

早稲田大学博士論文(概要)		
	学位記	文科省報告
2011	5794	甲 3466

博士論文概要書「イヴ・タンギ―論――アーチの増殖」長尾 天

この論文は、二〇世紀前半にフランスを中心に生じた芸術運動であるシュルレアリスムの画家、イヴ・タンギー (Yves Tanguy 一九〇〇-一九五五) の描いたイメージを焦点として考察を行う。

エルンストやミロ、マグリット、ダリといった画家たちほどに一般的な知名度は高くはないものの、タンギーはシュルレアリスムの代表的画家の一人とみなされている。タンギーはアンドレ・ブルトンをリーダーとするシュルレアリスムのグループと長く共にあり、シュルレアリスムを扱った大抵の画集にはタンギーが描いたイメージの図版が掲載されている。美術史研究において注目を浴びてきたとは言いが、一定の規模の回顧展が過去に幾度か開催されてきており、その際出版されたカタログ (代表的なものとしては *Yves Tanguy: Retrospective 1925-1955* (exh.cat.), Centre Georges Pompidou, Paris, 1982; Karin von Maur (ed.), John Brownjohn, John S. Southard (tr.), *Yves Tanguy and Surrealism* (exh.cat.), The Menil Collection (Houston), Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2001; André Carion (ed.), *Yves Tanguy: L'univers surréaliste* (exh.cat.), Musée des beaux-arts (Quimper), Somogy, Paris, 2007) や、パートナーであったケイ・セージによるカタログ・レズネ (Pierre Matisse, Kay Sage (eds.), *Yves Tanguy: Un recueil de ses œuvres / A Summary of His Works*, Pierre Matisse, New York, 1963) また友人であったパトリック・ワルドベルグの評伝 (Patrick Waldberg, *Yves Tanguy*, André de Rache, Bruxelles, 1977) などによって、タンギーの描いたイメージ群と生涯の全貌を掴むことは現時点では難しくない。

だが、これまでのタンギーに関する言説は基本的に伝記的、総論

的なものであり、勿論これらには意味があるとしても、そこには一定の批評的観点からタンギーの視覚イメージを捉えるという態度はほとんど見られない。そこで本論ではこれを試みる。本論の目的はタンギーについての総論を提示することや伝記的事実を拡充することではなく、一定の批評的観点を設定し、そこからタンギーの視覚イメージを記述することにある。

まず本論の概観を記しておく。序論「アーチの増殖」は本論の文脈を簡潔に示すものとなっている。第一章「生涯、作品、先行言説」では考察の前提としてタンギーの生涯と作品、タンギーに関する先行言説を概観する。第二章「イメージの領域」ではシュルレアリスムの視覚イメージにおけるタンギーのイメージの特殊性について考察する。その特殊性とは言語との交換不可能性への志向であり、言い換えれば沈黙である。第三章以下では、この沈黙という性質がどのような歴史的文脈にあるのかを、幾つかの観点から考察する。

第三章「デ・キリコの無意味」ではタンギーのイメージの一つの起源として、ジョルジョ・デ・キリコの形而上絵画理論について考察する。第四章「無用な記号の消滅」では一九二六年から一九二八年にかけてのタンギーのイメージの成立過程を制作手法という側面から考察する。第五章「未知の物体」ではタンギーのイメージと心靈学におけるエクトプラズムのイメージとの類似について考察する。第六章「生命形態的」ではタンギーのイメージとモダン・アートにおけるバイオモρφイズムの潮流との関係を考察する。第七章「タンギーの星」では一九三〇年代末にシュルレアリスムのグループに加わった若い世代の画家たちのタンギーへの評価について考察する。

第八章「セージの答え」ではタンギーの二番目のパートナーであった画家ケイ・セージのイメージについて考察する。

議論の展開としては、第二章で提出された観点を第三章以下で個別の問題系に適用していくという形を取る。とはいえ当然のことながら、第二章での考察と第三章以下の考察とは互いに補完し合うものである。つまり、第二章で提出された観点の有効性は、第三章以下の考察によって示される。また第三章以下で扱われる個別の問題系は、第二章で提出された観点との関係において、別の問題系に結びついていくことができる。

また断っておきたいが、本論の目的は言語との交換不可能性という観点に拠ること、逆にタンギーのイメージを言語化することにある。本論の立場は、たとえばスーザン・ソントグの次のようなテーゼによって示すことができるかもしれない。

「批評の機能は、作品がいかんにしてそのものであるかを、いや作品がまさにそのものであることを、明らかにすることであって、作品が何を意味しているかを示すことではない」(「反解釈」)。

