

2025年1月10日

2025年度 修士論文

学位申請

アジェのバリとスティーグリッツのニューヨーク  
(副題) コロナ中の鎌倉とコロナ後の鎌倉

指導教員  
伊藤 俊治

芸術専攻（通信教育）写真・映像領域

学籍番号：52396031

末田 能久

目次	
序文	2
第1章 序文をうけての補足的な説明	3
第2章 アジェとスティーグリッツの年代記	4
第3章 当時のアジェとスティーグリッツを取り巻く環境と作品への影響	8
1. アジェについての考察	8
2. スティーグリッツについての考察	10
第4章 両者についての考察のまとめ、及び作品への現実的な対応	11
1. アジェの作品の分類、及び作品への現実的な対応	12
2. スティーグリッツの被写体の変化、及び現実的な対応	13
おわりに	15
引用文献、参考文献、注	17
図版(作品)一覧	別提出

## 序文

過去数年、筆者自身を含めこの国の誰もがコロナ感染症に大変苦しめられた。また、個人生活・社会的な活動、双方に大変大きな影響をうけた。この間日本のどこでも同じであったと思うが、普段筆者がよく撮影に通う鎌倉の街も活気がなくなり外国人観光客の来訪者も激減した。畢竟、体力のない小さな土産物店等も一件また一件と閉店していき、街の様子はすっかり寂れてしまった。鎌倉の街は大きな変貌を遂げたのである。

しかし2023年に入ってから徐々に人が戻り、閉店した店には模様替えをした新しい看板が立ち始めた。最近ではもう殆ど活気が「戻った」感があり江ノ電沿線等は某アニメの影響で撮影がし難くなる程の、所謂観光公害の懸念さえある。言い換えれば過去数年の間に大げさではあるが、鎌倉の栄枯盛衰そして復活を見た感がする。

筆者自身の個人的な感覚で、日本においてどの時点でコロナが始まりまた終わったかについて述べると、印象的だったイベントで言えば2020年2月上旬に例の大型観光船が集団発生を起こしたまま横浜港に入港した時点で始まり、2023年4月上旬に条件付きで外国人観光客の受け入れが再開した時点が終わりである。しかも2023年5月には季節性のインフルエンザと同等の扱いになったのは周知の通りである。まだまだ油断できないが今後流行の大きなピークが来なければ本文書の執筆時点でのこの判断は概ね妥当な線であろう。筆者の鎌倉での制作活動期はここ十年程での時間軸で言えば、コロナ前の数年間、コロナ中、コロナ後に跨っている。最近の個人的な制作活動としては、被写体を鎌倉、特に北鎌倉周辺に求めており「歳時記」的な内容の個展をこの数年催している。この個展用作品の制作活動に関しては時間的には殆どがコロナ中の時期にあっている。

ご存知の通り鎌倉は首都圏の小さな観光都市である。しかしコロナ中とコロナ後の状況は都市の規模こそかなり違うとは言え、増補20世紀写真史（伊藤俊治、2022年、p.011）冒頭の章「都市の時間と象徴—1890→1910」で述べられている19世紀末～20世紀初頭のパリとニューヨークの風景を、同じ人間が見たとすればそのように感じるのではないかと。こういう発想で1890年～1910年の同時期に仏国パリで活動していたウジェーヌ・アジェ（Jean Eugene Atget、1857-1927）と米国のニューヨークで活動していたアルフレッド・スティーグリッツ（Alfred Stieglitz、1864-1946）の「ピクトリアリズムとストレート写真」の対立になぞらえて（この対立構造自体は、スティーグリッツが作り出したものと言えるが）「コロナ中の鎌倉とコロナ後の鎌倉」をポートフォリオとして組み立てる、つまり両者の写真から感じられる意図や雰囲気の違いをコロナ中とコロナ後の鎌倉の風景の変化に反映させる、との意図で添付のポートフォリオの構成を意図している。

## 第1章 序文をうけての補足的な説明

現在履修中の 増補 20 世紀写真史（伊藤俊治、2022 年、p. 039）によれば、両者は写真家として活動時期が重なっており、特に 1890 年～1910 年は同じ時間軸で全く異なる都市の光景を目にしている。そこで、前述の「コロナ中に鎌倉の街が廃れコロナ後に復興する街の姿」を、「アジェが見続けた次第に寂しくなっていくパリ」と「スティーグリッツがヨーロッパからの帰国直後に見た勃興するニューヨークの姿」に擬えて表現できないか？

即ち「コロナ中の鎌倉とコロナ後の鎌倉」をモチーフとし其々のポートフォリオを作成して検証してみることにした。

本論文の執筆にあたり先行研究として、アジェのインスピレーション ひきつがれる精神（公益財団法人東京都歴史文化財団 東京都写真美術館、2017 年 11 月 初版第 1 印刷発行）と アルフレッド・スティーグリッツとその仲間たち（財団法人東京都歴史文化財団 東京都写真美術館 〇1997）の作品群を参照するに自己評価とはなるが、自分自身の作風はタイトルの両者の傾向のどちら寄りかを判断するとアジェ寄りだと考えている。彼のピクトリアリズム的な写真は嫌いではないむしろ静謐で長閑な作品には好感を持つ。この 3 年間の個展のテーマを「北鎌倉の歳時記」として、ある意味で絵画的で「綺麗な写真」を好んで撮影していたのは事実である。故にアジェのパートに関しては被写体探しには困らなかったが、それ一辺倒になって作品が退屈にならないよう気を付ける必要もあった。

