

FSA 写真再考

— 大恐慌期アメリカのドキュメンタリーにおける貧しき者への眼差し —

竹 中 悠 美

大恐慌による混乱とニューディール政策による改革の渦中にあった1930年代アメリカで、大量のドキュメンタリー写真が生み出され、フォトジャーナリズムの隆盛によって広く流通した。なかでも農業保障局 FSA というニューディールの行政機関によって撮影された写真群、いわゆる「FSA 写真」は、それまでほとんど視覚的に表象されることのなかった貧しい人々の姿を提示し、民衆の注目を集めた。本稿は、まず時代背景と当時のドキュメンタリー運動の特徴を明らかにしたうえで、5名の代表的な写真家の作品を通して FSA 写真は貧しい人々に対してどのような眼差しを向けていたのかを概観し、翻って FSA が撮影した貧しい人々の写真に対して、当時のメディアや社会はどのような眼差しを向けていたのかを、掲載メディアや写真展での展示の過程を追うことによって明らかにする。さらに、FSA 写真がアメリカの国民的イメージとして回顧される現象に潜むドキュメンタリー写真の問題点にも言及する。

はじめに

第一次世界大戦後のアメリカ「狂騒の1920年代」を締め括ったのは、1929年10月24日に始まるニューヨーク株式市場の大暴落であった。混乱と絶望に陥ったのは投資家たちだけでなく、失業率が25%にも達していく状況は経済的弱者から貧困へと追い詰め、深刻な社会不安がアメリカ全体を覆い尽くした。1930年代は大恐慌の時代であり、同時にニューディール政策によって急進的な社会改革が試みられた時代であった。危機的状況の中で芸術家たちも社会問題を作品の主題とする傾向を強めていった。恐慌と改革という時代の空気は彼らの表現方法にも影響を与え、新たな表現ジャンルが生まれた。ドキュメンタリーである。

Documentary という言葉は1926年の記録映画を評して用いられたことが初出として知られているが、「政治的不安と社会的崩壊というこの時代の中で、特定の目的を達成するために確立されつつある映画制作上の方法」¹⁾としてドキュメンタリー映画が急速に展

開し、理論化が進められたのは30年代であった。この時期にドキュメンタリー運動は映画だけでなく、写真や文学においても新たな潮流となっていく。とりわけ現実の社会を視覚化する装置としてのカメラの機動性と種々の出版物を介した流通量から見て、写真は最も影響力を持つドキュメンタリー・メディアであったと言える。そして30年代のドキュメンタリー写真において、これまで視覚的には稀にしか表現されてこなかったイメージが大量に生み出され、注視されるようになった。すなわち貧困の中にある人々の姿である。

本稿の目的は、ドキュメンタリー写真が急速に発展した1930年代において、カメラは貧しい人々に対してどのような眼差しを向けていたのか、そして貧しい人々の写真に対して、当時どのような眼差しが向けられていたのかを明らかにすることである。ドキュメンタリー写真を撮影した写真家やグループは枚挙にいとまがないが、中でもFSA写真と呼ばれるニューディール政策の行政機関によって撮影された写真群を考察対象とする。FSAとは困窮する農民の救済を目的として組織された「農業保障局 (Farm Security Administration)」の略称であり、その中の一部署で記録と広報を目的として記録写真プロジェクトが実施された。現在もネガやオリジナルプリントを中心とする膨大なアーカイヴがアメリカ議会図書館に残されており、17万を超える画像データがウェブサイトで公開されている²⁾。FSA写真には後にアメリカを代表する写真家や芸術家が撮影した「傑作」が数多く含まれており、30年代半ばからのフォトジャーナリズムの隆盛によって繰り返し大量に流通するとともに、美術館でも写真のコレクションと写真展が開始される時期とも重なって、人々の熱い眼差しを集めることになったのである。つまりFSA写真は大恐慌を契機とした経済と政治と産業の転換期であり、かつ視覚的マスメディアと美術館制度のインフラストラクチャーが整備されていく時期に生まれるべくして生まれた写真表現と言えるであろう。

大恐慌から第二次世界大戦へと向かう時期のアメリカの歴史資料として計り知れない価値を持つFSA写真についての研究は、アメリカでは膨大な蓄積があるが、日本においては写真史およびアメリカ文化論の中で言及はされるものの、FSA写真そのものを主題とした研究は少なく、ゆえに情報のアップデートもなされていない。そこで本稿では「貧しき者への眼差し」という観点から、FSA写真プロジェクトの政治的背景と初期の写真の流通コンテクストに立ち戻って跡付け、さらにドキュメンタリー表現の「創造的ドラマ化」が「貧しき者への眼差し」にどのような変容をもたらしたかも明らかにしていきたい。

1 ニューディール政策としての FSA 写真

大恐慌への対応の遅れから事態を深刻化させていた共和党のフーヴァー大統領に圧勝した民主党のフランクリン・D・ローズヴェルトが、1933年に大統領に就任するや直ちに着手したのがニューディール政策である。大規模な公共事業を通じて失業者の救済と内需活性化を試みただけでなく、税制と銀行制度から労働問題や社会保障制度など幅広い改革を短期間で行ったため、共和党や保守派議員から猛反発を受けていた。

ニューディール政策の継続時期をいつまでと考えるか、そしてその成果についての評価にも多様な見解があるが、少なくともアメリカの文化と芸術にとって大きな足跡を残した大規模な公共事業がいくつも存在する。1933年の末から失業者対策のための民間事業局（Civil Works Administration）で実施された公共美術計画（Public Works of Art Project）や、財務省の美術課（Section of Fine Arts）の主催で「SECTION」と称されたコンペも開催されたが、最も知られているのは雇用促進局（Works Progress Administration）が1935年から43年まで実施した連邦美術事業計画（Federal Art Project）であろう。ここでは5千人以上の美術家が雇用され、絵画、壁画、ポスター等々22万5千点もの数の作品が制作された³⁾。ジャクソン・ポロック、ウィレム・デ・クーニング等、後に20世紀アメリカ美術を牽引することになる画家たちを経済的に救済しただけでなく、彼らの創作活動にも影響を与えたことが功績とされている。加えて、全米各地でのアートセンター設立や公的助成のあり方など、芸術と社会を結ぶ公的制度にも大きな変革をもたらした⁴⁾。

FSA 写真プロジェクトもウォーカー・エヴァンズ、ベン・シャーン、ドロシア・ラングを始めとする優れた写真家や芸術家を輩出したが、プロジェクトの目的は連邦美術事業計画と大きく異なる。雇われた写真家はわずか15名ほどで同時期に実働していたのは多くても6名ほどだったのである。FSA 写真プロジェクトを写真家救済プログラムと誤解する向きもあったが、FSAの目的はあくまでも農民の救済であった。

