

ラボラトリウム 001

北桂樹

keiju kita

LATO

RIUM

ラボラトリウム 001

北桂樹 keiju kita

トーマス・ルフを中心に
コンテンポラリーアートの
写真を考える

目次

はじめに

第一章 文化的コミュニケーションの発展によるアートの発生とテクノ画像

1. 「メディア」としての力を取り戻す「芸術」と現代アートの価値生成
2. 世界を抽象化し「ワタシ」と「世界」を区別する（主体と客体について）
3. 新たな魔術をもつ「テクノ画像」による「思考の主体ばなれ」

第二章 アーティスト、トーマス・ルフを生んだドイツ デュッセルドルフという環境と時代背景

1. ドイツの歴史的、哲学的背景
2. 写真を芸術にしたベッヒャー夫妻と「芸術的解放」を経験したドイツ写真表現
3. デュッセルドルフ・アート・アカデミーの写真教育と課題

第三章 トーマス・ルフ研究

1. コンセプチュアルアートへと繋がる写真表現 ソル・ルウィットの関心とアンディ・ウォーホルモデル
2. テクノ画像の本質へ フォトグラフィック・オブジェクト - 入力と変換による写真術
3. トーマス・ルフ作品研究
 - 3.1. 《Porträts》タイポロジーの克服
 - 3.2. 《andere Porträts》初期、テクノロジカル・トランスフォームによるテクノ画像
 - 3.3. 《jpeg》《Substrate》《cycles》 デジタル、インターネット時代のテクノロジカル・トランスフォーム

まとめ

はじめに

本論文は、現代写真表現の代表的なアーティストであるトーマス・ルフの作家研究を通して「コンテンポラリーアートとしての写真」が伝統的な従来の写真表現からどのように概念を拡張して発展、逸脱して現代アートのシーンの中に地位を確立し、価値生成を行ってきたのか。また、伝統的な従来の写真表現との比較、同時代の現代アートとの関係などを検証する中でその芸術的価値生成の本質を探求し、現時点における拡張された新たな写真の概念を再定義することで、「コンテンポラリーアートとしての写真」が指し示す「写真というメディア」の可能性「写真の宇宙」とその地平を明らかにし、示すことを目的とする。

第一章「文化的コミュニケーションの発展」によるアートの発生

1. 「メディア」としての力を取り戻す「芸術」と現代アートの価値生成

アートとは我々人間が「客体」たる世界から距離をとり、その世界を知ろうとするために抽象化してきた「文化的コミュニケーションの発展」の中から生まれた。すべての事象が意味に溢れた世界に参加した時代には「芸術」と「技術」の境界もなく、アートの起源は人々が描いた壁画にあるとされている。

「コンテンポラリーアートとしての写真」というものを定義、つまりコンテンポラリーアートにおける写真というものの現在地とそのメディアの境界を再定義、明確にしていく（場合によっては境界が不明瞭に拡張していることを証明する）にあたり、まずは「コンテンポラリーアート」ひいてはそもそも「アート」とは何であるのかを今一度検証し、本論文において何を示しているのかを定義することから始めたい。

現在、アートのひとつの形式として扱われる「絵画」は本来、ラスコーの壁画のように（ヴィレム・フルッサー(1920-1991)のいう「文化的コミュニケーション」における抽象が第一段階である三次元から二次元の時代に）「テキスト」を持たなかった人類が自分以外の他者に何かを伝えるために描かれていたものであった。つまりこれが「情報」を伝達する「メディア（この場合洞窟内の壁面）」を通した他者へのコミュニケーションのはじまりでもあると言える。紀元前2000年に「テキスト」が発明される以前の絵画をチェコのユダヤ人の家庭に生まれた思想家であり哲学者であるヴィレム・フルッサーは著書『写真の哲学のために』にて「伝統的な画像」として示した。「伝統的な画像」は「前・歴史的」なものであり、魔術的であったとしている。また「テキスト」の発明は発明者が意識していなかったにしてもその「伝統的な画像」から魔術的な力を奪い去ったとも述べている。その後、「テキスト」の普及は印刷技術の発明とキリスト教の広がり、魔術的に生活していた異教

との闘いの勝利に伴う聖書の普及を背景に世界へと広がっていき、人々は画像から魔術的な力を読む能力を失ってしまった。またフルッサーはこの時の「伝統的な画像」の状況を

「伝統的な画像はこの安価なテキストの氾濫を前にして、美術館、サロン、ギャラリーのようなゲットーに避難し、秘密の教えのように（ほとんど解読できなく）なり、日常生活への影響力を失いました。」

ヴィレム・フルッサー（1999年）『写真の哲学のために』勁草書房 p20

と述べ、文化はその時に「美術・文芸」「学問・技術」「広範な社会層」の3つへと分かれたとしている。これがいわゆる「文化の解体」である。のちに「芸術」とされる「美術・文芸」はこの時に「学問・技術」といった科学の分野と分離された。筆者はこの「伝統的な画像」がかつて持っていた「魔術的な力」とは何であったのか、また「文化の解体」以前に人々は「伝統的な画像」から「魔術的な力」を何として、どのように読み解いていたのか、そのことを紐解くことが現代におけるコンテンポラリーアートの価値生成を考える上で重要な助けになると考える。

「文化の解体」以降、「美術・文芸」として人々がほとんど読み解けなくなり、日常生活に影響を持たなくなってしまった「伝統的な画像」の「魔術的な力」

は、その後長く解説されることなく、絵画の持つ様式美や精密さといった視覚的表面の複雑さといった「モノ」としての物質的な見た目の部分のみが、芸術的な価値を評価され、その価値を貴族や王族、教会など時の権力者といった一部の人たちに権威や富の象徴として守られてきた。そんな中、マルセル・デュシャンはアート作品としての「モノ」が秘める「モノ」以上の芸術的な価値、つまり「魔術的な力」が本来あることをレディメイド作品の提示によって暴露した。大量生産品である陶器製の男性用便器を寝かせて提示し、そこに（R. Muttという偽名を利用して）サインを入れることで、アート作品として提示して見せたのだ。「文化の解体」以後、アート作品が美術館やサロン、ギャラリーに避難させられてしまったことで芸術的価値は絵画や彫刻といった伝統的な様式によって作られる物質的な「モノ」の様式美にしかないと思われていた時代に非物質的なアーティストの「概念」が本来の芸術的価値であるということを示し、その当時のアート作品の価値に対する考え方を転覆させてみせたのだった。また、アンディ・ウォーホルは「モノ」そのものの視覚的、物質的な差異は芸術的価値の差にはあたらないということをも本物と見た目の差異のないブリコのダンボールの箱をアート作品として制作し、ギャラリーで展示することで示した。このことを、美術評論家、哲学者のアーサー・C・ダントーは著書『アートとは何か』において以下のように触れている。

「眼に見える差異が何もなかったのだとすれば、そこには眼に見えない差異がなければならぬということ、(中略) つねに眼に見えない特質がなければならぬということである。(中略) アート作品とは何事かに関わる (about) のものであると考え、それに応じてアート作品は意味を備える、と結論した。わたしたちは意味を推測し、意味を把握する。(中略) 意味は、それを備えた物体 (オブジェクト) に受肉化 (embodied) されていると考えた。そこからわたしは、アート作品とは受肉化された意味 (embodied meanings) であると言明した」

アーサー・C・ダントー(2018年)『アートとは何か』人文書院 p48

デュシャンが示したアーティストの「概念」、ウォーホルの作品におけるダントーの言う物体に「受肉化された意味」(embodied meanings) が示すことは、アートにおける芸術的価値とは「モノそのものの視覚的、物質的な価値ではない」ということを示しており、このことは芸術的価値とは物質的な「モノ」によって (場合によっては非物質的な伝達手段によって) 伝えられ、私たちが推測し、把握する非物質的な「意味」であるということを示していると考えられる。そして、これは前述したヴィレム・フルッサーが示した「伝統的な画像」のもつ「魔術的な力」にも通じるものではないだろうか。テキストの発明により奪い去られ、安価なテキストの氾濫の帰結によって「美術・文芸」へと分けられ、日常生活に影響がなくなったことで、人々がほとんど解読できなくなってしまった「魔術的な力」とは、本来すべてのものが意味

で溢れかえる文脈（コンテキスト）に参加する世界に、「伝統的な画像」が持っていた「世界と人間を仲介する力」である。つまり、それは非物質的なものであり、鑑賞者が伝統的な画像より読み取れる「情報」であり、それにより解釈され獲得される「意味」なのであると筆者は考える。

マルセル・デュシャンとアンディ・ウォーホルが行ったことの注目すべき重大な点は、アート作品の表面上にあるヴィジュアルが持つ技術的な美的価値を無効にし、本来受け取られるべき「情報」だけを作品から抽出し、前面に押し出すことで「魔術的な力」を解読する能力を失ってしまった近代を生きる人々でさえ、その「魔術的な力」が伝える「情報」に触れざるを得ない状況を作り出し、「意味」を考えるよう解釈を促すことで、アートを生活世界へと引き戻し、日常生活への影響を取り戻させたことである。これらのことから、「伝統的な画像」にはじまり、アート作品とは有形であれ、無形であれ読み取られるべき「情報」を伝える「メディア」としての機能を果たすものであり、芸術的価値は解釈の上、付加される「意味」にあると考える。ヴィレム・フルッサーが示す、テキストの氾濫以降解読不能となってしまったその「魔術的な力」はその原形を示すひとつであり、その「メディア」が伝えた「情報」により生まれる（受肉化される）「意味」こそアートの価値であるとする枠組みが、その後のコンセプチュアルアートやミニマルアートの発展を支え、現代においてコンテンポラリーアートの価値生成においても重

要なものとなっている。

2. 世界を抽象化し「ワタシ」と「世界」を区別する（主体と客体について）

「ワタシ」の精神、思考を示す「主体」と外の世界、身体、物を示す「客体」の関係は、われわれ（人類）が生活世界から自分たちを区別するために、長い時間をかけて「ワタシ」を認識するためにはじめた「文化的コミュニケーションの発展」と深く関わりを持っている。「文化的コミュニケーションの発展」をはじめたことによる「生活世界からの脱却」により、われわれの対象としての世界は「客体」となり、その対象世界に立ち向かうわれわれ自身が「客体」の「主体」となりその間に裂け目を生んだ。「主体」という概念は「客体」があってはじめて成り立つ考え方である。また「文化的コミュニケーションの発展」の実践はすべてその裂け目に橋をかける試みであったと言える。ヴィレム・フルッサーはその発展の段階を著書『サブジェクトからプロジェクトへ』にて以下のように記している。

