

写真イメージの人類学

——ベルティンクの写真論¹⁾——

前川 修

1. イメージ論への転回

本論は、ベルティンク『イメージ人類学』（2001年）を写真論／研究の立場から検討することを目的としている。

だがその前に、この著作が属している内と外の文脈も簡単に呈示しておく必要があるかもしれない。『イメージ人類学』は、簡潔に言えば、それまでのベルティンクの企図のなかで次のような位置を占めている。同書までの『美術史の終焉』（1983年／1995年）から *Bild und Kult* (1990) を経て *Das unsichtbare Meisterwerk* (1998) に至る軌跡では、美術史の旧来の発展モデルが否定され、同時にそれを裏付けるべく、ルネサンスからロマン主義に至るまで「芸術」概念がいかに袋小路に行き着いたのかという検証が行われていた。同時にまた、こうした芸術の時代「以前」の「イメージ」に照準するアプローチも練り上げられていた²⁾。当然のことながら、こうした試みを引き継ぐ『イメージ人類学』が向かうのは、一方で、現代という芸術「以後」の時代の、他方で太古にまでさかのぼる芸術「以前」の時代の、芸術「以外」のものとみなされてきた「人工物」、あるいは西欧の芸術概念では十分に議論できない西欧「以外」の「人工物」を、先の「イメージ」概念から議論しなおすという作業である。『イメージ人類学』がもつ位置価値はこうしたところにある。

もちろん、『イメージ人類学』をもっと広い布置のなかに位置づけることもできる。それは、1990年前後からグローバリゼーションの進展のもとで大きく変容するイメージ、つまり、イメージの拡大や増幅や流動化という現象、そして、それが直接的にせよ間接的にせよ契機となった複数のイメージ論の布置のことである。たとえば、ベルティンク自身も挙げているレジス・ドゥブレ、マルク・オジェ、ベルナール・スティグレール、レイモン・ベルール、レフ・マノヴィッチ等の90年代前後の著作はもとより、ジョルジュ・ディディ＝ユベルマンの数々の著作、W・J・T・ミッチェルのピクトリアル・ターン、ゴットフリート・ベームを中心としたアイコニック・ターンと称される動向も、ここに付け加えておくべきであろう——もちろん、こうしたイメージ論相互の詳細な比較検討は今回行わないが、『イメージ人類学』の意義を理解するにはこうした布置を念頭に置いておく必要もあるだろう。

それでは、このようにイメージ論への転回が生じた1990年代以降に、写真論／研究ではどのような転回が生じたのだろうか。まず、W・J・ミッチェルのデジタル写真論（『リコンフィギュアード・アイ』（1992年））を起点とした流れがある。それ以後、この著作を発火点にして数々のデジタル写真論が著され、いったん沈静化した後、2000年代半ばにふたたびデジタル写真論が——生産よりもむしろ流通に力点を移しながら——再燃している（その例として、マーティン・

リスター編『デジタル文化における写真イメージ』（1995年初版、2013年改訂版）、ラースン／サンドバイ編『デジタル・スナップス』（2014年）がある）。第二に、ベルティンクも言及するクリストファー・ピニーのインド写真研究（『カメラ・インディカ』（1998年）、『インドにおける写真の到来』（2008年））を含むヴァナキュラー写真論の流れがある。これは、とくにジェフリー・バッチェン *Forget Me Not* (2004) が集約的に示した写真史／写真研究の大きな方向転換であった。第三に、ジェイ・ルビー *Secure the Shadow* (1992)、エリザベス・エドワーズ等の『人類学と写真』（1992）、『複数の写真、物、歴史』（2004）など、ヴァナキュラー写真論と結びついたかたちで、「物質文化」や「人類学」的視座から写真を再考する動向もある。以上挙げた三者は、現在さらに他のアプローチを加えつつ、集合的に展開されつつある写真論／写真研究の新たな布置になっている。このように、写真をめぐる研究においても、イメージ論への転回と少しの時差を置きながら、従来とは異なるイメージ論が展開されている。

それでは『イメージ人類学』における写真論は、こうした動向とどのように切り結ぶことができるのか、それともできないのか、それが、本論が明らかにしたいことである。

2. イメージ＝メディウム＝身体という図式

とはいえ、ベルティンクの写真論に取り組む前に、彼の基本的図式を確認しておく必要がある。この図式の問題点については、すでに部分的には別のところで述べたことがあるが³⁾、それここでは、「イメージ人類学」へのさまざまな批判も参照しつつ、まずはその概要を整理しておきたい⁴⁾。

まず、ベルティンクのイメージ人類学が目標にしているのは、太古から現代に至るイメージ制作およびイメージ受容を、つねに「死、身体、時間、空間」（40頁/s.23.）⁵⁾ という主題を反復してきた「人類学」的な文化的技法、ないしは象徴行為として再構成することである。このようなイメージ理解に基づき、イメージ研究を、他の諸学との共同によって、さらには異文化間でも行うことが彼の目的である。

