

がドラマの展開と感情のあり方をたいへん明瞭にしめしていたところ
 が、このような表現を理解してくれるひとはあまり多くなかった。フィッ
 ガーがいうには、

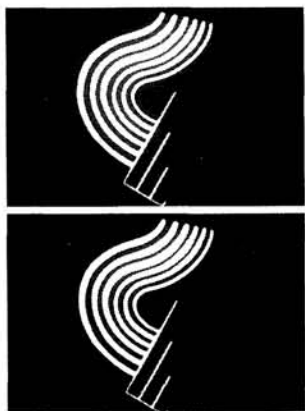


図2 ヴィキング・エゲリング『対角線交響曲』
 (1921-24年)

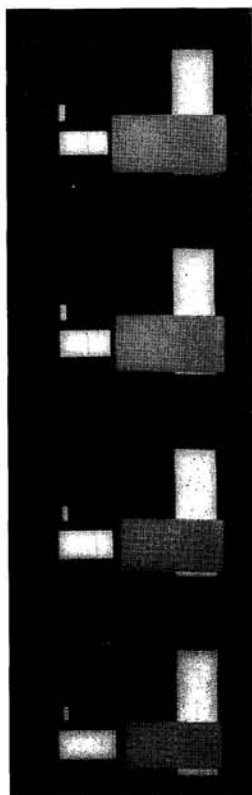


図3 ハンス・リヒター『リズム21』(1921年)



図4 オスカー・フィッシンガー『スタディ
 ナンバー8』(1931年)

より説得力があり、より理解しやすいものになるには、描いたものに動き
 が、感情にもととそなわっていた速度とテンポが必要だった。映画的要
 素がくわらなければならなかった。そのために映画 (motion picture film)
 はもってこいの媒体だった。こうして私は偶然ながら最初の絶対映画をつ
 くったのだった。

劇作品の物語とその展開、そしてそれが呼び起こす感情といえ、ありふれた、
 ともいえるほど太古の昔からあるふつうの「文学的」テーマだし、物語の展開
 の図示もまた、たとえ「トリストラム・シャンデイ」に出てくるあのおふざ
 けの曲線を思い出せばわかるように、決して新奇な試みというわけでもない。
 だが、フィッシンガーの言葉を信じるなら、彼はそれをさらに一步（どころか
 はるか彼方まで先に）進めて、歴史に残る映画をつくってしまった。いずれに
 しても、フィッシンガーの抽象アニメーション映画が生まれるきっかけがシェ
 イクスピアにあったことはかなり興味深い事実であるといえそう。

さて、彼の映画にはやがて音がつけくわった。音楽が呼び起こす感情の横
 溢によって、グラフィックな映画的表现がもたらす感覚と効果が強まり、絶対
 映画も理解しやすいものとなった、とフィッシンガーはいう。音楽とともに「新
 しい法則」もすぐさま発見され、音響の法則を視覚的表现に適用することが可
 能となった。そして音楽から新しい感情とリズムが生まれ、フィッシンガーに
 とってはそのリズムがますます重要なものとなっていった。彼はそうした絶対
 映画を「習作^{スケッチ}」と名づけ、「スタディ・ナンバー1」、「スタディ・ナンバー2」と
 いうふうに番号をつけていった(図4)。当時こうした白黒の習作は、イギリスと
 ヨーロッパの美術評論家たちのあいでは高く評価されることもあったようだ。
 その後カラー映画が到来した。フィッシンガーも絶対映画をカラーで何本も制
 作したが、自分の白黒映画の単純さを越えることはできないということに気づ
 いた。

カラー映画は、それ自体の芸術的問題をとまなう、まったく新しい芸術形
 式で、音楽が——芸術媒体として——絵画とはまるでちがうのと同じくら

い白黒映画とはちがつていることがはっきりした。過去一三年間この問題の理想的な解決法をさがしもとめてきた私は、いまそれをみつけたと固く信じており、今度の新作がそれをしめしてくれることだろう。

この文章を収録したアート・イン・シネマのカタログが一九四七年に刊行されたことからして、ここでいわれる「新作」が『モーション・ペインティング・ナンバー1』であることはまずまちがいないさそうだ。いささか大げさな表現をもちいるなら、作家の運命を左右することとなった、ともいえるこの作品については、またあとでふれることにしよう。

