

〈夢の絵画〉から「絵画の殺害」へ —— ジョアン・ミロとシュルレアリスム

副田一穂

ジョアン・ミロ (Joan Miró, 1893-1983) が初めて「assassiner la peinture (絵画の殺害)」という言葉を発したのは、正確にいつどのような状況においてであったのかは明らかになっていない。ミロ本人の口述と伝えられるこの言葉に対しての最初の言及は、1927年2月15日、『ル・マルジュ』誌上でのアドルフ・バスラーによる記事だと考えられている。「シュルレアリスムの画家、ジョアン・ミロは、嫌悪の対象であった絵画産業を破壊できると自負している。ミロの夢幻のような駄作が見せる子供っぽさは、世界中にトン単位で吐き出されるあらゆる色彩の反吐への挑戦である」¹ (強調稿者)。このテキストのなかには「殺害する (assassiner)」という単語そのものは見当たらず、「破壊」がそれに替わっている。バスラーはミロの破壊衝動を絵画産業、すなわちブルジョワジーのための、商売のための絵画へと向けられたものだとしており、それをミロの「夢幻」的かつ「子供っぽい」作品へと帰属させようとしている。続いて、ミロのパリで初めての個展のカタログ序文²を執筆した批評家モーリス・レイナルが、1927年の重要な著書『フランスにおける絵画選集：1906年から現在まで』のダダについての一節のなかで、次のような形でミロに言及する。

シュルレアリスム一派の第一人者で、カタルーニャ出身のジョアン・ミロは、後に「絵画を殺害したい (Je veux assassiner la peinture)」と述べることになる。ピカビア、マルセル・デュシャン、ジャン・クロッティ、リブモン＝デュセーニュはたいへんな才知で同じことを試みたが、似たり寄ったりの未遂に終わっている。³

レイナルはミロの「絵画の殺害」への言及に続けて、フランシス・ピカビアやマルセル・デュシャンの名を挙げ、この言葉の射程をダダ的な反芸術の意図と同じコンテキストの下に置いている。また、レイナルはシュルレアリスムをドイツ的かつ文学的なロマン主義として批判し、シュルレアリスムの造形芸術に否定的な立場を採りながらも、ミロをシュルレアリスムの画家のなかでは最も重要な一人だと位置付けている。「ピエール・ロワ、ヴィオリエ、マッソン、アルプ、マックス・エルンスト、マルキース、サンビーム、タンギー、ジョアン・ミロ——彼こそがこの一派の第一人者と考えられている——といった、やや混乱した支離滅裂な傾向のある幾人かの芸術家たちは、客観的な造形に対してまったく主観的な概念を対立させることでキュビズムへの反抗を企てた」⁴。

ダダが有していた既存の価値の否定という側面と、この時期のミロを接近させようとする視点は、ミロの最も有名な伝記の著者ジャック・デュパンのテキストにおいても同様に確認できる。

この「絵画の殺害」というフレーズはミロ自身によるものだが、ジャン＝ポール・サルトルは誤解して、ミロがかつてある絵画にこのようなタイトルを付けたものだと書いている。ミロはこの表現をテリアードとの会話のなかで用いており、「洞穴時代以降、絵画は墮落している」というまた別の有名な一節と共に、『ラントランシジャン』誌の美術コラム欄で紹介されている⁵。絵画についての反抗的態度は、1929年、1930年の作品のなかにとりわけ鮮明に現れている。[…] 反絵画、反芸術という概念が始まり極端に組織化されるのはダダにおいてであり、この運動がミロの発展に及ぼした決定的な影響は良く知られている。それは否定の論理、あらゆる価値の拒絶から生じたものだ。ダダは多くの芸術家や作家たちに強い印象を残しているが、それが最も典型的なやり方で実現していたのはマルセル・デュシャンの謎めいた個性においてであり、ミロはデュシャンをこの上なく賞賛してきた。⁶

デュパンもまたデュシャンの名を挙げながら「絵画の殺害」をダダの延長線上に位置付け、さらにそれは1929年から30年にかけてのコラージュにおいて表面化すると考えている。

このように、1927年を端緒としてミロの絵画殺害計画は際立って重要なキーワードと見なされ、美術批評の領域内へと急速に広がっていった。それと平行するように、この時期のミロの作品もまた急激な変化を遂げている。すなわち、ジャッ

ク・デュパンの命名で広く認知された1925年から27年にかけての壮大な実験的絵画連作〈夢の絵画〉から、大胆かつ繊細なコラージュへの変化である。従って、言葉と作品との間の対応関係を素直に解釈すれば、「絵画の殺害」とは即ち伝統的な油彩画の形式を脱することに他ならない。デュパンの見立て通り、犠牲者＝絵画を殺人犯＝コラージュが殺害したとして、この殺人事件は幕を閉じるかに見える。

しかし、ここで結論を出すのはいささか早計であろう。パリのプロメ通り45番地でミロの隣にアトリエを構えていた画家アンドレ・マッソンや、詩人ミシェル・レリスらの証言によれば、「絵画の殺害」というフレーズは24年から25年にかけて、シュルレアリスム運動がまさに出発した時期の作品にも同様に関連付けられるのである⁷。

もう一人の重要な証人は、シュルレアリスムにおけるコラージュ、とりわけマックス・エルンストのそれを高く評価した詩人ルイ・アラゴンである。1969年、アラゴンは自らが編集長を務めていた『フランス書簡』誌の記事「バルセロナの夜明け」のなかで、ミロとの邂逅を次の様に回想する。

ロラン・テュアルとミシェル・レリスの勧めで彼[ミロ]に会いに行った。…スペインの踊り子の肖像画、《農園》、《耕地》、《農婦》…これらの作品とはまったく違っている作品群が既に前面化してきており、より挑発的な様相を呈していた。《カーバイド・ランプ》、未完成の《アルカンの謝肉祭》、それから私がしばらく所有していた背景が一面黄色の《隠者の住処》では、木炭で描かれた粗野な風景が、中央の人物の黒さや右上の太陽の黒、左の彗星か惑星かの黒に強調されながら、ほんの少しのストロークで要約されている。先史時代の穴居人の類から、ヒエログリフのような世界の理解へ、暴力的な色彩と、いかなるシャンポリオンも解読を望むことすらできない記号との衝突へと移行する反絵画が始まるのは、新たなエクリチュールが生まれるのは、おそらくここ、ミロの鏡のなかにおいてなのだ。⁸（強調稿者）

アラゴンの記事は、ミロの反絵画の始点を《隠者の住居》（図1）の時期（1924年夏から秋にかけて、モンロッチ）にまで遡らせており、またその試みのなかからは「新たなエクリチュール」や「いかなるシャンポリオンも解読を望むことすらできない記号」が生じると主張する。とはいえここで《隠者の住処》がメルクマールとして取り上げられている理由は、アラゴン自身が述べているように、自

身の所有作品だったという以上のものであるとは思われない。同時期の作例のなかで、取り立てて《隠者の住処》が特殊な点を有しているわけではないからである。しかし、たとえ出発点がどの作品であったとしても、アラゴンはミロの反絵画がコラージュによるものだとは考えておらず、とりわけ1920年代後半の5年間で確立されたミロの「新たなエクリチュール」を反絵画と同一視している点で興味深い。

本稿では、ジョアン・ミロの1920年代後半の作品に、さまざまな形式が用いられていることに着目しつつ、共通点として「言語としての絵画」というシュルレアリスム周辺の絵画論争のなかから登場した概念を抽出する。そのためにはまずシュルレアリスムにおける絵画とは何かを問わねばならず、さらにミロのタブローはシュルレアリスムと何を共有し、何を共有しないのかを明らかにしておく必要がある。その上で、ミロの「絵画の殺害」の成果を一時期の単なる技法上のコラージュへの転向に帰するのではなく、コラージュにも絵画にもドローイングにも一貫して見られる記号の操作こそが「殺害」の試みであると結論付けたい。

ここで1920年代後半のミロの作品群を俯瞰するために、その全体像を整理しておきたい。この時期のミロの制作活動は、おおまかに三つに分類できるだろう。第一に、パリで急速に確立した極彩色の様式である。ここには《農園》(図2)、《アルルカン

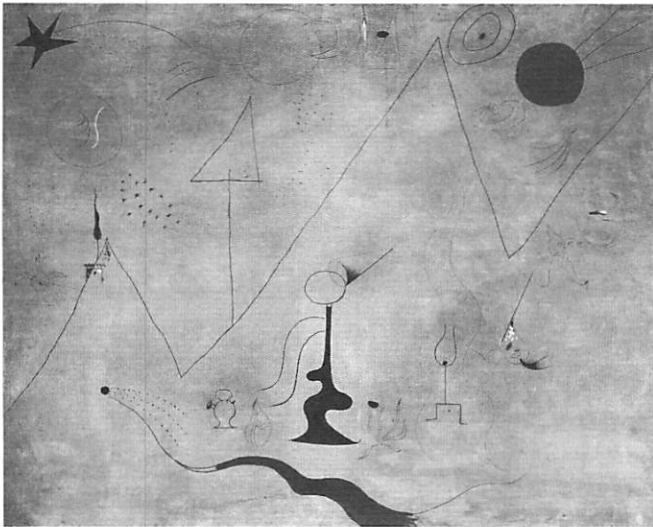


図1：《隠者の住処》1924年夏－秋、
油彩・鉛筆・クレヨン、キャンバス 114×146cm
L'Ermitage, Philadelphia Museum of Art

第二に、モノクロームの背景に暗号のようなモチーフが浮遊する〈絵画〉あるいは〈絵画詩〉というタイトルを持つ作品群がある。1925年から1927年までという短い期間ではあるが、点数としてはこの群が最も大きく、約150点が確認されている。これらの作品群は、ジャック・デュパンの命名により〈夢の絵画〉と呼ばれている。

