



トーマス・シュトゥルートの都市写真について : 「ベッヒャー派」という物語

鈴木, 恒平

(Citation)

美学芸術学論集, 3:54-66

(Issue Date)

2007-03

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/81002324>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81002324>



【研究ノート】

トーマス・シュトゥルートの都市写真について—「ベッヒャー派」という物語

鈴木 恒平

1. はじめに — 「ベッヒャー派」の「現在」

1978年、ドイツ対外文化交流研究所¹が、ドイツ写真芸術に関する3つの写真コレクションを購入する²。これを契機として同研究所によって、つまり「ドイツ連邦共和国の対外文化政策の枠内で」³、展覧会シリーズ『ドイツにおける写真：1850年から今日まで』が企画され、1980年から1995年の15年間に最終的に様々なテーマに基づく15の展覧会が組織されることになる⁴。そして、この展覧会シリーズにおいてドイツ写真芸術の「今日」を紹介する展覧会として組織されたのが、いわゆる「ベッヒャー派」の存在を広く世に知らしめることになる『遠・近』展⁵である。1992年に巡回を開始した同展覧会は、「現在」も世界各地で巡回を続けている⁶。

この『遠・近』展が、1996年に川崎市市民ミュージアムに『ドイツ現代写真展 遠・近』として巡回した際、ドイツ現代写真は、端的に「ベッヒャー以後」⁷という言葉によって形容された。この言葉は、「スタイル原理の匿名性」⁸を希求していたベッヒャー夫妻の周辺で、ドイツ写真史のみならず『世界写真史』においても注目に値する一つの「スタイル」が確立されたことを含意していた。

ベッヒャー夫妻とその周辺に出自をもつタイポロジーの作家たちは、特定の流派の形成が困難となった1980年代以降の写真表現において、異例なほどに表現の共通基盤を持ちながら、世界的な影響力を維持している。⁹

『遠・近』展の巡回開始から10年以上が経過した「現在」ではしかし、この「流派」の「世界的な影響力」にも陰りが見え始めたようだ。2005年に東京国立近代美術館で開催された『ドイツ写真の現在—かわりゆく「現実」と向かいあうために』展の企画者であるインカ・グレーヴェ・インゲルマンは、カタログに寄せた論文の中で次のように述べている。

しかしながら、いわゆる「ベッヒャー派」によって長らく保持されてきた[...]ドイツ写真の同質性は、1990年代を回顧的に評価した場合、影響力を持つ個々の状況——本展では、とくに突出した代表格であるグルスキーやミヒャエル・シュミット、トーマス・デマンド、ヴォルフガング・ティルマンズらの作品によって示されている——からつくり出された多層的なイメージにその席を譲っている。¹⁰

インゲルマンによれば、「注目すべき多彩な展開をみせるドイツ写真の現在」¹¹を前にして、「ベッヒャー派」は、既に時宜を逸してしまっている。つまり、『ドイツ写真の現在』

展の背景をなしているのは、「ベッヒャー夫妻の硬質な文法が、窮屈な状態に陥っている」¹²、あるいは「タイポロジーやそれを拡張した方法論そのものが、大きな曲がり角に来ている」¹³といった「ベッヒャー派」の限界という現状認識なのである。こうした『ドイツ写真の現在』を、かつて語られた「ベッヒャー以後」という言葉を参考にするならば、「ベッヒャー派以降」という言葉で形容することができるだろう。

本論はしかし、こうした「ベッヒャー派」に対するある種の時代判断を検証し、そうした作業に参加しようとするものではないが、これとは異なる二つの意味で「ベッヒャー派」に関する限界に携わる。一つは、これまで半ば写真史的な事実として語られてきた「ベッヒャー派」という枠組みそれ自体の限界という意味においてであり、もう一つは、デュッセルドルフ美術アカデミーにおけるベルント・ベッヒャー（1931-）の最初の学生の一人であり、「ベッヒャー派」の代表的な作家の一人として知られるトーマス・シュトゥルツ（1954-）¹⁴が、自身の仕事に関して述べた「限界」¹⁵という意味においてである。この二つの限界は、トーマス・シュトゥルツの都市写真¹⁶の特質を「ベッヒャー派」という枠組みの外部に位置づける以下の試みの中で明らかとなる。

次章では、これまで繰り返しベッヒャー夫妻の「タイポロジー」の手法からの影響関係が指摘されてきたシュトゥルツの都市写真の透視図法的な構成手法について考察する。まさにこの手法において、ベッヒャー夫妻の「タイポロジー」との間に決定的な差異が存在することを指摘し、彼の都市写真の構成手法の特質を明らかにする。第3章では、そうしたイメージの構成によって促されるシュトゥルツの都市写真の読みの特質について考察し、第4章では、アーカイヴという視点からシュトゥルツの仕事の考察を試みる。

2. シュトゥルツの都市写真の多層的構成

トーマス・シュトゥルツの都市写真の構図上の特徴として、これまで多くの論者が「一点透視図法」(Zentralperspektive)を指摘してきた¹⁷(図1)。ルペルト・プファブによれば、「写真は、観察者の視点が、常に表現されているイメージの世界の消失点の前に垂直に位置するという、透視図法の構成の理性に基礎を置いている」¹⁸。それゆえ、こうした構図上の特徴をそなえるシュトゥルツの都市写真は、一見すると一般的な写真のルールに非常によく従っているのだといえる。

