

## ストリートというトポス

——ゲイリー・ウィノグランドの写真について

日 高 優

### はじめに

本稿は、アメリカ現代写真における「ストリート」というトポスを巡る考察である。「ストリート」とは、旧来の西欧写真美学と決別するかたちで50年代半ば頃から徐々に展開していったアメリカ現代写真において、新しい意味を仮託され、生き直された主題である。視覚を感覚の最上位に位置づけてきた伝統的な西洋思潮のもとでは、意識の塊と化した眼球が世界の隅々までを見尽くして「決定的瞬間」を的確にとらえるという写真美学が支配的であったが、そうした規範から遠く離れて写真装置を機能させたところに、本稿で扱うストリート写真の意義があった。

マリリン・ローファーは博士論文において、ストリートとロードの写真とを峻別することなく一括して「ロード」という主題にまとめ、その系譜を写真史的に概観し、アメリカという国家アイデンティティの探求と「芸術家としての」自己の探求とを重ね合わせる読解を示した<sup>1)</sup>。ローファーの論文は、写真におけるストリートとロードという、一種のジャンル、あるいはモチーフとして既にその重要性が認識されてきながらも論じられてこなかった内容に正面から向き合った点で評価できる。だが、彼女の解釈では、都市のストリート写真がもつ、「ロード」からは生まれえない独特の力をうまく捉えることができない。ロードとストリートとは、各々別個の意味を形成する——別個の体験を組織する——と思われるからだ。本稿は、写真史的な系譜学を目指すローファーの論文とは異なり、イメージの出来事が立ち現れるトポスとしてストリートをつかまえること、ひいてはそれによってアメリカという磁場の考察を目指す試論である。

### <ストリート・フォトグラフィとは何か>

「ストリート・フォトグラファー」とはそもそも、タイムズ・スクエアのような人の集まる路上に居合わせた旅行者や家族連れに記念の一コマを撮影することで日々の糧を得る写真家の謂いであった<sup>2)</sup>。だが、小型カメラが出現してカメラ操作が誰にでも簡単になり、こうした写真家が減ってゆくにつれ、次第にストリートを中心的主題にする写真家を指すようになった。ただし生涯の大半をストリートでの撮影に費やした写真家は少なく、彼

<sup>1)</sup> Marilyn Laufer, *In Search of America: Photography from the Road 1936-1976* (Michigan: U. M. I. Dissertation Services of A Bell & Howell Company, 1992). A Dissertation presented to the Graduate School of Arts and Sciences of Washington Univ.

<sup>2)</sup> Colin Westerbeck and Joel Meyerowitz, *Bystander: A History of Street Photography* (Boston, New York and London: Little, Brown and Company, 1994). 及びジル・モラ (前川修・小林美香・佐藤守弘・青山勝監修) 『Photo Speak——写真のキーワード』(昭和堂、2001年)、82-84頁。

らの殆どは一時期、幾つかのストリート写真の傑作を撮ったことで知られている写真家たちだ。他方、「ストリート・フォトグラフィ」とは、「写真のひとつのジャンルであり、その大部分は路上で繰り広げられる近代の都市生活を主なテーマとした試みのこと」であった<sup>3)</sup>。ここで確認すべきことは、ストリート・フォトグラフィは厳密には定義されてこなかったが、「ジャンル」のひとつであるという了解がなされているということだ。つまり、ストリートで撮った写真の集積が歴史を通じて存在し、それをゆるやかに括ったのが、ストリート・フォトグラフィなのだ。また、先の説明の如く、ストリート・フォトグラフィを「都市生活の路上の記録」とすると、そうした写真は写真の歴史の比較的初期から存在していた。それはまず、観者や写真家の側の世界とは異質な「外部世界」を「観察」することが主目的であるような写真だった。まず、簡単にアメリカにおけるストリート写真の歴史を紐解いてみよう。

### 1. 前史——外部の観察記録から、写真家の自己を逆照射する場へ

写真の歴史において、ストリート写真はまず、「ドキュメンタリー」の分野で発達してきた。ストリートを美的な対象として表象する「芸術」写真も、写真術初期の19世紀末から今日まで連続と続いているが、ストリート写真の主流を占めてきたのは、ドキュメンタリーだった。このドキュメンタリーとしてのストリート写真の性質は、1950年代半ば、ウィリアム・クラインの登場によって大きく転換する。即ち、大まかに言って、クライン以前のストリートは観察・記録の場、写真家や観者の世界とは異質な「他者」の場として提示されてきたのだが、クラインは写真家の自己を逆照射する場として、ストリートを再提示したのである。この転回点が用意されるまでに、ドキュメンタリー写真史において、傑作とされる幾つものストリート写真の集積が残されてきた。

#### <観察の場として(1)——19世紀後半から、初期ドキュメンタリー>

19世紀後半にアメリカのストリートを撮影したパイオニアとして、デンマークからの移民で社会改革者として活躍したジェイコブ・リースの名が挙げられる。彼は「イブニング・サン」誌の警察まわりの記者を務めるうち、犯罪の土壌となる現実を記録するには、イメージが有効であると考えた。ニューヨークの貧民窟の調査記録として写真とテキストをまとめた彼の処女作のタイトル、『世界のもう半分はいかに生きているか』[*How the Other Half Lives*] (1890)の「もう半分」の語がいみじくも示すように、彼においてストリートにいる人々とは宿無しや路上生活者や無法者であり、ストリートは我々とは異質な外部世界として提示されていた。ストリートは観察の対象であり、ストリートに佇む人々は管理すべき対象、あるいは救済すべき対象であったのだ。だが、彼は「写真家」というより、イメージの力をいち早く見出してレクチャーや出版に活用した「ジャーナリスト」だったと言う方が適切だろう。印刷技術が未発達だった当時、リースの写真は木版の線描画におこしなおされて印刷される状況だったし、彼は写真自体に執着はなく、指示は出すものの撮影自体は人任せにすることも少なくなかったからだ。「写真家」としてストリートを撮ったのは、次の世代のルイス・ハインであった。

<sup>3)</sup> ジル・モラ、前掲書、82頁。

ルイス・ハインは、国家労働委員会のカメラマンとして、劣悪な労働環境で働く子供たちを写真に記録し、児童労働法を整備するのに尽力したことで有名だが、同時に今日のアメリカ写真史においては、ドキュメンタリー写真の父としても知られている<sup>4)</sup>。ハインが残した幾つかのストリート写真には、パンフレットや調査資料用という性質上、人類学の資料写真にもしばしば用いられるような、被写体の観察・記録に適した「正面向き」で撮影した写真が目立つ。まっすぐにカメラを見つめる被写体の作り出す彼の直截なイメージの力は、ストリートの世界に踏み込むことなく比較的遠景からとらえたリースの〈挿絵〉写真を超え出ているが、やはりストリートは他者を観察・記録する場として表象されていたのである。

