

黎明期写真の芸術性をめぐる議論

『ラ・リュミエール』を中心に

槇野 佳奈子

1

はじめに

1839年に最初の写真が公式発表されてから、フランスでは多くの化学者や写真家がさまざまな技術改良を加えることでこの新技術の普及に貢献してきた。この写真の発明から12年後の1851年、フランス初の週刊写真専門誌が『ラ・リュミエール』(*La Lumière*)として、「美術、写真術、学術」の副題のもとに登場する。1851年の創刊当時に主要な写真技術として用いられていたのは、銅板に画像を直接焼き付ける、複製のできない「ダゲレオタイプ(daguerréotype)」と紙ネガ・ポジ式の「カロタイプ(calotype)」の二つであったが、制作コストも高く写真機材の取り扱いも複雑であった写真は、依然として一般市民の手に広く普及するには至ってはいなかった。のちのデイスデリの「名刺版写真」の流行のように写真の低価格化が実現し、パリ市内の写真館に多くの客が押し寄せ、撮影してもらった自らの肖像をこぞって他人に手渡すようになる一大ブームが到来するのは1850年代後半、まだ先の話である¹。『ラ・リュミエール』創刊当初、黎明期ともよべる写真術はその需要をいまだ模索している途中であり、この雑誌の目的は、写真の新たな活用法や可能性を見出し、それを読者に知らしめることで写真の権威をよりいっそう高めていくことであった。記事の多くは技術的な問題について扱ったものであるが、そこには決して難解な専門用語はなく、『ラ・リュミエール』は写真家だけにとどまらず、写真にあまり通じていない知識人も読者対象として意識していることがうかがえる。ただし注意したいのは、当時写真を直接紙面に印刷する技術は存在しなかったため、写真専門誌といえどもそこに写真の画像は掲載されてはおらず、あくまで文字情報として写真の長所や新しい活用法などが読者に伝えられていたことである。

最初の写真であるダゲレオタイプは、著名な天文学者で科学アカデミーの会員であったフランソワ・アラゴーによって紹介されたこともあり、まず学術研究を補助する有益な手段として認知されることになったが、写真と芸術という問題、または写真が既存の芸術とどうかか

わっていきべきなのかという問題については写真発明から約10年、ほぼ手つかずのままであった。

本稿は、1839年に最初の写真が発表され、まだ10年程度しか経過していない時期に発行されたこの写真専門誌『ラ・リュミエール』を中心に読み解き、まだ写真という概念が今日のように定まっていなかった写真の黎明期に、その技術の定義すら不明瞭な写真の芸術性に関する議論がいかに展開されていたかを考察するものである。

2

二つの写真技術

『ラ・リュミエール』における記事の詳細を検討する前に、まず同時代の写真技術について確認しておきたい。当然ながら当時の技術的な問題により、記事において用いられている単語や概念が、今日と同一のものを意味するとは限らないからである。

写真史をたどる際、「初期の写真は一点もので、複製が不可能であった」ということがたびたび強調される²。これは逆に言えば、写真という技術は一枚のネガから複数の陽面を得ることができる技術としての認識がもはや常識となっていることを裏付けており、ベンヤミンの著作³にも代表されるように複製技術の代表格として位置づけられてきた写真は、初期の複製不可能な技術から複製可能な技術へと文字通り改良され、発展を遂げてきたものであるという直線的進化の図式の上で受け止められてきたといえる。

フランスで最初の写真として金属板にカメラの前の画像を写し取る技術、ダゲレオタイプが公式発表されたのは1839年のことである。そして1841年、カロタイプという紙ネガ・紙ポジ式の技術が発表される⁴。前者は複製不可能な一点もの、後者は一枚の紙ネガから複数の陽面を得ることが出来る複製可能な技術である。今日の観点から言えば、このカロタイプの発表は複製ができなかったダゲレオタイプの欠点を克服した改良品であり、この技術の発明によって従来の「未熟な」技術は消滅したのではないかと予想することも出来る。しかし実際はそうではなく、この二つの技術が誕生してから1850年代初め頃までの約10年間、この両者はそれぞれの特性を生かして共存していたことが確認できる。

以下に引用するのは1848年の『両世界評論』(*Revue des deux mondes*)

¹ ウージェース・デイスデリ(Eugène Disdéri)が1854年に特許を取得した名刺判写真(carte de visite)とは、一枚の印画紙に複数の画像を写しこむことで写真の値段を下げ、大流行を引き起こした技術である。Jean-Claude Lemargny et André Rouillé, *Histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1986, p. 39.

² フランソワ・ブリュネは著作の中で、複製のできない金属板を用いた写真技術が、のちにネガ・ポジ式の紙、さらにはガラス版を用いた技術へと置き換わっていくことを説明している。François Brunet, *La naissance de l'idée de photographie*, Paris, PUF, 2000, p. 44-45.

³ ヴァルター・ベンヤミン「複製技術の時代における芸術作品」『複製技術時代の芸術』、高木久雄、高原宏平訳、晶文社、1993年。

⁴ フランスにおいてカロタイプは「紙写真(photographie sur papier)」と呼ばれることが多かった。

に「写真」という題で掲載された言説である。この定期刊行物は政治や経済、文学や美術全般といった複数のジャンルを幅広く扱っていたため、この記事は写真術の現状と今後の展望とを一般読者にも理解しやすいように紹介する内容となっている。ここではダゲレオタイプとカロタイプの二つの写真技術が紹介されたうえで、以下のように述べられている。

これら2つの技術は、おのおのの性質と長所とを別々に持っているため、両者はそれぞれに求められる需要に応えることで同時に発展していくことができるだろう。画像の鮮明さと緻密さが必要で、芸術の完全な状態を作り上げたいときは、金属板を用いた方法に頼ることだろう。紙上の画像を参照するのは、その複製においてとりわけ、全体的にある程度画像が忠実で、あくまで主要な細部をとらえていけばよいときであろう。この方法は手際よく簡単に画像を得ることができ、保管に特別な注意も必要なく、多くの画像を少ない容量で収納することができ、そして簡単に持ち運ぶことができるのだ⁵。

