

副田 一穂

1. マックス・エルンストと版画

エルンストの作品がキャリアを通じて「版」と強く結びついていることは、度々強調されてきた。1919年、第一次世界大戦の前線から生還し、故郷のケルンを拠点にダダイストとしての活動を本格化しはじめたエルンストがまず取り組んだのも、版画であった。『流行は栄えよ、芸術は減びるとも』と名付けられたこの小冊子のための8葉は、いずれも画家が石板に直接筆でイメージを描き出したリトグラフである (fig. 1)。また、同書のカバーとタイトルページには、既存の印刷原版 (ステロ版) を組み合わせ構成したイメージが刷られている。ただ、これら二通りの版画技法のうち、後者はのちにエルンストの代名詞ともなっていくコラージュやフロッターージュの原点として評価される一方で、前者はごく一般的な技法であるがゆえに、技術的な観点からは特に注目されてこなかった。

なるほど『流行は栄えよ…』発表以降もエルンストは、『反復』や『不滅の人々の不幸な出来事』(いずれもポール・エリュアールとの共作詩画集、1922) といった意欲作において、既存の素材やイメージに手を加えることで新たな表現の世界を切り拓いていった。これらのコラージュの多くは19世紀の木口木版を素材としていたため、原画の複製にあたっては、中間色の再現ができないラインブロック印刷でも事足りた。一方34点のフロッターージュからなる1926年の『博物誌』では、鉛筆の豊かなハーフトーンをできる限り忠実に再現するために、エルンストはコロタイプ印刷を採用している。またルネ・クルヴェル『ナイフ氏とフォーク嬢』(1931) のための挿絵もやはり19点のフロッターージュを原画としているが、こちらは写真家マン・レイ (Man Ray, 1890-1976) がそれをレイヨグラフ (フォトグラム) の原理で印画紙に焼き付け、柔らかな鉛筆のトーンを白黒反転して定着させている。つまりエルンストは、ラインブロック、コロタイプ、そしてレイヨグラフと原画の性質に合わせて異なる印刷技術を採用している。エルンストにとって、これらの印刷技術は原画の持ち味を可能な限りそのまま再現したり、あるいはそれを強調したりするためのものに他ならない。ここでの版は、イメージ創出のための技術としてではなく、すでに出来上がったイメージを流通可能な形式へと変換するための、中間的で透明な技術として取り扱われている。

パリに移ってシュルレアリストとして活発に活動した1920年代においても、いわゆるオリジナル版画と呼びうるエルンストの作品は、バンジャマン・ペレ (Benjamin Péret, 1899-1959) の『サン＝ジェルマン大通り125番地で』(1923) に寄せた小さなドライポイントの扉絵など、数例しかない。その点では、「複製されたもの——われわれはただコラージュ小説、フロッターージュに基づくフォトタイプ、フォトグラムだけを挙げておこう——をオリジナルの銅版画やリトグラフから区別する」ことを「問

違ったやり方¹とするヴェルナー・シュピースの批判も頷ける。とはいえ、「純粹主義者が要求するオリジナルのグラフィック作品」としてのエルンストの版画が持つ特徴を描出することが、エルンストの版との付き合い方への理解を妨げるはずもない。

30年代に入ると、エルンストによるオリジナル版画は徐々に増えてゆく。そのきっかけとなったのは1934年、イギリス出身の版画家スタンリー・ウィリアム・ヘイター(Stanley William Hayter, 1901-1988)がカンパニー・プレミエール通りに構える版画工房「アトリエ17」で、ソフトグラウンド・エッチングを学んだことだ。テクスチャに富んだ表現に適したこの技法によって、コラージュやフロッターージュの原画を忠実に再現するのではなく、むしろこれらの技法と非常に似通ったプロセスを版画において実行し、類似した効果が得られることを、エルンストは知った。本稿は、エルンストの版の仕事の画期となったこのヘイターとの出会いの意義を、「自動^{デッサン・オートマティック}デッサン」の実践という観点から考察するものである。

