

# アンドレ・ブルトンによる「数学的オブジェ」 の解釈から垣間見る美術史における シュルレアリスムの所在

木 水 千 里

## 1 はじめに

マン・レイは1934年から1935年の間にマックス・エルンストに促されて訪れたポアンカレ研究所でもととは教育目的で制作された幾何学模型を撮影した。当時保管されていた約600の模型のうちマン・レイは34点を撮影したが、12点が『カイエ・ダール』誌のオブジェ特集号に掲載された。この特集号は1936年5月からパリのシャルル・ラトン画廊で開催され、様々なオブジェに混ざり幾何学模型も展示された「オブジェのシュルレアリスム」展に関連して出版された。そしてその12年後の1948年、戦禍を逃れ帰国したアメリカでマン・レイは再び幾何学模型を題材にし、油彩画のシリーズ《シェイクスピア方程式》を制作した。

1999年に『写真研究』誌に発表した「マン・レイと数学的オブジェ」でイザベル・フォルチュネは、まるで写真媒体の宿命であるかのようにマン・レイの幾何学模型の写真を単なる記録写真ではなく被写体の変形とみなし、シュルレアリスムとの関係を読み取ろうとしている<sup>1)</sup>。一方、ウエンディ・グロスマンが中心となり2015年から開催された「マン・レイ 人間方程式」展のカタログでは、幾何学模型を巡る写真と絵画の両方を解釈すべく、数学を題材にした他の作品にまでコーパスを広げ、作家研究の視点から考察が試みられている<sup>2)</sup>。グロスマンは2009年に開催されたプリミティヴ芸術とマン・レイとの関係に焦点を当てた「マン・レイ、アフリカ芸術とモダニズムレンズ」展にも関わっており、今までほとんど議論の中心になることがなかった主題に光をあて、マン・

レイの芸術性を解明しようとしているといえるだろう<sup>3)</sup>。

本稿もまた幾何学模型を題材としたマン・レイの作品に注目する。ただし上述の研究のように、写真媒体の特性やマン・レイの芸術性を解明するのではない。シュルレアリスム芸術はよく知られているにもかかわらず、マネ、セザンヌ、キュビズム、抽象芸術へと続く、いわゆるモダニズム美術史への位置付けが困難であり、また、シュルレアリスムの美術作品があまりに多様であることにより、美術史から独立し独自の文脈の中で語られてきた傾向がある。本稿ではこのような状況を踏まえ、幾何学模型の解釈についての分析を手掛かりにシュルレアリスムを美術史の中で読み説き、それをシュルレアリスム芸術のひとつの解釈として提示することを目的とする。それゆえ、マン・レイの幾何学模型の写真とともに『カイエ・ダール』誌に発表されたブルトンの論考「オブジェの危機」に注目するが、シュルレアリスムの本質的問題を検証するものではないことをお断りしておく<sup>4)</sup>。

## 2 科学的思想と詩的・芸術的思想の平行的発展関係 —1830年

ブルトンは「オブジェの危機」で、科学的思想と詩的・芸術的思想の平行的発展関係を主張し、二つの年を提示している。一つ目はロマン主義の絶頂期を迎えた1830年であり、ブルトンはこの年に「合理主義を開く」非ユークリッド幾何学の発見を対応させる。しかし、ここで奇妙なずれに気が付くだろう。非ユークリッド幾何学という科学思想は詩的・芸術的思想としばしば対応させられるが、一般的に考えるならそれは20世紀前半に誕生したキュビズムにおいてなのである。

印象派を乗り越えるべく、キュビストたちは知性により画布に再び秩序を取り戻し、見たままを描くことでは到達不可能な真実を描くことを目指した。そのために、とりわけサロンに作品を出品していたサロン派と呼ばれるキュビストの間では、対象を一点から捉える遠近法ではなく、対象の全体を捉えるために非ユークリッド幾何学や四次元等の理論が盛んに議論され、抽象的な作品が制作された。

この指摘は故なきことではない。『カイエ・ダール』誌にブルトンの記事と一緒に掲載された「数学と抽象芸術」でクリスチャン・ゼルヴォ

は、科学による知的な抽象的形式と画家の精神的な活動の対立関係に思いを巡らせている<sup>5)</sup>。その時キュビズムが引き合いに出され、キュビズムによる現実の抽象化には知性と感性が同時に現れていると述べられているのである。確かにゼルボは非ユークリッド幾何学については言及していない。しかしリンダ・ダルリンプル・ヘンダーソンも『現代芸術における四次元と非ユークリッド幾何学』で詳細に論じているように、当時非ユークリッド幾何学を含む数学や科学とキュビズムを結び付けることは決して特異ではなかった<sup>6)</sup>。そこから、ブルトンの言説に美術史の見解とのずれを指摘できよう。

