

岡上淑子とコラージュの世界

—日本のシュルレアリスムにおける位置と活動

神保京子 (東京都写真美術館 学芸員)

The World of Collage: Toshiko Okanoue and Surrealism in Japan

Kyoko JIMBO
Curator, Tokyo Metropolitan Museum of Photography

岡上淑子とコラージュの世界

—日本のシュルレアリスムにおける位置と活動

The World of Collage: Toshiko Okanoue and Surrealism in Japan

はじめに

本論考は、2006年9月1日から2日にかけて、オーストラリアのメルボルン大学において開催された学会、「Terra Incognita: Surrealism, Psychoanalysis, and Sexuality in the Pacific Region」において行った口頭発表のための英文原稿、および日本語のオリジナル原稿に今回註を付記したものからなる。本学会を主宰する研究団体、AHRC Research Centre for Studies of Surrealism and its Legacies（以下AHRCと略）は、シュルレアリスム研究の第一人者であるエセックス大学のドーン・アデス教授を代表として、エセックス大学、マンチェスター大学、テート美術館を、イギリス国内における3つの拠点として組織され、活発な研究活動を行っている。

筆者はこれまでに、本団体が主催する学会や活動の幾つかに参加する機会を得ることができた。2004年にはエセックス大学において、アデス教授の要請に応じて研究者に向けて講義を行い、また同年、ロンドンのテート美術館において、2001年に「Surrealism: Desire Unbound」展を企画した同館のキュレーター、ジェニファー・ムンディ博士の要請に応じて講演を行った。また翌2005年には、アデス教授の奨励により、イギリスのウェストディーン大学において開催された第4回国際シュルレアリスム・シンポジウム「Surrealism, Laid Bare Anew」において発表を行った。いずれの機会においても、国内においても未だ認知度の低い日本の、特に写真を中軸とするシュルレアリスムの影響とその動向を紹介するものであった。

今回の学会は、「太平洋圏におけるシュルレアリスムの動向」に着眼し、シュルレアリスム発祥の地であるフランスを超えて、幅広く展開されたこの芸術運動を、新たな視点から解剖しようとする試みであった。今回の発表は、メルボルン大学において調査滞在していたAHRCのデイヴィッド・ロマス教授の要請に応え、唯一日本からの発表者として会に参加したものである。本発表では、東京都写真美術館が所蔵する作家、岡上淑子の作品に焦点を当て、シュルレアリスムにおいて多大な貢献を果たしたコラージュというユニークな表現の可能性と特質について考察しようとしたものである。

1950年代に彗星のように登場し、ごく短期間に100点あまりのコラージュ作品を生みだした日本のアーティスト、岡上淑子は、コラージュ作品はもとよりシュルレアリスムの活動に重要な痕跡を記したエルンストの作品にインスピレーションを受けていた。ここでは、コラージュそのものの意味、そしてそのシュルレアリスムと写真におけるその位置づけについて考察しながら、日本のシュルレアリスムの土壌のなかで活動したこのひとりの作家に新たな光を照射してみたいと思う¹⁾。

1. シュルレアリスムにおけるコラージュの位置づけ

「窓でふたつに切られた男がいる」。窓ガラスをたたくようにして立ち現れてきたひとつの世界。硝子によって、身体の中程で引き裂かれた男のイメージ——ブルトンによって想起された、シュルレアリスムの発端に纏わる言語的または視覚的体験。1924年の「シュルレアリスム宣言」にドキュメントされたイメージは、唐突で脈略がない。そして、有機物としてのある男の身体と、それを分断するガラスという無機質な物体、という意外性に満ちた対比的な取り合わせは、どこかコラージュの世界を想起させるものであった。

シュルレアリスムのオートマティスムへのそもそものアプローチは、言語に対する行き詰まりから始まり、言語を断裁し、解体し、意識の介入を極限まで排除することによって、言語は結果的にオブジェ的な物質の集積となってあるイメージをかたちづくるというものであった。

シュルレアリスムの誕生と発端に存在した自動記述法が、オートマティスムの文脈において言語の解体とオブジェ化を促していたとすれば、コラージュもまた、オブジェとして存在するイメージの解体を意味していた。そこにはさらに、ロートレアモンによるかの象徴句、「解剖台の上のミシンと蝙蝠傘の偶然の出会い」が度々引用されるような、異なる環境において偶発的に異種の者同士を出会わせる、という、シュルレアリスムにおいてまた再び重要な鍵となるデペイズマンの手法を自ずと引き出していた。

