

写真家ソール・ライター没後のキュレーションについて*¹

佐々木 悠介

アメリカの写真家ソール・ライター (Saul Leiter, 1923-2013) については、その晩年以降とみに再評価が進んでいる。筆者も折に触れて日本語で紹介し、また研究の俎上に載せてきた*²。ライターはまちがいなく二十世紀のすぐれた写真家の一人であり、その価値が認められるのは喜ばしいことに変わりはない。しかし彼が自宅に遺した膨大な量のフィルムとプリントが次々と「発掘」「整理」され、展示、出版されている現在の状況において、一つの重大な問題が見過ごされている側面は否めない。つまり、果たしてそれらの作品は世に出るべきものだったのか、ということである。あるいは、いかなる形で世に出るべきだったのか、ということである。

本稿の第1節で概観するように、ライター生前の評価はまず広告写真の分野において、そしてストリート写真のジャンルにおいて展開した。いっぽう彼の没後に出てきた写真の多くは、ヌードである。このことは単に一人の才能ある写真家の様々な制作活動を提示しているのみならず、写真行為というもののあり方、そして写真という映像を所有するということの倫理すら、我々に問うているように思われる。ソール・ライターという一人の写真家をめぐる没後キュレーションの問題を検討することで、他ジャンルにおける「遺作」のそれとは異なった、写真というメディア固有の性格も見えてくるだろう。

また、ライター没後の評において、彼が遺した蔵書などを根拠に日本美術の影響が指摘され始めたことも、本稿が日本の写真研究の場でライターの没後キュレーションをとりあげるもう一つの意義である。やや唐突にも思えるジャポニズム的解釈の裏には何があるのか。その点も併せて考えてみたい。

1. 生前の再評価から『ソール・ライターのすべて』まで

1980年代の末以降におけるソール・ライター再評価の経緯についてはすでに別のところで詳しく書いたので、紀要論文という本稿の性格を考えると、ここでそれをいま一度繰り返すことは避けるべきであろう。ただ、どちらかと言えばこれまでは「いつ」「誰によって」取り上げられ、紹介されたのか、ということが問題であったのに対して、ここではライターの「何が」評価されたのか、という角度から多少の補足が必要である。

イギリスのキュレーター、マーティン・ハリスンの証言によれば*³、60年代の後半、ライターはファッション写真業界のスターだった。当時、ロンドンのファッション写真に関わる者たちはほ

とんど誰もライターに会ったことがなかったにもかかわらず、ファッション雑誌にすぐれた写真を次々と掲載していたライターの名前は皆が知っていた。この時期のライターは引く手あまたで、ニューヨークにある彼のスタジオにはモデルたちがひっきりなしに出入りしていたようだ。しかし本人がこの状況に嫌気が差してしまったのか、やがてファッション関係の仕事を断って自宅に引き籠もるようになる。それから再評価の始まる90年前後まで、ライターは写真界でほとんど忘れられた存在であったと言ってよい。

87年にハリスンが*Beauty Photography in Vogue*を刊行した際に、かつて評価の高かったライターのファッション写真を入れ、その作業の過程で、*Photography Annual* 誌および*U.S. Camera Annual* 誌のバックナンバーに掲載されていた、ライターの白黒のストリート写真に目を留めることになる。困窮していたライターは電話すら切られて連絡を取りにくい状況にあったが、ハリスンは苦勞して89年4月に彼の自宅を訪ね、同年12月にはイギリスの*Sunday Correspondent* 誌に「ソール・ライター再発見」と題する記事を書くともに、50年代のパリで撮られたカラー写真を入れた。続いてハリスンは91年、ロンドンのヴィクトリア&アルバート博物館の*Appearance* 展にライターの写真九枚を入れ、またハリスンを通してライターと接触したジェーン・リヴィングストンは『ニューヨーク・スクールの写真——1936-1963』^{*4}を編纂して、ライターの作品を取り上げた。リヴィングストンの呼ぶ「ニューヨーク・スクール」の一人として、初めてライターのストリート写真を本格的に評価しようという動きが出てきたのである。

ライターのストリート写真、とりわけポジフィルムを用いたカラーのものは、1950年代から60年代にかけて撮影され、長い間「作品」として一般に公開されることはなかった。アパートを訪れた親しい友人たちに、プロジェクタで壁に投影して見せていたという。ハリスンやリヴィングストンが積極的に取り上げようとしなければ、日の目を見ないままだったであろう。と同時に、80年代の終わりからこれらの作品が注目を集め、評価されていったのは、ハリスンやリヴィングストンといった優秀なキュレーター、研究者の鑑識眼だけによるものではない。筆者がすでに検討したように^{*5}、この時期はカルティエ=ブレッソンらを代表とする二十世紀ストリート写真のクリシェが再検討される時期にあった。

90年代半ば頃には、ライターの作品はニューヨークのハワード・グリーンバーグ画廊で頻繁に展示されるようになっていた。ハリスンはライターのストリート写真を写真集として刊行するために骨を折るが、規模の大きな、網羅的なモノグラフを出したがる出版社に対して、ライターは「カラー写真の小さな本」を作することを主張し、なかなか交渉がまとまらなかった。最終的にライターの意向に沿った形で実現したのが、ドイツのシュタイドルから出された*Early Color* ^{*6}である。同書は衝撃をもって写真界に迎えられた。一つは、作品としてのストリート写真における白黒の絶対視という、カルティエ=ブレッソン以来の謂わば暗黙の了解に疑問を突きつけたからである。またこれらの作品が撮られた50年代から60年代の文脈に戻して考えれば、カルティエ=ブレッソンが打ち立てた絶対非演出と幾何学的とも言える構図の美学がまずあり、それに対するアンチテーゼとして、ウィリアム・クラインら一つ下の世代による、対象への積極的な介入と不安定な構図によるストリート写真がある、という二項対立に対して、ライターの作品はそれらのいずれとも違い、それでいて同じくらいの強度と完成度を持っていたからである。さらに現時点から振り返ってみれば、この写真集がシュタイドルから刊行されたということにも象徴的な意味あいがあったと言うべきだ

