

# ジョー・スペンスにおける ドキュメンタリー写真の問題

川 浦 美 穂

## はじめに

ジョー・スペンス (JO SPENCE 1934-1992 年) はイギリスの女流写真家であり、「家族アルバムを越えて (BEYOND THE FAMILY ALBUM)」は、1979年にロンドンのヘイワード・ギャラリーで開催された「写真における三つの視点 (THREE PERSPECTIVES ON PHOTOGRAPHY)」に参加するため制作された。これは彼女がギャラリーという場で初めて行なった企画展である。

スペンスは、1951年、17才で写真事務所のアシスタントを勤めたのをきっかけに写真撮影技術を独学で学んだ。その後1967年には「JOANNA SPENCE ASSOCIATES」という写真スタジオを構え、広告、結婚、肖像など様々な分野をてがける職業写真家として活躍した。そして1974年にはそのような「職業写真家」であることを止め、それまでに自分が撮影した写真にあらわれているステレオタイプ化された表現や、その背景に存在する社会構造を明らかにする作品の制作を始めた。「家族アルバムを越えて」はそうした作品の極めて初期のものであり、職業写真家としてのスペンスと作家としてのスペンスのまさに分岐点に存在する作品である。そのためこの作品は、職業写真家としてのスペンスが行き詰まりを覚えた「ドキュメンタリー」の問題が色濃く反映されており、同時にそれ以後、スペンスが関心を持ち探求しつづけたテーマの糸口となっていると考えられる。本論では、「家族アルバムを越えて」という作品

を、従来の「家族アルバム」という写真様式、およびそれを越えるという彼女の姿勢の問題、さらにこの作品に提示された具体的な写真と彼女のコメントを手がかりに、スペンスが「ドキュメンタリー」というジャンルにどのように取りくんだのかについて考察してゆきたいと考える。

## 1. 「家族アルバム」

まず最初に、「家族アルバム (THE FAMILY ALBUM)」という写真の様式について簡単に触れておきたい。

「家族アルバム」とは、どんな家庭にも存在する、子供の誕生や成長、あるいは子供の誕生によってより明確になる「家族」という単位の日常生活を記録し、確認するために撮影され、大切に守られている様々な写真の集まりである。そして家族写真は写真の発明とともに突然現われたのではなく写真が発明される以前の「家族の肖像画」の流れを受け継いでいると考えられている。「家族の肖像画」の歴史は15世紀まで遡り、その最盛期は17-18世紀頃である。それらは「カンヴァセーション・ピース」<sup>(1)</sup>と呼ばれ、家庭内や風景のなかで描かれた、家族や親しいグループの非公式な肖像画である。当初は、特権階級である王侯貴族が雇い入れた宮廷画家などに、自らの権力誇示や、血統の確認あるいは証明のために描かせたのであるが、時代が下って、フランス革命や産業革命などによってブルジョワジー達が台頭し力をもつと、彼らは宮廷画家の描いた肖像画の様式に則って家族の肖像を描かせ始めたのである。これらの肖像画は、室内での比較的くつろいだ場面などが描かれていることや、大抵は暖炉の上などに置かれ、家族の統合の象徴であったことから、私的な目的のために描かれていると考えられる。しかし、描かれた室内の様子が豪奢であったり、主人公の社会的ステイタスシンボルが表されていたりすることを考えあわせるならば、完全に私的な絵画であるとは言い難いものでもある。

