



Title	紙面と壁面のはざまで : 両世界大戦間期フランスにおける写真の展開
Author(s)	礒谷, 有亮
Citation	形象. 2026, 7, p. 103-125
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/104222
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

紙面と壁面のはざまで

——両世界大戦間期フランスにおける写真の展開

磯谷 有亮

本報告は二〇二五年三月一日に神戸大学国際文化化学研究科で開催された、「形象論研究会／科研課題研究「モダニズムの政治学」合同研究会」での発表原稿である。その内容の多くは発表済みの拙稿に基づくので、適宜註を参照されたい。

本日は両世界大戦間期フランスの写真を取り巻く状況についてお話ししたい。まずは写真史におけるこの時代についての基本的な理解を確認しておく。両世界大戦間期の写真の展開は大きく言えば本日の研究会のテーマでもある、「モダニズム」と「政治」の二つの動向によって特徴付けられてきた。一九二〇年代は特にソ連の構成主義や、ドイツのバウハウスにおける「新しい視覚」、ドイツの新即物主義、そして、フランスではシュルレアリスムと、前衛的・実験的な写真の実践が花開き、国際的に伝播・拡張した時代として知られている。戦間期当時のフランスにおいて、まとめて「新しい写真」(une

nouvelle photographie)と呼称されるこうした動向は、「カメラの眼」に基づいた機械化時代の新しい視覚の提示と、写真にしかできない表現とを求める動きとして位置付けられてきた。

一方、一九二九年の世界恐慌の国際的な波及と、全体主義政権の台頭を見た一九三〇年代においては、政治社会的な写真の活用や、フォト・ルポルタージュ、ドキュメンタリー写真などが大きなアウトプットとなる時代である。ジョン・ハートフィールドによる反ナチスのフォトモンタージュや、ロバート・キャパがスペイン内戦の際に撮影した共和国軍の兵士の写真などがその最たる事例として挙げられる。また全体主義政権の側も巧みに写真(そして映画)をプロパガンダの手段として活用した。

こうした大きな流れのなかで、フランス、特にパリは進歩的な写真家たちを惹きつけた中心地の一つとして位置付けられてきた。写真史家フランソワーズ・ドゥノワイエルは、バ

リはこの時期「世界の写真の首都」であったとまで述べている。そのため戦間期フランスの写真についての先行研究では、パリに集った外国人写真家たち——たとえばマン・レイ、ブラッサイ、アンドレ・ケルテス、ジェルメール・クリュル、キャバラ——についてのモノグラフィックな研究、そして、モダニズム写真や政治社会的な写真の国際的な展開にフランスがどのように接続可能か、といった議論が中心になされてきた。

しかしこうした先進的な表現の発展や新しい用途の登場、そしてその国際的な展開を中心とした史観のなかで、保守的なフランス人写真家たちの活動や、フランス固有のローカルな現象は見落とされてきたと言える。それを詳細に分析してみると、先述の大きな流れに当てはまらない状況があったことが見えてくる。本発表ではそうした事例を中心に取り上げる。そのため内容としては非モダニズム的で、非政治的な話が中心になる。この発表は「モダニズム」、「政治」という今回の研究会の大きな二つの柱の影に隠れてきた現象に光を当て、その枠組み自体に批判的検討を加えることを目的としている。

また写真動向の変化をもとに歴史の展開を捉えようとする

態度は、様式に重点を置くことでもあり、それは写真を自律的な分野として扱う姿勢とも結びつく。しかしこれから述べるように、当時の写真は決して「写真」という独立した分野として存在していたわけではなかった。したがって本発表では写真と別のメディアや別の芸術ジャンル、特にグラフィック・アートやデザインとの関わりも合わせて考察し、戦間期フランスにおける写真の位置付けの変化についても話したい。

ここで軸としたいのが発表タイトルにも挙げた、紙面と壁面、これら二つの面と写真の関係だ。写真は様々な形で私たちの目の前に現われる。新聞や雑誌の挿絵、家族のアルバム、今日のなものだとSNS上の写真なども挙げられる。そのうち「芸術」という文脈と最も関係が深いのは、展覧会において作品として額装され、美術館の壁面にかけられる写真に違いない。たとえば先ほど触れたキャバの写真は、写真史における重要事例として、いくつもの展覧会で、彼の「作品」として展示されてきた。

ところがこのようなスライド【図1】を見てみよう。これは一九二八年から刊行されたフランスのグラフ雑誌、『ヴェ』（一九二八年—一九三九年）の誌面である。キャバの写真はもともとこの雑誌に掲載されたものだった。グラフ雑誌とは戦

図版はインターネット非公開

間期に本格的に登場したメディアだ。それ以前の雑誌は文字を中心に構成されていた。しかし、さまざまな印刷技術と写真製版技術の発展により、この時代から写真図版を中心に構成されるグラフ雑誌が多数登場する。キャパのこの写真は、『ヴュ』の創刊者である敏腕編集者、リュシアン・ヴォージェ

【図1】『ヴュ』に掲載されたロバート・キャパの写真、一九三六年（出典：VU, no. 445, September 23, 1936, pp. 1106-1107.）

ルの依頼によって撮影されたものだった。このスライドを見てみると、本来この写真は単独の「作品」として壁面上で鑑賞されるためのものではなく、紙面の上で他の写真や文字とともに見られる、あるいは「読まれる」ものとして存在していたことが理解できるだろう。

こうした紙媒体の存在は、戦間期の写真の状況を考える上で非常に重要だ。写真展やアーティストとしての写真家、あるいは美術館における写真コレクション等が制度として本格的に確立するのは第二次世界大戦後のことだ。写真史家オリヴィエ・リュゴンの言葉を借りると、戦間期においてはそうした壁面の写真ではなく、「インクの写真」²、つまり紙媒体にインクで印刷された写真が爆発的に数を増やし、写真の主たるアウトプットを占めていた。まさに紙面の写真こそがこの時代を象徴する写真の姿だったのだ。

しかし一方で、のちに詳しく述べるように、この時代には歴史上広く知られた壁面の写真、つまり写真展も複数開催されていた。たとえば一九二九年にドイツ、シュトゥットガルトで開催され、「新しい視覚」の маниフェストとなった「映画と写真」展、そして、一九三七年のニューヨーク近代美術館における「写真 一八三九年—一九三七年」展などが写真史

