

表象のアポリア 理論と実践(ルイ・マランからアルベルト・ジャコメッティへ)

オリビエ・アムール = マヤール(西村和泉訳)

我々は、表象における「かのように」(comme si) に言及することにより本稿を開始したい。ルイ・マランのテキストを分析すると、この表象における「かのように」が、王の権力にまつわる彼の考えと並行したパースペクティヴの中で用いられ、哲学者による芸術論を特徴づけてきたことが分かる。

実際、記号学者でも言語学者でもあるルイ・マランは、固有の宇宙の中に造形美術を構築し、さらにその中に「現実効果」という一世界を構築するための記号表現シニフィアンの扱いに長けていた。カンバス上で問題とされるこの「現実効果」とは、本稿で私が“全・視”と称する「見ること」の中のみならず、鑑賞者に呈示される世界の解釈を通して、視線を超えた場所でも生じうるものである。ルイ・マランは哲学用語を用いて、以下の様に説明している。

(中略) 視線とは、それ [= 現実] を捉えるために、解釈の篩にかけられるものではない。「現実」が表象されるためには、表面・媒体としての絵画が存在せねばならない。つまり、鏡としての絵画を介して、現実はいメージに投射され、眼はそのイメージを介して世界を獲得するのである。¹

ここから、我々が表象における「かのように」について語る場合、この連辞がルイ・マランの分析により伝統的基盤からずらされて、二つの意味を持つという点を考慮に入れる必要がある。

1 - 表象 = 代行表現ルプレザンタシオン。すなわち、不在を存在していたかのように見せかけること、および贗物としての事物や存在物と、存在としての事物や存在物を同等に扱うこと。プラトンやアリストテレスの影響の下、古代から分析が繰り返されてきたこのミメーシスの伝統的定義には、現実レアルは真実を意味するというア・プリオリな想定がなされている。よってカンバスという媒体には、この真実の何かが塗られているとされる。

2 - これに対しルイ・マランは、かのようにシニフィアンが何より虚偽の等価関係を示すとし、一番目の定義とは反対に、かのように見せかけているのは模像シミュラークルであるとしている。彼の「表面・媒

2 オリビエ・アムール = マヤール

体としての絵画が存在しなくてはならない」という考えはここから生まれたのだ。作品を仕上げたり、その表面に感情を露出させたりすることには決して満足しない彼の立場こそが、ある種の物質性や人為構造^{アーティファクト}の煌めきといった効果を生み出したに他ならない。

ルイ・マランの世界は、少なからず矛盾をはらんだ上の二つの定義の間に見出される。そこは、現象学と美学と美にまつわる文学が観念的^{キアスム}交叉配列を織り成す交差点である。マランが対話²を行なう際にとりわけ慎重であった点を考慮に入れた場合、彼の創作に着想を与えていたのは、やはり上の二つの定義であったと言えよう。この弁証法に組み込まれたプロセスを通して、対話空間の中について語りことや言説の場で「定義を二つ共守る」試みについて語りることにより、対話という語は多義的に解釈されうる(この言説の場とは、矛盾の場と言える。ここで対話は、一般的言説における相互認識の中で二つの発話を結びつける一方、それぞれの領土に相手を引き込もうとするこれら二つの声の間に隔たりを生み出す)。対話は、おそらく同じ一つの身ぶりで、闘争と和解を示している。かのようにと同様に、対話もまた決裂の原因や緊張や拡大の可能性を備えているのだ。マランのテキストが示す探求においては、結局のところ、これら二つの表現(かのようにと対話)が支え合いながら生き延びているのである。

アルベルト・ジャコメッティの絵画実践には、この不可能な弁証法(存在・不在)が大きく作用している。この弁証法はまず第一に、鑑賞者に対して、絵画を現実と同一視出来る何かのように見させることの中に見出される。この見させることは、「この絵はミシェル・レリスの真の肖像画(顔)であるから、あなたが見るべきものはこれである。」と言うだろう。第二に、「実際の肖像画」という表象における単なるミメーシスを脱構成、脱連結し、超越する意志の中に見出される。この二つの誘惑の間にいたジャコメッティは、構造(可視性における不可視性)を、顔に対する彼の認識の現実から解放しようとした。絵画活動への前向きな見通しは、こうして変更を余儀無くされるのだ。ピエール・シュネーデルとの対話におけるジャコメッティの「告白」は、この点をよく示している。

