

視点としてのユートピア：

ガイ・ティリムのドキュメンタリー写真「Jo'burg」シリーズに歴史の地層を読む

東京都写真美術館 インターン

栗栖美樹

視点としてのユートピア：

ガイ・ティリムのドキュメンタリー写真
「Jo'burg」シリーズに歴史の地層を読む

栗栖美樹

I. はじめに

本稿では、南アフリカの写真家、ガイ・ティリム (1962-) によって 2003 年から 2007 年にかけて撮影されたアパルトヘイト後の南アフリカの都市ヨハネスブルクを描き出す「Jo'burg」シリーズというフォト・エッセイ形式のドキュメンタリー写真を検証する。ティリムは 1962 年にマイノリティの白人としてヨハネスブルクに生まれ、1986 年にプロの報道写真家として活動を始める。後に、反アパルトヘイト運動と密接に結着した有志による写真エージェンシー、アフラピックスに所属し、1986 年から 88 年はロイター社に、1993 年と 94 年はフランス通信社で報道写真家としての活動を続ける。また「Jo'burg」シリーズが 2005 年に受賞したライカ・オスカー・バルナック賞をはじめ、プリックス SCAM 賞(2002 年)、東川賞海外作家賞(2003 年)、ダイム・クライスラー賞 (2004 年) を受賞するなど世界で評価を受けるとともに、彼の作品は南アフリカ国内やヨーロッパを中心とする国外の多くの展覧会で発表されている。^{❖1}

南アフリカの写真史において重要な写真家の中から、例えばアーネスト・コール(1940-1990)やオマール・バシヤー(1945-)、デイヴィッド・ゴールドブラット (1930-)、サントゥ・モフォケング (1956-) ではなく、ガイ・ティリムの「Jo'burg」シリーズを検証の対象に選択した理由とは、この作品が形式や主題、人物の表象の仕方において、ティリム本人のドキュメンタリー写真へ対峙する際のクリティカルなアプローチを考察できるのみではなく、彼の作品を通じて現代の南アフリカにおける写真のあり方、その発展の過程を垣間見ることができるからである。また本稿において、ドイツのマルクス主義哲学者であるエルンスト・ブロッホ (1885-1977) によって再概念化されたユートピア理論と、それに社会学的観点から解釈を加えたルース・レヴィタス (1949-) の視点を適用して、ドキュメンタリー写真と社会の弁証法的関係性を検証するとともに、ガイ・ティリムがいかにアパルトヘイト後のヨハネスブルクを想像=創造したかを考察したい。

本稿の構成として、まずユートピア理論について、そして、その理論とドキュメンタリー写真の関連性について説明したい。続いて、1950 年代から 90 年代のアパルトヘイト制度下における南アフリカのドキュメンタリー写真の発展の歴史を追うことで、ティリムの写

❖1 写真家略歴に関して次のウェブ・サイトを参照。 <http://www.stevenson.info/artists/tillim-cv.html> (最終アクセス 2013 年 12 月 1 日)

- ❖2 Grab, Tamar (ed.). *Figures & Fictions: Contemporary South African Photography*. Göttingen: Steidl, 2011, p.8.
- ❖3 全てを紹介出来ないが、例として、2012年にヒューストンの The Museum of Fine Arts では写真コラージュやモンタージュを中心に展覧会「Utopia/Dystopia: Construction and Destruction in Photography and Collage」が、2013年7月から9月にはロンドンの Whitechapel Gallery で展覧会「The Sprit of Utopia」が企画された。
- ❖4 Jalving, Camilla. 'Utopian in the Eye of the Beholder: A Theoretical Perspective.' In Christian Gether. Et al. (eds.), *Utopia & Contemporary Art*. Exh. cat., Ostfildern: Hatje Cantz Verlag in association with Arken Museum of Modern Art, 2012, p.30.
- ❖5 モアの『ユートピア』の正式な題名は次の通り。More, Thomas. *Libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus, de optimo rei publicae statu, deque nova insula Utopia*, Louvain: Thierry Martens, 1516.
- ❖6 Nakamori, Yasufumi. Et al. (eds.), 'Imagined Worlds: Dialectical Compositions in Photography and Collage.' In *Utopia/Dystopia: Construction and Destruction in Photography and Collage*. Exh. cat., Houston: Yale University Press in association with the Museum of Fine Arts, Houston, 2012, p.33.
- ❖7 Jalving, *op. cit.*, p.30.
- ❖8 Jameson, Fredric. *Archeology of the Future: Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London: Verso, 2005. xi.
- ❖9 Noble, Richard (ed.). 'Introduction: the Utopian Impulse in Contemporary Art.' In *Utopias*. Exh. cat., Cambridge, MA: MIT Press in association with the Whitechapel Gallery, 2009, pp.12-19.
- ❖10 Jalving, *op. cit.*, p.30.

真へのアプローチ方法を検証する足掛かりとしたい。最後の項ではヨハネスブルクの都市形成の過程と社会状況を交えながら、ティリムが、「Jo'burg」シリーズにおいて南アフリカ写真史、建築、アフリカの歴史にどのようなクリティカルな言及を行っているかを考察したい。筆者は本稿を通して、反アパルトヘイト運動において果たした南アフリカの報道写真家たちの重要な社会的役割を照らし出すとともに、写真家ガイ・ティリムが「コード化された視覚の対象をいかに操作し、問題提起し、現代の社会問題や複雑な人種、ジェンダー、アイデンティティの問題とブレンドし、新たなヴィジュアルコードとして再提出しているか」紹介できればと願っている。

2. ユートピア理論

ユートピア／ディストピアという表現は、近年の現代アートの分野でよく耳にするキーワードになってきている。特に、ドイツの思想家エルンスト・ブロッホによって提唱された概念は、1968年に彼の著書が英語に翻訳されて以来、包括的な理論であるために、「社会を変革する可能性を持つ作品やその行為を解釈するためのレンズ」⁴ になるとして、近年しばしば取り上げられている。それゆえ、社会変革を意図としてきたドキュメンタリー写真、そしてガイ・ティリムのドキュメンタリー写真を再考察する意味で、有用な視点を与えてくれる。