における重要な展覧会として挙げられる。特に後者は、その三年後の一九四〇年にMOMAで独立した写真部門が設立されたことを考慮すると、写真が壁面に制度的に取り込まれていくさきがけとなった展覧会であると言える。

このように考えてみると、この時代、写真はまさに紙面と壁面のはざまを揺れ動くものとして存在していた。しかし、先行研究において両者は個別的に捉えられることがほとんどであり、これら二種類の写真がどう関連していたかはあまり議論されていない。そこで本発表ではより動態的な視点から、紙面と壁面の写真の関係を考えてみたい。

『AMG』とペニエ

本日の発表の主たる検討対象となるのは、『AMG』の略称で知られる戦間期フランスのグラフィック・アート雑誌、『アー・ゼ・メティエ・グラフィック』誌(*Arts et Métiers Graphiques*、一九二七—一九三九)、そしてそのディレクターを務めたシャルル・ペニエ(Charles Peignot、一八九七—一九八三)という人物が関わった活動である。この雑誌は同時代のタイポグラ

フィと写真の発展を牽引したことで、特にデザイン史、写真史の分野でその名を知られている。『AMG』の名が広く認知されるようになったのは、戦間期を通して同誌が刊行した、きわめて質の高い写真集の数々によるところが大きい。そのうち最も知名度の高いものが、一九三〇年に出版された『フォトグラフィ』【図2】、そして一九三二年に刊行されたブラッサイの『夜のパリ』だ。前者には、ラースロー・モホイ＝ナジやマン・レイ、マックス・フルシャルツ、モーリス・タバー

図版はインターネット非公開

【図2】『フォトグラフィ』表紙、一九三〇年（出典：Arts et métiers graphiques, no. 16, March 1930.）

ル、エリ・ロタール、ケルテス、そしてクリュルら、当時の「新しい写真」を代表する人物たちの作例が多数含まれている。「新しい写真」のなかでは、様々な実験的手法が用いられた。たとえば極端な見上げや見下ろし、大胆なクロースアップ、あるいはフォトグラムやネガティヴ・プリント、多重露光などだ。こうした写真は、線遠近法や、人間の目の高さからの視点に基づいた伝統的な表現からイメージを解放するとともに、カメラの眼に基づいた新しい視覚経験を提示した。「フォトグラフィ」はこうした最新の写真動向をフランスではじめて集めた記念碑的出版物として知られている。

フランスの写真界では一九世紀的な芸術写真が長く勢力を保っており、ドイツをはじめとする周辺諸国で一九二〇年代半ば以降に「新しい写真」が興隆したのちもそれは変わらなかった。そうした状況下で出版された『フォトグラフィ』は同時代の写真家ダニエル・マスケレによると、まるで「爆弾」³のようなインパクトを及ぼしたものだと言った。また、好評を博した『フォトグラフィ』は、第二次世界大戦が勃発する一九三九年まで年刊で継続出版され、同時代のフランスにおける写真の傾向の変化を編年的に反映する重要な資料でもある。

この雑誌および「AMG」の名を関する出版社、エディション・アール・ゼ・メティエ・グラフィック (Editions Arts et Meters Graphiques、以下AMG出版と呼ぶ) のディレクターを務めたのが、シャルル・ペニョだ。ペニョは、一九世紀半ばから続くフランスの活字鑄造会社、ペニョ社の三代目にあたる人物である。ペニョ社は特に彼の父、ジョルジュ・ペニョの代に「フランス印刷業界の心臓」⁴と呼ばれるほどの影響力を持つ会社に成長する。それはジョルジュが同時代の芸術家と積極的に仕事をを行い、一九世紀末の芸術の変化に合わせた新たな書体を多数リリースしたからだだった。特に有名なものとしては、アール・ヌーヴォーを代表する書体デザインである、ジョルジュ・オリオル作の「オリオル」などが挙げられる。

その後、同社は、元々はオノレ・ド・バルザックが創設した別の活字鑄造・印刷会社であるドゥベルニー社と合併し、一九二三年にドゥベルニー・エ・ペニョ社 (Debenny et Peignot、DP社) となる。この合併によって、DP社はフランス最大の活字鑄造会社となり、シャルル・ペニョはこの会社の芸術監督 (Directeur artistique) を務めていた。

同社はその後、ペニョの主導のもと、戦間期から戦後にか

けて、今日でも使われている様々な書体をリリースする。特に有名なものとしては、一九三七年に発表されたその名も「ペニヨ」という書体が挙げられる。戦間期フランスを代表するポスター作家のA・M・カッサンドルがデザインし、ペニヨの家名を冠するこの書体は、現在でも仏語辞書『ロベール』のタイトルロゴで用いられているので、見覚えのある方も多いのではないだろうか。

紙面の写真としてのはじまり⁵

さてこの『AMG』とペニヨだが、『フォトグラフィ』の事例が示すように、写真史のなかではフランスにおける「新しい写真」紹介の立役者として名を知られている。ではなぜ同社はそのような立場を占めるに至ったのだろうか。そこには写真そのものではなく、戦間期当時の印刷出版文化やタイポグラフィ、グラフィック・アートの変化が密接に関わっている。戦間期の「新しい写真」はそれ単体で写真に関する独立した動きとして登場したと言うよりも、同時代の前衛美術動向の展開や印刷出版文化の変化と密接に関連していた。それは

まずフランス以東、つまりソ連、中東欧、ドイツを中心に起こった。構成主義やバウハウスにおいて芸術家たちは、産業化・機械化の進む同時代社会に即した新しい芸術のあり方を模索した。それに伴い、一九世紀以来のいわゆる「芸術のための芸術」を否定し、芸術を再び生活の領域へ位置づけ直す試みが盛んに行われるようになった。その過程で、人々の生活と日常の環境に密着し、印刷物として流通することで社会の隅々にまで浸透可能なグラフィック・アートは、新しい芸術のあり方を体现する重要な形式として大きく発展することになる。