ブルトンがシュルレアリスム宣言のなかで「エルンストはコラージュにおいてシュルリアリストである。」と記してもいるように、エルンストとコラージュのイメージはしばしば連想的に語られる。そしてその時代を振り返ってみれば、エルンストによるコラージュの初の試みが1919年に行われていることもまた象徴的である。それはまさにブルトンとスーポーによる自動記述の試みがなされた年であった。25年にフロッタージュを発見した後、エルンストの作品に新たな視野が展開されるようになるまでの間、エルンストの意識のなかには、デペイズマンを内包させたコラージュのイメージが中軸的な指針として示されており、後にエルンストのコラージュ・ロマン3大作品として発表された20世紀最大の奇書、『百頭女』（1929年）や『カルメル修道会に入ろうとしたある少女の夢』（1930年）、『慈善週間あるいは七大元素』（1934年）に至る手法の土台を築いた。それは24年にブルトンによって宣言がなされるまでの、シュルレアリスムの胎動期から誕生に至る時間的移行とシンクロするものであった。

2. マックス・エルンストのコラージュ

コラージュのメカニズムとはどのようなものか？という問いかけに

対するエルンストの答えは次のようなものだった。「私がここに見たいと思うのは、ふさわしからざる一平面の上での、たがいにはなれなかった二つの実在の偶然の出会い。」すなわち、ロートレアモンの言葉を敷衍したものの「開発」である、と²⁾。

既存の現実をデペイズさせ、驚異に満ちた出会いを誘発させること。視覚的連続性、関係性の分断化。エルンストやブルトン、デペイズマンを内包するコラージュの世界は、デペイズ、すなわち「追放」の機構であると定義した³⁾。

エルンストはまたコラージュを、「いろいろな生物や物をその物理的乃至は解剖学的な外観をすこしも変えずに、その全体を変貌してしまう奇蹟」と定義づけた⁴⁾。「予想と意識を超えた結合の驚異」⁵⁾とそのプロセスによって、その全体を変貌させてしまう、という所作は、『百頭女』をはじめとする作品の全体を支配している。そしてまたそのプロセスのうちに内在していたエルンストの幻視力は、全てのイメージを引き出すための創造の根元的力として常に存在するものであった。

『百頭女』。100の頭を持つ、ということ。それは同時にひとつの頭をも持たない、という意味を反語的に引き出している。顔の消滅。アイデンティティの解体。デペイズマンによる機能性の崩壊。解釈の否定。顔の消失。それは特にエルンストの場合、自らのアイデンティティへの執着と喪失からくる、アイデンティティからの自己の追放の行為と読みとることもできるだろう。この点に関して、ベル・ジムフェレルは、「しかしエルンストは、顔の消失こそが顔であり、アイデンティティの解体こそがアイデンティティであるような空間にたどりついたのである。」⁶⁾と指摘する。子供時代からの、己を取り囲む規範からの逸脱への欲求、異郷への憧憬は、もうひとつのアイデンティティの同一性を求めながら、このふたつの矛盾する葛藤状態を抱えたひとつの存在を自己であると捉える。ここに自らの存在においてもまたデペイズマン、ひいてはコラージュ的成り立ちを想起していた、という連環が見えてくる。

ダダイズムの時代には、ニュートラルな背景の上に様々な挿絵の断片を並列するのが特徴だったエルンストのコラージュは、『百頭女』以降、既存の背景を下敷にして、その上に別の挿絵から取った造形要素を重ねて、背景の役をつとめる絵を変身させることが特徴になっていった。それは一連のコラージュ・ロマンのなかに巧みに反映されるようになるが、岡上淑子が多大な影響を受けたのも、こうした作品群と出会った時の鮮烈な印象だった。

そして、エルンストが、幻視体験にもとづくイメージをこのように体現化させるにあたって、大いなる助力となったのが、19世紀の科学雑誌『ラ・ナチュール』との出会いであった。本科学雑誌は、実際、科学的な視野にもとづく標本箱の様相を呈しておりながら、科学の発明の過渡期にあって、発明のための疑問符と好奇心、そしてあらゆる物質の結びつきを想定した、21世紀の我々からみれば極めて「素朴な」

創造性に満ちた人々の試みの羅列が、手品師と魔術師のようなイメージを伴って披瀝された、図像の宝庫であった。19世紀の半ば、写真術誕生以降、心霊術がまことしやかに語られ、心霊写真のブームを巻き起こしもした時代とシンクロする19世紀の科学は、科学的発明と現実世界との狭間に、人々の限りない想像力の介入を扇動した、限りない謎とその解明を待つ広大な平野であった。科学的発明を導く指針となるものが、しばしば、発明に至るまでの世界では異常とも、あるいは奇矯ともとれるような発想のもとに築かれていたことを思い返せば、このような人間の創造力と図像とが、最も不可思議な邂逅を示していたことを、当時の科学雑誌をはじめとするメディアが証明している。エルンストのコラージュ世界は、このように謎に満ちた融合的な要素の集積によって成り立っていたのだった。