最後にコラージュを用いた作品群がある。キャンバスに新聞やポストカードを貼り付ける試みは1910年代の後半に始まっているが、構成の大半をコラージュが

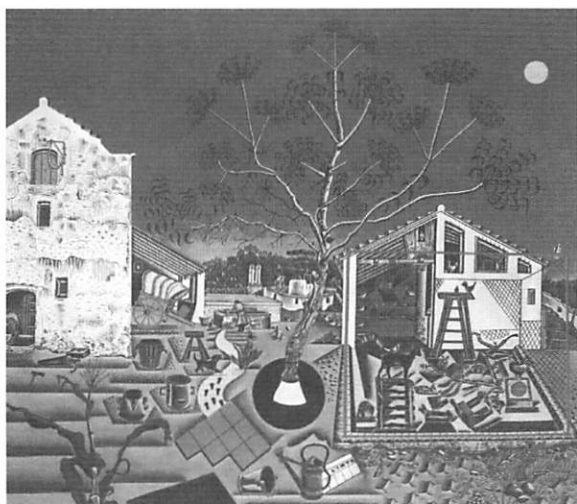


図2：《農園》1921年7月－22年5月、
油彩、キャンバス 132×147cm
La Ferme, National Gallery of Art, Washington

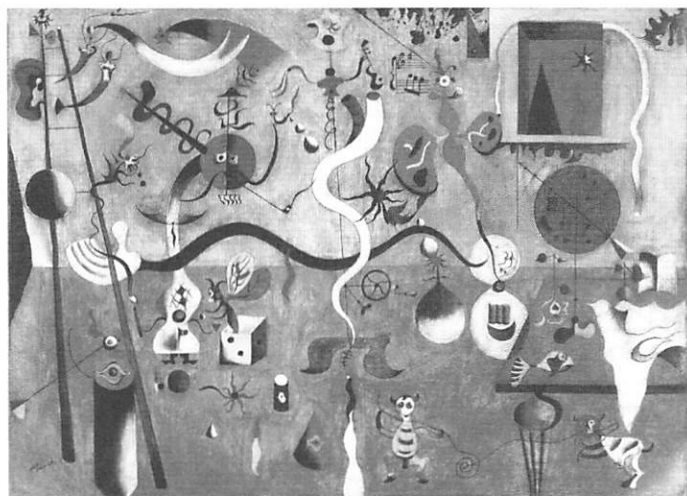


図3：《アルルカンの謝肉祭》1924年春－25年春、
油彩、キャンバス 66×93cm
Carnaval d'arlequin, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo

占めるようになるのは、1928年の《踊り子の肖像》(図4)以降のことである⁹。コラージュの技法はその後も素材や用い方を少しずつ変えながら継続的に用いられている。

様式的に大きく異なるこれら三つの作品群は、独立したまとまりとしてそれぞれの間の差異を強調するかたちで捉えられてきた。この見方は冒頭に挙げたレイナルやデュパンの視点を受け継いでいる。したがって、「絵画の殺害」もまた、何らかの様式的な断絶を示していると考えられる傾向にある。他方、これほど異なる様式がこの短期間に殆ど同時並行的に採用されたのか、それぞれの群を橋渡ししている要素はないのか、といった問いは殆ど立てられることすらなかったと言ってよい。無論そこにシュルレアリスムとの関わりという一貫した大雑把な物語を読み込むことは容易いが、一方でミロがシュルレアリスムに対して若干の軽蔑を含みつつ距離を保とうとしていたことや、運動の主要メンバーからミロへのアプローチもまた常に留保を含んでいたことは、広く知られている通りである¹⁰。

シュルレアリスムを補助線としてミロの作品を見ると、すぐに奇妙な疑問に突き当たる。プルトンのテキストを初めとするシュルレアリスムの文脈のなかで、ミロは何よりもまず「オートマティスムの画家」として評価された¹¹。しかしこの「オートマティスム」が技法としてのそれを指しているのか、作品制作に際しての態度のことを指しているのかは定かではない。例えば機関誌『シュルレアリス

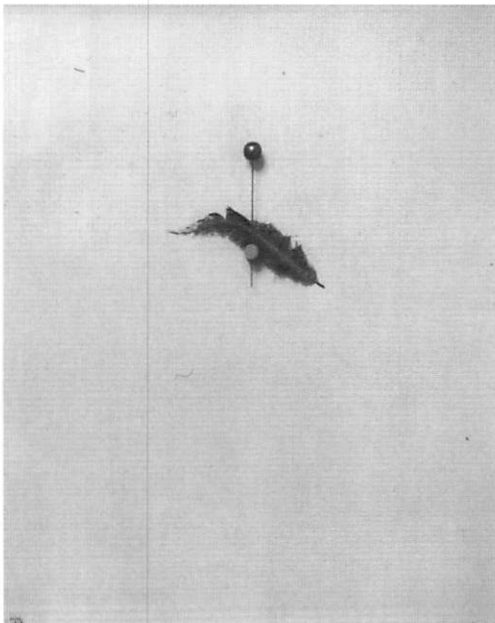


図4：《踊り子の肖像》1928年2月中旬～春、
コルク・羽・帽子ピン・エナメル塗料、
木製パネル 100×80cm
Portrait d'une danseuse, Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne, Paris

ム革命』誌上に掲載されたミロの作品は、第4号の《母性》、《カタルーニャ風景（狩人）》、第5号の《耕地》、《毘》、第8号の《アルルカンの謝肉祭》、第9・10合併号の《鳥に石を投げる人物》、第11号の《バッタ》、第12号の《恋人たち》の計8点で、最終号の《恋人たち》を除けば全て極彩色様式の群に含まれる作品であるが、これらの作品がどのような意味でオートマティスムを実践しているのかは何ら説明されていない。

この問題は、ミロに限ったことではない。そもそもシュルレアリスムにおいて造形美術に求められているものは極めて曖昧であり、運動内部でも盛んな意見交換があったものの、一定の見解を提出するには至っていない¹²。とりわけアンドレ・ブルトンが1928年に刊行した奇妙な絵画論『シュルレアリスムと絵画』は、シュルレアリスムの造形美術をめぐる一連の議論のなかで最も重要なものの一つに挙げられるが、この一冊の書物のなかでさえ、シュルレアリスムの絵画がいったいどのようなものであるかについての論理的な一貫性は存在しないのである。シュルレアリストたちがかろうじて共有していたのは、アラゴンの『侮蔑された絵画』、マックス・エルンストの『絵画の彼岸』、そしてブルトンがシュルレアリスムと絵画を「et」で繋がなければならなかったという事実が示しているように、それが従来の絵画「ではない」もの、という否定命題でしか有り得なかったという事実だけである。そしてミロもまた、1924年8月10日に詩人ミシェル・レリスに宛てて「最新のX（言葉が思い当たりませんが、絵画ともキャンパスとも言いたくありません）」、あるいは「これは殆ど絵画ではありませんが、そんなことは全くもってどうでもいいことです」と書き送っている¹³。つまり、シュルレアリスム運動が正式に発足する前後の時期には既にミロのなかでも「Xは絵画ではない」という否定命題が確立されていた。

シュルレアリスム運動がそもそも文学あるいは詩の領域から出発しており、その理論も文学、詩を対象として発展してきたという事実は、絵画の定式化が成立しなかった主たる理由の一つに挙げられるだろう。シュルレアリスムが「心の純粋なオートマティスムで、それを通じて口頭、記述、その他あらゆる方法を用いて思考の真の働きを表現する方向」¹⁴を目指すことを根幹に置いている以上、絵画も基本的にはこのオートマティスムの概念を出発点にせざるを得ない。実際、ブルトンの言う心的オートマティスムは当初、造形的なイメージと親和性を有していた。ブルトンは有名な「窓によって二つに切断された男」の逸話の注釈として、「かりにわたくしが画家であったなら、この視覚的映像はさらにすぐれたものになったであろう。[…]鉛筆と一枚の紙を用意すれば、その輪郭をなぞることはたやすいだろう。なぜならその場合もスケッチするのではなく、ただ敷き写すだ

けのことなのだから」¹⁵と述べている。あるいは続いて語られるフィリップ・スーポーとの実験についてのくだりに登場する「一種独特の絵画性」といった言葉が示しているように、ブルトンにとって心的オートマティスムとは、到来したイメージを何らかのやり方で写し取ることであり、その記録手段がペンによるもの（自動記述）^{エクリチュール・オートマティック}か、絵筆によるもの（自動デッサン）^{デッサン・オートマティック}かは問題ではなかった。

しかし、この自動記述と自動デッサンとの対等な関係は即座に否定されることになる。『シュルレアリスム宣言』刊行からわずか2ヶ月後、『シュルレアリスム革命』誌創刊号のなかで、マックス・モリーズは「魅惑された眼」と題した小論を発表し、シュルレアリスムと絵画との間で後々まで続く諸問題を整理している。モリーズによれば、一枚のタブローを仕上げるためには、任意の場所から次の場所へと画家の自由な裁量と美的感覚に依存しながら進めざるを得ず、思考の純粋な書き取りは行えない。つまり、絵筆からはどうしても作者の意識の介在を振り払うことができないというのである。この問題は、アンドレ・マッソンをはじめとするオートマティスムの画家たち自身の間でも共有されていた。ドーン・エイズは次のように指摘する。

視覚芸術家たちにとって、オートマティスムを実践するために確立されたアブリオリな方法論は存在しなかった。[...] マッソン、エルンスト、ミロは皆、オートマティスムを実践するにあたって二つの段階が存在することをはっきりと理解していた。つまり、まず「純粋にオートマティクな」無意識があり、次にある程度の思案が「イメージ」として浮かんでくる間に認識される段階が来る。¹⁶

