

A. スティーグリッツとモダニズム（I）

田 野 勲

1

A. スティーグリッツ（Alfred Stieglitz）がはじめてカメラを手にしたのは1883年、かれが19歳の時であり、それ以降、かれはベルリン工科大学で、ホーゲル教授の下で写真工学を学びながら、同時に、機会を見つけてはヨーロッパ各地を旅行し、実践的に写真を撮り、それらの撮った写真をさまざまなコンペに送付してはさまざまな賞を獲得してきた。そんな日々を送っているうち、いつしか、かれは写真とは個性的な表現のための固有な手段であり、芸術たりうるものであると確信するようになり、さらに、写真を芸術に高め、芸術として認知させるのが、自分に課せられた使命であると考えようになっていった。アメリカに帰国後、正確には、1893年に、かれは *American Amateur Photographer* という写真誌の編集者になり、翌1894年には、イギリスで結成されていた写真家の国際的な組織であるリンクト・リング（Linked Ring）の会員に推挙されたのだが、そうした状況のなかで、かれは、あくまでもアメリカを拠点にしながら、この横に「繋がった輪」である組織を通じて、ヨーロッパの写真家たちと連動しながら、写真を芸術に高め、芸術として認知させるという使命を全うするために邁進してきたのである。しかし、断るまでもないが、こうした偉業を、スティーグリッツがただ一人で成就できたわけではなかった。かれの長期間にわたる活動の軌跡を辿れば明らかなように、その時々、かれに賛同し、かれを真摯にサポートした人々がいたのだ。世紀が変わって20世紀になった時、スティーグリッツは決定的な一歩を踏み出すことになるのだが、その時、かれの近くにおいて、かれに同調し、かれを励まし、支えたのが、かれよりも15歳も年下ではあるが、野心に溢れた、新進気鋭の画家であり、写真家であった E. スタイケンであった。

E. スタイケン（Edward Steichen）は1879年にルクセンブルグで生まれたが、その直後に、スタイケン一家は自由と平等と機会を求めてアメリカに移住し、ウイスコンシン州の最大の都市であるミルウォーキーに住み着いた。父はアメリカでの過酷な労働のために病に蝕まれて、まともに働くこともできなくなっていたために、母が婦人帽子屋を経営しながら、一家の生計を支えていた。そうした事情もあって、スタイケンは16歳のときから、ミルウォーキーにあった広告会社で、デザイナーとして働いていた。そんな

ある日、かれは広告用のポスターを作成するために、写真を利用することを思いついた。その結果、これはまさに運命としか言いようがないのだが、かれはカメラと出会うことになったのである。むろん、初めは、かれはデザイナーとして、仕事のためだけに写真を撮っていたのだが、そうこうするうちに、徐々に、かれは仕事を離れて、個人的に魅力的で心を捉えるものを、たとえば、黄昏時の森林などの景色を撮影するようになっていったのである。*Woods — Twilight* (1898) や *The Pool — Evening* (1899) などはそれらのなかでも代表的な作品である。さらに、忘れてはならないのは、かれが絵画に並々ならぬ関心を寄せ、画家になろうと強く心に決めていたことである。1897年には、かれは同好の若い仲間たちを集めて、ミルウオーキー・アート・スチューダント・リーグを結成し、初代の会長に選出されたりした。つまり、10代のスタイケン is 広告ポスターのデザイナーとして身を立てながら、いつの日にか、画家として、そして、写真家として、成功することを夢見る野心的な若者だったのである。

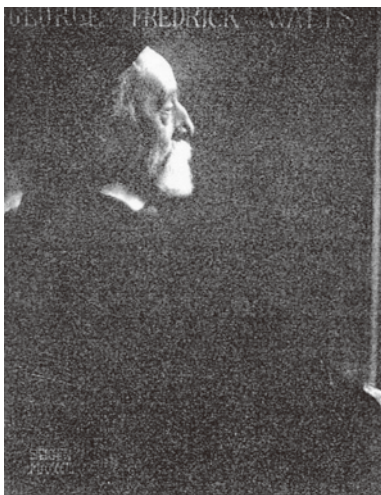
1899年、いよいよチャンスが訪れる。第2回フィラデルフィア・サロン展では、かれの2点の作品が審査をパスし、さらに、シカゴ・サロン展では3点の作品が審査をパスして展示されることになったのである。スタイケンの作品が初めて由緒ある公募展で公に評価されたのである。そして、翌年、1900年に、21歳になったスタイケンは大胆な決断を下した。家族の、特に、父親の反対を押し切って、安定した仕事を辞し、パリへ旅立つことになったのである。むろん、写真家としてではなく、画家として、身を立てるために。その途上、クラレンス・ホワイトの勧めもあって、ニューヨークで、スタイケンは初めてスティーグリッツに会った。このふたりの出会いは、個人的にも、写真史的にも、じつに重要なものになるのだが、この時点では、互いにそんなことなど知る由もなかった。この時の出会いを回想して、のちに、スタイケンは「かれは、私が画家であり、同時に、写真家であるという事実特に興味があったようだった」と書いているが、これは、当時のスティーグリッツの心情をもの見事に言い当てているものであり、その真意についてはあとで語ることにしよう。

