

## 第七章 写真史が生まれる瞬間<sup>とき</sup>

——ウジェーヌ・アジェと仏・米現代写真の言説

今橋映子

「写真史」とは一体何か

「歴史をどう書くか」と題されたこの一連のテーマ講義のなかで、写真というメディアを扱う意味は何だろうか。おそらく最初に浮かぶのは、一九世紀後半にこのメディアが発明された以降、現実を「そのままに」写し取ると通常は考えられている写真が、いわば歴史の「証言」者として、いかなる役割をはたしてきたのか——そして今なおはたしているのか、という議論である。もちろんこれは重要であり、また最近、理論的にも新たな展開を見せはじめている<sup>1</sup>。

しかし今回私が扱いたいのは、それとは別の問題系——つまり、写真というメディア自体の歴史記述に関することである。「写真史」とは一体何なのか？ 写真の起源を仮に一八三九年のダゲレオタイプの発明とするならば、近隣領域の美術史と異なっており、たかが一七〇年に満たない時間しかもたない写真の歴史は、どのように記述されているのだろうか。ちなみにこの二〇年ほど盛んに論議されてきた美術史の言説研究<sup>2</sup>をふりかえってみれば、例えば日本においてはことさら、明治期国民国家の成立と日本美術史の記述が密接に絡み合っていることが明らかにされている。それに比すれば、美術史の領域でつねにマージナルな立場に置かれてきた写真は、写真史記述において、そうした言説

を免れてきたように思われるのだが、はたしてどうなのだろうか。

管見では「写真史」の記述そのものを、あらためて考えるような論考は、内外ともにきわめて少ない<sup>3</sup>。おそらくこれは、これからさまざまな角度で検討されるべき問題なのだろう。そこで私が今ここで考えてみたいのは、ささやかではあるが一つの重要なケース・スタディである。今や世界中によく知られているパリ写真家ウジェーヌ・アジェ（一八五七—一九二七年）——この写真家に着目すると、大西洋を挟んだフランスとアメリカで、アジェ亡き後にさまざまな人物が絡みあつて、写真「史」の記述が生まれる瞬間、私たちはまさにその現場に立ち合うことができるのである<sup>4</sup>。

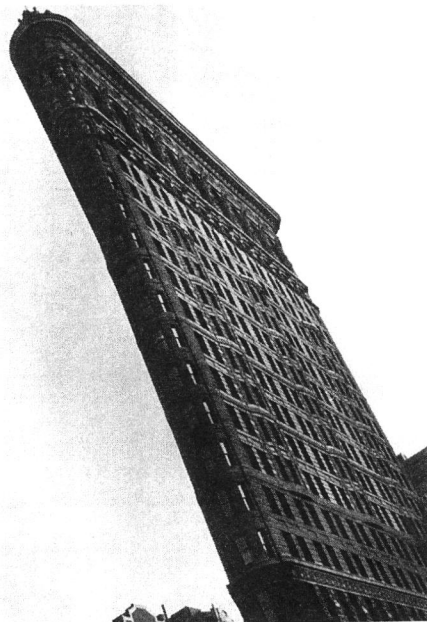
### 転回点としての一九二八年

フランス写真史を繙くと、一九二八年というピンポイント的な年が、モダニズム写真の転回点として指定される。それはつまり、ピクトリアリスムからモダニズムへの転回点である。ソフトフォーカスを多用し、印刷技法を駆使して、構図やテーマのうえでも「絵画のような写真」を作ろうとしたピクトリアリスムは、一九世紀後半から一九一〇年代に至るまで、ヨーロッパのみならず世界中で流行した<sup>5</sup>（図一）。その手法がゆきすぎれば、きわめて凡俗な映像の蔓延にもつながる。それに対して第一次大戦後の若い写真家たちは、機械の目としてのカメラの特権性を取り戻そうとしていた。ソフトフォーカスをかけない「ストレート写真」で、思いもつかないアングルから対象を斬り取る、あるいは絵画とは別種の被写体に迫る実験。これがドイツ（モホイナジ、レンガー・パッチュなど）やアメリカ（スタイケン、シーラーなど）でまずはじまったのである（図二）。こうした写真のモダニズムは、従来一九二九年五月、ドイツ・シュトゥットガルトで開催された「映画と写真」展（Film und Foto

写真史が生まれる瞬間——ウジェーヌ・アジェと仏・米現代写真の言説



(上) 図1 コンスタン・ビュヨ (フランス) 「読書する女」  
1920年、フランス写真協会蔵  
(下) 図2 ヴァルター・グロピウス (ドイツ) 「フラティロン・ビルディング、ニューヨーク」1928年、フォード自動車会社コレクション



FIFOと略称) で本格化されたと言われてきた。

しかし最近の研究では、その前年一九二八年五月六月、パリのシャンゼリゼ劇場内でおこなわれた「サロン・ド・レスカリエ」(Salon de l'Escalier) がより重視されている。ピクトリアリスムの牙城であった「フランス写真協会」への明確なアンチテーゼでもあったこの展覧会では、ドイツ・オランダ経由でパリに到着したポーランド人女性写真家ジェルメーヌ・クルル(図3)と、ハンガリーからの亡命写真家アンドレ・ケルテスを中心に、モダニズム写真が一举にフランスに紹介された。一九二八

年という年は、そうしたモダニズム写真家たちを、物心両面で支えたグラフィック雑誌『ヴェ』が創刊された、という点でも意味をもつ。そして『ヴェ』の編集長や写真批評家なども審査員に加わった「サロン・ド・レスカリエ」で、まさにその前年亡くなった写真家ウジェーヌ・アジェがはじめて公に紹介されたのだった。一九二八年とは、まさに現代的な写真環境がフランスに導入された画期とも言える。その新たな環境とは、一体何を指すのだろうか。

