

男性ヌード写真

中 村 早

はじめに

私は武蔵大学在学中の2003年から卒業後の2012年に至るまで男性のポートレートからヌードへとテーマを変化させながら、一貫して男性の身体をモチーフとした写真作品を制作し、個展を開催してきた。2012年に写真集『THE BOY』¹を出版したことを境に男性ヌードの作品の制作に区切りをつけ、現在は花や樹皮をモチーフとした作品を制作している。しかし男性の身体をテーマとした作品を制作し始めてから現在までの20年の間、制作当時に男性ヌードの作品に対して自身が書いたステートメントやインタビューで語った言葉が作品を十分に伝えるものであったのかという迷いがずっと心に留まり続けていた。「男性のヌードは女性のヌードよりも少なく、表現として偏ったものばかりだと感じる。だから男性ヌードを撮影してみよう」という非常にシンプルな問いが男性ヌードの作品を制作する出発点だったが、私の思考はそこで止まってしまい、そのような不均衡な状況がなぜ発生し、存続してきたのかというところまで考えることができずにいた。しかし第4波フェミニズムの影響を受けて、ようやくフェミニズムやジェンダー論を学びはじめた私は、改めて制作時に抱いた問いを振り返り、男性ヌード写真について再考する必要性を強く感じた。

本稿では写真表現におけるヌードの歴史を振り返り、男性ヌード写真と女性ヌード写真との量的な差異、男性ヌードのイメージの偏り、そして表現主体である写真家のジェンダーとセクシャリティに着目し、考察していく。このような視

¹ 中村早『THE BOY』、KULA、2012年。

点から、現在において写真表現における男性ヌードがどのような意味を持ち得るのかを再検討してみたいと思う。

1. 〈ヌード＝男性〉から〈ヌード＝女性〉へ

ヌード写真の歴史を考えるにあたって、写真以前からヌードをモチーフとしてきた絵画や彫刻との関係を振り返る必要がある。古典古代期のギリシアでは均整の取れた裸体を賛美するような表現が高度な文化を作り上げ、その文化は15-16世紀のルネサンス期に復興されてヨーロッパ各地に広がっていき、17世紀以降のフランスの美術アカデミーでは人体デッサンが重視され、適切な裸体の描写を身に付けることは、アカデミーで最も高位とされた歴史画の制作に不可欠な基礎だったとされている。アカデミーにおける裸体の描写について蔵屋美香はアンリ・ゼルネールの言葉を引用し「アカデミーで重視したはだか、単に個人のはだかを意味したわけではないことだ。それは、主に古典古代の規範に従って理想化され、個別の身体から離れて普遍化され、死すべき運命から解き放たれて永遠化された、『実在とは根本的に異なる概念』としてのはだかなのである。」²と述べている。つまり古代ギリシアから18世紀前半にかけて男性の裸体は「理想化されたもの」として描かれ続けていた。このように男性の裸体が理想化して描かれてきたことは、後に撮影される男性ヌード写真の表現方法に影響を与え、色濃く表われるようになり、イメージが類似していること以上に思想的な観点において重要な意味を持つことになる。18世紀後半になると男性の裸体よりも女性の裸体がモチーフの多くを占めるようになり、画題自体も明確な歴史や神話のエピソードに基づくものから徐々にあいまいなもの——時に女性の裸を見せるための口実に過ぎない添え物——となっていく³、西洋美術におけるヌード絵画の主題は女性の裸へと移行していく。

