

ルネ・マグリットの公共事業作品とタブロー作品の交差

—— 第二次世界大戦後のアメリカにおけるマグリット受容の変遷 ——

利根川由奈

はじめに

ベルギー王立美術館館長兼美術史家のミシェル・ドラゲは、ベルギーの芸術家、ルネ・マグリット (René Magritte, 1898～1967) について、1954年に開かれたブリュッセルのパレ・デ・ボザールでの回顧展と、同じく1954年に行われたヴェネツィア・ビエンナーレのベルギー館代表としての展示¹を通して、「マグリットは国家の象徴となった²」と述べた。マグリットを「象徴」と断言するドラゲの主張は一見恣意的にも見える。だが、1951年から1961年にかけての7点のベルギー王立施設の壁画や天井画、また1966年に王立航空会社であるサベナ・ベルギー航空の広告用絵画《空の鳥》(1966年) [CR # 1034] 【図版1】をマグリットが手掛けたことを考慮すれば、1950年代から60年代にかけてマグリットがベルギーの看板作家としての役割を託されていた様子が窺えるため、ドラゲの指摘は的を射ていると言えるだろう³。

しかし、マグリットの発言や作品の中にベルギーを直接指し示す要素を見出すことは難しい。というのもマグリットは「ベルギー美術の伝統」の系譜に自身が置かれることを否定したように⁴、彼は意図的に作品にベルギーの要素を入れな

1 特にヴェネツィア・ビエンナーレでは、ベルギー館の出品作家としてマグリットと同時代の画家であるポール・デルヴォーやフリッツ・ファン・デン・ベルグも名を連ねていたものの、マグリットはヒエロニムス・ボスやピーテル・ブリューゲルらの伝統あるフランドル絵画の後継者と称され、ベルギー館の主役のように扱われた。

2 Michel Draguet, *Magritte*, Galimard, Paris, 2014, p.346.

3 当時、文化施設の運営などの文化政策を担っていたのはベルギー教育庁であった。なお、ベルギーの文化政策の制定、施行、予算配分決定、劇場や美術館などの文化施設の運営は、1970年以降はオランダ語共同体（≡フランドル地域）、フランス語共同体（現在のブリュッセル＝ワロン共同体、≡ワロン地域）、ドイツ語共同体の各政府にその権限が委譲され、ベルギー政府は一部の王立施設（ブリュッセル王立美術館、アントワープ王立美術館、王立モネ劇場など）の運営を担うに留まっている。

4 マグリットはボスについて次のように述べている。「私は頻繁に、自分は偉大なベルギーの芸術家の継承者であると感じますか？と聞かれる。なぜベルギー人と特定するのだ？私にとってベルギーの絵画は素晴らしい美術の歴史に連なる多くのエピソードの中の一つ

かったと考えられるためだ。こうしたマグリットの態度とは反対に、マグリットが多く公共事業を依頼されたのはなぜだろうか。

マグリットが手掛けた公共事業について、ジョゼ・ヴォヴェル『ベルギーのシュルレアリスム』⁵、パトリシア・アリマー『ルネ・マグリット：絵画の向こうへ』⁶など先行研究の多くは、公共事業作品の精査を行っているものの、同時期に彼が制作したタブローの検討、またそれらの作品と公共事業作品との関連にはほとんど触れていない。というのも、1950年代から60年代にかけてのアメリカのアートマーケットに焦点を合わせたマグリットのタブロー制作は、美術史上の議論においては商業作家としての活動とみなされて重要視されてこなかったため、公共事業作品の議論とも切り離されて考えられてきたためである。たしかに公共事業制作とアートマーケットを意識したタブロー制作は、対象の国の違いだけでなく制作の目的においても正反対のベクトルを指すようにも思われる。公共事業としての制作、特に王立施設の壁画・天井画はパブリックな場で鑑賞されることに加え、国の代表としての役目を担わされているのに対し、アートマーケットに向けた制作はより私的な鑑賞を想定しているからである。

しかしながら筆者は、制作と受容の二点において、公共事業とアートマーケットに向けたタブローは相関関係にあったと考える。なぜなら、制作に関していえば、公共事業作品と同時期に制作されたタブローには共通のモチーフが表れているためである。たとえばマグリットは、公共事業の一つであるシャルルロワのパレ・デ・ボザールの壁画群《魅せられた領域》(1958年)において、目の回りを覆う黒い仮面をつけた緑色の林檎が二つ並ぶ様子を描いている。だが仮面をつけた林檎のモチーフは、アメリカ・ニューヨークで発刊された前衛雑誌『ビュー(view)』の表紙として1946年に初めて用いられたものであるなど、1950～60年代のマグリットの制作は依頼主や媒体の差異に関わらず多くの共通点を見出すことができる。受容に関しては、1954年のヴェネツィア・ビエンナーレのベルギー館代表としてのマグリットの展示に着目すれば、そのキュレーションがアメリカのマグリット評価の影響を受けた可能性が浮かび上がる。なぜなら、1954年のベルギー館の展示の内容は、1936年の「幻想美術、ダダ、シュルレアリスム」展(ニューヨーク近代美術館)を想起させるためだ。両者はともに、マグリットとフランドル絵画の親縁性を主張する展示内容だっただけでなく、ベルギー

だ。そして人々はボスを例に挙げる。(…) ヒエロニムス・ボスは民族的な、幻想的な世界に生きていた。私は現実の世界に生きている。」René Magritte, "Interview Claude Vial" (1966), éd. André Blavier, *Écrits Complets* (以下 EC と省略), Paris, Flammarion, 1979, p.642.

