

謝辞

本展開催にあたり、クリストファー・カルテンバッハ氏のご協力をいただきました。ここに記して深く感謝の意を表します。

Acknowledgement

In holding this exhibition, we would like to express our sincerest thanks to Christopher Kaltenbach for his kind cooperation.



アーヴィング・ペン Irving Penn
鍵穴の向こうの眼 Eye in keyhole, New York, 1953/Gelatin silver print

講演会

2月21日(日) 午後3時～
東京都写真美術館ホール

【講師】

倉石信乃(写真史)

LECTURE

21 February, Sunday p.m.3:00～
Tokyo Metropolitan Museum of Photography Hall

【Lecturer】

Shino Kuraishi (History of Photography)

■開館時間

午前10時から午後6時まで(木・金のみ午後8時まで)
入館は開館の30分前まで

■休館日

毎週月曜日(休館日が祝日または振替休日の場合はその翌日)
年末年始(12月27日から1月3日)

■観覧料

常設展(3階常設展示室・地下1階映像展示室)
一般・大学生＝500[400]円 小・中・高校生＝250[200]円
企画展
一般＝600[480]円 小・中・高校生＝300[200]円
常設/企画共通観覧券
一般＝1,000[800]円 小・中・高校生＝500[400]円
[]内は20名以上の団体料金

編集:東京都写真美術館

神保京子, 金子隆一, 鈴木佳子, 中原淳行

製作:美術出版デザインセンター

デザイン:中垣デザイン事務所

翻訳:ザ・ワード・ワークス ルース・S・マクレリー

発行:(財)東京都歴史文化財団, 東京都写真美術館 ©1999

〒153-0062 東京都目黒区三田1-13-3 Tel:03-3280-0031

□小学生未満, 65歳以上の方及び障害のある方とその介護の方1名は無料になります。
□都内の小・中学生の方は常設展(映像工夫館も含む)のみ無料となります。

■インターネットアドレス <http://www.tokyo-photo-museum.or.jp>

■JR恵比寿駅東口より徒歩約8分, 営団地下鉄恵比寿駅より徒歩約10分

〒153-0062 東京都目黒区三田1-13-3 恵比寿ガーデンプレイス内

Tel:03-3280-0031 NTTハローダイヤル:03-3280-8600

表紙図版:アーヴィング・ペン Irving Penn

二人のグルーメース, モロッコ Two Groomes, Morocco/1971/Gelatin silver print

Edited by Tokyo Metropolitan Museum of Photography

Kyoko Jimbo, Ryuchi Kaneko, Yoshiko Suzuki, Atsuyuki Nakahara

Produced by Bijutsu Shuppan Design Center Co., Ltd.

Design by Nakagaki Design Office

Translated by Ruth S. McCreery, The Word Works

Published by Tokyo Metropolitan Foundation for History and Culture

Tokyo Metropolitan Museum of Photography ©1999

1-13-3 Mita, Meguro-ku, Tokyo 153-0062, Japan Phone:03-3280-0031



Printed in Japan

視線の回廊 Corridor of the Gaze

CHAPTER

4

STRUCTURED MEMOIRS

集められた肖像

1999年1月5日[火]—3月24日[水]

January 5 tue.—March 24 wed. 1999



主催 東京都写真美術館
Tokyo Metropolitan Museum of Photography

はじめに

本年度1年を通じて4部に渡って開催してまいりました「視線の回廊」最終回となる本展では、人と人との視線の交わりや互いの関係性のなかから生み出される「肖像」をテーマに取り上げます。

肖像写真は、写す側と写される側が互いに向かい合うという状況を通じて撮影されます。両者の間に派生する微妙な信頼関係は、写真機という装置を仲立ちとして生まれる距離感と同一線上にあります。

複数のモデルが被写体となると、そこにはモデル同士の関係性や、いくつかのストーリーが生み出されます。それらは兄弟姉妹たちの長年にわたる成長の記録の集積であり、また誕生した子供を中心とする家族の肖像であり、友人たちとの交遊の記録でもあるでしょう。また様々な目的の為に集めた人物の群像には、その写真の背後に介在する社会的風景が透かし見られます。肖像を集わせ、記録を共有するという行為を通じて、肖像が互いに社会性を帯びた存在として認知される状況も生じることになります。それぞれの時代を象徴し、社会性を担った著名人たちの肖像からは、それぞれの人物の内面性や存在感が反