そのための基本的な解釈図式が、イメージ＝メディウム＝身体 の三つ組の概念、あるいは三つの概念を頂点とする三角形である。まずイメージ概念は、ドイツ語の *Bild* という語が英語の *image* と *picture* 双方に関わる概念であることからわかるように、内的イメージと外的イメージの双方を指す。内的イメージとは、知覚像から夢に至るまでの主観的なイメージである。他方、イメージという概念は、彩色された顔、仮面、死者の髑髏から絵画や写真等に至るまでの物質的支持体をもつ外的、客観的イメージも包含する。このようにイメージが内的、外的イメージ双方を包含する理由は、イメージ制作／受容というものが、内的イメージと外的イメージの相互作用（交換や変換）を契機としていることにある。つまり、外的イメージは内的イメージにすでに蓄積されたイメージを前提にし、それを変換することで生起してくるのであるし、逆に外的イメージが内的イメージに変換されることがイメージの受容だと言うことができるからである。

この変換や交換のプロセスの根幹には「身体 [Körper]」がある。身体は内的イメージがそもそも生起する際の「メディウム [Medium]」であり、それが夢であれ、幻覚であれ、知覚像で

あれ、そこには不可避免的に身体というメEDIUMが関わっていることは明らかであろう。もちろん、彼の言うメEDIUM概念はこのように一方では身体がその根底にあるが、他方では、私たちが通常目にするようなさまざまな物的メEDIUMも含んでいる。したがってメEDIUMは二つの含意をもつことになる。

こうして出来上がるイメージ＝メEDIUM＝身体という三項のあいだには弁証法的な力学が展開されるという。つまり、身体という場所において生じる何らかの内的イメージが物質化されて外的イメージになり、さらにその外的イメージが受容される際に、それが個人的ないし集団的な内的イメージへと変換され——これを生氣付与〔Animation〕と彼は呼ぶ——、そうして蓄積されるイメージがふたたび契機となり、それが物質化されて外的イメージになる。こうして際限なく連鎖する過程が、この図式が帯びるダイナミクスなのである。

ベルティンクによれば、こうした方法が、「記号学」や「メディア論」に対してもつ利点は次のようなものである。一方で、記号学においては、身体から切り離された記号は不在のものを「指し示す」だけである。記号学は、身体世界から切り離された抽象的記号からなる世界、合意に基づく社会的システムをその場としているだけであり、基本的には、言語的記号を優位なモデルとして前提にしている。これに対し、イメージ人類学は、不在のものはあくまでも或るメEDIUMにおいて「身体化（体現化）」されて「現前」するのであり、それを受容において身体化／体現化する過程を捉えることを目指す、だからそれは身体世界と切断されることはない。

他方、メディア論においては、ここでもやはり身体の間与を欠落させたままイメージとメEDIUMが同一視され、その歴史の変遷自体が身体を介さずに議論されてしまう。たしかにベルティンクによれば、イメージ史とメディア史はコインの両面のように分離できないものである。なぜなら、「イメージはいわば身体をもたないので、そうした身体を得て、世界に表れるためにメEDIUMを必要とする」（32頁/s.17.）からである。とくに人間の身体はそうしたイメージの変換のための必須のメディアであるという意味で「イメージの場所」（51頁/s.32.）でもある。ところが、いわゆるメディア論にはそうした発想が欠落している。逆に言えば、イメージ人類学においては、イメージは人間の身体を占拠するのであり、だからこそ人間はイメージにゆだねられた存在でもある。まとめるなら、記号学やメディア論の問題は、人間の身体における「体現化」、あるいは身体を介して受容する際の「生氣付与」の行為が議論されていないという点にある。

以上のように、ベルティンクのイメージ論においては、身体（化）という契機が強調される。彼が議論するイメージの中心に死者のイメージが位置しているのは、このことと深く関係している。太古の共同体で行われた死者礼拝では、死者の身体を身体のイメージというメEDIUMと（象徴）交換を行うことで、不在の身体が代理され、そこに生が取り戻され、それを現前化させる実践が行われていたという。それは共同体における死に対する防御であり防衛でもあった。メディアはまずは生と死の媒介を行い、不在の身体を現前させる身体へと変換していた。そうした意味で、イメージとはつねに身体「の」イメージだったのである。だからこそ死者のイメージはイメージの根源にあるというわけである。

ここに「まなざし」をめぐるベルティンクの議論を関連づけることもできる。人間がメEDIUMに生氣付与する際には必然的に二つの「まなざし」が関わってくると彼は言う。ジャック・

