

みなさまこんにちは、光田です。本日はこのシンポジウムに参加させていただき、誠にありがとうございます。甚だ準備不足ではありますが、まずは話を聞いていただき、その後でいろんなご質問を受けたいと思います。第1回でデモクラートと具体と実験工房を取り上げられたということでした。実験工房の指導者的な役割にあったとして今回は瀧口修造が選ばれて、私が話すことになったと思うんですが、実際には瀧口修造は実験工房の皆さんに何かを教えて、こうしたらいいよとか、あれをやれとか、言った人ではなかったの、象徴的存在みたいなことだったと思います。もちろん彼が戦後に果たした役割というのは小さいものではなかった、それはまず戦前から前衛を貫いた瀧口の態度からきています。1941年には特高に取り調べられ拘留されてしまうわけなんですけれども、戦中に戦争画礼賛をたくさん美術評論家がいりしていたことを皆知っているわけですから、戦争が終わった後で、瀧口の価値が認められるというか、前衛を貫いた人だという尊敬はすごくあったと思いますし、彼も戦争で失われた若き前衛たちを見てきているので伝えたいことがあったと思います。東京での活動にほぼ限られてはいましたが、そういうことにつながればよいんですけども、とりあえず話を始めます。

【詩人としての瀧口】

瀧口修造は1903年生まれで、具体の吉原治良さんとは2つ違い、ほぼ同世代と言っていいと思います。この人たちは、つまり1920年代が自分の年齢の20代ということですね。だから、1920年代に自己形成をして、30年代に自分の仕事を始めて、収穫期といえるような40年代は戦争期だったという、そういう世代だと思います。どうしても40年代というのはかなり空白というか、今までやってきた前衛の仕事が途絶えるようなことになる、そういうところが2人の世代には共通していると思います。

瀧口にはいろいろな面がありまして、ここでは4つ、詩人、シュルレアリスト、美術評論家、造形の実験と書きました。まず詩人としてスタートした人ですが、きょうは彼の詩のことを話す時間がないので、詩のことはちょっと飛ばしてしまいましたが、シュルレアリスムにひかれ、その影響下に、1920年代の後半に詩を書き始めています。シュルレアリスム関係の文献を読んでそれを翻訳紹介した先駆的な役割は重要です。あるいは文献を読むと作家に手紙を書いて、同時代のヨーロッパ、フランスのシュルレアリストたちと直接交流をしながら、自分を形成していったということです。彼が詩人として出発しながら美術評論家としての仕事が非常に多くなったのは、後で申し上げることになりますけれども、アンドレ・ブルトンの『シュルレアリスムと絵画』の翻訳から始まって、美術関連の文献がシュルレアリスムは少なくないので、美術雑誌や写真雑誌にたくさんの翻訳や論考を寄稿したことからきています。そして、著書の1つに『近代芸術』という本がありまして、これは1938年に出版されたんですが、なんと1980年代まで本屋さんで売っていて、実は私も本屋で買いましたけれども、近代芸術の入門書で長くたくさんの人たちに読まれた本を書いています。こうした仕事は海外美術の紹介でしたが、日本の前衛の作家たちに関しては、研究会を共に行ったり、展評を書いたり、評論文を作品集に贈ったりしています。自分の詩と美術作家の作品のコラボレーションもしていました。

さらにペーパーワークの仕事があります。「造形の実験」と書きましたが、これは私が勝手に考えた言葉で、瀧口自身はこんな言い方はしていません。ただこれは、瀧口が初めて戦後に詩集を出したときに『瀧口修造の詩的実験』というタイトルでしたので、それにならってこう呼んでみました。瀧口は戦前から、デカルコマニーという後で説明する手法で小さな作品を作って発表しました。戦後にはデッサンを多数描き、読めない本というか、

本のオブジェを作ったり発表しています。ですから作り手でもあり、評論家でもあったというか、多面的な存在でした。

瀧口修造の出発点には詩があったわけなんですけれども、その出発点で彼が詩のことをどう規定しているかということについて考える必要があります。ここでは2つだけ言葉を抜き出してみました。「詩と実在」という詩論には「ぼくは詩の運動はそれ自体、物質と精神との反抗の現象であることに注意した」という一文があります。物質と精神、それがスパークするようなところが彼の詩の原点だったってということですね。彼はランボーを評価していて、「ランボーが対物質の精神のなかに詩的現象をもったことに注意したい。」、「映像。言葉。それは物質の権能である。」、「映像・言葉、それは物質の権能である」と書きました。（書評 アルチュール・ランボー『地獄の季節』（小林秀雄訳）1931年）

瀧口修造自身が映像つまりイメージと、言葉、それから物質、つまり詩人として美術に関わったので、物質とはオブジェ、またはオブジェクトってということなんですけれども、これらに非常に深く関わった人でした。その3つの言葉をランボーに対しても言っている。ランボーは詩人であって、別に美術作品を残したわけではないんですけれども、彼の詩に映像と言葉を同列に、物質がもたらすものとして指摘した。そのことを瀧口の姿勢の基本のように思いますので紹介してみました。

【瀧口とブルトンの書斎】

これが瀧口さんの書斎での写真なんですけれども、1969年頃に細江英公さんが撮影したものです。瀧口さんの書斎は有名で、たくさんの本だけでなく、テーブルの上やあちこちにたくさん物がありますが、これは美術作家から送られた小さな作品だったり、自分が拾い集めた石とか、貝殻のような自然物だったり、あるいは友人から送られたちょっとした物だったりします。奥のほうにいくつか額縁が見えますが、これも作家から送られた贈答品としての作品でした。こういった瀧口コレクションはよく知られていて、今、富山県立美術館、今年新装オープンした富山市内の美術館に収蔵されて、瀧口修造コーナーが設けられて展示されているので、見ることができます。

