

写真私論－「写真」の自律性を求めて－

猿渡 学*

An essay on photography;Autonomy

Manabu SARUWATARI*

概要

[写真史を通観しながら、ポートレイトをモチーフとした写真について、その自律性に鑑賞と実践の方法論を模索することを目的としている。現在の写真を取り巻く状況は、写真が芸術として自律的に存在することが困難である。それを、写真に関わる「視線」をキーワードに私論を展開する。]

1. はじめに

本論文は写真の自律性のありかを検討し、写真解釈と写真撮影実践のための方法論を模索することを目的としている。

今日、SNS [1]の普及・スマートフォンなどの技術革新により「カメラ」は身近な映像機器のひとつになった。インターネット上の映像だけでなく、マスメディアが用いる映像（事件や事故の現場の映像など）の多くはプロフェッショナルによる撮影ではない。また、「映像」というタームは主に「動画」を指し示すといっても過言ではなく、それにともない「写真」は「映像」の領域に吸収され、その自律性を喪失しつつあると考える。ここでいう写真の自律性とは、<見る>側に対して強制的に時間軸を押し付ける「動画」とは異なり、<見る>側に時間軸の自由度を与えていることである。また「動画」は限りなく説明的であるが、キャプション、テキストを擁する[2]ジャーナリスティックな写真[3]は別にして、「写真」は何が映っているかという説明にとどまらず、その解釈や意義についても<見る>側に委ねる可能性を持っている。インタラクティブとまでは言えないにしても、一方向的ではないベクトルをもつ磁場のなかにこそ「写真」は存在しうるのである。

つまり今日の写真はそのメディアのあり方として、<見る>側の自律性を内包していることに

より自らの自律性を示している。しかし、蔓延する「写真・のようなもの」の中で、私たちと写真との関わり方を、写真の誕生からメインモチーフになっているポートレイトについて考えることに求めたい。

2. 写真術の誕生とポートレイト

1839年フランソワ・アラゴーは、フランス学士院の科学アカデミーと美術アカデミーの合同会議席上にて、ダゲールの開発による「ダゲレオタイプ」の特許をフランス政府に買い取るよう進言した。これが写真誕生の瞬間である。「ダゲレオタイプ」は写真術として発売されたのだが、この術というのは、カメラ・オブスキュラをはじめとする「光学」の発展と、化学的研究の成果を包括していることを意味する。

化学的研究の成果とは次のようなものである。すなわち、ある種の銀化合物が太陽光によって黒変することの発見に端を発し、1725年にヨハン・ハインリヒ・シュルツがその物質を特定した。塩化銀、硝酸銀、臭化銀などの銀塩類である。その後カール・ヴィルヘルム・シューレ、ジャン・セネビエなどが光の波長と塩化銀の反応関係を研究することになる。ここでこれらの科学的成果(感光性物質)が、カメラ・オブスキュラなどの光学的技術開発とつながることになる。一方、ウィリアム・ヘンリー・フォックス・タルボットは1839年以降、カメラ・オブスキュラにおける結像の固

2015年11月5日受理

* 経営コミュニケーション学科 准教授

定実験を始めており、現在のネガ・ポジ法に通じるプロセスを開発した。その後タルボットは、「カロタイプ」と名付けたプリント可能な写真術を世に送り出す。これらの経緯については、熊野真規子「〈写真〉以前」・〈写真行〉以後」^[4]に詳しいのでそこに譲るが、「カロタイプ」のためにタルボットは写真工房・写真館を開設、また「ダゲレオタイプ」の普及により写真術は急速に広まり、写真と写真を撮るという行為が特殊なものなくなるのにさほど時間はかからなかった。これらの技術開発によって生み出されただけでなく、第三身分として登場した新興の都市商工業者、自由職業者らの存在が、急速な広まりを支えていたことは見逃すことはできない。新たな産業構造・政治体制の中において重要な位置を占めていた彼らが、一方で上流階級の邸宅における数多くの肖像画に対しての強い憧れがありその要求をすぐに満たした技術が写真術であり、それによるポートレイトであった。

つまり、写真は黎明期においてすでにポートレイト(肖像)との関連性が強く、その意味でもポートレイトは写真の行く末を決定づけるものであったことを宿命づけられていたと考えられる。それは、〈「見る」・「見られる」〉の関係性を内包しているためである。肖像画は、決して邸宅の奥深くに保管しておくべきものでない。

