

採録「総合開館 20 周年記念事業 国際シンポジウム『写真美術館はなぜ、必要か?』」

なぜ写真に特化した美術館が必要なのか?

サンドラ・フィリップス

アメリカ、サンフランシスコ近代美術館名誉キュレーター

なぜ写真に特化した 美術館が必要なのか？

サンドラ・フィリップス

この問いかけはこれまでに何度も取り上げられてきたものですが、この重要な美術館——日本人写真家のみならず、広く写真業界にとって大きな意味を持つ美術館のリニューアルオープンを祝福するにあたり、今一度考えてみることは適切なことではないでしょうか。今日このような問いかけが投げられるのは、写真を愛し、写真にまつわる仕事をしている私たちの成功があったからに他なりません。写真は重要なメディアム、真の美術表現の一つになりました。この問いに直面する美術館は他にも世界各地にありますので、それらの機関がどのようなことを、誰のために行ない、どこへ向かおうとしているのかを考えるには最適な時期です。私は、写真美術館が重要であり、そこには未来があるのだと確信しています。

ある問題についての歴史を振り返ることが有用になることもあるので、今日のトークでは、私たちがどのようにしてここにたどり着いたか、どのようにして写真が美術の一形態として受け入れられたかを説明し、私たちが勝ち抜いた長きにわたる戦いの帰結についてお話しします。まず、個人的な体験から始めましょう。私は、写真が美術のコミュニティの重要な一部であり、それが美術館体験において歓迎される要素として受け入れられてゆく過程を目の当たりにして育ちました。私はニューヨークで育ち、どういうわけか美術館巡りが好きでした。ニューヨーク近代美術館（MoMA）は大好きな場所の一つで、当時はとても静かで、客もほとんどいませんでした。ある日、館内を歩いていると細い廊下に掲示されていた告知に気づきました。そこには、「エドワード・スタイケン写真センター、もうすぐオープン」と書かれていました。1964年のことです。なんて素晴らしいことだろう！と思いました。主要美術館の壁に写真が展示され、絵画を見るのと同じようにそれらを鑑賞するようになる？なんて刺激的なことでしょう！

MoMAが写真を展示した前例があることを知ったのは、ずっと後になってからのことです。多くの同世代の人々のように、私は雑誌『Life』とともに育ちましたし、エドワード・スタイケンによる大規模な展覧会「人間家族」展（The Family of Man）も子供の頃に見ていました。しかし、告知の真剣さとその部屋の静けさは、そ



れらとはまったく異質のものでした。近代美術館で1955年に開催され、世界中を巡回したスタイケンの「人間家族」展は、少なくともアメリカ国内においては非常に人気のある展覧会でした。現在では戦後アメリカの声、世界中の人々に向けて「戦争を起さず仲良くしよう、なぜなら私たちは一つの家族なのだから」と提唱する人道主義的プロパガンダとして見られています。

その展覧会を企画する前、MoMAの写真部門のディレクターであり、ジャーナリズムと広告の両方において豊富な経験を持つスタイケンは、写真を通して社会に利益をもたらすべきだと考えていました。一方、私が目にした壁の告知を作成したジョン・シャーコフスキーの関心はそれとはかなり違っていました。シャーコフスキーは1962年、スタイケンの後任として任命され、彼による初めての展覧会はその翌年開催されました。彼の関心事、そしてメディウムの探求方法は、美術館の他部門と似通っていましたが、違いもまた顕著でした。その両方をここでお話することは有用だと思います。

1929年に開館したMoMAは1962年当時、現在知られているそれとはまったく異なる機関でした。映像、写真、そして最も重要な（なぜならそれらを同館の裕福な理事たちが収集していたから）絵画や彫刻など、異なるメディウムを通してモダニズムを検証するという目的を持つ場所として始まったのです。MoMAの初代ディレクター、アルフレッド・バーは形式主義者でした。彼にとって、そして多くの学芸スタッフにとって、美術は日常生活とはほとんど無縁の、理想化され、純化された場でありました。優れた研究者であったバーは、ヨーロッパで発展中のモダニズムを学んだ後、仕事仲間や友人らと共に自らをニューヨークにおけるモダニズムの研究者、コレクター、そして支持者であると自負していました。戦後、アメリカ経済が大きく成長すると、世界でも最高の部類に入る、もしくは世界最高の、ヨーロッパ近代美術コレクションを有することに成功します。彼らは、アメリカ人作家をそのプログラムに引き入れることに難色を示していました。

