

現代アメリカ写真の黎明 スティーグリッツとハートマン

Dawn of Modern American Photography
A. Stieglitz and S. Hartmann

田 野 勲

写真の歴史はパリ天文台長で下院議員でもあったアラゴーのダゲレオタイプ発明の発表とともに始まる。1839年のことであった。この発明は当時大きなセンセーションを巻き起こし、その後、さまざまな技術革新によって、カメラの性能の向上、小型化、さらに、低廉化が実現することによって、写真はいっきに世界中に普及していった。たとえば、1896年に、コダックの小型カメラが当時としては破格の10万台も売れたという事実は、そのような状況を典型的に表わしている。そうした写真の歴史のなかで、芸術としての写真を考えるとき、われわれはA. スティーグリッツ（1864 - 1946）の存在を看過することはできない。残念ながら、わが国ではスティーグリッツは人口に膾炙しているとは言えない。たとえば、あの有名なデュシャンのレディ・メイド「泉」の写真を撮影したのがスティーグリッツであったとか、あるいは、かれが数年にわたる不倫関係を経て再婚した相手があの画家のジョージア・オキーフであったと言え、思い当たる人もいるだろう。スティーグリッツの写真家としての、あるいは、芸術のオーガナイザーとしてのキャリアーは（かれは生涯に3つの画廊を運営したが、そのひとつがあの有名な「291」であった）1890年代からほぼ50年に及んでいるのだが、ここでは期間を世紀を挟んだ1890年から1905年に限定して、その間のスティーグリッツの活動の軌跡を辿りながら、かれが写真を芸術にまで高め、芸術として認知させることを究極の目標とし、その実現のために終生奮闘していたことを論証したいと思っている。その過程でスティーグリッツがまず最初に主張したのがピクトリアル・フォトグラフィ（Pictorial Photography）であったが、これはあくまで過渡的なコンセプトであり、写真家としての思索と実践を経て、1910年代に至ってストレート・フォトグラフィ（Straight Photography）へと止揚されていたのは断るまでもないだろう。

1864年スティーグリッツは裕福なドイツ系ユダヤ人の家に生まれた。父は敏腕なる事業家であり、同時に、自ら絵筆をとることを趣味としていた芸術的な素養をも備えた人であった。1881年、スティーグリッツが17才のときに、一家はドイツに移り住んだ。ドイツで子供たちに教育を受けさせるためであった。これがかれにとって大きな転機を齎

らすことになる。翌年スティーグリッツはベルリン工科大学に入学し、フォーゲル博士の指導のもとで機械工学の研究に従事した。その結果、かれはレンズ、光学、化学薬品に関する基本的な知識や情報を習得することになった。さらに、この頃かれはカメラを入手したのだが、これがきっかけとなって、ますます写真に興味を寄せるようになっていった。スティーグリッツは機会があればヨーロッパの国々を旅して歩いていたのだが、その際、大学で習得した写真についての知識や情報を動員しながら、訪れたさまざまな土地の風物を撮影し続けた。そして、それらの撮影した写真を、各地で開催されているコンペに送付しては、最優秀賞を獲得した。かれがイギリスでのコンペに応募して、P.H. エマーソンに認められて最優秀賞を獲得したのは1887年のことであったが、これが大きな刺激になったのは言うまでもない。こうしたことが重なっていくうちに、かれはいつしか写真家の道を歩みはじめていたのである。

1890年、スティーグリッツはアメリカに帰国し、ニューヨークに居を定め、手始めに、父からの資金援助を得て、写真製版の会社を起こした。ここからかれの写真家としての、さらに、芸術のオーガナイザーとしての生活がスタートするわけだが、これはかれの人生にとっても、さらに、アメリカの写真の歴史にとっても、きわめてシンボリックな出来事であった。

