということは、一定の体積を占有することを意味する。一定の座標の占有は恒久的に持続できない。したがって、暫定的な占有のみ許すことになる。そして、その許容の主体は他ならぬ時間である。⁵⁷

⁵⁴ Jacques Amount、『イメージ映画・写真絵画：L'image』、Oh Jeong-Min（訳）、Seoul、東文選、2006、p.217.

⁵⁵ 蘇光熙 著、『時間の哲学的省察』、文芸出版社、2016、p.52

⁵⁶ スタンリー カヴェル、『眼に映る世界：映画の存在論についての考察』、石原 陽一郎 訳、法政大学出版局、2012、p.52

⁵⁷ Lee Young-hoon 著、『ニューメディアアートと時間：New Media Art and Time』、jaewonart、seoul、2004、p.16.

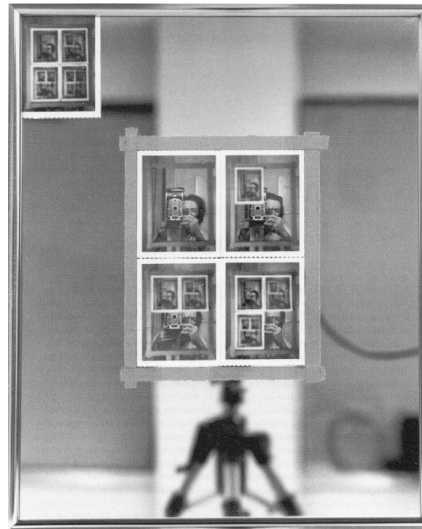


図 10. Michael Snow, <Authorization>, 1969

時間を測定できる時計があり、時間に概念をより明確に理解できるようにカメラは時間を目で見られる映像として生成する。つまり、我々が各自持っている時間観を通じて時間について漠然とした考えで意識するより、時間を視覚化した写真映像は直ちに時間について認識できるようにしてくれる。したがって、写真の時間性は視覚的に時間を喚起する特性であると見ることが出来る。例えば、マイケル・スノウ(Michael Snow)の作品<Authorization> <図 10.>は鏡の前で自分を撮影した 5 枚のポラロイド写真は、カメラが被写体になり、撮影者はカメラの作動者になる。最初に撮影した写真を鏡の中央左上の角に貼り付け、後 3 回の撮影で中央の四角形を作り、最後の 5 回目の写真を鏡の左上の角に貼り付けて作品は完成する。撮影が続く間、鏡に撮った写真が増え、焦点もぼやけて現われる。この作品が表現しているのは「時間と記録」、「主体とマスク」、「死と分解」に対する問題提起である。⁵⁸ここに現れる時間性は、写真映像が持つ特性である現在が過去に指向されるその時と、ここに現れる時間性の直接的な表現である。また、即座に映像を確認できるポラロイドカメラで撮影したが、撮影後に映像が現れるまでに発生する時差についての時間の意味を視覚的に確実に見せており、何も写っていない鏡を見つめる撮影者は純粋な視覚の現在にいる。⁵⁹写真は映像を存在させる行為であり、写真的行為は撮影だけでなく写真を眺める行為まで含む。<Authorization>作品は、時間が静止で再現された写真映像の生成過程と、写真映像がどのように知覚されるのかをめぐり、写真

⁵⁸ Ibid. p.16.

⁵⁹ Ibid. p.17

的行為を表現した作品である。つまり、写真は映像を存在させる行為であり、写真的行為は撮影だけでなく、写真を眺める行為まで含む。⁶⁰ 写真映像は、世界という客観的時間から見た場合、破片化された時間の「顕在」として現れる映像である。なぜなら、単純に世界と対象の外形だけを専有するからではなく、連続した時間から一瞬を静止させたからだ。すなわち、写真映像は時間とともにさまよい、抽象的な過去となり、時間とともに多様な解釈ができたり、他の写真と調和して再構成されるようになる。⁶¹

2.1.2 回帰不可能の可能性

写真映像はいつも現在のままで出現するしかない。⁶² しかし、撮影を通じて生成された時点（現在）（2.1.1 停止した時間を参考）と、写真映像を見る時点（現在）の時間的な違いにより、対象（写真映像の中）は時間が流れと同時に離れ去り続ける過去の映像になる。したがって、時間的な差が長ければ長いほど、自分が直接体験を通じて知っていることと近ければ近いほど呼び起こす記憶（感情）が強く起きるのだ。このように写真は過ぎ去った過去を想像できるようにし、自分が直接経験しなかった未知の空間に行くことができるようにした。⁶³ 例えば、自分の赤ん坊の時の写真を見ると仮定した時、自分はそれが自分の昔の姿だと知っている。だが、自分の体験を通じて知っているわけではない。しかし、両親の場合はその写真を直接撮っても誰かに撮ってもらったとは関係なく多くの記憶と感情を呼び起こすのは両親が直接体験したから可能なのである。

1.3. 対象性と喚起性で記述したように写真の中の対象の細部で作用する感覚的なプンクトゥム⁶⁴は、

⁶⁰ Philippe Dubois、『L'acte Photographique』、Lee Kyungryul 訳、Seoul、masil、2005、p.12

⁶¹ スーザン・ソングダグ 著、「写真論」、近藤耕人 訳、晶文社、1979、p.93

⁶² 『現在の状態』として表現されるのである。雨の降っている情景の写真がここにあるとしよう。その場合、雨は、過去の現象である。文章の場合、「あるとき雨が降っていた」という過去形で表現されなければならない。しかし、写真では、「現に今雨が降っている」状態としてしめされるいじょう、つねに現在形なのである。重森弘淹(著)、『写真芸術論』、美術出版社、1978、p.87

⁶³ スーザン・ソングダグ 著、「写真論」、近藤耕人 訳、晶文社、1979、17

⁶⁴ しかしプンクトゥムはすべての写真に作用するのではなく、それぞれの経験と感情によって偏差がある。

「1865年若いレイス・ペインは、アメリカの国務長官W・H・シューアードの暗殺を企てた。アレクサンダー・ガードナーが独房のなかの彼を撮影した。」⁶⁵ <図 12.> バルトは『明るい部屋』で、「この写真は美しい。この青年もまた美しい。ストゥディウムはそこにある。しかしプントウムとはといえば、それは、彼が死のうとしている、ということである。」と述べた。そして、この写真映像で「それはそうなるだろうという未来と、それはかつれあったという過去を同時に読み取る。」⁶⁶ だと述べて、プントウムの時間性について次のように定義する。「時間」である。「写真」のノエマ（それは=かつて-あった）の悲痛な強調であり、その純粋な表象である。⁶⁷ バルトは、母親が亡くなった後、母親が住んでいたマンションで母親の写真を見ながら、少しずつ母親と一緒に時間を遡り、私が愛した顔の真実を探そうとした。⁶⁸ 母の写真の中でバルトは母の存在の不在として会っている母の運命が、死に瀕した存在として写っている写真が、逆に永遠に存在するかのように写っているからだ。そして、バルトがこの写真を見ながら写真と関連した「その時に存在していた (Ca-a-été)」と「プントウム」が写真映像を死そのもののイメージで読んでいる。このようなつながりは「プントウム」はもはや細部ではなく時間として作用する。⁶⁹ すなわち、鑑賞者が写真映像を見るときに対象が実在と不在に関連されるとノエマとして作用され、写真映像の中の対象が時空間が他の空間にあることに関連するとき、interfuit（間に存在した）として作用すると見られる。ナンシー・ショックロス (Nancy M. Shawcross) は『ロラン・バルトによる写真、批評的な眺望：Roland Barthes on Photography: The Critical Tradition in Perspective』でプントウムの時間性について次のように述べた。

バルトが一次的に議論する時間は形而上学的な時間ではなく物理的な時間に限定する。つまり、20世紀の科学で注目された時間、取り返しのつかない物理的な事件の時間、この特定の世界観によって形成され、またそこに根付いた人間の意識の時間だ。このような関連性はバルト自身が直接提示する。⁷⁰

⁶⁵ ロラン・バルト「明るい部屋—写真についての覚書」、花輪光 訳、東京、みすず書房、1997、p.118

⁶⁶ Ibid. p.119

⁶⁷ Ibid. p.118

⁶⁸ ロラン・バルト「明るい部屋—写真についての覚書」、花輪光 訳、東京、みすず書房、1997、pp.81~82.

⁶⁹ Rosalind Krauss、『Le Photographique』、Choi Bongrimb 訳、Seoul、KungRee、2004、

⁷⁰ Nancy Shawcross 著書、『ローラン・バルトによる写真、批評的な眺望：Roland Barthes on Photography: The Critical Tradition in Perspective』、Jo Joo-yeon 翻訳、geulhangari、seoul、2019、p.205

すなわち、プントゥムの時間性を表現するために使われた「ノエマ」と「iNterfuit」は写真映像を時間の物理的な表象で見たものと見ることができる。したがって、撮影者によって現在として生成された写真映像と、鑑賞者が見つめる現在が作り出す時間の相互作用と見ることができる。

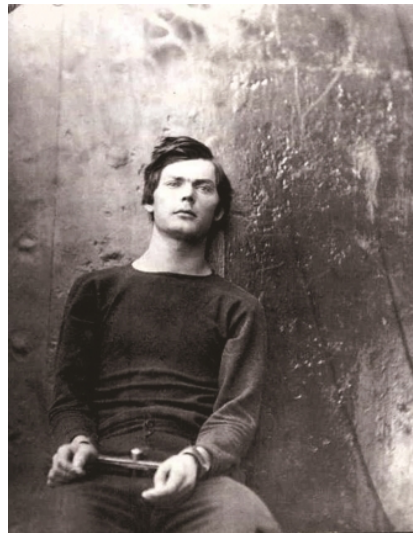


図 11. Alexander Gardner, Lewis Paine, 1865

時間のプントゥムが鑑賞者の立場で回帰不可能の可能性を言うのであれば、フランソワ・スーラージュ (François Soulages) は、『写真美学：Esthétique de la photographie』で撮影者の立場から回帰不可能の可能性について「写真は失くしたもの (la perte) と残っているもの (le reste) との有機的な結合」⁷¹と述べた。つまり、撮影によって生成されたネガティブは過ぎ去った時間で消えてしまった唯一無二の状況の中にいた撮影者 (存在) によって生成されるものである。時間とともに流れてしまったものすべては二度と戻ってこない。しかし、写真は事実を見せて想像できるようにするということだ。⁷² 筆者が写真映像の時間的特性の中で回帰不可能の可能性に注目するのは、萌芽⁷³的形態で生成された潜像 (デジタルの場合は、RAW

⁷¹ François Soulages 著、『写真美学：Esthétique de la photographie』、Shin hwamin, Jeong Jaejoon 翻訳、Noonbit、2019、p.148.

⁷² Ibid. p.149

⁷³ ビレム・フルサーは、技術的映像は映像を生成する装置として生成される映像は、萌芽的形態で保存されるが、ここでいう萌芽的形態とは、識別不可能なイメージの原初的狀態を意味し、現在と未来を決定する役割を果たす原型と規

DATA) を通じて、いつも再解釈が可能な状態を持ち、進化していく技術や様々な媒体に拡張可能であることである。

2.2. 写真の時間性表現

人間が肉眼で事物を処理する速度はカメラのシャッターに換算すると 1/10 秒程度である。つまり、0.1 秒より速い物体は見られないということだ。また、ジャック・オモン (Jacques Amount) によると、「運動する物体に対する知覚の限界は、視覚的枠である網膜に像の投影が遅すぎると動きが見えなくなる。(この後、その移動に気付くことがあっても) 投影があまりにも速く動くとはぼやけていることしか見えない」。⁷⁴と述べた。人間の視覚は目のメカニズムによって肉眼で見ることができない状況も多い。しかし、写真の登場以来人間が経験することのできなかった光学的リアリティを通じて肉眼で見ることのできない世界と現象に対して視覚的経験をしている。写真の登場は芸術においても印象主義や未来主義などにも影響を与えた。写真は現在最速で 1/8000 秒まで撮影ができる。また、それとは反対に、1 秒以上の長い時間で調節して時間を視覚化することもできる。つまり、人間の視覚で知覚できる限界を超えたことを記録したり表現できる。同じ理由で撮影者が撮影をする時、すべてのことを肉眼で確認してシャッターを切ることは不可能だ。したがって、撮影者が対象または現象を見たままに撮ったというよりカメラから撮られたように見るという方が正しいかもしれない。しかし、写真は世界の対象と現象を写真映像との比較を通じて視覚的な違いを発見し、新しい視覚的経験ができるようにしてくれる。

ダゲールの最初の写真術の成功は、動く物体ではなく静止している建物を撮ったことだ。以後、写真術はより鮮明で速く映像を生成するためのレンズとカメラと感光物質の技術的努力とエドワード・マイブリッジ、エティエンヌ＝ジュール・マレー、ハロルド・ユージン・エジャ

定する。Vilém Flusser (著)、『写真の哲学のために：Für eine Philosophie der Fotografie』、Yun Jong-Seok (訳)、Seoul、COMMUNICATIONBOOKS、1999、p.21

⁷⁴ Jacques Amount、『イマージュ映画・写真・絵画：L'image』、Oh Jeong-Min (訳)、Seoul、東文選、2006、p.63.

ートンのような先覚者たちによって写真はすばやい動きと動きを捉えることに成功する。イギリスの風景写真家 エドワード・マイブリッジ (Edward Muybridge、1830~1904) は 1972 年、アメリカ政府の支援で馬が速歩 (Trot⁷⁵) で走る時、4 本の足がいずれも地面から落ちる瞬間があることを証明するための研究を始める。⁷⁶ しかし、結果は予想とは違って希望する結果が出た写真が得られなかった。それでも、ある程度の可能性は確認できる水準で満足しなければならなかった。その後、カリフォルニア州知事を務めたリーランド・スタンフォード (Leland Stanford) の支援により、12 台のカメラを馬が走る方向と平行に設置し、それぞれのカメラを電線に連結して 0.04 秒の間隔にシャッターが切られるように配置した。そしてシャッタースピードは 1/100 秒⁷⁷で 襲歩(gallop)で走る馬の写真<The Horse in Motion><図 13.>の撮影に成功した。マイブリッジの 写真を見た多くの人々が、これまで肉眼で確認できなかった動きを詳しく観察できるようになったことに多くの関心を集めた。特に当時の美術では馬の走る姿を表現する際に過去の様式に依存したり様式化された方法で<flying gallop><図 14.>のような姿で描いた。しかし、マイブリッジの 写真で馬が走るとき 4 脚がすべて地面から離れることが証明され、絵に描かれた脚の位置が異なることも証明された。以降、マイブリッジは続けて様々な種類の動物の動きを撮影しただけでなく、人間のあらゆる動作から派生する動きの撮影と連続写真に対する実験を続け、多くの視覚的資料を作り、それを通じて美術と科学など様々な分野に影響を与えた。

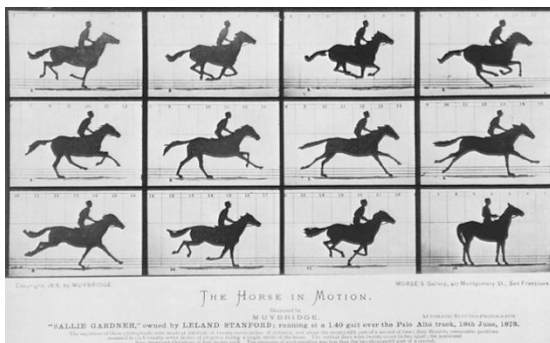


図 12. Eadward Muybridge, <The Horse in Motion>,1878



図 13. Theodore Gericault, <Derby at Epsom>, 1821

⁷⁵ 馬の歩法は、常歩(walk)の速度は、110m/min ほど、速歩(trot)の速度は、220m/min ほど、駈歩(canter)の速度は、340m/min ほど、襲歩(gallop)は、全速力で走る。