スティーグリッツは、ヨーロッパ留学中はピクトリアリズムに傾倒していた。帰米直後の一時期にニューヨークで撮影されたダイナミックな当時の作品群に筆者としては惹かれるものもあるが、Photo Session の様に「絵画的写真の型にはまった伝統的写真概念への異議申し立て」 増補 20 世紀写真史（伊藤俊治、2022 年、p. 019）を強く支持するほどの共感もない。本稿では両者の作品を同時に論じることになるので、それぞれ公平に対峙するよう心掛けた。ここで作品制作において工夫を要するのは前者の撮影地はパリ、後者はニューヨークで物理的に全くの別世界で、それも百数十年前の雰囲気、鎌倉にだけ題材を取ってどう表現するかである。

そこで考えたのは上記の個展での撮影対象が北鎌倉の神社仏閣やその周辺に求めているので、今後は撮影対象を所謂湘南海岸、具体的には材木座・稲村ヶ崎公園辺りから腰越・江の島周辺にも広げることとした。これならば「パリ - ニューヨークの差」とまでは言えないまでも「市街地 - 海岸線」で撮影地が違うことが表現できる。また各々の表現のための凡その撮影地域は、前者のために ①→北回り、後者のために ②→南回り、の範囲とした。

- ① 自宅 → 藤沢駅 → 大船駅 → 北鎌倉駅 → 明月院 → 鶴岡八幡 → 鎌倉
- ② 自宅 → 藤沢駅 → 江の島駅 → 腰越 → 鎌倉高校前 → 稲村ヶ崎公園 → 鎌倉

よってスティーグリッツのパートに関しては、都市規模の違いだけでなく歴史的・文化的な違い等からくる文物の違い、または現代では殆ど姿を見かけなくなった事物等、例えば（詳細は後述）尖塔を持つ摩天楼、蒸気機関車や馬車等の前時代的交通手段は、現在の鎌倉の実情に合わせ被写体を適当に置き換えて表現することとした。

## 第2章 アジェとスティーグリッツの年代記

この章では、両者の人生で、特にスティーグリッツにおいて年代的な作風の変化が重要な要素となるので、後述する論旨の理解のし易さのため、ウジェーヌ・アジェ回顧（㈱淡交社 東京都写真美術館企画・監修 1998年9月13日 初版発行）と *IN FOCUS ALFRED STIEGLITZ PHOTOGRAPHS from THE J. PAUL GETTY MUSEUM\** を元に 1890年～1910年を中心とした両者の年代記を詳しく紐解く。また章末では両者の作風の変化を要約し加えて両者の個人的な状況や心情の変化等をまとめる。

### 年代記（詳述）

E. Atget ウジェーヌ・アジェ回顧（㈱淡交社 東京都写真美術館企画・監修 1998年9月13日 初版発行 - 以下、同上書籍 a と記載）

（1857年生 - フランス南西部ボルドーの近くのリブルヌに、馬車の修理工の長男として生まれる。幼くして両親を亡くし孤児となる。（同上書籍 a p. 009）

（1878年、パリに出るとともに演劇を志す。翌年パリ国立演劇学校に入る。兵役のため中退を余儀なくされるが演劇を諦めきれず。（同上書籍 a p. 009）

（1886年、ヴァランティエヌ・ドラフォスと出会い、共に劇団の旅回りに入る。アジェ 29歳、ヴァランティエヌ 39歳、彼女には8歳の息子。（同上書籍 a p. 009）

1890年-1891年頃、一人でパリに戻り画家を志すも才能の無さのため断念。芸術家たちのモチーフとなる写真、植物、動物、風景等を撮り始めるが、芸術家たちはそうした絵画的主題に興味を示さず。この頃のアジェのやり方は、まさに典型的な19世紀的発想であった。（同上書籍 a p. 010）

1897年（1897年頃）方針を変更し写真によるパリのコレクションを始める。アジェが見てきた都市、19世紀の世界の首都であるパリの、古い部分が失われていく様を目の当たりにして写真により記録として残すことを決意する。だがそのアプローチの方法は、被写体や地域ごとに分類してカタログ化するという典型的な19世紀の記録者の方法である。（同上書籍 a p. 010）

1899年 10月に終の棲家となるモンパルナスのカンパーニュ・ブルミエール街17番地乙に転居。その頃この界限には、芸術家たちがアトリエを建てて住み着きはじめていた。彼の部屋は新しいアパートの6階にあり、居間、寝室、仕事室と台所を備え、バルコニーをもち、窓からはパリが見渡せた。そして引っ越しの翌日の10月16日、パリ市歴史図書館に「古きパリ」の写真100枚を売却している。これがアジェの写真家として、写真の売買にかかわる最初の公的な記録であり、それらの写真の撮影は1898年から始まっている。アジェは、その後第一次世界大戦が勃発する1914年までに数十回にわたって5500枚もの写真を同図書館に売却することになる。その他にも売却先には、多くの公的機関、博物館、美術館、学校などが含まれ、遠くはヴィクトリア・アンド・アルバート美術館へも売却している。この1898年 - 1914年は、アジェの生涯のうちで最も多くの写真を撮影し、また売却した、充実した時期であった。(同上書籍 a p. 010)