1890年代のニューヨークは激動期を迎えていた。それがどんな状態であったか、それを理解するために、いくつかの事実を列挙してみよう。1869年ニューヨーク証券取引所設立。1870年代の高架鉄道の開通。1873年セントラル・パーク完成。1883年ブルックリン・ブリッジ建設。1886年自由の女神像建立。1887年摩天楼の先駆けとなった13階建のタワービル落成。こうした潮流のなかで、1898年にアンドルー・グリーンが提唱したグレイター・ニューヨーク構想。つまり、1890年代には、すでに今日のニューヨークの骨格は形成されていたのである。そして、このようなニューヨークへの、アメリカ各地からの移住者と、外国からの移民の流入。たとえば、移民に関して言えば、ある調査によれば、1880年から1920年の間に、2300万人の移民がアメリカに入国したのだが、そのうちの1700万人がニューヨークに上陸した。かれらは初期の移民とは違って、主に東欧や南欧からの移民であった。その結果、ニューヨークの人口は激増し、1900年には344万人に膨れあがり、20世紀初頭には、アパートや摩天楼の建設ラッシュを招来することになった。これらの事実からわかるように、1890年代、ニューヨークはアメリカのみならず、世界の首都に、つまり、世界の産業、商業、金融の中心地になろうとしていたのである。ダイナミックに変容し、混沌とした様相を呈する近代都市ニューヨーク。

サダキチ・ハートマンは1900年に「ニューヨークの絵画的なるものための提言」と

いうエッセイを書いている。ここですこし注釈を加えておくと、サダキチ・ハートマンは1867年に、長崎の出島で生まれた。その名前からわかるように、ドイツ人である父親と日本人である母親の間に生まれた混血児である。母親が出産後に亡くなったために、サダキチはドイツのハンブルグにあった父親の家に引き取られて、そこで丁寧に育てられ、正規の教育を受けた。だが、父が再婚した継母とうまく折り合いがつかなかったために、1882年、かれが15才の時に出走、親戚を頼ってアメリカにやってきた。その後図書館で蔵書を読破しながら、独学で教養を身につけ、1884年には晩年のホイットマンと巡り合っておおいに影響を受けたりした。因みにかれは1895年に『ウォルト・ホイットマンとの会話』という小刷子を出版している。1890年代には拠点をニューヨークに移して、美術評論家として健筆を揮っており、その一環として、スティーグリッツの盟友として、ピクトリアル・フォトグラフィのために論陣を張っていたのである。そのハートマンは先に挙げたエッセイのなかで、アメリカの芸術写真家が選ぶ被写体は狭い範囲に限られてしまっていて、どの展覧会に行っても、平凡で陳腐な肖像写真、頭部の写真、風景写真、室内写真しか展示されていないと嘆き批判している。確かにアメリカには過去の栄光を讃える記念碑も、ゴシック様式の雄大な寺院の尖塔も、歴史的な建築物もない。そういった意味では、ニューヨークには写真に撮るべき絵のように美しい対象はないのかもしれない。だが、ハートマンによれば、本質的には、写真とはただ単に過去を模写するものではなく、人々が生きている現実を表現すべきものであり、そういった立場に立ってみれば、写すべきものは無限にと言ってもいいくらい存在しているのだ。高架鉄道のプラットフォームから見る夜明け、屋上のレストランから見る夜の帳、マジソン・スクエアから見えるビルや木々の真っ暗なシルエット、ジャージーシティからのフェリーから望む林立する摩天楼群。なんの装飾もない、鉄とガラスの建造物。これらの建造物はアメリカ人の野望が具現化したものであり、そういった意味で、ほかに例のないアメリカ独自の様式なのである。アメリカの写真家たちに必要なのは、いたずらに文化の不毛性を嘆くのではなくて、まず最初にこうした事実をしっかりと認識することなのである。ハートマンはエッセイをこんなふうに結んでいる。

いったい誰が最初にこの前人未踏の分野に踏み込んで、ニューヨーカーたちに、私がそうだったように、自分たちの街を愛すること教え、パリジャンたちと同じように、自分たちの街を誇りにすることを教えてくれるのだろうか。その者は偉大な詩人であり、また、優れた写真家でなければならないだろう。⁽¹⁾

ハートマンが予言していた「偉大な詩人」であり同時に「優れた写真家」でもある天才のひとりがスティーグリッツであったといっても過言ではない。そして、そのかれが

帰国し、写真家として生活をスタートさせたのは、このように統一感もなく無秩序に膨張していく、しかしながら、生気に溢れ、きわめてエキサイティングなニューヨークであったが、こうした大都市ニューヨークに肉薄しその実像を描出するのに、写真は最もふさわしい媒体であった。なぜなら、写真とは、絵画と違って、本質的には、対象である世界の一部を切り取って、瞬間的に、かつ、断片的に記録するものだからである。かくして、スティーグリッツは愛用のハンド・カメラを携えて、ニューヨークの街を徘徊し、ハーレムの鉄道馬車の終着駅の光景を、冬の五番街を、そして、前進してくる機関車を撮影したのだ。後にかれは当時を回想しながら、愛人でもあったドロシー・ノーマンにこんなふう語っている。

