

ウィリアム・クラインの写真行為から発生する 芸術写真の変容と影響について（上）

＝写真はどうに変化して写真論としたのか＝

Changes and influences of art photographs by William Klein
＝ How photograph evolved to theory ＝

浦本 寛史
URAMOTO Hiroshi

【要旨】

第二次世界大戦の戦火を避けて、ヨーロッパからシュルレアリズム^(注1)、抽象絵画^(注2)、バウハウス^(注3)など多くの芸術家たちがアメリカ、とりわけニューヨークを目指した。その大きなうねりのなか、写真家たちも他ではない。

本稿では、戦後 1950 年代から 70 年代の激動の時代に写真が大きなパラダイムの転換があり、写真が絵画や彫刻と並ぶ芸術のひとつの形態をどのように形成していったか、また、写真というメディアに特有の戦略性や実践方法を芸術の基盤となる「思想」をどのように組み込んでいったのか。その中心にいた現代写真の父と称されたウィリアム・クラインの写真行為から発生する芸術写真の変容と影響を紐解くことを目的とする。さらに、次稿（下）においてその芸術と思想を日本の写真家たちはどのように享受し、日本の写真論を構築していったか PROVOKE^(注4) の作品から検証し、沖縄の写真史に繋げていく。

【目次】

第 1 章：はじめに

第 2 章：シュルレアリズムからモダニズム写真の誕生

第 3 章：ウィリアム・クラインの挑戦

第 4 章：ヒューマンインタレストの崩壊と再生

第 5 章：日常の中の普遍性を求めて

5-1. ロバート・フランク存在

5-2. ソーシャル・ラウンドスケープの出現

第 6 章：おわりに

第1章：はじめに

写真史を考えるうえで「モダニズム写真」という言葉がある。しかし、その定義はさまざまである。20世紀の初頭に美術批評家のボードレール^(注5)が絵画を論じる際に使用した言葉であり、それまでの芸術観を刷新する前衛的な芸術をモダニズムと呼んでいる。元々は絵画の領域で使用されていた言葉であるが、その言葉を写真に当てはめた言葉が「モダニズム写真」である。そもそも写真自体が機械的で科学の発達と大量生産技術によって産まれたモノなので写真はモダンである。

しかし、ピクトリアリズムに対して、絵画の模倣にすぎないという意識が強まり、ピクトリアリズムを否定して、写真本来の機能に基づき、かつ写真にしかできない視線や写真本来の芸術とは何か。

本書では、第二次世界大戦後の芸術大移動のうねりの中、他の芸術形態とともに「モダニズム写真」という形態がどのように誕生し、その後どのように定着していったのか。そして戦後間もなくして開催された大規模な展覧会「ファミリー・オブ・マン（人間家族）」^(注6)のねらいから見えてきた写真文化アメリカ主義の繁栄と崩壊、そして再生に力を注いだ写真家ウィリアム・クラインを取り上げて芸術写真の変容と、アメリカン・ドキュメントの影響を考察する。

第2章：シュルレアリズムからモダニズム写真の誕生

1857年フランス・ボルドー地方の馬車製造職人の家に生まれたウジェーヌ・アジェ「以下（アジェ）」（1897～1927）^(注7)を取り上げ、モダニズム写真の源流を見て行く。アジェは幼くして両親を亡くし、水夫をしながらあこがれのパリに行き、国立演劇学校で演劇を学ぶ。やがて役者になるものの好きで描いていた絵画同様中々上手くいかず、なにげにさわったカメラに夢中になった。そして「芸術家のための写真屋」という看板をかがげ、芸術家たちのデッサンに必要な写真、とりわけパリの町並み、都市空間を撮り続けた。芸術家たちの注文通り写真を撮り、自らの表現は極力抑え、職業写真家に徹していた。

アジェの写真には殆ど人物が写っていない。パリの町並みの中にも人気は一切無いし^(写真1)、馬車を撮ってもそこには人影がない^(写真2)。たとえそれが家の中でさえも^(写真3)、体温を感じさせないのである。ただ、ベッドがあり、家具が置かれているだけの無表情の写真である。



写真1



写真2



写真3

また、写真の量は桁外れに多く、それにほとんどの内容（写真）が同じであることも言及しておく。膨大な量と似たような写真には退屈を抱くし、写真の善し悪しの区別がなくなっていく。アジェは生涯を通して 8000 カット以上の写真を残している。今のデジタルカメラでは驚かないが、アジェが使用していたカメラは当時でも時代遅れのガラス乾板^(注8)での撮影で、50 ㌔以上する重量である。その無気力、無表現の写真は、演劇や絵画での自己表現に挫折したアジェの無意識の表現だったかも知れない。また、写真は表現を意識しなくても撮れるということにも繋がる。

しかし、アジェは無表情の町並みや室内、庭園などの記録写真かつ資料写真は図鑑的な要素があり、図書館や博物館で販売されるようになった。あくまでも、記録であり、分類であり、資料であったため、表現として写真を捉えるのではなく、街や風景を複写する感覚であった。

アジェの退屈な写真たちが脚光を浴びる最初のきっかけは、シュルレアリスト^(注9) たちが高く評価したのだ。その一人に美術家そして写真家としてすでに一線で活躍していたマン・レイ^(注10) である。マン・レイはアジェの写真写真革命と位置づけ「超現実主義革命」と命名した。超現実主義のはじまりは、1924 年にシュルレアリズム宣言が発せられ、思想的にはジークムント・フロイト^(注11) の精神分析の影響下で、視覚的にはジョルジュ・デ・キリコの形而上絵画^(注12) も超現実主義的絵画と言える。写真家ではマン・レイをはじめとし、アンリ・カルティエ＝ブレッソン^(注13) があげられる。

そのシュルレアリズムは大きく分けて二つの特徴がある。一つは、自動筆記で見られる無意識の世界観を表現するため自意識が介在できない状況を作り、何も考えず、思い浮かんだものを描き続けていくという方法である。もう一つは、ルイス・ブニエル^(注14) やサルバドール・ダリ^(注15) たちが制作した映画「アンダルシアの犬」^(注16) で見られるように二人が実際に見た夢をモチーフに不条理でありえない組み合わせで表現する方法である。つまり、無意識を偶然性の強い手法で造形化するという手法がアジェの撮影行為と重なり合い、その当時の美術関係者に大きな影響を与えた。

