

越境する感受性——アメリカ写真の20世紀

生井英考

1 はじめに

今日この立教大学アメリカ研究所の公開講座で写真についてお話しすることになったとき、私がまず考えたのは、みなさんにとって写真とはなんだろうかということでした。というのも、先日こんな体験をしたからです。

それはある地方自治体の文化セミナーに依頼されて写真の歴史についての連続講座をしたときのことで、聴講生は全部で100名弱ほどでした。いちばん多かったのは引退後の高齢の男性で平均年齢は60歳以上、最高齢はたしか90歳の女性だったでしょうか。次に30代から4代の主婦の方たちと数人の男性が4分の1ほどいて、最後に20歳前後の若者たちが男女数人。講座は平日の昼間という時間帯でしたからこうした年齢構成になるのは不思議ではありませんが、それにしても面白いのは世代によって写真史についての認識が大きく違っていたということです。

まず最初の高齢男性のみなさんが連想なさっていたのは、写真の技術がどんなふうに関わられ、進歩してきたかという内容でした。つまりこの方たちが予想した「写真の歴史」は「カメラの歴史」だったわけです。次に30代から4代の主婦の方々が期待なさったのは、どの時代にはどんな写真家がいて、どんな作品を残してきたかということでした。すなわちここでは「写真の歴史」とは「写真家の歴史」だったこととなります。そして最も少数派の青年たちが予想していたのは、ダゲレオタイプに始まってデジタル映像に至る写真史が社会や文化とどう関わってきたのかといったことでした。つまり彼らは「写真の歴史」を「写真というメディアの歴史」だと考えたこととなります。

もちろんこれは一例に過ぎませんが、同じテーマでありながら予想したものがこれほど違うというのは、各世代が経験してきた「写真」なるものが同じ時代環境のなかでも大きく異なっていることの反映に違いない。それはつまり「写真」という光化学プロセスをとりまくが認識と環境の変化を示唆しているのではないか——そんなことを思ったわけです。

2 写真史とアメリカ

さて今日は「写真」と「アメリカ」をふたつの軸として考えるというのが大枠です。そこではどんなことが予想されるでしょうか。

歴史をふりかえると、アメリカ合衆国は写真術を世界中でも最も熱烈に歓迎した社会のひとつでした。近代写真術はフランスとイギリスではほぼ同時に開発されましたが、ヨーロッパでのこのニュースはただちにアメリカに伝えられ、ごく短期間のうちに北アメリカ中で写真館が営業し始めるという状態を呈しました。アメリカに導入されたのは主としてフランス式の、つまりダゲレオタイプ方式の写真術でしたが、フランスではもっぱらパリやその他の先端的な都市の文化風俗として普及したのに対して、アメリカではフロンティアの鉱山地帯や中西部の広大な農業地帯など、人口の少ない地方でもかなり大勢の写真師が職業的に写真ビジネスを営業していたわけです。

そしてこの結果、アメリカは写真術を最も効果的・機能的に使いこなした社会になりました。たとえば写真の歴史のなかで非常に早くから女性の「巨匠」（マスター）と呼ばれる写真家たちを多数生み出したのもアメリカです。無論イギリスにもたジュリア・マーガレット・キャメロン夫人のように草創期の有名な女性の「巨匠」がいますが、数でいくと到底アメリカの比ではない。

ちなみに初期のフェミニスト美術史の有名な仕事に、リンダ・ノクリンの「なぜ女には偉大な芸術家がないのか」という論文があります。これは絵画の美術史のなかにレンブラントやピカソのような「巨匠」とされる存在がないということを前提にしながら、それはなぜなのかという問題提起をした画期的な仕事でした。その最大の功績をひとことで言うと、「美術史に女の巨匠がないのは女に芸術的な能力が欠けているからではなく、美術教育の歴史的な制度のなかから女が排除されてきたからではないか」という魅力的な仮説を提示したこと、です。そしてこれを念頭に置くと、写真の歴史が美術史とは正反対に最初期から女性の「巨匠」を多数輩出してきたこと——それもアメリカがもっぱらその役割を担ったこと——は、とても興味深いことに思えます。

