

# "Auto-Image"による情報化時代の自己イメージ批評

—肖像から自撮り、フェイクニュース、AI へ—

The critique of self-image through the “Auto-Image” in Information Age:

From the portrait to selfie, fake news, and AI

霜山博也\*<sup>1</sup>

Hiroya Shimoyama

\*<sup>1</sup>名古屋芸術大学 Nagoya University Of Arts

**要旨:** 本研究では、フランスの哲学者ジャン＝リュック・ナンシーのイメージ論を参照しつつ、情報化時代における“Auto[自己、自生、自動]”について考察する。そのために、まずはネットやSNSにアップされる自撮りなどの「自画像」を、画像に含まれた「眼差し」という観点から分析する。その後、言語行為論を援用しながらフェイクニュースを哲学的な視点から見てみることで、言語行為と自己の関係について考える。最後に、情報化時代の「イメージ」と「言語」のあり方から、新たな“AI[Auto-Image]”観を概念として提示するのが目標である。

**キーワード:** サイバースペース, 眼差し, Auto-Image, 脱構築, perverformative

**Abstract:** In this research, referring to the theory of Jean-Luc Nancy, we will consider “Auto [oneself, autogenous, automation]” in Information Age. First, we will analyze the “portrait” like a selfie on the internet or social networking service, especially from the perspective of a look in images. Then, we will consider philosophically fake news using the speech-act theory, and the relation between speech-act and oneself. Finally, from the result of consideration about “image” and “language” in the Information Age, we will propose the new concept “Auto-Image [AI].”

**Keywords:** cyberspace, Auto-Image, look, déconstruction, perverformative

## 1. はじめに

本研究では、「脱構築」という哲学的思考によって、サイバースペース上での「自己」のあり方を、「イメージ」と「言語」という観点から考察する。特に、「イメージ」についてはフランスの哲学者ジャン＝リュック・ナンシーを、「言語」については同様にジャック・デリダを参照する。最後に、「イメージ」と「言語」、「見ること」と「言うこと（書くこと）」が絡み合う「場」に、サイバースペース上での「自己」がなっていることを示すのが目的である。そのために、本研究で提唱するのが“Auto-Image”という新しい概念である。そのままでは「自己イメージ」という意味に捉えられてしまうかもしれないが、“Auto”には他にも「自生」や「自動」などの意味もある。この概念の意味は、そのう

新たに自動で生まれてくる自己についてのイメージというものであり、問われなければいけないのは、それを可能にしているものとはいったい何かということなのだ。まずは、「イメージ」や「見ること」からその条件を探っていこう。

インターネットが普及することによって生じてきた、新たな「見ること」はたくさんあるが、全世界的に広まったのが「自撮り[Selfie]」である。かつて、自己の姿は画家という特殊な技能を持った人に描いてもらうものであり、また、カメラがあったとしても他の誰かに撮ってもらうものであった。芸術家の森村保昌は「自画像」と「自撮り」を区別して、「自撮り」の「主体はあくまでも撮ることよりも撮られる側だ」という点[森村, 2019, p.575]

を強調している。西洋文化のなかに伝統としてあった「自画像[*autopo*trait]」、あるいはそこから派生した写真による「肖像[*port*rait]」とは違い、そもそも「自撮り」のルーツはじつは「プリクラ(プリント倶楽部)」なのだ。「カメラ付きケータイとは、一眼レフカメラを携帯電話に組みこんだのではなく、“持ち歩くプリクラ機能”が当初から想定されていた[森村, 2019, p.9]」のであり、はじめから他人に写されることよりも、自分で自分自身を映すことを前提としていた。「プリクラ」の場合は、仲間うちでしか見せ合うことはしないが、(制限をかけなければ) SNS 上での「自撮り」の場合は、全世界に公開され見られ続けることになる。