1908年 この頃から胃潰瘍のため体調を崩す。アジェが口にするのは、アルコール・ランプで温めたクレープとミルクだけという、伝説的に伝えられる暮らしぶりは、実は貧困のためではなく、胃潰瘍の食餌療法であった。そしてこの頃から、撮影のみに専念するのではなく、青年時代に情熱のすべてを注ぎ込んだ演劇へのかかわりを再び強くもつようになっていった。アジェは演劇の世界では成功しなかったが、演劇を忘れることはできなかったのである。アジェは劇作家ラシーヌやヴィクトール・ユゴーについて、そして1913年4月の学芸振興協会・社会教育連盟他による講演会ではモリエールの笑劇『心ならずも医者にされ』について講演している。(同上書籍 a p. 013)

(1914年 第一次世界大戦が勃発しパリの撮影の中止を余儀なくされる。)

(同上書籍 a p. 013)

年代記 (詳述続き)

A. Stieglitz *IN FOCUS ALFRED STIEGLITZ PHOTOGRAPHS from THE J. PAUL GETTY MUSEUM*

(© 1995 The Paul Getty Museum Fourth Printing - 以下、同上書籍 b と記載)

(1864年生 - 1月1日、ニュージャージー州ホーボケンでドイツ系移民の裕福な家庭に6人兄弟の第一子として生まれる。~1946年没。(同上書籍 b p. 140))

(1881年、父に連れられて渡欧。ドイツ・カールスルーエの実科ギムナジウムに参加。後にベルリンの工科大学で機械工学を学ぶ。(同上書籍 b p. 140))

- 1890年 妹フローラの葬儀に出席するためニューヨークに戻り、家族から帰国するよう促される。ベルリン時代のルームメイトの Louis Schubart と Joseph Obermeyer と共に ニューヨークで Helio chrome Company (後の Photochrome Engraving Company) に参加。顧客の中には警察官報もあった。(同上書籍 b p. 140)
- 1891年 Society of Amateur Photographers に参加する。(同上書籍 b p. 141)
- 1892年 初めて 4x5 (inch) 手持ちカメラを手に入れ、それを使ってニューヨークの都市景観を撮影し始める。(同上書籍 b p. 141)
- 1893年 仕事仲間の Joseph Obermeyer の妹 Emmeline Obermeyer (1873年生) と結婚。American Amateur Photographer の編集長に就任する。(同上書籍 b p. 141)
- 1894年 Emmeline と新婚旅行のため、ヴェニス、ウィーン、ミュンヘン、ハーグ、パリ、ロンドンを訪れる。パリ写真クラブの最初の国際写真サロンに作品を発表。Rudolph Eickemeyer, Jr. と共にロンドンの Linked Ring に絵描き写真家 (Pictorialist photographers) 協会の最初の米国人として選ばれる。(同上書籍 b p. 141)
- 1895年 写真に集中するため Photochrome Engraving Company を離れる。(同上書籍 b p. 141)
- 1896年 American Amateur Photographer の編集長を辞する。アマチュア写真家協会と New York Camera Club を合併させ、Camera Club of New York として知られる New York Camera Club の副会長に就く。(同上書籍 b p. 141)
- 1897年 上記 Camera Club of New York の機関紙 Camera Notes を設立し運営する。彼が擁護する絵描き写真家によるグラビア誌を発行し写真コレクションを作り始める。ニューヨークの R. H. Russel により Picturesque Bits of New York, 12 のグラビアのポートフォリオが発行される。(同上書籍 b p. 141)
- 1898年 娘、Katherine (Kitty)、9月27日に誕生する。グリセリンを使ったプラチナプリントを発展させた方法を考案した Joseph Keiley と共同して、ミュンヘン分離派に作品を発表。
- 1899年 Camera Club で初回の単独の回顧展を開催する。これは1885年から1899年の間の87点のプリントで構成されていた。
- 1900年 ロンドンで *Photographic Journal of a Baby* と題された一連の彼の娘の写真展を開催する。
- 1902年 Camera Notes を辞め、Edward Steichen と共同で Photo-Secession を創設、ニューヨークの National Arts Club で *American Pictorial Photography* と組み合わせて写真展を開催。(同上書籍 b p. 141)
- 1903年 Camera Work の創刊と発行を始める。(～1917年) (同上書籍 b p. 141)