〈観察の場として(2)——30年代半ばから、ストリート写真の裾野の広がり〉

ハイン流の写真使用法は、素朴で洗練されていないものとして、第一次大戦後には次第に力を失っていく。20年代にはむしろ、写真集『変わり行くニューヨーク』をまとめたベレニス・アボット流に、ストリートは摩天楼と合わせ鏡になる。来るべき未来を象徴して高く伸びつつある摩天楼と、その足元にあってそれを支えるストリートは、観照の対象としてフレームの中に完結した世界を描く美的な絵画の如きイメージに封じ込められた。

そして大恐慌の影響下に横たわる30年代。ポール・ストランドという写真家の〈盲目の女〉という作品——「BLIND」と書かれた札を首からぶら下げ物乞いする片目の潰れた老女のバスト・アップの、やはり「正面向き」のクローズ・アップ——は、この時期の最も有名なストリート写真のひとつである。老女を画面一杯に、観者に迫ってくるものとしてとらえる仕方は、ハインの写真の方向を推し進めたものと言えるが、その推し進め方が徹底している分、「写真家が現に生きている社会の〈見え〉として、ポール・ストランドの写真は美的にも政治的にもラディカル」なものとなった<sup>5)</sup>。また、30年代後半は、ドキュメンタリー写真が歴史において頂点を迎えた時期でもある。その最大の例が、FSA<sup>6)</sup>歴史部局によって推進された国家型ドキュメンタリー・プロジェクト<sup>7)</sup>だ。部局長ストラ

<sup>4)</sup> 「ドキュメンタリー」の語は、そもそもはイギリス人映画監督ジョン・グリアソンが、1937年に「現実をあるがままに」描く手法を名付ける際に、用いられた。アメリカにおいて「ドキュメンタリー・フォトグラフィ」という呼称は、1938年、ニューヨーク近代美術館（以下、MoMAと略記）のキュレーターであるポーモン・ニューホールが美術（fine arts）と区別する意味で用いた。ニューホールは、ルイス・ハインを「ドキュメンタリー・フォトグラファー」の起源として見出した。Alan Trachtenberg, *Reading American Photographs: Mathew Brady to Walker Evans* (New York: Hill and Wang, 1989), p. 190, 390 note36. [アラン・トラクテンバーグ（生井英考・石井康史訳）『アメリカ写真を読む——歴史としてのイメージ』（白水社、1996年）。]また、ドキュメンタリー写真の歴史に関しては、Maren Atange, *Symbols of Ideal Life: Social Documentary Photography in America 1890-1950* (Cambridge U. P., 1989)参照。

<sup>5)</sup> Westerbeck and Meyerowitz, p. 94.

<sup>6)</sup> Farm Security Administration (1935-1943). 前身はRA (Resettlement Administration 再定住局(1929-1935))。RAに歴史部局という名称の写真専門の部門が設置されたのは1935年。

<sup>7)</sup> 同プロジェクトは、コロンビア大学で経済学を修め、部局長に就任したロイ・ストライカーにより発案され、彼の強力なリーダーシップの下、早魃や土壌流出で苦しむ大恐慌下のアメリカの農業事情と再建事業の成果を記録し、農業救済に税金を投入するために世論を形成するという使命を担った。参加写真家は、ウォーカー・エヴァンズ、ドロシア・ラング、アーサー・ロースタインらの、当時既

イカーは、アングルや被写体の選択に関して綿密な撮影指示を出しつつ、アメリカにおける「普通の人々」の生活、特に農業地域を中心に地方生活を多角的に記録させるべく、写真家たちを各地に派遣した。写真家たちは滞在先で一般の人々の生活を記録する格好の場の一つとして、地方都市のストリートを切り取っていく。被写体の人々は時に、苦難に負けず雄々しく生きる「英雄」として表象される。しかしやはり、ストリートは基本的に救済されるべき「他者」の観察・記録の場として提示された。

さらに同時期、別種のストリート写真も現れ始める。それは、観者の好奇心をかき立てる対象のうごめく場として、ストリートの動的なイメージを提示した写真群である。30年代後半から、ニュース雑誌やファッション誌とフリーランス契約を結んだ写真家たちは、ニューヨークという都市のエネルギッシュなストリート写真を収集し始める。後に「ニューヨーク・スクール」<sup>9)</sup>と括られることにもなる写真家たちの中で、ウィージーはその先駆者だった。自称・通称ウィージー、本名をアーサー・H・フェリグというこの男は、1888年にオーストリアのズロチュウ（現ポーランド）に生まれ、十歳の時に家族と共にアメリ

参加写真家は、ウォーカー・エヴァンズ、ドロシア・ラング、アーサー・ロースタインらの、当時既に一定の評価を得ていた写真家たち。しかし後年、エヴァンズのように、ストライカーによる撮影統制を拒否し、FSAを離れた写真家たちもいる。因みに、困窮する一般の人々の苦悩の表情という同プロジェクトの写真の基調の中であって、ウォーカー・エヴァンズの写真は質を異にしているが、大型カメラのパン・フォーカス（画面全体にピントが合っていること）による画面は、やはり記録・観察に適していた。

<sup>9)</sup>「ニューヨーク・スクール」とは、30年代から50年代頃にかけて出てきた、ニューヨーク在住のフリーランス・カメラマンの一群をゆるやかに括る呼び方。彼等自身は正式にグループを結成したこともなく、集団意識はなかったと考えられるため、「スクール」としてまとめることに異議を唱える研究者も少なくない。また、ゆるやかな括りのため、論者によって含まれる写真家やその活動時期が多少、ずれているといった問題がある。しかし、彼等をニューヨーク・スクールとして括ることの一定の意義はある。何故なら、彼等には共通性を指摘でき、さらにそうした共通項がアメリカ写真に与えたインパクトが評定可能だからである。その共通性として、①移民外国人が主導したこと、②知的で良識的な読者を想定し、写真の規範を洗練させていった一級の『ライフ』誌や新聞などのジャーナリズムとは異なり、＜低級＞なタブロイド誌やファッション誌といった、商業的色彩が濃いもの、あるいは実験的な写真の取り組みを受け入れる余地が比較的あった媒体にフリーランスで参加していたこと、③共通したスタイルや感覚を有していた写真だったこと——具体的には、小型カメラでランダムにシャッターを切ったり、粒子が荒れていたり、ブレていたり、被写体が画面からはみ出してフレームに切断されていたりして、当時のジャーナリズムの慣習を打破する「暴力的」でダイナミックなイメージが多かったことが主に挙げられる。ところで、後述するように、ニューヨーク・スクールの写真家たちに発した試み（半ば無自覚に慣習を打破する方向に向かった、ストリートを行過ぎる人々やそこで起こる出来事を動的に捉える試み）が、写真界にとって明白な脅威となった事件は、ウィリアム・クラインの登場だった。ニューヨーク・スクールの写真が、当時は写真界には認知されないコマーシャル・ベースの世界に閉じられていたのに対して、クラインは全く意図的に、写真の規範を作り上げてきた芸術写真やジャーナリズムの領域に、暴力性を持ち込んだのだった（なお、『ライフ』が創刊された30年代後半頃から、フォト・ジャーナリズムと芸術写真は連動して写真の規範を洗練していた）。ニューヨーク・スクールに関しては、Jane Livingston, *The New York School: Photographs 1936-1963* (New York: Stewart, Tabori & Chang and Professional Imaging, 1992) 及び、ジル・モラ、前掲書、115-117頁参照。なお、①に関して、写真家という職業は、英語が堪能ではない外国人であっても、一度技術を習得してしまえば雑誌を渡り歩いてステップアップも出来、高給も望める職業としてあった。外国人と写真家という職業の関係については、今橋映子『パリ：貧困と街路の詩学——1930年代外国人芸術家たち』（都市出版、1998年）参照。