ろう。ドイツの小都市ゲッティンゲンにあるこの印刷所兼出版社は、ゲルハルト・シュタイドルという辣腕の職人が、紙の選択から色校まで徹底したこだわりで制作した写真集を次々と世に問うている。もちろんその仕事はカラー写真だけではない。たとえば『プロヴォーク』世代の日本写真がヨーロッパで再評価される契機となったレプリカ・セット *The Japanese Box* ^{*7} を思い起こすだけでも、この出版社が今日の写真界においてどれだけの影響力を及ぼしてきたか、容易に理解できよう。現在では、今世紀の写真界を代表する出版社に数えられている。

ライターによるカラーのストリート写真は、カルティエ=ブレッソンのような白と黒の点と線で成立する幾何学的構図とはまったく違った原理で、同じくらいの完成度をもった構図を実現している。それは即ち、抽象表現主義の絵画を学んだライターならではの、色彩の原理にもとづく構図である。ウィリアム・クラインが50年代のニューヨークで撮ったストリート写真は、明らかにそこに写っているものじたいのテーマ性もたらす緊張感が大きな要素を占めていた。たとえば、大人の男が小さな子供の頭に本物のピストルを突きつけて引き金に指をかけ、子供が白目を剥いてみせる有名な一枚の強度は、明らかにその被写体と演出に依存している。いっぽうでカルティエ=ブレッソンのストリート写真のすぐれたものにおいては、撮影対象は形象=モチーフを構成する要素でしかない。だからこそ、白黒フィルムの選択には必然性がある。そこでは、たとえば青の線と赤の線はほぼ等価値のグレーの線として、モチーフの連続性を構成しうるからである。これに対してライターのカラー写真の場合、青はあくまで青、赤はあくまで赤であり、そうした色彩の直感的な配置によってこそ画面が支えられているという意味では、カルティエ=ブレッソンの写真と構図の構成手法は異なる。しかしそれでいながら、やはり被写体への依存度は極めて低い。そこに写っているのが老婆であろうと若い女であろうとコートを着た男性であろうと、究極的にはそれらは形象と色彩でしかない。カルティエ=ブレッソンが若い写真家の作品を見る際に、ベタ焼きを逆さにして見ていたという逸話が残っているが、ライターのストリート写真にもまた、逆さに見て損なわれない、ある種の力が宿っていることはたしかである。

そのように考えてみると、ライターの再評価が今世紀の初頭に大きな展開をみたのには、幸運と必然性が伴っていたということがわかる。ヨーロッパの写真界、美術界でライターの名が広く知られることになったのは、2008年にパリのカルティエ=ブレッソン財団で行われた写真展が契機である。これはライターにとって初めての、ヨーロッパでの個展だった。この時に展示されたストリート写真のうちカラー作品は、ほとんどがチバクロームという方式でプリントされたものだった^{*8}。これはポジフィルムからプリントする際の現像方式として一般的に用いられる発色現像方式と比べ、鮮やかな色彩を出すことができる。すでにイルフォード社はこの現像方式に用いる薬品の製造を中止しており、現在ではこの方式で展示プリントの制作をすることは難しくなっている。2008年は奇しくも、チバクロームで作品展示を行うことのできた最後の時期にあたる。そしてこの展覧会に際して刊行されたカタログ写真集は、前述の *Early Color* に続けてシュタイドルから刊行された^{*9}。チバクロームの展示プリントほどのインパクトはないにせよ、独特の翳りとぬめりのある色調を印刷物として実現しえたのはシュタイドルだからこそであろう。2000年代におけるライターの受容は、こうした技術的要因ぬきに語ることはできない。

ところで、日本でのライター再評価はヨーロッパでの動向から少し遅れることになった。管見では、少なくとも2012年の秋に六本木のミッドタウンで開催された『Tokyo Photo 2012』にはライ

ターのカラー作品数点が出品されていたものの、画質の低いインクジェット・プリントで、とうてい彼のストリート写真の真価を伝えうるものではなく、話題を呼ぶこともなかった。明らかに潮目が変わったのは2015年の暮れに、最晩年のライターを取材したドキュメンタリー映画『写真家ソール・ライター：急がない人生で見つけた13のこと』*¹⁰が公開されてからである。これは偶然、アメリカのアマチュア写真家で没後に評価を受けたヴィヴィアン・マイヤー（1926-2009）のドキュメンタリー（『ヴィヴィアン・マイヤーを探して』*¹¹）と同時期に公開された相乗効果も手伝ってか、評判を呼び、結果としてソール・ライターという写真家の日本における知名度を大きく高めることになった。しかしそのもう一つの側面として、名声を追い求めずスローライフを楽しむ老人といった体のライターのイメージを広め、それが共感を生んでしまったことも否定できない。たとえば日本では翌年公開されたドキュメンタリー映画、元名ピアニストのシーモア・バーンスタインを追った『シーモアさんと、大人のための人生入門』*¹²のようなものを求めるのと同じ受容者層が敏感に反応した可能性もある。

そして昨年（2017年）になって日本で初めてのライターの個展『ニューヨークが生んだ伝説：写真家ソール・ライター』展が東京で開かれた。また、これに併せて『ソール・ライターのすべて』と題するカタログ写真集が刊行された*¹³。次節ではこの展覧会の作品構成やカタログ収録論文から、その意義や問題を検証してみたい。

2. 日本での展覧会とそのカタログをめぐる

『ニューヨークが生んだ伝説：写真家ソール・ライター』展は2017年の4月29日から6月25日にかけて、Bunkamuraのザ・ミュージアムで開かれ、その後2018年4月7日から5月20日まで伊丹市立美術館に巡回した。この展覧会は美術館側の独自企画ではなく、ソール・ライター財団からの持ち込み企画だったようで、キュレーターとしてポーリーヌ・ヴェルマルの名が出されている。展覧会場は「ファッション」、「ストリート」、「カラー」、「絵画」、「ヌード」の五章に分けられていた（順路順）。このうち「ファッション」はカラーと白黒がほぼ半数ずつ、「ストリート」はすべて白黒作品、「カラー」はカラーのストリート写真で構成された。また「ヌード」の章は三分の二ほどが白黒のヌード写真であり、残りの三分の一が、白黒のヌード写真の上に彩色を施した‘painted nude’であった。カラー写真は一点を除いて発色現像方式による印画であり、チバクロームは一点にとどまった。なお白黒作品はすべてゼラチン・シルバー・プリントであり、インクジェットは一点もなかった。

