

写真と真理

スーザン・ソントグ 『写真論』再考

柴田健志

はじめに

スーザン・ソントグの『写真論』はすでに写真論の古典である。ところが、この本でソントグがいったい何を主張しようとしたのかは意外とはつきりしない。それゆえ、この本をあらためて読み直してみなければならぬのである。では、どんな視点からこの本を再読すべきであろうか。ソントグは写真についての論述のほとんどを、写真が現代社会で果たす役割の考察に当てている。重要な論点はふたつある。

(1) 写真は現実を記録するのではなく現実についてのひとつの見方を提供する

(2) 現代社会において写真が記憶にとつてかわっている

それぞれの論点は極めて洞察力に富んだものである。しかし、この二つの論点を総合すると、現代社会についていったいどのような認識がもたらされるかという点は、ソントグ自身が明確に述べているわけではない。そこで私は、ソントグ自身の論点を再構成した上で、それらを総合して

えられる認識について考察してみた。すると、意外なことに、現代社会において真理とは何かという問いかけが導き出されたのである。ソントグとの関係はここまでで終わる(1~3)。それ以下はこの問いかけに對する私の解答である(4)。

1 知覚

19世紀における写真装置の発明とその普及は社会にいったいどんな影響を及ぼしたのであるうか。ベンヤミンの『写真小史』(Benjamin 1991)をはじめ、写真についての理論的な考察はつねにこのような問いかけをもとにして展開されている。ソントグの『写真論』も例外ではない。この問いかけに對するソントグの解答は非常にシンプルなものである。

「写真は現実をただ記録するかわりに、事物の私たちへの現れかたの規範となり、そのことによって現実(reality)の観念、リアリズム(realism)観念そのものをかえてしまった」(Sontag 1977:87)。

ソントグは写真を論じるにあたって、他の論者とは基本的に異なった視点に立っている。すなわち、現実の複製を目的にした写真という新テクノロジーを、絵画という旧テクノロジーと対比することによってその特色を論じるという手法に訴えるのではなく、人間の眼による現実の知覚との対比を中心に置いている。この視点の設定には批判的な意図がはたらいっている。ソントグの意図を鮮明にするには、次の点に注意を向けて

おく必要がある。絵画との対比によって語られる場合、写真の特色は現実を忠実に記録するという点に集約される。たとえモデルがいたとしても、絵画は人間の想像によって生み出されるものであることにかわりはない。ところが写真はたんなる光学的な過程であるがゆえに人間の想像力が介入することはできず、それゆえ事物の存在がそのままに写し出されると考えられる。すなわち、写真には人間の想像によって変形されない真理があるということになる。アンドレ・バザンの写真論 (Bazin 2002) がこのような言説の典型的なものである。このような考えに正面から反対することがソントグの意図したことである。

ソントグによれば、写真は「現実をただ記録する」ものなのではない。たしかに、はじめのうちはそう思われたかもしれない。しかし、写真が普及するにつれ、そのような考えが事実に戻するものであるということに人々は気づかされることになる。

「人々は誰も同じ事物を同じ写真に撮ることはないということをすぐ発見した」(Sontag 1977:88)。

絵画ほどではないとしても、写真にすら事物に対する人間の想像的な姿勢が反映されている。したがって写真に写し出されているのは事物のありのままの存在ではないことになる。いいかえれば、写真は何ら真理を語るものではないのである。

では、写真によって示される事物とはいったい何であろうか。人間が日常生活の習慣にしたがって事物を知覚するのは違った仕方ではなかった事実である。写真とは、人間の想像を超えた事物の存在ではなく、

習慣的な知覚を超えたもうひとつの知覚にすぎない。それが「規範」となることによって「現実の観念」も「リアリズムの観念」もかわってしまっただけというのがソントグの判断である。

では、写真によってかえられてしまった「現実の観念」とは何であろうか。「現実」とは人間の想像を超えた存在を指すという古典的な観念のかわりに、「現実」とはこれまでの習慣的な事物の現れかたとは異なった現れかたを指す観念となったのである。ようするに、写真は真理ではなくたんに「新しいものの見かた」(Sontag 1977:89)を提供したにすぎない。写真とはこれまでの習慣に戻すもうひとつの習慣なのである。

