

# 写真の出現と芸術の危機

## ヴァレリーとベンヤミンの写真論を中心に

中村 俊直

「マラルメは言った、世界のあらゆるものは書物になるために存在する、と。  
今日あらゆるものは写真になるために存在する。」

(スーザン・ソントグ『写真論』)

### ジッドの「純粋小説論」

アンドレ・ジッド(1869-1951)は1926年発表の彼の唯一の「小説(ロマン)」である『贗金つかい』の中で、登場人物の一人の作家のエドゥアールに、「純粋小説」の理念を次のように語らせている。

小説から、小説本来のものではないあらゆる要素を除き去ること。近年、写真術のおかげで、ともかく正確に描くという気遣いから、絵画は解放されたが、それと同じように、おそらく近い将来、蓄音器のおかげで、写実主義の作家がしばしば自慢するような、こと細かく述べてる会話は、小説から一掃されてしまうだろう。外部で起きるできごと、偶発的な事件、外傷などは、映画の領分である。小説はそんなものは映画にまかせておけばよい。人物の描写さえ、小説というジャンルに固有なものとは思えない。ほんとうにそうだ、**純粋小説**(芸術においては、ほとんどあらゆる分野で純粋性だけがぼくにとってたいせつなものだ)は、そんなことにかかわるべきではないと思う。

あまりにも有名な一節である。確かに、作者の反写実主義的な創作態度の表明であることは間違いない。しかしながら、同じ年に発表された『贗金使いの日記』の中で展開されている「純粋小説」論とあわせ読んでみても、ジッドが「純粋小説」なるものを正確にどのように考えていたのかはよくわからないところがある。ただ、ここでジッドの言う「芸術の純粋性」とは、少なくとも、器械装置による現実の再現・描写によっては不可能な表現が、芸術、特に言語表現に固有な「要素」と考えられていたことは確かである。

「写真」はフランス人のダゲールによって発明され、1839年に公式にその基本的技術方式(ダグレオタイプ)が発表された。「蓄音機」はアメリカ人

のエディソンによって 1876 年に発明された。1895 年にはフランス人のリュミエール兄弟によって「映画」が発明された。このように 19 世紀を通して、現実（自然）を視覚的にまた聴覚的に再現・描写する様々な器械装置が発明され急速に発達した。現実の事象や事物を、機器を使って映像や音響でこれ程までに正確に記録することが可能となったのは、人類史上初めてと言ってよいのである。「正確さ」と言う観点からすれば、器械装置のすぐれた「写実主義」的な機能が、芸術作品における「写実主義」的な描写や再現を、ほとんど無意味なものにしてしまった。文学作品や芸術作品はその様な「正確さ」を器械装置と競っても勝ち目が無い。その結果、芸術作品、文学作品の固有な価値、自律的な意義が問い直されることとなった。ジッドの「純粋小説」の理念はこのような危機意識の一つの発現である。

ジッドの若年期からの友人のヴァレリーも、全く同じような問題意識を抱いていた。彼は、1939 年に行った「写真術百年祭」と題された講演の中で、現実の対象を正確に再現するという写真術の大きな力を認めながらも、そこから生じた「映像による言葉の追放」という現象を見て取り、言語表現の危機を感じて、やはり同じように「文学の純粋化」を考えたのである。この講演については後に触れることにする。

### ベンヤミンの写真論

ところで、ドイツの批評家ヴァルター・ベンヤミン（1892-1940）は、特に「複製技術」という観点から、このような写真や映画などの技術の発明とその発展が、芸術作品一般の理念に与えた影響について考察した。彼は 1931 年に、今でも重要な写真論の一つと考えられている「写真小史」を発表し、その後 1933 年にパリに亡命して、1936 年には彼の代表的著作の一つとなった「複製技術時代の芸術作品」の論考を『社会学研究誌』に発表した。後者は、ドイツ語のテキストとしてではなく、ピエール・クロソウスキーによるフランス語の翻訳（更に一部に編集部の修正が加えられた）の形であった。従ってここではこのフランス語のテキストを参照する<sup>1</sup>。ベンヤミンは当然のことながら、この仏語訳に目を通してははずである。

ベンヤミンは、19 世紀に発明された、写真や映画、そして録音技術などが 20 世紀の芸術作品のあり方に決定的な影響を及ぼしたと考えた。それはこれ

---

<sup>1</sup> Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », in *Gesammelte Schriften*, Band I-2, Suhrkamp Verlag, 1974, pp. 709-739.

