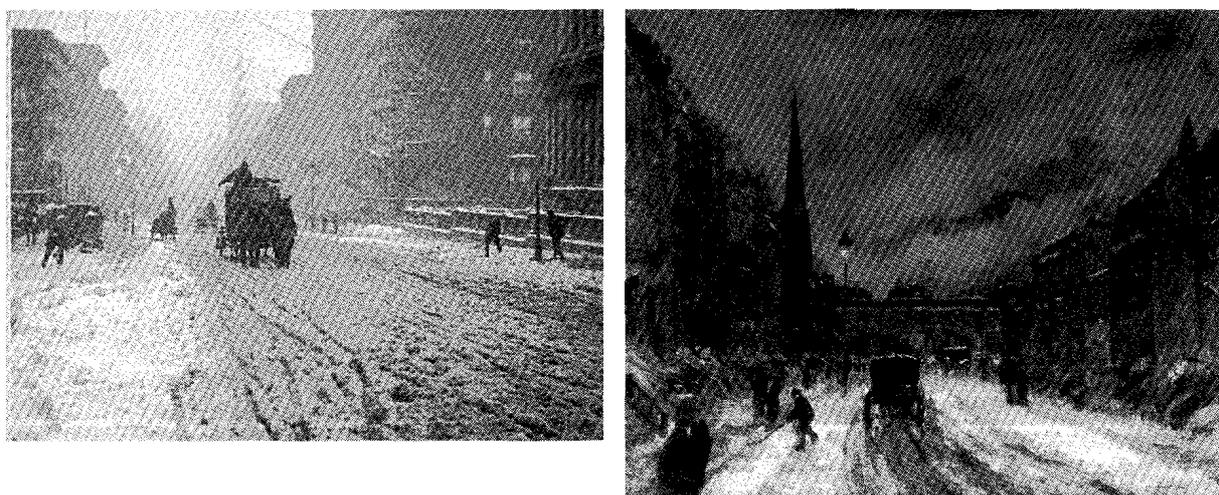


アルフレッド・スティーグリッツとピクトリアリズム ——絵画的写真再考——

小林 剛



(Left) Fig.1. Alfred Stieglitz, Winter on Fifth Avenue, New York, 1893.

(Right) Fig.2. Robert Henri, Street Scene with Snow, 1902.

一つの比較から始めよう。アルフレッド・スティーグリッツによるニューヨークの写真，例えば，有名な《五番街の冬》(Fig.1)と，アッシュカン派とも呼ばれるニューヨーク・リアリストによる絵画，例えば，ロバート・ヘンリの《雪のある街路》(Fig.2)とを横に並べてみたとき，その類似は誰の目にも明らかかなものである。しかし，そういった比較は通常なされない。一つには，それぞれが属するグループがまったく異なる理論的背景を持ち，ともに19世紀の古典主義的アカデミズムに対抗する世紀転換期における革新的運動であったにもかかわらず，お互いにまったく没交渉であったからである。ペンシルヴァニア美術学校出身の4人，ロバート・ヘンリ，ウィリアム・グラッケンズ，ジョージ・ラクス，エヴェレット・シンに加え，ジョン・スローン，アーサー・デ

ーヴィス、モーリス・ブレンダーガスト、アーネスト・ローソンを含めたジ・エイト・グループは、アッシュカン（灰入れ）派と呼ばれることから明らかな通り、もっぱら身近な都会のうらぶれた情景や庶民生活をありのままに描き出そうとする写実主義的志向が強かったのに対し、アルフレッド・スティーグリッツがニューヨークに開いたギャラリー「291」に集ったグループは、スティーグリッツ自身がしばしばヨーロッパを訪れていただけでなく、仲間たちの多くが大西洋を越えて新しい芸術概念の刺激を直接に受けていたために、パリを中心とするモダニズム運動に敏感に反応し、その影響を強く受けていたという点で大きく違っていた。単に没交渉なだけでなく、むしろお互いに反発しあうものを感じていたと言っても言い過ぎではないかもしれない。ペンシルヴァニア美術学校という特異な環境を通じて、ヨーロッパ的普遍性に対抗する唯一の価値観はアメリカの「地方性」であるという分離主義的態度をトマス・エイキンズから引き継いでいたジ・エイトのメンバーたちは、あえて自らリージョナリストを任じていたのに対し、「291」ギャラリーに集うアーティストたちは、自分たちのことを「アメリカ人」というよりも「モダニスト」と認識していたのである。では、これほどまでに成り立ちの異なるグループの、それも絵画と写真という美術史上別のカテゴリーに分類される二つのイメージが、どういう経緯でこのような類似性を持ってしまったのだろうか。