パリ到着後、スタイケンはある目的を達成するために直ちにパリ万博会場に駆けつけた。会場近くで開催されていたロダン展を観るためであった。そこには数年前にアメリカでもスキャンダラスな話題を提供したバルザック像が屹立していたし、観客に混じってあの憧れのロダンの姿があった。かれはいつの日にかロダンの写真を撮るのだと密かに決心した。現実には1年もしないうちに、その夢は実現することになるのだが。

この年の秋、スタイケンはロンドンを訪れて、そこで、かれはアメリカを代表する写真家のひとりであるホーランド・デイ (*Holland Day*) と出会うことになった。デイは王立写真協会で「新しいアメリカ写真展」を開催することになっていたのだが、急遽、スタイケンにも参加を要請し、21点の作品を選び出した。かくして、かれはロンドンデ

ビューを果たすことになったのである。翌年、デイはパリ写真クラブでも、「新しいアメリカ写真展」を開催したが、この時には、スタイクンの作品を31点選んで出品させた。これらの作品を観て、フランス写真界の重鎮ロベール・ドマシー (Robert Demachy) はスタイクンを「恐るべき子供」と呼んで、その才能に最大限の敬意を表したのである。

そして、1901年、スタイクンはついに数年間心のなかに暖めてきた悲願を成就することになった。ある知人を介して、直接ロダンに会うことができたのである。実際会ってみると、予想に反して、ロダンは親切で、優しく、持参した作品をきちんと受けとめて評価してくれたし、最後には、いつ訪ねて来てくれてもいいし、いつでも自分を撮影してもいいと申し出てくれたのである。ロダンはかれをまるで実の息子のように受入れ接してくれたのである。スタイクンはほぼ一年の間、ムドンにあったロダンの館を訪れ、あらゆる機会をとらえてはロダンを撮影した。その間に撮った一枚が傑作 *Rodin — Le Penseur and Victor Hugo* であったが、撮影時の裏話にスタイクンらしさが出ているので紹介しておこう。ここで、ロダンは「ヴィクトル・ユーゴー」の像の前で横向きになって、あの有名な「考える人」の像と向かい合っている。ところで、スタイクンの説明によれば、この作品はじつは合成写真なのである。つまり、かれは、まず、「ヴィクトル・ユーゴ」の像の前で横向きになっているロダんと、「考える人」の像をそれぞれ別々に撮影して、その後で、それら2枚の写真を合成して、一枚の写真にしたのである。それまで、スタイクンは写真の合成などやったことはなかったので、どう処理すべきかわからず、不安だったらしいが、それでも、かれは強い意志と、写真に関する深く柔軟な知識を駆使して、そうした困難な仕事を見事にやってのけて、傑作をものしてしまうわけで、こうしたところがスタイクンの面目躍如たるところである。



E. スタイクン：G.F. ワッツ (1901)



E. スタイクン：ロダン—考える人とヴィクトル・ユーゴー (1902)

さらに、スタイクンは、1902年3月に、これまで誰にも為しえなかったことをいとも簡単にやってのけてしまった。かれはフランスの伝統ある the Salon des Champs de Mars に応募して、数点の絵画作品、デッサン、そして、少なくとも10点の写真—その中には、現在でもかれの代表作と考えられているロダン、レンバッハ、メーテルリンクの肖像写真が含まれていた—を送り付けたのだが、その結果、かれの絵画作品、デッサンのみならず、前代未聞のことだが、その「卓越した技術」ゆえに、写真も審査をパスして受け入れられることになったのである。ただし、残念ながら、それらの写真は実際には会場で展示されることはなかった。というのも、開幕直前に、関係者たちの「嫉妬と陰謀」によって、土壇場でその決定が覆されてしまったからである。とはいえ、伝統ある the Salon des Champs de Mars が、一時的であったにせよ、写真の芸術性を認めて受け入れたことは厳然たる事実であって、この画期的な壮举を伝え聞いて、ステイーグリッツは さっそく *Camera Notes* の1902年7月号に次のような記事を寄稿して賞賛した。

ニューヨーク・ヘラルド紙に届いた電文によれば、審査員たちの猛烈な反対にもかかわらず、スタイクン氏は世界で認定されている美術展覧会、つまり、the Salon des Champs de Mars の旧弊なる障壁を打破して、その作品が認められた最初の写真家となったのだ。このような重要な展覧会では、画家や彫刻家たちの厳しい審査に合格しなければならないのだが…。¹

思い返してみれば、スタイクンがカメラを初めて手にしたのが1895年であり、独学で写真界に登場したのが1899年であったし、さらに、1900年にヨーロッパに渡ってからほんの2年しか経過していないのに、かれは、生来の卓越した才能と、強靱な精神力によって、画家として、そして、写真家として、これだけの実績を積み重ね、いっきに成功の階段を駆け上って、時代の寵児として持て囃されるようになっていたのである。芸術の世界に華々しく登場した、典型的なアメリカン・ドリームの実現者、それがスタイクンであった。かれは1902年の8月に帰国し、ニューヨークに住みついて、肖像写真家として活動を開始したのだが、ステイーグリッツがそんなスタイクンを放っておくはずがなかった。というのも、かれがその時推進していた運動にとって、スタイクンは不可欠の存在だったからである。それはなぜなのか。ここで思い起こして欲しいのは、初対面の際に、ステイーグリッツが、かれが「画家であり、同時に、写真家である」という事実に関心があったということである。