ラカンの名を挙げるまでもなく、人工物や外的イメージからのまなざしを現在私たちが何かしら感じとってしまうのは、太古の儀礼において存続していた、死者の髑髏に描かれた目から（195-196頁 /s.150-151.）彩色された顔や仮面に至るまでの、メディウムからの「まなざし」の残滓ゆえなのである。かつて私たちはこれに自分自身のまなざしで応えることでまなざしの交換を行っていた。そうした象徴交換の儀式的なかで神々や共同体の祖先や成員との交流が生じ、それが社会的空間におけるイメージの中心になっていたのである（58頁 /s.38.）。

以上が基本図式の確認である。まなざしの交換、身体化（体現化）、生気付与、存在と不在の媒介、こうしたキーワードが、ベルティンクのモデルにおいては重要な役割を果たしているのである。

さて、このモデルをベルティンクは現在の文化にも転用する。一面では、太古のイメージの用法は現在のイメージ制作／受容においても存続しているとされるのである。たとえば、アマチュアのスナップ写真は、まぎれもなく自身の死すべき運命との戦いであり、生を保存することで死を克服する実践に他ならないのであり、そうした事態は最新のデジタル写真においても基本的に変わらない、ひとまずこのように主張される。

しかし、ベルティンクによれば、現在においては別の事態も生じているという。第一に、それは技術的メディアへの依存の強化という事態であり、これに伴う身体意識の抽象化やイメージ経験の脱身体化である。この事態は、ボードリヤールのシミュラクルの主張と同様に、「表象の危機」であるとか、「身体の逃避」とも言い換えられる。たとえば、デジタル・メディアにおいて、電子的鏡という媒体が、死ぬことのない人工的で仮想的な身体を実現し、そうしたシミュレーションの身体があたかも私たちが不死であるかのように現実の身体と交換され、実際の死を覆い隠してしまっているという現状がある。

とはいえベルティンクは、こうした事態は、歴史的にまったく新たなことではないと言う。メディウムを媒介としたイメージによるある種の現実の生産は、太古以来行われていたのであり、身体に含まれている、現実の世界を表す真正な像への願望、それは太古から現在に至るまで変わらない（「恒久的なイメージ願望」（50頁 /s.31.））。むしろイメージとメディアの交流（交換）、その中継地点である、イメージの場所である身体的不在こそが危機をもたらしているのであり、だから身体こそが「抵抗の拠点」（51頁 /s.32.）となるべきなのである。

第二にベルティンクが現代の問題として挙げるのは、「まなざしを待ち受ける特権的な場所の喪失」（69頁 /s.46.）あるいは支持体メディアの喪失（59頁 /s.38.）である。この問題については、すぐ後に議論したい。

以上のように、ベルティンクの図式の根幹にあるのは、身体でありメディウムであるように思える。しかし他方で実は、その図式を巧妙に支えているのは「イメージ」という概念なのかもしれない。彼にとって第一に重要なのは、メディウムというイメージの支持体でもなく、身体でもなく、むしろイメージ自体なのである。可視的で物質的なイメージとは違い、このイメージは、不可視であり、ある意味で心的なイメージでもあり、それは、生命付与という受容行為を通じてメディウムから「輝き出る」とされる（48頁 /s.30.）。さらにその際に、メディアは「透明」になり、イメージがメディアの拘束を脱することができるという。この、いわば「純粹な

イメージ概念「der reine Bildbegriff」⁶⁾が彼の図式の根底にはある——「イメージはメディアにおいて私たちのもとにやってくるが、その起源はメディアの彼方にある」(50頁/s.31.)。さらに言えば、このイメージは、メディアの歴史的変化に対するある種の抵抗力もそなえ、そのつどのメディアの歴史的変化に対する適応を続けている。だからイメージは「ノマド」のようにそのつどのメディアを滞留地(51頁/s.32.)のように利用するのだとまで断言されるのである。

こうしたイメージ観は、先に述べた現代の映像（イメージ・メディア）の二つ目の問題、つまり、支持体メディアの喪失という事態にも深く関わっている。それはメディアの収斂と呼んでもいいし、間メディアの状況の生起と呼んでもいいだろう。絵画や写真のような、まなざしの交換を支えるための固有のメディウムが消失し、複数のメディアが相互に重なり合ったり、入れ子状になったりする状況を考えてもらえば、わかりやすいだろう。

もちろん、これは「ポストメディウム」的状況として現在各メディア論では盛んに議論されている問題でもある。しかし重要なことにベルティンクは、こうした間メディア的事態は何も新たなものではないと断言する——「間メディア性はそれ自体、イメージとメディアの相互作用のひとつの特殊な形態にすぎず」(72頁/s.49.)、それは、この相互作用が繰り返される「メディアの歴史の雛形」(72頁/s.49.)にすぎないのである。イメージはそもそも、このようにメディアの間をさまよいつづけるノマドであり、つねにその本質上、メディア間の境界を越境しつづけるものだからである。

