

OBFUSCATION DELINEATION

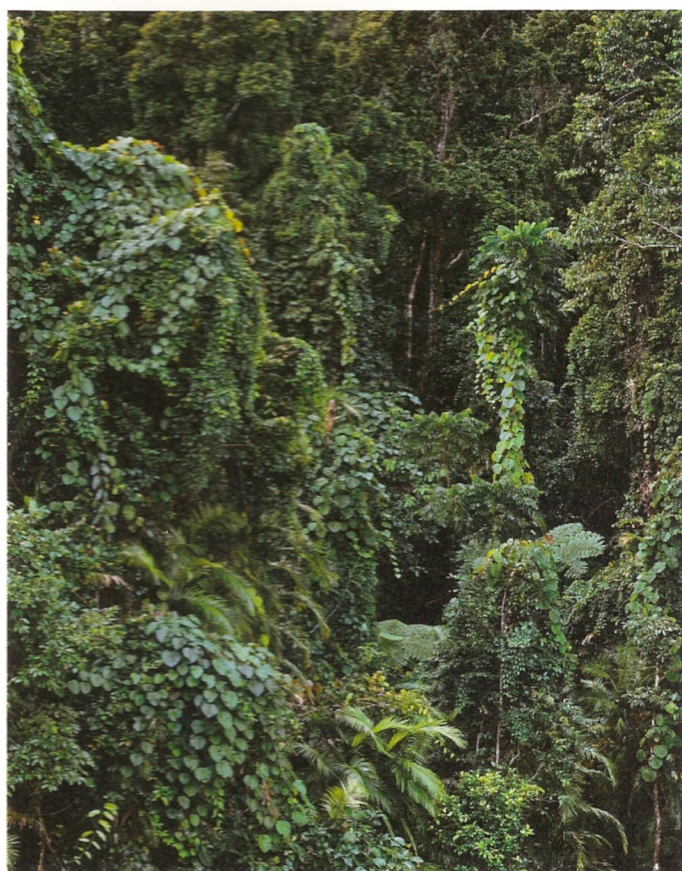


&
;

NAVIGATING
AUSTRALIAN

THE
CONTEMPORARY

BOUNDARIES
OF
PHOTOGRAPHY



かすむ線、浮かぶ輪郭——境界をわたる、現代オーストラリアの写真表現

Excavating an Immanent Future

An old five-story building in the CBD of Narm/Melbourne, Australia, was significantly emptied during a six month lockdown prompted by the COVID-19 pandemic last year. While being unoccupied, this negative space/time offered freedom for Benjamin Hosking, an architectural photographer who keeps his studio there, to explore "something just below the surface"¹ of the building. Not with a shovel, but with a medium format film camera in his hand, he practised "almost excavation-like" investigations, as though "scratching at the surface"². It was something to watch him, on my laptop screen, talking about his practice with his gestures – measuring distances and angles between the light source, the object and his torso. Hosking's excavations are not merely visual but physical and spatial. Like an archeologist, he generally spends hours on site "to find something that might be under many different layers"³. Furthermore, I learnt that Hosking had spent months, in collaboration with the Melbourne-based photographer, Jack Cannon, collecting other 'archival objects' that are photographically documented by those engaged in similar practice. Hosking and Cannon, perhaps the 'archivists' in this context, have assembled a group of these 'objects' that contributes to shedding new light on something embedded deep in the foundations of lives. The collection will be presented as an exhibition, entitled, 'Obfuscation & Delineation; Navigating the Boundaries of Australian Contemporary Photography', opening at Clinic Gallery in Tokyo this coming Autumn.

Documenting (excavating) a site is an act of uncovering something below our everyday consciousness. Hence, it would be necessary for those who practise it to transgress the borders between existing conceptual 'layers' such as 'history' and 'nation' or 'time' and 'space'. They must completely dive in and live the very distance (or gap) between them. Indeed, with their gear and/or ideas, the nine practitioners featured in this group are constantly in transit, both physically and conceptually crossing nights and days, cities and country-sides, and continents and islands; in other words, darkness and lightness, center and periphery, Asia-Pacific and Europe & North America. They – Jake Nemirovsky, Rochelle Marie Adam, Benjamin Hosking, Jack Cannon, Morganna Magee, Abigail Varney, Matthew Stanton, Amanda Williams and Rohan Hutchinson – seem highly alert to minute shifts below these perceptual and conceptual transfers, often sensed in the low flat light.