1893年から1895年にかけて、私は毎日のようにイースト・リバーに近いニューヨークのダウントウンをカメラを持って歩いたものだった。墓地や古い郵便局やファイブ・ポイントなんかをぶらぶらしながらね。汚い通りには嫌悪を覚えたが、でも魅了されていた。見るものすべてを写真に撮りたかった。眼の触れるところはどこにでも、私を感動させる絵があった。落後者も、古着屋も、屑拾い人夫、ぼろをまとった浮浪者も。すべてが私の心にしみこんできたよ。人々の存在を近くに感じたが、それらの人々は、貧しいのに私より豊かなんだ。どうしてなんだろう？ けっして感傷的な思いからじゃない。私が生きている世界、私の性には合わない人工的な世界には欠けているリアリティがかれらにはあったからなんだ。⁽²⁾

確かに、1890年に帰国したとき、スティーグリッツは母国アメリカに失望し、落胆していた。なぜなら、当時のアメリカは物質的には豊かにならんとしていたものの、文化的には伝統もなにもないきわめて不毛な国だったからである。だが、これはまったく予想外のことだったが、スティーグリッツがカメラを手にした時、かれの前に新たなアメリカが姿を現わしてきたのだ。「リアリティ」があるが故に、「貧しいのに私より豊かな」人々が、そして、それらの人々が構成するアメリカが。つまり、スティーグリッツはまさにカメラによってアメリカ人を、そして、アメリカそのものを発見することになったのであり、さらに、結果的には、自分自身を発見することになったのである。先にシンボリックな出来事であると言ったのは、スティーグリッツが芸術家としての自己を発見することと、写真を芸術に高め、芸術として認知させることと、ニューヨークが産業、商業、金融の中心として、世界の首都となっていくことが、それぞれに相互に密接に関わり合いながら見事に達成されることになったからに他ならない。

1893年、スティーグリッツはアメリカの写真の世界に登場した。写真雑誌である

American Amateur Photographerの編集者として。これ以降、かれは写真家としてだけでなく、写真の理論家として、ビクトリアル・フォトグラフィのための長期にわたる苦渋にみちた戦いに参入することになる。それではスティーグリッツが写真界にデビューした当時、かれは写真をどのように把握していたのであろうか。1892年、かれは「アメリカにおける芸術写真のための提言 (A Plea for Art Photography in America)」という記事を書いている。そのなかで、かれがもっとも困った問題として指摘しているのは、仕事のうえで、アメリカの写真家がイギリスの写真家にはどうしても適わないという事実である。アメリカの写真家に美的センスがないわけではない。アメリカの写真技術も、カメラ自体も、決して劣っているわけではない。それでも適わない。なぜなのであろうか。その原因として、スティーグリッツは2点指摘している。まず第一は独創性 (Originality) の欠如である。それを端的に示しているのは、被写体として、一様に、平凡で、陳腐なものばかりが選択され撮影されていることである。もうひとつはアメリカ人の写真には色調 (tone) が欠けていることである。たとえば、われわれが自然を前にしたとき、自然には独特の雰囲気があって、それが自然のすべての線を和らげてくれている。つまり、自然にとって雰囲気が必要であるように、写真には色調が不可欠なのである。もともと、アメリカの写真家は明確な線を過大評価してきたが、それは自然に反するものであり、その結果、アメリカの写真が質的にイギリスの写真よりも劣ったものになっているのである。1890年代の初頭に、スティーグリッツはアメリカの写真の現状をこのように分析し、その問題点を指摘しているのだが、この時点では、これはこれで妥当なものだったと考えていいだろう。と同時に、ここにはスティーグリッツが写真をどのようなものと考えていたのか、そして、その理念をいかにして実現しようとしていたのかが暗に示されている。独創性に関して言えば、かれはこれ以降も終始一貫して主張しつづけることになる。さらに、かれは写真にとって色調が欠かすことのできない重要な要素であることを説いているが、まさにここには、のちにかれが主張することになるビクトリアル・フォトグラフィがいかなるものであるかが漠然とではあるが萌芽的に現われてきているといっても過言ではない。