⁷⁶ Aaron Scharf, 『美術と写真：Art and Photography』、Moon Bum 翻訳、Mijinsa、1992、p.253

⁷⁷ Friedrich Kittler 著、『光学的メディア：1999 年ベルリンの講義 芸術、技術、戦争、Optische Medien Berliner Vorlesung 1999』、Yoon Won-hwa、現実文化、2011、p.240

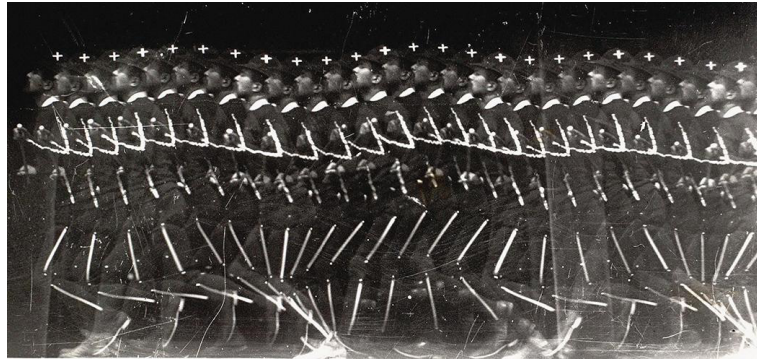


図 14. Etienne-Jules Marey, <The Running Lion Tamer>, 1886

フランスの生理学者のエティエンヌ＝ジュール・マレー (Etienne-Jules Marey, 1830～1904) は、技術的に優れた能力を持っていた。多くの医師の要求により心臓の脈波を記録する装置を作り、動物の足につけて動作を記録ができる装置などを新たな装置を作り上げた。しかし、カメラのような機械的特性はなく単純な構造で反復的な動きをした形態であった。⁷⁸ マイブリッジの連続写真に刺激され、自分の力量を写真装置の開発に集中するようになる。それで1882年に銃の形をしたカメラ (photographic gun) を開発した。⁷⁹ それはクロノフォトグラフ (chronophotographic) という技法で表現される。連続で撮影をする点でマイブリッジの連続写真の再現方式と同一であるとみることができる。しかし、連続写真は複数のカメラを使用して順次的にそれぞれのカメラに記録され、順番に組み合わせる方式であるが、クロノフォトグラフは、一定の時間の間隔で一台のカメラに記録される方式で一枚の感光板の上に複数回に記録できるという点で、今日の多重露出手法と同じ方式をとっている。したがって、一つの画面の中に同一の被写体が時差が記録されるため連続的な動きがその間隔ごとに重なって残像効果として表現されるのが特徴である。このようなクロノフォトグラフで撮影した <The Running Lion Tamer><図 15.>は人の走る動作を記録する実験で、モデルに黒い服を着せた後、腕と脚に白い紐をつけ、動作の動きに関する詳しい資料を作ることができた。⁸⁰

⁷⁸ Ibid. p.239.

⁷⁹ Aaron Scharf, 『美術と写真：Art and Photography』、Moon Bum、Mijinsa、1992、p.272

⁸⁰ 出典： <http://www.betterphotography.in/perspectives/great-masters/etienne-jules-marey/48592/>



図 15. Harold Edgerton, <Stopping Time>, 1987

アメリカの電気工学者であるハロルド・ユージン・エジャートン（Harold Eugene Edgerton、1903～1990）は彼がMITでモーターの研究中に偶然動いた目では確認できない速い速度で回転するモーターに光と閃光が同期された時に止まることを確認した。⁸¹ その現象からストロボスコープ（stroboscope）を開発した。既存の高速撮影の場合、動く物体よりシャッタースピードを速くする技術によって撮影が可能だった。しかし、カメラとストロボが同期されたストロボスコープは秒速 850 メートルの速度で飛んでいく弾丸を捕捉することが可能だった。〈図 16〉弾丸がトランプを通過した瞬間は、人間の目で認知できないミクロの世界の経験で超高速の写真を通じて時間はより細かく分解され、時間に対する意識を広げることになる。このように初期の事実的な記録のために写真術と速い動きの記録可能な装置の開発により、これまで味わったことのない経験を感じさせることでより多くの現象を想像できるようになり、教育、芸術、科学分野にも大きな影響を与えた。

2.2.1 シャッタースピードによる時間の介入

写真映像で動きを表現する方法は、同一の原版に表現するためにはシャッターの速度を調節して素早く動作を停止させる方法と、逆に遅いシャッター（長時間露出）を使って設定した時間だけ動きを累積させて表現する方法、そして多重露出によって映像を重ね合わせる方法があり、複数枚構成して動きを順次流れを通じて動作を表現できると考えられる。そのため、静止画における直接的な動きと静止した動きを表現することの違いについて調べる必要がある。前節で考察したマイブリッジは、瞬間の動作を 8 枚の原本で撮影し、それぞれの写真映像をグリッド

⁸¹ 出典： <http://edgerton-digital-collections.org/docs-life/studies-at-mit>

(grid) 状にした画面に順次配置し、馬が走っている様子を表現した。さらにマイブリッジの他の発明であるズープラクスコープ (Zoopraxiscope) は現代の謄写機の原型となる。マイブリーは走る馬の写真映像を連続してつなぎ合わせてズープラクスコープの回転台に貼り付け、回転台が回転しながら画面に映像を投影する。そうするとまるで馬が走るかのように映る。この二つの写真映像の違いは、停止状態か動き状態かの違いしかない。⁸² それでは、同じ構造を持つ映画の場合は、カメラの動き (camerawork) を固定させて同じように撮影するならば、ズープラクスコープの映像と差異は発生しない。したがって、静止画像と動画の違いはイメージ (映像) が持つ媒体の属性ではなく、対象の一時的な属性でもなく、再現する内容でもない。単にフレームの中の対象または世界の変化があるかないかの違いしかない。⁸³

次に、一つの原本に高速シャッターまたは低速シャッターを通して表現された同時代の作家の作品からシャッターによる時間性がどのように表現されているのかを考察する。



図 16. Hatakeyama Naoya, <Blast #09420>, 2002

畠山直哉 (Hatakeyama Naoya, 1958~) の <Blast #09420> 連作は 1995 年から石灰石工事現場の発破の瞬間を撮るため、数回の試行錯誤の末に連続撮影で作られた作品だ。⁸⁴<図 17.> 大体に爆発の場面を直接目撃したことはあまりないだろう。映画のシーンを通してさまざまな爆発のシーンを見たので、「爆発」といえば浮かぶ代表的なイメージ (視覚的な学習された) があるだろう。<Blast #09420>作品は、まるで目の前で爆発したかのような錯覚を覚えるほどリア

⁸² Kendall L. Walton 「風景と静物：静止された場面に対する静止された再現」、Scott Walden 編訳、『写真と哲学：光、自然の筆、Photography and Philosophy: Essay on the Pencil of Nature』、Jang Woo-in 翻訳、Book Korea、p.340.

⁸³ Ibid. p.341.

⁸⁴ 出典：Taka Ishii Gallery、<https://www.takaishiigallery.com/jp/archives/8200/>

ルである。もし我々がこのような現場に行って爆発の時間を決めて爆発するのを待つて直接見たとしても写真のような体験は不可能だろう。なぜなら、爆発の速度は肉眼で認知できる速度の範囲を超えた。それは撮影者である畠山 直哉も同じ状況だ。さらに、爆発と共に強力な爆発音と振動などがほぼ同時に発生するためだ。 畠山 直哉によると「写真家の仕事は撮影ではなく見ること」⁸⁵と述べた。 <Blast #09420>作品の主要な被写体は鉱山あるいは石である。しかし、タイトル「Blast」の辞書的な意味は「爆破」という名詞の意味と「爆破させる」という動詞の意味の両方を持つ。これは静止画の写真で動的な時間性を視覚的に強調しているように見える。また、このように高速シャッターを使った写真映像の特徴は、知覚を超えた経験できない超現実的な状況を直接生々しく見ることができる。また、高速シャッターによる瞬間は対象の時間的な姿であり、対象の動きを通じて現れる時間の姿の顕現であると見ることができる。



図 17. Sugimoto Hiroshi, U. A. Play House, 1978

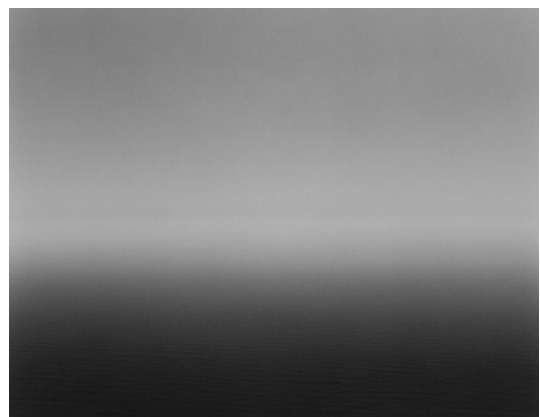


図 18. Sugimoto Hiroshi, Ligurian Sea, Saviore, 1993

杉本 博司 (Hisoshi Sugimoto、1948~) は時間、経験主義、形而上学をテーマに概念写真で表現している。⁸⁶ それにもかかわらず杉本 博司の作品はほとんどの画面構成が簡潔に表現されており、時間をかけて長く鑑賞することができる。<Theaters><図 18.>連作は全米の映画館や自動車劇場で映画 1 本が上映される 2 時間ほどの時間を長時間露出を利用して 1 枚のフィルムに時間を圧縮する。この時スクリーンに投影された映像は消え、スクリーンは露出オーバーになり、光の本来の色である白色で明るく輝く。上映中の暗い劇場の中の空間は

⁸⁵ 出典：畠山直哉のゆっくり考えるススめ「写真家は過去と付き合う仕事」 インタビュー、

<https://www.cinra.net/interview/201508-hatakeyamanaoya>

⁸⁶ 出典：日本の美術家・杉本博司の哲学と写真作品、<https://muterium.com/magazine/stories/sugimotohiroshi/>

スクリーンから放射された光で時間と共に本来の空間が持っていたディテールを肉眼で確認できるほど鮮明に現れている。光は写真映像を作る材料でもあり、写真映像の雰囲気を作り出す非常に重要な要素でもある。光と闇が共存してつくられた雰囲気は、生と死というメッセージとして作用するようだ。また、映画の上映時間という時間の範囲を持っており、写真映像では始まりと終わりを区別することができない時間の流れのように把握される。

〈Seascapes〉連作は彼が「原始人の見ていた風景を現代人も同じ見るように見ることは可能なのか」という自問からはじまった連作である。⁸⁷と述べた。多くの国の海の風景を撮った作品には水平線を中心に空と風に分かれており、作品の中にはただ光、風、霧の影のように自然的な要素の変化だけが写っている。つまり、映像の中には各国の場所が持つ特徴は現れない。したがって、まるで全ての写真映像が同じ場所で撮影されたような同じ視覚的形態を持っている。杉本 博司が「タイムマシンに乗って、世界中の海を巡る旅をすることになった。」⁸⁸と述べたように 〈Seascapes〉< 図 19.>連作も大型カメラ（8x10）で長時間露出技法で撮影を通じて太古の海の姿を探っているようだ。長時間露出はシャッターを開放させて1秒以上の長い時間露出することを意味する。つまり、1つの原本に設定した時間分の時間が記録されるようにするのである。したがって、動きまたは変化のある対象はその動きと速度によって消えるか、残像として残ることになる。圧縮された時間で作った動きの変化が持続的な形を作り、流れる時間を視覚的に経験させてくれる。



図 19. Sato Tokihiro, Photo Respiration City Scope #272
Koto-ku Aomi, 1996

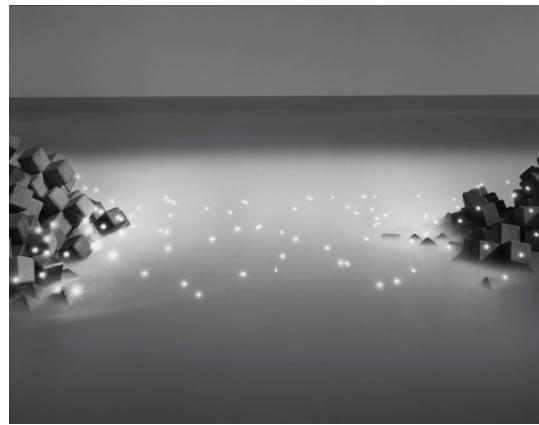


図 20. Sato Tokihiro, Photo Respiration From the Sea
#347 Hattachi, 1998

⁸⁷ 杉本博司 著、『SEASCAPES』、青幻舎、2015、序文から引用

⁸⁸ Ibid. 序文から引用

佐藤 時啓 (Sato Tokihiro、1957～) は光、時間、空間の相関関係をテーマに表現している。<光-呼吸>連作は 生命をテーマとする。光は生命の要素の一つであり、生命の揺れは身体を動かすことによって作られる躍動的な形態である。それは生命の呼吸のようだ。人工の光は写真映像の空間で新たに生成され想像力の空間を作り出す。<光-呼吸>< 図 20, 21>は大型カメラを使用して夜間には夜光とペンライトの光を利用して真昼には太陽光を手鏡で反射させる方法で長時間露出で表現する。すなわち、昼と夜で光の効果を異にするのだ。佐藤時啓は 撮影者であるとともに対象の主体となる。つまり、レンズの前で自然と都市の風景とともに対象の一部になる。こいう行為によって生成された写真映像は彼が言った時間の厚さではないかと思う。つまり、自分の動きが光で時間の軌跡を作り、そのように写真映像に時間 (光) の軌跡が層 (layer) を成し、時間とともに物理的な形で積み、2 次元平面に造形的な形を作るからだ。また、写真映像の表現において対象をありのままカメラで表現するしかないという写真映像の構造的な限界 (制限性) を彼が直接に対象 (被写体) となって行為を通じてイメージ (対象) を生成することによって 構造的な限界を無力化している。これは写真映像の中から時間が経つにつれて自分の肉体 (存在) の動きは消え、肉体の一部である光 (ペンライトと手鏡) はむしろ空間の中で具体化していく。このような身体と時空間の関係をカメラが記録する。つまり、肉体が光に置き換えられて時間の自画像(self-portrait) のように感じられる。また、その光は空間を支配し、周辺から始まり世界へ空間を拡張させる。対象という自然的な実際ではなく、自分の身体と時間が作り出した造形 (彫刻) は実際に行為を見ても表現できない一期一会の時間の累積した時間の姿で現れる。

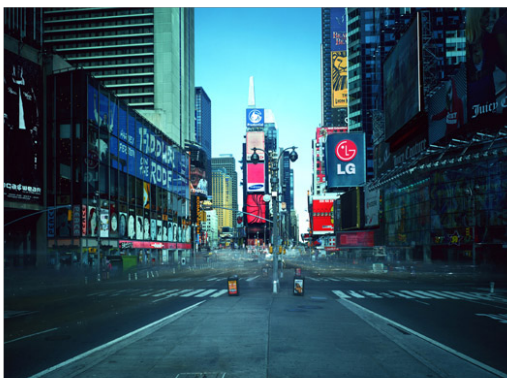


図 21. Atta Kim, ON-AIR Project, New York Series, 2005

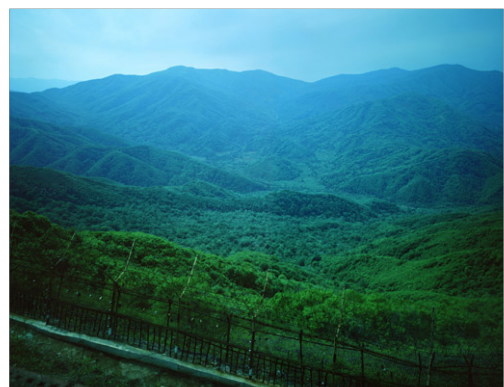


図 22. Atta Kim, ON-AIR Project, DMZ Series, 2005

金 我他 (Kim Atta、1956～) は 主に仏教の 禅と東洋思想のような概念と観念を写真映像で表現する。《On Air Project》の概念は「存在するものは消える」ということで三つの作品が

