

1960年代アメリカにおけるルネ・マグリットとモダニズムの関係

利根川由奈

0. はじめに——「洗われ、磨かれたシュルレアリスム」

アメリカの美術批評誌「アートフォーラム」は、1966年9月、シュルレアリスム特集を組んだ。その表紙の画像として選ばれたのは、エド・ルシエの作品《洗われ、磨かれたシュルレアリスム》(1966年)【図1】である。この作品は、「シュルレアリスム」という文字のオブジェが画面中央に配され、その周囲を無数の泡が取り囲んでいる様子を写真に収めたものである。シュルレアリスムという歴史化した芸術運動の意義を再考するアートフォーラムの特集に際し、「シュルレアリスム」の文字を洗うことで汚れを落とすさまを描写したルシエの作品は最適だったに違いない。また、興味深いのは、ルシエの作品で描写されている泡は、シュルレアリスムが戦後アメリカ美術に与えた影響の比喻のようにも思われることだ。泡は洗われては消えるという一時性を持ち、また色がくるくると変化する。本誌の特集においても、キュビズムなど、シュルレアリスムと微妙な距離にある美術動向とシュルレアリスムとの離接点を示すだけでなく、ポップ・アートなどアメリカ美術との影響関係を問いなおす意図があったと思われる。事実、この特集号には1968年にMoMAで開催された「ダダ、シュルレアリスムとその遺産(Dada, Surrealism and Their Heritage)」展を企画したウィリアム・ルービンの論考も掲載された。このことから、シュルレアリスムのアメリカ受容とオリジナルなアメリカ美術の境界をいかに措定するか、といった、アメリカのモダニズムとシュルレアリスムの関係をめぐる議論をこの特集号が先取りしていたと言える。

しかしながら、グリーンバーグの影響が強くモダニズムの論客が多数を占めていたアートフォーラムにおいて、なぜ1966年に、グリーンバーグの批判の対象だったシュルレアリスム特集が組まれたのだろうか。この特集を企画した編集長のフィリップ・レイダーと編集者のロバート＝ウィンカス・ピトゥンの見解の相違からは、この特集が内部でも賛否両論だった様子が窺える。レイダーは主力な批評家たちがシュルレアリスムに否定的な見解を示したと

指摘する¹。一方で、ウィンカス・ピトゥンは、当時のアートフォーラムの書き手は、グリーンバーグの議論に飽き飽きしていたとして、グリーンバーグが「乗り越えられる何か、排他されるべき何か」としか考えていなかったシュルレアリスムを歴史のオルタナティブとして捉えようとしていたと述べた²。ウィンカス・ピトゥンに従うなら、シュルレアリスムの再考を通じてグリーンバーグ、ないしはモダニズムを問い直す動きがモダニズム論者の中から生まれたことは、一考に値するだろう。

では、このようにモダニストがシュルレアリスムを再考する契機はなんだったのだろうか。筆者は、1950年代以降のポップ・アートをめぐる議論の高まりに加えて、1965年にMoMAで開催された「マグリット」展が契機のひとつとなったと考える。そのように考えられる理由は、大きく2つある。1つ目は、「マグリット」展の評価、2つ目は、アートフォーラムのシュルレアリスム特集号におけるマグリットの扱い、である。1つ目に関しては、のちに詳しく述べるが、「マグリット」展と同時期に開催されていたダリの回顧展と比較すると、「マグリット」展を肯定的に捉え、戦後アメリカで「正統」なシュルレアリストとみなされていたダリと異なる評価をマグリットに下している展評が多いことに気が付く。そのため、「ダリ＝シュルレアリスト」という見解が主流だったアメリカにおけるシュルレアリスム評価を「マグリット」展が刷新した可能性が浮かび上がる。また2つ目に関しては、シュルレアリスム特集号の冒頭に掲載されたマックス・コズロフの論考「再検討されるシュル

¹ Philip Leider, quoted in Amy Newman, *Challenging Art: Artforum 1962-1974*, Soho Press, New York, 2000, p.191. 「私はシュルレアリスト特集号をひどいと思っていた。私はシュルレアリスムの中に新しさを何も見出さなかった。(…) [シュルレアリスム特集を組むという] アイデアは私のものだが、私が尊敬する [書き手] 全員がこれを笑った。マイケル [・フリード] はこの特集に関わりたがらなかった。(…) フランク [・ステラ] はシュルレアリスムを嫌っていた。なぜなら誰もシュルレアリスムを用いていなかったからである。」

