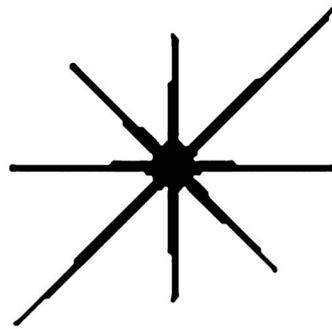


コメット通信 50

[24年9月号]



comet book club

éds. de la rose des vents - suiseisha

目次

【特集 シュルレアリスムと映画】

アルトールとブニユエル

四方田犬彦——3

シュルレアリスム宣言百周年と映画

——起源のエピソード

塚原史——5

なんかたのしそうな「映画」

——シュルレアリスムの映画実践

齊藤哲也——7

トワイヤンにおけるジェンダーとセクシャリティ

——ジェンダーへの反抗と芸術的理念の外で

大平陽一——10

痙攣するロトスコープ

——シュルレアリスムと映画／アニメーション

岩崎宏俊——12

【連載】

ポスト＝メディウム・コンディションにおける絵画について その1

——絵画のモダン，ポストモダンのあとで4

榎田倫広——15

【特集 シュルレアリスムと映画】

アルトーとブニュエル

四方田犬彦

シュルレアリスムはシネマトグラフが新しい魔術見世物として始まったとき、それに最初に夢中になった世代が手掛けた前衛運動である。ロベール・ウーダン劇場の魔術師メリエスが映画の興行を開始したのが1896年。ブルトンとアルトーはまさにその年に誕生している。スーポーとアラゴンが翌年。少し遅れてアラゴンの田舎でブニュエルが生誕したのが1900年であった。ブルトンの『野を開く鍵』に収められた「森のなかのように」を読むと、若き日に映画的情熱に駆られ、ナントで映画館から映画館へと廻り歩いたころのことが懐かしく回想されている。

とはいうもののこのシネフィル世代は、一度は暗礁に乗り上げている。1920年代の後半にいわゆるトーキー革命が生じたときのことだ。無声映画は凋落。音声を獲得した直後、映画は一時的にはあるが演劇に屈従するという事態が生じてしまった。シュルレアリストたちはここで当惑し、アヴァンギャルドであるべき映画を懐疑の対象とするにいたった。映画に深く魅惑されていた若き前衛主義者たちは、それぞれの仕方でこの表象体系の変換を受け容れ、美学論理に改訂を施さなければならなかった。

ブルトンの近傍にあって映画ともっとも深く関わったのは、アントナン・アルトーとルイス・ブニュエルである。デュシャンは最初、そのシステムに興味を示したが、軽い遭遇に終わり、映画史にはほとんど何の痕跡も残していない（わたしは映画にデュシャンとジョン・ケージが関わらなかったことは、映画にとって幸運なことだと考えている）。アルトーとブニュエルと、いかにも気楽に書いてみたが、この二人はキートンを礼賛することを除けばまったく異なった映画観をもち、まったく異なった作品を遺している。簡単に書き記しておこう。

アルトーは深く映画に期待し、そして映画が音声を獲得した直後に失望した。外国映画における声の吹き替えという手法が、身体に息＝精霊を吹き込まれることの隠喩であるように思われたからだ。彼は無声映画時代にガンスの『ナポレオン』でマラーを演じ、ドライヤーの『裁かれるジャンヌ』で聖処女に味方する美貌の修道士を演じた。すばらしい演技である。また『十八秒』といった独創的な脚本を次々と執筆し、『貝殻と僧侶』（1928）は、当時一世を風靡していた前衛監督デュラックによって映画化された。主演はジョルジュ・バタイユである。もっともアルトー本人はこのフィルムに不満で、口を極めて罵倒している。

マドリッドでシネクラブを仕切っていたブニュエルは、この『貝殻と僧侶』をただちに上映した。彼は『アンダルシアの犬』という詩集を準備していたが、親友のロルカの天才ぶりを目の当たりにして詩を諦め、画家のダリと組んで、同じ名前で短編映画を監督した。1929年にそれがパリで公開されるや、シュルレアリストたちに大歓迎され、ただちに行動をとるようになった。このフィルムには犬は登場しない。ブニュエルは死ぬまでアンダルシアを訪れたことはなかった。

その後のブニュエルの映画の人生については、ここで書くまでもないだろう。彼はハリウッドに研修に出かけ、マドリッドに戻ると辣腕プロデューサーとなり、スペイン内乱では共和国側のプロパガンダ映画を監督して故国を追われた。メキシコでB級映画を撮り続け、いつしか「巨匠」と呼ばれるようになると、齢60を過ぎてパリで映画を撮り続けた。エルサレムに原子爆弾が落ちるというフィ

ルムを監督するはずだったが、その前に逝去した。

ブルトンの盟友であったことから、アルトーとブニュエルはシュルレアリストとして同じ範疇で語られることが多いが、実はまったく異なった資質の持主である。もっとも両者が異常なまでに執着を燃やした文学作品が一作だけあったことを、ここに書いておきたい。

シュルレアリストは一般的に小説というジャンルに冷淡であったといわれているが、イギリスのゴシック・ロマンスだけは例外であった。その代表がM. G. ルイスの『マンク』(破戒僧)。18世紀スペインに生きる美貌の修道士が男装の美少女マチルダに誘惑され、破戒と殺人の罪で逮捕されるが、実はすべてこの女悪魔の罠。悪魔に忠誠を誓い脱獄に成功するが、岩山から突き落とされ非業の死を遂げるという、まさに不道德きわまりない物語で、マチルドが実の妹だったという落ちまでついている。ブルトンが『第一宣言』のなかで息せき切った調子でこの小説を讚美し、マチルダのなかに「永遠の情熱」を見たことはよく知られている。アルトーの熱狂はそれに輪をかけたものであった。彼はきわめて強引な形で、この長編小説そのものをフランス語に翻訳してしまったのである。文章は口唇性を強調し、短く断片化された。それはまさに未知にして独自のパフォーマンスとしてなされた言語実験であった(と、ジュネットが論じている)。

ブニュエルの方も負けてはいない。60年代に入って活動の拠点をメキシコシティからパリへ移すと、ただちに『マンク』の映画化を企画し、相棒のジャン＝クロード・カリエールに脚本を書かせている。制作者は『小間使いの日記』のジャンヌ・モローにマチルドを演じさせたかったが、監督本人はクラウディア・カルディナーレを期待していた。制作費が捻出できずこの企画は流れてしまったが、遺された脚本を読むかぎり、実現したとすれば『黄金時代』以上のスキャンダルを引き起こしたに違いなかったはずである。というのもブニュエルは原作の結末部を大きく変更し、主人公の破戒僧が最後にローマ教皇に選出され、サン・ピエトロ広場に押し寄せた信者たちの歓声を浴びるという話にもって行ってしまったからだ。

アルトーは生とは問いを燃え上がらせることだと宣言し、狂気と正気の間を往還する過激な人生を生きた。ブニュエルは政治的受難と長い芸術的不遇にもかかわらず、したたかに生き延び、晩年にはもはやスキャンダルというものが不可能となった時代を諦めの気持ちで眺めていた。彼の自伝には一箇所だけアルトーが登場する場面がある。戦後のパリを歩いている、誰かが大声で叫んでいるので振り返ってみるとアルトーだったという。

シュルレアリズムはこうして二人の対照的な映画人によって、記念碑的運動と化したのである。

執筆者について――

四方田犬彦(よもたいぬひこ) 1953年生まれ。元明治学院大学教授。比較文学研究者、映画誌家、詩人。小社刊行の共著書には、『吉田健一頌』(2003年)、『[渋谷実 巨匠にして異端](#)』(2020年)がある。

