

発話化する写真、その剥離

「写真関連年表」と探る写真とその視覚性

きりとりめでる（批評家）

1. 「写真関連年表」の輪郭

本書の「写真関連年表」(pp.125-133)は、2007年～2024年8月に撮影されたあらゆる写真がどのような視覚性のなかにあろうか、過去遡及的な思考をアシストできればと本展企画者である小林麻衣子と筆者で作・編集したものだ¹。年表の「写真と社会」からは、日本語圏での主要なカメラ雑誌『アサヒカメラ』(1926-2020)や『日本カメラ』(1950-2021)、「写真新世紀」(1991-2022)や「1_WALL」(2009-2022)といった写真賞の幕引きが相次ぐなか、他方では『IMA』や『写真』など写真専門誌の創刊や復刊、「KYOTOGRAPHIE 京都国際写真」や「T3 Photo Festival Tokyo」といった写真の芸術祭の幕開けも窺える。そこから2010年代に写真にまつわる組織が再編されたと仮定することも可能だろう。しかしながら、この近視的で巨視的な年表には「欠落」がつきまとい²、それをひとつの状態として保存・提示し、近年の視覚性、まなざしを探る出来事のマッピングが目指されている。

近年の視覚性を推測するうえで興味深いのが、第二次世界大戦前後のモノクロ写真に対するAIでのカラー化を出発点に、その写真提供者との対話を重ねて色彩の補正を繰り返し、当時を振り返る「記憶の解凍プロジェクト」(2017-)だ。その企図の中で、白黒写真に対する「私たち」の視覚的不慣れが「戦争と私たちの距離を遠ざけ、自分ごととして考えるきっかけ」を奪っていないかと語られている³。このように、夥しい写真を受け継いだとしても、自分自身が生まれる前、あるいは物心つく前の出来事、災厄、あらゆる所産をいかに引き受けうるかという「ポストメモリー」⁴の観点からもこの指摘は重い。はたして、一定の質の写真を排他的にまなざしてしまふ「私たち」とは一体どのような視覚性を持つ存在なのだろうか。「視覚」は視神経を通じた現象であると同時に、きわめて社会構築的だ⁵。もちろんこれは技術的な社会構築性だけではない。差別的だ、抑圧的だかどうか判断するか、何をよるこびとしてイメージをまなざすかもまた、社会的あるいは個人的な経験の蓄積に依存するものだ。なにより、この社会構築成は技術開発と社会的淘汰のあらゆる次元でフィードバックしあうものであり、不可分なものである。

2. 写真という存在、視覚性をめぐって、発話≠写真

1990年代初頭、デジタル写真の存在が潜在的に撮影されたあらゆるイメージの真正性、確からしさを揺るがすと議論されていた⁶。しかし、写真とインターネットの融合が進むにつれ、文化的営為はもちろん、あらゆる情報認証や監視のプロセスに「デジタル写真」は入り込んだ⁷。こうして写真は徐々に支持体を紙からスクリーンに移し替え、同じくデジタル化された映像や音楽といった娯楽全般とも一斉に交雑しだす。その混交は2000年代の家庭用コンピュータを中心として生活のあらゆるシーンを再ブランディングしようとしたマイクロソフトとアップルらの「デジタル・ライフスタイル」のなかでひとつの形となって現れている。例えば写真のビューワーであるPicasaやiPhotoは、かつての現像処理の比喩を操作に持ち込まず、まるで映画のフィルムの一コマのように写真をスクロールさせ、一瞬で1年分の写真をザッピング可能するというように、それまでの形式と慣習を一新させようとした。そしてこの取り組みは、2007年に登場したスマートフォンを通して加速する。イメージ産業において2010年代初頭には最早スマートフォン⁸はインフラと位置づけられ、スマートフォンに対抗するのではなく、その機構に参加するものとしてカメラも再組織化された⁹。ただし、既存の形式と慣習の刷新と

いう目論みは、動画像共有SNSの「Instagram」(2010-)のように「写真」をシミュレートするアプリケーションの隆盛にもとづき、異なる方向へと向かう。ソフトウェアが表現形式を融解させるのと同時に、そのアプリケーションの乱立がプラットフォームの差異化に拍車をかけたのだ。「間メディアム性」、すなわち他媒体との関係性の中での可能態として自己を確立するためには、過去の形式を強固に再演することが有用だったのである¹⁰。