無意識、無表現、無感情の退屈なアジェの写真は美術や映像において存在を示し、確実に芸術としての市民権を得て、写真が芸術の領域に足を踏み込んだ（踏み込まれたという方が正しいかも知れない）瞬間である。写真そのものは高い評価を受けたアジェだが、啓発的な人物ではなかったことと 68 歳という高齢を迎えていたこともあり、表に出ることはなかったが、「モダニズム写真」の礎を築いたと言える。

ヴァルター・ベンジャミン^(注17) は、アジェと同じ「モダニズム写真」を撮るベレニス・アボット^(注18) の写真^(写真4) を次のように述べた。

「カメラに語りかける自然は、眼に語りかける自然とは違う。その違いは、とりわけ、人間の意識に浸透された空間の代わりに、無意識に浸透された空間が現出するところにある。ひとは誰しも、たとえばひとびとの歩きかたを、おおまかにではあれ陳述できるだろうか、足を踏みだす瞬間、一

秒の何分の一にかにおけるひとびとの身のこなしについてとなると、たしかにもう何も知らない。高速度撮影や映像の拡大といった補助手段をもつ写真は、これを教えてくれる。こういう視覚的無意識が、精神分析を通じて知られるように。」

意識に閉ざされた人間の空間を写真はくずし、内省ではたどりつけない無意識に浸透された空間への糸口を示してくれる。



写真 4

第3章：ウィリアム・クラインの挑戦

写真をメディアとして捉えた際によく分類されてしまうが、まず、経験的かつ商業的な区分で「プロかアマチュア」か、修辞学的な区分で「静物写真」、「風景写真」、「ポートレート」、はたまた「ヌード」か。そして芸術として区分する「写実主義」、「絵画主義」であるか、等など。または前述したように「モダニズム写真」においても自ら主張して獲得した芸術ではないのだが…。いずれにしろ、写真という対象は外在的であり、写真そのものの本質とは無関係である。だとするならば、写真の本質は何だろうか。写真そのものは「写されたもの」である。それは誰も疑わないだろう。そうであれば、写真は被写体との関係で成り立っており、写真となるカメラは被写体のためにある。それも二度と再現できないことを、機械的に繰り返す。さらに、個々で捉えるのだから、反響はしないし、最大の偶然を重ね、「あるがままのもの」である。そうした中、写真家ウィリアム・クライン「以下（クライン）」は、「被写体なしでは成立しない写真において、被写体が主役ではなく、撮影行為のために被写体がある」という。クライン自身の個々の感性で被写体を制御しているようだ。それは、従来の写真との決別を意味しており、写真を否定し、写真に対する幻想からの解放でもあった。

クラインが写真から逃れるために目指した写真とは、上記のように分類しがたい写真であったように思う。クラインのひとつの挑戦として、目に見えるもの、目の前にあるものを徹底的に排除した。つまり、目に見えない愛とか善悪、権力とか…、表層的表現では、「ブレ、ボケ、アレ」^(注19)を全面的に押し出し、従来の決定的瞬間を捉える志向を嫌い、写真行為の意味や自らの直観でドラマを描きだした。写真行為の中で「ブレ」、「ボケ」は撮影時に生じる行為で、「アレ」においては、現像時における処理方法である。

クラインの「ブレ、ボケ、アレ」の写真^(写真5)は、ニューヨークの光、人物、都市空間、路地裏

といった都会の断片が錯綜し印画上に投影されていった。

それは、目の前で起きていることからかけ外れたナラティブによって一挙に浮かび上がってくる。



写真 5

また、もう一つの写真行為の中でクラインは新たな表現に挑戦していた。それは、ニューヨークの混沌的な活劇を一枚の写真ではなく、「ベタ焼き写真」^(写真6)を写真表現の中に取り入れ、写真行為のプロセスを開示することで、写真の連続性や選択性、トリミング性など、従来の写真のプロセスを写真表現として可能にした。



写真 6

クラインの挑戦といえる「ブレ、ボケ、アレ」がクローズアップされたのは1955年に時を同じにニューヨーク近代美術館で開催された「ファミリー・オブ・マン (人間家族)」の展覧会が開催された頃である。その頃は、アメリカとソ連との冷戦下にあり、ニューヨーク近代美術館写真部門のディレクターであったエドワード・スタイケン^(注20)が、結婚、誕生、遊び、家族、死、戦争という人類に普遍的に共有される営みをテーマとして、68カ国、273人の写真から構成した20世紀最大の写真展覧会である。この展覧会の目的は、第二次世界大戦を経た世界へ向けて「全世界を通

じて人間は本質的に単一である」というメッセージを表明するものであった。503 枚の写真パネルと文章を立体的に組み合わせた壮大なインスタレーションが実現し、1962 年まで 38 カ国を巡回し（日本へは 1956 年日本橋において巡回展開催）、900 万人という記録的観客動員を達成した。かつて誰も試みたことがないほどの質量とも膨大でありながら、かつ単一の主題を奏でる壮大な叙事詩的写真の集大成は圧巻であった。最初にウィルソン天文台で撮られたオリオン星雲の大写真^(写真 7)で始まり、出産風景や子供たちの喜びの声、恋人たちの語らいで構成された。そして貧困への嘆きなど様々なシーンが後に続く。最後にユージン・スミスの「楽園への道」^(注 21) (写真 8) という写真をエピローグとした。