アトリエ17におけるヘイターとの協働は、エルンストのコラージュ小説三作目となる『慈善週間または七大元素』(1934)の口絵というかたちに結実した。7章立て5分冊で刊行された同書の主たる挿絵182点は、やはり19世紀の木口木版を用いたコラージュを、ラインブロック印刷したものだが、そのうち20組だけ印刷された豪華版には、口絵として5冊のそれぞれに1点ずつソフトグラウンド・エッチングによる版画が付されている。第1冊「日曜日、元素：泥、例：ベルフォールのライオン」のための口絵では、小さな紙箱を展開してワニスを塗布した銅板の上に押し付けることで、2つの鳥の頭を持つキャラクターを生み出し、さらに背景となる部分に地面とライオンを描き加えている(fig. 2)。第2冊「月曜日、元素：水、例：水」のための口絵では、櫛をグラウンド全面に走らせて無数の並走するラインを生み出しているが、キャラクターは登場しない(fig. 3)。第3冊「火曜日、元素：火、例：龍の宮廷」のための口絵では、エルンスト自身が自由な描線で怪物の姿を銅板の上に描き出している。第4冊「水曜日、元素：血、例：オイディプス」のための口絵では、乱雑に束ねて捻った薄い紙にプラタナスの葉を添え、柔らかいワニスの上に押し付けてイメージを生み出している(fig. 4)。そして第5冊に含まれる3章のうち「金曜日、元素：視覚、例：視覚の内部3つの見える詩」に捧げられた口絵では、よく揉んで皺を寄せた薄い紙を銅板全面に押し付けてオールオーバーな錯綜する線を生み出し、そのなかから都合の良い輪郭線を選び取り、手や鳥、魚らしきものの顔を書き足している(fig. 5)。

注目すべきは、エルンストがこれら5つの口絵において、ソフトグラウンド・エッチングを一つのやり方ではなく、複数のやり方で用いている点である。第1冊のイメージにはコラージュの、第2冊のイメージにはフロッターージュの効果をシミュレートするような方法を探っている。一方で、第4冊と第5冊のイメージは、面的なテク

スタチャを押し付けて転写するという点で、エルンストが1939年頃から油彩画で展開することになるデカルコマニーの効果を予感させる。さらに言えば、第2冊と第5冊の中心を欠いたオールオーバーな錯綜するラインに、抽象表現主義を担うアメリカの若いアーティストたちがシュルレアリストたちから受け取ったものの萌芽を見て取るのも容易い。

『慈善週間…』豪華版のための口絵には、このようにその後のエルンストの歩みそのものが凝縮されていると言ってもよい。そしてエルンストがごく短期間のうちにこの版画技法を様々なやり方で使いこなすようになった背景には、当然ヘイターの助言を想定することができる。次節では、エルンストの版画制作に大きな影響を及ぼした、ヘイターの歩みとその作品について概観したい。

2. スタンリー・ウィリアム・ヘイターとオートマティスム

1901年にロンドン郊外のハックニーに生まれたスタンリー・ウィリアム・ヘイターは、モンド・ニッケル・カンパニーで研究者として働きながら、キングス・カレッジ・ロンドンで化学を学んだ。職を辞したのち、1921年に同大学で科学と地学の優等学位を得ると、翌年から3年間アングロ・ベルシアン石油会社（現・BP）の油化学者としてイランのアバダンに滞在する。1925年、マラリア罹患を契機に帰国すると、アバダン滞在中に空き時間を見つけて制作した絵画による個展をロンドン本社で開催し、本格的に美術の道を志すようになった。

1926年4月、ヘイターはパリへ移ると、アカデミー・ジュリアンに数ヶ月通ったのち、ポーランド出身の版画家ヨーゼフ・ヘクト（Józef Hecht, 1891-1951）のアトリエで銅版画を学び、翌1927年にムーラン・ヴェール通り51番地のアトリエで版画工房を開設した。ほどなく工房は、隣室にアトリエを構えるアルベルト・ジャコメッティをはじめ、アレクサンダー・カルダー（Alexander Calder, 1898-1976）、ミロ、ハンス・アルプ（Hans Arp, 1886-1966）、タンギーらの知るところとなった。工房の名「アトリエ17」は、1933年に工房をカンパーニュ・プレミエール通り17番地に移設した際の住所に因む²。

ヘイターとシュルレアリスムとの関係については未だ詳らかでない部分があるものの、いくつかの具体的な結びつきを確認することができる。1927年にパリで、1929年にロンドンで初個展を開いたヘイターは、同29年からサロン・デ・シュランデパンダンに出品するようになった。また、1934年にはピエール画廊とロンドンのレスター画廊で「アトリエ17」の活動成果報告のための展覧会を開催し、そのいずれの出品リストにもエルンストが名を連ねている³。その後、「シュルレアリスムのデッサン」（1936年12月、オー・キャトル・シュマン画廊）に参加⁴、「オブジェのシュルレ

