

デモクラシーの写真、写真のデモクラシー
Photographs of Democracy,
Democracy of Photographs
< here is new york >展と
< The Family of Man >展を中心に
Focusing on *here is new york* Exhibition
and *The Family of Man* Exhibition

日高優
HIDAKA Yu

0. はじめに

本稿は、アメリカ文化における写真という営みを考える、ひとつの試論である。<デモクラシー>というキーワードを切り口にして、アメリカにおいて人々と社会がいかに切り結んでいるか、我々の身の回りに浸透している写真のイメージがいかに人々に「生きられているか」を、我々は確認することができる。そして、その背後には、メディアとしての写真を巡るポリティクスを垣間見することもできる。

本稿では、デモクラシーというキーワードを掲げて、<ここはニューヨーク——写真のデモクラシー>展 *here is new york: a democracy of photographs* (2001) (以下、<ニューヨーク>展と略記) を導入として紹介した上で、写真史上に名を刻む<ファミリー・オブ・マン>展 *The Family of Man* (1955) を再考する。<ニューヨーク>展は、「9・11」というアメリカ合衆国に克明な暗い影を刻み付けた出来事へのレクイエムであり、非営利団体に主導されたのに対して、<ファミリー・オブ・マン>展は、アメリカ合衆国が空前の経済的繁栄を背景に冷戦構造下でソ連に対抗していた時期、ニューヨーク近代美術館 (以下、MoMA と略記) が主催した企画であると

いう相違はあるが、両者はともに、写真とデモクラシーを巡る問題系を有しているのではないか。そしてまた、「9・11」という悲劇を機として〈ニューヨーク〉展へと寄せられた熱狂と、〈ファミリー・オブ・マン〉展に寄せられた熱狂は、ネガとポジの関係にあるようにも思われるのだ。

〈ファミリー・オブ・マン〉展は、最高観客動員数を数えた展覧会としてアメリカ写真史のひとつの頂点を成した企画であるが、冷戦構造下のプロパガンダとして次第に断罪されるようになってきた経緯がある。しかし、それほど多くの観客を集めた〈ファミリー・オブ・マン〉展は、その事実において、否定的なものであれ何であれ一定の評定価値を持つ。実際、同展は現在まで繰り返し検討、再考されている。

〈ファミリー・オブ・マン〉展は、批判されるべき多くの要素を孕んでいるにも関わらず、写真とデモクラシーを巡る問題に触れるものとして、実際上、今日におけるまで、アメリカ社会においてインパクトを与えていると考えられる。半世紀近くの隔たりをもちながら、〈ファミリー・オブ・マン〉展と〈ニューヨーク〉展の両企画には、写真によって〈デモクラシー〉の価値を支えるという思考が通底しているように思われるのである。後述するように、写真は王侯貴族のみならず市民層へと浸透し、個のアイデンティティを巡る平等性をもたらした装置である。マーティン・ジェイが指摘するように、「カメラによって生み出される平等主義というものは、それが描出する社会に対するその評価者の態度によって、肯定的にも否定的にも解釈されうる。その社会構造がまだ階級分化していると強調する者にとって、写真のデモクラシーは単にイデオロギー的なものにすぎない」¹。だが、写真の平等主義やデモクラシーがイデオロギーと見なされるにしろ、何らかの実行力を伴うと見なされるにしろ、本稿はふたつの展覧会において、写真のデモクラシーという議論が成立可能であることを示すことを目指している。それは「真のデモクラシー」の内容を探るといった議論とは異なる。そして、写真のデモクラシーとは、被写体がデモクラティックな題材であることを意味するばかりではない。写真のデモクラシーを考察するためには、写真という装置の存在様態に関わる議論も要求される。こうしたことを踏まえて、〈ニューヨーク〉展と〈ファミリー・オブ・マ

ン>展をみることによって、写真によってデモクラシーの価値を支えるという思考の手触りを確かめることができるだろう。

1. 写真のデモクラシーとは何か—— 〈ニューヨーク〉展の紹介と共に

まず、〈ニューヨーク〉展について簡単に素描しておこう²。2001年9月11日に世界貿易センターに二機の航空機が相次いで激突するという、それ自体スペクタクルな要素に満ちた悲劇の映像が、テレビや新聞、雑誌を通じて氾濫したことは、いまだ我々の記憶に新しい。翌12日、ソーホー地区に位置するプリンス・ストリート116番地の空き店舗のウィンドーに、オーナーであるマイケル・シュランは蚤の市で手に入れていた世界貿易センターの写真を掲げた。それを契機として、「9・11」に纏わる写真を収集し、写真展を開催するという企画が始動する。プロ、アマを問わず、インターネットを通じて写真が広く求められ、寄せられた写真の中からプロの審査員たちに選ばれた写真を展示しようというのである。そもそも悲劇の前にカメラを手にした人々が多く、すぐに膨大な量の写真が殺到し、この膨大な写真を用いた活動が次々と展開、進行してゆく。一連の活動を推進する母体として、「here is new york」という名前を掲げる非営利団体が組織されたのは、11月2日のことだった³。