5 José Vovelle, *Le surréalisme en Belgique*, André de Rache, Bruxelles, 1972.

6 Patricia Aliimer, *René Magritte : Beyond painting*, Manchester Univeisity Press, Manchester, 2010.

館の展示のタイトルが「ベルギー美術の幻想性—ボスからマグリットまで (Le Fantastique dans l'Art Belge: de Bosch à Magritte)」であったことから、このビエンナーレの展示に1936年の展覧会の影響を見ることは謁見ではないように思われる。以上の理由から、筆者はベルギーの文化政策を担っていたベルギー教育庁によって主導されたヴェネツィア・ビエンナーレの展示や、冒頭で述べたマグリットの公共事業の制作依頼の背景にはマグリットのアメリカのアートマーケットにおける評価が何らかの形で関係していた可能性があると考ええる。

紙幅の都合により本論文では、公共事業作品とアートマーケットに向けた作品の連関について受容の面から検討を行い、両者の関係の一端を明らかにすることを目指す。その際参照項とするのは、第二次世界大戦後、特に1950年代から1960年代のアメリカの美術業界におけるマグリットの作品・展覧会に向けられた同時代的評価と、アメリカにおけるベルギー教育庁の活動である。

1章では、アメリカの1930年代、40年代におけるマグリットの受容の内実を明確にする。2章では、1950年代中頃以降のマグリット評価を考察し、マグリットの評価の変化について検討する。3章では、1960年以降のアメリカを舞台としたマグリットとベルギー教育庁の関係に焦点を当てる。

1) 1930年代～1940年代のマグリット受容

本章では、1930年代から40年代のマグリットのアメリカでの活動と、彼の作品や展覧会に関するアメリカ国内での評価を分析する。

この時代のマグリットのアメリカでの紹介のされ方と受容は、シュルレアリスムの文脈に即したものであった。マグリットのアメリカでの初めての個展は、1936年1月にニューヨークのジュリアン・レヴィ画廊で開かれたが⁷、画廊オーナーのジュリアン・レヴィは1932年にシュルレアリスムをニューヨークで初めて紹介したと言われ、マグリットの個展の前後には、マックス・エルンストやサルバドル・ダリの個展を行っていた人物である。美術史家のディ克蘭・タシュジャンによれば、レヴィはマグリットの作品がアンドレ・ブルトンよりもマルセル・デュシャンやマン・レイの作風に近く、コンセプチュアルなものであると認識していたものの、アメリカで紹介するにあたり、典型的なシュルレアリスムの画家として売り込むことを決めたという⁸。ここで言う「典型的なシュルレアリスムの

7 この個展ではマグリットの選んだ22作のタブローが展示された。

8 Dickran Tashjian, “Magritte’s Last Laugh: A Surrealist’s Reception in America”, *Magritte and Contemporary Art: The Treachery of Images*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 2006, p.45.

画家」とは、詩や精神分析に依拠した制作をし、その作品もまた詩や精神分析によって解釈される作品の制作者を指す⁹。こうした個展の背景を考慮すれば、マグリットはレヴィによって、典型的なシュルレアリスムの画家としてアメリカに紹介されたと言えるだろう。

しかし、この展覧会に対する批評家からの評価は賛否両論であった。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]【図版2】を例に挙げてみよう。《赤いモデル》は、人間の足の先端部を持つ一組の革靴が、地面の上に置かれた状態を描いた絵画である。一見何の変哲もないように見える革靴と人間の足の組み合わせだが、本来靴の内部にあるはずの足が外部に露出している、あるいは靴の先端部が足に変化している、と解釈すると、この絵画を見た鑑賞者は、靴と足の習慣化した関係に揺さぶりをかけられるだろう。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¹⁰。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

9 たとえば、この展覧会用にマグリットが作ったチラシには、出品作の一つである《新聞を読む男》（1926年）の左側にポール・エリュアールの詩「目の階段」、「鏡のシルエット」が付されていたことから、この展覧会が詩との関わりからシュルレアリスム絵画を紹介する目的があったと推察できる。

10 “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に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.

あると断言した辛辣な内容であった¹¹。

《赤いモデル》を参照点としてジュリアン・レヴィ画廊の個展の受容を検討した結果明らかになるのは、1936年の段階でシュルレアリスムは「コンテンポラリー・アート」としての力を持っていたとは言い難く、また仮にシュルレアリスムの有効性を認めるにしても、マグリットは其中で秀でた存在として批評家から認められていなかったことである。

しかし、ニューヨーク近代美術館において1936年に開催されたアルフレッド・バー Jr. 監修の「幻想美術、ダダ、シュルレアリスム」展によって、「時代遅れ」であったシュルレアリスムの評価は一変する。というのも、バー Jr. は「この展覧会の主題は過去20年間にわたるダダ、シュルレアリストの運動を彼らの先人とともに再現することである」と述べたように¹²、ダダやシュルレアリスムの運動をヨーロッパにおけるモダニズムの一つとして歴史化することを念頭に置いていたためだ。実際、この展覧会でバー Jr. は、ダダやシュルレアリスムの作品と過去の作品との類似に焦点を当てている。ここで注目したいのは、バー Jr. による次の記述である。

技術的には、シュルレアリスムの絵画はおおむね2つのグループに帰着する。最初のグループは、(ダリの言い方を使うなら)手描きの夢写真と呼ばれうる、フランドルのプリミティブのような細部にいたるまで写実的な手法によって作られた幻想的な対象と光景の絵画である。ダリ、タンギー、マグリットが「夢写真」の大家だが、彼らはデ・キリコとエルンストの二人の初期作品に多くを負っている。ダリとマグリットの主題、イメージは、おそらくまったく拘束のない自発性から来るものであろう。しかし彼らの正確な写実的テクニックは自発的なものの対極である¹³。(強調は原著者による)

ここでバー Jr. が言う「手描きの夢写真」とは、対象を具象的に描きながらも不条理な組み合わせや文脈に置くというデペイズマンの絵画を指す。たとえばバー Jr. は、この展覧会に出品されたマグリットの《臨床医》(1937年) [CR # 427] 【図

11 “Magritte, Surrealist at Levy Gallery”, *New York Post*, January 25, 1936, “René Magritte”, *New York Herald Tribune*, January 8, 1936.