² Robert Pincus-Witten, quoted in Amy Newman, *Challenging Art: Artforum 1962-1974*, Soho Press, New York, 2000, p.192. 「 [この特集は] 意義深いオルタナティブの伝統としてのシュルレアリスムに焦点をあてた。「アートフォーラム」の書き手たち全員が、クレメント・グリーンバーグの重い本にうんざりしている事態をあなた方は矮小化してはいけない。そしてシュルレアリスムは、クレムにとっては、乗り越えられるべき何か、淘汰されるべき何か、としてしか存在していなかった。この特集は異常な事態であり、このオルタナティブの伝統の承認、あるいは法典化であった。(…) ほどなくして、ウィル・ルービンによるシュルレアリスムの展覧会がMoMAで開催された。このように、シュルレアリスムは再び重要になったのである。」

「シュルレアリスト絵画」において最初に登場するイメージが、当時マグリットの代表作としてアメリカで認知されていたと思われる《イメージの裏切り》(1929年)【図2】であること³、生前のシュルレアリストではブルトン以外に唯一、マグリットに単独の論考⁴が充てられていること、を指摘することができる。特にロジャー・スクットスによる論考「これはマグリットではない」では、スクットスはシュルレアリスムの機関紙『シュルレアリスム革命 (La Révolution Surréaliste)』第12号(1929年12月)に掲載されたマグリットの論考「言葉とイメージ」【図3】の一部を引用し、ウイトゲンシュタインやマラルメを引き合いに出しながら事物の名づけの不可能性を検討している。これらの事例から導かれるのは、「マグリット」展が、アメリカのモダニズムにおけるシュルレアリスム評価を刷新した可能性である。

戦後アメリカのシュルレアリスム受容、ならびにシュルレアリスムがニューヨークスクールに与えた影響の内実については、ディクラン・タシュジャン⁵、マーティカ・ソーウィン⁶、セルジュ・ギボー⁷らの研究によって指摘されている。しかし、こうした研究では、抽象的シュルレアリスム美術とアメリカの抽象表現主義の相関に力点が置かれており、具象的シュルレアリスム美術受容の内実に対する検討が不十分のため、当時のアメリカでマグリット作品に何が仮託されていたのかは明らかにされていない点で問題が残る。そのため本稿では、戦後アメリカのモダニズム理論とマグリットの同時代受容を参照項として、課題解決を試みる。

第1章では、議論の前提として、1960年以前のアメリカにおけるシュルレアリスム／マグリット受容の文脈を分析する。第2章では、「マグリット」展(1965年)の受容を、キュレーターのジェームズ・スラル・ソビーによる展

³ 第2章で詳しく述べるが、アメリカにおけるマグリット受容の方向性は、ニューヨークで開催された展覧会「言葉 vs. イメージ」展(1954年、シドニー・ジャニス画廊)によって、シュルレアリスム画家ではなくコンセプチュアル・アートの祖として位置付けられたと考えられる。この展覧会には、《イメージの裏切り》をはじめ、言葉とイメージが同居する「ワード・ペインティング」と呼ばれる作品群のみが出品され、《イメージの裏切り》の最初のバージョンもアメリカで初めて展示された。

⁴ Roger Scutux "This is not Magritte", Artforum (September 1966).

⁵ Dickran Tashjian, *A Boatload of Madmen: Surrealism and the American Avantgarde 1920-1950*, Thames and Hudson, New York and London, 1995.

⁶ Martica Sawin, *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*, MIT Press, Cambridge, MA, 1995.

⁷ Serge Guibaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, University of Chicago Press, 1983.

示と当時の展評を通して検討する。

1. グリーンバーグのシュルレアリスム理解

本章では、モダニズムのなかでマグリットが置かれた文脈を確認するために、1940年代アメリカにおけるシュルレアリスム評価を、グリーンバーグの理論を通じて検討する。まず、グリーンバーグの用いる「シュルレアリスム」、また「シュルレアリスト」という語の定義を確認したい。

1-1. 「正統」シュルレアリスム理解：芸術の大衆化、イメージの再現

「シュルレアリスム」についてグリーンバーグが大きく言及した論文は、1944年8月の論考「シュルレアリスム絵画」である。「さらに新たなるラオコオンに向かって」（1940年）、「モダニズム絵画」（1965年）など他の論考でも部分的に言及があるものの、「シュルレアリスム絵画」で示されたグリーンバーグのシュルレアリスム観が彼のシュルレアリスム理解の根幹を成すと考えられるため、本稿では「シュルレアリスム絵画」を検討の軸に置く。

さて、「シュルレアリスム絵画」におけるグリーンバーグの「シュルレアリスム」の定義を確認したい。論考の冒頭で、グリーンバーグは次のように述べている。

【引用1】

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る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。シュルレアリスムの反制度、反形式、反美学的ニヒリズム—これらは全ての美学的無意味を含意するダダから受け継がれたものだが—は、最終的に、不安

な金持ち、国外追放された人々、モダンアートの禁欲主義によって拒絶された一般の唯美主義の怠け者への承認を証明する。シュルレアリストの転覆活動性は、彼らが拒否してきた努力を要する教義とともに、善悪の分別の秩序と、粋なセンスを是認することによって、彼らの生活の在り方を正当化する。⁸