〈ここはニューヨーク——写真のデモクラシー〉と題された初めての写真展が開催されたのは、あの惨劇から僅か二週間後の9月25日。額にも入れられない剥き出しの写真が30枚ほどクリップでワイヤーに留められ、展示された。プロ写真家の作品と消防士や警察官、一般の人々の写真が撮影者名を示されず、対等に並べられた。展示された写真は会場を訪れた人々の注文に応じてプリンターで印刷され、どれも平等に一枚25ドルで売られる。6万点に及ぶほどの写真の売上は、児童援助協会の世界貿易センター救援基金（Children's Aid Society WTC Relief Fund）へ寄付されることとなった。同展は、新聞やテレビなどマスメディアの関心も集め、広く認知されていく。寄せられた写真を公開するウェブサイトも立ち上げられ、会場に足を

運べない人々にもアクセス可能となった。そして、大きな反響に後押しされるように、国内外を巡回するところまで発展したのである⁴。

タイトルの由来は、次のように示唆されている。「<ここはニューヨーク>というタイトルは、テロリズムという問題は地理的文化的境界を越えたグローバルな問題だという我々の理解を宣言している。9月11日以降、至るところがニューヨークなのだ」⁵。そして、<写真のデモクラシー>というサブタイトルに関しては、この悲劇を撮影した者なら誰でも写真を提供するように求められ、撮影者に関わらず写真が平等に扱われることになった点に由来すると説明されている⁶。そして、一人一人の個々のビジョンは、集会的ビジョンとなって語り始めることになる⁷。

だが、このサブタイトルは、そもそも写真の本質がデモクラシーの価値と切り結ばれていることを示唆しているようにも思われる。実際、主催者の中核メンバーのひとり、M. シュランは、「写真は9月11日に起きたことを表現するのに完璧なメディアだった。写真はまさにその本質においてデモクラティックだし、無限に複製できるからだ」と述べている⁸。

写真のデモクラティックな質は、写真術誕生の初期から歴然としていた。画家の修練の賜物である肖像画は高価であったため、王侯貴族や一部の富裕層しか対象とならなかったのに対して、写真は光学的装置と化学的処理の一連のプロセスに則り手業の部分を減らして安価に制作できた。そのため、肖像写真は次第に市民階級にも広く流通してゆく。1854年にフランスのデイスデリによって発明されたカルト・ド・ヴィジット（名刺判写真）の流行に見られるように、自己イメージを所有する所作が市民階級にまで浸透したのである。また、カロタイプのポジ・ネガ法の開発によって写真の複製が可能になるとともに、印刷媒体に載って写真の流通量は飛躍的に増大してゆく⁹。写真イメージは人々の欲望を喚起したりそれに答えるものとして浸透するのである。また、写真は警察写真など個人を特定するアイデンティティの道具としても広範に活用されることになる。しかも操作の簡便なカメラが開発されるようになると、プロの写真家に限定的に使用されてきた表象の手段が一般の人々にも開かれるようになる。M. ジェイは、次のように指摘する。カメラのデモクラシーがまず、カルト・ド・ヴィジ

ットで明確になり始めたとしたら、それは次いで、1880年代、アメリカのジョージ・イーストマン・ハウスのコダック・カメラに始まる第二次技術革新の波によって十全に実現されることになったのだ。¹⁰ コダックの宣伝文句「ボタンを押してください。残りはこちらで処理します (You press the button, we do the rest)」は、この開かれた操作可能性を象徴するものとして有名になった。¹¹ 安価な肖像として写真が流通し、一般の人々にとってポートレートを撮影してもらう機会が増大しただけでなく、写真を通して主体的に自ら撮影する可能性と機会を人々は獲得したのである。