12 Alfred H. Barr, Jr., “Preface to the first edition”, *Art, Dada, Surrealism*, Arno Press, New York, 1968(Reprint Edition), p.7.(Alfred H. Barr, Jr., *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, The Museum of Modern Art, New York, 1936.)

13 *ibid.* (訳文は、谷川渥『シュルレアリスムとアメリカ』、みすず書房、2008年、65頁. の訳文を参照のうえ、筆者が訳したものを使用した。)

版3】とヒエロニムス・ボスの《最後の審判》(1510年頃)【図版4】におけるキメラの形象に類似性を見出しており、その特徴を「幻想性」と位置づけている。《臨床医》で描かれているのは、頭部を持たず、鳥かごの胴体と人間の手足を持つ奇妙な人物が岩に腰かけている様子である。画面中央で目を引くのは、本来胴体がある場所に置かれた鳥かごと、その中にいる2羽の白い鳥である。しかし、鑑賞者は頭部と胴体が不在であっても、頭部の位置に置かれた男性用と思しき帽子と、鳥かごを覆っている赤いマントによって、この人物は男性だと考えるだろう。このように《臨床医》は、一体何によって鑑賞者は人間を人間として、あるいは男性を男性として認識するのか、という問いの提示を通して、鑑賞者の事物の定義や本質の把握の曖昧さを浮き彫りにする絵画だと言えよう。一方ボスの《最後の審判》では、ナイフと一体化してキメラと化した人物が描かれている。バーJeは《臨床医》における人物とこのキメラとの間に、人間と無機物が融合しているという形象面での共通点を見出したと考えられる。結果としてこの展覧会はシュルレアリスムの再評価に繋がり、アメリカでのシュルレアリスム人気が高まる契機となったと言われる¹⁴。マグリットの作品は、9点の油彩画¹⁵と1点のグアッシュ¹⁶、合わせて10作品が出品された¹⁷。

1940年代で触れておかねばならないのは、1946年の雑誌『ヴュー』と1948年のニューヨークでの個展である。『ヴュー』は1940年9月～1947年春まで、NYで全32号が発刊されたアバンギャルド芸術の専門誌である¹⁸。『ヴュー』では、

14 この展覧会の成功についてダリは、マグリットへの手紙の中で次のように述べている。「シュルレアリスムは今なおニューヨークで大きな「影響力」を持ち続けている。我々は詩的な状況を支配し続けているのだ。」特にダリは、この展覧会を期にアメリカでの人気が高まった。このように、参加作家がこの展覧会がアメリカにおけるシュルレアリスム人気を再燃させたと考えていたことから、この展覧会の同時代的評価の高さが窺える。

15 < Les habitants du fleuve (川の住人) > 1926[CR # 125], < L'ombre céleste (天の影) > 1927[CR # 168], < Les impatients (短気な人たち) > 1928[CR # 223], < La voix des airs (空気の声) > 1928 [CR # 241], < Saucisse casquée (ヘルメットをかぶったソーセージ) > 1929 [CR # 319], < Le calcul mental (精神の計算) > 1931[CR # 334], < Le portrait (肖像画) > 1935[CR # 379], < Les modèle rouge (赤いモデル) > 1935 [CR # 380], < Les condition humaine (人間の条件) > 1935 [CR # 390]

16 < L'échelle du feu (炎の梯子) > 1934[CR # 1108]

17 出品作のうち、3点はカタログには掲載されなかったが、その理由は、これらの作品の所持者だったメセスとバーとの間の作品賃貸に関する交渉が難航したことに起因すると考えられている。

18 編集者は、チャールズ・ヘンリー・フォード (Charles Henri Ford, 1910-2002) とパーカー・タイラー (Parker Tyler, 1904-1974) の2名であった。この雑誌はヘンリー・フォードの主導により、「詩人の目を通して」世界の出来事、情勢を伝えたいという意図で創刊された。

1946年の第2号として「ベルギーのシュルレアリスム特集」が生まれ、表紙は仮面をつけた林檎が描かれたマグリットのグアッシュが用いられた。この特集はマグリットの図版だけでなく、彼が1938年に行った自伝的講演「生命線」の原稿の英語訳や、マグリットと同じブリュッセルのシュルレアリスムグループのメンバーであるポール・ヌジェやルイ・スキウトネールらの論考も掲載されていた¹⁹。

その後マグリットは、1948年にニューヨークのヒューゴ画廊²⁰で個展を開き、アメリカでの再デビューを飾る。この展覧会は、この画廊の実質的運営者であったアレキサンダー・イオラスによって主導された。イオラスは、1946年からマグリットのヒューゴ画廊との契約を持ち掛けており、彼に印象派風の作品制作²¹をやめさせ、1930年代のようなシュルレアリスム作品²²の制作を契約の条件とし

ブルトンらがアメリカに亡命してきた1942年ごろから活動が活性化し、頻繁にシュルレアリスム特集が組まれるなどしたため、アメリカの大衆に初めてヨーロッパのシュルレアリスムの実態を伝えた媒体と言われる。しかし、『ヴュー』はアメリカ人の編集者の手によってアヴァンギャルド芸術全般を扱う雑誌だったため、ブルトンはシュルレアリスム機関紙を新たに作ることを求めた。その結果創刊されたのが『VVV (トリプルヴュー)』であった。『VVV』は1942-1943年にアメリカで発行されたシュルレアリスム機関紙。デイヴィッド・ヘアを編集者とし、ブルトンとデュシャン（1943年3月の2・3号合併号から）がアドバイザーとして協力するという体制だったが、編集の実質的な主導権はブルトンらにあった。「ヨーロッパの亡命芸術家たちとアメリカの前衛芸術家の交歓のフォーラム」として機能し、『『ミノートル』のアメリカ版』のような様相であったという。全4号、計3冊が発刊された。（谷川渥『シュルレアリスムのアメリカ』みすず書房、2008年、169頁・参照。）