ここで確認したいのは、グリーンバーグが「正統シュルレアリスト」と呼ぶ人物たちへの批判は、彼らの社会主義思想とそれに伴う怠惰な精神というイデオロギーと関係していることだ。加えてグリーンバーグは、芸術家のイデオロギーを芸術の制作手法と関連づけて解釈している様子が窺える。というのも、グリーンバーグは、シュルレアリスムとラファエル前派、とりわけウィリアム・モリスとジョン・ラスキンの類似性にたびたび言及しているからだ。周知のように、モリスはアーツ・アンド・クラフツの提唱者であり、工業製品に装飾性を持ちこんだ。ラスキンはモリスの思想にも影響を与えた思想家であり、芸術は自然の再現であるべきだとの持論を展開した。グリーンバーグがこの二人にシュルレアリスムとの類似性を見出した理由は、彼にとってモリスの思想は、芸術の自律性やエリート主義を脅かすように見えたと考えられ、ラスキンの思想はイリュージョニスティックな絵画の擁護に映ったと考えられるためだ。そして、グリーンバーグは「正統」シュルレアリストの制作手法の批判をする際、彼らが商業主義に依っていることと、写実的な手法で頭の中に浮かんだイメージの再現に従事していること、を批判の論拠としている。

このことから明らかになるのは、グリーンバーグにとって「正統」シュルレアリスムとは、芸術を大衆へと接近させる点、イメージの再現に従事する点、の2点においてモリスとラスキンの後継に位置付けられたことである。

1-2. 「正統」シュルレアリスト理解：「正統」と「擬あるいは偽」

しかしここでひとつの疑問が浮かびあがる。グリーンバーグの言う「正統」シュルレアリストとは誰を指すのか、である。この疑問を検討するために、グリーンバーグのシュルレアリストの分類に関する言及を2か所挙げる。

⁸ 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.

【引用 2】

オートマティスムを[制作の]一次的要因とするか、二次的要因とするかの差異は、シュルレアリスム絵画の歩みが二手の異なる方向へと分かれる結果を招いた。一方には、ミロ、アルプ、マッソン、ピカソ、そしてクレーがいる—最後の 2 人は彼らが正式に運動に加わらなかったことでシュルレアリストたちから非難されてはいるが。他方は、エルンスト、タンギー、ロワ、マグリット、エルツェ、フィニ、さらに無数の人がいる。そして、正統派から芸術的ではなく、政治的逸脱によって数年前に追放されたダリもこちらのグループに含まれる。⁹

【引用 3】

1939 年までに抽象絵画の中心はロンドンに移ってしまい、一方、パリではもっと若い世代のフランス人やスペイン人の画家が抽象の純粋性に抗して、過去に例を見ぬほど幾度に文学と絵画を混同する状態に戻った。しかしながら、このような若い正統なシュルレアリストをミロ、クレー、アルプのような前世代の擬あるいは偽シュルレアリストと同じように扱うことはできない、というのも彼らの作品はその明らかな意図にも拘らず、ただ純粋で単純な抽象絵画をさらに展開することに貢献しただけからである。実際、現代絵画の発展に重要な貢献をした多くの画家—大多数ではないにせよ—は、より力強い表現性を求めて、現実模倣の写実との断絶を強めたいという欲求からそこに到達したが、発展の論理が余りに過酷なため、結局彼らの仕事はただ抽象芸術へのさらなる一步、表現要素のさらなる不毛となった。このことは、たとえ芸術家がヴァン・ゴッホであれ、ピカソであれ、クレーであれ、言えることである。全ての道は、同じ所に通じていたのである。¹⁰

上記の引用からは、グリーンバーグはシュルレアリストを 2 つのカテゴリー

⁹ Clement Greenberg, “Surrealist Paintings”(1944), *The Collected Essays and Criticism*, Volume 1, Edited by John O’Brain, The University of Chicago Press, 1986, pp.227.

¹⁰ Clement Greenberg, “Toward a Newer Laocoon”(1940), *The Collected Essays and Criticism*, Volume 1, Edited by John O’Brain, The University of Chicago Press, 1986, pp.36-37、クレメント・グリーンバーグ「さらに新たなるラオコオンに向かって」、『グリーンバーグ批評選集』、藤枝晃雄編訳、勁草書房、2005 年、45 頁。

に分けており、その分類は絵画制作時のオートマティスムの用法に基づいていることがわかる。さらに、オートマティスムを一次的に用いるミロ、クレー、アルプを「擬あるいは偽シュルレアリスト」と名指し擁護するのに対し、オートマティスムを二次的に用いる、エルンスト、タンギー、ロワ、マグリット、オルゼ、フィニ、ダリを「正統」シュルレアリストとして批判している。したがって、グリーンバーグのシュルレアリスム批判の矛先は「正統」シュルレアリストにのみ向けられていることがわかる。

