

現代の湿板写真における〈アンチ・ポートレート〉 —サリー・マンとハリーム・アル・カリームの作品を中心に—

シャンツァー・アルマ

序論

湿板写真の興隆から 130 年後、現代アートにおいて、その復興が見られる。しかし、制作メediumとしての湿板写真への要求が時間とともに変化し、現代においては被写体の〈顔〉を曖昧にする傾向がある。その代表がサリー・マンとハリーム・アル・カリームである。アイデンティティの基盤としての〈顔〉が、〈ポートレート〉の本質であるとすれば、そのような〈顔〉を曖昧化する表現を、〈アンチ・ポートレート〉と呼ぶこともできるだろう。〈ポートレート〉と著しい対照をなす〈アンチ・ポートレート〉は、人の気配の示唆を与えながら、被写体のアイデンティティがはっきり示されていない。〈アンチ・ポートレート〉の場合、写真における空白を自らの想像で埋めるのは、鑑賞者である。過去と現在、幻想と現実を橋渡しする媒体として、彼ら現代のアーティストは、湿版写真を人間存在の曖昧さを表現するために用いているのではないだろうか。

世界的に知られているアメリカの写真家であるサリー・マンは、90 年代から湿板写真の技法を自身の作品制作に取り入れ始めた。それ以前のマンは、アメリカ南部の風景写真や、3 人の子供と夫を描写する家族のポートレート『Immediate Family』（1992 年）が有名である。しかし、その後の主に湿板作品が含められている『Proud Flesh』や『What Remains』のシリーズは、同じくマンの成長した子供と夫がモチーフになってはいるものの、これまでになかった不気味な印象を鑑賞者に与える。通常、歴史的な遺産・遺物として見られることが多い湿板写真において、鑑賞者は常に被写体を〈昔の人〉あるいは〈既に亡くなっている人〉と錯覚し、被写体に対してある種の距離感を感じるものである。マンの現代に撮られた湿板写真は、それがリアルタイムで（現代に）撮られたものであることから、親近感と疎遠感、過去と現在とを同時に鑑賞者に感じさせる。

他にも、マンのように湿板写真を通して現実の境界線を曖昧にするアーティストには、国際的に活動するイラク出身のハリーム・アル・カリームがい

る。アル・カリームは、ベールがかかったレンズで撮影したかのような、女性の写真で有名である。アル・カリームは、〈History in the Making〉と称した展覧会で、過去と現在、夢と現実とを融合させ、湿板写真を通して幻想的な世界観を表現した。

現代における湿板写真について研究された例が少ないため、本論文では、まず 19 世紀のポートレートと現代の湿板写真における〈アンチ・ポートレート〉の表現がどのように異なるかを考察する。また、以上のサリー・マンとハリーム・アル・カリームの作品を中心に、現代に蘇った湿板写真における〈アンチ・ポートレート〉の表現と動機を解明する。本論文は、決して湿板写真の現状を詳らかにするものではないが、この研究の成果が〈現代アートとしての湿板写真〉の可能性を拓くための礎になることを期待している。

第 1 章「人を記念するための肖像」では、初めに、写真へと導いた人間の肖像に対する志向性について述べる。その後、初期の写真と死との関係について、湿板写真の盛期に流行していたポストモータム写真を取り上げ、分析する。

第 2 章では、サリー・マンの『ワット・リメインズ (What Remains)』という作品群に焦点を当て、ポートレート作品における〈アンチ・ポートレート〉の表現を考察する。

第 3 章では、ハリーム・アル・カリームの〈アンチ・ポートレート〉作品にみられる時間性と曖昧さを探る。

第 1 章 人を記念するための肖像写真

〈顔〉はお互いを認識する上で必要不可欠である。〈顔〉からは、人の年齢、性別、背景、感情などの様々な情報を読み解くことができ、身体の中で主役を司る一部である。したがって、人の〈顔〉が、美術史で仮面、人形、絵画などの様々なメediumを通して世界中で制作されてきたのは当然である。このような〈肖像 (imago, effigie)〉は、人の不在や死によって失われる身体を象徴的に代理するため、常に〈死〉と密接に関係してきた。肖像は、人生の中で最も不明な要素である〈死〉を克服しようと努めた結果であり、不確実性に対する反作用でもある。例えば、エマイが考察したように、スラウエシ島のトラジャ族は、亡くなった村民の代理として、実物大の人形を製作する。木で作られた故人の肖像は、過去と現在の架け橋となり、社会のなかで発生した〈穴〉を埋める役割を果たしている¹。また、中世の英国とフランスにも、王家の人物が死亡

した際、〈肖像〉を使った葬儀を行う慣習があった。フランスでは、国王が柳の葉っぱの編み物に象徴され、英国では木彫の肖像が製作された²。このような〈imago〉や〈effigie〉は、人物の死を超越した栄光を象徴するものだが、素材や作家の技法によって自由に、そして抽象的に表現された³。以上のように〈肖像〉は、特定の人物を描写するにしても、題材に似せていないため、人物の単なる徴に過ぎない。しかし、デスマスクの場合は、題材がそのままの形で抜き取られたことから、高い類似性が求められていたことが窺える。エルンスト・ベンカートの『永遠の貌』における序論から考察すると、デスマスクは、人の創造というよりは、むしろ自然が生み出す神秘的なものとして考えられていた。ベンカートは、デスマスクの特質について次のように述べている。

デスマスクは、われわれにとって、最高の畏敬の対象である。なぜなら、顔という象徴のなかには、われわれがかつて知って来た人間または非常な意義をもてる人間の、後の精神が保存されているからである。それがなければ、デスマスクなる作品の価値は滅び去るであらう。デスマスクはまた、新しい生成をも告げる[……]。かくてデスマスクは、ひとつはわれわれ知っていると信じてをり、もう一つはただ信仰のうちのみ知ってある存在の二つの形の間、神秘的な性格を持って存在するのである⁴。

ベンカートが指摘するように、デスマスクは「知って来た人間または非常な意義をもてる人間」の顔を保存するものなので、人の精神もその中に在留すると考えられていた。つまり、人間のそのままの痕跡は、モチーフであると同時に、モチーフ以上の意味を含むといった現象が生じるのである。

また、写真の発明によって、人形、絵画、デスマスクをも凌ぐ題材の生き写しの肖像を撮ることが可能になった。

第1節 19世紀のポートレート写真

〈Effigie〉の事例から分かるように、人間は、死者が残した空虚感を埋めたり、故人の記憶を物質的に支えたりするために、多様な肖像を制作してきた。蒸気機関車、電報、電池、飛行船にみられる技術的な発展が急速に進んでいた19世紀の中でも、とりわけ写真は、一瞬で人の心を奪ったのだ。ダゲレオタイプが1839年に発明された時に、見慣れていな