アリスム」(1936年5月、シャルル・ラットン画廊)に6点を出品⁵、「幻想芸術、ダダ、シュルレアリスム」(1936年12月-1937年1月、ニューヨーク近代美術館)に11点を出品⁶、「シュルレアリスム国際展」(1938年1月-2月、ボザール画廊)にも2点を出品するなど、シュルレアリスト・グループに急速に接近する⁷。また、ヘイターの名は1937年5月にブルトンがセヌ通り31番地に開設したグラディーヴァ画廊のリーフレットのなかにも見ることができる⁸。一方で、1936年6月から7月にかけてロンドンのニュー・バーリントン・ギャラリーで開催された大規模な国際シュルレアリスム展においては、英国側の実行委員としてデヴィッド・ガスコイン(David Gascoyne, 1916-2001)、ヘンリー・ムーア(Henry Moore, 1898-1986)、ハーバート・リード(Herbert E. Read, 1893-1968)らが、名誉会計としてローランド・ペンローズ(Roland A. Penrose, 1900-1984)が名を連ねているが、ヘイターの名は出品者欄にしき記載されていない。ただし、実際には同展の広告用の文言案を手掛けるなど、運営にも積極的に関与していたと思われる⁹。そして1938年、ポール・エリュアール(Paul Éluard, 1895-1952)がアンドレ・ブルトン(André Breton, 1896-1966)との対立からグループを離れたことを受けて、エリュアールと親しかったヘイターも、運動そのものからは距離を置くようになった¹⁰。

ヘイターは、工房を訪れたアーティストたちにワニスをひいた銅板を与え、具体的な対象を持たない「自動デッサン」^{デッサン・オートマティック}を、板の全面に直接行うよう指導した。あらかじめ用意したドローイングを銅板に写し取るのではなく、板の上に直に行われるこのドローイングを、ヘイターも自らの作品の出発点としてしばしば採用している¹¹。ただ、ヘイターが最もシュルレアリスト・グループと接近していた1929年から1938年までという時期を鑑みれば、この時期にはすでにオブジェや偏執狂的＝批判的方法といった新たなトピックへと関心を移していたシュルレアリストたちにとって、ヘイターの自動デッサンの実践はいささか時宜を逸したものと映ったかもしれない。

ブルトンによる自動^{エクリチュール・オートマティック}記述と自動デッサンとの無頓着な同一視を、1924年の『シュルレアリスム宣言・溶ける魚』刊行のわずか2ヶ月のちに、マックス・モリーズ(Max Morise, 1900-1973)は鋭く批判した。一枚のタブローを仕上げるためには、どうしても画家の自由裁量と美的感覚に依存せざるを得ず、思考の純粋な書き取りは成立しない¹²。自動デッサンの画家の代表格とみなされたアンドレ・マッソン(André-Aimé-René Masson, 1896-1987)でさえも、次のように告白する。「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」¹³。

このように、思考の純粋な書き取りという無媒介な表現が実現不可能な理念に過ぎなかったのだとしても、自動デッサンの世界へ遅れて参入したヘイターは、あらかじめ

め提示されていたこの難題に対し、さしあたって何らかの解法を提案する必要があった。ヘイターの解法は、同一サイズの半透明の紙に何枚もドローイングを行なったのちに、ランダムに6枚か8枚選んで重ねて強い光を当て、複雑に絡まり合う錯綜した線のなかから事後的にかたちを選び出すというものだった¹⁴。当時の自動デッサンの実践について、ヘイターは「マックスとアルプと私が当時使っていたある骨組み」¹⁵という言い回しでシュルレアリストたちの実践と自らのそれとの共通性を強調している。詩人で美術評論家のジョルジュ・ランブール（Georges Limbour, 1900-1970）は、ヘイターのこのような線を次のように評している。「彫られた線は、手と精神の純粋な創造である。線はそれ自体で意味を持っており、それは切開の性質によって規定されている。模倣という手段で自然からいかなる側面も借りる必要はない」¹⁶。ただヘイター自身、1946年の時点で「個人的理由から、すでにシュルレアリストのグループのアクティブなメンバーではない」と断りを入れつつ、「私の全ての作品において、素材の出どころは無意識か自動性にある。つまりそれは、あるイメージが、熟考の末の意図や方向付けなしに生み出されるということだ」と明言しながら、同時にその論理に「明らかな矛盾」¹⁷を感じ取ってもいた。