本稿の目的は、両者の表現スタイルの起源を辿ることによって、「写真的視覚」が、「絵画的視覚」とはまったく異なる特徴を持ったもう一つの新たな視覚としてアーティストたちに認識されていく過程、あるいは、どちらかと言えばその認識に失敗していく過程を、アルフレッド・スティーグリッツという写真家を中心にして見ていくことである。簡単に言えば、19世紀半ばにおける写真術の発明以降、リアリズム絵画とピクトリアリズム写真は、明確に隔てられながらも、実際には寄り添うようにして表面上きわめて類似したスタイルを確立していくわけであるが、その過程において、写真はどのようにして絵画とは異なるメディアとして発見されていくのか、あるいは見逃されてしまうのか、その経緯をスティーグリッツの中にある明らかな矛盾を通して示すのがこの論文の

主眼である。リアリズム絵画については紙幅の関係で拙稿「トマス・エイキンズと写真的視覚の発見——アメリカン・リアリズム再考」を参照してもらうこととし、まずは写真のピクトリアリズムから解説していこう¹⁾。

写真のピクトリアリズム

アメリカにおいて「芸術としての写真」に関する議論が活発になるのは、1899年にスティーグリッツが雑誌『スクリブナーズ』に「絵画的写真」と題する文章を書いて以降のことである。そのなかでスティーグリッツは、写真は新しい何かに目覚めたのだと声高に宣言し、過去十年の間に多くのアマチュア写真家たちの間で起こっている新しい動きを「ピクトリアリズム」と呼んで、その動きを称揚している²⁾。「絵画的写真」を書いたとき、スティーグリッツはまだ35歳であったが、ニューヨーク・カメラ・クラブの機関誌『カメラ・ノート』の編集人としてすでにアメリカのアマチュア写真界の重要な存在になっていた。1864年、ニュージャージー州ホーボーケンのドイツ系ユダヤ人の家系に生まれたスティーグリッツは、7歳のとき一家でニューヨークに写り、その後の生涯の大半をそこで過ごしている。1882年、ベルリン工科大学に留学し、機械工学を専攻していたが、写真への興味から翌年写真化学科へ転向し、フォーゲル博士に師事する。1887年以来、彼は数多くの写真コンテストで入賞し、メダルの数は150以上に及んだという。1890年にニューヨークに帰ったときにはすでに写真家として国際的な評価を得ており、アメリカでも「芸術としての写真」を主張する新しい運動のスポークスマンとして活動していたのである³⁾。

しかしながら、こうした写真におけるピクトリアリズムが最初に叫ばれたのはイギリスであり、スティーグリッツの写真論の起源もそこにある。19世紀後半のイギリスにおいては、精細な写実描写を特徴とするラファエル前派などの影響もあって、絵画的なタッチと寓意的な内容を併せ持つきわめて絵画化された写真が主流となり、とりわけオスカー・G・レイランダーやヘンリー・ピーチ・ロビンソンはその代表であった。例えば、レイランダーは《人生の二つの道》(1857年)で、道徳的な教育手段としての写真、あるいは宗教的な礼拝性

を持ったアイコンとしての写真を生み出すために、一つの画面の中に30枚のネガを合成して時間の流れと壮大な物語を伴う叙事的なイメージをつくり出した。撮影には俳優を雇い、彼らに古代ローマのコスチュームを着せ、演劇的なポーズを取らせることで、人間の高潔さと退廃の両面を対照的に表わそうとしたと言われている。一方、ロビンソンは、レイランダーよりもはるかに「自然さ」を重視してはいたものの、オランダやドイツの絵画を手本にしながら、5枚のネガを合成した《臨終》(1858年)を制作し、娘の臨終に集まる家族の悲しみを一つの物語として描き出そうとしている⁴⁾。

これに対し、スティーグリッツが「絵画的写真」の中で引用しているイギリスのピーター・ヘンリー・エマソンは、「写真は写真であって、ロマン主義的な芸術ではない」と主張し、レイランダーやロビンソンの作品を「文学的詭弁と美術的時代錯誤の典型」として批判し、写真は独立した芸術であり、人間の視覚に忠実な映像であるべきこと、合成や修整は許されないこと、といった点を根本原理とした「自然主義」を唱えた⁵⁾。スティーグリッツの写真に対する捉え方は晩年になって大きく変わるが、「絵画的写真」を書いた時点の考え方はほぼこのエマソンの考えに沿ったものだったと言ってよいだろう。つまり、きわめて紛らわしい言葉の言い回しになってしまうが、スティーグリッツにとっての写真のピクトリアリズムとは、レイランダーやロビンソンのように「絵画化した」写真を創作することではなく、写真自体が独立した「絵画のような」芸術として評価されるべきものであることを主張する運動のことであった。そして、その芸術としての写真によって、伝統的なアカデミズム絵画やまだまだ地方的な地位に留まっていたアメリカ芸術を改革することこそ、アメリカのモダニズムだと考えていたのである。しかし、言うまでもなく、ここには非常に奇妙なねじれが存在する。写真が独立したものとして「絵画のような」芸術になるとはいったいどういうことなのだろうか。スティーグリッツもエマソンも、写真の独自性を主張しながらも、何か理論的な主張をする際には必ず「ピクトリアル」という形容詞を「芸術」や「写真」という言葉の前に付けているが、これはいったい何を意味しているのだろうか。このねじれを正しく理解するた