また、写真の映像自体にも、デモクラティックな質が見出される。例えば、写真のフレーミングという行為は、連続した世界を断片へと分節化することによって、対象に価値を付与する。スーザン・ソントグは、アメリカ的価値を体现するホイットマン的価値と写真装置とは切り結ぶところがあると言う。ここでホイットマン的価値とは、卑しいものもありふれたものも、光を当てることによって等しく美となりうるということであり、それはアメリカ人としての同化のメッセージを担うことになる。「撮影することは重要性を授けることである。おそらく美化しえないような被写体はないであろうし、さらにすべての写真に本来備わっている、被写体に価値を付与しようという傾向を抑える方法はない」。¹² 写真は、民主主義の要件となる〈個〉を巡るメディアなのである。〈個〉の（〈個〉のアイデンティティを対象にし）、〈個〉による（〈個〉による操作可能性に開かれ）、〈個〉のための（〈個〉の価値を称揚する）装置として、機能する側面があるのだ。

2. 〈ファミリー・オブ・マン〉展の背景と内容—— デモクラシーの物語

ここまで、〈ニューヨーク〉展を糸口として、写真とデモクラシーの価値の親近性について見てきた。以下では、デモクラシーという思考との関連から〈ファミリー・オブ・マン〉展を検討する。その前に、〈ファミリー・オブ・マン〉展の内容を概観しておこう。

〈ファミリー・オブ・マン〉展は、MoMA 写真部長エドワード・スタイケン（在職1947-62）が企画し、200万点以上の写真のなかから68カ国273人の撮影者による503枚の写真が選択され、構成された写真インスタレーションである。カール・サンドバーグのリンカーンに関する著作でスタイケンが出会った言葉をタイトルに持つ同展のコンセプトは、誕生や死、労働や遊びといった〈普遍的価値〉に纏わる写真にテキストを付して見せることで、¹³ 人類は肌の色や信条、社会的階級などを越え、「家族」の営みにおいては皆、等しく存在しているということを写真によって可視化することだった。展覧会カタログに付されたスタイケンの序文には、次のように述べられている。

我々は世界のあらゆる場所から、誕生から死に至るあらゆる生の領域の写真を、人間の自分自身に対する関係、家族に対する関係、その共同体に対する関係、我々が生きている世界に対する関係を強調しつつ——題材は赤ん坊から哲学者まで、幼稚園から大学まで、未開の人々から国連の委員会まで——求め、選択したのである。¹⁴

〈ファミリー・オブ・マン〉展において、一枚一枚の写真はナラティブへと回収され、総体としてメッセージを発するべく構成されていた。特定の写真が際立ってナラティブの流れを壊すことのないよう、全体の統一感を出すように個々の写真のトーンやコントラストなどが均質化され、写真家の個々の表現は殆ど全て消去されることになった。まさに写真をこのように機能させるために、美術館は写真を提供した殆どの者に対して、美術館側が自由に写真のトリミングやプリント、編集を行う権利を承認させていた。〈ファミリー・オブ・マン〉展のコンセプトには、世界の多様性は普遍的な価値に向かうことでいずれは乗り越えられるであろうとする楽観が色濃く滲んでいたし、ジェームズ・ガイモンドが指摘するように、この楽観は多元的國家としてのアメリカ合衆国自身のものでもあったと言える。¹⁵ 世界各地の写真を織り交ぜようとしていたとはいえ、生命の誕生や成長、戦火の苦難と死を経て〈ファミリー・オブ・マン〉展のナラティブが辿り着くのは、国連憲章を付された国連総会の写真である。ここには、アメリ

カ合衆国主導の世界政治体制の擁護が透けて見える。

〈ファミリー・オブ・マン〉展の展示空間の設計には、ヘルベルト・バイヤー流の三次元空間を組織する手法が採用され、ポール・ルドルフが担当した。同展は白壁に写真を平面的に並置する通常の写真展というより、写真インスタレーションと呼ぶにふさわしいものだった。¹⁶ 観客が歩くに連れてナラティブが展開してゆくように導線が引かれ、三次元的に写真を配置することで写真をダイナミックに見せ、視線の流れにリズムをつけて観客を惹きつけたのである。MoMAでの3ヵ月半の会期中には25万人以上の観客を数え、各地で動員記録を更新しつつ国内を巡回、更にはUSIA（アメリカ海外情報局）¹⁷の管理下に62年までに世界38か国を巡回し、総計900万人以上を動員したと言われる。¹⁸ インスタレーションと共に展示カタログとして豪華版と廉価版のペーパーバックの写真集が出版され、今日まで印刷され続けている。MoMAは第二次大戦後、抽象表現主義絵画の成功によって世界のアート・シーンにおけるアメリカ合衆国の地位を向上させたが、〈ファミリー・オブ・マン〉展でも世界への発信基地として機能した。