い新発明は、憧れと同時に恐怖を呼び起こしたという⁵。次世代の写真家であったナダールは、19世紀前半の人々の写真術に関する大騒ぎについて次のように述べる。「現在において、この発明によって招かれた全般的な混乱を想像することはできない。我々は、それほど写真の存在と、その通俗化に慣れてきたのだ⁶。」

写真が登場する以前、愛する人たちの〈顔〉を死後も永続的に残すことは、細密画家の仕事であった⁷。ところが、肖像画の制作は、時間と予算の負担が大きかったため、上層階級の人々に限られた。それ以外の社会層の人々は、死亡した後の自分の視覚的な記念を残すことはできなかった。コストパフォーマンスと効率性の高い写真の誕生により、その状況は一変した。1840年に世界初のダゲレオタイプポートレートスタジオがニュー・ヨークで開店されたのを皮切りに、記念のための肖像は、より幅広い社会階層の人々の手にも届くようになった⁸。

また、1851年のイギリスのフレデリック・スコット・アーチャーによって湿板写真が発明されてからは、製造費も安く、露光時間もさらに短くなった写真が世に広まった⁹。家族の記念写真、南北戦争で戦った兵士たちのポートレート、遺体記念写真（ポストモテムフォトグラフィー）など、19世紀においては、他種多様な肖像写真が撮影されるようになった。当時に撮影されたダゲレオタイプや湿板写真は、多くの場合、ある人の唯一の視覚的な思い出であったことから、豪華に装飾されたケースに収められ、鑑賞された。

当時、写真は芸術的な表現というよりも、現実そのものを写すものとして捉えられていた。19世紀後半に、ピクトリアリズムが流行してきたことによって写真の現実性が疑われ始めたが、初期の肖像写真は、一般的に自然が生み出した痕跡だと見なされた。従来 of 肖像画では、「その人物の社会的な地位、あるいはその人物が持つとされる普遍的な人間性」を表現することが多かった¹⁰。それに対し、初めての肖像写真では、〈顔〉の個性が注目された。例えば、ナダールのような先進的な写真家は、主に俳優、作家、音楽家などの著名な人々を撮影したが、個々の顔の差異に意識を払い、その個性を写真を通して視覚化するのを目標に掲げていたとされる¹¹。その新しい肖像の観点は、そもそも祖先の顔を知る方法がなかった時代において、重要な転換点に導いたのではないだろうか。ありのままの自分が反映するとされた写真は、個人や家族としての物語とアイデンティティを確立する上で、重要な媒体と

なった。それらの象徴となるものは、顔である。鷲田が素顔（真の自己）について論じるように、〈顔〉と〈人格〉は自然に相関している。

われわれがある顔を素顔としてとらえる時には、その背後に一つの人称的な存在、「だれか」（＝人格）としての自己同一性と連続性とももち、顔の外面性に対しては内面性としてとらえられるべき存在が透かし見られており、そういうものとの関係のなかで顔がとらえられているわけである¹²。

しかし、〈顔〉は、他者に認知してもらうための主要な媒体であるものの、自分への距離が程遠いという矛盾がある。自分にだけは、顔が直接に見えない¹³。けれども、その距離は、肖像写真を通してはじめて他者の観点から自分を見られるようになり、ほんの少し狭まってきたのではないだろうか。それによって、自己と〈顔〉との関係性は、写真の誕生によってどのように変わってきただろうか。

以上のことから分かるように、とりわけ肖像写真は、人間の不老不死への憧れを端的に示し、未知の将来に対して希望と安息を与えるものであった。19世紀のアメリカとヨーロッパで流行していた〈ポストモーテム・フォトグラフィー〉は、その関係をさらに例証している。

第2節 写真と自己 —ポストモーテムフォトグラフィーを事例として—

スーザン・ソントグは、写真の郷愁をかきたてる本質について次のように論じている。「写真は全て死を連想させるものである。写真を撮ることは他人の（あるいは物の）死の運命、はかなさや無常に参入するということである」¹⁴。それを最も過激に示す写真の種類は、〈ポストモーテム・フォトグラフィー（遺体記念写真）〉ではないだろうか。現代の観点からすれば、死者の写真撮ることは、不敬な行為であると考えられてもおかしくない。しかし、多くの場合、19世紀においてポストモーテム写真は、愛する人の唯一の視覚的な思い出であり、それは肯定的に受け入れられた。ポストモーテムの撮影は、写真家の間で特に人気のある仕事ではなかったが、肖像写真や風景写真と並び、貴重な収入源だった¹⁵。

ハリスが示唆したように、死者の写真は、社会における〈死〉と〈後世〉についての概念形成に強い

影響を及ぼしている¹⁶。その中で、多くのポストモーテム写真は、〈良い死（good death）〉についての物語を宣言するとハリスは論じる¹⁷。つまり、故人が平和に死去したことを証明する遺体記念写真は、遺族の苦痛を和らげる支えであっただけでなく、自分自身も死後に覚えてもらうという期待を膨らませる役割を果たした。一見しただけでは、ポストモーテム写真は、残酷な印象を与えるかもしれないが、実際は〈死〉を空想的に描写するものである¹⁸。例えば、死者は、特別な衣服が着せられ、目も口も閉じさせられたまま、深い眠りに落ちたかのようにベッドのなかで撮影された例が多い¹⁹。柔らかい雰囲気照明を使用することで、病氣や腐敗のしるしが隠された²⁰。さらに、花や豪華な装飾品が夢に似たようなイメージを作り出すために使用された。ポストモーテムの写真の別の撮り方は、死者が親戚に囲まれながら、生きてるように見せる方法である。そのような写真では、死者が目を開き、座位、または立った位置に安置される²¹。

ポストモーテムの写真は、個人と家族のアイデンティティを確立する上で重要な役割を果たしている。〈他者の顔を覚えること〉と〈他者に顔を覚えてもらうこと〉は、人間の悲願、つまり死を超越したいという欲望に根付いているのではないだろうか。ベッカーは『死の拒絶』で人間の死を意識できる運命について次のように述べている。

人間は文字通り二つに分裂している。彼はそびえ立つ威厳をもって自然から突出しているという、自分自身の素晴らしい独自性を認識しているが、目も見えず口も聞けずに朽ち果て、永遠に消滅するために、地下二、三フィートのところに戻るのだ²²。

つまり、人間は死が生じつつあることを知らない動物と違い、自分の人生の有限性を意識することができる。それによって発生する〈死〉恐怖症に対処するため、人々は自分の人生を超える文化的・宗教的な活動に溶け込み、自己原因（*causa sui*）を生じさせようと努めるのである。こうした背景の中で、ポストモーテムの写真は、死をよりロマンティックに描写し、個人のアイデンティティが死を超越するという希望を持たせたのである。

しかし、ポストモーテムの写真家と同じように現場で遺体を取り扱ったゲオルク・コルベは、デスマスクの制作の際にある気付きがあったと述べてい

る。それは、死者の顔がわずかでも時間が経てば、死後硬直と腐敗によってかつて愛した人の顔ではなくなるということだ²³。つまり、人を記憶に呼び起こす上で最も重要な要素である顔は、凍結した瞬間に、違う存在に変化していくのである。

