

Title	デジタル／フィルム写真論の再考：内原恭彦のデジタル写真実践の先見性を通して
Author(s)	遠藤, 祐輔
Citation	言語文化共同研究プロジェクト. 2023, 2022, p. 13-24
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/91706
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

デジタル／フィルム写真論の再考

——内原恭彦のデジタル写真実践の先見性を通して——

遠藤 祐輔

はじめに

デジタルカメラが急速に普及した今世紀初頭¹、記録媒体がフィルムからデジタルに移行することにより、写真表現にどのような変化が訪れるのか積極的に議論された。当時の議論を大別すれば、新たな技術の登場により表現が更新されることに期待するデジタル写真擁護派と、編集や複製の容易さに起因する写真の価値の低化を危惧する否定派に分かれていた。たしかに、日本の写真表現はストリートスナップの伝統に深く立脚しており、画像編集によって決定的瞬間の改変が容易になり、ドキュメンタリー性が揺らぐことはこの表現に関連する者たちにとって死活問題だったといえよう。他にも、色や階調の再現性、ガンマ値や色空間などモニタリング環境によって見え方が大きく左右すること、長期保存性、もっとも目につきやすいものとしての解像度（とりわけ数値化された画素数）などの技術的問題をめぐり両者の優劣が盛んに議論された。しかし、デジタル技術の進歩のスピードが、いつの間にかこのような議論を無意味なものとし、人々の生活にデジタル写真が当然のもとして浸透することによって、それから20年ほど経過した現在、このような二元論を目にすることは稀になった。ほぼすべての写真がデジタル化し、消費量の減少や環境資源的問題の浮上に伴って感光材料が高額化し、選択しうる機材も減少したことによって、フィルムを選択することは明確な意図を伴う特殊な制作へと変容した。

しかしながら、あれほど積極的な議論が交わされたにもかかわらず、結果的に写真表現にそれほど大きな変化は訪れなかったといえるのではないだろうか。当時の肯定派と否定派、あるいはフィルム派とデジタル派、双方共に変化を確信的に予期していた点では基本的に共通していた²。だが、どんなに技術的發展を遂げ、人工知能やコンピューター・グラフィックスなどで制作された写真が人間の目では識別不可能な段階にまで精度を上げて、そこに写されたものが現実起こったことであるという神話的な真実性がいまだ健在のまま、むしろそのドキュメンタリー性に固執するようにして写真表現は延命し続けているよ

¹ 2002年に世界的にデジタルカメラの出荷台数がフィルムカメラを超えた。カメラ映像機器工業会『銀塩カメラ/カメラ用交換レンズ生産出荷実績表』https://www.cipa.jp/stats/documents/j/s_2002.pdf 2023年5月14日確認。

² デジタル技術による映像表現の変化に対して懐疑的だった論者の代表として、マノヴィッチ、レフ(2013)『ニューメディアの言語 デジタル時代のアート、デザイン、映画』みすず書房、堀潤之訳。

うに見える。

デジタル／フィルム写真論の初期のものとして、一般の人々が写真のデジタル化を意識するより早い時期にウィリアム・J・ミッチェルは「誕生後 150 年経った 1989 年を境に写真は死んだ」とまで述べ、写真が信憑性を失うことによる劇的な変化を予期した³。だが、ミッチェルの予見に反し、写真表現においては新しいデジタル技術を表現に積極的に導入し画像を生成することには未だ消極的であるといえよう。むしろ技術的に容易であるにもかかわらず、そのようにして制作された写真を表現として認めない傾向は増長傾向にあるかもしれない。コンピューター・グラフィックスなどの新しい技術によって映画やメディアアートの分野では様々な表現が更新され受け入れられていったが、写真表現においては技術決定論的に表現が進化するという目論見は外れたといわざるをえない。

