

シュルレアリスム国際展（パリ，1938年） ——展示方法に見る芸術運動の在り方——

浅川 朋美*

1938年にパリで開かれた「シュルレアリスム国際展」は、展覧会という場そのものが芸術作品に高められたことから、今日では主に「インスタレーション」として高く評価される。本稿では、その芸術性を認めながらも、シュルレアリストたちがパリで純粋な「シュルレアリスム」展を目指したことを踏まえ、どのように展示が仕組まれ、機能するのかを分析することによって、展示方法の中にシュルレアリスムの運動性を見出す。彼らは^{シュルレエル}超現実を^{レエル}現実として体験する場を作り出し、光と闇によって観客の視線を操作することで、内的現実と外的現実の境界をなくすとともに、ドイツの軍隊音楽を流すなど、シュルレアリスムが現実社会に関わることを明確に示している。こうした展示方法は、人間の内的解放を現実の革命に結びつけようとするシュルレアリスムの思想に基づくものであり、シュルレアリスムが芸術上においても、現実社会に対する運動においても独自性を保つことを表明するものである。

キーワード：シュルレアリスム，展示，芸術運動，インスタレーション，‘dépaysement’，視覚

はじめに

1930年代に入ると、シュルレアリスムはヨーロッパ各国の芸術家たちが運動に参加することで国際的な広がりを見せた。パリのグループの後援を受けて、既に20年代半ばから交流のあったベルギーのシュルレアリストたちが、1934年にブリュッセルで展覧会を開催したのに続き、翌年にはコペンハーゲン、プラハ、テネリフェで、さらに1936年にはロンドンで、各地の新しいメンバーたちによる作品がパリのシュルレアリストたちの作品とともに展示され

た。また翌冬には、アルフレッド・バーの主催によってニューヨーク近代美術館で「幻想芸術、ダダ、シュルレアリスム展」が開かれ、シュルレアリスムはヨーロッパを超えてアメリカでも広く認知されるようになる。1938年の「シュルレアリスム国際展」は、こうした運動の拡大と発展を再確認するかのようになり、運動の発祥地であり、その中心であり続けるパリで開かれた。

この展覧会は、シュルレアリスムという芸術運動の歴史的研究の中では、当時の運動の世界的な広がりを示す一例にすぎないのであるが、それまでにはなかった全く新しい展示空間が創造されたという点では当時から注目されてきた

*立命館大学大学院社会学研究科博士後期課程

ものである。それは今日においては、ある独特の芸術様態を指し示すものとして既にひとつの芸術的ジャンルを確立したと言えるであろう「インスタレーション」の先駆けとしてとらえられている。しかし、こうした見方からの批評は常に、それが作品を展示する場そのものを芸術に高めたことを評価する一方で、展示空間の異様な様子について概観を示すだけにとどまっている。特に、会場の構成や設置の意匠を全面的に担当したと考えられているマルセル・デュシャン（Marcel Duchamp）に評価が集まり、全体としてシュルレアリストたちがこの新しい展示方法を通して何を意図したのか、当時のシュルレアリスムという芸術運動にとってどういう意味合いがあったのかという点については、あまり関心が向けられてこなかった。

このような状況下で、最近になってルイス・ケイチャーがデュシャンとダリの展示方法について、その「インスタレーション」の性質を考察するために、彼らが共に参加したパリのシュルレアリスム国際展をひとつの項目としてとりあげ、当時の批評や写真をもとに、それが開かれた経緯や展示の状態について詳細に記したことは、展覧会という場における運動の実体を正確に把握する上で非常に有意義であった¹⁾。これを受け、本稿は主に彼が明らかにしたこの展覧会の詳細な描写に拠りながら、極めて特異な展示を展開したシュルレアリストたちの意図を探るために、その展示空間がシュルレアリストたちによってどのように仕組まれ、また機能しているのかを第一に考察するものである。そして、国際展が見せる芸術性を認めつつも、その歴史的意義を見失わないために、当時の現実社会に対するシュルレアリスムのあり方を踏まえ、芸術の展示というひとつの方法の中にシュ

ルレアリスムの運動性を見出していきたい。

Ⅰ. ^{シュルレアリスム}超現実体験の場の創造 ——^{レエル}現実として体験されるために

1. 意識された「シュルレアリスム」

1938年の「シュルレアリスム国際展」において当時から最も注目され、今日、展示そのものが「インスタレーション」として評価される大きな要因となっているのは、最初の展示室の様相である。そこではガラス窓の天井がデュシャンによって吊り下げられた1200個の石炭袋で覆われ、もはや日中ですら自然光は降り注がなかった〔図1〕。室内は中央に置かれた電気仕掛けの火鉢に薄暗く灯され、袋の中に僅かに残っていた黒い石炭の粉が観客に降りかかったと言われている²⁾。実際に詰められていたのは紙や新聞紙だったにも関わらず、あたかも石炭が袋一杯に入っているかのように落ちてくる粉塵と、頭上に迫るそれらの見かけの重さや全面的な広がり、人々を不安にさせるのに十分だったであろう。3月1日付けの雑誌『ヴォーグ』は、その様子について「部屋には、不穏、閉所恐怖、何やら恐ろしい災難の予感が漂ってい



図1 シュルレアリスム国際展会場、石炭袋の部屋（1938年）

た。影の中から見慣れた顔が不意に現れては消えていった」と報告し、灰暗さと低い天井が与える効果をとらえている³⁾。また、石炭袋の下に火鉢が置かれることによって、今にも火事になりかねない危うい状況が生み出されているようにも見えた⁴⁾。

当初、天井は逆さに吊るした雨傘で覆われる予定であった。それを短期間で集めることができなかつたため、最終的に石炭袋が採用されたのであるが、これは先に挙げたような付加的な効果を得ることができたので、結果的には好都合であったと推測される⁵⁾。しかし、いずれにせよ、候補にあがったのが本質的に美とはかけ離れた物体であったことには留意しておかなければならないだろう。なぜなら、デュシャンの考えるレディメイドが、視覚的な無関心と同時に好悪を問わずあらゆる趣味の欠如に基づいて選ばれ、それによって聖別されたものであるならば、1200個の石炭袋もまた彼によって選ばれた壺掛けや便器と同じレディメイドであったと考え得るからである⁶⁾。もちろん、それまでのレディメイドに比べて極めて大掛かりなものではあったが、単に天井から吊り下げられただけの大量の石炭袋にも、それが芸術作品であるのかどうか鑑賞者を戸惑わせる要素がある。また、こうした素材の非芸術性に加え、それを設置する場として美術館における通常の鑑賞ではほとんど顧みられないであろう天井が選ばれていることにも、そのレディメイド的な性質が窺われるのである。1942年にニューヨークで開かれた「シュルレアリスム第一書類」展が、デュシャンによって会場内に蜘蛛の巣のごとく紐が張り巡らされたことで、「インスタレーション」と評価されるのと同様に、彼は石炭袋を天井から吊り下げることによって、確かにこの展

覧会の会場自体を芸術作品に仕立てた。このことは考案者がデュシャンであったからこそなおさら意義深く、「芸術」概念そのものを翻弄するレディメイドが「芸術鑑賞の場」をも問題視していることの表れとしてとらえることができるだろう⁷⁾。

一方、デュシャンのレディメイドは、この展覧会の主催者であったアンドレ・ブルトン（André Breton）とポール・エリュアール（Paul Eluard）がカタログ代わりに編集した『シュルレアリスム簡約辞典』の‘objet’の項目において、「最初のシュルレアリスムのオブジェ」として初めて明確に定義された⁸⁾。もっともデュシャンは後年、レディメイドが置かれる枠組みはその定義に関して少しも重要ではなく、それには彼自身の一種の個性が与えられていたと語っている⁹⁾。「シュルレアリストたちによって、普通の世界から借りてこられた」デュシャンは、彼の考えが反シュルレアリスムでないにしろ、常にシュルレアリスム的であったわけではなかったことを告白しているが、ともかく1938年にレディメイドはシュルレアリスムの芸術作品として運動の歴史に組み込まれ、彼自身もシュルレアリスムの一大展覧会を構成するメンバーとして引き入れられたのであった¹⁰⁾。

