



アンテルナシオナル
ル・シチュアシオ
ニスト 第3号



シチュアシオニスト・イン
ターナショナル

目次

1. 芸術の消滅の意味アラン・レネ以降の映画
2. 否定としての、また予兆としての転用
3. 1950年代末の統一的都市計画
4. ミュンヘンでのS I 第3回大会
5. ミュンヘンでのS I 第3回大会 付属資料
 - 革命的知識人および芸術家へのアピールについての議論
 - 文化革命のための綱領
 - ミュンヘン大会開会報告
 - 11項目のアムステルダム宣言採択にあたって加えられた訂正
6. S I オランダ・セクション第1声明
7. 工業絵画と応用可能な統一的芸術に関する講話
8. 交通に関するシチュアシオニストの立場
9. もう一つの生活のためのもう一つの都市
10. 付録資料 アルバ綱領
11. 付録資料 イマジニスト・バウハウス結成のための覚書
12. 付録資料 起源と統一への道
13. 「転用」としての闘争——シチュアシオニストと68年 木下誠

訳者解題

ここで問題となっていることの1つは、ヌーヴォー・ロマンや不条理演劇、抽象表現主義の極致としての純粹絵画、ジョン・ケージの沈黙の音楽や偶然の音楽など、あらゆる領域で「芸術の消滅」として現れてきた50年代前衛芸術の傾向に対して、当時のマルクス主義の最も現代的現れと言えるアンリ・ルフェーヴルら『アルギュマン（議論）』派の知識人でさえ、「芸術」の意味の把握という点では決定的に遅れを取っていることである。

ルフェーヴルは、1945年に書かれた『日常生活批判序説』のなかで、現代資本主義の主要矛盾が、労働－資本の関係よりもむしろ、日常生活の中に現れる神話化された、すなわち物象化された商品と人間の意識の関係であり、それゆえそこに文化・芸術がはたす役割は大きいとして、その「日常生活批判」をボードレールからシュルレアリスムまでのモダニストの作家・芸術家の批判的検討から始める。このこと自体は、硬直していたマルクス主義にまったく新たな息吹を吹き込み、ドゥボールらも含め戦後のアヴァンギャルド芸術運動に大きな影響力を与えた。しかし、その彼が同時代のアヴァンギャルドの試みをすべてなかったかのようにして称揚する芸術とは、おそらくは1920年代に書かれた『アメリカ労働者詩集』の日常生活を主題にした詩であり、また、『総和と余剰』（1959年、邦訳『哲学の危機』）のなかに収められたルフェーヴル自身の詩は、ボードレールとエリュアールを混ぜたような古くさいものである。マルクス主義の立場から「小説の社会学」を唱えるリュシアン・ゴールドマンもまた、その関心の対象は、古典悲劇の作家ラシーヌであったり、せいぜいボードレールどまりである。要するに、『アルギュマン』派のこれらの知識人は、同時代の芸術家——さらに政治的活動家——の実践の意味を理解するセンスのない学者であって、シチュアシオニストは、結局のところ、彼らの理論が、社会革命の前衛と芸術の革命の前衛が手を携えて進んでいた1917年直後のロシア革命の時代や、1930年代のシュルレアリスムの時代にも劣ることを批判しているのである。

日常生活批判というレベルでは、シチュアシオニストもある意味でルフェーヴルらに同調するが、その高度資本主義社会の日常を乗り越える手段として、彼らは時代遅れの「革命的ロマン主義」に訴えたりはせず、あくまでも同時代の技術と芸術の最先端に目を凝らし、それらを転用するシチュアシオニスト的活動を押し進めるのである。そして、「芸術」という分離された、すなわち疎外された活動の存在しえない「状況」の構築に向かうのである。

ブルジョワ文明は、いまや地球全体に拡がり、いまだどこでも乗り越えられるにはいたっていない。しかしこの文明には1つの影が憑きまどっている。すなわち、その文化が疑問に晒されているということである。このことは、現代の芸術におけるあらゆる表現方法の解体という事態のなかに現れている。こうした解体は、まず、近代社会の生産力躍進の出発点たるヨーロッパ、つ

いでアメリカにおいて明白となったが、以来ずっと西洋モダニズムの基本的真理をなしている。芸術における形式の解放は、どこでも形式の無化を意味した。1947年、W・ワイドレ*1が『カイエ・ド・ラ・プレイヤード』誌 第2号に『フィネガンズ・ウェイク』*2について書いたことは、現代の芸術表現全体にあてはまる。「いとも蠱惑的に身をよじらせた言葉の数々を集めたこの度外れの『大全』、膨大な箇条におよぶこの『詩学』、これは芸術の創造ではない。これは芸術の死体解剖だ。」

反動派の批評家たちは、美しき過去の様式に回帰しようという馬鹿げた夢物語を唱えるために、当然、ここで次のように指摘することになる。つまり、1回きりしか役に立たない新奇さのインフレ、新奇さの花盛りの背後で、こうした解放の行先はまったくの空虚にすぎないというわけである。たとえば、エミール・アンリオ*3が指摘するのは、「すでに何度も言われてきた文学の旋回、すなわち、ちょうど画家のための絵画研究があり、音楽家のための音楽があるのと同じように、今日のある種の文学が、『文学者のための文学』を専門に実践している文学者のための『形式の言語』の方向に立って、自己目的化するにいたったこと」である（『ル・モンド』紙 59年2月11日）。またモーリアック*4は次のように書いている。「詩の行きつく先はすべからく沈黙であると教える哲学者にいたるまでが、そのことを説くために論文を書き、物語を語ってはならないと証明するために小説を書く、そんな具合である。」（『レクスプレス』誌 59年3月5日）

こうした嘲弄を前にして、モダニズムの陣営に立つ批評家たちは、芸術の解体があまりに早く進んでしまわないことを望みながらも、その解体の美を称えることになる。彼らは困惑を隠すことができない。たとえばジュヌヴィエーヴ・ボヌフォワ*5は、「死か変容か」というタイトルでパリ・ビエンナーレの不首尾を説明し、憂いありげに次のように結論する。「こうした絵画的言語の『無化』は、ベケット*6、イヨネスコ*7そのほか、最近の若い優れた小説家たちによる文学上の試みとよく似ているが、果たしてこれが絵画の再生の兆しであるのか、それとも、絵画がわれわれの時代の重要な芸術分野としては消失しようとしている兆しであるのか、それはただ未来のみが明らかにしてくれるだろう。また彫刻は完全な分解状態にあるが、ここではそれについて語るだけの紙幅がない。」（『レットル・ヌーヴェル』誌 第25号）あるいは、諧謔のゆとりなどのつけから捨て去り、時代の貧窮を象徴している点では歴史に残るに値するような文句をもって、声高に無への限りなき接近を支持する者もいる。たとえばフランソワーズ・ショエ*8は、タピエについて評論を、この画家にたいする賞賛をこめて「タピエ、限りなく無に近い神秘家」（『フランス・オブセルヴァトゥール』誌 59年4月30日）と題している。

モダニズムの批評家たちの困惑にさらに輪をかけた恰好になっているのが、現代の芸術家たちの困惑である。芸術家たちは、あらゆる分野で加速しつつある解体のために、たえず自らの作業仮説の検証と説明とを迫られている。彼らもまた、批評家と同じような混乱のなかで、またしばしば同じような愚かさをもって、その作業に打ち込んでいる。自律的領域、絶対的目標としての表現が挫折し、他のさまざまな次元の活動が徐々に現れてきたことで著しい動揺におちいった意識の傷跡が、現代の作家たちのいたるところに見出される。

今日の前衛に課せられた仕事は、こうした現況の全般的批判を試み、さらに新たな要請にたいする最初の解答を試みることでなければならない。

芸術家は、そもそもは、いくばくかの余暇を美しく満たすのを生業とする芸人であったのが、ゆっくりとした変化の果てに、預言者的な自負を抱くまでになったものである。彼らはさまざまな問いを提起し、生の意味を与えようとする。こうした変化が起こったのは、人間による自然の領有のなかで自由が達成され、その幅が広がるにつれて、生をいかに用いるかという問いがますます現実的な問題になってきたからである。

それゆえ、生に意味を与えるという、ブルジョワ社会における芸術家の自負は、彼らの現実面での活動が実践上ゼロまで切り縮められ、拒絶されていることと表裏一体の関係をなしている。これにたいして、あらゆる現代芸術は、パック詰め的一方通行的な表現のために現在さまざまに分化している専門を捨てた上で、もつと別の仕事を求めようという革命的要求なのである。

われわれの時代において、革命のプロジェクトがどれほど遅延し、どれほど歪曲を被っているかは周知のことである。そのなかで露呈してきた退行は、他の何にもまして芸術において明らかになった。そこでは古典的なマルクス主義が実質的な批判を展開していないこともあって、なおさら退行は容易だったのである。エンゲルスはその生涯の終わりに、メーリング宛の有名な手紙で次のように指摘している。「われわれはみな、はじめのうちは、政治的、法的、その他のイデオロギー的な諸観念や、また、これら諸観念によって媒介される諸行為を、基礎にある経済的諸事実からみちびきだすことに重点をおいていましたし、またおかざるをえませんでした。そのさい、われわれは内容面に気をとられて、形式面をおろそかにしました。つまり、それらの観念等々がどのようにして現れるかその現れ方をです。」*9 もっとも、マルクス主義の思想が成立した時代には、芸術の解体という形式上の運動はまだ目立ったものとはなっていなかった。同じことは、労働者の運動についても言える。ファシズムが現れたときになって、はじめて労働運動は政治的観念の形式的な「現れ方」という問題に実践的に直面することになったのである。当時の労働運動には、問題を把握するための準備などほとんどできていなかった。

古典的マルクス主義からは独立した革命思想の代表者理論家たちの場合にも、やはり、今日の文化的研究において十分な役割を果たしていない面がみられる。たとえば（ここ数年の）アンリ・ルフェーヴルやリュシアン・ゴールドマン*10のような哲学者の思考の進め方は、それぞれ多くの点で異なっているが、次のような点では共通している。すなわち、左翼イデオロギーが、利害関係だけは見え透いた混迷のなかに見失われつつあるなかで、進歩的な真理に立ち戻ることを強く促すものとして、数多くのポジティブな要素をまとめあげてはきたものの、政治的な力の組織化と、文化的活動手段の発見という2つの課題においては、問題への取り組みがみられなかったり、不十分だったりするということである。しかし、この2つの問題こそは、われわれの過渡的活動、すなわち、われわれとの繋がりを欠き、緩慢な未来によってすっかり現在から切り離された外在的イメージとしてルフェーヴルやゴールドマンのような哲学者が一般に提示している豊かな実践（プラクシス）に向けて現在ただちに実行に移すべき過渡的活動における、本質的で分離不可能な要素をなすのである。

ゴールドマンは、『弁証法研究』に収められた1947年の未発表論文（「弁証法的唯物論は哲学か」）で、目下の文化的動向が将来いづくべき結果について優れた分析を行い、次のように書いている。「（……）社会生活の他の領域から切り離された自律的現象としての芸術は、法律、経済、宗教と同じく、階級なき社会では姿を消すことになるだろう。生はそれ自身、ひとつのスタ

イル、形式をもち、そこに自らの十全な表現を見いだすだろうから、生から切り離された芸術は、おそらくもはや存在しないだろう」。しかし彼は、弁証法的唯物論の全体的展望に応じた、かくも長期的な見通しを描く一方で、その証明を同時代の表現のなかに見て取ることはしない。彼は同時代のエクリチュールや芸術を、古典主義的かロマン主義的かという二者択一によって判断し、ロマン主義には物象化の表現しか見ようとしない。たしかに、ここ1世紀の詩にみられる言語の解体が、深層を指向するプチブル的で物象化されたロマン主義的傾向に引き続いて起こったこと、またポーラン*11が『タルブの花』で示しているように、そこには表現不可能な内奥の思惟に言葉以上の価値をおく仮定があったことは事実である。しかし同時に、こうした解体が、詩や、小説のエクリチュール、さらにあらゆる造形美術において進行を続けていることが意味するのは、この時代全体が、擬似的コミュニケーションたる芸術表現の無能力を証言しているということにほかならない。つまりこの解体とは、こうした擬似的コミュニケーションが、もっと優れた道具を作り出そうとしながら、自らその道具を解体させていく実践的解体だったのである。

アンリ・ルフェーヴル（『総和と余剰』）は、ここで次のように問うまでにいたっている。すなわち「哲学の危機とは、哲学としてのかぎりにおける哲学の死滅と終焉を意味するのではあるまいか」*12と。もっとも彼は、『フォイエルバッハ・テーゼ』第11テーゼ*13以来、それが革命思想の根本にあった考えであることは忘れていたのだが。また『アルギュマン』誌第15号*14で、彼はさらにラディカルな批判を提出し、人間の歴史とはさまざまな領域的世界を次々に横断し、またそれを放棄していくことであるという見方を、示している。その領域とは、宇宙的領域、母性的領域、神的領域であり、さらに哲学、経済、政治、芸術、すなわち「人間を定義するのにその眩惑的な閃きをもってし、人間性を定義するのに、そのさまざまな例外的瞬間したがって人間解放への努力においてみれば、いまだ外在的で、疎外を引き起こすような瞬間をもってするような芸術」である。しかし、これはつまるところ『アルギュマン』誌が唱道する革命的SFのひとつにすぎず、こうしたSFは、人類数千年の歴史を一括するほどに大胆な反面、今から世紀末までの時間的枠組みにたいして何1つ新しいことを提案できず、理の当然として、現在の昼日中に新修正主義の最悪の亡霊に魅せられている。ルフェーヴルは、それぞれの領域的世界は、その自己開示とともに没落するということをはっきり見て取っている。それは、それぞれの活動領域が、その潜在能力とその帝国主義をとことんまで貫徹したとき、つまり「人間の尺度における（したがって有限な）全体性を自任するようになったときにほかならない。こうした展開をとおして、そしてこうした空虚で行きすぎた主張がなされるにいたって、はじめて、この世界のうちにずっと以前から宿されていた否定性が顕在化して、この世界を否認し、侵食し、破壊し、打ち砕くのである。ただ実現された全体性のみが、全体性の全体性ならざることを明らかにできる」。むしろヘーゲル以降の哲学にあてはまるこの図式は、見事なまでに現代芸術の危機を規定している。現代芸術の極端に走った傾向、たとえばマラルメからシュルレアリスムにいたる詩を検討してみれば、それは容易に確かめることができる。すでにボードレール以来、こうした状況は支配的なものとなっていたが、ポーランはそれを「テロル」と呼んでいる。ただしポーランは、それをあくまでも偶発的な言語の危機として考えており、同じ状況が、芸術の他のあらゆる表現手段にも及んでいることは考慮していない。ところで、ルフェーヴルの視野の広さという

ものも、いざ彼自身が詩を書く段にあたっては何の役にも立っていない。その詩たるや、時代的にいえば1925年の歴史的モデルを踏襲し、出来栄えからいえば「下の下」という評価がぴったりである。また彼が、現代芸術についての着想（革命的ロマン主義）を提起するにあたって芸術家に勧めるのは、この革命的ロマン主義——あるいはもっと旧式の表現様式——へと立ち戻って、生の内奥の印象を表現すること、そしてその時代の進歩した人間にあらわれた矛盾を表現すること、ということはつまり、彼ら芸術家自身の矛盾も大衆の矛盾も区別なしに表現することなのである。こうした印象や矛盾がすでにあらゆる現代芸術によって表現されてきたこと、そしてまさしく表現の破壊にいたるまで表現され尽くされてきたこと、それをルフェーヴルは知らないですませたいのである。

革命派には後戻りなどありえない。表現の世界は、内容のいかに問わず、すで時代遅れとなっている。それは恥知らずな反復を繰り返しながら、支配的な社会がその統治の時代錯誤的な条件をなす剥奪と希少性を維持している間は、自らも生きながらえようとしているにすぎない。しかし、この社会を存続させるか転覆するかという問いは、すでにユートピア的な問いではない。それは今日、事を決する重大な問い、他のすべての問いの上に立つ問いとなっている。ルフェーヴルは、同じ論文のなかで自ら提出している次のような問いから出発して、さらに反省をおしすすめるべきであった。すなわち、「偉大なる芸術の時代とは、それぞれ、失われた時間を称える葬送の儀式であったのではないか」というものである。同じことは個人のレヴェルでも真であって、ここでは、おのおのの作品が人生の失われた時間に対する葬送と記念の儀式をなしているのである。未来の創造は、こうした「例外的な瞬間」を創造し普及させることによって、直接に生を形成するものでなくてはなるまい。ゴールドマンはこうした飛躍の難しさを見積もって、「われわれは、直接に情動的なものに働きかける手段をもっていない」（『弁証法研究』注、144ページ）と指摘している。こうした手段を発明するのは、新しい文化の創造者たちの仕事となるろう。

見出さなければならないのは、いつの日か、階級なき社会の全体的生の諸側面がそこに溶け合うことになろう包括的实践（プラクシス）と、今日の個人的实践、すなわち「私」生活がその貧困な芸術その他の手段をもって行っている個人的实践との間を媒介する操作の道具である。われわれが、構築すべき状況と呼ぶのは、移ろいゆくさまざまな部分的現実の弁証法的組織化の探究であり、アンドレ・フランカンが個人的「実存の計画化」（『非一未来の批判』）として示したもの、すなわち、偶然を排除せず、逆に偶然との「再会」を果たしつつ行われるような、個人的「実存の計画化」なのである。

この状況は芸術作品の反対物として理解される。芸術作品は現在の瞬間を絶対的な価値へと高め、それを保存しようという試みである。あのマルロー*15の美的洗練で塗り固めた俗流文学がその見本であるが、これについては次のことを書き留めておかねばなるまい。すなわち、今日、まったく唾棄すべき、愚劣この上ない政治的ペテンのトップにマルローが立っているのを見て腹を立てている「左翼知識人」たちも、以前は彼のことを真面目に受け取っていたのだということ、こうして「左翼知識人」たちは自らの破産を自己暴露しているのだということである。おのおのの状況は、どんなに意識的に構築されたものであっても、自らの否定を含んでおり、不可避免的におのれ自身の転覆へと進んでいく。個人的な生の導き方についていえば、シチュアシオニ

スト的行動が基礎をおいているのは、進歩という合理主義的な抽象的観念（デカルトによれば「われわれを自然の主人にして所有者にすること」）ではなく、われわれを条件づける環境をアレンジする実践である。マルクスの言葉を借りていえば、状況を構築する者は、「その運動によって外的自然に働きかけ、外的自然を変化させることによって（……）、同時に自己自身の自然を変化させるのである」。

S I の創設を導いた一連の会談のなかで提出されたアスガー・ヨルンのテーゼは、1930年頃、それまで同盟していた前衛芸術家と革命的左翼との間に生じた分断に終止符を打つためのプロジェクトであった。問題の根本は、1930年以來、もはや時代の可能性に見合うだけの革命運動も、前衛芸術も存在してこなかったということである。両者一致した問題と解答のもと、必ずや新たな出発が、革命運動の側からも前衛芸術の側からも、なされるだろう。

シチュアシオニストの運動は、何かまったく違ったことをやる準備のできた芸術家たちの関心の的となりながらも、そこにはある種の曖昧さがつきまとっている。この曖昧さは、今日性（アクチュアリテ）という明らかな障害物によって引き起こされている。さしずめ、国家＝民族を前にしたプロレタリアの理論上の振る舞いと同じく、シチュアシオニストは文化の戸口に陣を張る。シチュアシオニストは文化のなかに身を落ちつけることを望まない。シチュアシオニストは現代芸術のなかに穴の形で自らを刻みこむ。シチュアシオニストは、ブルジョワ批評家が、いつも期待を裏切られながら、いまかいまかと登場を待ち構えている美的前衛の不在を組織する者である。こうしたシチュアシオニストの態度には、さまざまな退行的な解釈を受ける危険が付きもので、そうした危険はS I の内部にさえある。解体派の芸術家たち、たとえば、ヴェネツィアでの最近の見本市に集まった芸術家たちは、すでに「状況」について語っている。何事につけ古くさい芸術の用語でしか理解しない人々、つまり、取るに足らない駄作を売りつけるための毒にも薬にもならないような御託でもって物事を考える人々は、S I のことを、すでに一定の成功を博し、すでに評価を得たものとするかもしれない。それというのも、彼らは、われわれがまだこれから行うべきどれほど大きな転回を前に結集しているかを理解しなかったからである。

芸術の諸形式の衰退（＝消滅）は、その創造的再生が不可能であることに表れているが、もちろん、それはただちに実際上の消失をもたらすわけではない。芸術の諸形式はさまざまなニュアンスを伴って反復されることもある。しかし、すべては「この世界の動揺」を示している。『精神現象学』序文*16のヘーゲルの表現を借りていうなら、「現存するものの中にはびこっている軽率と退屈、未知のものに対する定かならぬ予感などは、なにか別のものが近づいているという前ぶれである」。

われわれは、現代の文化や文化の否定にはいささかも拘泥することなく、さらに先へと進まなければならない。われわれが力を尽くすことを望むのは、世界の終焉のペクタクルのためではなく、スペクタクルの世界の終焉のためなのである。

*1：ウラジミール・ワイドレ　ロシア人の言語学者。著書に『詩の発生学——言葉 [パロール] の音声意味論入門』（フ

ランス語訳、1980年)がある。

*2: 『フィネガンス・ウェイク』 1939年に発行されたジェイムズ・ジョイスの最後の作品。全編が言語遊戯によって成り立つ、20世紀文学最大の実験的作品として知られる。

*3: エミール・アンリオ (1899-1961年) フランスの作家・批評家。小説に『アリシ・ブランあるいはブルジョワの美德』(1924年)、批評に『クーリエ・リテレール』(1922-59年)。1945年以降、アカデミー・フランセーズ会員。

*4: フランソワ・モーリアック (1885-1970年) フランスのカトリックの作家。代表作に『テレーズ・デスケール』(1927年)。1952年ノーベル文学賞。

*5: ジュヌヴィエーヴ・ボヌフォワ フランスの美術批評家。著書に『アンリ・ミショー』(1976年)など。

*6: サミュエル・ベケット (1906-89年) アイルランド生まれ劇作家。1938年以降、フランスに住み、カフカ、ジョイスに影響を受けた作品をフランス語で発表。代表作に『ゴドーを待ちながら』(1953年)など。

*7: ウージェーヌ・イヨネスコ (1921-) ルーマニア生まれの、フランスの劇作家。1950年パリで初演された『禿げの女歌手』によって、不条理劇の道を開いた。

*8: フランソワーズ・ショエ 『アルギュマン』誌に拠った美術批評家。同誌 第19号(1960年)に「産業社会における絵画の本質的曖昧性」と題した論文がある。著書に『都市計画——ユートピアと現実』(1965年)。

*9: エンゲルスのメーリング宛の手紙 1893年7月14日付、フランツ・メーリング宛の手紙。『マルクス・エンゲルス全集 39 書簡集 1893-1895』大月書店、1975年、86ページ。

*10: リュシアン・ゴールドマン (1913-70年) フランスの哲学者・批評家。マルクス主義の立場から社会学的方法論を文学批評に適用した。著書に『隠れた神』(1956年)、『弁証法研究』(1958年)、『小説の社会学のために』(1964年)など。『アルギュマン』の協力者の1人でもある。

*11: ジャン・ポーラン (1884-1968年) フランスの作家。若い頃いくつかの小説と詩を発表した後、1925年から『ヌーヴェル・ルヴュ・フランセーズ』誌の編集者として活動。第二次大戦中は占領下で「レットル・フランセーズ」、「エディシオン・ド・ミニユイ」を設立し地下出版を続ける。このレジスタンス活動によって、戦後は、アラゴンとともにフランスの文壇に強い影響力を持った。著書に、特にシュルレアリスムの言語のテロリズムを扱った『タルブの花』(1941年)などがある。

*12: アンリ・ルフェーヴル著『哲学の危機総和と余剰I』 白井健三郎・森本和夫訳、現代思潮社、1970年、8ページ。

*13: 『フォイエルバッハ・テーゼ』の第11テーゼ 「哲学者たちは世界をたださまざまに解釈してきただけである。肝心なのはそれを変えることである。」

*14: 『アルギュマン』誌 第15号 1959年発行の同誌のニーチェ特集の中に発表された論文「正義と真理」。ちなみにこの特集を構成する他の2論文は、ハイデッガーの「『神は死んだ』というニーチェの言葉について」と、ジル・ドゥルーズの「意味と価値」である。

*15 : アンドレ・マルロー（1901－79年）作家、政治家。中国革命、スペイン内戦、レジスタンスなどに参加し、その経験を作品にした。戦後は『空想の美術館』などの芸術批評・芸術史を書きつつ、ド・ゴールとフランス第5共和政の文化政策に積極的に関わり、1958年から69年まで文化大臣を勤める。

*16 : 『精神現象学』序文 榎山欽四郎訳、河出書房、『世界の大思想12』、20ページ。

訳者解題

『アンテルナシオナル・シチュアシオニスト』第3号が発行された1959年は、ヌーヴェル・ヴァーグの誕生の年でもある。この年の春のカヌエ映画祭で、トリュフォーの『大人は判ってくれない』が監督賞を、アラン・レネの『24時間の情事』が国際映画批評家大賞を獲った。また、2月、3月にはクロード・シャブロルの『美しきセルジュ』、『いとこ同志』が相次いで公開されヒットし、6月から8月にはエリック・ロメールの『獅子座』、ゴダールの『勝手にしやがれ』、フィリップ・ド・ブロカの『恋の戯れ』などがクランク・インする。彼らはみな、1940年代末から50年代初めの若い頃、アンリ・ラングロワが主催していたシネマテークや、カルチェ・ラタンのシネクラブなどで、映画を娯楽としてではなく監督の表現として見る「作家主義」の見方を身に付け、51年に創刊された映画批評誌「カイエ・デュ・シネマ」の同人として「作家主義」に基づいた映画批評を書くなから映画を作るようになっていった。