瀧口修造は当然シュルレアリスムの本家本元であるアンドレ・ブルトンを深く尊敬していました。ブルトンの文章をたくさん翻訳してきて、必要性もあったと思いますが、戦前から書簡のやりとりをしていたんですね。長く文通していましたが、瀧口自身は疎開しないで東京で戦争期を過ごしていたので、1945年に爆弾で家が焼失してしまい、それまで持っていた書簡や書きためた原稿、それからブルトンたちから送られたシュルレアリスム関係の貴重な文献や書簡、それらを全て失ってしまいます。初めて瀧口修造がヨーロッパに行った、海外に行ったのは1958年のことだったんですが、そのときのハイライトとしてアンドレ・ブルトンの自宅を訪問するということがありました。ですから、2人の詩人はこうして戦争を乗り越えてから初めて会うことができた。二人を写真家のルネ・ロランさんが撮影しています。ブルトンの希望があって、撮影のために瀧口は翌日もブルトンを訪ねたということです。

ブルトンの晩年の書斎は、このように美術品で埋め尽くされています。コレクションは今もポンピドゥーセンターで一部が展示されていますが、瀧口が来たときはほぼこの写真と同じレイアウトだったでしょう。アンドレ・ブルトンは詩人で文学者なわけなんですけれども、美術についての文章ももちろんたくさん書いています。それだけでなく、彼自身がコレクターだったんですね。瀧口さんは自分で作品を購入するということにはほぼなかったんじゃないかと私は思っておりますが、ブルトンは買ってました。若いときから、まだシュルレアリスムを始める前から、例えばマックス・エルンストの初期の作品を買ったりとか、美術作品が好きで家に飾ってきた人です。こ

れを見ますと、そういうシュルレアリストの作品っていうのもあって、頭のちょうど真後ろのところにジャコメッティの有名なシュルレアリスム期の作品が飾ってありますが、瀧口はブルトンの書斎に行って「あれがここにある」というふうに言ったというのは、このことかなと想像します。そういうジャコメッティの名品があるだけではなく、工芸品とか、あとアフリカの木彫とか、こまごました物とか、いろいろな物が入り混じって雑多に飾ってあるわけです。

この瀧口の書斎写真を見ますと、瀧口が 1958 年にブルトンを訪ねて、そして自分の書斎をブルトン風とまではいかないけれども、瀧口なりにブルトンの集積に試みた結果ではないかなというふうには思えます。というのは、私が知る限り 1950 年代の瀧口の書斎の写真というのはなくて、1960 年代の半ば以降のこういった物であふれた書斎の写真だけが残っています。なので、1953 年に自宅を新築したときはまだこんなかたちではなかったのかもしれないというふうに思っております。

こういう本と物に埋まった瀧口さんのコレクションというのは魅力もあり有名でしたし、瀧口自身も愛着を持っていたようです。1965 年に『美術手帖』の増刊に「おもちゃ」特集があったんですが、そこに「物々控」という文章を寄稿し、自分のコレクションについて写真入りで個々に語っています。コレクションを「物々」という言い方をしているところに注目したいです。また同文中に「自分はオブジェの店を開きたい」という、望みというか夢想に似た願望についてもちょっと書いているんですが、「オブジェ」については後でも出てきますけれども、まず瀧口がこのテキストのタイトルに「物」というのを出していて、物というのはつまりオブジェ、英語ではオブジェクトですね。瀧口がなぜ詩人なのに「物々控」に「物憑き」と自分のことを書くぐらい「物」つまりオブジェにひかれていったかということは、やはりブルトン抜きでは説明ができないのではないかなというふうに思っております。

【ブルトンが美術評論家としての瀧口に与えた影響】

瀧口が詩人でいながら美術評論家となったのは、1928 年に出版されたブルトンの『シュルレアリスムと絵画』という文章を、日本初訳なんですけど、訳して本を出した。これが 1930 年のことでした。これをきっかけに瀧口の美術評論家の仕事が始まったと言えると思います。

ブルトンはこの『シュルレアリスムと絵画』を書く前後から文学だけではなくて、どんどん造形的な作品、美術とオブジェのほうに自分の興味や軸足をぐっと寄せていきます。実際にここから 10 年経った 1937 年にはパリに「グラディーヴァ」という画廊さえ開設しているんです。その画廊には先ほどのブルトンの書斎にあったようなシュルレアリスムの作家の作品や、あるいはアフリカの木彫や、後で紹介するオブジェの作品などを実際に置いて販売したりしていました。そのグラディーヴァの開設以前から、ブルトンはオブジェというものに非常に興味を募らせてきていたわけです。それを文章に書いてもいたわけですが、一番最初のはっきりした書き方は、1932 年に出了『通底器』という文章があるんですけども、その中にはブルトンが夢で見たオブジェ、それを実際に作ってみたいという欲望などを書いていまして、オブジェというか、物体について多くを割いた文章になっています。有名な『ナジャ』という小説が 1928 年、それより前に、瀧口の美術評論活動より前に書かれてますけれども、そこでは写真を挿図にしてるんですね。パリの街路や、手袋などの物の写真。絵ではなく写真の挿図はこの時斬新でした。

こうしてブルトンは自分の文学の中に物のイメージをどんどん入れていきますが、その中でも重要だと思うのは、グラディーヴァを開設した同じ年に『狂気愛』というエッセーを出していまして、この中にはたくさんのオブジェの話が出てきます。後でご説明したいと思っているジャコメッティの《見えないオブジェ》という彫刻作品

があって、今、豊田市美術館でジャコメッティ展が開催中で、そこに出品されていて、その前は東京の国立新美術館でも展示されていたので、ご覧になった方もあると思うんですけども、ジャコメッティとブルトンは後にたもとを分かって離れ離れになってしまうんですけど、1935年、1936年、1937年、このぐらいの時期は非常にまだ親密で、一緒に散歩をし、オブジェを発見するっていうようなこともあったんですね。それが『狂気のア』に書かれています。

ブルトン自身が最初にシュルレアリスムを立ち上げた頃は、シュルレアリスム的なものを発動する機能としては、オートマティズムをすごく信頼してたっていうか、それが中心にあったんですね。つまり、自分の意思ではなくて何か無意識に発動していくような、そういうオートマティズム機能でもって新たな詩的世界を作っていくということを実験していました。それから10年ほどたったこの頃になりますと、オートマティズムに替わってオブジェクト、何らかの物に自分が触発される、あるいは自分が物を見たときに自分の中にあつたもの気づくというようなことで、そのオブジェ自体に詩を発動させる、そういうような権能を見つけていたということがあったと思います。