こうして、‘Générateur-Arbitre’（審判・仲裁者—生成者）という役職を宛がわれ、会場の構成や設置の意匠を全面的に担当したと考えられているデュシャンは、カルヴィン・トムキンズがインタビューで直接得た話によれば、「互いに相容れない2つの物の出会いをもたらすものであれば、全て歓迎」という姿勢でこの仕事に取り組んだ¹¹⁾。つまり、シュルレアリストたちが敬愛し、賞賛した19世紀の詩人ロートレアモンの「手術台の上のミシンと雨傘の出会いの

ように美しい」という詩句のように、「驚異」と「痙攣的な美」を感じさせるような空間を作り出そうとしたのである¹²⁾。デュシャンの真意を明らかにすることは容易ではないが、当時の彼はこうした姿勢をとることで「芸術」に対する彼自身の態度を意識的に潜めていたように見える¹³⁾。それでも、シュルレアリストたちが、先のロンドンやニューヨークでの展覧会とは異なり、パリでは彼らによる作品だけを展示するように最初から計画していたことを考慮すれば、デュシャンがこのように展示に当たって「シュルレアリスム」をかなり意識していたという事実は極めて重要である¹⁴⁾。つまり、デュシャンが彼自身、シュルレアリストでなかったにせよ、この特異な展示はシュルレアリストたちが純粋な「シュルレアリスム」展を目指した結果だったと言えるのである。

2. ‘dépaysement’ の三次元化

意識された「シュルレアリスム」は展示の様式中に明確に表れる。会場内が暗いだけでも十分に「驚異」的であった。さらに、デュシャンは吊り下げられた石炭袋が鍾乳石のようであったからか、最初の展示室の空間を洞窟に見立てている¹⁵⁾。このように会場内に洞窟があるという発想は、その場が内的でありながら、外的であることを示唆する。部屋の内部にはこのような印象を強める要素がいくつかあったが、中でもとりわけ注目されるのは、部屋の四隅に置かれた寝具の整えられたダブルベッドのうち、ひとつの脇にあったシダやパンパスグラスで囲まれた池であろう〔図2〕。これは‘Eaux et Broussailles’（水と茂み）という役割を与えられていたヴォルフガング・パーレン（Wolfgang Paalen）によるものだと考えられている¹⁶⁾。デ



図2 シュルレアリスム国際展会場、石炭袋の部屋、池の周辺（1938年）

ュシャンの歓迎する「互いに相容れない2つの物の出会い」は、シュルレアリスムの美学において、事物を日常的な関係から追放して異常な関係の中に置き、ありうべからざる光景をつくりだす行為を指す‘dépaysement’によってなされるのであるが、屋内に植物や池を設置することは、まさにこの‘dépaysement’の実践であった。

この特別な用語を語るために、まずそれが‘disorientation’と英訳されることについて触れておかなければならない。‘dépaysement’は「国（pays）から分離（dé-）する」ことから、通常「慣れない環境での居心地の悪さ、違和感」を意味する語である。これに対して、心理学で「失見当識」をさす‘disorientation’は、対義語の‘orientation’が「特定方向に向ける」ことから「慣れない環境に対して方向や位置を見出すこと、適応すること」という意味をもつため、‘dépaysement’と類義であるように思われる。しかし、ブルトンが「シュルレアリスムはあらゆるものの完全なdépaysement、つまり環

境変化に対する私たちの意志に応じているだろう」と言うとき、重視されているのは環境を変化させること自体であって、移動された事物が新たに見出す方向や位置ではない¹⁷⁾。また、彼は『シュルレアリスム宣言』において、英語の‘disorientation’にあたる‘désorientation’という語を用いている。これは、覚醒の諸条件下にあっても精神は夢とむすばれているために「désorientationへの奇妙な傾斜を示す」というくだけたものであり、つまり、ブルトンにとって‘désorientation’とは精神の一状態であって、‘dépaysement’とは区別されるものなのである¹⁸⁾。

シュルレアリスムに関する英語文献において、明らかに‘disorientation’が‘dépaysement’とは異なる独自の意味を帯びている一例がある。それは、マックス・エルンスト（Max Ernst）のコラージュ《ここではまだすべてが漂っている》〔図3〕と、コラージュ・ペインティング（エルンストがコラージュ的に描いた油絵）の《セレベスの象》〔図4〕を比較するドーン・エイズの記述中においてあらわれる¹⁹⁾。前者では体内が透けて見える魚と、同様の甲虫でできた船が共に空中を漂っているのである

が、後者でも魚が空中に漂い、空にはいくつかの穴があいて煙を吐いていることから、彼は両者に共通の‘disorientation’を見出すのである。ここでエルンストはコラージュを用いて‘dépaysement’を実践しているわけであるが、エイズの指摘する‘disorientation’は、本来その環境にあるはずのないものが存在するというだけでなく、明らかに画面中の要素の浮遊感にも由来している。このように浮遊感が注目されるのは、‘disorientation’という語が環境の変化よりも事物の方向性に強く関係していることの表れである。また、シュルレアリスムにおける‘dépaysement’が事物の環境変化による驚異の呈示でしかないことから、‘disorientation’には画面に対する鑑賞者の印象が介入していると示唆される。それは驚異に対する彼自身のショックと重なり合う。つまり、覚醒状態にある鑑賞者の精神は、‘dépaysement’の為された驚異（夢のようなもの）を目の前にして、‘disori-

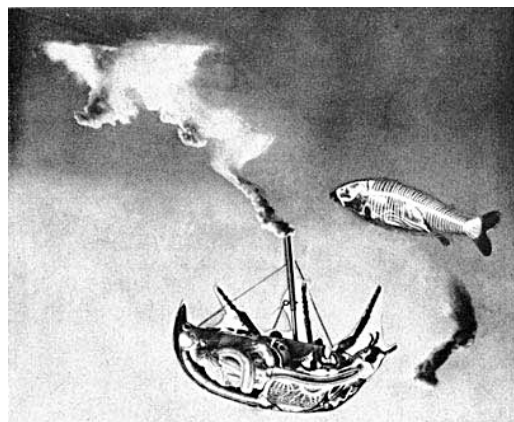


図3 マックス・エルンスト《ここではまだすべてが漂っている》(1920年)

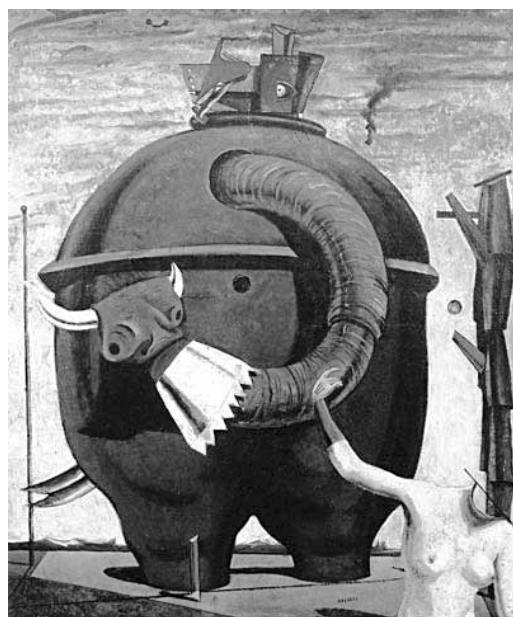


図4 マックス・エルンスト《セレベスの象》(1921年)

entation' への奇妙な傾斜を示すのであり、ここではそうした精神の状態が画面中の要素の浮遊感に投影されていると考察されるのである。したがって、'disorientation' は 'dépaysement' の英訳あるいは同義語としてではなく、'dépaysement' の実践の結果、新たな環境に対して要素が方向や位置を見出せない状態をさすと共に、それを見る者の精神の方向喪失状態（つまり、ブルトンが言うところの 'désorientation'）であると定義される。

