

シュルレアリストのアルチンボルド受容に関する一考察 ——ニューヨーク近代美術館「幻想美術、ダダ、シュルレアリスム」展 を起点に

久保田有寿

はじめに

16世紀イタリア出身の画家でウィーンやプラハの宮廷で主に活動したジュゼッペ・アルチンボルド(1526-1593)は、花や果物、本といった様々な事物を組み合わせて人物を描く、その奇抜で独創的な表現ゆえに、20世紀になってとりわけシュルレアリスムの作家たちによって再評価された。同運動の創始者アンドレ・ブルトンによる1957年の大著『魔術的芸術』にも、アルチンボルドの名は登場する^[1]。1950年代にアルチンボルド研究の礎を築いた美術史家たちは、彼らと同時代を生きるシュルレアリストとアルチンボルドの芸術の間の興味深い共通点を見出した。1953年のベンノ・ガイガーによる最初の本格的な研究書をはじめとする初期のアルチンボルド研究は、「シュルレアリスムの先駆」としてのアルチンボルド像の形成を助長した^[2]。

一方、アルチンボルドをダダやシュルレアリスムの作品と共に紹介した最初の契機としては、1936-37年にニューヨーク近代美術館(MoMA)で開催された「幻想美術、ダダ、シュルレアリスム」展が挙げられる。1987年には、「幻想美術、ダダ、シュルレアリスム」展から50年を記念して、アルチンボルドの初の大回顧展「アルチンボルド効果」がヴェネツィアのパラッツォ・グラッシで開催された^[3]。この展覧会は、「幻想美術、ダダ、シュルレアリスム」展のコンセプトを引き継ぎながら、より広く20世紀美術の中にアルチンボルドの遺産を検証することで、この画家に、「シュルレアリスムの先駆」からさらに「モダニズムの創始者」たるイメージを付与するに至った。

こうした状況に対し、トマス・ダコスタ・カウフマンは1978年以来、アルチンボルドの「寄せ絵」が、初期の研究者がみなしたような気まぐれや空想の産物ではなく、彼の仕えたハプスブルク宮廷の思想や文化と密接に関係することを解き明かし、今日の作家研究を先導してきた^[4]。またシルヴィア・フェリーノ・バグデンは、1987年の「アルチンボルド効果」展を批判的に継承し、2007年以来、アルチンボルドの芸術を、彼の生きた時代背景の中で捉え直す展覧会を相次いで開催してきた^[5]。2017年に国立西洋美術館で開催された「アルチンボルド」展も、その試みの一つであった^[6]。

こうして近年、アルチンボルドをシュルレアリスムや現代美術の先駆けとする従来のイメージの修正が進められたことにより、意外にもアルチンボルドとシュルレアリスムの関係に特化した研究はほとんどない^[7]。例えば、アルチンボルドがシュルレアリストたちによって再発見されたと言われるが、それがいつ頃から、どのようなプロセスを経て行われたかについては詳細に検討されてこなかった^[8]。

以上を踏まえ、本稿では、今一度アルチンボルドとシュルレアリスムの関係に光を当ててみたい。1950年にポール・ヴェッシャーがすでに指摘していたように^[9]、1936-37年の「幻想美術、ダダ、シュルレアリスム」展がシュルレアリストによるアルチンボルドの再発見及び再評価を促したと仮定し、同展がシュルレアリスムの作家たちのアルチンボルド受容に与えた影響を考察する。

まず第1章では、「幻想美術、ダダ、シュルレアリスム」展の概要を示すと共に、企画者であるMoMA初代館長アルフレッド・H・バー・Jr.の意図を探り、彼がアルチンボルドをどのように見出し、同展においていかなる位置づけを付与していたのかを明らかにする。第2章では、舞台をシュルレアリスムの本拠地であるフランスに移し、「幻想美術、ダダ、シュルレアリスム」展以前のシュルレアリストによるアルチンボルドの認識の有無を探る。次章と合わせて展覧会以前と以後の彼らのアルチンボルドとの接点を比較することで、「幻想美術、ダダ、シュルレアリスム」展の反響の大きさを浮き彫りにする。第3章では、雑誌や新聞記事等を精査することで、「幻想美術、ダダ、シュルレアリスム」展がパリにどのような形で伝えられたのか明らかにする。さらに、1930年代後半にシュルレアリストが所蔵していたアルチンボルド帰属作品についても考察を加える。

第1章「幻想美術、ダダ、シュルレアリスム」展とアルチンボルド

(1) 展覧会の概要

「幻想美術、ダダ、シュルレアリスム」展は、MoMA初代館長アルフレッド・H・バー・Jr.によって企画され、1936年12月7日から1937年1月17日まで開催された^[10]。「キュビズムと抽象芸術」展(1936年3月2日-4月19日)に続く「モダン・アートの主要な運動を客観的かつ歴史的な方法で示すための一連の展覧会^[11]」の第二弾として、まさに同時代の芸術運動の一つであるシュルレアリスムが、先行するダダと共にアメリカで初めて大々的に紹介された。「キュビズムと抽象芸術」展の出品作品総数が386点、来場者数が29,272人であったのに対し、「幻想美術、ダダ、シュルレアリスム」展は694点、50,034人と、当時その規模と話題性、影響力において前者をはるかに上回るものだった^[12]。

この展覧会が革新的だったのは、シュルレアリスムの先駆と考えられる作品を、タイトルにも掲げられている通り「幻想美術」とみなし、15世紀まで遡って展覧したことである。ヒエロニムス・ボスのようなルネサンス期の絵画から、ロマン主義、象徴主義、ダダに至る「幻想美術」の系譜にシュルレアリスムが位置づけられ、その歴史化が図られた。そうしたバーによる実に幅広く包括的な展示構成はカタログ初版によると以下の通りである^[13]。それぞれのセクション名と、該当する代表的な作家の名前を挙げた。

- ・幻想美術：15世紀と16世紀（アルチンボルド、ボス、ピーテル・ブリューゲル1世、アルブレヒト・デューラー）
- ・幻想美術：17世紀と18世紀（ジョヴァンニ・パットイスタ・ブラチェッリ、ウィリアム・ホガース、ジョヴァンニ・パットイスタ・ピラネージ）

- ・幻想美術：フランス革命から第一次世界大戦まで（ウィリアム・ブレイク、ヨハン・ハインリヒ・フュースリ、フランシスコ・デ・ゴヤ、アンリ・ルソー）
- ・20世紀のパイオニアたち（ジョルジュ・デ・キリコ、マルセル・デュシャン、パブロ・ピカソ、ワシリー・カンディンスキー）
- ・ダダとシュルレアリスム（ハンス・アルプ、マックス・エルンスト、サルヴァドール・ダリ、ジョアン・ミロ、マン・レイ、ルネ・マグリット）
- ・ダダとシュルレアリスム運動から独立した作家たち（アレクサンダー・コールダー、ジョージア・オキフ、ウォルト・ディズニー）
- ・比較資料（子供の美術、精神病者の美術、民族芸術、商業的・ジャーナリスティックな美術）
- ・幻想的建築（アントニ・ガウディ、エクトル・ギマル、クルト・シュヴィッターズ）

また、「比較資料」のセクションで明らかな通り、バーの意図は、シュルレアリスムを美術史のコンテキストに置くのみならず、子どもや精神病者のドローイング、ディズニーの漫画、広告や日常的オブジェまでもを取り込むことで、アメリカの近代生活と結び付けることにもあった。サンドラ・ザルマンは、「幻想美術、ダダ、シュルレアリスム」展が、シュルレアリスムを芸術（ハイ・アート）と大衆的な視覚文化（ロー・アート）の異種混成として提示し、同運動をアメリカの一般大衆にまで浸透させることに成功したと指摘する^[14]。

