

広島県立美術館

研究紀要

第24号

- サルバドール・ダリと1939年ニューヨーク万国博覧会
—パピリオン「ヴィーナスの夢」の位置づけをめぐる …………… 森 万由子 1(42)
- 中央アジアの刺繍布スザニについて(1)
スザニに関する研究の中間報告および刺繍ワークショップ …………… 福田 浩子 23(20)
- 岡岷山《仏法僧図》と《天台山図》
— 明和・安永期の動向をめぐる …………… 隅川 明宏 42(1)

2021

BULLETIN
OF
HIROSHIMA PREFECTURAL ART MUSEUM

No. 24

“Oriental Dollarbird” and “Mt. Tiantai” by Oka Minzan (Binzan): On the trend of the
Meiwa and Anei eras (1764-1780) (1) 42

SUMIKAWA, Akihiro

On Suzani, the embroidery cloth from Central Asia (1) : Interim report of research on
suzani and embroidery workshop (20) 23

FUKUDA SIDDIQI, Hiroko

Salvador Dalí and the New York World’s Fair 1939: On the positioning of the Dream of
Venus pavilion (42) 1

MORI, Mayuko

2021

HIROSHIMA PREFECTURAL ART MUSEUM
HIROSHIMA JAPAN

サルバドール・ダリと1939年ニューヨーク万国博覧会 — パビリオン「ヴィーナスの夢」の位置づけをめぐって

森 万由子

はじめに

当館が所蔵するサルバドール・ダリ（1904-89）作《ヴィーナスの夢》は、4つのパネルから構成され、画面全体で243.8×487.6cmになる油彩画の大作である。本作は、1939年のニューヨーク万国博覧会で、ダリが全体のデザインを手がけた同名のパビリオン「ヴィーナスの夢」の内部を飾る壁画として制作された。このパビリオンは一種の娯楽施設として構想されており、内部には様々なオブジェが配置され、スピーカーからは音声流れ、さらには生身の女性たちによるパフォーマンスが行われた。まさに、芸術家ダリによる空間全体を用いた芸術作品であり、後に流行する表現手法、インスタレーションの先駆けともいえるものであった。

同パビリオンについては、1999-2000年にスペイン、フィゲラスのダリ劇場美術館、2002年にアメリカのノースマイアミ現代美術館において、当時の文字資料や写真等をもとに、内外の様子とパビリオンをめぐる顛末を調査し、包括的に紹介した「サルバドール・ダリ ヴィーナスの夢」展¹が開催されている。さらに、エリック・シャル（1905-94）撮影の制作中の風景や、内部の貴重な記録写真を多数掲載した、イングリッド・シャフナーによる書籍『サルバドール・ダリのヴィーナスの夢 1939年万国博覧会におけるシュルレアリストのファンハウス』²では、パビリオン成立の過程や内部で行われたパフォーマンスに関する詳細が記され、個々の構成要素についての分析がなされている。

いずれも、パビリオン全体に焦点を当てた研究であり、絵画作品としての《ヴィーナスの夢》に特化した内容ではない。しかし、空間芸術の一部として制作された本作では、周囲の環境が作品の本質に深く関わっており、作品を理解する上でパビリオン全体の様相を把握することは不可欠である。ひいては、より広い視野で捉え、万国博覧会全体におけるダリの位置づけ、彼自身の目的意識を明確にすることも、作品理解の大きな一助となると考える。

そこで、本稿ではまず複数の先行研究から、パビリオンの構造と、制作から撤去までの経緯をまとめ直し、改めてパビリオン「ヴィーナスの夢」の全貌を確認する。次に、この万国博覧会に関わった他の芸術家の活動との比較や、同時代アメリカ・アートシーンにおけるダリの位置から、彼自身にとっての同万博への参加の意義を考察する。こうした背景を捉え直し、パビリオン「ヴィーナスの夢」および絵画《ヴィーナスの夢》の意義を再考するのが、本稿の目的である。

1 Exh. cat., *Salvador Dali: Dream of Venus*, Figueres, Theatre-Museum Dali; North Miami, Museum of Contemporary Art, 2002. なお、本展には当館所蔵の《ヴィーナスの夢》は出品されていない。

2 Ingrid Schaffner, *Salvador Dali's Dream of Venus: The Surrealist Funhouse from the 1939 World's Fair*, New York, Princeton Architectural Press, 2002.

I. パビリオン「ヴィーナスの夢」

1. 1939年ニューヨーク万国博覧会

ダリのパビリオンについて述べる前に、まずは1939年ニューヨーク万国博覧会の概要を確認しておきたい³。1939年4月30日に開幕した同博覧会は、アメリカ初代大統領ジョージ・ワシントンの就任150周年を記念して開催された。実質的には、1929年の世界恐慌以来、長い不況の時期を経てきたアメリカが、新たなビジネスの創出による景気の回復を図るとともに、暗澹たる時代の空気を払拭し、希望に満ちた未来のビジョンを提示すべく行ったものである。テーマとして掲げたのは「明日の世界の建設」であった。同万博は1939年10月31日に第一期が閉幕し、1940年5月11日に第二期が開幕、同年10月27日まで開催され、会期全体で約4,500万人の来場者を迎えた。

メイン会場の中央に位置し、入場ゲートの正面で来場者を出迎えた二つの特徴的な建築物は、この万博を象徴するアイコンとなった。高さ約700フィート（約210メートル）の三角錐型のオペリスク「トライロン」と、直径約200フィート（約60メートル）の巨大な球体「ペリスフィア」である。（図1）一切の装飾を排した、滑らかな流線型の外壁をもつこの二つの白い構造物は、「ヘリクライン」と呼ばれる通路で結ばれ、展示を見終えた観客がパビリオンの外周をこの通路に沿って歩き、地上へと降りる構造になっていた。ペリスフィアの内部には、「デモクラシティ」と呼ばれる近未来都市のジオラマが広がっており、観客は上部に環状にめぐらされた通路からこれを眺めた。



図1 ニューヨーク万国博覧会会場風景
トライロンとペリスフィア 1939年

ゼネラル・モーターズ館における「フューチャラマ」と題された展示もこれに類するもので、万博からおよそ20年後の世界、1960年代の街並みが巨大なジオラマによって再現されていた。上空に設けられた座席が少しずつ移動し、観客は耳元のスピーカーから流れる音声を聴きながらジオラマを眺める。この展示は、万国博覧会の目玉として人気を集めた。その他の企業パビリオンにおいては、食洗機やナイロン製品など、最新の技術を用いた家電や生活用品の展示が行われ、大量消費社会再興の気運を盛り上げた。

このように「明日の世界の建設」をテーマとする同万国博覧会では、最新のテクノロジーがもたらす便利で快適な生活や、高度に洗練された都市の姿が観客に提示された。その背景には、明るい未来に対する大衆の憧れを喚起し、楽観的で向上心に溢れた気分を醸成する国家の意図があったといえよう。それに呼応するように、デザイン面では無駄をそぎ落とした流線型が支配的な様式となり、国家や企業のパビリオンが立ち並ぶメイン・エリアに統一感あるムードを生み出していた。

一方、広大な万博会場内には、こうした雰囲気とは一線を画す場所が存在していた。メイン会場の

3 1939年ニューヨーク万国博覧会については、主に以下の文献を参照。*Official Guide Book of the New York World's Fair 1939*, New York, Exposition Publications, 1939; Stanley Appelbaum, *The New York World's Fair 1939/1940*, New York, Dover Publications, 1977; Exh. cat., *Dawn of a new day: The New York World's Fair 1939/40*, The Queens Museum New York, 1980; Bill Cotter, *The 1939-1940 New York World's Fair: The world of tomorrow*, Charleston, South Carolina, Arcadia Publishing, 2018.

南側、ジェットコースターやパラシュート・ジャンプなどのアトラクションが並び、様々なショーも行われた遊園区域、アミューズメント・エリアである。敷地面積は280エーカーにも及び、このエリアだけで1937年パリ万国博覧会全体の敷地を上回る広さであった⁴。午後10時に閉館する公式展示に対し、アミューズメント・エリアの営業は午前2時まで行われ、真夜中まで活気に満ちていた。メイン・エリアから半ば隔絶されたこのエリアは、公式展示が推進した前述の傾向とは異質な、無秩序で享乐的、時に猥雑な祝祭の雰囲気that充滿する場所であった。未来の娯楽を提供するという名目のもと、実際にはここでの収入が博覧会を経済的成功に導く重要な役割を担っていた。ダリの「ヴィーナスの夢」パビリオンが建設されたのは、このアミューズメント・エリアの一角である。つまり同パビリオンは、公式の美術展示ではなく、大衆向けの娯楽施設として作られたものであったことを、改めて確認しておきたい。

2. パビリオン「ヴィーナスの夢」の構造⁵

(1) 外観

パビリオン「ヴィーナスの夢」は、アミューズメント・エリア内の大通りに面して立っていた⁶。(図2) 観客を呼び込む上で重要なファサードのデザインに関しては、ダリ自身の手による複数のスケッチが残されており、試行錯誤の跡がうかがえる。



図2 エリック・シャル撮影
パビリオン「ヴィーナスの夢」ファサード 1939年

基礎となっているのは、白いセメントで塗り固められた単純な四角い壁面であり、そこに同じ材質からなる無数の突起物が付けられている。サンゴのような形状は、ヴィーナスが海から誕生したという神話を想起させるものだが、ところどころ人の手や、ダリの絵画にしばしば登場する松葉杖のような形状へと変化している。右下には魚の頭の形をしたチケットブースがあり、観客はここで入場料を支払い、開いた女性の脚の形をした入口から入場した。その上部には、大きく引き伸ばされたサンドロ・ボッティチェッリ (1445-1510) 作《ヴィーナスの誕生》のパネルが掲げられており、足元では客引きのため、通りを歩く人々に向かって水着姿の女性パフォーマーが手招きしていた。

その他にも、壁面の所々に穿たれた穴から、奇妙なパネルやオブジェが覗いている。左上の大きな穴には、レオナルド・ダ・ヴィンチ (1452-1519) 作《洗礼者聖ヨハネ》のイメージが見られるが、よ

4 Official Guide Book 1939, p.49.

5 後述するように、同パビリオンは複数回に渡り改変を繰り返しているが、ここでは、ダリ自身の意向を最も反映していた時期と考えられる、エリック・シャル撮影の写真に記録された1939年当初の様相について述べる。パビリオンの構造については、主に以下の文献を参照。Exh. cat., *Dream of Venus 2002*; Schaffner 2002; Lewis Kachur, *Displaying the Marvelous: Marcel Duchamp, Salvador Dali, and Surrealist Exhibition Installations*, Cambridge, The MIT Press, 2001; 箱田千穂「ヴィーナスの夢、ダリの夢—万国博覧会のパヴィリオンをめぐって—」『ダリの宇宙とシュルレアリスムの巨匠展』愛媛県美術館、2006年、pp.13-14。

6 パビリオンの外観を映した複数の写真で、向かって右隣に雪国の景観を再現したエリア「サン・バレー」の一部とみられる建造物、奥の遠方にはパラシュート・ジャンプの塔が確認できる。Kachur 2001, p.130; Exh. cat., *Dream of Venus 2002*, pp.148-49.