² 蔵屋美香・三輪建仁監修『ぬぐ絵画—日本のヌード1880-1945』東京国立近代美術館、2001年、21-22頁。

³ 蔵屋美香・三輪建仁 前掲書、52頁。

2. 写真はなぜヌードを写すのか

ヌード写真が撮影されはじめたのは、1839年に世界初の実用的な写真技術であるダゲレオタイプが登場して間もない頃である。なぜ写真でヌードを撮影する必要があったのだろうか。ダゲレオタイプのヌード写真に男性の裸体がなかったわけではないが、その被写体のほとんどは女性の裸体であった。中には女性のモデルが衣装をつけている状態で性器だけを露出している、またたくしあげた衣装で頭部を隠し、性器だけを露出している写真なども存在していた⁴。性器を含む裸体の生物学的な細部をほとんど消し去り、滑らかな皮膚に包まれた抽象的な身体を描いた19世紀の画家たちに比べれば、ダゲレオタイプが、当時技術的に精密な描写は不可能であったとはいえ、性器や陰毛を直接描写するという点で、絵画とはまったく異なる視点から制作されたことは明らかである。またダゲレオタイプは金属板の上に像を作るため、複製も引き伸ばしもできない一品制作の写真であること⁵も注目すべき点だ。小さなサイズのオリジナルが1点しか存在しないこと、一般に公開されていないダゲレオタイプが匿名の写真家によって撮影されたものであることは、この写真が個人的な芸術表現ではなく、男性の性的快楽を目的として制作されたことを示している。多木浩二は「ダゲレオタイプのヌード写真は良俗を乱すという意味で取り締られたことはあっても、そこにある男/女の関係の不公正さから糾弾されることはなかった。それだけではなく、女=性器という関係は、あとあとまでもヌード写真を撮るものにも見るものにも潜在する固定観念になり、性器ないしは性交がエロティシズムの本質であるかのように錯覚する人々(男たち)を生み出した。」⁶と述べている。この指摘から当時のブルジョワジーの保守的な道徳観によってダゲレオタイプのヌード写真が性的秩序を乱すものとして検閲されるものの、見る主体が常に男性であり、見られる客体が常に女性であるという非対称性が疑問視されることがなかったことを示している。一方的な男性の視線が女性を性器として固定し、女性の身体を抽象的な性的身体と

⁴ 多木浩二『ヌード写真』岩波書店、1992年、36頁。

⁵ 多木浩二、前掲書、20頁。

⁶ 多木浩二、前掲書、36頁。

して扱うことで、女の性的な能動性を排除したといえる。もちろん写真の黎明期に男性のヌード写真が全くなかったわけではなく、ダゲレオタイプが発表された2年後に1枚のネガから複数のプリントができるカロタイプでは画家の素描、人体の把握の補助の手段として撮影されたヌード写真が存在しており、ユージェーヌ・デュリュウ（1800-1874）の一連のヌード写真は、ドラクロアとの共同作業だったと推定されている。彼の写真に写されたモデルは筋肉や骨格の構造を誇張するようなポーズをとる男性で、画家の認識や構想のための下絵として撮影されたものであった⁷。またアメリカの写実主義の画家トマス・エイキンズ（1844-1916）もエドワード・マイブリッジ（1830-1904）の動態写真などに影響を受け、絵画の制作に写真技術を導入し、自ら男性の裸体も撮影している。これらの写真は男性のヌードに特化して撮影されたものではなかったが、ダゲレオタイプのヌード写真と異なるのは男性モデルの性器は隠されずそのままの状態で見られている一方、女性モデルの下半身は布で覆われ、フルヌードであっても後ろ姿で写されており、陰毛や性器を写されていなかった。しかし撮影する側、つまりカメラを持つことができたのは、社会的地位が最上層ではないまでも下層でもない男性たちであったことは事実であり、そのような社会構造によって、女性を被写体としたヌード写真が男性のヌード写真に比べて圧倒的に多く存在したのだと考えられる。またこの時代のブルジョワ市民における異性愛秩序の一般化⁸によって、撮影者と被写体の間に確固たるジェンダー的役割が確立されたことも関係しているのではないだろうか。このようなヌード写真におけるジェンダーの不均衡な状況は時代を経てどのように変化していくのか、そして作品としての男性ヌード写真はいつ頃から登場し、どのような作品だったのかを見ていきたい。

⁷ 多木浩二『写真論集成』岩波書店、2003年、350頁。

⁸ 上野千鶴子「ホモソーシャル社会からの決別」、『別冊 NHK100分 de 名著フェミニズム』、NHK出版、『別冊 NHK100分 de 名著フェミニズム』、2023年、152頁。

3. 男性版女性ヌード——19世紀後半から20世紀初頭の男性ヌード写真

ヴィルヘルム・フォン・グレーデン（1856-1931）とフレッドホーランド・デー（1864-1933）は20世紀初頭に男性のヌードを匿名ではなく撮影していた写真家である。ヴィルヘルム・フォン・グレーデンはドイツ人で主にイタリアのシチリア島で古代ギリシャ・ローマの世界をイメージした牧神などに扮した少年たちのヌードを撮影し、フレッドホーランド・デーはアメリカで神話や宗教、文学などをイメージした男性のヌード（ある作品では自らキリストに扮してセルフヌード）を撮影している。彼らの作品は色白で華奢な体型で体毛もほとんどないような少年または若い青年たちをロバート・デマシー（1859-1936）やピューヨ（1857-1933）などのピクトリアリズムの写真家の作品のように、神秘的または寓意的な背景と装身具で演出し、ソフトフォーカスな質感を持って写し出している。この二人の写真家の作品を笠原美智子は「伝統的で典型的な女性ヌードの表現が応用されている」と指摘し、「男の裸体は（略）描かれても理想美の枠組に止まってしまう」⁹と述べている。ヴィルヘルム・フォン・グレーデンとフレッドホーランド・デーどちらの作品も、古代ギリシアにおける少年愛的なイメージを理想化し、写し出している。月桂冠を被り白い布を軽く羽織った少年たちがキスをしていたり、肩を抱き合っている写真はホモセクシャルなイメージを直接的にこちらに伝えてくる。彼らの写真はこれまで男性写真家が被写体の女性に向けた性的な欲望を男性（少年）に置き換えたに過ぎず、権力を持つ側が被写体を理想化されたモノとして写しとるという不均衡な構造自体は全く変わらないといえる。

