

『図像の現実性とその使用』

訳者 桑原俊介(東大博士課程)

1. クラーゲス

クラーゲスの一連の作品において中心的な位置を占めるのは「図像の現実性 (die Wirklichkeit der Bilder)」についての議論である。「図像の現実性」という述語は、彼の形而上学、表現学、宇宙生成的エロス (kosmogonischer Eros) の研究、筆跡学 (Graphologie)、更には、文化政策に関わる大著、『魂の対抗者としての精神』¹⁾において重要な役割を果たしている。彼の作品の統一性を、「図像の現実性」概念に即して闡明し、叙述することは、それ自体ひとつのテーマとなり得よう。しかし今回はそのテーマには踏み込まない。むしろここでは、できる限り簡潔に、図像の現実性をめぐって何が問題となるのかを明らかにしたい。それを通じて、クラーゲスの図像理論を、図像科学を巡る昨今の議論の俎上に載せることができると考えている。

先ず議論の前提となる事項を確認しておきたい。クラーゲスが図像について議論する際、彼の念頭にあるのは、 \langle 図像という物 (Bildinge) \rangle ではなく \langle 図像という現象 (Bildnisse) \rangle である。このような区別は、フランス語のタブローとイマジユという表現の違いを想起することで、最も明瞭になろう。タブローが意味するのは、額縁と画布(あるいは例えば写真の場合には \langle 紙 \rangle)を具えた \langle 図像という物 \rangle である。イマジユが意味するのは、タブロー上で見られるべきもの、すなわちタブロー

が齎すへ見た目 (Anblick) である。そして、図像の現実性についてのクラージェスの議論は、イマージュとしての図像に関わるものである。ところで、クラージェスの議論の意義は、主に、二つの次元を併せ持つものである。第一にクラージェスは、議論を通じて、図像の自立性を強調している。ここでの自立性とは、とりわけ、ある図像がその図像であり得るようなへあるもの (「原像」に依存していないことを意味する。むしろ、模像としての図像も存在するのだが、クラージェスに即して言えば、そこから一般的な図像概念を形成することは誤りであろう。クラージェスは、『宇宙生成的エロス』⁽²⁾ のある箇所において、図像を他のあるものを指示するものとして理解してはならないと一貫して警告している。つまり、そのせいで、図像それ自身が我々に齎してくれる筈の経験を自ら奪ってしまうようなことがないよう警告しているのである。ところで、図像の自立性とはまた、図像がその都度そこに現われてくる素材 (Materie) に依存していないことでもある。全く同じ図像が、紙、木材、画布、モニター画面など、様々な素材の内に、あるいはその上に現われてくることもあり得る。それゆえ、様々な浮かんでは消える図像、例えばホログラムは、ほんとうに「図像として」現象し得ないのだろうかと問うこともあり得よう⁽³⁾。またあるいは、図像の、その都度様々に変化する現われ方を生み出しているものはいったい何かと問うこともできよう。ただ、このような問いも、多様な現れ方のうちに、一つの図像について議論することができることを暗黙のうちに前提としていないことには変わりはない。

ところで、クラージェスが図像に認めたこのような自立的な在り方は、存在論的な帰結を持つものでもある。すなわち図像とは、実体ではない存在者 (eine Entität, die nicht Substanz ist) に他ならない。ヘルマン・シュミッツならば、それに対して、「半端な物 (ein Halbding)」という言葉を用いたであろう⁽⁴⁾。クラージェス自身の指摘によれば、図像の質 (Qualitäten) とは、たしかに性質 (Eigenschaften) ではあるが、実体の属性 (Attribute) ではない。従って、図像の現実性に関する議論が有する意義の第一の次元に即して言えば、「現実性」という言葉は、ある特殊な存在様態 (Seinsart) を意味している。すなわち図像とは存在者 (Seiendes) なのだが、物 (Dinge) のような仕方では存在するのではない。そのため私自身も、「現実性 (Wirklichkeit)」と

いう述語と、「实在性 (Realität)」という述語の間に区別を設けた⁽⁵⁾。すなわち「現実性」は、〈画像〉の存在様態を、「实在性」は、〈物〉の存在様態を意味するのである。

画像の現実性に関する議論が有する意義の第二の次元とは、「現実性」の語義に関わるものである。つまり画像は、作用する (wirken)。そして作用 (Wirken) の本質とは、諸々の画像からある気分 (Annehmung) が生じてくることである。画像は一般に、受容者をおる仕方でお気分付ける (stimmen)、すなわち、受容者の状態を組織する (organisieren) のである。クラークスはこの点を、特に『表現学の基礎付け』⁽⁶⁾ において浮き彫りにしている。「彼によれば、」ある生命体による、身振りをういた表現やジェスチュアは、その発信者のもとでは、発信者自身の状態の表現である。そして、ある別の人物を、発信者と同じ状態へ気分付けているのは、正にそれらの、身振りによる表現やジェスチュアに他ならない。ここから、共同作業を通じて、良好な表現の理解が生まれてくる。そしてこのような関係は、クラークスの魂 (Seele) の理解にとって決定的に重要である。すなわち魂とはある器官であり、しかもそれは——こう言うことが許されるならば——「表現する器官 (das Organ von Ausdruck)」であると同時に、⁽⁷⁾「表現を理解する器官 (das Organ von Ausdrucksverständnis)」でもある。すなわち、肉体における魂の如きものとは、肉体においてその都度顕在化してくる、魂の如きものの「気分 (Gesinntheit)」なのである。クラークス自身の言葉によれば、「肉体とは、魂の現われであり、魂とは、肉体の現われの意味である。」⁽⁷⁾ としてクラークスの最大の関心とは、魂を、表現を理解する器官として保全し、育成することである。視点を変えれば、諸々の画像それ自体が諸々の魂なのであり、それらは、現われては消える表現であり、理解され得る表現なのである。これこそ、クラークスによる多神教の神々の再構築である。最近ではヘルマン・シュミッツが、心を捉える感情の諸力を話題にしている。