1962年になると、いくつか変化も出てきます。1959年に同館はアメリカ抽象絵画の大規模な展覧会を開催し、それはヨーロッパを巡回しました。古典的な抽象表現主義に見られる自由や強い自己顕示は、国外の人々にアメリカの民主主義の気風を示すものでしたが、多くのアメリカ人はこのプロパガンダとしての側面に気づくことはありませんでした。同じ時期MoMAは、より真剣に次世代の美術を調査し始めます。同年（1959年）、フランク・ステラ、クレス・オルデンバーグ、そしてロバート・ラウシェンバーグを含む若手のアメリカ人作家を取り上げた展覧会が企画されました。1963年、同様の（小規模な）「アメリカンズ1963」展（Americans 1963）を開催するかたわら、シャーコフスキー率いる写真部門は、「ジャック・アンリ＝ラルティエグの写真」展（The Photographs of Jacques Henri Lartigue）と「写真家とアメリカの風景」展（The

Photographer and the American Landscape) という二つの展覧会を開催します。翌年美術館は拡張、写真部門以外ではドイツ人作家マックス・ベックマンとフランス人画家ピエール・ボナールをそれぞれ取り上げた重要な展覧会を開催しています。同館の所蔵写真作品はエドワード・スタイケン写真センターに展示され、写真部門はまた、「写真家の眼」展 (The Photographer's Eye) と「アンドレ・ケルテス」展 (André Kertész) を開催しました。それらが意味することはなんでしょうか。そして、先ほどの本質的な問いかけに照らし合わせた時に見えてくるものはなんでしょうか？

シャーコフスキーの企画は、MoMAにおいて主流だったプログラムに沿ったものでありながらも、抜本的な変化でもありました。写真部門において、ケルテスとラルティエグの展覧会は近代美術展の文化の延長線上にあるものと考えられますが、ラルティエグの写真は彼が子供の頃に撮影したものであり、キュレーターは誰も、特に当時は、自分の部門でそのような風変わりな展覧会をしようとは考えなかったでしょう。彼の前任者とは異なり、シャーコフスキーは個展を多く企画し、写真家を独立した美術的な個として扱い、例えば「人間家族」展のように同じ関心を持つグループの一員とは捉えなかった。

より物議を醸したのは、彼が概念にまつわる展覧会を企画し、それが美術とは無関係の写真を含んでいたことでした。彼による「かつて見えなかったもの」展 (Once Invisible) の写真は、科学的なアーカイブから引き抜いたものも含み、プレスリリースではそれらが「世界に存在しながら、写真の助けなしには人間の目に見えないことのない驚くべき、美しいイメージ」であると謳われています。その後、彼は「一つ目の探偵：銀行強盗の自動撮影写真」(One-Eyed Dicks: Automatic Photographs of Bank Robberies) 展を企画し、人間ではなく銀行の防犯カメラが撮影した写真が展示されました。1964年の特筆すべき企画を説明しながらシャーコフスキーは、「幾多の真摯な写真家たちによる探求と実験の成果がそうであるように、MoMAの写真プログラムはまったく予測不可能なものである。我々はそれらの探求に常に反応するようにしており、美術作品としての強度を持ち、価値ある人間性を提示する作品を見出し、世に出そうとしている^{❖2}」と述べています。

彼が手がけた初期の展覧会のなかで最も独創的なものが、1964年に開催された「写真家の眼」展でしょう。プレスリリースにおいて、彼はその展覧会を「写真の『特殊な表象言語』における多様な観点を輪郭づける200の写真からなる^{❖3}」ものであると言い、それは形式主義的に聞こえるものの(彼もそれは意識していたでしょう)、大きな違いがあります。それはカタログの表紙に彼が選んだ写真に明らかです。その写真は、ウォーカー・エヴァンズが撮影したような、ありきたりな寝室の内装を写したものです。しかし、実際はウォーカー・エヴァンズが撮ったものではありません。写真は