またカタログ写真集は日英の二言語仕様になっているが、今年になって同名の英語タイトルをもつフランス語版がTextuelから刊行されている。展示作品のほぼすべてを収録しているほか、今回の展覧会には出されなかった作品を一割ほど含んでいる。展示のような明確な章立てはされおらず、ゆるやかにファッション、ストリート、ヌード、絵画のジャンル順に並んでいるが、同一ジャンル内ではカラーと白黒が混在する形で掲載されている。巻末にはソール・ライター財団ディレクターのマーギット・アープの挨拶と、本展キュレーターのポーリーヌ・ヴェルマルによる論文「ニューヨークのナビ派」、そしてライターのドキュメンタリー映画で日本語字幕翻訳を手がけた柴田

元幸によるエッセイ、巻末にはライターの略年譜が収録されている。

本展の第一の意義は、日本で初めてソール・ライターの作品が本格的に展示されたということである。またカタログ写真集も、今日までに明らかになっているライターの作品を全ジャンルにわたってカバーした、これまでにないものであった。写真界、美術界をはじめ、様々な方面の関心を集め、展覧会は盛況であったし、カタログ写真集も通常の写真展カタログを大きく超える部数が売れたようである。

いっぽう、本展がもつもう一つの重要性は、ライター晩年の再評価から没後のキュレーションまでの流れを通して見た際に、彼の様々なジャンルの作品が一度に集めて展示され、写真集として刊行された最初の企画であるという点にある。ライターの生前に作品としておもに知られてきたのは、前項で概観したとおり、ファッション写真界で名が売れていた頃の職業写真家としての仕事と、それと同時期に撮影されていながら後年になって日の目を見ることになった、ストリート写真である。たとえば、ライター再評価の流れを確定させた2008年パリでの展覧会は、このうちストリート写真のほうに特化したものであった。これに対して今回の展覧会では、50年代や60年代に『ハーパス・バザー』のようなファッション誌に掲載されたファッション写真も数多く展示された。加えて、主にライターの没後に世に出されてきた白黒のヌード写真や、それにライター自ら絵の具でペイントした‘painted nude’と呼ばれる作品、さらには絵画作品も展示されていた。展示順序も概ねそのように構成されていたと言って良い。

写真史をふまえてライターの作品を評価するならば、何と言ってもストリート写真の作品群が他を圧倒するということになる。そのことは今回の展覧会がライターの全体像を——おそらくは——提示しようとしたがゆえにこそ、かえって明確に示されることになった。そしてそこに見られる彼独特の色彩感覚のルーツとして、若い頃から長年にわたって続けられた抽象表現主義絵画の実践や、職業写真家としてのファッション写真の仕事が理解されるであろう。ただし、絵画とストリート写真のプロセスはあまりにもかけ離れている。抽象表現主義の絵画においては、乱暴に言えば、任意の色彩を任意の場所に配置することができる。その意味では、演出性の高いファッション写真はストリート写真よりも絵画のほうに近いと言うこともできるかもしれない。ライターのような非＝演出性の高いストリート写真、すなわち物陰に身を潜めて、静かに、こっそりと、人物との距離感を十分に保って撮られる写真では、その場にある色彩だけで即座に画面を構成しなければならない。撮影行為は、周囲の世界を抽象的な色彩として認識することから始まることになる。もちろんカメラやフィルムの特性をもふまえて「見る」術を体得しなければならない。この点でストリートにおけるライターの写真行為は、周囲の世界を線と面と階調で把握し、そこから白黒写真の見事な構図を導き出したカルティエ＝ブレスソンのそれと極めて近い性格を持ったものであるということになる^{*14}。したがってライターの出発点が抽象表現主義絵画にあるとしても、それをもってライターのカラー写真を説明しようとすることには、慎重であらねばならない。

さて以上を踏まえた上で、カタログ写真集に収録されたポーリーヌ・ヴェルマル（ニューヨーク国際写真センター準学芸員）の論文を検証してみたい。この論文の眼目は、日本とフランスの美術（や思想）からライターが受けた影響を指摘している点にある。たとえば冒頭近くでヴェルマルは以下のように述べる。^{*15}

事実、私は常にソールの作品の中に日本への親近性を感じてきた。雪景色の写真、傘を差した女性、日本の木版画である浮世絵を思わせるような奇妙な遠近法と革新的な構図、そして日本のスクロール・ペインティングである掛け軸を想起させるような、季節の存在や構図の垂直性といったものだ。これらの写真、とりわけカラーの作品には「もののあはれ」の美がある。すなわち、つかの間のもの、儂いものに宿る美に対する鋭い知覚があり、それは部分的に、それらの写真が持つ神秘的で詩的な性質の要因であると言えるかもしれない。^{*16}

具体的な図版への参照が付けられていないため、ヴェルマールが何を念頭に置いてたたとえば「奇妙な遠近法」と呼んでいるのかは定かでない。しかし浮世絵や掛け軸への言及はいささか唐突であり、少なくともライターのストリート写真に見られる色彩感を「もののあはれ」に結びつけるのは、あまりに説得力に欠けていると言わざるを得まい。

このあとも印象批評的な論が展開されていくが、その要点をまとめれば、以下ようになる。ライターはヴェイヤーやボナールといったナビ派の画家たちを愛好しており、ナビ派の画家たちが浮世絵の影響を受けたのと同様、日本文化には深い関心があつて、美術をはじめとする日本文化に関する書籍を数多く所蔵し、その影響を色濃く受けていた、だからライターは「ニューヨークのナビ派」である。また写真関係について、ライターはカルティエ=ブレッソンからの影響を受けており（この指摘自体は新しいものではない^{*17}）、カルティエ=ブレッソンがしばしば言及したヘリゲルの『弓と禅』を引いてみれば、二人の作品の中に弓道と写真の類似が見出される。

