

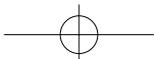
歴史を多様性に拓く Providing an Alternative View to the History of Photography スティーヴン・ショア『写真の性質』を手掛かりに through Stephen Shore's *The Nature of Photographs*

日高優
HIDAKA YU

0. はじめに

写真を見るとは、いかなる経験なのか——スティーヴン・ショアは『写真の性質』¹でこの問いに向きあっている。『写真の性質』は、写真家として広く知られるショアが、実際の写真を取り上げ、写真を見ることによって——巨匠の傑作から作者不詳の写真まで——写真というものの性質を浮かび上がらせようとした書物である。ショアのテキストに導かれつつ配置された写真を見る作業をおこなうことによって、写真の性質はどのようなものか、写真を巡る経験とはいかなる経験かという思索へ、我々観者は誘われる。

本稿は、スティーヴン・ショアの『写真の性質』を手掛かりに、視覚文化論の視座をとりわけ〈写真史〉という場において考察し、その可能性を検討するものである。ショアの『写真の性質』は、視覚文化論にとって極めて示唆的である。例えばショアの写真の把握の仕方を推し進めることによって、本稿はショア自身が問題にはしなかった〈歴史〉の問い、すなわち写真史を巡るポリティクスを明るみに出すことになるだろう。歴史の再検討というベクトルは、そもそも視覚文化論的視座が可能性として孕んでいたものなのである。



スティーヴン・ショアは、アメリカ現代写真において70年代後半から80年代に頭角を現したニューカラー派として知られている。彼が写真家としてのキャリアを固めたのは早く、1971年の24歳の時にはメトロポリタン美術館で存命中の写真家として初の個展を開催している。さらに、アンディ・ウォーホルのファクトリーに出入りしてベルベット・アンダーグラウンドを撮影したことも有名だ。だが、本稿が目指したいのは、写真を見る観者としてのショアの眼差しである。

ショアが『写真の性質』で示しているのは、写真家という写真に対して特権的な位置から写真を見るという態度ではない。言うまでもなく彼は写真に通暁し職業的に特殊な知識を持ち合わせているわけだが、ショアはあくまでも写真を見るという経験を普遍的で開かれたものとしている。ショアの「見る」態度は、写真を<芸術>や<テクノロジー>へと囲い込むのではなく、見ることの文化という、視覚文化論の視角へと連なるものなのである。

ショアの『写真の性質』が構成上モデルにしたのは、ジョン・シャーカフスキーの展覧会カタログ『写真家の眼』だ。² シャーカフスキーは絶大な影響力を誇ったニューヨーク近代美術館（以下、MoMA と略記）のキュレーターで、とりわけ60、70年代のアメリカ現代写真の動向を方向づけ、それに沿って写真の歴史がかたちづくられて記述されていった。とはいえ、美術館制度とそこから生産される言説が写真の歴史をかたちづくる装置として機能したというのは、シャーカフスキーの時期に限ることではない。そもそも MoMA が<写真の歴史>をその起源からつくりあげてきたとも言えるのだ。ショアの視覚文化論的着眼が写真の歴史の再検討を促す——このことを確かめる前提として、MoMA がどのような時代背景のなかで、いかに写真の歴史を言説化しかたちを与えてきたか、この経緯をごく簡単に振り返っておこう。

1. MoMA と写真部局 —— 「写真の歴史」の歴史

写真史の〈起源〉—— ボーモント・ニューホール

MoMA の初代館長であったアルフレッド・バー・Jr. は、美術館設立当初から、絵画や彫刻だけではなく、写真や映画、インダストリアル・デザインなどさまざまな新しいジャンルを美術館に取り込み、各々にキュレーターを配置する多部門化のコンセプトをもっていた。しかしこのバーの構想にも関わらず、写真部局設立は 1940 年を待つことになる。写真部局設立に大いに貢献したのがボーモント・ニューホールだ。

ボーモント・ニューホールは当初、MoMA 図書室の司書をしていたが、写真部局開設後にはその中心的なキュレーターとなった人物である。写真部局開設の契機になったのが、バーの後押しによりニューホールが企画した写真展で、そのカタログを出発点として写真の歴史を俯瞰したものが『写真の歴史—— 1839 年から現在まで』である。³ この書物は、個々の写真家や開発者についての短いエッセーなどとは異なり、包括的に写真表現の歴史を把握しようとする試みがまだ全くなされていなかった時代に、世界に先駆けて〈写真の歴史〉をまとめあげようという意志に貫かれていた。

当時、ニューホールが火急の課題として取り組んでいたのは、写真を美術館に収めるにふさわしい対象として社会的に受け入れさせようという仕事だった。MoMA は正式に写真部門を有する世界初の美術館となったために、必然的にこの課題を負った。写真術の誕生が宣言されて以来、光学機械と化学的処理のプロセスに大きく依存する写真は、一個の天才の手技であり想像力の発露とされた旧来の芸術観とは相容れない存在とみなされ、芸術性においては「より劣る」ものと目されていたのである。そこで、ニューホールは写真の豊かな諧調表現や精緻なディテールの再現性を写真の美的価値として評定してハイ・アートの写真を前面に押し出し、その地位を絵画などと並ぶ美術の位置に押し上げるべく写真の歴史を見渡す写真展を企画し、書物にまとめたのだった。ニューホールが芸術写真として注目したのがアルフレッド・スティーグリッツらのストレート写真で、ニューホー

