

その道は、長いというより広い

—一九三〇年代のコーク・ストリートにみるイギリスにおけるシュルレアリスム受容の一側面—

石 井 祐 子

はじめに

ロンドン中心部、ウエスト・エンドのメイフェア地区に位置するコーク・ストリートは、イギリスの代表的なアート・マーケットの拠点として知られ、この短い街路に数多くの画廊が軒を連ねている。

この地は、代々バーリントン卿が所有する地区の一部で、同ストリートをピカデリー方面に歩けば、街路の出口で王立芸術院の建物裏に突き当たる。また、一九世紀の中頃から高級紳士服の仕立屋が立ち並ぶサヴィル・ロウにも程近く、現在は周辺の路地にも高級ブティックが蔭めいている。

このように、ロンドンの「ハイ・カルチャー」のシンボルともいえるべきこの街路は、歴史を八〇年ほど遡ってみても、いわゆる先進的なアートを提供する文化的磁場として機能していた。そして、と

りわけイギリスのシュルレアリスム受容においても、極めて重要な役割を担った場所であった。本稿は、この点に着目し、一九三〇年代にコーク・ストリートで花開いた三つの画廊の活動をめぐって、同時期のイギリスにおけるシュルレアリスム受容の展開について考察する。

では、なぜコーク・ストリートなのか。まずは簡単に、イギリスのシュルレアリスム研究をめぐる状況と本稿の問題意識について触れておきたい。イギリスのシュルレアリスムが歴史的関心の対象としてとりあげられるようになったのは、一九七〇年代頃と比較的遅い。こうした流れはまず、展覧会というかたちであらわれる。この時期には、イギリス国内でシュルレアリスムに関する展覧会が相次ぎ、その後一九八〇年代から九〇年代には、国内のみならず、パリを始め欧米各地でイギリスのシュルレアリスムに光を当てる展覧会

が開催された。²⁾

そのような中、このテーマに関する体系的研究も徐々に充実するようになるが、その包括的な展望や、シュルレアリスムに関わった画家たちの具体的作品の手法・理念が綿密に検討されるのは、一九九九年のミシェル・レミの仕事を俟たねばならない。³⁾ このような研究史の背景には、そもそもイギリスにおいてシュルレアリスムというものが受容され、独自の展開を見せるようになるのがヨーロッパの他の地域と比較しても遅く、あまり根付かなかつたと考えられていたという事情も関与しているだろう。

一方で、イギリスのシュルレアリスムの独自性としては、この地の文化的背景に根ざした特徴が指摘されてきた。その一例として、ウィリアム・ブレイクやルイス・キャロルを系譜とするロマン主義の伝統との同化や、個人主義的性格などが挙げられる。また、ポール・ナツシュ (Paul Nash, 1889-1946) が提示した「海辺のシュルレアリスム」に代表される田園風景のモチーフの頻出についても、イギリスという場の地域性と結びつけられる。

しかしながら、イギリスのシュルレアリスム受容において、ある種のコミュニティや集団性、広義の「都市」の問題もまた看過することはできない。パリのシュルレアリストたちにとって、通りのカフェや都市の街路が運動体の形成において重要な役割を果たしていたように、イギリス（とりわけロンドン）の街路は様々な位相で求

心的な磁場となった。すなわちロンドンの街路もまた、「シュルレアリスム」の受容体かつ発信体となり得たのである。そして、そのような磁場のひとつこそ、本稿で取り上げるコーク・ストリートであったと考えられる。

議論を先取りすれば、この街路には、イギリスのシュルレアリスムの展開において重要な節目の時期に活動した画廊が驚くほど集中している。しかしながら、これらの画廊の活動とシュルレアリスムの受容・展開との関係については、これまで様々な情報が断片的に散在し、その全貌を見通すことは困難であった。したがって本稿では、先述のレミの研究やイギリス国内の関連アーカイヴの資料を参照しつつ、イギリスのシュルレアリスム受容の展開を再考し、コーク・ストリートに鼎立した三つの画廊——メイヤー画廊、ロンドン画廊、グッゲンハイム・ジュース——の活動との相互関係を探る。そして、これらの画廊の歴史的な位置づけを明確にしたい。

一・一九三三年…シュルレアリスム受容の黎明期とメイヤー画廊

メイヤー画廊がロンドンの地で最初に開かれたのは、一九二五年一月のことである。画廊の設立者は、画家であった同名の父を持つフレッド・メイヤー (Fred Mayor, 1903-1973) で、はじめに居を構えたのはサククヴィル・ストリートであった。この時点では、同

画廊とシュルレアリスムとの関わりはほとんどないと言つてよい。開廊記念となったのは「イギリスとフランスの絵画」展であり、サックヴィル・ストリートのメイヤー画廊が主に取り扱ったのは、パリのキュビズムの傾向の画家と、ロンドン・グループに代表されるイギリスの同時代美術であつた。サックヴィルの画廊は長くは続かず、翌年の一九二六年、フレッドはロンドン芸術家協会の秘書、さらにはポール・ギョームとブランドン・デイヴィーズ画廊のマネージャーになるべく、自身の画廊はすぐに閉じることとなつた。⁴⁾