2. クラীগスへの新たな関心

以上のような、図像に関するクラীগスの理論の簡単な叙述は、ほとんど何の興味も惹かないのかも知れない。またそれは、フッサールの現象学と平行するような、第二の現象学の系列として理解されてしまうのかも知れない。しかし彼の図像理論は強烈な破壊力を秘めるものであり、現代におけるあるいは現代に対する、魔術的なもの（das Magische）の復権でもある。人々が魔術的なものとして理解しているのは、因果関係に従わない作用、言葉による作用、あるいは上述の如き図像による作用である。図像とは、独自のあり方をする存在者（Entitäten eigener Art）である——これが〔本論文の〕命題である——図像は、肉体を魅了し、飾り立て、更にはそれを呪縛し、幸福にし、激昂させ、落胆させ得る。そして、ますます図像世界（Bildwelt）と化しつつある現代世界において我々を煩わせているのは、正にこのような図像作用に他ならない。

この状況を簡潔に確認しておきたい。文化史が遡り得る限りにおいて、人間が生きてきた世界とは、図像や記号が人間の環境に属していた世界である。とはいえ、一九世紀に至るまで、日常生活における図像の出現とは、ある特別なものであり、その出現は例えば居間や教会といった特別な場所に限られていた。だが、写真〔術〕の発明、更には、挿絵、映画、テレビ、ビデオ、DVDといった、写真に続くそれ以外の諸々の図像メディア（Bildmedien）の発明以来、図像は、どこにでも遍く存在するようになってきている。とりわけ、先進工業国に暮らす人々は、一日のいっそう多くの時間を、映画、テレビ〔と〕、ビデオゲームといった、図像だけに囲まれて過ごすようになってきている。クラীগスも言うように、図像は、見る者に感情的な作用を及ぼす。このことから、次のような命題が提起されたのである——すなわち現代人は、その他の点では能う限り出来事に乏しい状態に置かれたままの技術文明にあって、ヴァーチャルなもの、すなわち図像世界（Bildwelt）においてこそ、感情的な生を享受しているのである。

このことは、昨今のいわゆる画像科学ブームが起きている根拠のひとつでもある。また、別の根拠が明らかにするところによれば、科学は、技師の技術や医療技術と同様、データ量の絶えざる増大のために、ますます視覚化に頼らざるを得なくなっている。このことは、現在に至る科学の歴史の中で、画像が果たしてきた役割についての大きな関心を引き起こした。とはいえ、ここで本質的なこととは、もはや数式というかたちで集積され得ないデータ、並びに、人間の感覚に適合しないパラメータに基づくデータを直観化することが求められているということである。また、科学研究は、技師による設計製造や、外科医による手術と同様、ますますモニターを用いて、従って、ある程度までヴァーチャルなもので行われているのである。このような状況は、総括すれば、我々がミッチェル⁽⁹⁾に即して、「イコニック転回 (iconic turn)」と呼ぶところの、文化科学における転回 (Wende) に繋がるものである。画像の現実性に関するクラীগスの議論は、現在、このような連関のうちに、新たなアクチュアリティを獲得している。

3. 画像運用論 (Bildpragmatik)、及び、画像行為 (Bildakt)

「イコニック転回」において問題となるのは、現状分析、従って〈現代〉の分析という次元である。それゆえ、人はクラীগスを——たとえ人は好んでクラীগスによる分析を、現代についてのある別種の理論と呼ぶとしても——修正された形においてのみ、つまり「クラীগスにおける」啓蒙「の要素」をはっきりと考慮した上でのみ、容認することであろう。確かにクラীগスの作品自体は、ヌミノーズを求める彼の努力のうちに表われているように、徹頭徹尾、反現代的な様相を呈している。だが正に問題となるのは、魔術的なものを現代の内に同定することである⁽¹⁰⁾。かかる〈同定すること〉こそ、画像使用の文脈において画像の現実性を論じる際に私が意図している、画像というテーマに適うものである。私はこのことを、自著「画像理論」⁽¹¹⁾の中で、モーツアルトの「魔笛」における、タミーノによる有名な第一アリアを分析する際に示しておいた。

この肖像 (Bildnis) は、魔術的に美しい……

この分析を簡潔に纏めておこう。タミーノは、そのアリアの中である出来事について言及しているのだが、この出来事において注目すべきことは、彼が、パミーナというへ人物ではなく、パミーナのへ肖像に惚れ込んでいるという点である。彼を魅了するのは、純粋な見かけ (Anblick) であり、クラークス流に言えば、「この出来事は」「遠方のエロス」のケースに当る。ところでこの出来事は、一八世紀に一般的であった画像使用との連関の内に、すなわち、上流社会におけるミニアチュールを用いた結婚の準備との連関の内に理解されるべきものである。この画像は、このような連関の中でこそ、その作用を發揮するのである——オペラは結婚式を以て、しかも二重の結婚式を以て幕を下ろす。「パミーナの」画像がこのような連関の中でこそなる。すなわち、後にババゲーノはパミーナを同定するために、恰も指名手配の写真のようにこの画像を用いるのであるが、その際、この肖像の美しさは、殆ど何の役目も果たすことはないのである。

従ってここに提起される一般的な問いとは——すなわち、諸々の画像は、はたして、それが何であり、如何に作用し、何を意味するのか、という点に関して、それらが現われてくる使用連関によって構成されているのかどうか——。ここに提起されるのは、一般画像運用論の問いである。この問いは二つの方向性を持っている。すなわち、画像はそれ自体として作用力を持つゆえに一定の目的のために利用され得るのか、それとも、画像はその作用力を、使用連関から獲得しているのか——。