先に述べたように、スティーグリッツはニューヨークのダウンタウンをカメラを持って徘徊し、「リアリティー」があるがゆえに「豊かな」人々を、そして、その人々が住むニューヨークの街を憑かれたように撮りまくった。1897年、かれはそれらの作品と、すでにヨーロッパで撮ってあった作品のなかから、12枚を選びすぐって、ラッセル社からポートフォリオを発表した。『ニューヨークのピクチャレスクな断片とその他の習作 (Picturesque Bits of New York and other Studies)』である。(その1年後にスティーグリッツはさらに5枚の写真を追加して、同じ題名で「スクリブナーズ」誌に発表している)。意

外にも、このポートフォリオとその作者であるスティーグリッツの仕事に関しては、その意義を認め、強力に擁護する論調が現われた。そのひとつは先に紹介したサダキチ・ハートマンからのもので、かれは1898年に「アルフレッド・スティーグリッツ - 美術評論家の評価 (Alfred Stieglitz: An Art Critic's Estimate)」というエッセイを発表した。そのなかでハートマンはこのポートフォリオに言及しコメントを加えているので、まずはそれを参考にしながら、このポートフォリオの意義を検討することにしよう。この題名が示しているように、ここではニューヨークの情景だけでなく、ヴェニスやパリの街路の情景が組み合わされているのだが、その背後には、ニューヨークがヴェニスやパリと同様に芸術の対象になりうる価値を持っている美しい街なのだという主張があることは言うまでもない。ところで、このポートフォリオに収録されている「The Incoming Boat」や「The Glow of Light」といった作品が失敗作であるのは否めないのだが、同時に、ここには写真家スティーグリッツの代表作と言ってもいいような傑作が収録されていることも認めねばならない。たとえば、「On the Seine」、「Scurrying Home」、「Winter - Fifth Avenue」といった作品である。「On the Seine」はセーヌ河の岸辺の風景を撮ったもので、全体にバランスのとれた構成をもった作品で、作者が線的な美や空間的な美を的確に理解し把握していることを示している。「Scurrying Home」では、空間の処理がすばらしいし、人物も見事に捉えられていて、芸術写真の無尽蔵の可能性を示している。「Winter - Fifth Avenue」は2月の嵐に襲われたニューヨークの五番街の情景を写したものである。ここで重要なのは写真全体を包んでいる雰囲気であって、突進してくる御者と馬車は霊の世界から抜け出てきたもののように、きわめて謎めいて、不吉な様相を呈している。それではなぜこのような独特な雰囲気が出てきたのかといえば、それはスティーグリッツが猛吹雪の日に撮影したことによるのは言うまでもないが、さらに、さまざまな技法を駆使することによって、御者、馬車、歩行者、雪掻きをする人々、通りに沿って立ち並んでいる建物の輪郭を抑えてぼかした結果でもある。このように考えてくると、この「Winter - Fifth Avenue」という作品は当時スティーグリッツが構想していたピクトリアル・フォトグラフィがいかなるものであるか、それを示す典型的な作品であるといっても間違いではない。

もうひとつの擁護論はドライサーからのものであった。これはいささか意外なことのようと思われるかもしれない。だが、ドライサーが1900年に『シスター・キャリー』を発表している事実を思い合せれば、かれからこのような「芸術の新しい流派」である写真のための擁護論が出てきてもけして驚くにあたらない。周知の通り、かれ自身ピクトリアル朝のお上品なる伝統との熾烈な格闘を経て『シスター・キャリー』を出版した。そして、遺憾ながら、予想通り、背徳的な作品と断罪され、発禁処分を受けることになった。そうした経緯を考慮すれば、かれが最近出現した新興芸術であるピクトリアル・フ

フォトグラフィを擁護するために立ち上がったとしてもなら不思議なことではない。ドライサーは当時写真に関するエッセイを2編書いている。「ニューヨーク・カメラクラブ (The Camera Club of New York)」（1899年）と、「注目すべき芸術：アルフレッド・スティーグリッツ (A Remarkable Art: Alfred Stieglitz)」（1902年）である。

「ニューヨーク・カメラクラブ」は当時注目すべき活動を展開していたニューヨークのカメラクラブの紹介記事である。このクラブは、1896年に、既存の「アマチュア写真家協会」と「カメラクラブ」が合同してできたものだが、先に述べたように、スティーグリッツは「アマチュア写真家協会」の機関誌の編集者であったが、この新しい組織においても、その手腕を買われて、機関誌である「カメラ・ノーツ」の編集という重責を務めることになった。ドライサーはこのクラブに関して冒頭でこのように書いている。

