九州大学学術情報リポジトリ
Kyushu University Institutional Repository

シュルレアリスムと展覧会カタログ（1）

石井，祐子
九州大学大学院基幹教育院人文社会科学部門 ： 教授

https://doi.org/10.15017/2230532

出版情報：哲學年報. 78, pp.105-132, 2019-03-05. 九州大学大学院人文科学研究院
バージョン：
権利関係：

シュルレアリスムと展覧会カタログ(1)

石井祐子

はじめに

表紙と背表紙が入れ替わった冊子、ゴム製の女性の乳房（「お触りください」という言葉つき）がカバーに鎮座する分厚い本、ポストカードや電報の入った緑色の郵便箱。シュルレアリスムの展覧会カタログというとき、想起されるのはこうした趣向の凝らされたアーティスト・ブックであるかもしれない。実際、とくに一九三〇年代半ば以降に隆盛する国際展を筆頭に、シュルレアリスムの展覧会は次第に大規模化し、その「前衛的」な展示空間とともに、上記のようなカタログのデザインが注目され、今日でも広く知られるところとなっている。

シュルレアリスムの展覧会は、とりわけ造形分野での活動を支える媒体として機能した。それは、デモンストレーションの場であると同時に実験・実践の場であり、「驚異」や「強迫観念」を醸成する総合的なスペクタクルであった。シュルレアリスムにとって、雑誌というメディアの重要性はすでに指摘される通りであるが、展覧会もまた、とりわけシュルレアリスム美術の展開やその言説の形成において、主要な舞台となったのである[1]。ゆえに、シュルレアリスムの展覧会に関する研究は充実し、広い射程をもつ。それはたとえば、展覧会史やミュージアム研究、より広くは文化人類学の分野においても、インスタレーションやイデオロギー的空間構成、展示の政治等をめぐって考察する際の事例としてしばしば議論の俎上に載せられてきた[2]。筆者もこれまでに、マックス・エルンスト（Max

Ernst, 1891-1976）の展覧会やシュルレアリスムの国際展を中心に、その作品展示と展示空間の構成についてコラージュという観点から考察した[3]。

一方で、シュルレアリスムの展覧会カタログについては、従来それ自体が考察の対象になることはあまりなかったように思われる[4]。もちろん、上述のような国際展のカタログは、シュルレアリスムのオブジェとして、あるいはアーティスト・ブックとして言及される機会も多い。だが、それらのカタログは、シュルレアリスムの展覧会史の一部を占めるに過ぎない。その他のカタログについても、展覧会に関する情報を提供する資料として参照されることは少なくないが、カタログ自体の構成・形式と展覧会の展示空間との関連、あるいはシュルレアリスムの美術とそれをめぐる言説の展開との関わりについて、その様相を包括的に検討する研究はこれまでほとんどなされてこなかった。したがって本稿は、シュルレアリスムの展覧会において、カタログがどのように構成され、どのように提示されていたのかを考察することを主な目的とする。メルクマールとなると考えられる幾つかの個別具体的な事例について、なぜそのような形式なのか、展示空間とどのような関係を結んでいたのか、いかなる文化的・シュルレアリスム的コンテクストのなかで醸成され、シュルレアリスムの美術の展開のなかでどのように位置付けられるのか等、これらの考察を積み上げることによって、包括的な展望を見渡してみたい。

ところで、彼らの展覧会において、カタログという媒体もまた「シュルレアリスムの美術」を表象する場である。先述の通り、シュルレアリスムでは雑誌という複製メディアがきわめて重要な役割を果たしているが、展覧会カタログは、いわば展示空間とテクスト空間の狭間に位置するといえるのではないか。雑誌がひとつの独立したテクスト空間であるとすれば、展覧会カタログは展覧会という一回性の場を前提とするエフェメラルな存在であり、展示空間との関係性のなかで成立する。であるとすれば、展覧会カタログがシュルレアリスムの展覧会という総体のなかで、どのように機能したのかについて考える必要がある。

以上のような問題意識のもとに、本稿は以下の手順で議論を進める。まずは、カタログの検討に入る前に、議論の前提としてシュルレアリスムの展覧会活動を概観する。次に、一九二〇年代半ばから一九三〇年代半ばにあらわれるカタログの二つの――ときに相反する――特徴について、具体的に分析する。これら二つの傾向は、ゆるやかな時系列のなかで展開するが、必ずしも一方向的ではないことを予め断っておく。次稿では、本稿(1)で提示されたシュルレアリスムのカタログにおける分類的志向をめぐって、さらに検討を進める。そして最終的には、アーティスト・ブック化する一九四〇年代の国際展のカタログまでの道のりを辿ることになるだろう。

本稿の議論の範囲と術語の使用について補足する。シュルレアリスムの展覧会について包括的に考察する際、一九一九年頃から芽吹いたその運動に関わったすべての作家の個展を含めるならば、それは膨大な数にのぼる。たとえば、一九二一年五月に開催されたエルンストの個展「ダダ・マックス・エルンスト展」（オ・サン・パレイユ画廊、パリ）や一九二五年六月のジョアン・ミロ展（ピエール画廊、パリ）は、シュルレアリスムの造形分野での活動に関連するごく初期の展覧会であるが、本稿の議論ではこれらのような個展は周辺的に扱うにとどめることになるだろう。なぜなら、一人の作家の出品作品を提示することと、ある枠組み（この場合は「シュルレアリスム」）に従って寄せ集められた複数の作家の出品作品を提示することの間には、理念や方法においてある程度の隔たりがあると考えるからである。本稿は、先に示した問題に議論の焦点を絞るため、「シュルレアリスムの展覧会」として考察対象とする事例を基本的に以下の方針に従って限定する。

一、一九二〇年代から一九四〇年代に開催された展覧会であること。なぜならこの時期は、グループとしての活動がもっとも盛んであったというだけでなく、シュルレアリスム運動における視覚芸術の分野の重みが次第に顕著となり、シュルレアリスムの美術をめぐる言説やイメージ群が生成・展開した時期であったからである。

二、シュルレアリスムという固有名詞に相当する語を展覧会名称に含むグループ展であること。あるいは、シュルレアリスムに深く関わった複数の人物が、自主的または主体的な企画として組織・運営（キュレーション）に関わった展覧会であること。

三、ただし、会場の種類（自前の画廊かコマーシャル・ギャラリーか等）は基本的に問わないこととする。もちろん、画廊の性格や出資者、諸々の現実的制約は考慮に入れる必要があるが、先述の通りシュルレアリストたちの主体的キュレーションが明らかな展覧会のみを採り上げるため、作品の売買が広い意味での展示手法に与える作用等については、稿を改めたい。

なお、本稿では「カタログ」という術語をひとまず「展覧会の開催に付随して発行された冊子で、展覧会に関する記述や、何らかの秩序に従ったリスト等を含む印刷物」という広い意味で使用する。術語の厳密な定義や歴史については、必要に応じて本論のなかで言及する。

一、シュルレアリスムの展覧会の概観

さて、展覧会カタログの考察に入る前に、まずは一九二〇年代から一九四〇年代のシュルレアリスムの展覧会活動の概要を確認したい。【参考資料①】

シュルレアリスムのグループ展の嚆矢となるのは「シュルレアリスムの絵画」展（一九二五年十一月、ピエール画廊、パリ）である。同展では、ハンス・アルプ、ジョルジオ・デ・キリコ、エルンスト、パウル・クレー、アンドレ・マッソン、パブロ・ピカソ、マン・レイら、十三名の作品がはじめてシュルレアリスム絵画の名のもとに一堂に会した[5]。これは、同年七月にアンドレ・ブルトン（André Breton, 1896-1966）が『シュルレアリスム革命』誌（第

