

コラージュとフォトモンタージュ

—写真黎明期のフォトモンタージュから日本の写真におけるコラージュの受容まで

藤村里美 (東京都写真美術館 学芸員)

Satomi FUJIMURA
Curator, Tokyo Metropolitan Museum of Photography

コラージュとフォトモンタージュ

—写真黎明期のフォトモンタージュから日本の写真におけるコラージュの受容まで

はじめに

コラージュというテーマで展覧会を行うことを計画し始めた時、まず突き当たったのはこの言葉のもつ曖昧さと、あまりにも大きい意味の広さであった。技法として似たような言葉も多く、またコラージュという言葉を抱える芸術の分野はあまりにも多方面にわたっていた。技法という言葉を使っていいのか、それすらも確信がもてないのであるが、例としては「パピエ・コレ」、「フォトモンタージュ」、「フォト・コラージュ」、「モンタージュ」、「アサンブラージュ」などが挙げられる。芸術の分野としても「絵画」、「彫刻」、「文学」、「映像」、「写真」などが挙げられよう。言葉が様々な分野にわたるだけでなく、またそれぞれの芸術分野に境界がなくなっている現在、なにがコラージュでなにがモンタージュなのか、明確に区別することはまったく不可能であった。ただ展覧会を開催する場所が写真を専門とする美術館であるために、必ず写真を含むコラージュ、フォトモンタージュの作品という事を唯一の拠り所にし、展覧会を構築していくことにした（正確に言えば東京都写真美術館は「写真と映像」の専門美術館であるために映像分野も取り入れるべきであろうが、自分の専門分野が異なるために限界を感じ、写真という分野に限定することにした）。

しかし写真を使ったコラージュ作品を調査していくに従い、この言葉の使い方があまりにもフォトモンタージュと混同されていることに愕然とした。美術一般という枠組みではなく、写真という分野に限ったとしても、時代によって、そのイズムによって使い方が異なっているのだ。そのために結局は「コラージュ」だけではなく「フォトモンタージュ」という言葉を併せて使用することとした。いわゆる「逃げ」であったのかもしれないが、ダダイズムにおける「モンタージュ」という言葉の重要性を考えるとやむをえなかった。

今回展覧会を開催するにあたり便宜的に、全ての作品にコラージュもしくはフォトモンタージュという表記をつけた¹⁾。しかしそれは、これまでに他の展覧会や所蔵している美術館などにおけるのと異なる表記となる場合があった。また瑛九の作品のように、作品には《フォト・コラージュA》とタイトルが記されているのに対し、技法としては「フォトモンタージュ」としたものもあった。これらについては今回の展覧会にのみ使われるべきものであるという但し書を掲示したが、鑑賞者や研究者からはきっと何らかの異論がでるに違いないと覚悟していた。しかしアンケートや展評などを拝見するかぎり、ほとんどそういった意見は見受けられなかった。おそらく、「コラージュ」、「フォトモンタージュ」という言葉の概念が、未だ確立していないためであろう。

また展覧会では写真におけるコラージュ、フォトモンタージュの歴史を概観するという形をとったが、すべての時代や傾向を網羅させることは到底不可能であり、作品の紹介は限られたものとならざるを得なかった。本論では平成18年11月から12月にかけて開催した展覧会「コ

ラージュとフォトモンタージュ」展を基に、写真の黎明期から戦前の日本の写真におけるコラージュ、フォトモンタージュの受容と発展までを論じ、その上でこの二つの言葉を改めて考えてみたい。