そして一九三三年四月二十日、メイヤー画廊はコーク・ストリート十八番地で再オープンする。【図一】ここでの活動こそ、イギリスのシュルレアリスム受容について考える上で重要となる。なぜなら、オープンング展「フランスとドイツの画家の近作」展では、ピカソ、ブラック、レジェや、ナツシユ、ベン・ニコルソン、ヘンリー・ムーア等、サックヴィル時代から続く取り扱い作家の傾向に加え、アンドレ・マッソンやマックス・エルンスト (Max Ernst, 1891-1976) のようなシュルレアリスムの画家たちの作品が並んで展示されたからである。それだけではない。同展が開かれた直後には、エルンストの個展が六月八日から七月一日まで開催され、それか思いのほか評判を呼んだため会期が急遽十五日延長されるという事態まで発生していた。

では、イギリスのシュルレアリスム受容において、一九三三年

はどのような時期であつたのだろうか。この時期のシュルレアリスム受容のあり方を考える時、注目すべき人物としてハーバート・リード (Herbert Read, 1893-1968) が挙げられる。今日、イギリスを代表する美術批評家、芸術哲学者として知られるリードは、一九三三年にエディンバラ大学の教授職を辞し、『パーリントン・マガジン』の編集長となつていた。ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館を離職した一九三一年以来、再びロンドンへと戻つたリードは、三〇年代前半から積極的にシュルレアリスムに言及するようになる。そして、一九三三年には『今日の芸術』を出版し、同書の中でシュルレアリスムに関する一節を掲載している。⁵⁾ ここでもリードは、「主観的理想主義」と題された第五章のもと——「ピカソの方法」や「象徴的芸術の機能」等の小節と並んで——「Surrealisme」と題する短い論考を掲載した。同節では、パリに興つたシュルレアリスムの歴史、理念、特質を、アンドレ・ブルトン (André Breton, 1896-1966) やフロイト、エルンストラの名を挙げつつ概観する。本書はシュルレアリスムに特化した内容ではなく、またその体系的な位置付けを明確にしているとは言い難いものの、英国内の著名な美術批評家が同運動を考察した比較的早い時期の著作であつた。さらに言えば、一九三三年には国内の辞書にはじめて「surrealism」の語が登場したという。⁶⁾ これらの事例からは、パリ由来の運動としての「シュルレアリスム (surrealisme)」と、翻訳語としての「サー

リアリズム (surrealism)」の双方が、この時期の英国内である程度の定着をみたことを読み取ることができるだろう。(なお、以下では議論が複雑化することを避けるため、surrealismもサーリアリズムではなくシュルレアリスムと表記し、必要に応じて原語に関する補足を行う。)

ところで、先に触れたメイヤー画廊でのエルンスト展の企画は、一九三三年の再オープン時にディレクターとして迎えられたダグラス・クーパーが関わっていたものと考えられる。クーパーはピカソを中心とするキュビズムのコレクターとしても知られた美術史家であり、先述のオープニング展でもピカソに中心的な価値が与えられていた。リードもまた、ピカソに格別の評価を与えていた一方で、同時に早い時期からエルンストにも関心を寄せていた。というのも、一九三〇年四月一六日付の『リスナー』誌上では、出版されて間もないエルンストのコラージュ小説『百頭女』(一九二九年)が論じられているのである。⁽⁷⁾

「リアリズムを超えて」と題されたこの小論は、先述の『今日の芸術』所収「Surrealisme」の元となったテキストである。よって、基本的には先に触れた概観が主な内容となるが、この記事では特にシュルレアリスムに流れ込む——古典的芸術の対立項としての——ロマン的精神が強調される。⁽⁸⁾そして、日常的な物事の秩序を攪乱する愉快な「フロイト的夢」として、エルンストの『百頭女』が語ら

れる。しかしながら、このエッセイのなかで、リードは「シュルレアリスムの絵画」について具体的に語ることができていない。なぜなら、リード自身が弁明するように、彼は未だそれを「十分に観ていない」からである。⁽⁹⁾

事実、イギリスのシュルレアリスム受容は、何よりもまず文学上の関心としてあらわれた。そうした状況は一九二〇年代後半から三〇年代前半まで続く。そのような中、前衛的な文学雑誌であった『ディズ・クォーター』誌が一九三二年九月にシュルレアリスム特集号を発行し、その全体像をイギリスに伝えることとなる。本号は、ゲスト・エディターにブルトンを迎えパリで出版されたが、言語は英語が使用され英国内でも流通した。エルンストの芸術論の英訳も掲載されるなど、詩のみならず視覚芸術の分野も充実しており、国内でのシュルレアリスム受容は次第にその層を豊かにしてゆく。

メイヤー画廊がエルンストの個展を開催したのは、先述の通り、この翌年のこととなる。同画廊でエルンストの作品をまとめたかたちで実見する機会を得たことは、リードにとってシュルレアリスムの問題を再考する上でも大きな意味を持っていたに違いない。このことは、先ほどから注目している『今日の芸術』所収「Surrealisme」にも端的にあらわれる。というのも、このテキストにおいて「リアリズムを超えて」(一九三〇年)の内容に加筆修正する際、リードはダリやマッソンといった画家の名を加えつつ、シュルレアリスム

の絵画をめぐる判断保留のくだりをきつぱりと削除しているのである。そして、エルンストの作品に関しても、謎の多い絵画の内容に専心しすぎるのではなく、「偏見のない感性」によって目の前の絵画の色やテクスチャーの果てしない魅力を見出すべきであると述べるに至る¹¹。こうした流れを振り返れば、一九三三年という時期は、「シュルレアリスム」が単なる対岸の文学的流行（あるいは辞書的な概念）としてのみならず、絵画も含めたより包括的な動きとして捉えることが可能となった時期であり、そこにメイヤー画廊の活動が一定の貢献を果たしていたことができるだろう。