写真師、写真屋、カメラマン、写真家……。この多様な用語が暗示するように、長い間写真を生業とするのは実際容易なことではなかった。ピクトリアリスムの担い手が、往々にしてブルジョワ階級

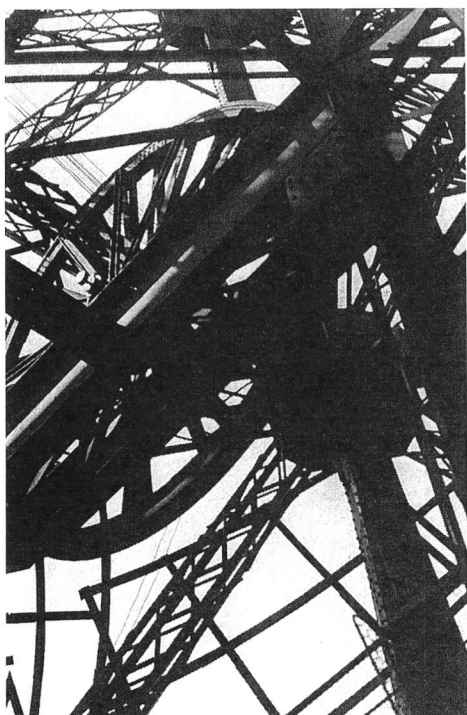


図3 ジェルメーヌ・クルル (ポーランド) 「エッフェル塔」1927年

写真史が生まれる瞬間——ウジェーヌ・アジェと仏・米現代写真の言説

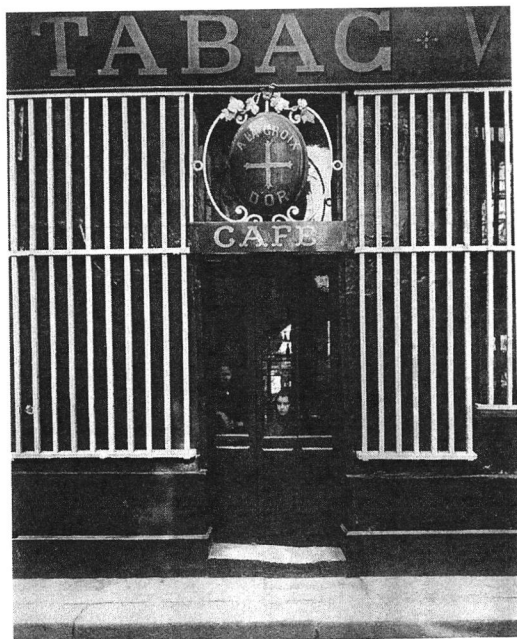


図4 ウジェーヌ・アジェ (フランス)「金の十字架、サン＝タンドロ＝デ＝ザール街54番地」1900年9月、東京都写真美術館蔵

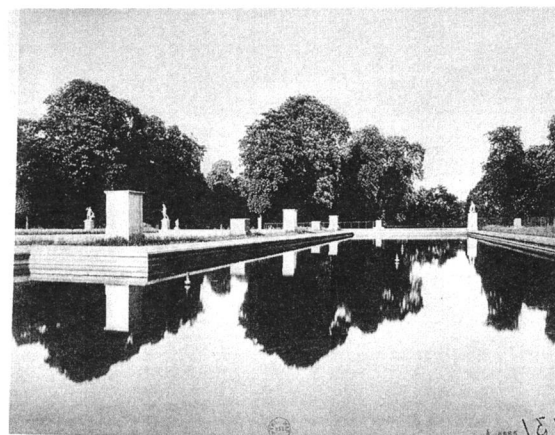
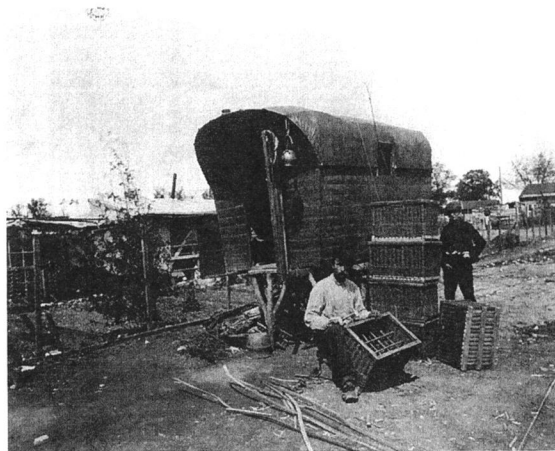
転向している。ただしアジェの時代ではまだフォトジャーナリズムが成立していないために、雑誌を仲介する経済制作システムは存在していなかった。アジェは、オスマン都市計画の進行で消滅し改変されつづけるパリの街区を隈無く「記録」「保存」し、そのプリントをパリ市歴史博物館などへ納めたり(一九〇六―一九二〇年)、あるいはまとまった原板コレクションを文部省芸術局へ売却(一九二〇年)したりしている。アジェはそうした公の機関の他にも、建築家、装飾家、一般収集家、出版社など多岐にわたる顧客を抱えていたことが知られている。アジェは一九〇〇年頃から自分の名刺に