めには、ヨーロッパのロマン主義者たちによってなされた徹底的な写真批判をまず見なければならない。

ヨーロッパでは当初、写真は不完全な絵画の写実性を補うものとして肯定的に受け入れられていたが、19世紀の半ばを過ぎ、写真的なものの見方が広く一般に浸透するようになると、それは逆にロマン主義的な芸術の概念を侵すものとして否定的に見られるようになる。当初写真に対して好意的であったジョン・ラスキンは、1870年のオックスフォード大学における講演で、それまで説いてきた写真の有効性と利益についての肯定的見解を完全に覆し、写真は「よい芸術に取って代わるものでは決してない」と断言するようになる⁶⁾。また、1859年に書かれた有名なシャルル・ボードレールによる写真批判は、次のように手厳しい。

こと絵画および彫像術に関して、社交界人士の現在の〈信条〉は、特にフランスにおいて次のごときものです、「私は自然を信ずる、そして自然をしか信じない。芸術とは自然の正確な再現であり、でしかあり得ないと信ずる。かくして、自然と同一の結果をわれわれにあたえてくれるであろう工業こそ、絶対的芸術であるだろう」。一人の復讐の神がこの群衆の願いを聴きとどけてくれましたダゲールが彼らの救世主となったのです。そこで彼らは心にこう思います、「望み得る限りの保証のすべてを写真がわれわれに与えてくれるのだから、芸術とは写真のことだ」と。この時からして、汚らわしい社会が、ただ一人のナルキッソスよろしく、自らの低俗なる影像を金属板の上に眺めるべく殺到したのです。一個の狂気、異常な狂信が、これらの新たな太陽崇拝者たち皆を捉えました⁷⁾。

ある意味で、レイランダーやロビンソンの絵画化した写真作品は、こうしたラスキンやボードレールによる写真批判に対する彼らなりの答えだったとも言えるだろう。ボードレールによれば、眼に見える世界は想像力によって初めて位置と相対的価値を与えられるただの「映像と記号の倉庫」に過ぎなかったし、

ラスキン流に言えば、写真は「台無しになった自然」でしかなかったのである。レイランダーやロビンソンは、その倉庫、あるいはその機械的な写しに「シャッターを押す前」や「押した後」想像力を介在させることによって、ただの素材からロマン主義的な「芸術」を生み出さなければならなかったのである。しかし、同じ批判に対するエマスンとステイグリッツの答えは少し違っていた。「シャッターを押した後」ではなく「シャッターを押す瞬間」にそれを行うべきだと言うのである。そして、この前でも後でもなく「シャッターを押す瞬間」に想像力を介在させるというピクトリアリズムのエッセンスは、ステイグリッツ・グループの写真家がシャッターを押すべき情景に出会ったときに使う「ピクチャレスク」という言葉の中によく込められている。

「ピクチャレスク」な写真

「ピクチャレスク」という言葉が最初に現れたのは、ステイグリッツが1898年に発表した『ニューヨークのピクチャレスクな断片とその他の習作』という12枚のグラビアが収められたポートフォリオにおいてであったが、ステイグリッツ・サークルの理論的支柱であった美術・写真批評家のサダキチ・ハートマンは、「ニューヨークのピクチャレスク性のための提言」と題する1901年の評論の中で、この言葉の意味をより明確に述べている。その文章のなかでハートマンは、まずピクトリアリズムの写真家たちがスタジオでの擬古主義的な撮影に奇妙に執着する傾向を激しく非難し、その上で、芸術に今の時代の表情を与えなければならないと訴え、高架鉄道の駅のプラットフォームに訪れる夜明けや、水面のような濡れた雨の舗道に映る光に包まれた樹木や建物のシルエットや、群衆の陽気や活気や、澄んだ空気の中で塔や胸壁のようにそびえ立つオフィス・ビルや摩天楼といった「ニューヨークのピクチャレスク性」こそ、写真家が征服しなければならない領域であると言うのである⁸⁾。そして、こうしたピクチャレスクなニューヨークのイメージは、ステイグリッツの初期作品によってある意味決定づけられる。彼のニューヨーク写真にはどれも、アラン・トラクテンバーグも言うように、《五番街の冬》《終着駅》《春の驟雨》と

いったある種のイメージを喚起する瀟洒なタイトルが付けられ、霧に煙ったような写真のイメージと重なって、ある詩的普遍性といったものが賦与されていた⁹⁾。1921年に開催された初の回顧展の準備として初期作品を振り返りつつ、スティーグリッツは批評家のハミルトン・イースター・フィールドに次のように書き送っている。

