

謝辞

本展開催にあたり、下記の方々並びに機関のご協力をいただきました。
ここに記して深く感謝の意を表します。

川崎市市民ミュージアム

深川雅文

林幸子

クリストファー・カルテンバッハ

Acknowledgement

In holding this exhibition, we would like to express our sincerest thanks to the following individuals and institutions for their kind cooperation.

Kawasaki City Museum

Masafumi Fukagawa

Hanako Hayashi

Christopher Kaltenbach



宮崎一夫 Hironori Miyazaki
静物 Still Life/c.1934/Gelatin silver print

■開館時間

午前10時から午後6時まで(木・金のみ午後8時まで)

入館は開館の30分前まで

■休館日

毎週月曜日(休館日が祝日または振替休日の場合はその翌日)

年末年始(12月28日から1月4日)

■観覧料

常設展(3階常設展示室・地下1階映像展示室)

一般・大学生=500[400]円 小・中・高校生=250[200]円

企画展

一般・大学生=600[480]円 小・中・高校生=300[200]円

常設/企画共通観覧券

一般・大学生=1,000[800]円 小・中・高校生=500[400]円

[]内は20名以上の団体料金

編集:東京都写真美術館

執筆:神保京子, 金子隆一, 中原淳行

製作:美術出版デザインセンター

デザイン:中垣デザイン事務所

翻訳:ザ・ワード・ワークス

発行:(財)東京都歴史文化財団, 東京都写真美術館 ©1998

〒153-0062 東京都目黒区三田1-13-3 Tel:03-3280-0031

□小学生未満, 65歳以上の方及び障害のある方とその介護の方1名は無料になります。

□次に該当する方は常設展(映像工夫館も含む)のみ無料となります。

都内の小・中学生, 第2・第4土曜日に観覧する高校生(要証明)

■インターネットアドレス <http://www.tokyo-photo-museum.or.jp>

■JR恵比寿駅東口より徒歩約8分, 有明地下鉄恵比寿駅より徒歩約10分

〒153-0062 東京都目黒区三田1-13-3 恵比寿ガーデンプレイス内

Tel:03-3280-0031 NTTハローダイヤル:03-3280-8600

表紙図版:アーヴィング・ペン Irving Penn

煙草 34, ニューヨーク Cigarettes 34, New York

1973 (printed in 1975)/Platinum palladium print

Edited by Tokyo Metropolitan Museum of Photography

Text by Kyoko Jimbo, Ryuichi Kameko, Atsuyuki Nakahara

Produced by Bijutsu Shuppan Design Center Co., Ltd.

Design by Nakagaki Design Office

Translated by The Word Works

Published by Tokyo Metropolitan Foundation for History and Culture

Tokyo Metropolitan Museum of Photography ©1998

1-13-3 Mita, Meguro-ku, Tokyo 153-0062, Japan Phone:03-3280-0031

Printed in Japan



視線の回廊

Corridor of the Gaze

CHAPTER

2

THE LONELY MAQUETTE

Still Life Arrangement as Constructed Landscape

静物の世界

1998年7月3日[金]—9月27日[日]

July 3 fri.—September 27 sun. 1998



主催 東京都写真美術館

Tokyo Metropolitan Museum of Photography

はじめに

「視線の回廊」展第2部となる本展「静物の世界」では、「オブジェ」をキーワードに、静物のイメージの系譜を辿ろうとするものです。写真における静物写真の歴史は、風景や肖像といった他のジャンル同様、写真誕生の頃から連続した軌跡をかたちづけています。その規範として位置づけられる、西洋絵画の主要テーマの一つとして描かれてきた「静物画」の歴史は、16世紀～17世紀頃から次第に独立した絵画の様式として確立されるようになったものです。古典的な絵画のモチーフとして描かれてきた対象は、本や壺や楽器、芸術家たちのアトリエに置かれた椅子や画材道具などであり、また果実や切り花、捕獲された動物など、身近に存在し、慣れ親しんだものでした。

写真史における静物の表現にも、こうした西洋絵画の古典的様式を踏襲した作品が散見されます。物質と物質との関係性から生み出される新たな表現空間は、画家たちと等しく、写真家たちにとってもまた身近であると同時に、それぞれの作家の思想を反映しやすい題材であったと言えます。物質と物質がーか所に寄せ集められ、構成され、ある一定の空間でかたちづけられるイメージは、台座の上に構成された、理想化された「風景」の特殊な一例であると捉えることもできるでしょう。

シュルレアリストたちは、こうした静物の世界において、異なる性格の物質(オブジェ)同士を混在させたデバイズマンの手法を用いて、現実を直視すると同時に旧態依然とした表現の歴史に新たな領域を切り開こうと試みました。彼らは偶然性や意外性をもった組み合わせによるオブジェの成り立ちに着眼し、異なる物質同士を引き合わせるによってそれぞれの物質に期待された機能性を覆し、またそれらの存在感を強調し、新たな美意識と鋭敏な洞察力のもとに、それぞれの物質の存在に対する再認識を喚起させたのです。

