

アメリカ写真教育の萌芽

—— フォトセセッションニストの役割と影響に関する一考察 ——

高 瀬 鎮 磨

1. はじめに

技術の進歩とは、ある世代が発達させたものを、次の世代がさらに発達させることによってなされる。ここでいう「技術」とは写真の機材に関すること、つまりテクノロジーではなくどのように構図を決めたり、加工をしたりするのかというテクニックのことを指している。写真術は現代に至るまで、どれだけ機材が進化しようともテクノロジーとテクニック二つの側面を持っている。写真のテクノロジーは、いかにして人間が負担するべきことを減らし、純粹にテクニックだけを必要とすればよいようにするかという進化の歴史を持っているが、テクニックの継承と発展はどのようなメカニズムで行われるのだろうか。書による伝播だろうか。天才的なひらめきによる進歩もあるかもしれない。すぐれた能力を持つ者に弟子入りをする事も考えられる。学校における教育である場合もあるかもしれない。

本論ではアメリカの写真のテクニック発展の基点を、1902年から1917年にかけて活動した「フォトセセッションニスト (Photo-Seceessionist)」達に求めたい。彼ら・彼女らはあくまで写真家の集団であり、写真学校の教師の集団というわけではない。しかし写真史を眺めた時、あたかも「フォトセセッションニスト」達が基点となり、その後の写真家の系譜が連綿と続いていくかのようにも見えるのだ。ある者は後進に助言を与え、ある者は直接の弟子をとった。またある者は写真の学校を作った。フォトセセッションニスト達作品や作風そして人生全体にはこれまで注目がされた者もいるものの、次の世代への指導という点において注目した研究はいまだ十分になされていない。本論では「フォトセセッション」に参加した写真家たちの写真家育成に対する考え方を通して、アメリカ写真界の基盤がどのように形作られたのかを考察する。

2. 写真術の伝播と初期の様子

写真術は諸説あるものの、1939年にフランスのルイ・ジャック・マンデ・ダゲール (Louis Jacques Mandé Daguerre, 1787-1851) によって実用化された「ダゲレオタイプ (Daguerreotype)」に端を発すると考えることが最も一般的であろう。ダゲールによって発明されたカメラと撮影技法は、そのシステムすべてを含めて「ダゲレオタイプ」と呼ばれ、パテントフリーの状態¹⁾でマニュアルも公開されていたので、装置、器具、薬品さえ揃えば誰でも写真を写すことはできた。しかし

撮影に使う感光材料の合成には科学的知識を要し、撮影者のノウハウやテクニックに頼る部分が大きかった。このごく初期の写真術の習得は、自ら仕様書を解説しての学習や、人づてに撮影法を学ぶ程度に留まり、大々的に教育されることはなかった。世界的に見てこの状況は20世紀初頭まで継続することになる²⁾。

ヨーロッパにおいては1919年にドイツに開設された「バウハウス (Bauhaus)」が写真家の教育の場として特に有名である。「バウハウス」は建築の教育を主眼として工学やデザインのみならず写真をも含めた美術全般の学校であった。「バウハウス」は写真史上で最初期の大規模な写真学校の一つと考えられてはいるものの、「フォトセセッションスト」が活発に活動した時期からはやや遅いうえに、取り扱っている写真のテクニックも異なり、両者の直接の関係はない³⁾。

現代ほど物流や情報の伝播の速度は速くはなかったが、写真のテクノロジーはほとんどの場合ヨーロッパにおいて生まれ、間を置かずにアメリカにも輸入された。しかし、旧大陸と新大陸の間にはやや写真文化の違いがあったようである。ヨーロッパでは次々と新技術が開発され、主流となるテクノロジーは急速に置き換えられていったが、アメリカではかなり長い間「ダゲレオタイプ」の発展系が利用されていた。この状況はアメリカにおける写真の商業としての成熟度合いが高かったことを表している。撮影によってネガを得る撮影方法ではプリントは時間がかかるが、ダゲレオタイプ系の写真機では撮影されたフィルムにあたるものがすでに鑑賞用であり、それを額に納めることですぐに持ち帰る事ができた⁴⁾。