- 19 ブリュッセルのグループとは異なる活動を行っていたエノー（ベルギー・ワロニー地域）のシュルレアリスム・グループを牽引し、ワロンの地域主義を謳っていたアチーユ・シャヴェの詩や論考も本号に掲載されていた点は興味深い。「ベルギーのシュルレアリスム」としてブリュッセル、エノーの両グループが合一して活動したことはほとんどなかったためである。
- 20 ヒューゴ画廊は1945年にマンハッタンでオープンした画廊。グラモン侯爵夫人マリア・ヒューゴ、エリザベス・アーデンをオーナーとし、ジョン・ド・メニルとドミニク・ド・メニルのメニル夫妻が経済的支援を行った。ニューヨークの他、パリとミラノにも画廊を持っていた。ヒューゴ画廊は1930年代、40年代の戦争間のヨーロッパ美術、とりわけシュルレアリスム美術を扱っていた。マグリット以外にはマックス・エルンスト、ヴィクトール・ブローネール、ジャン・フォートリエの作品も扱っていた。Theresa Papanikolas, “Alexander Iolas: The Influence of Magritte’s American Dealer”, *Magritte and Contemporary Art: The Treachery of Images*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 2006, p.67.
- 21 マグリットは1943年から1947年まで、色彩豊かで多幸感に満ちた作品を制作していたため、この期間は「印象主義の時代」や「ルノワールの時代」と呼ばれている。
- 22 この際にイオラスがマグリットに要求したのは、《赤いモデル》のような絵画であった。1948年11月21日付、イオラスからマグリット宛の手紙。David Sylvester, *René Magritte*

ていた。1940年代に制作していた印象派風の作品が売れなかったために経済的に困窮していたマグリットはこの条件を承諾し、アメリカにおける作品売上の契約をイオラスと結ぶ運びとなった²³。

これまでの概観から明らかになるのは、1930年代から40年代におけるアメリカのマグリット受容はシュルレアリスムの文脈で行われたこと、それに伴ってマグリット作品の批評も詩や精神分析、「幻想性」との関係に言及するものが多かったことである。

2) 1950年代のマグリット受容

本章では1954年のマグリット受容を検討し、その内実がいかに1950年代以前と変化したかを考察する。

1950年代、アメリカにおけるマグリット受容に転機が訪れる²⁴。タシュジャンは1951年と1957年の間に画家の評価を変える出来事があったと指摘するが²⁵、画家の評価の分水嶺となったと思われる展覧会は、1954年にシドニー・ジャニス画廊で開かれた「言葉対イメージ (Words vs. Images)」展である。この展覧会に出品された作品は1927から30年の、言葉とイメージを描いたもの21点である²⁶。ジャニスはニューヨークの有力アートディーラー兼コレクターであり、ジャクソン・ポロックやウィリアム・デ・クーニングら、抽象表現主義の重鎮を取り

catalogue raisonné (以下 CR と省略), vol.2, Sotheby Parke Bernet Pubns; illustrated edition, 1992-1997, p.154.

23 この時期、マグリットがブリュッセルで契約していた画廊は、マグリットの友人である E.L.T. メセンスがオーナーの画廊だった。そのため、ヨーロッパでの個展や作品賃貸はメセンスが主に請け負っていた。

24 「第二次大戦後、1950年代を通して、批評家のマグリットに対する態度は少しずつ流れの方向が変化してきた。(…) 1951年には、しかし、マグリットは「よく知られたベルギー人のシュルレアリスト」となったが、見たところ長きにわたってそう認められる理由はない。最終的に1957年に一人の批評家はマグリットを単純に一人の「シュルレアリスト」と分類することは、彼を貶めることである、マグリットの画家としての価値を見極めること、あるいは(彼が)最後の一人となって笑うことよりも、それ(「シュルレアリスト」として分類すること)は簡単ではあるが。」 Dickran Tashjian, *op.cit.*, p.45. なお、タシュジャンの言及した展評は、“René Magritte”, *Art News* 50, no.2(April 1951), p.45., “René Magritte”, *Art Magazine* 31, no.8(May 1957), p.54. の二つである。

25 *ibid.*

26 作品はすべてメセンス所蔵で、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.

まとめている。

この展覧会に関して特筆すべき点は、マグリットの《イメージの裏切り》(1929年) [CR # 303] 【図版 5】の最初のバージョンが初めてアメ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」²⁷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新しい側面に焦点が当てられたことである。マグリット絵画の新しい側面の発掘においては、この展覧会の展評を執筆したロバート・ローゼンブラムの功績が大きい。ローゼンブラムは具体例を挙げつつマグリットの絵画について次のように述べている。

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・ジャニ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] 【図版 6】)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 (mirror)」そして「女性の身体 (corps de femme)」と強調され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] 【図版 7】)の中では新しい語彙が豊かに明示されている。黒板のようにアレンジされて、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。そして一度このレッスンによって学んだら、我々の先生は言葉のみで、イメージなしに、より一層逆説的な分類を作り出す。《空虚なマスク》(1928年 [CR#296] 【図版 8】)では4つのなじみ深い言葉とフレーズが4つの空虚で不規則な区画によって表現されており、からかうような謎が提示されている。(…)もし我々がマグ