く見るとその顔の部分は《モナリザ》であり、二つの絵画のコラージュになっている。右横には両手を大きく広げた顔のないマネキンのような女性像があり、その脚は二股に分かれた尾ヒレのような形状をしている。中でも不気味な存在感を放っているのが、入口左横の穴から覗く、女性の胸から腹にかけての裸体像だろう。生々しさを感じさせる肌色だが、その肩からは黒い大きな翼が飛び出し、さらに左上へとパピリオンを斜めに大きく横切るように長い首が伸びている。『驚異の展示』⁷でシュルレアリスムの空間芸術として同パピリオンを論じたルイス・ケイチャーは、パピリオンの外で行われていた余興について、ある作家の回想を引用しながら記述している⁸。ドラゴンのように伸びた首の先には、人間の頭がついており、生身の女性がこれを演じていたという。そこでは一日に3回、「餌やり」のパフォーマンスが行われた。この長い首の怪物の意匠は、パピリオンの完成に先駆けて『ヴォーグ』誌に掲載された準備素描(図3)の段階で既に描きこまれており、ダリ自身の当初からのアイデアであったことがわかる⁹。また、ジョージ・プラット・ラインス(1907-55)が撮影し¹⁰、ダリが加筆をした写真が、等身大に引き伸ばされ、下部の穴に嵌め込まれていた。この写真は、元はダリがパピリオン内部でパフォーマンスを行う女性たちの衣装をデザインする過程で制作したものと考えられている。ダリは、複数の写真家に、ロボスターや牡蠣、鰻など海の生き物を纏った裸の女性の姿を撮影させ、そのいくつかに上から黒インクで巧みにレタッチを施した¹¹。



図3 サルバドール・ダリ《夢の館の外観》
『ヴォーグ』1939年6月1日号に掲載

(2) 内部

a. ウェット・ゾーン

パピリオン内部の構造については未だ不明な点が多く、エリック・シャール撮影の写真がその様子を推察するための貴重な資料となっている。写真同士の関連から位置関係を導き出すと、恐らく建物はファサード側を短辺とする矩形の間取りになっており、入場者は一方通行で、左手に展示を見ながら奥へと進んでいったと考えられる。展示といってもただ絵画やオブジェが並べられているだけではなく、そこではテーマ「ヴィーナスの夢」に基づく非常に大掛かりなパフォーマンスが行われていた。

7 Lewis Kachur, *Displaying the Marvelous: Marcel Duchamp, Salvador Dali, and Surrealist Exhibition Installations*, Cambridge, The MIT Press, 2001.

8 Lewis Kachur, "Photographers and Dalí's 'Dream of Venus,'" Exh. cat., *Dalí. Mass Culture*, Barcelona, CaixaForum; Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; St.Petersburg, Florida, Salvador Dalí Museum; Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 2004, pp.235-36.

9 *Vogue*, June 1, 1939, New York, Condé Nast Publications, p. 57. 同誌では「夢の館の外観：セイレーンで装飾された海底の小屋」との解説が付されており、この怪物はギリシャ神話のセイレーンを表したものと考えられる。シャフナーは、竜の翼をもつ妖精メリュジーヌとの関係性も指摘している。Schaffner 2002, p.114.

10 ホルスト・P・ホルストと帰属が分かれる。Exh. cat., *Dalí. Mass Culture* 2004, p.233.

11 Kachur 2002, pp.114-20; Exh. cat., *Dalí. Mass Culture* 2004, pp.121-25, 232-37. このダリの手法は、同時期に制作していた既成の印刷物に加筆した作品と共通している。

パビリオンの内部には、全長11メートル、深さ2メートルの水槽が設置されていた¹²。この「ウェット・ゾーン」では、「リビング・リキッド・レディーズ (生身の液体状の女性たち)」と名付けられた女性パフォーマーたちが水槽の中を泳ぎ回り、水底に配された様々なオブジェと戯れた。例えば、鍵盤が女性の身体になったピアノを弾く、水中を海藻のようになびく電話の受話器を耳に当てる、ミイラになった雌牛の乳搾りをする、水底で燃える暖炉に手をかざす、といった内容であったという¹³。その他、17世紀イタリアの版画家ジョヴァンニ・バッティスタ・ブラチェッリの作品に想を得た、身体が櫂で出来た人物や、鎖状になった人物のオブジェも、足先を底に固定されて漂っていた¹⁴。また、水槽の背景には、ダリがデザインした壁画が配されていた¹⁵。(図4) 左端にジョルジョ・デ・キリコ (1888-1978) 風の柱廊があり、噴水のある泉、巨大な豆のような形状の物体、骨や女性のトルソのような物体、廃墟の一部を思わせる構造物が並ぶ荒野が広がり、後景では、火山が噴火を起こしている。これは、ヴェスヴィオ山の噴火で灰の底に沈んだ街、ポンペイを思わせる情景であり、そこにダリはヴィーナスの故郷である海底を重ねたと考えられる。



図4 エリック・シャル撮影
パビリオン「ヴィーナスの夢」内部の
制作風景 1939年

b. ドライ・ゾーン

続く部屋は、水のない「ドライ・ゾーン」で、真っ赤なサテンで覆われたベッドが置かれ、そこに裸の女性パフォーマーが横たわり、眠っていた¹⁶。(図5) 彼女の頭上、ベッドのヘッドボードには楕円形の大きな穴が空いており、そこからウェット・ゾーンの様子が見通せる。この構造により、水中の光景が眠るヴィーナスの見ている夢の中であることが観客に示唆される。加えて、この部屋では、ヴィーナスと男女の合唱隊が詩的な掛け合いを繰り広げ



図5 エリック・シャル撮影
パビリオン「ヴィーナスの夢」内部 1939年

12 Kachur 2002, p.137.

13 後述の通り、一般向けの開業時にはパビリオンの改変が行われたとされており、こうした当初の案がどこまで実際に演じられたかは不明である。

14 ダリを含むシュルレアリストの作品が展示された「幻想芸術、ダダ、シュルレアリスム」展 (1936年、ニューヨーク近代美術館) に、このブラチェッリの素描も展示されている。Exh. cat., *Fantastic art, dada, surrealism*, New York, Museum of Modern Art, 1936.

15 2018年5月にニューヨークで開催されたサザビーズのオークションに、壁画右側部分の習作 (グワッシュ・紙、37.2×59.3 cm) が出品されている。https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2018/impressionist-modern-art-day-sale-n09861/lot.339.html (2021年3月1日最終閲覧) また、2019年2月にロンドンで開催されたサザビーズのオークションには、左側部分の習作 (グワッシュ、黒インク・紙、36.9×58.2cm) が出品されている。https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2019/impressionist-modern-art-day-sale-l19004/lot.133.html?locale=en (2021年3月1日最終閲覧)

16 パフォーマー及び展示物と観客のいる空間はガラスによって仕切られ、その前に手すりや設けられていたことが、複数の写真から見て取れる。Schaffner 2002, pp.19,23. この構造により、ドライ・ゾーンの展示はダリがこれ以前に手がけていたショーウィンドーの装飾を彷彿させるものとなっている。

る音声がスピーカーから流れていた¹⁷。眠るヴィーナスの傍らには、観客と対峙するように大きな鏡が置かれていた。これは半透明鏡で、観客はそこに映る自分たちの姿と同時に、鏡の向こう側にいる人物を見ることになる。そこには手鏡を持ち、頭部全体が色とりどりの花で覆われた女性がいた。さらに、彼女の周囲には複数の鏡が置かれ、その姿が何重にも映し出されていた。

舞台の裏側を取材した『ニュー Yorker』誌の記事によれば、女性パフォーマーたちの中には「水の中」、「鏡の中」、「(入り口の)屋根の上」と複数の場所で役を受け持つ者もいれば、主に眠るヴィーナスを演じ、水中には入らない者もいたという¹⁸。

ドライ・ゾーンはさらに続くが、この先の空間にはそうしたパフォーマーたちの姿はなく、オブジェの展示が主であったと考えられる。ヴィーナスが眠る36フィート(約11メートル)のベッドを足元の方へと辿っていくと、様々なオブジェが現れる。(図6) ベッドの上には、赤く光る石炭とロブスターのオブジェが点在しており、他にシャンパンボトルなどが置かれていた。その奥では、潜水服を着た人物が布を捲り上げ、下に横たわる女性の姿を露わにしている。この二人の人物はいずれもマネキンだが、女性の方は、「リビング・リキッド・レディーズ」の衣装にも似た、胸部の開いたスーツを身に着けている。潜水服の人物は、1936年のロンドン国際シュルレアリスム展で潜水服を着て講演を行った、ダリ自身の姿を彷彿させる。これらのモチーフにより、ウェット・ゾーンにおける海の底という場面設定との繋がりが生まれている。そして、そのさらに奥、背景の壁面を飾っていたのが、当館所蔵の油彩画《ヴィーナスの夢》であった。



図6 エリック・シャル撮影
パビリオン「ヴィーナスの夢」内部 1939年

興味深いことに、写真に収められた《ヴィーナスの夢》の画面を注意深く見ていくと、現在額装されているのは壁画の一部分であり、左右にはさらに画面が続いていたことがわかる。両側には、古代の建築物を思わせる白い門が配されているが、特に左側の画面にはその周囲にさらに複数のモチーフが描き込まれている。(図7) 門の上で、顔のない大きな人物像が祈るように両手を合わせており、その体には破れたように穴が空いている。門の下には、二つの豆のような形の物体が配されている。この画面は、現在、シカゴ美術館が所蔵する絵画《不滅の幻影》(CR. P451)¹⁹に酷似している²⁰。207 × 117.5cmという画面サイズも、写真から推測される大きさとほぼ合致することから、同一作品の可能性はある。



図7 エリック・シャル撮影
パビリオン「ヴィーナスの夢」内部
(部分) 1939年

17 複数の台本や録音が残されているが、シャフナーはジュリアン・レヴィ財団所蔵の台本を最終版としている。Schaffner 2002, pp.96,98.