❖1 「かつて見えなかったもの」(Once Invisible) 展プレスリリース、ニューヨーク近代美術館、1967年6月20日、62号

❖2 スタイケン写真センター開設告知プレスリリース、ニューヨーク近代美術館、1965年3月、27号

❖3 「写真家の眼」(The Photographer's Eye) 展プレスリリース、ニューヨーク近代美術館、1964年5月27日、20号

誰が撮ったか分からないもので、ウィスコンシン歴史協会のアーカイブから見つけたものだったのです。カタログのなかでシャーコフスキーは、「写真の特殊な表象言語」を、「対象そのもの（これについてはこの後説明します）」、「細部」、「フレーム」、「時間」、そして「視点」という、イメージを構成するきわめて写真的な要素を章ごとに分けて提示しました。5つの章のうち一つは、自身をアーティストであると認識する写真家アルヴィン・ラングドン・コバーンの作品で構成されています。彼がワシントン・スクエア公園を見下ろすように撮影した写真は、カタログの最終章「視点（The Vantage Point）」に使われています。

なぜシャーコフスキーはそのようなことをしたのでしょうか？ 何を達成しようとしたのでしょうか？ このような問いが持ち上がることは、シャーコフスキーの試みが大きな成功であったからに他なりません。写真のあらゆる面に目を向けた彼の方法論は、その成功に欠かせないものだったと私は思います。エレガントかつ聡明でカリスマ的な人格者、そして才能ある文筆家であった彼は、写真から立ち上がる諸問題を言説化し、彼の展覧会を見る者を惹きつけ、写真という媒体を真剣に見るように仕向けたのです。スタイケンがポピュリストであるなら、シャーコフスキーはどちらかといえば形式主義者でしょう。もっとも、そのような言葉は彼の複雑さを表現するには程遠いものです。他の部門に勤務する彼の同僚たちは、絵の具そのものを強調した絵画、特定の素材の物質性を表現する彫刻といった絵画や彫刻という技法を研究しているわけです。同じように、シャーコフスキーは写真をあらゆる表現や形式から捉えました。彼は確かに形式主義者でしたが、他と違うのは、彼が活動初期に持っていた多様な関心が、徹底した平等理想主義を示唆していたことでしょう。

シャーコフスキーのキャリアにおいて最も重要な時期は、MoMA在任期間初期の数十年から、フランス人写真家ウジェーヌ・アジェを集中的に見せた頃にかけてでしょう。彼は例外なく、自然で自意識のない、美術らしさのない作品に惹かれていました。彼はアメリカのシュールレアリスト、マン・レイを崇拜したりはしませんでした。美術館にはマン・レイの写真作品が多数収蔵されていたのにも関わらず、シャーコフスキー在任中はそれらが展示されることは稀でした。彼はドキュメンタリー写真、ウォーカー・エヴァンズの言葉を借りれば「ドキュメンタリー・スタイル」の写真を見せることに力を注ぎました。シャーコフスキーのお気に入りにはウォーカー・エヴァンズ、ゲイリー・ウィノグラード、ウジェーヌ・アジェでした。彼らは、ヴァナキュラー【訳者註：ある地域に特有なもの、その土地の日常的なもの】と呼ばれるものに関心を寄せた写真家、ありふれた風景を昇華させるような写真家でした。写真におけるヴァナキュラーなものに対する忠実さは、美術館のよりエリート主義的な絵画や彫刻部門の方向性からの離反を決定づけるものでした。彼はウィノグラードやリー・フリードランダーの作品を予感させるスナップ

ショットや、エヴァンズの明らかな謙虚さや簡潔さを想起させる前近代的なスタジオ写真家による写真を見つけては興奮しました。展覧会をもとに書かれた書籍『写真家の眼』を読むことは、とても刺激的な体験です。どのような場所においても、写真を見つけ出したくなるのですから。しかし、もちろん書籍に掲載された写真はもまた、高度に取捨選択されたものです。