この記事のなかで述べられているようにシチュアシオニストは、ヌーヴェル・ヴァーグの映画作家のうち、アラン・レネを除き全く評価しない。この態度は、シュルレアリスト、ロベール・ベナユーンの『ポジティブ』誌の立場と共通しているが、これは、戦前・戦後の数々の実験的映画の歴史のなかで、ヌーヴェル・ヴァーグの行っていることが狭い商業主義映画の世界での「新しい波」にすぎないと、彼らの目には映ったからに違いない。

目下フランス映画の世代交代を行いつつある映画監督たちの「新潮流（ヌーヴェル・ヴァーグ）」は、何よりもまず、芸術的な新味が完全に不在であること、そしてその不在が周知のものであることによって定義される。芸術的な新味などは、たんなる意図のレヴェルでさえ存在しない。もう少し積極的にいうならば、「ヌーヴェル・ヴァーグ」を特徴つけるのは、いくつかの経済的な特殊事情である。その主要な点は、フランスでは、ここ10年ほどの間に、ある種の映画批評がたいへん大きな存在になったことであろう。それは映画興行への貢献において無視できない力をもつのである。そのうち批評家たちは、その力を直接に自分自身のために用いるようになった。すなわち自ら映画作家となったのである。このことが「ヌーヴェル・ヴァーグ」の監督たちの唯一の一致点である。かつては、人の映画に恭しく高い評価を与えながら、自らの手のうちに残るものなど何1つなかったのが、以来、すべて自分の作品のために役立つことになったわけである。しかも、こうした平価引き上げゲームのおかげで、かなりの観客をスター・システムの値の張る娯楽作品からもぎ取ってくることもできた分、彼らの作品は安い費用で作ることができた。「ヌーヴェル・ヴァーグ」とは、主としてこうした批評家層の利益の表現なのである。

批評家であるにせよ、映画人であるにせよ、彼らはつねに混乱を糧としてきたのであるが、そ

の混乱のなかで、アラン・レネの映画『ヒロシマ、わが愛』〔邦題『24時間の情事』〕は、夙に有名になったこの潮流（ヴァーグ）の他の作品とともに公開され、同じような賛辞を集めている。この作品が優れているのを認めるのはたやすい。しかし、それがどのような意味で優れているのか、それをはっきりさせることに心を砕く人はほとんどいないようである。

すでにこれまでも、レネは見事な才能をもって、いくつかの短編映画を撮ってきた（『夜と霧』）。しかし、この『ヒロシマ、わが愛』こそは、レネの作品の発展の上でも、また世界の興行（スペクタクル）映画史の発展の上でも、質的な飛躍をもった画期をしるすものにほかならない。これまで映画の片隅に置かれたままできたいくつかの実験、すなわち、内容に関してはたとえばジャン・ルーシュのいくつかの作品、形式的な探究に関してはレトリストのグループによって1950年頃に作られたいくつかの作品（イズー、ヴォルマン、マルク・0（オー））。とくにイズーとレネとの間の文通のことに誰も言及しないのは奇妙なことである）を別にすれば、『ヒロシマ』は、おそらくトーキー映画の確立期このかた、もっともオリジナルな作品であり、またもっとも大きな革新をなした作品であると思われる。『ヒロシマ』は、映像のもつさまざまな力を統御することを放棄することなく、音声の優位にその基礎を置いている。この作品に占める語り（パロール）の重要性は、その異例なまでの量、そしてほかならぬその質に由来するばかりではない。それはまた次の事実由来する。すなわち、作品の展開は登場人物の動きよりも、彼らの叙唱（レチタティーヴォ）によって示されるということである（この叙唱は、映像の意味を作り上げる比類なき方法にさえなりうる。たとえば、最初のシーケンスの終りにある、道路で移動撮影された長い映像がそうである）。

順応主義的な観客は、レネを誉めてもよいことを知っている。というわけで、彼らはまるでシャブロールでも誉めるようにレネを誉め称える。レネはといえば、さまざまな機会に次のことを言明してきた。すなわち、彼の作業は、自律した音声に基礎を置いた映画を探究するなかで考え抜いた方針に従って進められたのである（それは、『ヒロシマ』を注釈付きの「長い短編映画」と定義し、ギトリのいくつかの作品への興味を認め、オペラ映画への嗜好を語ることから窺える）。ところが、謙虚であり自分のことを喋りたがらないレネの性格もあって、彼が代表している映画史的発展の意味への問いはぼやけてしまったのである。かくして、レネに対する批評は、共に不適切な留保と賞賛の2つに分かれてしまったのである。

『ヒロシマ』に対する、もつとも月並みで、またひどく間違った批判は、レネをマルグリット・デュラスから切り離して考えるものである。こうした批判は、デュラスのディアローグの文学的誇張をけなすために、レネ監督の才能を称える。しかし、こうした言葉の使い方こそ『ヒロシマ』の『ヒロシマ』たる所以なのであって、それはレネが望んだものであり、脚本家の成功に帰せられるものである。ジャン＝フランソワ・ルヴェルは『アール』誌（59年8月26日）で、小説や映画の「ヌーヴェル・ヴァーグ」の擬似モダニズムによって進められている「回顧的革新」を告発している。それ自体はまったく正しいのであるが、ただ彼は、レネをその評論「クローデルの剽窃」ゆえに「ヌーヴェル・ヴァーグ」のなかに含めるという誤りを犯している。長年にわたって、けっして自分の好尚を出さず、知性ゆたかな攻撃的論評をものすることで高い評価を受けてきたルヴェルではあるが、さすがの彼も、流行の駄作のなかから本当に新しいものを見分けなければならない段になると、このように突然、弱点をさらけ出してしまふ。『アール

』誌に載った文章によれば、ただ内容に好感がもてるというだけの理由で、ベルナール＝オーベールの無価値な紋切り型映画『太陽のはらわた』の方が好きだいうのである。

レネの支持者たちは、かなり気軽に天才という言葉を使う。これはこの言葉のもつ神秘的な威光のためで、『ヒロシマ』のもつ客観的な重要性を説明する手間を省いてくれるのである。それは、あらゆる現代芸術を支配している自己一破壊の運動が「商業」映画の世界にも登場してきたということにほかならない。

『ヒロシマ』の賛美者は、この映画にさまざまな小さな美点を見つけるのに力を入れている。それは、彼らがそこからこの映画に通じることになったような箇所である。かくして皆が異口同音に、フォークナーについて、またその時間性について語るというようなことが起こる。この点でいえば、アニェス・ヴァルダという取るに足りない人物でさえ、自分はすべてをフォークナーに負っていると述べている。実際、誰も彼もが、レネの映画における時間の転覆のことを強調するが、結果として、他の破壊的な面が見えなくなってしまう。同様に、レネがたまたま出会ったフォークナーが、たまたま分散した時間の専門家として通ってしまった結果、すでにプルーストとジョイスによって、時間の上に何が起こっていたか、もっと一般的に言えば、小説の語りの上に何が起こっていたかが忘れられてしまう。『ヒロシマ』の時間、『ヒロシマ』の混乱は、文学による映画の併合を意味するのではない。それは、詩を筆頭にあらゆるエクリチュールを解体に導いてきた運動の、映画における継続なのである。

レネについてはまた、彼のことを例外的な才能によって説明しようという傾向や、個人的、心理的動機によって説明しようという傾向がある。彼の才能なり心理的動機なりが一定の役割を果たしているのは当然のことであるが、それについてはここでは検討しない。ともあれ、アラン・レネの映画はすべて記憶を主題としているなどということが、たとえば、ホークスの映画の主題は男の友情だということと同じように語られるわけだ。だが、ここでは次のことが無視されようとしている。つまり、記憶という主題は、否応もなく、芸術が内的危機の局面にいたったことを意味していることである。それはいいかえれば、芸術が疑問に付され、解体にいたる異議申し立てに晒されていることにほかならない。記憶の意味への問いは、つねに芸術によって伝承される恒久性の意味への問いと結びついている。

ほんの少しでも映画が自由な表現手段に近づくとすれば、それは、映画というこの表現手段もすでに解体への見通しのなかに捉えられているということの意味する。映画は現代芸術の力によって豊かになるが早いか、直ちに現代芸術全体を覆う危機に合流する。この一步前進は映画を自由、すなわち無能さの証拠へと近づけると同時に、その死に近づける。

映画に他の芸術と等しい表現の自由を要求することは、あらゆる現代芸術の試みの末に、いまや表現が全面的な破産状態にあることを覆い隠すだけである。芸術表現は、いかなる意味においても、真の自己一表現、生の実現ではない。「作家主義の映画」の宣言は、現実に抱負や夢の域を出ることのないまま、すでに時代遅れになっている。映画は、潜在的には伝統的な芸術よりも大きな能力をもちながらも、現在の社会的状況下では、自由なものたりうるには、あまりにも大きな経済的、道徳的拘束を課せられている。その結果、映画の審級は、つねに上訴に持ち込まれることになるだろう。予測されているような文化的、社会的状況の大変動が生じ、自由な映画が

可能になったとすれば、その映画のなかには、当然のこと、他の数々の活動領域が取り込まれていることだろう。もっとも、そのときには、もはやスペクタクルが支配的ではない世界の全面的発展のなかで、映画の自由など大きく乗り越えられ、忘れられている可能性が高い。現代のスペクタクルの基本的特徴は自らの崩壊を上演＝演出する点にある。レネの映画は、明らかにこうした歴史的展望とは別のところで発想されながら、この展望に新たな確証を付け加えている点で重要である。

訳者解題

「転用 (détournement)」という概念は、レトリスト・インターナショナルのなかで確立された概念である。この記事でも触れられている「転用の使用法」(『裸の唇』誌 第8号、1956年5月)のなかで、ギー・ドゥボールとジル・ヴォルマンは、その歴史的意義を述べている。

そこで強調されていることは、まず第1に、既存の要素からのみ作られるこの転用という「芸術」行為は、とりわけ社会の変動期に出現し、プロパガンダの道具として、それまでの芸術ジャンルの垣根を超えた新しいタイプの活動としてなされる。そこでは、「機知の表現手段はすべて、プロパガンダの総体的運動——それは、絶えざる相互作用の中に置かれた社会的現実の全側面を包括するはずだ——の中で一つに溶け合うことになる」。第2に、こうしてなされる「転用」はあくまで肯定的な意義を持たねばならないということである。それは、マルセル・デュシャンがモナリザに髭を描き込んだような単なるスキャンダルをめざすのではなく、むしろブレヒトがその「叙事演劇」のなかで古典悲劇を観客への教育的効果(「異化効果」)を意図して使用するように、「否定の否定」としての肯定なのである。第3に、それはブルジョワ的所有形態である「私的所有」を無化する有効な道具として用いられる。そして以後に、「転用」は、既存秩序のなかでの戯れとしての単なる「パロディ」ではなく、秩序を破壊する「真剣なパロディ」あるいは「パロディーまじめ (parodiquesérieux) の段階にまで高められねばならない。ドゥボールとヴォマンがこうした「真剣なパロディ」の先駆者として挙げているのは、『ポエジー(詩学)』でヴォーヴナルグやパスカルの文章を剽窃してまったく新しい詩の理論を作りあげ、ビュフォンの博物学の文章など膨大な他人の文章を剽窃して『マルドロールの歌』を書き上げたロートレアモンであるが、シチュアシオニストの活動——その実際の「作品」から、運動の組織形態と実践活動まで——は、ある意味で、このロートレアモンの活動を「真剣な遊び」として、体系的に行ったものにほかならない。

ちなみに、この「転用の使用法」が掲載された『裸の唇』誌 第8号の表紙は、それ自体が「転用」の見本であり、そこにはフランス本土の地図の上で、パリの代わりにアルジェ、マルセイユの代わりにコンスタンティーヌなど、フランスの地名がすべてアルジェリアの都市の名に代えられている。また、目次では、「転用の使用法」はアラゴンとアンドレ・ブルトンの論文ということになり、他の執筆者もシュヴァイツァー、ル・コルビュジエ、セシル・サン＝ローランなど、彼らの攻撃対象の人物の名になっている。

転用、すなわち、前もって存在する芸術的諸要素を新しい単位のなかで再使用することは、今日の前衛に見られる一貫した傾向であり、これはS Iの結成以前からそうだったし、その後も

変わっていない。転用の2つの根本法則は、転用に供されるそれぞれの自律的要素が重要さを失い、その最初の意味が失われるほどになること、そしてそれと同時に、それら要素に新しい効力を与えるような別の意味的全体を組織することである。

転用には独特の力がある。この力は、もちろん、大部分の要素がその内に古い意味と新しい直接的な意味とを共存させ、つまりは二重底の構造もつことで、より豊かなものとなることに起因する。転用には、使用の容易さによる実用的利益に加え、再使用の無尽蔵の潜在的可能性があるわけだ。転用によってどれほど努力が軽減されるかについては、すでに述べたとおりである（「転用の使用法」1956年5月）。「転用による生産物の値段の安さは、知の領域における万里の長城に突破口を開く大砲である」。とはいっても、こうした点それ自体は、もう1つ前の文に示されたようなやり方、すなわち「あらゆる世間的、司法的慣習に真っ向から衝突する」やり方に訴えることを正当化するものではない。転用には歴史的な意味がある。それは何だろうか。

「転用は価値切り下げ能力による遊びである」と、ヨルンは研究論文「転用による絵画」（1959年5月）に書いている。そして彼はこう付け加えている。いっさいの文化的遺産は、「再投資」されるか、消滅するかのどちらかしかない、と。こうして明らかになるのは、転用とは、まずもって、表現の古いやり方での組織化が産み出した価値の否定であるということだ。転用は、芸術表現が衰退〔＝消滅〕する歴史的時代に出現し、しだいに強固なものとなってゆく。しかし同時に、別の全体を作るための資材として「転用可能なブロック」を再使用する試みは、創造における新しい貨幣単位とでもいうべき、より上位の基準に準拠した、もっと巨大な建築の追求を表している。

S Iはきわめて独自の運動であり、これまでの芸術上の前衛とは本性を異にしている。S Iは、文化の中から例をとれば、研究実験室や、あるいはまたひとつの党派に睨みつけることができるかもしれない。けれども、その中で、われわれはシチュアシオニストなのだが、われわれの行っていることは何ひとつシチュアシオニスト的ではない。こう言ったからといって自己矛盾することにはならない。われわれは、文化の、そして生の、ある種の未来を信奉しているのだ。シチュアシオニスト的活動は、はっきりと規定されたひとつの仕事であるが、われわれはまだその仕事に従事していない。

というわけで、この運動の署名、すなわち、この運動が今日の文化的現実の中に存在し、そこで異議を唱えてきたことの痕跡は、というのも、いずれにせよわれわれには、どんな共通の様式を代表することも不可能だからであるが、まずもって転用の使用にある。転用による表現という段階に位置するものでは、ヨルンの修正絵画や、「前もって作られらた要素だけで完全に構成された」ドゥボールとヨルンの本『回想録』（これは各ページがあらゆる方向に読め、文と文の相互関係はつねに未完成である）、転用による彫刻のためのコンスタントの計画、そして映画では、ドゥボールの転用によるドキュメンタリー『比較的短い時間単位内の数人の人物の通過について』が挙げられるだろう。一方、『転用の使用法』で「超一転用、すなわち、日常的な社会生活の中に応用されるべき転用の諸傾向」（たとえば、遊びの部類に属する合言葉や仮装など）と呼ばれているものの段階に位置するものでは、ガッリツィオの工業絵画や、色に基づく分業によって流れ作業で描かれる絵画のためのヴィッカーの「オーケストラ」計画、統一的都市計画の

原点となるだろう建築物の多様な転用など、さまざま異なったレベルについて語らなければなるまい。しかし、ここではまた、ほかならぬS Iの「組織」形態やその宣伝活動を挙げるべきかもしれない。

この世界の歩みの現時点において、あらゆる表現形態は空回りを始め、自らをパロディー化しつつある。本誌の読者もしばしば確認できると思うが、今日のエクリチュールはつねに何かパロディー的なものをもっている。『使用法』は次のように告げていた。「真面目なパロディーという段階、つまり、オリジナルの作品という観念を頼りに怒りや笑いを呼び起こそうとするのではなく、逆に、意味を奪われ、忘れられたオリジナルに対する無関心を強調し、転用された要素の積み重ねがある種の崇高さを表現にもたらすのに従事するような段階を構想しなければならない」。

真面目なパロディーは、この一時代のさまざまな矛盾に対応するものである。この時代とは、すなわち、全面的に革新的な集団的行動に合流しそれを推進する義務と同時に、それがほぼ不可能であるということをわれわれがこれほどにも差し迫って感じている時代であり、もっとも偉大な真面目さが、芸術とその否定という二重の戯れの中で仮面をつけて進む時代であり、そして本質的な発見の旅が、実に感動的なまでに無能力な人々によって企画された、そうした時代なのである。

訳者解題

ここで冒頭に挙げられているマルセイユの「アヴァンギャルド芸術フェスティバル」とは、1958年8月にマルセイユ市の主催で開催された展覧会で、復興・都市計画省などの公的機関や観光産業の援助を得て、ル・コルビュジエの「輝く都市」の構想を入れた会場で開催された。このフェスティバルには、元コブラのジャン＝ミッシェル・アトランや廃品彫刻で有名なジャン・ティンゲリー、菅井汲のような画家から、モーリス・ベジャール、イヨネスコなどの舞台芸術家、ジャック・プレヴェールやミシェル・ラゴンなどの詩人や批評家、レトリストの創始者イジドール・イズー、ピエール・ブーレーズ、メシアン、シュトックハウゼンのような前衛音楽家など、ジャンルも国籍も異なる多くの前衛芸術家が参加した。当時のレトリスト・インターナショナルのメンバーたちは、この展覧会が50年代アヴァンギャルド芸術の体制内化のお祭り騒ぎにすぎないとして、ボイコットを呼びかけ、粉砕行動を行った（ドゥボール、ヨルン、ヴォルマンの署名によるレトリスト・インターナショナルの「ボイコット指令」も含め、この時の事の顛末は「マルセイユ物語」という記事になり、『裸の唇』誌 第9号に報告されている）。

こうした展覧会に彼らがとりわけ敏感に反応したのは、50年代という高度資本主義・大量消費社会の開始期に、文化・芸術が資本と国家の両方にとって新しい意味を帯び始めてきたからである。生産と消費の速度の飛躍的増大によって、都市はとりわけ自動車の発達に見合った形——高速自動車道と規格化された住居——で改造されはしめた。だが、それだけでなく、資本は文化と芸術を積極的に取り入れて商品の差異化を行い、国家は美術館と展覧会を中軸に据えたスペクタクルを巧みに使って国民統合を図ってくるようになってきた（アンドレ・マルローがド・ゴールの文化大臣として、フランスの文化政策を強力に推進し始めるのは1958年のことである）。そして、この資本と国家の目論見に、ル・コルビュジエらの機能主義の建築家やアヴァンギャルドを自称する芸術家たちが次々に動員されはじめたのである。「統一的都市計画」によってシチュアシオニストが対抗しようとしたのは、まさしくこうした国家—資本—芸術家の三位一体に対してである。体制側の上からの都市改造に対して、シチュアシオニストは「漂流」の実験によって文字どおり地を這いながら、「心理地理学的」に都市を脱臼させ、新しく分接しなおそうと試みるのである。

1956年8月、SIの結成を準備していた諸団体は、当時マルセイユで招集されていたいわゆる「アヴァンギャルド芸術フェスティバル」のボイコットを呼びかけるビラを連名で出したが、そのなかで同フェスティバルは、「20年後に1950年代の愚かさ加減を象徴することになる」ともっとも完全な公選品が集められたと指摘されている。

たしかに20年後から見れば、この時期の現代芸術は、カムフラージュされたさまざまな反復に支配され、またほとんどそうした反復だけで構成されていたということになるだろう。つまり停滞によって支配され、停滞によって構成されていたということである。そしてこの停滞とは、かつて舞台を賑わせてきたあらゆる文化的操作手段が決定的に底をつき、新しい操作手段を見つけることができないでいる無能力を示すものにほかならない。とはいえ、この同じ時代にも、密かなかたちで、いくつかの力が組織されていた。統一的都市計画の構想についても同じことがいえる。統一的都市計画は、1953年には着想されていたが、1956年の終わりにイタリアの同志たちがトリノで行ったデモで配られたピラにおいて初めて明らかに示された（12月11日の『ラ・ヌオーヴァ・スタンパ』は、「『子供たちの未来がかかっている。統一的都市計画に賛同せよ！』という、激文にしてはわかりにくい話」だとしてこれを伝えている）。統一的都市計画はS1の関心の中心をなしている。これを実地に適用するためにどれほどの期間がかかり、またどれほどの困難が伴うかはわからない。しかし、ミュンヘンの会議の開会報告では、まったく正当にも、研究および将来計画のプランに上ったことで、統一的都市計画がすでに最初の1歩を踏み出したことが確認された。

1950年代が終わろうとしている。芸術や生の用法において、さまざまな一般的原因に起因する愚かさ加減が今後ただちに緩和されてゆくのか、それとも深刻なものとなってゆくのかを予測するよりは、今やむしろ、最初の発展段階を経たUU〔＝統一的都市計画（ユルバニスム・ユニテール）〕が、どういう状態にあるのかを検討するべき時である。いくつかの点を明確にしなければならない。

まず、統一的都市計画とは、都市計画上の1学説ではなく、都市計画の批判である。同様に、われわれが実験芸術の中に存在するのは芸術の批判としてであるし、社会学的研究は社会学の批判でなければならない。分離された学問は、いかなるものであれ、それ自体としては受け入れられない。われわれは、われわれの存在の総体としての創造をめざしている。

統一的都市計画は、住宅問題とは区別される。もちろん、この問題をも包括すべきものではあるが。ましてや、今日の商業取引と区別されることはいうまでもない。統一的都市計画は、今のところ、未来都市の社会空間のための実験場をめざしている。統一的都市計画は、機能主義に対する反動ではなく、機能主義の乗り越えである。つまり、直接的な功利性を越えたところで、情熱的な機能的環境に到達することが必要なのである。機能主義は、いまだに懐古趣味的な抵抗に遭っているがためにまだ前衛を気取っているが、すでにこれは十分な勝利を収めてきた。機能主義がもたらした積極的な寄与、すなわち、実用的機能への適応、技術的革新、快適さ、余計な装飾の廃止といったものは、今日ではすでにありふれたものとなっている。しかし、結局のところ狭い適用範囲しかもたなかったにもかかわらず、機能主義は、理論上の相対的な謙虚さを身につけるには至らなかった。機能主義は、その革新の原理を社会生活の粗織化全般にまで拡張することを哲学的に裏付けようとするあまり、いわばわれ知らずのうちに、もっとも硬直した保守的学説と融合してしまったのである（と同時に、機能主義自体が凝り固まって硬直した学説となってしまった）。居住不可能な環境＝雰囲気を作り出さなければならない、そして、現実的な生の街路を、白日夢の舞台装置を作り出さなければならない。教会建築の問題がとくに目立った基準

を与えることになる。機能主義の建築家たちは、次のような考えから往々にして教会の建築を受け入れる。つまり、彼らが馬鹿げた自然神教の信仰者ではないとしての話だが、機能主義的な都市計画の只中で何の機能ももたない建築物たる教会は、造形上の諸形態を自由に行使することのできる恰好の場だというわけである。だが、彼らの誤りは、教会の心理的—機能的現実を無視したことにある。時代の技術的功利主義を反映した機能主義者たちは、かつての大聖堂が、原始的と呼びうる社会、人類のみじめな前史の中にわれわれ以上に埋没している社会の統一的成功作であるというような意味での成功には、ただ1つたりとも到達できていない。シチュアシオニストの建築家たちはといえば、機能主義を可能にしたほかならぬこの技術の時代にあって、月並みさや古いタブーから解放された行動の新しい枠組みを創りだすことに努めているのであるから、自らが直接に張り合う相手たる宗教的建築物に関しては、それを建築することのみならず、それを保存することに対しても断固として反対の立場を取る。統一的城市計画は、客観的にいえば、全体的転覆をはかる立場の利益に合致する。

統一的城市計画は、住宅問題と同様、美的問題とも区別される。統一的城市計画は、われわれの文化の原理である受動的スペクタクルに対抗するものである。われわれの文化においては、人間の介入手段が増した分、途方もないまでにスペクタクルの組織化が拡大している。今日、ガラス張りの観光バスで遊覧する旅行者にとっては、都市そのものが嘆かわしいスペクタクル、美術館の補足物と化している。これに対してUUは、都市環境を参加による遊びの場とみなすのである。

統一的城市計画は、理想というかたちで、さまざまな都市の今日あるがままの場から切り離されたものではない。統一的城市計画は、こうしたあるがままの場の経験から、また現に存在する建築物から成り立つ。われわれがなすべきことは、まったく前代未聞の空間を構築することであるのと同様に、漂流によって確認されている遊戯的な都市空間を積極的に受け入れることによって、目下の舞台装置を活用することである。この相互浸透（現在ある都市を使用することと、未来都市を建設すること）は、建築における転用の操作を意味する。

統一的城市計画は、都市を時間の中に固定することに反対する。統一的城市計画が奨励するのは、逆に、絶えざる変化であり、時間の中で、また空間の中で、次々に都市を放棄してはまた建設する加速的運動である。こうしてわれわれは、カンボジアとメキシコの東南部においてすでに2つの偉大な建築文明を発展させたような気候条件を利用し、原始林の中に移動する都市を建設する展望を得るにいたった。こうした都市では、たとえば、新しい街区はつねに西に向かって建設され、順次西側が開拓される。そして東側は、それと同じだけの割合で熱帯植物が生い茂るにまかされ、現代的な都市と野生の自然との間の段階的な移行層を作ってゆく。この森に追われる都市、またその背後に形成される比類なき漂流地帯、そしてかくして実現される、フランク・ロイド・ライトの試みよりも大胆な自然との結合は、創造的革新へと運命づけられた社会空間の上に過ぎゆく時間を演出するという優れた利点を示すことになる。

