

マン・レイの写真作品の変遷とその特異性

ファッション写真を中心に

小山祐美子

はじめに

「一貫したスタイルはもたない」と語り^①、常に新しい作品を作り上げようとしていたマン・レイ (Man Ray, 1890-1976) は、油彩画やオブジェなど様々な媒体の作品を制作した。そのマン・レイの作品の中でも一般的に最も知られており、今日でも影響力を持っているのは写真作品であろう。例えばマン・レイに関する展覧会において、生前にニューヨークで一九一七年に行われた「マン・レイ絵画展」^②のように本人の意思で写真を展示しないといったこともあるが、それ以外では写真やオブ

ジェに関する展示が非常に多い。近年の例では、二〇〇九年にパリのポンピドゥー・センターで催された「シュルレアリスム写真展」^③が記憶に新しい。シュルレアリスムの写真を集めたこの展覧会においてマン・レイの作品がその中心を占めていることから、彼がこの時代を代表するシュルレアリスムの写真家、あるいはシュルレアリストたちの記録者^④として評価されていることがうかがえる。それと同時に、マン・レイはファッション写真や著名人たちのポートレートを手がけるなど、商業写真家としても活躍していた^⑤。

ここに挙げた展覧会の図録だけではなく、マン・レイ個人や

シュルレアリスムについて書かれた書籍においても彼の写真作品が他の媒体の作品より注目される傾向は顕著である。マン・レイの評伝を記したニール・ポールドウインは彼の写真の中でも、商業写真、とりわけファッション写真について「繊細かつ内省的で、淡い感じをただよわせており、この世のものとも思えなかった。マン・レイのファッション写真は幻想的、抽象的な特長があるので一目でわかった」⁶⁾と絶賛している。また、シュルレアリスム運動の指導者であったアンドレ・ブルトン (André Breton, 1896-1966) がマン・レイの写真に対し賞賛の言葉を送っていたという点も見逃すことはできない⁷⁾。マン・レイの作品だと一目でわかるといふことについてはファッション写真に限らず、芸術写真についてもブルトンが指摘している⁸⁾。

では、マン・レイの写真作品のどのような部分が、同時代の他のシュルレアリストたちの作品と異なっているのだろうか。まず彼の写真作品そのものにおいて、私見では、それはモデルの個人性の取り扱いとヌード写真における身体の表現方法とに現れていると考える。とりわけヌード写真は、その量や周囲からの評価という点においても、また、マン・レイ自身の美意識や人間関係が見えてくるという点においても無視できないものであり、マン・レイの写真作品を理解するためのみならず、彼

のシュルレアリスム運動との関わりを考察するための最も重要な分野といえよう。そしてこのヌード写真という場こそ、一般的にシュルレアリストたちが重要視していた女性のイメージというものが、他とは一線を画す形で見出される場であったということとは、強調されるべきであろう。

また、作品受容も他のシュルレアリストたちとは異なっている。彼の作品はファッション写真や同時代の著名人たちのポートレートといった、前述の「一流の商業写真家」としての写真も多いのだが、それらが「芸術作品」としても機能し、受け入れられているのである。この受容とマン・レイの写真作品における芸術写真と商業写真の区別の難しさについての詳細は後述するが、これまでも議論がなされており、区分の存在自体が曖昧なものであることがわかる。

本稿は、以上に述べたような彼の写真作品における女性表象に着目したうえで、その原点を彼のファッション写真家としての経験に遡り、作品の特異性を明らかにするための新しい視点を設けることを目的とする。マン・レイは、彼の作品の中でも広く知られている女性のヌード写真の数々を撮影するよりも前にファッション写真を手がけていた。ここに彼の女性表象の原点があると仮定したら、ファッション写真の仕事を経たことによって彼の作品はどのように変化したのだろうか。以上の点を

考察するために、まずマン・レイの写真作品に対する同時代および後世の評価を確認することから始めたい。ついで、マン・レイの生涯と作品を、彼の当時の立ち位置から論じる。

1 マン・レイの写真作品の区分

マン・レイの写真作品は「芸術写真」と「商業写真」の主に二つに分けられるが、その区分の難しさについてはこれまでも語られており⁹⁾、日本においても、木水千里氏がこの問題について論じている¹⁰⁾。木水氏は前に挙げたポールドウインのマン・レイ評伝などに触れながら「商業写真と芸術」の対立構造があることを前提としたうえで、マン・レイは「職業・商業写真であるモード写真と芸術作品を同等に扱い、両者に区別を設けていなかったと結論づけることができるだろう。」¹¹⁾としている。マン・レイ本人の意向というだけではなく、同時代から現代におけるマン・レイ作品の受容という面においても、「芸術写真か商業写真か」という区別がされていないということは明らかである¹²⁾。