だが、こうした熱狂を基調として迎えられた同展であったが、次第に否定的な批評が噴出してくる。さまざまな具体的批評の検討はM. ベルリエールやJ. アイジンガーに譲るとして¹⁹ こうした批判は主に次の二つに要約できる。まず、USIAやネルソン・ロックフェラーの政治的意向との関わり²⁰ など、同展に孕まれるプロパガンダ的要素の批判²¹である。〈ファミリー・オブ・マン〉展のコンセプトは、当時、冷戦構造下にある世界において、経済的繁栄を背景にしてアメリカン・デモクラシーの優位をアピールするものと目された。ドミノ理論が危機感を持って受け入れられていた時代、ソ連を始めとする共産主義国に対して、資本主義の物質的豊かさと結びついたアメリカン・デモクラシーを世界に波及させるツールのひとつとして、同展が利用されたことは否定しがたい。もうひとつの批判は、写真が撮影された歴史的文脈や様々な差異を排除して全てを〈普遍的価値〉に回収してしまう一元的思考に依拠するコンセプトに対して向けられた。〈デモクラシー〉の思考に関わるものとして、以下で検討したいのはこちらである。

〈ファミリー・オブ・マン〉展において、一枚一枚の写真は全体を構成する部分として位置づけられ、スタイクンの創出したナラティヴによって総体として意味が創出された。ここで、美術館は意味創出を一元管理する機構として機能した。²²そして、スタイクンのコンセプトは、社会の実態を不可視にするという理由で批判されてきた。現実世界は差異に満ちており、〈普遍的価値〉を強調するだけでそうした差異の衝突を乗り越えられるというのは、あまりに楽観にすぎるといえる。²³実際、〈ファミリー・オブ・マン〉展が開催された55年当時、国内的にも公立学校で人種差別撤廃の実施命令が最高裁判決に拠って出されるものの、特に南部諸州の反発が逆に黒人へのリンチなど差別的暴力を噴出させていた。キング牧師は、ただバスの座席に自由に座るという権利を得るためだけに、バスボイコットを行わなければならなかった。

だが、本稿の関心においてより問題なのは、ナラティヴによる一元化ではなく、実際の写真がナラティヴに回収され切らなかったということである。〈ファミリー・オブ・マン〉展は現実を不可視にしたというよりも、写真というメディアに孕まれた分裂した視線を露呈することによって、ナラティヴとは全く逆の読解のベクトルも強めているのではないか。

3. 物語の背後、抑圧の視線

ロラン・バルトは、〈ファミリー・オブ・マン〉展が熱狂をもって迎えられていた当時にありながら、そのコンセプトについて痛烈に批判したひとりだ。バルトは、1957年初版の著作のなかで、「神話作用」の事例として同展を引いている。スタイクンによって個々のコンテクストを剥奪され歴史を欠如した写真は、神話に奉仕するものとなる。「[ファミリー・オブ・マンという]この神話は、ふたつの時点で機能する。まず、人間の形態の差異が主張され、エキゾチシズムが誇大に強調される。種の無限のバリエーション、肌や頭蓋骨、慣習の多様性が示され、世界のイメージについて気まぐれにごちゃごちゃと語られるというレベル。次いで、この多元主義から同一性が引き出される。人間は至るところ、同じ仕方で生まれ、働き、

笑い、死ぬというのだ」²⁴ <ファミリー・オブ・マン>展のナラティヴはロジックに則って進行するのではなく、ナラティヴによって一挙に運ばれる。差異を見せつけておいて、その差異がいかに乗り越えられるのかは一切示されないにも関わらずそれらは一挙に超越され、生や労働、死といった<普遍的価値>ゆえに人間は全て同一だと言ってしまうのは、そこに「神話作用」が働いているからに他ならない。バルトにおいて、「神話とは、ことばであり、「伝達の体系」である。ここにいうことばとは「話しかけ」であり、写真という表象も神話のことばの媒体たりうる。「世界のどの物質も閉ざされた沈黙の存在から、社会的馴化に開かれた言語状態に移りうるのだ」²⁵ 特に写真の原理——レンズの前に実在するものしか写さないという原理——によって、写真の「自然」な見えは、写されたものが「客観的」で「真実」であると素朴に受容される素地を強化する。それ自体「コードのないメッセージ」であるはずの個々の写真は、スタイケンのナラティヴによって、<普遍的価値>に則る共生という神話に「自然」に結晶化してゆくように思われる。写真がもっていた歴史、もちえた複数の声は、神話に隠され消え去ってゆくかに見えた。