- 1905年 Royal Photographic Society, London の会員になる。ニューヨークで後に（その場所が5番街にあったため）291 Gallery として知られる  
The Little Gallery of the Photo Session を、パリに於いて数年間  
スティーグリッツの眼となる Steichen と共同して開店。（同上書籍 b p. 141）
- 1907年 The Steerage を創作（するが1911年まで発表せず）。Lumiere autochrome と一緒に働き、かたやヨーロッパでは Steichen と一緒に働く。  
Frank Eugene、及び Heinrich Kuehen、とも一緒に働き、後に結果を発表する。  
Clarence H と共同で一連のヌードの研究をする。  
かたや Georgia O' Keeffe (1887-1986) はニューヨークの Art Students League で勉強する。（同上書籍 b p. 141）
- 1908年 スティーグリッツは Camera Club of New York から除名され、後に元の地位に戻されたが恒久的に辞任する。（同上書籍 b p. 142）
- 1909年 父が死去する。夏のヨーロッパ旅行でスティーグリッツはマチスやレオと  
ガートルード・スタイン（兄と妹）に会うことになる。  
ドレスデンでの International Union of Art Photographers に出展する。  
（同上書籍 b p. 142）
- 1910年 ニューヨーク・バッファローの Albright Art Gallery で *International Exhibition of Pictorial Photography* を組織する。  
それはその頃最も野心的なアメリカの写真展であった。291 Gallery で主として  
絵画と彫刻を展示し始める。（同上書籍 b p. 142）

アジェは1857年フランス南西部ボルドーの近くのリブルヌに生まれたが幼くして両親を亡くし孤児となる。1878年パリに出るとともに演劇を志し1886年生涯の伴侶となる女優の、通称ヴァランティーヌ・ドラフォス（第3章 1. 参照）と出会い、巡業を続ける。アジェは役者、画家、写真家等と職を転々とし私生活や心情が少し分かり難い部分があるが、写真家としての作風の変化は少ない。

スティーグリッツは1864年ニュージャージー州ホーボケンで裕福なドイツ系移民の両親の元に生まれる。1871年一家はニューヨークに転居、更に1881年にヨーロッパに移住。ベルリンで機械工学を学ぶが1883年頃に写真を撮り始め、機械工学から写真化学に専攻を変える。スティーグリッツは、活動の観点では分かり易いのだが若干目まぐるしく、主張や作風の変化が早い感がある。



### 第3章 当時のアジェとスティーグリッツを取り巻く環境と作品への影響

両者が制作活動をした19世紀末～20世紀初頭は、それまでパリが担ってきた世界の首都としての役割を、次世紀の、即ち「二十世紀の首都」増補20世紀写真史（伊藤俊治、2022年、p. 026）の役割を次第にニューヨークに奪われてゆくそのような時期に、アジェは廃れ逝くパリで、スティーグリッツは急発展していくニューヨークで活動していた。またきな臭い戦争の足音もヨーロッパでは大きくなり、パリで大型カメラを駆使していたアジェはスパイの嫌疑をかけられたこともあったと言う。片やアメリカでは大不況の影響等により経済的な混乱はあったのであろうが、地勢的にアメリカ本土が戦場になる心配はほとんどなかった。この時期にスティーグリッツが活動の本拠地をニューヨークに移したのは結果的には正解であったと言えよう。

#### 1. アジェについての考察 ウジェーヌ・アジェ回顧（榊淡交社 東京都写真美術館企画・監修 1998年9月13日 初版発行 - 以下、同上書籍aと記載）

アジェの私生活だが同上書籍aは、アジェは演劇活動を続ける中で1886年女優ヴァランティエヌ・ドラフォスに出会い結婚した。当時アジェ29歳、彼女は39歳で8歳になる息子がいた。その後も二人は巡業を続け、彼女は名声を得たが、アジェは巡業途中1887年頃に喉の疾患が原因で演劇界を去った。アジェは1891年頃に一人でパリに戻り、居室のドアに「芸術家のための資料 (Documents pour artistes)」という看板を掲げ、植物、動物、風景などの、芸術家たちのモチーフとなる写真を売り始める、と述べている。（同上書籍a p. 009 - P010、および同 P028 からの要約）。ヴァランティエヌ・ドラフォス（本名ジュヌヴィエーヴ・ヴァランティエヌ・コンパニヨン、1847-1926）

「1926年、以前から床についていた、40年間連れ添ったヴァランティエヌが亡くなった。アジェより10歳年上の79歳であった。アジェは演劇に挫折して以来、常に屈辱感、劣等感を抱きながら、生活のために金を稼いできた。演劇人として認められなかった彼が芸術家を相手に写真を売るという現実、辛いものであったに違いない。そしてその屈辱感、彼を頑固で暗い性格にしていった。」（同上書籍a p. 015）

そのような辛い心持ちのままアジェは廃れ逝くパリを、彼の願望や勿論生活上の理由もあったようだが、

私は20年以上の間、私個人の考えからパリのすべての古い通りの写真を撮り続けてまいりました。それらは18x24センチのガラス乾板によるもので16世紀から19世紀までの美しい一般建築物に関する芸術的な資料です。古い館、歴史的或いは珍しい建物、

美しいファサード、美しい戸口、ドアノッカー、古い給水場、昔風の木々や錬鉄製の階段、更にパリの教会の内部（全体と芸術的な細部）例えば、ノートル=ダム寺院、サン=ジェルヴェ=サン=プロテ教会、サン=セヴラン教会、サン=ジュリアン=ル=ボーヴル教会、サン=テチエンヌ=デュ=モン教会、サン=ロック教会、サン=ニコラ=デュ=シャルドネ教会等があります。これら芸術的で参考資料となる膨大なコレクションは、すでに完成しています。私はすべての“古きパリ”所有しているといえます。高齢になるにつれて、つまり70歳近くになり、私には相続人も後継者もいませんので、これらの写真がその価値を分からぬ者の手に渡り、誰にも利用されることなく、最後には紛失しかねないこのコレクションの将来を思うと心配ですし、苦しくもあります。（同上書籍 a p. 011）