ルの『写真の歴史』は写真を歴史的に概観したものだが、同時に同時代のストレート写真を正当化したものとしても読むことができる。⁴

写真のモダニズム

写真の美的価値を認知させようとしたニューホールの態度は、写真のモダニズムと切り離して考えることができない。写真のモダニズムとは、写真の固有性（とりわけ視覚性）を結晶化させる写真の「純化」というかたちをとった、他の芸術ジャンルから写真の「自律化」を目指す運動だった。モダニズムは美術史や文化史というより大きな枠組みからもさかんに議論されてきたが、「写真史のうえでは（その時期は）ピクトリアリズムからストレート写真への移行期に当たり、第二次世界大戦のあたりまでを指す。⁵

少し振り返って確認しておく、ピクトリアリズムとは端的に言って、既に芸術として定位されていた絵画の主題や表現効果を踏襲することによって、芸術性に劣るとされた写真を芸術として認知させようとする運動だった。そして写真のモダニズムとはこのピクトリアリズムとの決別を印づけるものであり、写真が絵画芸術から離脱して写真固有の特性を追求することによって芸術たることを宣言するものだった。〈ストレート写真〉はこの写真の絵画からの離脱、写真の固有性の追求からうまれてきた。ピクトリアリズムが絵画的見えを演出しつつ手技の要素を確保し、写真の機械性を象徴する鮮鋭描写を嫌ってソフト効果を加えるなどさまざまに加工をしたのに対して、ストレート写真は写真を〈加工〉することを基本的に否定し、機械性や化学的定着処理も含めた〈直裁さ〉にこそ写真固有の価値を認めるというもので、従来の芸術観を超えた新しい芸術としての写真を標榜していた。そしてストレート写真が写真固有の特性を追求するなかで、その固有性として〈視覚〉の問題が析出してくる——写真のモダニズムの過程を素描すると、このようになる。ストレート写真において（ピクトリアリズムでは戦略的に介入させていた）加工し創造する〈手〉という身体的要素は排除され、写真の機械と化学の一連のシステムにおいて唯一特権的な役割を果たしうる身体器官として〈眼〉が前景化されてくる。

こうして写真とは視覚純化の形式であるという思潮がモダニズムという時代の大きなうねりのなかでゆるやかに形成されはじめる。写真のモダニズムは、デカルトが（身体を闇に沈めて消去した）⁶ <カメラ・オブスキュラ>モデルに見出した、「客観的に純粹に記述する眼差し」への特化を、その思想の核に胚胎していたように思われる。

写真のモダニズムは、具体的には、アルフレッド・スティーグリッツを中心にしたフォト・セセッション（写真分離派）によって主導された。ヨーロッパに遊学してその恩恵にどっぷりと浴し、初期にはピクトリアリストとして名を揚げたスティーグリッツだったが、やがて彼は写真の固有性を求める方向へ大きく方向転換してゆく。彼の率いるフォト・セセッションは、ヨーロッパ芸術を後追いつけるのではなく芸術の歴史を欠いた新世界アメリカにおいて固有の芸術を産み出そうと模索するアメリカン・ナショナルリズムの思潮と連動していくことになった。スティーグリッツは既に1892年には「アメリカにおける芸術写真請願 “A Plea for Art Photography in America”（傍点は引用者）」を謳っている。1904年にはサダキチ・ハルトマンが「ストレート写真請願 “A Plea for Straight Photography”」を発表、ストレート写真とは何よりも「伝統に対するモダンな思考による闘争、あるいはより穏当に表現すれば、新しい技術のための闘争」⁷と宣言した。

こうしてモダニズム写真はストレート写真としてかたちをとりつつ、スナップショットの美学など新しい写真固有の表現を探求して写真のさまざまな固有性を追求していった。次いで、ストレート写真のトレンドを引き継ぎ、展開したのは、ポール・ストランドである。スティーグリッツはストレート写真の最高峰としてストランドに賛辞を送っていた。そしてストランドを経、<視覚の純化>という形式がF/64グループの写真に結晶化していくことになる。