日本の写真表現の領域において、当時のデジタル写真論の代表的なものとしてあげられるのは評論家の飯沢耕太郎による『デジグラフィ』である。飯沢はカメラによって撮影された写真についてだけでなく、スキャニングなどを含めた多様なキャプチャー形式や、流通のプロセスも含めた全体像の変化として「デジタルフォトグラフィ」に変わる包括的な概念として「デジグラフィ」を提示した⁴。これはのちに評論家の清水穰が近年のあらゆるものが写真に覆われる状況に対して「写真という十九世紀のメディアは、二一世紀には空気みたいになった」と評したように⁵、飯沢の指摘した「デジグラフィ」の設定した範囲が認知不可能なまでに広範に拡大したと解釈することも可能であろう。画像の改変性や流通の加速度的進化によって、表現としての考察を困難とするほどに、生活環境にデジタル写真が浸透したのである。

本稿では、あくまで狭義の芸術的実践としての写真表現を対象とし、今ではあまり目にすることがなくなったデジタル／フィルム写真論を再考するために、この過渡期に登場した写真家、内原恭彦を取り上げる。内原のデジタル写真実践の試みは、短期間に集中的に行われたものであったが、その後の日本の写真表現の動向に確実に大きな変化と影響を与えた。内原の作品と発言などを考察することによって、写真表現がデジタル化することで何をもたらしたのかを再考し、現在の視点から今後の写真表現の可能性を改めて見出すことを目的とする。

Web 写真界限

内原恭彦は、デジタルドローイングを中心とする美術作家として活躍したのち、1999 年にコンパクトデジタルカメラを手にする事で写真表現を開始した。またそれ以来、写真を日々web サイトにアップロードし続けた。フィルムによる写真作品の制作を経たらず、

³ミッチェル、J、ウィリアム(1994)『リコン・フィギアード・アイ』アスキー、伊藤俊治監修、福岡洋一訳、p. 19.

⁴ 飯沢耕太郎(2004)『デジグラフィ デジタルは写真を殺すのか?』中央公論新書、p. 13.

⁵ 清水穰(2018)「デジタル写真の非同一性」『エクリヲ』Vol. 9、エクリヲ編集部(再録:2020『デジタル写真論 イメージの本性』東京大学出版会、p. 1.)

インプット、アウトプットともにデジタル的なプロセスによってのみ活動をおこなっており、純粹にデジタル・ネイティブな写真家としては最初の一人であったといえよう。その制作態度は写真集『Son of a BIT』の手記に明確に表れている。

もしデジタルカメラがなかったら、ぼくは写真を撮っていなかっただろう。最初に撮った写真はデジタルカメラによるものだった。その写真はハードディスクがクラッシュしてとっくに失われてしまったけれど。毎日数百枚の写真を撮り続ける生活を可能にしてくれたのはデジタルカメラだった。ぼくは何かと比較してデジタル写真という手法を選んだのではなく、そのとき写真を撮るためにデジタルという手法しかなかったのだ。

とはいえ、ぼくは手放しでデジタル技術を礼賛するつもりはないし、アナログ(銀塩フィルム)に対するデジタルの優位性を主張する気もない。単なる目新しさや利便性でデジタル写真を論じる風潮がいやだったから、「デジタル写真」という言葉でなく「ビットフォト(bit photo)」という造語を使っていたこともある。今もそういった言葉のニュアンスに対するこだわりはないが、そのころの気分は『Son of a BIT』という作品集のタイトルに反映していると思う⁶。

内原は2002年のエプソンカラーイメージングコンテスト、2003年のキヤノン写真新世紀という国内の写真関連のコンペティションでいずれもグランプリを獲得することで頭角を表し大きな話題となった。勿論、それまでもデジタルカメラを用いる写真家は存在していたが、日本における写真表現のメインストリームであるストリートスナップに接続し得る写真を提示したのは内原が最初であった。それは、ストリートスナップにおける最も代表的な写真家である森山大道が、審査員の一人として写真新世紀において内原を選出し「圧倒的」「デジタルやアナログのこだわり、区別を全く問題にしない」という好意的なコメントを残したことが象徴的に示している⁷。しかしながら、内原の写真に対しての当時の批評は「デジタル写真」だからとするものが多く、その実態について詳細な検討がなされたものは少ない。

当時のデジタル／フィルム写真論争では、可変性に対する不信感に次ぐデジタル写真の特徴として、モニターで確認しながら撮影することが可能であるため失敗が少ないことや、記録媒体のデータ化による撮影量の増加など、撮影行為に対しての影響があると言及された⁸。しかし、いずれもストリートスナップという表現の特殊性ゆえに、デジタル化がそれほど大きな影響を与えたとは現在の視点からも疑わしい。失敗のなさ、については確かに