メイヤー画廊でのエルンスト展をめぐり、画廊とリードの間にはどのような交流があったのかは詳らかでない。ただ、リードは開幕前に発行された『リスナー』誌にこの個展に関する記事を寄せており、リードがエルンスト展を観ていたことは間違いない¹²。また、エルンスト展に続いてメイヤー画廊で開かれたのは、リード著『今日の芸術』の出版関連企画展（十月）であった。この展覧会は、メイヤー画廊側からリードに協力が依頼されたもので、『今日の芸術』で言及されるダリ、エルンスト、マッソン、ミロらの作品の他に、同年に結成された「ユニット・ワン」（エドワード・ワーズワース、ニコルソン、ナッシュ、ムーア等が参加）の作品も展示されていた。これらの事例からは、リードがこの時期、シュルレアリスムと同時代イギリスの抽象的美術の双方を見渡せる場に身を置き、自らの芸

術論を深めていったことがうかがえる。

以上のように、一九三三年という年は、リードのようなイギリスを代表する著述家の中でもシュルレアリスムの存在感が大きくなってきた時期であった。そして、メイヤー画廊は彼らに代表的シュルレアリスムの作品を実見する機会を与えた。作品の評価において直感的なものを重視するリードのような批評家にとって、こうした機会を持つ意義は大きい。

二・一九三六年…シュルレアリスム受容の隆盛期とロンドン画廊

とはいえ、メイヤー画廊はコマーシャル・ギャラリーである。各展覧会は特定のイスマやテーマ性・批評性を強調するのではなく、すでに評価の高いヨーロッパ（「大陸」）の画家たち、あるいは同時代のイギリスの前衛的画家を取り上げた個展がほとんどであった¹³。一九三三年以降も、シュルレアリスムに関する展覧会が他に比して多かつたわけではなく、一九三四年から三六年にかけて開催された展覧会を通覧すれば、「二十世紀のクラシック」展（一九三四年二月）のカタログにエルンストやジョルジオ・デ・キリコ、マッソンらの名が——ピカソやブラック、マティスに混じって——見つかる程度である¹⁴。

このような中、イギリスの批評家や先進的芸術家の中では、シュ

ルレアリスムへの関心が更に高まっていた。リードは、一九三四年から三五年にかけて、以前から傾倒していた抽象的芸術に対し、そこに何とかシュルレアリスムの問題を有機的に関連付けようと試みていた¹⁵。また、イギリスの若き詩人デイヴィッド・ガスコイン

(David Gascoyne, 1916-2001) は、一九三五年に『シュルレアリスムに関する短い概観』という本を出版する¹⁶。これは、シュルレアリスムを主たるテーマとする概説書として国内で出版された、最も早い時期のものである。あるいは、早くからメイヤー画廊で個展を開催していたナツシユは、先述の「ユニット・ワン」の活動の傍ら、

一九三三年以降急速にシュルレアリスムへと接近するようになる。一九三五年には、一九三四年から三六年の間に居住していたイギリス南部の海岸沿いの街、スワネージの地を「シュルレアリスムの夢」と呼び、浜辺に打ち寄せられた石や漂流物など雑多な物のイメージを作品に取り入れるようになる。【図2】こうした手法についてナツシユは、ブルトンの「デベイズマン」の考え方を参照していた¹⁷。このように、一九三三年以降から三五年頃になると、ナツシユのような画家にとってシュルレアリスムは形式上の問題というよりも、その理念や手法において自らの制作理念に関わるものとして内面化されてきたのである。

このような流れの中、イギリスのシュルレアリスムはひとつの記念碑的出来事を経験する。それが、一九三六年六月に開催されたシュ

ルレアリスム国際展である。本稿で注目する二つ目の画廊であるロンドン画廊は、まさにこの年にコーク・ストリートに誕生した。ゆえに以下では、これら二つの出来事を俯瞰的に捉えつつ、シュルレアリスム受容の歴史に位置付けてみたい。

一九三〇年代半ばから顕著となるシュルレアリスムの国際化の流れの中、ロンドン国際シュルレアリスム展（一九三六年六月、於ニュー・バーリントン・ギャラリー、以下ロンドン展）は開催された¹⁸。【図3】この展覧会の企画者であるローランド・ペンローズ(Roland Penrose, 1900-1984) は、一九二二年に画家を志してパリに渡り、モンパルナスでシュルレアリストをはじめ多様な芸術家たちと交流していた人物である。ペンローズは、自らの制作と共に、彼らの作品蒐集も行っていた。そして、一九三五年頃のパリで折良く滞在していたガスコインと出会い、イギリスで未だ観る機会の少なかったシュルレアリスム展への熱意に突き動かされる。こうして二人は、イギリス側の作家を巻き込んだ包括的かつ集合的運動体としてのシュルレアリスムを提示すべく、英仏共同開催というかたちで大規模な国際展を企画することとなる。

同展の実行委員には、ペンローズとガスコインはもちろん、イギリス側からリード、ナツシユ、ムーアほか数名が名を連ね、フランス側からは、ブルトンとポール・エリュアール、マン・レイ、ジョルジュ・ユニエが参加した。そして、一四カ国から作家六九名が出

品し、三九二点を超える出展が実現した。この展覧会に際し、ペンローズとリードはイギリスで多数のシュルレアリストを「発掘」した。このことは、彼らに見出されてある日突然「シュルレアリスト」になっていたと回想するアイリーン・エイガー (Eileen Agar, 1899-1991) のユーモア溢れる証言にもあらわれている¹⁹⁾。そして、この展覧会を契機として、シュルレアリスムはイギリスの社会にも広く浸透してゆく。

