

## スティーグリッツ・サークルと機械の時代における 「手」の表象

高村 峰生

### 1. イメージと言語の断絶について



Alfred Stieglitz, *The Hand of Man*, 1902.

重苦しい曇天の空の下、噴煙と蒸気をあげながらこちらに汽車が邁進してくる。林立する電柱、重なり合いつつ幾条かのカーブを描く線路。写真がモノトーンであるのはもちろんこの時代の技術的な限界によるものだが、おそらくカラーで撮られていたとしても色彩のアレンジメントにそれほど重大な差異はあるまい——そう思わせるほど、黒の重さが画面を圧している。人の姿はない。木々の姿もない。倉庫や車庫はその相貌が曖昧であり、暗い影のうちに身を潜めている。ひとり汽車だけが画面の活力を担っており、それは、写真が潜在的に「動き」を表現しうること、そしてそれによって「時間」を表現しうるということを物語っている。

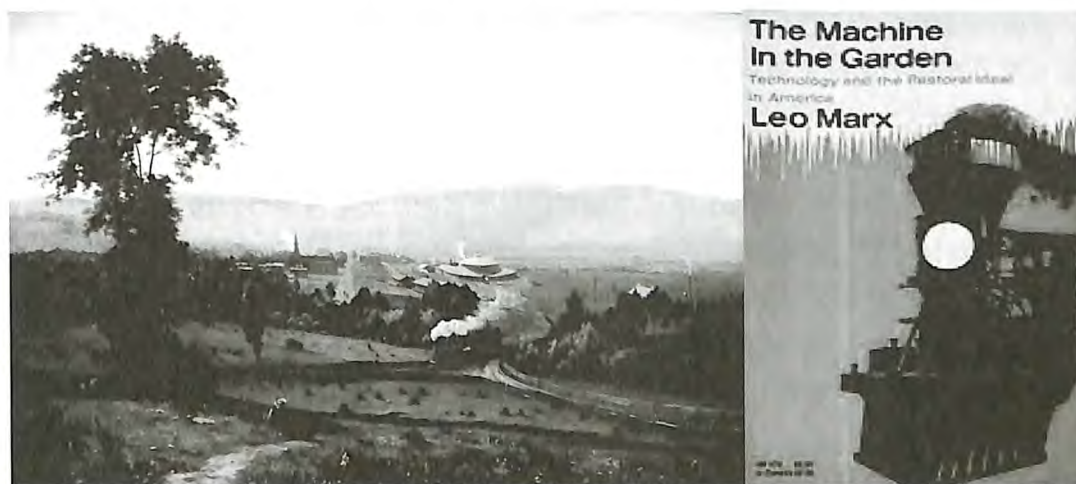
「アメリカ近代写真の父」としばしば称されるアルフレッド・スティーグリッツ (Alfred Stieglitz) がこの写真を撮ったのは、1902年のことである。マンハッタン島の対岸に位置するホーボーケンでドイツ系ユダヤ人の家庭に生まれた彼は、17歳のときに父の仕事のためにドイツにわたってベルリン工科大学に進み、たまたま出席した化学のクラスで写真という新しい技術に出会ったのだった。スティーグリッツがそれを生涯の仕事

とすることを決断するのに時間はかからなかった。彼は市井の人々を撮って雑誌に投稿し、いくつかの賞を獲得。1890年にやはり家庭の事情でアメリカに戻ったスティーグリッツは、ニューヨークの都市風景を写した作品群で変わりゆくアメリカの相貌を捉え、写真家としての名声を高めていった。汽車を写した上の写真は、キャリアが軌道に乗り、彼が貪欲に表現の方法を模索していた時期に撮られた代表的な作品の一つである。

この写真を撮るころ、彼の仕事は「集团的」な性格を帯びるようになってきていた。1902年のはじめ彼はフォト・セセッションと呼ばれる写真芸術家のグループを立ち上げ、その年の暮れには『カメラワーク』(*Camera Work*)という雑誌を発刊した。1905年には「291」と呼ばれるギャラリーをニューヨークに建てて写真家たちに作品の発表の場を与えるとともに、セザンヌ(Paul Cézanne)、マティス(Henri Matisse)など当時ヨーロッパの最先端に行く画家たちの作品を紹介した。こうした雑誌やギャラリーがスティーグリッツ・サークルと呼ばれる彼を中心とした芸術家集団を成立させたのである。彼のギャラリーにはマックス・ウェバー(Max Weber)、アーサー・ダヴ(Arthur Dove)、マーズデン・ハートリー(Marsden Hartley)、ジョン・マリン(John Marin)などの画家に加えて、シャーウッド・アンダーソン(Sherwood Anderson)、ハート・クレーン(Hart Crane)、ウィリアム・カーロス・ウィリアムズ(William Carlos Williams)、ジーン・トゥーマー(Jean Toomer)などの小説家や詩人、ポール・ローゼンフェルド(Paul Rosenfeld)、ウォルドー・フランク(Waldo Frank)などの批評家、さらには後にスティーグリッツの妻となる画家ジョージア・オキーフ(Georgia O'Keeffe)などが出入りしていた。また、彼の発行した雑誌『カメラワーク』は写真の専門誌だったが、しだいに評論や詩、絵画なども載せるようになった。たとえば、スティーグリッツの知人であったガートルード・スタイン(Gertrude Stein)がはじめて自分の書いたものを活字にしたのもこの雑誌においてである。このようにスティーグリッツ・サークルはギャラリーや雑誌を通じて、20世紀初頭のアメリカに新しい芸術を総合的に導入するのに重要な役割を果たした。鉄道を写した冒頭の写真が撮られた1902年は、スティーグリッツにとってこのような芸術家集団形成の第一歩となる重要な転回点であった。

そのような背景を念頭において上の写真に戻ろう。1902年という年を考えれば、鉄道というモチーフそのものにそれほど革新的なものがあるとは言えない。19世紀初頭に鉄道が実用化されて以来、西洋のイメージの歴史はその巨大な動力機械の魅力にとらえられ続けてきた。J・M・W・ターナー(J・M・W・Turner)の『雨、蒸気、速度——グレート・ウェスタン鉄道』(*Rain, Steam and Speed – The Great Western Railway*)が描かれたのはグレート・ウェスタン鉄道社が最初の鉄道を走らせてからわずか6年後の1844年である。その後、ピサロ(Camille Pissarro)、モネ(Claude Monet)、マネ(Édouard Manet)など19世紀を代表する画家たちは好んで鉄道を描いてきたのであり、それらは田園や都市の風景を構

成する重要な一要素となった。鉄道は動的なイメージによって心の中に描かれるので、それを絵画のうちでいかに表現するかというのが重要な課題となったのである。リュミエール兄弟(Lumière Brothers)が 19 世紀の終わりに撮った最初の映画が鉄道を映したものであったのも偶然ではないだろう。アメリカでは 1855 年にハドソン・リヴァー派の一人 ジョージ・イネス(George Innes)が、田園風景の中を蒸気を上げて走る汽車を『ラカワナ谷』(*The Lackawanna Valley*)という作品に描いており、その後も大地を疾走する鉄道は好んで取り上げられる題材であった。リオ・マークス(Leo Marx)が *The Machine in the Garden* の中で言うように、アメリカにおいて「鉄道」はそれが 1830 年に敷設されて以来、国民的オブセッションと呼べるような神話的重要性を持ち続けてきたのであり、「自然」と並ぶ重要な神話の極である「機械」の代表的なアレゴリーであったのだ(191)。スティーグリッツの写真は、それが「写真」という発達途上の技術によって撮られたという事実を別とすれば、このような西洋近代の動力機械に対するフェティシズムの一端を担うささやかな貢献であるとみなすことも出来るだろう。



George Innes, *The Lackawanna Valley*, 1855.