統一的城市計画は、人々を都市の一定の地点に固定することに反対する。統一的城市計画は、余暇と遊びの文明のための土台である。ここで次のことを記しておかなければならない。現在の経済システムの拘束の中で、技術は、社会の細片化の中での受動的な偽の遊び（テレビ）を増殖

させるために用いられてきた。また一方で、同じようにして可能になった新しい遊戯的参加の諸形態は、あらゆるかたちで警察的統制下におかれている。たとえば、アマチュア無線士たちは技術者のボーイスカウトのごときものになってしまっている。

シチュアシオニストの漂流という実験は、都市環境の研究方法であると同時に都市環境の中での遊びであるから、統一的都市計画と軌を1つにしている。統一的都市計画にかんして、理論的なものを実践から切り離さぬことを望むということは、建設（あるいはミニチュア版による建設のための研究）を理論的思考とともに前進させるということの意味するだけではない。それはとりわけ、集団的に感じ取られる、都市の直接的な遊戯的使用を、建設としての都市計画から切り離さないということである。現在の都市に現実にある遊びや感情は統一的都市計画のプロジェクトと切り離せないし、またゆくゆくは、統一的都市計画の実現は、その実現の中から生まれてくる遊びや感情と切り離してはならない。シチュアシオニスト・インターナショナルは、1960年春、アムステルダムでかなり大がかりな交通・通信手段をもちいた集団的漂流に取り組むよう求められているが、これは都市の客観的研究であるとともに、さまざまなコミュニケーションの遊びであるものとして計画されている。実のところ、漂流は、その本質的な教育的意義を別にすれば、きわめて日付のはっきりした知識しか与えてくれない。何年かたって、建物が建ったり毀れたりし、小さな社会集団や流行が変異するだけで、都市の磁力の表面的な網の目は十分変化する。こうした現象は、漂流とシチュアシオニスト的都市建設の間に活発な関係を築くべき時期には、大いにその励みとなるだろう。確かに、それまでは、都市環境はひとりで無定形なかたちで変化し、結果を当該の環境の意識的変革として表現することのできなかつたさまざまな漂流を次々に時代遅れのものとしてゆくかもしれない。だが、漂流の第1の教えは、漂流が遊びとして存在するというまさにその事実こそあるのだ。

われわれは、いまだ都市文明の入口に立ったばかりである。すでに存在する条件から出発するにしても、われわれは、まだまだこれから自らの手で都市文明を作り上げていかねばならない。われわれが生きるすべての歴史、われわれの生の漂流には、より優れた建設の追求、あるいはその欠落が刻み込まれている。環境の変化は、新しい感情状態を生じさせる。それはまず受動的に感じられ、ついで、意識の高まりとともに、建設的な反応にいたる。ロンドンには産業革命の最初の到達点を示す都市であった。19世紀のイギリス文学は、大都会における霧困気の問題や、大都会のはらむ質的に異なったさまざまな可能性がいかに意識化されていったかを証言している。情念がたどってきた緩やかな歴史的変遷における1つの転回点は、トマス・ド・クウィンシーと哀れなアンの恋物語に見ることができる。2人は偶然によって引き離され、互いに相手を探し求める。しかし、「ロンドンの巨大な迷路のなかで、おそらくは、あと何歩かという距離まで近づきながらも」ついに彼らは再会できない。1804年から1812年にいたる時期のトマス・ド・クウィンシーの実生活は、いわば彼を漂流の先駆者とした。「最初の旅路でぶつかった岬という岬をもう1度めぐりなおすのは御免だと、わたしはただひたすら北東にぬける通路を探していた。と、そのとき、わたしは不意に小道の迷路の中に入り込んでいた……。ときどきわたしは、いま自分が『未知の大地』の発見者になったのだという気がしたものだ。それが現代のロンドンの地図に描かれているなどとは、とても信じられなかった」。19世紀の末には、こうした印

象は小説などにかなり一般的に取り上げられるようになる。かくしてスティーヴンソンのある登場人物は、夜のロンドンで「かくも錯綜した背景の中をこれだけ長時間歩きながら、思いがけない冒険の兆しひとつ見られない」のに驚くことになる（『新アラビアン・ナイト』）。20世紀の都市計画者としては、さまざまな冒険を配置することが必要であろう。

もっとも単純なシチュアシオニスト的行為は、われわれの時代の時間割の思い出を一切消し去ることである。この時代は、今日まで、持てる能力よりはるかに低い水準で生きられてきたのである。

S I オランダ・セクション（住所 アムステルダム・C、ポラクラーン25番地）は、シチュアシオニストの慣例に従ったテープレコーダーによる講演と、たいへん活発な討論をとまなう2つのデモンストレーションを組織した。ひとつは、4月に建築アカデミーで、もうひとつは、6月に市立（ステデリク）美術館で行われた。オランダ・セクションは3月、芸術界から要請されているアムステルダムの証券取引所の修復に対する反対を決議し、遂に「証券取引所を取り壊し、跡地を地域住民の遊び場として整備すること」を提案した。そして「過去の遺物を保存するのは、新しい建築を恐れるのと同様、現在の無気力の証拠であるが（……）、アムステルダムの中心は美術館ではなく、いま生きている人間の住居であること」に注意を喚起していた。

8月には、オランダのシチュアシオニストは、雑誌『フォーラム』の特集号（第6号）で、芸術の統一と芸術の日常生活への統合にかんするシチュアシオニストの立場を明らかにした。コンスタントの紹介論文は、このテーマにかんするいろいろな無駄話を斥け、のっけから次のように宣言する。「社会構造と芸術的創造性の全面的な変革が、統一に先立たなければならない」。



S I のドイツ・セクションは現在、次の住所に組織をおいている。ミュンヘン、カウルバッハ通り2。ドイツ・セクションは、第3回大会の予備討論のために、2つの資料「アムステルダム宣言」と「文化革命のためのテーゼ」を翻訳・出版した。



本誌第2号に掲載されたシチュアシオニストの平均年齢にかんする覚書は、それ以後に記録された変化によって補足しなければならないと同時に、使用された統計の解釈——統計そのものは間違っていない——について修正される必要がある。覚書には、S I 結成当時の29・5歳という平均年齢が、たった1年で32歳をわずかに上回るまでになったと記されている。この急激な高年齢化の過程を明らかにするために、またシチュアシオニストが50年代初頭の「レトリスト」の前衛的運動を受け継ぐものとしてして広く知られていることを考慮して、覚書では、29・5歳という数字が、わずか4年前の「1953年夏に」レトリスト・インターナショナルの平均年齢であった21歳未満という数字と比較されていた。

ここで、この数字の変動と、この変動と新たな運動参加者の変化との関係について、より詳細に検討しておくのがよいだろう。1952年、まだ統一されていたレトリストの運動の平均年齢は、24・4歳であった。分裂時には、——レトリスト左派は一般にもっとも若い先鋭分子を集めていた——、レトリスト・インターナショナルの平均年齢は23歳にまで下がる。この運動

はその後、ますます文化的経済から分離した過激な活動へと向かい、非常に若い分子を迎え入れたため、事実、平均年齢は、1953年夏に20・8歳まで下がる（これが第2号の覚書のもとになった数字である）。

このように1952年の24・4歳という数字を出発点とすると、自然の年齢増からいって、1957年の平均年齢は当然29・4歳になるわけである。実際には、数字は、コシオ・ダローシャでの大会時に29・53歳になっている。このアナロジーからわかるのは、除名された古い分子が、さまざまな前衛的潮流に出自をもつ同じ世代の別の層と入れ替わったということである。1953年に青年だった者たちは、まるごと、この新しい専門家たちと入れ替わったのである。S1ができて1年の後、平均年齢は（1952年を出発点にとれば30・4歳、コシオ・ダローシャでの数字を出発点にとれば30・53歳になるのが普通であるのに対して）32・08歳まで上がった。これは、かつて戦後期の実験芸術に参加した分子の結集が続いたことを示すものであるが、たしかに実に著しい高齢化である。もっとも、6年間での高齢化としては、前号の分析に見られるような破局的な率とは程遠い。とはいえ、より若い部分による刷新が行われていないことは懸念に値するかもしれない。

こうした世代交替の兆候は1959年にはじめて現れた。というのは、ミュンヘンの大会後、S1の平均年齢は30・8歳になっており、これは前年の数字（32・08歳）からみてかなりの低年齢化であるばかりでなく、1952年夏を出発点とした自然の年齢増（31・4歳）からみてもかなりの低年齢化である。

いずれにせよ、この低年齢化は、その原因が主としてドイツに地理的に限定されているだけでなく、7年という期間を考えれば、わずかな若返りにすぎない。また、もっとも先進的な文化的探究においては、全体として若い世代が1952年世代と交替したとはまだいえない。



『ポトラッチ』の新シリーズ第1号（1959年7月15日）の覚書（「知性のゴミを除去することについて」）は、ハンス・プラチェク*1が、「王党派ダダイスト」の雑誌『パンデルマ』と共謀していたかどで2月に除名されたことに触れ、「プラチェクは、S1結成以来、たかだか6件めの除名にすぎない」ことを強調している。比較のために、レトリスト・インターナショナルが、最初の2年間で、すでに12人のメンバーを除名していたことを指摘しておこう。



1959年の6月から10月の間に、『シチュアシオニスト・インターナショナル』編集部は127通の匿名の手紙を受け取った。これらの手紙はすべて、同じ人物たち、——ずっと以前に除名され、昔の不運を水に流すこともできず、かといって、どこかで何らかのかたちで再加入す

ることもできないでいる人物たちによって書かれたものと思われる。



古典的レトリストの生き残り連中——イズーがもっとも有名であるが——は、何人かの古くからの弟子たちを厄介払いできずにいる。その弟子たちは、方法にできるかぎり忠実でありながらも、自分たちの「創造性」のために、今やすべてをやり直そうという野心を抱いている。イズーは、(『ポエジー・ヌーヴェル』*2誌 第8号で) 彼がX…と呼ぶ非常に謎めいた人物と論争しながら、彼らを引き裂く葛藤のなかで陥った苦境について考えを述べている。

「それから、X…はわたしを独学者扱いしています。でもわたしは、だいたい彼と同じだけ卒業証書をもっていますし、彼の運動仲間よりはもう少し多くの証書をもってるんです。その仲間たちは、大学入学資格(バカロレア)さえもっていませんからね。

X…は、このわたしよりも先に、最後の付け足しの卒業証書を手に入れたところです。ところがわたしは、いま、ほかの証書の準備しているところなんですよ。じきにわたしは彼よりたくさん証書を手に入れるでしょう。

しかし、われわれの何人かは、文化的紛争を解決するのに刃物を使うようになっています。わたし弟子の何人かは、敵を静かにさせるためにピストルを買おうとまで考えています。この点にかんしては、わたしは出て行って反対します(……)。流血というこの一線を越える必要があるのかもしれませんが、人種差別やファシズムが息を吹き返しているこの世界、そしてまた、ビュッフェ*3やフランソワーズ・サガンや『エル』やヌーヴォー・ロマンが『現代文化』を代表しているようなこの世界にあって、前衛的創造者であり、ある意味で革命家でもあるわれわれが、仲間うちでこの一線を越えなければならないとは思いません。」



1 1月にアルバの〈実験工房〉によって配られたビラのなかで、シチュアシオニストのアイシュ、フィッシャー、ネレ、ピノ＝ガッリツィオ、プレム、シュトゥルム、ツィンマー*4、は、スペインの画家クイサルド*5に対して公然たる憎悪を表明している。クイサルドは、自分がサン・パウロ絵画大賞を受賞するのをより確実にしようと、同国人のサウラ*6とタピエス*7を共産主義のかどで告発するというをやったのけたのである。2人が「その国の警察機構に対して極めて困難な立場に追い込まれる」おそれを承知の上である。

1 7区の状況地図の第1段階は本誌次号に発表予定。

*1: ハンス・プラチェグ S I ドイツ・セクションのメンバー。1959年2月除名

*2: 『ポエジー・ヌーヴェル』 イジドール・イズーが発行していたレトリストの雑誌。

*3: ベルナール・ビュッフェ (1928-) フランスの画家。ステレオタイプの絵や版画を量産し、商売をした。

*4: エルヴィン・アイシュ、ロッター・フィッシャー、ルネ・ネレ、ハイムラート・プレム、ヘルムート・シュトゥルム、ハンス＝ペーター・ツィンマー いずれもドイツの「シュプール」グループのメンバーで、1959年のミュンヘン大会からS Iに参加。全員、1962年に除名。

*5: モデスト・クイサルト (生年不詳) 前衛絵画の画商ルネ・ドゥルアンが、当時、サウラ、タピエスとともにフランスに積極的に紹介していたスペインのアンフォルメル画家。

*6: アンтониオ・サウラ (1930-) スペインの画家。独学の画家で、当初はシュルレアリスム風の絵を描いていたが、1953年パリを訪れ、アンフォルメルに深い影響を受けた。スペインに帰ってからはバルセロナで、タピエスとともにグループ「エル・パソ」を結成し、あらゆる定形を破壊する暴力的な画風を確立した。

*7: アンтони・タピエス (1923-) バルセロナ生まれのスペインの画家。1948年、クイサルトらとシュルレアリスムの傾向の「骰子の7つの目」誌グループを結成し、個展を開いた後、50年代に入り、パリに留学しアンフォルメルに参加して、ベネツィア・ビエンナーレ (52年) など数々の国際展に出品し、賞を得て世界的脚光を浴びる。57年以降、バルセロナでアンフォルメルグループ「エル・パソ」を結成。その画風は、砂や布など様々な素材を用いたもので、幼年期に見たスペイン市民戦争の最中のバルセロナの町の土壁 (タピエス) を喚起させると言われている。

ミュンヘンでのS I 第3回大会

シチュアシオニスト・インターナショナルの第3回大会は、パリでの第2回大会（1958年1月）から1年3ヶ月をへて、1959年4月17日から20日までミュンヘンで開催された。ドイツ・ベルギー・デンマーク・フランス・オランダ・イタリアのシチュアシオニストの代表として以下の者が出席した。アルマンド、コンスタント、G=E・ドウボール、エルヴィン・アイシュ、ハインツ・ヘフル、アスガー・ヨルン、ジョルス・メラノッテ、ハル・アウデヤンス、ピノ＝ガッリツィオ、ハイムラッド・プレム、グレーター・シュタードラー、ヘルムート・シュトゥルム、モーリス・ヴィッカール、ハンス＝ペーター・ツィンマー。

1回目の会議は4月18日、コンスタントの統一的都市計画にかんする報告から始まった。彼は、統一的都市計画研究所をオランダに開設することを発表した。この報告に続く討論は、シチュアシオニストの共同活動のあらゆる面に及んだ。プレムは、運動の規律への個人的研究の従属について、それから、ほかならぬ構築された状況の定義や、それが全体的な現実とのあいだにもつ関係についてさまざまな問題を提起した。これに対する答として、ヨルンは、状況の構築をどう見るかについて、まず最初に3つの可能性があることを明らかにした。すなわち「ユートピア的场所と見るか、人が通過する個々ばらばらな環境＝雰囲気と見るか、それとも、生と交じりあった多様な環境＝雰囲気の一連の継起と見るか」である。出席者の総意として、第1の道は即座に退けられ、第3の道が望ましいとされた。アルマンドは、現時点でのプロレタリアの革命的役割についての問題を提起した。

次に、イタリアの代表者たちは、「統一的都市計画研究所」の具体的プログラムを明確にすることを求めた。彼らの懸念は、研究所が運動のなかでどのような自律性をもつのか、研究所が専門化してゆく危険はないのか（この点についてはヨルンも彼らの懸念を支持した）ということである。メラノッテは、「作品の重要性はどのように評価されるのか。統一的都市計画に関係のない作品の発展においてシチュアシオニストたることはできないのか」という質問をした。彼が指摘するのは、統一的都市計画の考え方は行動もカヴァーする以上、何も創造しなくても、シチュアシオニストたりうるような行動があるということである。コンスタントは、統一的都市計画の指針を与えるのはSI全体の仕事であり、すべてのシチュアシオニストは統一的都市計画に無関心でありえない、と答えた。「統一的都市計画研究所」の活動は、アルバの〈実験工房〉の活動と同じく、シチュアシオニストの運動に依存する。これらの特別機関がS Iを拘束することがあってはならない。逆にS Iがそれらを拘束するのである。

2回目の会議は、ドイツでのシチュアシオニストの活動状況、および、現在シチュアシオニスト・インターナショナルに加盟しているドイツの新しい前衛潮流（「シュプール」グループ）の1957年以来の形成にかんする、ツィンマーの報告で始まった。ツィンマーとその同志たちは、当初、モダニズムの画一性に対するたんなる絵画の枠内での反対派であったが（最近導入されたタシズムも間もなくここに含まれることになる）、その後、社会的・政治的側面を含んだ全体芸術作品——彼はこの点にかんして、バイエルン王ルートウィッヒ2世が建てさせた、ワーグナーのオペラに通じる建築を引き合いにだした——に向かうことを望むようになった。かくし

て彼らは、「自分たちには、まだ表現されていない別の目的、ドイツ芸術が目的としてきた一切と異なる別の目的がある」ことに気がついたのだった。総合芸術を探究する彼らの姿勢は、シチュアシオニストとの関係によって強化され、また、今年はじめ、彼らが哲学者ベンゼを攻撃したことが当地にもたらした大スキャンダルによっても強化された。ベンゼを標的にしたのは、彼らが「廃墟のなかの戦後哲学」として特徴づけるこの哲学者が多くの信奉者を集めているためである。彼らが支持する集団行動は、「詳細な構成主義の追求」を目指すベンゼの反創造的な集団主義に対立する。ドイツで支配的なこうした反動的立場を代表する主だった雑誌は、『クンストウエルク（芸術作品）』、『ゼロ』、『クンスト・シェーネハウス（芸術、美の館）』である。

ヨルンはこれに応答して、唯一のものと多数のものとの関係に注意を促した。ドゥボールは、ツィンマーの報告で表明された過激化の決定を好意的に評価した。彼は、それを具体化する必要性とその困難を強調し、他の国ですでに使い尽くされている贗物の新しさをドイツに移入しようとする傾向にたいして、ドイツの同志たちの警戒をうながした。もはや文化が地球的規模でしか考えられなくなった時代にあって、こうした疑似モダニズムの規則的メカニズムの裏をかくことは、まさしく国際的な前衛組織の第1の任務である。

アウデヤンスがオランダ代表として発言し、合理化は利用できるし、また利用すべきだということに注意をうながした。合理化はより高次の構築のための基礎である。合理化を拒否することは、過去の無力な夢を選択することであろう。シュトゥルムは、アウデヤンスの見解にはプラグマティズムが見られるとし、これを厳しく批判した。逆にコンスタントは、その弁証法的な意味を強調した。ついでピノ＝ガッリツィオとヨルンが、そのいくつかの点について見解を述べた。

休憩のあと、会議では、S Iの最低限綱領として大会に提案されたアムステルダム宣言の11の条項について討論が行われた。かなり長い議論の末、アムステルダム宣言は、第1条、第3条、第9条、11条に若干の修正をほどこされ、参加者の全員一致で採択された（この報告の後に付された資料を参照のこと）。

4月20日の会議は、組織の実務的な諸決定にあてられた。大会は、前回のパリ大会以来、この運動が組織してきたさまざまなデモンストレーション、とりわけ、もっぱら自由の敵どもから美的な憤激を買った、グリエルミ事件の際のイタリア・セクションの行動の意義を確認した。そして、フランスにおけるS Iの集団活動が半解体状況にあることが確認され、その原因として、軍と警察の影響下で圧倒的に順応主義が強くなっている状況——この順応主義はさっそくこの国の新体制を支配している——と、アルジェリアでの長期にわたる植民地戦争がフランスの若者たちにさまざまな制約を課し、彼らを疲弊させてきたことが挙げられた。要するに、パリはもはや現代文化の実験の中心とみなすことはできなくなっているのである。逆に大会では、ドイツとオランダにおけるS Iの前進が祝福された。また、イギリスに現れつつあるシチュアシオニストの可能性を発展させるために、第4回大会は同地で開催する見通しとなった。

S Iの中央機関誌である『アンテルナショナル・シチュアシオニスト』の編集委員会が拡大された。旧委員会はそのまま維持され、コンスタント（オランダ）とヘルムート・シュトゥルム（

ドイツ)がこれに加わった。ヴィッカーは、『ポトラッチ』をSI内部の定期刊行物として再刊行することを提案した。本会議はこの計画を承認し、その実行はオランダ支部に委託された。『アンテルナショナル・シチュアシオニスト』のドイツでの出版社は、ハインツ・ヘフルの指揮下で今年中に決定されるはずである。

大会は、「今日の芸術におけるシチュアシオニストのあり方」という暫定決議を採択した。今日の芸術のなかにできるかぎり極端な実験のインフレを引き起こし、たえずこれを、われわれが未来に発見する建設的展望に繋げていかなければならない。今日の文化の現実から出発して、文化のなかで実効ある活動を行うことが必要である。また大会は、これまでの措置を緩和し、われわれの監督外の新聞や雑誌にわれわれの主張を出すのは、SIのメンバーの自由に任されることになった。ただし、そうした刊行物は、どのような部門のものであれ、反動的とみなされる要素のないものであること、また、SIのメンバーは、その刊行物の編集責任に関与していないという点について誤解のないようにすることが条件となる。

最後の討論、現状および本来の意味でのシチュアシオニスト的プロジェクトにかんする最後の討論は、メラノッテのまとめによって締めくくられた。「われわれが行っていることは何ひとつシチュアシオニスト的ではない。シチュアシオニスト的たる端緒を開くのは、ただ実現された暁の統一的都市計画だけである。」大会の作業は、ピノ＝ガッリツィオ、ヨルン、コンスタント、アウデヤンスのコメントで終わりを告げた。会場では直ちに、ピノ＝ガッリツィオがこの日のために作った実験的アルコール飲料が配られた。夜まではかなり時間があつたが、引き続いて古典的飲料が出された。4月20日朝、シチュアシオニストたちがすでにミュンヘンを去り始める頃、ミュンヘンでは「君たちの眠っている間に文化一揆が！」というビラが配られた。

革命的知識人および芸術家へのアピールについての議論

ミュンヘン大会のための準備作業の1つとして、「革命的知識人および芸術家に向けたS I 第3回大会開会宣言」案がコペンハーゲンとパリで検討され、承認を得るべくミュンヘン大会の他の参加予定者に委ねられていた。ドイツ語、英語、そしてフランス語で書かれたその本文は大会召集の当日に発表される運びであるが、以下の通りであった。

「同志諸君

革命が様々な敗北を喫したことと、明らかに解体している支配的文化がなおも延命しているということとは、互いに説明がつく。そして、既存の諸条件を革命によって乗り越えることができるか否かはまず、全体性に関する展望の出現にかかっている。文化の問題、すなわち、結局のところ、生の組織化の問題は、現在の社会を転覆することと切り離しえない質的断絶の必要性を前にして決定される。現代の物質的力や余暇などからすれば、孤立し持続可能な諸表現は、われわれの環境とわれわれの日常生活の出来事を直接、構築するような瞬時の集団行動に変容せざるをえない。

革命の新たな前進は、生を直接的に利用するうえで情熱をそそぎこめるような解決策を代替案として構成できるかどうかに関係しているだけでなく、現在の退屈とブルジョワ的幸福というまやかしの理念の下にその退屈を容認する態度とに反対して、そのような解決の可能性のためのプロパガンダを展開することにも結びついている。

文化における革命家は新しい学説ではなく新しい職務を見つけなくてはならない。それは、統一的都市計画や実験的な行動や最初の実験土壌として生きられる状況の構築に通じる道を指す。伝統的文化が自己破壊の最期におよんで閉じ込められている行動の場全体に対する覚めた批判から出発して、さらに、革命のあらゆる任務の深い統一性の自覚から出発して、広範囲にわたる共同作業を企てねばならない。

文化革命のための社会的基礎は、旧社会においておよそ可能なモダニズムの最先端に到達しながらもそれに満足できないでいる芸術家たちの中にすでに存在する。文化革命の展開は、資本主義によって本質的にはすでに文化的統合が行われている世界全体に関わるものである。

われわれの考えでは、この時期に他の生活実践においてこのような飛躍を望んでも前進することにはならない。それは、知的かつ道徳的死骸を詰め込まれた現在時をほとんど生きようと努めないに等しい。

社会革命は過去からではなく未来だけからその詩を引き出すことができるということを理解すべき時である。」

ところが、統一的都市計画研究所が4月初めにアムステルダムから右の宣言文に対する反論を知らせてきた。

「われわれの反論は次の通りである。文化についての展望が不十分なままである。われわれとしては、出発点として統一的都市計画に中心的な位置を与えること、そして、われわれが拒否し

ている現在の芸術活動に代わる選択肢として、この領域における直接的かつ実践的な活動を行うことを力説したい。

われわれにとって、このような展望は、『革命によって現在の社会を転覆するか否か』にかかっているわけではなく、その転覆の諸条件は不在なのだ。労働者階級にとって、辛い物質的貧困をなくすことのほうが、むしろ、ゆっくりとした進展を告げているように思われる（……）。文化的貧困に対して反乱を企てるのは知識人たちのほうだ。存在してもいない社会革命との統一などユートピアである（……）。われわれは過ぎ去った現実についてロマン主義化して考えるいかなる構想をも拒否する。現在の前衛を結びつけるものは、既存の文化的諸条件に対する反乱である。」

4月4日、ドゥボールは、フランカンによる修正（この後に続けて再録した2つのテーゼを参照）ののち、アピールの本文を擁護するため同研究所のメンバーたちに語って、「よく知られた原則的立場に留まる代わりに、われわれの実践上の独創性をより一層、よりはっきりと指し示すはずの」計画が十分に練り上げられていないことを認めながらも、次のように指摘した。