写真史が生まれる瞬間——ウジェーヌ・アジェと仏・米現代写真の言説

のアマチュアであったこと、基本的に職業写真家は写真館での肖像写真撮影を主な仕事としたこと——これが一九世紀以来の主流である。一九二〇年代、印刷技術の発達によって、写真と文学を同一紙面に印刷するグラフ雑誌の発刊が、ドイツを手始めに急速に進み、優秀な編集者が若手のカメラマンの才能を発掘した。この「フォトジャーナリズム」の成立こそが、モダニズム写真家たちに、生活の糧と表現の場を提供したのである。もともとジャーナリズムが発達して写真大國でもあったハングリーを筆頭に、中央ヨーロッパ各国から第一次大戦後の混乱の時代に、多数の亡命写真家たちが、ベルリン、パリへと流出した事実も忘れられない。私たちのよく知るモホイナジ、キャパ、ケルテス、ブラッサイなどの写真家はみな、ハンガリー亡命者である。いまだ写真家の地位が低かったフランスでは、一九二八年以降、まさにこうした外国人写真家たちが、モダニズム写真の隆盛を支えたのである。グラフ雑誌を抛り所にフォトジャーナリズムが展開し、写真家たちはそれで生計を立てながら、傍らで自分のテーマも追究していくという環境。グラフ雑誌にはモード系も含めて考えるべきだろう。この環境がモダニズム写真の背景にある。

#### ウジェーヌ・アジェという仕事人

その意味でも一九二八年が、ウジェーヌ・アジェの没した翌年であったというのは意味深長である。というのも、アジェは生涯自分が「写真家」と呼ばれるのを拒否したからだ。前半生、彼は地方を回る売れない俳優業をつづけていたが、それを廃して写真の商売をはじめたのは一八九〇年か九一年頃。三三―三四歳になってからである。はじめの数年は「芸術家のための資料」の看板を掲げて、静物や風景写真を撮影・販売していたが、その後一八九八年にははっきりとパリ写真家に



(上) 図5 アジェ「イヴリー門、ゾーンの人々」1912年、カルナヴァレ美術館蔵  
 (下) 図6 アジェ「サン・クルー公園」1922~1923年頃

「古きパリ（建築物と外観）の写真選集・作者「発行者」と刷り込んでいた。現在までのアジェ研究によつて、アジェは顧客に写真を売る時に、アルバム形式にしてあるシリーズを見せながら、そこから写真を取りはずして個別に売ったことが明らかになっている。大体二四×三〇センチのサイズの台紙で、念入りに編集され、買い手がつけばアジェはまたガラス乾板からプリントして補充する、というやり方だったらしい。特に代表的な七冊のタイトルは「古きパリにおける芸術」「車」「室内」「商

売・店・陳列」「看板・古い店」（図4）「城壁跡」「ゾーン（「城壁外の場末」の人々）（図5）」といったものである。つまり、生涯「写真集」などの刊行物を出すことはなかったアジェにとつて、このようなアルバムとは記録保存、分類、販売など、いわば「写真アーカイヴ」的な仕事の本体であり、またそれを「編集」しつづけるという意味においてこそ、アジェ自身は「作者」という概念を捉えていたのであり、それは「美術品」の作者を意味してはいなかったのである。

だからここであらためて確認すべきことは、まず「ほうほうのスタジオやカフェを回つて、二束三文で写真を売り飛ばしていた」というような、アジェにまつわる噂話が、実態とはまったくかけ離れていたということ。そしてアジェは顧客のニーズをつねに念頭に置きながら商売をした、律義な仕事人であったということである。だからこそ晩年、アジェが商売とは関わりなく撮りつづけた「庭園」（図6）「城壁跡」「ゾーンの人々」のようなテーマにこそ、私たちの言葉で言うところの「アーティスト」としてのこだわりがあらわれているとようやく見定めることができるのである。

となると結局、生前ほとんど無名であったウジェーヌ・アジェは、一体どんな経過を辿つて、今日すぐれた「写真家」として認知されるに至ったのだろうか。

### シュルレアリストたちの「発見」——マン・レイとベンヤミン

アメリカ生まれのユダヤ系写真家マン・レイ（一八九〇—一九七六年）は今日、シュルレアリスム写真の中心的人物として知られる。一九二一年パリに移住したマン・レイがアジェを最初に知ったのがいつかは定かではないが、少なくともアジェ晩年の一九二六年に、マン・レイは数十枚の写真を一括購入している。「私が彼を発見した」と、マン・レイはその喜びを隠さなかった。今日、マン・レ



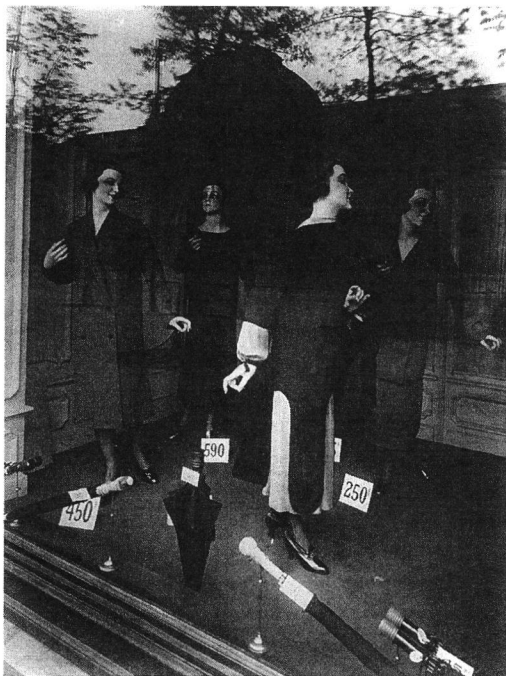


図8 アジェ「商店、ゴブラン大通り」1925年、ニューヨーク近代美術館蔵

はじめに。シュルレアリスムには「デペイズマン」(dépaysement ≡ 異郷にあること)という重要な概念があり、これはモノがその本来の用途からはずれて別の文脈に置かれることで現す異化効果を指す。マン・レイにとって、人気のない、そしてあくまでも細部まで明瞭なアジェの「作品」は、まさにそのデペイズマンの美学に啓示のような存在だったのである。