近代的写真表現が成立する20世紀初頭においては、物質に対する認識は極めて即物的なものでした。物質に向けられた視線は、斬新なパースペクティヴを備えた新たな価値観のもとに、物質そのものの形態やデザイン・構成に意識を促し、広告表現にも新風を吹き込んでいます。このようにして、物質と物質の関わりの中から生み出された作家たちの表現の舞台は、風景としての空間構成力に裏付けられた時代の息吹をも反映させています。

「静物の世界」展では、こうした視点を軸に、オブジェにまつわる多様な表現を展覧いたします。また「視線の回廊」という総合タイトルのもとに年間を通じて開催される本展覧会は、この後第3部のテーマである「風景」、4部の「肖像」へと展開し、互いに連関する要素や視点を織りまぜながら、ギャラリーの回廊を巡るように美術館のコレクションを中心とした作品を構成し、観賞していたこうとするものです。

ロンリー・マケット——シュルレアリスムのオブジェ

神保京子

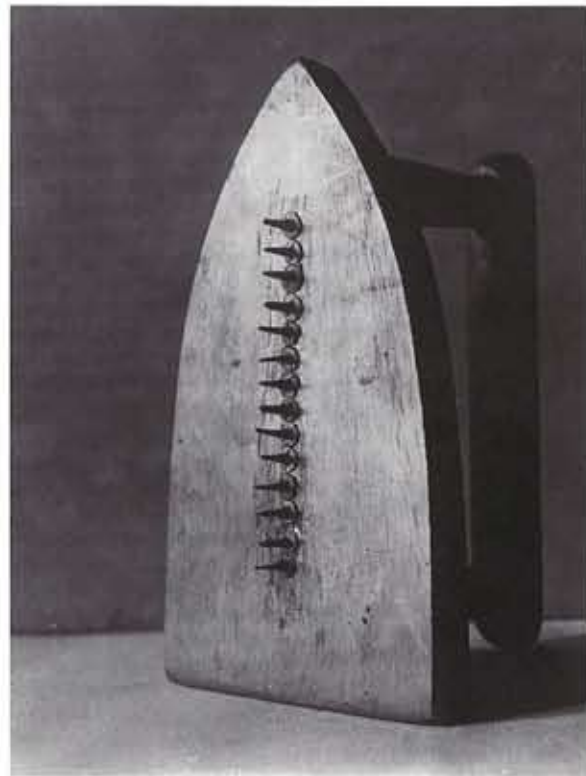
シュルレアリストたちが物体に対して示した興味、あるいは物質の組み合わせや配置によって創りだされた光景は、伝統的な「静物画」の作法に則って試みられた所産とはある意味で対極をなしている。16世紀から17世紀にかけてヨーロッパにおいて確立された「静物画」のスタイルが、様々な寓意性を備えたオブジェの集積によって秩序立った世界観を確立させようとしたのに対して、1930年代を中心に展開されたシュルレアリスムのオブジェの表現は、物質に期待された機能を根底から覆し、物質そのものに対する新たな認識を喚起させることに主眼を置いていたからである。

シュルレアリスムの活動において、オブジェの役割は極めて重要な意味合いをもっている。活動そのものは、フロイトの心理学に洗礼を受けながら、1924年、アンドレ・ブルトンの「シュルレアリスム宣言」を契機に開始された。その後様々な経緯を辿りながら、30年代後半に最大の盛り上がりを見せ、大戦の影響に阻まれながらも活動はブルトンを中心として継続され、やがて次第に終息していった。本稿では、数多くのオブジェを制作し、これを写真の記録として残したマン・レイの活動を主軸として、シュルレアリスムにおけるオブジェとその写真表現について考察してみようと思う。

「優美なる屍骸」は、複数の人物との共同作業によってひとつのイメージを紡ぎだすシュルレアリスムの遊戯的表現方法の一つである。これには言語的なものと視覚的な試みがあり、それぞれの人物は互いのアイディアを知らされることなく、それぞれに一語ずつ(もしくはパートごとのデッサン)を提示し、結果的に生まれた組み合わせの偶発性や意外性に期待した創作行為である。このネーミングは、「優美なる一屍骸は一新しい酒をのむだろう」という最初の成果に因っている。ドローイングによる試みの中には、いくつかに折り畳まれた紙片に、折り曲げた部分の接点のみが判るようにそれぞれに図像を描き、最後に広げて一つのつながった表現とした。

こうした手法は、シュルレアリスムが指向したデバイズマンの目的に連なるもののように思える。例えばブルトンが「できるだけかけ離れた二つの対象を比べ合わせる、あるいはまったく別のやりかたで、それらを唐突かつ魅惑的な形で出会わせること」¹⁾と記しているように、それらは意表をついた組み合わせや展開を、言語を通じて追求することによって、驚きに満ちた激情や、オリジナリティに溢れた美の深遠、「種學的な美」へと導くひとつの装置と成り得ていた。