視覚の純化——<ピュア・フォトグラフィ>へ

ストランドは1922年に発表した「写真と新しい神」で、カメラ（・オブスキュラ）を神の視点に取って代わる人間の科学精神が確保した視点とし

て論じている。⁸ この主張自体は極めてありふれたものだ。だが、ここでストランドが写真というものの存在を視覚を特化させた<カメラ・オブスキュラ>モデルの延長上にみていることは、確認しておくともよい。ストランドは、写真の登場によって「機械・唯物論的経験主義・科学」の三位一体という世界観が誕生したと記している。カメラ（・オブスキュラ）は「新しい神＝機械」であり、ただひとつの穴＝眼を通じて世界を隅々まで均質に捉える。外界としての世界は、ひとつの目という器官を通してのみ、表象される——世界は、純粹視覚像として立ち現れる。そしてこの像が写真だというのだ。機械という新しい神はアメリカという新しい場所に出来し、アメリカは「新しい神のための最高の祭壇」⁹ となる。ストランドは、カメラ・オブスキュラの純粹視覚空間をパン・フォーカスと最高度のディテールで再現していた。隅々までピントが効くパン・フォーカスの空間は、マーティン・ジェイが言うような、<カメラ・オブスキュラ>モデルの「デカルト的遠近法主義」に則る、唯物論的にマテリアルな「完全に合理的な空間、すなわち無限で連続的で均質な空間」であり、¹⁰ カメラ・オブスキュラの表象する均質な空間を描くにふさわしい特質である。そしてこの特質はF/64に引き継がれ、一層精練されてゆく。30年代に至りF/64グループは究極のパン・フォーカスと精妙なディテールの再現を最高度に達成し、ストレート写真のさまざまな可能性のなかから<視覚性>を特権化させる形式を見出したのだった。

F/64グループの写真はしばしば<ピュア・フォトグラフィ>と称されてきた。¹¹ ストレート写真の可能性を引き継ぎつつ、写真を<純粹視覚>の形式として析出させていったのが、F/64グループの<ピュア・フォトグラフィ>だった。F/64とは当時のカメラの最高絞り値を意味する。このグループの写真は、最高絞り値で撮影された、究極の微細なディテールを均等に再現したパン・フォーカスを、最大の特徴にしていた。写真の表面全体が隅々まで均等に最高度に合焦し、写真のあらゆる細部が極めて繊細に鮮鋭に再現され、緊密に組織されている。ここで<ピュア・フォトグラフィ>とは、微細なディテールまで見尽くされた純粹視覚的ビジョンを意味しているのである。ステーグリッツらがストレート写真の新しい美学としてスナッ

プシオットの可能性を追求したときにはみられたような写真の粒子の荒れやブレ、ボケは完全に排除され、世界を見尽くすために、パン・フォーカスと細部の鮮鋭さが徹底されることとなった。こうしてF/64グループの写真群は、モダニズムに駆動された芸術写真のひとつの極限のかたちになった。ボーモント・ニューホールは、F/64グループがストレート写真の可能性から引き出したのはディテールの美学であった、と評価している。¹² 近代合理主義観に則った光学機械であるカメラと接続された写真家たちは、新しい芸術を目指して純粹視覚という思考を肥大化させていった。そして純粹視覚のために写真家は「眼球になりきる」こと、身体を消去して「透明」になることが写真の〈法〉となり、写真家たちを強固に規定していくことになる。

例えばF/64グループの写真といえば——アンセル・アダムスの山岳風景も、エドワード・ウェストンの砂漠も全て——、パン・フォーカスの精緻なディテールの再現性、豊かな諧調表現という特徴がせり出している。これらの写真に写真家の痕跡を探することは難しい。だがそもそも、パン・フォーカスの精緻なディテールを前景化させたピュア・フォトグラフィとは、「視覚の純化」や「眼球になりきること」が辿りつくはずのものだったのか？この問いを今は措くとして、先を急ごう。

スタイケンからシャーカフスキーへ—— シャーカフスキー『写真家の眼』

ニューホールに次いで写真部局長となったのが、エドワード・スタイケン（在職：1947-1962）である。スタイケンはニューホールの急進的な写真の芸術化とは距離をとり、この時期、社会に大きな影響力を与えていた『ライフ』誌などフォト・ジャーナリズムの手法を美術館に導入した。具体的には戦時中はプロパガンダ的な写真インスタレーション、戦後は〈ファミリー・オブ・マン〉（1955）などを企画し、〈ファミリー・オブ・マン〉は写真史上、最大観客動員数を数えた。おおまかにいって、フォト・ジャーナリズムにおいても、通常、写真家は記録者として透明な存在、あるいは

眼球になりきり、客観的で「真実の」記録を撮ることが規範として機能していた。〈ファミリー・オブ・マン〉展でもスタイケンはさまざまな写真家の眼差しの〈個〉性を抑圧し、503枚もの写真を均質化された記録の集合体として組織したのだった。¹³

そしてスタイケンを引き継いだのがジョン・シャーカフスキーである。シャーカフスキーはクレメント・グリーンバーグの絵画批評の成果を写真に援用し、従来とは異なる新しい写真の見方を提起した。ショアの『写真の性質』が範にしたのが、シャーカフスキーの仕事のなかでもとりわけ重要とされる展覧会カタログ『写真家の眼』だった。『写真家の眼』は、写真を見る5つの視点として、「事物自体」「ディテール」「フレーム」「時間」「ヴァンテージ・ポイント」を挙げる。「事物自体」は何よりも確実に写真に撮影された「現実の触知可能な存在」を喚起させる。レンズの非人間的で、高貴なものも卑しいものも非選別的にみる特性が、事物自体の相を捉まえる。また、写真は「ディテール」の力で写真家を誘引する。写真家はディテールを撮影する現場で発見するから、写真家にとって対象は予め定められてはいない。「フレーム」は世界を断片化して分節化し、写真家が何を収め何を拒絶したのかを示す分割線であり、写真家の出発点である。写真を見る観者には、本来無関係にみえたものがフレーム内に括られることで、そこに新しい関係性がみえてくる。写真は「時間」と特異な関係を結んでいる。写真が描けるのはそのときの〈現在〉だけだが、写真を見ると、写真は常に既に過去に属する。そして写真は、アンリ・カルチエ＝ブレッソンが「決定的瞬間」と呼んだように、形態やパターン変化の流れがあるバランスに達し、明晰さと秩序に達したと感覚される瞬間、イメージが一瞬に一枚の絵になるという決定性を有している。「ヴァンテージ・ポイント」は写真の「決定的瞬間」を一望しうる、有利な位置を指している。写真家は被写体を動かすことはできなくとも、カメラを動かすことができる。ヴァンテージ・ポイントを探ることによって、モノの重要性の秩序を転倒させたり、世界の新しい相貌を発見するのである。