### 3 科学的思想と詩的・芸術的思想の平行的発展関係 —1870年

次にブルトンが挙げたもう一つの年、1870年についての考察に移る。それは、「ユークリッド幾何学をも、他のあらゆる幾何学と同様の資格であるひとつの相対的体系に組み入れ、その一時的な否定を是正するような『一般的幾何学』の構想が可能になった」年であり<sup>7)</sup>、ブルトンはそれに、デュカスとランボーが引き起こそうと目論んだ「あらゆる合理的習性の放棄、善悪の消滅、コギトへの厳しい保留、日常の不思議の発見」を対応させている<sup>8)</sup>。続いてそれらの共通点を「多種にわたる幾何学を『非具体化』することによって、研究をあらゆる方向に解きはなち、得られた結果の後日における調整を可能にしようとするさしせまった要求は、芸術において、既視のものと可視のもの、共有体験と可能体験、等々をへだてている柵をとりこわそうとする要求と、ぴったり重なりあう」と説明する<sup>9)</sup>。ここで注目すべきは、1830年は合理主義を開くものとして非ユークリッド幾何学が注目されていたのに対し、1870年はユークリッド、非ユークリッド幾何学のどちらか片方だけが特権化されていない点だ。いわば絶対的な価値を廃止し、全てをミクスチャーすることによって価値を固定化することなく、「先へ先へと自らを再創造していくような思想の歩み」が想定されているのである<sup>10)</sup>。すなわち、「こんにちの理性はまさしく非理性的なものをたえず同化してゆくことをめざしており、その同化の過程で、理性的なものはたえずみずからを編成しなおしながら、みずからを強化・拡大していく」ことによって合理主義を

超えていく<sup>11)</sup>。そしてブルトンは同じく合理主義を超えるにしても、1870年という参照点について、「以来こんにちまでいよいよその感動をふかめてゆく発端になった」と語るように、1830年ではなく1870年にシュルレアリスムを接続させるのである<sup>12)</sup>。

この選択は実際の美術史と一致する。前述したようにキュビズムにおいては非ユークリッド幾何学は見たままの現実ではない高次の現実、真実を捉えるために用いられていた。しかし、その後誕生したシュルレアリスムは別の道を選び、現実から超現実を出現させることを目指したのであり、その時、現実を固定化するのではなく可能的なものとして捉えようとした。

このような考えのもと、ブルトンはレディメイド、自然のオブジェ、掘り出し物オブジェ、オブジェ・シュルレアリスト等を簡潔な説明とともに列挙し、それらを総括して「単なる役割の変更によって私たちの周囲の事物から派生し、しかも別のものになりおおせるという点で共通したところがある」とその特徴を述べる<sup>13)</sup>。自動デッサン、コラージュと並び、オブジェもまた、シュルレアリスム芸術は可能かという問に対する答えのひとつとして提示されていると考えられよう。

#### 4 「オブジェの危機」における幾何学模型

しかし、ここで疑問が生じる。以上はシュルレアリスムにおけるオブジェについての考察であり、肝心の幾何学模型についてはどうなのか、と。事実、ブルトンが様々なオブジェを列挙し、総括してその特徴を述べる際、幾何学模型は触れられていない。ただし、他の箇所では数学的オブジェと呼ばれ、言及されている。その際もブルトンは非ユークリッド幾何学だけでなく、ユークリッド幾何学のオブジェも取り上げ、1870年の特徴、すなわち多義的な関係、可能なものへの一体を保証しながら、それらを「いずれも素人を困惑させるような外観を呈」していると形容する<sup>14)</sup>。いわば数学的オブジェは役割変更するまでもなく、見たこともない奇妙なものであり、その意味において他のオブジェと同等に扱われているのである。