ら構成されている。最初の作品は長時間露光を使用して時間と共に被写体が消えて行く過程を表現した作品だ。二番目の作品は氷で彫刻された被写体を展示しそれが溶けて消えていく過程を2時間単位で撮影した作品だ。三番目の作品は100枚の人物写真映像を一枚の写真映像で重畳させた作品で構成されている。⁸⁹ 本節では、長時間露出して撮影された<On Air Project: New York Series>と <On Air Project: DMZ Series> 二つのシリーズについてのみ考察する。<On Air Project : New York Series>< 図 22.>はニューヨークのタイムスクエア通りを8時間の長時間露出をかけて撮影した作品だ。世界で流動人口が多いことで指折り数えられる商業中心のタイムスクエア通りは、にぎやかな都市の象徴だ。そこで存在と不在という両極端の状況を表現するために大型カメラ(8x10)で8時間の長時間露出で撮影した。したがって、写真映像を見ると8時間の間の数多くの自動車が通りかかった車道の上の自動車はなく、横断歩道の上をどれほど多くの人が通りかかったかを推測する人々の痕跡(残像)だけが残っている。存在がいずれ消えて行くことと時間という概念が長時間の露出によって表現されている。<On Air Project : DMZ Series>< 図 23.>は韓国と北朝鮮、二国間に存在する非武装地帯(DMZ: Demilitarized Zone)で、南北を東西に分ける鉄柵(38線)には24時間南北の軍人が互いに向き合いながら常に警戒勤務に立っている所だ。そこで8時間以上露出して撮影し、国境を守る軍人の姿はどこにもいない。したがって、写真映像には鉄柵と平凡な自然風景だけが残っている。Kim Attaは8時間という長い時間を通じて存在を消させ、存在を消し、特定できる場所だけを残す。これは彼の概念と正確に一致する。《On Air Project》は長時間露出を通じて存在の虚無性という哲学的質問を問いかける。また、彼はテーマを設定し、それを作品に移す作業過程ではなく、自分は世界と直接に会って体験し、解釈して解体していく過程をカメラが受け取ることだと述べる。⁹⁰ 目に見えない概念と時間を対象にシャッターが見せる時間性で表現することで写真の表現の限界と意味について考えさせる実験的な作品だと思う。

⁸⁹ 出典：韓国、国立現代美術館、<https://www.mmca.go.kr/collections/collectionsDetail.do?wrkMngNo=PH-07804>

⁹⁰ 出典：韓国、国立現代美術館、<https://www.mmca.go.kr/collections/collectionsDetail.do?wrkMngNo=PH-07562>



図 23. Hirokawa Taishi, Timescapes, Namibia toward southwest, 1998

広川泰士 (Hirokawa Taishi, 1950～) の<TIME SCAPES><図 24.>作品は、1994 年の青森県仏ヶ浦から始まり、モンゴルのゴビ砂漠、ナミビアのスピッツコップ、エジプト・シナイ半島のジェベル・ムーサ 1994 年の青森県仏ヶ浦から始まり、モンゴルのゴビ砂漠、ナミビアのスピッツコップ、エジプト・シナイ半島のジェベル・ムーサ (モーゼの山)、チリ・アタカマ砂漠の月の谷、アメリカ・ユタ州のカテドラルバレー、そして 2015 年の富士山と広川の 20 余年に撮り続けた作品である。自然は太古から時間が作り出した姿を持っている。少しずつゆっくりと自然の力で変化し、現れたり消えたりする。<Timescapes>シリーズは、世界の広大な砂漠で巨大な石をテーマに時間の源泉である宇宙の星を同時に表現した。大型カメラ (8x10) で一枚のフィルムに昼には岩の瞬間を撮影し、夜空の星を長時間露出して撮影した。⁹¹ 広川泰士は、<TIME SCAPES>に紹介文章で次のように述べている。

地表に露出している

悠久の時の創造物である巨大な岩の造形に魅了され、
畏敬の念を強く持ちながら、砂漠に足が向かうようになった。

やがて、何十億年かけて形造られ、存在している岩山と、
何十億光年をかけて地球に届く星の光を、
同時に見たいと考えるようになった。
それから一枚のネガに昼夜の時を重ね

⁹¹ “時間”の容器 - 広川泰士小論: 評・飯沢耕太郎, <https://hirokawa810.com/taishi-hirokawa/text/638.html>

時の記憶を写す作業を続けている。

見渡す限り、無限とも思える静寂な広がりの中に、
幾昼夜も身を置いていると、時空を超え、生死の境目も超え、
星や砂や風に溶けていくような気分になる。⁹²

<TIMESCAPES>はひたすら自然の光と時間を通して作られた写真映像である。つまり、太陽と星の光と昼と夜という時間を通して作られた写真映像だ。一日を時間に圧縮して見せてくれるこの作品を通じて我々は一日の時間を想像することができるようになっただけでも価値のある作品だと思う。自然は写真にとって魅力的な対象で特にモノクロで表現するのに最適だ。つまり、白黒の調和を光を通じてよく表現できるからだ。しかし、時々刻々と変わる天気により最高の瞬間に出会うことが容易ではないため、自然は撮影しにくい対象でもある。

まとめると、この節では、写真映像の形態や動きを作る美学的な側面となる。前の節で考察したように時間（シャッター）を通じて対象の形（映像の外形）を決めるからである。また、そのように生成された映像は時間が視覚的に顕在された状態を意味する。したがって、シャッタースピードを調節するということは、時間を細分化して破片化させたり、時間を延ばして連続圧縮させたり、時間を重ね合わせることを意味する。このように時間を調節する装置（シャッターダイヤル）で表現する写真映像は対象を時間で解体させて形態または動き（変化）で映像化することで見ることができる。畠山 直哉は、都市の建物を見るとその材料となるセメントとコンクリートは長い時間の痕跡として感じられると述べた。そして石灰石鉱山という場所は 畠山 直哉の記憶と関連がある。しかし、写真映像には爆発の瞬間だけがリアルに写っているだけで他の視覚的要素はない。杉本 博司は、時間を視覚化するために古い劇場と当時を基準に現代的な自動車劇場で映画上映時間分を視覚化する。つまり、写真映像には古い時間（劇場）と現在（自動車劇場）を2時間で視覚化するという。海景も同じ脈絡で、自然の長い時間の姿を時間で見せてくれる。しかし、写真映像はほぼ同一の形態と簡潔な構成になっている。佐藤 時啓は、実際の空間は、日本のみならず海外の建物の内部、都市、自然などを対象とする。つまり、彼が立っているところが舞台でその空間を自分の動きで埋める。したがって、呼吸のように空間と肉体は一つになって現在の時間で表現される。これは時間を一つのフレームに積み重ねて見せることができる写真媒体の特性に最

⁹² 出典：広川泰士 HP：<http://hirokaawa810.com/taishi-hirokaawa/portfolio/timescapes>

適化された時間の表現だと思う。金 我他は、徹底的に時間の概念を視覚化するために空間を除いて動く対象（存在）をすべて消してしまう。また、8 時間の露出で完成させた写真映像は、ニエプスによって人類の最初の写真が完成した 8 時間を連想させる。広川泰士は、大地を成す巨大な岩と光の根源である宇宙を自然が作った時間で表現する。写真映像にあるすべての対象は長い時間を象徴する要素である。したがって、目に見えない時間を眺めることができるようになった。5 つの作品の特徴は写真映像の対象が持つ本質的な時間とともに撮影者の時間の概念を視覚化していることにある。したがって、鑑賞者は作品を通じて時間または現象について思惟できる空間となる。

作家	作品	シャッター	時間性	作品の特徴
畠山直哉	<Blast #09420>	高速	時間の顕現	高速撮影による超現実的な時間を視覚的に体験できるようにする。
杉本博司	<Theaters> 、 <Seascapes>	長時間露光	流れる時間	2 時間という映画の時間が圧縮され、光の時間になった。空間の特徴は消え、自然の要素の残像と流れる時間に知覚される。
佐藤時啓	<光ー呼吸>	長時間露光	時間のドロワーイング	身体と時間が作り出した造形的な時間の累積によって空間へと拡大される。経験できない累積された時間の姿を経験できる。
金 我他	《On Air Project》	長時間露光	概念的時間	概念と時間を対象にしてシャッターが示す時間性を表現
広川泰士	<TIME SCAPES>	長時間露光 多重露光	重畳された時間	ただ光と時間で作られた時間の姿で一日の時間を重ね合わせと圧縮で表現する。

2.2.2 構成による時間性

写真において作業時間は、写真映像（プリントされた写真）を基準に前後に分けることができる。撮影は露出を通じて映像を生成する段階で、撮影者の介入はフレームを決め、レンズで写真映像の深さを決定し、シャッタースピードを調節して対象の動きを停止または残像に表すかを決定する。（露出を基準に）撮影後は潜像した映像を現像し、プリント(1.1.光の表現参考)までが作業過程であり、その後に展示、印刷物、ネット公開など写真映像の目的に合わせて構成する。つまり、構成による時間性とは写真映像を一枚以上配列又は組み合わせのような方法等により時間を再構成することをいう。単一の写真映像の場合は、大部分が撮影者のテーマまたは概念で完成された場合が多いため、一枚の写真映像はそれぞれ独立した形態を持っている場合が多い。しかし、写真で単一写真で表現された作品だとしても展示と写真集は写真を発表する最も一般的な方法だ。したがって、単一写真の作品だとしても、見せ方に対する方法（形式）によって時間性に対する考察が必要である。例えば、アウグスト・ザンダー(August Sander)とベッヒャー夫妻 (Bernd Becher、Hilla Wobeser)の作品のような写真映像が代表的な単一写真に属すると考えられる。なぜなら、同一の対象、対象との距離、対象の大きさなど、撮影者の概念またはテーマに合った視覚的な設定によって作られたからだ。したがって、このような単一写真の場合一枚の写真でも作品の概念とテーマを把握することができる。しかし、単一写真だとしても概念またはテーマをより詳しく把握できるようにするために見せる方式を考慮しなければならない。また、単一の写真映像でも撮影後の写真映像を重ね合わせや再配置などを通じて構成する方法もある。したがって、本節では撮影による時間性構成ではなく、写真映像の構成による時間性を考察する。

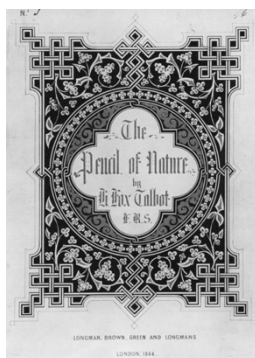


図 24. William Henry Fox Talbot, 《The Pencil of Nature》, 1844

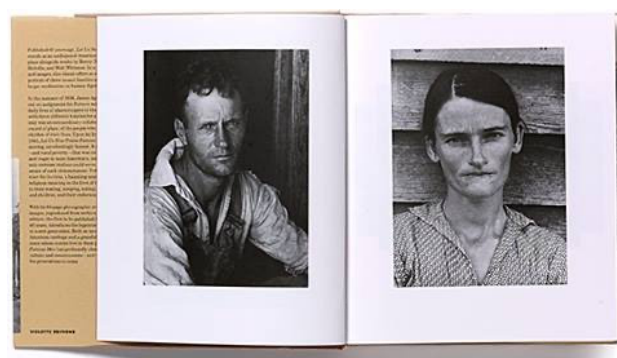


図 25. Walker Evans, 《American Photographs》, 1938

写真を構成して表現する最も一般的な方法は写真集である。写真集は線形的な時間構造（展示で写真を配列する方式も線形的な構造を多く使う）を持っており、写真集そのものが記録的側面でも非常に重要だ。最初の写真集<図 25.>である『自然の鉛筆：The Pencil of Nature』⁹³は、タルボットが自分の写真術であるカロタイプ方式を紹介する目的で広く知らせるために制作された一枚のネガティブ・フィルムからそれぞれ二百枚プリントして手作業で製作した。製作理由からも分かるように美学的な構成は考慮されていない。ただ、写真映像と写真映像に対する説明だけで構成されている。それにもかかわらず、写真集という形式は現在までも写真の表現において重要な役割を占めているため最初の写真集として大きな意味を持っている。ウォーカー・エバンス（Walker Evans、1903～1975）は1930年代の農業局（FSA:Form Security Diministration）の資料収集をするための事業に参加し米国東南部の農村および農民の実状と経済不況に関する実態を撮影した。彼はアメリカの当時の時代の姿と人の関心が高かった。1938年に発行された写真集『アメリカの写真：american photographs』<図 26.>の特徴は、写真は右ページだけに配置しテキストがなく写真映像だけでページを構成したという点である。それは、写真映像を見る人が視線を他に向けないようにして写真映像により集中するようにする作用をする。このように写真集という形式でひたすら視覚的なナラティブ（Narrative）を通じて言葉と文字では説明できないより詳しく直接的な状況と雰囲気伝えることができるということを見せたかったと思う。



図 26. Ed Ruscha, 《Twentysix Gasoline Stations》, 1963

⁹³ 『自然の鉛筆：The Pencil of Nature』は1844年から46年まで全6巻で写真は24枚収録されている。William Henry Fox Talbot、『自然の鉛筆：The Pencil of Nature』、青山勝 編訳、AKAACA、2016、参考

エド・ルーシャ (Ed Ruscha) の写真集の『26 のガソリンスタンド：Twentysix Gasoline Stations』<図 27.>は 1963 年、エド・ルーシャが住んでいるロサンゼルス (Los Angeles) の家から両親が住んでいるオクラホマシティ (Oklahoma City) まで続く国道 66 号線 (route 66) にあるガソリンスタンドを撮った写真だ。つまり、写真集には国道 66 号線で出会った 26 枚のガソリンスタンドの平凡な風景が繰り返し羅列して構成している。これは写真集の持つ線形的時間に実際にエド・ルーシャと母の家までを結んでいる 66 番国道の上に 26 枚のガソリンスタンドの写真が繰り返し現われまるで原型的な時間を象徴しているようだ。単純に見える画面の構造の中で 2 つの時間を表現したのはむしろ視覚的に多くのことを私有に誘導しているように思われる。また、エド・ルーシャも基本的に 1960 年代の米国西部の姿をありのまま忠実に記録している。ウォーカー・エバンスとエド・ルーシャだけでなく、ほとんどの写真集の構成は大差なく直線的な線形構造から視線を引く要素で被写体を配置したり、反復的な構造を通じてネガティブ



図 27. Duane Michals, <Chance Meeting>, 1970

を作ったとしたら、フォト・シーケンス (photo sequence) ⁹⁴を積極的に活用し、写真の特徴であり制限的特徴である時間性と対象性を無力化させる。映画または小説のように脚本による演出をしており超現実主義に関心が高かった デュアン・マイケルズ (Duane Michals、1932 ~) はマグリットの作品を連想させる構造を自分の作品に積極的に活用した。マイケルズは、生と死、男性と女性の性的本能、見えるものと見えないもの、現在と過去のような時間など二

⁹⁴ 映画の場面の基本単位はショット (shot) で、複数のショットが集まって、ひとつのシーン (scene) となり、複数のシーンが集まって、シーケンスとなる。デュアン・マイケルのフォトシーケンスは、一枚の写真がショットの役割をし、一枚以上の写真がシーンになって、複数のシーンをつなぎ合わせてシーケンスを作る。また、写真にテキストを入れて映画のシーケンスのように作動させる。 Ibid. 73.