森村保昌は「自撮り」を「コスプレ」と結びつけて以下のように述べている。

先読みの可能な時代であれば、私たちは自分なりのビジョンを持ち、そのビジョンの実現にむけてがんばりもできよう。しかし時代の先行きが不透明なときは、よくわからない未来のことなど、とりあえずは保留にして、まずはいまこのときのなかに楽しみを見つけない。このいまを生きることにフィットする私を、とりあえずの「わたし」として感じとりたい。一か月先のことはわからない。社会状況や世の中の価値観などというものに普遍性などなく、すぐにちがうものになっていくのであれば、あらたな状況になればなったらで、その状況下で生きのびるための「わたし」へと、さらに自分自身をコスプレすればよい[森村, 2019, pp. 583-584]。

「自撮り」とはその時々、社会的状況において、最も適した自分の「型」を探す試みであり、それはまさに先行きが分からなくなった現代に特有のイメージなのだ。最適の「型」は三つの眼差しが教えてくれるのであり、(1)カメラのレンズ、(2)全世界の視者、(3)物理的にも美的にもピントを合わされたイメージにある自己の眼差しである。たしかにスマホのカメラで撮影するのだが、それは世界中に公開されることが前提である。そして、「いいね」をもらうためにはレンズを使って、美的共通感覚へと撮られるイメージを近づけなければならない。そのとき、写された自己のイメージがなるべき「型」であり、写された「自己」はその「型」になるべきであることを訴えるかのように自分を

見ているのだ。また、イメージにあるその人の眼差しは、それを見た全世界の視者を、そのつどの美的共通感覚へとさらに誘いこんでいく。

SNS 上にアップされた人物の「肖像」は、そのつどの美的共通感覚に合うように、その人が持つ(気づかれていなかった)特徴を引き出してくれる。そして、他の人をも美的共通感覚へと誘い込み、その他の人の特徴をさらに引き出すことにもつながる。美的共通感覚はあくまで偶然に一致するものであり、そのつど変化していく。そうした共通感覚と社会的状況に適した「型」を、「自撮り」のイメージはそこに含まれた眼差しによって、自動で引き出していつてくれるのだ。「自画像」や「肖像」とは、新たな自己を引き出すこと[*traire*]、抽出すること[*ex-traire*]、さらには、気づかれていないその人の特徴[*trait*]を引き出すものなのだ[ナンシー, p.90]。「自撮り」のイメージはこうした機能を持つのだが、その機能はインターネットを介して世界中の人に働きかける。

それに対して、森村保昌は美術史における自画像を対象とし、自画像と美術史の関係、あるいは、鑑賞者と自画像の関係を考察している。彼は美術史上の自画像作品を子細に観察し、その自画像をめぐる俗説まで考慮に入れて、自画像に成りきった自分を写真に撮る。例えば、レオナルド・ダ・ヴィンチの《モナ・リザ》は、制作からかなりの年月が経っており、経年劣化をして完成直後とは異なったものとなっている(特に、首から下、服の部分は変色して黒くなっており、元がどうなっていたのか分かりづらい)。自画像になりきろうと思っても、女性がどのようなポーズを取っているのか、どのような服を着ているのか、どのように描かれたのか不明瞭なのだ。たしかにそれは「オリジナル(原型)」なのだが、それが元々どのような姿をしていたのかは、もはや誰にも分からない。

そんな時に、森村保昌は模写やオマージュ作品といった、いわば「コピー」たちの力を借りるのである。なぜならば、そうした「コピー」は作品の形態をただ模倣や複製をしているのではなくて、むしろ、「コピー」の作者の眼差しによって最も重要なオリジナルの特徴が引き出され、それが描かれているからである。彼らは、《モナ・リザ》の(気づかれていなかった)さまざまな側面を示し、むしろ、オリジナルに対する見方をさらに豊かにし