また、こうした考え方に付随して「技術概念」も彼によって拡張される。「テクノ画像は、技術概念を拡張すれば、古から存在する伝統」(64頁/s.42.)であり、今日新たなものと思われる問題は、なにも写真や映画で始まったのではなく、すでにルネサンス絵画から始まっていたのであり、写真イメージも写真以前のイメージの後継であり、どちらもそのつどひとつとが世界へ向けるまなざしのメディアであり、そのつどの技術において想像力がその境界を拡張する役割を果たしてきた、だからこうした技術概念のもとでは通常の写真や映画を分水嶺とするメディア論やメディア研究は意味をなさないことになる。

概ね以上のように、彼の思考図式は整理することができるだろう。

3. イメージ人類学の写真論

それでは『イメージ人類学』はどのようなしかたで写真を扱うのだろうか。もちろん写真自体が本格的に議論されるのは本書の最終章ではあるが、それまでのほぼすべての章において写真が事例として挙げられてもいる。一面で、本書での写真への言及は、驚くほど網羅的に写真史的事実を列挙しているのである。

時代順に挙げてみよう。19世紀初頭の写真以前から写真以後への移行（ピーター・ガラシ『写真以前』展への参照）に継いで、W・H・Fトルボットによる写真の発明が語られ、19世紀半ばの写真による記念建造物の撮影調査（マキシム・デュ・カン）から19世紀末の芸術写真の動向に目が移される。さらには、19世紀後半に写真の流通の大部分を占めていたステレオ写真やE・ディズデリのカルト・ド・ヴィジット、あるいはA・ベルティヨンの司法写真のシステムやE・J・マレーのクロノフォトグラフの開発も参照点とされる。

あるいは、コダック・システムの浸透（1888年）やスナップ写真の拡大（1905年、J・H・ラ
ルティエグ）を経て、1920年代以来のアヴァンギャルド写真の展開（A・ロトチェンコ）、1930
年代以来のフォトジャーナリズムの生起とその1970年代における凋落、1950年代の『人間家族
展』でのイデオロギー的な写真の使用、その批判（R・フランク）も手短におさえられている。
それと同時に、1960 - 1970年代におけるアートへの写真の取り込み、1980年代におけるポス
トモダン・アートにおける写真の流用（C・シャーマン）と芸術写真の展開（R・メイプルソープ）、
1980年代半ば以降の美術館における写真の芸術化・大型化（J・ウォール、T・シュトゥルツ、
杉本博司）、さらには1990年代以降のデジタル写真作品の作例も視野に入れられる。そして冒
頭でも挙げたように、インド写真、アメリカの大リーグ選手のトレーディング・カード、20世
紀初頭のメモリアルフォトなど、ヴァナキュラー写真への視座（J・ルビー、C・ピニー等）も
差し挟まれている。このように、彼のイメージ人類学は、写真史の全体をほぼ網羅しようとする
のである。参照されるのは事例ばかりではない。S・ソントグ、R・バルト、V・フルッサーら
の写真論も適時参照され、それらが彼自身の写真論と突き合わされているのである。

しかし、従来の写真論とは「別の道を選択」（274頁/s.214.）すると宣言するベルティンク
の写真論は、独特な構造と方向性を帯びている。まず、それまで写真論の中核を占めていたはず
の写真のインデックス性をめぐる議論は、写真の特性のほんの一部を指すものとして最初から
制限される。つまり、それまでの写真論において、写真の本質とされていた特質、写真とはカ
メラの自動的機構に基づく現実の切り取りや痕跡化であるという写真の特質が、きわめて狭い
範囲の時期の写真にしか当てはまらないと主張されるのである。またこれに関連して、機械の
眼が視覚的細部の過剰や視覚的無意識をもたらす（W・ベンヤミン）とか、「こことかつて」の
時間錯誤の関係（バルト）という問題もここでは議論されることはない。

このようなベルティンク独自の写真の見方は、次のような彼の考えに基づいている。世界を
内的イメージへ変換し、それを外的イメージへ体現化するという象徴化の行為は、写真におい
てであれ写真以外のものにおいてであれ変わりはない。つまり、「人の手を介さない現実の記録」
という写真にも、その制作／受容の際には内的イメージが関与しているのである。だから世界
の写像が写真だというよくある通常の見方は、世界と外的イメージとが一致するという見方、
世界へのまなざしと外的イメージへのまなざしが一致するという一定の見方、こう言ってよけ
れば、両者を同期化させようとする一定の「内的イメージ」にすぎないのである。それはせい
ぜい時代ごとに更新されるイメージとメディアの関係のひとつにすぎないのである。