カに移住。どん底生活で食べていくための職業として、写真家を選択する。第一次大戦末頃から、彼は小銭稼ぎに旅行客や家族連れ相手に写真を撮り売りつけて糊口をしのいでいたが、1922-35年にかけてアクメ・ニュース・ピクチャーズでの暗室助手兼非常勤写真家として勤務しつつ写真技術を習得。後、タブロイド誌との契約が決まったのを機にフリーランスとして立つことを決意、売れる事件や出来事の瞬間を求めてニューヨークのストリートを駆け巡ることとなった。警察用無線を車に備えて情報を傍受し、殺人現場や火災現場から、真夜中に繰り広げられる酔いどれ男女の乱痴気騒ぎまで、彼の題材はストリートで収集された。ウィージーの写真は、普段は隠されたものを観者に目撃させることで、その好奇心に奉仕したのである。

40年代に入ると、ウォーカー・エヴァンズやハリー・キャラハンらが、シカゴにおいて定点観察のような実験的作品作りを試みる。路上で偶然に通りにかかる人々を撮影するという新しい要素も盛り込まれたが、これも「ストリート＝観察の場」という思考での実験にとどまった。そして50年代半ば、ウィリアム・クラインが登場する。

＜ウィリアム・クライン登場——50年代半ば、写真家の自己を「逆照射」する場へ＞

ストリートの写真家として知られるウィリアム・クラインは、ロードの写真家ロバート・フランクと共に、アメリカ現代写真の源流とされる写真家である<sup>9)</sup>。クラインの最も代表的な写真集『ニューヨーク』<sup>10)</sup>は、ストリート写真の歴史において、ひとつの重要な転換点となった。クラインは中下層階級のユダヤ人として、アイルランド系やイタリア系の隣人たちに囲まれつつウエスト・サイド・マンハッタンで育った。この時、ストリート・ギャングから身をかかわす術を心得たという。辛酸を嘗めたニューヨークから抜け出したいと常々願っていた彼は、やがて18歳になると軍隊に志願入隊し、除隊になったバリの地で、画家になることを夢見てフェルナン・レジェに師事する。そして、画家としてよりは、偶然手にしたカメラの才能を見出され、徐々に評価されて自信を深めてくると、今度はカメラという武器を持って、再びニューヨークに乗り込んだのだ。ニューヨークのストリートを我が物顔に駆け回るギャングを、クラインは手持ちのカメラで執拗に追った。彼の写真は、激しく動き回る彼自身の身体にあわせて、荒れ、ブレ、ボケた。写真家が自身の写真を語る言葉も暴力的で、ボクシングや、喧嘩のメタファーに満ちている<sup>11)</sup>。『ニューヨーク』は、こうして出来上がった写真集だ。

クラインのストリートは、路上生活の観察記録を目的としたストリート写真の伝統とは全く異なった次元へと向かっていた。では、クラインの写真集はどこへ向かい、何ゆえに、写真界に衝撃をもたらしたのか。衝撃を与えた最大の理由は、アンリ・カルチエ＝ブレッソン流のヨーロッパのドキュメンタリー写真の流れの中で洗練されてきた構図やトーン、

<sup>9)</sup> クラインとフランクの写真から衝撃を受けた後続の写真家たちにおいて、60年代後半から70年代にかけて、ストリートの写真と共にロードの写真を撮影することが明白なひとつの潮流となったことは、グッゲンハイム等各種奨学金に申請されたテーマにも見て取れる。Laufer, Chap. 6-7.

<sup>10)</sup> William Klein, *Life is good & good for you in New York* (Paris: Seuil, 1956). 通称、写真集『ニューヨーク』。

<sup>11)</sup> shootの語を二重の意味に用いたり（シャッターを切って写真を撮影する＝ピストルを打つ）、撮影対象を、ファイターとも呼んでいる。Westerbeck and Meyerowitz, p.341.

露出、そして「決定的瞬間」<sup>12)</sup>といった写真美学に則って形作られてきた写真の文法を彼が故意に破壊した、ということだ。「僕はいつも、写真技術の訓練として受けてきたことの正反対のことをしてきたんだ。僕には技術的な背景がほとんどなかったから、写真家になったんだ。カメラという機械を使ってそれが上手く機能しないように、最善を尽くしたのさ。僕にとって、写真を作るということは、反写真を作ることだったんだ」<sup>13)</sup>。クラインの写真は、写真の規範に則って、出来事の「決定的瞬間」として一枚の写真の中に、即ちフレームの中に絵画の如く完結した小宇宙を描くのではなく、被写体の頭部をフレームからはみ出させたり、手足を切断したりしていた。

また、クラインの画面の特徴として、粗い粒子やブレ、ボケを指摘できる。『ライフ』誌はじめ、写真の規範を洗練させつつフォト・ジャーナリズムが興隆していた50年代の当時、観者が写真に感情移入するのを妨げないよう、写真画面の中に写真家の痕跡を残してはいけない、写真家の存在は透明にならねばならない、という写真の法が写真の世界を支配していた。しかしクラインが写真に定着してしまったブレ、ボケとは——例えば、シャッター・スピードの遅さ故の「手ぶれ」だったり、逆にシャッター・スピードの速さ故にフォーカスを合わせそこねた手の動きの遅れだったりという——、紛れもなく写真家の身体運動の痕跡であった。さらに、クラインの写真の被写体は、明らかに写真家の方を向き、写真家は被写体に演技でもさせるかのようにし、両者は共犯関係にあった。挑みかかるように写真家を見つめる被写体の眼差しは、被写体の前に立つ写真家の存在を指し示す。