コラージュを応用したエルンストをはじめ、画家たちは運動の初期から平面上において 'dépaysement' を探究してきたのであるが、パリ展の会場では平面作品の展示に加え、オブジェを含む様々な物体を展覧会という場に設置することによって、一空間における 'dépaysement' が実践されるという新しい局面をみせたことに重要性が認められる。特に、本来は屋外という環境に強く結びついたものである植物や池を室内に持ち込むことは、環境の変化を重視する 'dépaysement' の概念に非常に忠実であり、空間におけるその実践に大きな役割を果たしている。ここでは、'dépaysement' によって室内に持ち込まれた植物や池が周りの環境に合わず、一方の室内にあるべきベッドや椅子、さらに展示室に展示されたはずの作品は、持ち込まれた外的環境に違和感を覚えることになる。それらは互いに 'disorientation' の状態に陥るのである。また、展示室内において観客は 'dépaysement' が為された平面作品を見る場合と同じように、その驚異的な空間に精神的な 'disorientation' を感じることになるだろう。そして、ある批評家が「夢の空間／洞窟」と呼んだように、この空間が精神中に対する相関物として捕えられるのならば、こうした傾向は一層

強まるはずである²⁰⁾。このように三次元における 'dépaysement' の実践は見事に成功していると言えるのだが、さらに注目すべきは、'dépaysement' が為された空間を目の当たりにしている観客が、同時にその空間を構成する要素のひとつになってしまうことである。ここでは観客もまた、日常の世界から展覧会の場合、それも通常ではあり得ないような驚異的な展示空間へと追放^{デバイゼ}されているのである。つまり、この二重の 'dépaysement' 構造によって、観客はそこで超現実^{シュルレアリスム}を体験することになる。

3. 《雨降りタクシー》の効果

観客は石炭袋の天井の部屋に辿り着くまでに、既に同様の 'dépaysement' を目撃していた。それは会場内に入る前、中庭においてである。彼らはギャラリーに到着すると、まずそこで「シュルレアリスム国際展」と掲げられた入口のドアの手前に停止している実物大の黒いタクシーに迎えられた。それが展覧会の最初の作品、サルヴァドール・ダリ (Salvador Dali) の



図5 サルヴァドール・ダリ《雨降りタクシー》
(1938年)

《雨降りタクシー》である〔図5〕。車体に絡んだツタの蔓を追って車内を覗くと、そこは天井に取り付けられている穴のあいたパイプから降り注ぐ水でずぶ濡れであった。この雨に濡れながら後部座席に座っている乱れ髪のマネキンの女は、当時の写真で確認できるだけでも十数匹のエスカルゴに身体を這われ、それらは内部に伸びるツタや草木、レタスを餌に生きていた²¹⁾。ミレーの《落穂拾い》がモチーフとして組み込まれた布を軽く羽織っただけの彼女の横にはミシンが置かれ、運転席にはサメの頭蓋骨の口内に完全に頭部を捕えられたマネキンが、暗いゴーグルをかけて座っている。このタクシーは展覧会の呼び物のひとつとして、またシュルレアリスムのオブジェに対するダリの探究の頂点として、当時から非常に注目を集めた作品であり、今日においても、この展覧会が語られる際には必ずと言っていいほど触れられる作品である²²⁾。そして、上記のような作品の様子が語られる度に、内外の環境の混交が指摘され、ミシンはロートレアモンの句に関連付けられてきた。またミレーはケイチャーが指摘するように、ダリが探究したパラノイア的批判的な割り当てと考えられ、恐らくそれは作品における作者のアイデンティティーの表示であろう²³⁾。

ダリは翌年にもアメリカでタクシーを二度再現しているが、最初にタクシーを発表したのがパリの「シュルレアリスム国際展」であったということは重要である。なぜなら、タクシーはその内部に植物や雨という外部の環境が持ち込まれている点で、石炭袋の天井の部屋で為された‘dépaysement’との類似性が認められるからである。同様に、入口のドアのすぐ先にある「シュルレアリスム通り」と名付けられた廊下の片側に、16人のシュルレアリストたちによ

って着飾られた女性のマネキンが約2メートル置きに立ち並んでいることも、このタクシーが展覧会の他の部分に強く結びついていることを窺わせる〔図6〕。つまり《雨降りタクシー》は、それがダリの一作品であることを明示しながらも、あくまでこの展覧会のために作られているのである。タクシーが日中でさえもヘッドライトをつけていたというエピソードは、実際に会場内が暗く、ヴェルニサージュの際に、人々が入口で渡された懐中電灯を手に場内を進んだ事実を想起させるし、ケイチャーは、雨に降られ続けている後部座席のマネキンがまさに必要としているであろう（ロートレアモンの詩句でミシンが偶然出会う）雨傘が、会場内にあったパーレンのオブジェに見出されることを指摘している²⁴⁾。このように《雨降りタクシー》は観客がこれから目にする展覧会内部を予示するのである。



図6 シュルレアリスム国際展会場、シュルレアリスム通りのマネキンたち（1938年）

ところで、これまでの批評において運転席に座るマネキンは、ほとんど状態描写しかなされてこなかったのであるが、それは後部座席の乗客にあたるマネキンや廊下に並んだマネキンたちとは明らかに区別されている点で注目に値する。その上半身は女性性を減じられており、性別が定かではない²⁵⁾。しかし、ダリが翌年、再現したタクシーを含む個展をニューヨークのジュリアン・レヴィの画廊において開いた際に、同じサメの頭蓋骨を被った彼自身の写真が残されていることから、タクシーの運転手はダリ自身であったのではないかと推測される〔図7〕。また、タクシーがアメリカで2度目に再現されたのは、彼が自国のパヴィリオンデザインの引き受けたニューヨーク万国博覧会においてであったが、その際に今度は男性の乗客、クリストファー・コロンブスを表すスペイン人が乗っていたという事実は興味深い²⁶⁾。つまり、運転手はこの時、スペイン人をアメリカに連れてきたのであり、その選択は万博という目的に非常にならなっている²⁷⁾。これらを踏まえると、ケイチャーがパリ展のタクシーを「恐らく彼らが降りたばかりのものを再現したもの」とと見ているように、後部座席に乗っている乗客は観客自身を表わしたものと考察され、ダリは運転手として観客を展覧会へ、^{シュルレアリスム}超現実の空間へと連れてきたことになる²⁸⁾。逆の立場から言うならば、観客は^{シュルレアリスム}シュルレアリスム国際展というタクシーに乗り込むのである。さらに、この作品が意図的に屋外に置かれている点にも重要な意義が認められるであろう。つまり、そうされることによって^{シュルレアリスム}超現実^{シュルレアリスム}は現実の世界に持ち出され、両者の境は曖昧になり、^{シュルレアリスム}超現実^{シュルレアリスム}はその定義通りに^{レエル}現実として認識され得るからである。



