

鏡とコンポジション

『フロランス・アンリ・ポトフォリオ』収録の初期作品について

小林美香

当館収蔵の『フロランス・アンリ・ポトフォリオ』（ギャラリー・ヴィルデ刊行、一九七四年）は、フロランス・アンリ（一九八三―一九八二）監修の元、オリジナルのネガから制作されたプリント十二点で構成され、アンリが写真家として活動した期間（一九二七―一九四〇）の中でも一九二八年から一九三三年までの間に制作された作品が選ばれている。一連の作品は鏡とその反射像を画面構成に取り入れており、とくに二〇年代末に制作された作品は「映画と写真」展（一九二九年）など、ノイエ・フォトグラフィの動向を紹介する展覧会や関連書籍、雑誌を通して注目を集め、高い評価を得た彼女の代表作というべきものである。第二次世界大戦期以降、アンリは写真による作品制作から遠ざかり、戦後その存在が長らく忘れ去られていたため、このポトフォリオの刊行は、彼女の作品に対する再評価の契機になった^{〔註1〕}。その後サンフランシスコ近代美術館で「Florence Henri: Artist Photographer of the Avant Garde」（一九九〇年）、ジュ・ド・ポーム国立美術館で「Florence Henri: Mirror of the Avant-garde, 1927-40」（二〇一五年）と二回の

顧展が開催された。近年、アンリや同時代に活躍した女性写真家の展覧会が相次いで開催され、彼女たちの功績を、その活動の社会的な背景も含め包括的に検証する機運が高まっている^{〔註2〕}。本稿ではポトフォリオ収録作品のうち、二〇年代末に制作された初期作品4点を取り上げ、鏡を用いた写真表現の成り立ちとその特徴について考察する。

フロランス・アンリが三十歳代半ばを過ぎてから写真に取り組むようになった経緯を把握するために、彼女の数奇な生い立ちを大まかに辿っておきたい。アンリは、石油会社を営んでいたフランス人の父とポーランド系の母の間に一八九三年にニューヨークで生まれ、二歳の時に母親が他界した後には父親の仕事の都合のためにヨーロッパに渡り、パリ、ウィーン、ミュンヘンなどヨーロッパの主要都市を転々としながら幼少期を過ごした。十歳前後からパリで音楽を学び始め、十五歳の時に父親が他界した後は、ピアノの演奏家として活動する傍らで絵画にも関心を持ち、一九一四年にベルリン芸術アカデミーで絵画の勉強を始め、さまざまな前衛芸術家と交流する。一九二四年には

スイスで地元男性と偽装結婚してスイスの市民権を得た後に、パリに移住した^{〔註3〕}。一九二五年に近代アカデミー入学し、フェルナン・レジェやアメデオ・オザンファンといったキュビズム、ピュリスムの画家から指導を受けながら、抽象的、構成的な要素や色彩を取り入れた絵画に取り組むようになった。裕福なブルジョワ階級に生まれ、幼少期に出生国を離れて国際的な環境で育ち、高等教育を受け、伝統的な女性、家族の価値観に縛られずに制作活動に邁進していったアンリは、ワイマール共和国時代に流行した「新しい女性」「モダンガール」の先駆者であった^{〔註4〕}。また、アンリが写真に関心を持つようになった一九二〇年代後半は、写真の専門教育を受ける機会が広がり、写真家を志す女性たちが急増した時期にも重なっている^{〔註5〕}。

