

## 「ヴォルフガング・ティルマンズの編集行為」

— 写真集『Kaiserringträger der Stadt Goslar 2018』を読み解く —

武蔵野美術大学

通信教育課程 造形学部芸術文化学科 造形研究コース

Z154025 柴田 剛

## 目次

はじめに .....	2
序論 .....	3
本論 .....	6
1. 『Kaiserringträger der Stadt Goslar 2018』の「装い」「配置」「選択」 .....	6
1) 製本構造 .....	6
2) 掲載写真の分析 .....	7
2. ヴォルフガング・ティルマンズの編集行為 .....	15
1) 作品における編集手法 .....	15
1-1) 展覧会のインスタレーション .....	15
1-2) 写真集の編集 .....	18
2) 展示空間の創造 .....	20
3) 語らない写真 .....	23
3. 『Kaiserringträger der Stadt Goslar 2018』を読み解く .....	27
1) 「読む」動作と視線 .....	27
2) モノとしての写真集 .....	30
3) ブックインスタレーション .....	32
3-1) 書物によるインスタレーション .....	32
3-2) 展覧会インスタレーションとの関係性 .....	34
結論 .....	37
あとがき .....	39
参考文献 .....	40

別冊 (Ⅰ)

別冊 (Ⅱ)

別冊 (Ⅲ)

## はじめに

写真メーカーの研究者として写真を撮ること、また家族写真や趣味の写真を撮ることが、しばらく私にとって写真に親しむことでした。15年前頃から、更に写真を見ることが加わりました。しかし、写真を撮ることと撮ることに比べて、見ることは私にとって遥かに難しく感じました。作家は何らかの目的があり、それを実現するために写真技法を選択して作品を創る。そして、私たちに作品を見せる。この前提で写真展会場の作家に、「この写真で、何を言いたいのですか？」と作家に質問するのですが、ほとんどの場合、満足する答えを得ることはできません。「あなたが感じるように見てください」と逆に質問されて困惑することがしばしばです。しばらくして、言葉が支配する因果律に基づく私の質問がそもそも間違っているのかもしれない、と疑うようになりました。私にとってこの未知なる世界を知るためには、遠回りかもしれませんが写真を深く学ぶことではなく、アートを学ぶことによってであると思い、美術大学で学ぼうと決意しました。未だ、その問いの答えはクリアになっていませんが、卒業制作では初心に帰って写真を「見る」ことをテーマにしました。ドイツ出身のヴォルフガング・ティルマンズは、「ティルマンズ以降」という言葉があるように、写真、更には現代美術に対して大きな影響を与えている作家です。ジェフ・ウォールや杉本博司の作品のようなコンセプチュアル・アートに属する写真作品のとっつき易さにくらべて、様々な日常イメージの断片を一見脈絡なく構成するティルマンズ風の写真は「見る」対象として最も苦手でした。しかし、21世紀に入ってからよく見かける写真でもあります。写真を見せようとする拘りを明確にもっているティルマンズの最新写真集を読み解くことに挑戦することにより、写真を「見る」ことの私自身の視界が広がることを期待しました。また、読み解く過程で発見した、ティルマンズ写真を見ることの楽しさを読者と共有したいと思います。

## 序論

(研究目的と意義)

本研究の目的は、写真家、ヴォルフガング・ティルマンズ(Wolfgang Tillmans)のインスタレーションおよび写真集にみられる編集手法を明らかにすることにより、最新写真集『Kaiserringträger der Stadt Goslar 2018』<sup>1</sup>を編集行為の視点で読み解くことである。

『Kaiserringträger der Stadt Goslar 2018』は、ティルマンズが2018年に「カイザーリング」を受賞した記念に、メンヒェハウス近代美術館(独)で開催された同名の展覧会(2018年9月～2019年2月)に伴い刊行された写真集である。「カイザーリング」は、ゴスラー市(独)がドイツ国内外の現代美術家に授与する美術賞である。1975年からはじめられ、初年度はヘンリー・ムーア(英)が受賞し、以後、ヨゼフ・ボイス(独、1979年受賞)、ゲルハルト・リヒター(独、1988年受賞)やマシュー・バーニー(米、2007年受賞)、また、写真家では、シンディー・シャーマン(米、1999年受賞)やアンドレアス・グルスキー(独、2008年受賞)など錚々たる作家に授与されている国際的に大変栄誉ある賞である。

ドイツ生まれでイギリスを拠点に、1990年代より活動しているティルマンズは、2000年には権威あるターナー賞を写真家として初めて受賞し、写真界のみならず現代アート界で注目を集める写真家である。ユースカルチャーや日常断片の独自の視点の写真、また抽象写真など個々の独特な写真表現とともに、大小さまざまな写真を壁面全体に直接貼り付ける方法や、机の上に写真を並べるインスタレーションで注目され、ティルマンズの登場を写真史における一つの分岐点とみなし、“ティルマンズ以降”という言葉も生まれた。ティルマンズは、インスタレーションや写真集を本人が編集して制作する。従って、個々の写真とともに、インスタレーションや写真集はそれ全体がティルマンズの作品である。本研究は、ティルマンズ作品をその編集行為の視点から探求することに意義がある。

(先行研究と研究方法)

ティルマンズに関する数多くの先行研究があり<sup>2,3,4,5</sup>、インスタレーションについても研究例がある。一方、本研究が着目する写真集についての研究例は非常に少ない。

Julie Aultによるインスタレーションに関する評論<sup>6</sup>では、ティルマンズのインスタレーションは、星座や宇宙のシステムの継続性と変化を示していると述べている。また、写真集を含む出版物は、インスタレーションと共通のプレゼンテーションの形式であることに言及しているが、インスタレーションと写真集をつなぐ編集行為に関する考察はされていない。土屋は、ティルマンズの展示方法が一般的な「インスタレーション」の慣習に近いことをもって、現代美術のフィールドで評価されている一因と見なす意見を紹介したうえで、写真の同一性を拒否する態度としてインスタレーションの形式を必然的に選択しているとする<sup>7</sup>。清水や星野は、星図や星座に例えてティルマンズのイン

スタレーションを考察している<sup>8,9</sup>。また、杉田はティルマンズのインスタレーションを見るには、一方から順次スキャンしていく従来の線形の視線ではなく、場全体を受けとめるような全く別種の視線が必要であることを指摘している<sup>10</sup>。しかし、これらいずれも、Julie Aultと同様にインスタレーションと写真集を包括する編集行為に関する考察ではない。

写真集に関する先行研究は、松井が『コンコルド』を対象に行っており<sup>11</sup>、葛飾北斎の『富嶽百景』との類似性を論じている。しかし、松井の研究は写真集の編集に着目したのではない。清水は、『Zachęta Ermutigung』、『Fespa Digital / Fruit Logistica』、『Neue Welt』の写真集を対象に、「デスクトップ・タイプ」について論じている<sup>12</sup>。清水は、写真の多重性を表現するティルマンズのインスタレーションが、デジタル写真に移行したことを機に、写真集において、複数画像が重なり合った「デスクトップ・タイプ」で表現されるようになったと論じ、インスタレーションと写真集における編集行為の関連性を指摘にしている。しかし、ここでは、編集要素の一つである「デスクトップ・タイプ」が論じられるにとどまっている。以上のように、インスタレーションおよび写真集の編集に関する先行研究はあるが、ティルマンズの編集行為を理解するには十分ではない。本研究の狙いは、この不足な点を深めることである。

写真集『Kaiserringträger der Stadt Goslar 2018』を編集行為の視点から読むことが本研究の目的であるが、本写真集を分析対象にすることだけでは不十分である。なぜなら、ティルマンズの編集行為の本質は、まずインスタレーションに現れ、さらにその変化が、写真集に影響を及ぼしてきた歴史があるからである。くわえて、ティルマンズはインスタレーションと写真集は等価な媒体と考えている。従って本研究では、本写真集に加えて、本写真集以前のインスタレーションと写真集も分析対象とする。さらに、本写真集刊行の契機となったメンヒェハウス近代美術館（独）で開催された展覧会におけるインスタレーションも分析対象とする。インスタレーションを記録した文献は、展覧会デジタルアーカイブ<sup>13</sup>、展覧会図録、モノグラフ、および写真集により閲覧できる。写真集は、ほとんど閲覧可能であるが、『Fragile』は閲覧できなかったため、本研究の分析対象から除外する。文献<sup>14,15,16</sup>に基づき、過去の展覧会（本研究では展覧会の中でも個展を対象とする）と写真集（図録、モノグラフを含む）を別冊（I）の表に年代順にまとめた。表では、写真集が展覧会図録あるいは記念出版である場合、展覧会と写真集を同列にして対応関係を示した。これら一次資料以外に、ティルマンズの編集行為についての論評やティルマンズ本人の言説が掲載された二次資料も本研究の参考にする。なお、写真の主題については、本研究の主要な論点ではない。

（本研究の編集行為とは）

編集とは、「一定の方針のもとに、いろいろな材料を集めて新聞・雑誌・書物などを作ること」（『大辞林第二版』、三省堂）とある。一方、写真制作の分野では、（写真）編集はフォトタッチを意味することが一般的である。しかし、本研究ではこのような

フォトタッチ、あるいは撮影や現像における様々な写真技法により、一つの写真を制作する手法に注目しない。なぜなら、そのような編集行為に着目すると、むしろ写真の内容を論じることになり、本研究の主旨から外れるからである。

次に、編集行為の主体について明確にする。編集者が個々のテキストやイメージなどのコンテンツの作者でないことは不思議なことでない。しかし、本研究では、写真作品を多くの人にみせるために写真家本人が行う編集行為について論じる。ベレニス・アボットによるウジェーヌ・アジェの写真集『The World of Atget』や、シャーカフスキーが企画し、ニューヨーク近代美術館で開催されたアジェ回顧展とそれに際し刊行されたアジェ写真集は、いずれもアジェの写真で構成されているものの、展示空間や写真集はアボットやシャーカフスキーによる第三者の手によって制作・編集されたものであり、アジェの作品ではない。本研究の編集行為とは、先の大辞林に記載されている編集の定義に倣えば、「写真家の制作方針のもとに、いろいろな自作写真を集めてインスタレーションや写真集を作ること」である。具体的には、どの写真を選択し、どのような位置や順序で並べるのか、また、それぞれの写真サイズはどのようにすべきか、あるいは書物の構造をどのようにすべきか、というような編集手法によって成り立つ。

(本研究の構成)

本論の第1章で、本写真集の編集手法を分析し、第2章は、本写真集以前のティルマンズのインスタレーションおよび写真集における編集手法を分析したうえで、編集行為の本質を考察する。第3章では、本写真集の編集手法と2章で論じたティルマンズの編集行為の本質を通して本写真集を読み解く。

## 本論

### 1. 『Kaiserringträger der Stadt Goslar 2018』の「装い」「配置」「選択」

本章では、本研究の対象である本写真集『Kaiserringträger der Stadt Goslar 2018』の製本構造、さらに、本写真集に掲載されている写真の分析を行い、その編集手法の特徴を明らかにする。

#### 1) 製本構造

本写真集の製本構造について以下に説明する(別冊(I) P. 4の図Aを参照)。縦250mm、横177mm、束が10mmのハードカバーの本である。表紙、背表紙、裏表紙は、抽象的な画像が全面に連続している。表紙に本の題名と出版元であるメンヒェハウス近代美術館の小さな文字記載がある。背表紙および裏表紙に文字は記載されていない。左綴じの表紙をめくると、見返し(きき)に袋状の白紙が貼り付けられ、その中に縦210mm、横148mm、32ページの小冊子が入っている(図A上段)。

本体の表紙をめくって見開きの右ページは左端が山折に幾つにも折られた折本になっている。この折りを右方向に順次広げ完全に折りを展開すると平面になる。この平面を便宜的に本文のR面と呼ぶ。平面図において山折および谷折の折り目にラインを引いた。R面の左端ページは、裏表紙の裏面に糊付けされているため見ることはできない。

本文は両面印刷されている。裏表紙を開くと、R面の反対側の印刷面が現れる(図A下段右上)。見開きの左ページは右端が山折に幾つにも折られた折本になっている。この折りを左方向に順次広げ完全に折りを展開すると平面になる(図A下段)。この平面を便宜的に本文のF面と呼ぶ。F面の右端ページの裏面は、裏表紙の裏面に糊付けされている。従って、F面の右端ページ部分は、R面の左端ページと表裏の関係になる。

本文は、天地が246mmで、165mm幅毎に山折りと谷折りが交互に繰り返されている。R面には山折りが8つ、谷折りが9つある。折本の場合、ページという概念は冊子と異なるが、ここでは山折りと谷折りの間の幅165mm部分をページと呼ぶことにする。このように定義したページは片面で合計18ページ、両面あるので計算上36ページになる。しかし、前述のように、R面の左端ページが裏表紙の裏面に糊付けされR面が1ページ分実質少ないため、本文は合計35ページである。R面の本文全長は2805mm(=165mm×(18-1)ページ)であり、F面の本文全長は2970mm(=165mm×18ページ)である。

本文の中央付近に何か所、20mm巾の貼り合わせ部がある。従って、本文は「1折」および「2折」の2枚の紙の折りを貼り合わせた一枚の折本である。本写真集は本の構造として折本にもかかわらず、冊子体のように表紙/背表紙/裏表紙に本文がくるまれた構造である。冊子体における折丁を綴じ構造がない折本に置き換えた、折衷的な上製本とみることができる。

小冊子は主にテキストからなり、題名、前書き、カイザーリングの受賞理由、ティルマンズの業績、経歴、関連文献リスト、書誌情報などが記載されている。なお、作品タイトルなど補足的なテキストの記載はない。