「その第一歩は、生活世界からの脱却、つまり人間にかかわる物の文脈からの脱却であり、それによってわれわれは、物を扱う者になった。それは道具を造るという実践を生んだのである。第二歩は、扱われる物の三次元からの脱却であり、それによってわれわれは、観察者になるとともに、画像を描くという実践を生んだ。第三歩は、画

像の模写力の二次元性からの脱却であって、われわれは記述者になるとともに、テキストをつくるという実践を生んだ。そして、第四步がアルファベットの一次元性からの脱却であり、われわれは計算（カリキュレート）する者になるとともに近代技術という実践をもたらしたのである。」

ヴィレム・フルッサー(1996年)『サブジェクトからプロジェクトへ』東京大学出版会 p19

これは同じくヴィレム・フルッサーが著書『写真の哲学のために』で示した「伝統的な画像」から「テキスト」、「テクノ画像」へと続く「文化的コミュニケーションの発展」と同じことを示しており、われわれは生活世界から離れ、発展を遂げるごとに指し示す世界の抽象の段階を進め、生活世界からわれわれ自身を遠ざけられてきたと言える。また「テキスト」の発明とその氾濫以後、線型的、歴史的となったルネッサンスまでの前近代の実践はすべて「客体」たる世界に対しわれわれは従属的（サブジェクト）な実践であり、その後の計算思考という「数の思考」へとシフトはそれとは違った近代思考を生み出したということも以下のように示している。

「われわれは客観的世界を、われわれの下にあってわれわれを支える文脈として「理解」をするようになった。」

ヴィレム・フルッサー(1996年)『サブジェクトからプロジェクトへ』東京大学出版会 p20

つまり近代以降の実践は「客体」を「主体」に従わせることの実践と言える。しかし、一次元からの脱却である計算思考、つまりゼロ次元へ向かった完全抽象の世界が行き着く先は、物と思考の境界を曖昧にし、近代における「主体」と「客体」という関係に内部崩壊を起こさせることとなった。歴史的、線型的であったアルファベットの思考とは違い、計算思考による思考とは点と点を組み合わせることで、無から新しい何かを生み出すという思考であり、われわれ人間そのものの思考を様々な要素へと分解し、「主体」であったわれわれの思考そのものも装置によって置き換えることを可能とした。われわれの思考である「主体」そのものが「客体」と成り得ることは「思考の主体ばなれ」を起こし、思考と物との関係を無に還元してしまったと言える。

3. 新たな魔術をもつ「テクノ画像」による「思考の主体ばなれ」

紀元前2000年ごろ、画像の表面からその要素であるピクセルを抽出し線形文字は発明された。この発明によって生まれた「テキスト」は発話する音に当てられた記号である。その音の順に並べられることではじめて「テキスト」は意味を持ち、「テキスト」を構成する線形文字そのものからは意味は既に取り除かれてしまっている。記号を順に読んでいくというこのことから「時間」という概念が生まれ、それ以前の魔術が持っていた円環的な時間に対する概念を歴史のもつ線型的な時間にコード化しなおしてしまった。これが歴

史的な意識、狭い意味での「歴史」のはじまりであるとフルッサーは指摘する。その後、歴史的意識は魔術的意識への闘争、ユダヤの預言者たちや画像に敵対するギリシアの哲学者の闘い、テキスト至上主義であるキリスト教よる異教に対しての闘いの勝利を経てテキストの氾濫へと進んだ。線形的、歴史的な「テキスト」に対し、画像がなぜ魔術的であるのかという点について考えてみたいと思う。人は画像から「情報」を読み取り「意味」を読み取る際に、視線は「走査」によって空間・時間的に反復を繰り返す。つまり前から順にといった線形的な空間・時間の読み取り方をしない。

「画像に特有なこの空間・時間とは、あらゆるものが繰り返し反復され、すべてのものが意味で溢れかえる文脈 (Kontext) に参与する世界、すなわち魔術の世界 (Welt der Magie) にほかなりません。このような世界は、歴史的な線型性 (Linearität) とは構造的に区別されます。歴史的な線型性とは、いかなるものも繰り返されることなく、また、すべてのものが原因と結果をもつということだからです。」

ヴィレム・フルッサー (1999年)『写真の哲学のために』勁草書房 p7

画像を読み解く際に「走査」によって行われる、時間・空間的概念の克服は鑑賞者に伝えた「情報」から「解釈」という形で新たに「意味」を生み出させる。鑑賞者は時間・空間的概念を克服することによる「魔術的な力」で世界を再構成することとなる。しかし「伝統的な画像」を駆逐し、魔術的

な世界から人類を引き離して「文化の解体」を引き起こした近代以後を生きる我々は画像をすでに読み解く能力を失っており、全てを数字へコード化し、科学で説明がつく範囲以外のことをオカルトとして排除し、我々を取り巻くすべての事象からその意味を剥ぎ取り、近代思想の基盤となる産業社会の構造を作っていた。そんな時代背景の中、約200年前に誕生したのが「写真」である。「写真」は画像ではあるが「装置」によって生み出された画像である。「写真」を含む、装置によって生み出される画像をヴィレム・フルッサーは「テクノ画像」と呼ぶ。「テクノ画像」を生み出す「装置」は応用科学のテキストによって生み出されたものであり、歴史的な点で「伝統的な画像」とはちがうものである。「伝統的な画像」が具体的な世界を三次元から二次元へと抽象化した第一段階の抽象であるのに対し、「テクノ画像」は「テキスト」を抽象化しその「概念」を指し示す。つまり世界からみて第三段階の抽象となる。「伝統的な画像」が「前・歴史的」で「現象」を指し示すのに対して、「テクノ画像」は「脱・歴史的」で「概念」を指し示す。「写真」を含む「テクノ画像」と呼ばれる「装置」によって生み出された画像は、「テキスト」をふたたび魔術的な世界で満たしましたが、その魔術は伝統的な画像がもつ古代の魔術とは違い「新たな魔術」として機能したとフルッサーは述べる。

「古代の魔術と新たな魔術の違いは、次のように理解できます。前歴史的な魔術は「神話」といわれるモデルの儀式であり、今日の魔術は「プログラム」といわれるモデル

の儀式であると。神話のモデルは口づてで伝授され、その作者 - 「神」 - はそうした伝達プロセスの彼岸にいるというものです。それに対し、プログラムのモデルは、書くことで伝授され、その作者 - 「機能従事者 (Funktionäre)」 - は伝達プロセスの内部にいるというものです。」

ヴィレム・フルッサー(1999年)『写真の哲学のために』勁草書房 p18-19

「テクノ画像」の機能は、「テキスト」による歴史的意識を魔術的な意識に置き換え、概念的な能力を想像力に置き換えることによって、「テクノ画像」の鑑賞者たる受け手を魔術的に概念的思考の必要性から解放することであった。これが「テクノ画像」が「テキスト」のメタコードとなって「テキスト」を駆逐するとした時に意味することである。「テクノ画像」は「新たな魔術」によって「美術・文芸」「学問・技術」「広範な社会層」へと文化のある種の解体を阻止する新たなコードとして期待された。それは「美術・文芸」としてゲッターへ避難した画像を再び日常生活の中に取り戻すこと。秘教的になってしまった「学問・技術」の秘教的なテキストをイメージ可能にすること。そして「広範な社会層」へと向けられた安っぽいテキストの中で働きかけているサブミナルな魔術を再び目に見えるものにするのであり、文化の解体以後の文化 - 芸術、学問、政治 - に共通する分母となり同時に、普遍的に妥当するコードとして新たな「真・善・美」となり文化の危機を克服すると考えられていたが、意図されたような働きはせず、プログラム化された

「新たな魔術」は反対に文化そのものを粉碎してしまった。

「テクノ画像はすべての歴史を自分の中へ吸い込んで、永遠に回帰する社会の記憶をかたちづくるのです。」

ヴィレム・フルッサー(1999年)『写真の哲学のために』勁草書房 p22

一方で「写真装置」は現代のコンピューターやAI（人工知能）などへの発展を先取りしたものであり、「装置」を使って「主体」である我々の思考の置き換えを実践した最初のものであった。我々が作り出した道具は人間の身体を拡張するものとして発明され、発展を遂げてきたが、「写真」に用いられる道具は神経機能をシュミレートしたはじめての「装置」であり、精神が技術的な操作の「客体」となり、シュミレートされうるものとなったのだ。つまり「主体」の思考は数値化可能なパラメーターぐるみで「客体」化が可能であることをはじめて示したのが「装置」を使った「写真術」であり、これ以降「主体」であった精神的、メンタル的な機能が知覚から決定に至るまで「客体」化が可能なものであり、人間から他の「客体」に移せるものとなっていく。つまり、カメラという「装置」はワタシを認識するための「主体」の存在そのものに対する近代までの考えを揺らがせ、近代思想を支えていた「主体と客体の分離」自体を克服している。現代においては「装置」の自動化によりそれは一層進んでいる。また「写真術」とは「技術」であり、

科学理論によって実践される。文化の解体以降、近代において「芸術」と「技術」は、「主体」の経験に裏付けられた「芸術」の分野と計算による理論に裏付けられた「技術」として分けられて考えられていた。美的な体験（経験）モデルは理論化不能とされており、「芸術」はその意味で経験的にならざるを得ないと考えられていた。しかし、「写真」は近代の枠組みにおける「技術」の側からそれまで「芸術」の特権的なものとされてきた「映像」を作り出すものである。これは「技術」と「芸術」の境界を無効とし、その区別を覆すものであった。このことは「芸術」のアーティストによる認識・行動・体験という伝統的なモデルがもはや役に立たないことをも示している。「写真術」はこの認識・行動・体験を計算的に構成し、それぞれを分離している。このことから「写真」はこれ以降、現代に向かって生まれたコンピューターやプログラムモデルの先駆けとなっているとも言える。アート作品とは「経験（アイデア）」と「実現／実行」の産物であり、その意味でアートにおけるアーティストである画家の役割はフォーム（形式）を作り、二次元的、三次元的な形状を決定することであった。しかし「写真」はアーティストから直接ではなく「装置／機能従事者」を媒介としてフォームを決定することから、本質的に「経験（アイデア）」と「実現／実行」を分ける形で成立している「メディア」であると言える。