芸術史家ホルスト・ブレレーデカンブは、最近行われた二度の講演において、それに類似した問題を論じている。一度目は、フロイト賞の受賞記念講演において⁽¹²⁾、二度目はハイデルベルクにおけるガタマー講義において。前者において彼は、アナロジーを用いて、オースティンからサールに至るまで一般的であったへ発話行為 (Sprechakt, speech-act) へ概念に、へ描写行為

(sketch-act)へ概念を導入した。彼が幾つかの事例に即して示したことは、ある発話とは、必ずしも単なる伝達である必要はなく、むしろ発話それ自体が行為であるような仕方でもなされ得るのだが、同じようにして我々は、図像によって行為を完遂することができるということである。ところで、発話行為において特徴的なことは、発話行為の意図は、例えば「私はあなたをポールと名付ける」といった一文に見られるように、解釈において明瞭ではないということである。むしろ、例えば「喫煙は危険である」という一文が、文脈によっては純粋な事実確定にも警告にもなり得るように、「文が」使用される文脈 (Verwendungskontext) が、その一文の作用に対して責任を負うことも十分可能なのである。

ガダマー講義においてブレーデカンブは、更に多くの事例を用いて、「図像行為 (Bildakt)」という概念を導入した。ここでも彼は、言語行為とのアナロジーから出発するのであるが、続く箇所では彼はすぐに、クラークスに即して「図像の現実性」と呼ばれ得るようなものに関して論じている——すなわち、(①) 人に語りかける図像を持つアニメイズムに類似した作用、(②) 図像中のある人物への崇拜、あるいはその人物による懲罰という社会的な実践、(③) 非対称的な現代の戦争におけるマスメディアによる図像使用、(④) 建築やデザインの領域において図像が持つ、心に刻み付けるような力、これらの図像行為が論じられたのである。

ブレーデカンブによる二つの講義は、むしろその都度、それぞれ二つの側面(Ⅱ図像行為それ自体による作用と文脈に基づく作用)の一方に重点を置いている。このような両側面の連関は、我々には十分に感知し得るものであろう。だが我々にとつて依然として未知なる問いとは——すなわち、我々は図像自身が行為するゆえに図像を通じて行為を遂行するのか、それとも、我々は行為の連関を通じて図像に作用力を賦与しているのか、という問いである。この問いは、一般的な形で承認されることはあるまい。むしろ、運用論的に定義された図像の典型例 (Bildtypen) を用いた分析を通じてのみ、解答を与えられることであらう。

4. 芸術圖像

諸々の圖像が用いられ、作用するのは、諸々の運用論的文脈においてである。これらの文脈に即して圖像を同定しようとするならば、我々はすぐに際限なき境地に陥ってしまうことであろう。帰依のための圖像があれば、個人を特定するための圖像もあり、広告のための圖像もあれば、政治的闘争への参加を促すための圖像もある。更には、図解のため、手引きのため、情報伝達のため、装飾のためなど、圖像は無数に存在する。これらの圖像使用のあり方すべて、及び、これらの圖像作用の可能性のすべてが、一般圖像科学においてそれなりの位置を与えられて然るべきである。とはいえ一般圖像科学は今日、芸術理論あるいは芸術史を拡充するものとして、その地位を確立している。それゆえ、先ずは芸術圖像から議論を始めることが得策であろう。それは単に、芸術圖像において、あるいは芸術圖像においてのみ、洗練された圖像理論が存在するからという理由によるばかりではなく、芸術圖像が、芸術作品として、特徴的な運用論的連関において用いられているという理由にもよる。そして、芸術としての圖像と、我々との関係を規定し、そのようにして圖像作用の装置 (Dispositiv) を構成しているのは、美術館、展示会、ギャラリーが作り出す文脈 (Kontext) に他ならない。

そもそも美術館とは、矛盾に充ちた行為の文脈 (Handlungskontext) である。なぜなら美術館という行為の文脈は、まさに行を禁ずるもの、ないし——肯定的に言えば——行為が免除された空間を創出するものだからである。美術館において圖像は、触れられたり、動かされたりすることを禁じられ、圖像は単に鑑賞されるためだけに存在し、しかもその鑑賞は純粹なものではない、つまり鑑賞は行為と結びつくものであってはならないのである。むろん、例えば圖像を破壊する行動といった、かかる制度的な命令に反する逸脱的な振る舞いが繰り返して起きている。とはいえ、正にこのような逸脱的な振る舞いが示唆しているのは、美術館という文脈を以てしても、圖像の現実性は完全には停止され得ないということである。このことを

最も印象的なたちで示しているのは、ギンター・グラスの小説『プリキの太鼓叩き』における、あるグロテスクな挿話である——すなわちそこでは、ある男が、「美術館に」展示されている胸の豊かな船首像に対する性的な恍惚のうちに自殺を遂げるのである。