## 2) 掲載写真の分析

次に、『Kaiserringträger der Stadt Goslar 2018』のR面とF面に掲載されている個々の写真の分析を行う。

別冊（I）図Bに、R面およびF面を展開した平面図を示す。R面は17ページあり、R1～R17のページ番号を便宜的につける。F面は18ページあり、F1～F18のページ番号を同様につける。R面とF面の表裏が対応するページ番号を図Bに併記する。

ティルマンズの過去写真集でよくみられるように、本写真集も新作と旧作の写真が混在している。本写真集には個々の写真に対するキャプションの記載が全くないため、旧作については過去の展覧会資料と写真集を網羅的に調査して写真の出典を確認した。

まず、R面の写真について述べる。R面の下段平面図に写真を赤枠で囲い、r P 1～r P 25に番号付けした（別冊（I）図B）。

### ① r P 1～13（R1～11）

新作である。細かい白い砂の岸壁に波が打ち寄せたり、引いたりしながら、岸壁の砂が侵食される様子が写された縦長の写真が、R1からR11にかけて、等間隔に13枚並んでいる。砂の複雑な形状や遠景が一致することから、13枚の写真は、同じ被写体である。しかし、それぞれの写真はアングル、色味、撮影時刻などが微妙に異なる。

### ② r P 14（R1）（別冊（I）P.6を参照）

人物や静物が写された19点の単色写真が、r P 14に配置されている（図では判別しにくい、実際の画像は赤色のプリントに重なって、薄い透明フィルムに青色の印刷がされているフィルムの皺が見える）。赤色と青色の写真のM1とC1、M4とC4、M5とC5、M8とC8、およびM9とC9は同じイメージであり、その相対的位置関係は同じである。すべての写真は、20年前に出版された写真集、『Burg』（1998年、Taschen）に掲載されたものである。以下に『Burg』において、それぞれの写真がどのように配置されていたかを述べる。M1は1つの写真で見開きになっている。M2とM3、M4とM9、M5とM8、M6とM14、およびM7とM10/11は、写真1点ずつが左右見開きになっている。見開きの左右関係にある写真を破線で囲んだ。M13は左ページに、C12は右ページで掲載されている。出典元の『Burg』における、それぞれの写真の天地を矢印で示す。すべての写真は左右どちらかに90°傾いている。見開きの2点で左右逆方向のものもあれば、同じ方向を向いているものもある。M10/11は、『Burg』では1ページ内の隣接した2点であるが、本写真集では、隣接方向が逆になっている。

赤色と青色の写真群は、四色分解印刷のマゼンタ版とシアン版にみえる。『Burg』に掲載されているのはフルカラー印刷であるが、本写真集では、単色に編集されている。

③ r P 1 5 ( R 2 ~ 3 )

新作である。8つの領域に、青/緑/グレー系の緩やかなグラデーションがある。印刷のときのテストパターンなのか、あるいは抽象的なイメージを創作したものか不明である。r P 1 6 の上に印刷プリントを斜めに置いた配置がされている。

④ r P 1 6 ( R 2 ~ 3 ) 、 r P 2 2 ( R 1 3 ~ 1 5 ) および r P 2 6 ( R 1 2 )

新作である。これらは、《Sendeschluss /End of Broadcast VII, 2014》<sup>17</sup> (別冊 ( I ) P . 7 ) や《Weak Signal, 2014》<sup>18</sup> (別冊 ( I ) P . 7 ) に類似したイメージである。

⑤ r P 1 8 ( R 1 1 ~ 1 2 ) (別冊 ( I ) P . 8 を参照)

r P 1 8 は、少なくとも7つの写真を含む非常に複雑な構成である。(A)、(B)、(C)は、デジタルプリントおよび青果の国際見本市を描写した《Fespa Digital / Fruit Logistica》(2012)に掲載されている写真を用いて編集されている。それぞれのオリジナル写真を《Fespa Digital / Fruit Logistica》から抜粋した。本写真集では、(A)は、アスパラの商品棚の一部が天地逆に配置され、(B)と(C)のオリジナルの2枚が重なった画像である。画像編集ソフト「フォトショップ」の操作手順に例えれば、(B)と(C)を、それぞれの写真を「不透明度」100%以下に下げて重ね合わせた画像である。しかも、オリジナルの(C)自体、ボトルの写真と装置の写真の2枚の写真が「不透明度」100%で重ねられた画像である。

(D)～(G)の出典は不明である。(D)と(E)は、《Fespa Digital / Fruit Logistica》で写されているような見本市の会場風景のように見える。(G)は、印刷工程で、仕上がりの領域の外側に配置するカラー管理のためのコントロールストリップのようである。r R 1 8 は、微妙に時計回りに傾き、机に置かれた印刷プリントのようにも見える。あるいはコントロールストリップが外側に画像中で配置されているのかもしれない。(F)は画像面積が小さいため、被写体を判別できない。

⑥ r P 1 9 ( R 1 2 ~ 1 3 ) (別冊 ( I ) P . 9 を参照)

r P 1 9 は、テーブルインスタレーション《TSC, Time Mirrored TSC227, New York 2015》『What's wrong with redistribution?』(2015)で、用いられたイメージである。被写体は、ルーブル美術館に収蔵されている、ベルニーニ作の彫刻「眠るヘルマフロディトス」である。ヘルマフロディトスは、ギリシャ神話に登場する両性具有の神である。

⑦ r P 2 0 ( R 1 3 ) (別冊 ( I ) P . 1 0 を参照)

r P 2 0 は、全体がテストプリントのように配置されており、3つの部分に分けてみることができる。すべて、『Abstract Pictures』(2011)の写真で再構成している。(A)部分は、「《Lights(Body), 2000-02(video)》と名付けられたビデオインスタレーション<sup>19</sup>の静止画像である。(B)部分は、「Peas」(2003)と名付けられたビデオインスタレーション<sup>20</sup>の静止画である。(C)部分は、抽象写真の《Freischwimmer》シリーズの一つである。(A)、

(B) , (C) いずれも、元の画像から左右に90°向きが変えられており(元画像の天方向を矢印で示した)、見開きの左右ページの写真である。しかし、左右の写真が元画像に対して逆になっている。

⑧ r P 2 1 (R 1 2 ~ 1 3)

新作である。同様な白黒のグラデーション画像が、テストプリントのように8つの領域に配置されている。

⑨ r P 2 4 (R 1 6 ) (別冊 (I) P. 1 1 を参照)

『If One Thing Matters, Everything Matters』(2003)の3箇所が、文字情報も含めて、r P 2 4の一画面内に、コピー&ペーストされている。(A)は、『If One Thing Matters, Everything Matters』の13ページ左下側のエリア、(B)は、12ページ右側エリア、(C)は、5ページ全部である。元画像のページの下地は白だが、r P 2 4の下地は、全体的に色被りがある。更に、画像汚れのような模様がある。個々の写真は、1978年から1995年に撮影された比較的古い作品である。

⑩ r P 2 5 (R 1 6 ~ 1 7)

r P 2 5は、インスタレーション記録および写真集から見つからなかったが、Galerie Buchholzのウェブ情報<sup>21</sup>から、ごく初期の作品、《Lacanau sunset》(1987)と特定できる。また、『If One Thing Matters, Everything Matters』にも、《Sonnennuntergang》(1987)と題された類似画像をみることができる。

⑪ r P 2 7 (R 1 3 ~ 1 4)

新作である。砂浜での水の泡立ちのようである。R面の他の画像との関連でみると、波打ち際なのかもしれない。

⑫ r P 1 7 (R 1 ~ 1 7)

新作である。R面の最下層にあり、他のすべての写真はr P 1 7の上にある。また、R面全ページ(R 1 ~ 1 7)に広がっている。被写体は、砂浜の波打ち際である。水泡がある砂浜に見える。

次に、F面の写真について述べる。F面の下段平面図に、写真を赤枠で囲い、f P 1 ~ f P 3 3に番号付けした。

① f P 1 ~ 2 (F 0 ~ 1) (別冊 (I) P. 1 2 を参照)

『truth study center』(2005)の異なるページに掲載されている2枚の写真が用いられている。f P 1は、抽象写真シリーズの《Freischwimmer 16, 2003》部分、f P 2は、《double Richard James, 2004》と題され、2004年に東京オペラシティで行われた展覧会のインスタレーション写真である。前述、R面説明の⑤((B)と(C))の場合と同様、それぞれの写

真を「不透明度」100%以下に下げて重ね合わせた画像である。r P 2の上部にあるキャプションは、出典元の『truth study center』のページに記載されているそのものである。

② f P 3～4 (F 2～3) (別冊 (I) P.13を参照)

『Abstract Pictures』(2011)の異なるページに掲載されている2枚の写真が用いられている。f P 3は、抽象写真シリーズの《Silver 69, 2000》部分、f P 4も同様に抽象写真の《Lighter 85, 2010》である。f P 4は、折り目がつけられたプリントをアクリル製の額装をした状態で撮影された写真である。f P 1～2と同様に、それぞれの写真を「不透明度」100%以下に下げて重ね合わせた画像である。Silver 69の青色とLighter 85の黄色部分が重なって黄土色に変化するなど、レイヤーによる色変化がみられる。

③ f P 5～6 (F 3～4) (別冊 (I) P.14を参照)

『Abstract Pictures』(2011)の異なるページに掲載されている2枚の写真が用いられている。f P 5は、抽象写真シリーズの《Silver 2, 1998》、f P 6は、2010年にリバプールで行われた展覧会のインスタレーション写真である。それぞれの写真を「不透明度」100%以下に下げて重ね合わせた画像である。数か所に記載されているキャプションは、参照元の『Abstract Pictures』のコピーである。『Abstract Pictures』の2ページ分が丸々コピーされて重なっている。

④ f P 7～8 (F 5) (別冊 (I) P.15を参照)

『truth study center』(2005)の異なるページに掲載されている2枚の写真が用いられている。f P 7は、《double Richard James, 2004》と題された、2004年に東京オペラシティで行われた展覧会のインスタレーション写真であり、左回り90度したf P 2が繰り返し使用されている。f P 8は、《Alex, 2004》と題された写真である。それぞれの写真を「不透明度」100%以下に下げて重ね合わせた画像である。

⑤ f P 9～12 (F 6～8) (別冊 (I) P.16を参照)

4枚の写真が重ねられている。下層の2枚は『truth study center』(2005)の異なるページに掲載されている写真が用いられており、f P 9は《Shiny shorts, 2002》、f P 10は《Teufelssee, 2004》と題されている。それぞれの写真を「不透明度」100%以下に下げて重ね合わせた画像である。重なり位置は複雑だがキャプション(『truth study center』の参照元)位置から、『truth study center』の2ページ分がそのまま重ねられていることがわかる。f P 11と12は、不透明度100%で順番に重ねられている。f P 11は、R面のr P 21と同じイメージ、f P 12は、r P 22と同じイメージが繰り返し使用されている。

⑥ f P 13～14 (F 8) (別冊 (I) P.17を参照)

『truth study center』(2005)の異なるページに掲載されている2枚の写真が用いられている。f P 13は《apple tree(d), 2004》、f P 14は抽象写真の《Freischwimmer 16, 2003》

と題されている。f P 1 4は、f P 1で用いられた《Freischwimmer 16, 2003》の繰り返し使用だが、f P 1で用いられた《Freischwimmer 16, 2003》と異なる範囲が使用されている。それぞれの写真を「不透明度」100%以下に下げて重ね合わせた画像である。

⑦ f P 1 5～1 6 (F 8) (別冊 (I) P. 1 8を参照)

f P 1 5～1 6は、f P 1 3/1 4とf P 1 1の上層にある。f P 1 5は『Burg』(2011)に掲載された《Damon, shower, head up, 1995》、f P 1 6はティルマンズの写真ではなく絵画である。絵画の内容からベノツォ・ゴツォリ作《ライオンの足からとげを抜く聖ヒロエニムス》(1452)に間違いない。天地逆さの《ライオンの足からとげを抜く聖ヒロエニムス》と《Damon, shower, head up, 1995》の2枚はそれぞれの写真を「不透明度」100%以下に下げて重ね合わせた画像である。この範囲に印刷と思われる多くの文字が更にレイヤーとしてあるが出典を特定できなかった。

⑧ f P 1 7 (F 9) >

f P 1 7は新作である。砂の平原風景である。上部は色味が不自然に変化しているので、不透明度の低い別の画像が重ねられているように見える。

⑨ f P 1 8～1 9 (F 1 0) (別冊 (I) P. 1 9を参照)

『truth study center』(2005)の異なるページに掲載されている2枚の写真が用いられている。f P 1 8は《paper drop(white)c, 2004》、f P 1 9は《Richard Hamilton 2005》と題されている。それぞれの写真を「不透明度」100%以下に下げて重ね合わせた画像である。

⑩ f P 2 0～2 4 (F 1 1～1 2) (別冊 (I) P. 2 0を参照)

この範囲には少なくとも5枚の画像が重なった複雑なイメージである。f P 2 1～2 4の4枚は特定でき、f P 2 1は『Burg』(2011)に掲載された《Arkadia I, 1996》、f P 2 2はティルマンズの写真ではなく絵画であり、絵の内容からベノツォ・ゴツォリ作《ミラノの聖アウグスティヌスの到着》と特定できる。f P 2 3と2 4はいずれも『truth study center』(2005)に掲載されている。f P 2 3は《Stefan(DJ Koze), 2005》、f P 2 4は《Montechristo, 2001》と題されている。この4枚はそれぞれの写真を「不透明度」100%以下に下げて重ね合わせた画像である。