重的に存在する内面の関係に関心が高かった。⁹⁵ それをフォト・シークエンスを通じて具体的に表現する。マイケルズ の作品は画面を過去と現在のような時間的なイメージを対称させたり、互いに対立した人物や物事に配置したり、時間（順序）の流れの中で物語（narrative）の構造を作る。〈偶然の出会い：Chance Meeting〉〈図 28.〉は 6 枚の写真を時間の流れの形式で構成し脚本による演出を通じて映画が持つ展開方式に類似している。しかし、映画は映画の流れの中でマイケルズの考えを投影する時間的余裕がない反面、写真は連続した写真映像の間隔によって観覧者が積極的に参加できる想像の空間を提供する。したがって、フォトシークエンスは写真を通じて非現実的、ノンフィクション的、超現実的な時間を経験できるようにすることの可能性を提示しただけでなく写真の時間性に想像と視覚的な拡張性を同時に見せてくれると言えるだろう。



図 28. David Hockney,
〈Nicholas Wilder Studying
Picasso〉, 1982



図 29. David Hockney, 〈Pearblossom Highway〉, 1986

デイヴィッド・ホックニー（David Hockney、1937～）の作品 〈Nicholas Wilder Studying Picasso〉, 〈図 29.〉のタイトルからも分かるようにピカソの立体主義的な見方を写真で表現しようと試みた。なぜなら、写真を撮るときに発生する時差と自由な視点の変化が可能だったため立体主義(Cubism)的表現が可能だと考えたからだ。初期作業はポラロイドカメラを使用して対象を複数の視点に分解して撮影した後、それを元の構図の姿をグリッド形で組み合わ

⁹⁵ Park Soon-ki 著、『(写真家)デュアン・マイケルズの考えを考える』、IMAGINE、2016、p.

せる。しかし、ポラロイドカメラは撮影後すぐに結果物（写真映像）が見られるという長所があったがフレームの白い余白で自然に繋がらないこととポラロイドカメラの構造上技術的に自由な表現ができなかったため以後 35mm カメラを使用した。<Pearblossom Highway><図 30.>は 35mm カメラを使ったフォト・コラージュ（Photo collage）⁹⁶作品だ。ポラロイド作品より境界が自然につながり以前は見られなかった単一写真が作り出す時点の違いが運動感に変わっていることが分かる。また、ポラロイドに比べて撮影に一日以上かかるが多様な色と同じくらい多様な時間の様相で表現できるようになった。フォト・コラージュは映画が時間と時間をつなぎ合わせるように単一の写真の時間を組み合わせ新しい時空間に作り替えられる。

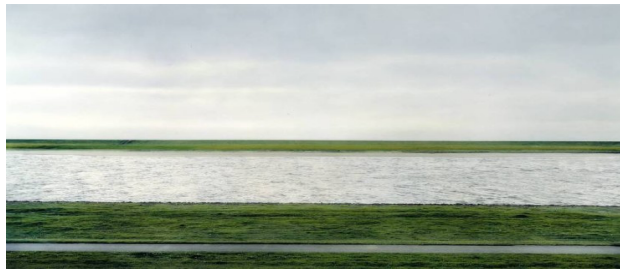


図 30. Andreas Gursky, <Rhein II>, 1999

アンドレアス・グルスキー（Andreas Gursky、1955～）は大型カメラとフィルムを使用し対象を非常に鮮鋭度が高く簡潔な色合いで表現する。また、一箇所で様々な視点から撮影する。そのようにして獲得したネガティブフィルムをスキャニングでデータ化し、様々な視点のイメージを一つのイメージに重ね合わせてから単一写真映像に再構成する。このように精巧にコンピューターに加工された写真映像は肉眼で歪曲されるだけでなく、レンズによる光学的歪曲（Distortion）までなくして現実では絶対に見ることができない現実として見せてくれる。1999 年に発表した<ライン川 2：Rhein II><図 31.>はドイツ・デュッセルドルフ（Dusseldorf）の付近のライン川の風景を撮影した。撮影は川辺に沿って様々な場所で行われ撮影したネガフィルムの中にはライン川辺に沿って工場と建物、そして散歩する人々が写っていた。しかし、デジタル加工を行う過程で全て削除し、純粋なライン鋼のみを残し

⁹⁶ コラージュ（仏: collage）とは《「糊(のり)づけ」の意》現代絵画の一技法。画面に印刷物、写真の切り抜き、針金など、さまざまなものをはりつけ、一部に加筆などをして構成するもの。ダダイスムやシュールレアリスムで多用され、今日では広告などにも用いられる。出典：weblio 辞典 <https://www.weblio.jp/content/コラージュ>

た。このように単一写真映像で作られた写真映像は不連続的に見えるが、複数の写真が持つ時点を一つの映像として結びつけたという意味で写真集または連続写真のように時間の連続性を含んでいると考えられる。グルスキーは<ライン川 2>の作業ノートに「誰も見ていないライン川のある場所が自分を魅了させ、1年6カ月と悩んだ末写真に対するアイデアを得た。我々が作品を通じて一つの建物や一つの場所に住んでいると理解することに止まらず、宇宙の中で恐るべき速度で動く一つの惑星に住んでいることを認知させたかった。」⁹⁷と述べたように写真の時間性を連続的な時間に限定させるのではなくより広い意味での時間性に拡張させる。

まとめると、構成による時間は、単一写真の持つ時間性を基に複数枚の写真映像を羅列し、連続的な時間の流れを作る。また、それを構成するとき画面を配置する方法によって時間性に加えてナラティブを作り出す要素を追加させることができるため、写真映像に内容的な側面と視覚的な側面をより拡張させることができる可能性を持たせると言える。また、複数の写真映像を組み合わせたり重ね合わせたりして単一写真の形態に圧縮して破片化された時間ではなく時間性を拡張させ、新しい時空間の時間性を与えて表現することができる。したがって、単一写真の作品であっても、見せ方についての方法(形式)によって時間性についての考察が必要だと思う。

⁹⁷ 出典：新聞記事、<https://www.jbnews.com/news/articleView.html?idxno=1210864>

3. 作品研究：《In Between：見えるものと見えないものの境界》連作

<In Between：見えるものと見えないものの境界>連作は、「対象と現象は、目に見えるものとカメラで生成された映像の対象と現象は異なって見える。」という考えから始まったものだった。そこで、肉眼で経験できない、目に見えないものを撮る方がより写真的なものだと考えるに至った。そのため、視覚的に認知できる領域を超えて、持続的に観察できない対象または状況を写真の時間性を通じて視覚化する。そして、すでに経験で知っている世界と世界をありのまま表象する写真映像の間で差異を発見することが写真の美学的価値であると考えた。したがって《In Between：見えるものと見えないものの境界》連作は、時間を通じて動きと停止という二つの相反する境界についての表現で、走る電車を通じて直線的な時間を表現した<Between the borders：同時の境界>、風を通じて瞬間を表現した<Moment of persistence：持続の瞬間>、動くものと動いてないものを同時に表現した<Moment and during：瞬間と間>、光と時間を通じて一日を表現した<Day and Night：昼と夜> 作品で構成されている。

3.1 動的写真の定義及び表現が持つ意味

鑑賞者は絵を見る時に「何が描かれているの？」を見る。なぜなら、絵は創造された空間として見る習慣があるからだ。しかし、写真を見る時には「なぜ撮ったのか？」を尋ねる。なぜなら、鑑賞者が知っている事実が撮られているからだ。我々が何かについて知る（見知り⁹⁸）ということは、慣れたことだと言える。知るはつまり、慣れ親しんだことにはあまり関心がない。また、慣れ親しんだことにはあまり関心がなく、それに対して習慣的な思考を生む可能性がある。したがって、筆者は、日常のように身近なものを写真映像を通して新たに感じることができるようになる、あるいは視覚的に経験していないものを感じることを動的写真ではないかと考えるようになった。

アウグスティヌス（Augustinus Hipponensis、354～430）時間について「知っているが説明することはできない」と述べた。この言葉は時間は誰もが知っている概念を共有しているが、個人的には異なることが考えられると解釈できる。前の節で(2.写真媒体の時間性についての考察)

⁹⁸ “イメージの中であるものを知る（見知り）ということは、実在の現実で見たり見えたりすることのできるあることで確認されたことを少なくとも部分的に同一視するという意味だ。” Jacques Amount、『イメージ映画・写真・絵画：L'image』、Oh Jeong-Min（訳）、Seoul、東文選、2006、p.107.



図 31 呉在雄, <toride>, 2018



図 32. Man Ray, <Fixed Explosive>, 1934

写真が持つ時間性について説明したように、写真は時間性に基づいて表現する媒体である。また、「瞬間（時間）を通じて視覚化することだ」と述べた。したがって、動的写真は動的状況を直接的（straight photography）に映像に作り、写真映像を通じて視覚的経験をさせる写真だと定義することができる。

写真は対象と出来事（event）で映像を生成する。しかし写真で出来事は二つの意味を持っている。まず、一般的な出来事は写真における視覚的なものだけでなく内容を構成し、出来事を通じて時間を感じさせる役割を果たす。例えば、室内で静物写真を何の考慮もなく撮ると仮定すると、静物写真では写真映像の中の対象しか感じられないようになる。それで撮影者はカメラの位置を多様にしたり良い背景を探したり光のある場所に移動させたり照明を追加して撮影することになる。これは、出来事のない静物写真に視覚的な出来事を加えたものと考えられる。また、静物を屋外で撮影すると仮定してみよう。自然的な状況、空間的な判断など室内で撮る時より考慮すべき事項が増えることになる。そして、静物写真に使う対象を落としたり、投げたりして撮影することもできる。これは静物（対象）が出来事的な状況に置かれることになるのである。第二に、出来事の意味は写真を撮ることで発生する出来事である。つまり、筆者が写真的なものについて主張する際に、映像と写真映像に区分することは撮影者が作る行為で発生する出来事だからである。言い換えれば、写真での撮影は対象を考慮して選択した対象は被写体となり、被写体をカメラで撮影（潜像を作る行為）する。すなわち、撮影とは映像を作る行為である。撮影された映像（潜像）は現象を経て写真映像になるまで、写真的なものに対する考慮と選択過程をもう一度経たのが写真映像だからだ。そのため、動的写真は、対象に対する直接的な表現ではなく、撮影者の時間から出来事を作ることだと考えられる。デュボワは

『写真的行為：L'acte Photographique』で「写真でイメージを存在させる行為外では、もうそのイメージは考えられない。」⁹⁹と述べたのは、写真の解釈の側面から撮影者の行為の因果関係を通じて生成された映像という意味で写真的行為を強調したものと考えられて、ソニタグは、『写真論』で写真とは人と人とが出来事と出会った出来事で、写真を撮る行為は撮影者が引き起こしたことであるため、あらゆることに干渉したり侵害したりすることがある。¹⁰⁰と述べてながら写真行為の暴力性を語った。そして、スーラージュは、『写真の美学』で「写真を撮る写真的行為よりは写真を作るのではなく、写真を通じて写真と関係のない人と接触させることが重要だと強調し、写真的行動を通じた撮影者の実践を強調する。」¹⁰¹

筆者が視覚的経験を強調する理由は写真映像が持った喚起性があるからだ。写真の中の瞬間を見ると観覧者は思い浮かぶ記憶を通じて自分を発見する。また、記憶する過程も鑑賞者に残された特別な気持ちを感じることができる。¹⁰²つまり、我々は見たことのないことや経験のないことについて想像することができない。しかし、写真映像には鑑賞者が既に知っていたり、経験したと類似した対象と状況が写っている。したがって、対象は意味から避けることができず、逆に写真は対象を避けることができないため、対象でない状況または動きを通じて時間を視覚化する。つまり、知っているが見たことがないことを通じて同じ対象だとしても違うように感じさせることができる世界が写真の世界ではないかと思う。モーリス・メルロー・ポンティ（Maurice Merleau-Ponty、1908～1961）は『見えるものと見えないもの：Le Visible et l'invisible』で「時間が自分を構成するに違いなく、時間はいつも時間に属しているある人の観点で見られることしかない。」¹⁰³ 動的写真が作った時間の形態（視覚的）を通じて鑑賞者と弁証法的関係を結ばせる媒介として作動するようになる。そうして時間は鑑賞者のメタ(meta)-時間に変化して自分の時間の経験の中で喚起されるように誘導させる。

⁹⁹ Philippe Dubois、『L'acte Photographique』、Lee Kyungryul 訳、Seoul、masil、2005、p.12

¹⁰⁰ Susan Sontag (著)、『写真論』、近藤耕人 (訳)、晶文社、1979、p.19.

¹⁰¹ Francois Soulages 著、『写真の美学：Esthétique de la photographie』、Shin Hwa-min, Jung Jae-jun 翻訳、Noonbit、2019、pp.194-195

¹⁰² Stanley Cavell (著)、『目に映る世界映画のあり方についての省察：The World Viewed: Reflection on the Ontology of Film』、Lee Doo-Hee, Park Jin-Hee (訳)、Seoul、EMOTIONBOOKS、2014、p.51.

¹⁰³ Maurice Merleau-Ponty、『見えるものと見えないもの：Le Visible et l'invisible』、Nam In-soo、Choi Eui-young 翻訳、東文選、2004、p.269.

3.1.1 〈Between the borders : 同時の境界〉

筆者は、今まで時間をテーマに時間を感じることができる象徴的な状況または動きを通じて、時間を直接的に視覚化するためにストレート写真 (straight photography) で表現してきた。〈Between the borders : 同時の境界〉は線と色を通じて時間の観念を表現しようとした。我々は一般的に時間に対して過去-現在-未来につながる直線的な時間と季節の変化と日常の繰り返しなどのような円形的 (循環的) な観念を持っている。このように世界の時間は始まりも終わりもなく無限に直線的に流れる。また、世界の時間と日常時間を視覚的な変化と反復を通じて直接的に感じることができる。

〈Between the borders : 同時の境界〉は境界を分けするのではなく、すべてが同時に存在する現在で把握される多様な対象を視覚化したかった。したがって、個人または事物をそれぞれの線と色と同じだと考え、写真映像に複数の線と色で表現することで同時に存在する多様な存在の時間を視覚的に表現しようとした。そのため、まず人為的に加工された線を作ったり合成する方法ではなく、日常で様々な線を作り出すことのできる対象または状況を探ることが重要だった。それで、最初は人が多く集まる場所で長時間露出を通じて人波が作り出す軌跡から多様な線を探そうとした。しかし、人の動きは様々な方向に現れ統制できないため、〈図 35〉のようなぼやけた残像として現れるだけで明確な線は作れなかった。したがって、安定的で明確な線表現するためには同じ速度と同じ方向に動く対象が必要だった。しかし、対象を統制したり機械的に一つの方向に反復的に動くのでなければ明確な線を映像で表現することは容易ではなかった。それで、カメラが固定された状態で対象を撮影する基本的な制作方式ではなく、逆にカメラが動いて対象が固定された状態を撮影する方式に変更することになった。そのため、まずカメラがぶれずにうまく固定される方法を模索し、安定的にカメラが固定され、その状態で撮影できるのが電車だと考えた。なぜなら、電車は一定の位置をほぼ同じ速度で走るため、安定的に明確な線を作り出すことができると判断したからだ。また、電車は直線的な時間の概念を表現するのに適した対象だ。なぜなら電車という空間は互いに異なる個別的な時間(個人)が偶然に集まったりばらばらになったりしながら電車という時空間を共有するからだ。

筆者にとって電車という空間はいつも時間を思惟させる。電車に乗るとたまにあるところを通るときに他の線路の電車と合流して平行に並走したり上下に異なる層位の線路と出会うことがある。普通は上下線が平行に行き違う場合が多く、もし平行に走っても各電車の速い速度によって内部を見ることができない。しかし、電車の他の路線が出会う分岐点では、たまに向かい