美術館によって規定された実践とは、非実践（という実践）である。その意味するところとはすなわち、本来、ある別の実践連関（Praxiszusammenhang）のために制作されたはずの画像作品が、その（本来の）作用を奪われているということである。このことは、特に宗教的な画像作品に妥当するが、例えば有名なポンペイのモザイク画（犬に注意（Cave canem））にも同様に妥当するものである。芸術理論家エルンスト・ゴンブリッチは、この画像に、並々ならぬ研究を捧げたのだが⁽¹³⁾、彼はその研究の中で、諸々の画像に即して、伝達機能、表現機能、アピール機能を原理的に区別している。（犬に注意）は、鎖に繋がれた強暴な犬を描いたものだが、ゴンブリッチによれば、この画像は、「美術館においてすら」（人を）威嚇する作用を持っている。だが、むしろそれは現実的な作用ではない。この威嚇作用は（本来）、ある領土の入口における警告として機能するよう、この画像に与えられたものだが、「美術館という」行為の文脈は、この威嚇作用を停止させ、せいぜいそれを予感させるに過ぎない。視点を変えれば、画像作用の中性化（Neutralisierung）、ないし、画像行為の無効化（Aufhebung）こそ、正に画像を芸術作品にするのである。この効果を最も印象的な形で実演したのは、マルセル・デュシャンである。すなわち彼は、芸術の展示会に男性用小便器を持ち込み、小便器に美術館の一劃を長期にわたって確保したのである。とはいえ、いわゆる宗教的な芸術作品に対しても同じことが当て嵌まる。それらはそもそも、宗教的な行為の文脈を無効化すること、すなわち美術館に設置されることを通じて初めて、芸術作品になるのである。ヴァルター・ベンヤミンは、彼の有名な芸術作品についての論文において、画像の崇拜価値から展示価値への移行について述べている⁽¹⁴⁾。このような、美術館が画像に及ぼす、行為と作用とを中性化するという効果の存在を知ることを通じて、あらためて人は、他の運用論的文脈における画像の現実性という問いの存在に気付かされるのである。このような問いが一般画像科学への端緒となる。

更にベンヤミンは、運用論的文脈が図像に及ぼす効果を、アウラ化ないし脱アウラ化として記述している——少なくとも我々は彼の芸術作品についての論文をそのように読解することができる⁽¹⁵⁾。アウラ化とは、それを通して図像作品がアウラを受け取る過程のことである。ベンヤミンによれば、アウラとは、芸術作品を包み込んでいる、尊崇と一回性の雰囲気(Atmosphäre)である。この過程は、その対象に依じて、積極的にも消極的にも、あるいは「作品を」豊かにするものとしても貧相にするものとしても見做され得る。このような具合に、デュシャンの男性用小便器は、美術館に移し入れられることを通じてアウラ化される。すなわち小便器は、平凡で、触れられもし、使用されもする日常生活の対象から、芸術作品になるのである。人はそれを、価値の引き上げとして理解しよう。しかしそれに対して、例えば宗教的な図像作品に関して、宗教的な図像が芸術作品に変形されることを通じて、自らを包み込む宗教的な崇拜の雰囲気、あるいは場合によってはその神聖な作用を奪われる場合には、このアウラ化の過程は価値の引き下げと見做されるであろう。美術館もまた、ある運用論的な文脈——たしかにそれは非行為という文脈ではあるが——であると同様、芸術作品を包み込んでいるアウラもまた、確かにひとつの雰囲気である。だがそれは、「宗教的な芸術作品に見られるような、無類物からくる尊崇の念、あるいは「私に触れるなかれ(noli me tangere)」[という禁止]の薄められた雰囲気ではない。

このようにして得られた見解——すなわち美術館及びその他の展示会を、矛盾した行為の文脈として捉える見解は、むしろ十分に練り上げられたものである。この見解は、我々が芸術として理解しているもの、すなわち自律的な芸術が、一面においては、先ず美術館と共に成立したということ、他方ではむしろ芸術市場の発展と共に成立してきたという歴史的事実に十分配慮したものである。しかも美術館は、その初期において、つまり宮廷あるいは貴族たちの〈芸術部屋〉ないし〈驚異の部屋〉としては、依然として行為を免除された空間ではなかったのである。むしろこれらの空間は、威信を保つこと(Representation)に奉仕していたため、そこで芸術とされたのは、古典作品を除いて、本質的には、マニエリスム的な手仕事の産物に過ぎなか

った。ある人は、美術館の図像作品からこのような目的まで取り除かれてしまったならば、これらの作品を芸術作品として承認するものはいったい何であろうかと問うことであろう。別様に言えば、図像作品が、美術館という行為を免除された空間においてもやはり「何らかの」作用を持ち続けるためには、図像作品は如何なる種類の作用を持たねばならないのか、と問うことであろう。それに対するデュシャンの答えはここでは充分なものではないと思われる——というのも、美術館から逃れ出ようとする傾向を持った芸術もまた存在するということが、最大の理由として挙げられるからである。社会への介入としての芸術、公共空間における出来事 (Happening) としての芸術も、確かに図像作品であつて、これらもそこでやはり、ある役割を、ただし使用のための対象が持つものとは異なる役割を果たしている。とはいえ、もしそれらが再び装飾品に墮すことがないとなれば、たとえ美術館の外に置かれたとしても、それらには、へ現実から距離を置かれていくという性質 (Distanzierung) が残り続けることであろう。そしてこの性質こそ、正にそれらの作品の作用のひとつの契機を成すのである。

5. 私的写真

芸術図像との対比のために、続いて写真を採り上げてみたい。美術館には数多くの写真が展示されており、展示に際しても、写真は極めて多くの場合芸術作品として紹介されている。とはいえ、芸術としての写真の地位は今日に至るまで依然として不確かなものである。じじつ殆どすべての写真が実践的な連関の中から生まれてきており、一方それに対して、写真を意図的に芸術作品として制作することも試みられているが、それらの多くも、カメラのつむじ曲がりな使用、あるいは、例えばフォトグラビアやピンホールカメラといった、常軌を逸したスライド写真の制作に他ならない。今日、電子的な図像加工の時代が到来しているが、芸術写真の多くは、ありきたりな写真を二次的に加工したものに過ぎない。その一方で、勿論、あらゆる写真を実践的に、アウラ化を通じて芸術作品にすることもできる。このような試みは、実際、正に最新の試みとして、美術館に素