⁶ 写真集、内原恭彦(2007)『Son of a Bit』青幻舎、p.126

⁷ <https://global.canon/ja/newcosmos/gallery/2003/yasuhiko-uchihara/index.html> 2023年5月14日確認。

⁸ 田中長徳、中川右介(2003)『デジタルカメラ批判序説 あるいは、デジタルカメラで写真は撮れない』アルファベータ、など。

他の写真表現においては重要な変化かもしれないが、路上で歩きながら素早く撮影をするストリートスナップにおいて、わざわざ撮影後すぐに確認するかは疑問である。また、撮影量に関してもコスト面での優位性は間違いないが、このことが決定的にストリートスナップの写真表現を変えたとは言い難い。内原は一日に500枚ほど撮ると述べているが、これもストリートスナップの写真家の撮影量としては、それほど多いわけではない⁹。森山を筆頭とするストリートスナップの写真家たちが、一日に36枚撮りのフィルムを何十本も消費していたことを鑑みれば、そこに内原のデジタル写真故の特異性は見えてこない¹⁰。

では、いったい内原の写真の何に新しさがあったのだろうか。それは過渡期的な機材による制約の肯定的な利用、そして発表の中心をブログとした点、これらを併せた写真表現への懐疑的なアプローチだった。たとえば、内原は閲覧環境によってweb上の写真の見え方が異なることについて、デジタル写真を「完成」したものではなく「流動」したものであると肯定的に捉えていた¹¹。この態度は機材環境によって変化しない普遍的な写真を目指したというよりは、その可変性自体を肯定的に捉えるものであり、写真の不確かな真実性に依存しない点でも、それまでのデジタル／フィルム写真論で語られていたものよりも写真表現の本質に迫るものだったといえる。内原がデジタルカメラを手にしてから日々数枚の写真をアップロードし続けた写真集と同名のwebブログ『Son of a BIT』のタイトルが相手を蔑むスラングに由来するものであることからわかるように、カメラを手にしたときからデジタル／フィルム論争で語られていたような過度な期待や、写真に対する神聖視はなかった。

このブログ『Son of a BIT』は多くの写真家たちを魅了し、内原によって名付けられた「Web写真界限」というコミュニティが形成されるまで拡大していった¹²。内原だけでなく、コミュニティ内の写真家たちの写真は一定の傾向と特色を持っており、それまでの写真とは大きく質的に異なっていた。大別すればストリートスナップという文脈に置くことができるそれらの写真に、決定的な変化をもたらしたものは何であったのだろうか。

中望遠化する視覚、発光する被写体

内原は自身の撮影に対して「窃視的」とであると認めており、自身の写真をストリートスナップの系譜上に置いている¹³。しかし、内原の写真はそれまでのストリートスナップの美学とされてきた「被写体にぶつかって行って、ある意味被写体をかっさらって写真を成

⁹ <https://dc.watch.impress.co.jp/cda/other/2004/12/02/548.html> 2023年5月14日確認。

¹⁰ 森山は100メートルを歩くたびに36枚撮りフィルムを1本使用することをもったという。森山大道、中本剛(2010)『路上スナップのススメ』光文社新書、p.17。

¹¹ <https://dc.watch.impress.co.jp/cda/webphoto/2006/04/06/3585.html> 2023年5月14日確認。

¹² 内原は写真ポータルサイト上で『Web写真界限』という不定期連載を行い、ブログを用いて写真の発表を行う写真家たちにインタビューを行っていた。

https://dc.watch.impress.co.jp/cda/webphoto_backnumber/ 2023年5月14日確認。

¹³ 内原、写真集、前掲、p.126。

立させる」写真とは明らかに異なっている¹⁴。それは最も単純な光学的な違いが生み出しているといえるだろう。内原の写真は中望遠レンズで撮影されているものが多い。従来のストリートスナップでは主に広角レンズが用いられることが多く、できるだけ被写体に近寄ることで劇的な画面を構成し、被写界深度の深さを生かしパンフォーカスで素早く撮ることが多かった。一方、内原の写真は中途半端な距離感で撮られているように見える。人物を写した写真であれば被写体が撮影者に気づくかどうかの絶妙な距離感であり、同じ距離感で人物がいない風景やモノも撮影している。いずれの写真もパースペクティブを強調しない平版な印象を受けるが、望遠レンズの圧縮効果が生じる手前の 35mm 換算でいえば 70~100mm 程度の中望遠レンズが用いられていることが多いのが理由であろう。このようなレンズと距離感の選択は、内原だけでなく「Web 写真界限」の他の写真家たちにも共通した特徴であった。

