



「現代写真国際展」 (1936年) についての一考察

磯谷, 有亮

(Citation)

近代, 127:51-80

(Issue Date)

2023-09

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/0100483368>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/0100483368>



「現代写真国際展」(1936年)についての一考察

儀 谷 有 亮

序

1920～30年代は写真の発明100周年にあたる。現存する世界最古の写真《ル・グラの窓からの眺め》は、フランス人発明家ジョゼフ・ニセフォール・ニエプスによって1827年ごろに制作された。ニエプスは1833年に没するが、彼の共同研究者であったルイ・ジャック・マンデ・ダゲールの開発したダゲレオタイプが1839年に公表され、世界で初めて実用化に成功した写真の技法となった。同時期にイギリスでは、ウィリアム・ヘンリー・フォックス・トルボットによりカロタイプが開発された。ネガ・ポジの技法であるカロタイプは、その後のアナログ写真の原型となる。これらの発明から約1世紀を経た1920年代後半から1939年までは、まさに写真の歴史において記念すべき時期だった。

それに合わせて写真の歴史を振り返る展示が欧米各地で数多く見られた。1929年にシュトゥットガルトで開催された「映画と写真」展は、構成主義やバウハウスの芸術家による実験的写真が大々的に展示された場として知られているが、同展の最初のセクションは写真の回顧展示にあてられていた¹。(図1)1937年にはニューヨーク近代美術館で写真の大回顧展である「写真1839～1937」展が開催されている。(図2)同館の図書館司書を務めていたボーモント・ニューホールが組織したこの展覧会とそのカタログが、第二次世界大戦後に整理される写真史の基礎を形作ったことは周知の通りである²。

このニューヨークでの展覧会の前年、パリでは「現代写真国際展」と題する展示総数1700点を超える大写真展が、1936年1月16日から3月1日まで約1ヶ月半にわたり開催された³。(図3)写真の発明国の1つであるフランスで

は1920～30年代を通して様々な記念の催しが開かれていた。ニエプスの没後100年にあたる1933年は「ニエプス年」と呼ばれ、彼の出身地であるシャロン＝シュル＝ソヌへの巡礼が行われた。ダゲレオタイプ公表100周年の1939年にはソルボンヌ大学で写真の発明を記念する式典が開かれた⁴。写真の歴史を振り返る展覧会も複数開催されており、1925年にフランス写真協会の主催した「写真100周年回顧展」、1933年のブロン画廊での「フランスにおける写真イメージ ダゲールから今日まで」展が主たるものとして挙げられる。「現代写真国際展」はそれらの中で最大規模のものであり、約600点の歴史的写真を扱った「回顧部門」と、1100点以上の同時代写真を展示した「近代部門」で構成されていた。

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⁵。同時代の批評家ジャン・ヴェトウイユが述べるように、同展はフランス美術とそれを支える美術館という制度の中で、写真が「その正当な位置」を認められたことを示し、「これまでフランスで写真の技術／芸術に捧げられたものの中で最も重要な展覧会」と位置付けられた⁶。

ところがのちに詳しく述べるように、本展はその規模の割に歴史的な重要性に欠ける展覧会として扱われてきた。写真100周年という時期のゆえに、先行研究の議論は「回顧部門」を中心としている。そこには写真の1世紀の歴史を網羅するような豊富な作例が展示されたが、その展示構成やキュレーションは歴史意識の欠如した中途半端なものであったという批判的な評価が下されている。一方の「近代部門」についてはその内容がほとんど検討されていない。しかし展覧会のタイトルが「現代」写真国際展であること、同時代写真の展示数が過去の写真の倍数近いものだったことを考慮すると、主催者側の主眼は「回顧部門」ではなくむしろ「近代部門」の方であったと言える。それゆえ、「近

代部門」の詳細な分析は、本展全体の歴史的意義をより正確に把握することにつながるだろう。そこで本稿ではパリの装飾美術館アーカイヴ所蔵の一次資料に基づいて、「近代部門」の全体像を明らかにするとともに、特に本展覧会の開催主体の意向に着目し、「現代写真国際展」を同時代のフランスにおける写真の位置づけの変化というコンテキストと関連づけて考察する。

「回顧部門」

まず「回顧部門」と先行研究について確認しておこう。このセクションには合計13の公的・私的コレクションから貸借された、主に19世紀の写真が約600点展示されていた⁷。(図4) これらの写真はパリのフランス写真協会、ロンドンの王立写真協会を筆頭に、それ以前ほとんど公開されてこなかったヴィクトル・バルテルミー、アンドレ・ジル、ジョルジュ・シロらのフランスの個人コレクションから提供された。ここには1827年制作のニエプスのエリオグラフィ、1839年のダゲレオタイプ、トルボットのカロタイプをはじめ、イポリット・バヤールの直接陽画、ナダールによる肖像写真、ジュリア・マーガレット・キャメロンやヘンリー・ピーチ・ロビンソンらヴィクトリア朝イギリスの芸術写真、エドワード・マイブリッジのクロノフォトグラフィなどが展示されていた⁸。これらに加えて、ダゲレオタイプのカメラ、ダゲレオタイプの公表演説を行った政治家・科学者のフランソワ・アラゴとダゲールの間でやりとりされた書簡などの歴史的資料も合わせて陳列されていた。

特定の個人名と結びつき、現在でも写真史の重要作例とされる上記のような写真群のほか、アマチュア写真家の写真アルバムや写真が組み込まれたアクセサリー類など、今日「ヴァナキュラー」な写真として盛んに議論されているものも展示に含まれていた⁹。また美術作品の複製写真やファッション写真も数多く出品され、「近代部門」にまで目を向ければ科学写真や天体写真なども見られた。ここでは1世紀の間に登場した多種多様な写真を包括的に展示することで、こ