27 シュルレアリスム革命第2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。

リットのレッスンをちゃんと学んだとしたら、これらの言葉は、彼らが精神と呼ぶ型にはまったイメージとともに行う全てを持っていること、それによってこれらの意味が永遠に隠されること、という今はまだ理解し得るには不愉快なことを理解する。あるいはそれらの言葉は、対応するイメージから分離して、ただそれら自身を意味しているにすぎないのだろうか？

一度我々の日常の論理の基盤がとても強く揺さぶられると、マグリットの代替物もまた受け入れる理由がなくなる。それらはただばかばかしく、間違った伝達を許す我々自身の語彙になり、そして当然、これもまたマグリットの狙いなのである。

(...) 展覧会を去ったのち、我々はようやく日常の世界に戻ってこられたという安堵感を覚えるだろう。けれども、もし我々が適切に学んだのなら、マグリットのレッスンは我々がこの日常世界を再び認めるものとして実際に受け入れることができないことを認識するために有効である。²⁸ [() 内補足は引用者による]

このローゼンブラムの展評からは、彼がマグリットをシュルレアリストと認識していたものの、彼のその認識は、前章で述べた詩や精神分析、また「幻想性」との連関によってでなく、鑑賞者の日常を疑わせるというマグリットの絵画の特徴によってもたらされたと言える。ローゼンブラムは、マグリットの絵画を四つの段階に分類し、人間の事物の認識の様態に言及している。四つの段階とは、一つ目は、イメージからは何か断定できないものを A と名指すことによって A と認識させること (《言葉の使用》)、二つ目は、A だと認識した事物が実はそうではないこと (《イメージの裏切り》)、三つ目は、A だと一度認識したものを B と名指し、さらに A と B のイメージと名前を混同させること (《夢の解釈》)、四つ目は、A や B と名指した事物のイメージを奪うことによって事物の本質を疑うこと (《空虚なマスク》)、である。彼のこの解釈は言い換えれば、マグリットの絵画のコンセプチュアルな側面に初めて焦点を当てた解釈と言えよう。この展覧会は商業的な面では成功したとは言えなかったが²⁹、このローゼンブラムの批評によってアメリカ美術界の批評家や美術関係者の間でのマグリットの評価が

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

29 ジャニスは 1967 年に、この展覧会について「まあ、私たちが「言葉対イメージ」として行った展覧会は、惨憺たる失敗でした。私が思うに、私たちは一つの作品のみを売り、その作品はソウル・スタインバーグによって買われたのです。」と語っている。Sidney Janis, Interview, conducted by Helen M. Franc, MoMA archives (June 15, 1967).

高まったとドラゲやサンドラ・ザーマンが指摘しているように³⁰、この批評はその後のマグリットのアメリカ受容の在り方に大きな影響を及ぼしたと考えられる。

よって、シュルレアリスム作家からコンセプチュアルな作家へと評価を一転させた点で、この展覧会は1950年代以降のアメリカのマグリット受容の方向性を大きく変えたといえよう。

3) 1960年代のマグリット受容

1954年を境に、コンセプチュアルな側面を持つとしてアメリカで台頭していたネオダダやコンセプチュアル・アートと接続されるようになったマグリットだが、本章では1960年代におけるアメリカでの評価はどのようなものだったのかを明らかにする。

1960年にマグリットはアメリカでの初の回顧展を開催するなど、美術関係者やコレクターからの人気は高まりを見せていた³¹。しかし本章では、アメリカの美術館関係者主導で開催されたこの回顧展ではなく、ベルギー教育庁の下部機関

30 ドラゲはローゼンブラムの批評について次のように述べている。「『アート・ダイジェスト』における応答として、ロバート・ローゼンブラムは彼の最初の著を、マグリットのイメージと語を接合させたタブローを所有していたラウシェンバーク、ジョーンズ、リキテンスタイン、ウォーホルの探求と彼の特徴を繋げて『コンセプチュアル』として出版した。マグリットによって—（彼の）「謎」の詩という中心課題から離れて—表象はオブジェを中心的な問題へと変えた。同様に、言語的記号としてのタイトルによって、具象的オブジェは抽象的になった。全体的に見てこの批評は、正当なシュルレアリスムの余白を通して、また絵画の解釈の問題を引き合いに出したマグリットの作品を通して、マグリットのオリジナリティを強調した。」 Michel Draguet, *op.cit.*, pp.343-344. また、サンドラ・ザーマンはローゼンブラムのこのレビューを、マグリットの絵画に対して公平で冷静な、また個人的な幻想的な夢として彼の絵画を特徴づける過去の方法と反対の立場にたった、初めてのレビューのうちの一つだと解釈している。 Sandra Zalman, “Dalí, Magritte, and Surrealism’s Legacy, c. 1965”, *Journal of Surrealism and the Americas* (6:1, 2012), p.37.

31 「アメリカのルネ・マグリット」展（1960年12月－1961年3月、ダラス、ヒューストン）は、ヒューストン現代美術協会（the Contemporary Arts Association in Houston）のディレクター、ジャーメイン・マクアギー（Jermaine MacAgy）によって企画され、その作品の多くがジャック・ド・メニル（Jacque de Menil）、ドミニク・ド・メニル（Dominique de Menil）の夫妻の所蔵品から出品された。メニル夫妻は1947年以降マグリットが契約を結んでいたヒューゴ画廊のオーナーであり、アメリカでのマグリットの強力なコレクターであった。作品選定はマクアギーが主導し、メニル夫妻、ヒューゴ画廊で経営を任されていたアレキサンダー・イオラス、マグリットの友人であるハリー・トルスツナーが協力した。82作が出品された。

によって取り仕切られた「ベルギーの美術：1920-1960」展³²に着目したい。というのも、この展覧会こそアメリカにおけるマグリット受容をベルギー教育庁が利用した可能性があるためである。