この変化のなかでいち早く写真の価値に目を向けたのが、タイポグラフィたちだった。先ほど名を挙げた写真史家のリュゴンはタイポグラフィたちが新しい写真の価値を最初に見出し、活用した人々であったことを指摘している⁶。当時のグラフィック・アートの発展において最も重要な争点の一つとなったのが、作品制作を機械化・産業化のプロセスに組み込み、作品のあり方そのものを時代に即した形へ変革するという態度だった。タイポグラフィや印刷媒体の革新を推進した「新しいタイポグラフィ」と呼ばれる動向を代表するタイポグラフィ／理論家のヤン・チヒョルトは以下のように述

べる。

手書きの文字の代わりに活字の構成を。ドローイングの代わりに写真。木版画の代わりに写真製版。手作業の植字の代わりに機械による植字を。手すきの紙の代わりに機械で生産された紙を。手作業の印刷ではなく輪転機を。個別化ではなく画一化を。⁷

ここでチヒョルトが主張するのは印刷の各プロセスの手作業から機械作業への完全な移行であり、その中の一要素として写真の使用を挙げる。人の手によって描かれた絵画や素描を、機械技術によって制作される写真と置き換え、それを当時目覚ましい発展を遂げた写真製版技術を用いて印刷媒体の中に取り込む。この過程は単なる当時の写真や印刷の技術革新の結果としてではなく、まさに同時代のイデオロギーを表象する営為として理解されていた。

先ほど述べた通り、ペニョはもとも活字鑄造とタイポグラフィを本業とする人物だった。隣国ドイツを中心に見られたラディカルな変化に対して、この当時のフランスのタイポグラフィは、ペニョによれば、いまだ「世紀末の副産物」に

過ぎず、アール・ヌーヴオーの影響を脱するものではなかったと言う⁸。こうした停滞状況を受けて、彼は国外の新しい動向を積極的に吸収し、『AMG』誌上で紹介していく。先述のチヒョルトの論考もまた、一九三〇年に『AMG』に掲載されたものだった。

またペニョは、先進的な理論の紹介に加え、実際にドイツで制作された新しい書体の輸入も行っている。この当時の書体を代表するのが装飾のないサンセリフ体だ。セリフとは文字の端につけられた装飾部全般を指す。機械化、機能主義の文脈に依拠する「新しいタイポグラフィ」の枠組みのなかでは、セリフを廃した多数のサンセリフ体が制作される。ペニョとDP社はドイツのタイポグラフィア、パウル・レナーがデザインし、今日でもこの時代のサンセリフの代表例の一つとして知られている「フツラ」という書体のフランスでの販売権を一九二九年に獲得している。購入後、「フツラ」は「ウーロップ」と改名され、新しい時代の書体として広く宣伝されることになった。

加えて、彼は実際に写真を用いたグラフィック・デザインの作例についても積極的に『AMG』誌上で取り上げていた。モホイ＝ナジは、一九二五年の著作、『絵画・写真・映画』の

なかで、視覚的訴求力の高いタイポグラフィと写真イメージを組み合わせた形式を、「ティポフォト」と呼んでいる。⁹「ティポフォト」は、同時代の広告やポスターなどを中心に広く用いられ、『AMG』においてもその作例が多数紹介されていた。

こうした新しい動向の吸収・紹介と並行して、ペニョは実際に「ティポフォト」の実践に動くことになる。一九二九年の「フツラ」の購入と時を同じくして、彼は写真入りの広告作成を手掛けるスタジオ、ステュディオ・ドゥベルニー・エ・ペニョ (Studio Debenny et Peignot) を開設する。スタジオの最初の写真入り広告【図3】を見ると、そこには「PHOTO/TYPOGRAPHIE」の文字が整然と並び、まさに「ティポフォト」の語が示されている。これ以降、同スタジオは写真とタイポグラフィを組み合わせ、洗練された広告デザインのアイデアと作例を国内外のさまざまな顧客に提供していくことになる。

このようにペニョはまずタイポグラフィを柱とするグラフィック・アートの文脈に属し、そこに戦間期に新たに加わった要素である写真を取り込んでいくことになった。言い換えれば、ペニョは紙面と一体化した状態で、「新しい写真」を扱うようになったのである。

図版はインターネット非公開

写真集『フォトグラフィ』

広告から始まった『AMG』とペニョによる「新しい写真」の振興は、次に写真集という形で展開する。戦間期のヨーロッパでは今日まで知られる多くの写真集が出版された。特にドイツで優れたものが出されたことは広く知られている。たとえば新即物主義を代表するカール・ブロスフェルトの『芸術の原型』(一九二八年)、アルバート・レンガー・パツチュの『世界は美しい』(一九二八年)、アウグスト・ザンダーの『時代の顔』(一九二九年)、そして一九二九年の「映画と写真」

【図3】 ステュディオ・ドゥベルニー・エ・ペニョの広告、一九三〇年
(出典: Arts et métiers graphiques, no. 15, January, 1930, n.p.)

展に際して刊行された、フランツ・ローとチヒョルトの『フォト・アウゲ』など著名な例は多数挙げられる。

フランスにおいても、マン・レイの『ジャン・デリシュー』（一九二二年）、クリュルの『メタル』（一九二八年）、先ほど挙げたブラッサイの『夜のパリ』（一九三二年）など、今日でも広く知られる写真集が出版された。これらに加えて、当時のフランスの写真集として先行研究のなかで必ずと言ってよいほど名前が挙がるのが、『AMG』最初の写真集となった一九三〇年の『フォトグラフィ』【図2】である。本書がフランスにおける「新しい写真」の記念碑となったことは冒頭に述べた通りだ。しかし一方で、紙面と写真の関係という本発表の視点から考慮すると、『フォトグラフィ』のもたらしめたものは単に写真の新しい表現だけではなかった。これは新しい時代のブック・デザインを体现する出版物でもあったのだ。

この写真集のデザイン上の大きなポイントとしてあげられるのはその装丁である。まずきわめて洗練されたカバーのデザインが目を引く。黒字の背景に、「PHOTOGRAPHIE」というタイトルが白文字、先述の「フツラ／ウーロップ」の書体を用いて二列に配置されている。この文字からは左上方向に向かって灰色の影が伸びている。白、灰色、黒の三色は本書を