一方、こうしたあまりに多岐にわたるバーの展示内容に、本場フランスのシュルレアリスム運動のリーダーであるアンドレ・ブルトンやポール・エリュアールが当初反対していたことが近年の研究で明らかになっている^[15]。交渉を重ねてバーはなんとか展覧会を実現することができたが、ブルトンに執筆を拒否されたカタログのエッセイをジョルジュ・ユネに依頼し、カタログ刊行が遅れるなどの弊害も生じた^[16]。

（2）バーによるアルチンボルドの発見

アルチンボルドは、この「幻想美術、ダダ、シュルレアリスム」展において「幻想美術」の画家として初めて提示された。しかし、実際にMoMAで展示されたのは、アルチンボルドではなく、その追随者による絵画、《風景―頭部》である（図1）^[17]。加えて、アルチンボルドの真筆作品としては、ウィーン美術史美術館所蔵の『四季』の連作から《夏》と《冬》（1563年）、『四大元素』から《大地》、《火》、《水》（1566年）の計5点が写真パネルによって展示された。当時の展示風景写真からは、ボス帰属作品などと並び《風景―頭部》が「幻想美術」セクションの最初にあったことが確認できる（図2）。またカタログにおいても、アルチンボルドの《夏》が図版ページの1ページ目を堂々と飾っており、この画家が、幻想美術の代表格として位置付けられていたことは間違いないだろう^[18]。

こうして、異例にも「近代」美術館に一堂に集められたオールド・マスターたちによる幻想的な作品の数々は、遠くはルーブル美術館、アメリカ国内ではメトロポリタン美術館をはじめとする様々な美術館や個人コレクターからもたらされた。このうちアルチンボルドの追随者による作品の所蔵先は、1936年の

図1
マテウス・メリアン(父)《風景一頭部》、
17世紀初頭、板に油彩、個人蔵



図2
「幻想美術、ダダ、シュルレアリスム」展、
展示風景、1936年、MoMA



カタログ初版では「匿名で借用」、1937年の再版以降も「個人蔵」と表記されているが、実はバー自身のコレクションであった^[19]。その真相を初めて明らかにしたのは、おそらく1950年のヴェッシャーの論考だろう。彼は同作の図版の所蔵先を「アルフレッド・H・バー・Jr. コレクション」と明記し、以下のようなエピソードを伝えている。

1930年にオーストリアで発見された《風景一頭部》は、美術館長のアルフレッド・H・バー・Jr.の注意を引いた。彼はその作品とシュルレアリストたちのダブル・イメージとのアナロジーに興味を持ち、それを入手した。エルヴィン・パノフスキーによって「アルチンボルドの伝統に則したもの」と同定されたその絵画は、アルチンボルドの他の作品の写真と共に幻想美術展で展示された^[20]。

その典拠はなく、年号に誤りもあることから、ひょっとするとヴェッシャーは、自身の論考に《風景一頭部》の図版を掲載するにあたりバーに所蔵先を問い合わせた折、バー本人から以上の話を直接聞いたのかもしれない。その37年後の1987年、同作が「アルチンボルド効果」展に出品されるにあたり、亡き夫バーに代わって夫人のマーガレット・バーが、同作に関する回想を展覧会カタログに寄せた。少し長くなるが、この興味深いエピソードを掻い摘んで引用したい。

アルフレッドと私は、1931年にパリにいて画廊巡りをしていた。私たちはダリの個展を見にボワティエ通りのピエール・コレ画廊へ向かった。(……)

ダリは私たちにアフリカの植民地の一つの絵葉書を見せた。大きな白いテントの前で、もたれかかったり、座ったり、寝そべったりしている原住民たち。横向きの写真だった。ダリがそれを縦に向けると、私たちが見たのは大きな女性の頭部だった——テントは彼女の頬になり、人物たちは彼女の顔の特徴となった。ダブル・イメージ。こうしてアルフレッドと私はダブル・イメージの発想を得た。それから私たちはオーストリアのバート・ガスタインに行った。この小さな町で、一店のアート・ショップ、安っぽい観光客向けの店を見た(……)。店の部屋の一角に暗い絵があった。調べに行くと、それは横向きの風景だった。とても古い絵に見えた。画商がそれを縦向きにすると、私たちはそこに帽子をかぶった獵師を見た。(……)私たちはそれを購入した^[21]。

ニューヨークに戻った後、パノフスキーによってアルチンボルドという画家の流派の手によると教わることになるこの絵を、バー夫妻は偶然に入手したのだった^[22]。そして、その購入に繋がるインスピレーションを与えたのは、1929年に彗星のごとくパリの美術界に登場し、瞬く間にシュルレアリスムの中心的存在となっていたサルヴァドール・ダリであった。

ダリは、バー夫妻がパリで画廊巡りをしていたのと同じ1931年の12月、シュルレアリスムの機関誌『革命に奉仕するシュルレアリスム』において、彼らに見せた絵葉書について言及している(図3)^[23]。画家は当時、精神分析学の影響を受け、「パラノイア的=批判的方法」として複数のイメージを重ね合わせる手法を開拓していた^[24]。この絵葉書をもとに、ダリが数年後に制作した油彩作品《パラノイア的相貌》(図4)を、バーはもちろん当初の所蔵者だったイギリスの詩人でコレクターのエドワード・ジェイムズから借用し、「幻想美術、ダダ、シュルレアリスム」展に出品している。そして、カタログに掲載されたダダとシュルレアリスムの技法・用語リストにおいて「ダブル・イメージ」を解説する際、バーはアルチンボルド派の《風景—頭部》と、ダリの《パラノイア的相貌》の図版を比較するように促している^[25]。アルチンボルドとダリは、バーが自身の体験により最も確信をもってそのアナロジーを示すことができる、幻想美術とシュルレアリスムの「ペア」の好例であっただろう。

図3
サルヴァドール・ダリ「パラノイア的相貌」、『革命に奉仕するシュルレアリスム』第3号、1931年12月

図4
サルヴァドール・ダリ《パラノイア的相貌》、1934-35年、カンヴァスに油彩、個人蔵



第2章 1936年以前のシュルレアリストとアルチンボルドの接点

(1)大衆的な「寄せ絵」のイメージと「15世紀と16世紀のイタリア美術」展

以上の通り、バーがダブル・イメージの着想を得たきっかけはダリィの作品であった。しかし、ダリィがシュルレアリスム運動に参加する以前から、シュルレアリストたちはアルチンボルド風のダブル・イメージあるいは「寄せ絵」の人物表現に対する関心をすでに共有していた。例えば、1925年の『シュルレアリスム革命』第3号には、様々な道具によって構成された鍛冶屋のような人物像の挿絵が掲載されているし(図5)、1926年の同誌第8号の表紙のフォト・モンタージュによる男性の頭部も、「寄せ絵」的表現と言える(図6)^[26]。またエリュアールは、1933年の『ミノール』第3-4号に寄せた「最も美しい絵葉書」と題する記事において、1900年頃のフランスの絵葉書の中から、裸体の女性たちが動物や男性の頭部を形作るエロティックなイメージを多数紹介している