そうしたごく一部の特権階級の家族のためだけの肖像画は19世紀中頃、写真技術の誕生によって終息し、中産階級の人々も比較的安価な写真による家族

の肖像をもつことが可能になった。19世紀中頃に隆盛を誇ったダゲレオタイプ<sup>(2)</sup>による家族写真には、肖像画にならった構図や主題（聖母子、聖家族）を表したものがある。ダゲレオタイプは絵画に比べれば安価であるが、その制作過程の困難さや、一回の撮影で一枚しか作れないという制約からも、当時は貴重なものであった。家族の肖像画と同様に、ダゲレオタイプによる家族写真もまた室内の壁に掛けられたり、あるいはそのコンパクトな形態ゆえに鞆に入れて持ち運ばれたりした。その他、カルト・ド・ヴィジット（名刺判写真）によるアルバムやポスト・カードの形態をとったものなど、それぞれの家庭で非常に手のこんだ家族アルバムが作られたが、今日のように家庭の日常の出来事を手軽に撮影するには、ジョージ・イーストマン社によるロール・フィルム装置が最初から組み込まれたカメラの発売（1888年）や、現在のようなネガ・フィルムの製造などを待たねばならなかった。そうした撮影機器の技術革新とともに、家族の写真は写真家の手から、家族の一員の手へと移り変わっていった。それは家族以外の第三者の視線を介在させた肖像から、より親密な関係にある人物の視線を介した肖像への移行であり、それによって家族写真はより私的な意味合いを帯び始めたのである。

このように「家族写真」は、家庭内の日常や記念碑的な出来事を写すという非常に私的な目的で撮影されているにもかかわらず、それが原則として「家族」という社会的な集合単位の確認に関係しているがゆえに、完全に私的な状態にあるとは考えがたいものである。ロラン・バルトの「母の写真」のように、全く制度化されない私的な感情に裏打ちされた写真があるとしても、それが「家族」の写真であるかぎり、歴史的文化的な読みを免れることはありえないのである<sup>(3)</sup>。確かに家族写真とは、当事者以外の人間には、その文脈が非常に読みにくい私的なものであるが、家族という形態そのものが、すでに歴史的文化的な集合体であるかぎり、それら制度化からは決して逃げられないのである。言い換えればどれほど私的な家族写真であっても、そこから社会的情報を読みとることは可能なのである。例えば多木浩二氏が指摘するように、「カンヴァセーション・ピース」に描かれた図像を分析してゆくと家族間の力関係

を示す興味深い図式があらわれる。すなわち、「そこに父／母／子という三角形の図式が浮かび上がってくることである。さらにその上に男／女という性的分節が重なっていることも少なくないことである。いうまでもなく家族の肖像は道徳的であり、ほとんど絶対的に性を隠蔽してなりたっている。しかし、どんな構図が取られようと、この図式の中心は絶対的に父であり、父を頂点とするこの図式は政治的、性的抑圧についてのイデオロギーを表明してきたのである<sup>(4)</sup>。」もちろん、社会の様相の変容に応じてそれらイデオロギーの性質も変化する。性の領域が様相を変えるようになったならば、家族の肖像に潜むこの性的抑圧もすっかり様変わりするであろう。しかし、いかなる状況で制作されたとしても「家族の肖像」にあらわれた視覚的表現から、政治的イデオロギーを読みとることは可能なのである。

さてここで問題にしたいのはスペンスがギャラリーにおける初めての企画展で、なぜあえて自らの家族の肖像を選んだのかという点である。そのためにはスペンスが職業写真家をやめた1974年以前に遡る必要があるだろう。

1934年にイギリスの労働者階級の家生まれたスペンスは、第二次世界大戦の最中に少女時代を過ごした。スペンスは「第二次世界大戦の間、10歳になるまでに疎開者として11回も家を変わり、6回も学校を変わり、そしてその間中ずっと無力さを感じていた<sup>(5)</sup>」。そして17才で2番目の職場である写真事務所で働き始めたのをきっかけに写真に興味をもち、見よう見まねで商業写真の技術を習得したのである。その後1967年に写真スタジオを開き、当初は特別何も疑問を抱かず広告、肖像、結婚などといった仕事をこなしていた。当時を振り返って、「子供を連れた親が、泣き叫ぶ赤ん坊や、手に余る子供たちを理想的な子供に写してもらおうとやってきます。そして写真家の手にかかればすっかり彼らの思惑どおりになってしまうのです。当時はそうして出来上がった聖母子の像も、何の問題もない母と子の良い写真であると思っていたのです<sup>(6)</sup>。」とスペンスは述べている。しかしその後次第にスペンスは、そのような肖像が、単なる母と子の理想像のステレオタイプであることに気づき始めたのである。