エルヴィーン・パノフスキーによれば、ルネサンスに起源をもつ透視図法のシステムは、客体としての世界を幾何学的な世界におくという点では、「外界を確定し体系化」するものであり、その法則があくまで主観的な視点によって規定されているという点では、「自我領域の拡張」でもある¹⁹。従って、シュトゥルツの都市写真は、透視図法の構図によって外界に対する客観的な視点からの都市の眺めを提示しており、彼の写真の観者は、こうした客観的な都市のイメージが提示されることで、自身の主観に満ちた都市に対する日常的な視覚のあり方を反省し、新たに世界を発見する、ということになる。

こうしたシュトゥルツの都市写真の理解については、後に改めて考察する。ここでは、しばしばその影響関係が指摘されてきた²⁰ベッヒャー夫妻の「タイポロジー」の手法²¹との差異に注目し、シュトゥルツの構成手法の特質を明らかにしたい。

単体の産業建造物の「存在全体を前面に出すことに力が注がれている」²²ベッヒャー夫妻の代表的な作品は、たとえシュトゥルトと同様に深い被写界深度を設定²³しているとしても、総じて単層的な表現である(図2)。それに対して、シュトゥルトの作品は、深い被写界深度により「イメージの中のどの平面にも支配的な性格」²⁴を与えられていないという意味で多層的な表現である。同時に、透視図法の構図によって個々の建物が「斜めの消尽線に沿って結ばれること」²⁵で、ベッヒャー夫妻の作品のように、ある特定の建造物が画面の中で「彫刻」²⁶のように際立つことはない。また、被写体(主題)が「紛れもなく画面の中心に」置かれるベッヒャー夫妻の作品とは異なり、構図の消失点に中心的な役割を果たす主題は存在しない。それに加えて、例えば、シュトゥルトが集中的に撮影を行ったニューヨークの写真の撮影位置を考えるならば、画面の中で支配的な性格を帯びることになるだろう著名な建造物の登場を回避するという、ベッヒャー夫妻の作品よりも慎重で複雑な選択の決定が指摘できる²⁷。

しばしば彼の都市写真に関して「無人性」²⁸という特徴があげられ、ベッヒャー夫妻だけでなく、エドワード・ルシャやウジェーヌ・アジェの作品との間に影響関係(または血縁関係)²⁹が指摘されてきた。しかし、実際には、たとえ彼の初期の都市写真に限ったとしても、人影が散在する作品も少なくない³⁰。ここで留意すべきことは、「無人」と称される彼の写真に写し出される街路の大多数が、歩道ではなく車道だということである。つまり、シュトゥルトが撮影の際に立っていた場所の多くは、ハンス・ベルティンが述べるように、我々が静止した眺めを確保するために立ち止まることが決してできないであろう場所なのである³¹。それゆえ、シュトゥルトの写真が提示するのは、我々が日常的には全くといってよいほどに経験することのない「ほとんど観念的な視点から」³²の眺めなのであり、それは、我々が日常の中で見過ごしてしまっている(しばしば誤って「無意識」といわれる³³)ものと決して同じではない。彼の都市写真は、日常的なものとは異なる視点を設定することにより、非常に巧みに観者をその内へと引き込むように構成されているのである。

第一に、画面中の街路が、この効果を生じさせる機能を果たしている。それらは多くの場合、比較的長い距離を見通せるように画面奥へと延びている。また同時に、画面の手前へと、つまり観者の足元へとその街路が延びているような印象を与えるよう構図が取られている。シュトゥルトは、そうした効果を得るために、その時々場所に応じて視点(カメラを据える位置)を選択している。例えば、『デュッセル通り, デュッセルドルフ』(1979年)に見られるように、それは、常にアイ・レベルに、つまり街路を歩行する人々がとるだろう日常的な眼の高さに設定されているわけではない(図3)。第二に、観者が、深い奥行きと空間的な広がりを感じ、そうした開かれた眺めの中央に位置しているという感覚を覚えるよう巧みにトリミングされている。例えば、『ホフグラーベン, ミュンヘン』(1981年)では、街路や空間の広がりや建物のファサードの変化を確保するためにアイ・レベルから撮影され、画面奥へと収束する街路の中心は、画面中央よりも右側に置かれている(図4)。

シュトゥルトのさらに巧みな構成を例証する作品として、『渋谷交差点, 東京』(1991年)があげられる(図5)。ここに主導的な街路は存在しないが、一見すると、画面の中心

点は、画面中央に位置する二つの建物の間の縦長看板付近に位置するように見える。つまり、さしあたり観者はその点へ向かって自分の視線が引き込まれるような感覚を覚えるのである。しかし実際を中心点は、それよりも左側の白い看板付近に置かれている³⁴。この差を打ち消しているのは、①画面左端が右側に比べて暗いこと、②先ほどの縦長看板と信号機の細長い支柱、広場中央の白い敷石とその方向へ真っ直ぐ向かって来るように見える女性とが形作る垂直線が画面中央に存在するように見えること、③この垂直線で画面を二分した際に左右の空の面積がほぼ等しくなるように見えること、④広場の雑踏の配置によって形作られる三角形の傾斜が視線を画面右側へと引き付けていることなどである(図6)。この空所はまた、画面前景の窮屈さを回避してもいる。以上のように、シュトゥルートの都市写真は、観者がイメージの内に引き込まれるように非常に巧みに構成されているのである。

