

視覚文化論の可能性

The Conditions of Visual Culture Studies

生井英考
IKUI Eikoh

視覚文化論とは何か

今日は 20 年ほどの間に顕在化してきた「視覚文化論」と呼ばれる新しい分野または方法について考えてみたいと思います。

視覚文化論は英米では Visual Culture Studies または Visual Studies と呼ばれます。とはいえ双方に違いはほとんどありません。まあ経験的というなら、前者のほうがどちらかといえば美学・美術史系統の研究者、後者が映画史やメディア研究などの分野の研究者によく使われているとも見えますが、少なくとも名称をめぐる大きな論争の類いはないといっていいでしょう。

ただ、いまの説明でおわかりかもしれませんが、視覚文化論というものはこれまでの視覚芸術に関する諸分野が相乗りしたようなところがあります。学際性という我々は折衷的でディシプリンが溶け合った新領域というふうについ発想してしまいがちですが、実際のところ近年の学際研究の多くは相乗り状態のバスのイメージに近い。さまざまなディシプリンを持った研究者が、漠然とした期待や予測を共有しながら同じ方向に向かうバスに相乗りしている。バスの中では前のほうや後ろのほうにめいめい固まっている大小のグループあり、ひとりで超然と離れた窓ぎわにいる者ありという感じですが、それでも車中にはどこか浮き浮きした気分が漂っている、とまあそんなところでしょうか。

*

そんな「相乗り」の視覚文化論は、しかしいつごろバスを仕立てて姿を見せるようになったのか。記憶に間違いがなければ、大体 1990 年代の前半、概ね 1992 年から 94 年にかけてのころに最初の盛期を迎えたのだったと思

います。視覚文化論ということを使い始めたのは美術史だという説もありますが、一概にそうとは言えません。というのもこのあたりの展開は1980年代における写真論の広汎な動きから大きく示唆されたものだったからです。それについては、しかしもう少し後で触れることにしましょう。

では、視覚文化論とは概ねどういうものとされているか。いうまでもなく厳密な定義はありません。しかし大ざっぱにいうと三つの点を挙げることができます。

ひとつは、視覚文化論が近代における視覚の専制をめぐる批判的検討である、ということです。そもそも人間の五感のうち視覚が優位を占めるようになったのは近代においてのことでした。それ以前、たとえば中世においては聴覚と触覚が重要な位置を占めていた。カソリック教団における儀礼などを見るとよくわかります。それが近代になっていわゆる遠近法が発明されたことによって、一気に視覚の位置が引き上げられることになる。むろんルネサンスがその重要な抬頭期ですが、それ以降、絵描きという存在の職業化が急速に進むのと並行して世界が均質化された表象空間となっていきます。バロック＝ロココ、また同時代のオランダ市民芸術といった様式は、表われ方こそ異なりますがこの点で共通した歴史の刻印を帯びている。その後、19世紀を迎えて視覚の拡張が起こります。カメラ・オブスキュラの普及、パノラマ劇場の流行、ステレオスコープの人気、そして近代写真術の開発といった諸々がこれにあたります。と同時に面白いのは、こうした視覚の拡張と国民国家の編成とが、奇しくも並行的に進んだことです。

近代写真術の発明からパリ・コミューンにおける記念写真／手配写真のエピソードは、この皮肉な関係を象徴しているといえるでしょう。よく知られたエピソードですが、パリ・コミューンで蜂起した面々がバリケードを組んだ街頭で記念の集合写真を撮影したところ、それが首謀者たちを特定する警察の手配写真に利用されてしまったという。つまり視覚の拡張はまさに編成されつつあった国民国家の管理に即応して生活のなかに急速に浸透した、というわけです。

そして20世紀はこの拡張された視覚に動きと音が加わり、電気と電子の画像が商品化された社会を覆い尽くすことになりました。この状態を「ス

ペクタクルの社会」といったのはフランスのシチュアシオニスト運動の一員だったギイ・ドゥボールですが、既に20世紀半ばには視覚と映像がそれぞれ自体フェティッシュ（呪物）としての力を持っていることが広く実感されるようになっていた。写真の登場を指して「オーラの消失」ということを指摘したのはヴァルター・ベンヤミンの有名な言葉ですが、実は彼が消失と見たその地点から既に新しい種類のオーラが生じ始めていた。これはいまではもう、いちいち断わるまでもない共通認識になっていると思います。そしてドゥボールが「スペクタクルの社会」と読んだ状況も、いまなお変わりません。視覚文化論はこうした文明のパラダイム・チェンジを踏まえたうえで、視覚がすべてを差し置く状況そのものを批判的に観察し、検討しようとするわけです。