てくれている。森村保昌が制作する「自画像的写真」は、復元された完璧なオリジナルを見出すのが目的ではなく（証拠がない以上は、いくら「これが正統な美術史」と主張しても、他の立場の人からは「偽」と言われてしまう）、「コピー」たちの力を借りることで正統とされる美術史の「合間」を縫っていき、過去と現在の時間を重ね合わせて、未来のためにオリジナルへの批評的視点を増やしていくのだ。そこに含まれる眼差しは、(1)レオナルド・ダ・ヴィンチ、(2)モナ・リザ、(3)「コピー」の作者たち、(4)森村保昌自身のものが重なり合い、複数にして単数の眼差しとなる。「写真」の眼差しは、鑑賞者である私たちにもっと作品について思考するように促し、導いていくだろう。それは美術史の肖像と呼べるものであるが（「地球美術史」[森村, 1998]）、それでは、サイバースペースにおける自己のイメージとはどのような思考の肖像になっているのか、次の二章でさらにみていこう。

## 2. サイバースペースによる脱構築的イメージ

「オリジナル」と「コピー」の関係、そして、眼差しについて初めて考えたのはプラトンである。例えば、プラトンは『国家』において「三段の模倣説」を展開した。プラトンは「見ること」や「眼差し」を二種類に区別し、ただそこに見えるものを眼差す「肉体の目」と、そのものの真なる形を眼差す「精神の眼」とに分ける。それはまた、そのものに関するそのつどの「見かけ」と理想の「形態（イデア）」とも言い換えられる。誤謬の原因は、地上の肉体に引きずられてそれらを混同することによるのであり、誤謬を避けるためには、イデアを眼差せるような魂を養う必要があるのだ。芸術についての「オリジナル」と「コピー」の問題もここにあり、それらは存在論的に三つに区分される。(1)神が制作する真の實在としての物（叡知界にある理想にしたがう）、(2)職人が理想を目指して制作を試みるある特定の物（感性界にあるのでどこかしら不完全）、(3)画家が職人の制作物を「模倣（ミメシス[μίμησις]）」することで生み出すその物の絵画である。

当然、(1)がオリジナルであり、(2)はコピーなのだが、職人はその物についての知と、理想としての真なる形態をなんとか眼差そうとする「精神の眼」を抱いている。それに対して、画家は職人の制作したものをただ真似て作り、「それぞれの対象のほんのわずかの部分

にしか、それも見かけの影像にしか、触れなくてもよい[プラトン, 598b]」。画家は対象についてまったく知らないのにも関わらず、それが真実であるかのように鑑賞者に見せかける。したがって、(3)はコピーのコピーであり、しかも、「肉体の目」による無知と見かけを広めるのだ。こうしてプラトンは、「オリジナル」と「コピー」の区別によって、芸術家の制作を「コピーのコピー」として排除する。たしかにプラトンの言うように、画家がただ「見える姿を見えるがままに真似て写す[プラトン, ibid.]」のならば妥当であろう。

だが、プラトンは暗黙のうちに何かを排除していないだろうか、「三段の模倣説」には暗に前提があるのではないだろうか。そのために別の「ミメシス」を行う者であり、時には「コピー」や「オリジナルに依存する輩」として批判されるモノマネ芸人について考えてみる。モノマネとは一般的に「声においてにせよ、姿かたちにおいてにせよ、自分を他の人に似せるということ[プラトン, 393c]」だと考えられている。本当にそうであろうか、それでは下手なモノマネにしかならないのではないだろうか。例えば、栗田寛一はテレビ番組で、モノマネ芸人志望の中学生のモノマネを見て、「あなたのモノマネは芸人のモノマネにしかになってない」と苦言を呈した。この発言は彼に対する「コピーのコピーにしかになっていない」という意味に取られがちだが、むしろ、「本当のモノマネは模写などしない」という意味に取るべきである。また、これと同様の発言をしたのが、色々な人にモノマネされる対象となっている福山雅治である。彼は『アウト×デラックス』という番組において、自分で自分のモノマネをしつつ、「本当に美しいのはモノマネが独り歩きして、たくさんの人に真似される状態」と述べている。

