

採録「総合開館 20 周年記念事業 国際シンポジウム『写真美術館はなぜ、必要か?』」

写真、その雑多な生

ジュディ・アニア

オーストラリア、元ニューサウスウェールズ州立美術館シニア・キュレーター

写真、その雑多な生

ジュディ・アニア

今回の私の発表では、なかなか掴みどころのない写真という媒体について、そしてこの媒体に特化したミュージアム——東京都写真美術館（TOP）など——の重要性について論じたいと思います。それと同じくらい、ミュージアムの内部に強力な写真部門が必要である理由についても目を向けます。それによって、次のことを示したいと望んでいます。写真は、どんな形態のものであれ、メディアのみならずアートに特化した^{インスティテューション}公的機関において、文化に寄与するものとして十全な地位を与えられるべきです。そして私たちは、写真とは一体どのような媒体なのか、歴史、政治、社会、美学的な文脈の枠内で考察するべきです。

私が初めて TOP に招待されたのは 20 年近く前のことでした。1997 年、第 2 回東京国際写真ビエンナーレのためです。私はそのビエンナーレに、オーストラリア人アーティストのパトリシア・ピッチニーニを呼び寄せました。最近の彼女の作品は、デジタル加工した写真ではなく、実際の世界でクリーチャーを生み出すことに問題意識を向けているようです。

1997 年当時、他の場所と同じくオーストラリアにおいても、写真がアートと取り結ぶ関係をめぐって継続的な議論が行われていました。留意すべきなのは、オーストラリアの美術館が写真の収集を始めたのは 1970 年代だったということです。そのころ私は、写真の使われ方の多様性に注目しました。家族のスナップ写真を残す、証拠を記録する、世界に対して窓を開く、そして——ここが重要なのですが——イメージと現実と想像との関係性について複合的なアイデアを提示すること。こうした数々の側面があるからこそ、写真をカテゴリーに分類することは難しいのです。この点に、公的機関にとっての課題があります。

1997 年の時点では、携帯電話キャリア J-Phone による史上初のカメラ付き携帯電話はまだ発売されていませんでした（それが日本で発売されたのは 2000 年のことです）。インターネットが大学の外に出たのも、そのわずか 3 年前のことでした。それに続いたオンライン上のイメージの爆発は、あらゆるものを問い直してきました。



しかしながら、そのようなイメージの津波のなかで、さまざまな写真のあり方への理解を深めることの緊急性はさらに増しているというのが私の見方です。私たちは、自分たちが使っている口語と文語を理解する必要があります。文学的な世界観から土着的な世界観まで、そして大衆的な視点から学術的な視点まで、すべてにおいて。同じように、かつてないほど広く行きわたっている写真という視覚言語についても、私たちは理解する必要があります。ここで、一つ違いがあることを指摘しなければなりません。口語は、人間にとってどうしても必要なものだと考えることができます。それに対して文語や視覚言語は、多くの異なる（そして二次的な）理由に基づいて活用されているのです。

今回の発表では、写真という媒体について、前半でいくつかの考え方を示していきます。後半では、2015年にシドニーで開催された、私のキュレーションによる大規模な展覧会「写真とオーストラリア」(The Photograph and Australia) を一つのケーススタディとしながら、写真を通じて私たち自身の歴史を収集すること、展示すること、そして記述することの重要性を見ていきます。関連する書籍は、オンラインで購入できます。^{*1}

- ❖1 展覧会ウェブページ
<https://www.artgallery.nsw.gov.au/exhibitions/the-photograph-and-australia>
(アクセス日：2016年10月25日)

ライターおよびキュレーターとしての私の思考の根幹にあるのは、「ある1枚の写真とは一体なんなのか？」という問いについての持続的な考察です。今回の発表のタイトルである「写真、その雑多な生」は、コルカタを拠点とするライターのアヴィーク・センが書いた記事から取りました。それは、スイスのヴィンタートゥール写真美術館が2012年初旬から現在まで運営しているブログ「Still searching」に投稿されたもので、センは当初からの寄稿者の一人です。^{*2} このブログでは、写真という媒体をめぐる最新の思索が紹介されています——ぜひ拾い読みしてみてください。他の寄稿者には、ジェフリー・バッチェン、シャーロット・コットン、トレバー・パグレン、ジョディ・ディーン、そして「公的機関と写真の産出との関係」を考察するエリザベス・エドワーズがいます。

- ❖2 ブログ「スティル・サーチング (Still searching)」寄稿者一覧
<https://www.fotomuseum.ch/en/explore/still-searching/authors>
(アクセス日：2016年10月25日)

アヴィーク・センは、初めて投稿した記事でこう書いています。

[...] 写真は愛と同じく、会話の分岐が抑えられない話題の一つである。話者がいかに思考を純粹で厳密なものへと律しようとしても、愛はどうしても他の話題へと自らを開いていく。手に負えないほど乱暴に。