「写真が習慣的に見ることの味気ない外皮をはぎとっているかぎり、それは見ることもうひとつ別の習慣を作り出している」(Sontag 1977:99)。

ソントグは写真が現実の「暴露 (disclosure)」(Sontag 1977:119)であると主張しているが、以上の論点を踏まえれば、もはやこの言葉を「真理の顕現」という意味に理解することはできない。むしろ「写真は私たちがこれまで見たことがなかったような仕方で私たちにものを見せてくれる」(Sontag 1977:119)ということの意味しているのである。

まとめると、ソントグにおいて写真はわれわれを事物の存在そのものにかかわらせるテクノロジーではなく、われわれが事物を知覚するひとつの様態を提供するテクノロジーである。写真は人間が感覚的には決して知覚できない事物の存在それ自体を真理として示すのではなく、理想的な知覚を提示するのである。ソントグがいうように、写真とは「事

物の私たちへの現れかたの規範」なのである。

「写真的リアリズムは本当に (really) そこにあるものではなく、私が本当に (really) 知覚するものとして定義されうるし、ますますそのように定義されるようになってくる」(Sontag 1977: 120)。

2 記憶

写真にかんするソントグのもうひとつの論点は、現代社会において写真が記憶にとってかわったという事実である。ソントグはいったい何をいおうとしているのであろうか。ソントグによれば、昔のことを思い出すきっかけとして写真が撮られていると考えることはできない。つまり、写真は記憶の補助手段とみなされているわけではない。むしろ写真とは記憶そのものであると考えられているという点をソントグは事実として指摘しているのである。無論、人間は写真などなくても過去を想起することはできる。しかし、過去の想起は想像と区別することが難しく、かつその内容にかんしてきわめて曖昧である。これに対して写真は記憶として正確である。想起されたことがまったくの想像であるということはないからである。写真に写っているものが存在しなかったということはない。この考えを徹底させれば、写真がなければ記憶はないということになる。つまり、写真とは記憶そのものである。

もちろん、これと正反対の考えも成り立つ。実際、ソントグも言及し

ているように、ブルーストは写真よりも人間の記憶(想起)を信頼していた。文学的な創造という観点からいえば当然であろう。ブルーストのような人から見れば、写真など記憶のたんなる補助手段にすぎない。ところが、そのような考えは現代社会の通念にはむしろ逆行しているという点をソントグは指摘するのである。

「記憶の道具として利用できる限りにおいてのみ写真を考えることによって、ブルーストは写真がどんなものかという点をどうやら誤解していたようである。写真は記憶の道具というよりもむしろ記憶の発明なのであり記憶にとってかわるものなのである」(Sontag 1977: 104-105)。

なるほど、写真は人間の曖昧な記憶よりもよほど確かな過去の記録である。それゆえ、人間は写真にもとづいて自分の物語を語ることができる。実際、写真が普及し始めた19世紀後半から20世紀前半の時代において、写真とは記憶であるという考えが社会通念として成立していた。

「19世紀および20世紀初頭において写真にかんするもつともありふれた観念は、写真の記憶としての役割にかんする観念であった」(Trachtenberg 2008: 115)。

では、このような考えは現代の人間にも見出されるであろうか。この点について参照すべき作品がある。『ブレードランナー』¹⁾である。この作品には、写真が重要な意味を持つエピソードが含まれている。その

エピソードは、人間の存在に対して切迫した問いを突きつけているものとみなされて、これまで頻繁に論じられているエピソードなのである⁽²⁰⁾。

『ブレードランナー』のデックカード（ハリソン・フォード）は「レプリカント」と呼ばれる人造人間（原作では「アンドロイド」）を狩るバウンティ・ハンターである。デックカードの前にレイチェル（シヨーン・ヤング）というレプリカントの女が現れる。レイチェルは子供のときに母親とならんで撮った写真をデックカードに見せる。しかし、そんな写真は撮られたはずがない。レイチェルはレプリカントであり、したがって母親も父親もないからだ。ではなぜそんな写真をレイチェルは持っているのか。レプリカントが自分を人間と思ひこむことを目的にして、レプリカントを製造したタイレル社が偽造した写真である。つまり、写真によってレプリカントに与えられるのは記憶なのである。もちろんそれは偽の記憶なのだが。

注目すべきことは、写真によって記憶が与えられるという発想そのものである。レプリカントは記憶を自発的に想起するのではない。写真を見るだけである。しかし、ただそれだけで記憶が与えられる。レプリカントは自分が人間であると思ひこむのである。こうした設定が説得力を持つには、写真とは記憶であるということ、いや記憶とは写真であるという前提がなければならない。『ブレードランナー』の観客がこの設定に疑問を感じないとすれば、観客もまたこの前提を受け容れているからである。『ブレードランナー』の記憶のエピソードが持つ意味について、ジュリアナ・ブルーノは次のようにいう。