しかし最も注目すべきは、数学的オブジェを取り上げることにより、抽象芸術を肯定していると誤解されはしないかとブルトンが危惧してい

る点である。ブルトンは数学的オブジェと詩的オブジェを対立させるのは合理主義の罠に再びおちいるようなものと断罪する。それと同時に、抽象から具象への飛躍を強調することで、その逆を示す抽象主義は遅れていると批判する。さらに、「…このような資料（数学的オブジェ）が発表されると、そこに自分たちのやり方が決定的に優位である証拠を見る恐れがある。ほとんど知られていなかったこれらのオブジェが我々の注意にのぼってきた今、我々のなすべきことは、これを我々に適合させるべく、我々の流儀で解釈し直すことである」と述べ、分析的なキャプションにかわり、マン・レイの幾何学模型の写真にもっと簡単でより人間味のある暗示的なタイトルを付けることを提案する<sup>15)</sup>。そうすることによって抽象芸術から距離を取ろうとするのである。

過敏ともいえるブルトンのこの態度は、フランスでは抽象芸術のグループがシュルレアリスムの誕生以前から存在しており、さらにシュルレアリスム誕生後も脈々と受け継がれ、両者が対立関係にあった当時の芸術動向を考慮すれば理解できるだろう。キュビズムから幾何学的抽象の流れを汲んだセクション・ドールが結成され、1912、1920、1925年にグループ展が開かれた。その後、1930年には「セルクル・エ・カレ」展が開催され、それを受け継ぐ形で1931年にアブストラクシオン・クレアシオンが誕生した。多国籍なメンバーからなり、国際的だったこの芸術運動は機関紙も発行し、1936年まで存続した。1936年からは、それにかわりレアリテ・ヌーヴェル展が開催されるようになった。また、ナウム・ガボ、アントワヌ・ペヴスナーといった構成主義やアブストラクシオン・クレアシオンに関わった抽象側の作家も幾何学模型からインスピレーションを受け作品を作ったという。

このような状況を考慮すると、「オブジェの危機」でオブジェの概念を打ち出したブルトンは、非理性的なもののみをなすことで幾何学模型を抽象芸術からずらしたといえるだろう。そう考えるとブルトンが1830年の位置付けを語る際、一般的な美術史をあえて無視し、非ユークリッド幾何学をキュビズムに結び付けなかったことも理解できよう。美術史とのずれは単なる間違いではなかった。非ユークリッド幾何学に新しい解釈を与え、そして合理主義に空隙を穿つために1830年と1870年と二つの段階を設けながら、ブルトンはシュルレアリスムに寄り添うように美術史を書き直したのである。あるいはシュルレアリスムの美術史を打

ち立てたのである。

## 5 1936年 数学的オブジェとアメリカ・オセアニアの芸術

また、この記事が発表された1936年という年に注目し、以上の「オブジェの危機」の解釈を補強することも可能だろう。前年の1935年、プリミティヴ・アートの美術商であり、「オブジェのシュルレアリスム」展が開催されたギャラリーのオーナーでもあるシャルル・ラトンの協力によりニューヨーク近代美術館で「アフリカ・ニグロ・アート」展が開催された。アフリカの彫刻、仮面等が近代美術館で大々的に展示されたことは、なによりもアフリカ芸術が近代美術史において認められ、制度化されたことを意味していた。また翌年の1936年には「キュビズムと抽象芸術」展が開催された。この展覧会を企画したニューヨーク近代美術館初代館長のアルフレッド・バー・ジュニアはカタログに近代美術史の動向を示し、「アフリカ芸術－キュビズム－幾何学的抽象」のラインを明確に打ち出した。さらに同年の12月からは同美術館で「ダダ・シュルレアリスム・幻想芸術」展が開かれ、シュルレアリスムは抽象芸術と対立する近代美術の重要な潮流として提示された。

以上の状況を踏まえ、今一度「オブジェの危機」に目を向けよう。数学的オブジェはそのままで不思議なもの、理性を超えたものであり、役割を変更する必要がないがゆえに、その特徴を総括する際に列挙されたオブジェには含まれていなかったことはすでに確認した。しかし、それにもまして「オブジェのシュルレアリスム」展で展示されながらも、それに関連して執筆された「オブジェの危機」で全く触れられていないオブジェがある。アメリカ、オセアニアのオブジェである。前述したように当時アフリカ芸術は幾何学的抽象芸術の起源のひとつとしてみなされていたことを考慮すると、その意義が言語化されていなくとも、あえてアメリカやオセアニアのオブジェを取り上げることは、美術史の文脈におけるアフリカ芸術の位置付けに異議を申し立てていると考えられるだろう。さらに幾何学模型を抽象芸術ではなく、シュルレアリスムの文脈で理解し、非理性的なものとして捉えられていたことを思い起こすなら、「アフリカ芸術－キュビズム－幾何学的抽象」のラインに対抗し、それにシュルレアリスムの解釈を突き付けたといえよう。