見る側＝男性、見られる側＝男性と図式が変わったとしても、見る側の視点が変わらない限り、従来の女性の身体表現の男性版にしかなり得ないのである。現在の倫理的観点から見ると未成年の裸体を撮影していたことに問題があるといえるが、彼らが作品としてのヌード写真の被写体に男性を選んだおそらく最初期の

⁹ 笠原美智子『ヌードのポリティクス 女性写真家の仕事』筑摩書房、1998年、190頁。

写真家であることを記憶に留めておくことは必要なことかもしれない。¹⁰

4. 流動的な男性ヌード——イモージン・カニンガム

20世紀初頭において意識的に男性ヌード写真を撮影したイモージン・カニンガム(1883-1976)は先駆的な女性写真家といえる。カニンガムはアメリカオレゴン州ポートランドに生まれ、1901年にフォト・セセッションの女性写真家ガートルド・ケーセビア(1852-1934)の作品に影響を受け、写真を始める。ワシントン大学やドレスデン工科大学で写真を学び、1910年シアトルで肖像写真スタジオを開業したのち、1932年にはアンセル・アダマス等と共にグループF 64の創立会員となる。彼女はモノクロ写真で光と影で構成された植物のクローズアップやヌード、ポートレートといった様々なモチーフを93歳で亡くなるまで撮り続けた写真家である。1915年、彼女はレーニア山の木立でポーズをとったり、湖で泳いだり、草原に寝そべっている夫のロイ・パートリッジ(1888-1984)のフルヌードの姿を『On Mount Rainier』シリーズとしてソフトフォーカスで撮影し、1918年の『Roi on the Dipsea Trail』シリーズではダンスのようなポーズを取ったパートリッジの裸体をシャープに捉えている。男性優位だった時代においてカニンガムが男性のヌードを撮影していたことは異例であり、『On Mount Rainier』の一枚はシアトルの出版物に掲載もされている¹¹。彼女が水辺や草原といった自然の中で男性のヌードを撮影していることにはピクトリアリズムの写真の影響よりも彼女の意図が投影されているように見える。ピクトリアリズムのヌード写真は神話や伝統的絵画の主題を元に自然の中でロマンチックで神秘的なイメージとして女性の裸体を写しだす。そのような手法で白人男性の筋肉質な肉

¹⁰ According to Pam Roberts, "Day never married and his sexual orientation, whilst it is widely assumed that he was homosexual, because of his interests, his photographic subject matter, his general flamboyant demeanor, was, like much else about him, a very private matter." Roberts, Pam (2008). "Fred Holland Day". In Hannavy, John (ed.). Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography. New York: Routledge.

¹¹ Crosscut, Margo Vansyngel, How Seattle's Imogen Cunningham changed photography forever, (2021.11)

体を持つ夫のパートリッジを撮影することによって、違和感を生じさせようとしているように見える。これまで男性の撮影者や鑑賞者に官能的な対象として望まれてきた女性像を再現しているようなパートリッジの振る舞いはユーモラスな印象を与える。そして彼女の写す男性ヌードは既存の男らしさや女らしさに当てはまらず、その両方の特徴を併せ持つような、そのどちらでもないようなイメージであるといえ、それはジェンダー化された眼差しの二元的なヒエラルキーを超えて、より流動的なもの¹²と見ることはできるのではないだろうか。

5. 隠された男性ヌード——ジョージ・プラット・ラインスとマイナー・ホワイト

カニンガムに続いて男性ヌードを撮影した写真家にハバード・リスト（1903-1975）やジョージ・プラット・ラインス（1907-1955）、マイナー・ホワイト（1908-1976）などがある。彼らの男性ヌードの作品はネットで検索すれば少しは見ることができるが、現在では写真集も含めてなかなかまとまった形で見ることはできない。なぜ彼らの男性ヌードの作品を見ることのできないのかをジョージ・プラット・ラインスとマイナー・ホワイトに焦点を当てながら、写真家のセクシャリティと男性ヌードというモチーフとの関係性から考えてみたい。