18 "Surrealist Babes", *New Yorker*, July 22, 1939, p.13.

19 以下、()内に制作年、およびガラ=サルバドール・ダリ財団のカタログ・レゾネ番号を付す。https://www.salvador-dali.org/en/artwork/catalogue-raisonne-paintings/ (2021年3月1日最終閲覧)

20 シカゴ美術館アーカイブを参照。https://www.artic.edu/artworks/70374/visions-of-eternity (2021年3月1日最終閲覧)

《ヴィーナスの夢》の画面に描きこまれた個々のモチーフは、基本的に、過去のダリ自身の作品に登場するものである。中でも、画面左を占める「溶ける時計」やダリの自画像とされる「大自慰者」は、彼の代表作と言える《記憶の固執》(1931年、CR. P265)からのほぼそのままの引用となっている。ニューヨークの画廊主、ジュリアン・レヴィ(1906-81)が1931年にパリで購入し、1934年にニューヨーク近代美術館(MoMA)の所蔵となった《記憶の固執》は、1936年の同館における「幻想芸術、ダダ、シュルレアリスム」展²¹をはじめ、複数のシュルレアリスムの展覧会に出品された。それに伴い、多くの新聞や雑誌に取り上げられ、1939年当時、既にアメリカにおけるダリのアイコン的な作品となっていた。

その他にも、画面には《燃えるキリン》(1937年頃、CR. P412)²²、《縄跳びをする少女のいる風景》(1936年、CR. P419)²³など、複数の過去作からの引用が見られる。縄跳びをする少女については、同パビリオンの準備素描が掲載された『ヴォーグ』1939年6月1日号の表紙にも、先述の鏡の中のパフォーマンスを思わせる頭部を花で覆われた女性、ダリの作品にしばしば登場する船の残骸とともに描かれており、キャプションには、「幻想のシュルレアリスト、サルバドール・ダリの象徴記号—女性の美を示す花々、幼少期の思い出を示す縄跳びをする人物、過ぎ去った物事の悲しみを示す骨組みだけの船」と記されている²⁴。

頭上にロブスターをのせた、身体に引出しのついた人物像は、《人間の形をしたキャビネット》(1936年、CR. P444)やオブジェ《引出しのあるミロのヴィーナス》(1936年、CR. OE24)に加え、オブジェ《ロブスター電話》(1936年、CR. OE30)、《ガラと円錐形変態の切迫した到着に先立つミレーの晩鐘》(1933年頃、CR. P323)の画面左に見られる頭にロブスターをのせた人物、あるいは《奇妙なものたち》(1935年頃、CR. P410)の画面左上に見られる顔に引出しのついた人物など、複数の先行作品とのつながりを見出すことができる。『ミノトール』第8号(1936年6月15日発行)の表紙にも、牡牛の頭部を持ち、胸部に抽斗、腹部にロブスターがついた人物像が描かれている。ロブスターのモチーフは、海を舞台とする「ヴィーナスの夢」のテーマと親和性が高いこともあり、特にパビリオン内で繰り返し用いられた。絵画《ヴィーナスの夢》の前に配されたベッドの上には、ロブスターが立体のオブジェとして現れ、二次元と三次元の間に関連を生みだしている。また、スピーカーから流れるヴィーナスの語りの中にも「海中のロブスターのように、私は甲殻を身に纏う」という一節が含まれていた²⁵。さらに、ジョージ・プラット・ラインスおよびホルスト・P・ホルスト(1906-99)によって撮影された写真の中にも、下腹部にロブスターを纏った女性モデルの姿が複数収められている。フェリックス・ファネスは、硬い殻の内側に柔らかな肉体を隠しながら、大きく強力な爪で威嚇するこの生物は、ダリにとって女性器、さらに去勢のイメージと結びついており、女性への恐怖心を象徴する

21 Exh. cat., *Fantastic art, dada, surrealism*, New York, Museum of Modern Art, 1936.

22 シャフナーは、燃えるキリンというモチーフについて、同じくシュルレアリスムの画家ルネ・マグリットの燃えるチューバに着想を得たものと指摘している。Schaffner 2002, p.132.

23 当館収蔵時には、既に縄跳びが上から塗り消されており、現在確認できるのは少女の姿のみとなっている。山下寿水「サルバドール・ダリ《ヴィーナスの夢》における、塗り隠された縄跳びについての発見とその試論」『広島県立美術館研究紀要』第16号、2013年、pp.13-23.

24 *Vogue*, June 1, 1939, New York, Condé Nast Publications, p. 33.

25 Schaffner 2002, p.96.

モチーフであったと指摘している²⁶。これは、半裸の女性たちがパフォーマンスを繰り広げる同パビリオンのセクシャルな趣向に呼応するものであったといえよう。

こうした過去作からの引用は、絵画《ヴィーナスの夢》の中だけでなく、その前に置かれたオブジェにおいても同様である。画面中央付近の正面には、豹の頭部をもつマネキンが両手を広げて立っており、その体には無数のショットグラスがついている。これは、《催淫作用のあるタキシード》(1936年、CR. OE25)を踏襲したものである。こうした数々の先行する自作のアイデアを繰り返し用いた背景には、1934年に初めて訪れた新天地アメリカで、幅広い層の関心を集める一大事業、万国博覧会に参加するにあたり、新たな観客にこれまでの自身の仕事を要約して見せるダリの意図があったと考えられる。

しかし、彼の思惑がそれだけに留まらなかったことを、周囲に配されたその他のオブジェが物語っている。複数の先行研究が指摘するように、ダリはここで自身のアイデアに限らず、他のシュルレアリスト達の過去作の引用も行っているのだ²⁷。壁画の左手に置かれた蓄音機のオブジェは、ホーン部分が広がるスカートと女性の脚に、トーンアームが手に、レコードが裸の胸の形になっている。これは1938年、パリのボザール画廊における国際シュルレアリスム展に出品されたオスカル・ドミンゲス(1906-57)の《決して》(1937年)を模したものである。右手奥には、同展に出品されたアンドレ・ブルトン(1896-1966)によるキャビネットのオブジェに似た、人間の脚を持つトランク、同じく同展出品作、ルネ・マグリット(1898-1967)の絵画《臨床医》(1936年)に想を得たと考えられる、胴体が鳥かごになった頭のない人物像が展示された。さらに天井には、大量のこうもり傘が吊り下げられていた。これはマルセル・デュシャン(1887-1968)が当初、同展の会場デザインにおいて構想していたものである²⁸。そしてドライ・ゾーンの突き当り、パビリオンの最奥には、同じく1938年国際シュルレアリスム展の入口屋外に展示されたダリ自身のオブジェ《雨降りタクシー》の新たなバージョンが設置されていた。タクシーの車体に大量の蔦が絡みつき、屋根の上には広げた4本のこうもり傘が掲げられている。車内には運転手と乗客の2体のマネキンが座り、天井から降り注ぐ雨に打たれていた。屋根に守られたはずの車内に雨が降るといふ、倒錯した状況を生み出す仕掛けは共通しているが、「ヴィーナスの夢」パビリオン内の新たなバージョンでは、後部座席のマネキンがアメリカ大陸の発見者、コロンブスの姿を模していた²⁹。

これらの展示内容には、1938年のパリで行われた国際シュルレアリスム展を、ニューヨークの地に部分的に再現しようとする意識が感じられる。同展は、「ヴィーナスの夢」パビリオン制作の時点で最も新しく、大規模にシュルレアリスム運動を紹介した事例であった。ダリは、これを自身の名を冠したパビリオンにおいて再現することで、アメリカの観客たちに自らをシュルレアリスムの代表者として印象付ける思惑を抱いていた可能性がある。しかしながら、1938年の国際シュルレアリスム展を踏

26 Félix Fanés, "Mannequins, mermaids and the bottoms of the sea. Salvador Dalí and the New York World's Fair of 1939," Exh. cat., *Dream of Venus 2002*, pp.89-93.

27 Schaffner 2002, pp.130-31; Fanés 2002, pp.39-43; Kachur 2002, pp.143-46, 151.

28 実際には、こうもり傘の代わりに石炭袋が用いられた。Kachur 2002, p.72, 144-46.