(中略)私は写生で自画像を描こうと試みたが、私に見えているものをキャンバスの上に置くことは全く不可能だということに気づいた。あの線 私は今でもはっきりと覚えている 耳から顎に至るあの線を見える通りに模写することは決して出来ないということ、そこは私にとって絶対的不可能性の領域を示すことが分かったのだ(中略)。³

ここから、絵画活動は「キャンバスを見ても現実には伝達されず、これからは絶対に伝達されることはない」という明白なイデーを呼び起こすことが分かる。ここでは、解読可能性や可視性を信用出来るレベルに引き上げるための、いわゆる現実化行為が必要とされている。つ

まり「現実効果」の質物ではなく、^{アーティファクト}人為構造を巨大化する源としての活動(Poiein)と結びついた現実化行為が必要とされているのである。私はこの現実化行為の意味を「キャンバスに明確な知覚対象を置くために、強度を持った事物に身体を捧げる動作を通して、媒体に内在する現実を表出させること」と考える。

周知のごとく、印象派の画家達、セザンヌ、そしてキュビズムは、絵画活動における表象作用やパースペクティブに亀裂を生じさせた。一方ジャコメッティは、先人達が望んだ“表象効果の破壊”をもはや求めてはならず、それよりも絵画にある存在が出現することを待ち望んでいるように思われる。

このことから『イメージの力』の、特に序論を読み直す必要が生じる。ここでルイ・マランは、一つの問いを立てることから論を展開している。

出現可能性と表現効果の間にあるイメージの力とは？ この間隙を理論的に考察すると、歴史と文化の中を駆け巡る様々な運動や、イメージを出現させる様々な可能性は、イメージの可視性という極めて明確な条件に困っていることが分かる。なぜなら、可視性は可能性という次元を含んでおり(見えることとは“見る”ことではなく、見られる力のことなのだ) 視力を生み出す次元を含んでいるからである(中略)。

イメージの可能性と効果における超越的な条件や贈与の先験性は、メルロ＝ポンティも述べたように、^{キアスム}感受的な交叉配列や身体的縫れの中で互に見たり見られたりすることを通して、イメージの潜在的性質、すなわち不・可視の存在や可視化の過程に潜む両義性を構築してゆくだろう。⁴

つまるところ、この晩年の一作品の中で哲学者マランは、彼が「イメージの力」(これは複数性が強調されるべき連辞)と見なしていたものの意味を明らかにするのだと言える。上の引用をまとめると、「還元不可能な二要素の隔たりとは、芸術家の視力を操るものであり、不確実な空虚の場と接触するものである」となるだろう。この不確実な空虚の場とは、キャンバス全体に与えられる可視性、すなわち見る者が知覚する“見る”ではなく、「見られる力を備えた」“見る”というイメージの可視性、イメージの手前や彼方にあるイメージの可視性を構築する場なのである。

「ジャコメッティのキャンバスを眺めると、表現されたばかりのものと響き合う“何か”が聴こえてくる」と言うことも出来よう。ここでは表象における「かのように」が、真の破壊作用を生ぜしめているからだ。この破壊作用は、不在を^{ミメティック}現存させる擬態の効果を見させることはないかわりに、不・可視や「それを全て見た」という表現を超えたところで、作品を我々の眼前に出現させようと試みる。また同様に、ジャコメッティは絵画制作の中で「不・可視の存在の潜在性」に関心を向け、「見られる存在の過程」の内に潜んでいるものを呼び起こそうと試みるこ

4 オリビエ・アムール = マヤール

となる。この方法により、ジャコメッティは「イメージのイデー」⁵という問いを投げかけるだけでなく、とりわけ相容れない二要素、すなわち「存在の力強さとしての不在の現存化」と「存在として示されていない存在」を両立させようと望むのだ。ジャコメッティとマランはこのパースペクティブの下で、描く身ぶりの完全性に達しているアジアの画家達の立場にたどり着く。中国人画家ワン・ウェイによれば、効果を上げるためには「(中略)事物は存在していると共に不在であるべき(中略)」⁶なのだ。