「写真は記憶である。記憶の地位はすでにかわってしまった。ポストモダンという時代において、記憶とははやブルーストのマドレーヌのようなものではなく写真なのである。過去とはいまや写真や映画やテレビのイメージの集合体となった」(Bruno 1990: 73)。

ブルーノは「写真は記憶である」という認識があたかも「ポストモダンという時代」にはじめて出現したかのように述べているが、事実はそのではない。むしろソングがいうように、ブルーストの時代からすでに「写真は記憶」だったのである。以下に見るように、「ポストモダン」の特徴はこの認識そのものがある種の変容をこうむった点に認められなければならない。

この点を示すために、(1)の論点と(2)の論点をここで総合してみよう。それによっていったいどんなことが明らかになるのであるか。(1)の論点によれば、写真とは過去についてのひとつの見方を提供するものによらず、過去の真理を証言するものではない。ところが、(2)の論点によれば、人間は過去の証言として写真に頼ってしまった。写真はその鮮明さの点で想起という形での記憶をはるかにしのぐものだからである。すると、人間は、最終的には真理を保証することが不確かであるようなものに、自分の過去についての証言をゆだねってしまったということになる。

これが明らかにするのは、写真という環境のなかに生きる現代人のなかに、自己の存在に対する特殊な態度が生まれたという点である。すなわち、自分の物語を語るには写真が必要だが、その確実性に対しては懐疑的にならざるをえないという態度である。このような曖昧な態度が現

代人のなかに間違いなくあることを、やはり『ブレードランナー』のエピソードが示している。

デッカードの部屋にも写真がある。レイチェルの写真と同様、家族写真である。デッカードはレプリカントではなく人間である。しかし、レプリカントであるレイチェルにも家族写真はある。すると、家族写真があることは自分がレプリカントではなく人間であることの確実な証拠にはならないであろう。こうしてデッカードは自分の存在そのものに懐疑の眼を向けなければならない。写真は真理を証言するとは限らない。しかし、写真がなければ過去の存在について信頼すべきものは何もない。したがって懐疑は不可避免的に生じる。唯一信頼すべきものの確実性が揺らいでいるからである。

ただし、このような懐疑はデジタル・イメージの出現によってはじめでもたらされたものではない。光学作用にもとづく従来の写真がすでにこのような懐疑に扉を開いているのである。デジタル・イメージはこのような状況をはっきりさせたのであって、それを生み出したのではない。デジタル・イメージの出現は「写真による視覚的世界の構成に内在するアポリアを暴きたて、写真の客観性という考えそのものを脱構築する機会」(Mitchell 1992: 7)を提供したとみなすべきであろう。

3 真理

写真は記憶である。過去に存在した事柄について何かはっきりしたことを知りたければ写真に頼らなければならない。しかし、写真が過去の

存在についての確実な証言であるという保証はない。このような状況のなかで懐疑主義が発生するのは当然である。この懐疑は自己の存在に対しても向けられる。事実、現代の人間は自分の物語を語るために写真を必要としている。しかし、写真が提供するイメージは人間の眼による知覚と本質的に同じ水準にある。つまり、写真は確実な真理を与えてくれない。とすれば、人間が自己の存在についての懐疑主義に陥る危険が生じる。デッカードがそうであるように、私は自分がそうであると信じているものとは違った存在でありうるという可能性を否定することができないのである。

デジタル・イメージが普及した現在においては、この懐疑はいっそう強められるであろう。デジタル技術は、現実に存在しない対象のイメージを加工するだけでなく、現実に存在しない対象のイメージを構成することができると言える。オーウェルが『一九八四年』(一九四九)で創作した「記録省」による写真偽造技術はすでに現実になっている。そこで、あらゆる写真がデジタル・イメージである可能性を想定すれば、すべてが嘘であるということになる。無論このような想定は相当に誇張されたものである。しかし、現代社会のなかにデジタル・イメージが広く浸透しているという現実を踏まえれば、けっして無意味な想定ではない。

こうした状況に対抗するためにブルーストのように想起に訴えることはできない。というのも、想起のような曖昧なもの、しかもブルースト自身がいうように精神の高度な緊張を要求するものによって、写真の即物的な鮮明さに対抗することなど到底不可能であると考えられるからである。想起がいかに無力なものであるかという点は、『一九八四年』でオーウェルが描写しているとおりである。

