

論文の内容の要旨

論文題目：

アンリ・カルティエ＝ブレッソンと二十世紀のフランス、アメリカ

——写真と文学の諸言説をめぐって

Henri Cartier-Bresson in 20th Century France and America:

Discourses of Photography and Literature

氏名： 佐々木 悠介

本論文は、言説分析、すなわち比較文学研究で蓄積のある時代思潮の発掘という手法による、写真論である。その中心はアンリ・カルティエ＝ブレッソンというフランスの写真家であり、彼の写真を語る時代ごとの言説、彼の周囲にあった写真を語る言説、そしてさらにその周囲にあった、文学を中心とした他ジャンルにおける問題意識のありかたまでを視野に入れることで、従来の写真史記述とは違った筋書きで、大きく言えば二十世紀の写真史を描き直そうとするものである。

第 I 部が主に扱うのは、カルティエ＝ブレッソンがフランスの写真家でありながら、その初期1930年代においてはアメリカにおいて評価と受容が行われた、という問題である。従来の研究においてもその事実そのものは指摘されてきたが、そこにあった言説、文脈は、すぐれて比較文化論的な問題として、本論文が解明したと言って良い。カルティエ＝ブレッソンをニューヨーク美術界に紹介したジュリアン・レヴィは、彼の写真を〈アンチ＝グラフィック〉という概念のもとに提示しようとしたが、本論文ではこの概念の意味するところを探るため、カルティエ＝ブレッソンにとって初めての個展であった1933年ジュリアン・レヴィ画廊における展示作品の全容を、パリのカルティエ＝ブレッソン財団アーカイヴの協力を得て解明した。その結果、格調高く、構図に幾何学的なリズムのある静謐な映

像という現在のカルティエ＝ブレッソンのイメージとは大きく異なる作品が多数含まれていたことが明らかになった（第2章）。

また、レヴィによる受容文脈解明のもう一つの手法として、本論文では、レヴィが〈アンチ＝グラフィック〉という概念のもとでカテゴライズした、カルティエ＝ブレッソン以外の写真家の作品の検討と、また彼が〈アンチ＝グラフィック〉写真に対置するものとして言及したグレイトS（スティーグリッツ、スタイケン、シーラー、ストランド）の作品の検討を行った。前者には、現在では全く詳細のわからないクライトン・ピートなる写真家の考察が含まれ、また後者には、レヴィ画廊が実際に所有し、展示したスティーグリッツ作品の特定と分析が含まれる（第1章）。

さらに第3章では、写真以外のジャンルにまで視野を広げた上で、スティーヴン・クレインの小説『街の女マギー』の一部を引き合いに出しながら、十九世紀末から二十世紀にかけて、社会改良主義の枠には収まりきらない、スラムの街頭表象へのノスタルジーのようなものが生まれ、それが1930年代の街頭写真受容において潜在的な下地になった可能性を指摘した。そしてそれこそがドキュメンタリー写真というジャンルが生成された時期の重要な側面だったにも関わらず、後のウォーカー・エヴァンズとFSAの関わりを契機として、このジャンルが社会性を持ったものとして理解されるという捻れが生まれたのではないだろうか。これは、トラクテンバーグ研究に代表されるような、十九世紀以来の社会改良主義的思想との関連からドキュメンタリー写真の成立を説明するこれまでの定説を覆すものであると同時に、フランスのシュルレアリスムの影響のみによってカルティエ＝ブレッソンの街頭写真の成立を説明しようとする一部の従来研究とも異なるものである。

第II部で主として扱うのは、カルティエ＝ブレッソンが美術館で展示される「芸術」写真家の立ち位置を獲得したごく初期の一人でありながら、同時に二十世紀を代表するフォトジャーナリストとしても認知されているという問題である。これには第I部で示唆した、ドキュメンタリー写真のジャンル生成期における後付けの社会性獲得とも関わるものであるが、第II部ではさらに具体的な側面として、1940年代から60年代にかけて、カルティエ＝ブレッソンがMoMAでの展覧会や写真集の刊行によって、美術制度での立ち位置の確保という野心を追求する一方で、キャパらとマグナムを形成し、本格的にジャーナリズムに加担した時期の文脈を丁寧に追跡した。初期のマグナムという組織はこれまで一般に認識されてきた以上に政治的な志向性の明確な組織であり（第4章）、こうした戦後フォト