らの器械装置によって、芸術作品の大量の複製が可能となったからである。そしてこの現象は伝統的な芸術（絵画や文学）にとっては一つの「危機」であったとベンヤミンは考える。

最初の真に革命的な複製手段である写真の登場（これは社会主義の勃興と同時にであった）とともに、芸術は、ある危機——その1世紀後には誰の眼にも明らかになる危機——が近づきつつあるのを感じとった。その時、芸術は、芸術のための芸術という教義によって対抗した。これは芸術の一つの神学にほかならない。ここからその後、純粹芸術の理念という形をとった否定神学というものが生じた。これはあらゆる社会的機能を拒むだけでなく、いかなる具体的主題によっても規定されることをすべて拒む芸術理念である。（詩においては、マラルメがこの立場に達した最初の人であった。）（「複製技術時代の芸術作品」）

ボードレールは、写真術の発明が、単に視覚芸術だけではなく、文学も含めた芸術全般、更には文化や社会全体にもどのような影響を与えたのかという問題意識から写真を論じたが、この意味においては、ベンヤミンも同様の観点から写真の問題に接近している。逆に言えば、写真の出現はそれほどに大きな影響力があったということである。

複製技術は複製を大量に作り出すことによって、芸術作品からその唯一無二の存在という性格、「ここにいま (hic et nunc)」という特性、その固有の真正さを失わせることになった。芸術作品のオリジナルのもつこのような特性を、ベンヤミンは「アウラ」という言葉で呼ぶ。それはどんなに完璧な複製においても、決して到達できない特性である。

技術的複製の時代に芸術作品において衰退してゆくもの、それは芸術作品のアウラである。（同前）

複製技術は芸術作品から「アウラ」を喪失させ、それによって、伝統的芸術に一つの危機を引き起こした。しかしながら、他方では芸術作品の受容者としての大衆の存在を考慮するならば、複製技術は社会的に大きな意味を持った。なぜならば、複製技術によって芸術作品は社会の中で広範囲に受容されるようになり、そのことによってアクチュアルな意義を持つようになるからだ。

まず最初に、技術的複製は手製の複製よりも、オリジナルに対して大きな独立性をもって存在する。〔中略〕二番目には、技術的複製は、オリジナルに対

して、当然のことながらオリジナルには欠けている同時偏在性（ubiquité）を保証する。とりわけ、技術的複製によって、オリジナルは、写真という形であれレコードという形であれ、受容者の知覚のほうへ近づいていくことができるようになる。人聖堂はその場所を離れ、芸術愛好家の室内に入っていく。野外あるいはコンサートホールで演奏された合唱曲は、個人の部屋の中で鳴り響くようになる。（下線中村）（同前）

上の引用文において「同時偏在性（ubiquité）」という言葉が使われていることに注意して欲しい。なぜならば、これは後に見るように、ベンヤミンが「複製技術時代の芸術作品」を執筆する前に、ヴァレリーの「同時偏在性の獲得」と題する短い評論文を読んでいて、そこから何らかの示唆を受けたのではないかと考えられる一つの証拠を示しているからである。

さらにベンヤミンは芸術の大衆化そのものが芸術の危機を引き起こしたのだと言う。芸術の危機と芸術の大衆化は同一の社会現象の表と裏である。

19 世紀に現れたような、多数の公衆が同時に絵画を鑑賞するということは、絵画の危機を示す早い時期での兆候である。その危機は専ら写真だけによって引き起こされたわけではない。写真とは比較的無関係に、芸術作品が大衆を求め始めたことによって引き起こされたのである。（同前）

しかし、これは逆に言えば、大衆が芸術作品を強く求め始めたので、その欲求に答えるために、複製が社会の中で急速に広まったとも言えよう。

複製技術が芸術作品の「アウラ」を消失させてしまうことに関しては、しばしば指摘されるようにベンヤミンの態度は確かに両義的である。だが、そのような態度は、複製技術そのものが、芸術や文化の歴史の中で果たした両義的な役割を反映しているからである。結局のところ、ベンヤミンの複製技術に対する基本的な考えは次の数行に要約できよう。