なぜこのような焦点距離の変化が生じたのだろうか。それは、第一に当時使用されていた過渡期的な機材の特性が大きく影響していたと考えられる。内原の初期作の多くは、ニコン社製の D100 で撮影されており、これは 600 万画素のセンサーによって記録されるデジタル一眼レフカメラのミドルクラスモデルであった。これらのカメラの外観は以前の 35mm フィルムカメラとほぼ同じサイズであったが、センサーサイズは 35mm フィルムの 2/3 ほどしかない。これらを APS フォーマットといい、他にデジタル一眼レフカメラに採用されていた 1/2 サイズのフォーサーズ・フォーマットも含めて、それまでの使用されていた 35mm フィルムカメラより小さなフォーマットが用いられていた。フィルム時代から、記録メディアのフォーマットサイズは作家が自らの撮影行為をどのように位置付けるかを決定する重要な選択要素であり、カメラの機構やサイズによる撮影時の身体性への影響は機械によって制作される芸術としての写真の本質であるともいえよう。このフォーマットサイズが小さなものに限定されるということは、表現自体に大きな変化が生じたことが予想される。内原も後に 35mm フルサイズデジタル一眼レフであるキヤノン 1DsMarkII を使用するようになるが、当時の定価で 100 万円ほどする高価なものであり、若い世代の写真家たちに広く用いられていたとは言い難い。APS サイズのファインダーはフルサイズのものに比べれば狭く、厳密なフレーミングは困難であった¹⁵。そのため、広角レンズでフレーミングするというよりは、中望遠レンズによって何かしら特定のモノを見ることに向いていた。また、それまでフィルムカメラ用に用いられていたレンズを流用できるカメラが多かったが、これを用いることは 1.5 倍~2 倍の焦点距離に換算されるため、必然的に望遠寄りのレンズが多く用いられることにもなった。内原は、中判カメラのように見えやすいファインダーであればより厳格な構図やフォーカシングを行うだろうとしている¹⁶。見えにくい小さな

¹⁴ 倉石信乃(2006)「監視とスナップショット」『photographer's gallery press no.5』photographer's gallery press no.5 (再録:2010『スナップショット-写真の輝き-』大修館書店、p.16.)

¹⁵ デジタル一眼レフカメラにライブビュー機構が標準的に搭載され、ストリートスナップに対応可能な反応速度を持つまで進化するのは 2010 年頃である。

¹⁶ <https://dc.watch.impress.co.jp/cda/webphoto/2006/11/16/5058.html> 2023 年 5 月 14 日確認。

ファインダーという機材的な限定が撮影スタイルを規定していたのである。

第二の要因として、撮影行為を取り巻く社会の変化も大きな影響を与えたといえるだろう。今世紀初頭は、肖像権やプライバシーへの意識の高まりの中で、人々が街中の撮影行為に対して敏感になり始めた頃である¹⁷。かつてのような広角レンズで度胸試ししながら人の顔近くにカメラを向けるストリートスナップはもはや不可能になりつつあった。望遠レンズで離れた場所からストリートスナップを撮影することは、長らく「ずるい」行為であるとして否定されてきたが、社会的な傾向としてかつてのような暴力的な行為が忌避されるようになり、内原ら「Web 写真界限」の写真家たちが中途半端な距離感で撮影することは自然な傾向であったのである。また、監視社会を促進したインターネットによる画像検索(Google 社の場合、2001 年実装)やバーチャル地球儀システム「Google Earth」(2001 年実装)などによって路上の写真を簡単に取得可能になった時期でもあり、デジタルカメラと web を用い始めた敏感な写真家たちが、自身の世界に対する関わり方を独自の形で示すために、全景としての広角レンズによってではなく、特定の何かに向けてフレームを狭めるようになったのである。

