

境界の芸術家

——マン・レイとモード写真——⁽¹⁾

木水 千里

序文 芸術家としてのマン・レイ評価の現状

拙稿「『芸術』であるための言説—同時代人によるマン・レイの写真についてのテキストとマン・レイ自身による写真についてテキストを巡って—」においてすでに指摘したように⁽²⁾、マン・レイを取り巻く環境は非常に奇妙である。

今日でも彼の展覧会は各国で数多く催されており、その知名度が十分にあることは誰も否定できないだろう。実際、これまで、彼の自伝や、伝記、あるいはモンパレスナスに集う様々な芸術家達をマン・レイの交友関係を通してまとめた『マン・レイ写真と恋とカフェの日々』といった評伝などが存在し⁽³⁾、その多くが版を重ね現在でも各国で容易に入手が可能である。しかしながら、彼自身についてあるいは彼の作品についての学術書となると全く状況は異なる。マン・レイはユダヤ系ロシア人としてフィラデルフィアに生まれてはいるが、その芸術活動の中心は、人生の大半を過ごし、終の棲家にも選んだフランスにあるといえるだろう。だが、フランスには現在参照可能な学術的モノグラフィは存在しない。それどころか、彼について書かれた博士論文は、フランスにおいて 2007 年現在、エマニュエル・ド・レコテによって 1998 年にパリ第四大学に提出された一本のみである⁽⁴⁾。しかも、その内容の大半は、膨大な彼の作品の整理や、彼によって書かれた記事、あるいは彼や彼の作品について書かれた当時の批評記事などの資料整理という側面が強い。1994 年に国立近代美術館にマン・レイの夫人、ジュリエット・マン・レイとそのアシスタントであるリュシアン・トレイヤールからの寄贈によってやっとそのコーパスが見え始め

たマン・レイ研究は未だ基礎的な段階なのである⁶⁵。つまり、彼はその知名度に関わらず、芸術家としての評価は低いと言わざるを得ない⁶⁶。どうしてこのような状況にあるのか。

本論では、これらの問題の一因を明らかにすることを目的とする。そのために、このような状況を引き起こす第一の原因として容易に思い起こされる彼の芸術作品以外の創作活動について、つまり職業・商業写真であるモード写真について考察するのが妥当であろう。

実際このモード写真という主題は、今となってはマン・レイを「芸術家」として考察する場合には不可避のテーマとなっている。たとえば、世界数カ国で翻訳されている彼の伝記の執筆者、ニール・ボールドウィンはモード写真をマン・レイが晩年に回帰を決心した絵画に対立させ、「職業写真」対「芸術」という構図を浮かび上がらせる⁶⁷。彼は、「画家になりたかったマン・レイ」の葛藤、苦悩の種として職業写真を扱っている。また、先にあげた博士論文の執筆者のレコテは、マン・レイを論ずる際、モード写真に一章分を割り当て、まずそれを擁護することから始めなければならなかった。モード写真は何よりもまず、芸術家としてのマン・レイを浮かび上がらせるために「弁明」あるいは「説明」を必要とする対象となっているのである。

しかし、本論では、彼のモード写真をあたかも芸術家としての人生の汚点かのように扱うことから出発せず、さらにそれを再評価することも目的としない。そうではなく、マン・レイのモード写真を当時の文脈に当てはめ分析し、どうして、彼に対する評価が現在のような状況に陥っているのか、そのメカニズムの説明、あるいは彼が芸術家として十分に評価されていない一因を改めて提示することをその目的とする。つまり、モード写真がなぜ「汚点」となるのかということ自体を問題化するのである。そのためにまず、彼がどのようなモード写真を撮ったのか分析することから始めたい。

マン・レイのモード写真

マン・レイがモード写真を撮り始めた経緯は以下の通りである。

ニューヨーク時代、すでにトリスタン・ツァラと文通を交わし、フランシ

ス・ピカビアのダダ期の雑誌『391』誌に協力し、『ニューヨーク・ダダ』誌をマルセル・デュシャンと共に刊行していたマン・レイは更なる活躍の場を求め、1921年7月にフランスへ渡る。パリのサン＝ラザール駅でデュシャンに迎えられた彼は、ジャック・リゴー、アンドレ・ブルトン、ポール・エリュアール、ガラ・エリュアール、テオドル・フランケル、フィリップ・スーポーらと知り合い、同年12月にはスーポーの仲介によりリブレリー・シスで小規模であるが展覧会を行っている。そして、その年に、ピカビアの当時の夫人、ガブリエル・ビュッフェにクチュリエのポール・ポワレを紹介され、それがきっかけとなり、モード写真を撮り始めるようになる。パリに着いた当初のマン・レイはまだモード雑誌と繋がりは無かったが、ポワレの所に置いてあったそれらの写真がモード雑誌の関係者の眼に留まり、仕事を依頼されるようになる。その後、マン・レイは1940年に戦火を逃れるためにアメリカに一時的に帰国するが、ハリウッドでもモード写真を撮っている。

クリスティアン・ブクレはその著書『狂騒の時代から暗黒の時代へ』において、「職業」と題された第四章でモード写真について、「広告と同様に、モード写真は、作家による写真という枠組みにおいて、そこに特有の問題を提起する。というのもモード写真は経済的な拘束事項に従い、そして一般的に、洋裁店やブランドのイメージとしてスタイルを展開する雑誌の契約条件に従っている」と定義しているが⁵⁶⁾、これはマン・レイのケースにも適用可能であるといえる。彼は主に『ヴォーグ』誌『ハーバース・バザー』誌といったモード雑誌の中でも高級誌を中心に仕事をしている。詳しくは、1922-1923、1925-1928、1930、1932、1934年の『ヴァニティ・フェア』誌、1924-1928、1930-1931年のアメリカ版『ヴォーグ』誌、1924-1930年のイギリス版『ヴォーグ』誌、1924-1927、1930年のフランス版『ヴォーグ』誌、1935-1938、1940-1942、1944年のアメリカ版『ハーバース・バザー』誌などで彼のモード写真を目にする事ができる。

以上のように、彼はフランスへの渡航を契機に、芸術活動と並行してモード写真を撮り始めるのである。では、実際の彼のモード写真は、どのようなものだったのだろうか。以下に検討してみよう。

彼のモード写真がどのような性質のものだったかを確認しようとモード雑誌

を、とりわけ彼の初期のモード写真を見ることができる『ヴォーグ』誌をめくると、意外な事実につきあたる。というのも、彼はそこで、モード写真や、ポートレート⁹⁾、そして時にはクリスマスプレゼントの写真、小さな子供の写真、風景写真、といった写真を撮っているのだが、それらの多くは特に特徴があるとは言いがたいのである¹⁰⁾。これは、ブクレの「20年代の彼（マン・レイ）のモード写真は、いくつかの例外を除き全く持って平凡である」という言葉と一致する¹¹⁾。マン・レイによるモード写真の開拓は、時代の進行につれて徐々に進んでいったのであり、その才が開花したといえるのは、もっと後の時期、とりわけ『ハーバース・バザー』誌においてであった。以下は主に同誌において発表された写真を検証したい。