[...] この魅力的な、それでいてしばしば困惑的な開放性に、歴史的に見ても、その本質的なあり方においても、^{フォトグラフィ}写真——その出自において「書くこと」に結びついた言葉である——ほど適した媒体はあるだろうか？ それは、そうした開放性を持ちつつ、生というものそれ自体——外的な生と内的な生の双方——の流動性と偶発性へと関与していく。一体、

写真とは何なのだろうか？

しかし写真は、逆説的なことに、このような開放性にもかかわらず、しばしば袋小路や行き止まりの感覚をもたらす。

これは二つのレベルで起こる。まず、1枚の写真は、いつでも「そこにあった」何かの写真である。したがって、それが世界と取り結ぶ関係は、その核心において閉回路である（写真が不可解あるいは勇壮な質を手に入れることができるのは、現実性と物質性がこうして行き詰まるからこそなのだとしても）。次に、もしかすると写真は、いまや真の意味において最も民主的な媒体かもしれない。その基礎をマスターすることは、喋り方、書き方、あるいは電話の使い方を習得するのと同じなのだ。

そしてセンは、写真がいつも取り込まれている雑多な混合性を解きほぐしていきます。混合性とは、次のような事実のことです。写真は、必然的に「そこにあった」何か「の」写真であるにもかかわらず、その場所にあったその何かだけの写真であることから常に逃げていくものです。彼の言葉を借りれば、それは「生というものそれ自体の流動性と偶発性への関与」を内包しているのです。

ゆえに写真はいつも、私たちが知っていると思いついて入っている世界の姿をそのまま伝達することに失敗しつつ、私たちがその場であったことに気付かなかった何かをいとも簡単に提示するのです。それが、写真という媒体と、それに——勇壮的ではないとしても——不可解な質を与える世界とが互いに行き詰まる地点なのです。さらに、写真という媒体は民主的なものです。産業化が進んだ世界においては、誰もがカメラに手を伸ばすことができるのですから。このことによって、写真にとっての可能性の範囲は、かつてないほど拡大しています。つまり写真は、テクノロジーの変化にそのつど柔軟に適応していくわけです。そしてそのとき古いテクノロジーは、爬虫類の抜け殻のように振り落とされるかに見えるとしても、実はしばしば統合されているのです——商業的なロジック、そして写真家の意志にしたがって（写真という媒体を民主的なものとして捉える考え方については、後ほどあらためて取り上げます）。

Instagram や他のデジタルなアプリを使うことで、誰もがイメージを「古びた」ものに見せることができます。Snapchat では、自分を良く見せるために、際限のないオプションが提供されます。それと時を同じくして、多くのアーティストがサイアノタイプ、ダゲレオタイプ、ティンタイプといった古い技法を探求しています。一回りしたということで、ここで写真の発達を手短に見直すのも無駄ではないでしょう。

この媒体の誕生が世界中に広まったのは、180年近く前のことで

❖3 アヴィーク・セン、
「写真——その雑多な生」
〔Photography — A Promiscuous Life〕、
ブログ「スティル・サーチング」
〔Still searching〕、2012年2月29日
https://www.fotomuseum.ch/en/explore/still-searching/articles/26913_photography_a_promiscuous_life
(アクセス日：2016年10月25日)

す。当時、写真の実践は煩雑な作業でしたが、その出現には誰もが触発されました。アーティストたち、ライターたち、そのほか多くの人々が、政治的、社会的、商業的な応用性をこの媒体に見て取ったのです。写真によって、大衆の巨大な熱狂を生み出せるようになりました。テクノロジーの進歩のおかげで、より多大なアクセスと分配が可能になったのです。この世界にそれまであった他のどんな「もの」とも違った形で、写真は展開していったのです。

この記憶を持った鏡は、とても個人的、自己言及的、想像的でありながら、知られている世界を記録すること、そして未知なるものを探査することにおいて、証拠として機能する力を持つ、とても臨床的で有用なものでした。ダゲレオタイプのように貴重な唯一無二のもの、そして（複数枚プリントする方法が編み出されてすぐに生まれた）^{カルト・ド・ヴィジット}名刺判写真のように顕著な市場性、販売可能性、収集価値のあるもの。画家や警察官や科学者にとって、どれほど助けになったことでしょうか。自分が見たものの姿を形として残したい人、見たことがない何かの姿をありありと見てみたい人にとって、どれだけ愛しいものだったでしょうか。

写真の出現によって世界が永久に変わったことを知りながら、それを受け入れられなかった人々たちによる非難は、どのくらい大きな声でなされたのでしょうか。同じように、19世紀後半にブローニークメラが登場したとき、人々はどれだけ大騒ぎしてそれを楽しんだのでしょうか。それから100年も経たないうちにカメラ付き携帯が登場したわけですが、おそらくそれと同じくらいの騒ぎだったのではないかと思います。