こうした中で「写真」は2010年代において手段としても、目的としても存在感を発揮した。ファッションを例にすれば、全身にドットのマーカーが施された黒スーツを着用し、それをスマートフォンのカメラで360°撮影することで体型データを計測できる「新型ZOTOSUIT」(2018)といった、デジタル写真による身体の計量化を挙げることができるだろう。他方、目的としての写真というのは、プチプライスのファッションECサイトが、まったく着用例としては役に立たないモデルの鏡像やセルフイーといった、撮影例のような写真を商品写真として機能せしめている状態に表れている¹¹。すなわち衣服の価値が着用にあるのではなく、撮影時、写真や動画としてどう表出するかが重要な次元が存在するということだ。

社会学者マイケル・ゴールドハーバーが提唱するように、インターネットの普及で情報の流通量が増大し(年に1兆9,400億枚、1秒につき6.1万枚の写真が撮影されているといわれる¹²)、相対的に人々の関心の希少性が高まり、関心や注目自体が貨幣に変わり経済的価値をもつというアテンション・エコノミーが発生した¹³。その結果、写真の投稿自体とそこにあつまるところの関心が価値となり、その先に目指すものがあれども、写真は広く目的と化したのである¹⁴。

3. 発話化する写真

写真は目的となった一方で、言葉のような存在としても高度に発達した。デスクトップを中心とした写真共有SNS「flickr」(2004-)の登場時にはブログの中で言葉を語ることの代替としての写真投稿が一般化し、「視覚的発話」としての写真の様態が現れ始めた¹⁵。これは当時ブログを想定した言い回しだが、「視覚的発話」の写真とは、なんども見返される対象としてではなく、タイムラインの中で流れて消えていく「旧Twitter(現X)」や「Instagram」に投稿された瞬間のためだけの写真とより相性が良い。ネットワークと常時接続している端末での写真撮影は、特定の時間、アカウント、プラットフォームと結びつき、限りなく言葉での意思伝達と近接した。

これはジュディス・バトラーが、語られる内容を超える事柄を身体が示し、発話行為とはそれが語る以上の事柄を語ってしまうという、身体に語りの死角を見出していく過程¹⁶(目は口程に物を言うと言約してもいい)とちょうど逆行する。しかし、なにを食べたか、どこに誰といるか、なにをしたかを伝える「視覚的発話」の状態にある写真は、その中にあるプンクトゥム＝語りの死角が誰かに見出されることを、プラットフォームの力で拒んでいるともいえる。ここでの写真のプンクトゥムとは、そのイメージから感受されるものだけではない。その写真がいつどのタイミングで誰によって投稿されたかという、ネットワークのなかでの位置によって発生する汲みつくせない「ふるまい」を内包する。そして、この発話≒写真の地点から考えると、ある程度「生成AI画像」と「写真」を相似的に扱うことが可能になる。

ここで写真賞「Sony World Photography Awards 2023」のクリエイティブ部門で生成AI画像が最優秀賞に選ばれたことを取り上げよう。当初主催側は生成AIによる作品と認識しておらず、そこで作者のボリス・エルダグセンは受賞を内示された時点で主催者へ制作プロセスを開示した。主催側はAIと作者の「共創」であり応募資格を満たすと改めて判断したのだが、作者は「生成AI画像」と「写真」を分けるべきだと受賞を辞退したのだ。たしかに生成AIへ指示を出して生まれたイメージはどこにも物理的な指標性や来歴がない¹⁷。しかしながら、その生成画像は過去無数の写真の蓄積の上になりたっており、作者にとって把持しきれない視覚的無意識が存在する¹⁸。発話≒写真の地点からも、発話≒写真の次元からも、フォトリアリスティックな「生成AI画像」は二重に視覚的発話としての写真と結びついた存在である。なぜならそれは、人々にとって