図5
『シュルレアリスム革命』第3号、挿絵
(抜粋)、1925年4月15日

図6
『シュルレアリスム革命』第8号、表紙、1926年12月1日

図7
ポール・エリュアール「最も美しい絵葉書」、『ミノール』第3-4号、挿絵、1933年12月

図8
カルロ・ダ・クレマに帰属《料理術》、16世紀、紙にペン、パリ、国立高等美術学校

図5



図6



図7



図8



(図7)^[27]。このように、バーが「幻想美術、ダダ、シュルレアリスム」展でアルチンボルドを紹介する前から、「寄せ絵」の趣向は、大衆的なイメージを通してシュルレアリストたちの間で知られていたことが分かる。

それでは、彼らはアルチンボルドの作品についても1936年以前から知っていたのだろうか。マーガレット・バーは、以下のような見解を示している。

アルフレッドがこの絵の複製を(ニューヨーク近代美術館の「幻想美術、ダダ、シュルレアリスム」展カタログにおいて)他の先駆者たちと共に掲載すると、シュルレアリストたち、アルチンボルドについて聞いたこともなかった彼らは、アルチンボルドを自分たちの仲間として引き寄せる^[28]。(下線は筆者による)

これは、前述の《風景―頭部》発見のエピソードを、「アルチンボルド効果」展終了後、アメリカの雑誌『ニュー・クライテリオン』に再掲載する際、マーガレットが新たに付け加えた注意書きである。「アルチンボルド効果」展において、50年前に夫が成し遂げた展覧会の意義を再確認した後のやや大げさな口ぶりゆえかもしれないが、シュルレアリストたちがそれまでアルチンボルドを全く知らなかったとする見解には慎重になるべきだろう^[29]。確かに、1936年以前にシュルレアリスムの機関誌及び同時代の美術雑誌等にアルチンボルドが図版付きで紹介された様子はない。しかし、少なくとも1935年に、パリの国立高等美術学校でアルチンボルドの作品が展示されていたことが分かっている。それは、「15世紀と16世紀のイタリア美術、素描、彩飾写本、古書、木版画」の展覧会で、当時アルチンボルド作とされた素描《料理術》(図8)が出品された^[30]。《料理術》は、実業家で美術コレクターのジャン・マッソンが1925年に国立高等美術学校に寄贈した膨大な数の作品群のうちの1点で、1935年にアルチンボルドの作品として初めて公開されている^[31]。注目すべきは、同年5月14日の新聞『コメディア』の美術欄に寄せられたガストン・ブーランによる展覧会評である。ブーランは、具体的に数点の作品を取り上げる中で、最後にアルチンボルドの作品を挙げて、そこに「シュルレアリスムの起源」を見出しているのである^[32]。この『コメディア』の記事は、イタリア美術展の多くの出品作の中でも、アルチンボルドの《料理術》が、展評で取り上げられる程のインパクトを持っていたこと、そして1935年の時点ですでにアルチンボルドとシュルレアリスムの親縁性が指摘されていたことを示す。実際に展示を見て、またはこの記事を目にして、アルチンボルドを知ったシュルレアリストがいてもおかしくない。

(2) ダリの発言の信憑性

フランスのシュルレアリストたちがアルチンボルドを1936年以前に認知していた可能性を探る上で、ダリの発言を吟味しておく必要があるだろう。なぜなら、ダリは1939年3-4月にニューヨークのジュリアン・レヴィ画廊で開催された4度目の個展のカタログにおいて、自分が1929年にはアルチンボルドを知っており、また他のシュルレアリストたちに紹介したと発言しているからである。以下引

用する。

私が初めて友人のシュルレアリストたちの注意を「パラノイア的な驚くべき現象」の重要性に、とくにアルチンボルドとブラチェッリのあれらの図像、異質なオブジェで構成された図像に(……)向けさせたのは、1929年である。それ以来、「ダブル・イメージ」の私のパラノイア的な絵画は、シュルレアリスム運動のまったただなかで、また(もっと遠慮がちにはあるが)ネオロマン派的なグループの運動のさなかにも公然と提示されてきたのである^[33]。

その2年後の1941年、MoMAでダリの初回顧展が開催された(1941年11月19日-1942年1月11日)。キュレーターのジェイムズ・スロー・ソビーは、上述のダリの発言を受け、同展カタログにおいて、ダリが1929-33年に「アルチンボルドとブラチェッリに刺激を受ける、(……)ダブル・イメージ絵画を描き始める^[34]」と明記している。さらに、「幻想美術、ダダ、シュルレアリスム」展から5年ぶりにバー所蔵の《風景—頭部》の図版を掲載し、「《風景—頭部》のようなダブル・イメージと寄せ絵の巨匠であるアルチンボルドは、(……)ダリのこうした作品に影響を与えたかもしれない^[35]」と、その影響関係を示唆している。

しかし、ダリが1929-33年に実際にアルチンボルドから直接影響を受けていたかどうかは不明である。アルチンボルドと共に挙げられた17世紀イタリアの版画家ジョヴァンニ・バッティスタ・ブラチェッリの方に関しては、先行研究で指摘されるように、ダリがその作品の複製図版を実際に見ていた可能性は高い^[36]。1925年には当時ピカソらキュビスムの画商だったレオン・ス・ロザンバウムが、自身の画廊の会報『エフォール・モデルヌ』第11、12号に、ブラチェッリの図版を計6点掲載し^[37]、また1929年には、イギリスの美術史家ケネス・クラークが、『版画コレクターの季刊誌』第16号において、10点の図版と共にブラチェッリを紹介している^[38]。しかし、アルチンボルドに関しては、ダリの先行研究において明確なソースがほとんど示されていない^[39]。

こうした状況を踏まえ、ダリがアルチンボルドの影響を公に自認し始めたのが、「幻想美術、ダダ、シュルレアリスム」展の後であることに留意すべきだろう。ダリは、同展のオープニングに出席し、実際にその目で展示を見たほぼ唯一のシュルレアリストだった。この時、フランスからニューヨークを訪れて同展を見たのは、ダリとマン・レイの二人だけである^[40]。ダリはアンドレ・ブルトンに書簡を送り、展覧会の盛況ぶりをなかば興奮気味に伝えているが、約5万人が詰めかけたこの展覧会の影響力やマスメディアの反応を目の当たりにしたダリは、企画者バーの底力を思い知っただろう^[41]。そして、画家がアメリカでますます存在感を増していた1939年、ダリが自らパラノイア的な絵画をアメリカの大衆に分かりやすく語る上で、バーが自分との関連性を強調していたアルチンボルドの名を用いることに、一種のイメージ戦略としてのメリットを見出したのではないだろうか^[42]。

第3章 1936年以降のフランスにおけるアルチンボルド受容の様相

(1) 展覧会カタログ、雑誌、新聞記事

それでは、「幻想美術、ダダ、シュルレアリスム」展開催以降はどうであったか。すでに述べた通り、フランスや近隣のヨーロッパ諸国で活動するシュルレアリストの中で、ニューヨークを訪れて実際にその展示を見た者はほとんどいない。彼らが同展の成果を知ったのは、展覧会カタログを通してである。事実、「幻想美術、ダダ、シュルレアリスム」展のカタログは、パリのシュルレアリスム・サークルに大きな衝撃と新鮮さをもって迎えられた。例えばシモヌ・カーンはバーへの書簡の中で、この「最も興味を喚起させる素晴らしいアルバム」への感謝を示している^[43]、またマルセル・ジャンは、後年 MoMA で行われた講義の中で、バーの努力を「詩的芸術の歴史的重要性を示したそれまでで最も野心的で最も成功した試み」と称えたと共に、カタログがパリに到着した当時を振り返り、「シュルレアリストたちは、自分たちの系譜が想像していた以上に広範囲に及ぶことを発見した」と回想している^[44]。そしてこのカタログの図版ページ冒頭を堂々と飾ったのが、アルチンボルドの《夏》だった。その大きな図版が、シュルレアリストのみならず、パリの美術界に大きなインパクトを与えたに違いない。なぜなら、1937年以降、アルチンボルドあるいはアルチンボルドの追随者たちの図版が、フランスの新聞や美術雑誌で相次いで取り上げられたからである。