3. シュトゥルートの都市写真を読む — 「走査」と「ミスプレイ」

ところで、ヴィレム・フルッサーは、観者とイメージの相互作用の内で明らかとなる画像の意味をテキストの構造との差異に基づいて考察し、そこで彼は、画像の表面的な意味だけではなく、画像の意味の深層を探るために画像の表面を見回すことを「走査」(Scanning)と呼んでいる³⁵。彼によれば、この「走査」の途上で明らかとなるのは、「すべてのものが繰り返し反復され」、「すべてのものが意味で溢れかえるコンテキストに参加する」ような「魔術の世界」³⁶である。これまで見てきたように、シュトゥルートの都市写真は、観者がイメージの内に引き込まれるように非常に巧みに多層的に構成されている。ここで観者は、フルッサーのいう「走査」へと促されることになる。

しかし、先述したように、一般的な写真のルールに非常によく従っているように思われるシュトゥルートの都市写真は、物語と瞬間的な理解を求める眼差しに十分に応じているようにも見える。例えば、『ル・リニオン、ジュネーヴ』(1989年)の中の建築複合体は、「人間のサイズに合うようには形作られておらず、むしろ、それ独自の原則にのみ従っている偽の合理的秩序を勝ち誇っている」³⁷(図7)。『ベルナウアー通り、ベルリン』(1992年)のような住宅の写真は、「存在感と歴史をたたえた共同性の場所が、すでに蒸発して久しいことを」、「淡々と写し出している」³⁸(図8)。つまり、彼の都市写真は、いわば「建造された世界のアイデンティティの喪失の記号」³⁹なのである。だが、こうした「擬似小説風の読み」は、遅かれ早かれその限界に突き当たってしまうことになる⁴⁰。

シュトゥルートの都市写真においては、個々の建物が「斜めの消尽線によって結ばれ」ており、建築物の顔たるファサードは、観者の眼差しに対して垂直には与えられていない。その傾斜は、眼差しを落ち着かせるというよりも、次々とスライドさせていく。そこには、月並みな「擬似小説風の読み」のための開始点や最終点となるような事物は、そもそも与えられていない。画面を「走査」するならば、たちどころにそうした読みとは齟齬をきたす過剰で等価な細部が現れ出る。この細部の等価性は、「走査」する眼差しによる「意味論的なブロック」⁴¹の切り出しをも阻み取り消そうとする。また、例えば、『渋谷交差点、東京』では、日常的な大きさの感覚や前後の奥行き関係さえも失調させられる。ここでは、

建物の外観を埋め尽くす看板と、広場を埋め尽くす個々の人物像の大きさが奇妙にも対応しており、大きさの対応関係は混乱し、前後の様々な箇所に対応し合うことで奥行き感覚もまた混乱する。こうして、まるで画面全体が、逆説的にも画面上部の圧倒的に細部の希薄な無表情な空と化し、あてどなくスライドする眼差しは、何もない消失点の内へと消えてしまうかのようである。結局、ここにおいて観者は、一般的な写真のルールが保証する「自我領域の拡張」にも「外界を確定し体系化」することにも成功することはないのである。

シュトゥルートの都市写真は、自明のルールを破ることによって観者の内に異化的な作用⁴²を生じさせるのではなく、知覚の安定したシステムを支えるルールに則りながらも、その内部からこのシステムの安定性を動揺させていく。スーザン・ソntagによれば、一般的なルールに基づく写真とは、「モダンな認識の仕方」を支える「モダンな見方」そのものである⁴³。こうした視覚のあり方を批判的に考察するロザリント・クラウスは、構造的に閉じたシステムの内部で「ルールに従う行為によってゲームを不安定にし」、「それを内側から侵食していく」構造を「ミスプレイ」と呼んでいる⁴⁴。ソntagのいう写真を大文字の「写真」と呼ぶとするならば、シュトゥルートの都市写真は、大文字の「写真」をその内側から「ミスプレイ」させていく構造をそなえた写真だということができる。

4. おわりに — シュトゥルートのアーカイヴ：「抵抗の形式」⁴⁵

1970年代半ばから始まるトーマス・シュトゥルートのアーカイヴ⁴⁶は、徐々にその主題を拡大し、それと同時にその様相も次第に変化させてきた。例えば、都市写真のシリーズにおいては、カラー写真の導入、雑踏の積極的な登場、作品の巨大化などがあげられる。近年では、中国や南米でも撮影が行われている。また、風景や「パラダイス」のシリーズにおいては、明るい光や空の表情が彼の写真表現のレパートリーに加わり、美術館のシリーズは近年、また新しい局面を見せ始めている。一見作風の変化とも受け取れるこうした動向は、彼が、自身の仕事のそれぞれの局面で「ミスプレイ」の限界にアプローチし、その領域を慎重に拡大してきたものと理解できる。