アジェ≡シュルレアリスムという言説はこうして生まれ、じつは現在でもなお根強い。一九二七年に本人が没すると、それは加速度的に展開する。アジェは、自発的な創作熱に駆られて制作したナ

写真史が生まれる瞬間——ウジェーヌ・アジェと仏・米現代写真の言説

アリスムの美学とびたりと呼するものばかりなのである。マン・レイは早速、一九二六年に雑誌『シュルレアリスム革命』第七号(六月一日)表紙(図7)にはじめて、アジェの「日食——一九二二年四月」を、「最後の転向」といういかにも奇妙な題名とともに掲載した。磨ガラスを使って日食を一斉に見上げる市民の日常生活の一コマに対し、まったく関係のないタイトルをぶつけることで異化効果を狙う、シュルレアリスト得意の手法だろう。アジェは当然ながら匿名を希望した。

シュルレアリストたちは、現実を直接的に撮るといふ写真への惰性的観念に揺さぶりをかける意味でも、とりわけストレート写真を好んだ。例えばそれをもっともよく示すのが、アジェのマネキン写真(図8)だろう。ショーウィンドウのなかのマネキンたちは、ウィンドウに反射する街の映像や光を浴び、商品広告という本来の目的や意味は脱臼させられて、突然、モノとしての別の記号を帯び



図7 雑誌『シュルレアリスム革命』第七号、1926年6月15日

イ収集のアジェ作品はアメリカのジョージ・イーストマンハウス(一九五二年収蔵)に保存され、そのリストも公開されているが、先にも見たようなアジェの多岐にわたる仕事のなかで、マン・レイの関心を引いたテーマがきわめて限定されているのが注目される——裸婦、マネキン、ショーウィンドウと店先、そしてゾーンの風景——まさしくシュルレ

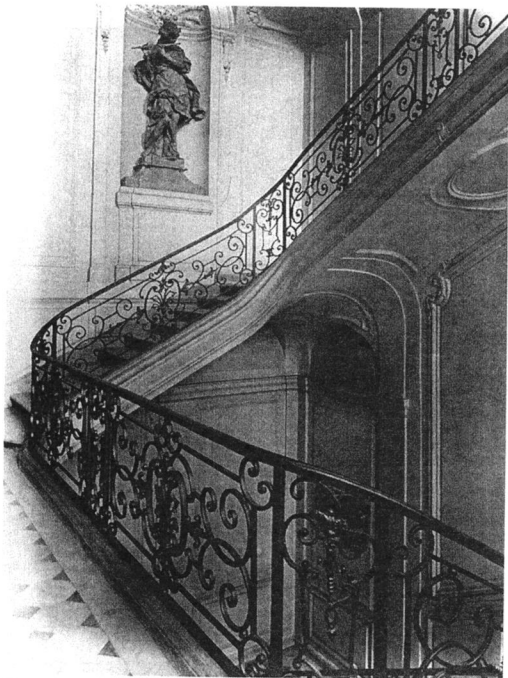


図9 アジェ「ドタン館、リシュリュエー街21番地」1904年、東京都写真美術館蔵

はの目も覚めるような、そして「かつこいい」アジェ評の用語は、現在でもアジェを語る時にしばしば人が援用する符丁となっている。しかもこの符丁は「写真小史」という歴史記述の試みのなかで規定されているだけに、ますます「客観性」を帯びているように読者には受けとられる。しかしベンヤミンの批評がいかにか鮮やかなものであるか、感嘆するにせよ、それが写真史の一つの側面にすぎないことを、私たちは見逃すわけにはいかない。それはシュルレアリストであることを自ら否定した生前のアジェの意志を尊重するというよりもむしろ、死後、アジェ評価に、じつはシュルレアリスムとは

シュルレアリスムの先駆、アウラの解放、環境と人間の疎遠化、犯行現場……、ベンヤミンならで

事実は、アジェによるパリの写真は、シュルレアリスム写真の先駆であった。(……)対象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ジェである。(……)奇妙なことに、これらの写真のほとんどすべてには人影がない。パリを囲む城壁跡にあるアルクイユ門にも、豪華な階段にも、中庭にも、カフェのテラスにも人影がない。(……)どこも寂しい場所というのではない。気分というものが欠如しているのである。都市はこれらの写真の上では、まだ新しい借り手が見つからない住居のように、きれいからっぽである。まさにこうした作業において、シュルレアリスム写真は環境と人間との疎遠化、治癒的な効果をもたらす疎遠化を準備する。(……)アジェの写真が犯行現場に比せられたのは故なきことでない。だが、私たちの住む都市のどの一角も犯行現場なのではないか。都市のなかの通行人はみな犯人なのではないか。<sup>8</sup> (久保哲司氏訳、図9)

イーヴ・アーティスト(アカデミックな教育を受けず、本能的に膨大な仕事をする芸術家)として語り継がれていく。例の一九二八年「サロン・ド・レスカリエ」では、ケルテスとアジェのマネキン写真が隣り合うように展示された。同年、シュルレアリスム系の高級グラフィック雑誌『ヴァリエテ』(ブリュッセル発行)でも、アジェとクルルが集中的に紹介されている。

