

# 1930年代アメリカにおける ルネ・マグリット作品の大衆性と特権性

利根川 由 奈

## The Popularity and Privilege of the René Magritte artworks in America in the 1930s

TONEGAWA Yuna

### 要 旨

ベルギーのシュルレアリスト画家、ルネ・マグリットのアメリカ進出は、1936年のジュリアン・レヴィ画廊での展示である。この展覧会でマグリットは、ファインアートと大衆文化とを結びつける作品を提示することで、大衆に受け入れやすいファインアートの在り方、すなわち美術の大衆性と特権性の両立を模索していた可能性がうかがえる。

しかし、マグリットのこの試みは、1936年にMoMAで開催された「幻想美術、ダダ、シュルレアリスム」展や、シュルレアリスム美術と商業との結びつきの歴史を知っている私たちにとって、目新しい要素は無いように見える。しかし筆者は、マグリットのアメリカデビューに際する計画の本懐は、商業と接続させることなく美術の大衆性と特権性の両立を達成しようとした点にあると考える。

そのため本稿では、レヴィ画廊での個展におけるマグリット作品の展示を、同時代アメリカのシュルレアリスムの展開と相対化することによって、マグリットの美術史的・商業史的立場の解明を目指す。

### Abstract

René Magritte exhibited his artworks at the Julian Levy Gallery in 1936, which was his first foray into America. Magritte might have looked for the way for more public acceptance of fine arts or the simultaneous pursuit of the popularity and privilege of fine arts by exhibiting his artworks connecting fine arts and pop culture.

However, his attempts don't seem new for us who knows "Fantastic Art, Dada, Surrealism" MoMA in 1936, and the history of connection between surrealism and commerce. Still, the author thinks the real goal of Magritte's debut plan into America was to balance the popularity and privilege of fine arts without connecting to commerce.

This paper aims to figure out Magritte's position from the perspectives of art history and commercial history by relativizing personal exhibition of Magritte's artworks at the Julian Levy Gallery and expansion of surrealism in America of the same period.

## 0. はじめに：“This is not a pipe”

1. ジュリアン・レヴィ展（1936）におけるマグリットの試み
2. 「幻想美術、ダダ、シュルレアリスム」展（1936）におけるマグリットと「幻想美術」
3. おわりに：大衆性と特権性のあいだのマグリット作品

## 0. はじめに：“This is not a pipe”

1936年、ルネ・マグリットはニューヨークのジュリアン・レヴィ画廊にてアメリカデビューを果たす。この展覧会では22作品<sup>1</sup>が出品された。その中のひとつが、《イメージの裏切り》[CR#369]【図1】（以後、英語版）である。言うまでもなく、この作品は《イメージの裏切り》[CR#303]【図2】（以後フランス語版）のヴァリエントである。両者はともに、パイプのイメージと「これはパイプではない」という意味の文章を同じ画面内に描いた点で共通しているものの、前者はフランス語ではなく英語で文章が書かれていることに注目したい。フランス語から英語への言語の変化からうかがい知れるのは、マグリットがフランス語を解さないアメリカの観衆に理解できるように作品を制作し直した可能性である。事実、レヴィ画廊での展覧会には多くのワー



【図1】René Magritte《La trahison des images (イメージの裏切り)》[CR#369], 1935, oil on canvas, 27×41cm, Galerie Isy Brachot, Brussels.



【図2】René Magritte, 《La trahison des images (イメージの裏切り)》1929[CR # 303]、カンヴァスに油彩、62,2×81cm、The Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles.

ドペインティング（イメージと文字が同一の画面に描かれた絵画）が出品されていたが、すべての作品においてフランス語から英語への変更が行われていた。

加えてマグリットは、展覧会の図録でもアメリカ向けの配慮をしている。たとえば、表紙の図版には、展覧会に出品されていないにもかかわらず《新聞を読む男》[CR#270]【図3】が選ばれた。この絵画が表紙に選ばれた理由についてミシェル・ドラゲは、新聞に掲載されたコミックを日常的に読んでいるニューヨークの大衆に対し、《新聞を読む男》はなじみのある文化を想起させるとマグリットが考えたため、と指摘した<sup>2</sup>。

こうした事例から浮かび上がってくるのは、マグリットが作品を展示する場の観衆の需要を考慮した作品制作と展示を行っていた様子である。言い換えればマグリットは、ファインアートの枠内から大衆文化と結びつく訴求力のある作品を提示することによって、ファインアートの持つ高尚さやエリート主義というイメージを払しょくし、大衆に受け入れやすいファインアートの在り方、すなわち美術の大衆性と特権性の両立を模索していた可能性がある。

しかし、マグリットのこの試みは、1936年にMoMAで開催された「幻想美術、ダダ、シュルレアリスム」展（以後、「幻想美術」展）におけるディズニー・アニメーションのセル画展示のようなファインアートと大衆文化の越境、あるいはサルヴァドール・ダリの手掛けたショー・ウインドーやシュルレアリスム風の広告のように、シュルレアリスム美術と商業との強い結びつきの歴史を知っている私たちにとって、目新しい要素は見いだせないように思われる。なおかつ、1932年1月にジュリアン・レヴィ画廊で開催された「シュルレアリスム」展において、レヴィが挿絵入り新聞とシュルレアリスム作品を結び付けて展示したために、アメリカにおけるシュルレアリスム受容が大衆的エンターテインメントと結びつく道筋が作られた、とするイザベル・デルヴォーの指摘<sup>3</sup>も忘れてはならないだろう。しかし、筆者は、マグリットのアメリカデビューに際する計画の本懐は、商業と接続させることなく美術の特権性と大衆性の両立を達成しようとした点にあると考える。そのように考える根拠は、上記に挙げたような同時代のアメリカでのシュルレアリスムの状況と、レヴィ画廊での個展の持つ性質が異なると思われるからだ。

そのため本稿では、レヴィ画廊での個展におけるマグリット作品の展示を、同時代アメリカのシュルレアリスムの展開と相対化することによって、マグリットの美術史的・商業史的立場の解明を目指す。

具体的には、1章では、レヴィ画廊での個展の出品作品や背景、展評の検討と、対アメリカを



【図3】René Magritte 《L'homme au journal (新聞を読む男)》[CR#270], 1928, oil on canvas, 116×81cm, Trustees of the Tate Gallery, London.