フエリクス・ベアト Felix Beato
イギリス海軍 The Royal Marine Battalion 群像写真乾印/n.d./Albumen print

映され、また時代を背景とした人物の群像は、社会性を帯びたメッセージを発しています。

肖像の初期の歴史をかたちづかったダゲレオタイプは、肖像を所有することへの欲求を、絵画以外の新たな様式によって実現化したものでした。特にアメリカで盛んに撮影された死者の肖像(ポストモートム・フォトグラフィ)は、こうした欲求の最も顕著な表れであるといえるでしょう。

本展ではこうした様々な状況における肖像の成り立ちと、撮影行為を通じて生み出される人と人との関係性——視線をめぐる物語とその系譜を展覧し、「視線の回廊」展の終幕といたしたいと思います。

集められた肖像——「肖像」をめぐる視線の回廊

神保京子

写真の第一の奇妙な特質は人物の、あるいは不在の者の現前なのである。

——エドガー・モラン

ダゲレオタイプによって撮影された死者の肖像——ポストモートム・フォトグラフィは、19世紀後半におけるアメリカ写真最大の生産量を誇った。ダゲレオタイプは、銅板もしくは銀板の表面を鏡のように磨き込み、これ

に化学処理を施して撮影した、写真術の最も初期の技法であり、複数のプリントが可能でネガ・ポジ法とは異なり、複製の利かない1点限りのものであることが、その顕著な特質であるといえる。

残された家族たちは、装飾的なフレームが施され、あるいはビロードの裏打ちのある箱 番付きの革製のケースに収められた今は亡き家族の肖像を、ある時は自室の壁に掛け、友人や親族に贈り、またある時は肌身離さず携帯した。彼らは、20世紀も終幕に立ち会おうとしている我々現代人の、慣習的な枠組みにおける私的領域に存在する映像体験からは最も遠い場所に位置する、ある意味ではタブーとしての「死」のイメージを、ごくあたりまえの所作として記録し、これを日常的な映像として共有し続けた。肖像写真の撮影を待たずして逝った人物の死は、これを記録することへの特別な動議づけとなった。特に出生率の低かった当時の赤子のポストモートム・フォトグラフィが大量に存在しているのも、こうした背景によるものである。

装飾を凝らし、壁に掛けられ、携帯された肖像は、言わば分化した他者の身体の一部である。それらは、鏡面の類に赤みをほどきされ、瞳

をひらかれ、一見してその死を気づかれぬ場合もあった。また安らかな眠りをまどろむ光景と見紛うこともしばしばであった。それらは単体で撮影されるばかりでなく、家族とともに——母に抱かれ、先立たれた兄弟姉妹らと並んで撮影された。この永訣の儀式は、肖像という映像を記憶させることを通じて、家族の存在証明であり、喪失してゆくもの、決して帰らぬものへの究極的な所有欲の現れである。そこには18世紀のヨーロッパにみられるメモリアル・リング(宝石などで装飾を施した支持体に死者のイニシャルや髪の一房を挿入した指輪)の風習とも似て、ヴィクトリア朝的な死の美化への傾向も垣間見ることができる。いずれにせよ、19世紀最大規模の科学的発明であった写真術の登場が、人々の視覚的欲求とこのように接合され、慣習的に受け入れられていった経緯は、現在においても最も身近に存在し続ける肖像写真の本質とその根源を見事に集約させているように思う。

こうした肖像写真の雛型はやはり絵画であった。ルネサンス期に現れた肖像画の注文主は、大抵が貴族か皇族であり、クライアントたちは、財力と権力と自らの功績を後世に伝えるために、腕利きの画家たちに肖像画を依頼した。ここで主体となるのは常に注文主であり、画家たちは彼らに気に入られるものを描く必要性があった。19世紀に撮影された肖像写真は、ステイクスのシンボルとして描かれてきた特殊な階層の人々の肖像を、安価で一般性のあるものにまで押し広げ、普及させることに貢献するものとなった。

Foreword

Corridor of the Gaze, our year-long exhibition from the permanent collection, has been presented in four parts. This final segment, *Structured Memoirs*, addresses the question of portraits, photographs that are based on human relationships and one-to-one exchanges of gazes. The photographer and subject face each other, interact with each other, in creating a portrait photograph. Thus, a delicate relationship of trust forms between them, while the mechanical intervention of the camera has a distancing effect.