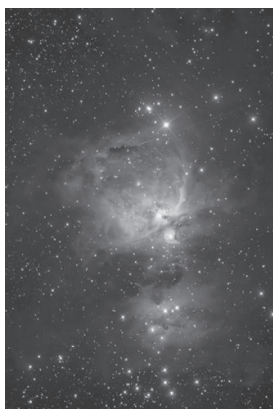


写真 7



写真 8

しかし、人類をひとつの家族に見立て、人種や階級を超えた融和を謳うこの 20 世紀最大の写真展と称賛された展示会だが、形式においても内容においても戦中のプロパガンダを踏襲しており、冷戦体制下で経済的繁栄を謳歌するアメリカ型民主主義とヒューマニズムをアピールする文化戦略であったという指摘もあった。ここであえて言及しておくが、クラインと共に後に反人間主義を唱えたロバート・フランク「以下（フランク）」の「THE AMERICANS」^(注 22) の写真集の中から彼は何枚かを「ファミリー・オブ・マン（人間家族）」に提供している。しかし、その写真は本人の意図する方向ではなく、アメリカの繁栄写真と捉えられたようだ。同展のモスクワ巡回展では、写真を見たナイジェリア人が、アメリカやヨーロッパに比べて、アフリカやアジアの環境が劣悪で社会的劣者として描かれていたことに反発し、写真を破いた事件も勃発している。

写真と言うメディアが社会的、政治的な駆け引きの道具となったのだ。その証拠に「ライフ」誌^(注 23) から 100 点近くの写真が投入され「国家」や「大衆」といったグラフ・ジャーナリズムの捉え方を合理的で、啓蒙的な誘導がメディアコミュニケーションの薄さを露呈し、「比較」という道具として写真があぶり出された。普遍的価値と称された展示会は、逆に見る側の視線を分裂させ、他者との「比較」が強調された結果となる。

「ファミリー・オブ・マン（人間家族）」であぶり出された人間中心的な世界観への拒絶は、やがて若い写真家たちによって新たな写真形式へと大きく変容していく。

その新たな形式となったのが、クラインの「ブレ、ボケ、アレ」で撮影された「William Klein,

New York 1954,55-Life is good and good for you in New York!」という写真集である。ニューヨークを題材に「反写真性写真」としてハードコントラスト、ブレ、ボケ、アレで表現した。その表現はニューヨークの不安定さを誇張した写真の存在があった。言うなれば、それは「ファミリー・オブ・マン（人間家族）」「人間は本質的に単一である」というスタイケンの企てを真っ向から否定する写真となる。

ニューヨークという20世紀最大の都市にあふれる断片が等価に、荒々しく表現されている写真群は、「ニューヨークの素晴らしい生活」や「アメリカ好景気」、そして「目撃」とか「暴露」、「陶醉」というようなシニカルなサブタイトルがついている。大衆に向けてクラインの皮肉ともとれる叫びがクローズアップされるのも理解できる。

クラインは、従来のヒューマニズムの遺物を破棄し、アメリカ的資本主義、革命、テクノロジーといった急激な社会変動に翻弄された世界に新たな人間像を築こうとしていた。そして見る側への関与を求め、視野の拡大を試みた。クラインが最初に取り組んだことは、写真が持つ伝統的な枠組みを打ち壊すことだった。既成の写真は、フォーカスの鮮明さ、広角レンズの奥行き、安定した構図、きめ細かな現像処理、その完璧ともいえる写真から一番遠い場所を選択し、その高い技術すべてを放棄した。つまり、ピントは乱れ、パースペクティブやコンポジションは無視され、高温現像でフィルムは荒れ、ブレ、ボケと言った、印画上の手法にアメリカの傲慢さや無秩序、さらに大衆の不協和音の蠢きを表現した。見事な反物語性が貫かれている。人間に対する興味や関心を重要視してきたグラフ・ジャーナルがクラインによって音をたてて崩れていった。クラインの写真は、人間の持つ多面性や魔性、そして無機物的のように感情は排除されペシミズムの空気が定着している。これまでにない、見る側への「見ること」への関与を一層強めていった。写真の本質性を「記録」や「美術」、「主体」といった、これまでの価値を大きく変え、写真を撮る行為そのものに戦略的で実践的な写真の「思想」として写真史に刻まれていったのではないだろうか。

クラインの写真行為そのものに、写真思想が生まれ、写真論のはじまりを見ることができる。

第4章：ヒューマニズムの崩壊と再生

戦前から戦後において「モダニズム写真」、「グラフ・ジャーナル」は多くの写真家たちに承認されヒューマンインタレストは「人間家族」でピークを迎えていた。しかし、美しい人間物語、ヒューマニズムがやがてクラインによってヒューマニズム崩壊闘争となり、それに、「人間家族」に写真を提供していたロバート・フランクが参戦してきた。クラインの写真行為にフランクが加わることで写真表現は人間からの断絶を目指した。若い二人の写真家の出現は、確実に写真史、そして写真論を躍動させた。二人にはある種共通の眼差しがある。

クラインは「アメリカのヨーロッパ人」であり、フランクは「ヨーロッパのアメリカ人」である。その異邦の眼差しが現実を撮られた際に「異化」する方法を彼らは生まれながら備わっていたと考える。

60年代に入ると、クラインとフランクに加え、後にダイアン・アーバス^(注24)が登場する。い

つのまにアメリカを代表する写真家御三家となり、世界で最も注目される写真家となった。ただ、1956年に出版されたクラインの「William Klein, New York 1954,55-Life is good and good for you in New York!」はアメリカで出版されたのではなく、フランスで出版された写真集である。この伝説的な写真集はアメリカの出版社から拒否されたのである。出版の翌年1957年にフランスのナダール新人賞受賞するまでまったく注目されなかった。その上アメリカでの評価は低く、その理由は「汚いニューヨーク（New York de merde）と言うことだった。しかし、クラインは「それがニューヨークじゃないか」と反論した。

クラインは50年代から60年代をとおして、従来のヒューマニズム中心の写真を崩壊させるために、いっさいの妥協を許さず、誰よりも大胆で、通常の写真から一番遠い場所を求めている。そのクラインの写真行為は、写真で表現しうる世界を世界中に拡散した。フランクの後ろ盾もあり、クラインの写真行為が絵画や彫刻と並ぶ芸術のひとつの形態に組み込まれていった。どうしても写真は機械装置なので、撮影技術というモノが先行されがちだが、必ずしも高度な撮影技術が心を打つ写真を産むとは限らない。クラインのようにハードコントラストで粒子が粗くて単純な構図の「出来の悪い」写真の方が、美しい写真よりも主体に適しているということも起こりうる。むしろ、美しい方が異常で不気味であり、不親切であるように思う。