先述したフルッサーの「走査」という言葉は、一般には情報技術の用語として使われるものである⁴⁷。それは、与えられた信号に任意の枠を当てはめて切り分け、それを記憶可能で繰り返し利用可能な情報に加工する操作であるといえる。つまり「走査」とは、アーカイヴを編むと同時にそれを読む作業においても、基本的な役割を果たす操作なのである。例えば、所与のアーカイヴの画像の意味（情報）は、こうした解釈者の操作を通じて、常に事後的に見出され得ることになる⁴⁸。被写体の厳密な正面性と幾何学的なグリッドをその本質的な制作原理とするベッヒャーの「タイポロジー」が、様々な領野を横断し得るという意味で利便性を持ち、それに対してシュトゥルートの仕事⁴⁹が、どこか落ち着きの悪い印象を与えること⁵⁰は、こうした点からも理解できるかもしれない。

ただし、シュトゥルートの写真が「ミスプレイ」という構造をそなえているとしても、それは、全くの判読不可能性を指向するものではない。それは、セルフ・ポートレートという形で明確に表現されている。『アルテ・ピナコテーク（自画像）、ミュンヘン』（2000

年)において観者は、二つの自画像に向き合うことになる(図10)。一つは、ドイツの誉れ高い画家アルブレヒト・デューラー(1471-1528)の自画像⁵¹であり、もう一つは、この写真の作者であるシュトゥルトの自画像である。デューラーの自画像は、自尊心に満ちており、彼がルネサンスの透視図法の理念を集約的な形で示した版画の中の画家の(窃視症的な)眼差しのように、こちらを直視している⁵²。一方、シュトゥルトの姿は、まるで撮影の際に偶然写り込んでしまったかのように不鮮明であり、タイトルが無ければこの背中が誰のものであるのかさえ不明確である。ここで観者は、シュトゥルトの背後から(彼と共に)デューラーの眼差しと、つまりそれが象徴するルネサンスの透視図法というすべてを透かし見る明晰判明な判読可能性と対峙することになる。また、観者の位置、つまり写真の外部が完全な判読不可能性を意味するものであるとすれば、シュトゥルトの自画像は、まさにその両極の間に位置していることになる。そこは、「走査」が作動するために必要とし、またそれが完遂される時には必然的に失われてしまう中間値の領域であり、すべての個体や個物の独自性を形づくる、あらゆる類型化に抗う微小な差異のうごめく場所である。こうした判読可能性と判読不可能性の間に開かれる力動的な場に、シュトゥルトの仕事は位置付けられる。

(すずきこうへい：神戸大学文学研究科修士課程)

¹ シュトゥットガルトに本部を置くドイツ対外文化交流研究所 (Institut für Auslandsbeziehungen) は、ドイツ連邦共和国の対外文化政策の枠内で、法的には自律した仲介組織として活動(1997年社団法人化)し、主にドイツ外務省の支援を受けている。その目的は、世界規模での文化交流、市民社会間の対話、対外文化政策情報の紹介であり、その中核をなす活動がドイツ美術の海外巡回展の組織や後援である。またシュトゥットガルト、ベルリン、ボン(2004年閉廊)に独自のギャラリーを所有し、海外の現代美術の紹介なども行っている。2005年度はおよそ370万ユーロを展覧会活動に支出し、48の展覧会を53カ国154会場で開催している。専門的知識に基づく額装から、熟慮された展示、安全な作品の梱包輸送、明快な展覧会の構成マニュアル、ポスターやカタログなどの印刷物に至るまで、その綿密な展覧会組織が同研究所の展覧会活動のトレード・マークとなっている。ドイツ対外文化交流研究所のホームページ (<http://cms.ifa.de>) とBurkharth, 1995を参照。

² Institut für Auslandsbeziehungen, 1979, S.31.

³ ドイツ連邦共和国の対外文化政策については、川村, 1997年; 1999年; 2005年を参照。

⁴ Ausstellungsserie Fotografie in Deutschland von 1850 bis heute: Architekturfotografie und Stadtentwicklung 1850-1914, 1980; Kunstfotografie um 1900 in Deutschland, 1980; Fotografie in der Weimarer Republik, 1980; Künstler verwenden Fotografie heute, 1982; Fotografie in deutschen Zeitschriften 1924-1933, 1982; Bauhausfotografie, 1984; Fotografie in deutschen Zeitschriften 1946-1984, 1986; Deutsche Werbefotografie 1925-1988, 1990; „subjektive fotografie“. Der deutsche Beitrag 1948-1963, 1990; Fotografie in deutschen Zeitschriften 1883-1923, 1991; Porträtfotografie in Deutschland 1850-1918, 1992; Distanz und Nähe: Fotografische Arbeiten von Bernd und Hilla Becher, Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Simone Nieweg, Thomas Ruff, Jörg Sasse, Thomas Struth, Petra Wunderlich, 1992; „Zustandsberichte“. Deutsche Fotografie der 50er bis 80er Jahre in Ost und West, 1992; „Knipsen“. Private Fotografie in Deutschland von 1990 bis heute, 1993; Bildermode - Modebilder. Deutsche Modephotographien von 1945-1995, 1995.