出来るだけ写真という媒体に留めおこうという思いで作品を制作したのだろう。パリ市歴史図書館に5500枚もの写真を売却したことが結果的に当時のパリの様子を視覚的に伝える重要な歴史的資料になったのは言うまでもない。

実際、パリの街を区画ごとに網羅的に撮影していったアジェの作風や被写体は、彼の経済状況、健康問題、欧州での政情不安等の要因から多少の変化は感じられるが、劇的な変容という程でもなく、第一次世界大戦勃発まではこの傾向が続いたと言えよう。（同上書籍 a p. 215-p. 220 より要約） それ故スティーグリッツ等によりアメリカで何が起こっているかとあまり気にかけていなかったのではなかろうか。

上記の引用（同上書籍 a p. 011）は「歴史記念物保存館の館長への手紙」（1920年11月12日付け）からの抜粋で、アジェはかなりの安値で作品を殆ど売却してしまうのだが、彼にもこの『館長』にも戦争の足音が、第1次世界大戦が始まる1914年以前から、かなり間近に聞こえており、やがて写真どころではなくなると予見していたのであろう。その意味で、スティーグリッツの場合のように、何年から何年までをあまり詳しく気遣うことはしない。（実際には、二度の世界大戦による戦禍のためにパリの街が破壊しつくされて廃墟となることはなかった。）

「伴侶を失って（1926年）以降アジェは途方に暮れて食欲もなくなり、外出することもほとんどなく、孤独と失望の日々を過ごすことになった。アジェ自身、急に老いを感じ気力もなくなり重いカメラを持ち歩くことはできなくなったと述懐している。」（同上書籍 a p. 015）翌年8月アジェは亡くなった。没後の彼の評価を考えると気の毒な晩年であった。

2. スティーグリッツについての考察 ウジェーヌ・アジェ回顧 (榎淡交社 東京都写美術館企画・監修 1998年9月13日 初版発行) 及び、アルフレッド・スティーグリッツ展図録 (以下、同上書籍cと記載、ページ表記に関しては本稿末尾参照)

スティーグリッツは1864年

ニュージャージー州ホーボケン生まれの米国籍であるが、両親はドイツ出身であった。父エドワードは、1850年頃ドイツからアメリカに渡ってきて、精密機械の仕事をしてきた。南北戦争が始まると、北軍に参加している。ドイツ生まれのヘドウィッグ・ウェルナーと1862年に結婚、その後は、毛織物業に変わり、大成功した。二人の間には、6人の子供が生まれるが、アルフレッドはその第一子であった。間もなく、一家は、ニューヨークのマンハッタンに移り、子供たちの教育はニューヨークで行われた。1879年にニューヨーク・シティ・カレッジに入学した頃はとくに数学に興味を持っていた。両親はアメリカに同化していたが、母国であるドイツへの志向が強く、それがアルフレッドの人格形成に大きな影響を与えたとおもわれる。1881年、父エドワードは、事業から引退すると子供たちに最高の教育を受けさせるため、家族を連れてヨーロッパに渡った。そして、アルフレッドを、ドイツ、カールスルーエのギムナジウムに入れ、徹底的なドイツ教育を受けさせた。さらに彼はベルリン工科大学に進み、機械学を専攻した。(同上書籍c Page s1)

1890年、妹フローラが亡くなったことがきっかけになったのか10年間のヨーロッパでの生活にピリオドをうち帰国してニューヨークに住むことになるのであるがまだヨーロッパへの未練はたっぷりであった。(同上書籍c Page s2)

だが、帰国して触れたアメリカは、彼にとって、ヨーロッパとのギャップが想像以上に大きかったようである。米国の写真界は、ヨーロッパに追従する絵画的指向が全盛であったし、絵画や芸術そのものも保守的であるように感じた。(同上書籍c Page s2)

スティーグリッツはパリ或いは欧州でのピクトリアリズム写真や写真家たちへ対抗意識もあり、彼の米国での仲間を引っ張って行くためにもカメラクラブ・オブ・ニューヨークを設立し、その機関紙『Camera Notes』を発刊して「ピクトリアリズム - ストレート写真」という二項対立の図式を作ったが、1905年にはロンドンの写真グループ、リンクト・リングに米国支部を作ることを提案しており、この頃には上記の二項対立もあまり必要性がなくなったとも言えよう。また作風も少しずつ変わっていった感があり、ジョージア・オキーフをはじめ女性のヌード写真、家族のポートレート、牧歌的な風景写真等、アジェの作品とは、比較における対立点が次第にと希薄になっていったように見え、むしろヨーロッパ時代の作風にかなり回帰していったように見える。

(ジョージア・オキーフ Georgia O' Keeffe, 1887-1986)