四号）で「シュルレアリスムと絵画」の連載を開始した四ヶ月後のことである[6]。一九二五年の春、ピエール・ナヴィルが「シュルレアリスム絵画なるものが存在しないことを、もはや否定する者は誰もいない」と断じたことはよく知られている。ブルトンの「シュルレアリスムと絵画」がこの種の議論に一定の終止符を打つものであったとすれば、「シュルレアリスムの絵画」展は彼が論じたシュルレリスムに関連する画家たちの具体例を提示する視覚的マニフェストであったであろうことは想像に難くない[7]。一方で、アンリ・ルフェーブルの議事録の証言によると、この展覧会はシュルレアリスムの革命的な力の実現という目的があったという[8]。また、ロベール・デスノス（Robert Desnos, 1900-1945）も一九二五年に述べたように、ここではブルジョワ的絵画を破壊するのではなく、絵画というあり方を別のやり方で探求することによって革命的精神を起動するという側面が期待されていた[9]。そのように考えると、この時期のシュルレアリスムの展覧会は、示威活動であると同時に、集団的実践の場であったともいえるだろう。

このような展覧会の可能性を追究するかのように、翌年にはブルトンがジャック・カロ通りにシュルレアリスム画廊（Galerie surréaliste）を構える。この画廊は、シュルレアリスム出版（Éditions surréalistes）の活動と時を同じくして開始された。このことは、少なくともこの時期、シュルレアリスムにおいて展覧会というメディアが印刷メディアと等しく重要な活動の両輪であったことを示唆している。この画廊では、オープニング展として「マン・レイのタブローと島々のオブジェ」展（一九二六年三月二六日～四月一〇日）、続いて「イヴ・タンギーとアメリカのオブジェ」展（一九二七年五月二七日～六月一五日）、「優美なる屍骸」に関する展覧会（一九二七年一〇月）、アルプ展（一九二七年一一月二一日～一二月九日）、「ジョルジオ・デ・キリコの旧作」展（一九二七年二月一五日～三月一日）等の企画展が立て続けに開催されおり、同時期に持ち上がったシュルレアリスムの視覚分野での関心を素早くかつ継続的に示す実践の場として機能したと考えられる[10]。

しかしながら、シュルレアリスム画廊はそれほど長く続かなかった。一九二八年には二年にわたる活動に幕を下ろし、ブルトンの次なる画廊（グラディーヴァ画廊、パリ）開設までおよそ一〇年の時を要している[11]。一九二八年という年は、ブルトンが「シュルレアリスムと絵画」を単行本としてまとめて上梓した年であり、シュルレアリスム絵画の可能性をめぐる議論に一定の区切りがついた年であると考えることもできる。そして同年、「春の祭典」画廊（パリ）では「シュルレアリスム絵画は存在するか？」と題されたグループ展を開催。議論が逆戻りしてしまったかのような展覧会名ではあるが、瀟洒なデザインの招待状には、フランスの花占いにならって、「ちょっと、とても、情熱的に、まったく」の語が花のイメージのまわりを取り囲んでおり、これまでの議論を逆手に取ったかのような軽やかなユーモアを感じさせる。

その後は、コラージュ展やオブジェ展など、二〇年代から芽生えていたシュルレアリスム美術の主要なジャンルを深化させる試みとしての展覧会が数多く組織された[12]。まず、一九三〇年には、ルイ・アラゴン監修の「コラージュ展」がゴーマン画廊（パリ）で開催され、翌年には植民地博覧会への異議申し立てとして行われた「植民地の真実」展が開かれる。これらの展覧会は、シュルレアリスム画廊での数々の展覧会で醸成された展示空間への関心が前景に躍り出た展覧会であると考えられる[13]。というのも、コラージュ展では、アラゴンが展示空間におけるコラージュの可能性を提示し[14]、反植民地博覧会展では、対比的な展示法によって植民地支配をめぐる問題を視覚的に告発してみせた。これらは、空間の力、ディスプレイの力が意識的に利用されたことが史資料からも跡付けられる事例である。この時期以降、シュルレアリスムの主要な展覧会において、展示空間の写真がドキュメントとしてまとまったかたちで残されるようになる。その早い例が一九三三年六月の「シュルレアリスム展 ――彫刻・オブジェ・絵画・デッサン」（ピエール・コル画廊、パリ）であり、マン・レイ撮影による多数の会場写真によってその展示空間をある程度まで再構成することができる。

一九三〇年代後半になると、いわゆるパリ万博や退廃芸術展など、シュルレアリストたちがより広い文脈のなかで「展示される」機会も増えてゆくわけだが、彼らのグループ展の開催地もまたパリから世界各国へと波及する。国際シュルレアリスム展が登場するのも、この時期である。そして、ブリュッセル、チューリヒ、コペンハーゲンなど汎ヨーロッパ的な様相を呈するのみならず、テネリフェや東京、ニューヨークなど、海を越えた活動・受容も活況となった。それらの展覧会では、講演会やパフォーマンスを伴うことが多く、シュルレアリスムとは何かを知らしめる啓蒙的側面と体感的にそれを感受する饗宴的側面が同居していた。

その頃、本拠地パリでは一九三六年五月シャルル・ラットンでのオブジェ展のほか、ブルトンによってグラディーヴァ画廊が開設される。一九二〇年代半ばのように同時代的関心を即座に反映させたいという目論見がうかがえるが、結局グラディーヴァ画廊も目立った活動をすることなくすぐに閉じてしまう。しかしながら、展覧会というメディアがシュルレアリスムにとって、集団的実践の場であり、講演会やパフォーマンスなどの総合的活動の機会を与える重要な媒体となっていたことに変わりなかった[15]。先に言及した同時代のパリ万博、退廃芸術展などが、各々の展示戦略を通じて様々なイデオロギーを提示し、時は「展覧会の時代」とでもいうべき様相を呈していた頃、シュルレアリスムは、それらとの関係性のなかで彼らの探求を推し進めようとしたのである。

こうして、シュルレアリスムの活動は国際化し、より大きな文脈に投げ入れられるようになった。そして、第二次世界大戦勃発を機に亡命シュルレアリストたちを数多く迎え入れたニューヨークでは、その展覧会の規模もさらに拡大してゆく。この時期には、シュルレアリスムが美術史的な展望の中に組み入れられ、その位置付けを広い視野から捉えようとする美術館主導の企画展が増加する。さらに、シュルレアリスム側から提示される展覧会も、規模の拡大とスペクタクル化への傾斜をより強めてゆくのである[16]。

さて、以上がシュルレアリスムの展覧会活動の概観である。では、このようなシュルレアリスムの展覧会活動の

展開において、カタログという媒体はどのように位置付けられ、機能していたのだろうか。

二、詩的イマージュの場としてのテクスト空間

先に確認した通り、初期のシュルレアリスム展で記念碑的な位置を占めるのは一九二五年の「シュルレアリスムの絵画」展である。この展覧会のキュレーションを担当したのはブルトン自身であり、同じく詩人のデスノスの協力を得てのことであった。そして、この展覧会がシュルレアリスム美術をめぐる実例展示の性格を有していたことは、すでに述べた通りである[17]。そこには、ブルトンが「シュルレアリスムと絵画」でとくに称賛したピカソや、デ・キリコの初期の形而上絵画、あるいは、当時シュルレアリスム絵画の可能性に関する議論の中心にあったいわゆるオートマティスム的傾向[18]やコラージュ的傾向の作品が含まれていた。すなわち、この展覧会の展示空間は、新興の「シュルレアリスムの美術」が包含する多様な様相をはじめて一覧に供したのである。

では、カタログの方はどうだろうか。十頁に満たないその小冊子は、冒頭と巻末の出品作家名、序文、複製図版という簡素な構成である。まず、出品作家一三名の名は、冊子の見開き一頁目と背表紙の裏面にアルファベット順に列挙される。【図1】それらの名は、それぞれ設けられた「作品（œuvres）」と「デッサン（dessins）」という大きな括りのなかに（各々に該当する作品を出品した制作者の名として）包括され、ゆえに重複も認められる。冒頭に掲載された序文では、「この風景について語るのは遅すぎるだろうか？」という一文に始まり、一九点の出品作品のタイトルを引用しつつ、次々と流れゆく奇妙な情景が綴られる[19]。そのシュルレアリスム的テクストの内容は、引用された作品のイメージと共鳴するものがあるものの、エクフラシスとして機能するものでは決してない。文末の署名によって、これがブルトンとデスノスの筆であることが知られるが、それは先述の「シュルレアリスムと絵画」（ブ