シュルレアリスムの主体となるオブジェは、いくつかの例を除いて、オブジェそのものが独立した類型(マケット)としてのデバイズマンを内包している。また異なる機能や性質を備えた物体同士の



マン・レイ Man Ray
贈り物 Cadeau/1921 (printed later)/Gelatin silver print



マン・レイ Man Ray
無題 Untitled/1921 (printed later)/Gelatin silver print

Foreword

The second of our Corridor of the Gaze exhibitions is entitled "The Lonely Maquette: Still Life as Constructed Landscape". Here we trace the lineage of the object we call still life. Like the histories of landscapes, portraits and other genres, the history of the still life goes back to the very beginnings of photography. To properly position its significance we must note, too, that in the West the still life became differentiated as a independent genre of painting in the 16th and 17th century. Core motifs in classic examples of the genre included books, vessels, musical instruments, together with the furniture, tools and materials found in the painter's atelier. Fruits, cut flowers and game are other familiar examples.

These classic motifs in Western painting can also be found scattered here and there in photographic still lifes. By placing material objects in relation to each other, photographers, like painters, have found it relatively simple to construct expressive spaces that convey their creative concepts. The images they create by assembling and arranging material objects on pedestals are, in effect, idealized landscapes.

Surrealist still lifes attempted to open the way for new forms of expression in a genre dominated by realism and mimesis. To achieve this aim, surrealists used an experimental technique called *dépayement*, juxtaposing objects of radically different character. By adopting a perspective that focuses on accidental and unexpected relationships between objects and juxtaposing radically different materials, they inverted the predictable functional relationships of object and expressed new aesthetic attitudes and insights by emphasizing the unique presence and sheer existence of material things.

In the early 20th century, when modern photography was taking shape, the typical photographer's attitude toward material objects was highly realistic. The surrealists' new approach, focusing on the objects themselves and drawing attention to design and construction through values added by radically different perspectives, was literally a fresh angle and was quickly adopted in advertising. It reflects the broad and expansive spirit of an age in which landscapes, too, were being reconstructed.

"Corridor of the Gaze" is the overall title for exhibitions held throughout this year. Chapter 3 will focus on landscape, Chapter 4 on portraits. All these exhibitions are focused primarily on photographs in the museum's own collection, allowing the visitors who wander through our gallery to weave together the elements and perspectives that these various genres represent.

Lonely Maquette——The Surrealist Object

Kyoko Jimbo

The Surrealists' interest in physical objects and images created by assembling and organizing materials was the polar opposite of what earlier generations of artists had been trying to achieve with the traditional still life. The still-life style established in Europe in the sixteenth and seventeenth centuries attempted to present an orderly world view through combining objects of allegorical significance. By contrast, Surrealist artists working in its "objet" style, which flourished in the 1930s, focused on arousing a new awareness of the object itself, thoroughly confounding expectations about the functions of the object.

Surrealism, in which the object played a highly significant role, was itself informed by Freudian psychoanalytic theory and formally launched with the 1924 Surrealist Manifesto issued by the poet André Breton. Surrealism reached its apogee in the latter half of the 1930s, then carried on, largely under Breton's leadership, despite the obstacles presented by World War II before gradually coming to its end. This essay addresses the objet in Surrealism and Surrealist objet photography largely through the Surrealist artist and photographer Man Ray, who not only created a large number of objets but also provided a lasting record of them through his photographs.

"Exquisite Corpse," while often described as a parlor game, was one the techniques Surrealists used to create a single image through the joint labors of several people. Surrealism produced both linguistic and visual experiments in the Exquisite Corpse mode: the participants would not reveal their thinking; rather, each would offer one word (or one part of a drawing) in a creative act that hoped for unexpected results born from the resulting combinations. The technique is named after the first work the Surrealists created in this way, a line of verse: *Le cadavre exquis boira le vin nouveau* (The exquisite corpse will drink the new wine). In the visual version of this method, one participant would draw part of a human form, then fold the sheet of paper so that only the points of contact were visible to the next person, who would add his contribution. At the end, the sheet would be unfolded to reveal the entire linked image.

