

ジョン・シャーカフスキーは  
「ニュー・ドキュメンツ」展（1967）で何を目指したか  
—— 写真集 *A Vision of Paris*（1963）を通して

山際美優

はじめに

「ニュー・ドキュメンツ」展（1967）は、ニューヨーク近代美術館（以下、MoMA と表記）写真部門ディレクターのジョン・シャーカフスキー（John Szarkowski, 1925-2007）が企画し、同館で開催された展覧会である。彼は、同展の趣意書において、一世代前のドキュメンタリー写真家たちが「社会的な大義のために写真を撮っていた」<sup>(1)</sup>のに対し、「新しい世代の写真家たちは、ドキュメンタリーのアプローチをより個人的な目的に向けてきた。彼らの目的は、生活／人生（life）を改革することではなく、生活／人生を知ることである」<sup>(2)</sup>と説明する。そのような若手写真家の代表として紹介されたのが、ギャリー・ウィノグラッド（Garry Winogrand, 1928-1984）とリー・フリードランダー（Lee Friedlander, 1934-）、そしてダイアン・アーバス（Diane Arbus, 1923-1971）の3名で、計94点の写真が展示された。

同展は、ネイサン・ライアンズ（Nathan Lyons, 1930-2016）が企画した「社会的風景に向かって」展（1966）を引き合いに出して語られることが多い。開催時期が近く、アーバスを除く2人が両展覧会に選定されていること、どちらの展覧会もドキュメンタリー写真の新たな潮流を紹介していることなどが、その理由としてあげられる。両展に関して、サラ・マイスターはライアンズとシャーカフスキーの2人の語彙の違い、つまり前者が「スナップショット」を、後者が「ドキュメント」を強調していることを指摘しているが、出展作家や作品の差異には立ち入っていない<sup>(3)</sup>。

それに対して、本稿はそれらの差異を検討した上で、シャーカフスキーが3人の写真家による作品を「ニュー・ドキュメンツ」として提示することで、何を目指したのかを導いていきたい。筆者は、その問いに答えるために、彼が元々同展に合わせて「書

ジョン・シャーカフスキーは「ニュー・ドキュメンツ」展（1967）で何を目指したか  
籍」を制作・出版する予定であり、その執筆を、*A Vision of Paris*（1963）という写真  
集の編集と序文執筆を行ったハーヴァード大学のアーサー・トロッテンバーグ（Arthur  
D. Trottenberg, 1917-2003）に依頼しようとしていた事実に着目する。これにより、小型  
カメラを用いてすばやく路上や街中の光景を撮影するウィノグラッド、フリードラン  
ダーと、中判カメラを用いて静止した人物を撮影するアーバスを並置して展示するこ  
とによって目指したものを明らかにする。

## 1. サラ・マイスターによる見解と報告より

### 1-1. ドキュメントとスナップショット

2015年に刊行された *Photography at MoMA: 1960 to now* では、1960-80年の動向が  
「ニュー・ドキュメンツとそれ以降」と題されている。同書では、写真が芸術として  
認知されていく過程において、アーティストとしての個々の写真家に焦点を合わせ、  
ストレート・フォトグラフィを評価した点で、同展を象徴的な展覧会として位置付け  
ている。同書の中で、キュレーターのサラ・マイスターは、そのような展覧会は他館  
でも行われていたと説明する。その例としてあげられているのが、前年の1966年か  
らジョージ・イーストマン・ハウスで開催された「コンテンポラリー・フォトグラ  
ファーズ」シリーズの第一回「社会的風景に向かって」展である。「社会的風景」展  
は、同館のアソシエイト・ディレクターを務めていたライアンズが企画した展覧会で、  
デュエイン・マイケルズ（Duane Michals, 1932-）とブルース・デイヴィッドソン（Bruce  
Davidson, 1933-）、ダニー・ライアン（Danny Lyon, 1942-）の3名に、ウィノグラッドと  
フリードランダーを含めた計5名の写真家が紹介された。