ヘイターの自動デッサンは、主にビュランで金属板に直接印刻するかたち（エングレーヴィング）でなされており、ソフトグラウンド・エッチングはそれに続くプロセスとして1933年頃から用いられるようになった¹⁸。皺を寄せた薄い紙のテクスチャを転写した《殺人》（1933、fig. 6）を皮切りに、自らの掌を押し付けた《オイディプス》（1934、fig. 7）や、初期の代表作の一つでスペイン内戦をモチーフとする《戦闘》（1936、fig. 8）の背景など、ヘイターは主要な作品に次々とソフトグラウンド・エッチングを導入したが、その主たる目的は、画面に興行きとテクスチャによる効果を与えることであつた。つまり、ヘイターはイメージを生み出すために自動デッサンを行い、そのイメージを絵画空間のなかに定位するためにソフトグラウンド・エッチングを補助的に用いている。一方で、エルンストはソフトグラウンド・エッチングによって得られたテクスチャそのものからイメージを取り出し、それを定着させるために補助的に線を付加している。この違いは興味深いものではあるが、いずれのやり方にしても、アーティストが完全にはコントロールできない錯綜した線のなかからイメージを事後的に発見するという点で一致している。このような線とイメージとの関係を、より広い文脈から考察するために、次節ではヘイターのカモフラージュに関する活動について論じる。

3. カモフラージュと擬態

第一次世界大戦における軍事技術としてのカモフラージュのデザインにキュビズム

から派生した絵画理論が応用されたことは、夙に知られている¹⁹。フランス軍のセクション・カモフラージュ（1915年設立）やイギリス軍のブリティッシュ・カモフラージュ・サービス（1916年設立）の活動には、キュビストやキュビズムの傾向を示す画家たちが実際に参加している。図と地の安定した関係に徹底して揺さぶりをかけようとするモダニズム絵画の幾多の試みのなかには、たしかにカモフラージュに必要な、相手の視覚を混乱させるための技術も含まれていたであろう。目の前を走るトラックのカモフラージュを見て、「あれをやったのは私達だ、あれこそがキュビズムだよ」²⁰と叫んだというピカソの逸話や、「1914年、軍がカモフラージュのために私のキュビズム絵画の原理を使っていると気づいたときは、とても嬉しかった」²¹というブラックの誇らしげな回想は、具体的にキュビズム絵画のどの側面が利用されたのかの検証は措くとしても、キュビズムと軍事技術との紐帯を歓迎する思考が画家の側にも存在していたことを如実に物語っている²²。しかし、第二次世界大戦が勃発すると、カモフラージュの理論と実践は大きく様変わりする。第一次世界大戦中には未だ戦局を左右するまでには至らなかった航空機による空中戦が、その後の技術開発によって重要な局面を担うようになった。この戦争の様相の劇的な変化は、カモフラージュを軍事拠点や武器を上空からの視点に対して隠蔽するための技術として発展させてゆく。

さて、《戦闘》(fig. 8)に象徴されるヘイターのスペイン内戦への関心は、友人の小説家アナイス・ニン（Anais Nin, 1903-1977）の日記が伝えているように、工房にスペインからの避難民を匿うなど、制作上のテーマのみならずその生活にまで及んでいた²³。しかし、1939年9月3日の英仏によるドイツへの宣戦布告を受け、その翌日にはヘイターはアトリエ閉鎖とイギリスへの帰国を余儀なくされる²⁴。母国に戻ると同時に、ヘイターは「アトリエ17」でともに活動していた画家で詩人のジュリアン・トリベルヤン（Julian Trevelyan, 1910-1988）と、ニュージーランド出身の版画家ジョン・バックランド・ライト（John Buckland Wright, 1897-1954）、そしてイギリスのシュルレアリスムを牽引した画家で美術評論家のローランド・ベンローズとともに、「産業カモフラージュ研究ユニット」を結成し、建築家エルノ・ゴールドフィンガー（Ernö Goldfinger, 1902-1987）のオフィスを間借りして民間商船や軍艦のための迷彩研究を行った²⁵。同ユニットの活動は、活動期間が1940年6月までと一年に満たず、研究も実用化へは至らなかったことや、ヘイター自身が1940年5月31日にはニューヨークへ渡って版画工房の活動を再開したことから、これまでシュルレアリスム研究の中では取り立てて注目されることはなかった。しかし、スコットランド国立ギャラリー所蔵のベンローズ・アーカイブに含まれるカモフラージュ関係資料に着目した松井裕美が、それを「カモフラージュとシュルレアリスムとの密かな交差についての考察へと私たちを誘う」²⁶ものと捉えたように、彼らの軍事研究の背後にはシュルリアリスト