オセアニア芸術と数学的オブジェへの関心は、同じく1936年に開催されたロンドンでのシュルレアリスム国際展でも確認できる。そこでは、アフリカのオブジェを一点含むものの、それよりはるかに多くのアメリカとオセアニアのオブジェが展示された。また、カタログの表紙を飾ったエルンストのコラージュには幾何学模型が確認できる<sup>16)</sup>。幾何学模型を手にした古代ギリシャ彫刻（アポロン）は、幾何学をもとに対象の再現を試みた従来の芸術をからかっているかのようなようである。また、幾何学的抽象芸術の起源のひとつとしてアフリカ芸術を提示した手前、バー・ジュニアはシュルレアリストたちのプリミティヴ芸術に対する関心についてはほぼ沈黙を通す一方で、幾何学模型は「ダダ・シュルレアリスム・幻想芸術」展で紹介されている。カタログでそれは子供の芸術、精神病者の美術、フォーク・アート、商業的・ジャーナリスティックな美術、シュルレアリスムの性格を持つ雑多なオブジェや絵画とともに「比較材料」と名づけられた章に分類され、いわゆる不思議、非理性的なものとして扱われており、シュルレアリスムの意向に添う格好になっている<sup>17)</sup>。以上のように、1936年のシュルレアリスムにおいて幾何学模型は、いわばアメリカ・オセアニア芸術とセットになり、アフリカ芸術から幾何学的抽象のラインを読み替えるという目的のもと一定の意味を持っていたといえる。

## 6 1939年 オートマティスムの回帰

しかし、その後シュルレアリスム芸術は意外な展開を見せることになる。1939年、『ミノトール』誌に掲載された「シュルレアリスム絵画の最近の諸傾向」でブルトンは、オスカル・ドミングスのデカルコマニー、ヴォルフガング・パーレンのフェルマーシュ等を挙げ、オートマティスムの回帰を認めるのである<sup>18)</sup>。これはバー・ジュニアが「キュビズムと抽象芸術」展や「ダダ・シュルレアリスム・幻想芸術」展のカタログで示唆したダリやマグリットによるイメージの自発性ではないほうのシュルレアリスム芸術、すなわちマッソン、ミロ、アルプらによる技術的自発性に分類された非幾何学的抽象の新展開を表明していることになろう。バー・ジュニアは幾何学的抽象芸術の重要性を説きながらも、今後それは衰退し、非幾何学的抽象芸術が有利になると考えていた。「オートマ

ティズムの回帰」を唱えたブルトンもバー・ジュニアの考えと呼応していたのである。

さらにブルトンは同記事でオートマティズムによる絵画の特徴として四次元の探求を挙げている。その際、それを「以前キュビズムの英雄時代にライト・モチーフをなしていた問題」だったと指摘するのも忘れない。四次元を介してキュビズムとの関係を示唆するこの発言は、オートマティズムによる幾何学的抽象の乗り越え、あるいはシュルレアリスムによるキュビズムの乗り越えを意味しているとも受け取れよう<sup>19)</sup>。

## 7 結びにかえて 四次元から二次元へ

ブルトンは「オブジェの危機」を発表した後、シュルレアリスム絵画の新しい傾向としてオートマティズムを主張し、非幾何学的抽象芸術に対して好意的な態度をとった。しかし、その後アメリカ美術界に新しい芸術運動、抽象表現主義が誕生し、それにより美術の中心地はパリからニューヨークへと移行した。周知のとおり、この芸術動向はクレメント・グリーンバーグによって理論化された<sup>20)</sup>。芸術は他の領域から完全に独立し、自律すると考えたグリーンバーグは絵画において主題や外界に頼ることなく媒体の固有性、つまり平面性が追求されるべきだと説いた。そのときモダニズム絵画はマネから始まり抽象表現主義によって頂点に達したとみなされ、シュルレアリスムはそこから排除された。いわば追求すべき課題とは四次元ではなく二次元になったのである。シュルレアリスムがキュビズムに対してそうしたように、グリーンバーグの美術史形成によってシュルレアリスムは抽象表現主義に乗り越えられたのである。