「君たちがこの第2の点で支持している立場は純粋に改良主義の立場である。ここで改良主義について論争を始めたいと思っているわけではないが、君たちについてに繰り返し言うておくと、私は資本主義がその生産力を支配し十全に使用することはできない、搾取の根本的な現実を廃棄することはできない、したがって、その固有の物質的発展によって招来される高次の生活形式に平和のうちに席を譲ることはできないと、みなしている（……）。社会革命の展望はそのあらゆる古典的な図式との関係からすれば、大きな変化を見せている。しかし、それは現実には則している。それにひきかえ、君たちが『文化的貧困に対して反乱を企てる知識人たち』の中だけに進歩の力を見出しているとき、君たち自身がユートピアを信じているのだ（……）。生活水準の高い国——ブルジョワ民主主義国家が都市計画に介入してその自然なアナーキーに対して改革の権威を行使する国——で働く建築家たちに与えられているような実践的活動と、君たちが抱いているような楽天主義的・穏健的なイデオロギーとの間の関係を問いただすべきではないだろうか。

君たちが『現在の前衛を結びつけるものは既存の文化的諸条件に対する反乱である』と念を押すことによって結論としているのは、もちろん正しい（……）。既存の文化的諸条件に対する反乱は、ブルジョワ文化が文化内部にせよ、文化と生活との間にせよ、人工的に分岐していったどの分野にも留まることができない（というのも、そこで留まっていれば、われわれは現実問題として反乱など必要としないだろうからである）。統一的都市計画は全体性を構想するものではなく、また、そうあってはならない。それは道具なのだ（……）。統一的都市計画は1つの環境をそっくり構築する上での中心であるかぎりにおいて、『中心的』なのだ。この理論的なヴィジョンによって生活様式を決定し支配するつもりになることはできないし、さらには、その応用によってさえも、それはできない。そういうつもりになるなら、それは一種の観念論的教条主義になるだろう。現実というのは、もつと複合的で豊かであって、そうした生活様式とそれが展開される生の舞台装置（デコール）とのあらゆる関係を含んでいるものだ。それこそ、今日のわれわれの欲望に見合った領分である。それは、われわれが介入しなくてはならない領分なのだ。」

コンスタントによる最終的見直し案が力説しているのは、リアリズムと実践的な作業が問題な

のであって、改良主義と革命の間の選択が問題なのではないという事実であった…………

「われわれは革命の教条主義的構想を必要としていない、それというのも、革命の構想は『そのあらゆる古典的な図式との関係からすれば、大きな変化を見せている』からである。

アンドレ・フランカン『プロレタリアートが自らの手で革命を行わないまま消え失せかねない』ということを確認しているのだが、それではなぜ、決して行われるはずもない革命とわれわれの活動とを結びつけたいと思うのか、私は尋ねたい。なぜ、存在もしない社会活動との『相互作用』を何がなんでも主張するのか。たしかに、世界の状況はあらゆる観点——政治的、科学的そして芸術的な観点——からすると、革命にふさわしいものではある（…………）。フランカンが文化革命の中に『今世紀の最も重要な任務』を見ているように、私が確認したところによれば、現在の革命は知識人および芸術家によって行われることになる（…………）。もちろん、統一的都市計画の集団的創造は全体性をどのように構想するか、その構想に基礎を置いている。しかし、このことと、全体性を包含するような活動とを混同するなら、それは、現に手にしている力の範囲を越えることになり、活動を完全に放棄せざるをえない破目になる。統一的都市計画はわれわれの関心の中心に位置すべきだろう、そうでなければ、それは存在しないだろう。」

意見がこのように1つに収斂することなく対立したままであること——文化と政治の間に従属関係を認めるのか、それとも、弁証法的な連関を認めるのかということがその主要な対立点——の重要性やミュンヘン大会が間近に迫っていることを考慮して、アピールのような形で予め発表することは断念せざるをえなかった。以上の議論は、シチュアシオニストの行動を起こすにあたってどのような問題が提起されるのか、その行動を適宜、進展させるにはどのような方針を立てるべきかを判断する上で、あくまでも意義を失っていない。

文化革命のための綱領

1

文化の問題、すなわち、結局のところ、文化を日常生活へと統合する問題は現在の社会を転覆する必要性と不即不離である。社会的かつ政治的な革命をしても、それだけでは不十分である、もし、このような変容に伴って、文化において同一の質的転倒が起き、革命によって創造される社会主義社会を、資本主義社会のアンチテーゼではもはやなく全体性の社会主義の表現であるような高次の段階の社会へと導いていくのでなければ。

2

過去におけるいかなる文化革命も、芸術家に課せられた社会的諸条件と不可分であった。資本主義は、本来であれば現実的な生活実践であるはずのものに代わって、そうした社会的条件を生

活様式あるいは余暇様式と偽って採用することにより、文化からこのような社会的条件を切り離して今日に至っている。技術と文化の間のこの偽りの二元性から、文明についての偽りの統一的なヴィジョンが生まれたのである。いかなる政治的かつ社会的な革命も、その未来と現在は何よりもまず、経済的疎外よりも根が深く根絶しがたいこの第2の疎外を自覚するか否かにかかっている。

プロレタリアートが自らの手で革命を行わないまま、マルクスによって指定された歴史的役割を引き受けずに、消え失せてしまいかねないように、文化革命も、何よりもまず今世紀の最も重要な革命的任務を、すなわち、技術それ自身によって技術的環境を消失させるという任務を、自身に指定しなければ、「パブリック・リレーション」と今後、呼ぶのがふさわしいものに対してますます依存を強めることにしかなりかねない。

アンドレ・フランカン

(フランカンの第1のテーゼは上に発表したアピールの第2節を修正したものである。第2のテーゼは同アピールの第5節と第6節を取り替えたものである。)

ミュンヘン大会開会報告

レトリストたちが1953年頃、現在の都市環境で許容された行動の方面で遊戯を実験して以来、周囲の環境を、生活および変わりつつある生活習慣に関連させながら意識的に構築しようとする考えが、統一的都市計画を作ろうという考えに至りついた。われわれがここで都市計画という言葉をするのは、意識的な創造に関する、さらには、そのような創造と高次の生活との関係に関する構想が、これまで流布している都市計画概念を決定的に破棄するようわれわれを駆り立てるということに気づかせねばならないからである。

われわれが行動と生活様式との質的变化に結びついた形で都市環境を創造的に変化させるべくその研究と実践にとりかかろうとするならば、芸術のレベルにおいて紛れもない集团的創造が問題になるだろう。

現在における文化の諸条件、個々の諸芸術の解体、これらの芸術を刷新または延長することの不可能性などは、創造的な空白をつくり出してきたが、このような空白はわれわれの企てを助長することしかできないだろう。伝統的な芸術形式の消失と社会生活の進歩的な組織化によって、遊戯の可能性が日常生活からますますなくなりつつある。このような事態を拒否するからには、われわれは、最終的には総体的な遊戯の理論と環境の意識的な構築実践とに到達すべく、単に、遊戯のための新たな条件を探し求めるよう駆り立てられるだけでなく、文化の問題全体を改めて考察し直さざるをえない。

われわれは、集团的作業こそ自分たちの理念を実現する上で必要であるということを知って

おり、現在最先端を行く芸術家たちの創造的な不満、われわれを集結させているこの不満に賭けている。創造はわれわれの展望の中にしか存在しないのだ。

統一的都市計画という理念を準備したのは、一方では、レトリストたちが発明し実践した、漂流や心理地理学といった実験であり、他方では、何人かの現代建築家と彫刻家が構築の面で行ってきた探究であった。この両方の側から、生の完璧な舞台装置（デコール）の整備、すなわち行動と周囲の環境との全面的な統一に到達しようとする欲求が生まれ、共同行動に帰着することになったのである。

1958年のアムステルダム宣言において、われわれはこのような展望を前にして統一的都市計画と現在の任務を定義しようと試みることによって、いくつかの条項を定めた。シチュアシオニスト・インターナショナルの最小限の綱領として同宣言で提案されたのは、統一的都市計画にまで拡大されねばならない生の完璧な舞台装置（デコール）の実験と、そうした装置に関連させた形での新たな行動の探究であった。したがって、われわれは、この領域において実践的活動を実現する術を知らなければ、アムステルダム宣言に基づいて、シチュアシオニストの綱領を失敗したものともみなさなければならないだろう。

統一的都市計画の展望におけるシチュアシオニストの実践こそ、われわれの第一の任務であり、今回の会合の主要目的でなければならない。われわれは、いくつかの実践的な実験にとってすでに存在している諸可能性を共同で検討しないまま、散会してはならない。

アムステルダム宣言によれば、統一的都市計画は、あらゆる領域において最も進歩的な構想によって人間の環境を意識的に再創造する複合的で恒久的な活動として定義される。この恒久的な活動は、現在時よりも好都合な未来へと先送りされてはならず、われわれの綱領の効果的な実施によってこの活動を始動させることこそ、即座に実践すべきわれわれの任務である。われわれはこの綱領から次の3つの任務を識別できるのだが、それらはわれわれが今からでもすぐに企てることのできる、あるいは、すでに開始しているものである。

第1に、統一的都市計画のプロパガンダに好都合な環境の創造。われわれは個々の芸術の衰退を倦むことなく告発して芸術家たちに選択を迫り職務を変えるよう仕向けなければならない。

第2に、われわれはグループを形成して現実的な企画を提案することによって、集団的創造という作業を実現しなくてはならない。

第3に、集団的創造は、われわれが直面している諸問題と、これから見つけることになる諸解決策とについての恒久的な研究によって支えられなくてはならない。

建築家はわれわれの企てにおける他の労働者と同じように、職務を変える必要に迫られている。彼はもはや形式だけの構築者ではなく、完璧な環境の構築者となるだろう。今日の建築をあれほど退屈なものにしているのは、それが主として形式に腐心しているということにある。建築の問題はもはや機能と表現の間の対立ではない。このような問題は乗り越えられている。建築家は既存の形式を利用し新たな形式を創造しながら、そうしたすべてのことが住民の行動と生存に対してどのような効果を及ぼすかということに主として留意しなければならない。いかなる建築もこうして、より広範囲でより完璧な活動の一部となり、最終的には、建築は現在の他の諸芸術と同じようにそうした統一的な活動に利するべく消え失せることになるだろう。

この新たな都市計画を最初に推進していく者としては、たしかに、詩人や演劇人・造形芸術家

や建築家、進歩的な都市計画専門家や社会学者が考えられるだろう。しかしながら、これらの人たちが皆が、たとえ申し分なくグループとして協力するにしても、われわれのヴィジョンを完全に実現できるというわけではないだろう。最終的にはすべての人たちの、われわれが未来の創造のための素材そのものとみなすあの生活を生き、作りだそうとするようなすべての人たちの競合が必要だろう。

われわれが今提示したばかりの展望のように野心的な展望を定めるからといって、それはわれわれが予言や神託の段階で留まっていたいということの意味するわけではない。このような観念論的な態度こそ、われわれが目下のところ冒す危険の中でも最大のものだ。それは、前進に不可欠な実践への移行を失敗させかねないのである。

われわれが現在、送っている生活は、われわれの理念を展開し実現する上でおよそ可能なあらゆる条件をすでに組織していなくてはならない。ところで、統一的都市計画とは、文化的な作品ではなく恒久的な活動であって、このような活動は統一的都市計画の概念が生まれたまさにその時に始まるのだ。したがって、われわれはこの統一的都市計画がここ数年来、実現されつつあるということを確認する。われわれがこれについて行なってきたあらゆる反省、漂流実験、心理地理学的な研究および地図、環境モデルは、当初からすでに都市計画を軌道に乗せることに貢献している。われわれは適切な措置によってこうした歩みを加速させるだろう。

われわれは、この目的のために統一的都市計画研究所をアムステルダムに創設することに意見が一致したわけだが、この研究所はグループ作業の実現と実践的な解決策の研究を任務とすることになるだろう。このグループ作業は、今日の個々の建築家たちの間にすでに存在しているようなグループ作業から厳しく区別されねばならないのであって、それというのも、われわれにとって集団的創造とは、1つの統一された単位ではなく可變的要素の無限量だからである。統一的都市計画研究所は第1段階として、現実の中から採用された企画を練り上げねばならないだろうが、その企画はわれわれの理念を例示しながら、それと同時に、ゆくゆくは当の統一的都市計画になる予定のものを構成するミクロの要素でなければならないだろう。

同研究所の活動は、われわれが目指している諸々の探究の精神を理解してくれる有資格者を協力者として惹きつけられるかぎりにおいて、さらに、われわれの歩みの有効性を決める判断基準となるような企画を実現できるかぎりにおいて、成功を収めることができるだろう。

CONSTANT

1 1 項目のアムステルダム宣言採択にあたって加えられた訂正

前号に発表されたアムステルダム宣言は、以下のような修正を経てミュンヘン大会で採択された。

第1項は、「(……) 反動的なイデオロギーと勢力に対して、あらゆる機会を捉えて対決していかなければならない」に代えて、「シチュアシオニストは、文化において、そして、生の意味が問われるありとあらゆる場所において、イデオロギーと実践の反動的な体系(システム)に対して、あらゆる機会を捉えて対決していかなければならない」と読むこと。

第3項は、「S Iは、これらの芸術を改修しようとするいかなる試みに対しても、それを庇護することはできない」を「S Iは、これらの芸術を反復しようとするいかなる試みに対しても、それを庇護することはできない」に代えること。そして、その続きに、「統一的創造こそが創造者としての個人を真に完成させることができるだろう」を追加すること。

第9項の最後(「芸術上の手段と科学上の手段との連携は、両者の完全な融合にまで行き着かねばならない」)に、「芸術上の探究と科学上の探究は全き自由を持ち続けねばならない」を追加すること。

第11項の最後の文(「状況の構築は、より自由な社会の遊戯として、また真剣さとして行われるのである」)を、「状況の構築は、より自由な社会の遊戯であると同時に真剣さとして行われるのである」というように変えること。

なんらかの文化的な活動の展開を探究するにしても、社会全体にまで及ぶような総体から出発しなければ、もはや意味はない。戦後のあらゆる前衛理論の基礎にあるこのような思考こそ、それ以前の時代の前衛との違いをはっきりさせる特徴である。第二次大戦以来、純粋に形式上の探究は停止し、任意の芸術における様式上の新たな展開はもはや産み出されてこなかった。

それどころか、個々の芸術への関心は相当に落ち、芸術作品は陳腐な商業製品に墮落して、本当に創造的な活動はどれも、諸勢力の総合と連結の方に集中して向かっている。(……)

支配的な文化の瓦解は至るところで確認できる事実となった。既存の文化の中で、われわれの時代に対する理解を証言しているような思考、身振り、産物はもはや1つとしてない。文化はゼロへと還元されたのだ！ コブラ運動の諸原理もまた何らの達成も見ず、コブラが栄光なき死のちにわれわれに残してくれた遺産は、絵画と詩における新-表現主義という、解体しつつある個々の技術の形式上のヴァリエーションでしかなかった。

しかし、この表現主義のインスピレーションの源であった戦争の悲惨についての思い出はなくなろうとしていた。新しい世代が頭角を現した。フランスではレトリスト・インターナショナルが主導権を握ろうとしていた。1955年第22号の『ポトラッチ』には次のように書かれていた。「われわれのなすべきことは、文学上の流派、表現の再生、モダニズムなのではないということが理解できたにちがいない。肝心なことは、1つの生き方であって、それは多くの探検と暫定的な定式化を経て生まれてくるだろう。その生き方自体が、暫定的なものである中でしか発揮されない傾向を持っているのである。このような企ての性質上、われわれは、集団で活動し、いささかなりとも自己の存在を明らかにするよう命ぜられている。われわれは来たるべき人々や出来事からは多くのものを期待している。だがまた、数多くの既知の活動、個人、制度からはもはや何も期待しないだけの別の強い力を持っているのである。われわれは、行動規則も建築形式も実験しなければならない」。

レトリストたちから相応のものを期待されていた人々が1956年以降、現れはじめた。ウルムの機能主義的バウハウスに反対してヨルンとガッリツィオが創設した(イマジニスト・バウハウスのための国際運動)がアルバで会議を組織したのである。コンスタントがそこで行なった発言はわれわれのめざす道を次のように指し示していた。「歴史上はじめて建築は本当の構築芸術になることができるだろう(……)。詩の中にこそ生活は住まうことになるだろう」。そして、レトリストたちの代表者は同会議の結論を次のように明確に述べたのだ。「現在、芸術創造のあらゆる様式を等しく見舞っている諸々の危機は、ある総体的な過程によって決定されており、一般的な展望の下でしか、こうした危機の解決に到達することはできない。芸術活動のあらゆる古い条件に反対して加速度的に表明されてきた否定と破壊の運動は、もはや後戻りできない。それは世界に対して働きかける行動の可能性が高まってきたことの結果なのだ」。

それから1年後、シチュアシオニスト・インターナショナルがコシオ・ダローシャ大会で創設されることになった。

この新しい力は、余暇や高次の遊戯といった、有用性を越えたところにある諸々の人間活動の

複合体へと向けられる。機能主義者たちが考えているのとは逆に、文化は有用なものが終わるところに位置するものだ。文化の不在は今日、テレビとスクーターの悲惨さの中に苦痛を伴って感じられるのではないだろうか。生活における革命は芸術における革命に先行する。統一的都市計画はシチュアシオニストの手段によってはじめて実現できるのである。

統一的都市計画の実現のためには、結局、既存の芸術上の技術にとって代わるような全く新しい方法と技術がいかに必要であるかということが見えてくる。

文化は、生活の現実性と比べてみると、すでに時代遅れで発展が止まっているため、人間が駆使できる技術上の発明を利用することさえできない。前進するまえに、文化の約束事を作りだす工場全体が一新されねばならない。それは集団作業によってしかなし遂げられないだろう。

しかし、新たな状況の構築こそ、とりわけ必要であって、それは新たな活動の枠組みになる。状況の構築は新たな形式の創造に先立つ条件である。そしてここに、今日の創造者は自分の任務を見出すのだ。

現在の都市計画とは美学的かつ功利的な原理に従って建物や空間を組織することだと考えるような原始的な考え方は、住居を生活全体のための舞台装置（デコール）として、正真正銘の芸術——非常に多岐にわたる手段を備えた複合的な芸術——のレベルでの集団的創造として考える考え方によって乗り越えられねばならないだろう。

今日の芸術家は美学や道徳や生活様式の不在といった、絶対的な文化的空白に直面している。すべてはこれから発明されねばならない。

このような困難な立場にあって、芸術家は過渡的なものの受容、時間の経過に基礎づけられた生の構想といった、大きな力を駆使できる。創造することへのわれわれの本質的な欲求は、この新たな態度を通してしか満たされえないだろう。定形というものを放棄することによって、われわれはあらゆる形式を手に入れるわけだが、そうした形式をわれわれは発明しては、次に、はねつけるのだ。文化を作りだすことになるのは豊穡である。この新たな態度には、われわれが芸術作品を放棄するということがもまた含まれている。われわれの関心は不断の発明、生活様式としての発明にある。

個々の芸術は観念論的な態度、すなわち、永遠なるものの探究と結びついていた。

都市計画だけが、ダイナミックな創造性、すなわち、生の創造性の要請に答えられるようなあの統一的な芸術になることができるだろう。

統一的都市計画は明日の人間が行う、常に可変的で、常に生き生きとした、常にアクチュアルな、常に創造的な活動となるだろう。われわれが今日、行うすべてのことは、このような展望と関連させて考慮され、そこに至る道を準備するものでなくてはならない。

A・アルバーツ、アルマンド、コンスタント、ハル・アウデヤンス

訳者解題

ここでは、ピノ＝ガッリツィオという、シチュアシオニスト・インターナショナルの創設に大きな力となった特異な人物を紹介することで、訳者解題に代える。

ジュゼッペ・ピノ＝ガッリツィオ（1902－64年）は、イタリアの画家、陶芸家、薬剤師、考古学者、地方議員、ジプシー研究家等々と、様々な肩書きを持つ。彼は、イタリア北西部ピエモンテ県アルバに生まれ、大学を卒業後、最初は薬剤師をしながらピエモンテ地方の考古学研究や、ジプシーの調査を行っていた。第二次大戦中はレジスタンスの活動家としてムッソリーニのファシズムと戦い、戦後は1946年から1960年まで左翼独立党の地方議員をしつつ、様々な芸術活動を行う。彼の工業絵画のもととなっているのは、この時期、1952年以来、砂やぶどう液など自然の素材を用いて製作したアンフォルメル風の絵画である。スペインのアンフォルメルの画家タピエスが市民戦争の渦中のバルセロナの壁をその絵の発想に用いたのに対して、ピノ＝ガッリツィオは反ファシズムの戦いの中で目にしたアルバの農村の自然をその画布に叩き付けた。これが後に工業絵画として発展する。

彼は、1956年に、1953年から「イマジニスト・バウハウスのための国際運動」を行っていたアスガー・ヨルンに出会い、海辺の町アルビソラに前衛芸術家のコミュニオンを作り、陶芸などの集団製作を実践する。それは、総体として機能主義が世界を支配し、アンフォルメルは商業主義に走り、シュルレアリスムは効力をなくしてしまっていた50年代にあって、「自由で、実験的な芸術家たち」の数少ない集いの場であった。こうしたなかで、ピノ＝ガッリツィオはヨルンとともに、同年、アルバで「イマジニスト・バウハウス第1工房」（アルバの実験工房）を開設し、その機関誌『エリスティカ（論争術）』の発行者となる。さらに、同年9月、ドゥボールらの「レトリスト・インターナショナル」、ミラノの「アルテ・ヌクレアーレ（核芸術）」、コンスタントラを迎えてアルバで開催された「第1回自由芸術家世界大会」に、「イマジニスト・バウハウスのための国際運動」の他のメンバーとともに参加。翌年7月、コシオ・ダローシャで開催された「シチュアシオニスト・インターナショナル」設立大会にも参加する。ピノ＝ガッリツィオのアルバは、この時期、ドゥボールやヨルン、遅れて参加したコンスタントラ、ヨーロッパの最も先鋭的な芸術家たちのセンターとなり、そこではシチュアシオニスト・インターナショナル創設に向けた議論や共同作業が熱心になされた。1960年、SIを除名されてからも、ピノ＝ガッリツィオはアルバの工房を中心に芸術活動を続け、アルバはルチヨ・フォンタナ、ミシェル・タピエ、カレル・アペルらアンフォルメルやコブラの世界的芸術家や、アムステルダム市立美術館のウィルヘルム・サンドベルグなどの前衛芸術オーガナイザー、後に「アルテ・ポーヴェラ」の中心人物となるマリオ・メルツ、ミケランジェロ・ピストレットら若い世代の前衛芸術家の拠点となったのである。

ピノ＝ガッリツィオがシチュアシオニストとして製作した工業絵画は、ドゥボールらの実践した文学や映画の転用、ヨルンの絵画の転用としての修正絵画に並んで、シチュアシオニストの「

転用」の優れた具体例だが、それは例えば、絵画を額縁から解放した「シュポール／シュルファス」などの60年代末の活動をはるかに先取りするものでもあった。

「ウィルソン大統領大通りの南側にある近代美術館の2つの建物を分ける小さな広場で、絵を描く奇妙な機械が先週の木曜日、パリ・ビエンナーレ開催日の前日に始動した。足車つきの三脚台の上に組み立てられたこの機械は、遠くから見ると、カルダー作のいくつかのモビールの輪郭を彷彿とさせる。近くから見ると、それは、入り交じった一連の滑車から成り立っていて、その滑車が2サイクルエンジンで動くようになっている。長く巻いてある紙が繰り出されると、痙攣性の運動をするインク管がそこに染みを自動的につけてゆき、そうして出来上がった完成品をナイフが裁断する。混沌として爆音を響かせる循環運動の中で、以上の工程が繰り返されるのである。」

ジャン・フランソワ・シャブラン
(『レクスプレス』誌1959年〇月8日)

ミクロのコロイド分子が芸術の陣営にすでに出現したが、この分子を歌いあげる詩人がまだいないときからもう、何千という芸術家たちがこれを服従させようと色めきたっている。

樹脂の大いなる時代が始まり、このような時代とともに、樹脂という運動する物質を利用する道も開ける。ミクロのコロイド分子は相対性概念に深い刻印を残すだろう。そして、物質の不変量は決定的な失墜を蒙り、永遠性と不死性のあらゆるイデオロギーは権力者の手のなかで脆くも崩れさり、物質を永遠化しようとする配慮も常に一層、その虚無へと還元され、このことによって、常に新たなものに対する尽きることのない喜びが混沌の芸術家たちに委ねられるだろう。

人間の解き放たれたエネルギーから出てくる無限な創造の偶然性において構想されたこの新たなものは、あの金価値を、すなわち、今後は解体してゆくことになるおぞましい銀行システムの凝固したエネルギー像を混乱させることに貢献するだろう。蟻塚の虫のように囚われの身となり果てた芸術家や学者たちの単純な理念と細分化された身振りとによって特許を与えられ、理解され、基礎づけられた社会が、終わりを迎えようとしているのである。人間は集団的意味の表現へと、さらに、そうした意味の伝達に相応しい手段、すなわち、別の詩作経験によってでなければ贈答品のお返しができない「ポトラッチ」のシステムへと向かうことになる。機械とは、インフレ傾向をもたらす工業芸術の創造に適した、しかも、まず反-特許に基礎を置いた道具であるということに気づかねばならない。新たな工業文化は民衆の中から生産されるだろう、そうでなければ、存在しないだろう。特権的知識人の時代は幕を閉じたのだ。新たな道具に相応しい新たな表現によって、無益な筆は絶たれ、世界を壊死させてきた苦々しいインクはその最後の痕跡に至