スティーグリッツやその家族は、第1次世界大戦への直接的な関わりは無かったようで、米国本土も戦火にさらされることは無かったのは周知のことだが、

情熱もやや衰えてきたようであった。その原因のひとつは、第一次世界大戦にアメリカが参戦したことである。両親の母国であり自分も学生時代を過ごしたドイツと戦うことに苦悩する。その上『291』のビルの取り壊しも、いかんともし難いことであった。スティーグリッツは自分の制作活動に集中する。(アルフレッド・スティーグリッツ展図録\* (同上書籍 c Page s5)

《終点》も《三等船室》も彼の思想を十分に象徴しているが1917年から撮り始め1924年に結婚した画家のジョージア・オキーフを主題とした一連の作品や、雲を主題にした《イクィヴァレント》は、その思想がさらに明快である。(同上書籍 c Page s5)

上記引用の最後に言及されている《イクィヴァレント》に対してのように、ほとんど哲学的とも思える作品に傾倒していくが、本論文ではそこまでは言及しない。

#### 第4章 両者についての考察のまとめ、及び作品への現実的な対応

アジェは1890年頃パリに移り住んでからあまり撮影スタイル・被写体は変わらなかったのではないかと(ウジェーヌ・アジェ回顧(株)淡交社 東京都写真美術館企画・監修1998年9月13日 初版発行)からの類推)。殊に1897年頃に始めたと言われる、失われつつある19世紀以前のパリの古い部分を被写体や地域毎に分類してカタログ化するという典型的な19世紀当時の記録者の手法はピクトリアリズム風の雰囲気を残しておりストレート写真の対立点とみなされたのであろう。第一次世界大戦が終結した1918年以降も、すぐには撮影を再開しようとはせず、1924年から翌年の『ソー庭園』の一連の撮影が最後となったと言われている。後に出合ったマン・レイやベレニス・アボットらの機関紙、『シュールレアリスム革命』への写真掲載に際しても名前を載せることは拒否したとされる。あくまで、芸術家や建築家のための写真による資料作成に徹した感がある。

スティーグリッツは1880年代に渡欧し現地でのピクトリアリズムの影響を大きく受けた。しかし1890年にニューヨークに戻りその勃興と発展の凄まじさに撮影の興味の変化を余儀なくされ、フォトセセッションの方向へ舵を切ったのではなかろうか。その後またピクトリアリズムへの復古的な作風に戻り晩年は『等価 (Equivalent)』へと向かう(アルフレッド・スティーグリッツ展図録からの類推)。

よって『Camera Notes』の創刊が1897年なのでスティーグリッツの作品に関しては基本的に1897年頃から1910年頃に撮影されたものを念頭に置くが、ニューヨークに戻った当時(1890年)のような作品を全く撮らなくなった訳でもなく、1890年~1910年の時期の作風

に関して果敢に言えば、フォトセッションとピクトリアリズムの両者間を揺れ動く時代であったように思われ、どちらか一方に留まっていたとは言い難い。故に、この時期の作品に類似しているものはその雰囲気重視して、ある程度年代に拘わらず柔軟に考慮する。

## 1. アジェの作品の分類、及び作品への現実的な対応

アジェのパートに関する作品については、3点ずつ5グループに、構図やモチーフの似ている作品毎に分類し、各グループには其々、プロローグ、オブジェ、植物、小径、調度品と家具、という名称を付けた。

### A. プロローグ

アジェは予て画家志望であったとされ、彼に関する写真集の多くに自作の絵画の写真が掲載されている。竹林、朝顔、ガラス窓の反射、及び鶴岡八幡の絵馬、である。4点とも横置き作品で、上下方向にモチーフのラインが流れている構図の似た作品を集めた。

### B. オブジェ

撮影のためあちこち探して廻ったが所謂洋風のオブジェは鎌倉の市街地には少なく、逆に宗教的な像や嘗ての武家の街を感じさせるそれは多いように感じた。拠って本論冒頭で規定した撮影範囲で見つけ出し作品とした。其々、藤沢駅前の『地』、境川橋上の『雲の形』、江の島漁港の『海の詩』、稲村ヶ崎公園の『遭難碑』。全て横置き作品だが構図的にも若干の類似性が感じられる。

### C. 植物

パリと鎌倉では気候も植生も違うであろう。拠ってこのグループに関しては「植物」、という大きな括りだけで分類した。其々、円覚寺山門付近のモミジ、古い家屋とソテツ、鶴岡八幡・源平池のハスの葉、浄智寺境内の小さな祠とシダ。全て横位置の作品で、構図としての類似性はあまりないがモチーフ的な纏まりは保たれている。

### D. 小径

パリの街を区画分けして網羅的に撮影していったアジェは多くの小径や通りを作品として残している。当時は自動車等も少なかったのであろう、この種の作品には自動車も人も写り込んでいる作品は殆ど皆無である。拠ってその様な小径でそれなりに有名な所を選び作品とした。其々、浄智寺山門前、東慶寺境内、明月院境内、鶴岡八幡参道。全て縦位置の作品で奥行き感を強調した。