だが、<ファミリー・オブ・マン>展では、写真の「自然」な見えによって神話が強化されたようにみえるにも関わらず、この神話を暴露するベクトルがかき消され尽くしたわけではなかった。アラン・セクーラは、写真という表象のシステムが、尊称的かつ抑圧的に機能しうる点を指摘している²⁶ こうした二つの機能には、プロトタイプと呼ぶべき写真の系列が存在する。尊称的機能を持つものとしてポートレート写真の系列と、抑圧的機能を持つものとして警察写真や人類学写真の系列である。そして<ファミリー・オブ・マン>展の写真は、このふたつの系列を一挙同時に見せているように思われるのだ。つまり、一枚の写真が生を営む人々のポートレートとして尊称的に提示されるにも関わらず、それが同時に人類学写真の如き抑圧的視線に晒されたものとして立ち現れるのである。写真のフレーミングの尊称的機能に拠って、<個>の価値は高められる。写真というイメージの世界において、世界を構成する個々人は等しく、尊厳をもった存在とみなされる権利を有している。スタイケンは当然、こうした写真の効

果を狙ったのであるが、写真にはもうひとつの眼差しが孕まれていた。〈個〉を犯罪者や未開の人間の如き管理対象として記録、収集する抑圧的視線である。

具体的に見てみよう。〈普遍的価値〉の形象として提示される下部テーマ——恋人たち、結婚の儀式、妊婦、遊びに興じる子供たち、労働する人々、食事する人々、飢える人々、死を看取る人々など——の各々に応じた写真が収集されている。下部テーマが生から死、そして再生へというナラティブに沿って並べられ、展開してゆく。どの下部テーマひとつをとっても、コンテキストや歴史を剥奪された写真が並置される。例えば、家族の肖像というテーマの部分では、イタリアのシチリア島に暮らす一家、日本人家族、ボツワナ人一家、アメリカ合衆国の家族の写真が並べられる。各々の家族は、写真のフレームによって分節化され、撮影に値するものとして等しく価値を与えられる。だが、こうした配置は、〈家族〉という共通項の読解ばかりではなく、観者の〈比較〉の視線をも呼び起こす。そして〈比較〉の後、観者は複数の形象の間の〈差異〉を認識することになる。乾いた大地を背景にしたボツワナの家族は、腰布を除くと殆ど裸で緊張気味の表情をして立つ。シチリアの家族は継ぎ接ぎだらけのズボンにボロ靴、薄汚れたシャツといった身なりで、非常に粗末な室内で撮影されている。一家総出で田植えする日本の一家は、野良仕事のいでたちで撮影されている。アメリカ合衆国の家族は、それに比して豊かな生活ぶりを窺わせる絨毯、壁に掛けられた肖像画を背景に、笑顔で微笑む。世界の家族像を並置することによって、観者の眼差しはそれらを〈比較〉するよう「自然」と促されることになる。〈比較〉の視線は、円形に写真を配置したレイアウトで、一層、明確になる。同一モチーフの形象の数々が一堂に会したレイアウトで、スタイケンが『ライフ』や『レディース・ホーム・ジャーナル』誌などグラフ誌で多用されていたこのレイアウトを借用したのである。〈比較〉から〈差異〉が「自然」に立ち現れ、観者の好奇心へ奉仕する——このように進む写真の読解は、〈ファミリー・オブ・マン〉展を待つまでもなく、そもそもフォト・ジャーナリズムの眼差しがエキゾチズムや好奇心を孕む危険のあることを思わせる。²⁷

同一モチーフの形象を複数並置するというスタイケンの方法論は、〈比較〉の視線と〈差異〉を巡るポリティクスを惹起し、写真の抑圧的機能を露にしまうものだったのだ。神話完遂を疎外する要因には、個々の写真が被写体の外側から撮影されたことも指摘できる。スタイケンは写真を選択する際、一部のアマチュア写真も使用しているが、『ライフ』誌を主にしたフォト・ジャーナリズム誌から写真を収集した。従って、〈家族〉という親密さが要のテーマに対して、「スタイケンは、家族内で撮影した写真を使うよりも、外側から家族を示すことを選んだ」ことになる。²⁸ 無名人が、高められる。と、同時に、カメラの眼差しに晒され、観者の眼差しに一方的に晒される。こうした外部からの視線は、〈ファミリー・オブ・マン〉展の写真を、人類学的写真などの抑圧的視線の写真の系譜に接続する。ナイジェリア人の青年が、同展のモスクワ巡回の際に訪れ、写真を破いた事件は、このことを象徴している。²⁹ 青年がそうした行動にでた理由は、白人アメリカ人とヨーロッパ人に比して、アフリカ人やアジア人の環境は豊かではなく、社会的劣者として描かれているというものだった。