意識したマグリット作品とマックス・エルンストの絵画との比較を行い、展示意図や受容の内実を確認する。2章では、「幻想」展と商業とのマグリットの関わりについて分析し、多角的にマグリットの立場を明らかにする。

## 1. ジュリアン・レヴィ展（1936）におけるマグリットの試み

本章では、マグリットのレヴィ画廊での個展の出品作品や背景、展評の検討を行い、展示意図や受容の内実を確認する。

はじめに、展覧会開催の背景を概観しておきたい。その背景には、主に三つの事情が関わっている。一つ目に、1930年代初頭にレヴィ画廊で個展を開き、成功させたマン・レイやサルヴァドール・ダリの評判をマグリットが聞き、アメリカでのシュルレアリスム受容の流れに乗ることに意欲的だった



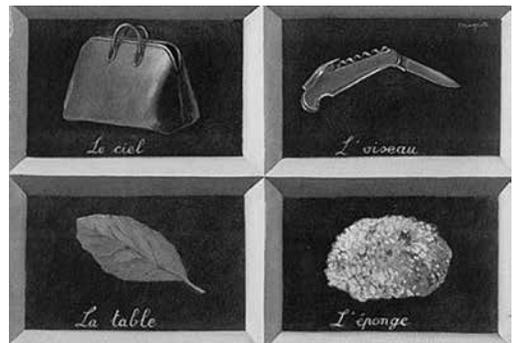
【図4】 René Magritte 《Le palais de rideaux (カーテンの宮殿)》 [CR#368], 1935, oil on canvas mounted by board, 27×41cm, Private Collection.



【図5】 René Magritte 《La clef des songes (夢の解釈)》 [CR#370], 1935, oil on canvas, 41×27cm, Jasper Johns, New York.



【図6】 René Magritte 《Le palais de rideaux (カーテンの宮殿)》 [CR#305], 1929, oil on canvas, 81×116cm, The Museum of Modern Art, New York.



【図7】 René Magritte 《La clef des songes (夢の解釈)》 [CR#172], 1927, oil on canvas, 38×55cm, Staatsgalace moderner Kunst, Munich.

こと、二つ目に、当時マグリット作品のディーラーを行っていたE.L.T.メセンスがレヴィはじめニューヨークのギャラリストに営業をかけたこと、三つ目に、1935年からマグリットの祖国ベルギーではドイツ進軍の影響により地域間闘争が激化し、それが原因で「計画経済」と呼ばれる社会主義的経済政策が実施され、ベルギー国内やヨーロッパ内での作品売買が困難になりつつあったこと、である。こうした背景が示唆するのは、マグリットとメセンスは新たな市場としてアメリカを有力視しており、そこで作品を売るためにベルギー国内やヨーロッパとは異なる戦略を考えていたことだ。

次に、本展出品作品について検討したい。出品作品22作品は、大きく分けて三つのカテゴリーに分類できる。一つ目はワードペインティングのヴァリエーション、二つ目はそのほかのヴァリエーション、三つ目はオリジナル作品である。オリジナル作品については少数かつこの展覧会のために制作されたものではないため割愛する。

まず、一つ目のカテゴリーには《カーテンの宮殿》〔CR#368〕【図4】、《イメージの裏切り》〔CR#369〕、《夢の解釈》〔CR#370〕【図5】などの作品が含まれる<sup>4</sup>。こちらの作品群の特徴は、元の作品では画中の文章がフランス語であるのに対し、英語に変更されている点である。中でも象徴的な作品は、本稿の冒頭でも言及した英語版《イメージの裏切り》である。英語版をフランス語版と比較すると、言語の違いのほかに、パイプの傾きが強くなっていること、背景が黒一色で塗られていること、文字が白い筆記体で描かれていること、といった差異が見て取れる。三点目の文字については、1929年代に黒板を模した《アルファベットの解放》<sup>5</sup>を制作していたことに鑑みると、黒板に白のチョークで文字を書いているような印象を鑑賞者に与える。

ディヴィッド・シルヴェスターは、黒板に描いたような文字とイメージの組み合わせは、学校での勉強を想起させるとして、ワードペインティングにおける文字とイメージの関係の問い直しの効果を強めていると見なした。筆者はシルヴェスターの見方に加えて、ワードペインティングと広告との関係から、英語への変更について考えたい。というのも、マグリットのワードペインティングの多くは彼が広告制作を行っていた1920年代～30年代に、広告と並行して制作されていたため、ワードペインティングと広告は相関関係にあると思われるからだ。

ワードペインティングにおけるマグリットの問題意識は、鑑賞者がモノに対して抱いている同一性（パイプであれば、葉を入れる部分と口につける部分があり、全体はL字型をしている、などの誰もが抱く共通のイメージ）とモノの名前の関係を疑わせることで、鑑賞者のモノに対する意識を揺さぶることにあると考えられる。《イメージの裏切り》で言えば、パイプの表象・イメージと、「これはパイプではない」という文字の指す意味内容の違いが、鑑賞者にパイプというモノに対する違和感を抱かせる。そして鑑賞者に違和感を抱かせるためには文字の意味内容を正しく鑑賞者に伝える必要がある。よって、アメリカでの展示に際して文字を英語に変更した理由は、アメリカ向けのプロモーションの意図に加えて、ワードペインティングの問題意識をアメリカの鑑賞者にしっかり伝えるためだった、と考えることができる。

次に、二つ目のカテゴリーである、そのほかのヴァリエントについて検討する。こちらの作品群には、《予測できない答え》[CR#371]、《人間の条件》[CR#372]、《凌辱》[CR#373]【図8】、《赤いモデル》[CR#382]【図9】、などが含まれる。これらはすべて、1928年から1934年までの間に描かれた作品のヴァリエントであるが、オリジナルよりも小さなサイズで制作されていることが特徴として挙げられる。この作品群の共通点は、当時マグリットが「問題」と「答え」と呼んだ絵画制作のテーマに関わっていることだ。この作品群のほとんどはオリジナルからの造形面での変更は加えられていないが、一部の作品にはアメリカ向けと見られる変更が見て取れる。

例として《凌辱》[CR#356]【図10】が挙げられる。この作品は、女性の身体のパーツを用いて女性の顔面を表した絵画である。この作品は、1934年5月、ブリュッセルのパレ・デ・ボザールで開催された『ミノトール』展の際、そのショッキングさゆえに、カーテンでへだてられた部屋の中にダリやバルテュスの作品とともに展示されたことでも知られている。加えて、アンドレ・ブルトンが1934年に出版した『シュルレアリスムとは何か?』の表紙【図11】としても知られる。

さて、オリジナルの《凌辱》とレヴィ展の《凌辱》との造形面での差異は、女性の身体＝顔の向きに見られる。オリジナルでは、女性の身体＝顔は画面の右向きであるのに対し、レヴィ展の作品は画面の左向きである。この左向きの身体＝顔のイメージは、先にも述べた『シュルレアリスムとは何か?』の表紙のイメージで最初に使われているため、厳密に言えばマグリットは、『シュルレアリスムとは何か?』の表紙のヴァリエントとしての《凌辱》を制作したと言える。

こうした作品の背景に鑑みると、《凌辱》は当時のシュルレアリスムと密接に結びついたイメージであったと考えることができるため、マグリットがアメリカデビューに際してこの作品のヴァ



【図8】 René Magritte  
《Le viol (凌辱)》[CR#373], 1935, oil on canvas, 27×19cm, Private Collection, Paris.