構築主義と人類学

ふたつめは、こうした発想が視覚の自明性を疑うということ——すなわち構築主義の立場で視覚を捉えるものである、ということです。構築主義（constructionism）は本質主義に対抗するものですが、たとえば「視覚」（vision）という概念は、物理的・生理的に光が網膜に像を映し出したりするものを指すもので、行動主義心理学や認知心理学が関心を寄せます。他方、これに対して視覚文化論は「視覚性」（visuality）ということの問題にします。それによると我々の視覚は「モノがそこにあるから見える」のではなく「物の見方によって見えるものがつくられる」のだと考えられる。いいかえれば客観的実在としての「事実」（fact）や「真実」（truth）があるのではなく、特定の物の見方によって構築された「現実」（reality）があるだけなのだ、ということです。視覚文化論の登場を促した有力な存在に、いわゆる「ニュー・アートヒストリー」の美術史家ノーマン・ブライソンがいますが、彼は視覚文化論が使う「視覚性」という概念を「意味のネットワークに絡めとられた光」だというふうに説明しています。人間が目にするイメージは単に網膜に映った物体像ではなく、あらかじめ習得された美醜の判断や物の見方を通してそれを知覚し、認識しているのだというわけで、これは

まさに典型的な構築主義の立場です。

*

三つめは、視覚文化論には人類学的な発想が色濃く投影されている、ということです。たとえば、いましがた引用したブライソンの「意味のネットワーク」という考え方は、現代の人類学者のなかで最も影響力の大きいクリフォード・ギアーツによる有名な「文化」の定義を引き継いでいます。ギアーツによれば、文化とは何らかのモノやコトやヒトを社会的に成立させる「意味のウェブ」だという。これは明らかにブライソンのいう「意味のネットワーク」と同じであり、その概念の基盤になったものにほかなりません。

ちなみに視覚文化論は、先ほどの視覚の専制についての話でもわかるように、やはりミシェル・フーコーの仕事や考え方に大きな示唆を受けています。フーコーはとりわけ歴史学者たちに激しい挑戦を仕掛けて実証主義への妄信を粉碎しましたが、その後、歴史学とその他の歴史研究の内外では人類学的な視点と方法を援用することによってこれに応答しようとする傾向が顕著になりました。そもそも歴史学においてはフーコー以前からアナール派史学やE. P. トンプソンらの労働史学の仕事のおかげで従来の歴史学の対象からこぼれていた無名の人々の経験のコレクティブな歴史への要請というのが高まっていたから、生活様式とその価値体系に関心を寄せる人類学や民俗学の貢献の可能性は大いにあったことも確かです。また人類学は「語る」ことへの意識の敏感な学問ですから、歴史との相性も悪くない。と同時に、これは後でお話しますが、20世紀における「文化」概念の変容に大きくコミットしたこともあって、その後の人文諸分野には人類学の影響が歴然とすることになったわけです。

「視覚」と「文化」

さて、ここまで視覚文化論の大ざっぱな特徴を列挙してきましたが、ここからはもう少し分節的に考えてみたいと思います。つまり視覚文化論というのは「視覚」と「文化」から成り立っているわけで、このそれぞれを

点検してみることで視覚文化論の出自とか実践をたどってみようというわけです。

視覚文化論は先ほど言いましたように、1990年代の前半に最初のまとまった盛り上がりを見せましたが、そこには先立つ20年間ほどの期間における映像文化への関心の広まりがありました。特に写真の場合が特徴的です。

写真というメディアと表現は長らく美術館の蒐集対象ではありませんでした。博物館では早い時期から視覚資料としての写真の利用が進んでいましたが、ファインアートの世界での写真の地位はないも同然だった。いまでは写真史は、ある時期ブームともいべき状態を見せたこともあってひとつの分野のように見なされたり振舞ったりしていますが、もともとファインアートのなかに写真の領分はなかった。写真史の巨匠としていまでは名高いアルフレッド・スティーグリッツが世紀の変わりめのニューヨークで一種特別な位置にあったのは、彼が先進的なモダンアートのギャラリーの主宰者で美術理論雑誌の発行人だったという事実によるところが大きいのであって、必ずしも彼が写真家だったことに拠っているわけではありません。つまり端的に言って美術史における写真ないし写真家の地位は、初期の裕福なアマチュア・エリートたちの時代でさえ、ないに等しいものだったわけです。だからこそスティーグリッツもまたアマチュア写真クラブの面々を叱咤激励し、やり過ぎて猛反撥を食らうというようなことを繰り返してもいたわけでした。