マランがメルロ = ポンティに倣って書いているように、ジャコメッティ作品は表現の効果のみならず、「感覚の交叉配列^{キアスム}または身体の纏れ」の中で生成されつつある可能性の上にある。つまり、あらゆるものが、キャンバスに向かう画家の身体の贈与、世界中の画家達の身体の贈与、そして画家の世界におけるモデルの身体の贈与の間で試されるあらゆる行程の交差点上で展開するのである。そして、この無数の入口を持つ交叉配列^{キアスム}においてこそ、「絵画の“主題”が可視的に示されない状況の下で不・可視のものを表面化し解読可能にするためには、三つのレベルに貫かれた網状組織の中で、誰が視線を持つべきなのか？」という解決困難な問いが生まれるのだ。

二要素の間が網目の間に移行したり、見る者が見る方向を転換することにより、絵画活動は挫折する。その後 “全・視”という反射面により盲目にされ 全体を一望の下に眺められるようになった者にとって、見るための何かは残っているのだろうか。このことは別の観点から、見るが出来ないと捉えるべきなのだろうか。ジョルジュ・ディディ = ユベルマンも述べるように、キャンバス上である視覚を占有することや、全ての視覚を取り込むことは、とりわけ「無の出現、ミニマルの出現である。すなわち、消失の何らかの印である。全てを信じることは、見るべきものが何もないこと」⁷なのだ。

ジャコメッティ作品のみならず、ルイ・マランの作品にも響いているこの消失は、鑑賞者の視線を開かせる。難破の危険を知らせる浮標が、そこに見るべきものは何も無いこと、消失はあまり遠くないどこか別の場所、下方か脇のあたりで見つかることを示している。多かれ少なかれ広がった隔たりにおいて、この浮標は、どこか別の場所である運動が行なわれていることを示している。その運動を一刻も早くつかみ取るこそが重要なのだ。

ここから、ジャコメッティにおいて、我々が見たり、つかんだりするために残されているものについて問うことが出来る。それはつまり、あらゆる模倣/隠蔽^{(ディ)シミュレーション}を超えて動き続けるものの魅惑的な 残余である。ジャコメッティは、同じ一つの身ぶりによって模倣/隠蔽^{(ディ)シミュレーション}を解体する。彼は、線や痕跡や鉛筆、そして絵筆による量塊^{マッス} 寄せ集め を我々に見せるために、完全性/全体性の中に、あたかも見るべき顔がある「かのように」振舞う絵画 特に肖像画 の慣習を方向転換させるのだ。ジャコメッティの画材は、白黒や黄土色であり、しば

しば、～の肖像、むしろ～の表象といった推定を差し向ける。これはキャンバス上で完成を待ちながら生成し続ける作品と考えられよう。この領域において、人為構造^{アーティファクト}における反・模倣素^{アンチ・ミメーム}の方法が示されるのだ。この人為構造^{アーティファクト}は、未完成の宙吊り状態に置かれており、古典的な表象の原則に基づいて「絵画は姿を映す鏡でしかない」と我々に言わせようと仕向ける効果を方向転換させてゆく要因となる。これは予測不能かつ不可避な「出現・失踪」の中にある。まさに見るべき顔そのものなのだ。この効果は、ジャコメッティの「絵を描く身ぶり」や絵の内部を構成する技術素^{テクネー}を、まるで騙し絵のように覆い隠すのである。

ジャコメッティの『エクリ』114 頁には、彼がモデルを把握する際に何よりこだわっていた点が記されている。

彫像の作り方

異なる様々な要素が一体となって芸術作品を作ることが出来る。

- I 量塊^{マッサ}。
- II 量塊^{マッサ}の方向性、すなわち量塊間^{マッサ}の関係。コントラスト。像を包む空気中の、ある量塊^{マッサ}の他の量塊^{マッサ}に対する方向性。
- III 量塊^{マッサ}の構築。デッサンの明確さ。そして最後の一センチ四方に至るまでの、論理的構築。
- IV 線あるいはアラベスク。空間における量塊^{マッサ}の輪郭と、構築から生ずる空虚の輪郭。そして相反する線に関する充実。
- V 全体の調和。そして量塊^{マッサ}による構築の調和。デッサンによる量塊^{マッサ}の調和。全体におけるデッサンの調和。全体に渡っての調和。⁸