ルトン）のような絵画論ではなく、展示作品や「シュルレアリスム絵画」の解説としての性格も持たない。一方で、引用された作品群の制作者の名は、その序文の下に番号を付されて引用順に列挙されており、この序文が特異なかたちでの作品リストとして機能していることがわかる。【図2】ただし、技法や形状、制作年など、作品の具体的な情報はなく、各々の作品の形式的・技法的多様性やその種差は明らかでない。

同様に、序文に続き冊子後半に挿入された複製図版においても、実際の展示空間で示された作品群の有する造形的多様性が充分に示されているとは言い難い。というのも、アルプの一点を除き、序文の引用作品とは別個に選出された八点の複製図版は、作者のアルファベット順にアルプ《水槽の鳥》、デ・キリコ《デュオ、あるいは赤い塔のマネキンたち》、エルンスト《若い女の頭部》、クレー《霊媒の部屋》、マッソン《鳥》、ミロ《ミュージック・ホールの座席案内人》、ピカソ《頭部》、マン・レイ《鳥小屋》（以上、いずれも年記なし）と続くが、デ・キリコおなじみのマネキンをモティーフとした「形而上絵画」を除くとしても、図版全体として比較的単純化された形態や線描による抽象的なイメージに偏っているとの印象は否めない[20]。【図3】

以上を鑑みると、このカタログでは、その展覧会タイトルに反し、当時の「シュルレアリスム絵画」の造形的諸傾向や各々の典型作を包括的に提示しようという志向はほとんど看取されない。そして、全体としてみても、展覧会に付随する情報提供としての役割は担わされていない。よって、ここで「カタログ」という語を使用するのは不適切であるかもしれない。なぜなら、そもそもこの小冊子が「カタログ」という言葉をどこにも掲げていないという単純な理由のみならず、本来その言葉が指し示すような包括性や分類への意識が極めて希薄であるからだ。

では「本来」、歴史的に展覧会カタログとはどのようなものであったのだろうか。本稿にとっていささか大きすぎるこの問いについては、島本浣による『美術カタログ論』が包括的な展望を与えてくれる[21]。同書によれば、西洋美術史の文脈（おもにフランス、パリ）において、展覧会カタログの歴史には大まかに以下のような展開が見出せる

という。

まず、展覧会カタログの黎明期である一七世紀後半、それは空間表象としての機能が大きかったという。そうしたカタログは、美術作品が寄せ集められた場を空間的に記録するという側面を持っており、展示空間や展示作品の有り様を記述する[22]。それが一八世紀になると、年代史的配列が目立つようになる。美術の歴史を言説化する表象空間の登場である。そして、それぞれの領域のカタログで分類概念が明確になってゆく[23]。たとえば一八世紀半ばのサロンのリブレ（小冊子の形式で発行される展覧会に関する情報媒体）では、展示順に記載されていた出品作品の情報が美術家の別による分類となり、その序列には各々の身分が反映されていたという。その他にも、競売カタログでは流派の地政学的概念がカタログの上位の分類概念になるなど、様々な分類概念が出揃ってゆく。

一九世紀になると、美術に関する情報メディアも多様となるため、より複雑とはなるものの、あらゆるタイプのカタログで参照性が際立ってくるという。たとえば、アルファベット順という配列論理のもとに、画家の名前、タイトル、図版などの項目を並べるという形式は、カタログの参照性を補強する役割を果たしている。ただし、そこでは美術史的表象が排除されるというよりも、参照的情報の外に外部化される。「美術史情報の膨張する世紀にあって、美術カタログは、そうした情報を支えるデータ・ベースとして機能していく」[24]のである。よって、一九世紀終わり頃の展覧会カタログでは、出品作品や作者に関する情報を列挙したリストとは別に美術史的文章が掲載されたり、複製図版の掲載も始まるようになる。こうして、作品を分類・整理するだけでなく、様々なタイプの文章を収録した書物としてのカタログなど、多様なカタログの形式が出揃ってゆく[25]。現代において「カタログ」という用語が、作品を分類・整理するという本来の意味を超え出て使用される背景はここにある。そして二〇世紀初頭には、索引的カタログに加えて、美術史、美術理論に基づく論文や解説文、あるいは美術史的分析を伴う作品記述を提示する書物としてのカタログが登場し、拡大してゆく。

ところで、カタログにおいて重要な配列秩序となっているアルファベット順についても、ここで少し触れておきたい[26]。同じく島本の研究によると、美術の領域においてアルファベット順は、一八世紀のカタログの索引や画家辞典の配列に採用されてきたという。さらに、一九世紀は美術館カタログだけでなくサロンのリブレや競売カタログでも、例外はあるが、全体としてアルファベット順化という傾向を強くするという。たしかに、一九世紀から二〇世紀初頭の主だった展覧会を通覧しても、それらのカタログはほぼ例外なく、いずれかのレベルでアルファベット順の形式を採用している[27]。興味深いのは、この形式がフランス革命期には「平等」のイデオロギーとして機能したということである。あるいはナポレオン帝政期以降、展覧会の機会が増え、展示作品が増加した時期には、機械的配列の合理性や利便性のために用いられたというが、いずれにせよ、この単純な秩序がいかなる内容的分類（あるいはヒエラルキー）をも括弧に入れるものとして捉えられたことを示している。

以上、展覧会カタログの歴史的変遷について、先行研究を参照しつつごく簡潔ながら概観した。この部分には議論全体で適宜立ち戻るとして、とりいそぎここで重要なのは、こうした展開のなかで、二〇世紀初頭のカタログが現実の展示空間と複雑な関係を切り結ぶこととなったということである。この時期に趨勢となるのは、展示された作品を参照可能な索引的情報としてリスト化するとともに、美術史的・分析的言説によって、全体としてそれ自体がひとつの表象の場となるという有り様である。ならば本稿の問題は、いま目の前にあるこの展覧会カタログが、展示空間と具体的にどのような関係にあり、いったい何を表象しているのかを問うことであろう。

ということで、再び「シュルレアリスムの絵画」展のカタログに目を移そう。残念ながら、この展覧会の展示空間を撮影した写真等は管見の限り残されていない。（これ自体が何がしかを物語っている。）しかし、出品作品をみる限り、そこではシュルレアリスムの絵画の多様な傾向が寄せ集められていた。一方、本展のカタログでは、繰り返しになるが、展覧会タイトルが示す「シュルレアリスムの絵画」全体を一覧に供するという包括性や、それらを分

類・配置するための論理は明確に意識されない。出品作品に関する情報やリストも通常の形式では提供されず、これから検討するように、序文の内容も展示や展覧会の趣旨に関する理解を補助するものとは言い難い。では、このカタログが新興のシュルレアリスム美術の多彩な様相を展望させるものでなかったとすれば、それは読む者、展覧会を訪れる者に何を提示するのだろうか。結論から述べるならば、それは、展示空間と複雑な関係を切り結びつつ重層的に形成される詩的イマージュの生成の場である。

具体的にみてみよう。くだんの序文は、先に触れた冒頭の一文に続き、次のような文章で幕を開ける。なお、傍線を付した箇所が出品作品のタイトルの引用である。

> この風景について語るのは遅すぎるだろうか？その薔薇と微笑みが、決して始まらない饗宴を飾るマルキーズから、霧のうえの無限に、湿った波止場のうめきの中に立ち上がるギターを持つ男まで、誰がそれについて私に話してくれようか？
>
> 遠くで男が、半開きの山に登る手はずを整えている。彼は夜陰に乗じて奇跡の訪問を受け、そして影よりも近く、甲冑に、彼の不眠を引き起こすガラスの甲冑に付きまとわれる。
>
> そしてあなたもまた、彼を追うだろう、森のただなかで、とてもうまくやったので、彼はあなたの存在に気付いていることを認めるにちがいない。〔以下略、傍線筆者・原文イタリック〕[28]

一九二〇年代前半頃、ブルトンを中心とするシュルレアリストたちを惹き付けたのは、自動記述や夢の記述、催眠実験などであった。とくに、この序文を執筆したブルトンとデスノスが探求したのは「潜在意識の流れ」である[29]。右記の引用部においても、具体的作品のイメージとテクスト（タイトル）から掻き立てられた想像力の奔放な横溢が