では実際に、マン・レイの写真が掲載された『ハーバース・バザー』誌をめくってみよう。すると我々は、今度は別の意味で驚かされる羽目になる。というのも、モード写真とは「芸術作品」ではない「商業・職業写真」であるはずなのに、彼のモード写真を見ると、彼が両者を区別していたとは信じがたいのである。

たとえば、まず構図がきわめて技巧的である点が挙げられる。彼はモード写真においても奇抜なアングルを用いる。花を前景に置き、まるでそれが額縁であるかのような錯覚に陥らせるようなものや、高いポジションから見下ろすように撮られたもの、あるいは、全体が納まりきらず、頭部がフレームアウトしているモード写真などを撮っているのである。更に目をひくのは、その撮影技法である。マン・レイは1921年にレイヨグラフを、1929年頃にソラリゼーションをそれぞれ発見し、その技法を用いて作品を制作している。また、1921年に発表されたツァラと女性が二重に映りこんだ写真に見られるような多重露光も用いるのだが、彼は時にはそれらの技法を用いモード写真を撮るのである。このように、マン・レイが芸術作品とモード写真を同じ技法で撮影していることは、両者を区別していなかったことを示す。

次に挙げられるのは、彼は芸術作品を取り入れたモード写真を撮影している点である。つまり、マン・レイはモード写真に芸術作品を持ち込むのである。たとえば、彼はコンスタンティン・ブランクーシの彫刻、マン・レイ自身のデッサンや有名な絵画「天文台の時間 恋人達」をモード写真の中に取り込む。

さらに、彼はアルベルト・ジャコメッティにモード写真のための彫刻を制作するように依頼してさえいる。芸術作品をモード写真に登場させる彼は、モード写真をあたかも芸術作品のように扱っている。このことも、彼が両者に区別を設けていないことに起因しているだろう。

最後に、彼は『ミノートル』誌、『シュルレアリスム革命』誌、『ヴァリエテ』誌などといった芸術雑誌や、あるいは彼の写真集『写真は芸術ではない』⁽¹²⁾、『マン・レイ写真 1920-1934年 パリ』などに⁽¹³⁾、彼のモード写真を持ち込む⁽¹⁴⁾。つまり、彼はモード写真をまさに芸術作品としても扱っているのである。この場合、芸術作品とモード写真を区別することなどはや不毛でしかない。

以上の三つの観点から、彼は、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、両者間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。

マン・レイにとってのモード写真

彼がモード写真を芸術作品のように扱っていたという事は確認できた。次は、マン・レイがどうしてモード写真を撮ったのかということに注目したい。というのも、広告を目的とした商業写真であっても、その中で彼が撮ったのはもっぱらモード写真に限られていたのである⁽¹⁵⁾。そこから、マン・レイにとって「モード界」とは一体どのようなものだったかを検討する必要があるように思われる。そうすることによって彼がモード写真を撮ったという事実の全体像がより明白になるだろう。

具体的には、モード写真の被写体となるモードと、モード写真の発表の場となるモード雑誌が一体どのようなものとして彼の眼に映っていたのか。当時のそれらの文脈を検討するのが適切であろう。

まずはじめに、モードから検証を始めたい。

当時のモード雑誌において撮られている服は単なる服ではない。それは高価なオートクチュールなのである。オートクチュールとは、シャルル・フレデリック・ワースが提案した洋服の新しい生産方法である。従来、服は客の希望に沿って仕立てられていた。だが彼はまず自身で考えたデザインの服を何点か仕

立て、それを客に選ばせる。そして、客に合わせた寸法でその型の服を仕立てるという方法をとった。つまり、デザインを提供するのはワースであり、その点が従来と異なる。クチュリエと客との立場に反転が生じるのである。彼は1858年にパリに店を開いた後、1868年には組合（サンディカ）を創設する。そして、1911年にワースの店で働いていたポワレが厳格な規定を定め、オートクチュールを扱う店を組織化した。元々、クチュリエは単なる洋服の供給者にしかすぎなかった。だが、まさに芸術家に使われる「創造」という用語を用い、「創造が私の成功の秘訣である」というワースの言葉が示すように⁽¹⁶⁾、彼やポワレによってクチュリエとはデザインを提供する「創造的な活動をしている者」であるという意識がもたらされるようになったのである。

実際、以上のように、クチュリエと芸術とのいくつかの関係が指摘できる。まずは、クチュリエ自身が非常に芸術に造詣が深い点である。先に述べたように、マン・レイはポワレのためにモード写真を撮ったのだが、その料金を請求した際、彼は、マン・レイがモード写真の現像中に偶然によって発見したというレイヨグラフの作品を何点か買取り、それに対して料金を支払った⁽¹⁷⁾。このように、ポワレが芸術に対して理解があるという記述はマン・レイの自伝でも非常に非常に強調されている⁽¹⁸⁾。それはアンドレ・シュアレスとアンドレ・ブルトンにすすめられ、ピカソの「アヴィニオンの娘たち」などを購入するなどした、アート・コレクターとしても有名なジャック・ドゥーセなどについてもいえるだろう。

また、芸術作品を自身の洋服のデザインに取り組むという例もある。ジャン・コクトーのデッサンを刺繍したマントを作ったエルザ・スキヤパレリは芸術家、とりわけシュルレアリスト達とも非常に親密な関係にあった。たとえば、彼女はサルバドール・ダリの絵画から着想したドレスを作った。こういったシュルレアリスムとモードの関係については『モードとシュルレアリスム』に詳しい⁽¹⁹⁾。加えて、シュルレアリスムとモードの関係について、ヴァルター・ベンヤミンは非常に興味深い指摘をしている。彼は、「こうしてみると、きわめて味気ない、ファンタジーにまったく欠けたこの世紀であるからこそ、社会の中にあるすべての夢のエネルギーが二倍の激しさを蓄えて、モードというこの不可解な、霧の立ちこめた音なき領域へと逃げ込んでしまったことが分かるだろ

う。悟性はその領域にまでついて行くことはできなかった。モードはシュルレアリスムの先駆者、いやその永遠の代理人なのである」と述べている⁽²⁰⁾。

そして、芸術家と一緒に仕事をするという例もある。ココ・シャネルはコクトーの1924年のバレエ『青列車』と1937年の戯曲『円卓の騎士』などの衣装を請け負っている。

以上のように、クチュリエが単なる受動的に注文を受ける立場からデザインの提案者へと移行したことは、「創造」という意味において、モードが芸術と近い関係になったことを示している。つまり、当時、モードは芸術の境界に身をおいていたのである。