客観的真実を見るとされたカメラの視線によって「観察」される場であったストリートは、クラインの出現によって他者に向かう「写真家の存在」を逆照射する場として見出されたのである。それ故にまた、クライン以降、写真家という個人を通過させた「パーソナル」なドキュメンタリーという思考が出てきたのだった。

## 2. ストリートというトポス

### (1) ストリート、誕生

今日、写真史において、アメリカ現代写真を幕開けしたのは、ウィリアム・クラインとロバート・フランクという二人のパイオニアであるとされている。だが50年代後半の当時にあって、ふたりは伝統破壊者として、否定されるべき存在に他ならなかった。実際、

<sup>12)</sup> 「決定的瞬間」とは一般に、出来事が頂点に達した瞬間として理解されている。しかしそもそも、「決定的瞬間」とは、フランスの写真家アンリ・カルチエ＝ブレッソンが1952年に写真集を出版した際、アメリカ版のタイトルに用いられた言葉であった（同時に出版されたフランス語版のタイトルは、Image à la sauvette. 楠本訳「逃げ去るイメージ」）。そして、アメリカ版のテキストは、単にフランス語版を翻訳したという以上に、意識的に「決定的瞬間」という概念を構築している、と、楠本は指摘している。写真集に寄せた写真家自身のテキストによると、「決定的瞬間」とは心理的に対比させられる外的なもの、あるいは動いているものがバランスをとり幾何学的なパターンを呈した瞬間のフォームを指すものとして定義されている。しかし、「決定的瞬間」は当初のカルチエ＝ブレッソンの思考を離れ、出来事のクライマックスといった意味で今日まで広く流通し、特にフォト・ジャーナリズムの規範にまでなってしまった。「決定的瞬間」の語が強力に写真界に作用し始めると、写真家自身、こちらに組する態度をとった。楠本亜紀『逃げ去るイメージ——アンリ・カルチエ＝ブレッソン』（スカイドア、2001年）参照。

<sup>13)</sup> Westerbeck and Meyerowitz, p. 346.

クラインの写真集『ニューヨーク』とフランクの写真集『アメリカ人』は出版当初、アメリカでは強い反発を受けている<sup>14)</sup>。それは共に、「外部世界」というのではなく、アメリカというユートピアの裏側の至る所にある人種や階級、性等の、人々を巡る様々な差異を明瞭に示してしまったからだ。クラインの『ニューヨーク』とフランクの『アメリカ人』の不評は、MoMA で開催された55年の写真展、〈ファミリー・オブ・マン〉展の成功と好対照をなしている。同展は、人道主義的ドキュメンタリーの総決算として、写真史上最大の観客動員数を数えた。米ソ冷戦構造下でのそのプロパガンダ的性格ゆえに、今日では省みられることの少ないこの写真展は、誕生・愛・死といった人類に普遍の価値を謳い上げることで、人類は同胞として平和に共存できることを主張していたのだ<sup>15)</sup>。そんな楽観主義と幻想を暴くクラインやフランクの写真は、過剰に挑発的に見えた、そんな時代だったのだ。

ヨーロッパのアメリカ人で、ストリートの写真家ウィリアム・クラインは、アメリカのヨーロッパ人で、ロードの写真家ロバート・フランクと同様、写真に疎外感、違和感、異物感を与えつつ、部外者として世界の断片を拿捕した<sup>16)</sup>。ストリートは、辛酸を舐めた部外者、「パリのアメリカ人」アーティストとしてアメリカ人でありながら異邦の眼差しを持ったクラインによって、〈闘争の場〉とされていた。これに対して、後続の「新しい世代の写真家たち」は、理念的なイデオロギーや態度を表明するというのではなく、〈反応的〉な写真家の自己の身体を表象する場として、ストリートを生きるようになった。しばしばニュー・ジェネレーションと呼ばれる「新しい世代の写真家たち」によって、ストリートは以前とは異なる意味を与えられ、こうして誕生した「ストリート・フォトグラフィ」は、観者にとっても決定的なイメージとして生きられるようになっていくのである。

## (2) ストリート・フォトグラファー、ゲイリー・ウィノグラッド——写真史的分析

人生の一時期をストリート・フォトグラフィの探求に当てた写真家は少なくないが、それを一貫して追求し最も深化させた写真家として、本稿ではゲイリー・ウィノグラッドの写真を分析しよう。

ウィノグラッドは、生粋のニューヨーカー。彼が活躍した60年代には、ニューヨーク・スクールを形成した移民外国人に代わって、アメリカ生まれアメリカ育ちの写真家たちが写真を主導し始める。さて、ウィノグラッドには、フォト・ジャーナリズムの絶頂期、50年代後半に『スポーツ・イラストレイティッド』『フォーチュン』『ライフ』誌等でフリーランス・フォトグラファーとして活躍した経歴がある。この時期に養われた、運動のクラ

<sup>14)</sup> クラインの『ニューヨーク』初版は56年、パリのスィユ社によって発行された。フランクはアメリカの出版社探しに苦勞し、『アメリカ人』初版は58年、やはりパリのデルピール社によって出版された。

<sup>15)</sup> *Family of Man* (New York: The Museum of Modern Art, 1955). An Exhibition Catalog created by Edward Steichen with a Prologue by Carl Sandburg.

<sup>16)</sup> クラインは48年にアメリカからパリに渡り、現在に至るまで活動の拠点はパリ。フランクは、1946年に職探しにパリに出るも叶わず、翌年アメリカへ渡ったスイスからの移民で、アメリカが拠点。フランクは、中古車でロード・トリップしつつ、盗み撮りを重ねた。彼等は部外者として世界の断片を拿捕した後、写真を撮ることから次第に身を引いていった。