めくると現れる白黒写真の色調をそのまま表していると言える。また影の存在によって、この表紙のデザインは、まるで活字の立体的なブロックが右下の光源から照らされているようにも見える。DP社が活字鑄造会社であったことを思い出すのであれば、このデザインは同社の牽引したタイポグラフィの発展に言及したものであるとして解釈することも可能だろう。

この表紙に加え、綴じの形式が非常に特徴的だ。紐や糊、ホチキス針等で綴じられたより一般的な出版物と異なり、『フォトグラフィ』は各ページの一長辺に多数の穴を開け、そこに金属のワイヤーを通す形で仕立てられていた。「スパイラル綴じ」(reelure spirale)と称されるこの方式は、現在ではリングノートなどでごく一般的に見られる。しかしこの方式は一九二九年にペニョ社とも関係の深い印刷会社である、ドレジュール兄弟社が発表したもので、当時の最新の綴じの方式だった。

この綴じ方のメリットはまず、書籍を平らに広げられることだ。本を読む際、伝統的な綴じのものは不可避免的にその「ど」の部分が見づらくなる。一方「スパイラル綴じ」ではそれが回避可能だった。また金属のワイヤー、金属という素材の使用そのものが同時代の機械化の美学を体现するものとし

て宣伝されてもいた¹⁰。その意味で、この表紙と綴じはどちらもまさに一九二〇年代から三〇年代の美学を体現するものであり、新しい時代のブック・デザインを象徴するものであったと言える。

外観に加えて、本書は中身においても実験的な要素を備えていた。本書は見開きで二枚の写真を対置し、写真相互の関係によってそれらの意味が読み解かれるような構成を基本としている。こうした構成自体には前例があるものの、『フォトグラフィ』ではそれが方法論として練り上げられ、その後のAMG社の写真集や、今日の様々な写真集にも引き継がれることになる。

具体的に言えば、【図4】に示したような四種の対比の仕方が挙げられる。まず一人の作者の作品を二枚並置するもの。左上の見開きは二枚ともモホイ・ナジの写真である。次に写真同士がその意味内容で関連づけられるものが右上にあたる。ここでは針、糸と鋏を写したフォトグラムに、おそらく広告として撮影された布地の写真が対置されている。これら二枚は連想に基づき、服の仕立てという意味で結合されることになる。三つ目は形や構図、色調の対比を促すものである。これは一九三〇年以降も年刊として継続した『フォトグラフィ』

図版はインターネット非公開

【図4】『フォトグラフィ』の見開き（出典：Arts et métiers graphiques, no. 16, March 1930, pp. 68-69, 108-109, 38-39, 62-63.）

において特に多用されるとともに、同書の美的な質を支えた並置の方法でもあった。図の左下の例では、金属の構造物を見上げた写真と、昆虫をクローズアップで見下ろした写真が並べられている。これらはどちらもV字型を成すように画面に配置されており、構図上共通した要素を備えている。一方

で主題の上では、巨大な人工物と小さな生物が対比され、形式の上での対比に意味の変化を付け加えている。四つ目として、時間・空間的なシークエンスにもとづき、ナラティヴを喚起する並置の方法がある。右下のペアの左頁はルアーヴルとニューヨークを繋いでいた客船イル・ド・フランス、右頁はマンハッタンの写真だ。この二枚が並べられることでフランスから大西洋を越えての航海、という物語が喚起される構成になっている。

こうした写真の並置に加えて、ページの余白の使用に関しても『フォトグラフィ』は非常にユニークな出版物だった。この写真集では【図5】のように各写真の間に一見ランダムな余白が残されていることがしばしばある。同時代の批評においてこれは荒唐無稽なものとして批判されていたが、並置された写真を読んでいく、という点においては、この余白が大きな役割を果たしている。たとえばウサギの写真と開いた手の写真を並置したこの見開きを見てみよう。この二枚は右頁の手が左頁のウサギを掴もうとしている場面として読み取ることができる。両者の間にはし字の大きな余白があるが、これを手とウサギの間の物理的な隔たりを暗示するものとして見ると、ウサギに気づかれないように手が背後から忍び寄っ

図版はインターネット非公開

ている、という緊張感が演出されていることが理解できる。もしこの余白がなければこの見開きはおそらく平板なものとなっていたはずだ。

以上のように、装丁と印刷レイアウトの面で様々な新しい要素を導入したのがこの『フォトグラフィ』という写真集だっ

【図5】『フォトグラフィ』におけるスペースの活用（出典：Arts et métiers graphiques, no. 16, March 1930, pp. 118-119.）

た。この背景には、一九二〇年代を通してペニョが行ったタイポグラフィのレイアウトに関する一連の実験が関わっている。ペニョは一九二〇年代に新たな書体をいくつもリリースするが、その際に文字を視覚的にアレンジするユニークな冊子を複数刊行している。特にペニョがD P社設立後に手がけ、カッサンドルとの出会いのきっかけとなった「スファンクス」、そしてカッサンドルがデザインした「ビフュール」のリリースの際には、【図6】のような冊子が作られた。ここでは矢印などの記号や、多様な線の配置、テキスト相互の関連付けによって、文字の造形とレイアウトを一つの「作品」のように鑑賞できる構成がなされていた。こうした小冊子に見られるタイポグラフィの視覚的なアレンジメントのことをペニョは後年、「ティポヴィジョン」(typovision)¹¹と呼んでいる。その名の通り、タイポグラフィのヴィジョン、つまり視覚化を目指す試みが積極的に展開されていたのだった。

フランス語でレイアウトのことは「mise en page」、つまりページ上に置くこと、という言葉で表される。印刷されたページにどのように要素を配置するか、という「ティポヴィジョン」の実践はスタジオでの広告のデザインに関連するものであり、そこで蓄積された知識や経験が、『フォトグラフィ』の

図版はインターネット非公開

レイアウトに影響を及ぼしていたのは疑いようがない。このように見てくると、『フォトグラフィ』もまた、紙面に関わるさまざまな革新や実験との関連のうちに生み出されたものであったことが理解できる。

【図6】「ビフュール」リリース時に刊行された冊子、一九二九年

(出典：Seule une lettre n'est rien, Deberny et Peignot, 1929.)