アンリは、一九二七年に三か月間デッサウのバウハウスでラースロ・モホリ・ナジとジョセフ・アルバースが指導する基礎過程に聴講生として在籍した。『絵画・写真・映画』（一九二五年）を著し、光の造型としての写真、映画の可能性を説いたモホリ・ナジから影響を受けたのはもちろんのこと、バウハウスで教師や学生のポトレート写真、建築や工房の制作物を撮影していた彼の妻ルチア・モホリとは親友になるとともに、実践面（とくにポトレート写真の撮影）においてより直接的な影響を受けている^{〔註6〕}。パリに戻ったアンリは、一九二七年末から写真を撮り始め、その後絵画制作を一時的にやめて写真に専念していった。後年アンリは、この時期について次のようなエピソードを語っている。「アトリエの鏡を見ると、家具の上に置かれたカメラが映り込んでいた。それは当時一緒に住んでいたマルガレータ・シャルルのものだった。そこで突然思いついたのだ、鏡に映っている自分の姿を撮ろうと」^{〔註7〕}。このことを契機に、アンリはアトリエの中で彼女自身や、友人たちを繰り返し鏡越しに撮影し、〈二重のポトレート〉や〈ポトレート・コンポジション〉と題した作品を制作する。

人物に直接カメラを向けるだけではなく、アトリエの中にあるものや壁や扉のような空間的な要素も含めて反射像として画面の中に取り入れて撮影し、〈ポトレート・コンポジション〉と題することで、アンリは人物を画面構成の一要素として

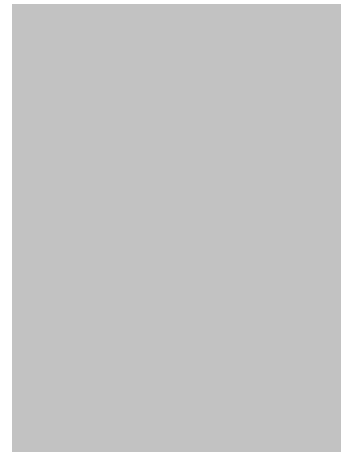


図1 『フローランス・アンリ・ポートフォリオ』
より セルフ・ポートレート 1928年
Florence Henri ©Martini e Ronchetti,
Genoa, Italy (図1-4すべて)

べている。「私が鏡を用いるのは、同じ被写体を異なる角度から見られるようにして、写真の中に複数の視点を取り入れるためである。そうすること、同じテーマに対してさまざまな見方が与えられる。それぞれの見方が相互に

補完・作用することで主題を

より深く解き明かすことができる」〔註9〕。「構成(コンポジション)」と題された一連の作品は、二枚の鏡を壁面と直角に組み合わせるように設置し、水平の鏡面上にもものを置くことで、反射像と、反射像の反射像を作り出して撮影されたものである。『構成Ⅲ』〔図2〕では、鉄格子が鏡の継ぎ目から球体(ビリヤードの球)の上に架け渡され、球体とその像は、反射によりX字



図2 『フローランス・アンリ・ポートフォリオ』より 構成Ⅲ 1928年

状に交差した鉄格子の縦の枠と増幅された格子の間に挟まれ、またに遮られるような状態で鏡面に写りこみ、さらに球体の表面にはアトリエの窓枠が写り込んでいる。このように反射によって被写体と空間の関係が操作され、鏡の継ぎ目や輪郭線、鉄格子が画面を分割している」〔註10〕。

ラースロ・モホリ＝ナジは、アンリの一連の「構成」作品にいち早く注目し、オランダの前衛芸術雑誌『D』(一七／一八号、一九二八年十二月刊行)で「光の効果に関わる実験は、抽象的なフォトグラムのみならず、具象的な写真によっても実践されている。——(アンリの作品は)絵画に関する課題全体に対して、写真という新しい視覚メディアで取り組むものである」と高く評価した〔註11〕。翌一九二九年には、「映画と写真」展などを通してアンリの作品が広く知れ渡りようになるとともに、アンリは画家のミッシェル・スーフォールやトレス・ガルシアらと共に芸術家グループ「円と正方形(Cercle et Carré)」を創設し、構成主義的な抽象表現への関心をさらに深めている。また、同年末には世界恐慌を契機とする経済状況の悪化のために、作品制作だけではなく、依頼を受けて広告写真やポートレート写真を撮影したり、自らのアトリエで講座を開設して写真家の育成にも取り組んだりするようになった。