同研究所の年間活動報告書や展覧会カタログからは、タイトルの変更やシリーズ総数の変化、展覧会開催とカタログ出版の時間的な前後関係などを見て取ることができる。例えば、他の展覧会カタログ中で予告されながらも結局実施されることのなかった展覧会には、『ナチ国家時代の写真』がある。Institut für Auslandsbeziehungen, 1985; 1979-1995; 1998; Burkharth, 1995を参照。

⁵ Institut für Auslandsbeziehungen, 1992. また、バツヒャー夫妻と彼らの元学生たちの作家活動における本展覧会の位置付けに関しては、Pfaff, 2001を参照。

⁶ 同展覧会は2006年末にトルコ共和国のイズミールを巡回し、2007年春にはチェコ共和国のプトヴァイスへ巡回予定である。ドイツ対外文化交流研究所のホームページ (<http://cms.ifa.de>) を参照。

⁷ 美術出版社, 1997年。

⁸ Herzogenrath, 1992, S.9. (2頁)

⁹ 倉石, 2004年, 133頁。

¹⁰ インゲルマン, 2005年, 90頁。

¹¹ 主催者による「ごあいさつ」より引用。東京, 2005年。

¹² 杉田, 2005年, 4頁。

¹³ 同所。

¹⁴ 1954年ドイツのゲルデルンに生まれる。1973-78年デュッセルドルフ美術アカデミーで学ぶ。ペーター・クレーマン、ゲルハルト・リヒター、ベルント・ベッヒャーらに師事。1978年デュッセルドルフ美術アカデミーから奨学金を受けニューヨークに留学。1980-82年兵役に代わる非軍事勤務に従事。1993-96年カールスルーエ国立造形大学で教鞭を執る。1997年ニーダーザクセン財団スペクトゥルム国際写真賞を受賞。現在デュッセルドルフ在住。

¹⁵ 「私は、このメディア（写真）に戦いを挑むつもりはない。しかし、建築物のシリーズ、ポートレートのシリーズ、そして美術館のシリーズといったそれぞれの局面で、私はひとつの限界にアプローチしていると考えている」。Buchloh and Struth, 1990, p.30.

¹⁶ シュトゥルーツは現在まで、都市写真シリーズの他に良く知られた「美術館」のシリーズなど複数のシリーズを並行して継続的に制作してきた。しかし彼の都市や建築物への関心は、写真に本格的に取り組む以前の絵画時代から続くものであり、以下で論じる都市写真のシリーズは、彼の中心的な仕事であると考えられる。Minelli, 1989; Wylie, 2002; Hambourg and Eklund, 2002を参照。

¹⁷ 例えば、Wylie, 1993; Loock, 1998を参照。また、この構図は、日本においては特に「中心遠近法」と呼ばれ、ベッヒャー夫妻の手法との間に影響関係が指摘されている。「中心遠近法」とは、街路と建物によって形作られる「消失点を構図の中心に」置く方法を指している。しかし、この言葉の由来と思われる「Zentralperspektive」という言葉は、「消失点を構図の中心に」置く方法のみを指すわけではない。それは正確には、その位置に関わらず消失点を一点持つ透視図法、一点透視図法を指している。おそらく「中心遠近法」という言葉によって、その他の構図をもつ作品は度外視され、彼の手法とベッヒャー夫妻の「被写体を紛れもなく画面の中心に」置くという手法との間に予め影響関係が想定されてしまっている。奥津, 1991年; 深川, 1999年; Gronert, 1995を参照。

¹⁸ Pfab, 1995, S.32.

¹⁹ Panofsky, 1964, S.123. (139頁)

²⁰ 既にこの点に関しては別の影響関係や起源を指摘することで反論がなされている。その論拠となるのが、ベッヒャーのクラスへ移る以前の1975年にシュトゥルーツが、アカデミーの学内展に出品した組写真の存在である。つまり、この作品において既に彼は、同じ透視図法の構図で複数の街路を撮影し、それをグリッド状の組写真として展示しているのである。しかし、こうした反論も、概して作家自身の証言にのみ基づいており、結局その説得力という点で疑問が残る。Loock, 1998, S.12; Freidus, 1991, p.18; Hambourg and Eklund, 2002, p.165を参照。

²¹ 「ベッヒャーの写真では、被写体は紛れもなく画面の中心に置かれ、少し高めの視点から撮られている。(略)画面には、いわゆる「芸術的な」写真によく見られるパースペクティブの強調や、ドラマティックな光の効果など作者の主観的イメージにつながるものは排されている。(略)すべてのことが、被写体の最大限に客観的な視覚的記録を生み出すために配慮され、被写体の細部とその存在全体を前面に出すことに力が注がれている」。深川, 2003年, 146頁。

²² 注21を参照。

²³ Herzogenrath, 1992, S.14. (5頁)

²⁴ Bryson, 1997, S.131.

²⁵ ibid.

²⁶ ベッヒャー夫妻は、「彫刻」という言葉を最初の作品集のタイトルに採用した。Becher, 1970.

²⁷ 例えば、小林, 1999年の巻末「ニューヨーク・ガイドマップ」を参照。

²⁸ Hartmann, 1987.

²⁹ Wylie, 2002, p.151.