*

しかしこうした写真に変化が訪れます。1960年代の終わりから70年代にかけてのことでした。それまで写真の世界は、一言でいうと小市民芸術であることによってその地位を確保していました。この戦略を成功させたのはニューヨーク近代美術館の初代の写真部長をつとめたエドワード・スタイクンで、その到達点が『ファミリー・オヴ・マン』(1952)という展覧会だったことはよく知られています。

そのころ一般の人々が「写真」という言葉から最も多く連想するのは『ライフ』のようなフォト・ジャーナリズムの媒体でしたし、写真家といえばロバート・キャパのような、異国の街や戦場を転々とするロマンチックな

ノマド(遊牧民)のような報道写真家のイメージが支配的だった。アルフレッド・ヒッチコックの有名な映画『裏窓』(Rear Window, 1954)でジェイムズ・スチュワート演じる主人公が骨折して車椅子に縛りつけられて自由に身動きできない報道写真家という皮肉な設定になっていたのは、こうした写真の地位を表わしていたということができるでしょう。

しかしヴェトナム戦争の時代を経て、TV報道が急速に影響力を拡大するにつれて、写真と映画というそれまでの支配的なメディアは後退することになります。1972年に『ライフ』が事実上廃刊したことはその表われです。と同時に、面白いことに、ちょうどこのころから美術館における写真の地位がするすると上昇し始めていきます。これを単なる偶然の結果と見るか、なんらかの仕組みが働いたものとするかは微妙ですが、いずれにせよ1960年代を通してそれまでの小市民芸術の枠をはみ出るようなタイプの写真表現があちこちで顕在化するようになってくる。

最初の契機は大きな社会的関心を一枚の写真という小さな個人的な視覚のなかにどう表わすか、当時の流行語でいえば concerned photography への志向性が強く現われたことでした。この concerned photography は直訳すれば「社会的関心の高い写真」となりますが、これではニュアンスが出ない。むしろこれは当時の日本の流行語だった「極私的」という感じでしょう。日本では「コンボラ」という言葉が写真史に出てきますが、これはアメリカの「コンテンポラリー・フォトグラファーズ」を受けての呼び名でした。しかし実際の作品や写真家たちの姿勢はむしろ「極私的写真」といふべきものでした。

そして写真のキュレーターたちのなかにも、こうした写真家たちの傾向と共通するものが現われてきていた。なかでもよく知られているのがニューヨーク近代美術館で開かれた「鏡と窓」展でした。これを企画したのがスタイクンの後を承けて MoMA の写真部長に就任していたジョン・シャーカフスキーで、ほかにもジョージ・イーストマン・ハウスの学芸員だったネイサン・ライオンズ、また彼らと同世代の写真家たちの存在によって美術館における写真の地位が急速に変わってゆく。といっても単にプチブル・アートが高級美術化したというのではない。現代美術のひとつとして写真

が写真だけの表現を追求し、写真だけの領分を築き上げてゆこうとする、そうした動きだったと言っていいでしょう。

写真論の隆盛

そしてこれを受けて、1970年代にはもうひとつの写真現象が起こります。それが写真論の隆盛です。特にスーザン・ソントグが折々に『ニューヨーク・タイムズ』に書いていた写真展評は発表されるたびに評判を上げていって、写真そのものに対する関心を掻き立てる重要な役割を果たしましたし、ロラン・バルトは社会学者だった時期に「映像のレトリック」などいくつか写真に関するエッセイを書いています。70年代には遺著となった『明るい部屋』を発表してこれも大きな反響を呼びました。

ソントグは先年亡くなったときを除いて、このところ日本で余り名前を聞く機会が少ないように思えますが、70年代から80年代に彼女が果たした役割は大変大きなものがありました。『写真論』にしても、彼女が終始言っているのは結局「視覚のエチカ」ということに尽きるのですけれど、それだけに批評的な姿勢の勁さには並みならぬものがあつた。亡くなる前の『他者の苦痛へのまなざし』も、それ自体、視覚文化論をいろいろもてはやす学界動向に対して厳しい一打を加えるようなものでしたけれど、それだけに与えた影響は非常に大きい。言っていること自体に何か斬新さがあるわけではないのですが、それがあれほど大きな力を発揮したことこそ、彼女が学者ではなく批評家として時代に毅然として深く関わった証しだといっていい。その意味でも、『写真論』として一冊にまとめられたソントグの批評とバルトの『明るい部屋』は、どちらもが専門の写真評論家ではなかっただけに、写真をめぐる知識層への啓蒙として、かなり大きな役割を果たしたといえるでしょう。