というのも、現在でも世界有数の農業大国であるアメリカは、第一次世界大戦中にヨーロッパへの穀物供給のために生産量を飛躍的に上げ、莫大な利益を得たが、大戦が収束すると株価の暴落を待たずして穀物価格の急落が始まっていたのである。その結果、自営農家の3分の1が借金を返済できずに農地の所有権を失い、小作農へと転落していった。さらに追い打ちをかけるように南部ではミシシッピ川の氾濫による洪水が、中西部では干魃という自然災害にも見舞われ、中でも干魃が続いた後に発生した「ダストボウ

ル」と呼ばれる大規模な砂嵐の被害は甚大であった。政府は農民援助対策を試みるが、その機に乗じて企業や大規模農場経営者が運営する農場は、酪農や機械化によって高収益が望める農作物へと転換し、不要となった小作農たちを追い出していった。土地だけでなく住む家も失った小作農たちは、わずかな家財道具をトラックに載せ、家族で日雇いの職を求めて農園を渡り歩く移動農民となってしまったのである⁵⁾。

ローズヴェルト大統領は就任直後から農業問題に着手しているが、1935年に彼のブレーンの1人であるコロンビア大学の経済学教授レクスフォード・タグウェルを農務次官に任命。そのタグウェルが設立した組織がFSAの前身である「再入植局RA (Resettlement Administration)」である。RAの業務は、新たな農地や資金の提供、農村での生活基盤整備であり、さらにタグウェルには、農務省が管理する集団農場を開拓し、そこに65万人もの移動農民を入植させようという壮大かつ莫大な予算を必要とする計画を持っていた。そのようなRAの広報を担当する情報部に歴史課という小さな部署が設置される。その役割は議会に提出する文書に添える写真の準備であり、当初は雑誌等に掲載されている写真を切り抜いてファイリングし、転用していた。だが、コロンビア大学で彼の助手を務めていたロイ・ストライカーを歴史課のディレクターに抜擢すると、写真家を雇って全米各地で調査と写真を撮影させるプロジェクトが開始された⁶⁾。

ストライカーは、社会学者リンド夫妻によるコミュニティ分析の方法論⁷⁾を参照して、どのような主題をいかに撮るかという詳細な撮影指示書を写真家に送る。写真家はそれに基づいて撮影と取材を行い、撮影の場所と日付等の正確なデータを添えたネガと現地で収集した新聞記事、地図、パンフレット等の資料をワシントンのオフィスに速やかに送る。写真課のオフィスでは、現像した写真プリントに文字情報を添えたファイルが作成され、地域と主題別に分類されて写真のデータベースとして管理される。そこから新聞、雑誌、書籍などの様々な印刷メディアに写真が提供されていったのである。

プロジェクト設立後の半年間は1000枚近い写真が政府内刊行物と書類やパンフレット類に掲載されたが、翌1936年には『サーヴェイ・グラフィック』を皮切りに『タイム』、『フォーチュン』、『トゥデイ』といった一般誌や専門誌、そして全国紙から地方紙にいたるまでFSA写真は引く手数多となる。まさにその年に『ライフ』が創刊され、1937年『ルック』、1938年『U.S. カメラ』等々、アメリカにおけるフォトジャーナリズムの隆盛が始まる。その波に乗って、1940年までは月平均で1400枚を超える写真が200以上の報道機関に提供されたという⁸⁾。メディアのネットワークを介して、FSA写真はアメリカ全土から国外にも知られるようになっていった⁹⁾。

フォトジャーナル誌だけでなく、作家アースキン・コールドウェルのルポルタージュとマーガレット・バーク＝ホワイトの写真による『あなたは彼らの顔を見た』（1937）を皮切りに、あるテーマに沿った写真とルポルタージュや詩が協働する書籍「ドキュメンタリー・ブック」が生まれ、FSA 写真を用いたものが相次いで出版された¹⁰⁾。

FSA 写真は、社会調査という目的に沿って、自然や農村地帯だけでなく、都会や工業地帯も撮影し、災害や労働状況だけでなく、人々の信仰や教育や娯楽も含めた文化についても広く記録している。それでも、見る人の心に強い印象を与えたのは貧しい人々の写真であった。当時の中流以上の人々にとって、貧しい人々の生々しい姿はほとんど目の当たりしたことがないものであったし、目の当たりにしたとしても、直視することがためらわれていたからである。というのも、旧来のアメリカ社会では、貧困は神の配剤とする運命論が支配的であり、憐れみの対象であると同時に、貧しい者自身の怠惰や無能さに帰されて忌避されてもいた。貧困の視覚的表象は19世紀から出版物の挿絵にたびたび登場したが、不衛生さだけでなく、不道徳な行いや犯罪とも結びつけられて更正すべき対象として描かれるか、もしくは貧しい女子供の姿が慈善の対象として描かれることがほとんどであった¹¹⁾。

貧困の原因は社会システムにあるため、慈善事業よりも政治的・経済学的・社会的な解決策が必要であるという認識が広まり始めたのは19世紀後半からである¹²⁾。実証主義的研究が図表や写真による視覚表象をともなったように、貧困の実態を写真で捉えてその問題を社会に訴えた者として19世紀末のジャーナリスト、ジェイコブ・リースや、20世紀初頭から写真によるソーシャルワークを実践した教育者のルイス・ハインがいたが、彼らの写真の流通量は限られたものであった。リースやハインが再発見され、ドキュメンタリー写真の先駆者として評価を得るためには1930年代まで待たねばならなかった。

視覚文化研究者カーラ・フィネガンは、ローズヴェルトの演説の中に視覚的な言葉のレトリックが多用されていることを指摘する。例えば、全国民が共有する問題に「取り組む (confront)」とは言わず、「向き合う (face)」という言葉を使い、アメリカ経済変革の必要性を「理解する (understand)」とは言わず、「認識する (recognize)」という言葉が使われているなど、「ローズヴェルトの所信表明演説に見出される視覚的言語の偏重は、満を持して大恐慌による深刻な地方の貧困を公表することへの要求に応え、さらに知のモードとしてのリアリズムとドキュメンタリーへの1930年代の関心に呼応するものだったのである」¹³⁾。またローズヴェルトは、大統領選に向けたラジオ演説の中で、経

済の底辺にいる「忘れられた人 (Forgotten man)」を救うための政策が必要であると訴えている¹⁴⁾。その発言には貧困層の人々は不可視の存在であったこと、そして彼らを救済するために、彼らを可視化し、そこに眼差しを向けようとする変化が存在していたのである。