写真の保守化と位置付けの変化

12

さてこのように一九二〇年代末から三〇年代初頭の『AMG』において、写真は紙面の一部として発展してきた。しかし、この状況は一九三〇年代半ばから徐々に変化の兆しを見せ、写真は次第に紙面から分離していくようになる。これは写真自体の質の変化とも対応していた。

『フォトグラフィ』が年次刊行物として継続したのは先ほど触れたが、一九三〇年代半ばからそこに含まれる写真の傾向が大きく変わる。三〇年代初頭は実験的な写真が多数掲載されていたものの、三〇年代半ばになるにしたがって、風景、肖像、静物など伝統的な主題を用い、整った構図や繊細な色調の対比にもとづく写真が増加していく。

この変化は、たとえば『フォトグラフィ一九三一』（一九三一年）に掲載されたローの作品【図7】と、『フォトグラフィ一九三五』（一九三四年）に見られるフランス人写真家レミ・デュヴァルの作品【図8】を比較すれば明白だ。「新しい視覚」の主導者の一人であったローの写真は、俯角の構図とネガティブ・プリントの手法とを用い、線遠近法と現実の表象に基づく絵画の伝統からの脱却を端的に示している。一方、

図版はインターネット非公開

【図8】『フォトグラフィ一九三五』に掲載されたレミ・デュヴァルの写真（出典：Photographie 1935, Editions Arts et Métiers Graphiques, Paris, 1934, p. 45.）

【図7】『フォトグラフィ一九三一』に掲載されたフランツ・ローの写真（出典：Photographie 1931, Editions Arts et Métiers Graphiques, Paris, 1931, p. 67.）

デュヴァルの作品は、その白黒の繊細な陰影と空白の背景によって美術アカデミーにおける素描習作を思わせるものであり、新古典主義の芸術伝統との結びつきをうかがわせる。同じ裸婦というモチーフを扱ったこれら二作品の顕著な差異は、「新しい写真」が到来しわずか数年の間にフランスにおける写真の傾向が大きく変化したことを物語っている。

こうした変化はしばしば写真におけるいわゆる「秩序への回帰」として、ナシヨナリズムとの関係で語られてきた¹³。先述のようにフランスの写真界は長らく停滞状態にあったため、その近代化は主に外国人写真家たちによるところが大きかった。それはたとえば、クリュル、ケルテス、キャバ、ブラッサイ、マン・レイら、私たちがしばしば戦間期フランスと結びつける代表的な写真家たちの多くがフランス人ではないことを考えるとよくわかる。しかし一方で、進歩的な外国人写真家の増加はフランス人写真家たちが彼らに追隨する地位に甘んじていたことを示唆している。世界恐慌の影響下で経済状態が悪化すると、この潜在的な不満が表面化し外国人写真家排斥の機運が高まることになる。

たとえば当時国内で最も高い評価を受けていたフランス人写真家の一人であるエマニュエル・スジェやピエール・アダ

ムらが、一九三六年に結成したグループである「ル・レクタングル」は当時の排外主義の高まりを象徴している。彼らは実験的な写真の隆盛を外国人写真家によってもたらされた混沌状態として糾弾した上で、その状況をフランス的な理性と職人的なプロフェツィオナリズム——フランス語でいうところの「メティエ」——によって是正すべし、との主張を展開するようになる。ここに見られるのはモダニズムのラディカルな表現を非フランス的なものと位置付け、それによってもたらされた芸術の凋落をフランス的な節度とわざによって修正する、という論法だ。これは美術史家のケネス・シルヴァーが明らかにした、一九二〇年代のフランスに見られた絵画の古典回帰、いわゆる「秩序への回帰」における批評上のレトリックを繰り返すものである¹⁴。それにぞらえて、一九三〇年代半ばの写真の変化は写真における「秩序への回帰」として扱われている。「フォトグラフィ」の変化もある程度このコンテクストの中に位置付けることが可能であり、事実、同書は一九三〇年代半ばから「ル・レクタングル」のメンバーの作品を頻繁に掲載するようになっていった。

しかし、こうした変化には政治社会的要因だけでなく、写真というメディアウムを取り巻くまた別の背景も深く関わって

いた。ここで重要なのが、このころに写真を広告やグラフ雑誌などから分離独立させようとする動きが活発化したという事実だ。『AMG』の寄稿者や協力者が執筆した写真批評を紐解くと、実験的な写真への批判は必ずしも政治的背景からのみなされたものではなかったことが理解できる。たとえばベニヨの最も重要なビジネス・パートナーの一人であったタイポグラフィ／グラフィック・デザイナーのマクシミリアン・ヴォックスは一九三四年に写真のモダニズムを次のように批判している。

斜めの角度の写真、寝そべって撮影したミニュメント、グランギニョールのような表現主義、二重露光の安っぽい幻想、「夜の効果」と呼ばれる逆光の利用、ゴミ箱の緑のクロースアップに見られる物質主義。こういった表現は全て最初は面白く刺激に見える。しかし十回それを見るとその魅力は減じ、百回も見れば「時代遅れの近代」と言った印象を与える。¹⁵

このヴォックスの発言は、一九三〇年前後に熱狂的に受容された新しい表現が、数年のうちに「百回」も見られる陳腐な

ものとなってしまったことを示している。ここには広告やグラフ雑誌など、大衆的なメディアに「新しい写真」が多数掲載、使用されていった状況が深く関わっている。マスメディアを通じてた拡散と増加の皮肉な結果として、「新しい写真」の手法は瞬く間に陳腐化し、急速にその魅力を失っていき単なる「トリック」とまで称されるようになる。

写真の卑俗化に抵抗するように主張されはじめたのが、写真というメディアウムと撮影対象とに真摯に向き合い、質的に洗練された「作品」の制作を重視する態度だった。写真家であり『AMG』の最も精力的な写真批評家でもあったデュヴァルは、写真のリアリズムと、写真という機械装置の諸要素——シャッタースピードや絞り、被写界深度や露出、ライティングや構図——の理解と技術的習熟に基づき、緻密に構成されたイメージの制作を推奨するようになる。

今日ではほぼ忘れられたハンガリー人写真家、エルノ・ヴァダスはこの傾向を体現している。『フォトグラフィー一九三五』に掲載されたヴァダスの作品【図9】は、画面奥から手前へと砂埃を上げて疾駆する鷺鳥の一団を撮影したものだ。整った対角線構図のもたらず画面の動勢は、細部の正確な描写によって強調されている。ヴァダスは鷺鳥の脚や翼、捲き上