ただ、視覚文化論への直接の示唆ということかというと、むしろ写真評論家のジョン・バージャーの *Ways of Seeing* (邦訳題名『イメージ』) のほうが長期的な影響は大きかったことは付け加えておかねばなりません。実際、彼のこの本はいまでも英米の美術史学部で教科書に使われています。ソ

タグやバルトの本が歴史学者や文学研究者や社会学者や、いずれにせよ視覚芸術以外の分野の人々に広汎に受容されたとすれば、バージャーの仕事は美学美術史を中心にその視点と姿勢を深く受容された、と、いささか単純化すればそんな印象があります。

同時にまた、この時期には写真と記憶という今日的な問題に深く関わるような試みもありました。それがマイケル・リーシーの『ウィスコンシン、死の旅』です。これはウィスコンシンのあるコミュニティの歴史を写真を使って再構成したもので、リーシーは写真家ですが、こういう面白い試みでいわゆる「ヴァナキュラー」な写真をめぐる活動をつづけています。美術館における写真が、いかに「鏡と窓」といってもやはり一点ずつの写真画像ごとに鑑賞され評価されるという状態だったのに対して、リーシーのこれは一点ずつでは意味のとれない無名の人々の写真画像の堆積を通して、今日的な意味での集合的記憶を浮かび上がらせようという意欲的な試みだったと言えるでしょう。このリーシーはラトガーズ大学の歴史学部を出ていて、その学生時代に学部長だったウォレン・サスマンの薫陶を受けています。サスマンはアメリカ史のなかでもポピュラーカルチャーと文化史の専門家で、日本ではポピュラーカルチャーも文化史も脆弱な分野ですから彼の知名度はあまり高くありませんけれど、『歴史としての文化』という本ひとつで1970年代から80年代のアメリカ研究にきわめて大きな影響を与えた大物で、このサスマンが注意を喚起したのが、公的な文字資料以外の視覚資料や商品やそのほか有象無象ミセラニアスなものどもの重要性ということでした。そしてリーシーはそんな観点を通して、中西部の庶民史の、公的な次元には浮上してこない場へと遡行する手段のひとつとして写真を発見した、ということになったわけです。

ジャーナルの登場

そして1980年代になると、がぜん写真ブーム、写真論ブームという様相を呈してきます。折から進んでいたいわゆるジェントリフィケーション（再開発による都心部の優美化）の波に乗って美術写真のギャラリーが次々に

オープンし、特にロバート・メイブルソープのようなサブカルチャー出身の写真家がハイアートの世界に忽然と姿を現わすといったことが起こります。私は1980年代に彼の評判がニューヨークの美術界で急上昇するのと並行してプリントの質がみるみる変わっていき、同時に値段が驚異的な上がり方をするのを現場で目撃しましたが、ひとつ印象的だったのは、最後は悲劇的な亡くなり方をした彼が実は「写真家」ではなく「アーティスト」と呼ばれることを欲していたということです。これはマン・レイの時代と何ら変わりがない。他方では現代美術の世界での写真への興味がどんどん高まってきて「写真家」と「美術家」の境界線が一見すると消滅しているかのような現象を起こし始めてもいましたから、なおのことそれは興味深いことでもありました。

*

こうして90年代に向かって、さまざまに状況が整っていったわけですが、もうひとつ、こうした動きを促したのが視覚文化論にまつわるジャーナルの登場でした。いろいろなものがありますが、ここでは代表的なものを二つ上げておきます。ひとつは美学美術史寄りの『オクトーバー』で、これは今日の視覚文化論の展開に重要な役割を果たしてきたハル・フォスターやロザリンド・クラウスらが編集同人をつとめるかたちで確か1976年に創刊されました。

他方、よりメディア研究寄りのところでニュースを発信し、また論文というよりは批評の場となってきた『アフターイメージ』が創刊されたのが1972年です。こうしたジャーナルがそれぞれなりの活動を通して状況を左右してきたのは間違いないことでしたし、何よりそれまで分野別に、ハイブラウとミドルブラウといった区分のなかで互いに閉ざし合っていた視覚芸術間の情報が行き来するようになったことの功績は大きかったといわねばならないでしょう。何しろそれ以前、美術史の研究者は映画のことなんてほとんど知りませんでしたし、写真はよくて版画の同類という程度の認識でしたから。