【特集 シュルレアリスムと映画】

シュルレアリスム宣言百周年と映画

——起源のエピソード

塚原史

1 シュルレアリスム百周年の意味するもの

2024年は、アンドレ・ブルトンが1924年10月に『シュルレアリスム宣言・溶ける魚』（以下『宣言』）を出版し、二か月後の『シュルレアリスム革命』誌創刊とともに、「理性に管理されない思考の書き取り」（自動記述）と「夢の全能性」（『宣言』中のシュルレアリスムの「定義」）をきっかけとして、パリ・ダダの「無意味」の祝祭を超える新たなアヴァンギャルド運動を開始してから百年目にあたり、多様なアートシーンでシュルレアリスムへの関心が再び高まっているようだ。とはいえ、ブルトンの『宣言』が「百周年」を迎えたことは、単なる周年行事を超える次元で、いったい何を意味しているのだろうか？ そこで思い出されるのは『シュルレアリスム革命』誌創刊号に「今こそ革命前夜だ」と大書されていたことであり、『宣言』百周年は、芸術と思想の未知の可能性に挑戦し続けたシュルレアリストたちの豊かな経験が現在なお「革命前夜」の（潜在的）意識とともに記憶されていることを再確認する機会でもあるのではないだろうか？ ちょうど今年の9月からポンピドーセンターで始まったシュルレアリスム展が「回顧」ではなくて、シュルレアリスムの「迷宮」への PLONGÉE（跳び込み・急降下）の試みとして構想されているのも、そのためかもしれない。

2 シュルレアリスムと映画——起源のエピソード

すでによく知られているように、「シュルレアリスム」という語自体には『宣言』以前の起源がある。ブルトン自身も「アポリネールに敬意を表する意味で……」と『宣言』に注記し、1922年の評論「霊媒の登場」に「この語は我々の発明ではない……」と明記したとおり *surréalisme* という当時の新造語の初出は、モデルニテ（近代性）を代表する詩人ギヨーム・アポリネール（1880-1918）の1917年6月24日初演の自作劇『ティレジアスの乳房』序文であり、そこで彼はこう書いていた——「人間は歩行を模倣しようと望んで、脚とはまるで似ていない車輪を発明した。人間はこうしてそれと知らずにシュルレアリスムを実践していたのだ。」（その少し前の同年5月にアポリネールはコクトーの戯曲『パレード』のプログラムで *sur-réalisme* という表現を用いているが、こちらは「シュルレアリスム」なので、ブルトンたちが採用した綴りは前者のほうである。）

アポリネールはさらに「車輪が脚ではないように、演劇はそれが表現する人生そのものではないから、私の考えでは、演劇に新しい、強烈な美学をもちこむことが正しいのだ」と続けていた。そして、この「新しい、強烈な美学」が映画への期待を示唆していたことは、『SIC』誌8-10合併号（アルベール＝ピロ編集、1916年10月）のアポリネールの次の発言で、すでに明らかだった——「今日、詩人の抒情への愛と状況の演劇的現実からある種の叙事詩的感情が生まれることが可能になるような新しい芸術が存在します。それは映画（*cinématographe*）です。[……] トータルなドラマツルギーを生み出す偉大な芸術、それはまちがいでなく映画（*cinéma*）なのです。」

この予言的な言葉は、「シュルレアリスム」という語の『宣言』以前の起源が映画への深い共感につながっていたことを暗示していたのだった。

アポリネール自身は第一次大戦終戦直前に没したのでシネマトグラフの実践に深く関わることはなかったが、『シュルレアリスム宣言』発表直後の1924年12月にはルネ・クレールの映画『幕間』（エリック・サティ音楽：若きデュシャンとマン・レイのチェスの場面あり）がパリで上映されてフランス・アヴァンギャルド映画の口火を切り、1928年にはルイス・ブニュエルがダリとともに記念碑的作品『アンダルシアの犬』を製作したことは周知のとおりだ。当時の文化状況を現地から報告した岩田豊雄（1893-1969：作家・演劇人獅子文六の本名）は（1920年代頃のフランスでは）「若い映画人〔……〕はシュウル・レアリスムの詩論から出発し、最も純粋な映画の可能性を究め、彼等の所謂映画詩の製作を企画した」と述べ、パリで見た『幕間』のスピード感をこう表現していた——「非常な勢で走り出して行く馬車を、追駆ける行列の人、それから何の意味もなしに加えたあらゆる高速度の物体——自転車競走、自動車競争〔……〕、セエヌの一銭蒸気まで、素晴らしい勢いで、走り出します。〔……〕凡ての動乱と騒擾が始まるのです」（『フランスの芝居』、生活社1943、現代表記に変換）。「凡ての動乱と騒擾」の予感が図らずも「革命前夜」につながっているといったら、いい過ぎだろうか。

3 「シュルレアリスム100年映画祭」にふれて

こうして、映画は20世紀を通じてシュルレアリスム革命の主要な武器となるが、今秋の「シュルレアリスム100年映画祭」（ユーロススペース他）では『幕間』、『貝殻と僧侶』（アルトー1928）、『金で買える夢』（リヒター1947）、『皆殺しの天使』（ブニュエル1962）、それにブルトン、マグリットのドキュメンタリーなどが続々と上映される。ジョルジュ・セバグは「ある映画が本来の意味でシュルレアリスム的であるためには〔……〕非合理性とドキュメント性、時系列の進行と無線の〔線で結ばれない〕時間が組み合わされた、例外的な創造の諸条件が必要となる」（『シュルレアリスム』1994）と述べたが、その実例を体験できる貴重な機会である。特にリヒターの映画はエルンスト、デュシャン、マン・レイ、レジェ、カルダー、ダリウス・ミヨー、ジョン・ケージらが参加した日本初上映作品であり、まさに銀幕上のシュルレアリスム展として見逃せない。

もっとも、ハンス・リヒター（1888-1976）はもちろん『ダダ——芸術と反芸術』（1964）の著者で、チューリッヒ・ダダ以来のダダイストであり、パリ・ダダ終焉の場となった1923年の「髭の生えた心臓の夕べ」では彼の実験映画『リズム21』が上映されていた。その後、ドイツ出身のリヒターはナチ政権下で退廃芸術家として弾圧されてアメリカで活動を続け、第二次大戦後間もなく『金で買える夢』を製作したのだが、映画の展開自体は顧客が自分の「夢」（脳内の無意識のイメージ）を商品として体験できるビジネスを始めた若者の野心と挫折を強調しているから『シュルレアリスム宣言』起源の「夢の全能性」を相対化するダダ的アイロニーが見え隠れしているともいえそうである。（文中の訳文は筆者による）

執筆者について——

塚原史（つかはらふみ） 1949年生まれ。早稲田大学名誉教授。専攻＝ダダ・シュルレアリスム研究、現代社会論。小社刊行の共著書には、『村山知義とクルト・シュヴィッターズ』（2005年）がある。

【特集 シュルレアリスムと映画】

なんかたのしそうな「映画」

——シュルレアリスムの映画的实践

齊藤哲也

アンドレ・ブルトンの『シュルレアリスム宣言』出版から100年という節目ということで、10月から渋谷のユーロスペースで「シュルレアリスム映画祭」というイベントがひらかれる。全10作品7プログラムという豪華なラインナップのなかには、シュルレアリスムの芸術家マックス・エルンストが出演した『金で買える夢』（ハンス・リヒター監督、1947年）もはいつている。まえにスクリーンでこれを見たのは（たしかパリで）、かれこれ20年以上もまえになるだろうか。さすがに細かいところの記憶はあいまいになっているが、それでもいまも強く印象に残っているのは、たしか姿をあらわして10分程度で画面から消えてしまうエルンストが、いかにもたのしそうに、みずから考えたシナリオを演じ切っていたことである。「なんかたのしそうだっただな」——ひさしぶりに映画のことを考えて最初に思っだしたのは、なぜかわからないが、当時抱いたこの感想であった。