ヴェッシャーは「アルチンボルドの絵画のいくつかは1937-1938年に『カイエ・ダール』、『ミノートル』、『20世紀』に複製が掲載されており、アルチンボルドはそれまでに間違いなくモダン・アートの先駆者とみなされた^[45]」と指摘している。この情報をもとに現段階でアルチンボルドの図版を特定した雑誌、新聞記事を年代順に挙げると以下の通りである。

- ・『マリアンヌ』1937年3月31日。アルチンボルドの《夏》1点。
- ・『カイエ・ダール』1937年、第6-7号。アルチンボルドの《夏》、《水》、バー所蔵のアルチンボルドの追随者による《風景—頭部》計3点。
- ・『ミノートル』1937年、第10号。アルチンボルドの追随者による『四季』連作4点。
- ・『20世紀』1938年、第1号。アルチンボルドの《夏》、《冬》、《火》、《水》、《大地》計5点。
- ・『ミノートル』1939年、第12-13号。アルチンボルドの追随者による《將軍》1点。

まず、1937年3月、フランスの週刊紙『マリアンヌ』の美術欄で、アルチンボルドの《夏》の図版が確認出来る(図9)^[46]。「シュルレアリスムとニューヨーク」と題する一面の記事で、近年のアメリカにおけるシュルレアリスムの流行やダリの活躍、「幻想美術、ダダ、シュルレアリスム」展について紹介されている。こうした記事によって、フランスの一般大衆にも、同展の様子やアルチンボルドの代表作を知る機会が少なくともあったことが分かる。続いて同年の夏、クリスチャン・ゼルヴォス発行の美術雑誌『カイエ・ダール』第6-7号が、「偉大な



図9
『マリアヌス』 1937年3月31日

る展覧会」と題する特集の中で「幻想美術、ダダ、シュルレアリスム」展を取り上げた。しかし『マリアヌス』のような展覧会内容の紹介は一切なく、その代わりにダダ運動の創始者トリスタン・ツァラが幻想美術に関する文章を寄せ、同展出品作のうち、アルチンボルドからゴヤに至る幻想美術の図版のみが掲載されている^[47]。1938年3月に創刊した新たな芸術雑誌『20世紀』の第1号では、当時ウィーン美術史美術館にあったアルチンボルドの5点の絵画全ての図版が大きく掲載された。また、R.カリアリによる「画家アルチンボルドの疑わしい覚書」なる文章も寄せられている^[48]。

以上見てきた新聞や雑誌と、次に取り上げる『ミノートル』とでは、大きな違いがある。前者ではアルチンボルドの代表作である『四季』と『四大元素』の連

作を中心に、全て「幻想美術、ダダ、シュルレアリスム」展で紹介された作品の複製が掲載されていたのに対し、後者では、これまで見たことのない新たなアルチンボルド派の作品が収録されているのである。

まず、1937年冬の『ミノートル』第10号は、ダリ、エルンスト、ミロ、マグリット、ヴォルフガング・パーレン、イヴ・タンギーらの大判の図版が続いた後、突如「17世紀のフランス派（作者不明）」によるアルチンボルド風の『四季』の連作の図版が現れる(図10)^[49]。その約1年半後の『ミノートル』終刊号となった第12-13号の巻頭には、アルチンボルド作とされる《將軍》という作品がカラー図版で掲げられた(図11)^[50]。もともと『ミノートル』はアルベール・スキラを発行人、E・テリアードを美術主幹に始まった前衛美術雑誌であったが、第10号からテリアードがその座を降り、編集委員として新たにブルトン、エリュアール、デュシャン

図10
『ミノートル』第10号、17世紀のフランス派、《春》、《夏》、《秋》、《冬》挿絵、1937年冬

図11
『ミノートル』第12-13号、アルチンボルドの追随者《將軍》挿絵、1939年5月



らが加わった。これにより、ブルトン率いるシュルレアリストたちが編集の実権を握ったも同然であった。つまり、1937-39年の間、シュルレアリスムの作家たちは、彼らの周囲で新たなアルチンボルド風の作品の図版を見つけては積極的に掲載する程、この作家に心酔していたと言えるのではないだろうか。

(2)「古典の幻想絵画」展

また、以上見てきた雑誌の中でも、『カイエ・ダール』の記事を分析すると、興味深い事実が浮かび上がってくる。1937年の『ミノトル』が、ブルトンらを編集委員に迎えて多くのシュルレアリストの作品図版を掲載していたのとは対照的に、同年の『カイエ・ダール』第6-7号が、「幻想美術、ダダ、シュルレアリスム」展出品作のうち、幻想美術の図版のみを掲載していたことは前述のとおりである。さらに、『カイエ・ダール』の表紙には、同展が「『古典の幻想絵画』展、ニューヨーク近代美術館」と記載されている。もはや、タイトルも展覧会の内容も大胆に変更されてしまっているように見えるのである。

これはただのミスではなく、同記事に文章を寄せている人物がツァラであることで恐らく説明ができよう。ツァラは、バーからの出品交渉時、展覧会の趣旨を「幻想美術」展と理解した上で、ダダに関する重要な作品群約50点を快く提供する約束をしていた。しかし、最終的にバーがタイトル及び内容の中心にシュルレアリスムを位置づけ、ブルトンにカタログのテキストを依頼していることを知ったツァラは、抗議の書簡を送り、作品の貸出を取りやめると訴えた。当時、ツァラとブルトンの関係は最悪の状態であったからだ。困惑したバーは、同展においてダダも同様に重要であると説得し、展覧会タイトルに「シュルレアリスム」に加え「ダダ」も入れることを約束して事態はなんとかおさまったという^[51]。こうした背景を鑑みると、変更にならなかったツァラが、同展を『カイエ・ダール』を介してフランスで紹介する際、バーへの「リベンジ」として、展覧会の中核となったシュルレアリスムの要素の一切を排除してしまったと推測できる。興味深いことに、同誌がパリで最も有力な美術雑誌の一つであったがゆえに、バーの展覧会は、こうしたツァラの意図的な改ざんを施され、幻想美術の展覧会としてある程度浸透していた可能性がある。なぜなら、1938年2月26日の新聞『ス・ソワール』の記事の中で、アンドレ・ロートが同展を「古典の幻想絵画」というタイトルで取り上げているからである。アルチンボルド作品の紹介箇所も含めて以下引用する。

ニューヨークの美術館が「古典の幻想絵画」というタイトルで、『カイエ・ダール』に掲載されている非常に魅力的な作品群の展覧会を組織したのは、それら古典絵画とポスト・キュビズムやシュルレアリスムとの関連性を強調するためだ。(……)アルチンボルド(16世紀、イタリア)は、最も信じがたい絵画の幻想に身を任せている。彼は果物や花々、魚のみで人物全体を構成する。横向きの風景は、様々な場面や実に複雑な要素を含んでいるが、垂直に見るとリアルな人物の横顔を表す^[52]。

以上の通り、MoMAにおける実際の展覧会が、オールド・マスターからシュル

レアリスム、大衆芸術までをも含む実に包括的な内容であったのとは対照的に、パリでは、バーの意図とは反して、一部「幻想美術」の要素が強く押し出されて報道されていたことが明らかとなった。しかしそれゆえに、「幻想美術」の代表格たるアルチンボルドのイメージは、本場ニューヨークにおいてより、よりフォーカスされた形でフランス美術界に紹介されていたとも言えるだろう。