以下、各章の要約を記す。

序論 アーチの増殖

美術史を記述するという行為は、視覚イメージを言語によって交換することを意味する。だが、二〇世紀西欧に生じた一連の視覚イメージにおいては、しばしば言語と交換不可能な要素が交換可能な

要素を上回っている。この言語と交換不可能な要素を記述する方法は、これを純粹な造形的要素や物質的實在に還元することである。しかしシュルレアリスムの視覚イメージは、この方法によってうまく記述することができない。シュルレアリスムの視覚イメージは、言語にも物質的實在にも還元できない、いわばイメージの領域を志向する。

シュルレアリスムが先駆者の一人とみなしたジョルジョ・デ・キリコは、形而上絵画と呼ばれる一連のイメージにおいて、シヨール・ペンハウアーとニーチェを典拠としつつ、「生の無意味」が開示された世界を描き出す。究極的な意味を失った世界は謎となる。謎とはいわばシニフィエが決定されていないシニフィアンである。謎は答えと言語と交換され切ってしまう謎ではなくなる。だが同時に謎は、答えとの関係において規定されているという点で、常に物質的實在としてのそれ自身とは別の何かを志向する。こうして謎は、先に述べたような意味でのイメージの領域を志向する。デ・キリコはこうした意味での謎を、「記号の孤独」と呼んでいる。そしてこの「記号の孤独」を象徴するモチーフが、形而上絵画において頻繁に描かれるアーチである。

デ・キリコの作品に出会うことで画家を志したタンギーは、デ・キリコにおいて顕在化したイメージの領域の徹底化へと向かう。タンギーが描く不定形物体群は、名指すことができない、つまり究極的には言語と交換不可能であると同時に、確固とした三次元的イリュージョンを伴っているという点では物質的實在にも還元できない。タンギーの晩年の代表作のタイトル「弧(アーチ)の増殖」に示されているように、タンギーはデ・キリコの記号の孤独とアーチを極

限まで増殖させた。

第一章 生涯、作品、先行言説

タンギーは一九〇〇年にパリで生まれた。両親はブルターニュ人であり、幼くして父を亡くした後、タンギーは幼年時代の一時期をブルターニュの親戚のもとで過ごした。また母親がブルターニュの小村ロクロナンに隠棲してからは、パリで姉と生活しつつも同村をしばしば訪れた。学業を終えた後、タンギーは見習い航海士として商船に乗り込み、世界各地を周航した。その後兵役に服し、一九二二年に復員し、パリに戻る。タンギーが画家を志したのは、この頃にデ・キリコの作品を目にしたことがきっかけである。一九二五年末、シュルレアリスムのグループに加わり、ほどなくしてシュルレアリスムの画家とみなされるようになった。一九二六年から不定形の物体群を描きはじめ、一九二八年以降はこれ以外のモチーフをほとんど描かなくなった。一九三九年、タンギーはアメリカ人画家ケイ・セージの協力でアメリカに渡り、同地でセージと結婚した。一九四一年からはコネチカット州ウッドベリーに住み、セージと共に制作を続けた。一九四〇年代後半にはパリのシュルレアリスムから遠ざかり、一九五五年、脳出血により急逝した。

タンギーに関するこれまでの言説は、タンギーのイメージをブルターニュの風土などに結びつける「地方起源説」、もしくは文学的比喩の羅列に留まる傾向が強い。その要因はおそらく、タンギーのイメージを言語化することの困難さにある。本論の目的は、こうした地方起源説や文学的比喩に拠らずにタンギーのイメージについて語

ることにある。

本論ではタンギーのイメージを、解釈ではなく沈黙、既知ではなく未知、言語との交換可能性ではなく交換不可能性、意味作用の可能性ではなくその不可能性によって捉える。言い換えれば、タンギーの沈黙を言語によって交換してしまうのではなく、言語によって指し示すことを試みる。

第二章 イメージの領域

タンギーのイメージの特殊性は言語との交換不可能性への志向にある。タンギーが描く不定形物体群は、明確な指示対象を持たないにも拘らず、確固とした三次元的イリュージョンを伴っている。このためそれらを「うのような」と形容することはできるが「うである」と名指すことは決してできない。作品に付されるタイトルは「読解可能性／読解不可能性」の広がりを生じさせるが、類似したイメージの反復によって、その意味は希薄化してしまう。こうしてタンギーのイメージは、言語にも物質的実在にも還元できない、いわばイメージの領域を極限化したものとなる。このことはシュルレアリスムの視覚イメージがほとんど常に言語とのつながりを保持し、解釈すること、言語との交換を重視していることからすれば異質である。だが、アンドレ・ブルトンにはタンギーのイメージを「具体的なものの核心」にあるものとして評価している。ここからタンギーのイメージを、シュルレアリスムにおける例外というよりも（あくまで一つの）極限形として捉えうるのではないか。