マイスターは、両展ともに「平凡で、取るに足らない、些末なものに対する写真家  
の審美眼、及び彼らの作品の個々の性質に注目している」<sup>(4)</sup>と指摘した上で、それ  
ぞれの企画者が自らの展覧会を特徴づける語彙の違いについて言及している。つまり、  
シャーカフスキーが「ドキュメント」を、ライアンズが「スナップショット」を用い  
ていることから、前者は「現実性」、後者は「真正性」への焦点を示唆しているとい  
う。では、なぜシャーカフスキーは「ドキュメント」という語を用いて3人の写真家の作

ジョン・シャーカフスキーは「ニュー・ドキュメンツ」展（1967）で何を目指したか品を提示したのであろうか。ライアンズと比較することでこれを明らかにしたい。

## 1-2. 未遂に終わった書籍制作

ところで、「ニュー・ドキュメンツ」展は、展覧会開催当時に図録は制作・出版されていない。しかしながら、2017年に同展開催の50周年を記念した記録集が出版された。そこでは、先に紹介したマイスターの調査により、新資料も公開されている。

同書によると、展覧会開催に先立って、シャーカフスキーは「ザ・ニュー・ドキュメント (The New Document)」と題する展覧会の企画書を美術館に提出している。その企画書では、シャーカフスキーが50点の図版を付した64ページの、「図録 (catalog)」ではなく「書籍 (book)」の出版を考えていたこと、そしてその執筆をトロッテンバーグに依頼しようとしていたことが示されている<sup>(5)</sup>。しかし、この企ては実現されず、展覧会開催を目前にして、出展作家の3人に向けて、本の制作が「さまざまな事情で無期限に延期せざるを得なくなった」<sup>(6)</sup>旨を伝えている。

トロッテンバーグは、前述のように1963年に出版された *A Vision of Paris* という写真集の編集と序文執筆を担当した人物である。*A Vision of Paris* は、ウジェーヌ・アジェ (Jean-Eugène Atget, 1857-1927) の写真とマルセル・プルースト (Marcel Proust, 1871-1922) の文章を並置させて組み合わせた写真集である。同書の、写真と文章を見開きで並置させる体裁は、かつて写真家としてのシャーカフスキーが撮影・編集した2冊の写真集が、彼の撮りおろした写真と断片的な文章の並置によって構成されている点において共通している<sup>(7)</sup>。1962年からMoMAでキュレーター職を務めていたシャーカフスキーが図録として執筆・編集した書籍では、1ページごとに1点ずつの写真を掲載し、文章は分けて収録していたことを鑑みると、この共通点は看過しがたい。

## 2. ライアンズ企画「社会的風景」展との比較

### 2-1. マイケルズ、デイヴィッドソン、ライアンとアーバス

「社会的風景」展と「ニュー・ドキュメンツ」展を比較するにあたり、まずは両展の出展作家の違いを検討したい。マイケルズによる写真を見ていこう。ここでは、

ジョン・シャーカフスキーは「ニュー・ドキュメンツ」展（1967）で何をを目指したか

*Kiev, 1958* と *Leningrad, 1958* の 2 点に注目したい。被写体は顔をこちらに向けて微笑を湛えており、撮影者はカメラを平行に構え、被写体を画角に手際よく収めようとする意識がうかがえる。まるで、撮影者の合図のもと、被写体がポーズをとって微笑みをカメラのレンズに向ける、我々が日常的に行う写真実践のようである。というのも、この 2 点は、冷戦下のソ連に旅行に出かけたマイケルズが、友人のカメラを借りて撮影したものだからである。マイケルズは、大学で美術やデザインを学んではいたが、ソ連旅行当時は、写真家としての活動を行っていない。つまり、素人が撮影したような写真ではなく、素人が撮影した写真であり、まさしく英語本来の意味におけるスナップショットである。