【図9】 René Magritte 《Le modèle rouge (赤いモデル)》[CR#382], 1935, oil on canvas, 60×45cm, Musée National d'Art Moderne, Paris.

リアントを出品したと理解できる。

上記のように、小さなサイズ、英語への変更、過去の作品のヴァリアントの作成から、マグリットはアメリカで絵画を売ることが真剣に考えていたことがわかる。

しかし、マグリットのこの目論見が成功したか、というとそうとは言い難い。というのも、この展覧会に対する批評家からの評価は否定的だったからだ。たとえば、この展覧会において出品された《赤いモデル》(1935年) [CR# 380]を例に挙げてみよう。この作品の特徴は、鑑賞者の身近にある事物のイメージを用いつつも、事物同士の組み合わせを通常と変えることによって、鑑賞者の日常や身の回りの事物の本質を疑わせることに成功した点にあると言える。この絵画に関しては批判的意見が多数を占めたが、その批判の根拠として、シュルレアリスム絵画は詩や精神分析によって分析・解釈されるものであったにもかかわらず《赤いモデル》はそうではないこと、シュルレアリスムは既に時代遅れであること、の二つの理由が考えられる。前者の一例として、アメリカン・ウィークリー誌の展評「あるシュルリアリスト画家による狂った絵画 (Crazy Paintings by Another Sur-realist Artist)」が挙げられる。この展評では、マグリットの絵画にはユーモアがあるものの、このユーモアはマグリットの絵画の意味を彼自身が説明しないというジョークによってもたらされるものとして、つまり彼自身の発言からは彼の絵画の意味を読み解くことはできないことを根拠に、彼の作品を「狂った絵画」と解釈したものである<sup>6</sup>。後者については、ニューヨークポストによる展評に示されている。この展評はマグリットを「平凡な精神」を持つ「ばか」と述べ、シュルレアリスムは既に時代遅れであると断言した辛辣な内容であった<sup>7</sup>。

上記の展評から、マグリットはアメリカデビューに際して、当時の彼の中心的課題を扱う絵画



【図10】 René Magritte 《Le viol (凌辱)》 [CR#356], 1934, oil on canvas, 71×54cm, The Menil Collection,



【図11】 アンドレ・ブルトン『シュルレアリスムとは何か?』 (René Henriquez, Bruxelles, 1934) 表紙

のヴァリエーションを中心に出品したものの、その作品の意図が批評家によって理解されることはなかったこと、また、詩や精神分析とのかかわりのあるシュルレアリスム絵画が当時期待されていたものの、マグリットはそのカテゴリーには入らないと批評家からみなされたこと、がわかる。

以上の検討を踏まえると、マグリットがアメリカデビューに際して加えた絵画の変更点は、絵画の中心的議題をアメリカの観衆に正しく理解させるためのもの、あるいは書籍の表紙として頒布したイメージを想起させるためのもの、であることがわかった。よってマグリットは、自身の絵画作品の投げかける問い、すなわちモノと名前との関係やイメージとイメージの齟齬を問うこと、を、その内容は変えずに、プレゼンテーションの方法を変えることで提示したと言えよう。マグリットは、どんな観衆でも分かるような作品を提示したとはいえないが、この点こそ、ファインアートの側から新聞のコミックに慣れ親しんだ観衆に対するカウンターとして機能しうる可能性、美術の大衆性と特権性の両立を達成する可能性を持っていた、と考えられる。

では、マグリットのこのような対アメリカ戦略は、他のシュルレアリストと比較するとどのような試みと位置付けられるだろうか。マックス・エルンストの対アメリカ戦略を例に挙げ、マグリットの戦略と比較していきたい。エルンストを比較対象に選んだ理由は、マグリットと交流がありデペイズマンの作風に共通点を見出せること、第二次世界大戦をヨーロッパで迎えた点がマグリットと共通していたこと、アメリカでの人気を得たシュルレアリストのひとりだったこと、の三点のためである。

エルンストは、ドイツ出身でパリ在住だったため、1939年にパリで逮捕され、のちに釈放されるもすぐにドイツのゲシュタポにつかまり捕虜生活を送る。そののち1941年にアメリカに亡命し、1948年にアメリカ永住権を得た。よってエルンストにとってアメリカは新天地であり、生活のためにアメリカで成功する必要があったことは想像に難くない。この点は、アメリカに亡命はしていないものの、第二次世界大戦時にヨーロッパ内での作品売買を諦めざるを得なかったマグリットと重なると言える。さて、そのエルンストが対アメリカに制作したとされるのが、《荒野のナポレオン》【図12】である。

この作品のイメージや構図について石井祐子は、エルン



【図12】 Max Ernst, 《Napoleon in the Wilderness (荒野のナポレオン)》 1941, Oil on canvas, 46.3 x 38.1 cm



【図13】 Piero di Cosimo, 《Allegory (アレゴリー)》 c.1500, oil on panel, 56.2 x 44.1, National Gallery of Art, Washington D.C.

トは自ら、ルネサンス期に活躍したイタリア人画家、ピエロ・ディ・コジモの《アレゴリー》【図13】との関連に言及していることから、伝統と革新の循環が示されていると述べた<sup>8</sup>。加えて石井は、(フランス時代から使用している)デカルコマニーの手法によって生み出されたイメージと、アメリカ・アリゾナの風景の「客観的偶然」による重なりを指摘し、この点に旧大陸と新大陸の対比を見出している<sup>9</sup>。



【図14】 René Magritte  
《L'Etoile du matin (朝の星)》 [CR#457], 1938, oil on canvas, 50× 61cm, Private Collection.