としての思考が垣間見える。

ペンローズ・アーカイブには、1940年10月に結成された王立工兵連隊カモフラージュ開発・訓練センターで共にカモフラージュ研究に従事した、ケンブリッジの動物学者ヒュー・コット (Hugh B. Cott, 1900-1987) の著書『動物の適応色』²⁷ のコピーと、葉に擬態するバッタを描いた葉が含まれている²⁸。まさにこのコットによる動物のカウンターシェーディングをはじめとする適応色の研究こそが、イギリス軍の隠蔽技術を格段に向上させた当のものであった。ヘイター自身はこのカモフラージュ開発・訓練センターの活動には参加せずにニューヨークへ渡ったが、だからといってカモフラージュ研究や擬態への関心を失ったわけではなかった。翌1941年にニューヨーク近代美術館で開催された「戦時の英国」展で、ヘイターはキュレーターのカルロス・ダイアー (Carlos Dyer, 1917-) とともに、カモフラージュを扱った章の展示構成に携わっている²⁹。同展のカタログで、ダイアーは擬態と隠蔽^{ミミクリ コンシメント}を動物の生態になぞらえ、それこそがカモフラージュの目的であるとして、その「実践には、軍事戦略担当と建築家やアーティストとの共同が必要である。建築家やアーティストはそれぞれの領域において、カモフラージュのデザインに対処できる知識と技術を有している」³⁰と述べ、美術や建築との領域横断的な研究の重要性を説いている。また、虫や動物の擬態写真を複数掲出した展示風景の記録写真からは、生物の擬態をカモフラージュの重要な参照元として強調する構成が見て取れる (fig. 9)。つまり、ダイアーとヘイターの展示構成は、コットやペンローズらの軍事的な研究成果を正確に反映したものになっている。

さて、ロジェ・カイヨワ (Roger Caillois, 1913-1978) が『ミノートル』に寄せた「聖なるカマキリ」(1934) と「擬態と伝説的精神衰弱」(1935) という二つのテキスト³¹に象徴されるように、擬態は1930年代のシュルレアリストたちを魅了した重要なテーマの一つであった。カイヨワのテキストは、エルンストやアルベルト・ジャコメッティ (Alberto Giacometti, 1901-1966) など早くからカマキリの生態に強い関心を抱いてきたアーティストのみならず、多くのシュルレアリストたちの画面にもカマキリの大群を解き放った³²。カイヨワにとって擬態とは、生物が自らを取り巻く環境との通常の区別を解消して同化しようとする活動であり、また人間においては身体と思考とが分離して、身体が空間に同化してしまう現象に対応するものであった。このように、環境のなかへ生物の輪郭が溶解することを擬態と呼ぶならば、それをちょうど反転させ、あらゆるものが図と地の区別なく渾然一体となった状態から生物の輪郭が否応なしに浮かび上がってくるという事態こそが、自動デッサンによるイメージ創出の要であるとも言えよう。

ただしそれは同時に、多くのシュルレアリストたちが亡命を余儀なくされた第二次

世界大戦の只中においては、シュルレアリスムの思考もまた動員から逃れ得なかったということの意味でもいる。カモフラージュの論理はいつしか、モダニズムを攪乱し続けるシュルレアリスムに歩調を合わせていた。

4. 擬態としての版画

再びエルンストの『慈善週間…』豪華版のための口絵へと戻ろう。第5冊口絵 (fig. 5) のオールオーバーな線のなかに、エルンストは手や鳥、魚らしきもののそれぞれに都合の良い輪郭線を選びとりながら、指や目など必要な線を少しだけ描き足している。それはまるで、擬態写真のなかに何匹の虫が隠れているのか探し当てる子ども向けの図鑑のゲームのように、錯綜する線によるカモフラージュを見破り、そこに潜む生物を明るみに出そうとしているかのようだ——たとえそのゲームには正解がなかったとしても。擬態をめぐるこのようなエルンストの実践は、翌1935年から36年にかけて描かれた絵画シリーズ〈飛行機捕り草の庭〉(fig. 10) や、あるいは《ニンフ・エコー》(1936、新潟市美術館) や《生きる喜び》(1936、スコットランド国立美術館、fig. 11) の植物が生い茂るイメージへと、媒体の違いを超えて展開してゆく。「群生する飛行機の残骸の植物に食い荒らされた貪欲な庭」³³とエルンスト自身が形容する〈飛行機捕り草の庭〉の光景は、たとえばコットが『動物の適応色』で紹介したニューフォレストのバッタの仲間の若虫の模式図 (fig. 12) のような擬態の模式図を経由することで、第二次世界大戦における空軍機の隠蔽そのものへとひそかに通じている。