読み取れるが、そのような意識の流れを記述するシュルレアリスムの詩的テクストそれ自体もまた、読む者の心的なイメージを喚起する[30]。ここでその働きを、先学に倣って「詩的イマージュ」と呼ぶとすれば、「シュルレアリスムの絵画」展の序文は、まさに詩的イマージュの生成の場ということができる。ジャクリーヌ・シェニウー＝ジャンドロンはコラージュが造形芸術におけるイマージュの等価物であるというが[31]、このテクストでは、コラージュのように非合理に結びついた言葉が流れゆく不可思議な「風景」（ナラティヴ）を形成し、その矛盾する言葉の羅列から召喚された奇妙なイメージが読む者の心中に継起するのである[32]。

ところで、ここで忘れてはならないのは、この序文が出品作品のタイトルを組み込むことによって、詩的イマージュの生成の場であると同時に作品リストとしても機能しているということである。先述の通り、この小冊子は通常の意味でのカタログやリストの定義から逸脱している。だが少なくともその形式・機能を鑑みれば、それは出品作品のリストとして読まれうる可能性を充分に内包しているし、具体的作品を指示、あるいは参照するという意味で展示空間と密接な関係を切り結んでいることに間違いはない。では、このことによってどのような事態が生じるのであろうか。

この序文は、作品のタイトルをナラティヴなテクストに組み込むことで、作品の展示空間を巡り観る体験を追体験させるようでもあり、一七世紀のカタログで主流であった（展示の）「場の空間的記録」のようにもみえる[33]。そして、「あなた」と呼びかけられることになる読み手＝鑑賞者は、そのナラティヴな構造に巻き込まれ、継起するイメージの流れに身を任せることになるだろう[34]。しかし、一七世紀のカタログが記録、記憶の再構成として展示空間を効果的に想起させ、良き導き手となるためのものであったとすれば、このカタログはむしろ観る者を混乱に陥れる。なぜなら、それは展示空間の再現には寄与しない一方で、具体的展示作品のタイトルを含有することで実際の展示空間に並べられた作品を指示・参照し、展示空間それ自体がもつイメージの流れとテクストの喚起する詩的

イマージュが重層的に絡まり合ってしまうことになるからである。

「シュルレアリスムと絵画」のなかで、ブルトンは次のように述べた。「シュルレアリスム絵画というものはありえないだろうといわれた。絵画、文学、それが何だというのか」[35]。この一文に端的に示されているように、少なくとも当時ブルトンにとって、シュルレアリスムの絵画の問題は、文学のそれと別個に語られうるものではなかった。「シュルレアリスムの絵画」展には、そうしたイメージとテクストの統合や越境というキュラトリアルな戦略があったことが指摘されているが[36]、造形的イメージ空間への詩的イマージュの侵入は、展覧会を観る者たちによってはノイズと受け止められることもあったようだ。

一九二五年、パリのガイドブックに寄せられた展評には、次のような一文が見出せる。

〔ここに展示されたそれらの〕絵は、この雑音をどう思うのか？〔中略〕その静寂を破った文学によって絵画に与えられた質の悪いもてなしのあいだで数を数えよう[37]。

この「雑音」という言葉が必ずしも文学を指すとは限らないが[38]、少なくともこの展覧会で絵画の静寂を破る「文学」とは、巨視的にみればシュルレアリスムという運動そのものの文学性であり、微視的にみれば、この展覧会に添えられた詩的イマージュの空間としてのカタログの構造にあったといえるだろう[39]。なぜなら、それがどんなに通常の形式から逸脱していようとも、この小冊子が仮託するカタログという形式・体裁によってこそ発動される展示空間との結びつきや参照性というものがあり、その機構がこの展覧会全体の（「文学」と「絵画」の領域を横断する）重層的なイメージの氾濫やノイズを生んでいると考えられるからである。

以上、「シュルレアリスムの絵画」展の展覧会カタログの構成と内容を概観し、考察してきた。端的にいうなら

ば、この展覧会カタログは、展示された作品の情報提供や、展覧会テーマに関する理解を深めるような明示的なマニフェスト性を放棄しており、「シュルレアリスムの絵画」についての包括的かつ統一的な表象を与えるような類いのものではなかった。それは、むしろ展示空間を攪乱し、観る者を混乱させるものであった。すなわち、このカタログが提示するのは、シュルレアリスムの絵画（あるいは展示作品）がどのようなものなのかについてではなく、どのように作用するのかについてなのである。

四、「カタログ」の前景化と分類の手法

前章では、詩的イマージュの生成の場としての展覧会カタログについて、一九二五年「シュルレアリスムの絵画」展の事例を考察した。シュルレアリスムの展覧会カタログのなかで、出品作家や作品をめぐって書かれた詩的テクストを冒頭に置くというスタイル自体は、他の個展やグループ展にも見出すことができる。ただし、それが出品作品リストを包含することは異例である。一方で、一九三〇年代になると、より網羅的な情報化や分類への志向が前景化し、序文の性格も別種のものが目立つようになる。では、そのようなカタログの構成は、シュルレアリスムの美術の展開のなかでどのように位置付けられるのだろうか。この章では、狭義の「カタログ」――すなわち目録としての展覧会カタログ――と、そこにおける分類概念を手掛かりに同問題を考察する。

シュルレアリスムのグループ展において、「カタログ」という語が常用されるようになるのは、管見の限り一九三〇年頃以降のことである。もちろん、それ以前の、展覧会に付随して発行されたパンフレットにおいても、出品作家の名と作品タイトルという最低限の情報を何らかのかたちで列挙することは常套手段であった。しかし、展覧会の内容に関わる論考、それに対応する挿図、網羅的かつ一定の秩序に従って目録化された出品情報（制作者と作品タ

イトル、制作年）をすべて兼ね備え、なおかつそれに「カタログ」という語を冠した媒体を提示したのは、一九三〇年三月にゴーマン画廊（パリ）で開催されたコラージュ展がその最初期の例となるだろう。この展覧会カタログは、アラゴンによる「絵画への挑戦」と題する歴史的かつ理論的なコラージュ論を冒頭に掲げており、たとえば「パピエ・コレ」と「コラージュ」の違いやエルンストのコラージュの詳細な分類など、各々の作品の種差が明確に整理されている。そして、出品作品リストにおいても、コラージュとパピエ・コレが区別される。さらに、分類概念の最上位にアルファベット順の制作者名を置くという明確な秩序を有している。【図4】ただし、厳密にいえば、このコラージュ展はシュルレアリスムに関わる作例のみを採り上げているわけではなく、シュルレアリスムのグループ展ではない。

目録化に加え、分類の観点においても注目すべきこの時期の事例は、一九三三年のグループ展のカタログであろう。この年の六月にピエール・コル画廊で開催された「シュルレアリスム展」は、一九二〇年代から続くシュルレアリスムのオブジェへの関心が、はじめて展覧会として結実する機会となった。この展覧会では、参加作家の名前がアルファベット順に配列され、その下に計七〇項目の出品作品が番号を付して記載された計四ページの簡易なカタログが発行されている。【図5】展覧会場では、カタログの作品番号を各々の展示作品の傍らに置くなど、カタログが作品情報に簡便にアクセスするための検索機能をも担っており、展示空間との関係性はある意味で機能的・合理的であるといえる。すなわち、参照的機能を十分に果たしているのである。

分類という点からいえば、この展覧会のカタログでは、シュルレアリスム展というタイトルの下に「彫刻、オブジェ、絵画、デッサン」という副題が記されており、表現方法の分類が明確に意識されている[40]。なお、記載された各々の作品タイトルは、「タブロー」や「オブジェ」「デッサン」といった表記のみとなっているものも多く、作品の意味内容というよりも形式や形状の特色が前面に出ていることがわかる。こうした分類やジャンルへの意識は、

意外なところにもうかがえる。実は、この展覧会の広報（ポスターなどの印刷物）では当初、この展覧会の副題は「絵画、デッサン、彫刻、オブジェ、コラージュ」となっていた。すなわち、いずれかの段階で「コラージュ」という文言が削除され、カテゴリーの順番が入れ替えられたということである。この変更の理由は定かでない。だが、この展覧会を組織したのがトリスタン・ツァラとエルンストであり、一九三三年当時、シュルレアリスム運動のなかでエルンストがコラージュの旗手であったことを考慮すれば[41]、それが単に重要でないと考えられたというよりも、むしろ、コラージュは彫刻やオブジェ、絵画、デッサンとは別の位相に位置する概念だと考えられた可能性がある[42]。いずれにせよ、このようなカタログ作成の段階での推敲の跡から、分類にたいする明確かつ慎重な態度が間接的にであれ浮き彫りとなる。

