

Mitchell, W. J. Thomas. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. University of Chicago Press, 1994.

- ・1988年NEHにおける“The Word and The Image”の議論を足掛かりに
- ・“imagetext”
- ・理論の発展として、Charles Peirceの記号論、Nelson Goodmanの「芸術の言語」など。デリダ、フーコー、フランクフルト学派らの哲学も参照される。ヴィトゲンシュタインの「ピクチャー・セオリー」も重要。

トラクテンバーグ

・18世紀から19世紀の芸術家チャールズ・ウィルソン・ピールによる「自らの博物館に立つ芸術家」

・作り出す空間である「博物館」を指摘する——「彼の務めは事物の単なるコピー、つまり「ミニチュアの世界」を作り出すことではなく、事物の影に隠された本当の秩序を露にし、見えない秩序を見えるようにすることなのだ」——トラクテンバーグの問題意識は、そこに秩序と無秩序の境界があるとともにその実践自体がまやかしではないかという疑問が付きまとうとする→ピールが、静物から人間へと構成される秩序を可視化することを意図するのに対して、20世紀、21世紀の美術館/博物館の意図が「イメージのイメージ的秩序」をいかに構築するかという問題へと進んでいたことがすでに指摘できる時、9・11メモリアルは、そうした変遷を逆回ししようとするかそれとも引き継いで前に進むのか、進むとすれば、それはどのような問題を写真の読みにもたらすか。

・アメリカ芸術の文化的状況の底に潜んでいた模造＝複製の源泉をめぐるいくつかの問題

・ホーソー、ポー、オリヴァー

・オリヴァー・ウェンデル・ホームズ アマチュア写真家 「ステレオグラフ・ライブラリー」を構想——セクーラ「写真の交通」、Harvey Green, “Pasteboard Masks, the Stereography in American Culture, 1865–1910,” in *Points of View: The Stereograph in America — A Cultural History* において言及される。ホームズは、「ステレオグラフによって強化された写真は、イメージとそれが表象するものとの間の安定した保障関係を約束するのだと主張する。」そして、「写真が複製する対象を廃棄（もしくは置換）する客観的で機械的な過程を強調することによって、写真それ自体が視覚的真実としてのイメージの価値を保証するのだと考えた。」それは、この時代のイデオロギーの要請によって生じた、手で触ることのできる価値から不可触な交換の表徴への変換を主張している。しかし、貨幣とアナロジーを結ばせることで、ホームズの希望は、彼の考え以上に、写真がその意味性において変動し推移するという真実を語ってしまっていた。

・サー・デイヴィッド・ブルースター 万華鏡開発者、1849年に簡易的なステレオスコー

プを開発し、1851年にロンドン万博にて好評、数年後に市場拡大

- ・ Earth Resources Observation and Science (EROS) Center の存在への言及

第1章

- ・ 写真到着の1839年、その背景として1837年の経済恐慌は1849年のカリフォルニアでのゴールドラッシュまで続く
- ・ ボストンを拠点とするアルバート・サンズ・サウスワース (サウスワース&ホーズ写真館)
- ・ ダゲレオタイプの時代は短く、1850年代が終わるころには湿版ガラスによる撮影が登場し、複製印刷を可能にしていたが、ダゲレオタイプの精巧なイメージは視覚文化の到来を象徴していた
- ・ 二種類の写真家、もとは細密絵師などの地方での巡業写真史、都市での起業家としての「専門的職業写真家」
- ・ ホーソーン『七破風の屋敷』(1851)のダゲレオタイプストによる感動よりも、心霊・精神的な要素と真実を露呈させることによる不快な写真イメージは、当時一般的
- ・ T・S・アーサーによるエッセイを収めた『ゴディ貴婦人読本』(1849)
- ・ 写真は当時の科学技術の一つと言うだけでなく、そうした科学技術について回るスピリチュアルな残滓を、人々に信じ続けさせる最も強力な存在であったともいえる。
- ・ ダゲールをはじめとして、長時間露光を必要とするダゲレオタイプは人物の適切なイメージの生成にとって不向きと考えられていた (1839年にルイス・ゲイロード・クラークや、無記名の筆者、科学者N・P・レラブルなど曰く)。
- ・ 当時は、ダゲレオタイプ改良のための様々な技術開発とその特許の申請が頻発していた。
- ・ テクノロジーの進歩とともに、細密肖像画 (『七破風』にも登場) の市場や作品の特徴をダゲレオタイプは飲み込んでいった
- ・ そうした市場において、ブレイディら「専門的職業写真家」たちは新参で都市の市場に割って入ろうとする「Picture Factories」の業者たちとの差別化を図るために、自らを芸術家としてプロデュースした (1853年「市民各位に奇す」)
- ・ 適切な人物写真イメージを生成することは、中産階級を中心とする市場的要請であったことがわかるが、それはまたポートレートの最大の芸術的意味が人間の内なる本質の露出を捉えることであるという製作者側の要請ともなる。しかしそれはいかに可能か？
- ・ 南北戦争前時代の危機として、例えば骨相学の隆盛など、社会に生きる人々のあいだの信頼をめぐる不安定さがあったとトラクテンバーグは参照しつつ、写真は、一瞥してその人の本質を捉えることのできるメディアとして、そうした時代の不安を解消あるいは維持することに適切であった
- ・ もちろんここでの本質とは一種の虚構のあるいは瞬間的な人格に過ぎないにもかかわらず、写真が写し出すイメージは平時の人格の裏側を暴き出したものであるという通念があったと言える。