のメディアムの歴史の「完全な総括」を提示することが目的とされていたのである¹⁰。

こうした包括的な写真の展示は、歴史を網羅するという意識だけでなく両世界大戦間期の写真理解を反映してもいる。ラーズロー・モホイ＝ナジの『絵画・写真・映画』（1925）やフランツ・ローとヤン・チヒョルトの『フォト・アウゲ』（1929）に示されるように、当時の社会の機械化に伴い、写真という機械技術のもたらす視覚経験が新しい時代を象徴するものとしてもはやされた。それは写真という営為全体の総合的な再評価につながり、それまで芸術の文脈で真剣な検討の対象となつてこなかった記録写真や科学写真などが注目を集めるようになったのである¹¹。

しかし、写真史家エレオノール・シャリーンが指摘するように、この展覧会は展示総数や出展物の幅こそ優れていたものの、写真についての歴史的ナラティブの形成にはほとんど寄与しなかった¹²。写真発明100周年に合わせて、各地で写真の歴史の編纂も積極的に試みられた。今日でも写真史の基礎文献として参照される、ジョルジュ・ポトニエの『写真発見の歴史』（1925）や、ジゼル・フロイントの『19世紀フランスの写真：社会学的・美学的試論』（1936）はその最たるものである¹³。写真の歴史を技術発展史として扱う前者、社会的機能の変化に基づいて記述しようとする後者のような取り組みに対して、この展覧会の「回顧部門」は、何ら特筆すべき歴史観を示さなかったとシャリーンは論じる。

その展示写真（図4）を見ると、「回顧部門」では一つ一つの額の中に複数の写真が収められるとともに、個々の写真を吟味することが困難なほど窮屈な状態で展示されているのがわかる。この展示に一見して明確な意図を読みとることは難しい。事実、これらの写真は、制作年、写真の技法や様式、あるいは写真家の名前などに基づいて展示されたわけではなく、それらを貸借したコレクターおよび組織ごとにまとめられていた¹⁴。ここでは写真の歴史を語ろうと

する意識はほぼ見られず、ただ膨大な量の写真が平板に陳列されるにとどまったのである。

開催主体シャルル・ペニョ

一方、「近代部門」の展示写真（図5～7）を見ると、これら2つのセクションはまるで別の2つの展覧会であるかのように大きく異なる様相を呈している。その理由を考える前にまずはこの展覧会の開催主体がどのような人物だったかを明らかにしておきたい。

本展の立案者であると同時に、作品の選定から関連出版物の刊行など、展覧会組織に関わるほぼすべての業務を取り仕切り、その内容や方向性について大きな影響力を発揮したのが、戦間期フランスで写真の振興を担った中心人物の一人、シャルル・ペニョ（1898-1983）である。ペニョは19世紀半ばから続くフランスの活字鑄造会社であるペニョ社の創業者、ギュスターヴ・ペニョの孫にあたる。同社はその2代目であり、シャルルの父であるジョルジュ・ペニョの代にその知名度を高めた。ジョルジュは既存の活字のストックの拡張に加え、同時代の美術動向であるール・ヌーヴォーの美学を反映した「オリオル」など新しい書体のリリースを積極的に行った。それによりペニョ社は「フランス印刷業界の心臓」¹⁵と形容されるほどの地位を獲得した。同社はその後1932年に、元々はオノレ・ド・バルザックの創設した印刷会社であり、当時ペニョ一族の親類が経営していたドゥベルニー社¹⁶と合併し、フランス最大の活字鑄造会社、ドゥベルニー・エ・ペニョ社（以下、DP社）となった。シャルル・ペニョはDP社で芸術監督を務めていた人物である。彼は特にポスター作家のA.M.カッサンドルとの協働で、「ビフェール」（1928）、「アシエ」（1931）、そして「ペニョ」（1937）といった、両世界大戦間期のフランスを代表する書体デザインを多数リリースした。第二次世界大戦後も積極的に新たな書体を発表したペニョは、フランスのタイポグラフィ、グラフィックデザインの歴史にお

ける重要人物の一人である。

一方、写真史の分野において彼の名は、本人がディレクターを務めたグラフィックアート誌『アール・ゼ・メティエ・グラフィック』（1927～1939、以下『AMG』と呼ぶ）、そしてその年刊写真集である『フォトグラフィ』（1930～1939）（図8）とともに知られている¹⁷。1930年3月に『AMG』の特別号として刊行された『フォトグラフィ』は、1920年代半ばからドイツや中東欧で隆盛した実験的なモダニズム写真の手法をフランスではじめて集成した出版物である¹⁸。極端な見上げや見下ろしの構図、大胆なクロースアップ、ネガティブ・プリントや多重露光、カメラを使わないフォトグラムといった実験的手法は、1920年代半ばにドイツのパウハウスで起こった「新しい視覚」の運動や、新即物主義の写真家たちによって用いられ、写真固有の表現としてもてはやされた。対して同時期のフランスでは、絵画や版画の模倣や、ゴム印画などのプリント技法の使用により「芸術的」な外観を付与された19世紀的な写真がまだ支配的であった。『フォトグラフィ』はそうした当時のフランス写真界に「爆弾」のようなインパクトをもたらした出版物である¹⁹。同書は高い人気を博し1939年まで年刊で継続することになる。10年の刊行期間に、フランス国内外の同時代写真家450名以上の作品を掲載した『フォトグラフィ』は、同時代の写真シーンの状況を反映する出版物として位置付けられる。

また『フォトグラフィ』以外にも、ペニョは特に1920年代後半から1930年代半ばにかけて広告写真スタジオの経営、アマチュア向け写真雑誌の刊行、ブラッサイの『夜のバリ』（1932）を含む多数の高品質な写真集の出版と、数多くの写真関連事業を手がけている。本稿の主題である「現代写真国際展」もそのうちの一つに数えられるものである。