当時、デイヴィッド・フィリップスという社会主義の歴史を専攻する大学院生や、スタジオのアルバイトプリンターである共産党員のリックと交際があったことも関係して、スペンスは写真のもつ政治性について考えるようになっていた。「そして重要な点は、子供たちの権利を守ることであった」と考えた<sup>(7)</sup>。スペンスは、ボランティアとして「子供の権利のためのワークショップ (CHILDREN'S RIGHT WORKSHOP)」の仕事をひきうけた (1973-1975年)。それが「ドキュメンタリー」というジャンルについてあらためて考える一つの契機となったのである。

スペンスは「子供の権利のためのワークショップ」の仕事として、「子供の秘密の世界 (THE SECRET WORLD OF CHILDREN)」という作品を撮っている。これは、写真をもとにした子供のための読み物を作るという意図で撮られたものである。スペンスは、両親がまだ起きてこない早朝の子供たちだけの秘密の世界から一日中、ベッドに入るまでの彼らの行動を「スパイ」した。スペンスは子供たちが自発的に動き回る場所を撮影しようとしていた。子供たちは、何も教えられていないのにスペンスの行動の意味を理解し、非常に美しい構図をおのずと作り出した。しかしその時彼らの父は、スペンスに彼女が企画したような方法では撮らないでほしいと彼女に言った。つまり、彼の頭にはすでに自分で描いた彼らのためのストーリーがあり、その他の方法では撮ってほしくないと言ったのである。彼女はありのままの子供たちの撮影を望まない父の態度に落胆し、この企画を凍結した。

この企画の中断の代わりに、スペンスは「ジプシー・リテラシー・プロジェクト (A GYPSY LITERACY PROJECT)」のための写真を撮り始めた。伝統的なドキュメンタリーの手法に則って傍観者の立場から彼らを撮り、しだいに彼らに受け入れられ、計画は一応成功したかのように見えた。しかしスペンスはそこでも理想化されていない、明らかなスナップ・ショットに対する反対があった。やはり彼らも、「より暮らし向きよく、写真に撮られたがっていることを確信し<sup>(8)</sup>、自分自身の撮った写真の意味に疑問をもち始めた。「ある人の現実を他人の見方で撮り、それをまた第三者に売るという、既存のドキュメ

ンタリーの価値とは何なのか。』<sup>(9)</sup>スペンスが望む「ありのままのドキュメンタリー写真」には被写体からの反対があり、被写体が望むある種理想化された写真がそのまま「ドキュメンタリー写真」として通用してゆくという状況をスペンスは受け入れがたく思った。「なぜ彼女のモデルは、理想化されているイメージではなく、明らかにスナップショットである自らのイメージに怒っているのか。彼らの本当の意味での社会的な、経済的な、あるいは政治的な必要性への無関心が、彼女の写真にどんな影響を及ぼすのか<sup>(10)</sup>。」これらのジレンマを抱えたままスペンスは働く女性のためのプロジェクトに参加するのであるが、ここで彼女は既存の「ドキュメンタリー写真」から離れる決心をする程の大きな衝撃を受けたのである。

この撮影でスペンスは彼女自身の階級性について考えることになった。つまり彼女の階級は写真を撮るという行為を通じて、もとの労働者階級からプロフェッショナルな中流階級に移行しており、彼女は自分が撮影している被写体との関係に居心地の悪さを感じた。被写体が所属する階級は、工場労働者だったスペンスの母と同じ位置にあったのだ。彼女は次のように語っている。「女性労働者達は、私の母にとっても似ていたので、私は彼女達に責任があるように感じたのです。私は非常に自己批判的になり、この種の仕事を続けていけなくなりました。どうしても、私はこの写真を生計を立てるために売ることはできなかったのです<sup>(11)</sup>。」

この出来事が1979年の企画展「家族アルバムを越えて」に影響を及ぼしているであろうことは想像に難くない。なぜならこれほど既存の「ストレート・ドキュメンタリー」の価値に対して疑問を抱き、このジャンル内での解決策を見いだせなくなっているスペンスが、同じ年に他人の肖像を使用して企画展を行なうことは到底不可能なことのようと思われるからである。それゆえ、スペンスは自らの「家族アルバム」を使用して、企画展を行なったのである。それと同時に、スペンスがこれまでにドキュメンタリーの実践の場で抱いた様々な疑問、すなわち被写体と撮影者の間における見方と見られ方の問題、写真による視覚的表現における階級差や性別、あるいは人種の問題などを再検証するた