ここで簡単にユートピアという言葉の起源についてふれたい。〈ユートピア〉は、トーマス・モア (1478-1535) が1516年に発表した著書『ユートピア』(ou topos) に起源を⁵ 発する。これは古代ギリシャ語の topos (place) と前置詞 u (no) もしくは eu (well) とをくっつけた造語であり、文字通り、no place、「実存しない場所」もしくは「幸福な場所」を意味する⁶。このモアの『ユートピア』以来、異なる学問の領域、歴史的時間、芸術分野の間での「旅行」を経て、その言葉の意味はそれぞれの知の領域において違うように解釈され、適用されるようになる⁷。例えば、〈ユートピア〉は20世紀初頭の政治的革命期においては、政治戦略やそれに基づいた具体的実践という概念に欠けた「資本主義から社会／共産主義へと社会変革するための原動力」⁸ として理解され、特に冷戦下においては、スターリニズムと同様に受け止められたのである。それと同じく、建築や都市計画のディスクールにおいて、ル・コルビュジエ (1887-1965) に代表されるモダニストによる合理的かつ包括的な都市計画や、建築家オスカー・ニーマイヤー (1907-2012) によるブラジリア都市計画のためのモダニスト建築は、実際の社会や地域問題に根拠を得ないユートピア的理想主義として激しく非難されてきた⁹。このように、当初、地理的に「場所」として理解された〈ユートピア〉という語彙は、歴史的、学問的変遷を経て、「ものの見方、考え方、実践の仕方という抽象的な概念」へと変化していったのである¹⁰。

さらに、ドイツの哲学者エルンスト・ブロッホは彼の著書、『The Spirit of Utopia』(1921年) や全3巻からなる『The Principal of Hope』(1938-1947年執筆) において、〈ユートピア〉をまったく違っ

た方向から概念化したのである。ブロッホにとって〈ユートピア〉とは文学の領域に収まるものではなかった。ブロッホは「ユートピアとは、社会や文化における、我々の生活の中での、白昼夢から妖精物語、旅行記、ダンス、フィルム、演劇、建築、絵画、詩という文化表象、特に未来に基づいた表現行為に一環として現れる衝動のようなものである」と再定義した。彼は〈ユートピア〉を批判したマルクス主義者に異議を唱え、〈ユートピア〉は抽象的、急進的、非合理的欲望ではなく、現実の実存する矛盾への客観的認識にしっかりと基づいた、具体的な強い願望であるとした。またそのインスピレーション源として、「先行的意識」としての「ユートピア的衝動」は人間の本質に備わっているものであり、自分たちが生活する場や環境における諸問題を見抜くことのできる、人間の誰でも持ち得る能力によるものであると論じた¹¹。この人間の本質的性質としての「先行的意識」に反論したのは、社会学者であり、ユートピア思想研究の第一人者でもあるルース・レヴィタス（1949-）である。彼女は「先行的意識」に基づく「ユートピア的衝動」が人間の本質であるとするブロッホの定義が、キリスト教的終末論に根付いた思想であると批判し、代わりに「ユートピア的衝動」（強い願望）は、歴史的、文化的に構築されると主張した¹²。次の第3項においてドキュメンタリー写真の特性に「先行的意識」を体現した「ユートピア的衝動」のオーラを見るとき、ドキュメンタリー写真と社会との弁証法的関係性を確認したい。

❖11 *ibid.*, p.31.

❖12 Bloch, Ernst. *The Principial of Hope*, Translated by Neville Plaice et al. Oxford: Basil Blackwell, 1986, p.7; p.12.

❖13 Levitas, Ruth. 'Utopian Hope: Ernst Bloch and Reclaiming the Future.' In *The Concept of Utopia*. New York and London: Syracuse University Press, 2009, pp.103-4.

❖14 *ibid.*, p.88.

3. 社会改革の手段としての写真

19世紀末には、写真は近代化の波に押されて消滅しつつある民族、文化、都市の様子を記録するための装置として、国家レベルで使用されていた¹⁵。1889年に発行された『英国写真ジャーナル』に「価値ある未来のために、世界の包括的写真記録は資料として作られるべきである」と書かれている通り、歴史的に写真は調査の手段、証拠として考えられ、この写真に対する概念が1880年代後半より高まりつつあった社会改革運動と相まって、写真はその運動の核心へ組み込まれていくのである。また重要なことに、写真が社会改革の手段として発達していった背景には、時代を同じくして小型カメラの発明とハーフトーン印刷技術の改良という技術的要因があることも忘れてはならない。この写真技術の改良により、一般市民レベルが自己表現の手段を獲得し、個人が自身の社会的立場より垣間見る社会的問題を出版などの手段を通じて提示できるようになったのである¹⁶。

こうして写真のもつ記録性が社会改革のツールとして社会的に認知されたことで、一つの写真ジャンルとしてドキュメンタリー写真が誕生することになる。19世紀末のアメリカで、ニューヨークのスラム街を撮影したジェイコブ・A・リース（1849-1914）、児童労働の問題を撮影したルイス・W・ハイン（1874-1940）らのパイオニアたちに始まり、ドキュメンタリー写真は1929年の世界大恐慌による経済不況へ対応すべく、1930年代に政府の庇護のもとに更に発

❖15 Geo, Daniella. 'Documentary Photography.' In Lynne Warren (ed.), *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography Volume 1 A-F index*. New York: Routledge, 2006, p.402.

❖16 Newhall, Beaumont. 'Documentary Photography.' In *The History of Photography*. Exh. cat., New York: Museum of Modern Art, 1949, p.235.