付言すると、この展覧会にまつわる別の印刷物では、さらに細かくオブジェの種類が分類されていた。このエフェメラにはいくつかの要素があるが[43]、本論の議論で何より重要なのは、出品作品の情報としてキーワードが列挙されているということである。それは、「不快なオブジェ」「椅子」「デッサン」「性」「絵画」「草稿」等々といった具合で、技法・形状に基づく分類に加えて、作品のタイトルから引用された概念や出品作家の制作にまつわる概念など、多岐に渡るカテゴリーが列挙される。このことは、当時シュルレアリスムの造形的表現をめぐって、その豊富な語彙が出揃ってきたことを示しているといえるだろう[44]。

分類への意識は、一九三六年五月の「オブジェのシュルレアリスム展」（シャルル・ラットン画廊、パリ）のカタログでも顕著である。先に触れた通り、一九三三年の展覧会カタログにおいて、項目（出品作品）配列の最上位概念は制作者名のアルファベット順という秩序であった。これは、一九三〇年のコラージュ展と同様である。しかし、一九三六年のオブジェ展では、カタログを統べる配列最上位概念はオブジェの種類である[45]。各項目にナンバリングはないが、この小冊子もまた、シュルレアリスムのオブジェをめぐる造形言語の多様化を視覚的に示している。

ちなみに、この展覧会のカタログでは、展覧会の内容に関するブルトンのテクストを冒頭に冠しており、一九三三年のカタログと同様、図版の挿入はない。ただし、一九三六年のオブジェ展は、同年刊行された『カイエ・ダール』誌の特集号で多数の図版やブルトンのオブジェ論（「オブジェの危機」と題され、包括的にその理論・方法を論じたもの）が掲載されるなど[46]、カタログの機能の一部が外部化されている。このような例は、先述のように、美術を伝えるメディアや情報量が増大かつ多様化した一九世紀以降の時代にあってしばしばみられるものであり、それはシュルレアリスムの展覧会でも同様であった。いずれにせよ、一九三六年展のカタログは、展覧会の展望をまとめあげ、展示空間を補助するためのテクスト空間となっているようにみえる。

以上のように、一九三〇年代半ばのシュルレアリスムの展覧会カタログでは、ジャンルやメディア、表現方法の種差にたいする分類意識が高まり、それを合理的な秩序や配列論理に従って機能的に提示するという構成が目立つ。このような形式は、展示空間の前衛性や実験性に比して、あるいは前章で検討したカタログと並べても比較的オーソドックスであるがゆえに、それ自体が考察の対象となることはなかった。しかしながら、一見何の変哲もないカタログも、シュルレアリスムの展覧会活動全体のなかに位置付け、比較検討するならば、各々の差異からみえてくるものが確かにある。

第一に、詩的イマージュ生成の場としてのテクスト空間から切り離され、独立した一覧表を提示する三〇年代のカタログは、シュルレアリスムの造形的語彙がどのように充実し、どのように提示されたかということを端的かつ視覚的に示している。このようなカタログの登場は、展覧会の開催地がパリだけでなく多様化し、出品作家や出品作品数が増加した時期と軌を一にしている。すなわち、シュルレアリスム美術の多様化に伴い、それらを並置・分類するための論理というものが意識されるようになったことがわかる。（このことは、一九三〇年代半ばのシュルレアリスムの展覧会の国際化＝国際展の隆盛の時期に、展覧会カタログにおいて出品作品のメディアや形式が目録の配列の上位

概念になっていることにもあらわれている[47]。）そして、この時期こそ、シュルレアリスムの展覧会の内部空間、展示空間の写真が意識的に撮影されるようになり、ディスプレイへの関心が高まってきた時期でもあった。一九二〇年代の展覧会の展示空間それ自体は、残された数少ない史資料をみる限り、比較的穏健なものが多い。一方、一九三〇年代前半から半ばにかけてのシュルレアリスム展では、造形的表現の多様化に伴って、それを分類し、配列し、展示する方法がカタログと展示空間双方で同時に探求されていたと考えられる。

以上を踏まえ、次稿では、一九三〇年代以降のグループ展のカタログの構成を、展示空間における陳列の方法との関わりからさらに考察を深めたい。その際、共時的な観点、すなわちシュルレアリスムの展覧会カタログの同時代的な位置づけについても検討する必要があるだろう。なぜなら、はじめに述べた通り、一九三〇年代はパリ万博や退廃芸術展、ニューヨーク近代美術館においてもシュルレアリスムの展示の問題がそれぞれのかたちで議論の俎上に載せられた時期であり、シュルレアリスムの展覧会の展開のみならず、二〇世紀の展覧会史を考察するうえでもきわめて重要な時期であるからだ。そして、次稿の議論の端緒となるのは、一九三〇年代に顕著となった機能的かつ一覧表的なカタログの形態が、合理性という側面のみならず、同時にシュルレアリスム的な関心を孕んでいたのではないかという問いである。

註

1　そのことは、註6でも言及するアンドレ・ブルトンの「シュルレアリスムと絵画」が単行本としてまとめられ、一九六五年の増補改訂新版として刊行された際、収録されたテクスト計八〇編のうち、実に六〇編近くが展覧会を機にカタログ等で発表された文章であったことが雄弁に物語っているようにも思われる。

2 シュルレアリスムの展覧会に関する研究は枚挙に暇がないが、比較的まとまった論考が読める文献として以下のようなものがある。Ian Dunlop, *Shock of the New: Seven Historic Exhibitions of Modern Art*, New York: American Heritage Press, 1972; Marcel Jean, éd., *Autobiographie du surréalisme*, Paris: Éditions du Seuil, 1978; Elyette Guiol-Benassaya, *La presse face au surréalisme de 1925 à 1938*, Paris: Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1982; Bruce Altshuler, *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*, New York: Abrams, 1994; Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley: University of California Press, 1999; Lewis Kachur, *Displaying the Marvelous: Marcel Duchamp, Salvador Dalí, and Surrealist Exhibition Installations*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001; Mary Ann Caws, *Surrealism*, London: Phaidon Presss, 2004; Bruce Altshuler, *Salon to Biennial: Exhibitions That Made Art History*, Vol.1, London, New York: Phaidon, 2008; Adam Jolles, *The Curatorial Avant-Garde: Surrealism and Exhibition Practice in France, 1925–1941*, Pennsylvania: Penn State University Press, 2014.

3 以下の拙著第二部で中心的に論じている。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、二〇一四年。

4 関連する研究として、たとえば以下のような論考が挙げられるが、シュルレアリスムの展示空間に関する研究に比してその数は決して多くない。Claude Maillard-chary, «Le dictionnaire abrégé du surréalisme au pied de la lettre ou l'étrange survie d'un catalogue d'exposition», *Mélusine, Cahiers du centre de recherche sur le surréalisme*, n°12, *Lisible-visible*, Lausanne: L'Age d'homme, 1991, pp. 105-122.

5 同展の出品作品は総数二五点として、フォビンケルが以下の文献でその同定を試みている。Andreas Vowinckel, *Surrealismus und Kunst: Studien zu Ideengeschichte und Bedeutungswandel des Surrealismus vor Gründung der surrealistischen Bewegung und zu Begriff, Methode und Ikonographie des Surrealismus in der Kunst 1919 bis 1925*, Olms, 1989, S. 30-55.