次に、当時のモード雑誌のあり方と、そのマン・レイとの関わりについて考察したい。

既に見てきたように、モード写真はモード雑誌に発表される。マン・レイの手によるモード写真もその例外ではなかった。しかし、「モード写真」と一口にいても実に様々な傾向があることを指摘しなければならないだろう。たとえば、アドルフ・ド・メイヤーはモード写真にピクトリアリズムを持ち込んだ。それはゴム印画法などで、ネガやプリントを加工することによって輪郭をぼかす技法であり、1890-1920年にアメリカやヨーロッパでよく用いられていた。それにとどまらず、モード写真はそれ以後も写真界における様々な技法を適用し、発展を遂げることになる。たとえば、フォトジャーナリストのマルティン・ルカーチは、ポーズを取るのではなく動いているモデルを撮影し、モード写真に動きを持ち込んだ。このように、それぞれの時代の傾向を分析すると、モード写真は常に進化あるいは変化し続けていたといえるだろう⁽²¹⁾。また、ジル・モラは「ファッション写真の特に興味深い側面は、一体どのようにして美的なトレンドを取り入れていったのかということにある」と端的に指摘している⁽²²⁾。以上のように、少なくともマン・レイがモード写真に関わった1950年までは、モード写真は一つのスタイルを確立するというよりは、むしろその領域に新しい雰囲気を持ち込みながら作られているということが出来るだろう。

そのようなモード写真の状況はモード雑誌の編集者や美術の指揮を取るアート・ディレクターの助力によるところが大きい。ここでは特にマン・レイも関り、またモード雑誌の歴史においてその名を必ず目にするであろう二人のアー

ト・ディレクターを取り上げたい。1922-1925年にフランス版『ヴォーグ』誌のアート・ディレクターであったリュシユアン・ヴォージェルと、1934-1958年に『ハーバース・バザー』誌のアート・ディレクターを務めたアレクセイ・ブロードヴィッチである。ヴォージェルは『ヴォーグ』誌に携わる以前、1912年に『ガゼット・ドゥ・ボン・トン』というモード雑誌を創刊するなど、モードと非常に関係が深い。しかし、それと同時に彼は「モード」という枠組みを超えているともいえる。というのも、彼は『ヴォーグ』誌でアート・ディレクターを務めた後、時事問題などを扱うルポタージュ雑誌、『ヴェ』誌を創刊しているのである。今橋映子は報道写真とモード写真を「今」という時事性が重要である点で同じであり、両者と関わったヴォージェルにはそれらが等価に写っていたのに違いないと述べている⁽²³⁾。このように、写真という媒体について、彼は様々なアプローチしていたといえるだろう。一方、自らロシアバレエ団の写真集も発表しているブロードヴィッチはモード写真を見開きで掲載したり、余白を設けたりなどする。このように写真を中心に扱っていると思われるような処置を取りこみ、彼はモード写真に大きな革命をもたらしたといえる。

以上のように、新しい試みに敏感なアート・ディレクターの指示のもと、モード写真は撮られていた。そのことを考慮に入れば、その媒体で発表されるモード写真が様々な傾向を持つのは、あるいは次々と新しい傾向へと移るのは当然だといえるだろう。

そうなると、今度は、モード写真に「新しさ」や「時代の雰囲気」を取り入れようとしたモード雑誌は、マン・レイに何を求めていたのか。それを個別的に分析する必要があるだろう。

実際、モード雑誌とマン・レイが密接な関係にあったことを確認することができる。ボールドウィンは、マン・レイは編集者のカーメル・スノーに仕事を回してもらったという⁽²⁴⁾。彼女は1934年に『ヴォーグ』誌を辞め、ライバルの『ハーバース・バザー』誌に新編集長として移り、件のブロードヴィッチをアート・ディレクターとして起用した。ボールドウィンの言葉が事実ならば、スノーの移籍を境にマン・レイが『ヴォーグ』誌から離れ『ハーバース・バザー』誌へと活動の場を移した理由が理解できる。ちなみに、『ヴァニティ・フェア』誌は1935年に『ヴォーグ』誌に買収され、スノーが抜けた『ヴォーグ』誌と

はそれ以降マン・レイは仕事をしていない。これは、1935年以降彼が『ハーパース・バザー』誌でしか仕事をしなかったという事実と一致する。こういった事情を考慮するならば、モード雑誌が彼に「何か」を期待していたのではないかと推論することができる。そして、その「何か」を明らかにできれば、同時に彼にとってモード雑誌がもつ意味を特定することにもなるだろう。そのために、もう一度モード雑誌に目を向けよう。

改めてモード雑誌を見ると、作者としてモード写真の横に明記されたものとは別な形でマン・レイの名前を見つけることができる。驚くべきことに、モード雑誌において、彼は「芸術家」として紹介されているのである。

たとえば1921年に彼が発明し、彼の写真作品の代表的な技法ともいえるレイヨグラフに関する記事が1926年3月のフランス版『ヴォーグ』誌、1925年のイギリス版『ヴォーグ』誌、1922年の『ヴァニティ・フェア』誌に掲載されている。

また、彼の映画について1927年11月にフランス版『ヴォーグ』誌に紹介記事が掲載されている。

さらに、1934年9月からマン・レイは『ハーパース・バザー』誌でモード写真を撮るのだが、その号では、彼のモード写真の横にパリからマン・レイがモード写真を送ってきたという内容のコメントが添えられている⁽²⁵⁾。つまり、彼がモード写真を撮ること自体がニュースとして扱われているのである。

加えて、同誌1942年9月号では、「ハリウッドの画家マン・レイは弊誌の美についての特集号に寄せたこの女性の顔に関する傑出した探究とともに、東の間ながらも写真へと再び歩を戻した」と書かれた文章が彼のモード写真に添えられている⁽²⁶⁾。つまり、マン・レイは「画家」として位置づけされているというわけである。

あるいは、モード雑誌に単なる洋服の広告とは言い難い位置付けのしにくいマン・レイの写真が掲載されることもある。「黒と白」というタイトルによって有名なキキとアフリカの仮面の写真がそれである。それは、1926年5月のフランス版『ヴォーグ』誌で、「真珠の顔と黒檀の仮面」というキャプションとテキストが添えられて掲載されている⁽²⁷⁾。そのテキストは、女性の神秘性を思わせぶりの文体で語ったもので、そこにおいて写真に映っている髪を短く切

りそろえたモダンな女性キキは当時の最先端の女性像を投影させられている。この写真は、被写体となった服や装飾品を売ることを目的とした写真ではないが、雑誌が提示する現代の理想的な女性像として象徴的にモードへと回収されている。