このことから、マグリット作品との数年のタイムラグがあるにせよ、ヨーロッパ出身のシュルレアリスト画家としてアメリカ進出のためにアメリカ向けアプローチをしていたのはマグリットだけではなくてということがわかる。特にエルンストのこの作品は、デカルコマニーのイメージとアリゾナの風景を関連付けるといって、彼独自の手法の原風景に実はアメリカがあったのではないかと感じさせる点で、対アメリカの意識が顕著に表れていると言えよう。

また、エルンストのヴァレンタイン画廊での個展(1942)や前衛的雑誌『View』は、エルンストのアメリカでの芸術家像を神秘的・神話的なものへと形成したと石井は指摘する<sup>10</sup>。この雑誌ではブルトンが今後生まれるべき神話の可能性を見出したが、自己を神話化することは、政治的・世俗的自己の相対化であり、無名性や匿名性へ至ろうとする態度であった。その意味で、エルンストの対アメリカの作品や展示は、当時のブルトンのアメリカ進出の方向性と合致するとも言える。言い換えれば、シュルレアリスム美術解釈の常套手段であった精神分析的解釈を拒むマグリットのワードペインティングとエルンスト作品との差異がブルトンとの距離感にも見て取れる。

実のところ、マグリットも露骨にアメリカを想起させるモチーフを絵画に描いていた。その作品は、《朝の星》【図14】である。この絵画の中心に描かれている白人女性はマグリットの妻であるジョルジェット、彼女と反対方向を向いている男性はネイティブアメリカンである。だが、この作品のネイティブアメリカンには明確なモデルがいるわけではなく、ポール・エリュアールへの絵葉書(1938年7月また8月)の中でマグリットが着想したものとする<sup>11</sup>。そして、この絵画が描かれた時点でマグリット夫妻が訪米したことはない。そのため、ジョルジェットとネイティブアメリカンの男性に物理的・地理的接点はないと考えられる。その二人が鏡合わせのような、表裏一体のような姿になっているのは、マグリットが1930年代から構想を始めた、モノの「類似」の問題の延長にあると推察される<sup>12</sup>。「類似」の問題とは、全く関係のない事物同士を同じキャンバス内に描くことで生じる衝撃の力をマグリットが重要視した、1930年代以降の

マグリットの絵画制作を貫く問題であった。マグリットは、事物間のこの衝撃の力を絵画内で可視化させようと試みていた。そのように考えれば、この絵画は白人女性とネイティヴアメリカンの男性という、植民地をめぐる地政学的なパワーバランスや男女間の格差といったポリティカルな問題を浮かび上がらせることや、その上で両者の関係性を転覆させようとするよりも、出会ったことのない二者を同一画面内で出会わせることで生まれる衝撃の力を可視化させること、すなわち「類似」の問題の表象化に力点を置いた作品だと考えられる<sup>13</sup>。

エルンストが同時代にアメリカを意識した《荒野のナポレオン》のような絵画を描いていたことを考えると、《朝の星》もその流れにあるようにも見える。だがしかし、マグリットがこの絵画のネイティヴアメリカンの意味について明言しておらず、レヴィ展にも出展されていないため、対アメリカの作品ではないと考えられる。

以上のように、絵画と展覧会という視点からマグリットとエルンストを比較すると、両者ともにアメリカ向けアプローチをしていますが、伝統と革新を自ら内包させたエルンストと、他者によってそれを見いだされた、言い換えれば自己プロデュースではないマグリットには差異があると考えられる。そして、この時期のシュルレアリスムが、伝統と革新の両義性と、ヨーロッパとアメリカをつなぐ存在を期待されていた様子が窺え、そのダイナミズムのなかでマグリット受容も形成されていったと考えられる。

## 2. 「幻想美術、ダダ、シュルレアリスム」展（1936）における 「幻想美術」とマグリット作品の関わり

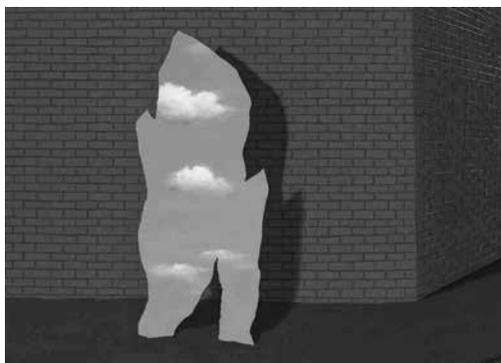
2章では、「幻想」展とマグリットの関わりについて分析し、多角的にマグリットの立場を明らかにする。一見、レヴィ画廊での個展とマグリット以外にも多くの作家が参加した「幻想」展を、同年にニューヨークで開催された展覧会という共通項のもとに比較するのは適切でないようにも思われる。しかしながら、レヴィ展はマグリットの意志がかなり反映された出品作品・展示状況だったのに対し、「幻想」展はマグリットとは別の、それもアメリカの視点からシュルレアリスムを相対化しようと展示だった点で、非常に対称的であるため、レヴィ展の同時代的な位置づけを考えるうえで重要な比較項になると考えた。

はじめに、「幻想」展について概観しておきたい。「幻想」展は、出品作品が700点近くに上る大規模な展覧会で、キュレーターはアルフレッド・バー Jr.が務めた。バーは「幻想」展を、彼が前年に開催した「キュビズムと抽象美術」展（1936年）と対になる展覧会として位置付けていたことは周知のとおりである。「幻想」展は、アメリカに最新のフランス美術を紹介するという点で大きな役割を果たすものの、フランス発のモダニズムを歴史化する。すなわち時代遅れのものとすることで、アメリカ独自の美術を構築したいという狙いもあった。

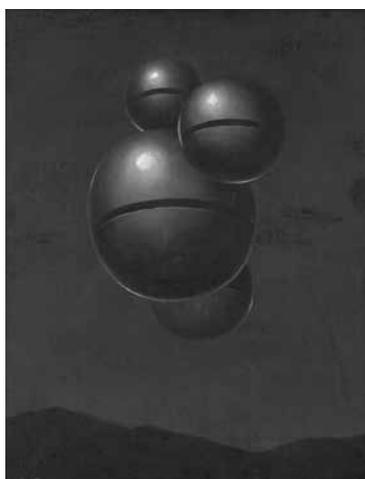
また、もうひとつの「幻想」展の特徴として、ブルトンの直接的な影響下になかったことが挙



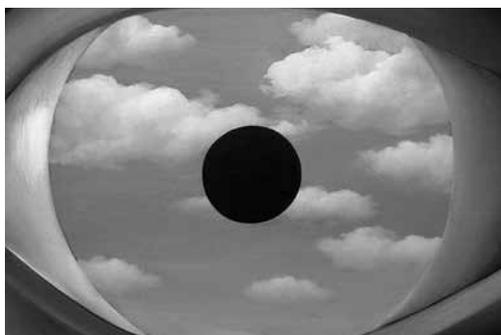
【図15】 René Magritte 《 Les habitants du fleuve (川の住人)》 [CR#125], 1926, oil on canvas, 73×100cm, Private Collection.



