The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	マックス・エルンスト作≪風景≫(S/M612)について : アメデ・ギルマン著「磁気学と電気学」からの一考察
Author(s)	国吉, 貴奈
Citation	待兼山論叢. 美学篇. 2005, 39, p. 23-45
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/3714
rights	本文データはCiNiiから複製したものである
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

マックス・エルンスト作《風景》(S/M 612) について

── アメデ・ギルマン著『磁気学と電気学』からの一考察 ──

國 吉 貴 奈

はじめに

1922年夏、マックス・エルンストは自ら中心となって展開していたケルン・ダダと決別し、シュルレアリスムの胎動するパリへとやってきた。第一次世界大戦後の混乱期においてそれは不法入国という手段をとらなければ成し遂げられないことであったが[1]、パリに自らの進むべき方向性を見出していたのだった。その頃パリでは、のちにシュルレアリストとなるダダイストたちがダダから発展した新しい芸術理論を模索しているところであり、アンドレ・ブルトンを中心に若き芸術家たちが革新的な芸術表現を求めて実験活動に勤しんでいた[2]。そのような環境に身を置きながら、エルンストはごく初期のシュルレアリスム絵画ともいうべき作品を生み出していくことになる。

エルンスト作品に顕在化してくるシュルレアリスム的要素についてみると、新しい芸術表現を確立しようとするなかで、パリ・ダダの思想や実践をいかに視覚芸術に適応させるかという課題のあったことが理解されてくる。その問題についてはすでに先行研究が明かにしているところだが[3]、しかしこの時期に現われる数々の不可解なイメージの解釈については、未だ手付かずのものも多い。本稿で取り上げる《風景》(S/M 612) (1923年) も

そのような作品のひとつである。

この作品には不可解なモティーフが主役のように現われているのにもかかわらず、何を表わしているのかほとんど言及されたことはなかった。モティーフのひとつが電流のようにみえることから、私はパリ・ダダ時代のエルンスト作品にしばしば登場する放電のイメージに関連しているのではないかと考えてきた。放電のイメージは、ブルトンがシュルレアリスムの思想を表わすために用いた言葉と考えあわせてみたとき、同じくこの時期に登場する地震や火山活動のイメージとともに[4]、なんらかの象徴的な意味を担ったように思われる[5]。しかし、《風景》が放電のイメージと関っていることを裏付ける資料はなく、また共に描かれているモティーフが不可解であるために、それ以上の考察は難しい作品であった。

ところが私は一連の調査を進めてゆく中で、《風景》の元となったと思われるイメージを、ある科学書のなかに見出すことができた。それは『磁気学と電気学』(アメデ・ギルマン著) という本に紹介された図版であるが、この発見により、先行研究で取り上げられることのなかった《風景》について考察を進めるきっかけを得ることができた。本稿では《風景》のヴィジュアル・ソースとなった科学イメージを紹介し、作品と比較しながらどのようなことがいえるか、その簡単な考察を行うことを目的とする。考察の余地は残したままではあるが、先行研究において《風景》が未だ議論されていないこと、またヴィジュアル・ソースの存在が知られていないことから、本稿において作品解釈を促す材料を示すことは無意味なことではないだろう。《風景》以外の作品のヴィジュアル・ソースも示しつつ、科学イメージがエルンスト作品にどのように取り込まれているかを見てゆきたい。

1. ≪風景≫ (S/M 612)

「風景」と題されたこの作品には、調和的な風景からは程遠い不気味な

世界が描かれている（図１）[6]。夜を思わせる黒い画面に、岩盤がむき出しの不毛な土地が白く浮かび上がり、その向こうには水域が見えている。画面の中央には、水域から立ち上るように不可解な物体が二つ浮かんでおり、その右脇には霧状のものを噴き出した石筍のようなモティーフが見えている。このような人気のない風景は、プレ・シュルレアリスム期のエルンスト作品においては馴染みのもののようだが、そこに表わされるイメージは不可解きわまりなく、画家の意図が読みにくい作品となっている。

この作品が制作された1923年という年は、「ダダ以降」や「はっきりと」といったブルトンのテキストによるダダとの決別を経て[7]、パリ・ダダがシュルレアリスムへの歩みを加速させているときであった。エルンストにおいても『リテラチュール 新シリーズ』への参加や、彼の描いたブルトンの肖像画が『地の光』(1923年) の扉絵になるなど、パリ・ダダとの関係がより緊密になっていた。作品数はそれまででもっとも多くなり、ケルン以来発展させてきた表現方法はひとつのピークを迎えていたといえる。《美しき女庭師》(S/M 615) や《カストルとポリュシオン》(S/M 623)、《ピエタ、あるいは夜の革命》(S/M 624)、《人はそれについて何も知らないだろう》(S/M 653) など、プレ・シュルレアリスム期の代表作である油彩画がこの年に制作されている。ケルン時代に制作されていた上塗り作品やコラージュ作品は鳴りをひそめ、代わりにそれらによって表わされるデペイズマンの効果が、油彩やデッサンによって試みられていた。シュルレアリスム的な空間と詩情の表現がますます意識されていたということができよう。

《風景》はこのような年に描かれたグアッシュであるが、プレ・シュルレアリスム期の作品としてどのように位置づけられているだろうか。『作品カタログ』では黒い絵画のひとつとして登録されている[8]。《風景》の印象的な黒い空間表現は、他の作品と多少表現方法が異なっているとはいえ、確かに一連の黒い絵画に数え入れることできるだろう。カムフィールドも