第二章 アーティスト、トーマス・ルフを生んだドイツ デュッセルドルフという環境と時代背景

1. ドイツの歴史的、哲学的背景

1990年の東西統一を経て、現在ドイツという国はフランスとともに、EU（欧州連合）の中心を成すヨーロッパの大国である。しかし、ドイツという国は現在の形を成すまでに国家として様々なことを経験してきている。ドイツ人は中世以降、近代に至るまで自分たちがゲルマン民族、ドイツ人であるという国民としての「統一」を誇り高く持っていた。しかし、ドイツ国民の中にある「統一」への思いは常にヨーロッパにおいて恐れられたものであり、その「統一」と「強さ」に対する意識とは裏腹にドイツという国はドイツ国民としての「統一」とは縁がなく「分断」の歴史を21世紀を迎える寸前に起きたベルリンの壁崩壊、東西ドイツ統一まで繰り返すのであった。

ドイツは中世に神聖ローマ帝国として優勢を誇ったが、それゆえに中世的な封建制度を温存してしまった。その結果、ドイツの思想家たちには政治的発言も思想の自由も許されなかった。しかし、19世紀の転換期になり突如としてドイツに次々と壮大な、そしてそれ以後のヨーロッパの思想の流れを決定づけることとなるほどの哲学体系である「ドイツ観念論」が現れる。1781年カントの『純粹理性批判』にはじまり、1821年ヘーゲル最後の著書『法哲学』

までのわずか四十年間の間に多くの著書が登場した。この「ドイツ観念論」とはカントの批判主義的観念論を継承しつつ、カントとの対決を通じて形成されたドイツ哲学の変遷であり、圧倒的な生産力を持って行われたこの哲学運動を「ドイツ観念論」の思想運動という。

「権威主義的軍人国家が力を持っていたために政治活動のいかなる余地もなく、ドイツ人は深遠な観念の世界にみずからの活動舞台を見いたした」

村岡晋一（2012年）『ドイツ観念論 カント・フィヒテ・シェリング・ヘーゲル』講談社
p11

ドイツの小説家トーマス・マンはのちに自身の著書『非政治的人間の考察』（1918年）に戦争へ向かったドイツという国の内面をイギリス・フランスと比較する形で記したとされる。

「イギリス・フランスの「文明」に対してドイツの「文化」を、文明国の「経済と政治」の理論に対してドイツ人の「非政治性」を対置したうえで、いまやドイツは「ゲルマン精神」を防衛するためにあえて戦争という政治的選択をせざるをえないと主張した。」

村岡晋一（2012年）『ドイツ観念論 カント・フィヒテ・シェリング・ヘーゲル』講談社
p12

「ドイツは国民的統一が遅れたことによって、哲学的関心にかかわる目的にとっては不利な立場ではなく、有利な立場にあった。というのも、政治状況が分裂した無力な状態にあったために、偉大な精神の関心を引きつけることができず、むしろ偉大な精神は知的で美的な生活のうちに国民的共同体を見だすべきだと信じたからである。こうした事態こそが、ドイツ人たちをいまやドイツ人たらしめている根拠、つまり、文芸と思考を得意とする人たらしめている根拠である。」

ライプツィヒ（1880年）『近代哲学史』第2巻 ブライトコプル・ヘルテル社、p183

のちの新カント派（西南ドイツ学派）のヴィルヘルム・ヴァンデルバントはドイツ観念論の運動を評価し、ドイツ・ナショナリズムの先駆的現象であったと主張する。

彼らの哲学は「いま」と「ここ」という歴史的現在においてのみ可能であり、みずからの「いま」と「ここ」に責任を負っている。「歴史の理性」と同時に「理性の歴史性」がドイツ観念論の一貫したテーマとなっている。この「いま」と「ここ」という歴史的現在という概念はコンテンポラリーアートへ通じる考え方の軸となるものである。また、ドイツ観念論は「芸術」の誕生を機に近代以降に起こった「美しいとは何か?」を扱う学問である「美学」の成立にはじまる芸術哲学との深い関わりがある。18世紀に啓蒙主義の思想と自然科学の確立に伴って表面化した科学的認識と美的もしくは感覚的認識の

相違が認められたことと関係している。この「美学」(aesthetics)という言葉はライプリッツ学派の系統に属していたバウムガルデン(A.G.Baumgarten)が「感性」を示すギリシア語から作ったラテン語の造語「Aesthetica」に由来する。カントは著書「判断力批判」のなかでこの「美学」の問題について言及した。

「美学」の問題領域を、反省的判断力が判定する「自然の合目的性」のうちに定位した。美的判断は、対象を概念的・客観的に規定するのではなく、対象を認識能力（カントの言葉を用いれば悟性と構成力）との合目的性に即して判定するところに成り立つ。悟性と構成力の自由な遊動を可能にするのにふさわしい対象こそ「美しい」と呼ばれるのであり、「美しい」という述語は対象を客観的に規定するものではない。」
加藤尚武編（2001年）『ヘーゲルを学ぶ人のために』世界思想社, p230

とした。カントはそれを趣味判断により明らかにし、趣味を支配する普遍的な原理は存在しないと。つまり「美しい」という述語は全ての人にとって共通で普遍的なものとして定義可能な概念ではなく、個々人の悟性と構成力に依存したものであり、自然界と物自体とを行き来し媒介するものとしたのである。その上で、「美学」を美そのものを学ぶ学問ではなく、美に対して批判を学ぶ学問であると位置づけた。これ以降、この「美学」はシラー、シェリング、ヘーゲルなどにより、美に対する哲学的批判へと展開していく。

一方でカントの「判断力批判」、シェリング「芸術の哲学」講義、ヘーゲル「美学」講義などを経て19世紀末にK・フィードラーの「芸術理論」によって「造形芸術」が「真理」、それも「科学的真理」とは異なる「芸術的真理」を実現する特有の営みとして捉えられ、それまで一つとなっていた「芸術」と「美」が分けられて整備されることとなる。そして、カントはその重要な批判の作品において、どのような条件のもとで真なる認識が可能になるのかという「問い」を提起する伝統を創始し、それを基礎づけた。それ以降、現代哲学の一分野全体が真理の分析論として提起され、展開されるようになった。この「問い」を提起するという概念は「美」と分けられ整備されたのちの「芸術」の理論へと繋がる概念である。

1970年にドイツの芸術家ゲルハルト・リヒターは「僧侶と哲学者は死んだ、われわれはもう彼らを必要としていないのだ。なぜなら、アートが代わりにその仕事をするのだから」と言っている。それはつまり、かつて「哲学」の果たしてきた「問い」を立て真理を分析するという役割を「芸術」が引き継いだということを言っており、まさに「哲学」と「芸術」との交わりを示している。

カントのドイツ観念論『純粹理性批判』は「知的直感の否定」と「自然科学の成功」という批判哲学の二つの前提をもってして、人類の歴史の出発点と

到達点を示すものであった。

「人類は孤独なく私>から出発して、長い時間をかけていまやついに「同じ一つの世界」、<われわれ>の共同体にまでたどりついたのである。」

村岡晋一（2012年）『ドイツ観念論 カント・フィヒテ・シェリング・ヘーゲル』p34
講談社

カントをはじめとしたドイツ観念論哲学が目指したのは実践理性による道徳の領域によってそれまでの哲学が目指した世界本体の認識ではなく、「人間はどんな世界（共同体）を目指すべきなのか」ということを考えることであった。この考え方もドイツ人が思弁的に国家への理想を思わせる点である。

ドイツの分裂と統合を繰り返し国民国家としての統一が遅れた歴史的な背景と、それにより活発に行われたドイツ観念論にはじまる深遠な哲学の世界はドイツ国民の中に経験的ではなく、思弁的に概念を捉え考えるというまさにその後の芸術理論において必要とされる批評的な思考を醸成した。このことはドイツという国家の国民の中に概念的に物事を捉え表現する、コンテンポラリーアートの考え方を受け入れ、発展させる土台となった要因のひとつと考える。

2. 写真を芸術にしたベッヒャー夫妻と「芸術的解放」を経験したドイツ写真表現

アートの文脈において「写真」は1920年から30年のはじめに最初のブームを迎えた。ドイツで最もよく知られるのはアウグスト・ザンダー、カール・ブロスフェルト、アルバート・レンガー・パッチェなどの新即物主義の作家たちであり、バウハウスのマン・レイ、ラズロ・モホリ・ナギのノイエ・フォト（ドイツ新興写真）であった。だが「新即物主義」の作家、バウハウスのノイエ・フォト（ドイツ新興写真）ののち、ナチスの芸術への介入、プロパガンダによる写真の利用による混乱を経て、ドイツの「写真」が再びアートとして再発見されるまでは長い時間と努力を要した。1950年代にドイツ、エッセンではFolkwang-SchuleのOtto Steinertに率いられた写真家たちが「主観的写真（Subjective photography）」として様々な実験的アプローチを通じて写真の芸術表現への挑戦を続けた。しかし、彼らの作品は50年代、60年代という時代には対応していたものの芸術的な議論の中では有益な選択肢として取り上げられることはなかった。しかし、ドイツ写真の「芸術的解放」はウォルター・ベンヤミンの書籍と70年代に長く忘れ去られ再発見された何人かの写真家たち、そして新即物主義として知られる前述のアウグスト・ザンダー、カール・ブロスフェルト、アルベルト・レンガー・パッチェという写真家たちの功績により突如としてはじまることとなる。当時の時代をアメ

リカの芸術の重要性を遡及的に評価したヒラ・ベッヒャーは下記のように述べている。

‘After conceptual art, it became possible for photography to impose itself as an art form. Performances were held and every possible medium was tried. Abstract art had gone into its third generation of students, and had become boring and imitative.’ In another interview, the Bechers emphasized art’s increasing interest in everyday things, as manifested in pop art, for instance, and in this connection they also mentioned the revival of ‘New Objectivity’ and metaphysical art.