図 33. 呉在雄, <Shinjuku>,2016

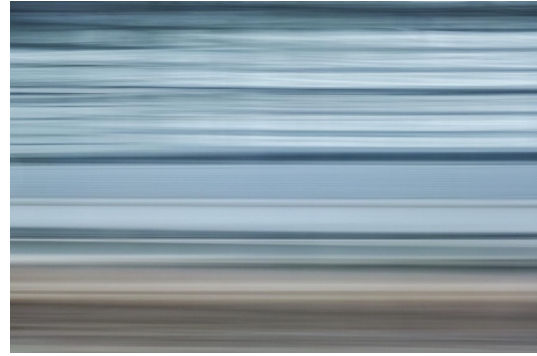


図 34. 呉在雄, <Between the borders>,2016

側に同じ速度で並んで走る電車と出会うことがある。共に走る向かい側の電車の内部に座っている人々の姿は、筆者が乗っている電車の中の人々の姿とあまり変わらない。特別なことでもない日常の場面だがその瞬間が筆者にとっては時間を考えさせる瞬間になる。異なる人々が同じ空間で同じ時間を走っており、窓の外を通り過ぎる場面は電車の速度と同じくらいに速く消え去る。そのように異なる人々の時間が同じ空間で一緒に流れていく。お互いに違う出発地で違う到着地に向かって行くのがまるで無限に流れる世界の時間で生まれて結局死という運命に向かって行くようなものだと思った。電車の窓ガラスにカメラのレンズを密着させて固定し、駅と駅の間を走る時間くらいの長時間露光して撮影して到着するまで繰り返し撮影する。長時間露光して撮影された写真は、電車の窓の外の風景と風景を成す多様な要素（対象）が持っていた街と深さは消え 2 次元平面の多様な線と色に置き換えられる。似て見える都市の風景が電車の線と地域、区間によってそれぞれ違って現れる。線と色による時間の観念を表現しようとした筆者の意図をさらに豊かにしている。

3.1.2 <Moment of persistence : 持続の瞬間>

<Moment of persistence : 持続の瞬間> 作品を通じて瞬間が持つ意味を探る過程である。そして、目に見えない抽象的な観念を視覚化するための作品だ。写真で瞬間はシャッタースピードの時間で視覚化されたものだ。すなわち、動く対象の速度をシャッタースピードの速度に一致させたり、一致させずに停止または残像として表現する。したがって、瞬間を通じて動きを表現できる対象を木と風が最も適しているのではないかと考えた。なぜなら、木は多くの意味を持つ対象であると同時に時間を象徴するからだ。そして、春、夏、秋、冬によって変化する姿と色で季節の境界を視覚的に表しているからだ。また、目に見えない風は対象を通じて自分の姿を視覚的に現わす。風が通るときに感じられる触覚的な刺激があり、風の中には季節の香り

があり、風が通るときには対象を揺らして聴覚的な刺激も感じさせてくれる。揺れる木を見ている時に感じられた筆者の視覚的、感覚的経験を写真映像で表現したかった。なぜなら、絶えず変化する状況で一度だけ会う状況であり、二度と経験できない状況と感情が一致した唯一の瞬間を表現するためだ。しかし、瞬間という対象によって、そして感情によって体感される感情は違う。写真の瞬間ではなく自分が感じる瞬間を表現したかった。瞬間の長さは感情に比例するからだ。したがって筆者はその瞬間を自分の感情を呼び起こす感情的瞬間だと考える。

木を正面から撮影すると風の方向は二つの方向、つまり左右または前後の動きで現れるのがほとんどである。そのため多様な方向の動きを撮るために木の下で空方向にカメラを設置して撮影した。しかし、自然を対象とする撮影は予測できない様々な状況により、撮影期間が長くかかる。また、風が吹いてくる時期が予測できない。そして幸いに風が吹いても風の強さと持続時間が撮影に変数として作用するため撮影できない時が多い。それだけでなく、風が吹く状況より先行されるべき条件も必要だ。まず、雨が降らない晴れた日でなければならない。なぜなら、木の下で撮影するため、露出を確保するためにはできるだけ明るい日に撮影をしなければならない。そして、写真の背景となる空をプリントする時、明るいトーンに維持させて木の枝の動きを強調しなければならないからだ。第二に強い風が吹かなければならない。風が強く吹いてこそ、より多様な動きをする木の様相を作り出すからだ。つまり、弱い風はそれほど木の幹の動きが小さいからだ。しかし、強い風は周辺の他の木によって速度が速くなり、木の柱と枝の揺れを違うようにさせ、動きが左右だけでなく上下にも動きを作る。この時、まるで波が揺れるように風の方向と違う動きをする時がある。つまり、速く動いていてもまるで止まったようにゆっくり動く時がある。しかし、撮影が成功するのに必要な条件である天気、風などの自然的な要素が満足できる日に会うのは難しい。したがって、確率的に風の強い3月から4月と定めた。

〈Moment of persistence : 持続の瞬間〉は、風に揺れる木を通して引き起こされた感情または感情によって対象が異なるように感じられることに対する表現だ。そのためシャッタースピードを決めることが非常に重要である。なぜなら、写真は普通（35mm カメラを基準に）1/60 秒



図 35. 吳在雄, 〈Moment of persistence〉, 2014

を基準に 1/60 秒以下のシャッタースピードで撮影すると遅いシャッター速度によって揺れ (motion blur) を作るから三脚が必要だ。逆に 1/60 秒より速いシャッター速度で撮影してこそ、揺らぐことなく鮮明な写真を作ることができる。また、動く対象の場合、動く速度より速いシャッタースピードを設定すると動きが停止した瞬間を捉えることができるようになる。しかし、対象の動きが早ければ早いほど撮影者が見て認知した瞬間を撮るためには、撮る回数を増やして確率を高めなければならない。逆に長時間露光は長時間の全ての動きが一つの画面に複合的に記録されるため動き続ける木の枝はディテールがなくなり、振れの跡として表現される。したがって、Moment of persistence : 持続の瞬間〉は、強い風によって動く木の枝の躍動的な姿を生き生きと表現するために、長時間の露出ではなく 1/60 秒以上で撮影した。

3.1.3 〈Moment and during : 瞬間と間〉

時間を直感によって直接的に体験できるのはいつも現在である。写真でも現在すなわち、今とここが非常に重要な時間だ。なぜなら、写真で映像と写真映像は、いつでも現在の映像を生成し、今見ることができるからだ。心理学実験室を創始した ヴィルヘルム・ヴント (Wilhelm Maximilian Wundt, 1832~1920) が「最初に研究したのも人間が感じる現在の範囲で、実験を

繰り返した未人間が知覚できる"現在"は 5 秒程度だと結論付けた。」¹⁰⁴ したがって、我々は 5 秒ほどの瞬間（現在）を感じながら生きていたと言っても過言ではない。しかし、一日に現在を知覚したり、意識できる瞬間はそれほど多くないだろう。また、現在の同一の対象と状況を見る時、言葉にできない自分だけが感じる瞬間がある。その時に感じられる瞬間の時間的な長さは人によって違う。

<Moment and during : 瞬間と間>は、写真で映像を生成する時、撮影者が見る瞬間とカメラで撮られる瞬間との時差によって微妙な違いを作ることになる。このような写真の構造的特性を現在を強調するための視覚的効果として利用した。そしてクローズアップのような視覚的効果を使わなくても写真映像だけでも特別に見せられるようにするのが写真の力だと思う。したがって、テーマを非常に日常の風景<図 1>を選択した。なぜなら、日常性は撮影者だけでなく誰もが共有できる対象であると同時に、注目しなければいつも変化のない風景によって違いを発見することが容易ではないからだ。



図 36. 呉在雄, 〈Moment and during〉, 2017



図 37. 呉在雄, 〈Moment and during〉, 2017

撮影は大型カメラ（4x5）を使用し、長時間露光で撮影した。写真でフィルムを使用する際、カメラの大きさ（フィルムの大きさ）は映像が持つ情報の量、つまりプリントで出力される大きさと画質を決める。例えば、小型カメラを使うようになれば、携帯性が増す。しかし、大型カメラを使うようとカメラの大きさとレンズの構造的ことがあるため、動く対象を瞬間的に捉えることが容易ではない。したがって、カメラの選択は撮影対象とも関係を持つことになる。また、シャッターを高速シャッターまたは長時間露出のように光が明るすぎたり暗い場合は、

¹⁰⁴ 出典：<https://news.joins.com/article/7706460>

同じ露出量に比べて濃度が不足する現象（相反則不軌¹⁰⁵：reciprocal law failure）によってプリントに影響を与えかねない。つまり筆者が大型カメラを使用する理由は対象の細かいディテールまで表現するためであり、プリントサイズを大きくするためである。作品の大きさ（プリントサイズ）については撮影者ごとに考え方が異なる場合もあるが、筆者は写真映像（作品）を見る距離が近いほど対象性によって読むようになり、逆に距離が遠いほど感情を呼び起こすと思う。したがって、写真映像で表現するとき最大限大きなプリントを作る。露出は撮影するとき光の条件によって決めるのが一般的なことだが、<Moment and during：瞬間と間>作品では、ヴィルヘルム・ヴントの実験で「現在を感じる 5 秒」を借用し、全ての撮影に 5 秒を超えないシャッタースピードに設定した。すなわち、5 秒の時間を視覚化することになる。撮影する際レンズの被写界深度（depth of field）を最大限深く設定した。なぜなら、フレームの中の対象の動きとそれぞれの要素が持つ形と大きさの質感を視覚的に結び付け、写真の平面の視覚的空間の要素の関係を通じて動きを強調するためである。すなわち、鮮明な焦点で細部のディテールを最大限表現し、写真フレームの中の空間の深さを作るために深い深度で撮影した。

<Moment and during：瞬間と間>動くものと動かないものを同時に表現するということは、世界に対する直接的な表現であると同時に、鑑賞者に対象を名詞的なものと動詞的なものに見せるためである。つまり名詞的物事（動かないもの）と動詞的な対象（動くもの）を同時に共存する状況を表現するのである。すべての対象と状況が静止した映像で表現される写真で、動くものと動かない二つの相反する状況が同時に提示されるとき、現在性がより強調されたと考えたからだ。

3.1.4 <Day and Night：昼と夜>

<Day and Night：昼と夜>は、一日を表現した作品だ。一日は我々の生活を構成する基本的な枠組みだ。太陽を基準とする一日の長さを意味する太陽日（Solarday）は 24 時間だ。また、地

¹⁰⁵ 相反則不軌

写真の乳剤に標準的な現像処理を行ったときには、露光された乳剤の光学密度は、露光時間と光の強度の積に比例する（ブンゼン - ロスコの法則*）はずであるが、これからかなりのずれが認められる現象をいう。この原因は、低照度においては潜像を形成するための銀原子が熱エネルギーを得て消失するため、また高照度の場合には光分解によって生じた電子が感光核にトラップされ、その結果として負電荷同士の反発が起きて潜像形成が妨げられるためと考えられている。出典：<https://kotobank.jp/word/相反則不軌-553071>

球の自転で生じる昼と夜で一日を区分する。すなわち、我々は一日は光で始まり闇で終わる日常に合わせて生きている。したがって、一つの場所で筆者が経験した昼（光）から夜（闇）まで光の変化と時間がカメラによって一日が時間で記録される。カメラで映像を生成する時に使える表現方法は 3 つある。第一は、一枚の写真を作るために絞りで光の量を調節しシャッタースピードで露出時間を調節して、一瞬を一つの映像として生成する。第二に長時間露光を利用してシャッターを開け閉めする時間を長く調節し、シャッターが開け閉めされる瞬間までの変化を一つの映像として生成する。第三は、二重露光（多重露光）とは一度に一つの映像を生成することができる写真で同じ映像に二度以上の露出した回数だけ映像が重なるように表現する方法だ。〈Day and Night：昼と夜〉は撮影段階で使用できる三つの表現技法を全て使用した。なぜなら、昼と夜そして時間の経過を一枚の写真で表現するためだ。しかし、昼から夜まで一つの場所で長い時間撮影をしなければならないため、事前に準備と考慮すべき事項がいくつかあり、撮影を終えても露出不足や焦点が合わず再撮影をしなければならない時も多い。まず、撮影場所の昼の時間の太陽の動く方向を予め確認しなければならない。そうすることで対象の影の方向をあらかじめ知ることができるからだ。そして、夜に周辺の人工照明の状態を確認しなければならない。夜に長時間露光で撮影しなければならないため、周辺の街灯のような人工照明の光が撮影をする時にフレームに影響が及ぶかチェックする。なぜなら、もし撮影するときに対象周面に街灯のような人工照明が近くにあると肉眼では見えないが、フィルムにハレーション (halation) ¹⁰⁶ また、ゴースト・イメージ (ghost image) ¹⁰⁷ のようにフィルムに光がにじんだような跡を残すからだ。また、昼に一次フィルムに露光をさせ、夕方になるまで同じ場所で長い時間待たなければならない。この時に強い風または道路が近い場合に通り過ぎる自動車によって三脚が揺れることもある。そうすると、カメラの位置が変わり映像がずれ、まるで焦

¹⁰⁶ ハレーション (halation) とは、レンズから太陽などの強い光が直接入射し、画面の一部がぼやけて写ってしまう現象。出典：<https://ptl.imagegateway.net/contents/original/glossary/ハレーション.html>

¹⁰⁷ ゴースト・イメージ (ghost image) とは、逆光時などにレンズ内に強い光が入ると、レンズ内で反射した光が絞りの形や楕円などとして写る、光の像
出典：<https://ptl.imagegateway.net/contents/original/glossary/ゴースト.html>



図 38. 吳在雄, 〈Day and Night〉, 2021

点が合わないような結果になる。それで三脚に砂袋やオモリを吊るして三脚をできるだけ揺れることがないようにしなければならない。また、いくら長時間露出しても周りの光が全くないところでは長い時間露光させてもフィルムには光の反応がないため、露出不足で使えない映像になる。そのため周辺の暗い場所で撮影するためには最大限光を確保するために満月が昇る日に撮影する。撮影は決められた場所で昼の時間にフレームの中の対象のディテールを表現するために速いシャッターで最初の映像を生成し、同じフィルムに夜の間長時間露光で2回目の映像を生成する。したがって、一枚のフィルムに二度露光させる二重露出（多重露出）を通じて昼と夜が生成された二つの映像が一つのフィルムで同時に現れるようになる。〈図 1.〉そして、元の闇の中では見えない暗い部分の全てのディテールを肉眼で見ることができるようになる。写真でディテールをどこまで表現されているかということは写真の雰囲気左右する。なぜなら、ディテールは写真の中に対象を浮上させる役割をするからだ。しかし、〈Day and Night：昼と夜〉は一日の境界である昼と夜を通じて表現している。そのため、光の反射された形状である事物と自然に作られた事物の動きまでディテールを表現することが重要だ。また、昼と夜を同時に表現すると夜と昼の境界が消える。つまり、見えるものと見えないもの、写真で撮れるものと撮れないものが共存するようになる。昼と夜の共存は現実には体験できない非現実的な状況だが、昼と夜の同時出現は光を浮き彫りにすると同時に視覚的に超現実的な経験になる。