かれらは人々の見守るなかで偉大なる芸術家として地位をしめることを望んでいる。かれらは芸術写真は芸術的才能によってのみ確保され、偉大な写真は偉大な人間によってのみ作られると信じている。カメラは、画家にとっての絵筆のようなもので、取るに足らない、単なる道具にすぎないのだ。写真を価値あるものにするのは、カメラを操作する人間の魂なのである。写真芸術の指導者たちは、強制してでも、人々に、写真は芸術的な宝物であり、自分たちの努力はこの目的実現に向けられているのだという主張を認めさせようとしているのだ。⁽³⁾

これを読めば、ドライサーが新たに台頭してきた写真芸術の本質を正確に理解し、既存の芸術のなかに位置づけようとしていることは明らかであろう。かれはこのカメラクラブの活動を支えている何人かの写真家について言及しているが、それまでの写真家としての実績、編集者としての活動を考慮すれば、かれがとりわけスティーグリッツを重視しているのは当然なことである。最後にドライサーはスティーグリッツが設定している目標について記述している。絵画的写真のレベルアップ、国家規模の展覧会の開催、そして、国立の写真アカデミーの設立である。これらはかなり高邁なる理想というべきではあるが、なにはともあれ、スティーグリッツがかなり初期の段階からこのような目標を掲げて活動を開始していた事実は確認しておくべきである。

一般的に言えば、ピクトリアル・フォトグラフィとは写真を芸術に高めることを目的とし、そのためには、修整や加筆をしてもよいとするものであるが、スティーグリッツが1890年代の後半に主導していたピクトリアル・フォトグラフィとは具体的にいかなるものであったのだろうか。ここではポートフォリオの出版後に、スティーグリッツが発表した「ピクトリアル・フォトグラフィ (Pictorial Photography)」（1899年）と、先に挙

げた、ドライサーの「注目すべき芸術：アルフレッド・スティーグリッツ」を中心に比較検討することにする。

スティーグリッツに言わせれば、写真とは科学と芸術の間に生まれた「私生児」であり、その結果、軽視され、貶められてきたわけだが、それにもかかわらず、その利便性ゆえに、時の経過と共に、人々に受け入れられ、広く浸透していったのである。そうした状況のなかで、改めて写真と向き合って、その本質を問い直そうという気運が高まってきた。その代表がスティーグリッツの写真の価値を最初に見抜いたP.H. エマソンであった。

画家は語りかけるために技術を学ぶのであり、絵を描くことは心的な過程であると考えている。写真にとっても同じことで、芸術的に言えば、それはきわめて困難な心的な過程なのであり、たとえ写真家が技術に習熟していたとしても、かれのすべてのエネルギーを必要とするものである。大切なのは、何を語るのか、そして、それをどう語るのか、なのだ。芸術作品の独自性とはなにが表現されているのか、そして、それがいかに表現されているかなのであり、それは詩においても、写真においても、絵画においても、事情は同じなのだ。⁽⁴⁾

先にドライサーが指摘していたように、写真にとって最も重要なのは「人間の魂」、換言すれば、写真家の独創性なのであり、それがあがるゆえに、写真の「独自性」が確保されるのである。そして、そうなるのはじめて、写真とは軽蔑すべき「私生児」ではなくて、それなりの独自性をそなえた、絵画と同格の芸術たりえるのである。

これまで写真とは「機械的な工程」なのであり、それゆえ、芸術ではありえないと弾劾されてきた。しかしながら、スティーグリッツによれば、1890年代に至って、写真家のあいだで、この「機械的な工程」に関して、決定的な発想の転換が起こったのである。つまり、従来、レンズ、カメラ、感光紙、焼き付けなどは写真家を奴隷化する「機械的な暴君」であったのだが、写真家が自らの独創性を認識することにより、それらは写真家の思想を表現するための「柔軟な」道具であると考えられるようになったのである。