(3) シュルレアリスト所蔵のアルチンボルド帰属作品

・ヴォルフガング・パーレン

シュルレアリスムの作家たちが当時最も深く関与していた雑誌『ミノトール』に2度に渡ってアルチンボルド派の作品が掲載されたことは、彼らが当時アルチンボルドに対して大きな関心を寄せていた証拠である。さらに興味深いのは、アルチンボルド作品の図版を収集するのみならず、当時実際に作品を所有する作家が現れたことである。

まず、1939年の『ミノトール』に掲載された《将軍》は、オーストリア出身のシュルレアリスムの画家、ヴォルフガング・パーレンのコレクションの一枚であった^[53]。1905年にウィーン郊外のバーデンに生まれたパーレンは、芸術家を志して1925年よりパリへ移住し、1935年12月に「シュルレアリスムのデッサン展」に参加して以降、その一員となり、ブルトンと親密な関係を築いた。1936年6月15日発行の『ミノトール』第8号に初めて文章を寄せ、終刊号となった1939年の第12-13号まで同誌に深く関わった^[54]。

パーレンが当時所有していた大小様々な魚や貝で構成される人物像は、アルチンボルドの連作『四大元素』の《水》を想起させる。フェリクス・スロイスは、同作が、アルチンボルドの友人で文筆家のジョヴァンニ・パオロ・ロマッツォが伝えるところの、アルチンボルドの失われた作品《将軍》のコピーであると指摘している^[55]。パーレンは同作を、彼の父グスタフ・パーレンから、1930年代後半に他の多くの作品と共に譲り受けた^[56]。その正確な時期は不明だが、ブルトンらがパーレンからその作品の存在を耳にするのは、彼がシュルレアリスム運動に深く関与し始める1936年以降であることは確実だろう。またパーレンが「幻想美術、ダダ、シュルレアリスム」展のカatalogueや雑誌に掲載されたアルチンボルドの図版を目にして以降、ニューヨーク、ついでメキシコに亡命するためパリを離れた1939年5月以前と考えられる。

・マン・レイ

パーレンの他に、同時期にアルチンボルド帰属作品を所有していたシュルレアリストがもう1人いた。マン・レイである。前述した通り、マン・レイはダリと共に「幻想美術、ダダ、シュルレアリスム」展のオープニングに出席しており、同展を実際に見たシュルレアリストの一人だ。マン・レイは、1930年代後半にパリの骨董商からアルチンボルドの作とされる絵画《冬》を購入した(図12)^[57]。同作においても、入手した正確な時期は不明だが、マン・レイが「幻想美術、ダダ、シュルレアリスム」展の展示会場でアルチンボルドの《冬》(ウィーン美術史美術館)の写真パネルを見た1936年12月以降、ナチス・ドイツのパリ侵攻を受けて祖国アメリカに逃れる1940年以前と考えるのが妥当だろう。またマン・レイは、《冬》を『ミノトール』の編集委員の一人であったエリュアールと



共同所有していたと述べており、メンバー内でアルチンボルドへの関心が共有されていた時期に同作を入手し、廃刊していなければ、おそらく『ミノートル』への掲載も考えていたと推測できる^[58]。マン・レイは、多くの絵画作品をパリに残したままアメリカに渡り、1951年までのおよそ10年間をこの地で過ごすことになる。しかし彼は、《冬》の模写スケッチと恐らく写真を所持していた。1948年にハリウッドのアトリエ内で撮影されたマン・レイの写真には、同作のイメージが壁に掛けられており、彼にとって重要な作品であったことが読み取れる(図13)^[59]。

図12
マン・レイ旧所蔵作品《冬》、作者・制作年不明、カンヴァスに油彩、個人蔵

図13
アトリエのマン・レイ、ハリウッド、1948年

このアルチンボルド帰属作品の存在が、共同所有者のエリュアールのみならず、ブルトンやデュシャンといった仲間たちの間で共有され、また重要視されていたことは、戦後デュシャンからマン・レイに送られた1946年10月の書簡の内容から明らかである。同年に亡命先のアメリカからパリに戻ってきたブルトンは、デュシャンとコンタクトを取り、パリのマール・モリセ画廊において「第6回シュルレアリスム国際展 1947年のシュルレアリスム」(1947年7月7日-8月30日)の開催を計画する。デュシャンは、アルチンボルドの絵画を出品作に加えられるか、以下のようにマン・レイに打診している。

1947年(3月か4月)にパリでシュルレアリスム展が開かれる。それでブルトンがきみを招待する意向だ。ほくも、シュルレアリスムと調和する17世紀と18世紀の古いタブローをいくつか展示できるだろうと考えた。そしてきみのアルチンボルドはよい例になるかもしれないと思う。もしかしてこの展覧会にそれを貸すのを承諾してくれるなら、同じ手紙で答えてくれないか^[60]。

ブルトンとデュシャンは、戦後最初にして最大のシュルレアリスム展となる同展覧会の導入として、「自ら識らぬ間のシュルレアリストたち」と呼ばれる1階の展示室に、ボス、アルチンボルド、ブレイク、ルソーらの作品を展示する計

画を立てていた^[61]。1947年2月、マン・レイはブルトンに快く返事を送っている^[62]。結局この計画が実現することはなかったが、「幻想美術、ダダ、シュルレアリスム」展から10年を経て、アルチンボルドはブルトンにとって最も重要な「シュルレアリスムの先駆者」の一人とみなされるにいたっていた。そして、ボスやアルチンボルドからシュルレアリスムの作品までを一堂に展示するヴィジョンに、1936年当時には反対していた、バーの「幻想美術、ダダ、シュルレアリスム」展の影響を読み取ることもできる。実現しなかったこのヴィジョンはさらにその10年後の1957年まで温められ、古今のあらゆる芸術を「魔術的」という視野とシュルレアリスムの理念で再編する「魔術的芸術」の壮大な試みへと繋がっていくのだろう。

おわりに

本稿は、16世紀の画家アルチンボルドと、20世紀最大の芸術運動の一つであるシュルレアリスムの関係に焦点を当て、「幻想美術、ダダ、シュルレアリスム」展の開催以降、アルチンボルドがシュルレアリストに見出され、受け入れられていく過程を精査し、その受容の様相の一端を明らかにした。

実際、ニューヨークの「幻想美術、ダダ、シュルレアリスム」展で展示されたアルチンボルド作品は、その追随者による絵画《風景—頭部》1点のみで、ダリとの会話を経て、バーが偶然入手した作品であった。さらにその絵画は、694点の作品の中に紛れ込み、同展全体はハイ・アートとキッチュの異種混成としてアメリカの大衆に受け入れられた。一方シュルレアリスムの舞台であるフランスには、1937年以降、「幻想美術、ダダ、シュルレアリスム」展の中でも「幻想美術」がフォーカスされる形で新聞や雑誌で伝えられ、また展覧会カタログの図版ページの中でもひときわインパクトのある「寄せ絵」の幻想画家アルチンボルドの複製が次々と紙面を飾った。20年代からすでに大衆的なイメージやダリの作品を通してダブル・イメージに興味を持ち、中には1935年にアルチンボルドの小さな「寄せ絵」の素描を見たことがあったシュルレアリストたちは、次々と現れるアルチンボルド作品の図版に対して既視感を覚えたであろうし、まさに、アルチンボルドの作品の中に自分たちに特有の関心事が先取りされているとみなしたのだろう。