こうしたアジェとシュルレアリスムという一つの定式を、現在でも決定的としているのが、ドイツ亡命者ヴァルター・ベンヤミンの論文「写真小史」(一九三一年)である。

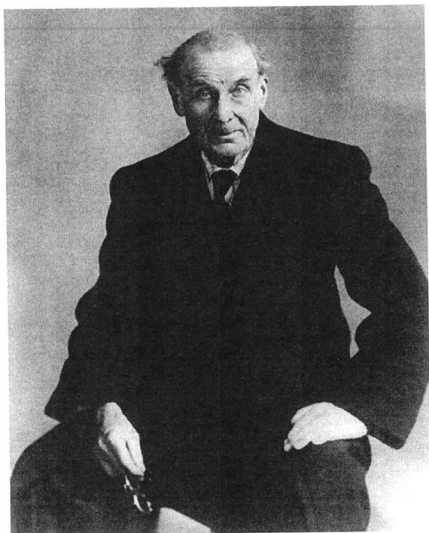


図10 ベレニス・アボット（アメリカ）「アジェのポートレート」1927年、ニューヨーク近代美術館蔵

別系統の流れが脈々と存在するという理由による。そしてその舞台はいったんアメリカへと移ることになる。

#### アメリカへの移送——アボット

一九二七年八月四日ウージェーヌ・アジェが没した時、いわば無名であった彼のアトリエを守ろうとする者は、フランスにはいなかった。アジェの作品や資料を散逸することを誰よりも恐れたのは、一人のアメリカ人女性写真家、ベレニス・

アボットである。彼女は一九二三年パリに到着してマン・レイの助手を務めた縁からアジェと知り合い、最晩年の貴重な肖像写真も撮っている（図10）。アボットは、一時期マン・レイの助手ではあったものの、彼とはまったく違う理由からアジェの作品に深い啓示を受け、後継者たらんと熱望した。それは後述するように「消えゆく都市のドキュメント」という側面である。

アジェの死の翌年一九二八年一〇月、アボットはアメリカ人画商ジュリアン・レヴィの資金援助を受けて、アジェの友人（俳優）で遺産管財人アンドレ・カルメットよりアジェ遺品の一括購入を果たした。一五〇〇枚のガラス乾板、一万枚のプリント、多数のアルバム類、顧客名簿などはこうして一まとめりにアメリカへと渡り、保存されるに至ったのである。今日このコレクションは「アボット・

レヴィ・コレクション」と称されている。アボットはつぎに一九二九年、先述したモダニズム写真の画期的展覧会 F I F O（シュトゥットガルト）に、自作とともにアジェ写真を送付した。この時期、苗字の綴り（Eugene Atget）すらたびたび間違えられたアジェの作品——一枚は、何と「アメリカ人」コーナーに展示され、反響を呼んだという。アジェがドイツで反響を呼んだというのは、おそらくシュルレアリスムの文脈ではない。アジェは、ピクトリアリズムに対抗するような「ニュー・ヴィジョン」の先駆として見出されたのと同時に、「ノイエ・ザツハリツヒカイト」の前衛写真が陥りがちであった単なる奇抜さや人工性、マニエリスムを暴く存在であったのだろう。そしてアメリカではベレニス・アボットとウォーカー・エヴァンズという熱烈な「後継者」を得て、アジェは「ドキュメンタリー」写真の方向性を示唆しつづけたのだった。

一九二九年の世界大恐慌を機に自身もアメリカに引き上げたアボットは、「ウージェーヌ・アジェがパリに対しておこなったことを、私はニューヨークでおこないたいのだ」と表明し、資金不足や無理解に阻まれながらも、一九三〇年代ニューヨークの記録写真を撮りはじめた。それはようやく一九三五年に雇用促進局／連邦美術計画のプロジェクトとして採用され、一九三九年に写真集『変わりゆくニューヨーク』（*Changing New York*）として結実した。極端に細長い画面や、驚くようなアングル、こうしたニュー・ヴィジョンの技法をニューヨークに応用した映像をアボットは使いながら、一方で一九三一年頃からはあえて大型カメラを使用して、店頭の風景やピクトリア朝の建物をじっくりと、細部まで明瞭に写すような写真に意識的に転換していく。同時代にアボットから直接アジェの情報を得て、やはり強烈に後継者たらんと自覚したウォーカー・エヴァンズとともに、彼らは歴史のなかに消滅しつつあるニューヨークを映像において救おうと考えた。「選択を通じて、写真家は真の歴

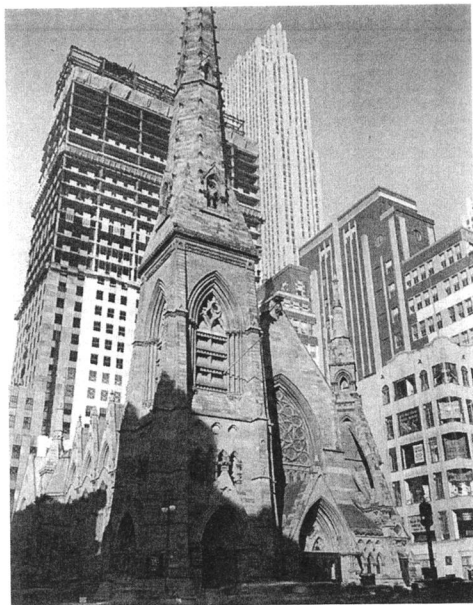


図11 アボット「ロックフェラーセンターと聖ニコラス大聖堂」1936年12月8日、ニューヨーク市美術館蔵

「記録」写真以上のものであると考えていたことは明らかである。そしてそれと同時に、ドキュメントである以上、都市の「過去・現在・未来に対する直観」を備えていなければならないと言う。現在は未来から見た過去であり、アボット—エヴァンズのニューヨーク写真は、アジェのアーカイヴ的精神に倣った「未来への考古学」という様相を帯びはじめるのである。