ヴァナキュラーな、もしくは非=様式的な写真へのシャーコフスキーの関心は、彼が美術館に勤めた最初の10年を決定づけました。1967年、「ニュー・ドキュメンツ」展（New Documents）を企画し、ダイアン・アーバス、フリードランダーやウィノグラッドの作品を見せました。写真媒体の受容において「重視されるものの変化」を同展は示し、「写真の新しい路線を明確にしました。カジュアルでスナップショット的な見た目、明らかに日常的な被写体に向けたこれらの写真は、分類わけしづらいもの⁴」でした。つまり、シャーコフスキーは写真に独自性を与える重要な要素、絵画を構成するそれとは異なる要素を見据えていたのです。『写真家の眼』で彼が言うように、写真の「最も重要な活用法は対象自体の代替としてだった。そしてこの活用法において、写真は最も広く受け入れられた。ある単純な事実の、簡潔で永久的、より視覚的に確かな代替品として⁵」。もしくは、ウジェーヌ・アジェについての彼のエッセイを引用するならば、「写真という芸術は、何かを指差す行為に例えられるかもしれない⁶」。私にとってそれは、とても画期的な思考でした。絵の具らしさを前面に出す絵をペインターたちが作っているその時代に、シャーコフスキーは、対象、すなわち何を見ていのか、ということも重要であると言ったのです。

『写真家の眼』に収録された写真を見れば、現在、少なくともアメリカにおいてはほぼ消えつつある社会を見ることができます。今となっては画期的に聞こえますが、シャーコフスキーは、誰でも良い写真、時に素晴らしい写真を撮ることができると言ったのです。写真の質は、撮影者の教育に依存せず、素材の良さ、「アーティスト」が誰で、どんな人脈を持っているか、そして写真がどこで見られているか、ということに関係しないのです。シャーコフスキーによれば、写真の質や価値、影響力というものは写真そのもの、「何かを指す行為」にあり、見ることの資質にのみ依存しているのです。アジェについて言えば、彼の視線は、彼の（シャーコフスキーはそうのように言わないでしょうが）ヴィジョンによって決定づけられました。「アジェ作品の謎は、その凡庸さ、流動性、敏感さによって彼個人の知覚が物質的事実と完全に一体化していることにある」とシャーコフスキーは言います。革新的な発言に聞こえますが、それは、あらゆる美術表現がそれ自体に固有の価値と言語を持っていると信じ、そしてそれ独自の文脈のなかで研究するという、シャーコフスキーが勤務する美術館が培ってきた伝統のなかで生まれたものです。さらに、すべての美術表現を、それに特化した部門によって価値判断がなされるということも重要でした。

❖4 フィリップ・ゲフター、「写真キュレーター、ジョン・シャーコフスキー 81歳で死去」『ニューヨークタイムズ』誌、2007年7月9日発行
ゲフターはシャーコフスキーについて「半世紀の間に、ほとんど一人で写真をファインアートの域へと押し上げた」とも書いている。

❖5 ジョン・シャーコフスキー、「写真家の眼」（ニューヨーク近代美術館、1966年）、展覧会カタログ、p. 12
該当箇所は「対象そのもの」（The Thing Itself）と題された章に記載されている。
展覧会自体は1964年に開催された。

❖6 ジョン・シャーコフスキー「アジェと写真美術（Atget and the Art of Photography）」、『アジェの作品、古きフランス（The Work of Atget, Old France）』第1巻、全4巻（ニューヨーク近代美術館、1981年）、pp.11-12

シャーコフスキーの手厚い支援を受け、特にアジェは巨匠として認識されるまでになりました。もちろん、この地位は妥当なものです。たとえ同時代の人々には評価されていなくても、彼はアーティストであったのですから。シャーコフスキーの関心、そして彼が美術館で企画した4つの展覧会と美しくまとめられた書籍によって、アジェの写真は金銭的にも高い価値を獲得しました。現在の写真がそうであるように、シャーコフスキーが支援したアジェやアーバス、ウィノグラント、ウィリアム・エグルストンらの作品は、他のメディアの作品と同様に重要なものであると認識されるようになりました。ギャラリーで売られ、そして美術館で展示されるようになりました。それは、この媒体における技能的な伸びしろが失われつつあり、かつてのような写真スタジオを持つことが商業的成功に結びつかなくなった時代に起きたことでした。シャーコフスキーが起こした革命は、私たちに確かな恩恵をもたらしたのです。