1. コラージュ、フォトモンタージュの誕生

改めてコラージュ自体の起源を考えてみると様々な説がある。フォトモンタージュを「発明」したと主張するラウル・ハウスマンによれば²⁾、夏の休暇の際にバルト海沿岸に滞在していた時に、何処の家にもあるような軍事記念の絵はがきのようなものからそのアイデアを思いついたのだという。第1次大戦後のこの時代、ドイツでもお土産用の絵はがきなどにコラージュを施されていた。このことを考えれば、その他にも装飾芸術としてはかなり以前から存在していた。エディ・ウォルフラム『コラージュの歴史』（1975年）には、13世紀の伊勢物語などを書いた書（おそらく装飾的な漉き込みなどを行った高野切などの名物切を指すと思われるが、料紙装飾として考えるならば、平安時代までその時代をさかのぼることができる）などがそのもっとも古いものとして挙げられている。

しかし美術史上でコラージュが明確なかたちで登場したのはキュビズムにおいてであった。キュビズムにおいてはパピエ・コレ（貼紙）と称されており、主な代表作はピカソの《籐編の椅子のある静物》（1912年）などである。（この作品は印刷された籐の編み込んだ模様のあるオイルクロスを円形のキャンバスに貼り込んでいる。）

キュビズムにおけるパピエ・コレは、抽象的な線の要素に解体してしまった絵画に、より現実性と日常性を回復させるために使用されたとされ、写真や紙だけではなく、毛皮や羽毛なども貼り付けられている。ここで注目しなければいけない点は、キュビズムにおけるコラージュは2次元にとどまらず、3次元的な要素を含んでいたということだ。のちにコラージュと区別するためにアサンブラージュという用語を最初に使ったのはデュビュッフエだが、現在この言葉が意味する立体的なコラージュ、物の寄せ集めといった芸術の萌芽はすでにここにあったのである。

さてコラージュとフォトモンタージュは異なるものなのだろうか。一般的な区分としては（写真史寄りの解釈であるが）、コラージュの言葉の語源は「貼り付ける」という意味のフランス語に由来しており、キャンバス等の支持体に、紙や写真を貼り付けたもの、フォトモンタージュは「組み立てる」という言葉から由来しており、二つ以上の映像を重ねたり、合成したりすることを指している³⁾。

しかしダダイズムの作品に関して言えば、新聞記事を組み合わせたラウル・ハウスマン《マックス・ルエスト博士》（1919年）（図版1）のことをフォトモンタージュと称し、一方ではマン・レイの《アングルのバイオリン》（1924年）（図版2）をコラージュと呼ぶのが通例である。しかしこの二つとも上記の区別から考えれば逆の技法にあたる



図版1 ラウル・ハウスマン
《マックス・ルエスト博士》1919年
（大阪市立近代美術館建設準備室蔵）



図版2 マン・レイ《アングルのバイオリン》
1924年

ものである。なぜこのようなことが起きたのであろうか。

ダダイズムに関しては、「フォトモンタージュを発明した」とダダイストたちは発言しているが、実は以前からあった技法にダダイズムの社会風刺や寓意のニュアンスを加えたものであり、発明したものというより、「再発見」した、「再認識」したというのが事実である。コレ（貼る）よりもモンタージュ（組み立てる）という意味の方が重要であったためである。技法的には同じことであっても、行為に対する意味のとらえ方が異なっている。

またマン・レイが参加したシュルレアリスムは作家の多くがダダイズムにも関係しており、それゆえにダダにおけるモンタージュの意味と区別するために、コラージュという言葉をあえて使用したのではないだろうか。

2. 写真におけるコラージュ、モンタージュの登場

美術史上においてコラージュが出現したのは20世紀であるとすれば、写真史においてのコラージュ（フォトモンタージュ）はもっと時代をさかのぼることができる。19世紀半ばのル・グレイの《海景》（1856-58年）（図版3）は空と海の部分を別々に撮影し貼り合わせたものである。明らかに合成され、年代もほぼ同定されているものとして知られている。しかし技法的にはダゲレオタイプ、カロタイプでも画面を合成することは可能である。むしろカロタイプはガラス板を使用しているアンブロプロセスより容易にネガを貼り合わせることが可能だろう。合成しているのではないかという視点で改めて調査すれば、もっと写真の黎明期に近い時代にさかのぼることができるのではないかと予想されるが、これは今後の課題である。