29 ダリは『想像力の独立と自身の狂気に対する人間の権利についての宣言』の中で、このことに言及している。Salvador Dalí, *Declaration of the Independence of the Imagination and the Rights of Man to His Own Madness*, New York, 1939

襲するという方向性自体は、決してダリ独自の考えではなく、彼が依頼を受ける前、計画発足当初の案から含まれていた。同パビリオンは、元は複数のシュルレアリストの作品を集め、シュルレアリスム運動全体を紹介する場として構想されていたのである。

3. パビリオンの構想から公開まで³⁰

パビリオン建設の発端となったのは、同万国博覧会において薬学館の設計にも携わった建築家、イアン・ウッドナー（1903-90）から画廊主ジュリアン・レヴィへの働きかけであった³¹。1931年、ニューヨークのマディソン・アベニューに開業したジュリアン・レヴィ画廊³²は、アメリカにおけるシュルレアリスム美術の紹介に大きな役割を果たした。同画廊では、1932年のシュルレアリスムのグループ展をはじめ、マン・レイ（1890-1976）やマックス・エルンスト（1891-1976）、ルネ・マグリットらの個展を行い、ダリの個展も1933年、1934年、1936年と複数回に渡り開催していた。この万国博覧会におけるシュルレアリスムの紹介役に、レヴィはまさに適任であったといえよう。1938年1月、誘いを承諾したレヴィが営業許可申請書を提出、3月には「シュルレアリスト・ハウス」と題したパビリオンの最初の提案書を提出している。しかし資金調達が難航し、同年8月には後援者を募るためのアピール材料として、レヴィとウッドナーによる詳細な企画書が作成された。（図8）アルバム状になったこの企画書では、パビリオンの趣旨に始まり、会場図面、シュルレアリストたちの過去作の写真の切り抜き等が含まれており、その中には1938年の国際シュルレアリスム展を紹介するページもあった³³。前述のドミンゲスやブルトンのオブジェの写真も貼られており、これらが重要作と位置づけられていたことがわかる。

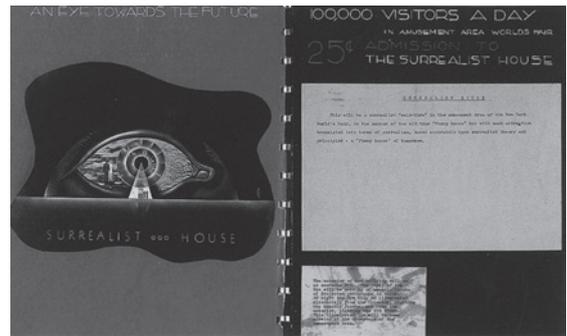


図8 ジュリアン・レヴィ、イアン・ウッドナー
『シュルレアリスト・ハウス』1938年

企画書の中で、パビリオンはシュルレアリスムの「ファンハウス」と定義された。ファンハウスとは、遊園地等にしばしば見られる、観客を怖がらせたり驚かせたりする仕掛けを施した、お化け屋敷のような建物の総称である。企画書の説明によれば、こうした古式のアトラクションを、シュルレアリスムの語彙に変換することで、万博のテーマに沿った「明日のファンハウス」を生み出すことがこのパビリオンの趣旨であった。会場図面には、「悪夢の回廊」と名付けられた、ささやきや笑い声、叫び声が色んな方向から大音量で聞こえ、幻覚が現れては消える暗いホールなど、確にお化け屋敷のような仕掛けが含まれていた³⁴。しかし一方で、シュルレアリスム関連の資料展示や、4人のシュルレ

30 パビリオンをめぐると末については、主に以下の文献を参照。Exh. cat., *Dream of Venus* 2002; Schaffner 2002; Kachur 2001; 箱田 2006。また、ニューヨーク公共図書館のデジタルアーカイブを参照した。<https://digitalcollections.nypl.org/items/9c68c7e5-9fb1-3f14-e040-e00a18062d9a> (2021年3月1日最終閲覧)

31 Julien Levy, Introduction by Ingrid Schaffner, *Memoir of an art gallery*, Boston, MFA Publications, 2003, p.206.

32 1937年、東57丁目に移転。

33 Schaffner 2002, pp.50, 52, 54.

34 *Ibid.*, p.40.

アーティストに割り当てられたスペース³⁵、作品を集めた展示エリアなど、運動の理念を伝えようとする堅実な内容も見取れる。説明文では、「パリにおける現在のシュルレアリスム展〔1938年のパリ国際シュルレアリスム展〕より、質においてはるかに勝る（〔 〕内筆者）」ものであり、さらに「広くアメリカの好みを満たすよう適応され、変更される」と記されている³⁶。同時に「性的魅力を含む」ものとの文言も見られることから、セクシャルな要素を盛り込むことで娯楽性を高める狙いは当初よりあったことがうかがえる。しかし、それが半裸の女性達によるパフォーマンスという、ある種卑俗な内容にまで至ったのは、資金集めが難航する中での苦肉の策であったと考えられる。レヴィは出資者を納得させるため、動員数を確保する戦略を求めて、アミューズメント・エリア随一の水上演「アクア・ケード」を手がけた興行師ビリー・ローズと面会し、水を使った催しにすべきとの助言を得たことを回想録に記している³⁷。

「シュルレアリスト・ハウス」の当初案が、ダリ一人を取り上げる内容へと変更されたのは、出資者となったタレント事務所の社長、ウィリアム・モリスの意見を受けてのことであった³⁸。その背景には、ダリの肖像写真が1936年に『タイム』誌の表紙を飾るなど、他のシュルレアリストに先駆けてアメリカで大衆の注目を集めていたことに加え、彼がニューヨークで起こしたある事件が関係していた。1939年3月17日、ニューヨークのデパート、ボンウィット・テラーの依頼を受け、ショーウィンドーのディスプレイ装飾を手がけたダリは、公開時にその一部がデパート側の人間により改変されていたことに激昂し、ウィンドー内に設置されていたバスタブを勢いよく倒した。そのはずみでガラスを盛大に割ったダリは、その場で逮捕されたのである。このニュースは複数のメディアに取り上げられ、大衆に強烈なインパクトを与えた。そして事件の直後、3月21日に開幕したジュリアン・レヴィ画廊におけるダリの個展には、美術愛好家のみならず、この芸術家の人格に興味を惹かれた大衆が押し寄せたのである。この一連の出来事に着目したモリスは、パピリオンにはダリ一人の名前を冠することで、より強力に大衆を惹きつけることができると考えた。

さらに、モリスの紹介で、ピッツバーグを拠点とするガードナー・ディスプレイ社が出資に加わることとなる。自社製品を持ち込んだW.M.ガードナーとの打合せ時、レヴィの脳内で、同社が誇るゴム製品の加工技術と、水を用いた催しにすべきとのビリー・ローズの助言が結びついた。この技術を使うことで、水中に自身の思い描くシュルレアリスム的光景を実現できると考えたダリもまた、このコラボレーションに賛同する³⁹。ダリは自身の擁護者として、パトロンであったイギリスの詩人エドワード・ジェームズ（1907-84）と彼の弁護士をプロジェクトメンバーに加えた。

かくして、自らが思い描く作品世界をこれまでにない規模で再現したい芸術家と、それを大衆に売り込みたい彼自身とパトロン、一方で芸術家の強烈な個性によってメディアの眼を引き、事業を経済

35 図面上にはダリ、エルンスト、マグリット、デュシャンの名が挙げられている。Kachur 2002, p.107; Schaffner 2002, p.40.

36 Sandra Zalman, *Consuming surrealism in American Culture: Dissident Modernism*, New York, Ashgate Publishing, 2015, p.33.

37 Levy 2003, p.211.

38 *Ibid.*, p.212.

39 *Ibid.*, pp.213-14.

的に成功させたい万博委員会および出資者たち⁴⁰、それぞれの思惑が合致し、ダリを主演に据えたパビリオンの建設事業が開始されたのである。

1939年4月10日、DWF（ダリ万国博覧会）コーポレーションが発足した。契約書では、パビリオン名は仮称「海の底」とされており、ダリには「ファサード及び内装、衣装、それに伴う書割、そして土産物」のデザイン制作を行うことが定められた⁴¹。ダリ自身が署名し正式に契約を結んだのは5月のこととされるが⁴²、ダリは同年1月21日、早くもエドワード・ジェームズに万博のためにニューヨークへ来るよう要求しており⁴³、万博への参加自体はそれ以前から打診されていたと考えられる。3月21日から4月17日にかけて開催された前述のジュリアン・レヴィ画廊における個展では、パンフレットの表紙や会場内のオブジェに、万博のシンボル、トライロンとペリスフィアのパロディが盛り込まれるなど、ダリの万博への参加をほのめかす内容となっていた。

こうして、パビリオンはようやく制作段階に入った。エリック・シャルは、ロングアイランドシティのスタジオ、および万博会場内の建設地での貴重な作業風景の写真を残している。この中には、当館所蔵の《ヴィーナスの夢》に、ダリ自身が筆を持って向き合う様子が複数枚にわたり収められている。そのうちの1枚では、パレットを手にカメラに視線を送るダリの傍ら、画材などを載せたテーブルの上に自身の作品図版が数枚重ねて置かれている⁴⁴。(図9)ダリが本作の制作にあたり、複数の過去作の図版を参照していた可能性もある。



図9 エリック・シャル撮影
《ヴィーナスの夢》制作中のダリ 1939年

しかし、ダリが目指したパビリオン実現への道には、壁が立ち上がる事となる。それは、出資者のガードナー社とダリの間で起きた意見の衝突であった。5月、ダリはW.M.ガードナーに、女性パフォーマーたちの衣装について、手紙で意見を書き送っている⁴⁵。自社製ゴムでできた尾ヒレを女性たちに身に付けて泳がせ、技術力のアピールを目論む同社に対し、ダリはパフォーマーが凡庸な人魚像の焼き直しになることを避けようとしたのである。しかし、ガードナー社はダリの意向を無視し、ピッツバーグにある工場でゴム製の尾ヒレを大量に生産した。さらに決定打となったのが、ファサー

40 アミューズメント・エリアの総括管理者モーリス・マーミーは、同パビリオンについて、「ヴォーグやハーパーズ・バザールの興味を引ける数少ない事業の一つになる」とのメモを残している。Schaffner 2002, p.42.

41 Gala-Salvador Dalí Foundation Archives (Figueres), cited in Fanés 2002, p.67.

42 ケイチャーによれば、ダリは5月に契約書に署名したと考えられる。Kachur 2002, p.233.

43 Letter from Salvador Dalí to Edward James, 21 January, 1939. The Edward James Archives, cited in Sharon-Michi Kusunoki, "To Edward, my truest friend. The friendship and collaboration between Edward James and Salvador Dalí," Exh. cat., *Dream of Venus* 2002, pp.216-17.