Leo Marx, *The Machine in the Garden*, 1964. 初版の表紙

しかし、ある一点がこの写真を極めてユニークな、そして謎めいたものとしている。このスティーグリッツの写真は『人間の手』(*The Hand of Man*)と題されているのだ。すでに書いたように、写真上に「人間」も「手」も存在していない。明らかに、このタイトルと写真のイメージの間の明白な断絶は写真家が意図的に作ったものである。これは、例えばマネが 1874 年に『鉄道』(*Le chemin de fer*)という作品において鉄道の代わりに蒸気を鉄道の存在を暗示するものとして描いたのとはまた別の事態と考えなければならない。スティーグリッツの写真にはまぎれもない「鉄道」が写っているのであり、ここに



は喚喩的な連関は存在しない。鉄道を「人間の手」と名指すことによって、ステイグリップは何を創出しようとしたのか？ また、ステイグリップ・サークルと呼ばれる芸術家集団は、このことといかなる関係があるのか？

## 2. 写真の「機械性」と「手」の芸術性

この問いに対する答えを準備するためには、写真というメディアの機械性についてなされてきた議論を振り返る必要がある。「写真は機械である」と「写真は機械に過ぎない」という二つの言辞の違いを考えてみよう。前者はただ事実を述べただけであるが、後者は価値判断を含んでいる。写真史において重要な意義を持ち続けてきたのは後者のほうである。写真はそれが発明された時から絵画と対比され、芸術的に劣ったジャンルと認識されてきた。そのような批判の中で必ずと言っていいほど言及されたのが写真と機械の結びつきである。たとえばシャルル・ボードレール(Charles Baudelaire)は「1859年のサロン」のなかで写真を「芸術の中に闖入してきた工業」とし、「もしも写真が、芸術の諸機能のいくつかにおいて芸術の代行を果たすことを許されるならば、写真は間もなく芸術の地位を奪ってしまっているか、芸術を完全に墮落させてしまっている」と主張した(308)。このような主張は、「機械」と「芸術」の相容れない関係が実のところ前者の后者への近接によって強化されたことを明らかにするだろう。プラトンやアリストテレス以来のミメシスという創作原理の芸術による独占は、19世紀における複製技術の発達によって脅かされつつあった。ボードレールは写真というメディアの機械的特性を包括的に否定することによって芸術を防衛しようとしたが、そのことによって「機械」と「芸術」の二項対立的な関係は深まったのである。ボードレールほど極端な否定ではなくとも、写真の芸術的な価値はその機械性ゆえにしばしば疑問に付されてきたのだ。

「機械的」な写真が芸術の領域から排除され続けるのと反比例するかのようになり、絵画の価値は19世紀を通じて「身体的」なものと結び付けられるようになった。とりわけ写真家と画家を峻別する器官として「手」が神話化された。画家とは、その想像力や構想力を「手」による有機的で柔軟な技能によって表現する天才と考えられるようになったのである。もちろん、写真においても「手」の働きは重要である。とりわけ20世紀初頭の写真機を使いこなして思うがままに被写体を撮るためには、相当な「腕」が必要とされたはずだ。しかし、画家のように動きが表現と一々対応するような「手」と芸術の関係は写真芸術にはない。写真機を持つ手は写真において表現されるものと対応するような運動をするのではなく、機械の構造的特性によって要請される運動を行う。写真史をめぐる批評の歴史を眺めると、写真における「手」の役割の小ささはしばしば写真の芸

術的な価値を疑わしいものとする論じられてきたことが分かる (29)。写真を撮るのに必要な作業に従事する手の動きは画家の繊細な「タッチ」と区別され、否定的な意義を持っていた。写真機という「機械」は手と表現の間に存在する「余分なもの」と考えられたのである。表現と手の動きとの乖離は、写真機と「手」を調和的な関係におくことを困難にしたのだ。

1888年におけるコダックのボックス・カメラの発明は、写真という媒体を一般に普及させ、手の器用さは創作にとってますます不要なものとなった。「あなたはボタンを押しさえすればいいのです。あとは全部コダックがやります(“You press the button, and we do the rest”)」という有名なスローガンは、写真の機械的なイメージを決定付けたと言っているだろう。<sup>1</sup> スティーン・グリッツはこのようなコダックの大衆化の重要性をよく理解していた。1897年の「ハンドカメラ——その現在における重要性」(“The Hand Camera—Its Present Importance”)というエッセイにおいて、コダックの人気とその手軽さは「ヤードいくらかで売られる写真」(“photography-by-the-yard”)というような写真の遍在する時代のはじまりをもたらすだろうと主張している。かつては専門的な知識や技術を必要とした写真は、いまではその機械的な仕組みもよく分からずとも使える日常的な道具となったのだ。このエッセイの中で、彼はハンドカメラの手軽さがもたらす技術的なメリットについて述べているが、後になって「あなたはボタンを押しさえすればいいのです」というスローガンに「うんざりした」と述べている(“Writings” 93)。コダックカメラの手軽さは、写真の機械的なイメージを強めたのである。それは、スティーン・グリッツが自らの作品や彼のギャラリーで掲げた写真から排除しようと努めてきたイメージであった。

---

<sup>1</sup> 多木浩二は「視線のアルケオロジー」という論考においてこのコダックのキャッチフレーズに触れ、写真の機械性のもたらす「道具としての身体の消滅」について論じている(94)。



Alfred Stieglitz, *Winter on Fifth Avenue*, 1893.