作品では、《スキヤパレリのドレス》(一九三五年)(図1)がその一つの例として挙げられよう。この作品は、気鋭のデザイナーであり芸術とファッションを積極的に結び付けることを

志向していたエリザ・スキヤパレリ(Elisa Schiaparelli, 1890-1973)の最新作を撮影したものである¹³⁾。この作品はシュルレアリストたちに好まれた技法であるソラリゼーション¹⁴⁾を使用しており、まさしく芸術写真の様相を呈している。マン・レイ自身が芸術写真と商業写真の区別をあまりつけていなかったことについては彼自身も語っているが、その言葉については後述する。

さらに、芸術と商業の同居はマン・レイ自身の作品に対する態度だけではなく、彼の写真家としての評価にも確認できる。マン・レイがシュルレアリスムの写真家として受容され、現在でもそのように理解されていることは言うまでもないが、ファ



図1 マン・レイ《スキヤパレリのドレス》1935年、ゼラチン・シルバー・プリント

ッションに関わる資料を確認しても、彼がファッション写真の一時代を築いた重要人物の一人であるとされていることがわかる。例えば、『ハーバース・バザー』誌の創刊百二十五周年を期に出版された、その代表的写真をまとめた『ハーバース・バザーの百二十五年』¹⁵⁾においても彼の作品は非常に多く掲載されている。そして当時からマン・レイは「ファッション写真家」というよりも「芸術家がファッション写真を撮る」というように紹介、認識されていた¹⁶⁾。

マン・レイの展覧会においても、ファッション写真のみを取り上げる章立てがされることや¹⁷⁾ファッション写真のみに特化した内容の展覧会が開催されている¹⁸⁾ということからも、シュルレアリスム運動に接近する中で制作された芸術写真だけではなく、ファッション写真も芸術的価値を持つというように、現代においてもまたみなされているということがうかがえる。

これらの背景は、マン・レイの写真作品がファッション写真の形をとった芸術写真であった(あるいはその逆)ということに矛盾が生じないということの裏付けとなるだろう。

しかし、このようなマン・レイのファッション写真をめぐる状況を見渡すと、この芸術写真と商業写真の区別がされてこなかったという背景が、前述した木水氏も指摘するように彼の作品を研究するうえでこの壁となっておりと思われる。芸術写真と

商業写真を見比べ、そこに具体的な相互関係があるのかという問題について言及している先行研究は管見の限りでは見当たらなかった。商業写真を手がけたことで芸術写真に影響した部分はあるか、あるとしたらどのように影響したのか。この点について考察を進めるため、次にマン・レイの写真作品制作の変遷を確認する。

2 ファッション写真撮影の背景

マン・レイがカメラを手に入れ写真を撮り始めたきっかけは、一九一五年、自身の個展を記録するためであった。他の職業写真家が撮った作品が気に入らなかったという理由からである¹⁹⁾。そのように写真を撮り始めたところ「結果は驚くほど満足のいくものだった。想像していたより簡単なことだった。」²⁰⁾と語る。自身の作品や近い人々のポートレートを撮っていたマン・レイは、やがてマルセル・デュシャン (Marcel Duchamp, 1887-1968) の作品を撮影するようになった。女装したデュシャンを撮影した《ローズ・セラヴィの肖像》(一九二〇年) (図2) もこの頃、ニューヨーク・ダダの運動が展開されていた時期の作品である。そしてこの頃から既にマン・レイが手がけたポートレートは、既にモデルの本質そのものを写し取っているかのよ

うであった²¹⁾。そのアングルや光の加減に実験的要素が見える作品もあるが(図3)この時代はまだソラリゼーションなどの特別な技法もなく、ただ純粹にその対象を撮影していた。

やがてマン・レイはデュシャンの助言もありパリへ行くことを決める。そのための旅費をまかなえるほどには当時まだ写真で稼ぐことはできなかったというが、パリにわたってからは生活のための手段として写真を撮ることを決意する。

パリでの生活では、当初は画家たちの作品の写真撮影が主な仕事であり、徐々にポートレートなども手がけるようになった。画家として認められたいと生涯考えていたマン・レイにとっては後にジレンマにもなるが、写真家としての彼の評判はこの頃