複製技術によって —— 一般的定式をいえばこうなるだろう —— 複製された対象は伝統の領域から引き離される。この技術によって、複製が数多く作り出されて、その一回限りの存在の代わりに、多数の存在が置き換えられる。そしてこの技術のおかげで、どんな状況においても鑑賞者または聴取者は複製に近付くことができるようになり、このことによって、複製された対象は現代的な意義を持つようになる。この二つの過程を通じて、過去から伝承されてきたものは激しく震撼されることになるのであり、このような伝統の震撼は、人類の現在の危機および再生と表裏一体をなしている。（同前）

伝統の震撼は二つの契機を含んでいる。それは、人類の現在の「危機」であると同時に「再生」であることである。「再生」は「危機」を必要とする。「危機」を経る事によって真の「再生」が可能となる。これがベンヤミンの歴史認識である。複製技術の発明・発展がそのまま直線的・直接的に文化・芸術の発展に結びつくのではない。そのためには「危機」や「震撼」を経験する必要がある。「危機」が深刻であればあるほど、「再生」への飛躍の力もいや増す。従ってベンヤミンは「複製技術時代の芸術作品」の中で伝統的芸術の「危機」を繰り返し強調するのである。

「複製技術時代の芸術作品」のヴァージョンによっては、本文の前にヴァレリーの短い評論文「同時偏在性の獲得」の冒頭の一段落が引用されている。この引用はフランス語の翻訳版やドイツ語原稿の第1稿、第2稿には置かれていず、ドイツ語原稿の第3稿（最終稿）にしかついていない<sup>2</sup>。

ヴァレリーはこの短い評論を《Les Nouvelles Littéraires》の1931年3月28日号に発表した。ベンヤミンは同じ年の『文学世界』10月30日号に、「ポール・ヴァレリー その60歳の誕生日に」と題するヴァレリー論を発表した。このようにベンヤミンは1931年の前半は特にヴァレリーに対する関心が高まっていた時期である。従って、私としては彼が「複製技術時代の芸術作品」の第1稿を執筆する前に、既にヴァレリーのこの評論を読んでいたのではないか、そしてここから何らかの示唆を得ていたのではないかと考えている。

ヴァレリーはこの評論文<sup>3</sup>の中で次のように言っている。

近いうちに、芸術作品の「産業 (industrie)」の中で深刻な変動が生じるだろう。なぜならば、芸術には必ず「物質的な部分」が含まれているが、近年この部分に大きな変化が生じているからだ。その変化は特に「複製 (reproduction)」の技術の発達において顕著である。既に音楽に関しても、その録音技術の発達によって、同じ一つの音楽作品を「いつでもどこでも好きな時と所で」聞くことができるようになった。視覚芸術はまだそこまで可能ではない、なぜならば、特に色彩の再現の問題があるからだ。しかし「それもできるようになるだろう。恐らく、はるかによりよくできるように

---

<sup>2</sup> Walter Benjamin, « Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Zweite Fassung) », in *Gesammelte Schriften*, Band I-2, Suhrkamp Verlag, 1974, p. 472. これには「第2稿(Zweite Fassung)」とあるが、実はこれが第3稿（最終稿）になる。本当の第2稿はこの著作全集の第VII-1巻に収録されている。こちらも「第2稿」となっている。

<sup>3</sup> Paul Valéry, « La conquête de l'ubiquité », in *Pièces sur l'art*, Maurice Darantière, 1931, pp. 79-85.

なるだろう」。こうして数々の作品が一種の「同時偏在性（同時にどこにでも存在すること）（ubiquité）」を獲得するだろう。その結果「かくも大きな革新が、諸芸術の技術全体を変革し、それによって創造活動そのものに作用を及ぼし、芸術の概念そのものを、恐らくは驚嘆するほどまでに変えてしまうことになることは、予期しておくべきである」。

ヴァレリーはここで工業技術、特に複製技術という観点から、芸術の問題を考えている。そして、近い将来、このような技術的な変化が芸術の理念そのものを変えるだろうと言う。ただしヴァレリーのこの評論では、写真と映画についてはまったく言及がない。もちろん「アウラ」という概念は、ベンヤミンの独創である。