As someone who has lived and moved between Australia and Japan for nearly two decades, I am familiar with the fragility of a concept such as 'identity'. This makes me relate to these practitioners' way of being in motion and noticing the undefinable in the gaps between the borders, where, for instance, the soft

Melbourne winter light can be experienced as a long flat East Asian light (and vice versa). Looking at the documented remainders of such experience, one may trace the way the light scratches the surface of the subject and the film (or the mirror) inside the camera, leaving a shadowy drawing that is both spatial and conceptual. The impression clearly differs from something photographed in glorious light to make a glamorous and symbolic image. Rather, it echoes with the architectural thinking expressed by the Japanese architect and thinker, Isozaki Arata in his 1981 essay, 'Space of Darkness', that "shadows are not born when light is projected but rather [are] everything left over when light cuts through darkness."⁴

To decipher what is inscribed in/as shadow is another process of this 'excavation', often carried out through the Imacon scanner and computer or in the darkroom, where certain questions are asked: how (un)balanced or muted/saturated the tone of each CMYK could be, how large/small and (un)textured the print might be, and how much meaning should be given to 'an image'? When they are in the middle of this development process, 'it' cannot be fully foreseen in his/her/their mind/s since excavation is a process to discover something in the act of uncovering. Thus, for 'an image' to be proven in print (as proof print), not only are patient and sophisticated techniques⁵ required, but also a strong will to search out something intrinsic about her/his/their subject matter.

The photo documentations produced by Morgana Magee, for instance, first appear to be figurative and specific as though intended to narrate a particular story of people or community. But the more I spend time with them, the less the experience becomes semantic (and visual). It rather strikes me as a material (and spatial) absorption, filtered through half-transparent and half-hazy embedded layers. I am invited to enter under the surface: 'skins' of human or animal bodies, surrounding objects, landscapes or skies, as though entering into the distance/gap that Magee has excavated and developed in search of the 'life' of her subject

1 Ben Hosking, in online conversation with the author, Melbourne-Tokyo, May 5, 2021.

2 Ibid.

3 Ibid.

4 A. Isozaki, 'Yami no Kukan [Space of Darkness: spiritual structure of illusion]' (originally written in 1981) trans. Hiroshi Watanabe, in Arata Isozaki, eds. Ken Tadashi Oshima and Arata Isozaki (London: Phaidon, 2008), 153.

5 Hosking elaborated on techniques used in this group in email correspondence (May 9, 2021). "Medium format camera & film combo with subject matter typically photographed in low to flat light. Imacon digital scan with digital print (Film digitised). Use of low & flat light with Kodak C-41 (Portra) gives muted tonal range."

matter. In fact, this rich negative space seems to also penetrate the other works of this group, commonly both ephemeral and visceral (as a photograph is supposed to be), humbly inviting us to contemplate the more nuanced understandings of 'life' inhabited in Australia (that perhaps could be named differently in the near future).

Experiencing this group of works deeply, complex feelings are drawn out, as though reflecting the confusing and contradictory perception of 'life' in Australia. As Cannon pointed out in our email correspondence, "precarity and tension" seem layered and "embedded into contemporary Australian photography"⁶, as marked by the photographic expressions of this group: shallow and deep, translucent and dull, fashionable and tacky, uncanny and mundane, beautiful and camp, haunted and mystical, and so forth. Throughout the exhibition spaces at Clinic, Tokyo, these layers will be re-arranged across the walls or into a book format, letting them be discursive and discontinuous, never collective knowledges.

This is akin to Foucault's sense of the archaeology of knowledge, discussed as a possible method of historical analysis. This is possibly the sincerest response to today's consideration of the idea and history of Australia, as a very old country and a young nation state, simultaneously.

This duality is excavated in Matthew Stanton's documentations from the Djunbunji Land in northern Queensland. Developed and charted over a decade, they "consider the superimposition and dislocation of spatial histories within the landscape."⁷ By being immersed in his works, presented in both large print and small book format, the seeming absence of the 'subject' intensifies its silenced presence. It even makes the notion of landscape sound a little loud as it etymologically indicates the political demarcation of the land. All this calls for a question such as: can we imagine a way of life t/here unoccupied (unpossessed)?