『金で買える夢』のエルンストにしても、今回おなじく上映される『幕間』（ルネ・クレール監督、1924年）に出演しているマルセル・デュシャンにしても、映画のきまりを破壊してやろうなんていう意気込みなど微塵も感じさせず、逆に映画のきまりなんて自分にとってはどうでもいいことだという無頓着さを露わにしながら、映画のなかの役とも自分自身とも見分けのつかない姿を無防備にカメラのまえに晒している。要するに、なんかたのしそうだのだ。

そんな彼らのスクリーン上の姿を思っだしながら、ふと思うのは、シュルレアリストたちに共通する、映画にたいする批評＝批判的態度の希薄さである。もちろん一口にシュルレアリスムといっても、これに参加した人物のポジションはさまざまだ。たとえば『鉄路の白薔薇』（アベル・ガンス監督、1922年）の甘ったるさを辛辣に批評＝批判したロベール・デスノスや、トーカーへ移行し、すっかり様変わりしてしまった映画の「早発性老衰」を批評＝批判し、映画そのものとの決別を宣言したアントナン・アルトーのようなメンバーもいる。さらに、映画を何よりも批評＝批判の対象ととらえる姿勢は、1950年代に雑誌『映画時代』を立ちあげるアド・キルーら若い世代のシュルレアリストたちによって、より先鋭化されることになるだろう。

だがその一方で、映画を批評＝批判の対象ととらえるより、むしろ「実践」の対象としてとらえる（とらえてしまう）姿勢がシュルレアリスムのなかには存在したのだと思う。そんなシュルレアリストたちの態度は、映画を見ているうちに（映画館の暗闇を急いで抜けだして）自分でもやってみたくなる誘惑にそのままはたがってしまう愚かさといいかえてもいい。とはいえ（のちに出会う）偉大な友ルイス・ブニュエルのように、アシスタントとして映画の現場で下積みをするタイミングを大きく逸してしまった彼らは、それでも、ことあるごとに自分なりの仕方だ「映画」をやってみようところろみる。——しかも、いかにもたのしそうに。

シュルレアリスムのなかで映画にもっとも魅せられたひとは、若き日のルイ・アラゴンだろう。1921年に出版した最初の小説『アニセまたはパノラマ、ロマン』から、すでにチャップリンをモデルにした人物が登場するのはよく知られているが、映画を夢見ながら書く、あるいはじっさいに映画を見ながら書くアラゴンの姿勢は、一度かぎりの気まぐれではなかった。たとえば1924年に出版した短編集『放縦』におさめられた一篇には「マティス」という名の現代的な女性が登場する。同名

のフランスの画家が描いた女性たちのように、奇抜なメイクや衣装で周囲の度肝を抜く彼女であるが、その私邸にアラゴンの「カメラ」が侵入するあたりから、(絵画に)隠された裏の顔があることが徐々にあきらかになっていく。というも隠し扉でへだてられた部屋の奥には「握手でひとを殺すことができる猛毒を仕込んだ指輪」や「ページをめくるときに指をなめる行儀の悪い人間を死刑に処するためページに毒を染みこませた本」など、奇想天外な武器がところせましと収納されているのだ。これらの指輪や本は、アラゴンの空想の産物ではなく、『レ・ヴァンピール』(ルイ・フィヤード監督, 1915-1916年)のなかのギャング団によって「じっさいに」使用された武器である。

ブニュエルの『黄金時代』(1930)に出演することになるエルンストは、撮影開始直前の1929年に『百頭女』と日本語で訳されている名高いコラージュ集を発表している。そこには登場のたびに姿かたちを大きく変える「鳥たちの王(ロブロボ)」なるキャラクターが出てくるが、神出鬼没のこの登場人物は、平たく訳せば「百の顔をもつ女」となる作品のタイトルと相俟って、当時の観客たちから「百の顔をもつ男」という愛称でじっさいに親しまれていた『ファントマ』(ルイ・フィヤード監督, 1913-1914年)の怪盗百面相を強く想起させるものだ(ちなみに『百頭女』のなかには「ファントマ」と名指しされている人物も登場する)。すると「百の顔をもつ女」であるというエルンストのヒロインは、おなじくフィヤードの『レ・ヴァンピール』で女優ミュージドラが演じた神出鬼没の登場人物、イルマ・ヴェップの「姉妹」ということになるだろうか。「惑乱、私の妹、百頭女」(エルンストがコラージュのひとつにつけたキャプション)。いずれにせよイメージと短いテキストを組みあわせてつくられた『百頭女』は、途中のシークエンスやショットが抜け落ちてはいるが、同名で公開されるはずであった映画のストーリーボードのような何かである。

では近年、家族や友人たち宛ての手紙の相次ぐ公開で、意外なシネフィルぶりがあきらかになったアンドレ・ブルトンはどうか。ブルトンのアトリエには、黒の全身タイツに身を包んだミュージドラの姿を描いた大きなポスターが生涯大切に保管されていた(今回「シュルレアリスム映画祭」で上映される『アンドレ・ブルトン ドキュメンタリー集』[ファブリス・マゼ監督, 2003年]のなかでも、ちらっと映るので探してみしてほしい)。ところで、ブルトンの代表作ともいわれる『ナジャ』(1928)に、写真を挿入するという当時としてはきわめて異例といえるあのアイデアはいったいどのあたりから生まれたのだろうか。『ナジャ』は小説、さらには文学ではないと語っているかのようなあれらの写真。それはあたかも「公開時に『ナジャ』と題される」映画を見逃したひとたちのために15枚ほどのフォトグラムが無償で提供された」かのようにそこにある(Georges Sebbag, *Breton et le cinéma*, Nouvelles éditions Jean-Michel Place, 2016)。これまで一貫して映画とのかかわりに注目しながらシュルレアリスムを論じてきたジョルジュ・セバグのこの言葉は、たんなる比喩をこえて、当時の規格からすれば異例づくめといえるこの小説(ならざる何か)の真実を意外に見事にいい当てているのかもしれない。パリの複数の場所をロケ地としてみずから指定し、それを撮影する時間帯やアングルについてもカメラマンに細かい指示を出しながら、結果として上がってきたラッシュを確認したのち、これというショットを厳選し、編集する「監督」ブルトンの作業は(語られているストーリーがシリアスなものであるにもかかわらず)どこかたのしそうに見える。

「オブジェのシュルレアリスムの状況」(1935)と題される有名な講演原稿のなかでブルトンは、シュルレアリスムの作品にも、スクリーン上にあらわれる「これはパラマウント映画です」という表示のようなレッテルが存在すればこれほど楽なことはないと冗談めかして語っていた。まさに「シュルレアリスム映画」なるものは、それが「何か」を明確にいけない、それを語ろうとする者に居心地の悪さを感じさせるあいまいな対象であるにちがいない。だが一方、シュルレアリストたちは、シュル

レアリスム映画なるものは「何か」という問いにたいしては無関心を貫きとおし、「映画」をたのし
そうにみずからの世界に無理やり引きこみつづけた。この、なんかたのしそうな感じは、映画の手前
に留まったシュルレアリスムを無理やり映画のなかに引きこんでしまったルイス・ブニュエルにもた
しかに共有されていたように思える。というか「なんかたのしそうな感じ」は、映画をつうじてシュ
ルレアリスムを実践してしまったルイス・ブニュエルについてこそ語られるべき言葉であるかもしれ
ない。