ベンヤミンはヴァレリーの熱心な読者で、ヴァレリーをしばしば引き合いに出し、ヴァレリーを「ボードレールにつながる唯一の作家」（「ボードレールにおけるいくつかのモティーフについて」1939年）と呼んでいる。だが、ヴァレリーの方では、このほぼ一回り年下の隣国の批評家をどのくらい知っていたかは不明である。少なくとも現時点においては、ヴァレリーがベンヤミンの著作を読んでいたということを示す直接的な証拠はない。はっきり言えることは、ヴァレリーもベンヤミンもボードレールの熱烈な読者であり、ボードレールの写真論（「1859年のサロン」）をそれぞれに受け継いでいるということである。

## ヴァレリーの写真論

ポール・ヴァレリー（1871-1945）は1939年1月7日に、ソルボンヌにおいて、アカデミー・フランセーズを代表して「写真術百年祭」と題する講演を行なった。この講演においてヴァレリーは、写真術の発明がいかに人々の認識様式、知覚様式一般に影響を与えたかを強調する。

とうとうダゲールがやって来ました。写真術による視覚が得られ、それは不思議な速さで世界に広まります。人々は視覚的認識のあらゆる価値が再検討されるのを目の当たりにします。（「写真術百年祭」）

写真術の発明によって、それまではなかった新しい視覚様式、知覚様式が広まった。すなわち器械装置を介した知覚が急速に社会と文化とを支配するようになった。これは二つの段階を経る。一つには、写真が既に眼に見えている対象を、極めて正確に再現することができるようになったいうことであ

る。そして二番目には、その後の技術革新の成果により、通常の肉眼の働きによっては正確に捉える事が出来ない対象までも、写真のおかげで明確に見ることが可能になったということである。

写真術が発明されて以来、そのさまざまな機能、働きの中でも、写真はまづ何よりも現実存在する対象を正確無比に再現することができるという機能が常に強調されてきた。写真という一つの再現方式が、賞賛されるにせよ、非難されるにせよ、その本質的な特徴は、現実存在する可視の対象を正確に再現できるという点である。

そのことはボードレールもその写真論（「1859年のサロン、<sup>1</sup>「2 現代の公衆と写真」」）の中で既に強調したことであった。ボードレールは、写真の急速な発達によって芸術の理念が脅かされていると感じる。なぜならば、1859年に開催された「サロン」で、初めて、美術の官展と並んで写真の独立した官展が、同じ建物の中で開かれたからである。このことは、写真が単なる趣味の対象や、記録の道具を越えて、発明されてわずか20年ほどで、芸術、美術の一つの分野として公的に認められたことを意味する。何故、それほどにまで、写真が急速に芸術ジャンルの一つとして認められるようになったのか。それはまさに写真の持っている現実の対象の正確な再現性という機能の故である。即ちこの特徴は、アリストテレスが提唱して以来、ヨーロッパの芸術原理の根幹を支配してきたミメシス（模倣・再現）的な芸術観に完全に合致しており、さらにその理念の最終的な完成とさえ考えられたからである。

そこでボードレールは皮肉たっぷりにこう言う。

こと絵画および彫像術に関して、社交界人士の現在の<信条>は、特にフランスにおいて「…」次のごときものです、「私は自然を信ずる、そして自然をしか信じない「…」。芸術とは自然の正確な再現であり、また、そうでしかあり得ないと信ずる「…」。かくして、自然と同一の結果をわれわれに与えてくれるであろう工業こそ、絶対的芸術であるだろう。」一人の復讐の神がこの群衆の願いを聴きとどけてくれました。ダゲールが彼らの救世主となったのです。そこで彼らは心にこう思います、「望み得る限りの保証のすべてを写真がわれわれに与えてくれるのだから「…」芸術とは写真のことだ」と。（「1859年のサロン、<sup>2</sup>「2 現代の公衆と写真」」阿部良雄訳）

しかし、ボードレールは、写真的なミメシスによっては、芸術家の自我の自由な創造活動は、完全に否定されることになるという危機感をもつのである。写真的ミメシスは芸術ではない。それでは芸術とは何に基づくのか。それは「想像力」に他ならない。自然（世界）を単に正確に再現するのでは

なく、自然（世界）を新たに再構成することが重要であり、それを可能ならしめる力こそが、「想像力」なのである。目に見える世界は、想像力によってそれぞれ相対的な位置と価値とを与えられることになる影像（イマージュ）や記号の倉庫にすぎない。