クラインは自分自身の写真行為を次のように述べている。

カメラを以て外に出るとすべてが刺激的です。何もかもつかまえて、ひとつのイメージに押しこみたくなります。ファインダーをのぞいていろいろなものを見ると、すべてが明快で鮮明です。何もかもが驚くべき奥行きをもっています。しかし、そうして見たものと印画紙上に現れるものとはまったく別です。カメラが自分の意見をつけ加えているのです。カメラにはカメラのもつ才能があるので、それを計算に入れなければなりません。

私の身体は小さい方ではないので、人目につかないというわけにはいかなでしょう。しかし、おかしなことに、カメラの後ろに隠れていると、人に見られていないような気がします。ちょうど子どもが手で顔を隠す時のようなものです。多分、カメラマンが街の風景の一部になっているニューヨークでの経験のおかげで、自然にそうなったのでしょう。私が敢えて人びとの視線を挑発しないかぎり、人びとは私のことなどほとんど気にとめません。

私は、「カメラを見ないで」とはけっしていいません。人びとが持っているものの中でとくに美しく個性的なのが、その視線だからです。それをとらえないのは残念ですから、それで私の写真のほとんど必ずといってよいほど、誰かがカメラを見ています。

「私にとっての写真……それは、どう云ってよいかわからないことを伝えようとする形のない叫びの断片の集まりです。私がしたかったのは、人生と同じくらい不可解な写真を撮ることだったのです」とある。

＝ウィリアム・クライン＝

クラインの写真行為はクライン自身の「個」に委ねられており、写しだされた現象を主張するのではなく、行為によって世界観や思想を見抜く力を示唆している。叫びの断片が形を変え、色を変え、言葉を変え、これまでフォト・ジャーナリズムが培ってきた人間へつきない関心を崩壊させ、都市と人間のしらけた場面が新たな緊張と無人間化を創造している。見て見ないふりをしてしまいそうな場面や思わず手に取ってザラザラとした荒れた印画を触りたくなるような心理的アプローチは新たな表現と思想であり、明らかに「動」の写真であったと確信する。また、「人間家族」が引き起こした<比較>からクラインが修得した<差異>という写真行為は、これまでの写真様式を変え「アメリカン・ドキュメント」として再生しはじめた。

クラインの写真は「個」的なものなのでメッセージや情報とはかけ離れ所があり、真実とは何かを伝えるのではない。自分がどう感じて、何を思っ、それをどう視覚化するかだけである。それを何度も何度も繰り返し自分の人生と向き合うことこそが新たな写真論ではないだろうか。

第5章：日常の中の普遍性を求めて

5-1. ロバート・フランク存在

1960年代の後期に入るとクラインは映画に夢中になり、社会風刺的な映画を制作している。一方で、「アメリカン・ドキュメント」を復活させたクラインやフランクの影響を受けた若い写真家たちが新たな写真表現を模索していた。その中心にいたのが、ダイアン・アーバスやブルースデビットソン^(注25)、リー・フリードランダー^(注26)、そしてゲリー・ウィノグラッド^(注27)である。彼らはクライン同様、アメリカの都市空間で平凡な日常性に表現の基盤をおいた写真家たちで、「ソーシャル・ラウンドスケープ派」と呼ばれるようになった。クラインとソーシャル・ラウンドスケープ派たちとの架け橋をしていたのがフランクである。

ここで少しフランクの作家性に言及しておく。フランクは年の近いクラインの影響もあるが、フランクが今でも意識している写真家は「ウォーカー・エヴァンス^(注28)「以下(エヴァンス)」である」と述べている。フランクを一躍有名にしたあの写真集「THE AMERICANS」は、フランク自身がエヴァンスの負うものがあるとはっきり認めている。フランクはエヴァンスの作品の中に自己の感情を入れないうにころがけこの手法を学び、逆手にとってフランクは自分の感情・反応を作品に投影することを決意した。

若きフランクは次のような手紙を母宛に出している。

「僕は写真を撮ることだけに一生懸命になっているのではなく、その中で僕のアメリカについての考えを表現しようとしているのです…。アメリカは面白い国ですが、僕が嫌いなこともたくさんあるし、絶対に認めたくないこともあります。僕はそういうことも自分の中で表現したいのです」とある。

＝ロバート・フランク＝

技術面でもフランクの作品はエヴァンスの作品^(写真9)に対して正反対の手法を意識していた。フランクの作品は暗いライティングで黒のトーンは潰れており、粒子は荒れて、低いアングルの撮影が多い。

フランクの眼差しは鋭く、視覚的に意外性に富んでいる。たとえば、サウス・カロライナで撮影した「白人の赤ちゃんをだっこする黒人女性」^(写真10)の写真やニューメキシコで撮った「U.S.285」^(写真11)などは、クラインの「動」に対して「静」を感じさせ、エヴァンスの眼差しを意識して逆手にとった表現を試みているが、エヴァンスと同じように静寂と落ち着きを感じる。こうしてみるとクラインとフランク、そしてエヴァンスの写真行為や眼差しは違えど、主体の中に人類共通の普遍性ではなく、魔都ニューヨークの混沌とした世界において、写真のポキャブラリーを大きく拡張、その上、ストリートという場所から「熱狂」を捉えた写真家であると言える。彼らは写真行為を「熱狂」主観的に捉えるか、客観的に捉えるか、いずれにしろ「挑戦」という言葉に集約することができる。

確信できることは2人の写真には、「成功写真」と「失敗写真」の境界がないし、「失敗しても良いんだ」という強い写真哲学を感じる。

クラインにとって、同じ時代を目撃したフランクの存在は映像人として大きいと言える。



写真 10

写真 9



写真 11

5-2. ソーシャル・ラウンドスケープの出現

次世代の写真家たちこそが、前述した「ソーシャル・ラウンドスケープ派」、そのリーダー格がダイアン・アーバス「以下（アーバス）」である。1967年、ニューヨーク近代美術館において、アーバス、リー・フリードランダー、そしてゲリー・ウィノグランド3名による「ニュー・ドキュメント展」が開催された。50年代後半等60年代前半にクラインやフランクたちが切り開いた新たな写真表現をさらに研ぎ澄まされた感性で写真領域を広げていった。