つまり、金属板を使ったダゲレオタイプは画像の精緻さ、そして紙を媒体に利用したカロタイプは複数の画像を管理する際もかさばらずに持ち運びが楽であるという長所があり、そのおのおのの長所を生かし、それぞれ適した用途で用いられていたことがわかる。ここで主に問題になっているのは複製が出来るか否かという能力ではなく、画像の正確さや携帯性という問題であった。そもそも1839年、ダゲレオタイプの発明を公式発表したアラゴーが、この発明品は「エジプト研究に有益」と力説していたことはよく知られているのだが、写真はまず学術的分野での利用が奨励されている。古代文字や古代遺跡の詳細を人間の手で模写するのではなく写真として撮影することで研究の手間を省くことができること、そして、比較人類学の分野においても、南米やアフリカの現地人たちの肖像を数多く撮影することで少数民族に関する研究の進歩が期待できる、といった長所がこの『両世界評論』の言説においても指摘されている⁶。このことからわかるように、同一の画像を何枚も複製して、その画像を他人と共有する必要性はあまり認識されておらず、むしろ学術研究における写真に期待されていたものは、目の前の対象を詳細に写し取る緻密さ、あるいは現地調査で撮影したものを持ち帰る際の手軽さであった。

こうした技術背景の中で発行された『ラ・リュミエール』だが、ここで興味深いのは、雑誌内で用いられる「写真」という用語についてである。今日では「写真」としてphotographieという語が用いられるが、1851年当時の『ラ・リュミエール』においてphotographieはカロタイプのみを指し、ダゲレオタイプはdaguerréotype、そしてこの両者を統括する写真技術そのものは「写真術(héliographie)」と呼ばれていた。つまり『ラ・リュミエール』刊行当時、写真という発明品の概念はまだ一つ

に統一されておらず、画質を重視したダゲレオタイプ、コストや手軽さを重視したカロタイプという二つの技術に明確に分離されており、批評家たちもまた写真について語る際、この二つを分けて論じていた。もちろん、ダゲレオタイプの持つ画質という特性とカロタイプの持つ手軽さという特性、この二つを統合し、お互いの欠点をカバーしあうような新技術が後世において発明されるであろうことは、おそらく当時の批評家たちも十分予想していたであろう。しかし注目すべきことは、この『ラ・リュミエール』において、特にまだ十分な評価を受けていなかった、一つの芸術としての写真について語る際、写真を擁護する者たちがむしろ積極的にこのダゲレオタイプとカロタイプという二つの技術を明確に区別し、この両技術間の断絶を積極的に利用していたことである。

3 『ラ・リュミエール』とフランシス・ウェイ

同時代の技術の確認に続き、今度はこの写真専門誌において「写真と芸術」という問題の場がいか設定されていたか見ていきたい。

『ラ・リュミエール——美術、写真術、学術』として、「美術」という題目はこの雑誌の副題の冒頭に堂々と掲げられていたが、実は美術というテーマに関する記事は創刊当時、決して多く取り扱われていたわけではなかった。たとえば、創刊号から第5号までの全記事を分類してみると、合計36のうち、光学・化学的な解説や、応用的技術の紹介といった科学的分野を扱う記事が15、購読者からの手紙紹介や雑誌の発行目的、出版元についての説明等、読者とこの雑誌の橋渡しをする記事が9、誕生初期の写真の歴史的事実を振り返る記事が7、美術に関する記事が3、そして写真家に向けた経営上の問題を扱った記事が2となっており、結局美術に関する記事は全体の1割に満たない。

一方で、学術というテーマについては多くの記事が割かれていることがわかる。たとえば、1839年の最初の写真発表時にアラゴーが写真術のエジプト研究への利用を示唆したことは前述したが、こうした考古学への利用法は非常に現実的であり、異国の地で未知の文字を一字ずつ人間の手で写し取る煩雑さが写真技術の登場で一気に解消されるであろうことは、たとえ素人にも容易に想像できるものであった。さらにこれがエジプト研究という比較的新しい研究分野の具体名を出したことも効果的であった。ロゼッタ・ストーンを利用してヒエログリフ解読に成功したシャンポリオンのかの有名な研究の発表は1822年のことであるが、遠く離れた未知の文化への憧憬、そして急速に進みつつあるエジプト学へ寄せられた世間一般の期待は、新しい技術である写真に対する人々の期待をもかきたてるのに充分であった。

こうして写真は学術利用という面では少しずつ支持を広げ始めていたものの、一方の美術という分野においては、写真はいまだに決

⁵ Louis Figuier, « La photographie », *Revue des deux mondes*, t. XXIV, 1848, p. 133. ここで「金属板を用いた方法」とはダゲレオタイプを指し、一方の「紙上の画像」とはカロタイプを意味している。

⁶ *Ibid.*, p. 137-138.