When the portrait is of more than one model, the possible narratives become more complex, with relationships between the models as well as between model and photographer entering the equation. Time adds an additional factor: an extended record, made over years, of siblings; family portraits centering on the children born to it; records of relationships with friends. Group portraits of people gathered for some purpose give us a glimpse of the social setting behind such a photograph. Through the act of gathering portraits and sharing records, these images are recognized as presences that spontaneously take on social character. Portraits of famous persons who symbolize their eras or who have social significance reflect the inner qualities and presence of their subjects.



鈴木真一(二代) Shinichi Suzuki II
女子高等師範 The Student of Women's College for Education/1899/Albumen print

Group portraits in the context of their times carry a message invested with social qualities.

The daguerreotype, which defined the early stages of the history photographic portraiture, fulfilled the desire to own portraits, albeit in a format that was new and different from painting. Postmortem photographs—portraits of the dead, a genre widely practiced in the United States—most strikingly illustrate that desire to possess a visual memoir.

This exhibition, which explores the circumstances underlying how portraits are made and the relationships that are engendered through the act of taking photographs, is thus a fitting conclusion to *Corridor of the Gaze*, our exploration of narratives of the gaze and their genealogies.

Structured Memoirs

Corridor of the Gaze: Passages on Portraits

The primary strange characteristic of photography is that persons or nonexistent people appear before one's eyes.

——Edgar Morin

Portraits of the dead, captured in daguerreotypes: postmortem photographs were the largest category of photographs produced in the United States in the second half of the nineteenth century.

The daguerreotype, the first viable photographic technology, uses a copper or silver plate polished to a mirror finish. The image is directly developed and chemically fixed on the plate that has been exposed to light. In contrast to the negative-positive method, which permits making multiple prints, each daguerreotype is an edition of one, not capable of reproduction.

These daguerreotype portraits were often placed in decorative frames or hinged leather cases with padded velvet covers. Surviving family members might hang the portraits of their lost loved ones on the wall, give them to a friend or relative, or carry them as keepsakes. These images of death are now, at the close of the twentieth century, effectively taboo, as remote as possible from our experience of images in the domain of private life. Then, however, people recorded, as a perfectly reasonable thing to do, images of the dead, and shared them with others as ordinary, non-taboo images.

Indeed, at that time, the death of someone who departed without sitting for a portrait photograph provided a special motivation for recording the portrait after death. It is in this context, with high infant death rates, that we find large numbers of post-mortem photographs of infants.

These portraits, provided with elaborate settings and hung

on the wall or worn as a keepsake, were, as it were, a part of the body of another, split off from the original. Sometimes the cheeks of the image in the mirrored surface would be rouged, the eyes open, so that one would not notice at first glance that the subject was dead. Often it might be mistaken for a scene in which the subject had fallen into a peaceful sleep. The dead, moreover, were not always photographed in isolation but in the company of their families—embraced by a mother or grouped with the siblings the dead child had left behind.

As ritual farewells, these portraits provide evidence of the family's existence through fixing in memory the image of the dead. They express a profound longing for those who leave us in death, never to return. The postmortem portrait is a custom resembling the eighteenth-century European practice of making memorial rings (a ring with the initials of the deceased or a lock of hair in a gemstone-decorated setting) and provides a glimpse of the Victorian era's morbid aestheticism. The rise of photographic technologies, which were among the grandest of the nineteenth-century scientific discoveries, bonded with human visual needs to ensure these portraits' place within family customs. Situating portraits within memorial customs offers a thought-provoking view of the origins and essential nature of portrait photography, which to this day is the most familiar type of photography for most people.