人写真を展示する、あるいはさらに進んで、美術館に、「個人の」フォトアルバムの全体を展示するというかたちで実現されている。その最たるものとは、恐らく、フォトレアリズム、すなわち写真の見方を主題とする絵画の中で、写真が芸術作品に変容することであろう。このような写真の変容は、写真を、へ純粋に見られる (das reine Schenlassen) という行為に齎すのだが、このような変容が明らかに物語っているのは、一枚の写真とは、通常、そのような見え方の内に汲み尽くされてしまうようなものでは決してないということである。

ならば、写真はいつたい如何なる行為の文脈に拘束されているのか、そしてそれはその文脈において図像として如何に作用しているのか。後に広告写真と政治写真について簡潔に論じるためにも、以下、差し当たり、私的写真に論を限定することにした。

写真撮影はその最初期にあつては専門家の仕事であつた。そのため、私的写真が写真の第一世代という訳ではない。ところで私的写真は、その第一段階においては、肖像写真を引き継ぐもの、故にそれは、肖像写真の実践連関を引き継ぐものであつた。そこで重要とされたのは、威信を保つという目的に適うよう、個々の人物を描き出すことであつた。このような文脈において、個々の図像は尊敬を要求し、その大部分が階級的な威信を放つものであつた。しかし今日このような実践連関は既に失われてしまつてゐる。というのも、社会的な威信と、個人の外観との結びつきは既に消え去つてしまつたからである。威信保持の為に撮られたこれらの古い写真は、こんにち顧みても、アウグスト・ザンダーの芸術的な類型写真と、もはや根本的には区別され得ない。

だが、私的写真はこの継承から、ある特定の写真の利用法を受け継いだ。それはすなわち、一人の人物を現前化させること (Präsenmachen) に他ならない。すなわち、写真を通じて人々は、一人の人物を、その不在においても、あるいはその死後においてさえも、自己の許に引き留めておくのである。このような写真との付き合い方は、魔術的なやり方である。こういった

やり方は、ある人物を画像のうちに慕い、あるいはその中で厳しく非難するという古代のやり方に、あらゆる点で結びついている。このような魔術的なやり方が可能になるのは、とりわけ、写真は、他の如何なる画像技術とも異なり、ある特定の状況とある特定の時間のうちに存在するへあるものから、その外観だけを分離することを可能にするという理由のお蔭である。ある人物が放つ雰囲気、彼がそれによつて現前するものとして感知され得るものとなる雰囲気のうちで、彼の外観が本質的な契機であるとするならば、その限りにおいて写真は、限定的であるとしても、個々の人物たちを、その現前において代理することが出来る。これこそ、「写真に囲まれている老人たちの実践において見られるような、写真の現実性である。人はこのような写真の使用を、好んで、物神崇拜と呼ぶこともできよう。というのも、模写された人物の感知されうる現前の大部分が、観察している当の本人から借りてこられたものであるのだから。しかし、このような写真の使用は、老人ホームという文脈を遙かに超えたものである。親族や恋人たちは、親類の写真を財布に入れて持ち歩いている。写真は彼らにとって、ある種の親密さを担保するものである。写真とはある面ではお守りであり、またある面では愛する者の断片である。このような画像実践は、ときに、愛であれ怒りであれ、感情的な心の動きが写真に向かうにまで亢進することさえある。我々がここで問題とせねばならないのは、愛する人の現前という画像作用であり、それは明らかに画像の実践と深く結びついている。たしかにこのような画像作用にはへ物という基礎 (ein fundamentum in re) がある。だが画像作用は、へ物という基礎 以上に、ある文化的な環境によつて支えられた個人的な実践の中で發揮され、継続してゆくのである。

第二の私的写真の実践とは、記念写真 (Erinnerungsfotos) の制作である。これはスナップショットというジャンルと緊密に関連している。記念写真は、ある特定の瞬間的な場面を、つまりある出来事の一瞬を固定する (festhalten)。これらの写真は、多かれ少なかれ、その目的を確実に果たしている。しかし実際には、それらは余りによくその目的を果たしてしまうため、現代人は、自分の記憶の中で、しばしば、出来事や計画についての記憶を、写真の記憶から区別することができなくなっている。

スナップショットが写真として優れているのは、スナップショットにおいて、レッキングがいう意味での決定的瞬間、すなわち、「その瞬間に」出来事の経過が賭けられているために、出来事の経過を一つに束ねているような瞬間を固定することに成功している場合である。というわけで記念写真は、恰もマドレーヌのような創造力を持っている、すなわち、まさにブルーストが自著『失われた時を求めて』において叙述したように、人は記念写真から、過去の世界全体を言い出すことができるのである。

それゆえ伝記とは今日、多くのの人にとって、物語的な連関 (narrative Zusammenhänge) ではなく、恰もホログラムのように写真のうちに濃縮された複合体なのである。かかる変化は、イコニック的転回、すなわち文字から画像への転回を裏付ける有力な根拠となるに違いない。むしろ我々はかかる画像実践を過大評価することも許されない。すなわち、このような画像実践には、もう一つ別の画像実践が混在しているのである。そしてその実践とは、スナップショットのようにある瞬間を固定するという、同じ写真の可能性と結びつくものである。一瞬一瞬、そして瞬時の生命は、我々現代人には見向きもせず過ぎ去ってゆく⁽¹⁶⁾。

我々の存在の主たる特徴である〈配慮の構造〉あるいは〈意識の志向性〉のせいで、普段の生活において、我々の存在の足跡が現われてくることはあり得ない。そのため写真は、我々が関与している出来事の現実性を、我々のために確保する (versichern) という任務を負っているに相違ない。このような、写真が有する「出来事の現実性を」確認するという機能 (affirmative Wirkung) は、先ずはポラロイドカメラによって見出され、こんにち、デジタル写真の大部分、とりわけ携帯電話に装備された写真の大部分が生産される動機となっている。このような実践は、記念写真「記憶のための写真」という観念によっては完全には理解され得ない。人は「写真によって」記憶するのではなく、写真によって、自分がいまここに存在するということの裏付けをとりとするのである。すなわち現代生活によって生み出された存在の喪失感が写真によって補完される、ないし、存在感情が写真に媒介されて取り戻されるのである。それゆえ、〈写真を撮ってすぐにそれを眺める〉という画像実践は、ここでも再度、画像機能、すなわち存在の裏付けという画像機能を基礎づけるものである。ただしこの機能は、画像、特に写真が、実在物の現実性を提供するという前提に基づいて成立するものに他ならない。