アーバスはニューヨークで裕福なユダヤ人の家庭に生まれ、若くして写真家のアラン・アーバスと結婚した。夫とともにファッション写真家として活躍し、60年代初頭は「エスカイア」や「ハーパース・バザー」といったファッション誌を中心とする仕事をしていた。しかし、その仕事をとおして「フリークス」と呼ばれる「特別な人たち」を撮影するようになる。これもまた、クラインやフランクたちと同じように大衆からの拒絶で個々への移行を強く示した表現となった。「特別な人たち」、それは、奇形者や、双子など特殊性を持った被写体^(写真12)に夢中になっていく。



写真 12

60年代のアメリカはベトナム戦争へ突入し、混沌とした時代であったということもあり、周りの写真はロバート・キャパを中心にマグナムの写真が注目を浴びていた。そんな状況の中、アーバスが夢中になって特殊性を持った被写体にレンズを向けたのには明確な理由がある。クラインもフランクも、そしてアーバスも元々はファッションカメラマンで、きれいなもの、美しいものを撮っていた。そんな彼らがなぜ不安定な構図で、荒々しい粒子で、社会が見てみないふりをしてきた人たちにレンズを向けたか、共通点やキーワードを考察してみる。

まず、ファッション写真が持つクリエイトの作業がある、また、編集作業も生じ、現実を捉えるより創造した社会を表現することが可能である。しかし、彼らの欲望は、より特殊で、より個性的であればあるほど、その写真というものがある普遍性を持ち、見慣れたものに対しても注意してみると極端なものがあったり、その極端性を引出して写真として成立させる表現を獲得している。彼らの写真には、撮った意図や説明が一切ないのも、目の前で繰り広げられている現実は一リアルだが、その現実写真家がそれぞれ作り出したものである、ということが彼らの写真をみて読み解くことができる。とくにアーバスの1枚の写真^(写真13)、手榴弾をもった男子が異常に見えるが、図録に残っている「ベタ焼き写真」^(写真14)からこの男子が普通の男子であり笑顔やポーズを楽しそうにしていることが伺える。アーバスは編集で「極端な表情」を選び、極端なものに普遍性があることを証明した。



写真 13



写真 14

第6章：おわりに

アメリカにおけるドキュメントの系譜は、第5章で述べたウォーカー・エヴァンスによる西部開拓時代のフロンティアの農夫たちの姿を記録した写真が始まりまでである。農民たちの苦しみを正面から捉えた写真は、見る者にメッセージがストレート伝わるものであった。また、そのドキュメント写真を後押ししたのは小型カメラの出現である。従来のカメラより機能的で持ち運びが楽であったためどこでもいつでも撮影を可能にした。そしてもう一つが「ライフ（LIFE）」の創刊で、写真を中心としたグラフ雑誌である。この二つの出現は写真にとって大きな分岐点となり、写真が巨大なメディアとして組み込まれ、写真がもっとも有用性をもったジャーナリズムとなったのだ。だからそれ故に、写真の脆さや危うさ、信憑性にまで言及せざるをえない。

さらに、それが第3章に述べた、1955年に開催された「ファミリー・オブ・マン（人間家族）」の展覧会で示された断片的に撮られた写真は、撮り手に意識や意図とは無関係に構成される「ライフ型フォト・エッセイ」となり、世界を一括りにする稚拙なヒューマニズムの破綻を告げた。まさに写真表現の潮流が大きく変化し、普遍的なヒューマニズムを根本から疑うような、より強い批評性と斬新な映像的なレトリックをもった個性的な表現が出現した。

それが、1956年に出版されたクラインの「William Klein, New York 1954,55-Life is good and good for you in New York!」であり、写真が次のステージへ移ることとなる。現代写真の幕開けであり、写真が自ら手にした芸術写真の幕開けでもある。写真はどうかあるべきか、写真の役割・本質、芸術性、記録性などが模索され、構築しはじめた。

そして、その流れをくむ表現として、個人の関心から写しだされる1枚の写真に写真のもつ複雑で重層化する価値、意味、そして芸術性を発見することができる。従来の記録や伝達にも拘らない、主題によるものではなく、写真と向き合う姿勢、写真行為こそが新しい写真のあるべき姿ではないだろうかとの世界的な規模で価値観の見直しをクラインは促した。その影響はフランクが2年後に出版した「THE AMERICAN」で決定つけられた。フランクの関心も個人的なものであり、孤独で寒々とした矛盾だらけのアメリカをあぶり出した。こうした個人的な視点、価値、そして写真行為は、次のステージ「ソーシャル・ランドスケープ」に受け継がれ、その中心にいたのがアーバスである。

最後に、写真の歴史・変容を紐解くなかで、クラインの写真行為から発生された写真は、小型カメラを使用することでこれまでの大判カメラの基準を全て無視し、日頃の風景の視覚的混沌や表面性を埋没させた。また、その風景を客観的に捉え、意味付けすることも放棄し、理解より印象を、知性より感覚を重視することで強烈な作品となる。

繰り返すが、クラインはアメリカのストリート・フォトの視覚革命者であり、その時代において非妥協的であり、無遠慮的であり、印画の表面においては、神経質で感受性に富んだ挑戦者であったということに集約される。

クラインが挑戦した「ブレ、ボケ、アレ」の影響は写真論を活発化させ、写真界・映像界において計り知れない。

(注)

1. シュルレアリズム (超現実主義)

シュルレアリズムは、1924年のアンドレ・ブルトンの「シュルレアリズム宣言」から始まる芸術運動のことである。理想としていたのは「夢と現実の矛盾した状態の肯定」だった。シュルレアリストたちは、美術教育を受けた高度な描画技術で不条理で非論理的な風景を描いたり、日常的な風景と奇妙な非現実的な生き物を同時に描いたり、自分自身の無意識を表現した。

2. 抽象絵画

第二次大戦前においては、非具象的でしばしば不規則な形態の表現を追求し、様々な色彩の多様な形状が画面いっぱいに展開されている。代表的な作家と作品はカンディンスキーの「コンポジション」シリーズなどがあげられる。