図2 マン・レイ《ローズ・セラヴィの肖像》1920年、ゼラチン・シルバー・プリント



図3 マン・レイ《頭部、ニューヨーク》1920年、ゼラチン・シルバー・プリント

から上々であった。「いまや自分を職業的な写真家に仕立てあげる方向にすべての配慮を傾け、アトリエを手に入れ、もっと効率的に仕事ができるような設備にした。」²²⁾という言葉からもわかるように、マン・レイが野心的に写真で生計を立てようと計画していたことがうかがえる。そしてその積極性が実を結ぶのがファッション写真の分野においてであった。ファッション写真がきっかけとなり、ポートレートの仕事も増えることとなる。

一九二四年八月、マン・レイはフランシス・ピカビア(Francis Picabia, 1879-1953)の夫人であるガブリエル・ビュッフエの紹介で、当時のファッション業界を代表するデザイナーであ



図4 エドワード・スタイケン《無題
(ポール・ボワレのガウン)》1911年、
ゼラチン・シルバー・プリント

ったポール・ボワレ (Paul Poiret, 1879-1944) と知り合う。この出会いが、マン・レイがファッション写真を撮るきっかけとなり、彼にとっても大きな転機となるのだった。

ボワレは芸術に対する造詣が深く、多くの作品を収集し、サントノレの店舗にギャラリーを設けて展覧会を行うほどであった。写真に関しては、一九一一年、エドワード・スタイケン (Edward Steichen, 1879-1973) に、『雑誌『芸術と装飾』の四月号²³⁾に掲載するための撮影を任せる。それまではイラストが最新のモードを伝える手段だった時代において、この作品は「世界初のファッション写真」と評されるものだった²⁴⁾(図4)。このような先進的なデザイナーに対し、マン・レイは自身の写真作品の売り込みをするともに、ファッション写真ではな

くボワレ本人のポートレートを撮りたいと考えていた²⁵⁾。しかし、マン・レイ自身「こうなるのを怖れていた」²⁶⁾という、ファッション写真撮影の依頼をされる。それまでファッション写真の撮影の経験もなく、それに必要な環境もないというマン・レイに対し、全て問題ないとボワレは諭す。

彼は自分のファッションモデルやドレスを独創的に撮った写真、普通のファッション写真家の作るようなものではなく、何かもっと違った写真がほしいとおもっていた。²⁷⁾

実際にマン・レイはボワレの期待にこたえられるような写真作品を制作する。また、ボワレから依頼されたファッション写真を現像しているときにレイヨグラフ²⁸⁾の発見にいたった。ボワレは、マン・レイのファッション写真の出来栄えやレイヨグラフという「新しい実験的な試み」²⁹⁾、それに彼の撮影したヌード写真を高く評価し、それに見合う報酬を渡した。ニューヨークにいた頃やパリに来てすぐの頃には記録写真を多く撮っていたマン・レイにとって、それまで撮っていなかった分野の写真作品がボワレのような目利きに認められるということは精神的にも物理的にも大きな糧となったことだろう。

ボワレによって暗室やモデルの女性などの手配がされるとい

う恵まれた環境での撮影の仕事は、マン・レイの写真撮影の仕方にも変化をもたらした。

彼女（引用者註・ポワレの邸宅にいたモデル）をブランクーシの彫刻のそばに立たせると、彫刻が放っている金色の光線が、ドレスの色彩とまじりあった。これは写真にもってこいだと思った。芸術とファッションをむすびつけるのだ。写真機の用意をしているとき、いくつかの細部が気にかかった。

ドレスの皺にアイロンがかかっていたいなかったり、またドレスの裾からのぞいている靴が使い回しで醜く見えたことである。それと、首筋に小ささかほつれ毛の束がしどけなく垂れていた。全体の感じは、しかし十分に満足すべきものだった。与えられた光のもとのポーズのとりかたを勘案して、こうしたわずかな欠点をなんとか補おうとした。こうした細部に気づいたことでわたしはじつに満足し、ファッション写真というのは実際にちょっとやってみればできないことはないなと思っただ。³⁰⁾

これは、マン・レイがポワレの邸宅で初めてファッション写真を撮影したときの様子である。「芸術とファッションを結びつける」ということをかなり意識して行なっていることや、ま

た細かい部分にまで彼の美意識がはたらいていることがよくわかる。そして被写体の全身を、その細部にまでこだわりぬいて撮影するということは、このファッション写真を撮るという経験により培われたということも推測できる。

