

複製技術時代における写真について
—ベンヤミン、アッジェ、瀧口修造を通して—

Photography in the Age of Mechanical Reproduction
—Through Benjamin, Atget and Shuzo Takiguchi—

小谷内 郁宏
Ikuhiro KOYAUCHI

(平成25年10月15日受理)

1820年代、まずフランスで発明された写真と写真術は、その利便性と描写能力の高さによって、世間に瞬く間に広まり、絵画に対抗し得るメディアとなった。その後、カメラは露光時間を短縮し、現像能力も増し、手軽に原画をコピーし、複数配布することもできるようになった。写真が自立した芸術となり得るかという問題は、写真の誕生時から議論され続けたテーマであった。そして、フランスの市井の写真家であったアッジェAtgetの真価を、1920年代フランスの芸術前衛運動のシュルレアリストたちが発見したが、まずアッジェがどのような写真家で、どのような写真を撮ったかを説明する。写真が複製技術時代における芸術作品であることを謳ったドイツの哲学者ベンヤミンBenjaminもアッジェをその著作の中で称揚したが、アッジェの写真の今日性と独創性を知る上で、ベンヤミンが考える「複製技術時代」とは何かを探る。そして日本のシュルレアリストである瀧口修造が欧米とほぼリアルタイムでアッジェの写真の先進性を語っていたわけだが、その論点について調べ、ベンヤミンの考え方との親近性を述べる。

I はじめに

本論は、「写真は芸術たりうるか」というテーマを基に書き出したものである。

今日では、すべての写真とは言わないまでも、ある種の写真は十分芸術作品になり得ているし、大いになり得るといふ考え方を否定する人はほぼいないであろう。その理由は、それほどまでに写真というメディアのステータスが昔に比べて格段に上がっているからだと思われる。

実は、本格的に撮影—現像—一定着ができた写真術というのは1840年代頃からなのだが、写真はその抜群の写実性から肖像画家たちをその職から追いやった。そして、写真が芸術家たちから反感を受け、所詮写真は手仕事を伴わない機械頼みもので、それゆえ絵画と同等たりえないのだという反発を一斉に受けていたという歴史上の経緯がある。そのような状況は写真が広くヨーロッパに普及し始めたころから始まり、長らく続いたのである。

当時の状況を、ベンヤミンは『写真小史』の中で19世紀当時のドイツの記事から抜粋して述べている。特に、彼と同邦のドイツ人が写真はフランスが生んだ悪魔的技術であり、いまずぐ対抗しなければならないと考える場合が多かったという。以下のその記事内容の一部である。

はかない映像を定着しようとするのは、(中略) 不可能な願望であるが、さらにそうした願望を抱くこと自体、すでに神に対する冒瀆である。人間は神の似姿として創造されたのであり、神の姿は、人の作ったいかなる機械によっても定着されない。わずかに神にも等しい芸術家だけが、天から靈感を与えられ、(中略) 大胆にも再現することが許される。(中略) いかなる機械の助けも借りずに行われるのである。⁽¹⁾

そして、フランスの近代詩人シャルル・ボードレール(1821-1867)も自らの評論の中で、写真が絵画の下僕であって、芸術の域には達し得ないという見解を表明しているが⁽²⁾、彼は写真を用いて擬似的に芸術を志向する者が現れることを見越していたのである。19世紀末にはその種の「写真芸術」が横行した。しかし、逆説的に写真を忌み嫌っていたボードレールは、当時の著名な肖像写真家カルジャ⁽³⁾が撮影した往時を偲ばせる写真により、今日の私たちにリアルな詩人の姿を窺うことを許している。



図1：「ボードレール」カルジャ撮影 1863年

また、ある画家たちは、ダゲレオタイプ写真のシャープな画像を見て、「今日を限りに絵画は死んだ」と叫んだとされている。当時、写真の登場と普及は、画家たちにアンビバレントな感情、「たかが機械が撮ったものであるが、その画像はすごい」といった気持ちを引き起こしたのである。

ところが、その後写真はその描写力を武器に、絵画の後追いをするようになり、実質的には絵画の下僕の地位のままに留まった。写真が、ある意味で絵画と違った、自立した芸術形態になるには、1920年代のアッジェの発見を待たなければならなかったのである。まさしくアッジェは分水嶺であったし、アッジェ以後にやっと写真が絵画と袂を分かつことができたとも言える。