ロラン・バルトは、母親が死去した後、彼女の写真を振り返った時に似たような経験をしたと語っている²⁴。「私は母を終始断片的に再認・認識しているに過ぎなかった。[...] それは母ではなかった。しかしまた、他の誰でもなかった。²⁵」

ポストモテム写真を巡る議論の果てには、「写真に映っているのはだれか」という重大な問いが立ち上がる。死者の写真と生者の写真との違いはどこにあるのだろうか。それとも、バルトが示唆したように、全ての写真は死者を蘇らせるものであるのか²⁶。写真であれ、デスマスクであれ、生命を失った顔は、我々に疎遠を感じさせるのではないだろうか。

第2章 現代の湿板写真における〈アンチ・ポートレート〉

写真は偽りの現在でもあり、不在の徴でもある。暖炉の薪の焰のように、写真、とりわけ人物や遠い風景、はるかな都市、失われた過去の写真は空想を誘う。写真によって喚び覚まされた、手の届かないものへの想いは、離れているためにますます望ましくなる人びとへの恋情をじかにかきたてる。[...] 写真をお守りに使うことはみな、感傷的で、それとなく魔術的な気分を表している。それらはもう一つの現実と接触しよう、あるいは所有権を主張しようという試みなのである²⁷。

第1章で述べたように、〈顔〉を通した個人のアイデンティティの確立と〈良い死〉への希望は、19世紀の肖像写真を発展させた原動力になった。また、肖像写真の被写体は、生者に限らず、死者であっても撮影された。しかし、ソントグの言葉を借りるならば「写真は空想を誘う」。夢の中に現れる人は、認知はするが顔は見えない、とバルトも写真と夢を同じように例えている²⁸。そもそも、写真の魅力であったリアリズムは、生々しい現実性を見せかけるが、抜け殻であるため、鑑賞者に疎遠感を残す。この観点は、現代の湿板写真にみられる〈アンチ・ポートレート〉を通してどのように表現されて

いるかサリー・マンとハリーム・アル・カリームの作品を分析することを通して考察する。

まず最初に、湿板写真はおそらくダゲレオタイプより無難に実施できる手法であるため、多くの現代アーティストに制作の手段として採用されてきた。さらに、マンとアル・カリームに代表される現代の湿板写真を鑑賞すると、様々な疑問が思い浮かぶかもしれないが、とりわけ鑑賞者に「いつ撮られたか」という点に注目させることができる。そういう意味で、彼らの湿板写真は、鑑賞者を写真が持っている内在的なく過去性>に気付かせる働きがあるといえよう。このような過去と現在を結びつける〈曖昧さ〉は、彼らの湿板写真にも重要な要素で、その一つの表現は〈アンチ・ポートレート〉だと思われる。本論文では、被写体の顔が意図的か意図的ではないかに関わらず、ぼかす・歪める等の加工によって、アイデンティティが曖昧化されているものを〈アンチポートレート〉と呼ぶことにする。典型的な肖像は、現代の湿板写真のコミュニティーにおいて、相変わらず主な主題である。しかし、湿板の特質を生かした抽象的な肖像を撮っているアーティストは、主にサリー・マンとハリーム・アル・カリームである。初期の肖像写真が、自己を固定するための支えであったのに対し、彼らのような現代アーティストは、時間と自己の独立性を根本的に疑問視している。

サリー・マンは、世界的に知られているアーティストとして、メディアと写真研究においてよく取り上げられている。これまでの研究の中では、マンが長年にわたって撮影していた自分の子供の写真が重視されてきた。「Sexualizing Children: Thoughts on Sally Mann」では、母親でもあり、写真家でもあるマンと被写体の子供との力関係が考察されている²⁹。また、「Through the Looking Glass: Sally Mann and Wonderland」では、マンの作品にみられる幼年期の純粋さの描写がヴィクトリア朝の作家であるルイス・キャロルの作品に比較される³⁰。マンの湿板写真の制作プロセスは、さらにスティーブン・カントール監督による5年間にわたって撮影された『What remains: The Life and Work of Sally Mann』を題したドキュメンタリー映画で記録された³¹。

アル・カリームは、アメリカ、ロンドン、ドバイ、中国、東京など国際的に活躍しているアーティストであり、また、2011年のヴェネツィア・ビエンナーレで30年ぶりのイラク館で展示する作家の一人として選ばれた³²。それでも、アル・カリームは、世間の目とメディアを避けており、過去の出来事に

触れないようインタビューにもめつたに出ない。2012年に発行された『Halim Al Karim』と称した作品集は、彼の人生と作品を理解する上で、最も徹底的に収集された資料である³³。

本論文では、作品集以外にも、本人が所属しているギャラリーが発信している情報とインターネット上のインタビューを分析の対象とする。アル・カリームについてはさることながら、マンについても、家族の写真ばかりが論じられ、湿板写真にみられるポートレートの表現について比較する研究、あるいは同年代に同様の手法で撮影するマンとアル・カリームの共通性について書かれた書物は、ほとんどないと言っても過言ではない。少なくとも、日本語で書かれたものは存在していない。しかしながら、現代において敢えて湿版技術を用い、被写体の顔を撮るといふ同様の行為を行っている二人が、謀らずも「顔を不明瞭に撮る」という点で一致しているのには、何か共通の意味があるように感じる。本論文のオリジナリティは、まだ誰も論じていない「現代で湿版技術を用い、尚且つポートレートを撮るアーティスト」に共通している「不明瞭に顔を撮る」という行為に伏流する意味を考察することにある。

第1節 サリー・マンの作品について

サリー・マンは、親密な家族の肖像写真とアメリカ南部の風景写真が有名である。世界的にも高く評価されており、2001年にタイムズマガジンに「America's best photographer」として選出された³⁴。とりわけ『Immediate Family』と称した作品群が1992年に発表された時には、世界中に波紋を呼んだ³⁵。

『Immediate Family』では、主にマンの3人の子どもが被写体となり、幼年期における多面的な精神世界の頭れが表現されている。マンは現在まで、自分の最も親しい人たち、つまり夫のラリー、長男のエメット、次女のジェシー、末女のバージニアの写真を撮り続けている。

マンの名作の多くは、8x10フォーマットの大判カメラで撮影されたが、90年代の半ば以降は湿板写真も制作の手段として採用されることになった。人間をモチーフにした湿板写真は、比較的少ないものの、本論文では主に『What remains』（2003）と題した作品群を考察の対象とする。15年間にわたってサリー・マンの生活を撮影してきたスティーブン・カントールは、同名のドキュメンタリー映画で、新作の背景にあるプロセスと南部の農場での生活を記録した³⁶。『What remains』は、死と生者必滅について考えさせられる5つの部分に分かれている。それ