3. 岡上淑子登場

さて、今回ここで取り上げる日本のアーティスト、岡上淑子自身について少し解説しておきたい。岡上は、1928年に高知市に生まれ、1歳の頃東京に移る。その後服飾学校で洋裁を習うようになるが、この頃の岡上はデザイナーを志望しており、それはあるファッションデザイナー⁷⁾に憧れての選択であった。服飾学校で身につけた洋裁の技術を、後に布を紙に持ち替え、ハサミを駆使した造型、コラージュへと結びつかせていることは、暗示的で興味深い事実である。その後美術学校、文化学院に入学し、学友が手掛けたコラージュに触発されて、自らも手掛けるようになった。初期の作品は、背景である黒い羅紗紙の上にイメージを貼り合わせたシンプルなものだった。

岡上が本領を発揮するようになるのは、19世紀の科学雑誌等の影響を受けて、それまでのニュートラルな背景から脱して複合的な豊饒のイメージを繰り広げるようになったエルンストの、一連のコラージュ作品との邂逅以後のことである。その機会は、1952年、日本におけるシュルレアリスムの指導者的役割を果たした瀧口修造と、友人を介して出会うことによってもたらされた。1950年代の日本において、前衛的な芸術家集団、「実験工房」のメンバーだった作曲家の武満徹の妻となる人物が岡上の友人であったことが、工房の中心的存在であった瀧口修造との出会いを導き出したのである。この時、瀧口を介して遭遇したエルンストのコラージュ作品に、岡上は決定的な影響を受けることとなった。

瀧口は、邂逅の折に岡上から見せられた100余りのコラージュ作品の表現性を認め、1953年と56年の2度に渡って、神田駿河台下、タケミヤ画廊における個展の開催を手掛けた。瀧口が企画に協力し、1953年から54年にかけて国立近代美術館で開催された記念碑的展覧会、「抽象と幻想：非写実絵画をどう理解するか」展にも岡上の作品が出品されている。

瀧口はさらに、自作の詩に添えて岡上のコラージュ作品を掲載した詩集の刊行を岡上本人に打診している。しかし、56年に郷里の高知県に居を移した岡上は、瀧口の働きかけにも関わらず、当時の瀧口の健康状態を懸念しつつ、出版に魅力を感じながらもこの機会を見送ってしまう。また実生活においても、57年の結婚を期にアートの世界から遠ざかり、1996年に東京で開催された展覧会⁸⁾で再び作品が日の目を見るまで、美術界からは忘れ去られた存在となっていた。

岡上が主に作品のモチーフを求めたのは、『LIFE』や『VOGUE』といった、当時のグラフ雑誌やファッション雑誌だった。六本木の書店、誠志堂のあるエリアは、当時日本に駐屯していたアメリカ軍の施設が置かれていた場所でもあり、占領は52年の4月に終了したばかりだったが、彼女に提供されたイメージは、こうした状況下における彼らの置きみやげでもあった。このような時代背景のなかで開始されたコラージュ制作は56年頃まで継続された。この年の経済白書には、「もはや戦後ではない。」という、時代を象徴する文言が掲げられ、前年から続く神武景気を支えとして、日本経済は回復を見せ始め、戦後11年目となるこの年が、日本に新たな時代の到来を告げたことを強く印象付けていた。

岡上のモチーフには時に、銃を抱えた人物像や戦闘機といったような、残像としての戦争のイメージが挿入されているが、戦争に直面した時代の緊張感やイデオロギーからは遠く隔たっている。この点が、大戦間に活躍した作家ハンナ・ヘッヒとの決定的な差異である。2006年8月に行ったインタビューで、この点について彼女自身が認めているように、逆に言えばそれほどまでに、彼女はそのようなイメージに対して屈託ない態度を取っていたのだと言える。作家が映像を選ぶ基準とは、白と黒の陰影がもたらす階調の美しさだった。彼女が採用したファッション雑誌から流布された50年代ファッションは、欠乏に対抗する精神とは裏腹の、優雅で品格のある趣を漂わせたものであったが、戦闘のイメージも、作家にとってはこのような図像と何ら差異のないものだったのだ。

当時の時代背景、また環境としてのシュルレアリスムを振り返ってみれば、国内におけるシュルレアリスムの認識はかなり浸透していたといえる。1936年にロンドンで開催された国際シュルレアリスム展は、オンタイムに、発信国フランスをはじめとする主要作家の作品を紹介しており、また以後、国内のアーティストたちに多大なる影響を与えていた。また、美術のみならず、国内における広告やファッションにもこの潮流は伝播し、戦後へと引き継がれていたのである。また岡上が活動した当時の美術界の世界的動向をみると、1954年のヴェネツィア・ビエンナーレ国際展は、「さながら今世紀のシュルレアリスム乃至は幻想芸術の祭典の観を呈し」⁹⁾ていたという。この年の絵画大賞はマックス・エルンストが獲得し、彫刻部門ではアルプが、版画部門ではミロが受賞している。岡上自身は、アーティストとしての自

覚はもとより、シュルレアリスムへの確たる認識さえないまま、オートマティックに作品を生み出していたと言えるが、こうした時代背景は、岡上に自然な環境として影響を与える素地となっていた。