たとえば、フォトジャーナリズム写真家たちの数々の試みは、こうした意味での世界の客観
的イメージを求めて行われた際限のない企てであった。しかし、それが満たされることはつい
ぞなかったとベルティンクは言う。あの『人間家族』展に典型的に現れていた理想主義的なま
なざし、世界のイメージと世界へのまなざしの一致という幻想は、フランクの『アメリカ人』（1958
年）によって徹底して批判され、解体されるに至っている。別の言い方をすれば、ある時代の
イメージ・メディアが硬直し、イメージとメディアの相互作用に齟齬が生じて起きた危機がそ
のつど批判的に乗りこえられるというメディアの歴史、それが写真の歴史においても同様に繰
り返されているだけなのである。

それでは具体的に、写真というメディアは、世界やイメージとどのように関係を取り結んで

いると議論することができるのだろうか。ベルティンクはそれを二つのキーワードで説明する。ひとつが、二つのまなざしの交換であり、もうひとつが間メディア的なメディアの交錯とイメージとの関係という考え方である。

第一に、二つのまなざしの交換というキーワードから説明しておく。過去のある時点で世界へのまなざしを定着させた写真は、いわば死せるイメージであり、いったん世界のアーカイヴや痕跡になる。しかし、やがて時を隔ててその写真を目にする私たちは、このかつてのまなざしを追想することになる、つまり、かつてのまなざしにのりうつられながら自身のまなざしとのあいだで交換を行うことになる。もちろん大部分のそうした写真では、撮影された対象自体が現存しないことがほとんどであるが、それはここでは重要ではない。むしろ、長い時間を隔てて私たちにのりうつってくるまなざし、その持続したまなざしが前提にしていた記憶や表象イメージ、そしてそれに誘発される私たちの内的イメージ（まなざし）との関係のほうが重要なのである。



図版 1 アンドレ・ケルテス
《読む人、ボースの養老院》
(1928年)



図版 2 ジャック・アンリ・ラルティエグ
《グランプリ・レース》
(1912年)

たとえば露出速度の差という技術的差異に基づくように見える二枚の写真（図版 1、図版 2）も、こうしたかつてといまの異なるまなざし、あるいは記憶の貯蔵庫の相互作用から見るべきだとベルティンクは言う（287-288 頁 / s.224.）。インドのヴァナキュラー写真や絵画を例にして議論されている追憶のイメージ（図版 3）も、私たちがメディアを介して蓄積するイメージの差異を示しているのである（289 - 292 頁 / s.225-226.）。

第二に、間メディア的相互作用というキーワードについて説明しておく。まずベルティンクは、写真の起源について、ガラシの『写真以前』

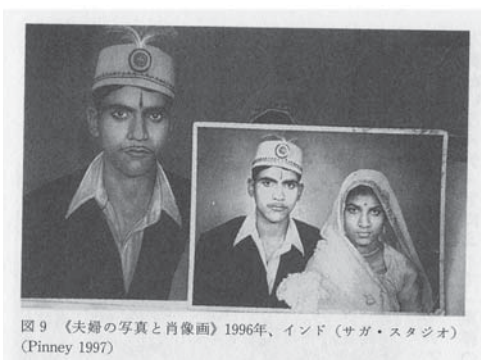


図 9 《夫婦の写真と肖像画》1996年、インド（サガ・スタジオ）
(Pinney 1997)

図 3 《夫婦の写真と肖像画》（ピニー、1997年）

展での主張を借用する。写真はすでに絵画メEDIUMにおいて準備されていたまなざし（内的イメージ）の影響を受けていたという主張のことである。同様に19世紀末のピクトリアリズムという芸術写真運動も同じような影響関係の反復とみなされるであろう。しかし、こうしたピクトリアリズムや、あるいはそれとは正反対のドキュメンタリズムという、従来写真史で語られる二項対立も、ベルティンクにとってはさして価値をもたない。むしろ価値があるのは、絵画のイメージとか世界の客観的イメージとかという「イメージ」、あるいは絵画というメディアに沈殿していた視覚的経験が、写真メEDIUMにおいて取り入れられ、それがたんに再生産されるだけでなく、複数のメディアのイメージがそこで出会うことでイメージとメディアの新たな相互作用が生じていたことなのである。ここで先程の、間メディア的な議論が繰り返されることになる。根底にあるのは、あるメディアへと物象化されてしまった死せるイメージをふたたびその制約から生きたイメージへと解放する私たちのまなざしへの信頼や期待である。

こうしたベルティンクの写真への態度は、言うまでもなく、当時の写真（論）の状況と結びついている。つまり、インデックス性の喪失という1990年前後から生じている事態のことである。ステージド・フォトグラフィを挙げるまでもなく、撮影以前の現実を加工したり演出したりした写真はアート・ワールドにおいて無数に生まれていたし、また、90年代以降のデジタル写真においては、インデックス的な物理的側面が削ぎ落とされた写真が多数制作されていた。この時代が、現実とイメージとの一致よりもむしろ別の次元、つまり、写真による想像的で仮想的な世界の構築、ベルティンクの言葉で言えば、メディアと内的イメージとの新たな相互作用が前景化していた時代であったことは、彼の上記の議論形成とは無関係ではない。その結果、彼の議論において全面化するのが、世界そのものを演出して撮影する写真作品や間メディア的な重なり合いを焦点にした写真映像作品である。ベルティンクの写真論がなぜ間メディア的な特性を色濃く帯びる写真映像作品を多く取り上げるのか、その理由はこうした文脈から理解できるのである。