図7 ジュリアン・レヴィ画廊での個展に際してのダリ（1939年）

4. ^{シュルレアリスム}超現実空間におけるオブジェの役割

展覧会場で^{シュルレアリスム}超現実^{レエル}を現実として体験することを強めるもうひとつの要素は、タクシーや等身大のマネキンたちを含め、会場内のあちこちに設置されていたオブジェであろう²⁹⁾。例えば、ロブスターが受話器になったダリの《催淫性の電話》は、廊下に並んだ彼のマネキンの手元にあるテーブルの上にあった。また石炭袋が吊り下げられた展示室では、蛍光色の液体中に手が浮いているジョルジュ・ユニェ（Georges Hugnet）のテーブルやパーレンのツタの絡みついた椅子が四隅のベッドとともに家具として調達された他、オスカル・ドミンゲス（Oscar Dominguez）の蓄音機も置かれていた。《決して》と名付けられたこの機械装置では、アームとなった人間の片手が胸部を模ったレコードを回転させ、ホーンからはヒールの靴を履いた女性の両脚が突き出しており、そのエロティック

な外観は、観る者に感触と音楽を想像させる[図8]。他の主要なオブジェは、ユニェによって特大のフレンチカンカン風のズボンがシェード代わりに吊り下げられた別の展示室に集中していた：パーレンの傘、丈の長いラメのガウンを着たモデルが座っているマン・レイ（Man Ray）の写真で有名なドミンゲスのサテン地の手押し車、数本の手が飼われているクルト・セリグマン（Kurt Seligmann）の鳥籠と、ガチョウの羽で覆われたスプーボウル。《超家具》と名付けられた彼のスツールは、潜在意識に座るという考えを示唆するように、靴を履いたピンクのストッキングの4本脚で支えられていた。また、ブルトンが作った女性の脚に支えられた金めっきのアンティーク筆筒は、両腕を上挙げ、その間に剥製の鳥が入ったガラスケースを載せており、そのタイトル《甘美な死骸》が示すように、彼は紙の上で行われてきた同名のシュルレアリスムの代表的な遊びを立体化してみせた³⁰⁾。

最初、ブルトンにとって物体の持つ造形的特



図8 オスカル・ドミンゲス《決して》(1937年)

質とは異なるあらゆるものを採用したオブジェを作ることは、現実世界を決められた用途で満たしている事物の価値を下落させるためのひとつの手段であった。同時に彼は、これらの真に固体化された欲望である夢起源のオブジェとの接触が、着想力を解き放つとともに高めると考えていたのであるが、次第にそのような目的のためのオブジェ制作を超えて、夢の活動そのもののオブジェ化、つまり夢の活動そのものの現実への移入を目標として捕えるようになる。そして、無意識的行為で引き起こされる幻覚と表現に基づいて最小限に機械的な機能に適応するオブジェ（象徴的機能を持つオブジェ）を提案したダリを筆頭に、選択によって新たな資格付けを導き出されたオブジェ（レディメイド）や、偶然的に発見されたオブジェ（掘出物オブジェ）、身近な条件下に捕えられるあらゆる断片からオブジェを再編成するオブジェ・シュルレアリストなど、様々なオブジェがシュルレアリストたちによって制作され、それは1930年代の運動においてひとつの焦点となった。

シュルレアリストの性質における実用的、実際のな面を表わすオブジェは、パリ展の注目の的であった。例えば雑誌『ライフ』はシュルレアリストたちによってオブジェ化された家具に目を向け、「シュルレアリストの家具がパリの民衆を惹きつける」という記事で、「洗練されたパリ社会に対する最新の刺激はシュルレアリストの家具である」と評価している³¹⁾。もっとも、それらに精神的なショックや短時間の美的楽しみがあることを認めながらも、全体の美意識を見出すにはあまりに薄っぺらだと批判する者もあった³²⁾。しかし、先に挙げたような数々のオブジェは、それらが家具や道具として日常生活に非常に密着しているがゆえに、ブルトン

が目指した「夢の活動そのものの現実への移入」に一層役立ったと考えられる。パリ展において展覧会という場に繰り上げられた超現実シュルレアリスムは、オブジェが持ち合わせる現実味によって、より観客の日常に近いものになり得たし、これまでの展示考察によっても明らかなように、総じて、シュルレアリストたちは、その超現実空間シュルレアリスムがすっかり現実として体験されることを目論んでいた。

II. シュルレアリスムの芸術展示と現実社会への視点

1. 視覚の操作とその意義

シュルレアリストたちがパリ展において、超現実シュルレアリスムを現実として提示する空間を作り上げるために、展示を通して互いに協力し合い、様々な趣向を凝らしたのだとすれば、そこでは、展示された個人の作品がそれぞれ評価されることよりも、彼らの作品が展示されている展覧会という空間全体からシュルレアリスムそのものがとらえられることが重視され、期待されたのではないだろうか。もし作品に対する評価が第一に期待されていたならば、たとえば、デュシャンとマン・レイによって作られた薄暗闇に作品が組み込まれるようなことは最初からなかったであろうし、その計画が実行されれば自分たちの作品が見えにくくなるという不利を彼らは承知していたはずである〔図9〕。実際に、石炭袋の天井やマネキンの並んだ廊下が批評家たちの注目をさらったのに対し、ほとんどの絵画は言及されることがなく、たとえ作品について触れられていたとしても、芸術家個人の名前が挙げられることは稀であった³³⁾。逆に言えば、それを実行する意義と価値があるからこそ、計画

は実現されたのである。

しかし、画家たちは作品が見られなくてもよいと考えたわけではない。マン・レイは、ヴェルニサージュで懐中電灯が作品自体よりも人々の顔に向けられることが多かったために、画家たちから責められたことを回想している³⁴⁾。これは、懐中電灯が作品に向けられるであろうという計算が画家たちの中にあったことを示唆するものである。そもそもデュシャンがたてた最初の計画においても、観客が壁に掛けられた絵画に近づくと照明が反応する蛍光指示管が希望されていたのであり、やはり彼らの狙いは光を操作することで観客の注意を作品に向けることにあったと言える。懐中電灯は、実行不可能だったこの計画の代案としてマン・レイが提案したものであった³⁵⁾。

シュルレアリストたちは確かに作品を見えにくい状態に置くことによって、重ねて観客たちの予期を覆すとともに、本質的に彼らを妨げていたが、視覚的注意の方向を光線がたどるであろう懐中電灯は視覚の巧妙な指標であり、意識的に作られた注視は行為として儀式化されていたとすらいえる。暗闇は会場内の不穏な空気を強調することばかりを目的としていたわけでは



図9 シュルレアリスム国際展会場、懐中電灯を手に絵を見る（1938年）

なく、それは逆説的に、作品に目を向けさせるための手段であり、『シュルレアリスム簡約辞典』に記された「両眼を閉じて、眼を作れ」という言葉のように、暗闇の中で「見る」という行為自体が彼らの目的だったのである³⁶⁾。エリュアールによれば、「見るものと見られるものの間の交流以外には何もない」のであり、観客は「見る」という「理解、交わりの努力—ときには限定、創造の努力」をすることを求められていた³⁷⁾。シュルレアリスムにとって眼は、外界を見るためだけでなく、自己の内部を見るための最も重要な感覚器官である。つまり、自己の外部と内部の両方が見られることによって、眼はその境界、すなわち現実と超現実^{シュルレエル}の境界を取り扱うことを可能にするのである。

キャロル・ダンカン^{シュルレエル}は、20世紀以降における美術館が各々の作品を作品同士の距離やスポットライトによって分離する展示方法の採用を通して、ひとつの作品への集中した視覚的熟考を求めてきたことを指摘している。そうすることによって美術館は、「観る者を現在から永遠価値の宇宙へと出かける一種の精神的な旅に連れていく」夢中の精神状態を生み出す儀式的な場になったのである³⁸⁾。この論を踏まえるならば、1938年のシュルレアリスム国際展は、こうした光と闇の操作による意識的な注視をすることで、観客の作品に対する視覚的熟考を促すとともに、ますます彼らを超現実という現実^{シュルレエル}へと引き込むという、まさに儀式的な場になっていたといえるだろう。