イマックスの瞬間を逃さずとらえるスナップ・ショットの力量は、ストリート・フォトグラフィにも発揮される。彼は、こうしたフォト・ジャーナリズムの方法をよりパーソナルな目的の為に転用したのだ。具体的に言えば、細密な描写力ゆえに芸術写真家たちに好まれてきた大型カメラを三脚に立てる方法に代えて、ジャーナリズムで用いられる小型カメラを手持ちで使用し、「身体の延長、あるいは眼を補うものとして」カメラに自由な運動を獲得させたのだ。ウィノグラッドは、ロバート・フランクから、広角レンズを使用してカメラをラディカルに傾ける仕方の視覚的可能性とスナップ・ショットの戦略とを学んだと言われる<sup>17)</sup>。広角レンズとは、一般に標準レンズ（画角 50 ミリ）よりも広い画角のレンズを総称する言い方だが、広角レンズを使用した写真の主な特徴としては、広角になればなるほどフレームに収める視野が広い、ピントの合う範囲が広い、遠近感が強調される（近くの被写体はより大きく、遠くの被写体はより小さくなる）ことなどが挙げられる。標準レンズよりもフレームに収める視野が広い広角レンズを傾けて使用することによって、写真家は波打つ人の群れの中で写真家の存在が置かれている「環境」を示しうるだけの広い視野を取り込む<sup>18)</sup>。ジョン・シャーカフスキーや港千尋が指摘するように、今ではこうした撮影方法は、視野を広げることによって、事件や出来事の潜在的な「決定的瞬間」を見渡すことのできる「有利な位置」をカメラの網に捕まえる確率を高めようとするフォト・ジャーナリズムの常套的な方法になっている<sup>20)</sup>。だがウィノグラッドはこれで良しとはしなかった。広角レンズでは遠近感が強調されるため、標準レンズの場合と同じ距離から撮影したのでは、被写体は通常より小さく定着されてしまい、迫力を欠いてしまう。そこで彼は、被写体に至近距離まで接近した。広角レンズでカメラをひいて（被写体から離れて）広範囲を取り込もうとすると、被写体も小さくなってしまいうというジレンマは、こうして解決されたのだった。

また、ウィノグラッドとフランクとの相違も明らかにしておこう。フランクが撮った写真では人々を真横、背後から撮影したショットが目立ち、写真家の存在に気付いている被写体は少ない。フランクが「盗視写真家」と言われる所以である。そして殆どの写真には、中心になる人間（たち）を配置しているため、「物語」を紡ぐ要素が提示される<sup>21)</sup>。それに比してウィノグラッドは、あるストリート上に偶然居合わせた匿名多数の人間をもフレーミングする。彼の写真はそれ故、特権的な対象に眼差しを注ぐのではない「散漫」な写真であると、時に言われる。ウィノグラッドは、目の前に固定されて既にある「対象」では

<sup>17)</sup> John Pultz, *The Body and the Lens* (New York: Abrams, 1995), p. 121.

<sup>18)</sup> Janathan Green, *American Photography: A Critical History 1945 to the Present* (New York: Abrams, 1984), p. 111.

<sup>19)</sup> カメラを傾けることは、広角レンズで生じるゆがみを修正する方法にもなる。ウィノグラッドのゆがみの修正に関しては、John Szarkowski, "Introduction," *Garry Winogrand: Figments from the Real World* (New York: The Museum of Modern Art, 1988), p. 23.

<sup>20)</sup> *Ibid.*, p. 23. 及び、港千尋『群集論』（白水社、1991年）、239頁。

<sup>21)</sup> フランクの「物語」は、当時ジャーナリズムで流行していた「フォト・エッセー」に見られるようなストーリー描写の為に複数の写真を組み、何かを物語る形式とは異なる。ジャーナリズムに関わった時期のウィノグラッドの写真も、フォト・ストーリーという要請に見かけ上答えつつも明確なナラティブを欠き、パレード等の「動き」に集中した写真であった。Szarkowski, "Introduction," *Garry Winogrand.*, p. 17 参照。



なく、フレーミングによって生成する「関係性」を眼差していた。彼は対象となる人々を広いパースペクティブの中に置き、写真のフレーミングによって「無関係という関係」で結ばれた者たちとして表象するのである。

### (3) 写真読解試論

では早速、具体的にウィノグラッドの写真を見てみよう。まず「ロサンゼルス、1969年」である。ミニスカートにハンドバックを抱え、颯爽とストリートを歩く三人の女性。画面奥から強い光が差し、女の脚は長い影を伸ばしている。彼女たちは、ストリートの消失点の方から後光を背負って歩み寄ってきた歩調を緩め、ウィンドー前の日陰で車椅子に座って大きくうなだれる痩せた人間に視線を送る。歩く動作の最中で、一瞬に凍りついたイメージ。顔を見せない車椅子の人の膝には、小銭を入れる皿が置かれている。この人はどうしたのか、お金を施すべきか、行き過ぎるべきか——決断の前の一瞬の躊躇そのものようである。中央の女性の足先の影の鋭角と、両脇の女性の脚から伸びる影の交差が作り出す鋭角が示す方向とが、画面の奥行きを示しつつ、消失点へと伸びるストリートを強調する。ベンチでバスを待つ眼鏡の子供も車椅子を見つめる。

この写真の強度は、光と影の織り成すドラマが、若く美しい女性たちと車椅子の人間のドラマに横滑りするところ、あるいは光を背負い、健康で顔を持った女たちと、光から逃れるように日陰へともり、うなだれて顔を見せない車椅子の人間との間の対照にある。日常のストリートに見出される類のドラマ。光を背負う女たちは、見つめ返してこない不遇な車椅子の人間に眼差しを注ぐ。眼差しを一身に受け止める車椅子の人間はそれ故一層深く、頭を垂れるようである。ストリートは差異に満ち満ちている。イメージに固定されフレームに囲まれることによって、それは明確になる。若い女性たちも、車椅子の人も、バスを待つ子供も、他人には無関心に物思いに沈む人も皆、視覚・造形的に強調されたストリートの上にいる。ストリートは差異を集合させ、視覚的に確認させる。ストリートは差異を差異のままに抱く場としてある。

合わせてもう一枚、「1970年、ニューヨーク」を取り上げよう。ビルに挟まれたストリート。バックや買い物袋、仕事の書類を手にし、人々はコートを着て防寒しているが、日差しは比較的強いある冬の日の昼近く。濃く短い影が人々の肩に落ちる。ストリートを各々の目的地に向かって急ぐ人々の、一見平凡なイメージ。スーツ姿の男たち、肩カバンを下げる長髪の学生風の男、おしゃれをした老女。だがこの写真を見続けるならば、ある「視覚上の共通性」が立ち現れてくるだろう。様々に異なった人々の、影の落ちた目元のくぼみから、眉根をしかめて鋭い眼差しをカメラに投げかける眼のイメージの共通性である。人々は同質の眼差しで写真家に迫り来る。ストリートの両脇を挟む建物と人々の姿等、殆ど全てが垂直のイメージであり、垂直性は横位置の画面一杯に高密度で迫ってくる。ストリートの先に消失点があり、広角レンズで強調された遠近法に則って定着されるストリートを人々が埋め尽くす。観者が写真を見つめる眼差しと写真の中の人々が観者を見返す眼差しが合致する瞬間、観者とイメージの人々の間にあった「見る一見られる」の関係は反転し、写真は観照の対象にとどまることをやめ、観者の領域に侵入してくるものとして立ち現れる。