あるいはマッソン自身もまた当時の状況を振り返りながら、自動デッサンに一定の留保を加えている。

ブルトンが当時、自動デッサンに極めて重要な地位を与えていた。私としては、常々絵画のシュルレアリスムを語るよりは文学のシュルレアリスムを語る方が適切だと考えていた。絵画の物質的な側面は、霊媒師のデッサンにも比較し得る奔流のごとき芸術にとって、大きな障害となるように思われたのである。画家に長い間心を空にしろというのは無理がある。¹⁷

このように、意識が否応無く介入してくることこそが自動デッサンの最大の障

壁であった。この運動の成果を極めて限定的に捉えていた批評家クレメント・グリーンバーグもまた、画家の意識の介入こそがシュルレアリスム絵画の最大の瑕疵のひとつだと結論付けている。「シュルレアリスムの文章は、多かれ少なかれ理性や思慮に支配されないオートマティックな手順というシュルレアリスムの創造理論を実践している。[...] しかし、詩の実践にくらべて絵画の実践では——理論上はどちらも等しく困難であるにせよ——どこで無意識が停止し、理性が支配権を握るかを知るのはいへん難しい」¹⁸。モリーズ、エイズ、グリーンバーグの三者ともに、オートマティックなプロセスの突然の遮断は避けがたく、純粋な自動デッサンが有り得ないという点で見解が一致している。

自動デッサンが苦難の航海を始めたとき、もうひとつの方法、コラージュは、既に一定の成果を挙げていた。「糊付けする」というフランス語から派生したこの単語は、キュビズムにおいて美術史上に名乗りを挙げた。その後ヨーロッパの美術界に瞬間に広まったこの技法は、マックス・エルンストを通じてシュルレアリスムへ接続している¹⁹。1921年のオ・サン・パレイユにおけるパリ初個展で、エルンストは科学雑誌の挿絵や美術書の図版、百科事典のイラストなどを切り抜いたコラージュ絵画を12点出品している²⁰。さらに、この展覧会の広告には1936年に刊行される『絵画の彼岸 (AU-DELA DE LA PEINTURE)』というフレーズがすでに登場している²¹。アラゴンが指摘するように、シュルレアリスムのコラージュはキュビズムのそれとは根本的に異なっている。キュビズムにおいて「郵便切手や新聞、マッチ箱はひとつの実験、つまりタブローの持つ現実性そのものを統御する道具としての価値」²²を持っていたのだが、エルンストのコラージュで用いられている諸断片は「とりわけ形を描いたものであり、コラージュは大抵の場合デッサンを補っている」²³のである。アラゴンはこのような差異を強調しながら、「コラージュはここで詩的な技法となり、純粋にリアリズムを意図するキュビズムのコラージュに対し、目的においてまったく対立する」²⁴と結論付けている。

印刷された図案、広告、挿絵といった既成のイメージを借用し、入念な技術で異質な要素と自らの作品との間に連続性を確立するエルンストのコラージュは、シュルレアリスムにおける「デペイズマン (dépaysement)」という概念への傾倒を予言していた。ブルトンもまたエルンストについて「我々の体験の領野から出ることなく、互いに関わり離れた二つの現実を揺るがせてそれらを接近させ、そこからひとつの光芒を発せしめたり [...] 我々の座標系を奪い去り、我々自身の記憶のなかで違和感を生じさせる不可思議な能力」²⁵の持ち主であると述べ、高く評価している。

コラージュにまつわるこのような言説の背後には、言語芸術をモデルに造形芸

術の評価を行おうとする意図が存在している。アラゴンはエルンストのイメージ利用の先達としてフランシス・ピカビアとデュシャンの存在を挙げ、この二人が既成のイメージと標題や周囲に書き込まれる言葉との間の慣習的な関係を攪乱するという点で評価する²⁶。例えばピカビアは《アメリカ女》(図5)で電球の模倣再現的なイメージと「アメリカ女 (AMÉRICANE)」という語とを組み合わせ、工業製品を名付け直す。工業製品カタログから採用された白熱電球のイメージは、元来のコンテクストを失い性的な隠喩を纏いながらひとりの女性の似姿へと変貌させられている²⁷。ここで隠喩は電球の名に依拠しているものであり、電球のイメージが女に類似していることに依拠しているわけではない。アラゴンにとって、キュビスムのパピエ・コレの素材は現実の日常的な事物を参照することを意図した指示的 (référentielle) な機能を有しているが、エルンストの素材は一定の語彙の中から偶然取り上げられた語を配列、構成することで未知の詩的效果を産出しようとするシュルレアリスムのテキストと同様に、隠喩的 (métaphorique) な機能を持つものである。

オートマティズムのプロセスにおいて、言語芸術と造形芸術の境界線は思考の「直接性」によって画定していたが、コラージュの成功はこの「直接性／間接性」という基準を無効化している。語にせよイメージにせよ、用いられる要素は隠喩的な操作を通じて、自身の形式という水準ではなくそれぞれの指示する対象という概念の水準で機能するという点で、シュルレアリストたちは両者の差異を埋めているのである。このような「言語としての絵画」は、グリーンバーグが後に痛烈に批判するような一部の模倣再現的な(因習的形式を保持する)画家たちをも擁



図5：フランシス・ピカビア
《アメリカ女》(『391』第6号表紙) 1917年
Américane, Bibliothèque Paul Destribats, Paris

護し得る。ブルトンはシュルレアリスム絵画の存在を否定するピエール・ナヴィルへの反論として掲載した「シュルレアリスムと絵画」のなかで、素朴とも言えるほどの模倣再現的な絵画論へと回帰する。ブルトンにとって「ひとつのタブローをひとつの窓として見る以外には不可能」²⁸であり、その窓は「純粋に内的なモデル (modèle purement intérieur)」²⁹に向かって開かれている。シュルレアリスムのなかでも最も模倣再現的な画家の象徴的存在に祀り上げられてきたルネ・マグリットもまた、イメージと語と転倒させたり交換したりできるものとして提示している(図6)。「対象は、よりふさわしい別の名を見つけることができないほどに、その名をそれほどしっかりと繋ぎ止めているわけではない」³⁰。

かかる言語としての絵画という概念は、まさにエルンストの「羽毛をつくるものが羽である」とすれば、コラージュをつくるものは糊^{コル}ではない³¹という言葉通り、素材のテクスチャやマティエールの問題をタブローから排除してゆく。

コラージュの問題について考えると、それは油彩画のタブローと同様に、我々の考えでは糊(油彩画ならば油絵具)が何の役割も果たしていないという点において関心を惹くもの足り得ていると思われる。[...] この様式に与えられた馬鹿馬鹿しい重要性、つまり油絵具やグアッシュ、クレヨン、コンフィテュール、ワックス、大理石、砂、コラージュなどといったことは、私としては今後カタログや会話のなかで重視することを禁じたい。³²

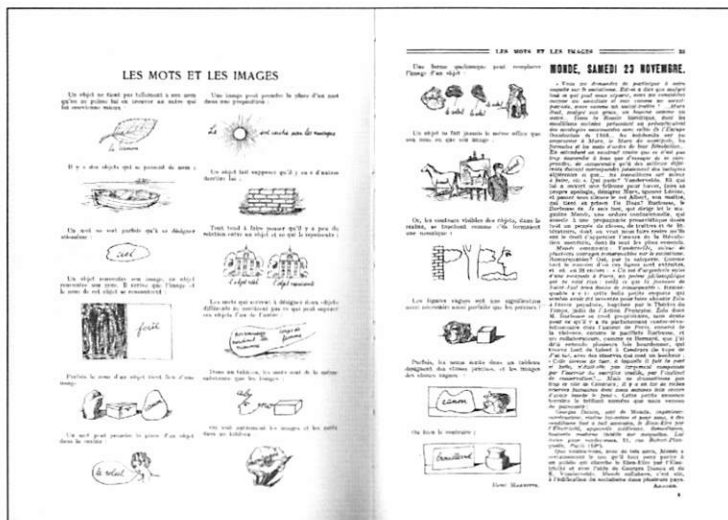


図6：ルネ・マグリット「語とイメージ」
 (『シュルレアリスム革命』第12号、32-33頁) 1929年
 ‘Les mots et les images’, *Le revolution surréaliste*, no. 12.