ヘイターもまた、《人食い風景》(1937、fig. 13) のような作品において、エルンストと同様、風景に食い荒らされるモチーフを描き出している。前述のように、ここではソフトグラウンド・エッチングが人体に対して地となる部分にのみ適用され、画面に空間的な奥行きを与えるに留まっている。ところが、タイトルがすでに示唆的な1941年の作品《沈んだ人体》(fig. 14) では、錯綜する線のなかで人体を象っている比較的濃い輪郭線に対し、ソフトグラウンド・エッチングによるテクスチャが部分的には無関係に重なり合っている。そのため、テクスチャは輪郭線の内側で人体にボリュームを与えながら、別の場所では背景として機能しており、全体として地と図との関係が極めて曖昧なまま、あたかも人体が背景へと擬態しつつあるかのような状態に保たれている。

エルンストとヘイターの画面は、このようにカモフラージュの論理を経由しながら互いに徐々に接近してゆく。ヘイターがパリを去る契機となった英仏によるドイツへの宣戦布告によって、エルンストもまた一夜にして敵性外国人となった。1941年7月、友人らの助力でアメリカへ亡命したエルンストは、この新天地でヘイターと再会を果たすことになる。ヘイターがニューヨークで再始動した「アトリエ17」を訪ねたエ

ルンストは、1946年のトリスタン・ツァラ『ガス心臓』のための口絵と、翌47年の『ブルニドール・ポートフォリオ』1号のための挿絵《危険な関係》を制作した。

1949年にツァラの3冊組のアンソロジー詩集『反頭脳』のうちの1冊「反哲学者Aa氏」にエルンストが寄せた8点の版画は、アクアチントによる背景色にエッチングで様々な生き物を描き出している。本作は「アトリエ17」での制作ではないが、そのうちの魚を描いた挿絵 (fig. 15) は、ヘイターの《無題》(fig. 16) と極めてよく似通っている。また、鳥を表した挿絵 (fig. 17) のように、輪郭線を部分的に複数のモチーフが共有する描写も、ヘイターの重なり合う線から生み出されるイメージのあり方を想起させる。同年、エルンストはコプリエ画廊での個展に際して発行したカタログ『目の高さで／パラ神話』の口絵として、同じく嘴を重ねる2羽の鳥をモチーフとするエッチングを付した (fig. 18)。エルンストとドロテア・タニング (Dorothea Tanning, 1910-2012) の分身でもあるこの鳥たちは、のちの詩画集『嘴のカップル』(1953) や《ポーランドの騎士》(1954、愛知県美術館) へと連なるエルンストにとって重要なモチーフとなってゆくのだが、本稿の趣旨からはむしろその背景に注目しておきたい。短いストロークで織りなされた背景は「反哲学者Aa氏」とも共通するものだが、よく見ると、いたるところでさらに多くの生き物が誕生しようとしている。錯綜する線から生まれ出るこれらの生き物たちのイメージは、三度『慈善週間…』豪華版第5冊のための口絵へとわれわれを引き戻すだろう。

ところで、背景に擬態した無数の生き物たちが次第にはっきりとした輪郭を纏いはじめるとき、残された背景はどうなってしまうのだろうか。エルンストが1964年に手掛けた『マクシミリアーナ、あるいは天文学の非合法的行使』は、このカモフラージュとしての版画が行き着く先を静かに提示している。画面を覆っていたあの錯綜した線は、すっかり鳥＝人間の暗号めいたヒエログリフへと嬗化を終えて、整然と紙面に並んでいる (fig. 19)。

(そえだ・かずほ)