・そのような効果の社会不安を映し出す一事例は、写真が、司法において利用され始めたことにある。ブレイディ・スタジオは、「輝けるアメリカ人たち」と同時に 1846 年にブラックウェル・アイルランドの監獄の囚人たちを撮影し、1856 年『アメリカ写真ジャーナル』にてニューヨーク警察相がつくった「犯罪人写真台帳」についての記事を掲載

・サウスワースは、1870 年の所信演説にて、1850 年代の裁判証拠としての写真を持ち出し、カメラが司法制度において極めて有用なメディアであることを主張している

・「当時の写真の手引書を見ると、理想的な肖像写真を得るためには被写体が写真家と協力して共同作業を行くことが望ましいという旨がある」。

・エマスン「「芸術家は傍らにあつて貴君が自らを描くことに手を貸す」(1841)」を、「絵画における真の共和制様式」といった記述は、絵画についてでありながら、写真の論理を表現している。

・こうした共同作業が 1850 年代半ばから始まる肖像写真の商業化によっていかに変容していったかは、要注意。

・ともかく写真の商業化が大規模であったことは、例えば、エドワード・アンソニーによるダゲレオタイプ写真機材販売の膨大なカタログに端的にあらわれている。

・肖像写真の役割は大きく分けて二種類があったと考えることができ、「近しくも愛しき人の追憶」用と「偉大にして善良なる」人物用であり(ルート(1864))、前者は $2\frac{3}{4} \times 3\frac{1}{4}$ の小型サイズ、後者は大型サイズであったが、前者は情緒的、官能的で直情的な作用が指摘され、後者は、理性的、崇高で催眠的な効果が指摘され、形見と手本の差異がある。

・マシュー・ブレイディ、NY ブロードウェイとフルトン・ストリートの角に the Daguerrean Miniature Gallery を経営、NY 最初の写真館 1860 年までに幾度か移転。1850 年代にワシントンに支店を開く。国家を国家的偉人たちを通して記録することを使命とし、成功したが、1839 年に NY にやってくるまでの過去はあいまいでありながら、田舎の青年が都市にて成功するアメリカン・ドリームなぞる物語が反復されることが多いが、画家やモースとの私的なつながりがあったこともかすかにうかがえる。

・当時の観念として、芸術が到達すべき物事の内的本質は相貌からは決して立ち現れず、写真を用いたブレイディはその困難さに必然的に対面したが、当時主題のなかで物語・寓話、風景に劣って最も低く価値づけられていた肖像という主題において、単なる似顔絵ではない人物の歴史性や普遍性を主張し、写真の芸術性を訴えた。

・ブレイディなる署名は、製作者ではなく、弱視で写真機を扱うことのできなかつたブレイディの商標(ブランドネーム)でありつつ、ブレイディの弱視はむしろ彼の「眼力」を神話的に保証するような機能を持っていた。「たとえ自分で操作していなくとも、ブレイディはそこに署名し、公表し、彼の作品としてそれを世に売ることできる」のであり、彼自身がイメージであり、彼および彼の顧客が作り出した表象であり、彼自身自らも頻繁に写真に映った写真家であった。

・それ自体見世物的な建物であったアスター・ハウスから 1850 年代半ばによりアップタウ

ン寄りの住所へ移転したとき、湿版写真の普及も手伝い、肖像写真の受容は変化し、実物大キャンバスからカルト・ド・ヴィジットが普及し始める。そして南北戦争直前の1861年にブレイディの肖像写真はアメリカの芸術の一等の一つと称されるまでに至るが、南北戦争とそれに続く10年間の間に破産やコレクションの売却は、ブレイディの落ち目を物語る。

・The Gallery of Illustrious Americans『輝けるアメリカ人たちの肖像集』（1850）は、12の代表的なアメリカ人たちのダゲレオタイプ集で、フランシス・ダヴィニョンが起こしたリトグラフ集。毎月一枚ずつ申込者に配布され、新聞批評なども加え、1年間で永久保存版の肖像集となり、ダゲレオタイプストやリトグラファーに賛辞が寄せられている。

・最初のタイトルページは、Daguerotypes by Brady—engraved by D’Avignon と明記されているが、この肖像集の作者は誰か??? 第一にリトグラフによって写真の被写体の威光が明らかに再上演されている、第二に各写真の同質的な雰囲気はリトグラフの加工や南北戦争勃発直前の危機を乗り越えんとする意志と不安を備えたリスターのテキストによってこそ達成されている。