Methods such as that were linked to the *dépayement*, uprootedness and psychic automatism, that Surrealism aimed for. Breton stated that the intention was to transmute "those two seemingly contradictory states, dream and reality, into a sort of absolute reality, of surreality..."²⁾ Assemblages and programs that had an element of the unexpected were pursued through words as well; they were devices that led to "convulsive beauty," unfathomable beauty overflowing with strong feelings, filled with the power to

並列や邂逅が演出された。例えば、ロートレアモンによる詩の一節に触発されて創られたマン・レイのオブジェ、「解剖台の上のミシンと編輯傘の偶然の出会いのように美しい」は、ミシンと編輯傘という、ともに日常的な道具でありながら、その機能的役割においては決して同時に使われるはずのない2つの物体を並置させている。そして解剖台という非日常的な空間で、日常的な物質同士が出会うというボエジーは、このようなデバイズマンによる偶発性をねらったものである。

『シュルレアリスム簡略辞典』は1938年の「シュルレアリスム国際展」の際、アンドレ・ブルトンとポール・エリュアールによって編纂されたカタログとして出版されているが、「オブジェ」の項によれば、マルセル・デュシャンによって1913年(原文では1914年)に制作されたレディ・メイドのオブジェをシュルレアリスムの最初のオブジェとして規定している。例えば男性用便器という既製品(レディ・メイド)を見立て直し、これに「泉」というタイトルを与えて作品とみなし、物質自体に対する認識の転用を図ろうとしてセンセーショナルな出現をなしたデュシャンの作品は、シュルレアリストたちに多くの示唆を与えた。シュルレアリスムにおけるオブジェ制作はこのような20世紀初頭の美術史における革命的な意識の変革につながる行為であった。

マン・レイによる初期のオブジェ「贈り物」¹⁰は「シュルレアリスム宣言」の3年前、1921年に制作されている。本作品は一般に、ダダのオブジェとして位置づけられているが、この作品ではすでに、アイロンの底に一枚の針を穿たれ、機能を喪失した一個のオブジェそのものが、デバイズマンを内包した物質として成立している。この作品は、同年7月の革命記念日にデュシャンの後を追うようにしてニューヨークからパリに移ったマン・レイが、かの地で最初に開いた展覧会のオープニング

当日に即興的に制作されたものである。具体的ないきさつは想像の域を出ないが、この日会場で偶然出会ったエリック・サティと意気投合し、共に飲み交わした何杯かのアルコールの後にこの署名な作曲家を通訳として金物屋に立ち寄って材料を入手し、すぐに出品作品として加えられたというエピソードが秘められている。

マン・レイのオブジェに対する姿勢は、デュシャンのそれとは異なるものだった。デュシャンにとっては、オブジェには「非審美的な」視線を向けるだけで充分であったが、マン・レイにとっては少なくとも二つの要素が必要だった。作家は自叙伝のなかで、「私には少なくとも二つの要素が必要で、ひとつだけではだめだ。なんの関係もない二つの要素が必要なのである。私にとって創造的な活動とは、二つの異なる要素をつないで造形的な詩をつくることだ」と記している。¹¹

画家として出発したマン・レイは、写真によって自らの絵画作品を記録として撮影するうちに、次第にこの黒白の階調のうちに写し出される再生のイメージに価値を見いだすようになった。自伝

のなかでも作家は、「絵画は旧式な表現方法であり、人々が視覚的に教育されれば、絵画は写真に王座を明け渡すことになるだろう。」と記している。¹² しかし、このようにしてその有用性を評価しながらも、一方で彼は写真の芸術性を否定し続けた。この姿勢は、資料を解説する副産物として写真を位置づけているという印象のあるシュルレアリストたちに共通する見方でもある。例えば機関誌に掲載されている写真は、極めて匿名性の高いものである。「シュルレアリスム革命」誌は、科学誌「ラ・ナチュール」をモデルとして刊行されたものであるとされているが、ここに掲載されている図版もまた、科学誌の図解をみるように、スティックな様相を呈しているのである。

マン・レイの創作の姿勢には、しばしば反復の行為が読み取れる。彼はオブジェを制作すると、すぐにそれを写真として記録にとり、その後最初に制作されたオリジナルのオブジェのほとんどが、破壊され、紛失してしまっている。彼の生涯の間に再生され、作家の許可のもとに制作されたレプリカの「贈り物」は5000個にも及び、この他にも度々絵画の模写やオブジェのレプリカを制作した。これには経済的な理由も含まれたに違いない。しかし、リングと、その芯の代わりに歯んだ果実の頂上に置かれた釘とのデバイズマンを提示した極めてシンプルなおブジェにせよ、台座の上に置かれたミシンと傘との邂逅にせよ、実質的な問題として、これらをそのままの形態で保存することは非常に困難な業であったろう。現在我々がそれらを原型のかたちで鑑賞する機会はほとんどないといつてよい。しかしこうしたオブジェの様相を、写真という記録やレプリカという造形物で再生することによって記憶に留め、反響することが許されているのだ。このとき写真は、オブジェによる物質と物質との関係性をより明確に固定し、複製

し、量産し、そして再提示する手段となった。写真はあくまでも記録者として位置づけられ、しかもその忠実性によって、シュルレアリスムの神髄に触れるメディアとなり得たのではないだろうか。