先にも述べたように、ステイーグリッツは、写真とは個性的な表現であり、その写真を芸術に高め、芸術として認知させることを自分の使命であると考えてきた。ただし、

この時点で、つまり、1890年代の後半から、1900年代の前半にかけて、かれは写真を芸術に高めるとはどのようなことなのかを明確に認識していたわけではなかったらしい。あるいは、この可能性もかなり高いのだが、実際は明確に認識してはいたのだが、戦略として、敢えて未分化であるかのように装っていたのかもしれないし、そうだとすると、なかなかしたたかな高等戦術だったということになるのだが。いずれにせよ、安易には、どちらだったのか判断することはできないのだが、そうした曖昧で、矛盾した態度は、かれが当時発表した論文、たとえば、*The Progress of Pictorial Photography in the United States*（1899年）や *Pictorial Photography*（1899年）などに典型的に現われてきている。これらの論文からわかるように、表面的には、かれが推進していたのは ピクトリアル・フォトグラフィー（Pictorial Photography）であった。それではピクトリアル・フォトグラフィーとはいったいなんなのかというと、それは読んで字の如く、絵画的な写真のことであるが、それではなぜかれは絵画的な写真を推進しようとしたのであろうか。あのコダックの有名な広告「あなたはボタンを押しさえすればいいのです。あとは全部コダックがやります」が示しているように、写真とは、対象を選び、構図を決めて、シャッターを押してしまえば、一般的には、そのあとには、人間の感性や技術が介在することもなく、ただ自動的に機械的な工程によって生み出されるものであると考えられてきた、つまり、多木浩二によれば、伝統的な「作者」という概念が揺るがされてきたのであり、その結果、当然なことだったが、写真は芸術として認められなかったのである。しかしながら、写真に真摯に携わる者にとって、これほど不本意で屈辱的なことはないだろう。そして、こうした事態を前して、ある写真家たちは、このような誤った社会通念を打破して、写真を芸術に高め、芸術として認めさせなければならないと考えるようになったのである。そのうちのひとりがスティーグリッツであったし、そのかれが推進したのがピクトリアル・フォトグラフィーであった。

それでは、このピクトリアル・フォトグラフィーはいかにして芸術たりうるのであろうか。そのためには、前提として、写真家の独創性の自覚と、科学技術の進歩が不可欠であった。しかるのちに、これら二つの要素が結びつくことによって、レンズ、感光板、現像液、印画などは、これまでのようなネガティブで機械的な工程ではなくて、いまや、柔軟で有効な工程であり道具であると見直され活用されるようになったのである。ここでは具体的に、印画法を取り上げて検討してみよう。当時スティーグリッツがその有効性を認めて推奨したのはプラチナ印画法とゴム印画法であった。かれ自身はプラチナ印画法を好んで採用して、時には、たとえば、あの有名な「冬—五番街」では、抑制剤であるグリセリンを使って、枕木を消去するなど、修整したこともあった。ところが、アメリカ写真のレベル・アップのために、かれが強力に推奨したのはそのプラチナ印画法ではなくて、むしろゴム印画法であった。

ゴム・プリントの製作方法は、アラビアゴムに重クロム酸塩と顔料を混合して紙に塗布し、乾燥後ネガと密着して太陽光などの強力な光源で焼き付ける。露光後、感光面を下にして水中に浮かすと、未露光の部分はアラビアゴムが硬化されていないので顔料とともに水に溶け出し、紙の上には露光された硬化部分だけが残るのでポジ画像が得られる。硬化したアラビアゴム層と紙の接着のために、使用する紙はある程度粗面であることが必要である。画像の色やコントラストの選択が自由であり、しかも画像の保存性は高い。しかし、鮮鋭さは劣る。²

これがゴム印画法の原理であるが、この方法が写真家に表現の無限の可能性を与えることになったのである。まず、写真家は顔料によって画像の色を選ぶことができたし、紙も高級な和紙を含めて多種多様なものを選択できた。さらに、露光後、水に浸すと、自然に未露光の部分が水に溶けて、ポジ画像が得られるのだが、ここで重要なのは、写真家が自分の感性や技術によって、この部分の工程を人為的に処理することもできることである。つまり、写真家は紙がまだ乾燥せず湿っている間に、ブラシを使って画像を修整して、全体的に、あるいは、部分的に、明暗を調整することも、質感を変えることもできたし、ときには、画面にブラシの痕跡を残すこともできたのである。その結果、確かに写真ではあるのだが、デッサンやエッチングと区別ができないような写真が、つまり、絵のような写真＝ピクトリアル・フォトグラフィーが出来上がることになるのだ。そして、デッサンやエッチングが芸術であるなら、原理的には、それと対等である写真も芸術であるべきだし、さらに、この写真が、たとえば、the Salon des Champs de Mars などの世界で公認されている美術展覧会で認められることになれば、その時、写真は芸術として認知されたことになるはずである。若きスタイケンも、まさにそのことを、つまり、ピクトリアル・フォトグラフィーが芸術たりうことを実証したのであり、スティーグリッツによれば、それが可能だったのは、おそらく、かれが画家であり、同時に、写真家であったからであった。こうした文脈においてみれば、かれにとって、なぜスタイケンが不可欠な存在であったのかが了解できるだろう。そして、スタイケンもまた、スティーグリッツのそうした真摯で崇高な意思を理解し受けとめて、積極的に協力を申し出て、写真を芸術に、という運動に挺身することになったのである。

