

アフター・インターネットを 生きる我々が見ているもの

宮下芳明

情報科学に関わる僕のような研究者は、「西暦紀元前(B.C. Before Christ)」のような感覚で、インターネット出現前の世界を「ビフォー・インターネット」、現代の世界を「アフター・インターネット」と呼んでいる。アフター・インターネット。今や誰もがカメラ内蔵スマホを持ち、何げない光景に対してシャッターをきり、その画像にトイカメラ風の加工を施してInstagramに投稿する時代である。Googleアースで地球上どこでも衛星画像として見下ろし、Googleストリートビューで世界中のどここの景色もパノラマ画像として見渡せる時代である。キーワードをイメージ検索すれば、ポルノ画像や監視カメラ画像ですら、たちどころに得られてしまう時代である。そんな「イメージのアーカイブ」としてのインターネットと常につながり、興味や欲望の赴くままアップロードとダウンロードの呼吸を繰り返している我々人類は、この世界でいったい何を(見ている)のだろうか。

そもそも、我々のものの見方を変えてしまったのはインターネットだけではない。写真というメディア、それを印刷物として流通させるメディア、テレビなどの映像メディアが、我々の知覚能力を大きく拡張し、現場に居合わせなくとも我々をテロや大地震の目撃者たらしめた。我々の網膜に映るのは、対象物から直接届く光ではなく、カメラを通して撮影されたのちに、新聞や本として印刷されたインクの反射光であったり、テレビやディスプレイからの発光であったりすることがほとんどなのだ。

メディアとインターネットによる、ものの見方の変容の中で、我々は何を見ているの

か。我々が知覚しているイメージの向こうに、果たして(現実)はあるのか。東京国立近代美術館で開催されている「トーマス・ルフ展」には、それを絶えず考えさせる強制力があつた。

たとえば、作品「ニュースペーパー・フォト」でルフは、膨大な量の新聞記事から写真を選び、切り抜き、情報としてのテキストを除去し、文脈から切り離して一人歩きさせるかたちで写真を展示する。立ちのぼる黒煙の中にある戦車の写真をどれほど観察しても、いつ、どこで、どの国がどの国に対して戦争をしているのかはわからない。飛行機の写真を見ただけでは、何かの輝かしい記録を打ち立てたのか、それとも何か航空事故でニュースになったのかもわからない。発射されるミサイルの写真だけからは、目標地点に演習用の標的があるのか、それとも敵軍がいるのかはわからない。新聞記事から文字情報を(減算)することによって「浮き彫りにされた」写真たち。これらを前にすると、受動的な鑑賞者に成り下がっていた脳がいつしか激しく能動的に活動を開始し、その写真から何かを(見よう)としていることに気づく。

「press+」はまさにこの対極に位置する作品で、新聞記事における写真に(加算)を試みたものである。印画紙にプリントされた新聞写真原稿の裏には、記者によるメモや押印、署名などが記載されている。同一平面に存在しない(してはならない)その裏表の情報、あえてひとつの画面に合成してしまうことで、切り離されていた文脈を(見せている)わけである。

「ニュースペーパー・フォト」の横には、暗視カメラによって撮られた街並みの写真、「夜」が展示されている。まさに湾岸戦争のときにテレビや新聞で見た、ライフルスコップで覗き込んだように周りが黒ずんだ独特の光景。肉眼以上に闇が(見えてしまっている)緑一色の画面は、これから爆撃でも起こりそうな、不穏な静けさに満ちている。「ニュースペーパー・フォト」の隣に配置されているだけに、事件性とは無縁な、日常的な光景のはずなのに、撮影手法が事件性を喚起する。鑑賞者は、無意識のうちに文脈をいじってしまう自己を止められない。

「アザー・ポートレート」は、ドイツ警察の旧式モニタージュ写真合成機で作られた、存在しない人々の写真である。髪型や口の形はまるで異なるのに目元だけが同印象の肖像写真が並ぶ、奇妙でどこかしら不快な写真群である。考えてみれば、もともとモニタージュ写真というのは、特定の人物を指名手配して探し出すための、当時は最先端の