(「コンセプチュアルアートの以後、写真がアートの形式として自身を示すことが可能になりました。パフォーマンスが現れ、あらゆるメディアの可能性が試されました。抽象芸術は第3世代の学生になり、退屈で模倣的なものになりました。また、別のインタビューで、ベッヒャーは、たとえばポップアートに見られるように、日常的なものに対するアートの関心の高まりを強調し、これに関連して「新即物主義」と「メタフィジカルアート」のリバイバルについて言及しました。)

STEFAN GRONERT (2009) 『THE DÜSSELDORF SCHOOL OF PHOTOGRAPHY』
p17

ヒラ・ベッヒャーはコンセプチュアルアートを経て、写真表現がアートとしての責任を果たすことが可能になってきたこと、そしてアメリカの抽象表現

主義の行き詰まりとポップアートが明らかにしたアートが内包する日常への関心を新即物主義と形而上学的なメタフィジカルアートのリバイバルに関連させて言及したのだった。当時、ドイツで流行していた「主観的写真」と比較し、ベッヒャー夫妻の作品は非常にシンプルなものであった。工場用の建物および機械、冷却用の給水塔、巻き上げ塔など近代ドイツやヨーロッパ各地の産業遺産を均一なグレーの空の下、均一な光の中で設定され撮影されたもので、それらの主題は写真内において可能な限り他の外界から隔離されるため、鑑賞者は主題に集中する。そしてそれらの主題は特別なデザインの欠如をもってしたとしても「匿名の彫刻」としての基本的な条件を維持したものとなった。1969年7月デュッセルドルフ美術館で「Objective Photography」の展示において 彼らは 'Anonymous Sculptures: Comparative Forms of Industrial Buildings' (匿名の彫刻：工業建築の形態比較) という名前を使用した。その展示において、複数のイメージがグリッド状に展示された「タイポロジー」と呼ばれる形式のプレゼンテーションが行われた。グリッド状に配置された写真は鑑賞者の視線をフレームをまたいで比較することを強要させ、それまで単一の成功したマスターピースの熟考からはじまっていた写真表現を個々の作品の表現力を相対化することへと移行することに成功した。

しかし、本論文において筆者は彼らの作品、およびいわゆるベッヒャー・スクールの教育とトーマス・ルフをはじめとしたアーティストの作品のコンテ

ンポラリーアートにおけるもっとも重要な点は「タイポロジー」というプレゼンテーション形態やその継承であったという点に言及されることを避けたいと考えている。ベッヒャーの作品に関して言えば、重要な点は 'Anonymous Sculptures: Comparative Forms of Industrial Buildings' に対し彼ら自身は消えゆく時代の保存のための記録としての写真として向き合っていたことであり、当初は当時のアートとしての表現（主観的な表現主義）に対しての反芸術的な自己評価であったことをヒラ・ベッヒャー自身が述べている。

'People say that a documentary approach is not artistic. But who decides? Ultimately it has to be posterity. There is no way to pinpoint the criteria. Everything connected with making pictures can be artistic'. Hilla Becher

（「ドキュメンタリーアプローチを美的ではないという人がある。誰が決めたのか？最終的にはそれを決めるのは後世でなければならぬし、基準を特定する方法はない。写真の作成に関連するすべてのものは芸術的である。」ヒラ・ベッヒャー）

STEFAN GRONERT (2009) 『THE DÜSSELDORF SCHOOL OF PHOTOGRAPHY』
p13

その後、1970年代に戦後ドイツの復興のシンボルとして5年に一度カッセルで行われているDocumentaへの2回の出展（1972、1977）を経て、ベッヒャーの名は世界へ知られることとなる。特に1972年「Ideas」というテーマの

もとハロルド・ゼーマンを芸術監督にしたにDocumenta5はヨーロッパでの芸術写真の認知に向けた最初の決定的なステップであった。「写真というメディア」は本来的に批評性を持った「メディア」である。しかしそれが発揮されるのは1970年代の写真の「芸術的解放」以前の「記録としての写真」においてのみであり、それ以降の主観的な「表現としての写真」においては認められないものであった。ベッヒャー夫妻の功績のひとつは彼らの作品が、主観の写真が流行った当時のドイツにおいて、「新即物主義」の写真家たちと同じ視点をもって望んだドキュメンタリー写真のリバイバルであり、未来ばかりを見ていた表現主義とは一線を画すコンセプトを持って過去のリバイバルを行なったことである。これは芸術表現におけるコンテクストを接続することをまさに指し示しており、ドキュメンタリー写真という記録写真をリバイバルし、表現の領域にまで高めたことが写真の「メディア」としての「自己参照性」と「批評性」を伴った表現となりアートとしての評価を経て、これをもってドイツ写真表現は「芸術的解放」を獲得することとなった。

3. デュッセルドルフ・アート・アカデミーの写真教育と課題

後に「ベッヒャー・スクール」と呼ばれるようになり、90年代以降の写真の世界を美術史的、マーケット的の両面に大きな影響を与え、後にドイツ写真と同義語で使われるほどの影響力をもつアーティストを多数排出し続けたデ

デュッセルドルフ・アート・アカデミーの写真のクラスは、1970年代のアートシーンにおいて国際的な人物となっていたベッヒャー夫妻のうち夫であるベルントを講師として招聘し、1976年にヨーロッパで初めて大学機関として写真学科を設立した教育機関としてスタートする。ドイツ連邦共和国の都市でノルトライン＝ヴェストファーレン州の州都であるデュッセルドルフという都市は、ライン川河畔に位置しドイツのみならず、ヨーロッパ屈指の芸術都市として知られる。その一因としてあげられるのはこのデュッセルドルフ・アート・アカデミーという芸術教育機関に依るところが大きい。また、一方でライン川沿岸には多くの国際展を開催可能な展示会場を有しており、ドイツにおける印刷技術の最先端の環境を有している。デュッセルドルフ・アート・アカデミーは19世紀前半に絵画学校として設立され、その後風景画や風俗画を海外へ輸出することで名声を得た。その後のしばらくの停滞期を経て、1950年代から60年代にかけて、デュッセルドルフ・アート・アカデミーは国際的に評価をされ、尊敬をあつめる芸術教育の中心地としての地位を回復する。それ以来、カール・オットー・ゲッツ、ヨーゼフ・ボイス、ゲルハルト・リヒター、ベルント・ベッヒャーなどが講師として教鞭をとり、多くの著名な芸術家を輩出する教育機関となった。それは芸術の世界において「デュッセルドルフ・アート・ミラクル」と呼ばれるブームであった。また、デュッセルドルフはフクルサスの活動が盛んに行われるなど、アートにおいて芸術教育の枠を超えて重要な都市として定着していき、ドイツ芸術において、

バウハウス以来、世界に知られる芸術の中心地となる。

では、ベッヒャーはデュッセルドルフ・アート・アカデミーにてどんな教育を行ったのであろうか。本論文の研究対象である、トーマス・ルフの言葉からそれを探る。当初、のちに「ベッヒャー・スクール」という通称で呼ばれることとなるデュッセルドルフ・アート・アカデミーの写真クラスはトーマス・ルフ、トーマス・シュトゥールト、カンディタ・ヘーファー、アレックス・ヒュッテを含む8名でのスタートだった。その後、1980年にエッセンのFolkwang-Schuleで学んでいたアンドレアス・グルスキーが入学する。教鞭をとったベルント・ベッヒャーはそれぞれのちがったバックグラウンドをもつ彼らに対し「(写真を) 芸術としての認知のために戦う必要がもはやなくなったことを明確にする必要がある。」と最初に伝えたという。この言葉は自身の経験してきた写真の「芸術的解放」以降、写真作品を作ることは芸術の世界においてペインティングで作品を作ることと同じ基準のもとに置かれるようになり、「写真」をアートシーンが受け入れたこと。そして、これから彼が教える若きアーティストたちに必要なことの両面を明確に示している。

しかし、たしかに「写真」をとりまくアートの状況は「写真」を受け入れたと言えるが、ベッヒャーの方法がその後のアートシーンで受け入れられ続け、

発展する保証はなかった。「タイポロジー」というプレゼンテーションの形式によって、アートの文脈の中に立ち位置を確立したベッヒャー夫妻ではあったが、自身が教鞭をとるデュッセルドルフ・アート・アカデミーでは「タイポロジー」の継承ということを目指していたわけではないと考える。また実際には、ベッヒャーと彼の教え子たち最初の世代は「タイポロジーの克服」こそが「ベッヒャー・スクール」においての命題であり、それは困難を伴うものであったと考える。事実、彼の教えた生徒たちは多種多様のアプローチを開発し、写真コースがはじまって10年以上が経過する90年代が近くまで最初の世代である彼らの中からも実際の成功とまで達することはなかったことはそこに困難を伴ったという見解が正しいことを示していると考えられる。アカデミーにおいてベッヒャーから言われた言葉として心に留めている言葉としてトーマス・ルフはホンマタカシのインタビューにて下記のように答えている。

「カメラは固定し、被写体には触れない。必要以上のライティングはせず、できる限り客観的に、即物的になるように努める」…そう言われて実践しました。(中略) 私もまた、最初はそうしました。しかし、ある段階で、先生から離れていかなければならない。自分のやり方で創造しなければなりません。(中略) 私にとって重要な彼の言葉は「もしメディアを扱うならば、作品となるメディア自体について常に考えなければならない」というものです。そのおかげで、私は2つ目のシリーズである

「Porträts」でベッヒャーのクラスのドグマを破ることに成功しました。」

ホンマタカシ（2016年）『鏡にうつす、私の写真 トーマス・ルフとの対話（ホンマタカシの映像リテラシー 換骨奪胎（特別番外編） トーマス・ルフに会いにデュッセルドルフへ）』芸術新潮 p155

このインタビューで、トーマス・ルフはベッヒャーはカラー写真の許容、画像のマニピュレーションへの理解など、学生たちが思っているよりもずっとオープンであったということも述べている。

またトーマス・ルフは別のインタビューにて、在学当時自身にとってのヒーローはミニマリストであり、コンセプチュアリズムのアーティストであったと述べている。そして、彼の交友関係は写真家だけには留まらず、写真家たちと技術的な会話はするものの、画家や彫刻家であるトーマス・シュッテ、ラインハルト・ムチャ、カタリーナ・フリッチ、ドーン・ストヤ、ベルント・ダンガーなどと作品について話し合ったと答えている。トーマス・シュッテ、カタリーナ・フリッチとは1995年のヴェネチア・ビエンナーレのドイツ館での展示を構成している。写真コースの教師であったベッヒャーをはじめ、当時のアカデミーにはゲルハルト・リヒターも教鞭をとるなど、トーマス・ルフにとってのアートアカデミーでの学びは、様々な「メディア」の可能性と限界を学び、その経験はその後の「写真というメディア」の探求に繋がっていると考えられる。また、保守的な美術教育が中心であった当時のカリキュ

ラムの中、アカデミーで行われた批評家のベンジャミン・ブクローのセミナーが自身の実践において、結晶化したものであったとも述べている。トーマス・ルフがアートの世界へ入り込む入口としてのデュッセルドルフ・アート・アカデミーが単に写真の学校ではなく、ありとあらゆる「メディア」を扱うアート全般に及ぶ教育機関であったこと、そして、ヨーロッパにおける芸術の中心都市としての権威を取り戻していたデュッセルドルフという都市とその時代背景がトーマス・ルフというコンテンポラリーアートにおける写真表現を牽引するアーティストを育てるひとつの大きな要因であったと考えられる。

第三章 トーマス・ルフ研究

1. コンセプチュアルアートへと繋がる写真表現 ソル・ルウィットの関心とアンディ・ウォーホルモデル

トーマス・ルフが写真を学んでいた当時に関心を持っていたミニマルアートやコンセプチュアルアートのアーティストとして知られるソル・ルウィットは「その時代の前衛の努力である芸術的な技量によるヴィジュアル的な複雑さを超える新たな美的体験を開発すること」に関心を持っていた。技術的なプロダクトアウトに対するソル・ルウィットの関心はアーティストの「経験(アイディア)」とアート作品の「実現／実行」の分離を可能にすることであった。ソル・ルウィットは自身のエッセイ『Paragraphs on Conceptual Art』

の中で

'When an artist uses a conceptual form of art, it means that all of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair. [Conceptual Art] is usually free from the dependence on the skill of the artist as a craftsman.'