### レヴィイ画廊という交差点

さてベレニス・アボットがアジェ遺産をアメリカに移送するに際して、画商ジュリアン・レヴィイから資金援助を受けた——という逸話は、いつでもくりかえされる一節である。ところがこのジュリアン・レヴィイ（一九〇六—一九八一年）なる人物をあらためて探してみると、彼が仏・米現代写真史の、ちょうど交差点に位置する興味津津たる——しかも従来ほとんど認識されていない——人物であるという事実が浮かび上がってくる。

というのも、富裕なユダヤ系出身のジュリアン・レヴィイの画廊（一九三二—一九四九年）は、何よりもアメリカにおけるシュルレアリスムの紹介・収集基地として、今日認知されているからなのである<sup>11</sup>。それは当時、ニューヨーク近代美術館（MOMA）に先駆ける迅速さであり、また特に、写真と絵画という新領域への進出が特記される。実際、アボットに共鳴して購入したアジェ作品の（画廊開店に先立つ）展覧会では、観客のよい反応を得られず苦労したようだが、一九三二年開店後、レヴィイは写真展をつぎつぎと仕掛けていく。一九三二年一月の画廊オープンング展自体が「アメリカ写真回顧展」であり、南北戦争写真家マチュー・ブレイディから、スタイケン、ストランドなど現代のストリート写真家までを紹介。これはステイグリッツとの共同企画でもあった。ついで同年二月には「アジェとナダール」展を開催している。フランス世紀転換期のパリ写真家という企画であったろう。私がむしろ注目するのは、そのすぐ後、一九三三年一月におこなわれた「シュルレアリスム展」である。ヘルベルト・バイヤー、ジャック・アンドレ・ボワファール、マン・レイ、モリス・タバルなどのシュルレアリスム写真家と、ダリやエルンスト、コクトー、ピカソなどの画家が同列に扱われているのが、当時としてはいかにも新鮮であるうえに、その出品作家のなかにアジェの名前が含まれているのである。レヴィイ画廊はその後、「マン・レイ」個展（一九三三年四月）および「カルティエ・ブレッソンとアンチ・グラフィック写真」展（一九三三年九月）を開催し、フランスの

史家となる。文明の視覚的年代記に意味をもたせるためには、写真家はなにを撮り、なにを撮るべきではないかを知らなければならぬ。今日そこに在るものを撮るだけでは充分でない。写真家は自らが残す記録を意義あるものにする必要がある。なぜならフォルムと構図が現代都市のドラマを際立たせるのに役立つからである」<sup>10</sup>（図11）というアボットの言葉から、彼女が都市写真を、単なる



シュルレアリスム写真の重要な媒介者になる。アジェ・シユルレアリスムの路線は、アメリカでも消えたわけではなかったのだ。しかしレヴィは興味深いことに、一方でアボットやエヴァンズの個展も、同時期にきつちりと企画開催しており、つまりシュルレアリスム派とドキュメンタリー派の両水系が混ざり合う、刺激的な光景を演出していた場所だったと、あらためて評価することができるのである。

### ドキュメンタリーかアートか——MOMAと歴史の創出

ところでアメリカにおける「写真史」の成立と記述ということをあらためて考える時に重要なのは、ニューヨーク近代美術館(MOMA)の存在である。MOMAは一九二九年に開館し、写真部が設置されたのはその一年後の一九四〇年。しかし写真自体が美術館内に位置づけられたという意味では世界にはるかに先駆けており、その歴代写真部長は、写真史の記述や、それに関わる重要展覧会の企画に重要な役割をはたしてきた。

○ポーモント・ニューホール(部長一九四〇—一九四七年)

『写真——批評的小史』(一九三八年)

○エドワード・スタイクン(一九四七—一九六二年)

「人間家族」展(一九五五年)

○ジョン・シャーカフスキー(一九六二—一九九一年)

「ニュー・ドキュメンツ」展(一九六七年)

「鏡と窓」展(一九七七年)

『アジェの作品』全四巻(一九八一—一九八五年)

○ピーター・ガラシ(一九九一—現在)

『写真以前——絵画と写真の創出』(一九八一年)

『アンリ・カルティエ・ブレッソン——初期作品』(一九八七年)

まず、近年アメリカ人研究者アラン・トラクテンバークは、初代写真部長ニューホールの仕事に着目し、ウォーカー・エヴァンズの個展(一九三八年)を開いたニューホールが「ドキュメンタリー写真」という用語自体を新たに導入したことを明らかにした<sup>12</sup>。つまりエヴァンズやアボットなど一九三〇年代新進写真家たちの作品は、いわゆる「アート」とも「ジャーナリズム」とも違う。そういう写真を、観客は一体どのように見ればよいのか。「記録」と「美術」はどのように違うのか——「ドキュメンタリー・フォトグラフィ」という用語は、まさにこうした矛盾する性格を調停する、新しいジャンルとして提示された。そしてそこから逆に「写真史」が遡及されて、例えばニューヨークの下層社会を二〇世紀初頭に撮影したルイス・ハインなどの写真家がニューホールによって「再発見」されるに至ったのである。これはまさに、都市写真の「ドキュメンタリー」作家としてアジェを始祖と仰いだアボット、エヴァンズの意にもかなう「写真史」の創出だったと言える。