また、「花の肖像画家」というキャプション付で、マグノリアの花が大きく写った写真がフランス版『ヴォーグ』誌の1927年4月に掲載されており、ここにもテキストが添えられている⁽²⁸⁾。このテキストにおいて、肖像写真家は芸術家として位置づけされる。そして、彼が写した花を実物よりも美しく撮れているとし、最後にその花を女性に喩える。つまり、この写真に添えられたテキストは、花を女性へと擬人化し、その美しさを称えることによってこの花の写真を女性の美へと象徴化している。そうすることによって、この「花のポートレート」は理想的な女性像を提示するモード写真としての性質を付与されることになるのである。

そして、以上に述べた二作品については、前者は1928年に写真に力を入れた芸術雑誌『ヴァリエテ』誌に掲載され、その際に「黒と白」とタイトルを付けられることとなり、後者は彼の写真集『マン・レイ写真集 1920-1934年パリ』に掲載されている。つまり、後になって両者とも今度はまさに誰の目にも明らかに「芸術作品」として扱われているのである。

以上の事から、確かに彼はモード雑誌のためにモード写真を撮ってはいるが、モード雑誌では彼の「芸術家」としての側面が強調されているといえるだろう。

加えて、このような彼のモード雑誌における芸術家としての位置は『ハーバース・バザー』誌ではもっと明瞭になって現れることがある。そこでは彼が明白にシュルレアリストの一員として扱われている様子が確認できるのである。

1936年12月からニューヨークで、そのパンフレットの表紙をマン・レイのレイヨグラフィ作品が飾った「ファンタスティック・アート・ダダ・シュルレアリスム」と題された展覧会が催された。その展覧会についての記事が1936年11月号の『ハーバース・バザー』誌に掲載されているのだが、その記事の横には先に述べた彼の絵画作品「天文台の時間 恋人達」とその下に寝そべるオートクチュールの洋服を身にまとったモデルで構成された彼のモード写真を見

つけることができるのである。さらにこの写真の下には「彼のシュルレアリスト絵画『天文台の時間 恋人達』を背にして、マン・レイは、ジャック・エイムのデザインによる細かい茶色のモチーフがプリントされたビーチコートを写真に収めている」というコメントが添えられており、はっきりと「シュルレアリスト」と記されている⁽²⁹⁾。

あるいは、ポール・エリュアールの詩に写真を添えた『ファシール』（1935年）や⁽³⁰⁾、マン・レイのデッサンにエリュアールが詩をつけた『自由な手』（1937年）が示すように⁽³¹⁾、このシュルレアリストの詩人とマン・レイは親密な関係にあったのだが、1937年9月の『ハーパース・バザー』誌では、マン・レイの写真と彼の記事が組み合わせられたページを見ることができる⁽³²⁾。

また、先ほど述べたニューヨークでシュルレアリスムを大きく扱う展覧会「ファンタスティック・アート・ダダ・シュルレアリスム」は、正確には1936年12月7日から1937年1月17日まで開催されたのだが、その期間と照らし合わせると、雑誌の掲載ページ数の推移からマン・レイとシュルレアリスムとの関係を判断できる。9月、10月は1、2ページだったのに対し、11月は7ページになり、12月は8ページ、そして1月は9ページにまで増えた。そして2月は7ページに減るが、2月、3月はまた9ページになっている。その後この増加は止まる。1937年の3月は4ページになり、6月、7月は1ページにまで減少する。このページ数の変動は展覧会の開催に呼応している。モード自体がシュルレアリスムと深い関係にあったことは先に述べた。だが、1970年代までのモード写真の傾向を10のカテゴリーに分類したホール＝ダンカンが「シュルレアリスムとファンタスティック」をその中の一つのカテゴリーとして提示しているように⁽³³⁾、モード雑誌もまたシュルレアリスムと深い関係にあることは明白である⁽³⁴⁾。『ハーパース・バザー』誌もコクトー⁽³⁵⁾、シャガール、デュフィなどといった芸術家と関係しているが、マン・レイ以外のシュルレアリストたちとの関係が深いことも事実である。たとえば、ダリについての批評記事が彼の作品とともに大きく扱われていることはそのことをよく示している⁽³⁶⁾。つまり、マン・レイは『ハーパース・バザー』誌では芸術家のカテゴリーの中でも特にシュルレアリストの一人としてあらわされていたといえるだろう。

以上の事から、モード雑誌において、彼は「芸術家」、あるいは「シュルレアリスト」として提示されており、それこそが彼のモード写真に期待されている役目だったと考えることができる。そこから彼の目には、モードと同様に、モード雑誌とは、芸術の境界に位置していると映っていたであろうと考えられる。

マン・レイは広告写真の中でも特に、チーズや車ではなく、ほとんどモード写真しか撮らなかった。そして、「創造」という意味において芸術に近づいた「モード」と、アートディレクターの意図によって芸術家、シュルレアリストとして扱われる「モード雑誌」を考慮すると、芸術との境界に位置する「モード界」に彼は身を置いていたといえるだろう。

そして、先に分析したように、さらにマン・レイがどのようにモード写真を撮っていたかを考慮すると、「モード写真を撮る」という彼の行為は、芸術との境界に位置するモード界で、自身の芸術作品と分け隔てなくモード写真を制作したと結論付けることができるだろう。それゆえ、モード写真は、職業・商業写真とはいえ、彼の芸術活動と極端に矛盾するものではなかったと考えられるだろう。

誤算あるいは攪乱としてのモード写真

以上、マン・レイのモード写真を当時の文脈に照らし、分析してきた。

それでは、なぜマン・レイをめぐる言説、又は彼に対する評価は冒頭で述べたような現状に陥っているのか。そして、その第一の原因と思われる職業・商業写真である彼のモード写真には前提として弁明や擁護が必要となっているのか。つまり、なぜそれらは一般的、あるいは無条件に「芸術」として認められないのか。彼のモード写真の実際を確かめるだけではなく、それと彼の現状とを結びつける回路を探さなければならない。マン・レイが芸術家として十分に評価されていない理由を解き明かすことこそが本論の目的なのだから。

そのために、マン・レイ評価の現状を疑問に思い、当時の彼のモード写真が実際はどのようなものかという問いから、今度は「芸術とは何か」、「何が芸術になるのか」という問いに視点を移す必要があるだろう。

それには、今となっては、「芸術」を説明するためにしばしば用いられる、アーサー・ダントーが提唱する「アートワールド」の概念が手がかりとなるように思われる。ダントーは、アンディ・ウォーホールによって本物のブリロ・ボックスにそっくりに作られた箱が、芸術作品か否かという問題に対し、芸術の在り方を示すことによってそれに答える。彼によれば、ある作品が芸術であるかどうかはその作品自体によるというよりも、それを取り巻くコンテキスト、すなわち、芸術史や芸術理論といった芸術の環境からなる「アートワールド」に依存し決定されるという。つまり、倉庫に積まれたそれと区別し、ウォーホールのブリロ・ボックスを芸術作品であると判断するのは、その時代の芸術の動向に精通しているからであるというのである。