⑪ f P 2 5～2 6 (F 1 2～1 3) (別冊 (I) P. 2 1を参照)

『Abstract Pictures』(2011)の異なるページに掲載されている2枚の写真が用いられている。f P 2 5は抽象写真の《Silver 73, 2008》、f P 2 6も抽象写真の《Lighter, unprocessed supra, I, 2010》と題されている。2枚とも『Abstract Pictures』で記載されていたものに対して天地逆さ向きである。この2枚はそれぞれの写真を「不透明度」100%以下に下げて重ね合わせた画像である。淡い色同士を重ね合わせているため色味変化がある。

⑫ f P 2 7～2 9 (F 1 2～1 3) (別冊 (I) P. 2 2を参照)

この範囲には、少なくとも3枚の写真が重ね合わせられている。f P 2 7と2 8は特定できる。f P 2 7は『Burg』(2011)に掲載されている《Dear Hirsch, 1995》、f P 2 8は『Neue Welt』(2012)に掲載されている《Dear Hirsch, 1995》である。この2枚はそれぞれの写真を「不透明度」100%以下に下げた重ね合わせた画像である。ロゴに見えるr P 2 9は西暦と思われる“2018”という記載があるので新作の一部であろう。

⑬ f P 3 0～3 1 (F 1 5) (別冊 (I) P. 2 3を参照)

『truth study center』(2005)の異なるページに掲載されている2枚の写真が用いられている。f P 3 0は《Aufsicht(tiles)III, 2003》、f P 3 1は抽象写真の《Freischwimmer 54, 2003》と題されている。それぞれの写真を「不透明度」100%以下に下げた重ね合わせた画像である。

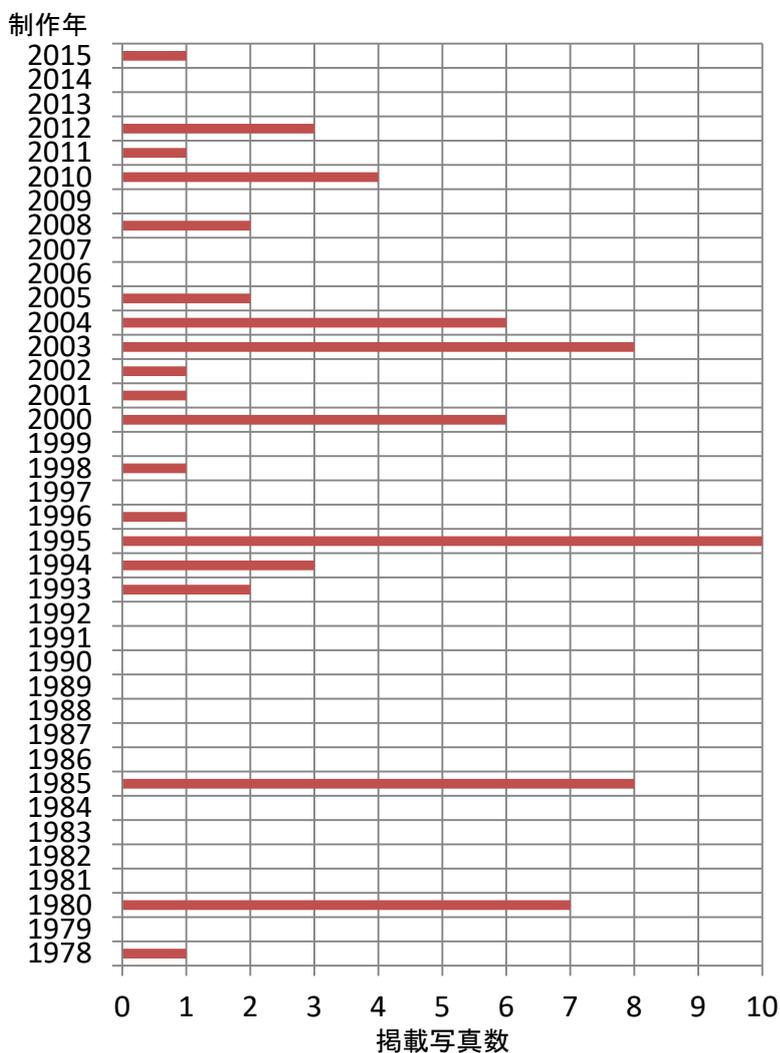
⑭ f P 3 2～3 3 (F 1 6～1 7) (別冊 (I) P. 2 4を参照)

『Abstract Pictures』(2011)の異なるページに掲載されている2枚の写真が用いられている。f P 3 2は抽象写真の《Lighter, orange I, 2008》、f P 3 3は2010年にロンドンで行われた展覧会のインスタレーション写真である。《Lighter, orange I, 2008》も折れ曲がったプリントをアクリルケースで額装した状態を撮影した写真であるから2枚とも展示風景である。それぞれの写真を「不透明度」100%以下に下げた重ね合わせた画像である。

ページと写真配置との関係を見ると、山折りと谷折りの間の幅165mm部分を便宜的にページとしたが、山折と谷折の折れ目のページ区切りで、写真は分離されていないところがほとんどである。R面はすべて、F面でもF 1 0、1 6、1 7、1 8以外はすべてのページ区切りを跨いで写真が配置されている。

以上、個々の写真の分析すると、旧作の再利用が多くみられることがわかる。そこで、旧作のオリジナルの制作年との関係を次ページのグラフに示す。グラフ横軸の掲載数は写真の大きさとは関係なく数えた作品数である。本格的な活動を開始した1990年代前半から2015年までの期間に制作された作品がまんべんなく用いられていることがわかる。また、70年代や80年代の古い作品も含まれている。本写真集をティルマンズの約40年間にわたる作品の歴史とみることも可能である。しかし、本文R面、F面の右から左、あるいは左から右への方向に、写真を追っても制作年度による時系列な配置はみられない。

### 旧作の制作年と掲載数



以上のように、本写真集の製本構造と掲載写真の分析を行った。分析の結果明らかになった本写真集における編集手法の特徴を、写真の「装い」、「配置」、および「選択」の観点から整理する。「装い」とは、物理的な外観を示し、展示物であればプリント形状や額装等、書物であれば製本構造や装丁のような物理的な外観を表し、「配置」とは、展示壁面や書物のページでの写真のレイアウトなどを表す。また、「選択」とは、どのような内容の写真を選ぶかということを表す。

本写真集における編集手法として、「装い」の観点では、製本が折本構造であることが特徴である。ハードカバー、横長2枚の紙（天地、246mm）を横方向の中央部で貼り合わせた全長2970mmの両面カラー印刷された一枚の本文用紙、および表紙の見返し（きき）に添付された小冊子とからなる。本文用紙は、165mm間隔で交互に山折りと谷折りした折本である。末端165mm幅のページ全体を裏表紙の裏面に糊付けすること

で、冊子体のように、表紙/背表紙/裏表紙で本文用紙をくるんだ構造になっている。

「配置」では、天地左右は裁ち落とされ、すべての画像が重なるレイヤー構造をとっており、単純に写真が上に重なって見えるものと、上下の画像が透かされて見えるものがある。複数の類型的写真が規則性をもって並んでいる。また、写真は上下逆さ、左または右向き、斜め向きなど変則的に向いている。

「選択」の観点として、旧作が多用されて新作と混在している。旧作は色調や配置はオリジナルと異なっている。類型的あるいは同一の写真が複数ある。過去の写真集のページを丸ごとコピーして用いた画像が多用されている。

## 2. ヴォルフガング・ティルマンズの編集行為

前章で述べた本写真集にみられる特徴的な構成は、ティルマンズの編集行為のあらわれである。一方、ティルマンズは写真表現の媒体として、展覧会のインスタレーションと写真集、雑誌など出版物との間には、上下の区別はなく等価であると述べている。ティルマンズの編集行為の本質は、インスタレーションと写真集に共通であるといえる。また、ティルマンズ作品は進化してきたが、過去を否定して新たな作品をつくってきたわけではない。継続性の大きな流れのなかで、新たな主題、新たなプリント技法、新たな編集手法を写真表現のための要素として加えてきた。作品はアップデートされるが、それは要素の足し算と再構成による。本章では、本写真集を編集行為の視点から読み解く手掛かりとするため、本写真集刊行以前の展覧会と写真集（別冊（I）表）、さらに、本写真集刊行と同時に開催された展覧会についても分析し、ティルマンズの編集行為の本質を探る。

### 1) 作品における編集手法

#### 1-1) 展覧会のインスタレーション

ティルマンズは、写真集に先行してインスタレーションと呼ばれる作品展示に精力的に取り組みはじめた。本節では、まず、これまでのインスタレーションを分析し、用いられている編集手法について述べる。最後に、本写真集刊行と同時に開催した、展覧会「Wolfgang Tillmans - Kaiserringträger der Stadt Goslar 2018」における最新インスタレーションの編集手法についても述べる。

##### ① 壁面全体を使った展示

ティルマンズは、1993年にケルンで個展<sup>22</sup>を開き、1994年のニューヨークの個展<sup>23</sup>に至るまで、各地で一連の展覧会ツアーを行った。ここで初めて、独自の写真展示の手法が披露され、人々の耳目を集めることになった。個展に関する松井の質問に答える形で、ティルマンズは、「僕の最初の本格的な展覧会は、1993年の初めにケルンのダニエル・ブーフホルツ・ギャラリーで開かれました。本格的というのは、この展覧会で初めて今の仕事につながる、僕の作品の本質的な要素が出揃ったからです。93年と94年に、僕は現地の観客に自分の仕事をきらんと見てもらえるような展覧会を行いました。」<sup>24</sup>と語っている。従って、これらの展示をみることによってティルマンズの写真作品と展示手法の原点を確かめることができる。別冊（II）図211-1<sup>22</sup>、図211-2<sup>25</sup>、図211-3~4<sup>26</sup>（P.1）は、この期間におこなわれたインスタレーションである。特徴的な展示手法は、写真プリントを剥き出しにして、直に展示壁面に止める手法である。また、図211-4のように、ハンガーに吊るす手法も行っている。作品に傷を付けずに止めるために、ティルマンズはクリップやテープを用いる方法を考案した。また、様々な大きさ

の作品を鑑賞者が歩く横方向のみならず、上下方向にも配置して壁面全体を展示面としたことは特徴的である。

## ② 星座のような壁面インスタレーション

1997年の横浜美術館でのインスタレーション(別冊(Ⅱ)図212-1<P.2><sup>27</sup>)に端を発し、1997年のロンドンの個展(別冊(Ⅱ)図212-2<P.2><sup>28</sup>、1998年のニューヨークの個展(別冊(Ⅱ)図212-3<P.2><sup>29</sup>)にかけて、ティルマンズのトレードマークとも言えるような壁面インスタレーションが完成した。別冊(Ⅱ)図212-1の中央右手に座った人がいるので、壁面の遥か上まで写真が貼られた壁面展示のスケール感を確認できる。プリントを剥き出しにする展示手法は、既に、①から踏襲されている。①からの大きな変化は、写真サイズのコントラストである。大きいサイズは、2m近くあり、小さなサイズが、数センチである。また、別冊(Ⅱ)図211-3<P.1>の壁面の配置に比べると、別冊(Ⅱ)図212-1~3は、写真と写真との間の間隔が広くなり、しかも、一様ではなく、リズム感がある配置がされている。このような展示は星座のようであると指摘されている<sup>6,7,8,9</sup>。しかも、すべての写真がランダムに配置されているわけではなく、規則性があるものを含む多様な壁面配置である。

## ③ テーブルインスタレーション

机の上に写真を展示する初期の試みは、1995年のフランクフルトと2000年のロンドンの展覧会で既に行われていたが(別冊(Ⅱ)図213-1<P.3><sup>30</sup>、図213-2<P.3><sup>31</sup>)、本格的に机の上に展示するスタイルは、2005年のロンドンの展覧会で、《True study center》という企画による展示(別冊(Ⅱ)図213-3<P.3><sup>32</sup>)で確立した。以後、壁面インスタレーションとテーブルインスタレーションが、展覧会で同時に行われるようになった。

テーブルインスタレーションについては、写真集『What's wrong with redistribution?』(2015)に、その製作方法と2005年~2015年までのすべての展示写真が掲載されている(抜粋 別冊(Ⅱ)図213-4~15<P.4~7>)。特徴的なことは、印刷物などの文字情報の媒体と写真が並置され、またそれらは重なり合っていることである。さらにそれらのプリントの天地左右の向きが様々であるため、展覧会の鑑賞者は机の回りに立ち、様々な方向から、本を読むようなスタイルで机上の写真や印刷物をみることが出来る。

## ④ 旧作の使用

回顧展のように作家の作品全体を展示する場合、過去の展覧会で展示した旧作を再び展示することは一般的である。しかし、ティルマンズの展覧会では通常の個展においても旧作が頻繁に用いられる。繰り返しの例として、インスタレーションで使用された《The Cook(kiss)》(2002)と《Anders pulling splinter from his foot》(2004)の作品について述べる。《The Cook(kiss)》は、2004年の東京オペラシティ展示から2017年の仏、ニースまでの展示を、別冊(Ⅱ)図214-1~10<P.8~12>に示し、《Anders pulling splinter

from his foot》は、2004年の東京オペラシティ展示から2018年のケニア、ナイロビまでの展示を、別冊（Ⅱ）図214-11～19（P.13～17）に示す。それぞれの図に対象の写真を赤い矢印を用いて指し示している。ここで特筆すべきことは旧作といっても同じプリントの使用だけでなく、サイズが異なったり額装が変わったりすることである。また、《The Cook(kiss)》と《Anders pulling splinter from his foot》は展示会ごとの壁面インスタレーション作品の一部となるため、周囲の写真は毎回違う。従って、旧作を用いても壁面インスタレーションとしては異なる作品なのである。