同様の見解から《風景》に触れているが、左のモティーフに付随した同心円のイメージが、1922年から1923年の作品にしばしば見られることを指摘しているのみで、分析にまでは踏み込んでいない[9]。ただその後示唆されているように、《風景》は黒い絵画のなかでも同年制作の《黒い風景》(S/M 607) や前年の《北極》[10]、またペン画として描かれた《海、海岸そして地震》(S/M 508) と同系統の風景として捉えることが可能である。風景のエネルギーを示すような円形のイメージが出現している様子は、これらの作品に共通しており、画家によって表わされ続けたなんらかの世界であることがわかる。しかし、真っ黒な画面に白線で描出してゆくという方法でエルンストが表わそうとしたのは、ルドンの世界にも通じるような暗く妖しい夢想の世界であり、パリのダダイストが探求していた人間の内面世界ということもできるのかもしれない。

確かに1923年においては、テーマ性の明確な油彩画や『リテラチュール』に掲載された一連のデッサン作品が際立っている。しかし《風景》もいくつかの点で特異であり、この時期の作品としてなんらかのポイントをなしていたように思われるのである。まず、この作品が例外的にグアッシュで描かれていることがある。他の黒い絵画が、キャンバスや木を支持体として油彩で描かれているのに対し、敢えてグアッシュによって描かれている意図はどのように考えられるだろうか。また作品の大きさが、油彩画ほどでないにせよ、縦が60センチあまりの大き目のサイズになっていることから、この作品が誰かに提示されるべき作品として制作された可能性が考えられる。このような印象は、《風景》のイメージが綿密に描かれていることからも感じられる。作品中の三つの奇妙なモティーフは、こちらに提示されるかのように風景という舞台のなかで大きく描かれており、重要性を強調しているようである。《風景》ほど丁寧に描かれてはいないが、同様のグアッシュ作品がもう一点制作されていることからも、このモティーフ

へのこだわりが垣間見える。

以上のような特徴にもかかわらず、《風景》はこれまで言及されることはなかった。ところが冒頭でも述べたように、この作品にはヴィジュアル・ソースとなった科学イメージの存在することが明らかになった。このことにより、《風景》について考察するきっかけが少なくともひとつ得られたことになる。次にそのヴィジュアル・ソースについて見てみよう。

2. アメデ・ギルマンの『磁気学と電気学』と《風景》

《風景》のヴィジュアル・ソースになったと思われるイメージは、アメデ・ギルマンの『磁気学と電気学（物理の世界　第3巻）』*Le Magnétisme et l'électricité* (*Le Monde physique, Tome* 3) という科学書のなかにみることができる（図2、3）[11]。これは物理学を概説した『物理の世界』という4巻シリーズのうちのひとつで[12]、19世紀後半にフランスで出版された本である。何度か版を重ねており、また英訳されてイギリスでも出版されていることから、当時物理学の概説書として広く普及していたと思われる。版画挿絵を含んだ一昔前のこのような通俗的な出版物は、多くのエルンスト作品のインスピレーションとなった。たとえばそのような例として、教科書用カタログや自然科学雑誌『ラ・ナチュール』*La Nature*、『マガザン・ピトレスク』*Magasin pittoresque* はよく知られているところだが、新たにエルンストがインスピレーション源とした出版物の存在が明らかになったことになる。

『磁気学と電気学』では、磁気と電気に関するさまざまな現象や実験の例が豊富な図とともに解説されているのだが、そのなかの「電光」と題された章に問題の科学イメージは存在している。我々はそこで不可解でしかなかったエルンスト作品の「元ネタ」を知ることになる。章のタイトルと同じく「電光」Lumière electrique とキャプションのついた図（図2）は、

《風景》の画面中央に陣取る二つのモティーフの元となったことがわかる[13]。ここでは電流の強さと極の離れ具合によって変わる放電の例が図示されているのだが、真っ暗な背景とそこに並ぶイメージの様子は《風景》に酷似しており、モティーフのみならず作品の構想そのものがこの図から得られた可能性を思わせる。さらにその数ページ後には、「電流弧、炭素の円錐」Arc voltaïque. Cônes de charbon と説明された図（図３）が見出されるのだが、これは作品の右下に現れた突起物のモティーフのヴィジュアル・ソースであることに気づかされる。このように《風景》を構成する主要要素は、放電実験を説明した図から採られており、しかも互いに近い箇所にあったということになる。版画で表わされたそれらのイメージは、単なる科学図である以上に独特の存在感を醸し出しており、おそらく画家の眼を捉えるインパクトを有していた。

それでは、これらの図はエルンスト作品に適応されるにあたってどのように改変されているのだろうか。まずイメージが水平に並ぶ「電光」の図は[14]、作品では陰極側が下になっており、まるで電気が立ち上ってゆくかのように描かれている。エルンストはその下方に水域のある土地を描き足し、不可思議な物体の出現する奇妙な光景を生み出している。少し前のケルン時代ならば、「電光」の図版をそのまま使用し、加筆を施して上塗り作品としたところだろうが、興味深いことにここではそのような方法はとらず、図版の約三倍の大きさの黒紙に白、あるいは白っぽい絵の具でイメージを描き出している。