Le Witt 1967 (see note 1), p. 1.

(「アーティストが、コンセプチュアルなフォームを用いるとき、全ての計画と決定（経験）は事前になされ、実行（実現）は形式的なものであることを意味する。コンセプチュアルアートはアーティストの技量に頼るところが少ないことが特徴である。）」

と述べており、その後も進められた議論の結論として最終的にアート作品は形式化を必要としなくなるという結論にたどりついている。

'The idea itself, even if not made visual, is as much as any finished product.'

(「アイデアそのものは、たとえ視覚的でなくても、作品として完成されたものと同じくらいに芸術作品である」)

マルセル・デュシャンの考え方を引き継ぎ更新する形ではあるものの、ソル・ルウィットのこの考え方は実質的な形でアートにおける伝統的な形式（フォーム）によって形づくられていた視覚的表面の複雑さを起源とする芸術的特

徴を「技術」にて置き換えることが可能であることを示している。それは技術的な生産プロセスによって生み出されたことは、アートへ向けられる鑑賞者の焦点が視覚的表面の複雑さから「概念」の複雑さへ向かう決定的なプロセスとなった。

アンディ・ウォーホルの芸術的な実践とその適時性は、このソル・ルウィットの関心の中心であった「技術」による芸術的特徴の置き換えにある。アンディ・ウォーホルはファクトリーという自身の工房を技術的な生産プロセスとし、アーティスト考えである「経験（アイデア）」による入力構成要素の大部分を置き換えるために、美的経験の焦点を「技術的な変換」に移したことにあった。この「技術的な変換」の結果により出力されたオブジェクトは入力と変換プロセスを同時に反映する。また、フォームは自由に作成されるのではなく、既存のフォームから派生する。古典的な絵画において、アーティストはフォームを作り、二次元的、三次元的に形状化された決定をし、美的体験を創造してきた。ソル・ルウィットがコンセプチュアルアートのフォームを考える中で乗り越えようと関心を示したビジュアル的な複雑さを超える美的体験の開発はアンディ・ウォーホルの「技術的な変換」という形で実現した。このウォーホルの行ったことがそれ以降、現代におけるアートとアーティストの基本モデルとなっていると考える。つまり、アーティストによる着想（アイデア）や決定（経験）と作品の制作（実現／実行）は技

術的な生産プロセスによるアートによって時間的、概念的に分離されたのだ。

「今考えると、60年代末のファクトリーでの僕にとって大きな意味を持っていたのは、全ては機械的な行為だったように思う」ここで言う「機械的」とは文字通り、シルクスクリーン印刷や16ミリのボレックスカメラ、テープレコーダー、ポラロイドカメラなどを指す。それらは現実を「表面」へと変換する装置なのだ。従来ならばそこに技術の取得やオリジナリティ、何よりも「わたし」という表現主体が必要だった。機械は明確な「他者」である。(中略) 絵画のようで、絵画でないもの。それを機械的に量産すること。彼の発見は、機械やメディア自体が批評性を持つことだったと言ってよい

後藤繁雄 (2018年) 『アート戦略／コンテンポラリーアート虎の巻』光村推古書院, p102-103

アートモデルはそれまでの自己表現ではなく「他者性」を取り込むウォーホルモデルへと移行したのだと言える。

2. テクノ画像の本質へ フォトグラフィック・オブジェクト - 入力と変換による写真術

フランス人発明家ジョゼフ・ニセフォル・ニエプスが世界で最初の写真を撮ったとされるのが1827年、そのニエプスと共同で開発を進め、ニエプスの死後その意思を引き継ぐ形で1839年、ルイ・ジャック・マンデ・ダゲールは銅板にヨウ化銀を乗せた方式であるダゲレオタイプを発明した。また、イギリスの貴族であったウィリアム・フォックス・タルボットはカロタイプ方式と呼ばれるネガポジ法による写真術を発明した。これらに代表される写真の発明が写真誕生より20年の間に次々と繰り返された。カメラオブスキュラという暗箱へ極小さな穴から光を取り込み写し出された像をトレースし写実的な絵画を描いていた当時、写真の発明は絵画へ大きな影響を与えるとともに、風景画、肖像画、静物画などその様式を引き継ぐ形で発展を遂げてきた。それ故に「写真」は常に「絵画」との関係を問われ続けてきた。また一方で「写真」という「メディア」のアイデンティティーというのは発明以降、「リアル」との関わりの中で培われてきた。従来前提としての写真の基礎となる秩序はロラン・バルトが「明るい部屋」で述べていた

『それは=かつて=あった』

ロラン・バルト（1985年）『明るい部屋』みすず書房, p94

ということに基づく厳然たるリアルであった。それは写真が発明以後、絵画の後を引き継ぐこととなったものである。絵画はこれによりリアルから解放

されモダニズムによって抽象へと向かうこととなる。写真における「メディア」の純粹性は「リアルであること」つまり映し出されたイメージ、そのモチーフが「かつて・あった」リアルな存在であるということであった。これこそが写真のモダニズムであり、写真を捉え続けるものであった。

一方で写真の本質を別の角度からの視点で（文化的コミュニケーションの発展というかたちで）理解しようと考えたのが、思想家であり哲学者であるヴィレム・フルッサーだ。フルッサーの生きた時代の「写真」とは人間の神経系の機能を発達させた道具であるカメラという「装置」によって生み出される画像である。これをヴィレム・フルッサーは「テクノ画像」と呼んだ。このことに関しては第1章3項にて述べた。ヴィレム・フルッサーは「装置」によって制作される「写真」の本質を1983年にこれからの写真の未来を予見的に著書『写真の哲学のために』にて示したが、ヴィレム・フルッサー本人は「テクノ画像」が示す「新しい魔術」が、その本来の力を発揮することを思い描いた21世紀を待たずして、不慮の交通事故によってこの世を去った。現在その21世紀に入り、現代において写真というメディアを取り巻く環境は大きく代わり、その可能性と画像、絵画、彫刻といった他のメディアとの領域はフルッサーが生きた当時、人々に理解されていたそれとは大きく異なるものとなっており、フルッサーの予見した未来はさらにその先へと進んでいる。写真というメディアの発展にはその境界や、過去の美的観念モデルに徹底的

に疑問を投げかけるアーティストによって拡張されている本論文の研究対象であるトーマス・ルフはそれを代表する写真側からアプローチを続けるアーティストの一人であると考ええる。マルセル・デュシャンの問いにはじまり、ソル・ルウィット関心を寄せたアーティストの「経験」とアート作品の「実現」の分離はアンディ・ウォーホルの「他者性」実践を経て、現代のアート作品に有効に適用されている。特に装置を利用し生み出される「テクノ画像」を使用する「写真」の分野において、それは顕著であり、写真という「メディア」そのものの領域を拡張させるとともに、コンテンポラリーアートの中心を担うまでに至っている。

「写真」は「装置」を使って生み出される「テクノ画像」のひとつである。約200年前に前に発明されて以来の写真の関心は、今日、光学的なプロセスにおいてではなくデジタル技術を用いることで、ますます達成されている。さらに、デジタル技術によって集積されたデータがアナログ手段によって生成された写真画像と類似、または同様な状態で扱うことが可能になったことで、デジタルとアナログといった画像技術の間に明確に存在すると考えられていた違いはもはや主張できない。またデジタル社会という社会環境が反映される中、芸術における今もっとも重要な点は、新しいコンテンツ制作ではなく、リフレーミング、キャプチャ、反復、文書化の行為による、パターンの検索である。コンテンポラリーアートのアーティストであるSeth

Princeはこの状況を「インターネットという手に負えないアーカイブを通じて行えるのは、パッケージ化、プロデュース、リフレーミング、配信のいずれかだ」と述べている。かつて芸術家に多くのインスピレーションを与えた自然の経験は、今日メタネイチャーであるインターネット環境によって供給され、作品として結実させる。

現代において「写真」という概念を再定義するにあたり、もはやロラン・バルトの言ったような写真従来モデルとの調和は不可能である。「写真」を含む「テクノ画像」を生み出す「装置」はその時代の文化によって生まれた対象物であり、技術の文脈から生まれたものである。したがって、テクノ画像を生み出す「装置」は常にそれを生み出した文化を反映する。その意味で「写真術」は「装置」を用いて技術的な変換を行う技術的な生産プロセスにあたり、道具である「装置」は対象の形を変容させそれらに新しい意図的な形式（Form）を与える。

「道具が行うのは、「形式」（Form）を「内化」（in）すること言い換えれば「情報を与えること」なのです。」つまり、対象は反自然的で、自然にはありそうもない形式を獲得し、文化的なものになるのです。

『写真の哲学のために』 ヴィレム・フルッサー p27

アナログ、デジタルによらず「テクノ画像」を生み出す「装置」は既存の形態の入力（インプット）を「装置／機能従事者」という複合体によってコード化（技術的変換）し、新たな「情報」としてその結果を出力（アウトプット）する。入力によって参照された指示対象は、技術的変換を経て出力される。出力は入力に結び付けられた（インデックス化された）結果だが、技術の適用に起因するためアーティストの手動の介入によるものではない。出力されたイメージの美的価値の創造はアーティストによる変換テクノロジーの選択と設計によるものとなる。インデックス的な側面は美的価値のよりどころとして機能するため、内的な基準と概念的必要性を出入力のインデックス的な数値化による技術変換に美的価値の決定を割り当てる。それによりアーティストが選択した「技術」が出力へ影響する美的効果の本質的な創造者となる。参照を出力に反映するのは「情報」であり「概念」であるため出力、形成された物体の視覚的外観は参照とは無関係となる。対象物の既存の形態から技術的な変換の助けを借りて形成される点は、この技術的な生産プロセスのある重要性について指摘する。写真家（アーティスト）はもはや自身をフォームの創造者とは考えておらず、むしろ再現性に基づいた生産戦略を利用して、与えられたインプットから目的を導き出すための変換の技術的なアイデアを生み出す「機能従事者」として機能する。現代におけるこのような実践の特徴は技術変換のアイデアがアウトプットに美学的に反映されていることにある。つまり、出力されたオブジェクトが自己参照的であり、そ