プラトンは「肉体の目」と「精神の眼」を区別し、「肉体の目」によって物の「見かけ」を見ることより、「精神の眼」によって本性としてあらかじめ存在している「真なる形態（イデア）」を把握することを説いた。プラトンにとって創造とは、「真なる形態」に関わるものでなければならない（『ティマイオス』におけるように、プラトンは「無からの創造[creatio ex nihilo]」を認めない）。それに対して、ジャン＝リュック・ナンシーは眼差しの機能を、「特徴を引き出すこと[ナンシー&フェラーリ, p.31]」と定義しており、そこにあるものを見るのでも、先在する理想を把握するのでもなく、そのつど特異な特徴を引き出すことでそれを創造していくこととしている。例えば、モノマネ芸人のや

っていることは芸能人の「模倣」ではなく、あまりの説得力のゆえに周囲から期待されて、本人さえも「模倣」せざる負えないような特徴を引き出すことである。福山雅治の「あんちゃん」、木村拓哉の「ちょっ、待てよ!」、川平慈英の「むむむっ」などは典型である。これらのイメージはメディアを通じて自動で独り歩きし、モノマネ芸人、視聴者、そして、本人さえもがそれをミメシスすることになる。

モノマネ芸人がやっていることは、眼差しによって別の「特徴」を創造することである。それは「オリジナル」の芸能人に似ている「コピー」ではなくて、「それ自体、『原型[originale]』[ナンシー,p.39]」であり、さまざまな人を己に似させていくイメージである。このイメージはオリジナルであるはずの芸能人さえもそれに似ることを強いるのであり、ただ「似ていることそれ自体に似る[ナンシー,p.40]」のだ。このイメージは三者の身体（(1)モノマネ芸人、(2)視聴者、(3)本人）へと憑依して、その身体の「身振り[geste]」を変化させることになる。こうしたイメージは本人にさえ似ることを強いるのだから「コピー」ではなく、「オリジナル」とされる芸能人とはじつは由来が異なりそのつど無から創造されたイメージとなる。それは、オリジナル(アイデア)や作者の意図があって創造されたものではなく、(1)~(3)の眼差しが重なり合った誰のものでもない眼差しによって自生的に現れてくるものだ。

[この]存在論は、隠れた意図[intentio operis]を体現するような作者のあらゆる像から遠ざかっており、この意味で、創始的な行為の自由における創造的存在論なのである。そこで問いは、こう提起される。この行為の主体は誰か。しかし少なくとも次のことは想起しておかなければならない。厳密な意味での[stricto sensu]、つまり無から[ex nihilo]創造は、その創造よりも前に存在するものは何もないということ、物質も、形式も、生産者も（したがって「創造者」も…「自動機械[automate]」の問題は、ここでは眩暈の極致に達している）、それより前には存在しないということをも前提としているのだ[ナンシー&フェラーリ, pp.23-24]。

こうしたイメージは「シミュラクル[simulacre]」と呼ばれ、これこそが暗黙の前提として排除されていたものである。プラトンは「コピーのコピー」としてこれ

を「オリジナル」の系列に置いて、最も劣化したイメージのように装う。しかしながら、眼差しが創造するのは、あらゆる人の身体に憑依して作用するイメージである。それは、真似された本人でさえ、その特異的特徴ゆえミメシスせざる負えないイメージなのだ。

「脱構築[déconstruction]」は二元論において、構造の維持のために排除され続けるものを示す思考である。プラトンは起源を持たない「シミュラクル」を排除して、オリジナル/コピーの対立構造を作っていた。逆に言えば、虚構と貶められてきた「シミュラクル」が、この構造を可能にしていたとも言える。そして、最も問題なのは「シミュラクル」が、感性界における「牢獄」としてプラトンが軽視した身体に、サイバースペースというヴァーチャルなもの（仮想現実）を通じて作用することである。次は、サイバースペースにおいて言語が、私たちにどのように作用するかを見てみよう。