2

すでに述べたように、世紀が変わって20世紀に突入するやいなや、スティーグリッツは写真を芸術に高め、芸術として認知させるという使命を果たすために、果敢に決定的な一歩を踏み出すことになったのだが、そうした芸術運動を体現するシンボリックな存

在として、かれが選んだのが、新進気鋭の、そして、すでにヨーロッパでもそれなりの地歩築き上げている、画家であり、写真家であったスタイケンであった。かれはこの若くて有能なスタイケンと協働しながら、写真を芸術に高め、芸術として認知させるために邁進することになるのである。

まず第1弾として、スティーグリッツは1902年の3月（言うまでもなく、この時点では、スタイケンはまだバリーにいたのだが）に、ニューヨークのナショナル・アーツ・クラブで、フォト・セセッション主催の写真展を開催した。これは写真史のなかで新たなページを切り開くことになる画期的な展覧会であったが、スタイケンがその主要なメンバーの一人であったのは断るまでもない。

第2弾として、スティーグリッツは1903年の1月に、「フォト・セセッションの広告塔」となる写真誌 *Camera Work* を発行することになったが、その際に、当然ながら、スタイケンは重要な役割を果たしている。スティーグリッツはかれに記念すべき第1号の表紙と裏表紙の装丁を依頼していたのだが、期待に違わず、スタイケンはアール・ヌーボー風の瀟洒なものに仕立て上げて、この写真誌を「最も進歩したアメリカの定期刊行物」にするのに大いに貢献することになったのである。それに加えて、かれはこの第1号に *Ye Fakers* という写真論も寄稿している。

スティーグリッツが放った第3弾は、フォト・セセッションの画廊、通称「291」の開設であった。これ以降、この「291」はフォト・セセッションの活動の前進基地になっていくのである。そう考えると、この「291」の開設はきわめて意義深いものであったが、その際にも、スタイケンは重大な役割を果たしていたのである。すでに紹介したように、スタイケンは1902年8月に帰国したあと、ニューヨークの五番街291番地にスタジオを構えて、主に肖像写真家として活動していたのだが、1905年になって、手狭になったために、同じ階の293番地に移り住んだ。1902年のフォト・セセッション展、1903年の *Camera Work* の刊行以降、スティーグリッツがニューヨークに自分たちの活動の基盤がないのを嘆いていたのを知っていたので、スタイケンは291番地の空き部屋と、前から空いていた隣接している2つの部屋を借りて、画廊にすることを提案したのである。最初、スティーグリッツは同意しなかった。なぜなら、作品展を継続して開催していくためには、それに応じられるだけの数の優れた作品がなければならないが、かれにはその確信が持てなかったからである。だが、スタイケンは簡単に引き下がらなかった。かれは執拗に、かれらにとっての活動拠点の必要性和、写真だけではなく、絵画作品も扱うべきだ、そうすれば画廊を維持することは可能であると説得した。その結果、ついに、スティーグリッツは「291」の開設を決断したのである。それだけにとどまらず、スタイケン夫妻は3部屋の改装作業にも献身的に取り組んだのだ。かくして、1905年11月に、当時としては、洗練されていて、しかも、機能的な画廊「291」が開廊したので

ある。ステイーグリッツは開廊に際して次のように高らかに宣言した。

フォト・セセッションは、さしあたって予告していた大規模な写真展を開くことができないので、すでに選別して、入手している作品のうちの一部を展示することを決定し、そのために、ニューヨーク市五番街291番地の3部屋を借り受けた。その会場で、2週間毎に、30から40点の作品を展示する予定である。これらの規模は小さいが、選りすぐりの作品展は、写真以外の芸術作品と、フォト・セセッションが機会あるごとに収集してきたが、この国でこれまでに公に発表されたことのないアメリカの写真だけではなくて、オーストリア、ドイツ、イギリス、フランスの写真によって構成されることになるだろう。³

ここで銘記すべきは、スタイケンが主張したに違いないのだが、「291」は、写真だけではなく、それ以外の芸術作品、つまり、絵も、彫刻も、展示するつもりである、と予告していることである。それが具体的に実現するのは、1907年の Pamela Colman Smith の個展からであり、その後、立続けに、ロダン展、マチス展、セザンヌ展、ピカソ展などのその当時としては最先端にあって、スキャンダラスなどと言っていいくらいに、大胆で、刺激的な展覧会を敢行することによって、「291」自体が徐々に変貌して、写真だけを展示する画廊から、芸術全体に関わる、前衛的なモダニズム運動の有力な拠点になることになり、そのことが逆に写真そのものに重大な影響を及ぼすことになるのだが、その辺の事情に関しては改めて詳しく論じることにしよう。

このように、ステイーグリッツは世紀が変わって20世紀になるやいなや、1902年にフォト・セセッションという写真家集団を結成し、1903年にフォト・セセッションの広告塔である機関誌 *Camera Work* を発行し、そして、1905年にはフォト・セセッションの活動拠点となる画廊、通称「291」を開設したが、その結果、かれの悲願である、写真を芸術として認知させるという使命を達成するための実質的で機動的な体制が確立することになったのである。ここでは、具体的に *Camera Work* の内容や、「291」での作品展などを検証しながら、かれの活動の軌跡を辿っていくことにする。