「近代部門」

「現代写真国際展」というタイトルが示すように、この展覧会最大の目的は、

同時代に制作された写真を可能な限り国際的な規模で概観することになり、開催にあたっては仏、英、独の三ヶ国語で公募がなされた。その結果、フランス、イギリス、ドイツをはじめとするヨーロッパ諸国、アメリカ、そして中国や日本にまで至る 20 以上の国と地域から、合計 3000 点にのぼる作品の応募があったという。応募総数があまりに多かったため選考に時間がかかり、当初 1935 年秋に予定されていた開幕は翌年 1 月までずれ込むことになった。また、アメリカのマargaret・パーク＝ホワイトを含む複数の写真家が、応募締め切りに遅れて作品を送付しているが、応募点数が多いことを理由に参加を断わられてもいる²⁰。

その後、ペニョを含む審査員による数ヶ月にわたる協議の結果、1109 エントリーの写真が「近代部門」に展示されることになった²¹。そこにはブラッサイ、モーリス・タバール、アンドレ・ケルテス、フローランス・アンリ、フランソワ・コラル、マン・レイ、エドワード・スタイケン、ロール・アルバン・ギヨラ、今日でも広く名の知られる写真家や芸術家の作品が展示された。彼らに加えて、フランスからはピエール・ブーシェ、ロジ・アンドレ、ノラ・デュマ、レミ・デュヴァル、ロジェ・シャル、フランス以外ではハンガリーのエルノ・ヴァダス、ドイツのハイン・ゴルニーなど、現在では知名度がやや低い、当時名を馳せた写真家たちの作品も多数含まれていた。

この出展者の顔ぶれに関して、アメリカのキュレーター、マリア・モリス・ハンバーグは、戦間期のモダニズム写真の発展を牽引した前衛的な写真家や芸術家の名が見られないことを指摘する²²。とりわけエル・リツキー、アレクサンデル・ロトチェンコらソ連の構成主義者、モホイ＝ナジ、ヘルベルト・バイヤーらバウハウスに連なる芸術家の不在のため、この展覧会は同時代の写真の全体像を捉えるには不十分なものであったと彼女は論じる。

彼らの不参加は事実ではあるものの、ハンバーグの評価はこの展覧会、そして当時のフランス写真界の実情を正確に捉えたものとは言い難い。まずソ連の

構成主義の写真は、1920年代末にフランスに新しい写真の動向が流入したのちも、本国ではほとんど紹介されてこなかった。フランスにおいて新しい写真の表現はもっぱらドイツと中東欧諸国に由来するものだったのである。また彼女の名指しする芸術家たちが用いた実験的な手法は、フランスにおいて流入当初は人気を博したものの1930年代前半の時点ですでに影響力を失ってもいた²³。美術館アーカイヴの資料には応募者の名簿が残されているが、そこにハンバーグの挙げた前衛芸術家たちの名前は見当たらず、彼らはそもそも募集に応じてすらいなかったことも理解できる。当時のソ連、ドイツ両国の政治状況を考えると、彼らが参加を検討することが不可能であった可能性もあるだろう。

同時代の美術批評家のジャック・ゲヌヌは、この展覧会に作品の展示が見られなかった重要人物としてロトチェンコやモホイ＝ナジではなく、サーシャ・ストーン、マルティン・ムンカーチ、ジョージ・ホイニンゲン＝ヒューン、エミール・オッター・ホッペらの名を挙げている²⁴。このやや折衷的で、相互に異なる作風を示す写真家のラインナップは、ハンバーグの指摘とは大きくずれるものである。したがって、この展覧会に前衛芸術家たちの写真が含まれていないという批判は、そもそも当時のフランスでの写真を取り巻く実情や同時代人の認識とは符号しないと言える。

ここで着目すべきはこの展覧会の主要な出品者には、それまでにベニョの『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、287の出展者のうち、104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10点以上の作品展示がなされた写真家が計14名いるが、そのうち12名はアルバン・ギヨ、ゴルニー、シャルやスタイケンら『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、ベ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²⁵。装

飾美術館の本展担当者であったアシスタント・キュレーターのルイ・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²⁶。実際にペニョから彼らに直接参加の案内も送られていたようである。このように見てくると、同展はペニョが1920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ったとすることができる。

グラフィックアート展から写真展へ

本展の開催経緯とペニョのこの時期の活動内容をたどると、この展覧会が同時代のフランスにおける写真の位置づけの変化を反映するものでもあったことが見えてくる。ペニョがメットマンにこの展覧会の前身となる企画を最初に提示したのは、1933年5月24日のことである。同日付の書簡でペニョは、フランスにおける「グラフィックアートの存在を示すための初の公式の一大行事²⁷」としての展覧会を開催できないかと打診し、展示内容の具体案を示している。先述のように、ペニョの本業は当時のフランス最大の活字鋳造会社、DP社の芸術監督であり、彼は1920～1930年代のフランスのタイポグラフィと印刷文化の近代化に多大な貢献を果たした。それゆえ、当初の企画案では写真ではなく、「タイポグラフィの試案と新しい書体デザイン」、「印刷技術の進歩」、「本の表紙」といった項目が展示の中心となっている²⁸。つまり、最初の企画ではペニョがディレクターを務めた雑誌である『AMG』のタイトル通り、「グラフィックアートとそのメティエ」を総括するような展覧会が企画されていたのである。

この企画原案の最後に、ペニョは写真を扱った「小部門」を設けることを提案している。しかしそれは「写真がグラフィックアートの中に場所を見出したことを思い起こさせるためだけ」のものであり、あくまで付随的な展示が想定

されていた²⁹。したがって、この段階では1936年のような写真単体での大展覽会は構想されてはいなかった。両世界大戦間期の写真がグラフィックアートや印刷文化の文脈に依存する形で発展したことは昨今の研究で盛んに議論されている³⁰。写真製版技術の進歩に伴い、写真は当時最先端のマスメディアであるグラフ雑誌（図9）や、爆発的に増加した広告（図10）といった紙媒体の上に印刷され広く流通した。そこでは写真は単体で提示されるよりもむしろ、文字や別の写真、あるいはその他のイメージと組み合わせられ、近代的なページレイアウトやグラフィックデザインの不可欠の要素として発展していったのである。ここでのペニョの発言はそうした状況を反映するものであり、写真を独立した形ではなく、あくまでグラフィックアートの一環として展示しようとしていたことがうかがえる。