ファッション写真と芸術写真の垣根を越えて両者を結びつけたマン・レイの元には、次々にファッション写真やポートレートの依頼が舞い込み、彼は商業写真家として成功する³¹⁾。ファッション写真に関しては、一九二五年に『ヴォーグ』に掲載されたのを皮切りに³²⁾、同誌や『ヴァニティ・フェア』、『チャーム』などの雑誌に掲載された。中でも特に、一九三四年から四〇年にかけての『ハーバース・バザー』での活躍がめざましい。一九三二年、新聞王ウィリアム・ランドルフ・ハースト³³⁾によって『ヴォーグ』から引き抜かれた敏腕編集者カーム・スノウと、一九三四年にスノウに見出された先鋭的なアートディレクター、アレクセイ・ブロードヴィッチが中心となり『ハーバース・バザー』の大規模な変革を行った³⁴⁾。それまでにない革新的な誌面づくりを積極的に行うというスノウの指導のもとに新しくなった雑誌の中で、マン・レイの写真は重宝されたのだ³⁵⁾。編集者の一人であるデイジー・フェローズが写真家としてはまだ無名であったマン・レイの存在に早くから注目しており、一九三四年にブロードヴィッチの勧めもありスノウはマン・



図5 マン・レイ《モード》1936年、ゼラチン・シルバー・プリント

レイを起用した。プロドヴィッチ自らマン・レイに対し、その才能を貸してほしいと頼んだという³⁶⁾。前衛的な芸術写真に興味と理解があるスタッフに囲まれるということは、マン・レイにとっても恵まれた環境だったといえよう。彼は堂々と、自身の実験的な作品を発表することができるところを持っていたのである。

マン・レイのファッション写真は一九三〇年代にはさらに大胆になり、服もモデルもわからないような作品すらある(図5)。前に挙げた(図1)のように、一九二九年に発見し、シユルレアリストたちに絶賛されたソラリゼーションの技法をファッション写真においても利用することもその一つの典型例であろう。作品の奇抜さの中でも、その身体表象については『マン・レイとファッション』³⁷⁾などで言及されているように、ときにはモデルの腕がないような作品なども制作し、女性の身体

をトルソーのように仕立て上げたものもあった³⁸⁾。マン・レイの写真作品は芸術写真においてもファッション写真においても、その表現の可能性の幅を広げ続けた。

また、ファッション写真を撮影し、多くの人と関わりを持つ中で、ヌード写真について以下のような気づきも彼の中であつたことも見逃せない。

彼(引用者註・ボワレ)はじつにいろいろな芸術に興味をもっているのを知っていたから、ヌードの写真を携えていった。とても良いと褒めてから、こういった——ヌードというのは常に変わらず流行しているものだ、透明な衣裳をまとえない女性というのはかわいそうなものだ。

後年、何かごく薄い衣類を雑誌のために撮影しているとき、わたしはこの言葉に思い到った。可能なかぎり性的魅力を写真に取り込まなくてはいけないということをも、そこからわたしは心にとどめたのだ³⁹⁾。

不特定多数のモデルや、依頼をしてきたクライアントを撮影する商業写真とは違い、マン・レイはヌード写真に関しては、恋人や助手といったごく親しい女性のものしか撮らなかつたという⁴⁰⁾。このことにはどのような意味を見出すことができるだ

ろうか。そしてファッション写真を撮影することで培われた美学や技術が彼のヌード写真にどのように影響を与えたのだろうか。次に、女性の身体のイメージを重要視していたシュルレアリスム運動との関わりを踏まえながら考察する。

3 シュルレアリスム以降

一九二四年一〇月、アンドレ・ブルトンが『シュルレアリスム宣言』を発表する。そしてこの新しいグループのメンバーの一人として、マン・レイの名も加えられている。

マン・レイは『リテラチュール』や『シュルレアリスム革命』、『ミノトール』といったシュルレアリスムの機関誌や、ブ



図6 マン・レイ《フラメンコ・ダンサーの写真（『ミノトール』第5号より）》、1934年、ゼラチン・シルバー・プリント

ルトンの著作である『ナジャ』や『狂気の愛』に写真を提供することとなる（図6）^④。以前から集まっていたメンバーが「シュルレアリスム」という思想で括られ、その中で活動するということは、より「シュルレアリスムの」な、「シュルレアリストたちの好む」作品を提供する必要があることとなったということであるといえよう。事実、シュルレアリスム運動に参加していたメンバーの中でも、指導者であるブルトンと考へ方の相違があると除名されるといふことも多々あった。