は、マンの愛犬であったエバの遺骨、腐敗する身体、マンの土地で殺された四人、南北戦争の頃の戦場、3人の子どものクローズ・アップである。本論文では、5つ目のテーマのうち、3人の子どものクローズ・アップに主眼を置く。『What remains』には、20枚のエメット、ジェシー、バージニアのクローズアップの写真が含まれる。それらの背景と撮り方を分析することで、サリー・マンの湿板写真に見られる〈アンチ・ポートレート〉を明確にすることが本節の目的である。

まず、『What remains』における肖像写真の表現を理解する上で、マンが湿板写真を撮り始める前の過去の作品を考察する必要がある。マンは、常に自分に一番親しく、愛する人を撮影していた。「愛するものを撮影しない限り、いいアートは作れない」と彼女はモチーフの選択肢について言及している³⁷。『Immediate Family』の場合、ほとんどの写真は10歳以下のエメット、ジェシー、バージニアがマンの夢想的な別荘を背景に撮影されたものである。マンは、子どもたちに常にカメラを向け、その成長を記録することを決定したという。「彼らの勝利、混乱、調和と孤立、及び子どもがよく直面する苦難 — 打ち傷、反吐、血まみれの鼻、濡らしたベッド」 — 全てが撮影の主題となった³⁸。その中に全裸の子の写真も含まれており、それが90年代にモラルと幼児虐待についての議論をもたらした。マンは「母親としての責任」という観点から、多種多様なメディアあるいは世論からバッシングを受けた。その際、撮影される人と写真に写っている人の違いを次のようにして説明した。

ほとんどの人（子どもの幸福を心配する人）が理解しきれていないのは、それらの写真を撮るのと、母親であることは違う行為であるということである。私がカメラの後ろに立ち、そして私の子どもがカメラの前に立った時に、私は写真家で、彼らは俳優だった。[...]写真に写る彼らは私の子どもではない。彼らは、時間から切り取られた銀色の紙の上の像なのだ。彼らは、無限可変の光、表現、ポーズ、筋緊張、機嫌、風と影のある午後の一瞬にいた私の子どもを象徴する。彼らは、決して私の子どもではない。彼らは、写真の中の子どもだ³⁹。

つまり、『Immediate Family』の写真は一見ポートレートにみえるが、ポートレートの領域からはみ出しているとマンの以上の発言からわかる。作品では、

自然に起こった瞬間がそのまま記録されたものと、子供と話し合いながら演出されたものが混ざり合い、フィクションとドキュメンタリーの境界線が曖昧化されているため、すでに<アンチ・ポートレート>的な要素が含まれている。

また、『Immediate Family』によって生じた議論は、写真を撮るときの写真家の意義と鑑賞の意義が必ずしも同じではないという大きな問題点を明らかにした。マンは、写真に撮る人物に対する責任感が重く感じると述べる。筋ジストロフィーにかかった夫のラリーの身体を記録した『Proud Flesh』に対して、マンはこのような疑問を言い表している。「彼は明らかに私のためにモデルをしてくれる。けれど、彼に頼んでもいいのか。この疑問と格闘している。[...] 私はつまらなく、意味のない写真を残したくないが、人の尊厳を傷つける写真も残したくない」⁴⁰。

マンは、主に愛している人を撮っているからこそ、つねに写真に写っている人の本質を疑問視している。その問いをさらに掘り下げるために、マンは『Immediate Family』の公開の後しばらく家族の肖像写真から離れ、記憶や損失、時間、土地と死といったテーマについて探求するようになった。また、マンがそのテーマに向かうために採用した手法は、湿板写真である。マンによれば、そのテーマを選んだきっかけの一つは、エバという愛犬の死であった。

私は彼女の体とすぐに告別できなかった。体にはまだ十分に<彼女>が残っていたから。[...] いつまで、まだエバなのだろうか。そういうことを知りたかった。18ヶ月間腐敗していたら、彼女はまだ彼女だったろうか。ある時、彼女の小さい爪を拾った。そのとき、たとえ爪だけでも私を非常に感動させることが分かった⁴¹。

エバの死は、マンのポートレートへのアプローチに大きな影響を及ぼす原因となった。マンは、エバの腐敗していく身体を撮りながら、ポートレートの作品からさらに離れ、より普遍的な表現に近づいた。マンは、『Immediate Family』の撮影の際に感じはじめた、<撮られる人物と写真に写っている人物とのズレ>により、<アンチ・ポートレート>へと導かれたと考えられる。その被写体の不確実性と時間の経過を表現するには、湿板写真がメディウムとして採用されたのでないだろうか。

マンの作品に影響を与えたとされるジュリア・マーガレット・キャメロンは、ぼやけた肖像で有名

だったが、技術的な正確さが求められている19世紀において批判の対象にもなった⁴²。マンは、同じように昔の写真家が恐れていた湿板の傷や汚れを自分自身の制作のフィロソフィーに組み入れる。過去の作品には、そのようなミスが現れたからこそ、成功したものとマンは認めている⁴³。

プルーストは制作のために確実性の天使に祈るとかつて書いたことがある。私は不確実性の天使が私のガラス板に降りてくることを願っている⁴⁴。

湿板写真は、薬品の不安定さと環境の影響によって傷、シミ、汚れが起りやすいため、被写体の不測性と流動性を表す上で適切なメディウムである。マンの湿板写真における<アンチ・ポートレート>は、いつまでも人の遺産を後世に残そうとせず、身体の有限性を記憶に呼び起こす。それは、消極的な死生観ではなく、逆に人生の不確実性を喜んで迎え入れるような積極的な死生観である⁴⁵。

その後、マンは、生まれ育ったバージニア州とアメリカ南部の風景を撮ることに没頭した。風景写真と向き合うにつれ、この場所で、このようなテーマに惹かれ、それを湿板写真を通して表現しようと思いついたのは、単なる偶然ではない。バージニア州は、南北戦争の2分の1以上の戦闘の舞台となり、悲惨な歴史をもっている。その動乱に満ちた時代において、湿板写真のエッセンスとなるコロジオンは負傷者たちの傷口を閉じるために使用されていた。また、アレクサンダー・ガードナーのような南北戦争の戦場を収めた写真や、戦争に行く前の兵士のポートレートを撮った写真家たちは、同じ写真の手法（アンプロタイプ）を使用していた⁴⁶。このような歴史と記憶は、ある意味でコロジオンを制作のプロセスに組み入れること、つまりコロジオンの匂いや触感を通して経験できる。

『What remains』と『Deeps South』（2005）の風景写真を鑑賞すると、「多くの人が亡くなった土地はどのように変わるか」「身体はいつの段階で自然に戻るか」という問いが投げかけられる。

また、マンのその問いへの探求は、戦場の写真とエバの死体の写真に留まらず、テネシー大学の法人類学センター（University of Tennessee Forensic Anthropology Center）とのコラボレーションに至った。テネシー大学のこのプログラムでは、人間の身体の腐敗を観察し、研究するために、遺体をそのま