ジョージ・プラット・ラインスは1930年代のニューヨークで表現主義的な照明、超現実的な小道具、暗示的な設定を特徴とする、高度に様式化された写真で知られるようになり、『Vogue』誌でファッション・フォトを撮影しはじめ、1935年にはアメリカン・バレエ団（現在のニューヨーク・シティ・バレエ団）の主要ダンサーと作品の記録の撮影も依頼された。このことをきっかけに40年代に入ってから、精力的にダンサーたちを撮影していく¹³。モデルのダンサーの柔らかく繊敏な筋肉を持った肉体はラインスの明暗差の激しいライティングセットによ

¹² Liu, J. C. (2021). Female Desire and Transformed Masculinity: Imogen Cunningham's Photographs of the Male Nude*. *Concentric: Literary and Cultural Studies*, 47(1), 179-210. [https://doi.org/10.6240/concentric.lit.202103_47\(1\).0009](https://doi.org/10.6240/concentric.lit.202103_47(1).0009)

¹³ HOWARD GREENBERG GALLERY, URL : <https://www.howardgreenberg.com/artists/george-platt-lynes>

く映えるものであった。30年代からは『Mythology』シリーズとした男性ヌードの作品にシュルレアリスムの要素を組み込むことで、古代ヤルネサンス時代の巨匠たちと並ぶ規範に高めることを目指していた。このシリーズの作品をまとめて見ることはできなかったのだが、いくつかの作品に見られる過剰ともいえる演出や陰影の強いライティングで写し出された男性の裸体は他にみたことのないユニークさを持っており、とても興味深いイメージである。彼はこのシリーズを完成させた後、高度な演出をせずに真っ直ぐに白人男性の裸体を撮影していくこととなる。当時、彼のセクシャリティは公然の秘密とされていたが、彼が男性ヌードの作品に取り組んでいることを知る人はほとんどいなかったといわれている。ラインスは1949年には性科学者であるアルフレッド・C・キンゼイ（1849-1956）と個人的・仕事上の交友を始めており、キンゼイは最終的に600点以上のラインスのプリントと数百点のネガを購入し（当時男性ヌード写真の売買は違法であった）、彼のアーカイブになった。ラインスの男性ヌードはそのような形で非公開で流通し、彼が亡くなって26年後の1981年に単行本『ジョージ・プラット・ラインズ写真集 1931-1955』（Twelvetreves Press）が出版されて初めて、男性のヌードも含めた彼の作品の全体像が明らかになったのである。¹⁴

マイナー・ホワイト（1908-1976）はミネアポリスで生まれ、1933年にミネソタ大学で植物学の理学士号を取得したあと、1937年にオレゴン州ポートランドに移り工事進捗管理局の写真家として働き、徴兵されるまで写真を教えていた。1945年に除隊するとニューヨークに渡り、ニューヨーク近代美術館の写真学芸員であるポーモント・ニューホール（1908-1993）とナンシー・ニューホール（1908-1974）やエドワード・ウェストン（1886-1958）、ポール・ストランド（1890-1976）、アルフレッド・スティーグリッツ（1864-1946）などの写真家と出会い、彼らの「等価」の概念¹⁵に深い影響を受けることとなった。しかしホワイ

¹⁴ Another Man : The Secret Male Nudes of 1930s and 40s Photographer George Platt Lynes, URL [https://www.anothermanmag.com/life-culture/11140/the-secret-male-nudes-of-1930s-photographer-george-platt-lynes\(2020.3\)](https://www.anothermanmag.com/life-culture/11140/the-secret-male-nudes-of-1930s-photographer-george-platt-lynes(2020.3))

¹⁵ アルフレッド・スティーグリッツの「等価(物)」(equivalent)の概念は事実の客観的な記録ではなく、撮影者の内的な感覚を写真映像を使ってシンボリックに表現し、自己の

