

『Stay Gold』の「金」とは汚れなき幼年時代の比喩である。無論(?)、武田陽介が純粋な少年の心を失っていない、ということではない。彼のデジタル写真が、写真の幼年期＝黄金時代と結びついているということである。

あるがままに存在するリアルな世界 versus 表象の世界という二元論を指定し、表象世界の彼方であるがままの「リアル」に直に触れるために、写真家は自我を捨て、写真というメディアの本性に従い、ある決定的瞬間に出現する「リアルなもの」にむけてシャッターを切れば、一枚の写真が撮れる、と言ってみる。つまり「メディアの純粋性」「決定的瞬間」「一枚の写真」、と。それが近代写真である。近代写真は、これ以上分割できない (individual) 1つの「リアルなもの」の現前へと写真を還元し、そのアイデンティティを確定する、と同時に返す刀で、写真もまた一つの表象にほかならないから、表象の外部を指向しつつ、常に不完全な表象たる自身を批判し続けることとなる——こうして近代写真＝アナログ写真は、前者かと思えば後者、あるがまま⇄合成、具象⇄抽象、シャープな輪郭のピント⇄ぼやけた絵画的色彩、写真性⇄絵画的性、アナログ⇄デジタル……等等、二極のあいだを往復し続けてきた。

デジタル写真とは、このフレームに収まらない写真、つまり従来の写真のアイデンティティを崩して、写真を二極間の強迫的な往復運動から解放する写真だ、と言っておけるだろう。その特徴の一つは連続性である。それは無限の分割可能性、つまり「1」という単位 (アイデンティティ) の解消を意味する。光を感受し、print/project/press されたものがすべて写真であるとき、写真というメディアのアイデンティティは消える。一人を見つめながら他の面影や背後霊を重ねて見るような眼差しによって、屹立する決定的瞬間 (「いま・ここ」) に、その前と後が加わり、別の瞬間と重複しはじめ、やがて一枚の写真は無数の写真群へと分解するだろう。世界や他者と一つの「点」(穴、裂け目……) でつながろうとする感性は、21世紀のものではない。

他方でデジタル写真は、近代写真の思考フレームが成立する以前に、つまり写真の幼年期に結びつく。初期の写真は、ドッペルゲンガーや双子や憑依霊のように、かけがえのない「1」の複数化をもたらして人々のアイデンティティを脅かす不気味なものであった。近代写真が抑圧していた写真のこの原初的な力を、デジタル写真は蘇らせる。Stay Goldというわけである。

武田陽介の写真は、ストレート・フォトグラフィーでありながら、抽象絵画のような構図や平面性を兼ね備え、それゆえ日常の雑景からやや遊離したシュールでクールな雰囲気を感じていると評価される。「遊離感」「シュール」「クール」は見る人それぞれの感受性だが、彼の写真をストレートとピクトリアルな二元論で理解するのは間違いである。絵画的であるどころか、これらの写真は徹頭徹尾、写真の基本条件の写真であり、撮影機構の写真なのだから。例えば、最新作の「デジタルフレア」のシリーズは、強い逆光に向けられたレンズがハレーションを起こして、レンズ自体の存在をイメージ上に刻印するとともに、溢れた光がプリント上では印画紙の白地に一致してしまう作品である。一見、木漏れ日の瞬く耽美な絵画的イメージに見えても、実は、写真というメディアが透明性を脱落させ、間に挟まった機構 (=メディア) であり、物質であることをさらけ出すシリーズなのである。高解像度で撮影された細部には、ほとんどカオスのようにうねる光のテクスチャが詰まっている。

他方、写真の条件や機構の写真だからといって、それはたんにコンセプト的な写真でもない。彼はひたすら歩いてロケーションを探し、時間を限定して最適な光の条件を探すからである。写真が写真であることをさらけ出す武田の写真は、完全に、地理条件や天候など現実世界の条件に依存し、根気の要る身体労働の果実であり、数百枚の類似写真・没写真を通過し、徹底的に見つめられた上で、1点1点厳選された写真である。その点で、まるで黎明期の写真のように原始的なのだ。違うのは、見つめるときに写真史が念頭にあることくらいだろう。寡黙な武田作品に、大判プリントに耐える密度と、長期間にわたる持続力があるのはそのためである。