また、抽象的な形態の徹底した単純化を推し進めたマレーヴィチの作品「黒の正方形」「黒の円」「黒の十字」「赤の正方形」などが有名である。

3. バウハウス

1919年、バウハウスとは、第一次世界大戦後にドイツ中部の街ワイマール共和国に設立された、世界初の美術学校のことである。1919年から1933年の14年間、そこでは工芸、写真、デザイン、美術、建築など総合的な教育を行っていた。その歴史は短いながら、その功績は大きく、モダンデザインの基礎を作り、今もなお世界中の建築やデザインなど、さまざまな分野に多大な影響を及ぼしている。https://bulan.co/swings/about_bauhaus/

4. PROVOKE

『PROVOKE』（プロヴォーク）とは、1968年11月1日創刊の中平卓馬、高梨豊、多木浩二、岡田隆彦らによって創刊された写真同人誌である。2号から森山大道も参加し、3号まで発刊されたが、総括集「まずたしからしさの世界をすてろ」で廃刊した。わずか3号と総括集の出版だったが、日本の写真史に残した功績は大きいといえる。サブタイトルは「思想のための挑発的資料」。写真や写真批評だけの写真界に留まるのではなく、1960年代という政治的であり閉塞的になりつつあった思想を、写真を用いて破壊しようと考えていた。<http://www.kinenbi-de.com/provoke/>

5. ボードレール

ボードレールは、フランスの詩人、評論家である。パリ大学で哲学と神学を学んだ司祭であったが、後に職を辞し、芸術家らと交わるなど、芸術に深い関心を持っていたという。詩集「悪の華」を通じて19世紀後半から20世紀にかけての、世界中の詩人たちに無限のインスピレーションを与え続けてきた。散文詩集「パリの憂鬱」を含め、彼の詩情に流れているのは、世界への憂愁と人間に対する両義的な感情である。

6. 「ファミリー・オブ・マン（人間家族）」

1955年にニューヨーク近代美術館の開館25周年を記念して、写真部門のディレクターであったエドワード・スタイケンが企画した展覧会。結婚、誕生、遊び、家族、死、戦争という人類に普遍的に共有される営みをテーマとして、68カ国、273人の写真から構成されたこの展覧会は、第二次世界大戦を経た世界へ向けて「全世界を通じて人間は本質的に単一である」というメッセージを表明するものであった。

7. ウジェーヌ・アジェ

1857年、アジェはボルドー近くのリブルヌで生まれた。若いころは商船の水夫をしていたが、その後、旅回りの役者に転じた。ところが脇役ばかりで大きな成功は収められなかったために、次は画家を志してみたが、結局40歳のときに写真を始め、これがライフワークとなる。

作品はシンプルで、地味に見えるが、実は非常に豊かで、ミステリアスであると同時に真実をしっかりと捉えている。

8. ガラス乾板

写真術で用いられた感光材料の一種で、写真乳剤（臭化カリウムの溶液と硝酸銀の溶液をゼラチンに加えてできる、光に感光する物質）を無色透明のガラス板に塗布したものである。1871年にイギリスの医師リチャード・リーチ・マドックスが発明した。

9. シュルレアリスト

フランスの詩人アンドレ・ブルトンが提唱した思想活動。一般的には芸術の形態、主張の一つとして理解されている。シュルレアリズムの芸術家をシュルレアリストと呼び、代表する写真家は実験映画も作っているマン・レイやアンリ・カルティエ＝ブレッソンがあげられる。

10. マン・レイ

画家でシュルレアリズムの第一人者であるマン・レイは1890年フィラデルフィアに生まれ、商業美術家として働きながら絵の勉強をしていた。この頃に自らをマン・レイと名乗ったようである。アルフレッド・スティーグリッツの経営するギャラリー「291」へ度々訪れてそこでマルセル・デュシャンと知り合い、二人は後にニューヨーク・現代アートの運動を起こした。生活の為、他の画家の作品を撮影し始め、やがてピカソやアーネスト・ヘミングウェイ等のポートレートを撮影するようになり、レイは写真家として名声を高めていった。

11. ジークムント・フロイト

ジークムント・フロイトは、オーストリアの精神医学者、精神分析学者、精神科医。オーストリアのモラヴィア辺境伯領のユダヤ人の家庭に生まれた。神経病理学者を経て精神科医となり、神経症

研究、心的外傷論研究 (PTSD 研究)、自由連想法、無意識研究を行い、さらに精神力動論を展開した。精神分析学の創始者として知られる。

12. ジョルジュ・デ・キリコの形而上絵画

ジョルジュ・デ・キリコは、1888 年イタリアで生まれの画家で、第一次世界大戦以前にイタリアで形而上絵画の旗手として活躍、後のシュルレアリスムムーブメントに大きな影響を与え、新古典主義や新バロック形式の作品を作成し、ピカソなどにも影響を与えた。

13. アンリ・カルティエ＝ブレッソン

アンリ・カルティエ＝ブレッソンは、1908 年フランスで生まれの写真家である。世界で一番有名な写真家と言っても過言ではない。彼は世界各地を駆け回り、インドで暗殺前後のマハトマ・ガンジーやインドネシアの独立前後など、歴史的な場面をいくつも写真に残してきました。日本では「決定的瞬間」という言葉はブレッソンの代名詞になっている。写真の特徴は、その「瞬間」と「構図」にあります。また世界でもっとも有名な写真家集団「マグナム」の創始者として有名である。

14. ルイス・ブニエル

ルイス・ブニエルは、1900 年にスペイン・アラゴン地方に生まれる。17 歳のときにマドリードに出てパリで7年間を学生館で過ごし、後に詩人として有名になるフェデリコ・ガルシア・ロルカ、さらに、画家として有名になるサルバドル・ダリなどと交流があった。また当時の前衛芸術であるシュールリアリズム運動参加し、スペインに一時帰国したとき、まだ無名だった友達のダリと見た夢の話をしているうちに、それをもとに映画を作ることになる。二人で脚本を書き、パリに戻って『アンダルシアの犬』を撮影した。