その後合成が多用されるようになるのは、19世紀末のヨーロッパを中心としたピクトリアリズムにおいてである。ピクトリアリズムでは写真を絵画により近づけるために、様々なマニピレーション（操作）が行われていた。例えばレタッチもそうであるし、この時期に登場したゴム印画、オイル印画のようなピグメント印画法⁴⁾も画面操作が可能な技法である。その一つとして合成が行われていた。

この時代の合成は写真の技術的な問題もあり、絵画に近づける術として合成を行っている。ピクトリアリズムでの合成で代表的な写真家は、オスカー・ギュスターヴ・レイランダー、ヘンリー・ピーチ・ロビンソンなどが挙げられる。ロビンソンの《夜明けと日没》（1862年）（図版4）は5枚の写真を合成していると言われている。彼による技法書『写真における絵画的効果』は数カ国語に翻訳され、広く受け入れられたが、作為的に作り込まれた写真は技巧的過ぎると、のちのピーター・ヘンリー・エマーソンらのピクトリアリストからも批判されることになった。

より理想のイメージに近づけるために行われたこの行為は、ダダやシュルレアリスムのように、行為に意味を持たせるものではなかった。



図版3 ギュスターヴ・ル・グレイ
《海景》1856-58年



図版4 ヘンリー・ピーチ・ロビンソン
《夜明けと日没》1862年

しかし現実ではない世界（超現実ではないが）を創り出す行為は、シュルレアリスムに近い要素を含むとも考えられる。

この時代の日本は、丁度幕末から明治にかけての頃であり、鎖国を解き、様々な技術が輸入され始めた頃である。日本でもピクトリアリズムが流行した時期もあるが、19世紀末になってからである。そこにロビンソンのような、合成によるピクトリアリズムの類例は見あたらない。しかしのちに横浜写真⁵⁾と呼ばれる、19世紀に日本に在留した外国人向けに制作されたお土産用の写真の中に合成された作品がいくつか見受けられる。

3. 日本のコラージュの受容（特に写真において）

日本の美術史上におけるコラージュの受容の歴史は、大正期の前衛（新興）美術運動の受容と重なるといってもよいだろう。五十殿利治（『大正期新興美術運動の研究』スカイドア、1995年）によれば、「日本に於ける最初の露画展覧会」（1920年10月14日～30日、会場：京橋区南伝馬町の星製薬3階）においてヴィクトル・パリモフとダヴィット・ブリュルクの作品に数点、コラージュ作品が含まれていた。これがおそらく日本で見る事ができたコラージュの最初期の作品であったと言える⁶⁾（図版5）。この展覧会では前述の2人が日本に旅行した際に持ち込んだ470点もの作品で構成されており、ヴラディーミル・タトリンやカジミール・マレーヴィッチなどの、未来派だけではなく、構成主義にも影響を与えた作品が多数展示されており、東京だけではなく、大阪、名古屋でも巡回をし、かなりの反響を得たようである。

では写真を利用した作品についてだが、コラージュ作品の登場はベルリンから村山知義が帰国した1923年頃と捉えていいだろう。実際に写真を貼り付けた作品には村山の代表作でもある《コンストラクチオン》（1925年、東京国立近代美術館蔵）（図版6）がある。村山は1924年には同人誌『マヴォ』を創刊し、日本のダダイズムの中心的人物といえるが、画家というよりは劇作家、演出家として活躍している。