エッセイにもどると、フィッティングはつづいて世界中の映画館で上映されている平凡な映画を話題にし、つぎのようにかなり痛烈に批判している。

それは撮影されたリアリズムだ。すなわち撮影された、うわべだけの動くリアリズム……。そこには絶対的な芸術的・創造的意義はいささかもない。リアリズムの着想にもとづいて自然を模写しているにすぎず、代替物と表面的なリアリズムによって深く純粋な想像力を破壊している。

非具象的・抽象的な芸術表現を志向する作家がみな一様にリアリズム嫌いというわけでもないだろうし、この絶対映画の創り手として何から何までリアリズム作品を否定したいわけでもないだろう。実際にここであげつらっているのは「表面的な」それだが、ここまで手厳しい態度を取っている点には留意しておいてよい。

これにつづけてフィッティングはたいへん注目すべきことにある意味で非リアリズムの代表格のひとつともいえるカートゥーン映画を話題にする。

カートゥーン映画でさえ今日では芸術的にはたいへん低レベルになっている。工場規模の大量生産品であり、当然ながらそのために芸術作品の創造的純粋さが弱まっている。気の利いた創造的な芸術家が気の利いた芸術作品を創作することができないのは、共働者という共働者がみなそれぞれ最

終的な作品に発言権をもっている場合だろう。共働者たちとは、プロデューサー、物語監督、物語作家、音楽監督、指揮者、作曲家、音響効果係、ギャグ作家、効果係、レイアウト係、書き割り監督、アニメーター、中割係、トレース係、撮影技師、技術者、広報責任者、マネージャー、チケット売り場支配人などさまざまな者たちのことだ。彼らはアイディアを交換し、アイディアが生まれるまえにそれを台無しにし、アイディアが生まれないようにし、純粋な創作上の動機の代わりに、そうした動機のなかでも最低のものに合う安っぽいアイディアだけをもちいている。

表面的なちがいはあってもアニメーションだから、ということもないだろうが、フィッティングがカートゥーン——すくなくとも「今日」以前のそれ——の芸術性を高く評価していた事実は注目に値する。これに関連して指摘しておきたいのは、この文章が発表されたのがのちにカートゥーンの「黄金時代」と呼ばれることになる時期に当たっている事実だ。全盛期を迎えたカートゥーン映画がフィッティングの目にはすでに下り坂に入っているようにみえているらしい。そして、リアリズム映画にせよ、カートゥーン映画にせよ、すぐれた映画がつくられない原因を制作のシステムや取り巻く環境にみている。リアリズム、カートゥーン、共働者そして「発言権」……。フィッティングの経歴を多少でも知る者なら、この文脈でやはりディズニーの『ファンタジア』をめぐる一連の出来事が思い出されてくることだろう。この作家の芸術観をより深く理解するためにも、いま一度ここでそれを振り返っておくことにしよう。

『ファンタジア』

表現形式が何であれ、抽象芸術が「頹廢芸術」とみなされることとなったナチス・ドイツを逃れて、オスカー・フィッティングがアメリカにやってきたのは一九三六年のことだった。彼がドイツで制作した『コンポジション・イン・ブルー』（一九三五）とムラッティ社のタバコのコマーシャル映画（一九三四、三五）を、当時パラマウント社の製作部門の責任者だったエルンスト・ルビッチが観

て気に入ったことから、フィッティングはパラマウント社とかなり条件のよい契約を結ぶことができた。そのためアメリカに来た当初は経済的に恵まれた状況にあったが、それも半年ほどしかつづかず、その後ずっと物質的困窮と隣り合わせの生活だったようだ。そんななかヨーロッパ映画基金を通じてオフアールがあったのがデイズニーのちに『ファンタジア』と呼ばれることになる映画の仕事だった。

フィッティングがデイズニーのスタジオにやってきたのは一九三八年一月のことだった。だが、独立したひとりの芸術家として迎えられたわけではなく、べつの誰かの管理下にあるひとりの職人として雇われたにすぎなかった。しかもフィッティングはこの企画が本当は自分のアイディアにもとづくものであって、レオポルド・ストコフスキー——映画に出演し、企画の段階からかわっていた著名な指揮者——に盗まれたのだと思っていた。フィッティングはすべにベルリンでストコフスキーに連絡し、彼が編曲したバッハ作品を使用する権利について問い合わせしており、そのうえフィッティングがパラマウントにいた一九三六年にも、ふたりは長編アニメーション映画を共同制作することについて話し合っていた。ストコフスキーがデイズニーと「魔法使いの弟子」でコラボレーションしはじめたのは一九三七年一月で、それが拡大されて、『ファンタジア』として実現される企画へと変貌したのは一九三八年九月になってからだった。とはいえ、デイズニーも二〇年代からずっと音楽を全面的にもちいた質の高いカートゥーン映画（たとえば「シリー・シンフォニー」シリーズ）をつくりつづけ、そのためにスタジオの設備やシステムを整えてきたのもまた疑いようのない事実だ。この次第が本当のところどうだったかはわかるはずもないが、いずれにしても、フィッティングが悔しい思いをしていたというのは成り行きからして理解できる部分もある。