美術関係も写真関係も同様の論理構成が用いられているが、比較研究の立場からすれば、これを影響関係の実証とみなすのは難しい。ライターほどの感性の持ち主であれば、当然、過去の様々な美術作品や写真作品——フランスのものであれ、日本のものであれ——に関心を持ち、そこからインスピレーションを蓄えることは、何の不思議もない。しかし彼の作品への影響を指摘するということになれば、より厳密な、すなわちモチーフや構図、色彩感といったものの具体的な分析が必要である。先にも述べたとおり、ライターの出発点に抽象表現主義の絵画があつたとしても、そして彼自身がナビ派にせよ浮世絵にせよ、さまざまな絵画や版画の影響を受けていたにせよ、彼が独自の表現力を持ち得たのが絵画ではなく写真というメディアであつた——くしくもこのことは今回の展覧会で実証された——ということの意味を、もっと重く見るべきではないか。ヴェルマールの論考は、さまざまな影響関係について状況証拠を巧みに並べてはいるものの、実証性を欠いている。また、「もののあはれ」概念に関する彼女の理解が疑わしいことは先にも述べたが、ヘリゲルを引いて日本文化との類縁を指摘するというのは、カルティエ=ブレッソンが好んでヘリゲルを引いていたという事実を踏まえても、もはや妥当性を持ち得ない。今日では英語圏や仏語圏の日本研究に多くの蓄積があり、またジャポニズムは今日なお盛んに研究されている領域である。ライターの多岐にわたるジャンルの作品群を一冊にまとめたというこの展覧会カタログの重要性を考えれば、学術的検証に堪える論文が収録されなかったことは、残念であると言うほかない。

本カタログの編集についても触れておきたい。そもそも50年代に撮られた初期のカラー写真は、ただのカラー写真ではなく、卓越した色調をもつ図版でなければならない。1952年に刊行された伝説的な写真集、『イマージュ・ア・ラ・ソヴェット』^{*18}の序文において、カルティエ=ブレッソンがカラー写真をその技術的欠陥を根拠に論難したところから、その後のカラーフィルム発展の長

い年月を経てなおストリート写真の作品づくりにおいて主流でありつづける白黒フィルムの特権的な位置が決まったと言ってもよいだろう。そもそも、多くの場合はカラーと白黒の区別を持たない画像素子で映像を記録するデジタル写真の時代になってもなお、撮影した写真をわざわざ白黒に変換して完成させるマアチュア写真家たちがいるのも、長い間に形成されてきた、白黒ストリート写真のスタイルというものがあるからである。カルティエ＝ブレッソンがああ序文を書いた当時においては、彼の言い分にも一理あったように思われる。しかしそれでも、50年代に既にすぐれた色彩をもつストリート写真があったということになれば、半世紀にわたって当たり前のように受け継がれてきた白黒ストリート写真のスタイルは、たちまち相対化され、その伝統がいかに偏ったものであったかが明らかになる。長い間、エルンスト・ハースが初期カラー写真の例外的存在として知られてきたが、ハースのストリート写真よりも瞬発力や偶然性を感じさせるライターのカラー写真があればどの色彩をもっていたということは、写真史のうえに大きなインパクトをもたらす。だからこそ前述のように、チバクロームのプリントやシュタイドルによって刊行された写真集がライターの再評価において大きな機能を果たしたのであるが、今回のカタログ写真集にはそこまでの画質はみとめられなかった。そもそも今回の展覧会で展示されたプリントの大半が発色現像方式のものであり、チバクロームのプリントとは比べるべくもなかったが、それを加味してもなお、カタログ写真集の柔らかな手触りでマットな紙質は、ライターのカラー写真が持つぬめりのある色彩感を損ねてしまっていたし、インクの色合いもシュタイドルの写真集とくらべて褪せた、単調なものであった。

さらに問題なのは、レイアウトである。至る所にライターの断片的な言葉が引かれ、そこに恣意的とも思われる形で写真図版を組み合わせる構成は、写真とテキストの組み合わせをめぐって繰り返されてきた長い闘いの歴史を一顧だにしない、このカタログ企画者の姿勢をうかがわせるものである。

以上のように、日本で初めての本格的なライター回顧展とそのカタログ写真集を評してきたが、次節では少し視点を変え、今回の展覧会を含めたライター没後の展覧会と写真集全般に目を向けながら、ここ数年で急速に発掘、公開されてきたヌード作品と、そのキュレーションをめぐる問題を考えてみたい。

3. 写真家没後のキュレーションにおける問題系

ある写真家が遺した写真を、その写真家の没後に展示、出版するとき、そこには作家が遺した原稿や画家が遺したデッサンの場合とは次元を異にする問題があるということは、疑いを容れない。たとえばある作家の著名な作品の原稿が発見され、全集に収録されるとしても、その場合にはあくまでも草稿なら草稿として、未定稿なら未定稿として公開される。画家の下絵の場合も同様であろう。しかし写真の場合、それは写真作品として区別なく展示、刊行されるということが起こりうる。写真家が生前に選択し、作品として発表した写真と、没後に発見ないし発掘され公開される写真の間には、油彩画とその下絵としてのデッサンを隔てる類のものは何もない。

しかし写真のこうした特殊な事情において、写真家自身がプリントまで手がけたオリジナル・プ

プリントであれ、没後に発掘されたフィルムからプリントされたものであれ、いずれも等しく写真画像というメディアになってしまうことだけが問題なのではない。とくに二十世紀以降における写真行為というものと、その作品の成立の仕方また、絵画や文学の場合とは異なる問題を喚起する。もしフィルムの一齣一齣を一枚と数えるなら、写真家が生涯に残す写真は膨大な枚数におよぶだろう。しかしそれらがすべて「作品」なわけではない。死後のフィルムの扱いについておそらく生前からもっとも神経を尖らせた写真家であり、そのために自ら財団を設立したカルティエ=ブレッソンの場合、ネガとコンタクトシート（ベタ焼き）は、いまでも財団のアーカイヴで厳重に管理されている。このことは単に、彼の作品の撮影プロセスが伏せられているということだけでなく、彼が生前に作品として選ばなかった齣が写真作品として世に出る機会が永久にないということも意味している。つまり、齣の選択は写真の制作プロセスにおいて極めて重要な意味をもっており、なおかつ、選ばれなかった齣が仮に公にされた場合には、選ばれた齣の価値を損ねることにすらなりかねないのである。