ヒューマニズムという名の下に行われた〈ファミリー・オブ・マン〉展には、写真という装置の本性上、観察や管理、欲望の視線が働いていたし、スタイケンの方法論はそれを弱めるどころか、補強するものでさえあった。眼差される被写体は、観者の好奇心や自己の「優越性」の確認という欲望の対象であり、権力の発揮される場、目指すべき世界に向けて矯正すべき対象であった。こうした抑圧の視線が最も露になるのは、アメリカ文化における〈他者〉においてだった。写真というイメージのサンプリングにおいて、〈個〉は高められると同時に、貶められる。〈ファミリー・オブ・マン〉展において分裂した視線を露呈する〈個〉の表象は、デモクラシーにおける〈個〉のあり方と通底している。デモクラシー、少なくとも代表制民主主義において、〈個〉はデモクラシーの基礎たる主権者という主体であると同時に、自らの自由に関わる諸権利を「国家主権者=私たち全員の代表者」に譲渡し、自らがその管理対象となる。サンドバーグによる〈ファミリー・オブ・マン〉展のプロローグは、確かに次のようだった。

世界に男性は一人しか存在せず、彼の名は<あらゆる男性>である。
 世界に女性は一人しか存在せず、彼女の名は<あらゆる女性>である。
 世界に子供は一人しか存在せず、この子の名は<あらゆる子供>である。³⁰

写真とデモクラシーの価値は共に<個>の振れを胚胎し、共振しあう。写真とデモクラシーの価値は、肯定的な側面ばかりでなく否定的な部分においても、相互浸透性を有しているように思われる。

おわりに——写真の行為遂行的な力、あるいは主体の創出

デイヴィッド・L・ストロースは、あるテキストの中で、ウォルト・ホイットマンとコダック、ポール・ヴィリリオの架空の会話を展開し、写真のデモクラティックな価値を論じさせている。そこでは、ホイットマンがデモクラティックな価値を擁護しているのに対して、コダックは写真産業の雄としてデモクラシーと資本主義の親和性と衝突を、ヴィリリオは今日における写真のデモクラシーの危機を訴えている。³¹ ヴィリリオの思考を借りて言えば、ホイットマンの時代とは異なり、現在は写真が流通するスピードが高速化し、その量も膨大なものになったため、写真のデモクラティックな力は、スピードと頻度に回収されてしまうところがある。数の力、数の民主主義を見せつけるかのように膨大な写真群によって構成された<ファミリー・オブ・マン>展も<ニューヨーク>展においても、均質的な個々の写真の力は写真の膨大さの中で希薄化し、埋没してゆく。出来事に纏わる「どの瞬間をとっても、ほかのなにより重要というものはない。どの人物をとっても、ほかのだれより面白いひとはいない」というように。³²

本稿は、写真とデモクラシーの価値の間には、肯定性においても否定性においても、親和性があるということのみてきた。ただし、写真とデモクラシーの価値の親和性自体をどのように評価するかについては、語ることをしなかった。それは、とりあえず、本稿の守備範囲を越えている。アメリカ合衆国における二つの写真を巡る試みに対して、デモクラシーという光を当てることによって、両者が多くの人々に生きられたものであったこ

とを確認することが、今回の作業であった。最後に、我々の振り出し、
 <ニューヨーク>展に戻って、写真とデモクラシーの共犯関係について喚
 起しなければならない。

<ニューヨーク>展における一般の人々の参加は、<ファミリー・オ
 ブ・マン>展とは別の局面を持つ。<ニューヨーク>展は、一般の人々に
 開かれた写真の操作可能性をもって、人々の主体的参加が十全に果されて
 いる活動であるとアピールしている。だが、果たして<ニューヨーク>展
 を巡る活動は、当初からデモクラティックな活動として生成してきたのだ
 ろうか。いや、むしろ、写真を撮影してそれを提供し、展示会に赴いて写
 真を購入するという人々の参加を促す活動によってデモクラティックな主
 体を創出してゆく、行為遂行的なものであったとは言えないか。デモクラ
 シーを支える<個>がアプリアリに存在していたのではなく、<ニューヨ
 ーク>展を通じて——一般の人々の参与を通じて——、デモクラティック
 な価値が「創出」され、写真というイメージを通して確認され、強化され
 たのではあるまいか。写真とデモクラシーの価値を巡る親和性、共犯性は、
 今日でもなお、展開中なのである。

註

¹ Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (Berkeley, Los Angeles & London: U. of California P., 1994), 142 (n. 219).