【図16】 René Magritte 《 L'ombre céleste (天の影)》 [CR#168], 1927, oil on canvas, 54×73cm, Whereabouts unknown.



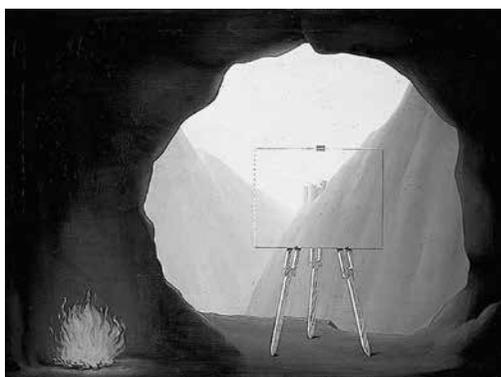
【図17】 René Magritte 《 La voie des airs (空気の声)》 [CR#241], 1928, oil on canvas, 65×50cm, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York.



【図18】 René Magritte 《 Le faux miroir (偽りの鏡)》 [CR#319], 1929, oil on canvas, 54×81cm, The Museum of Modern Art, New York.



【図19】 René Magritte 《 Le calcul mental (精神的計算)》 [CR#334], 1931, oil on canvas, 73×116cm, Destroyed.



【図20】 René Magritte 《 La condition humaine (人間の条件)》 [CR#390], 1935, oil on canvas, 54×73cm, Whereabouts unknown.



【図21】René Magritte 《L'échelle de feu (火の梯子)》  
[CR#358], 1934, oil on canvas, 54×73cm, Klaus  
Groenke, Berlin.

げられる。バーはMoMAでの展覧会に際し、展覧会カタログの序文執筆などを行う潜在的リーダーを務めてもらうべくブルトンにコンタクトを取るが、バーの規定する「シュルレアリスム」の範囲がブルトンの定義よりも広がったため（具体的には、バーが15世紀から20世紀までの美術、子供の落書きのような作品、精神病患者の作品などをシュルレアリスムとカテゴライズしたため）、この申し出を断っている。また、ポール・エリュアールからバーは次のように釘を刺されてもいる。「近代美術館での展覧会におい

て、あなたが次の点に関して正式に受け入れることが不可欠です。1:「シュルレアリスムの展覧会」というタイトルで展覧会を開催するのなら、ほかのなにものもいれてはなりません。<sup>14</sup> というのは、バーからの依頼を受けた時点でブルトンとエリュアールが希望したのは、「国際シュルレアリスム展」のアメリカでの開催だったと考えられるからである。ちなみにバーは、1936年の5月には、パリのシャルル・ラットン画廊で開催されていた「オブジェ」展を、同年6月にはロンドンのバーリントン画廊で開催されていた国際シュルレアリスム展を訪れており、多くのシュルレアリストやコレクター、ギャラリストと接触している。だがバーは最終的に、ブルトンとエリュアールの合意を得ずに独自の展覧会を行うことを選択する。

さて、「幻想」展におけるマグリットの扱いはいかなるものだったのか、確認したい。「幻想」展に出品されたマグリット作品は、《Les habitants du fleuve (川の住人)》【図15】、《la voie des airs (空気の道)》【図16】、《L'ombre céleste (天の影)》【図17】、《The False Mirror (偽りの鏡)》【図18】、《Le calcul mental (精神の計算)》【図19】、《L'échelle de feu (火の梯子)》【図20】、《The Human Condition (人間の条件)》【図21】、の7作品である。

《川の住人》は、画面中央の右側にはジャケットのような衣服を着た頭部の無いマネキンが、左側には網目模様の衣服を身に着けた細長く不定形の白い首を持つ生物が配された作品である。後景には川が流れており、題名との連関を想起させるものの、マネキンや不定形の生物は、鑑賞者が思い描く「川の住人」である魚とは全く異なる形相である。よって鑑賞者は、題名と描かれたモチーフとの間のイメージのギャップに驚くことになる。

《空気の道》は、巨大な銀の鈴が空中に浮かんでいるさまが描かれている。この鈴は、1920年代から30年代のマグリット作品に頻出するモチーフで、馬の首輪についている鈴からマグリットが着想を得たとされている。この作品では、その鈴が巨大になり、画面下部に描かれた町の上空をUFOのように漂っている。この情景からは、鑑賞者の身の回りにある事物が鑑賞者の生活に不穏な影を落としかねない、という言い知れぬ恐怖や不安が読み取れる。

《天の影》では、レンガの壁が並ぶ道に、青い空と白い雲の模様を持つ不定形が立っている。「立っている」と言い表した理由は、不定形が地面に設置している部分が人間の足のように見えるためである。道を曲がった先の画面右奥に何があるのか確認できないことや、道を歩いているように見える不定形が何かわからないことから、不穏な空気を鑑賞者に感じさせる絵画である。

《偽りの鏡》は、画面全体に大きく描かれた目が描かれている。しかし、一般的な人間の目とは異なり、その虹彩の部分が青い空と白い雲で表現されている点に特徴がある。なぜなら、虹彩はカメラで言えば絞りの役割を果たし、目に入ってくる光の量を調節する機関であるため、この絵画のように目の見ている景色を映し出すことはないからだ。

《精神の計算》は、前景に赤いレンガの屋根の住宅が、後景には緑の草原と青い空が描かれている。一見何の変哲もない光景にも見えるが、よくよく観察すると、住宅街の中には灰色で無機質な球体や立体が鎮座していることがわかる。これらの球体や立体には前述の住宅のような屋根や窓がないため、人間がその中に暮らしたり、利用したりといった用途を想定して置かれた建造物だとは考えにくい。このように考えると、この絵画の光景は閑静な住宅街の暮らしを切り取ったものではないと考えられるだろう。むしろ、人間が住み、日常生活を送っているだろう住宅と隣り合わせに用途不明の住宅と同程度の大きさの建造物が置かれていることから、日常生活を脅かす存在への不安が可視化されているように思われる。