まず、*Camera Work* であるが、1903年の1月に第1号が発行され、1917年の6月に第49号と第50号の合併号が発行され、その後、第一次世界大戦の煽りを受けて廃刊になった。この雑誌の体裁は第1号から最終号に至るまでほぼ同じパターンになっている。たとえば、第1号を例にとってみると、フォト・セセッションの会員である女流写真家ゲートルード・ケーズビア (Gertrude Käsebier) の特集号で、彼女の6点の作品が掲載されており、それに加えて、ステイーグリッツと A.R. ダグモア (A. Radclyffe Dugmore) の作品が1点づつ掲載されている。次に、D.W. トライオン (D.W. Tryon) と P.P. シャヴァ

ンヌ (Pierre Puvis de Chavannes) の絵画作品が 1 点づつ掲載され、さらに、それに続いて、スティーグリッツ、C. キャフィン (Charles Caffin)、D. フーゲット (Dallett Fuguet)、J.B. ケーフット (John Barrett Kerfoot)、S. ハートマン (Sadakichi Hartmann)、E. スタイケン、J. ケイリー (Joseph Keiley) などのエッセイが掲載されている。時には、絵画作品が紹介されていない場合もあるが、まず、ある写真家の特集を組んで、そのあとで、数篇のエッセイを掲載するというパターンは一貫して踏襲されている。

第 2 号は E. スタイケンの特集号であり、第 3 号は同じくフォト・セセッションの会員であるクラレンス・ホワイト (Clarence White) の特集号である。第 4 号は一転してイギリスの代表的な写真家である F.H. エヴァンズ (Frederick H. Evans) の特集号であり、第 5 号はフランスの代表的な写真家である R. ドマシー (Robert Memachy) の特集号になっている。このように、スティーグリッツは、*Camera Work* において、フォト・セセッション所属の写真家や、ヨーロッパの横に繋がった輪であるリンクト・リングに所属する写真家を選んで、包括的に紹介しているのだ。

さらに、ここで言い添えておけば、こうした陣容は、「291」がオープンした 1905 年から 1906 年にかけて企画した作品展においても変わっていないのである。まず、1905 年 11 月から 1906 年の 1 月にかけては、フォト・セセッションの会員の作品展、1906 年 1 月にはフランスの写真家たち — R. ドマシー、E.J. ピュヨー (E.J. Puyo) — の作品展、2 月には G. ケーズビアと C. ホワイトの作品展、3 月にはイギリスの写真家たち — J.C. アナン (J. Craig Annan)、F.H. エヴァンズ — の作品展と、スタイケンの作品展、4 月にはドイツとオーストリアの写真家たち — H. キューン (Heinrich Kühn)、H. ヘンネバーグ (Hugo Henneberg)、H. ヴァジェック (Hans Watzek) — の作品展が開かれ、あとはしばらく間があいて、年末に再び会員たちの作品展が開催されている。ここで注意すべきは、約 3 年の時差があるのだが、4 月のドイツ、オーストリアの写真家たちを除けば、*Camera Work* と「291」が取り上げているのはほぼ同じ写真家たちであるということである。

スティーグリッツが企画で選抜する際に、必須条件としたのが「写真とは個性的な表現である」という基本的な姿勢であったし、これらの写真家たちがその条件を満たしているのは言うまでもないが、同時に、かれらがそれぞれにきわめて個性的であり、写真に関する考え方においても、その作風においても、かなり異なっていることも事実である。そこで考察を進めていくためにも、いささか乱暴かもしれぬが、これらの写真家たちを 2 つの流派に分類しておくことにする。ひとつはリンクト・リングを立ち上げたイギリスの写真家たちであり、もうひとつはフランス、ドイツ、オーストリアの写真家たちである。端的に言えば、前者は修整反対派であり、後者は修整賛成派である。アメリカの写真家たちはなかなか分類しにくいのだが、敢えて分けるなら、スティーグリッツ

はイギリス寄りであり、スタイケンにはフランス寄りであると言える。確かに、このように分類するのは乱暴の謗りは免れないだろう。それゆえ、誤解を避けるためにも、ステューグリッツがグリセリンを使って修整したことがあったし、スタイケンが写真に全く修整を加えなかったことも多々あったという事実を付言しておく。

もう一度確認しておくが、ステューグリッツの究極的な目的は写真を芸術に高め、芸術として認知させることであったし、そのための戦略として、かれはピクトリアル・フォトグラフィーを推進したのだし、その有力なひとつの手段として、ゴム印画法を推奨したのである。それにしても、俄かに信じ難いことだが、あのステューグリッツがかつてこんなふう述べていたのだ。

ゴム印画法はこのような眠っていた才能を目覚めさせるのに大いに寄与した。というのも、この方法によって、写真家はついに無限の表現手段を見出したからである。この方法の到来によって、新たな可能性を秘めた分野が開かれることになり、ピクトリアル・フォトグラフィーの未来はさらに明るいものになったのである。⁴

このような状況下では、当然ながら、R. ドマシーや E. スタイケンを中心とする修整賛成派が優位な立場を占めるようになったのだが、それではスタイケン自身はその辺の事情をどのように考えていたのであろうか。かれは *Camera Work* の第1号（1903年）に寄稿した *Ye Fakers* のなかで次のように書いている。