ジャーナリズムのイデオロギー的な性格は、第6章で言及した1955年の「人間家族」展に至るまで、明確に認められるものであるが、やがてそうした「現実」の表象のあり方は、同展覧会に対する批判や、あるいはフランスのドキュメンタリー映画作家であるジャン・ルーシュの試みの中で異議を申し立てられることになる。このような時代に、カルティエ＝ブレッソンは自ら戦後ジャーナリズムに積極的に関わろうとした痕跡がある（第5章）一方で、ニューヨーク近代美術館（MoMA）のアーカイヴで今回発掘した新資料を見れば、自分の作品を撮影対象の国や文化のクリシェから自由にしようとする意識も認められる。また受容側の言説としては、当初は既存の美術ジャンルとの連関からカルティエ＝ブレッソンを評価しようとしていた美術界が、徐々に写真というメディアの独自性と向き合う方向へと評価の仕方を変えていく過程が、MoMAが刊行した二つのカタログから明らかになった。つまり、カルティエ＝ブレッソンがフォトジャーナリストでもあったことは事実でありながら、一方で彼の写真表現は常に両義的な性格を持っており、その割り切れない両義性こそが、彼の作品の受容ひいては二十世紀の写真言説のジャンル横断的な生成の大きな鍵になったのではないか、というのが本論文第II部の提示する解釈である。これは、「フォトジャーナリズム以前／以後」あるいは「マグナム以前／以後」といった視点でカルティエ＝ブレッソンを語りがちな、近年の一部の傾向に異を唱えるものでもある。

第III部で取りあげたのは、すでに従来の研究で指摘されてきた〈決定的瞬間〉言説の流布の状況のみならず、カルティエ＝ブレッソンが一枚の写真映像の自律性というものを徹底的に信じて主張した写真家でありながら、いっぽうで彼の写真を語る言葉ないし彼の写真から生まれた言葉がかくも豊かに流布し、一人歩きしてさえいるという問題である。写真にはそれを説明する言葉は必要ない、というのが従来知られてきたカルティエ＝ブレッソンの美学であり、それは本論文が発掘してきたいくつかの新資料によってすでに覆りつつあるものではあるが、しかしそうした彼の美学は、ある意味で彼の映像の力を越えたところで、必要以上に強いインパクトをもって受容されてきたきらいがある。この第III部では、この一人歩きするカルティエ＝ブレッソン美学のようなものの様々な受容のあり方を扱った。第8章で取りあげたレイモン・ドゥパルドンが現代のフォトジャーナリズムというものの立ち位置について思い悩み、第9章で取りあげたドゥエイン・マイケルズやソフィ・カルが写真の意味の自明性に疑義を投じるコンセプチュアルな作品を制作したり、といったことは、ある意味ではポストモダン期という時代の要請であったとも言える。それ

自体は豊かな作品を生み出しはしたものの、そもそもカルティエ＝ブレッソンの写真というものは、彼らが一面的に捉えたほど、自明なものではなかったのではないか。本論文は、彼らのような写真史の表舞台の写真家たちとは異なった形でカルティエ＝ブレッソンの影響を受けた写真家ソール・ライターや、あるいは、70年代から80年代にかけて従来の一般的なカルティエ＝ブレッソン評価とは違った形でこの写真家を語ろうとした、ピエール・ド＝フノイユやエルヴェ・ギバールによる受容を見ることで、そのことを暴き出した。そしてこの点こそは、今後なおカルティエ＝ブレッソンの作品を我々が観て語ることの可能性を示唆するものであると同時に、カルティエ＝ブレッソンのように映像の自律性が信じられている写真家に対して、本論文のようにテキスト分析を主要な手法としてアプローチする写真研究の正当性、必要性を立証するものでもあろう。