カメラを見つめる人々の間にある眼差しの「共通性」は、1970年のニューヨークのあるストリートのイメージにおいて、出自も、生活も、このストリートを歩く目的も、何ひとつ観者には明らかではないそうした雑多な人々の中に見出されたものである。肌の色、装い、荷物の抱え方、定着された表層のイメージは異なれど、同じ眼差しを持つというよりは表層において、等しくある人々。同じ眼差しで写真家に向かう人々。カメラの前では、共通性は平等性へとすりかわる。観者の眼差しから排除したい個所をぼかすこともなく、広角レンズを選択し隅々にまでピントを利かせた（これを「パン・フォーカス」と言う）ウィノグラッドの写真は、様々な差異に対して平等な眼差しを送っているかのようである。

ところで、幾つかの写真論は、写真装置の「民主性」という問題を議論してきた。例えばスーザン・ソントグは、アメリカ的価値を体現するホイットマン的価値と写真装置は切り結ぶところがあるとし、アメリカ写真の展開をホイットマン的価値の変奏として読解している。ソントグによれば、ホイットマン的な価値の内容とは、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になりうるということ、如何なる差異も、美的で等価なものとして存在しうることであり、従ってそれは他のアメリカ人との同化のメッセージを担うことになると言う。また、写真装置に関して、「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」<sup>22)</sup>。全ては美的にとらえられると同時に、「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、ほかのどれより面白いというひとはいない」ことになる<sup>23)</sup>。ウィノグラッドの場合、ぼかしや影を操作することによって一部の被写体を隠したりせず、パン・フォーカスに近い写真を作っているから、彼はフレーム内の特定の対象を美化しているのではなく、フレーム内の全ての対象に等しく眼差しを送り、少なくとも作画上は「平等」の価値を付与しているということになる。ここで、被写体の個人の確固たるアイデンティティというものは、空疎化される。

また、パン・フォーカスの効果として、カメラを極端に傾けて撮影されたことと相まって一層、イメージの動性が強められているように思われる。ものの動きを認識する知覚は「周辺知覚」と呼ばれ、視野の周辺部に敏感に反応する。ウィノグラッドの写真はフレームの周辺部までピントが合っているから、観る者は、写真内の動きに、おのずと敏感になるだろう。

公私の狭間、人の目に晒されながら孤独を募らせる場、無関心と観察の好奇心の入り混じるストリートという空間で人々は皆、同じ眼差しを投げ歩いてゆく。それはただ、強い日差しに顔をしかめつつ自分に向けられるレンズを眼差しただけのことかもしれない。ウィノグラッドは、広角レンズで撮影して被写体が小さくならないようにするために、ざくざくとこちらに向かって一斉に歩いてくる人々のすぐ目の前に瞬時に飛び出し、シャッターを切ったはずだ。すぐ目の前に、というのは、写真家が被写体にぐっと接近しなければな

<sup>22)</sup> Susan Sontag, *On Photography* (New York: States by Farrar, Straus and Giroux, 1973), p. 28. [スーザン・ソントグ (近藤耕人訳) 『写真論』 (晶文社、1994年).]

<sup>23)</sup> Sontag, p. 28.

らなかったからだ。人々は、自分が他者と同じ眼差しを投げていることなど知りもしない。だが人々——そしてこのイメージを通して我々——は、世界を見る眼差しの中心としての自己ではなく、カメラの視線に等しく晒されつつ他者と共に世界を見る自己を差し出される。

ストリートにおいて偶然居合わせた人々は、それぞれ等価な差異として定着される。そして差異を孕んだ人々は写真のフレームで括られることによって、「無関係という関係性」の網目に投げ込まれる。すると、ストリート写真の人々からある種の共通性がせり出してくる。これが、写真映像分析から導かれるひとつの読解だ。だがさらにもう一步、我々はウィノグラントの写真の力の在り処に近づけないだろうか。一枚毎に、撮影<結果>として、<完成品>としてイメージを分析するのではなく、生きられるイメージとして評定すること、それがウィノグラントの写真の力の秘密を明かしてくれるように思われる。そこで、以下ではウィノグラントのストリート・フォトグラフィとは、写真家自身にとって如何なる意味を持っていたのか、観者にとっての意味はどうか、という二つの観点を導入して考察してみよう。写真を、写真家や我々観者から切り離され、それ自体自律した自閉的、固定的な完結作とみるのではなく、写真家自身や観者によって生きられるものとしてみるとどうなるか。

### 3. 生きられるイメージ

#### (1) 写真家の身振りとしての写真 ——ストリート・フォトグラフィの、写真家にとっての意味

ウィノグラントは、特定の個人を飲み込む匿名の人間集団——フレーミングではじめて一括りされ生成する「集団」、シャッター幕が降ろされた瞬間、フレームに囲まれる一枚のイメージにおいてはじめて生成する匿名「集団」——の多数の写真に、匿名だが特定の個人に焦点を当てた何枚かの写真を織り込む。この写真家の関心は、特定の個人に光を当てること、あるいは特定の個人を集団に埋没させて「個」性を失わせるという操作自体にあるのではない。アイデンティティの問題を扱っているというよりも、写真家の眼差しは、人々の波間に現れると共にかき消されてゆく顔を、イメージという世界において立ち上げているのだ。従って、この写真家のイメージは一枚きりの決定的作品として見るよりも、多数の写真を合わせて見ると、その強度が見えてくる。彼がシャッターを切るその多発性と俊敏さも、このことを補強している。1984年の彼の死後、2500本の未現像フィルム、6500本の未プリントのフィルム、3000本の未見のベタ焼きが残った。写真家は撮影したフィルムをすぐに現像してプリントしようとはせず、見ることのない写真を残したのである。彼にとって、「見る」ことばかりでなく、シャッターを切るという「行為」自体が重要だったのだ<sup>24</sup>。ウィノグラントを見出し、彼を理論的に支えたMoMA写真部長のジョン・シャーカフスキーをしてフィルムの「浪費」とも言わしめた対価を支払うことによって、写真家は「民主性」を高めたともいえる。つまり、観察結果としての写真を見るためではなく、いつかどこかのストリートを歩く匿名の人々を写真に捕らえる確率を高めるために——写真に写るチャンスが人々に広範に与えられるべく——写真家はシャッターを切って切って、切ったかのようなのである。

平等性と確率論は、相互に前提しあっている。選択肢である誰もが平等となると、誰が

ウィノグラントにとらえられるかは、確率の問題だ。そしてウィノグラントの身体も、見かけ上激しく、能動的に動いているようにみえて、その実、シャッターを切ることに於いて、徹底的に＜受動的＞、＜反動的＞だ。予め思い描かれるイメージも、狙うべきアングルも理想の図も、ない。事前には決して知られることのない来るべき何かに向けて、写真家は常にカメラを手にし、ストリートに足繁く通り、備えるばかりだ。