作品そのものが芸術作品であるということを示すのではなく、その作品が芸術かどうかは、コンテキストによって決定されるのである。つまり、芸術とは何かを定義するときに、それらの全てに共通する項があるのではなく、家族のそれぞれがあるところで似ていたり、似ていなかったり、部分的に特徴が合わさり、家族を構成しているというウィトゲンシュタインの「家族的類似」のように決定されてきたというわけである⁽⁷⁷⁾。金悠美はこの点について述べている。

ダントーの芸術哲学の出発点は芸術作品の識別不可能性 (indiscernibility) にある。スーパーマーケットの倉庫に積み上げられている磨きタワシ『ブリロ』の箱は芸術作品ではなく、ただの『もの』であるのに対して、それとまったく同じ外見を持つアンディ・ウォーホールの作品《ブリロ・ボックス》が芸術作品であるのはなぜか。この素朴な疑問に対して、ダントーは『あるものを芸術として見ることは、目が見出せない何かを必要とする、それは、芸術理論の状況であり、芸術の歴史についての知識である』というテーゼを打ち出す。芸術という開かれた概念は、様々な芸術理論とそれに従った作品解釈および歴史的コンテキストによって形づくられている。そしてある『もの』は芸術理論と歴史的コンテキストに照らし合わせることによって、現実の世界から離れて芸術の世界、すなわちアートワールドに入ることができるという⁽⁸⁸⁾。

ある作品はそれだけで芸術作品として成立するのではない。作品は、コンテ

クストによって芸術作品になるのである。

以上のように、アートワールドを通して、「芸術とは何か」という問いや、「芸術」が成立する仕組みに視点をずらせば、マン・レイの現状は自ずと理解できる。彼のモード写真を撮るという行為はそれとは正反対なのである。というのも、芸術の歴史やその理論と照らし合わされることによって、それが芸術かどうか決定され、アートワールドに入るのにもかわらず、モード写真を撮るという彼の行為は、芸術との境界に位置するモード界で芸術作品と区別なくモード写真を撮るということを意味するのだから。つまり、マン・レイはモード写真を撮ることによって、アートワールドに属しているものをその外へと持ち出すのである。

アートワールドの理論に従えば、その時までは芸術でないものが芸術理論や芸術史と照らし合わされ、芸術と見なされ、アートワールドへと入る。しかし、マン・レイがそうしたように、アートワールドに属しているものをその外へ持ち出すと、それはとたんに芸術ではなくなる。ある作品が芸術であるかどうかは芸術史や芸術理論のコンテクストによって決まるのにもかわらず、彼は芸術との境界に位置するモード界に身を置き、そのコンテクストから出てしまうのである。それゆえ、彼のモード写真はアートワールドには入れないのである。

そして、皮肉なことに、そのモード写真が芸術雑誌や写真集に入る際、それは何事もなかったように芸術作品として受け入れられるのである。誰もそれはモード写真だからと異議申し立てはしない。その時それは、「モード写真」でありながら、それと区別なく制作された芸術作品と同じように、当時の芸術理論、芸術史といったコンテクストに照らし合わされ、アートワールドに入ることによって、そこでは「芸術作品」になるのである。

この芸術のあり方のメカニズムこそが、アートワールドを出てモード写真を撮った彼に付きまとい、彼が芸術家として低い評価の甘受を余儀なくさせている一因となっているのである。

ナタリー・エニックによるデュシャンの「泉」についての興味深い指摘を参照し、或る意味では似通った点でもあるデュシャンのケースと比較することで、以上のようなマン・レイの特異性を浮かび上がらせることができるだろう。

彼女はダダイストによって、芸術作品の意味が大きく変わったことに言及している。つまり、芸術家の手を介した創造ではなく、それが芸術家によって芸術といわれれば芸術になるというのである。ここに彼女は一つのトートロジーを見出す。つまり、「芸術とは芸術家が生産するものに他ならない。そしてその芸術家自身は芸術作品を制作する能力によってそう見なされるのである」⁽³⁹⁾。しかし、彼女はその循環論法は見かけだけのものであるという。十分に資格を持った芸術家が「これは芸術である」というだけでは実際のところ不十分である、というのである。「しかしながらこの循環は見かけにすぎない。強調しなければならないのだが、実際、レディメイドはそのようなものとして日常世界に戻されることが決してなく、無視できない操作によって変質させられたオブジェなのである。そしてその操作こそがそれを芸術作品のカテゴリーに同化させることを可能にするのである」⁽⁴⁰⁾。そして彼女はデュシャンの「泉」の場合、6つの操作の介在を確認する。まず、展覧会において発表されたように「芸術の文脈への移行」、水平に置かれたことによる「脱機能化」、「サイン」、「日付」の記入、「タイトル」、「写真による記録」である。そして、「作品を芸術的なものとして認知することと、その生産者を芸術家として認知することの間には、あらゆる種類の仲介物、つまり、オブジェ、イメージ、言葉、価値、制度などといったものから成る仲介物がそこに滑り込むのである。逆説的ではあるが、それらの仲介物は、成功するや否や、つまりそのオブジェと人物の芸術的性質が明白なものとして、少なくともそこに異論を差し挟む余地が無くなるや否や、透明に、すなわち不可視なものになることを運命付けられているのである」⁽⁴¹⁾。芸術作品そのものというのは存在しない。それは芸術家が命名することによって作られる。しかし、単に命名するだけでは芸術にならない。それは、それを芸術と認識させる準備、つまりアートワールドに入る準備を整えた上で行われているといえるだろう。

デュシャンの「泉」は一見無謀な試みとも思えるし、あるいは芸術を破壊しているかのようにも思える。しかし、それはマン・レイのモード写真とは違い、「反芸術」とはいえるかもしれないが、少なくとも「非芸術」ではない。それは、芸術の概念を新たに変えるのであり、依然として歴とした芸術なのである。

それでは、マン・レイのモード写真を撮るという行為をどのように評価すればよいのだろうか。確かにマン・レイはモード写真を撮ったことを後悔するような言葉を口にすることもある⁽⁴²⁾。彼は編集者が結局は、自分の名前を使うことに関心を持っているのだと愚痴をこぼす⁽⁴³⁾。しかし、彼は自身のモード写真それ自体を批判することはない。彼は、自伝に興味深いエピソードを記している。映画の関係者に自分の今までの作品を見せるために、彼は資料として過去に発表したモード写真を探そうとしたことがあった。モード写真はネガごと出版社に預けるので、写真家がそれを所持していない場合が多いのである（ここからも、モード写真が残っているのが稀である理由と、当時の作品としてのモード写真の位置づけが見えてくるだろう）。そして、彼は意外な事実と遭遇する。「持参して見せるべきものとは、ファッション雑誌のために作った写真作品だったろうが、その原作の紙焼は手元に無く、それより創造的な写真も無かった。古本屋を回ってみて雑誌の旧号を探したが、わたしの写真のほとんどは切抜かれていた。明らかに学生がやったのだった。これはとても興味深いことだった。雑誌側の政策とは対照的な、束の間の興味以上のものを与える作品を生み出そうというわたしの努力を承認してくれたことになるからだ。雑誌にとって興味あるのは、当面ニュースとして価値のあるもの、次号までには忘れてしまわれるべきものなのだった」と述べる⁽⁴⁴⁾。