## E. 調度品と家具

個人の家屋や店舗内にあるものは、撮り直しの必要が生じた場合の事等を想定すると避けておいた方がよかろうと考え、このグループの撮影は、それら以外の場所で行った。其々、円覚寺唐門の門扉飾り、明月院本堂の置物、『北鎌倉古民家ミュージアム(注1)』のテーブル、同施設の古い雛飾り。全て横位置の作品でモチーフ的な纏まりを優先した。

## 2. スティールグリの被写体の変化、及び現実的な対応

ここで具体的に、スティールグリがストレート写真に傾倒している時期の被写体と、それ以前の、欧州留学中に撮影していたピクトリアリズム的写真の被写体の変化について、その違いが顕著なものについて考える。

代表的なものをいくつか挙げてみると、エンパイアステートビルのような摩天楼や、近代的な高層建築物、蒸気機関車や旅客用の馬車や馬車鉄道、『三等船室』にみられるような撮影される事を意識していない群衆、後々の作風へとつながりも感じられる飛行船・飛行機(および同時に写り込む空・雲等)、大小の船舶、多くの明かりが灯る夜の街並み、等が挙げられる。それは第一次世界大戦に国土が直接的に巻き込まれる脅威がなかったアメリカの科学技術的、あるいは工業的發展のためニューヨークに出現していた事物に、帰国した後スティールグリが大いに感化された結果による被写体の変化のように思える。

アジェのパートに設定した分類法と同様にスティールグリの作品についても、上記の説明に則って3点ずつ5グループ分類し各グループを其々、建築物、人々、ダイナミズム、交通手段、エピローグ、という名称を付けた。具体的に説明すると

### a. 摩天楼や近代的な建物 → 建築物

鎌倉市には都市景観条例(注2)等があり、ウォーターフロントにも摩天楼と言えるような高層の建物は存在し得ないし、実際あちらこちら捜し歩いたが発見できなかった。やはり境川河口付近のマンション群が最も高層の建物であるように見える。

そこでこのグループは写真の構図、及び被写体の意味合いが比較的類似しているものを集めた。具体的には、境川河口付近のマンション群、海の家建築のための足場の鉄材、建築中の集合住宅、鎌倉への入り口の象徴でもある大船駅前の観音像、である。

### b. 『三等船室』にみられるような撮影される事をあまり意識していない人々 → 人々

この『三等船室』以外にも『競馬観戦をする群衆』を撮影した作品等もあり、また前項の旅客用馬車の作品も周辺の歩行者も含めて考えると同様に分類できるものとして、まとめて「人々」として1グループを作った。

新興の大都市の象徴として人の多さ、行動の多様さ、の表現としてこのグループを構成

した。其々、腰越海岸付近の修学旅行生、スタート練習をする体育大学の学生、交差点で信号待ちをする人々、待ち合わせスポットで写真撮影を楽しむ観光客、である。

c. 稼働中の重機や労働する人々のダイナミズム →ダイナミズム

国土が直接的に第一次世界大戦に巻き込まれて破壊させる懸念のなかったアメリカの大都市の活気や躍動感を端的に象徴するのが、重機やそれらを使って労働する人々、その成果物としての建築物ではなかろうか。其々ユンボで整地中の腰越海岸、境川河口付近のクレーン車、橋梁の耐震工事のための作業船、印象的なデザインのマンション、である。

d. 蒸気機関車、旅客用馬車、馬車鉄道 →交通手段

これら前時代的な交通手段も残念ながら鎌倉にはない。既に新しい交通手段にとって代わられているのでそれらを象徴する、JRの駅、モノレールとバス、国道を走行する自動車等で代用する。

e. エピローグ

江の島・鎌倉周辺の夜の街並み、加えて飛行機（および同時に写り込む空）更に雲等。夜の街並みは江の島・腰越周辺の雨天での夜景。後半2件は本稿で考えている時間的な範囲は逸脱するが、その後のスティーグリッツの作風変化を予見させて作品のパートを締めくくることとする。

上記のカテゴリズでは被写体のみを考えたが、実際には何時（どの季節に）撮影するか、或いはできるかもかなり問題で、例えば昨今の地球温暖化による影響により鎌倉周辺ではまれにしか雪が降ることはなくまた降雪時にはそれはそれで都市部の交通インフラの脆弱さをすぐに露呈してしまい、公共交通機関がマヒしてしまうのはいつものことであった。極力、天候に左右されない日を選んだが、スティーグリッツは降雪した状況をうまく被写体と組み合わせて撮影している事も多く、有名な蒸気機関車と雪の組み合わせ等は予め降雪が見込まれるときには電車の撮影になるが大船駅周辺で、所謂「鉄撮」する心づもりをしていたが、これまで機会に恵まれず、残念ながら断念した。

おわりに

上述を踏まえて作品を制作しているが、実際に撮影に出かけてみればどこでよい被写体に出合うのかも予想できなかつたので、個人的なフィーリング・好み等が合えばシャッターを切ることにしていた。よって、手の付けやすさも考慮して、大まかな方向性としては「雰囲気」的には静謐で、少し寂しさの漂う作品群をアジェ風とし、躍動感があふれ明るい作品群をスティーグリッツ風として、撮影地とモチーフ的には鎌倉・北鎌倉の神社仏閣周辺や町並みをアジェ風として（本論冒頭の① 南回り）、稲村ヶ崎・腰越～江の島に至る江ノ電沿線の海岸線や、国道 134 号線沿いの様子でスティーグリッツ風として大別し（本論冒頭の② 北回り）、2 グループに分けて写真撮影・作品制作を進めていった。