またこの間には映画史の分野が本格的に成長を遂げたことも大きい。1960年代まで映画史はアメリカにおいてさえ、まともな研究の対象ではあ

りませんでした。当時の映画史は経済史・産業史の分野でいくらか扱われるのと、あとは文学研究者のなかで物語映画に関心を抱く人々のなかでのアプローチがあった程度でした。しかし1970年代になるとヒューマニティーズの学部のなかでの再編が行なわれて、メディア研究などのほかに大衆文化に関するものが目立ってくる。そこで学部の段階から映画を専攻する学生たちが登場し始めたのでした。たとえば古典期以前の映画史の研究者として名高いチャールズ・マッサーやミリアム・ハンセンなどはこうしたなかで登場してくるようになったわけです。

さらにもうひとつ忘れてならないのがイギリスに根強い観念史から表象文化論へとつながる流れで、日本では高山宏さんが特に熱心に紹介しているらしいですが、文学と思想の歴史のなかで「イメージ」を描くことへの関心がさまざまな仕事を生み出して、これも視覚文化論の胚胎に大きな影響を与えました。サブライム（崇高）への関心から出発して山岳の芸術思想史を描いたマージョリー・ホープ・ニコルソンから表象論のサンダー・L・ギルマンへという流れですね。またその間に、これはやはりフーコーの影響ですが、狂気をめぐる思想と観念についての探求がフランスを含めて大西洋の両側で盛り上がったことも大きかったと思います。

西洋近代というのはやはり遠近法以来の視覚の圧倒的優位のもとにあったわけで、それに対する異議申し立てがあちこちで一斉に立ち上がったことが視覚文化論の大きな背景になっていたといえるでしょう。

歴史の断絶と連続

さて、その結果、視覚文化論はどのように立ち上がってくるか。ひとつの例を挙げましょう。シャーカフスキーが近代写真術150周年をひかえてニューヨーク近代美術館の写真部長職を辞して引退したあと、後継者として登場したのはピーター・ガラッシーでした。その彼は1981年に「写真以前」という大変面白い展覧会を企画し、カタログを発表しています。これは写真の登場が近代芸術の歴史に楔を打ち込んだとする従来の考え方に異議を唱えたもので、一言でいうと遠近法という視覚のテクノロジーが写真

以前と以後をつないでいるという主張でした。それまでの写真史と美術史の常識でいうと、写真の登場によって西洋美術史は脅威にさらされ、印象主義に始まるモダンアートへの大転換が画されることになった——つまり写真は美術の歴史を断絶させた——という見方が重きをなしていたのですが、ガラッシーはこれを覆して写真を美術史の展開のなかに位置づけてしまった。これは昔ふうの考え方でいくと、写真の独自性をそこなうものということになりますが、1980年代の状況のなかでは美術史の「必然的な過程のひとつ」として写真を位置づけ直す、ということに大きな意味があったわけですね。というのも写真が美術の歴史を引っくり返して断絶をもたらしたという発想は、よく見ると写真というテクノロジーによって人間の知覚が定められているとする技術決定論に連なることになるからです。しかも技術決定論でいくと、写真がデジタル化されてしまうことによってこれまでの写真の領域の独自性は再び脅威にさらされることになります。ですからガラッシーの姿勢は、それだけを見ると従来の写真の独自性の維持を廃棄したかのようなものということになるわけですが、逆に写真を技術決定論から解放し、人間の知覚と認識の総体にかかわる歴史の一部として定義し直したという点できわめて戦略的な言説だったということになります。またこうした試みが視覚文化論の登場をうながしたことも見逃せません。

*

そしてこのガラッシーから10年を経た1990年、今度はジョナサン・クレリーが『観察者の系譜』を発表します。それによると写真の登場はヴィジュアルな知覚や身体に歴史に分節をもたらさなかった。それをもたらしたのは写真の前にあったカメラ・オブスキュラであった、といます。いうまでもないことですが、この論理はガラッシーとは似て非なるものです。というのもガラッシーは写真を遠近法の歴史的な展開の一部として位置づけることによって写真を「歴史の必然」としたわけですが、クレリーの論理でいくと人間の知覚に与えられた決定的な断絶から写真は遠ざけられ、カメラ・オブスキュラ以来の知覚の変容のなかに収められることになるからです。しかもクレリーはカメラ・オブスキュラが歴史を変えたともいわない。むしろ知覚の変容という大きな分節を表象するものとしてカメラ・