フレームの中は常に流動する。人々が猛烈なスピードで迫ってくる時、人々のある流れが別の支流を生み出す時、よどむ時、人々が歩み去ってしまう時、様々な時を、写真家は世界から切り出す。写真家はフレームの中に次々と現れては消えてゆく人間たちを捕まえる。ストリートを行く人々は流れを作り、渦をなし、ちりじりとなる。確率論的に、光や構図の具合で今度はあの人物がせり出してくるかもしれない、その次はあの人物か——ウィノグラントの写真には、誰もが登場する権利を有しているのだ。が、しかし権利と共に平等に、消滅する義務をも。

#### ＜匿名のスタイル＞

ウィノグラントの選択したトライ X フィルム、D76 の現像液、多諧調印画紙というコダック製品一式<sup>25)</sup> は、当時のモノクロ写真の基本的な組み合わせだった。「プリントできる人なら誰でも僕の写真をプリントできるのさ」と述べ、自分が焼いたプリントと助手に焼かせたものとを区別できなかったこの写真家は、緻密で熟練した暗室作業を要求した芸術写真家たちの伝統から大きく離反していた。スピードに満ちたストリート写真が過度にぶれることを防ぐべく、通常 400 の感度を 1200 まで増感したため、粒子は粗くなった<sup>26)</sup>。三脚を立て細密で繊細な描写力を要件としていた芸術的、美的な写真からとは別の地点に彼はいた。作者の個性を刻む印としてのプリント作法に、写真家は無関心だった。「(ウィノグラントの写真の) プリントは全て、彼が 1960 年代に採用し、1984 年の死に至るまで用いた＜匿名の＞プリント・スタイルの特徴を持ってい」るのだった<sup>27)</sup>。

#### (2) 観者とイメージ——ストリート・フォトグラフィの、観者にとっての意味

次いで、今度は観者の側から、ウィノグラントの写真を検討しよう。ドキュメンタリー写真家であれ、芸術写真家であれ、多くの写真家たちは、主役を背景から際立たせるために、不要な細部はぼかしたりフレーム内に地と図の関係を作り出す常套手段に訴え、予め

<sup>24)</sup> 「写真行為」という言葉は、ピエール・ブルデューらが『写真論』においておそらく最初に用いたもので、彼は社会学的見地から、儀式としての機能や写真クラブのステータスといった問題を論じている。Pierre Bourdieu et L. Boltanski, Robert Castel, J.-C. Chamboredon, *Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie* (Paris: Editions de Minuit, 1965). [ピエール・ブルデュー監修 (山縣照・山縣直子訳) 『写真論——その社会的効用』(法政大学出版局、1996 年)。] 近年、ラカンの鏡像段階の議論を援用しつつ、精神分析家セルジュ・ティスロンも「写真行為」を考察している。ティスロンは、撮影するという写真家の行為を、写真家という自己の痕跡を残す作業としてとらえている。Serge Tisseron, *Le mystère de la chambre claire: photographie et inconscient* (Archimbaud: Les belles lettres, 1996). [セルジュ・ティスロン (青山勝訳) 『明るい部屋の謎 写真と無意識』(人文書院、2001 年)。]

<sup>25)</sup> Jeffrey Fraenkel, "A Note on Winogrand's Prints," *The Man in the Crowd*, p. 165.

<sup>26)</sup> Westerbeck and Meyerowitz, p. 376.

<sup>27)</sup> Fraenkel, p. 165.

「物語」の方向を示そうとする。しかしその点、ウィノグラントの写真は見るべき方向を限定していない。彼の写真のパン・フォーカスは、読解の方向性を固定しないことにも寄与している。ゆえに、観者にはある程度の読解の自由が確保されるのだ。多数の読解可能性のなかで、シャーカフスキーは、ウィノグラントの写真は謎であると嘆息を漏らし、他の者は、ジャーナリズムの失敗した写真、平凡な写真であるという評価を下した<sup>28)</sup>。しかし翻って言えば、それは観者がイメージに寄り添うことができるということ、イメージを自己の経験や記憶において生き直すことができるということなのだ。

ウィノグラントの〈匿名〉のスタイルも同様に、観者の経験の記憶が浸透する通路を開く。彼のスタイルは芸術と言うよりジャーナリズムと変わらず、「平凡」であると難をつけられもした。確かに50年代半ばから60年代に興隆を迎えるグラフ・ジャーナリズム的な写真の洪水を視覚的に経験した人々は、彼の写真に芸術家の個性を見るのではなく、それを一見、「ありふれた」イメージとして受け取りがちである。しかしそれが自己の生活を取り巻くイメージに似ているからこそ、観者は、ウィノグラントの写真を、アーティストの「作品」として読むことから解放され、経験の視覚的なステレオタイプや自己の記憶に照らしつつイメージに接近することができるのだ。即ち、観者が、自己の経験や記憶をイメージに読み込むということ、観者の経験や記憶がイメージ読解に作用することになる。ここで、作用のベクトルは、観者から写真へ向かっている。

そして同時に、逆方向に写真から観者へと向かう作用もある。我々はイメージを見ることによって、自己の経験や記憶を取り戻すことがある。イメージを見た瞬間、記憶を取り戻したり、既視感を覚えたりするのは、イメージの側が、ストリートでの我々の経験や視覚のステレオタイプを通じて、我々の記憶や経験を呼び覚ますからだ。このように、観者とイメージの間には、観者からイメージへ、イメージから観者へという、双方向的な回路が開かれ、そこにおいて立ち現れるのが、写真というイメージの出来事なのである<sup>29)</sup>。

ストリートを行き交う人々は皆、やがては何処かへと歩み去ってゆく。消え去る前に——それが、写真家の欲望だろう。写真は、どんなイメージであれ常に、既に失われた世界の断片である。言い換えれば、ロラン・バルトが述べた如くに、写真とはくそれは一かつて一あった>ことを光の痕跡として残すこと、現在における不在を示すものだ<sup>30)</sup>。だが過去として決定的に失われたものを生き直すこと、写真を現在において生きること、それ

<sup>28)</sup> シャーカフスキーの嘆息は、Szarkowski, "Introduction", *Garry Winogrand*. pp. 36-41 参照。ウィノグラントに対する他の者の否定的な評価に関しては、同書でシャーカフスキーも引用している (33頁) が、Michael Edelson, "A Mosaic of Mediocracy," *Camera* 35 (New York), vol. 23, no. 1 (January 1978), p. 22 等参照。