次に、写真術のうちのテクニックについてはどうだろうか。写真のテクニックは20世紀に入るころまでおおむね独自の進歩をすることがなかった。写真はアルフレッド・スティーグリッツ (Alfred Stieglitz, 1864-1946) が「ストレートフォトグラフ (Straight Photography)⁵⁾」を発展させるころまで、一貫して絵画の代わりになると考えられていたからである。構図の決定には絵画的センスが必要であると考えられていたのかもしれない。フランスで初期の写真家として活躍したナダール⁶⁾ (Nadar, 1820-1910) は画家であったし、パリの町並みを写真に収め続けたウジェーヌ・アジェ (Eugène Atget, 1857-1927) も画家の友人を持っていたため写真に興味を持ったと考えられている⁷⁾。日本においても画家としても知られる下岡蓮杖 (1823-1914) が写真術を用いていた⁸⁾。このように画家が写真家になるという例は非常に多い。19世紀終盤に至るまで、主な被写体は人物であり、その構図にはやはり絵画を模倣した要素が見受けられる。写真をあえて絵画に近づけていこうとしたのは、写真が絵画よりも劣っているという言説への反発でもあった。絵画的な技法はオスカー・ギュスターヴ・レイランダー (Oscar Gustav Rejlander, 1813-1875) やヘンリー・ピーチ・ロビンソン (Henry Peach Robinson, 1830-1901) の複数ネガの組み合わせによるプリント作成において極限に到達するが、それを過ぎてもなお、カメラへの細工、現像工程での細工、構図の取り方などの特徴を持つ「ピクトリアリズム (Pictorialism)」が写真芸術の主流であった。

別な問題もあった。すでに述べたように、初期の写真術においては撮影するだけでもかなりの知識を要した。また撮影ができる状態であっても、失敗した写真になってしまうことがあった。

それは被写体のぶれである。写真を保存するフィルムに相当するものの、光を受ける力が弱かったため、このような状態ではカメラをどのように使って何を撮るのか、というテクニク的な要素にはなかなかたどり着きにくい。写真を情報伝達に用いようとした先駆的な試みとして、マシュー・ブレイディ (Mathew Brady, 1822-1896) の南北戦争における写真群が存在するが、戦闘中に撮られた写真はなく、当時動体を撮影することがいかに困難であったかがい知れる。その後 19 世紀末までにはフィルムそのものが開発され、光を受け取る力も強くなり、この問題は解決した⁹⁾。

3. それぞれの活動

「フォトセセッション (Photo-Seccession)」はこのような状況の中で 1902 年にスティーグリッツの呼びかけによって結成された。この集団に参加した著名な写真家としてエドワード・ジョン・スタイケン (Edward John Steichen, 1879-1973)、ガートルード・ケーゼビア (Gertrude Käsebier, 1852-1934)、そしてスティーグリッツ自身が含まれる。スティーグリッツは 1890 年にヨーロッパ留学より帰国したのち、『カメラノート (*Camera Note*)』という雑誌の編集に携わっていたが、自身がニューヨークの 291 ギャラリーで開催した写真展を契機に新しい写真家集団を結成することになる。これが「フォトセセッション」である。「フォトセセッション」の源流はヨーロッパにあり、特にイギリスに存在した写真家集団「リンクトリング (Linked Ring)¹⁰⁾」と直接関係のある団体であった。「リンクトリング」は「フォトセセッション」と同じく「ピクトリアリズム」をテクニクとして扱う集団であった。1890 年代の風潮として、写真は絵画に劣る芸術の形態であると見なされていたことが、スティーグリッツらの創作活動の大きな動機の一つとして考えられている¹¹⁾。「フォトセセッション」の作家の作風は、総じて写真独自の表現を追い求め、かつ絵画的要素も併せ持つというものであった。

「フォトセセッション」に参加した写真家はそのすべてが後世に名を残したわけではなく、その足跡を辿ることの困難な者も多い。そのような日々を見なかったものに焦点を当てることによって新たな歴史的事実を発見するきっかけにもなりうるが、今回はやはり著名な写真家の活動を主として論じたい。理由としてはこの観点による研究において主流から大きくはずれた写真家の活動は同時代および後代への影響を考える上で不適と考えたためである。その上で「フォトセセッション」創設メンバーの中でスティーグリッツ、ケーゼビア、スタイケン、クラレンス・ハドソン・ホワイト (Clarence Hudson White, 1871-1925) について本論では取り扱う。アルヴィン・ラングドン・コバーン (Alvin Langdon Coburn, 1882-1966) も主たる「フォトセセッション」立ち上げメンバーとして紹介されることもある¹²⁾が、コバーンはかなり早い段階でイギリスへ渡り、写真を撮ることもやめてしまったため、他の立ち上げメンバーと比較すると直接の影響は本論の考察の対象に含める必要が無いように思われる。残る 4 人も、スティーグリッツ、ケーゼビアの 2 人、スタイケンと、ホワイトでは写真家の育成に対する態度に 3 つの違いがある