ある領域において、シュルレアリストたちはかなり多岐にわたって、あらゆる表現を執拗にオブジェ化しようとした。また広義の捉え方では、風景を形作るモチーフをも含めたあらゆる形態に対して、オブジェとしての認識を促した。彼らはそれぞれの物質を一端独立した単一のオブジェのようにして切り離し、そしてこれを再び結合、あるいは構成することによって、言語的に、もしくは視覚的に、「極端的な美」を喚起するようひとつのイメージを提示することを最終目的としたのである。

1930年代を通じて、シュルレアリスムのオブジェに対する関心は極めて高まりをみせた。1925年に初めてのシュルレアリスム展が開催されて以降、展覧会には数々のオブジェが出品されたが、その内オブジェを最も大々的に扱ったのは、1936年にパリのシャル・ラトゥン画廊で開催された「シュルレアリスムのオブジェ」展で

ある。この展覧会には、かのメレット・オッペンハイムによる、内側に毛皮のはえたティー・カップや、近年にわかに注目を浴びるようになったクロード・カーアンによる、構成力の感じられるオブジェ2点も出品されている。1936年のこのオブジェ展は、他の作家たちの制作意欲をも刺激し、この年をひとつの重点として、数多くのオブジェが創出されている。また同年、「カイエ・ダール」誌は「オブジェ特集」号を刊行した。

『シュルレアリスム革命』を始めとする出版物などから読み取れる彼らの興味の対象が、およそ一時代の芸術潮流をかかえきれないほど多岐にわたっていたように、シュルレアリスムのオブジェもまたあらゆる領域にわたって注目を喚起させた。それはサル・ダール・ダリによる「象徴的機能のオブジェ(objet à fonctionnement)」¹³、マン・レイによる「数学的オブジェ(objet mathématique)」から、「発見されたオブジェ(objet trouvé)」¹⁴、「レディ・メイドのオブジェ(objet ready made)」などを含む、極めて広義なものである。この他にもジャコメッティによる、男女の性愛を暗示させたエロティックな動くオブジェや、ジョルジュ・ユニエによって制作された本のオブジェ(libre-objet)、ハンス・ベルメールによる、関節が自由に動く人形のオブジェ、またアンドレ・ブルトンによる物体詩(objet-poème)などなどである。つまりそれは、例えていえば印象派絵画の絵筆による独特の筆致や、ビクトリア主義の写真表現の、叙情性に満ちた霧のかかったような軟焦点による印象法といった、表現のテクスチュアや技法に収束できるような狭義な意味での表現領域に収まりきらない多義性を抱えていたのである。

彼らはまた物質の神秘的、あるいは有機的(バイオモルフィック)な形態に興味を示した。「シュルレアリスム革命」「ミノール」などの機関誌を中心に、そうした図像を写真によって提示することによって、無機質的な物質と有機的な物質がもつ形態の同一性を対比してみた。またオセアニアなどにみられる民族的な彫像や仮面のエートスも、彼らの興味を刺激した。ブルトンのアトリエにはこうしたオブジェのコレクションが所狭しと飾られていたという。

セクシュアリティはまた、シュルレアリスムの表現にみられる一つの功罪であり、戦略でもあったが、オブジェとしての女性のイメージもまた頻りに引用された。特に1920年代から30年代のシュルレアリスムでは多く見られる表現であったが、マン・レイの作品での顕著な例は、恋人であったキキの裸体を楽器に見立てた「アングルのヴァイオリン」、印刷用プレス機の傍らで身体にインクを塗られたメレット・オッペンハイムなどがあげられよう。

マン・レイは、作品そのもののオリジナリティに関しては固執しないタイプの作家であった。それぞれのオブジェがもつ、再生された物質としてのイメージは、薄っぺらなテクスチュアのもとに、アイディアを解説する模写(マケット)として、「そこに今、存在するもの」としての存在意義は果たし得ても、創造のオリジナリティを伝える

情報として「確かにそこに存在していたもの」であることを証明する、作品のオリジナリティとしての説得力を喪失してしまっている。これに対して写真という媒体は、シュルレアリストたちにとって、表現のテクスチュアを超越した、絶妙なメッセージとしての批判精神を正しく伝える表現方法として奉仕することを可能にしたのではないだろうか。

マン・レイは表現のテクスチュアに拘泥することなく、またその表現の枠組みに規定されることなく前進した。写真は時間軸を変換させ、三次元から二次元へと視覚的変容を果たすことによって、オブジェとの一定の距離を保ちうる。しかし同時に、写真は実在からは遠ざかりつつも、極めてリアリティに近接した媒体として資料を提供した。そしてこの現実と別したリアリティを主張した写真というメディアは、副産物として奉仕したからこそ、シュルレアリスムの活動においても本質的役割を果たすメディアと成り得たのではないだろうか。これはマン・レイのオブジェの記録のみならず、シュルレアリスムの主要な刊行物や機関誌のなかで位置づけられる写真一般の位相に共通して言い得る命題であろう。