Australian photography is not dissimilar to German, North American and Japanese photography in that it is up to date with the globalised technologies and materials while also feeling constrained and disturbed by its own history. Nonetheless, this group of photographic documentations, brought to Tokyo, is fresh in the sense that it anticipates a new photographic discipline through the unique act of 'excavation' as a motivation to dig out, from what grounds our 'lives', something yet unseen, unheard of.

The documentations are characterised by their polysemy (discursiveness) and discontinuity. This is articulated against the imposed lineage of/as Australia, which can be cracked to reveal its gaps. It is in these gaps within the assimilated image of a singular history that these 'archeologists' immerse themselves intuitively and blindly, searching for other possible futures sensed in the dark, where shadow as immanent image is left behind as the light cutting through.

⁶ Jack Cannon, email correspondence, July 12, 2021.

⁷ Matthew Stanton, "1. Deep North, Selected Images" in Matthew Stanton Photographer, accessed on 23 July, 2021.
<https://matthewstanton.com.au>.

This embodiment of the immanent 'future' can be articulated as the process of the 'transfer', in both Japanese and Greek-Latin terms which show us an inspiring etymological sequence. The verb form of the noun *utsu*, meaning hollow or emptiness in Japanese, is *utsuru*, indicating variants on 'transfer': reflect, project, trace and emerge. (The verb *utsuru* in contemporary Japanese also indicates to photograph.) It is understood that⁸ the subject of this 'transfer' is considered spirit, atmosphere or human psychology, and results in forming an image. We find the identical derivation from Greek to Latin: the Greek noun *psyche*, meaning pupa or spirit, originates the Latin term *anima*, meaning soul in movement, and *imago*, indicating butterfly or image. And this analogy – the positive engendering from the negative space-time – not only reminds us of photographic process but of the transformation and metamorphosis of 'life' into a new form (of art). The Roman poet, Ovid, in his *Metamorphoses*, articulates this as a survival of 'life' through transference. This inspires the modern art historian, Aby Warburg, to conceive image as what remains/survives (*nachleben*) in motion⁹. Regarding this survival, Didi-Huberman adds an inspiring perspective to Warburg's thought, that it "sets art history in motion"¹⁰, and highlights "a 'living' reciprocity between the act of knowing and the object of knowledge", in other words, "the relationship between the 'spectator' and 'movement'"¹¹.

The image survives/remains (stays in motion) in the spectator's movement across art histories. New knowledge (to a spectator) is engendered not in the work but in the distance between the spectator and the work. The shared view among these perspectives is that the work of art (in a broad sense) makes us move between what there was before and what there will be, in space and time, in terms of meaning, image and understanding. Like the way the light refracts unexpectedly from its own path. The images of 'life' in Australia presented at Clinic will similarly remain unfixed, unpossessed but setting the audience in motion, for their bodies and views to be displaced from the prerequisite knowledges. How will the exhibition appear, be reflected deep in the minds of the audiences in motion? Let each of us look 'forward' to finding (digging) it out.

Utako Shindo

July 2021

Utako Shindo Ph.D. is an artist and researcher based in Tokyo, working internationally in the poetics of untranslatability.

8 See, Trans. the author, Seigo Matsuoka, *Nihon to iu Yarikata - omokage to utsuroi no bunka* [Japan as methods: Culture of reminiscentshadow and transferring], (Tokyo: NHK publishing, 2006), 91; and A. Shinfuji, "Katachi ha Utsuru [Form Transfer]", in *Ionomorphosis: Selected Graphics from the NMWA Collection*, eds. Atsushi Shinfuji and Naoko Sato (Tokyo: The National Museum of Western Art, Tokyo & The Western Art Foundation, 2009), 10.

9 Georges Didi-Huberman, "The Surviving Image: Aby Warburg and Tylorian Anthropology", in *Oxford Art Journal*, 25.1 (2002): 68.

10 Didi-Huberman, "Forward_Knowledge: Movement (The Man Who Spoke to Butterflies)" in *Aby Warburg and the image in motion*, by Philippe-Alain Michaud (N.Y: MIT Press, 2004), 16.