めには、過去の自らの個人的感情を確認しながら、個人と文化的歴史的なものとの関係性を探求できる「家族アルバム」という写真の様式が必要だったのである。

## 2. 「家族アルバムを越えて」

スペンスは、自らの「家族アルバム」の再検証を通して、日常生活を写した写真表現の背後に、その後も探求しつづけたいくつかのテーマである「性別・セクシュアリティ」、「階級性」、「人種」といった問題が存在することを指摘している。ここでは彼女の提示した写真とそれに添えられたコメントのいくつかを具体的にみてゆきたい

性別・セクシュアリティ (図版 a, b, c, d 参照)

(「 」内はスペンスのコメント)

- a. 「14 ヶ月。ボグノアビーチで「母と子」のカメオ細工のようにポーズをとっている私たちは2人ともとても可愛らしく見える。」(父/故人/スナップ)
- b. 「21 歳。大人になって初めてのきちんとしたスタジオ写真。注意深くライティングされ、ポーズをつけられている。頼んでもいないのに目の下のたるみは処理されていて、鼻筋もわずかに真っすぐになっている。この写真のために、私は特別に化粧し、髪を部分的に金色に染めた。写真家とは地域のカメラクラブで出会った。」(シドニー・ウィバー/故人/友人)
- c. 「24 歳。仕事のあとのスタジオでの魅惑的なセッション。荒くて真っ白にとんだ光は雑誌の写真のようにみえる。これは私のペチューラ・クラーク風。」(マイケル・バルファ/写真家/友人)
- d. 「29 歳。「美しく」あることへの最後の跳躍。すでに危険な手術からの回復期。ハンプステッド・ヒースでの散歩の途中で撮影。」(マイケル・ウィン/俳優/ボーイフレンド/スナップ)



図 a. 「14 ヲ月。ボグノアビーチで「母と子」のカメオ細工のようにポーズをとっている私たちは2人ともとても可愛らしく見える。」(父/故人/スナップ)



図 b. 「21 歳。大人になって初めてのきちんとしたスタジオ写真」  
(シドニー・ウィバー/故人/友人)



図 c. 「24 歳。仕事のあとのスタジオでの魅惑的なセッション。」(マイケル・バルファ/写真家/友人)



図 d. 「29 歳。「美しく」あることへの最後の跳躍。」(マイケル・ウィン/俳優/ボーイフレンド/スナップ)





図 e. 「5 歳。この年は私にとって、弟ができ、学校に通い始め、戦争が始まり、疎開させられた年である。」(祖父/故人/スナップ)



図 f. 「3 歳、コリアーズウッドの祖母の裏庭で。なんて可愛いんでしょう。(シド伯父さん/故人/アマチュア写真家)

「母と子」のカメオ細工は、構図的に絵画からの影響を受けているという見方もできるが、スペンスは写真のなかの「母」の写り方に関心をもっており、母の写真は数少ないが、どの写真においても母は美しく楽しそうに写っていると指摘している。つまり母（女性）に関しては、日常における家事や子供の世話の忙しさが家族アルバムの写真にはあらわれていないのである。

図版 b, c におけるスペンスの顔の傾け方は三年の隔たりがあるにも関わらずほとんど一緒である。「だれに教えてもらったわけでもないのに、私は鏡で自分の顔のベスト・アングルを知っていたのです<sup>(12)</sup>。」とスペンスはコメントしている。これはスペンスに限ったことではなく、人は自ら理想とする自分の肖像を残すために、自分のベスト・アングルをカメラの前で保とうとするのだ。スペンスはこのことを職業写真家の頃からよく知っていたし、ドキュメンタリーの仕事の際にも目のあたりにしていた。しかしここでスペンスが見直している二十代のスペンスのベスト・アングルは男性にとってのベスト・アング