このような定型的な構図は、デイヴィッドソンやライアンの写真にも見られる。なかでもデイヴィッドソンによる写真には、「家族」や「子ども」を被写体としているものが散見される。家族という被写体と、素人の写真実践とは、非常に親和性が高い。このような被写体の選択が、デイヴィッドソンにおける「スナップショット」的要素であるといえるだろう。ライアンが被写体とするのは、必ずしも「家族」ではないが、彼自身が共同体の一員として、その内部から共同体をとらえた姿である。ライアンは、1963 年から 1967 年にかけて、自ら「シカゴ・アウトロー・モータサイクル・クラブ」のメンバーの一員となり、綿密な取材と記録写真の撮影を行ってきた。一種の参与観察のような状況で撮影されたそれらの写真からは、撮影者と被写体との親密な関係を読み取ることができるだろう。

このように、上記の 3 名による写真が「スナップショット」のように見えるのは、定型的な構図と、写真に表された親密な〈関係性〉によるといえる。では、アーバスによる写真はどうか。アーバスの写真のほとんどは、ポートレート作品であり、人物を被写体としている。それも、被写体は撮影されることを了承しており、そのことを意識しているように思える写真でもある。この点においては、先の 3 名と共通する。しかしながら、*A Young Man in Curlers, West 20th Street, N.Y.C., 1966* の正方形に断ち切れ、フレームいっぱい収められた男性像は、見る者に撮影者と被写体との緊張関係と、どこもない閉塞感を感じさせる。また、*Married Couple at Home, Nudist Camp, New Jersey, 1963* は、日常的な背景における非日常的な被写体の存在が、この

ジョン・シャーカフスキーは「ニュー・ドキュメンツ」展（1967）で何を目指したか  
写真を見る者に居心地の悪さ、ないしは緊張感を与える写真となっている。このよう  
な「緊張感」や「閉塞感」、あるいは「居心地の悪さ」は、「社会的風景」展の出展作  
にはない特徴である。

というのも、アーバスは、撮影にあたり被写体と親密な関係を結んでいない。事実、  
アーバス自身、撮影のために被写体となる人物の住まう家に向かうときの心境を、「ま  
るでブラインド・デートをしているようであった」<sup>(8)</sup>と形容する。つまり撮影者で  
ある彼女は、未知の人との対面に際しての緊張状態にあったのである。アーバスによ  
るポートレート作品は、中判カメラとしばしば強いフラッシュを併用することによっ  
て、人物及びその細部の描写に優れた写真を撮影している。見知らぬ人物を、カメラ  
という特権的な手段によって、プロの写真家という立場から撮影することは、「スナッ  
プショット」と対極にある撮影行為である。

## 2-2. ウィノグラッド、フリードランダーに対する評価の仕方

続いて、ウィノグラッドとフリードランダーの写真を検討するにあたって、「社会  
的風景」展と「ニュー・ドキュメンツ」展のどちらにも出品された写真を見ていくこ  
とにしよう。こうすることで、ライアンズとシャーカフスキーのいずれもが評価した  
写真における、2人の企画者の評価軸の違いが見いだせるはずである。

まずは、ウィノグラッドの写真を見ていこう。*Los Angeles, 1964* は、街中でオーブ  
ンカーを走らせる男女を撮影したものである。運転席に座る男性は、顔をこちらに向  
けているが、鼻のあたりに白く光が飛んでいる。助手席に座る女性には、フォーカス  
が合っておらず、その横顔がぼんやりと確認できる程度である。男女の乗るオーブ  
ンカーの左車線に走る白い自動車は、その速度のためか被写体ブレが起きてしまっ  
ている。*Wyoming, 1964* は、車内からフロントガラス越しに、道路を横切る四足歩行の動  
物をとらえたものである。フロントガラスには、傷や汚れが目立ち、前方から降り注  
ぐ太陽の日差しが強く、四足歩行の動物は黒いシルエットとして写されているのみで、  
それが何であるかは判然としない。

次に、フリードランダーによる写真にうつりたい。*New York City, 1964* は、街のショー  
ウィンドウの一角を写したものである。窓ガラスには、ガラスの表面に貼られた文字