私のニューヨークは移行していくニューヨークなのです。古いものが徐々に新しいものに移っていくような感じで。あなたが見ていない私の連作、1892年から1915年までに撮ったものですが、その連作は摩天楼の谷間をただ撮ったのではなく、ニューヨークを本当に愛する人にそうさせる何かの精神を撮ったのです。都市の外見的な魅力のためではなく、その奥に潜む価値と意義、その中にある普遍的なもののためにです¹⁰⁾。

こうしてスティーグリッツは、多くのアマチュア写真家と同様に、霧に煙ったような雰囲気やどことなく曖昧な画面、光と影のコントラストや陰影の妙、記念碑的な建築物と自然のものとの対比、異国情緒に包まれた情景といったピクチャレスクな要素を求めて街をさまよい歩くことになる。そして《終着駅》や《五番街の冬》を撮影したときの苦労話は、通俗的なものを芸術にまで高める秘訣として語り草になるのだ。例えば、1897年に書かれたハンド・カメラについての記事では、《五番街の冬》の撮影時の体験が引き合いに出され、1893年の2月22日のひどい雪嵐の間、最も相応しい瞬間を待って3時間もその場で立ち尽くしたことが述べられている。「ハンド・カメラによる撮影を成功させるために絶対的に必要なものは忍耐である」という言葉がよく表しているように、画面内の線と光について十分に訓練を積んだ上で、自分が創り出したい構図をシャッターを押す前にあらかじめ決めておくことのできる能力と、その場ですべてがバランスよく整うまでじっと待機することができる能力が最も大事だと言うのである。要するに、バランスが整わなければ決定的なシャッター・チャンスというものはどうしようもないが、シャッターを押した瞬間のイメージに

最良の結果を与える才能と忍耐は、アトリエでの予備的な作業とあらかじめ理想的な情景を頭の中にイメージしておく日頃の心構え次第なのだと書いている¹¹⁾。

つまり、スティーグリッツの「新しい」芸術写真とは、1899年の「絵画的写真」中の言葉で言えば、ピクチャレスクなもの——つまりすでに親しんでいるものではあるけれど、場所や時間による全体的な階調が正しく表現され、構図の点でも風景画がそうであるように正しく適切に切り取られており、それに加えてその中に詩的な何かが表現されていて、かつ常に変わらぬ価値を含んでいるような情景——をあらかじめ頭の中に創り上げ、そしてそれこそをまさに適切な瞬間にカメラの中に収めることである¹²⁾。しかし、言うまでもなく、このピクチャレスクという概念自体は少しも「新しい」ものではない。マルカム・アンドリュースの『ピクチャレスクの探求』によれば、「美」「崇高」「ピクチャレスク」という18世紀イギリスの風景美学を形づくるこの三つの美学的要素は、視覚を中心とする近代の表象文化への移行の過程で生み出されたものだという。そして、その移行の端緒は、1712年、『スペクテイター』紙に掲載されたジョゼフ・アディソンの論文「想像力の快樂」に見出すことができる。アディソンはそこで、視覚を「人間の諸感覚のうち、もっとも完全なる、歡びに満ちた感覚である」として他の諸感覚から分離することを主張していた¹³⁾。いわば、皮肉なことにスティーグリッツは、これより200年近くも後に、今度は人間の眼から機械の眼へと視覚認識の手段が移行しようとしている過程で、この古臭い美学的概念を持ち出してきたことになるのである。

しかし、問題はその言葉が古いということにだけあるのではない。「ピクチャレスク」という概念には、モダニズムがその基盤としてきた「コピー」と「オリジナル」の関係についての奇妙な転倒が存在するからである。ロザリンド・クラウドが引用する二つの例を見ながら、クラウドが言うところの「コピーがオリジナルを基礎付ける条件として常に現前する」という事態を「ピクチャレスク」という概念に限って見てみよう¹⁴⁾。まずはジェーン・オースティンの『ノーサンガー寺院』の中で、田舎娘のキャサリンが、「素描に慣れ親しみ、絵画

として収められうる風景がどのようなものか知っている」友達と一緒に田園風景の見物に行く場面。キャサリンは、彼女の田舎じみた自然の捉え方はまったく誤った考え方であるということを友達から徐々に教えられる。

……ピクチャレスクについての講義がただちに続いた。彼の教え方はとてもわかり易かったので、彼女はすぐに、彼が讚えるあらゆる物の中に美を見出し始めた。……彼は前景、遠景、中景について——脇場面や遠近法——そして光と影について話した。——そしてキャサリンの前途有望な学者ぶりは相当なもので、彼らがビーチェン・クリフの頂きに辿り着いたときに、彼女は自発的に、バース市の全景を、一枚の風景画の一部をなすにも値しないとして退けたほどだった¹⁵⁾。