る砂埃といった肉眼では捉え難い動きを高速のシャッターで画面に収めつつ、巧みにフォーカスをコントロールすることで動きの表現と細部の描写とを両立させている。この作品は純粹に写真的な表現を高水準で実現した作品として、『AMG』周辺の批評家たちからはほぼ手放しの賞賛を受けていた。写真単独のイメージとしての質的な洗練と完成度に目を向ける態度の浸透は、メディアに依存する写真のあり方への抵抗でもあった。『フォトグラフィー九三五』に掲載された論評の中で、保守的な批評家のジャン・ヴェトゥウィユは次のように述べている。

【図9】『フォトグラフィー九三五』に掲載されたエルノ・ヴァダスの写真 (Photographie 1935, Editions Arts et Métiers Graphiques, Paris, 1934, p. 107.)

ルポルタージュとじっくりと考えられた一連のイメージとを混同できるだろうか？ 広告会社と一人の芸術家の努力とを混同できるだろうか？¹⁶

ここでヴェトゥウィユは写真家が「芸術家」として制作する作品と、グラフィック誌におけるルポルタージュや広告において用いられる写真とを明確に区別している。マスメディアにおける写真は情報としての価値にその本質があり、イメージそのものの審美性や完成度は往々にして犠牲になる。またメディア上の写真はほぼ不可避免的に編集による操作を被り、写真家の意図は最終的なプロダクトのデザインを決定する編集者の意図に従属することを余儀なくされる。メディアとしての写真利用に伴うこうした種々の制約に対してヴェトゥウィユが主張するのは、「芸術家」の制作した自律的な作品として写真を鑑賞しようとする態度であり、マスメディアやグラフィック・デザインの文脈から写真を芸術として独立させようとする姿勢だった。

この二つの異なる種類の写真についての意識的な区別の顕在化は、同時期の『フォトグラフィ』の表紙の変化にも現れている。同書のカバーデザインは基本的に「PHOTOGRAPHIE」

図版はインターネット非公開

という一二文字のアルファベットのレイアウトに基づいていた。一九三三年の『フォトグラフィー一九三三—三四』までの間、タイトルロゴは「フォト」と「グラフィ」の二部に分けられ、上下二列に均等に配置されている。ところがこのバランスは翌年の『フォトグラフィー一九三五』【図10】を境に変化することになる。これ以降、「フォト」が「グラフィ」よりも大きくなり、視覚的に後者に影を落とすようになっていく。この「フォト」の強調は同写真集が当時、『AMG』の編集部および購読者から「AMGのフォト」という略称で呼ばれていたことにも起因する¹⁷。しかし同時に、このレイアウトの

【図10】『フォトグラフィー一九三五』表紙

(出典: *Photographie 1935*, Editions Arts
et Métiers Graphiques, Paris, 1934.)

変化は「グラフィ」によって示される「グラフィスム」——フランス語でグラフィック・デザインを意味する——の文脈から写真が離れ、それ自体のアイデンティティである「フォト」そのものの芸術として扱われていく過程の現れと捉えることが可能だろう。

グラフィスムの文脈からの写真の独立とはすなわち、写真を印刷物の紙面から引き剥がしていくことでもあった。AMG社のアマチュア向け写真雑誌『フォトシネグラフィ』には次のような記述が見られる。

彼ら「写真家たち」は自分たちの制作物について、まるでそれがとりわけ広告や、雑誌や、新聞や、写真集のために作られたものかのように話している。彼らは複製されることに誇りを持っているのだ。これはとてもあつぱれなことだ。大事な収入源になるからだ。だがこれは間違った心理状態でもある。彼らは直接「写真プリントそのものを」購入してくれる人とは友であり、作品を所有すること、それを見せること、それについて説明すること、それについて愛情をもって語ることを誇りと思う人たちであるということを見失ってはならない。¹⁸（「」

内は引用者による補足説明)

こうした批評の出現と前後してA M G社から、印刷物と実物の写真プリントの中間にあたるような写真集が複数刊行されていることも興味深い事実だ。一九三二年にはモーリス・クロツシユの『アルファベ』、一九三三年にはサーシャ・ストーンの『女』、一九三七年にはデュヴァルの『二十六の裸体習作』という写真集がA M G社から刊行されている。これらはすべて未綴じの出版物であり、写真は独立したプレートとして差し挟まれている。アルファベにおいては実物の写真プリントが、後の二つについては、分厚い紙の上に質の高い印刷がなされていた。『フォトグラフィ』のように綴じられた写真集とは異なり、これらはそれぞれの写真を単独で手に持つて、場合によっては額装して部屋の壁面にかけて作品として鑑賞する、という受容を想定したものであると言えるだろう。

美術館の壁面へ¹⁹

「グラフィ」から「フォト」そのものへという転換には、写

真というメディア自体の歴史も深く関わっている。それが写真発明百周年という時代状況である。写真が一二〇年代から一八三九年にかけて、ニセフォール・ニエプスやルイ・ダゲール、そしてウィリアム・ヘンリー・フォックス・トルボットらによって発明されたことは広く知られている。そこから約一世紀を経た一九二〇年代後半から一九三〇年代までは、まさに写真の歴史において記念すべき時期だった。

こうした動きはまた写真の発明をめぐる各国間の競争とも無関係ではない。写真の歴史記述にあたり大きな争点となってきたのが、写真の発明者は誰か、ひいては写真の発明者は何人か、という問題だった。フランスではやはりニエプスやダゲールらフランス人たちの貢献が主張されることになる。それゆえ写真百周年という記念すべきタイミングで、フランスでは写真を自国の文化財として保護していこうとする機運が高まった。そうしたなかで写真の美術館展示や、写真専門の美術館設立を求める動きが活発化する。いわばここで写真を壁面かけられるものとして独立させる流れが表面化していくのである。事実、一九三〇年代後半にかけて、フランスでは写真の百周年を記念する展覧会が複数開催されていた。