そんな具合にアメリカと写真は歴史的に面白い関わり方をしているわけですが、しかし今日ここでは、いま挙げたようなトピックを通してアメリカとヨーロッパの違いを強調するよりも、むしろ両者の連続性に注目してみたいと思います。と

いうのも冒頭で触れたように写真や映像に対する認識や環境の世代的な違いがあるのだとすれば、この違いは地域の差を超えてある世代になんらかの共通の影響を与えたかもしれない。そしてこの影響がアメリカの写真史の歴史から現代への変容にも関わったかもしれない——そんなふうに思われるからです。

3 映像の世代——大戦間期の視覚

というわけで、ここでまず 20 世紀における写真とはなんだったか、それを考えてみることにします。

寺田寅彦といえば物理学者で夏目漱石門下の俳人でもあった人として知られていますが、彼はまた無類の映画ファンでもあって、たとえばルネ・クレールの『自由を我等に』やジョゼフ・フォン＝スタンバーグの『モロッコ』、あるいはエイゼンシュテインのモンタージュなどについてなかなか面白いエッセイを多数書き残しています。その彼の随筆のひとつに「カメラを掲げて」と題する 1931 年の文章がありまして、ここで彼は次のように書いています。

此の頃時々写真機を掲げて新東京風景断片の採集に出掛ける。技術の未熟なために失敗ばかり多くて獲物は甚だ少ない。しかし写真を撮らうという気で町をあるいてみると、いままでは少しも気の付かずにゐる色々な現象や事実が急に目に立って見えてくる。つまり写真機をもって歩くのは、生来もちあわせてゐる二つの眼の外に、もう一つ別な新しい眼を持って歩くといふことになるのである。

ここでひとつお断りしておきますと、寅彦はべつに写真機マニアというほど写真に熱心だったわけではなさそうです。が、たとえば後年の永井荷風がそうであったように、暇なときに写真機を掲げて盛り場をそぞろ歩きながら写真を撮るといったことを好んでいたらしい。この文章のなかでもそんなことが出てきます。

手近な些末な例を挙げると、銀座の……昭和通りに二つ並んで建ちかゝつてゐる大ビルディングの鉄骨構造をねらつたピントの中へ板橋あたりから来たかと思ふ駄馬が顔を出したり、小さな教会堂の門前へ隣のカフェの開業祝の花輪

飾りが押し立てゝあつたり、また日本—モダンなショーウィンドウの前にめざしの頭が二つ三つころがつてゐたりするのも矢張カメラの眼を通して得られた小さな発見であつた。

カメラを通して世界を見ると、まるでもうひとつの眼を持っているかのように、ふだんは気づかない光景が発見される——寅彦はそう言います。それを「モダンなショーウィンドウ」と「めざしの頭」のとりあわせで語るというあたりがなんと寅彦らしい俳味のあるところなのですが、こうした感受性、つまり機械の眼を通してものを見ることが心地よいこととする感覚は、実は寅彦ひとりのものではなく、また日本だけのものでもなく、それどころかふたつの世界大戦のあいだのこの時期には世界的なものとして広がっていました。たとえば寅彦の随筆より数年前になりますが、ドイツのバウハウスの理論家だったラズロ・モホイ＝ナジは『絵画・写真・映画』と題する1925年の著書のなかで次のように書いています。

写真装置は我々の視覚器具である目をより完全なものにできる、というより補うことができるのである。(略)我々は・・・百年の写真と二十年の映画を通して・・・この点で途方もなく豊かになった。我々は世界を全く別の目で見ているということができる。

言葉つきは寅彦よりもずっと生硬ですし、写真と映画の違いもありますが、言わんとするところは基本的に同じです。すなわちカメラという機械の眼を通して見ると違った世界が発見される、ということです。