ルでもある。

図版 d について「最後の美への跳躍」とコメントしているのは、彼女の病歴と関係している。彼女の持病である喘息や気管支炎の治療薬として用いていたステロイドの副作用の結果として、この頃彼女は卵巣腫瘍を患い、摘出手術を受けている。女性のシンボルであるような臓器の摘出によって、スペンスがあらためて「女性性」というものについて考え始めたことは容易に想像できる。実際、これ以前の写真に見られたようなステレオタイプな「女性」を装ったポートレートはこれ以後影をひそめ、「女性性」、あるいは「セクシュアリティ」の問題を含んだ写真が多く見られるようになる。しかしまだこの写真では、彼女はいくぶん頭をそらせ、自信のない歯並びを隠すように微笑むという、新しく発見した「アングル」を試している。

#### 階級性（図版 e 参照）

e. 「5 歳。家族の中心でなくなったことを表している。この年は私にとって、弟ができ、学校に通い始め、戦争が始まり、疎開させられた年である。この牧歌的な庭にいる理想的な家族にいったい何が起こるのだろう。父は、年齢と扁平足と痔のため徴兵を免れた。」（祖父／故人／スナップ）

「階級」という概念は、セクシュアリティの問題と並んでスペンスにとっての大きなテーマのひとつである。この写真にはスペンスの父が写っている。父の写真は数少ないと同時に、「仕事をしている父の写真は一枚もない」<sup>(13)</sup>と述べている。多くの家族アルバムがそうであるように、辛苦、困難さ、悲惨さという類の事柄はそこから排除され、「幸福」だけがアルバムを飾っている。そのシステムに従うならば「父」も「働く女性」もアルバムのなかには残されないのである。

#### 人種（図版 f 参照）

f. 「3 歳、コリアーズウッドの祖母の裏庭で。なんて可愛いんでしょう。シャーリー・テンプルみたいでしょ。」（シド伯父さん／故人／アマチュア写真

家)

スペンスはこのような何気ない写真にも「女の子はみんな、白人、金髪、青い目のシャーリー・テンプルに似ているほうがよい」という考え方が前提として存在し、私達はそれに気付かない程慣らされていることを指摘している。

「家族アルバムを越えて」のねらいは、何気なく撮られた写真を注意深く見ることによって、社会的慣習や家族間の権力構造や性別による偏見などによって「変形」された事柄に気づくことだけではない。先にも述べたように、辛苦、困難さ、悲惨さといった始めから写真から排除されている事柄も存在するのである。写真を再検証することによって、記憶のなかの家庭生活には確かに存在したはずだが、視覚的表現からは排除されている事柄の不在に気づかせ、そしていかなる理由でそれらが不在を強いられているのかという疑問を抱かせることも目的の一つなのである。

さらにスペンスは家族写真を通じて得たその認識プロセスを逆方向にたどって、自分で自分をコントロールすることを試みている。

すなわちスペンスはカメラの前で、金髪のかつらや、化粧、変装、装身具、他人によるスタイリング、人種を越える変装などを意識的に行なった作品も提示している。そうすることで女性として構築されてきたプロセスの方法を意識的に逆転させ、自分になりたいイメージを明確にしたり、隠しておきたいと思っていることを確認したり、あるいは思いがけない発見をするのである。その際重要なことは、それらすべてのイメージが自分の一部であり、かつフィクションであると確認することである。日常生活においても同じような事がいつも起こっているのだということを認識し、自分の見られ方を自分でコントロールする力を身につけるのである。そうすれば写真に写っていることや、あるいは写されていないことを把握できるようになり、その下に横たわる、今まで気づかなかった目に見えない階級性や権力構造を認識することが可能になるのである。

## ま と め

「ある人の生活を伝えるために誰かが撮影し、第三者に見せる」という既存の意味での「ストレート・ドキュメンタリー」写真を仕事にしていた当時、スペンスはできる限り被写体を理想化することなく誠実に撮影しようと努めていた。しかし「理想化されていない」写真は被写体となる人々には喜ばれず、ありのままでない写真がドキュメンタリーとして受け入れられていった。スペンスはジレンマに陥り、ドキュメンタリーというジャンルそのものの価値に疑いをもち、さらには彼女自身が行っていた自然主義的方法さえも疑い始めた。問題は、被写体となる人々が、彼らのイメージについて行なわれていることに何のコントロールもできないことである。このジレンマを解消するためには、個人個人が、視覚的表現の裏側にある目に見えない抑圧の構造や階級性を認識することが重要であると考えたのである。