現在の写真の視覚性との距離感の中で「どう見えるか」と「どう見せたいか」が常に問題だからだ。

4. 発話≠写真

ここまでくると発話化は写真に限らないことが分かるだろう。あらゆる形式のコンテンツがそのデータやリンクを通して発話的存在となりうる世界となったのだ。この状況を念頭に置いて、先に述べた目的としての写真、すなわち発話≠写真を捉えなおすために、アーティ・ヴィアカントの概念としての「イメージ・オブジェクト」¹⁹を考えてみよう。作品の記録写真といったような表象＝再提示するオブジェクトを、「オリジナル」に対するコピーではなく(記録写真による作品の現われを、新たなオブジェクトと捉え直すなど)、まったく別のオブジェクトとしてとらえる戦略が「イメージ・オブジェクト」である。イメージ・オブジェクトはイメージの自律性を前提としており、それゆえ雄弁であり、作品は言語の放棄が可能になるものとしてヴィアカントは想定している。ここまでくると、極めて発話≒写真に思えるが、ヴィアカントはここで目指されているのは、民族誌家のように教育的なデータの編纂ではなく、イメージ・オブジェクトを通して世界の縮図を再提示し、世界を再構築する可能性を生むことだと述べる²⁰。ここに目的としてのあらゆる写真が、発話≠写真たりえる方法論が垣間見える。ここでの作品に重要なのはシリーズ、連続性であり²¹、それを弱々しくも統治する行為体の存在だ。写真はひとつのイメージで機能することができず、死角だらけで発話足りえないし、行為体もまたどこかで作品に対して無知なのだ。とはいえ、すべての作品的写真の実存が連続性に依拠し、瞬間性を否定するものではない。その一切のできごとまた一枚の写真につき込まれるからだ。しかしながら、ヴィアカントはもう一方で、イメージ・オブジェクトが、ある種の見解や現実を示すだけでなく、それ自体がある種のふるまいを生み出す可能性を示唆していたともいえる。

2022年3月にAI技術「ディープフェイク」が使用され、ウクライナのゼレンスキー大統領がウクライナ国民に対してロシアへの降伏を呼びかけるというフェイクニュース動画が拡散したこと、2024年にはさまざまな手法で集めた一般女性の写真や動画を元に生成AIで性的な偽動画像が作成され被害が深刻化していることを考えてほしい。米大統領選挙を控え、偽動画などの拡散を防ぐねらいでメタ社がAIでつくられた動画や画像や音声に「Made with AI」(後に「AI info」に変更)とfacebookやInstagramで表示すると発表するなどプラットフォームも対応に迫られているが、当の米大統領選挙の候補者が偽の支援者層を演出するAI生成画像を投稿する始末だ。写真はイメージの指標性、真正性を証明することを慣習にふくみ、希求するネットワークの総称になりつつある。戦時下の残虐行為や災害といった喫緊の出来事に関するオンラインでオープンになっている断片的な情報を突き合わせるオープンソース・インテリジェンス組織の必要性と存在感は高まる一方で、あらゆる差別的なふるまいを生み出す暴力的なイメージの生成は止まない。ゆえに、すべての写真はいまや、真正性を表明する慣習をもつと同時に、過去遡及的に生成AI画像と同等の視覚性に囚われているのである²²。さらに言えば、「Made with AI」のようなメタ情報があってもなくても、すべてのイメージは発話の次元、発話者が問題であり、その「イメージを通して発話者が何をどう見せたいのか」に終始してしまう状況下にあるのだ。

ただし、この条件と同時に、実質的に過去のフィルムの発色を再現するフィルターを使用し、10年近く昔のスマートフォンで撮影された写真や、「BeReal」のノンフィルターの写真が混在するのが現在である。この視覚性の群的な混濁化は、過去の時代の視覚性を再演する機能は時代の攪乱につながりかねないと、モノクロだからとそのイメージから距離をとるのではなく、あらゆるイメージを受容的にまなざす力を育むはずだ。ひとつの質の称揚を放棄したとき、「私たち」の視覚性は時代と集団から剥離し、解放され、あらゆる写真画像が併置された中でイメージを受け止め、作り上げることができる。