#### ⑤ 複数写真の規則的な配置

別冊（Ⅱ）図215-1～2（P.18）（『What's wrong with redistribution?』（2015）は、2005年にロンドンで開催された展覧会のテーブルインスタレーション（「TSC 5a」および「TSC 6a」）の《apple tree》シリーズを真上から見た図である。シリーズは10枚の写真から構成される。一見して同じ被写体であるとわかる。しかし、カメラアングル、あるいは撮影時間や時期など、何かが異なる写真が並ぶ。そして写真の差に規則性はなく、並び方にも法則性はない。この例のような類型的な写真の並置は、壁面インスタレーションでも行われている。

複数写真の規則的な配置は、グリッド状に類似な写真を配置することでも行われる。別冊（Ⅱ）図215-3（P.19）<sup>33</sup>は、2006年のシカゴの展覧会風景である。別冊（Ⅱ）図215-3中央付近のグリッドの一部を拡大したものが、別冊（Ⅱ）図215-4（P.19）<sup>34</sup>である。また、ニューヨークの個展（別冊（Ⅱ）図215-5（P.20）<sup>35</sup>）やターナー賞の受賞を記念したロンドンの個展（別冊（Ⅱ）図215-6（P.21）<sup>36</sup>）でもグリッド状の配置が見られる。別冊（Ⅱ）図215-6の左側のグリッドを拡大したものが、別冊（Ⅱ）図215-7（P.21）<sup>37</sup>である。これら2つのグリッドは、構成する写真に類似性があり、ここでは、「コンコルド」（別冊（Ⅱ）図215-3～4（P.19））、「雪/氷」（別冊（Ⅱ）図215-5（P.20））、「日蝕」（別冊（Ⅱ）図215-6～7（P.21））である。

#### ⑥ 三次元化

平面の写真プリントを三次元のオブジェに変換する編集手法をティルマンズは抽象作品<sup>38</sup>に適用している。《Silver》は、他の抽象作品と同様にレンズとカメラを使わず、光、化学的プロセスを用いるが、2006年頃から、プリントに折り目を加えてアクリルケースに入れた展示を始めた（別冊（Ⅱ）図216-1（P.22）<sup>39</sup>）。他に、プリントに皺をつけ、壁に直に貼った展示も行っている（別冊（Ⅱ）図216-2～3（P.23）<sup>40</sup>）。

以上のインスタレーションにおける編集手法の特徴を、本写真集の編集手法で述べた観点と同様に、写真の「装い」、「配置」、および「選択」の観点から整理する。

装いの点では、クリップやテープを用いてハンガーや壁面に直に固定する、あるいはテーブルの上に単に置くことにより、プリントを剥き出しにしてみせる手法である。また、プリントをオブジェのようにアクリルケースに入れてみせる手法もある。配置の点

では、展示壁面の縦横の全体を広く使い、星座のように大小さまざまなサイズの写真を配置する手法、また、テーブルインスタレーションでは、机の上に写真を重ねて置かれ、その向きは上下左右に様々な方向を向いている。また、近接して規則的に等間隔な横並び、あるいはグリッド状に並べる手法である。写真選択の点では、新作ばかりでなく旧作を繰り返し展示に用いることである。さらに、規則的な配置と組み合わせて、類型的な複数の写真が選択される。

次に、別冊（Ⅲ）を参照して、本写真集刊行と同時に開催した「Wolfgang Tillmans – Kaiserringträger der Stadt Goslar 2018」のインスタレーションに用いられた編集手法について述べる。

前述した編集手法の特徴である壁面インスタレーション、旧作の使用、および類型的な複数写真が、本展覧会でも継続して用いられている。さらに、本展覧会のインスタレーションで新たに加わった編集手法も見いだされる。

写真の「装い」では、プリント下部のカールを固定せずに、自然にまかせる手法が新たに加わっている。従来通り、プリント全体を壁面にしっかり固定して平面を保つ展示もあるため、プリントのカールをそのままに展示することを意図しているのは明らかである。プリントに折り目を加えてオブジェ化する手法と同様に、プリントのカールもオブジェ化の手法とみられる。写真の「配置」では、壁面インスタレーションではじめてプリント同士の重ね合わせが行われている（別冊（Ⅲ）P. 6～7）。これまでは、写真集では『Zachęta Ermutigung』（2011）以来多用してきた手法（別冊（Ⅱ）P. 30）であるが、プリントの物理的な重なりは、テーブルインスタレーションに限られていた。

以上のように本節では、同時開催した展覧会を含めて、本写真集以前のインスタレーションで用いられた編集手法を写真の「装い」、「配置」、および「選択」の観点で明らかにした。インスタレーションは変化しているが、その変化は新たな手法が追加される形でアップデートされている。本写真集刊行と同時に開催した最新の展覧会でも、初期の活動期から用いられている編集手法が継続して用いられる一方で、新たな編集手法が加わっている。

## 1-2) 写真集の編集

1993年から1994年の展覧会ツアーを行ったのち、1995年に初の写真集『Wolfgang Tillmans』（別冊（Ⅱ）図 221a-1～11 <P. 24～25>）がタッシェンから出版された。1998年には同じくタッシェンから『BURG』（別冊（Ⅱ）図 221b-1～6 <P. 26～27>）が出版された。出版後、「2冊目の写真集がタッシェンから出版されて、ひと区切りついたので」<sup>24</sup>とインタビューで語っていることから、この時期に写真集の初期スタイルが完成したとみてよい。1995年から1998年には、タッシェンから出版された写真集以外にティルマンズが編集に深く関わったいくつかの展覧会図録がある。

1995年、チューリッヒでの展覧会図録『Kunsthalle Zürich』(別冊(Ⅱ) 図221c-1～5<P.28>)、1996年には、ヴォルフスブルク美術館での展覧会図録『For When I'm Weak I'm Strong』などがある。写真の主題は、90年代の若者文化であるレイヴ、クラブ、ゲイシーンの人物からはじまり、脱ぎ捨てられた衣服、自然風景、上空からの眺め、パートナーのポートレート、静物、装置、屋外風景、クローズアップなど、多様である。以下に初期写真集における編集手法について述べる。

写真配置と選択の特徴として、見開きの左右の写真選択がある。例えば、『Wolfgang Tillmans』の同一人物が写っている異なる場面(別冊(Ⅱ) 図221a-1<P.24>)、異なるポーズ(別冊(Ⅱ) 図221a-2<P.24>)あるいは着衣姿と裸体(別冊(Ⅱ) 図221a-3<P.24>)、異なる人物の目をつぶった上向きポーズ(別冊(Ⅱ) 図221a-4<P.24>)、一人と複数(別冊(Ⅱ) 図221a-5<P.24>)、ズボンと裸体の下半身(別冊(Ⅱ) 図221a-6<P.24>)、体を寄せあった人々と密集した野菜や花(別冊(Ⅱ) 図221a-7<P.24>)など、関連性を感じさせるものと、左右の写真の関連性が希薄なもの(別冊(Ⅱ) 図221a-8<P.24>)が混在している。

『Kunsthalle Zürich』から、写真と新聞の切り抜き、テキスト、ドローイングなどを混在する編集手法が用いられるようになった。ここでも、見開きの左右ページの関連性をみせる写真配置がみられるが、左右どちらかが写真、もう一方が、新聞の切り抜き、テキスト、イラストの組み合わせである(別冊(Ⅱ) 図221c-3～4<P.28>)。これらの文字情報は、グラフ雑誌のように写真をわかりやすく意味づけるものではない。

また、グリッド状に写真を配置する編集手法が用いられている。テーマ性がみられないような、別冊(Ⅱ) 図221a-9<P.25>、若者のアップや楽しむ姿を典型的に並べた、別冊(Ⅱ) 図221a-10<P.25>や図221a-11<P.25>がある。隣り合う写真を見比べる視線を喚起する意味では、見開きの左右ページの写真配置と類似した手法である。

『Wolfgang Tillmans』では、インスタレーションの会場写真を1ページ掲載するのにとどまっていたものが、『BURG』では8ページにわたり、チセンヘル・ギャラリーで開催された「I didn't inhale」のインスタレーション写真が掲載されている。更に、『For When I'm Weak I'm Strong』では、21ページにもわたっている。個々の写真と同様な体裁で、展示会場の写真を作品として載せることは特徴的である。

以上のように、初期写真集を編集手法の観点でみたとき、冊子体の製本構造を利用した見開きの左右ページの関係性をみせる写真配置は興味深く、確かにその写真選択についてティルマンズの特徴があらわれているものの、編集手法としての目新しさはない。新作ばかりでなく旧作を繰り返し用いる手法、規則的な配置と組み合わせて、類型的な複数の写真の選択、あるいはグリッド状の写真配置や新聞記事などの文字情報を写真と並置させる編集は、従来の写真家による写真集であまり用いられてこなかった手法だが、インスタレーションにおける編集手法(別冊(Ⅱ) 図221-1<P.29>)を写真集にそのまま転用したものとみなせる。唯一、インスタレーションの会場写真を作品として、写真

集の個々の写真と同列に扱う手法は特筆すべきことである。なお、製本構造における特徴はすべての写真集で見られなかった。

その後、写真集における編集手法の変化は、ポーランドで初となる個展に際して刊行された『Zachęta Ermutigung』(2011)まで待たなければならない。『Zachęta Ermutigung』で初めてデジタル技術を用い、紙面で写真が重なり合うレイヤー構造を試みた(別冊(Ⅱ)図 223-1~2<P. 30>)。これ以後、ほとんどの写真集で同様な編集手法を用いている。写真が重なり合う編集手法について、清水はこの手法をデスクトップスタイルと名付け、ティルマンズのインスタレーションの原理に基づく写真の多重性を表現するものであり、1枚の写真がそれと等価な多数の写真を潜在させていることだと述べている<sup>12</sup>。この編集手法は、テーブルインスタレーションにおけるプリントとプリントを重ねて置くスタイル(別冊(Ⅱ)図 213-4~15<P. 4~7>)と視覚的な類似性がある。従来、インスタレーションでしかできなかった表現を、デジタル技術を使うことによって写真集で実現できるようになったと考えるべきであろう。

以上のように、写真集において、ティルマンズ独自の編集手法がみられるものの、その多くは、インスタレーションから写真集への単純な転用とみなせる。写真集独自の編集手法として、「配置」の観点で、写真が重なり合うレイヤー構造、「選択」の観点で、インスタレーションの会場写真を作品として掲載する手法が挙げられる。

デビュー当時、ティルマンズは本格的な発表の場を展覧会としたのであるから、当然の結果ともいえるが、まず、編集手法の特徴はインスタレーションにあらわれ、それが写真集に影響を及ぼしてきた経緯を見て取ることができる。写真表現の手段として、インスタレーションと写真集の間には、上下の区別はなく等価であると述べているものの、ティルマンズ芸術の本質を表すメディアとして、圧倒的にインスタレーション優位であると言わざるをえない。インスタレーションの会場写真をそのまま写真集に掲載することは、そのあらわれであり、写真集におけるティルマンズらしさという意味では苦肉の策であったと考えられる。結果的には、写真集の役割は、個々のイメージや主題をカタログ的に示すことに留まっているとみてよい。

## 2) 展示空間の創造

前節までに明らかにしたインスタレーションおよび写真集の編集手法から、ティルマンズの編集行為の本質について考察する。本節では、編集手法によって創造される展示空間について述べる。

小林美香は、写真発明の初期から写真と展示空間との関係がたどってきた歴史的な流れを述べている<sup>41 42</sup>。1900年前後に展開したピクトリアリズムは、芸術的な作品を制作することだけではなく、その作品を発表するための展覧会や出版活動を行うことにも向け

られた。米・ニューヨークでアルフレッド・スティーグリッツによって結成されたフォトセセッションによるリトル・ギャラリーズ・オブ・セセッションの展示風景（別冊（Ⅱ）図 224-1 <P. 31>）では、既に、現在の美術館での写真展示にみられるような横一列の規則正しい配列がみられる。1940年には、ニューヨーク近代美術館に写真部門が設けられ、以後、写真をコレクションの対象とする美術館が欧米中心に増加し、写真家の作品発表の場は、雑誌や新聞などの印刷媒体ではなく、美術館やギャラリーに移行することになった。ニューヨーク近代美術館のシャーカフスキーが、1964年に企画した「写真家の眼」展（別冊（Ⅱ）図 224-2～3<P. 31>）のように、ここに至って、いわゆる名画を扱うように希少価値として写真作品を白いオーバーマットで挟み、一点一点丁寧に額装して、美術館やギャラリーのホワイトキューブの壁面に整然と横一列にならべる写真の展示方式が完成した。このような展示は、一つ一つの写真をフレームやオーバーマットによって展示壁面から自立させ、画面内のイメージを吟味させる鑑賞態度をうむことになった。