極めて興味深いことに、マグリットやサルバドール・ダリといった伝統的な技法を用いる、グリーンバーグ風に言えば「キッチュ」な画家たちが、シュルレアリスムの内部でコラージュの擬態^{シミュレーション}、擬コラージュとして認識されているのである。むしろ「言語としての絵画」観は、なぜ彼らが当時これほど伝統的な技法に固執したのかという理由を照らし出してくれさえする。シュルレアリスムのテキストがいかに驚異的かつ豊かな意味を含意していようと、(多くの場合フランス語の)統語法は常に維持されていたように、絵画においても統語法に相当すると思われる形式が維持されなければならなかった。シュルレアリスムのテキストの実践がいくつかの例外³³を除き言語の枠組みの破壊ではなく枠組みのなかで記号表現と記号内容との慣習的なつながりを断ち切ってゆく作業であったとすれば、シュルレアリスムの絵画においても、模倣再現という因習的なモデルを敢えて保持したうえで、その枠内で類像の表現と内容とのズレが強調されているのである。

マックス・エルンストが《主の寝室》(図7)で行っている操作を見てみよう。奥行きのある部屋のなかに羊、熊、鯨、蝙蝠、魚、蛇といくつかの家具が配置されている。この作品は、子供向けの学校用教材のなかのある一頁を、特定のイメージだけを残してグアッシュで塗りつぶすというプロセスを経て成立している(図8)。出典元の個々のイメージは、色が付けられている以外には何の操作も加えられておらず、配置も変更されていない。イメージの周囲に極端な奥行きを持ったベッドルームというコンテキストが形成され、「マックス・エルンストの寝室、そこは夜を過ごすに値する」という一文が添えられている。エルンストは、図表という論理的規則を持ち体系化されたイメージ群、明確な輪郭線をもって隣接す

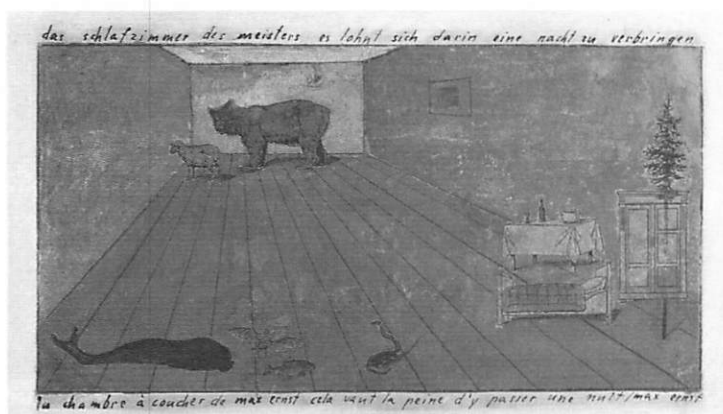


図7：マックス・エルンスト《主の寝室》1920年頃、
コラージュ・グアッシュ・鉛筆・インク、ボードに貼られた印刷物
16.3×22cm
das schlafzimmer des meisters — la chambre à coucher de max Ernst,
Private collection

るイメージと自らの差異を強調しながら、他方でその場の規則性によって隣接するイメージとの差異が極小となる連続性のうちにあるような、適切に配置された連鎖^{アンシェヌマン}を再び混沌の状態へと差し戻している³⁴。その上で、元々の規則的な連鎖とは別の、極端な遠近法を持つイリュージョンという論理、規則のなかに編入しているのである。

マグリットやエルンストの記号表現の操作は、あたかも記号内容と一体化しているかのように「透明」である方が都合が良い。慣習的なつながりが強固であればあるほど、不自然な連鎖はより強力な効果を生み出すのである。シュルレアリスムにおいて写真や映画といった当時の新しいメディアが頻繁に用いられているのも、われわれがテレビ報道や新聞に掲載された写真を事実として認識しているように、絵画よりも現実的かつ自然であるからだと考えられるだろう。彼らの操作は、記号の表現と内容との「自然な」関係^{サンタグマティック}を保持したまま、連辞的な混乱を意図的に作り出そうとしているのである。

模倣再現的な作品と比較することで、自動デッサンの制作原理が自ずと浮かび上がってくる。自動デッサンの画家たちは、語、類像、図といった多様な記号表現の範^{パラディグマティック}列的な関係の代入、置換を制作原理とする。彼らが用いるのは徹底して「不透明」な記号表現である。この「不透明性」とは、いわば画家の手仕事の痕跡、個人的な特質、そして物質的な性質である。「言語としての絵画」モデルの熱烈な信奉者にとって、それは障害物に過ぎなかったが、自動デッサンの画家たちはこれらの性質を巧みに用いることで複雑な記号表現を生み出している。



図8：マックス・エルンスト《主の寝室》のための学校教材用図像集

1925年から27年にかけてミロが手がけた〈夢の絵画〉連作に顕著に見られるのは、輪郭を象らないミシン目のような点線、円や点といったシンプルな記号表現、タブローに書かれたアルファベットである。これらが全て一堂に会しているという理由で、ここでは《絵画詩（一羽の鳥が蜂を追いつ落とす）》(図9)を取り上げよう。

「Un oiseau (鳥)」の文字はキャンパスの上方、伝統的に空と結びつけられてきた場所にあり、「baisse (下げる)」は文字通りキャンパスの下方、地面へと墜落している。「une abeille (蜂)」は細く小さな字体で表され、それ自体が蜂の物理的なサイズを指示している。このタブローにおいて、記号表現の相対的な位置や形式は、通常の指示機能を補強するかたちで意味作用のネットワーク内に参入している。画面中央を蛇行する「poursuit (追う)」もまた、鳥に追われた蜂の逃走経路を記号の形式的な面から指示している。「poursuit」と重なりあっている、チューブから直接キャンパスに絞り出されたと思われる黄色の楕円は、左下の「p」のすぐそばの矢印によって、それ自体が行為の軌跡であることを示している。「poursuit」の行為の主体は一羽の鳥であることから、黄色の楕円は蜂の逃走経路だと考えるのが妥当だろう。筆記体風に繋がった「r」と「s」のあいだでは楕円が途切れており、「p」、「pa」間、「ui」間、「t」のそれぞれの部分では文字が途切れている。文字と楕円は単純に重なり合っているのではなく交差しており、画面へ空間的な奥行きを導入することに寄与している。ここで用いられている文字は、言語記号であることを止めることなく、同時にイメージとしての記号表現の役割をも果たし

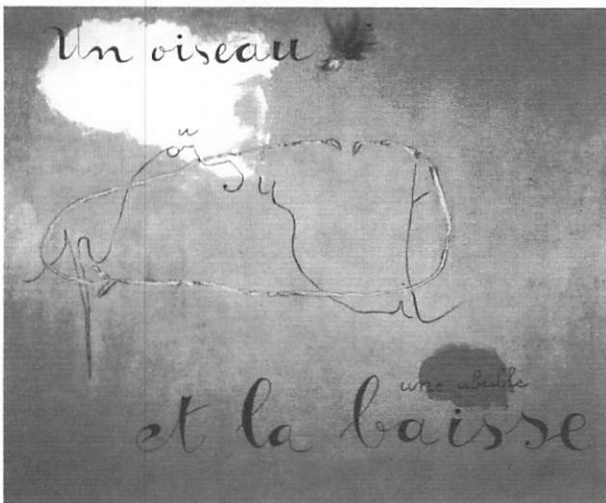


図9：《絵画詩（一羽の鳥が蜂を追いつ落とす）》

1927年1月－2月中旬、

油彩・水性絵具・羽、キャンパス 83.5×102.2cm

Peinture-Poème (Un Oiseau poursuit une abeille et la baisse),

Private collection

ているのである。

このような記号表現は、ロザリンド・クラウスが指摘したように、カリグラムを強く想起させる³⁵。詩人ギヨーム・アポリネールが1918年に刊行した詩集『カリグラム』を通じて、この特殊な言語は広く知られることとなった³⁶。ミシェル・フーコーによれば、カリグラムとは「言表を形象の空間に宿らせ、デッサンが表象しているものをテキストに述べさせる」³⁷ものである。アポリネールの「雨が降る」(図10)では、左から右へと進行する欧文の形式をテキストから奪い、上から下へと向かう不規則な雨の物理的な軌跡をテキストの連続性に担わせている。テキストは語ることを止めていないにも関わらず、絵画の体系へと足を踏み入れているのである。

カリグラムの意義をより適切に理解するために、ここで類像記号と言語記号との記号論的差異についてもう少し詳細に検討したい。文字のような言語記号は綴りを持ち、各要素記号は互いに素の関係にある³⁸。つまり言語記号は構文論的に分化しており、このことによって復唱や複写が可能となるのである。一方で類像記号は構文論的に稠密であり、綴りを持たず、林檎を描くための正書法や正しい林檎といった概念が存在しない。林檎の表象を現実的林檎により似せて描くという曖昧かつ相対的な基準を設定することは可能だが、セザンヌの林檎とティツィアーノの林檎のいずれが正しい林檎であるかを判断することはできないのである。アメリカの分析哲学者ネルソン・グッドマンは、充満 (repleteness) という概念を用いてこの差異をより厳密に捉えようとする。

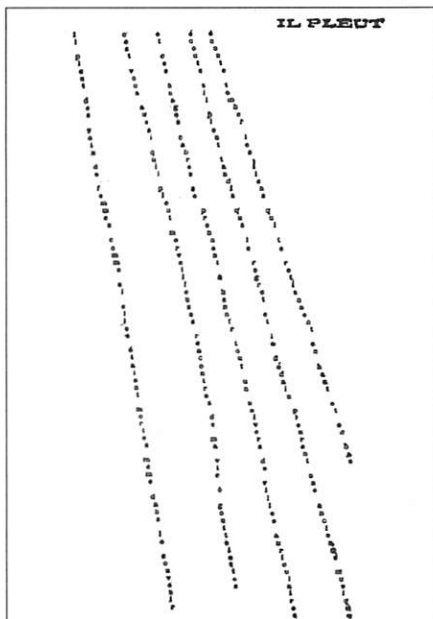


図10：ギヨーム・アポリネール《雨が降る》1917年

ある記号は、記号機能を発揮するその特徴が多ければ多いほどそれに比例していっそう充満している。例えば、線グラフの場合、線上の各点が座標上でとる位置の違いだけが意味をもつ。線の太さや色は問題にならない。しかし一本の線で描かれた素描——線による描写——の場合、線の太さや色やその他の特徴すべてが意味をもつ。素描は図表よりも充満である——たとえ、同じ線が、ある場合には素描として、またある場合には図表として機能するとしても。描写は一般に高度に充満となる傾きがある。³⁹

カリグラムにせよ《絵画詩（一羽の鳥が蜂を追いつ落とす）》にせよ、文字を構成する線は、その太さ、色といった形式的な諸特徴が意味を持っており、充満している。同様の操作は《絵画詩（愛）》（図11）にも見ることができる。「AmouR」という文字は、フランス語を知らない鑑賞者には順序立てて読むことすらできないほど曖昧なかたちで提示されている。とりわけ「A」は星を簡略化した図形から成っており、他の4文字がなければ文字と認識することは難しい。