留意しなくてはならないのは、イザベル・デルヴォーが指摘するように、ダリやマグリットを「正統」シュルレアリストとグリーンバーグが呼ぶ背景には、1940年代アメリカにおいてダリがシュルレアリスムの代表者とみなされていた事実があったことだ。1936年にMoMAで開かれた「幻想美術、ダダ、シュルレアリスム」展によってアメリカでのシュルレアリスムの認知度が高まるが、その中で最も活躍した人物はダリだったと言えるだろう。ダリは、アートディーラーのジュリアン・レヴィの後押しを経て、ショーウィンドーのディスプレイ【図4】やハリウッド映画のアートワーク【図5】を手掛けるなど、活動の幅を広げていく。ダリのこうした活動は、アンドレ・ブルトンからも「ドル亡者」と呼ばれ活動から疎外される結果を招くが、1930年代後半から1940年代にかけてのダリの活動がアメリカにおけるシュルレアリスムのイメージとイコールで結ばれる結果となった。

2. 「マグリット」展（1965年）のキュレーションと受容

本章では、「マグリット」展のキュレーターであるジェームズ・スラル・ソビーのマグリット解釈、ならびに展覧会の展評の分析を通じて、1960年代におけるマグリット受容の内実を明らかにする。

「マグリット」展は、ニューヨーク近代美術館（MoMA）にて、1965年12月15日から1966年2月27日まで開催された回顧展であり¹¹、制作年代順に

¹¹ 実のところこの展覧会は、マグリット初のアメリカでの回顧展ではない。アメリカ初のマグリットの回顧展は「アメリカにおけるマグリット」展（ダラス、ヒューストン、1961-62年）である。「アメリカにおけるマグリット」展の好評は、当時の雑誌や新聞の好意的な展評や、1965年にマグリットがヒューストンを訪れた際に街から大歓迎を受けた様子からも窺える。また、この展覧会の展評やマグリットに関する論考が当時ニューヨークでも出版されていた事実に鑑みると、明言はしていないにせよ、ソビーがMoMAでのマグリット展を企画する際に「アメリカにおける

82 作品が展示された¹²【図 6】【図 7】。カタログにおいても、マグリット作品の形式的側面をジョルジョ・デ・キリコやイヴ・タンギー、マックス・エルンストといった作家の作品との親縁性に焦点を当てて論じている。グリーンバーグの議論と照らし合わせて考えると、この展覧会の特質を 3 点挙げることができる。1 点目は、マグリット作品が芸術の大衆化を促進した可能性を示したこと。2 点目は、マグリット作品のアカデミックな一面に焦点をあて、美術史と接続させたこと。3 点目は、写実性と絵画の自己言及性の共存をマグリット作品に見出したこと。

2-1. 芸術の大衆化

1 点目について、ソビーが言及している作品は、《赤いモデル》[CR#521]【図 8】と《肖像》[CR#522]【図 9】である。《赤いモデル》は、くるぶし丈の靴と人間の足が一体化したような靴が土上に置かれたさまを描いた作品である。《肖像》は、画面中央のテーブルと思われる板の上に、瓶、グラス、フォークとナイフ、皿に乗ったハムが描かれている。静物画のような静謐さをもって写実的に描かれているものの、ハムには目が存在している。この描写は、人間が食べる対象である料理がいままさに食事をしようとしている人間を見ているという主客の転倒を表すと同時に、食事というプライベートな空間の行為を、見知らぬ者に覗き見されているような感覚をも観賞者にもたらし。ソビーは《赤いモデル》に関して、日常に対する「恐怖の叫び声をあげる」タブローとの説明をカタログで加えている。また、この 2 つの作品はカタログ内で同列に扱われていることから、ソビーはこの 2 作品を、日常に潜む恐怖の表象として解釈したと言える。

そしてソビーによれば、「日常」とは「ブルジョワの日常」を指すと考えられる。ソビーによる、カタログの冒頭部分を参照したい。

【引用 4】

「マグリット」展の評判を耳にしていた可能性は高いと思われる。

¹² 出品作品 82 作品のうち、制作年代別の出品数は、20 年代が 14、30 年代が 24、40 年代が 11、50 年代が 21、60 年代が 12、である¹²。この数は、マグリットの各年代の作品制作数と呼応しているため、どの年代にも偏りがないセレクトと言える。ただ、1942～45 年の間に制作された印象派風の「ルノワールの時代」、また表現主義的な「ヴァシエの時代」の作品は、出品されていなかった。

周囲のブルジョワに向けたマグリットの好みと、人生の最も伝統的に可能な方法によって複雑化されたマグリットに対するひとつの解答は、彼についてのジョージ・メリーの言及によって与えられた。「マグリットはシークレットエージェントだ。彼の目的はブルジョワの現実の全ての機能を不全に陥れることである。サボタージュをするすべての人のように、彼はほかのみんなとおなじような服を着、ふるまうことによって発見されることを拒む。」¹³