FSA 写真プロジェクトの目的は、農村部の実情を目にすることのない都会の人々に窮状を訴え、ニューディール政策を支持する世論を形成することで貧困の中にある農民たちを救済しようとするものであった。しかし、同時にそれはニューディール政策のプロパガンダとしても機能していたことは否めない。実際、第二次世界大戦の勃発によって活性化した軍需関連産業によって、雇用と経済が急激に回復すると、用済みと見なされた写真プロジェクトは太平洋戦争開戦後1942年にFSAから「戦時情報局 OWI (Office of War Information)」に移され、1944年にプロジェクトが終了するまでアメリカ軍のプロパガンダに供することとなったのである¹⁵⁾。

2 ドキュメンタリーとしての FSA 写真

ドキュメンタリー表現こそ1930年代アメリカの文化、すなわち文学・写真・映画に共通する特徴であると論じたウィリアム・ストットによると、「ドキュメント」も「ドキュメンタリー」も事実に基づいた情報を知性に伝えるが、後者はそれに加えて感情にも働きかける表現形式であるとされる¹⁶⁾。現代でも「ドキュメント」と「ドキュメンタリー」という言葉の用法には混同が見られるが、「記録、証拠」を意味する語として古くから存在する前者と、冒頭で述べたように1920年代半ばに現れた後者との違いを、ドキュメンタリーという言葉を生み出した映画論から確認しておこう。

ドキュメンタリー映画を製作し、理論化も行った映画監督のジョン・グリアソンやポール・ローサによると、娯楽映画の対極に位置するドキュメンタリー映画は、教育映画やニュース映画とも一線を画するという。その理由は教育映画やニュース映画が日常生活を淡々と叙述しているのに過ぎないのに対して、「ドキュメンタリーの方法がまず要求するのは現実の創造的ドラマ化 (the creative dramatisation of actuality) と社会分析の表現である」からだという¹⁷⁾。教育映画やニュース映画には「記録、証拠」と同じく客観性が前提とされているのに対して、「ドキュメンタリー」に不可欠な「現実の創造的ドラマ化」とはいかなるものなのか。ローサは北海のニシン漁の漁師たちを描いたグリアソンの映画《流網船 (Drifters)》(1929)について、「単調な漁だけでなく、生活のための

仕事に向き合った肉体労働の意識されない美しさを解釈してみせることで、労苦に潜んでいる情緒的な価値のドラマを生き生きと描いた」と説明する¹⁸⁾。つまり、あくまでも現実に基づきながらも、普段は見過ごしている感性的な何かを引き出すことで、「社会分析の表現」として見る者の知性に訴える情報だけでなく、感情にも働きかける表現が「現実の創造的ドラマ化」であると理解できよう。

イギリス人であるグリアソンとローサは、映画製作をイギリスで行っているが、彼らの著述はアメリカでも読まれており、『ドキュメンタリー映画』第2版(1939)の「まえがき」によると、ローサはロックフェラー財団とニューヨーク近代美術館フィルムライブラリーの招聘によって1937年から38年にかけてアメリカに滞在し、アメリカでのドキュメンタリー映画の普及に一役買っていた。FSAは写真だけでなく、ドキュメンタリー映画も製作しており、ペア・ロレンツ監督による2作品、すなわちダストボウル災害を描いた《平原を耕す鋤》(1936)とミシシッピ川の氾濫とダム建設を描いた《河》(1938)がある。アメリカ初のドキュメンタリー映画としてローサが評価しているそれらの作品は、グリアソン＝ローサの理論に負うところが多い。

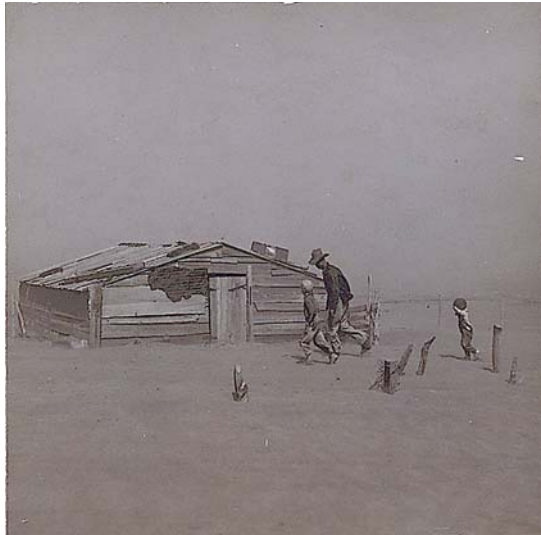
さて、FSA写真プロジェクトの方向性は、ロレンツの盟友でもあった写真プロジェクトのディレクター、ストライカーによって決定されていた。コロラド州の農家に生まれ、カウボーイとして働いた経験もあって、農業が直面している問題は身をもって知っていたものの、美術に対しては全く関心がなく、写真についても専門的に学んだことはなかった。コロンビア大学でタグウェルの助手を務めていた時に写真を豊富に掲載した社会経済学の教科書『アメリカの経済生活』¹⁹⁾の図版編集を任せられ、その作業のために写真によるソーシャルワークのパイオニアであるルイス・ハインに師事したという²⁰⁾。

写真プロジェクトのディレクターとして、ストライカーの特筆すべき点は、まず写真家の選択にある。若手写真家として頭角を現しつつあったエヴァンズやラングの才能を見抜いていただけでなく、社会派の画家としての活動が知られていたシャーンの写真にも注目して、RAの他の部署でグラフィックデザインに携わっていた彼を写真部門に引き入れていたのである。技術的にはプロの写真家には及ばないシャーンの写真に彼は何を期待したのだろうか。もっとも、FSA写真プロジェクトで撮影された膨大な写真群の全てが「傑作」であるわけではなく、大多数は全米各地の状況を淡々と実務的に撮影した写真であり、しかもブレや構図の歪み、不適切な露出などによる失敗写真も数多く含まれている。しかし、全てのネガに目を通していたストライカーによって選別され、様々なメディアや機会に提供された選りすぐりの写真群に注目すれば、彼は写真プロジェク

トの発足当初から単なる記録写真ではなく、「ドキュメンタリー」写真を志向していたと考えられる。

それを確認するために、FSA 写真の方向性を決定づけたプロジェクト最初期に活動していた5名の写真家の作品を1点ずつに絞って取り上げ、「現実の創造的ドラマ化」の観点を敷延しながら概観していこう。

図1 アーサー・ロススタイン
《砂嵐の中で歩く農夫と息子たち、シマロン郡、オクラホマ》1936

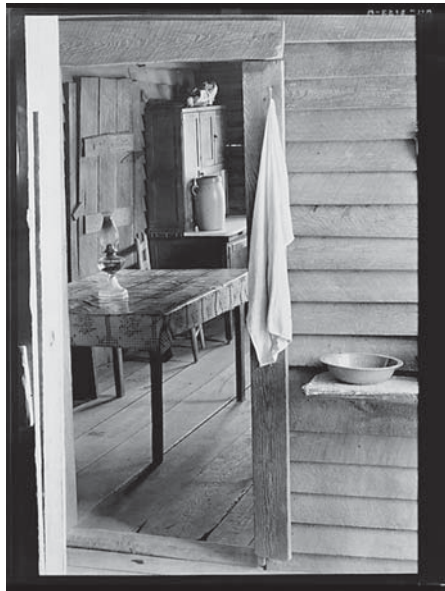


アメリカ議会図書館所蔵 (LC-USF34-004052)