実際、技術の進歩によって可能となった手軽さに対抗するかのようには、スティーグリッツはしばしば好んで仕事のためにかけた時間や努力を語った。彼は、それが作品の芸術性を保障する要素の一つであると考えていたのである。上に引用した「ハンドカメラ——その現在における重要性」というエッセイにおいても、スティーグリッツは自身の代表作の一つである『冬の五番街』(*Winter on Fifth Avenue*)という作品に触れ、それが「1893年2月22日の猛烈なふぶきの最中に、最適の瞬間を待って三時間立ち続けた結果」であると書いている(68)。ジェイ・ボクナー(Jay Bochner)の述べているように、この作品が撮られたのは「吹雪の中で写真を撮ることは不可能だと思われていた」時代のことであり、このような悪環境は確実に作品をコダック的な手軽さから切り離し、その権威を高めたのだ(10)。したがってここに写された自然は単に被写体であるだけでなく、写真の機械的イメージを排除するメタメッセージでもある。ボクナーはこの写真において、「吹雪と馬車は相まって都市に抵抗する(against)奮力を示している」と、この作品の主題がスティーグリッツの芸術の目的に合致していることを適切に指摘している(11)。スティーグリッツにとって、馬の筋肉はアメリカという国家の生命力の象徴である。<sup>2</sup>ボ

<sup>2</sup> 1923年の馬の脇腹をアップで撮った写真は『スピリチュアル・アメリカ』(*Spiritual America*)と題されている。



クナーの“against”という言葉の強調に表現されている通り、スティーグリッツのアメリカの自然の相貌を露出させようとする努力は、アメリカの産業主義に対する強力な否定と結びついていた。そして、そのような自然の活力こそがアメリカ的なものだとは彼は信じていたのだ。とは言え、彼は「機械」そのものを否定したわけではない。実際、この1893年の『冬の五番街』から1902年の『人間の手』への変化にアメリカの産業化・機械化の進展を見ることは出来るだろうし、彼はそれを特に否定的な形で表象しなかった。しかし『人間の手』というタイトルには、上のボクナーの言葉に現れるような“against”の精神が息づいている。この写真においても、それが撮られた状況は重要である。鉄道を撮影したスティーグリッツは、その前を進んでいる別の鉄道の最後尾に立ちカメラを構えていたのだ。もちろん、そのこと自体が出来上がった写真から読み取ることは難しいが、ここには『冬の五番街』の撮影時の時と同様、撮影そのものの困難さが写真を機械的なイメージから切り離し、芸術的なものに高めるという彼の信念が見て取れる。スティーグリッツが拒んだのは物理的な意味での「機械」ではなく、写真に付与された機械的イメージなのであり、彼はそれに対して身体的な努力によって抵抗しようとしたのである。

スティーグリッツの編集していた『カメラワーク』に掲載された多くのエッセイは、このようなスティーグリッツの考えを補強し、支えた。とりわけ注目されるのは、当時すでにイギリスで劇作家としての名声を築いていたジョージ・バーナード・ショー (George Bernard Shaw) のラディカルな写真論である。熱心なアマチュアの写真家であったショーは、スティーグリッツ・サークルの一員であったアルヴィン・ラングドン・コバーン (Alvin Langdon Coburn) のものを含む写真展について多くのレビューを書いていた。

「写真の非機械性 (“The Unmechanicalness of Photography”）」というエッセイはロンドンで開かれた写真展の紹介として1902年の10月9日に『アマチュア・フォトグラファー』というイギリスの雑誌に掲載され、1906年に『カメラワーク』に転載された。タイトルからも分かるように、ショーはここでは戦略的にクリシェを転倒させている。すなわち、「すべての写真は必然的に機械的であり、すべてのデザインは純粋に『芸術的』である」というお決まりの前提を、彼は「画家の手は治しがたく機械的であり、その技術は治しがたく人工的である」と述べることで覆しているのだ(20; 18)。ショーは写真と機械を結びつける人々の想像力の機械性を、画家の手を機械に結びつけることで露呈させたのである。絵画の「スタイル」という伝統的な考え方は疑わしいものだ、と彼は言う。というのも、それは「どれほど対象となる事物が異なっても」画家が自分の方法を自分の作品に当てはめるということを示唆しているからだ。

カメラは手による描出というこの技法によらないために、写真は機械的な思考にとらわれることが少なく、デザインよりも芸術家の感情をよりよく反映することが出来るのである。鉛筆は描くのを助けるだけだが、写真は直接に絵を与えてくれる。写真はぎこちない手の支配を受けないために、我々が画家のスタイルとかマンネリズムと呼ぶあの奇怪な要素から逃れることが出来るのだ。(18-19)

このように、ショーは彼一流の風刺によって「機械的(“mechanical”）」という言葉の意味を脱臼させ、写真の機械性ではなく絵画の機械性を批判することによって写真を称揚しているのである。とはいえ、この論文において彼は単純に写真のほうが絵画より優れていると述べているわけではない。そうではなく、「写真も絵画も必ずしも『芸術的』なものではない」と述べて、「芸術」に対する世間の頑なな偏見を解こうとしているのである(21)。彼は、芸術の価値は表現方法から独立したものでなくてはならないと主張しているのだ。

劇作家としてすでに名を成していたショーによる写真擁護は、若きアメリカの芸術家たちを勇気づけた。このことはショーのエッセイが掲載された後の『カメラワーク』において、多くの評論がこれを引用していることからもうかがい知れる。彼らは写真雑誌であるにもかかわらず、アーチボルド・ヘンダーソン(Archibald Henderson)によるショーについての作家研究の抜粋を『カメラワーク』に掲載したし、アルヴィン・ラングドン・コバーンとエドワード・スタイクン(Edward Steichen)は、それぞれ1908年と1913年にショーの肖像写真を『カメラワーク』に載せた。特にスタイクンによる写真は『写真家のベスト・モデル』(*The Photographer's Best Model*)というタイトルであり、ショーへのあからさまな賛辞となっているのだ。





Edward Steichen, *The Photographer's Best Model*, in *Camera Work*, 42-43, 1913.  
Alvin Langdon Coburn, *Bernard Shaw*, in *Camera Work*, 21, 1908.

1911年の『カメラワーク』に収録されている「芸術における時間の関係性」(“The Relation of Time in Art”)と題されたコバーンのエッセイは、はっきりとショーの影響を感じさせる。彼は写真を「より古い芸術である絵画」と比較し、「科学的進歩の時代の芸術の要請に他の何より適したものである」と論じているのだ(72)。そして、この二つのメディアの「本質的な差異」は、「精神的な」ものであると主張している(72)。このように媒介する機械よりも現実を捉えそれを表現する想像力に力点を置いた議論は、写真を自然化することに貢献した。コバーンはまた、きわめてナショナリスティックなトーンでアメリカ人は写真芸術の「リーダー」になるだろうと主張している。彼にとって、写真という芸術の新しさはアメリカという国家の新しさと呼応する現実だったのだ。そのようなアメリカの写真の達成の例としてコバーンはスティーグリッツの『冬の五番街』に言及し、この写真が「生(life)」と同じ質感を備えたものであると述べている。この「ライフ」という言葉こそはスティーグリッツ・サークルの中で合言葉のように交わされ、彼らの芸術的なものの価値を一言で要約するものであった。コバーンをはじめとするスティーグリッツ・サークルの芸術家たちは、写真とは機械的な技術によって現実を客観的な目で切り取ったものに過ぎないというありふれた批評から、写真の有機的、生命的な価値を擁護したのである。『人間の手』という謎めいた写真のタイトルの意義はこのような歴史的な文脈の中で少しずつその輪郭を明らかにする。