修整されたプリントは写真ではないのかもしれない。光の作用とプリントの間に人間が介入するのは、写真の純粋性にとって汚点なのかもしれない。だが、この介入が、直接プリントに描いたり、濃淡をつけたり、ぼかしたりするものであれば、ネガに点刻したり、描き込んだり、ネガを引っかくものであれば、あるいは、グリセリンやブラシやモップを使ったりするものであれば、偽造は始まっているのであり、作品の良し悪しは、写真家に、つまり、その人間性、その技術、その感性に懸かっているのである。⁵



E. スタイケン：自画像（1903）

極言すれば、かれにとって、結果がすべて

であって、写真家は自分の感性と技術を十分に活用して、最善の結果を目指すべきなのであり、そのためには、手段を問わずに、敢えて修整でも、偽造でもすべきなのである。かれ自身がそうすることで誰も為しえなかったような前代未聞の成果を上げてきたのである。自らを含めて修整賛成派の写真家たちを「ペテン師」などと自虐的に呼んでいるが、こんなところに、若きスタイケンの並々ならぬ自信と自負を読み取ることができるであろう。

むろん、こうした考え方や生き方に批判的な写真家たちがいた。そのひとりがイギリスの写真界を代表する写真家 F.H. エヴァンズであった。かれは純粋写真（pure photography）を主張したのだが、この純粋写真にとって必要なものは、適切な光と露光のタイミングと条件を選択するための、細心の注意と知識と技術であり、その結果得られる、充分に露光されたネガであった。つまり、こうして完璧なネガが得られさえすれば、不完全なネガを補完するために、わざわざ操作したり、修整したりする必要はなくなるはずなのである。エヴァンズが純粋写真を主張したのは *Camera Work* 第4号（1903年）においてであったが、これは直ちに S. ハートマンの『ストレート・フォトグラフィーのための提言』（1904年）を思い起こさせる。

「なにをストレート・フォトグラフィーと呼ぶのか、それを定義することができるのか」とかれらは訊ねるかもしれないが、それには簡単に答えることができる。カメラを、目を、感性と構図の知識を信頼しなさい、変動する色と光と影を考慮しなさい、線と明暗と空間の配分をよく調べなさい、思い描いている風景なり事物が美の至上の瞬間に現われてくるまで忍耐強く待ちなさい、要約すれば、撮ろうとしている映像を完全に構成しさえすれば、ネガは完璧なものになり、その結果、修整は、全く、あるいは、ほとんど、必要でなくなるのである。⁶

これだけに止まらなかった。S. ハートマンはほぼ同じ時期に *Camera Work* に『独白（A Monologue）』という戯画的な詩を発表している。舞台はニューヨーク、五番街、30丁目と31丁目の間、つまり、「291」の前。そこに、ハムレット・スタイケンが、日本の帯をネクタイ代わりにして、「描くか（to paint）、撮るか（to photograph）、それが問題だ」と独白しながら登場する。それにしても、いったいなにかかれをこれほど苦しめ悩ましているのだろうか。

Who would brushes clean?

To grunt and sweat in schools or studios,

But that photograms were not dependent

On some manual fake: Photography turned painting;
Paintographs or photopaints; a sad plight,
Which makes me rather bear (at times) the painter's ills
Than turn entirely secessionist.⁷

「描くこと (to paint)」によって世に出るのは厳しい茨の道である。そのための優れた才能が必須であるし、さらに、画商、パトロン、仲間の画家たちからのさまざまな鞭と侮蔑に耐えなければならないからだ。では「撮ること (to photograph)」はどうか。これもたやすいことではない。ハートマンに言わせれば、写真は手作業で修整されて「絵写真 (paintographs)」あるいは「写真絵 (photopaints)」にならざるをえないからである。こうした狭間に立たされたハムレット・スタイケンにとって、「描くか」それとも「撮るか」はまさに深刻なる「問題」なのである。それにしても、なぜハートマンはスタイケンをこのように執拗に、揶揄し、批判したのであろうか。ハートマンの立場からすれば、自ら提唱している「ストレート・フォトグラフィー」のためには、真っ向からピクトリアル・フォトグラフィーと対峙し、その代表的な実践者であるスタイケンを批判せざるをえなかったのである

スティーグリッツは、写真を芸術として認知させるという使命を己に課し、その実現のために、ピクトリアル・フォトグラフィー運動を統括し推進してきたが、これまでの考察から、この運動に参加した写真家たちが、その考え方においても、作風においても、それぞれ違って、ときには、厳しく対立することさえあったことがわかってくる。しかし、スティーグリッツにとっては、これは計算済みで想定内の事態であつたらしい。思い返してみれば、かれは初めからどっちつかずの未分化で曖昧な態度を見せていた。たとえば、かれはヨーロッパで画期的な実績を示したスタイケンを重用し、修整を容認し、ゴム印画法を推奨してきたのだが、一方で、かれ自身はゴム印画法を採用しなかったし、プラチナ印画法で実験的に試したものの、基本的には、修整もしなかった。そういった意味では、ハートマンの「ストレート・フォトグラフィー」の主張を内心では容認していたに違いなかったのである。なぜ、かれはこのように、スタイケンを重用しながら、同時に、ハートマンを容認するといったような、相矛盾するような曖昧な態度をとっていたのであろうか。おそらく、かれは、直感的に、しかるべき時までには、それぞれ個性的な写真家や評論家を取り込んでおいて、ときには、対立させ、戦わせておく方が、結果的には、ピクトリアル・フォトグラフィー運動にとって、より生産的で、創造的であり、大きな可能性を切り開くことになることを見抜いていたのだ。