定的な活用法を明確な形で打ち出していなかった。この状況の中で写真の現在の地位をより高めていくためには、この発展途上である美術分野での活用法を見出すことが急務であった。すでに多くの可能性が指摘されている学術面ではなく、新たに美術面での需要を開拓していくことが求められていたのである。

本稿で具体的にその記述の一部を引用する『ラ・リュミエール』の記事は4本であるが、そのうち2本はフランシス・ウェイ(Francis Wey)という批評家、1本はポール・ニベル(Paul Nibelle)という今日に至るまでその詳細が知られていない無名の批評家、そして残り1本が執筆者不明の記事である。前述のとおり芸術に関する記事はそもそも数が少なく、さらにウェイの記事が頻繁に掲載されていた事実も相まって結果的にこの批評家の記述を多く取り上げることになったが、ウェイの見解が『ラ・リュミエール』の名を背負って写真と芸術についての思想の大枠を作るのに多大な貢献をしたことは明らかであり、これは彼の個人的見解としてごく限定的に捉えられるべきものではなく、『ラ・リュミエール』という雑誌を代表する芸術観として捉えるべきものである。

さて、『ラ・リュミエール』創刊号においてはこのウェイの「写真術の美術に対する影響」と銘打った連載記事が掲載されている。これは創刊号において写真と芸術というテーマを扱った唯一の記事であり、1851年当時の見解を知るうえで非常に貴重な論述である。ウェイは『芸術家』(*L'Artiste*)や『グローブ』(*Le Globe*)などにも寄稿していた人物であり、彼は写真家ではないが写真の芸術性に好意的な評価をしたことで名を残した批評家である。

しかしここで写真と芸術という問題の場が、今日と『ラ・リュミエール』創刊時とで若干異なっていることに注目する必要がある。

まずこのウェイの記述は、当時すでに著名な写真家となっていたギュスターヴ・ル・グレイが撮影した写真が、1850年のサロンへ作品を出品したものの拒絶されたことに対する憤りから始まる。写真がサロンに公式に受け入れられるべきか否かという論争は1850年代後半に非常に盛んになり、ついに1859年、写真は美術サロンのすぐ隣で展示されることになったものの、このことについては写真擁護派と写真批判派の双方が、不満の声をあらわにすることになる⁷。この件よりさらにさかのぼる1850年、ル・グレイという一写真家個人の試みで

あったにせよ、すでに写真をサロンに出品させようとした動きがあったことは非常に興味深い。我々が特に注目すべきことは、グレイが出品しようとした作品に絵画複製写真が含まれていたことである。

2か月前、新しい紙写真技術のもっとも巧みな実践家の一人、ル・グレイ氏は1850年のサロンの審査団に9枚の画像を送っていた。それらは風景写真と肖像写真で、自然をもとに撮影したもの、そして絵画をもとに撮影したものである⁸。

ル・グレイの作品としては今日、実際の風景を前にシャッターを切った一連の風景写真が有名なのだが⁹、実は彼はこうした風景写真だけでなく、一枚のすでに完成した絵画を撮影し、その絵画複製としての写真を一個の芸術作品として美術サロンへ出品しようとしていた。絵画複製写真を一つの芸術作品としてみなそうとする写真家の行動はル・グレイに限ったことではない。フランス写真協会主催の写真展のカタログを参照してみると、前述したとおり美術サロンと同時に開催されることになった1859年の写真展においてさえ、出品したすべての作品が絵画複製写真という写真家も複数存在する¹⁰。もちろん今日と異なり、オートフォーカスや自動露出といった機能など存在しないため、実在の絵画の魅力をいかに損なわずにモノクロの写真画面上に再現するかという点は写真家個人の技術が試されるものであった。しかし、そうして出来上がった絵画複製としての写真を「芸術」として認めさせようとする発想は、今日においてはあまり理解されないであろう。こうした写真家たちの今日から見れば錯綜ともいえる行動を、写真の黎明期ゆえの混乱という一言で片付けることも可能であるが、ここでは同時代、サロンにおいて有名絵画の複製版画が多く出品され、高い芸術的評価を受けていたことを思い出す必要があるだろう¹¹。写真はこうした版画の伝統を踏襲し、版画の表現形態を模倣することで、版画同様の芸術性を認めさせようとしていたのである。

実際、写真の発表に狂喜する人々を描いたカリカチュア「ダグレオタイプマニア」には、「版画家の為の絞首台」という札のもと、首つり自殺をする版画家たちの絵が描かれていたのだが¹²、写真が版画と同様の表現形態をもつもの、版画にとって代わりうるものとして受け入れる地盤は1840年代からすでに整っていたといえる。当時の写真はモノクロであったため、同じく白と黒の二色で表現される版画というジャンルを真似るにも当然ながら好都合であったこともあり、写真は絵画複製という方法を足掛かりとして、芸術界への進出を試みていたのである。

4

両技術の比較

では具体的にウェイの「写真術の美術に対する影響」の記事の詳細を見ていきたい。まず、ウェイは写真術にはダグレオタイプと紙写

⁷ サロンの隣で開催された写真展について、批判的見解を示したもっとも有名な批評として、ボードレールの「1859年のサロン」があげられる。また一方でこの写真展を擁護しようとした言説として、ルイ・フィギエ「1859年のサロンにおける写真」が存在する。Louis Figuiet, *La photographie au Salon de 1859*, Paris, Hachette, 1860.

この1859年の写真展がサロンの隣で開催されるに至るまでについてはポール・ルイ・ロベールが研究している。Paul-Louis Roubert, « 1859, exposer la photographie », *Études photographiques*, n° 8, 2000.

⁸ Francis Wey « De l'influence de l'héliographie sur les beaux-arts », *La Lumière*, n° 1, 1851, p. 2.

⁹ 特に1856年から1859年にかけて撮影された、「セートの大波(*La Grande Vague à Sète*)」に代表される海の風景写真が知られている。

¹⁰ 一例としてアリナリ兄弟(Alinari frères)、カルデシ(Caldési)、モンテシ(Montéchi)、ビンガム(Bingham)などがあげられる。特にこのビンガムは絵画複製写真を数多く手掛ける写真家として有名であった。ちなみにル・グレイは1859年の写真展では実際の風景をもとに撮影した写真と肖像写真、そして絵画複製写真の三種類を出品することになる。*Catalogue de la troisième exposition de la SFP*, Paris, SFP, 1859.

¹¹ Jean Adhémar, *La gravure*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972, p. 89.