シャーカフスキーが挙げたこの5つのポイントは、何が写されているのかという「事物」からだけではなく、「形態 form」という観点から写真を

見ることを可能にした。シャーカフスキーは、抽象表現主義絵画を擁護したグリーンバーグのフォーマリズム批評、モダニズム批評の影響を色濃く受け、写真の特性を追求したフォーマリストとして評価されている。¹⁴そしてこの評価は、アメリカン・モダニズムを牽引した MoMA という美術館の評価の文脈によっても強化されていた。

2. スティーヴン・ショア『写真の性質』について

変形としての写真

シャーカフスキーが写真の特性を5つの視点から把握しようとしたのに対して、ショアは『写真の性質』において一貫して〈変形〉という視角から写真という存在に接近している。ショアはシャーカフスキーの視点を参照しつつも、まず第一にシャーカフスキーが取り上げた「事物自体」は扱わず、あくまで事物自体（被写体）がいかなる〈変形〉を受けることによって写真が成立するかをみようとする。被写体と写真のあいだにいかなる類似性があるにしろ、写真は事物そのものではない。事物がいかに変形されて表象されるかということこそが、写真のダイナミズムであるというのだ。事物そのものの「客観的」記録としてではなく、変形としての写真、表象（re-presentation）としての写真をショアはみる。つまり、ショアは写真を前にした人がしばしば陥る極めて素朴な誤謬を最初から回避している。写真をみてそれについて語るとき、人はしばしば、ひたすら写っているものを語るという回路に陥ってしまうことがある。写真の位相を読み解こうとしているのに、ひたすら事物（被写体）自体を論じてしまう、写真を語るはずの言葉が被写体の描写に回収されてしまうという経験である。写真を事物の記録としてみることには妥当性と有効性があるわけだが、もっと先まで思考できないか。あるいは、写真を見るときはいかなる経験なのか。ショアが『写真の性質』で探求するのは、こうしたことなのである。

ショアは〈変形〉の要素を、〈物理的レベル〉〈描写のレベル〉〈心的レベル〉〈心的モデリング〉の4つの段階に分けている。〈物理的レベル〉

では感光剤や色素、紙などの支持媒体への変換を、〈描写のレベル〉では「平面化」「フレーム」「時間」「フォーカス」の4つを、カメラの前の世界が写真へと変換される中心的な方法として論じている。このうち「時間」と「フレーム」はシャーカフスキーの理解の延長に把握できる部分が多い。本稿でとりわけ重要となってくるのは、「平面化」と「フォーカス」である。

平面化

「変形の最初的手段は平面化である。世界は3次元である。それに対して写真映像は2次元である。この平面性ゆえに、描写空間の深さは常に写真平面に対して一定の関係をもつことになる」。¹⁵ この「平面化」においてシヨアが問題にしているのは、写真の単眼的ビジョンと人間の両眼視である。

写真は（立体写真は例外として）**単眼視野**を——ひとつの明確なヴァンテージ・ポイントを——有している。写真は我々の**両眼視野**が与えてくれるような深さの知覚を有していない。3次元空間が**単眼的**に一平面上に投影されるとき、写真が撮られる以前には存在していなかった諸々の関係が創造される。写真で後方にあるものは前方にあるものと並置される。どんなヴァンテージ・ポイントの変化も、この諸々の関係を変化させる。片目を閉じた人間が自分の顔面に一本指を立て、閉じていた目を開き開いていた目を閉じると、ヴァンテージ・ポイントが2インチ変化する。それだけで、視覚上の諸々の関係が劇的に異なってしまう。¹⁶

本来は前方－後方と距離があり無関係なものとして存在していたもの同士が、距離の圧縮によって並置され、互いに新たに関係づけられる——写真は単眼的ヴァンテージ・ポイントを有している。シヨアが述べるように、写真を見るという経験にとって重要なのは、写真平面は単眼的であるのに対して、人間の視覚は両眼視するということだ。本来、両眼視差のある人間の視覚は、〈カメラ・オブスキュラ〉の単眼モデルと同一にみなすことはできないのであって、写真は人間の視覚の純化とは言えない。距離の圧縮によって新たに創造される視覚上の関係も、平面に変換してはじめて可能になる「写真的ビジョンの産物」¹⁷なのだ。だから写真を撮影者の純粹視