「何か」と問わない者の視界にだけ、シュルレアリスム映画はおそらく浮上する。

執筆者について――

齊藤哲也（さいとうてつや） 1976年生まれ。現在、明治学院大学教授。専攻＝シュルレアリスム研究。小
社刊行の主な著書には、『[零度のシュルレアリスム](#)』（2011年）、『[ヴォルフガング・パーレン](#)』（2012年）が、
主な訳書には、ジャクリーヌ・シェニウー＝ジャンドロン『[シュルレアリスム、あるいは作動するエニグマ](#)』（共
訳、2015年）などがある。

【特集 シュルレアリスムと映画】

トワイヤンにおけるジェンダーとセクシャリティ

——ジェンダーへの反抗と芸術的理念の外で

大平陽一

トワイヤンという画家は自分を語る事がなかった。それだけに「シュルレアリスム 100 年映画祭」で上演される日本初公開の映画『トワイヤン 真実の根源』（ジュリアン・フェランドゥ、ドミニク・フェランドゥ監督、2015 年）への期待は大きい。

トワイヤンという性別不詳の変名がフランス語の単語「citoyen 市民」に由来しているというのは今や定説となっているが、詩人のサイフェルトは回想録『この世の美しきものすべて』の中で異論を唱えている。

私とネズヴァルは、自分にふさわしい雅号を考えてほしい、とマリエ・チェルミーノヴァーから頼まれていた。二人で一ダースほどの名を考えついたが、彼女にはどれも気に入らなかった。[……] ある時、マンカと二人きりでカフェにいた。展覧会を間近に控えていたマンカは、どうしても本名で展示したくなかった。彼女が何かの雑誌をとりについている間に、私はナプキンに大文字で TOYEN と書いた。彼女は戻ってきてその名を読むと、よく考えもせずにそれを受け入れ、今に至るまで使っている。

さらに続けて「何年後、パリでインタビューを受けた時、相手のチェコ人の質問に彼女は、自分の名前がフランス語の citizen から派生していると答えた。これはもっともらしく思われるがそうではない」とサイフェルトは主張するのだが、どちらの説が正しいかはさして重要ではない。「何としても本名で展示したくなかった」という強い意志こそが、トワイヤンを理解するための鍵なのだから。

長らく女流画家が不当な評価を受けてきたことは周知の事実であり、女性によって担われてきた分野は応用芸術として低く見られてきた。本人の希望かどうかも、そこでの教育がどんなものであったかも私には分からないが、トワイヤンも美術工芸学校で装飾画を学んだのは事実である。その後、1934 年に画家のシュティルスキーや詩人のネズヴァルたちと共にシュルレアリスト集団を結成し、チェコ・アヴァンギャルドを代表する画家と目されるようになって尚、サイフェルトは「チェルミーノヴァーの個性的で女性的な才能」を賞賛した。社会が強制してくる性的役割（ジェンダー）に抵抗し、自身の性別を曖昧にするための言語的努力は、名前だけにとどまらなかった。チェコ語には文法的な性（ジェンダー）が存在し、男の画家には malíř という男性名詞が、女の画家には malířka という女性名詞が使われる。Manka という名にも Čermínová という姓にも、その担い手が女性であることが明示されている。こうした言語による性別の強制に対してさえトワイヤンは抵抗を試みた。やはりサイフェルトの回想するところでは、「自分の姓が気に入らなかったのと同様、自分につきまとう文法的性までもが気に入らず、もっぱら男性形を使って話していた」。

そんな姿勢の芸術的表現の一つが、シュルレアリスムに接近し始めていた 1930 年頃に描き始められたポルノグラフィだ。若い女性が描いたとは思えない露骨で猥褻な絵は、当時の性改革運動と無関係ではないのだろう。解放としてのセックスは、社会によって抑圧されてきた無意識の探求を通じて意識の解放を目ざしたシュルレアリスムの企図の一部ではあった。ある研究者は、自慰に耽る乙女の

脇に三本のペニスを閉じ込めた鳥かごが置かれている絵や萎縮したペニスを愛撫する女性の手を描いた絵が、ファロスを支配しようとする意志を——男性に従属することなく快樂を得んとする意志を象っていると解釈する。

しかし乱交パーティを描いた《クッション》は1922年、トワイヤン二十歳の頃の作品だ。「エロティシズムへの傾倒」は『シュルレアリスム宣言』以前に始まっていた。それは、芸術上の理念とも、社会が強制する性的役割に対する反抗とも異なる、画家自身の本性に根ざした関心だったのではないか？ トワイヤンは同性に対する性的関心を隠さなかった。サイフェルトも「トワイヤンは自分にはその罪深い好みがあると断言していた」と書いている。しかし詩人はその言葉を真に受けていなかったらしく、「お気に入りの男性的自己顕示の一部だった、と私は思う」と書き継いでいる。

トワイヤンの髪は短くカットされていた。工場で働いていた頃は、コードユロイのズボンに男っぽいネルシャツを着ていたという。だが常に男装していたわけではない。サイフェルトとの面会のため、カフェに来た時、トワイヤンは「軽やかなパンプスと当時流行っていた網目の絹のストッキングをはいていた」。どうやら一部の研究者が主張するようなクィアではなかったようだ。いや、それどころか終始一貫してフェミニストとして振舞っていたとも見えない。だが「真実の根源」に何があるとも、女性として見られることで自分を制限されることを嫌ったに過ぎないからといって、画家トワイヤンを貶めるべきではないだろう。

執筆者について——

大平陽一（おおひらよういち） 1955年生まれ。現在、天理大学国際学部教授。専攻＝戦間期チェコにおける亡命ロシア文化。小社刊行の共著書には、『[自叙の迷宮 近代ロシア文化における自伝的言説](#)』（水声社、2018年）がある。

【特集 シュルレアリスムと映画】

痙攣するロトスコープ

——シュルレアリスムと映画／アニメーション

岩崎宏俊

アンドレ・ブルトンによって『シュルレアリスム宣言』が発表されて今年で100年。少なからずその影響を受けたアーティストの一人として、シュルレアリスムについての印象を述べるならば、とうの昔に終焉を迎えたものであるにもかかわらず、今もなお何かしらのゲームに自分が巻き込まれているような感覚を抱かされる得体の知れないもの、となるだろうか。ブルトンの曖昧な定義を持ち出すまでもなく、シュルレアリスムは他の美術における流派と異なり己が問いに対して解を示さなかった。むしろ、問いという謎を謎のまま持続させ、芸術運動としては終わりを迎えた今もなお謎だけが機能し続けているのではないかと思わされる何かがある気がする。かつてモーリス・ブランショが述べたように、もはやその流派はない。しかし精神の状態は残っているというわけである⁽¹⁾。