さて、本稿で重要なのは、ロンドン展に触発されるかたちで「イギリスのシュルレアリスム」への意識が明確になってゆくこととである。この展覧会では、ブルトンやエリュアール、ダリによる講演・パフォーマンスに加え、リードやヒュー・サイクス・デイヴィス (Hugh Sykes Davies, 1909-1984) によるシュルレアリスム論がイギリス側からも提示された。リードは、展覧会の会期中に「芸術と無意識」という講演を行うほか、ロンドン展の開催に際し、展覧会カタログの序文を上梓している²⁰⁾。その短い文章でリードは、シュルレアリスムを「スーパーリアリズム (superrealism)」と英訳する。そして、「一般的なスーパーリアリズム」と「特殊なスーパーリアリズム」という二分法を提示し、前者をシェイクスピアに代表されるような芸術におけるロマン的原理として、後者をその原理の再確認であると同時に、ブルトンを主導者としてパリに生じたある特定の運動として記述する。さらに、「イギリスの寄与」という小

見出し部分では、ブレイクやキャロルといった「スーパーリアリスト」を生み出したイギリスは、最もロマン的な芸術の傾向に相応しく、よって最も「スーパーリアスティック」になるだろうと述べる。その後、運動としてのシュルレアリスムを「スーパーリアリズム」と訳す試みはリード自身によって早々に撤回されるものの、広義の「スーパーリアリズム」の問題は大戦後まで継続された²¹⁾。ここには、シュルレアリスムの語義を拡張させつつイギリス的な「伝統」と接続することによって、独自のシュルレアリスムというものを模索したリードの姿が看取される。

あるいは、H. S. デイヴィスは、ロンドン展直後に上梓された『シュルレアリスム』(一九三六年、リード編)に「現代イギリスのシュルレアリスム」と題したエッセイを寄稿し、イギリスのシュルレアリスムがフランスからの「御神託」によるものではなく、イギリスにおける歴史的運動の正しい理解から不可避的に生じたのだと述べている²²⁾。こうしたデイヴィスの言説には、イギリスのシュルレアリスムの必然性を国内の伝統や歴史の中に見出そうとする(リードに通じる)態度が見出せる。こうしてロンドン展では、展示作品においてその具体的実践が包括的に供覧されるだけでなく、シュルレアリスムの理念的側面がイギリス側の展望とともに示されることになったのである。

ここで、Cooke Street に目を移そう。ロンドン展の会場と

なったニュー・バーリントン・ギャラリーは、現在の王立芸術院に位置し、文字通りコーク・ストリートに通じていた。そして、先述の通りロンドン画廊は、ロンドン展の閉幕後間もない一九三六年十月に開廊された。メイヤー画廊とロンドン画廊は互いに一〇軒隔てた場所に位置していたが、同年には、一九二三年から他所で活動していたレッドファーン画廊もコーク・ストリートに進出しており、この街路はさらに活気づいていた。そのような中、ロンドン画廊はイギリスのシュルレアリスム受容あるいはコーク・ストリートにおいて、どのように位置付けられるのであろうか。

メイヤー画廊と同じく、ロンドン画廊もまた開廊当初からシュルレアリスムに深く関与していたわけではない。同画廊は、元々二人の資産家婦人によって設立され、初期はムンクやモホリ・ナギ、レジェなど、モダン・アート全般を取り扱い、特定のポリシーは存在しなかった。しかし、ロンドン展を経た一九三七年頃から、ロンドン画廊は急速にシュルレアリスムの方向へと舵を取ってゆく。まずは、一九三七年に「シュルレアリスムのオブジェとポエム」展【図4】がリードを中心に組織された。この展覧会では、一三八点の出品作のうち八八点がイギリスの作家によるもので、エイガーやナツシユなど、前年の国際シュルレアリスム展で重要な役割を果たした作家が参加し、ロンドン展以降の結束を再確認する機会となった。⁽²³⁾ さらに一九三八年には、ロンドン展の主催者であったペンローズが

経営を引き継ぎ、同時期にロンドンに住み始めたベルギーのシュルレアリスト、E. L. T. メゼンス (Edouard Léon Théodore Mesens, 1903-1971) ——彼もまた、同展で重要な役割を果たした人物であった——と共に画廊の方向性を大きくシュルレアリスムの方へと転換させる。

この時期にペンローズとメゼンスとの間で交わされた書簡には、画廊がすでに抱えていた負債をどうするかという問題とともに、メゼンスの考える画廊のポリシーが記されていた。それは、「一階には若きシュルレアリストたちの作品を、二階には野獣派から抽象派までのより若い画家たちの作品を展示する」というものであった。⁽²⁴⁾ この信念を実現させるかのように、ペンローズはこの頃パリのエリュアールが所有していたシュルレアリスムの作品コレクション全体を買い取り、さらにデ・キリコやエルンストなど、一七〇点以上ものシュルレアリスム関連作品を購入した。

こうして、イギリスの地でいわば自分たちの拠点を手に入れたペンローズとメゼンスは、さらに『ロンドン・ブレイク』というシュルレアリスムの機関誌ともいべき雑誌を創刊し、本格的にシュルレアリスムの推進と結束、活動の活発化に尽力した。こうした流れは、イギリスのシュルレアリスムの問題を考えるうえで非常に重要な点である。というのも、ギャラリーと機関誌を活動の両輪に据えるというあり方は、まさにパリのシュルレアリスムのスタイルであ