ここでふたつの世界大戦のあいだの時期——いわゆる大戦間期——というのがどんな時代だったかをあまりくわしく振り返る必要はないでしょう。この時期はたとえばワイマール共和国の挫折からファシズムの抬頭への時代でしたし、第一次大戦の戦勝国にとっては戦後の好景気から金融恐慌への転移の時代、また思想史においては左翼思想への期待と憧れからスターリン批判による幻滅への時代、そしてアートのうへではモダニズム芸術運動が複雑な展開を遂げた時代でした。そういうなかであって、寅彦とモホイ＝ナジはほとんど同じことを考えていた。

ところで写真というのは19世紀の前半に生まれた新しい視覚のテクノロジーでしたが、19世紀の人々にはこのテクノロジーの持つ機械的な冷たさが余りに鋭く感じられたために、写真の持つ冷たさをなんとか排除しようとする努力が払われました。これが19世紀の写真史の特徴です。たとえば芸術写真運動の指導者として知られたアルフレッド・スティーグリッツが実践した写真のピクトリアリズム（絵画主義）はその典型ですが、ゴム印画法などの技法を使ってなるべく柔らかな、霞のかかったような軟調の画面をつくろうとする傾向が19世紀には圧倒的にめだっていた。ところが20世紀になると、この視覚の持っている機械的な冷たさに大きな興奮をおぼえる世代が登場します。端的に言えば、眼に突き刺さるように事物を精確に写し撮る写真の精密さが心地よく感じられる世代が大人になった、ということです。

ちなみに寅彦は1878年生まれで、1895年生まれのモホイ＝ナジよりはずっと年長に当たりますけれど、寅彦の場合、好奇心旺盛な物理学者としての性格が幸いしたのか、20世紀的な視覚芸術のありように対して実に闊達な興味を示しています。俳句という風景を定型詩のかたちで表象する文学に親しんでいたこともその一助となったのかもしれませんが。ただふたりの違いは、寅彦がどちらかというところブルジョワ紳士的な程の良さと写真イメージの持つ「モダンな」感覚を品よく享受しようとしていたのに対して、モホイ＝ナジのほうはより革命的な芸術理念の導き手として「機械の眼」の力に期待していた、ということでしょう。

実際、先の引用でもモホイ＝ナジが言うのは、要するに人間の眼は不完全なものであり、事物を精確に捉えることはできない、ということです。そして彼はこの不完全な人間の能力に挑戦し、挑発するかのよう、私たちの日常的な眼では捉えられない光景を探求していきます。たとえばアンドレアス・ファイニンガーというアメリカの写真家はもともとバウハウスで建築を勉強した



①

人ですが、彼が後年撮った「フォトジャーナリスト」という作品を見ると、単にライカを縦に構えてファインダーを覗いているだけの人物を撮った写真なのに、ライティングの加減もあって、まるで頭蓋に機械を組み込んだサイボーグかなにかのように見えます(図版①)。これなどはわかりやすい一例ですが、写真というのは写真の画面のうえにしか現われない世界の姿を見せるものだというヨーロッパ・モダニズムの信念のありようが、この小さな写真からもわかります。

そうしてこの大戦間期の時代をモホイ＝ナジとほぼ同世代として過ごしたひとりの写真家の仕事が、のちのアメリカ写真の展開に大きな影響を与えることになりました。それがウォーカー・エヴァンズの『アメリカン・フォトグラフィ』です。

4 ウォーカー・エヴァンズ——パリのアメリカ人

ウォーカー・エヴァンズは、今日、アメリカ写真史における最大の巨匠のひとりとして見做されています。彼は1972年に亡くなりましたが、その後も彼の昔の仕事をカラーで再現し直すウィリアム・クリステンベリーのような写真家が登場していますし、最近ではまたもやエヴァンズのブームとでもいった感じで新しい編集による写真集がフランスで出たり、アメリカでも伝記や写真集が出たりと、80年代につづいて90年代もエヴァンズの重要性を確かめるような本が次々に現われています。