そういうふうにブルトンのシュルレアリスムが、オートマティズムから物体へと、オブジェクトですね、オブジェのほうにずっと軸足を移していく、それと同時代に、同じ時期に瀧口はブルトンについて研究し、シュルレアリスムについて学ぶということが続けていったことになります。シュルレアリスム、つまりブルトンを追うことで、自然と詩のほうから物体を作る芸術、つまり美術ということになりますが、そちらのほうに自分も引き寄せられていったと、言っているのではないかなと思うんですね。

瀧口は翻訳をしていたので、シュルレアリスムにとっての物体、つまりオブジェというものをどういうふうに翻訳するかということについては悩んだと自身で書いています。1935年から1938年は物体というふうに訳していました。1938年頃からオブジェというふうにも訳してるんですが、オブジェというふうに訳しながらもあるところでは物体と訳すというような訳し分けも使っていて、このフランス語のオブジェという言葉は日本語としてどのように解釈するかについては、対応が非常に複雑な言葉だったということも自分でも言っています。しかし、このオブジェということが、つまり物体ですけども、瀧口の1930年代を考える上では非常に重要だと言えると思います。

ちょっと画像が悪いんですけど、これがグラディーヴァっていうブルトンが短い間なんですけど、パリに開設していた画廊で、真ん中の人影みたいなものは、ガラスを人型に切り抜いた扉という危険な扉で、これを作ったのはマルセル・デュシャンでした。

実際にブルトン自身もオブジェ詩という、オブジェを作ったんですね。でも、造形というか、何かを彫ったりとか、あるいは描いたりとか、そういうことではなくて、もともとある既製品の日常的な物体というか、自然物も含めて物ですね、かけらとか部分も含めてそういう物をアッサンブラージュするっていうのが基本です。それで自分の引きつけられた物を見つけ出して、それらを組み合わせることによってブルトンのオブジェは成り立っていて、左のほうは《ケージ・オブジェ (Cage Object) 》(1934)、右のほうは有名な《象徴機能のオブジェ》(1931) っていうタイトルで、これらは今も現存している作品なんですけど、こういうふうに自分でブルトン自身が、1936~1937年ぐらいまでは結構オブジェ作品を作っていました。

作るだけじゃなくて、見つけるっていうほうもブルトンはすごく重視してるんですね。自分で何かを作るということじゃなくて、日常の場所からある物を見つけ、その見つけた物体から自分が意味を授かる、あるいは自分の中にあつた意味がその物体によって言葉になれるっていうか、そういうようなことを大事にしていた、それが彼にとっての物体、つまりオブジェだったんですね。左側のモノクロの写真で出した画像、これが『狂気のア』

に掲載されている木製のスプーンの写真です。これをジャコメッティと一緒にぶらぶら散歩していたときに骨董市で見つけて、なぜこれが自分にとってこんなに衝撃的に引きつけられたのか、最初は分からなかったんですけども、後で帰って考えてみると、自分の中の前に見た夢とか、自分の中にあつた欲望とかがこれに引きずられて意識されてくるっていう、そういう記述が『狂気的愛』にはあります。右側のほうはそれが実際に展示されたときの写真です。

こうしたことが 1930 年代のブルトンの動きっていうか、オートマティズムから物体へという重心の移動があつたわけなんです。ところが 1940 年代になりますと、やはり第二次大戦、あるいはファシズムの動向が起つてきて、2人の詩人は、芸術家は全員そうだったわけですけども、非常に困難な時代を迎えます。瀧口修造が美術評論家として活動し始めた時期というのは、まさに十五年戦争にぴったり合わさるような時期でしたし、まだ 1931 年はそんなことはなかったと思いますけれども、30 年代後半になってくると、シュルレアリスムとか、前衛という言葉自体が抑圧されますし、その実践は貫くのは非常に困難になってきてしまいます。瀧口自身、1941 年には特高に連行され、拘留されてしまいました。そのことはやっぱり瀧口にとっては非常に大きな挫折だったと思いますし、周りに瀧口からシュルレアリスムを学ぼうとしてた若い人たちもたくさんいたわけですけども、そういう人たちにとっても非常に大きな屈曲、あるいは断絶を残すということがありました。瀧口は 1945 年に戦災に遭って資料や原稿を失う経験もし、しばらく失意の時期を過ごすという 10 年間があつたわけです。

ブルトン自身もヴィシー政権下で、ロシア革命にシンパシーを表明していた彼の立場は悪くなり、著書は発禁になるなど、亡命してフランスを脱出して、1941 年にアメリカに渡ります。ブルトンは、他の国にも立ち寄るなど旅もしていますが、アメリカではさほど水が合わなかったようです。終戦後の混乱期にはブルトンがどうしてるか、瀧口もしばらく分からなかったようです。オブジェの時代の後にはこういう厳しい時代を 2人は経ていて、その後で先ほど申し上げた、パリでの出会いがあつたわけなんです。

【瀧口の写真への関心】

また 1930 年代に戻ろうと思うんですけども、ポイントは瀧口が物体っていうことに可能性を感じていたということと、もう 1つ、映像について非常に興味があつたということなんです。きょうの話のタイトルは、「瀧口修造の物体 写真、接触、幾何学」というふうにしてみましたんですけど、これから写真のほうに写っていきますが、まず彼はとても映画が好きで、興味を持っていました。1928 年のマン・レイの『ひとで』という実験映画を 1929 年に見て、非常に感銘を受けるんですね。そのときに「映画の流れがそのまま詩と感じられた初めての体験であつた」というふうに言っていて、詩というものと映像というものが彼の中でスパークした、そういう実験映画体験があつたんです。1932 年に P・C・L という映画会社に就職していますので、映画は彼にとって重要だったんですね。1931 年にはマン・レイについての紹介記事も書いていて、これは後の大谷さんのお話の瑛丸にも関係することなので、後で出てくるとは思いますが、1931 年ごろの日本では、新しい写真表現が大きな注目を集めて大流行してたんです。つまり 1930 年代は実は日本の写真の世界では前衛的な技法、それは新興写真と呼ばれていたんですけども、その全盛期を迎えようとしていました。つまり、写真、カメラがかなり大衆的なものになって、たくさんの人が写真で自分の作品を作ることが可能な時代が来たわけなんですけれども、そのときにただ写すだけではなくて、さまざまな前衛的な技巧を使った工夫が大流行するということがありました。その時期と、瀧口が写真についての様々な紹介記事や評論を書くっていう時期が重なっています。依頼原稿ですから、需要があつたとうことでもあるのですが、先ほどの『ナジャ』にもあつたように、ブルトンが写真に興味を募らせていた時期でもありました。