### 3. 倒錯行為遂行と絶対的他者としての出来事

ジャン＝リュック・ナンシーは絵画や写真に含まれた「眼差し」が、自己の特徴を新たに創造していく機能があることを分析した。しかしながら、複製技術以上にヴァーチャルなサイバースペース上の自己イメージ（特に「自撮り」）においては世界中の視者の「眼差し」が重なり、憑依する誰でもない他者のイメージによって、それらの身体の「身振り」をも新たな自己の「型」のために変容させていくことになる。ここにサイバースペースの最大の特徴があり、近代合理論とは違った意味で自己は創造され続けるのであり、そこで見だされていくのは自分を変化させた絶対的な他者の痕跡である（「差延[différance]」）。ナンシーは絵画や写真の「眼差し」を「私を横切る力[ナンシー,p.72]」と呼んでいたが、本研究ではサイバースペースにおいてこの力によって生じる亀裂、これまでとは隔絶した自己を創造させ続ける「場」を“Auto-Image（自動で生じ続ける自己のイメージ）”として提示する。そしてこれは、人工知能(AI)の問題点にもつながる。

自動機械[automate]は、ただだんに自己[auto-あるいは autos]（「自己[soi]」「自己自身[soi-même]」）を含んでいるというだけではなく、まさにそれこそが、最も根底的にそれを前提としているのである。作品がまったく独力で作られるということを強調したいと望む者に対しては、何の反論もない——ただ、私たちの興味を引くのはまさしくそうした孤独なの

だただけ答えておかなければならない。[ナンシー&フェラーリ, pp.11-12]。

自動機械に含まれるのは、まさに孤独なナルシズムである。そこにあるのは、貧しい「自分」から見ただけの「自己」観、単純なモデルで人間を定義しようとする思考の稚拙さ、そして、それを人工物である機械（自分に反論しないもの）にこそ残したいという倒錯した欲望である（自分の子供なら他者になり、作品なら批評を受けてしまう）。「自動」と言いながら、その機械は私のモデルにしか従わないのだ。それは完全な矛盾であり、本当に「自動[auto]」ならば、自己に関するいかなる定義も強制するべきではない。人工知能(AI)にもオリジナル/コピー構造と、それを可能にする排除されたものが関わるのだ(AIと“Auto-Image”)。

もし、人間が自分自身だけで思考を生み出しているならば、AI論者の言っていることはもっともである。しかしながら、言語は人間から自律して変化しており、私たちは言語によって思考を促され、触発されている側面もあるのではないだろうか。さらに、言語は言葉だけではなく、環境、権力、制度、文化、状況などによってその機能を変えていくこともある。前期において、デリダは「エクリチュール（書かれたもの）」によって「パロール（話し言葉）」を脱構築していたが、書くことを「刻み込むこと」と解釈することで、言語を用いることは世界と自らの身体に何かを刻み込むことだと後期から考えるようになる。ジョン・オースティンは言語を用いることは事実を確認すること、報告することだけではなく（事実確認的発話[constative utterance]）、それを発話することによって何らかの行為を遂行する、出来事を生じさせる機能（行為遂行的発話[performative utterance]）もあることを分析していた（「言語行為論[speech-act theory]」）。例えば、結婚式で「はい、そうです」と発話することは、結婚するという事実の確認というよりも、神（人）の前で誓ったという出来事を起こしたのである。それは重い誓いであり、約束前と後ではその人（その身体）に対する見方は変わり、その責任を担い続けることになる。

また、同じ「はい、そうです」という発話であっても、結婚式、裁判所での証人、そして、国会の証人喚問では機能の仕方が異なってしまう、責任の在り方も違うのだ（現在の政治家は、自分に都合の悪い行為遂行は排除したいようだが…「適切に対処してまいります」）。また、特異な行為遂行としては「愛の告白」