エヴァンズは1903年にミズーリ州のセントルイスで生まれました。ちなみにフランシス・フィッツジェラルドは1896年生まれ、アーネスト・ヘミングウェイが1899年生まれで、後年エヴァンズはパリでボヘミアン暮らしをしていたころ、彼らをよく見かけたといえます。当時はエヴァンズはまったく無名の青年、対するフィッツジェラルドとヘミングウェイはともに名うでの流行作家ですから、エヴァンズはかなり面白くない思いをしたらしいことを、あるインタビューで語っています。しかしむしろ大事なのは、アメリカ文学に大きな革新をもたらした彼らとエヴァンズが同時期のヨーロッパを経験した同世代のアメリカ人だったということで、これはつまりアメリカ的なモダニズムもまた1900年前後に生まれた世代によってもたらされた——ということを示していることになります。そして言うまでもなくこの世代は、モホイ＝ナジの属した世代でもあったわけです。

さて、エヴァンズが写真をおぼえたのはこのパリでのことで、実際にはまったくの独学だったようです。彼は父親が広告代理店を経営する裕福なビジネスマンで、東部のフィリップス・アカデミーのアンドーヴァー校を出ていますが、子ども時代に両親が離婚したせいで学校を出たあとはニューヨークで母親とふたり、ニューヨーク公共図書館の雑務員をしながらつましい暮らしをしていた。それからパリに行ってソルボンヌの聴講生になったりしながら、適当にボヘミアン暮らしをしていた。これが1920年代のことです。

この当時、パリにはそれこそヘミングウェイをはじめとして多数のアメリカ人が暮らしていました。マン・レイもそうですし、彼のところでアシスタントをしていたベレニス・アボットもやがて写真家として名を成すこととなります。で、こうした面々は大恐慌の勃発によって大半アメリカへ引き揚げますが、エヴァンズもそのひとりで1930年にニューヨークへ舞い戻ります。そしてフリーランスの写真家をしてながら1935年から38年まで大不況対策の文化事業として発足したFSA (the Farm Security Administration) の契約写真家になって、38年にニューヨーク近代美術館で初めての個展を開きました。そのときのカタログとして出版されたのが『アメリカン・フォトグラフィ』なんです。

ちなみにこの当時、写真はアメリカ社会においても非常に注目されたメディアでした。第一に、当時は大不況による社会的な混乱を収拾するために公共教育が重視されており、その効果的なツールとして写真をはじめとする映像媒体への関心が高まっていた。第二に1920年代から30年代にかけては映画が急速に発達した時期で、20年代末にはサイレントからトーキーに、また30年代半ばにはフルカラー映画が市場化されました。同時にこのころは『ライフ』に代表されるグラフ・ジャーナリズムが発達して、写真の社会的な位置もかつてとは比較にならないほど影響力のあるものになっていた。写真のカラー印刷が可能になって広告に使われるようになったのもこの時期です。第三に、そうした映像の発達した時期に、先ほど述べたような1900年前後生まれの世代が社会のさまざまな現場で力をふるうようになっていた。それらが互いに相乗的に働くかたちで20年代から30年代にかけての大戦間期はまさに映像の時代と言ってもいい状態を見せるようになったわけです。

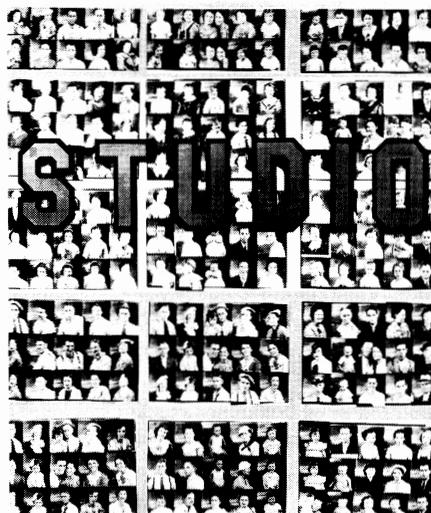
5 『アメリカン・フォトグラフス』の編集技法

そうしてこの状況は、写真の表現にも無論大きな影響を与えました。特に写真映像の編集技法に変化をもたらした。たとえばグラフ・ジャーナリズムの雄として抬頭した『ライフ』を見ると、見開きの誌面にどう写真を配置し、グラフィックなリズムによっていかに空間を構成するかを熟慮しているのがよくわかります。ここから『ライフ』のいわゆるフォト・エッセイ——つまり複数の写真を組み合わせさせてひとつのストーリーをつくる組み写真の手法——も生まれることになった。そしてこの組み写真型の技法とはべつに、言ってみればヨーロッパ・モダニズム譲りの写真の象徴主義的作法を見せたのがエヴァンズの『アメリカン・フォトグラフス』の編集技法だったんです。