充満した線は、文字の構成要素としての線に限らない。1925年の《絵画》（図12）の画面左手の黒と青で着彩された波状の形態は、同じく1925年の《シエスタ》（図13）に登場する形態と酷似しており、共に山脈を表象していると思われる⁴⁰。この山脈は、輪郭線で囲まれ着彩された部分を図、それ以外の部分を地と見なすことで成立する。しかし、《絵画》の画面右側では、この輪郭線の内と外とが逆転

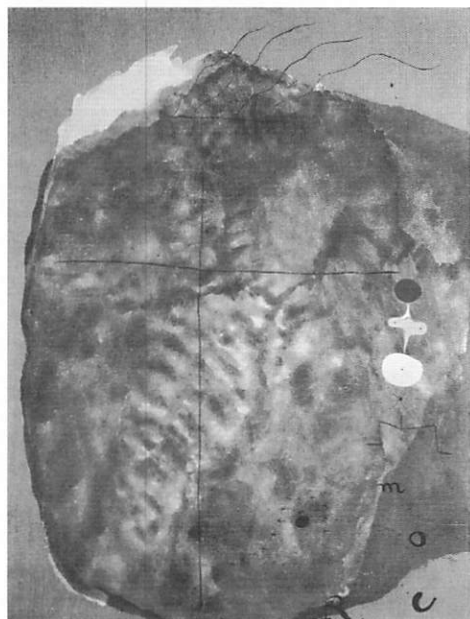


図11：《絵画詩（愛）》1926年2月－6月、
油彩、キャンバス 146×114cm
Peinture-poème ('AmouR'),
Museum Ludwig, Cologne

している。この不確定なイメージは、デンマークの心理学者エドガー・ルービンが1915年に理論化した地と図の可逆性を示す有名な「ルービンの壺」を想起させる。しかし、ミロの場合キャンバス表面を覆っている青い顔料が、線描における地と図の原理とは無関係に存在しているため、いっそう地と図の間の往還は曖昧な状態で宙に浮いている⁴¹。

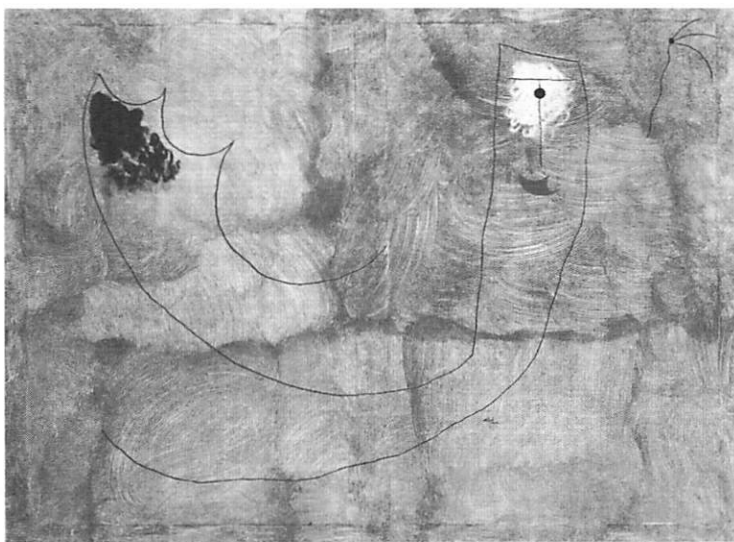


図12：《絵画》1925年、油彩、キャンバス 97×130cm
Peinture, Aichi Prefectural Museum of Art

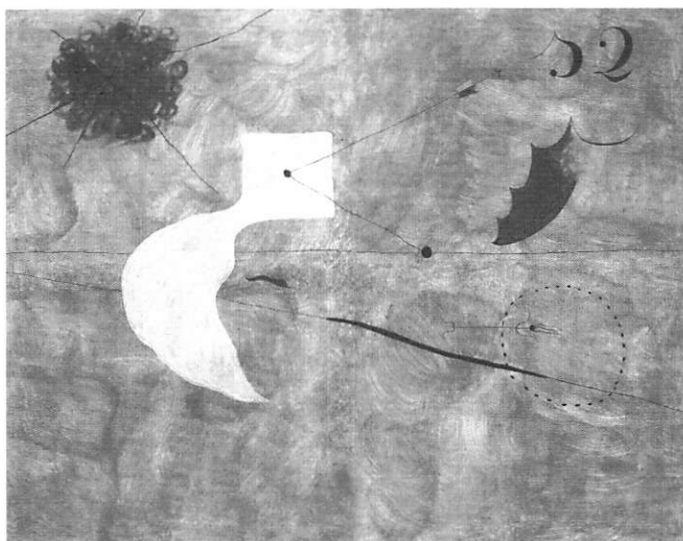


図13：《シエスタ》1925年7月－9月、
油彩、キャンバス 113.6×146cm
La Sieste, Centre Georges Pompidou,
Musée national d'art moderne, Paris

ミロが絵画制作のなかで、一貫して記号の形式的・物質的側面を重視していることを確認した。他方で、コラージュはいったいどのような論理のもとで行われているのだろうか。アラゴンの理論化によって、シュルレアリスム内部でコラージュが果たす役割の重要性は増大する一方であったが、ミロが正規のコラージュに本格的に着手するのは1929年の夏のことである。1930年、アラゴンとブルトンがゴーマン画廊で企画した「コラージュ展」に、ミロは《スペインの踊り子》、《踊

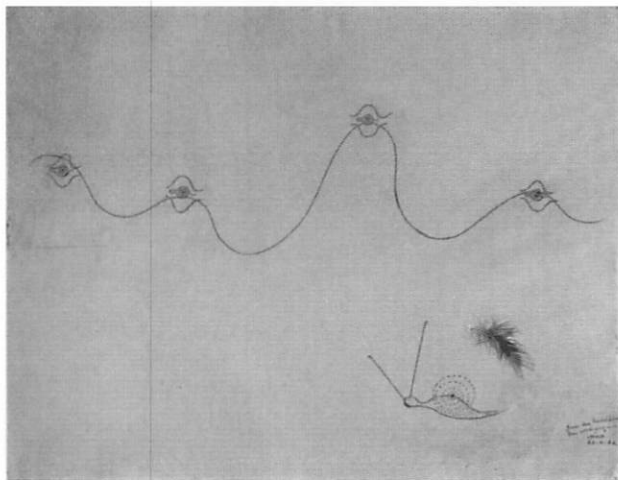


図14：《無題》1924年11月24日、
羽・コンテクレヨン・グアッシュ、紙 49×64.5cm
Sans title, Centre Georges Pompidou,
Musée national d'art moderne, Paris

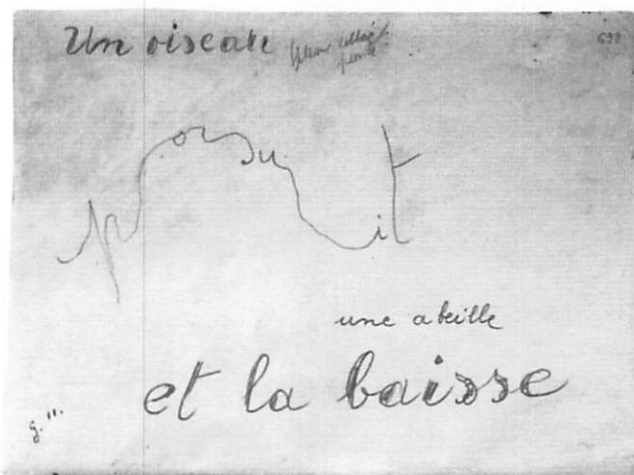


図15：《絵画詩（一羽の鳥が蜂を追いつとす）》のためのドローイング、
鉛筆、紙 19.8×24.6cm
Fundació Joan Miró, Barcelona

り子》、《頭部》という3点のコラージュを出品している。この展覧会に寄せたアラゴンのエッセー「侮蔑された絵画」は、相変わらずエルンスト讃美の調子を含んではいるものの、ミロのコラージュへも好意的に言及している。

去年、ミロは自然とコラージュ以外何も作らなくなった。ミロのタブローは他の何よりもピカソのコラージュと似ている。紙は大抵しっかりと貼付けられていない。縁は留められておらず、浮き上がり波打っている。1929年のミロのお気に入りの素材のひとつはアスファルトだ。ミロのコラージュは絵画を真似ているのか、それともようやく実践にたどり着いたコラージュの効果を、絵画があらかじめ真似ていたのか、それを判断するのは困難である。私としては後者の解釈を好む。⁴²

一貫してコラージュを推進してきたアラゴンは、立場上当然ながら絵画がコラージュを真似ていたが、ようやくコラージュそのものへと至ったという解釈を指示している。

実際には、ミロのキャンバスに見られる貼り付けられた要素は、早い時期では1917年の《E.C.リカルトの肖像》の浮世絵図版、1918年の《コーヒー・ミルのある静物》のポストカード、1924年の《風》の月を表す銀紙などが挙げられるが、これら初期の作例は明らかにキュビズムのパピエ・コレの文脈のなかにあり、貼り付けられた要素は現実を参照するという機能を有している。しかし、1924年の《無題》(図14)の蝸牛の上に貼り付けられた鳥の羽で、ミロのコラージュは突然キュビズムの文脈から外れることになる。この羽以降、〈夢の絵画〉連作の制作に没頭して貼り付けられた要素はしばらくの間見当たらなくなるが、先に取り上げた《絵画詩(一羽の鳥が蜂を追いつ落とす)》において、「Un oiseau」の横に鳥の羽の塊が再び登場する。