一方、絵画の分野において、19世紀末にモネ、ドガ、ルノワールといった画家たちを中心とした印象派が現れた。彼らが絵画術において旨としたものは、16世紀のイタリア・ルネサンス期において、レオナルド・ダ・ヴィンチたちによって確立され、その後西欧絵画において伝統的技法となった遠近法を核とする写実的な絵画から逸脱することであった。主題的に「何を描くのか」ではなく、表現技法的に「どのように描くのか」に重点が置かれた。具体的には、移ろいやすい自然の光の「印象」を再現しようとしたのである。

さらに、セザンヌ、ゴッホ、ゴーギャンを中心とする後期印象派、工芸分野において華開いたアール・ヌーヴォー、1900年代になって、ピカソ、ブラックのキュビズム(立体派)、マチス、ドラン、ルオーのフォーヴィズム(野生派)、機械と戦争を賛美したイタリアの未来派、社会主義社会で産声を上げたロシア構成主義、心の内面を重要視したドイツ表現主義、そして伝統主義の破壊を謳った1910年代のダダイズム、それを受け継ぐ形での1920年代のシュルレアリスムと、ヨーロッパでは新しい主義(イズム)が百花繚乱のごとく次々と誕生した。

そういった芸術運動はルネサンス期以来の欧米絵画の伝統に異議を唱えるものであったが、その背景には19世紀に欧米で興った産業革命とその伝播、それによる中心都市の大都

市化、ライフスタイルの変化、エネルギー革命、資本家と労働者の階級対立、社会主義運動、労働運動の拡大、大衆文化の勃興、大規模な万国博覧会の開催、ジャポニズム、アフリカ大陸文化の発見、さらに1910年代の第一次世界大戦といった地殻変動的な社会変革があり、それらが誘因となってさまざまな芸術運動が引き起こされたと言える。

1920年代から1930年代にかけての社会的、精神的激動の状況の中で、活動した地域は異なりながら、同時期に生きた三人が写真が絵画とは異なる現代芸術であることの模索を始めていた。

一人は、ひたすらパリの街並みを撮影することで独自の撮影スタイルを確立したユージェーヌ・アッジェ（1857-1927）、二人目は今日の複製技術時代において写真は芸術たり得ると謳ったヴォルター・ベンヤミン（1892-1940）、三人目は遠く離れた日本で、欧米からの書籍、写真集を頼りに、アッジェの写真の撮影対象に先進的なオブジェ性を見抜き、彼が真にシュルレアリスムの写真家であることを評論に書き記した瀧口修造（1903-1979）である。

アッジェを辿ることで、その革新性を認識し、ベンヤミンと瀧口が著作においてアッジェの写真の芸術性を根拠づけていること、さらにアッジェの写真が現代芸術と通底していることを以下に述べていきたい。

II 写真術の発展

写真は、1827年にジョセフ・ニセフォール・ニエプスがフランスで開発したとされる。そしてほぼ同時期、イギリスでも実用化されている。

写真が意味するところは、光の像を捉え、その動きを凍結し、その画像を定着することであった。光の映像の凍結は15世紀のルネサンス以来、レオナルド・ダ・ヴィンチやデューラーといった天才画家たちの宿願であり、目的でもあったのである。

具体的には、16世紀のレオナルドに至る線遠近法絵画の展開、理論構築のプロセスの中で、画家たちが空間表現のモデルとしての画像捕獲装置「カメラ・オブスキュラ」を参照したことはよく知られている。

すなわち、カメラ・オブスキュラの画像を捉え、定着させるという写真術を確立するために、人類はおおよそ300年におよぶ時間と化学的な基礎研究を要したのである。

以下に、写真術の発展を簡単にまとめてみる。

1827年 ジョセフ・N・ニエプス（仏：1765-1833）が、薬品処理を施した金属版を光に当てることで写真撮影に成功、ただし露光時間は6時間かかった。

1829年 ルイ・ジャック・M・ダゲール（仏：1787-1851）とニエプスが共同研究を開始。この二人の組み合わせが革命的なタゲレオタイプを生み出すことになった。