こうした動きのなかで、ベニヨもまたこの壁面の写真の企

画を進めることになる。それが一九三六年初頭に開催された、「現代写真国際展」と題する、当時最大規模の写真展である。同展はまた、ルーヴル宮の北西翼先端に位置するパヴィヨン・ド・マルサン内の装飾美術館を会場とし、フランスの美術館で写真が単なる資料や記録としてではなく、独立した造形・表現のジャンルとして展示された最初の機会でもあった。

興味深いことに、この展覧会は当初はグラフィック・アート展として企画されていた。ペニョは一九三三年五月に装飾美術館の学芸員であったルイ・メットマンに書簡を送り、フランスにおけるグラフィック・アートと印刷文化を包括的に扱った展覧会の開催を提案している²⁰。この最初の書簡以降、この計画は一旦中断するが、その後一九三五年に再びペニョがメットマンに宛てた書簡の中では、当初の計画が放棄され、かわりに国際的な写真展の開催が提案されている²¹。一九三三―三五年ごろは先ほど述べたような写真の保守化が進んだ時代であり、グラフィック・アート展として企画されたこの展覧会が最終的に独立した写真展となったことは非常に示唆的である。

公募によって作品が集められたこの展覧会には世界各地から三〇〇〇点にのぼる応募があり、選考の結果一一〇〇点程

度が同時代写真として展示された。ここで着目すべきはこの展覧会の主要な出品者には、それまでにペニョの『フォトグラフィ』で取り上げられた写真家たちが多数含まれていたことだ。具体的な数字をあげると、二八七の出展者のうち、一〇四が同書に写真が掲載されたことのある人物や団体である。また同展には一〇点以上の作品展示がなされた写真家が計一四名いるが、そのうち一二名はロール・アルバン・ギヨ、ハイン・ゴルニー、ロジェ・シャルやエドワード・スタイケンら『フォトグラフィ』の常連と呼んでもよい写真家たちだった。

毎年の『フォトグラフィ』の刊行に際して、ペニョは各地の知人や取引相手、写真・美術関係者、あるいは写真家たちに直接コンタクトを取り、同書に掲載すべき写真家を開拓するとともに国際的なネットワークを構築していた。メットマンとのやり取りのなかで、ペニョは自身が「毎年世界中の最良の写真家たち皆と繋がっている」ため質の高い作品を集められると述べ、展覧会の成功に自信をのぞかせている²²。このように見てくると、同展はペニョが一九二〇年代後半から積極的に取り組んできた写真関連事業を総括する一大イベントであり、これまで紙の『フォトグラフィ』で展開していた

内容を美術館の壁に移したものであったと言いうことができる。

「現代写真国際展」の「近代部門」の展示では、写真は一枚一枚白い台紙にマウントされ、装飾のない簡素な木製のフレームに額装された状態で美術館の壁面を飾っていた。これらの写真は、写真家ごとにグループ化され、おおむね目に近い高さで、相互に多少の距離を置いて配置されていた。作者ごとにグループ化することで、それぞれの写真家の様式を浮き彫りにする構成は、ヴェトウイユが述べる「一人の芸術家」の創意や解釈の反映された作品としての印象を強調するものであったとも言える。

おわりに

さてここまで紙と壁の写真について述べてきたが、この展覧会にはその視点から見るともう一つ興味深い事実がある。本発表冒頭に、一九三七年にMOMAで開催された「写真一八三九—一九三七」展に触れたが、「現代写真国際展」はこの展覧会に直接的な貢献を果たしていた。この展覧会の組織を担当した当時のMOMA図書館司書、ポーモン・ニュー

ホールは出展作品の選定のため一九三六年秋にヨーロッパを訪れている。その際に最も長く滞在したのがフランスであり、彼はそこでベニヨと当時の『AMG』編集長であるアンドレ・ルジャールから、フランス在住の多くの写真家を紹介されている。結果として、「現代写真国際展」で展示された保守中道的なフランスの写真家の作品が多数大西洋をわたり、一九三七年のMOMAでの展覧会で展示されることになった。

MOMAでの展覧会は、そのカタログがニューホールによって戦後、複数回改稿され、美術史としての写真史という、今日では一般化したモダニズム的な写真史観を整備する出発点となったものとして知られている。また、この展覧会のことと語られる際、しばしば強調されてきたのが、モホイ＝ナジとヘルベルト・バイヤーがアドバイザーとして協力していたという事実だ。これはドイツのモダニズムを戦後にアメリカが受け皿として継承したという大きなナラティヴに基づくわけだが、その流れには与しない保守中道的なフランスの写真家やそれを支えたベニヨらがMOMA展に大きく寄与していたという事実は見過ごせない。この点については今後さらに調査を進めていきたい。

フランスに話を戻そう。本発表で述べてきた戦間期の活動

を鑑みると、ペニョはその後、フランスにおける写真の美術制度への組み込みに貢献したかのように思える。しかし現実はそのようななかった。アメリカでは早くも一九四〇年にMOMAで独立した写真部門が設立され、ニューヨークがその初代ディレクターに着任する。それによって写真は美術館という制度の中に確たる位置を占めるようになる。一方で、フランスにおいては、「現代写真国際展」が一つのきっかけを用意したにもかかわらず、写真が美術館に安住の地を得たのはようやく一九六四年になってからのことだった。この年、ビエールに写真を専門とする、フランス写真美術館が開館する。その後一九七二年に写真の発明者の一人、ニエプスの生地、シャロン＝シュール＝ソーヌにニセフォール・ニエプス美術館が開館、一九七七年、一九七八年にはそれぞれボンビドー・センター、オルセー美術館に写真を扱う独立した部門が開設されることになった。

こうした時差の背景には当然のことながら第二次世界大戦が大きく関わっている。戦争が始まると、一九四〇年六月にパリはナチスの手に落ち、戦前に行われていたことはほぼすべて中止を余儀なくされた。多数の写真家がパリを去り、戦前の「世界の写真の首都」としての活況は見る影もなくなる。

では戦後にその流れが戻り、ペニョが再び写真のプロモーションを活発に行ったかという点、そうはならなかった。戦後彼は戦中のような写真との精力的な関わりをほとんどやめてしまっているのである。