る。²⁵ 言い換えれば、イギリスのシュルレアリスムはこの時期に、運動としてのシュルレアリスムを展開させる枢軸となる二つの武器を手に入れたということである。

以上のように、ロンドン画廊の背景には一九三六年のロンドン展があり、同画廊はメイヤー画廊に比べ、ロンドンのシュルレアリスムに主体性と集団性をもたらした。確かにメイヤー画廊もまた、おそらくロンドン展のインパクトを背景に、二度目となるエルンストの個展に「シュルレアリスムの絵画」という副題を付している（一九三七年六月）。ただし、それは例外的な事例であった。対してロンドン画廊は、経営者にシュルレアリストを置くことによって、コーク・ストリートの他の画廊とは異なる主体性を獲得することになるのである。ロンドン展を一回限りのお祭り騒ぎに終わらせることなく、ロンドンのストリートに定着させた活動こそ、ロンドン画廊がシュルレアリスム受容において果たした役割であったということができるだろう。

三・一九三八年…コーク・ストリートの磁場とグッゲンハイム・ジューヌ

一九三六年から三八年は、イギリスのシュルレアリスムのグループとしての活動が短くも印象的にあらわれてきた時期である。とり

わけそれは、多分に政治的性格を帯びた活動として立ちあらわれる。例えば一九三六年、スペイン内戦にまつわるゲルニカ爆撃の際の抗議声明文の署名では、同年に開催されたロンドン展に関わったH. S. デイヴィスらイギリス側メンバーが、「イギリスのシュルレアリスム・グループ」として名を連ねていた。さらに、一九三八年のメイデーには、チェンバレンの宥和政策への抵抗としてハイド・パークでデモ行進が行われ、ペンローズばかりでなく、ジュリアン・トレヴェリアン等、当時ロンドンを活動拠点としていたシュルレアリスム周辺の画家たちが加わった。【図5】

また、ペンローズを中心としてみれば、政治的動機付けというよりも、よりプライベートなシュルレアリスムのコミュニティも出来上がっていた。例えば、コーンウォールというイギリス南西端の海辺の街にあったペンローズ家の別荘には、一九三八年、多くのシュルレアリスム周辺の芸術家たちが招かれている。その中で、イギリスを拠点として活動していた作家はリードとエイガー、ナツシユ等、ロンドン展の主要メンバーに限られ、その他はパリを拠点としていたエルンストやマン・レイ、あるいはそれに近いメゼンスのような人物であった。そういう意味で、ペンローズやロンドン画廊周辺の活動はパリ・シュルレアリスムの求心力を前提としていた面が否めないものの、同時にイギリスの地に根ざしたシュルレアリスムのコミュニティを醸成したのである。

こうしたコミュニティの集団性は、コーク・ストリートにも顕著となり、そのことは『ロンドン・ブレティン』の誌面にもあらわれてくる。画廊の経営に長けていたとの評価も高いメゼンスは、コーク・ストリートの他の画廊を巻き込むかたちで『ロンドン・ブレティン』誌の広告を打ち出すなどの工夫を行った。一九三八年五月に発行された第二号では、メイヤー画廊のミロ展、ロンドン画廊のジョン・パイパー展（一階）、ピカソ展（二階）の広告【図6】がグリッドで仕切られ、並置されていた。そして、その中の一区画を占めるもうひとつの画廊こそ、本稿最後の課題であるグッゲンハイム・ジュヌであった。

グッゲンハイム・ジュヌは、現在ヴェニスにあるグッゲンハイム・コレクションを興した蒐集家かつパトロンとして広く知られている、ペギー・グッゲンハイム (Peggy Guggenheim, 1898-1979) が開いた画廊である。ユダヤ系アメリカ人としてニューヨークに生まれたペギーは、グッゲンハイム一族の財力によって幼少期からしばしばヨーロッパの地を踏んでいたが、一九二〇年頃には本格的にフランスへ渡り、さらに一九三〇年代前半頃にはロンドンにも拠点を持つようになる。私生活で二番目のパートナーとの離別後、画廊を開こうと思いついたペギーは、その頃ロンドンにもしばしば訪れていたマルセル・デュシャンの教えを請い、モダン・アートの蒐集を始める。そして一九三八年一月、ロンドン画廊の隣にギャラリー

をオープンさせる。ただし、ペギーはまだこの頃とくにシュルレアリスムの作品の蒐集に熱心だった訳ではなく、初期の展覧会の選択は、個人的な付き合いや思いつきなど、かなり恣意的なものであったよう²⁶だ。

しかしながら、ペンローズやメゼンス、ハンフリー・ジェニングス、ムーアたちと社交上の深い関わりによって、ペギーは次第にイギリスのシュルレアリスムの中心部に関わるようになってゆく。そのような流れのなかで、ペギーはシュルレアリスムの展覧会を積極的に開催してゆくのみならず、ロンドン画廊のメゼンスが提示した広告戦略の誘いにも乗り、コーク・ストリートのシュルレアリスムの磁場を共に作り上げてゆくことになった。例えば一九三九年一月には、精神科医のグレース・ペイルソープとそのパートナーの画家、レウベン・メドニコフによる展覧会を、シュルレアリスムの絵画とドローイング展と銘打って開催し、同年一・二月発行の『ロンドン・ブレティン』第八・九号（合併号）の冒頭にその広告を掲載している。ペギーはコーク・ストリートで「共同戦線」を張ったと回想し、この頃かの地では、ロンドン画廊へ出掛けた観客がそのままメイヤー画廊やグッゲンハイム・ジュヌに立ち寄るなど（逆もまた然り）、三つの画廊がひとつのセットのようになっていたという。こうして、メイヤー画廊の点がロンドン画廊と繋がって線となり、さらにグッゲンハイム・ジュヌを巻き込むことによって、一九三八年にはイ