村山はこの頃写真に関してのいくつか言説を『アサヒカメラ』に残しているが⁷⁾、その中で以下のような言葉を残している。

写真からどんな程度においてでも現実性を奪ったり、柔げたりするのはなしに、現実性をさらにさらに「膨大な現実性」にまで高めること、これが芸術写真の本道である。

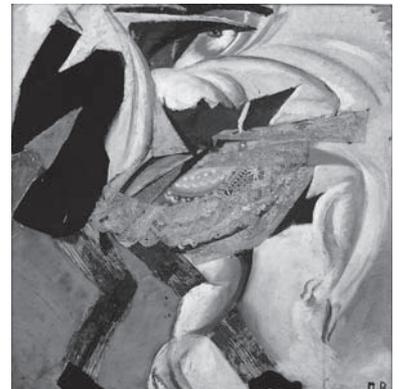
さて、この道には種々の方法がある。

カメラの機能の極端な発露。

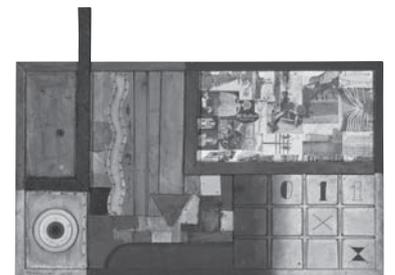
二つ、あるいは二つ以上の「現実」の、現実ではあり得ない組み合わせ。

他の芸術部内との併用、あるいは融合。

種々な段階と様相における写真技術の併合、あるいは融合。



図版5 ヴィクトル・パリモフ《踊る女》
1920年（東京都現代美術館蔵）



図版6 村山知義《コンストラクチオン》
1925年（東京国立近代美術館蔵）

こういう芸術写真によってこそ、われわれはわれわれ自身を表現し、われわれの生活を推進させ、実用性をも満足させることができる。(『写真の新しい機能』『アサヒカメラ』1926年5月号)

この文の後にエル・リツキーの作品を例として具体的に挙げているのだが、これらの作品はいわゆるフォトモンタージュの作品を指している。村山にとっての芸術的な写真作品はコラージュ、フォトモンタージュ作品であった。

1930年代に入って日本の写真において多くのコラージュ、フォトモンタージュ写真が発表されるが、村山のこれらの発言がどの程度直接影響したかはわからない。しかし間接的にはあるが、村山はこれらの作品の出現に多大な影響を与えている。それは1931年に東京と大阪で開催された「独逸国際移動写真展」である。この展覧会はもともと1929年にドイツのシュトゥットガルトで開催された「映画と写真・国際」展を基としている。この展覧会を見た岡田桑三(俳優の山内光)が村山知義とともに朝日新聞社に企画を持ち込んだことで開催が実現された展覧会である。この後関西を中心にフォトモンタージュやフォトグラムの写真作品の発表が急増し、いわゆる芸術写真から新興写真へのターニングポイントにもなるものであった。理論的な説明よりも、現実には作品を見ることでより強い影響を与えたのであろう。また1931年には美術評論家の岩崎昶がダダやバウハウスの作品についての分析を行っている⁸⁾。その文章の冒頭に、



図版7 古川成俊《モンターヂ》1931年



図版8 大久保好六《非常時風景》1933年



図版9 飯田幸次郎《無題(下町の人々)》1933年(『光画』より)

写真における一つのジャンルとして、フォトモンタージュという形式があることは誰でも知っている。

とあるように、フォトモンタージュが日本に受容されて10年、写真家たちに紹介され始めて5年ですっかり浸透していたといえる。しかしこの頃はダダの影響の強い村山の影響が大きかったのと、ダダの作品やモホイ＝ナジ等のバウハウスの作品が多く紹介されたためか、写真雑誌等での技法表記はほとんど「フォトモンタージュ」である。

この頃のダダ的な要素を持つ主な作品としては古川成俊《モンターヂ》(1931年)(図版7)、大久保好六《非常時風景》(1933年)(図版8)、飯田幸次郎《無題(下町の人々)》(1933年)(図版9)があげられるが、特に古川、大久保の作品は村山の手がけた舞台装置との類似性が感じられる。しかしその作品には、ダダの持つ社会的な風刺やシニカルな要素のほかに、未来派の造型性が挿入されている。この時代、写真界においてはダダイズムを中心にしたグループや協会は見受けられない。