1835年 ダゲールは、独自の技術で露光時間を数分～数十分と大幅に短縮させ、ここにおいて「現像」と「定着」という写真の基本原理を確立した。

- 1837年 ダゲールがダゲレオタイプを完成。
- 1839年 ダゲレオタイプがフランス科学アカデミーによって最新技術として承認された。その後、ダゲレオタイプは一般大衆向けに大量生産・販売された世界で最初のカメラとなった。
- 1840年 イポリット・バヤール（仏：1801-1887）が直接、紙のポジ像が得られる「直接陽画法」を発明。
- 1841年 ウィリアム・ヘンリー・F・タルボット（英：1800-1877）が、現在の写真術と同様のネガ＝ポジ法を発明し、それをカロタイプと命名した。これによって原盤のネガから何枚ものポジを作ることが可能になった。



図2：『ダゲールの肖像』サバティエ・プロット撮影 1844年

以後、さらに多くの人が技術革新に寄与することになるが、写真術の先駆者としての榮譽はフランスのダゲールとバヤール、イギリスのタルボットの三人に冠せられる。

彼らの三様の技術のその後の運命として、ダゲレオタイプは精密な画像を写すことができる点、カロタイプは複数のポジを得られるといった長所があったが、直接陽画法は特徴がないゆえに次第に忘れ去られることになった。

III アッジェについて

アッジェの本名は、ジャン・ウジェーヌ・オーギュスト・アッジェ（Jean Eugène Auguste Atget）という。彼は1857年、フランスのボルドー地方に生まれた。幼くして、孤児になった彼は叔父によって育てられ、少年時代には船室の給仕になって航海した。20歳から35歳までの間、田舎まわりの俳優として各地を巡業し、悪役や三枚目役ばかりをさせられたため、旅芸人の生活に見切りをつけ、パリに出て画家の仲間に身を投じた。

絵画的な感性に恵まれていたが、パリのあらゆる美しいもの、奇異なるもの、歴史的なものの蒐集を作りたいという野心から、アッジェはカメラの道を選択した。

1890年代から亡くなる1927年までの30数年間、旧式なカメラでパリとその近郊を記録し続けた市井の写真家であった。

アッジェの名が知られるようになったのは亡くなる一年前の1926年、著名なシュルレアリストのマン・レイがアッジェのプリントを購入し、助手の女流写真家アボットに見せたことから始まった。それを見て感動したアボットはアッジェのアトリエを訪ね、原画（筆者註：ガラス乾板からの直接プリント）を大量に購入したい旨を申し出たのである。



図3：『アッジェ』アボット撮影 1927年

その後、アッジェとアボットの交流が始まり、彼女はアッジェのアトリエに頻繁に出入りするようになり、今日唯一残されている彼の肖像写真は、彼が亡くなる1927年にアボットによって撮影されたものである。

アッジェは、当時流行の肖像写真家ではなかった。彼の顧客はいわゆる芸術家であり、彼の撮影写真は、特に画家のモチーフ用に使われていた。ブラックやユトリロなどもアッジェの写真のモチーフを使って描いていたとのことであり、取引された彼の写真の値は当時の絵葉書1枚程度に過ぎなかった。

アッジェのカメラは、非常に古風な組立暗箱で、レンズも緩慢で長い露出時間がかかり、よほど明るい直射光線の下でなければ、早い動体を捉えられなかったのである。

彼の写真が醸し出す独特な静逸感は、古いカメラゆえにじっくり固定しなければならなかったことに起因していると言われる。

アッジェは、パリの影の部分と陽の部分を合わせて感傷を介さず即物的に撮影した。その時代、その時刻のパリの街並みと庶民の生活を、他のどの芸術も及ばない手段で記録した。彼にとっては単なる「資料」だったものが、その後新しく認識されることになるオブジェとしての「記録」の意義を予見していた。同時期、現代絵画の世界では、オブジェの詩、即物主義的な美学、平俗なオブジェのもつ神秘と幻想が見出されていた。そして、画家たちはアッジェの写真の中の見慣れたはずのパリの街並みに、それまで感じ得なかった超現実感を見たのである。



図4：『1912年4月17日の日食』1912年

シュルレアリストたちは彼を讃え、機関誌『シュルレアリスト革命』1926年6月号の表紙に彼の写真を掲載した。その際、アッジェは自らの名が冊子に載ることを謙虚さゆえに固く辞退したエピソードも残っている。写真のタイトルは「1912年4月17日の日食」である。