そして、1907年に、ついに、修整賛成派の R. ドマシーと修整反対派の F.H. エヴァンズの間で直接熾烈な論争が行なわれることになったのだが、それがいかなるものであつ

たかを、われわれは *Camera work*（vol.18、1907年）に掲載された *Monsieur Demachy and English Photographic Art* から窺い知ることができる。ドマシーによれば、これまでピクトリアル・フォトグラフィー運動を先導してきたイギリスの写真界に異変が起こっていて、しきりに「写真の性質」とか「写真の特性」が強調され主張されるようになってきた。むろん、ドマシーにはこうした主張を認めることはできない。なぜなら、それは時代の流れに逆行する退行的で反動的な主張であり、端的に言えば、写真の原点である「機械的システム」へ戻れ、ということだからである。写真の歴史とはまさにそうした「機械的システム」の超克の歴史だったのであり、そのためのひとつの有力な方策として、ドマシーたちはゴム印画法を復活させ、ピクトリアル・フォトグラフィー運動を推進し、写真を芸術として認知させようと努力してきたのである。そんなかれがこうした「反芸術的な」主張を是認することなどできるわけではないのだ。



上. R. ドマシー：厳格（1904）



右. F.H. エヴァンズ：ヨーク大聖堂（1903）

そうしたドマシーの糾弾に対して、B. ショー（Bernard Shaw）と F.H. エヴァンズが立ち上がって反論を試みた。ショーの参戦は唐突に思えるかもしれないが、かれはエヴァンズらと親しく交流していて、写真に関しても造詣が深い作家であった。かれはまず写真家たちは写真の独自性を認識すべきだし、しかるのちに、安易に妥協して修整に頼ることなく、写真の可能性をぎりぎりまで追求すべきであると主張し、それができさえすれば、写真をデッサンやエッチングのまがいものに貶めることなどありえないと述べて、ドマシーを厳しく批判した。それを受けてエヴァンズが控え気味に大人の反論を試みた。かれの純粹写真に関してはすでに紹介した通りであるが、ここでもそれに基いて、エヴァンズは、完璧なネガの作成が肝要であり、これによって、修整は不用になること、さら

に、修整を加えないプラチナ印画法に関して、それはけして機械的な工程ではなくて、それにも繊細な手作業が必要であると主張し、反省を促した。ただし、ここで銘記しておかねばならぬのは、かれ自身は適切な操作や修整を容認しており、そういった意味では、かれはドマシーの写真を否定するどころか、むしろ、その価値を全面的に認めていたことである。

このように、スティーグリッツは、機関誌 *Camera Work* や「291」を活動の拠点とし、写真を芸術として認知させるために、ピクトリアル・フォトグラフィー運動を統括し推進してきたのであり、そこには、かれの方針もあって、さまざまな写真家が参加していたし、その結果、時には、彼らの間で熾烈な論争が行われることもあったが、それはそれで運動全体を活性化するために必要なことでもあったのだろう。だが、いつまでもなにもせずに放っておくわけにもいかない。どこかで、意を決して、絞り込んで、ひとつの道を選択しなければならないのである。そして、この時期に、そうした選択を迫ることになるような事例がいくつか発生しているので、ここでは年代順にリストアップしておくことにする。まず指摘しておかねばならぬのは、1906年に、スタイケンが再び生活の重心をバリへ移したことである。かれは早速ムドンにロダンを訪ねて、「291」での作品展を提案した。いろんな経緯はあったが、ロダンは最終的には受け容れてくれた。さらに、重要なのは、かれがああ著名なるスタイン家の人々、すなわち、レオ、ガートルード、マイケル、サラと親しく交流するようになったことである。その結果、かれは当時最前衛に位置する画家たち、たとえば、セザンヌ、マチス、ピカソらの作品に直接接することができただけではなく、画家として、そして、写真家として、個人的にピカソやマチスと親密に交流するようになったのである。もともとスタイケンはアメリカに新しい芸術を紹介することによって、アメリカの芸術をレベル・アップしたいと考えていたので、かれはこうした人脈を通じて、その夢を実現しようとした。それが具体化したのが、1908年に、「291」で開催された、アメリカ初のロダン展であり、マチス展であった。そして、これがきっかけとなり、さらに、スティーグリッツの意向もあって、その後「291」で、セザンヌ展やピカソ展などの画期的な現代美術展が開催されることになったのである。1908年にはもう一つ重大な問題があった。それは「291」の契約更改の問題であった。その当時、スティーグリッツは資金難で危機的状況に立たされていたので、閉鎖することも覚悟していたのだが、フランスの陶磁器会社の御曹司で芸術好きで「291」に出入りしていたP.B. ハヴィランド(Paul Burty Haviland)が気前よく3年分の家賃を払って窮地から救い出してくれたのである。さらに、翌1909年には、メキシコ出身の風刺画家M. デ・ザヤス(Marius de Zayas)が「291」で最初の個展を開催した。それぞれ事情は違っていたし、その良し悪しはともかくとして、これ以降、デ・ザヤスとハヴィランドが「291」の企画や経営に深く関わるようになっていくのである。こうした一連の