ストライカーが最初に雇った写真家は、当時弱冠二十歳のアーサー・ロススタイン (1915-85) であった。ニューヨーク州でラトビア移民の家庭に生まれた彼は、コロンビア大学在籍中から写真に興味を持ち、自ら写真部を組織して、写真コンテストでも入賞を果たしていた。医学か化学を専攻するつもりであったが、フィールド調査を中心としたストライカーの授業を受講したことから彼に傾倒し、1935年にRAで写真プロジェクトが開始する前からその準備を手伝っていた²¹⁾。ロススタインは、1942年に写真プロジェクトが戦時情報局に移される際に辞するまで、最も長くRA/FSAに所属した写真家であり、アメリカ議会図書館のFSA写真のウェブサイトには、南部、中西部、西部、北東部とアメリカ本土のほぼ全域で撮影された12576点の写真が公開されている。FSAを離れた後はフォトジャーナル誌『ルック』に移り、同誌が1971年に廃刊した後も他の雑誌でフォトジャーナリストとしての活動を続けた。

彼の代表作であり、FSA 写真の中でもよく知られている1枚が、アメリカ中部に広がる大平原の3分の1におよぶ地域（約40万Km²）を襲ったダストボウルの被害を記録した図1の写真である。半分の高さまで砂塵に埋もれた小屋と、まばらに突き出た杭の先以外は何も見えない風景の中で、互いを気遣いながら急ぐカウボーイハットの男性とオーバーオールを着た子供達の姿だけが、この場所は砂漠ではなく、アメリカの農場であることを知らしめる。切り詰められたシンプルな構図は、この場所をよりいっそう虚ろで非現実的な世界に見せ、終末感すら漂わせている。同時に、アメリカ議会図書館で図像を担当するヴィンセント・ヴァーガは「土地の荒廃と人々の孤立を伝えながら、写真家も息ができないほどの砂塵を含んだ風に抗って歩く農夫と息子たちの不屈の姿勢も強調されている」²²⁾と見たように、写真を見る者に、被写体だけでなく撮影者に対しても、感情移入が促されるのである。つまり、この写真は異様な光景とその中にいる同胞を見つめる者の感情を異化と同化の双方へと揺さぶりながら、イメージの印象を刻みつけるのである。

図2 ウォーカー・エヴァンズ《フロイト・バローの小屋の
ドッグ・ランの洗面台とキッチン、ヘイル郡、アラバマ》1936



アメリカ議会図書館所蔵 (LC-USF342-008133)

ウォーカー・エヴァンズ (1903-75) はミズーリ州の裕福な家庭に生まれる。マサチューセッツのウィリアムズ・カレッジでフランス文学を専攻するが中退し、1年間のパリ遊学

中にウジェーヌ・アジェやアウグスト・ザンダーらの写真に影響を受ける。帰国後、ニューヨークで文化人サークルに加わるとともに都市の写真を撮影し始め、1933年には19世紀アメリカ建造物の写真がニューヨーク近代美術館初の写真コレクションとなる²³⁾。

1935年から37年までRA/FSAの写真家として、ペンシルヴァニア、ウェストヴァージニア、サウスカロライナ、ジョージア、アラバマ、ミシシッピ、アーカンソー、ルイジアナ、テネシーなど南部を重点的に取材撮影。1938年にはFSA写真も含めた個展「アメリカン・フォトグラフス」がニューヨーク近代美術館で開催され、その後も『フォーチュン』や『タイム』に写真を発表するとともに写真集刊行や写真展を重ね、20世紀アメリカを代表する写真家となる。

FSA写真のウェブサイトで公開されているエヴァンズの写真は829点のみであり、他の写真家が数千から数万点遺しているのに比して、極端に少ない。これは写真プロジェクトでの活動期間が短かったことに加えて、彼は被写体や構図を選び抜いたうえで8×10の大判ビューカメラで撮影していたためである。「アメリカン・フォトグラフス」展のカタログに批評家のリンカーン・カーンスタインは「エヴァンズの作品の最も個性的な特徴は、その純粹さ、あるいはピューリタニズムとさえ言える。それはテクニックのみならず、ものの見方の厳密な率直さにおいて『ストレートな』写真である」²⁴⁾と書いており、これは「アメリカン・フォトグラフス」には含まれてはいない作品、例えば図2の小作農の家の室内写真にも当てはまる。

極めて粗末な造りであるが、塵一つなく掃き清められ、きちんと整えられた室内は清潔そのものである。キッチン奥にも柔らかい光が満ちているのを、深い被写界深度と計算された露出がとらえている。木目の表情まで再現されている水平な壁板と、垂直の扉枠と、斜めに走る床板による立体空間は、幾何学的で厳密な構図を作っている。他方で、画面手前の白い手拭いと洗面器は、キリスト教絵画においては純粹性と清潔さの象徴であり、初期フランドル絵画に通じる静謐で調和の取れたマイクロコスモスが、モノクロ写真で撮影されたアメリカ南部の農民の家屋に現れている。この世界は写真が撮影された瞬間のみに存在するものであり、現実の農家にに基づきながらもエヴァンズ独自の精緻な世界観が表現されているのである。

図3 ベン・シャーン《綿花摘み、プラスキ郡、アーカンソー》1935



アメリカ議会図書館所蔵 (LC-USF33-006218-M3)

ベン・シャーン (1898-1969) はリトアニアで貧しいユダヤ人の家庭に生まれ、家族とともに8歳でニューヨークに移住。15歳で石版工として働き始め、夜間にアート・ステュデント・リーグやニューヨーク・シティ・カレッジで学んだ。1932年にイタリア移民の無政府主義者であった2人の男性が無実の強盗殺人罪で処刑された「サッコとヴァンゼッティ事件」を主題とする絵画シリーズを個展で発表し、ニューヨーク近代美術館のグループ展でも注目される。この頃、友人であるエヴァンズの勧めで写真を始める。

グラフィックデザイナーとしての仕事の傍ら、1935年から38年にかけて、ペンシルヴァニア、ウェストヴァージニア、オハイオ、ケンタッキー、テネシー、ノースカロライナ、ジョージア、アラバマ、ミシシッピ、アーカンソー、ルイジアナを取材撮影した写真が、FSA写真のウェブサイトで2818点公開されている。35mmの小型のライカでスナップショットを撮るシャーンにとって、写真はソーシャルワークのツールや絵画制作のための資料と見なされがちであったが、近年、生涯に渡って撮り続けられていた膨大な写真群が再評価されている²⁵⁾。絵画、素描、版画、挿絵、グラフィック・アートと制作活動は多岐に渡っているが、一貫してヒューマニスティックなりアーティストとしての姿勢が社会の底辺にいる人々に対する彼の親密な眼差しとして作品に反映されており、それはあまり知られていない図3のようなFSA写真にも認められる。

