

## ウォーカー・エヴァンズの写真

The Photographs of Walker Evans

写真学科

小久保 彰

Akira KOKUBO

### エヴァンズの出発点

1971年にニューヨーク近代美術館で開催された「ウォーカー・エヴァンズ回顧展」を見たときの鮮烈な感動を、ぼくはけっして忘れることはないだろう。それはまさに写真の大河であり、どの河の流れにも、アメリカ的日常現実が表出されていた。それらは写真史の奇跡と呼んでよいほど独創的な<sup>イノヴァティブ</sup>図像学をもち、多様なアメリカが写真化されていた。さらに強い衝撃を受けたのは、それらの作品には、現代写真がすでに先取りされていたことだ。そればかりか、ポップアートからコンセプチュアルアートの現代美術の主題までが内包されていた。

ウォーカー・エヴァンズは1903年に、ミズーリ州セントルイスで生まれた。ウィリアム・カレッジを卒業後、一時期ニューヨークの図書館で働いていたが、1926年、パリのソルボンヌ大学に聴講生として留学、主に文学を学んだ。後年のインタビューではボードレールの著作に傾倒したと述べている。しかし、ジョイスの「意識の流れ」に代表される新文学をはじめ、1920年代のヨーロッパのアヴァンギャルド芸術を吸収して、27年にアメリカに帰国した。パリ留学中から写真をはじめていたが、文学にも魅力を感じていたため、本格的に写真と取り組むようになったのは28年からである。

ラディカルなクリエイターが、つねに前世代へ

の否定的反抗からはじまるように、エヴァンズの場合は「写真分離派」<sup>フォト・セセッション</sup>の写真家、アルフレッド・スティーグリッツとエドワード・スタイケンの否定からはじまっている。エドワード・スタイケンは当時広告写真に走り、技法だけの深みのない写真制作をしていたし、アルフレッド・スティーグリッツはとりまきの画家たちから影響を受けた写真撮っていたが、それらは形骸化して、認めることができないものになっていた。晩年、雲の形を撮影した『エキバレント』など、エヴァンズには趣味の写真としか思えなかった。とはいえ、写真をはじめた時はスティーグリッツの作品に啓発されていた。彼は、これら先達がヨーロッパのアヴァンギャルド芸術を基盤とし、写真本来の表現を創造した点では業績を認めていた。しかし、アメリカの現実を反映していない点には異議を唱えた。

エヴァンズを考えるうえで重要なことは、1930年に深い感動を受けたウジェーヌ・アジェの存在である。アジェはフランスの失われようとしている街や日常的な事物を撮影した。エヴァンズは言う。

「写真家がひとつの媒介となって街を突き抜け、当人も気付かないうちに、写された街に詩が吹き込まれている」

彼はアジェの手法を踏襲してアメリカの日常を撮影した。

## モダンからドキュメンタリーへ

先に挙げたように、エヴァンズの作品はパリの滞在から新しい芸術の多くを吸収してきた。

「わたしはヨーロッパに行き、ヨーロッパの遠近法とテクニクを得て帰国し、それをアメリカに適用した最初の世代なのだ」

この時期の代表作に、新設されたニューヨークのブルックリン橋を撮ったものがあるが、この写真はまだヨーロッパのモダニズムの影響が強い。『ブルックリン橋』はハート・クレインの詩集に使用された。

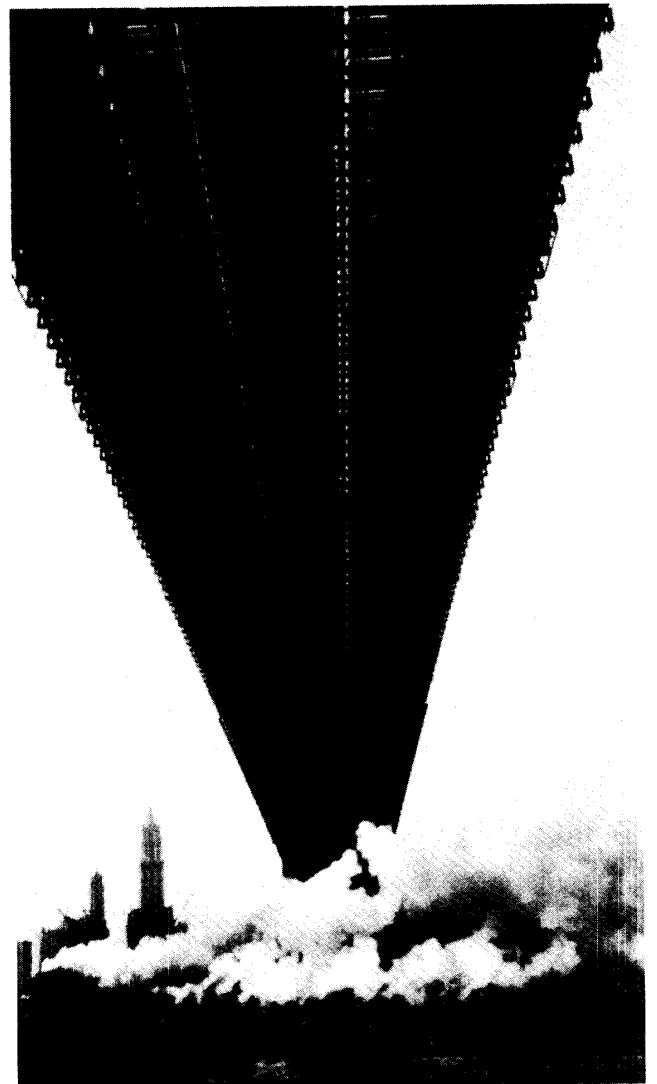
エヴァンズ独自の「アメリカ的体験、アメリカ的表現」を表出させた作品が登場するのは、ニューイングランドのビクトリア期の建築物を記録しはじめた1930年からである。エヴァンズが好んで執拗に撮影したのは、ビクトリア調の木造建築、老朽化したガソリンスタンド、商店の正面などである。彼はこうした写真について、写真家はコレクターだという。