ただしここで誤解してはならないのは、ペニョが写真そのものの重要性を低く見積もっていたわけではないということだ。同じ書簡の中で彼は「それ〔写真〕には、それだけのための展覽会が必要だろう³¹」と述べている。この記述はペニョがこの時点ですでに、写真をそれ自体独立した分野としても評価していたことを示している。

写真そのものための展覽会は、その後2年を経て現実のものとなる。メットマンは1933年5月29日付の書簡でペニョに返事をし、開催に意欲を示している。装飾美術館のアーカイヴにはそれ以降、1935年2月13日の書簡まで、ペニョとメットマンの間のやりとりは残されていないが、この1935年の書簡では当初のグラフィックアート展の企画が放棄され、「国際的な写真展」を開催する旨が明言されている³²。パリ、フォルネー図書館所蔵のペニョ一族のアーカイヴにもこの件に関する記録は残されておらず、この方針転換の詳細な理由ははっきりとしない。しかしそこには、1930年代半ばに『フォトグラフィ』に見られた写真の扱いの変化が深く関わっていると考えられる。

すでに拙稿で指摘したように、1930年代半ばのフランスではグラフィック

アートの文脈から写真を切り放そうとする動きが活発化していた³³。先述のようにモダニズムの実験的写真の手法は1930年の『フォトグラフィ』によってフランスに大々的に紹介された。その新奇さゆえに人々の目を引く実験的写真の手法は、フランスへの流入と同時に広告やグラフ雑誌に取り入れられた。(図9、10)しかしこれらの印刷諸媒体が氾濫するにつれ、質を度外視した写真が大量生産され、表現も次第に陳腐化していく。その反動として、写真を独立した審美的なイメージとしてこれらの紙媒体のメディアから分離させ、芸術的営為としての価値を問い直そうとする態度が顕著になるのである。『フォトグラフィ』の1934年刊行号に掲載された文章の中では、「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？」³⁴と述べられており、2種類の写真が明確に区別されていることが理解できる。

「現代写真国際展」の「近代部門」の展示(図5～7)を見ると、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る。「回顧部門」の窮屈な展示とは対照的に、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。完全なホワイト・キューブ型の展示とはいかないまでも、作品としての写真を鑑賞させることに主眼を置いた構成になっていたことが展示写真から見て取れる。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、「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だろう。

写真をグラフィックアートから分離する態度は、写真を紙媒体の上に刷られたイメージとしてではなく、実体のある物として扱うことにもつながっている。折しも1934年から35年にかけて、ペニョは実物の写真プリントに触れるいくつかの重要な機会を得ていた。1934年10月、ペニョはパリのフランス写真協

会の年次写真展である「写真芸術国際サロン」に審査員として招かれ、そこで700点に及ぶ写真の展示に携わった。これは彼が大規模な写真展に関わった最初の機会である。彼は1931年以降、『フォトグラフィ』の発売に際して、掲載写真の展覧会を行っていた。しかしそれらは写真と並んで、写真集の紙のページも独立した写真のように展示される折衷的な展覧会だったようである。また会場は、プレイアード出版のギャラリーや、いくつかの画廊など、比較的小規模な展示スペースだった³⁵。こうした1934年以前の展示での写真の扱いや展覧会の規模を考えると、フランス写真協会のサロンへの参加が「現代写真国際展」のような大規模写真展開催の直接のヒントとなった可能性は高い。

また同年12月から翌1935年の1月にかけて、ペニョはフランス最大規模の写真の個人コレクションである、ガブリエル・クロメールのコレクションと関わることになる。フランス最初の写真コレクターの1人であるクロメールは、1934年に没した。それに伴い、夫人のマリ・クロメールがフランス政府にコレクションの買い上げを依頼する。そこで写真に広く携わり、政財界にも顔の利く存在であったペニョが、美術総監のジョルジュ・ユイスマンの依頼を受け夫人との折衝の任につくことになったのである³⁶。

交渉は残念ながら失敗に終わるものの³⁷、ペニョはこれを通して写真そのもの、そしてその美術館展示への関心をさらに強めたものと考えられる。発明100周年に際して写真がフランスの文化遺産として認識され始めると、写真を専門に蒐集・保存する美術館の設立を求める声が高まった。他に先駆けて1920年代からその主張を展開し、この運動の中心となっていたのがクロメールその人だった³⁸。ペニョもこの動きを明敏に察知していたようで、1933年の『フォトグラフィ』の巻頭には、批評家のルイ・シェロネによる「写真の美術館のために」という論考が掲載されている³⁹。

グラフィックアートの構成要素として紙に印刷される写真から、物としての写真への関心の推移は、1930年代半ばのAMG社の出版物に両者の中間に位置

するような写真集が複数登場することにも反映されている。1933年のサーシャ・ストーン『女』、レミ・デュヴァルが編集を担当した1936年の『28の裸体習作』がその顕著な例である（図11、12）。これらの出版物は一般的な写真集と異なり綴じられておらず、それぞれのページはまるで写真プリントであるかのように、一枚一枚独立した状態で収められている。これらの購入者たちは各プレートをあたかも実際の写真のように手に取り、独立した作品として鑑賞し、場合によっては額装して壁面にかけて展示することすら可能だっただろう。

紙面の束縛

物としての写真を重視する態度は、本展が写真の展示だけでなく販売の場としても想定されていたことによっても印象付けられる。実際にどの程度の成果を上げたかは不明だが、「現代写真国際展」の募集要項には、展示の期間中に作品に買い手が見つかった場合の規定も記されている⁴⁰。1935年に、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、写真プリントの売買に対する意識が高まっていたことがわかる。

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。これはとてもあっぱれなことだ。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。この点については、プリントに番号を振る、枚数を制限する、ネガを破棄する、あるいはたった一枚しかプリントしない、といったことが好ましいだろう。ああ！作品の希少性はその芸術的な力を増幅させるのだ！⁴¹