❖17 写真技術の改良と社会改革運動発展の関係性については、金子隆一「世界認識の方法：ドキュメンタリー・スタイルとしての写真」、『ストリート・ライフ：ヨーロッパを見つめた7人の写真家たち』展図録、美術出版社、2011年、p.6を参照した。

❖18 ドキュメンタリー写真というジャンルの誕生については、前掲書、p.6を参照した。

❖19 Warren (ed.), *op. cit.*, p.404.

❖20 *ibid.*, p.406.

❖21 岸哲男「報道写真の3つの流れ」, 岸哲男『写真ジャーナリズム』ダヴィッド社, 1969年, pp.42-3
原典は以下を参照。Newhall, *op. cit.*, p.246.

❖22 Firstenberg, Lauri. 'Postcoloniality, Performance, and Photographic Portraiture.' In Okwui Enwezor (ed.), *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994*. Exh. cat., Munich: Prestel, 2001. pp.175-7.

❖23 Peffer, John. 'Photography in Africa: South and Southern.' In Warren (ed.), *op. cit.*, p.36.

達することになる。言うまでもないが、農業安定局によりロイ・E・ストライカー (1893-1975) の指揮のもと、ウォーカー・エヴァンス (1903-1975)、ドロシア・ラング (1895-1965)、ベン・シャーン (1898-1969)、ラッセル・リー (1903-1986)、アーサー・ロスタイン (1915-1986) 等の写真家が南部の農民生活の困窮を撮影するプロジェクトに起用されたのは有名な話である。^{❖19} 1936年には、労働者階級の権利支持を目的に、ベレニス・アボット (1898-1991)、ポール・ストランド (1890-1976)、ユージン・スミス (1918-1978) らの有志の写真家による「フォト・リーグ」が結成されている。時を同じくして、オランダ、ベルギー、イギリスでも労働者写真運動が盛り上がり、特にイギリスでは1930年代の「マス・オブザベーション・プロジェクト」は成功例とされている。^{❖20} また、ポーモント・ニューホール (1908-1993) は、名著『写真の歴史』において「もっともすぐれたドキュメンタリーは、露骨なカメラの記録と違って、事実に対する深い尊敬と、われわれの住む世界に対する積極的な解釈を生み出そうという熱望とが特徴である」と述べている。^{❖21} このように、写真がもつ「ありのままの姿を映す」という力によって、写真家は単に現実を写したわけではない。それよりもその力を関係機関や写真家が、社会を変革することを目的に積極的に利用していったのである。なによりも社会改革による、より良い未来を想像＝創造したいという人間の強い願望と意志によって、写真は我々の社会を形成／再形成するための重要な社会構成的要素となってきたといえるだろう。

4. 南アフリカにおける報道／ドキュメンタリー写真の発展小史

こうして20世紀初頭にアメリカで発展したドキュメンタリー写真の技術や表現のスタイルは、『ライフ』などの定期刊行物や、ニューズエージェンシーを通して、世界中の写真家の中で共有されていくことになる。しかしながら、最も重要なことは、写真家たちがそれぞれの活動する国・地域の社会的状況に応じ、政治的、経済的目的達成のために、ドキュメンタリー写真を取り入れていったことである。同様に、20世紀後半のアフリカ独立闘争において、写真は植民地支配のプロパガンダに対抗するための「レジスタンスのための重要な手段」^{❖22} として積極的に用いられていったのである。解放運動に貢献した写真家たちは、植民地主義支配の正統化に利用された写真をアパルトヘイト制度撤廃のための強力な武器として(再)利用したのである。ここで強調したいのは、写真家たちが解放運動の中心的役割を担ったのみではなく、写真がアパルトヘイト撤廃を含むアフリカにおける歴史の変容や脱植民地化への道りに欠くことのできない歴史的社会的意義を有するという点である。この第4項において、南アフリカのドキュメンタリー写真の発展の機軸をたどってみたい。

南アフリカにおける社会的な傾向のある写真表現は1950年代の報道写真にルーツがあるといわれている。^{❖23} 1948年の国民政権誕生により、黒人の強制移住法令化を含むアパルトヘイト制度により黒人市民への圧政が強まるにつれ、南アフリカではドキュメンタ

リー写真という分野が現れる。アパルトヘイト下で発展したフォトジャーナリズムは、『ドラム』(Drum) や『ゾンク!』(Zonk!) といった大衆紙によるところが大きい。特に、『ドラム』は当初、読者層としてアフリカ黒人をターゲットに、1951年に創立され、アフリカ黒人たちに自分たちのアイデンティティ、近代的な自己イメージを再構築するための場を提供した点で重要な役割を果たした。白人がオーナーでもあった『ドラム』が急速な人気を得た理由とは、独立闘争のアイコンである政治家やリーダー、ファッション、音楽、ダンスなどの都市文化、ライフスタイル、南アフリカ黒人の社会・政治的状况を視覚的に提供したからだと考えられる。^{❖24}それはやはり、植民地時代に支配者によって写真を通じて構築された野蛮人としてではないセルフ・イメージを、自分たちにより再構築し、独立した国民意識を形成したいという、支配されてきた側からの強い願望と意志の反映に他ならなかった。^{❖25}また、『ドラム』は、ドイツ人写真家ヨーガン・シャドバーク(1931-)を中心に、ボブ・ゴサーニ(1934-1972)、アルフ・クマロ(1930-2012)、ピーター・マグバネ(1932-)、アーネスト・コールらの写真家を起用し、アパルトヘイト体制に反対する政治的意見を反映する場となった。特に、1960年のシャープビル虐殺事件を契機に『ドラム』は抵抗運動を結集する手段となったのである。1950年代から60年代初めにかけて、誌上にアパルトヘイト制度の圧政、ソフィアタウンからの強制退去、アフリカ民族会議(African National Congress=ANC)を中心とした抵抗運動の様子が見てとれる。^{❖26}このようにアパルトヘイト反対運動と密着して、『ドラム』の政治的訴求は明らかだといえるだろう。また、世界的に読まれた『ライフ』や『ピクチャー・ポスト』、『パリ・マッチ』といった写真誌が、その後の南アフリカにおける報道写真の発展に寄与し、フォト・エッセイ形式のドキュメンタリー写真というコンセプトやアイデアを写真家たちに提供したことをここで述べておきたい。^{❖27}