写真がその誕生の時点から追い求めてきたことの一つは、即時性でした。つまり、撮影した対象を、瞬時に再び立ち現れさせる能力です。21世紀のスクリーンは解像度が高いので、もはや私たちにあって、写真をプリントする必要すらなくなっています。もはや私たちは、どうしてもプリントしたい場合を除いて、紙という物体を必要としていません。現代のスクリーンの品質は傑出していますし、ズームの機能もあるので、特別な目的がなければ画面上のイメージで十分なのです。したがって、物体としての写真は、いまや配達主の横にびったり寄り添っています。そしてそれは、A地点からB地点へと、あらゆるデータと同じ速さで送信することができるのです。

ロサンゼルス・カウンティ美術館は、『画像なしの言葉』(Words Without Pictures)と題された本を2010年に出版しました^{❖4}。そこにはシャーロット・コットンが司会を務めたディスカッションの書き起こしが収録されているのですが、それは——使い古されたフレーズですが——「写真は本当にアートなの？」と題されていました。そのなかで、アーティストのマイケル・クイーンランドは、そもそもアートとは何なのかと問いかけています。それは、19世紀の写真の出現によって表面に押し出された後、ずっと議論の俎上に乗っ

❖4 シャーロット・コットン、アレックス・クライン、『画像なしの言葉 (Words Without Pictures)』(アパチャー、2010年)、p.36

たままの問いです。いまやこの問いは、他の要素によってさらに複雑化しています。スクリーン上にしか存在できないとしたら、写真とは一体何なのか？ スクリーンに基礎づけられたイメージはアートたりえるのか？ 写真とは何なのか、何でありえるのかという問いをめぐる乱雑な事態は、アートとは何でありえるのかという問いとの動的な関係性において展開しています。写真が生じたときからずっとそうなのです。

ある写真は、プリントされ、壁面に提示されなければ、アートになれないのでしょうか？ 雑誌や書籍の仕事にたずさわる写真家のなかには、壁面に憧れる人たちがいます——たとえばアメリカ人のアニー・リーボヴィッツがそうです。それより前の数十年間——デジタル以前のことで——に写真家が憧れたのは、自分の作品が『Life』や『Vogue』といった雑誌に載ることでした。それから、雑誌が担っていた写真の受け皿としての役目は、大部分が壁面に取って代わられました。一体、壁面とは何なのでしょう？

あるいは、こう言うべきかもしれません。一体、壁面とは何だったのでしょうか？ スクリーンがあまりにも手に届きやすくなったので、静止したイメージのための場としての壁面は、視界から消え去ろうとしているのでしょうか？ 写真はもう物体としては存在できないのでしょうか？ 若い写真家たちは本やジンを自ら手がけるようになっていますが、彼らはこのような私の問いに対して「そのとおり」と答えます。彼らは、展示空間が用意されるのを待つことには興味がありません。自分たちの作品を世に出すにあたって、彼らは喜んで手づくりの出版物という形を選んだり、スクリーンに自作を漂わせたりするのです。

2000年に発刊された『ルック：1980年以降のオーストラリア現代写真』(Look: Contemporary Australian Photography Since 1980)という書籍において、著者でオーストラリア人の学者であるアン・マーシュはこのように書いています。

写真の本質を切り詰めたうえで定義しようとする試みは、すべて失敗に終わる運命にあるようだ。モダニストの写真家たちは、歴史的に、芸術写真は商業的なマーケットから離れる——ドキュメンタリー、広告、そして報道写真から距離を取る——べきであると論じ、この媒体の形式的な本質を確立しようとした。しかしながら、彼らの計画は、写真を芸術の領域として包含することに失敗した。モダニズムの時期を通じて、アーティストたちは芸術写真と他の写真との境界を横断していた。多くの写真家が、アート、ファッション、広告、そしてドキュメンタリーといった様式を股にかけた実践を展開していた。こうした多価的な言語、境界を横断することでこの媒体自体を活性化する言語、それこそが写真なのだ。スーザン・ソントグが「あらゆる芸術が写真の条件に憧れを抱く」

❖5 アン・マーシュ、『ルック：1980年以降のオーストラリア現代写真 (Look: Contemporary Australian Photography Since 1980)』(マクミラン・アートパブリッシング、2010年)、p.397

と論じた1973年——写真に芸術ブームが訪れる前——から今日まで、このことの真実性に変わりはない。^{❖5}

写真は、即時性を、デジタルなテクノロジーを追い求めながらも、同時に——ずっとそうだったように——複数性、反復性、連続性を押し進めてきました。このことは、商業的で資本主義的な要求によって部分的に動機づけられつつ、科学的な必要性、そして（ある程度まで）芸術や記憶術や模倣をめぐる必要性によって加速されてきたのです。

美学的な考察もまた、それを駆動してきたのでしょうか？当初はおそらく違ったでしょう。でもやがて、そのような考察も含意されるようになりました。そのような傾向は、1970年代から現在にかけて、つまり多くのアーティストにとって複数の視点を持つことが必須となった時期において、かつてない高まりを見せています。