The model for portrait photography was, of course, portrait painting. We begin to find patrons, typically members of the royalty or aristocracy, commissioning portraits in the Renaissance. They hired skilled artists to paint their portraits, to communicate to future generations their wealth, power, and achievements. In most cases, therefore, the subject of the portrait was the person

who had commissioned it, and the painter was compelled to produce an image that would please his subject. Such portraits were status symbols, and their ownership was confined to the elite. In the nineteenth century, however, photography put portraiture within the reach of the general public, and portraits became a popular art.

When considering portrait photography, a key question is who had the initiative: the photographer or the photographed. The visual dynamics of the image differ considerably in each case.

Irving Penn's portraits of masked persons rebuff the gaze of others—with the curious effect that our eyes are riveted to them, as in, for example, his photograph of two persons covered by black cloth. Here we find a tension between the missing faces and the sense of presence that the dark-toned masks, with their mass and significant ratio of the picture space, acquire. In such images, Penn deliberately overturns the visual structure that develops in the space between the viewer and the viewed, our tacit understanding of what a portrait photograph is. Where we expect a predictable interchange between viewer and viewed, he forces the vectors of our gaze to scatter. The viewer has nowhere to look; one's gaze roves vainly over the masks and then, with a shudder,

always develops between the subject and photographer—or between the subjects, if there are more than one. For example, the group photographs by Felix Beato and Suzuki Shin'ichi indicate social attributes through the lateral ties between groups of British sailors photographed in the second half of the nineteenth century or groups of classmates at women's normal schools in the Meiji era (1868-1912). These images frame the individual subjects within the same category, the portrait, bury them among people with the same attributes, and multiply them, wiping away the individuals' distinguishing originality to form group images of highly anonymous persons.

Beato's group portrait of several Japanese people in a garden was part of an album of photographs he produced to introduce Japanese scenes and customs to foreigners living in Japan in the late 1860s. This print stimulates one's imagination as one wonders who the people being photographed were, what the social ties between them might be, and how they came to be photographed. Portraits of people seen in the distance turn them into supporting characters in landscape photographs; but these models are unwitting, involuntary aids to Beato's composition of his genre photograph. The photographer freely moves them around to compose his picture space, just as if he were arranging objects to create a cer-



ニコラス・ニクソン Nicholas Nixon
ブラウン・シスターズ The Brown Sisters/1980, Gelatin silver print

passes through the swept-away veil to meet the gaze of the model, whose eyes are fixed upon us. These images, the result of the photographer's pondering his visual experiences, achieve a paradoxical shift in the power relationship: led by the perspective Penn provides, the viewer becomes the viewed, gazed upon by the portrait instead of gazing at it.

Usually, however, models being photographed cannot match gazes with the photographer, and certainly are not staring at the photographer. With few exceptions, the person being photographed is imagining instead his own image as it will be drawn on the camera's retina. He is face to face with himself. The subject's vicarious experience of the gaze of another, mediated by the camera as mirror, is linked to the desire to record the self at this moment—whether idealized or shown warts and all.

The act of seeing implies, unconsciously, an expectation of being seen in return. The gaze of the person who is the model seeks something to return that gaze. But the photographer's eye is overlaid by the camera eye; as a scientific visual device and not a naked eye, it alters the nature of the visual vector while faithfully recapitulating what it sees. It thus betrays in subtle fashion the linear gaze of the person who is sitting for this portrait. What should have been an extremely private, unique, absolute view is transformed into a unilateral visual flow, anonymous, asymmetrical, capable of being shared by anyone.

Portraits, when they are grouped together, suddenly take on a social character. The act of being photographed or of photographing, moreover, involves a subtle distance and connection that

tain structure in photographing a still life. Penn's group portraits of ballet dancers have a similar character. They are group portraits of people who are brought together in a theater setting, with the social attributes it implies, people of similar type who share the experience of artistic performance—and they are as neatly presented elements arranged in a still life.