このように1950年代から60年代の報道写真を土台に、70年代から90年代初頭のあいだに南アフリカのフォトジャーナリズムの領域において〈闘争写真〉(Struggle Photography)というジャンルが登場する。^{❖28}〈闘争写真〉とは、支配する側と支配される側の紛争を、虐げられる側の視点によって記録した写真のことであり、1976年の学生によるソウェト蜂起を皮切りに、大規模デモやサボタージュによって、アパルトヘイト政権の圧政に抵抗する黒人市民とその社会情勢に呼応し、それを支援するため、写真家たちは自分たちの政治的立場を〈闘争写真〉に積極的に反映させた写真を数々生み出していった。^{❖29}1980年代になると、国際世論のプレッシャーからそれまでの反体制的写真の検閲が緩和されたこともあいまって、オマール・バシャー(1945-)、ポール・ウェインベルグ(1956-)等の代表的な写真家たちによって、人種混合のプロ・アマチュア写真家を含むアフラピックス(Afrapix)が1982年に結成される。^{❖30}この団体はマグナムフォトをモデルとし、〈闘争写真〉にコミットした個々の写真家の活動を助けるとともに、協同で抵抗運動を記録し、社会性の高い写真を世間に広く発表することを目的とした。また、アパル

❖24 *ibid.*

❖25 Firstenberg, *op. cit.*, p.176.

❖26 Garb (ed.), *op. cit.*, p.35.

❖27 *ibid.*

❖28 *ibid.*

❖29 Peffer, John. 'A Shadow: A Short History of Photography in South Africa.' In *Art and the End of Apartheid*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009, p.254.

❖30 Krantz, L. David. 'Politics and Photography in Apartheid South Africa,' *History of Photography*, Volume 32, Number 4 (Winter, 2008), p.293.

❖31 Peffer, *op. cit.*, p.254.

❖ 32 Krantz, *op. cit.*, p.293.

トヘイトの教育政策によって、情報へのアクセスが制限され、スキルの習得が困難であるコミュニティに対し、ワークショップや展覧会を開き、写真に関する教育普及活動を行ったのである。^{❖32}

❖ 33 Peffer, *op. cit.*, p.254.

〈闘争写真〉のスタイルの特徴として、白黒写真が主流であった。その当時カラー写真は技術的な理由と化学薬品の入手が困難だったこと、そして白黒写真が社会的な問題を扱うのに最も適した表現だと考えられていたためである。^{❖33} また反アパルトヘイトへ国際世論を動かすために、劇的な遠近法や白と黒のコントラスト、写真のフォーマットを超えて動きが続いているような暴力的な動きを捉えるなど、事態に緊急の対処が必要であるような訴求効果を持たせた。反アパルトヘイト感情をあおり、世論に訴えかけることを目的に、反対運動の様子や制度下での黒人市民の困窮した生活が恣意的に選ばれ撮影されたのである。^{❖34} それは、被写体に体制の被害者、犠牲者というイメージを与えることとなる。つまり、被写体である黒人の姿は政治的議論の証拠として使用されたともいえる。^{❖35}

❖ 34 Krantz, *op. cit.*, p.296.

❖ 35 *ibid.*

設立当初、アフラピックスの活動は南アフリカ教会議会からのオフィスの提供や、彼らの写真の購入による財政的支援によって支えられていた。〈闘争写真〉が次第に、反アパルトヘイト体制を擁護するロンドンを本拠地とした国際救済基金等の NGO 団体や、ロイター、AP 通信、フランス通信社などの国際的ニュースエージェンシーからの需要が増すにつれ、設立当初 5 人だったメンバーは、25 人に増え、スティーヴン・ヒルトン＝バーバー (1962-)、サントゥ・モフォケング、ガイ・ティリムなども活動に関わっていくことになる。^{❖36} こうして、1980 年代にはメンバーの何人かは、国際ニュースエージェンシーに雇われ報道写真家として〈闘争写真〉を供給するとともに、カタログを伴った展覧会を開催することで作品を発表していった。例えば、「South Africa: The Cordoned Heart」(1989年)、「Beyond the Barricades: Popular Resistance in South Africa in the 1980s」(1989年)、「Hidden Camera: South African Photography Escaped from Censorship」(1989年)などがある。「Beyond the Barricades」は1986年の非常事態宣言による写真表現、活動への規制に対抗するべく、闘争運動を記録していったものである。^{❖37} その多くは単一側面的な政治色の強い写真作品群ではあったものの、国際世論を動かすことになるアパルトヘイト体制下の圧政とそれに対する闘争運動を記録した重要な作品が生まれるまでには、このような背景があった。^{❖38}

❖ 36 Krantz, *op. cit.*, p.297.
Hayes, Patricia. 'Power, Secrecy, Proximity: A Short History of South African Photography,' *Kronos*, No.33 (November 2007), p.151.

❖ 37 Garb, (ed.), *op. cit.*, p.43.

❖ 38 *ibid.*

アフラピックスは参加人数の増加と共に多様な意見の中で揺れ動くことになる。例えば、サンツグ・モフォケンは、〈闘争写真〉のスタイルはタウンシップに住む南アフリカ黒人の生活のダイナミックさを狭く規定されたイメージへと還元してしまうとし、一個人としての反体制的政治立場を維持しながらも、広範囲にわたる南アフリカ黒人市民の経験や活動を撮影し始めた。1980年代後半になるとアフラピックスのメンバーは写真の被写体になるコミュニティに対する知識の欠如と、「撮られる側の人間とそれを見る国際社会との間に大きな隔たり」^{❖39}があること、写真で可視化できる現実とできない現実のギャップに疑問を持ち始めた。自分たちが発信する被写体のイメージが南アフリカの近代化のディスクールにおいて重要

❖ 39 Krantz, *op. cit.*, p.297.