《火の梯子》には、左から、紙くず、木製の椅子、金属製のチューバが激しい炎をあげて燃えている様子が描かれている。紙くずや木は可燃性であるが金属は不燃性であるため、なぜチューバが燃えているのか、鑑賞者は疑問を抱くだろう。いろいろな物質から炎があがるという《火の梯子》の主題は、この絵画特有ではなく、1920年代のマグリット作品に頻出するものである。

最後に、《人間の条件》は、洞窟の内部から外部の光景を描いた絵画であるが、洞窟内から見た景色を描いたキャンバスが画中画として置かれている。洞窟外の光景と連続したキャンバスは、人間の見ている実際の景色とキャンバスに描かれた表象の景色が、見かけ上似ていてもその性質が異なることを示唆しているように思われる。《火の梯子》と共通して火が描かれているが、《人間の条件》における火は、プラトンの洞窟のアイデアを想起させるモチーフとして置かれていると考えられるだろう。

上記の7作品には、描かれたモチーフや主題に共通点はない。とはいえ、どの作品も鑑賞者の身近なモチーフを用いつつ、現実にはありえない光景を描いているという共通点を見いだすことができる。

レヴィ展の出品作品と比較すると、レヴィ展と「幻想」展の両方に出品されている作品は《赤いモデル》(バージョン違い)、《人間の条件》、《偽りの鏡》の3点のみである。《偽りの鏡》はオリジナルの作品であるが、《赤いモデル》と《人間の条件》はレヴィ展とはバージョン違いのものである。このように、2つの展覧会のマグリット作品では共通する作品が少なく、《凌辱》のように過去のシュルレアリスムの展覧会と強く結びついたイメージも出品されていなかった。さ

らに、「幻想」展ではワードペインティングが一つも出品されていない。よって、「幻想」展ではマグリットの問題意識を大きく表す作品や既存のシュルレアリスムの文脈の色がついた作品が展示されていなかったことが、レヴィ展との差異として浮かび上がる。

次に、マグリットの「幻想」展における立ち位置を検討したい。この展覧会にシュルレアリスムの画家が多数参加していることや1930年代に開かれた国際的なシュルレアリスム展にマグリットがほとんど参加していたことに鑑みれば、マグリットは当時のシュルレアリスムの中心にいたとも言えるため、参加は当然の選択だったようにも見える。しかし、「幻想美術」という文脈からマグリットを見ると、この展覧会におけるマグリットの立ち位置が、ほかのシュルレアリストと異なっていた可能性が浮かび上がる。というのも、バーの「幻想美術」の規定の着想源にベルギー美術があったと推察でき、またベルギー美術の文脈にマグリットが加えられているからだ。

バーの「幻想美術」の捉え方の一端は、1936年10月開催予定でピエール・ジャンレ（ブリュッセルのパレ・デ・ボザール館長）に「幻想芸術（Fantastic Art）」というタイトルでの講演依頼を行っていたことからもうかがえる。バーが送った書簡を見てみよう。

「[幻想芸術という講演の中で] あなたにはベルギーにおける幻想美術の伝統―〔ヒエロニムス・〕ボスや〔ピーテル・〕ブリューゲルや〔ピーテル・〕フイスから、〔ダヴィッド・〕テニエやバロック期の装飾について、さらに〔アントワヌ・〕ヴィールツ、〔ジェームズ・〕アンソール、〔ルネ・〕マグリットまで語ってほしいのです。<sup>15</sup>（□内は筆者による補足）」

上記で言及されている画家について補足しておく。ヒエロニムス・ボス（Hieronymus Bosch, c.1450-1516）は現実的なモチーフを用いて天国や地獄などの非現実の世界を描き、その幻想的な作風が人気を博しヨーロッパで多くの後継者を生み出した画家である。ピーテル・ブリューゲル（Pieter Bruegel(Brueghel) de Oude, 1525~30-1569）は、ボスの影響を受け幻想的な生物を描きつつもより現実に即した作風で知られる。ピーテル・フイス（Pieter Huys, c.1519-c.1584）は、フランドルで活躍したルネサンス期の風刺画家で、ボスの影響を大きく受けた幻想的な作風が特徴である。ダヴィッド・テニエ（David Teniers, 1610-1690）は、フランドルで活躍したバロック時代の画家で、歴史画、風刺画、静物画、風景画など多様なジャンルの絵画を手掛けた。アントワヌ・ヴィールツ（Antoine Wiertz, 1806-1865）は、骸骨などの死を想起させるモチーフを使いつつも美しい作風の絵画を描いた画家である。ジェームズ・アンソール（James Ensor, 1860- 1949）はフランドル表現主義を代表する画家で、社会への皮肉や批判精神を仮面や骸骨のモチーフを用いて表現した作風で知られる。よって、ここで名前が挙げられている画家たちは、ベルギーの幻想的美術の系譜を継いできた画家たちであると言える。

この書簡から明らかになるのは、「幻想美術」の規定の着想源にベルギー美術があった可能性が高いこと、このベルギー美術の文脈にマグリットが加えられていること、の2点である。

次に、バーの「幻想」の定義を検討する。「幻想」展のカタログ序文で、バーは次のように記している。

「幻想的主題の問題は、ヨーロッパ美術のあらゆる時代において見出され続けている。地獄の場面、アポカリプス（黙示録）、聖なる奇跡の状況証拠的なイラストレーション、超自然的な驚異（marvels）、などが描かれた中世の芸術は、宗教的観点から見たときに、主に幻想的であると見なされてきた。この主題の問題のほとんどは、伝統的性質、もしくは集団的性質であったことに依拠する。しかし、ゴシック期の終盤に活躍したオランダ人芸術家のボスは、伝統的な幻想（fantasy）を、高次に個人的で独自の視覚へと変容させた。そしてこの視覚は、彼の芸術だけでなく現代のシュルレアリストとも密接にかかわっている。

ルネッサンスと17世紀のあいだ、幻想美術は有名でない画家の芸術でも巨匠の傑作でもたいていの作品に見られた。これらの絵画における、ダブルイメージ、合成のイメージ、ゆがめられた遠近法、解剖学的な破片の分断、といった（現在はシュルレアリストたちによって使用されている）技術的な仕掛けは、この時代に熟練されてきた。<sup>16</sup>