ソビーのこの言及から明らかになるのは、ソビーがマグリットをシークレットエージェントとして理解していたことである。興味深いのは、ソビーのこの見解が、同時代のアメリカで共有されたことだ。

【引用 5】

誤ったメッセージを送りつけラジオ局で敵を捕まえるシークレットエージェントのように、マグリットが私たちの周波に合わせるように見えるとき、彼は最も大きなダメージを与える。¹⁴

【引用 6】

ブルジョワの生活の象徴を音を立てずに転覆させる「シークレットエージェント」マグリットは、したがって、この時代の最後の偉大なブルジョワ画家である。¹⁵

これらの展評を見ると、シークレットエージェントとしてのマグリット像が、同時代の美術関係者に共有されていた事実が浮かび上がる。

また、作品だけでなく、画家本人のイメージがシークレットエージェントと重ねあわされていたことも付記しておきたい。山高帽に黒スーツというマグリットの特徴的な容貌は、デイヴィッド・シルベスターが指摘しているように、ファントマというフランスの推理小説のキャラクターを彷彿とさせると同時に、匿名性の象徴であったからである。

また、サンドラ・ザルマンは、ベトナム戦争と冷戦という時代背景の影響

¹³ James Thrall Soby, *Magritte*, Museum of Modern Art, New York, 1965, p.7.

¹⁴ Stuart Preston, "Solemn Canonization of the Irrational", *Apollo*, 83/48 (February, 1966).

¹⁵ "The Square Surrealists", *Newsweek*, January 3, 1966.

からテレビドラマや映画でシークレットエージェントの人気が高まり、こうしたメディアのシークレットエージェントのイメージと結びつけられたことで、マグリットは一般大衆から身近な存在として受け入れられたとの見解を示した。

以上の検討から、マグリットは芸術の大衆化に、作品と人物像の双方において貢献したと考えられる。

2-2. 美術史との接続

「マグリット」展の特質の2点目として、マグリット作品のアカデミックな一面に焦点をあて、美術史と接続させた点が挙げられることは先にも述べた。ソビーは、マグリットによるマネやルノワールのパラフレーズの力点がどこに置かれているかを確認したのちに、ダヴィッドの作品を変形した《パースペクティヴ II：ダヴィッドのレカミエ夫人》[CR#742]【図 10】に言及する。この作品は、ダヴィッドの作品で描かれていたレカミエ夫人を棺桶へと置き換えながらも、構図や要素はダヴィッドの作品を踏襲することで、ダヴィッドのレカミエ夫人との連関を維持している点に特徴がある。ソビーはこの絵画について、「シュルレアリスト的な想像力を用いて、神聖さを変容させた¹⁶」と形容している。ここでいう神聖さとは、ダヴィッドの絵画の主題とダヴィッド自身についての神聖さを指すと考えられる。というのも、この一文に続いてソビーは、ダヴィッドは皇帝と法王という当時のフランス社会における最も高みにいる人物たちを描いた画家であり、レカミエ夫人も、一般大衆の手の届かない存在だったと述べているためだ。さらにソビーは、「マネの絵よりもいっそう親しみのない絵画を大衆でも親しみやすい世俗的なものに変えた¹⁷」と記述していることから、フランス美術の文脈を踏まえながらも、現代の大衆に美術史を開いた画家としてマグリットを見なしている様子が窺える。

鑑賞者たちは、アカデミックな絵画の世俗化というマグリット作品の特質を、大衆も親しみやすいものの、商業主義のなかで消費されることのない芸術として、とりわけダリとの比較を通して受容したことが、当時の展評から窺える。

¹⁶ Soby, *op.cit.*, p.16.

¹⁷ *Ibid.*

1940年代以降、アメリカにおけるダリのイメージはコマーシャリズムと結びつけられていたことは、先にも確認したとおりである。にもかかわらず、1965年の展評の多くでダリとマグリットとの比較が行われた理由は、同年にダリがMoMAと同じニューヨークのマンハッタンに位置するギャラリー・オブ・モダンアートで個展を開催したからである。ダリはこの個展のヴェルニサージュに、1000人も的人物を招待したり、ペットのオセロット（というネコ科の肉食動物）を連れてきたりなど、作品よりもパフォーマンスで大衆の関心を集めた。

では、ダリとマグリットとがどのように比較されていたのかを知るために、両者に言及した展評を引こう。

【引用 7】

ベルギー生まれの画家は、理想の夢想家ではなく、ダリのようなトリックスターあるいは画家の昇華と抑圧された感情を展覧会で誇示する人間でもなかった。マグリットは、ダリよりもはるかに理解するのが難しい（...）そして彼は確実に、より本物で、独創的で、核心をつく（深い）芸術家である。¹⁸