しかしそれでも彼はこの仕事に力を注いだ。やはりなんといつてもデイズニーのスタジオは世界でいちばん進んだカートゥーン工房で、そこでなら自分がつくりたかった複雑で、込み入った作品も実現できるかもしれないと思えたからだ。彼は自分の映画をスタジオに持っていき、昼食や休憩のときにデイズニーのスタッフにみせてまわった。これによってフィッティングへの理解が深

まるとともに、その芸術的影響力も徐々に増していった。しかしながら、まったく抽象はウォルト・デイズニーの好むところではなかった。一九三九年二月のある会議でこういったという。「私が観たいのはいわゆる抽象に近いもの (near abstract) であって、純粹なそれではありません」。もともと、これはフィッティングの芸術的志向をそれ自体をかならずしも批判しているわけではなく、デイズニーはまたべつのときにはこう公言していたという。「私には持論があります。観客はいつも新しいものにわくわくするが、あまりに多くの新しいものを浴びせられると、不安になってしまふ、というものです」。形態にせよ、デザインにせよ、色彩にせよ、動きにせよ、何にせよ新機軸を打ち出しているフィッティングだったが、デイズニーの意向の許でそれを実現するわけにはいかなかった。こうした状況について彼は友人への手紙のなかでこのように述べている。

この映画のために九カ月間はたらい回されました。こつそりとなされる話し合いや悪だくみ(デイズニー・スタジオではとても大きな意味をもつこと)によって私はまったくことなる部署へと降格になり、三カ月後には契約の解消を受け入れ、ふたたびデイズニーを去りました。映画「バッハのトツカータとフーガ」は本当に私の仕事ではありません。いくつかの点にそれがあらわれているかもしれないとしてもです。むしろそれは工房のもっとも非芸術的産物です。多くのひとがそのためにはたらきました。この映画のために私がアイディアや提案を出したときはいつでも、それはすぐにはらばらにされ、台無しにされるか、あるいは発言権を持つ何人かの関係者の心をとらえるのに、二、三カ月かそれ以上かかったのです。私にはつきりとわかったひとつのこと、それは、真の芸術作品はデイズニー・スタジオで採用されているあの手続きではつくることができないということです¹¹。

フィッティングはなかなか英語がうまくならず、デイズニーではたらい回

たころは、配置された部門の関係もあって、同僚たちと会話を交わすこともあまりなかったようだ。その一方で、ある雑誌に彼をヴィジュアル・ミュージック・アニメーションの天才として称賛する記事が掲載されるといふこともあった。そんなこともあって、嫉妬深く、心ない同僚たちのからかいの対象となることもあったらしい。一九三九年九月一日、ナチスがポーランドに侵攻したその日に、無理解きわまりない者たちがフィッシンの仕事のドアにピンで鉤十字を留めるといふこととした。彼は契約の解除をもとめ、二カ月にわたる形式的な手続きのあと、ドイツニーでの仕事を終えた。そのさいフィッシンの申し出でドイツニー側が『ファンタジア』に関連して彼の名前を使うことができないという取り決めをしたという。こんな「趣味の悪い」作品に自分の名前が使われたくはなかったということのようだ。

フィッシンの「ファンタジア」のために行なった仕事の多くが失われ、いまではわずかしかなかった。しかし、その残されたスケッチのすばらしさを知れば知るほど(図5)、いろいろな批判はあるとはいえ、それでも傑作と呼ぶにふさわしいこの作品にも彼が参加しつづけていた……と、なおさら思わずにはいられない。一九三九年八月——つまり退職前にウォルト・ディズニーがフィッシンのスケッチをみてこういったという。「黒と白、そしてそこに入ってくるわずかな色のコントラストが際立つだろうと思う」。その後またどうやらフィッシンのアニメーション作品も観たらしく、「オスカーはテストでドキドキするような効果を上げている」と述べていたらしい。こういう言葉を読むと、ウォルト・ディズニーもフィッシンのことを評価していたのかもしれないと思えてくるが、本当のところはどうなのか、いまとなっては知るよしもない。では、またフィッシンが一九四七年刊行の『アート・オブ・フィッシン』のカタログに寄せたエッセイ「私の主張は作品の