4. おわりに ——写真イメージの人類学へ——

ここまでベルティンクの思考の枠組みに寄り添いながら、彼の写真論の特徴を明らかにしてきた。最後に、写真論を含む彼の図式へのいくつかの批判点を列挙し、同時にいくつかの事例も挙げながら、彼の写真論が見落としている論点を示して今後の考察に結びつけておきたい。

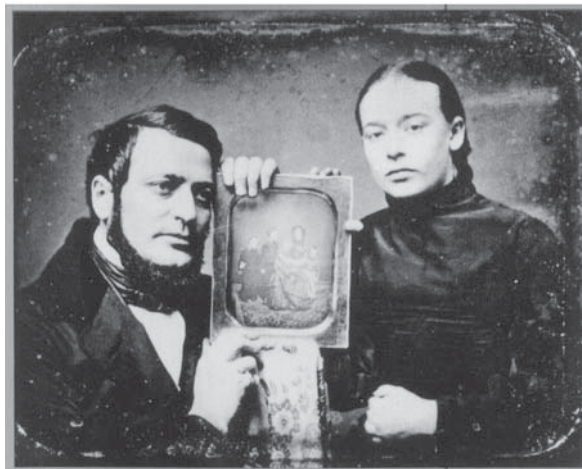
まず、彼のこうした企図が、ドイツ国内における美術史を含めた人文諸学の生き残りという文脈を前提にし、そこで「メディア」概念が独特なしかたで動員されていたという背景や事情がある。『イメージ人類学』はそのための宣言でもある、このことは見落とすことができないであろう。第二に、こうした事情を背景とすれば、彼の議論が、アート・ワールドからのお墨付きをすでに得た作品を現代的な事例としているという、しばしば批判的になる側面も理解できるであろう。それらは当然のことながら芸術「以外」のものではない、むしろ「芸術」を別のしかたで新たに捉え返すことが重要であるからだ。

もちろん、こうした外的事情ばかりでなく、ベルティンクの方法論自体がもつ問題も指摘しておかねばならない。たとえば、きわめて具体的に提起された「身体」や「イメージ」概念な

どのキー概念が、その実、きわめて抽象的であり、非歴史的な常数としてあらかじめ設定されすぎている感じもある。「メディウム」概念についても事情は同様であり、結果的にイメージとメディウムと人間が配されるはずの具体的な布置や場がなぜか等閑視されている点も否定できないであろう。さらには、その背後には視覚を中心とした前提、あるいはアイコンを中心とした解釈コードの偏りが少なからず控えており、こうしたバイアスがどのような彼自身のある種の宗教的信念に根ざしたものであるかも検討されるべきなのかもしれない。

こうした数々の問題点を下敷きにしながら、ベルティンクの写真イメージ論、こう言ってよければ彼の写真「イメージの人類学」が写真（論）の転換とどのように接続できるのか／できないのかも考えてみよう。たしかに写真論／研究から見た場合、彼が一面では1990年代以降の写真論の転換を視座にしていることはたしかである。ただし、そのイメージを扱う手つきはいささか限定されがちである。

第一に、パッチェンがその著で挙げる数々のヴァナキュラー写真を見てみれば、ベルティンクの方法があまりにも視覚中心主義的であることは否定できない。たとえば、図4のような人工物としての写真には、被写体の二人の視線ばかりでなく、彼らが写真の縁に接触する所作が重要であることがわかる。つまり、二人は写真内の写真における被写体を追想するために、まずは写真の縁に触れているのである。そしてこの写真にまなざしを向ける者も写真の縁を手にするのである。ヴァナキュラー写真にはこのように物としての写真の特性、とくに接触性が前景化されるものが多い。ペンダント写真など、写真が装飾品にはめ込まれた制作物も、たんなる視覚的受容ではなく触覚をその情動的作用の発火点としていることは明らかである。そもそもそれらは、見られることではなく見られないまま身体と一体となった状態で受容されていた。触覚がその受容の核にはある。



図版4 19世紀の撮影者不詳のヴァナキュラー写真(ダゲレオタイプ)

あるいは、不在の身体イメージによる代理というベルティンクの議論を参照し、髪の毛のダゲレオタイプを挙げてみてもよいだろう。そこでは、依然として一般の受容者にとっては「似姿」未満であった写真を補うべく、被写体の身体の一部（髪）が採取され、それが写真ケー