¹² モリセ(Maurisset)によって描かれた「ダグレオタイプマニア(*La daguerréotypomanie*)」(1840)には写真の発明に狂喜する群衆の背後で、この新技術のせいで失業することになった版画家たちが首をつっている様子が描かれている。

真(カロタイプ)二つのプロセスがあることを読者に示す。注目すべきことは、ウェイにとって、より芸術的であると認められるのは紙写真(カロタイプ)の方であって、金属板を用いたダゲレオタイプの方には芸術作品を生み出す可能性を認めていないことである。

おそらく今日では、写真であれ他のジャンルであれ、「芸術的」と評価される作品を生み出せるか否かは各々の芸術家の腕にこそかかっており、このウェイの記事における「ダゲレオタイプ」のように、ある特定の技術を「芸術作品を制作するのに不向きな表現方法」として一方的に決めつけるのは滑稽なことだ、と考えることが一般的かもしれない。しかし、ここでは特定の作品が芸術であるか否か、それが芸術としてどの程度の地位にあるのかを最初に振り分けるのは、その作品の表現媒体が何であるか、という問題であった。このことは決して写真に限ったことではなく、たとえばサロンにおいて水彩画や版画といったジャンルで一作品がいかにも優れていようと油彩画に比べて低い地位に甘んじていたことをみても納得できるものであろう。

写真黎明期において、画家から写真家に転身するケースは当時決して珍しいことではなかった。もちろん、発明されてまだ20年も経過していない写真術は大がかりな機材や化学的知識を必要とするなど、素人にはその扱いは難しかったため写真家は今日よりも「技術者」としての側面が強いものであったが、こうした写真家の中には、画家として最低限の芸術的素養を持ち合わせ、筆をカメラ機材に持ち替えて自らのキャリアの再スタートを切った者も少なからず存在していた¹³。しかしながら、写真家が仮に「芸術家」であったとしても、写真という手段は芸術になりえないといった頭ごなしの批判は後を絶たなかった。そこでウェイは写真という表現手段そのものを芸術になりえないと否定した見解に反対し、紙写真という表現媒体に限っては芸術的に優れていることを主張しようとする。

紙写真はいわば、ダゲレオタイプと本来の意味での芸術との間の懸け橋である。紙上に写し取られるようになり、その仕組みはますます勢いづいている。写真機は、諸効果をまとめあげ、仕上げを単純化し、自然を解釈し、面や線を写し取る際に感性や表情の表現を付け加えるような知性の高みへと達したようである¹⁴。

ウェイが紙写真に期待する芸術性とは、諸効果をまとめあげ、仕上げを単純化すること、そしてカメラの前の光景をそのまま写し取るのではなく、それらを解釈することであった。眼前の光景を写真家自身が解釈する必要がある、という指摘は1850年代後半の写真の芸術性をめぐる論争においても繰り返し強調されることになるのだが、これは非常に抽象的な内容であり具体的に何を意味するのか一言で定義するのは困難である。一方で紙写真に期待する「諸効果をまとめあげ、仕上げを単純化すること」は比較的理解しやすい。それはダゲレオタイプのように眼前の光景をすべて詳細に写し取るのではなく、

画面の全体性を考慮して、不要な細部を描写することをやめることであった。

[...]紙写真は自然を複製する際とてもしなやかである。しばしば紙写真は全体性でもって表現し巧みな巨匠のように細部を無視し、犠牲の理論の正しさを裏付けてゆく。そしてある時は形に、ある時は色の対比に重きを置く。この知的な空想力は金属板上のダゲレオタイプにおいてはずっと制限されている¹⁵。

ウェイはここでは実際の風景を前に撮影した写真についての考察を進めている。紙写真はネガとして紙を使用していたため画像は粗く、クリアな画像を得ることができないという欠点があった。しかし、ウェイはこの欠点を逆手に取り、画像が粗いからこそ芸術的である、という逆説を打ち立てる。そしてカメラの前の光景の細部をごく大まかにしか写し取れないことを、不要な細部に目をつぶって全体性を意識しながら描く巨匠の巧みな筆さばきに例えることで、紙写真の重大な欠点を長所に変えることに成功している。

ここでのウェイは筆さばきが大きな画家の作品と画質が悪いカロタイプとの類似を示しているが、しかし一方で今日の我々は、細部を詳細に書き込む描写で当時人気を博した画家エルネスト・メソニエのような作品と、同じく正確に細部を写し取るダゲレオタイプとの類似についても考慮すべきであろう。写真の芸術性を擁護するためには、画質の粗いカロタイプを取り上げるのではなく、こうしたメソニエのような絵画とダゲレオタイプとの共通性を読者に訴える方法もあったのではないかという指摘もありうるだろう。

このメソニエは画家として名声を確立し、同時代において経済的に成功した画家の一人であるが、しかし実は1846年にボードレールが「1846年のサロン」で画家フランセについて論じる際にメソニエの例を引き合いに出し、こまごまとしたメソニエの描写を批判している。ボードレールによればこうした緻密な描写は「悪趣味であり、過剰に注意を引き付け、愚かな者たちを楽しませる」¹⁶ものとして批難の対象であった。つまりメソニエのような人気の画家も、描写の過度な細密さとそれに対する幅広い人気、これらを理由に芸術として批判される可能性をはらんでいた。ダゲレオタイプもその小さい画像の中の細かい描写を持ち味にしており、さらには技術革新に伴ってより低コストでこの技術が普及すれば、日頃から芸術に不案内で何の関心も持たない層にまで広く浸透し、もはや娯楽の一環として消費される可能性も予見された。つまりこの場合、ボードレールがメソニエを批判したのと同様の方法で、写真技術も芸術として低次に見られる可能性が十分にあった。フランシス・ウェイはこういった危険を回避するため、メソニエのような画風とは離れた存在に写真との類似を求めめる必要性が

¹³ たとえばル・グレイと同様、1850年代初頭から既に著名な写真家であったエドゥアル・バルデュ(Édouard Baldus)は、1840年代後半に写真家となる以前は画家として活動していた。

¹⁴ Francis Wey, *op. cit.*, p. 2.