図5：『市役所通り』1921年



図6：『セーヌ通り』1910年



図7：『キャバレー《地獄》』1911年

人の気配のないパリの街並みゆえに、建築物の純粹形態の圧倒感が見る者に迫ってくる。

IV ヴァルター・ベンヤミンとアッジェ

IV.1 『写真小史』1931年

ヴァルター・ベンヤミン (Walter Benjamin 1892-1940) は、今日20世紀を代表するドイツの思想家、批評家の一人と目されている。彼はユダヤ神秘主義、観念論的弁証法そしてマルクス社会主義的歴史哲学などに影響を受け、新しく立ち現れてきた都市文化を複合的な視線で見据え、生涯を通して「近代性の系譜学」を目論み、哲学、言語、芸術、歴史など様々な分野を根底から探究、分析し続けた。

彼の最も著名で、かつ人々に読まれ続けている著作は、1936年に哲学者のアドルノが編集する研究会雑誌『社会研究誌』にフランス語訳され掲載された『複製技術時代の芸術作品』である。この論文は、マクルーハンの著作と並んで、現在においてもメディア論における基礎的重要文献である。

しかし、写真に関しては5年前の1931年にドイツの週刊新聞『文学世界』三回に分載された『写真小史』がある。なぜ、ベンヤミンがあえて写真に触れたかという点、この時期世間の写真史への関心が高まっていたこと、当時著名であった写真家、ブロースフェルト、アッジェ、ザンダーらの写真集が出版された直後であったことが挙げられる。

また、1930年頃は写真史においてもそれまでの傾向が変わって、即物的、客観的な写真が台頭した時代であり、三人の写真家もその流派に該当する人たちであった。

ベンヤミンは、『写真小史』の中で、アッジェについて次のように述べている。

事実、アッジェによるパリの写真は、シュルレアリスト写真の先駆であった。すなわちシュルレアリストが動かすことができた唯一の本当に隊列の先発隊であった。凋落期の因襲的な肖像写真が放っていた息苦しい雰囲気を清めた一番手がアッジェであった。彼はこの雰囲気を清掃する、いや一掃する。被写体をアウラから解放したことは、最近の写真家流派による、最も疑う余地のない功績だが、その口火を切ったのはアッジェである。⁽⁴⁾

ベンヤミンはこのように、アッジェを現代写真のパイオニアと位置付けている。5年後の1936年に発表された、ベンヤミンにとっての代表的論文「複製技術時代の芸術作品」の重要な概念である「アウラaura」（英語読みでは、「オーラ」）は、次のように説明されている。

アウラとは何か。空間と時間が織りなす不可思議な織物である。すなわち、どれほど近くであれ、ある速さが一回的に現れているものである。(中略)

事物を自分たちに、いやむしろ大衆にくより近づけること>は、現代人の熱烈な傾向であるが、それと並んで、あらゆる状況に含まれる一回的なものを、その状況を複製することを通じて克服するのも、同じく彼らの熱烈な傾向である。(中略)

対象をごく近くに像（筆者注：絵画など）で、いやむしろ模像（筆者注：写真など）で所有したいという欲求は、日ごとあらがいがたく妥当性をもってきつつある⁽⁵⁾

上記のように、ベンヤミンは絵画をその一回性ゆえに「像」、写真を複製的ゆえに「模

像」と捉えている。

シュルレアリスム写真は環境と人間の疎遠化、治癒的な効果をもたらす疎遠化を準備する。こうした疎遠化によって、政治的な訓練を積んだ眼にはある視野が開けてくる。そこでは、細部を鮮明に捉えるために、ほのぼのとした雰囲気はすべて犠牲にされる。⁶⁾

ベンヤミンはアッジェの写真に、「人影がない」「気分というものが欠如している」「空っぽである」とするが、かえってしかし、ここにアッジェの稀有なる特質を見ているのである。

IV. 2 『複製技術時代の芸術作品』1936年

上述の「写真小史」が複製技術時代の芸術作品として主に「写真」を扱っているのに対し、上記論文は「映画」を扱っている。

写真や映画による機械的複製は、芸術作品の精巧かつ均質なコピーの大量生産を可能にした。かつて作品のオリジナルは「いま」「ここ」にしか存在しえないという一回性によって権威を保っていたが、あらゆる状況に存在しうるコピーはオリジナルを本来置かれていた文脈から時間的および空間的に切り離してしまう。