シュルレアリストたちが「シュルレアリスト」になる以前から、マン・レイのレイヨグラフィなどの技法が彼らに好まれていたことや、彼らのポートレートを撮っていたこともあり、メンバー間の衝突も多かったこのグループにおいて（あるいは最初から「シュルレアリスト」にはならなかった、ブルトンと息が合わなかった人々とも）マン・レイはうまく立ち回っていたという。周囲の人々をポートレートに撮ることについて、彼は以下のように語る。

はじめのうちこそ作品の写真を撮ってほしいという芸術家たちの要請に従っていた恰好だったけれど、そのうちに気づいたのは、写真は当面の生活のかてを手に入れる手段であるほかに、かれらの人となりを理解するよすがを与えてくれた



図7 マックス・エルンスト《精気が立ちのべる。『百頭女』より》1929年、コラージュ、紙



図8 ポール・デルヴォー《こだま》1943年、油彩、カンヴァス、105 cm×128 cm、愛知県美術館蔵



図9 ハーバート・リスト《リカピトス山の神秘的な人物》1937年、セラチン・シルバー・プリント

ということだった。そうして、それに付随して、彼らのポートレートをも同時に撮影すれば、これらの創造者たちを理解するのにずいぶん役立つのだった。私はつねに、自分が興味を抱いた作品の創造者の人間的な側面を知りたいものだとおもってきたし、彼らの伝記はわたしにとっては作品と同じように魅力にあふれたものだった。⁴³⁾

以上の記述から、マン・レイは写真撮影を行う際に対象の個性を重要視していたことがうかがえる。一方で彼は初めてファッション写真を撮影するときも、モデルの女性たちに対しての

敬意を忘れなかった。彼女たちの少しの表情の変化や機嫌のよしあしすら、その自伝に記している⁴³⁾。ファッション写真とはそもそもモデルの個性は重要視されない分野であるが、マン・レイは彼女たちの個性を大事にすることも多かったのである⁴⁴⁾。翻って他のシュルレアリストたちの作品を見てみると、描かれた人物の無個性さが際立つ。例えば、マックス・エルンスト(Max Ernst, 1891-1976)のロラージュされた人物たち(図7)や、ポール・デルヴォー(Paul Delvaux, 1897-1994)の描く金髪の女性たち(図8)は「その人」であるという必然性がない、あくまで匿名的な人物である。



図10 ハンス・ベルメール《ユニカ緊縛》
1958年、ゼラチン・シルバー・プリント



図11 ピエール・モリニエ《分身(『シャーマン
とその創造物たち』より)》1962-67年、フォト
モンターージュ



図12 マン・レイ《アングルの
バイオリン》1924年、ゼラチ
ン・シルバー・プリント

また、シュルレアリストたちにとって女性の身体は重要なイメージであったが、彼らの作品においては、女性たちは暴力的な意匠を施されていることが多く、この点についてもこれまで指摘がされてきた⁴⁵⁾。その女性たちは多くの場合、顔が隠され個人性が排除され、その身体のみが重要視されている。マン・レイも行ったように、手や乳房などの女性の身体の一部を切り抜き、その一部がオブジェであるかのような表現が多くされてきた。

女性の顔が隠されているということについては、写真作品も例外ではない(図9)。あるいは身体をオブジェのように扱う

ということについては、ハンス・ベルメール(Hans Bellmer, 1902-1975)のように身体そのものに加工してから写真撮影をするか(図10)、ピエール・モリニエ(Pierre Molinier, 1900-1976)の作品のように、フォト・モンターージュやコラーージュを行う(図11)といったように、身体を元の形とは違うイメージへと再編する作品もある。

では、マン・レイの場合はどうであろうか。まず「個人性の排除」という点について、マン・レイの写真作品⁴⁶⁾は、多くの場合はむしろその逆であり、被写体が「その人である」ということが非常に重要であるといえる。有名な《アングルのバイオ

リン》(一九二四年)(図12)は、被写体であるモンパルナスのキキと出会った頃から彼女の身体について、「ドミニク・アングルの作品のようだ」⁽⁴⁷⁾と考えていたことから着想を得たことは疑いなく、キキの身体でなければ成立し得なかった作品である。

この「被写体の個性、その人である必要性」を重要視していたという部分に、シュルレアリストとしてのマン・レイの作品の特異な部分のひとつを見出すことができる。マン・レイは前述したとおり、ヌード写真に関して親しい人たちのみを被写体としていた。無意識性を何よりも重んじたシュルレアリスム運動のなかにあって、意識的にそのモデルを選び、その個性を重要視した作品を制作するという行為は例外的といえるのではないだろうか。「写真はかれらの人となりを理解するよすがを与