但し問題点もあり、繰り返しにはなるが、特に上記スティーグリッツ風作品の構成として、彼が米国に帰国した当時の、ニューヨークの勃興に対する象徴的で重要な作品のモチーフとしての、蒸気機関車、馬車鉄道、等が現在の鎌倉には存在せず、是非とも作品中に加えるなら観光用のそれらを観光地や都内などで撮影してくる以外には方法はなさそうなので、「全てを鎌倉で」というコンセプトから、現在の鎌倉の実情に合わせて被写体を適当に置き換えて表現した。例えば蒸気機関車は国道の自動車の車列に、馬車鉄道は大船駅発着のバスやモノレールに置き換えて表現した。

また、作品は全てフィルムカメラで撮影しており、それらを印画紙にプリントしている。アジェ風の作品はレトロ感を出すために若干黄色っぽく見えるバライタ印画紙に焼き付けそれをデジタルイメージにしているが、差別感を出すため演出としてスティーグリッツ風の作品はシャープ感を大事にして黒白がはっきりしている RC 印画紙に焼き付け、それからデジタルイメージを作成している。

作品の内容を考えると、アジェのパートに関して言えば、幸運にも鎌倉は太平洋戦争末期の空襲等による大きな戦禍は被らず、歴史的な事物の保存状態は比較的良好と言えるので、アジェが行ったような典型的 19 世紀の記録者の手法、即ち、植物、モニュメント、風景等の絵画的主題の写真を地域毎に分類して多数撮影するやり方で、アジェが見続けた次第に寂しくなっていくパリを鎌倉に置き換えて擬える事はできていると考える。また、都市部の人気観光地であるが故の弊害、つまり都会化（原宿化とも言えようが）してしまう前に多くの「今」の鎌倉の事物を記録しておくことは意味があったようにも思う。



一方、スティーグリッツのパートに関して言えば、彼の 1890 年から 1910 年の間の活動をみるに、ヨーロッパからニューヨークに戻った直後の同地の変容により受けた、言わば、カルチャーショックのため、その作風が一時的にピクトリアリズムからストレート写真に大きく変容している。筆者の意図としてはこの間の彼の作風を鎌倉の都会的な部分を撮影することにより表現しようとしているが、ほとんど無制限に開発が進んだニューヨークに対し、前述のように鎌倉は都市景観条例等の制限によりかなり迫力に欠け、特にウォーターフロントの地域においての物足りなかった。結果としては、スティーグリッツがヨーロッパからの帰国直後に見た勃興するニューヨークの姿を、鎌倉の域内の事物だけで擬える事は些か無理があったと認めざるを得ない。(もし、国内なら撮影地はどこでも可、という条件にするならば、超高層ビル、蒸気機関車等、殆どの被写体は撮影できそうだが、それはまた別の機会に譲りたい。)

しかし本論文の主題から外れるが、スティーグリッツの作風はその後次第にピクトリアリズムへ回帰するような傾向を見せ、ついには Equivalent (= 等価) という、哲学的とも言える境地に至るが彼の作品の影響下から、マン・レイ (Man Ray, 1890-1976) や その助手であった、ベレニス・アボット (Berenice Abbott, 1891-1991) 等の逸材達を輩出した事に気付いたのは意外な成果であった。

以上。

引用文献、参考文献、注

引用文献 増補 20 世紀写真史 (株)筑摩書房 2022 年 12 月 10 日第 1 版 伊東俊治著

引用文献 ウジェーヌ・アジェ回顧 (株)淡交社 東京都写真美術館企画・監修

1998 年 9 月 13 日 初版発行

引用文献 *IN FOCUS ALFRED STIEGLITZ PHOTOGRAPHS from THE J. PAUL GETTY MUSEUM* \*

( \*上記 ウジェーヌ・アジェ回顧 (株)淡交社 東京都写真美術館企画・監修 と併記して詳述する必要があったため筆者が翻訳して記載した。)

引用文献 アルフレッド・スティーグリッツ展図録 東京・新宿、小田急グランドギャラリー、昭和 60 年 5 月 17 日～6 月 5 日 発行 PPS 通信社 発行人ロバート・L・カーシンバウム 印刷(株)凸版印刷 巻末スティーグリッツ資料・澤本徳美の解説文 (全 5 Page、Page 記載がないので其々 s1～s5 とする) 参照

参考文献 アジェのインスピレーション (ひきつがれる精神)

公益財団法人東京都歴史文化財団 東京都写真美術館

2017 年 11 月 初版第 1 印刷発行

参考文献 アルフレッド・スティーグリッツとその仲間たち

公益財団法人東京都歴史文化財団 東京都写真美術館 ©1997

(注 1 : [北鎌倉古民家ミュージアム \(kominka-museum.com\)](http://kominka-museum.com))

(注 2 : [鎌倉市／都市景観条例 \(city.kamakura.kanagawa.jp\)](http://city.kamakura.kanagawa.jp))