44 写真(図9)左下には、同年のジュリアン・レヴィ画廊の個展に出品された《ヒトラーの謎》(1939年, CR. P475)と《眠り》(1937年頃, CR. P456)の図版の一部が確認できる。

45 Letter from Salvador Dalí to W.Gardner, 1 May, 1939. Gala-Salvador Dalí Foundation Archives (Figueres), cited in Fanés 2002, pp.69,71.

ドのデザインを巡る対立である。ダリは当初、入口上部のポッティチェリ《ヴィーナスの誕生》のヴィーナスの頭部を魚の頭に変える構想を抱いていた⁴⁶。(図10)しかし、この倒錯したヴィーナス像はガードナーの反発を受け、報告を受けた万博組織委員会に拒否されてしまう。ダリは次の舞台の仕事のため、パビリオンの完成を待たずにヨーロッパへと戻るが、去り際に『想像力の独立と自身の狂気に対する人間の権利についての宣言⁴⁷』を発行した。その中でダリは、「魚の尾ヒレをもつ女性はよいが、魚の頭部をもつ女性はありえない」として彼の案を退けた委員会の決定を、人間の想像力や狂気に対する権利の否定だとして、芸術家と大衆を仲介する立場の人間への不信感を露わにしている。



図10 サルバドル・ダリ
《ヴィーナスの夢パビリオンのためのスケッチ》
1939年

結局、1939年6月15日の落成式に、ダリは出席しなかった。8月22日、エドワード・ジェームズが手紙で、パビリオンがガードナー社の改変を受け、「ディズニーもどきの」人魚やオブジェで埋め尽くされていることを報告すると、翌日、ダリは電報で、パビリオンの現状が彼のアイデアを侮辱したものである旨をプレスに報告すること、自身の要素を同パビリオンから撤廃することを求めた⁴⁸。この最初の改変と、続くダリの指示の各段階で、シャルが撮影したパビリオンの様子からどれほどの変化がもたらされたのかは定かでない。しかし、こうした過渡期に複数のファサードの写真が撮影されており、変化の過程が窺える⁴⁹。また、内部の様子を捉えた映像では、水中で亀のようなオブジェをなでる女性の姿、鏡に囲まれた空間で髪を梳かしながら喋る女性の姿が収められているが、これらはいずれもシャルの写真には見られないものである⁵⁰。

1940年4月、DWFがガードナー社に売却されると、パビリオンは改めてその姿を一新することと

46 上半身が女性、下半身が魚である人魚の姿を逆転させるこの発想は、ルネ・マグリットの絵画《集团的創造》(1935年)から着想したものと指摘されている。Shaffner 2002, p.88.

47 この文章はパンフレットの形で空から散布されたと言われている。表紙には、魚の頭をもつヴィーナス像が用いられた。Salvador Dalí, *Declaration of the Independence of the Imagination and the Rights of Man to His Own Madness*, New York, 1939; サルバドル・ダリ著、北山研二訳「想像力の独立と狂人権の宣言」『ダリ著作集 ダリはダリだ』未知谷、2011年、pp.359-63。

48 Cable from Salvador Dalí to Edward James, 23 August, 1939. The Edward James Archives, cited in Kusunoki 2002, p.223.

49 1939年にカール・ヴァン・ヴェクテン(1880-1964)が撮影した写真の中には、まだ入場口上部にポッティチェリのヴィーナス像が掲げられているもの(Exh. cat., *Dream of Venus* 2002, p.149)と、ヴィーナス像が取り外され、珊瑚礁の周りを泳ぐキッチュな女性たちの像に変えられているもの(*Ibid.*, p.151, p.152)がある。あるいは、長い首を持つセイレーンの像が残されているもの(*Ibid.*, p.150)と、これが撤去され、ファサード中央付近に「ヴィーナスの夢」と書かれた文字盤が設置されているもの(*Ibid.*, p.149, p.150, p.151)が混在している。さらに、向かって左側面の壁を撮影した写真では、額縁に収められたポッティチェリのヴィーナス像の傍らに「ヴィーナスの夢」と書かれているのが見え、その上に「ダリ」の文字を消した跡が確認できる(*Ibid.*, p.149, p.150)。

50 “[Amateur film: Medicus collection: New York World’s Fair, 1939-40] (Reel 2) (Part 1)”, Internet Archive, https://archive.org/details/Medicusc1939_2 (2021年3月1日最終閲覧)

なった。5月11日の第二期開幕時には、パビリオン名が「海底2万脚⁵¹」と改名され、ファサードの文字盤も取り換えられた。ヴィーナス像のみならず、モナリザの顔をもつ洗礼者ヨハネ像のパネルも取り払われ、入口の女性の脚も単なる柱に変更されている⁵²。芸術の文脈から切り離され、完全に大衆化されたパビリオンは、ダリが関わった当初とは全くの別物になってしまった。公開当初25¢であった入場料は、1940年の再公開時には20¢に値下げされている⁵³。

最終的に、ダリは自伝の中で、この万国博覧会への参加を苦々しい思いと共に振り返っている⁵⁴。しかし、この経験は以後の彼の活動に影響を与えることとなり、ダリの芸術家としての方向性を決める契機ともなったのである。

II. 同時代アメリカ・アートシーンとの関係

1. 1939年ニューヨーク万国博覧会の美術

ここまでは、概ね先行研究を元に、パビリオン「ヴィーナスの夢」の全貌を改めて振り返ってきた。しかし先行研究では、同万国博覧会におけるダリの仕事の特異性が指摘される一方で、他の芸術家との比較はほとんど行われず、ただ万博の主流であった流線型の建築様式に、装飾過多でグロテスクなパビリオンの意匠が対置されるに留まっている。そこで本稿では、まず、この万国博覧会と美術との関わり全体の様相を明らかにし、ダリ以外の芸術家がどのような形で参加していたのかを確認しておきたい。

(1) 美術展示

まずは万博と美術の関わりを代表する例として、美術展示を取り上げる。同万博では、大規模な美術展示が二か所で行われた。一つが、名品展示館における過去の巨匠の作品展示である。このパビリオンは25室の絵画と彫刻の展示室から構成され、その展示は中世から19世紀までのヨーロッパ美術の流れを辿る壮大な内容であった⁵⁵。400点以上の作品が、アメリカの主要な美術館や個人コレクション、また世界各国の重要な美術館から集められた。海外の主な借用先は、パリのルーヴル美術館、フィレンツェのウフィツィ美術館、ロンドン・ナショナル・ギャラリー、アムステルダム国立美術館などで、本展はいわば、権威ある正統の美術を一堂に会して見せるものであった。

もう一つが、現代美術展示館における「今日のアメリカ美術」展である。同展は、1939年と1940年で展示内容が変更された。1939年には、全23室の展示室に、全国からの応募総数約25,000点の中から選ばれた存命のアメリカの画家、彫刻家、版画家らの作品約1,200点が展示された⁵⁶。優れた作品は、閉幕時に万博主催者によって購入され、美術館やギャラリーを運営する組織に無償で寄付されたとい

51 原題“20,000 Legs Under the Sea”。この名称はジュール・ヴェルヌ(1828-1905)作『海底2万マイル(20,000 Leagues Under the Sea)』のパロディになっている。

52 Kachur 2001, p.127.

53 開業時にはチケットブースに入場料25¢と記されていたが、1940年の再開後の写真では20¢の文字が確認できる。Shaffner 2002, p.67; Kachur 2001, p.127.

54 サルバドル・ダリ著、足立康訳、瀧口修造監修『わが秘められた生涯』新潮社、1981年、pp.410-11。

55 Cotter 2018, p.117; *Official Guide Book* 1939, p.82.

56 A. Conger Goodyear, “Preface,” *Exh. cat., American art today*, reprinted from the Original 1939 New York World’s Fair Catalog, New York, Apollo Book, 1987, p.15.

う。あるいは、作家自身の裁量で展示作品を販売することも可能であった⁵⁷。1940年には、ニューディール政策の一環で公共事業促進局（WPA）が行った連邦美術計画（FAP）に参加した画家たちの作品、約800点が展示された⁵⁸。

1939年の展示について、公式カタログの序文では、作品選定は偏りを避けるため、保守的な層、先進的な層、その中間といったあらゆる意見を代表する著名な芸術家たちが担ったとして、審査の公平性が繰り返し強調されている⁵⁹。FAP理事のホルガー・ケイヒルによる総論では、まず主題の面で、アメリカの地域性を強調しながら農村や都市の生活を描くリージョナリズム（アメリカン・シーン）の動向を主な潮流として挙げつつ、表現の面では保守派、モダニズム、抽象、社会派リアリズムなど多様な傾向が列挙されており、その中にはシュルレアリスムも含まれている⁶⁰。しかし全出品作を概観すると、写実的な表現によるリージョナリズムの作品が大半を占めており、他には選考委員でもある画家スチュアート・デイヴィス（1894-1964）に追随するキュビズム由来の構成主義的な作品がしばしば加わっているという印象で、ケイヒルの記述ほどの多様性は見出し難い⁶¹。

ケイヒルは、同展におけるシュルレアリスムの潮流について、以下のように述べている。

ヨーロッパの優れた芸術家実践してきた生粋のシュルレアリスムは、多くのアメリカの芸術家にとって魅力的なものではなく、この種の作品は本展では明らかに少数派である。しかし、展示されている作品の多くは、シュルレアリスムの思想と技術が、現代アメリカの表現の流れに順応してきたことを示している。シュルレアリスムは、芸術家に物語の使用における新たな大胆さと、一風変わった手法によって高められる感情表現の力を与えてきた。この手法により、多くのアメリカ人アーティストは、イラストレーションの無味乾燥な事実を、ファンタジーの暖かさをもって、時には啓示の空気をもって表現することができるようになったのである。⁶²

ここでは、シュルレアリスムはあくまでヨーロッパという外部で生まれた動向であり、現在のアメリカの芸術家たちがそのまま実践するものではなく、すでに一つの手法へと昇華されているとの認識が示されている。さらに、シュルレアリスム的傾向として挙げられているいくつかの作品を見ると、そこでは無意識を表現するという運動本来の命題を離れ、画面が湛える夢幻的な雰囲気の詳細な再現を重視するような意識が見て取れる。そうした作品群は、シュルレアリスムというよりむしろ、魔術的リアリズムと呼ばれる傾向に近いだろう⁶³。1943年にニューヨーク近代美術館で開催された「アメリカのリアリストと魔術的リアリスト」展⁶⁴では、「今日のアメリカ美術」展にも出品しているエドワード・ホッパー（1882-1967）やベン・シャーン（1898-1969）の作品が取り上げられた。この展覧会に際して

57 *Official Guide Book* 1939, p.89.