すべての良きものには、曖昧さと不完全性が伴います。まだ新しいこの領域において、私たちは何を失い、また何を得たのかを考えることは重要なことでしょう。1980年代にさらに顕著になるのですが、70年代、私たちは写真ギャラリーの台頭を目の当たりにすることになります。写真専門のオークションが開催され、アメリカ中の美術館が写真部門を開設し、大学では新たに設けられた学科で写真が教えられるようになりました。1970年にMoMAはキナストン・マクシャイン企画による「情報」展(Information)を開催、ハンス・ハーケ、デニス・オッペンハイム、ベルント&ヒラ・ベッヒャーの夫婦チームら、コンセプチュアル・アートに関連づけられる作家が取り上げられました。

シャーコフスキーは、「アート」より先に概念を前面に出しているとして、ベッヒャー夫妻の作品を好意的に見ることができませんでした。彼は、ベッヒャー夫妻の作品が、被写体を見つけた時に遭遇するはずの実体験を反映しておらず、太陽が照りつける日もあれば、風が強い日もあるはずなのに、その瞬間実際に起きていたことは、形式が目録化されたために見えなくなってしまうと彼は言います。コンセプチュアル・アーティストとみなされる彼らのような写真家は、現実世界の記録や、そこにいるという体験を重要ではないものとみなし、コンセプチュアル・アーティストにとって複製という単純な行為こそが美学であるとししました。写真的な美しさに興味を持つシャーコフスキーにとって、彼らは棘のような存在となっていったのです。次第に、戦線が張られてゆきます。ベッヒャーをはじめ、写真を表現に取り入れることになった「アーティスト」であると自らをみなす作家が増えていきます。その違いは、経済的差異として現れます。コンセプチュアリストは「アーティスト」とみなされ、「写真家」として自認する作家たちよりも作品価格が高くなっていくのです。

それに加え、媒体の進化もありました。結婚写真やパスポート用の写真撮影などでスタジオ写真家らが生計を立てることがかつて可能だったのですが（今でも縮小した規模で可能ではありますが）、写真の技能のみで自活できる人は減りました。その代わり皆が、携帯電話で自分自身を撮る「写真家」となったのです。自分たちで旅の計画を立てるようになり、旅行会社を必要としなくなったように。

すべての写真がアートではなく、すべての写真が美術館にふさわしいわけでもありません。より重要なことは、私たちが写真の文脈を、写真の真なる文化を忘れつつある危機的状況にあるということです。多くの、あるいはほぼすべての若い写真家は、私たちが使うようになった電子機器の編集ツールを用いて、日常的に写真を大胆に変化させています。私はそれを問題だとは考えません。時に揺るぎない真実であると思っていたものに新たな柔軟性を見出すその姿勢は、健康的で、創造性を持って媒体を使いこなしていることだと私は思います。しかし、彼らのような写真家は、自然と自分たちのことをアーティストとみなし、その作品は美術館に展示されます。私たちが正直であり続けるためにも、写真専門の美術館が必要です。それは実に広範な写真文化を保存するためにも、そしてより大きな広がりを見せるヴァナキュラーな文化を保存し、それらが社会や美術にどのような役割を果たすのかを知る上でも、必要なのです。子供たちの誕生日を祝い続けるのと同じくらい、隣人を監視もしてしまうような私たちが何者であるのかを知るために写真美術館は必要なのです。文脈を見失わないためにも、そして写真が生まれた文化を忘れないためにも、美術館で写真を展示し続けねばなりません。それらが必要なのは、私たちが忘れる宿命にあるからです。写真美術館が必要なのは、美術館の写真が、かつての私たちの不完全な記録でしかないからです。

(和訳：ミヤギフトシ)