ま自然の中に放置する⁴⁷。エバの骨、人間の遺体、戦場の風景 — それぞれの『What remains』の章は、最後の子どもの〈アンチ・ポートレート〉の成立にきわめて重要な役割を果たす。

『What remains』の作品は、初めて2004年にワシントンD.C.のコーコラン・アートギャラリーで発表され、その中に40x50インチの大きさに拡大された子どもの〈アンチ・ポートレート〉が展示された。彼らの顔は、見分けられないほど表情や顔立ちが似ている。また、目が閉じたり、ぶれたり、影の中で消えたりする。多くの写真は、薬品によって発生した模様が顔に溶け込み、鼻や目などの一部しか鮮明に写っていない。数分間の露出時間で撮られた写真は、和やかなぼけに包まれている。

マンの作品では、以前からフィクションとリアリティ、自然さと演技が融合されてきたが、19世紀の写真技法を使用することによって、幻想的な点がさらに強調されてきた。自分に最も親しい人たちを写真に撮っているからこそ、マンは、湿板写真を通して、写真の現実性を歪めているような印象が強い。被写体の尊厳を尊重するためだけでなく、「あなたは何を見ているかわかるか」と問いかけているかのようである。バルトが強調したように、時間、または「それはかつてあった」という「プンクトウム」となる刺激がある⁴⁸。被写体がまだ生きているか、生きていないかにかかわらず、写真そのものは「写っている人がいつか死ぬ」ことを思い出させるのだ。マンの作品における時間の「プンクトウム」は、湿板写真というメディウムの使用と顔の曖昧さを通して表現されている。子どもの〈アンチ・ポートレート〉は、被写体の不死化を期待させずに、身体の短い寿命に気付かせる。また、〈今持っているこのアイデンティティは、いつかまた自然に戻るただの甲羅に過ぎない〉ということをおぼせる。

それゆえに、マンの作品は、初期からすでにポートレートからはみ出した要素を持っていたが、湿板写真が表現手段として採用された後に明らかに〈アンチ・ポートレート〉の領域に移行したとわかる。

第2節 ハリーム・アル・カリームの作品について

ハリーム・アル・カリームとサリー・マンの背景と生い立ちは、大きく異なるが、それでも、二人とも湿板写真を通しての表現には共通している点が見られる。

比較的最近から湿板写真の作品を発表しはじめたアル・カリームは、新鮮なアプローチで湿板写真を作品制作に組み入れている。「Dust」(2015-

2017) というシリーズは、アル・カリームが鏡に湿板写真を写した初めての挑戦であった⁴⁹。そのために自作した巨大なカメラは、380x160 cmの大きさで、蛇腹が7mの長さであった⁵⁰。このような大規模のカメラでも、250x150 cmの一点物の写真を撮ることは可能だとアル・カリームは言う⁵¹。アル・カリームは、さらに歴史上初めての試みで、湿板写真の技法をキャンバスに適應することに成功した。そういった新作品は、「History in the Making」という展覧会で出展され、2020年にケルンにあるギャラリー・ブリギッテ・シェンク (Galerie Brigitte Schenk) で開催されたものである。

しかしながら、アル・カリームの作品は、湿板写真を制作の手段として採用する以前にも、既に〈アンチポートレート〉であった。彼の特徴的なくピンぼけの撮り方は、モデルの輪郭だけがぼんやりと見え、可視性と不可視性の間に存在している被写体からサスペンスのような雰囲気を感じ取ることができる。

彼が経験していたトラウマ的な過去は、現実と混ざり合っているため、作品も多くレイヤーを積み重ねて作られたものである。政治的な抑圧、父親の禁固刑、レバノンへの移住 — 1963年にイラクに生まれたアル・カリームは、国内の争乱のため幼い頃から困難な目にあつた⁵²。そして、現在まで作品のモチーフに大きく影響を与えているのは、1983年から1988年にかけて通ったバグダードの美術院だった。在学中、彼はバビロンやシュメールの古代美術に魅了され、定期的に発掘現場に出かけたり、彫刻やレリーフを研究していた⁵³。彼が作品の中で頻繁に表現している時間性とピンぼけは、学生時代に鑑賞していたメソポタミアの彫刻から発展してきたと考えられる。顔の一部が欠けたり、外側の層が薄くなったりした彫刻は、ある意味で、中のレイヤーが露出しており、同じような多面性は、写真作品にも見られる⁵⁴。バグダードの美術院に在学していた頃一湿板写真に出会える前に「Love in Baghdad I」(1987)、「Hidden War」(1985)、「Hidden Passion」(1987)という最初の写真シリーズが制作された。しかし、アル・カリームは、幼い時から父親に政治と政治的指導者のアジェンダについて教育されてきたことから、イラクを取り巻く国際情勢について、多少の見識があつた。彼は徐々に不吉な予感を覚えた。音楽であれ、文学であれ、彼はどのような芸術を鑑賞しても、耐えられないほど感動させられた。そのため、1985年以降の全ての文化が生み出したものを消費することをやめたという⁵⁵。ついに、サッ

ゲーム・フセイン政権下で湾岸戦争が勃発し、アル・カリームは、兵役義務を避けるために、ベドウィン（砂漠の住民、またはアラブの遊牧民）として偽装し、逃亡した。その後、彼は3年間も砂漠の土に掘った隠れ家の中で身を潜めた。数ヶ月間にわたって人にも触れず、一回も外に出ずに過ごした期間もあった。そのような状況下でも生き残れた理由は、定期的に飲み物と食べ物を供給してくれた、あるベドウィンの年配の女性のおかげだったという。アル・カリームは、自分の母国に対する愛着を持ってはいるものの、イラクを脱出してから、一回しかイラクに帰っていない。不安と孤独に溢れた記憶は、本人を現在まで悩ませている。その後、アル・カリームは、1995年にアムステルダムの **Gerrit Rietveld Academie** に入学し、写真の技法をさらに熟達させた⁵⁶。

以上のアル・カリームの経験は、常に彼の秘密性に溢れた作品の原動力となる。向き合えないと同時に、忘れられない作家自身の過去は、レイヤーを何重にも重ねることを通して、少しでも厳しさが和らぐのではないだろうか。アル・カリームは、現実と過去の記憶との関係性について次のように説明する。

私にとって、記憶が私たちの存在についての捉え方をどのように形成し、そして現実とフィクションとの不調和が生じる矛盾に対してどのように影響するかを論じることは興味深い。記憶を呼び起こすプロセスの中では、現実とフィクションが交差する時がある。私が作品を通して探求したり、発表したりしたいのは、この交差点だ。コロジオンで湿ったプレートの上で化学的な反応が起こるその瞬間に、私はまるで自分自身の無意識を探求するかのように、像が潜んでいるアイデンティティを視覚化し始める⁵⁷。