³⁰ 彼は、撮影した写真の中から「百枚に二枚程度」を慎重に作品として選び出していると語っており、これらの人物像が偶然的で副次的なものとは言い難い。シュトゥルーツ, 2000年, 10頁を参照。

³¹ Belting, 1993; Eng. ed. 1998, p.25.

³² ibid.

³³ Hartmann, 1987; 深川, 2000年; 増田, 2000年を参照。また Krauss, 1993も参照。

³⁴ この写真の画面サイズは138×197.5cmなので、実際の中心点との差は、およそ7～8cmあることになる。

³⁵ Flusser, 2006, S.8. (5頁)

³⁶ Ibid. S.9. (7頁)

³⁷ Schreier, 1995, S.14.

³⁸ 清水, 1997年, 43頁。

³⁹ Loock, 1987, S.79.

⁴⁰ Bryson, 1997, S.127-128.

⁴¹ ibid. S.128.

⁴² Benjamin, 1991; Bloch, 1963を参照。

⁴³ ソンタグ, 2005年, 31頁。

⁴⁴ Krauss, 1993, p.167. (204 頁)

⁴⁵ Buchloh and Struth, 1990, p.36.

⁴⁶ 彼の仕事をアーカイヴという視点から論じているものとして、Buchloh, 1990; Bryson, 1997 がある。本論は、幾つかの点で意見を異にするが、両者の議論に多くを負っている。

⁴⁷ Brockhaus, 2003; Ernst, 2005 を参照。

⁴⁸ Buchloh, 1990; Bryson, 1997 の他に、メディア考古学の視点からアーカイヴを管理社会における権力装置として考察している Ernst, 2005 も参照。

⁴⁹ 例えば、彼の都市写真シリーズの作品サイズも、ベッヒャーの「タイポロジー」のように厳密に規格化されてはいない。それは、視点や構図と同様に個々の作品ごとに慎重に決定されており、結果としてそのバリエーションは、かなり幅広いものとなっている (図9)。シュトゥルツ, 2000 年, 12 頁を参照。