- 1 中心的な項目は「写真と社会」と「展覧会」であり、写真集やマガジンワークといった、日本写真史の重要な動脈に連なる記述はほぼ皆無である。また、「展覧会」は美術館を中心としたため、ギャラリーやオルタナティブスペースでのリアルタイムな写真表現にまつわる動向、それを指し示す団体や個人の名称も必然的に抜け落ちている。
- 2 清水穰が語るところの「ネオコンボラ」も、シャーロット・コットンが例示した「クローズアップ・マジック」にかんする日本の動向も、東日本大震災を契機とした事象も、Google マップを軸とした写真表現の展開も追うことができないだろう。
- 3 庭田杏珠と渡邊英徳によるプロジェクト。引用は以下から。渡邊英徳「記憶の解凍」『AIとカラー化した写真でよみがえる戦前・戦争』光文社新書、2020年、9頁。AIによるカラー着色や写真選定についての議論は大山顕『撮るあなたを撮るわたしを 自撮りとスクショの写真論』（講談社、2024）を参照されたい。
- 4 *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory* (1997) などでのマリアヌ・ハーシュによる議論を参考にされたい。また、鈴木智之による論点整理が非常に参考になる（『アンネ・フランクを想起/想像する（2）：伝記的共時性と深い時間・記憶：小林エリカ『親愛なるキティーたちへ』『社会志林』法政大学社会学部学会、2018）。
- 5 物心ついてからずっとデジタルカメラが生成するシャープなイメージを前提にスマートフォンとともに育ってきた人間にとっての視覚性と、空間コンピューティングをはじめとしたXR技術が基盤となる生活をおくる人間にとっての視覚性は異なる。写真をまなざす人間の視覚性は社会構築的であるとして、では写真自体は純粋なまなざしなのかというと、そんなことはない。ローナ・ロスによるフィルムの色調の人種差別性についての研究“Looking at Shirley, the Ultimate Norm: Colour Balance, Image Technologies, and Cognitive Equity”などをぜひ参照されたい。
- 6 ウィリアム・J. ミッチェル、マーティン・リスター、マーサ・ロスラーらによるデジタル写真の登場を契機とした写真の実在論を参照されたい。
- 7 日本においては「e-Japan」構想（2000～）から派生した「地域安心安全情報ネットワークの構築」などで自治体の安全管理にカメラ付き携帯電話の使用が組み込まれているなど、その例は多岐にわたる。
- 8 支持体かつ撮影機器であるスマートフォンにまつわる視覚性として重要なポイントはいくつもあるだろう。例えば、2010年に発売されたiPhone 4は「Retinaディスプレイ」を搭載し、326dpiという紙の印刷物で必要な解像度と同等となった（アップル社の2024年の現行モデルは「Super Retina XDRディスプレイ」）。iPhone11からはカメラでの撮影時に自動で深度合成を行う「Deep Fusion」を実装。処理はカメラアプリで撮影ボタンが押される前から始まる。撮影ボタンを押す前から短時間露光の4枚と標準の4枚がバッファされ（カメラ機能を起動中は常に動画が撮影、バッファされているということになる）、更に露光時間長めの1枚が撮影され、計9枚の画像がピクセル毎に被写体の質感を強調するよう合成されている。
- 9 「カメラ開発トップに聞く! 第1回:キャノン今野達夫さん」『アサヒカメラ』2013年1月号、143頁。
- 10 「間メディアウム性」については北野圭介による「映像論序説」(人文書院、2009年)を参照されたい。例えば、2億人以上のユーザーがいる写真編集アプリの「VSCO」が採用しているフィルターには、コダックのアナログフィルムを分析・再現したものがある。
- 11 詳細は以下を参照されたい。きりとりめでる「巽じゃなくて写真を」『STUDIO VOICE』vol.414、2019年、132-133頁。
- 12 Matic Broz, “How many pictures are there 2024,” *Photutorial*, 2024, <https://photutorial.com/photos-statistics/> (最終アクセス:2024年8月31日)
- 13 Michael H. Goldhaber, “The Attention Economy and the Net,” 1997, <https://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/519/440> (最終アクセス:2024年8月31日)
- 14 写真を目的とした行動としても、「インスタ映え」は撮影する事物の正面性が問題であり、レフ・マノヴィッチが述べる「デザイン写真」は2010年代のスマートフォンでの視認性に特化したSNS写真様式であり、撮影が問題である。
- 15 Daniel Rubinstein, Katrina Sluis, “A Life More Photographic; Mapping The Networked Image,” *Photographies*, 1 (1):9-28、2008。日本の場合、カメラ付き携帯電話が登場する2001年には「視覚的発話」としての写真が登場していると考えてよいだろう。
- 16 ジュディス・バトラー『触発する言葉』竹村和子訳、岩波書店、2004年、17-18頁。
- 17 AI生成画像の来歴のもてなさには二種類ある。ひとつめは、そのAI生成における生成来歴への参加の困難さである。もうひとつは、AI生成に関するメタデータはスクリーンショット等によって消滅可能であるという、来歴の持続能力の低さである。
- 18 AI生成画像の差別主義的傾向を思い浮かべてもらえればよいだろう。
- 19 作品《イメージ・オブジェクト》とは、物理展示よりウェブサイトに掲載された作品写真の価値を高めるという転倒を起こした作品であり、ほとんどの人は記録写真しか目にする事ができないなら、記録写真が魅力的であればいいと記録写真にレタッチが行われている。このとき、記録写真にとどまらないイメージはもうひとつのオブジェクトとして鑑賞者に提示されるのである。作品写真があるということは、この作品が存在し、展覧会が実行されたという記録の制度を逆手に取った、行為遂行性を端的に実現した作品である。
- 20 Artie Vierkant, “The Image Object Post-Internet,” 2011, https://jstchillin.org/artie/pdf/The_Image_Object_Post-Internet_us.pdf (最終アクセス:2024年8月31日)
- 21 ピーター・オズボーンによるコンセプチュアル・アートに関する「シリーズ」の概念が参考になるだろう。
- 22 今日では産業規模の「文化的人工知能(AI)」があらゆる機器やサービスに組み込まれており、一定期間で不可知化され、もはや遍在している。註8に挙げた「Deep Fusion」のような撮影時のAIによる自動画像処理は往々にして介在している。