そうして描かれたイメージは、『磁気学と電気学』のものと確かによく似ている。しかし科学イメージはそっくり写し取られているわけではない。ジグザグ型の電流は作品では波の数を減らされ、さらに繊毛のように無数にあった毛羽立ちも量を減らされ単純化されている。この電流イメージがわずかながら横に幅を広げたのに対し、分枝型の電流は蛇行を緩め、上方

に立ち上ってゆくように描き変えられている。そしてそれらの右下に炭素の伝導体のイメージが置かれているが、それは電流弧を発した陰極側を抜き出したものであることがわかる。そうすることによって沸沸と何かを湧き上がらせ、冷たく硬い地面の活動を感じさせる物体となっている。もうひとつモティーフの変更が確認できるのが、分枝型モティーフの上下に付随した円形のイメージである。本来の図版では伝導体を示し、曲線と横線で表わされているのだが、作品でははっきりとした同心円イメージになっており、伝導体とは違う記号的な存在へと変更されているのが確認できる。突起物のモティーフもそうであるが、同心円のモティーフも同時期のエルンスト作品にしばしば登場しており、なんらかの意味を担っていたと思われる[15]。このように、エルンストは科学イメージを独自のイメージへと変形させながら、新たな詩情を付与しているのである。

ところでアメデ・ギルマンの著書のイメージは、上に述べた二例以外にもエルンスト作品に借用されていることが調査によって明らかになる。ギルマンの著書はエルンストの身近に存在し、彼の創意を刺激したのではないだろうか。『磁気学と電気学』には、さらに別のヴィジュアル・ソースが見出される。ガルヴァーニの電気による筋肉収縮を観察した図（図４）は、おそらくバンジャマン・ペレの詩を飾ったペン画（図５）[16]の元となった。実験図に表わされた蛙のがに股の下肢、電気によって跳ね上がる足の予想図は、エルンストによって踊り子の足の動きに変更され、コミカルなものになっているのがわかる[17]。また1929年には『物理の世界』の第２巻からイメージを借用した例が認められる。光の屈折を説明した図のなかのガラス球のイメージが、『百頭女』(1929年) の一場面（図６）[18]に使用されているのを見ることができるだろう。さらにギルマンの『天体』*Le Ciel* という著書もエルンストのインスピレーション源となった[19]。《人はそれについて何も知らないだろう》と『視覚の内側』の二点のコラージュ（図７）[20]が、

この本の図版に由来することはすでに先行研究の指摘しているところだが[21]、新たに、土星の環の見える想像上の風景を表わした図が、『カルメル教会に入ろうとしたある少女の夢』の一場面（図８）[22]に使用されているのが確認されるのである。宇宙を表わしたこれらの図版からは、後年ますます顕著になるエルンストのコズミックなテーマへの関心が垣間見え、別の問題設定が考えられなければならないだろう。

3. 放電のイメージ

では以上のようなヴィジュアル・ソースの発見から、《風景》についてどのようなことをいうことができるだろうか。まず、不可解でしかなかった画面中央のモティーフが電流のイメージに由来することがはっきりした。電気的様相をみせる分枝型のモティーフはもとより、右のジグザグ型のモティーフも電気に関るイメージであった。さらに、地面から何かを噴き出している画面右下の石筍のような突起物もまた、炭素棒を使用した放電実験のイメージであることが明らかになった。こうしたことから、《風景》がなによりも放電のイメージを前面に掲げた作品であることがわかるのである。

実は放電のイメージは1921年のコラージュ作品[23]に登場して以来、しばしばパリ・ダダ時代のエルンスト作品に描かれた[24]。《カナリヤの公式の目覚め》（S/M 473）におけるように大気にまたたく稲妻として登場することもあるが、面白いことに放電のイメージは単なる放電現象として表わされるだけでなく、さまざまに変容しながら独特の存在となって作品に登場している。例えば《カストルとポリュシオン》（S/M 623）に描かれた雷雲を貫く稲妻は、黒蛇のような物体に変えられている[25]。また《体洗いの唄》（S/M 555）（図９）では、稲妻を思わせるジグザグのイメージが手の甲に現われており、ここではもはや放電のイメージが大気中に現われると

は限らない存在になっていることがわかる[26]。本来ならまばゆい閃光を放つはずの電流が黒く表わされ、また凍てついた様子を見せているのはなぜかという問題はあるが、いずれにしても重要なのは、放電のイメージがヴァリエーションを変えながらも作品の一要素として取り入れられていることである。それはプレ・シュルレアリスム期のエルンスト作品においてなんらかの意味をもった可能性を示している。

ここで思い出されるのが、ブルトンのテキストにおいて放電現象が重要な比喩として登場していることである。『シュルレアリスム宣言』の次の一文はよく知られている。

> 二つの項のいわば偶然の接近からからある特殊な光、イメージの光がほとばしったのであり、我々はイメージの光に対して無限の感受性を見せている。[27]

ここでは、かけ離れたイメージの組み合わせから生じる効果のことが述べられているのだが、この後の説明によると「イメージの光」は「二つの伝導体間の電位差」から生まれるというふうに、電気学的な言葉で説明されている。これは先に紹介した実験図を想起させて注目される。ブルトンはその後も、シュルレアリスム的現象を語る際のメタファーとして、放電のイメージを使用している。