3.2. 作品分析：《In Between：見えるものと見えないものの境界》連作

写真映像は、撮影者の意図またはメッセージを作るために象徴的な意味で対象を借用したり、複数の写真映像を使って全体のメッセージを構成する。しかし、筆者は一つの映像に時間的概念と動的状況の直接的な表現があれば作品の意味（概念）が完結されると考える。なぜなら、視覚芸術である写真は撮影者の意図によって構成された内容に先立って視覚的な意味（内容）が伝えられなければならないと思うからだ。従って、《In Between：見えるものと見えないものの境界》連作では、対象（意味）を克服するために写真の時間性を積極的に活用して表現するが、その際に視覚的効果で両極端の状況または対象と対象を対立させ、無意味（対象または状況を規定できないという意味の空間）を作ることが重要になる。そして、2.2.1 シャッタースピードによる時間の介入で同時代の作家の作品を先行研究を通じて明確に知ることができたのは、それぞれのテーマや表現の仕方は異なるが、共通して視覚的に時間性に基づいて表現された作品である。しかし、佐藤時啓の〈光一呼吸〉その他の作品では、時間に象徴される対象を選んで表現している。筆者は対象を克服するために動的写真（3.1. 動的写真の定義及び表現が持つ意味を参考）で表現する。〈Between the borders：同時の境界〉は、写真が実際の対象を具体的に表現するしかない即物的特性を電車の速度によって消えるようにし、線と色を通じて時間を象徴化する。したがって、写真映像には対象が判然としないため、直接的な意味は含まれておらずただ線と色で表現された2次元平面が強調される。〈Moment of persistence：持続の瞬間〉は、木という象徴的な対象を通して表現しているが、写真映像の大部分を風に揺れる状況で表現する。したがって、対象よりは形態を強調して意味を最小化する。しかし、動きを強調しすぎる場合に抽象的な映像になり得るため、細部のディテールを通じて実際の動的状況に最大限近く表現した。〈Moment and during：瞬間と間〉は、日常は一つの意味で規定できない個人の領域だと思う。したがって、対象となる日常の場面を停止と運動が同時に表現できるようにした。すなわち、運動による時間性が写真映像の全体的な意味を左右する要素として作用させた。〈Day and Night：昼と夜〉は、一日を象徴的に表現するために自然の光と人工の光を通じて表現する。したがって、誰でも分かる対象（建物、造形物）を選択した。なぜなら、鑑賞者が直接経験（体験）した場所（知っている場所）と二重露光で写真映像は不思議に表現された雰囲気を通じて差を感じるようにするためだ。

作品	媒体	露出方法	時間	特徴
同時の境界	Digital	長時間露出	30 秒～	線と色で直線的時間を視覚化
持続の瞬間	6x6 film	普通	1/60 秒	風を通じて観念（感情）を視覚化
瞬間と間	4x5 film	長時間露出	5 秒	現在を強調するため、日常的な風景を表現
昼と夜	4x5 film	多重露出	6 時間～	光と時間で一日を表現

3.2.1 無意味と時間に対する態度としての写真

我々は意味で成り立っている世界に生きている。写真の時代において言語の属性は消え、図形 (graphic) や視覚的形狀 (icon) 的性格を持つため言語が持っていた本来の意味は通用せず、その言語が属する文化的影響を受けない意味外の世界を示す。¹⁰⁸ 写真は、世界を対象にそれがあたかも事実のような映像を生成する。そのため写真映像の対象は、対象が持つ本来の意味に指向される可能性を既に含んでいる。しかし、写真には多様な表現方法 (genre) があり、またそれを受け入れる多様な消費層がある。そして、文章で説明するより写真一枚で伝える方が理解しやすい分野があるとすれば、逆に写真の直接的なメッセージによって誤解と誤読を呼び起こしやすいことも事実である。写真が持っている情報伝達の側面で写真映像がそのまま意味になる。しかし、写真で表現する時は、撮影者の意図または概念などが写真映像の意味を作る。すなわち、写真映像は撮影者が作った意味の世界ということだ。しかし、バルトは『明るい部屋』で写真映像が視覚的に興味を誘発したり、多様な方式で撮影されたとしても結局、写真映像を観覧者が見ることは写真映像ではないため、非可視的になると述べた。¹⁰⁹ すなわち、

¹⁰⁸ Marshall McLuhan (著)、『メディアの理解: Understanding Media』、Kim Sung-Ki, Lee Han-Woo (訳)、Seoul, MINUMSA、2020、pp.277～278

¹⁰⁹ 写真を分類不可能にするだけでなく写真ではいつも非可視的なものが存在し、無秩序、偶然性に満ちている。Roland Barthes (著)、『明るい部屋—写真についての覚書』、花輪光 (訳)、みすず書房、1997、p.12.

鑑賞者の時間に喚起 (punctum) されるとするなら写真映像の対象は本来の意味とは無関係に内的動揺作用する可能性があるということだ。

したがって、筆者が無意味¹¹⁰を指向するということは、写真映像において対象が本来の意味ではなく動的対象または状況で表現され、新しい意味として理解されることをいう。例えば、前述の畠山直哉の<BLAST>は写真の映像に意味のある要素(対象)を単純化させ、その爆発の瞬間が全体的な内容として把握できるように構成した。すなわち、直接的な意味で理解できる対象である石と視覚的に意味される爆発という二つの要素を対比させて開かれた解釈を可能にしたと見ることができる。筆者が動的写真で表現するのも写真映像で意味される対象より、無意味に見えるような状況を通じて意味が世界と関係するのではなく、写真映像が意味になるようにするためだ。視覚芸術である写真において態度というのは世の中と対象に対する視線(観念)だと考え、筆者の時間に対する視線(観念)を視覚化する過程を通じて作られた写真映像は筆者の態度が反映された結果であるから、観覧者が写真映像を通じて新しい視覚的経験をし、自らの内的経験に喚起されるようにするためには、写真映像に内容は減らし、視覚的経験に集中できる写真映像を作ることだと考えるからだ。結局、写真が無意味と時間性で内容的に空いた空間になった時、その空間を埋めるのは受験者である撮影者と鑑賞者の両方によってだからだ。

モーリス・メルロー＝ポンティは「眼と精神」で、芸術家は作品とは、世界に対する見解を表明するのではなく自分の見方であり、絵で思惟するということに気づいただろう。¹¹¹と述べた。写真もまた筆者の認識の枠組みである。つまり、世界を再現した写真映像を通じて、裸眼と光学の違いを発見し続ける過程で、写真的な世界に対する新たな視覚的認識を作っていくものと考えられるからである。私たちは経験したことや視覚的な経験をより具体的に想像することができる。筆者が動的写真を通じて動きまたは写真映像で表現可能な視覚的な表現を強調するのも写真映像を通じて新しい視覚的経験ができるようにするためだ。<Moment and during : 瞬間と間>では、日常を背景に現在を強調するために動く対象または状況が含まれている。なぜなら、日常の風景を構成している多様な対象から動的対象は、動きに注目させる視覚的效果として作用できるようにするためだ。日常とは生を成す時間で人によって日常に対する考え方と見解は多様にあるだろう。しかし、日常について時間について考える人は多くないだろう。したがって、<Moment and during : 瞬間と間>を通じて、鑑賞者が日常について思惟できるきっかけ

¹¹⁰ 無意味は意味がないというのではなく、無規定の断片的な表出で、ただ意味が一つに決まらなかった意味を言う。、Lee Kyung-Ryul (著)、「現代写真の美学の理解」、Seoul, SAJIN masil, 2006、p.115。

¹¹¹ Maurice Merleau-Ponty 著、『眼と精神：L'oeil et l'esprit (1961)』、Kim Jung-ah 翻訳、seoul、maumsan.com、2008、p.8

にするためだ。写真映像と視覚的に相反する二つの対象または状況は、写真映像から視覚的な意味に拡張させる役割を果たすことになる。誰もが初めて見た状況又は予想できない状況については、容易に判断を下すことが難しい。〈Day and Night：昼と夜〉は、同じ場所で撮影された昼と夜が同時に現れる。つまり、夜でもなく昼でもない昼と夜が同時に表現された映像だ。したがって、視覚的に現実と非現実の境界を経験することになる。つまり、経験していない状況だ。筆者は、写真が本質的に時間を対象に表現するため、このような視覚的境界をよく表現することのできる媒体であると考え。そのため、撮影者が持つ時間に対する態度は非常に重要だ。なぜなら、撮影者の態度が写真映像の内容（外形）に影響を及ぼすからだ。筆者は、時間を視覚化するために動的対象と状況で表現する。また、写真は時間と密接に関係しており、他の媒体と区別される写真の特性は、対象に対する再現ではなく、時間を視覚化して絶えず新しい映像を生成し、視覚的意味（無意味）に人々の意識を拡張させることであると考え。

3.2.2 持続の状況の見えない世界のアウラ

写真は世界を表現する媒体である。すなわち、世界の中の対象と現象は写真の表現の材料になる。だからこそ写真の価値は、世界に対して撮影者の視点（観念）様々な視覚的経験ができるようにする写真映像を作り出すことだと思う。そして、写真術の材料は光だ。つまり、写真の世界は光を通じて色と白黒で撮影者の解釈を通じて実現される。そのように実現されたのが写真映像である。したがって、写真映像を構成する視覚的な要素と形態は対象と現象で構成され、感覚的な表現は光を白黒とカラーで表現すると言える。写真術は撮影者によって作られる写真映像の空間の雰囲気と印象をさらに美しくする役割を果たす。スーラージュは『写真美学』で、写真映像は美しさと崇高(sublime)を通じて写真芸術が存在することを証明する。¹¹²と述べたように写真でアウラ¹¹³ (aura) は写真が美学的に存在する上で極めて重要な要素とな

¹¹² Francois Soulages 著、『写真の美学：Esthétique de la photographie』、Shin Hwa-min, Jung Jae-jun 翻訳、Noonbit、2019、p.12

¹¹³ ヴァルター・ベンヤミンによって提起されたアウラ (aura) は、ラテン語が語源で宗教的な後光、ハロー (halo) のように物事の存在に現れる神秘的な雰囲気を意味する。『複製技術時代の芸術作品』で複製技術が登場する以前の芸術作品が持つ珍品性 (original) の存在が持つ空間と時間との一回的な出会いを意味する。これは単に技術複製芸術の登場で、新しい媒体である写真を説明するための特性だと解釈することができる。そして、ベンヤミンは写真で見つかるメゾチント (mezzotint) のような階調をアウラと説明しているからだ。また、複製技術の写真で芸術作品は宗教の儀式的価値から展示の価値に意味が変わったと述べたように、宗教的神秘感とは作品と交感する精神作用で意味を解釈する

る。つまり、美術においてスフマト (sfumato) という技法で描かれた絵を初めて見た時、以前の表現では経験できなかった夢想的雰囲気演出によって喚起効果の要素として作用したように、写真では写真映像の印象または雰囲気は豊かな階調を通じて作られる。写真で視覚を超越して主観的な感情を呼び起こすのはアウラを通じてだと思う。すなわち、プンクトウムが対象の細部的要素のように写真映像の意味 (内容) と関係なく喚起される感情だとすれば、アウラは写真映像に表現された光 (色) を通じて喚起される精神作用だと思う。したがって、筆者は《In Between : 見えるものと見えないものの境界》連作を を通じて、対象が持続する世界から消えていく様々な状況をカメラの時間調整装置であるシャッターを用いて視覚化して映像の外形を作り、多様な光が写真映像の雰囲気を表現することを目指す。なぜなら写真映像に多様な視覚的要素が豊かに表現されるほど新しい意味と様々な感情を呼び起こすことになると考えた。なぜなら、写真映像が鑑賞者 (viewer) の内面 (感情、経験) に何か一致することに気づくとき、いつでも同等 (Equivalence) の作用を起こすことができる。したがって、写真そのものが何かを反映する。¹¹⁴ つまり、鑑賞者が写真映像にある要素 (対象)、形、雰囲気のいずれか一つでも関心 (感情移入) を持たせることが、作品において重要なことであると考えた。

<Between the borders : 同時の境界>は、唯一カラーで作られた作品だ。色は、社会・文化・芸術・地域など様々な要因に影響を与え、色は様々な意味で象徴的に使用され、色を通して連想作用が起きたりもする。したがって、写真映像をカラーで表現する時は、白黒で表現する時よりも考慮しなければならない事項が多くなる。また写真映像の場合、実際の対象が持っている色に近く表現するか否かによっても写真のリアリティに影響を及ぼす。<Between the borders : 同時の境界>は、走る電車から外部の対象を撮影するため、対象は色と線で置き換えられて現れる。また、映像は筆者が予測できない形態と色で生成される。したがって、実際の対象の色がどのように現れるのか、正確にわからなくなる。したがって、最小限の色補正で写真映像を作る。<Between the borders : 同時の境界>は、時間の概念の中で直線的な時間を視覚化した作品だ。また、シャッターを切って映像を生成するだけで撮影においていかなる介入はしない。単に機械(カメラと電車)によって作られた時間の軌跡(線)と対象によって作られた映像である。つまり、写真は機械で表現するという媒体的特性を積極的に利用し、撮影者の介入を最小化して映像を生成し表現した実験的な作品である。<Moment of persistence : 持続の瞬間>は、風が作り出した木のダイナミックなジェスチャーで持続した瞬間を表現している。した

ことができるだろう。したがって、筆者は本論文でアウラの意味を一度の機会で作成される映像は唯一無一の時間的アウラであり、写真で映像と映像生成に必要な光、そして光で写真の雰囲気を作る意味でアウラの意味を使用する。

¹¹⁴ Equivalence: The Perennial Trend, Minor White, PSA Journal, Vol. 29, No. 7, p.17-21, 1963

がって、静止画像で作られる写真映像に躍動的な瞬間を絶妙に映し出すシャッタースピードを見つけることが重要だった。なぜなら写真で風によって作られた動きをコントロールできるのはシャッタースピードでしか表現できないからだ。また平面で表現される写真映像に動きを表現する時の動きの程度は写真映像の雰囲気左右するからだ。しかし、風の強さと方向のように予測できない状況で生成した映像は実際に経験した瞬間と違いがあり、考えたようには生成されない場合も多い。したがって、そのような差を縮めることが重要になる。写真はボイム（目）と見え（写真映像）、持続（世界）と停止（写真映像）のように境界に対する表現だ。しかし、写真映像は単なる偶然によって作られるものではない。なぜなら、撮影者の意図によって撮影と映像を生成し、写真映像にして選択する過程を繰り返し、撮影状況に対する予測と撮影者の予見によって生成された映像であり、写真映像であるからだ。すなわち、写真は消えていく瞬間と認識できない状況を写真映像として生成する。記録されていないと消えることのない唯一の時間を示すものだ。

結論

写真はカメラを通じて写真の表現体系（撮影-現象-印画）で撮影者により社会を記録したり、自然の美しさを表現したり、個人の日常の記録を通じて視覚化する。したがって、単純な写真の体系(カメラの内部的には複雑な体系)を持った写真映像が、多様に見られ、解釈され、感動を与えることは写真の媒体的な長所であり、無限に拡張できる可能性だと考えた。しかし、写真は撮影者とカメラという機械を通して生成された機械映像である。したがって、撮影者は映像を生成するにあたって写真についての筆者ならではの定義が必要と考える。なぜなら、写真は世界を鏡のように複製を通じて再現するしかないからだ。したがって、写真映像に対する解釈的理論ではなく、撮影者の立場で写真的なものを写真の体系に対する考察を通じて定義しようとした。写真は多くの研究者の努力によって可能となった光の再現とともに始まっており、光学技術と機械技術の発展を通じてより多様な表現が可能になったことが分かった。写真は世界をありのまま再現するしかない特徴と対象を実際のように再現できるため記録的特性を持っており、写真表現の大部分は社会、自然、個人に対する記録が大部分を占めているのも事実である。しかし、写真は時間調節装置(シャッター)を通して瞬間を記録するという構造的特性を持っているため、時間を直接的に表現するものと見て、写真が持つ時間性に対する考察及び先行作品研究を通じて同時代作家の作品を考察した。それにより先行研究作品の多くは対象の時間を基に表現されていることが分かった。したがって、筆者の作品は対象としての意味を避けるため、写真の喚起性に注目し、対象ではない時間に喚起されるようにするため、カメラが作り出す機械的側面（シャッター）を利用して時間そのものを表現する方法を提示する研究を進めた。