この中望遠で撮られる中途半端な距離感は写真の質を大きく変えた。写真のデジタル化の波が一般に普及するまでの、フィルム写真の晩年ともいえる 90 年代後半に、日本で流行していたのは身近な人物や光景を写し撮る「私写真」だった。この表現では、日常を自然な形で近い距離感で撮影することが重要とされたため、35mm フィルムのカメラであれば、35mm や 50mm ほどの準広角～標準レンズが用いられた。一方、内原たちの中望遠の写真からは、情感が廃されているように見える。一定の距離を保った被写体からは、どこか冷めたような印象を受ける。「デジタル写真」という括弧に括られることによって新しい表現とされた内原らの写真は、初期のデジタル／フィルム写真論ではメディアの特性に注目されることが多かったが、その変質を直接的にもたらしたのは、あくまで原始的なレンズという光学メカニズムの変化によるものだったのである。

アウトプットの不確かさ

内原は 2004 年の個展『うて、うて、考えるな』（東京都写真美術館）から、これまでのスナップ写真に加えて、ステッチングという画像編集ソフトを用い画像をつなぎ合わせることによって高解像度の画像を制作する手法を用いるようになった。これは、当時のデジタルカメラの解像度の低さを補うための手法であったが、内原にとっては高解像度の画像を得る目的以上に、身体性をデジタル写真に刻印していく作業であったようだ。ファイルを展開するだけで 30 分以上も待たされ、コンピュータが熱と騒音を発し、頻繁に原因不明のトラブルに見舞われる制作過程に「デジタルな生活の現実」を感じると述べている¹⁸。そ

¹⁷ ストリートスナップが社会的に困難になる背景に関しては、筆者、修士論文『監視記録社会におけるストリートスナップの現状と可能性』にて扱った。

¹⁸ 内原、写真集、前掲、p. 126。

れが実在のつかみにくい不確かな存在であるデジタル写真に確かさを与えていた。内原のスティッチングを用いて制作された大型プリントは、同時期のアンドレ・グルスキーやトーマス・ルフの大型作品と共通しているようで、どこか違った印象を受ける。それは内原のスティッチング作品は長辺が2〜3メートルほどで、グルスキーやルフの作品に比べれば小さいサイズであることに起因している。これは意図的であろう。内原の目的が高解像の写真をアウトプットすることでなかったからだ。スティッチングを利用する必然性が感じられる大型のものではあるが、フィルム時代から4×5や8×10インチのシートフィルムを用いた作品では、これまでもよくプリントされていたサイズであるし、サイズが大きいということ自体にインパクトはなかった。むしろ内原のプリントは、元の画像の解像度によってではなく、印刷したプリンタによる解像度不足を感じさせるものであった。これは確信犯的であるように感じられる。デジタル写真とは本来モニター上で閲覧するのが自然な形態なのであり、プリントすることによって別種のものに変異することが示されている。また、プリンタの描写不足について述べたが、それが本当に解像感によるものなのか、ブレなのか、ピントのずれなのか判断することは紙というメディア上では困難である。

これは印刷物としての写真についてだけでなく、オリジナルとしてのフィルムについても同様である。特にストリートスナップで主に用いられてきた35mmフィルムをライトボックス上でルーペによって見ていた際には、ピントをそこまで厳密に見ることはなかった。むしろ、ピントとフィルムの粒状面が同一化し、物理的にピントを判断することはできず、粒子とピントの差異は不可分に溶け合っていた。しかし、デジタル写真は違う。内原は1000万画素クラスのデジタル一眼レフの画像を確認する中で、止まっているように見える写真も実際はほとんどブレていることに気がついたという¹⁹。ライトボックス上では見えなかったピントが、モニター上で実寸以上の比率で拡大していくことによって、合焦していない、もしくはブレていることを認識させられ、多くの写真家は当時驚愕したのだった。そしてこれは画像の解像度が高ければ判断が容易になるものではあるが、モニター上で観察する限りは解像度がかなり低い画像であっても判別可能である。それはフィルムと違い、デジタル画像に物質性が存在しないためであり、純粹に光学的な要素のみが現前化されるからである。画像を拡大し続け、正方形のピクセルが可視化されたとしても、非物質性ゆえにどこまでいっても像を結ばないような気持ち悪い画像は、身体的な確かさを訴求せずにはいられない。内原がスティッチングという手法によって身体性の刻印を試みたのは、このようなデジタル写真の必然的な特性によるものだった。