スの内蓋で写真に触れるような仕組みによって写真の被写体との接触が保たれていた。写真を含む場や布置がこのような接触の連鎖なのである。

つまり、こうした写真制作物では幾重もの物質性をそなえた肌理の異なるメディアが重なり合い、触れ合うことで写真の経験は構成されてもいる。繰り返せば、そこには視覚的受容以外が大きく関与しているのである⁷⁾。

最後にもうひとつ、『イメージ人類学』の写真論が前提としていたデジタル写真論からもその検討のための補助線を引いておきたい。もちろん、それはこの書が著された時点以後に起きた変化であり、その変化についての議論でもあるので、ベルティンクへの批判としてはフェアではないことは予め断っておきたい。彼のデジタル画像の議論は、おそらく1990年代のデジタル写真草創期の言説をそのままなぞっている。もちろん、ネット上の仮想身体についての議論もあるが、現在からすれば少々古めかしい議論が繰り返されている。

1990年代のデジタル写真では画像の加工性やインデックスの消失という問題が盛んに議論されていたとすれば、2000年代半ばからは、画像の流通性やその圧倒的な量を前提にした議論が顕著である⁸⁾。またカメラ自体がさまざまなデバイスに統合され、同時に写真を撮る・見る・見せる身振り自体が根本的に異なるものに変容しつつある。写真がかつて帯びていた過去性ももはやその中心ではなく、その束の間の一時的な現在性、あるいはそうした「今」の交話的な機能の特徴としている。

なおかつ写真は他のジャンルのイメージとフレームを共有するデータの流れのひとつになり、写真自体も複数の写真のフローのなかでインターフェース越しに見られ、触れられ、送られるようになっている。それは、一枚一枚が集中して凝視されるイメージではなく、むしろフローの中で見落とされるところか、めったに見られない像として過剰に私たちを取り巻いているのである——もちろんそれは冒頭で触れたイメージのグローバリゼーションという趨勢に深く関わっている。

こうした環境の変化を考えれば、ベルティンクの少なくともデジタル写真をめぐる議論は当然、更新されなければならないだろう。しかしそのためには、もう少し彼の枠組みを差異化し、場合によっては変性させなければならないだろう。たとえば、デバイスを操る身体の身振りを「人類学」的にそのパフォーマンス分析から検討する方向、あるいはアクターネットワーク理論のように物と人をアクターと捉え、ひとと物とが構成する混成体がどのような布置のなかで行う能力をそのつど生み出すのかを検討する方向もここに加える必要がある。

そもそも現在の写真の生産／受容のなかで支配的になっているセルフイー（自撮り写真）という、かつてのセルフポートレートとは位相の異なる、自画像のWeb上で際限なく連鎖するイメージのフローには、死や不在の代理、二つのまなざしの交換、内的／外的イメージの相互作用とは異なる身体の反応や連鎖、デバイスを介した経験の、薄く広く拡がり、入り組んだ層を前提にしているのである。それは必ずしも、欠如の代理や死からの防御ではない。むしろそれは——矛盾した言い方かもしれないが——過剰で不可視な現前の散漫かつ迅速な明滅への反射の連鎖なのである⁹⁾。