幻視者としてのマックス・エルンストには、あらかじめ生み出されるイメージが「見えていた」。翻って、その点について岡上は、ただ自動的にイメージが紡ぎ出されてしまったのだと繰り返すばかりである。しかし、岡上淑子が制作へと向かう意識過程において、ただ、「できてしまうんです。」と解説する時、その無意識的行為はまさに、オートマティスムの所産であったと言い換えることができるのではないだろうか。イデオロギーからはかけ離れた存在。無心であるということ。ただ取り憑かれたように制作したということ。——岡上は、全般的な制作行為を、無意識的な所作のうちに行ってしまったのであり、そもそもその姿勢において、彼女は、純粹な意味でのオートマティスムに包まれていたのだと言える。そしてまた、制作行為に向かう、創造者としての彼女の意識レベルは、結果的には、無意識のまま、都市の記録者としてシュルレアリストたちに靈感を与えてしまった写真家、ウジューヌ・アジェに等しかったのだと言えるのではないだろうか。

4. 写真、コラージュという概念とそのシュルレアリスムにおける位置

コラージュは、視覚世界にすでに存在する既存のオブジェを対象とする意味においても、また写真の作法に近似している。奇しくもブルトンが、1920年に開催されたエルンスト展への序文で指摘していたように、写真というメディアそのものが、またこのような写真的イメージを内包していたコラージュという手法そのものが、優れてオートマティックなアプローチを喚起していたということができるのである。そしてまた写真というひとつの霊媒としての役割が、シュルレアリスムという概念そのものと深く関わりあっていることを示唆している。ブルトンは以下のように記した。

「写真の発明は旧来の表現方法に致命的な打撃を与えた。これは絵画ばかりでなく詩についても同様で、19世紀末に姿を現わした詩における自動記述は、まさしく思考の写真に等しいものなのである」。¹⁰⁾

岡上はコラージュ作品のモチーフとして求めた写真的イメージの傾向は、日本における欠乏感がひとつの要因となっていた。当時国内で生産されていたファッションに纏わるイラストレーションは、岡上にとって納得のできるものではなかった、という現状である。結果、彼女は、偶然にも入手する事が可能であった、欧米のファッション写真に目を留めることになる。この所作は、19世紀のイメージに規範を求めたエルンストにもある種共通する、時代と時空を超えたイメージの希求であったと言えるかもしれない。そしてまた、そのようにして、それぞれの作家たちによって出会わされた、「痙攣的な美」とし

でのイメージの集積は、誂えられたように、あまりにもバランスよく緻密に組み合わせられた視覚世界として提示された。複雑な背景のなかに計算されたようにはめ込まれた図像の緻密さは、他の作家たちによって試みられたコラージュとは一線を画すものである。そして、このような図像の組み合わせについて、岡上は、「偶然一致してしまうんです。」と、解説するばかりなのである。

岡上は、瀧口という日本のシュルレアリストに擁護され、シュルレアリスムと接点をもちながらも、日本における前衛写真の潮流として特徴的な、アマチュアリズムを引きずりながら、いかなる写真家集団にも属さず、ただ生み出されるままに、夏空の花火のようにイメージを生み出した。「思考の写真」としてのメディアとオートマティックに戯れたある日本の作家の行為は、時代のなかで必然的に、しかも自然発生的に生み出されてしまった、ひとつのシュルレアリスム的世界の構築に他ならなかったのである。

【註】

- 1) 1950年代に展覧会に作品が出品されて以降、岡上の作品は長い間展示される機会がなかったが、2000年10月16日（月）から11月10日（金）にかけて、東京の第一生命ギャラリーにおいて、金子隆一のキュレーションで個展が開催された。合計出品作品点数46点。
- 2) マックス・エルンスト（巖谷國士訳）『絵画の彼岸』河出書房新社、1975年、p.27（Max Ernst, “au-dela de la peinture”, *Cahiers d'Art*, No.6-7, Paris, 1936）
- 3) 瀧口修造『シュルレアリスムのために』せりか書房、1978年（初版1968年）
- 4) 瀧口修造『幻想画家論』新潮社、1959年、p.211
- 5) 同上
- 6) ペル・ジムフェレル（椋田直子訳）『マックス・エルンスト』美術出版社、1990年、p.17
- 7) デザイナーを目指していた岡上は、そのデザインに魅せられた長沢節のようになりたいと願って、服飾学校で学ぶようになる。
- 8) 1996年、「1953年ライトアップ—新しい戦後美術像が見えてきた」展（目黒区美術館、6月8日—7月21日）に4点のフォト・コラージュ作品が出品された。
- 9) 瀧口修造『幻想画家論』新潮社、1959年、p.210
- 10) アンドレ・ブルトン、マックス・エルンスト展への序文、1920年

The World of Collage: Toshiko Okanoue and Surrealism in Japan

Kyoko JIMBO

In the 1950s, the artist Toshiko Okanoue burst upon the Japanese art scene like a comet, producing, in an extremely brief period of time, over 100 collages. Okanoue was inspired by the work of Max Ernst, whose collages had made a significant mark on surrealism. Here, while considering the meaning of collage and its positioning in surrealism and photography, I would like to focus on Okanoue as an individual artist who worked on surrealist terrain in Japan.