ここでは、ミメーシスの効果については触れられていない。その反対に、騙し絵に対する真の否定が見られる。「彫像の作り方」の中では、「量塊^{マッサ}の構築」という仕事に場所を譲らなければならず、「構築から生ずる空虚の輪郭」と「空間における量塊^{マッサ}の輪郭」を結びつける「アラベスク」を組み立てなければならないのだ。このマチエール 材料 による仕事から、「輪郭」(『エクリ』において、この語は常に複数形で書かれている)は、もはや描かれた主題の「輪郭」として捉えることは出来ず、線やデッサンを連結する「輪郭」という意味で捉えるべきものとなる。芸術家ジャコメッティはルイ・マランに倣って、これ以後、描く行為を「(中略)眼前のあるがままの真実^{マッサ}を写生すること、苦しみに至るまで喜ばせること、幻惑に至るまで見すえさせること。すなわち、表象効果の荒々しさによって消尽する絵画を描くこと」⁹と考えた。使用が消耗に行き着くのと同様に、「あるがままの真実^{マッサ}を写生すること」は「絵画の破壊」¹⁰に行き着くのだ。

この絵画活動に対する懸念から「ジャコメッティは カント的な意味での 美を離れるこ

6 オリビエ・アムール = マヤール

とにより、崇高の形式には到達しなかったのではないか?という問いが生まれる。というのも、ジャン＝フランソワ・リオタールも書いているように、「(中略)崇高さを求める形式の破壊により、絵画のヒエラルキーが再編される」¹¹からである。換言すれば、キャンバス上で作用する混濁/織物メ・ティサージュが、自然と技術素ビュシス テクネーと 不思議なことではあるが 画家の世界観との間の、殆ど知覚されえない関係を深めるのだ。画家ジャコメッティの作業方法の変更をもとにミメーシスの概念を問い直すのは、興味深いことのように思われる。本稿冒頭で、私はこの概念を、本性からして動的なものとしたと同時に、「かのように」による見通しの利いた働き、すなわちある世界観の“全く同一な”複製として、解説したり鑑賞したりすることの出来る表面を与えるものとした。ロンギノスの『崇高について』を再読すると、ミメーシスがホモイオーシス、つまり「事物とそのイメージの間の 実体(そこにあるもの)と外観の間の 類似や相同」を意味しないことは明らかである。ホモイオーシスはミメーシスに包摂されえないのだ。この点からも、ジャコメッティのキャンバスは良い見本となる。そこでは、絵画活動や描く身ぶりや詩作品の挿入が、作品を追求段階へと変化させ、決して“完成”や“仕上げ”に至らない先延ばしの作業へと変化させる。それゆえ「崇高さは、美(beau)の不完全性」¹²となる。ジャック・デリダの用語でこのことを言い換えるなら、「崇高さに辿り着くためには、芸術が残し、灰にする残余が必要であり、作品がつかみえない何かを含んでいる必要がある」となるだろう。かくして、“美”(Beau)と称される美(beau)は、永久に到達不可能なものとして留まるのである。

より具体的な例として、ジャコメッティによるルーベンス絵画の模写、『リュシップの娘たちの誘拐』(図 1)を取り上げたい。ここに原画の残余はどのくらい含まれているのだろうか?それから これは二つ目の問いであるが 誘拐はどこに描かれているのか?

ジャコメッティが関心を抱いていたのは、本当に誘拐というテーマだったのだろうか? そうだとすれば、“形象化”によって真実に見せかけられることのないこの神話的テーマを通して、彼は一体何を試みようとしたのだろうか? この絵における痕跡は、痕跡そのもののずれを曝け出していると同時に、線やアラベスクの纏れの中で形象を穿つことにより我々の視線を開かせようというジャコメッティの戦略を曝け出している。この痕跡を前にして、我々があたかも真実のように見せかけてきた作り話はどのように語られることになるのか? さらに、絵画作品が我々に説得“力”を与える構造、すなわち「現実効果」が解体された時、“コント”やファーブラで扱われていた主題はどのように真実化を行なえばよいのか? ここで画家に求められるのは、誘拐の実践ではないだろうか? 誘拐の実践は、空白化の実践となる。ジャコメッティは、一つの描く身ぶりを通して、我々に誘拐者の誘拐と失踪を同時に見させる。これは、均一化されたパースペクティブの中で互いに差を失った人々が、表層的な親