瀧口が非常に愛した写真家としては、ウジェーヌ・アジェ（1857-1927）という人がいます。アジェはブルトンや瀧口たちよりだいぶ年上というか、19世紀の人で20世紀まで活動したというわけなんですけれども、大型カメラでもってパリの裏道など街を撮った人で、世代はかなり上なんですけれども、彼の写真がシュルレアリスムの機関誌、『シュルレアリスム革命』7号、8号（1926）に掲載されています。シュルレアリスムは写真を重視した初めての芸術活動なんです。それまでは美術運動というのは、例えば印象派にしろ、キュビズムにしろ、実際には深く影響を受けていると思いますが、表立っては写真に対しては全然コミットをしないんですね。ただ、シュルレアリスムが初めて写真というメディアを非常に重視した運動だったということも、瀧口が写真に興味を育てていった理由の1つだと思います。

そういう外的状況もあったんですけども、アジェのことを特に大事にしながら瀧口は写真評論を書いていきました。そのころの日本の写真界っていうのは、第二芸術とまでは言わないんですけども、写真家が写真評論を書く、あるいは写真家が人の作品の評価や審査をするっていう感じで、閉じたサークルだったんですね。だから瀧口のように、自分は写真家でもないし、シュルレアリスムなど海外の文学や文献に非常に通じてる、しかも文学者、こういう人が写真について継続的に文章を書くようなことは、それまではほとんどなかったことなので、写真界での瀧口の重要性というのはすごく大きかったし、特別だったというふうには考えておりますが。しかし、瀧口はそういう写真家の世界の人ではないからかもしれませんが、日本の写真家の活動を見て回ってよく知るとか、写真家と交流するっていうことが意外になかった人ではあります。シュルレアリスムを通しての写真理解、海外作家についての理解のほうは彼の中の蓄積としては多かったと思います。

さて、いわゆるシュルレアリスム傾向の写真といわれるものにどのようなものがあるかということを中心に整理してみますと、まずソラリゼーションやフォトグラム、モンタージュなど、普通のストレートでない、前衛的な技法ですね。つまり新技巧ですけども、そういう手法がたくさん既に出そろっていて、日本でも1930年代初頭からよく知られていたわけなんですけど、マン・レイに代表されるような技巧を發揮した写真は、シュルレアリスム的な写真だとみなされることはありました。

次に、写っている対象自体がシュルレアリスム的なもの、つまり先ほどのブルトンの作った《象徴機能のオブジェ》が写っているような写真とか、ブルトンが選んだ物の写真など対象自体がシュルレアリスムの活動や、価値観から生まれたり選ばれたりしている物、それを写した写真というタイプがあります。写すためにオブジェを作成するとか、あるいはデペイズマンとして特殊な物の配置をして撮影するとか、あるいは演劇的に人間にいろんな演出を施すとか、いろいろな方法があるわけなんですけど、これらすべてがマン・レイは得意でした。こういうタイプの写真は、後で言いますが、1937年に海外超現実主義作品展が開催されたその直後に特に流行いたします。

三番目にはストレートなスナップって書いてみたんですけど、つまり特に技巧を使わずに日常のなかで写真機としての機能を十全に發揮した普通の写真ということなんですけれど。スナップというのはつまり前もっていろいろ準備しないで、そこにある物をそのまま写すということなんで、普通はシュルレアリスム的な写真とはいわれないわけですが、瀧口はこれこそシュルレアリスムの写真として特に重視していました。彼自身は記録写真というふうにもそれら呼んでるんですけども、つまり、ストレートな写真、これこそ超現実主義の写真の機能として最も重要であるというふうな言い方をしている。なぜかという、物体を発見できるからだ。つまり、写真の視覚によって、そこにある別に目に映って普通に知ってるものなんだけれども、それが写真に写ることによって初めて物体として本当に発見できるんだと、それこそシュルレアリスムの機能だっというふうな考え方で

す。瀧口はその観点からストレートなスナップというのを一番大事にしていました。代表的な写真家としては、アジェとブラッサイ（1899-1984）がいます。

この左側が瀧口のお気に入りの写真で、タイトルはアジェの《飾り窓》と訳していて、つまりショーウィンドーですね。飾り窓、あるいはヴィトリーヌっていうフランス語ですが、この作品を瀧口は愛好していました。戦後に「実験工房」というグループで山口勝弘さんという方がガラスを使った絵画／オブジェを作ったときに、それに飾り窓を意味する《ヴィトリーヌ》という名前をつけたことがありました。それを私はアジェのこの作品から来てるんじゃないかなというふうに思うわけですが、これは瀧口がすごく好きな写真だったんですね。写ってる物は下着屋さんの店先ですが、店先の商品の並びをそのまま写してるだけのストレートな写真だけれども、これが非常に特別なシュルレアリスティックな、詩を自分の中に発動させるような、そういう写真であるというようなことなんだと思います。右側はマン・レイが自分で作ったオブジェを撮影した写真です。この場合、撮影対象自体がシュルレアリスムの作品というか、オブジェなわけですが、それをこのように物体として撮影しているということで、これもシュルレアリスムの写真と言えると思います。

マン・レイはどんなことでもできる写真家なんですけれども、左側はメレット・オッペンハイムというアーティストがヌードになって、プレス機にもたれた状態を設定して撮影したものなんですけれども、この時の別のバージョンの1枚が、アンドレ・ブルトンの文章で「美は痙攣的なものだろう」という有名な文章の、挿図のひとつとして使われています。設定がシュルレアリスム的な写真、といえるでしょうか。右側はソラリゼーションのポートレートです。こういう特別な技法を使った写真だと、普通のストレートな写真とは一見して違うので、シュルレアリスティックだというふうにいわれたりしているわけですね。