1. Positioning of the collage in surrealism

“ ‘There is a man cut in half by a window.’ . . . A world appeared as though knocking at the window . . . An image of a man walking cut half way up by a window perpendicular to the axis of his body.” This linguistic and visual experience, recalled by André Breton, is an image associated with the origins of surrealism. As documented in Breton’s 1924 *Manifesto of Surrealism*, it is abrupt and lacking in logical connections. It is also a combination of profoundly unexpected elements: the body of the man cut in half by the window, the organic body being cut in half by an inorganic object, window glass. The combination calls to mind the world of collage.

At the outset, the approach to automatism in surrealism was to begin from a blockage with respect to words, to cut up language, dismantle it, and eliminate the intervention of consciousness to the fullest extent possible. Automatism thereby led to creating a verbal image in which words are effectively only an accumulation of object-like physical materials.

If automatism, which was an essential part of surrealism at its birth, promotes the dismantling and objectification of language, the collage similarly signifies the dismantling of images as objects. Moreover, as in the oft-quoted iconic phrase by Isidore Ducasse (Comte de Lautréamont), “Beautiful as the chance meeting on a dissecting table of a sewing machine with an umbrella,” collage brings about chance meetings between things of different natures in a different environment. It thus itself connects to *depaysement*, a methodology that is yet another important key to surrealism.

In one of his manifestos, Breton stated that Ernst was a surrealist in his use of collage; and, as we know, there is a strong association between Ernst and collage images. Looking back at the history of surrealism, I find it symbolic that Ernst first experimented with collage in 1919, the year that Breton and Philippe Soupault first experimented with automatism. In the period between Ernst’s discovery of *frottage* in 1925 and his adoption of new perspectives in his work, the image of the collage, which entailed *depaysement*, was a key guide to Ernst’s consciousness. Ernst went on to

build a methodological platform with his surrealist college novels—surely three of the most unusual books published in the 20th century—*The Hundred-Headless Woman* (1929), *A Young Woman Dreams of Taking the Veil* (1930), and *A Week of Kindness, or, the Seven Deadly Elements* (1934). That aspect of Ernst’s work was synchronized with the temporal transition of surrealism from gestation to birth, as signaled by Breton’s issuing his manifesto in 1924.

2. Max Ernst’s collages

Asked what the collage mechanism is, Max Ernst replied, “I am tempted to see in collage the chance meeting of two remote realities on an unfamiliar plane . . . cultivating the effects of a systematic bewilderment . . . coupling two apparently uncoupleable realities on a plane apparently unsuited to them.” His development of collage, was, then, an amplification of the Isidore Ducasse quotation.

Using *dépaysement* to effect an estrangement from conventional reality, to set off eye-opening meetings, to fracture visual continuities and relationships: Breton defined that collage, with its potential for *dépaysement*, could function to disorient (*dépayser*) or estrange.

Ernst also defined collage as a miracle that utterly transforms various creatures or objects without changing their physical or anatomical external appearance in the slightest. “A marvel of combination that transcends expectations and consciousness.” That act, that utterly transformative process, rules all his work, most conspicuously in *The Hundred-Headless Woman*. Ernst’s visionary capabilities, implicit in that process, are always present; they are the fundamental power behind all his images.

La Femme 100 Têtes—the title of this collage novel is usually given in English as *The Hundred-Headless Woman*, for “the woman of 100 heads” simultaneously implies, ironically, no head at all. The erasure of her face, the dismantling of identity, the collapse of functionality through *dépaysement*: that, particularly in Ernst’s case, can be read as the act of expulsion of the self from an identity that comes from attachment to one’s identify and loss. As Pere Gimferrer has pointed out, “Ernst reached a space where the very disappearance of the face was the face, where the dismantling of identity was identify.” From his childhood on, his need to escape the norms surrounding the self and his longing for foreign lands while seeking another identity amounted to grasping that this single entity that contradictorily harbored two conflicting states as the self. Here we can see a chain of thought that calls to mind a *dépaysement*, dare I even say a collage-like formation of his own existence as well.

During his engagement with Dada, Ernst’s collages were characterized

by arrangements of scraps of various illustrations against a neutral background. From *La Femme 100 Têtes* on, however, he began using existing scenes as backgrounds, on which he layered formative elements taken from other illustrations to effect a transformation of the background image. That approach is skillfully utilized throughout his series of collage novels. Okanoue was vastly influenced by her encounter with those later works, which made a vivid impression on her.