また村山ともっとも接点のあった写真家は淵上白陽であろう⁹⁾。しかし淵上が創刊した『白陽』や淵上が結成したグループ「満州写真作家協会」のメンバーの作品にはコラージュ、フォトモンタージュはまっ

たかと言っていいほど見られない。淵上周辺の写真家は「構成派」と称されたように、構成主義の影響は感じられるのだが、例えば、リシツキーやアレキサンドル・ロトチェンコのような作風は皆無である。むしろ前衛写真を嫌っていた節がある。もし淵上にフォトモンタージュとの関わりを指摘するなら、彼が当時の満州で創刊した『満州グラフ』にその影響が見受けられる。この雑誌はソビエト連邦のプロパガンダ誌『ソ連邦建設』を規範としていた。

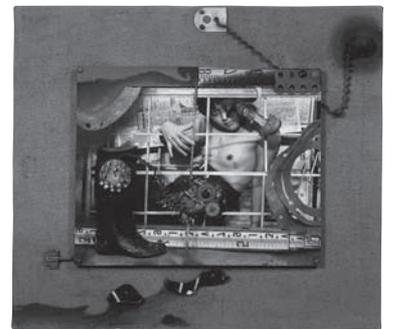
上に挙げた写真家はすべて東京を中心として活動している。ではこの頃の関西の作家たちはどうであったのだろうか。1927年にフランスより帰国した中山岩太が関西に転居するのが1928年、芦屋カメラクラブを結成するのが1930年である。中山の影響が多分に考えられるのだが、芦屋カメラクラブのハナヤ勘兵衛、松原重三なども1930年代に入り、フォトモンタージュ作品の秀作を多く残している。しかし中山のフランス在住の経験と、中山本人は否定しているが、マン・レイの影響がその作風には現れていたため¹⁰⁾、彼らの作品にはダダよりもシュルレアリスムの特徴が色濃い。

また1937年には「海外超現実主義作品展」が東京ほか大阪、名古屋などに巡回されている。この展覧会は美術評論家の瀧口修造と山本散生の共同企画によって開催されたもので多くのコラージュ、フォトモンタージュ作品が含まれている。

この展覧会に触発され顕著に反応したのが、「浪華写真倶楽部」、「丹平写真倶楽部」、「芦屋カメラクラブ」に所属する関西の写真家であった。この「浪華写真倶楽部」と「丹平写真倶楽部」のメンバーの一部が「アヴァンギャルド造影集団」を結成する。創立会員には樽井芳雄、花和銀吾、本庄光郎、平井輝七、服部義文、村田米太郎、小林基和らがいる。この中で理論的指導者の立場にいたのが花和銀吾である。花和はフォトモンタージュ作品だけではなく、明らかにコラージュ（むしろアサンブラージュに近い）の作品も残している（図版10）。

一方で東京では、伊奈信男が『光画』創刊号（1932年）において「写真に帰れ」¹¹⁾ という論文を発表し、翌1933年には名取洋之助が帰国した。時代的な背景もあって、報道写真が台頭し始めており、1930年代後半になると、関東圏の写真家のコラージュ、フォトモンタージュは減少していく。しかしその中で1938年に永田一脩、田中雅夫らが瀧口修造の協力を得て作ったシュルレアリスムの研究会が「前衛写真協会」である。フォトタイムス社の後援を受けて活動を展開し、のちに阿部芳文（展也）が参加している。またその周辺でコラージュ作品を制作していた作家に瑛九（杉田秀夫）がいる。ただこれらの作家は写真だけではなく絵画作品も発表しているといった、絵画と写真の両方に足場をもつ人びとが多い。

また関西と関東ではやや作品に対する態度、芸術に対する解釈などに差があった。永田一脩は『カメラアート』1938年8月号で丹平クラブ展を評して次のように述べている。



図版10 花和銀吾《複雑なる想像》1938年
(大阪市立近代美術館建設準備室蔵)