11 Ibid., 18

内在する未来を発掘する

新型コロナウイルスの世界的流行により、オーストラリアのナーム＊/メルボルンが昨年6ヶ月間のロックダウンを経験したとき、街の中心部にある5階建ての古いビルでは空き部屋が大幅に増えた。そこにスタジオを構える国際的な建築写真家ベンジャミン・ホスキングは、その人影のない空っぽの空間／時間を利用して、建物の「表面下にある何か」¹を自由に探求する機会を得た。彼はシャベルの代わりに、ペンタックスの中判フィルムカメラを手に、「表面を引っ掻く」ような「ほとんど発掘作業のような」²調査を行った。光源と被写体と自分の上半身のあいだの距離や角度を測ったりしながら、彼が話をするのを、ノートパソコンの画面越しに見つめるのは印象的だった。ホスキングの発掘作業は、単に視覚的なものではなく、物理的、空間的なものでもある。「さまざまな層の下にあるかもしれない何かを見つけるために」³、考古学者のように現場で何時間も過ごすのだ。さらに、彼がメルボルン在住の写真家ジャック・キャノンと協働で、同じような活動をしている人たちが記録した写真を「アーカイヴ」のように集めていることを知った。ホスキングとキャノンは——その文脈で言うなら、彼らは「アーキビスト」ということになるだろう——それらの「モノ」を集めることで、生の根底にあるものに新たな光を当てようとしている。かれらが集めた作品は、この冬、東京のクリニック・ギャラリーで開催される展覧会「かすむ線、浮かぶ輪郭——境界をわたる、現代オーストラリアの写真表現」にて展示される。

場所を記録する（発掘する）ことで、私たちの日常的な意識の下にあるものが明らかになる。それゆえ、場所を記録する（発掘する）者は、「歴史」と「ネーション」、「時間」と「空間」といった既存の概念の「層」の境界を越えることが求められる。その隔たり（あるいは間隙）に身を沈め、それ自体を生きなければならない。実際、このグループに参加している9名のメンバーは、それぞれの道具やアイデアを携えて、物理的にも概念的な意味においても、つねに移動している。かれらは夜と昼、都市と田舎、大陸と島のあいだを行き来するが、それはつまり、闇と光、中心と周縁、アジア太平洋とヨーロッパ・北米のあいだを行き来することでもある。

ジェイク・ネミロフスキー、ロッシェル・マリー・アダム、ベンジャミン・ホスキング、ジャック・キャノン、モーガンナ・マギー、アビゲイル・ヴァーニー、マシュー・スタントン、アマンダ・ウィリアムズ、ローハン・ハッチンソンは、そのような知覚的、概念的な移動にともなう微細な変化に非常に敏感であり、それらは弱いフラットな光のなかで感知されることが多い。

20年近くオーストラリアと日本のあいだを行き来しながら活動してきた者として、「アイデンティティ」の揺らぎの感覚はよくわかっているつもりだ。だからこそ、彼らの動的なあり方や、境界の狭間にある知覚しえないものを知覚しようとするような感受性に親しみを覚える。例えば、冬のメルボルンの柔らかな光を、東アジアの長く差し込むフラットな光として体験できる（その逆もまたしかり）越境的な感性。そのような経験の痕跡として残された作品をみると、光が被写体とカメラ内のフィルム（あるいは鏡）の表面を引っ掻いて、影のような描画をつくり、それが空間的・概念的な拡がりを帯びているのがわかる。それは、華やかで象徴的なイメージをつくるために、輝くような光をつかって撮影されたものとは明らかに異なる印象だ。むしろ、建築家・思想家の磯崎新が1981年に発表したエッセイ「闇の空間」のなかで、「影とは光が投影されたときに生まれるのではなく、光が闇を切り裂くときに残るすべてのものだ」⁴と述べるような、建築的な思考と呼応するものである。

影のなかに／として刻み込まれたものを解読することは、この「発掘」のもうひとつの作業工程であり、それはイマコン社のスキャナーとコンピューターを用いて、あるいは暗室のなかで行われる。その過程で、カラーモデルの色のバランスや色調の強弱、プリントの大きさや質感、「イメージ」にどの程度の意味を持たせるべきか、といった問いが投げかけられる。発掘とは何かを発見し、明らかにする行為なので、現像の段階では、彼／彼女／かれらは「それ」を完全には予想できない。このように「あるイメージ」が(校正印刷として)焼きつけられるまでには、根気のいる高度な技術だけでなく⁵、主題の本質的な部分を探ろうとする強い意志が必要である。