2. 退廃芸術展への抵抗として

超現実体験^{シュルレエル}の場は、様々に凝らされた趣向によって念入りに作られており、観客たちは視覚のみならず、設置されたコーヒー豆の焙煎器に

よって嗅覚も刺激されたし、ヴェルニサーージュの際には、隠されたプレーヤーから発せられる精神病院の患者のヒステリックな笑い声が彼らの耳に付き纏った³⁹⁾。とりわけ、そこで流されていたというドイツの軍隊音楽は、シュルレアリストたちが提示する超現実^{シュルレエル}が、現実社会と結びついていることを観客たちに強く意識させたかもしれない⁴⁰⁾。ファシズムの台頭による戦争の影は、本当に差し迫った現実として強調されていたのである。

このようにファシズムとの関連でとらえるならば、その展示方法は前年のミュンヘンにおける退廃芸術展と比較されるかもしれない。当時の会場写真に見られる膨大な数の作品の上下左右ともにほんの僅かな間隔しかない混み合った掛け方や、画鋏で留められた写真、ポスター、雑誌等の印刷物の様子は、確かにパリの展示との類似が認められる [図10]。もちろん、ナチがこうした展示方法を採用したのは退廃芸術の排除を正当化するためであり、そこでは表現主義、抽象主義、バウハウス、ダダなど、槍玉に挙げられた異なる性格を持つ多様な作品が、ただ退廃の名の許に一括して展示され、個別の鑑賞を妨害するように扱われていた。観客は意図的におとしめられた作品と次から次へと対面し、浴びせかけられた中傷と侮蔑の言葉の連続や、作り上げられた混沌によって、それらに対する拒絶反応を起こすように仕向けられたのである。

一方、会場の暗さに加え、降りかかる石炭の粉や、作品の前に置かれたベッドや池などの障害物などを考慮すると、シュルレアリストたちはナチ以上に観客が鑑賞することを妨げていたといえる。しかし、そのような混沌とした状況下にあっても、視覚を操作されることによって

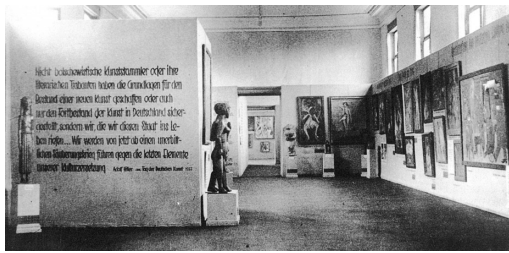


図10 退廃芸術展会場，2階第3室（1937年）

観客はなおも作品ひとつひとつに目を向け、それらを熟考するように勧められた。「ショックと嫌悪感」を引き起こす「狂気，厚かましさ，無能と墮落の産物」を「来たりてご覧あれ，しかるのち判断されし」と述べた帝国美術院総裁アドルフ・ツィーグラの開会挨拶を想起すると，対するシュルレアリストたちの展示方法は，ショックの連続によって観客たちを超現実へと誘い，シュルレアリスムの芸術と，そこにあらわれる真の現実^{シュルレア}を自らの目でしかと見定めるよう強くアピールするものとして映る⁴¹⁾。このように，シュルレアリストたちによる観客の視覚の操作は，現実社会に対する彼ら自身の態度表明という側面を見せるのである。ケイチャーも，両展覧会がともに展示によって大いにイデオロギー的なメッセージを表していたことを指摘しているが，特に退廃芸術展で展示された650点余りの中にエルンストの作品が含まれていた事実は，シュルレアリストたちにとって見過ごされ得ぬ問題だったはずであり，彼らが展示方法によってナチのやり方に対する抵抗の意思を示していたという見方は決して間違いではないだろう⁴²⁾。

3. 展示に見るシュルレアリスムの現実社会に対する在り方

退廃芸術展とパリのシュルレアリスム国際展

は，展示方法によって観客の鑑賞の仕方を一定の方向へと導こうとした点で一致する。しかし，ナチが展示会場において観客に作品を拒絶させるような扇動的スローガンを多用したのに対し，シュルレアリストたちは展覧会の中で，あからさまに「反ファシズム」の態度を表明したりはしなかった。その理由は，当時の運動の政治的立場のとり方を考慮することによって明らかになるだろう。たとえば，仏ソ相互援助条約が締結された直後の1935年6月，反ファシズム運動を目指す共産党系知識人たちの組織「革命的作家芸術家協会（A.E.A.R）」が主催した「文化擁護のための作家会議」に際して，ブルトン^{シュル}は次のようなテキストを用意している。

「文化を擁護すること，それは何よりもまず，知的な意味で真摯な唯物論的分析に耐えられるもの，生命力をもち，成果をもたらし続けるであろうものの利害を引き受けることである。我々が，精神と人間を，彼を縛り付ける古い鎖や脅かす新たな鎖から永遠に解放するに至るのは，反戦，反ファシズムの月並みな表明によってではない。それは，精神と人間の解放の諸力への我々の揺るぎない誠実さを確認することによって可能となるのである。こうした諸力を我々は代わる代わる認識してきたし，それを解放の力として認識させるために闘い続けるであろう。マルクスが言った『世界を変革する』，ランボーが言った『生活を変える』，これらふたつのスローガンは，我々にとってはひとつのものでしかない⁴³⁾」。

曖昧な「文化擁護」ではなく，「文化」そのものの価値を問いながら，間接的に国家主義の枠内で処理される「反戦」「反ファシズム」を非

難する態度は、1920年代半ばから共産主義の側に立ってきたシュルレアリスムが、30年代に入って、一国社会主義を唱えるスターリンに指導されるようになった第三インターナショナルの立場をも批判したことに通じているのであるが、ここで重要なことは、革命に対するシュルレアリスム独自の姿勢がはっきりと主張されていることである。ブルトンが30年代に持ち込んだ「通底器」の概念で確認しているように、シュルレアリスムの思想は内的現実と外的現実の境界をなくすものであり、彼らが外的現実である政治に積極的に参加してきたのも、それを実現するためであった。したがって、どれほど深く政治に関わろうとも、彼らはそれを内的現実と分かち合えることはできなかったし、あくまでも人間の内的解放、すなわち無意識と狂気の解放を通じて「意識の危機」を引き起こすことこそが、現実の秩序を揺るがし、現実の革命につながることを主張したのである。

このように、シュルレアリスムは現実の政治運動に吸収されるのではなく、シュルレアリスムの思想に則って現実に関わっていくのであり、だからこそ、彼らの展示に政治的な発言やスローガンなど不必要だったのであろう⁴⁴⁾。たとえパリの展示が、一見したところ政治性を持ち込まれているようには見えなくとも、シュルレアリストたちは彼らの芸術を通して、そして展示の中に巧みに取り込んだ‘dépaysement’や視覚の操作を通して、見る者の内面に訴え、内的現実と外的現実の境界を取り払うことにより、十分に現実の革命へと導いていたといえる。つまり、1938年のシュルレアリスム国際展は、シュルレアリスムが芸術上はもちろんのこと、現実の政治や革命といった領域においてもシュルレアリスム独自の思想に基づく運動であ

ることを、展示方法によって示すものであり、彼らが当初から「シュルレアリスム」を意識し、純粹に「シュルレアリスム」展であろうとしたのも、こうした現実社会に対する運動の態度を表明することが目指されていたからこそであったと考察されるのである。