さて、写真術の普及により最初のポートレイト・スタジオがアメリカ^[5]や、スコットランド^[6]に登場した。いわゆるプロフェッショナルの写真館^[7]である。一方、ポートレイト撮影については、ルイス・キャロル、ジュリア・マーガレット・キャメロンなどが挙げられる。このような中で、「カルト・ド・ヴィジッド」^[8]という名刺サイズの写真が流行する。

ポートレイト撮影スタジオは個人のパフォーマンスの場であった。この点については、以下を引用する。

スタジオは実用的で、客は商店を訪れるように、簡単に入ることができた。スタジオが一つの場所に定着したので、支持具、背景、着替用衣装のすべてをそこに置くようになり、ポートレイトでの写り方について、様々な可能性を客が選択できるようになった。(中略)写真にうつる自分の望む姿を見る機会を与えた。あらゆる点で、写真スタジオは、社会的アイデンティティーがカメラに向かって演じられる一種のパフォーマンスとなる場であった。^[9]

写真革命により、もはや写真に撮られることが特権ではなくなった一方で、ナダールやエティエンヌ・カルジャのスタジオでは、被写体の内面に

迫るポートレイトが撮影された。

単に肖像を撮影するだけではなく被写体の人物像を表現しようという試みである。つまり、設えられたスタジオにおける照明やヴィクトリア朝時代の調度品に囲まれたセッティングを背景とする絵画の「模倣」という“わざとらしさ”から被写体を解放したのである。

露光時間の短縮などの技術革新が前提となるが、写真が外形をとどめる機械的な出力の結果だということから被写体だけではなく写真自体も解放し、内的情動を撮影者が感得する、あるいは「そのようであるべきだ」とか「そのように見える」ことを表象するための演出行為をおこなうことが試みられたのである。写真における「自然さとは何か」の試行錯誤が始まったのである。

3. 被写体の人物像-見ること、見られること-

「そのようであるべきだ」とか「そのように見える」とは、視覚メディアである写真におけるさまざまな「視線」の導入を要求することである。

視線の導入によって、一枚の写真は三つの問題を顕在化させる。それは以下の点である。

- 1) 撮影者側の問題 (前項で述べた演出に相当する)
- 2) 被写体の問題
- 3) 鑑賞者の問題

この点は、ジュリア・マーガレット・キャメロン「平和のキス」を取り上げ、ロズウェル・アンジェ『まなごしのエクササイズ ポートレイト写真を撮るための批評と実践』^[10]を参考にしつつ述べる。

アンジェはジュリア・マーガレット・キャメロンを「単に文化的なステレオタイプを表現しているだけとみせかけて、実際はそこに注釈を忍び込ませているキャメロンは、アーティストとして扱われるべき最初の写真家の1人と言える」と評しながら作者の真意を考察する。

二人の様子がほのめかしているのはそらされた視線は女性の慎み深さを表すというビクトリア時代の価値観だ。この母性の存在が、親密さに満ちた瞬間の上に重ね合わされているそれはまるで娘に向かう私たちの注意にフィルターをかけて遮り、私たちの見るという行為のプロセスを邪魔しようとしているかのようだ(中略)母親の口は厳密には娘に触れていない。そしてその唇が硬く閉じられ、微動だにせず、沈黙している。そこに漂う雰囲気は親密さや平穏さとは程遠く、タイトルと矛盾しているように思われる。一見してこの写真の主題と私たちが思い込み、そ

して思い浮かべた女性的な親密さを表す光景を、母親の用心深い体勢と視線とがきりさいているアーティストが意図しているアイロニーの存在とその確かな効果がそうして明らかになる。この作品のタイトル平和のキスというのは控えめな嘘であり、私たちはそのカモフラージュを見抜くように求められているのだろう。

「平和のキス」とは異なるテキスト^[11]が解釈行為を行おうとする我々の視界を否応もなしに歪める。親子の情愛を表現しているような「見せかけ」、衣装などの配置によってヴィクトリア時代という背景と価値観を観る側に呼び覚まさせる。

<見る>側はこれが正しい情報だと信じて写真に対峙するが、その時点でキャメロンの写真はジャーナリスティックな写真同様、我々の解釈行為に制限を加え、ある方向に導こうとしている。我々の<見る>ことにおける自律性は損なわれ、ただ誘導されるままなのである。「新聞写真は一つのメッセージである。あのメッセージは発信源と送信経路と受信者から成り立っている。発信源は新聞編集部であり、技術陣である。あるものが写真を撮り、他のものが選び、組み合わせ、処理し、また他のものが見出しを付け、説明や注釈を加える。」^[12]を想起させる。