この写真集の技法の具体的なところについては、つい最近出た『写真集を読む』（メタログ）というアンソロジーのなかで解説しましたから、くわしくはそちらに譲りますが、要点だけを言いますとエヴァンズはこの写真集のなかで写真を「詩」にすることに成功した、ということになります。たとえばこの写真集の冒頭の6点の写真を並べてみますと（図版②-⑦）、薄汚れたインスタント写真館の写真から始まって、次にべつの場所にある同じような安写真館のウィンドウが来て、さらにこのウィンドウ・ポートレイトのなかの人物が抜け出てきたような



②



③

ふたりの若い労働者のスナップがくる。そしてフーバー大統領の肖像画をつけた選挙ポスターの飾ってあるウィンドウの写真がつづく。このシーケンスはインスタント写真館の写真という「写真についての写真」から始まって、「見る」という行為でお互いにつながっている一種の観念連合的な連鎖をなしているわけ



④

です。そしてこの選挙ポスターの写真のところではいったんリズムが変わって、ニューオーリンズの派手な床屋の写真に始まる第二節が走り始める――。

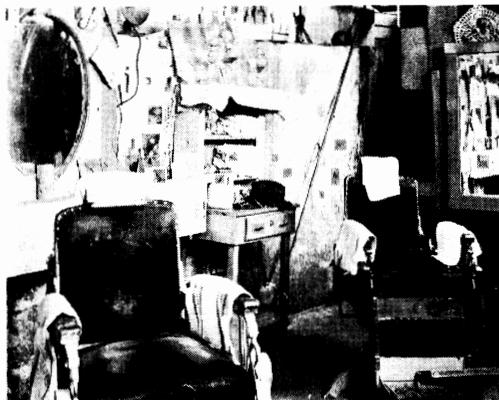
この連鎖は言うまでもなくフォト・エッセイ的な物語状のつながりではありません。つまり言葉で表現することのできるようなストーリーではなく、「見る」という行為にまつわる視覚の語り^①が継起してゆくわけです。したがってここでは写真は一幅の図像ではなく、いわば視覚のスタンザ(連)になる。あるいは、場



⑤



⑥



⑦

合によってはひとつの詩語になる。そしてこの視覚の詩連のつらなりが、全体として写真集という形式の長篇詩を生み出す——というかたちになっているわけです。

そういうわけですから、これは明らかに写真集という形態をそれ自体ひとつの表現形式にしようとした試みだったと言えることになります。こ

のあたりについて、イェール大学のアラン・トラクテンバーグはこんなふうに述べています。

この写真集は単に一点一点の写真を鑑賞するためだけのものではなく、写真の組み合わせに注目し、何故このような配列になっているのかを考えながら、手垢のついた習慣に頼らない新しい意味の発見へと読者を誘おうとするものなのだ。……『アメリカン・フォトグラフィ』は、いわば眼と頭脳の飛躍と飛翔を通して空間や時間の常識的な弁別を解体し、個々のイメージのなかでは部分的に呈示されるに過ぎない混成された現実性コンポジット・リアリティの感覚を組み立てつつ、全体の秩序のなかに横たわるイメージの多義的なせめぎ合いと残響のなかから浮かび上がる「想像力のアメリカ」を描き出そうとするのだ。(『アメリカ写真を読む』)

6 1960年代における『アメリカン・フォトグラフィ』

こうして見てくると、エヴァンズの『アメリカン・フォトグラフィ』はきわめて写真的な仕事であったということが改めてわかってきます。写真的である、とはつまり、絵画的でない、ということです。絵画は基本的に一幅の図像として完成されたものであり、もちろん現代美術のなかでは必ずしもそうでないとしても、一枚のキャンバスのなかに主観による世界を再構築し終えたところで終わる。すなわち空間として完成し、成就する。しかし写真は人間の主観だけで成り立った