れはメディアとして自己批評性を伴っていると言える。

図象的な内容（モチーフ）によって定義される伝統的な写真の概念は鑑賞者の美的経験の差による読み取りの差が生まれる。図象情報のコンテンツは物理的な指標性（インデックス性）とは異なり、客観的に定義することができない。つまり、鑑賞者のコンテキストに依存するため「写真」の自律性を確立する客観的な定義の基準とはなり得ないのである。このことは写真の本質から著しく逸脱する可能性を持っている。「写真とは何か？」という安定した定義は構造的および、技術的な側面に頼って定義することの必要性を示している。これらのことから、現代における新たな写真の概念的な中心は、従来盲目的に信じ込まれていた写真の真実性に基づいたものではなく

‘There is only one conceptual core of the photographic, and this alone defines everything photographic as a necessary and simultaneously a sufficient condition. This conceptual core of the photographic is the indexical-technological transformation of input (referent) into output (object). The output produced in this way is subsequently defined as a Photographic Object.’

（「写真の概念的なコアは1つだけです。そしてこれだけで、写真のすべてを必要かつ同時に十分な条件として定義します。写真のこの概念的な核心は、入力（リファレント）から出力（オブジェクト）へのインデックス・テクノロジカル・トランスフォーム（技

術的変換) です。この方法で生成された出力は、フォトグラフィック・オブジェクトとして定義されます。])

『Photographic Objects』 Markus Kramer The Technological Hand KEHRER (2019年)

とトーマス・ルフ研究者であり、コレクターでもあるMarkus Kramerは写真と写真の概念を拡張したフォトグラフィック・オブジェクトの概念を定義している。つまり

「写真術とは入力（参照）を出力（対象）にインデックス・テクノロジカル・トランスフォーム（技術的変換）することであり、写真とはその結果生成される対象であるフォトグラフィック・オブジェクトの2次元複製である」と再定義できる。この意味においてアナログであれデジタルであれ「写真」とは参照対象（入力）の2次元複製を作成したものであり、入出力の関係から本質的に複製可能である。この写真の新しい定義はプロセスの考察に基づき、生成された物体の視覚的な外観とは無関係となる。

トーマス・ルフというアーティストの芸術的な価値と評価を高めたことの本質は現代においてなされることとなる、写真の新しく拡張されたその定義をいち早く実践に移し、過去35年に渡って、写真の持つメディアの批評性を対

象として作品を生み出してきたことであると考える。

3. トーマス・ルフ作品研究

トーマス・ルフはこれまでに述べてきた新たな写真の定義をいち早く意識し、「写真というメディア」の地平を切り開いてきた。カメラ、シャッターといった従来の写真の定義における最重要とされる決定的瞬間と意識的に距離をとり、インターネットを「写真というメディア」が対象とする実践のための画像バンクとして利用し、イメージを再構築し提示してきた。2017年、ロンドンWhitechapel Galleryで行われた大規模な回顧展に際し出版された図録に下記のヴィレム・フルッサーの言葉を引いていることからヴィレム・フルッサーの思想からの影響と「写真」を「文化的コミュニケーション」の手段とし、かつてのコンセプチュアルアートのアーティストたちがしてきたように、アートにおける「着想」と「実現」の分離を受け入れ、自身を情報を生み出す「装置」の「機能従事者」としてそのプロセスの開発にアイデアを込めて、「写真」の持つ「新たな魔術」の力を信じ、その可能性を探求し写真自体がもつ自己参照性というメディアの批評性を暴露してきたということがわかる。

It has been said that photos are imagined concepts. This may sound as if the act of

photographing is a cold, calculating and computational gesture, and that contradicts the experience of many people who engage in the act of photography. But that is a fallacy. The supreme human imagination, the supreme human creative energy, that is the supreme imaginative power, is involved in the manipulation of concepts. Nothing in painting, poetry or music can compare with the creative imagination that operates in conceptual science, for example in the work of Galileo, Newton or Einstein. To turn Pascal on his head, we might say: reason has a heart of which the heart knows nothing. Precisely because they can manipulate electrons by means of concepts, photographers can develop an imaginative power that can be compared with the imaginative power of scientists and is even capable of surpassing it. And the same applies to the programmers of photographic apparatuses and apparatuses in general.'

(「写真は想像上の概念であると言われていています。これは、写真を撮る行為が冷たく計算し、コンピューテーションするジェスチャーであるかのように聞こえるからかもしれません。しかし、それは誤りです。最高の想像力、最高の人間の創造的エネルギー、つまり最高の想像力は、概念の操作に関係しています。絵画、詩、音楽のいずれも、ガリレオ、ニュートン、アインシュタインの作品など、概念科学で機能する創造的な想像力と比較することはできません。パスカルの頭を回すために、私たちは言うかもしれません：理由は精神が知らない精神があることです。正確には写真家は概念によって電子を操作することができ、写真家は科学者の想像力と比較できる想像力を開発

することができ、さらにそれを超えることができます。そして、同じことは、写真装置および装置一般のプログラマーにも当てはまります。』)

Villem Flusser The Photographic Gesture [Die fotografische Geste] 1986

また、ベッヒャーの後を継ぎ、デュッセルドルフ・アート・アカデミーにて教鞭をとっていたトーマス・ルフのクラスにて研究をしていた写真家、大島成己が2016年行われた国立近代美術館、金沢21世紀美術館を巡回する回顧展にあてた記事にトーマス・ルフの持つ問題意識について記している。

「世界のありとあらゆる全てが表象イメージとして固定し、私たちの概念体系を常に保管し続けてきた。そうした写真によってアーカイブ化される世界に住む私たちにどのような表現の可能性が残されているのか。今回の展示を通じて、ルフの問題意識が終始ここに向けられていることを改めて感じた」

『レディメイドからはじめる、役割から解放された写真』大島成己（2016年）
現代の眼：東京国立近代美術館ニュース 近代美術協会

これもまた、ヴィレム・フルッサーが持ち続け、著書『写真の哲学のために』で示した問題意識と通じるものと同じ地平へ向かうものである。

トーマス・ルフは写真を取り巻く環境の変化に歩調を合わせるように、写真概念を三段階で拡張し、作品制作を行ってきた。そしてそれが従来の芸術の

境界としては写真の領域になかったアーティスト、アート作品との間に写真概念の拡張による共通性を示していることをトーマス・ルフのコレクターであり、研究者でもあるMarkus Kramerの著書『Photographic Objects』を参照し、読み解く中で着目したい。Markus Kramer が示したトーマス・ルフの写真概念の拡張の段階は以下である。

<フェーズ1>：写真は入力から出力へのインデックス技術の変換により定義される。

<フェーズ2>：フェーズ1の写真概念を拡張しこのインデックス技術をコアに派生させた変換により定義する。

<フェーズ3>：写真の拡張された概念はアーティストによって指定されたインデックス変換関数によって具体化され実現される。

これにより、トーマス・ルフの作品には以下の特徴が示されている。

1. 視覚的な異質性と形式的な革新の多様性。
2. 作品の「絵画的 (painterly)」な美学。
3. アーティストが定義した連続的な変換の手順。
4. 適切なイメージのテンプレートの頻繁な使用。

「絵画的」な美学は従来のメディアを反映した構成（シャープネス - ファ

ジーネスの関係、ピクセル、アナログ・グリッド、印刷プロセス、多重露光など)によるものであり、それにより「写真の構造と詳細を視覚的に把握できるよう」にし、視覚的なテーマとしている。また、アーティストが定義した連続的な変換であるインデックス変換技術は作品の表象上は不可視に提示されているが、その結果が作品の特徴となり、オブジェクトライクな写真体験として出力される。作成された写真は自己参照的なフォトグラフィック・オブジェクトに変換され、それが写真自身の構造的および技術的フレームワークの条件ならびに鑑賞者への美的知覚をテーマに変換する。つまり、鑑賞者の知覚のプロセスを支配する画像表面での美的体験を作り出す。連続した専有的な手順は入力の変換性も強調し、芸術的価値生成の重心を個々の成功したイメージを持った「写真」から、メディア全体での美的分析とフォトグラフィック・オブジェクトを作成するためにアーティストが採用した技術プロセスへとシフトさせる。この概念は伝統的な写真の概念である<フェーズ1>とデジタル化以後の<フェーズ2>の概念との区別することに意味があるのかという問いを残すが、どちらも写真的な概念であり、「装置」の「機能従事者」であるアーティストは両方の世界を同じ視点で把握しているため、どちらも道具である「装置」により「情報」をアウトプットする供給者ではないアーティストの観点から違いを主張するのは困難である。これによりアナログかデジタルかといった長く続く古典的な写真の議論が意味をなさないことが示される。

トーマス・ルフは自身の作品において、実世界である一次世界の直接的な推論を可能としていた従来の写真では透明になっていた（特別な重要性がなかった）インデックス変換技術を構造的、視覚的に露わにし、さらにデジタル化へと進む中インデックス変換技術の手法そのものを開発することで、広範な写真技術の基盤を築いてきたと言える。このことは他のメディアでも既に起きていたことのように写真のコンテキストにおいて、オブジェクトライクな体験（現代的な意味におけるメディアの自己参照的な反映）は形式的、および概念的に革新的な創造的アプローチの開発へと繋がっていった。アーティストが定義し、選択するインデックス変換技術は作品に不可視に提示されるが、その結果は作品の特徴となる。そのため、トーマス・ルフ作品は図象的な特徴ではなく、選択された変換技術により分類され、シリーズとして構築される。これらの問題意識と新しい写真の（入力・技術的変換・出力という）定義が作品にいかにか適応されていったのかをトーマス・ルフのいくつかの作品を検証する中で確認したい。

3. 1. 《Portäts》タイポロジーの克服

トーマス・ルフ自身もデュッセルドルフ・アート・アカデミー入学当初、写真は現実を捉える理想的な媒体であり、カメラの前にあるものを正確に記録すると信じていたと認めている。

初期の代表作である《Portäts》はアカデミーで教鞭をとっていたベッヒャーのプレゼンテーションであるタイポロジーをトーマス・ルフが克服した作品であると考えられる。《Portäts》はトーマス・ルフがアカデミーの同級生たちを撮影したポートレート作品である。証明写真のように無地の背景の前に座らされた友人たちは最終的に210cm×165cmという巨大な肖像写真として提示される。2012年、ミュンヘンのハウス・デア・クンストにて行われたキュレーター Okuwul Enwezorのインタビューにてトーマス・ルフは《Portäts》という作品の重要性について下記のように答えている。

‘My big heroes at that time were the minimalist and conceptual artists. I also wanted to be a minimalist and conceptual artist. So I tried to make very reduced portraits. I really wanted to deconstruct the idea of portraiture and bring the portrait back to point zero.’