「彼は子どもの頃の記憶を必死にたぐり寄せながら、ロンドンが昔からずっとこんな風であったのかを思い出そうとした。(…)しかし無駄だった。どうしても思い出すことができない。眩いばかりの光に照らされた劇的な情景が次から次へと何の背景もなく、ほとんど脈絡もなく現れるだけで、子ども時代の記憶は何ひとつ残っていないかった」(オーウェル 2009: 10-11)。

しかも、フロイトのいうように、人間が自分の幼少期について持っている記憶は後になって創作されたものである疑いがある(フロイト 2010: 342-343)。人間は現実不起こらなかつたことを「想起」しているのである。つまり、想起こそ偽の記憶であるかもしれないのである。

ところで、哲学史的にとらえれば、デジタル・イメージにもとづく誇張された懐疑と同一の論理は、すでにデカルトによって構築されている。デカルトは感覚知覚をおして与えられる認識がときとして誤っているという点に注目し、確実なものを知るには感覚知覚に対する信頼を放棄する必要があると考えた。さらに、デカルトは知識に対して徹底的な懐疑を遂行するために、 $2 + 3 = 5$ というような明白な真理でさえ誤っている可能性があると言張した。というのも、デカルトによれば「欺く神」がつねに人間を誤らせていると想定することができるからである。この想定によって感覚知覚に対する信頼は無にされる。ただし、デカルトがこのように知識に対する懐疑を徹底しておこなったのは、すべてを懐疑のなかに沈めるためではない。むしろ、懐疑を徹底することによって、どうしても懐疑できないものの存在を見極めるためである。それが「私」

の存在である。「私」がまさに今懐疑を遂行しているということは「欺く神」でさえ欺くことができない (Descartes 1966b: 13-19)。『方法序説』に出てくる「私は考える、ゆえに私はある」(Descartes 1966a: 32) という命題はこのようなことを意味している。

デジタル・イメージによる懐疑がデカルトの誇張された懐疑と同じ論理になっていることはすでに明瞭であろう。デカルトの感覚知覚に相当するのは光学作用にもとづく写真であり、その信頼性を破壊するためにデカルトが想定した「欺く神」に相当するのはデジタル・イメージである。それなら、デジタル・イメージによって強化された懐疑主義から脱却するには、デカルトの哲学に依拠して、懐疑する「私」の存在の確実性を主張すべきなのであるか。自分が何者であるかを知るために写真など不要であり、ただ自分が自分であるという直観だけを信用すべきなのであるか。現代の懐疑主義にとって、そのような解決はおそらく意味をなさないであろう。というのは、問題になっている自己の存在とは、デカルトの「私」のように経験的な次元を否定することによって見出される存在ではなく(事実、デカルトは身体が存在を否定している)、まさに記憶によって作り上げられている経験的かつ社会的な存在としての自己の存在だからである。この次元で発せられる「私は何者か」という問いかけにデカルトの哲学は答えることができない。また、プルーストのように、写真を否定して自発的な記憶の想起によって真理に到達するという手段も採用できない。すでに指摘した理由以外に、もっと重要な理由がある。記憶は写真によって与えられるというのが現代社会の前提であり、解決はこの前提の下で見出される必要があるからである。ソニータグのいうようにプルーストはこの点を誤解していた。

問題点を整理しよう。誰にとつても、自分の物語を語るためには記憶が必要である。そしてその記憶は写真が与えてくれるものである。ところが、写真はかならずしも真理を証言しない。しかしだからといって写真を否定するわけにはいかない。すると、もはや懐疑主義を克服する方法はないのだろうか。われわれは自分の存在についてまったくの思い違いをしているかのしれないという不安のなかに存在するしか手がないのであろうか。

4 自己

写真の役割は、今存在している私がかれまでどんなふう存在してきたかについての信念を与えてくれる点にある。この信念は実存的にはきわめて大きな意味を持っているはずである。というのも、この信念の内容がかわれば、自分がこれから何をなすべきかについての考えもかわってくると思えられるから。この意味で、写真が真理を語っているかどうかは、たんなる理論的な問題ではなく実存的な問題である。いいかえれば、写真の意味とは、それが過去を忠実に保存するという点にあるのではなく、むしろそれが現在の生にどんな方向づけを与えうるかという点にあるということになる。『ブレッド・ランナー』と同じ原作者の短編(ディック 2012)の映画化である『トータル・リコール』⁽⁶⁾ではまさにこの点が主題になっている。平凡なサラリーマンである主人公クウエイド(アーノルド・シュワルツネガー)は自分がクウエイドではなくハウザーという諜報部員であったことを知ってしまう。クウエイドとして