アル・カリームは、湿板写真の作品に限らず、初期の作品から「現実とフィクションの交差点」を<アンチ・ポートレート>の制作を通して探究している。ステートメントから分かるように、その理由には、見えているものの現実性を問いかけ、無意識の部分を理解しようとしている背景がある。さらに、アル・カリームは次のよう述べる。

私が家族や友達と一緒にいる時、普通のことをしている時に、ほぼいつも何かに襲われている。私が<失った記憶>と呼ぶものに追いか

られる。ある時には<歴史>とも呼ぶ。それは、私が二つの世界の中に存在していると思ひ出させる。そのような状況のため、現実、またはこの人生と記憶を区別できないと思ひ始めている⁵⁸。

このような彼の現実に対する疑問が作品の中で表現されている方法の一つは、本人独自の技術である<ピンぼけ>だ。アル・カリームは、写真を加工するのに様々な技法を利用しており、それらを実現したいアイデアによって発展させたり、変えたりする⁵⁹。希望している効果によって、<ピンぼけ><ライティング><メイクアップ>という三つの要素を調整し、制作に組み入れている。場合によって、アル・カリームは、モデルの写真を撮って、その上に描いた後、写真を再撮影する。他の作品では、現像する前に、直接にネガティブに描く。モデルの顔にメイクアップを塗ることもある。アル・カリームのもう一つの道具は、白色か黒色の絹製のベールである。「**Goddess of Baghdad**」(2004)を鑑賞すると分かるように、ベールがレンズの前に設置されることで、特徴的なピンボケがさらに強調される。アル・カリームは<ピンぼけ>についてこう説明している。

<ピンぼけ>で撮影することは、時間の観念を反映するためだ。昨日か明日かは、わからない。世界をもっと普遍的で不明瞭にさせるために、そうする。[...] 私は、アラブ・西洋・東洋の世界について(の写真)を撮りたくない。(私の写真は)「私たち」についてである⁶⁰。

アル・カリームの作品で目立つのは、作品の多くの被写体が女性であることだ。シュメールの女性の像、イラクの砂漠で出会ったベドウィンの女性、そしてヨーロッパに移動した後に応援してくれた女性、アル・カリームは一生にわたって彼が<女神(goddess)>と呼ぶ女性たちと強い縁を持っていた。さらに女神が多かったシュメール文化に強く影響を受けたアル・カリームは、現代の女性も作品の中で女神のように描く⁶¹。アル・カリームがモデルの詳細について尋ねられた時には、次のように答えている。

彼女たちは、売春婦だから、ある意味で(カテゴリー的に)よく知られている。私たちが彼女たちを認めなくても、誰でも彼女たちの存在

を知っている。しかし、世界は彼女たちを見ようとしない。私は友達、妻たち、娘たちや他の親戚を一切撮影しない。私が撮っているのは、もっと配慮されるべき売春婦だけだ⁶²。

「History in the Making」で展示された「First Love 1」「Influential Ancestors 1」「Influential Ancestors 2」などのような湿板写真の作品にも、ぼやけた女性の顔が写っている。多くの顔は、神話やルネッサンスの油絵のようなアーキタイプ的な女性を連想する。一人一人の顔立ちは、明らかに違ったり、視線から違う感情が読み取れたりすると同時に、普遍的な顔に見える。作品のある一層が誰かに似ていると思いきや、他の層は全く誰にも似ていない、というような不思議な感覚を抱かせる作品である。どれほど作品を鑑賞しても、どこかに必ず盲点が現れるともいえる。

過去と現実を区別できなくなったというアル・カリームは、〈ピンぼけ〉とレイヤリングを通して様々な時間帯の同時性を表現している。その効果は、湿板の技法によって更に強調される。また、被写体の女神としての描写によって、現実とフィクションの境界線もぼやかされている。以上に述べたことから、アル・カリームの多くの作品は、湿板写真に限らず、〈アンチ・ポートレート〉として有効であるとわかる。

まとめ

本論文で考察してきたことをまとめておこう。第1章では、19世紀におけるポートレート写真へと導いた肖像への志向性について考察した。

とりわけ肖像写真は、人間の不老不死への憧れを端的に示し、未知の将来に対して希望と安楽を与えるものであった。また、〈顔〉を通して個人のアイデンティティの確立と〈良い死〉への希望は、19世紀の肖像写真を発展させる原動力にもなった。それは、とりわけ19世紀のアメリカとヨーロッパで流行していた〈ポストモータム・フォトグラフィー〉によって明らかになった。

第2章では、湿板写真を通して〈アンチ・ポートレート〉を表現する現代アーティストの作品を考察した。その二人のアーティストは、世界的に知られているアメリカの写真家であるサリー・マンと、国際的に活動するイラク出身のハリーム・アル・カリームである。二人の作家の背景は徹底的に異なるが、二人とも湿板写真を通して現実とフィクションの境界線を曖昧にしている点で共通の制作志向を有

している。まず、マンの過去の作品と制作動機を論じつつ、「What Remains」の作品シリーズの一部となる子どもの〈アンチ・ポートレート〉について述べた。顔の曖昧化によって、アイデンティティと身体の可能性が表現できる上に、写真の現実性も疑われる。また、アル・カリームの作品にも、過去と現在、現実とフィクションの曖昧さが〈アンチ・ポートレート〉を通して表現されることが明らかになった。アル・カリームは、独自の手法である〈ピンぼけ〉、または様々な技術と道具の使用を通して、過去の記憶による苦痛に対処している。

現代の湿板写真における〈アンチ・ポートレート〉を考察することで、次のようなことが明らかになった。(1) 19世紀の湿板写真のポートレートは、主に人の死を記念するため(記憶に留めるため)に撮られたのに対して、現代のアーティストであるマンとアル・カリームの湿板写真のポートレートには、顔が曖昧化される傾向が見られること。(2) マンとアル・カリームの二人のアーティストは、過去と現在、現実とフィクションの曖昧さの効果を強調するために、湿板写真を一つの手段として採用していること。

要するに、湿板写真の初期の「ポートレート」は、お互いを認識する上で不可欠である〈顔〉を残すことによって、人々の存在を証明するものであった。他方で、現代において湿板写真の技法を活用し、〈顔〉を写真に撮っているマンとアル・カリームの作品には、意図的に〈顔〉を不明にさせる傾向がみられる。その表現は、アーティスト的な選択のみならず、人間の存在、その真髄を問かける手段であるとも考えられる。再現性と現実性の高いポートレートは、撮影された人をそのまま写し、愛している者を死後も永遠に記憶に残すという役割も果たしている。しかし、〈アンチ・ポートレート〉では、被写体の顔が曖昧化されることによって、写真の永遠さと被写体の現実性が根本的に問われている。とりわけサリー・マンの『What remains』の作品群とアル・カリームの数多くの作品における〈アンチ・ポートレート〉では、その視点が明らかになる。マンは、〈愛する人がどの段階で消えていくか〉という問いに対して、子どもの〈アンチ・ポートレート〉を撮った。そして、アル・カリームは、本人自身の意識の中で区別できなくなった現実と記憶とフィクションを〈アンチ・ポートレート〉を通して表現している。そこで、湿板写真は、不確実な本質を持ち、過去を呼び起こすものであるため、その二人のアーティストが表現している問題をさらに主