The Surrealists' portraits are group photographs that can be likened to the automatism, group suspension of conscious control, that the members of the movement, led by André Breton, attempted. The subjects, of course, had in common a relationship of some sort to Surrealism, which makes one social attribute clear. Another important key to reading these portraits is that the photographer is a fellow Surrealist: Man Ray. Surrealist photographs Surrealists, establishing a relationship of equality between the photographer and his models, the subjects of the photograph. That relationship engenders, through the tacitly conspiratorial understanding they share, an atmosphere of secrecy. These scenes are documentaries of sorts, with aspects of the performance as well. These conspiratorial Surrealist works differ fundamentally in how the image comes about from portraits by Penn or Beato, in which the photographer's intention dominates, daguerreotype portrait photographs modeled on portrait paintings, or the portraits photographed in Nadar's studio.

Nicholas Nixon's *The Brown Sisters* series consists of a sequence of portraits of the four sisters in the Brown family, photographed annually since 1975. Since one of the sisters ended up marrying the photographer, the sequence has begun to be, in effect, a series of family photographs as well. In addition to the

relationships between the four models, the relationships between the photographer and the models enter into these images, but those relationships are no longer homogeneous. Since one photographer-model pair is a married couple, the exchange of gazes will not all be of the same quality. This photographic project that covers many years provides a context: the changes in the women's appearance clearly depict time's transformative effect. The changes in their expressions, as they subtly interact with each other, silently relate the tragic inner secrets of human life, which have affected all of them. The perspective of the photographer approaching his models is, however, that of the landscape photographer. It is as though he were recording the surface of the desert, conducting fixed point observation; the work is unexpectedly stoical, eschewing decorative poses and dramatic effects. Its controlled air is impressive.

Portrait photographs are indeed of the person photographed and no one else. Portrait photographs are also, however, a sham, no matter how infinitely closely they approximate the true appearance of the subject. As people of today, well accustomed to the medium of photography, will not doubt, one cannot flesh out an image of a particular person from the fleeting expression that the



マンレイ Man Ray
醒めて見る夢の会 Séance de rêve éveillé/1924, Gelatin silver print

photographer happened to catch at an isolated moment. When photography was still a new medium, though, people may have been more naïve about it, as the experience of the great portrait photographer Nadar (1820-1919) reminds us. Nadar's journal notes that when customers returned to his studio to pick up their finished portrait photographs the next day, many were furious to be shown images that were far removed from their own conceptions of themselves. Others picked up portraits of others, mistaking them for their own, and viewed them with evident satisfaction.

One accepts the encounter with the self as a being with a face or the image that one recognizes as one's identity as an image of oneself, transformed in some way, in a very restricted state. Through practice in reading those images, one gradually builds up a vague image—perhaps an average of the versions that occur with a high probability, perhaps an idealized condensation of the most exalted of the expressions observed—that one sees as one's own identity. Really, though, how many of us have experienced our own images in detail? One's own expression, changing moment by moment, encountered at emotional highs and lows—enraged, sad, relaxed, at peaks of utter pessimism, in despair, wildly happy—those are often the moments that best elucidate one's character. Yet how feasible is it for one to recognize those glimpses as the real image of oneself? One is closer to oneself than any other—too close to see directly. To be near but never seen is the fate of one's own face. The desire for the unattainable, for lineaments one's own naked eye cannot trace, perhaps may spur one to try to acquire one's image in the form of a portrait photograph.

Nothing, it is said, is harder to remember than a face. We usually have no accurate recollection of what someone we have met for the first time looks like. Nothing is more standardized in structure than a human face—yet there is nothing so distinctive. Faces are how we visually identify people in daily life, when scientific means such as fingerprints and DNA are not used.

At the same time, though, the face is in constant change. To pick out the same person in infancy, youth, and old age—the whole range from birth to death—is sometimes quite difficult. The memories of an individual life, unique, based on what that person has experienced, are that person. In those experiences, the self, at every stage, could be no one else. But a chance meeting with a portrait of one's past self means a meeting with "someone" who is not one's present self.