(「当時の私のヒーローはミニマリストで概念的なアーティストでした。ミニマリストで概念的な芸術家にもなりたかったのです。そこで私はミニマルな肖像画を作ろうとしました。私は肖像画の概念を解体してその肖像画をゼロに戻したかったのです」)

『THOMAS RUFF TRANSFORMING PHOTOGRAPHY』 David Zwirner Books p.35
(2019年)

《Portäts》は当初、24cm×18cmというサイズであり、カラーであることな

どいくつかの点での相違はありながらも、ベッヒャーのタイポロジーの方向性を継承した作品であった。デュッセルドルフの美術館にて小さな展覧会を開いた時に鑑賞に訪れた友人たちが「これはハインツだ」「これはピアだ」と写真を指差したことをトーマス・ルフは度々インタビュー等で触れている。この経験はトーマス・ルフに「写真というメディア」のもつ「鑑賞者である人々は写真ではなく写真（イメージ）を通して現実を見ている」という特性を知らしめるきっかけとなったという。つまり、鑑賞者は「写真」ではなく「写真に写った被写体」つまり図象的なイメージを見ているということであり、その時の24cm×18cmというサイズの作品では「もしメディアを扱えば、作品となるメディア自体について常に考えなければならない」というベルント・ベッヒャーの言葉の意味を達成し、自身が期待をし、目指した表現を達成する実践がなされているとは考えられなかったのである。

「人は人物像に圧倒的な興味を示す」ということは、美術の歴史の中で肖像画が常に存在し続けてきたことが証明している。鑑賞者の人物像への興味はベッヒャーが達成したタイポロジーというフレームをまたいで鑑賞をするというプレゼンテーションを無効にした。つまり給水塔や工場という、人々が一見その違いに意識が行きにくく、見落とされたデザインの差異を類型学的に示し、比較の中で見つかる差異を「個性」として際立たせたのがベッヒャーのタイポロジーである。しかし、現代においては多少の変化はあるものの

本質的には人は人を個性的に感じていることから、《Portäts》はタイポロジーとしては機能せず、鑑賞者を「写真（イメージ）」の中の図象的な現実へと引き戻した。この「人物像のタイポロジーがベッヒャー作品と同じようには機能しない」ということにより、結果としてトーマス・ルフは「タイポロジーの克服」を目指すこととなる。トーマス・ルフは「現実」と「イメージ」との分離を目指し、自身の作品を大きなプリントを作ることを決意する。そして、巨大なサイズにプリントされた肖像写真は24cm×18cmの写真を単に拡大した以上の結果をもたらす。物理的な達成による物体としての存在は鑑賞者に全く違う認知を与えた。「これはピアの大きな写真だ」と鑑賞者は目の前にあるものが「写真というメディア」であることを認識したのだった。

「初めて写真がメディアとしてどういう可能性があるのかが見えてきました」

深川雅文（2016年）『interview with Thomas Ruff』

と本人がインタビューで答えたように、トーマス・ルフは《Portäts》によってベッヒャーのドグマを克服し、写真の「メディア」としての可能性へ目を向けるようになる。

また、撮影者としてのトーマス・ルフは被写体である友人たちに指示を出してコントロールしていた経験から写真における実質的な客観性などないとい

う点にも気が付いたという。写真が写し出すのは準備された現実であり、人工的な現実である。この点はヴィレム・フルッサーも著書にて指摘している。

「危険だというのは、テクノ画像の「客観性」は幻想であるからです。というのは、テクノ画像は - 全ての画像がそうであるように - シンボリックであるにとどまらず、伝統的な画像よりもさらにより抽象的な複合的シンボルであるからです。」

ヴィレム・フルッサー (1999年)『写真の哲学のために』勁草書房 p16

トーマス・ルフはこの《Portäts》にて達成したことを2016年の深川雅文によるインタビューにてこう答えている。

「デュッセルドルフで私たちが学んだ時には、もちろん、写真のコースだけでなく、ゲルハルト・リヒターなどいろんな重要なアーティストがいたわけで、私も写真の世界にとどまっていようというような思いで学んでいたわけではありません。むしろ、写真のプレゼンスというものを現代美術の中でとういう風に確立しようかということを考えていた時に、この大きなポートレートというものが、写真をやっとのことで解放してくれたという思いを持っています。それまで写真というのはどうしても現代美術の中で、例えば絵画とか彫刻とかインスタレーションなどに比べて二流の分野であるという思いがあったのですが、この大きなポートレートによって初めてそうしたものと肩を並べる存在になったと思っています。」

深川雅文 (2016年) 『interview with Thomas Ruff』

証明写真（肖像写真）という形式的なシステムを解体し組み替えること、つまりマルセル・デュシャンが男性用便器によって行ったことと同じ概念的な戦略をもって「写真」を既存のシステムから解放した。「写真というメディア」に鑑賞者の意識を向けさせるということは、つまり「写真」について、もしくは「ポートレート」について考えるというメタ的な部分に触れることになる。「写真というメディア」そのものの自己参照性、つまり批評性を表現としたのだ。《Häuser》など初期のいくつかのシリーズは同様の考え方を軸とした〈フェーズ1〉にあたる作品である。

3. 2. 《andere Porträts》初期、テクノロジカル・トランスフォームによるテクノ画像

トーマス・ルフ研究者であり、コレクターでもあるMarkus Kramerの文献を参照し、写真の概念的なコアを「入力（参照）を出力（対象）に指數的（インデックス的）技術変換することである」と再定義をした、「写真」を「装置」を使った技術的変換により、アーティストの着想と作品の実行を分離して「他者性」を取り入れたウォーホルモデルとして生み出す。そのことをトーマス・ルフが意識的に行った作品であると思われるのが《andere Porträts》である。

1994年から1995年にかけて制作されたこのシリーズは自身で撮影したポートレートなどを利用し、実際にドイツ警察で使われていたモンタージュ写真合成機を使用して制作している。これにより結果として出力されたイメージも「装置」によって生み出された「テクノ画像」であり、実際にいる人物写真を元に技術的変換により重ね合わされ、実在しない人物のポートレートとして写真の現実性と鑑賞する人間との関係性を問うてくる。入力として扱われる写真こそ自身が撮影した《Porträts》の写真ではあるものの実際に結果として出力されるオブジェクトライクなイメージの生成はモンタージュ写真合成機という「装置」による技術的変換（テクノロジカル・トランスフォーム）に依存しており、アーティストであるトーマス・ルフは完全に自身をフォームの制作者ではなく、技術的変換の選択をした「機能従事者」として作品に関与する。この作品において、特筆する点はシャッターではないテクノロジカル・トランスフォーム（技術的変換）のプロセスを用いることによって従来の写真術を含む、伝統的な芸術的技法では達成できない複雑さを可能にしていることである。

3. 3. 《jpeg》《Substrate》《cycles》 デジタル、インターネット時代のテクノロジカル・トランスフォーム

写真のデジタル化に合わせて、トーマス・ルフも作品制作における実践の場

をアナログからデジタルへと〈フェーズ2〉の段階へと移行する。しかしトーマス・ルフは化学的な写真の技術的変換プロセスを単にデジタルという数字の技術的変換プロセスに移行するだけに留まるデジタルカメラの使用といった方向には自身の関心を向けなかった。このことはトーマス・ルフがこの時点で既に写真の概念的な本質を理解してアートの構成的戦略、概念的戦略を構築していたことを示している。トーマス・ルフが向かったのはインターネットという途方もないイメージのアーカイブであった。

この時期の代表作《jpeg》はインターネット上にある膨大な作者が誰であるのかを問われない無名のイメージたちを利用した作品である。意図的に不明瞭にすることでデジタル時代における氾濫したイメージとの向き合い方などを「写真というメディア」の特性から批評する。そして、これらの作品にも時代の文化を反映した技術的変換（テクノロジカル・トランスフォーム）のアイデアの開発が盛り込まれている。多くの写真家がインスピレーションを得ていた自然や世界を参照するのではなく、インターネットという巨大なデータバンクをメタネイチャーとして入力参照としていることがまずあげられる。新たな写真の定義に合わせてみれば、入力（参照）はシャッターへの依存に限ったことではないことを実践に取り入れていると言える。トーマス・ルフはこのことを既にコンセプチュアルアートのアーティストがやっていたことだと言っている。

また、技術的変換にAdobe Photoshop®を使っている。《jpeg》の作品について話をしている中でトーマス・ルフは写真のアナログからデジタルへの移行とは写真の構造がグレインからピクセルへの移行であったと答えている。トーマス・ルフはこのデジタルへ移行した写真の構造を研究する中で「圧縮」というソフトウェアのもつ技術も画像を技術的に変換し、その構造を変えることに気がつく。このデジタルへの移行に伴って現れた「新たな技術」を技術的変換プロセスに利用し、イメージの構造へと反映させ技術的変換のプロセスの美的特異性を視覚化している。従来のアナログの技術では達成できなかった複雑さを可能にしている点で、技術的変換は時代の文化を批評的に反映していると言える。

《Substrate》はインターネット上の漫画やアニメといったもののデジタルイメージから作成されている。ダウンロードされた画像はトーマス・ルフの二次的現実世界であるPCモニタ上において、写真変換ソフトにて技術的変換プロセス（具体的にはシャープネスの変更とデジタル多重露光）を経てデジタルタイプCへプリント、Diasecガラスへ圧着されてフォトグラフィック・オブジェクトとして出力されている。結果としての出力は色彩という視覚的な刺激のみへとイメージを還元したことが言われるが、もう一点、特筆すべき点は、入力（参照）されたイメージが漫画やアニメというデジタルデータであるという点である。これにより《Substrate》は入力から出力に到るま