しかし当の開催主体であり、この展覧会全体を取り仕切ったペニョの関心は、写真そのものの販売ではなく、むしろ自社の写真集の売上げをいかに伸ばすかにあったようである。1935年のメットマンとの一連のやりとりの中で、ペニョは展覧会の開催時期を秋頃にするのをしきりに主張している。その理由として彼は毎年秋頃に刊行されていた『フォトグラフィ』とこの展覧会を「ペア」として構想しているからだと述べている⁴²。先述のように、展示作品の選定に時間がかかったため、展覧会は結局冬に開催されることになり、ペニョの当初の計画は実現しなかった。しかし1935年9月出版の『フォトグラフィ 1936』には、次のような記述が見られる。「このアルバムには装飾美術館が開催する現代写真国際展で展示予定の数多くの写真が掲載されています」⁴³。ここには、自社の主力出版物である『フォトグラフィ』と展覧会を相互補完的なものとして扱い、相乗効果で売上げを伸ばそうとするペニョの意図が見てとれる。

こうした商業的意図は展覧会開幕後間もない1936年2月に、他の出版社とのトラブルを引き起こすことになった。AMG社より以前から写真関連の出版物を幅広く手がけていた権威ある出版社のディレクター、ポール・モンテルがこの展覧会について次のように強い調子で批判を展開したのである⁴⁴。

組織委は、私たちの同業者であるただ一つの出版社だけをひいきしようとし、このイベントにかこつけて、その会社にその出版物を売上げる機会を与えようとしていたのだ。その出版物はこのサロンで唯一販売されていたものだった。また、私たちが広告を出すよう全く求められなかったそのカタログは、大きな文字で次のような文句を掲げている。それはこの展覧会が芸術を広く伝えようとするものではなく、ただ商売に関するものであったことを証明している。「この展覧会を特集している『X』誌を買わずに会場を去らないでください」と。⁴⁵

ここで槍玉に挙げられているのは、AMG社の出版した同展のカタログに記載された文言である。その最初のページには次のように書かれている。「『フォトグラフィ [19] 36』にはあなたが今しがた感嘆したばかりの作品が反映されています。この素晴らしいアルバムを是非お買い求めください。75フランです。」(図13)。そしてその裏のページにはモンテルが伏字を用いながら引用した売り文句が書かれている(図14)。「『ルヴュ・ド・ラ・フォトグラフィ』〔AMG社のアマチュア写真家向け月刊誌。1935年に『フォトシネグラフィ』からタイトル変更〕を買わずに会場を去らないでください。その第34号はすべてこの展覧会についての内容です」。⁴⁶

AMG社とモンテル社は、競合する雑誌や写真集などを多数出版していたため、この事件は出版社同士の勢力争いが表面化したものであり、単なるビジネス上の問題として片付けることもできる⁴⁷。しかしこの時期の写真の振興を誰が担ったかということ、そして1930年代以降のフランスにおける写真の展開を考えると、ここで論争の焦点となっていたのが写真そのものではなく、彼らの出版物が売れるか否かという点だったことは、低く見積もられるべきではない。

ペニヨをはじめとして、戦間期のフランスで写真を振興したのは、多くが印刷・出版関係者だった。ペニヨ以外にも、グラフ雑誌『ヴェ』の敏腕ディレクター、リュシアン・ヴォージェルや、1929年の「映画と写真」展でフランスセクションを担当した、『カイエ・ダール』のクリスティアン・ゼルヴォスらがその代表としてあげられる。しかし奇妙なことに彼らの多くは戦後に積極的な写真のプロモーションを行ってはいない。それはペニヨも同様であり、「現代写真国際展」以降、1930年代終盤にかけてAMG社の写真関連事業は低調になっていくのである。

写真史家オリヴィエ・リュゴンは戦間期に「写真それ自体」への関心が高まっ

た一方で、その発展と伝播が銀塩写真そのものではなく、グラフ雑誌や広告など別のメディアに依存していたことをパラドックスとして捉えている⁴⁸。ペニョとモンテルの諍いは彼らが写真をプロモートしながらも、彼らの関心の中心は展覧会に大量に展示された物としての写真ではなく、それに関連した出版物の方であったことを示しており、まさにこのパラドックスが表面化したものと言える。

タイポグラフィをはじめ、印刷文化の革新を担ったペニョ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『フォトグラフィ』のような紙媒体を通して写真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った。これは本稿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「プリント」として印画され、独立した作品として額装され、美術館の壁面を住处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のである。冒頭に述べたように、「現代写真国際展」はフランスの美術館における写真展示の先駆けとなった。しかしその後、クロメールの主張したような写真美術館や、美術館における恒常的な写真コレクションはフランスでは1960年代まで成立していない。「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ほ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のだ。

むすび

ペニョと印刷媒体との固い結びつきは、「現代写真国際展」の翌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ユイスマンから任されることになる。(図 15) こ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 1933 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のである。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ビューでは、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⁴⁹。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すとともに、彼をはじめとする出版関係者による戦間期のフランスにおける写真振興の問題点をも示しているように思われるのである。

* 本研究は JSPS 科研費 20K12864 および 19H00519 の助成を受けたものです。

註

- 1 「映画と写真」展の詳細については以下を参照。Francesco Zanot, “The *Film und Foto* Exhibition of 1929,” in *Photoshow: Landmark Exhibitions that Defined the History of Photography*, Alessandra Mauro, ed. (London: Thames & Hudson, 2014), 128-143.
- 2 Beaumont Newhall, *Photography 1839-1937* (New York: The Museum of Modern Art, 1937).