るまでことごとく消し去られるだろう。

途絶えることなく続く、容赦ない創造と破壊の連携によってはじめて、瞬時のうちに使用される対象を求めての、情熱的で有用性を無視した探究が構成されるだろう。それは、経済の土台を浸食することによって、また、価値を破壊する、あるいは、価値の形成を阻止することによって、行われる。常に新たなものは、類似品の女王とも言うべきあのおぞましい機械によって作りだされた退屈と苦悩を廃棄するだろう。新たな可能性は完全に多様なものの新世界を創造するだろう。量と質は両者の運動の中で融合し、そこから、贅沢が標準となった文明が生まれ、様々な伝統を破棄するだろう。「何を失うかは知っているが、何を見つけるかは知らない」と言われず、むしろ、「老人たちの諺は若者たちを飢え死にさせる」と言われることだろう。支配を渴望する新たな力によって、人々は想像を絶した叙事詩へと導かれるだろう。時間を確立する習慣までが崩れ去るのだ!今やわれわれの前途にあるものの中で、時間はまず、感動的な価値、ショックを与える新貨幣になる。創造された生活の様々な瞬間の突然の変化と非常に稀な退屈の瞬間とによって、時間が測られるだろう。要するに、記憶を持たない人間、常にゼロ点から出発する、連続的な暴力状態の人間が形成されるのである。

それは批判的な無知となるだろう。

従順にもわれわれの欲望のとりこになっている機械が世に出す芸術的生産物は、われわれが記憶のなかに留めておく時間さえないようなものになるだろう。機械の方がわれわれに代わってそれを覚えてくれるのだ。破壊のために介入して、価値のない状況を生産するような機械も出てくるだろう。人々の間で、もはや芸術作品をめぐる選手権試合がとり行われるのではなく、単なる転地、芸術上の状態の単なる変化が生まれるだろう。

世界は、ある連続的な上演 [= 表象] の舞台と客席になるだろう。地球は、新たな感動と情熱を生産するような、境界というものを持たないルナ・パークに形を変えるだろう……。

こうして、われわれは不可知の物質でもって未来の道を描き、われわれの雄大な企てに見合った信号手段でもって天に通じる大道に標柱を打っていかねばならないだろう。信号が今日、ナトリウム信管で作られているところに、明日は、われわれが、自ら構築した別の虹、唇気楼、オーロラを据えるだろう。

いまなお権勢を誇る地球の領主たちよ、君たちは、こうしたすべてのことがもとで、遅かれ早かれ、われわれに遊戯のための機械を与えてくれるだろう。そうなれば、われわれとしては、君たちが前もって健康に悪いのも厭わずむさぼり食っている大好物のあの自由時間——君たちが陳腐さを完成し知能低下を進行させるために使っている時間——を占領するために、そうした機械を配置するだろう。

われわれはこうした機械を、道路に絵を描いたり、極めて目にも色鮮やかな、極めて比類のない生地——喜びにあふれた群衆の中には、ただほんの一瞬の芸術的な感覚 = 意味のために、それを身に纏う者も出てくるだろう——を製造することに使うだろう。印刷され、彫刻され、彩色された数キロの長さの紙が、極めて奇怪で熱狂的な精神錯乱への讃歌を歌う。彩色したり、打ち出し細工をしたり、漆を塗ったりした革の家、金属製あるいは木造の家、樹脂や振動するセメントで作った家が、地上において、不均等で絶えまないショックの瞬間を構成する。民衆の集団的天才が創造し、君たちが、われわれを退屈の絶対的な支配の中に閉じ込めるために、あいにくにも

採用してきた映画とテレビの装置を使って、われわれは思う存分イメージを定着させるだろう。

オートメーション化とともに、言葉の普通の意味での労働というのがもはやなくなり、休みももはやなくなって、反-経済的な自由エネルギーのための自由な時間が得られるだろう。われわれは工業の詩のための最初の施設を創設したいと思っており、情動的な生産物が創造されるやいなや、それをたちどころに破壊する直接破壊の施設もその傍らに創造することになるだろうが、それは、われわれの精神がゼロ点という恩寵の状態にすぐにも立ち帰ることができるように、コピーから常に自らを護るためである。

目下のところ、人間は自らが創造した機械の一部となっている。人間は機械によって否定され支配されているのだ。このようなナンセンスを転倒しなければならぬ、そうでなければ、もはや創造というものはありえないだろう。比類のない、有用性を無視した、反-経済的な身振りへと機械を委ねることによって、機械を支配しなければならない。それはポスト-経済的な、しかし、超-詩的な新社会の形成に一役買うだろう。

権勢を誇る東西対称の領主たちよ、今や現代生物学の基礎概念となった非対称性が、次第に芸術と学問の領域を呑み込み、君たちの対称世界——遠い昔の公理に従って計算され、東西対立の中で結晶した退屈の絶対的な不動性にまで至った世界——を廃墟と化そうとしている。ごく最近の芸術創造物はすでに君たちの空間を破壊し、数キロもある長いキャンバスが時間に翻訳されて、フィルムや縁なしのシネラマのようにクロノメーターで測って20分の絵画とか1時間の絵画と呼ばれるまでになっている。

時間はかつて、古代の農耕文化の人間が自分たちの詩的で生命感あふれる経験を律するために用いた魔法の鎖であったのだが、それが今や止まり、君たちに速度を変えるようにと迫っている。君たちの権力の根本的な道具である空間と時間は、発育が悪くて麻痺した子供のような君たちの手の中で無用のガラガラとなるだろう。超人と天才についての君たちの観念論的構築物は無用であり、君たちの生の舞台装置（デコール）や巨大な都市構築物にしてもそうだ……。

東西両陣営それぞれでなおも権勢を誇る領主たちよ、君たちは自らがぶちまけた放射線から自分たちを守るべく、血にまみれた財宝を隠すべく、地下都市を構築してきた。そこで、純真無垢な芸術家たちの中には、君たちの下水渠を原子力で動く聖域や大聖堂に変え、新たな黄道十二宮として、過渡的な新暦として、工業文化の黄道十二宮を描く者が出てくるだろう。長い眠りから覚めた大衆の新たなエネルギーは鉄筋コンクリートでできた君たちの陰鬱なシロアリの巣を、変形可能で常に変化する豪著なモニュメントに変えるだろう。芸術家たちは古い文化の反抗的破壊者（ティ・ボーイ）となるだろう。君たちが破壊しなかったものは、われわれがすべてを忘れるために破壊するだろう……。

生地から住居に至るまで、輸送手段から飲み方、食べ物、照明、実験都市に至るまで、これらの新たな生の舞台装置（デコール）は、比類のない、芸術的で、反復することが不可能なものになるだろう。それらは、もはや不動産と言われるのではなく、動産、それも単に使用されるためだけの動産と言われるだろう。というのも、それらは快楽と遊戯のための一時的な道具になるからである。一言で言えば、われわれは、新しい行動の精神において再び貧しく、非常に貧しく、そして、非常に豊かにもなるだろう。

われわれのすべての財は集団のものであり、迅速に自己破壊に向かう。詩的な特質は、もはやわれわれがよく知る感覚器官にではなく、われわれがまだ知らない感覚器官に対して働きかけるだろう。そのとき、建築も絵画も言葉もイメージももう存在しない。そこに将来、面もヴォリュームも持たないわれわれの作品が立ち現れるのだ。われわれは第四次元の純粋詩を間近にしている。師を持たず万人によってしか実現されることのできない魔術を間近にしているのだ。われわれは現代的な道具を持ちあわせながら、現代的な意味で言う未開状態すれすれのところにいる。このような未開状態においては、約束の地と天国は、呼吸され食べられ触れられ、そして浸透されるわれわれの周囲の環境以外の何ものでもあり得ないだろう。こうした触知できない生の舞台装置（デコール）の中から、新たな情念が創造されるだろう。自分のすべての欲望を満足させ絶えず他の欲望を発明するには、ただ時間だけが足りないような自由な人間が創造されるだろう。すべてのイデオロギーと宗教は、これまで常に欲望の力を、それも、彼岸の世界で満足させるという虚妄の形で、搾取してきた。その結果がどうなったかと言えば、今日でもまだ、科学と芸術は「なぜ」という越えることのできない壁にぶち当たっている。われわれはこのような「なぜ」を永遠に消し去ってしまいたいのだ。新たな予言者たちがこの壁を倒しにやって来る。これらの道案内人につき従うことによって、人間は明日、変質しないネクタル〔ギリシア・ローマ神話で神々が飲むとされた酒〕のあるところに辿り着き、幻想的な蜜を食べて生きる蜜蜂のように、ネクタルを飲んで一切の心配事から解放されて生きるだろう。そして、自分の死ですら心配には及ばず、宇宙という無限な迷宮の中に口を開けている闇の洞窟にとって、そんな死はもはや愛の行為、ある全体性の小さな部分でしかないだろう。新たな行動はことごとく遊戯となり、各自は遊戯を通して一生を生き、最終的には実現可能な自分の欲望と戯れることによって得られる感動にしか利害＝関心を持たないだろう。このような革命の初歩的な最初の道具は、われわれの考えでは、価値というものを下落させるあの芸術的・工業的な諸手段である、なぜなら、まさしく、そうした道具はまず、ある快樂の道具だからである。そういうわけで、われわれとしては、工業絵画のようなささやかな成果を示すことによって、その成果が歓迎されたことから判断すると、道を誤っていないと誇りをもって確信できる。工業絵画は、機械との戯れを成功させた最初の試みであって、その直接的な成果が、芸術作品の価値の下落である。今日同じ細部を反復することで時間を無駄にしている何千もの画家たちは、機械が提供する可能性がどんなものであるかを今後、認識するだろう。最大限の利益を競うコンクールのために作られた、絵と呼ばれるあの巨大な紙幣はもはや存在せず、通りや市場に原価で供給される何千キロもの長さの絵画が現れて、何百万という人々を楽しませ、自分たちの環境を整備する他の実験へと彼らを駆りたてるだろう。そうなれば、これは質の基礎としての多数性の勝利、未知の価値を確立する勝利であって、そういう世界では、変化の速度が新たなアイデンティティを決定するだろう。すなわち、価値が変化とだけ融合することになるだろう。現在についてのあらゆる思弁は終わりを迎えることになるだろう。

この工業絵画の遊戯は1958年、トリノ、ミラノそしてヴェネチアで始まった。続いて1959年、ミュンヘンで行われ、当地ではそれと同時に、シチュアシオニスト・インターナショナル第3回大会で11項目のアムステルダム宣言について、意見の一致を見たのであるが、この綱領はまだ秘匿されているとはいえ、ある統一的都市計画の構築に関しては信頼できるもので

ある。それからパリ（ドゥルアン画廊、5月）で、工業絵画の展覧会が、一瞬の情動的な雰囲気
に貢献する試みとして、開催された。われわれの仕事は、文化の統一性こそ機械を支配できる唯
一の理念、偉大な原子力時代という、今かろうじて始まったばかりの時代の力のレベルで、つ
いに工業文化を創設できる唯一の理念であるという肝心な点において、多くの芸術家を結集す
ることに役立ったのである。

われわれは貧しい、しかし、それが何だというのか。われわれの貧しさはわれわれの力の一部
をなす。相変わらずわれわれの発見の中にわれわれを孤立させ、行きたくもない団結組織からわ
れわれを排除し、われわれを侮辱したり、あるいは、沈黙でわれわれを覆いつくしたりできると
しても、それはまさに無駄である。われわれの詩を理解できるちの、それは、君たちのくたびれ
た偶像に、すなわち、思考と技術をめぐるあらゆる自動症（オートマティスム）の幽霊じみた権勢
に吐き気を催している民衆である。知識人という、この世で最も去勢された種族のあの邪険な保
守主義に吐き気を催している民衆なのだ。

原子力による創造の長きにわたる日々をこうして始めることにしよう。大地、大洋、動物、太
陽とその他の星、空気、水そして事物を他の仕方で創造するのは今や、同じ1つの詩を志向する
芸術家と科学者であるわれわれだけに属している。さらに、新しい人間を誕生させるべく粘土に
息を吹きかけるのも、われわれに属するだろう、その人間はひとえに、7日目の安息日のために
のみ生まれついているのだ。

ジュゼッペ・ピノ＝ガッリツィオ

（ピノ＝ガッリツィオの講演は、『応用可能な統一的芸術のために』という題の下にイタリア
で11月に発表された。）

1

あらゆる都市計画専門家の欠点は自家用車を（それからスクーター型の副産物を）本質的に輸送手段とみなすことにある。自動車というのは本質的に、高度資本主義によって社会の総体に普及される傾向にある1つの幸福観の主要な物質化である。疎外された生活の至高善としての、さらに、それと不可分な形で、資本主義市場の本質的な生産物としての自動車は、同じ包括的なプロパガンダの中心に位置する。すなわち、アメリカの経済的繁栄はやがて、「一家に2台の車を」というスローガンの成功にかかってくるだろうとは、今年よく言われることだ。

2

ル・コルビュジエがはっきりと見てとったように、輸送時間とは、いわゆる自由な生活時間をその分だけ切り詰める余剰労働のことである。

3

われわれとしては、労働の補足としての交通から、快樂としての交通へと移行しなくてはならない。

4

自家用車が現在、密集し寄生的な形で存在していることに対応して建築をやり直そうと望むことは、由々しい非現実主義に陥って問題の所在をずらすことである。社会的関係の断罪された諸形式（その中で第1位を占めるのが家族）と結びついた束の間のあらゆる価値を批判することによって、社会の動き全体に対応して建築をやり直さなくてはならない。

5

たとえ仮に、過渡期の間、労働地区と住宅地区との間の絶対的な分割を容認してよいとしても、生活そのものの領域（自由や余暇の領域——生活の真理）という第3の領域を少なくとも見越しておかなければならない。周知のように、統一的都市計画は境界というものを持たず、労働—

—集団一斉の余暇—私生活といった型の分離が最終的には解消されるような人間環境の全体的統一性を構成することを主張している。しかし、それ以前の段階では、統一的都市計画の最小限の行動はあらゆる望ましい構築物にまで広げられた遊び場でなされる。この遊び場は古い1都市の複雑なレベルにまで達するだろう。

6

1つの悪と戦うように自動車と戦うことが問題なのではない。都市における自動車の極端な集中こそ、自動車の役割を否定することに行き着くのだ。都市計画においては、確かに自動車を無視してはならないが、だからと言って、中心テーマとしてそれを受け入れてはならない。自動車の消滅の方に賭けなくてはならないのだ。いずれにせよ、いくつかの古い都市のように、新たな集合住宅地域によってはその内部で自動車を禁止するような事態を見越すことができる。

7

自動車を永遠のものだと信じている人は、将来それ以外の輸送形式が発明されるかもしれないということ、厳密に技術的な視点からでさえ考えていない。たとえば、アメリカ軍が現在実験をしている自家用型のヘリコプターの中には、20年以内に公共に普及するものが恐らく出てくるだろう。

8

自動車を優先すべく人間環境の弁証法を破棄すること（住居の危機が絶えず深刻さを増しているのに、その一方で、何千という住居の破壊につながる高速道路をパリに開通させようとする計画が練られている）に関して、いかにも実用を重んじたというふうな説明がなされようとも、それは仮面であって、そこには非合理性が隠されている。しかし、その本当の実用的必要性は明確な社会の状態に呼応するものだ。問題の所与を恒久的なものだと信じている人は、実際には、現在の社会の恒久性を信じたいと思っているのである。

9

革命的都市計画専門家（ユルバニスト）たちは、モノの交通と、モノの世界の中で身動きがとれなくなった人間のことだけを案じるのではない。彼らは、人間どうしが真正な生活を通して交通できるような場を実験することによって、こうした位相幾何学的な鎖を断ち切ろうとするだ

ろう。

ドゥボール

訳者解題

ここにコンスタントが提出している都市の描写は、彼が1957年ごろから製作しはじめた、統一的都市計画に基づいた新しい都市計画のエスキスである。シチュアシオニストとしての彼は、アムステルダムの「統一的都市計画研究所」を拠点に、この時期、一貫して都市計画に没頭し、実際に、自ら「ニュー・バビロン」と名付けたその新しい都市計画の模型（マケット）を製作して、展覧会まで行っている（1959年5月、アムステルダム市立美術館）。これらの模型（マケット）は、シチュアシオニストの統一的都市計画の実際の姿を知らせる「作品」としては唯一のものである。空間を移動性の壁で自由に仕切り、道路を中心とせず、巨大なテントあるいはドームで覆われた都市のなかで、人々がノマド的生活を送るという「ニュー・バビロン」の基本構造は、コンスタントが1957年に滞在したアルバ（M I B Iの本拠地）で目にしたジプシーたちの居住形態とテントから多くを得ていると言われている。

機能主義の都市計画のように都市の建築をモノ——「居住の機械」——してとらえるのではなく、人間の心理や感情、その中で人間の行動との相関関係でとらえ、環境全体の構築に向かうコンスタントの都市計画は、シチュアシオニストの主張する「状況の構築」のための有力な道具である。だが、この文章に見られるような技術に対する楽観主義、具体的作品への志向の性急さゆえに、やがてコンスタントの活動はシチュアシオニストの基調と相容れなくなってくる。彼は1960年夏にSIを「脱退」という形で離脱し、その後1970年ごろまで「ニュー・バビロン」の活動に全勢力を傾けるが、それらは社会変革から遊離したものとしてシチュアシオニストから批判される（『アンテルナショナル・シチュアシオニスト』誌 第6号（1961年8月）の「都市計画の批判」）。そして、シチュアシオニストは1960年、アムステルダムの統一的都市計画研究所を閉鎖、ブリュッセルにラウル・ヴァネーゲム、アッチラ・コタニイらを中心とした新しい統一的都市計画研究所を開設して、環境整備としての「都市計画」を否定し、日常生活の革命を第一義に置く新しい「統一的都市計画」のプログラムを採択する。

都市計画の危機はその深刻さを増している。新旧の地区における構築物が、既成の行動様式に対しては無論のこと、われわれが探求している新たな生活様式に対してはそれだけ一層、明らかな不調和を呈しているのである。われわれの周囲の環境が陰気で不毛であるのはその結果である。

古い地区では、通りは高速道路へと墮落し、余暇は観光事業によって商業化されその本性を損なわれている。そこでは社会的関係が不可能になっている。新たに構築された地区では、自動車での交通と自宅での安らぎという2つのテーマだけがすべてを支配している。これらのテーマは

ブルジョワ的幸福の貧相な表現であって、遊戯に対するいかなる配慮もそこにはない。

いくつかの都市を早急にまるごと構築する必要性に迫られて、鉄筋コンクリートの墓地が建設されつつあるが、そのような所では、住民の大部分は死ぬほど退屈することを強いられている。ところで、人々がいま、駆使できる最も驚くべき技術上の発明も、それを利用するための条件が欠け、そのような発明によって余暇が増えるわけではなく、想像力が欠如しているのであってみれば、何の役に立つのだろうか。

われわれは冒険を要求する。もはや地上では冒険が見出されないので、月にまでそれを捜し求めに行く者がいる。われわれとしては、まず常に、地上での変化に賭けている。われわれは、状況を、それも、新しい状況を創造するつもりである。われわれは、生活と文化において効果的であるような活動の展開を阻止する法律に対しては、これを破棄するつもりである。われわれは、新たな時代の夜明けを迎えており、もっと幸福に暮らせる生活とはどんなものか、さらに、統一的都市計画、楽しむためにこそある都市計画とはどんなものか、そのイメージをすでに素描しようと試みている。

したがって、われわれの領域は都市のネットワークにあり、それは、個人主義に基づいた文化の衰退に伴って解き放たれる創造力を包含できるような集団的創造性の自然な表現に他ならない。われわれの考えでは、伝統的な諸芸術は、われわれがその中で生きたいと願っている新たな環境の創造において役割を演じることができないだろう。

われわれは、新たな技術を発明しつつある。既存の都市が提供する諸々の可能性を検討し、未来都市のための雛形や設計図を作っている。われわれは、技術上のあらゆる発明を利用する必要を自覚しているし、われわれが企てる未来の構築物には、絶えず変化してやまない行動様式に直接、関連させながら自分たちの周囲の環境を創造することによって生活のダイナミックな構想に呼応できるだけの柔軟性がなくてはならないだろうということを知っている。

したがって、われわれの都市計画構想は社会的なものである。われわれは、間隔を置いて孤立している超高層ビルが人間どうしの直接的な関係と共同行動を必然的に縮小するはずである緑の都市構想に反対する。周囲の環境と行動との間の密接な関係が産み出されるためには、都市圏は不可欠である。移動の迅速と遠距離通信の可能性とによって都市圏の共同生活は崩壊するだろうと考えている人は人間の本当の欲求がわかっていない。大部分の現代建築家によって採用された緑の都市という理念に対抗して、われわれは、屋根で覆われた都市というイメージを組み立てるのだが、そこでは、道路と建物とがばらばらに引き離されている設計図に代わって、地面から遊離することで連続し、公共空間だけでなく住居群（それらは一瞬一瞬の欲求に応じて用途を変更できる）も含み持つような空間構が構想されるだろう。機能的な意味でのいかなる交通も地下に潜ったり地上のテラスを走ることになるので、通りは抹消される。都市を構成する数多くの様々な横断可能な空間が、複雑で広範囲な社会的空間を形成する。われわれは、こうしたとてつもなく大きな構築物の中に自然への回帰や、かつての孤独な貴族たちのように大庭園の中で生きるという理念を見るところか、このような様々な空間において自然を征服し、気候、照明、雑音をわれわれの意志に服従させる可能性を見る。

われわれが以上のように構想していることは、理想化された功利的生活がさらに一層明らかとなるような新たな機能主義なのだろうか。機能がいったん確立されれば、その後を遊戯が受け継

ぐということを忘れてはなるまい。もうかなり前から、建築は空間と環境との戯れになっている。緑の都市には環境が欠けているのだ。われわれは逆に、このような環境をもっと意識的に利用し、それがわれわれのあらゆる欲求に呼応するものであることを願っている。

われわれが企てる未来都市は、未聞の可変性を持った感覚的印象をこの領域に提供するだろうし、空気調節、音響装置そして照明といったような物質的条件を創意に富んだ形で利用することによって、予期しない遊戯が可能となるだろう。すでに建築家たちの中には、現在の諸々の都市を支配している不協和音をハーモニーへと変える可能性を研究している者もいる。今後出てくる他の多くの問題の場合と全く同じように、そこでも、創造の新たな領域を見出すのにそう時間はかからないだろう。その兆しが見えはじめている宇宙旅行にしても、このような展開に影響を及ぼすだろう、なぜなら、他の惑星に基地が設けられるようになれば、そのことによつて直ちに、都市を雨風から守るにはどうすればよいかという問題が出てくるからであるが、恐らくこのような都市は、われわれが未来の都市計画を研究してゆく上でその典型となるだろう。

しかしながら、生産に必要な労働がオートメーション化の拡大のために削減されることによって、何よりもまず余暇への欲求、行動の多様性、そして、そのような行動の本性的変化が、創造され、そのため、最大限の社会的空間を持つ集団住宅を新たに構想することが否応なく必要になるだろう。それも、社会的空間が最小限にまで切り詰められる緑の都市の構想と対立する形で。未来都市は、支柱に基づいた連続する構築物として、あるいは、様々な構築物からなる広範囲なシステムとして構想されねばならないが、そこには、住居、娯楽などのための場所と生産および分配用の場所とが割り当てられ、空き地は交通と公的な集会のために残されることになる。現在その実験が行われているように、極端に軽くて熱や音を遮断する素材の応用によって、軽い構築物や間隔を非常にあけて配置可能な支柱ができるようになるだろう。そうした仕方によって、たとえば、1市街区の規模から1主要都市の規模まで様々に面積を変えられる地階、1階、2階以上の階、テラスといった、いくつもの層からなる都市を構成できるようになる。そのような都市では、建設用地の表面積は100パーセント、空き地（客席とテラス）の表面積は200パーセントの割合になるだろうが、一方、従来の都市では、それぞれの割合がおよそ80パーセントと20パーセントとなっているということ、さらに、緑の都市では、この関係が最大限、逆転しているということを記しておかねばならない。テラスは、都市の全表面積にまで広がる屋外の地所を形作り、スポーツ用、飛行機やヘリコプターの着陸用の地所であったり、植物の育成のための地所であったりする。このようなテラスには階段やエレベーターを使って至るところから行くことができるだろう。様々な階は、人工空気調節を施された、隣接し通路で行き来できる空間に分けられ、そうした空間を通して、無限なヴァリエーションを持った環境を創造し、住民たちの漂流と頻繁な思いがけない出会いとを容易にする可能性が提供されるだろう。そのような環境は、あらゆる技術手段に助けられて、各専門の創造者、したがって、プロのシチュアシオニストのグループによって、規則的にかつ意識的に、変化するだろう。

環境を創造するための手段とそうした環境が人間心理に及ぼす影響について研究を深めることは、われわれが現在企てている任務の1つである。造形芸術家と技師に特有な任務は、建物を支える構造とその美学を技術的に実現するための研究にある。とりわけ、技師の貢献は、われわれ

れが企てている準備作業を前進させるには緊急に必要である。

われわれが以上のように大まかにその輪郭を描いた計画が空想的な夢とみなされかねないとするれば、われわれとしては、この計画が技術上の観点からすれば実現可能であり、人間的な観点からすれば望ましいものであり、社会的な観点からすれば不可欠であるという事実を力説したい。人類全体が不満を募らせ、そうした不満がさらに嵩じて、ある極点にまで至れば、われわれは皆、今よりももっと豊かでもつと完成した生活の実現に貢献しうる計画——われわれはそのための手段を持っている——を実施するように駆りたてられるだろう。