一方でブラッサイという写真家は、そういうふうな技巧をあんまり使わない人なんですけれども、クローズアップというのは非常によくやっています。この左側は特に瀧口が言及したりしてなくて、これは発表者の私の個人的な興味でつい持ってきてしまったものですが、『ミノトール』に掲載されている六点組の写真で、《意志的でない彫刻》っていうタイトルがつけられています。例えばですけど、左上のものはバスのチケットがポケットの中に入れてちょっと破れたところをクローズアップしてあり、その下はパンなんですね。その下は歯科医師が歯に詰める詰め物、その偶然の形、これらをクローズアップして彫刻というような言い方をしている、つまり見方でもってこれらを彫刻にするわけで、私は非常に気が利いて面白いと思うわけなんですけど、ブラッサイの代表作は『夜のパリ』という写真集で街を撮ったものです。彼はブルトンの『ナジャ』の挿図を担当していて、右側の写真は、ブルトンが自分の本を作るためにブラッサイの写真にキャプションを書き入れたものです。

【「物体の位置」】

こうした写真がシュルレアリスムの名の下に世の中に既に紹介されていたり、瀧口が紹介したりしたわけなんですけれども、そのために特に書いた瀧口のいくつかの文章の中で最も重要だと思うのが、この「物体と写真」というテキストです。この「物体と写真」というテキストは後で『近代芸術』（1938年）に所収されますが、そのときはタイトルを変えて「物体の位置」というふうなタイトルになっていますが、このときの物体っていうのは何かというと、つまりオブジェなんですね。シュルレアリスムのオブジェと写真について書かれた文章です。右側のほうに、ここの文章に取り上げられた8つのオブジェについて書きました。ブルトンにはオブジェについて書かれた文章がいくつかあるんですけど、8つだけではなくて、その時々で9つだったり11つだったりして、数は一定してないんですけども、内容は大体一定しております。「自然のオブジェ」は植物とか、鉱物など自然の物で、それを見つけたして見ると、シュルレアリスム的に何か発動されるような力がある。「原始人のオ

ブジェ」は、主にアフリカ彫刻などを指しています。「数学的なオブジェ」については後で申します。「発見されたオブジェ」は発掘品や、あるいはうずもれてた物に意味を見出して採りあげるオブジェですね。「災害のオブジェ」は、例えば火山の活動で焼けてしまった木とか、災害によって物が何らかの変更を受けて、それが思いがけない視覚効果を生むとか、災害が結果的に作ったオブジェというようなことなんですね。「既成のオブジェ」はレディメイドのことで、マルセル・デュシャンが発動しました。7番は「動くオブジェ」、これは動くことによって、効果をもつ物体。8番が「象徴機能のオブジェ」ということで、いろんな物をアッサンブラージュすることによって特別な意味作用を作り出す。そういうものをいいます。

「数学的オブジェ」というのは、上の2つと右下の写真のことなんですけれども、これについては『カイエ・ダール』という雑誌にマン・レイがいくつか撮影した数学的オブジェが紹介されて、これはマックス・エルンストが博物館で数学者の人が幾何学と数式にのっかって制作した立体を見て「これは非常に面白いので、写真を撮ってくれ」と依頼して、マン・レイが撮ったというものなんです。それを瀧口はとても重要なものとしてこの文章の中でも出ていて、挿図の数としては一番多いですね。

こういう図版の紹介でと共に、文章として瀧口がどんなことを書いてるかといいますと、例えばこういうことを書いています。「写真は言うまでもなく物体その物であろうはずがなく、手に触れ得る物でもない」。実際には写真は手に触れ得ると思いますけど、ここで彼は写真とそこに写っているものとを区別したうえで、写真というものは物体性がないと言っているんですね。「近代絵画ではマチエールが重視されている」ということに触れながら、つまり印象派やゴッホなど、画布上で絵の具を盛り上げたりとかしてますよね。そういうふうな近代絵画っていうのは「マチエールを重視している。しかし、写真は絵画の表面の触覚性を全く無視して、鏡のように淡々として澄んでいる。写真ははいよいよ平面のイリュージョンを利用するだろう。ここにこそ写真の物体性と真の触覚性が発揮されるのだ」というふうに言っている。つまり写真っていうのは近代絵画とは違ってメディア自体としての物的主張が少ないと、透明なメディアであると、だからこそ余計にその物体の持つる質感とか、物体の持つる物体性っていうのを明らかにできるんだと、そういうことを言ってるわけです。だから、写真は対象の物体性と触覚性を最大限に視覚化するんだっていう言い方ですね。その言い方は、先ほどのいくつか挙げた写真の中で、アジェを瀧口が特に重視する理由と重なっていると思います。つまり、写真っていうものはその写真が何かを表現する物体であるというようなメディア自体の主張や、あるいは写真家自身の意思とか、そういうものをできるだけ抑えて、そこに写っているオブジェの力を最大限に出す、それが写真の重要な機能なんだという、そういう言い方になりますね。

【「接触」】

次に、瀧口の「接触」の部分なんですけど、接触というのは、デカルコマニーです。デカルコマニーについては、1936年の6月に『ミノトール』にアンドレ・ブルトンが紹介記事を書きました。「対象の予想されないデカルコマニーについて」という文章なんですけれども、それをすぐに、半年後ぐらいに瀧口は翻訳して紹介しています。その紹介から当時たくさんの方がデカルコマニーの実験をそのときに行いまして、実際に瀧口は夫妻でデカルコマニーを作って、次の年の展覧会に出してますし、それから同じグループの今井滋さんが作ったデカルコマニーと一緒に選んで、そこに自分の詩を寄せるという、そういうコラボレーションの仕事もしています。これがその『ミノトール』に出たブルトンの記事なんですけれども、右側はタンギーが作ったデカルコマニーです。左側のページだけがアンドレ・ブルトンの文章で、この後に図に添えられた短文があるのは、バンジャマン・ペ

レがそれぞれのデカルコマニーを見て自分の中に湧き起こった詩ですね。だから、瀧口が今井さんの個々のデカルコマニーに詩を書いたのは、このペレの役割を自分が果たしたってということになりますね。