じつは、このような没後キュレーションの問題は、写真史において目新しいことではない。パリの街を撮りためたウジェーヌ・アジェ（1857-1927）が亡くなったとき、滞納していた家賃のカタに差し押さえられそうになった大量のガラス乾板を、のちにニューヨークで重要な画廊を開くことになるジュリアン・レヴィと、当時まだ無名写真家だったベレニス・アボットが買い取った。その写真は彼らの手によって、のちにアメリカ美術界で世に問われることになる。しかしその結果として現在アジェの「作品」とされているものは、アジェ自身が「作品」として選択したものなのかどうか、そもそもアジェ自身は、自らの撮った写真を近代的な意味での「作品」として世に出し、展示や複製（印刷）に供する意識が果たしてどれほどあったのか、にもかかわらずそれらの写真をアジェの没後に作品として世に出すということはどんな意味を持つのか、このことが正面から議論された試しはない。もっともアジェの場合は上述のような経緯がよく知られるところであり、写真家自身による選択と没後の選択がないまぜにされるような事例にはあたらない。

ところが近年、アメリカの写真家ヴィヴィアン・マイヤーの発見と評価をめぐって、これらの問題があたかも前例のないものであるかのように、議論され始めている。マイヤーの状況はたしかに極めて特殊ではある。

筆者はいま、「写真家ヴィヴィアン・マイヤー」と呼んだが、マイヤーが職業的な意味で写真家だった試しは一度もない。彼女の生い立ちについて詳しいことはわかっていないが、オーストリア人の父、フランス人の母とともに子供時代はフランスとアメリカで暮らしたらしい。三十代に入るところから後、生涯のほぼすべてをアメリカで、複数の裕福な家庭で住み込みの乳母として過ごし、そうして点々とするあいだに、主に二眼レフの中判カメラを用いて十万枚とも十五万枚とも言われる写真を取り溜めた。彼女はその写真を、けっして公にすることはなかった。それが世に出るきっかけになったのは、貧困のうちに晩年を送っていたマイヤーが死の二年前、写真の保管のために借りていた倉庫の賃料を滞納して、その膨大な量のフィルムやプリントがオークションで叩き売りされたという出来事である。古き良きシカゴの町の記録資料としてそれらを落札した新しい所有者たちによって断片的に紹介された写真は、またたくまに評判を呼び、展覧会や写真集の刊行が相次いでいくことになる。2013年にはマイヤーの生涯を語るドキュメンタリー映画『ヴィヴィアン・マイヤーを探して』が公開され、日本でも注目を集めた。写真というのはある意味で撮り手を選ばな

いメディアである。ヴィヴィアン・マイヤーはこうして、ラルティエグにつらなるアマチュア写真の神話を引き継ぐことになった。

こうした流れに水を差したのが、美術館学のケヴィン・コフィーである*¹⁹。この、ほぼ在野の研究者による問題提起は、大きく分けて二つの論点に整理できる。一つは法的な側面である。アメリカ合衆国の法律では、写真の所有者であるからといって、必ずしもそれを公刊する権利を持つことにはならない。当初シカゴの街の記録資料としてマイヤーの写真を購入した所有者は著作者にはあたらないから、彼らがその写真を展示したり出版したりして利益を得ることには法的な問題がある。このコフィーの指摘を受けてのことかは定かでないが、実際にその数か月後、ある弁護士がマイヤーの写真所有者に対して訴訟を起こすことになる。このような騒ぎに発展したのはもちろん、生前は本人も含めて誰も商品価値があると思っていなかったマイヤーの写真が、瞬く間に金銭的利益を生む宝の山に化けたからである。

コフィーの論文におけるもう一つの要点は、より技術的な側面である。まず、マイヤーの写真を手に入れた者たちが写真の専門家ではなく、未現像のものをふくむ貴重なフィルムやプリントを適切に扱っていない可能性を指摘する。また、どの齣をどんなコンテキストで世に出すかということがコレクターたちの手に委ねられている状況を指摘し、マイヤーの作品が本来もっていたコンテキストを復元するのは難しいだろうと懸念を表明する。同論文の時点では、コレクター側はいくつかの写真専門の美術館に展示や目録作り、出版の話を持ちかけていたものの、いずれも拒まれていたようである。その後、マイヤーの作品の少なくとも一部がコレクターの手からシカゴ大学に寄贈されたことで、技術的な問題は多少なりとも改善されたということになるのかも知れない。

マイヤーの写真については稿を改めるとして、ここで最後に考えてみたいのは、コフィーによって提出された論点が、写真史上の他の事例に当てはまるのかどうか、そしてライターの没後キュレーションにどの程度通じる問題なのか、ということである。アジェのケースには上でも言及したが、そもそもジュリアン・レヴィやベレニス・アボットがアジェの写真を買取って世に紹介した時代の著作権法は、1909年にシオドア・ルーズヴェルトのもとで制定されたものであり、公刊され著作権注記のあるものだけが保護の対象だった。したがって彼らがフランスから持ち込んだガラス乾板は保護の対象にならない。マイヤーの場合とは違って、当時としては法的な問題がなかったのである。ではコフィーの指摘する第二の問題はどうかと言えば、マイヤーの写真を購入したコレクターたちと違い、アボットは写真家、レヴィはその後ギャラリーのオーナーとして挑発的な写真展を多く仕掛けていった専門家であり、なおかつこのコレクションは60年代にニューヨーク近代美術館の手に渡って現在に至るまで保管されている。そうであるならば、アジェの没後キュレーションに関する唯一の問題は、アボットやレヴィによるアジェの紹介が、アジェ自身によって選択され、配列された図版によってなされたわけではない、という一点に尽きる。つまりアジェの「作品」が世に出たことじたいが、新たな展開をむかえつつあったアメリカ写真界、アメリカ美術界による受容として、彼らが抱いていた関心の在処を示すものとして、まず読まれるべきものなのである。なお、マイヤー「発見」におけるこの側面については、コフィーの論調はやや異なり、マイヤーの作品を選択し、世に出すコンテキストを決めているのが写真の素人にすぎないということのほうを問題視しているように思われる。本稿がそのレベルの議論を意図しているのではないことは、明記しておきたい。