以上、数学的オブジェを起点に、現在の美術史的観点から評価するのではなく、当時の美術史に照らし合わせシュルレアリスム芸術を読み解いてきた。そこから、ブルトンは美術史の状況をよく理解したうえで、それをしのぐものとしてシュルレアリスム芸術を打ち出そうとしていることが分かった。本稿のこの試みは、勝ち残った言説から形成される今日の美術史からでは見えにくいものに目を向ける作業であったといえよう。そもそも、シュルレアリスム芸術がマネ、セザンヌ、キュビズム、抽象芸術というモダニズムのラインから外れるのは、そのモダニズム美

術史自体が、グリーンバーグによって提唱されたアメリカ型モダニズムの視点によるものだからである。またシュルレアリスム芸術自体が多様であるがゆえにそれを定義し難いとしても、それこそが他に対する断絶、他との差異化というフランス型モダニズムの特徴なのである。

現代において定式化されている視点ではなく、当時の芸術の文脈にシュルレアリスムを置き直すことは、美術史では捉えられないものとして神格化することなしに、それに近づく道を与えてくれるだろう。それはまた戦後アメリカが優勢になった美術史から一旦はなれ、今一度フランス美術を問い直す契機にもなろう。

## 注

- 1) Isabelle Fortuné, « *Man Ray et les objets mathématiques* », *Études photographiques*, n°6, Mai 1999, pp. 100-117.
- 2) *Man Ray Human Equations: A journey from mathematics to Shakespeare*, Wendy A. Grossman (ed.), Hatje Cantz Verlag, 2015.
- 3) *Man Ray, African Art, and the Modernist Lens*, Wendy A. Grossman (ed.), International Arts and Artists, 2011.
- 4) André Breton, « Crise de l'objet », in *Cahiers d'art*, n°1-2, 1936, pp. 21-26. « Crise de l'objet » は 1979 年に出版された *Le Surréalisme et la peinture* に、結論部を削除した他、わずかに用語を修正したものが再録されている。なお翻訳に関しては以下を参照した。アンドレ・ブルトン『シュルレアリスムと絵画』巖谷國士他訳、人文書院、1997 年。
- 5) Christian Zervos, « Mathématiques et art abstrait », in *Cahiers d'art*, n°1-2, 1936, pp. 4-10.
- 6) Linda Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, The MIT Press, 2013.
- 7) « Crise de l'objet », *op. cit.*, p. 21.
- 8) *Ibid.*
- 9) *Ibid.*
- 10) *Ibid.*
- 11) *Ibid.*
- 12) *Ibid.*
- 13) *Ibid.*, p. 26.
- 14) *Ibid.*, p. 22.
- 15) この箇所は『カイエ・ダール』誌で発表された「オブジェの危機」の初出のみに見られる。日本語訳は以下を参照した。ピエール・ブルジャット『マン・レイとの対話』松田健次郎他訳、銀紙書房、水声社、163 頁。

- 16) *The International surrealist exhibition*, New Burlington galleries, 1936.
- 17) *Fantastic Art Dada Surrealism*, The Museum of Modern Art, 1946 [1936], p. 234.
- 18) André Breton, « Des Tendances les plus récentes de la peinture surréaliste », in *Œuvres complètes, tome IV, Écrits sur l'art et autres textes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, pp. 524-531.
- 19) シュルレアリスム絵画における四次元の問題に関しては以下に詳しい。長尾天「ロベルト・マッタと P.D. ウスベンスキー —四次元における時間の空間化をめぐる—」、『早稲田大学総合人文科学研究センター研究誌 WASEDA RILAS JOURNAL』(4)、2016年、109-121頁。進藤久乃「シュルレアリスム絵画の「四次元」：二次元表象における時間的要素をめぐるアンドレ・ブルトンと画家たちの対話」、『フランス語フランス文学研究』、2014年、237-254頁。またパーレンについては以下を参照した。齊藤 哲也、『ヴォルフガング・パーレン—幻視する横断者』、水声社、2012年。岸みづき「ヴォルフガング・パーレンとロバート・マザウエル：『デイン』誌におけるシュルレアリスムと抽象表現主義の接点をめぐる」、『スペイン・ラテンアメリカ美術史研究 Estudios en arte Español y Latinoamericano』(18)、2017年、27-39頁。
- 20) Clement Greenberg, « American type painting » (1955), in Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism, Vol 3 : Affirmations and Refusals, 1950-1956*, ed. John O'Brian, University Of Chicago Press, 1995, pp. 217-236.