リー・ミラーの瞳をメトロノームの針の先にとりつけたマン・レイの作品「破壊されるべきオブジェ」は、展覧会を訪れた観衆の一人によって実際に破壊され、その後「破壊されないオブジェ」というタイトルで再制作され、そして最後に「永続するモチーフ」となった。この一連の再生と改題の行為は、諧謔とアイロニーに満ちた作家の修辞学であると同時に、作品に対する祈りにも似た、一つの象徴性を物語っているようにも感じられるのだ。

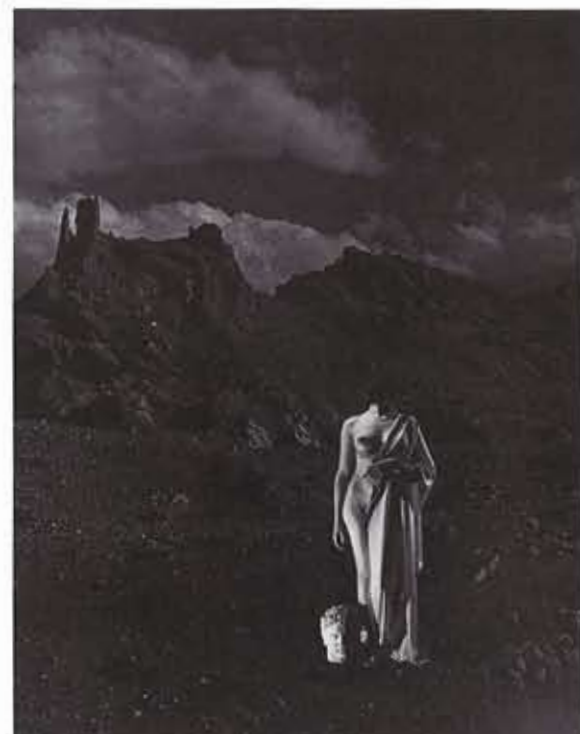
シュルレアリストたちの興味の対象にあったものの本質は、「極端的な美」を喚起するなにか、それを喚起するための着想であり、また「視点」であった。マン・レイにとって重要なのは、

「最初の衝動、つまり胸のおどるようなアイディア」¹⁵であった。永続する思想としての、シュルレアリスムの運動は、その理念ゆえに多面的な思索を続け、創造の深淵を開示するためにあらゆる手段を講じた。しかし決して破壊されることのない思想として構築されたイメージは、現存するたった一つのオリジナリティに拘束されることなく、写真という複製物を用いることによって最も効果的に、「極端的な美」に至るオリジナリティと創造性を提示してみせた。屹立するマケットとして、鈍い銀塩の光を放ちながら、写真の映像のなかに浮かび上がるオブジェは、そのとき、シュルレアリスムの思想の深淵を司る、限りない風景の一端を担っていたのである。

[じんば・きょうこ 東京都写真美術館学芸員]



マン・レイ *Man Ray*
世界の照準 *Mille universelle*/1930 (printed later)/Gélasin silver print



ピエール・ブーシェール *Pierre Boucher*
モロッコの風景のなかから切り取られたヌード(アトラス山脈南部)
Nul mont par découpage, Nu/ un paysage du Maroc (Atlas du Sud)/c.1937/Gélasin silver print

註

¹⁰———アンドレ・ブルトン著「通底器」、1932年所収。

¹¹———「マン・レイ」ニール・ボールドウィン著、鈴木主税訳、草思社、1993、p142。

¹²———Man Ray, *Self Portrait*, Little, Brown and Company, Boston, Trento, 1963。

¹⁴———ibid.

astonish and brimming with originality.

The objets that played such a central role in Surrealism were, with few exceptions, isolated models (maquettes) enveloped in *dépayement*. The Surrealists also produced assemblages and chance encounters of objects of diverse functions and natures. Man Ray's objet entitled *Beau comme la rencontre fortuite, sur une table de dissection, d'une machine à coudre et d'un parapluie* (As beautiful as the chance meeting on a dissecting table of a sewing machine and an umbrella) is a good example. Inspired by a line in a poem by Lautréamont, it brought together two everyday tools, a sewing machine and an umbrella, which would, in terms of their functions, never be used at the same time. Where they come together is defined as a dissecting table, a very extraordinary space indeed. The poesy of an encounter between two commonplace objects thus aims at an accidental quality arising from *dépayement*.

André Breton and Paul Eluard published *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme* (An abridged dictionary of Surrealism) as their edition of the catalogue of the international Surrealist exhibition of 1938. According to its entry under "objet," the first Surrealist objects were the found objects Marcel Duchamp created in 1913 (1914, according to Breton and Eluard). For example, Duchamp reassessed a urinal as found object (or "ready-made," to use his term), gave it the title *Fountain*, and exhibited it as a work of art. Duchamp's work, which attempted a transformation of awareness of objects themselves, created a sensation and became a fertile source of ideas for the Surrealists. Indeed, the creation of objets in Surrealism was related to the revolutionary transformation of consciousness in the early twentieth century history of art.