ブルトンが書いてる内容はかなり具体的なデカルコマニーの方法です。オスカー・ドミンゲスという人がデカルコマニーの手法を考えたというふうにいわれてるんですけども、1935年、この記事よりちょっと前に、ブルトンは結婚したばかりのジャクリーヌさんとドミンゲス、タンギーと一緒にマルセル・ジャンという人を訪問しまして、グループでデカルコマニーを制作したのですね。グループで一緒にデカルコマニーを作るということ自体、とてもシュルレアリスム的なんですけども、図に挙げられたこの左側の大きいものがマルセル・ジャンの作品で、右上がアンドレ・ブルトンで、右下がジャクリーヌ・ブルトン、ここで夫妻の作品を出していることに、瀧口も触発されたのではないのでしょうか。ブルトンが言うには、絵の具は水で溶いて緩くしてないと、微妙なディテールやグラデーションが出にくい。あと、ロールシャッハテストみたいに左右対称にしまうとイメージが固定するので、それも良くない。紙はつやつやしてたほうがいいのか、かなり具体的なことを書いていて、白い紙の上に黒の絵の具を使う、ともはっきり書いてるんですね。

そのデカルコマニーの実験を瀧口たちもグループでやってみたというわけです。瀧口はそのとき「すずりで擦った墨が一番きれいにできる」みたいなことを言ったというのを仲間の人たちが聞いて書き残しているんですけども、モノクロでやはり作っていたらしいんですが、瀧口がそのすぐ次の年に発表した作品では、黒い紙の上に白い絵の具で作っていますから、ドミンゲスとブルトンが「白の上に黒だよ」って言うのを逆転させてわざわざ作ったということになります。このデカルコマニーについては、瀧口自身が1962年から再開していて、そのときはいろんな色を自由に使ってたくさん作っています。小さいものだったんですけど。これはブルトンのデカルコマニー論を瀧口が翻訳した記事です。これは見開きだけで、ペレがたくさん書いた詩部分はかなり省略されています。瀧口の作品はどのぐらいの大きさだったのか、ちょっと分からないんですけども、この黒の上に白のイメージを見ますと、私などはこの後の議論になる瑛九のフォトグラムのイメージとちょっと近く感じますね、浮遊感が。フォトグラムはやはり光の造形なので、物質が写っているとは言えないため重力から自由だと思っんですけども、デカルコマニーはやはり重力を感じさせる、絵の具ですからね。なので、上下は結構はっきりしていると思います。これは『みづゑ』には奥さんの綾子さんと瀧口修造と2人の図版が並べて掲載されたページです。

さて海外超現実主義作品展が1937年に開催されたんですけども、このときのカatalog代わりに『みづゑ』の増刊号があったんですが、そのカバーの中の表紙っていうか、その号の表紙と裏表紙が瀧口が作ったデカルコマニーで飾られています。これは『ミノトール』の「世界中を巡るシュルレアリスム」の特集に、各国の関係印刷物が写っている写真で、瀧口の「アルバム・シュルレアリスト」と書いたデカルコマニーが写っています。1938年の号ですが、世界中で文通や印刷物の交換でシュルレアリスムが広まって、あちこちで展覧会とか、イベントが組まれていたということを集めた記事で、その中にも瀧口たちの仕事も入っています。こういったことはすごくエキサイティングだったんじゃないかなと思うんですね。文通、文学のメディアは基本は紙っていうか、郵送でコミュニケーションを世界的に取っていたということですね。

【海外超現実主義作品展】

その海外超現実主義作品展とは1937年に行われ、東京だけじゃなくて、名古屋とか、大阪とか、京都などに巡回したんですけども、その展覧会の組織に関わったのは、日本の委員は瀧口の他に山中散生さんというシュルレアリスムの研究家の方と2人です。そして、海外委員、というのはこの言い方で記載されていたんですけど、

詩人のポール・エリュアールや先ほどのデカルコマニーを試みていたユニエや、あとイギリスのローランド・ペンローズ、この人たちが協力してくれたということです。展示内容は素描、小品、写真などに限られたので、つまり紙作品ですね、郵送が海外輸送の手段です。とはいえ、各国の作家を包含する。アメリカの作家はちょっと入ってなかったんですけど、ヨーロッパの作家は結構入っていて、リストには 45 名が参加しています。これを私は数えてみたんですが、水彩9点、素描29点、コラージュ5点、フロッタージュ2点、版画16点、これは全部オリジナル作品です。そして写真が297点っていうことになるので、ほぼほぼ写真展に近い状態の展覧会だったと言っていいと思います。ここで写真とあるのは、「絵画複製オブジェ」、つまり絵画の代わりに絵画の写真が来てる。オブジェの代わりにオブジェの写真が来ている、ということがあります。さらに「創作的写真」、つまり写真作品のことですね、これらが297点の「写真」というカテゴリーの中に含まれている。「版画」とあるのはエッチングや石版だということでそれはいいんですけども、この写真とあるところに含まれているものがちょっと問題含みというか、面白いなと思うわけなんです。それを考えてみますと、「創作的写真」というのはハンス・ベルメールやドラ・マール、マン・レイのものだと思います。あと彫刻の写真としては、アルプ、ジャコメッティ、エルンスト、ムーア、ピカソなどの彫刻を撮影した写真ということです。オブジェの写真っていうのもたくさんあったわけです。つまり、写真によるオブジェ理解、あるいは写真による彫刻の理解っていうようなことがこの展覧会では行われた。

これが先ほどの『みづゑ』の中身の一部なんですけれども、この左側のブルトンのオブジェ、これは先ほどカラーで紹介した《ケージ・オブジェ》ですね。あと、右の上の図版が先ほどのブルトンの象徴機能のオブジェ。これらはオブジェではなく、こういう写真として展示され、紹介されたわけです。ジャコメッティの作品に関してはこのようなアトリエの様子の写真で、《アトリエ》っていうタイトルで、これはたぶんジャコメッティが撮った写真ではないと思いますけれども、《見えないオブジェ》が手を広げている、この彫刻のタイトルが《見えないオブジェ》で、彼女は見えない物を手でつかもうとしているのですが、その作品が真横から写されているという、アトリエの状況の写真です。これで彫刻を知ることにはちょっとなりにくいとは思いますが、この写真がジャコメッティの作品として出品されている、ということがあったわけなんです。私自身は今、写真と彫刻という問題について興味を持っているので、これは面白いんじゃないか、もともとは日本では、例えばゴッホの油彩画でも白黒の図版で感動するっていう、大正時代の『白樺』の時代もそうだったですし、例えばミケランジェロに感動するのもミケランジェロの作品なんか日本にないですから、その作品写真の印刷図版を見て感動するっていうような伝統はもちろんあったんですけども、この場合にはまたそれとは違う理解も生まれていたのではないかと思います。その例として、例えばこの右側の作品はアンドレ・ブルトンとジャクリーヌ・ブルトンの共作で《小さな擬態》というふうなタイトルが付いているオブジェなんですけど、これは出品作なんですけど、出品されたのは写真だったんですね。