つまりここでは、自然それ自体が、絵画のなかに収まる可能性があるかないかという基準によって再構成されている。ピクチャレスクという美学的概念の働きによって、「風景」という概念が参照すべきものとして即座に生み出され、本来の自然はその表象となる。つまり、自然はそれに先行するイメージのコピーとなるのである。

クラウスが引用するもう一つの例は、ピクチャレスクの主要な理論家の一人であるウィリアム・ギルピンに、湖水地方を散策する彼の息子が書き送った手紙である。手紙の中で息子は、嵐によって風景が変わっていく様を描写する。

すると何という薄暗がりと光輝の趣が現れたことでしょう。それは言葉で表すことはできませんし——またそうする必要もないでしょう——なぜなら父さんはあなた自身の〔スケッチの中の〕納屋にちょっと立ち寄りさえすればよいのですから——でも、父さんの趣の説が、その日の観察によってそうだったように、これほど完全に確証されるのを見ることは、実に独特な喜びを与えてくれます——どこに眼を向けても、私はあなたの素描を見たのです¹⁶⁾。

明らかにここで、自然の背後にいて、自然に先行し、風景の価値を決定しているのはギルピンのドローイングである。ピクチャレスクについて語るとき、我々はどうやっても、この堂々巡りから抜け出すことができないのである。もちろん、スティーグリッツが自分の写真について語っている言葉のいちいちが、オースティンのテキストやギルピンの息子の手紙の中の文句と符合していることにも不思議はない。彼は、最高の瞬間を捉えるために雪の中で3時間も待ったと言った。また、いい写真を撮るには、あらかじめ理想的なシーンを頭のなかに創り出しておく日頃の心構えが大事だとも書いていた。つまり、できあがったイメージはシャッターを押す前にすでに頭の中にあるのだ。スティーグリッツの眼に映っていたのは、ニューヨークの固有性ではなくて、先行する都市風景のイメージによって条件づけられた、ニューヨークに代表されるような大都会の風景という「アイコン」でしかなかったのだ。ヘンリの絵がスティーグリッツの写真と非常に似てしまったのも、どちらかが相手を模倣したといった問題ではなくて、筆を走らせる前、あるいはシャッターを押す前に、すでに同じイメージを彼らが共有していたに過ぎない。いみじくもヘンリが語っているように、「絵画とはリアルな光景を画家の感性というフィルターを通して記録するもの」なのである¹⁷⁾。そして、この「感性というフィルター」に主体的な特権を与え、その「署名」によってオリジナリティを保証するシステムこそがモダニズムと呼ばれているものなのだ。クラウスは「アヴァンギャルドのオリジナリティ」について語っているが、スティーグリッツは、まさにこのモダニズムのディスクールを写真というジャンルにもたらしたという点においてのみ「アヴァンギャルド」と言い得るのである。

アメリカと写真的視覚

拙稿「トマス・エイキンズと写真的視覚の発見——アメリカン・リアリズム再考」で分析したエイキンズの方法は、ある意味こうした「ピクチャレスク」概念を基にした美学的システムの対極にあるものである。アメリカで生まれ、アメリカの画家になろうと思い続けてきたエイキンズにとって、技法や構図を

学ぶことはできても、師ジェロームのように描くことはできなかった。その結果、彼がたどり着いたのは、ヨーロッパではアイコンのもつ普遍性・等価性を損なうものとして忌避された写真イメージの指標的性格をあえて抑圧しないという方法論だった。つまり、マネのように歴史を参照するのではなく、ユードラ・ウェルティが言っていたように、自分が立脚している場所を参照の基盤とすることである。言い換えれば、エイキンズの絵画が表象しているのは、慣れ親しんだ彼の周りの場所や彼の周りの会話を交わす固有名をもった人であり、写真がそうであるように、それは決してそれ単独でそれ以上の何かを指し示したりはしないのである。

一般的に言って、エドガー・アラン・ポーやオリヴァー・ウェンデル・ホームズやウォルト・ホイットマンといったアメリカの知識人たちが写真の可能性を当初から高く認めていたのも同様の理由によるものと考えられる。なぜなら、アラン・トラクテンバーグも『アメリカ写真を読む——歴史としてのイメージ』の中で論じているように、アメリカ人にとって写真とは、歴史から切り離された純粋な「かつてそこにあった」過去を捕捉・記録することのできるメディアであり、古代ギリシアやルネサンスといった語りうる伝統としての歴史をもったヨーロッパ文明からの毅然たる訣別を自ら選び取ったアメリカに相応しい表現の具体的な形だと考えられたからである。19世紀アメリカのもっとも著名な写真家マシュー・ブレイディが1846年から始めた「輝けるアメリカ人たち」と題する肖像撮影の仕事は、いわば固有名をもったイメージによるアメリカの歴史であり、エイキンズがとくに晩年数多く描いた肖像画、そして彼自らが撮影した肖像写真も、語られる歴史に容易に取り込まれることのない過去に預けられた「現在性」の記録なのである¹⁸⁾。ハウエルズは、リアリズムを「庶民の美学」と評したが、それはこうした普遍性に対抗しうる周辺性・個別性という形でのみ意味をもつものだったのである。