2007年の写真集『Son of a BIT』を見ることでより内原のこの問題意識が明確になる。写真集には、上述のようなデジタル時代のストリートスナップといえる写真と、スティッチングによって合成された写真が混在している。接続した画像の不足部分をあえて空白として残すことによって、明らかにスティッチングを用いていると判別できる裏表紙ウラの

¹⁹ <https://dc.watch.impress.co.jp/cda/webphoto/2006/08/31/4516.html> 2023年5月14日確認。

写真以外は、それが一枚の写真なのか合成されたものなのか判断することはできない(図1)。



図1、内原恭彦『Son of a BIT』裏表紙ウラ、部分拡大図

この混乱は意図時に用いられているように感じる。被写体の選択においても、グルスキーの写真にも共通するような建築や機械部品などを緻密に描写することによってステッチングの使用を感じさせる写真がある一方で、道を歩く人々の典型的なストリートスナップのような動的な写真もいくつか混ぜられている。しかし、A4 見開きサイズに印刷された写真からは、それらを単純な解像度から区別することができない。ステッチング写真のような一枚写真があり、一枚写真のようなステッチング写真もある。人物を被写体とした際にもステッチングを用いたことが明言されている²⁰。展示以上に写真集ではこの混在が意図的に強調されている。表紙に採用された鶏頭の花が群生する写真も(図2)、それがカメラの解像度不足なのか、風が吹き写真がブレているのか、撮影する内原のカメラがブレているのか、また印刷の解像度の限界なのか判断できない(図3)。

²⁰ <https://dc.watch.impress.co.jp/cda/other/2004/12/02/548.html> 2023年5月14日確認。



図2、内原恭彦『Son of a BIT』表紙 図3、同、部分拡大図

内原はこの試みによって、現前の光景がデータに変換され、ときに改変され合成され、アウトプットされるデジタル写真のプロセスの不確かさ、そしてアウトプット環境によりそれらのイメージの意味が変容することを示している。内原が初期に制作したステッチングを用いた作品はデジタル一眼レフニコン D100 の 600 万画素の画像を 10 枚ほど用いて制作したものだだったが、現在ではこれよりも大きなサイズの画像をスマートフォンによるワンショットで撮影することが可能である。一部のスマートフォンでは 2 億画素もの写真を手軽に撮影することができるようになった現在、内原の試みは数値的意味では簡単に凌駕されてしまう。しかし、内原の実践は過渡期的な状況において可能だった、デジタル写真の本質を問う行為だったといえよう。

内原のステッチング作品は、デヴィッド・ホイックニーが指摘したような遠近法を逸脱したカラヴァッジョの絵画へのアプローチとも類似性がある²¹。カラヴァッジョは 17 世紀初頭に数人のモデルにポーズをつけ、人物を一人一人デッサンし、現在の画像加工に用いられるレイヤー的な発想によってこれを絵画中に配置させることにより独自の自然主義を達成した。これは内原のステッチングも同様である。構成されるそれぞれの写真は、同時間、同位置からの視点で構成されていないため、写真内に偽りが存在する。その手作業による身体性の刻印は絵画的である。近年電子タブレットで絵画制作するホイックニーは、デジタルデバイスを用いたとしてもこのように身体的な筆跡が作品に残ることにより、作家性がデジタル作品にも残るとしている²²。同じく絵画から制作活動を開始した内原も、ホイックニーと同様の問題意識のもとに作品の制作にいかにか身体性を持ち込めるかということを実践したのだろう。

²¹ ホックニー、デヴィッド マーティン、ゲイフォード(2020)「カラヴァッジョとカメラのような目つきの男たち」『絵画の歴史 洞窟壁画から』木下哲夫訳、青幻舎、pp. 172-193.