トは彼らのアメリカモダニズム写真の伝統の継承者の役割を受け入れながらも、戦後の同性愛者に対する過酷な扱いに加え、自身のセクシャリティに関連した芸術的苦境に立たされてもいたのではないだろうか¹⁶。ホワイトはカメラという機械の即物的な眼を使って、身体を断片化し抽象化することで女性の裸体（または女性の姿に似た物体）を写しだすスティーグリッツとウェストンの作品に完全に倣うことができずにいた。女性の身体を断片化し抽象化することはその身体から人格を剥ぎ取り、受動的なオブジェと見なすことであり、それはヘテロ男性が女性を所有物のように扱いたいという欲望によるものだと見える。教職を失うことを恐れ、人生の大半において自身のセクシュアリティを表現せず、ゲイであることを隠して過ごしてきた彼にとって、その欲望を共有することは到底できなかったのではないだろうか。彼の写真家としてのキャリアの中で男性ヌードの作品は代表作として見られることはないが（彼の代表作としては、自然の一部を抽象的に写し出し、それを精神世界の比喩として描いた作品が多い）¹⁷、生涯を通じて個人的に男性のヌードを撮影し続けた。それと同時にフィジークマガジンの「ビーフケーキ」¹⁸ ポートレイトも撮影していたのである。ホワイトはどちらの撮影でも男性器を強調しないことを奨励していたとされている。現存するホワイトの男性ヌードの作品で印象的なのは1948年に撮影されたトム・マーフィーのヌードである。色白で逞しいとは言えない裸体、手をクロスさせたポーズ、そして悲しげにも見える表情が暗い背景の中で写し出されたこの小さなサイズの作品に惹きつけられるのは、彼の本当に写したかったものが現れているからなのかもしれない

感情と写真を「等価物」として提示する試み。

¹⁶ aperture : Cruising and Transcendence in the Photographs of Minor White
<https://aperture.org/editorial/minorwhite218/>

¹⁷ 笠原、前掲書、198頁。

¹⁸ フィジークマガジンは「ビーフケーキ」（筋骨隆々の若い男性が露出度の高い最小限の衣服に身を包んでアスレチックなポーズをとった写真）に特化した雑誌で、1950～1960年代の北米での全盛期には、フィットネスや健康、ボディビル専門の雑誌として出版されていた。モデルがエクササイズを実演したり、その成果を披露したり、芸術的な参考資料として掲載されることが多かったが、その主な目的はエロティックなイメージであり、同性愛が文化的タブーや政府の検閲の対象であった時代に、主にゲイの男性のためにゲイの男性によって制作されていたとされる。

い。ハーバード・リストも含め彼らの写真は同時代に撮影されており、交流もあったと言われているが、メイルヌードのムーブメントにならなかったのは彼らの撮影した男性ヌードが作品であっても、発表することができなかったからである。彼らが生前に自身の手で作品を破棄したり、死後何十年も経ってから作品が発表されていることからわかるとおり、その時代には男性のヌードを撮影している男性のセクシャリティはゲイであるという社会の視線が存在していたことを意味し、彼らが自身のセクシャリティを公にできない性差別があったことを示している。「ヌード写真はたんに制作者の側（写真家やメディア）がつくりだしてしまう裸体のイメージとしてのみ考えることはできない。ヌードはたんに人間の裸でなく（略）はるかに広範な政治的、社会的領域を基盤としながら、直接欲望にかかわる「性」を知覚できるものとして現象させている」¹⁹と多木は述べている。ヌード写真が個人的である以上に社会的政治的なものの上に写されていると知ること、自分でも気づかないうちに内在化してしまっているジェンダーバイアスをヌード写真は浮かび上がらせてくれるのではないだろうか。

6. マッチョな男性ヌード——1970年代以降のメイルヌード・ブーム

1970年代以降、男性の裸体を主題とする写真家が増え、特に1980年代のアメリカではわずか10年ほどの間に、ブルース・ウェーバー（1946-）、ハーブリッツ（1952-2002）、ロバート・メイブルソープ（1946-1989）、その後にはステイヴン・マイゼル（1954）、グレッグ・ゴーマン（1949-）らが続き、メイルヌードが大変な興隆を見せ、一気に市民権を得ていく²⁰。しかし「1989年の時点で男性ヌードは写真史のヌード全体の中で僅かに1、2パーセントにも満たなかった」と笠原美智子²¹が述べているように、メイルヌード・ブームがあったとはいえこの時代においても男性ヌード写真は全体としては少なかったことがわかる。この