15. サルバドル・ダリ

サルバドル・ダリは1904年にスペイン、カタロニア地方に生まれた。1922年にサン・フェルナンド王立美術アカデミーで絵画を学び、そこでルイス・ブニエルと知り合う。ダリは、マドリード初のキュビズムを試みる。激しい気性のため、アカデミーを追われ、パリに移り住むことになる。パリ滞在中にピカソと出会い、キュビズムやシュルレアリズムを追究する。再度スペインにもどり、ルイス・ブニエルと共に1929年映画「アンダルシアの犬」を制作する。

1939年には、スペイン戦争後のフランコ政権奪取を支持し、シュルレアリズムのグループから追放される。

16. 映画「アンダルシアの犬」

映画「アンダルシアの犬」は、1929年にルイス・ブニエルとサルバドル・ダリの共同で制作された、シュルレアリズムの映画である。冒頭から奇抜なシーンが続き、観る者を驚かせた。この映画でル

イス・ブニエルは監督・脚本家として有名になったが、殆どはダリの創作であった。今でも映像作家にとってバイブル的な存在である。

17. ヴァルター・ベンジャミン

ヴァルター・ベンヤミンはドイツの思想家であり、1936年に発表した論考。写真や映画などの複製技術が、伝統的な芸術作品から「アウラ」をはぎとる過程を考察し、芸術と人間の関係がどのように変化したのかを論じた。芸術の発展傾向から工業化社会における政治や知覚の在り方を読み解く手法は、後のメディア論、文化産業論、カルチュラル・スタディーズといった学問領域に影響を与えている。<http://artscape.jp/artword/index.php/>

18. ベレニス・アボット

ベレニス・アボットは1898年アメリカ生まれの女性写真家である。1920年代に渡欧し当初は彫刻を学んでいたが、マン・レイのスタジオに入り写真をはじめた。その後、1920年代末にはニューヨークに戻り、1939年まで連邦美術計画「変わりゆくニューヨーク」に写真家として参画する。このプロジェクトに際して撮影されたものを含め、1930年代を中心としたマンハッタンの写真が有名で、変貌していくニューヨークを何の技巧的脚色も加えずに淡々と撮影したストレートフォトグラフィである。

1925年、フランスの写真家、ウジェーヌ・アジェと出会った。アジェが死ぬと間もなく彼の作品をまとめて手に入れ、散逸から救い、最終的にはニューヨーク近代美術館に購入させることに成功した。

19. 「ブレ、ボケ、アレ」

ウィリアム・クラインが撮影の際に、ニューヨークの荒々しさ、躍動、そして直視できない様々なシーンをノーファインダーで表現した手法である。写真に特徴的なノーファインダーによる傾いた構図、高温現像による荒れた粒子、ピントが**ボケ**て**ブレ**た不鮮明な画面は、既存の写真美学である整った構図や美しい諧調、シャープなピントなどに対する否定の衝動に由来しており、反写真的な表現のラディカリズムを追求するものである。彼のブレボケ写真は後に日本の写真家たちへ大きな影響を与えた。

20. エドワード・スタイケン

エドワード・スタイケン 1879年アメリカ生まれの写真家、そして画家でもあり、美術館・ギャラリーのキュレーターでもあった。1902年には、アルフレッド・スティーグリッツらとともに、フォト・セセッションを結成し、ピクトリアリスム作品で名を成す。1947年にはニューヨーク近代美術館のディレクター（写真部門）に就任。後世まで大きな影響を与える写真展「ファミリー・オブ・マン」展を企画・開催する（1955年）ことなどにより、写真の普及にも尽力・貢献した。

21. ユージン・スミスの「楽園への道」

ユージン・スミスは1918年アメリカ、カンサス州に生まれる。15歳の時から地元新聞社のカメラマンとして活動する。1936年からノートルダム大学にて本格的に写真を学ぶ。その後ライフ、コリーズ、アメリカン・マガジンなどの雑誌に寄稿する。1955年には写真集団「マグナム」に加入する。1971年から3年間、水俣の公害の実態をドキュメントする。また、戦争写真家として沖縄戦で歩兵と同行していた。

「ファミリー・オブ・マン（人間家族）」の写真集のエピローグとしてユージン・スミスの「楽園への道」は有名だが、実は本人の息子・娘である。

22. ロバート・フランクの「THE AMERICANS」

ロバート・フランクは1924年スイス、チューリッヒに生まれる。1947年にニューヨークへ移り、ハーパーズ・バザー、フォーチュン、ライフなどの雑誌のカメラマンとして働く。1955年にグッゲンハイム奨学金をもらい、レンタカーでアメリカを旅する。その時に取った写真が1958年フランスで発行された「THE AMERICANS」である。荒涼としたハイウェイ、バーにぼつりと置かれたジュークボックス、星条旗の集う人々などを不安定な構図とローアングルで表現されたフランクのアメリカは物質的繁栄の背後に、孤独や差別を浮き彫りにした。2017年93歳の今も現役で写真や動画を撮り続けている。

23. 「ライフ」誌

ライフ（LIFE）は1936年から1972年までアメリカで発行されていた雑誌である。写真を中心とした誌面で「グラフ雑誌」と言われる。フォト・ジャーナリズムという文章記事よりも写真を中心に報道・言論を構成しようという考え方はすでにヨーロッパ（特にドイツ）で試みられていた。ライフ誌はカメラマンをスタッフという専属的な所属とし、撮影から記事・レイアウト等の編集のスタイルを一貫させ、「フォト・エッセイ」と称した。第二次世界大戦前から戦後復興期、テレビの本格普及前までが黄金期で、アメリカの思想・政治・外交を世界に魅力的に伝える媒体であった。

<https://ja.wikipedia.org/wiki/>

24. ダイアン・アーバス

ダイアン・アーバスは1923年ニューヨークに生まれる。夫アラン・アーバスと共にファッション写真家として活躍していた。その後、リセット・モデルが教える写真教室に通い、ファッション写真から距離を置くようになる。ヌーディストや大男や小人、同性愛者、双子など社会のマイノリティーな人たちや社会の境界で生きるフリークスたちを撮影するようになる。しかし、自分の作品に追い詰められ、48歳という若さで自らこの世を去った。