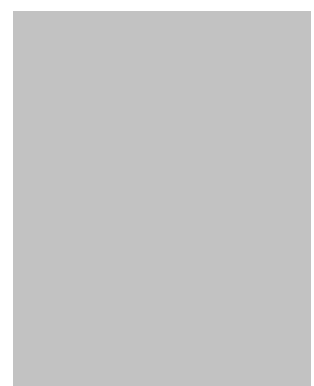


図3 『フローランス・アンリ・ポートフォリオ』より
ジャンヌ・ランヴァン 1929年

この時期に手がけた広告写真の代表作「ジャンヌ・ランヴァン」〔図3〕では、「構成Ⅲ」〔図2〕で試みられた鏡像の効果を取り入れて、球体の香水瓶を二枚の鏡の蝶つがい状に向き合わせた間に挟み、瓶の形が鏡の奥へと数珠つなぎに連なるように映し込ませて撮影されている。瓶の形は、鏡の枠に切り取られ、鏡像の反復により輪郭が重なりあい、瓶の置かれた面と壁面、鏡の輪郭線が相互に関わり合い、円と直線による抽象的な構図が作り出されている。「セルフ・ポートレート」〔図1〕、「構成Ⅲ」〔図2〕、「ジャンヌ・ランヴァン」〔図3〕において共通して用いられてきた球体モチーフは、いずれも工業製品であり、鏡面と同様に光を反射するものとして画面の中に取り入れられていたが、アンリはポートレート写真や広告写真を数々手がける中で、果物や植物のような自然のもの、複雑なフォルムを具えたものも画面の構成要素として扱うようになる。林檎と

扱う姿勢を明確に表わしている。「セルフ・ポートレート」〔図1〕では、組んだ腕を台の上に置いて鏡を見つめている反射像が、彼女の左側に設置されたカメラで撮影されている。鏡面近くに置かれた二つのクロームメッキ球が、彼女と鏡の間の距離を強めて表し、濃い色の服装、短い髪、顔の造作を強調する特徴的な化粧〔註8〕が、鏡に映る彼女の輪郭を際立たせている。鏡それ自体の形、写しだされた台の線、壁の中木のような空間の要素が画面を分割し、球体とその反射像、三角形をなす上半身の輪郭が幾何学的な要素として相互に関わりあい、緊密な構図を作り出している。

アンリは、鏡で被写体の像を増幅させ画面を構成する実験的な手法をさらに推し進め、静物をクローズアップで捉えた作品において、構成主義的な絵画を連想させる表現効果を生み出している。彼女は鏡と視点の関係について次のように述



図4 『フローランス・アンリ・ポートフォリオ』より 果物 1929年

皿の上の洋梨、レモンを複数の鏡と組み合わせて撮影した「果物」〔図4〕においては、鏡と果物の配置関係、鏡による反射と奥行きの効果、果物それぞれのテクスチャーや影、明暗のコントラストが画面の中でより有機的に組み合わせられている。一九三〇年代以降、写真を組み合わせたコラージュ作品の制作にも着手することを鑑みると、「果物」〔図4〕はアンリの写真表現が、彼女が写真に取り組む以前から絵画を通して培ってきた着想や造型感覚とさらに結びつきを深める過程にあるものである。このように、アンリの初期作品の中には、同時代の写真や絵画から受けた影響を、混淆させて生み出した表現方法のエッセンスが凝縮されているのを見取ることができると言えよう。