註

- 1 Werner Spies, "Zum graphischen Werk," *Max Ernst, Graphik und Bücher: Sammlung Lufthansa*, VG Bild-Kunst, Bonn, 1991, p. 9 (邦訳: ヴェルナー・シュピース「グラフィック作品について」『ルフトハンザコレクション: マックス・エルンスト グラフィック展: 日本語版』大森淳史訳、伊丹市立美術館、1993年、4頁)。
- 2 Joann Moser, "The History of Atelier 17," *Atelier 17: A 50th Anniversary Retrospective Exhibition*, Elvehjem Art Center, University of Wisconsin-Madison, 1977, pp. 1-12.
- 3 *Exhibition of Engravings and Etchings by Anthony Gross, S. W. Hayter, Joseph Hecht, Max Ernst, S. Brignoni, D. Husband, A. Szenes, J. Trevelyan, L. Vargas*, Leicester Galleries, London, 1934.
- 4 *Exposition de dessins surréalistes, Aux Quatre Chemins*, Paris, 1935.

- 5 *Exposition surréaliste d'objets*, galerie Charles Ratton, Paris, 1936.
- 6 *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, ed. Alfred H. Barr, Jr., exhib. cat. The Museum of Modern Art, New York, 1936.
- 7 *Exposition internationale du Surréalisme*, Galerie Beaux-arts, Paris, 1938.
- 8 *Gradiva*, Galerie Gradiva, Paris, 1937.
- 9 *The International Surrealist Exhibition*, New Burlington Galleries, London, 1936, p. 19. ヘイターは油彩画2点、エッチング8点、オブジェ1点の計11点を出品している。ヘイターによる広告用文言は採用されず、実現はしていない。この文言をめぐる動きについては、石井祐子「ロンドン国際シュルレアリスム展（1936年）にみる相隔たるもの同士の並置をめぐる諸問題」『美学』64巻1号、美学会、2013年に詳しい。
- 10 Graham Reynolds, "Hayter: The Years of Surrealism," in ed. P. M. S. Hacker, *The Renaissance of Gravure: The Art of S. W. Hayter*, exhib. cat., Ashmolean Museum, Clarendon Press, Oxford, 1988, pp. 9-10.
- 11 Joann Moser, "The Impact of Stanley William Hayter on Post-War American Art," *Archives of American Art Journal*, vol. 18, no. 1, The University of Chicago Press, 1978, p. 3.
- 12 Max Mories, "Le yeux enchantés," *La Révolution surréaliste*, no. 1, 1924, pp. 26-27.
- 13 André Masson, cite par Georges Bernier, "Le Surréalisme et après. Un entretien au magnétophone avec André Masson," *L'Œil*, no. 5, 1955, pp. 14-15.
- 14 Moser, *Archives of American Art Journal*, vol. 18, no. 1, p. 3.
- 15 ベーター・ブラックによるヘイターとの会話ノートに基づく。Peter Black, "Differing Modes of Representation: The Originality of Hayter's Imagery," eds. Peter Black and Désirée Moorhead, *A Complete Catalogue: The Prints of Stanley William Hayter*, Phaidon Press Limited, London, 1992, p. 36.
- 16 Georges Limbour, *Hayter, Le Musée de Poche*, 1966, pp. 30-32, quoted in Renée Riese Hubert, *Surrealism and the Book*, University of California Press, 1992, p. 152.
- 17 S. W. Hayter, *New Ways of Gravure*, Routledge & Kegan Paul, London, 1949, p. 132.
- 18 Moser, "Printmaking Techniques at Atelier 17," *Atelier 17: A 50th Anniversary Retrospective Exhibition*, p. 27.
- 19 Kenji Kajiya, "The Aesthetics of Camouflage: The Art of a Military Design and Its Transformation in Art," eds. Kiyokazu Nishimura, et al., *Selected Papers of the 15th International Congress of Aesthetics*, Organizing Committee of the 15th International Congress of Aesthetics, Tokyo, 2003, pp. 118-125.
- 20 Gertrude Stein, *Picasso*, Librairie Floury, Paris, 1938 (reprinted in Stein, *Picasso*, Beacon Press, Boston, 1959, p. 11).
- 21 Quoted in Alexander Liberman, *The Artist in his Studio*, Random House, New York, 1988, p. 145.
- 22 松井裕美『キュビズム芸術史:20世紀西洋美術と新しい〈現実〉』名古屋大学出版会、2019、289-292頁。
- 23 Anaïs Nin, ed. Gunther Stuhlmann, *The Diary of Anaïs Nin, 1934-1939*, The Swallow Press and Harcourt Brace & Company, New York, 1967, p. 332.
- 24 Moser, *Atelier 17: A 50th Anniversary Retrospective Exhibition*, p. 5.
- 25 Peter Forbes, *Duzzled and Deceived: Mimicry and Camouflage*, Yale University Press, New Haven and London, 2009, p. 143. 松井裕美「第二次世界大戦下のシュルレアリスムとカモフラージュ：ローランド・ペンローズによるカモフラージュ実演の新資料紹介」『近代』119号、神戸大学近代発行会、2019年、41-56頁。
- 26 松井、同書、44頁。
- 27 Hugh B. Cott, *Adaptive Coloration in Animals*, Methuen & Co. Ltd., London, 1940.
- 28 Forbes, *op. cit.*, p. 149.
- 29 ed. Monroe Wheeler, *Britain at War*, exhib. cat., The Museum of Modern Art, New York, 1941, p. 6.
- 30 Carlos Dyer, "The Role of the Artist in Camouflage," *Ibid.*, pp. 90-94.
- 31 Roger Caillois, "La Mante religieuse," *Minotaure*, no. 5, 1934, pp. 23-26. Caillois, "Mimétisme et psychasthénie