> すなわち、互いに並んで歩いていた二人の違った個人が、雷管の装置されたひとつの機械と化していたのだと。掘出物は、きわめて異なった二つの思考の水準を、大気の急激な凝縮作用によって均衡化されるもののように、わたしには思える。その効力は、現実の世界とは全く異なる世界の案内役たらしめ、稲妻を生じさせることだ[28]。

> 私がそのときまで知ることを拒んでいたいっさいのものに道を開かせ

たこのような姿勢は、当然、思いがけぬさまざまな発見という連続的な稲妻が起こるはずであった[29]。

付け加えていうなら、このような稲妻のイメージはシュルレアリスムの顔ともいうべき機関誌、『シュルレアリスム革命』（第12号、1929年）の表紙も飾っているのを見ることができる。再び『シュルレアリスム宣言』に戻ってみよう。先の引用の後にも電気学的メタファーは続いている。

希薄ガスをとおって閃光が生じるときにその長さが増すのと同じように、私が万人の手の届く範囲に置きたいとのぞんできた機械的記述によって生み出されるシュルレアリスム的大気は、特に最高に美しいイメージの生成に適している[30]。

ここでは閃光をみごとな姿で出現させる「希薄ガス」が、「シュルレアリスム的大気」に比較され、そのような大気が「機械的記述」つまりオートマティスムによって生まれることが述べられている。ブルトンがこのようなイメージを視覚的に提示したのは、1934年の『ミノトール』第5号に発表した「美は痙攣的であるだろう」というテキストにおいてである。「自動記述によって生み出されるありのままのイメージ」というキャプションとともに挿図として提示された写真は、まさに実験写真でみられる放射状に電脈を広げた放電のイメージであった（図10）。

放電のモティーフは、エルンストのオートマティスムを主題にしたと思われる作品にも登場している。《自動記述のレッスン》（図11）では169 cmもある巻物状の画面に、脈絡のないさまざまなモティーフが延々と描き連ねられているが[31]、タイトルからするなら画家の頭に浮かんだイメージを思い浮かぶままに描き連ねた、オートマティスムによるデッサンということができる。そこに表わされる平坦な風景は、ブルトンの言葉を使うなら

シュルレアリスム的大気の充満した空間というところだろうか。そのような風景において注目されるのが左側の領域である。我々はそこに大気を切り裂いて出現する二つの稲妻を見ることができる。その近くには、水面から目を出した巨大な女性の頭があり、その額には「おそらく磁気は近い」の文字が刻み込まれている。それは理性のたがを緩め、磁気に導かれるように手を動かしてなされる自動記述の近いことを告げているようにみえる。そのときに稲妻は現われるのである。

つまりエルンストにおける放電のモティーフは、ブルトンの記述と合わせて考えてみたとき、イメージの出現やオートマティスムの状態と関わっている。エルンストがこの時期、パリ・ダダ期待の視覚芸術家のひとりとしてダダイストたちの思想を視覚化しようと試みていたとするならば、リーダーであったブルトンの言葉が特に彼の注目するところだったのは想像に難くない。放電のイメージはすでに1921年には、ブルトンにおいてはっきりとした形となって存在していたが、それはエルンスト作品が初めてパリに紹介された個展に寄せて書かれたテキストにおいて見ることができるのである[32]。このことにより、エルンストにおいて自らの作品が閃光を生み出す類のものであることは、十分に自覚されていたと思われるのだ。放電のイメージが、1921年になって初めて登場する理由もここに求められるだろう。パリ・ダダの目指す新しい視覚芸術の担い手として、来るべき芸術思想を象徴する放電のイメージを自らの作品に積極的に取り入れたことは当然考えられることではないだろうか。

4.　《風景》に表わされるもの

我々の問題としている《風景》は、まさにそのような状況下で生まれた作品であった。《風景》のヴィジュアル・ソースが、『磁気学と電気学』という電気学を扱った本のなかに認められるのも、したがって十分に理解さ

れることなのである。1923年のペン画のヴィジュアル・ソースも『磁気学と電気学』のなかに見出されることから、その時期、エルンストが電気学的イメージを求めてこの本を手にした可能性が考えられよう。《風景》のアイディアは、まさにこの本を手にしたときに得られたことが想像される。

そうして《風景》に表わされたのは、新しい美の象徴としての放電のイメージが、パリ・ダダが探求した精神の奥底ともとれる闇の風景のなかに出現する様子だったのではないだろうか。ブルトンは人間の精神がシュルレアリスム的大気に慣れ、イメージの数々を自分のものにしたときの精神内の情景を「それは夜のなかでももっとも美しい夜、稲妻たちの夜である。昼は、その傍らにおいては夜でしかない」と表現しているが[33]、《風景》はその言葉に通じる美意識を有しているといえる。また、作品のモティーフは科学イメージから採られているが、科学図を風景に変換してしまうシュルレアリスム的能力をもつ画家の視覚が表わされているという意味でも、《風景》は放電が生じるのにふさわしい作品なのである。

さて、このような《風景》は評価を得てパリのダダイストたちに受け入れられたのではないだろうか。我々はルイ・アラゴンの評論のなかに、《風景》を含む一連の黒い絵画に言及していると思われる記述を見出すことができる。「マックス・エルンスト　幻影の画家」という1923年に執筆された評論のなかでアラゴンは、1922年から描かれはじめた「漆黒が支配」する画面に「チョーク」で描いたような一連の作品を「マニエール・ノワール」manière noir と呼び[34]、それらの新しさ、革新性について説明している。そしてそれらに続く作品について以下のように述べている。