な要素であることに気づき、自己批判的になってくるのである。ガイ・ティリム自身も当時の様子を振り返り、「1980年代の自分の作品を振り返ると後悔の念がわいてくる。我々アフラピックスの写真家たちは、皆同じような考え方に固執していたのだ」と述べている。⁴⁰また、時を同じくして、南アフリカの作家、美術家など文化人たちは国の社会的状況を描く際に、制度化された国家による圧政について言及しはじめるようになる。それと同様にアフラピックスのメンバーも、単に体制下での人々の困窮する生活をカメラで捉えるだけではなく、人々の生活する環境、人々と彼らをとりにくくモノや建築との関係性を捉えることで、支配の構造や原因を写し出そうとしたのであった。⁴¹

写真家のテーマや被写体へのアプローチの変容は、1982年のボツワナ会議で「アートと文化を闘争運動の武器として積極的に取り入れる」ことを掲げ、アフラピックスの〈闘争写真〉を支持したアフリカ民族会議やアート界が〈闘争写真〉の限界について指摘し始めたことにも関連する。特に、1990年のANC活動家、アルビー・サック(1935-)によるアートと文化を闘争の武器として使用し続けることへ疑問を投げかけた論文は物議をかもした。彼は、アートの力は現実に存在する隠れた矛盾・暴力を照らし出すことであり、単に「アートは闘争のための装置」という同じ主張をすることは、文化も闘争活動も貧困にしてしまうと非難したのである。つまり、文化は我々を表現するもの、我々のヴィジョンを映し出すものであり、未来の南アフリカは、表現の多様性とその模索によって形作られなければならないと主張したのである。⁴²

やがてアフラピックスは二極に分裂し、1990年に解散を迎える。アフラピックスの解散とその後のドキュメンタリー写真の多様性には、91年のアパルトヘイト撤廃から94年の総選挙によるネルソン・マンデラ大統領誕生までの政治状況の変化に直接的関連性があるのは言うまでもないかもしれない。以前のようなニュースエージェンシーに供給してきたようなドラマ、紛争、ショッキングな写真の社会的需要が減り、アフラピックスの写真家たちはアート・ギャラリーや美術館といった新しいマーケットのために新しいテーマ・アプローチを求めた必要があったことも事実だと推測できる。しかしながらアフラピックスの精神は、その後の南アフリカ写真家によるドキュメンタリー写真に受け継がれていくことになる。次の第5項において、その後の南アフリカにおけるドキュメンタリー写真の発展をガイ・ティリムの「Jo'burg」シリーズの写真で検証するとともに、ユートピア的カメラによってティリムがアパルトヘイト後のヨハネスブルクをどう写しだしたか分析していきたい。

5. ユートピア的テレスコープ:ガイ・ティリムの「Jo'burg」に見る現代の都市ヨハネスブルクへの視線

2005年にガイ・ティリムが発表した「Jo'burg」シリーズは、61枚の写真からなるフォト・エッセイ形式の写真群であり、アパルトヘイト後の現在のヨハネスブルクの都市内部を断片的に、しかし歴

❖40 Hayes, *op. cit.*, pp.153-4; p.159.

❖41 *ibid.*, p.156.
Garb, *op. cit.*, p.43.

❖42 Krantz, *op. cit.*, pp.297-8.

❖43 *ibid.*, pp.298-9.

❖44 岸, 前掲書, p. 34.

❖45 Enwezor, Okwui. 'The Analytical Impulse in Contemporary African Photography.' In *Snap Judgments: New Positions in Contemporary African Photography*. Exh. cat., Göttingen: Steidl in association with the International Center of Photography, 2006, p.37.

❖46 Lehan, Joanna. 'Guy Tillim: Things as They Seem Interview with Joanna Lehan,' *Aperture*, 193, Winter, 2008, p.60.



図1
Al's Tower, a block of flats on Harrow Road, Berea, overlooking the Ponte building ©STEVENSON

❖47 Lehan, *op. cit.*, p.64.

❖48 Murray, Martin J. 'The City in Fragments: Kaleidoscopic Johannesburg after Apartheid.' In G. Prakash and Kevin M. Kruse (eds.), *The Spaces of the Modern City: Imaginaries, Politics, and Everyday Life*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2008, p.150.

❖49 MacLeod, Gordon and Ward, Kevin. 'Space of Utopia and Dystopia: Landscaping the Contemporary City,' *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography*, Vol. 84, No. 3/4, 2012, p.155.

❖50 Enwezor, *op. cit.*, p.37.

史の地層を思い起こさせるようなドキュメンタリーとして表現している。このフォト・エッセイ形式は、『ライフ』によって確立され、記録として写した社会事象や人間の記録を物語風に組み立て、写真に写された事実を、事実の持つ複雑な社会状況や条件と結びつけて、見るものに深い考察を与えることを意図したドキュメンタリー写真の典型である。このスタイルと共にそこに写された住人たちのポーズや相反するイメージの混在により、ティリムはディストピアを連想させるようなヨハネスブルクのインナーシティ、ヒルブロウ、イオヴィル、ベリア地区の高層マンションの住環境を作っていた要因を写し出し、「いくつもの時代の歴史の層、植民地支配、経済発展の停滞、暴力のパターンという歴史的形成を我々に提示しようとしている」^{❖45}。