⁵⁰ Buchloh, 1990 を参照。

⁵¹ デューラーと彼の自画像については、秋山, 2001 年を参照。

⁵² 岡田, 1999 年を参照。

参考文献

- ・秋山聡,『デューラーと名声—芸術家のイメージ形成』,中央公論美術出版,2001年。
- ・Belting, Hans, „Photographie und Malerei. Museums Photographs. Der photographische Zyklus der >Museumsbilder< von Thomas Struth, in *Thomas Struth: Museum Photographs*, München, Schirmer/Mosel, 1993; Englisch edition, 1998, pp.5-28.
- ・Becher, Bernd und Hilla, *Anonyme Skulpturen. Eine Typologie technischer Bauten*, Düsseldorf, Art Press Verlag, 1970.
- ・Benjamin, Walter, „Was ist das epische Theater?“ <2>, *Gesammelte Schriften II -2*, Frankfurt a. M., Suhrkamp Taschenbuch, 1991, S.532-539. (ヴァルター・ベンヤミン,「叙事演劇とは何か」,『ベンヤミン・コレクション1』,浅井健二郎編訳,久保啓司訳,535-549頁,ちくま学芸文庫,1995年。)
- ・Bloch, Ernst, *Verfremdungen*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1963. (エルンスト・ブロッホ,『異化』,船戸満之,守山晃,藤川芳郎,宋宮好和訳,白水社,1986年。)
- ・Brockhaus, F. A., *Der Brockhaus Computer und Informationstechnologie: Fachlexikon für Hardware, Software, Multimedia, Internet, Telekommunikation*, Mannheim, 2003.
- ・Buchloh, Benjamin H. D., “Thomas Struth’s Archive“, in *Thomas Struth: Photographs*, Chicago, Renaissance Society at the University of Chicago, 1990, pp.5-11.
- ・Buchloh, Benjamin H. D. and Thomas Struth, “Interview between Benjamin H. D. Buchloh and Thomas Struth“, in *Thomas Struth*, New York, Marian Goodman Gallery, 1990, pp.29-40.
- ・Burkhardt, Axel, „Bild – Reportage – Werk: Überlegungen zum fotografischen Exponat“, in: *Rundbrief Fotografie Sonderheft 2*, Göppingen, Museumsverband Baden-Württemberg, 1995, S.62-67.
- ・Bryson, Norman, „Das Nicht-Wissen in der Portraitfotografie von Thomas Struth“, in *Thomas Struth: Portraits*, München, Schirmer/Mosel, 1997, S.127-134.
- ・Ernst, Wolfgang, „Hinter der Kamera: Speichern und Erkennen“, in *Bild – Raum – Kontrolle: Videoüberwachung als Zeichen gesellschaftlichen Wandels*, Leon Hempel, Jörg Metelmann (Hg.), Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2005, S.122-138.
- ・Flusser, Vilém, *Für eine Philosophie der Fotografie*, 1983; 10. Aufl., Berlin, European Photography, 2006. (ヴィレム・フルッサー,『写真の哲学のために:テクノロジーとヴィジュアルカルチャー』,深川雅文訳,勁草書房,1999年。)
- ・Freidus, Marc, “Typologies“, in *Typologies: Nine Contemporary Photographers*, Newport, The Newport Harbor Art Museum, 1991, pp.10-25.
- ・深川雅文,「写真に心理を描き出した抽出と列挙という方法論:T・シュトルートの昨今」,『アサヒカメラ』5月号,178頁,朝日新聞社,1999年。
- ・——,「間主観性の美学へ—シュトゥルートの地平」,『現代の眼』524号,10-11頁,東京国立近代美術館,2000年。
- ・——,「タイポロジーの射程—ベルント&ヒラ.ベッヒャーの地平」,京都造形芸術大学編,『現代写真のリアリティ』,145-162頁,角川書店,2003年。
- ・Hambourg, Maria Morris and Douglas Eklund, “The Space of History“, in *Thomas Struth 1977-2002*, Dallas, Dallas Museum of Art, 2002, pp.156-165.
- ・Hartmann, Ingo, „Photographien des Unbewußten“, in *Unbewußte Orte*, Bern, Kunsthalle Bern, 1987, S.80-83.
- ・Herzogenrath, Wulf, „Distanz und Nähe“, in Institut für Auslandsbeziehungen, *Distanz und Nähe: Fotografische Arbeiten von Bernd und Hilla Becher, Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Simone Nieweg, Thomas Ruff, Jörg Sasse, Thomas Struth, Petra Wunderlich*, Stuttgart, 1992, S.6-21. (ヴルフ・ヘルツォーゲンラート,「遠・近」,深川雅文訳,『ドイツ現代写真展 遠・近』,1-9頁,川崎市民ミュージアム,1996年。)
- ・インゲルマン, インカ・グレーヴェ,「現実とイメージのはざまに—ドイツ現代写真の状況」,中田耕一訳,『ドイツ写真の現在—かわりゆく「現実」と向かいあうために』,90-98頁,東京国立近代美術館,2005年。
- ・Institut für Auslandsbeziehungen, *Fotografie in deutschen Zeitschriften 1946-1984*, Stuttgart, 1985.
- ・——, *Distanz und Nähe: Fotografische Arbeiten von Bernd und Hilla Becher, Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Simone Nieweg, Thomas Ruff, Jörg Sasse, Thomas Struth, Petra Wunderlich*, Stuttgart, 1992.
- ・——, *Tätigkeitsbericht*, Stuttgart, 1979-1995.
- ・——, *ifa-bericht*, Stuttgart, 1998.
- ・川村陶子,「ドイツ連邦共和国の文化交流政策とアイデンティティの葛藤—「白バラ論争」とその後—」,『現代史研究』第43号,19-34頁,現代史研究会,1997年。
- ・——,「文化交流政策の中の文化と国家—戦後ドイツの論争」,平野健一郎編,『国際文化交流の政治経済学』,17-46頁,勁草書房,1999年。
- ・——,『「文化の衝突」と国際文化交流—ドイツの事例から—」,成蹊大学文学部国際文化学科編,『国際文化研究の現在:境界・他者・アイデンティティ』,51-74頁,柏書房,2005年。
- ・小林克弘,『建築巡礼44 ニューヨーク 摩天楼都市の建築を辿る』,丸善株式会社,1999年。
- ・Krauss, Rosalind, *The Optical Unconscious*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1993. ([部分訳]:ロザリンド・クラウス,「視覚の無意識」,小俣出美,鈴木真理子,田崎英明訳,『批評空間臨時増刊号 モダニズムのハード・コア』,192-223頁,太田出版,1995年。)
- ・倉石信乃,「タイポロジーとソーシャル・ランドスケープ」,飯沢耕太郎監修,『カラー版世界写真史』,129-134頁,美術出版社,2004年。