上記のような展示方法が1990年代でも一般的であったことを考えると、ティルマンズの壁面インスタレーションは、当時、如何に革新的であったことが理解できる。

壁面インスタレーションは、壁面の物理的大きさを利用し、写真どうしの間隔を空けて上下左右の壁面全体に写真を配置する手法である。フレームがない写真はプリントのまま直に壁面に止められているため、写真と壁面が地続きになった同一の展示平面を形成する。プリント直貼りであることに加えて、プリントに折り目、皺、あるいはカールがはいっているため、写真の表層イメージとともに3次元の物質としての写真をみせる。さらに、写真の大きさのコントラストをつけることによって、小さい写真は鑑賞者から遠くにあるように、一方、大きな写真は鑑賞者の近くに位置するように感じさせることで、展示面に対する奥行き感を生じさせる。このようにして、大きな展示空間が創られ、その空間にモノとしての写真が展示されるインスタレーションとなる。例えば、1997年の横浜美術館でのインスタレーション（別冊（Ⅱ）図 212-1 <P. 2>）では、大きな写真は、2mあり、小さな写真は10cmで、鑑賞者が壁面3メートルに立った場合に、小さな写真がどの程度遠くに、鑑賞者が離れて見えるかを遠近法から計算すると60mとなる。従って、単純に壁面の奥行きが60mあると感じられる。

展示空間を含めて作品化するインスタレーションの定義に従うものであるが、ティルマンズのインスタレーションの独創性は、壁面に写真を使って、展示空間自体を自在に創り出すことにある。

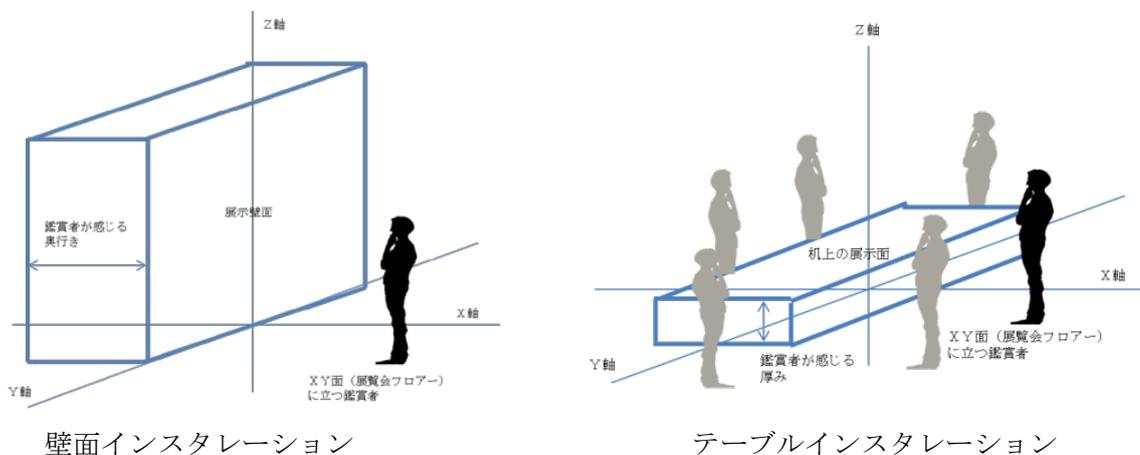
ティルマンズのもう一つのインスタレーション手法であるテーブルインスタレーションについてはどうだろうか。鑑賞者にとって、壁面インスタレーションとテーブルインスタレーションとの相違は鑑賞者の位置である。鑑賞者にとって、壁面インスタレーション全体をみるベストポジションは一つ、少なくとも限られた位置に違いない。しかし、テーブルインスタレーションは、写真や文字情報の印刷物の向きが様々であり（別冊（Ⅱ）図 213-4～15 <P. 4～7>）、テーブルの周りを鑑賞者が動いてみる必要がある。このことによって、

テーブル周囲に無数の鑑賞位置が存在する。つまり、壁面インスタレーションでは大きな壁面とその奥行きで空間が創られるが、テーブルインスタレーションでは、壁面に比べるとテーブルは小さいものの、鑑賞者がテーブルの周りを動きまわることによって作り出される大きな空間がうまれる。さらに、テーブルインスタレーションでは、テーブルの上の写真や印刷物が重ねられる編集手法がとられている。モノが重ねられていることで、鑑賞者は厚みを意識する。テーブルの表層に写真はあるのではなく、テーブルの上に積み重なった空間に写真はある。

ティルマンズのインスタレーションの本質は、自ら創った展示空間のなかで、写真という物質としてのモノを見せることである。「空間をプロデュースすることに関心があったのか」との質問に対し、ティルマンズは、「写真が単なるイメージではなく、一つのボディーを持ち、具現化されたイメージだということは、はじめから明確でした。これは、多くの人が写真について考えていないポイントで、写真はただのイメージの情報として見られがちです。私は、写真がそのものであるように見せたかったのです」<sup>43</sup>と語っている。一つのボディーを持つことは、即ちそこは空間でなければならない。

以上に述べてきたティルマンズのインスタレーションにおける展示空間の概念図を、下に図示する。壁面インスタレーションでは、XY面が、展覧会場のフロア面であり、YZ面は展示の壁面に相当し、X軸方向は、壁面の奥行きである。ここで、ティルマンズは、まず、XY面全体に写真を配置して大きな展示面をつくり、さらに、その写真の大きさのコントラストをつくることで遠近感をもたらし、結果的にY軸方向の奥行きを作り出すことで新たな展示空間が生まれる。テーブルインスタレーションでは、XY面が机上の面に相当し、Z軸方向は、机上の厚みである。XY面では、机の周辺を動き回る鑑賞者の動作により、机の周辺に大きな面が生まれ、さらに、机上の写真が重なることによりZ軸方向の厚みが生じるにより新たな展示空間が生じる。

### ティルマンズが創造する展示空間の概念図



展示空間の創造のためのメディアとして、ティルマンズが写真を選んだのは必然であろう。写真は、軽くて薄いので、縮めたり伸ばしたりの変形が容易であり、イメージの拡大縮小、複写ができ、紙やフィルムなどの基材も変更することもできるという本来的な性質があるためである。写真を用いることで、展示空間の再構成、再設計が容易である。

ティルマンズは、展示空間を創ることを出版物でも実現したい思いがあったことは想像に難くない。それは、初期写真集からおこなっているインスタレーションの会場写真を写真集に掲載することであり、『Zachęta Ermutigung』から用いられるページ内に複数写真が重なり合う編集手法に垣間見られる。前者で、ページに展示空間を直接導入し、後者は、テーブルインスタレーションのように、写真をレイヤー構造で重ね合わせることで生じる厚みにより、新たな空間のつくることであったと考えられる。しかし、それは部分的な試みに終わっている。

### 3) 語らない写真

本節では、ティルマンズの編集行為の2つ目の本質として、語らない写真について述べる。この本質が、インスタレーションや写真集で用いられている編集手法において、どのように表れているか例示した後に、語らない写真を表現することの意義について明らかにする。

#### ① 旧作の再利用

《The Cook(kiss)》と《Anders pulling splinter from his foot》の例で示したように（別冊（Ⅱ）図 214-1～19 <P. 8～17>）、ティルマンズの作品には、新作とともに旧作が用いられる。しかし、旧作は繰り返し用いられ、展覧会ごとに再構成されるため、周囲の写真との関係性から鑑賞者が導いたストーリーがあったとしても、次の機会にはその解釈は無効になる。

#### ② プリントに折り目や皺

プリントに折り目や皺をつけたインスタレーションは、イメージがオブジェとなる。写真を3次元する手法は、写真をオブジェであると認識させ、写真イメージから何かを読み取ろうとする意識をはぐらかしてしまう。

#### ③ 複数写真の規則的な配置

複数写真が隣接して展示されるので、その写真同士の関係性からあるストーリーが生まれても不思議ではない。私たちは、複数の写真が並んでいる場面で、無意識に何かのメッセージを読み取ろうとする。それは、時間的経緯であったり、共通したものからの意味、政治的な意図など様々な視点で納得いく結論を得ようとする行為である。しかし、ティルマンズの作品には、むしろ、このような理解を妨げるための編集手法がされている。前述の別冊（Ⅱ）図 215-1～2 <P. 18>の《apple tree》シリーズのようなティルマンズの編集手法をリフレインとよぶ清水の論文を、少し長くなるが引用する<sup>44</sup>。

『リフレインとは、同じ画像ないし少し異なる画像(アングルや距離、トリミング、サイズ、色調の相違、同じシリーズ内でのバリエーションなど)を、同じページ内、あるいは一定の間を置いて、繰り返すことである。～中略～ AがA+として回帰するという、小さな差異を伴った反復は、Aを「写真を読むだけでは収まらない次元」へと移行させ、つまりは「不気味なもの」(フロイト)へと変化させる。「あ、Aだ」という再認と「でも少し違う」という知覚がぶつかり合って、最初のAの認識そのものを危うくし、その記憶自体をも不確実にするのだ。』

#### ④ 類似写真の選択

グリッドで類似写真を配置した「コンコルド」(別冊(Ⅱ)図215-3~4 <P.19>)、「雪/氷」(別冊(Ⅱ)図215-5 <P.20>)、「日蝕」(別冊(Ⅱ)図215-6~7 <P.21>)などは、シリーズの法則性を意識させるが、ティルマンズは意識的に法則性を排除するグリッド展示も行う。別冊(Ⅱ)図215-8 <P.22>は、《Fensterbilder(窓の絵画)》と題されたポートレートのグリッド(2段×8列)である。《Conor》から抜粋し、白黒画像に変えた10点、他の6点は無名の人と有名人が混在しており、最初すべて男性かと思うが女性芸術家のイザ・ゲンツケンが一人いる。カラーは4点あるが不規則である。16点のグリッドに鑑賞者は何らかの法則性をみいだそうとするがすべて徒労に終わる。鑑賞者は、同じような形式で展示されたグリッドが、一様な形式ではないことを理解し、次に鑑賞する機会には、自分が法則性を見出してわかったつもりになったグリッドに対して疑いをもってみるようになる。

#### ⑤ テキストやイラストの使用

テーブルインスタレーションの《True study center》シリーズ、写真集では、『Kunsthalle Zürich』(1995)や『Manual』(2007)などの作品の多くで、写真とテキスト、あるいはイラストの組み合わせが並置させる。これらの文字情報は、グラフ雑誌のように写真をわかりやすく意味づけるものではない。テキストと写真を対比させるが、一つの語りを導くことはできない。例えば、別冊(Ⅱ)図221c-5 <P.28>の左ページは、1995年3月8日、国際女性に日に、ウィーンの日刊紙にカラー全ページ見開きで発表して物議を巻き起こした、裸体の女性がタイプライターに向かって座っている写真である。そして、図221c-5の右ページに並置されたのは、雲、錆、インクの染みなど自然界における散逸構造の普遍性に関する、別の新聞の科学記事の切り抜きである。Lutgensは、散逸構造として示された記事上部の巻雲写真と左の女性頭部の背景にある走り書きを覆われた雲のようなイメージとが対応することを指摘したうえで、個々のイメージが自明になることをティルマンズは許さないとしている<sup>45</sup>。

ティルマンズは、多感な10代にドイツで東西冷戦を経験し、1989年、ベルリンの壁崩壊による平和への期待も束の間、90年代からはグローバリズムが世界を席卷する社会を見てきた。加えて、当時、差別的な対象の同性愛者であるティルマンズが、写真の

主題としたものは、LGBT、ブレイグジット、難民問題、貧困問題、エイズ、環境破壊があり、実際、政治的な活動も行っている。政治は主観的な主張を伴うため、多くの人はいルマンズの作品から政治的な主張や思想を読み取ろうとするが、それは困難である。ティルマンズの写真は、自明になるような語りを拒む。語りを見る人に伝えるものではなく、見る人に、もっとよく見させるように、さらに、物事に注意深くさせるためのものであり、編集手法はそのためのものであると言える。そのため、見る人に謎解きをさせているように思わせるときもある。ティルマンズの写真には、人を困惑させる契機があつて、見方を変えてもう一度注視しなければならない。最初にそう見えるほど、実は自明なものではないことを人に気付かせるのである<sup>46</sup>。フォトジャーナリズムの世界では、あるストーリーを読ませる意図がある。そのため、写真と写真の組み合わせ、あるいはテキストとの組み合わせに強固な関係性を有するように編集を行うが、ティルマンズの編集行為の意図は、その正反対である。ティルマンズの編集行為の本質は、作品に容易に語らせないことである。その編集行為によって、あらゆるレトリック、二項対立、あるいはヒエラルキーから逃れる目論見がある。鑑賞者は、作品を何度も見かえし、そして注意深くなるのである。テーブルインスタレーションのプロジェクトである《True study center（真実研究センター）》というタイトル名は、以上に述べてきたことと全く矛盾するようであるが、これは逆説的なタイトルである。プロジェクトの目的は、真実を知っているという尊大な主張に対する挑戦なのである。無知を自覚する謙虚さをもっていないことに対する怒りである。《True study center》に、天体や同性愛のモチーフが現れるのは、これらが存在することを、ティルマンズが考える真実の事柄であるからためである<sup>47</sup>。

一方、語らない写真は、写真史の上では、フォトストーリーに対応する形で登場したアンチフォトストーリーの系譜である。写真は歴史のなかで、編集によって、「語り」を強化してきた。結果的に、イデオロギー、全体主義やナショナリズムのプロパガンダに利用された。その反動で、「読み」を拒否する写真家の態度も生まれた。1938年に刊行されたアメリカの写真家ウォーカー・エバンスによる『アメリカン・フォトグラフス』をその嚆矢すべきであろう。その後、ウィリアム・クラインの『ニューヨーク』（1956年刊行）、ロバート・フランクの『アメリカ人』（1959年刊行）<sup>48</sup>などが続き、日本では、鈴木理策の『KUMANO』などが知られている<sup>49</sup>。これらは、写真の配置や選択、ページ捲りのシークエンスを制御し、逆に、フォトストーリーを編集によって排除する手法がとられている<sup>50</sup>。このように、ティルマンズと同様に、歴史的に見ても数多くの写真家が編集手法を用いて、語らない写真を表現している。あえて、ティルマンズの特異性を指摘するとすれば、そのスケールの大きさであろう。ティルマンズは、世界で起こっている様々な事柄を対象にしている。