密さを強いられて疲弊してゆく状況と考えられる。人々は、交換の弁証法や、人は他者なくしては生きてゆけないという間の弁証法に基づいて互いに誘拐し合い、失踪する。ジャコメッティは、誘拐者を誘拐する。ここでは、もはや線と量塊マッスの構造以外考えられない。

カンバスの本質的現実がジャコメッティの構成術に引き寄せられるように、我々は空白部分に辿りつくだろう。だがどうすれば、長年の間追放され、排除され、不可視の領域に追いやられていたものを可視化するための突破口を開くことが出来るのだろうか。この突破口とは、運動の可視化であり、描く身ぶりや解読可能性の強度を備える身体を“奮い立たせる”息吹であり、“神話・歴史”というテーマを設定する場としての枠や媒体やカンバスの網目の息吹である。『絵画を破壊する』の中で、ルイ・マランが歴史テキストの問題を取り上げるのと同様に、ジャコメッティは、絵画を支配するこの種の前提条件に疑問を投げかけている。彼は「テキスト(カンバス)による命令そのものを忘れることを肝に命じなさい」という戒めが全体に作用することにより、「テキスト(カンバス)に書(描)かれていたことを忘れるという解読の効果」¹³ が生まれ、歴史エクリチュール(歴史画)を周縁化しようと考えている。我々は、ここに存するある種の挑発に気づかされる。それは、テキスト(カンバス)が示すものを“より良く”評価し措定するために、見るべきもの前で「眼を閉じること」、つまり盲目を強いられている読者・鑑賞者に向かって行なわれる挑発である。ジャコメッティの絵画活動は、鑑賞者を表象の戯れに引き込むために、作品は作品そのものであるという事実を見させる/眺めさせることに捧げられている。そこで作品が現存させているのは、真実と見なされる絵画を消し去ろうとする事物である。あなたが見ていると信じている私とは、“私・では・ない・私”である。あなたは現実の存在をつかむことのないまま、これ、すなわち材料や色彩の戯れや運動を見ているのである。

ジャコメッティの友人でもありモデルでもあったミシェル・レリスは、「アルベルト・ジャコメッティのような人物のためのいくつかの石」の中で、画家ジャコメッティは「現実存性の問題」を解決したと書いている¹⁴。私自身はこのフレーズを、「画家がまさに存在してはならなかったものをエクス・ポーズを顕示/措定した」という意味で捉える。これは、鑑賞者が見たり把握したり解釈したりしてはならず、そうすることが出来ず、そうすることを望まない対象をエクス・ポーズを顕示/措定することである。前述のごとく、ジャコメッティとマランの仕事の方向性はかなり似通っている。理論家マランの仕事とは、カンバス上の捉え難い背景を前景化してゆくことなのだ。

ジャコメッティにおいて、デッサンや絵画を構成し限定(決定)する顔の輪郭は、絵画ではなく、絵画のためのイデーを破壊するゲームとも言える、絵画活動におけるアポリアの根源的特徴である。おそらくこのパースペクティブの下、作家ジャン・ジュネは絵画実践に対して次の点を明るみに出した。「(中略)私はこのように思う ちょうど私達が額やこめかみ

8 オリビエ・アムール = マヤール

から髪を後ろにひくように、画家は背景(カンバスの背後)に顔の意味をひく¹⁵。言い換えれば、網目の脱・覆いは取り返しのつかないものとして、覆いをかぶせるのだ。これは絵画における顔と“主題”の出現と言える。