¹⁹ 多木、前掲書、8頁。

²⁰ 高橋周平「オリンピアの残像」『別冊宝島 EX 写真の新しい読み方』、宝島社、1992年、116頁。

²¹ 笠原、前掲書、189頁。

時期の作品の共通点は筋骨隆々な肉体の男性ヌードをファッションブランドの広告やファッション誌のグラビアに写真家たちの多くが取り入れたことである。カルバン・クライン・アンダーウェアの広告写真に男性ヌードを活用して一躍有名になったブルース・ウェーバーがそのわかりやすい例だろう。彼の撮影する男性ヌードの特徴を高橋周平は「ギリシアやローマ時代の理想化された肉体への憧れからくるものであり、力強い筋肉、しなかやで弾けているかのような（アスリートのような）健やかさ、屈託のなさという特徴が、彼の視線から感じられるもの」と評している²²。ウェーバーの作品に限らず、この時代に撮影された男性ヌードの多くは理想化された「男らしい」肉体のイメージであり、それは広告や雑誌といった媒体を通して大衆化していく。なぜこの時代の男性ヌードの多くがステレオタイプの「男らしさ」を強調したイメージばかりだったのだろうか。笠原美智子は70年代以降の男性ヌードに対して「女を被写体にするとき以上に、見られる対象になることによって危機に瀕するであろう『男の権威』の失墜の可能性を、細心の注意を払って避けているかに見える」²³と指摘している。対して高橋周平はウェーバーの作品スタイルの意義を「“ウェーバールック”は（略）男の肉体の再評価（というよりも新発見といったほうがいい）である。彼が新しい男性像を描いて以来、人々の男の裸に対する嫌悪感は、それまでの感覚が嘘であったかのように急速に消失していった。十九世紀のヌード写真があまりのリアルさ（当時としては）ゆえになかなか受け入れられなかったように、今日のメールヌードにも、男性の裸など美しいはずがないといった嫌悪の厚い壁があった」²⁴と述べている。19世紀の男性ヌード写真のリアルさが何を示唆しているのかを先にあげたヴィルヘルム・フォン・グレーデンの男性ヌード写真から考えてみると、そのリアルとはホモセクシャルなイメージを意味していると捉えることができる。また「人々の男の裸に対する嫌悪感」の「人々」とはおそらくヘテロ男性を無意識のうちに念頭において書かれたものだと考えれば、ここで言われる嫌悪感とは、

²² 高橋、前掲書、35頁。

²³ 笠原、前掲書、190頁。

²⁴ 高橋、前掲書、35頁。

ホモソーシャルな集団におけるヘテロ男性のホモエロティシズムを抑制しなければ性的に客体化されるというリスク²⁵、言い換えれば一方的な性的関心の対象となることで、性的自己決定権を奪われることへの恐怖ともいえる²⁶。ヌード写真を鑑賞する主体である男性は自身が性的対象となることを避けるために、男性ヌード写真に従来の女性ヌード写真とは異なる「肖像」や肉体賛美などといった意味を持たせることで、脱「性」化を図ろうとしているのかもしれない。しかしロバート・メイブルソープ（1946-1989）のメル・ヌードの作品は自身のホモセクシャリティを前面に打ち出した点においてブルスウェーバやハーブリッツとの作品とは異なるといえる。彼は古典的な抽象美を描き出した作品から暴力的な性描写を含む作品を撮影することで、常に自身のセクシャリティを問い、男女の差異のない身体を社会に対して突きつけ、性のあり方を攪乱させる役割を担っていた。彼がマイノリティであったからこそ、自身がゲイのセクシャリティを獲得するために性的な表象に挑んだのだといえる。

しかし彼の写し出す男性ヌードもまた古典的な肉体の理想美に囚われており、彫刻のように抽象化された裸体は「男らしい」ステレオタイプを強化するイメージへと収束してしまったといえる。²⁷

7. 1980年代から現在における日本のヌード写真

アメリカでメルヌード・ブームが巻き起こっていた1980年代、日本での男性ヌード写真はどのような状況だったのだろうか。宮迫千鶴は80年代の吉田ルイ子（1938-）による「アメリカの女性誌には、男性ヌードがたくさん載っている。全く女性ヌードと同じ扱いだ」というレポートをうけて、日本の女性誌はアメリカの雑誌のように男性ヌード写真を「全く女性と同じ扱い」で載せていないことを「一方的に『見るエロス』として形成されてきた男の性的欲望が持つ歪み、男