オブスキュラを位置づける。その意味で彼の議論は、よくいわれるように確かに狭い意味での「写真論」とは少しばかり違っている。

しかしだからといってそのへんを余り事細かにあげつらってみても余り意味はないでしょう。ただ、論理的なレベルではなく状況論としていうと、クレリーの議論は現代における独立した重要な芸術領域のひとつとされている写真の、その領域的自明性を疑うことによって、視覚文化論という超領域分野を立ち上げることに大きく貢献したという趣きがあります。私自身はこの過程にガラッシーからクレリーへという展開があったことを重く見ますが、そういうときと異論もあることでしょうし、それはそれで構わない。ちなみにクレリー自身はこういうときの常として「視覚文化論」という概念にもカテゴリーにも、むろん自分がそこに含まれることにも難色を示していますが、これは言説の政治性という古くて新しい問題に関わっているわけで、特に視覚文化論だけの話ではないでしょうね。

「文化」概念の19世紀

さて、ここで視覚文化のもうひとつの単位となる「文化」という概念について、ちょっと考えてみたいと思います。何しろ現代は「文化」ばかりの世の中で、とりわけカルチュラル・スタディーズはあらゆる分野に何らかの形で影響をおよぼしているとされます。

しかし視覚文化論がしばしば俎上に上げる19世紀において、「文化」はいまとはまったく異なった概念でした。現代の大衆文化論の源泉のひとつともいうべき19世紀の古典主義者アーノルドによれば、文化とは西洋の古典を最上とする偉大さの高みに達した芸術・思想とその制度の総称だというものでした。ただし、「文明」と「文化」の間には見逃せない違いがありました。すなわち「文明」が主として物質的な繁栄と洗練を表わすもの——つまり建築物や芸術品の類い——であるのに対して、「文化」はより精神性の度合いの高い、たとえば哲学や倫理といった理念の形式をとるものと考えられたからです。この違いは単なる形式の差に還元できません。というのも「文明」のほうは経済力によってある程度達成できるがゆえに

古典的蓄積の乏しいアメリカでも可能なものと思われるのに対して、当時の「文化」にはよりエリート的で排他的な含みがあり、したがって身分制なき民主社会の民としてのアメリカ大衆には受け容れがたいものと懸念されたからです。

また面白いのは、これが当時の「文学」概念にも反映していたことです。「文学」(literature)という言葉はもともと14世紀に「読書による上品な教養」という意味でラテン語から英語に入ってきましたが、19世紀になると「創造性」や「想像力」などの概念と結びついてロマンティックで審美的な啓蒙主義のニュアンスを帯びるようになった。ロマン主義は宗教に代わって人々の内面を浄化する美学とされ、文学的な言葉はときに聖職者による説教以上の力を持つと考えられたからです。そして19世紀に大衆社会かつ移民の大量流入を迎えていたアメリカでは、こうした「文学」が産業主義の拡大とひきかえに衰微する宗教心や、日々の重労働で鬱積する社会的反抗心などの問題を解消し、創造的な言葉に触れることで魂の浄化が果たされることを期待するという考え方が生まれます。今日の文学が世の矛盾や過ちを告発し変革への志をしばしば表わす傾向にあるとすれば、この当時の文学は逆に、人々の怒りや不満を慰撫する社会的な安全弁の役割を課されたものだったのです。

人類学と「文化」

しかしこうした一元的な発想は、折から抬頭した社会諸科学からの挑戦を受けることとなります。そのひとつが文化人類学です。そこで大きな役割を果たしたのが物理学から人類学へ転じてイヌイット(エスキモー)の文化に魅せられたドイツのフランツ・ボアズでした。

1887年にドイツから移民したボアズは、総合的な文化研究の性格の強いドイツ民族学の専門的訓練を受け、極地探検隊員としてグリーンランドで長期間過ごした経験豊かなフィールドワーカーです。このため渡米後の彼がコロンビア大学に創設された人類学部の教授職を得て学界での指導的な地位を築くようになると、フィールドワークを重視する基本姿勢に加え