張しているメディウムである。また、〈アンチ・ポートレート〉は、逆説的にそこに存在していたものを追想するという形で一見る者の脳裏に強く「存在」を意識づける。

こうした考察は、研究の例が少ない湿板技術でポートレートを撮る現代アーティストに共通する表現方法、あるいはその表現に伏流する彼らが大切にしている意味や概念を明確にする上で、有効な視点を与えるのではないかと考える。この研究の成果が〈現代アートとしての湿板写真〉の可能性と、次世代のアート制作への道を開くことを期待している。これまで提示した〈アンチ・ポートレート〉という視点は、研究と制作の両面において、豊かな可能性を秘めている。

注釈

- 1 John Emigh, *Masked Performance: The Play of Self and Other in Ritual and Theatre*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1996, pp. 3-7.
- 2 Ernst Benckard, *Das ewige Antlitz*, Berlin, Frankfurter Verlags-Anstalt, 1926, p. 22.
- 3 〈imago〉と〈effigie〉という表現は、同様にラテン語に由来し、〈肖像〉のことをいう。エルンスト・ベンカアトが『永遠の貌』で述べたように、両方の単語は、特定の人物を象徴する肖像や彫刻などに同義として使われている。
- 4 エルンスト・ベンカアト『永遠の貌』興風館、1942年、p. 3-4。
- 5 Felix Nadar, “My Life as a Photographer”, *October*, vol 5, iss 3, 1978.
- 6 同上。
- 7 浜野志保「初期心霊写真小説—マムラーカラホープマデー」『英米文化』35巻、2005年3月。
- 8 安友志乃『写真のはじまり物語—ダゲレオ・アンブロ・ティンタイプ』雷鳥社、2009年、p. 18。
- 9 同上。
- 10 多木 浩二『肖像写真—時代のまなざし』岩波書店、2007年、p17。
- 11 同上。
- 12 鷺田清一 『顔の現象学』講談社、1998年、pp. 55-56。
- 13 同上。
- 14 スーザン・ソントグ『写真論』晶文社、1982年、p. 23。
- 15 ジャン・A・ケイム『写真と人間—社会学=心理学的考察』ありな書房、1983年、p. 145。
- 16 Racheal Harris, *Photography and Death: Framing Death Throughout History*, Bingley, Emerald Group Pub Ltd, 2020, p. 20.
- 17 同書、p. 11。
- 18 同書、p. 22。
- 19 同書、p. 30。
- 20 同書、p. 31。
- 21 同上。
- 22 アーネスト・ベッカー『死の拒絶』平凡社、1989年、p. 56。
- 23 Ernst Benckard, *Das ewige Antlitz*, Berlin, Frankfurter Verlags-Anstalt, 1926, p. 43.
- 24 Roland Barthes, *Camera Lucida*, London, Vintage Random House, 2000, p. 66。
- 25 ロラン・バルト『明るい部屋』みすず書房、1980年、p. 79。
- 26 Roland Barthes, *Camera Lucida*, Vintage Random House, London, 2000, p. 9.
- 27 スーザン・ソントグ『写真論』晶文社、1982年、pp. 23-24。
- 28 ロラン・バルト『明るい部屋』みすず書房、1980年、p. 80。
- 29 Mary Gordon, “Sexualizing Children: Thoughts on Sally Mann”, *Salmagundi*, No. 111, 1996.
- 30 Shari L. Savage, “Through the Looking Glass: Sally Mann and Wonderland”, *Visual Arts Research*, Vol. 43, No. 2, 2017.
- 31 Stephen Cantor (Director, Editor, Producer), *What Remains: The Life and Work of Sally Mann*, Zeitgeist Films, 2008.
- 32 Robischon Gallery, “HALIM AL KARIM / Acqua Ferita : Wounded Water - Venice Biennale” HP https://www.robischongallery.com/artist/HALIM_AL%20KARIM/news/7/ (2021年7月7日閲覧)
- 33 Nadine Descendre, *Halim Al Karim*, Milan, Skira, 2012.
- 34 Reynolds Price, “Photographer: Sally Mann” HP <http://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,1000293,00.html> (2021年7月7日閲覧)
- 35 Sally Mann, *Immediate Family*, New York, Aperture, 1992.
- 36 Stephen Cantor (Director, Editor, Producer), *What Remains: The Life and Work of Sally Mann*, Zeitgeist Films, 2008.
- 37 同上。
- 38 Sally Mann, “Sally Mann’s Exposure”, *The New York Times Magazine* HP <https://www.nytimes.com/2015/04/19/magazine/the-cost-of-sally-manns->

exposure.html?action=click&module=RelatedCoverage&pgtype=Article®ion=Footer (2021年7月7日閲覧) (筆者訳)

39 同上。

40 Stephen Cantor (Director, Editor, Producer), *What Remains: The Life and Work of Sally Mann*, Zeitgeist Films, 2008.

41 Stephen Cantor (Director, Editor, Producer), *What Remains: The Life and Work of Sally Mann*, Zeitgeist Films, 2008 (筆者訳) .

42 Jordan Bear, “The Silent Partner: Agency and Absence in Julia Margaret Cameron's Collaborations“, *Grey Room*, No. 48, p. 87.

43 Stephen Cantor (Director, Editor, Producer), *What Remains: The Life and Work of Sally Mann*, Zeitgeist Films, 2008.

44 同上。

45 同上。

46 Julie L. Mellby “Gardner’s Photographic Sketchbook of the War”, *The Princeton University Library Chronicle*, Vol. 67, No. 2, 2006.

47 Francine Prose “‘Hold Still’, a Memoir by Sally Mann”, *The New York Times* (<https://www.nytimes.com/2015/05/10/books/review/hold-still-a-memoir-by-sally-mann.html?action=click&module=RelatedCoverage&pgtype=Article®ion=Footer>) (2021年7月7日閲覧)

48 Roland Barthes, *Camera Lucida*, London, Vintage Random House, 2000, pp. 94-96.

49 Galerie Brigitte Schenk, “Halim Al Karim - Influential Ancestors” HP https://821bcfb7-e15a-494b-9aac-dba38873d68a.filesusr.com/ugd/2985d8_41e9f84d41594ac3ae5bcbb2e5aeea33.pdf (2021年7月7日閲覧)

50 同上。

51 Joo Han, “Vision Refocused: Interview with Halim Al-Karim” HP <http://www.artasiapacific.com/Blog/HalimAlKarim> (2021年7月7日閲覧)

52 Nadine Descendre, *Halim Al Karim*, Milan, Skira, 2012, p.30.

53 同書、 p. 42.。

54 同書、 p. 140.