1935年に南部の綿畑を撮影したこの写真では、綿花を摘む黒人の少女と写真を撮る者・写真を見る者の眼差しが交わされる。薄曇りの空の下、地平線近くまで続く綿畑は、不

作によるものか、あるいは収穫後の残りなのか、綿花がまばらにしか残っていない。摘み取り作業中にカメラに気付いて顔を上げた少女の顔に浮かぶ表情は、いぶかしげになぜ写真を撮るのかという問いと、なぜこのような過酷な労働が続くのかというやるせない問いが、重なって映し出されている。画面右手前でフォーカスが外れた1本の綿花が、カメラを介して少女と向き合っているシャーン自身の存在を暗示する。この写真に漂う繊細さと切なさは、シャーンが数多く描いてきた無骨な労働者の素描と対照的なのではなく、むしろ力強く描かれた線にも潜んでいる彼の繊細さと切なさに気付かせるように思える。

図4 ドロシア・ラング《カリフォルニアの困窮するピーナッツ収穫者、7人の子供の母、32歳、ニボモ、カリフォルニア》1936



アメリカ議会図書館所蔵 (LC-USF34-009058-C)

ドロシア・ラング (1895-1966) はニュージャージーでドイツ系ユダヤ人の家庭に生まれる。教師を目指してニューヨーク・ティーチャーズ・カレッジで学ぶが、芸術写真家のクラレンス・ホワイトや肖像写真家のアーノルド・ゲンゼに写真を学んだ後、サンフランシスコに移って1919年にスタジオを開き、肖像写真家として活動していた。だが、30年代に入ると大恐慌下の社会状況へと主題を変え、35年よりカリフォルニア州による農業と移動農民問題のフィールド調査に参加し、39年までRA/FSAにも参加する。FSA写真のウェブサイトには、カリフォルニア、アリゾナ、ニューメキシコ、ニューヨーク、ワシントンD.C.、ニュージャージー、テネシー、ジョージア、フロリダ、ミシシッピ、ア

アラバマ、アーカンソー、ルイジアナ、オクラホマ、インディアナ、テキサスで撮影した3934点が公開されており、他にデジタル化されていない43点の存在が示されている。

1939年にはカリフォルニア大学の経済学教授であるポール・テイラーとともにカリフォルニアに押し寄せる移動農民の調査結果をまとめた『アメリカン・エクソダス』を出版。FSAを離れた後は『ライフ』等に写真を発表しながら、戦時中は日系人強制収容所の写真取材を行うなど、ヒューマニズムに貫かれた写真家として50年代まで活動する。

FSAでの活動時期は長くはなく、写真数も少ない方であるが、1枚の写真とともにラングはFSA写真を代表する写真家として知られている。それが《移動農民の母》という呼び名で広く知られる図4である。

1936年にカリフォルニアの移動農民キャンプで撮影されたこの母子の7枚のショットのうち、最も近距離からの1枚である。汚れてすり切れた服を着てすがりつく子供たちと乳飲み子を抱えながら、険しい表情で遠くを見つめる母親。彼女の苦悩と、困窮の中で強く結びついた家族の絆が感じられる。ストライカーは後に写真プロジェクトを回顧した際に、《移動農民の母》こそがFSA写真であったと述べている。「彼女は自らの内に人としてのあらゆる苦難を抱えているが、それだけの忍耐も持っている。抑制と不思議な勇氣。あなたがたが求めるものの全てを彼女の中に見ることができるのだ」と²⁶⁾。この言葉が示しているのは、この写真は実在する女性をドラマティックに撮影したのではなく、貧しい一人の母親の写真に普遍性を備えた理想の母親像を見出す眼差しの存在である。だからといって困窮する母親の写真すべてにそのような眼差しが向けられるわけではない。例えば、写真プロジェクト最初期に活動していたもう一人の写真家マイダンスが撮影した母子の写真(図5)と比較してみよう。

図5 カール・マイダンス
 《ルート70沿いの野原で暮らす9人家族の母親と赤ん坊、テネシー州》1936



アメリカ議会図書館所蔵 (LC-USF33-000553-M2)

カール・マイダンス (1907-2004) はボストンに生まれ、ボストン大学でジャーナリズムを学んでいた頃から新聞社に記事を寄稿し、写真も撮り始めていた。写真プロジェクトが発足した1935年から東部と南部を取材撮影。約2500点のFSA写真を残すが、翌1936年『ライフ』創刊とともにそこに移り、フォトジャーナリストとして活動の場を世界へと広げた。図5の写真もラングの《移動農民の母》と同じく赤ん坊を抱いた貧しい母親が写っている。マイダンスもシャーンと同じく35mmの小型カメラを用いていたが、フォーカスの緩いシャーンの図3の写真に比べて、マイダンスの方が技術的には切れ味の良い写真である。だが、ストライカーの言葉を借りるなら、この母子の写真には《移動農民の母》のような「抑制や勇気」を見出すことができない。破れてほろ布のようになった衣服と、苦しげな表情から母子が置かれている環境の劣悪さが伝わるが、この写真に対しては、憐れみを浮かべた眼差しや貧困を覗き見ようとする好奇の眼差しが向けられてしまうことが懸念される。

以上の5名の写真家は、いずれも貧困の中にある人々とその環境に対して率直な眼差しを向けていた。ただし、彼らが撮影した「貧しき者」を見る者の眼差しは、単なる憐れみや未知への興味ではなく、それぞれの被写体や主題に宿る不屈の姿勢、清潔さと秩序への志向、やるせない思いや切なさ、忍耐と抑制と勇気等々に向けられた。それらは、これもまた極めて過酷な取材撮影旅行の中で、写真家たちが一期一会の人々に対して瞬

発的に感じた敬意や共感から生まれたことが直観できる。それゆえ、これらの写真は写真家たちと FSA 写真プロジェクトの「ドキュメンタリー」でもあると言えよう。

加えて、このような被写体に対する敬意や共感は、ローズヴェルトが救済を呼びかけた「忘れられた人々」は救済されるべき人々であるということの、美的かつ倫理的な担保となっていたことを忘れてはいけない。

3 《移動農民の母》の流過程と、芸術そして国民的イメージへの変容

貧困からの救済を目的（とする政策のプロパガンダ）として生み出された「貧しき者」の写真であるが、様々なメディア上に異なるコンテキストで繰り返し現れることで、さらに多様な眼差しが向けられるようになる。FSA 写真の中で最も見知られた写真となった《移動農民の母》流通の足取りを追ってみよう。