The true nature of portraits is the unreliability of the elements that make them up; transformation is the guiding assumption, even when we consider such close resemblances as we see in twins or in members of other ethnic groups when viewed by people who normally have little contact with them. Nonetheless, that so-ambiguously true image, the portrait, has great potency, from its persuasive power in distinguishing a particular person visually. Our yearning for that unknowable image, given the assumption

of ambiguity and change, our desire to possess it, which is sustained by our customs, will make taking portrait photographs a continuing human preoccupation.

It is simple to trace the surface layer of a portrait. Facing, gazing upon, reading a portrait is, however, actually a complex act. Unlike watching the unfolding of a finished story on stage or reading a landscape or still life, the act of reading a portrait image involves the delicate relationship between photographer and photographed. That is because two visual vectors are at work in the portrait: in addition to the photographer's gaze projected on the subject of the photograph, the visual circuit is completed by the subject of the photograph.

Photography has already experienced one fin de siècle period. In the twentieth century, portrait photography in the pure sense might be said to have died out. The postmortem photography that was fashionable in the late nineteenth and early twentieth century was a consequence of a desire to possess that epitomized the decadence of the previous century. If so, what type of portraiture will symbolize the close of this century and the start of the next? What new transition in photography, as it enters another century, will portraits signify?

Kyoko Jimbo

[Curator, Tokyo Metropolitan Museum of Photography]

肖像写真を考える場合、撮影者と被撮影者のどちらがイニシアティブを有するかによって、映像をめぐる視線の力学は変動を来すことになる。

アーヴィング・ペンによるマスクを掛けられた人々の肖像は、他者からの凝視を拒絶している。しかし、例えば黒い布を被せられた2人の人物像は、顔を「喪失」しているという事実と、量感のあるダーク・トーンのマスクの比率や存在感のために、かえって我々の視線を釘付けにする。それは暗黙の了解のもとに成立していた肖像写真の、見る側と見られる側の間に派生する視線の構造を意図的にくつがえし、法則的にやり取りされる両者の視線のベクトルを拡散させている。行き場を失った鑑賞者の視線は、マスクの上を虚しく彷徨い、やがて被されたヴェールを通して、その奥の方からこちら側へと瞳を凝らしたモデルの視線と行き合うことで慄然とする。写真家が過去に通過した視覚的経験を忠実に反芻することによって得られる映像は、鑑賞者が与えられた視線に導かれて映像を見入るのではなく、鑑賞者自身がその肖像に見入れているという逆説的力関係に転じられてしまう。

しかし、撮影されるモデルたちは通常、撮影者と視線を交わすことは

生といった、横の繋がりによる社会的帰属性を提示している。そしてこれらの映像は、肖像という共通項でくくり、同種の帰属性を持つものの中に埋没させ、複数化させることによって、どこそこの誰それといったオリジナリティーを排斥した、匿名性の高い人物の群像として完結してしまうことになる。

やはりペイトの撮影による、庭園に佇む日本人の群像は、1860年代後半に日本の居留地に滞在していた外国人向けに、日本の風景や風俗を紹介するアルバムとして制作されたものの内の一枚である。それは人物の集合体としての社会性や、撮影時の状況に対する想像力を掻き立てる。遠景にみられる人々の肖像は、風景写真の一種の脇役としての効果を果たしている。しかし同時に、彼らがあくまでも風俗写真を担う意思を持たぬモデルであり、それらをオブジェの「コマ」に例えることができるならば、その構造は、写真家が自由に空間を構成し、一つの秩序を作りだそうとした静物の成り立ちと同一である。これと同様に、ペンによるバレエ・シアターの踊り子たちの群像もまた、「劇場」という社会的帰属性を背景に集結した人々の群像であり、芸術的パフォー



フレックス・ペイト Felix Beato
日本庭園 Japanese Garden from View of Japan n.d./Albumen print

できない。彼らは断じて、撮影者を見つめてはいないのだ。写される者は恐らく例外なく、カメラの網膜に描き出されているであろう自らの姿を想起し、自己自身と向かい合っているのだ。それは他者の視線を迫体験することで、鏡面となったカメラを介在しての、理想化された、あるいは赤裸々な自己のある瞬間を記憶させることへの欲求へと結びついてゆく。