相反する、しかし一つ一つが象徴的意味を持つサインとしてのイメージが混在する写真の中に、ティリムはアパルトヘイト後のヨハネスブルクの都市現象をしっかりと捉えている。グローバル都市における資本主義的発展の象徴であるモダンビルディングのイメージの断片と、一般社会経済の枠組みの外縁で日々の糧を稼ぐ黒人住民の混在は、一つの緊張関係を生み、都市が複雑な歴史形成の産物であることを想像させる【図1】^{❖46}。モダン高層マンションの朽ち果てた

様子やそれらを再利用している黒人住民を一つのイメージの中におさめることで、彼の写真は社会的記憶がヨハネスブルクの都市というマテリアルに記録され、アーカイブ化されているかを我々に思い起こさせる。また、ティリムの写真は、老朽化の進むビルに悲哀や美を連想させることを拒絶する。それよりも、都市形成の軌跡とモダンビルディングの老朽化には「合理的な理由」^{❖47}があることを主張するのだ。

このような都市の衰退は、1986年に黒人の白人地域への移動を制限するパス法が撤廃されたことにより、アパルトヘイトの政策によって国土の13%にあたるバントウスタン（ホームランド）に押し込まれていた、南アフリカ全人口の80%を占める黒人の大多数が都市に流入したことから始まる。それを受け、大多数の白人が都市を逃れていき、住宅マンションのオーナーは新しい黒人住民に対し、賃料の値上げやビルの管理やメンテナンスサービスを止め始めたのである^{❖48}。ヨハネスブルクは、二つの対極的なエリアを同時にもつことから、物理的に近くても、制度的には疎遠であるユートピアとディストピアが混在する場所として特徴づけられてきた。「Jo'burg」におさめられたこの都市の一部分は、一般的に認識されていない恣意的な怠慢と責任放棄を物語っている^{❖50}。

この写真群は、写真キャプションが指し示す通り、『市内都市再開発計画オフィスのヨハネスブルク中心地の地図、市議会、ラヴデイ・ストリート』という市当局の行政的なプランマップの写真と、薄暗い雲の下に資本主義的発展による国際都市ならどこでも目にするような、近代高層ビル群が遠景から撮影された写真ではじまる【図

2] [図3]。そのあとのカメラのレンズはビルの外景からビルの内部へと向けられていく [図4] [図5] [図6]。この組まれた写真の流れが、モア的〈ユートピア〉が市当局に想像=創造されたとき、どうディストピアの存在が予測されるか、見るもののイメージーションを刺激する。現在のヨハネスブルクの都市基盤は、1886年のウィットウォーターズランドの金脈発見以来、イギリスの前植民地政府の包括的な都市開発計画に基づいている。このとき、人種の違いによる土地活用と住居区画管理は既に始まっていたのである。これらの合理的で〈ユートピア〉的都市建設は、資本経済のグローバル化と複雑に絡み合い、新たな都市開発計画へと発展していく⁵¹。1970年、80年代の脱工業化により、中央政府の自治体への財政カットが、市当局を福利厚生を提供者から、民間の資本投機を引き付ける事業家へと変身させていったのである。結果として、より一層の資本投機を引き付け、ツーリズムからの利潤を得るために、都市の経済的繁栄となるような都市開発プロジェクトが積極的に採用される一方で、住民が必要とする福利厚生やインフラの整備のためのプロジェクトはわずかばかり実施されただけだった。⁵² アパルトヘイト後のヨハネスブルクは、固定資産を有する白人が人種隔離政策による既得

❖51 Mabin, Alan and Smit, Dan. 'Reconstructing South Africa's Cities? The Making of Urban Planning 1900-2000,' *Planning Perspectives*, 12:2, p.194.

❖52 Murray, *op. cit.*, p.150.

❖53 MacLeod, Gordon and Ward, Kevin. *op. cit.*, p.155.

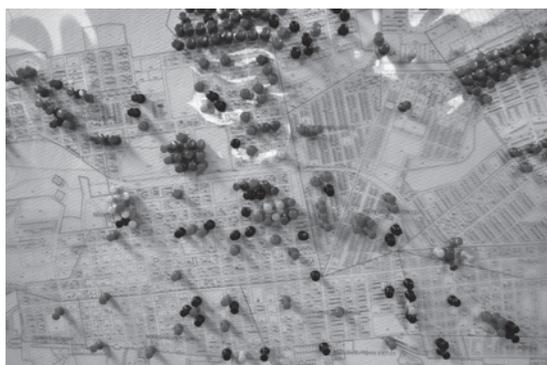


図2 (左上)

A map of central Johannesburg at the Inner City Regeneration Project office, City Council, Loveday Street ©STEVENSON

図3 (右上)

View of Hillbrow looking north from the roof of the Mariston Hotel ©STEVENSON

図4 (左中)

San Jose, a block of flats in Olivia Street, Berea ©STEVENSON

図5 (右中)

Manhattan Court, Plein Street ©STEVENSON

図6 (下)

The view from an apartment in Jeanwell House overlooking the intersection of Nugget and Pritchard Streets ©STEVENSON

❖ 54 Murray, *op. cit.*, p.148.

権益を維持できないと気づいたときに空間的アパルトヘイトを都市再開発という名の装置に見出し、社会的二極化を再生産していったのである。市内都市再開発計画マップや資本主義経済発展の象徴である高層ビル群の都市景観、荒廃した都市内部がグローバリゼーション、資本主義、人種問題と複雑に絡み合い、都市が形成される過程を我々に想像させる。そして、このマップは強制立退きの騒然さを捉えた写真とともに、都市再開発計画を理由に歴史的に繰り返された排除がまた新たに起ころうとしていることを暗示しているかのようである【図7】【図8】。



図7
Eviction by the Red Ants, Auret Street, Jeppestown ©STEVENSON



図8
Eviction aftermath, Noverna Court, Paul Nel Street, Hillbrow ©STEVENSON

❖ 55 Lehan, *op. cit.*, p.64.

❖ 56 Garb, *op. cit.*, p.59.