・国家への忠誠という点で、ウィッグ党的ブレイディは社会的優位や家計や英雄的過去を美德とし、デモクラートのホーソーン（ホールグレイブ）はピンチョン判事の悪事を引きはがし、ホールグレイブの部屋の入り口には民主的な社会の代表たるヴェナーおじさんの肖像を飾る。

・輝けるアメリカ人たちは異なるアメリカ人の肖像——1850年3月ハーヴァード大の博物学者ルイス・アガシは、ロバート・W・ギブス博士の仲介で、J・T・ジアリーに次のような依頼「ジアリーが近隣の南部のプランテーション農園で働くアフリカ系アメリカ人奴隷たちの写真をシリーズで撮影、それをギブスがハーヴァード大学にいるアガシへ移送」1976年にハーヴァード大学の考古学・民族学博物館の保管所蔵物となる。全裸にさせられた黒人の被写体たちは因習的な肖像写真の文法を再構成しており、かつ、ブレイディが1846年に撮影したブラックウェル・アイランド刑務所厚生施設収容者たちの肖像写真——イギリス人マーマデューク・サンプスの『犯罪原論』のアメリカ版の挿図用——との比較において、両者の実践に共通する、カメラが、劣等な人間の先天的特質を映し出すという信念を明らかにする。

・アガシの写真やブレイディの骨相学的写真は、人間の正しさをめぐる規範体型を暗黙の前提としていた。

・ホイットマンとブレイディの会話

・ホイットマンによる肖像写真館のレビュー、ブルックリンの『イブニング・スター』（1846年2月）、『イーグル』（1846年）

・1855年ホイットマンによる、自身の詩『草の葉』に別添したダゲレオタイプを基にした労働者の、無記名の版画——ホイットマン自身による無署名の書評「ではあの横柄なる無名者は誰なのか？」後年の記述によると、なぜ1855年版に著者名を入れなかったのかについて「あれに名を入れたりしたら冒涇となつたろう、誰か一人のものに帰すことはめんような

ことで、わたしはせいぜい代弁者である」

・肖像は、最初の詩であり、「彼の名は扉には無い、半身のその肖像が彼なのである。本の中身は、いわば彼の内なるものを撮ったダゲレオタイプから生まれているのである。」このダゲレオタイプについて、1888年ホイットマン曰く「1845年の夏、演劇に強い関心がありながら1840年代に写真館を開いたゲイブリン・ハリスンによる撮影」であり、例の写真はフィクショナルな写真といえる。

・ホイットマンは、トウェインとともに19世紀に写真に対するオブセッションを示した少ない文人のひとり。

・『草の葉』のすべてのエディションにそれぞれ異なるホイットマンの肖像写真

・政治から詩作へと転身した1850年代初めに、写真とその政治的利用への考え方は、ブレイディ的「輝けるアメリカ人」を民衆によって上書きするような変化を遂げる。

・初期の手帳に書かれた詩「ピクチュアズ」には、写真館・肖像集が想像力の空間のメタファーとして利用されている。極めて民主的な空間と、トラクテンバーグは指摘する。

第2章

・『ハンフリーズ・ジャーナル』によるとブレイディによる南北戦争の写真は戦争を「永遠に語り継ぐもの」、『ニューヨーク・タイムズ』の記事によると、「正確無比の記録」。ただしここでの「ブレイディによる写真」とは、「ブレイディ・スタジオによる写真」のことである。

・湿版写真方式による戦争写真報道の困難さが露呈したが、それらは少なくとも当時の鑑賞者にとって「あたかもその場に居合わせたかのような印象を与える消耗と暴力の物証であった」。トラクテンバーグによると現在からみればそれらは、「南北戦争がどれほど煩わしい手間をかけたとしてもわが目で確かめるべき重要なイベントであったか」が示唆されるという。

・実際南北戦争自体が、最初の近代的な戦争であったと言え、それを同じく近代的なメディアたる写真が映すうえでいかなるイメージが求められるかは試行錯誤であったに違いない。

・イメージ一枚に、戦争（あるいはその他の出来事）の一切を読み取ることなどそもそも可能であるのか？

・南北戦争の写真は、「戦争のなかの日常」がほとんどであった。イメージとしては「いわば平凡な毎日が少しばかりユニークな見かけをした状態」であったが、一方で構造的なレベルとして、写真の断片性は、近代的な戦争の断片性と融和性が極めて高かった。

・メルヴィルやホーソーンによる戦争への認識は、断片性、オートマティスムなどの近代性を的確に示す。

・近代的な戦争の構造とリンクしていた南北戦争の写真は、戦争が終わるとそのメッセージ性が急速に忘れ去られていった一方、1880年代に産業の主役が生産からビジネスに移行し始めて男性的なヒロイズムの衰退が嘆きの的にあると、南北戦争へのリヴァイヴ的関