て、対象の個別性にこだわって安易な一般化を嫌う文化相対主義と、形質人類学的アプローチによる反人種主義がアメリカ人類学の土壌として定着してゆくことになります。そしてこの再定義が、その後、アメリカ社会の随所にめざましい影響をもたらしてゆくこととなりました。たとえば黒人運動指導者のW・E・B・デュボイスはボアズの反人種主義理論に賛同して、1906年に勤め先のアトランタ大学の卒業式演説に彼を招くなど、社会運動と人類学との積極的な連帯を図っています。またボアズ門下のメルヴィル・ハースコヴィッツは1920年代のハーレム・ルネサンス運動に深く関与し、やはりボアズに学んだゾラ・ニール・ハーストンや民俗学者で作家のアーサー・フォーセットらとの親交を通して、今日「ブラック・ディアスポラ」と呼ばれる新しい理論につながるような黒人文化の新しい可能性を探っていく。ちなみにこういう過程のあちこちに写真が関与していたのも面白いことで、写真の社会史の分野ではこのへんの事情に関する個別研究が結構増えています。

一方、ボアズ門下の人類学者として最も有名なのがルース・ベネディクトとマーガレット・ミードのふたりです。彼女たちについては最近なかなか面白い伝記が翻訳されたりもしていますが、ここでは個別のエピソードの類いは割愛して彼らの仕事と「国民性研究」と呼ばれるものについての関わりに触れておこうと思います。というのも、この展開が後の写真論に微妙な影響を与えることになるからです。

この国民性という言葉、いまではごく普通に使われていますが、実はもともと人類学がいわゆる文明社会ないし産業社会をも研究対象にし始めたことから生まれました。たとえばアイルランド、シシリー、ケベック、また日本で知られたところではジョン・エンブリーの須恵村のフィールドワークなどもありますが、こういうふうには社会学との接点を持った人類学的な調査研究が大戦間期に盛んになった。この要請が特にアメリカで強まった理由は、やはり移民の急増と社会の多様化です。もともと19世紀的な発想でいくとアイルランド系や南イタリア、また東欧系などは「白人」のなかには含まれません。当時の主流支配層の因襲的な見方でいくと先ほど言ったような意味での高度な「文明」を有した社会の民族こそが「白人」であっ

て、ケルト系などはそのうちに含まれないし、南イタリアもローマ人の子孫とは見なさない。19世紀の人種観はそれはそれは強烈なものでした。

しかし世紀の変わりめをむかえてアメリカでは急速な産業化が進み、大量の安価な労働力が求められる。19世紀の帝国主義列強に伍すために資本主義のレッセフェールの膨張に身を委ねた結果ですが、そこでこの需要にこたえて労働力となったのがヨーロッパ周辺部からの大量の移民たちだったわけです。アメリカ社会は革新主義のもとでこうした人々を受け容れながら自らの社会の再定義を実践することになり、こうして世紀の変わりめを通してアメリカは実は建国時代とは似ても似つかない別種の社会へと急変貌をとげました。このとき当然のことながら「アメリカ」それ自体をも再定義する必要に迫られることになりますから、それに応じたのが「国民性」概念——つまり何らかの条件下で社会的に形成される文化的な気質、という考え方だったわけです。

「国民性」と文化

このへんは、人類学的な発想になじんでいない人には少しばかりわかりにくいかもしれません。特に今日のごく日常的な日本語の世界で「国民性」というと、「日本人」なり「アメリカ人」なり「フランス人」に本質化された「文化のDNA」のごときもの、というニュアンスを帯びていますから。しかしここで考えてほしいのは、「国民」なる存在が「国民国家」という理念的・文化的な政治の構築物に規定されているということです。国民国家はまぎれもなく近代の産物で、だからこそ「ガリアとしての我らが祖先」なんていうような本質主義的ヴィジョンを、自らを定義するための文化神話として必要としました。他方、フランスと同じ共和主義を奉じながら誕生したアメリカ国家の場合は、ガリアとしての云々のように民族的なフィクションで自己定義するわけには行きませんから、そこで国民国家という人工的に構築された環境のなかで生育する「国民性」なるものがあるという説明が説得力を持つものとなってくるわけです。

このことを示しているのが国民性研究の直接の母胎になった「文化とパー

ソナリティ」学派の抬頭です。その主要な業績として知られるマーガレット・ミードの『三つの未開社会における性と気質』はニューギニアにおける地域社会の子育てと家庭生活の比較研究をおこなったもので、それによると同じニューギニアでも調査した三つの部族で子育てと家事の役割分担法がまるで違って、男女の性別役割が逆転していたりするという。これによってミードは性別が生物学的に「与えられる」のではなく文化的に「つくられる」ことを説いて、今日のジェンダー論の先駆をなしたわけです。