ベンヤミンは、この際に芸術作品から失われる性質のことを「アウラ」（英語読みでは、「オーラ」）と呼び、複製を前提として作られる映画・写真やシュルレアリスム絵画などの非アウラの芸術を積極的に評価した。旧来の絵画、彫刻、演劇といったアウラの芸術は、礼拝の対象として少数の受け手による集中的な鑑賞を許すのみであった。しかし、ルネサンス以降はタブロー（筆者註：壁画ではなく、板絵やキャンパス画の意）や胸像といった展示可能性の高い方式が一般化し、より多くの鑑賞者による非宗教的な場での芸術の受容が可能になり、礼拝的価値から展示的価値へのシフトが起こった。

その後に登場した機械的複製は、芸術作品の展示可能性を飛躍的に増大させ、大衆が参加しうる芸術への道を開いた。一方で、この変化は礼拝的価値の基盤を失った芸術が「芸術であること」そのものに根拠を求めて宗教から政治に軸を移していくという事態も引き起こす。その結果、映画を用いて「芸術のための芸術」への礼拝的価値を作り、政治の芸術化によって人々を戦争へと導くファシズムが生まれるといった側面もあったことを述べている。

この論文におけるキーワードは、「アウラ」「複製技術時代」「礼拝的価値」「展示的価値」である。それらを、例えば伝統的芸術としてのダ・ヴィンチの「最後の審判」とアッジェの写真に当てはめ比較対象してみると次のようになる。

	例	アウラ	オリジナル性	価値	対象
伝統的芸術	最後の審判	有	オリジナル	礼拝的	スィジェ＝主体
現代芸術	アッジェの写真	無	機械的複製	展示的	オブジェ＝物体

となり、今日的な現代芸術が立脚している基盤が下段にあることがわかる。そして写真もそういった意味からして十分芸術たり得るとするのである。



図8：『紳士服店』1926年



図9：『美容室』1926年



図10：『コルセット店』1921年

生気のないマネキンゆえに、かえって不気味に今にも動き出しそうな錯覚に捉えられる。

V. 瀧口修造とアッジェ

瀧口修造がアッジェの写真を初めて見たのは、1926年6月にフランスで発刊されたシュルレアリスムの機関誌『シュルレアリスム革命』の表紙に載ったアッジェの写真「1912年4月17日の日食」であった。その写真の図柄は、パリの街角で数十人の人々が日食を見るために一斉に頭を上げていて、その光景はなぜかユーモラスでありながらミステリアスでもあるといったものである。

瀧口は、1934年1月号の『フォトタイムス』で最初の写真論として、「ウジェイヌ・アイトジェ」というタイトルをもって、この稀有な写真家を紹介している。

瀧口は、1932年（29歳）にPCL（映画制作会社である写真化学研究所、のちに東宝株式会社になる）に入社し、体を壊す1936年までスクリプターとして働いていた。その就職は1935年に結婚するといった生活上の問題からの選択でもあった。

その評論は3,000字程度の短いものであり、当時さほど有名でもなかったアッジェの略歴とフランスでの評価記事を主に紹介しているが、部分的に瀧口のアッジェの写真術の先進性を述べた以下のような箇所がある。

其処には、主題的な情緒さへも影をひそめている。そして彼がレンズを、とある飾り窓に近づけてゆく時、すでに絵画の因襲的な配置法（ペルスペクティブ）は、打ちすてられてしまふのだ。（中略）このように、アトジェは写真の路に、全く新しい方向を与えへたばかりでなく、近代のフランスの画家たちに、隠れた、異常な影響を与へたのであった。それは彼等が、今まで見捨てられてゐた巴里の無数の隅々に、不思議な生々しい魅力を、アトジェの印画の黒白の激しい造形性を通して発見したからに外ならないであろう。⁷⁾

上述から察するに、瀧口はアッジェの写真にsujet（シュジェ）＝主体＝感情ではなく、シュルレアリスムの鍵概念であるobjet（オブジェ）＝客体＝物質の優位性を見ている。

シュルレアリスムが重要視する「オブジェ」観を、瀧口の見解を通して、ここでまとめ

てみたい。

「オブジェ」という言葉が芸術分野に現れたのは現代芸術以降のことで、殊にシュルレアリスムでは特殊な意味で用いられた。フランス語であるオブジェは、シュジェに対する単語で、それは「客体」であり、「物体」であり、日常的な単なる「もの」である。