ティリムは、南アフリカの他の著名な写真家、ズウェレトゥ・ムテトゥワ (1960-) やピーター・ヒューゴ (1976-)、ゴールド・ブラッドバッド (1930-) と違い、建築物を撮影する際も 35 ミリカメラを使用する。これは撮影場所に自身を溶け込ませ撮影中の動きやすさを確保するためであると本人は言う。また「撮影行為自体、場所に自分自身の身をおくことであり、その場所の特徴やそこで起こっていることが、どれだけ伝わるかが重要だ」⁵⁵とも述べている。ティリムは「自分の撮影する場所に近接し、そこに根付いた視点から現場における経験として状況を捉えようとしている」⁵⁶。この姿勢は「Jo'burg」シリーズ中の多くの写真のキャプションに、住人の名前があることから見て取れる【図9】。撮影の過程で、彼は現場を初めて訪ねるときはカメラを携帯せず、撮影し始めるまでに被写体となるコミュニティのメンバーを知るための時間を重ねる。さらに、住人を撮影する際には三脚を持ち運び、カメラの前で被写体が自分の好きなポーズで撮影できるようにするのだ【図10】。それは植民地支配的視



図9
Pinky Masoe at her home in Sherwood Heights, Smit Street. The building's water and electricity had been cut off for four months ©STEVENSON



図10
Tshillo (right) and her friends share a one-roomed apartment in Cape Agulhas, Esselen Street, Hillbrow ©STEVENSON



図 11 (上)

Mbulelo's bar, Joel Road, Berea. Justice Sibanyone (centre) and his wife Monica (extreme left) ©STEVENSON

図 12 (左下)

Zimbabwean Innocent Mazeka's place, 402 Al's Tower, Joel Road, Berea ©STEVENSON

図 13 (右下)

Richard in the girls' room, Cape Agulhas, Esselen Street, Hillbrow ©STEVENSON



線やヴォイヤリズム、ステレオタイプ化されたアフリカのイメージへの批判的態度、民族学者やジャーナリストの典型的な外部者の視点に対する写真家としての挑戦だともいえる。⁵⁷ ディストピアとしての都市の様子が描かれる一方で、彼の作品はまた違う視点を提供してくれる。〈闘争写真〉に見られるような、被写体を惨劇や体制の被害者、犠牲者として描いたのとは違い、シリーズとして提供される写真の中には、望ましくない状況下においても適応する柔軟さや勇気と、人々の活力、エネルギーによって、より多様な生活が新たに現れつつある様子が伝わってくるのだ [図 11] [図 12] [図 13]。⁵⁸

このように「Jo'burg」で展開されるフォト・エッセイは、歴史的な時間の層を物理的に連想させるそれぞれに相反する要素を、一つの写真の中に同じ明確なイメージとして混在させることで、アパルトヘイト後のヨハネスブルクの、都市開発が潜在するディストピアを想像させる。老朽化しつつあるモダンビルディングとそこに住む人々の日々の様子を捉えた、様々に見て取れる写真により、資本主義的發展、アパルトヘイト後の不均一な都市開発、深く根付いた統合と排除の問題といった「より深い過去について言及し、それを提示している」⁵⁹のだ。つまり、「Jo'burg」シリーズは資本主義経済による都市計画、繰り返されるアパルトヘイトの影響、南アフリカのたどった写真の歴史に対する批判的コメントだといえよう。一方的に主張するようなアプローチを避けつつ、「Jo'burg」シリーズは、よりよい未来とユートピア的理想を想像する前に、世界経済と都市開発の関係性の見えないメカニズムに閉じ込められた被写体が経験している、可視化されない構造的な窮状を検証するよう見る者に促すのだ。⁶⁰ それゆえに、ティリムの「Jo'burg」シリーズは「将来の変容へ目を向ける」⁶¹のために、「今は違う未来のヨハネスブルク、そして南アフリカの姿を想像＝創造する」⁶²ための基盤となる視点を提示しているといえる。

❖ 57 Enwezor, *op. cit.*, p.37.

❖ 58 Bajorek, Jennifer. 'Flat Gazes, Uneven Geographies: Guy Tillim's Jo'burg.' In Leora Farber (ed.), *Representation and Spatial Practices in Urban South Africa*. Johannesburg: Faculty of Art, Design, and Architecture, University of Johannesburg, 2008, p.188.

❖ 59 Hayes, *op. cit.*, p.159.

❖ 60 Enwezor, Okwui. 'The Indeterminate Structure of Things Now: Notes on Contemporary South African Photography.' In Tamar Grab (ed.), *Home Lands, Land Marks: Contemporary Art from South Africa*. Exh. cat., London: Haunch of Venison, 2008, p.35.

❖ 61 Peffer, *op. cit.*, p.262.

❖ 62 *ibid.*

6. おわりに

本稿では、エルンスト・ブロッホによって概念化されたユートピア理論とそれに社会学的観点から解釈を加えたルース・レヴィタスの視点をを用いて、ドキュメンタリー写真の特性、次に南アフリカにおけるドキュメンタリー写真の軌跡、そしてガイ・ティリムのアパルトヘイト後の都市ヨハネスブルクを写した「Jo'burg」のフォト・エッセイを検証した。そして写真家たちの、写真によって社会をよりよき方向に変革したいという強い願望と意志は、現存する社会矛盾と不当への客観的な認識に根差していることを確認してきた。この「先行的意識」としてのユートピア的衝動によって、写真は単なる記録媒体ではなく、近代社会史の形成の重要な構成要素となったといえるのではないだろうか？