For Ernst, a major boost to his giving embodiment to images based on hallucinatory experiences came from his encounter with *La Nature*, a popular nineteenth-century French science magazine. The magazine presented itself in the form of a specimen box, based on a scientific perspective. At that transitional period in scientific discovery, however, it was also a treasure chest of icons, driven by questioning and curiosity in the service of invention. It presented examples of experiments by people filled with what seems, from our twenty-first century perspective, as an extraordinarily naïve creativity, assuming connections between all sorts of substances. It covered experiments in layouts with images that seem, to us, as though they might have been created by magicians or jugglers, not scientists.

That hint of magic was not an isolated phenomenon. You will recall that from the birth of photography in the mid nineteenth century, spiritualism was being discussed in terms that gave it great plausibility. Nineteenth-century science was contemporaneous with the very times that generated the spirit photography boom—what synchronicity! In fact, in the nineteenth century, science was a vast plain on which infinite mysteries and their elucidation waited, inciting the intervention of the infinite human imagination in the cracks between scientific inventions and the real world. Recall that the pointers leading to scientific discoveries often built on ideas that the world at large thought weird, by people who were thought strange, at least until the discovery was made. It is not surprising that the media of that period, and most particularly its science magazines, attest to the most incomprehensible chance meeting of human imagination and image in this way. *La Nature* was thus fertile soil for Ernst's collages, which were built up as an amalgam of enigmatic elements.

3. Toshiko Okanoue Is launched

I would now like to provide a little background information about the artist I am discussing today, Toshiko Okanoue. She was born in the city of Kochi, on the island of Shikoku, in 1928, but moved with her family to Tokyo at the age of one. She studied couture at a dressmaking school,

wanting to become a designer, a choice apparently made because she admired a certain designer. It is fascinating and thought-provoking that she would later use the skills she acquired at dressmaking school to create collages—replacing cloth with paper but wielding her scissors skillfully to create forms. She later entered an art school, Bunka Gakuin, encountered collage through the work of a classmate, and tried it herself. Her early works are quite simple, images pasted on plain black flock paper.

Okanoue came into her own after encountering a series of collages by Max Ernst, who had developed complex, fertile images after he moved away from the neutral backgrounds he himself had previously used. She stumbled across Ernst's work in 1952, through a friend's introduction to Shuzo Takiguchi, a leader of the surrealist movement in Japan. Her friend married Toru Takemitsu, a composer who was a member of the Experimental Workshop, an avant-garde artists' group in the early 1950s. That connection led to her meeting Takiguchi, who played a central role in the Experimental Workshop. That chance encounter with Ernst's collages, via Takiguchi, had a decisive influence on Okanoue.

Takiguchi recognized the expressive qualities of the over one hundred collages that, through the happenstance of their meeting, Okanoue showed him. Impressed by her work, he organized two solo exhibitions of it at the Takemiya Gallery in Kanda-surugadai-shita, Tokyo. Her works were also included in *Abstraction and Surrealism: How to understand them?*, a commemorative exhibition held at the National Museum of Modern Art, Tokyo, in 1953.

Takiguchi also sounded her out about publishing a collection combining her collages and his poems. But Okanoue, who had returned to her family home in Kochi in 1956, let that opportunity go, by despite Takiguchi's urgings. Although she did find the idea of the book appealing, she was concerned about the state of Takiguchi's health. Her personal life also entered a new phase with her marriage in 1957, at which point she withdrew from the world of art. Until her works again saw the light of day at 1999 exhibition in Tokyo, she was a forgotten figure in the art world.

Okanoue found the motifs for her works mainly in *Life*, *Vogue* and other illustrated magazines of the day. She shopped for magazines at the Seishido bookstore in Roppongi, which was also where facilities for the American forces stationed in Japan were located. The Occupation had only ended in April, 1952, and many of the images she was provided were from magazines left by the U.S. military—parting gifts from the departing forces. Her collage production began in that historical context and continued until 1956, which was the year that the government's Economic White Paper contained a declaration of great symbolic and

historic significance: “The postwar period is over.” That statement brought a strong recognition that Japan was entering a new era, eleven years after the end of the war; the period of economic expansion known as the Jimmu Boom had begun the year before, and the Japanese economy was finally beginning to recover.

Okanoue’s motifs included graphics that were afterimages of the war, such as figures with guns or fighter aircraft, but they were far removed from the stress and ideological content of the days when people were directly confronting war. In this regard, there was a decisive difference between her work and that of another collage artist, Hannah Höch, who was active in the inter-war period. As she herself recognized in an interview in August, Okanoué’s attitude was not to be too concerned about such images. This artist’s criterion for selecting images was, rather, the beauty of the gradations produced by the shadings of black and white. The fashions of the 1950s disseminated by the fashion magazines she used in her work expressed a pervasive preference for the elegant and refined, the very opposite of the wartime spirit of coping with shortages. But, to this artist, the combat images were not discordant with those luxurious fashion images.