彼がモード写真を撮ったことを後悔したとすれば、芸術の境界をはみ出してしまったこと、あるいは、いうなれば、たとえアートワールドでは芸術作品であると見なされたものを芸術の境界に位置するモード界に持ち出したとしても、同じく芸術として成り立つと考えたからと、つまり彼の「誤算」によるといえるかもしれない。

しかし、どうして彼は広告写真の中でも、もっぱらモード写真を撮ったのか。なぜ、モード写真を選んだのか。ここで今一度、彼が広告写真の中でも、芸術とは全く関係がないものを撮ったのではなく、彼にとっては芸術と隣接しているように見えたであろうモード界でモード写真を撮ったことを考慮する必要があるだろう。

マン・レイがモード写真を撮るのは、芸術との境界に踏み出し、そこでアートワールドにおいて芸術作品だと認識された作品と区別ない作品を制作するこ

とで、自身が芸術の境界線になり、芸術を拡張しようとしたのではないのだろうか。だが、現実には少なくとも無条件では彼のモード写真は芸術作品であると見なされない。そして、モード写真は誤算となり、今もなお芸術家としての彼の障害となっている。けれどもそれは、単なる誤算ではなく、フロンティアの芸術家であろうとする彼の試みなのである。

実際のところ、彼のモード写真による芸術の拡張をもくろむ戦略は思わぬ事態を引き起こす。つまり、それは結果的にデュシャンよりも、「芸術」なるものに対する非常にラディカルな批評となって私たちの前に現れるのである。というのも、デュシャンはたとえばエニックが挙げた六つの手続きによって、それまでは芸術ではないものをアートワールドに持込み、芸術作品か否かはアートワールドによって決定されるという仕組みを浮き彫りにした。しかし、反対にマン・レイはアートワールドにおいては芸術として存在するものを、そのままアートワールドの外に出した。つまり、六つの条件により男性用便器を別のものにしたデュシャンとは違い、マン・レイは芸術の中と外に置いたものに関しては全く区別を設けなかった。さらに、デュシャンが芸術の外にあるものをアートワールドに取り込むのに対し、マン・レイはアートワールドにあるものをそのまま外に出すという全く逆方向の動きをする。同じものがアートワールドの中と外に同時に存在するという状況を引き起こし、外に出たモード写真が芸術作品ではなくなることによって、アートワールドが消滅する地点を我々に見せるのである。同じように作られた作品がアートワールドを出たら芸術作品としてみなされないということは、同一作品を一旦芸術であると承認し、それを価値付けたアートワールドであるところの当時の言説自体の権威を脅かしかねないことになる。

この場合の「認定取り消し」の危機は、デュシャンのケースよりも「芸術」に対し深刻な問題を突きつけることになるのはいうまでもない。デュシャンは芸術ではないものをアートワールドに持ち込むことによって、ある作品がどのように芸術作品として決定されるかを実演して見せた。しかし、マン・レイは、アートワールドでは芸術作品とされるものをそのままアートワールドの外に持ち出すことによって、芸術がそれによって決定されるアートワールド自体を相対化してしまうのである。そして、その場合、ダントーがあみだしたアトワ

ールドという芸術を成り立たせるための制度自体が解体され、芸術そのものが成り立たなくなる事態が引き起こされるという状況が成立しかねないのである。芸術を守る最後の砦が崩され、芸術はご破算になってしまうのである。

それゆえ、何が芸術になるかその仕組みを意識し、それを利用するデュシャンは、実際神話化されているように、芸術の中心にすることが出来る。というのも、アートワールドに芸術ではないものを持ち込み、まさに彼が「芸術」の編成を試みるのだから。しかし、マン・レイはアートワールドに属するものをそのまま、その外へと持ち出す。彼のモード写真は、芸術を成り立たせる制度の根幹そのものを揺るがし、それゆえ、芸術そのものの成立を脅かすという事態を導くのである。その代償として、彼はそのまま芸術の外へと追いやられてしまうのである。

彼が芸術家として十分に評価されないのは、彼のモード写真がアートワールドの理論に単に当てはまっていないからではなく、この芸術を決定するアートワールドを相対化し、芸術の成立自体を危うくさせてしまうという彼のラディカルさによる、彼独特の扱い難くさこそがその原因となっているのではないのだろうか。

ドミニク・シャトーは成城大学で行われた講演の際、現代美術の巨匠としてすでに神話化されているデュシャンについて、非常に興味深い指摘をした。デュシャンの気難しく、デリケートといった一般的なイメージはフランス人の典型的な性格であると。そのようにイメージが先行するのは、マン・レイについても同じであるように思われる。ただし、前者はアメリカに渡ったフランス人、後者はフランスに渡ったアメリカ人であり、そのイメージは正反対である。たとえば、ロットマンは彼について「マン・レイはだれにでも気軽に話しかけた。そうするにあえて努めたといってもよい。すると案ずるより産むが易し、だれもがこの愛想のよいニュー Yorker となら口をきいてもよいという気になった。もっとも話上手のせいではなく、その手にいつもカメラがあったからである」と述べる⁽⁴⁵⁾。

しかしながら、「カメラを手にした陽気なアメリカ人」として漠然と広がるマン・レイの軽薄なイメージを単なるイメージとして片付けるのではなく、以上のように、その発生自体を芸術理論の枠組みにおいて説明することができるの

ではないのだろうか。そして、その事は俯瞰図的に「芸術」を理解するために必要だと思われる。

結びにかえて

以上のように、マン・レイの芸術作品以外の作品、つまり商業・職業写真であるモード写真について分析してきた。そこから、彼は芸術の境界に位置するモード界で、それら両者を区別せずに制作していたと結論付けるに至った。そして、そのマン・レイのモード写真を撮るという行為と、芸術とは何かという間に答えるダントーによるアートワールドの概念を比較すると、確かに、マン・レイがモード写真を撮ったのは、芸術のあり方についての読み間違いだったと見なすこともできるかもしれない。しかし、彼がモード写真しか撮らなかつたことを考慮すると、モード写真とは自らが芸術の境界線となり芸術を広げるといふ、彼の戦略であったと考えることができるのである。彼は知らぬ顔で芸術の外に出てしまう。そして、この彼の戦略は芸術に厳しい状況突きつける。というのも、彼はアートワールドの諸条項を無視し、最も包括的かつ決定的に見えるアートワールドの理論の枠組みを平然と越え、その結果、芸術そのものの崩壊を暗示させることになるのだから。以上分析してきたマン・レイのモード写真は、芸術にとっては許しがたいこと、御法度なのである。マン・レイはデュシャンよりもある意味取り返しがつかない方法で、芸術を批判したことになるのである。まさに、彼が芸術家として容易には、あるいは無条件には認められない程に。彼がモード写真を撮ることができたという事実こそが、実は芸術にとって最もラディカルだったのである。