図13 マン・レイ《裸》1931年、ゼラチン・シルバー・プリント

えてくれた」⁽⁴⁸⁾と語り、ポートレートを撮るときには「このように撮って欲しい、このような写りにしてほしい」という相手の願望を叶えるよう努力していた⁽⁴⁹⁾。マン・レイにとって、個性を重視する作品を制作することは自然な流れであるといえよう。ファッション写真を撮った経験と関連させるならば、その際に養われた全身の写真を撮ることにしているのノウハウや、トリミングの方法がここで活かされているといえる。ファッション写真を撮るといふ経緯の中でマン・レイ独自の美意識が培われていったのだ。

次に「身体の加工」という点について、マン・レイも他のシュルレアリスト同様女性の身体の加工を実験的に繰り返しており、特に身体の一部を削ぎ落とすような表現の作品が多い。例



図14 マン・レイ《裸体 映画『理性への回帰』より》1923年、ゼラチン・シルバー・プリント

えば前述したように、黒いグロープをして黒い背景のもとで撮影を行うことで腕がない、トルソーであるかのように見える加工や(図13)、あるいは首がないように思わせるような作品の数々である^⑩(図14)。無論例外もあるが、マン・レイの表現の多くは身体の一部をなくすところで完結しており、前述したベルメールやモリニエのように身体を解体したうえでさらに違った形に再構成するといったことはあまり行わない。それには、ファッション写真の撮影という行為が彼のその美学の形成の裏側にあるのではないだろうか。衣服が主体であるファッション写真において、その衣服をまとう身体を解体・再構成するという行為がなされることは決して多くはない。

マン・レイはシュルレアリスムという最も先進的であった前



図15 マン・レイ《ヌード／ソラリゼーション》1931年、ゼラチン・シルバー・プリント

衛芸術の運動と、商業写真の区別をつけない作品を制作し、その両方の分野において成功を果たした。これはすなわち、シュルレアリスム運動の中では「これはシュルレアリスムではない」と糾弾されかねない作品を、ファッション写真の分野で実験的に行うことも可能だったということであり、それはマン・レイが制作環境に恵まれ、写真という分野で成功を収めたために、ある程度自由に表現活動ができたためであるといえよう。実際にマン・レイのファッション作品は、シュルレアリスムの作品としてもとらえられ、発表されるということもあった^⑪(図15)。マン・レイは芸術写真と商業写真の垣根を簡単に、そして自由に行き来することができた。それぞれの活動がそれぞれのである。このような芸術家は同時代にはほとんどおらず、マン・レイの作品がその唯一の立ち位置を獲得している背景はここに起因するといえよう。

終わりに

マン・レイの写真作品の持つ特異な部分について、商業写真特にファッション写真から出発し、女性の身体表象に着目して考察をしてきた。

マン・レイの作品の特異性は、まず作家が身を置いた制作環境にその原因を求めることができよう。前衛芸術家であると同時に、職業写真家でもあったこの「シュルレアリスト」は、その両分野にまたがって成功を収めたが、こうした作家自身の「越境」はさらに、一方で用いられたマニエールを他方での制作に応用する態度をも示していたのだ。その結果として、芸術写真とも商業写真とも区別のつかない、いわばその対立に還元されることのない新たな作品が作りだされたのである。

一方、作品の内容に現れている特異性については、第一に他のシュルレアリストたちとは異なり、その被写体の個性を非常に重要視していたという点が挙げられる。第二点は女性の身体表象にまつわるもので、他のシュルレアリストたちのように身体を構成し直して新たな解釈を生むといったようなことよりも、「理想的な身体」を表現し続けていた点である。マン・レイは、ヌード写真においては親しい女性のみを被写体としていた。彼女たちの身体に対して深い理解と敬意があったからこそズームアップやトリミングを行うのみで事が足り、他の作家のようにモデルの身体を分解や再構成をする必要はなかったのではない

だろうか。マン・レイにとって「理想的な身体」とはまさに「被写体の個性」の産物であり、後者なしに前者を見出すことはなかった。この両者を追求して制作された作品として(図13)や(図14)を見ることが出来る。以上のような特徴をもった作品の制作が可能であったのは、これまで考察してきたように、ファッション写真を手がけてきたという経歴に由来するものだったといえよう。