この意味において、ボードレーは、彼が最も高い評価を与えていた画家の一人であるドラクロワの「想像力」を賞賛する。そして「自然とは一冊の辞書に過ぎない」というドラクロワの言葉をしばしば引用する。

想像力に服従する画家たちは、彼らの辞書の中に、自らの着想に合致するような諸要素を探します。ただし、ある種の技巧をもってそれらの要素を組み上げることにより、それらにまったく新たな相貌を与えるのです。想像力を持たぬ画家たちは、辞書を写します。（「1859年のサロン、「4 想像力による統治」」阿部良雄訳）

ここで留意すべきことは、ボードレーは、写真を同じ視覚形式である絵画と同列には置いていないということである。ボードレーは文学と絵画という二つの伝統的芸術を同じ側に置き、この両者に写真を対立させる。なぜならば、写真のような器械の眼を通した外部世界の正確な再現に対して、そこに人間の主体的な芸術創造力を感じなかったことである。文学や絵画は現実を離れて、現実を超えて、現実から独立して一つの想像的宇宙を創り出すことが出来るが、写真は機械による現実の再現であるために、現実を超えることが不可能だとボードレーは考えるのである。ボードレーはそこに人間の持っている創造的想像力の介入する余地が無いことをみて、写真は芸術ではないと断じた。彼は文学や芸術の本質は、人間の想像力によって、一つの世界を創造することに存すると考えるからである。

さらにヴァレリーがここで強調することは、写真術は発明以来 100 年を経て、その間に急速に技術改良が進んだので、この器械の眼の機能は、人間の眼では到底正確に捉えることが出来ないような現象でも、正確に再現できるようになったということである。

このように「写真によってイメージを」固定することによって、運動する動物の形象をゆっくりと注視することができるようになるや、多くの観察の誤りを確認できたのです。それまでの芸術家たちが確かにそう見たと思い込んでいた馬のギャロップや鳥の飛翔のイメージには、実は想像的なものが多く含まれており、そのすべてが判明しました。「写真術」は、眼に対して当然見なければならぬものだけを待って、それだけを見るようにと習慣づけました。そして、



存在していないのに写真術以前には全くはつきりと見えているように思われたものを、見てはならないと眼に教えました。（「写真術百年祭」）

マイブリッジやマレーらによる連続写真のおかげで、「馬のギャロップや鳥の飛翔」のようにかなりの高速度で移動する対象でも、そのある一瞬間を固定して静止した映像として再現することが出来るようになった。その結果として「すべての彫刻家や画家が、馬の様々な姿勢を表現した時に犯していた過ちが、明らかになった」（ヴァレリー『ドガ・ダンス・デッサン』1936年）のである。このことはまた、人間の眼がいかに習慣や憶測や予見によっても物を見ているのか、ということを示した。それ故、ヴァレリーが写真術を高く評価する理由の一つは、このような機械の眼は、人間の眼では不可視の対象をも可視と化するからである。

ベンヤミンも、このような器械を介した知覚の働きについて、次のように言っている。即ち、カメラの機能の本質とは、これまでも不明確になら見えていた対象を、明確にすることだけではない、言い換えれば、単に既知の諸要素をはつきりと目に見えるようにすることだけではなく、この既知の要素のなかに、全く未知の要素を発見することを可能ならしめることである、と。そしてベンヤミンは、そのことによって「視覚における無意識的なもの」が明らかにされるという。

こうして、カメラに語りかける自然は、肉眼に語りかける自然とは異なっているということが明らかにされる。異なっているのはとりわけ次の意味においてである。即ち、人間が意識的に探索した空間の代わりに、無意識的に入り込んだ空間が置き換えられる。[...] こうした視覚における無意識的なものを教えてくれるのはカメラなのである。それは衝動における無意識的なものを、精神分析が教えてくれるのと同様である。（「複製技術時代の芸術作品」）

ヴァレリーは、写真術の発明は、同じ視覚形式ということから絵画の領域に大きな影響を及ぼしたが、それだけではなく、言語表現の領域にも逆説的に大きな影響を与えたと考える。即ち、「映像によって言葉が追放される」という危機的な状況が生まれたのである。というのも、なんらかの視覚対象を再現するには、言語表現よりも画像表現の方が、その正確さという点においては、はるかに勝るからだ。もちろん、ここにおいては、議論の範囲を「視覚対象」の「外観」の「再現」という問題に限定しているのであるが。