第1章、写真媒体についての考察では写真が光の表現だということを3人の発明者ニエプス（Joseph Nicéphore Niépce, 1765 - 1833）、ダゲール（Louis Jacques Mandé Daguerre）、タルボット（William Henry Fox Talbot）を通して見たが、これにより写真が光で映像を生成して化学的処理をするため、記録的な側面と表現的な側面を同時に持つことができ、対象を再現できる絵画と区別される特徴は光を表現することだ。また、写真の写実主義表現に対する理論として、ケンドール・ウォルトン(Kendall L. Walton)とロジャー・スクルートン(Roger Scruton)の理論によって、写真は必然的に世界と対象を通じて表現するしかないため、写実主義写真に見ることが分かった。さらに、光を表現できる領域について肉眼とフィルムの違いを調べ、写真の制作する過程で映像を生成するフィルムの現像過程と写真映像を作る印画過程で光が重要な役割をするため、写真は対象に対する直接的な再現ではなく、光の顕現(manifestation)と規定した。写真は機械再現に基づいて写実的に描写できる。このような視覚的類似性により、写真

は概観的な表現をする媒体として認識された。したがって、写真の概観的な表現と主観的な表現について考察した。そして機械的再現の持つ意味と役割について調べ、機械的映像が持つ特徴を通じて光学的無意識を説明した。したがって、写真映像は、撮影者の視線を反映して、カメラで新しく作られた写真的リアリティであるという結論を下した。対象と対象性そして喚起性について、世界の対象と写真映像の中の対象は意味を共有するものではないため、対象と対象性に区分しなければならない。写真術の今日まで光学的写実主義の基本に発展してきたため、対象と写真映像に関する規定は、認識論と存在論に分かれる。したがって、写真を見つめる観点に関する理論を考察した。そして、写真は視覚と視覚性によって対象に対する意味作用が起こることがある。ロラン・バルト (Roland Barthes) 家の写真を鑑賞者の立場から見る方法を提示したストゥディウム (studium) と プンクトウム (punctum) を通じて対象性と喚起性がどのように写真に作用するのかを調べてみた。その結果、写真で喚起性は対象性を克服する時に可能だという結論を下した。

第 2 章 写真媒体の時間性についての考察では、写真の時間性は、初期技術的問題により持続性に基づいて表現され、技術の発展により瞬間を表現するようになった。瞬間という時間性の獲得は写真のパラダイムシフトをもたらし、瞬間は写真の重要な美学となった。写真の時間性は記録性に基づいている。写真の時間性は消えつつある時間を瞬間的に記録することだ。なぜなら、世界を対象に撮影者の時間としてカメラを通じて切り取った時間の映像だからだ。写真は撮影者によって世界の時間でシャッターを切る時点（現在）で映像化させたため必然的な終結を意味する。また、写真において時点を生成したことは、写真映像に存在論的な時間性を付与したことになる。さらに現在という視点を見ると過去と未来の時間と相互関係を形成することになる。写真の時間性という特徴の中で、ネガティブ（映像）獲得時点（現在）と写真映像は常に現在に出現し、時間の経過によって過去-現在は時間的な関係を形成する。写真の時間性表現は、写真術の発展により速い動きと動作を捉えるようになり、以後多様な表現が可能になった。写真でシャッター速度を調節し、速い運動を停止させたり、動きに残像を作ったり、映像を重ね合わせたりする方法で持つ時間性を表現する。そこから筆者は、同時代の写真家たちがシャッターによる時間性をどのように表現しているのかを、作品ごとに分析した結果、対象に対する直接的な表現ではなく、目に見えない時間と概念を視覚化しているという共通点を見出した。そして、写真映像の使用の目的により、写真集（羅列によって連続的な時間の流れを作る）、フォトシーケンス（ナラティブを作って時間性を作る）、フォトコラージュ（組み合わせ）とデジタル（重ね合わせ）、方法で時間性を多様な形に拡張させる。

第3章 作品研究：《In Between：見えるものと見えないものの境界》連作では、動的写真は対象を直接的（straight photography）表現するのではなく、動的状況表現し、写真映像を通じて視覚的経験をさせる写真と定義した。〈In Between：見えるものと見えないものの境界〉連作の意味を含む対象を直接的に表現するのではなく、動く状況と規定できない対象である目に見えないものを写真映像で可視化させるもの、時間を視覚化する4つの作品で構成されている。

〈Between the borders：同時の境界〉は、線と色を通じて時間の観念を表現しようとした。すべてが同時に存在する現在で把握できる多様な対象を視覚化したかった。したがって、個人または事物をそれぞれの線と色と同じだと考え、写真映像に複数の線と色で表現することで同時に存在する多様な存在の時間を視覚的に表現しようとした。

〈Moment of persistence：持続の瞬間〉は、風に揺れる木を通じて呼び起こされた感情または感情によって対象が違ってしまうように感じられることに対する表現だ。これは瞬間が持つ意味を探る過程であり、目に見えない抽象的な観念を視覚化するための作品だ。揺れる木を見ている時に感じた筆者の視覚的、感覚的経験を写真映像で表現したかった。なぜなら、変化し続けている状況でただ一度会うという状況であり、二度と経験できない状況と感情が一致する唯一の瞬間を表現するためだ。

〈Moment and during：瞬間と間〉は、動かない対象と動く状況を同時に表現し、現在性を強調した作品である。つまり、筆者が対象または状況に注目した「瞬間」と、カメラによって映像が生成される「間」を同時に現れるように、動くものと動かないものを同時に表現した。筆者の目の前で起きた昼（光）から夜（闇）まで、光の変化と時間の経過による動きを体で体験し、カメラによって一日が時間で記録される。

〈Day and Night：昼と夜〉は、二重露光と長時間露光を通じて一日を表現した作品だ。同じ場所で昼（光）から夜（闇）まで光の変化と時間の経過をカメラによって一日が時間で記録する。筆者が動的写真を通じて無意味を目指すということは、世界をそのまま再現せず、動的対象と状況を通じて新しい意味で映像を生成するということを意味する。また、動的写真は時間を視覚化するものであるため、写真映像は意味ではなく視覚的経験を通じて理解されなければならない。また、光を通じて映像を生成し、光で雰囲気を作って写真映像を作る。したがって、写真は多様な光を経験するものであり、肉眼で見ることができない対象または状況を視覚的に経験する媒体だと考える。動的写真の表現は、鑑賞者の目に見えないものに対する視覚的

経験と感覚的経験を拡張させることができるため、写真がより多様な経験ができる媒体に拡張できることが期待できる。

筆者が写真的なものを光と光学的無意識として、そして対象性と喚起性で考察したのは、写真の根源が光であり、機械（カメラ、レンズ）は世界（対象）を映像として生成するからだ。また、写真映像の中の対象は、物そのものではなく、撮影者に意図と目的によって対象化された被写体で撮影者の時間によってカメラによって光学的世界に生成されたものである。したがって、実際の対象と写真映像の中の対象との関係設定は、撮影者と鑑賞者が写真映像を理解（解析）する重要な要素となる。今回の研究において、筆者は撮影者の立場で写真的なものについて定義し、その定義は、写真が持つ時間性についての様々な考察とともに、時間性で表現された様々な方法を考察した上で筆者の作品に反映し分析した点で作品研究として意義を持つといえる。そして写真が機械的映像を生成する限り、写真が機械的映像を生成する限り、現在の技術（カメラ）は写真で表現できる範囲になり、より進んだ技術（カメラ）現在表現できなかったことを克服できる可能性になるだろう。したがって写真的なものについての定義は多様な視点によって引き続き定義されるべきものとする。また、今後デジタル写真を中心とした写真的なものについての研究の必要性が求められる。

参考図版

- ☒ 1. Ansel Adams, Zone scale, Digital imege, variable size, 出典 :
https://www.researchgate.net/figure/The-zone-system-each-zone-of-the-scene-is-classified-to-the-gray-scale-from-Ansel_fig1_250877538 10
- ☒ 2. Ansel Adams, Moonrise over Hernandez, New Mexico, 1948, 94 × 116.8 cm, New York , Danziger Gallery 11
- ☒ 3. Ansel Adamsz, Moonrise over Hernandez, New Mexico, Digital imege, variable size, 出典 : <https://onthisdateinphotography.com/2016/11/01/november-1/> 12
- ☒ 4. Orto Steinert,, Pedestrian's Foot, 1950, Digital imege, variable size, 出典 : <https://perfectionofperplexion.wordpress.com/2011/04/page/2/> 15
- ☒ 5. Albert Renger-Patzsch, Glassware, 1926-1927, Digital imege, variable size, 出典 : <https://www.photopedagogy.com/the-world-is-beautiful.html> 15
- ☒ 6. Iain Macmillan, The Beatles were photographed walking across a pedestrian laincrossing in London, 1969, Digital imege, variable size, 出典 : <https://www.bbc.com/news/uk-scotland-49276461> 16
- ☒ 7. 2007.03.31, Abbey Road zebra crossing, London, Digital imege, variable size, 出典 : https://ja.m.wikipedia.org/wiki/フアイール:Abbey_Road_zebra_crossing,_London_2007-03-31.jpg 16
- ☒ 8. Louis Daguerre, Boulevard du Temple, 1839, Digital imege, variable size, 出典 : <https://www.nouvelobs.com/photo/20170825.OBS3786/le-boulevard-du-temple-la-premiere-photo-ou-apparait-un-humain.html> 24
- ☒ 9. 林ナツミ, 本日の浮遊, 2011, Digital imege, variable size, 出典 : <https://yowayowacamera.com/banana/page/14> 26
- ☒ 10. Michael Snow, Authorization, 1969, instant silver prints (Polaroid 47), 54.6 x 44.4 x 1.4 cm with integral frame, Ontario, National Gallery of Canada 29
- ☒ 11. Alexander Gardner, Lewis Paine, 1865, Digital imege, variable size, 出典 : <https://www.sfmoma.org/artwork/97.44/> 32

- ☒ 12. Eadweard Muybridge, The Horse in Motion, 1878, Digital image, variable size, 出典 : <https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/early-photo/early-photo-france/a/eadweard-muybridge-the-horse-in-motion> 32
- ☒ 13. Theodore Gericault, Derby at Epsom, 1821, Oil painting, 92 × 123 cm, Paris, Louvre 34
- ☒ 14. Etienne-Jules Marey, The Running Lion Tamer, 1886, Digital image, variable size, 出典 : <http://www.betterphotography.in/perspectives/great-masters/etienne-jules-marey/48592/> 34
- ☒ 15. Harold Edgerton, Stopping Time, 1987, Digital image, variable size, 出典 : <https://edgerton-digital-collections.org/galleries/iconic> 36
- ☒ 16. Hatakeyama Naoya, Blast #09420, 2002, Lambda print, 100cm x 150cm, Tokyo, Taka Ishii gallery 37
- ☒ 17. Sugimoto Hiroshi, U.A. Playhouse, Great Neck, New York, 1978, gelatin silver print, 42.23 cm × 54.45 cm, San Francisco, SFMOMA 38
- ☒ 18. Sugimoto Hiroshi, Ligurian Sea, Savio, 1993, Gelatin silver print, 42.3 x 54.2 cm, New York, The Metropolitan Museum 38
- ☒ 19. Sato Tokihiro, Photo Respiration City Scape #272 Koto-ku Aomi, 1996, pigment print, 50.8 × 61 cm, Singapore, Micheko Galerie 39
- ☒ 20. Sato Tokihiro, Photo Respiration From the Sea #347 Hattachi, 1998, pigment print, 44.2 × 56.1 × 3 cm, Singapore, Micheko Galerie 39
- ☒ 21. Atta Kim, On Air Project 1101, from the New York series, 2007, c-print, 90 x 120 cm, New York, International Center of Photography 40
- ☒ 22. Atta Kim, ON-AIR Project, DMZ Series, The Western Front, 4 Hours, 2003, c-print 79.8x 230 cm, International Center of Photography 40
- ☒ 23. Hirokawa Taishi, Timescapes, Namibia toward southwest, 1998, Digital image, variable size, 出典 : <http://hirokawa810.com/taishi-hirokawa/portfolio/timescapes> 42
- ☒ 24. William Henry Fox Talbot, The Pencil of Nature, 1839, Digital image, variable size, 出典 : <https://digitalcollections.nypl.org/items/cff7da80-343b-0136-4130-09d7963bd8b1> 42

- ☒ 25. Walker Evans, American Photographs, 1938, Digital image, variable size, 出典 :
<http://www.violetteeditions.com/books/violette-editions/let-us-praise-famous-men.php> 46
- ☒ 26. Ed Ruscha, Twentysix Gasoline Stations, 1963, Digital image, variable size, 出典 :
<https://wsimag.com/art/2567-ed-ruscha-books-and-co> 47
- ☒ 27. Duane Michals, Chance Meeting, 1970, 6 gelatin silver prints, 18.41 × 23.81 cm,
 Pittsburgh, Carnegie Museum of Art 48
- ☒ 28. David Hockney, Nicholas Wilder Studying Picasso, 1982, Composite polaroid, 123.2
 X 67.3 cm Composite polaroid, 123.2 X 67.3 cm, 出典 :
<https://www.thedavidhockneyfoundation.org/artwork/4032> 49
- ☒ 29. David Hockney, Pearblossom Highway, 1986, Digital image, variable size, 出典 :
<https://www.thedavidhockneyfoundation.org/chronology/1986> 49
- ☒ 30. Andreas Gursky, Rhein II, 1999, C-print, 190 cm × 360 cm, 出典 :
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/gursky-the-rhine-ii-p78372> 50
- ☒ 31. 呉在雄, Toride, 2018, Gelatin Silver Print, 20x24 inch, 東京, 作家所蔵 53
- ☒ 32. Man Ray, Fixed Explosive, 1934, Gelatin silver print, 227 x 179 mm, MutualArt, 出典 :
<https://www.mutualart.com/Artwork/Explosante-fixe/7A2341B59A95E7CA> 53
- ☒ 33. 呉在雄, Shinjuku, 2016, Gelatin Silver Print, 20x24 inch, 東京, 作家所蔵 56
- ☒ 34. 呉在雄, between the borders, 2016, Gelatin Silver Print, 20x24 inch, 東京, 作家所蔵 56
- ☒ 35. 呉在雄, moment of persistence, 2014, Gelatin Silver Print, 20x24 inch, 東京, 作家所
 蔵 58
- ☒ 36. 呉在雄, moment and during, 2017, Gelatin Silver Print, 20x24 inch, 東京, 作家所蔵 59
- ☒ 37. 呉在雄, moment and during, 2017, Gelatin Silver Print, 20x24 inch, 東京, 作家所蔵 59
- ☒ 38. 呉在雄, day and night, 2021, Gelatin Silver Print, 20x24 inch, 東京, 作家所蔵 62