心が起こった。たとえばハートフォード商会のテイラーとハッティントンがブレイディの戦争写真家ら何組ものステレオスコープの写真スライドを発売。スティーブ・クレインの南北小説『赤色武勲章』（1895）は高い関心を集め、そこには複製された記録写真を使用した木版画が利用されている。また、マイブリッジへの言及。

- ・1911年、『アメリカ史学雑誌』編集人フランシス・トレヴェリン・ミラー監修全十巻『写真で見る南北戦争史』で、ミラーは写真の記録性を文学的レトリックによって覆うことで、南北戦争をロマンティズムに満ちた叙事詩として提示してしまう。そこには、過剰とも思えるほどのキャプションがある。

- ・1862年『ブレイディの戦争記録写真集』が出版

- ・ブレイディは、戦争写真家だけの部隊——アレグザンダー・ガードナー、ティモシー・オサリヴァン、ジョージ・バーナードなどが所属——を組織した最初の人物であり、戦争写真を、アルバム・カードや額装したプリント、ステレオグラフなどで1862年に出版した最初の人物。『ブレイディの戦争記録写真集』、『ブレソンのアルバム・カタログ』、『戦争事件集』。しかし、そこにブレイディの貢献がどれほどあったかは、はなはだ疑問。

- ・ガードナーは1863年にブレイディの下を去り、陸軍秘密情報部の公式写真家を短期間務め、自分の写真館を開き自前の戦争写真家部隊を結成する。

- ・ブレイディとガードナーの仲たがいは、映像の所有権をめぐる変化を表している。家内工業的パートナーシップから合理化されシステム化された株式会社の組織化。

- ・ブロードウェイに展示された写真に対する鑑賞者の反応。「つまり写真はそれ自体が散乱した死体の手足のように、急いで埋葬せねばならないようなものなのだ」

- ・オリバー・ウェンデル・ホームズは、それらの写真を「秘密の引き出し」にしまう前に、そのおぞましい戦争写真の視覚的効果を、道徳性持ち出し、北軍の決起の大義に訴えることでやわらげることを見つけた。

- ・医学的・宗教的・法律的レトリックを用いるホームズの戦争観は、「写真に聖なるオーラを授ける」

- ・おぞましい姿態の写真をめぐって埋葬されるべきは、「果たしてこの戦争がこれほどの犠牲を払ってまで行われるべき価値があるのかという」疑問なのである。

- ・ホームズの記事は、写真の生産工程がその職人性を排除したものであるかを示唆する。そして「あのアンティータムの写真像のおぞましい悲惨が弁舌と論理のなかで隠ぺいされていったあの過程にも似て、単純ロン同に駆り立てられるわびしくも哀れな職工たちの姿もまたどこか秘密の引き出しにしまわれてしまう」

- ・アレグザンダー・ガードナー『ガードナーの戦争写真スケッチブック』（1866）とジョージ・バーナード『写真で見るシャーマンの会戦』（1866）は、戦争をシークエンス写真で提示する手法を採った初期の代表的な写真集で、とくにバーナードの本は物語的な連続性を重視する一方、ガードナーはそれぞれの作戦や地点を個別に再現することを試みる。

- ・「ガードナーのキャプションは…映像と文章の不一致を統合する想像上の視野を作り出し

ていく」

- ・最も有名な写真の一つがティモシー・オサリヴァン撮影「死の収穫 ゲティスバーグ 1863年7月」
- ・戦争を記念碑的に扱う写真集としてのガードナー
- ・バーナードは、シャーマン将軍を象徴化する
- ・北軍公式写真家 A・J・ラッセル大尉による写真集兼合衆国軍字鉄道のハーマン・ハウプト将軍の土木設営のための解説手引書『建造及び輸送に関する作戦行動のための写真図解集』（1863）では、北部連邦において自由黒人たちが労働者として雇われていることが捉えられており、そこにはホームズが押し隠そうとした戦争の「残遺」がある。
- ・南北戦争時の病院での資料室の写真たち