- 3 本展覧会のカタログ情報は以下の通り。*Exposition internationale de la photographie contemporaine* (Paris: Éditions Arts et Métiers Graphiques, 1936).
- 4 Éléonore Challine, *Une Histoire contrariée : Le musée de photographie en France (1839-1945)* (Paris: Éditions Macula, 2017), 257-260; Paul Valéry, “Discours du centenaire de la photographie,” manuscript reproduced in *Études photographiques* 10 (November 2001), <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/265#ftn1> (last access July 27, 2023).
- 5 装飾美術館では1916年に「戦争と連合軍の写真展」という展覧会が行われているが、ここでは写真はもっぱら記録や資料として展示されていたようである。
- 6 Jean Vétheuil, “L’Exposition internationale de la photographie contemporaine,” *La Revue de la photographie* 34 (1935): 7.
- 7 *Exposition internationale, op. cit.*, 81-124.
- 8 Challine, *op. cit.*, 200.
- 9 ヴァナキュラーな写真については以下を参照。Geoffrey Batchen, “Vernacular Photographies,” *History of Photography* 24 (no. 2, Summer 2000): 262-271; 前川修『イメージのヴァナキュラー 写真論講義実例編』東京大学出版会、2020年。
- 10 Vétheuil, *op. cit.*, 7.
- 11 László Moholy-Nagy, *Marelei, Fotografie, Film* (Munich: Albert Langen, 1925); Franz Roh and Jan Tschichold, *Foto-Auge* (Stuttgart: Akademischer Verlages, 1929).
- 12 Challine, *op. cit.*, 421-428.
- 13 Georges Potonniée, *Histoire de la découverte de la photographie* (Paris: Éditions Paul Montel, 1925); Gisèle Freund, *La Photographie en France au dix-neuvième siècle: essai de sociologie et d’esthétique* (Paris: Maison des Amis des Livres, A. Monnier, 1936).
- 14 同時代写真と異なり、過去の写真はサイズを変えられないことも、このような展示方法がとられた一因であることは指摘しておく必要がある。
- 15 Maximilien Vox, “Charles Peignot et son temps,” *Communication et langages* 14 (1972): 45.
- 16 Marcel Bouteron, “Balzac éditeur ou le chemin de la gloire,” *Arts et métiers graphiques* 1 (September 1927): 9-16.
- 17 ペニヨと『AMG』については以下を参照。Jean-Luc Froissart, *L’Or, cendres du plomb: L’épopée des Peignots, 1815-1983* (Paris, Technê, 2004); Kristof van Gansen, “Arts et métiers graphiques: Literature, Typography, and Advertising in a Tempered Modernism” (PhD diss., Katholieke Universiteit Leuven, 2017); Yusuke

- Isotani, “*Arts et Métiers PHOTO-Graphiques : The Quest for Identity in French Photography between the Two World Wars*” (PhD diss., The City University of New York, The Graduate Center, 2019).
- 18 Françoise Denoyelle, “Arts et métiers Graphiques : Histoire d’images d’une revue de caractère,” *La Recherche photographique* 3 (December 1987): 7-17.
- 19 Lucien Lorelle, “Entretien avec Daniel Masclet,” *Le Photographe* 750 (August 24, 1951): 287.
- 20 ルイ・メットマンからマーガレット・バーク＝ホワイトへの書簡（日付不明）。Archives, Musée des Arts Décoratifs, D1-210.
- 21 *Exposition internationale, op. cit.*, 1-79. カタログエントリー 1～1109 番が近代部門。ただしカタログの各エントリーには複数の作品が含まれていることもあり、実際の展示数はそれを上回ったようである。
- 22 Maria Morris Hambourg, “Exposition Internationale de la Photographie Contemporaine at Musée des Arts Décoratifs.” <https://www.moma.org/interactives/objectphoto/exhibitions/30.html> (last access July 27, 2023).
- 23 Quentin Bajac, “Paris à la découverte de la photographie moderne, 1929-1939,” in *Voici Paris: Modernités photographiques 1920-1950* (Paris: Centre Pompidou, 2012), 27-28.
- 24 Jacques Guenne, “La photographie vivante, Les Dix,” *L’Art vivant* 201 (1936): 37.
- 25 たとえば『フォトグラフィ』にはアメリカの写真家ジョージ・プラット＝ラインズの作品が多数掲載されているが、彼の連絡先は AMG 社と取引のあったアメリカのジュリアン・レヴィ画廊から提供された。また『フォトグラフィ』と近いフォーマットを有し、ドイツで出版された『ダス・ドイチェ・リヒトビルト』をはじめ、この時代の写真集には撮影者の連絡先が記載されていることが多く、それを利用して写真家に直接コンタクトを取ることも容易だった。
- 26 1935 年 2 月 13 日付、ベニヨからメットマンへの書簡。Archives, Musée des Arts Décoratifs, D1-210.
- 27 1933 年 5 月 24 日付、ベニヨからメットマンへの書簡。Archives, Musée des Arts Décoratifs, D1-210. “…la première manifestation officielle de l’existence des arts graphiques.”
- 28 Ibid. ベニヨが提案したのは以下の 10 項目である。“1° - les livres de luxe, typographie et illustration, 2° - les couvertures de livres courants, 3° - les partitions musicales, 4° - les essais de typographie et présentation de caractères nouveaux, 5° - couvertures de magazines, 6° - pages de publicité: a) dans la grande presse, b) dans les