とはいえ真に遺憾ながら、このような画像実践は、別の、倒錯と名付けられるべき画像実践とも結びついている。すなわちそれは、自らの犯罪を画像——通常ビデオに——記録するという、多くの犯罪者、殊に性犯罪者の習慣と関連したものである。このような画像実践は逆説的である、というのもそのような画像実践それ自体が、犯罪者自身の有罪を立証することへ結びつき得るような記録を作成することでもあるのだから。このような画像実践は、当該の人物が、他の人々と同様、存在という喜びを、直接的には経験し得ないということと関連しているようである。緊張感に満ち溢れ、力張るような性の成就という喜びは、まさに画像を観察する際に初めて生じてくるのである。このことは、嗜虐的で無政府主義的な動機を有する犯罪にも同様に当て嵌まり得る。従つてそれは、ある目的を達成するために企てられる犯罪ではなく、その意図からして犯罪者自身にとつて喜びに充ちたものであるに違いないような犯罪にも妥当し得るのである。

6. 広告写真

画像の現実性という問題にとつて、広告写真は特に興味を惹くものである。というのも広告写真において支配的なのは、インプリッチに即して言えば、アピール機能だからである。とはいえ常にそうだった訳ではない。というのも広告は、二〇世紀初頭においてもなお、全く以て商品に関する〈情報〉だったからである。故に、そこで第一に重要とされたのは、依然として、〈叙述〉であつた。だが現代の広告において、商品およびその使用価値についての情報は影を潜めている。それ故いつそう重要となるのは、第一に、広く注意を喚起すること、第二に、潜在的な購買者を特定の生活様式に同調させること (einstimmen) に他ならない。だがこれらは説明を要する事柄であらう。

先ず、第一の点に関して。刺激が氾濫し、特に画像が過多に供給される時代にあつて、注意は、稀少財 (Knappes Gut) と化

している(17)。その所為もあり、広告圖像ばかりが目飛び込んで来るに違いない。では、いったいそのことは何を意味するのであろうか。その解決のためには、圖像研究の長い歴史の後によりやく見出された効果、すなわち、「圖像が私を眼差す」という効果が十分に活用されねばならない。へ注意を圖像に向ける」という状態に真つ先に向かつてしまふという「圖像を見る者の」積極性は、圖像に由来しているに違いないのである。ところで、このような現象は、ある面においては、特に性的なそれに見られるような、我々の深部に根ざした圖像の型(Bildschemata)との関係から生じている。また別の側面においてそれは、正反対のものから、すなわち習慣的なものから逸脱した眼差しから生じるのである。広告では性的に訴えるような眼差しが広範囲に利用されているが、その利用は、正にその原型として挙げられ得るような、圖像の現実性の一形式を活用しているのである。だが残念ながらクラークス自身は、へ遠方のエロスを彫琢することに熱中していたため、この領域を完全に脇へ追いつてしまった。とはいえやはり、性的な眼差しは、肉体的な性に関わるものにとつて決定的であり、自慰行為を行う者たちすら——否むしろこうした者たちこそ——当の圖像(の眼差し)を破壊できないほどである。それに関してアダム・ベルントは、正当にも、眼差しによる肉体の裝飾(Figurieren)という言葉を用いている(18)。では、肉体的な性に関わるものが、広告のうちに見出すべきものとはいったい何か。そもそも広告とは性的な行為連関そのものであるか。むしろそれは否である。だが広告は、性的な圖像を用いることで、性的な行為連関を借用しているのである。その理由とは、我々の注意喚起のために、原型として我々に備わっている圖像に対する感受性を用いて、性的連関を活用するためである。更に言えば、単に顧客の注意を喚起するためばかりではなく、性的な気分付け(Amnung)を通じて、ブランドや商品に対する肯定的な基本姿勢を醸成するためでもある。

広告がわれわれを攪乱したり、われわれを苛立たせたりする効果についてはここでは論じないことにして、別の論点に移ろう。それはすなわち、広告は、何らかの生活様式への同調を生み出す(Einstimmung bewirken)という点である。事実、こんなに広告写真が、ある商品を、それそのものとして、あるいはその使用価値という点において強調することは極めて稀である。

むしろ商品は、ある舞台の構成要素として登場してくる。すなわち、例えばビールは航海という枠組みの中で登場し、ナイフは料理マニアの環境音楽の中で登場してくる。というのも、今日の商品の殆どが、もはや使われる物ではなく、調度品に他ならないからである。そのため、広告図像においても、今日の商品はもはや、第一に使用価値という観点において現われるのではなく、舞台に即した価値 (szenischer Wert) において現われてくる。そして、このような商品美学 (Warenästhetik) (6) の展開は、広告図像から、私が「同調」と名付けたある特殊な効果を要請するものである。雰囲気 (Atmosphäre) は、そこに入り込む人たちを、雰囲気 (Atmosphäre) の性質に相応しい気分 (Stimmung) に齎す (stimmen)。これこそ、雰囲気 (Atmosphäre) の根本的な在り方である。例えば憂鬱な雰囲気は、私を憂鬱な気分にする傾向を持つが、それは明朗な雰囲気においてもまた同様である (20)。それに対応するかたちで、広告図像もある雰囲気 (Atmosphäre) を——すなわち、潜在的な顧客を気分付け (stimmen)、彼がその雰囲気 (Atmosphäre) にヴァーイナルに住み慣れている (einleben) かのような雰囲気 (Atmosphäre) を醸し出すことを試みる。このような図像の現実性が発揮される実践連関、すなわち〈同調〉は、それゆえ、生活実践の領域への商品美学の拡張に他ならない。もはや商品は、販売のために装飾されるのではなく、生活様式を生み出すものとして提供されるのである。