ことに注目したい。

まず、スティーグリッツは現代アメリカ写真の礎を築いたと言ってさしつかえの無い写真家である。終生アマチュア写真家でありつづけたが、それは素人であることは意味せず、商業的な写真に、芸術としての写真の真髄は無いと考えていたからである。写真によって利益を得ることを嫌悪すらしていた¹³⁾。アメリカのホボケンで裕福な家庭に生まれ、生活に不自由することなく、青年期にはヨーロッパへ留学をしている。スティーグリッツが写真と出会ったのはこのヨーロッパ留学中のことであった。スティーグリッツの作風は初期はピクトリアリズム、後期はストリートフォトグラフィであり。その性質を完全に変えてしまっているが、そのどちらにおいても傑出した写真家であった。スティーグリッツの写真家との関わり方は発掘と支援とでも言えるものであった。291 ギャラリーで注目した写真家の作品の展示を行ったり、カメラワークへの掲載を行ったりするほか、マーガレット・バーク＝ホワイト¹⁴⁾ (Margaret Bourke-White, 1904-1971) やポール・ストランド (Paul Strand, 1890-1976) など、訪ねてくる写真家に対して助言を与えるなどした。フォトセセッションの活動の後期に、291 ギャラリーでは写真だけでなく絵画や彫刻などの展示もなされるようになった。

次に、エドワード・スタイケンは名声・実績共にスティーグリッツに並びうる写真家である。後述のケーゼビアとは逆に、フォトセセッションのメンバーの中では最も若い部類に入る。その分キャリアも非常に長く、一世代あとの写真家と考えることもできる。作風もピクトリアリズムのような作画的なものは1910年代には撮影しないようになり、スティーグリッツの言うストリートフォトグラフィのような写真に近いものへと変化していった。このように作風を大きく変えたという点でもスティーグリッツとの共通点を見いだせる。彼の大きな功績としてはファッション写真というジャンルの方向性を決定づけたことと、1941年にMoMA (ニューヨーク近代美術館) の写真ディレクターの職についていたことにある¹⁵⁾。1955年にMoMAからスタートし、8年間で69の国において開催された「ファミリー・オブ・マン展 (The Family of Man)」を企画したのもスタイケンである¹⁶⁾。このように彼自身の業績は大きく、多くの写真家に影響を与えたと予想はできるものの、彼が直接指導をして大成したという写真は存在しない。スタイケンの他の写真家との関係において重要な事は、前述の通りMoMAにおいて「ファミリー・オブ・マン展」を企画したことによって、数多くの写真家を活用したことにあるのではないだろうか。このような関わり方は、スティーグリッツとケーゼビアのようなアドバイザーという形とも、ホワイトの教育者という形とも異なる形態である。スタイケンが多くの写真家に光をあてるために「ファミリー・オブ・マン展」を計画したわけではないが、無意識であるにせよスティーグリッツと共通した部分があるとも言える。

ガートルード・ケーゼビアは、今回取り上げる4人の中では唯一の女性かつ最も職業写真家の側面の強い人物である。また、年齢はスティーグリッツより上で、フォトセセッションの中では最年長であった。ケーゼビアが写真と出会ったのは39歳の頃で、スティーグリッツによって紹介され、著名な写真家となったのも47歳の時とかなり遅咲きの写真家である。ポートレートを