そうした発想の転換は工程のひとつである現像に典型的に現われた。スティーグリッツによれば、現像とはただ単に感光紙を現像液に入れて、しかるべきところまで現像して、映像を定着することではなくて、現像液や現像抑制剤を駆使しながら、ときにはネガの一部を現像し、また、ときには別の部分を抑制しながら、しかも同時に、それぞれの部分の間の適切な関係を維持しながら、全体的に調和のとれた色調を実現することなのである。ドライサーはその辺の事情を「ネガにはほとんど注意は払われない。思考と注意は焼付けに注がれるのだ」と指摘したあとで具体的に次のように書いている。

写真家は感光紙を現像液の入った容器にただ浸すのではなくて、細い筆を使って、写真を部分的に現像するのだ。かれは現像液にグリセリンを混ぜ合わせる。すると、そのグリセリンは化学薬品の反応を遅らせてくれるので、写真家はその効果を観察しながら、必要に応じて、効果を徐々に高めたり、抑えたりすることができるし、細部を強調したり、削除することができるのだ。このレベルまで進歩することによって、写真家はさなぎから脱皮して、翼を持ち、栄光にいたる可能性を秘めた真の生きた芸術家になるのである。⁽⁵⁾

これまで写真は「機械的な工程」であるがゆえに真の芸術たりえないのだと宣告されてきた。しかしながら、この現像の工程をみれば、ここでは機械的な働きだけでなく、手の働きも、さらには、頭の働きも加わってきていることがわかる。そればかりではない。写真家は、画家と同じように、全体の構成、色調、色彩、デッサン、陰影を研究し理解しておかねばならないのだ。そうすることによって、はじめて、写真というメディアを駆使して、オリジナルな作品を創造することができるのである。すでに紹介したように、スティーグリッツは「アメリカにおける芸術写真のための提言」(1892年)において、アメリカの写真がかかえる問題として、独創性の欠如と、作品全体の色調の欠如を指摘していたが、それから7年を経て、かれはピクトリアル・フォトグラフィによって、それらの欠陥を克服し、新たな次元に参入することになったのである。

このようなピクトリアル・フォトグラフィの理念を具現化した作品はいろいろあるが、ここでは具体的に「冬 - 五番街」を例にとりて検討してみよう。この作品はスティーグリッツが1893年の2月、猛吹雪が荒れ狂う五番街で、忍耐強く何時間も待機して、あの貧相なハンドカメラで撮影したものである。サダキチ・ハートマンは、写真撮影には忍耐がいかに必要であるか、それを示す例として、いつもこの逸話を紹介している。

先に述べたように、スティーグリッツはアメリカの写真が芸術たりえないひとつの理由として色調の欠如を指摘していたが、あのコンテキストのなかで、色調の欠如とはいかなるものであったか少し説明を加えておこう。これまでアメリカの写真家が評価し追求してきたのは、明確な線であり、そうした線で構成される鮮明な画像であった。だが、かれによれば、そうした思想や方法では自然の本質をとらえることはできない。なぜなら、それはすべての線を和らげてくれる自然の独特な雰囲気を持ち壊し破壊してしまうからである。むしろ、こうしたスティーグリッツの立場を全面的に否定し退けることは可能である。ただ、1890年代に、かれがそのように考え、そうした信念に基づいて写真家として活動してきたことも事実である。そして、さらに付言すれば、その根底に当時ヨーロッパを席卷していた象徴主義があったことは間違いないし、かれが「絵画的効果」と言うとき、たとえば、ホイスラー、コロドー、そして、ミレーといった画家たちを念頭

においていたのは疑いないことである。たとえば、D.P. ピーラーはその辺の事情をこんなふうに書いている。

スティエグリッツにとって、世界の人間を、そして、事物を写真に撮るということは、それらの対象を透視して、それらが表わしている超絶的な理念や原理をとらえることであった。イメージは象徴的なものになる、つまり、写真家が物質的な世界で見出すものだが、同時に、より理念的な次元の価値を象徴するものになるのだ。⁽⁶⁾



(1)



(2)