絵画でいうシュジェはいわゆる「主題」のことで、19世紀までの近世芸術の主流をなすものは「主題性」であった。主題性というのは、その絵画に何が描かれているかという点に重きを置くことで、伝統的な西洋絵画においては基督教のエピソード、古代ギリシャ・ローマの史実といったものを絵の題材にすることがそれに当たる。

一方、後期印象派以後、セザンヌは「何を描くか」ではなく、彼の静物画の特徴である「多視点描法」と形態のデフォルメを使い、すなわち「どのように描くか」を問題にした。その考え方、描き方はピカソ、ブラックを中心とするキュビズム（立体派）に受け継がれ、主題性はさらに局限され、ピカソらは描く対象のマスやヴォリュームの分析を試み、絵画表現の次元に重要な変革をもたらしたのである。

一方、セザンヌの対物的追求、反主題性はキュビズムとは違った形でシュルレアリスムに引き継がれたわけだが、全般的に共通に言えることとして、多少とも即物的ないし対物的な傾向を現代芸術は内包しているのである。

シュルレアリスムの主な理論根拠の支柱として、フロイトの精神分析学が挙げられるが、「意識と無意識」「夢解釈」「錯誤の解釈」「リビドー理論」といった精神分析学的概念がシュルレアリストたちの作品制作の大きな弾みになったことは確かである。

すなわち、あらゆる物体には意識的である同時に実際的な利用に通じる道と、無意識的であると同時に潜在的な意味に通じる道の両面があり、それには性的解釈がなされることが可能であること、そしてわれわれにとって事物の潜在内容がいかに日常生活に対し影響を与え続けているかなどを見逃してはならないという考え方である。そしてシュルレアリスムのオブジェ観とはこのような物体的認識の再構築に他ならない。

このようなオブジェ観をもって、瀧口を始めとするシュルレアリストがアッジェの写真を鑑賞し、現代芸術としての高い評価を下していたことが理解できる。

4年後の1938年には論点がより深い写真論として、同じく『フォトタイムス』に「写真と超現実主義」の中で、瀧口はシュルレアリスムの写真観そしてアッジェの写真の真価が如何なるものなのかを述べている。

超現実主義とは必ずしも実在を破壊加工するのではない。日常生活の深い褻のかげに秘んである美を見出すことであり、無意識のうちに飛び去る現象を眼前にスナップすることである。一体、不思議な感動といふものは、対象が、極度に非現実であり、しかも同じほど現実であるといふ、一種の同時感ではないだろうか？（中略）超現実性におけるこのような遍在性と日常性とは、写真というものによって、もっと理想的に説明されるのである。⁽⁸⁾

例えば、キュビズムを体現するピカソの絵画では「どのように対象を描くか」という点に力点が置かれ、描かれる対象の姿は極度に抽象化されることが多いが、シュルレアリスム絵画を代表するキリコ、ダリは対象の描き方はあくまで具象的で、「どのような状況で、

どのように配置するか」といった点に力点が置かれていると言えよう。

さらに、瀧口はこの評論の中で4年前のアッジェに関する論評の件についても述べている。

十年程前に老齢で死んだ巴里の写真師ウジェーヌ・アトジェは近代写真の神話を作ったものだ、彼及其作品については、かなり以前の本誌に私は紹介したと記憶してゐる。彼は巴里の街頭、店頭などを当時の旧式な暗箱で丹念に撮影して歩いたのだが、いち早く現代の「記録写真（ドキュマンテール）」の精神を把握してゐたばかりではなく、彼の陽画には記録以上の神秘と愛とが感ぜられる。⁹⁾（下線部：引用者）

瀧口修造のアッジェの写真の捉え方は、ベンヤミンのそれと似ているが、あくまでシュルレアリストとして、複製技術時代という観点からではなく、「オブジェ」「無意識」「超現実」といったシュルレアリスムのキーワードを基にアッジェの特徴を捉えた評論を行っている。

前述のことからも、同時代人として、アッジェを介してベンヤミンと瀧口修造の二人がアプローチの違いはあるにせよ、空間的、時間的差異を超えて、精神的に繋がっていることが分かる。

まとめ

アッジェは生前社会的に知られることなく、旧式のカメラを従えて、パリの街並みを地道に撮り続けていた。彼は亡くなる前年の1926年、シュルレアリストたちと知り合い、死後の1930年に写真集が出版され、そして世間に知られる存在となった。そして今日では、20世紀初頭で最も重要な写真家と認識されている。