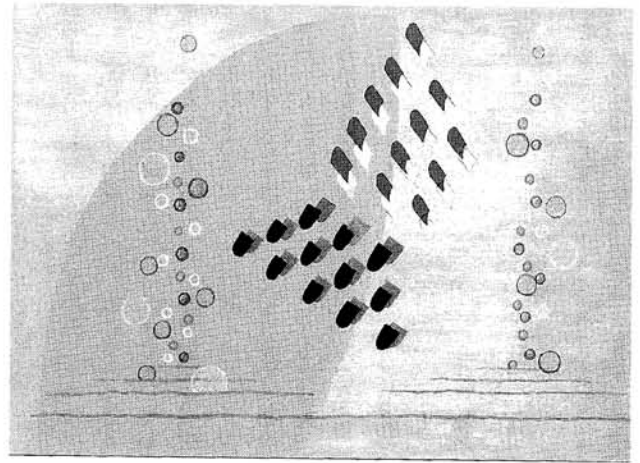


図5 オスカー・フィッシン「ファンタジア」のためのスケッチ (1939年頃)

なかにある」にもどるとしよう。

ヒラ・リベイ

さきほどみたようなかたちで映画館にかかる通常の映画を批判したあと、フィッシンは芸術家の——あるいはさらに芸術の——あるべき姿について語りはじめる。

最高レベルの創造的芸術家はいつでも最良の状態でひとり仕事をし、時代のはるかに先を進んでいく。(創造的精神)が絶対的で純粹な創作行為を台無しにする現実か何かによって妨げられることがないようにすること、これを私たちの基礎としよう。¹³⁾

数多ある無価値でつまらない映画などは切り捨て、大企業によって製作と配給が支配されているこの時代にあつて長いこと忘れられていた、魅力的ですばらしい作品にこそ関心向けなければならない。

それゆえに創造的芸術家にはたったひとつの道しかない。最高の理想をめざしてのみ——金銭や評判という観点からものを考えたり、大衆をよるこぼせることを考えたりせずに——制作することである。

本物の芸術家は大衆に理解されるのか、あるいは誤解されるのかということに気にするべきではない。みずからの(創造的精神)にのみ耳を傾けて最高の理想を実現し、それが人類にたいして自分がなしている最良の奉仕となると信じるべきである。¹⁴⁾

ある種のロマン主義的態度が濃厚にあらわれているこの種の言辭は、現実にと

これまでともに受け取ることができるといえるのかという点についてはかなりネガティブにしかものがいえないところがあるし、一般論としては、たいいていの場合それをいう本人が自分を納得させるために語る言葉でしかないというのが本当のところだろう。フィッシンガーの場合はとくにそういう面が強かったようにも思えるが、その一方で、きわめて現実的な問題に対処するためのひとつのレトリックとして読めないこともない。というのも、ここで「精神」について語ったあと、きわめて「物質的」な方向に話が進んでいくからだ。彼がいうには、創造的芸術家にとって唯一の希望となるのは、芸術愛好家、芸術蒐集家、芸術団体、そして美術館がよりいっそう大きな関心を注ぎ、その芸術家が映画という媒体によって芸術作品を制作ができるようにしてくれることだという。そして、このあとフィッシンガーにとってのそういう団体、そういう人物への謝辞でこのエッセイを結んでいる。

この文脈で私はアメリカのある偉大な団体に深い感謝の意を表したい。この団体は過去に多くの芸術家に理想的で寛大なたちで支援の手をさしおべてくれ、私には絶対映画、非具象的映画という領域できわめて多くの研究活動ができるようにしてくれたのだった。いま述べているは、キュレーター、ヒラ・リベイの指導のもとにあるニューヨークのソロモン・R・グッゲンハイム財団のことだ。¹⁵