例えば、モーガンナ・マギーが制作した写真記録は、一見すると具体的で、人びとやコミュニティの個別のストーリーを語ろうとしているようにみえる。しかし、時間をかけてじっくり眺めるほど、意味(あるいは視覚性)を超越した経験になっていく。透け感のある、幾分もやのかかった層を通過して、作品の世界に物質的(そして空間的)に没入するような感じをいだく。人間や動物の「皮膚」、周囲のモノ、風景や空といったものの表面の下層に誘われる。まるで、マギーが被写体の「生」を求めて発掘し、現像した隔たり／間隙のなかに入り込むかのような。実際、空っぽのビルの豊かな空間の感覚は、このグループのほかの作品にも浸透しているようで、どの作品も(写真本来の姿である)儚さと直感性をそなえ、(近い将来、別の名前と呼ばれることになるかもしれない)オーストラリアにおける「生」を、よりニュアンスのあるやり方で理解するように、私たちを謙虚に誘う。

これらの作品を深く経験すると、複雑な感情が引き出されるが、それは、オーストラリアにおける「生」の認識にみられる混乱と矛盾を反映しているかのような。メールでやりとりするなかでキャンボンが説明してくれたように、「不安と緊張」が層をなして「現代オーストラリアの写真に埋め込まれている」のだろう⁶。参加者たちの写真には、浅いものと深いもの、半透明なものとはぼんやりしたもの、ファッショナブルなものとはダサイもの、不気味なものや日常的なもの、美しいものと誇張されたキャンプなもの、幽霊のようなものと神秘的なものなどがみられる。これらの作品はいくつもの層をつくるように、クリニック・ギャラリーの壁一面に並べられ、または本の形式に整理されて展示されるが、あくまで断片的で不連続なものにとどまり、集合的な知を形づくることはない。フーコーが歴史分析の方法の可能性として論じる「知の考古学」にどこか通ずるものがある。非常に古い国であるとともに若い国民国家であるオーストラリアの思想と歴史について考察するうえで、これはもっとも真摯な回答だと言えるだろう。

マシュー・スタントンがクイーンズランド州北部のジュンブンジ・ランドで制作した作品は、まさにそのような二重性を発掘している。10年以上かけて継続的に記録され、「風景のなかにある空間的な歴史の重なりやずれを考察する」作品だ⁷。大判プリントと小さな本のかたちで提示される作品の世界に入り込むと、「被写体」が不在であるようにみえるがゆえに、その沈黙した存在感が増している。風景という概念が少し耳障りに感じられるほどだ。というのも、語源的にそれは土地の政治的な境界線を指しているに過ぎないからだ。そこから、次のような問いが浮かびあがる——誰からも占領(占有)されることなく、ここ/その区別もないような場/状況での、(人も含めた)「生」のあり方を想像することができるだろうか？

オーストラリアの写真表現をめぐる状況は、グローバル化した技術や素材に対応しつつ、自らの歴史に制約されて戸惑っているという点でドイツ、北米、日本の状況と似ていない。にもかかわらず、この一連の作品は、「発掘」というユニークな行為を通じて、私たちの「生」の基盤となるものから、いまだ見たことも聞いたこともないものを掘り出すことで、新たな写真の領域を開拓しているところが新鮮だ。その記録作業は多義性(断片性)と不連続性という特徴をもつ。それは、オーストラリアという／としての既存の系譜に抗する表現であり、押しつけられたその系譜を壊すことで、そこに存在する間隙を明るみに出す。かれら「考古学者」たちは、単一の歴史に同化するイメージにひそむそのような間隙に、直感的、無意識的に身を投じて、暗闇のなかで可能な未来を探ろうとするのだが、その暗闇を光が切り裂くとき、影が内在するイメージとなって残る。