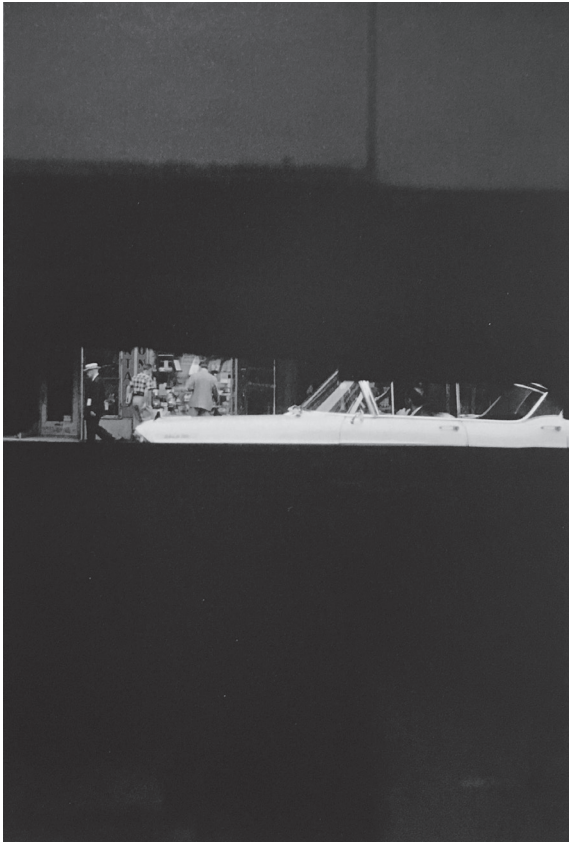
本人が職業という観念と写真を全く結びつけていなかったという意味では、アジェより十五歳ほど年上のフェリックス・ティオリエ（1842-1914）のほうが、ヴィヴィアン・マイヤーのケースに近いと言えるかも知れない。この十九世紀のブルジョワは、当時のアマチュア写真サークルと交わることもなく、展覧会に出品することもなく、ただ撮影した写真のごく一部を、自らの郷土史研究の書籍刊行の際に用いたのみであったらしい。ところがその、家族や友人たちのスナップショットから、風景画の様式による影響を見せる風景写真、工業化する街の記録写真、さらには最初期のカラー写真であるオートクロームを用いた静物写真や肖像写真に至る膨大な数の写真を、1970年代になって彼の曾孫が発見することになる。それらはやがてサン＝テティエンヌ近代美術館をはじめ世界各地の美術館で展示され、驚きをもって迎えられたのである^{*20}。

ライターの没後キュレーションは、これらのいずれの事例とも異なっている。法的な問題が発生したマイヤーの場合とちがい、ライターの遺したフィルムやプリントは、ソール・ライター財団が管理している。しかし、今世紀に入ってから立て続けに刊行された写真集のうち、2013年にライターが亡くなった後に出たものは、明らかに一つの傾向を持っている。それは生前の再評価の際にはほとんど取り上げられず、また少なくとも管見では注目もされてもこなかったヌード作品が数多く発表されていることである^{*21}。それらの写真集に付けられているライター財団関係者たちの証言を総合すると、以下ようになる。

白黒のヌード写真が撮られたのは、ライターがファッション写真界で活躍し、またひそかにストリート写真を撮り溜めていた時期である。1970年代初頭には『ハーバース・バザー』誌のヘンリー・ウォルフがそれらを写真集として刊行する計画を立てたようだが、結局それは実現していない。しかしその準備作業のためもあったか、三千枚におよぶヌード写真のプリントが残され、結果的に没後にライターのアパートで発見されることになる。さらには、ヌード写真に絵の具で彩色を施したものもあった。もともと撮り溜めてあったヌード写真に彩色をしたのは、ファッション写真界から身を引き、アパートに引き籠もって困窮していた70年代後半から90年代初めにかけてである。その数百点も没後に発見された（「それらはテーブルの下にあたり、箱の中、棚と棚の間、キャビネットの上といったところに埋もれたりしていた」^{*22}）。

問題はこれらの写真の性格であろう。キャロル・ナッガーはヌード写真がすべて白黒で撮られていることについて、「暗室作業を（ライターが）すべて自分で行い、作品をプライベートなものに留めておく」意図があった可能性を示唆している^{*23}。またマイケル・パリーロは、写真プリントの上に彩色を施された作品がほぼヌードのみであることを証言している^{*24}。これらをどのように考えればよいのだろうか。

被写体が誰であるかということが意味をもたないストリート写真の場合は無論であるが、ファッション写真においてすら、しばしばライターの作品のモデルたち、あるいは彼女たちが身につける商品は、画面のごく一角に追いやられたり、他の物によって遮られたりすることが珍しくない（【図1】および【図2】）。カルティエ＝ブレッソンが撮った有名なサルトルのポートレート^{*25}にも通じるこの大胆な構図のとり方は、ライターが一枚の映像に緊張感をもたらす術として、繰り返し用いている手法である。いっぽう没後に刊行された、ヌード作品を集めた写真集に顕著なのは、モデルたちが多くの場合、画面の中央ではっきりと捉えられていることである（【図3】）。さらに、街路においてライターに秘かに撮られた通行人たちや、ファッション写真の、大抵の場合こちらに視線



【図1】 ソール・ライター 《板の隙間から》1957 年、カラー (Leiter, *Painted Nudes*, *op.cit.*)



【図2】 ソール・ライター 《ハーパス・バザー》1960 年頃、白黒 (『ソール・ライターのすべて』所収)