それでは、こうした基本的な事実を踏まえて、改めて「冬 - 五番街」を見てみよう。先に述べたように、スティエグリッツがこの作品を最初に撮影したのは1893年の2月の、猛吹雪の日であった。その後必要に応じて繰り返しプリントされた結果、多くのヴァージョンが残っているのだが、(1)は1897年にラッセル社から出版されたポートフォリオに収録されたものであり、(2)は1924年 - 1934年の間にプリントされたものである。両作品とも同一のネガからプリントされたものであるから、ふたつの作品の間に類似性があるのは当然なことだが、しかし、よく観察すればわかるように、ふたつの作品の間には差異もある。まずは類似性について言えば、舞台は猛吹雪が吹き荒れるニューヨークの五番街。激しく横なぐりに吹きつけてくる雪。街路に降り積もった雪。街全体が雪に覆われてぼんやり霞んでいて、通りの先の建物の姿は全く見えない。御者も、馬車を引く馬も、路上で雪掻きをする人も霞んで、それぞれの細部は掻き消され輪郭だけになっている。これはもはや自然の世界ではなく、霊的などでも言うべき神秘的な世界である。そして、その薄靄のなかから出現し、深く積もった雪のなかを前進してくる御者と馬車。それらは吹きつける雪のために細部が掻き消され輪郭だけになっているがゆえに、どこか神秘的で、しかも、確たるリアリティーを持った存在となっている。すでに紹介した

ように、スティーグリッツは帰国直後からダウントウンを徘徊し、実在感があって、「貧しいのに私より豊かな」古着屋や浮浪者などの下層階級の人々を執拗に撮影していた。こうした事実を思い合せてみれば、スティーグリッツが、「冬 - 五番街」において描こうとしたのは、まさにアメリカそのものであり、そこで生きる自分自身であったと考えて間違いはないだろう。

次にふたつの作品の間の差異について。まず(1)と(2)を比較すれば明らかなように、(1)の作品は、(2)の作品から、左右の、人々が雪掻きをしている歩道の部分をカットしたものである。なぜそうしたのだろうか。それはおそらく、この作品でかれが意図したのものにとって、これらのきわめて日常的で、散文的なイメージは相反するものであり、それを阻害すると判断したからであろう。さらにもう一点確認しておくべきことは、(1)の作品で、前進してくる馬の左手に写っている枕木の山である。これが作品(2)において削除されて消え去っている。この枕木の山が作品全体の調和を害していると考えたからである。無論ここで銘記すべきは、おそらくかれがグリセリンを使用して、部分的に現像する方法によって処理したことである。ここでは「冬 - 五番街」という作品のふたつのヴァージョンを選んで比較検討してみたが、他にもさらにいくつかのヴァージョンが存在している。そして、(1)と(2)の間にも容易に説明しきれないような多くの矛盾や齟齬が存在する。しかし、スティーグリッツは一枚のネガを基にして、写真家としての思想と直感によって、そのときどきにそれらのヴァージョンを作成してきたのだから、われわれはそれらを大いなる遺産としてそっくり受けとめておくべきだろう。

これまでの考察によって、1890年代に、スティーグリッツが主導していたピクトリアル・フォトグラフィがいかなるものであったかは明らかになった筈である。ここでわれわれは、スティーグリッツが、写真家としての道を志した時から、自らに課し、その実現をめざしていた究極の目標を思い出さねばならない。断るまでもないことだが、写真を芸術に高め、芸術として認知させることである。1902年、かれは機が熟したのを察知して、意を決して勝負に出た。2月17日、ニューヨークのナショナル・アーツ・クラブでオープンした写真展である。そこには見慣れぬ言葉で「フォト・セセッション」主催と書かれていた。かくして、スティーグリッツは自らの立場を、つまり、写真における分離主義的運動を鮮明に宣言したのである。それまでかれの周辺で写真家として活動し、かれの主旨に賛同する写真家たちが、たとえば、E. スタイケンが、C. ホワイトが、G. ケーゼビアが参集した。それでは「フォト・セセッション」とは何だったのか。基本的には、それは従来のアメリカの写真の伝統や慣習に対するに異議申し立てであり、それらからの「分離」の試みであった。スティーグリッツはさらにそれに関して次のように書いている。

こうした抗議が、教条主義者や折衷主義者からの分離が、ついに形をとって現われたのが、フォト・セセッションの設立であった。その目的はピクトリアル・フォトグラフィのために献身的に活動しているアメリカの写真家を結集して、それがけして芸術の小間使いではなくて、個性的な表現のための固有の手段であることを、なんとしても認識させることなのである。⁽⁷⁾