おわりに

現実社会における運動についても自治を守ろうとするシュルレアリスムの態度は、結果的に共産党との断絶を招き、さらには1938年夏のブルトンのトロツキー訪問へとつながっていった。この時、二人によって発表された「独立革命芸術のために」は、芸術が革命的性格を守り続けるために自由でなければならないことを宣言するものであり、先のパリにおける特異な展示が、こうした態度表明のもとに展開されていたという見方に真実味を与える⁴⁵⁾。実際に1930年代のシュルレアリスムの国際化は、現実社会で広がりつつあったナショナリズムに対する運動の挑戦でもあり、パリは発祥地として14カ国60人による総計250点余りの作品を一堂に集めることによって、各地域のシュルレアリストたちを結びつけたのであった⁴⁶⁾。

もちろん、常に運動の指導的立場にあったブルトンが、全てのシュルレアリストたちの考えを代弁していたわけではない。特に政治との各々の関わり方は、しばしばグループ内の不和の原因となっていた。エリュアールは、ブルトンを中心とした仲間たちのトロツキーへの傾倒と、結果的に公認共産主義から孤立してしまうことに不安を抱き、1936年頃から二人の関係は冷め切っていた。また、ダリに至っては、親ナチの態度をとったことを理由に1934年の段

階で運動から除名されている⁴⁷⁾。もっとも彼の芸術作品はシュルレアリストたちに認められており、その世俗的な人気と影響力もあって、パリの展覧会ではエルンストとともに特別顧問という肩書きを与えられるほどの優遇ぶりであった。ギャラリー側は、おそらく初めからこうした事情を見越して、展覧会の企画をブルトンではなく、彼よりも穏健で、ダリともまだ親しかったエリュアールに提起したと見られ、これが功を奏してか、展覧会が終わるまではさして大きな仲違いもなく、最終的には大成功をおさめることとなった⁴⁸⁾。

本来、歴史的美術の紹介で知られ、より確立したフランスのモダン・アートの伝統を選んできたギャラリーにおいて、彼らの展示は「意図され、あらかじめ計画され、念入りに組織された破廉恥」ゆえに批評家たちの非難も受けたが、今日から振り返れば、シュルレアリスムという芸術の圧倒的な勝利であった⁴⁹⁾。あるいは、逆説的ではあるが、彼らがその独自の思想ゆえに展示の上で過度に政治的になる必要性を持たなかったことが、この勝利に一役買ったのかもしれない。シュルレアリスムが第一に芸術上の運動でなければ、彼らの一時的な協力態勢も、芸術として完成された展覧会も生まれなかったはずであり、逆にそうであったからこそ、この展示は今日において「インスタレーション」としての芸術的評価が優先するようになってしまったという見方もできる。

しかし、これまでの考察で明らかにしてきたように、シュルレアリストたちがこの展覧会において、単なる作品展示の場を現実^{シュルレア}としての超現実体験の場に変貌させることによって、より深く観客たちの内面に働きかけ、内的現実と外的現実の境界を取り払うことで、現実の革命

に向かおうとしていたことを忘れてはならない。以降の美術に強い影響を与えることになったシュルレアリスムの芸術運動性は、こうした運動理念に対する忠実で真摯な姿勢によって、いっそう強調されるものである。そして、特異な展示の意義をこのように理解するとき、我々は1938年のシュルレアリスム国際展という場の芸術的様相の中に、芸術が自由意志で現実世界に立ち向かえることの素晴らしさを再び認識するだろう。

注

- 1) Lewis Kachur, *Displaying the marvelous: Marcel Duchamp, Salvador Dalí, and surrealist exhibition installations*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2001.
- 2) それらが黒い粉を少し落とすことができたことをアンドレ・マッソンが回想している。Jean-Paul Clébert, *Mythologie d'André Masson*, Genève: Cailler, 1971, p. 60. また、デュシャン自身も袋の中に石炭の粉があったことは認めている。Marcel Duchamp, *Entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris: Somogy éditions d'art, 1995, p. 100. (岩佐鉄男・小林康夫訳『デュシャンは語る』, 筑摩書房, 1999, p. 170.)
- 3) Bettina Wilson, "Surrealism in Paris," *Vogue* 91, March 1, 1938, p. 144.
- 4) デュシャンの回想によれば、当初、保険業者は火事を恐れてこの計画に賛同しなかった。Duchamp, p. 99. (邦訳はp. 169.) 彼は火鉢の意味に関して特に言及していないが、マルセル・ジャンは、シュルレアリストたちが冬によく集ったカフェのテラスの思い出から、それが暖に集まる人々の友情の印であったことを書きとめている。Philippe Audoin, *Les Surréalistes*, Paris: Seuil, 1995, p. 102.
- 5) この経緯から、ケイチャーは石炭袋に便宜性を認めながらも、粉塵によって観客を不快にさせることを意図するような挑発的な様相があったと推測しており、実際に何人かの論評家が初

日の空気中の粉塵に対する不平を報告している。さらに彼は石炭の粉塵について考察を進める中で、展覧会のために編集されたシュルレアリスムに関する簡約辞典中の‘air’の項目で引用されたロートレアモンとランボーの句が、共に‘noir’を含むことに注目する。つまり、「黒い」粉塵がシュルレアリスムの「空気、雰囲気」を表すのに適していたと彼は示唆するのである。それは確かに、この場でロートレアモンの句である“dans l'air beau et noir”を再現する一要素になったかもしれない。Kachur, p. 72. 簡約辞典とは、André Breton and Paul Éluard, *Dictio-nnaire abrégé du surréalisme*, Paris: Galerie beaux-arts, 1938. (江原順編訳『シュルレアリスム簡約事典』, 現代思想社, 1971.)

- 6) デュシャンによるレディメイドの定義は、ジョルジュ・シャルボニエ、北山研二訳『デュシャンとの対話』, みすず書房, 1997, pp. 66-80. その他、前掲の *Entretiens avec Pierre Cabanne*などを参照。
- 7) 付け加えておくと、デュシャンは1920年に制作したレディメイド《フレッシュ・ウィドウ》(*Fresh widow*)でフランス窓(French window)のガラス部分を黒い革で覆ったことがある。このレディメイドは題名の言葉遊びと、コピーライトとして初めて‘Rose Selavy’が記されたことで注目されるが、それ以外に、絵画において完全な美の形成をめざすための遠近法と窓の格子を関連させて、彼の絵画放棄と反芸術的態度について論じられることがある。《フレッシュ・ウィドウ》が窓の外から内部が見えないのに対し、国際展の会場では室内から外界が見えないという違いはあるが、‘fenêtrier’(窓製作者)と称したデュシャンが、それを再び覆ったという事実は興味深い。Francis M. Naumann, *Marcel Duchamp: L'art à l'ère de la reproduction mécanisée*, Paris: Hazan, 1999, pp. 85-86.
- 8) 全体として『シュルレアリスム簡約辞典』における‘objet’の説明は、1936年にパリのシャルル・ラットンのギャラリーで開かれた「シュルレアリスムのオブジェ」展に関連して、同年ブルトンが『カイエ・ダール』誌に発表したエッ

セイ「オブジェの危機」の後半部分の注解である。しかし、同エッセイにおいてデュシャンのレディメイドは、まだオブジェの一例として挙げられているにすぎなかった。「オブジェの危機」は以下を参照。瀧口修造・巖谷國士監修『シュルレアリスムと絵画』, 人文書院, 1997, pp. 308-315.