得意とし、非常に有名なスティーグリッツのポートレートも彼女の作である。ポートレートを主な作風とするのは、彼女の世代の芸術的写真を撮影する写真家として珍しいスタイルだったが、ケーゼビアがこの撮影スタイルに行き着いたのは、職業写真家であったことが理由であろう。19世紀の職業写真家の仕事とは、主にポートレートを撮ることであった。ダゲレオタイプが発明されたとき、一番職を脅かされたのは肖像画を描く職業画家たちであり、写真術を手にした少なくとも職業画家がそのままポートレートを撮影する職業写真家となった。ケーゼビアの軸足が職業写真家に置かれていたため、スティーグリッツと袂を分かつことになるが¹⁷⁾、このこともケーゼビアの写真に対するスタンスを強く表すエピソードである。ケーゼビアはスティーグリッツと対立をしたかったわけではなかったが、もともと写真を使って身を立てなければならなかったため、結局はスティーグリッツの意にそぐわなかった。ケーゼビアは22歳の時に結婚しており、相手は裕福なビジネスマンであった。絵画の学習から写真へ興味を持ち、ヨーロッパへの写真留学から帰ってきたとき、夫は体調を崩し働けなくなっており、彼女は写真を以て一家の生計を立てなければならなかったのである。スティーグリッツの一方的な怒りを買ひ芸術としての写真の主流から追いやられることになったケーゼビアだったが、自立した女性であり、優れた写真家であったことから、多くの女性写真家から慕われ目標とされており、彼女らに助言を与えることもあった。直接の指導を与えたわけではないが、イモーゲン・カニングガム (Imogen Cunningham, 1883-1976) が影響を受けた中で最も有名な写真家である。

最後に、クラレンス・ホワイトについて、彼の写真家としてのキャリアはほぼ常にピクトリアリズムと共にあったと言ってよい。写真界の機運がストレートフォトグラフィに向けられてのちも、ホワイトの作風の軸はピクトリアリズムにあった。彼も他の多くの写真家同様、絵画を描くことから始まり、写真に興味を持った。スティーグリッツと共にフォトセセッションを立ち上げたことから、同時代において一流の写真家であったことは間違いないが、これまでに述べた三者と比較したとき、特筆すべきことは自身の写真学校を開設したことにある。フォトセセッションは1910年に活動の最盛期を終え、ホワイトは自身の写真教育者としての役割を強く意識するようになった¹⁸⁾。ホワイトは1907年からコロンビア大学で写真コースを担当し、1910年と1914年には写真教育のためにそれぞれメイン州とニューヨークにクラレンス・ホワイトスクール (The Clarence H. White School of Photography) を設立した¹⁹⁾。コロンビア大学の写真コースが発展的に解消され、クラレンス・ホワイトスクールが設立されたわけではなく、この二つの場所での教育は平行して行われていた²⁰⁾。コロンビア大学では1923年にドロシア・ラング²¹⁾ (Dorothea Lange, 1895-1965) を教え子に持ち、クラレンス・ホワイトスクールではバーク＝ホワイトが学ぶなど、著名なフォトジャーナリストを二人排出している。この二人に共通して見られる特徴は、大型のカメラを好んで使用したということである。エーリッヒ・ザロモン²²⁾ (Erich Salomon, 1886-1944) に端を発するフォトジャーナリストたちは小型のカメラを好んで用いるが、ラングとバーク＝ホワイトはフォトジャーナリストであるもののその主たる活動期間においてまったく逆の性質の機材を選んでいたのである。この二人のこだわりはホワイトに師

事をしたからと考えることができる。通常大型のカメラの方が、小型のカメラよりも画質において優れている。パーク＝ホワイトの場合、写真を志したときに母ミニーから大型カメラを買い与えられていること、そしてホワイトから写真は完全に撮影者によって意図されたものでなければならないと教えられたこと²³⁾から、自らのフィーリングに合致した機材を使い続けていたものと思われる。ラングやパーク＝ホワイトが写真の芸術性を損なわないことを大切にしていたのかもしれない。逆に両者の作風からはホワイトの影響を感じることはできない。ラングとパーク＝ホワイトの写真は芸術的ではあるものの、そこに作為は感じられない。ラングは困窮した農民を数多く撮影したが、そこに寓話の意味を見出せこそすれ、絵画のような画面構成や加工はない。パーク＝ホワイトの場合は『フォーチュン (Fortune)』の写真家となったとき、彼女の主な被写体は工業製品や建築物などが主であり、そもそもピクトリアリズムやそれ以前の絵画的写真のようなモチーフとは異なっていた。このようにホワイトの教え子達がフォトジャーナリズムの道に進んだのは、ステীগリッツと異なり、写真を生業とすることを厭わなかったということも影響しているだろう。そして教え子達が時代に合わせて作風を変化させたものの、大型のカメラを使用し続けたのも、パーク＝ホワイトの回想する、ホワイトの写真に対するスタンスがしっかりと根付いていた証拠なのではないだろうか。