写真家／アーティストが写真をどのように構築するのか、そして見る人がそれをどのように受け止めて理解するのか。写真に対する現代的なアプローチは、こうした点において比類のないものです。これは自明のことのようには思えるかもしれませんが、でもそれは、もちろん、写真の弾力性と、そしてそれが自らの真の姿の体現をどんな安易な形でも決して断念しないこととの緊張関係においてのことです。後者の側面は、現代の理論家たちの多くを困惑させ続けています。

「Still searching」の指し示すところが実状ならば、現在、写真について活発な議論や討論が進行していることにはなりますが、今回の発表の冒頭で示したアヴィーク・センの視点を思い出しつつ、ここでもう一つ（同じことを別の角度から言い換えるような形で）別の観点を示してみたいと思います。2010年に、イギリス人のライターであるジュリアン・スタラプラスが『ニューレフト・レビュー』(New Left Review) 誌に記したところによれば、「民主的なイメージ文化」は現時点では産業化された国家の文脈においてのみ民主的なものであり、それはミュージアムよりも Flickr、Facebook、Instagram や Youtube においてこそ多く見られるように思えます。しかしながら

…

[...] 言葉とイメージの制作は、どちらの領域においても——ミュージアムでは直接的な統制によって、ウェブではインターフェイスの枠組や構造によって——制約を受けるのであり、その両方において、民主的な自由という理想にはほど遠いように思える——なぜならその実現のためには、複雑さと手の届きやすさ、単独の表現と協力、そして権力と集団的な参加をひとつに合わせる必要が要請されるのだから [...]。

この二つの領域は、[ドイツ人の哲学者であるテオドール・]

アドルノが1936年に「理論家のヴァルター・ベンヤミンに宛てた手紙のなかで」使った言い方を借りれば、「一つの完全な自由の引き裂かれた二つの半身だが、両者を足しても元に戻りはしないもの」なのだ。⁶

❖6 ジュリアン・スタラブラス、「美術館の写真、美術館の言説 (Museum Photography, Museum Prose)」、『ニューレフト・レビュー』(New Left Review) 65号、2010年9月/10月号、pp. 93-125

そうであっても、ミュージアムによる写真の抱き込みは決定的な力を持つものです。この媒体の黎明期からずっと、私たちの多様な歴史に配慮し、それを保存して周知することは、写真なしにはありえないことでした。近代美術や現代美術の研究についても同様です。孔子からジョージ・オーウェルまで、そしてそれ以降も、様々な人たちが繰り返してきたシンプルな真理を指摘したいと思います。すなわち、自身の過去の姿を知らない文化には、現在や未来のそれを知ることはできないということです。写真は、このことを可能にするための生命線です。

歴史的な展覧会「写真とオーストラリア」のケーススタディに移る前に、次のことを思い返しても無駄ではないでしょう。200年より少し前、オーストラリアはイギリスに植民地化されていましたが、そのころの西洋では、多くの人が静かな水面に映すことでしか自分の顔を見られなかったのです。幸運な人はガラスの欠片を、もっと良い境遇にある人は鏡を使えましたし、お金があれば自身のシルエットやドローイングを、かなりのお金持ちなら肖像画を描いてもらうことができました。

初期の写真では人物を撮ることは稀でしたが、すぐに誰でも利用できるものになりました。今では、撮影対象が何であれ、どんなイメージでも複製が可能です。もはや、それが不可能な状態を考えることもできないくらいに。このことは、自分自身や世界に対する私たちの見方を深いところで変えました。写真はアートを含めてあらゆるものを変えてきましたが、私たちは、それが意味するところを公的機関と個人という二つのレベルにおいて考察する必要があります。

後半では、「写真とオーストラリア」という展覧会（および関連書籍）のために私が調査したことの様相をまとめて手短かに見ていきます。

まず私の個人的な立場ですが、そもそもこれは私自身がキュレーターを務めた展覧会でした。幅広い観客が知識やアイデアを引き出せる、そんな展覧会にすることを試みました。さまざまな分野の歴史家、他のキュレーター、そしてアーティストたちとの対話を進めながら。そうすることで、彼らを後押ししたいと考えたのです。私たちに固有の歴史について、研究を続けられるように。そして、そのような仕事が世界全体にどのように適合するのか、考察を深められるように。大規模なプロジェクトではありましたが、私に手をつけることができたのは、利用可能なアーカイブの表層に過ぎませんでした。