「コレクターというのは、それに惚れ込み、追い掛けます。これは否応ないもので、止めることができないんです。アーティストはイメージのコレクターだと思う」

## 農業安定局

1929年、20年代の「永遠の繁栄」とよばれる好況に酔っていたアメリカは、株式相場の大暴落によって、大恐慌に襲われた。景気は破綻、不況の結果、失業者は増加し、工業も農業も惨状を呈した。

ルーズベルト大統領のニューディール政策が打ち出された。その一環として1935年、農務省内に農業安定局（FSA）が設置され、農場、農民の悲惨な実態を写真によって記録、調査するプロジェクトがはじまった。コロンビア大学のロイ・ストライカーが資料部長として迎えられ、彼はアーサー・ロスタイン、カール・マイダンス、ウォーカー・エヴァンズ、ベン・シャーン、ドロシア・ラングのメンバーで編成した。その中心にな



1 ブルックリン橋 ニューヨーク 1929 (1)

ったのはエヴァンズとラングである。

ドロシア・ラングは1935年ごろから失業者や移住労働者の撮影をはじめているが、とくに1937年から38年にかけてジョージア、ミシシッピ、アーカンソー、テネシー、オクラホマ、テキサスの各州をまわり、日照り、害虫の異常発生などのため小作地を捨て去り、カリフォルニアに脱出する移住労働者を詳細に記録している。その成果は1939年、ポール・テラーのテキストを加えた写真集『出アメリカ記・人間浸食の記録』として刊行された。スタインベックの『怒りのぶどう』も同年に出版されているが、この写真集とは無縁ではない。スタインベックはラングのこの

種の写真をそれ以前に見る機会があり、『怒りのぶどう』の描写にすくなく影響を与えている。ラングの「私がしなければならぬことは写真を撮ること。撮影するものはあらゆるタイプの人間。人間に集中すること」だった。しかし、彼女が撮影したのはあらゆるタイプの人間ではなく、貧しい人々、弱者の側の人々である。なぜなら、彼女は写真によって現実を、社会を、変えることができると信じていたからだ。

ラングの代表作「移住民の母と子」(1936年)を、ヴィッキ・ゴールドバーグはアメリカのアイコンだといっている。

「長い人類の歴史のなかで突出した事件をシンボル化し、人々の心にいわく言いがたい感情を呼び起こす数少ない写真のひとつである『移住民の母と子』は、「アイコン」という言葉について誰もが感じている意味あいでまさしくアイコン的なところがあり、ひとつの民族、あるいはそういった大きなグループの人間についての深い意味を持つ表現である」

さてエヴァンズの写真でよく知られている作品は、ドロシア・ラングなどとともF S A (農業案定局)に参加して撮影した、農民の窮状、季節労働者の実態を記録した写真であろう。だが、現在これらのエヴァンズの写真をみると、かならずしも貧しい農民をストレートに撮っているわけではない。1935年のF S A開設当初から37年まで、主に南部を旅して実情を記録しているが、農民のほかには町、建物、店先、看板、からっぽの部屋、人々の所持品などについて、彼が確立した独自のアングルでアプローチしている。農民を撮るにしても、彼の写真のなかの人々は貧苦に喘いではいない。たとえば「バッド・フィールドと家族」(1936年)——粗末な服をまとってバラックに住むアラバマの家族は、貧困のどん底にありながら、みなカメラの前で毅然としている。F S Aに参加した写真家たちは、ドロシア・ラングにしてもアーサー・ロススタインにしても、人物を撮るときは、その感情を抑制してはいるが、エヴァンズほどではない。ここには「写真家は誠実でなければ