（美術課客員研究員）

註

- 1 写真の制作活動をやめて、パリを離れて田舎町で余生を過ごしていた一九七〇年代のアンリの様子やポートフォリオ制作の経緯は以下に詳し。Ann Wilde, “Memories of Florence Henri” in *Photography at Bauhaus*, (The MIT Press, 1990) pp.55-57, Giovanni Battista Martin, “Encounters with Florence Henri” in *Florence Henri: Mirror of the Avant-garde, 1927-40*, (Aperture, 2015), pp.186-188.
- 2 近年主要な美術館で開催された展覧会として以下がある。Germaine Krull (1897-1985): *A Photographer's Journey* (パウル・ホルム国立美術館’二〇一五年) “From Bauhaus to Buenos Aires: Grete Stern and Horacio Coppola (ニューヨーク近代美術館’二〇一五年) “Who’s Afraid of Women Photographs? 1839-1945 (オルセー美術館’二〇一五—一六年)
- 3 アンリにとって結婚は市民権獲得のための手段であり、相手とは同居せず、生涯子どもを持つこともなかった。女性画家マルガレーテ・シャールが恋人の一人であったことは知られているが、アンリは自身のセクシュアリティについて明言を避けていた。
- 4 アンリと同時代の女性写真家に共通する階級的、社会的な背景については以下を参照。Abigail Solomon Godeau, *New Women and New Vision Photography in the Crucible of Modernity*. <http://lemagazine.jeudepaupe.org/2015/10/abigail-solomon-godeau-new-women-and-new-vision-photography-in-the-crucible-of-modernity-en/>
- 5 香川檀「アートする——テクノロジーと新しい女」の相互浸透『ヘルリンのモダンガール 一九二〇年代を駆け抜けた女たち』田丸理砂、香川檀〔編〕三修社’二〇〇四年、一五八頁。
- 6 アンリのバウハウス在籍中の経験とその後の活動への影響については以下を参照。Cristina Zelich, “Florence Henri’s Photography within the Context of the Avant-Garde” in *Florence Henri: Mirror of the Avant-garde, 1927-40*, pp.8-13. ルチア・モホリがバウハウスでフローランス・アンリを撮影したポートレート写真は、彼女たちの交友をあとづけるものである。バウハウスの活動を後世に伝える上で重要な記録を残したルチア・モホリの功績については以下を参照。Rolf Sachsse, “Notes on Lucia Moholy”, in *Photography at Bauhaus*, pp.25-27.
- 7 Ann Wilde, “Memories of Florence Henri”, p.56.
- 8 ポーターレートの撮影にあたって、モデルの服装や髪形、化粧を画面の構成要素として重視するのは、ルチア・モホリからの影響であり、アンリが後に手掛けた顔面にクロースアップするポートレート写真にも通底する。Giovanni Battista Martin and Alberto Ronchetti, “Biography” in *Florence Henri: Mirror of the Avant-garde, 1927-40*, p.195.
- 9 Diana C. du Pont, “Florence Henri: Artist Photographer of the Avant-Garde” in “Florence Henri: Artist Photographer of the Avant-Garde” (San Francisco Museum of Modern Art, 1990), p.21.
- 10 鏡や球体による反射への関心は、聴講生としてバウハウスに在籍した経験が強く影響している。バウハウスの学生が撮影した写真の中には、金属工場の制作物や金属の球体、鏡が、反射の視覚効果を生み出す装置として頻繁に登場する。Carol Armstrong, “Florence Henri: A Photographic Series of 1928: Mirror, mirror on the wall” in *History of Photography*, (vol.18, no.3 Autumn, 1994), pp.224.
- 11 Cristina Zelich, “Florence Henri’s Photography within the Context of the Avant-Garde”, p.12.

次号予告 2017年2—3月号 2月1日刊行予定

現代の眼 622

In focus

尾竹竹坡

On view

所蔵作品展 動物集合

Review

革新の工芸——“伝統と前衛”、そして現代——
瑛九1935—1937 闇の中で「リアル」をさがす

2016年12月1日発行（隔月1日発行）現代の眼 621号

編集：独立行政法人国立美術館 東京国立近代美術館／美術出版社

制作：美術出版社

発行：独立行政法人国立美術館 東京国立近代美術館

〒102-8322 東京都千代田区北の丸公園3-1 電話 03(3214)2561

表紙：山田正亮「制作ノート」 撮影：木奥恵三

MOMAT支援サークル

木下グループ 三菱商事 鹿島建物 Marubeni

パシフィックコンサルタンツ JEOL 日本電子株式会社 SEIKO