ギリスのシュルレアリスム受容におけるひとつの大きな面が形成された。

しかしながら、コーク・ストリートの蜜月は長くは続かなかつた。画廊を開いてしばらく経った頃、ペギーはグッゲンハイム・ジュニアのようなコマーシャル・ギャラリーというよりも、公共的かつ教育的な性格を持った「近代美術館」のような画廊を開く計画を立てるようになる。この着想の背景には、一九二九年にオープンしたニューヨーク近代美術館の先行例があり、ロンドンでも同様の試みが可能かペンローズとメゼンスが考えていた折であったという。しかし、ペギーはその計画に、他ならぬリードを巻き込んだ。このことは、一九三〇年代末頃、運動としてのシュルレアリスムというよりも、むしろ広義のスーパーリアリズムの方に傾いていたリードにとって、格好の機会となったことは想像に難くない。ゆえにリードは、この美術館計画への協力を快諾する。

その後二人は、かなり具体的なところまで準備を進めていたが、二つの出来事がペギーの前に立ちちはだかる。ひとつは、ロンドン画廊のメゼンスらによる抵抗である。メゼンスはこの頃、リードのシュルレアリスム理解にある種の誤解や脆弱さを見出し、反発していた。よって、ペギーとリードが共に「近代美術館」を作り上げる構想に手を貸さないことを決め、その厳しい態度をペンローズらにも要求したのである。メゼンスには、自分こそが「シュルレアリスム」の

歴史的重要性を理解し、正統的かつ主体的なアプローチでそれを提示する資格を持ったリーダーであるとの自負があったのだろう。いずれにせよ、その他の面においても、リードは結局イギリスのシュルレアリスムの思想的リーダーとしての地位を掌握することができず、結果的にペンローズもメゼンスの要求を受け入れた。こうして、ロンドン画廊とグッゲンハイム・ジュニアの間の連帯感は失われていったのである。

ペギーの構想の二つ目の障害は、言うまでもなく第二次世界大戦の戦火である。ペギーらの「近代美術館」計画は、彼女にいよいよ身の危険が迫ったことよって最終的に頓挫する。一九三九年六月、グッゲンハイム・ジュニアは閉廊。こうしてコーク・ストリートに育まれたシュルレアリスムの磁場は、この閉廊に象徴的なように、戦争の大きな影と内部分裂によつて力を弱めてゆくことになった。

結びにかえて

本稿ではこれまで、イギリスにおけるシュルレアリスム受容の展開について、コーク・ストリートに鼎立した三つの画廊の活動との関わりから検討してきた。以上の考察で明らかとなったのは、両者の展開が軌を一にしているというだけでなく、互いに密接な関係を持っていったということである。大戦直前の不安定な時期にありなが

ら花開いたコーク・ストリートのシュルレアリスムの磁場は、短いながらも複雑で、豊穡な網の目によって結ばれていた。一九三九年にペンローズが発表した著作のタイトルを借りれば、まさに「その道は、長いというよりも広い」ということができるだろう。²⁹⁾

本稿を閉じる前に、それぞれの画廊の大戦後の展開を確認し、コーク・ストリートをより巨視的な文脈の中に布置してみたい。まず、ヨーロッパとイギリス双方のシュルレアリスムと関わりながら展開したロンドン画廊は、大戦を乗り越えて四〇年代も場所を変えて存続するが、一九四〇年に『ロンドン・ブレティン』は廃刊され、画廊も一九五〇年に閉廊される。一方、アメリカ人であるペギー・グッゲンハイムは、一九四一年、マルセイユから亡命を希望する多くのシュルレアリストたちを支援しつつ、エルンストと共にニューヨークへと渡った。このことよって、ペギーは頓挫した件の「近代美術館」計画をアメリカの地で実現させることになる。ニューヨークでは、亡命シュルレアリストたちやニューヨーク近代美術館のアルフレッド・バー・ジュニアらの多大な協力を得て、ロンドンであったためていた構想を「今世紀の芸術」画廊というかたちで実現させ、歴史的にも商業的にも成功を収めたのである。³⁰⁾ここでは、リードが一九三〇年代から保持していた「抽象」対「シュルレアリスム」という構図が画廊の建築プランそのものにも反映されていた。さらに言えば、「今世紀の芸術」画廊では、「アブストラクト・ルーム」と

「シュルレアリスト・ルーム」を繋ぐスペースにジャクソン・ポロツクに代表されるアメリカの若手作家の作品が展示され、抽象表現主義以降のアメリカ型美術の歴史を形作ることに寄与した。リードが構想したシュルレアリスムと抽象の弁証法は、ある意味でイギリスではなく、戦後アメリカの地において実現したのである。

最後に、メイヤー画廊は本稿の三つの画廊の中で唯一、現在までコーク・ストリートの地に残っている。フレッド・メイヤーは大戦後も息長く活動を続け、その間に多くのギャラリーがこの街路に進出し、ロンドンを代表する画廊街となってゆく足掛かりを作る。そして、一九七〇年代に息子のジェイムズ（現オーナー）の代になると、ロイ・リキテンシュタインやラウシエンバーグ、ウォーホルなど、アメリカ人作家の作品を積極的に展示するようになる。第二次世界大戦期に生じた——旧大陸から新大陸への——美術の「中心地」の移動とその余波は、メイヤー画廊にも及んでいた。