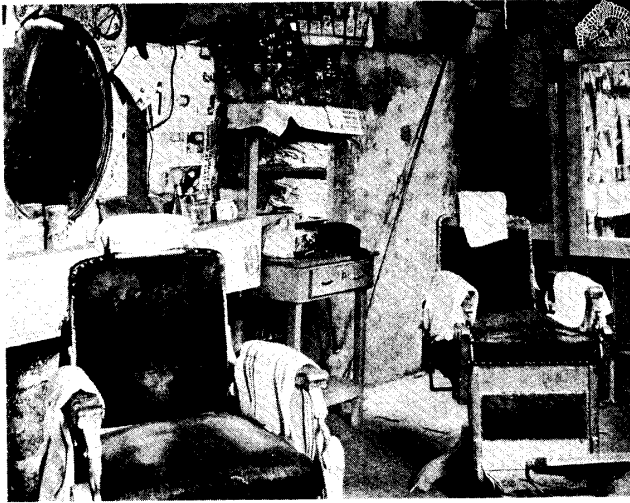
ならない。そうでなければ行動できない」というエヴァンズの姿勢がある。そしてここに、ドキュメンタリーの写真のひとつのありかたが提示されている。もっとも、エヴァンズはドキュメンタリーという言葉に断固、拒否する。

「ドキュメンタリーですって？ 非常にソフィステイケートされた誤解を招くことばですね。しかもあまり明瞭でない。このことばを聴くにはソフィステイケートされた眼をもたねばならない。“ドキュメンタリー・スタイル”というべきです。文字どおりドキュメンタリーの例としては、警察の殺人現場の写真があげられるでしょう。つまり芸術はまったく役に立たないものであるのに対して、ドキュメンタリーには用途があります。ですから芸術はたしかにドキュメンタリー・スタイルを適用できるにもかかわらず、けっして芸術はドキュメンタリーではない。ときおりわたしもドキュメンタリー・フォトグラファーと呼ばれますが、これはわたしの創造した新しい特質を、きわめて軽薄にしか解っていないことを示しています」

他のF S Aに参加した写真家たちは貧しい人々の惨状を撮影したが、彼はドキュメンタリーと芸術を統合しようとしたために、時には謎めいた部分を持っている。写真によってアメリカ独特の方法で社会改革をしようとするのと同時に、野心的に芸術を共存させようとした。そのため責任者ストライカーと常に意見の対立があり、1937年にF S Aを解雇される。エヴァンズは農村の惨状をドキュメントとして提出するだけの写真とは異なった独自のものを見出だしていた。彼は貧しさのなかに価値を見出だした。それはミドルクラスが信奉している価値より優れているように彼には思えた。貧しさのなかの「高潔さ」である。つまりエヴァンズは無秩序と貧困のなかに、豊かで意味あるアメリカの日常的文化を見出だし、それを定着することに情熱を傾けた。

### アメリカン・フォトグラフ

1938年、ウォーカー・エヴァンズの画期的な



2 黒人の理髪店 1936 (2)

写真集が出版された。なぜ画期的なのかは、それ以降の写真集の編み方に大きな影響をあたえたからである。エヴァンズは一枚の写真は断片、パッセージだと考えていた。美術作品は一つの壺を描いても、常に作者の精神が現れて全体性が生じる。写真は美術作品のように、なにかがその背後にあるものではない。見る者の見る「厚み」によって伝えられるものであると考えていた。彼のこの写真集にはアメリカの日常生活のイメージを伝えるという主題はあるが、ストーリー性とか写真個々の関連性を持たせていない。一種のコラージュ、あるいは現代美術家ロバート・ラウシェンバーグいうところの「コンバイン」といったら適切かもしれない。いずれにしても、彼は美術と写真の差異を熟知していた。

写真集はパートⅠとパートⅡに分かれている。F A Sに参加した1935年から37年に渡って撮られた作品が3分の2を占めているが、ドロシア・ラングの写真集のように貧しい農民のドキュメンタリーという感じを与えない。内容について触れると、一番目は免許証写真館の正面、2番目は証明写真が並列に並んだもの、3番目は二人の人物のスナップショット、4番目は理髪店の正面、5番目は人気のない黒人の理髪店といったふうに続いていく、エヴァンズがイメージのコレクターと自称するように、ここには同じコンセプトで撮られた作品が目につく。からっぽの理髪店、ニュー