> 次にマックス・エルンストはいくつかの大きな水彩画を制作した。そのうちのいくつかは、まだマニエール・ノワールの特徴を有している。それらは黙示録的風景であり、決して見られたことのない予見的な場

所である。我々は別の惑星、別の時代に運びこまれ、大きな火のつる植物のど真ん中に、そして焼けて炭化した大規模な荒廃のなかに運びこまれるのだ[35]。

この記述にある「いくつかの水彩画」がどの作品を指すのか、残念ながら作品名は明示されていない。しかしここでアラゴンが言及しているのは、《風景》とその関連作品である《無題》であると考えられる[36]。そこはかつてあったものが焼けて荒廃した場所で、かつ時空を超えた未知の世界として表現されている。

アラゴンはこのような風景描写に可能性を認めている。このように《風景》が評論に書かれたということは、他のダダイストたちにも同様に認められたことが考えられる。また他の作品においては脇役的な存在として描かれている放電のイメージが、《風景》ではメインモティーフとして描かれているところにも、この作品がパリ・ダダにアピールするべきものとして制作された可能性を思わせ、なんらかの重要性が想像されるのである。おそらく《風景》に描かれる「決して見られたことのない予見的な場所」は、エルンストに続くシュルレアリスムの画家たちに影響を与えた。その一例として我々は、後年タンギーによって描かれた作品のなかに、無定形のイメージのたゆたう黒い空間が表現されているのを見ることができるであろう[37]。

おわりに

以上、エルンストのグアッシュ作品《風景》を『磁気学と電気学』という新しく見出された科学書の実験図から考察した。《風景》は先行研究において言及されたことがなく、エルンスト作品における位置づけは手付かずの状態にある作品であったが、本稿の試みによってひとまず、パリ・ダ

ダ時代にしばしば描かれた放電のイメージと関連づけて考えられることが明らかになった。その背景には、ブルトンによって育まれつつあったシュルレアリスム的状態を象徴する放電のメタファーがあったこと、そしてエルンストがパリ・ダダとの関係をより緊密にしてゆくなかで彼らの思想を視覚化しようと努めていた状況があった。《風景》では、新しい美の象徴である放電のイメージが、独自の生命のようなものを得て人間の内面世界ともいえる風景のなかに出現している。それは放電イメージの肖像ともいえるような作品だったのではないだろうか。ただし、このような考えをより堅固なものにするためには、《風景》が当時どのように提示され、そしてパリのダダイストたちに受け入れられたか、その詳細が明らかにされなければならないだろう。また本稿では検討されなかった突起物と同心円のモティーフも含めて、《風景》にはさらなる分析が必要であり、それは今後の課題として残されている。

注

1) エルンストはポール・エリュアールのパスポートを使いフランスに入国した。エリュアールとは前年から親交を深めており、フランスでは二年あまりエリュアール邸に身を寄せた。

2) パリ・ダダの活動については以下の文献に詳しい。ミシェル・サヌイエ『パリのダダ』安堂信也ほか訳（白水社）1979年（Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Paris: Jean-Jacques Pauvert Éditeur, 1965.）、アンドレ・ブルトン『ブルトン、シュルレアリスムを語る』稲田三吉、佐山一訳（思潮社）1994年（André Breton, *Entretiens* (1913-1952) *avec André Parinaud et D. Arban, J.-L. Bédouin, R. Bélance, C. Chonez, P. Demarne, J. Duché, F. Dumont, C.-H. Ford, A. Patri, J.-M. Valverde*, Paris: Gallimard, 1952.）、アンリ・ベアール『アンドレ・ブルトン伝』塚原史、谷昌親訳（思潮社）1997年（Henri Béhar, *André Breton: Le grand indésiable*, Paris: Édition Calmann-Lévy, 1990.）

3) Ludger Derenthal, “La Révélation Surréaliste—Arbeitstechnik bei Max Ernst und seine Rezeption bei den Surrealisten 1919-1925”

Magisterarbeit an der Ludwig-Maxmillian Universität München, 1987. William Camfield, *Max Ernst: Dada and the Dawn of Surrealism*, München: Prestel, 1993.

4) たとえば地震をテーマにした作品は S/M 508、S/M 621、火山活動のモティーフが現れている作品は S/M 347、S/M 468 などである。「S/M」はシュピース、メトケン編纂の『マックス・エルンスト作品カタログ』(Werner Spies, Günter Metken, *Max Ernst Œuvre-Katalog*, Köln: Menil Foundation und DuMont, 1975-1998.) の作品番号を示す。

5) 地震、火山活動そして放電のモティーフについては、以下において考察した。國吉貴奈「マックス・エルンストにおける『地震 tremblement de terre』の主題について」『鹿島美術研究　年報第20号別冊』(財団法人鹿島美術財団) 2003年、國吉貴奈「マックス・エルンスト作《カストルとポリュシオン》における雷雲のモティーフと自然現象のテーマ」『美術史』第158冊　平成17年3月。

6) 《風景》(S/M 612) 1923年、黒紙・グアッシュ、61.5×47 cm、所有者不明。エルンストは《風景》と同じモティーフ、同じ構図をもったグアッシュ作品《無題》(S/M 613) を制作している。ただし、《無題》ではモティーフが簡略化されて描かれており作品としての印象が薄い。したがって本稿では、同主題における完成作品として《風景》のみを取り上げる。

7) André Breton, "Après Dada" dans *Comedia*, (2 mars, 1922), André Breton, "Clairement" dans *Littérature Nouvelle serie*, Nr. 4, 1922, pp. 1-2.