ゆえに私が厳守してきた枠に従って上の主題を考えるならば、肖像画は、見ることから存在論の形式を 見るという存在に問いを投げかけられるという意味において 分離し、立ち上げてくるのが分かる。視線を作ると共に視線になる、この視線において分離している存在とは、見るべきカンバスに向けられた眼差しではなく、カンバスが呈示していると同時に隠蔽しているものから現れる眼差しなのである。この原則を通して、絵画と繪画の間の分裂や断絶と共に、世界の現実と世界の呈示との間の分断線が解読されうるのだ。ここにおいて、我々が見ていることとは、明らかに、我々が見ていることを指すと同時に、我々が見ていないことを指す。このフレーズの単純なトートロジーから、我々はより深い場所にある何か別のものを探し出さねばならない。例えばこのフレーズは、再・生産を意味していないことが分かる。ジャン・ジュネ(図2)やミシェル・レリス(図3)の顔は、ジャコメッティの肖像画が見させようとするものであったことは一度もなく、おそらく実際は顔そのものでしかないのだ。ハイデガーの現存性が意味するように、我々が作品に現存している・その存在に、我々の存在を刻み込もうとするや否や、我々が見ているのは、見ているということそのものになる。この文脈において、その存在とは、呈示によって現存するものであり、作品を構成すると共に作品が存在そのものとして与える存在のことを指すのである。

ジャコメッティの絵画とは、我々に暗号を解読させるためにカンバスの前面に立ちはだかる「世界の媒介面」の背後に描かれるものではなく、その周囲、枠の中、そして彼固有の枠を超えた場所に描かれるものなのだ。そこで照らし出されるのは、存在しつつある様々な兆しや沈殿物、それから現実における失敗行為やミメーシスにおける失敗行為が生み出す様々な運動である。これらの失敗によってこそ、数々の肖像画を見たり、描き写したりすることが可能となるのである。従って、私がこれまで述べてきたことから考えると、ジャコメッティが行なった全ての絵画活動は、乖離した二つの見解によるアポリア的対話の中にあると言える。その一つは、^{シミュラークル}模像としての「かのような」「現実存在」を獲得すること。もう一つは、再・認識されるべき事物の痕跡全てを(常に同じ一つの描く身ぶりによって)暴く/覆うことにより自身を出現させる媒体の上で、現実を現実として定着させることは出来ないと言明することである。

こうして我々は、ジャコメッティの世界観に現象学的領域を見出す。ジャコメッティは、^{ミメティズム}擬態の命令に従う全ての創造/実現を超えて、絵画の中に一絵画世界を創造しようと試みた。この殆ど執念とも呼べる試みが、現実に対する問題提起を行なっている。ここで重

要なのは、ある身体がキャンバスに向かう画家の身体の所有物となることではなく、ジル・ドゥルーズやレイ・マランが考えるように、画家の身体、作品、絵画などの確固たる世界から脱領土化¹⁶を試みることである。つまりジャコモッティは、表象の否定という彼独自の“啓示”を実践していたのだと言える。ここで、結論を述べたい。我々は、見るべきイメージを予め逆転、“反転”したイメージを見させる啓示者の技術、および現実を再現する術語を否定的に受け取る。実際イメージは何も啓示していないからである。そこでは様々な色、とりわけ反転した白と黒が、見られるべきものの いわゆる“現実的”、“写實的”な 全体像の把握を拒否している。そして鑑賞者は、見ることの拒否のみを見させようとする作品と対峙する視線により、そこに取り残されるのだ。