コンスタント

9月2日から8日まで、イタリアのアルバで、「イマジニスト・バウハウスのための国際運動」の名においてアスガー・ヨルンとジュゼッペ・〔ピノ＝〕ガッリツィオが招集した会議が開催された。この会合が目指したものは、都市計画とそのさまざまな用途に関するレトリスト・インターナショナルのプログラム（『ポトラッチ』誌 第26号を参照）と一致したものである。8カ国（アルジェリア、ベルギー、デンマークフランス、英国、オランダ、イタリア、チェコスロヴァキア）の前衛フラクションの代表がそこに集い、統一組織のための基礎を築いた。その作業に関する問題点については、あらゆる面から話し合われた。

クリスチアン・ドトルモンは、ベルギーの代表団の1人として会議に出席すると伝えられていたが、しばらく前から『ヌーヴェル・ヌーヴェル・ルヴュ・フランセーズ』誌の編集に参加していたため、自分の出席が多数の者から受け入れられない会議には姿を見せることをやめたのだ。

「核芸術（アルテ・ヌクレアーレ）運動」の代表エンリコ・バイ*1は、第1日目から退散せねばならなかった。そのため、われわれの会議は次のような警告を公表して、核派との絶交を確認した——「はっきりとした事実を前に窮地に立たされたバイは会議を立ち去った。彼は金庫を持って行かなかった」。

同じころ、チェコスロヴァキアのわれわれの同志、プラヴォスラフ・ラダ*2とコティク*3はイタリアへの入国をイタリア政府によって邪魔されていた。イタリア政府は、この問題に関してわき起こった抗議にもかかわらず、アルバ会議が終わるまでその鉄のカーテンを通過するためのヴィザを発給しなかったのである。

レトリスト・インターナショナルの代表ヴォルマンの発言は、現在の実験＝経験の全体を定義する共通の綱領の必要性を特に強調するものだった。

「同志諸君、芸術創造のあらゆる様式に対して、今、同時進行的に影響を与えているさまざまな危機は、1つの全体の動きに規定されたものである。だから、全体的なパースペクティヴのなかからしかこれらの危機は解決できない。芸術活動の古い条件すべてに対し、次第に速度を増しつつ姿を現してきた否定と解体のプロセスは、後戻りできない。それは、世界に対する行動のより優れた可能性の出現の帰結なのである（……）。

（……）断片的な、あるいは意図的に退行的な芸術的試みに、今日、ブルジョワジーがいかに信用を与えようとしても、今や創造とは雰囲気＝環境の完全な構築、生活スタイルの完全な構築に向かう総合のなかにしか存在しない……。統一的都市計画芸術と技術との併合によってなされる、われわれの求める総合は、生活のある種の新しい価値と関連して建てられねばならないだろう。今すぐにでも、そうした生活の新しい価値を見抜き、広めねばならない（……）。」

会議の決議は、次の6つの点に関する宣言のかたちで、深い意見の一致を表現した。すなわち、「統一的都市計画それには現代の芸術と技術の全体を利用せねばならないによって生の枠組みを完全に構築する必要」、「自己の伝統の限界内で芸術にもたらされた改良はすべて、あらかじめ効力を失っているという性格」、「統一的都市計画と将来の生活スタイルとは本質的に相互に依存し合っていることを認め」ること、そして「それらをより大きな真の自由、より大きな自然

支配、という展望のなか」に位置付けること、そして最後に、「このプログラムに署名する者のあいだでの行動の統一」である（6番目の点は、相互の援助について様々な形態を列挙している）。

会議は、J・カロンヌ*4、コンスタント、G・ガッリツィオ、A・ヨルン、コティク、ラダ、ピエロ・シモンド、E・ソットサス・Jr*5、エレナ・ヴェッローネ、ヴォルマンの賛成によってこの決議を承認し、さらに、その前月に開始された「輝く都市でのフェスティヴァル」ボイコットに引き続き、それへの参加者とどのような関係を持つことにも反対することを満場一致で決定した。

会議での作業を終えて、〔レトリスト・インターナショナルの〕ジル・J・ヴォルマンが〈イマジニスト・バウハウスのための国際運動〉の機関情報誌『エリスティカ』*6の編集責任メンバーに加わったのに対して、〔〈イマジニスト・バウハウスのための国際運動〉の〕アスガー・ヨルンはレトリスト・インターナショナルの編集委員会に参加した。

アルバ会議はおそらく、1956年という年を特徴付ける革命の全般的再生のなかにあって、新しい感受性と新しい文化のための闘いの分野での困難な一段階として記憶に残るだろう。この年は、ソ連やポーランド、ハンガリーでの民衆弾圧の最初の政治的帰結〔＝民衆反乱〕（もっとも、ハンガリーでは、危険な思想的混乱のなかで、マルクス主義反対派の禁止という致命的な誤りのせいで、聖職者ナショナリズムの腐り果てた古い合言葉が復活してきているが）、またさらにアルジェリア人の蜂起の成功とスペインでの大きなストライキの成功が現れた年である。これらの発展はわれわれに近い将来への最大の希望を抱かせてくれるだろう。

*1：エンリコ・バイ（1941-） イタリアの画家。1951年にミラノで、セルジオ・ダンジェロ、ジャンニ・ドーヴァ、ジャンニ・ベルティーニとともに「アルテ・ヌクレアーレ（核芸術）」という芸術流派を結成。「アルテ・ヌクレアーレ」は、胎児、胚、微生物、ウィルス、細胞などの世界の微細なレベルから、放射線による映像や原子爆の茸雲など極大のレベルまで、「原子」がもたらす新しいイメージに注意を向けることを目的とした。その方法は、タシスムやフロッタージュ、ドリッピング、コラージュなどの技法を駆使し、絵画に用いることのできるあらゆる素材を用いて、原子の偶然のイメージを探求するものであった。バイは、1952年、ダンジェロとともにアスガー・ヨルンと接触、54年からは、〈イマジニスト・バウハウスのための国際運動〉にも参加した。55年には、「アルテ・ヌクレアーレ」の雑誌『イル・ジェスト』を創刊、これは、1959年まで4号を数え、当時イタリアでの前衛芸術の最前線を形成していた「アルテ・ヌクレアーレ」とルチヨ・フォンタナらの「空間主義」の拠点となる。1957年、バイは芸術における形式の反復とあらゆる商業主義に反対する『反スタイル宣言』を発表。これには「アルテ・ヌクレアーレ」のメンバーに加えて、イヴ・クライン、アルマンら、フランスのヌーヴォー・レアリズムのメンバーも共同で署名する。「アルテ・ヌクレアーレ」以降のバイは、61年、合衆国での展覧会でマルセル・デュシャンと知り合い、二人して「コレージュ・ドゥ・パタフィジック」に参加する一方で、ピカソやスーラの作品のパロディ製作や、70年代の金属彫刻など、旺盛な活動を続けている。

*2：プラヴォスラフ・ラダ チェコスロヴァキアの画家

*3：ヤン・コティク（1916-） チェコスロヴァキアの画家。1935年から41年までプラハの美術学校で学び、42年から芸術運動「グループ42」に参加、カレル・テイゲをはじめチェコのシュルレアリストと知り合い、48年

の共産党クーデタでグループが解散されるまで、芸術理論の著作を発表するなど積極的に活動する。テイゲとの交友にもかかわらず、実作品ではシュルレアリスムの幻想的画風は採用せず、「コブラ」に近い自発性を重視した独自の抽象絵画を描く。1958年の『植物図』、59年の『領土』はその代表作である。1960年代に入り、「コブラ」やレトリストとの接触に影響された作品を製作し始め、一時期、純粋抽象絵画を描くが、60年代末には厚塗りのキャンヴァスに落書きが爆発する抽象絵画や、ダダ風のコラージュなども製作する。

*4：ジャック・カロンヌ ベルギーの前衛音楽家。ドトルモンの友人で、コブラの数少ない音楽家として活動。

*5：エットーレ・ソットサス・Jr イタリアの建築家。＜イマジニスト・バウハウスのための国際運動＞の機関誌『エリスティカ』に、編集委員として協力。

*6：『エリスティカ』 ＜イマジニスト・バウハウスのための国際運動＞の機関誌として、1956年アルバで1号だけ発行された。発行者ジュゼッペ・ピノ＝ガッリオ、編集長ピエロ・シモンド、編集主幹エレナ・ヴェッローネ、編集秘書アスガー・ヨルン。

バウハウスとは何か？

バウハウスとは、次の問いに対する1つの解答である。すなわち、機械時代に芸術家が自分の占める場を見い出せるようにするには、芸術家にとってどのような「教育」が必要か？

バウハウスの理念をどのようにして実現したか？

それはドイツで1つの「学校」によって実現した。まずワイマールで、次にデッサウで。それは、1919年、建築家ワルター・グロピウス*1によって設立され、1933年、ナチスによって破壊された。

イマジニスト・バウハウスのための国際運動とは何か？

それは、機械時代に芸術家にとって正当な場はどこに、どのようにして見いだすべきかという問いへの解答である。この解答は、かつてのバウハウスによって教育されたことが誤っていたことを証明する。

イマジニスト・バウハウスのための国際運動の理念はどのようにして実現されるのか？

この運動は、完全な革命的文化的態度を促進するのにふさわしい統一組織結成をめざす一潮流として、1933年〔1953年の誤り〕、スイスで設立された。1954年、アルビソラでのランコントル〔=ワーク・ショップ〕によって、実験芸術家は工業を完全に自分のものにし、それを非功利的な目的に従わせねばならないということが証明された。1955年、アルバにイマジニストの工房が建設された。アルビソラでの実験の結末は、装飾の現代的価値に完全なインフレ状態がもたらされたことである（子供によって作られた陶芸作品を参照せよ）。1956年、アルバ会議で、統一的都市計画が弁証法的に定義された。1957年、運動は心理地理学的行動を合言葉として宣言している。

われわれの望むもの

われわれは、現在すでに科学的研究に使われ、周知のように大きな成果を上げているものと同じ経済的・実践的手段と可能性を求めている。芸術的探究も「人間科学」と同じである。それは、われわれにとって「関係のある」科学であり、純粋に歴史的な学門ではない。この探究は、科学的なものの助けを借りて、芸術家によって進められなければならない。

この目的で建てられた世界で最初の機関は、1955年9月29日、アルバに作られた、自由な芸術的探究のための実験工房である。この工房は教育機関ではない。それは、自分の実験分野を持っている芸術家に新しい可能性を提供するだけである。

かつてのバウハウスの指導者は、傑出した才能を持つ大先生だったが、その教育法はひどかった。生徒の作品は、先生のをモデルにした貧相な猿真似でしかなかった。先生が与える本当の影響は間接的で、実物の力によって引き起こされるのである。ラスキン*2がヴァン・デ・ヴ

エルデ*3に、ヴァン・デ・ヴェルデがグロピウスに、といったぐあいに。

われわれの言っていることは、批判などではなく、ただ単に、次のような結論を引き出せる確認事項なのである。すなわち、芸術的才能の直接的移転は不可能であり、芸術への適応は、麻痺－感嘆－模倣－拒否－実験－所有といった、一連の矛盾した段階を経てなされる。

これらの各段階は、どれ1つとして避けられないものである。必ずしも、1人の個人がすべてを経験する必要はないが。

われわれの実践的結論は次のとおりである。実験的活動に向かうために、一切の教育的行為の試みを断念しよう。

*1: ワルター・グロピウス (1883-1969年) ドイツの建築家。1919年、ワイマールの芸術大学学長に就任し、学校名を「ワイマール国立バウハウス」と改め、1926年にデッサウに移転後も1928年までバウハウスの学長を務める。自らデッサウのバウハウス館や、エルヴィン・ピスカートルのための「全体劇場」、デッサウ・テルテン団地やカルルスルーエ団地などの設計を手がける一方で、カリスマ的な統率力でバウハウスを指導した。ナチスによってバウハウスが閉鎖されて以降は合衆国にわたり、バウハウスの理念の普及に努めた。

*2: ジョン・ラスキン (1819-1902年) イギリスの芸術批評家。当初、ターナーを擁護する『近代画家論』(1843-60年)で理想主義的芸術論を掲げるが、これが50年代の自然主義と中世のキリスト教共同体に理想を求めた美術工芸運動であるラファエロ前派運動に体现されているのを知り、その擁護を行う。『建築の七燈』(49年)、『ヴェニス石』(51?-53年)等の建築論によって、近代合理主義の建築の出発点であるルネサンス建築を批判して、自然と調和した中世ゴシック期の芸術と建築に理想を求め、現代産業社会の変革や労働運動へと関心を移していく。60年代からはこうした関心から『この後の者にも』(62年)、『胡麻と百合』(65年)を著すとともに、莫大な資料をなげうって労働者に休息所を与えたりもした。

*3: アンリ・ヴァン・デ・ヴェルデ (1863-1957年) ベルギーの画家、デザイナー、建築家。最初は新印象派風の絵を描いていたが、1890年にヴァン・ゴッホの絵画に強い影響を受け、次いで93年、ウィリアム・モリスの「アート・アンド・クラフツ」運動に共鳴して、絵画を捨て、純粋芸術と工芸の区別に反対して、芸術の総合をめざす応用芸術に踏み出した。95年から1900年までは、自分の家を改築・装飾するとともに、壁紙や広告、食器などを制作して、アール・ヌーヴォーの代表的芸術家として認められる。1900年からはドイツに行き、建築家として数々の建物の設計をするとともに、ワイマールに工芸学校を開設し、ドイツの芸術家たちに大きな影響を与えた。外国人排斥の機運の高まりにより、ヴァン・デ・ヴェルデはこのワイマール工芸学校の校長職を解かれ(その際、彼は後継として、グロピウスを推薦している)、学校も1915年には閉鎖されるが、この学校はワイマールにもう1つあった芸術学校とともに統合されて、1917年、グロピウスを校長とするバウハウスが設立されたのである。

現代のさまざまな困難な条件のなかでも、多くの新しい傾向がすでに始まっている。

「コブラ」の芸術は、その出発の時点から当時の他の傾向と異なっており、抽象芸術の新しい見方を代表している。それは、抽象化というものを信じていない抽象芸術だと言える。この新しい見方を意識化し、はっきりと正確に表現したのは、デンマークの芸術家ヴィルヘルム・ビヤーク・ペーターセンの研究『抽象芸術のなかの象徴』においてである。そのなかで彼は、きわめて独創的なやり方で抽象作品の象徴的内容を初めて証明した。かくして、絵画的目的としての抽象の観念は決定的に権威を失墜させられた。どこから、ビヤーク・ペーターセン*1はこの考えを持って来たのだろうか？ かつてのバウハウスからである。彼は、ナチスによって破壊される直前のバウハウスを訪れていたのだ。装丁とページのレイアウトの観点から見て、この書物は、モンドリアン*2、ファン・ドゥースブルフ*3、マレーヴィチ、クレー*4、カンディンスキー*5などの理論的著作を含む「バウハウス叢書」のシリーズの新しい一冊だった。内容的には、彼の発展があれば突然停止してしまわなければ、フロイトの新しい心理学とパリのシュルレアリストの発達の成果を採用し、そこから出発して新しい展開を見せることを予感できるような論の展開がはっきりと見られた。

ビヤーク・ペーターセンの1933年の書物以降、第二次大戦の終結までの、デンマークの芸術の大きな発展はこうして、同じ時期、ドイツ文化の命を麻痺させていた政治的事件と切り離すことはできない。だが、新しい見方はこの書物によって確立されたのではなかった。この見方に必要なすべての要素が発見されるまでには、長い矛盾に満ちた発展の道を経なければならなかった。ビヤーク・ペーターセンは自分の著作の革命的独創性に気づいてさえいなかった。彼は2年後、ブルトンの思想とシュルレアリスムと呼ばれる新理論に共鳴し、自らの最初の考え方には反対するのである。だが、リヒャルト・モーテンセン*6やエイラー・ビレ*7のようなこの最初の考え方に着想を得た芸術家たちは、それを再検討することを拒み、新しい基礎の上に形成された芸術家集団である「リニエン（線）」*8からビヤーク・ペーターセンを排除した。「リニエン」の発展はそれ以降数年間にわたって多くの新しい芸術家たちを惹き付けたが、エギル・ヤコブセン*9の自発的色彩主義（コロリズム・スポンタネ）の手法によって新たなる転覆が準備されていた。抽象主義に執着していたリヒャルト・モーテンセンは、ますますこうした新しい傾向に反対するようになり、1939年、分裂は避けられないこととなった。「リニエン」の時代は終わり、いくつもの傾向や潮流を生む新しい時代が雑誌『ヘルヘステン(地獄の馬)』*10の周囲で始まった。リヒャルト・モーテンセンはといえば、かつてビヤーク・ペーターセンが『リニエン』に反対してシュルレアリストの雑誌『コンクレティオン』*11を創刊したように、雑誌『アースティダーネ』の創刊に参加した。

戦争の終結とともに、デンマークの芸術家の特権的地位は終わった。国際状況への接合は新たな危機を生んだ。オランダの運動「デ・スタイル」*12は、かつて、バウハウスの諸形式にだれの目にも明らかにその文体＝スタイル（ランガージュ）を押し付けたが、当のオランダではその文体＝スタイルは、既に徹底的に使い古されてしまっていた。まさにこうした文体＝スタイルを

転覆しなければならぬとすぐに理解して生まれたのが、1947年『レフレックス』グループに集まった何人かのオランダ人芸術家たちだった。彼らは、これらの傾向に関して、デンマークでの発展から極端に過激な結論を引き出そうとしたのである。これは新しいきらめきで、そのせいでデンマーク人のあいだでも新たな分裂が生まれた。何人かはこの新しい発展に加わり、「コブラ」を創設したが、それを拒んだ者もいた。一触即発の状況だった。爆発（エクブロジオン）は、1948年、アムステルダムでの「コブラ」の展覧会（エクスポジション）として炸裂した。

個人的にはわたしはドイツとデンマークでの準備的発展段階には直接関わってはいなかった。わたしは1936年故郷の町をあとにして、直接パリに行き、芸術家としての仕事を始めた。わたしはパリにはカンディンスキーがいることを知っていた。彼はそこで1つの流派を作っていると思っていたのだ。だが、カンディンスキーは、死ぬまでに、自分の作品を集めた個展を開くことさえできなかった。それでわたしはフェルナン・レジェ*13のアカデミーに行ったのである。この経験は、事物をまったく新しいやり方で見直すよう努め、フランス風の見方に順応する良いチャンスだった。さらにまた、ここパリで発表されていたあらゆる発展の成果を少し離れた立場から眺める機会にもなった。とにかくわたしはそう思っている。それを判断するのは他人の役目だが。

かつてのバウハウスは新しい芸術的発展は技術的結果をもたらさうということを示していた。それはラスキンとモリス*14のテーゼだった。かつてのバウハウスは「青騎士」*15グループと「デ・スタイル」集団の芸術的成果を吸収し、それを活用しながら芸術家には何も残さなかった。それは手柄ではあったが、同時にほとんど清算作業と言うに等しいものでもあったのだ。かつてのバウハウスと直接関係した、革命的効力を授けられた唯一の芸術家は、画家ではなく写真家であったことは興味深い。彼はその後、パリで画家のヴォルス*16になるのである。

この悲惨な発展は、芸術と技術の関係に対して同じように無意識だったそれ以前の多くの発展を反映したものであったが、それは、ある特定の構造の輪郭をはっきりと浮き彫りにした。この構造は新しい芸術革命に対していつも同じことの反復になる可能性を押し付けていたのである。だが、これを意識していたために、芸術と技術の両方の同時的発展の相関関係を打ち立てることによって、同時に、そうした結果になることを回避する方法も見い出せた。このことは、行き戻りのスピードが増し、ついには反動がすでに行動の時点で同時に準備されるまでになったために、かえって容易だったのである。

この計画は、1947年にすでに、オランダで建築雑誌『フォーラム』に発表された建築様式と装飾に関する研究のなかで、わたしが提案し、詳しく説明していたものである。

そこで説明したイマジニスト・バウハウスのための活動の目的は、この戦略的方法、あるいは率直に言えば技術というものを確立することであった。たとえ目的は反一技術的であろうと、芸術の1つの技術を適用することによって、おそらく、自由な芸術を裏切るか否定することになる。だが、この必然を逃れる道が1つでもあるとは思わない。わたしは、芸術の力が諸条件の変化のなかで押しつぶされるとは信じていない。逆に、何も作られなくなれば、芸術も、それとともに人間も存在しなくなるだろうと確信している。ここで、存在という語は、結局のところ、状況

の表現としてわれわれが受け取ってきた意味で使っているのだが。

1948年の、オランダでの「実験グループ・レフレックス」の設立によって、芸術の歴史上初めて、大戦期に（とりわけデンマークで）何よりも重要であることが明らかになった一つの基礎、すなわち実験的基礎に基づいた運動が形成された。

H・L・C・ヤッフェはその著『デ・スタイル』のなかで、モンドリアンとファン・ドゥースブルフとの決裂は、1923年に後者の考え方のなかに含まれていた実験的方法の匂いによって引き起こされたと主張している。彼は、この点に関して、ファン・ドゥースブルフとファン・エーステレン*17、リートフェルト*18の宣言文を引用している——「集団作業によってわれわれは、建築をすべての芸術から成る一つの造形的統一体〔＝造形単位〕として検討した。この結論は新しい様式〔＝スタイル〕を生み出すはずだ。われわれは空間の法則を検討した（……）、そして空間のすべてのヴァリエーションは一つのバランスのとれた単位として支配できることを発見した」。だがしかし、検討するのも発見するのも、どちらも経験論に属することだ。そして、新しい様式〔＝スタイル〕の出現についての彼らの結論はまったく反一実験的なものである。グロピウスがこの予言を受け取ることを拒否したのは、彼らとは逆に、様式の発展について実験的な把握をしていたからにはほかならない。だからといって、グロピウスがかつてのバウハウスでこの問題について一切の議論を拒むのではなく、この点での協力を申し出ていたなら、ファン・ドゥースブルフの精神のダイナミズムは様式論についての真の実験的把握にまで導いただろうことは疑いない。しかし、あらゆる発展は時間を必要とする。そして、「コブラ」の「実験芸術家インターナショナル」の設立の時から流れた時間は、この点についての議論によりふさわしい意見をいまだに生み出していない。

「コブラ」のグループが芸術の実験的段階に達しようとするころ、1つのグループ、あるいはほとんど芸術的風潮とまで言えるものが、パリで突如、姿を現した。レトリズムという名で、とりわけ文学と映画の領域で活動していたそのグループは、意味（セマンティック）の実験を十分に練り上げていた。自分たちのボキャブラリーから芸術（アート）という語を削除し、それを行動に置き換えることによって形作られたこの転覆的活動が、だれからもその重要性を見過ごされてきたというこの事実は、だれもがこの上なく些細な偽の新しさに飛びかかっている現代にあってとりわけ意義深いことである。

サン・ジェルマン・デ・プレの若者たちの振る舞いが引き起こす混乱は、そうした興奮の結果、何か大変な事件が起こることにだれも気づかぬ限りは、単なる羽目外しにすぎないと思われていた。未来の発展の追求は「実験芸術家インターナショナル」と「レトリスト・インターナショナル」が手に入れた成果を突き合わせることから出発してなされなければならないことは明らかだった。その結果、1956年夏のアルバでの会議と、1957年7月のコシオ・ダローシャでの大会の後に、シチュアシオニスト・インターナショナルが結成されたのである。

*1：ヴィルヘルム・ピヤーク・ペーターセン（1909－1947年） デンマークの画家、理論家。1930年から31年にかけて、バウハウスのクレーとカンディンスキーの教室で学んだ後、デンマークに戻り、1933年、抽象表

現主義と象徴主義との総合をめざした理論的著作『抽象芸術のなかの象徴』を著し、これはデンマーク現代芸術にとってエポック・メイキングな書物となる。翌年、リヒャルト・モーテンセン、エイラー・ビレと「抽象シュルレアリスム」の芸術集団「リニエン（線）」を設立し、抽象とシュルレアリスムを統合しようと試みるが、35年、ブルトンのシュルレアリスムに接近して、抽象表現を捨て去る。以後、北欧へのシュルレアリスムの導入に努めつつ、パリでのシュルレアリスム国際展（1938年と47年）に出品する。1950年代以降は、シュルレアリスムとは決別し、構成的な幾何学的抽象芸術に回帰した。

*2: ピエト・モンドリアン（1872ー1944年） オランダの画家。アムステルダムで絵画を学び、パリでキュビズムから次第に抽象主義へと向かう。1920年代後半にアムステルダムでファン・ドゥースブルフやファン・デル・レックらの「厳密なスタイル」を唱える抽象主義者らと出会い、1917年、『デ・ステイル』を創刊、「新造形主義」を提唱して理論・実践活動を行う。24年にファン・ドゥースブルフとの思想的不一致によって『デ・ステイル』を離れた後は、パリの抽象主義の運動『セルクル・エ・カレ（円と四角）』やその後継の『アブストラクション・クレアシオン』などを拠点に世界的名声を確立する。この時期のモンドリアンのアトリエには、バウハウスの設立者グロピウスなども頻繁に訪れていた。第2次大戦期には、モンドリアンは合衆国に亡命し、『ブロードウェイ・ブギ・ウギ』（1942? 43年）など、その新造形主義の集大成といえる作品を製作するとともに、ポロックら戦後の合衆国の抽象表現主義に大きな影響を与えた。

*3: テオ・ファン・ドゥースブルフ（1883ー1931年） オランダの画家、建築家、芸術理論家。1916年にモンドリアンと出会い、翌年、新造形主義の雑誌『デ・ステイル』を創刊。20年代にはヨーロッパ中を旅して、「デ・ステイル」のスタイルを広め、ドイツのダダイストら当時の前衛芸術家に大きな影響を与えた。1922年にはワイマールのバウハウスで教鞭を取り、当初表現主義的であったバウハウスの方針の転換に決定的な役割を果たす。1923年、新造形主義を建築に応用した「デ・ステイルの建築」展を開催、25年には『エレメンタリズム宣言』を発表し、「デ・ステイル」の理念を絵画を越えて建築や装飾、日常生活の道具類にまでダイナミックに適用することを唱え、モンドリアンと決別する。1931年、モンドリアンやカンディンスキーらの『セルクル・エ・カレ』に対抗して、『ラール・コンクレ（具体芸術）』を創刊、新造形主義に基づいた一種の工芸運動を称揚する。