¹⁵ *Ibid.*, p. 3.

¹⁶ Baudelaire, « Salon de 1846 », *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 483.

あったのであろう。

ウェイは「写真術」として認知されていた二つの技術、ダゲレオタイプとカロタイプのうち、両者の違いを強調し、大胆にも前者の芸術性をほぼ否定することで、後者の芸術性を認めさせようとした。これは「写真術は芸術になりえない」という世間一般の批判をダゲレオタイプ一方に押し付けることで、写真術全体が批判されその権威が失墜するのを避けるための一つの巧みな方法であったといえる。クリアな画像を得ることができるというダゲレオタイプの技術面での長所を芸術的な短所とみなし、一方で画質が粗いというカロタイプの技術面での欠点を芸術的な長所として称揚することで、写真という新技術そのものが芸術でないとした頭ごなしの批判をかわそうとしたのである。そしてカロタイプの画質と巨匠の手が描く絵画との類似を示すことで、絵画と同様の芸術性を写真にも認めさせようとしたのである。

5

制作の速さ

ウェイは芸術と写真というテーマで複数回にわたって考察を加えているが、その中で彼はいくつかの写真の持つ芸術面における利点を挙げている。

服をしっかりと着こんでいるキリスト教徒や北部の土地において制作された裸体像は、どんなに解剖学的見地から完璧に研究されようと、ほぼ動きや生といったものをおざなりにしている。[...]写真術は一秒あれば、一瞬の時間の停止の中で、自由にくつろいだ裸体を撮影することができる。特徴をしっかりとらえられた人物像は、彫刻や人体模型よりもいっそう的確な教えを我々に提供することができる¹⁷。

ここでは宗教的な問題、あるいは単にモデルが寒さに長時間耐えられないという理由で実際の裸体を前に制作することが難しいとされる時にも、実際のモデルを短時間で撮影し、その画像を絵画制作に生かすことが出来る、とウェイは主張しており、写真は「たった一秒で」生き生きとした生身の人物像をとらえることが出来るとしている。1839年、最初の写真が発表された当時は、露出時間に10分前後もの時間を必要としていたため、これはもちろん人間が完璧な一枚の絵画を仕上げる時間に比べれば短いものの、撮影中モデルは一切体を動かすことができなかつたため、当初は自然な人間の人物像はほぼ撮影できなかった。頭部のブレを防ぐ「頭押さえ」¹⁸などの装置に背後から体を拘束されたモデルはカメラの前で不動姿勢を取ることを強いられ、彼らは体をこわばらせ極度の緊張した、少々不自然な表情をカメラに向けている場合も多い。しかしシャッター速度の短縮化によ

り、こうした長時間の不自然な「ポーズ」が不要となると、被写体は緊張から解放され、生き生きとした生身の人間らしさを写真に残すことができるようになる。

こうした撮影時間の短さは、人物の撮影だけでなく、実際の風景を撮影する際にも有益であることをウェイは主張する。

[...]現在、写真術はとてすばやく画像をとらえるため、その実践家もまた、一瞬で最も生氣に満ちた、特徴の際立った、一瞬の表情を撮ることになる。たった一秒で、人のほほえみ、一瞬で表情を陰らせる雲、人物が話し始めようとする瞬時にきらりと瞬く知的な光を、自分のものにすることができるのだ¹⁹。

人間を前にしているときはもちろん、実際の風景を前にしているときも、当然ながら眼前の光景は日の高さや風の動きなどで常に移り変わっていく。風景と手元とをつねに見比べながら制作する人間と異なり、写真は一瞬で、人間にはとらえることのできない偶発的な、瞬間的な美をとらえることができることを今日の我々はよく知っている。スナップショットを駆使したカルティエ・ブレッソンのように、普段我々が目にしているはずの見慣れた光景の、見たこともない瞬間、見たこともない表情を写真は我々に次から次へと突き付けてくる。人間の手がもつ絵筆は一秒にも満たない時間で眼前の光景を再現することは不可能だが、写真は人間の目がとらえられない、瞬時に移り変わる光景を切り取り、偶発性もふくめた一瞬を芸術にかえることができる。

ただし、ここでのウェイは絵画にはない特徴を写真に認めるまでには至っておらず、彼が評価しているのはあくまで短時間で仕事を終わらせることができる、写真の効率の良さのみにとどまっている。こうした「制作の速さ」は写真の持つ重要な利点としてたびたび『ラ・リュミエール』にも取り上げられることになる。制作にとりかかってから数日、数週間といった時間を要することなく、たった先ほどまで我々が眺めていた光景を「過去」のものとして提示することができる写真は、毎日めまぐるしく変化するモードや都市の景観のように、たえず過去を打ち捨て、新しいものを見出していこうとする19世紀の「近代性」の象徴そのものとなる。学術的な目的でなく、私的な目的で写真に好んで撮ろうとする対象の多くは、人の若さであれ、華やかな衣装であれ、いずれは廃れ朽ち果てていく存在であり、その価値の劣化のスピードは驚くほど速い。制作している時間にさえ劣化は進んでいくため、人々はたった今自分が目にした光景を直ちに一つの「過去」として、しかも古さを感じさせないうちにそれを一枚の画像として残してくれる写真に大きな魅力を感じたのである。

こうした「制作の速さ」は写真だけでなく、絵画や版画といったジャンルにおいてもひとつの資質として評価され始めていた。たとえばボードレールが短い時間で正確に対象をとらえるウージェーヌ・ブーダンのパステル画を「1859年のサロン」の第7章「風景画」において評価

¹⁷ Francis Wey « De l'influence de l'héliographie sur les beaux-arts », *La Lumière*, n° 2, 1851, p. 6.