この展覧会の主催者は、ベルギー教育庁の下部機関として、1948年頃からニューヨークでベルギーの若手芸術家のグループ展を行ったり、ベルギー象徴主義の作家に関する本を出版したりするなど、ベルギー文化をアメリカに向けて宣伝する機能を担っていたアメリカ・ベルギー美術財団（Belgian Art Foundation in the United States）であった。この財団は、ハリー・トルスツナー（Harry Torczyner）とピーテル・ド・メレル（Peter De Maerel）によってニューヨークで立ち上げられ、1968年まで彼らは財団の取締役を務めていた。トルスツナーはベルギー・アントワープ出身の弁護士で、芸術への造詣が深く、マグリットに作品制作を依頼するなど公私ともに親しい間柄であった。トルスツナーはこの財団において、弁護士としてではなく美術アドバイザーとしての役割を果たし、この財団の行った展覧会カタログに寄稿したり、作品選定に携わったりするなど、ベルギー政府の人間ではなかったにもかかわらず、大きな権限を持って財団運営に携わっていた。ド・メレルは1950年からニューヨークのベルギー政府機関であったベルギー旅行者オフィスの長と、ベルギー王立航空会社であったサベナ・ベルギー航空のニューヨークオフィスの長を務めていた人物である。また、この展覧会にはベルギー全権公使、ベルギー教育庁・芸術政策部門長、アメリカ・ベルギー美術財団長、アメリカ・ベルギー観光オフィス長、が展覧会の企画委員会に名を連ねていた。以上のように、「ベルギーの美術：1920-1960」展の背景を考察すると、この展覧会はアメリカで行われた他のギャラリーや美術館におけるマグリットの参加した展覧会とは開催の意味が異なるように見える。

では、この展覧会はどのような意図によって開催されたのだろうか。その手がかりとなるのはこの展覧会のカタログに封入されたチラシである。チラシには、展示された作品は全部購入できるが、その際はアメリカ・ベルギー美術財団を通して購入してほしいと記されていたことから、主催者は当時世界のアートマーケットの中心となっていたニューヨークで、ベルギーの対外文化政策の一環としてベルギー美術を輸出する意図があったことが窺える。この展覧会では19世紀から20世紀に活躍した39人の作家が出品し、マグリットは5作を出品した³³。こ

32 ニューヨークのパーク・バーネット画廊で開催された。

33 ≪ Au seuil de la liberté（自由の境界に） ≫ 1930[CR # 326]、≪ Le plagiat（剽窃） ≫ 1960[CR#1481]、≪ Les droits de l'homme（人間の権利） ≫ 1948[CR # 638]、≪ Les promenades d'Euclide（ユークリッドの散歩道） ≫ 1955[CR # 826]、≪ Le château des Pyrénées（ピレネーの城） ≫ 1959[CR # 902]の5作品である。

の展覧会の中でマグリットの作品の占めた割合は多くないにもかかわらず、ジョン・カナデイはニューヨーク・タイムズの展評で以下のように述べている。

マグリットは 1898 年に生まれ、すでに後衛 (old guard) となってしまうかつての前衛 (avant-garde) のメンバーである。彼は 30 数年前のシュルレアリスム創設期にその仲間に加わっていたが、しかし彼は個人のスタイルを断固として貫いたために、グループの流行から孤立していった。彼は彼の独自のアイデアを放棄することなく、また (アイデアの) 不毛のために彼の独自のアイデアを繰り返すこともなかった。彼は弱い想像力の作品に表れる兆候である、決まった形式を弱めたシュルレアリストの恐怖と、繊細な問題 (a delicacy)、陽気さ (a lightness)、はつらつさ (a freshness) に対する天邪鬼な態度を拒否することによって、いよいよさらに人に喜びを与える (delightful) 画家になった。

しかしマグリットは何も弱められていない。この展覧会で展示されている 5 作品は 1929 年から 1955 年までと制作時期に幅があるが、この中で最高のものは、1955 年に描かれた最も新しい《ピレネーの城》(1959 年 [CR # 902] 【図版 9】) である。ここでマグリットはありふれた方法—大きさの矛盾によって (鑑賞者を) 当惑させるという方法—を、彼自身の魔法の効果 (his own magical effect) として使用している。一方から見れば、中央の塊は空間に浮かんでいる普通の大きさの岩だと認識されるだろう。

この岩の不思議な性質は、その下に波を描くという平凡なリアリズムによってこっそりと強調されている。意図的に最もありふれた海の風景を描くという方法に対し、岩は微細な正確さで描かれている。これはまるで夢から拾い上げた小石のようであるが、それは突然、山脈から取ってきたような尖った峰に変化する。

今日のほとんどの雑多な展覧会の性質に反して、ベルギーの具象的絵画は全てが良いものに見える。なぜなら抽象画の作品はとても貧弱だからだ。³⁴
〔() 内補足は引用者による〕

この展評からは、カナデイはマグリットを「ベルギーの具象的絵画」の代表者として見なしていること、また抽象表現主義の台頭に伴って時代遅れなものと思われていた具象的リアリズム絵画の新たな可能性を示す意味で、マグリットの絵画は単純にはシュルレアリスムのとは言えないと評価していることが明らかになる