出来事を経て、「291」は写真だけを展示する画廊から、絵も、彫刻も、つまり、芸術全般を扱う画廊に変貌していくことになり、それがさまざまなレベルで写真に大きな影響を与えることになるのだが、その辺の事情に関しては次章で詳しく論じる予定である。

こうした写真史の流れのなかで特筆すべきは、1910年の11月から12月にかけてバッファローのオルブライト美術館で開催された「国際ピクトリアル・フォトグラフィー展」であった。これがいかなる写真展であったのか、そして、それが写真史のなかでいかなる意味をもつことになったのか、ここで検証しておこう。まず、この写真展に関して、主催者であるオルブライト美術館から公式の報告書が出ているので、それによって、概略を確認しておく。この写真展の目的は芸術的表現の手段としての写真の進歩を総括することであり、これを実質的に企画し運営したのはスティーグリッツ率いるフォト・セセッションであった。全部で65名の写真家が参加し、総計584点の作品が展示された。主な招待された写真家を紹介しておこう。イギリスからは D.O. ヒル (D.O. Hill)、J.C. アナン、F.H. エヴァンズら、フランスからは R. ドマシー、C. ピュヨーら、ドイツ・オーストリアからは H. ヘンネバーク、H. キューン、H. ヴァジェックら、アメリカからは A.L. コバーン (Alvin Langdon Coburn)、F. ユージーン (Frank Eugene)、G. ケーゼビア、E. スタイケン、A. スティーグリッツらであった。つまり、これまでピクトリアル・フォトグラフィー運動を支え推進してきた写真家たちであった。期間中の来館者数は15000人を上回り、65点の作品が売れた。そして、この展覧会に関して最も重要なのはオルブライト美術館が自ら12点の作品を買い上げたことであった。その中には、スティーグリッツの「五番街」やスタイケンの「オレンジリーの月明り」などが含まれていた。なぜこれが重要かと言えば、スティーグリッツが、由緒ある美術館に買い上げられた時こそ、写真が芸術として認知されることだと考えていたからであった。そういった意味で、この12点の作品の買い上げが決定した時、正式に写真が芸術として認知されたのであり、かれの、そして、すべての写真家の、長年の夢がついに成就されたのである。この写真展に関してもうひとつ重要なことは、写真史的な観点からすれば、これが分岐点となって、写真がひとつの新たな道を確実な足取りで歩み始めたことである。招待された写真家たちの顔ぶれだけを見ているとわからないかもしれないが、ここには確実に新たな風が吹き始めていたのだ。この写真展に関して、さまざまな写真家や評論家が論評している。たとえば、A.L. コバーンは *Harper's Weekly* に寄せた記事のなかで「優れた写真家の作品はますます単純に、ますますまっすぐに、いわゆる捏造からますます自由になってきているように思える」と述べているが、ここでかれが写真界の新たな傾向を暗示しているのは間違いない。さらに、S. ハートマンはこの写真展に関するエッセイ『なにが残るのか』のなかで、このように書いている。

現在、ピクトリアル・フォトグラフィーの軍勢は2つの陣営に分かれている。ひとつはドマシー—ユージン—スタイケンの陣営で、画家のような主題や方法を好んでおり、もうひとつはスティーグリッツ—ホワイト—C. アナンの陣営で、真に写真らしいテーマや質感という原則の周りに集まってきている。明らかに、前者の陣営はますます見放されつつあり、古い旗はだらりと垂れ、火は弱々しく燃えているだけだ。⁸

つまり、ハートマンの主張に則して言えば、このオルブライト美術館での写真展を境にして、大勢はこれまでのピクトリアル・フォトグラフィーから新たなストレート・フォトグラフィーへ向かって流れ出したのである。ただそれは安穏とした流れではなかった。というのも、当時、美術界を席卷していたフォーヴィズムやキュビズムなどに伍して生き抜いていくためには、写真とはいったいなんなのか、改めて厳しく問いたださなければならなかったからである。

注

- ¹ Alfred Stieglitz, Penelope Niven: *Steichen* (Potter, 1997), p. 129
- ² 荒井宏子、技法解説
- ³ Alfred Stieglitz, Penelope Niven: *Steichen* (Potter, 1997), p. 207
- ⁴ Ibid, *Stieglitz on Photography* (Aperture, 2000), p. 97
- ⁵ Edward Steichen, *Ye Fakers* (Camera Work, vol. 1, 1903)
- ⁶ Sadakichi Hartmann, *A Plea for Straight Photography* (American Amateur Photographer, 1904)
- ⁷ Ibid, *A Monologue* (Camera Work, vol. 6, 1904)
- ⁸ Ibid, *What Remains* (Camera Work, vol. 33, 1911)

参考文献

- ¹ Alfred Stieglitz (ed), *Camera Work*
- ² Edward Steichen, *A Life in Photography* (Doubleday & Company, 1963)
- ³ Joel Smith, *Edward Steichen: The Early Years* (Princeton U.P)
- ⁴ Beaumont Newhall, *The History of Photography* (The Moma, 1982)
- ⁵ Katherine Hoffman, *Stieglitz: A Beginning Light* (Yale U.P, 2004)
- ⁶ Bram Dijkstra, *Cubism, Stieglitz, and the Early Poetry of W.C. Williams* (Princeton U.P, 1969)
- ⁷ 多木浩二、『比喩としての世界』（青土社、1988）