があり、これは発話された瞬間に告白を受けるか受けないかの上下関係が成立し、恋人になれる場合もあれば、二度と友人に戻れない場合もある。さらに、こうした「内面の告白」が機能するようになったのは、じつは日本では明治時代以降なのだ。しかしながら、事実の確認と行為の遂行を意図的に混同させた時には、いったい何が起こるだろうか。

出来事について語ることにに関して頭に浮かぶ最初のイメージは、長いあいだ、しかしとりわけ近代に、もろもろの出来事の報告として拡散してきたもの、すなわち情報です。……今日、起こっていること、生じたことを「生放送で」、直接私たちに示すと称されるとき、言説と映像がどれほど直接的で、表向きは無媒介であるとしても、映像の捕捉、投影、検閲の極度に洗練された技術によって、それらを一瞬で枠に入れ、選択し、解釈することができ、私たちに直接示されるものがすでに、出来事を語ることや示すことではなく、出来事の生産であるように仕向けることができます。…私たちに求められている政治的警戒は、もちろん、出来事をつくり、解釈し、生産するにもかかわらず出来事を語ると称しているすべての機構について批判的認識を組織することです[デリダ, 2016, p.18]。

ここでデリダが言っているのは、出来事を巡る事実確認と行為遂行の奇妙な関係である。ニーチェは「事実というものは存在しない、存在するのは解釈だけである」と述べたが、私たちが知りうるのは（本当にこの目で見たものを除いて）断片的な事実だけである。

フェイクニュースとは、（そもそも完全に知り得ないはずの）事実の確認であり、「これが事実だ！」とメディアを通じて真偽不明の情報を拡散し、社会や政治的な状況を変える出来事を起こそうとすることである。あたかも事実の確認を装いながら、自分に有利な状況を作るために出来事を起こすのだ。それはつまり、以下の二つのことが複雑に絡み合っている。(1)事実の確認であろうとすればするほど、それは出来事を起こすこと（行為遂行）になる。(2)出来事とは何かそれが前と後で完全に変わってしまったことなのだが、その変化は事後的にさかのぼって探り、あたかも事実の確認のように報告されるしかない。事実確認をしようとすると、逆に行為遂行になり、完遂された行為遂行は、あたかも真実のように事実として確認されるのだ。

フェイクニュースにおいて、事実確認的発話と行為遂行的発話はたがいに排除し合いながら、じつは、たがいに依存しあっており、さらに、倒錯して逆のものになっていく。フェイクニュースに対して、「ファクトチェック」の重要性が強調されるが、それもまた出来事を起こす行為遂行にしかならない。デリダは（メディアにおける）言語行為のこうした脱構築的なあり方を、「倒錯行為遂行[perverformative]」と呼んでいた。

そして、「倒錯行為遂行」を悪い意味で最大限活用するのが、ポピュリストと炎上商法である。例えば、フランスのサルコジ元大統領はパリ郊外の若者を「社会の《クズ》」と呼んだが、それは、「一定の社会政治的な状況において、その状況そのものを変えようとして発せられたものだ。『支持者』に訴えかけ、『反対者』を特定することで、このような言表行為は『反対者』を脅しつけ、『支持者』を再確認し、強化する。仲間を見つけだし、新しい協調関係を打ち立てるために[ラッツアラート, p.226] この発話を行うのである。重要なのは、この《クズ》という語は「転位語[shifter]」であり、状況や文脈が特定されない限りは何を指すのかわからない語であるということだ。サルコジは《クズ》が何を指すのかをワザと曖昧にしており、メディアに乗ってこの言葉が拡散されることで、自分の敵か見方なのかを視聴者に決められることを狙っているのだ。安倍晋三の《あんな人たち》や、小泉純一郎の《抵抗勢力》といった発話も同じ効果を狙ったものである。それは、そこにいる誰かを指す（事実確認の）フリをしながら、じつは「お前は敵か味方か」と迫るといふ行為遂行をしているのだ。テレビショッピングでは、「《あなた》のための特別価格です」という発話に、日本中の人が《あなた》だと思い込んでしまうし、炎上商法ではファンとアンチを競わせるために《みんな》という語を呼びかけつつ連呼する（また、ピエール・ブルデューは「象徴的暴力」という概念によって、事実確認としての発話をしつつ、自分のほうが相手よりも「上」だということを誇示しようとする行為遂行を行う事例を示している。ネット上でのマウントの取り合い、他者のためと偽り自分だけが気持ちいい正義で他人を非難することなどがこれに当てはまる）。