このプロジェクトの柱を形成していたのは、下記のような要素です。

- ・「写真とオーストラリア」展は、オーストラリアの写真史を概観する展覧会としては1988年以降のもので、全国のコレクションから作品を集めました。
- ・オーストラリア大陸の各植民地（いまでは「オーストラリア」という連邦国家として知られていますが、それが成立したのは1901年のことです）の発展と1840年代以降の写真という媒体の発展との動的な関係を踏まえて、19世紀を本展の中心にしました——なかでも焦点を当てたのは、各植民地がいかにより写真によって記録され、いかにその写真が他の植民地に、そして万国博覧会（万博）を通じて世界中に示されたのかということです。
- ・19世紀において、国家としてのオーストラリアという観念を生み出すために写真が活用されましたが、本展はこのことについて考察するものでした。
- ・本展は、19世紀のマスメディアの発展（^{カルト・ド・ヴィジット}名刺判写真、図版が豊富な雑誌や新聞など）に、さらには現在のデジタル革命に際してのそれにも目を向けるものでした。
- ・本展は、集められた写真を通じて、被写体がどんな人々だったのか、彼らがどこでどのように生活し、何をしていたのかを同定するものでした。公的で正式なものと同じくらい、個人的な資料が含まれていたのです。
- ・本展は、世界や自分自身や他者に対する私たちの見方が、写真の出現によってどのように変化したのかを考察するものでした。
- ・本展では、過去に対する現代的な観点が提示されました。
- ・そして本展は、年代ではなくテーマに基づいて構成されました。

「写真とオーストラリア」と名づければ、プロジェクトに大きな期待が寄せられるのは目に見えていました。その期待にどれだけ応えることができたのか、見極めるには時間が必要です。10年は必要かもしれません。本展で取り上げられなかったものは、含められたものよりもずっと多かったので、そのせいで反感を呼ぶかもしれないと考えました。それを好転させるために、人々にバトンを受け渡し、彼らが自分でそれぞれのテーマ、作品そのもの、そして写真家の活動を掘り下げられるように工夫しました。「写真とオーストラリア」展において、明らかな不完全性は必要であり、利点だったのです。

本展は2010年に開催されましたが、全国のコレクションをもとにオーストラリアの写真史を概観した大規模な機会としては、それ以前では「光の陰影：写真とオーストラリア 1939～1988」(Shades of light: Photography and Australia 1839-1988)と題された展覧会と同名の書籍が最後でした。この展覧会は、キャンベラのオーストラリア国立美術館で1988年——ヨーロッパがオーストラリアを植民地化してから200年後——に開催されたものです。

調査を始めるにあたって、まず私は、19世紀後半にオーストラリアが万博に送り込んでいた写真の精査と、そのような万博への参加の仕方を通じて各写真家やオーストラリアの各植民地が試みていたことについての考察から始めました。

万博は、1851年にロンドンの^{クリスタルパレス}水晶宮で催されたのが最初です。万博は近代の大聖堂でした。その設計の目指すところは、人の手による世界や自然の世界の荘厳さによって観衆に強い印象を与え、帝國的な力への信仰を支えることだったのです。1862年、『イラストレイテッド・ウィークリー・ニュース・ロンドン』(Illustrated Weekly News, London)誌の編集部はこう書いています。

展示には、可能か不可能かを問わず、この世にあるものがほとんどすべて展示されています。豚、絵画、パフォーマンスをする蚤、蒸気機関…。しかしながら、展示することに対する人類の想像力はあまりに豊かなので、日々、新鮮な追加物が投入されています。

ここで羅列されている展示物のリストには、写真(1851年の万博に含まれていました——オーストラリアとは無関係でしたが)や生きた人々を加えることもできます。

1855年、オーストラリアの写真がパリの万博へ送り込まれましたが、その多くは風景や街並を捉えたものでした。ヴィクトリア州の農民だったジョン・ハンター・カーは、自身がすでに写真に記録したアボリジニの工芸品を送り込みました。1862年、再びロンドンで開かれた万博では、多様な写真——アボリジニの人々を捉えた多くの写真も含めて——が陳列されました。その年には、タスマニアのモートン・オールポートによる^{ステレオグラフ}立体写真、そしてメルボルンの洗練された部分を捉えた写真も送り込まれました。

万博とは、産業化と近代性の称揚でした。それは、個人的なコレクションと公的なコレクションに異例の増長をもたらしました。個人や集団、専門家やアマチュアがそれに寄与し、そこからロンドンのヴィクトリア&アルバートやワシントンのスミソニアンといった新興のミュージアムが購入品を選んでいました。万博によって、整理、分類、収集、そしてさらなる精査が可能になったのです。手短かに言うなら、写真は、19世紀の中盤に誕生した近代という時代の不可欠な一部であり、今でもそうなのです。

1870年代には、地質学者でアマチュア写真家だったリチャード・デイントリーが、植民地としてのクイーンズランドへの投資と移住を後押しするために、彩色した写真をロンドンで熱心に展示していました。デイントリーの作品の多くは現存しています。そこには、当時の人種間の関係、そして撮影の背後にあった問題のいくつかが

❖7 『イラストレイテッド・ウィークリー・ニュース・ロンドン』1862年10月12日号、p.2、ピーター・H・ホッフエンバーグ『帝国の展示——^{クリスタルパレス}水晶宮から第一次世界大戦までの英国、インド、オーストラリアの博覧会 (An Empire on Display: English, Indian, and Australian Exhibitions from the Crystal Palace to the Great War)』(パークレー:カリフォルニア大学プレス、2001年)、p.13