この写真を見た写真家の1人に安井仲治がいたわけで、安井仲治はここからそんなに遠くない平野町に安井洋紙店というのがあって、職業としてはそこのオーナーですが、写真家でした。彼は1941年に「写真の発達とその芸術的諸相」という講演をしたんですけども、その講演でスライドをいくつか投影するんですけど、その中の1つとしてこの《小さな擬態》を選んでるんですね。彼はこれをオブジェとしてではなく、写真として受容したのだと思います。その左側が1938年、《小さな擬態》を見た翌年に作った安井さんの写真作品で、これが明らかな影響かどうかはともかく、ブルトンらのオブジェが写真として展示されたことに対する1つの反応と見ることができる。例えばですけど、ローランド・ペンローズには右側の《クック船長最後の航海》っていうオブジェ作品があるんですけど、それが写真としてこの展覧会に出たんですね。カラーでお見せしてみたのは、これが1978

年になって後で再制作されたときの写真で、中側も外側も両方ともレディメイドでそれを組み合わせたものらしいんですけども、この展覧会を、例えば写真家の山本悍右は必ず見ていたはずなんですけれども、このような写真作品をそのあとで制作しているのです。ペンローズの影響が彼の中にあっただろうか、それを証明はできないんですけども、写真家としてはオブジェ理解を写真で行うってということに関して、自分の写真制作にダイレクトに応用していたという可能性は非常にあるだろうというふうに思います。

【物体の写真】

この展覧会の後、オブジェを実際に作って展覧会に出すというようなことも国内で試みられました。それには瀧口も関わっています。創紀美術協会が結成され、第1回の展覧会があったときにオブジェの作品が出されました。その図版がこれらなんですけども、こういったオブジェが、いつもは絵を描いている絵描きたちによって彼らの展覧会に出されたわけなんですけども、これについて瀧口は「飾り窓のある展覧会」というタイトルで展評を書きました。この飾り窓というのは、つまりショーウィンドーのことだと思います。ショーウィンドーというのは、やはりアジェへの言及だと思います。つまり、アジェ的な目でこの展覧会を見たいというようなことが彼のこのタイトルの含意だと思うんですね。これらのオブジェが雑誌記事になるときに撮影したのがこのグループの1人である阿部展也さんなんですけど、この阿部展也という人は『妖精の距離』という作品集を前年に出していて、そこに瀧口さんの詩をもらって、共作として出版しています。

瀧口はこの展覧会に出品されていたオブジェ作品を物体というふうに呼びました。この展評の中では、1938年なんですけど、オブジェではなく物体というふうに呼びましたが、この展覧会に出品された物体をそれぞれ評価していますけども、それらの「物体」を写真にすることについても可能性を感じ取ってるんですね。実際に阿部展也さんはオブジェの写真撮ることを他でもやってて、例えば桂ゆきさんっていう前衛の作家がいますけども、彼女がコルクなどを使ったコラージュを発表したときに、その発表した作品を写真に撮って雑誌に載せるのですけれども、その写真のほうを瀧口が褒める、ということがありました。ふつうは作品のほうをほめるんですけどね。つまりオブジェを写真に撮ると、それを新たな目でよく見ることになる、ということに関して、瀧口は興味があったんだと思うんです。『フォトタイムス』という雑誌に瀧口は海外の写真家たちを連続的に紹介していたわけなんですけども、その誌面を足場にした写真グループができました。そのグループの人たちと活動しようとしていた矢先、戦争が深刻になって長くは続きませんでしたけれども、作品にコメントを与えたり誌上座談会をするだけでなく、彼らの作品をニュー・パウハウス、シカゴにいたモホリ・ナジに送って手紙で交流したりしています。それはとてもエキサイティングなことだっただろうと思うんです。

グループは前衛写真協会という名前でしたが、造形写真研究会というふうになんか名前をすぐに変えたのは、戦時状況を鑑みてのことだったと思います。この会において講演した瀧口の言葉をいくつか挙げてみたいと思います。瀧口は映画や写真について「『即物性』といいますか、あるいは物体性とでもいうものについては、絵画とは非常に違った点を持っています。少なくとも表現法において異なった点を持っているということが言えると思います。むしろ映画や写真は絵画よりも早く近代の物体性を把握していたと言えると思うのであります」と発言しています。そこでやはりアジェに言及して、それが物的だと述べます。あるいはそれが記録的でもあるということで、それこそが前衛写真の本質だというふうにも言いました。日本で他にも前衛写真をやった人たちは多かったのですが、いかにも前衛らしい作品は流行に過ぎなくて、様式だけをまねしているんじゃないかということで苦言を呈しています。造形写真研究会の人たちはこうした作品を出して、瀧口がちゃんとコメントを付して『フ

『オトタイムス』に掲載されていたわけなんですけど、さて、彼らの作品はそれほど例外的だったか、ここは疑問の残るところです。

瀧口は著書『近代芸術』を1938年に出すんですけども、これはセザンヌ以降の美術史についての解説書なんですけど、彼の解説にはやはり物体ということに非常に重視していきんですけど。まずセザンヌから始まるんですけども、セザンヌとランボーの対比、先ほど触れた物質をめぐることで、セザンヌをあえてランボーと組み合わせ、「知覚と表現という矛盾の2つの範疇を行き来したセザンヌという画家は、その感覚は絶えず物質と戦っていた」と述べてそれをランボーと重ねるといふ語り方です。キュビズムの章もあるのですが、絵の主題としては静物画で、ドラマ、人間ドラマとか、そういうものは全部あえて排除して、物体を描いています。対象としての物体を幾何学的に描いているということで、物体が主題になったと、そこでまた新たな近代絵画が始まった、という認識を示しています。パピエ・コレは、キュビストのコラージュ的なものですけども、それはマチエール、つまり絵の表面を豊かにするというだけじゃなくて、そうじゃなくて物体を絵画の中に提示したということに意味があるんだというふうな言い方をしていますし、シュルレアリスム論に関して物体ということ 키워ドにして論じているんですけど。ですから、彼の『近代芸術』っていうのは物体を巡っていく、新たな視覚の開発というストーリーにとして描き出されています。