(Liberation from) Photographs as Speech

Exploration of Photographs and their Visuality in the “Photography-Related Chronology”

Kiritorimerederu (Art Critic)

1. Outline of the “Photography-Related Chronology”

The “Photography-Related Chronology” (pp.125-142) in this book, was created and edited by Kobayashi Maiko and the author with the goal of assisting in retrospective examination of visuality in photographs from 2007 to August 2024.¹ The “Photography and Society” section of the chronology notes the cessation of publication of major Japanese photography magazines such as *Asahi Camera* (1926-2020) and *Nippon Camera* (1950-2021) and discontinuation of photography awards like *New Cosmos of Photography* (1991-2021) , and *1_WALL* (2009-2022) in rapid succession. Conversely, it highlights the launch or revival of photography-specific magazines such as *IMA* and *Shashin*, as well as the advent of photography festivals such as Kyotographie International Photography Festival and T3 Photo Festival Tokyo. This suggests that organizations relating to photography may have undergone restructuring during the 2020s. However, this broad and detailed chronology is marked by omissions. Therefore it is maintained and presented in this state for its goal, which is to map visuality and to explore developments surrounding the gaze in recent years.

An intriguing recent exploration of visuality is the Rebooting Memories Project (2017-) , the starting point of which is the AI-assisted colorization of black and white photos from around the time of World War II. Through repeated discussions with the contributors of these photographs and chromatic adjustments, the project fosters reflection on that era. The initiative involves concern that our (i.e. contemporary people’s) visual unfamiliarity with black and white photos may “distance us from the realities of war,” depriving us of “opportunities to see how these events relate to us.”³ Despite the vast number of photographs that have come down to us, the challenge remains: how do we engage with the legacy of events, tragedies, and their outcomes that occurred before we were born or became aware of the world? This strongly relates to the concept of “post-memory.”⁴ What are the visuality characteristics that “we” use as criteria in exclusively responding only to certain photos? Visuality is not only a phenomenon mediated by the optic nerve, but is also to a great extent a social construct.⁵ Of course this goes beyond technological factors, as our visuality is cumulatively shaped by social and personal experiences, which affect how we view images as discriminatory or oppressive, or on the contrary, as joyful. Above all, the social construction of visuality is brought about by the inextricable intertwining of technological progress and social change, which forms a feedback loop between the two.