露呈しています。オーストラリアの写真には、先住民の人々や新しい風景、テクノロジーの変化や地域の改変、そして科学の進歩との関わりが記録されています。派手な身ぶりはほとんどありません。1920年代まで、精緻なプリントはほとんど残されていません——その後も本当にわずかです。様式や潮流は輸入され、採用されていくわけですが、1950年代までその進行はゆっくりとしたものでした。1970年代まで、写真という媒体への公的機関からの関心は、その「手づくりの」あり方にほぼ限られていました。

写真は産業革命のなかで出現したものであり、帝国主義的および近代主義的な事業において不可欠な役割を担いました。そのことによって、それは、過去180年あまりの間に起こったアート、科学、そして社会の絶大な変化を反映および説明するものとして、独特な地位を得ています。同時に写真は、アマチュアが力を注ぐものでもあります。それは、接近はできても把握しきれないもの、魅惑的でありながら陳腐なもの、普通であるからこそ厄介さを持つものです。

私たちは、自分たちが使っている口語と文語を理解することが重要だと信じています。同じように、いまや強い遍在性と影響力を持つようになったこの視覚言語のことも理解するべきです。重要なことに、写真という媒体が持つ力の行使とその平凡さの中にある奇異性との間に動的な関係があるからこそ、文化は、あらゆる矛盾の狭間に姿を現しながら、自身の創設と再創設を行うことができるのです。

さまざまなコレクション——とりわけ写真のコレクション——を掘り起こすことは、簡単なことではありません。でもそれは必要な仕事なのです。とりわけ、欧米文化の芯の外側あるいは周縁にいる者が、内部的にであれ外部的にであれ、何らかの眺望に到達したいと願うなら。私たちには全貌の概観が必要なのです。そうでなければ、全体像が継ぎ接ぎだらけになって、アーカイブは忘れられてしまいます。21世紀に入り、再配置と保存の量が日々際限なく増えていくなかで、それは莫大な作業になるでしょう。概観や解釈はいつでも困難で不完全なものなのです。とはいえそれがなければ、文化としての私たちは、私たち自身やお互いを理解することに失敗してしまいます。社会、文化、政治をめぐる支配的な力を前にして、私たちは、自分たちの多数的で多様な歴史を失う危機に瀕しているのです。

2011年に、写真史家のジェフリー・バッチェンは、写真史の国単位のサーベイを自称する書籍が多発したことについて、次のような省察を示しています。

[...] グローバル資本主義、集団移住、近代的な交通システム、そして電子通信が合わさることで、国民国家の境界はいまや十全な浸透性を持つようとしているのに、これらの書籍において示される歴史は、ある国家のエッセンスを同定したり

描写したりすることは可能だという概念をしつこく反復している。

彼は続けます。

[...] 写真は [...] さまざまな実践のうちで差異化された一分野であり、そこでは形態と意味の両方が目を疑うほどの局所性を持ちえるのだ。⁸

❖8 ジェフリー・パッチェン、「レビュー」、
『アート・ブレットイン (Art Bulletin)』
93巻4号 (2011年12月号)、pp.497-
501

付言するなら、局所性よりも、ここではむしろ差異こそが称賛されるべきだと思います。

「写真とオーストラリア」展は、4つの互いに重なり合うテーマによって構築されていました。それらは、展覧会では9つの部屋、書籍では5つの章にわたって展開しました。

1. アボリジニと入植者との関係性
2. 探査
3. 肖像写真
4. 発信（収集、分類、分配を含む）

これらのテーマは、明確に、19世紀の写真から浮上してきたものです。どれも、オーストラリアの文脈では、美学的あるいは図像的なコードよりも社会政治的な歴史と強く関連しています。オーストラリアでは、前者については何もありませんが、後者についてはさまざまな物事が生じてきたのです。それは、初期の写真家たちがこの媒体に取り組むにあたって感じていた驚異の念に連なるものです。

彼らは写真が告げる情報を重宝したわけですが、それに導かれることで、私は写真による近代オーストラリアの創設について考察することになったのです。この壮大な問いは、出来事の連関を鑑みれば、追い求めるだけの価値があるものです。オーストラリアの各植民地が成立したのは1788年から1836年にかけてのことでした。オーストラリアの知識人たちが写真をめぐる観念について議論するようになったのは、1830年代頃からのことです。オーストラリアの地で写真が初めて撮影されたのは1841年でした。

第一のテーマ——アボリジニと入植者との関係に関連する写真——は、オーストラリアにとって決定的なものです。1901年当時の連邦法制度には、「テラ・ヌリウス」(terra nullius) という概念が明記されていました。ヨーロッパ人が入植したとき、オーストラリア大陸は空白の土地だったというわけです。6万年もの長きにわたって、アボリジニの人々がずっと生活していたのに。いわゆる白豪主義政策は、1901年から1970年にかけて厳格に実施されましたが、そもそもそれは1850年代に端を発するものでした。この政策は、