スティーグリッツはここに掲げた目標実現のために献身的に身を投じていくことになるのだが、その際かれの行動は迅速で、的確なものであった。

1903年、フォト・セセッションの機関誌「カメラ・ワーク」の創刊。「写真芸術の進化の論理的帰結」であり、スティーグリッツ自らの編集による季刊誌である。無論最初は写真のみを掲載していたが、1905年の「291」の開設などの要素が加わって、1908年ころから、当時ヨーロッパの美術界を席卷していたロダン、セザンヌ、マチス、ピカソなどの作品を掲載するようになり、「291」と共に、現代アメリカ美術の有力な拠点となっていたことは周知の事実である。

1904年、ピッツバーグのカーネギー美術館で開催されたフォト・セセッション主催の写真展。これは2年前のニューヨークでの写真展を凌駕する質の高い展覧会であり、その結果、写真の世界でのフォト・セセッションの立場が確立することになった。サダキチ・ハートマンがレポート記事を書いているのでみておこう。この展覧会は54名の写真家が出品した300点の作品から構成されていて、スティーグリッツがカタログの編集を行い、スタイケンが表紙のデザインを担当している。ハートマンによれば、この展覧会はこれまでにアメリカで開催されたなかで、ピクトリアル・フォトグラフィの最も重要で、完璧な写真展である。かれはスティーグリッツ、スタイケン、ケイリー、コーバーン、ホワイト、ユージンらの作品を講評したあとで、これらの写真家が共有する最初にして最後の目的は「芸術的な仕事」をすることであり、そのためには「内的な声を聞くこと、自己に忠実であること、他人には従属しないこと」であると総括している。これがフォト・セセッションの基本的な姿勢であるのは言うまでもないだろう。

1905年、フォト・セセッションの画廊、通称「291」の開設。これまでニューヨークやピッツバーグで開催された写真展を紹介してきたが、実際はこれらはきわめて例外的なイベントであった。当時美術館で写真が展示されることは全くと言っていいくらいなかったのだ。写真は芸術ではないのだから、当然の措置であった。そうした不当な状況のなかで、かれらはずねに芸術である写真を常時展示できる場所を希求してきたのであり、1905年の「291」の開設によって、かれらは年来の悲願を達成することになったのである。かれらはこれ以降「291」を前進基地にして、分離主義運動に邁進していくことになるのだ。

これまでスティーグリッツとハートマンを中心に、1890年代にかれらが写真をどのようにとらえていたのか、そして、かれらが推進したピクトリアル・フォトグラフィとは何だったのか考察してきた。ただここで確認しておかねばならぬのは、冒頭で書いたように、ピクトリアル・フォトグラフィとはあくまで過渡的なコンセプトであったことである。たとえば、ハートマンが、1904年に、ピッツバーグのカーネギー美術館で開催されたフォト・セセッションの写真展に関するレポート記事を書いていることは紹介したが、実はほぼ同じ時期にかれは「ストレート・フォトグラフィのための提言」という記事も書いているのである。ここでもハートマンはカーネギー美術館でのフォト・セセッション展を取り上げて、それを高く評価しているのだが、同時に、かれはかれらが推進するピクトリアル・フォトグラフィに対して、疑念を、というか、不信を表明しているのである。かれが投げかけたのは、ピクトリアル・フォトグラフィとは本当に写真なのか、という素朴な疑問であった。そして、その対案として、ハートマンはストレート・フォトグラフィを提唱することになったのだ。こんなところに、写真にかかわる深刻な問題の所在が暗示されているのだが、それは改めて別の機会に扱うことにしよう。

注

- 1 Sadakichi Hartmann: A Plea for the Picturesqueness of New York (Camera Notes, 1900)
- 2 Dorothy Norman: Alfred Stieglitz: An American Seer (Aperture, 1990) p. 38
- 3 Theodore Dreiser: The Camera Club of New York (Ainslie's 4, 1899)
- 4 Alfred Stieglitz: Pictorial Photography (Scribner's Magazine, 1899)
- 5 Theodore Dreiser: A Remarkable Art: Alfred Stieglitz (Great Round World 19, 1902)
- 6 David P. Peeler: The Illuminating Mind in American Photography (University of Rochester Press, 2001) p. 26
- 7 Alfred Stieglitz: The Photo-Secession (Bausch and Lomb Lens Souvenir, 1903)

参考文献

- 1 Sadakichi Hartmann: Critical Modernist (Edited by J.C. Weaver, University of California Press, 1991)
- 2 William I. Homer: Alfred Stieglitz and the American Avant-Garde (New York Graphic Society, 1977)
- 3 Alan Trachtenberg: Reading American Photographs (Hill and Wang, 1989)