での全ての工程において、伝統的な写真の要素はない。言い換えれば、技術的な変換プロセスのみでアーティストはイメージを出力し具体化しているということになる。

「テキストの氾濫」が進むことで、本来人間と画像の間をとりもち、媒介として機能するために書かれたテキストを人々が画像として再構成することができない状態が生まれた。テキストをイメージ化することができなくなり、画像的に理解ができなくなってしまうと人はテキストの機能の一部に組み込まれてしまう。そこで生まれるのが「テキスト崇拜」である。キリスト教信仰とマルクス主義はテキスト崇拜、もしくはテキスト信仰の実例だとヴィレム・フルッサーは示している。また今日の学問的な宇宙（テキストの意味）においては、テキストをイメージ化するべきではないとされている。この点について、フルッサーは下記のように述べている。

「今日の学問の議論の中では、テキストをイメージ化することができないという事態を示す非常に印象的な例が見いだされます。学問的な宇宙（テキストの意味）は、イメージ化されるべきものではないとされています。学問的な宇宙でひとがなにかをイメージしようとしても、それは「謝って」理解されるだけだというわけです。たとえば、相対性理論の方程式で何かをイメージしようと思っても、その理論が理解されるわけではなりません。しかし、概念であるなら、どのようなものであれ最終的

にはイメージを指し示すのですから、イメージ化できない学問的宇宙とは「空虚な宇宙なのです。」

ヴィレム・フルッサー (1999年)『写真の哲学のために』勁草書房 p12

トーマス・ルフの《cycles》はこの空虚とされた学問的宇宙をイメージ化する。マイケル・ファラデーが幾何学的考察から見出した電磁力に関する法則で、1864年にジェームズ・クラーク・マクスウェルによって数学的形式として整理された電磁場のふるまいを記述する古典電磁気学の基礎方程式が「マクスウェルの方程式」である。この電磁場のふるまいを記述する古典電磁気学の基礎方程式をコンピューター内の立体的な仮想空間の中に三次元的に再構成し、その三次元空間内に設置されたヴァーチャルなカメラでこの数式によって描きだされた立体的な曲線を撮影し、そのイメージを二次元化しプリントとして出力している。フォトグラフィック・オブジェクトとしてインデックス的に紐づけられる入力とはもはや実体のある対象ですらない。学問的なテキストである方程式が参照された入力である。参照する対象が方程式である以上、そこには過去も未来もない。写真は過去の瞬間を写し出すものという従来の写真の概念はここで完全に否定されている。当然、《cycles》は《Substrate》同様に入力から出力にいたるすべての工程を技術的変換プロセスによって生成されたフォトグラフィック・オブジェクトである。生成されたイメージは画面全体に美しい曲線を描き、オールオーバーな抽象画の

ようでもある。「空虚」として簡単には片付けられないほどの美的特異性を視覚化している。

まとめ

現代写真の代表的なアーティストとして知られるトーマス・ルフは「写真というメディア」の技術的、美術史の変換期にあった1990年を前に現れ、「写真というメディア」を取り巻く環境の変化に常に対応する形でキャリアを形成してきた。アカデミーでの学びの時期に、写真を芸術へと押し上げたベッヒャーを師としただけでなく、デュッセルドルフ・アート・アカデミーにはゲルハルト・リヒターなどの重要なアーティストや他の多くのメディアを扱うアーティストたちと同じ時代を過ごしてきた。またその当時、写真を取りまく環境はようやく芸術になった写真の次なる発展が待ち望まれた時期でもあった。またそれは、盲目的に信じられていたブレッソンの「決定的瞬間」への信仰が崩れた時期であり「写真とは何か？」という写真のモダニズムへの問いかけが空回りをしはじめ、ヴィレム・フルッサーの示した「写真の哲学のために」により示された、誕生した時点から「写真」とはポストモダンであったという「写真の本性」が徐々に明らかとなり、写真の概念が従来のモデルとの対立を深め始めた時期でもある。そして、2000年代を前にしたデジタルへの移行はその対立を一層深めることとなった。しかし、写真が「装

置」によって生成された「テクノ画像」であることはアナログのプロセスであれ、デジタルのプロセスであれであれ変わりはない。「テクノ画像」の本質をつきとめることがその対立の克服への道であった。今回、トーマス・ルフという「写真というメディア」の変化と並走してきたアーティストの足跡とその本質についての考察の中で今回そのことは明らかとなったと思われる。

トーマス・ルフは写真概念を拡張しつつも、出力を2次元のイメージ、つまり写真の世界に留まらせた。それは「写真」という人類が生み出した視覚認識の拡張を視覚化し「写真というメディア」の領域を拡張することで「人類は写真というメディアをどうしようと思っているのか？」というメディアそのものへの批評的な問いを持ち続けるがためであると考ええる。

一方で写真概念の拡張によって、メディアの境界線そのものを軽々と超えていき「これからの写真」であるポスト・フォトグラフィックイメージのアート作品を作り出すことで、それぞれのメディアを自己参照的に批評するアーティストたちが次々と現れてもいる。メディア論の研究者、水野博介は、メディアはメッセージである（The medium is the message）」というマーシャル・マクルーハンのアフォリズム（警句）を引き合いに出し著書にて下記のように記している。

「メディアは、人間自身の感覚比率や思考様式を変え、ひいては社会や世界をも変化させうる」

水野博介(2017)『ポストモダンのメディア論ハイブリッド化するメディア・産業・文化』, p23

21世紀に入り、コンテンポラリーアートの世界で写真がその中で重要な地位を占めるようになっており、写真の新しい概念の拡張により従来のジャンルを超えたアーティストや作品を「ポスト・フォトグラフィックイメージ」と呼ぶようにもなっている。しかし、これらの流れは、単純に芸術の従来のジャンルを超えるといったことではなく、トーマス・ルフのように、その境界や、過去の美的観念モデルに徹底的に疑問を投げかけるアーティストによって拡張された結果であり、写真の本質的な概念が入力（リファレント）から出力（オブジェクト）へのテクノロジカル・トランスフォームであるということにアーティストと作品がたどり着いたが故の結論であると考え。このことは「写真というメディア」側だけの概念の拡張によって起こったわけではなく、過去のコンセプチュアルアートのアーティストの概念を参照する形で、絵画や彫刻といった他のメディア側からも同時多発的に起き、拡張されたことによって接近したことによるものであったとも考える。結果として技術的変換によって生み出されるフォトグラフィック・オブジェクトの概念は絵画にも彫刻にも適用され、拡張し現在はコンテンポラリーアートの世界において重要な地位を占めるのであると考え。

Markus Kramerが『The Technological Hand』にてトーマス・ルフと同様に分析し紹介したフォトグラフィック・オブジェクトを作品とするアーティスト、Seth Prince、Kelly Walker、Wade Guyton、Spiros Hadjidjanos、Christopher Woolなどはもちろんのこと。たとえば、ワリード・ベシュティの《FedEx》という彫刻は現代における流通というシステムを技術的変換に使ったフォトグラフィック・オブジェクトであるとも言える。またラファエル・ローゼンダールのファブリック作品《Abstract Browsing》はPCのスクリーンキャプチャーが入力となっているとも言え、これらをこれからの「コンテンツラリーアートとしての写真」としてを考える時、今回再定義をした新しい写真の概念を踏まえて「写真というメディア」の領域と向き合うことが重要であると考えられる。

(参考文献)

- ヴィレム・フルッサー(1999年)『写真の哲学のために』勁草書房
- アーサー・C・ダントー(2018年)『アートとは何か』人文書院
- ヴィレム・フルッサー(1996年)『サブジェクトからプロジェクトへ』東京大学出版会
- 村岡晋一(2012年)『ドイツ観念論 カント・フィヒテ・シェリング・ヘーゲル』講談社
- ライプツィヒ(1880年)『近代哲学史』第2巻 プライトコブル・ヘルテル社
- 加藤尚武編(2001年)『ヘーゲルを学ぶ人のために』世界思想社
- STEFAN GRONERT(2009)『THE DÜSSELDORF SCHOOL OF PHOTOGRAPHY』
- ホンマタカシ(2016年)『鏡にうつす、私の写真トーマス・ルフとの対話(ホンマタカシの映像
リテラシー 換骨奪胎(特別番外編)トーマス・ルフに会いにデュッセルドルフへ)』芸術新潮
- Le Witt(1967)『Paragraphs on Conceptual Art』
- 後藤繁雄(2018年)『アート戦略／コンテンポラリーアート虎の巻』光村推古書院
- ロラン・バルト(1985年)『明るい部屋』みすず書房
- Markus Kramer(2012) Photographic Objects, KEHRE
- Markus Kramer(2019) The Technological Hand, KEHRER
- Viliem Flusser The Photographic Gesture [Die fotografische Geste],1986
- 『THOMAS RUFF TRANSFORMING PHOTOGRAPHY』,David Zwirner Books,2019
- 深川雅文(2016年)「interview with Thomas Ruff」
- 水野博介(2017年)『ポストモダンのメディア論 ハイブリッド化するメディア・産業・文化』

コンテンポラリーアートの未来のために

後藤繁雄

コンテンポラリーアートは、現在進行形で生まれつづける。それゆえに、価値の定まらない、難解なものに見える。確かに、コンテンポラリーアートは、流動的な世界に生まれでる価値形態ではあるが、美術史、批評や理論、メディア論、領域を横断する現代思想など、さまざまなアプローチにより、そのラディカリズムを殺すことなく分析できる。新しい価値には、新しいアート思考を！ 再編から新生を！ 研究もまた、日々、イノベーションされ、アップデートされなければならないのである。

GOTOラボは、京都芸術大学のユニークな通信大学院として、コンテンポラリーアートの制作、研究、キュレーションに関わる、新しく、そして優れた人材を育成・輩出している。別の意味では、高度なリカレント教育の開発の場とも言えるだろう。

GOTOラボは、既存のプログラムやメソッドによる「学びの場」ではない。創学、共学の場とも言える「学びあい」の実践の場なのだ。

さて、このGOTOラボの研究紀要、研究論集『LABOLATORIUM』は、ラボとして先見性があると認定した論文を選び、印刷物としてアーカイブするとともに、それを世に問うメディアとして刊行する。

学ぶことに終わりはない。『LABOLATORIUM』は、コンテンポラリーアートの未来を拓きつづけるためのゲートなのである。

京都芸術大学

大学院（通信大学院）修士課程

後藤ラボ

研究紀要2020

LABO

2020