メディア技術であった。複数の人物の写真をかけ合わせて作ったキメラ的な指名手配写真に、当時の警察や人々は何を(見て)いたのだろうか。ほんとうに彼らは、実在する人物を追いかけていたのだろうか。

ところで、デジタル写真によって正確かつ瞬時に情報を得られる「アフター・インターネット」における画像はどうだろう。作品「jpeg」は、圧縮率を高めた粗いjpeg画像を三メートルサイズに拡大してプリントしたものである。遠くから見れば9・11テロの写真であることがわかるが、作品の真近に立つとブロックノイズ内部の周期的な模様が気になり、そもそも何が何だかよく(見ええない)。アフター・インターネットとはいえ、我々人類に共有されるイメージなんてこの程度なのかもしれない。歴史の記憶ですら、細部がよくわからずおぼろげで、実は元から壊れているのかもしれないのだ。

「ヌード」は、インターネット上にある様々なバリエーションのポルノ画像に、デジタル画像処理を何重にも施すことで、被写体を特定できないほどに(見えにくくした)作品である。作品「基層」は、コミックやアニメの画像を合成したりかけ合わせたりすることによって、極彩色のイメージに抽象したものである。何のコミックを元にしたのか、そのソースは特定どころか把握もできず、マッシュアップを越えたポターージュのようなものになつており、具体的な事象はもはや(見ええない)。しかし、このように極度の加工で情報を劣化させて生み出されたイメージは、それゆえに鑑賞者の感覚を直接刺激し、その向こうに本質的なものを(見せている)気がしてならない。

メディアが人類のものの見方を変えていく時代においては、「リアルな被写体に向けてカメラのシャッターをきる」という撮影行為自体も変わっていくべきである。ルフは主張している。「jpeg」の



トーマス・ルフ「Substrate (基層)」《Substrat 31 III》2007年
© Thomas Ruff/VG Bild-Kunst, Bonn 2016

9・11テロの写真は、(ルフがそのときニューヨークにいたにも関わらず)ルフの撮影したものではなく、インターネット上で検索して見つけた画像である。様々な表情を見せる星空をとらえた天体写真作品「星」も、ルフによるものではなく、天文台から購入した写真である。作品「カッシーニ」も同じで、土星探査船から電波信号として送られてきたグレースケール画像をNASAのウェブサイトからダウンロードし、グラフィックデザインしながら着色したものである。たしかに、ルフは自らカメラを手にはしていない。しかし膨大な数の中からイメージを選択し、特定の領域を決めて拡大したり加工したりする彼の作業は、被写体やレンズを選定し、フレイミングしてシャッターをきっているのと何ら変わらない。新聞記事から写真を選択するのも、ネットで画像を収集するのも、ルフにとっては、まぎれもない(撮影行為)であり、被写体がメディア上に存在しているだけなのだ。肉眼だけでなく多様なメディアを介してものを見ている現代の我々にとって、リアルとは、もはやカメラで写せる世界だけのことではない。ルフが写しているもの、それはまさしく、アフター・インターネットの我々が(見てい)る(リアル)そのものなのだ。(明治大学教授)

後記 デュッセルドルフ芸術アカデミー留学時にルフのもとで学んだ美術家、写真家の大島成己氏と、デジタルメディアと人間のインターフェイスを研究する情報科学者であり、メディアアートの領域でも活動する宮下芳明氏に、「トーマス・ルフ展」のレビューを依頼しました。

大島氏は「レイメイド(既存の写真を作品に用いるというだけでなく、世界の全てがすでに写真化されてしまった状況を指す)」、宮下氏は、「アフター・インターネット(インターネット出現後の世界)」をキーワードに、ルフの作品を分析しています。両論考が明らかにするのは、ルフ作品の背後にある問題設定が、いかに今日のメディア環境の本質を捉えているかということであり、それは知的なゲームのようなルフ作品の特徴を浮かび上がらせています。そして興味深いのは、両論考とも私たちの「感覚」というもう一つのキーワードに議論がつながっていくことです。ルフ作品と対峙する経験とは、まさに知性と感覚とともに総動員することを私たちに要請するものであることを、二つのレビューは改めて教えてくれます。(美術課主任研究員 増田玲)