ベンヤミンは、アッジェの写真の中に「複製技術時代の非アウラの芸術性」を見出し、瀧口修造はアッジェの写真の中に「写真によるシュルレアリスム」を見た。

彼ら三人は写真の糸で繋がれていた。その繋がりはその後の来るべき写真芸術を予見していた。

また、ベンヤミンの複製技術時代における芸術観は、未来の前衛的作品の方向性を先導していたとも言える。

現代が複製技術時代であること、芸術にまつわるアウラはほぼ消滅していることを前提とすれば、モダンアートとしてのデュシャンの『泉』、アンディ・ウォホルの『キャンベルスープ缶』、『マリリンモンロー』といった作品への理解もより深めることが可能であろう。

引用文献・参考文献

1. 瀧口修造『コレクション 瀧口修造6 映像論』みすず書房, 1991年
2. 瀧口修造『コレクション 瀧口修造11 戦前・戦中篇Ⅰ』みすず書房, 1991年
3. 瀧口修造『コレクション 瀧口修造12 戦前・戦中篇Ⅱ』みすず書房, 1993年
4. 瀧口修造『コレクション 瀧口修造13 戦前・戦中篇Ⅲ』みすず書房, 1995年

5. 『現代詩 読本15 瀧口修造』思潮社, 1980年
6. 瀧口修造『瀧口修造 白と黒の断想』幻戯書房, 2011年
7. 平木収『映像文化論』武蔵野美術大学出版局, 2006年
8. 吉見俊哉『メディア文化論』有斐閣, 2008年
9. ハワード・ケイギル他『ベンヤミン』久保哲司訳, 筑摩書房, 2009年
10. 岡部昌幸『すぐわかる作家別写真の見かた』東京美術, 2009年
11. 飯沢耕太郎他『現代写真・入門』宝島社, 1993年
12. 若林直樹『現代美術・入門』宝島社, 1988年
13. 『世界写真史』飯沢耕太郎監修, 美術出版社, 2005年
14. 千足伸行『すぐわかる20世紀の美術』東京美術, 2008年
15. ヴォルター・ベンヤミン『図説 写真小史』久保哲司編訳, 筑摩書房, 2011年
16. ヴォルター・ベンヤミン『ボードレール』野村修編訳, 岩波書店, 1994年
17. ヴォルター・ベンヤミン『暴力批判論』野村修編訳, 岩波書店, 1994年
18. ヴォルター・ベンヤミン『ベンヤミン・アンソロジー』山口裕之編訳, 河出書房, 2011年
19. 多木浩二『ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」精読』岩波書店, 2012年
20. ジョン・バージャー『見るということ』笠原美智子訳, 筑摩書房, 2005年
21. ジョン・バージャー『イメージ』伊藤俊治訳, 筑摩書房, 2013年
22. ジェリー・プロトン『はじめてわかるルネサンス』高山芳樹訳, 筑摩書房, 2013年
23. 『20世紀の美術』末永照和監修, 美術出版社, 2000年
24. デイヴィッド・ベイト『写真のキーコンセプト』犬伏雅一訳, フィルムアート社, 2010年
25. Eugène Atget, *Paris Eugène Atget 1857-1927*, edited by Hans Christian Adams, Taschen, 2008.

註:

- (1) 上記引用文献15, p.11 マックス・ダウテンダイ著『私の父の精神』(1912年)からの重引。当時の国粹主義的新聞『ライプティヒ報知』からの引用とされる。
- (2) 上記引用文献13, p.30 ボードレールは、「1859年のサロン」という評論の中で、次のように述べた。「写真が芸術の役割のいくつかを補うことが許されるのなら、写真は大衆の愚かさの中に自然との結びつきを見出して、芸術にすっきりとってかわるか、芸術を完全に墮落させてしまうことになるだろう。だから、写真は科学と芸術の召し使いという本来の義務に立ち戻らなければならない。」
- (3) 本名：エティエンヌ・カルジャ Étienne Carjat (1828-1906) 肖像写真家として、当時ナダールと並び称せられた。特に、ボードレール像が有名である。
- (4) 上記引用文献15, p.35
- (5) 上記引用文献15, pp.36-37
- (6) 上記引用文献15, p.39
- (7) 上記引用文献2, p.350
- (8) 上記引用文献3, p.255
- (9) 上記引用文献3, p.256