²² 同、「終わりのない画像の歴史」 pp. 324-349. (p. 336.)

そしてストリートスナップの文脈で考察するならば、内原の写真にはいわゆる「決定的瞬間」といえるような写真はない²³。そのような写真がいかに力を失っていくかに対して自覚的であるがゆえに被写体を選択しているように思える。内原に撮られる被写体で多いのは、植物や工業製品、路上のゴミなどである。これらの被写体に共通するのはビビットな色合いのものが多くということだ。そして写真集の表紙の鶏頭の写真を筆頭として、とりわけ赤い色を基調とした写真が多い。当時のデジタルカメラでは、センサーの構造上の問題で赤色の表現が難しいとされていた。内原はこの眼前の赤とは違う赤をあえて写すことによって、デジタル写真で撮られた光景がいかに不確かものであるかを示しているようだ。内原は自身を「形(フォルム)に反応する写真家」ではなく、「色に反応する写真家」とであると述べてもいる²⁴。

他にも写真集には、内原によるデジタル写真の不確かさに対しての意識的なアプローチが感じられる点がある。例えば、内原の写真にはwebでも写真集やプリントでも、夜に撮影された写真も頻繁に登場し、低光量下での撮影に長けたデジタルカメラならではの暗部にはわずかにノイズがのっている。何もない黒く潰れた空間よりも物質性を写真に与えていると見ることができる。また、一般に好ましいとはされないセンサーに付着したゴミもそのまま消去せずにいる(図4)。

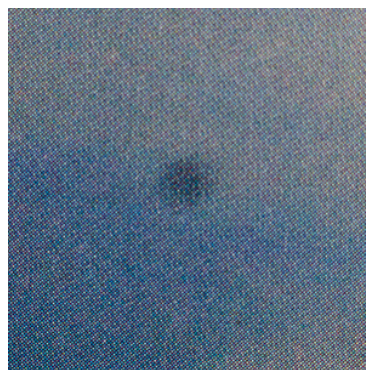


図4

フィルムであればこのような形状のゴミは画面に混入しにくいものであるため、デジタルカメラで撮影されたことがわかるのと同時に、コンピューター・グラフィックスによって生成された画像ではなく、確かにその場でシャッターを押したという身体性を伺うことができる。内原のデジタル写真の不確かさについての問題意識が写真集という形式にアウトプットされることによって結実しているのだ。

²³ 写真のデジタル化による決定的瞬間の変化については、シャッターのタイムラグや動画との関係から考察されたものとして、大西みつぐ(2002)『デジカメ時代のスナップショット写真術』平凡社新書、がある。

²⁴ <https://dc.watch.impress.co.jp/cda/webphoto/2007/03/01/5696.html> 2023年5月14日確認。

おわりに

内原の写真は、スティッチングという手法や登場時期、使用される機材、ブログを中心とした写真家コミュニティの牽引など、総じてデジタル写真黎明期の代表であるとみなされたが、出来上がりの質感の違いなどは生じるとはいえ、技術的にはフィルムに置き換えても制作可能な写真表現である。これまで本稿にて考察してきたように、内原の新規性は、デジタル写真の過渡期的条件によってもたらされた、被写体の選択や距離感、現前の光景を疑うという写真に対する本質的な批判的態度にこそあった。そして、内原の実践は、それ以前のフィルム時代の写真表現を支えていた真实性をも揺さぶる。初期のデジタル／フィルム写真論が対象とした現実の光景からの乖離という問題は、実は慣れ親しんだフィルムによるイメージとの差異を示すものであり、多くの人々がフィルムで写し撮られたものを現実であると錯覚していたに過ぎなかったのだと、現在の視点からは再認せずにはいられない。例えば色の再現性においても、デジタルカメラの色の再現性が問題視されない程に忠実なものになった今、フィルムによって撮影されたかつてのカラー写真を見れば、色温度などの環境的要因や選択されたフィルムの特性によって生じる色の差に違和感を感じるようになった。画像加工による改変性を疑うより以前に、フィルムの色を現実の色であると認識していた共通の幻想こそ疑うべきものであったのだろう。