さて、これまで多くのアーティストが日常の意識に代わるものを求めてきたとするならば、シュルレアリストたちは意識的に働きかけることで無意識的な要素を掬い上げるという理性と狂気との狭間で遊戯を行なってきたと言えるだろう。その遊戯は時に映画にまで及んだわけであるが、ではシュルレアリスムとアニメーションの関係にはいかなるものがあるだろうか。例えば、マックス・エルンストのカラージュ小説『カルメル修道会に入ろうとしたある少女の夢』のなかには、ゾートロープの画像を用いたカラージュ作品がある。アニメーション作品では、カナダ国立映画庁（National Film Board of Canada, NFB）のアニメーション部門の初代局長であるノーマン・マクラレンの『幻想』（1952年）にイヴ・タンギーの影響を強く見出せるし、マグリットのアシスタントも経験したことがあるというベルギーを代表するアニメーション作家ラウル・セルヴェが制作した『夜の蝶』（1998）は、ポール・デルヴォーの絵画を題材としている。チェコのシュルレアリストであるヤン・シュヴァンクマイエルも外せないだろう。以上は、既に多くの場所で指摘されてきたものである。私は映画祭の選考委員なども務めていることから毎年沢山の短編アニメーションを目にする機会があるが、ごく最近の作品でも無意識的な領域を扱った作品やフロッタージュを用いた作品など、いまだにアニメーションにおいてシュルレアリスムの影響を見出すことができる。だが、その一方で、単に先人たちの作風をオマージュしたものや、いわゆる現実離れしたファンタジックな紋切り型のイメージが使用されたもの、つまり形骸化したシュルレアリスムを読み取らざるを得ない作品が多いこともまた事実である。たしかにアニメーションは幻想的なイメージを作り出すことに関しては得意分野である。だが、それを誤読して特定のイメージまたは方法を用いることでシュルレアリスムを示すことは、その本質を欠く行為に思えてならない。なぜなら、シュルレアリスムとは精神またはある種の原理として考えられてきたはずだからだ。そして、この事態はそのままアニメーションにおけるシュルレアリスムの受容を語る言説の少なさにも通ずるのではないかとも思う。もちろん最近であれば、アニメーションにおけるメタモルフォシスの役割と作用をシュルレアリスム周辺の作家と比較することで捉えた有持旭の論文⁽²⁾など優れた研究も認められるが、その数はまだ決して多くないことは否めないだろう。今後の研究に期待しつつ、最後に私の個人的な経験を述べておこう。

私はロトスコープというアニメーションの技法に可能性を見出している。ロトスコープとは、実写

映像をベースにして主にトレースすることでアニメーションを制作する方法である。元々はアニメーターの作画補助ツールとして開発されたもので、現在でも複雑な動きを描く際にはその効果が発揮されている。だが私は、そうした開発当初の目的からは逸脱したロトスコープが内包する動的プロセスやハイブリッドな性質にこそ着目している。前述した通りロトスコープは既存の運動をなぞることで生成する。その結果、ロトスコープで制作された映像には外見は絵画的イメージであるにもかかわらず、それが動き出すと素材元の現実の運動そのものが現前するというハイブリッドな事態が起こるのだ。絵でありつつ現実の動きをなぞるといふことは、ただの絵とも実写映像とも言い難く、そのどちらでもありえる。運動のレベルでふたつの異質な要素が出会い、混淆されているのだ。いや、ここではあえて併置とでも言うべきだろうか。また、現実の運動をなぞるといふことは、現実に対して私の真実を拮抗させるということでもあるだろう。仮にそれを痙攣という言葉に置き換えたとき、私はロトスコープに閃光の可能性を見出す⁽³⁾。以上の点を踏まえた上で、現在私が最も注目するのはロトスコープを用いたドキュメンタリー表現である。日常が超現実化しているといえるほど過剰化した現在、ロトスコープのような痙攣性を内包した動的プロセスとそのハイブリッドな映像を媒介とすることでこそ、真実を問い直す身振りになるのではないだろうか。

注

- (1) モーリス・ブランショ「シュルレアリスムへの反省」『完本 焔の文学』（重信常喜・橋口守人 訳）紀伊國屋書店、1997年。
- (2) 有持旭『アニメーションにおけるメタモルフォシスの役割と作用：ブリート・パルン及びミシェル・クルノワイエ作品と諸視覚芸術の比較分析』、2022年。
- (3) 「現実」と「私の真実」による拮抗と痙攣についての議論は以下を参照。鈴木雅雄『シュルレアリスム、あるいは痙攣する複数性』平凡社、2007年。

執筆者について——

岩崎宏俊（いわさきひろとし） 1981年生まれ。現在、名古屋造形大学准教授。美術家／映像作家。アニメーションを中心とした実験的な映像作品を美術、映画などの領域を越境して展開している。近年の作品に『ブタダスの娘』（2024年）がある。

シュルレアリスム関連書

- シュルレアリスムへの旅 野村喜和夫 3000 円
評伝ジャック・ヴァシェ 後藤美和子 6500 円
火星にさよなら——異星人表象のアルケオロジー 鈴木雅雄 2800 円
シュルレアリスムと《手》 松田和子 7000 円
シュルレアリスム,あるいは作動するエニグマ ジャクリーヌ・シェニウー=ジャンドロン 齊藤哲也編 5000 円
崇高点 ジョルジュ・セバグ 鈴木雅雄訳 3000 円
シュルレアリスム美術を語るために 鈴木雅雄+林道郎 2800 円
マン・レイとの対話 ピエール・ブルジャッド 松田憲次郎+平出和子訳 2000 円
エリュアールの自動記述 福田拓也 3000 円
ジョルジョ・デ・キリコ——神の死,形而上絵画,シュルレアリスム 長尾天 4500 円
イヴ・タンギー——アーチの増殖 長尾天 5000 円
パウル・クレーとシュルレアリスム 宮下誠 7000 円
ルネ・マグリット——国家を背負わされた画家 利根川由奈 4000 円

《シュルレアリスムの25時》

- ジョゼフ・シマ——無音の光 谷口亜沙子 3200 円
クロード・カーアン——鏡のなかのあなた 永井敦子 2500 円
マクシム・アレクサンドル——夢の可能性,回心の不可能性 鈴木雅雄 2800 円
ルネ・クルヴェル——ちりぢりの生 鈴木大悟 3000 円
ヴィクトル・ブローネル——燐光するイメージ 齊藤哲也 3500 円
ロジェ・ジルベール=ルコント——虚無へ誘う風 谷昌親 3500 円
ヴォォルフガング・パーレン——幻視する横断者 齊藤哲也 3500 円
ゲラシム・ルカ——ノン=オイディプスの戦略 鈴木雅雄 2500 円
ジョルジュ・エナン——追放者の取り分 中田健太郎 3000 円
ジャン=ピエール・デュプレー——黒い太陽 星埜守之 2500 円
カレル・タイゲ——ポエジーの探究者 阿部賢一 3500 円
ミシェル・ファルドゥーリス=ラグランジュ——神話の声,非人称の声 國分俊宏 3000 円
ジャン=クロード・シルベルマン——フィギュールの危険な誘惑 齊藤哲也 3200 円
フルーリ・ジョゼフ・クレパン——日常の魔術 長谷川晶子 3000 円
ジゼル・プラシノス——ファム=アンファンの逆説 鈴木雅雄 3500 円
ルネ・ドーマル——根源的な体験 谷口亜沙子 3200 円
ジュール・モヌロ——ルサンチマンからの解放 永井敦子 3500 円
ミシェル・カルージュ——至高点をめざす二つの道 新島進 近刊
エルヴェ・テレマック——形象の冒険 中田健太郎 近刊
クロード・タルノー——逃走線と神話 鈴木雅雄 近刊

[価格税別]

【連載】

ポスト = メディウム・コンディションにおける絵画について その 1

——絵画のモダン、ポストモダンのあとで 4

梶田倫広

美術批評の領域において、ポスト = メディウム・コンディションという概念は、当初、アメリカの美術批評家ロザリンド・E・クラウスによって提唱され、人口に膾炙した。ここ 15 年ほどのあいだで、この概念に関するクラウスの論文が邦訳され、決してわかりやすいとはいえないクラウスの論点を数々の日本の研究者がすでに手際よく整理、紹介してきた。クラウスがこの概念に焦点を当てて執筆した最初の書籍である『ポストメディウム時代の芸術——マルセル・ブロータース《北海航路》について』（1999 年）が、昨年ついに邦訳され、日本語であってもこの概念を検討する素地が整いつつある⁽¹⁾。したがって、わたしが改めてクラウスの主張を紹介する必要などほとんどないように思われるのだが、クラウスによるポスト = メディウム・コンディションを踏まえ、現代における絵画実践を考察する準備のために、いま一度、この概念についてごく簡単に触れておこう。