58 同展は定期的に展示替えが行われ、まとまったカタログは出版されていない。Exh. cat., *Dawn of a new day* 1980, p.71.

59 Goodyear 1939, p.15.

60 Holger Cahill, "American Art Today," Exh. cat., *American art today* 1987, pp.19-32.

61 Exh. cat., *American art today* 1987.

62 Cahill, Exh. cat., *American art today* 1987, p.27.

63 アメリカにおける魔術的リアリズムの傾向について、以下を参照。種村季弘『魔術的リアリズム メランコリーの芸術』PARCO出版局、1988年、pp.205-21。

64 Exh. cat., *American realists and magic realists*, New York, Museum of Modern Art, 1943.

は、当初、タイトルにシュルレアリスムの語を含めるかについて議論が起こったといい、当時二つの概念がかなり近いものと捉えられていたことが窺える⁶⁵。当時MoMAの展覧会ディレクターを務めていたモンロー・ウィーラーによれば、この時、既にシュルレアリスムの語はアメリカの大衆に広く流布していたが、その使われ方は極めて恣意的なもので、「不合理な、夢想的な、あるいは幻想的な主題のすべての絵」を指すようになっていたという⁶⁶。当時のアメリカにおけるこうしたシュルレアリスム受容のずれについては、後に詳述することとする。

次に、他国のパビリオンにおける美術展示にも目を向けておきたい。フランス館では、「500年のフランス美術が照らし出す、500年のフランスの歴史」と題された展示が行われ、各為政者の時代の美術が部屋ごとに並べられた⁶⁷。近代の展示室ではロマン主義からリアリズム、印象派など近代の運動を代表する画家たちの絵画が展示されたが、それ以降の時代の美術については、別会場にて「フランス現代美術」展⁶⁸と題した同時代美術の展示が行われ、そこでは100名を超える作家の作品が紹介された。絵画ではピエール・ボナール (1867-1947) やモーリス・ドニ (1870-1943) らナビ派の画家、アルベール・マルケ (1875-1947)、モーリス・ド・ヴラマンク (1876-1958) らフォーヴィスムの画家、ジョルジュ・ブラック (1882-1963) やフェルナン・レジェ (1881-1955) らキュビスムの画家、彫刻ではアリスティード・マイヨール (1861-1944) らの作品が出品されている。

本展を統括したジョルジュ・ユイスマンは、公式カタログに寄せた序文の中で、以下の通りシュルレアリスムに言及している。

印象派の過熱に歯止めがかかった。ブルジョワの不毛という死すべき悪は、再発見された詩情の豊穡な息吹によって中和された。キュビスムとシュルレアリスムは万能の医師の役割を果たし、ルネ＝ジャン・クロの中で、ハンブローやグルーバーの中で、必須の情熱と避けられない現実とが結合し、より偉大な芸術、より人間的な思想を生み出しているのである。⁶⁹

ここでもやはり、シュルレアリスムはそれ自体ではなく、新たな芸術を生み出す触媒として果たした役割によって評価されており、当時、本拠地フランスにおいてすら、未だシュルレアリスムの公的な評価は確立されていなかったことがうかがえる。名前が挙げられている、ルネ＝ジャン・クロ (1913-97) やボブ・ハンブロー (1907-62)、フランシス・グルーバー (1912-48) らは、具象的傾向の画家たちだが、いずれもシュルリアリストではない。同展出品作家の中で、より直接的にシュルレアリスム運動の近くに身をおいた人物としては、フランシス・ピカビア (1879-1953) が挙げられよう。

65 Zalman 2015, p.56. リンカーン・カースティンは展覧会カタログの序文で、「魔術的リアリストは、非日常的なものをあたかも存在するかのように描くことで、それが可能であることを私たちに確信させようとする。もちろん、これはシュルレアリスムの画家たちが用いたいくつかの手法のうちの一つだが、この展覧会に参加しているアーティストの誰も、たまたま公式のシュルレアリスム・グループのメンバーではなかった」と述べている。Lincoln Kirstein, "Introduction," *Exh. cat., American Realists and Magic Realists 1943*, p.7.

66 Monroe Wheeler, memo to Alfred Barr, cited in Zalman 2015, p.56.

67 *New-York World's Fair 1939 Edited by L'Illustration*, L'Illustration, Juillet 1939, pp.57-60.

68 *Exh. cat., L'art français contemporain*, Palais de la France, Section des beaux-arts, 1939.

69 Georges Huisman, "Préface," *Exh. cat., L'art français contemporain 1939*.

モチーフの輪郭線を幾重にも重ねる彼の「透明の時代」の絵画、《スフィンクス》(1929年)が本展に出品されている⁷⁰。ダダイストとして知られる彼の作品の中でも、例外的に早くから公的に認められた本作は、1933年に国家買い上げとなっていた⁷¹。しかし公式カタログには、作品名こそ記されているものの図版は掲載されておらず、前述のナビ派やフォーヴィスム、キュビズムの作家たちに比べ、委員会が重要度を低く考えていたことがうかがえる。また、ユイスマンは本展がフランス人あるいはフランスに帰化した芸術家の作品によって構成されることを強調しており、パリで隆盛したシュルレアリストたちの活動が抜け落ちているのは、彼らの大半が外国籍であったことにも起因しているといえよう。

最後に、ダリの祖国であるスペインについては、1937年のパリ万国博覧会に引き続き、内戦下の共和国政府が参加を表明しており、パビリオン内では同時代の芸術家たちの作品が公開される予定であった⁷²。しかし1939年4月、反乱軍の勝利によりフランコの独裁政権が樹立すると、スペインは参加を取りやめることとなり、最終的にパビリオンは実現しなかった。計画では、1937年パリ万博スペイン館のために制作されたアメリカの彫刻家アレクサンダー・カルダー(1898-1976)の《水銀の泉》も再展示の構想があった⁷³。スペイン館の計画については未だ不明な点が多いが、他にもパリ万博の作品を再展示する案はあったと考えられている⁷⁴。

(2) 会場装飾

ここまで見てきた美術作品の展示に加え、同時代の芸術家たちの仕事として注目されるのが、装飾美術の分野である。1939年ニューヨーク万国博覧会で制作された装飾美術は、合計で壁画158点、彫刻173点とかつてない規模であった⁷⁵。同万博のために新たに制作されたこの種の作品には、各々がどのような姿勢でこの事業に向き合ったのかが直接的に表れており、ダリの「ヴィーナスの夢」パビリオンの位置づけを考える上で重要な比較対象となろう。本稿では、その中でも特に今日の美術史において重視される何人かの芸術家の仕事に着目したい。

まず、アメリカ出身でドイツに渡ったのち、総合芸術学校バウハウスで教鞭を執り、1938年よりニューヨークに定住していた画家、ライオネル・ファイニンガー(1871-1956)が挙げられる。彼は、1938年に海運ビルの壁画1点(図11)、翌年には名品展示館の中庭を囲む壁画3点(図12)のデザインを

70 Exh. cat., *L'art français contemporain* 1939, no.117.

71 『シュルレアリスム展—パリ、ポンピドゥセンター所蔵作品による』国立新美術館、2011年、p.61。

72 1939年ニューヨーク万国博覧会におけるスペイン館の構想については以下の文献を参照。Idoia Murga Castro, "El Pabellón español de 1939: un proyecto frustrado para la Exposición Internacional de Nueva York," *Archivo Espanol de Arte* 83 (331), September 2010, pp. 213-34; Miguel Cabanas Bravo, Idoia Murga Castro, "Paris, New York and Madrid: Picasso and Dali before Great International Exhibitions," *Avant-garde Studies, Issue 1*, St. Petersburg, Florida, The Dali Museum, 2015.

73 カストロは、アメリカ人芸術家であるカルダーの作品を展示することで、アメリカ国民に人民戦線への支援を訴えかけようとした共和国政府の意図を指摘している。Castro 2010, p.234.

74 カストロとブラヴォは、1939年5月にニューヨークのヴァレンタイン画廊で展示されたピカソ《ゲルニカ》も、万国博覧会での展示の可能性があったと推測している。Castro 2010, pp.230-31; Bravo, Castro 2015, p.10.

75 Helen A. Harrison, "Art for the Millions, or Art for the Market?" *Remembering the future: the New York World's Fair from 1939-1964*, New York, Rizzoli, 1989, p.138.