また、我々が、ホーマーではなくエイキンズによきアメリカのリアリズムを見るのも、この点においてである。同じリアリズム絵画といっても、ホーマーのキャンバスに描かれるアメリカ人たちには固有名が備わっていない。それは

アメリカのどこかで生活しているかもしれない誰かであり、ジェロームの絵画のなかの無名の人々と同様に交換可能なのである。リアリズム文学と写真の違いもここにある。小説のなかの固有名は、ある特定の個人を表しているというよりも、読者が「これは私かもしれない」と思えるような一般性を有した記号であり、アイデンティティを証明するものとして身分証やパスポートに添付される写真とはまったく異なるカテゴリーに属するものなのである。ヨーロッパにおける写真批判が、絵画のアイコンとしての自律性を保つために行われたように、普遍性あるいは等価性を求める芸術様式は一般に、写真のもつ指標的特質を忌避しようとする。したがって、指標的性質を抑圧しないというこのエイキンのリアリズムはきわめて特異なものであるし、おそらくアメリカ美術のなかでもそうであると言えるだろう。

しかし、すべてのエイキンの絵画がこのような指標的性格を有しているわけではない。実際、《スクールキル川の寓像を彫るウィリアム・ラッシュ》はそのようなタイプの絵ではないし、《グロス・クリニック》ではドラマが画面を構成している。実際、フィラデルフィアの著名な外科医であったグロス博士の講義風景を描くこの絵にはさまざまな絵画的要素が満ちている。博士がメスをもつ手には赤い血の色が置かれ、全体の暗い色調から浮き上がって見せられる。メスで切り開かれた大腿の開口部には金属製の器具が差し込まれ、さらに助手によって広げられることで注意が向けられる。もう一人の助手は何やら棒のようなものをその開口部に突き刺し、また別の助手は患者の足を押さえている。患者の顔にタオルを当てている助手だけは心配げに患者の顔を覗き込んでいるが、他の三人の助手の視線は開口部に集中しているようだ。明暗法によって強調された、開口部、メスをもつ手、グロス博士の顔という三点は三角形を形づくり、その頂点で厳しいグロス博士の顔は聴講している医学生を見据えている。また、冷静にノートを取る医学生の下には、気分が悪くなり、手で顔を覆っている女性の姿までも描かれているのである。さらに、こうした構図や明暗法や視線の処理の仕方にレンブラントやベラスケスへの参照関係を指摘することももちろん妥当なものであろう。では、これまでの指標云々の話は間違っ

ていたということだろうか。マイケル・フリードは、このようなエイキンズの絵に見られる描法の移り変わりを、ライティング／ドローイングの空間とペインティングの空間の対立という図式によって説明している。ライティング／ドローイングの空間とは、言葉あるいは解釈された線によって構成される空間のことであり、従って慣習や伝統といったものに影響されるのに対し、ペインティングの空間とは色彩あるいは濃淡によって構成される空間のことであり、そのような言語的な影響を受けない視覚認識を表している。つまり、エイキンズの絵画は、時には前者に傾き、時には後者に傾きながら、全体としては、解釈を挟まない直接的な描写という方法論へ到達したと考えていいのではないだろうか。フリードは特に次のように推察している。

エイキンズが、主にその先例のない効果的なリアリズムのために、写真に惹きつけられていたことは間違いない。しかし、写真に魅せられたもう一つの理由は、写真が現実を直接ペインティングの空間に投影する手段を提供するからだったようである¹⁹⁾。

エイキンズがとくに写真に関心をもつようになるのは、エドワード・マイブリッジによる馬の動態写真を見てからである。イギリス人でありながらアメリカに住んでいたマイブリッジは、1870年代初めから動態の連続撮影の実験を続けていたが、ようやく1878年にその撮影に成功する。競馬場のコースの一部に沿って12台のカメラが並べられ、それぞれのシャッターの結び付けられた糸はコースを横切って張られ、馬が走ってきて糸を断ち切ると同時に次々とシャッターが切られるという仕掛けになっていた。こうして写された連続写真は、ギャロップ（早駆け）する馬の四本脚が一瞬完全に地面から離れるのは、前脚と後脚が胴の下で出会うときだけだという新しい事実を当時の人々に知らせ、驚かせる。というのも、それまで何世紀にも渡って、前後の脚が伸びきった状態で地面から離れている馬の絵が描かれてきたため、それが真実の姿だと思い込んでいたのに、それがカメラという「機械の眼」によって覆われてしまったか