しかしながら、ここにはサイバースペースが可能にした別の「信仰」が潜んでいるように思われる。フェイクニュースの書き手も、ポピュリストも、そして、炎上商法の使い手もそれが出来事にならない限り生活が成り立たないのであり、そこには出来事になって欲しいという自分だけのための願いがある。それに対し

て、「守れる約束をすることは不誠実」と言い切るデリダは、出来事が人間の身体に亀裂をもたらすことを重視する。約束というのは事実の確認ではないのであり、「守れる約束」は事実確認と行為遂行の混同にしかならない。そうした者は、虚偽の行為遂行をして自分が誠実な人間であることを装っているだけである。出来事が自分に有利なように状況を変えることに使えたとしても、成功するかどうかは分からないので、自分のためだけに願うことにしかつながらない。むしろ、出来事とは他者のために自分の身体に出来事を刻み込むことなのではないか。例えば、太宰治の『走れメロス』において、ディオニス王が驚いたのはメロスが帰ってきたことではない（事実確認）。重要なのは、メロスとセリヌンティウスが三日間も守れるかどうか分からない約束に身を曝し続けたことであり、相手のために出来事を生じさせたことである。

あるいは、悪さをした子供に親が言う「正直に言ってごらん」という言葉は、罪の事実確認を求めている。むしろ、自分から言わせることで子供に反省という変化が生じることを期待しているのだ。子供は罪を告白することで、自分の身体に出来事を刻み、以前の自分から新たな自己へと移行する。それは、人間が自分を変化させることができる勇氣と、変化をもたらす出来事への信頼である（痕跡としての出来事への信仰）。「最後の審判」まがいの発話行為（2040年問題：事実確認に見せかけて、自分の生き残りのためにロボットを利用する脅し）をするAI論者に、こうした勇氣と信頼があるだろうか。言語は状況を支配するために、他者の身体を自分に都合の良い《クズ》《あんな人たち》《抵抗勢力》《あなた》《みんな》に変えることができる。それとは逆に、行為遂行によって自己の身体に亀裂を生じさせ、自分を変化させる出来事を起こしていくこともできるのだ。“Auto-Image”は、「イメージ」と「言語」によってサイバースペース上で、絶対的他者（出来事）を身体に見出ししていく試みである。

## 文 献

- ジャック・デリダ、「出来事を語ることのある種の不可能な可能性」、西山雄二・亀井大輔訳、『終わりなきデリダ』、法政大学出版局、2016。  
マウリツィオ・ラッツアラート、『記号と機械』、杉村昌昭・松田正貴訳、共和国、2015。  
森村泰昌、『踏みはずす美術史』、講談社、1998。  
森村泰昌、『自画像のゆくえ』、光文社新書、2019。  
ジャン＝リュック・ナンシー、『肖像の眼差し』、岡田温司・長友文史訳、人文書院、2006。  
ジャン＝リュック・ナンシー、フェデリコ・フェラーリ、『作者の図像学』、林好雄訳、筑摩書房、2008。  
プラトン、『国家』、藤沢令夫訳、岩波文庫、2019。