手がけた。ドイツ時代からの知り合いで、アメリカの美術館で初めて1921年にファイニンガーの絵を購入したデトロイト美術館の館長であり、同万博の美術アドバイザーであったウィリアム・R・ヴァレンティナーがこの仕事を仲介したと考えられている⁷⁶。当時のアメリカにおける彼の名声ドイツでのそれに及ばずとも、当時ファイニンガーは既に68歳であり、年齢的にも大家としての位置づけであったと考えられよう。キュビズムの影響を受けて生み出した、光に満ち、プリズム風と称される彼の穏健な作風も、会場を訪れ壁画を目にした観客たちに、衝撃ではなく心地よさを与えるものであったと想像される。

フランスでキュビズムに参加し、その後独自の様式を築いていたフェルナン・レジェもまた、コンソリデーテッド・エジソン社パビリオンの壁画デザインを制作している⁷⁷。同パビリオンの設計を担った建築家のウォレス・ハリスン(1895-1981)がこの壁画の制作を仲介したとされる⁷⁸。単純なフォルムと明快な色彩をもつレジェの構成の中心に送電塔が配され、同企業のエネルギー供給の技術を力強くアピールしている。

ファイニンガー、レジェによるこれらの壁画については、本人のスケッチを元に職人が壁画サイズに引き延ばして描いたものであり、この点において、ダリが直接筆を入れた《ヴィーナスの夢》とは異なっている。10年以上前に既に評価を確立していた彼らにとって、これらの仕事に要求されたのは、新たな表現への挑戦ではなく、むしろこれまでの自身の作風を活かしながら、万博のイデオロギーを支援することであったといえよう。

ダリと同世代の作家としては、後にアメリカの抽象表現主義を代表する画家ウィレム・デ・クーニング(1904-97)や、1947年のシュルレアリスム展にも出品することになるアーシル・ゴーキー(1904-48)の存在が挙げられる。彼らは、大恐慌下のニューディール政策の一環で、公共事業促進局(WPA)が芸術家の雇用創出策として1935-43年に行った連邦美術計画(FAP)に参加した画家たちであった。デ・クーニングは、「ヴィーナスの夢」パビリオンの発起人でもあるウッドナーが設計に携わった薬学館の壁画を、ゴーキーは、航空館の壁画を制作している。いずれも、後に彼らが評価を受ける作風とは異なる、先行世代の構成主義の影響が色濃い画面である。しかし、フランシス・V・オ

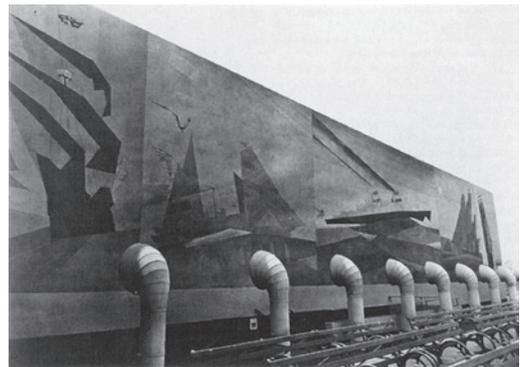


図11 ライオネル・ファイニンガーによる海運ビルの壁画 1939年



図12 ライオネル・ファイニンガーによる名品展示館の壁画 1939年

76 Exh. cat., *Lyonel Feininger: At the Edge of the World*, New York, Whitney Museum of American Art; The Montreal Museum of Fine Arts; New Haven and London, Yale University Press, 2011, p.155; 『ライオネル・ファイニンガー展』横須賀美術館/愛知県美術館/宮城県美術館、2008年、p.148。

77 レジェは1938年、ネルソン・ロックフェラーのアパートメントの装飾の注文を受け、アメリカに滞在していた。

78 Exh. cat., *Dawn of a new day* 1980, p.97.

コナーは、こうした若い芸術家たちによる壁画の中に、最も純粋な抽象に近い先進的なものが含まれていたと評価している⁷⁹。

さらに、彫刻家のイサム・ノグチ（1904-88）も、フォード社のために自動車のエンジン部品を模した噴水作品《フォード・ファウンテン》を制作した。同万博の屋外彫刻で大きな割合を占めていたのは、ロックフェラー・センター内の《プロメテウス》で知られる彫刻家ポール・マンシップ（1885-1966）のような、神話を主題としたアール・デコの芸術家たちの作品であった。これに対し、ノグチの作品は、現実の機械部品を模しながら、その形態を巨大化して提示することで、彫刻としてはむしろ幾何学的な抽象性を備えたオブジェとなっており、他とは明らかに一線を画すものであった。

ここに挙げた芸術家たちの仕事は確かに、他の大部分の芸術家による装飾美術のような、以前の万博から踏襲された様式、すなわち古典主義的傾向のアール・デコ様式とは異なり、いずれもモダンな傾向を示している。際立つのは、直線や滑らかな曲線からなる幾何学的な表現である。これはトライロンやペリスフィアに代表される流線型の建築群と響き合うものであり、同万博の装飾美術において、周囲の環境との調和が大いに重視されたことが見て取れる。私設の展示者による作家の任命に関しては、万博委員会の介入はなかったが、全ての美術デザインが委員会の認可を受ける必要があり、そこでは、万博全体のテーマやプランとの調和が求められたという⁸⁰。オコナーは、WPAの画家たちの仕事に関して、局員として制作する上での規制があったために、当時の画家自身にとっては最善の作品ではなかったこと、すなわち前衛的な要素が幾分抑えられていたことを指摘している⁸¹。

一方ダリの場合、パビリオンの位置するアミューズメント・エリアという場所のもつ性格が、彼に与えられた表現の自由を大幅に拡張していた。1939年ニューヨーク万国博覧会は、これまでの万博に比べ、はるかに民間企業の力が強く働いていたといわれる。その意味で万博全体としても以前に増して自由な気風を有しており、なかでもいわば治外法権的な特権が与えられた場所に身をおいたダリは、芸術家の万博への関与のあり方として新たな道筋を歩んだといえるだろう。彼は、ファサードのヴィーナス像について委員会が彼のアイデアを却下したことに反発したが、彼に与えられた自由度は、メイン・エリアの展示に関わった他の芸術家たちに比べれば遥かに高かったのである。

ダリのアイデアを最終的に却下したのは委員会であったが、当初、ガードナー社との対立で争点となったのは、その意匠が万国博覧会のテーマと調和しない点ではなく、魚の頭をもつヴィーナス像が大衆にとって魅力的でなく、集客に繋がらない、商業的に成功しないと思われた点であった。ガードナーはモリスに、「男性が25セントを使う情熱は、魚の頭をした娘ではなく、建物の正面での扇情的な人魚の実演によって喚起されるだろう」と書き送っている⁸²。つまり万博のイデオロギーという制約からは自由であったにも関わらず、性的魅力を利用したビジネスとしての有効性という別の観点から、アイデアの実現が阻まれたのである。

しかし、ダリ自身は、大衆には彼のアイデアを受け入れる素質があると考えていた。万博組織委員

79 Francis V. O'Connor, "The Usable Future: The Role of Fantasy in the Promotion of a Consumer Society for Art," *Exh. cat., Dawn of a new day* 1980, p.63.

80 *Official Guide Book* 1939, p.35.

81 O'Connor 1980, p.65.

82 A telegram from W. M. Gardner to W. Morris, The Edward James Archives, cited in Fanés 2002, p.79.

会へのアンチテーゼとして発行された『想像力の独立と自身の狂気に対する人間の権利についての宣言』において、彼は以下の通り、大衆の理解力に対して大きな信頼を寄せている。

真の独創性をもったアイデアはつねに「前例」のないものだが、それらは必ず否定され、勢いをくじかれ、槍玉に上げられ、つぶされ、粉々にされ、吐き出され、めちやくちやにされ、そしてもっと悪いことに——陳腐なものに変えられてしまう。それを正当化するためにいつも大衆の趣味の悪さがもちだされる。私にいわせれば、これは完全な偽りだ。大衆は、日常的に接するさまざまな物事を見分ける確かな目をもっている。大衆はつねに真の詩情を理解する。見当違いなのは、むしろ「文化の解説者」と称する連中のほうなのだ。やつらは知ったかぶりを撒きちらしながら、傲慢な態度で創造者と大衆の間に割りこんでくる。⁸³

この一節を受け、ダリの伝記を著したメレディス・イスリントン＝スミスは、「生前のダリは大衆に絶大な人気があり、死後もその人気はかげりを見せない。たぶん、ダリは正しかったのだ⁸⁴」と述べている。そして、この万博以降、大衆に訴求するダリの活動は勢いを増し、すでに参入し始めていた映画業界やファッション業界へと、さらに加速度的に広がってゆく。今日のダリの世界的名声の背景に、美術の枠組みを越えたこうした広範な活動があることは疑いようがないだろう。

2. ダリと大衆文化

サルバドール・ダリは、間違いなく20世紀に最も大衆の人気を得た芸術家の一人であった。その一方で、ファイン・アートの文脈においては、特にシュルレアリスム運動と袂を分かった1940年代以降の彼は、過度に大衆化し、消費文化に迎合した芸術家として過小評価される傾向にある。シュルレアリスム運動の主導者で詩人のアンドレ・ブルトン（1896-1966）は、1939年の「シュルレアリスム絵画の最近の諸傾向」においてダリの名声欲を批判し⁸⁵、1942年には、「シュルレアリスム第三宣言 発表か否かのための序論」において、ダリを彼の名（Salvador Dalí）のアナグラムである「ドル亡者（Avida Dollars）」と称し、その拝金主義的な態度を非難した⁸⁶。商業の世界と手を組んで展開した、主にアメリカにおけるダリの芸術活動を、ブルトンはシュルレアリスムを墮落させるものとして危険視したのである。

「ヴィーナスの夢」制作後のダリについて、谷川渥は「世俗的には栄光の頂点に立ったダリだが、これは少なくともアメリカにおけるダリの凋落の明らかな吊鐘となった⁸⁷」と述べている。さらには「第

83 Salvador Dalí, *Declaration of the Independence of the Imagination and the Rights of Man to His Own Madness*, New York, 1939. 邦訳は以下を参照。メレディス・イスリントン＝スミス著、野中邦子訳『ダリ』文藝春秋、1998年、p.293。

84 イスリントン＝スミス/野中1998、p.293。

85 André Breton, “Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste,” *Minotaure*, no.12-13, Paris, mai 1939; アンドレ・ブルトン著、巖谷國士訳「シュルレアリスム絵画の最近の諸傾向」『シュルレアリスムと絵画』人文書院、1997年、p.178。

86 André Breton, “Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non,” *VVV*, no.1, Paris, 1942; アンドレ・ブルトン著、生田耕作訳「シュルレアリスム第三宣言 発表か否かのための序論」『アンドレ・ブルトン集成5』人文書院、1970年、p.126。

87 谷川渥「シュルレアリスムのアメリカ」みすず書房、2009年、p.103。

二次世界大戦を機にブルトンを始めとしてアメリカに続々と亡命したシュルレアリストたちによって、シュルレアリスムの新たな段階が開かれようとしていた。アメリカにおけるシュルレアリスムのまぎれもない開拓者であったダリは、ついには「ドル盲者」として退陣を余儀なくされるのである⁸⁸と述べ、以降、美術の文脈でダリが一線を退いたという評価を下している。