ものではありません。その半分以上はレンズやフィルムの性能に左右され、また暗室作業の物理的な制約によっても出来が変わります。しかも写真はもともと被写体となった事物を外界に——というのは写真のフレームの外に——持っているわけで、そうした事物の精確な似姿であるということが写真の図像的自立性を妨げています。要するに写真は——あるいは少なくとも「写真的な写真」は——図像（アイコン）ではなく、なろうとしてもなれないものだ、ということなんです。

そうしてエヴァンズの『アメリカン・フォトグラフィ』は、こうした写真の特性をよくわきまえて写真集という形式ならではの技法を編み出した。これがつまり「写真的な」表象行為です。それは映画とも違うし、もちろん小説とも違う。厳密に言えば詩とも違う。ただ、この写真集のなかで起こっている状態を言葉でいうとすれば「詩」という比喻になるでしょう。そうした意味で『アメリカン・フォトグラフィ』は、見えるものの姿をそのまま写すという写真メディアの literalness（文字通りそのまま）を literariness（文学性）に昇華させた仕事だったということができそうです。

けれど、実を言いますと、エヴァンズの『アメリカン・フォトグラフィ』は1938年当時、必ずしもこんなふうに理解されたわけではありませんでした。彼の個展は成功しましたし、写真集も高く評価された。しかしそれは大不況という一大危機を乗り越えようとする30年代の文脈のなかでの庶民文化に対する社会的な讃美のなかのものであって、彼の写真的表象が十全に理解されたとは言えなかったわけです。実際、この写真集のあと次々に本や個展を開くといったことをしなかったせいもあって、彼はしだいに忘れられた存在になっていきます。アメリカ文学のフィールドではよく知られているようにジェイムズ・エイジャーと一緒に起こったドキュメンタリー・ワークの *Let Us Now Praise Famous Men* が1941年に出ますが、これもほとんど評価されないまま、エヴァンズは『フォーチュン』誌の写真エディターとして長年ひっそりと過ごすことになりました。現に、これは私も驚いたのですが、1962年にニューヨーク近代美術館が再び『アメリカン・フォトグラフィ』展を開催することにしたとき、実は美術館のスタッフはみんなエヴァンズが死んだものとおぼかりおもしろいこんでいたというんですね。これは当時スタッフだった人から直接聞いた話ですからまちがいないでしょう。逆に言えば60年代になるまでエヴァンズの仕事は結局認められなかったに等し

ということですが。

しかし、それでは何故60年代だったのか。これは1950年代半ばからモダニズムのいきづまりがあちこちで指摘され、危機感が高まるのと並行して大衆文化のなかに「伝統」を見つけようとする動きが出てきた、ということがひとつの背景として挙げられます。

50年代という時代は世界随一の超大国としてアメリカ合衆国が世界に君臨し、アメリカ人自身もその成功と未来を疑うことはありませんでした。しかし芸術や文学の世界では挫折したヨーロッパ・モダニズムを超えて未来をリードするためのアメリカ的なモダニズムのありかたが求められて抽象表現主義や新しいタイプの都市小説が抬頭すると同時に、アメリカ的な産業文明のいきづまりを意識するリベラル・モダニズムのなかでは急速に分裂が露わになってきます。たとえば1940年代から50年代にかけて「マス・カルチャーの理論」を展開したドワイト・マクドナルドなどがそうですが、大戦間期にラディカルだった知識人がリベラルから保守へと徐々に軸足を移す一方、ユダヤ系の知識人たちが圧倒的な勢いで抬頭してくる。この動きは全体として見ると30年代まではまだ信じることでできたワズプ主導のアメリカ・モダニズムへの本格的な挑戦が始まったということですが、60年代になるとさらにこの潮流が決定的になる一方で、非ワズプ系の知識人たちがこれまでのような挑戦者としての立場を超えて自分たち自身の文化的伝統を提示しなければならなくなる。そのとき、マクドナルドが「マス・カルチャー」と呼んだもののなかから単なる商業主義的量産品とはべつの「ポピュラー・カルチャー」と呼ぶに値するものを救出しようとする動きが出てくるわけです。そしてこの非商業主義的——ということは非中産階級的——な大衆文化のありようを理念化するものとして「ヴァナキュラー」という概念が発見されることになった。