### 3. アメリカ、機械、写真：ウォルドー・フランクとポール・ローゼンフェルド

スティーグリッツの周囲で機械に抗するものとして「手」や「接触」が肯定的なものとして共有されていたことは、彼に関わりのあった様々な芸術家や文筆家の作品を検証することで見えてくる。それはニューヨークの「291」を拠点とするスティーグリッツ・サークルの集合的芸術観を示すとともに、この集団の分野横断的な性格やそれを支える理想主義について多くを物語るだろう。ここでは特にウォルドー・フランクとポール・ローゼンフェルドというスティーグリッツと関わりの深かった二人の批評家に焦点をあて、彼らの著作において触覚的なものと「機械」の対立がどのように捉えられていたかを見ていきたい。そもそもアメリカにおいて「批評家」と呼べるような知識人が現れたのは20世紀の初頭になってからであり、ここで論じる二人は、ヴァン・ワイク・ブルックス(Van Wyck Brooks)やランドルフ・ブーン(Randolph Bourne)などと共に批評というジャンルの基礎を形成した。フランクもローゼンフェルドも共にスティーグリッツとの交友は深く、特にローゼンフェルドはスティーグリッツ最大の友人と言っていいだろう。このような交友関係はふつうエピソード的な価値しか持たないものだが、スティーグリッツ・サークルにおいては触覚的なものへの想像力の基礎として特異な重要性を持っている。フランクとローゼンフェルドを検討することは、批評というジャンルから「手」や「触覚」の重要性について示唆を与えるだろうし、翻ってそれはスティーグリッツの『人間の手』の批評的意義を照らし出すだろう。とりわけ写真という機械的媒体を用いたスティーグリッツの作品に対する彼らの評価は、この芸術家サークルにおける機械と身体の境界線のゆらぎを検討するうえで重要な資料となるはずである。

1910年代と20年代のニューヨークにおける最重要の批評家の一人であるウォルドー・フランクは、1889年にニュージャージーに生まれた。スイスへ留学した後、合衆国に戻り、1911年、イェールで学士と修士を同時に取得している。1916年にランドルフ・ブーンやヴァン・ワイク・ブルックスなどと共に短命ながらも重要な左翼系芸術誌『セブンアーツ』を発刊し、第一次世界大戦期のアメリカの批評界において先導的な役割を果たした。代表的著作である1919年の『我らのアメリカ』(*Our America*)は『新フランス評論』のガストン・ガリマール(Gaston Gallimard)とヴィユ・コロンビエ劇場(Théâtre du Vieux-Colombier)を率いていたジャック・コポー(Jacques Copeau)という二人のフランス人の要請を受けて書かれ、アメリカの国民文化を紹介する内容となっているが、その思想的背景として彼が10年代に耽読したスピノザ、ベルクソン、ニーチェの影響やユートピア思想の影響が強く見て取れる。同書においてフランクは「若き」アメリカを「古き」ヨーロッパと対照的に描き出している。

フランクは同時代のアメリカを、「個人の欲望」が理性的な「機械の抽象的な運動」によって置き換えられるような場として悲観的に捉えていた(27)。彼は「アメリカ人は食べ物を得るためだけでなく快樂を得るためにも機械に頼り、手による労働を軽蔑するようになった」と述べている(95)。ここで「手による労働」が「機械」と対比的に捉えられているのは明らかである。このような状態において、身体そのものの可塑性も失われてゆく。同書の別の箇所では、機械が「人間の身体に対する単なる付属品である」のが正常な状態であるのに、現代のアメリカにおいては「鉄の手足」を持つ人間が現れたと主張している(44)。フランクは、現代アメリカの危機を機械と身体のバランスの崩壊のうちに捉えようとした。現代においては機械は身体の一部として機能しており「手」の運動は抑圧されている。このような現状認識をもとに、フランクは芸術は身体を機械から解放する手段でなくてはならないと考えたのだ。

フランクがカメラという機械を芸術の道具として用いるスティーグリッツを褒めたたえるのは、一見して矛盾であるように見える。しかし、「機械」と「身体」の二項対立そのものよりは両者の従属関係が問題であるならば、写真機という機械を手によって統御することで生命の様々な姿を写そうとしていたスティーグリッツがフランクにとって重要であったことは理解しやすい。フランクはスティーグリッツの仕事を褒め称え、彼の作品を「産業社会における生の主要な細部を統御し、それを人間精神の統一的なヴィジョンに従事させる」ものと評している(181)。そして、スティーグリッツのギャラリーである「291」を「奇跡」とみなす。

「291」は宗教的事実である。そのようなものの常として、それは奇跡であるのだ。そこは祭壇であり、しばしば大きな話し声が聞こえ人が絶える事はない。しかし、虚偽や妥協などは一切なしだ。騒がしい死の都市の頭上で、生命が崇拝される小さな祭壇なのだ。ここには、確固たる孤絶をもって産業社会の混迷の圧倒的支配から逃れる場所がある。もし死の支配で心を病んだのなら、「291」に来るべきだ。ここには生命がある。(184)

フランクは「291」を「小さな祭壇」と呼び、それを取り囲む「死の都市」ニューヨークからは隔絶された「生命」のサンクチュアリとして描き出している。彼はカメラの不可避の機械性を「産業」の一部としてではなく、「生命」の表現という最終的な目標に従事する細部として自然化するのである。ここには、ユートピア的な想像力に基づく理想主義を見て取ることができるだろう。フランクはスティーグリッツを描写するにあたって「生命を形作るかのように永遠に働き続ける手」を強調し、彼を工芸家の伝統の末裔に位置づける(185)。このようにフランクはスティーグリッツを機械的イメージから遠ざけ、「手」や「生命」といった有機的なイメージと結びつけるのである。アメリカとい



う「機械」の支配する土地において、スティーグリッツの身体的な写真イメージは、彼にとって理想的な芸術作品となるだけではなく、「生命」を産み出す場となるのだ。

フランクの『我らのアメリカ』を補完するような役割を果たしているのが、ポール・ローゼンフェルドの1924年のアメリカ芸術論、『ニューヨークの港』(*Port of New York*)である。ローゼンフェルドはアメリカン・モダニズムを代表する文学、視覚芸術、音楽の批評家であり、フランクと比べてコスモポリタンな芸術観を持っていた。彼は、スティーグリッツをはじめ、ヴァン・ワイク・ブルックスやランドルフ・ブーンなど多くのニューヨーク知識人や芸術家を、一年早くイエール大学を卒業していたフランクを通じて知り合った。生涯独身であったローゼンフェルドは特にスティーグリッツにとっては最大の友人であり、彼のサークルが写真家集団に留まらない文化的複合体に発展を遂げたのも彼によるところが大きい。フランス語、ドイツ語、イタリア語など欧州数ヶ国語に通じ、ジェイムズ・ジョイス(James Joyce)、マルセル・プルースト(Marcel Proust)、イゴール・ストラヴィンスキー(Igor Stravinsky)など同時代のモダニズム芸術を紹介すると共に、アメリカのモダニズム芸術家、ことにスティーグリッツ・サークルに近い関係にあったシャーウッド・アンダーソン、カール・サンドバーグ(Carl Sandburg)、ウィリアム・カーロス・ウィリアムズらの作品を流麗かつ知的な文章によって擁護した。