【瀧口の戦後への影響】

この本が脅威のロングセラーなんですけども、1962年に出た本が、第14版まで私は確認していますが、その後はちょっと分からないんですけども、非常に多くの人に影響を与えたといえます。その多くの中の1人に花田清輝がいたと。花田清輝は戦前から『近代芸術』を確実に読んで、これを自分の評論の中にも結構取り入れています。その中の1つの例として「童話考」という文章を紹介してみたんですけども、これはすごく重要な文章というよりは、「童話考」の中で「超現実主義者は童話を作る」という批判のような言い方から始めて、花田にはたぶん古賀春江のような画家が頭にあったのかもしれないんですけども、そのあとに瀧口の「物体の位置」、『近代芸術』所収の文章をかなり引き写したと思えるような文章がそこにあって、「対物的追求の中に新しい主観性が準備されていた」という瀧口のシュルレアリスム観をそのまま踏襲した展開になり、彼ら、つまり超現実主義者の童話風景はシュジェの領域、主題の領域ではなくて、オブジェの領域なんだと書いたりしています。花田清輝という人は1954年に『アヴァンギャルド芸術』という本を出して、東京では非常に大きな影響力を持っていました。その影響力は東京では特に若い作家たち、戦後の新人世代に非常に強かったんですけども、関西の具体の人たちにまでは、あんまり及んでなかったんじゃないかなと思います。『アヴァンギャルド芸術』の中では、瀧口修造の物体理解というものをほぼそのまま踏襲した形で、そこから新しいリアリズムを考える契機とする、つまりシュルレアリスムの物体の理解を契機にして新しいリアリズムを考えるというテーゼが示されていました。それは50年代において大きな美術的課題になったと言えます。花田のレトリックを支える論理の基盤になったのは瀧口の『近代芸術』であったことはほぼ間違いない。東京の新人世代は花田のこの本と、瀧口の『近代芸術』の両方を読んで、影響を受けていました。ただ、瀧口自身は花田さんの文章はちょっと荒っぽ過ぎると思ったようで、それほど気に入ってなかったようです。『近代芸術』は戦前だけでなく戦後にも読まれて、戦後にはこうした役割も果たしました。

あと、瀧口は写真と物体っていうものを強く結び付けることによって、彼自身の新しい視覚っていうことを考えていったわけなんですけども、戦後には彼の中で、先ほど言った自分のコレクションとか、物に憑かれると自ら言うように、物への愛着のほうは継続していきんですけど、写真への興味は、どこか途中で後退してしまった

ようです。戦後にも「主観主義写真」への関与や、写真家の作品を論じる文章を書くなど、写真観連の活動もここに挙げたようにやっけてはいるんですけども、写真とオブジェを強く結びつけるという考えは、その後は30年代ほど生きてこなかったような気がします。アンドレ・ブルトンが写真を論じなくなることも関係ありそうです。1950年代の瀧口周辺の美術において、タケミヤ画廊での大辻清司展もありましたが、写真的視覚の強調は明確に指摘されることは少ないというふうに私は考えております。

具体と瀧口には直接の接点がなかったわけではないんですけども、具体が瀧口の文章を重視したり、瀧口が具体をとくに評価することはなかったようではあります。瀧口は具体が活発に活動しているちょうどそのころ、神田のタケミヤ画廊というところで新人作家たち多くを取り上げていたんですけども、その人たちの名前をここにブルーで表示したんですが、彼らの多くは新たな人間像を描くこと、新たなリアリズムを獲得することを求めてたんですね。つまり、具体とはかなり違う、具象的な表現なのですけども、それはもちろん自然主義的な描写ではなくて、物質を契機にして新たなリアリズム、新たな人間像を作るというのが彼らの共通の目的でした。それは花田清輝からの影響もあったわけなんですけれども、例えば河原温に対して佐々木基一という評論家は「物質化から人間化へ」と言うタイトルで1954年に作家論を書いているんですけども、こうした物質と人間という2つの言葉は、対比あるいは連結で示される。この当時の、とくに東京圏での新人の作家たちの作品の中で非常に重要な合言葉のような、核となるテーマだったと思います。

改めて具体美術宣言を読み直します。黄色いマーカーをしたところが物質という言葉で、29回出てきていました。私が数えた数ですけども、物質のことは言うんですけど、物体という言葉のほうはゼロ回なんです。言わないんですね。つまり、物体っていうのはさっきのブルトンのオブジェじゃないんですけど、具体的な物なので、それが関わってくるとやはり具象的っていいですか、物の名前が出てきたりするわけですけども、具体的場合は物ではなくて物質になる。冒頭に申したように、物質は瀧口が自分の詩論の根源においていた言葉で、『近代芸術』の端緒においた画家セザンヌについて、彼の感覚が「絶えず物質と戦っていた」と言い表した、そういう瀧口のなかでのキーワードになります。物質は花田もしばしば使っていたように、マルクス美学において重要な言葉でもありました。花田は物質だけでなく、物体という言葉もしばしば使っていますし、瀧口自身の「物質」は、人間に対峙する存在物であるので、「物体」に言い換えられることもあります。でも具体ではそうではないようです。

具体の「物質」については、この宣言だけでなく、メンバーの作家たちの言葉からも分析する必要があるのですが、それらを見渡すなら、具体の「物質」は具体的に言うと作品の素材というか、潜在的な材料というか、作品を新たに出現させてくれるような存在ではないかなと思います。だから具体にとっては物質である必要があり、物体では成立はしないんだなということですね、予感としてですが。

これは余談ですが、瀧口たちの1937年の展覧会では出品作品のほとんどが写真だったわけですが、このエルンストの水彩は本物が来ました。これは現在、ある個人コレクターが所蔵していますが、この絵の手前の森のところはフロッタージュなので、物質感があるんですけども、森の奥の月の、黄色い円のところはフラットに筆できれいに描かれています。これを見たとき、やはりこの、吉原治良の円をちょっと思い出すっていうことで、私のお話は終わろうと思います。

時間が過ぎてしまって申し訳ありませんでした。ご清聴ありがとうございました。