¹⁸ モデルの座る椅子の背もたれ部分に取り付けられ、モデルの頭を背後から固定する装置で、これはグランヴィル(Grandville)の手がけた1842年の挿絵「動物の私的公的生活情景」にも登場している。P.-J. Stahl, *Scènes de la vie privée et publique des animaux. Vignettes par Grandville*, Paris, Hetzel, 1842, p. 163.

¹⁹ Francis Wey, *La Lumière*, n° 2, *op. cit.*, p. 6.

し²⁰、1862年には「エッチングは流行中」でビュランに比べて制作の
手間がかからないエッチングを評価したことはよく知られている²¹。彼
はかの「1859年のサロン」において写真を批判したことで有名である
ため、こうしたボードレールに代表される主張は写真発明以降、手
間がかからず制作時間の短いこの新技術に対抗するために作り上げ
られたものであるかのようにも思われるが、実は芸術における制作の
速さを歓迎しようとする動きは写真誕生以前にもすでに登場している。

たとえば1835年、最初の写真誕生より4年前、『芸術家新聞』
(*Journal des artistes*)においては以下のように述べられていた。

芸術家の若い世代の動きの中では、制作の速さは長所として、ほ
ぼ格言として打ち立てられた。芸術において即興的な制作をしたい
と考えたのだ。習作は気晴らしとなり、実践は娯楽と化した²²。

この表現によれば、この資質は若い世代においてもはやされている
ものであり、伝統的な範疇においては重要視されているものではな
かったものである。制作の速さを芸術制作の現場で評価しようとする
のは比較的新しい発想であり、1835年当時若手として活躍する画
家たちを、まさに19世紀の芸術として前世代と分かつ、一つの特徴
であった。こうして写真の誕生以前に新たに流行し始めていた一つの
特徴である「制作の速さ」を、写真は自らを売り込む手段として積極
的に利用することになる。

実際に『ラ・リュミエール』においては1850年代、制作の速さが写
真の主要な利点として頻繁に取り上げられ、評価されている。1853
年、写真という発明の歴史について再度振り返る記事では、1839年
の『週刊科学アカデミー議事録』にも記述された、最初の写真技術を
アラゴーがアカデミーで報告した際の演説が引用されている²³。

皆様、我々はダゲール氏の発明がもたらす利益を4つの関係のもと
に明らかにしてきました。それらは斬新さ、芸術的有用性、制作の
速さ、そして科学に由来するその貴重な可能性であります²⁴。

ダゲールは最初の写真ダゲレオタイプの発明者のことで、ダゲール
の発明品とはもちろん写真技術のことを指す。ここで写真の利点とし
て挙げられている物のうち「斬新さ」、「芸術的有用性」、「科学に由
来するその貴重な可能性」の3つについては、写真という発明を全く
見聞きしたことがない者にとって、その語を聞いただけではそれが具
体的に何を指しているのか直ちに理解することは難しい。これらの利
点を納得させるためには、この発明に通じた者による解説が必要であ
ろう。一方で「制作の速さ」については他の利点に比べ誰にでも理解
しやすい明らかな利点であったため、この長所は頻繁に取り上げられ
ていくことになる。

1839年のダゲレオタイプ発明当時は10分程度の露出時間を要

したため、後のように「一瞬で」対象を捉えることなどはもちろん困難
だったが、それでも画家が眼前の対象をよく観察し、人の手で一枚
の正確な絵画を仕上げるよりは制作時間が短く済んだため、これは
写真の持つ「制作の速さ」としてすでに注目に値する特質であった。
露出時間の短縮という技術改良に伴い、この特質はますます着目され
ることになる。1854年には以下のように述べられている。

収集家や美術館がどんなに努力しようとも芸術品は、それを所有す
る村落が抱く執着ゆえに、常に地方に散在したままであろう。写真
はその制作の速さでもって、正確な複製をすることで、散らばった
宝を一つに統合することができる。この考えは今日でも夢のように
見えるが、いつの日か実現することであろう²⁵。

散在している美術品を人間の手で一つ一つ正確に模写していくの
は莫大な手間と時間を要するわけだが、写真のもつ制作の速さによ
り、こうした美術作品を一気に撮影し、これらの写真を一か所に集約
させれば、優れた作品を目にするために各地方へ逐一足を運ぶ必要
がなくなるということである。

作品の散在という現在の問題を解決することができる、と述べられ
ているように、ここでは既存の芸術の秩序を大きく変える可能性を写
真に見出しているものの、写真における「制作の速さ」というこの概
念自体は、元をたざせばその起源は写真誕生以前に求められるもの
であった。前述のように写真誕生以前から、画家の持つ制作の速さ
をもはやそうとする動きはすでに始まっていたのであり、19世紀初
めに起こりつつあった芸術の新しい流れの延長線上に、写真は芸術
とのかかわりを打ち立てようとしていたのである。

写真という発明品は19世紀を代表する発明品として認識され、最
新のモードを身にまとった人々や新しい科学技術の登場で変容しつ
つある人々の生活を、世紀を通じて画像に残し、まさに近代化の象
徴となったわけだが²⁶、芸術とのかかわりについて論じられる際、写真
はあくまで旧来の芸術の枠の中にとどまろうとしており、その古い枠を
根本から打ち壊そうとはしていなかった。『ラ・リュミエール』において
頻繁に打ち出されていくことになる「制作の速さ」という写真の長所
についても、ウェイに始まる写真擁護者たちは絵画においてもはやさ
れていたこの新しい動きを写真にも当てはめようとする中で、「芸術
と写真」という場における写真の地位を高めようとしていたのである。

²⁰ Baudelaire, « Salon de 1859 », *Œuvres complètes II*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, p. 665.

²¹ Baudelaire, « L'eau-forte est à la mode », *ibid.*, p. 735.

²² *Journal des artistes*, n° 25, vol. 2, 1835, p. 386.