しかし、その画廊も近年、また別の力によって変化を余儀なくされている。というのも、メイヤー画廊は、二〇一二年から始まった宅地開発業者による再開発で移転を迫られたのである。いわゆるデベロッパーたちは、メイヤー画廊を含むいくつかの老舗画廊を移転させ、そこに新たなギャラリーやハイファッションの拠点を作りだそうとしている。最終的にメイヤー画廊は、同じストリートの隣の建物に移転し、現在も活動を続けているが、こうしたニュースはイ

ギリスでも大きく報道され、コーク・ストリーートの歴史的保存に向けた活動も行われた。コーク・ストリートに花開いた三つの画廊の行く末は、アメリカの覇権にせよ、徹底的な商業化の波にせよ、イギリスのシュルレアリスムの問題のみならず、美術史自体の流れを体現するかのようになつた歴史の頁を刻み続けている。

註

- (1) 一例を挙げれば、「一九三〇年代、四〇年代のシュルレアリスムに対するブリテンの貢献」展 (Hamet Gallery, 1971) や「ダダとシュルレアリスム再考」展 (Hayward Gallery, 1987) 等。
- (2) ジュネーヴやミラノ、フランクフルト、バークリー等。一九八六年には、ロンドン国際シュルレアリスム展(一九三六年)の五〇周年記念展が、ロンドンのメイヤー画廊を中心にイギリス各地を巡回した。
- (3) Michel Remy, *Surrealism in Britain*, Aldershot, Ashgate, 1999.
- (4) メイヤー画廊には、展覧会一覧の他、一九三三年以降の活動に関する新聞・雑誌記事等の切り抜きが網羅的に保存されている。本稿で言及する同画廊に関する情報は、このアーカイヴ調査に多くを負っている。
- (5) Herbert Read, *Art Now: An Introduction to the Theory of Modern Painting and Sculpture*, London, Faber and Faber, 1933, pp. 136-140.
- (6) M. Remy (1999), *op. cit.*, p. 35. なお、それ以前にも「パリに興つたシュルレアリスムは、ヨーロッパ大陸の芸術の最新芸術動向にいち早く反応した若き詩人たちによつて言及されていた。例えば、早くも一九二四年以降には『トランスアトランティック・レビュー』等にシュルレアリスムの名があらわれるようになる。しかし、ここではフランス語／英語表記の混在や乱れが見えられ、イギリスにおけるシュルレアリスム受容の不安定さが垣間みえる。また、これらの事例においてシュルレアリスムへの言及は断片的なものであった。

- (7) H. Read, "Beyond Realism," *The Listener*, vol. III, 16 April, 1930, p. 679.
- (8) 『今日の芸術』(註5参照)では「このような観点が第五章全体に散りばめられている。
- (9) H. Read, "Beyond Realism," *op. cit.*, p. 679.
- (10) *This Quarter*, Surrealist Number, vol. V, no. 1, September 1932, reprinted ed., New York, 1969.
- (11) H. Read, *Art Now* (1933), *op. cit.*, p. 139.
- (12) H. Read, "Max Ernst," *The Listener*, vol. XI, 7 June, 1933, p. 899. また、後にリードはエルンストの作品を所有せよとしている。
- (13) 真っ白な壁に鮮やかなオレンジで塗られたエントランスという設えもやることながら、そこに展示される作品は「ウルトラ・モダン」と称せられ ("Puzzle Art Exhibition," *Bulletin and Scots Pictorial*, 24 April, 1933) 最先端のモダン・アート・を見せてくれる場とみなされていた。
- (14) 加えて言えば、パウル・クレーやジャン・コクトー、マルク・シャガールなど、イギリス国内では当時よくシュルレアリスムと結びつけられていた周辺作家を挙げて挙げられるのみである。
- (15) この問題については以下で論じられている。大森淳史「抽象とシュルレアリスム(上)(下)」・一九三〇年代におけるハーバート・リードの芸術哲学を中心に「帝塚山学院大学研究論集」第四二号、二九―三九頁、二〇〇七年、第四三号、一―一四頁、二〇〇八年。
- (16) David Gascoyne, *A Short Survey of Surrealism*, London, Enitharmon Press, 2000 (first ed., 1935).
- (17) Paul Nash, "Swanage or Seaside Surrealism," *Architectural Review*, April 1936, p. 151.
- (18) ロンドン展全体については、以下で考察した。石井祐子『コラーージュの彼岸―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、第四章二節。石井祐子「シュルレアリスムとスペクタクル―シュルレアリスム国際展(ロンドン)の「幽霊」をめぐるノート」『西洋美術研究』第一八号、三元社、二〇一四年十二月、一六六―一七八頁。また、ロ