²⁵ 上野、前掲書、142頁。

²⁶ 澁谷知美・清田隆之編『どうして男はそうなんだろうか会議—いろいろ語り合ってきた「これからの男」のこと』、筑摩書房、2022年、212頁。

²⁷ 笠原、前掲書、200頁。

のヌード写真が日常化され市民権を得ることによっていやおうなく自己が『見られるエロス』に転化させられることへの心理的不快感であろう²⁸と批判している。また彼女は1981年に朝日ソノラマより刊行された日本の41人の写真家によるヌード写真のアンソロジー的写真集『日本の裸像』の刊行に対しても批判的な目を向けている。宮迫千鶴はこの写真集に対して「この『日本の裸像』もそのほとんどがそうであるように、裸体というモチーフはつねに女であり、その逆は表現されていない。表層的な理由としては女の写真家が少ないということがあげられるが、それ以上に男と女の文化構造によって〈見られる〉男あるいは〈見る〉女という視線が制度化されていないことが最大の深層的理由である。単純にいえば、女だって男の裸体が見たいのに、その欲望は封印されてきた、いやリブ的というならそれを抑圧することで男は性的主体性を自認してきたのだ。それをふまえていうなら、この『日本の裸像』の題名は“日本の男が見た裸像”というのが正しい²⁹と述べている。宮迫が述べているように1980年代時点において男性写真家と比較すれば女性の写真家の数は少ないのは事実だが、山沢栄子(1899-1995)、岡上淑子(1928-)、今井壽恵(1931-2009)、常盤とよ子(1928-2019)、清宮由美子(1934-)、石内都(1947-)、武田花(1951-)、今道子(1955-)など多くの女性の写真家が活躍していたこともまた事実ではある。しかし彼女たちの主題にヌード作品はなく、女性の写真家がヌード写真を撮影し始めるのは90年代に入ってからであり、この写真集が刊行された時期にヌードを主題とした作品を撮影している女性の写真家を見つけることはできなかった³⁰。『日本の裸像』では1931年の野島康三(1889-1964)の作品から1980年の打矢徹也(生没年不明)の作品までが掲載されているが、参加している写真家41名は全て男性写真家であ

²⁸ 宮迫千鶴『「女性原理と写真」の〈見られた男〉来るべき“水瓶座の時代”のために』、国文社、1984年、292頁。

²⁹ 宮迫、前掲書、276頁。

³⁰ 石内都はtokyoartbeat.comの「やっぱり写真は永遠に近いと思う」写真家、石内都が語る写真・傷・女であること(2021.11)のインタビューの中で『絶唱、横須賀ストーリー』(写真通信社、1978年)以前に男性の裸を撮影していると述べている。そのときに撮影された写真が発表されているかは不明だが、1995年発行の写真集『さわる Chromosome XY (フォト・ミューゼ)』(新潮社)で石内は男性の裸体を接写した作品を発表している。

り、ほとんど全ての掲載作品が女性を被写体としたヌード写真である。約50年の日本のヌード写真の歴史を表す写真集に男性ヌード作品が存在しないということは、男性写真家は男性のヌードをそもそも撮影していないのだろうか。この点においても宮迫は鋭く批評している「それにしてもなぜ、日本の男の写真家は女の裸に向ける情熱を男の裸像に向けないのだろうか。(略)〈見る〉性すなわち性の対象化には慣れていても、肝心の主体性いいかえれば内なる性を見つめることが不能になっているのではないだろうか。」³¹ 宮迫千鶴の指摘する通り、80年代以前に日本の男性写真家が男性のヌードの作品を撮影した例は少ない。例外としてあげるならば写真家の細江英公(1933-)である。舞踏家の土方巽(1928-1986)と弟子をモデルに旧約聖書にある男女の起源をイメージした『おとこと女』³²や男女4人の舞踏家を撮影した『抱擁』³³では白と黒の強いコントラストで男性と女性の裸体の部位を切り取り、組み合わせた構図の作品である。細江は1953年にエドワード・ウェストンの個展を鑑賞しており、1964年に渡米し、当時のアメリカの写真家とも交流している³⁴。ウェストンのヌード作品一性的特徴の見えるような裸体の正面や顔を排除し、裸体の一部を切り取る画面構成—が細江の初期のヌード作品に影響を与えていたと考えられる。また細江は『薔薇刑 細江英公写真集』³⁵ではボディビルによって鍛え上げられた肉体を持つ小説家の三島由紀夫(1925-1970)を被写体とした作品も撮影している。おそらく細江の作品の主題は舞踏家たちの「特別な肉体」であり、「三島由紀夫」という人物の肉体にあったといえるが、当時の日本の写真家の中で男性の裸体やホモセクシャルなイメージを作品に取り入れた数少ない写真家であることは事実である。

1970年代から80年代にかけて学生運動に身を投じた世代の男性写真家たちが

³¹ 宮迫千鶴、前掲書、276頁。

³² 細江英公、『おとこと女』、カメラアート社、1961年。

³³ 細江英公、『抱擁』、写真評論社、1971年。

³⁴ Sandra S. Phillips, DIGITAL PUBLICATION Focus on Japanese Photography Eikoh Hosoe, SFMOMA, https://www.sfmoma.org/artist/Eikoh_Hosoe/