1972年、ニューヨーク近代美術館によって彼女の大回顧展が開催され、ヨーロッパ、オーストラリア、ニュージーランド、日本と巡回した。彼女の功績は写真界においてとても大きく、伝説的存

在として、死後も広く支持されている。

25. ブルースデビットソン

ブルースデビットソンは1933年シカゴ生まれる。少年のころから写真に興味をもち、ロチェスター工科大学で本格的に写真を学び、エール大学で哲学やデザインを学ぶ。1958年に報道写真家集団「マグナム」に加入、1959年にはフォト・ルポルタージュによる「ブルックリン・ギャング・シリーズ」で名声を確実なものにする。その後も社会的な撮影活動の他ライフ、ヴォーグ、エスクアイヤーなどの雑誌や広告でも広く活躍した。

26. リー・フリードランダー

リー・フリードランダーは1934年ワシントン州で生まれる。1953年からロスアンジェルスのアート・センター・スクールにて写真を学ぶ。「アートインアメリカ」などの雑誌の仕事を手掛ける。1967年ダイアン・アーバスやゲリー・ウィノグラードと共にニューヨーク近代美術館にて「ニュー・ドキュメント」展を開催した。クラインやフランク以降のアメリカ人の日常生活の断片を切り取りながら個人の視点で自己を見つめる方法論を確立していった写真家である。

27. ゲリー・ウィノグラード

ゲリー・ウィノグラードは1928年ニューヨークに生まれる。アメリカ空軍に従軍中初めて写真を撮影する。その後、ニューヨーク市立大やコロンビアで本格的に写真を学ぶ。1966年に「社会的風景に向かって」展や翌年にダイアン・アーバスやリー・フリードランダーたちと共にニューヨーク近代美術館にて「ニュー・ドキュメント」展を開催した。新しいアメリカン・ドキュメントの旗手として脚光を浴び、写真の記録性と解釈の微妙なバランスにたった、主観的な表現を求め続けた写真家である。

28. ウォーカー・エヴァンス

ウォーカー・エヴァンスは1903年ミズーリ州に生まれる。1926年にパリに留学。ソルボンヌ大学にて文学を学ぶ。1928年にアメリカに帰国し本格的に写真に取り組む。1930年の撮影したブルックリン・ブリッジの写真はハート・クレインの詩集「橋」のグラビアとして発表された。1941年、アラバマ州の西部開拓の小作農の生活を描いた「LET US NOW PRAISE FAMOUS MEN」（文：ジェームス・アジー）を出版され、いかなる歪曲も誇張も排除し、客観的な記録に徹したエヴァンスはアメリカン・ドキュメンタリー写真の始まりであり、その後のドキュメンタリー写真を発展させた。今でも写真を学ぶ学生のバイブルとなっている。

参考文献・資料

1. Molly Nesbit, 1992 「ATGET'S SEVEN ALBUMS」 Yale University Press
2. WILLIAM KLEIN, 2010 「Life is Good & Good for You in New York Errata Foundation
3. WILLIAM KLEIN, 1991 「William Klein」 Pacific Press Service
4. Portfolio,1999 「WILLIAM KLEIN」 Te Neues Pub Group No7
5. WILLIAM KLEIN, 2003 「PARIS + KLEIN」 Art Publishers,Inc,
6. WILLIAM KLEIN, 2012 「William Klein ABC」 Tate Publishing
7. WILLIAM KLEIN, 2014 「BROOKLYN + KLEIN」 contrasto
8. WALKER EVANS, 1989 「WALKER EVANS HAVANA」 Ramdom House.Inc,
9. 「The Family of Man」 , 1988 The Museum of Modern Art
10. JAMES AGEE, 1988 「LET US NOW PRAISE FAMOUS MEN」 Boston Houghton Mifflin
9. ROBERT FRANK, 1959 「THE AMERICANS」 Grove Press
10. WEEGEE, 1973 「NAKED CITY」 Da Capo Press,Inc,
11. Diane Arbus, 1984 「MAGAZINE WORK」 Aperture Foundation Inc,
12. Diane Arbus, 1988 「diane arbus」 Aperture Foundation Inc,
13. 伊藤俊治 , 1990 「アメリカンイメージ」 平凡社
14. 山岸享子 , 1990 「世界芸術写真史」 セゾン美術館 リプロポート
15. パトリシア・ボズワース , 1991 「炎のごとく」 文藝春秋
16. 伊藤俊治 , 1993 「20 世紀写真史」 筑摩書房
17. ミランカ・トーディチ , 2009 「写真とプロパガンダ」 三元社
18. シャーロット・コットン , 2011 「現代写真論」 晶文社
19. 菅原一剛 , 2012 「写真がもっと好きになる。」 ソフトバンク クリエティブ株式会社
20. イアン・ジェフリー , 2012 「写真の読み方」 創元社
21. 浦本寛史 , 2012 「写真への旅 beyond and Behind the Frame」 国際印刷
22. 金村修 タカザワケンジ , 2017 「挑発する写真史」 平凡社
23. スティーブン・シャインバーグ , 2007 「毛皮のエロス ダイアン・アーバス 幻想のポートレート」
映像 PICTUREHOUSE
24. ローラ・イスラエル , 2017 「Don't Blink Robert Frank」 映像 LE CINEMA Bunkamura

Changes and influences of art photographs by William Klein
= How photograph evolved to theory =

Hiroshi Uramoto

【Abstract】

During the World War II, many artists such as surrealists^[1], abstract artists^[2], Bauhaus^[3] artists fled from the war-torn Europe to the US, especially New York, and among them were photographers inevitably.

In the post war era from 50's to 70's, there was a significant change in paradigm of photograph---how photography established its artistic standing equivalent to paintings and sculptures, and how it could incorporate its media tactics and practicability unique to photography into “idea” a foundation of photography.

This paper aims to reveal the idea of art photography stirred by the works of William Klein, a center figure of modern photography at that time.

Further discussed by referring to the works of *PROVOKE*^[4], is that how Japanese photographers accepted the art and idea, and how they constructed their own theory. Then verified by how their theory connects to Okinawa's photographic history.