ジョン・シャーカフスキーは「ニュー・ドキュメンツ」展（1967）で何を目指したかのシール、向かいの建物の反射した像、窓の内側で光る蛍光灯の光が見えるが、一見何が写されているかを判別することは難しい。New York City, 1963 も、同様にショーウィンドウを写したものである。窓ガラスの向こうには、額装された肖像写真と、装飾的なフレームのある鏡が置かれており、ありふれた光景をありふれた画角でとらえたもののように見える。

このように、ウィノグラッドとフリードランダーによる写真は、路上や街中のありふれた光景を対象にしたもので、技術的に未熟であるとみなされかねない点を確認できる。これらの特徴は、ライアズという「スナップショット」、すなわち素人が気軽に撮影した写真のようであるととらえることもできる。しかしながら、ウィノグラッドの写真からは、男女の異なった写され方による彼らの心理状態の違いや、道路を横切る動物の一瞬のその前後の状況を想像させる。また、フリードランダーのショーウィンドウを写した写真のガラス・写真・鏡の組み合わせによる画面上の複雑な構成は、持続的な鑑賞を要するだろう。これらのことをふまえると、シャーカフスキーは、「ドキュメント」（=資料）という語を用いることで、これらの作品に、ありのままの「現実性」以上のことがあることを示唆したかったのではないだろうか。すなわち、その資料としての写真が供され、資する目的・対象である鑑賞者に、主体的な読解を許容する意図があったと考えられる。

### 3. シャーカフスキーは何を目指したのか

#### 3-1. ウィノグラッド、フリードランダー／アーバスという対比

しかしながら、ウィノグラッド、フリードランダーとアーバスという取り合わせには違和感が残る。というのも前二者とアーバスとでは、撮影対象も撮影機材も撮影手法も異なるからである。ウィノグラッドとフリードランダーが小型カメラでとらえるのは、日常生活の中で我々が普段目にすることができる光景である。シャーカフスキーは、1975年に発表した文章の中で、「シャッターを切るという直感的な決断は、それ以前の何千もの決断を含意する」<sup>(9)</sup>とした上で、「現代の最も優れた写真家たち（the best of contemporary photographers）は、小型カメラの手軽な多機能性を使いこなして

ジョン・シャーカフスキーは「ニュー・ドキュメンツ」展（1967）で何を目指したか  
おり、それぞれの知性のためにカメラを使用している」<sup>(10)</sup>と説明する。

しかしながら、シャーカフスキーは必ずしも小型カメラの使用に特権的な立場を与えていたわけではない。というのも、1962年頃までライカを使用していたアーバスの写真をシャーカフスキーは評価していないからである。1997年のインタビュー記事では、当時のアーバスを「どちらかという粒子が粗く、気軽なもので、後の作品が持っていたような正確な描写には欠けていた」<sup>(11)</sup>と語っている。この時、シャーカフスキーはドイツの写真家アウグスト・ザンダー（August Sander, 1876-1964）の写真をアーバスに紹介し、以降彼女は中判カメラの使用に切り替えたという。

また、シャーカフスキーによるアーバスの評価は、単にその「正確な描写」を称えているだけではない。1972年のアーバスの回顧展では、シャーカフスキーは彼女の写真を「社会的現実よりも私的なもの、歴史的事実よりも心理的なもの、つかの間の時局的なものよりも原型的・神話的なもの」を扱っており、「内なる神秘の外的なしるし」<sup>(12)</sup>が記録されていると評価している。このような特徴は、むしろシャーカフスキーが描写した、一世代前（a generation ago）の写真家像に近い。つまり、「写真が錬金術師と密接に関係のある難解な専門分野」だと思われており、「彼らの仕事は一般的に古代の書記の仕事に比肩しうる」<sup>(13)</sup>という記述である。

ここで、「ニュー・ドキュメンツ」展の出展作家を、contemporaryな機材と対象を扱うウィノグラッド、フリードランダーと、a generation agoの写真家のように神妙な写真を扱うアーバスという構図で見たい。いずれにせよ、このような対比的な構図にシャーカフスキー自身も自覚的であったことは、前二者による写真が一つの展示室にまとめて展示されたのに対し、後者のアーバスには独立した展示室が設けられたことから、説明できるだろう。