キャメロンが上記のような「嘘」を作ろうと思ったかどうかは不明だが、「目前に現れた美という美のすがたをとらえたくて仕方がなかったのですけれど、あこがれはついに満たされました」^[13]と写真術(ダゲレオタイプ)の印象を述べていることを踏まえると、少なくともキャメロンの表現した美の表象としての写真に対してのアンジェの考察は、写真における美の追求が作画的であり、撮影者の視線そのものを破棄することを示すことにもなり、よってもっとも初期の(アマチュアのものではあるが)ポートレート写真においては写真の自律性が具備されていたことにもなるのではないだろうか。

アンジェは、さらに視線の問題をリチャード・アヴェドンに投げかける。「ポートレートが写真家の意見である」と述べるリチャード・アヴェドンについては、

社会の存在そのものが進化のまなざしの強烈さに飲み込まれている。挑戦的な視線を投げ返す被写体も中にはいるが、主導権の所在に疑いの余地は無い。ポートレート写真とは、たとえそれがどんな社会構造をほのめかしていようとも、ドキュメンタリーとは本質的に異なる性質のものだ。公平で客観的なものとして意図されていないし、間違っても友情を示すものとか思いやりに触れたもの

だと勘違いしてはならない。それは攻撃的な性格を備えた、個人的な声明なのだ^[14]。とし、キャメロンとの相違を以下のように述べる。

アヴェロンの戦略とは随分違う。アヴェロンの場合、提示されたイメージを完全に所有することが私たちには許されている。ただ、これらのポートレートもまた「意見」なのだと言う点で、キャメロンとアヴェドンのポートレートに類似を見出すことが可能だろう。

写真史についてここで詳細を述べることは避けるが、ピクトリアリズムとストレート写真の対立、広告写真や、バウハウスにおける写真表現の技術的開発を経て、またジャーナリズム写真の振興という潮流も考慮されるべきだし、ポップアートの写真を素材とする諧謔的な様式の提案^[15]も写真史の中での展開点も現在の写真を語る時には欠かせない。

ヴァルター・ベンヤミンのあらたな芸術についての預言書とも言える『複製技術時代の芸術』^[16]を引き合いに出すまでもなく、複製されることが前提となった写真を芸術たらしめているのは、複製されることから自律できない以上、写真家つまり撮影者が自らの主張(意見)を、視線の交錯の中で表現するほかはないのである。

アヴェドンの著名な作品である「マリリン・モンロー」のポートレートは、当時のセックスシンボルであるべく、<見る>男性を前提とした挑発的な目線やポーズからはかけ離れたものである。その特徴は目線である。

<見る>側への視線がなく、挑発的なポーズもない。アヴェドンはその瞬間を見逃さなかった。その写真家としての身体的反応^[17]こそが、写真の自律性を担保し、「マリリン・モンロー」というハリウッドによって作り上げられた虚像の中に見た「ノーマ・ジーン」という一人の女性を「演出」したのである。マリリン・モンローという様々に「脚色」された複数の色のフィルターを一挙に剥がし切ったのである。そこには<見る>側をも排除し、撮影者も被写体も写真の自律性の彼方に押しやっている。<見る>側の排除とは、<見られる>ことを放棄したわけではない。それはシンディー・シャーマンの写真(無題)で、<見る>側が完全な鑑賞者として映っていないもう一つの視線の行方を想定するアンジェの考察から導くことができる。

一方の軸には鑑賞者である私たちがいて、架空の映画の登場人物になりきってシンディー・シャーマンがポーズをとっているところを見ている。もう一方の軸には彼女がいて、夫がいる方角を見ている。私たちと被写体の間にこれとわかる接点がない。双方の視界が

重なることはない。私たちは盗み見しているようなものだ。それはちょうど、映画を見ているときに俳優たちと視線が合うことがないのと似ている。(中略)一方にはカメラが私たちに提示するこの女性の見え方があり、もう一方には誰宛であろうと彼女自身が見せようとする彼女の見え方がある。そしてそれらのあいだには隔たりがある。その隔たりが見る、見られるという現象についての複雑な問題を生み出している。[18]