Turning to the broader context, we can say that awareness of surrealism was quite widespread in Japan. The International Surrealist Exhibition, held in 1936, introduced the work of the major surrealist artists, particularly from France, the movement’s birthplace, and greatly influenced artists in Japan. In Japan, moreover, the surrealist movement affected not only art but also advertising and fashion, and the movement continued after the war. Surrealism was also prominent in the international art world at the time that Okanoué was active. The 1954 Venice Biennale, for example, “looked like a celebration of the surrealist and fantasy arts of this century.” That year, in a sweep for surrealism, Max Ernst won the Grand Prize for Painting at the Venice Biennale, while Jean Arp won the Grand Prize for Sculpture and Joan Miro the Grand Prize for Engraving. Okanoué herself might be said to have created her works automatically, without awareness of herself as an artist, much less even a coherent awareness of surrealism. But her historical context, her natural environment, provided the foundations on which she constructed her collages.

To Max Ernst, a *visionnaire*, a newly emerging image was “seen.” On reflection, it seems that for Toshiko Okanoué, images were just automatically spun out, again and again. In commenting on her thought processes while she was engaged in creating these works, Okanoué said that her collages just “got finished.” That unconscious action could surely be rephrased as the outcome of automatism. An artist far removed from

ideology, a naif, creating as though possessed: the whole of Okanoué's creative activity occurred within the course of unconscious processes. At root, she was engaged in pure automatism. We might also compare her level of consciousness as a creator engaged in artistic activity with that of the photographer Eugene Atget, the recorder of his city who, in effect, quite unconsciously, gave the surrealists their inspiration.

4. Photography, the concept of collage, and its position in surrealism

Collage is, in the sense that it addresses pre-existing objects already present in the visual world, similar to photography. Oddly enough, as Breton pointed out in a preface to an exhibition of collages Ernst held in 1920, both the photograph as a medium and the collage method, which includes photograph-like images, are outstanding in provoking automatic approaches. And the role of photography as one (spiritual) medium is deeply linked to the concept of surrealism itself, as Breton himself pointed out:

“The invention of photography was a lethal blow to conventional expressive methods. That is true not only of painting but also of poetry. Automatism in poetry, which appeared in the late nineteenth century, is equivalent to the photography of thought.”—André Breton, preface to Max Ernst's 1920 exhibition.

A primary factor behind the photograph-like images that Okanoué used as motifs in her collages was that shortages and scarcities were still being experienced in Japan. The fashion-related illustrations being produced domestically were not, to Okanoué, at all satisfactory. As a result, her eye was caught by fashion photographs from the West, which she happened by chance to be able to acquire. Her action was perhaps in a sense similar to that of Ernst, who sought a standard in nineteenth-century images—a longing for images that transcend time and space. And the accumulation of images, examples of convulsive beauty, that each of these artists assembled constitutes visual worlds elaborately constructed and almost too beautifully balanced, as if on command. The carefully worked out designs inserted in what seems a calculated manner into complex backgrounds are radically different from the collages attempted by other artists. Of the combinations of images that she created, Okanoué herself can only explain them as mere happy coincidence.

Okanoué, while championed by the Japanese surrealist Takiguchi and with points of contact with surrealism, was also very much in the tradition of Japanese avant-garde photography, with its characteristic amateurism. Not even affiliating with any groups of photographers, she simply produced a stream of images, like an arc of brilliant fireworks across the

summer night. This Japanese artist's actions, playing automatically with media to produce "thought photographs," built a surrealist world that was in some sense a historically necessary natural blossoming.

(Translated by Ruth S. McCreery)

おわりに

イギリスにおける今までの発表は、日本のシュルレアリスムに対する総論的な視点を踏襲したものであった。しかし今回は一作家に焦点を絞り、写真という一種の抽象概念から深く踏み込んで、コラージュという特殊な表現方法からさらにシュルレアリスムという活動の本質、そして写真というメディアの本質を考察しようとする各論的試みであった。

口頭発表という限られた持ち時間の中で、コラージュの本質と、岡上淑子という作家そのものの深淵に至るには、このように改めて紙面にしてみれば舌足らずの感がある。今回、探りきれなかった到達点は、今後の考察へと繋げていきたいと思う。

新世紀を超え、20世紀最大の芸術運動であったシュルレアリスム研究は、発祥の地フランスにおけるメインストリームの視点から射程を広げ、欧米のその他の国々や、アジア諸国にもさらなる研究の輪が広がりつつある。このような傾向のなかで、筆者が得た機会は極めて貴重なものであると認識している。今回のこのような場における研究を踏まえて、今後の展覧会活動や研究に役立てていきたいと考えている。

この度、本学会にご招聘いただいたマンチェスター大学のデイヴィッド・ロマス教授、今回の発表への礎を築いてくださったエセックス大学のドーン・アデス教授、また調査への刺激的な示唆を与えてくださった明治学院大学の巖谷國士教授、発表にご尽力くださったメルボルン大学のアンソニー・ホワイト氏及びジェロッド・ローリンズ氏、エセックス大学の小野美佐子さん、岡上作品を「再発見」し、展覧会開催によって作品への再評価を促した東京都写真美術館専門調査員金子隆一氏のお力添えをいただきました。そして、今回新たな思索の機会を与えてくださった表現者、岡上淑子さんに、心から感謝の意を表します。