見つめる行為は、見つめ返されることを無意識に期待する。モデルとなる人物の視線は、見つめ返される対象物を探そうとする。しかし写真機の網膜に重ねられた撮影者の視線は、肉眼としてではない科学的視覚装置として、視線のベクトルの質を変換させつつも忠実に対象物を反芻しながら、このモデルとなる人物から発せられる直線的な視線を微妙なかたちで裏切ってゆく。極めてプライヴェートであるはずの、唯一絶対的な眼差しは、やがて誰にも共有されることの可能な、非対象的な、匿名的なものへの一方方向的な視線の流れへと変容してゆくのである。

肖像は集うことで、にわかに社会性を帯びはじめる。また撮影される、もしくは撮影するという行為のすき間には、常に被写体と撮影者との、もしくは複数の被写体同士の間派生する微妙な距離と関係性が横たわっている。例えばペイトや鈴木貞一による集合写真は、19世紀後半に撮影されたイギリス海軍や、明治時代的女子高等師範学校の同窓

マンスの体験を共有し合う同種の人物を、静物の構成要素のごとく整然と配置し、提示している。

シュルレアリストたちの肖像は、ブルトンを中心として結集した仲間たちが、自動記述を試みようとする集団行為の様子をなぞらえた集合写真である。被写体同士に共通しているのは無論、彼らがシュルレアリスムに何らかの関わりをもったことであり、その意味において、ここでも一つの社会的帰属性が明らかにされている。ここで重要な鍵となるのは、撮影者が彼らの仲間であり、シュルレアリストの一人であり、写真家でもあったマン・レイによるものであるということであり、その意味で、ここでは撮影者と被写体としてのモデルたちとの対等な力関係が成立し、共犯的な暗黙の了解のもとによる、秘儀的な雰囲気醸成していることに注目すべきだろう。その点においてこの光景は、多少の演出をも含めた一種のドキュメンタリーであり、撮影者の確立された意図に倣って撮影された前者2つの作品や、肖像画にならって派生したダグレオタイプの肖像写真、またナダールのスタジオで撮影されたポートレイト等とは根本的に成り立ちを異にしている。

ニコラス・ニクソンによる「ブラウン・シスターズ」のシリーズは、ブラウン家の4人姉妹の肖像を、1975年から継続的に毎年撮影し続けたシークエンスである。彼女のうちの一人がやがて写真家の妻となることから、この撮影行為は家族の記念写真の意味合いをも内包し始めることになる。モデルである彼女ら4人の関係性に加えて、写真家とモデルたち

の関係は、一組のカップルを含む、均質ではない互いの視線の交差を招くことになるだろう。そして長年にわたる撮影の経緯は、彼女たちの風貌の変化によって、時間の変遷を克明に描き出す。また彼女たちの微妙に呼応しあう表情の変化によって、それぞれに分かたれて来たであろう人生の悲哀の機微が、無言の物語となって提示されているのである。しかし、モデルにアプローチする写真家の視線は風景写真家のそれであり、定点観測的に、意外なまでにストイックに、砂漠の地表の相を記録するがごとく、装飾的なポーズや演出的効果を排したかのような抑制的な空気に包まれているのが印象的である。

「肖像写真」は確かに、その人物を撮影したもの以外の何者でもないはずだが、それは限りなく実像に近接した、「似て非なるもの」である。ある人物のイメージが、たまたま切り取られた一瞬の表情の上に肉付けされた形態に集約され得ないことは、写真というメディアムに剛い馴らされてきた現代人にとっては疑うべくもない。ナダールの日記によれば、アトリエで肖像写真を撮影された注文主が翌日写真を受け取りに来る



アーヴィング・ペン Irving Penn
バレエ・シアター Ballet Theatre/1971/Gelatin silver print

と、多くの人々は、自分の想像とはかけ離れたイメージに激怒し、一方では他人の肖像を手にとって、自分の肖像と勘違いして満足げに見入る人々の姿も見られた、と綴られている。