<sup>29)</sup> 記憶論には、記憶はコード化されて貯蔵されているという見方、即ち記憶を確固とした存在とみる「記憶の存在論」の立場と、記憶は変化しつつ出現するという「記憶の生成論」の立場があると、港千尋は述べている (港千尋『記憶——「創造」と「想起」の力』(講談社、1996年)、6頁)。イメージの出来事の立ち現われを記述する筆者が組するのは、言うまでもなく後者である。「記憶の生成論」の見方としては、Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious* (The MIT, 1993) も参照。

<sup>30)</sup> Roland Barthes, *La chambre claire: note sur la photographie* (Paris: Gallimard, 1980), pp. 119-122. [ロラン・バルト (花輪光訳) 『明るい部屋 写真についての覚書』(みすず書房、1985年)。]

が可能なのは、写真というイメージの出来事が立ち現れるからだ。写されたものの過去の存在証明であること以上に、写真は力を持ちうるのだ。〈消滅の技法〉としての写真<sup>31)</sup>に定着されたものたちは皆、消え去った過去のイメージの住人でありながら同時に、観者の記憶を揺り動かし絶えず命を更新され続けるイメージの住人なのであった。

#### おわりに ストリート——イメージの出来事としての

60年代の二大潮流と言われる〈ストレート写真〉(一切手を加えない写真)と〈マニピュレート写真〉(新しい視覚的可能性を求めてネガやプリントに手を加える写真)の両者において、ストリートは特権的な位置を占めていた。前者の代表がウィノグラントで、後者の中心にはシカゴ・スクール(=ニュー・バウハウス)がいた<sup>32)</sup>。シカゴ・スクールの写真家たちは、光や影のコントラストを操りつつ実験的試みに没頭したが、その試みは、モホリ・ナジらバウハウスの写真美学の延長上に把握される。

ストリート写真の歴史を概観した書物、『バイスタンダー』の最終章は、1960年代のニューヨークのストリート・フォトグラファーについて、写真家ジョエル・マイエロウィッツとキューレーターであるコリン・ウェスターベックが対談するというかたちをとっている<sup>33)</sup>。マイエロウィッツは語る。60年代のストリートは、写真家と写真家を出会わせる場でもあったんだ。ウィノグラントはほぼ毎日、ストリートに来ていて、僕はそこで彼と知り合い、友人になった。僕はやがてストリートから離れていったけど、彼はストリートに身を置くことを止めなかったんだ。

ウィノグラントは、60年代以降、自身の写真を越える傑作を撮れなかったと言われている。そして、未だにウィノグラントを超えるストリート・フォトグラファーは見出されていないということもまた、同時に言われている。

ウィノグラントにとって、ストリートは目的地へ向かう移動の場であり、靴磨きがそこで仕事をする場、カップルがキスをする場、宿無しが生活のために差し出される小銭に手を伸ばす場であり、怪我人が運ばれ、自由を求める若者の集団が闘争する場である。それは、60年代アメリカの、ありふれたストリートの光景だ。ウィノグラントは、ストリートを行く人々のうねりと共にいた。人の流れはストリートの枝分かれにに応じて幾つもの支

<sup>31)</sup> ジャン・ボードリヤール(梅宮典子訳)『消滅の技法』(パルコ出版、1997年)。

<sup>32)</sup> シカゴ・スクールとは、シカゴのインスティテュート・オブ・デザイン(ナチを逃れてアメリカに来たバウハウスの芸術家たちによって創設され、ニュー・バウハウスとも呼ばれる)で学んだり教鞭をとった写真家たちで、60年代を中心に光と影のコントラストを利用しつつ、造形的面白みを狙ってストリートを撮影した。シカゴ・スクールに関しては、Westerbeck and Meyerowitz, pp. 365-372 及び、Naomi Rosenblum, *A World History of Photography* (New York: Abbeville, 1997), p. 518 [ナオミ・ローゼンブラム(飯沢耕太郎監修)『写真の歴史』(美術出版、1998年)] 参照。60年代の最も代表的な写真家とされるゲイリー・ウィノグラント、リー・フリードランダー、ダイアン・アールバスの三人が、前者の〈ストレート写真〉の側に属することからも分かるように、二大潮流と言われるものの、アメリカ写真を主導したのは圧倒的に〈ストレート写真〉の方だった。この点に関しては、John Szarkowski, "Introduction," *Mirrors and Windows: American Photography since 1960* (New York: Museum of Modern Art, 1978) 参照。

<sup>33)</sup> Westerbeck and Meyerowitz, chap. 20.

流となり、時に中断され、再び流れ出す。川下りするカメラとなって、向かい来る濁流に遭遇し、たゆたい、流されてゆく写真家の身体。ウィノグラントはカメラを故意に極端に傾けたと言われるが、それは流れに身を任せたために、撮影の基本姿勢——両足を開き、不動になってカメラを構える——を結果的に放棄することとなったに過ぎないかもしれない。

ウィノグラントはストリートで様々な人々に遭遇し、反動的にシャッターを切った。写真家と共に、観者はストリートの人の海に切り込むことも、身を任せて流されることも、人波に紛れ消えてゆくこともできる。なぜなら観者である我々は、ウィノグラントの反動的な身体の痕跡としての写真に、ストリートにおける自らの反動的な身体のありようを重ねることができるからだ。さらに、ストリートでキスするカップルや、ホームレスのがさがさな肌の肌目、その顔に刻まれた深い皺を我々は知っているし、女性の闊歩するさまや靴磨きする人を、見かけたこともあるだろう。こうした都市のストリートを巡る我々の経験、知らぬ間に取り込んでいた視覚の記憶が、イメージにおいて揺り動かされる。観者は、自己の経験や記憶をイメージにおいて生きる。観者とイメージの間の双方向的回路を通じて、写真というイメージの出来事が、ここに立ち現れる。

## Street as Topos: A Study of Garry Winogrand

### 〈Summary〉

Yu Hidaka

This paper aims to analyze the street as a topos in contemporary American photography. Historians of photography claim that contemporary American photography originated with the work of William Klein and Robert Frank, photographers who viewed American culture from an alien, critical perspective. In contrast, more recent photographers, who learned from these two pioneers how to use their cameras for more personal purposes, represent the street as a place to encounter people and to frame them extemporaneously. In this paper I will consider a representative of the new generation, Garry Winogrand, as a street photographer. As with his contemporaries, Winogrand never plans his photos in advance.

After reading Winogrand's photographs from the perspective of photographic technique and content, I will discuss the meaning of his photographs both from his point of view and from that of the viewer. Photographs of streets become conduits not only of the photographer's but also of the viewer's memory. The memory of the photographer and the viewer passes back and forth through the medium of the image. Through visual stereotypes of experience, the memory of the photographer and of the viewer penetrates the photograph and is released into the image. Likewise, in the opposite direction, the image works upon their memories. Through the two-way circuit of the image and the viewer, images of the street reappear as a common topos of memory. The topos of street comes into being only through the photographic event.