55 同書、 p. 90.

56 同書、 pp. 78-82.

57 Galerie Brigitte Schenk, “Halim Al Karim - Influential Ancestors” HP https://821bcfb7-e15a-494b-9aac-dba38873d68a.filesusr.com/ugd/2985d8_41e9f84d41594ac3ae5bcbb2e5aeea33.pdf (2021年7月7日閲覧)

c3ae5bcbb2e5aeea33.pdf (2021年7月7日閲覧) (筆者訳)

58 Joana Weitzdoerfer, “Halim Al Karim about his work” Youtube

<https://www.youtube.com/watch?v=CryHP7zzeM4> (2021年7月7日閲覧) (筆者訳)

59 同書、 p. 138.

60 Joo Han, “Vision Refocused: Interview with Halim Al-Karim” HP <http://www.artasiapacific.com/Blog/HalimAlKarim> (2021年7月7日閲覧) (筆者訳)

61 Nadine Descendre, *Halim Al Karim*, Milan, Skira, 2012, p. 168.

62 Joo Han, “Vision Refocused: Interview with Halim Al-Karim” HP <http://www.artasiapacific.com/Blog/HalimAlKarim> (2021年7月7日閲覧) (筆者訳)

参考文献

ジャン・A・ケイム『写真と人間—社会学=心理学的考察』ありな書房、1983年。

スーザン・ソントグ『写真論』晶文社、1982年。

多木 浩二『肖像写真—時代のまなざし』岩波書店、2007年。

浜野志保「初期心霊写真小説—マムラーカラホープマデー」『英米文化』35巻、2005年3月。

ロラン・バルト『明るい部屋』みすず書房、1980年。

アーネスト・ベッカー『死の拒絶』平凡社、1989年。

エルンスト・ベンカアト『永遠の貌』興風館、1942年。

安友志乃『写真のはじまり物語—ダゲレオ・アンブロー・ティンタイプ』雷鳥社、2009年。

Roland Barthes, *Camera Lucida* , London, Vintage Random House, 2000, p. 66.

Ernst Benckard, *Das ewige Antlitz*, Berlin, Frankfurter Verlags-Anstalt, 1926.

Stephen Cantor (Director, Editor, Producer), *What Remains: The Life and Work of Sally Mann*, Zeitgeist Films, 2008.

Nadine Descendre, *Halim Al Karim*, Milano, Skira, 2012.

John Emigh, *Masked Performance: The Play of Self and Other in Ritual and Theatre*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1996.

Galerie Brigitte Schenk, "Halim Al Karim - Influential Ancestors" HP https://821bcfb7-e15a-494b-9aac-dba38873d68a.filesusr.com/ugd/2985d8_41e9f84d41594ac3ae5bcbb2e5aeaa33.pdf (2021 年 7 月 7 日閱覽)

Mary Gordon, "Sexualizing Children: Thoughts on Sally Mann", *Salmagundi*, No. 111, 1996.

Joo Han, "Vision Refocused: Interview with Halim Al-Karim" HP <http://www.artasiapacific.com/Blog/HalimAlKarim> (2021 年 7 月 7 日閱覽)

Racheal Harris, *Photography and Death: Framing Death Throughout History*, Bingley, Emerald Group Pub Ltd, 2020.

Sally Mann, *Immediate Family*, New York, Aperture, 1992.

Sally Mann, "Sally Mann's Exposure" *The New York Times Magazine* HP <https://www.nytimes.com/2015/04/19/magazine/the-cost-of-sally-manns-exposure.html?action=click&module=RelatedCoverage&pgtype=Article®ion=Footer> (2021 年 7 月 7 日閱覽)

Julie L. Mellby, "Gardner's Photographic Sketchbook of the War", *The Princeton University Library Chronicle*, Vol. 67, No. 2, 2006.

Felix Nadar, "My Life as a Photographer", *October*, vol 5, iss 3, 1978.

Reynolds Price, "Photographer: Sally Mann" HP <http://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,1000293,00.html> (2021 年 7 月 7 日閱覽)

Francine Prose, "'Hold Still', a Memoir by Sally Mann" *The New York Times* (<https://www.nytimes.com/2015/05/10/books/review/hold-still-a-memoir-by-sally-mann.html?action=click&module=RelatedCoverage&pgtype=Article®ion=Footer>) (2021 年 7 月 7 日閱覽)

Robischon Gallery, "HALIM AL KARIM / Acqua Ferita : Wounded Water - Venice Biennale" HP https://www.robischongallery.com/artist/HALIM_AL%20KARIM/news/7/ (2021 年 7 月 7 日閱覽)

Shari L. Savage, "Through the Looking Glass: Sally Mann and Wonderland", *Visual Arts Research*, Vol. 43, No. 2, 2017.

Joana Weitzdoerfer, "Halim Al Karim about his work" Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=CryHP7zzeM4> (2021 年 7 月 7 日閱覽)

The 'anti-portrait' in contemporary wet-plate photography: The works of Sally Mann and Halim Al Karim

Alma Schanzer

Even though the wet-plate collodion process, which was invented in 1851 by Frederick Scott-Archer, was soon to be replaced by more efficient and convenient photographic methods, it is still used up to this day as a tool for expression in contemporary art. The invention of photography made it possible for a wider social strata to have a visual memory of their loved ones, and to remember their faces even after death. Because of that, in the early days photography was mainly used for portraiture. However, in contemporary wet-plate photography there is a tendency towards the abstraction of the face. In this paper, these kinds of portraits are referred to as 'anti-portraits'. 'Anti-portraits' suggest someone's presence without disclosing the subject's identity. Therefore, the viewer has to fill the unspecified blanks with his/her imagination. It could be said that wet-plate photography in contemporary art serves as a way of expressing the ambiguity of human existence through the blurring of the lines between past and present, and reality and fiction.

One internationally acknowledged artist who has been integrating the wet-plate collodion process into her work is Sally Mann. Mann came to international attention with *Immediate Family* — a series of intimate portraits of her three children. Later on in the mid 90ies, she started integrating the wet-plate collodion process into her work. Even though a lot of Mann's wet plate photography is focused on landscapes of the American south, amongst others she also photographed her grown-up children's faces as part of the book and exhibition *What remains*.

Another artist who uses wet-plate photography as part of his creative process is Halim Al Karim. Iraq-born Al Karim's artwork is strongly influenced by his past experiences and memories of his homeland. By using his distinct 'out-of-focus' technique for his artwork he obscures the model's face with a veil of secrecy and blends different layers of time. He has also combined this technique with the wet-plate collodion process, and successfully applied it to different mediums like canvas or mirror surfaces.

Since there has only been little research done on the use of wet-plate collodion in contemporary art, this paper aims to firstly discuss the role of photographic portraits in the 19th century in order to differentiate it from the 'anti-portrait'. And secondly, analyze the motives and forms of expression of the 'anti-portrait' as seen in the works of Sally Mann and Halim Al Karim.