6 「シュルレアリスムと絵画」は、一九二五年七月一五日付け発行の『シュルレアリスム革命』誌第四号から連載がはじまる。その論考に、一九二七年開催のタンギー展、アルプ展への序文が加えられ、一九二八年に『シュルレアリスムと絵画』という一冊の単行本に纏められた（André Breton, *Le surréalisme et la peinture, avec soixante-dix-sept phogravures d'après Max Ernst, Giorgio de Chirico, Joan Miró, Georges Braque, Arp, Francis Picabia, Pablo Picasso, Man Ray, André Masson, Yves Tanguy*, Paris: NRF, Librairie Gallimard, 1928）。以降、一九四五年の増補（id., *Le surréalisme et la peinture, suivi de Genèse et perspective artistiques du surréalisme et de Fragments inédits*, New York: Brentano's, 1945）を経た後、その他の絵画論を含めた同名の大著『シュルレアリスムと絵画』（id., *Le surréalisme et la peinture, nouvelle édition revue et corrigée, 1928-1965,*

Paris: Gallimard, 1965）として編まれることになる。邦訳：アンドレ・ブルトン『シュルレアリスムと絵画』瀧口修造、巖谷國士監修、粟津則雄ほか訳、人文書院、一九九七年。

7 この時期のシュルレアリスムと絵画をめぐる一連の議論については、たとえば以下を参照。Kim Grant, *Surrealism and the Visual Arts: Theory and Reception*, Cambridge University Press, 2005. なお、「シュルレアリスムの絵画」展は、件のブルトンのエッセイ「シュルレアリスムと絵画」に比して、絵画との結びつきという点でより直接的なタイトル「シュルレアリスムの絵画」を冠している。そういう意味でも、この展覧会のマニフェストとしての性格は従来指摘されてきた通りである。

8 Henri Lefevre, minutes of the Bureau de recherches surréalistes for October 19, 1925, dans *Archives du surréalisme*, présenté et annoté par Marguerite Bonnet, tome. 2, Paris: Gallimard, 1988, p. 45. See also Jolles, *op. cit.*, p.44.

9 Robert Desnos, «Le sens révolutionnaire du surréalisme», dans *Nouvelles Hébrides: et autres textes, 1922-1930*, édition établie, présentée et annotée par Marie-Claire Dumas, Paris: Gallimard, 1978, pp. 231-234.

10 とくにこの一九二八年のデ・キリコ展は、デ・キリコをして誹謗中傷だと言わしめたように、弾劾展というに相応しいものであった。当時、一九二六年以降のデ・キリコの「堕落」がデスノスやブルトンらから厳しく攻撃されていたが、その問題提起ともいうべき展覧会であったと考えられる。また、当時はシュルレアリスムのオブジェにたいする関心が高まった時期でもある。そういう意味で、シュルレアリスムの自前の画廊では、当時の運動の展開や興味関心をダイレクトに反映する、機動力の高い展覧会が行われていたといえる。

11 とはいえ、こちらもすぐに閉じられており、彼らの自前の画廊運営には常に困難が付きまとっていたことがうかがえる。

12 会場となったギャラリーは比較的小規模のものが多かったが、シュルレアリスムのメンバーとの結びつきも強く、彼らが展覧会組織の主導権を握ることも大いに可能であったものと思われる。

13 一九二六年「マン・レイのタブローと島々のオブジェ」展以降のシュルレアリスムの展示におけるデペイズマンについては、以下に論じられている。長谷川晶子「シュルレアリスムの展示におけるデペイズマン」『水声通信』水声社、二三号、三／四月合併号、二〇〇八年、一〇四～一一一頁。また、一九二七年「ジョルジオ・デ・キリコの旧作」展のウィンドウ・ディスプレイの問題については、以下を参照。Jolles, *op. cit.*, pp. 85ff.

14 石井前掲書、第三章を参照。

15 一九三七年にブルトンは、グラディーヴァ画廊について、講演やスペクタクルが上演される場所であるが全面的に営利目的の場所ではないとピカソに語っている。André Breton, lettre à Picasso, 15 mars 1937, Musée Picasso Archives, MP 3649, in Lewis Kachur, *Displaying the Marvelous, op. cit.*, p. 223.

16 一九三〇年代後半以降のシュルレアリスムの展覧会については、次稿で詳しく検討する。

17 同展に出品された作品は、アルプを除き、すでに『シュルレアリスム革命』誌に図版が掲載されていた。（Grant, *op. cit.*, p.144.）また、出品作家についても「シュルレアリスム宣言」（ブルトン、一九二四年）の脚注および「シュルレアリスムと絵画」で言及された画家たちが大部分を占めた。

18 マッソンのオートマティックなデッサンは一九二六年頃から始まっており、「シュルレアリスムの絵画」展に出品された作品は厳密な意味での「オートマティスム」的絵画の傾向とは言い難いかもしれないが、その萌芽は見出せる。同じく、ミロの絵画も今日の私たちの目からすれば、それが「オートマティック」であるとするのは困難であるが、前年のピエール画廊での展示の際にも、それがある種のオートマティスム絵画であると受け止められていたことは留意すべきである。

19 当時デスノスはオートマティスムの旗手であり、この序文もこれまで自動記述や夢の記述と関連付けられてきた。なお、夢の記述は当時の『シュルレアリスム革命』誌にも多数掲載されており、それらとの比較は充分に可能である。

20 具体的には、アルプの抽象的かつビオモルフィックなレリーフ、デ・キリコのいわゆる形而上的絵画、エルンストのフロッタージュ作品、クレーの極端な遠近法的線描による室内イメージ、キュビスム的手法によって描かれたマッソンの鳥、ミロのシンプルな線描画、ピカソの同じく簡潔な線描による（しかし分析的キュビスム期の作品に比較すると幾分再現的な）女性頭部、マネキンをモティーフとしたマン・レイの写真的作品という具合である。なお、図版に添えられた作品情報は作家名と当時の作品タイトルに限られ、制作年の表記はない。

21 島本浣『美術カタログ論――記録・記憶・言説』三元社、二〇〇五年。この著では、展覧会カタログのみならず、競売カタログや美術館カタログ、カタログ・レゾネも含めてさらに包括的に論じられている。

22 たとえば、競売カタログにおいては「実際のコレクションや展示品の様態をそのままに伝えようとする記述」、初期のサロンのリブレでは展示空間をめぐるかたちの記述などがあらわれた。また、創設当時のルーブル美術館が制作した美術館カタログも同様の傾向を持っていた。（島本、前掲書、二一六頁。）

23 競売カタログにおける分類の詳細は、以下を参照。島本前掲書、二二三〜二二六頁。

24 島本前掲書、三〇六頁。

25 一方、とりわけルーブルなどの美術館カタログでは、ガイドブックとしてのカタログの性格も強化されていくことは注目すべき事態であろう。

26 辞書編纂におけるアルファベット順の配列については以下を参照。Jonathon Green, *Chasing the Sun: Dictionary-Makers and the Dictionaries They Made*, New York: Henry Holt and Company, 1996. 邦訳：ジョナサン・グリーン『辞書の世界史』三川基好訳、朝日新聞社、一九九九年。

27 Altshuler, *Salon to Biennial*, *op.cit.* を参照。数少ない例外のひとつは、アメリカでのモダンアートの最も早い大規模展となったアーモリー・ショー（一九一三年）である。この展覧会では、出品作家のリストが展示空間の配列（実際に展示された部屋ごと）に従って整理されている。辞書の分野では、早くからアルファベット順が受け入れられたアメリカであるが、少なくとも展覧会カタログにおいては別の論理（内容）が優位であったことが推測される。

28 Préface d'André Breton et Robert Desnos, dans le catalogue de l'Exposition « La Peinture Surréaliste» à la Galerie Pierre du Samedi 14 au Mercredi 25 Novembre 1925, n.p.

29 Jacqueline Chénieux-Gendron, *Le surréalisme*, Paris: Presses universitaires de France, 1984. 邦訳：ジャクリーヌ・シェニウー＝ジャンドロン『シュルレアリスム』星埜守之、鈴木雅雄訳、人文書院、一九九七年、七三頁。

30 ジャンドロン前掲書、一〇七頁以降。

31 ジャンドロン前掲書、一一九頁。

32 シュルレアリスムの「詩的イマージュ」と造形的イメージとの関係性はそう単純ではないが、ここではひとまず、どちらも想像力や幻覚的イメージ（ヴィジョネール）の喚起力を要とするということができるだろう。

33 ブルトンとデスノスが、展覧会会場に並べられた作品群を観ながらこのテクストを書いたのか否かは知る由がない。ただ、序文テクストで引用された作品を引用順に並べてみるならば、それはサイズ等において極端にバラバラで、物理的にモノを配列する際の現実的制約を超越しているようにみえ、それが展示空間の配列を再現的に記録するものでないことは容易に推測される。一方で、註17に述べたように、同展に出品された作品の多くはすでに『シュルレアリスム革命』誌に図版が掲載されており、ブルトンらが各

作品の具体的イメージを（程度の差こそあれ）想起しながらこのテクストをしたためたことは間違いない。

34 この展覧会のパフォーマティヴな側面については、ジョルスが詳細に分析している。Jolles, *op. cit*, pp. 15ff.