他のスティーグリッツ・サークルの批評家や芸術家と同様、ローゼンフェルドはその著作を通じて「生命」を還元不可能な芸術的「真実」として顕揚しているが、彼の場合はスティーグリッツやその妻ジョージア・オキーフなどと共に心酔した D. H. ロレンス(D. H. Lawrence)の影響がはっきり見て取れる。批評家シャーマン・ポール(Sherman Paul)が1966年に再出版された『ニューヨークの港』の「解説」で述べているように、ローゼンフェルドは様々なモダニズム芸術家の中でも、ロレンスに「最大の賞賛を与えて」いた(xxi)。1925年の『出会った人々—24人の現代作家』(*Men Seen: Twenty-four Modern Authors*)においてローゼンフェルドはこの作家の身体的な感受性を賞賛し、「全ての感覚が彼の中で働いているようだ。過剰に働いていると言ってもいいくらいに」と述べている(51)。彼がロレンスの大胆な身体や人間の欲望の描写に心引かれたのは明らかである。ローゼンフェルドは、ロレンスを「同時代と生命の真実のためのリズムを鳴らす」作家と形容している(62)。<sup>3</sup>

ローゼンフェルドはピーター・ミニユイという筆名で『セブンアーツ』に寄せた論考で、フランクと同様に「291」というギャラリーの空間を「生(ライフ)」と結びつけて

<sup>3</sup> さらに稿を改めて考える必要があるが、後期ロレンスの接触／触覚に対するオブセッションがローゼンフェルドをはじめとするスティーグリッツ・サークルの芸術家の接触／触覚の特権化に影響を与えた可能性は高い。スティーグリッツ・サークルの芸術家たちは、いわばロレンスからの影響を共有したのである。

賛歌を送っている(64)。後になってエドモンド・ウィルソン(Edmund Wilson)はローゼンフェルドのことを、「芸術へのロマンティックなコメンテーターであり、同時に生(ライフ)へのコメンテーターでもあった」と的確に評している(qtd. in Paul xxxi)。実際、『ニューヨークの港』はアメリカ芸術における「生」の価値を重視した文章に満ちており、モダニズム期のニューヨークの知的サークルにおけるヴァイタリズムとナショナリズムの交錯する地点を照らし出している。

ところで、ローゼンフェルドの『ニューヨークの港』が、彼のスティーグリッツ・サークルとの親密な関係のうちで生まれた書物であることは注意しなければならない。1923年の夏から秋にかけて、スティーグリッツは単に必要な資料をローゼンフェルドに提供して彼の執筆を助けただけではなく、草稿の段階で様々な助言を与えた。そればかりか、マーシア・ブレナン(Marcia Brennan)によるならば、時にはスティーグリッツが編集作業にかかわりもしたらしいのである(89)。したがって、ローゼンフェルドはスティーグリッツ・サークルの影響を受けてだけでなく、まさにそのサークルの言説を代表するものとして『ニューヨークの港』を書いたのだと理解しなければならない。実際、次のような機械批判は、フランクの *Our America* のどの部分に存在していたとしても不思議ではない。

機械は人間を機械的なものにした。機械は人間に実験することやよりよい物を作り出すことを諦めさせ、鉄の腕によって絶え間なく同じ動作を繰り返す事を要求したのである。そして、人間にすでに経験したことを何度も何度も繰り返すことを強制し、職人的技能(craftsmanship)の鍛錬によって自己を修養するという欲望を潜在的に麻痺させたのだ...特にアメリカでは、機械が腐敗の種を蒔いた。人間の価値はこの国の歴史の早い時期に消え去ってしまった。(245-46)

この一節において「手によって作られたもの」は機械に対立するイメージとして現れ、賞賛されている。<sup>4</sup>ローゼンフェルドの上の議論は特別目新しいものではないが、スティーグリッツ・サークルにおける有機的芸術と機械の関係についての集合的なイメージを最も的確に要約しているといえるだろう。彼は、「一世紀半のあいだ、機械の競争は人間を奴隷にし、人間の経験を貧しいものとした」と極めて批判的に機械を捉え、「人間の手の温かみ」が抑圧されていることを嘆いたのだ(245, 27)。

---

<sup>4</sup> ここにはウィリアム・モリス由来のアーツ・アンド・クラフツ運動の影響を見ることが出来るだろう。本論ではその関係を十分に追求することが出来ないが、「機械」と「手による労働」という対立は、1888年の「手芸品のリヴァイヴァル」(“The Revival of Handicraft”)をはじめとするモリスの著作にはっきりと現れている。

ローゼンフェルドの著作において、接触／触覚のイメージが現れるのは、アメリカの現代社会を批判する箇所においてである。彼はアメリカ人は物に触れることを知らないと批判する。「アメリカ人は土や木や水に宇宙における何事も考えることなしに触れてきたのだ。彼らは自分のことと、直接自分たちの股から出てきた子という極小点のことしか考えていない」(28)。真に触れるという行為は、物理的な接触を越え、物質に宿る生命に呼びかけるようなものでなくてはならない。同書の別の箇所で彼は、物質における魂を生氣的な比喻で語り、魂の内側からの物質への接触が、その魂が血液による循環のようなものによって全体に行き渡るまで行われると述べている(269)。ローゼンフェルドにとっては、このようなマイクロコスモスは常に宇宙というマクロコスモスと対応する現実である。「土や木や水」に触れることで宇宙を感じることは、彼にとって物質に内在する触覚的な脈動を感じ取ることと同一のことなのである。

ローゼンフェルドは人間の身体の触覚的「真実」を十全に理解した真の芸術家としてステীগリッツを特別視している。写真を機械的なイメージから遠ざける努力はここで一つの極点を迎えるだろう。ローゼンフェルドは「彼はレンズを人間の皮膚に近づけ、すねの毛穴や細かい毛、脈打つ血管、上唇の湿り気を写した」と述べる(238)。写真家と被写体のあいだに介在する人工物であるレンズが、ここでは身体にまわりつくようなものとして描かれている。実際、ステীগリッツのレンズは機械文明の中で人々が忘却していたような身体の接触的な側面を明らかにするのである。ローゼンフェルドはステীগリッツがいかに人間の身体の全ての部位と真剣に向かい合っているかを彼の達成として強調する。そのため、ステীগリッツの一つ一つの写真を念頭に置いたような身体の細部が列挙されることになる。「女性の身体の全ての部分、顔や手、後頭部だけでなく、素足やストッキングをつけた足、それに靴をはいた足、耳や鼻腔、胸や腹、腿や尻、へそ、腋の下、首や胸の皮膚の下にある骨」(238)。ローゼンフェルドは、ステীগリッツのこのような具体的な身体の細部への注意が「人間の暗くぬれた感情の中核(“the dark wet quick in man”)」を照らし出す——と、D.H.ロレンスの語彙である「感情の中核(“quick”)」という言葉を用いながら——説明しているのだ。<sup>5</sup>