冒頭に引用した「一貫したスタイルはもたない」というマン・レイの言葉だが、その身体表象については一貫している部分があるといえる。マン・レイは「シュルレアリスム」という大きな運動の中に身を投じて、自らの作品制作の美学を変えることはなかった。それは、彼が晩年に初期作品も含む作品の再制作を行なっていることからもうかがうことができるかもしれない。

「前衛芸術運動」と「商業活動」、さらに言うならば「シュルレアリスム」というこれらの大きな枠組みからさえ、マン・レイは自由であったのだ。

- (1) Neil Baldwin, *Man Ray*, Clarkson N. Potter, Inc., New York, 1998. (邦訳 ニール・ポールドウィン 『マン・レイ』 鈴木主悦訳、草思社、一九九三年、四八四頁。)
- (2) *Exhibition of Paintings & Drawing by Man Ray*, Daniel Gallery, New York, 1917.
- (3) *La Subversion des images: surrealisme, photographie, film*, Centre Pompidou, Paris, 2009.
- (4) ニューヨーク・タダの時代に、マン・レイ自身「わたしは出来事と人々の公式記録員となった。」と語っている。ニール・ポールドウィン、前掲書、一五九頁。
- (5) シュルレアリスムの展覧会であっても、マン・レイの商業写真が展示されることは非常に多い。
- (6) ニール・ポールドウィン、前掲書、二八四頁。
- (7) プルトンはマン・レイの写真を高く評価し、マン・レイの作品集『写真は芸術ではない』(一九三七年)や、個展「非・抽象」展(一九五六年)のカタログに序文を寄せるなどもしていた。
- (8) ニール・ポールドウィン、前掲書、一九七頁。
- (9) John Esten, *Man Ray: Bazaar years*, Rizzoli, New York, 1988.
- (10) 木水千里「境界の芸術家——マン・レイとキート写真——」『Azur』第九号、二〇〇八年三月、一一—四頁。
- (11) 木水千里、前掲書、五頁。
- (12) 「芸術写真」と「商業写真」の区別の付け方について、本稿では、前者は「作家個人が表現したいものを自由に制作するもの」とし、後者は、デザイナーに依頼されファッション誌に掲載されるといふように、「第三者からの依頼を元に仕事として制作するもの」と考えよう。
- (13) エリサ・スキヤンヘリはサルバドール・ダリ (Salvador Dalí, 1904-1989) との共作で有名。François Baudot, *Made & Surrealism*, Assouline, Paris, 2002. 48-54; Richard Martin, *Fashion and Surrealism*, Rizzoli International Publications, Inc., New York, 1987. (邦訳 リチャード・マーティン『ファッションとシュルレアリスム』鷺田清一訳、エディション・ワロール、一九九一年)。「深井晃子『ファッションの世紀 共振する20世紀のファッションとアート』平凡社、二〇〇五などを参照。
- (14) ソラリゼーションとは、写真を現像する際に露光を調整することで起きる現象のこと。白黒の反転や、写っている対象の輪郭がはつきりするといふような効果が得られる。一九二九年にマン・レイが当時助手であったリー・ミラー (Lee Miller, 1907-1977) とともに発見した。一八六二年にアントワーヌ・サバティエが既に似た現象に着目しており、「サバティエ効果」とも呼ばれた。
- (15) *125 Great Moments of Harper's Bazaar*, The Hearst Corp., New York, 1993.
- (16) Edward Anthony Dalmacio, *History of Fashion Photography*, University Microfilms International, 1990.
- 日本のファッション研究においても、成実弘至『二〇世紀ファッションの文化史——時代をつくった十人——』河出書房新社、二〇〇七年、六〇頁などで言及されている。
- (17) 「マン・レイ写真展」二〇〇二年、Bankamura ザ・ギャラリー