4. おわりに

これまで見てきたように、フォトセセッションの中心人物たちはそれぞれに次世代の写真家との関わりを持った。ホワイトのように学校を設立してまで教育を行った人物は他にはいないが、ステীগリッツ、スタイケン、ケーゼビアはアドバイザーのように振る舞った。このようなフォトセセッションにおける主たるメンバーの後代への関わりについて、常にヨーロッパへ追従していたアメリカ写真界が独自の発展を遂げるきっかけになったと考えられないだろうか。アメリカ写真界の文脈が確定し歩み始めたのが、セセッションニストによる教育の結果なのではないかと。フォトセセッションは、アメリカではじめての有力な写真家集団だった。このような集団ができることによって1902年以降のアメリカ写真界の方向性が定まり、目指すべきは何なのか、ということが明確になったとも言えるだろう。たとえばアジェのヨーロッパの街角を写し続ける活動とルイス・ハイン (Lewis Hine, 1897-1940) のドキュメンタリー写真²⁴⁾は、社会を記述するというコンセプトによく似ていたが、それぞれが独立に行われた。フォトセセッションの活動とも時期を同じくしてはいるが、アジェはその活動を生前に全く評価されていない。ハインもポール・ストランド (Paul Strand, 1890-1976) という弟子のような存在がいたものの、ストランドの作風に決定的な影響は見られず、一代でそれらの試みが終わってしまっている。後に続くドキュメンタリー写真は雑誌記事と写真を融合させたものであって、ハインらの作風と似てはいるがその源を異にしていると言えるだろう。これと対照的にフォトセセッションの後に続く写真家はステীগリッツが用いたストレートフォトグラフィの形式を取っているし、本論で述べた通

りホワイトの写真学校からは後の有力な写真家が生まれている。もちろん芸術表現の変化は一朝一夕にして行われるものではなく、ひとつの明確な変化の起点を定めることは不可能であるが、適切に指導を行えるだけの権威と技術を持った集団が生まれ、写真界というものが、写真家を志すものにはっきりと認識され、写真表現の方向付けが成される基盤となったと考えられる。

最後に、本論の範囲を多少逸脱するものの、関連があると考えられるふたつの事項を提示することによって結びに代えたい。まずアメリカにおいて西海岸を本拠地とした写真家も多くいた事実は重要である。最も著名な集団としてアンセル・アダムス²⁵⁾ (Ansel Adams, 1902-1984) やケーゼビアの項で述べたカニングhamを擁する「グループ f/64 (Group f/64)」があるが、このグループの登場はフォトセセッションより一世代あとである。アメリカ写真界の最前線は東海岸から 20 世紀中葉に入る頃には西海岸まで到達したことに何か意味が見いだせるのではないだろうか。また、偶然にも西海岸へやってきたラングがのちにホワイトに学ぶことになるのも象徴的に感じる²⁶⁾。もうひとつは、すでに述べた通り、より幅広い範囲を考えた時、ドイツや日本でも写真学校設立の動きが存在したということである。これらアメリカ以外の国々ではどのように写真教育がその後の写真活動に影響を与えたかということも考察の対象たりえる。フォトセセッションistたちの活動ののち、より人の移動が流動的になったからだ。アメリカでホワイトが写真学校を設立したのが世界で初めての写真専門の学校と考えられるが、ドイツのパウハウスが 1917 年、日本の小西写真専門学校が 1923 年と、20 世紀に入った途端に写真を教える学校が世界的に作られるようになったのはなぜだろうか。19 世紀中期に入る頃に写真が発明され、伝播はほぼ即時に行われたにもかかわらず、その技法を学べる学校ができるまでに 60 年ほどかかっている。絵画の世界では、すでに技法習得の段階は美術学校で示されていたので、美術を教える学校がなかったわけではない。にもかかわらずそういった所に写真科があったわけでもなく、写真は放置されていた。写真は芸術では無い、ゆえに体系的に教えるようなものではないという考えが強かったということなのだろうか。また 1920 年代に入ると、ハインの時代よりもさらに小型軽量かつ高性能なカメラの発明もあってかそれ以前より報道において写真の利用が増えていく。学びの方法論が確立されたことによって写真家が量産できるようになったことが一因なのではないだろうか。