そしてMOMA三代目の写真部長ジョン・シャーカフスキーの任期中、一九六八年、アジェの遺産の大半である「アボット・レヴィ・コレクション」はMOMAに寄贈されることになった。MOMAの学芸員であったマリア・モリス・ハンバーグおよびモリー・ネズビットらのその後二〇

年近くの資料整理と研究<sup>13</sup>——特にアジェ記入のネガンバーの徹底解説——によって、アジェが単なる「古き良きパリ」を撮りまくっていたボヘミアン写真家ではなく、系統立った仕事人であることが明るみに出された。皮肉なことにこうした学芸員たちの仕事は、アジェの「全作品」収蔵を記念して、その「芸術家」の「芸術的意図と様式的進化」を示そうとした写真部長シャーカフスキーの企みとは相反する結果をもたらした。一九八二年、アメリカにおける写真批評の第一人者ロザリンド・クラウスは、早速にこの事実を鋭敏に察知し、ハンバークとネスビットが明るみに出した「アジェ」とは結局、「測量と歴史的記録・収集」の目録制作者であったこと——それ自体が「写真史」という記述の作為性を、いかにあぶり出すものであるかを論じている<sup>14</sup>。

つまり以上見てきた通り、一九二七年に奇しくも亡くなったアジェは、それが「シュルレアリストの先駆」としてであれ、「都市ドキュメンタリーの始祖」としてであれ、すべて後代の写真家と写真史家たちによって見出され、記述された——という点が重要なのである。

### アジェの奪還——フランス文化行政と都市

ウジェーヌ・アジェという写真家の、歴史記述における位置づけが、以上見てきたように難しいのは、さまざまな美学に拠る解釈が可能ほど奥深い魅力を備えた映像であるということの他に、その遺産がすべて大西洋を渡ったという特殊事情のために、フランスとアメリカという二国の写真史に絡んだ、という別の要因を考える必要がある。

もちろんアジェ自身がパリ国立図書館やパリ市歴史博物館に写真を売却していたという経緯から、フランスには元来アジェの充実した作品コレクションがかなり残されていた。しかしアメリカの MOMA が一九四〇年にすでに写真部を設置したことにくらべれば、フランスの写真文化行政はかなり遅れたと言わざるを得ない。ポンピドゥーセンター（一九七七年）やオルセー美術館（一九八六年）の開館。そして一九八二年に創設された国立写真センターを、その画期と見るべきだろう。その視点から回顧する時、一九八六年コレージュ・ド・フランスが開催したシンポジウム「コロック・アジェ」とその論文集は大きな意味をもつ<sup>15</sup>。その論文集を見ると、アメリカでの基礎研究をあらためて紹介しながら、フランス国内のアジェ・コレクションを総覧し、マン・レイがアジェから買った例の写真リストもはじめて公開している。

そしてなかで何よりも目を引くのは、ロベール・ドアノーのような現代のパリ写真家の証言を入れることで、アジェをふたたび、パリという都市表現の系譜に必須な、然るべき始祖（図12）として位置づけようとする、第三の「写真史」を編み出していることである。フランスの写真文化行政は、アジェの例のように、国内有数の遺産が海外流出しないよう、その保存研究を第一に考えるときにも、主にパリの観光行政とリンクして、パリ表象に優れた写真家たち——冒頭でも紹介した両大戦間のフオートジャーナリストたち（ケルテス、クルル、ブラッサイなど）や戦後写真家たち（カルティエ・ブレッソン、ドアノー、イジス、ロニなど）——を積極的に押し出す展覧会や出版物を推進してきた。同じく一九八〇年代、従来のパリ観光絵葉書に代わり、「モノクロでもお洒落な」パリ写真を絵葉書にした商品が、民間企業によって売り出されて爆発的に流行し、アジェもまた、こうした大量消費の時代に、広く知られるようになった。アジェの死後すでに五〇年を経て著作権が消滅しているため、展覧会や出版が比較的容易であるという、見逃せない理由もあるだろう。

こうしてアジェを例にあらためて考えてみると、現代のメディアである写真は、その映像としての



図12 アジェ「コルザン街、4区」1900年

内容や価値が抽象的に評せられるのみでなく、むしろこのメディアを取り巻く社会環境や美術制度、批評大系や文化行政……などさまざまなネットワークのなかで翻弄されつつ「歴史」のなかに組み込まれていくのがわかるだろう。もちろんその最初と最後に、一枚の写真そのものと向き合う私たちひとりひとりが存在することは言うまでもない。

## 註

1. 詳しくは拙論「まなざしの倫理——報道写真の境界と出版」(『文学』岩波書店、二〇〇四年一・二月号) 参照。
2. これについての書誌は膨大になる。代表的なものとして、佐藤道信「『日本美術』誕生——近代日本の「ことば」と戦略」(講談社選書メチエ、一九九六年) および『明治国家と近代美術』(吉川弘文館、一九九九年)。
3. 参考書評として、佐藤守弘「『The History of Japanese Photography, 2003 書評』」(『映像学』日本映像学会、第七四号、二〇〇五年、一二四—一二八頁)。
4. 以下の記述の一部は、既出の拙著に重なる部分もある。本論文で言及する「バリ写真」についても次を参照されたい。『バリ写真』の世紀(白水社、二〇〇三年)(第一部第二章「十九世紀生理学の影——始まりとして『ナンシ』」)
5. Kim Deborah Sichel, *Photographs of Paris 1928-1934*, Ph. D. dissertation, Yale University, 1986
6. 具体的にはアメリカ、イギリスのみならず、ハンガリーのような中央ヨーロッパ、日本そしてオーストラリアでも同時並行的に流行が確認できるのが興味深い。
7. シュルレアリスムと写真に関する代表的研究書は、Rosald Krauss & Dawn Ades, *L'Amour fou : Photography and Surrealism*, N.Y.: Abbeville Press, 1985
8. ヴァルター・ベンヤミン「写真小史」(久保哲司訳「図説 写真小史」ちくま学芸文庫、一九九八年) 三五—三九頁。
9. Berenice Abbott, *Changing New York*, N.Y.: E.P. Dutton, 1939
10. 『ブレニス・アボットの世界』展カタログ(東京都写真美術館、一九九〇年) 五四頁(原文 Abbott, "Documenting