第3章

- ・19世紀の地質学者クラレンス・キングによる小型装飾本には、二編の詩と手紙が二通、二重枚の鶏卵紙写真で、写真の撮影者はキングの踏査部隊の公式写真家オサリヴァン。
- ・キングは踏査を通して土地を名付けるなかで物語を借用した。
- ・写真というメディアはキングの調査において「探検と化学調査という中心事業ほどには重要ではないと当時考えられていたかもしれないが、こうした写真が一般に大きなインパクトを持ったことや踏査事業全般の異議を明確にする力を有していたことを考えあわせて振り返れば、写真は、地質学踏査をモダンな事業として再考する上で不可欠となる」、「言うまでもなく地図とは象徴による絵のようなものであり、ひとまとまりの視覚資料をもたらすことが明文化されていなくてもキングの任務の一つであった」、そして『三つの湖』は、地図がいかにして作られるかをおとぎ話的に語っている。
- ・インディアンにとって地図を作り地名を作るという行為は、神聖なるものへの不法な侵害行為として映った。
- ・キングの命名は、インディアンの伝説や神話を引用している。
- ・踏査事業の写真を、もっぱらオリジナルの文脈で思考することの重要性
- ・キングの修辭的な地理表象において常に「自己」の存在を意識するような痕跡、「過去と現在、知覚の激変という二重写しの視界によって複雑に折り重なった『登山』の表象には、知識という物の恣意性、言語の隱喩的屬性へのキングの近代人的懸念があった」。この時オサリヴァンの写真は、「事実としての現実に対する映像の関係ではなく、言語によって描かれた映像に対する視覚映像の関係、地質学的隱喩とダンテ調の隱喩というキングが用いている隱喩両方に対する『概念的橋渡し』としての視覚映像の関係」として見える。
- ・オサリヴァンによる1868年の写真集の鉱山写真は、工業写真の先駆。

第4章

- ・1930年代に、マシュー・ブレイディの再発見とルイス・ハインによる、社会的・審美的双

方の活動にまたがる実践の「発見」

・双方は、南北戦争と大不況という社会存亡の脅威に対して、この世の現実をリベラリズムの世界観のなかで組みなおそうと写真を用いながら、アメリカのリベラリズムの精神を確認しようとした。

・スティーグリッツの「291」は、アメリカの基本的権利たる自由や個人主義を擁護することを明確にしていた点で、ハインのリベラリズム的価値観を共有していた。が、芸術家の社会的役割という点において、両者の考えは異なる。前者は一個の天才が社会に対置され、後者は自らを労働的写真家とみなし、展覧会ではなく印刷媒体を自らの主戦場としていた。

・1937年には、MoMAにおいて写真百周年が開催された一方、リヴァーサイド美術館にて、革新主義運動に従事した人々と若い批評家（マコーズランド）協同で、フォト・リーグが協賛したハインの回顧展が開催されたが、こうした事情は、展覧会こそが写真の最も高貴な受容の場であると理解されたことをも意味する。

・ハインは、1904年に中西部からNYに来て、エリス島で写真撮影をし、アッパー・イーストサイドにあった倫理文化学校で理科の教師を務める。

・「ソーシャル・ワーク」…社会問題の体系的な調査・分析によって1890年代に従来の慈善事業に取って代わった知的職業領域

・「カメラ・ワーク」、「ソーシャル・ワーク」のあいだにある、写真はアートであるか、写真はアートであるかという問いはいかなる意味を持つのか。

・スティーグリッツはアメリカの先達の写真家たちを自らの先駆と認めたことはなく、例えば『スクリブナーズ』の記事で引用されるのはP・H・エマスンであり、言及されるのはミュンヘンの「分離主義者」たちあるいは、ヒルやアダムスン、マーガレット・キャメロンなどの写真。スティーグリッツは、アマチュア写真家たちと縁を切り、「フォト・セセッション」を組織し、「291」と『カメラ・ワーク』を拠点とする。

・スティーグリッツの忠臣ストランドは、倫理文化学校にてハインの生徒

・スティーグリッツの写真芸術観は、写真の可能性を狭い審美的な意味に限定していた一方、ハインの試みはそうした垣根を横断するようであった。

・ハインは写真を『ザ・サーヴェイ』誌やそのほかの定期刊行物、全米児童労働委員会の広報やポスターにて発表していた

・スティーグリッツの擁護していた「芸術画」とは、対象それ自体ではなく、それを描く「アーティストの感性とインスピレーション」を表現するものであり、何を描くかよりもどう描くかが重視された写真のピクトリアリズムにおいては、霧にけぶったような雰囲気や曖昧な画面、異国情緒に包まれた絵画的描写「ピクチャレスク」な効果を意味するようになった。

・『スクリブナーズ』における、都市をスペクタクル化するまなざしであり、その道のりは、経済的な成功が出发点にあり富の誇示と享受のための「輝かしい一帯」がその終点となるような、底辺から頂点へ、ビジネスから愉しみへ、労働からレジャーへ至る寓意の旅である。

・また同誌のジョン・コービンによる「二十世紀都市」は、ピクチャレスクの伝統的流儀

がニューヨークを地元の富裕な人間たちが見るうえでの正しい見方を提供する。

- ・ニューホールによる写真の歴史の第二版とタフトのアメリカン・シーンが同年 1937 年に出版。

- ・ニューホール、マコーズランドによって企画されたハインの回顧展は、彼の写真を「写真的」に見せる試みであったが、トラクテンバーグは彼らの、ハインの写真を「指導、教育」とする読みの歪曲性を批判する

- ・ハインにとって芸術はそれ自体に目的があるのではなく、人生を高める手段であった。

- ・ポール、アーサー・ケログ兄弟による『慈善と公共』、1909 年に『ザ・サーヴェイ』。

1909 年から 1914 年までには「ピッツバーグ・サーヴェイ」なるアメリカ都市に関する総合的な調査研究を発表。そこで都市は有機体的で、構造的な性格を持っていると仮定された。