以上、本章では、本写真集以前のインスタレーションおよび写真集の編集手法を分析することによって、ティルマンズの編集行為の本質として、「展示空間の創造」、および「語らない写真」の2つを導いた。

### 3. 『Kaiserringträger der Stadt Goslar 2018』を読み解く

小林美香は、写真集の構成要件の中で、「紙面と写真との関係」、「見開きの構成」、「シークエンス」、および「テキスト」の4つを、写真集を読む視点として挙げて写真集を分析している<sup>50</sup>。本章では、本写真集を読み解くうえで、写真集の構成、すなわち編集行為の視点で読むという意味で、小林のアプローチと同様である。本章では、前章までにティルマンスの作品を分析したことによって明らかになった編集手法である「装い」、「配置」、「選択」の視点で本写真集を読む。さらに、2章で論じたティルマンスの編集行為の本質を通して本写真集を読むことにより、従来の「写真集を読む」態度では収まりきらないティルマンスの新たな表現について明らかにする。

#### 1) 「読む」動作と視線

本節では、1章で明らかにした本写真集の編集手法を参照にして、読者の動作と視線に着目した本写真集の「読み」を述べる。なお、各項目で用いられた編集手法を、「装い」、「配置」、「選択」の観点を記載する。

##### 1-1) 「読む」動作

初めて本写真集を開く読者を想定し、本写真集の構成、つまりティルマンスの編集行為によって、読者が行うことになる読み方を以下に述べる。(別冊(I)図A、図B、別冊(II)を参照)

- ① 読者はいつもの読書するスタイルで椅子に座り、ハードカバーの比較的小さな本写真集を机の上に置く。まず、左綴じの表紙を捲ると右ページに裁ち落としの古そうな白黒写真があらわれる。一般的な本を読む習慣で、さらにページを捲ろうとすると、そこで折本構造になっていることに気がつく。ざっとみた感じでは、この折本を伸ばすと相当な長さになりそうである。一旦、折本を畳んだ状態で読むことにする。白黒写真ページの左側の山折部分を2枚ずつ順につまんで、右綴じの冊子本のようにページを順に捲っていく。つぎに、元に戻して、白黒写真の右側の山折部分を2枚ずつつまんで、左綴じの冊子本のようにページを順に捲っていく。これですべてのページをみたことになる。

〈編集手法「装い」：本文用紙に折り目(折本)〉

- ② ところが、山折と谷折の折れ目の間の1ページ内、あるいは見開きで写真が完結していないことに気が付く。R14~R17は一見ページ内に写真が収まっているようだが、よく見ると隣接ページに若干はみ出している(別冊(II)図300-1~3 <P.32>)。F面も同様に調べると、F10とF16の2ページ、および見開きとしてみるF17

～18のみ、ページ内で写真が完結するだけである。従って、このようなページの捲り方では写真が途中で切れてしまい、個々の写真全体をみることができないため、じゃばらの折りをすべて展開する必要がある。

〈編集手法「配置」：ページ区切りがない〉

③ しかし、全長約3メートルの紙をのばせるような机は近くに見当たらない。仕方なく床にひろげることとする。まず、R面をすべて展開し、床に座った状態で本を読むスタイルになるが、座ったままであると視野が狭くなり、全長3mのR面の連続的な写真群をとらえることができない。そこで立ち上がり、視点を写真集から遠く離す。これではじめて、R面全体をみることができる。

④ R面にいくつもの写真があるが、R面すべてにわたって連続しているバックグラウンドの写真があることに気付く。その写真は砂浜のようである。砂浜の写真は天地左右が裁ち落とされているため、写真集の画面を超えて、砂浜が床に広がっているように感じる。読者は、当初、仕方なく床に折本をひろげたわけであるが、このようにすることで、自分が同じ砂浜に立っているような感覚を覚え、この本の読み方として正しいように思える。つぎに、砂浜の上にあるそれぞれの写真をみようとする。中央に立っていると端の方がよく見えないので、歩いて左端から右端までみる。

〈編集手法「配置」：天地左右の裁ち落とし〉

⑤ ここで、本の天地に対して、個々の写真の向きが斜めであったり、逆さになっているものがあることに気が付く。F面も同様である。R面では、r P 13、r P 14の中にある写真はすべて横向き（右向きと左向きがある）、r P 18（C）、r P 24（A）は天地逆向き、r P 15は約45度斜めに傾いている。r P 18は右回りに数度微妙に傾いている。F面ではf P 7、f P 10、f P 21、f P 22、f P 28が横向き（右向きと左向きがある）、f P 16、f P 25、26が天地逆向き、また、f P 11は歪んだ長方形である。これまでは、読者は本の地の側に立っていたが、天の側にも回り込み、展開した折本を中心にして一周する。写真集を床に置いて、読者が歩きながら本を読むことになる。写真の中には画像が歪んでいるものもあるので、身を屈めて斜め上からみることも試みる。

〈編集手法「配置」：変則的な写真の向き〉

## 1-2) 「読む」視線

次に読者の視線が床にひろげた本写真集に掲載されている個々の写真に向かう。床に広がった本写真集では、通常の本のようなページ捲りによる逐次的な読み方、また1ページごとの写真を吟味しながらの読み方は行えない。読者はあるエリアを選択して、そこに視線をむけて読む。まず、全体を俯瞰して、中心的な写真はないか、共通する主題は何か、

ストーリーがあるのか、あるいは規則性は何かなど、様々な読解を試みる。以下に、エリアの写真群に向けられた読者の視線による読みを列挙する。

- ① R面の全体を眺めると、バックグラウンド全面が砂浜であり、他に海岸風景や水泡の写真がある。ここで、横一列に連続して規則的に配列した13枚の波打ち際の海岸写真に視線が向かうのは自然である。岸壁の砂が波に侵食される状況を並べたr P 1～13は、砂の複雑な形状や遠景がすべての写真で一致することから、同じ風景を撮影したものである。一見すると、r P 5⇒4⇒3⇒2⇒1の順で砂浜が侵食されているようにみえるため、r P 13からr P 1の右から左に向かった方向の時系列写真になっていると勘違いするが、しかし、注意深く一点一点の写真を追うと単純にそうではないことに気付く。アングルも微妙に異なっており、砂浜の色味も異なる。ほぼ同じカメラポジションから撮影したものだが、カメラアングルを変えているか、あるいはトリミングする範囲を変えている。撮影は同一日に行ったかもしれないが、途中で日差しの変化があつて砂浜の色味が異なっているかもしれない。疑問がつぎつぎに湧き、写真を何度も何度も見帰すことになる一連の写真である。波の打ち寄せが繰り返されるが、何も変化が起きない時間がしばらくあり、そして、大きな変化、つまり砂の岸壁の崩落が突然起こる。一定方向の連続的な単純な変化ではなく、事象は不連続な偶然性に満ちた複雑なものであると読める。写真群は時間の流れを内包するが、読者はある一定方向のストーリーを理解することはできない。

〈編集手法「配置」：複数写真を規則的に配置〉

- ② R面の複雑なレイヤー構造の基底層に泡の写真があることは象徴的である。泡は複雑な連続体であり、時間とともに刻々と変化する捉えがたいものである。一見、抽象的なr P 16 (R 2～3)、r P 22 (R 13～15) およびr P 26 (R 12) に対しても同様な読みができる。これらは新作だが、類似画像(別冊(I) P.7)は、ティルマンズが2014年にロシアのホテルに宿泊した際、テレビ放送終了後にアナログチャンネルに設定するとノイズが現れ、その画像をデジタルカメラで撮影したのがこのモチーフの発端である。アナログではデジタルと異なり、0と1の信号の間の0.1とか0.2といったノイズがあり、放送終了時にその電波を拾うと様々なノイズパターンが生じる<sup>51</sup>。r P 16およびr P 22は、周波数が異なる新たなノイズパターンを撮影したものであると思われる。波や泡は共に捉え方難いノイズパターンとして共鳴する。

〈編集手法「配置」：レイヤー構造〉

- ③ r P 14は、写真カタログのようなレイアウトで配置されて、個々の写真をじっくり味わうものではない印象を与える。ティルマンズの過去の写真を知っている読者ならば、これが『Burg』(1998)から引用された旧作のイメージであると気が付く。しかし、同じ写真の色違いであったり、『Burg』の中の見開きページの2枚であるとわかる写

真も、その写真の向きが逆になっているなど、引用元の写真配置を更に編集したイメージ群である。これで、『Burg』での読者の読みは一旦無効になり、新たな読みが必要となる。

r P 2 4 も同様である。r P 2 4 も旧作からなるが、個々の写真やレイアウトが編集されているのではなく、『If One Thing Matters, Everything Matters』の数ページが、カット&ペーストされて掲載された画像である。『If One Thing Matters, Everything Matters』は、ティルマンズが2000年にターナー賞を受賞した回顧展開催に際して出版された写真集で、過去の全発表作品（1978～2003年）を番号つけて整理し、写真フォーマットを統一したカタログ・レゾネである（抜粋 別冊（Ⅱ）図300-2～3〈P.33〉）。2000年に過去を整理したカタログを、今回、それを更に編集して、最新の本写真集に掲載している。r P 1 4 と r P 2 4 から、物事の時間的な連続性を意識させられる。過去をあるイメージで固定せず、現在に過去をアップデートした形で示している。本写真集の表紙を開いたときに最初に現われるのは、ティルマンズが活動初期に制作し、本写真集の中で最も古い《Lacanau sunset》（1987）であることは偶然ではないだろう。さらに、折本を展開するとわかるのは、単に古い過去の話ではなく、過去から現在への変化であり、過去の物事を含む現在なのである。

〈編集手法「選択」：旧作の再利用〉

以上のように、本節では、本写真集を読む際、机の上に本を開いて読む通常の読書のスタイルとは全く異なり、読者は床に本を置き、折本構造の本文のじゃばらをすべて展開し、その周囲を歩きながら読む動作が、編集手法によって導かれることを明らかにした。また、ティルマンズの編集行為の本質である、語らない写真が本写真集においても表れている。

## 2) モノとしての写真集

写真が単なるイメージではなく、三次元のモノであるというティルマンズの基本的な考え方が、本写真集ではどのように表れているかを、1章で明らかにした本写真集の編集手法を参照にして、以下に列挙して述べる。前節と同様に、各項目で用いられた編集手法を、「装い」、「配置」、「選択」の観点を記載する。

- ① 本写真集で初めて折本構造を採用した。折本構造は、折り目がついている。それは、『Silver』シリーズのプリントに折り目をつけていることと同様な効果をもたらす。折本をすべて展開して読むと述べたが、正確には山折りと谷折りの折り目は完全にはなくならずに、少し折りが残った状態で床にオブジェのようにひろがる。このため、写真の表層イメージではなく、写真集がモノとしてみえる。もはや書物をみている感覚がなくなる。

〈編集手法「装い」：本文用紙に折り目（折本）〉

② F面も、R面で述べたような過去の写真集から旧作を再利用する手法が用いられている。それらの写真の多くは、2枚の組み合わせになっており、不透明度が低い2つの画像レイヤーどうしを重ねて、2枚が合成されている。このような画像編集は目新しい技法ではないが、写真家の写真集に用いられることはほとんどない。特に、F面でこの編集手法が多用されている。引用元の写真集と本写真集に掲載されている写真を注意深く、その2枚の写真の関係性について調べると、天地方向の位置関係と写真選択からある規則性を発見できる。その規則性とは、元の写真集を机に置き、写真集に掲載されている、重ね合わされた2枚の写真を、真上から透視した画像なのである。別冊(Ⅱ) 図300-4<P.34>に、例としてF面のf P 1とf P 2との関係を示す。なぜ、組み合わせの片方だけが、部分的な写真であったり、写真の向きが不自然であることも理解できる。片方の写真が見開き写真であったり、写真の向きがページで異なるためである。この法則に従う他の組み合わせは、f P 3とf P 4、f P 5とf P 6、f P 7とf P 8、f P 9とf P 10、f P 13とf P 14、f P 18とf P 19、f P 23とf P 24、f P 25とf P 26、f P 30とf P 31、f P 32とf P 33である。この規則性がわかった途端、これまで、画像編集ソフトウェアで2枚の画像レイヤーをデジタル合成して作製したイメージだと思っていたものが、目に前にモノとしての写真集があるように感じる。すなわち、デジタル処理におけるレイヤーどうしの仮想的な奥行きではなく、リアルな厚さをもったレイヤー(ページ)となる。不透明度100%どうしの写真のあいだには遠近感による仮想空間が生じるが、このような、写真集の2枚の写真のあいだには、紙でできた物質的な写真が挿入されていることを意味する。床にひろげたR面やF面の上に、『Burg』(2011)、『truth study center』(2005)、『Abstract Pictures』(2011)、『Fespa Digital / Fruit Logistica』(2012)、『Neue Welt』(2012)のモノとしての写真集が実際に置かれた状態と同じである。読者はみているのはイメージではなく厚みのある書物である。