The earliest objet Man Ray created, his *Cadeau* (Gift), dates from 1921, three years before Breton's Surrealist manifesto. While usually regarded as an example of Dada, in this work—an iron with its foot studded with nails—practical function is lost and the objet itself is enveloped in the *dépayement* characteristic of Surrealism. Man Ray, who had moved from New York to Paris after Duchamp moved back there, improvised *Cadeau* on the opening day of the first exhibition held in Paris after his arrival, on Bastille Day. The story is that Man Ray happened to meet the composer Eric Satie that day and found him a kindred spirit. After several drinks together, Man Ray, with the famous composer as his interpreter, went to an ironmonger's, acquired his iron and nails, and quickly had a work that was immediately accepted in the show.

Man Ray and Duchamp differed in their attitudes towards the objet. Duchamp found it sufficient for it to direct an unguarded, aesthetic gaze to the object. To Man Ray, at least two elements were necessary. In his autobiography, he asserted, "I never do just one thing, but *two things* that are totally unrelated. I put these together in order to

create, by contrast, a kind of plastic poetry."²

Man Ray, who started his career as a painter, began using photography to record his own paintings and in the process discovered the value of the reproduced images he was photographing, with their shades of black and white. In his autobiography, the artist said he believed that "painting is an obsolete form of expression and that photography will dethrone it when the public is visually educated."³ But while he respected the utility of photography, he continued to deny that it was an art form—a view he shared with other Surrealists, who give the impression that they positioned photography as a secondary product, explanatory material. The photographs published in the movement's journal are an authoritative example of the Surrealist view of photography. Just as *La Révolution Surréaliste* was modeled on the scientific journal *La Nature*, the plates in it have the stoic quality of scientific illustrations.

Man Ray's creative work included certain repetitive behaviors. When he created an objet, he would immediately record it in a photograph; almost all the original objects were later lost or destroyed. Nonetheless, in his lifetime, 5,000 replicas of *Cadeau* were produced with the artist's permission, and he often replicated his paintings or other objects as well. Undoubtedly economic reasons did play a part in his authorizing replicas, but the sheer difficulty of preserving his work also presented a daunting practical problem—whether it was an extremely simple objet such as a cored apple with a nail set on top of it to replace the core, indicating *dépayement*, or the sewing machine, umbrella, and dissecting table assemblage. Almost none of those works survive in their original form. The photographic record as well as replicas (which reproduce his work in a plastic

medium), however, do allow them to survive in memory and to be considered and reconsidered. The photographs also establish clearer relationships between the physical qualities of the objets and provide a means of reproducing, mass producing, and presenting them. To Man Ray, the photograph was, in the last analysis, a recorder, yet the photograph's fidelity to the original permits it to serve as a medium in touch with the Surrealist muse.

In some fields the Surrealists were quite obstinate about turning all sorts of styles of communication into objets—and the diversity of their work was immense. In a broad sense, they promoted recognizing many forms, including the motifs that make up a landscape, as objects. They dissected physical objects into radically independent objets and then recombined them or made compositions of them, to present a single image that could arouse, verbally or visually, a "convulsive beauty." That convulsive beauty was their ultimate goal.

During the 1930s, Surrealism's interest in the objet heightened remarkably. Objects had figured at Surrealist exhi-

bitions since the first one in 1925, with their presence peaking at *L'Objet Surréaliste*, a 1936 exhibition held at the Charles Ratton Gallery in Paris. It was there that Meret Oppenheim's famous object (Fur-Lined Cup and Saucer) was shown, as well as two works that demonstrate Claude Cahun's abilities in composition. (Cahun has been much admired in recent years.) The objet exhibition in 1936 stimulated other artists to create objets, for which output surged that year, and *Cahiers d'Art* ran a special issue on objets.

La Révolution Surréaliste and other publications reveal that these artists' interests were too broad-ranging to be tidily subsumed under one period's art trends, and that is true of Surrealist objets as well: they aroused interest in a wide range of fields. We have Salvador Dalí's *objet à fonctionnement*, Man Ray's *objet mathématique*, the *objet trouvé* (found object) and the *objet ready-made*. The moveable erotic objet that suggests sexual intercourse by the sculptor Alberto Giacometti, the book as objet (*libre-objet*) as created by Georges Hugnet, the objet as human figure, with freely moving joints, by Hans Bellmer, and the objet-poème by André Breton are other examples. That is, the Surrealist use of the objet was multivocal and less bounded by a particular expressive domain, in the narrow sense, compared with the characteristic brushwork of the Impressionists or the lyrical, misty, soft-focus printing techniques of the Pictorialists.