『ミノトール』のメンバーが自らアルチンボルド風の作品を探し出しては図版を掲載したこと、また複製を眺めるのみならず作品を蒐集したことは、シュルレアリストのアルチンボルド受容において決定的な出来事であったと言える。さらに、パーレンやマン・レイが所持していたアルチンボルド帰属作品が、シュルレアリストの仲間たちに歓迎されただけでなく、初期のアルチンボルド研究者たちに刺激を与えていた事実も見過ごせないだろう。

例えば、ガイガーと共に初期アルチンボルド研究を代表する、1955年の研究書『アルチンボルドとアルチンボルデスク』の著者フェリクス・スロイスは、もとブリュッセルの医師であったが、ベルギーのシュルレアリスト・サークルと親しく、『ミノトール』に掲載されていた《将軍》を見て興味を持ち、アルチンボルド研究に着手したと回想している^[63]。また、グティ美術館の初代館長（1954-59

年)で、当時は古美術部門のキュレーターだったポール・ヴェッシャーは、マン・レイのハリウッド時代終わりの親しい友人であり、コレクターであり、マン・レイの研究論文も執筆した人物であった^[64]。ヴェッシャーは1950年の短い論考の中で、シュルレアリスムとアルチンボルドの関係について最初に指摘した人物であるが、彼はマン・レイのアトリエに飾られたアルチンボルドのイメージを見ていただろうし、当時のパリのアルチンボルド・ブームの話をマン・レイから聞いていたのではないだろうか。

アルチンボルドはシュルレアリストによって再発見された。しかしそのプロセスを丹念に跡付けていくと、シュルレアリストのダリがバーに《風景—頭部》の発見を促し、バーが展覧会の開催によってシュルレアリストたちにアルチンボルドの発見を促し、またシュルレアリストたちによって発見されたアルチンボルド帰属作品が、後にアルチンボルド研究の発展を導く——そうした複雑な、しかし興味深いプロセスが浮かび上がってくるのだ。

[付記]

本稿は、国立西洋美術館で開催された「アルチンボルド展」に際して行った調査をもとに執筆した。草稿に目を通していただき、貴重なご指摘及びご助言を賜りました村上博哉副館長、渡辺晋輔主任研究員、そして査読の先生方に心より御礼申し上げます。

[1] Breton, André, *L'Art magique*, Paris: Phebus / Adam Biro, 1991(1957) (ブルトン、アンドレ『魔術的芸術』、巖谷國士ほか訳、河出書房新社、1997)。

[2] Geiger, Benno, *I dipinti ghiribizzosi di Giuseppe Arcimboldi*, Florence: Vallecchi, 1954; Legrand, Francine-Claire and Sluys, Felix, *Arcimboldo et les arcimbolques*, Brussels: La Nef de Pari, 1955. マニエリスム研究においても同様である。Hocke, Gustav René, *Die Welt als Labyrinth: Manier und Manie in der europäischen Kunst von 1520 bis 1650 und in der Gegenwart*, Hamburg: Rowohlt, 1957(ホッケ、グスタフ・ルネ『迷宮としての世界 マニエリスム美術』、種村季弘、矢川澄子訳、美術出版社、1966年)。

[3] Hulten, Pontus (ed.), *The Arcimboldo Effect: Transformations of the Face from the 16th to the 20th Century* (exh.cat.), New York: Abbeville Press, 1987.

[4] DaCosta Kufmann, Thomas, *Variations on the Imperial Theme in the Age of Maximilian II and Rudolf II*, New York: Garland Pub., 1978.

[5] Ferino-Pagden, Sylvia (ed.), *Arcimboldo: 1526-1593* (exh.cat.), Milano: Skira, 2007.

[6] 『アルチンボルド展』、国立西洋美術館、2017年

[7] アルチンボルドに特化したものではないが、シュルレアリスムと過去の作品との関係については以下に詳しい。*Surrealistas antes del surrealismo: la fantasía y lo fantástico en la estampa, el dibujo y la fotografía* (exh. cat.), Madrid: Fundación Juan March, 2013.

[8] 1987年の「アルチンボルド効果」展のカタログには、アルチンボルド作品と視覚的な類似や共通点のある近代以降の作品が数多く収録されるも、具体的な影響関係となると判然としない。また同カタログは年表や資料を含むのみで該当するテーマの研究論文は収録されていない。*The Arcimboldo Effect, op.cit.*

[9] Wescher, Paul, "The 'Idea' in Arcimboldo's Art," *Magazine of Art*, January 1950, vol.43, no.1, pp.3-8.

[10] 「幻想美術、ダダ、シュルレアリスム」展については以下を参照。Umland, Anne and Sudhalter, Adrian (ed.), *Dada in the Collection of The Museum of Modern Art*, New York: The Museum of Modern Art, 2008; Zalman, Sandra, *Consuming Surrealism in American Culture*, Routledge, 2015.

[11] Barr, Alfred H., Jr., "Preface", Barr, Alfred H., Jr.(ed.), *Fantastic Art Dada Surrealism* (exh.cat.), New York: The Museum of Modern Art, 1936 (1st ed.), p.7.

[12] 両展覧会の出品作品数は以下を参照。大坪健二『アルフレッド・バーとニューヨーク近代美術館の誕生——アメリカ20世紀美術の一研究』、三元社、2012年、94頁。来場者数は以下を参照。Umland and Sudhalter (ed.), *Dada in the Collection of The Museum of Modern Art, op.cit.*, pp.307, 309.

[13] *Fantastic Art Dada Surrealism, op.cit.*, 1936 (1st ed.), pp.200-240.

[14] Zalman, "1. Surrealism between Avant-Garde and Kitsch", *Consuming Surrealism in American Culture, op.cit.*, pp.11-47.

[15] 1936年6月にロンドンの国際シュルレアリスム展を自ら組織したばかりのブルトンは、MoMAの展覧会も自分に権限を譲るようにバーに要求し、またエリュアールは、「シュルレアリスム展」というタイトルのもと、他の運動にかかわる一切の作品を排除するよう求めた。詳細は以下を参照。Kachur, Lewis, *Displaying the Marvelous: Marcel Duchamp, Salvador Dali, and Surrealist Exhibition Installations*, Cambridge / London: The MIT Press, 2001, pp.13-19.