このような内在的な「未来」の具象化は「移行」の過程としてとらえることもできる。日本語と古代ギリシア・ラテン語において、「移行」をめぐる語には示唆的な語源の変遷がみられる。空洞や空虚を意味する日本語の「うつ」の動詞形「うつる」には、映る、写る、かき写す、浮かび上がるなどの「移行」をめぐる幅広い意味が含まれる(現代日本語では、写真を「撮る」という意味でも使われる)。精神、大気、あるいは人間の心が「移る」ことで、それによってイメージが形成されると考えられている⁸。また、古代ギリシア語とラテン語の影響関係においても、同様の現象がみられる。古代ギリシア語のプシュケー(サナギ、精神)が語源となって、ラテン語のアニマ(動く魂)やイマゴ(蝶、イメージ)という言葉が生まれた。さらに、空っぽの「ネガ」ティブな時間や空間から、「ポジ」ティブなものが生み出されるというこの類似性は、写真のプロセスのみならず、「生」が変化・変容して、新たな(アートの)形をとる過程をも連想させる。古代ローマの詩人オウィディウスは『変身物語』のなかで、それを、転移による「生」の存続と言いつけている。そのことに着想を得て、近代美術史家のアビ・ヴァールブルクは、イメージとは動きのなかで残存するもの(nachleben)だと考える⁹。ジョルジュ・ディディ＝ユベルマンはこの残存するものが「美術史を動かす」¹⁰と述べて、ヴァールブルクの思考に刺激的な視点を加え、「知る行為と知識の対象とのあいだの『いきいきとした』相互関係」、すなわち『観客』と『運動』の関係性¹¹を強調している。

複数の美術史のあいだを観客が移動する、その動きのなかで、イメージは存続／残存するのであり、そのようにしてイメージもまた動きつづける。(観客にとって)新たな知識は作品ではなく、観客と作品のあいだの距離において生まれる。これらの見方に共通するのは、(広義の)芸術作品とは、時間と空間において、意味、イメージ、理解の面で、かつて存在したものと、これから存在するであろうもののあいだの移行をうながす力をもつということだ。不意に屈折する光のように。クリニック・ギャラリーで展示されるオーストラリアの「生」のイメージも同様に、固定されたり占有されたりすることなく、観客を動きへと誘い、かれらの身体や考え方は自明のものとされる知識から逸脱していく。動き出した観客の心に、この展覧会はどのように映るのだろうか？ それを見つける(発掘する)のを楽しみにすることにしよう。

進藤詩子

2012年7月

進藤詩子は東京を拠点に活動するアーティスト・研究者。翻訳不可能性の詩学をテーマに国際的に活動している。



1 ベン・ホスキング、著者とのオンラインでの会話、メルボルン-東京、2021年5月5日。

2 同上。

3 同上。

4 磯崎新「闇の空間」. Trans. Hiroshi Watanabe, Arata Isozaki, eds. Ken Tadashi Oshima and Arata Isozaki (London: Phaidon, 2008), 153 からの引用。

5 このグループで使用したテクニックについて、ホスキングは電子メール(2021年5月9日)で詳しく説明している。「中判カメラとフィルムの組み合わせで、通常、弱光からフラットな光のなかで被写体を撮影する……イマコン社のデジタルスキャンとデジタルプリント(フィルムはデジタル化する)……コダックC-41(ポードラ)を使って、弱いフラットな光で撮影すると、落ち着いた色調が得られる」。

6 ジャック・キャンン、メールでのやり取り、2021年7月12日。

7 Matthew Stanton, "1. Deep North, Selected Images" in Matthew

Stanton Photographer, 2021年7月23日にアクセス。<https://matthewstanton.com.au>。

8 松岡正剛『日本という方法-おもかげ・うつろいの文化』(NHK出版、2006年)91; 新藤淳「かたちは、うつる」新藤淳・佐藤直樹 編『かたちは、うつる——国立西洋美術館所蔵版画展』(東京国立西洋美術館・西洋美術振興財団、2009)10。

9 Georges Didi-Huberman, "The Surviving Image: Aby Warburg and Tylorian Anthropology", in *Oxford Art Journal*, 25.1 (2002): 68.

10 Didi-Huberman, "Forward_Knowledge: Movement (The Man Who Spoke to Butterflies)" in *Aby Warburg and the Image in Motion*, by Philippe-Alain Michaud (N.Y: MIT Press, 2004), 16.

11 同上18。

*訳注: ナーム (Naarm) は先住民ウイユルン人の言葉でメルボルン地域を指す言葉。オーストラリアでは先住民の地名を保存しようという動きがある。