覚として受け取ることはできないはずで、ショアの言葉を敷衍して考えると、モダニズムに駆動された「視覚の純化」という規範や「眼球になりきる写真家」「写真家の透明な身体」という法はそれ自体、正当性を欠いていることが露呈してくる。

カメラ・オブスキュラの単眼的世界に対する人間の両眼視というズレは、視覚文化論研究においては盛んに議論されてきたテーマである。視覚文化論の成果を享受している我々にとって、この発見自体には何ら新鮮さはない。しかし、＜写真の歴史＞においてはこのことが未だに棚上げにされていることを考え合わせると、¹⁸ ショアの功績を過小評価する必要もない。しかもショアは、単眼／両眼の問題からもっと先まで進んでいく。次に取り上げる「フォーカス」という視座は、さらに視覚の純化への志向、眼球になりきるという思考を突き崩すことになる。

フォーカス

フォーカスとは、ショアによると、平面に変換される描写空間にヒエラルキーを作り出し、観者の注視を促すシステムである。写真家は写真平面の部分によってフォーカスのかけ方に差異を組織する。観者の視線はフォーカスの合った合焦部分に導かれ、そこを注視する。「見られる」ということは、見る価値があると認定されることであるから、合焦部分は写真平面上のヒエラルキーの上位に位置する。合焦部分を頂点にして、フォーカスの差異によって、観者の視線に対してヒエラルキーが作りだされる。鮮鋭にフォーカスが効けば効くほどヒエラルキーの上位に、ボケていくほど何が写されているか判然としなくなるからヒエラルキーの下位になる。しかしこれはあくまで観者の視線に対して写真家が予め用意したヒエラルキーだ。だが、パン・フォーカス写真の場合はどうだろう。実は、フォーカスという問題が、＜描写のレベル＞と次なる＜心的レベル＞を橋渡しすることになる。ショアは、パン・フォーカスの一枚の写真を取り上げている。ドライヴイン・シアターの写真だ。¹⁹

まずショアは、この写真を前にして、写真の部分に注意を払い視線を移

動していくようにと指示する——駐車場の後方から映画スクリーンへ、スクリーンから右側の山へ、そして空へ。このように注視する視線を動かすにつれて、フォーカスがシフトしていく感覚を確認するのが、ポイントだという。では、次いでこれと同様のことを、先に〈ピュア・フォトグラフィ〉としてみた、例えばアンセル・アダムスの写真でおこなってみると、どうなるか。つまり、写真を注視し、遠景から近景へと視線を滑らせ、見る対象を移動させてみる。あるいは逆に、手前から奥へと目で辿ってみる。その都度、フォーカスを調整し合わせようとする感覚があり、眼が遠くに近くにとフォーカスしていることに注意しなくてはならない。そしてここで考えなければならないのは、山から空へと視線を移しても、写真自体のフォーカスは変化していないということだ。写真は元々、隅々までフォーカスが効いたパン・フォーカスで固定していたのだから。2次元平面の写真に奥行きは存在しない。あくまでも仮想された奥行きを我々が〈復元〉してみようとする——それがパン・フォーカス写真に我々がリフォーカスする仕組みなのだ。我々の視線が均質にフォーカスの効いた表面である写真を走査していくと、その都度リフォーカスする感覚とそれに付随してくる感覚を覚えるのだが、写真画面自体のフォーカスは固定している。奥行き感覚を仮設しようとしてフォーカシングする際に付随してくる感覚。純粹視覚とされるこの〈ピュア・フォトグラフィ〉に対しても、フォーカシングに付随してくる、視覚とは異なる感覚を感じないだろうか。

パン・フォーカス写真のフォーカス——心的フォーカス

ここでいうフォーカスと、先の、写真家の意図を伝達するヒエラルキーのシステムとして写真家が用意しておいたフォーカスとは、峻別して考えなくてはならない。

まず確認しなくてはならないのは、人間の自然の知覚は見たいものにフォーカシングして、見るということだ。写真を見るに際して、我々は見たいものにフォーカシングする。その周辺知覚はぼやけている。だから我々はフォーカスの位置を移動させつつ世界を見る。世界自体、事物自体は

フォーカスとは無縁に存在している。フォーカスは、世界を、写真を見る我々の側のものなのだ。

(ポール・カポニグロの写真が印刷された) この頁を読むとき、一枚の写真を見るとき、あるいは世界の他のものを見るとき、あなたはひとつの心的イメージ——ひとつの心的構成物を——みているのだ。ポール・カポニグロのこの写真を読むとき、あなたのフォーカスはシフトしている。しかしあなたの眼は実際にはフォーカスを合わせなおしているわけではない(何故ならあなたは単に「奥行きのない」平らな頁をみているだけなのだから)。目がフォーカスを合わせなおしているという感覚が付随してくるが、写真のあなたの心的イメージの内部でフォーカスを変化させているのは、あなたの精神なのだ。シフトしているのは、心的フォーカスなのだ。²⁰