写真にはそこに「見る」「見られる」という関係性を分断する隔たりを持つのである。この分断こそが、ポートレート写真の最重要テーマの一つである「アイデンティティーの問題」につながる。初期のポートレートは「誰を見ているのか？」が問題になっていたが、アヴェドンやシンディーのポートレートは「誰が見ているのか？」をも問題とするようになった。関係性の分断が、写真における視線の複雑な交差を生み出したのである。

4. 現実と超現実の閾値を超える-写真の自律性の彼方-

ここでスーザン・ソントグの『写真論』を再び引用しよう。

嘘をつくことの結果は、絵画において考えられるよりも、写真ではもっと中心に位置しなければならない。平面では普通は矩形の映像である写真は、海外には絶対できないような主張を真実のものにする。偽者の絵画(その作とされるものが偽りであるもの)は美術史を歪める。偽者の写真(修整したりテロップを加えたり、キャプションがそのもの)は現実を歪める。[19]

「偽者の写真」とは、写真について無条件に道徳的であることを求めたジャーナリズムを指し示すだけではない。写真の操作(具体的に現像時の操作を含め、マニピュレーション^[20])を指し示している)によって発生する価値観の動揺を導くことになる。しかし、価値観の動揺はこれまでの写真史の中で写真に求めた可能性の一つであり、そうなる写真に「真偽」という判断を下すことが困難になるばかりか、そもそも真偽判断を停止せざるをえないことになる。

「本当の写真」は存在しない。

デジタルであろうとフィルムであろうとオリジンは一つであるものの、出力される過程において印画紙に合わせるため、あるいはモチーフを強調するためにトリミングされることもある。フィルムであれば覆い焼きというような、「本来」

明るさや暗さがある写真の部分的な変更は容易だし、デジタルであれば色調補正はもとより色の変更も可能である。

インターネット上で話題になった女性アイドル風に撮影されたグラビアが実は食用肉の巧妙な組み合わせだったという種明かしは、現代の写真がすでに道徳的であることを自ら放棄し、正直であることへの絶望を抱くことになったとしか言いようがない。このようなテクノロジーの発展下においてなお写真の自律性を貫くにはソーローの「目で見る以上のことは言えない」という原始的な写真のあり方に立ち返るしかないのだろうか。

今ここでリテラシーを問うつもりはないが、「カメラは(縮小写真術と遠隔検出を通じて)見ることによってもっと多く理解できるようになっただけではない。カメラは見ることのために見るという概念を養うことによって見ること自体も変えた」^[21]というソントグの言葉を信じるならば、バウハウスのモホリ＝ナギがいうような、「集中的に見ること」を写真術の倫理性として再認識すべき時期に来ているのではないだろうか？

つまり「見る」「見られる」という関係性を分断する、分離してみるといったことの実践を写真を撮る場合も、写真に対峙する場合も必要になってくるのではないだろうか。

そもそもファインダーの中に見る風景は、オーラウンドな世界からとある一片を切り出し、カメラと人間の目が焦点を合わせてその風景を現実として判断する方法である。カメラの客観性と人間の目による客観性の相違については(レンズの歪みや周辺光量の問題、遠近法的な被写界深度など)、私たちは了解している。私たちはすでに写真的にものをく見る>ということの習慣が身についているのである。

「今やアパートでもゴミの山でも、写真に撮れば必ず美化してしまうようになった。ダブや電線工場が言うまでもない。これらの前に立てば、写真は「なんて美しい」としかいいようがない...それは赤貧そのものをも当世風の、技術的に完璧な方法で扱うことによって、楽しみの対象に変えてしまうことに成功したのである。」^[22]

寂れたビルボードの立ち並ぶ街並みや、廃墟となった工場などがカメラによって美しく見えてくる現実の姿はもちろん現実ではなく、カメラによる現実の解体と再構築によって生み出された“シュールレアリスム”である。写真的にものを見るという習慣によって生み出された幻想なのである。

この幻想(習慣)によって撮影された写真は、

その後直ちに（あるいは技術の進化を待って）修正や加工される。これらの行為（写真史上では“ピクトリアリズム”に所属する）とは、撮影対象の過去を解体し破片とすることを意味する。やがて、その破片を新たに組み上げ新しい現実らしいもの/ではないもの>を組み立て、その組み立てた現実を再構築して<見られる>場に提出するのである。