2. Photographs, Visuality, and Photography As Not Equal to Speech

Digital photography in the early 1990s sparked debates over its potential to compromise the authenticity and reliability of all images.⁶ However, as photography merged with the internet, digital photographs became entrenched not only in our cultural practices, but also in all manner of information verification and surveillance processes.⁷ Photography gradually shifted from a paper-based to a screen-based medium, hybridized with other digital forms of entertainment such as videos and music. This convergence took shape in the context of “digital lifestyles” promoted by companies such as Microsoft and Apple in the 2000s. For example, photo viewing apps like Picasa and iPhoto abandoned metaphorical references to traditional photo-developing procedures and introduced interfaces that allowed users to scroll through photos like movie frames, enabling them to rapidly browse through a year’s worth of images and radically departing from previous viewing formats and habits. This was accelerated by the advent of smartphones in 2007. By the early 2010s, smartphones were already deemed

essential infrastructure within image-related industries,⁸ not to be resisted but to be integrated into, prompting the reconfiguration of camera technologies.⁹ However, the drive to update existing formats took a new direction with the emergence of photo-sharing applications like Instagram (launched in 2010) that simulated the processes of photography such as editing and printing. As software dismantled traditional modes of expression, the proliferation of such apps incited the platforms to distinguish themselves from others. The full-on replication of legacy formats became an effective means of achieving “trans-medium,” i.e. the ability to define oneself in relation to other media.¹⁰

Under these circumstances, during the 2010s photography asserted its influence both as a means and as an end in itself. In the fashion industry, the new type ZOTOSUIT (2018), for which one dons a black body suit covered with indicator dots and uses a smartphone camera to take 360° images to calculate body dimensions, exemplifies the use of photography for digital body scanning. Meanwhile, photography as an end in itself is epitomized by low-cost fashion e-commerce sites that use models’ reflections in mirrors or selfies as product photos, although these do not function at all to convey what it is like to wear the garments.¹¹ The implication is that the value of clothing lies not in its wearability, but in how it appears in photos or videos.

As the sociologist Michael Goldhaber has noted, the volume of circulated information has exploded with the ubiquity of the internet (it is said that 1.94 trillion photos are taken each year, equating to 61,000 photos per second),¹² and people’s attention has become a scarcer resource accordingly. This has led to the rise of the attention economy, in which attention and interest themselves are monetized and hold economic value.¹³ As a result, the posting of photos and the garnering of attention have become commodities, increasingly entrenching photography as an end in itself, whatever ulterior motives may exist.¹⁴

3. Photography as Speech

Photography has not only become an end in itself but has also evolved as a highly sophisticated form of expression, comparable to language. When the photo-sharing site flickr debuted in 2004, it became common to post photos as a substitute for written blogging, heralding the emergence of photography as a form of “visual speech.”¹⁵ This term was used in reference to blogs at the time, but “visual speech” in photos is more aptly applied to images posted on platforms like the former Twitter (now X) and Instagram, i.e. photos intended for fleeting consumption, appearing in users’ feeds and then vanishing. Taking photos with devices that are constantly connected to the network ties them to specific times, accounts, and platforms, closely mirroring the dynamics of verbal communication.

This dynamic is the diametric opposite of the one discussed by Judith Butler, in which the physical act of speaking conveys more than mere words, with bodily communication revealing the blind spots in verbal narration¹⁶ (as encapsulated by sayings such as “a look can say more than a thousand words”). However, photos as “visual speech” that communicates what someone ate, where they went, who they were with, or what they did, preclude the discovery of their punctum (the “blind spots” in the narration, i.e. the platform) due to the platform structure. The punctum of these photos encompasses not only what is perceived in the image, but also the elusive “behavior” generated by its context within the network, such as when, by whom, and under what circumstances the photo was posted. In light of this approximate equivalency of speech and photography, it becomes feasible to treat AI-generated images and photos in a similar manner.