この背景にはやはり彼の関心が本業であるタイポグラフィ、そしてそれと直接関わるグラフィック・アートと印刷出版業にあったという事実があるのではないだろうか。それは一九三六年の写真展の翌年、MOMAの展覧会と同じ一九三七年にパリで開催された万国博覧会において象徴的に示されている。ペニョはこの年、自らの姓を冠し、カッサンドルがデザインした書体、「ペニョ」を発表する。「ペニョ」はこの万博のほぼ公式の書体デザインとなり、会場内の至る所で用いられることになった。加えてペニョは、トロカデロに新設されたシャイヨー宮で行われた万博公式の展示、「印刷」セクションの指揮を任されることになった。そこでは印刷技術やタイポグラフィの歴史、それらの同時代の発展が概観され、作例が展示されるとともに、印刷機なども多数設置されていた。ここでペニョは一九三三年の書簡でメットマンに提案した、印刷文化とグラフィック・アートの大展覧会を実現させるに至った。そこには説明のために写真を用いた展示パネルや、

写真が挿図として配された印刷物のマケットなど、物としての写真ではなく、ただ紙に印刷・複製された写真だけが展示されていた。

興味深いことに、ペニョ本人が戦後に記述したと思しき履歴書や、戦後の彼へのインタヴューでは、戦間期の写真に関する業績がほとんど抜け落ちてしまっている。彼がなぜ写真についてほとんど語っていないのか、その真意はわからない。しかしこの沈黙こそが、写真が彼にとってあくまで付随的な対象であったことを示しているように思われるのである。

彼にとって重要だったのは、後にも先にも紙とインクに関わる事柄だった。その彼が紙面の写真に関心を抱き、写真集という媒体を通してその振興を担ったのは自然な流れだったと言える。その結果として、写真そのものの美的な質が認識されるとともに、独立した観賞の対象としても扱われるようになる。これは本発表で述べてきたように、印刷媒体という文脈から写真が引き剥がされていくことで進んだ。ところが皮肉なことに、紙面から離れ、紙の印刷とは全く異なる「写真プリント」として印刷され、独立した作品として額装され、壁面を住処とするようになった写真は、もはやペニョの扱うものの範疇から切り離されたものになってしまったと言える。

「現代写真国際展」で準備されていたはずの写真の美術館制度への組み込みは、いわば紙面と壁面のはざまで宙吊りになり、支持体と支持基盤を失ってそのまま頓挫してしまったと言えるのではないだろうか。

以上のように、本発表では『AMG』とペニョを中心に、紙と壁という二つの面と写真との関連を見てきた。本日紹介した事例は、モダニズムと政治という二つの柱を中心に語られてきた戦間期写真史の裏面とでもいべき現象である。同時にそれは、写真というメディアウムにとつての歴史的転換点であったがゆえに、その多様な在り方が強く意識された時代の状況を直接的に伝えているのである。

註

- 1 Françoise Denoyelle, Paris, Capitale mondiale de la photographie 1919-1939, *Guerres mondiales et conflits contemporains*, no. 169, January 1993, pp. 101-116.
- 2 Olivier Lugon, La Photographie des typographes, *Etudes photographiques*, no. 20, June 2007, p. 100.
- 3 Lucien Lorelle, Entretien avec Daniel Masclet, *Le Photographe* vol. 750, August 1951, p. 287.
- 4 Maximilien Vox, Charles Peignot et son temps, *Communication et langages*, no. 14, 1972, p. 45.
- 5 本節の内容は以下の拙稿を参照。磯谷有亮「1920年代のフランスにおけるグラフィックアーターの発展と写真の位置——広告写真スタジオ・ストゥディオ・ムック・マリー・ド・パリ（1929）——」『符兼山論叢』第五三三号「二〇二〇年」一—二七頁。
- 6 Olivier Lugon, *op.cit.* (note 2).
- 7 Jan Tschichold, Qu'est ce que la nouvelle typographie, *Arts et métiers graphiques*, no. 19, September, 1930, p. 49.
- 8 Stephen Heller, The Man behind the Face, *Print*, no. 40, March-April 1986, p. 62.
- 9 Laszlo Moholy-Nagy, *Painting, Photography, Film*, trans. Janet Seligman, MIT Press, Cambridge, MA, 1967, p. 39.
- 10 Jean Alby, advertisement for *reliure spirale*, *Arts et métiers graphiques*, no. 13, September 1929, n.p.
- 11 Charles Peignot, Biographie de Charles Peignot, 6, Don Froissart, Box 6, Folder Biographies, Fonds Peignot, Bibliothèque Fornay, Paris.
- 12 本節の内容は以下の拙稿を参照。磯谷有亮「1930年代のフランスにおける写真の位相：グラフィック・アート誌『オール・ゼ・メティエ・グラフィック』を中心に」『美術史』第一八八号、二〇二〇年「一三七—一五二頁」。
- 13 Quentin Bajac, Paris à la découverte de la photographie moderne, 1929-1939, *Voici Paris. Modernités photographiques, 1920-1950*, Centre Pompidou, Paris, 2012, pp. 438-440. Dominique Bagné, ed., *Les Documents de la modernité: Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Editions Jacqueline Chambon, Paris, 1993, pp. 438-440.
- 14 Kenneth Silver, *Esprit de Corps: The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925*, Princeton University Press, Princeton, NJ, 1989.
- 15 Maximilien Vox, *Le Photomontage, Photo-ciné-graphie*, no. 16, June 1934, p. 10.
- 16 Jean Vêtheuil, Considération sur l'évolution de la photographie, *Photographie* 1935, Editions Arts et Métiers Graphiques, Paris, 1934, p. 123.
- 17 A nos lecteurs, *Arts et métiers graphiques*, no. 27, January 1932, n.p.
- 18 Jean Vêtheuil, Sur les murs de votre chambre, *Photo-ciné-graphie*, no. 23, 1935, p. 2.
- 19 本節の内容は以下の拙稿を参照。磯谷有亮「現代写真国際展（1936年）ひびく「考察」『近代』第二二七号「二〇二三年」五一—八〇頁」。
- 20 一九三三年五月二十四日付「ベリニからメットレンへの書簡」Archives, Musée des Arts Décoratifs, DI-210.
- 21 一九三五年二月十三日付「ベリニからメットレンへの書簡」Archives, Musée des Arts Décoratifs, DI-210.
- 22 同上。