バーのこの記述からは、バーが「個人的で独自の視覚」を幻想芸術の要素と考えていたこと、バーが解釈していたこと、バーが幻想芸術の手法を造形面から考えていたこと、そしてこの視覚と手法の双方においてシュルレアリストが過去の幻想芸術の性質を引き継いでいると考えていたこと、の3点が明らかになる。

では、このバーの定義と「幻想」展に出品されたマグリット作品を照らし合わせてみよう。まず、「個人的で独自の視覚」に関しては、マグリット作品ではそもそも宗教的題材をモチーフにした作品がないため、見受けられないと言えよう。次に、手法に関しては、《天の影》における青い空とレンガの壁、《偽りの鏡》における青い空と虹彩、といった本来出会うはずのない物質同士が絵画内で出会う点で、バーの定義する合成のイメージだと言えるかもしれない。だが、そのほかの3つの手法については、出品作品のうちに認められないと言える。このように、バーの「幻想芸術」の定義に鑑みてマグリット作品を検討すると、必ずしも定義に当てはまる作品だけが選ばれているのではないことが明らかになる<sup>17</sup>。それにもかかわらず、なぜバーはマグリット作品を「幻想」展に出品したのだろうか。その理由として考えられるのは、バーの「幻想」概念の形成には、マグリットの母国であるベルギーの美術の存在が影響していると考えられるからだ。この点についてボードウィンは、バーの「幻想」概念の形成に影響を与えたのは、双頭の動物や複数の動物が一体化したキメラのような、現実のモチーフの組み合わせでありながら現実には存在しない生物を表象した、中世ベルギーの彫刻や美術であるとの見解を示した。バーが中世ベルギーの彫刻や美術に関する書籍を読んだなどの確実な情報はないものの、ボードウィンの指摘は一考に値すると思われる。

そして、以上のようなバーの「幻想」概念とマグリットは、先にも述べたようにバーとピエール・ジャンレの書簡を見ると、結びついていたと考えられる。両者のやり取りの中で、抽象美術やキュビズムの対立項としての「幻想美術」やフランドル美術、といった位置づけは明言されてはいない。しかしながら、バーにとってフランドル美術とシュルレアリスムのあいだに、地域的・美術史的に見た民主性という共通項があり、その両方の性質を備えた画家がマグリットだったと位置付けることもできよう。

とはいえ、バーの「幻想」の文脈におけるマグリットの扱いは、フランスと対比したベルギーの地域性やモチーフの大衆性に重きが置かれた作品選択がなされているとは言い難い。また、レヴィ展での展示状況と比較すると、「幻想」展でのマグリットの扱いは、合同展の一部であることを考慮しても、印象に残りにくとも言える。事実、「幻想」展の展評でマグリットに触れているものは管見の限り見当たらない。その意味では、バーによるマグリットの位置づけが批評家や観衆に理解されたとは考えにくい。

「幻想」展は大変好評で、当時ニューヨークにいたダリとマン・レイは、雑誌や新聞でインタビューを受けたり、大々的な特集を組まれたりすることになった。こうした状況を受けて、ブルトンとエリュアールは、英語圏において美術史におけるシュルレアリスムの文脈づけがなされたことと、シュルレアリスム美術の市場が形成されたことを喜んでいたという<sup>18</sup>。

### 3. おわりに：大衆性と特権性のあいだのマグリット作品

これまでの検討から、レヴィ展と「幻想」展におけるマグリット作品のプレゼンテーションの仕方は異なるものであり、レヴィ展では精神分析や夢とは異なるタイプのワードペインティング作品が、「幻想」展では日常生活の脅威を想起させる作品が、多く出品されたことがわかった。そして、レヴィ展ではマグリットは絵画の性質ではなくプレゼンテーション方法を変えることで、美術としての体裁を保ちながら観衆へのアプローチを試みたのに対し、「幻想」展におけるバーは、抽象美術・キュビズムに対する項として「幻想美術」とシュルレアリスムを措定し、シュルレアリスムと、そのルーツのひとつであるとしたフランドル美術の系譜にマグリットを位置付けていた可能性が高いことが明らかになった。

最後に、1930年代アメリカにおけるマグリットの立ち位置をもう一度俯瞰したい。シュルレアリスムはアメリカに輸入されて間もなくから、抽象美術やキュビズムとは違う美術の在り方として言及されてきたが、その違いが顕著に表れているのはやはり大衆との距離である。ジュリアン・レヴィやシドニー・ジャニスの言葉からは、大衆性がシュルレアリスムの新しさであり価値であるというポジティブな見方がうかがえるが、反対にグリーンバーグの言及からは、大衆性がファインアートの特権性を失墜させるというネガティブな見方が見て取れる。レヴィとジャニスの言葉を引いておく。

美術の歴史においてシュルレアリスムは、ひとつめにリアリズムの束縛に対抗する意味で、ふたつめに抽象絵画のお高くとまった専制に対抗する意味で、革命である。<sup>19</sup>

多くの性分が過度に制限される抽象美術とは対照的に、(…)シュルレアリスムは幅広く無制限な訴求力を持っているからだ。<sup>20</sup>

このように、彼らはシュルレアリスム美術の俗物性・大衆性を、新しい美術の在り方として高く評価したのだ。事実、「幻想」展のあとからニューヨークでシュルレアリスム的な広告イメージが流布したり、ダリがヒッチコック監督の美術監修を務めたりしたように、シュルレアリスムが1930年代アメリカの商業で流行したことは周知のとおりである。その点でバーの先見の明はあったのだともいえる。対して、グリーンバーグはどのように発言しているか確認しよう。

正統なシュルレアリストたち(The orthodox Surrealists)は、趣味の新しい教義を供給する運動を求める者に向けて、強固に社会主義の上に立っており、彼らの立場は賢い国際派のボヘミアンの若い世代と広く同一視されるようになっていくシュルレアリスムを維持していない。革命を待つことなくただちに生活を変えようとする欲望と、日常生活の危機を芸術にしようとする欲望は、シュルレアリストの最も賞賛できる動機ではあるが、この欲望は必然的に、モダンアートを確固たる俗物化へと導く。大衆性そのもののレベルが向上しているにせよ、シュルレアリストのこの試みはモダンアートの価値を大衆レベルまで押し下げる。<sup>21</sup>

このように、1930年代アメリカにおいてファインアートの大衆性と特権性のあいだに位置付けられていたシュルレアリスムであるが、アメリカ向けのマグリット作品は大衆性と特権性のせめぎあいを最も先鋭的に表していたと言えよう。