非ヨーロッパ人がオーストラリアに移住することを妨げるもので、同じく人種差別主義的なテラ・ヌリウスと歩調を合わせていました。

しかし、19世紀のオーストラリアの写真について調査していると、次のことがすぐにきわめて明瞭になりました。つまり、入植者と先住民との関係性は、移住してきた人々の多様性自体がそうだったように、複雑なやり方で展開していたということです。ヴィクトリア州のコランダークや南オーストラリア州のプーニンディーにおけるキリスト教の伝道所は、先住民の再定住化とキリスト教化のために19世紀中頃に登場したのですが、それらがどのように発達し、存続し、そして破壊されたのか、写真を通じて見て取ることができます。

多くの語られるべき物語を前に、私は二つの原則を定めました。まずは、美術館における展示なので、物体として、最も美しいヴィンテージの写真を含めることにしました。その際に念頭に置いたのは、写された内容が、何らかの意味で生き生きとしたものでなければならないということでした。次いで、まったく悲観的なものよりも、構築的な語り口に目を向けるようにしました。これは、自分たちが描写されることに対する、現代の先住民の見方に寄り添うものでした。プロジェクトの当初から、彼らのコミュニティとの長い協議があり、それを通じて許諾を得ることが模索されました。

初期の視覚的な記録資料を取り返そうとする先住民のコミュニティによる試みは、現在も進行中です。私が指摘したいのは、このプロセスが、写真の力を示す一例であるということです。それらの写真がどこから来たのか、誰に関係しているのか、そしてかつての所有者に何が起こったのかについて、突き止めることが可能なのです。たとえば、ドイツからの移民だったJ・W・リントによる1873年の写真群は、膨大な作品です。1870年代から1880年代にかけて、彼の写真は国際的に広く流通しました。そのうちの相当数が、今では被写体の子孫たちのコミュニティの手元に置かれています。

第二のテーマである「探査」は、三つの関連するパートに分かれています。まず、南半球の天文学的な探査に関して、写真は科学的に重大な情報を寄与する役目を担っています。オーストラリアでは、歴史的にも現代においても、探鉱が絶大な規模で行われてきましたが、それは土地の物理的な組成を写真で記録することから始まりました。最後に、全般的なものとして、写真による風景の探査を挙げることができます。

近代オーストラリアは写真によって創設されたのでしょうか。この問いに思いを巡らせると、次のような問いかけも浮かんできます。近代科学は写真なくして存在できたのでしょうか？

写真による南の空のマッピングは、「空の地図」(Carte du Ciel)

と呼ばれた地球規模の計画の重要な一部でした。その土地に特有の動植物を写真に撮影することは、異国情緒を収集可能な形にすることであり、「シダ熱」【訳者註：ヴィクトリア朝のイギリスにおけるシダの鑑賞の大流行のこと】をはじめとする狂騒を生み出しました。私たちが知っている形の「観光」は、採鉱といった実用的な目的のために風景の地質を記録することや、中産階級の隆盛に起因するものです。こうしたことは、産業化された世界の至るところで起こっていましたが、オーストラリアでは、人々や風景や動植物のすべてが新しいもの、異なるものでした。専門的な受け手にとっても、一般的な受け手にとっても、写真は研究と理論を活性化していきました。写真は証拠として用いることができました。写真を持ち運ぶことは、撮影された事物を持ち運ぶよりもずっと楽でした。写真を通じて整理が可能になり、事物を分類するシステムが拡張していったのです。

19世紀のオーストラリアの写真家として、より特筆すべき人物にチャールズ・ベイリスがいます。彼の実践には、肖像や風景や街並の写真、巨大な事業——大きなパノラマ写真の制作など——や科学の進歩の記録——オーストラリア人の発明家であるローレンス・ハーグレイヴが手がけた飛行機械の撮影など——がすべて含まれていました。

第三の、そして最後のジャンルである肖像写真は、場所を問わず、写真史において最も顕著なものです。記録によれば、ダグレオタイプがオーストラリアで初めて撮影されたのは1841年ですが、現存している最初期のダグレオタイプ——ニューサウスウェールズのバサーストでジョージ・グッドマンが撮影した、キャロライン・ローソンと彼女の子どもたちの写真——は1845年のものです。

本展に入ってすぐの部屋で、一つの壁面に集められていたのは、展示で紹介した写真家のうち何人かの肖像写真でした。いくつかはセルフポートレートで、いくつかは初期の写真家たちが移動式のスタジオにいる様子や、より近年の写真家たちが商売道具を手にした様子を捉えたものです。展示の全体を構成していたそれぞれの写真は必ずしも鏡や窓ではなく、あくまでも人間が手がけたものであり、自分が何を構築し、なぜそれを行っているのかについて、彼らが様々な観点を持っていたことを示すべきだと考えたのです。