第三章 デ・キリコの無意味

タンギーのイメージにおける言語との交換不可能性への志向、言い換えれば沈黙の起源は、直接的にはジョルジョ・デ・キリコの形而上絵画にある。デ・キリコによれば、形而上絵画の革新性はショーペンハウアーとニーチェの示した「生の無意味」を絵画に応用したことにある。ショーペンハウアーとニーチェはともに生が究極的な目的や意味を持たないという「生の無意味」の認識を出発点とする。ショーペンハウアーはこれを生の「虚無性」、ニーチェは「無意味」と表現する。前者は形而上学的な物自体としての意志が無根拠であることに由来するのに対し、後者はそうした形而上学的な物自体の不在を意味する。こうした「生の無意味」の認識は、事物同士を結びつける関係性の網の目を崩壊させる。自らが属すべきコンテクストを失った事物は、デ・キリコが言うところの「記号の孤独」の状態に陥る。事物は究極的なシニフィエを失ったシニフィアンとなり、謎となる。事物は自らと交換されるべき言葉を失い、沈黙する。デ・キリコは「沈黙について」と題されたテクストで沈黙に支配された世界を描き出しているが、そこには後にタンギーが描き続けることになる世界が予告されている。

第四章 無用な記号の消滅

デ・キリコの作品に出会ったことを契機として画家を志したタンギーは、シュルレアリスムへの参加後、次第に自らのイメージを成立させていく。この過程を制作手法という観点から考察する。シュ

ルレアリスム参加直後のタンギーはデペイズマン的な記号併置の実践を行っており、その中で不定形物体群が登場する。その後タンギーは、次第にアンドレ・マッソンを参照したオートマティスムへと移行する。マッソンはオートマティスムの痕跡に何らかの指示対象を見出すが、タンギーは逆にイメージから明確な指示対象、つまり言語と交換可能な要素を消失させる。オートマティスムの痕跡はそのままでは抽象的なイメージに留まるが、タンギーはこれをデペイズマンにおける手術台としての空間に組み合わせることで不定形物体群へと変換する。こうして不定形物体群とオートマティスムが一致し、一九二八年以降描かれ続けるイメージが成立した。タンギーはシュルレアリスムの手法によって、デ・キリコから受け継いだ沈黙を徹底させた。

第五章 未知の物体

タンギーの不定形物体群と心霊学におけるエクトプラズムとの類似について考察する。タンギーは一九二七年の初個展の際、出品作のタイトルをブルトンと協力してシャルル・リシエの『心霊学概論』から引用している。この著作ではエクトプラズムについても述べられており、幾つかの図版も付されている。タンギーの不定形物体群とエクトプラズムの視覚的、形態的類似は明らかである。さらに両者はそのイメージとしての性質においても類似している。タンギーのイメージは明確な指示対象を持たず、現実には如何なる対応物も持たない。こうしてタンギーの描く不定形物体群は実在ではなくあくまでイメージに留まろうとする。エクトプラズムを巡る当時の心霊

研究者たちの議論を検討すると、タンギーの不定形物体群と類似した特徴がエクトプラズムに付与されていたことがわかる。エクトプラズムのイメージにおいても、ある種の現実性が強調されているにも拘らず、それが他の何かと同一化されることは拒まれる。エクトプラズムが何であるのかという問いに答えが与えられることはなく、そのためにエクトプラズムは実在ではなくイメージの次元に留まらなければならぬ。エクトプラズムは、タンギーが描く不定形物体というイメージが如何に未知を構造化したものであるのかを示す、同時代例として意味を持つ。

第六章 生命形態的

一九二〇年代後半から一九三〇年代にかけてのタンギーのイメージを、モダン・アートにおけるバイオモルフイズムの潮流に位置づけて考察する。タンギーのイメージにおける不定形物体群の登場は、バイオモルフイズムの三次元的イリュージョン化の契機となっている。アルプやミロから影響を受けたタンギーは、平面的、抽象的イメージであったバイオモルフイズムを三次元的イリュージョンとして描き出すことによって、逆説的にイメージの指示対象を不透明なものにしてしまう。タンギーに次いでマグリットがバイオモルフイズムを三次元的イリュージョンによつて描き出すが、マグリットの場合、こうしたイメージは「曖昧なもの」としての意味を持つ記号へと変化する。そしてダリにおいてはバイオモルフイズムはダリの個人的言語の一部となる。ダリの登場によつて技術的問題を意識したタンギーは、アフリカ旅行後の一連の作品で技術的実験を行う。