8) S/M 605-S/M 614。

9) Camfield, op. cit., p. 133. ただし、カムフィールドが《風景》に触れていると断言することはできない。というのも、《風景》を指していると思われる作品のことを《核の風景》Nuclear Landscapeと呼んでいるからである。カムフィールドはこの作品に現れる同心円のモティーフが、1922年から1923年の作品を同定する基礎となっていると述べている。

10) 《北極》1922年、油彩・キャンバス、61×41 cm、ヴェストファリア州立美術館。(Camfield, *Ibid.*, Cat. No. 139.)

11) Amédée Guillemin, *Le Magnétisme et l'électricité* (*Le Monde physique, 3*), Paris: Librairie Hachette, 1882. 本文でも述べているように、この本は何度か版を重ねている。筆者は1882年版のほかに1883年版を確認することができた。しかしこれらの図版は手に入れることができなかったため、本稿では、筑波大学が所蔵する1877年の英語訳版の図版を使用

している。(Amédée Guillemin, *The Forces of Nature: A Popular Introduction to the Study of Physical Phenomena*, transelated from the French by Mrs. Norman Lockyer, 3rd ed., London: Macmillan, 1877.) だたし、図版のキャプションは原書であるフランス語版を参考にした。

12) 『物理の世界』*Le Monde physique* シリーズの構成は第1巻が「概説」、第2巻が「光」、第4巻が「熱」となっている。

13) 本文の説明によれば、「1」と表記された右の放電は「二極が互いに遠く、電流が強いとき」の例で、「2」のほうは「二極が近く、電流が弱いとき」の例である。

14) 「電光」の図版は、1ページ全体を使って大きく掲載されている。本を見開いたときの図版の向きは、《風景》のように陰極側を下にした状態になっている。ページを繰っていったとき、二つの放電のフォルムは強いインパクトをともなって読者の目に飛び込んでくるようになっており、筆者はこのような図版の状態がエルンストの創意を刺激したのではないかと考えている。

15) たとえば突起物のイメージの現われている作品は S/M 468、S/M 549、S/M 564、S/M 622、S/M 653、同心円の現われている作品は S/M 474、S/M 478、S/M 504、S/M 505、S/M 594、S/M 607 に確認できる。

16) 《俺の汚いジャケットに鳥が糞をした》(『リテラチュール新シリーズ』11/12号 11頁) (S/M 521) 1923年、ペン・墨・紙、20×11 cm、個人蔵、パリ。

17) すでにヴェルナー・シュピースは、この作品がガルヴァーニの実験のイメージに由来することを指摘していた。(Werner Spies, *Max Ernst Collagen*, Köln: DuMont, 1988. p. 121, D 592.) しかしシュピースの提示した実験図より、本稿に示した図のほうがエルンストの作品に近似しているのは一目瞭然である。

18) 《沸騰した洗剤によって沈黙のうちに交通機関と傷の魅力は増加するだろう》(『百頭女』プレート 19) (S/M 1436) 1929年、コラージュ、7×7 cm。

19) Amédée Guillemin, *Le Ciel*, Paris: Librairie Hachette, 1865.

20) 《視覚の内側 8》(S/M1815) 1931年、コラージュ・水彩、14.6×9.7 cm、エルンスト・O. E・フィッシャー、《視覚の内側 9》(S/M1816) 1931年、コラージュ・水彩、14.3×9 cm、エルンスト・O. E・フィッシャー。本稿には《視覚の内側 8》の図版のみ掲載した。

21) Camfield, op. cit., p. 349, notes 82. M. E. Warlick, *Max Ersnt and*

Alchemy: A Magician in Search of Myth, Austin: University of Texas Press, 2001. pp. 117-119.《人はそれについて何も知らないだろう》は蝕の理論を説明した図が元になっている。《視覚の内側 8》と《視覚の内側 9》には、それぞれ「太陽と惑星と衛星の相対的大きさ」と「太陽から見た惑星」と説明された図版が使用されている。

22) 《ここに言葉のない祈りがある。祈り：最愛なる主よ、忘れない夜に、あなたがそれをするように私を愛してください…》(『カルメル教会に入ろうとしたある少女の夢』プレート44) (S/M1631) 1929/30年、コラージュ、7.6×10 cm。

23) 《カナリヤの公式の目覚め》(『不死者たちの不幸』6頁) (S/M 473) 1922年、コラージュ、7.7×11.2 cm、所有者不明。

24) 例えば、S/M 483、594、586、623。

25) 《カストルとポリュシオン》の画面右上に見える雷雲のイメージは、『雷、稲妻、雹』*La Foudre les orages la grêle* (テオフィール・モルー著) に紹介されたパラソル型の雷雲のイメージから採られている。そこにはいくつにも枝分かれした白い稲妻が二本、雷雲を貫いている様子が表わされている。拙著「マックス・エルンスト作《カストルとポリュシオン》における雷雲のモティーフと自然現象のテーマ」(注4) を参照。

26) 《体洗いの歌》(『リテラチュール新シリーズ』11/12号 47頁) (S/M 555) 1923年、ペン・墨・紙、11.3×20.3 cm、個人蔵、パリ。

27) André Bereton, "Manifeste du surréalisme" (1924) dans *André Bereton Œuvre complêtes I*, Paris: Gallimard, 1992, p. 337. 訳は巌谷國士訳の『シュルレアリスム宣言』(岩波書店　1993年) を参考にした。

28) アンドレ・ブルトン『狂気の愛』笹本孝訳 (思潮社) 1994年　51-52頁。(André Breton, *L'Amour fou*, 1938.)