- 9) シャルボニエ, p. 78.
- 10) Duchamp, p. 99. (邦訳はp. 169.)
- 11) カルヴィン・トムキンズ、木下哲夫訳『マルセル・デュシャン』, みすず書房, 2003, p. 317.
- 12) 美意識が生活と行動を導く倫理性に強く結びついていると考えたシュルレアリストにとって、人間の生き方に深く関わる美は、感得することで、感得した者の世界観を根底から揺さぶるような痙攣的なものでなければならなかった。それを引き起こすのが隠された「驚異」(‘le merveilleux’)の呈示であり、ブルトンによれば、「驚異」は常に美しく、美は痙攣的なものでなければ存在しない。André Breton, *Manifeste du surréalisme*, 1924. In *Œuvres complètes* (vol. 1), Paris: Gallimard, 1988, p. 319. (巖谷國士訳『シュルレアリスム宣言・溶ける魚』, 岩波書店, 1992, p. 26.) 及び *Nadja*, 1928. Ibid., p. 753. (巖谷國士訳『ナジャ』, 白水社, 1989, p. 163.)
- 13) ヴェルニサージュの前日にパリを発ったデュシャンは、後にその理由を尋ねられて「こうした展覧会はいやなものだ」とすら言っている。Duchamp, p. 100. (邦訳はp. 171.)
- 14) ロンドンの「シュルレアリスム国際展」では、アフリカの仮面やポリネシアの盾、子供や精神障害者による作品が混ぜられていた。後者はニューヨークの「幻想芸術、ダダ、シュルレアリスム展」にも含まれていたが、特にこの展覧会は題が示すようにシュルレアリスムだけに向けたのではなく、歴史的先駆や大衆芸術を含んでいたため、ブルトンらパリのグループは、その広い焦点を非難した。Kachur, pp. 12-14.
- 15) Duchamp, p. 99. (邦訳はp. 169.)
- 16) デュシャンは展覧会を演出したとされるが、どこまでが彼の案なのかははっきりしない。彼は、石炭袋の下に池があったのは火事に備えて

- のことだったというカバンヌの発言に対して、「ダリが池だった」と一言だけ残しているが、実際にダリが池に何らかの関係があったのか、また火事に備えて作られたものだったのかは明らかではない。Ibid., p. 100. (邦訳はp. 170.) しかし、少なくとも植物については、デニス・ペロンが撮った写真中において自身の絵画の横にパンパスグラスを持って立つパーレンに帰する方が自然であろう。この展示室では床一面が苔や枯葉で覆われていたのだが、部屋の入口に近いベッドの前で床と一体になるかのようにツタの絡みついている椅子はパーレンの作品であるし、彼の制作したマネキンにも同様の苔が見られる。パーレンが運動に参加して僅か2年弱であったことを考慮すれば、この展覧会における彼の著しい挙用には留意されるが、植物や池は、それが誰の案であったにせよ、真に屋外の現実世界から持ち込まれている点で注目に値する。なお、ペロンの写真はパーレンの私的研究機関であるベルリンのPaalen-Archivのサイトで見るができる。<http://www.paalen-archiv.com/en/archiv/wolfgang-paalen-04.php>
- 17) Breton, "Avis au lecteur pour *《La Femme 100 Têtes》* de Max Ernst" in *Point du jour*, 1934. In *Œuvres complètes* (vol. 2), Paris: Gallimard, 1992, p. 305. (巖谷國士訳『百頭女』, 河出書房新社, 1996, p. 14.) 同箇所を 'disorientation' と英訳したものは以下で抜粋されている。Bruce Altshuler, *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*, New York: Harry N. Abrams, 1994, p. 122. なお日本では 'dépaysement' は常に「デペイズマン」と訳される。
 - 18) Breton, *Manifeste du Surréalisme*, p. 318. (邦訳では「方向喪失」と訳される。p. 23.)
 - 19) Dawn Ades, *Photomontage*, London: Thames and Hudson, 1986, p. 111. (岩本憲児訳『フォトモンタージュ 操作と創造——ダダ, 構成主義, シュルレアリスムの図像』, フィルムアート社, 2000, p. 133.)
 - 20) Kachur, p. 73.
 - 21) 一般説では車内に200匹のエスカルゴがいたとされるが、定かではない。
 - 22) 当時の批評では、それは「功業」であり, "la superême trouvaille surréaliste" (シュルレアリスムの最高の掘出し物) としてもはやされた。Kachur, p. 31. この引用元は Henri Héraut, "Lettre de Paris: Surréalisme," *Marseille Libre*, February 6, 1938.
 - 23) ケイチャーの註によると、写真では《落穂拾い》しか見えないが、この布には《晩鐘》もモチーフとして組み込まれていたことがわかっている。引用元は Jean Paul Frayssé, "Un art d'insolite grandeur," *Le Figaro Littéraire*, January 29, 1938. パラノイア的批判は、妄想は無意識的欲望の現れであり、精神に想像的混乱を呼び覚ますものであるという考え方に由来し、これを確実に体系的に利用しようとするものである。この妄想的解釈、および連想の体系的批判的客観性に基づく非合理的認識の自然発生的方法によって、他の芸術作品に接したときに受ける制作意欲や日常生活から受ける制作衝動を体系化し、純化して、望むときにはいつでも自分のものにできるのである。ミレーの《晩鐘》はダリのパラノイア的批判的方法の最も入念な探究の源泉であり、1963年に出版された彼の『ミレーの《晩鐘》の悲劇的神話』は主に1932年から35年の間に書かれている。
 - 24) パーレンのオブジェとは海綿製の小振りの傘《分節化した雲》をさす。Kachur, p. 34. 仮にデュシャンが石炭袋ではなく、当初の案通りに傘を吊り下げていたら、タクシーとの関連性はさらに強まっていたであろう。しかし石炭袋が採用された結果、降り落ちる石炭の粉はタクシーの中で降り注ぐ雨を想起させるのに役立ったかもしれない。ミシンはロートレアモンを想起させる以外にも、ダリが廊下の彼自身のマネキンにファッション・デザイナーであったエルザ・スキヤパレルリのマスクを被せているように、彼とファッション界との新しい繋がりも連想させる。
 - 25) 会場内との関連性を考慮すれば、それはエルンストとマルセル・ジャンに着飾られた2体のマネキンに見られるレズビアンじみた 'les deux amies' (2人の女友達) の主題の表れとしてと