- [16] Hugnet, Georges, “Dada”, pp.15-34, “In the light of Surrealism”, pp.35-52, *Fantastic Art Dada Surrealism, op.cit.*, 1937 (2nd ed.).
- [17] 「幻想美術、ダダ、シュルレアリスム」展カタログ初版において、作家名は「アルチンボルドの伝統」、制作年は「おそらく16世紀の北イタリアかオーストリアの絵画」と記載された。*Fantastic Art Dada Surrealism, op.cit.*, 1936(1st ed.), p.200. 1987年に「アルチンボルド効果」展に出品された際には、作者はマテウス・メリアン(父)に帰属されている。*The Arcimboldo Effect, op.cit.*, p.197.
- [18] 1947年のカタログ第3版では、図版の順番は年代順に再編成されてジョヴァンニ・ディ・パウロから始まっており、アルチンボルドの図版は後方に移動している。*Fantastic Art Dada Surrealism, op.cit.*, 1936 (1st ed.), p.22; 1947 (3rd ed.), p.82.
- [19] *Fantastic Art Dada Surrealism, op.cit.*, 1936 (1st ed.), p.200; 1937 (2nd ed.), p.246.
- [20] Wescher, “The ‘Idea’ in Arcimboldo’s Art,” *Magazine of Art, op.cit.*, p.3.
- [21] *The Arcimboldo Effect, op.cit.*, p.288.
- [22] 当時、ニューヨーク大学大学院でデューラーに関する院生向けの講座を行うため、ハンブルク大学からパノフスキーが招聘されていた。彼は英語が堪能ではあったが、マーガレットが言語アシスタントを引き受けることになり、それ以来パノフスキーとバー夫妻は家族ぐるみの付き合いとなった。Barr, Margaret Scolari, “Our Campaigns: Alfred H. Barr, Jr., and the Museum of Modern Art: a biographical chronicle of the years 1930-1944.” *The New Criterion*, summer 1987, p.28.
- [23] Dalí, Salvador, “Communication: Visage paranoïaque”, *Le Surréalisme au service de la révolution*, no.3, December 1931, p.40.
- [24] Dalí, Salvador, “L’âne pourri”, *Le Surréalisme au service de la révolution*, no.1, July 1930, pp.9-12. また同誌55頁には、ダブル・イメージの最も早い作例の一つである《見えない男》(1929-32年、国立ソフィア王妃センター)の図版が掲載されている。
- [25] 同リストはカタログ第2版から追加された。Barr, “A list of devices, techniques, media”, *Fantastic Art Dada Surrealism, op.cit.*, 1937 (2nd ed.), p.65.
- [26] *La Révolution Surréaliste*, no 3, April 15, 1925, p.13; *La Révolution Surréaliste*, no 8, December 1, 1926, cover.
- [27] Eluard, Paul, “Les plus belles cartes postales”, *Minotaure*, nos.3-4, 1932, pp.85-88.
- [28] Barr, Margaret Scolari, “Our Campaigns”, *op.cit.*, p.27.
- [29] 例えば、「アルチンボルド効果」展コミッショナーのボントス・フルテンは、ピカソの分析的キュビズム期の絵画《カーンワイラーの肖像》(1910年、シカゴ美術館)とアルチンボルドの《司書》(16世紀、スコークロステル城)の類似点を指摘し、当時パリに住み、ピカソと面識があったであろうスウェーデン人の作家フレデリック・ウルリック・ウランゲルが、《司書》の複製写真をピカソに見せた可能性を示唆している。*The Arcimboldo Effect, op.cit.*, p.242.
- [30] 同展については以下を参照。Geiger, Benno, *Die skurrilen Gemälde des Giuseppe Arcimboldi, 1527-1593*, Wiesbaden: Limes, 1960, p.163; パリ国立美術学校オンラインカタログ。http://www.ensba.fr/ow2/catarts/voir.xsp?id=00101-22637&qid=sd_x_q2&n=1&sf=&e= (以下、本稿のURLは全て2018年2月12日最終確認)。なお、作者は現在カルロ・ダ・クレマに帰属されている。フェリーノ・バグデン、シルヴィア「その絵が皇帝に呼び覚ました愉悅や、帝室宮廷内に惹き起こした嘲りのほどもは語るまでもない」、『アルチンボルド展』、国立西洋美術館、2017年、159頁。
- [31] 同作は1930年の展覧会にも出ているが、作者不明のフランドルの作品とみなされていた。Geiger, *Die skurrilen Gemälde des Giuseppe Arcimboldi, op.cit.*, p.163.
- [32] Poulain, Gaston, “Dessins, enluminures et xylographies vrai fil d’Ariane de l’art italien”, *Comedia*, May 14, 1935, p.3.
- [33] Dalí, Salvador, “Dali, Dali!”, *Salvador Dali* (exh.cat.), New York: Julien Levy Gallery, 1939, n.p. (ダリ、サルヴァドール「ダリ! ダリ!」『ダリはダリだ: ダリ著作集』、北山研二訳、未知谷、2011年、356頁)。
- [34] Soby, James Thrall, *Salvador Dali: Paintings, Drawings, Prints* (exh.cat.), New York: Museum of Modern Art, 1941, p.32.
- [35] Soby, *Salvador Dali: Paintings, Drawings, Prints, op.cit.*, p.23. ここでソビーが挙げているダリ作品は《見えない男》(1929-32年)、《永遠の謎》(1938年)、《老年、青年、幼年(三世代)》(1940年、フロリダ、サルヴァドール・ダリ美術館)の3点である。
- [36] C.f. Fanés, Félix, *Salvador Dalí : la construcción de la imagen 1925-1930*, Electa, 1999, p.183.
- [37] ロザンベールは、「もう一人のキュビズムの先駆」としてブラチェッリを紹介し、レジェやピカソらキュビズムの画家の作品とともに掲載した。なお、同誌の図版ページにページ記載なし。Rosenberg, Léonce, “Encore un ancêtre du Cubisme”, *Bulletin de L’Effort moderne*, no.19, November 1925, p.16, n.p. (repr.); no.20, December 1925, n.p. (repr.).
- [38] Clark, Kenneth, “The «Bizzarrie» of Giovannbattista Braccelli”, *The Print Collector’s Quarterly*, no.16, October 1929, pp.310-326. さらにクラークは、ブラチェッリとピカソやデ・キリコの作品との親縁性を指摘している。
- [39] ダリはまた、《女性の頭部》(1936年、個人蔵)を、アルチンボルドについて同郷の友人で壁画家のホセ・マリア・セルトと会話した後に描いたと晩年に回想しているが、真相は定かではない。*Salvador Dali: bruikleen uit de collectie Edward F.W. James* (exh.cat.), Rotterdam: Museum Boymans-Van Beuningen, 1972, n.p. (cat.50).
- [40] Kachur, *Displaying the Marvelous, op.cit.*, p.16.
- [41] André Breton, *la beauté convulsive* (exh.cat.), Paris: Editions du Centre Pompidou, 1991, p.230.
- [42] 30年代後半から40年代にかけて、ダリはアメリカで確固たる評価を築いていく。ダリの

アメリカでの活動と受容については例えば以下を参照。Lubar, Robert S., “Salvador Dalí in America, The Rise and Fall of an Arch-Surrealist”, Dervaux, Isabelle (ed.), *Surrealism USA*, Hatje Cantz Publishers, 2004, pp.20-29.; Finkelstein, Haim, *Salvador Dalí's Art and Writing, 1927-1942: The Metamorphoses of Narcissus*, Cambridge / New York: Cambridge University Press, 1996, p.247.

[43] シモース・カーンからバーへの書簡、1937年1月7日。“Fantastic Art, Dada and Surrealism” Exhibition File, Registrar, MoMA Archives, quoted in Kachur, *Displaying the Marvelous*, *op.cit.*, p.17.

[44] 1968年3月27日にMoMAで行われたマルセル・ジャンによる講義のタイプ原稿より。Jean, Marcel, “The Relationship between Surrealist Artists and Writers”, typescript of a talk given March 27, 1968, pp.15-16, MoMA Archives, quoted in *ibid.* 彼はのちに19世紀末から20世紀初頭の幻想絵画を論じた著書『シュルレアリスム絵画の歴史』を執筆している。Jean, Marcel, *Histoire de la peinture surréaliste*, Paris: Seuil, 1959.

[45] Wescher, “The ‘Idea’ in Arcimboldo’s Art,” *op.cit.*, p.3.

[46] *Marianne: grand hebdomadaire littéraire illustré*, March 31, 1937, p.4.

[47] Tzara, Tristan, “Le Fantastique comme deformation du temps”, *Cahiers d’art*, nos. 6-7, 1937, pp.195-206.

[48] Carrieri, Raffaele, “Mémoires apocryphes du peintre Arcimboldi (1533-1583)”, *XXe siècle*, no.1, March 1938, pp.37-39. 現在、『四大元素』のうち《大地》は、リヒテンシュタイン侯爵家のコレクションである。

[49] *Minotaure*, no.10, winter 1937, p.37.