- ンドン展に関する一次資料、および関連する新聞・雑誌記事等は、スコットランド近代美術館のローランド・ペンローズ・アーカイヴに保存されており、ここでの議論は同アーカイヴでの調査に多くを依拠している。
- (19) Eileen Agar, *A Look at My Life*, London, Methuen 1988, p. 115.
- (20) *The International Surrealist Exhibition*, exh. cat., New Burlington Galleries, London, June 11th to July 4th, 1936.
- (21) 上の撤回の顛末は以下を参照。H. Read, introduction in *id.*, (ed.), *Surrealism*, Faber and Faber, London, 1936, p. 22. リードの「superealism」の具体的内実については、一九三六年以降も版を重ねた『今日の芸術』改訂版にうかがえる。(H. Read, *Art Now*, 2nd ed., London, Faber and Faber, 1936.) なお「Surrealism」を「super-realism」と訳す試みは、一九三〇年の「リアリズムを超えて」(註七参照)にすでに見出すことができる(ただし、ハイフンあり)。そこでは「super-realism」の具体的実践としてジェイムズ・ジョイスの『ユリシーズ』(一九二二年)とエルンストの『百頭女』(一九二九年)が言及されているが、「Surrealism」との使い分けは全く明確ではない。
- (22) Hugh Sykes Davies, “Surrealism at this ‘Time and Place,’” in Read (ed.), *Surrealism*, *op. cit.*, pp. 120-121. なお、デイヴィスはロンドン展会期中に「生態学とシュルレアリスム」と題された講演も行っている。ただしその内容は、特にイギリス固有の問題がとりあげられているわけではなかった。講演の抄録は以下を参照。Id., “Extracts from the Lecture: Biology and Surrealism,” *International Surrealist Bulletin*, no. 4, Sep. 1936, pp. 13-15.
- (23) ただし、展覧会タイトルに反し、「シュルレアリスム」の活動にこれ以前、以降にも一切関わることもなかった作家の名前が数多く含まれていたこともまた事実である。
- (24) この手紙はペンローズ・アーカイヴに所蔵されているほか、以下でも言及されている。M. Remy (1999), *op. cit.*, p. 148.
- (25) ブルトンらもまた、シュルレアリスム画廊やグラディーヴァ画廊を自ら運営し、シュルレアリスムの機関誌の編集に関わることによって、主体的なシュルレアリスム運動の提示を行っていた。

(26) グッゲンハイム・ジュエーヌの活動については、以下の自伝でも言及されている。ただし、誇張や矛盾も多く、字義通りに受け取るには一定の留保を必要とする。Peggy Guggenheim, *Out of This Century: Confessions of an Art Addict*, London, André Deutsch, 1979.

(27) *Ibid.*, pp. 176-178.

(28) M. Remy (1999), *op. cit.*, p. 164. 上の記述はヘギーの自伝の回想と矛盾するが、同自伝の全体的な内容や性格、メゼンス側の史料等から総合的に判断し、本稿ではレミの記述を支持する。

(29) Roland Penrose, *The Road is Wider Than Long*, London, London Gallery Editions, June 1939.

(30) この画廊については、以下で詳しく考察した。石井祐子『ロージューの彼岸』前掲書、第五章。

【図版典拠】

図1、4、5: Michel Remy, *Surrealism in Britain*, Aldershot, Ashgate, 1999.

図2、3: Alexander Robertson, et. al., *Surrealism in Britain in the Thirties*, exh. cat., Leeds, Leeds City Art Galleries, 1986.

図6: *London Bulletin*, vol. 2, May 1938.

本稿は、広島芸術学会第二七回総会・大会(二〇一三年七月)での口頭発表の内容に大幅な加筆・修正を施したものです。改稿にあたり、査読委員の方々に貴重なご意見・ご指摘を賜りました。ここに記して感謝申し上げます。また、本研究はJSPS科研費26770052の助成を受けました。

(いしい・ゆうこ／九州大学)

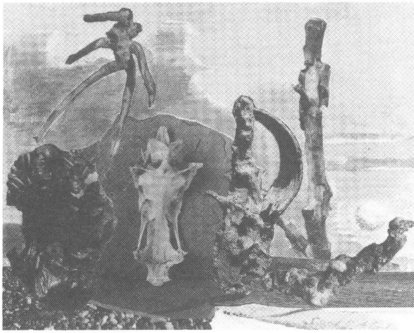


図2 ポール・ナッシュ《スワネージ》1936年頃、紙に水彩とグラファイト鉛筆、写真の切り貼り、40×58.1 cm、テート、ロンドン

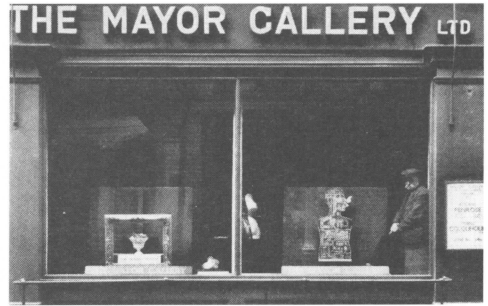


図1 メイヤー画廊のショー・ウィンドウ、1939年



Surrealist Objects & Poems

LONDON GALLERY, LTD.



図3 ロンドン国際シュルレアリスム展（於ニュー・バーリントン・ギャラリー、1936年6月）の会場写真

図4 「シュルレアリスムのオブジェとポエム」展（於ロンドン画廊、1937年11月）カタログ表紙（表紙作品図版：アイリーン・エイガー《アナキーの天使》第1作、1936-37年）

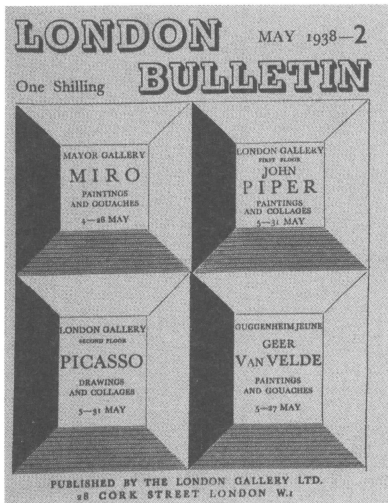


図6 『ロンドン・ブレティン』誌、第2号、1938年5月、表紙



図5 ハイド・パークでチェンバレンのマスクを装いデモ行進をする（左から）ジェイムズ・カント、ローランド・ベンローズ、ジュリアントレヴェリアン、ジェフリー・グラハム、1938年