- らえられるかもしれない。この2体のマネキンに見られる‘les deux amies’の主題についてはケイチャーを参照。Ibid., pp. 41-42.
- 26) Ibid., p. 36.
- 27) ダリは1934年、やはりレヴィの画廊で彼の個展を開くために初めてニューヨークへ渡った。彼は長い紐で絵を自分に結び付けて上陸し、報道関係に対する声明文に「観客よ！私はシュルレアリスムを連れてくる」と綴った。この台詞は、5年後のニューヨーク万博におけるタクシーの展示によって、彼が再びシュルレアリスムをスペインと一緒に連れてきたことを想起させる。また34年にニューヨークに向かう船中で、ダリは事故を恐れて水中救命胴衣を着続けたと言われるが、1936年にロンドンでシュルレアリスム国際展が開かれた際にもダリは潜水服とヘルメットを着用して演説しようとした。こうした服装をはじめ、タクシー運転手のマネキンに見られるサメの頭蓋骨やゴーグルは、シュルレアリスムとダリ自身が海を渡るということの表れであったかもしれない。34年の一件に関しては、以下を参照。ロバート・ラドフォード，岡村多佳夫訳『岩波 世界の美術 ダリ』，岩波書店，2002，pp. 198-199.
- 28) 括弧内引用は，Kachur, p. 31.
- 29) 廊下に並んだ各マネキンの後ろの壁に掛けられた，通り名の標識も現実感を添える。それらは実際にパリにある通りもあれば，シュルレアリストたちによって命名された通りもあったが，いずれもパリの町中にある青いエナメル塗りのものと同じように作られていた。
- 30) 1925年にデュアメル，タンギー，プレヴェールの住居で発見されたとする集団ゲーム。当初は5人の参加者で，それぞれ秘密に名詞，形容詞，動詞，別の動詞，形容詞を書き記し，折り畳んだ紙片を右の人に回す言葉の遊びであった。この過程で初めて生じたとされる文がゲームの名称になった：‘Le cadavre exquis boira le vin nouveau’（甘美な屍骸は新しいワインを飲むだろう。）その手順は素描やコラージュによって視覚的に応用された。宗教色の強いこの筆笥のオブジェで，ブルトンは片方の手に祝福の手振りをさせることによって，彼の異名「シュルレアリスムの法皇」を滑稽に演じたと言われている。Ibid., p. 76.
- 31) *Life*, February 7, 1938, p. 57.
- 32) このように批判したのは，*Je suis partout* (January 28, 1938) に“Les arts: La deperie du surréalisme”という記事を発表したFrançois Foscaである。Kachur, p. 81.
- 33) この意図的に暗闇の中に置かれた絵画に対する詳細な考察は，以下を参照。James D. Herbert, *Paris 1937: worlds on exhibition*. New York: Cornell University Press, 1998, pp. 124-148.
- 34) 貸し出された懐中電灯はほとんど返却されず，ヴェルニサージュ以降の展示はマン・レイが初めから用意していた隠し照明で続けられた。彼は壁から数フィート離してランプを取り付け，劇場の照明のようにランプの背後に昼光用の電球をひそませた。Man Ray, *Self-Portrait*, Boston: New York Graphic Society, 1988, p. 233.（千葉成夫訳『マン・レイ自伝——セルフ ポートレイト』，美術公論社，1981，p. 290.）
- 35) 照明計画の変更に関しては，Altshuler, p. 123.
- 36) 括弧内は簡約辞典の‘œil’の項目におけるブルトンとエリュアールの言葉。
- 37) 簡約辞典の‘voir’の項目を参照。
- 38) Carol Duncan, “The Art Museum as Ritual” in Donald Preziosi (ed.), *The Art of Art History: A Critical Anthology*. New York: Oxford University Press, 1995, pp. 473-485.
- 39) マン・レイの回想によれば，コーヒー豆の焙煎器を設置したのは南アメリカに住んでいた詩人のペレである。ペレは1930年代にトロツキズムの立場で国外活動を行い，ブラジルで投獄，国外追放されたことで知られる。Man Ray, p. 232.（邦訳は，p. 289.）
- 40) ドイツの軍隊音楽が流されていた事実は，マルセル・ジャンの記録によるものである。Altshuler, p. 124.
- 41) ツィーグラーの言葉は以下から抜粋。Mario-Andreas von Lüttichau, “Die ausstellung >Entartete Kunst<, München 1937. Eine Rekonstruktion,” in exh. cat., “*Entartete Kunst*”:

Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland, Stephanie Baron (ed.), Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art and Munchen: Hirmer, 1992, p. 45. 河合哲夫「ミュンヘン・1937年——政治と文化，《退廃美術展》と《大ドイツ美術展》をめぐって」, 神奈川県立近代美術館他編『芸術の危機——ヒトラーと《退廃美術》』, アイメックス・ファインアート, 1995, pp. 86-87.

- 42) Kachur, pp. 18-19. パリでのシュルレアリスム国際展の企画が初めて提示されたのは、1937年の初秋であり、7月に始まった退廃芸術展が計画段階から意識されていたという可能性は、定期的に見ても十分あり得る。
- 43) Breton, "Discours au Congrès des écrivains" in *Position politique du surréalisme*, 1935. In *Œuvres complètes* (vol. 2), pp. 458-459.
- 44) 塚原史は、ブルトンが1928年に発表した『ナジャ』について、物語の時期設定がフランス共産党との関係を巡って運動が揺れていた時期と重なっているにもかかわらず、そうした状況が反映されていないことを指摘し、やはり、『ナジャ』という内的経験の結果から政治性を排除することで、運動の独自性が強調されていたと考えている。塚原史『シュルレアリスムを読む』, 白水社, 1998, pp. 174-176.
- 45) 「芸術が何らかの規律に従わなければならないという考えに我々が同意するよう強いている人々に対して、われわれはきっぱりとした拒否と、次の言葉に示される断固たる意思を突きつけるものである——芸術にあらゆる自由を。」Breton, "Pour un art révolutionnaire indépendant" in *La Clé des champs*, 1953. In *Œuvres complètes* (vol. 3), Paris: Gallimard, 1999, p. 687.
- 46) チェックリストに挙げられたのは228点だが、さらに「オブジェ、彫刻、素描、グラフィック」の項目に含まれる多くの作品と、本や文書、マネキンや石炭袋などが加わる。
- 47) この発端は、ダリが1933年の《ヴィルヘルム・テルの謎》で、ねじまがった男の体にあからさまにレーニンのイメージを描き、その膨張した臀部に排泄物のようなものを付け加えたこ

とにある。

- 48) 彼らの協力は一時的なもので、ブルトンとエリュアールは、後者がA.E.A.Rの『コムューヌ』誌に協力したことを巡って同年夏に決裂している。エルンストもエリュアールの側に立ってグループを離れ、ダリは追放された。
- 49) それまでのギャラリーの展示傾向とシュルレアリスム国際展の企画の経緯については、Kachur, pp. 22-26. 括弧内引用は、モリス・ナドー、稲田三吉・大沢寛三訳『シュールレアリスムの歴史』, 思潮社, 1995, p. 252.

図版出典

- 1) 「シュルレアリスム国際展会場、石炭袋の部屋」1938年 (photographed by Josef Breitenbach)
- 2) 「シュルレアリスム国際展会場、石炭袋の部屋、池の周辺」1938年 (photographed by Denise Bellon)
- 3) マックス・エルンスト《ここではまだすべてが漂っている》1920年、フォトコラージュ・鉛筆、32×38.8cm、ニューヨーク近代美術館
- 4) マックス・エルンスト《セレベスの象》1921年、油彩・カンヴァス、125.4×107.9cm、テート美術館
- 5) サルヴァドール・ダリ《雨降りタクシー》1938年 (photographed by Denise Bellon)
- 6) 「シュルレアリスム国際展会場、シュルレアリスム通りのマネキンたち」1938年 (Raymond Cogniat, "L'exposition internationale du surréalisme," *XXe siècle* (no.1), March 1, 1938.)
- 7) 「ジュリアン・レヴィ画廊での個展に際してのダリ」(photographed at Hotel St. Moritz, New York. *Life*, April 17, 1939.)
- 8) オスカル・ドミンゲス《決して》1937年、ゲティ・リサーチ・センター
- 9) 「シュルレアリスム国際展会場、懐中電灯を手絵に見る」1938年 (photographed by Josef Breitenbach)
- 10) 「退廃芸術展会場、2階第3室」1937年

The Way of Display in *Exposition Internationale du Surréalisme* (Paris, 1938) and The State of Art Movement

ASAKAWA Tomomi*

Abstract: At the present time, the *Exposition Internationale du Surréalisme* (Paris, 1938) is mainly estimated as an “installation”, because it raised the exhibition space itself to a work of art. However, such an artistic effect was the result of the artists' aim to make a genuine “surrealist” exhibition.

This paper analyzes how the exhibition was constructed and how it functioned in order to find out their character of movement in the way of display. In this exhibition, surrealists removed the boundary between inner reality and external reality by making a place where people experienced the surrealistic world as the real, and by manipulating their visual perception. German military music was also heard there. It shows clearly that surrealism was concerned with actual society. Such display was based on the concept of surrealism connecting one's internal release with the external revolution. It was a demonstration of surrealism maintaining its own way both in the field of art and in the movement to change actual society.

Keywords: surrealism, exhibition, art movement, installation, dépaysement, sight

* Graduate Student, Graduate School of Sociology, Ritsumeikan University