この研究は、人間が成長過程で自らの属する文化を学び、いわば文化の「写し」を獲得しながら個性を形成すると考えた点で「文化とパーソナリティ」論の典型です。つまり環境決定主義で、世紀の変わりめ以降のアメリカの知識社会はこれこそ人種の本質主義に対抗し得るものとして高く評価することになっていきました。

*

こうしたかたちで「文化」を環境によって決定されるものとする、人間生活のあらゆる局面に「文化」が存在することになります。いうまでもなくそれは19世紀的な「文明・文化」とは大きく異なるものです。ではこうした「文化」概念がどのように写真の話と関連してくるのか。

まず文化を環境決定的なものとすることによって、個別の文化同士には優劣がないことになります。ボアズ門下の人類学者たちは早くから「諸文化」(cultures)という言い方で「文化」を複数形にして呼んでいましたが、この発想でいくと文化はすべて相対的なものとなり、歴史の古い新しいという差異も文化の優劣とは無関係のものとなります。もともと「諸文化」という言い方はいわゆる「未開の」生活様式もまた「文化」なのだという主張を支えるものとして口にされていたわけですが、ここでは逆に、近代以降の歴史しか有しない社会、それも産業革命以降の歴史が社会の形成過程そのものと重なるような社会——つまりはアメリカ合衆国のこと——にもまたヨーロッパと比肩すべき「文化」はあるのだ、という論理が成立する。と同時にこの考え方でいくと、環境の差異は無数の独自性を持った文化を生み出すということになり、その個々の独自性のなかに個々の「文化」があり、したがって「芸術」もある、というわけです。ネイティブ・

アメリカン芸術や黒人音楽の「発見」というのはその成果です。

さて、こうした相対主義的な発想が美術館制度に反映されるようになるのは、いうまでもなく1960年代のことでした。そのころになって初めて美術館は先住民や黒人芸術を本気で常設の蒐集対象として考え始めるようになり、また民俗学的な種類のものにも興味を抱くようになり、さらに映画などのポピュラーカルチャーにも目を向けるようになってくる。そこで写真かというと、実はそれ以前に既に部門化されていました。何しろ写真の専門部局を初めて設けたのがニューヨーク近代美術館ですが、ここは最初から写真部門がありましたから。またそれ以前からの美術写真の領域化の努力——これを主導したのがアルフレッド・スティーグリッツとその一門です——もあって、写真がいまさらポピュラーカルチャーを名乗る選択肢はない。しかしそうは言っても1950年代の「ファミリー・オヴ・マン」のやり方では写真はしよせん小市民芸術以上のものにはなり得ません。そこで写真は「諸文化」を生み出す環境そのものに対して従来の美術ではなし得なかったアプローチを可能にするメディアだ、というかたちで自己の再定義を行います。これが先ほど触れたジョン・シャーカフスキーの「鏡と窓」展の基本精神なんですね。実際、写真家たちの実践を「鏡」的なアプローチと「窓」的なアプローチに区分けしつつ、当の写真家自身ですら意識しなかったようなかたちで彼らの仕事に潜む意味を解釈してゆく——つまり再定義し、意味を付与してゆく——という行為自体が実はきわめて人類学的なものですし、それも「文化とパーソナリティ」の論理化の手法とまったく相同しています。

既に見たように視覚文化論の出現に至る過程の直接の源泉に当たるところに位置したのはジョン・シャーカフスキーであり、彼の同輩に当たるキュレーターたちの仕事でした。そこから視覚文化論の登場まではおよそ一世代ぶんだけの時間が経過していますが、しかし逆にいうと、それだけの時間がなければ美術史や美術理論が因襲的な様式論の軛から脱却し、また社会学が「文化」に目覚めてカルチュラル・スタディーズを編成するといった動きもなかったことになるでしょう。

ただ、最後に一言お断りしておく、私はこの視覚文化論なるものが独

立領域なり分野なりを形成するものだとは考えていません。というか、少なくともそれだけの「専門家」が生まれるようなものにはならないでしょう。初めにお話したように視覚文化論はあくまで相乗りのバスであり、それもこの10年は一種のバンドワゴン(流行の先端を行く乗り物)だったものです。しかしそれはもう走り出して10年は経っていますから、いまさら先物買いも乗り遅れもない。ですから私たちが今日それに注目する意味があるとすれば、それはむしろ相乗りのバスで旅をするということの愉悦と困難をとらふまえながら、窓外の景色に目を凝らすことだろうと思うのです。