- ・「ピッツバーグ・サーヴェイ」は、パブリシティを最優先事項とし、昼食会、新聞、雑誌記事、パンフレット、演説会、展覧会、書物の出版などを行い、ここで「サーヴェイ」とは、単なる調査の方法論のことではなく、コミュニケーションを重視し、事実の効用やそれを知らされた市民公衆による本質的な博愛に期待を寄せることまでを含む言葉として認識される。

- ・1908 年にこの雑誌のスタッフに加わったハインの紹介は、「社会的写真、ソーシャル・ワークに関わる練達の写真家、その作業の現状や方法論を映像的に表現し、様々な媒体に写真を提供するために参加」とある。

- ・ただし、ハインにとって「社会的」という語は多義的である。第一に発表媒体に結び付けられ、テキストやデザインを伴う写真によって独自のコミュニケーションが図られるという点にあった。

- ・発表以前の数千点に及ぶ写真の管理・分類のされかたは、一考に値する。

- ・隠ぺいされた真実を捉えようとする上で、盗み撮りなどは日常的で、児童労働に無関心な都市の住人たちを収めたりするハインの写真は、社会に向かい合う写真に新しい表現様式をもたらしたと言える

- ・しかし、ハインの写真には改良主義的で、社会的・経済的な対立を和らげようとするイデオロギーに貢献するカメラという価値観に従属しているという点で、過去の、科学による社会の理解と統括的な認識が可能であると期待したピール、アガシ、西部写真などの伝統に結びつくともいえる。ただし、ハインはそうした改良主義にひそむ欲望を明確に方法論化するまで意識的であったという点で、むしろ彼の功績は、そうした改良主義運動の矛盾をも明るみに出す可能性を持ちえたという点にこそある。こうした点は、エヴァンスにおいて明瞭に打ち出される。

- ・政治性を明確に持ったハインは、いかなるときもけっして改良主義の枠組みを外れはしなかった。「探偵めいた仕事」へのハインの不満

- ・ハインの写真をめぐる「物語」についての、トラクテンバーグの指摘「ハインは明らかに映像を物的証拠として使うことと、シンボルとして駆使することの間に矛盾を感じてはい

ないが、ある特定の映像にシンボリックなあるいは共時的な言説を付与することは、そのイメージが直接訴求する内容よりも更に広い範囲で物語る内容との間に矛盾を生み出す可能性を秘める。この点で、1909年のハインの発表は、バルトラの映像の修辞学を先取りしているともいえる」

- ・1932年にスティーグリッツは自分の「アメリカン・プレイス」画廊にて「ニューヨーク・シリーズ——1931年」を、ハインは『働く人々——近代の人間と機械をめぐる写真的考察』を出版する。

- ・ハインが摩天楼における肉体の在り方を捉えようとしたのと対照的に、スティーグリッツは摩天楼が作り出す直線やアングル、フォルムの重なり合いに焦点を当て、それらはモニュメンタルな意味よりも重さのない構造体のように見える。

- ・ピクチュアリストらのお気に入りの被写体となったフラットアイアンビルは、もともと、シカゴの建築家・都市計画課のダニエル・バーナムによって、航行する船という、今後発展するマンハッタンに向けられたものであり、来るべき未来の都市デザインにおける潜在的な結節点としての建設である。

- ・スティーグリッツの写真及び写真が埋め込まれたオリジナルの文脈においては、そうした曖昧な建築物に対する曖昧な見解がにじんでいる。

- ・しかしそれらが発展していくなかで、具体的な物質性を持った初期の都市イメージは、澄み切った精密にして抽象的な後期の摩天楼のイメージへと展開し、現実からの乖離は成就し、完成され、芸術家の個人的な物語が終止符を打たれることとなり、新旧両作のニューヨーク写真の連作は、単に資本に対する孤独な写真家の複合的な視点というよりも、発展的なスティーグリッツの歴史を抱えた構造体として読まれるべきことが分かる。

- ・一方でハインの1932年に出版された写真集もまた統括的な意味を持つが、そこで写真は視覚的な認識というよりも読者を教え導くような存在である。

- ・1920年代以降、『ザ・サーヴェイ』もまた、肥大化する資本主義に応じるように、労働者をいかに「適切な」労働に従事させるかという方向性へと舵を取るようになる。その「常態」のなかでハインもまた新たな写真プロジェクトを企画する。

- ・ハインは近代の労働者にクラフトマンシップを見つけようとした、一方で単純労働はそうした可能性を排除する方向に進んでいた。

- ・観客をひとりのパフォーマーとして関与させるために、様々な教育法を考案する——組み写真を作る、モンタージュする、ストーリー化するといった複数の写真を可塑的に組み合わせる手法など。

- ・またハインの写真は、その大胆な構図から写真家の立場に自らを置いてみたいと欲望させるような、写真家自身が肉体を持ったひとりの労働者としてあらわれている印象を与える。