- ナム(東京)など。
- (18) *Man Ray / Bazaar years: A Fashion Retrospection*. International Center of Photography. New York, 1990.
- (19) *Man Ray, Self-Portrait*. Little, Brown & Co. Boston, 1963. (邦訳 マン・レイ『マン・レイ自伝——セルフ・ポートレート』千葉成夫訳, 美術公論社, 一九八一年)(文遊社より二〇〇七年復刊, 七四頁。)
- (20) マン・レイ, 前掲書, 七五頁。
- (21) ニール・ポールドウィン, 前掲書, 一八四頁。
- (22) マン・レイ, 前掲書, 一五七頁。
- (23) *l'Art et Decoration*, (4) 1911.
- (24) John Esten, *op. cit.*, p. 11.
- (25) 残念ながら、マン・レイはポフレが亡くなるまで機会に恵まれず、彼のポートレートを撮ることはできなかった。
- (26) マン・レイ, 前掲書, 一六二頁。
- (27) 同, 一六三頁。
- (28) レイオグラフィとは、印画紙の上に物体を置き、光を当て、現像することでそのシルエットを写すカメラを使わない写真の技法。マン・レイは一九二一年に偶然発見した技法だが、その存在自体は写真の実用化以前の一八三四年頃から知られていた。フォトグラムとも呼ばれる。
- (29) マン・レイ, 前掲書, 一八二頁。
- (30) 同, 一八三頁。
- (31) ポートレートはファッション写真よりも先に『ヴァニティ・フェア』に掲載されていた。マン・レイがフランスに到着した一九二一年には既に同誌の創立者であり編集者であったフランク・クラウニンシールドによって、マン・レイが撮影したパブロ・ピカソ(Pablo Picasso, 1881-1973)とジェイムズ・ジョヤク(James Augustine Aloysius Joyce, 1882-1941)のポートレートが紹介された。John Esten, *op. cit.*, pp. 11-12.
- (32) マン・レイのファッション写真の掲載の経緯などについては、『マン・レイ展』埼玉県立近代美術館他、二〇〇四年「二一四頁に詳しい。ファッション写真自体については、森友令子「ファッション写真小史」、『モードと身体 ファッション文化の歴史と現在』、角川学芸出版、二〇〇三年「三二二—三三七頁などを参照。
- (33) 新聞発行会社経営を経て、政治家への道を歩んだ財界人。一九一三年、彼は『ハンバース・ンガー』を買収した。
- (34) 以下、『ハンバース・ンガー』で占めるマン・レイの起用についての流れについてはJohn Esten, *op. cit.*, pp. 12-14. を参照。
- (35) ニール・ポールドウィン, 前掲書, 二八三頁。
- (36) マン・レイのことを“avant-garde photographer”として語る点も見逃せなく。John Esten, *op. cit.*, p. 13.
- (37) Willis Hartshorn, *Man Ray in Fashion*. International Center of Photography. New York, 1990.
- (38) このような表現にはマルキッド・サドの影響があるとされている。マン・レイのサドから受けた影響についての言及は Roger Shattuck, “Candor and Perversion in No-man's Land”, Merry A. Foresta (ed.), *Perpetual Motif: The Art of Man Ray*. Washington, D.C., 1988, pp. 311-337 などを参照。
- (39) マン・レイ, 前掲書, 一八五頁。
- (40) 前掲書『マン・レイ展』, 二一六頁。
- (41) 『ミノートル』は一九三三年六月、アルベール・スキラによって刊行された美術雑誌で、元々はシュルレアリスムの機関紙で

はなかったが、『革命に奉仕するシュルレアリスム』が同年に終了したこともあり、次第にシュルレアリスムの機関紙としての色合いが強くなった。

(42) マン・レイ、前掲書、二七二頁。

(43) 同、一六八頁。

(44) 無論例外もあり、前述したとおり、実験的な写真作品を手がける中でファッション写真として最も重要な衣装やモデルたち被写体をわかりやすく写すことよりも、写真そのものの芸術性に重点が置かれているような作品も制作した。

(45) Xaviere Gauthier: *Surrealisme et Sexualisme*, Editions Gallimard, Paris, 1971. (邦訳 グザヴィエール・ゴーチエ『シュルレアリスムと性』三好郁朗訳、平凡社、二〇〇五年、二一〇―二一一頁。)などを参照。

(46) 写真に限らず、マン・レイが制作した一部のオブジェや油彩に

もいえるが、本稿では写真作品に限定する。オブジェの例としてはリー・ミラーの目の写真を使用した『破壊するべきオブジェ』(一九三三年)、絵画では同じくリー・ミラーの唇を模した『天文台の時刻に——恋人たち』(一九三二―三七年)などがある。この2点に関しては再制作をしているほか、自身の作品にも使用している。

(47) マン・レイ、前掲書、二〇〇頁。

(48) 同、二七二頁。

(49) 同、二四九―二七二頁。

(50) 断頭のモチーフなどについては田中正之「マン・レイにおける女性の眼の表現と『不気味なもの』、『美学』五〇号、一九九九年十二月、二五―三六頁などを参照。

(51) (図15)のように、衣服をまとわないヌード写真ですらファッション雑誌に取り上げられることもあった。

(おやま ゆみこ／修士課程)