- the City" in *The Complete Photographer*, no.22, 1942]
11. 以下レヴィ・画廊の「イングリッド・シャフラー & リサ・ジャコブス (ed.), *Julien Levy: Portrait of an Art Gallery*, Cambridge & London: MIT Press, 1998.
12. Alan Trachtenberg, *Reading American Photographs*, N.Y.: Hill and Wang, 1989 (生井英考・石井康史訳「アメリカ写真を読む」白水社、一九九六年)
13. Maria Morris Hambourg, "The Structure of the Work" in *The Work of Atget*, vol.3, N.Y.: MOMA, 1983, pp.9-33; Molly Nesbit, *Atget's Seven Albums*, New Haven & London: Yale University Press, 1992.
14. ロザリンド・クラウス「写真のディスクール空間」(小西信之訳『オリジナリティと反復』所収、リプロボート、一九九四年)〔原文 Rosalind Krauss, "Photography's Discursive Spaces", *Art Journal*, XVII, Winter, 1981.〕
15. 《Colloque Atget》(actes du colloque tenu au Collège de France, 14-15 juin 1985), *Photographies*, numéro hors-série (127p.), mars 1986.

## 文献案内

まず世界の写真史を記述した、最も定評のある本は、ナオミ・ローゼンブラム(大日方欣一他訳)『写真の歴史』(美術出版社、一九九八年)。日本写真史では、最新本はむしろ英語だが、次が包括的——Anne Tucker(ed.), *The History of Japanese Photography*, Yale Univ. Press, 2003. ハンディーな一般書として優れているのは、伊藤俊治『20世紀写真史』(ちくま学芸文庫、一九九二年)、飯沢耕太郎『写真美術館へようこそ』(講談社現代新書、一九九六年)が挙げられるでしょう。また写真の哲学については、よく言及されるスーザン・ソントグ(『写真論』)やロラン・バルト(『明るい部屋』)、ヴァルター・ベンヤミン(『写真小史』)の御三家を読む前に、西村清和『視線の物語・写真の哲学』(講談社選書メチエ、一九九七年)を参照した方が、問題点が整理されるはず。本論でも紹介したアラン・トラクテンバーグ(生井英考・石井康史訳)『アメ

リカ写真を読む』(白水社、一九九六年)は、写真史という言説の構築に鋭敏な考察を加えている点で重要です。なお残念ながら写真分野は日本のアカデミスム研究がまだ立ち遅れているため、英独仏の重要書籍が翻訳されていないのが現状と言えます。

本論で紹介したように、日本におけるアジェ紹介は、一面的および断片的です。それでも写真点数が多く所収されているのは、『ウジェーヌ・アジェ写真集』(岩波書店、二〇〇四年)。および『アッジェ／巴黎』(リプロボート、一九九三年)。アジェの仕事を経体的に紹介した論考としては、拙著『パリ写真』の「世紀」(白水社、二〇〇三年)の第二章。同書末に詳細な参考文献表があるので、欧米書籍についてはご参照下さい。日本での展覧会カタログでは『ウジェーヌ・アジェ回顧』展カタログ(東京都写真美術館、一九九八年)が便利。写真関係本は一般図書館に蔵されていないことも多く、東京都写真美術館図書室(一般公開)が、専門的収集に努めています。



東大駒場連続講義

歴史をどう書くか

二〇〇六年四月一〇日第一刷発行

編者 甚野尚志

© Takashi Jinno 2006



発行者 野間佐和子  
株式会社講談社

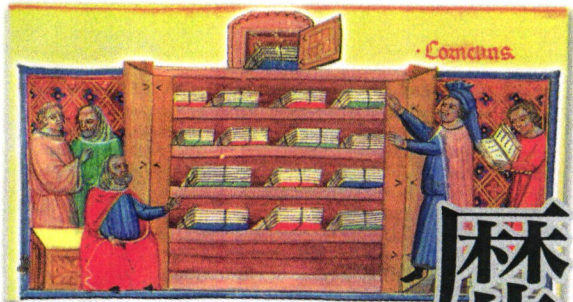
東京都文京区音羽二丁目一―二―二一 郵便番号一―二―一八〇〇―一  
電話(編集部)〇三―三九四五―四九六三 (販売部)〇三―五三九五―五八一七  
(業務部)〇三―五三九五―三六一五

装幀者 山岸義明 本文データ作成 講談社プリプレス制作部  
印刷所 信毎書籍印刷株式会社 製本所 大口製本印刷株式会社

定価はカバーに表示してあります。

落丁本・乱丁本は購入書店名を明記のうえ、小社業務部あてにお送りください。  
送料小社負担にてお取り替えいたします。なお、この本についてのお問い合わせは、学芸局選書出版部あてにお願いいたします。

Ⓜ(日本複写権センター委託出版物)本書の無断複写(コピー)は著作権法上での例外を除き、禁じられています。



東大駒場連続講義

# 歴史を どう書くか

甚野尚志 編

講談社選書メチエ

K O D A N S H A S E N S H O M E T I E R



359