このような不透明度が低い2枚の写真が重ね合ったイメージについて、もう一つの読み方が可能である。本写真集の新たなモチーフは、印刷プロセスに関する。R面には、試し刷りのような印刷工程の生々しいテストプリントがレイアウトされている。r P 14には紙に印刷したマゼンタ版と薄いフィルムに印刷したシアン版がある。r P 15、r P 21、f P 12は、印刷の階調をチェックするためのようなテストチャートがあり、また、r P 24はおそらくオフセット印刷の湿し水の供給異常と思われる汚れたトラブルプリント、さらに、r P 18にはカラー管理のためのコントロールストリップがある。これらの写真は、アナログの印刷プロセスの現場や印刷紙を強く連想させる。ここで、再びF面の2枚の写真が重ね合った多くのイメージみると、先程とは異なった見かたができる。2枚の写真は、印刷工程で重ね刷り(オーバープリント)されたものである。印刷インキ層が2層重ねられた状態

のプリントである。

（「配置」：不透明度が低いレイヤーの利用）

- ③ 本写真集のR面とF面で同じイメージが2つ使用されている。アナログテレビの放送終了後にあらわれるノイズパターンのf P 1 1は、r P 2 1とは全く同じイメージであり、大きさはほぼ同じで、f P 1 1はやや歪んでいる。また、印刷テストパターンのようなf P 1 2とr P 2 2も同じイメージであるが、f P 1 2がr P 2 2より大きい。普段、読者は写真を情報として読む態度だが、同じ写真が二度現れることによって、写真から読み取られた物語は断ち切られてしまい、この写真はオブジェだと示唆することになる<sup>52</sup>。

〈編集手法「選択」：同じイメージの使用〉

- ④ F面に、3つの展覧会のインスタレーション写真が掲載されている。f P 2（東京オペラシティ）、f P 6（リバプール）、f P 3 3（ロンドン）である。会場写真ではないが、Lighterシリーズの亚克力ケースに額装された状況の写真もインスタレーションの一部として、f P 4、f P 2 6、およびf P 3 2の3つが掲載されている。いずれも、3次元のものである。

〈編集手法「選択」：インスタレーションは写真集の一部〉

以上、本写真集において、読者にモノを感じさせるために編集手法を用いた事例として述べた。本写真集はこれまでの写真集の中でも最もデジタル画像処理を用いていると思われるが、一方で、物質感を最も感じさせる写真集である。

### 3) ブックインスタレーション

本章ではこれまで、「読む」動作と視線を論じることにより、本写真集を読む際、従来の書物を読み方と全く異なる身体の動きを必要とし、写真の語り回避されていること、また、モノとしての写真集を論じることにより、写真集および掲載している写真がモノであることを述べてきた。本節では、本写真集は、書物という形態をとった、ティルマンズの新たなインスタレーションのはじまりであるという仮説に立って、本写真集の読解を試みる。

#### 3-1) 書物によるインスタレーション

本写真集の読み方は、床に本を置き、折本構造の本文のじゃばらをすべて展開し、細長い約3mの紙の周囲を歩きながら読むことであると、先に私は述べている。このような鑑賞（読書）スタイルは、机の回りに立ち、様々な方向から、本を読むようなスタイルで机上の写真をみるティルマンズのテーブルインスタレーションの場合と大変よく似ている。テーブルインスタレーションの机上には、写真プリントや印刷物が直に重ねられており、

モノとしての写真が展示されているが、本写真集の場合も同様に、前節で論じてきたように、写真のレイヤー構造などの編集手法により、鑑賞者は、紙に描かれているイメージではなく、モノと空間を意識する。先のXYZ軸で表した図で説明すれば、本写真集によるインスタレーションは、XY面が床面に相当し、Z軸方向は、写真集本文の厚みである。XY面では、折本を展開した細長い紙の周辺を動き回る鑑賞者の動作により、本写真集の周辺に大きな面が生まれ、さらに、本文中の複数の写真が重なることによりZ軸方向の厚みが生じることにより展示空間が生じることである。XY面を机上とするテーブルインスタレーション、さらには、YZ面を壁面とする壁面インスタレーションの基本的な違いがない。つまり、ティルマンズの編集行為の本質である写真を使った展示空間の創造という意味で、本写真集は従来のインスタレーションと同等であると言えるのではないだろうか。そうであるならば、本写真集の意義は非常に大きい。ティルマンズの編集手法の進化によって、展示でのインスタレーションだけでなく、写真集という書物に、展示空間を創造することができたと言えるからである。

ところで、写真展を「読む」とは言わず、写真展は「見る」ものである。しかし、写真集を「読む」という。同じ写真イメージであっても、展示されていれば「見る」もの、写真集として印刷されていれば「読む」ものとされる。戸田昌子によれば、はじめ「写真」という言葉は、カメラ・オブスキュラによって投影された光の像を、物質のうえに描く技術、あるいはそうして描かれた物質のことを指す言葉だった。それが、紙と結びつき、インクで刷られて書物の世界に投じられることによって、写真はその物質性から遊離してテキスト化の方向を辿り始める。写真はにぎりしめられるようなモノから、書物の世界へ参入し、いったん紙へと転写されることによって、写真は「読む」という理知的な態度と結びつくようになった<sup>53</sup>。ティルマンズは、書物の世界にあってテキスト優位の写真集を「読む」から、書物の中の写真が本来もっている空間性と物質性を編集行為によって奪取し、写真集を「見る」ことに革新した意義があると言えるのではないか。

書物によるインスタレーションは、ティルマンズの展示空間表現の歴史でいえば、壁面インスタレーション、テーブルインスタレーションに次ぐものであり、名づけるならば、ブックインスタレーションである。先に私は、本写真集以前の写真集は、展覧会のインスタレーションに対して劣位しており、ティルマンズの写真表現を十分に表しきれないメディアであり、写真集の役割が、個々のイメージや主題をカタログ的に示すことに留まっていると論じた。しかし、本写真集に至って、初めて、展覧会と写真集とが同等になり、当初から、ティルマンズが写真表現の手段として、インスタレーションと写真集との間には、上下の区別はなく等価であると述べていたことが、やっと実現できたといえる。

本写真集が、ティルマンズの作品史における特異点となると考える仮説は、本写真集で新たに加わった編集手法の多さによって支持される。章末に、本写真集以前のインスタレーション、写真集、さらに本展覧会と本写真集に用いられている編集手法を一覧した表を示した。本写真集は、過去の写真集と同様に、多くの継続的な手法が用いられている一方で、

1995年から2018年まで、23年間における写真集独自の編集手法は僅かであったこと対し、本写真集ひとつで新たに加わった編集手法が数多くある。本写真集において何か大きな変化があったと考えることは妥当である。過去に編集手法に大きな変化があったときには、必ず、以後、それが用いられている。継続性の大きな流れのなかで、新たな編集手法を写真表現のための要素として加えてきたティルマンズの作品制作の歴史である。

### 3-2) 展覧会インスタレーションとの関係性

本写真集が新たなインスタレーションであることを前節で検討した。本節では、展覧会のインスタレーションとの関係について述べる。まず、本写真集刊行と同時に開催した展覧会「Wolfgang Tillmans - Kaiserringträger der Stadt Goslar 2018」（以下、本展覧会）の内容を明らかにし、その後、本写真集と本展覧会のインスタレーションにおける関係性について考察する。

別冊（Ⅲ）に本展覧会の写真をティルマンズおよびメンヒェハウス近代美術館のホームページから引用した。はじめに、本写真集に掲載されている写真と本展覧会のインスタレーションで展示された写真との対比を行う。本写真集と本展覧会の共通な写真は、R面では、r P 14（マゼンタ画像のみ）、r P 15、r P 16（22、26）、r P 19、r P 24、およびr P 25、F面では、f P 11、f P 12、およびf P 17のみである（別冊（Ⅰ）図Bを参照）。このように、本写真集に掲載されているが、本展覧会には展示していない写真が圧倒的に多い。写真の重複を除くと、展示された写真は、本写真集全体の写真数に対して僅か15%程度にすぎない。作品重複が少ないことは、本写真集と本展覧会との関連性の希薄さを意味しているのだろうか。しかし、受賞記念の展覧会と同時刊行した写真集との間に、ティルマンズの異なる作品コンセプトが存在するとは考えにくい。展覧会の内容を紹介した美術雑誌によると、展示会場は、1階、中2階、2階、3階があり、1階と中2階は、写真（r P 22）と同一イメージの巨大な《Weak Signal》をはじめとした旧作の展示、2階は、本展覧会初演の印刷に関する展示（別冊（Ⅲ）P. 8～10）、3階は人物や抽象の旧作を再構成した展示である<sup>54</sup>。また、メンヒェハウス近代美術館のGudrun Kortlükeによると、2階には、ティルマンズは「オーバープリント」シリーズの作品を展示することを決めた経緯があると語っている<sup>55</sup>。ティルマンズは、オフセット印刷工程で適切な色を実現するために、白紙の印刷用紙を使用する前に、コスト上の理由で一度印刷した古紙に重ね刷り（オーバープリント）することを以前知り、非常に興味を持ったようである<sup>56</sup>。本展覧会の重要なテーマは、印刷工程に関するものであり、また、トラブルプリントなどの予期しない印刷イメージなのである。これを念頭に本写真集を再びみると、R面およびF面に、印刷工程を連想させる写真が多数ある。F面に頻出するレイヤー構造は、異なる写真の印刷を重ね刷りしたオーバープリントであるとみなせる。つまり、本展覧会と同時刊行した本写真集は同様なテーマに貫かれていることがわかる。しかし、写真の重複が僅かしかないことから、やはり、本写真集は、本展覧会の図録の位置づけで

はなく、異なる2つのインスタレーション、すなわち、本展覧会の壁面インスタレーション、と本写真集によるブックインスタレーションが対になった展示であると考えることが妥当である。ティルマンズの展覧会では、壁面インスタレーションとテーブルインスタレーションを併設することが多いが、本展覧会では壁面インスタレーションだけであったことは注目に値する。垂直面を主に用いる壁面インスタレーションは展覧会場で見せ、水平面を用いるブックインスタレーションは写真集で見せているのではないだろうか。

以上、本展覧会の分析を行い本写真集と対比した。作品テーマは共通であるが、写真の共通性がほとんどないことから、本写真集は、本展覧会の図録ではなく、本展覧会で行われた壁面インスタレーションと対になったブックインスタレーションであることを裏付けた。

表 テイルマンズのインストールと写真集の編集手法一覧

	インストール		写真集	
	本展覧会以前	本展覧会	本写真集以前	本写真集
装い	プリントが剥き出し	同左	—	—
	プリントに折り目や皺	—	—	本文用紙に折り目（折本）
	—	プリントにカール	—	—
配置	大小様々な写真を壁面に配置	同左	—	—
	机上に写真を重ねて配置	壁面に写真が重なるように固定	レイヤー構造の写真の重なり	同左
	—	—	—	不透明度が低い レイヤーの重なり
	変則的な写真の向き	—	—	変則的な写真の向き
	複数写真を規則的に並置	同左	同左	同左
	—	—	—	ページ区切りがない
	—	—	—	天地左右の裁ち落とし
選択	旧作の再利用	同左	同左	同左
	類似的な写真	同左	同左	同左
	同一な複数写真 (ただし、未確認)	—	—	同一な複数写真
	テキストやイラスト	—	同左	(僅か)
	—	—	インストール写真	同左
	—	—	—	過去の写真集ページを複写

## 結論

ヴォルフガング・ティルマンズの写真集『Kaiserringträger der Stadt Goslar 2018』を編集行為の視点から読み解くことを目的とした。しかし、研究対象が2018年刊行の最新写真集であるため、先行研究がないという問題点があった。一方、ティルマンズの編集行為には歴史的な継続性があり、また、写真集のような出版物と展示との表現媒体を区別することなく等価であるとの考えを示していることから、本写真集以前のティルマンズの展覧会（個展）におけるインスタレーション、および写真集を研究対象とし、そこで用いられる編集手法の分析からティルマンズの編集行為を明らかにしたうえで、新たに加わった本写真集の編集手法の分析結果を手掛かりにして読み解くという方法論を提案した。

編集手法を「装い」、「配置」、「選択」の観点に分け、本写真集以前のティルマンズのインスタレーションおよび写真集の分析では、以下のような編集手法が抽出された。「装い」は物理的な外観、「配置」は写真のレイアウト、「選択」は、どのような内容の写真を選ぶかという定義をした。

「装い」：プリントが剥き出し、プリントに折り目や皺、プリントにカール

「配置」：大小様々な写真を壁面に配置、机上に写真を重ねて配置、壁面に写真が重なるように固定、レイヤー構造の写真の重なり、変則的な写真の向き、複数写真を規則的に並置

「選択」：旧作の再利用、類似的な写真、同一な複数写真、テキストやイラスト

分析して得られた編集手法を考察することで、ティルマンズの編集行為の本質が明らかになった。第一は、写真を用いて、「展示空間を創造」することである。その本質は、壁面インスタレーションとテーブルインスタレーションという形で実現された。壁面インスタレーションでは、壁面の物理的大きさを利用し、写真どうしの間隔を空けて上下左右の壁面全体に写真を配置し、フレームがない写真がプリントのまま直に壁面に止められているため、写真と壁面が地続きになった同一の展示平面を形成する。プリント直貼りであることに加えて、プリントに折り目、皺、あるいはカールがはいっているため、写真の表層イメージとともに3次元の物質としての写真をみせる。さらに、写真の大きさのコントラストをつけることによって、小さい写真は鑑賞者から遠くにあるように、一方、大きな写真は鑑賞者の近くに位置するよう感じさせることで、展示面に対する奥行き感を生じさせる。このようにして、大きな展示空間が創られる。テーブルインスタレーションでは、写真や文字情報の印刷物の向きが様々であるため、360度の視野が必要となり、機の周囲に無数の鑑賞位置ができ、鑑賞者がテーブルの周りを動きまわることによって大きな空間が作り出される。さらに、机上の写真や印刷物が重ねられる編集手法がとられ、写真プリントや写真集が机上に積み重なることによる厚みによって展示空間が創造される。第二の本質は、「語らない写真」である。旧作の再利用、複数写真の規則的な配置、類似写真の選択、さらにテキストやイラストの使用などが駆使され、最初にそう見えるほど、実は