この作品のためのドローイング(図15)では、完成作とほぼ同じ位置に同じ文字が書かれているが、羽の部分にはミロが書き付けた制作のためのメモを見ることができる。「plume collée / peinte (貼り付けた描いた羽)」というこのメモは、羽を貼り付けるか描くかという選択に際してミロが少なくとも二度、意志を変更したことを示している。この逡巡は、虚構と現実とを巡る逡巡なのだろうか。しかし記号としての羽の機能は、この見解を否定しているように思われる。この羽の塊は、エルンストのコラージュ小説『百頭女』に登場する「ロブロブ」のような、われわれが日常的に思い浮かべる鳥類の形態との明らかな類似性に立脚するコラージュ(図16)や、既成の鳥の図版そのものを用いるコラージュ(図17)とは全

く別種の、換喩的な機能を含んでいる。つまり、ここで羽の塊は、蜂を追跡する鳥の一部でありながら、鳥そのもののことをも指し示している。したがって、ここでミロが行っている操作とは、絵画という虚構の空間へ現実という異物を混入させる操作というよりは、現実そのものによって別の現実を指し示すような記号的な操作なのである。

同じプロメ通りのメンバーの一人であったレリスは、ミロの作品のこのような記号的操作を1926年の段階で見抜いている。



図16：マックス・エルンスト
《パリ盆地では、鳥類の長ロブロボが、
街灯たちに夜の食事を運んでくる》
（『百頭女』図11）1929年、
切り抜いた版画、厚紙に貼られた紙



図17：マックス・エルンスト
《ロブロボと美しい庭師》
（『百頭女』図61）1929年、
切り抜いた版画、厚紙に貼られた紙

鳥は一枚の羽、飛翔の矢印、あるいはかぎ爪の痕跡で表されている。まれに人間については湿った砂の上に足跡だけが残されている。海は、泳ぐ少女のような動きと波とを混ぜ合わせる。そして性器の生殖活動としての融合は、糸のように細い線一本だけに置き換えられている。⁴³

鳥についてはこれまで見てきた《絵画詩（一羽の鳥が蜂を追いつとす）》を見れば明らかである。性器の細い線については、おそらく1924年晩夏の《接吻》（図18）についての言及であろう。それに加え、レリスは「砂の上の足跡」という表現で、指標的な記号についても触れており、ジョルジュ・バタイユが『ドキュマン』誌上で行うミロ評を予見させる⁴⁴。1929年に再びミロについて語るとき、レリスはミロがこの図式を乗り越えていると指摘する。

もしミロの絵画作品があらゆる種類の小さな等式（太陽＝じゃがいも、蛞蝓＝小鳥、紳士＝髭、蜘蛛＝性器、男＝足の踵）を楽々と説いてしまった時が、かつてあったとしたら、今日では事情が変わっており、画家は最早あまりの簡略化には満足しないであろう。⁴⁵

このテキストは記号の換喩的操作から、さらに痕跡という記号の物質的側面に特化してゆくミロの変遷を仄めかしている。アンドレ・マッソンが1926年の春に、南仏の砂浜に豊かな可能性を発見したと平行して、ミロもまた記号の、ある

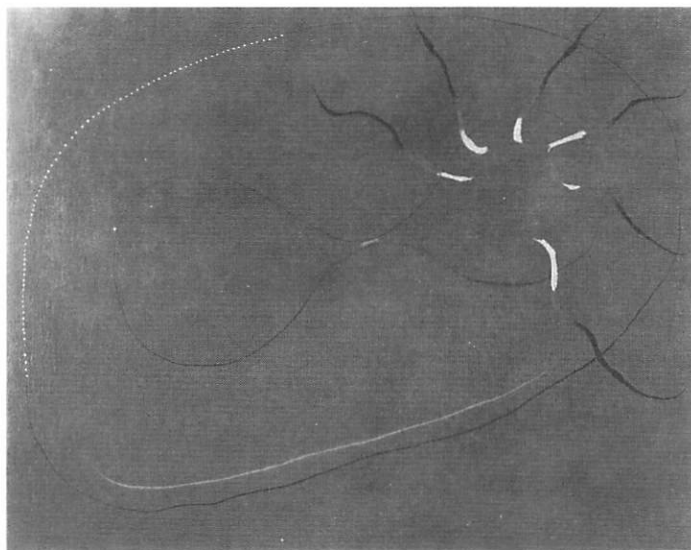


図18：《接吻》1924年晩夏、油彩、キャンバス 73×92cm
Le Baiser, Private collection

いはタブローそのものの物質的な側面への関心を高めており、1926年9月に画商ピエール・ロブに宛てた「日増しに私は素材に惹かれています」⁴⁶という告白が、そのことを裏付けている。

ミロの制作プロセスを詳細に追うと、アラゴンが提示した「絵画が先かコラージュが先か」という問題があらかじめ先取りされ、無効化されていることに気付かされる。ミロの膨大なドローイングの調査研究をまとめたキャロリン・ランチナーは、ミロが「ある作品から別の作品へと配置転換することで、絵の要素を再活性化することを好んでいる」⁴⁷と述べる。事実、ランチナーも指摘している通り、1928年7月から12月にかけて制作された絵画作品《じゃがいも》(図19)は、同じく1928年春頃に制作された《スペインの踊り子》(図20)と左右対称の頭部の形状



図19：《じゃがいも》1928年、7月－12月
油彩、キャンバス 100×81cm
Pomme de terre,
The Jacques and Natasha Gelman Collection

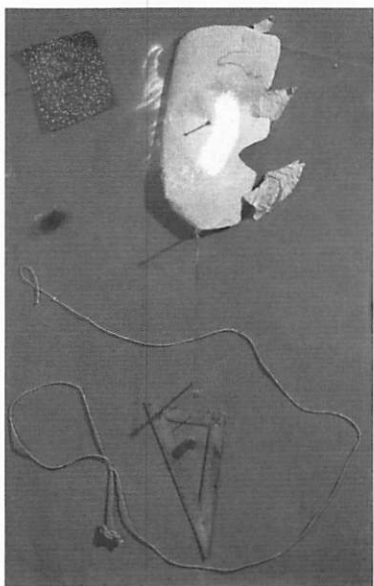


図20：《スペインの踊り子》1928年2月中旬－春、
サンドペーパー・紙・紐・釘・リノリウム・毛髪・直
角定規・コルク、フロックコート紙を貼った木製ボード
109.5×71.1cm
Danseuse Espagnole, Private collection

を共有しており、また画面下部のゆるやかに楕円を描く細い線とコラージュの貼り付けられた紐も、そのままなぞったとは言えないまでも関連性を感じさせる。ミロが《じゃがいも》の絵画制作に際して、自らのコラージュ作品を参照していることはほぼ間違いないだろう。

このような作品相互間でのモチーフのやり取りや輪郭線の転用は、コラージュと絵画に限ったことではなく、むしろ〈夢の絵画〉連作において極めて頻繁に生じている現象とも言える。この連作のなかでも最も象徴的な作品として名高い《絵画詩（写真、これが私の夢の色）》（図21）と《絵画（計算）》（図22）という一見全く相容れない二つの作品は、輪郭線の転用の最も分かりやすい例であると同時に、ミロの制作プロセスの一端を如実に表している例でもある。

《絵画（計算）》における「34567890/3-4」という数字は、作品の題が示すように何らかの計算を表していると考えられるが、数式としては不十分であり、また解答は示されていない。ランチナーはミロのドローイングを精査した結果、これらの数字の起源を全く別の方向から導き出している。《絵画（計算）》のためのドローイングは、《絵画詩（写真、これが私の夢の色）》のためのドローイングと同じノートの連続する頁にそれぞれ描かれている。これら二枚のドローイングを重ねた参考図版（図23）を見ると明らかなように、《絵画（計算）》のためのドローイングの左下の人物像の輪郭線は、《絵画詩（写真、これが私の夢の色）》の「Photo」という文字の輪郭をなぞったものであり、画面上方の黒い点が、青い染みの中心部に位置している⁴⁸。さらに、数字の部分は「ceci est la couleur de mes rêves（これ

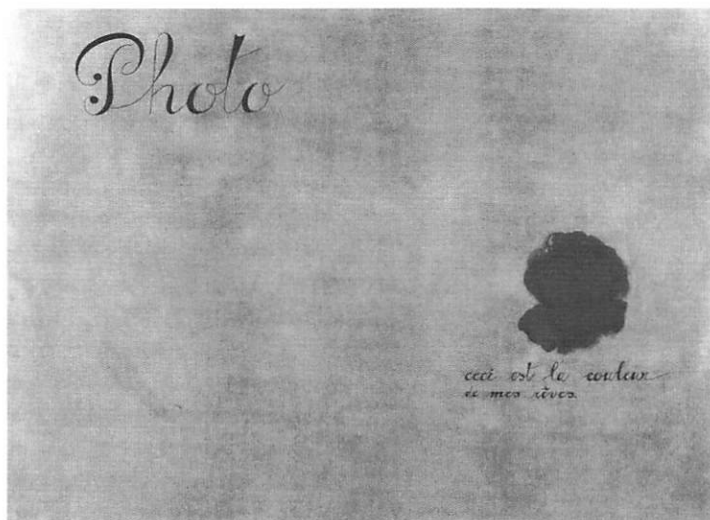


図21：《絵画詩（写真、これが私の夢の色）》1925年7月－9月、
油彩、キャンバス 96.5×129.5cm
Peinture-poème (Photo, ceci est la couleur de mes rêves), Private collection