【引用 8】

マグリットの花崗岩の完全さの隣では、「ショーマン」ダリのうぬぼれが、いかに浅はかで、無意味で、劇場的に表れていることか。仮にダリが道化師だとすれば、マグリットは黙示録の光景の予言者である。¹⁹

ここで花崗岩と呼ばれている絵画は、ディクラン・タシュジャンによれば《ピレネーの城》[CR#902]【図 11】である。この作品は、画面下部の荒波の上に、白濁色の巨大な岩が浮かんでいるさまが描かれている。このように、過去の絵画を変形した作品によって美術史との連関を強固に示されたマグリットの作品は、さらにダリの作品やパフォーマンスとの比較を通じて、消費主義にとらわれない真の芸術として認識されたと言える。

¹⁸ "The Square Surrealists", *Newsweek*, January 3, 1966.

¹⁹ M-L. D'Otrange Mastai, "The Connoisseur in America: René Magritte", *The Connoisseur* (May 1966), MoMA Archives.

2-3. 写実性と自己言及性の共存

最後に、議論の3点目、マグリット作品における写実性と自己言及性の共存について検討を行う。

「マグリット」展カタログにおいてソビーは、マグリットのワードペインティングのひとつ、《夢の鍵》[CR#172]【図12】について以下のように述べている。ワードペインティングとは、イメージと言葉がタブロー内に共存しているマグリットの絵画群を指す。

【引用9】

しかし、《夢の鍵》のようなその他の絵画では、まるで子供がスペルを勉強する本の挿絵として描かれたかのようなイメージの論理的断定を防御するように、オブジェは区画に分けられ、全く関係のない説明の名前が書かれている。この防御は、パイプの写実的なイメージとともに刻み込まれた「これはパイプではない」という、もっとも圧縮された宣言へと到達した。マグリットはたびたび、もっとも受け入れやすい外観をオブジェに与えることと、「私は特定のものについて何も言ったことがない」という過去の否認によってオブジェを拒否し、現実性をひけらかす。²⁰

このようにソビーは、ワードペインティングにおけるイメージと名前の祖語について、表象への自己言及性がイメージの写実性と両立していると明らかにした。

ソビーのこうしたワードペインティングの解釈は、アメリカで1954年に開催された、マグリットの「言葉対イメージ」展²¹におけるロバート・ローゼンブラムによる解釈に依る部分が大きいと考えられるため、議論の補助線としてローゼンブラムの展評を引きたい。なお、この展覧会では、マグリットの《イメージの裏切り》(1929年)[CR#303]の最初のバージョンが初めてアメ

²⁰ Soby, *op.cit.*, p.12.

²¹ この展覧会に出品された作品は1927年から30年の、言葉とイメージを書いたもの21点である作品はすべてマグリットの友人であり、ブリュッセルでギャラリーを経営していたE.L.T.メセンス所蔵で、ジャニスが前年にブリュッセルで旅行した時にメセンスのギャラリーでこれらの作品を見て、ニューヨークで展覧会を行うことを決めたと言われている。cf. Michel Draguet, *op.cit.*, pp.343-344.

リカで展示されたこと、マグリットのテキスト「言葉とイメージ」²²が展覧会カタログに掲載されたこと、そしてマグリットの絵画のコンセプチュアルな側面に焦点が当てられたこと、の3点に特徴を見いだすことができる。この3点目の視点を明確化したのが、ローゼンブラムであった。

【引用 10】

1928年から30年におけるルネ・マグリットのシリーズ「言葉対イメージ」は、3月20日までシドニー・ジャンス画廊で見ることができるが、これらの作品では伝統的視点を混乱させるというシュルレアリストの努力が驚くべき成功をおさめていることが見てとれる。その結論で悩ませるような方法論と論理によって、マグリットは、言葉が意味するイメージを用いて、私たちが何気なく使用している言葉の本質の受容を挑発する。(.....)たとえば《言葉の使用》(1928年[CR#277])【図13】では、我々の前には描かれた2つの茶色っぽい塊のイメージが提示されているが、このイメージには「鏡(miroir)」そして「女性の身体(corps de femme)」と強調したラベルが付されている。そういうのならそうだろう。それよりもさらに何にもならないレッスンは《イメージの裏切り》の中で学ぶことができる。パイプのイメージが描かれたこの絵画は絶対的に、「これはパイプではない」と題されている。そして今一度、言葉はその言葉と対応するイメージと関わりがないという基本を明らかにした上で、マグリットはさらに複雑な問題へと続けることができる。

(.....)たとえば《夢の解釈》(1930年[CR#332])【図14】の中では新しい語彙が豊かに明示されている。黒板で描かれるように、この夢の解釈は我々に、靴は「月(la lune)」であり、卵は「アカシア(l'acasia)」であることを教える、そのために6つの新しい名前を得た6つのオブジェのイメージ全てがオブジェの奇妙で印象深い輪郭を体現している。²³

ローゼンブラムが指摘した、イメージとテキストの祖語が鑑賞者に与える不安感と、「黒板で描かれるように」、すなわち子どもにもイメージだけでその

²² 『シュルレアリスム革命』12号に掲載されたものを英語に翻訳したテキストが掲載された。

²³ Robert Roseblum, "Magritte's Surrealist Grammar", *Art Digest* (March 15, 1954), p.16., p.32.