ステীগリッツの写真は「生のあらゆる現前に対する情熱で」満ちているとローゼンフェルドは続け、写真家の事物との関わりおよび写真家とそれを鑑賞する者の関係を距離を排した直接的で霊的なつながりとして描写している。そのような印象は、その作

<sup>5</sup> ここには、パウンドが1919年に書いた有名な詩「メトロの駅で」の影響を見ることも出来るだろう。ローゼンフェルドはまた、“quick”というロレンスの語彙を同エッセイの後のほうでも用いている(277)。なお『チャタレー夫人の恋人』などを読んで深く感銘を受けていたステীগリッツは、晩年のロレンスと手紙をやり取りし、実物を見ることなく彼の絵画を「291」で展示する提案を行っていた。(Lawrence 467, 521, 536)



品の被写体に対する関係を形容するのに“stretch,” “grasp,” “reach”といった触覚を喚起する語彙によって強められている(242)。『ニューヨークの港』に先立ちアメリカの伝統ある文芸誌『ダイアル』(*The Dial*)に掲載されたスティーグリッツ論において、彼はスティーグリッツの「非常にセンシティブな人間の経験の記録」は「とても生き生きとしてかつ繊細なので、それを見る人はそれらの作品に触れたいくなる」(“Stieglitz” 398)と述べて、スティーグリッツの作品における事物に内在する触覚的なものへの感性を表現している。

この「触覚的なものへの感性」こそが、スティーグリッツの芸術の核である。ローゼンフェルドは、スティーグリッツは身体の触覚的イメージを「機械的な」媒体によって表現することで現代の人間への機械の支配を克服した、と主張する。ショーと同様、ローゼンフェルドはメディアが機械であるかどうかではなく、人間がそれを機械的に使うか非機械的に使うかということの問題にしていたのであり、そのことは「新しい道具の機械的な使用」が「人間の精神を損なってきた」という彼の主張とつながる(245)。ローゼンフェルドの意見では、スティーグリッツの写真芸術はアメリカにおける機械と人間の間を機械の「非機械的な使用」によって逆転させたのである。そして、この「非機械的な使用」を可能にするのが触覚的感性であるというわけだ。このようなロジックに従って、ローゼンフェルドは「手」の「機械」に対する優位を転覆することになる。

「彼の機械を通じて、スティーグリッツは手が描くことができるものよりも桁違いに繊細なものを作り出すことができた」という主張はこのような転覆の上に打ち立てられている(239)。

スティーグリッツを精神的な支柱としながら「生命」の表現の方法を刷新しようとしていたラディカルなニューヨークの芸術家たちにとって、写真は複製を可能とする機械ではなく、人間の「手」になる芸術を可能とする道具ではなかった。

「手」は、いわばその一点をして写真機という機械を有機体たらしめる重要な要素であり、スティーグリッツ・サークルの集団的な神話形成の核となるようなトポスであったのだ。フランクとローゼンフェルドは、批評を通じてこのような触覚をめぐる言説の集合的な価値の形成に貢献したのである。

#### 4. 女性的なものとプリミティブなもの——スティーグリッツの写真における女性の身体と触覚

フランクとローゼンフェルドが触れているスティーグリッツの身体性は、はっきりと名指されていなくてもスティーグリッツのオキーフを被写体とした作品への言及である

ことは明らかである。1920年前後のスティーグリッツの写真において、触覚的なものは極めて明示的に表象されるようになった。

1916年にオキーフに出会うまで、スティーグリッツは変貌しつつあるニューヨークの都市風景を主として撮影していた。多くの作品は摩天楼によって空中に引かれる人工的な直線と、木や馬などによって形成される曲線との織り成すコントラストによって構成されており、それらが相まって20世紀初頭ニューヨークの都市風景を描き出していたのである。肖像写真は胸より上を撮った伝統的な人物像のイメージに限定されていた。しかし、オキーフの出現はスティーグリッツの作品に「身体」という新たな主題を導入した。すでにローゼンフェルドの著作を通じて見たとおり、スティーグリッツは、身体の輪郭が形成するカーブやラインに身体の多様性や潜在性を見出したのである。様々な表情を見せるオキーフの「手」はとりわけ、スティーグリッツ・サークルがそれまで観念的に追求してきた有機的理想を具現するものであった。スティーグリッツはアーサー・ダヴへの手紙の中で、「オキーフは私にとって常に驚きの源だ——自然そのもののように」と述べている(Eisler 185)。スティーグリッツ・サークルはオキーフの身体において彼らの理念が具体化される「奇跡」を見出したのである。

1921年の写真において葡萄をつかむオキーフの手は、自然と人間の手の調和を強調している。このようなコントラストよりは連続性を強調したイメージはそれ以前のスティーグリッツの作品には見られなかったものである。スティーグリッツが1920年前後に撮った多くの写真によってオキーフの身体はほとんど「自然」や「本質」と同義であるような象徴性を担うようになった。彼女の絵画作品は極めてモダニスティックな狙いや抽象性を含むものであっても、大いなる彼女の身体を通じて「自然に」産み出された、いわば身体の延長のようなものとして捉えられた。オキーフを撮ったスティーグリッツの作品のなかでも初期のものの一つである『291のオキーフ』(*O'Keeffe at 291*)は、彼女の手が彼女の作品である『青-I』(*Blue I*)に描かれたスパイラルの形に触れているさまを写しており、彼女の作品と身体の連続性を示している。アン・プレントイス・ワグナー(Ann Prentice Wagner)はこの絵画に言及しながら「この画布への指による接触は、肉体を触れ合う感情的な興奮と同質のものだ」と述べているが、彼女の接触的な身体は、身体一般の真実であり芸術一般の真実でもあるようなところまで象徴化されたのである(362)。



Alfred Stieglitz, *Hands and Grapes*, 1921.



Alfred Stieglitz, *O'Keeffe at 291*, 1917.