本稿は 2002 年 4 月に行なわれた第 13 回日本比較文学会中部大会における発表原稿に加筆修正を施したものである。

註

- 1 Louis. Marin, (*Représentation et simulacre*), in *De la représentation*, Gallimard/Seuil, coll. Hautes études, 1994, p. 305.[レイ・マラン「表象とシミュラークル」、『表象について』所収、ガリマール/スイコ社]
- 2 レイ・マランの死後出版テキストにおいては、対話の問題が多く取り上げられている。L. Marin, *De l'entretien*, Minuit, 1997.[レイ・マラン『対話について』、ミニユイ社]
- 3 A. Giacometti, *Ecrits*, (Michel Leiris, Jaques Dupin éd.), Hermann, coll. (*Savoirs : sur l'art*), 1990, p. 263.[邦訳・アルベルト・ジャコモッティ(矢内原伊作他訳)『エクリ』、みすず書房、1994年]
- 4 L. Marin, *Des pouvoirs de l'image*, Seuil, coll. L'Ordre philosophique, 1993, pp. 18-19.[レイ・マラン『イメージの力』、スイコ社]
- 5 次の作品タイトルを参照した。L'*Idée d'image*, Marie-Claire Ropars-Wuillemier, P. U. Vincennes, coll. Hors Cadre, 1995.[マリ＝クレール・ロパール＝ヴィルミエ『イメージのイデー』、ヴァンセンヌ大学出版社]
- 6 Wang Wei, cité in François Cheng, *Vide et plein - Le langage pictural chinois*, Seuil, coll. Point-Essais, 1991, p. 85.[フランソワ・チェン『虚空と充満 中国の絵言葉』、スイコ社]
- 7 G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Minuit, 1992, p. 22.[ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン『我々が見る物、我々が眺める者』、ミニユイ社]
- 8 A. Giacometti, *Ecrits, op. cit.*, p. 114.[邦訳・アルベルト・ジャコモッティ『エクリ』、前掲書]強調はジャコモッティ。
- 9 L. Marin, (*Le Tombeau du sujet en peinture*), in *De la représentation, op. cit.*, p. 274.[レイ・マラン「絵画における主体の死」、『表象について』所収、前掲書]
- 10 この用語については、次の作品タイトルを参考にした。L. Marin, *Détruire la peinture*, Galilée, 1977, rééd. Flammarion, coll. Champs, 1997.[邦訳・レイ・マラン(梶野吉郎、尾形弘人訳)]

10 オリビエ・アムール = マヤール

『絵画を破壊する』、法政大学出版局、2000年]

- 11 J. F. Lyotard, (L'Intérêt du sublime), in *Du Sublime*, (J. L. Nancy éd.), Belin, coll. L'Extrême Contemporain, 1988, p. 173. [ジャン = フランソワ・リオタール「崇高の意義」、『崇高について』所収、ベラン社] 強調は引用者。
- 12 Philippe Lacoue-Labarthe, (La vérité sublime), in *Du Sublime, op. cit.*, p. 118. [フィリップ・ラクー = ラバルト「崇高なる真理」、『崇高について』所収、前掲書]
- 13 L. Marin, *Détruire la peinture, op. cit.*, p. 36. [邦訳・ルイ・マラン『絵画を破壊する』、前掲書]
- 14 M. Leiris, *Pierres pour un Alberto Giacometti*, L'Echoppe, 1991, p. 25. [邦訳・ミシェル・レリス (岡谷公二訳)「アルベルト・ジャコメッティのような人物のためのいくつかの石」、『ピカソ ジャコメッティ ベイコン』所収、人文書院、1999年] 強調はレリス。
- 15 Jean Genet, *L'atelier d'Alberto Giacometti*, L'Arbalète, 1965, rééd. 1991, texte non paginé. (邦訳・ジャン・ジュネ (宮川淳訳)「ジャコメッティのアトリエ」、『ジャン・ジュネ全集 3』所収、新潮社、1967年)
- 16 この問題に関しては次を参照のこと。Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, Flammarion, 1977, rééd. coll. Champs, 1995 ; Louis Marin, *Détruire la peinture, op. cit.* [邦訳・ジル・ドゥルーズ、クレール・パルネ (田村毅訳)『ドゥルーズの思想』、大修館書店、1980年。ルイ・マラン『絵画を破壊する』、前掲書]

(訳者付記・文献のうち、邦訳されているものは参考にさせて頂いた。)

図版資料



図 1

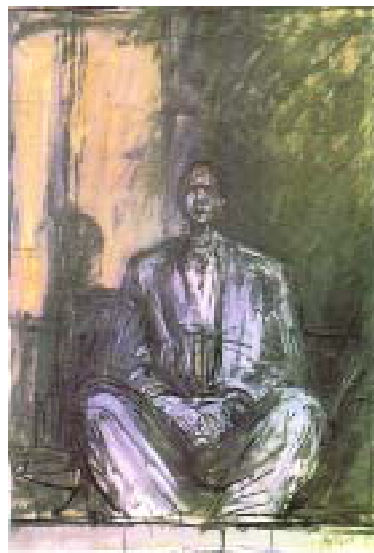


図 2



図 3