クラウスによるポスト = メディウム・コンディションは、端的に言えば主にふたつの事柄を批評上の仮想敵に措定しているように思われる。ひとつは、クラウスにとってキャリアの当初こそメンターだったが、のちに袂を分かつことになった批評家クレメント・グリーンバーグによるメディウム概念——メディウム・スペシフィシティ（媒体の固有性）——である。クラウスによれば、グリーンバーグは 19 世紀半ばから 20 世紀半ば、すなわちギュスターヴ・クールベ、エドゥアール・マネから抽象表現主義へと至るモダニズムの展開を、「絵画メディウムの本質はその平面性にあるとした上で、絵画を平面性だけに切り詰めその可能性を制限」していく軌跡と捉えた⁽²⁾。そのなかにあって、各ジャンルの制作に従事する作家たちは、それぞれのメディウム・スペシフィシティ（媒体の固有性）を自己批判的に検証しながら、それぞれの媒体の本質を開示するものとして、作品の形態を還元していく。たとえば、絵画の本質はキャンバスという支持体と、そこに塗布された絵具という物質によって構成された純粋な視覚現象そのものである⁽³⁾。それに対してクラウスは、このメディウム・スペシフィシティという概念が「具象化ないし物象化の一形式として、誤った形で書き換えられた」とし、本来その言葉が内包していた「メディウム内部で重層化された諸々の約束事がどのように機能するかを論じるすべての議論の本質を指し示す概念」と再定義する⁽⁴⁾。さらに留意しておくべき点は、メディウムのあとにポスト = メディウムという媒体のあり方が到来したのではなく、「モダニズム的な意味でのメディウムでさえ、差異を含み自己差異化していくものとして」捉えなければならないとクラウスが強調している点だ⁽⁵⁾。

もうひとつはコンセプチュアル・アート以後、グリーンバーグ流のメディウム概念が通用しなくなった、とりわけビデオやインスタレーション・アートなどの新たな表現手段が台頭し、市民権を得るに至った概ね 1980 年代以降の美術状況である。たとえばビデオ作品の、あるいは映画のメディウムないし支持体とは、単一の物理的なものとして同定しがたい。それは、「イメージを焼き付けたセルロイドのフィルムストリップではないし、イメージを撮影するカメラでも、イメージに命を吹き込み運動させる映写機でも、イメージをスクリーンにまで届ける光線でも、スクリーンそれ自体でもなく、背後の光源と目の前に投影されたイメージに挟まれた観客の位置をも含み込んだ、それらすべて

てがより集まったものなのだ」⁽⁶⁾。またビデオ／映画と同様に、さまざまなメディアを組み合わせることで成立するインスタレーションにおいても、単一の物理的基盤を支持体と名指すことが難しい。ゆえにスタンリー・カヴェルの「オートマティズム」の概念に触発され、クラウスは「技術的支持体」という考えを導入する。従来の意味でのメディウムは、キャンバスという支持体や彫刻の土台のように、物理的側面の強いものだった。これに対して「技術的支持体」とは、「それぞれのジャンルがその支持体の上で作動したり何かを表現したり機能するため」の約束事を含む⁽⁷⁾。殊にクラウスが1960年代後半以降の芸術表現を論じる際、「アニメーション映画、自動車、道、映画といった大衆文化の形式から借用されて」おり、それぞれの要素にはそれぞれの「規則」があると述べる⁽⁸⁾。たとえば車が道路を走る際、ガソリンの補給や駐車スペースが必要となるように、作者の主体性とは関係なしに、ある対象を支持体として選んだときにその支持体特有の約束事が自動的に条件づけられる。こうした規則を流用しながら、技術的支持体の新たな約束事を生み出す作家こそ、メディウムを「発明」したと形容できるとクラウスは述べている⁽⁹⁾。

クラウスによるポスト＝メディウム・コンディションの概念がもつ、これらふたつの方向性はまったく別個のものではない。グリーンバーグ流のメディウム概念がもはや通用しないコンセプチュアル・アート以後の芸術作品を考えるために、メディウムという概念自体を再考するという筋立てにおいて、ふたつの論点は合流する。この意味において、クラウスによるポスト＝メディウム・コンディションとは、ジャン＝フランソワ・リオタールによってはじめ提唱された「ポストモダン」がアンチ・モダンではないことに似て、アンチ・メディウムではない⁽¹⁰⁾。それはつまりメディウムが多様化した現代美術の状況を追認する言葉でもなく、時代遅れになり雲散霧消しつつあるメディウムという概念を捨て去ることを企図することでもなく、むしろメディウムという概念に潜在する可能性を過ぎ去りゆく時間のなかから救済しようとするプロジェクトである。ヴァルター・ベンヤミンの「歴史の概念について」をライトモチーフに書かれた「メディウムの再発明」において、クラウスは以下のように述べる。

……写真が一方では幼年期の認識能力に結びつき、他方ではあるひとつのメディウムへと生成する約束に開かれているさまである。ところが、実はそれが衰退期に入ったときにはじめて、写真はこの約束をわれわれに思い出させるのだ。それは、写真そのものの復権でもなければ、ましてやそれ以前の諸芸術におけるメディウムの復権でもない。そうではなく、それはかつてベンヤミンが諸芸術に必要な複数性として述べたもの（それは美の女神たちの複数性として表象される）、つまり哲学的な観念によって統合された状況のことなのである。これこそ、以上に述べてきたような〈メディウム〉という観念が必要であると主張するためのもうひとつの道なのであり、その目的とは、すでに意義を削がれた一般的なものによる包圍から、固有なものを取り戻すことなのである。⁽¹¹⁾

ポスト＝メディウム・コンディションという言葉こそ使われていないものの、この引用箇所では述べられていることは、この概念に関する一連の議論において、彼女が一貫して採ってきた態度と捉えてよいだろう。

……[本書の] 関心は、視覚的なものという動脈瘤を取り除くこと——芸術そのものの根柢に対して迂闊にも論ずるよう非難すること（つまり美的対象を単なる商品として切り捨てること

や、不十分な哲学としてメディアの固有性を遠ざけること)によって、特定のメディアの実践を葬り去ろうとすること——に抵抗する勇気を持ったごく少数のアーティストたちに向けられている。本書は、こうした特異性を守る人々をメディアの「騎士」と呼ぶ。⁽¹²⁾

こうした視野のもとクラウドが主に論じるのが、エド・ルシェ(自動車の使用)、ウィリアム・ケントリッジ(消去によるアニメーション)、ジェームズ・コールマン(スライドテープ)、クリスチャン・マークレー(コマーシャル・フィルムの同期音声トラックの活用)、ブルース・ナウマン(建築的修辞の採用)、ソフィ・カル(調査報道のパロディ)、マルセル・ブロータース(美術書の歴史的貫性への迎合)、ハルーン・ファロッキ(ビデオ編集台の前景化)といった作家たちであり、彼らの実践のうちにそれぞれ「メディアの発明」を見出す。