The Surrealists were also interested in the mystical or biomorphic forms of physical substances. *La Révolution Surréaliste*, *Minotaure*, and other journals of the Surrealist movement presented photographs of such images and compared the identity of form that organic and inorganic substances have. Photographs of the ethos of masks and folk sculpture, such as found in Oceania, also stimulated their interest. Breton's atelier was packed with his collection of such objets.

Sexuality was another aspect of the Surrealist style—a strategic move and one not without guilt. Images of women were often quoted in objets, particularly in the Surrealism of the 1920s and 1930s. A striking example in work by Man Ray was his *Le Violon d'Ingres*, in which he adorned the nude back of his lover Kiki with the curved "f" frets of a violin, or the work in which Meret Oppenheim smeared himself with ink beside a printing press.

Man Ray is, in the variety and originality of his work, an artist who cannot be readily assigned to a fixed category. Images of his objects as recreated materials would seem to have a *raison d'être*: they are maquettes produced with meager technique to explain his ideas. But the photographs lack the persuasive force of original work that attests "there is really something there"—information communicating creative originality. Still, to the Surrealists, photography transcended stylistic texture to win respect as a medium that

could accurately communicate the critical spirit as pure message.

Man Ray, no stickler for texture, moved ahead without nailing down defining frameworks for his work. His photographs transform the time dimension, carry out the visual transformation from three to two dimensions, and in the process maintain a set distance from the objet. But while the photograph is removed from the real, it provides reference material; it is a medium permitting one to come extremely close to reality. Surrealist's respect for photography—as a secondary product, as a medium that puts a reality modeled on reality before one—was why it was a medium with an essential role in Surrealism. That communicative mission is shared not only by Man Ray's recordings of his objets but also by the photographs in major Surrealist publications.

Man Ray's *Objet to Be Destroyed*, which showed Lee Miller's eye affixed on the tip of a metronome's rod, was actually destroyed by one of the visitors to the exhibition. Afterwards he reproduced the work under the title *Objet Indestructible*, and later as *Perpetual Motif*. His repeatedly reproducing and improving this work was part of his rhetoric as an artist, filled as it was with humor and irony, but it also gives one a sense of his engaging in a discourse about symbolic qualities related to his attitudes towards his work.

What the Surrealists were interested in—the essential nature of an object—was a concept to stir up whatever it would take to arouse convulsive beauty. Man Ray's, interest in the object, as such, was also a way of looking. What mattered for him was the first impulse, the idea that made the heart leap. As an ongoing body of thought, Surrealism continued to explore its characteristically diverse ideas and to employ a range of techniques to open up the depths of creativity. And Surrealist images established as indestructible ideas are not to be subsumed by the original Surrealist works that now survive; the Surrealists' effective use of the reproduced objet, the photograph, shows us their originality and creativity in its convulsive beauty. Objects floating in the photographic image, scattering subdued silver halide light—maquettes of towering presence—present one glimpse of the infinite vista that speaks of the profound depth of Surrealist thought.

[Curator, Tokyo Metropolitan Museum of Photography]

Note

¹—André Breton, *Les Vases Communicants*, Cahiers Libres, Paris, 1932.

²—Man Ray, *Self Portrait*, Little, Brown and Company, Boston, Toronto, 1963.

³—ibid.



フレデリック・セナー Frederick Sennar
アダムの旅行箱 *Valise d'Adam*, 1949/Gelatin silver print



永田一鶴 Isamu Noguchi
題不詳 *Tide unknown*, c.1937/Gelatin silver print



視線の回廊
Corridor of the Gaze
CHAPTER
2
THE LONELY MAQUETTE
Still Life Arrangement as Constructed Landscape
静物の世界
1998年7月3日[金]—9月27日[日]
July 3rd—September 27th, 1998
主催 東京都写真美術館
Tokyo Metropolitan Museum of Photography



Flowers

花は、静物画における最も重要なモチーフの一つである。自然の美しさと生命の力、そして人間の感情を表現するための重要な手段である。花は、静物画の歴史を通じて重要な役割を果たしてきた。花は、静物画の歴史を通じて重要な役割を果たしてきた。花は、静物画の歴史を通じて重要な役割を果たしてきた。



Still Life Arrangement

静物写真の歴史は、静物画の歴史と深く結びついている。静物画は、静物写真の歴史を通じて重要な役割を果たしてきた。静物画は、静物写真の歴史を通じて重要な役割を果たしてきた。静物画は、静物写真の歴史を通じて重要な役割を果たしてきた。



Constructed Landscape

静物写真の歴史は、静物画の歴史と深く結びついている。静物画は、静物写真の歴史を通じて重要な役割を果たしてきた。静物画は、静物写真の歴史を通じて重要な役割を果たしてきた。静物画は、静物写真の歴史を通じて重要な役割を果たしてきた。