- magazines, 7° - les affiches, 8° - les couvertures de catalogues: a) de luxe, b) courants, 9° - les progrès des techniques d'impression (épreuves), 10° - Petite section de photographie.”
- 29 Ibid. “…uniquement pour rappeler que la photographie trouve sa place dans les Arts Graphiques.”
- 30 たとえば以下を参照。Olivier Lugon, “La Photographie des typographe,” *Études photographiques* 20 (June 2007): 100-119; Michel Frizot and Cédric de Veigy, *VU: The Story of a Magazine* (London : Thames & Hudson, 2009).
- 31 註 27 の書簡。“…elle nécessiterait à elle seule, une exposition…”
- 32 註 26 の書簡。
- 33 磯谷有亮「一九三〇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『アール・ゼ・メティエ・グラフィック』を中心に」『美術史』第 188 号、2020 年。
- 34 Jean Vêtheuil, “Considération sur l'évolution de la photographie,” in *Photographie 1935* (Paris: Éditions Arts et Métiers Graphiques, 1934), 123. “Mais, peut-on confondre un reportage avec une suite d'images longuement méditées ? Une agence de publicité avec les efforts d'un artiste isolé ? ”
- 35 プレイアードの他には、現代芸術画廊、ボンジャン画廊などで展覧会が行われた。また詳細は不明だが、1935 年には、シャロン＝シュル＝ソヌ、ランス、ローザンヌを巡回する写真展を行っていたことが註 26 の書簡の中で語られている。
- 36 Challine, *op. cit.*, 329-330.
- 37 クロメール・コレクションの全体像およびその後については以下を参照。Sylvie Aubenas, ed., *The Cromer Collection of Nineteenth-Century Photography* (Rochester: Georges Eastman Museum, New Haven: Yale University Press, 2022).
- 38 たとえば以下を参照。Gabriel Cromer, “Il faut créer un musée de la photographie. Où doit-il être? Que doit-il être? Quelles pourraient être ses premières richesses?” *Bulletin de la Société française de la photographie* 1 (1925): 14-19.
- 39 Louis Chéronnet, “Pour un musée de la photographie,” in *Photographie 1933-34* (Paris: Éditions Arts et Métiers Graphiques, 1933), n.p.
- 40 「現代写真国際展」募集要項。Archives, Musée des Arts Décoratifs, D1-209.
- 41 Jean Vêtheuil, “Sur les murs de votre chambre,” *Photo-ciné-graphie* 23 (1935): 2. “ ……ils parlent de leur production comme si elle était destinée surtout à la publicité, aux magazines, aux journaux, aux albums. Ils sont fiers d'être reproduits. C'est fort louable ; c'est une ressource monétaire précieuse ; c'est aussi une erreur de psychologie. Ils ne devraient point perdre de vue qu'un acheteur

direct est un ami, fier de posséder une œuvre, de la montrer, de l'expliquer, d'en parler amoureusement. À ce propos, je pense qu'il serait avantageux de tirer les épreuves en les numérotant, de limiter le tirage, de briser les clichés ou même de se restreindre à l'unique exemplaire. Hélas ! la rareté d'une œuvre augmente son pouvoir artistique !”

42 註 26 の書簡。

43 *Photographie 1936* (Paris: Éditions Arts et Métiers Graphiques, 1935), 1. “Cet album présente de nombreuses photographies figurant à l'exposition internationale de la photographie contemporaine organisée par le Musée des Arts Décoratifs” .

44 モンテル社はドイツの『ダス・ドイチェ・リヒトビルト』やイギリスの『フォトグラム・オブ・ジ・イヤー』など、当時のヨーロッパを代表する写真集のフランスでの出版を正式に代理するとともに、複数の写真関係誌や、先述のポトニエの著作なども広く手がけていた。

45 Paul Montel, “Exposition Internationale de la Photographie Contemporaine,” *La Revue française de photographie et de cinématographie* 87 (1936): 48. “c'est que l'Administration voulait réserver ses faveurs à un unique éditeur, un confrère, et lui donner la possibilité, grâce à cette manifestation, d'écouler ses ouvrages qui, seuls, sont en vente au Salon. Et le catalogue, pour lequel nous n'avions jamais été sollicités de faire de la publicité, porte en gros caractères cette phrase qui prouve qu'il ne s'agit pas de propagande artistique, mais seulement de commerce: “Ne partez pas sans acheter la Revue 'X' consacrée à cette exposition” , alors que nous, nous n'avons jamais été informés de quoi que ce soit à son sujet.”

46 *Exposition internationale*, *op. cit.*, n.p. “PHOTOGRAPHIE 36 est le reflet des œuvres que vous venez d'admirer. PROCUREZ VOUS ce magnifique album 75 francs.”

“Ne partez pas sans acheter LA REVUE DE LA PHOTOGRAPHIE dont le n° 34 est entièrement consacré à cette Exposition.”

47 元々は手紙の行き違いによって引き起こされたトラブルだったようだが、その真偽は定かではない。Challine, *op. cit.*, 253-257.

48 Lugon, *op. cit.*, 100-101.

49 Don Froissart, Box 5, Folder “Biographies,” Fonds Peignot, Bibliothèque Forney, Paris. インタビュー記事は以下の通り。“Deberny et Peignot: La Belle époque de la typographie,” *Caractère* 12 (1975): 32-53; Gérard Blanchard, “Georges Peignot: Créateur français de typographie moderne,” *Caractère Noël*, 13 (1961): n.p.; “Les Peignots: Georges, Charles,” *Communication et langages* 59 (1984): 61-85.

図版出典

図 1、3、6、7

Éléonore Challine, *Une Histoire contrariée : Le musée de photographie en France (1839-1945)* (Paris: Éditions Macula, 2017), 286, 422, 427.

図 2

Alessandra Mauro, ed., *Photoshow: Landmark Exhibitions that Defined The History of Photography* (London, Thames & Hudson, 2014), 151.

図 4、5

Histoires de photographies : Collection du Musée des Arts décoratifs (Paris: Éditions MAD, 2021), 6, 18.

図 8

Arts et métiers graphiques 16 (March 1930).

図 9

VU 104 (March 1930): 203.

図 10

Arts et métiers graphiques 19 (September 1930): 44.

図 11、12

Rémy Duval, *28 études de nus* (Paris: Éditions Arts et Métiers Graphiques, 1936).

図 13、14

Exposition internationale de la photographie contemporaine (Paris: Éditions Arts et Métiers Graphiques, 1936).

図 15

Arts et Métiers Graphiques 59 (1937): 5.