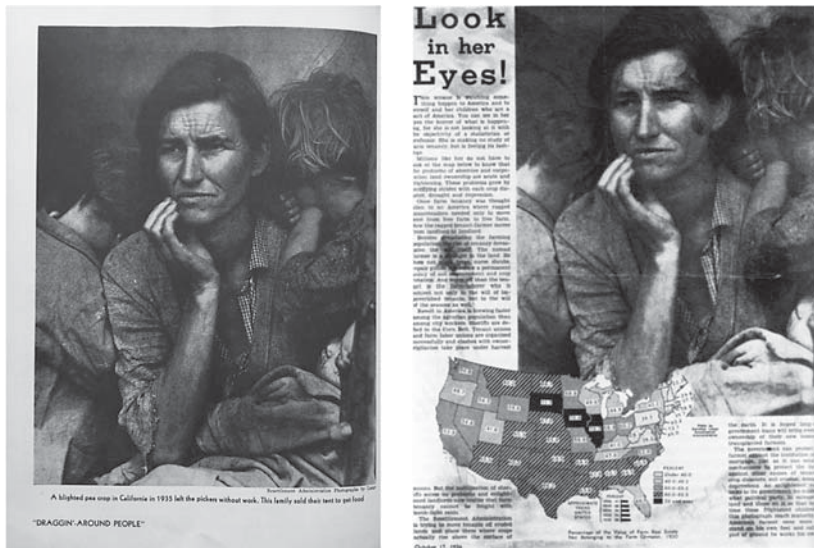
スタインベックの小説『怒りの葡萄』そのままにダストボウルのオクラホマから、収穫作業の職を求めてカリフォルニアまで移動してきたものの、職にあぶれて粗末なテントで雨をしのぐこの母子の別のショットが、まず 1936 年 3 月 10 日に地方紙『サンフランシスコ・ニュース』に掲載された。（図 6 の左）『サンフランシスコ・ニュース』は翌 11 日には《移動農民の母》を、この親子のようにカリフォルニアに押し寄せてきた 20 万人近くの移動農民を収容するために、RA によるキャンプ建設計画を報道する記事とともに掲載している。（図 6 の右）

図6 『サンフランシスコ・ニュース』 1936年3月10日号(左), 同紙, 1936年3月11日号(右)



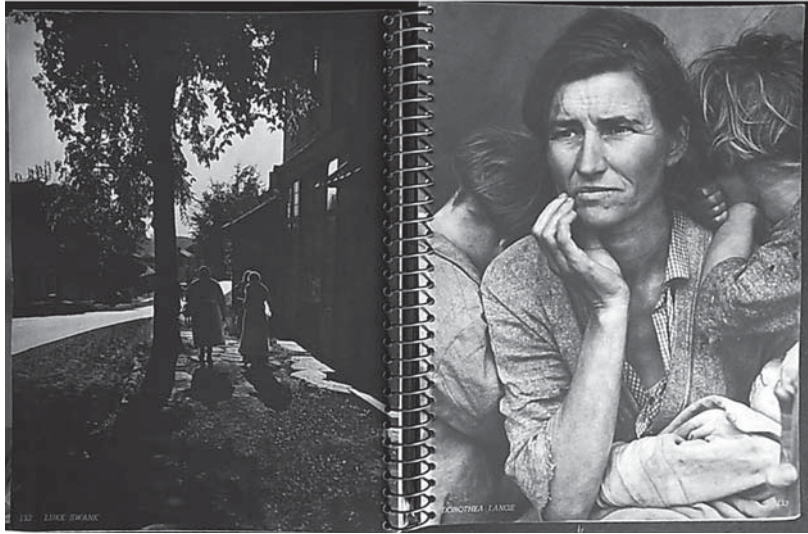
これらの写真は読者の心を動かし、掲載翌日には多くの市民から寄付金や救援物資や求人募集までもがキャンプ地へと寄せられたという。次いで、同年『サーヴェイ・グラフィック』9月号(図7の左)と、『ミッド・ウィーク・ピクトリアル』10月17日号(図7の右)でも確認できる。

図7 『サーヴェイ・グラフィック』 1936年9月号(左), 『ミッド・ウィーク・ピクトリアル』 1936年10月17日号(右)



『サーヴェイ・グラフィック』は科学的な調査・分析に基づく社会福祉のための（かつてルイス・ハインが写真を掲載していた）雑誌『サーヴェイ』から派生した雑誌であるが、写真の下に短いキャプションが添えられているだけで、ページのほぼ全面が写真となっていることに注目したい。

図8 『U.S. カメラ 1936』の《移動農民の母》(右頁)



さらにこの写真は社会問題を報じるジャーナリズムから離れて、写真専門誌『U.S. カメラ 1936』に掲載される。(図8)『U.S. カメラ』は写真家エドワード・スタイケンをアドバイザーに据え、一年ごとにその年の最良の写真を選ぶ写真年鑑として1935年に創刊された。重厚な厚紙に余白のない裁ち落としでグラビュール印刷し、スパイラルバウンドで綴じた装丁はスケッチブックや画集を思わせる。写真に添えられるのは撮影者名のみで、巻末にカメラの種類、レンズ、絞り、露光、フィルムについての撮影技術についての記載がある。《移動農民の母》も左下隅に「DOROTHEA LANG」という撮影者名のみが白抜きで印字されている。キャプションを排除し、イメージを現実のコンテキストから切り離すと同時に、絵画作品の署名のように、そのイメージを創造した「作家」の名前が「作品」と不可分な存在として刻印されているのである。

しかも『U.S. カメラ』のプリントとFSAのオリジナルプリント(図4)とを比較すると、母親の顔と乳飲み子の顔にハイライトが入れられていることが分かる。特に乳飲み子の顔は汚れを拭きとられて無垢な清らかさが演出されている。このハイライト加工は、母

と乳飲み子の姿をこの写真の主題として浮かび上がらせることによって、ドキュメントから芸術の伝統的なジャンルである「ポートレート」へ、しかも聖母子像を連想させる母子像へと格上げしていると言えよう。

図9 アーサー・ロススタイン《第1回国際写真博, ニューヨーク》1938



アメリカ議会図書館所蔵 (LC-USF34-026344-D)

FSA 写真が初めて出品された写真展は、1938年にニューヨークで開かれた「第1回国際写真博」である。額装されて壁に掛けられた約70枚のFSA写真の中にももちろん《移動農民の母》も含まれていた。(図9)「第1回国際写真博」でFSA写真は大きな反響を呼び、その後、ニューヨーク近代美術館の企画により、全米の12ヶ所の学校や大学の図書館で巡回展示された。続いて1940年のニューヨーク近代美術館写真部門開設を記念する写真展では、《移動農民の母》が所蔵コレクションとして展示されている。この写真が撮影されてから、わずか4年で文字通り「美の殿堂入り」を果たしたわけであるが、このプリント写真を寄贈したのは、FSAではなく、美術コレクターとして名の知られたアルバート・M・ベンダーであった²⁷⁾。このことは《移動農民の母》が1940年以前にすでに美術品として受容されていた事実を示す。