³⁵ 細江英公、『薔薇刑 細江英公写真集』、集英社、1963年、1971年。

「国家権力から表現の自由を勝ち取る」という名目によって多くのヌード写真を撮影し、流通させていた。裸体を用いた芸術の不当な規制と戦うために写されたのは女性の陰部＝アンダーヘアであり、そこに男性器の表現はなかったのである³⁶。1983年発売の雑誌『an・an』に郷ひろみのセミヌードが掲載されたことに続いて、他の女性誌でも男性ヌード写真が掲載されるなど、雑誌媒体によって男性ヌード写真が登場してくるといった変化はあったものの、当時の女性写真家の数は男性写真家に比べて圧倒的に少なく、ヌード写真の被写体のほとんどは女性であることに変わりはない。80年代までの日本のヌード写真におけるジェンダーバイアスが欧米のヌード写真とは比較にならないことがわかるだろう。

1990年代に入ってようやく写真作品のヌード表現のジェンダーバイアスにも変化が見られるようになる。長島有里枝が「1990年代は、それまであまり語られてこなかった、写真を「見る側」と「見られる側」、また制作の「主体」と「客体」とのあいだに存在する確固たる性役割が文字通り白日のもとに晒され、かつてないほどの議論を巻き起こした時代であった」³⁷と述べている通り、1990年³⁸と1991年³⁹に女性写真家の木村伊兵衛賞の受賞が続いたことをきっかけに、女性の写真家が台頭してくるのである。そして1989年から1990年代にかけての「ヘアヌード写真」ブームが写真行為に存在する性役割を公にする契機にもなった⁴⁰。さらに2001年⁴¹には、長嶋有里枝やHIROMIXなどセルフヌードを撮影する三名の女性写真家が同賞を受賞したこともヌード写真の表象の転機となったといえる。90年代から現在にかけて男性ヌードの作品を発表し続けている野村佐紀子(1967-)、『In My Room』、『おれと』などのセクシャルマイノリティの男性ヌードやセルフヌードの作品を発表している鷹野隆大(1963-)。ジェンダーの多様性

³⁶ 長島有里枝、『僕ら』の「女の子写真」から わたしたちのガーリーフォトへ』、大福書店、2020年、241頁。

³⁷ 長島、前掲書、374頁。

³⁸ 1990年に写真家の武田花が第十五回木村伊兵衛賞を受賞。

³⁹ 1991年に写真家の今道子が第十六回木村伊兵衛賞を受賞。

⁴⁰ 長島、前掲書、276頁。

⁴¹ 2001年に写真家の蛭川実花、ヒロミックス、長島有里枝が第二六回木村伊兵衛賞を受賞。

や家族形態をテーマとした写真作品を男性のヌードの表現を用いて行う森栄喜(1976)。現在、彼女、彼らのような写真家たちがそれぞれのテーマのもとに男性ヌードを撮影し、発表を続けている。

むすび

現在においても男性ヌード写真は女性ヌード写真の作品と比べて作品数は少なく、取り組む写真家も少ないといえる。量ではなく質の方が重要だと思われるかもしれないが、しかし同じ被写体を撮影していても撮影者の視点が異なれば、そのイメージが表面上似ていたとしても作品の持つ意味は違ってくる。そう考えれば、被写体と撮影者がどのような属性であり、その量的なバランスに偏りがあるかないかは非常に重要なのではないだろうか。そして写真を観る側の視点も同様に重要だといえる。私の作品を男性の写真家が撮影したものだと思う人がいたことから、私たちは知らず知らずのうちにジェンダーバイアスのかかった視点でヌード写真をみているかもしれないのだ。男性ヌード作品を撮りはじめたときの私自身も異性愛二元論を疑うこともなく、撮影行為を異性間の性行為になぞらえて見ていた。そして自身の作品をわざわざ「男性」ヌードと説明していたのだ。しかしその視点、つまりヘテロセクシャルのシス女性の視点だけでは制作を続けることができなくなり、自分とは異なる視点で男性の裸体を見ているものを探し、ホモセクシャルのポルノ雑誌に行き着いた。そこにはこれまで見てきたような理想化や抽象化されていない——もちろんホモセクシャルの人たちから見た男性の裸体への理想化はあるのかもしれないが——見られる対象として男性の裸体が、自分とは異なる視点から捉えられていた。今振り返ってもこの転換点がなければ男性ヌードの作品制作を続けられなかったのではないかと思う。

男女二元論や男女主客の転倒を超えて、多様なセクシャリティやジェンダーがあることを認識した上で撮影される男性ヌード写真がこれからもっと増えていくことを願いつつ、私自身もこれまで撮影した男性ヌード作品と改めて向き合い、新たな作品を撮影していきたいと思う。