このように「写真術」が存在することにより、私たちはおのずから記録され得るものを、あえて言葉で描写しようとは思わなくなるでしょう。事実、この技法とその機能の発達の結果として、言わば、映像によって言葉が次第に追放されるという事態は、確かに認めなければならないことです。（「写真術百年祭」）

19世紀に発明された写真術のその後の急速な発展によって、言語による表現と映像による表現という二つの表現手段の間に、いわば一種の競争関係が生じた。目に見える対象を客観的に再現することにおいては、言語表現は写真映像には劣る。ヴァレリーはこの危機から言語表現の本質的な機能とは何かという考察に向う。

「写真術」 […] のために、私たちはものごとを言葉によって描写したいという意欲を失うことになるにしても、まさにそのことのおかげで、私たちは分節言語の限界を思い出して、そして、特に文筆家である私たちは、自分たちの言葉という手段を、その固有な本性に全く適合した使い方をしたいと思うようになります。文学というものは純粋化されるでしょう […]。（同上）

ヴァレリーは、写真の持っている現実の対象を正確に再現するという機能を高く評価し、そこから、逆に、言語表現の機能について反省を加え、写真では不可能な働きこそが、言語の本質的な機能であると考ええる。写真術の出現によって、言語表現は、現実の対象の正確な記述という役目から解放されたが、それは言語表現にとってむしろ好ましい事態であった。こうして、言語は、写真では不可能な働き、即ち、高度に抽象的で複雑な観念や思想を陳述したり、単なる情報の正確な伝達以上の機能をめざし、むしろ言語の表現それ自体をいかに美的な感動を与える構造体にするかという任務に向うべきであると考ええる。

言語表現は複雑な抽象的観念を密度の高い論理をもって展開することができるが、これは写真には少なくとも直接的には不可能であろう。確かに、写真とは単なる現実の忠実な再現ではなく、それを撮影する人間が、写真という表現媒体を用いて世界の一つの評価をしているのだ、または一つの価値観なり、一つの世界観、人間観の表明をしているのだという主張は認められるにしても、言語表現ほどには抽象的で複雑な内容の思想を論理的に展開することは困難であるだろう。それは、写真にとっては、現実の被写体が存在することが絶対条件であるからだ。写真は現実でないこと、実在していないものを表現することは困難である。もちろん現実の事物の再現によって、そこ

から何らかの観念を暗示することは或る程度までは可能であろうが。

ヴァレリーが言語表現のもう一つの本質的特性として考えるのは、詩的言語としての言語活動、換言すれば、言語の詩的（又は美的）機能である。即ち、言語を単なる表現や伝達的手段として考えるのではなく、言語の表現そのものの美しさ、言葉の音や形の美しさ、面白さを重視するのである。情報を正確に伝達すること、それも確かに言語の重要な機能である。しかしその場合には、目に見える対象の外観を正確に伝えるということに関しては、言語は写真的映像に敵うものではない。そのような言語の実用的な機能を超えて、言語記号の組み合わせによって新しい意味を創造することをヴァレリーは言語表現の本質的な特性として重視するのである。

### 「コードなきメッセージ」

写真の出現は伝統的な文化や芸術に大きな影響を与えた。それ程に写真という表現媒体、コミュニケーションの手段はまったく特異である。それではこの特異性は一体何に由来するのだろうか。そのことを最後に考えておきたい。

ロラン・バルト（1915-1980）はその最初の写真論である「写真のメッセージ」（1961年）の中で、写真が「現実の機械的な類似物」であるが故に、現実の対象と映像との間に「コード」を設ける必要がないことを明らかにした。そしてこの「コードなきメッセージ」という点が、写真の最も特徴的な性質であると考えた。この点において、写真は言語活動と異なることはもちろんであるが、さらに、一見写真に近いと思われる視覚的な再現芸術とも異なっている。即ち、「デッサン、絵画、映画、演劇といった現実を類似的に再現するものすべて」（「写真のメッセージ」）とははっきりと区別されるのである。この特徴故に、写真は「最初の真に革命的な複製手段」（ベンヤミン）となったと言えるのである。