現在、たしかにデジタルカメラの性能は内原が実験的な作品を制作していた頃に比べればはるかに向上した。内原がスティッチングを用いて制作したサイズの写真は今では容易にワンショットで撮影することが可能となった。記録性能の向上によって警察などの証拠写真や²⁵、美術館などのアーカイブ資料がデジタルで撮影され保存されるようになった。しかし、撮影というインプットの性能は向上したが、デジタル化によって写真表現自体はあまり変化していない。むしろ内原が展示写真のサイズや写真集というオールドメディアで実践したように、アウトプットの環境に目を向けるべきだろう²⁶。8K モニターなどが登場し、見る距離によっては映像なのか現実なのか区別することができない環境が用意されていく現在、インプットの解像度を議論していた初期のデジタル／アナログ写真論とは違う観点の議論が必要である。内原の写真に存在する身体性こそが、デジタル写真の表現にとって現在でも有効な可能性を提示しているのではないだろうか。

内原は2007年の写真集の発刊以降、公式な作品の発表はしていない。その後もブログで不定期に写真をアップロードしていたが、このブログも閉鎖されてしまっている。現在も確認できるものとしては『Web 写真界限』を中心にいくつかの記事のみである。本稿の執筆にあたり、そこに残った写真を閲覧した。驚くべきことは、それらの写真がweb用に圧縮された画像でなく撮影時のそのままの最大サイズでアップロードされていたことだった。

²⁵ 警察庁(2019)『デジタルカメラで撮影した写真の活用要領について』には「画像ファイルを印画した写真をいわゆるフィルムカメラで撮影した写真と同様に立証上不可欠なものとして」という記載がある。

²⁶ 北野圭介(2009)『映像論序説 <デジタル／アナログ>を超えて』人文書院、p.44によれば、一般の人々にとってアナログ映像とデジタル映像の違いは、技術面での内的メカニズムによってではなく視聴される際のデバイス形式でしかないという。

この jpeg 画像は撮影時の raw データから現像された、いわば作者の所有するオリジナルと変わらないものである。写真集に載せられている写真とまったく同質のものであろう。それらを収集し編集することで、誰かが内原の写真集を二次創作することさえ可能である。オリジナルの写真が、本人不在の状況でも web 上に蓄積されたまま存在している。これほど写真というメディアの複製性をシニカルにあらわしていることはないだろう。この確かさと不確かさの両義性こそがデジタル写真の美学といえるのではないだろうか。

複製性と信憑性、これらは写真誕生後すぐの時期から言及され続けてきたことだった。しかし、そこに写し撮られたものを事実として思い込む前提があまり疑われることなく共有され続けてきた。それは内原も影響を受けたという写真家の中平卓馬が、かつてマスメディアによる写真の独占的かつ恣意的な意味づけに対して「写真ならばすべて現実だという大衆幻覚」「写真に記録されない、あるいはテレビによって放映されないものはすべて現実ではない」と指摘した状況にも符号する²⁷。現在、中平が言及した以上に、日常のすべてが写真や映像に記録され、写真に記録されないものの方が珍しいといっても過言でなくなっている。とりわけ、ストリートスナップが主な撮影場所とする市街地の路上においては、死角なく監視カメラが常時記録し、誰かがスマートフォンによって撮影し web 上に発信している。写真家の行為自体が監視対象として撮影されることも多い。このような近年の状況において、写真家の作品として撮られた写真がどこまで作家性をもち続けるかについても疑わしいものとなっている。だからこそ、web 上で作品のオリジナルを容易に入手可能にし、閲覧環境による見え方の差に対して諦めを持ち、作品自体が変容していくことに可能性を見出していた内原の試みは、当時のデジタル／フィルム写真論が見落としていた写真の本質を問うものであったといえるだろう。つまり信憑性や複製性が常に問われる写真という表現メディアは、懐疑的であること自体が審美的なことに直結し他のメディアにはない美学を形成してきたといえるのではないだろうか。身体性を刻印する絵画的なプロセスによって横断的に追求することでこれを示したのが内原だったのである。

²⁷ 中平卓馬(1972)「記憶という幻影 ドキュメントからモニュメントへ」『美術手帖 1972年7月号』(再録:2010『なぜ植物図鑑か』ちくま学芸文化、p.60.)