Acknowledgment

I would like to express my sincerest appreciation for the help, advice and assistance given me by the following: Dr. David Lomas of the University of Manchester, Professor Dawn Ades of the University of Essex, Professor Kunio Iwaya of Meiji Gakuin University, Dr. Anthony White and Mr. Jarrod Rawlins of the University of Melbourne, Ms. Misako Ono of the University of Essex, and Mr. Ryuichi Kaneko, Guest Curator of the Tokyo Metropolitan Museum of Photography who ‘rediscovered’ Okanoue’s works and organized the exhibition. Finally I would like to thank Ms. Toshiko Okanoue herself for creating such expressive work.

[主要参考文献]

マックス・エルンスト（巖谷國士訳）『絵画の彼岸』、河出書房新社、1975年
マックス・エルンスト（巖谷國士訳）『百頭女』、河出書房新社、1996年
マックス・エルンスト（巖谷國士訳）『カルメル修道会に入ろうとしたある少女の夢』、河出書房新社、1996年
マックス・エルンスト（巖谷國士訳）『慈善週間または七大元素』、河出書房新社、1997年
瀧口修造『幻想画家論』、新潮社、1959年
瀧口修造『シュルレアリスムのために』、せりか書房、1968年
巖谷國士『シュルレアリスムとは何か』、ちくま学芸文庫、2002年
『シュルレアリスム読本3 シュルレアリスムの思想』、思潮社、1981年
『シュルレアリスム読本4 シュルレアリスムの資料』、思潮社、1981年
ドーン・エイズ（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 [Dawn Ades氏のカタカナ表記については本人に発音を確認の上、本文中ではアデスとした]
『岡上淑子 フォト・コラージュ-夢のしずく-』、第一生命保険相互会社、2000年

Werner Spies, *Max Ernst/ Collage*, Thames and Hudson, 1988
Drop of Dreams, Toshiko Okanoue: Works 1950-56, Nazraeli Press, 2002
Peter Boswell, Maria Makela, *The Photomontages of Hannah Höch*, Walker Art Center, 1997
Collages/ Hannah Höch 1889-1978, Institute for Foreign Cultural Relations, Stuttgart, 1980

編集後記

東京都写真美術館紀要第6号は、当館学芸員と保存科学専門員による4つの論文で構成されている。

山口孝子による論文では、紙製の保存用写真梱包材料の、経年劣化による有機酸発生の検証を、千葉大学との共同研究によって行った。紙を強制的に劣化させ、酸性物質が捉えられるかどうかを検証した結果、写真に影響を与えるものではないというデータが確認されている。

藤村里美による論文は、コラージュとフォトモンタージュに関する論考である。写真黎明期のフォトモンタージュから日本におけるコラージュの受容に着目し、この言葉の定義から誕生の経緯、また様々な時代に試みられたこの写真技法について考察を試みている。

中村浩美による論文では、2006年に東京都写真美術館開館10周年を記念して開催された「新進作家展Vol.4—私のいる場所 ゼロ世代の写真論」展を踏まえ、日本における新進作家展の展開と反響について分析し、その国際性と今後の課題について論じている。

神保京子による論文では、1950年代にシュルレアリスムの分脈から瀧口修造に見出された日本の作家、岡上淑子のコラージュ作品を取り上げ、写真におけるコラージュの表現力と岡上の活動について考察したものである。

山口は保存科学専門員の立場から、館内での保存業務に必要な不可欠となる資材の研究を行い、日常業務に応用される極めて重要な研究を行っている。また中村は、展覧会の分析によって、将来の企画に生かすことのできる情報を駆使し、今後の活動に役立てることのできる資料を提供した。奇しくも藤村と神保の論文は、共にコラージュという技法に着眼しているが、それぞれの視点から、特徴ある表現技法の特質に迫ろうとしている。各々の研究が、今後のさらなる美術館活動に資するものであると確信している。

(担当：神保京子)

東京都写真美術館 紀要No.6

編集：東京都写真美術館
制作・デザイン：光写真印刷株式会社
発行：財団法人東京都歴史文化財団
東京都写真美術館©2007
〒153-0062 東京都目黒区三田1-13-3
電話 03-3280-0031

The Bulletin: Tokyo Metropolitan Museum of Photography No.6

Edited by Tokyo Metropolitan Museum of Photography
Produced and Designed by Hikari Shashin Printing Co., Ltd.
Published by Tokyo Metropolitan Foundation for History and Culture
Tokyo Metropolitan Museum of Photography©2007
1-13-3 Mita, Meguro-ku, Tokyo 153-0062 Japan
Phone 03-3280-0031

Printed in Japan

Metropo

Tokyo Metropolitan Museum of Photography

Mus

Photog