最後から二番目の展示室には、メルボルンの写真家で映像作家のスー・フォードによる12メートル大の作品《カメラを用いたセルフポートレート1960～2006》(Self-portrait with camera 1960–2006)がありました。これは彼女の最後の作品で、47枚の写真で構成されています。断片を繋ぎ合わせることで、活発な作家人生の全貌が示されています。そのキャリアの初期から、フォードが作品を通じて関心を寄せていたのは、対象のうわべの姿を捉えることではなく、経験や行為、そして過ぎ去る時間をもたらす効果について考察することでした。

調査に着手して以来、イメージの流通という側面はこのプロジェクトの鍵でした。それは、写真が生じたときから、その特質を理解するにあたって基礎的なものでした。なぜならそこでは、次のことが露になるからです。すなわち、この媒体に組み込まれているのは、複製可能性——世界の複製、そして写真自体の形態的な複製——への欲動なのです。別の言い方をすれば、あるイメージを捉えたり、世界の一片を切り出したりするだけでは、決して十分ではなかったのです。それを他の人の目に触れさせること、そしてそのイメージが精査、収集、分類、流布、複製されることが必要でした。

「発信」のセクションの最後を飾っていたのは、メルボルンを拠点とするパトリック・パウンドとローワン・マクノートという二人のアーティストによる、20世紀におけるイメージの流通について沈思する作品でした。パウンドは、世界各地から、その土地に固有の写真を収集しています。マクノートは様々な仕事を手がけていますが、何よりも聡明なウェブデザイナーです。コンピューターで「compound-lens.com」というサイトを覗けば、ソフトウェアがパウンドによって集められた写真を読み出している様子が見て取れます。選ばれている写真はパウンド自身が整理したもので、ここで基準となっているのは、丸いものやレンズの形をした被写体が中心にあることです。この作品はスマートフォンでも閲覧できるのですが、その際、コンピューターの完全な「コピー」に加えて、コンピューターが書いたテキスト——自身が「見ている」と思われるものを描写しようと試みたもの——を読むことができます。私たちはいつも写真に何が示されているのかを理解しようと試みるわけですが、それにかなり近いものです。

ここで結論に移りたいと思います。写真は、1840年代以降、情報の提示、現状の反映、新しいものの創設というポテンシャルをそれに見出した人々によって、どのように使われてきたのでしょうか。植民地および国家としてのイメージをつくり出すこととオーストラリアにおける写真の歴史との隠れたあるいは明らかな関係性に取り組みながら、私はこのことを理解したいと考えました。

2012年のエッセイ「地球のスパム」(The Spam of the Earth)のなかで、ベルリンを拠点とする理論家でアーティストのヒト・スタヤルは、このように記しています。

一つの国家あるいは文化としての人々のイメージとは、精確に、次のようなものだ。すなわち、イデオロギーの増強に利用する、ある圧縮されたステレオタイプである。^{❖9}

❖9 ヒト・スタヤル、「地球のスパム——表象からの撤退 (The Spam of the Earth: Withdrawal from Representation)」、『スクリーンに呪われた者 (The Wretched of the Screen)』(スタンバーグ・プレス、2012年)、pp.160-175

では、私たちはいかにして、そのようなイメージがつけられることに取り組み、そうしたステレオタイプをあわよくば振り出しに戻

して、それとは別の視覚的な経験の一式を再想像することができるのでしょうか？ 私に提案できるのは、写真という媒体が持つあらゆる側面を調査し、記述し、展示していくことです。そこから始めてみるのは、悪い方法ではないはずです。

「写真とオーストラリア」展の構造を下支えするのは、初期の写真です。それは否応なく、現代的な観点によって屈折させられてしまいます。構築が進むなかで、私のプロジェクトの重心は写真という媒体の初期のあり方に移っていきましたが、過去を再現しないように気をつけていました。他の時期の写真資料で、本展を通じて21世紀の世界に紹介できたものは比較的少ないのですが、どれも考察に値するものですし、それぞれに、もっと掘り下げれば大きな展覧会や書籍へと拡張させられるような成熟した内容があります。本展では、9つの展示室のうち、7つに現代美術が登場していました。それは部分的に、多くのオーストラリア人アーティストが、オーストラリアの過去の証言として、あるいはそれを取り返すために、写真という媒体を使ってきたことに拠っています。

21世紀のミュージアムは、21世紀の社会が歴史や文化にアクセスすることに力を貸す必要があります。私たちの近い過去について、そして私たちの現代の社会について、写真は多くのことを語るわけですが、今回の発表では、それが可能であることの原因を示したつもりです。さらに、公的機関やそれに準ずるものが写真をリスペクトする必要性も論じました。写真は、その比類の無い柔軟な適応力によって、芸術的な物体、記録、記憶の補助、鏡、窓、文化的な工芸品、そして可能性の宝庫として、発達し続けてきたのです。

(和訳：奥村雄樹)