34 John Canaday, "A Survey of Recent Belgian Art", *New York Times* (July 3, 1960)

だろう。

しかし、先にも述べたように、この展覧会ではマグリットの作品だけが展示されたのではなく、マグリットによる出品作品の制作年代も幅広かったことを考慮すれば、カナデイのこの見解は幾分マグリットを持ちあげすぎているようにも見える。だが、この展覧会でカタログの表紙にマグリットの作品《剽窃》（1960年）[CR#1481]【図版10】が使用されたことに鑑みると、この展覧会はアメリカにおけるマグリットの人気に便乗してベルギー美術を宣伝しようとする試みであったようにも思われる。加えて、マグリットがアメリカの新しいアートの文脈に乗っているというイメージを利用し、アメリカ・ベルギー美術財団はマグリットを蝶番としてベルギーの若手作家をアメリカのアートの文脈に乗せるように画策した可能性がある。マグリットに白羽の矢が立てられた背景に、アメリカのコンテンポラリー・アートの潮流であるコンセプチュアル・アート、ネオダダ、ポップ・アートの祖としてマグリットが位置付けられていたというアメリカに置ける特殊なマグリット受容があったことを忘れてはならないだろう。1950年代から60年代のアメリカにおけるマグリット受容は、同時代のベルギーにおけるマグリット受容とは大きく異なっていたにも関わらず、ベルギー教育庁はアメリカにおけるベルギー美術の企画展でマグリットを全面に押し出したのである。言い換えれば、ベルギー教育庁はマグリットのアメリカでの評価を知ったうえで、その評価に便乗しようとしていたと考えられる。

ベルギー教育庁はその後、1966年にマグリットにサベナ・ベルギー航空の広告作成を依頼した。サベナ航空とは、ブリュッセルと世界各国の主要都市の間で1923年から2001年まで運行されていた、ベルギーの国営航空会社である。サベナ航空のためにマグリットが制作した作品は《空の鳥》（1966年）である。《空の鳥》は、鳩のような形の鳥が翼を広げ、どんよりとした無機質な空に舞っている様子を描いている。その鳥の内部は青い空と白い雲で描かれ、背景の暗い空とは対照的である³⁵。マグリットにサベナ航空の広告作成の依頼がなされた背景には、当時のサベナ航空の社長であったジルベール・ペリエが美術愛好家であり、

35 デヴィッド・シルヴェスターによれば、画面下部に見える明かりは、飛行機の滑走路のライトを表しているという。また、《空の鳥》は1965年に制作された絵画《大家族》がもとになったことをマグリット自身も認めていることから、《空の鳥》はマグリットがサベナ航空のために新たに生み出したイメージというよりも、彼の過去の絵画の作り直しの一つであったと考えられる。《大家族》では鳥の頭は画面向かって右に向いているのに対し、《空の鳥》では鳥は左を向いているものの、暗い空の中で鳥が羽ばたき、鳥の内部には空と雲が描かれている点で、両者は極めて似た特徴を持つと言えるだろう。CR, vol.3, p.426.

マグリットのファンであったことも関係していると思われるが、マグリットとサベナ航空の関係は、ニューヨークから始まっていたとも考えられる。なぜなら、先にも述べたように、アメリカ・ベルギー美術財団の設立者の一人であったピーテル・ド・メレルはニューヨークのサベナ航空オフィス長を務めていたためである。マグリットとド・メレルの関係は、両者の間での書簡などが残っていないため不明な部分も多いが、マグリットとトルスツナーの書簡にはたびたび彼の名前を見出すことができるため、マグリットがド・メレルと交流していたことは確かだと言える。また、サベナはマグリットの《結婚した司祭》を、ニューヨークで発刊されていた美術雑誌、『アート』誌の広告としても使用していた。このようにサベナに注目した場合、ベルギー教育庁は当時のアメリカでのマグリット評価を逆輸入することによって、ベルギー美術、またベルギーという国の宣伝を行おうとしていたという仮説は信ぴょう性を帯びてくる。

おわりに

以上の考察から、マグリットが1950年代後半以降のアメリカでコンセプチュアル・アートと接続されて高く評価されていたこと、またベルギー教育庁はその評価を逆輸入してベルギー美術のアピールを試みたことが明らかになった。

ベルギー教育庁はアメリカの現代アートとの接続という1954年のマグリット評価を1960年の「ベルギーの美術：1920-1960」展に取り入れただけでなく、「幻想性」の観点からシュルレアリスムを歴史化しようと試みた1936年のマグリットの評価をも、1954年のヴェネツィア・ビエンナーレのベルギー館の展示に組み込んでいるようにも思われる。しかし、この教育庁のマグリットの扱いは矛盾しているようにも見える。なぜならアートマーケットと美術史のマグリット評価は大きく異なるからだ。だが、好意的に解釈すれば、教育庁は美術史の一部として歴史化されたシュルレアリスムの中心人物としてのマグリットと、アートマーケットの中心人物としてのマグリット、という二つの役割をマグリットに求めたと考えられる。すなわち、美術史とアートマーケット、その両方でベルギー美術が存在感を得るために不可欠だったのが、双方の文脈において高い評価を得ていたマグリットだったと言えよう。加えて、サベナ用の広告用絵画の制作、サベナの『アート』誌での広告、ヴェネツィア・ビエンナーレのベルギー館展示は教育庁の主導であった点で一種の公共事業であると言えるが、これらの公共事業にマグリットのアメ리카受容が影響していた点で、アートマーケットのマグリット評価は公共事業作品の制作背景に関係していたと言ってよいだろう。本論文では王立施設の壁画・天井画に言及する余裕はないが、王立施設の公共事業も教育庁の

主導であったことを考慮すれば、アートマーケットのマグリット評価は、マグリットが王立施設の作品を依頼された理由にも少なからず影響を与えていたと推測できる。

これまで本論文ではマグリットの作品、または展覧会の評価から 1930 年代から 60 年代アメリカにおけるマグリット受容の内実を考察してきたが、この検討によってマグリットの作品は付される文脈によって大きく意味を変えたにもかかわらず、彼の作品は本質的に同じ問題を共有していたことも指摘できるだろう。というのも、本論文で例示した《赤いモデル》、《臨床医》、《夢の解釈》、《ピレネーの城》はいずれも身の回りの事物を用いて鑑賞者の日常に疑問を抱かせ、日常の見方を変えることを画家は制作の主眼に置いているが、その点でマグリットの意図は一貫していたと考えられるためである。それにもかかわらず受容された時代・場所によって作品や展覧会の評価が変わったのは、マグリットの作品が普遍的であったと同時に解釈の多様性を包含していたことの証左と言えよう。

【図 1】



René Magritte
《 L'oiseau de ciel (空の鳥) 》
1966 [CR#1034]
カンヴァスに油彩 68.5×48cm
Private Collection.