注

- 1) 本稿は以下のシンポジウムでの報告を基にしている（シンポジウム「ノマドとしてのイメージ —ハンス・ベルティンク『イメージ人類学』再考」（立命館国際言語文化研究所主催，2015年3月16日開催，於立命館大学衣笠キャンパスアートリサーチセンター））。
- 2) ベルティンクの著作は以下に列挙しておく。なお彼が編集に当たったものは省略した。*An Anthropology of Images. Picture, Medium, Body*, Translated by Thomas Dunlap. Princeton University Press, Princeton, 2014, *Faces: Eine Geschichte des Gesichts*. Beck, München, 2013, *Spiegel der Welt: Die Erfindung des Gemäldes in den Niederlanden*, C.H.Beck, München, 2010, *Der Blick hinter Duchamps Tür. Kunst und Perspektive bei Duchamp*. Sugimoto. Jeff Wall, Walther König, Köln, 2009, *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, C. H. Beck, München, 2008, *Szenarien der Moderne. Kunst und ihre offenen Grenzen* (= Fundus-Bücher. Bd. 164), Philo, Hamburg, 2005, *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*, München, 2005, *Thomas Struth: museum photographs*, Thames & Hudson, London, 2004, *Hieronymus Bosch. Der Garten der Lüste*, Prestel, München, 2002, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Fink, München 2001, *Das Unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, C.H. Beck, München, 1998, *Das Ende der Kunstgeschichte - Eine Revision nach zehn Jahren*, C.H.Beck, München, 1995, *Die Deutschen und ihre Kunst. Ein schwieriges Erbe*, C.H.Beck, München, 1992, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, C.H.Beck, München, 1990, *Max Beckmann: die Tradition als Problem in der Kunst der Moderne*, Deutscher Kunstverlag, München, 1984, *Das Ende der Kunstgeschichte?* Deutscher Kunstverlag, München, 1983, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Mann, Berlin 1981, *Studien zur beneventanischen Malerei* (= Forschungen zur Kunstgeschichte und Christlichen Archäologie. Bd. 7), Steiner, Wiesbaden, 1968, *Die Basilica dei Ss. Martiri in Cimitile und ihr frühmittelalterlicher Freskenzyklus*, Steiner, Wiesbaden, 1962.
- 3) 『site zero/zero site』での岡田温司，門林岳史との特集鼎談のこと。参考文献を参照のこと。
- 4) ここで念頭においてるのはクルーゼ，ロレック，シュトレレーによる要約と批判である。
- 5) 本稿では『イメージ人類学』の該当頁を，邦訳，原著の順に記しておく。
- 6) Kruse, s.229.
- 7) また，本稿では詳しく述べることはしないが，ベルティンクが複数のメディウムの肌理をそれほど前景化しないという点について，彼が本書で少しだけ言及する心霊写真を例に指摘することもできる。心霊メディウムが複数のそれぞれ異なる肌理をもつメディウムの重なり合いと摩擦を契機にしてこれまでその威力を発揮してきたことは，その歴史をひもとけば明白である。こうした点でもやはり彼のメディウム概念は脱身体的で抽象的すぎると言わざるを得ないのである。以下を参照のこと。前川，2007年
- 8) この議論は以下の機会に発表した。前川修「デジタル写真の現在」，美学会西部会例会第305回研究発表会（京都工芸繊維大学，2015年9月19日）。
- 9) セルフィ論を含めたデジタル写真の議論は注8の報告をもとにした論考を準備している（前川修「デジタル写真の現在（仮）」『美学芸術学論集』12号，神戸大学芸術学研究室，2016年3月刊行予定）。

参考文献

- Batchen, Geoffrey, *Forget Me Not*, Van Gogh Museum, 2004
- Edwards, Elisabeth (ed.), *Anthropology and Photography, 1890-1920*, Yale University Press, 1994
- Edwards Elisabeth (ed.), *Photographs, Objects, Histories: On the Materiality of Images*, Routledge, 2004
- Kruse, Christiane, Bild- und Medienanthropologie. Eine Perspektive für die Kunstwissenschaft als Bildwissenschaft. In: A. Assman, U. Gaier, G. Trommsdorf (hrsg.), *Positionen der Kulturanthropologie*, Frankfurt am Main, 2004, s.225-248

- Larsen, Jonas/ Sandbye, Mette ed., *Digital Snaps : the New Face of Photography*, I. B. Tauris & Company, 2014
- Lister, Martin ed., *The Photographic Image in Digital Culture*, I. B. Tauris & Company, (2nd Edition, 2013/1st Edition, 1995)
- Loreck, Hanne, Bild-Andropologie? Kritik einer Theorie des Visuellen., in S. v. Falkenhausen (hrsg.), *Medien der Kunst. Geschlecht, Metapher, Code*, Marburg, 2004, s.12-26
- Miller, Jonathan, An anthropology of images: picture, medium, body (by Hans Belting). in: *Anthropological Quarterly*, Volume 85., No.2., p.627-631
- Mitchell, William J., *The Reconfigured Eye : Visual Truth in the Post-photographic Era*, MIT Press, 1992 (W・J・ミッチェル『リコンフィギュアード・アイ』福岡洋一訳, アスキー出版局, 1994 年)
- Strehle, Samuel, Hans Belting: "Bild-Anthropologie" als Kulturtheorie der Bilder in: S. Moebius, D. Quadflieg (hrsg.), *Kultur. Theorien der Gegenwart*, Wiesbaden, 2011, s.507-518
- Suckale, Robert, Rezension: Hans Belting (Hg.): Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch. in: *Journal für Kunstgeschichte* 11, 2007, s.351-360.
- Pinney, Christopher, *Camera Indica: The Social Life of Indian Photographs*, University of Chicago Press, 1998
- Pinney, Christopher, *Coming of Photography in India*, British Library, 2008
- Ruby, Jay, *Secure the Shadow: Death and Photography in America*, Cambridge, MIT Press. 1995
- 鼎談 岡田温司×前川修(聞き手 門林岳史)「「ヴァナキュラー」という複数性の回路」『site zero/zero site』No.3「特集 ヴァナキュラー・イメージの人類学」, 2010 年, 18 - 49 頁
- 前川修「映画に憑く写真, TV に憑く写真—心霊写真の現在形—」, 『ナイトメア叢書 5 霊はどこにいるのか』, 青弓社, 2007 年, 74-91 頁