しかし、おそらくこうしたシュルレアリスムの流行の仕方は、マグリットの望むものではなかったのだろう。なぜなら、彼はファントマやニック・カーターといった大衆芸術からインスピレーションを得た作品を1930年代までに複数制作していたにもかかわらず、レヴィ展にはこうした作品をひとつも出展せず、その対極ともいえるワードペインティングを多く出品していたからだ。このように考えると、マグリットのレヴィ展での展示が当時のニューヨークで酷評を得たことも仕方がないのかもしれない。

(とねがわ ゆうな・高崎経済大学非常勤講師)

1 David Sylvester, RenéMagritte Catalogue raisonné, vol.2, soterbg Parke BernetPubns:illustrated edition,1992 (以下CRと省略), pp.40-41. レヴィ画廊でのマグリット展の出品作品は22作品。しかしほとんどが過去の絵画の作り直し(ヴァリアント)かつ小さなサイズであったため、レヴィは大変失望したという。(1976年のシルヴェスターのインタビュー調査)

- 2 Michel Draguet, *Magritte*, Paris, Gallimard, 2014, p.243.
- 3 Isabelle Dervaux, *Surrealism USA*, New York: National Academy Museum, Ostfildern-Ruit, Germany: Hatje Cantz, 2004, pp. 13-16.
- 4 cf)CR#368 《Le palais de rideaux (カーテンの宮殿)》1935 : #305【図6】のヴァリエント。cielがskyになっている。  
CR#369 《La trahison des images (イメージの裏切り)》: #303のヴァリエント。This is not a pipeに変化。  
CR#370 《La clef des songes (夢の解釈)》: #172, #330【図7】のヴァリエント。画中の単語が英語に変化。
- 5 René Magritte 《L'alphabet des révélations (アルファベットの解放)》[CR#304], 1929, oil on canvas, 54×73cm, The Menil Collection, Houston.
- 6 "Crazy Paintings by Another Sur-realist Artist", *American Weekly*, March 1, 1936. なお、この展覧会の展評は精神分析的理  
解を下地しているものが大半であった。その最たるものはニューヨーク・サンに掲載された展評で、マグリットのアイ  
デアは「魔法、目覚めているときの幻覚症状、性的倒錯、そして単純な夢による無尽蔵の領域」によってもたらされると  
の見解を示した。cf. *New York Sun*, January 11, 1936.
- 7 "Magritte, Surrealist at Levy Gallery", *New York Post*, January 25, 1936, "René Magritte", *New York Herald Tribune*, January 8,  
1936.
- 8 石井祐子『コラージュの彼岸—マックス・エルンストの制作と展示』ブリュッケ、2014年、159頁。／ James Johnson  
Sweeney, interview with Max Ernst, "Eleven Europeans in America", *The Museum of Modern Art Bulletin*, vol.13, nos.4-5, Feb.  
1946, pp.16-17.
- 9 同上、159-160頁。
- 10 同上、161頁。
- 11 CR2.p.263.
- 12 イギリス人のパトロン、エドワード・ジェームズからの依頼で作られた作品のため、《不許禁制》CR#など鏡の問題を扱っ  
た作品との関連がある。
- 13 白人女性と有色人種の男性を並置することで、ヨーロッパと第三世界、白人と有色人種、女性と男性、の従来の関係性の  
変換を暗喩する作品として、シュルレアリストのマン・レイの作品、《白と黒》(1924年)が挙げられる。マン・レイは  
マグリットとも交流があり、《白と黒》についても直接の言及はないものの、1920年代から30年代にかけて頻繁にヨーロッ  
パで行われていたシュルレアリスム展で目にしていてと考えられる。そのため、《朝の星》はマン・レイの《白と黒》と  
の関連から考察することもできるが、本論文では《朝の星》とエルンストの《荒野のナポレオン》との比較に重点を置い  
たため、割愛する。マン・レイの《白と黒》を巡る議論については、木水千里『マン・レイ—軽さの方程式』、三元社、  
2018年、が詳しい。
- 14 Paul Éluard, letter to Alfred Barr Jr. (July 13, 1936), Curatorial Exhibition Files, Exh. #55, MoMA Archives.
- 15 Alfred Barr Jr. to Pierre Janlet, 13 Octobre 1936, MOMA Exhs, #55.4, MOMA Archives.
- 16 Alfred Barr Jr., *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, New York, Museum of Modern Art, 1936, p.9.
- 17 ボードウィンは、1930年代のバーの「幻想」への関心を整理している。ボードウィンによれば、バーは1931年に、パウ  
ル・クレイについて「彼ら〔パリのシュルレアリストたち〕と同様、信じられないような矛盾に満ちた、もしくは自然発生的  
な幻想に満ちた世界の発明を第一に考えていた」と述べ、1934年には「スーパーリアリズム (シュルレアリスム) は、  
驚くべき、幻想的で、神秘的で、不可思議で、矛盾に満ちた、信じがたい価値を主張した」と述べている。ボードウィンは、  
これらのバーの言及から、「幻想美術」展より前の時点で「幻想」の捉え方についてバーとブルトンとは異なっていたと指  
摘する。加えてボードウィンは、バーが「幻想」という語を使用した背景として、1935年5月に出版されたE.M.ベンソン  
著『アメリカン・マガジン・オブ・アート (The American Magazine of Art)』第3巻「美術の形象3: 幻想の位相」と、  
1910年に出版されたルイ・マーテルランク著『フラマンとワロン彫刻における悪魔的・幻想的・不道德の性質 (Le  
genre satirique, fantasique, et licencieux dans la sculpture Flamande et wallone: les miséricordes de stalles, art folklore)』を挙  
げている。Tessel M. Bauduin, 'Fantastic art, Barr, Surrealism' *Journal of Art Historiography*, Number 17, December 2017.
- 18 Lewis Kachur, *Displaying the marvelous*, The MIT Press, London, 2003, pp.17-18.
- 19 Julien Levy, *Surrealism*, New York, Black Sun Press, 1936, p.9.
- 20 Sydney Janis, *Abstract and Surrealist Art in America*, New York, Reynal & Hitchcock, 1944, p.126.
- 21 Clement Greenberg, "Surrealist Paintings"(1944), *The Collected Essays and Criticism*, Volume 1, Edited by John O'Brain, The  
University of Chicago Press, 1986, pp.225-226.