² 同展の詳細な内容は、ウェブサイト (<http://hereisnewyork.org/about/>) 参照のこと。

³ その発起人である中核メンバーは四人、その空き店舗を写真展会場に提供したオーナーであり
 ライターのマイケル・シュラン、『ザ・ニューヨーカー』の写真家ジルス・ペレス、キュレータ
 ーのアリス・R・ジョージ、スクール・オブ・ヴィジュアル・アーツの学部長チャールズ・トラ
 ウプである。収集した写真群から構成した、864頁にも及ぶ *here is new york: a democracy of
 photographs* (Zurich & Berlin & NY: Scalo, 2002) には、発起人、及びオルガナイザーとしてこの四
 人の名前が記されている。

⁴ <ニューヨーク>展を受け、MoMAでは2002年2月末からゲイリー・ウィノグランドやダイア
 ン・アーバスなど著名な写真家からアマチュア写真家までの写真を含む写真展<ライフ・イン・
 ザ・シティ>を開催、ニューヨークの姿を多角的に見せた。また、<ニューヨーク>展には、複
 数のバージョンが存在し、2002年に入り、合衆国内各地はもとより、ドイツ、アイルランド、ス
 イス、イギリス、フランス、日本などを巡回した。<ニューヨーク>展の展開については、写真

集 *here is new york*, 834-839、及び、前掲のウェブサイト参照のこと。

⁵ Michael Shulan, "Untitled", *here is new york*, 9.

⁶ <http://hereisnewyork.org/about/>

⁷ Shulan, *here is new york*, 9 参照。

⁸ Shulan, *here is new york*, 8. [傍点は筆者による。]

⁹ <写真の複製性>の問題をポジ・ネガ法において捉えるだけでは不十分であり、写真が印刷媒体における製版に適しており、雑誌や新聞上に印刷（複製）されて流通したことが更に重要である。この点は意外にも見落とされがちだが、鈴城の指摘するように、写真が複製（写真）の複製（印刷）として、メタ化した変容の過程については留意すべきである。鈴城雅文『写真＝紙の鏡の神話』（せきた書房、1985年）49-67頁。

¹⁰ Jay, *Downcast*, 142.

¹¹ コダックの標語は、写真を広範な層に浸透させる技術革新を象徴するものとして、しばしば引き合いに出される。ただし、実際にカメラが広範な購買層を獲得するのは、より安価になったローニー・カメラの登場を待つ。この点に関しては、以下にも言及がある。David Levi Strauss, "A Ferocious Philosopher: The Image of Democracy & The Democracy of Image", *Camerawork*, (Fall/Winter, 2000), 6.

¹² Susan Sontag, *On Photography* (NY: States by Farrar, Straus and Giroux, 1977), 28. [スーザン・ソントグ（近藤耕人）『写真論』（晶文社、1994年）、35頁。引用は邦訳によった。]

¹³ テキストは、ドロシー・ノーマンの協力を得て収集・選択された。サンドバーグのテキストが会場入り口（写真集では序文）に掲げられ、その他、ギリシア哲学者やシェークスピア、聖書やトマス・ペインやトマス・ジェファソン、ネイティヴ・アメリカンなどの民間伝承、国連憲章などから成る。テキスト選択作業や問題に関しては、Eric J. Sandeen, *Picturing an Exhibition: The Family of Man and 1950s America*, (Albuquerque: U. of New Mexico P., 1995), 52, 68-69 参照。

¹⁴ Edward Steichen, "Introduction", *The Family of Man*, (NY: Museum of Modern Art, 1997), 3. スタイケンの序文がサンドバーグのプロローグの前に移動した点など、初版とわずかな異同をもつ30周年版が、1986年に刊行された。最も新しいものとして、1996年版が流通している。

¹⁵ James Guimond, *American Photography and the American Dream*, (Chapel Hill & London: U. of North Carolina P., 1991), 163.

¹⁶ 展示方法に関しては、インスタレーションの問題を中心に据えた Christopher Phillips, "The Judgement Seat of Photographs", in Richard Bolton, ed., *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography* (Cambridge, Mass. & London: The MIT Press, 1989)、及び Sandeen, *Picturing an Exhibition*, 46-49 参照。

¹⁷ the United States Information Agency. 1953年設立。第二次大戦中、日独伊枢軸国に対抗する心理線を担いCIAの前身でもあるOSS (the Office of Strategic Services) と、国民への戦争広報活動を担ったOWI (the Office of War Information) の職務の一部を引き継ぐ。国家安全保障委員会がその使命を規定している。

¹⁸ Sandeen, *Picturing an Exhibition*, 95.