### 3-2. 写真集 *A Vision of Paris* を通して

では、シャーカフスキーは、「ニュー・ドキュメンツ」展において、ウィノグラッド、フリードランダーとアーバスという異質な組み合わせによって、どのような効果を目指したのだろうか。ここで手掛かりになるのが、トロッテンバーグに目を向けるきっかけとなったと考えられる写真集 *A Vision of Paris* の存在である。1978年のイン

ジョン・シャーカフスキーは「ニュー・ドキュメンツ」展（1967）で何を目指したか  
タビュで、シャーカフスキーは、同写真集を高く評価している。曰く、当初は「プ  
ルーストのような高度に洗練された、ある意味ではほとんどヘルメス的な (hermetic)  
芸術家とアジェのような直感的な (intuitive) 芸術家との間の共鳴的な調和を前提とし  
ている」<sup>(14)</sup> ことを「かなりつじつまの合わない発想」であると考え。そのように  
両者を対立して置く一方で、「二人とも、客観的で正面的な生活／人生 (life) への視  
点はなく、主題はそれが見られる視点、時間、状況によって絶対的に相対的であるこ  
と、つまり、主題となる事柄は無限に可塑的であることを理解していた」点において、  
「二人の精神の間には不思議な照応 (marvelous correspondence) が、表面的にではなく、  
もっと深遠な照応 (profound correspondence) がある」<sup>(15)</sup> と評する。

他方で、「ニュー・ドキュメンツ」展の出展作家の3人の対応関係については、「彼  
らを結びつけるものは、スタイルや感性ではなく、写真の使用や世界の意味について、  
それぞれはっきりとした個人的な感覚を持っている点である」<sup>(16)</sup> と説明する。そ  
の上で、「3人の写真家は、自分たちの写真を芸術 (art) ではなく、生活／人生 (life)  
としてみなされることを望んでいるだろう。写真は所詮、写真であるため、そのよう  
なことはあり得ない。しかし、これらの写真は、生活／人生 (life) がどのようなもの  
であるかに対する私たちの感覚を変えるかもしれない」<sup>(17)</sup> と語る。つまり、同時代  
のアメリカで活躍する3人の写真家を結びつけるものとは、「スタイルや感性」といっ  
た「表面的な照応」ではなく、「はっきりとした個人的な感覚を持っている」という「不  
思議な／深遠な照応」によると言い換えることができるだろう。また、私たちの感覚  
を変えうるような「生活／人生」としての写真とは、すなわち対象が「相対的」であ  
り「可塑的」であることを示しているといつてよい。

そして、シャーカフスキーがアジェとプルーストのそれぞれの芸術家に与えた「直  
感的」、「ヘルメス的」という形容詞は、そのままウィノグラッド、フリードランダー  
とアーバスに当てはめることができるだろう。つまり、小型カメラの使用による「直  
感的」なウィノグラッド、フリードランダーと、かつての写真家のように「ヘルメス的」  
なアーバスという対比に置き換えることができよう。アジェがパリの街中の誰も省み  
ることのなかった断片を直感的に切り取ったように、ウィノグラッドとフリーラン  
ダーはアメリカの市井の営みの断片をすばやく収める。そして、プルーストが紅茶に

ジョン・シャーカフスキーは「ニュー・ドキュメンツ」展（1967）で何を目指したか  
浸したプチット・マドレーヌの香りから自身の記憶を蘇らせ、遡ることができたように、アーバスの写真においては彼女が撮影したイメージからモデルとなった人物たちの「内なる神秘」を感じとることができるのである。そして、これらの異質な写真の組み合わせによって、「不思議な／深遠な照応」を目指すこと。これこそが「ニュー・ドキュメンツ」展の目標であったといえるだろう。