その後、タンギーの物体群は、透明化する空間と明瞭化する色彩の中で、より明確かつ硬質なフォルムを獲得する。この背景としてバイオモルフイズムの実体化傾向を指摘することができる。この傾向は一九二〇年代末のピカソに端を発し、アルプやジャコメッティへと推移する。だがタンギー自身がバイオモルフイズムを実体化させることはほとんどなく、基本的にイメージの領域に留まり続けた。

第七章 タンギーの星

一九三〇年代末から一九四〇年代初頭にかけてのシュルレアリスムにおけるタンギーへの評価について考察を行う。「シュルレアリスム絵画の最近の諸傾向」(一九三九)においてブルトンは若い世代の画家たちがタンギーの影響を受けていることを指摘している。マッタ、フランセス、オンスロー・フォードといった画家たちがタンギーを先駆者として評価していたことは、彼らの言葉や作品からうかがえる。またタンギーへの評価は、ブルトンが指摘するオートマティスムへの回帰とも関わっている。ブルトンが「絶対的オートマティスム」の下に言及しているドミンゲスやパーレン、マッタらはオートマティスムの痕跡に明確な指示対象を読み込まない、もしくはそれらを最小限に留める。そして、しばしばオートマティスムの痕跡を三次元的空間に配することでそれらを不定形のイメージに変換している。この点で「絶対的オートマティスム」の画家たちは第四章で論じたようなタンギーのオートマティスムの系譜にある。実際オンスロー・フォードはタンギーを「初めての真にオートマティツクな画家」として評価している。さらにオンスロー・フォードは先

行世代から自分たち若い世代への移行を、フロイトの個人的無意識からユングの集合的無意識へとという方向性において提示している。オンスロー・フォードの念頭にあった集合的無意識は、むしろユングにおけるリビドーの概念に近い。それは様々な象徴が未分化なまま溶け合い、またそれ故に様々なイメージがそこから生じてくるような心的エネルギーの場である。タンギーもまた一九三〇年代半ばに自らのイメージをフロイトにおける欲動エネルギーの場であるエスと重ね合わせており、若い世代における集合的無意識への志向とタンギーのイメージは、言語以前の無意識のエネルギーの場という点でも関わりうる。

第八章 セージの答え

第八章ではタンギーの二番目のパートナーであるケイ・セージを焦点として考察を行った。タンギーは一九三九年にアメリカに亡命して以降、一九五五年に急逝するまでセージと共に暮らした。セージのイメージにおけるヴェールとフレーム構造は、空虚を覆い、囲む。そしてそのことによって意味作用の可能性と不可能性の表裏を示す。この点はタンギーの描く不定形物体群が、明確な指示対象を持たないことによって意味作用の可能性と不可能性を孕んでいることと類似している。だがセージのイメージは文字通り空虚を孕むという点でタンギーのイメージよりも直接的に意味作用の不在、不可能性を示している。この意味でセージのイメージは、タンギーのイメージの批評的形態となっている。そしてブルトンがタンギーのイメージについて意味作用の可能性を顕揚したことは逆に、セージ

のイメージはタンギーのイメージの鏡像として意味作用の不可能性を強く反映させる。ブルトンとの断絶後、タンギーはセージのイメージによって意味作用の不可能性、空虚の問題に向かい合う。そしてタンギーは一九五四年、生涯最後の作品となった《弧の増殖》と《想像上の数》を描き、翌年急逝する。タンギーの死後セージは独りで空虚に向かい合い《ジ・アンサー・イズ・ノー》という結論を下し、最後には自ら命を絶った。

結論

以上のように、第二章で提出された観点を、第三章から第八章において幾つかの歴史的コンテキストに適用し検討する。これによりその一定の有効性が示されると考える。結論を簡潔に述べれば、次のようになる。

イヴ・タンギーのイメージは、その言語との交換不可能性への志向において、またそこから生じるいわばイメージの領域の極限化において、シュルレアリスム及び二〇世紀の視覚イメージに特異な位置を占める。

また資料編には、インタビュールなどを含むタンギーによるテキスト及び友人マルセル・ジャンへの書簡集 (Yves Tanguy, *Lettres de Join-Adressées à Marcel Jean, Le Dilettante, Paris, 1993*) の訳文と、一九三〇年代から一九七〇年代にかけてのタンギーに関する雑誌記事の抜粋を付した。