- ・初期の児童労働の写真が、一時子供が労働から離れるほどそれが退屈であるような印象を与える一方、後期の肖像写真は、そこに没入するようなイメージがあるなかで、エンパイア・ステート・ビルディングシリーズは、ワークとイメージが一体化するような、写真家もまた

労働者としてあるような効果がある。

・「ハインは自分をあたかも秘伝の技を持った作家オーサーのように見せかけることはなく、ちょうどプロデューサーのように写真と言葉を動員して自分を表現する著者オーサーとなるのが、彼の教育的美学の核心にあるものだった。」

・ハインの仕事の性質は単にリベラリズムにあるだけでなく、自らを社会的写真へと導くイデオロギーの枠組みの中で、リベラルな社会理論に内包されつつ、同時にその政治的限界についての批判可能性を含んだ「社会性」の原則を示唆したことにある。「彼の写真が、イメージをステイグリッツ的な耽美主義からもリベラルなソーシャル・ワークがそれ自体持っていた葛藤からも解き放って自由にし、そこには、訴求力のあるビジネス文化に対する強い否定を持ち続けるという在り方を問い続けられる」

第5章

・1934年の『ハウンド・アンド・ホーン』誌にて、ブレイディによる11点の南北戦争の写真がチャールズ・フラトゥのエッセイとともに掲載された。このエッセイにより、南北写真を含む初期アメリカ写真全体への関心とリヴァイヴァルが生じたとされる。「南北戦争」というアメリカの統一への欲望とともに、アメリカ写真史は登場した。

・1934年に提出されたフラトゥの見方は、ブレイディらによる写真をカメラ・ワークに対抗するものとしていた。ブレイディは「対照的な事物同士を対置させ、文学的な志向の希薄な芸術家ならとても思いつかないほどぎりぎりまで近接させることによって、対立する観念と観念を結び付けた」。

・フラトゥの見解は、1935年の「合衆国の写真」と題された短いラジオ講座でカースティンによって引き継がれ、この講座は「アメリカ写真」という物が主題として正面から議論された初めての機会だった。両者とも「事実による真実」、「宙づりにされた現実の特異性」、「絵画には望むべくもない客観的直接的性による美的な倍音」といったリアリズムの性質を重視する。

・こうしたブレイディの伝統は、絵画を模倣する誤った権威「芸術写真」に取って代わられ一時的に消失したものの、「『カメラ・ワーク』誌の最後期の数号——とくにポール・ストランドのNY写真を特集した1917年の最終号——において、「客観的明瞭さがはっきりと蘇り」、「純粹に写真的な手段と技法を強調する」傾向が生まれたこと」によって再出現した、とカースティンは主張する。そして1934年という時期には、アボット、エヴァンズ、ラルフ・スタイナーらの写真が、「これまでとは異なった性格」をもって芸術写真あるいは一つの時代の精神の扉を開けるカギとしてあらわれた。

・1938年、タフトによる『アメリカン・シーン』、ニューホールによる『写真——その批評的小史』において、ブレイディは重要な位置にある。しかし、ニューホールにとって、ブレイディは、事実の記録者という以上ではなく、写真という芸術形式を實踐する存在とはみなされなかったようである。

- ・もうひとつ、1938年にはエヴァンズの『アメリカン・フォトグラフィ』が出版された。本書とともにカースティンのエッセイは、エヴァンズの根差した伝統を暴露する。
- ・ブレイディは、フラトゥによるエッセイのなかで「リアルの」写真家、「匿名の」職人、そして「無名の」芸術家たちの先駆的な存在として登場する。
- ・エヴァンズによれば写真の発明とは「既に存在していたカメラという装置と、像を現像し固定するという技術」をむすびつけた「関節的な衝突」であり、カメラは画像制作のなかに「時間的要素」を持ち込むことによって「一瞬の機会と無秩序と驚異の実験」——つまり、ベンヤミンが「光学的無意識」と呼ぶ予期せぬ斬新な世界の開示と同じもの——に囲まれた新しい世界を開いたのである。
- ・70年代に行われたインタビューにおいて、エヴァンズは、自分の仕事が「非芸術的かつ非商業的」であり、写真の新しいフィールドを探索していると考えていたと語る
- ・「要するに自分というのは媒体 (agent) なんだよ」
- ・カーロス・ウィリアムズ、『タイム』の無記名の書評は、エヴァンズの写真集の順序の重要性を指摘する
- ・カールトン・ビールスによる『キューバの罪』（1933）には、エヴァンズのポートフォリオとともに、「撮影者不詳」の3点の写真が添付
- ・写真によって社会を編集するというエヴァンズのコンセプトが、FSAにおいてロイ・ストライカーに示唆を与えた
- ・エヴァンズの写真集にレットテル張りされている「記録」という問題は、あくまでエヴァンズの意図の一部にすぎない
- ・「エヴァンズの撮った小作人の姿とラングの撮った移住労働者の姿からは、FSAが持たざる者たちの代弁者たらしとする意図のもとにキャンペーンを行っていたと思えただろうが、しかし正確に言えば、これらはFSAの意図にあらず——というのも、FSAの目的は、ニューディール政策の工法を受け持つことであり、全体としてみれば南部の資産のない小作農よりも平均的な農家や大規模な農業ビジネス複合体に関心を寄せいていた¹」
- ・1962年の『アメリカン・フォトグラフィ』第二版は、1938年につけられていたエヴァンズ自身の序文を削除している
- ・闘争よりはコンセンサスの時代であったとも見える1930年代において、アメリカに対するエヴァンズの視線は、彼を何か特定の陣営の一員としてみることを困難にさせ、むしろ、彼の仕事は、アメリカ文化のオーセンティックさと何かしらの普遍的なパターンにぞくするものであるような探求として見え、そこにはリベラルなニューディール政策、保守的なアメリカ・ファースト、商品広告、美術演劇などの文化事業に対する政治的レトリックなどが絡み合いながらも、国内経済の破綻に対するアメリカという祖国の「意味」を発見しようとする努力が反映される
- ・『アメリカン・フォトグラフィ』を抜きんでて固有の存在にしているのは、ここで語られていること・語られていないことを見るものに深く考えさせるような、その知的な内容なの