らである。エイキンズもこの事実にショックを受けた一人であり、すぐにその連続写真を購入し、その新しい知見に基づいたギャロップする馬の絵を世界で初めて描いている。さらに、エイキンズはマイブリッジとの手紙のやりとりを1879年から始め、1884年にマイブリッジがペンシルヴァニア大学で動態写真の撮影を開始したときには、その撮影を手伝い、その後自分でも人間の動態写真を撮り始めるようになる²⁰⁾。そしてこの頃から、エイキンズは、美術教授をしていたペンシルヴァニア美術学校においても、伝統的なギリシア・ローマ彫刻の複製やヨーロッパの名画の模倣を通じた教育を一切やめ、学生にヌードのさまざまなポーズを写真に撮らせたり、いろいろな人間の動きを連続写真によって細かに分析することによって、直接的に現実を再現する術を教えるようになる。いわば、人間の眼による解釈が介在するライティング／ドローイングの空間に沿った歴史主義的教育ではなく、機械の眼によって直接現実と向き合うというペインティングの空間に見合った真のリアリズム教育をやり始めるのである²¹⁾。

結び

エイキンズがもう少し長くペンシルヴァニア美術学校の教授の職にあり、直接、ロバート・ヘンリ、ウィリアム・グラッケンズ、ジョージ・ラクス、エヴェレット・シンといったジ・エイト・グループの画家たちを指導していたらどうなっていたか、興味深いところである。しかし、1886年にエイキンズが突然、ペンシルヴァニア美術学校を解雇されてしまったことから、8ヶ月の差でそれは叶わなかった。原因は、エイキンズの教授法が女性のクラスにおいても男性のヌードを見ることを強要したためと言われている。そのため、美術史においてはその後のアメリカン・リアリズムの基礎を築いたとも言われるジ・エイトの主要メンバー4人は、ペンシルヴァニア美術学校において、エイキンズ本人ではなく、そのもっとも優秀な弟子の一人であったトマス・アンシュッツに指導を受けている。

アンシュッツはエイキンズの弟子として、歴史主義的な知識・慣習に頼るの

ではなく、現実のアメリカの生活の中にこそアーティストの対象があるというエイキンズの反歴史主義的態度を共有し、どうやって目の前に見えているものをできるだけ正確に写し取るかというリアリズム教育をしていたようである。ただし、「真の画家は現実を単にコピーするのではなくむしろ現実から《真実》を創り出すものだ」といったアンシュッツの発言からは、エイキンズの方法論から逸脱したのを感じてしまうのもまた事実である²²⁾。エイキンズのリアリズムのなかに、そのような解釈の余地はないはずである。エイキンズが、カメラを使ってさまざまな人体のポーズや風景を学生に撮影させたのは、なるべく解釈といったものを挟まずに現実と接するためであり、「真実を創造する」という発想は、ヘンリの、「絵画とはリアルな光景を画家の感性というフィルターを通して記録するものだ」というどちらかと言えば印象主義的な現実の捉え方を想起させる。ニューヨークのリアリスト全体に見られる、リアリズムと言ってもどこか印象派的な様式は、おそらく主にこのアンシュッツとヘンリの影響であろう。

1865年にシンシナティで生まれたヘンリが、1886年にペンシルヴァニア美術学校に入ったとき、そこにはもうエイキンズの姿はなかった。ただ、ヘンリが述べているように、学校全体にはまだエイキンズのスピリットが漂っていて、先輩などからエイキンズの偉大さを聞かされ、すぐに彼を師と仰ぐことにしたのである。どこでも起きうることだが、ある重要な改革があったとしてもそれがすぐに後進の者に伝えられるわけではない。それはしばしば伝説化され、ときにイデオロギー的色彩を帯びるものである。このヘンリの場合も、おそらくそうした例に当てはまると言えるだろう。ともかく、ヘンリは2年間のアンシュッツのもとでの勉強を終えた後、3年間のパリ生活を始め、ここで印象派の洗礼を受けることになる。一般に、J・M・ホイッスラーやメアリー・カサットなどを除いては、アメリカ美術のなかに印象主義はあまり輸入されてこなかったということになっているが、それは実際には、ヘンリのようにアメリカン・リアリズムと呼ばれる思潮のなかに印象主義的な要素が埋没してしまったからである。

一種のリアリズムと言える印象派の登場については、これまでも様々なことが言われてきており、それは美術史の主題として現在においても議論され続けている問題である。本稿において印象主義を詳細に議論する余裕はないが、最も妥当な答えは、ボードレールの写真批判に対する反応というものだろう。「写真は芸術になりえない」という彼の写真批判についてはすでに述べたが、そこには写真に対して絵画の側で自らの絵画性を自律的に定義するという契機が含まれていた。1859年のサロン評でボードレールは次のように述べている。

われらが大家 [1859年のサロンに展示されたリアリズム画家] は、本質的に芸術家ではない。彼らは舞台上で分析的に感じる。いや判断する。しかし、より幸福な人々は、すべてを一度に直接的に総合的に感じる。²³⁾