対象が何かを認識させる明晰さ、という 2 点は、ソビーのワードペインティング理解と共通している。

以上のように、ソビーはワードペインティングのなかに、写実性と自己言及性の共存を見出したといえよう。

3. おわりに——モダニズムにおける「正統」シュルレアリスムの刷新

これまでの検討から、「マグリット」展においてソビーは、マグリット作品の芸術の大衆化、美術史との接続、写実性と自己言及性の共存、という特質を見出したことを明らかにした。そして今一度グリーンバーグの議論に立ち返ると、これらの特徴は、グリーンバーグの「正統」シュルリアリストへの批判を乗り越えるものであったことがわかる。グリーンバーグの「正統」シュルリアリストへの批判は、芸術を大衆へと接近させる点とイメージの再現に従事する点、の 2 点であったため、それぞれの点について、どのように「マグリット」展のマグリット解釈が批判を乗り越えたのかを確認したい。

まず、グリーンバーグは芸術の大衆化に関して、商業主義への迎合の観点から批判したが、この理由のひとつには、誰もが安易に理解することのできる芸術に対する懐疑がある。その意味でマグリット作品は、芸術を大衆の身近な存在へと変容させつつも、美術史の文脈を観賞の前提とする《パースペクティブ II：ダヴィッドのレカミエ夫人》やワードペインティングなど表象への自己言及を行う絵画によって、鑑賞者が簡単に絵画を理解することを拒むとソビーや同時代の批評家に解釈された。

次に、イメージの再現に関しても、ワードペインティングにおいて写実性を維持しながら絵画のイメージは表象にしかすぎないことを暴露し、これらの絵画がイメージの再現とは性質が異なるとみなしたソビーとローゼンブラムの指摘を明らかにした。

以上の考察を踏まえると、1960 年代アメリカにおいてマグリットは、モダニズムの文脈において「正統」シュルレアリスムに付された一義的な理解を改め、シュルレアリスム受容の刷新に貢献したと結論づけられる。

別の角度から戦後アメリカのモダニズムの状況を見てみると、本稿の「はじめに」でも言及したように、「正統」シュルレアリスムをモダニズムの文脈に組み込もうとする流れと並行して、マグリットとポップ・アートとの離接点を探る動きがあったことがわかる。この動きは、モダニズムにおいてポッ

プ・アートが果たした役割を探ろうとする潮流の中から生まれたと考えられる。では、こうした文脈の中で、1960年代にマグリットはどのようにポップ・アートとの関連を見出されたのかを最後に確認したい。実のところ優勢だったのは、マグリットの手法をリアリズムとみなし、ポップ・アートから切り離そうとする見方であった。

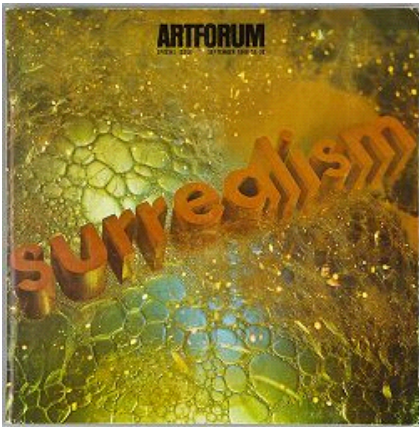
【引用 11】

たとえば、〔ジェームス・〕ローゼンクイストがアイスクリーム用の金属製のスクープを描くとき、あるいは〔ジム・〕ダインが鮮やかな色のネクタイを描くとき、マグリットが50年代の間中やっていた「写真を撮る」というアイデンティティの上に、彼らは魔法のカーテンを下している。²⁴

この展評では、ローゼンクイストやダインといったポップ・アーティストとマグリットを比較し、マグリットについては「写真を撮る」こと、すなわち事物本来の姿をとらえることを、ローゼンクイストとダインには「魔法のカーテンを下」すこと、すなわちイリュージョニスティックに事物を変容させることを、それぞれアイデンティティとしてみなしていることがわかる。ポップ・アートとマグリットを切り離した展評からは、1960年代のマグリット受容の様態が1950年代のそれ、すなわちネオダダやポップ・アートの祖としての受容から変容し、むしろポップ・アートのカウンターとしての役割を付されている印象を受ける。