である

・『アメリカン・フォトグラフィ』には、ごく普通の意味での語り手 (narrator) が存在しないが、物語の話者 (teller) としての機能を果たす一貫した姿勢、もしくは視点というべきものが存在する

・現在議会図書館に収蔵されている FSA ファイルの現在のヴァージョンは 1940 年代にポール・ヴァンダービルトが初期から後期へと徐々に展開していく社会的な分類の体系としてデザインしたものであり、ストライカーが指揮を執っていたときのファイルとは異なる。FSA 発足当初は、写真のカテゴリは、各州にそれぞれ共通のサブジェクトでカテゴライズされ、ピクチュア・ストーリーを作りあげやすいような一覧表に応じて横断的に検索が可能であり、雑誌や新聞の編集において記事に適用させやすいような利便性を重視されていた

・1938 年から 41 年にかけて、ジャーナリズムの領域で、マーガレット・パーク＝ホワイトとコールドウェルによる『彼らの肖像』(1937) の成功に始まり、地方の貧困や黒人社会や農業をテーマとする写真・テキスト集の出版ブームがあった、例えばアーチボルド・マクリーシュ『自由の大地』(1938) など——一方でエヴァンズの写真集にキャプションや時間・場所の情報がないことは対比的である

・マクリーシュの写真集には、エヴァンズのベツレヘムの墓地の写真が使用されている、また同様の写真が『US カメラ年鑑』1939 年版の FSA 写真特集の締めくくりにイメージとして使用されている、あるいは 1939 年にストライカーとポール・H・ジョンストーンがアメリカ歴史教会で行った講演の際の 9 点の写真の一点としても使用されている。あるいは 1971 年に MoMA の大回顧展のためのカタログにてエヴァンズの本来の意図通りの形で提示され、73 年にはエヴァンズによる FSA での仕事を集めた写真集において使用されており、両者は異なるコンセプトを有しているように見える

・明言はないものの、写真集には、エヴァンズの映画への関心があらわれる

・繰り返し現れるこの「無名性」という言葉、これこそがこの写真集の核心を示すものであり、「アメリカ」と「フォトグラフィ」のふたつを束ねる概念に他ならない。1938 年には、南部の「逃亡派」の詩人・批評家ジョン・クロウ・ランサムは『世界の軀』において、ミルトンの「リシダス」についてのエッセイ「限りなく匿名に近い詩篇」を發表し、以下、

「無名性とは字義通りに作者不明ではないがそう感じられるような、ある種の私的な在り様のことである。い石とはたとえあまたに知られた作者の名が記されていようとも、必ずや特定の作者の手元を離れ、無名の内にさまよい出てゆくような境涯を湛えている。いい詩篇とは、熱意溢れる弁護人によって事件の争点へとゆるぎなく結びつけられてゆく法廷の目撃者の証言とは違って、ある実体化された作家の存在を表象するものではない。そうではなく、法的な自己や散文的な社会のなかの自己といったモノから解き放たれてあるような、理念的ないし虚構的な人格を表象するのである。さもなくば詩人の存在など、詩の詩たること

ろを貶める以外の何物でもないだろう」

- ・ランサムの言う「無名性」とは、単に写真集のコンセプトのみならず、写真集が表象しようとする主題としてのアメリカの在り方をも示唆する

エピローグ

- ・写真が芸術となったのはある特殊な状況や環境のなかでの話であり、アメリカの場合、その環境には「共和国」理念に基づく社会における表象芸術はいかにあるべきかという問題をめぐる理念と期待が幾重にも絡まりあっていた。