²³ *Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des sciences*, t. 9, 1839, p. 266.

²⁴ « Séance de l'Académie », *La Lumière*, n° 42, 1853, p. 166.

²⁵ Paul Nibelle, « Beaux-arts, des émaux », *La Lumière*, n° 8, 1854, p. 31.

²⁶ デュ・カンは1851年初出の有名な「近代の詩」において、麻醉として用いられたクロロフォルムや暗い夜の闇を明るくするガス等に代表される当時の先端技術の一つとして写真を挙げており、これらによって近代化される社会を称揚している。Maxime Du Camp, *Les chants modernes*, Paris, Bourdilliat, 1860, p. 184.

フランシス・ウェイは雑誌の創刊から約1年間、頻繁に『ラ・リュミエール』に記事を著しており、写真と芸術の関係を好意的にとらえた彼の主張が黎明期の写真美学の形成に大きな役割を果たしたことは疑いの余地がない。創刊年である1851年の『ラ・リュミエール』においてウェイがいち早く写真の芸術的な可能性を認めたことで、この表現手段を一つの科学技術にとどめることなく、芸術という分野へ進出させようとする動きがここに始まることになった。

フランシス・ウェイが手がけた『ラ・リュミエール』における写真と芸術に関する記述は多くの人間に読まれることになり、一例を挙げれば、のちに19世紀後半に活躍する科学普及者ルイ・フィギエが一つの科学として写真を扱う際にも頻繁に引用されることになる²⁷。科学技術について専門的知識をもたない一般人が安心して受け入れられるような科学普及本を著していた科学普及者が写真美学について語る際に利用したほど、この写真専門誌で展開される考察は正統で信用に足る出典として理解されていたことがわかる。

特に『ラ・リュミエール』の創刊年である1851年に、ダゲレオタイプとカロタイプを区別し、写真の芸術性は細部を詳細に写し取ることでなく、むしろ詳細を切り捨てることで全体性を表現することにある、としたウェイの主張は、写真史において重要な意味を持つことになった。この理論は写真における「犠牲の理論」と呼ばれることになり、写真を一つの科学技術にすぎないとみなす見解に対する反論として、信奉されていくことになる。写真に芸術的な価値をいち早く認めたという点でウェイの試みは画期的であり、これは写真史においても注目すべきものであるが、ウェイは写真が芸術たりうるためには、絵画と類似していること、絵画における表現方法を写真が真似る必要があると判断した。ウェイから始まり、『ラ・リュミエール』において幾度も写真の長所として述べられる「制作の速さ」についても、これはすでに絵画という既存の枠の中ですでにはやされていた資質を写真に取り入れたものであり、写真は絵画という既存の枠の中に入りこむことで、自らの地位を高めようとしていた。結局ウェイは絵画を中心とした既存の芸術の在り方を超え出ようとはせず、写真がもつ、絵画にはない新しい芸術性を主張することはできなかったのである。

さらに、写真の芸術性を評価しようとする流れを切り開いたウェイの言説であるが、彼の理論はむしろ後の写真美学の発展にマイナスの要素を残したことも否定できない。彼の展開した「犠牲の理論」は、写真という表現手段に好意的な評価を下してはいるものの、紙写真をその画質の悪さゆえに芸術的であると評価するものであった。そもそも紙写真における画質の悪さは改良を急ぐべき重要な点であり、実際に多くの技術改良がおこなわれていたが、ウェイの発言はこうしたさらなる技術進歩を目指す動きに逆行するものであった。化学薬品や新技術の力でよりクリアな画像を得ようと「進歩」へ向かう科学のベク

トルに対し、ウェイはその動きを押しとどめ、未熟な技術であるがゆえに美しいとする「芸術」のベクトルを打ち出してしまった。ウェイが提唱したこの「犠牲の理論」が、皮肉にも写真における「科学」と「芸術」が真っ向から対立する流れを作ってしまったことは決して否定できない。もちろん「美術、写真術、学術」という副題のもと、『ラ・リュミエール』は科学という分野においても、そして芸術という分野においても、写真の活躍の場を広げることを目標に掲げて創刊されたものであるが、しかしながらそこで発せられたウェイの考察は写真における「科学」と、写真における「芸術」が同時に発展していくことは困難であること、科学と芸術は対立しあうものであるという構図の下書きをすることにつながるものであった。のちにボードレーが「1859年のサロン」での有名な写真批判のくだりにおいて「詩と進歩は本能的な憎悪から憎しみあう野心的な二者である」²⁸と訴え、詩学と進歩、芸術と科学を対峙させることで写真は芸術たりえないことを主張したが、芸術と科学との間を結び付けるどころか、むしろ写真がこの両者の立場の違いを際立たせることになってしまうのも、『ラ・リュミエール』のウェイの考察から始まる流れだとみなすことは決して誤りではないだろう。

フランシス・ウェイの考察は、写真専門誌という公の場でその芸術性を擁護したことで、写真を芸術という方向へ押し出していくための重要な一歩となったが、しかしその一方で、この表現手段が芸術として今後発展していく際に大きな障害となりうる要素を同時にはらんでいた。写真を芸術として認めるべきか、その芸術性をいかに定義するべきかといった論争はボードレーの写真批判「1859年のサロン」に代表されるように1850年代を通じて益々白熱していくことになるが、そうした賛否両論、雑多な議論が生み出されることになったのも、写真の芸術性をフランス初の写真専門誌で最初に擁護したウェイの記事が、すでに相反する二つのベクトルを抱え、ともすれば内部から破綻しかねない一種の危うさを秘めていたからであり、その危うさゆえに、写真の芸術性を擁護する側と批判する側、この両方の動きをかき立てる可能性が隠されていたからである。

²⁷ この科学普及者ルイ・フィギエ(Louis Figuier)は19世紀を代表する科学技術の概要や誕生の歴史を、啓蒙も兼ねた娯楽として一般市民に向けて本や雑誌として提供して人気を博した人物である。

²⁸ Baudelaire, « Salon de 1859 », *op. cit.*, p. 618.