29) 同書、84頁。

30) Breton, "Manifeste du surréalisme" op. cit., p. 338.

31) 《自動記述のレッスン (おそらく磁気は近い)》(S/M 564) 1923年、筆・墨・紙、個人蔵。ただし、このタイトルは飽くまで作品カタログに登録されているものであり、エルンストによる正式なタイトルかどうかはわからない。

32) 「絶対的な時間と空間に対する信頼はまさに消えようとしているようにみえる。ダダは近代的であろうとはしない。ダダはまた、一定のパースペクティヴの法則のもとに身をおくことを無益なことと判断する。ダダの本性は自らをたとえわずかにでも物質に愛着を持たせたり、言葉に酔わせた

りしない。しかし、我々の経験の領域から出ることなしに、二つの離れた現実を襲ってその接近によってある閃光をひきおこしたり、他と同じくらいの強度と奥行きでもって呼び起こされた抽象的な形態を我々の感性の届く範囲においたり、参照のシステムを奪いながら、我々固有の記憶のなかに我々をデペイゼしたりする驚異的な能力、それらこそはダダを一時的に引き止めるのである。」(下線は筆者による。また日本語訳には巌谷國士訳『アンドレ・ブルトン集成 6』〈人文書院 1974年〉を参考にした。) André Breton, "Max Ernst" dans *André Breton Œuvres complètes I*, op. cit., pp. 247-248.

33) Breton, "Manifeste du surréalisme" op. cit., p. 338.

34) 本来マニエール・ノワールとは、版画技法を示す用語である。しかし、黒い画面に白い線でイメージを描く方法から、アラゴンはそのような方法で描かれた油彩画あるいは水彩画をマニエール・ノワールとあえて呼んでいると思われる。Louis Aragon, "Max Ernst, peintre des illusions" dans *Les Collages*, Paris: Hermann, 1993, pp. 27-34.

35) Aragon, *Ibid.*, p. 33.

36) なぜなら、この評論が書かれた1923年までに制作された作品のなかでマニエール・ノワールと呼ぶに値する水彩画は、作品カタログにおいては《風景》と《無題》しか確認できないからである。「火のつる植物」、「焼けて炭化した大規模な荒廃」といった表現も、《風景》あるいは《無題》に当てはまっているといえる。アラゴンの記述によれば、「大きな水彩画」は複数制作されたことになっている。よって《風景》と《無題》のほかに、同様のグアッシュが存在する可能性も考えられる。

37) タンギーの《雷雲》(1926年)、《第二の福音》(1926年)、《ほら、そこに》(1927年)は、《風景》をはじめとする黒い絵画の影響が強く感じられる作品である。暗闇が支配的な空間に電流を思わせる抽象的なイメージが漂っている様子は、特に《風景》や《北極》(1921年)、《黒い風景》からの影響があったと考えられる。

(大学院後期課程学生)

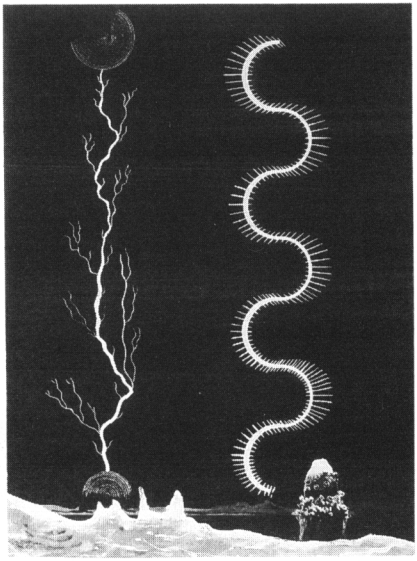

図1．エルンスト《風景》所有者不明

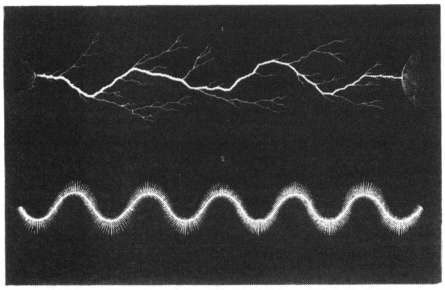

図2．「電光」(ギルマン『磁気学と電気学』、第11章図版より)

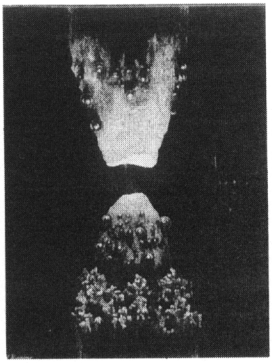

図3．「電流弧、炭素でできた円錐」(ギルマン『磁気学と電気学』、452頁より)

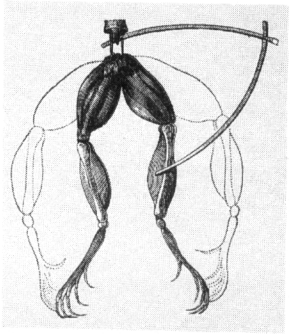

図４．「蛙の筋肉の収縮、ガルヴァニの実験の再試行」(ギルマン『磁気学と電気学』より)