ヨークの人気のないアパートの小部屋、人のいない炭鉱夫の家など、人気のない部屋の一連の作品である。これらの写真は、例えば「黒人の理髪店」(1936年)の無人の部屋など、耳をすませば家族や客の声が聞こえてくるようだ。「道路わきの坑夫の家」の光景からは、撮影当時の労働者の生活が見えてくる。このようにエヴァンズの作品は、日常的な人間の生活を、細心に秩序だてて、鮮明に映像化したところに価値がある。まさにこれらの写真は、見る者に時空間を越えて、そのライフに直面させるような力強さがある。彼の手法は冷徹で完璧性を備え、現実を虚飾なく再現している。

さらに目立って多いのが看板やポスターである。これらには、人々の欲望が豊かに表出されている。2枚あるいは3枚のポスターが貼られているシーンもあるが、破れたポスターとポスターが出会って、奇妙なイメージを創っている作品もある。この作品を見ていると、ポップアートの複製された印刷物を図像とした作品の先駆的な作品と見ることができる。こうした作品はパートⅠに収録されている。

パートⅡは30年代の小市民の家のさまざまなタイプがカタログのように並べられているが、これらの作品に、エヴァンズは透徹したまなざしで、豊かで意味深い日常的文化を見出だしている。このパートⅡの作品をエヴァンズはこのようにいつている。



3 バッド・フィールズと家族 1936 (3)



4 破れた映画ポスター 1931 (3)



5 通りと墓地 1935 (3)

「私はアメリカの街にこだわっている。人々、あらゆる階層の人々、そのまわりに新しく没落してしまっただけの人々の群れ。車とその車が織りなす風景。建築物、アメリカのさまざまな都市が示す嗜

好、商売、小さな店、大きな店、通りのもつムード、通りにただよう匂い、ひとをやりきれない思いにさせるあらゆる代物、婦人クラブ、見せかけの文化、教育の荒廃、信仰の崩壊。映画。都市で人々がなにを読み、なにを食べ、気晴らしにどんなものを見物しているのかを示すこと、休養を求めながら、それを得られない人々の姿を示すこと。セックス、宣伝…」

このなかの傑作は、ペンシルバニア州の「墓地、家々、そして製作工場」であろう。望遠レンズで3つのものを強烈な表現力で作品化している。墓地、十字架、そして家々が並んでいる。墓石の十字架と電柱の十字の形状の反復によって、鉄鋼の町の不況を象徴しているようだ。

### エヴァンズの与えた影響

『アメリカン・フォトグラフ』はいまでも古くなっていない。この写真集によって多くの現代写真家が影響を受けている。ジム・ドウはエヴァンズの暗室助手をしていたこともあって、エヴァンズから多くのものを学んでいると語っている。だが、なんといってもこの写真家から示唆を受け、現代写真のモニュメンタルな作品集を編んだのは、ロバート・フランクであろう。彼の写真集『アメリカ人』のからっぽの部屋など、エヴァンズの一部の作品とごく類似している。しかし決定的に違っているのは、フランクの写真集が、50年代の繁栄を皮剥き、絶望的アメリカの状況だけを主題にしていることである。

私見であるが、「アメリカ的体験、アメリカ的表現」を代表するアーティストとして、ウォーカー・エヴァンズと画家のエドワード・ホッパーを挙げたい。両者はこの一点で酷似している。

最後に蛇足を加えれば、エヴァンズには30年代に多く見られたガソリンスタンド兼雑貨屋を撮った作品が多数ある。これを見ると、ある種のノスタルジアを感じる。生前エヴァンズは自分の作品がノスタルジアの対象にされることを嫌った。彼は断固として言う。

「この言葉は大嫌いだ。まったくそれは私の趣

旨にはずれている。ノスタルジックであることは感傷である。過去のことを歴史を離れて見ることは、関心を持つというのは、それがたとえ見慣れたトロリーバスであろうとノスタルジアの行為ではない。プルーストをノスタルジアとして読むことができるが、プルーストの精神のなかに持っていたものではまったくない」

確かにその通りかもしれない。しかし、30年代の写真を見るとき、エヴァンズがいかにラディカルであろうと、ある種の懐かしさを感じざるを得ない。それは写真というメディアの宿命のように思われる。

### 参考文献

- 1 Interview with Walker Evans  
Art in America, March / April, 1971
- 2 Walker Evans, American Photographs  
East River Press, 1938
- 3 Walker Evans  
The Museum of Modern Art, New York, 1971
- 4 Walker Evans  
Da Capo Press, New York, 1975
- 5 Walker Evans at Work  
Haper & Row Publishers, 1982
- 6 ウォーカー・エヴァンズ 「アメリカ」  
リプロポート, 1990
- 7 パワー・オヴ・フォトグラフィー 上下,  
ヴィッキ・ゴールドバーグ,  
訳 別宮貞徳他, 1997