彼女の肖像写真においても、手は重要な働きをしている。たとえば、1918年のオキーフのポートレートにおいてフォーカスは彼女の指に当てられ、彼女の目は視線の定まらない様子で虚空に向けられている。これは、スティーグリッツの男性の肖像写真とは対照的である。アーサー・ダヴやウォルドー・フランクを写した写真では、男たちの目はまっすぐカメラのレンズの側に向けられ、彼らがどのような「人物」なのかを雄弁に語っている。オキーフの「手」は彼女のパーソナリティについて語っていると言うよりは、非個人的な身体について語っており、このような手法も彼女の身体の象徴的性格を強めたと言っているだろう。

ルイス・マンフォード(Lewis Mumford)はスティーグリッツの写真に宿る本質的にセクシャルな性質を読み取り、それを通じて「触覚的な価値」を発見すると共に、その「価値」を「写真を通じて強めた」として彼を評価している(56)。マンフォードはスティーグリッツが女性の身体を撮るとき、彼のカメラは彼の身体の延長となり、写真を撮るという行為は被写体とのセクシャルな交わりとなると述べる。これは単にマンフォードの偏見によるセクシズムではない。というのもスティーグリッツ自身しばしばそのような考えを述べていたからだ。レジーナ・リー・ブレイチック(Regina Lee Blaszczyk)はアメリカにおける大衆化したフロイト的言説にスティーグリッツは感化されており、あらゆる事物や事象を性的な象徴として読み取る傾向があったことを指摘し、スティーグリッツの本質主義を示す次のような言葉を引用している。「女性は男性が感じるのとは違うように世界を感じる...女性は子宮を通じて世界を受容するのだ。それが女性の最も奥深い感情の鎮座する場所である。心はそこまで重要ではない」(233)。このようにスティーグリッツは、今日からすれば差別的と言ってもいい表現で女性の身体、特に子宮をイメージしているのであり、彼の触覚についての考え方がいかに「女性」を通じて象徴化されていたかを示している。「子宮」という表現は、彼の再三強調する「生(ライフ)」の価値と対応する象徴性であることは明らかだろう。



Alfred Stieglitz, *Georgia O'Keeffe*, 1918

スティーグリッツの触覚観はまた、身体に内在するスピリチュアルな次元への信仰と関係する。1924年のシャーウッド・アンダーソンへの手紙の中で、スティーグリッツは次のように書いている。「私は全て生きている魂も『死んだ』魂も知っている。一つ一つの瞬間が輝きを持ち——痛みを持っている。そして、もし私が写真にその幾分かを持たせることが出来るのなら、それが私が望みを託すことの出来る『触覚性』の全てである」(Stieglitz 210)。このコメントは触覚性とスピリチュアリティの強い関係性を示唆したものとして重要である。スティーグリッツは彼の芸術作品は、生死の境界を越えてそれらの両者に存する「魂」を捉えており、それこそが触覚性を体現していると考えていたのだ。

このようなスピリチュアルのものへの信仰と「女性的なもの」の本質化は、スティーグリッツのプリミティビズムを示す作品において最もはっきりと現れる。<sup>6</sup>ジョージア・オキーフの妹であるクローディア・オキーフ(Claudia O'Keeffe)を写した1922年の二つの写真は女性の古代的なものへの「近さ」を表現している。どちらの写真も古代の彫像を

---

<sup>6</sup>モダニズムの時代における「フェミニンなもの」と「プリミティブなもの」の結びつきについては、マリアンナ・トーゴヴニック(Marianna Torgovnick)の *Primitive Passions* を参照せよ。

胸に抱き横たわった女性を写し出し、それらの連続性を強調しているのだ。これらの写真において、触覚的な親密さを強調するためにスティーグリッツは視覚に関わる要素を排除していることに注意しなければならない。最初の写真では彼女の目はしっかりと閉じられており、二つ目の写真は被写体の鼻より下しか写していない。また被写体のクラウディアは、ここではまったくカメラを向けられていることを意識していないかのようにリラックスした状態で撮られている。このことは、スティーグリッツが視覚ではなく触覚を強調していることと関係があるだろう。写真という視覚的なメディアを使いながら、スティーグリッツがここで示そうとしているのは目には見えない身体と事物の触覚的コミュニケーションなのだ。クラウディア・オキーフの古代の遺物との直接的な接触は女性の身体を超時代的なものとして表現しているが、ここには同時に写真という媒体を目で見るだけでなく身体的に感じ取られるものとして示そうとするスティーグリッツの写真観を読み取ることができるだろう。<sup>7</sup>



Alfred Stieglitz, *Claudia O'Keeffe*, 1922.

---

<sup>7</sup>女性とプリミティブ芸術の組み合わせは、同時代のマン・レイ(Man Ray)によるはるかに有名な作品『黒と白』(*Black and White*) (1926) を思い起こさせる。この写真でレイの愛人であったキキは目を閉じて彼女の左手をプリミティブ彫刻の上においている。女性的なものがプリミティブなものと結び付けられている点は、この写真もスティーグリッツのクラウディア・オキーフを撮った写真も同じである。しかしながら、マン・レイの作品には構築への意思とでも言うべき形式性が感じられる。言い換えれば、それは目によって鑑賞される作品なのである。





Alfred Stieglitz, *Claudia O'Keeffe*, 1922.

## 5 結び スティーグリッツにおける触覚の中心性について

写真史のなかで、スティーグリッツの名前はしばしば「ストレートフォトグラフィー」という言葉と結びつけて記憶されている。彼以前のピクトリアリズムが写真を本格的な芸術として見せるために様々な技術的、構成的工夫を凝らしたものであるとすれば、ストレート・フォトグラフィーは人間が見たままの現実を、あるがままに撮影したものとされる（もちろん厳密な意味でいかなる写真も「あるがまま」の現実を写すなどということはあるが）。スティーグリッツ自身も初期ではソフトフォーカスなどを用いて芸術的雰囲気を演出した写真を撮っていたが、ある時期からそのような装飾を放棄している。一見するとこの歴史的な進展は奇妙な感じがするかもしれない。素朴にあるがままを撮った写真が歴史的に先行し、その後様々な技術的、構成的工夫が付け加えられていったというほうが納得しやすいからだ。しかも写真芸術の確立を目指していたスティーグリッツにとって、「写真は現実にあるものの複製にすぎない」という批判を受けやすいストレート・フォトグラフィーの手法を採用することは、「開き直り」にすら見えかねない、極めて挑発的な選択であったと言えるだろう。

ここにおいて、「触覚的なもの」がその場を与えられる。ストレート・フォトグラフィーは視覚的にあるがままの現実を写すばかりではなく、事物に本性的に備わった触覚的なものを開示するものとして、その芸術性を担保されていたのだ。すなわち、スティーグリッツにとって写真の中心にあったのは、非視覚的な「触覚」という本質であったわけである。彼にとって写真による視覚的イメージは、他の感覚のモードと区別されたものとして視覚的なものであるわけではないという点こそが重要なのである。とすれば、こちらに向かってくる鉄道を『人間の手』と名づける理由も見えてくる。この「ストレ

ート」な写真におけるイメージとそのタイトルの明らかな懸隔が示しているのは、見えるものにおいて見えないものこそが重要であるということである。「ストレート」な写真を撮ることは、事物が事物以上のものであるという信念に基づいているのだ。鉄道や写真のような「機械」の本質は「手」なのであり、このような転覆が可能な場として「291 ギャラリー」が存在しうるのであり、翻って写真芸術という機械による「生命」の表現が可能となるのである。