が私の夢の色)』とちょうど重なり合う位置にあることが分かる。したがって、この計算が何の計算なのかは依然として謎に包まれているものの、少なくともこれらの数字の配置は別の作品から必然的に導き出されたものなのである。

絵画においてもコラージュの技法においても、用いられている要素をシュルレアリスムの芸術観に則って「語」と見なした場合、ミロの作品は常にその語の形式的、物質的な側面に着目している。例えるならば、ガートルード・スタインの有名な「Rose is a rose is a rose is a rose (ローズってローズってローズってローズ)」⁴⁹の一節には三つの単語が含まれているとみなすか、10個の単語が含まれているとみなすかという問いに対して、シュルレアリストの多くは前者を採るが、ミロは後者を選ぶ傾向にある。前者、すなわちタイプは後者、つまりトークンを一般化するが、トークンもまたそれぞれに形式的な特性を保有している⁵⁰。どちらの性質を重視するかは文脈依存的であるが、ミロは常にトークンの持つ字体、位置、形状に関心を寄せてきたと言える。このような記号の物質的・形式的な側面は、シュルレアリスムの詩人たちの多くにとっては不要なものであった。思考とはすなわち言語であるという言語中心主義的なシュルレアリスムの自動記述は、内容を伝達する記号の形式には無関心であったし、運動発足時における、自動記述と自動デッサンが同じように機能するだろうという楽観的な見通しも、この形式的側面への無理解に起因していると言って良いだろう。一方でロベール・デスノス

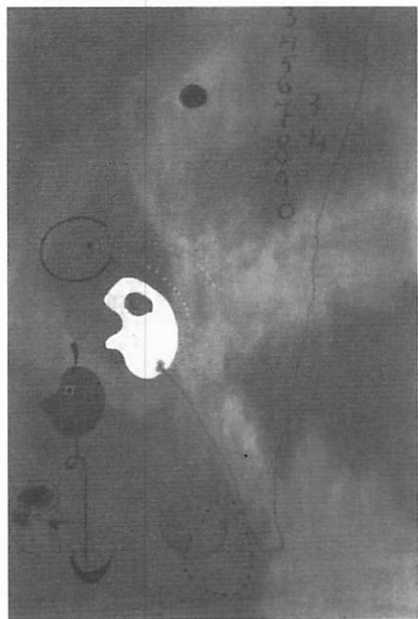


図22：《絵画（計算）》1925年夏－秋、
油彩・ワックス、キャンバス 195×129.2cm
Peinture (L'Addition), Centre Georges Pompidou,
Musée national d'art moderne, Paris

やミシェル・レリスといった一部の詩人たちや自動デッサンの画家たちにとっては、それは極めて重要なものであった。

模倣再現的な画家たちと、自動デッサンの画家たちとの最大の違いは、記号の操作が連辞的であるか範列的であるかという点であり、見かけ上の差ほど大きな違いがあるわけではない。いずれの場合も、シュルレアリスムにおける「言語としての絵画」観をいったん引き受けた上で、それぞれに選んだ素材と用い方が異なっていたに過ぎない。またマティエールへの強い関心も、例えばマックス・エルンストのフロッターージュのように、前者の画家たちにも共有されていた（とはいえエルンストはやはりそれを模倣再現的な形象に適用するのであるが）。そしてまた、ミロの絵画とコラージュとの間にも決定的な断絶、「殺害」のような極端な事件が発生したとは言えない。ミロがコラージュを導入しているのは、絵画という形式に絶望したためではない。むしろそこには線の充満、要素の換喩的交換といった絵画から一貫した記号の操作が見られるのである。一方でまた、「殺害」の意図するところが絵画のダダ的な拒絶にあったとも言い難い。ミロは確かに自らのタブローが絵画ではないことを強調したが、ミロは画家であることを決してやめようとはしなかった。絵画の殺害は、新しい絵画の創出と表裏の関係にあったのである。ミロの殺意は、記号の慣習的な性質、表現と内容の自然な対応関係へ向けられている。ミロに捧げられた「ただひとつの欲望、つまり、描くために、描くためにのみ」⁵¹というブルトンの揶揄は、殺害を終えたミロには逆説的に称賛の声へと変わっているのである。

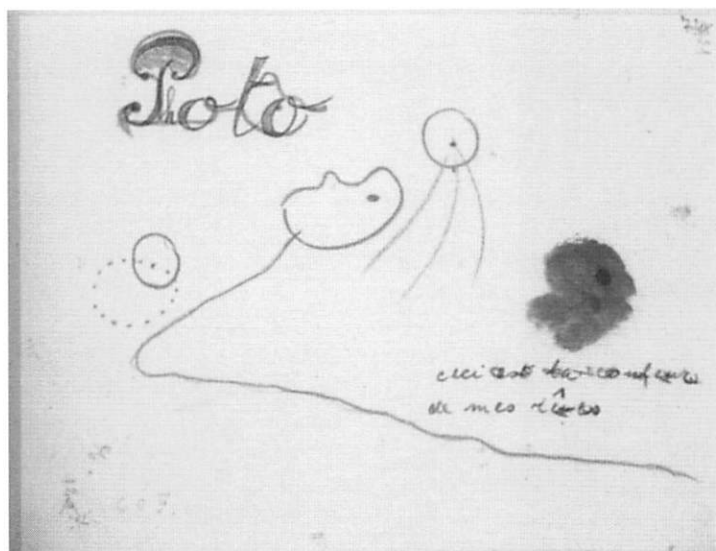


図23：参考図版＝《絵画詩（写真、これが私の夢の色）のためのドローイングと《絵画（計算）》のためのドローイングを着色し重ねたもの

註

- 1 : Adolphe Basler, *Les Marges*, 15 février 1927.
- 2 : Maurice Raynal, 'Joan Miró,' preface, exhib. cat., *Exposition de peintures et dessins de Joan Miró*, galerie La Licorne, Paris, 1921.
- 3 : Maurice Raynal, *Anthologie de la peinture en France de 1906 à nos jours*, Paris, Éditions Montagne, 1927, p. 34.
- 4 : *Ibid.*, p. 36.
- 5 : テリアードによるテキストは1928年5月1日から15日にかけてジョルジュ・ベルネーム画廊で開催されたミロの個展についての評である。展覧会には1926年から27年にかけての絵画、〈スペインの踊り子〉連作など41点が出品され、商業的にも成功を収めている。「すぐれて興味深い展覧会であった。ミロは我々が大いに期待できる作家の一人だ。最大限の感度を持つ筆致で、ミロは一番率直な描くことへの初期衝動を絵画で表現しようとする。彼自身の言では「絵画は洞穴時代以来ずっと衰退してきた」のである」。E.Tériade, 'On expose: Joan Miró,' *L'Intransigeant*, Paris, 7 May 1928, reprinted in *Écrits sur l'art*, Paris, p. 143.
- 6 : Jacques Dupin, *Joan Miró: Life and Work*, New York, Abrams, 1962, p. 199. また、サルトルによる誤解を含んだ言及はナタリー・サロートの小説『見知らぬ男の肖像』のための序文のなかに登場する。Nathalie Sarraute, *Portrait d'un inconnu*, Paris, Robert Marin, 1948, p. 8.
- 7 : William Jeffett, 'Homage to 45 rue Blomet,' *Apollo*, no. 313, March 1988, p. 189.
- 8 : Louis Aragon, 'Barcelone à l'aube,' *Les Lettres françaises*, Paris, 11 June 1969, p. 1. アラゴンは『隠者の住処』について「右上の太陽の黒」と述べているが、実際にはこの太陽は赤色である。アラゴンの記憶違いか、モノクロームの図版を見ながら記事を執筆しているものと思われる。
- 9 : 正確には、1927年1月から2月にかけて制作された『一羽の鳥が蜂を追いつつ』（図9）に鳥の羽の塊が張り付けられており、それ以前の例としては1924年11月24日の『無題』（図14）の蝸牛の右上方の羽が挙げられる。羽は1928年以降のコラージュにも見られ、ミロがこの素材を好んで用いていたことが窺える。
- 10 : ミロはブルトンやエリュアールといったシュルレアリスムの核となった人物たちとはやや距離を置き、プロメ通り45番地のアトリエで詩人ミシェル・レリス、ロラン・テュアル、アルマン・サラクロー、アンドレ・マッソンらと共にゆるやかなグループを形成していた。またブルトンによるミロの評価は幾分の揶揄が含まれている（註11参照）。
- 11 : ブルトンは『シュルレアリスム革命』誌に連載していた「シュルレアリスムと絵画」をまとめ、追補して1928年に単行本『シュルレアリスムと絵画』として刊行している。ミロへの評価はこの追補部分に含まれている。「ただジョアン・ミロについては、問題はまったく別のやりかたでしか立てられないだろう。人間精神が千もの問題でこりかたまっているというのに、そんなものにはまるで気をとめないでいるジョアン・ミロの場合、たぶんその心中には、ただひとつの欲望、つまり、描くために、描くためにのみ（彼にとって、まちがいに手段を自由にできる唯一の領域に自分を限定するためにのみ）、純粋なオートマティスムに身をゆだねるという欲望だけがあるのだろう。私は私で、この純粋なオートマティスムをよりどころにすることをかつていちどもやめなかったのだが、どうやらミロのほうは、独力で、その深い価値、深い根拠を、ごく簡略に立