この会の多くの人々は一生懸命であるにもかかわらず、前衛芸術を十分に理解していない。

また同年の『フォトタイムス』9月号に「丹平写真展」を見るという座談会風の展覧会評がある。(出席者は前衛写真家協会会員としてイニシャルのみ記されているが、N氏は永田一脩、T氏は瀧口修造、A氏は阿部展也、H氏は濱谷浩と推察できる。)

H氏 他人のやっていることを真似しているような感じをどうしても受ける、これ等の作家が、自分たちの作品は芸術であるという反面に、その芸術性を追求されると道楽でやっているのだからと云って逃げるので、その根本精神が掴みにくい。

永田やH氏の意見はやや辛辣に思われるが的は射ているだろう。阿部がシュルレアリスムの作品や態度に対しての説明を促した際に、関西側のリーダー的な存在である花和でさえ、

我々の仲間においても本当にシュール・リアリズムは寥々たるものであって、私自身の如きはまったくの付け焼き刃であってシュール・リアリズムの資格なしだと思って居るのです。¹²⁾

と述べているように議論となると逃げ腰であった。おそらくそれぞれの所属している会の中での議論の方向性が、関西のグループと前衛写真家協会ではまったく異なっていたのだろう。関東では瀧口や阿部中心に、まず「シュルレアリスム」をどう解釈し、作品化していくかを重視したのに対し、関西の会ではあくまでも写真表現の一手段としてのシュルレアリスムであり、その技法の一つがモンタージュであり、コラージュであった。だから行為としてそれが「モンタージュ(組み立てる)」であろうが、「コレ(貼る)」であろうが、そこに重要な意味を見出してはいなかったのではないか。しかしだからといって短絡的に関西の写真家たちの作品のレベルが低いのか、質が劣るのかという議論にはならないだろう。ただやはりアマチュアのグループであったということで、思想や理論を戦わせて作品を批評していくという厳しい姿勢はなかったのではないか。また作品を制作する立場ではない、瀧口修造や伊奈信男のようなしっかりした思想家、批評家が存在しなかったことも、関西と関東の立場を大きく変えた理由の一つであろう。

またこの時代に九州、中京地区でもシュルレアリスムの影響を受けたグループが存在している。「ソシエテ・イルフ」(1936年創立)、「ナゴヤ・フォトアバンガルド」(1937年創立)である。「ソシエテ・イルフ」は前衛的な傾向を見せながらもストレートな表現が中心であったが、「ナゴヤ・フォトアバンガルド」においては山本悋右、下郷羊雄、

後藤敬一郎などの作家がコラージュ、フォトモンタージュの作品を多く残している。この二つのグループに共通することは、写真のグループであるにもかかわらず、1937年に結成された「自由美術家協会」のメンバーが含まれていることである。このグループ自体はシュルレアリストだけではなく、当時の前衛的美術グループが集まったものである。しかしその創立宣言書に規定された出品種目の中に、「油彩」、「水彩」などの他に「コラージュ」、「フォトグラム」もあった。このことはコラージュが一般にも広く認知されていること、本来は写真の技法であるフォトグラムが、写真家だけに留まらず洋画家や版画家という美術家一般にも広く認識されていたことをうかがわせる。

しかしこれらのグループの多くは、1940年の戦時雑誌統廃合のために『フォトタイムス』などの写真雑誌の合併や翌41年に、シュルレアリスムの代表的な作家であった福沢一郎、評論家の瀧口修造が検挙、拘束されたことなどの影響をうけ、活動規模を縮小してしまう。また時局的にフィルムや印画紙といった写真材料の入手が困難となり、自由に作品を作るといった雰囲気はなくなってしまった。この後日本は完全に戦時下へ突入していく。