35 André Breton, «Le surréalisme et la peinture (1928)», *op. cit.*, 1965, p. 6.（ブルトン「シュルレアリスムと絵画」前掲書、二二頁。）

36 ジョルスはさらに、この問題をシュルレアリスムの picture-poems の問題や、出品作品の画面上のイメージとテクストとの関係などを分析し、その越境性がスタイルの混在等への批判を生んだことを指摘している。Jolles, *op. cit*, pp. 15ff. なお、キュビスムの擁護者でもあったモーリス・レイナルは、同展について当時以下のような批評を寄せている。「シュルレアリスムの絵画はそれほど遠くに行き着けない。なぜなら、それがいかなるスタイル、コンポジション、構造、造形性の熟考なしに始められたからである。」（Maurice Raynal, «La peinture surréaliste», *L'intransigeant*, December 1, 1925, p.2.）

37 Monpart, «La peinture surréaliste», *la semaine à paris* 182, November 20-27, 1925, pp.113-115.

38 この記述の前には、真夜中にオープンしたこの展覧会が大盛況であったことの報告からはじまり、観覧客でごった返す会場の様子が伝えられている。

39 このようなナラティヴな序文のスタイル自体は、前年に同じくピエール画廊で開かれたミロの個展のカタログに寄せたバンジャマン・ペレの序文にもみられるものである。しかしこのカタログが特異なのは、そうした叙述的な詩の中に、作品リストがもぐりこんでいるということである。

40 この展覧会は、現在ではオブジェ展として広く知られるが、当時としては幾つかの異なる形式・概念が並列的に扱われていたことがわかる。

41 この時期はすでにアラゴンのコラージュ論「絵画への挑戦」（一九三〇年）も発表された後のことであり、シュルレアリスムにおけるコラージュの位置付けや重要性はある程度明確になっていた。

42 あるいはこの展覧会では、たとえば一九三〇年のコラージュ展と対比させつつ、当時シュルレアリスム美術の中で重要な位置を占めることになったオブジェの領域に光を当てることが目論見として優先されたとも考えられる。なお、この展覧会ではエルンストのコラージュ作品の出品も確認できない。

43 具体的には、多様なフォントが混在した文字で書かれた「この展覧会を訪れるべし」という文言（それは、一九三一年の植民地展でのキャッチフレーズを彷彿とさせ、当時よくみられた慣用表現であるとも考えられる）、ツァラによるマニフェスト的テクスト、エルンスト

の指紋を引き延ばした痕跡、出品作家の氏名等が印刷されている。それらの名前は、アルファベット順に並べられているものの、意図的に字間を空けてその秩序を乱すなど、様々な視覚的実験がなされている。

44 実は、こうしたシュルレアリスム的分類への意識自体は、一九二一年のエルンスト展にもすでに見出すことができる。エルンストは、自ら考案したジャンルに従って出品作品を分類し、番号を付してリスト化した。また、序文にはブルトンの初期の絵画論として非常に重要なテクストを冠している。（*Exposition Dada, Max Ernst*, cat. exp., Paris, Au Sans Pareil, 1921.）ただし、本展はシュルレアリスムの「宣言」以前の個展（ダダ展と目されていた）であり、別途位置付ける必要があるだろう。

45 一部、制作者名を列挙する場合はアルファベット順に準ずる。

46 *Cahiers d'art*, 11e année, nos. 1-2, *L'objet*, 1936.

47 ただし、一九三六年にロンドンで開催された国際シュルレアリスム展は例外となる。この件については、次稿で詳述する。

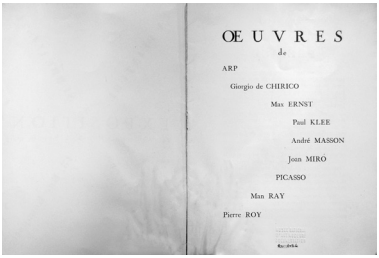
本稿は、二〇一七年一二月一六日に早稲田大学で開催された早稲田大学総合人文科学研究センター研究部門「イメージ文化史」主催・シュルレアリスム美術を考える会企画・第一回シンポジウム「もしもシュルレアリスムが美術だとしたら？」での口頭発表に大幅な加筆修正を加えたものである。本研究はJSPS科研費JP17K13355の助成を受けた。

参考資料①
1920年代から40年代までのシュルレアリスムのグループ展　※角括弧は参考情報

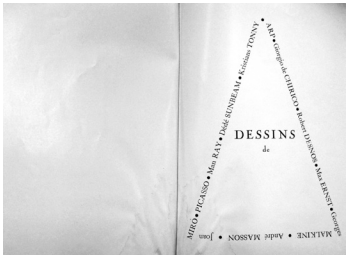
開催年	展覧会タイトル	会場	会期	開催地
1921	[Exposition Dada Max Ernst]	Galerie Au Sans Pareil [37, avenue Kléber]	5/3-6/5	Paris
1925	[Joan Miró]	Galerie Pierre [13, rue Bonaparte]	6/12-6/27	Paris
	La peinture surréaliste	Galerie Pierre [13, rue Bonaparte]	11/14-11/25	Paris
1926	[Galerie surréaliste 開廊]	Galerie surréaliste [16, rue Jacques-Callot]	1926年3月 -1928年	Paris
1928	Exposition surréaliste, la peinture surréaliste existe-t-elle?	Galerie Au Sacre du Printemps [5, rue du Cherche-Midi]	4/2-4/15	Paris
1929	Abstrakte und Surrealistische Malerei und Plastik	Kunsthaus	10/6-11/3	Zürich
1930	[Exposition de collage, La peinture au défi]	Galerie Goemans [49, rue de Seine]	1930年3月	Paris
	[L'Age d'or 1930]	Studio 28 [10, rue Tholozé à Montmartre]	11/29	Paris
1931	[La Vérité sur les colonies]	8, avenue Mathurin-Moreau	8-9月	Paris
	Newer Super-Realism	Wadsworth Atheneum	11月	Hartford
1932	Surrealism	Julien Levy Gallery	1/9-1/29	New York
1933	Exposition surréaliste: sculptures, objets, peintures, dessins	Galerie Pierre Colle [29, rue Cambacérès]	6/7-6/18	Paris
1934	[Exposition Minotaure]	Palais des Beaux-Arts	5/12-6/3	Bruxelles
	Was ist Surrealismus?	Kunsthaus	10/11-11/4	Zürich
1935	International kunstudstilling: kubisme-surrealisme	Den Frie	1/15-1/28	Copenhagen
	Exposición surrealista	[Ateneo]	5/6-5/21	Santa Cruz, Tenerife
	Exposition surréaliste	Galerie La Louvière [salle d'exposition de la commune]	10/13-10/27	Bruxelles
	Surrealism	Julien Levy Gallery	11月	New York
	Exposition de Dessins Surréalistes	Aux Quatre Chemins	12/13-12/30	Paris
1936	Exposition surréaliste d'objets	Galerie Charles Ratton [14, rue de marignan]	5/22-5/29	Paris
	International Surrealist Exhibition	New Burlington Galleries	6/11-7/4	London
1936-1937	Fantastic Art, Dada, Surrealism	The Museum of Modern Art	12/9-1/17 (1937) ※巡回あり	New York
1937	［Galerie Gradiva 開廊］	31, rue de Seine	年内に閉廊	Paris