【図3】 ソール・ライター、無題、年代不詳、白黒 (Leiter, *In My Room*, *op.cit.*)

を向けようとしなないモデルたちと異なり、ヌード写真に写る女性たちは、カメラのこちら側のライターの存在を強く感じさせる。つまり、若い頃にライターが撮影したこれらのヌード写真では、その撮影行為そのものが彼女たち（ライターの恋人たちも複数含まれていることがわかっている）と

彼の間の戯れであり、これらの映像はその、おそらくは愉しかった時間の記憶でしかない。

彩色を施した‘painted nude’の場合はどうだろうか。モナ・ゲイナー=サリムは、ペイントしていない白黒のヌード写真と、彩色を施したヌードとの注意深い比較を行っていて興味深いが、いっぽうで後者と類縁関係にあるものとしてマティスの有名な《ブルー・ヌード》の連作を挙げる*²⁶。しかし、そのようにして美術史の系譜に一連の‘painted nude’を結びつけることは、果たして妥当なことなのだろうか。ライターの筆は、しばしば彼女たちの肉体の周囲を塗りつぶしてしまう。それはあたかも、その映像がその裸体のためだけのものであることを確定させようとするかのようなものである。時おりライターの筆が彼女たちの体の輪郭を越えて、荒々しくその肌の上にはみ出す。また場合によっては、ライターの筆は彼女たちの身体の美しいラインを、胸の周りを、陰部を繰り返しなぞる（【図4】）。これらの彩色行為は、もはやフェティシズムの誹りを免れ得まい。ライターがファッション写真の仕事をやめて引き籠もったのがどのような理由であったのか、その時点における動機が何であったのか、それはよくわからない。こうしたことについて後年の説明はあてにならないからである。しかしいずれにせよ、これらの彩色行為が、彼が二十年近く引き籠もって困窮生活を送っていた時期の孤独な営みであることを、見逃してはならない。

ライターをめぐる没後キュレーションの現状は、法的な問題とは明らかに異なる別の問題を露呈している。先に述べたとおり、写真作品の制作において齟齬選択のプロセスはきわめて重要である。にもかかわらず、ライターが世に出す意図を持っていたかどうか定かでないものが、ライターの作品として他の作品と一緒に展示され、刊行されている。しかも、その発見の状況や作品の背景、そして映像としての特質を考えれば、それらが「作品」として世に出されることには重大な疑問が残る。

こうして、ライター没後に公にされた作品を観ているわれわれは、明らかに微妙な立場に置かれ



【図4】 ソール・ライター、無題、年代不詳、カラー (Leiter, *Painted Nudes*, op.cit.)

ることになる。ライターが残したヌード写真やその彩色画が世に出されたからこそ、そこから逆照射して彼のファッション写真やストリート写真に通じる特質を理解することができる。しかしそれでもなお、最晩年に突然「宝の山」に化けた、ニューヨークの彼のアパートメントにある大量のフィルムやプリントが、没後に節操なく消費されていく現在の状況を目の当たりにするとき、ただ黙ってこの流れに身を委せているわけにもいかない。ましてや、安易にジャポニスムの系譜の先にライターを位置づけたり、あるいは裸体画の系譜において彼の‘painted nude’を捉えたりする観点を鵜呑みにすることもできない。

本稿は、日本で行われたソール・ライターの回顧展を中心に、近年めまぐるしく展開している彼の没後キュレーションの問題をとりあげた。それによって、そもそも写真という分野において没後キュレーションが一般的に持ちうる特異な性格や危険性も見えてきた。さらに一般化すれば、従来の写真研究において十分に考察の対象とされてきたと言い難いキュレーションという営為が、実は極めて重要であるということでもある。今後は時代を遡って、写真史のさまざまな転換点においてキュレーションが果たした役割を炙り出し、考えてみる必要があるだろうが、それについてはまた稿を改めたい。

【註釈】

- * 1 本研究は JSPS 科研費 18K12353 の助成を受けたものである。
- * 2 最初は 2008 年 1 月～4 月にかけてパリのカルティエ＝ブレッソン財団で行われたソール・ライターの個展について、東大比較文學會「展覧会・カタログ評院生委員会」ブログに投稿した寸評記事：http://www.todai-hikaku.org/bb/2008/05/post_12.html (2018 年 9 月 28 日アクセス確認)。さらに、塚本昌則（編）『写真と文学：何がイメージの価値を決めるのか』（平凡社、2013 年）の巻末ブックガイドで、ライターの写真集を紹介した（同書 355 頁）。研究のなかで取り上げたのは、筆者が東京大学に提出した課程博士論文「アンリ・カルティエ＝ブレッソンと二十世紀のフランス、アメリカ——写真と文学の諸言説をめぐって」（2013 年）と、拙著『カルティエ＝ブレッソン：二十世紀写真の言説空間』（水声社、2016 年、とりわけ第 7 章）である。
- * 3 Martin Harrison, ‘Leiter’s New York’, *New York Saul Leiter*, ed. by Patrick Remy, coll. ‘Louis Vuitton Fashion Eye’, Paris, Louis Vuitton Malletier, 2017, n. p.
- * 4 Jane Livingston, *The New York School: Photographs 1936-1963*, New York, Stewart, Tabori & Chang, 1992.
- * 5 佐々木前掲書。
- * 6 Saul Leiter, *Early Color*, text by Martin Harrison, Göttingen, Steidl, 2006.
- * 7 *The Japanese Box*, ed. by Christoph Schifferli, Göttingen, Steidl, 2001. このセットは、1960 年代から 70 年代に日本で刊行された写真同人誌『プロヴォーク』全 3 号、中平卓馬『来たるべき言葉のために』、森山大道『写真よさようなら』、荒木経惟『センチメンタルな旅』のレプリカを木製ケースに収め、1500 セット限定で販売されたが、評判を呼んで完売後たちまち高値で取引されるようになった。
- * 8 別名イルフォクローム。現在イルフォード社が展開している同名のインクジェット・プリント方式とは異なる。
- * 9 *Saul Leiter*, Göttingen, Steidl, 2008. 筆者が同展を訪れたのは会期の終わり近くなってからであったが、既にカタログ写真集は会場でも売り切れ、苦勞して他の業者から入手しなければならなかった。同時に *Early Color* も瞬く間に市場から姿を消し、何年も経って第二刷が刊行されるまで高値で取引されていた。ヨーロッパにお