そして、そのような自らが芸術の境界線になるという行動はモード写真以外にも見ることができる。それは、彼のもう一つの職業・商業写真、ポートレートである。ポートレートとは写真が発明された後、それがすぐに普及した分野である。ベンヤミンが写真の礼拝的価値が最後の砦の「人間の顔貌」へ逃げ込むので、「肖像写真が初期の写真の中心に位置していたのは決して偶然ではない」と述べるように⁽⁴⁶⁾、多くの写真家が写真の創世記に「顔」を被写体にしたのである。その例としてナダール、ジュリア・マーガレット・キャメロン、

ルイス・キャロルといった写真家の名前を挙げるができる。しかしながら、写真の技術が進歩するとこのジャンルは急速に商業的になり、生計を立てるための職業として広まることになる。実際、マン・レイもポートレートを収入源として考えていた⁽⁴⁷⁾。彼は知人のポートレートを撮る一方、自身のアトリエを設け、そこを訪れる客のポートレートも撮っていたのである。ただし、その料金は高額であったことから、客の大部分は上流階級であり、芸術に興味を持つ客も少なくなかったようである。そしてこのような状況の中、マン・レイは『ミノトール』誌の7号にポートレート請負の広告を掲載するのである。その雑誌には自身の作品を発表し、3-4号では自身の写真集『マン・レイ写真集 1920-1934 パリ』の広告を出しているにも関わらず、である。この事実に関して、ロットマンは「マン・レイはさらに広告を、それもよりによって、自前の機関紙をなくしたシュルレアリストの主な発表の場となた『ミノトール』誌に掲載した。1935年6月は、マン・レイに一ページを丸ごと提供する。これはマン・レイが雑誌のためにしてきた仕事の見返りだったのかもしれない。広告にはヴァル・ド・グラス街の新しいスタジオの住所と、注文に応じてポートレート写真の撮影を引き受ける旨が記されている」と述べているが⁽⁴⁸⁾、モード写真と同様に、彼は「芸術作品」と区別なしでポートレートを撮っていたと考えられはしないだろうか。実際、彼はポートレートのみで構成された写真集を出版している⁽⁴⁹⁾。

まだまだ彼のポートレートに関しては検討する余地があるだろうが、以上のように、モード写真の他にも、自らが芸術の境界線であろうとするマン・レイの動きを見ることができるのである。そして、このポートレートというジャンルでも、彼は芸術を攪乱させているのかどうか検討する価値があるだろう。

しかし、彼はフロンティアの芸術家であると同時に「アートワールド」の内部でも活動していたのも事実である。それでは、アートワールドを出て、自らが芸術の境界線となったマン・レイは、そこでは一体何をしたのか。芸術を成り立たせる制度を改めて分析し、それを、そこにおけるマン・レイの行為と比較させることによって、フロンティアの芸術家としての彼の特徴が確認できたのと同様に、また新たな彼の固有性を浮かび上がらせることができるだろう。

注

- (1) 本稿は日本学術振興会平成 19 年度科学研究費補助金による奨励研究「マン・レイのモード写真を通しての芸術の自律に関する一考察」(課題番号: 19901013)の枠内で執筆されたものである。
- (2) 『『芸術』であるための言説—同時代人によるマン・レイの写真についてのテキストとマン・レイ自身による写真についてのテキストを巡って—』、Azur 第 6 号、成城大学フランス語フランス文化研究会、2005、pp.35-56
- (3) ハーバード・R・ロットマン『写真と恋とカフェの日々』木下哲夫訳、白水社、2003
- (4) Emmanuelle de l'Écotais, *Le Fonds photographique de la dation : Étude et inventaire* [thèse pour l'université Paris IV], 1998
- (5) 1994 年の寄贈については以下の通りである。「1994 年、パリのポンピドゥ・センター内に設けられている国立近代美術館は、マン・レイ未亡人のジュリエットを中心に組織されていた『マン・レイ・アルチーフ [sic]』より、マン・レイの 12,000 枚に及ぶ写真ネガ・フィルムと 5,000 枚もの密着紙焼き写真、および貴重な資料類の寄贈を受けた。およそ時を同じくして、この組織の一員でもありマン・レイ晩年の信頼されたアシスタントでもあったリュシアン・トレイヤールからも、約 1,500 枚のネガ・フィルムの寄贈を受けたのである」(木島俊介「マン・レイ 自由と快楽」、『マン・レイ写真展』東京新聞、2002、p. 22)。
- (6) 先に挙げたエマニュエル・ド・レコテも博士論文の序文で「この唯一の博士論文の序文においても、「今日マン・レイを我々の時代の最も重要な写真家の一人であると考えれば、彼の作品がほとんど学術的方法によって研究されていないということを認めざるをえないことは驚くべきことだ」と述べている。*Op.cit.*, tome I, p.10
- (7) Neil Baldwin, *Man Ray*, Clarkson N Potter, Inc., 1998, ニール・ボールドウィン『マン・レイ』鈴木主税訳、草思社、1993
- (8) Christian Bouqueret, *Des années folles aux années noires*, Marval, 1997, p.1922
- (9) モード雑誌におけるポートレートの役割については少しばかり補足する必要があるだろう。当時、モード写真家はプロのモデルというより、高価な最新の服を身につけることができた上流階級の夫人を写真に撮った。セベルジェ兄弟はそのような貴婦人を写真に収めるために、当時の社交の場であった競馬場などに通ったというのは有名な話である。つまり、ポートレートは同時にモード写真の役割も兼ねていたのである。
- (10) この点に関して、写真は 1837 年に発明されたが、モード写真の歴史は浅く、

そのジャンルが確立されるには更に時間を要したという事実もその一因として考慮する必要があるだろう。モード写真の成り立ちについては『パリの光』に詳しい。François Denoyelle, *La Lumière de Paris. Les utilisations de la photographie 1919-1939*, L'Harmattan, 1997