顔を持つ存在としての自己との出会いは、あるいは自己のアイデンティティとして認識されるイメージは、ごく限定された状況において、何らかのかたちで転換された自己のイメージの受け取りであり、そうした集積を読み取ることと訓練するうちに次第に確立される茫漠とした相貌の、高確率部の平均値、あるいは、自らのうちで最も理想とされる最高の表情の凍結、といったものに違いない。はたして、自己のイメージをつぶさに体験している者がいかに存在し得るのか。最も悲観に満ちた、絶望的な、狂喜の頂点にある、激怒した、憂いた、弛緩した……感情の起伏の様々な局面に遭遇した自己の瞬時の表情——それはしばしばその人を最もよく説明する瞬間でもある——を実像として認識することがどの程度可能であるのか。自己とは自己に最も近く、また自己は自己にあまりにも近すぎるがゆえに、決して直に瞥見することのできないもの。これこそがまばねなく「自身の顔」の宿命であり、こうした、決して「手中にすることのできないもの」への欲求、自己でありながら決して自らの肉眼では直になぞることのできない輪郭への切なる欲求が、肖像写真として自らの像を得ようとする行為へ振り立てられているのではないか、とも想起してみる。

「顔ほど記憶しにくいものはない」といわれる。始めて会った人物の

肖像は、通常一度では正確に覚えられない。顔ほどに構造が画一的であるものはないが、同時に、指紋やDNA組織といった科学的手段によって断定するものではなく、日常の生活レベルでそれぞれの人物を視覚的に特定しようとする場合、人間の顔ほどに固有なものもまた存在しない。しかし同時に「顔」は、時々刻々と変貌を遂げる。誕生から死に至るまでの間、幼少期と青年期、老年期の同一人物を見極めることは、時として至難の業である。唯一無二の、一条の経験をなぞった一人の人物の人生の記憶は、その人一人のものであり、その経験において、すべての段階における自己は、他者ではあり得ない。しかし過去の自らの肖像との邂逅は、もうすでに存在しないもの、現在の自己ではない「何者か」との逢瀬を意味する。

人々の肖像の実質は、双生児たちの酷似した風貌や、日常的には接することの少ない民族間同士の、他民族には限りなく近似値的に見える風貌も含め、変容を前提とした不確定な要素に満ちている。しかしそれにも関わらず、その人物を特定するヴィジュアルな意味での説得力をもつのは、このいかにも曖昧な実像——「肖像」の力なのだ。この

曖昧さ、変容を前提とした「未知なる」イメージへの願望ゆえに、そしてまた、慣習的な生活スタイルによって持続され続ける所有欲のために、人々は肖像写真を撮影し続けるのではないか。

肖像をひとつのイメージの対象として、その表層をなぞろうとすることはたやすい。しかし、真に肖像と向かい合おうとするには複雑な行為がからみあってくる。なぜならばそれは、舞台上で完結される物語の展開や、また風景、静物画の世界とは異なり、撮影者と被写体との微妙な関係性が投影された映像を読み解こうとする行為に連なるものであり、撮影者が被写体の上に投影する視線のベクトルに加えて写される被写体そのものに、視線の回路が内包されているからだ。

写真はすでに一つの世紀末を経験した。20世紀に入り、純粋な意味での肖像写真は消滅したともいわれる。前世紀末から20世紀初頭において流行を見せたポストモダン・フォトグラフィが、前世紀のデカダンスを象徴する所有欲の一つの帰結であったとすれば、写真が経過しつつある2つ目の世紀末の終焉から新世紀への幕開けを象徴する肖像のかたちとは、何を意味するのだろうか。

【じんはきよこ 東京都写真美術館学芸員】

視線の回廊
Corridor of the Gaze

CHAPTER

4

集められた肖像

STRUCTURED MEMOIRS



1999年1月5日[火]—3月24日[水]

January 5 tue. — March 24 wed. 1999

主催 東京都写真美術館
Tokyo Metropolitan Museum of Photography

写真家 山本 浩一
* 写真家 山本 浩一 展覧会 (Exhibition by Shinkichi Yamamoto)