だがコラージュ、フォトモンタージュによる作品の制作は少なくなった一方で、戦争のプロパガンダとして発行されたグラフ雑誌には、戦後も活躍し続けるデザイナーたちによってコラージュやフォトモンタージュが多用されていくのである。代表的なのは1934年から名取洋之助を中心とする日本工房から発行された対外文化宣伝誌『NIPPON』、1942年から岡田桑三が初代理事長を務め、東方社から発行された対外宣伝グラフ雑誌『FRONT』などである。前者のデザイナーは山名文夫、河野鷹思、亀倉雄策らであり、後者は原弘が責任者であった。バウハウスや構成主義の影響はこういった雑誌のデザインに色濃く反映されていった。

おわりに

本論ではまずコラージュの起源から捉え、写真の黎明期におけるフォトモンタージュの利用、そして日本におけるコラージュの受容と写真における発展を述べた。多くの作品についてその制作の背景などを調査していけば、コラージュとフォトモンタージュの違いが明らかとなり、またその言葉の使いわけなどが可能になるのではないかという淡い期待があった。しかしそれは叶うはずもなかった。その最大の要因はキュビズム、ダダイズム、シュルレアリスム、構成主義など様々なイズムが複雑に入り組み、入れ子状になっている時代に発生した技法であることだといえるだろう。また特に日本においてそれぞれのイズムの概念が正確には受容されなかった部分もあるため、その使いわけが極めて曖昧であった。もしシュルレアリスムの理論が正しく受容されていれば、この時代の写真作品のいくつかは「フォトモンタージュ」と呼ぶばかりでなく、意識されて「コラージュ」として発表さ

れたのではないか。

ただ現在の日本における写真を中心に考えてみると、コラージュ、フォトモンタージュと無理に枠を与えることに何の意味があるのだろうか。逆に展覧会のキャプションなどにおいてその作品がコラージュである、フォトモンタージュであるといった情報を与えてしまうと、鑑賞者がその作品の意味をよく知ろうとする気持ちを削いでしまうことにつながりはしないだろうか。

様々な技法、素材が混在する現代においては、それら全てを的確に記すことはほとんど不可能になっている部分もある。我々が学芸員という立場において、観覧者に作品のより深い理解を促すために、無理に「技法」を明示する必要がないのではないかと改めて感じている。

コラージュ、フォトモンタージュ作品に共通しているのは、素材や映像^{イメージ}を重ねていることである。20世紀を迎えた頃、美術家や写真家たちはそれまであった方法ではなく、異質なものを重ねたり、時間や空間を曲げようと試みることで何を表現しようとしたのであろうか。それは理想とする世界であり、創造の世界であるにせよ、現実にはない世界であった。その中で急速に広がりつつあった写真は、実際に切り取ったり重ねたりする、作品を制作するための材料としても、新しい美術の潮流を支えるメディアそのものとして利用された。

21世紀を迎えた現在、映像^{イメージ}が急速にデジタル化している。そうした中で、貼る、組み合わせるといった行為もまたデータの上で処理され、そこから作品が生まれてくる。このコンピュータ上の行為を、私たちは技法として何と表現すればよいのだろうか。

本稿を論じるにあたり、平成18年度に開催した展覧会「コラージュとフォトモンタージュ展」に快く所蔵作品を貸し出していただいた方々、また本稿のために参考図版をご提供いただくなどご協力、ご助言いただいた方々をここに記して、改めて感謝いたします。

大阪市近代美術館建設準備室 菅谷富夫氏、高柳由紀子氏、小川友子氏
国立国際美術館 島敦彦氏、平芳幸浩氏
東京国立近代美術館 増田玲氏、江原さなえ氏
東京都現代美術館 藤井亜紀氏、山本雅美氏
研究家 石黒敬章氏

[註]

1) 展覧会では以下のように技法を分けた。

フォトモンタージュは写真もしくは写真イメージを使った印刷物のみで構成されたもの。(本来の分け方であれば、原画がコラージュであっても再プリントされたものはフォトモンタージュと呼んでいた。)