ロバート・S・ルーバーは、批評家クレメント・グリーンバーグが代表的な論稿「アヴァンギャルドとキッチュ」の註釈においてシュルレアリスムを批判した⁸⁹のと同じ1939年、万博参加の直前に行われたジュリアン・レヴィ画廊での個展が、ダリの経歴の「分水嶺」を体現したと述べる⁹⁰。批評家たちの反応は、彼をシュルレアリスム絵画の第一人者として称賛した1932年のグループ展の時とは明らかに異なっており、いささかマンネリズムに陥っている彼の表現を冷ややかに受け止めるものも多く見られた。

この7年の間に、アメリカにおけるシュルレアリスム受容に大きな影響を与えていたのが、1936年にニューヨーク近代美術館でアルフレッド・バー・ジュニアの企画により開催された「幻想芸術、ダダ、シュルレアリスム」展であった⁹¹。ここでバーは、シュルレアリスムをヒエロニムス・ボス(c.1450-1516)から続く「幻想芸術」の系譜上に位置付けるとともに、ディズニー・アニメーションのセル画、子供や精神病患者の絵と並べて展示することで、大衆文化に接続するものとして紹介した。この展示内容は、シュルレアリスム運動への誤解を招くとしてブルトンらの反発を受けた。しかし展覧会は決行され、これによりアメリカにおけるシュルレアリスム受容の初期には、「幻想芸術」および大衆性のイメージとともに、主として具象的傾向の作品がシュルレアリスム美術を体現するものとして認識されたのである。そして、その代表格と捉えられたのが、まさにダリであった⁹²。

第二次世界大戦の勃発に伴い、ブルトンを含むシュルレアリストたちがアメリカに亡命してくると、オートマティスムの手法を用いるジョアン・ミロ(1893-1983)、アンドレ・マッソン(1896-1987)らの抽象的傾向のシュルレアリスム絵画が、後に抽象表現主義やニューヨーク・スクールと呼ばれるアメリカの若き芸術家たちに参照され、新たな美術の展開に示唆を与えることとなる。以来、アメリカにおけるシュルレアリスム受容の文脈においては、長らく後者の傾向が影響源として重視され、グリーンバーグが非難し切り捨てた具象的傾向のシュルレアリスムは、軽視される向きが続いてきたのである。

ダリがバビリオン「ヴィーナスの夢」を制作した1939年は、アメリカにおけるダリ評価の過渡期に

88 同書、p.105。

89 Clement Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch," *Partisan Review*, Winter 1939; クレメント・グリーンバーグ著、高藤武充訳「アヴァンギャルドとキッチュ」、藤枝兎雄編訳『グリーンバーグ批評選集』勁草書房、2005年、p.24。

90 Robert S. Luber, "Modern Art and Mass Culture in America: the Case of Salvador Dalí in 1939," *Exh. cat., Dalí. Mass Culture* 2004, p.240; ロバート・S・ルーバー著、中野勉訳「アメリカにおけるモダンアートとマスカルチャー——サルバドール・ダリの場合(1939年)」『美術手帖』美術出版社、2016年10月、p.69。

91 アメリカ美術と具象的シュルレアリスムとの関係については、主に以下のサンドラ・ザルマンの研究を参照。Sandra Zalman, *Consuming surrealism in American Culture: Dissident Modernism*, New York, Ashgate Publishing, 2015.

92 視覚に訴えるファッション雑誌においては、ブルトンらによる外国語のテキストよりも、わかりやすいダリの絵画のイメージが取り上げられた。Zalman 2015, p.26. これが、アメリカにおけるダリの名声獲得の一因となったといえる。「ヴィーナスの夢」の公開に際しても、積極的に取り上げたのは主に『ヴォーグ』や『ニューヨーカー』といった大衆雑誌であった。ケイチャーは、芸術の専門誌が取り上げたのは専ら公式の美術展示であったと述べている。Kachur 2002, p.159.

当たり、第二次世界大戦勃発によるアメリカ・アートシーンの変化がもたらされる前という意味でも、まさに分岐点といえる年であった。この年に、万国博覧会のアミューズメント・エリアという大衆の娯楽の最たる場所を活動の場としたことは、前節で述べた通り、彼に大幅な表現の自由をもたらしましたが、大衆文化に迎合した芸術家とのイメージを確たるものにし、その後の彼の評価と活動の方向性を決定づけたといえるだろう。そして、先の引用に見られるように、それはダリ自身の選択でもあった。

また、パビリオン「ヴィーナスの夢」におけるダリの表現上の試みが、新たな芸術分野へと進出していく上での試金石となったことにも触れておきたい。同パビリオン内では、ダリがデザインした壁画やオブジェに囲まれた空間で、彼がデザインした衣装をまとったパフォーマーたちが演技を繰り広げ、観客はそれらを一つのショーとして一体的に楽しんだ。その意味で、パビリオン「ヴィーナスの夢」は、建物全体を用いた舞台装置と捉えることができ、後に彼が数々の舞台芸術を手がける上での素地となったと考えられるのである。絵画《ヴィーナスの夢》は、いわば舞台の書割としての役割を担うものであった。ダリがパビリオン「ヴィーナスの夢」の公開を待たずにニューヨークを去ったのは、バレエ『バックナーレ』の準備のためであったとされる⁹³。ルーバーはこの公演について、「彼のバレエ第一弾の初演とともにその後のダリの運命が固まり、上流社会や「ファッション・ピープル」との連携は盤石のものとなった⁹⁴」と述べている。舞台芸術への参入は、ダリの大衆文化との接続の大きな一面を担うこととなった。

パビリオン「ヴィーナスの夢」は、アメリカにおけるダリ評価の分岐点にあたる時期に制作され、その内容がまさに彼の評価を分けた大衆性という要素を体現するものであったこと、さらにダリの大衆文化との重要な接点である、舞台芸術への本格的な参入に向けた前哨戦となったこと、この2点において特に意義深いものであった。同万博への参加は、芸術と大衆文化の狭間で矛盾を抱えながらも、今なお多くの人を惹きつけてやまない、サルバドール・ダリという唯一無二の芸術家を生む重要な契機となったのではないか。

おわりに

サルバドール・ダリのパビリオン「ヴィーナスの夢」は、1939年ニューヨーク万国博覧会において、近未来への憧れを喚起する洗練された公式展示の雰囲気とは一線を画す、混沌とした娯楽の場、アミューズメント・エリアの一アトラクションとして建設された。同パビリオンは当初、ダリ以外のシュルレアリストの作品を含む、シュルレアリスムの美術を広く紹介する場として構想されていた。その経緯もあってか、パビリオンの意匠には、ダリ自身の過去作に加え、他のシュルレアリストの作品からの引用もみられる。特に参照元となったのは、前年にパリで行われた国際シュルレアリスム展であった。パビリオン内の壁面の一部を飾った絵画《ヴィーナスの夢》は、アメリカの新たな観客たちに、それまでのダリの作品をダイジェスト的に紹介する役割を担っていた。

93 イスリントン＝スミス/野中1998、p.292。1938年より準備をはじめ、当初『狂えるトリスタン』のタイトルでダリが脚本、舞台装置、衣装デザイン（ココ・シャネル（1883-1971）が協力）を担当し、レオニード・マシーン（1896-1979）が振り付けを担当したこのバレエは、1939年11月9日にニューヨークのメトロポリタン・オペラ・ハウスで初演を迎えた。

94 Luber 2004, p.242; ルーバー/中野2016, pp.71-72。

当時のアメリカでは、1936年の「幻想芸術、ダダ、シュルレアリスム」展をはじめ、既にシュルレアリスムはヨーロッパで興った前衛的な運動として広く紹介されていたが、同時代アメリカ・アートシーンの中で大きな広がりを見せることはなかった。そのことは、同万博における公式の美術展示、あるいは壁画等の会場装飾に、シュルレアリスムの直接的な影響がほとんど見出せないことにも表れている。当時、シュルレアリスムが盛んに取り上げられていたのは、むしろファッションや広告といった大衆文化の領域であり、そこで運動の代表格と見なされていたのがダリであった。

第二次世界大戦後、芸術の中心地はヨーロッパからアメリカへと移る。それに先駆けてアメリカに活動の場を広げ、芸術と大衆文化の狭間で活躍したサルバドール・ダリは、後にアメリカで隆盛するポップ・アートにも影響を与えたとして、近年、その功績の再評価が進んでいる⁹⁵。芸術と大衆文化、両者の価値がますます相対化される流れの中、ダリ評価の見直しが今後さらに進めば、彼の経歴における万国博覧会への参加というイベントの重要性も一層高まっていくだろう。「ヴィーナスの夢」パビリオンの制作は、芸術と大衆文化、そしてヨーロッパとアメリカを橋渡ししたダリの立場を、いち早く体現した例と言える。絵画《ヴィーナスの夢》は、その記念碑的なイベントにダリ自身が確かに関わった証左であり、重要な歴史を記憶する今日ほぼ唯一の貴重な実作なのである。

【図版出典】

- 図1 Stanley Appelbaum, *The New York World's Fair 1939/1940*, New York, Dover Publications, 1977
- 図2 Exh. cat., *It's all Dali: film, fashion, photography, design, advertising, painting*, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 2005
- 図3 *Vogue*, June 1, 1939, New York, Condé Nast Publications
- 図4-10 Ingrid Schaffner, *Salvador Dali's Dream of Venus: The Surrealist Funhouse from the 1939 World's Fair*, New York, Princeton Architectural Press, 2002
- 図11, 12 Exh. cat., *Lyonel Feininger: At the Edge of the World*, New York, Whitney Museum of American Art; The Montreal Museum of Fine Arts; New Haven and London, Yale University Press, 2011

(もり まゆこ／当館学芸員)

95 たとえば、以下の展覧会、文献等が挙げられる。Exh. cat., *Dali. Mass Culture* 2004; Zalman 2015; Torsten Otte, *Salvador Dali & Andy Warhol: encounters in New York and beyond*, Boston, Scheidegger & Spiess, 2016.