*4: パウル・クレー（1879ー1940年） スイスのベルンに生まれたドイツの画家。ミュンヘンで絵画を学び、1912年第2回「青騎士」展に出品。第一次大戦に従軍した後、1921年から31年まで、バウハウスで教鞭を取り、製本部、ガラス絵工房、織物部などで造形論を教える。31年から33年までデュッセルドルフ美術学校の教授として教えるが、1933年、ナチスに追われてスイスのベルンに戻る。以後、それまでの画風と変わって、ペシミスティックで謎めいた形態を麻布や綿布、新聞紙などの素材に描き続けた。

*5: ワシリー・カンディンスキー（1866ー1944年） モスクワ生まれの画家。1907年、ミュンヘンで「ミュンヘン新芸術家協会」を、次いで11年「青騎士」を設立し、『芸術における精神的なものについて』（11年）などの著作や実作によって色彩の性格と、色彩と形態の関係を追求し、ドイツでの抽象絵画の確立に積極的な役割を果たした。1914年、カンディンスキーはモスクワに戻り、その後、革命ロシアの文化・芸術活動に協力してモスクワ大学などで教えるが、21年、教条主義の台頭に反発してドイツに戻り、31年までバウハウスで色彩論と形態論を中心に教え、1926年にはバウハウス叢書の1冊として『点と線から面へ』も出版している。33年、バウハウスの閉鎖後はパリに移って芸術活動を続けた。

*6: リヒャルト・モーテンセン（1910ー） デンマークの画家。コペンハーゲンで絵画を学んだ後、1932年、エイラー・ビレと訪れたベルリンで、抽象絵画やシュルレアリスムなどの現代芸術に出会う。帰国後、1934年にピーヤーク・ペーターセンと「リニエン（線）」を設立、「抽象シュルレアリスト」を掲げて象徴あるいは幻想と抽象表現とを調停しようとする独自の芸術運動を開始する。七年にペーターセンがブルトンに接近して抽象主義を捨てて「リニエン」を離れると、それに対抗して、エイラー・ビレとともに、モンドリアン、ファン・ドゥースブルフ、クレー、ミロ、タンギー、カンディンスキーらの作品を集めた「ポストー表現主義・抽象・新造形主義・シュルレアリスム」と題した展

覧会を組織する。この展覧会は、批評家や観客には評判はよくなかったが、スカンディナヴィアの前衛芸術家に大きな影響を与え、象徴性と抽象表現の結合は後の「コブラ」の芸術表現を先取りするものであった。その後、モーテンセン自身は「コブラ」には参加せず、1950年代初めにフランスにわたり、ヴィクトル・ヴァザレリらとともに幾何学的抽象に向かった。「コブラ」のメンバー（ヨルン、コンスタント、アペル、コルネイユ）は、モーテンセンの冷たい抽象の絵画の上に、様々な形態を描いた「修正」絵画を製作している。

*7: エイラー・ビレ（1910-） デンマークの画家、彫刻家、芸術理論家。コペンハーゲンで絵画を学び、モーテンセンとベルリンに行き、帰国後、1934年、モーテンセンらと「リニエン」を設立、「抽象シュルレアリスト」の活動を始める。同年発表された『ピカソ・シュルレアリスム・抽象』は、1938年から1942年には「ヘスト」に参加し、次いで41年から44年には「ヘルヘステン」に参加して、「抽象シュルレアリスト」から「コブラ」への道を開く。1984年のコブラ結成後1951年まで、その積極的なメンバーとして活動、仮面や抽象的な形態に基づいたエネルギー的な彫刻や絵画を製作した。

*8: 「リニエン（線）」 ビヤーク・ペーターセン、リヒャルト・モーテンセン、エイラー・ビレによって設立された集団。1934年から39年まで、同名の3号の雑誌と3回の展覧会を開催。アスガー・ヨルンは、「リニエン」の1937年の展覧会に協力、39年の最終展には出品はしなかったが、その時の雑誌に「創造のプロセス」と題したエッセイを書いている。

*9: エギル・ヤコブセン（1910-） デンマークの画家、理論家。モーテンセン、ビレらと同世代の画家として、30年代に抽象表現の洗礼を受け、「リニエン」に拠って「抽象シュルレアリスム」の理論と実践の両面で大きな貢献をする。1937年、ナチスの軍隊のチェコスロヴァキアへの進行に対する怒りから描いた「オフォブニン（積み重ね）」が彼をとりわけ重要な画家とした。この絵画は、自発的な線と色彩が分かちがたいまでに複雑に絡み合った構成によって、「コブラ」の先駆と見なされている。1941年、ナチスの占領下で『リニエン』の後を次いで発行された『ヘルヘステン』に参加。48年に「コブラ」が結成されると、1951年までその活動に参加。ヤコブセンの絵画は、特に抽象と象徴の交差する仮面や祭り、北欧の神話などをモチーフにし、線と形態、色彩が自由に絡み合う様は、1946年から47年のポロックのオール・オーヴァーの手法を先取りしたものとされている。

*10: 『ヘルヘステン（地獄の馬）』 ナチス占領下のコペンハーゲンで地下出版された前衛芸術雑誌。1941年3月から44年11月まで全12号が刊行された。エイラー・ビレ、エギル・ヤコブセン、ヨルンら、それまで「リニエン」に拠った画家たちのほか、デンマークとスウェーデンの詩人たちも加わり、ナチスへのレジスタンスの拠点となった。絵画や詩のほかにも、考古学、民衆芸術、芸術教育、映画、写真、入れ墨なども取り上げ、これらは後の「コブラ」の関心と重なっていた。ヨルンはこの雑誌の名を『ヘルヘステン』とすることを提案した張本人でもあり、数多くの文章を発表するなどしてこの雑誌に大きく関わった。

*11: 『コンクレティオン』 ビヤーク・ペーターセンの編集による北欧のシュルレアリスムの雑誌。コペンハーゲン、オスロ、ストックホルムを拠点に、1935年から36年まで全6号を刊行。プルトンを中心としたパリのシュルレアリスムのほか、ハーバート・リードらのイギリスのシュルレアリスムも紹介。

*12: 「デ・スタイル」 1917年、オランダのファン・ドゥースブルフが発行した同名の雑誌を拠点にした新造形主義の美術・建築運動。モンドリアン、ファン・デル・レック、ファン・トングエルローなどの画家や彫刻家、J・J・P・アウト、G・T・リートフェルトなどの建築家を糾合したこの運動は、モンドリアンらの純粋な形態実験から、1923年以降、次第にドゥースブルフとリートフェルトを中心とした、日常生活のなかでの新造形主義の実践としてカフェや芸術家の家の建築、家具や玩具の製作などに移っていった。1920年のベルリンでの「デ・スタイル」展、1923年パリ展、同年のリートフェルトによるユトレヒトのシュレーダー邸の建設などによって、彼らの運動はヨーロッパ中に拡大した。1932年まで発行された月刊誌『デ・スタイル』は、1920年代ドゥースブルフがワイマールに転居し、「デ・スタイル」講座を開発すると、バウハウスの若い学生たちの間でも熱狂的に読まれ、バウハウスの方針を新造形

主義に基づいたものに変えるのに寄与した。

*13: フェルナン・レジェ (1881-1955年) フランスの画家。当初はセザンヌ風の新印象主義やマティスらのフォーヴィスムの影響を受けた絵画を描いていたが、アポリネールやドロネー、ルヴェルディらと知り合い、1910年以降、キュビズムの展覧会に参加。第一次大戦での機械戦に衝撃を受け、以後、機械や工業製品にモチーフを得た独自の画風に変化する。1920年代には絵画を建築に応用することを始め、より抽象的な画風が変わる。30年代以降は、陶芸、タピスリー、ガラス工芸など多様な分野において活躍した

*14: ウィリアム・モリス (1834-1896年) イギリスの詩人、工芸美術家、社会運動家。オックスフォード大学を卒業後、絵画・建築を学びラファエル前派の詩人口セッティ、画家バーン・ジョーンズらと、資本主義の発達による機械文明と労働の分割に反発して、中世の職人ギルドをモデルとした共同体による日常生活の美的環境を変革する工芸運動を起こす。1859年にフィリップ・ウェブの協力で建てた「レッド・ハウス」と呼ばれる中世ゴシック風の家や、自ら興した「モリス、マーシャル、フォークナー商会—美術職人集団」(1875年以降は「モリス商会」)を拠点に、家具、スタンドグラス、金属細工、刺繍などの製作・販売を行う。1888年にはこれが発展してC・R・アシュビーによって「アーツ・アンド・クラフツ展覧協会」が設立された。モリスはその後、この協会を通じて多くの工房を作り、装飾芸術を通じた社会変革の可能性を求めたが、自らの求める改革の成果が大衆にまで及ばないことに失望して、社会主義に近づき、数々のパンフレットを発表しながら社会運動家としての活動に打ち込んでいった

*15: 「青騎士」 1911年、カンディンスキーとフランツ・マルクによって始められた芸術運動で、1912年から出された雑誌『青騎士』と、同名の展覧会によって第一次大戦までのドイツを中心とした現代芸術家の拠点となった。抽象芸術と具象芸術を問わず、フランス、ロシアなど国外の多くの芸術家を集めたその展覧会には、後にバウハウスに参加するクレーなども出品した。

*16: ヴォルス (本名ウォルフガング・シュルツェ 1913-1951年) ベルリン生まれの画家、写真家。ドレスデンで写真の勉強をした後、1932年、デッサウのバウハウスでクレーの授業を受ける。その後パリに移り、写真家として仕事をしながらシュルレアリストと出会い、墨やインクを用いた幻想的なデッサンや絵画を描くようになる。39年から40年までドイツ国民という理由で収容された後、その絵は次第にミクロの世界の細胞や細菌を思わせる形態の非具象的なものに移っていく。この形態の消失への動きは戦後さらに激しくなり、ヴォルスは50年代のアンフォルメル先駆者とされている。

*17: ファン・エーステレン (生没年不詳) オランダの建築家。「デ・ステイル」に参加し、1923年にはドゥースブルフ、リートフェルトとの共同でパリの「デ・ステイル」展のための建築設計に携わり、「デ・ステイル」の環境構築運動化に大きな役目を果たした。

*18: ヘリット・トマス・リートフェルト (1888-1964年) オランダの建築家・装飾家。「デ・ステイル」に1919年から参加して、ドゥースブルフとともに「デ・ステイル」を芸術運動から環境の構築に関わる運動に拡大するのに力を尽くした。1921年から23年にはファン・ドゥースブルフとともにワイマールのバウハウスに移動し、「デ・ステイル」の理論を普及するのに協力した。

イマニュエル・ウォーラースティンは、1989年に刊行した『反システム運動』のなかで、世界各地で既存の社会総体への大規模な異議申し立ての運動が起きた1968年という年を、1848年に匹敵する「世界革命」の年としている。フランスの五月革命、ドイツの学生反乱、合衆国の学生運動とブラック・パワーの爆発、日本の全共闘運動、メキシコシティでの暴動、プラハの春——世界各地で自然発生的に反乱の生じた1968年は、短期間の熱狂のあとに敗北したにも関わらず、社会の深部において世界システムを根底から後戻りできないまでに変化させた。その点で、それはヨーロッパ全土のプロレタリアートによって戦われた1848年の革命に匹敵すると言うのである。1815年の王政復古と神聖同盟による反革命に対する人民主権を求める闘いであった1848年の革命も、権力の獲得という点では1968年と同様に敗北したが、それを契機に個々の政治権力だけではなく文化・社会総体の変革をめざす世界的な運動が生まれた。それは、インターナショナルを中心とした国際的な共産主義社会運動と各地での民族運動という形で社会を根底から変えていった。この国際的なネットワークと地域・民族の文化の深みに根ざした運動との結合こそが、1871年のパリ・コミュンを経て、1917年のロシア革命を生み出す遠因となったのである。1848年の世界革命は1917年に結実した。1968年の世界革命は何に結実するか、また果たしてそれが何物かに結実するのかわからぬが、それがもたらした遺産として、ウォーラースティンは次の4点を挙げている。68年以降、第1に、それまでの世界政治の枠組みとしての東西関係が南北関係に乗り越えられ、「南」が米ソそれぞれの支配を脱し現出し始めていたこと、第2に、世代、ジェンダー、エスニシティ（民族集団）というレベルでマイノリティが反乱を開始し、それらの運動が学生運動や知識人の運動よりもはるかに持続的な影響力を持ち続けていること、第3に、労働規律が崩壊し「資本機能遂行能力」が以来ずっと「退却中」であること、そして第4に、市民社会が全体として国家権力の保持者に従順でなくなり、「反国家」意識が広まっていること、である。

そして彼は、これらの成果こそが、1990年代の現在の世界的変動を生み出した最も大きな動因であったとしている。資本システムと反資本システム双方の活動における国民国家の枠組みの崩壊、超国家的企業、国境を越える地下経済、非合法移民の大量の出現、イラクや旧ユーゴスラヴィア、旧ソ連などでの民族主義とイランやアルジェリアなどイスラム世界での原理主義など「全面的異質性の権利」の登場、イラクのクウェート侵攻に見られる国際ルールの公然たる無視、これらはすべて1968年に始まり89年に終わった20年間にわたる戦後秩序の解体の試みの結果として生じたものだ。この20年間の試みは、合衆国による世界資本システムに対するヘゲモニーを弱める闘いであったと同時に、1945年以来、このシステムに反対する闘いの範例として機能しなくなったソ連と、世界システムのなかで「自力更正」という幻想的な国民国家を夢想した中国という2つの革命モデルを否定する闘いでもあったのである。68年から89年までの闘いは、核の均衡と東西ブロックという見せかけの下で世界システムの活動と歴史過程を宙づりにしていたこうした古いモデルの幻想を解体した。それは、世界システムと真に対峙する闘いに向けた「大いなるリハーサル」だったのである。

90年以降、われわれの前に現れた事態は、したがって「歴史の終焉」を記したのではなく、停止していた「歴史」を真に再開させたと言うべきだろう。今や、ウォーラスティンも言うように「リハーサル」は終わり「本番」が始まったのである。われわれは、この範例も重心もないばかりか、地域という概念も本質的に変化した世界——1989年の1年前にすでにドゥボールはそれを予見し、世界市場の発展によって、社会主義国の「集中的スペクタクル」と資本主義国の「拡散的スペクタクル」が1つになって、「統合的スペクタクル」が生まれると書いていた（『「スペクタクルの社会」に関する注釈』）——のなかで、徒手で資本システムに立ち向かわねばならない。ウォーラスティンはそこに現在の運動の困難をも希望をも見て取っている。そして旧左翼の幻想の最後のものが粉碎され、かえって運動を再構築できる条件が整った今、資本主義社会の世界的ネットワークに対抗しうる柔軟な闘争のネットワークの構築に現代の運動の可能性を見出しているようである。「世界規模で形成されるこの種の関係空間は、歴史的な社会システムとしての資本主義社会生産システムに（これまでは）不可欠な要素であった、ある種の社会的諸関係のネットワーク（関係空間）に匹敵するものである。というのは、ほとんど完全にエレクトロニクス化しつつあるコミュニケーション手段により、どの「地方的」運動も等しく「中心的」な運動コミュニケーションであり、ネットワークのどの結節点でも、発信も受信も（たとえば電子掲示板システムにより）可能であるからである。どの「地方的」運動も同時に、他のどの運動とも、「中心」とも、コミュニケーションできるし、実際しばしばしているのである。このような関係網のなかでは組織行動の（組織的な）「中心」は、まさしく「同格のものの中首席（primus inter pares）」となるのである。近代世界システムは、ますます世界大の規模をもち、超国家的な構造をもつ運動の場となる。こうして、運動にとって、国民的舞臺は非常に多くの連結した闘争の場となり、その闘争は事実上世界大のものであるというだけではなく、活動家たちも、それを通例の用語で『グローバル』なものであるとますます考えるようになる。」

ウォーラスティンのこの指摘を、エレクトロニクス万能の闘争技術の称揚と読んだり、個の領域に退却した闘争方法のすすめと読んだりするならば、それは68年の意味を全く取り違えたものにしかならないだろう。ここでの問題は、68年以降、運動のコミュニケーションが「中心」と「地方」、あるいは伝えるべき実体とその伝達という構図を廃棄して、関係性の中に基礎を置く、コミュニケーションそのものと化した運動となり、（それゆえ、この「コミュニケーション（Communication）」は「意思伝達」ではなく、「交通」と「連結」による「共同」行動と理解せねばならない）、新しい闘争の可能性を開くものとなったということである。だが、このことと、運動の構築のための具体的な「場」、資本主義の空間と時間を全く別様に組織化する「場」の構築を追求することは切り離しえない。この「場」は、深く身体に関わるものであり、個々の人間の日常生活から生き方そのものに変化を強いるものであったがゆえに、それぞれの「地方的」運動が直接他の「地方的」運動と連結し、世界（グローバル）化した資本主義に対する共同の闘争として現れざるをえなくなったのである。70年代イタリアのアウトノミアで誕生した自由ラジオは、どこよりもエルサルバドルの解放区で開花し、そこではソニーのカセットテープと簡単な通信手段を用いて、資本主義の文化と政治に抵抗する闘争が生み出されていった。この過程は、60年代以降ますます進行し、90年代の現在において、ますます自明のこととなって

いる。

ところで、この90年代の現在の遠因である68年は、突然、生じたのだろうか。ウォーラー・スティンは、それは統一した綱領も組織もなく、パリで、東京で、プラハで、メキシコシティで、コロンビア大学で、自然発生的に燃え広がったと言っている。そして、それは資本主義システムの2つのモデル（合衆国とソ連）の疲労と欠陥が必然的に引き起こしたものととらえている。フランスに限っても、68年5月は、西側で最も模範的な発展を遂げた経済と、依然として古いままの社会（管理主義的な大学や職場の制度、商品の爆発と都市の開発に比してますます貧しくなっていく生活など）との間の軋轢に耐えきれなくなった者たちの直接的な異議申し立ての行動であった。そこでは、既存の左翼や新左翼党派とは無関係な無数の者たちが行動に参加し、次々と種々雑多な行動委員会を形成して工場や学校を占拠し、山猫ストを決定していった。それは誰かに指導された行動ではなく、互いが互いに促され次々と伝播していった自発的な行動の同時的発現だった。この自然発生性がなければ、総人口5千万のうち1千万もの者が参加した前代未聞のゼネストは起こり得なかつただろう。このことは誰もが指摘することである。だが、こうした自然発生的な運動の爆発をもたらしたこの時代の雰囲気、運動に加わったすべての者が共有したこの時代の無意識を、意識的に準備した者たちがいたこともまた事実である。この時代の無意識を組織し、漠然とした雰囲気に言葉を与えるために最も意識的に、最も早くから（それは米ソのスペクタクル的な世界分割の完成と「スペクタクル的＝商品社会」が本格的に開始された1950年代に遡る）行動してきたのがシチュアシオニスト・インターナショナル（以下SI）である。以下、60年へのシチュアシオニストの実践的関わりを中心にシチュアシオニストが68年において直接的に果たした役割と、運動の表現あるいは闘争スタイルに広くもたらしたものについて述べることにする。

68年の5月革命の直接の契機となった運動は、その年の3月に頂点に達したパリ大学ナンテール校での管理体制に対する運動であり、そこで生まれた占拠闘争がソルボンヌの占拠闘争に波及することによって、運動が一挙にフランス全土に拡大することになったことはよく知られている。そしてこの過程で、ナンテールの大学本部棟占拠をきっかけに結成された無党派の学生組織〈3月22日運動〉が、既存の組織に縛られない多くの学生を結集させ、運動を拡大するのに果たした役割は大きかった。だが、彼らの大衆運動に対して個々の戦術レベルから表現・思想のレベルまで大きな影響を与えたのが、3月以前にナンテールでゲリラ的に活動を行っていた〈怒れる者たち（アンラジェ）〉という集団であったことはこれまであまり触れられてこなかった。後にSIの正式メンバーになるルネ・リーゼンという髭とサングラスの学生を中心に、10数名のシチュアシオニストのシンバから成るこの集団が組織的に用いていた戦術——占拠という直接行動や、大学側のセレモニ卵爆弾やトマト爆弾、教室で教師にさまざまな質問を浴びせかけ授業という一方向的対話の場を直接対話の場に変える批判的介入の戦術から、コミック形式のビラ、ポスター、替え歌、落書きなどさまざまなメディアの利用——は、その当時のフランスでは新鮮な闘争戦術であり、68年を最も特徴づける闘争のスタイルとなった。それは彼ら以外の多くの学生たちにとっても、ナンテールで細々と活動していたトロツキストやマオイストの新左翼にとっても、大学当局や進歩派とされていたアラン・トゥレーヌやルフェーヴル、モランらの社会学

者（彼らの授業が直接対話の戦術の対象となるのが最も多かった）にとっても驚きと反発をもたらした。68年5月の後でさまざまなところで運動についての社会学的意見を述べ、5月革命の解説者のようにふるまったトゥレーヌなどは、教室でこうした言葉の爆弾を投げかけられ、次のように発言したと言われている——「アナキストはもうたくさんだ！ シチュアシオニストにはもっとうんざりだ！ 今、ここを仕切っているのはこのわたしだ。いつか君たちがここを仕切るようになるのなら、こんな所は逃げ出して、労働というものが何であるか誰もが知っている場所に行くことにする」。ここでアナキストと呼ばれているのは『赤と黒』という雑誌を出し、社会学の学生としてトゥレーヌらに質問を投げかけていたダニエル・コーン＝ベンディットのことである。後に〈3月22日運動〉の「顔」となるコーン＝ベンディットは、こうした批判的介入の直接対話の戦術を、個人的に大学内でもフランス全学連の大会でも用いていたと言われるが、彼はそうしたやり方を〈怒れる者たち〉らを通してシチュアシオニストから学んだのである。先のトゥレーヌの発言が引用されているエルヴェ・アモンとパトリック・ロトマンの共著『世代』によれば、当時、ナンテールのコーン・ベンディットの周辺ではシチュアシオニストの2つの理論書、ドゥボールの『スペクタクルの社会』とラウル・ヴァネーゲムの『若者用処世術概論』が回し読みされ、シチュアシオニストの思想に貫かれたパンフレット『学生生活の貧困』が競って読まれていた。正式なタイトルを『経済的、心理的、性的、とりわけ知的側面から考察した学生生活の貧困、およびそのいくつかの治療法について』というこの短いパンフレットは、66年秋にストラスブールのフランス全学連（UNEF）支部の代議員に選出された学生たちがUNEFの資金を横領＝転用して発行し、共産党が支配する組合組織の内側からの反乱の最初の狼煙として大きな注目を集めたが、その内容はパリのシチュアシオニスト、ムスタファ・ハヤティが書いたものである。『学生生活の貧困』は、数ヶ月の間に少なくとも3版、33万部以上出版され、回し読みや無断複製によって多くの学生に読まれ、5月革命の基調である管理社会と貧困な日常生活への根本的な異議申し立ての大きな理論的根拠として広がっていったのであった。

資本主義社会の中間管理職となるべくあらかじめ決められた未来、それまでの移行期としての学生生活、体制への馴化としての教育、メディアが産み出す画一的な幸福のイメージ、未だ大人と見なされていない学生の欲望とりわけ性的欲望を抑圧する欺瞞的な体制、大量生産社会での資本の要請によって作られた虚構としての「若者」像、商品化された文化への接近とそれらによる差異化によってしか確認できない個人のアイデンティティ、体制に奉仕し、人々の管理につくす社会学やサイバネティクス、心理学などの学問、流行の思想として次々と消費されるだけのアルチュセールやサルトル、バルト、ルフェーヴル、レヴィ＝ストロースらの「現代思想」、こうした貧しさを変革するのに全く無力な現代の既存左翼や新左翼——『学生生活の貧困』は、これらをすべて断罪するとともに、学生の疎外状況を本質的に解決するには、社会全体の変革という「祝祭」を行わねばならず、そのためには日常生活そのものの変革を「遊び」として、いま、ここから始めなければならないとして、次のように結んでいる。「疎外された現実によって押しつけられているあらゆる条件とあらゆる価値を根底的に批判し、それらを自由に再構築することは、その〔＝現代のプロレタリアートの〕最大限の綱領である。そして、生のあらゆる瞬間とあらゆる出来事の構築において何からも自由になった創造性を発揮することが、それにとって認め

うる唯一の詩である。その詩は、万人によって作られる詩であり、革命の祝祭の始まりである、プロレタリアートの革命は祝祭となるだろう、さもなくば存在しないだろう、なぜなら、それらの革命が告げ知らず生そのものが祝祭のしるしの下に創造されるからだ。遊びこそがこの祝祭の究極の理性である。死んだ時間なしに生きること、制限なしに楽しむことが、この遊びが認めうる唯一の規則である。」『学生生活の貧困』には、5月革命で異議申し立てにさらされたすべての問題が提出されていたといっても過言ではないが、さらに、そこでその問題を解決するための「治療法」として提出されたものまでが68年5月を予告するものでもあった。それは、資本主義システムの進行と国家の機能を停止させ、「労働」を「遊び」に転換した文字どおりの「祝祭」だったのである。