コラージュは写真以外の要素(油絵具などで着色したものや新聞紙や切符など)が入っているもの。

2) 同じダダイズムの作家、ジョージ・グロスとジョン・ハートフィールドもフォトモンタージュを発明したと主張している。ジョージ・グロスが

フランツ・ローに宛てた手紙によると、1915年には写真の貼り付けの実験を試みていたと書き送っている。

- 3) フォトモンタージュの多くの作品は、原画をコラージュして制作したものであっても、複写したものが作品として発表されているケースが多い。
- 4) 重クロム酸系の薬品と膠状物質の混合物が光にあると硬くなり、水に溶けにくくなる性質を利用した方式である。カーボン印画法、ゴム印画法、オイル印画法、プロムオイル印画法等の総称である。
- 5) 明治初期に開港都市において販売された、外国人向けの商業写真。彩色が施されており、アルバム状になっており、表紙は蒔絵等が施されているものもあった。
- 6) 五十殿氏は同書の中で、同年の9月に行われた第1回未来派美術協会展で出品された作品にコラージュらしい作品があると指摘している。ただしこの作品の図版写真や作者の鈴木顕児についての詳細は不明である。
- 7) 『アサヒカメラ』1926年4月号、5月号、12月号、1927年1号
- 8) 『アサヒカメラ』1931年6月号
- 9) 『白陽』第4巻第5輯（1925年5月）では「マーヴォイストの肖像」として村山知義のポートレイトを発表しているほか、淵上が白陽画集社より刊行した『白陽』だけではなく、美術雑誌『造型』の創刊号にも村山知義は寄稿している。
- 10) 「純芸術写真」『アサヒカメラ』1928年1月号
この文中で「マン・レイ、モホイ・ナジの作品は人から紹介されて、始めて、自分と似たような考えを持つ人がいることを知った」と述べている。
- 11) 「また「フォト・モンタージュ」はその良き側面に於いては、確かに鋭い人生の解釈と批判を與え、強烈なる意味内容を抱合することが出来る。しかし、他の半面に於ては、全く形式の遊戯に墮し去る危険性を多分に蔵してゐるのである。これらは、新しい寫眞藝術の正系としては、あまりに形式主義的である。」（伊奈信男「写真に帰れ」『光画』1932年第1巻第1号）
- 12) 「前衛写真座談会」『フォトタイムス』1938年9月号

[参考文献]

〈単行本〉

アーロン・シャーフ著、重森弘淹訳『クリエイティブ フォトグラフィ』美術出版社、1969年

伊藤俊治『朝日美術館2 写真と絵画』朝日新聞社、1996年

五十殿利治『改訂版 大正期新興美術運動の研究』スカイドア、1998年

香川檀『ダダの性と身体』ブリュッケ+星雲社、1998年

ドーン・エイズ著、岩本憲児訳『フォトモンタージュ 操作と創造』フィルムアート社、2000年

竹葉丈編『コレクション 日本のシュールリアリズム③ シュールリアリズム写真と批評』本の友社、2001年

白山真理・堀宣雄『名取洋之助と日本工房』岩波書店、2006年

Eddie Wolfram, *History of Collage*, Studio Vista, 1975

〈展覧会カタログ〉

『1920年代日本展』東京都美術館他、1988年

『日本の写真 1930年代』神奈川県立近代美術館、1988年

『日本のシュールリアリズム 1925-1945』名古屋市美術館他、1990年

『現代美術の手法1 コラージュ』練馬区美術館、1995年

『ハナヤ勘兵衛展』芦屋市立美術博物館、1995年

『モダン・フォトグラフィ 中山岩太展』 芦屋市立美術博物館、1996年
『ハンナ・ヘーヒ 1889-1978 コラージュ』 伊丹市美術館他、2003年