7. 政治写真

効果という観点のもとに考えられ得る、写真のもう一つのジャンルとは、政治写真である。そして恐らくその大半を占めるのは政治家の写真である。写真家たちは、正に一挙手一投足に至るまで日々の政治的な出来事に随伴している。その限りに置いてこれらの写真は、例えば政治家の某がどこどこに現われたといった情報以外の何ものでもない。これらの情報も勿論、それらが政治家のイメージを形成し、それを固定化すると考えれば、ある一定の機能を果たしている。そしてこの効果は、特に選挙戦において効果を発揮するものである。このような写真との実践的な関わりは、取り立てて興味を惹かぬものなのかも知

れない。とはいえこのような場面でこそ、クラীগスの画像理論の根本特徴が発揮されるのである。というのも昨今の政治家たちは、大抵、彼らの画像によって公に知られた人物となっているからである。すなわち彼らは、画像として公衆の面前に現われ、まさに画像メディアの中で行動しているのである。政治が実を結ぶのは、政治が主として舞台の上で、つまりテレビやその他の画像メディアの中で公に現われてくる限りにおいてである。そのため、不断の演出と画像制作が、却って政治という生業のより本質的な部分と化している。社会学者カストリアデイスが、我々の社会をより仮想的なもの(imaginer)として論じる際、彼の議論はこのような実践の中に基礎を置いている。

このように今日の政治家は、全く以て画像なのであるから、そこで特に興味深いとされる写真とは、政治家を写しながらも、同時に、斜めからの鋭い眼差しによって、その背後に隠れた人間を明かすような写真である。一枚の画像の内部における、一人の人間と、画像に現われた人物(Bildperson)とのこのような対立は、場合によっては、その写真に独特な審美的価値を賦与し得るものである。とはいえ、通常このような対立は、アンデルセン童話において裸の王様に向けられた子供の眼差しという意味において、すなわち、場合によっては一人の政治家のキャリアすら無に帰すことができるような眼差しという意味において用いられている。

政治家を巡る写真の日常に関しては以上とする。ところで、ホルスト・ブレーデカンブは、すでに彼のハイデルベルク講義において、政治的闘争における画像の役割について指摘していた。すなわち彼はそこで、政治的脅迫にからむビデオ、あるいは、人権に反する行為に関わる写真を呈示したのである。これらの写真は、承認を巡る闘争、あるいは屈辱に塗れた争い、または、大衆を感情的に煽動するため、政党樹立のため、支持者の調達、更には、単に忠誠心を調達するといった目的のためだけに大きな意味をもつのである。

とはいえ写真は、政治的党派争いの彼岸にも、政治的なへ力〜とは言わないまでも、政治的なへ作用〜を持っている。中でも最も印象的な作用のひとつは、公衆の動員である。こんにち公衆の意志形成がなされるのは、言葉による情報によってではなく、写真やそれ以外の図像によってである——と思いついて率直に主張することもできる。例えば、ベトナム戦争終結に向けたキャンペーンにおいて、あるベトナム人のこめかみに銃を突き立てる一人のアメリカ兵の写真が極めて大きな意味を持った。また、水俣病により薄弱な身障者となつてしまった息子を、その腕のなかに抱きかかえる一人の母親の写真が、日本の公衆を大きく動かし、諸々の環境に対する罪科がついに違法行為として認定されるに至つた。さらに、家族に囲まれて死の床に伏す一人のエイズ患者の写真は、アメリカ国内で、そして恐らくは世界全体において、エイズとの闘いを、政治的課題にまで引き上げた。そして、油に塗れたアザラシや、死に瀕した海鳥の写真も、環境問題への幅広い動員へのきっかけと見做すこともできる。そして、これらの図像が生み出す作用とは、とりわけ、同情 (Teilnahme) である。これらの図像は、そのまま政治行動に利用されるような感情、あるいは、最低でも、寄付ぐらいしてもよいという気持ちに変形され得るような感情を引き起こす。通常、情報は、その即物的で統計的な性質によって、人を冷静なままに留め、そのままそっくり知識に齎されるのであるが、このような情報以上に、自分がそれに関与しているのだという感情を受け手に引き起こし得るのは、諸々の図像に他ならない。

政治図像の運用論的文脈とは、そもそも情報メディアという文脈である。とはいえ、政治図像とは、ある意味では、音楽を奏でる音でもある。つまり言語心理学者ビュラーの言葉に即して言えば、政治図像は、言語による伝達平面 (Mittelungsebene) の傍らに、交感平面 (Beziehungsebene) を形成しているのである。後者の平面の効力が高まれば高まる程、政治図像は、人々の注意をその内容に向けさせながら、いつそう高らかに音楽を奏で始めるのである。

8. 結び

結びにあたり、画像の現実性に関するクラゲスの議論に、再度目を向けておこう。我々の時代には、彼の議論に正当性を与える圧倒的な数の事例が存在している。ただしそれらはむろん、クラゲスが議論を展開した領域からは遙かに隔たつたものである。クラゲスの議論で問題となつたのは、自然と芸術、及び両者を併せたもの、すなわち異教徒的なヌミノーゼの経験であつた。だが我々がこんにち経験しているのは、技術的な画像生産の連関の内にある現実である。とはいえ、正にここにおいて、我々は、画像の現実性の二つの次元、すなわちその感情に訴える働き、及びその一方にある相対的な自立性を、実例を以て示すことができるのである。そして我々にとつての現実性とは、事物や動物が我々に示す様相が持つような現実性、あるいは表情や眼差しが持つ現実性からは大きく隔たつたものである。むしろ我々の現実とは、所謂ヴァーチャルな世界⁽²⁾、すなわち、技術的に生み出された画像世界なのである。