貧しき者の写真を美術品として見つめる眼差しがすでに存在し、しかもただ見つめるだけではなく、コレクションとして購入し、所有し、寄贈し、保管し、時に展示する行

為も同時に派生していたのである。映像アーティストであり、批評家でもあるマーサ・ロズラーが「ドキュメンタリーの主流は合法性を獲得し、しかも明らかに一つの儀式的性質を持つ。それは光沢紙を使った雑誌や本や、時に新聞から始まり、そして美術画廊や美術館に移るにつれて高価になっていく」²⁸⁾と指摘するとおり、《移動農民の母》は記録写真から、美術館での展示という儀式を通じて、高級な美の世界へと転生していたのである。

4 むすび — 「貧困の美学」への批判として—

第2次世界大戦が始まり、軍需産業によってアメリカ経済が回復すると FSA 写真プロジェクトの活動は終わりを迎えた。遺された FSA 写真は本来の目的を失ったが、何点もの傑作がその後もさらに数え切れないほど複製され続けた。そして、とりわけ《移動農民の母》は、美術館で展示される一方で、記念切手になったり、無数のパロディが生み出されたりしながら、大恐慌の時代を象徴する国民的イメージへと変容した。

図 10 ドロシア・ラング《3人の子を持つ移動労働者の妻》1938（左）、
ビル・ガンゼル《ネッティー・フェザーストン、犬とともに扉で》1979（右）



アメリカ議会図書館所蔵 (LC-USF34-018283-C) (左)

Ganzel, B. (1984) *Dust Bowl Descent*, University of Nebraska Press, p.34. (右)

フォトジャーナリストのビル・ガンゼルの、1970年代末から FSA 写真の被写体となっ

た場所や人物を捜し出し、インタビューと写真撮影を行っている。それはテレビ番組として放送され、『ダストボウルの末裔』という写真集としても出版された²⁹⁾。大恐慌から40年後の人々はもちろん老いているが、彼らの暮らしと風景はほとんど変わっていないことに驚かされる。(図10)

彼らの生活は実際には変わっていないのか、それとも変わらない面影を求める眼差しによるものなのだろうか。特に貧しい階層であればあるほど暮らしぶりは変わっていない様子から、貧困の救済というFSA写真の目的は、部分的にしか達成されていなかったように見える。ところが、インタビュー内容とガンゼルのテキストはそのことには言及せずに、変わらぬ生活を続けていることが、土地への愛着や働き者だった両親の姿の思い出とともに、苦難の時代を生き延びたことの誇りとして語られている。つまり、大恐慌の時代は辛い時代であったが、人間らしい古き良き時代であったという謂わば「貧困の美学」へとすり替えられているのである³⁰⁾。

ロスラーは、ドキュメンタリー・イメージが持つ二つの時間性を論じる。1つは「即時性」であり、現状の流れの中から取り出されたイメージは、社会的実践とそのイデオロギイ的支えとしての、あるいはそれらに対抗するための証拠となる。2つ目は慣習的な「美的-歴史的時間」であり、その中で見る者による解釈の拡大が、イメージの美的な「適切さ」や優れた形式化なるものによって有機的快へと譲渡される。この時間は歴史の意味を拒絶することで非歴史的であるが、そのイメージがもたらされた時間の過去性を意識することで歴史に通じる³¹⁾。この説明に従えば『ダストボウルの末裔』は、第2の時間の過去性をノスタルジックに、美的に解釈することに没頭しているため、第1の即時性の時間の中で継続している貧困の証拠になるにも関わらず、今、目の前に存在している貧しい人々のための社会的実践の支えとなることを放棄してしまっているのである。さらにロスラーのドキュメンタリー批判を引用すれば、

リベラルなドキュメンタリーは、見る者の良心を、痒みを掻きむしって鎮めるように、掻き乱しては鎮め、それと同時に彼らの相対的な豊かさや社会的地位を再認させることで安堵させる。・・・しかし、これに気付くことは将来に対する逃れようのない不安の萌芽をもたらす。それ(ドキュメンタリー)はお世辞であり、警告でもあるのだ。ドキュメンタリーはホラー映画にどこか似ていて、恐怖に顔を与え、脅威をファンタジーへと、そしてイマジユリーへと変容させる³²⁾。

ドキュメンタリーは、見る者の感情に訴えると前述したが、このようなロスラーの分析は、その感情が必ずしも共感ではないことを明らかにするとともに、ドキュメンタリーのイメージをファンタジーへと変容させるわれわれの眼差しの仕組みを暴いているのである。

結びとして、これまで論じてきたことをまとめておこう。1節では、大恐慌という1930年代のドキュメンタリー運動の背景と、FSA 写真プロジェクトの目的と方法を論じ、2節では、FSA 写真がニューディール政策の政治的プロパガンダとしても機能していたという側面を踏まえながらも、写真家たちがカメラを通して貧しき者へと向けたのはヒューマニスティックな眼差しであったこと、そして、数少ない例示ではあったが、その眼差しはそれぞれの写真家たちの技術と感性によってドキュメンタリー表現の特質である「現実の創造的ドラマ化」を押し広げていたことを確認した。3節では、FSA 写真を代表する《移動農民の母》が、ニュース写真として新聞で報道された後、他の印刷メディアに転載されていく中で、しだいに記事やキャプションが伝える事実よりも写真そのものへと眼差しが向けられていき、芸術として観賞する眼差しや美術品として所有しようとする眼差しも生まれていたことを検証した。

貧しき者のイメージに対して、様々なコンテキストや受容者によって多様な眼差しが向けられることは否定されるべきことではない。むしろ、それはドキュメンタリー写真の力や豊かさにとらえるべきであろう。だが、ロスラーが明らかにした潜在的な2種類の眼差しのすり替わりは注意しなければならない。それは、歴史化による貧困の美化と、被写体との状況の差異を認識するプロセスで起こる罪悪感と不安感の揺らぎと言い換えることができるだろう。本稿では取り上げなかったが、1930年代のドキュメンタリー写真には悲惨な貧困の状況をあからさまなスペクタクルとして提示しているものも数多くある³¹⁾。ロスラーの洞察は、そのようなあざとい写真よりも、むしろ本稿で取り上げたFSA 写真のようなヒューマニスティックな眼差しによって撮影された写真を見たときに、われわれが感銘とともにかすかに感じていた心の奥の疼きを説明してくれるのではないだろうか。

[付記] 本稿は JSPS 科研費 (課題番号 25370191) の助成による研究成果の一部である。

注

- 1) Rotha, P. (1936) *Documentary Film*, Faber and Faber Limited., p.15.