In this context, let us consider the awarding of the top prize in the Creative category to an AI-generated image at the Sony World Photography Awards 2023. Initially, the organizers did not recognize the work as a product of generative AI, but when creator Boris Eldagsen was notified of his award, he disclosed the production process. Upon further consideration, the organizers determined that the work was a “collaboration” between the AI and the artist, and satisfied the entry criteria. However, Eldagsen declined the award, arguing for a clear distinction

between AI-generated images (he said “promptography”) and photography. Indeed, images produced via prompts to generative AI lack physical indexability or provenance.¹⁷ At the same time, these generated images are built upon an accumulation of numerous past photographs, embodying the optical unconscious that extends beyond the artist’s full control.¹⁸ From both perspectives — speech “approximates” photography and speech “does not equal” photography — photorealistic AI-generated images have a dual connection with photography as a form of visual speech. This is because they constantly raise questions about “how things appear” and “how we want them to be seen,” in the context of people’s perceived distance from visuality aspects of current photography.

4. When Photography Does Not Equal Speech

Obviously, it is not only photography that is being transformed today into a form of speech. We live in a world where all forms of content can play the role of discourse through data and links. With this in mind, let us examine Artie Vierkant’s concept of Image Objects¹⁹ as a means of reinterpreting photography as an end in itself, or in other words, photography as not equaling speech. Image Objects constitute a strategy that involves seeing representational or duplicative objects, such as photographs of artworks, not as mere copies of the “original” but as distinct objects in their own right (thus reinterpreting the representation of artworks through documentary photographs as new entities). Vierkant sees Image Objects of the condition as images autonomy, eloquent, placing the artwork in a state free of language. While this seems closely aligned with the idea that photography “approximates” speech, Vierkant contends that the objective here is not merely to compile educational data in the manner of an ethnographer, but rather to present a model of the world through Image Objects, thereby unlocking the potential to reconstruct the world.²⁰ Here, we glimpse a methodology in which all photography is seen as an end in itself and photography “does not equal. Here, what is important for the works is seriality and continuity, and the presence of an actor that governs them, however weakly. Photography cannot function as a standalone image. It is full of blind spots and unable to substitute of speech by its own, and the actor is also not aware of every aspect of the artwork. At the same time, not all artwork-like photography depends on continuity, nor does it reject instantaneousness. All related events can be captured in a single photograph.²¹ Also, Vierkant suggests that Image Objects do not merely represent a specific perspective or reality, but also have the potential to incite a particular type of behavior.

In March 2022, the AI technology of “deepfakes” was used to disseminate a fabricated news video falsely showing Ukrainian President Volodymyr Zelenskyy calling for Ukraine to surrender to Russia. By 2024, the problem had escalated with the AI generation of faked sexual videos using photos and videos of ordinary women obtained through various means. As the US presidential election approaches, Meta has announced that AI-generated videos, images, and audio on Facebook and Instagram would be labeled “Made with AI” (later changed to “AI info”) to help curb the spread of misinformation and disinformation. Despite this, there were cases of AI-generated images of fictitious supporter demographics being posted on behalf of presidential candidates. Photography is increasingly seen as a broad term for a network that seeks to verify the indexability and authenticity of images. Open-source intelligence organizations are playing an increasingly crucial and prominent role in piecing together scattered online information about critical events like wartime atrocities and disasters. Meanwhile, the creation of violent images that incite discriminatory behavior continues unabated. Under these circumstances, all photographs are not only conventionally referenced as indicating authenticity, but are also retroactively burdened with visuality akin to that of generative AI images.²² Additionally, regardless of metadata such as a “Made with AI” tag, all images exist in the dimension of speech, and the problem lies with the speaker and what they aim to convey through images.

At the same time, there is a diverse mix of photographs circulating, including those taken with smartphone filters that replicate the look of vintage film, photos taken with nearly 10-year-old smartphones, and unfiltered photos on the app BeReal. This blending and blurring of visuality can potentially disrupt the temporal order by recreating the look of past eras. In this situation, not only should we not distance ourselves from images