とはいえこのような世界で我々が実際に経験しているのは——脱魔術化時代のイデオロギーには何重にも反しているとはいへ——次のような事態である。すなわち、画像は、単に何かを伝達するのではなく、人の心を捉え、受け手の心に喰い込み、彼をその状況の内に組み込んでゆくのである。とはいえ、それが如何に生じるのかという問題は、相変わらず我々には余りに謎めいているように思われよう。ならばここでそれを「画像の魔力 (Bildmagie)」と呼んだとしても強ち誤りとは言えまい。とはいえそれを、画像運用論の助けを借りて解説してみることも可能なのではないか。上述の如く、画像作用にとつて使用連関とは、装置 (Dispositiv) であつた。このような観点に立てば、更に進んで我々は、画像作用を操作する可能性についての——手作り程度かも知れないが——洞察を得ることが出来るのかも知れない。むろんこのような洞察には、従来の画像理論において支配的であつたものとは異なる画像観念が要請されよう。画像は通常、画像が示すもの——すなわち、画像それ自体、あ

るいは図像の中のある要素が記号として示すもの——に即して理解される。だが、図像の現実性を理解するために重要となるのは、図像を読解したり解釈したりすることではなからう。むしろそれを表現として受け取ること、しかも、例えば芸術家の意図といった、その背後にある何か別のものについての表現としてではない仕方を受け取ることが重要なのである。肝要なのは、図像が現われてくる仕方、及びそれが引き起こす忘我である。図像は、顔あるいは表現豊かな表情のように、あるいは仮面的ように、つまり自らを示す分節化されたやり方として、あるいはクラージュの言うところに従えば、「現われとしての存在 (Erscheinungswesen)」として理解されねばならないのである。

注

- (1) 5. Auflage Bonn: Bouvier 1972
- (2) 7. Aufl. Bonn: Bouvier 1972, S. 92f.
- (3) G. Böhme, *Das Bild und sein Medium*. In: G.J. Lischka und Peter Weibel, *Die Medien der Kunst. Die Kunst der Medien*. Wabern: Benteli Verlag 2004, S. 40-65. 参照。
- (4) Hermann Schnitz, *System der Philosophie*, § 245, Bd. III.5, Bonn: Bouvier 1978.
- (5) 註釋 *Theorie des Bildes*, München: Fink 1999. 参照。
- (6) 9. Aufl., Bonn: Bouvier 1970.
- (7) Grundlegung... aao, S. 71.
- (8) クラージュの着想と現代のテレビの現実性との関係は、既にフェルマンによって主題化されている。Ferdinand Fellmann, *Vom Fernseher zum Fernseher. Lebensphilosophische Perspektiven der modernen Bildkultur*. In: Michael Großheim (Hrsg.), *Perspektiven der Lebensphilosophie*. Zum 125. Geburtstag von Ludwig Klages. Bonn: Bouvier 1999, S. 67-76.
- (9) William J. Thomas Mitchell, *Der pictorial turn*. In: Christian Kravagna (Hrsg.) *Privileg Blick*. Berlin: Ed. ID-Archiv 1997, S. 15-40.
- (10) Hartmut Böhme, *Fetischismus und Kultur. Ein andere Theorie der Moderne*, Reinbek: Rowohlt 2006. 参照。

- (11) Gernot Böhme, *Theorie des Bildes*, München: Fink 1999.
- (12) Horst Bredekamp, *Dankrede*, in: Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung, *Jahrbuch 2001*, Darmstadt 2002, S. 168-172.
- (13) Ernst H. Gombrich, *Das Bild und seine Rolle in der Kommunikation*. In: ders. *Bild und Auge: Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Suhrbart: Klett-Cotta 1984.
- (14) Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 11. Auflage 1979.
- (15) ベンヤミンが明示的に述べているのは、技術的再生産によるアウラの喪失についてのみである。彼の議論におおむねこの効果は、第一義的には、一回性の喪失として理解されている。とはいえ、芸術作品を他の行為の文脈の内に移し入れてみることもまた重要である。と
ういうのも現に美術館が存在しているのだから。
- (16) Gernot Böhme, *Das Glück, da zu sein*. In: II. *Jahrbuch für Lebensphilosophie* (Hrsg. R. J. Kozljanic), München: Albusna Verlag 2006, S. 209-218.
- (17) Georg Franck: *Ökonomie der Aufmerksamkeit*. Ein Entwurf. München: Hanser 1998
- (18) Adam Bernd, *Eigene Lebens-Beschreibung* (1738), München: Winkler 1973.
- (19) 以下の分析に關しては以下を参照せよ。Gernot Böhme, *Zur Kritik der ästhetischen Ökonomie*. In: *Zf. für kritische Theorie* 12/2001, S. 69-82; *Fortschritte der Warenästhetik*. Passagen an den Rändern der Kulturwissenschaft. In: N. Adamovsky, P. Maussek (Hrsg.) *Auslassungen*. Leerstellen als *Movens der Kulturwissenschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 31-38.
- (20) クラーゲスの次のような確言との類似性あり。「生の状態の表現は、その現われがその状態を呼び覚まし得るようにして、獲得されるのである」。*Grundlegung ... aao*, S. 72.
- (12) Gernot Böhme, *Die Wirklichkeit der Bilder*. In: Chr. Filk, M. Lommel, M. Sandbothe (Hrsg.), *Media Synaesthetics*. Köln: Herbert von Hellem Verlag 2004, S. 84-94.