- 2) Library of Congress "Farm Security Administration/Office of War Information Black-and-White Negatives," (Retrieved June 26, 2015, <http://www.loc.gov/pictures/collection/FSA/>)
- 3) 雇用された美術家の人数と作品数は文献によってばらつきがあるが、ここでは以下を参照した。
Wagner, A.P. (2009) *1934 A New Deal for Artists*, Smithsonian American Museum, p.7.
- 4) 以下の文献を参照
片山泰輔 (2006) 『アメリカの芸術文化政策』日本経済評論社。
工藤安代 (2008) 『パブリックアート政策』勁草書房。
Cowen, T. (2006) *Good & Plenty*, Princeton University Press (石垣尚志訳『アメリカはアートをどのように支援してきたか』ミネルヴァ書房, 2013年)。
- 5) 家族を含めた移動農民の数は150万人以上と推定されていた。
McWilliams, C. (1942) *Ill Fares the Land: Migrants and migratory labor in the United States*, Little, Brown and Company, p.352.
また、1939年に出版されたジョン・スタインベックの小説『怒りの葡萄』は、「ダストボウル」のオクラホマから職を求めてカリフォルニアに向かった移動農民たちの厳しい現実と経済的弱者に対する資本主義経済の冷酷さをルポルタージュを交えて描き、ベストセラーとなった。翌年にはピューリッツァー賞を受賞するとともにジョン・フォード監督によって映画化された。
- 6) Hurley, J.F. (1977) *Portrait of a decade: Roy Stryker and the Development of Documentary Photography in the Thirties*, Da Capo Press, p.28.
- 7) Lynd, R.S. and Lynd, H.M. (1929) *Middle Town: A Study in Contemporary American Culture*, Harcourt, Brace and Co.
- 8) Finnegan, C.A. (2003) *Picturing Poverty: Print Culture and FSA Photographs*, Smithsonian Books, pp.53-6.
- 9) 例えば、日本においてはフォトタイムス社から刊行されていた写真雑誌『フォトタイムス』1939年2月号に瀧口修造のエッセイ「記録写真とアメリカ FSA 写真」とともに FSA 写真が紹介されている。
- 10) 代表的な書籍を以下に挙げる
Macleish, A. (1938) *Land of the Free*, Harcourt, Brace and Company.
Lange, D. and Taylor, P.S. (1939) *An American Exodus: A Record of Human Erosion*, Reynal & Hirschcock.
Agee, J. and Evans, W. (1941) *Let Us Now Praise Famous Men*, Houghton Mifflin.
Wright, R. photo-direction by Roskam, E. (1941) *12 Million Black Voices: A Folk History of the Negro in the United States*, Viking press.
- 11) Bremner, R.H. (1956) *From The Depths: The Discovery of Poverty in the United States*, New York University. Press, pp.108-120.

次の歴史研究は、貧困や貧者は視覚的に表象されるよりも、むしろ悪臭をとおして嗅覚的に表象されてきたこと明らかにしている。

アラン・コルバン (1990) 『新版 においの歴史—嗅覚と社会的想像力』(山田登代子, 鹿島茂訳) 藤原書店。

- 12) Bremner, pp.46-57.
- 13) Finnegan, pp.x-xiii.
- 14) Roosevelt, F.D. (April 7, 1932), 128-Radio Address From Albany, New York: “The ‘Forgotten Man’ Speech,” (Retrieved August 10, 2015, <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=88408>)
- 15) FSA 自体は 1946 年に農民住宅局 (Farmers Home Administration) に改編された。
The U.S. National Archives (1995) “Records of the Farmers Home Administration, 96.1 Administrative History,” (Retrieved June 26, 2015, <http://www.archives.gov/research/guide-fed-records/groups/096.html#96.1>)
FSA 写真のアーカイヴは 1943 年にアメリカ合衆国議会図書館に委託された。
- 16) Stott, W. (1973) *Documentary Expression and Thirties America*, Oxford University Press; Reprint (1986) University of Chicago Press, pp.5-17.
- 17) Rotha, p.115.
- 18) *Ibid.*, p.106.
- 19) この本の中でも地方の貧困が主要な問題であった。
Tugwell, R.G.; Munro, T.; Stryker, R.E. (1925) *American Economic Life and The Means of Its Improvement*, Harcourt.
- 20) Stryker, R.E. and Wood, N.C. (1973) *In This Proud Land: America 1935-1943 as Seen in the FSA Photographers*, Galahad Books. pp.10-11.
- 21) Hurley, pp.27-8.
5名の写真家の略歴については、主に以下を参照した。
Mora, Gilles; Brannan, Beverly. (2006) *FSA: The American Vision*, Harry N. Abrams, pp.348-352.
- 22) Virga, V. (1994), *Eyes of the Nation: A Visual History of the United States*, Knopf, p.291.
- 23) The Museum of Modern Art (1933) “Walker Evans: Photographs of 19th Century Houses press release,” (Retrieved June 26, 2015, https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/149/releases/MOMA_1933-34_0016_1933-11-15.pdf)
- 24) Kirstein, L. (1938) “Photographs of America: Walker Evans”, *Walker Evans: American Photographs*, Museum of Modern Art, p.194.
- 25) Kao, D.M., Katzman, L and Webster, J. (2000) *Ben Shahn’s New York*, Fogg Museum, Harvard University Art Museums.
『ベン・シャーン—クロスメディ・アーティスト』展カタログ (2012) 美術出版社。
フォーマリズム批評を代表する美術批評家クレメント・グリーンバーグは早い時期から彼

のオリジナリティは写真の影響にあることを指摘している。

Greenberg, C. (1947) "Review of Exhibition of Ben Shahn and of the Pepsi-Cola Annual", *The Nation*, 1 November, reprinted in O'Brian, J.ed. (1986) *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, Vol.2, University of Chicago Press, pp.173-5.

26) Stryker and Wood, p.19.

27) Newhall, B. (1940) *The New Department of Photography*, Museum of Modern Art, p.6.

28) Rosler, M. (1992) "In, around, and afterthoughts (on documentary photography)", in Bolton, R. ed., *The Contest of Meaning*, MIT Press, p.306.

29) Ganzel, B. (1984) *Dust Bowl Descent*, University of Nebraska Press.

30) このような傾向は FSA, 写真の舞台を訪ね, その変わらぬ様子をレポートした次の著作にも見受けられる。

Maharidge, D. and Williamson, M. (1989) *And Their Children After Them*, Pantheon Books.

31) Rosler, p.317.

32) *Ibid.*, p.306.

33) その一例として, 以下が知られている。

Caldwell, E and Bourke-White, M. (1937) *You Have Seen Their Faces*, Modern Age Books.