- légendaire," *Minotaure*, no. 7. 1935, pp. 5-10.
- 32 Rosalind E. Krauss, "Modernist Myths," *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge, 1986, p. 70.
- 33 Max Ernst, "Au-dera de la peinture," *Cahier d'Art*, no. 6-7, 1936 (reprinted in Ernst, *Écritures*, Gallimard, Paris, 1970, p. 248.)

図版引用典拠

- figs. 1, 7, 9, 19: The Museum of Modern Art, New York.
- figs. 2-5, 18: Werner Spies, *Max Ernst, Graphik und Bücher: Sammlung Lufthansa*, VG Bild-Kunst, Bonn, 1991.
- figs. 6, 13, 14, 16: Peter Black and Désirée Moorhead (eds.), *A Complete Catalogue: The Prints of Stanley William Hayter*, Phaidon Press Limited, London, 1992.
- fig. 8: The Metropolitan Museum of Art.
- fig. 10: Musée national d'art modern, Paris.
- fig. 11: The Scottish National Gallery of Modern Art.
- fig. 12: Hugh B. Cott, *Adaptive Coloration in Animals*, Methuen & Co. Ltd., London, 1940.

fig. 1

マックス・エルンスト『流行は栄えよ、芸術は滅びるとも』より 1920年 ニューヨーク近代美術館

fig. 2

マックス・エルンスト『慈善週間あるいは七大元素』より「ペルフォールのライオン」のための口絵 1934年

fig. 3

マックス・エルンスト『慈善週間あるいは七大元素』より「水」のための口絵 1934年

fig. 4

マックス・エルンスト『慈善週間あるいは七大元素』より「オイディプス」のための口絵 1934年

fig. 5

マックス・エルンスト『慈善週間あるいは七大元素』より「視覚の内部」のための口絵
1934年

fig. 6

S・W・ヘイター《殺人》1933年

fig. 7

S・W・ヘイター《オイディプス》1934年
ニューヨーク近代美術館

fig. 8

S・W・ヘイター《戦闘》1936年
メトロポリタン美術館

fig. 9

「戦時の英国」展示風景 1941年 ニューヨーク近代美術館

fig. 10

マックス・エルンスト 《飛行機捕り草の庭》1935年 パリ国立近代美術館

fig. 11

マックス・エルンスト 《生きる喜び》1936年 スコットランド国立近代美術館

fig. 12

ヒュー・B・コット『動物の適応色』より「背景と形態
学的なパターン一致の関係を示すバッタ」1940年

fig. 15

マックス・エルンスト『反頭脳』「反哲学者
Aa氏」より 1947-49年(1949年刊)
筑波大学・石井コレクション

fig. 13

S・W・ヘイター《人食い風景》1937年

fig. 14

S・W・ヘイター《沈んだ人体》1941年

fig. 16

S・W・ヘイター《無題》1946年

fig. 17

マックス・エルンスト 『反頭脳』 「反哲学者 Aa 氏」より 1947-49 年 (1949 年刊) 筑波大学・石井コレクション

fig. 18

マックス・エルンスト 『目の高さで／パラ神話』
のための口絵 1949 年

fig. 19

マックス・エルンスト 『マクシミリアーナ、あるいは天文学の非合法的行使』より 1964 年 ニューヨーク近代美術館