- ・ **Loock, Ulrich**, „Photographien aus der Metropole“, in *Unbewußte Orte*, Bern, Kunsthalle Bern, 1987, S.73-79.
- ・ —, „Das „Berlin-Projekt“ - Thomas Struth und Klaus vom Bruch“, in *Thomas Struth/ Klaus vom Bruch: Berlin-Projekt*, Luzern, Kunstmuseum Luzern, 1998, S.5-20.
- ・ **増田玲**, 「無意識の場所 見ることの場所」, トーマス・シュトゥルert, 『心象』, 144-149頁, 淡交社, 2000年。
- ・ **Minelli, Giovanna**, „Interview“, in *Another Objectivity*, Paris, Centre National des Arts Plastiques, 1989, pp.189-194.
- ・ **岡田温司**, 「ルネサンスにおける遠近法—キュクロプスの眼とアルゴスの眼のあいだで—」, 大林信治, 山中浩司編, 『視覚と近代—観察空間の形成と変容』, 21-57頁, 名古屋大学出版会, 1999年。
- ・ **奥津聖**, 「写真のパラドックス」, トーマス・シュトゥルert, 『Hause-Street-Individual-Group』, 35-47頁, ギャラリー・シマダ, 1991年。
- ・ **Panofsky, Erwin**, „Die Perspektive als symbolische Form“, in *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin, Bruno Hessling, 1964, S.99-167. (エルヴィーン・パノフスキー, 『「象徴形式」としての透視図法』, 細井雄介訳, 『芸術の根本問題』, 110-210頁, 中央公論美術出版, 1994年。)
- ・ **Pfab, Rupert**, „Der zum Bild gewordene Blick – Stadtbild und Städtebild im fotografischen Werk Thomas Struths“, in *Thomas Struth: Straßen*, Köln, Wienand, 1995, S.27-38.
- ・ —, *Studien zur Düsseldorfer Photographie. Die frühen Akademieschüler von Bernd Becher*, Weimer, VDG, 2001.
- ・ **Schreier, Christoph**, „Veduten des Alltags“, in *Thomas Struth: Straßen*, Köln, Wienand, 1995, S.9-19.
- ・ **清水穰**, 「D線上のエリア ベッヒャーシュューレ、ヨーロッパ近代そして戦後ドイツ」, 『美術手帖』738号, 34-51頁, 美術出版社, 1997年。
- ・ **ソントグ, スーザン**, 「写真—小さな小全」, 管啓次郎訳, 近藤耕人, 管啓次郎編, 『写真との対話』, 27-33頁, 国書刊行会, 2005年。
- ・ **シュトゥルert, トーマス**, 「トーマス・シュトゥルert講演会報告」, 『現代の眼』525号, 10-12頁, 東京国立近代美術館, 2000年。
- ・ **杉田敦**, 「文法と、もうひとつの物語—ベッヒャー以後のドイツ写真のゆくえ」, 『現代の眼』554号, 2-5頁, 東京国立近代美術館, 2005年。
- ・ **東京**, 「特集ドイツ写真 ベッヒャー以後」, 『美術手帖』738号, 16-64頁, 美術出版社, 1997年。
- ・ **東京**, 『ドイツ写真の現在—かわりゆく「現実」と向かいあうために』, 東京国立近代美術館, 2005年
- ・ **Wylie, Charles**, in *Currents 56: Thomas Struth*, Saint Louis, The Saint Louis Art Museum, 1993.
- ・ —, „A History of Now: The Art of Thomas Struth“, in *Thomas Struth 1977-2002*, Dallas, Dallas Museum of Art, 2002, pp.147-155.

図版



(図1)

『西44丁目, ニューヨーク』, 1978年

37.5 × 50 cm



(図2)

ベルント&ヒラ・ベッヒャー

『ガスタंक, ベルリン』, 1992年

60 × 47 cm



(図3)

『デュッセル通り, デュッセルドルフ』, 1979年

32 × 38 cm



(図4)

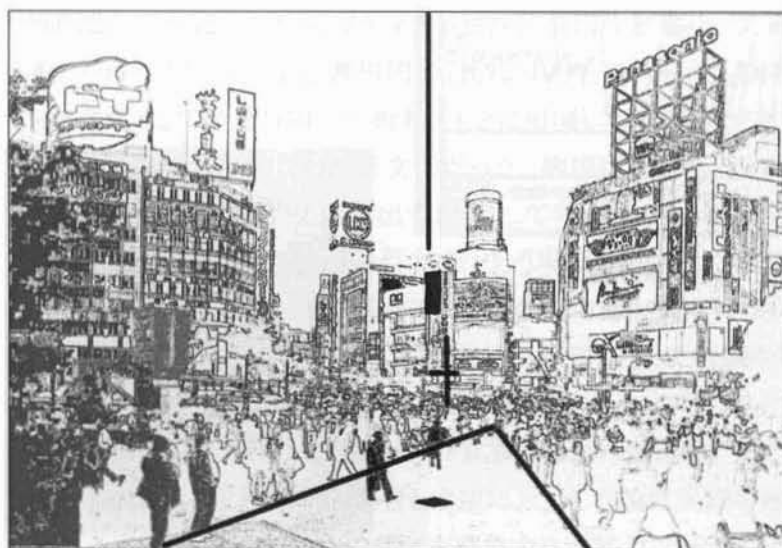
『ホフグラーベン, ミュンヘン』, 1981年

44 × 56 cm



(図5)

『渋谷交差点, 東京』, 1991年
138 × 197.3 cm



(図6)

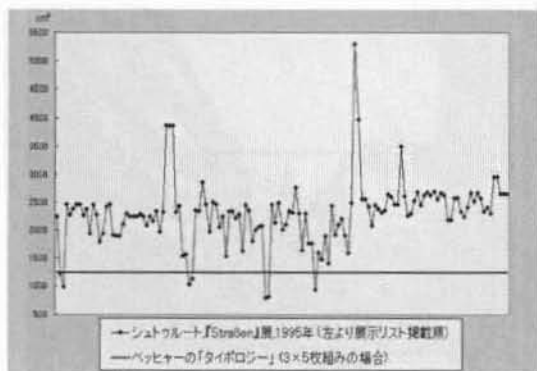
『渋谷交差点, 東京』の構成



(図7)
『ル・リニオン, ジュネーヴ』, 1989年
56 × 44 cm



(図8)
『ベルナウアー通り, ベルリン』, 1992年
44 × 67 cm



(図9)
シュトゥルツの都市写真とベッヒャー
の『タイポロジー』の作品サイズ比較



(図10)
『アルテ・ピナコテーク(自画像), ミュンヘン』
2000年, 158.5 × 184 cm