戦後アメリカにおけるマグリットとポップ・アートとの影響関係については言及する紙幅が残されていないが、1960年代アメリカでのモダニズム再考の契機にマグリットがこのような言及をされていた事実は、マグリットがモダニズムのオルタナティブとして果たした役割を浮かび上がらせると言えよう。

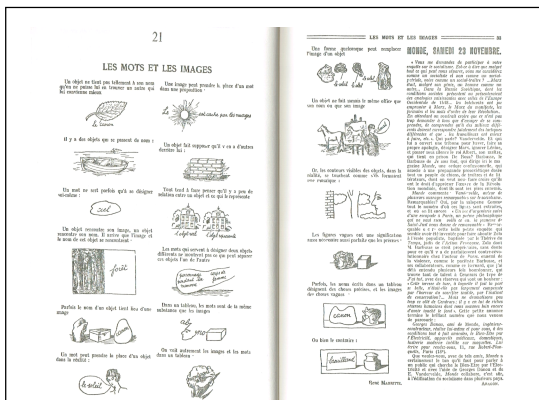
²⁴ Max Kozloff, "Pop Culture, Metaphysical Disgust and the New Vulgarities" (1962), Carol Ann Mahsun, (ed.), *Pop Art: The Critical Dialogue*, UMI Research Press, Ann Arbor, Mich., 1989, p.21.



【図1】「アートフォーラム」1966年9月号の表紙。エド・ルシェ 《洗われ、磨かれたシュルレアリスム (Soaped and Scrubbed Surrealism)》、ミクストメディア、1966。



【図2】マックス・コズロフの論考「再検討されるシュルレアリスト絵画」（「アートフォーラム」1966年9月号）と、ルネ・マグリット《イメージの裏切り (La trahison des images)》1929[CR# 303]、カンヴァスに油彩、62,2×81cm、The Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles.



【図3】「言葉とイメージ (Les Mots et Les Images)」、『シュルレアリスム革命 (La Révolution Surréaliste)』第12号 (1929年12月15日)、pp.32-33.の複製。



【図4】サルバドル・ダリによるアルフレッド・ヒッチコック『白い恐怖』(1945年)のアートワーク。



【図5】サルバドール・ダリによるニューヨーク5番街のショウウィンドウ（1936年）。



【図6】「マグリット」展（1965年、MoMA）の展示風景。



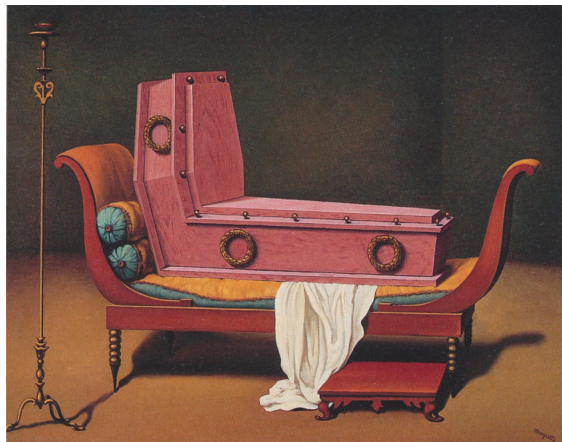
【図7】「マグリット」展（1965年、MoMA）の展示風景。



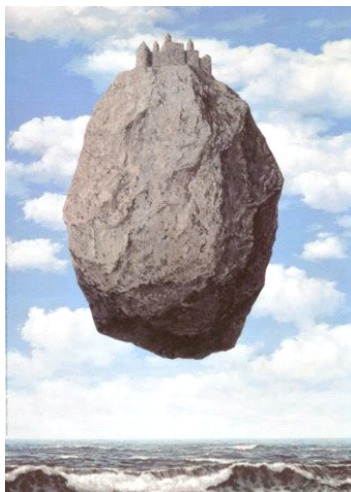
【図8】René Magritte, 《Le modèle rouge（赤いモデル）》1935[CR#521]、カンヴァスに油彩、38×46cm、Foltis Bank, Bruxelles.



【図9】 René Magritte, 《The Portrait (肖像)》1935[CR#522]、カンヴァスに油彩、73.3×50.2cm、Modern Museum of Art, New York.



【図10】 René Magritte, 《Perspective □: Madame Récamier de David (パースペクティヴ □:ダヴィッドのレカミエ夫人)》1951[CR#742]、カンヴァスに油彩、60×80 cm、National Gallery of Canada, Ottawa.



【図11】 René Magritte, 《Le château des Pyrénées (ピレネーの城)》1959[CR#902]、カンヴァスに油彩、200.3×130.3cm、Musée d'Israël, Jérusalem.



【図12】 René Magritte, 《La clef des songes (夢の鍵)》1927[CR#172]、カンヴァスに油彩、38×55cm、Staatsgalerie moderner Kunst, Munich, Theo-Wormland-Sammlung.