自明なものでないことを人に気付かせる目的があり、見る人に、より物事に注意深くさせることがティルマンズ写真の明確な意図であることを示した。この本質の背景として、真実を知っているという尊大な主張に対する挑戦であり、無知を自覚する謙虚さをもっていないことに対する怒りがある。

本写真集を分析し、編集手法として、本文用紙に折り目（折本）、不透明度が低いレイヤーの重なり、変則的な写真の向き、ページ区切りがない、天地左右の裁ち落とし、同一な複数写真、および過去の写真集ページを複写、が新たに加えられていることを明らかにした。これらの編集手法によって、本写真集を読む際、机の上に本を開いて読む通常の読書のスタイルとは全く異なり、読者は床に本を置き、折本構造の本文のじゃばらをすべて展開し、その周囲を歩きながら読む動作が導かれた。本写真集においても同様に、語らない写真の特徴があることを示した。さらに、写真が単なるイメージではなく、三次元のモノとして見せていることを示した。以上から、本写真集のテーブルインスタレーションとの類似性を指摘し、本写真集は、ティルマンズの展示表現として同等であるという仮説を導いた。本写真集による展示は、XY面が床面に相当し、Z軸方向は、写真集本文の厚みである。XY面では、折本を展開した細長い紙の周辺を動き回る鑑賞者の動作により、本写真集の周辺に大きな面が生まれ、さらに、本文中の複数のモノとしての写真が重なることによりZ軸方向の厚みが生じ、展示空間が創造される。これはインスタレーションであり、ブックインスタレーションと名付けることができる。この意義は大きく、ティルマンズの編集手法の進化によって、展示でのインスタレーションだけでなく、写真集という書物に、展示空間を創造することができたと結論づけた。さらに、本展覧会との対比することで、本写真集は、本展覧会の図録ではなく、本展覧会で行われた壁面インスタレーションと対になったブックインスタレーションであることを裏付けた。

本写真集以前の写真集は、展覧会のインスタレーションに対して劣位しており、ティルマンズの写真表現を十分に表しきれないメディアであり、写真集の役割が、個々のイメージや主題をカタログ的に示すことに留まっていたが、本写真集に至って、展覧会と写真集とが同等になり、当初から、ティルマンズが写真表現の手段として目指していた、インスタレーションと写真集との間には、上下の区別はなく等価であることが実現した。写真集を「読む」から「見る」メディアへ、歴史的な変革を行った。

## あとがき

本論を書くときは必ずと言ってよいほど、バッハ全集をBGMにしていた。ティルマンスの作品とバッハの音楽は私の中で一体になってしまったようである。ミュージシャンでもあるティルマンスは展覧会のインスタレーションを制作する際、準備中の展覧会場で一人、一晩中音楽を流しながら写真の選択や位置などのデザインを朝まで構想する。ティルマンスの芸術は音楽との結びついているようである。私はバッハのポリフォニーがティルマンスの平等性や等価性の芸術とシンクロする。主旋律による一つの方向性とそれに従属する伴奏からなるホモフォニーとは全く異なる世界である。哲学者のジル・ドゥルーズが『襞』でバロックを論じる中で、折り目をつけることにより、一つが多数になり連続性と持続性が生まれると述べている。ティルマンスの《Silver》シリーズの編集手法である折り目を連想せざるを得ない。ポストモダンの哲学者であるドゥルーズを持ち出したからではないが、私はティルマンスの世界観とポストモダン思想に共通点を感じる。私の非力では現代思想の論脈のなかでティルマンス芸術を語ることは到底できないが、将来、挑戦してみたいテーマである。哲学繋がりでは、ティルマンスが写真を含めたイメージを言語のように扱っていることに興味を覚えたことである。一つ一つのイメージは、言語の単語のようであり辞書となる。ティルマンスは辞書としてカタログ作品を多数出版している。詩人が単語を再構成して詩を書くように、ティルマンスは写真を再構成してインスタレーションや写真集を制作する。一つの単語には様々な変形があるように、写真という媒体は可変性があり、この可変性があることがティルマン스에写真という手段を選択させた理由であろう。編集行為により可変性を制御することがティルマンスの方法論の核心であるように思える。“りんご”が、“り”“ん”“ご”となった意味や目的はなく、詩を因果律で語るのが不可能であるのと同様に、写真家が写真展で、私に作品の説明を言葉で求められることの困難さがある。哲学者のヴィトゲンシュタインは「言語ゲーム」で“言葉の意味は言葉の使用法である”と述べているが、それに対比して、深川雅文は、「写真ゲーム」（川崎市市民ミュージアム, 2008）で“写真の意味は写真の使用法である”と言っている。まさにこれが、私が、写真を「見る」ことの一つの答えかもしれない。

## 参考文献

---

- <sup>1</sup> 『Kaiserringträger der Stadt Goslar 2018』 (MÖNCHEHAUS MUSEUM GOSLAR, 2018 年)
- <sup>2</sup> 清水穰「ヴォルフガング・ティルマンズ — 等価性の芸術」『写真と日々』 (現代思潮新社、2006 年)
- <sup>3</sup> 清水穰「ティルマンズ写真のありか — 対談 後藤繁雄×清水穰」『写真と日々』 (現代思潮新社、2006 年)
- <sup>4</sup> 清水穰「メントモリ — ティルマンズ抽象写真の誕生」『日々是写真』 (現代思潮新社、2009 年)
- <sup>5</sup> 清水穰「歪んだ四角形 — ヴォルフガング・ティルマンズと写真の空間性」『日々是写真』 (現代思潮新社、2009 年)
- <sup>6</sup> Julie Ault「The Subject Is Exhibition」『Wolfgang Tillmans』P.119-143(Yale University Press ,2006 年)
- <sup>7</sup> 土屋誠一「写真／日常／展示 ヴォルフガング・ティルマンズのインスタレーション」『美術手帖』 P.59-61, 56(857), 11 月(美術出版社, 2004 年)
- <sup>8</sup> 星野太「ティルマンズ (と私たち) の 11 年」『美術手帖』 P.120-127, 67(1030), 11 月(美術出版社, 2015 年)
- <sup>9</sup> 清水穰「傑作&キーワードで辿る ティルマンズのすべて」『美術手帖』 P.8-41, 62(936), 5 月(美術出版社, 2010 年)
- <sup>10</sup> 杉田敦「写真批評の新世紀 フォトジェニックの憂鬱 ウォルフガング・ティルマンズ」『ユリイカ』 P.214-224, 33(1), (青土社, 2001 年)
- <sup>11</sup> Midori Matsui 「An Aesthetic of Indeterminacy: Concorde」『Wolfgang Tillmans』 P.91-101 (Phaidon, 2002 年)
- <sup>12</sup> 清水穰「リフレインと散種 — ヴォルフガング・ティルマンズの「デスクトップ・タイプ」配置」『Wolfgang Tillmans ヴォルフガング・ティルマンズ』 P.60-65, (美術出版社, 2014 年)
- <sup>13</sup> <https://tillmans.co.uk/installation-views-archive>
- <sup>14</sup> <https://www.davidzwirner.com/artists/wolfgang-tillmans/biography>
- <sup>15</sup> 『Wolfgang Tillmans』 (Fondation Beyeler, 2017)
- <sup>16</sup> 『Wolfgang Tillmans』 (Tate Modern, 2017 )
- <sup>17</sup> 『On the Verge of Visibility』 (Serralves, 2016)
- <sup>18</sup> 『Wolfgang Tillmans』 P.149,(Fondation Beyeler, 2017)
- <sup>19</sup> 《INSTALLATION VIEW AT MAUREEN PALEY, LONDON, 2002》P139, 『Wolfgang Tillmans』 (Phaidon, 2014)
- <sup>20</sup> 《INSTALLATION VIEW AT ZACHETA NATIONAL GALLERY OF ART, WARSAW,》 P140, 『Wolfgang Tillmans』 (Phaidon, 2014)
- <sup>21</sup> <https://ocula.com/art-galleries/galerie-buchholz/artworks/wolfgang-tillmans/lacanau-sunset-c/>
- <sup>22</sup> Daniel Buchholz, Cologne, 1993
- <sup>23</sup> Andrea Rosen Gallery, New York, 1994
- <sup>24</sup> 松井みどり「ヴォルフガング・ティルマンズへの 14 の質問」『美術手帖』 P.185-190, 51 (771) ,(美術出版社, 1999 年 6 月)
- <sup>25</sup> arsFutura Gallery, Zurich, 1993, 『Lighter』 (2008 年)
- <sup>26</sup> Buchholz + Buchholz, Cologne, 1993, 『Lighter』 (2008 年)
- <sup>27</sup> 横浜美術館展覧会(1997), 『BURG』 (1998)
- <sup>28</sup> Chisenhale Gallery, London, 1997, 『Lighter』 (2008)
- <sup>29</sup> Andrea Rosen Gallery, New York, 1998, 『Lighter』 (2008)
- <sup>30</sup> Portikus, Frankfurt, 1995, 『Lighter』 (2008)

- 
- <sup>31</sup> Turner Prize 2000, Tate Britain, London, 2000, 『Lighter』 (2008)
- <sup>32</sup> Truth Study Centre, Maureen Paley, London, 2005
- <sup>33</sup> Museum of Contemporary Art, Chicago, 2006 [WT HP]
- <sup>34</sup> 「《Concorde Grid, 1997》部分, Chisenhale Gallery, London, 1997」 『Wolfgang Tillmans』 P.97, Phaidon, 2002)
- <sup>35</sup> 《snow/ice grid, 1999》部分, Andrea Rosen Gallery, New York, 2001 [WT Phaidon 2002]
- <sup>36</sup> Tate Britain, London, 2000, Turner Prize [Lighter P.186]
- <sup>37</sup> 《Total Solar Eclipse Grid, 1998》 Tate Britain, London, 2000, Turner Prize [Lighter P.187]
- <sup>38</sup> ティルマンズの抽象作品は、カメラレンズを使わずに印画紙上で光と現像液の化学反応で作られ、1990年代後半より創作に取り組んでいる。《Blushes》(図 217-1 <P.23>)、《Mental pictuer》(図 217-2 <P.23>)、《Super Collider》(図 217-3 <P.23>)、《Feischwimmer》(図 217-4 <P.23>)、《Silver》などのシリーズがある。
- <sup>39</sup> Freedom From The Known, PS1, New York, 2006
- <sup>40</sup> 《Silver Installation VI》 La Biennale di Venezia, Venice, 2009
- <sup>41</sup> 小林美香「写真／展示／空間」、宮本隆司・八角聡仁編集『写真芸術論』(京都造形芸術大学、2003年)
- <sup>42</sup> 小林美香「インスタレーション・アートにおける写真：ブレット・ウィルソンのインスタレーション作品を一例に」『デザイン理論』41 P.19-31(2002年11月9日)
- <sup>43</sup> 『Wolfgang Tillmans ヴォルフガング・ティルマンズ』P.47(美術出版社、2014年)
- <sup>44</sup> 清水穰「リフレインと散種 - ヴォルフガング・ティルマンズの「デスクトップ・タイプ」レイアウト」『Wolfgang Tillmans ヴォルフガング・ティルマンズ』P.62,(美術出版社、2014年)
- <sup>45</sup> ANNELIE LUTGENS「NOT FOR VOYEURS」, 『For when I'm weak I'm strong』(Cantz, 1996)
- <sup>46</sup> 『ヴォルフガング・ティルマンズ・インタビュー』P.32,(ワコウ・ワークス・オブ・ワーク,2010)
- <sup>47</sup> 『ヴォルフガング・ティルマンズ・インタビュー』,(ワコウ・ワークス・オブ・ワーク,2010)
- <sup>48</sup> サラ・グリーンウ「全体を構成する断片 写真のシークエンスの意味するもの」『ロバート・フランク：ムーヴィング・アウト』P96~117 (ワシントン・ナショナル・ギャラリー 1995年)
- <sup>49</sup> Froger Lilian「鈴木理策の写真集における編集の手法について：『KUMANO』と『PILES OF TIME』を中心に」『藝叢：筑波大学芸術学研究誌』(27),P.37-46(2011年)
- <sup>50</sup> 小林美香『写真をく読む>視点』(写真叢書、2005)
- <sup>51</sup> 『Your Body is Yours』(The National Museum of Art, 2015)
- <sup>52</sup> 『ヴォルフガング・ティルマンズ・インタビュー』,(ワコウ・ワークス・オブ・ワーク,2010)
- <sup>53</sup> 戸田昌子「写真集の現在—写真集の物語を読む」『特集 写真の最前線 写真空間2』(青弓社、2008)
- <sup>54</sup> Michael Stoeber「Goslar WOLFGANG TILLMANS - Kaiserringträger der Stadt Goslar 2018 Mönchehaus Museum 29.09.2018-27.01.2019」, 『Kunst Forum』 Vol.257(2018)
- <sup>55</sup> Email による私信(2019年10月18日)
- <sup>56</sup> Won Elke Brummer「Die Geheimnisse der Druckkunst - Ulrich Hahne erläutert Tillmans' Techniken」, 『Goslarsche Zeitung』(2018年12月15日)