組み立てた現実、理想的な現実と平行しつつ、同時に乖離する現実であるがゆえに、新たな補完要素として、ジャーナリズムの場合はキャプションを要請する。広告などの場合はキャッチコピーやビジュアルエフェクトを要請し、時には理想的な現実という虚像構築に貢献する。SNSなどを賑わす写真の数々は、投稿者が“今どこにいるか”を過去時間の中で再現するために、あるいは“誰と一緒にいるか、何をしている時間だったのか”を写真以外の情報としてタグ付けするが、<見られる>ことを意識しているのではない。タグ付けされた情報（メタ情報）の方が重要で、投稿すればするほどタイムラインの中に埋没していくだけのものなのである。一方、“芸術写真”は誰が撮ったものなのかが“タグ付け”され、写真史の中で重要とされる学術研究対象となる資料の写真以外は、権威の中に位置付けられる。タグ付けによって支配された写真は、すでに写真の自律性を諦め、情報の一つでしかない。まるで撮像センサーの中の一つの素子のように、またネットワークの中の一つの記号でしかないように見える。

写真は常に超現実である。ゆえに写真は現実を写す「写真（マコトヲウツス）」ものではない。超現実であるがゆえに<見る>行為を通して<見られる>という写真体験の成立の中で、写真と自らの自律性を確保することに自覚的になる必要があり、写真の自律性は<見られる>ことを前提とし、鑑賞者の手に委ねられ、撮影者と鑑賞者との対話によって担保されるが、その瞬間、写真は鑑賞者の自律性ととも自らの自律性を保証しようとする。

参 考 文 献

- [1] twitter, Facebook, instagram などを中心としたサービスは今や映像イメージとキャプションによって構成された、ジャーナリスティックな形式になっている。
- [2] 「新聞写真は1つのメッセージである。メッセージは発信源と送信経路と受信者から成り立っている。発信源は新聞編集部であり、技術陣である。あるものが写真を撮り、他のものが選び、組み合わせ、処理し、また他のものが見出しを付け、説明や注釈を加える」(ロラン・バルト「第三の意味 映像と演劇と音楽と」みすず書房 1986年)
- [3] ジャーナリスティックな写真（報道写真）などはある特定の時間軸を擁するため、その写真自体の解釈の揺り動かしは少ないと考えてよいだろう
- [4] Hirosaki University Repository for Academic Resources 人文学部・人文社会科学研究科 人文社会論叢. 人文科学篇 6号.
- [5] アレクサンダー・ウォルコットがニューヨークに、サウルスワースらがボストンに開設した。
- [6] デイビッド・オクタヴィアス・ヒルが開設。
- [7] 19世紀後半には、ナダールやエティエンヌ・カルジヤによりポートレート写真を主に撮影するいくつかの有名なスタジオが生まれた。
- [8] アンドレ＝アドルフ＝ウジェーヌ＝ディダリによるものである。名刺サイズの写真の裏に住所などを書き込んで配布するためのもの。
- [9] デビッド・ベイト「ポートレートを見る」(『写真のキーコンセプト 現代写真のよみかた』訳 犬伏雅一 フィルムアート社 2010)
- [10] ロズウェル・アンジェ『まなざしのエクササイズ ポートレート写真を撮るための批評と実践』(フィルムアート社 2013)
- [11] 写真を記号的に考察するロラン・バルトの見解を踏まえる。
- [12] ロラン・バルト『第三の意味 映像と演劇と音楽と』みすず書房 1986年
- [13] スーザン・ソントグ『写真論』晶文社 1979
- [14] 注 [10] におなじ。
- [15] アンディー・ウォーホルのマリリン・モンローのグラフィックアートなどに代表される。
- [16] ヴァルター・ベンヤミン『複製技術時代の芸術』(晶文堂 2007)
- [17] ロバートフランク「そしてまた、写真を生み出すのは常に自分自身の瞬間的反応だ」(『US カメラ・annual』1985)
- [18] 注 [10] におなじ
- [19] 注 [13] におなじ
- [20] デジタルフォトはジェンダーすら変更することが可能であり、写真の人物の性差は無視して考えなければならない。また加齢による老化の姿も変化させられる。ないものからあるものを作り出すことが可能となった。
- [21] 注 [13] におなじ
- [22] ヴァルター・ベンヤミンはパリのファシズム研究所で行った講演の中でこのように語る

- [1] twitter, Facebook, instagram などを中心としたサービスは今や映像イメージとキャプションによって構成された、ジャーナリスティックな形式になっている。
- [2] 「新聞写真は1つのメッセージである。メッセージは発信源と送信経路と受信者から成り立っている。発信源は新聞編集部であり、技術陣である。あるものが写真を撮り、他のものが選び、組み合わせ、処