参考文献

- Walter Benjamin (著)、「複製技術時代の芸術」、佐々木 基一 編集、東京、晶文社、1999
- Walter Benjamin (著)、『凶説 写真小史』、久保 哲司 訳、ちくま学芸文庫、1998
- Roland Barthes (著)、『明るい部屋—写真についての覚書』、花輪 光 (訳)、みすず書房、1997
- Roland Barthes (著)、『映像の修辞学』、蓮實 重彦 (翻訳)、杉本 紀子 (訳)、ちくま学芸文庫、2005
- Roland Barthes (著)、『映画論集』、諸田 和治 (訳)、ちくま学芸文庫、1998
- Susan Sontag (著)、「写真論」、近藤耕人 (訳)、晶文社、1979
- Susan Sontag (著)、『反解釈』、高橋 康也 (訳)、ちくま学芸文庫、1996
- Rosalind E. Krauss (著)、『視覚的無意識』、谷川 渥、小西 信之 (訳)、月曜社、2019
- John Berger (著)、『見るということ』、飯沢 耕太郎 (監修)、笠原 美智子 (訳)、筑摩書房、2005
- John Berger (著)、『イメージ Ways of Seeing—視覚とメディア』、伊藤 俊治 (訳)、PARCO 出版、1986
- John Berger (著)、『イメージ—視覚とメディア』、伊藤 俊治 (訳)、ちくま学芸文庫、2013
- Hal Foster (編)、『視覚論』、樽沼 範久 (訳)、平凡社、2007
- William Henry Fox Talbot、『自然の鉛筆：The Pencil of Nature』、青山勝 (編訳)、赤々舎、2016
- 重森 弘淹 (著)、『写真芸術論』、美術出版社、1978
- 伊藤俊治 (著)、「写真と絵画」、白水社、1987
- 飯沢 耕太郎 (監修) 著、「カラー版 世界写真史」、東京、美術出版社、2004
- 飯沢 耕太郎 (著)、「写真の力」、東京、白水社、1989
- 飯沢 耕太郎 (著)、「写真を愉しむ」、東京、岩波書店、2007
- 飯沢 耕太郎 (著)、「写真的思考」、河出書房新社、2009
- 前川 修 (著)、『イメージのヴァナキュラー：写真論講義 実例編』、東京大学出版会、2020
- 今橋 映子 (著)、『フォト・リテラシー—報道写真と読む倫理』、中公新書、2008
- 伊藤 俊治 (著)、『20 世紀写真史』、ちくま学芸文庫、1992
- 畠山直哉 (著)、『話す写真：見えないものに向かって』、小学館、2010
- 深川 雅文 (著)、『光のプロジェクト：写真、モダニズムを超えて』、青弓社、2007
- 多木 浩二 (著)、『写真論集成』、岩波現代文庫、2003
- 佐藤 時啓 (著、写真)、『光—呼吸』、美術出版社、1997
- 畠山 直哉 (著、写真)、『BLAST』、小学館、2013
- 甲斐 義明 (編)、『写真の理論』、甲斐 義明 (編訳)、月曜社、2017
- Wim Wenders (著)、『かつて…』、宮下 誠 (訳)、PARCO 出版、1994
- Luigi Ghirri (著)、『写真講義』、萱野 有美 (訳)、みすず書房、2014
- Marshall McLuhan (著)、Quentin Fiore (著)、『メディアはマッサージである：影響の目録』、門林 岳史 (訳)、加藤 賢策、河出書房新社、2015
- Martin Heidegger (著)、『芸術作品の根源』、関口 浩 (訳)、平凡社、2008

Carlo Rovelli (著)、『時間は存在しない Kindle 版』、富永 星 (訳)、NHK 出版、2019
Gerhard Richter (著)、『写真論/絵画論』、清水 穰 (訳)、淡交社; 増補版、2005
Immanuel Kant (著)、『判断力批判 上』、篠田 英雄 (訳)、岩波文庫、1964
Ian Jeffrey (著)、「写真の歴史—表現の変遷をたどる」、伊藤 俊治 (訳)、岩波書店、1987
Ian Jeffrey (著)、「写真の読み方」、伊藤 俊治 監修, 内藤 憲吾 (訳)、岩波書店、1987
Stephen Shore (著)、「写真の本質」、平石律子 (訳)、ファイドン、2010
John H. Hammond (著)、『カメラ・オブスクラ年代記』、川島 昭夫 (訳)、朝日新聞社、2000
Beaumont Newhall (原著)、『写真の夜明け』、小泉 定弘, 小斯波 泰 (訳)、朝日ソノラマ、1996
Paul Hill, Thomas Cooper (著)、『写真術—21 人の巨匠』、日高 敏 (訳)、晶文社、1988

翻訳書

Liz Wells (編)、『写真の理論 : Photography: A Critical Introduction (2009)』、Moon Hye-jin, Shin Hye-young (訳)、Seoul、doosungbooks、2016
Francois Soulages (著)、『写真の美学 : Esthétique de la photographie』、Shin Hwa-Min, Jung Jae-Jun (訳)、Seoul、Noonbit、2019
Andre Bazin (著)、『映画とは何か : Qu'est-ce que le cinéma?』、Park Sang-Gyu (訳)、Seoul、samunnangeok、2013、
Vilém Flusser (著)、『写真の哲学のために : Für eine Philosophie der Fotografie』、Yun Jong-Seok (訳)、Seoul、CommunicationBooks、1999
Friedrich Kittler (著)、『光学的メディア : 1999 年ベルリンの講義 芸術、技術、戦争、Optische Medien Berliner Vorlesung 1999』、Yoon Won-hwa (訳)、Seoul、現実文化、2011、
Aaron Scharf (著)、『美術と写真 : Art and Photography』、Moon Bum (訳)、Seoul、Mijinsa、1992
Andreas Feininger (著)、「The Perfect Photograph」、kim Soon-Min (訳)、Seoul、月刊写真出版社、1993
Beaumont Newhall (著)、『写真の歴史 : The History of Photography』、鄭鎮國 (訳)、Seoul、Youlhwadang、2009
Cabriel Bauret (著)、『Approches de la photographie』、Park Eun-Yung (訳)、Seoul、東文選、2006
Charlotte Cotton (著)、「The Photograph as Contemporary Art」、Gwon Yeon-Gjin (訳)、Seoul、Sigongart、2007
Geoffrey Batchen (著)、『사진의 고고학 : The Conception of Photography』、Kin In (訳)、Seoul、IMAGINE、2006
Ansel Adams (著)、『The Print』、Cha Yong-Boo (訳)、Seoul、SAM KYOUNG PUBLISHING、1999
John Berger & Jean Mohr (著)、「Another way of telling」、Lee Hee-Jae (訳)、Seoul、Noonbit、

2014

Geoff Dyer (著)、 「John Berger Understanding a Photograph」 、 Kim Hyun-Woo (訳)、 Seoul、 Youlhwadang、 2015

John Berger (著)、 「The Sense of Sight」 、 Lee Yong-Eun (訳)、 Seoul、 東文選、 2005

John Berger (著)、 「写真の理解： Ways of Seeing」 、 Choi Min (訳)、 Seoul、 Youlhwadang、 2012

Kim Woo-Ryong (著)、 『写真とテキスト』 、 Seoul、 Noonbit、 2011

Lee Kyung-Ryul (著)、 「現代写真の美学の理解』 、 Seoul、 SAJIN masil、 2006

Lee Kyung-Ryul (著)、 『写真は何を再現するのか』 、 Seoul、 SAJIN masil、 2003

Lee Kyung-Ryul (著)、 『哲学として読む写真芸術』 、 Seoul、 SAJIN masil、 2005

Lee Young-hoon 著、 『ニューメディアアートと時間： New Media Art and Time』 、 jaewonart、 seoul、 2004、 p.115.

Marshall McLuhan (著)、 『メディアの理解： Understanding Media』 、 Kim Sung-Ki, Lee Han-Woo (訳)、 Seoul、 Minumsa、 2020、

Philippe Dubois (著)、 『写真的行為： L'acte Photographique』 、 Lee Kyung-Ryul (訳)、 Seoul、 SAJIN masil、 2005

Rosalind Krauss (著)、 『写真・インデックス・現代美術： Le Photographique』 、 Choi Bong-Rim (訳)、 Seoul、 KungRee、 2004

Roland Barthes (著)、 『明るい部屋： LA CHAMBRE CLAIRE Note sur la photographie』 、 Kim Woong-Kwon (訳)、 Seoul、 東文選、 2006

Susan Sontag (著)、 『写真について： On Photography』 、 Lee Jae-Won (訳)、 Seoul、 Ewho、 2007

Jacques Amount、 『イメージ映画・写真絵画： L'image』 、 Oh Jeong-Min (訳)、 Seoul、 東文選、 2006

Martin Heidegger (著)、 『存在と時間； Sein Und Zeit』 、 Jeon Yang-Beom (訳)、 Seoul、 東西文化社、 1992

Walter Benjamin (著)、 『複製技術時代の芸術, 写真の小さな歴史 他』 、 Choi Seong-Man (訳)、 Seoul、 図書出版 Gil、 2015

Walter Benjamin (著)、 『ヴァルターベンヤミンの文芸理論, イデア叢書 9』 、 Ban Seong-Wan (訳)、 Seoul、 minumsa、 2005

Martin Jay (著)、 『目の貶す, 20 世紀のフランス哲学の視覚と反視覚： Downcast Dyes, The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought』 、 Jeon Young-Baek, Lee Seung-Hyun, Ahn Seon-Mi, Choi Jeong-Eun, Kang In-Hye, Kim Jung-Ah, Hwang Ki-Yeop (訳)、 Seoul、 seokwangsa、 2019

Jean Baudrillard (著)、 『シミュレーション： SIMULACRES et SIMULATION』 、 Ha Tae-Hwan (訳)、 Seoul、 MINUMSA、 2014

- Arthur Schopenhauer (著)、『意志と表象としての世界: Die Welt als Wille und Vorstellung』 Hong Seong-kwang (訳)、Seoul、EULYOO PUBLISHING、2019
- Nancy Shawcross (著)、『ローラン・バルトによる写真批評的な眺望: Roland Barthes on Photography: The Critical Tradition in Perspective (1997)』、Jo Joo-Yeon (訳)、Seoul、Geulhangari、2019
- Ko Jae-Hyeon (著)、『光の核心、物理学者コ・ジェヒョンの光学物語』、Seoul、sciencebooks、2021
- Annie Ernaux, Marc Marie (著)、『写真の用途』、Shin Yoo-Jin (訳)、Seoul、1984BOOKS、2018
- Erwin Panofsky (著)、『視覚芸術の意味: Meaning in the Visual Arts (1955)』、Im San (訳)、Seoul、hangilsa、2013
- Stanley Cavell (著)、『目に映る世界映画のあり方についての省察: The World Viewed: Reflection on the Ontology of Film』、Lee Doo-Hee, Park Jin-Hee (訳)、Seoul、emotionbooks、2014
- Kim Tae-Hee (著)、『時間に対する現象学的省察-フッサール時間論の新しい解釈と再構成』、Seoul、Philosophik、2014
- Clement Greenberg (著)、『芸術と文化: Art and Culture: Critical Essays (1961)』、Jo Joo-Yeon (訳)、Seoul、慶星大専校出版部、2019
- Emmanuel Levinas, Jacques Rolland (著)、『新・死そして時間 レヴィナス選集 1: Entre nous: Essais sur le penser-a-l'autre』、Kim Do-Hyeong, Moon Seong-Won, Son Young-Chang (訳)、Seoul、grinbi、2013
- Jean-Paul Sartre (著)、『サルトルの想像力: L'Imagination』、Ji Young-Rae (訳)、Seoul、耆婆郎、2008
- Maurice Merleau-Ponty (著)、『行動の構造: LA STRUCTURE DU COMPORTEMENT』、Kim Woong-Kwon (訳)、Seoul、東文選、2008
- Henri-Louis Bergson (著)、『事由と運動: La pensee et le mouvant』、Lee Kwang-Rae (訳)、Seoul、moonye publishing、2012
- Arthur C. Danto (著)、『芸術の終末以後: After the End of Art』、Kim Kwang-Woo, Lee Seong-Hoon (訳)、Seoul、misul munhwasa、2004
- Jae Emerling (著)、『20世紀現代芸術理論: Theory for Art History (2005)』、Kim Hee-Young (訳)、Seoul、mijinsa、2015
- Maurice Merleau-Ponty (著)、『現象学と芸術』、Oh Byeong-Nam (訳)、seokwangsa、1989
- Edmund Husserl (著)、『エドムントフッサールの内的時間意識現象学: Vorlesungen Zur Phanomenologie des inneren Zeitbewußtseins』、Lee Nam-In, Kim Tae-Hee (訳)、Seoul、seokwangsa、2020
- Wassily Kandinsky (著)、『バシリ・カンディンスキー芸術における精神的なことについて: Uber das Geistige in der Kunst』、Kwon Young-Pil (訳)、Seoul、youlhwadang、2019
- Ernst H. Gombrich (著)、『芸術と幻影: Art and Illusion (1960)』、Cha Mi-Rye (訳)、Seoul、

youlhwadang、2016

Arthur C. Danto (著)、『何が芸術なのか : What Art Is』、Kim Han-Young (訳)、Seoul、EunHaeng NaMu Publishing、2015

Arthur C. Danto (著)、『日常的なものの変容 : The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art』、Kim Hye-Ryun (訳)、Seoul、HANGILSA、2008

Zahavi, Dan (著)、『フッサールの現象学 : Husserl's Phenomenology』、Park Ji-Young (訳)、Seoul、HANGILSA、2017

Vilem Flusser (著)、『絵の革命 : Die Revolution der Bilder』、Kim Hyun-Jin (訳)、Seoul、COMMBOOKS、2004

Vilem Flusser (著)、『皮相性礼賛-媒体現象学のために : Lob der Oberflächlichkeit』、Kim Seong-Jae (訳)、Seoul、COMMBOOKS、2004

Edmund Husserl (著)、『事物と空間 : Ding und Raum』、Kim Tae-Hee (訳)、Seoul、acanet、2018

Jacques Ranciere (著)、『イメージの運命 : Le Destin des Images (2003)』、Kim Sang-Woon (訳)、Seoul、hyunsilbook、2014

Carl G. Jung (著)、『無意識とは何か』、Kim Seong-Hwan (訳)、Seoul、Yeonamsa Publishing、2016

Vilem Flusser (著)、『몸짓들 현상학 시론 : Gesten: Versuch einer Phänomenologie (1991)』、Ahn Gyu-Cheol (訳)、Kim Nam-Si (監修)、Seoul、workroompress、2018

Martin Heidegger (著)、『숲길 : Holzwege (1977)』、Shin Sang-Hee (訳)、Seoul、nanam、2020

So Kwang-Hee (著)、『時間の哲学的省察』、Seoul、moonye publishing、2016

Lee Young-Hoon (著)、『ニューメディアアートと時間』、Seoul、jaewonart、2004

Mary Warner Marien (著)、『100 Ideas That Changed Photography』、Choi Yoon-hee 翻訳、Choi Gun-seong 監修、SEEDPOST、seoul、2015

Nancy Shawcross (著)、『ローラン・バルトによる写真、批評的な眺望 : Roland Barthes on Photography: The Critical Tradition in Perspective』、Jo Joo-yeon 翻訳、geulhangari、seoul、2019

David Hockney、『名画の秘密 : Secret Knowledge: Rediscovering the lost techniques of the Old Masters』、Nam Kyung-tae 翻訳、hangilsa、2019

論文

Park Run-Ha、"ニューメディア基盤の視覚機械とその拡張 : The New Media-based Visual Machine and Its Expansion" 博士学位論文 崇實大 大 學院、2017、ソウル

Kim Hyung-Gi、"ニューメディアアートにおける時間と空間のリアリティに関する研究 : A Study on the Reality of Time and Space in New Media Art" 博士学位論文 崇實大 大 學院、2009、ソウル

Ahn He-Young、"高速写真に現れるパラドックスの美学 : The aesthetic of paradox in high speed photography : focused on analysis of the works in UnveiledScape" 博士学位論文 弘益大 大 學院、

2018. ソウル

Bang Jee-Young、"写真媒体を活用した時間性表現の研究：A Study on the Visualization of Time Through Photographic Media: Focused on the Researcher's Work on Objective, Subjective Time and Duration" 博士学位論文 梨花女子大 大学院, 2020. ソウル

Lee Kyung-Hee、"写真行為に見られる幻想性と時間性に関する存在論的研究：(The) ontological study of fantasy and temporality in photography" 博士学位論文 釜山大 大学院, 2014. 釜山

Jo Sang-Eun、"光と運動性に関する絵画的表現研究：Study on pictorial expression of light and mobility : focused on the researcher's 'the world where light flows'" 博士学位論文 弘益大 大学院, 2019. ソウル

Kim Phill-Yeong、"時間の形而上学と科学-現在主義を中心に：Presentism - Physics and Metaphysics of Time" 博士学位論文 韓国外國語大 大学院, 2016. ソウル