この「ヴァナキュラー」というタームはいまではもっぱら建築の分野の理論的用語となっていますけれど、もともとはコロンビア大学の文明史家だったジョン・コウエン・ホーヴェンが『近代アメリカ文明の芸術』(*The Arts in Modern American Civilization*, 1948)のなかで定義した概念で、彼はこれを在来的な民俗文化(フォーク・カルチャー)ではなく、かといってコズモポリタニズムを自称する支配者のエリート文化では無論ない、「たとえ無教養であるとしてもしっかりと自立した人々のアート」(the art of sovereign, even if uncultivated,

people) である、と説明します。フォーク・カルチャーではない、というのはつまり、ワズプであれ非ワズプであれ特定のエスニシティや人種の伝統に拠らない文化ということで、これは要するに19世紀の産業文明の確立の過程のなかで自らの生活様式をも確立させてきた人々——すなわちアメリカ合衆国の近代庶民——のことを意味する。そういう論理で彼はヨーロッパ的な歴史伝統とは違うけれど、しかし20世紀の量産主義的な画一的商業文化でもない、アメリカの「生活知」の伝統というものを救出しようとしたわけです。

そしてこのアイデアが60年代にリベラルなワズプと新興知識階級のユダヤ系の若い世代の双方に示唆を与えるかたちで、アメリカの近代経験とその芸術の再踏査が始まることになった。エヴァンズの『アメリカン・フォトグラフィ』はこうした潮流のなかで改めて、30年代とは違った観点から見直され、評価され直すことになったんですね。

実際、エヴァンズのこの写真集は、ヨーロッパ近代のサンボリズム的な観念連合の方法論を駆使しながらもきわめてアメリカ的な庶民生活の様相を捉えたものであり、それによって単なるヨーロッパかぶれとも異なる「視覚のトーン」とでもいうべきものを響かせることに成功した、そういう作品です。その意味でこれは明らかにアメリカ近代の古典と言っていい。

と同時に、これはまたヴァルター・ベンヤミンの言う「複製技術時代の芸術」としての写真——伝統的な芸術を支えてきた霊妙なオーラというものを消し去った近代テクノロジーの所産としての写真に、はっきりと「アート」としての可能性があることを明示した作品ともなりました。写真というものは、いまでもある部分ではそうですが、制作の過程の大半を機械に委ね、しかも原理的には無限に複製することができるという点で、ながらく二流の芸術形式であると見做されてきました。現にかつてボードレールは写真を唾棄すべき中産階級のための安っぽい贗芸術であると否定しましたし、アルフレッド・スティーグリッツがピクトリアリズムに拠って必死に写真の芸術化を試みたのも、写真を伝統的な「芸術」の規範にかなうものにしようとしたためにほかなりません。しかし写真はどこまで行っても複製技術ではあるわけで、それが在来的なやりかたでいかに美術史のなかに潜り込もうとしても、しょせん新興の二流芸術であることから逃れられない。

けれど、この美術史の規範それ自体を論理的に乗り越えて「たとえ無教養であるとしてもしっかりと自立した人々のアート」の立場を堅牢に築くことができるとすれば、それは畢竟「複製技術」の産物としての写真を、それ自体そのまま「芸術」であると主張することができるようになります。ヨーロッパの象徴主義的方法論にインスパイアされながら非エリート的なアメリカン・ライフを描き出した『アメリカン・フォトグラフィ』は、なるほどこの点でいかにも「アメリカ的」でありかつ「写真的」な作品だったと言うことができるでしょう。