1987年に英国アーツカウンシルによって組織された最初の英国写真協議会に提出された論文で、スペンスは既存のドキュメンタリーの実践における問題点について語っている。すなわち、いわゆるドキュメンタリーの方法は、「世界で何が起ころつつあるのかを見せるには有効であるが、制度的な構造がどのように働いているのかを見せることができない。私たちがその構造についてどう思い、どう交渉しているのかを示すこともできない」ものである<sup>(14)</sup>。そしてドキュメンタリーは、性差別や民族、権力闘争（家族内でも）といった、私達があからさまに暴露してみせることをどこかで恐れている事柄を扱うときにも全く役に立たないと述べている。つまりそのような問題はただ真つすぐに伝えることで解決される類の事柄ではなく、何よりもまず写真を見る人々がそうした問題に潜む隠された構造を認識する能力をもつことが必要なのであるが、既存の「ドキュメンタリー」の方法はここでは無力である。それゆえ、スペンスは「個人として、グループとして、私たちが誰で、どのようにしてそうなったのかというプロセスを概念化して、地図をつくる新しい、再帰的な方法」<sup>(15)</sup>

を探究した。スペンスは、写真のイメージのなかに潜む制度化された現実を明らかにし、そしてさらにその事実を人々に認識させることを目的とした写真の利用法を発見した。その最初の一步が「家族アルバムを越えて」での試みであった。

## おわりに

スペンスは1982年に乳癌を宣告され、それ以後彼女のテーマは女性としてのアイデンティティ、主観性、精神的／身体的健康とそれを取りまく権力構造の明確化へと広がってゆく。本論で扱った「家族アルバムを越えて」が契機となった再構成の過程としての写真の利用法は、癌との闘いを通じて出会ったカウンセリングや心理劇、神経言語セラピーの方法を取り込んだフォト・セラピーへと結実してゆくことになるのであるが、それについての考察は今後の課題としたい。

### 註

- (1) これについては、以下の著作を参照されたい。Praz, Mario: *Conversation Pieces - A survey of the informal Group Portrait in Europe and America*, Methuen & co., London, 1971.
- (2) ルイ・ジャック・マンデ・ダゲール (Louis Jacques Mande Daguerre 1787-1851) によって1839年に公表された銀板写真法。よく研磨した銀板(または銅板に銀メッキしたもの)にヨードによって感光性を与え、カメラを使って露光した後、水銀蒸気にあてて現像する。銀板自体が「写真」となるので、一回の露光で一枚の写真しか作ることができない。発明当初は、露光に10分から20分の時間を要した。
- (3) Barthes, Roland: *La chambre claire-Note sur la photographie*, Gallimard seuil, 1980.
- (4) ファミリー・アルバム／変容する家族の記録 (1992. 7. 3-8. 18) 東京都写真美術館, 展覧会カタログ P. 10-11 (多木浩二「イメージとしての家族」)
- (5) Spence, Jo: *Putting myself in the picture, A political, personal and Photographic autobiography*, The real comet press, Seattle, 1988, p. 48
- (6) Grover, Jan Zita: "Beyond the family album, The autobiography of Jo

Spence," *Afterimage*, vol. 15, February 1988, *The Visual Studies Workshop*, Rochester, p. 8

- (7) Spence, Jo, *op. cit.*, p. 48
- (8) Spence, Jo, *op. cit.*, p. 48-50
- (9) Grover, Jan Zita, *op. cit.*, p. 9
- (10) Grover, Jan Zita, *op. cit.*, p. 9
- (11) Grover, Jan Zita, *op. cit.*, p. 9
- (12) Spence, Jo, *op. cit.*, p. 88
- (13) Spence, Jo, *op. cit.*, p. 85
- (14) Spence, Jo: *Cultural Sniping*, Routledge, London, 1995, p. 105
- (15) Spence, Jo: *op. cit.*, p. 104

——大学院文学研究科研究員——