心的モデリング

我々が写真を見るときにおこなうフォーカシング作業は、写真画面自体のフォーカスが固定されている以上、心的なものにすぎない。このことが露呈するのが、見かけ上のヒエラルキーを欠いた写真、つまりパン・フォーカスの写真なのだ。ショアの写真読解に導かれて、アンセル・アダムスのパン・フォーカス写真を見る。アダムスは作画上、フォーカスでヒエラルキーを構築していない。ここでは写真を見るとはいかなる経験なのか。パン・フォーカスの彼の写真平面は最高度の精妙なディテールで均等にフォーカスが効き、「デモクラティック」だ。観者は物理的レベル、描写のレベル、心的レベルと諸相において<変換>のモメントを経由しつつ(この<変換>のモメントは故意に隠蔽されていることが少なくない²¹)、眼差しで写真を走査したり、写真の細部に視線を止めたり、凝視したりしてフォーカスをシフトさせる——「心的フォーカシング作業」をおこなう。つまり、フォーカスという問題は写真家の側から観者の側のものへと移行しているのだ。従って、写真を見るという経験は、観者の側の「心的構成物」を、「フォーカスを変化させている観者自身の精神」を、見る経験でもある。

ただし、この「心的構成物」や「観者自身の精神」を見るといっても、

みられるものは固定的ではない。写真を見るという経験は、観者がみたいところを見るという一方的な仕方ではかたちづくられるものではない。ショアは言う。写真家が写真に撮ろうとする対象を見ると、写真家はモデルとして合う対象だけを認識する。写真家の知覚は自身の心的モデルに取り込まれてゆく。写真家のモデルは写真家の知覚に調和するように調整される。しかしこのモデルは翻って写真家の知覚を変化させる。観者も同様である。写真を見ることで写真がその都度新しい意味を誘発して見ることへと誘い、観者の知覚を変化させる。こうして双方向的な「フィードバック・ループシステム」が作動し、見るべきものをその都度、生成させる「心的モデリング」がおこなわれる。

3. 付随する感覚

ショアの仕事をこのように辿ると、我々はロザリンド・クラウスの「写真のディスクール空間」へと導かれるだろう。

……立体写真のトンネル上の空間を、まず一番手前の地面をよく調べ次に中景のある対象を注視するというふうに視覚的に移動するとき、見る者は焦点をその都度あわせているような感覚に見舞われる。それから再び一番奥の面に移ると、また焦点を合わそうとしているのである。

こうした微小筋肉の運動は、立体写真の完全に網膜的なイリュージョンの筋感覚的対応物である。つまり、立体写真の中で面から面へと移動するとき実際に眼が行う焦点の再調節は、現実の空間を通り抜けてゆくとしたら身体のほかの部分（足）がおこなうであろうことを、身体の一部 [具体的に言えば、眼] が代行した表象なのである。²²

クラウスの言葉は、心的フォーカスについてのショアの説明と共鳴しあう。クラウスは立体写真におけるリフォーカシング、ショアは平面写真における心的フォーカシングを論じているのだが、両者はともに、写真を見るときの仮想的奥行きへの回復、それに付随する感覚効果について語っていた。クラウスは立体写真のつくりだす奥行き効果を語るのだが、ショアは平面

の写真を見るときでさえ、2次元に変換され圧縮された奥行きを取り戻す心的フォーカシングの次元があることを教えてくれた。さらにショアの導きに従って、アンセル・アダムスの写真を見ると——焦点を再調節する心的フォーカシング作業をおこなうと——、仮想的奥行きを見出すときの感覚効果という、視覚とは異なる感覚が付随してきたのだった。しかし、このことは、全く奇妙な間違った発見ではないだろうか。

先に我々は、アンセル・アダムスの全く同一の写真を、〈ピュア・フォトグラフィ〉という写真史のコンテキストにおいて確認していた。視覚に特化した写真家の存在が感光板そのものと化すように、アンセル・アダムスのパン・フォーカス写真は、眼球となりきった透明な写真家が視覚の純化を目指した写真、ピュア・フォトグラフィとして評価されてきたのだった。ところが、その写真を心的フォーカシングの場としてみると、純粹写真として視覚にのみ特化したはずのアンセル・アダムスの写真が、実は必ずしも視覚に特化したピュア・フォトグラフィとして機能しないことが確認されてしまう。ショアのように写真を見ることを学んでしまった観者である我々にとって、アンセル・アダムスの写真はもはやピュアではありえない。純粹視覚として見るのが不可能なのだから、それをことさらに純粹視覚と言い募る理由はない。この振れは、やはりクラウドも指摘していたような、写真史という言説を構築したポリティクスが存在を明みに出すだろう。クラウドは、「写真のディスクール空間」で、ティモシー・オサリヴァンの石版写真とオリジナルの写真を比較し、それらが各々、別個のディスクール空間に配置されていることを明らかにした。そして同じものの2つのバージョンを互いに異なるディスクールへと振り分けるものは、ポリティクス存在であることを示していた。

結び——視覚の専制の再検討、写真史の再検討

これまで視覚文化論の視座は、視覚の専制、視覚の特権化に対する再検討を促し、視覚空間の再編成を目指してきた。そして本稿がショアの『写真の性質』を手掛かりにして確認したのは、次のようなことだった。F/64