[50] *Minotaure*, nos.12-13, May 1939, p.4.

[51] C.f. Umland and Sudhalter (ed.), *Dada in the Collection of The Museum of Modern Art*, *op.cit.*, pp.16-17.

[52] Lhote, André, “La Peinture: Du passé au présent”, *Ce Soir*, February 26, 1938, p.2.

[53] Legrand and Sluys, *Arcimboldo et les arcimbolques*, *op.cit.*, p.64. “Lot 11: 17th Century Follower of Giuseppe Arcimboldo (1527-1593)”, *Old Master Paintings*, New York: Sotheby’s, May 21, 1998, p.25.

[54] ヴォルフガング・バーレンについては以下を参照。齊藤哲也『ヴォルフガング・バーレン：幻視する横断者』、水声社、2012年。

[55] 《将軍》のコピーは2点存在し、バーレン旧所蔵作品の方はニューヨークの個人蔵となった。もう1点はバリの画商タッペンベック旧所蔵作品で、スロイス、ガイガー、サザビーズのカタログに図版が掲載されている作品はいずれも後者である。Legrand and Sluys, *Arcimboldo et les arcimbolques*, *op.cit.*, p.65, n.p. (pl.17); Geiger, *Die skurrilen Gemälde des Giuseppe Arcimboldi, 1527-1593*, *op.cit.*, pp.75-76, n.p. (pl.93); *Old Master Paintings*, *op.cit.*, p.25.

[56] グスタフは大実業家で著名なコレクターでもあり、現在ベルリン国立美術館所蔵のティツィアーノ・ルーカス・クラナハの絵画などは、バーレン家旧所蔵の作品である。Neufert, Andreas, *Wolfgang Paalen, Im Inneren des Wals: Monografie, Schriften, Oeuvrekatalog*, Vienna: Springer, 1999, p.111.

[57] 同作については以下に詳しい。“Lot 49: Man Ray, Winter (D’après Arcimboldo)”, *Art Impressioniste & Moderne Le Surrealisme*, Paris: Sotheby’s, July 2, 2008, pp.132-135. 同作は、アルチンボルドの『四季』の連作に基づいて16世紀後半に制作されたと考えられる四季の寓意の版画（ストックホルム国立美術館、ウインザー城王室図書館）のうち、「冬」をコピーした絵画である。

[58] マン・レイは同作を「木の男 (Man as Tree)」と呼んでいる。マン・レイからブルトンへの書簡、1947年2月6日。Mundy, Jennifer, *Man Ray: Writings on Art*, Getty Publications, 2016, p.325.

[59] またマン・レイは、バ리를離れる前に描いた《冬》の模写スケッチをもとに、同作に則った絵画を1942年と1944年に制作している。そのうち後者の《冬（アルチンボルドに基づく）》（1944年、個人蔵）を、1946年にマックス・エルンストとドロテア・タニング夫妻に贈っている。“Lot 49: Man Ray, Winter (D’après Arcimboldo)”, *Art Impressioniste & Moderne Le Surrealisme*, *op.cit.*, p.135. さらに、戦後フランスに再移住してまもない1952年には、およそ10年ぶりに再会した《冬》を、バリのアトリエの壁にも飾っている。C.f. <https://www.gettyimages.co.uk/license/108688417>

[60] デュシヤンからマン・レイへの書簡、1946年10月10日。Duchamp, Marcel, *Affect Marcel: The Selected Correspondence of Marcel Duchamp*, Naumann, Francis M. and Obalk, Hector (eds.), Taylor, Jill (trans.), London: Thames & Hudson, 2000, p.257 (デュシヤン、マルセル『マルセル・デュシヤン書簡集』、ナウマン、フランシス・M.、オバルク、エクトール編、北山研二訳、白水社、2009年、290頁）。

[61] “Chronology”, (compiled by Gordon, Irene), Rubin, William S., *Dada, Surrealism, and Their Heritage* (exh.cat.), New York: Museum of Modern Art, 1968, p.216.

[62] Mundy, *Man Ray: Writings on Art*, *op.cit.*, p.325.

[63] “Un entretien avec le Docteur Felix Sluys: Mon diagnostic: L’art fantastique est l’exutoire des époques intelligentes et inquiètes”, *Connaissance des arts*, no.68, 1957, p.66.

[64] マン・レイは、ヴェッシャーとその妻メアリー・ヴェッシャーが、いつでも自分を歓迎してくれ、「わたしのすることなどなんなことでも関心を示してくれた」と回想している。Ray, Man, *Self Portrait*, Boston: Little, Brown & Co., 1963, p.369 (レイ、マン『マン・レイ自伝 セルフ・ポートレート』千葉成夫訳、文遊社、2007 (1981) 年、517頁)。ヴェッシャーによるマン・レイの研究論文は以下。Wescher, Paul, “Man Ray as Painter”, *Magazine of Art*, January, 1953, pp.31-37.

Azu Kubota

The 16th century Italian painter Giuseppe Arcimboldo (1526-1593) is well-known for being rediscovered by Surrealist artists in the 20th century. Early research on Arcimboldo in the 1950s gave us the image of him as the “grandfather of Surrealism.” By contrast, today’s scholars take as their main approach the reconsideration of Arcimboldo’s arts in the context of his own times, as they attempt to rectify past images of this painter. As a result, there are few studies today focusing on the relationship between Arcimboldo and Surrealism. Based on these factors, this article considers the exhibition *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, held in the Museum of Modern Art (MoMA), New York, in 1936-37, which displayed for the first time one of Arcimboldo works alongside those of the Dada and Surrealist artists of the day. This article then carefully examines the process by which Arcimboldo came to the notice of the Surrealists after the exhibition and clarifies one aspect of that reception.

The first section of this paper confirms that the MoMA exhibition only displayed one Arcimboldo work *Landscape-Head*, which was in fact a painting by one of his followers. This painting was acquired by Alfred H. Barr Jr., MoMA’s first director, in 1931 after a conversation with Salvador Dali. To the American public, it was possibly presented as only one painting amongst around 700 works displayed, ranging from Old Master paintings to avant-garde art alongside Walt Disney cartoons and so on. The exhibition catalogue, however, also featured a large reproduction of other Arcimboldo painting *Summer*, positioning him as a central figure of Fantastic art and Surrealist patriarch.

The second section explores awareness of Arcimboldo by the French Surrealists before the MoMA exhibition. First, Dali said that he was influenced by Arcimboldo between 1929 and 1933, but the actual evidence of that claim is as yet unfounded and hence room for question about its authenticity remains. On the other hand, prior to Dali’s participation in the Surrealist movement, in the 1920s other Surrealists already expressed an interest in double image or “composite heads,” figures made up of other elements like those made by Arcimboldo, and shared these images through Surrealist periodicals such as *La Révolution Surréaliste*. Then in 1935 a small Arcimboldo drawing was displayed in Paris, and thus at the very least the Surrealists were able to actually see his work on that occasion.

Section 3 focuses on the French newspaper and art magazine articles that included reproductions of Arcimboldo works from 1937 to 1939, indicating the Paris art world’s considerable reaction to this painter after the MoMA exhibition. In particular, *Minotaure*, the magazine co-edited by André Breton and other Surrealists at the time, twice included illustrations of Arcimboldo-like works that are thought to have interested its members. At the same time both Wolfgang Paalen and Man Ray, who were committed to *Minotaure*, collected paintings attributed to Arcimboldo. The author clarified that these works were shared between the Surrealists as important works even in the post-war era.