そしてまた、一見すると「手」や「触覚」の主題的重要性を「ストレート」に表現したように見えるオキーフの身体についても同様のことが言える。これは単に「手」という形象が触覚的なものと視覚的な連想においてつながるということではないのだ。ステューグリッツにとって、見えるものとしての手の背後には触覚的な世界が広がっていないなければならない。オキーフの身体はそういった意味で単に対象としての被写体であるのではなく、それ自体が触覚へと通じる通路でありメディアであるのだ。フランクやローゼンフェルドといったステューグリッツ・サークルの触覚的言説を支えた人々は、このような神話的と言ってもいい変換装置こそがアメリカという機械の国における「生きた」芸術を可能にするという信念を共有していたのである。

最後に、ステューグリッツのこのような触覚に対する信念が晩年まで失われなかったことを示すあるエピソードを紹介したい。1931年に、彼の写真を複製したいという申し出に対して、ステューグリッツは次のような断りの手紙を送っている。

私の写真を複製のためにお貸しすることは出来ません。私の写真に生命を与えている本質が、複製においては完全に失われてしまうのです。最も深い生きた意味での触覚の本質が私の写真に内在しています。そのような触覚が失われたら、写真の鼓動は失われるのです。複製においてはそれは失われ——死んでしまいます。私の関心は生きているものにありません。なので、私は自分の写真を複製する許可を与えるわけにはいきません。（“Writings” 109-10、強調原文）

写真はその性質上複製可能なものであるにもかかわらず、ステューグリッツは複製によって、写真作品に内在的な「触覚」が失われてしまうということを恐れている。その恐れは、実のところ写真の黎明期に人々が漠然と抱いていた自らの肖像が機械によって複製しうるということへの不安と同根のものではないだろうか？ 写真の触覚性とは、上の引用にあるように、写真の脈動を支える霊的な何物かであり、それこそが写真を単なる現実の二次的なコピーではないものにしていくのだ。このような超自然的な触覚に対する集合的信念は、極めて反動的に見えるかもしれないが、実際にはニューヨークのモ

ダニズムを根底で支えるものであった。それは、身体が 20 世紀の写真における主題となるような重要な素地を作ったのである。

## 引用文献

- Blaszczyk, Regina Lee. "The Colors of Modernism: Georgia O'Keeffe, Cheney Brothers, and the Relationship between Art and Industry in the 1920s." *Seeing High and Low: Representing Social Conflict in American Visual Culture*. Ed. Patricia A. Johnson. Berkley: U of California P, 2006. Print.
- Brennan, Marcia. *Painting Gender, Constructing Theory: The Alfred Stieglitz Circle and American Formalist Aesthetics*. Cambridge, MA: MIT Press, 2001. Print.
- Coburn, Alvin Langdon. "The Relation of Time to Art." *Camera Work* 36 (1911).
- Eisler, Benita. *O'Keeffe and Stieglitz: An American Romance*. New York: Doubleday, 1991. Print.
- Frank, Waldo David. *Our America*. New York: Boni and Liveright, 1919. Print.
- Homer, William Innes. *Alfred Stieglitz and the American Avant-Garde*. Boston: New York Graphic Society, 1977. Print.
- Lawrence, D.H. *The Letters of D. H. Lawrence*. Ed. James T. Boulton and Margaret Boulton with Gerald M. Lacy. Vol. 6. Cambridge: Cambridge UP, 1991. Print.
- Minuit, Peter [Paul Rosenberg]. "291 Fifth Avenue." *The Seven Arts* 1.1 (1916): 61-65. *Google Book Search*. Web. 20 July 2011.
- Morris, William. "The Revival of Handicraft." *The Collected Works of William Morris*. Vol. 22. London: Longmans, 1914. 331-41. Print.
- Mumford, Lewis. "The Metropolitan Milieu." *America and Alfred Stieglitz: A Collective Portrait*. Ed. Dorothy Norman, et al. 33-58. Print.
- Paul, Sherman. Introduction. *Port of New York*. By Paul Rosenfeld. 1924. Urbana: U of Illinois P, 1966. Print.
- Price, Mary. *The Photograph: A Strange, Confined Space*. Stanford: Stanford UP, 1997. Print.
- Rosenfeld, Paul. *Port of New York*. 1924. Urbana, IL: U of Illinois P, 1966. Print.
- . *Men Seen*. New York: Dial P, 1925. Print.
- Shaw, George Bernard. "The Unmechanicalness of Photography." *Camera Work* 14 (1906): 18-25. Print.
- Stieglitz, Alfred. *Alfred Stieglitz: Photographs and Writings*. Ed. Sarah Greenough and Juan Hamilton. Washington: National Gallery of Art, 1983. Print.
- . "From the Writings and Conversations of Alfred Stieglitz." Ed. Dorothy Norman. *Twice a Year* 1 (1938): 77-110. Print.
- . "The Hand Camera—Its Present Importance." *Stieglitz on Photography: His Selected Essays and Notes*. Ed. Richard Whelan. New York: Aperture, 2000. 65-71. Print.
- Torgovnick, Marianna. *Gone Primitive: Savage Intellectuals, Modern Lives*. Chicago: U of Chicago P, 1990. Print.
- Wagner, Ann Prentice. "'Living on Paper': Georgia O'Keeffe and the Culture of Drawing and Watercolor in the Stieglitz Circle." Diss. U of Maryland, 2005. Print.
- Weber, Max. *Essays on Art*. New York: William Edwin Rudge, 1916. Print
- シャルル・ボードレール「1859年のサロン」、『ボードレール全集 III 美術批評 上』、阿部良雄訳、筑摩書房、1985年、296-384。
- 多木浩二「視線のアルケオロジー」、『写真論集成』、岩波書店、2003年、78-112。



## Stieglitz Circle and the Representation of the “Hand” in the Age of Machine

TAKAMURA Mineo

This essay examines discourse and imagery associated with the sense of touch through the examination of Alfred Stieglitz’s photography and of the critical writings of those who gathered at his gallery in New York City in the early twentieth century. The artist and the critics collectively engaged with the project of creating “organic” expression through art which they believed would resist against the rapidly industrialized modern America. By observing their photographs and reading their texts, I argue that the image of hands and the discourse of touch were central to their creative imagination.

The essay begins with an introduction of Stieglitz’s 1902 photograph titled *The Hand of Man*, which captures a solemn but solitary figure of a train under the gloomy sky. The discrepancy between the image and its title indicates the thematic importance of the opposition between the machine and the body in the Stieglitz Circle. While, in historical terms, the status of photography as an art was often discredited because of its inherent association with machine, Stieglitz and his fellow artists tried to create a new spiritual vision of touch in art. Waldo Frank and Paul Rosenfeld were the two critics who supported the collective project of naturalizing American culture through their critical works. Both of them included a chapter on Stieglitz in their books and argued the importance of tactile physicality in his photographic art. Their discussion has visual correspondence with Stieglitz’s photography of Georgia O’Keeffe. Various images of her flexible body became an embodiment of the Circle’s organic ideal in the late 1910s. Stieglitz’s photography of her hands, in particular, visualized their collective vision of tactile physicality. As these images indicate, Stieglitz believed the inherent tactility in his photographs. For him, the sense of touch was not only invisible and irreproducible spiritual essence, but also the only mode of perception that made art meaningful in the age of machine.