けるライター「発見」の場にを目撃した一人として、ここに記しておきたい。

- * 10 Tomas Leach (dir.), *In No Great Hurry: 13 Lessons in Life with Saul Leiter*, 2012.
- * 11 John Maloof, Charlie Siskel (dir.), *Finding Vivian Maier*, 2013.
- * 12 Ethan Hawke (dir.), *Seymour: An Introduction*, 2014.
- * 13 『ソール・ライターのすべて / All about Saul Leiter』(青幻社、2017年)
- * 14 とりわけ、ジャーナリズムとの関わりがなく、構図の特異性が際立った初期の作品を撮っていた頃のカルティエ=ブレッソンは、ライカの上に逆像ヴィドムと呼ばれるファインダーを付けて撮影していた。このファインダー内では像が左右に反転して見える。したがってカメラを向ける撮影対象との関係がより間接的、ないし抽象的になるとも言えるかもしれない。
- * 15 本カタログ写真集は先にも述べたとおり日英二言語仕様になっており、ヴェルマールの論文はおそらく英語が原文である。本稿ではあえて英文からの拙訳で引用する。
- * 16 Pauline Vermare, 'The New York Nabi' (『ソール・ライターのすべて』2017年) 292頁。
- * 17 画家をめざしていたライターが写真も芸術の一分野であるという認識を抱くにあたって、46年のリチャード・プーセット=ダートとの出会いと、47年のニューヨーク近代美術館におけるカルティエ=ブレッソンの展覧会を観たことが決定的な影響を及ぼしたことを、アニェス・シールが述べている。*Saul Leiter, op. cit.*, p.7.
- * 18 Henri Cartier-Bresson, *Images à la sauvette*, Paris, Verve, 1952.
- * 19 Kevin Coffee, 'Misplaced: Ethics and the Photographs of Vivian Maier', *Museum Management and Curatorship*, vol. 29, 2014, pp.93-101.
- * 20 「フェリックス・ティオリエ写真展：いま甦る19世紀末ピクトリアリズムの写真家」展覧会カタログ(世田谷美術館ほか、2010年)参照。
- * 21 おもに以下の三冊。Saul Leiter, *Painted Nudes*, London, Sylph, 2015. Saul Leiter, *In My Room*, Göttingen, Steidl, 2017. 『ソール・ライター写真集 Women』(スペースシャワー、2018年)。なお、ごく数点の白黒ヌード写真が生前に刊行された以下の写真集にも収録されていたが、いずれも没後に発掘、公開されたものとは異なり、モデルの捉え方がより間接的であることを指摘しておく。*Saul Leiter*, Arles, Actes Sud, col. « Photo Poche », 2007.
- * 22 Margit Erb, 'Foreword', in Leiter, *Painted Nudes, op.cit.*, p.8.
- * 23 Carole Naggar, 'Saul Leiter's Nudes: An Essential Mystery', in Leiter, *In My Room, op. cit.*, p.6.
- * 24 Michael Parillo, 'Saul Leiter's Women' (『ソール・ライター写真集 Women』) 150頁。
- * 25 Cartier-Bresson, *Images à la sauvette, op.cit.*, n. p.
- * 26 Mona Gainer-Salim, 'Naked Intensity', in Leiter, *Painted Nudes, op.cit.*, p.21.

Saul Leiter in his posthumous curation

Yusuke SASAKI

American photographer, Saul Leiter (1923-2013) was one of the most sought-after photographers in the 1960s and 70s in the field of fashion photography. His New York studio was continuously visited by top models of *Vogue*, *Elle* or *Esquire*, until he disappeared from the commercial world around 1980. Ten years later, Martin Harrison and Jane Livingstone began toward re-establishing his works and discovered a large accumulation of his street photographs taken in the 1950s and 60s. They were in color as well as in black and white. Leiter then came back to the frontstage of the photographic world with his book, *Early Color* (2006). His first solo exhibition in Europe was a tremendous success in 2008. At this point, the impact on the audience was the fact that he realized the perfection of color as early as the 1950s and the original principles of composition on the basis of his almost abstract balance of colors. As is known, street photography after Cartier-Bresson — especially non-journalistic photography — has adhered to black and white for decades, and there have been only a few exceptions like Ernst Haas. It is not merely because of the technical conditions; street snapshots require considerable agility together with the wide latitude of black and white film. It is also because of the principles of geometric composition established by Cartier-Bresson. The discursivity of color film does not permit an instantaneous formation of geometrical patterns in a frame. In Leiter's street photographs, visceral arrangement of color sustained the strength of composition which therefore presented, already in the 1950s, a new potentiality for street photography.

After his death, the re-evaluation of his works reached the next stage. Many nude photographs of his intimate women began to be exhibited and published. They also included 'painted nudes', black and white nude photographs over which Leiter painted with a brush. These 'works' were unearthed in the collection of films and prints which he left in his apartment. We could easily find, however, the absence of the compositional tension which is consistently seen in his privately taken street snapshots as well as his professional fashion photographs. Should they have really been published as 'works'? In Leiter's case, the legal question of posthumous curation, which had provoked an argument in Vivian Maier's case was cleared beforehand. The Saul Leiter Foundation controls all the copyrights. However, the ethical problem in curation still exists, as those private nudes were taken probably not to be published, much less the painted nudes, products of his secret fetishistic practice. In addition to this, we should consider the particular process of photography. Ordinarily, in a single film, it is only a few frames of a photographer's choice which survive as 'works'. The others never see the light of day. In his last days, Leiter savoured an exceptionally rapid re-evaluation and suddenly became hot property. The significance of the Leiter Foundation for the preservation of his works could scarcely be denied. Nevertheless, if Leiter's 'unknown' works are still produced from his unclassified films or prints, we should admit a universal question on posthumous curation of photography.

[Key words]

art, photography, Saul Leiter, curation, curator