の自分は後から注入された記憶によって構成された人格であるにすぎない。妻(シャロン・ストーン)もこの偽の人格を現実と思わせるために当局から派遣された作業員だった。つまり、クウエイドの記憶は過去の実在に対応しない。しかしクウエイドは、火星で出会った新しい仲間とともに、火星を支配する当局に対しクウエイドとして立ち向かう決意をする。つまり、実在に対応しない偽の記憶を信じて行為する。このストーリーについてアリソン・ランズバーグは次のように述べる。

「驚くべきことだが、記憶は過去を確証するものであるというよりも、現在においてなしうる一連の行為を生み出していくものである」(Landsberg 1995: 183)。

たしかに、写真が過去の自分について真理を語っているかどうかを確認する方法は原理的に存在しない。なぜなら過去の自分がすでに存在していないからである。しかしながら、この認識によって懐疑主義者になる必要はない。なぜなら、懐疑主義者は問題を理論的な次元でしかとらえていないからである。実存的な次元でとらえるなら、写真が過去の実在に対応しているかどうかということは、検証されるべきことではなく、意志によって信じられるべきことであるという認識が成立する。ウィリアム・ジェイムズの言葉を借りていえば、実存的な次元で真理を作り出すのは人間の「信じようとする意志(the will to believe)」(James 1979)にはかならない。なぜなら、もしそれを信じなければ、われわれは現在の生を十分に生きることができないと考えられるからである。

とはいえ、実在に対応しないことを信じるという態度は不合理である

ようにみえるかもしれない。しかし、写真あるいは記憶が人間の生にとってもつ意味を考察すれば、かならずしもそれが不合理であると決めつけることはできない。現実には自分が経験しなかったことを自分の経験として認めることは理論的な次元ではたしかに不合理である。しかし、人間は現在の生を生きねばならない。このような実存的な次元からみれば、自分がそれを経験したかどうかはそれほど重要ではない。経験したと信じることによって何をなしうるかということの方が重要であると考えられるからである。

アリソン・ランズバーグは『ブレード・ランナー』からこのような認識を引き出している。

「記憶はわれわれのアイデンティティーわれわれが誰であり何になりうるか—の中心に位置するものである。しかしこの映画が示していることは、この記憶が生きられた経験に由来するものでも、補綴的(prosthetic)なもの⁽⁴⁾でも、ほとんど違いはないということなのである」(Landsberg 1995: 186)。

このような主張が意味をもつためには次の点を前提する必要がある。写真であれ記憶であれ、現実の経験との対応が原理的に確認できないという点である。どうせ確認できないのであれば、信じないより信じる方がましである。なぜなら信じることによって現在の生を生きることができるところからである。無論、信じなくてもよい。しかし、もし信じなければ、人間は懐疑のなかで自分自身の生を無為に消費するだけである。

自分は本当に人間なのか、それともひょっとしたらレプリカントなの

かというデックカードの懐疑は「信じようとする意志」によって乗り越えられるはずである。そのような意志をもつ限り、この問いかけに答える必要はなくなるであろう。町山智浩によると(町山 2006:281-282)、「この問いかけに対する答えは、カルトムービー化した『ブレードランナー』のファン達からさかんに詮索されているという。また、この映画の出演者、スタッフのあいだにも意見の相違があったという。これらの点を踏まえ町山は次のように自説を述べている。

「デックカードはレプリカントか? 別にどちらでもかまわない。(・・・)レプリカントたちは過去も未来も目的もない存在だが、力いっぱい今生きた。運命に反抗し、仲間を愛し、痛みを感じ、複製でない自分だけの生を生きた。人間が未来への夢を失い、過去に囚われ、誰かの作ったメディアの快楽に引きこもっている間に」(町山 2006: 282-283)。

レプリカントたちのほうが人間よりも人間らしい生を生きている。自分の存在を見失っているのは人間のほうなのだ。デックカードに懐疑を植えつけるきっかけは写真であった。しかし、人間がこのような問題を抱え込んだのは写真のせいではない。実在との対応という真理の概念をたんなる理論的な次元でとらえたことによって、写真は懐疑主義をもたらしたにすぎない。実存的な次元でとらえるなら、写真は真理であるかどうかを決定するのは人間の意志なのである。