注

- 1) 主に工業製品の権利が放棄された状態の事を指す。使われている技術のしくみがすべて公開され、権利料を支払わなくても同様の製品を製造販売することができる。
- 2) 写真を教えることに主眼を置いた機関として歴史上最も有名なものはドイツのパウハウスだが、後述のクラレンス・ホワイト・スクールや、日本の小西写真専門学校も 1910 年代以降の設立である。
- 3) 飯沢耕太郎『世界写真史』(美術出版社, 2004), 56, 67.
- 4) 安友志乃『写真のはじまり物語』(雷鳥社, 2009), 17, 41-43.
- 5) ネガやカメラそのものに必要以上の編集を加えずに撮影する技法。ピクトリアリズムに対する語。絵画の方法論を踏襲しなくとも写真は芸術であるという意図をもって名付けられた。

- 6) 「ナダール」は本来彼の画家としてのペンネームであり、本名はガスパール＝フェリックス・トゥールナション (Gaspard-Felix Tournachon) という。一般的に「ナダール」として知られる。田中雅夫『写真 130 年史』(ダヴィッド社, 1970), 64.
- 7) Ibid, 64-65, 107-108.
- 8) 飯沢耕太郎『世界写真史』, 45.
- 9) クエンティン・バジャック著, 遠藤ゆかり訳, 伊藤俊治監修『写真の歴史』(創元社, 2003), 80-81
- 10) この団体には、後述するフォトセセッション創設メンバー全員が加入していた。Harker, The Linked Ring (London: Heinemann, 1979), 178-187. このメンバーリスト上においてスタイケンとは "STEICHEN, Eduard J." と表記されているが、こちらの表記の方がスタイケンの母国ルクセンブルクでの名前に近い表記である。
- 11) Niven, Penelope. *Steichen: a Biography* (Fort Washington: Eastern National, 2004), 140. Goldberg, Vicki. *Margaret Bourke-White: a Biography* (London: Heinemann, 1987), 24. など当時の写真に対する旧来の芸術側からの見方は厳しかった。スティーグリッツやスタイケンらは写真を芸術のひとつとして高めることに注力した。
- 12) 研究者によって意見が分かれる。伊藤俊治『写真史』(朝日出版社, 1992), 143. では創設メンバーに含まれるが, Michaels, Barbara L., *Gertrude Käsebier* (New York: Harry N. Abrams, Inc., 1992), 87. では創設メンバーに含まれておらず、別な写真家が創設メンバーに数えられており、共通するのはスティーグリッツ、スタイケン、ケーゼビア、ホワイトであることからコバーンについては取り扱わないことが適当であろう。
- 13) Michaels, Barbara L., *Gertrude Käsebier*, 143.
- 14) フォトジャーナリスト。写真誌『ライフ (LIFE)』の専属写真家として知られる。代表作は創刊号の表紙、ガンジーの死去直前のポートレートなど。
- 15) Niven, Penelope. *Steichen: a Biography*, 587.
- 16) Ibid. 654.
- 17) Michaels, Barbara L., *Gertrude Käsebier*, 122.
- 18) Bunnell, Peter Curtis. "The Significance of the Photography of Clarence Hudson White (1871-1925) in the Development of Expressive Photography." (MA thesis, Ohio University, 1961), 53-54.
- 19) Michaels, Barbara L., *Gertrude Käsebier*, 143.
- 20) Ibid, 48-49.
- 21) フォトジャーナリスト。代表作は「移動農民の母 (Migrant Mother)」。FSA プロジェクトに参加し、大恐慌時代の西部を中心として活動した。
- 22) フォトジャーナリスト。服の中に隠せるほどの小型カメラで、要人の何気ない瞬間を撮影することを得意とした。
- 23) Goldberg, Vicki. *Margaret Bourke-White: a Biography*, 26.
- 24) 田中雅夫『写真 130 年史』, 99-100. ハインは社会学者であり、移民をはじめとした民衆の社会生活に興味を持ち、カメラで撮影して回った。
- 25) 風景写真家。特にヨセミテを写した写真が有名。写真のプリントについて独自の理論を持ち、著書多数。MoMA の写真部門の副代表も務めた。彼の写真にはストレートフォトグラフィ以前の、絵画の模倣のようなところはまったくない。
- 26) Partridge, Elizabeth. *Restless spirit: The life and work of Dorothea Lange*. (New York: Viking, 1998), 20. 1918 年に友人と連れだってなんとなく旅に出た結果、サンフランシスコに定住することになる。カニンガムら地元の芸術家と意気投合し、芸術の世界へ踏み込むきっかけとなった。