- (11) Christian Bouqueret, *Op.cit.*, p194
- (12) Man Ray, *La photographie n'est pas l'art*, GLM, 1937
- (13) Man Ray, *Man Ray photographies : 1920-1934 Paris*, Cahiers d'Art, 1934
- (14) しかしながら、『ミノトール』誌、『シュルレアリスム革命』誌、『ヴァリエテ』誌、『写真は芸術ではない』、『マン・レイ写真 1920-1934 年 パリ』などで見られるモード写真はモード雑誌において確認できるものと必ずしも同一のものではない。とはいえ、モデルや、モデルが身に付けている洋服、または背景からそれらがモード写真のシリーズであり、モード写真として撮られたものであると考えることができるだろう。
- (15) マン・レイの広告写真について、エマニュエル・ド・レコテはその博士論文において、他に商会、帽子、化粧品などに関する3点と許可なしで使われただろうと結論付ける彼の写真作品「ガラスの涙」を用いた1点に言及している。また、パリ電力供給公社からの依頼で、電気器具をレイヨグラフで撮影した『エレクトリシテ』も制作している。Man Ray, *Electricité*, Compagne parisienne de distribution, 1931
- (16) Didier Grumbach, *Histoire de mode*, seuil, 1933, p.19 から引用した。
- (17) マン・レイ『セルフポートレート』千葉成夫訳、美術公論社、1981、pp.135-136
- (18) *Ibid.*, pp.125-145
- (19) François Baudot, *Mode et Surréalisme*, Assouline, 2002
- (20) ヴァルター・ベンヤミン『バサーージュ論 I』今村仁司他訳、岩波書店、1993、pp.121-122
- (21) たとえば、ナンシー・ホール＝ダンカン＝は、1970年までのモード写真の流れを10のカテゴリーに分類し、「モード写真の歴史は、洋服と装飾品を見せる、または売るために作られたイメージの歴史である。誹謗者たちにとって、それは束の間のもの、怪しげな諸価値を扱うテーマということになる。しかしながら、より広いコンテクストに立ってみれば、これは重要なテーマなのである。というのも、それは写真のスタイルによるモードの描き方を扱うだけではなく、芸術的な影響関係や、モードの商業的、社会的、文化的側面にも光を当てているからである」と述べている。Nancy Hall-Duncan, *Histoire de la photographie de mode*, Chêne, 1978, p.9e, 1978, p.9

- (22) ジル・モラ『写真のキーワード』前川修他訳、昭和堂、2001、pp.135-136
- (23) 今橋映子『くバリ写真』の世紀』白水社、2002、p.455
- (24) ニール・ボールドウイン、前掲書、p.279
- (25) *Harper's Bazaar* (New York), September, 1934, p.45
- (26) *Harper's Bazaar* (New York), September, 1942
- (27) 「女性の顔、その透き通った柔らかな卵は豊かな髪を必死に厄介払いしようとしている。その髪こそがそれをいまだプリミティブな自然に結びつけるものなのだ。ミステリーに満ちた過去に属する種を至上のレベルにまで導くだろう進化は、まさに女性たちによって完遂するのである。ときおり悲しげなこの種は、進化の途中の段階で好奇心と恐怖の感情によって息を吹き返す。この段階は、おそらく進化した白い被造物が、私たちの時代にたどり着く前に通ったものであるのだが」。 *Vogue* (Paris), Mai, 1926, p.32
- (28) 「『事物の肖像写真家』、そんな風に芸術家を名づけることが出来るだろうか。その手にかかれれば、写真は自然そのものよりも心に響くものになってしまう、そんな芸術家を。さまざまな価値の仄暗いハーモニーがこのマグノリアの花をより生き活きとしたものにしてている。それによって、その軟塊部分はほとんど恥ぢらいを知らぬ裸体のように、よりいっそうその白さを増して見える」。 *Vogue* (Paris), Avril, 1927, p.36
- (29) *Harper's Bazaar* (New York), November, 1936, pp.62-63
- (30) Paul Eluard, *Facile*, GLM, 1935
- (31) Paul Eluard, *Les Mains Libres*, J. Bucher, 1937
- (32) *Harper's Bazaar* (New York), Novembre, 1937, pp.74-75
- (33) Nancy Hall-Duncan, *Op.cit.*
- (34) スーザン・ソントグは「シュルレアリストの写真への遺産は、シュルレアリストの空想と財産の蓄えが1930年代のハイ・ファッションに急速に吸収されるにつれてつまらないものに見えてきたし、シュルレアリストの写真は、他の芸術、とりわけ絵画、演劇、広告のシュレアリズムによって導入された同じ装飾的な約束事を使ってそれとわかる、主に型にはまった様式の肖像画法を提供した」、と述べ、モード雑誌とシュルレアリズムの共犯関係が、後者の陳腐化をもたらしたとの興味深い指摘をしている（スーザン・ソントグ『写真論』近藤耕人訳、旺文社、1979 pp. 58-59）。
- (35) 1936年3月の『ハーパース・バザー』誌にマン・レイのモード写真に挟まれて、コクトーの洋服のデッサンが掲載されている（*Harper's Bazaar* (New York), 1936, March, pp. 72-73）。又、1937年6月『ハーパース・バザー』誌に「夜のバリ」と題された記事でコクトーが写った写真が掲載されている（*Harper's Bazaar* (New

- York), June, 1937, pp.38-39)。
- (36) *Harper's Bazaar* (New York), September, 1935, pp.76-77
 - (37) ルートヴィヒ・ウイトゲンシュタイン『哲学的探求 (第一部)』黒崎宏訳、産業図書、1994
 - (38) 金悠美『美学と現代美術の距離』東信堂、2004、 pp.11-12
 - (39) Natalie Heinich, *Le Tripre jeu de l'art contemporain*, Minuit, 2006, p.27
 - (40) *Ibid.*, pp.27-28
 - (41) *Ibid.*, p28
 - (42) 1935年10月の『ハーバース・バザー』誌(*Harper's Bazaar* (New York), October 1935, pp.82-83)には、「胃の休息」と題されたダイエット記事に、L.ジルによるレイヨグラフで撮影された洋梨、葡萄の写真が掲載されている。このレイヨグラフという技法はマン・レイの作品を代表する写真技術である。このことを考慮しても、彼がモード写真を撮った事を後悔するのが理解できるだろう。
 - (43) マン・レン、『セルフポートレート』前掲書、p.294
 - (44) *Ibid.*, p.345
 - (45) ハーバード・R・ロットマン、前掲書、p.10
 - (46) ヴァルター・ベンヤミン『ベンヤミンコレクション I』久保哲司訳、ちくま学芸文庫、1995、p.599
 - (47) マン・レイ、前掲書、p.164
 - (48) ハーバード・R・ロットマン、前掲書、p.242
 - (49) Man Ray, *Portraits*, Prisma, 1963

A Z U R

本記事は、成城大学フランス語フランス文化研究会の
機関誌『AZUR』第9号(2008年3月発行)に掲載されました。

成城大学フランス語フランス文化研究会

Société d'étude de la langue et de la culture françaises
de l'Université Seijo

http://www.seijo.ac.jp/graduate/gslit/orig/areas/europe/azur_index.html