La valeur artistique des premiers procédés photographiques.

Articles extraits de *La Lumière*

Kanako MAKINO

La Lumière : Beaux-arts, héliographie, sciences est le premier périodique consacré à la photographie à paraître en France en 1851. Après l'apparition mémorable du premier procédé photographique, le « daguerréotype » en 1839, cette invention se propage au fur et à mesure dans le pays. Le but de ce périodique est de faire connaître aux lecteurs, y compris aux amateurs de la photographie, les nouveaux usages et possibilités de cette invention pour lui donner un meilleur statut dans le domaine des sciences et des beaux-arts. En s'appuyant sur les premiers discours de *La Lumière*, cet article vise à analyser comment la qualité artistique de la photographie était évaluée à une époque où la photographie était encore une technologie naissante.

Il va de soi que les situations techniques de la photographie au XIXe siècle étaient très différentes de celles d'aujourd'hui. En 1851, année de la parution de *La Lumière*, le « daguerréotype » et le « calotype » étaient les procédés photographiques principaux. Le premier consiste en une image sur une plaque métallique qui ne peut être reproduite. Par contre, le second est un procédé négatif-positif en papier grâce auquel on peut obtenir plusieurs images d'après un cliché.

Toutefois, l'impossibilité de reproduction du daguerréotype n'était pas vraiment considérée comme un problème. L'avantage du daguerréotype était la netteté de l'image, bien que sa plaque métallique soit lourde. Par contre, les images du calotype, qui étaient moins précises, pouvaient se conserver en grand nombre sous un faible volume, car le matériel utilisé est en papier. Comme ils avaient chacun leurs avantages, ces deux procédés étaient jugés équivalents et employés parallèlement, satisfaisant à des exigences différentes.

En outre, la situation de la photographie dans le domaine des beaux-arts en 1851 était aussi bien particulière, car les photographes contemporains allaient jusqu'à considérer la photographie de la reproduction d'après peinture comme un art. Les images photographiques du portrait, du paysage réel et aussi de la reproduction de peinture étaient présentées à l'exposition de la photographie en tant qu'œuvres d'art. La raison est la suivante : comme les gravures de reproduction des peintures étaient diffusées avec succès dans les beaux-arts au XIXe siècle en France, les défenseurs de la photographie ont cherché à imiter ce genre de gravure pour lui conférer la même valeur artistique.

Dans le premier numéro de *La Lumière*, Francis Wey analyse le problème de l'art et de la photographie sous le titre de « L'influence de l'héliographie sur les beaux-arts ». Cet auteur n'est pas photographe, mais il est l'un des premiers à avoir tenté de faire admettre la photographie comme un art.

En comparant dans un premier temps les images du « daguerréotype » et du « calotype », Francis Wey a expliqué que ces dernières, qui ne pouvaient pas représenter les images nettes, étaient toutefois plus artistiques que les premières, en raison de la ressemblance du calotype avec la peinture d'un artiste habile. D'après son écrit, le calotype « procède par masse, dédaignant le détail comme un maître habile » pour l'effet total d'une image. Cette analyse de Wey, connue sous le nom de « théorie des sacrifices », considère le calotype comme un art en raison de son image moins précise par rapport aux images du daguerréotype.

Par ailleurs, Francis Wey a regardé la rapidité de l'exécution de la photographie comme une qualité importante dans le domaine des beaux-arts. D'après lui, pour le procédé photographique, « une seconde nous suffit » pour saisir la physionomie du modèle vivant ou le paysage fugitif. En fait, même avant l'apparition de la photographie en 1839, la « rapidité d'exécution » des peintres commence à être appréciée par la jeune génération des artistes au début du XIXe siècle. De ce fait, Wey a tenté d'appliquer cette nouvelle notion dans les beaux-arts à la photographie, cherchant à valoriser son statut pour l'élever à un art à part entière.

Comme Francis Wey a écrit plusieurs essais consacrés à la relation entre la photographie et l'art dans *La Lumière*, il est certain qu'il a contribué à former l'esthétique de la photographie naissante au XIXe siècle. Ainsi, les articles qu'il a rédigés dans *La Lumière*, sont souvent cités dans les écrits des livres de vulgarisation de la science, qui considèrent la photographie comme une des inventions principales du XIXe siècle.

Certes, Francis Wey a été l'un des premiers à tenter d'apprécier l'image photographique comme un art dans les années 1850, mais il a envisagé la valeur artistique de la photographie dans le cadre traditionnel, appliqué principalement à la peinture. Comme il croyait que les photographes artistiques avaient besoin de respecter les codes de représentation de la peinture traditionnelle, il n'a pas recherché dans la photographie des spécificités propres à cette invention mécanique.

De plus, la « théorie des sacrifices » que Francis Wey a proposée dans *La Lumière* était un argument qui exige la valeur artistique du calotype en raison de son image moins nette, qui était une « imperfection » du point de vue technique. Comme le flou du calotype était un grand défaut auquel il fallait remédier selon les chimistes qui cherchaient à perfectionner les techniques de la photographie, la théorie d'esthétique de la photographie proposée par Wey s'est opposée à l'avancement de la science. En conséquence, l'essai de Wey nous a montré deux directions opposées : celle de la science, visant à une innovation constante, et celle de l'art qui au contraire résiste à l'avancement de la technique.

Il est certain que ce périodique, *La Lumière*, avait pour but d'encourager le développement de la photographie dans le domaine de la science et aussi de l'art, avec le sous-titre de « Beaux-arts, héliographie, sciences ». Cependant, loin de lier ces deux notions, ses écrits sur l'esthétique de la photographie dans *La Lumière* ont plutôt eu pour effet de souligner leurs divergences et spécificités.