この「すべてを一度に直接的に総合的に感じる」という表現はスティーグリッツのピクトリアリズムに通じるものがあるが、我々の文脈で大事なことは、こうした絵画における主観的・総合的な直観主義の主張が写真批判を通じて出てきたということである。皮肉なことなのだが、スティーグリッツが写真というものを絵画から独立した芸術として定義しようとしたときも、彼はまさにこの直観主義を持ち出してしまい、そのために写真はしばらくの間「アイコン」の方に傾いてしまうことになる。エイキンズが見出した写真の指標的特質に焦点が当たるようになるまでには、残念ながらもう少し時間が必要だったのである。

註

1) 本稿は拙稿「トマス・エイキンズと写真的視覚の発見——アメリカン・リアリズム再考」(『アメリカ太平洋研究』第3号, 2003年, 115-29頁)の続編として執筆されているが、単独でも読めるように一部説明に重複部分がある。

2) Alfred Stieglitz, "Pictorial Photography," *Scribner's Magazine* (Nov. 1899), 528-36.

3) Alan Trachtenberg, *Reading American Photographs: Images as History, Mathew Brady to Walker Evans* (New York: Hill and Wang, 1989), 169.

4) Beaumont Newhall, *The History of Photography: From 1839 to the Present*, 5th ed. (New York: The Museum of Modern Art, 1994), 74-76.

- 5) Peter Henry Emerson, "Photography, A Pictorial Art" (1886), in Beaumont Newhall, ed., *Photography: Essays & Images* (New York: The Museum of Modern Art, 1980), 159-62.
- 6) Aaron Scharf, *Art and Photography* (New York: Penguin Books, 1986), 99.
- 7) シャルル・ボードレール「現代の公衆と写真」(阿部良雄訳『ボードレール全集 III 美術批評上』所収, 筑摩書房, 1985年), 306-7頁。
- 8) Sadakichi Hartmann, "A Plea for the Picturesqueness of New York," *Camera Notes* 4 (July-April 1900-01), 97.
- 9) Trachtenberg, *Reading American Photographs*, 180.
- 10) Ibid., 177.
- 11) Alfred Stieglitz, "The Hand Camera: Its Present Importance" (1987) in Vicki Goldberg, ed., *Photography in Print* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1981), 216.
- 12) Alfred Stieglitz, "Pictorial Photography," in Alan Trachtenberg, ed., *Classic Essays on Photography* (New Haven, Conn. : Leete's Island Books, 1980), 122.
- 13) Malcolm Andrews, *The Search for the Picturesque: Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760-1800* (Stanford, Cal. : Stanford University Press, 1989), 52.
- 14) ロザリンド・クラウス『オリジナリティと反復』(小西信之訳, リブレポート, 1994年), 131頁。
- 15) Jane Austen, *Northanger Abbey*, 1818, Vol. I, Chapter XIV. クラウス『オリジナリティと反復』, 131頁から引用。
- 16) クラウス『オリジナリティと反復』, 132頁から引用。
- 17) David E. Shi, *Facing Facts: Realism in American Thought and Culture, 1850-1920* (New York: Oxford University Press, 1995), 253.
- 18) Trachtenberg, *Reading American Photographs*, 33-70.
- 19) Michael Fried, *Realism, Writing, Disfiguration: On Thomas Eakins and Stephen Crane* (Chicago: University of Chicago Press, 1987), 83.
- 20) Mary Panzer, "Photography, Science, and the Traditional Art of Thomas Eakins," in Susan Danly and Cheryl Leibold, *Eakins and the Photograph: Works by Thomas Eakins and His Circle in the Collection of the Pennsylvania Academy of the Fine Arts* (Washington, D.C. : Smithsonian Institution Press, 1994), 99-103; John Wilmerding, ed., *Thomas Eakins* (Washington, D.C. : Smithsonian Institution Press, 1993), 97-99; Newhall, *The History of Photography*, 120-21.
- 21) ペンシルヴァニア美術学校におけるトマス・エイキンズの実験教育に関しては以下の論文が詳しい。Elizabeth Johns, "Thomas Eakins and 'Pure Art' Education," in *Critical Issues in American Art: A Book of Readings*, ed. Mary Ann Calo (Boulder, Colo. : Westview Press, 1998), 171-76; Ellwood C. Parry, "Thomas Eakins's 'Naked Series' Reconsidered: Another Look at the Standing Nude Photographs Made for the Use of

Eakins's Students," *American Art Journal* 20, no. 2 (1988): 53-77; Ronald J. Onorato, "Photography and Teaching: Eakins at the Academy," *American Art Review* 3 (1976): 127-40.

22) Shi, *Facing Facts*, 252.

23) 福永武彦編『ボードレール全集 4』（人文書院，1964年），72頁。