また、ティリムの作品を考察してきたように、主題の多様性、見る者に考えを促すような写真へのアプローチは、アフリカと写真の長い歴史——写真によって民族学・文化人類学において表象されたアフリカのイメージ、植民地支配正当化のプロパガンダに使用された写真——への認識と、アパルトヘイト時代からその後の南アフリカの「重大な歴史」へ取り組まなければならないという写真家たちの意識に深く根付いている。⁶³今日の南アフリカの写真家たちは、19世紀の写真家たちよりも写真が作品であると同時に策略であることを認識している。だからこそ彼らは、アパルトヘイト後の南アフリカ国民が必要とする新たな表現を写真行為に投影しているのだろう。こうしてみると、二次元的写真の表面に、いくつもの意味と価値観の層、つまり写真家が「イメージ」を作る者として、個々に置かれた社会的、政治的、文化的状況にどう呼応していったかが読み取れるのである。そうすると、今とは違うよりよい未来を望むユートピア的願望は、ルース・レヴィタスが指摘するように、人間本質というよりも社会的、文化的に形成されるものであることがわかってくる。そして、それと同時に、社会変革の可能性を多大に持ちうる写真行為に携わる写真家・アーティスト、それをある一定の視点から展示という形で表象する美術関係者には、より一層の倫理的責任感が今後も求められるはずである。

❖63 Firtenberg, *op. cit.*, p.175.

❖64 Peffer, *op. cit.*, p.36.

Bajorek, Jennifer. 'Flat Gazes, Uneven Geographies: Guy Tillim's Jo'burg.' In Leora Farber (ed.), *Representation and Spatial Practices in Urban South Africa*. Johannesburg: Research Centre, Visual Identities in Art and Design, Faculty of Art, Design, and Architecture, University of Johannesburg, 2008, pp.184-191.

Bloch, Ernst. *The Principal of Hope*. Translated by Neville Plaice et al. Oxford: Basil Blackwell, 1986.

Bremner, Lindsay. 'Reinventing the Johannesburg Inner City,' *Cities* Vol. 17, No.3, 2000.

Enwezor, Okwui. 'The Analytical Impulse in Contemporary African Photography.' In *Snap Judgments: New Positions in Contemporary African Photography*. Exh. cat., Göttingen: Steidl in association with the International Center of Photography, 2006.

Enwezor, Okwui. 'The Indeterminate Structure of Things Now: Notes on Contemporary South African Photography.' In Tamar Grab (ed.), *Home Lands - Land Marks: Contemporary Art from South Africa*. Exh. cat., London: Haunch of Venison, 2008.

Firstenberg, Lauri. 'Postcoloniality, Performance, and Photographic portraiture.' In Okwui Enwezor (ed.), *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994*. Exh. cat., Munich: Prestel, 2001, pp.175-179.

Geo, Daniella. 'Documentary Photography.' In Lynne Warren (ed.), *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography Volume 1 A-F index*. New York: Routledge, 2006, pp.402-410.

Grab, Tamar(ed.). *Figures & Fictions: Contemporary South African Photography*. Exh. cat., Göttingen: Steidl, 2011.

Hayes, Patricia. 'Power, Secrecy, Proximity: A Short History of South African Photography,' *Kronos*, No.33 (November 2007), pp.139-162.

Jameson, Fredric. *Archeology of the Future: Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London: Verso, 2005, xi.

Jalving, Camilla. 'Utopian in the Eye of the Beholder: A Theoretical Perspective.' In Christian Gether. Et al. (eds.), *Utopia & Contemporary Art*. Exh. cat., Ostfildern: Hatje Cantz Verlag in association with Arken Museum of Modern Art, 2012, pp.29-36.

Krantz, L. David. 'Politics and Photography in Apartheid South Africa,' *History of Photography*, Volume 32, Number 4 (Winter, 2008), pp.290-300.

Lehan, Joanna. 'Guy Tillim: Things as They Seem Interview with Joanna Lehan,' *Aperture*, 193, Winter, 2008, pp.60-64.

Levitas, Ruth. 'Utopian Hope: Ernst Bloch and Reclaiming the Future.' In *The Concept of Utopia*. New York and London: Syracuse University Press, 2009.

Mabin, Alan and Smit, Dan. 'Reconstructing South Africa's Cities? The Making of Urban Planning 1900-2000,' *Planning Perspectives*, 12:2, pp.193-146.

MacLeod, Gordon and Ward, Kevin. 'Space of Utopia and Dystopia: Landscaping the Contemporary City,' *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography*, Vol. 84, No. 3/4, 2012, pp.153-170.

Murray, Martin J. 'The City in Fragments: Kaleidoscopic Johannesburg after Apartheid.' In G. Prakash and Kevin M. Kruse (eds.), *The Spaces of the Modern City: Imaginaries, Politics, and Everyday Life*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2008, pp.144-178.

Nakamori, Yasufumi Et al. (eds.). 'Imagined Worlds: Dialectical Compositions in Photography and Collage.' In *Utopia/Dystopia: Construction and Destruction in Photography and Collage*. Exh. cat., Houston: Yale University Press, 2012, pp.32-46.

Newhall, Beaumont. 'Documentary Photography.' In *The History of Photography*. Exh. cat., New York: Museum of Modern Art, 1949, pp.235-247.

Noble, Richard (ed.). 'Introduction: the Utopian Impulse in Contemporary Art.' In *Utopias*. Exh. cat., Cambridge, MA: MIT Press in association with the Whitechapel Gallery, 2009, pp.12-19.

Peffer, John. 'A Shadow: A Short History of Photography in South Africa.' In *Art and the End of Apartheid*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009, pp.241-280.

Peffer, John. 'Photography in Africa: South and Southern.' In Lynne Warren (ed.), *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography Volume 1 A-F index*, New York: Routledge, 2006, pp.34-37.

金子隆一「世界認識の方法：ドキュメンタリー・スタイルとしての写真」,
『ストリート・ライフ：ヨーロッパを見つめた7人の写真家たち』展図録,
美術出版社, 2011年, pp.6-12

岸哲男『写真ジャーナリズム』ダヴィッド社, 1969年, pp.23-56