シュルレアリスムと展覧会カタログ（1）

開催年	展覧会タイトル	会場	会期	開催地
1937	海外超現実主義作品展	日本サロン （銀座西6丁目5）	6/10-14 （東京） ※巡回あり	東京、京都、大阪、名古屋
	[Entartete Kunst]	Antikenmuseum im Hofgarten	7/19-11/30 ※巡回あり （～1938）	München, Berlin, Leipzig, Düsseldolf
	Surrealist Objects and Poems	London Gallery [28 Cork Street, W1]	11/24-12/24	London
1938	Exposition internationale du surréalisme	Galerie Des Beaux-Arts [140, rue du Faubourg Saint-Honoré]	1/17-2月 ※巡回あり	Paris, Amsterdam (Galerie Robert, Frühjahr)
	Realism and Surrealism		5/28-6/26	Gloucester
	International nutidskunst, Konstruktivisme, Neoplasticisme, Abstrakte kunst, Surrealisme	Kunstnerforbundet	9/16-10/2	Oslo
1940	Exposicion Internacional del Surrealismo	Galería de Arte Mexicano	1月 -2月	Mexico City
	Surrealism To-day	Zwemmer Gallery	6/13-7/3	London
1941	Surrealist Art	New York School for Social Research	2/1-2/17	New York
	New Acquisitions: Fantastic Art, Dada, Surrealism	The Museum of Modern Art	7/23-9/29	New York
1942	[Artists in Exile]	Pierre Matisse Gallery	3/3-3/28	New York
	First Papers of Surrealism	Whitelaw Reid Mansion	10/14-11/7	New York
	[Art of this Century, Objects, Drawings, Photographs, Paintings, Sculpture, Collages, 1910-1942]	Gallery Art of This Century	10月 （1947年5月に閉廊）	New York
1943	Twelve Surrealists	Modern Art Society	4/20-5/23	Cincinnati
1944	Abstract and Surrealist Art in the United States	Cincinnati, Art Museum	2月 - ※巡回あり	Cincinnati, San Francisco
1945-1946	Surrealist diversity 1915-1945	Arcade Gallery	10/4-10/30	London
	Surréalisme: Exposition de tableaux, dessins, collages, objets, photos et textes	Galerie des Editions La Boétie	1945/12/15-1946/1/15	Bruxelles
1947-1948	Le Surréalisme en 1947: Exposition Internationale du Surréalisme	Gallerie Maeght [13, rue Téhéran]	7月 -8月	Paris
	Abstract and Surrealist American Art: Fifty-Eighth Annual Exhibition of American Paintings and Sculpture	Art Institute of Chicago	1947/11/6-1948/1/11	Chicago
	Exposition internationale du surréalisme			Prague
1948	Surrealist Art: Displaced Paintings of Refugees from Nazi Germany	Institute of Art	4/9-5/9	Minneapolis
1949	Surréalisme: poésie et art contemporains	Librairie Matarasso		Paris

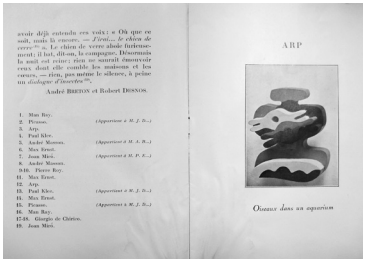


ŒUVRES
de
ARP
Giorgio de CHIRICO
Max ERNST
Paul KLEE
André MASSON
Joan MIRÓ
PICASSO
Man RAY
Pierre ROY



DESSINS
de
ARP • Giorgio de CHIRICO • Robert DESNOS • Max ERNST • Georges MALKINE • André MASSON • Joan MIRÓ • PICASSO • Man RAY • Dalé-EUDREAM • Edouard TONNAC

図１：シュルレアリスムの絵画展（1925）のカタログ（見開き１頁目および裏表紙の裏面）



avoir déjà entendu ces voix : « Où que ce soit, mais le cœur, — *Ferai-je le chien de cœur* — ». Le chien de verre aboie furieusement. Il hait, dit-on, la compagnie. Désormais rien ne saurait émouvoir ceux dont elle comble les moments et les cœurs, — rien, pas même le silence, à peine un *dialogue d'inventeur*[24].

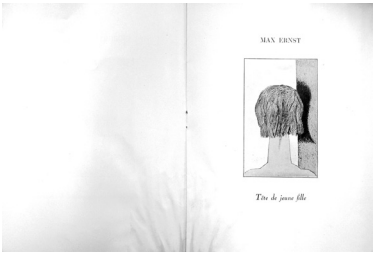
André BRETON et Robert DESNOS.

1. Man Ray.
2. Picasso. (*Appartient à M. J. D...*)
3. Arp.
4. Paul Klee.
5. André Masson. (*Appartient à M. A. B...*)
6. Max Ernst.
7. Joan Miró. (*Appartient à M. P. E...*)
8. André Masson.
9-10. Pierre Roy.
11. Max Ernst.
12. Arp.
13. Paul Klee. (*Appartient à M. J. D...*)
14. Max Ernst.
15. Picasso. (*Appartient à M. J. D...*)
16. Man Ray.
17-18. Giorgio de Chirico.
19. Joan Miró.

ARP

Oiseaux dans un aquarium

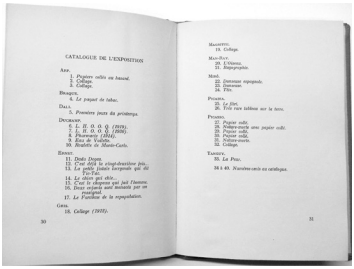
図２：シュルレアリスムの絵画展（1925）のカタログ挿図



MAX ERNST

Tête de jeune fille

図３：シュルレアリスムの絵画展（1925）のカタログ（4頁目）



CATALOGUE DE L'EXPOSITION

ARP.
1. *Peintures collés en bouzé.*
2. Collage.
3. Collage.

BRAQUE.
4. *Le pinçeur de luthe.*

DALI.
5. *Premiers jours du printemps.*

DUCHAMP.
6. *L. H. O. O. Q. (1919).*
7. *Rotative plaque verre (1920).*
8. *Fountain (1917).*
9. *Roue de Vélo(1913).*
10. *Bouteille de Marie-Carlo.*

ERNST.
11. *Dada Dopo.*
12. *C'est dû à la cinéphotérie fois.*
13. *La petite femme Européenne qui dit non.*
14. *Le chien qui rêve.*
15. *C'est le chiqueur qui fait l'homme.*
16. *Deux enfants sont menacés par un rossignol.*
17. *Le Pavillon de la reproduction.*

GRIS.
18. *Collage (1919).*

30

MAGRITTE.
19. Collage.

MAN-RAY.
20. Rayographes.
21. Rayographies.

MIRÓ.
22. *Intérieur espagnole.*
23. *Dansseuse.*
24. *Tête.*

PICASSO.
25. *Le Jître.*
26. *Tête nègre tableau sur le turc.*

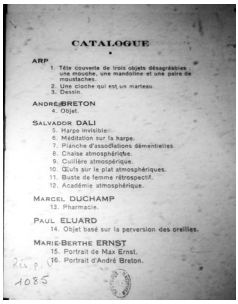
PICABIA.
27. *Papier collé.*
28. *Polèpe-marin sème papier collé.*
29. *Papier collé.*
30. *Papier collé.*
31. *Polèpe-marin.*
32. Collage.

TANGUY.
33. *La Peur.*

34 à 40. *Nombreux cartes ou catalogues.*

31

図4：コラージュ展のカタログ（1930年）



CATALOGUE

ARP
1. Tête couverte de trois objets désagréables : une bouche, une mandoline et une paire de moustaches.
2. Une cloche qui est un marteau.
3. Dessin.

ANDRÉ BRETON
4. Objet.

SALVADOR DALI
5. Harpe invisible.
6. Méditation sur la harpe.
7. Planche d'assoiffations démentielles.
8. Chaise atmosphérique.
9. Cuillère atmosphérique.
10. Œufs sur le plat atmosphériques.
11. Buste de femme rétrospectif.
12. Académie atmosphérique.

MARCEL DUCHAMP
13. Pharmacie.

PAUL ELUARD
14. Objet basé sur la perversion des oreilles.

MARIE-BERTHE ERNST
15. Portrait de Max Ernst.
16. Portrait d'André Breton.

Rec. p. 1085

図５：シュルレアリスム展（1933年）のカタログ