おわりに

ソングの写真論から出発した考察がたどり着いた先は、写真が普及し始めた19世紀の終盤に構想されたジェイムズの真理論であった。無論、ジェイムズの『信じようとする意志』に写真への言及は見当たらないし、またジェイムズの真理論が写真から発想されたとも考えられない⁽⁵⁾。しかしながら、写真によってもたらされた現代社会の文化環境には、実在との対応という古典的な真理の概念によっては理解できない現象が見出される。そのなかにジェイムズの真理論をあらためて検討してみる文脈が見出されるのである。

注

- (1) 『ブレードランナー』（ワーナーブラザーズ）監督リドリー・スコット、脚本ハンプトン・ファンチャー／デーヴィッド・ピープルズ、出演ハリソン・フォード／ルトガー・ハウアー／シヨーン・ヤング。「劇場公開版」(1982) およびそれ以後に編集し直されたものを加えると現在三種類の『ブレードランナー』が存在している。「ディレクターズカット／最終版」(1992)・「ファイナル・カット」(2007)。
- (2) カジャ・シルバーマンは (Silverman 1991) このエピソードから作品全体のテーマを読みとろうとしている。なお、写真のエピソードは原作(ディック 1977) にはない。映画のシナリオの段階でつけ加えられたものである。
- (3) 『トータル・リコール』（カロールコピックチャーズ）監督ポール・ヴァーホーヴェン、脚本ロナルド・シャセット／ダン・オバノン／ゲイリー・ゴードマン、出演アーノルド・シュワルツネガー／シャロン・ストーン／

レイチェル・ティコティン

(4) 「補綴記憶 (prosthetic memory)」とはその人間の生きられた経験に由来するのではなく、映画等をとおして経験され、人間の記憶の一部となってしまう記憶を指すランズバークの用語。Landsberg 2004.

(5) ただし、次のような事情は考慮しておく必要がある。ジェイムズは心霊現象に格別の興味をもって調査をおこなっていたし、また「心霊研究協会」の会長をつとめたことがあるが、ちょうどその時期にアメリカで心霊写真が流行していたのである(浜野 2015)。ジェイムズが「写真と真理」という問題に無関心であったとは考えられないであろう。

文献

- ・オーウェル 2009 『一九八四年』高橋和久訳 早川書房
- ・ディック 1977 『アンドロイドは電気羊の夢を見るか』浅倉久志訳 早川書房
- ・ディック 2012 『トータル・リコール デイック短編傑作選』大森望 編 早川書房
- ・浜野志保 2015 『写真のボーダーランド X線・心霊写真・念写』三松堂
- ・フロイト 2010 『遮蔽想起について』角田京子訳『フロイト全集3』岩波書店 pp.324-351
- ・町山智浩 2006 『ブレードランナーの未来世紀』洋泉社
- ・Bazin, André 2002, "Ontologie de l'Image Photographique," *Qui est ce que le cinéma?* Cert. pp.9-17
- ・Benjamin, Walter 1991, "Kleine Geschichte der Photographie," *Gesammelte Schriften* Band II-1, Suhrkamp, pp.368-385

- Bruno, Giuliana 1990, "Ramble City: Postmodernism and *Blade Runner*," Annette Kuhn(ed.) *Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction*, Verso 66, pp.61-74
- Descartes 1996a, *Discours de la Méthode*, Adam & Tannery(Eds.) *Œuvres* VI, Vrin
- Descartes 1996b, *Méditations*, Adam & Tannery(Eds.) *Œuvres* IX, Vrin
- James 1979, *The Will to Believe and Other Essays in Popular Philosophy*, Harvard UP
- Landsberg, Alison 1995, "Prosthetic Memory: *Total Recall* and *Blade Runner*," *Body and Society* 1(3-4), pp.175-189
- Landsberg, Alison 2004, *Prosthetic Memory the transformation of American remembrance in the age of mass culture*, Columbia UP
- Mitchell, William 1992, *The Reconfigured Eye visual truth in the post-photographic era*, MIT
- Silverman, Kaja 1991, "Back to the Future," *Camera Obscura* 27, pp.108-133
- Sontag, Susan 1977, *On Photography*, Penguin
- Trachtenberg, Alan 2008, "Through a Glass, Darkly: photography and cultural memory," *Social Research* vol 75: no 1, pp.111-132