68年5月のソルボンヌ占拠運動で、シチュアシオニストは占拠の中軸となって活動した。このことは、フランス全学連や3月22日運動の記録集やトロツキストやマオイストなどの新左翼党派の回顧録、エドガール・モランやアンリ・ルフェーヴルらの部外者の解説ではわずかしか触れられていないが、シチュアシオニストのルネ・ヴィエネの『占拠運動における〈怒れる者たち〉とシチュアシオニスト』や『アンテルナショナル・シチュアシオニスト』誌 第12号の「1つの時代の始まり」を読めば、彼らがソルボンヌで果たした役割は5月革命にとって本質的であったことがわかる。シチュアシオニストは、占拠が開始されるとただちに〈怒れる者たち〉と最左派の集団〈怒れる者たち—S1委員会〉を結成し、占拠の要である〈占拠委員会〉、〈占拠維持評議会〉の中心メンバーとして活動したが、そこで彼らが主張したことは、闘争における徹底した直接民主主義の貫徹（具体的には、運動における代理制と指導—被指導の関係を産み出さぬよう、既存の党派による運動の懐柔を拒否して、すべての決定を総会に委ねることをあらゆる機会に主張した）であり、占拠運動を大学だけにとどめず工場、病院、公共機関へと拡大させることであった。そのために、ソルボンヌを「人民の大学」という実験場に改造し、「スペクタクル的、商品社会」を日常生活のレベルから転覆させるさまざまな行動を実践していったのである。占拠が始まって3日目の5月16日、彼らが「ソルボンヌ自治人民大学占拠委員会」の名で発した「あらゆる手段を用いて今、普及させるべき合い言葉」というピラを読めば、彼らの関心がどこにあったかがよくわかる。ソルボンヌで普及されるべき「合い言葉」、すなわちスローガンは次のようなものである。

すべての工場を占拠せよ

労働者評議会に権力を

階級社会の廃絶

スペクタクル的—商品社会を打倒せよ

疎外の廃絶

大学の終焉

人類は、最後の官僚主義が最後の資本主義のはらわたとともに吊るされる日まで幸福にはなれないだろう

くたばれポリ公

5月6日の略奪で逮捕された4名も解放せよ

ここには日本の全共闘運動のスローガンと類似した「大学の終焉」（「大学解体」）や、東側の「最後の官僚主義」と西側の「最後の資本主義」の両方への攻撃などに加えて、シチュアシオニスト独自のスローガンとして「スペクタクル的、商品社会を打倒せよ」というものがある。シチュアシオニストにとって、世界政治から日常生活までのすべての人間活動がスペクタクル化された現代社会における問題は、マクロなレベルでの権力や政治システムの問題というよりもむしろ、その社会の日常的な支配装置としての大学や、日常生活のあらゆる細部において人間関係から個人の欲望までを支配している「スペクタクル」化の原理そのものの問題なのである。

（『学生生活の貧困』は実際に、日本の「全学連」の「西側資本主義と東側の社会主義と呼ばれる官僚主義国」への同時批判を評価しているが、その組織形態の本質的に古典的な性格と2つのシステムの搾取構造を解明できていない点を批判し、「日常生活批判とスペクタクル批判」を行わねばならないと述べている）。シチュアシオニストがここで商品の「略奪」者を擁護するのは、「略奪」という行為こそ、現代のこの「スペクタクル的—商品社会」の生産と消費の欺瞞的な構造をあばき、そのシステムを最も激しく、最も直接的に揺るがせるからに他ならない。シチュアシオニストは、5月革命に関わった他の集団と異なり、運動のなかに出現した「黒ジャンパー」と呼ばれる略奪者たちを高く評価し、また、1965年夏のロサンゼルスでのワッツでの暴動でも、ハリウッドというスペクタクル生産装置の牙城での商品の略奪を讃えた（彼らはその時、「スペクタクル—商品経済の衰退と崩壊」というパンフを全米で撒いている）が、それは、この「スペクタクル的—商品社会」においては、あらゆる個人に資本の欲望を自己の欲望と取り違えさせるスペクタクル的な「消費（consumation）」行為を「焼尽（consumation）」に転倒するそうした「犯罪」行為こそが、システムを日常生活の場そのものにおいて切断するすぐれて革命的な行為だからである。

ところで、こうした「スペクタクル」的社会を転覆する活動が、それ自体「スペクタクル」的なものであってはならない。「スペクタクルの社会」というものは、それに反対する行為をも自らの養分とするからである。あるいはむしろ、そうした反抗の身ぶりこそが、「スペクタクルの社会」にとって最も魅力的なスペクタクルとなりうるだろう。「どれほどラディカルな行為でも、イデオロギーが取り込もうとしないような行為はない」のである。それゆえ、彼らが最も意を注いだのは、このスペクタクルの社会に対抗する運動の組織形態の問題であり、さらに、その運動の表現手段の問題であった。そして、この2つの点において、シチュアシオニストは68年以降の世界に最も独自の「遺産」をもたらした。

組織形態の問題として、彼らは、第1に、スペクタクルの社会のなかでもう1つのスペクタクルにすぎない党というものを批判し、中央と地方、本部と支部といった党的な中央集権性を拒んだ（それゆえSIは、時代によって変遷はあるが、各国セクションの連合体か単一の世界組織のどちらかの形態をとった）。それと同時に、メンバー間でのあらゆる役割の分割と固定化を拒んだ。この役割の分割の拒否は、指導と被指導といった関係だけでなく、理論と実践、政治や芸術といったカテゴリーそのものにまで及んだが、それは彼らが「政治」も「芸術」も現代社会に

おける人間活動の「分離」——専門化と細分化——がもたらしたものであり、それらはスペクタクル化された社会のなかでもっとも疎外されたジャンルだからである。彼らはメンバーの全員に対して、そうした「分離」を乗り越える全体的で実験的な活動を厳格に要求し、それを怠ったり逸脱したりする者に対しては除名という手段を行使することをためらわなかった。とりわけそれは、SIの創設期からのメンバーである元コブラの芸術家たちや、後にSIに加わったドイツの<シュプール>派など、結局のところ「芸術作品」を指向して「芸術」の領域での個人的名声を求めたり、「教会」の建築などの体制側のプロジェクトに協力した者に対して厳しかった。こうした者たちは、シチュアシオニストにとって「政治」も「芸術」も乗り越えるべき対象であり、それらはともにスペクタクルの社会を破壊する「状況」の構築のなかでしか存在しえないということを理解しなかったのである。

第2に、こうした強い共通認識を持った集団として、シチュアシオニストはヨーロッパを中心とした様々な場所で活動したが、彼らは党でない以上、党員の獲得という古い運動形態は取らなかった。60年代末期にシチュアシオニストを自認する者たちが大量に生まれ、シチュアシオニストという名称が普通名詞となるような状況が生まれたが、実際のSIのメンバーは極めて少数であった。ジャン＝ジャック・ラスポーとジャン＝ピエール・ヴォワイエの『シチュアシオニスト・インターナショナル——主役／年代記／書誌（付・侮辱を受けた固有名詞一覧）』の挙げている数字では、シチュアシオニストを自認したりメンバーになろうとした者は68年5月直後までに数百人、それ以降72年のSIの解散までに数千人に達したのに対し、SIの正式メンバーは69年12月までに一時期の最高で30名、57年からのトータルで70名（うち女性は7名）、セクション別ではフランス16名、ドイツ11名、イタリア11名、スカンディナヴィア7名、ベルギー6名、オランダ5名、合衆国4名、イギリス4名、アルジェリア2名、無所属4名であり、メンバーの国籍別ではフランス人13名、ドイツ人11名、イタリア人9名、オランダ人7名、イギリス人6名、ベルギー人5名、デンマーク人4名、スウェーデン人4名、アメリカ人3名、アルジェリア人2名、コンゴ人、ハンガリー人、イスラエル人、ルーマニア人、チュニジア人、ベネズエラ人がそれぞれ1名である。

そして第3に、SIはこうした少数者集団として機敏に国境を越えて行動したが、どこにおいても彼らは大衆運動の組織者として振る舞いはしなかった。SIは、運動のないところでは批判的介入という直接行動によって状況の構築をめざし、運動が拡大し、状況が構築されたところでは自分たちの理論を伝達することに徹し、それを指導することはしなかった。66年から67年にかけての「ストラスブールのスキャンダル」から68年初めのナンテールの闘争まで、そして5月のソルボンヌの闘争へのプロセスにおいてSIが果たした役割は、そうしたSIの組織と運動の性格をよく表している。彼らはフランス全学連（UNEF）の支配を終わらせるための理論を求めて彼らの所を訪れたストラスブールの学生たちに『学生生活の貧困』という「未知の理論」を伝え、ナンテールではすでにその理論を身につけていた〈怒れる者たち〉が主体となって運動を巻き起こしていった。ソルボンヌでは、SIははじめて自分たちが10年来主張してきた「状況」の大規模な構築の場に出くわして、その場に姿を現し、実戦に参加したが、彼らがそこで行ったことは、大衆的に獲得されたその成果を「人民の大学」と工場占拠へとさらに拡大させ

るためのプロパガンダであり、UNEFや新左翼党派による内部からの闘争の懐柔の試み（具体的には、総会の引き回し、最高決定機関としての総会の無視、各委員会の役割の固定化、闘争のサボタージュ）に抗して警告を発し続けることであった。

ところで、先に引用した彼らの「普及させるべき合い言葉」のビラには、その「あらゆる手段」の例として次のように書いてあった「ビラ・パンフレット、マイク放送、コミック、替え歌、壁への落書き、ソルボンヌのすべての絵画への漫画風の吹き出し、映画教室で上映中に、もしくは上映を停止させて叫ぶこと、メトロの広告への吹き出し、愛を交わす前に、交わした後に、エレベーターのなかで、飲み屋で酒を飲む度に」。実際、彼らは、「大学の終焉」、「階級社会の廃絶」、「工場の占拠」などの文字が大きく印刷されたポスターや、エロティックな広告を転用したポスター（その1つは、両手で乳房を押さえた裸の女性が「あ————!!! シチュアシオニスト・インターナショナル!!!」と叫ぶ絵に、「人から許可された快楽を、社会的拘束を破りあらゆる法を覆すことの計り知れない魅惑とよりいっそうの魅惑とを結びつける快楽と比べることができるだろうか」という、おそらくヴァネーゲムの言葉の引用からなるコメントが付けられたものである）を構内のいたるところに貼り、既存のコミックの吹き出しのなかの台詞だけを変えたコミック形式のビラ（台詞の内容は、『スペクタクルの社会』、『若者用処世術概論』といったシチュアシオニストの本から、その時その時の情勢まで）を撒き、館内放送を使つてのアピールを流し、ジャーナリスト行動委員会のサボタージュによって放送の電源が切られた後は、拡声器、電話、電報などあらゆるメディアを用い、フランス内外のSIの独自のネットワークを使ってその活動を続けた。また、この呼びかけに応え、たとえばソルボンヌの学者らをアテナイ風に描いた絵には「人類は、最後の官僚主義が最後の資本主義のはらわたとともに吊るされる日まで幸福にはなれないだろう」という漫画風の吹き出しが書き込まれ、ソルボンヌの礼拝堂の入り口には「革命を半分しか行わない者は墓を掘っているだけだ。礼拝堂の陰で自由に考えることができるでしょうか?」、階段下の円形ホールには「わたしの欲望を現実のものと見なしてくれ、なぜならわたしはわたしの欲望の現実生を信じているからだ」などの落書きが次々と書かれた。

68年5月に、ナンテールやソルボンヌ、またパリの街頭の壁に大量に書かれた落書きは、この闘争の新しさを表すものとして様々に論じられてきた（表現の解放、欲望の解放、万人による詩、など）が、その多くがシチュアシオニストのものであり、あるいは彼らの長年の意識的な活動に促されたものであることを見誤ってはならない。「見せ物的商品社会を打倒せよ!」、「決して労働するな」、「退屈は反革命だ」、「君たちの欲望を現実と見なせ」、「消費すればするほど、君たちの生は少なくなる」、「死んだ時間なしに生きること、制限なしに楽しむこと」、「幸福は買うものではなく盗むものだ」、「組合は淫売屋で、UNEF [共産党系のフランス全学連]は淫売である」、「ゴダール、一番まぬけな中国派スイス人!」これらはすべてシチュアシオニストが68年のずっと以前から伝えてきた言葉、あるいはその転用だったである。

この最後の落書きの例は1967年10月に発行された『アンテルナシオナル・シチュアシオニスト』第11号に掲載されたルネ・ヴィエネの「シチュアシオニストと、政治および芸術に反対する新しい行動形態」というタイトルの論文に出てくる「ゴダール、1番有名な中国派スイ

ス人」(傍点は筆者)という文を転用したものであるが、ヴィエネのこの論文自体が、運動のなかでシチュアシオニストが用いるべき表現手段としての「転用」という方法を論じたものであった。彼は、現代のスペクタクルの社会に対抗する実践がスペクタクルに回収されないための手段として、スペクタクルのメディアそのものを転用して用いる意義を積極的に評価する。そして、ポルノ写真や広告写真のフォトロマンの転用、アマチュア無線・海賊ラジオ・偽新聞などを使ったマスメディアに対するゲリラ行動、シチュアシオニストのコミック、シチュアシオニストの映画、という4つのやり方を提唱している。フォトロマンの転用は、スペクタクル社会による欲望の組織化として最も本質的な性の商品化と商品のフェティシズム化の装置の「転用」によってそれらの仕組みを暴露しつつ、それらを体制転覆の道具として用いることであり、マスメディアへのゲリラ的行動は、現代のスペクタクル社会の日常的な教育装置でもあり本質的な商品でもある様々なメディアに直接的に非合法に介入し、それを転倒する。シチュアシオニストのコミックの転用は、ポップアートの対極にある。アンディ・ウォーホルやリキテンシュタインらのポップアートがコミックを切り刻んで物神化し、それを「芸術作品」というもう1つの商品にするのに対して、シチュアシオニストは、コミックの全体をそのまま用いて台詞だけを変えることにより、「今世紀の真に大衆的な唯一の文学」でありながらスペクタクルに奉仕させられている漫画にその「真の偉大さ」を返してやる。シチュアシオニストの映画もまた、スペクタクルの社会に取り込まれてしまった映画を解放する試みである。今世紀の最も実験的媒体であった映画芸術は、誕生から4分の3世紀を経て、レトリストの映画によってその実験のサイクルを閉じ、後は新しい試みはなされず、スペクタクル的商品の典型になり果ててしまった。観客に1つの物語を押しつけることによって、馴致の道具、消費される商品、受動的観客化の経験の場、擬似的な生の体験の場となってしまった映画を組み換えて、既存の映画の断片やニュース・フィルム、広告映像、文字などを用いた断片としての映画、反物語としての映画、音と映像の切断による対話の映画、討論の場としての映画、反スペクタクルとしての映画に変えなければならない。

ヴィエネはそうした映画は文字による表現を深化させ、「現在を歴史的課題として研究し、物象化のプロセスを解体させること」に大きく貢献しうるとし、その具体例として、映画による『スペクタクル的—商品経済の衰退と崩壊』や『ドイツ・イテオロギー』を作る必要を主張している。

ヴィエネがここで提唱している「転用」による表現手段は、実際はどれもシチュアシオニストがそれまでの活動において用いてきたものである。ヴィエネはそれらを整理したにすぎない。ドゥボールの映画『サドのための叫び』(52年)や『比較的短い時間単位内での何人かの人物の通過について』(59年)、『分離の批判』(61年)は、スペクタクルの社会を批判するそうした「転用」の映画であり、観客を椅子からひきはがし討論に引きずり込む対話の映画であった。また、1963年、第三次世界大戦を想定してイギリス政府が建設していた地域核シェルターの計画の暴露に端を発して反核運動が広がった時に、デンマークで反核デモを組織したV・J・マルティンは、イギリス政府の機密情報を暴露した「平和のためのスパイ」の署名のある文書『危険! オフィシャル・シークレット、RSG6』(「RSG6」は政府地域シェルター6号の略)の複製を配布したが、それにはポップアートを転用し、核戦争勃発後の世界の状態を描いた地

図「熱核反応地図」が付されてあった（このパンフレットには、ドゥボールの書いた「シチュアシオニストと、政治および芸術における新しい行動形態」（下線筆者）も収められていた）。マルティンはこれ以外にも、フランコ政権下のスペインで「国家転覆コミック」というポルノ写真を転用したパンフレットを配布したりして、様々な「政治」的な活動に「転用」を利用している。吉川勇一氏は『検証 [昭和の思想] V 思想としての運動体験』（池田浩士・天野恵一共編、社会評論社）に収められた「ベ平連——国境を越える運動」のなかで、「平和のためのスパイ」の行動を、国家機密を敵対する相手国ではなく、「国を単位とする秘密の存在を否定し」て万人に公表した点で画期的な意味を持つと述べている。シチュアシオニストの「転用」もまたそうした「秘密」に基づくスペクタクルの社会の「政治」を解体する活動につながるものである。

68年には、大学や工場の占拠や街頭でのバリケードによって都市の空間そのものが「転用」され、交通機関の切断による別の交通の回路が作られ、マスメディアの一方的なコミュニケーションとは異なる対話のコミュニケーションがあちこちに生まれ、スペクタクルの権力が統御できない突飛なネットワークが増殖していった。バリケードと占拠によって転用され、対抗メディアによって組み替えられたこの都市空間のなかで、「政治」と「芸術」がともに乗り越えられた真に「状況の構築」と呼ぶにふさわしいものが産み出されたのである。それこそシチュアシオニストが表現のレベルから、都市全体のレベルまでの「転用」という考えによって、1950年ごろから構想していたことに他ならない。50年代半ば、レトリスト・インターナショナルの時代のドゥボールは、本書にも収められたジル・ヴォルマンとの共同論文「転用の使用法」で、「転用」という手段が文学や映画などの表現のレベルから都市の環境のレベルまで、さらには風俗や習慣のレベル——彼はそれを「超—転用」と呼ぶ——へと拡大されることによって「転用」が「状況の構築」と結びつく可能性を構想していた。彼らはその後、転用の手段を用いた「作品」（コンスタントの都市計画「ニューバビロン」、ヨルンの「転用絵画」、ピノ＝ガリツィオの「工業絵画」、転用で成り立つドゥボールの数々の映画や書物、心理地理学的地図、ジル・ヴォルマンのメタグラフィ……）を具体的に作ると同時に、都市空間のネットワークの裂け目、そのアーティキュレーションの弱点を調べるために「漂流」と「心理地理学」の方法によってパリやアムステルダムなどの街をくまなく探求しながら、記念碑や墓地、地下鉄、公園、博物館、教会などの都市のスペクタクル装置や交通の様々な転用の可能性を追求していった。68年の「状況の構築」はこうした活動の延長線上に生まれたのである。

ところで、＜シチュアシオニスト・インターナショナル＞の組織そのものもまた、こうした「転用」の技術の成果である。リシャル・ゴンバンは1971年、SIの解体過程のさなかに書いた『新左翼（ゴースム）の起源』のなかで、SIを頂点とする60年代の評議会運動組織を「千年王国」運動を指導した騎士集団になぞらえている。この中世末期の騎士団は、産業社会の誕生時に、時代の進行にさからって、「遊びと労働の分離、私生活と公的・専門的生活の分離がまだなかった時代」を追い求めた凝縮力の強い集団であったが、ゴースムもまた、60年代の高度資本主義の爆発的発展の時期に、過去に遡って生の全体性を回復しようと試みた一種のユートピア運動だったと、彼は言う。しかし、SIの「現代技術＝芸術の最前線を去らない意志」や「発明」への強い志向、要するに「技術」の問題に対するその独自のスタンス——SIは技術

を破棄するのではなく、それを転用し、スペクタクルの社会を破壊する武器として用いる——を
考えるならば、SIを千年王国を求めたユートピア運動とみるのは誤りであろう。ドゥボール自
身が追求したのはむしろ、芸術的犯罪者としてのラスネールや、犯罪の技術の工作者集団とし
てのサドの「犯罪友の会」のような集団だった。『イン・ジルム・イムス・ノクテ（……）』に語
られる大戦直後のパリに漂流する犯罪者たちの集団……ドゥボールはそこで成長し、多くの仲
間の死を見てきた……、それこそがシチュアシオニスト・インターナショナルの起源にあった
ものである。国境を越えた亡命者や難民、都市の下層階級などからなる彼らは、戦後の混乱と米
ソの世界分割の形成途上にあつて、権力にも公式の左翼にも見えない、あるいはその視線をはね
つける集団であり、公式の「歴史」の時間進行にあらがう集団だが、かといって俗流ロマン主義
的な意味で退行的な者たちの集まりだったのではない。彼らのまわりでは、時間がねじれ、直線
的な歴史の時間を越えて全く新しい結びつきが可能になるような状況が生まれていったのであ
る（ドゥボールは、レトリスト・インターナショナルの時代にもシチュアシオニスト・インター
ナショナルの時代にも、それを「状況の構築」に活用するために組織的に追求した）。そこで
はちょうど、『イン・ジルム・ノクテ／エト・コンSUMIMUR・イグニ [In Girumu Imus Nocte
Et Consumimur Igni われわれは夜にさまよい歩こう、そしてすべてが火で焼き尽くされんこ
とを]』という回文のタイトルのように、秩序の時間が停止する「夜」に、明証な戦後秩序もス
ペクタクル化された「消費（Consummation）」社会もすべてを「焼き尽くす（Consumation）」火
が燃え、「旋回」する時間のなかで、歴史の別の「連結（Communication）」を生み出しては消え
ていった。シチュアシオニストの「転用」の根源には、そうした「火」で焼き尽くす行為、まさ
に「ポトラッチ」——それはレトリスト・インターナショナルの機関誌の名でもある——と呼ば
れる破壊的経済、「経済」活動の原理であると同時に、それを破壊に導く遊戯的行為があつたこ
とを忘れてはならない。（シチュアシオニストの「転用」を、「芸術」——過激なゴダール、パ
ンク・ムーヴメントの先駆、シミュレーションイズムや「公共芸術」の発想源、などなどの文脈か
らのみ読む読み方が、グリル・マーカスの『リップスティック・トレーシーズ』を先頭として英
語圏の者たちからなされているが、それは支配社会の「芸術」と「文化」のなかにシチュアシオ
ニストを回収する動きと紙一重である。むしろ、「犯罪」としての「転用」——スペクタクル社
会の「文化」と「芸術」を焼き尽くし、支配社会の最先端の「技術」を横領 [=転用] してその
社会を解体する「芸術」的行為としての「犯罪」——の観点から、シチュアシオニストを見直さ
なければならない。現代社会においては、「犯罪」こそが最も優れたスペクタクルであるとい
うことに留意しつつ、それでもSIを「芸術」のなかに閉じこめる策動に終止符を打つためにこの観
点は必要である。）

彼らは最初からこうした本質的にいかがわしい集団として姿を現した。このいかがわしさを、
その後もSIは一貫してその身に担っていくが、それは芸術運動と政治運動両方の否定、「作品
」と「芸術家」の拒否、形あるものを何も生み出さないSIの活動形態にもまして、彼らの組織
論そのものが、歴史上のさまざまな試みを組替えた「転用」の技術によって成り立っていたこと
から来ている。SIが60年代に入って、＜社会主義か野蛮か＞グループなどとの接触のなかで
その組織論の前面に押し出していった「評議会」運動の理論と言葉も、そうした転用の例として

理解しなければならない。S Iは「評議会」という語を使いながらも、ロシア革命の初期の評議会、ドイツの20年代と30年代の評議会などを自由に転用し、それらを全く新たに組み替えて用いた。S Iの評議会は、代理（ルプザンタシオン）に支配されたスペクタクル社会の統一的批判として徹底した直接民主主義を実行する母体という以上に、労働と遊び、芸術活動と日常生活、生の舞台装置としての統一的都市計画の実行の場、さらには、それらを通しての「新しい欲望」を創出する実験社会の場として考えられていた。この具体的な「場」を、彼らは「状況」と呼んだ。支配社会の最先端の技術と思想を転用し、アレンジし直す闘争の場、「転用」としての闘争の場を「構築」すること、それは解体と構築が一つの同じ過程であるような終わりなき脱構築のプロセスであるだろう。

シチュアシオニストが50年代から行っていた「スペクタクルの社会」への実践的批判は、ある意味では、68年にチュニジアで勉強していたフォーコーなどが5月革命に触発されて発想した「ミクロの権力」というものの日常レベル発言を暴露する活動でもあった。しかし「ミクロの権力」という概念が、その発明者の意図はどうかであれ、ともすれば支配権力の問題を回避するものとなる（合衆国や、とりわけ「ニューアカデミズム」以降の日本で）危険性を持つのに対して、「スペクタクル」という概念装置は、日常生活というミクロな権力関係と世界政治のマクロな権力関係を同一のものとしてとらえ、それらを同じレベルで批判する装置となりえたからこそ、68年の爆発に結びついたのである。核シェルターの建設とヌーヴェル・ヴァーグの陳腐さ、新聞の三面記事と構造主義の犯罪性、ルフェーヴルによるシチュアシオニストの剽窃、アルジェリア戦争と都市の漂流の記録、「余暇」の商品としてのビートルズと第三世界の革命運動、キリスト教会によるスペクタクルとヴァカンス中の青年の警察による組織化、サルトルとポップアート、地中海クラブとゴダール、自殺の実況録音と精神分析、文革と偽シチュアシオニストの出現、68年のナント・コミュニンの報告と労働組合員としてのエディンバラ公、自己破壊する機械の販売と眼鏡テレビによる労働組合の遠隔会議——『アンテルナショナル・シチュアシオニスト』誌に掲載された一見雑多なこれらの記事は「スペクタクル」の社会のミクロな現れとマクロな現れを同一のレベルでとらえ、それらの関係を意識化するすぐれた武器となった。90年代の現在、マクロな権力だけを問題とすることは、運動にとって致命的な阻害要因にしかならないことは言うまでもないが、シチュアシオニストが追求したミクロな権力とマクロの権力との関係のなかでそれを実践的に批判するという統一的な態度は決して手放してはならないだろう。それは、個々のシチュアシオニストの手法のあれこれを、その批判装置としての意味を捨象して、現代的な衣のもとに模倣することでは絶対でない。そのような試みは、シチュアシオニストをもまた「スペクタクル」として消費することに結びつく。むしろ「シチュアシオニスト」なしで、われわれの時代を統一的に批判する戦略を発明することこそが、60年代にシチュアシオニストが行った活動を真に継続することになるのではないだろうか。