【図 2】



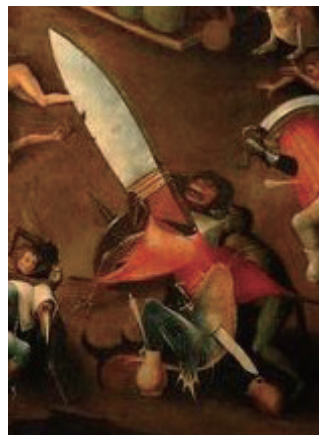
René Magritte
《 Le modèle rouge (赤いモデル) 》
1935 [CR#380]
カンヴァスに油彩 38×46cm
Foltis Bank, Bruxelles.

【図 3】



René Magritte
《 Le Thérapeute (臨床医) 》
1937 [CR#427]
カンヴァスに油彩 92×65cm
Private collection, Bruxelles.

【図 4】



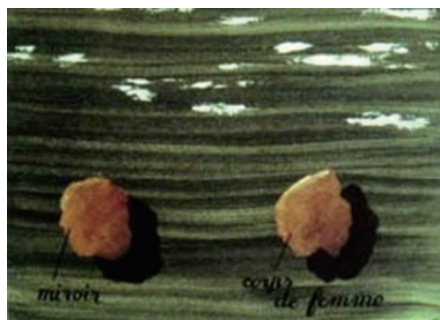
Hieronymus Bosch
《 Weltgerichts-triptychon (最後の審判) 》(部分)
1510 年以降
パネルに油彩 164×127cm
Akademie der bildenden Künste Wien, Wien.

【図 5】



René Magritte
 ≪ La trahison des images (イメージの裏切り) ≫
 1929 [CR#303]
 キャンヴァスに油彩 62,2×81cm
 The Los Angeles County Museum of Art,
 Los Angeles.

【図 6】



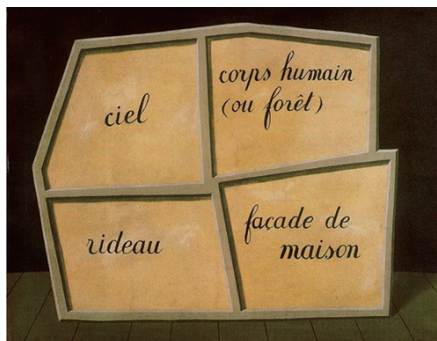
René Magritte
 ≪ L'usage de la parole (言葉の使用) ≫
 1928 [CR#277]
 キャンヴァスに油彩 54×73cm
 Collection Mis, Bruxelles.

【図 7】



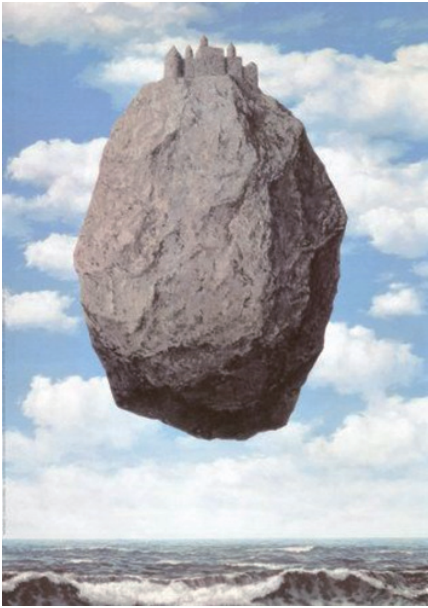
René Magritte
 ≪ La clef des songes (夢の解釈) ≫
 1930 [CR#332]
 キャンヴァスに油彩 81×60cm
 Private collection.

【図 8】



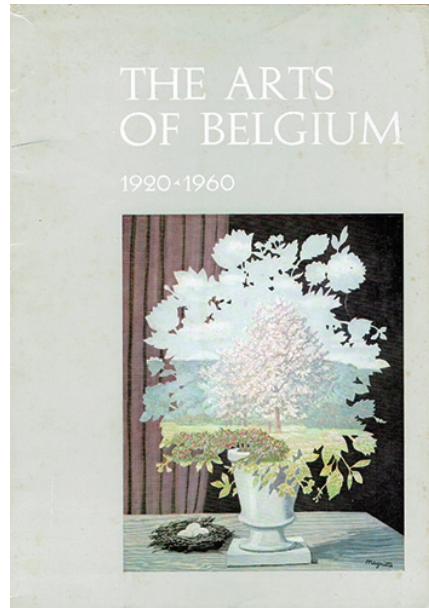
René Magritte
 ≪ Le masque vide (空虚なマスク) ≫
 1928 [CR#296]
 キャンヴァスに油彩 73×92cm
 Kunstammlung Nordrhein-Westfalen,
 Düsseldorf.

【図 9】



René Magritte
 ≪ Le château des Pyrénées (ピレネーの城) ≫
 1959 [CR#902]
 キャンヴァスに油彩 200.3×130.3cm
 Musée d'Israël, Jérusalem.

【図 10】



「ベルギーの美術：1920-1960」展
 (1960年) カタログ表紙
 René Magritte
 ≪ Le plagiat (剽窃) ≫
 1960 [CR#1481]
 紙にグアッシュ 32×25cm
 Collection Harry Torczyner, New York.