## おわりに

本稿は、サラ・マイスターによる見解と報告をもとに、「ドキュメント」という語と写真集 *A Vision of Paris* に着目して、同展における3人の組み合わせについて検討を行った。シャーカフスキーが目指したのは、アジェとプルーストが異なる媒体と資質によって互いを照らし合うことで生み出されたような効果である。すなわち、単に一点一点の写真、一人ひとりの写真家を見せることを目的としていたのではない。「ドキュメント」という語を用いたのも、撮影者と被写体との親密な関係がないために「客観性」が担保されていることに加え、観者への主体的な読解を誘う意図があった。

また、このことは、写真家時代のシャーカフスキーが制作した写真集が、写真と文章を並置させ、それぞれに異なる役割を与えることによって、一つの作品としていたこととの連続性がうかがえる。キュレーターとしてのシャーカフスキーは、額装された写真を一点ずつホワイトキューブに配置していく展示方法を取り、若手写真家の個展を積極的に開催するなど、アートワールドでの写真の地位を確立させることに大きく貢献したことで知られる人物である。しかしながら、自身の好みを反映させた排他的なキュレーション、フォーマリズム的な展示実践、写真に対する美術史的アプローチは、しばしば美術批評家のクレメント・グリーンバーグ（Clement Greenberg, 1909-1994）との類似が指摘され、ポストモダンの論者を中心に批判的となってきた。しかしながら、本稿で見てきたように「ニュー・ドキュメンツ」展にあわせて出版を予定していた書籍の計画を通して、キュレーター時代のシャーカフスキーにおいても、写真家及び写真集編集者としての彼本来の趣向が見いだせるだろう。

註

- (1) Szarkowski, John, "Wall Label for New Documents," New York, The Museum of Modern Art, 1967, [https://assets.moma.org/documents/moma\\_press-release\\_391565.pdf?\\_ga=2.229546399.2090635764.1706086194-1989729579.1706086194](https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_391565.pdf?_ga=2.229546399.2090635764.1706086194-1989729579.1706086194). Accessed 22 Jan. 2024.
- (2) *Ibid.*
- (3) Meister, Sarah Hermanson, "‘They Like the Real World’: Documentary Practices after *The Americans*," *Photography at MoMA: 1960 to Now*, New York, The Museum of Modern Art, 2015, p. 22.
- (4) *Ibid.*
- (5) Meister, Sarah Hermanson, "Newer Documents," *Arbus, Friedlander, Winogrand: New documents, 1967*, New York, The Museum of Modern Art, 2017, pp. 10-11. 企画書には既にアーバス、フリードランダー、ウィノグランドの3人の名前があげられている。
- (6) *Ibid.*, p. 14.
- (7) 建築家ルイス・サリヴァン (Louis Sullivan, 1856-1924) の設計した建築を写真におさめた写真集 *The Idea of Louis Sullivan* (1956) と、ミネソタ州の成立 100 周年を記念した写真集 *The Face of Minnesota* (1958) のこと。それぞれミネソタ大学出版局から出版され、2冊とも、シャーカフスキーの撮りおろした写真と、断片的な文章を見開きで並置させる体裁をとっている。
- (8) Arbus, Doon and Marvin Israel ed., *Diane Arbus*, New York, Aperture, 1972, p. 1.
- (9) Szarkowski, John, "A DIFFERENT KIND OF ART," *The New York Times*, April 13, 1975, p. 241.
- (10) *Ibid.*
- (11) Szarkowski, John and Hilton Als, "Looking at Pictures," *Grand Street*, no. 59, 1997, p. 108.
- (12) Szarkowski, John, "Wall Label for Diane Arbus," New York, The Museum of Modern Art, 1972, [https://assets.moma.org/documents/moma\\_press-release\\_326817.pdf?\\_ga=2.229062047.2090635764.1706086194-1989729579.1706086194](https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_326817.pdf?_ga=2.229062047.2090635764.1706086194-1989729579.1706086194). Accessed 22 Jan. 2024.
- (13) Szarkowski, 1975, p. 241.
- (14) Wolmer, Bruce, "A Conversation with Szarkowski," *MoMA*, no. 7, 1978, p. 3.
- (15) *Ibid.*
- (16) Szarkowski, 1967.
- (17) *Ibid.*