グループの写真が写真を巡るディスクールのもとで視覚を肥大化させ、純粹視覚の〈ピュア・フォトグラフィ〉と呼ばれたこと。だが、〈見る〉という経験において、実は、〈ピュア・フォトグラフィ〉も視覚のみならず他の感覚器官にも働きかける効果をもったこと。本稿が見出したこの振れの存在は、必然的に写真史の批判的再検討を要求することになるだろう。

〈ピュア・フォトグラフィ〉という呼称は、少なくとも F/64 グループが活躍した当時、写真が〈カメラ・オブスキュラ〉モデルに依拠して把握されていたことを裏付けている。²³ F/64 グループに象徴されるパン・フォーカスの写真を純粹視覚として評定し、その意味解釈を囲い込んだのは、モダニズムという〈純化運動〉を背景に生成した写真を取り巻くディスクール空間である。この空間には、ヨーロッパから自立して新しい芸術を新大陸に開花させようとしたアメリカン・ナショナリズムの力学や、写真を取り込もうとした美術館制度の力学²⁴など、さまざまなポリティクスが複雑に作用していた。F/64 グループが究極の芸術化を目指したこの時代にあって、〈芸術〉という枠外の世界では、フォーカスを故意にはずしたボケ、荒れ、ブレた写真が写真固有の可能性として、さまざまに実験されていたことを同時に思い起こしておくといよい。²⁵ 〈ピュア・フォトグラフィ〉はストレート写真が辿りついた芸術写真の極みと理解されてきたが、そもそもストレート写真はさまざまな矛盾を孕んでいて、「なぜストレートな技術が写真の真の本質を表現したものであると受け入れられているかには論理的な理由はない。技術は時代によって変わるし、ある芸術家の技術は別の芸術家の技術とは異なる。そして総じて、純粹写真（ピュア・フォトグラフィ）と思われるものとマニピュレーションの間の境界は、常に曖昧で恣意的」²⁶ だったのだ。ストレートということ突き詰めれば、ピュア・フォトグラフィばかりではなく、荒れ、ブレ、ボケも写真の特性として出てくるのであって、芸術の枠の内／外で写真に本質的な差異はない。ある写真を芸術／非芸術と区分するものは、他ならぬポリティクスなのだ。シヨアの『写真の性質』を経由した我々は、F/64 グループの時代、芸術の領域で荒れ、ブレ、ボケを排除する機制が作動していたことに否応なく気づかされるのだった。

本稿は、ステイーヴン・シヨアの『写真の性質』を手掛かりにして、写

真を見るという経験について考察した。そしてこの仕事は（ショアにとっては図らずも）視覚文化論の中心的な視座——視覚の専制という歴史の再検討を促がす視座——を有していた。写真の歴史に働くポリティクスを明らかにすることで、より多層的多角的な歴史への視座が可能になる。歴史自体を描き、その内容を問題にすることは本稿の目標ではない。本稿が目指したのは、あくまでも写真の歴史において駆動されたポリティクスの存在を指摘し、新しい歴史記述の可能性を示唆するということだった。また逆に、ポリティクス自体をみるのが、歴史を描くひとつの方法にもなるだろう。視覚文化論の可能性とは、歴史の多様性に向かう可能性である。多様な読みの場を拓き、確保すること。そしてそこから具体的な歴史への考察がはじめられるべきなのだ。視覚文化論とは、歴史を拓きつつ新しい歴史記述を求める、そんな運動の出発点となるものなのだ。

註

1. Stephen Shore, *The Nature of Photographs* (Baltimore: The Johns Hopkins U. P., 1998).
2. John Szarkowski, *The Photographer's Eye* (New York: MoMA, 1966).
3. 本書はタイトルを変更して改訂を重ね、現在では第5版が刊行されている。Beaumont Newhall, *The History of Photography: From 1839 to the Present* (New York: MoMA, 1982). 展覧会カタログは写真展と同名の *Photography 1839-1937* (1937) で、それが翌年、単行本として刊行された（当初のタイトルは *Photography: A Short Critical History*.)
4. Joel Eisinger, *Trace & Transformation: American Criticism of Photography in the Modernist Period* (Albuquerque: U. of New Mexico P., 1995), 69. 本文に既述したようなさまざまなポリティクスを背後に、ニューホールはスティーグリッツとストレート写真を擁護するようになったのである。
5. ジル・モラ（前川修・小林美香・佐藤守弘・青山勝訳）『写真のキーワード——技術・表現・歴史』（昭和堂、2001年）、174-175頁。（ ）内は引用者の補足。
6. 小林康夫は、(デカルト「屈折光学」の) <カメラ・オブスキュラ>モデルの内部で世界を「見る者は表象の基準点、あるいは点となった主体である空虚なく死んだ眼」の背後の闇のなかに没しつつ、その<死んだ眼>を見ている」と述べている。本稿にとって重要なのは、①主体が表象の基準点、点となっていること、②この点である主体が、眼であること（主体=眼というシステム）、③デカルトがこの眼をあくまでも「死んだばかりの人間の眼、がなければ半かなにかほかの大型動物」からとられた「死んだ眼」（デカルト（青木靖三・水野和久訳）『屈折光学』『デカルト著作集1』白水社、1980年、138頁）としたこと（人間の生きた眼ではないこと）、④<カメラ・オブスキュラ>が背後に闇を抱えていることである。見る者の身体は闇のなかに沈み込まれ、隠