さて、いま事例に挙げた作家たちからわかるように、クラウドはポスト=メディア・コンディションを検討する際、議論の俎上に絵画を載せることはほとんどなかった。『ポストメディア時代』の序文においてモーリス・ドニによる有名な格言「絵画は、軍馬や裸婦や何らかの逸話である前に、本質的には、ある一定の秩序にもとづいて集められた色彩に覆われた平らな表面である」は、本質主義的な還元の前兆として読まれているが、そうした志向にとどまらない「再帰的構造と言っていいような重層的で複雑な関係性」⁽¹³⁾を有していると指摘していることから、クラウドが絵画、しかも19世紀末のそれにポスト=メディア・コンディションの兆候を見出しようことをほめかしていると読むことができるだろう。しかし、彼女はそれ以上の考察を進めなかった。『Perpetual Inventory』では、エド・ルシェについて論じる際にわずかながら、彼の《しみ》と題された「紙作品」について言及している⁽¹⁴⁾。しかし『Under Blue Cup』では、ルシェについて以下のように述べる。「カンヴァスに油彩というメディアは、ルシェにとって終わりを迎えつつあった」。そして「絵画という伝統的メディアの失墜のために、ルシェは絵画の代わりにメディアを『発明』しなければならなかった」⁽¹⁵⁾。非常に興味深いことに、これまでのところクラウドは、時代遅れになった、批評の鍵概念としてのメディア自体を救済しようとするものの、メディア概念とともに廃れゆく伝統的ジャンルである絵画という物理的なメディアに焦点を当てていない。

先述したように、ポスト=メディア・コンディションとは、インスタレーション・アートが興隆する時代状況に対応した批評概念だった。このことに鑑みれば、その矛先が絵画に向けられていないことを、至極当然のこととみなす向きもあるだろう。実際のところ、日本の批評言説においてクラウドの主張は、レフ・マノヴィッチのポストメディアの概念と比較されながら、芸術における映像、インスタレーションのみならず、映像表現全般を考察するために——しばしば否定的な調子をともなつて——援用されることが多いように見受けられる⁽¹⁶⁾。だが、本稿ではクラウドがそれほど強調してこなかった絵画の問題に目を向ける。そのために、ポスト=メディア・コンディションの理論的構築には、グリーンバーグのメディア概念を批判的に再考するという動機が込められていたことにもう一度留意しよう。グリーンバーグが批評の対象としたのは、主に絵画や彫刻であった。もしクラウドによるポスト=メディア・コンディションがグリーンバーグ批評を正面から問い直そうとするものであるならば、それに照らして、どのような絵画作品や彫刻作品が——ここでは主に絵画を取り上げるわけだが——取り上げられうるか、そしていかに論じられうるか、という疑問が生じてくる。

さらにこれに関連して派生するわたしの疑問は、メディアという問題圏がはらむ可能性や不可能性といったような高踏なものではなく、あくまで初歩的で素朴なものだ。すなわち、どれほど芸術の表現媒体、表現手段が多様化したからといって、いや、それだからこそ、とある作品を具現化する

にあたって、なぜ特定の媒体、手段が採択されたかが問われるべきではないかということだ。かつて、コンセプチュアル・アーティストのジョセフ・コースは、「絵画の本質を問うたとしても、芸術の本質を問うことにはならない。というのも芸術という言葉は一般的なものであり、絵画という言葉は固有のものだからだ。絵画は芸術の一種である」⁽¹⁷⁾と述べた。しかし、コースがこのように述べた時代と異なり、いまやどんな素材を用いた表現でも芸術になりうるものが当たり前のもとして受け止められるようになった。たしかに絵画という形式は、伝統的な形式のために即座に芸術作品とはみなされるかもしれない。しかし、だからといってそのことが、特定の絵画作品が芸術的・批評的・歴史的意義を有する資格のあることを意味しない。問いはかつてないほど深刻だ。写真、映像、インスタレーションなど、一見すれば絵画以上に即時的に、なおかつ鮮烈に鑑賞者に訴えかけることのできる表現手段がほかにあるにもかかわらず、なぜ絵画という古い媒体をわざわざ用いるのかという質問に画家たちはつねにつきまといられることになるからだ。

このようにわたしが主張したいのは、もはやメディアムの固有性の問題でさえなく、妥当性(validity)のそれである。妥当性という言葉の響きは、前例や慣習、規則に適合していることを仄めかすように受け取られるかもしれないが、クラウスが主張しているように、これまでとは異なるやり方を「発明」することで、それ以後の約束事を編み出すような、事後的に生成される妥当性も含みうるものとして考えたい。もちろん、なにが妥当か否かを判断するにはなんらかの批評基準を前提とし、それゆえ前提に応じてその審判が変わりうる。このため妥当性の問題は畢竟、恣意的であることを免れえないかもしれない。そうした陥穽からかろうじて抜け出すためには、クラウスの響に倣い、個々の作家・作品に対する精緻な分析を心がけるほかないだろう。

このようにクラウスによるポスト＝メディアム・コンディションから議論のうちに胚胎している問題を拾い、なおかつポスト＝メディアムの状況論としてきわめて平易に読み下していけば、その状況下にある絵画実践も当然のように視野に入ってくる。ここでは次にクラウスの議論を明らかに念頭に置きながら、ポスト＝メディアム・コンディションにおける絵画の諸実践に焦点を当て考察を進めるデヴィッド・ジョズリットとイザベレ・グラーフというふたりの論者の主張を検討してみよう。

[その2へ続く]

注

- (1) ロザリンド・クラウス『ポストメディアム時代の芸術——マルセル・ブロータース《北海航路》について』井上康彦訳、水声社、2023年。ポスト＝メディアム・コンディションという言葉自体は登場しないが、その概念に密接に関連する、邦訳されたクラウスの論文として下記を参照。ロザリンド・クラウス「ビデオ ナルシズムの美学」石岡良治訳、『ビデオを待ちながら——映像、60年代から今日へ』展覧会カタログ、東京国立近代美術館、2009年、184-205頁；ロザリンド・E・クラウス「メディアムの再発明」星野太訳、『表象』第8号、2014年、46-67頁。ポスト＝メディアム・コンディションおよびクラウスの批評的視座を紹介、検討する論考として以下を参照のこと。石岡良治「メディアムの肌理に逆らう」『術——3号(特集・舞台／芸術)近畿大学国際文化研究所紀要』vol. 5、2009年、156-164頁；北野圭介『映像論序説』人文書院、2009年、97-102頁；沢山遼「ポスト＝メディアム・コンディションとは何か?」、筒井宏樹編『Contemporary Art Theory』イオスアートブックス、2013年、94-104頁；林道郎「解説『独身者たち』の領土——無産性の輝きについて」ロザリンド・クラウス『独身者たち』井上康彦訳、平凡社、2018年、229-243頁。
- (2) クラウス『ポストメディアム時代の芸術——マルセル・ブロータース《北海航路》について』、23頁。

- (3) 同書, 55 頁。
- (4) 同書, 16–17 頁。
- (5) 同書, 108 頁。
- (6) 同書, 46–47 頁。
- (7) 同書, 12 頁。
- (8) Rosalind E. Krauss, *Under Blue Cup*, (Cambridge, Massachusetts and London: MIT Press, 2011): 16.
- (9) *Ibid.*, 19.
- (10) クラウスはポスト = メディウム・コンディションというアイデアが, リオタールの『ポストモダンの条件』に由来することを明言している。Rosalind E. Krauss, *Perpetual Inventory* (Cambridge, Massachusetts and London: MIT Press, 2010, paperback edition, 2013): xii.
- (11) クラウス「メディウムの再発明」, 63 頁。
- (12) Krauss, *Under Blue Cup*, 32.
- (13) クラウス『ポストメディウム時代の芸術——マルセル・ブロータース《北海航路》について』, 14–15 頁。
- (14) Krauss, *Perpetual Inventory*, xii.
- (15) Krauss, *Under Blue Cup*, 76.
- (16) たとえば『表象』(第 8 号, 特集「ポストメディウム映像のゆくえ」, 2014 年)に掲載された討議および諸論文を参照のこと。
- (17) Joseph Kosuth, “Art after Philosophy I and II,” in *Idea Art*, ed. Gregory Battcock (New York: Dutton, 1973): 79.