- 証してきたのではないかと気にかかる。なるほど、たぶんその点からして、彼こそは私たち全員のなかでもいちばんの「シュルレアリストである」とみなされてよいかもしれない。それにしても私たちは、先に述べたあの「知性の科学」から、なんと遠いところにいることだろう！」André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, pp. 36-37[『シュルレアリスムと絵画』瀧口修造・巖谷國土監修、栗津則雄・巖谷國土・大岡信・松浦寿輝・宮川淳訳、人文書院、1997年、60-61頁]。
- 12 : 例えばウィリアム・ルービンは「印象主義やキュビスムの意味に匹敵するような明瞭さにおいて、シュルレアリスム絵画に関する一つの定義を定式化することはできない」というかたちでシュルレアリスム絵画の曖昧さに言及している。William Rubin, 'Toward a Critical Framework,' *Artforum*, vol. V, no. 1, September 1966, p. 36.
- 13 : À Michel Leiris, Montroig, 31 octobre 1924, *Joan Miró: Écrits et entretiens*, Margit Rowell ed., Daniel Lelong éditeur, Paris, 1995, p. 98.
- 14 : アンドレ・ブルトン『超現実主義宣言』生田耕作訳、中央公論新社、1999年、43頁。
- 15 : 同書、37頁。
- 16 : Dawn Ades, *André Masson*, Academy Editions, London, 1994, pp. 13-14.
- 17 : André Masson, cité par Georges Bernier, 'Le Surréalisme et après. Un entretien au magnétophone avec André Masson,' *L'Œil*, No. 5, 15 Mai 1955, pp. 14-15.
- 18 : Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism, Volume I: Perceptions and Judgements*, John O'Brian ed., The University of Chicago Press, 1986, p. 226-227.
- 19 : ただし、コラージュが一般の眼に触れる機会がそれほど多かったわけではない。雑誌掲載図版はほとんど存在せず、主に作家同士の交流を介して伝播している。コラージュ受容の経緯に関しては、河本真理『切断の時代 20世紀におけるコラージュの美学と歴史』ブリュッケ、2007年、41-46頁に詳しい。
- 20 : 出品作品は油彩、水彩、グアッシュ、ドローイング、版画、写真など多岐にわたる。全56点のうち12点がコラージュであった。
- 21 : *Littérature*, no. 19, Paris, Mai 1921, p. 19.
- 22 : Louis Aragon, 'Max Ernst, peintre des illusions,' inédit, 1923, repris dans *Les Collages*, Paris, Hermann, 1933, p. 29.
- 23 : *Ibid.*
- 24 : *Ibid.*
- 25 : André Breton, 'Max Ernst,' *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, 1988, pp. 245-46.
- 26 : Louis Aragon, 'La Peinture au défi,' preface, exhib. cat., *Collages*, galerie Goemans, Paris, 1930, repris dans *Les Collages*, op. cit., pp. 48-50.

- 27: ミシェル・サヌイエによれば、ピカビヤは製品カタログからとった電球の複製図版に白いグアッシュと墨で加筆した上で、「恋の戯れ」と「離婚」という単語を書き込んでいる。ピカビヤはここで、若いアメリカ人女性の典型としてこのイメージを用いている。Michel Sanouillet, *Francis Picabia et '391'*, tome II, Paris, Eric Losfeld, 1966, p. 79.
- 28: André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 2.
- 29: *Ibid.*, p. 4.
- 30: René Magritte, 'Les mots et les images,' *La Révolution surréaliste*, No. 12, December 1929, pp. 32-33.
- 31: Max Ernst, *Ecritures*, Gallimard, Paris, 1970, p. 256.
- 32: Letter to Bosmans, 10 July 1963 in René Magritte, *Ecrits complets*, p. 566, reprinted in Elza Adamowicz, *Surrealist Collage in Text and Image: Dissecting the Exquisite Corpse*, Cambridge University Press, 1998, p. 1.
- 33: 例えばロベール・デスノスやミシェル・レリスは音韻論的なアプローチで言語の枠組み自体を攻撃する。ダダによる既成概念の破壊の行き詰まりを受けて出発したシュルレアリスムにおいて、既成概念の内部で亀裂を発生させようという態度は妥当であるが、一部の詩人たちはあくまでダダ的なものを受け継いでいるとも言えよう。
- 34: エルンストの図表の利用に関しては、Pepe Karmel, 'Terrors of the Encyclopedia: Max Ernst and Contemporary Art,' in *Max Ernst: a retrospective*, ed. Werner Spies, Sabine Rewald, Metropolitan Museum of Art, New York, 2005, pp. 80-105に詳しい。
- 35: Rosalind Krauss, 'Magnetic Fields: The Structure' in Rosalind Krauss and Margit Rowell, *Joan Miró: Magnetic Fields*, New York, Solomon R. Guggenheim Foundation, 1972, pp. 21-25.
- 36: クラウスによれば、アポリネールは『カリグラム』刊行以前から既にカリグラム形式の詩を『シック』誌などに発表していたという。『シック』誌にはアポリネールの他にピエール・アルベール＝ピロによる象形文字のような詩、音響詩など、実験的な詩が多数寄せられており、バリの前衛芸術家たちには概ね好意的に受け入れられている。ミシェル・サヌイエ『バリのダダ』安堂信也・浜田明・大平具彦訳、白水社、2007年、72-73頁。
- 37: ミシェル・フーコー「これはパイプではない」『フーコー・コレクション3 言説・表象』小林康夫・石田英敬・松浦寿輝編、筑摩書房、2006年、127頁。
- 38: ある記号系を構成する要素としての記号が、当該記号系のなかでその他のいかなる記号とも区別され、またいくつかの手がかりによってそれがどのような記号であるかを決定することができるという二つの条件を満たす時、この記号系には綴りが存在すると言える。アルファベットという言葉の要素記号を例に挙げれば、AがAと同時にBを表すことはなく、Aという記号はこの形状のデザインが保護されており、上下を変えたり線を付与したりすることが禁止されている。そのことによって、AはVでもMでもなく常にAであることが同定可能となる。菅野盾樹『恣意性の神話 記号論を新たに構築する』勁草書房、1999年、127-28頁。
- 39: ネルソン・グッドマン、キャサリン・Z.エルギン『記号主義 哲学の新たな構想』菅野盾樹訳、みすず書房、2001年、177頁。

- 40: ミロは《シエスタ》のドローイングについて次のように述べている。「そうです、あれはあらゆる付属品を付けた完全な光景です。海があり、帆船があり、泳いでいる女がいて、山が並んでいます」。Joan Miró, *Catalan Notebooks: Unpublished Drawings and Writings*, presented by Gaëtan Picon, trans. Dinah Harrison, Rizzoli, New York, 1977, p. 73.
- 41: ミロは肌理の細かいキャンバスにしみ止めを施し、その上をジェッソと糊を混ぜた不規則な層で覆っている。ジェッソの強い吸水性によりコバルトあるいはウルトラマリンの褪せたような青い顔料は不規則に定着している。Isabelle Monod-Fontaine, 'Miró's Coloured Grounds, 1925-1927,' in *Joan Miró 1917-1934: I'm Going to Smash Their Guitar*, exhib. cat., ed., Agnès de la Beaumelle, Centre Georges Pompidou, 2004, pp. 70-75.
- 42: Louis Aragon, 'La Peinture au défi,' repris dans *Les Collages*, *op. cit.*, pp. 67-68.
- 43: Michel Leiris, trans Malcolm Cowley, 'Joan Miró,' *Little Review*, New York, vol. 12, no. 1, spring-summer 1926, pp. 8-9.
- 44: バタイユは『ドキュマン』でミロの近作について好意的に取り上げている。「ここに掲載した数点のミロの絵画作品は、この画家の、最も非凡なる性質の発展の最新の段階を示している。ジョアン・ミロは現実性をある程度まで塵に、一種の太陽のほこりにまで粉碎してしまうほどに最新の事物の表象から出発する。しかる後に、この小さなオブジェ自身がそれぞれに、あらゆる現実性から自由になり、崩壊した元素の群れのように、さらに絶えず動き回るそのように振る舞うのである。ついには、ミロ自身が「絵画の殺害」という意図を主張しているように、崩壊はパンドラの箱のふた（あるいはもしかすると墓石のふたかも知れないが）にある数点の無定形の汚斑だけが残されているような地点まで押し進められた。そして小さく不安定で、怒ったような元素は二度目の侵入に取りかかり、さらには今日これらの絵画のなかで再び消滅し、いくつかの説明のつかない大災害の痕跡を残すのみである」。Georges Bataille, 'Joan Miró: peintures récentes,' *Documents*, vol. 2, no. 7, Paris, 1930, p. 399.
- 45: Michel Leiris, 'Joan Miró,' *Documents*, Paris, vol. 1, no. 5, 1929, p. 264.
- 46: Joan Miró, Letter to Pierre Loeb, San Hilario Sacalm, 27 November 1926, Archive Albert Loeb, reprinted in *Joan Miró 1917-1934: I'm Going to Smash Their Guitar*, *op. cit.*, p. 326.
- 47: Carolyn Lanchner, 'Peinture-Poésie, Its Logic and Logistics,' in exhib. cat., Joan Miró Museum of Modern Art, New York, 1993, p. 51.
- 48: ランチナーは、「《絵画詩（写真、これが私の夢の色）の青い染みは極めて強い印象を残しており、《計算》のための一枚に続いて他の三枚のドローイングの元にもなっている》と述べている。Ibid., p. 39.
- 49: Gertrude Stein, 'Sacred Emily,' in *Geography and Plays*, Boston, Four Seas Co., 1922, reprinted in *Geography and Plays*, University of Wisconsin Press, 1993, p. 187.
- 50: この記号分類はチャールズ・サンダース・パースによるものである。「"the" という単語は普通英文の場合一頁に十五から二十五回現れるが、同一の単語、つまり同じ法則記号がそのすべてのところに現れているのであり、その個々の使用実例のそれぞれがレプリカである」と述べている。C.S.パース『パース著作集2 記号学』内田種臣編訳、勁草書房、1986年、11頁。
- 51: André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, *op. cit.*, pp. 36-37.