蔽された。小林は、「この闇の部分こそ、近代を貫く〈自然の光〉[理性]の徹底した表象可能性がその相関物として背後に隠していたもの」と指摘している。小林康夫『表象の光学』（未來社、2003年）20頁。ジョナサン・クレリー（遠藤知巳訳）『観察者の系譜——視覚空間の変容とモダニティ』（十月社、1997年）も、闇に沈まされた身体性を歴史に取り戻す仕事であったといえる。

7. Sadakichi Hartmann, "A Plea for Photography" in Sadakichi Hartmann, Harry W. Lawton and George Knox with the collaboration of Wistaria Hartmann Linton eds., *The Valiant Knights of Daguerre: Selected Critical Essays on Photography and Profiles of Photographic Pioneers* (Berkeley: U. of Cali. P., 1978), 113.

8. Paul Strand, "Photography and the New God" in Nathan Lyons ed., *Photographers on Photography: A Critical Anthology* (Englewood, New Jersey: Prentice-Hall Inc., 1966).

9. Strand, "Photography and the New God," 143.

10. マーティン・ジェイ、「近代性における複数の「視の制度」、ハル・フォスター編（樽沼範久訳）『視覚論』（平凡社、2000年）、17-42頁。

11. ビュア・フォトグラフィという思考自体は、「自然主義写真」を主張したピーター・ヘンリー・エマソンにさかのぼり、ステューグリッツやストランドを経、F/64グループの写真の形式に結実したと考えられる。本稿では扱ういとまがないが、このプロセスでは、写真における主観と客観をめぐる議論が核として展開された。そもそも「ビュア（純粋）」にはさまざまな含意があったが、とりわけストランドが「客観性」を写真の特性として主張したことによって、視覚以外の身体性の残滓を排した写真が、「ビュア」概念を支えるものとなっていった。グループの中心的存在であったアンセル・アダムスは自分たちの使命を「〈芸術〉の形態として、〈ビュア・フォトグラフィ〉を再確立すること」としている。Jean S. Tucker, "Introduction" in *A 1978 Exhibition of Photography by Members and Associates of Group F/64* (St. Louis: The U. of Missouri, 1978), 3.

12. Newhall, *The History of Photography*, 167-198.

13. この点に関しては、拙稿「デモクラシーの写真、写真のデモクラシー——〈here is new york〉展と〈The Family of Man〉展を中心に」『立教アメリカン・スタディーズ』（第26号、2004年）参照。

14. Eisinger, *Trace & Transformation*, Chap. 7参照。シャーカフスキーの批評はモダニズムの色彩が強かったが、彼の仕事にはフォーマリストという評価をはみ出す部分もある。例えば Abigail Solomon-Godeau, "Photography After Art Photography" in Brian Wallis ed., *Art After Modernism: Rethinking Representation* (New York: The New Museum of Contemporary Art, 1984) 参照。

15. Shore, *The Nature of Photographs*, 18.

16. *Ibid.*, 18-20. 太字は引用者による。

17. *Ibid.*, 20.

18. 例えば、クレリーは『観察者の系譜』において、視覚に特化した〈カメラ・オブスキュラ〉モデルと身体感覚へ開かれた19世紀の視覚機器のあいだで新しい歴史記述の可能性を切り拓いたわけだが、訳者が述べているように、クレリーは写真自体を歴史に位置づけることはおこなっていない（「写真の意図された不在」）。遠藤知巳「訳者あとがき」、287頁。

19. Shore, *The Nature of Photographs*, 49.

20. Shore, *The Nature of Photographs*, 55. [] 内は引用者による補足。
21. 写真の〈類似性〉を戦略的に採用し、類似性によって確保される写真の記録的価値を前面に出したい場合には、変換のモメントは隠蔽されることになる。
22. ロザリンド・クラウド「写真のディスクール空間」『オリジナリティと反復——ロザリンド・クラウド美術評論集』（リプロボート、1994年）112頁。[] 内は引用者による補足。
23. 註18に記したように、クレーリーは写真研究にとってはひとつの核心である「カメラ・オブスキュラモデルと写真の関係」について不問に付している。
24. 〈排除〉や〈評価〉システムとしての美術館については、Christopher Phillips, “The Judgment Seat of Photography” in Richard Bolton ed., *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1989) や Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins* (Cambridge, Mass: MIT Press, 1993) がいまだ重要である。
25. 〈ニューヨーク・スクール〉とゆるやかに括られる写真家たちの試みを参照のこと。ニューヨーク・スクールから現代写真に至る流れについては、拙稿「ストリートというトポス——ゲイリー・ウィノグラッドの写真について」『東京大学アメリカ太平洋研究』（Vol. 2、2002年）参照のこと。
26. Eisinger, *Trace & Transformation*, 53. ただし、アイジンガーは、何を背景になぜこうした矛盾が生じたのかまでとはとくに論じていない。