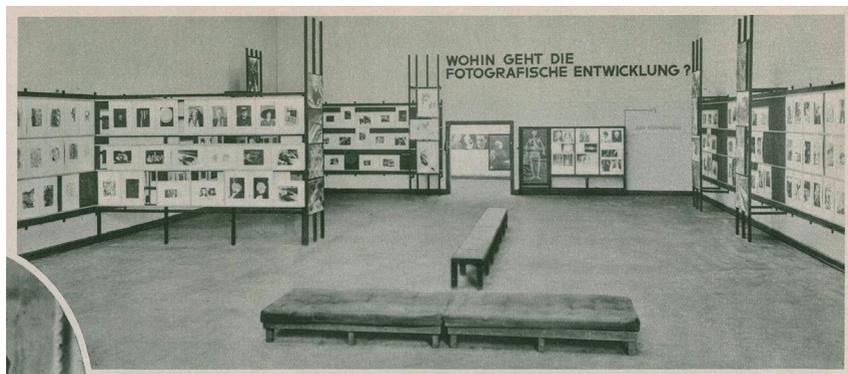


図1 「映画と写真」展、第1室の展示風景、1929年



図2 「写真 1839～1937」展、展示風景、1937年

EXPOSITION INTERNATIONALE DE LA
PHOTOGRAPHIE
CONTEMPORAINE

ORGANISÉE PAR LE
MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

PARIS
16 JANVIER
1^{ER} MARS 1936

Photo Rémy-Duval

PALAIS DU LOUVRE - PAVILLON DE MARSAN
107, RUE DE RIVOLI - PARIS 1^{ER}

図3 「現代写真国際展」ポスター、1936年（デザイン：シャルル・ペニョ、
写真：レミ・デュヴァル）



図4 「現代写真国際展」、「回顧部門」展示風景



図5 「現代写真国際展」、「近代部門」展示風景
中央9点：エドワード・スタイケンの写真



图 6 「現代写真国際展」、「近代部門」展示風景



图 7 「現代写真国際展」、「近代部門」展示風景

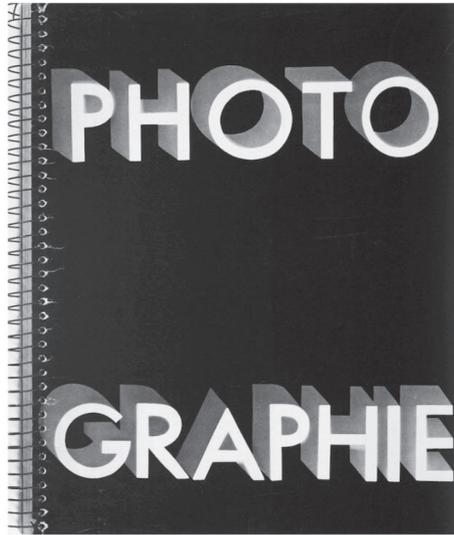


図8 『フォトグラフィ』の表紙、アール・ゼ・メティエ・グラフィック出版（以下の図版キャプションでは「AMG社」と表記）、1930年



図9 グラフ雑誌『ヴェ』(第104号、1930年3月)の記事(写真：アンドレ・ケルテス)

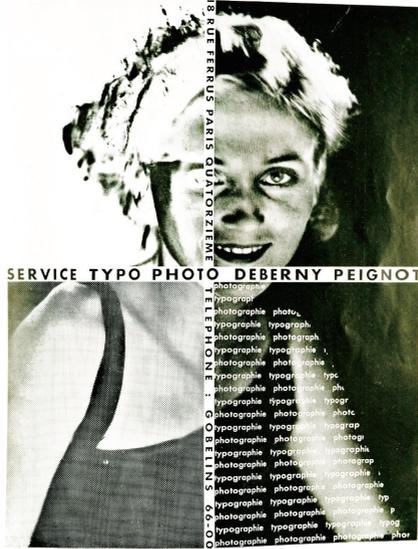


図 10 DP 社のスタジオの広告、1930 年



図 11 レミ・デュヴァル編『28 の裸体習作』、AMG 社、1936 年



図 12 『28の裸体習作』プレート15 (写真：レミ・デュヴァル)

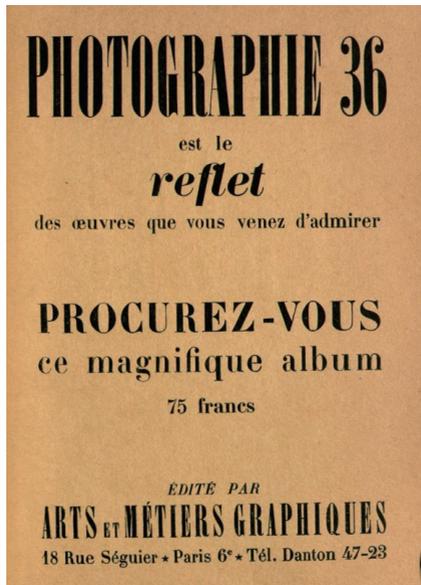


図 13 「現代写真国際展」カタログ冒頭の広告、AMG社、1936年

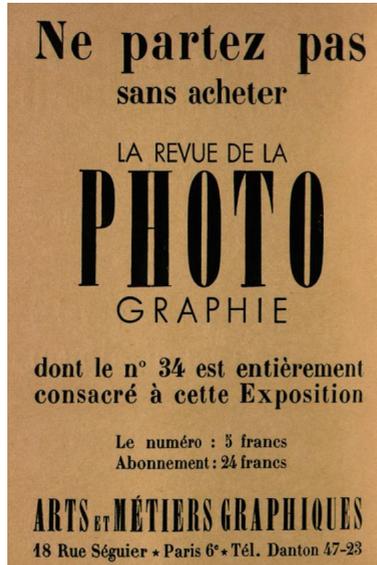


図 14 「現代写真国際展」カタログ冒頭の広告（挿図 13 の頁裏面）



図 15 1937年パリ万博で用いられた「ペニヨ」（中央部の「PAPIER ARTS GRAPHIQUES IMPRIMERIE」）、シャイヨー宮内「印刷」セクション展示風景

（いそたに ゆうすけ 美術史・写真史）