執筆者について——

榊田倫広(ますだともひろ) 1982 年生まれ。現在, 東京国立近代美術館主任研究員。近年担当した主な展覧会企画に, 「ピーター・ドイグ展」(2020 年), 「ゲルハルト・リヒター展」(2022 年) などがある。

水声社の新刊

(2024 / 9 / 30)

【10月の新刊（予定）】

調査的感性術——真実の政治における紛争とコモンズ

マシュー・フラ＋エヤル・ヴァイツマン 中井悠訳 【10.11 発売】

▶ 《エステティクス》の拡張へ——壁に残る爆弾の破片、葉叢に残る戦車の跡、iPhone で撮影された無数の動画、衛星写真、あらゆる存在物の《感性術》を経由しながら、事件の真実と暴力を隠蔽する政治を調査せよ！

46 判上製 / 281 頁 / 3000 円＋税 ISBN : 978-4-8010-0765-9

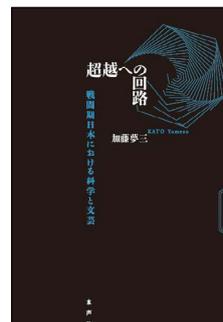


超越への回路——戦間期日本における科学と文芸

加藤夢三 【10.15 発売】

▶ 戦間期の時代思潮が熱狂した科学／技術は、いかなるロジックを文学に与えたのか。新感覚派、中河與一、海野十三、戸坂潤、そして「日本科学」と横光利一——知識人たちが科学／技術と切り結んだ言説編成を解きほぐし、合理的な思索が非合理的な観念へと転化する理路を導出する。

46 判上製 / 313 頁 / 3200 円＋税 ISBN : 978-4-8010-0828-1



墓の此方からの回想——芳水昭和年代記

沖田吉穂 【10.28 発売】

▶ 戦後のオートバイ屋は、飛行機乗りの成れの果て？ ラバウル小唄からトンコ節へ、大衆歌謡とエンジン音が響く、昭和百年の家族史、産業叙事詩！ 四国のハイデルベルクからシャトーブリアンの「死活」を考える、フランス文学者の仮構のふるさと探求。

46 判上製 / 205 頁 / 2500 円＋税 ISBN : 978-4-8010-0823-6



温泉文学史序説

——夏目漱石、川端康成、宮沢賢治、モーパッサン 《水声文庫》

岡村民夫

【10.31 発売】

▶日本各地の名湯に親しんだ文豪たちが、滾々と湧き出る創作意欲から執筆した〈本格温泉小説〉を紹介。開祖・夏目漱石、中興の祖・川端康成、特異点・宮沢賢治といった温泉文学史上の名だたる作品を読みほどこき、その「湯脈」を拓く。

46 判上製 / 280 頁 / 2800 円+税 ISBN : 978-4-8010-0829-8

書影準備中

女三代の「遺言」——あるファミリーにつらなる物語

武田尚子

【10.31 発売】

▶若狭武田氏の末裔として、熊本は茶道肥後古流の家元の家に生まれた祖母と母。強固な家制度の時代から、戦後、現代へ……時代を超えて、女たちはいかに生きたのか。ファッション・ライターとして長年活動してきた著者が綴る、名もなき女性たちの生を辿るファミリーヒストリー。

46 判上製 / 232 頁 / 2000 円+税 ISBN : 978-4-8010-0825-0

書影準備中

【9月の新刊（既刊）】

A・バディウ——出来事、空 - 集合、真理の成起

中田光雄

【9.11 発売】

▶旧哲学が拠って立つ同一律でも、多くの現代（脱 - ）哲学が採る差異律でもなく、不可識別的「純粹 - 多」から出発するバディウが、メタ存在論・数理 - 集合論を超えて遭遇する〈出来事・生起〉を、主体の能作をもって〈準 - 普遍的・成起〉へと前 - 未来的に投企・自成させていく、不断の真理創造の営み。

A5 判上製 / 441 頁 / 6000 円+税 ISBN : 978-4-8010-0813-7



鳥と子ども

絵・写真=スタシス・エイドリゲーヴィチユス 企画・文=中川素子 【9.13 発売】

▶リトアニアの美術家の作品や、日本の子どもたちを撮った写真によせて、かけがえのない地球に生きる素晴らしさ、そしてこの環境をよりよく育んでいきたいという思いを、鳥に重ねて綴った絵本。

B5 変型判上製 / 32 頁 / 1800 円+税 ISBN : 978-4-8010-0820-5



高橋秀 パブリックアート

谷藤史彦・岡村勇佑編

【9.28 発売】

▶イタリアで1963年から41年間にわたり美術家として活躍した高橋秀が、イタリアをはじめ東京、広島、倉敷、熊本、横浜など各地に設置したモニュメント35点を紹介する作品集。

A4変型判上製／104頁(カラー96頁)／3000円＋税 ISBN：978-4-8010-0822-9



われわれが見るもの、 われわれを見つめるもの

《叢書 言語の政治》

治》

ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン

松浦寿夫・桑田光平・鈴木亘・陶山大一郎訳

【9.30 発売】

▶主体を分裂させる〈見つめること〉の経験を私たちはいかに受け止めることができるのか。古代の墳墓からフラ・アンジェリコの絵画、ミニマル・アートまでを自在に往還する、〈アナクロニズム〉の試み。

A5判上製／342頁／4500円＋税 ISBN：978-4-8010-0719-2



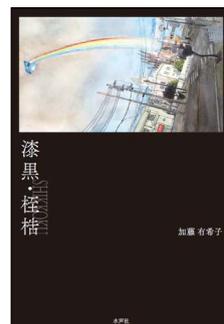
漆黒・桎梏

加藤有希子

【9.30 発売】

▶性愛とは一体何であり、なぜかくも残酷なのか？ 美しい大樹に魅入られた家族の呪われた生／性を描く表題作のほか、幸福とは、倫理とは、生とは何かを鮮烈に問う二作品を収録。

46判上製／117頁／2000円＋税 ISBN：978-4-8010-0821-2



シュタイナー医学講義——アントロポゾフィー的治療

ルドルフ・シュタイナー 小林國力＋福元晃＋中谷三恵子訳

【9.30 発売】

▶1921年にシュタイナーが医師や医学生に向けて行った連続講義。実際の症状を取り上げながら人間有機体と宇宙との関係性から病気と健康を論じ、治療に至る新たな認識を示す。アントロポゾフィー医学を学ぶ上での最重要基礎文献。

46判上製／243頁／2800円＋税 ISBN：978-4-8010-0819-9



水声社

[編集部] 横浜市港北区新吉田東 1-77-17 tel.045-717-5356 / fax.045-717-5357 <http://www.suiseisha.net/blog/>
プレスリリース担当：板垣 k.itagaki@suiseisha.net

ブックカフェ



本の庭
Le Jardin des livres

本の庭



移ろいゆく季節を感じながら、緑と本に囲まれて、憩いのひとときをお過ごしいただけるように、都内でもまだ緑の多く残る山王にブックカフェを開きました。店内には水声社の本を展示販売しており、新刊は本屋さんの店頭と並ぶより、10日から1週間ほど早く入荷します。「できる限り手作りの物を」をモットーに、パニーニやスコーンなど、店内の本をご自由にお読みいただきながら召しあがれる軽食を。また、焼菓子や各種スイーツは、窓辺の景色とともに季節を感じていただけるように、シーズンごとに展開しています。

Instagram もご覧ください。

【カフェの情報】

住所；東京都大田区山王 1 - 22 - 16

アクセス；JR 京浜東北線大森駅 山王北口より徒歩7分

営業時間；11:00 ~ 18:00

営業日；木・金・土・日（詳しくは Instagram をご確認ください）

Tel；070 - 4171 - 0860

店内設備；スロープを設置できますので、車椅子のままご来店いただけます

Free Wi-Fi



本の庭
Le Jardin des livres

(広告)