7 おわりに

さて、以上アメリカ現代写真の古典というべき『アメリカン・フォトグラフィ』を作例として、写真と20世紀モダニズムの問題を考えてきました。その骨子をもう一度整理しておきますと、まず第一に、1920-30年代の大戦間期は映像の持つ力にめざめた20世紀的な世代によるモダンな感受性がコズモポリタンに展開した時代だった、ということ。寺田寅彦やモホイ＝ナジやヘミングウェイやウォーカー・エヴァンズはみな、この点で同世代の20世紀人でした。第二に、エヴァンズの『アメリカン・フォトグラフィ』はヨーロッパ・モダニズム的方法論を写真的にとりこんだ作品であり、その点でここには大西洋の両側におけるモダニズムの連続性を見ることができる、ということ。そして第三に、しかし『アメリカン・フォトグラフィ』のそうした性質が初めて意識的に認められるようになるのは1960年代のことであり、それはアメリカ大衆文化の画一的・商業主義的なマス・カルチャー状況に対するエリート知識人の批判に対する反批判的な活動のなかで「ヴァナキュラー」概念が定位されるようになった結果だった、ということ。これらはすべて、言ってみれば地域と時代の双方における越境ということではないでしょうか。

いささか我田引水の言い方になるのをお許しいただければ、このような構成で私がお話ししてきたことは、冒頭に見たようなカメラの歴史としての写真史でもなければ、写真家の歴史としても写真史でもなく、ざりとてメディア論的な写真史でもない、いわば〈写真的モダニズムの思想史〉とでもいったものではないか——と少なくとも自分ではそんなふうに思っています。と同時に、そうであればなおのことひとつ付言しておきたいのは、今日のこの私の話はウォーカー・エヴァ

ンズを「巨匠」として称揚するためのものではない、ということです。

私自身は残念ながらエヴァンズに直接逢う機会がありませんでしたけれど、彼の友人知人やその他の人々からさまざまに聞く限りでは、かなり俗物のエリートきどりで、妙な性癖にもとりつかれた人だったようです。無論それもまた芸術家というのはそんなもんじゃないかと言えはいえなくもないでしょうけれど、むしろエヴァンズはその種の天才神話に自分を仮託することも好んでいたようで、身近に接してみれば愛敬もあったでしょうが、どうもその前に嫌味な面が鼻につく人物だったようにも感じられます。いや、彼が好人物だったかどうか、そんなことはもちろんどうでもいい。それよりむしろ私が思うのは、エヴァンズ自身はどうもこれまで述べたような方法的な面などについて、案外無自覚だったのではないかということです。

彼はあるインタビューのなかではっきり自分のことを「フランスかぶれ」だと呼んでいまして、そのライフスタイルにおいてもエリート・ボヘミアンぶりを終生捨て切れなかった。というだけでなく、結局彼は『アメリカン・フォトグラフィ』を唯一成功した作品として残したまま、あとはまあ周辺の仕事以上のものができなかった。それも彼が、あの仕事のなかで果たし得たことを実は自分では意識化・方法化できていなかったことを示しています。その意味で彼は———というか彼の『アメリカン・フォトグラフィ』はまさにヴァナキュラーな仕事だったわけで、これこそ私は実に写真的な話だなあというふうに感じます。すなわち、写真というものがそのときその対象に出逢うことで撮られる一瞬の産物であるように、彼の写真集もまた時機と対象との恵みによって一回限りなされ得た稀有な作品だったということです。

と同時にもうひとつ私が思うのは、こんなふうにして 20 世紀モダニズムの達成を再発見した 60 年代という時代は、しかしすぐにポップ・カルチャーの抬頭による商業化されたアヴァンギャルド神話のなかに呑み込まれて分裂と葛藤を余儀なくされるしかなかった、ということです。これは私自身が 60 年代の世代ではないものですからそう思うのかもしれませんが、60 年代という時代は 20 世紀モダニズムの所産を一手に遺産相続しながら、あっというまにその可能性を消尽して、その後の時代が破産宣告を受けるしかない状態にまで追い込んだ時代だったのではないかという気もしなくはありません。が、この問題は今日ここで語る

には大き過ぎる事です。ですからそれはまたの機会に、ということにしたいと思ひます。最後までお付き合いいただきありがとうございます。 (了)