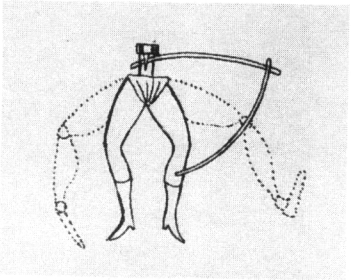

図５．エルンスト《俺の薄汚いジャケットに鳥が糞をした》個人蔵、パリ

図６．エルンスト《沸騰した洗剤によって沈黙のうちに交通機関と傷の魅力は増加するだろう》(『百頭女』プレート19)

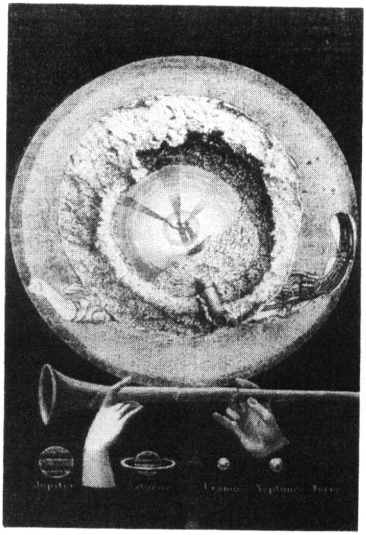

図７．エルンスト《視覚の内側　8》(『視覚の内側』)

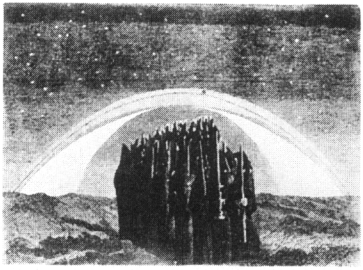

図8．エルンスト《ここに言葉のない祈りがある…》(『カルメル教会に入ろうとしたある少女の夢』プレート44)

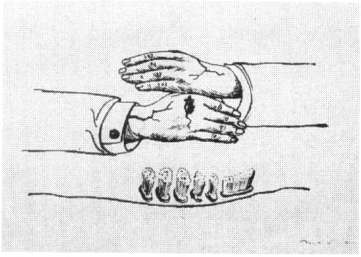

図9．エルンスト《体洗いの唄》

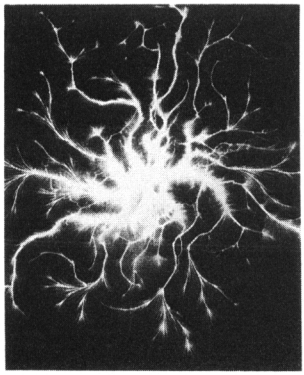

図10．「自動記述において生み出されるありのままのイメージ」(アンドレ・ブルトン「美は痙攣的であるだろう」より)

図11．エルンスト《自動記述のレッスン》部分

SUMMARY

On Max Ernst's *Paysage* (S/M612):
A Consideration from Amédée Guillemin's *L'Magnétisme et l'électricité*

Atena KUNIYOSHI

Max Ernst's *Paysage* (1923) is considered to be outstanding among Ernst's works of 1923; the land dominated by darkness and three odd figures attract one's attention. The two figures in the center are especially noticeable, because they are largely depicted as facing this way. Moreover the painting is unusually gouache and large. What did Ernst want to depict in this work? Despite its peculiarity, little attention has been paid to this work.

I discovered the visual sources of *Paysage* in Amédée Guillemin's *L'Magnétisme et l'électricité*, published in Paris in late 19th century. Two experimental figures "Electric Lights" and "Voltaic Arc, Cones of Carbon" seemed to have inspired Ernst. He modified the waves, naps, and conductor of the discharge images, then added a cone of carbon and a landscape with water under them. In addition, seven other visual sources are found in Guillemin's books.

From this discovery, we can understand that *Paysage* is related to electric discharge images, which Ernst often expressed in his pre-surrealism period. André Breton used electric images as a metaphor of surrealistic moments and automatism in his texts; *Manifeste du surréaliste* and *L'Amour fou.* In 1934, Breton then visualized automatism as an electric discharge image in "La beauté sera convulsive". Ernst also depicted lightning in his work entitled *Leçon d'écriture automatique* (S/M 564) (ca. 1923). The flash image had already appeared in 1921 in Breton's text, which had been written for Ernst's first exhibition in Paris. Ernst probably realized that his works possessed a characteristic which could produce an electric flash. As an esteemed Dadaist artist in Paris, Ernst must have had a mission to visualize the ideas of his circle.

Under such conditions, *Paysage* was produced. It was natural for Ernst to have *L'Magnétisme et l'électricité* as the motive for his works.

The electric image must have interested Ernst at the time. This can be shown by the fact that another work of 1923 also had a visual source in that book. *Paysage* depicts the discharged symbol of new image appearing in the inner world of humanity as pursued by Dadaists in Paris. *Paysage* is believed to have been accepted by Dadaists in Paris, since Louis Aragon referred to *Paysage* in his essay as a new landscape, never seen before.

キーワード：マックス・エルンスト，《風景》(S/M 612)，アメデ・ギルマン，放電イメージ，アンドレ・ブルトン