19. 重要な批評をまとめて概観できるテキストは、Monique Berlier, "The Family of Man: Readings of an Exhibition" in Bonnie Brennan and Hanno Hardt eds., *Picturing the Past: Media, History & Photography* (Urbana & Chicago: U. of Illinois P., 1999); Joel Eisinger, *Trace and Transformation: American Criticism of Photography in the Modernist Period* (Albuquerque: U. of New Mexico P., 1995), 120-124.
20. MoMA 設立計画時からロックフェラー2世夫人が参加するなど、ロックフェラー一族は当初からMoMAに強い影響力をもっていた。ネルソン・ロックフェラーは1939年には一旦MoMA館長になって後、米大陸間問題局 (the Office of Inter-American Affairs) などでも外交政策や政治に関わり、1946年には再び、MoMA館長に就任している。ロックフェラー一族の影響により、MoMAとアメリカの外交政策が連携された側面が大きい。
21. しかし、同展の内容を詳細に検討するならば、それほど単純にプロパガンダと批判出来ないことが分かる。同展のコンセプトの核にあるサンドバーグの思想動向は、FBIがファイル管理して注視するほど、左翼的と見なされていたという。また、同展がドキュメンタリー写真の企画だったことの意味は大きい。左翼的思想への警戒心の高まったこの時期に、社会的弱者の救済を訴えるドキュメンタリー写真は劣勢にあった。スタイケンの政治的意図は希薄だったようにも思われるが、ドキュメンタリー写真の活路が同展に見出されたとも言える。こうした点に関しては、Lili Corbus Bezner, *Photography and Politics in America: From the New Deal into the Cold War*, (Baltimore & London: The Johns Hopkins U.P., 1999), 121-123, 128-129, 136-138, 140.
22. Phillips, "The Judgement Seat", 28参照。
23. 当初の計画では、白人が黒人をリンチする写真など負のイメージも前面に出されていたが、公開に当たって撤去された。水素爆弾の写真は、カタログには掲載されなかった。実際のインスタレーションには飢餓や戦争などの負の写真は存在した。コンセプトの示唆する楽観主義的イメージに引き寄せられ、この点を考慮に入れない批判が多いとベズナーは指摘した上で、負の写真の役割を重視している。Bezner, *Photography and Politics*, 143-156, 161-163.
24. Roland Barthes, *Mythologies*, (Paris: Editions du Seuil, 1970), 162. [本著作には邦訳があるが、<ファミリー・オブ・マン>展を分析したテキスト"La grande famille des hommes"は訳出されていない。本稿の引用は筆者の訳出による。]
25. Barthes, *Mythologies*, 181-182. [引用部分は訳出されている。ロラン・バルト (篠沢秀夫訳) 【神話作用】(現代思潮社、1991年) 140頁。引用は邦訳によった。]
26. Allan Sekula, "The Body and the Archive" in Bolton ed., *The Contest of Meaning*, 345.
27. スタイケンが実際に示したのは、<普遍的価値>ではなく、アメリカ中産階級の価値を反映した側面が大きかった。グイモンドが指摘するように、1950年代は、アメリカ型生活様式を伝えるフォト・ジャーナリズムの仕事が盛んになり、美術館の展覧会もさかんに企画されUSIAによって海外に積極的に巡回し輸出された時期でもある (Guimond, *American Photography*, 152)。<ファミリー・オブ・マン>展はそれ以前の美術館や本、雑誌といったメディアが作り上げてきたイメージの頂点を成すものと言える。これらの雑誌では、アメリカ経済やアメリカ女性の日常生活、アメリカにおけるレジャー、家電製品などアメリカの新しい工業製品やテクノロジーといった主題が展開され、アメリカ型生活様式を唱導する中産階級の価値観が写真を通して創出されていた。つまり、同展がアメリカ中産階級の価値観の延長上に構成されたことは否めない。メディアとアメリカ的価値観創出と世界への波及の問題を詳細に論じたものとして、Guimond, *American*

Photography, Chap. 5 参照。

28. Jonathan Green, *American Photography: A Critical History 1945 to the Present*, (NY: Harry N. Abrams, Inc, 1984), 39.

29. この事件に関しては、Sandeem, *Picturing an Exhibition*, 155 を参照せよ。

30. Carl Sandburg, "Prologue", *The Family of Man*, 5.

31. 前掲テキスト、David Levi Strauss, "A Ferocious Philosophy", 6-11.

32. Sontag, 28. [ソントグ『写真論』、35頁。引用は邦訳によった。]