フィッシンガーが謝辞を捧げているのは、いうまでもなく彼がヒラ・リベイ（一八八〇〜一九六七）の口利きでグッゲンハイム財団から助成金を得ていたからであり、実際にそれによって物質的に恵まれない当時の状況にあっても映画制作をつづけることができたのだった。前号でふれたように、ニューヨークのグッゲンハイム非具象絵画美術館の館長もつとめていたリベイは、グッゲンハイム財団のアート・ディレクターとしてその助成にたいしても大きな発言権をもち、当時の芸術家たち、とりわけ非具象芸術をこころざす芸術家たちにとってパトロネス的存在となっていた。一八九〇年にストラスブル（シュトラースブルク）のドイツ系の男爵の家に生まれ、パリとミュンヘンで絵画を学

んだリベイは、彼女自身が抽象絵画を志向する画家でもあった。一九二七年にアメリカに渡ると、ソロモン・R・グッゲンハイムと知り合い、彼の美術品蒐集のアドヴァイザーとなったことから、その後の地位を得たのだった。彼女がもっとも心酔した画家はルドルフ・パウアー（一八八九〜一九五三）だった。ふたりは一九一七年にベルリンで出逢い、おたがいに惹かれあったが、彼女の両親の反対もあってその愛は実らなかつた。だが、リベイがベルリンを離れたあとも、手紙のやりとりはずつとつづいた。一九三九年にリベイの尽力もあってパウアーはアメリカに移住したが、ふたりの関係はだんだん悪くなつていき、一九四五年に彼女がパウアーの結婚したばかりの妻を中傷したという理由で訴訟が起こされ、その関係に完全に終止符が打たれることになった。しかしそれでもリベイはパウアーの絵画を美術館に収蔵していくことはやめなかつたという。¹⁶

オスカー・フィッシンガーがこの女男爵パロネスとお近づきになれたのは一九三八年、ディズニーの仕事を引き受けるすこしまえのことだった。¹⁷そして向こう一〇年間、リベイに助けられつつも、振り回されていくことになる。彼女は一方では親切で、優しく、協力的でもあったが、他方では短気で、気性が荒く、自己中心的で、要求の厳しい人物でもあった。リベイのことをしらべてすぐにわかるのは、すくなくともパトロネスとしては、まるで映画に出てきそうな¹⁸わがままな貴婦人だったということ。フィッシンガーの伝記のなかでもたいへん¹⁹キャラ立ちしている。その性格を知る者たちから注意するようにいわれることもあったけれど、引用の謝辞からもあきらかなように、フィッシンガーは物質的な面でリベイのことを大いに当てにした。はじめはここからだった。知り合つてほどなくして、リベイはロサンゼルスに住むフィッシンガーにニューヨークに来るようにいい、彼女がパリに行っているあいだ、コネティカットにある彼女の家に滞在するようにすすめた。その壁にかかっているプライベートル・コレクションにはパウアーのほかにかンディンスキー、モンドリアン、スーラがふくまれていたという。ためらうフィッシンガーに彼女は費用を送つてよこし、一九三八年一〇月に彼はニューヨークを訪れている。ロサンゼルスにいる家族に送るお金はつくれなかつたものの、フィッシンガーにとってはそれな

りに有意義な滞在だったようだ。リベイとの関係もこのころはまだよかつたの
だろう。ところが様子はだんだんかわつていく。

助成の条件

のちにアメリカに移住するパウル・ヒンデミット（一八九五—一九六三）と
一九三九年に知り合ったフィッシンガーは、この作曲家の音楽を使って長編
アニメーション映画がつくれなかつたかと考えた。そして女男爵に手紙を書き、
一五万ドルほど助成をしてもらえないかとたずねてみた。彼女の生活ならび
に絵画の購入や維持にかかる費用からしてけつして無理な金額ではなかつた
が、リベイの回答は否定的なものだった。その一方で彼女はフィッシンガーに
アメリカの観客をよるこぼせるような短編映画をつくつてみてはどうかと提
案してきた。アメリカに暮らすヨーロッパ人として彼女も当時のヨーロッパの
政治的状况を意識せざるをえず、ニューヨークに移住してきたスコットラン
ドの映画作家ノーマン・マクラレンに、アメリカ国旗をモチーフにした映画
『星とストライプ』¹⁸をつくるように要請していた（図6）。フィッシンガーにもこ
れと同じく、ジョン・フィリップ・スーザ作曲の「星 条 旗 よ 永 遠 な れ」
にもとづく抽象アニメーションをつくらせようとしたわけだ。彼のエージェン
トが用意した資金では足りなかつたので、フィッシンガーはこの三分ほどの映
画——『アメリカン・マーチ』——のためにリベイに二千ドルの出資をもとめ、
一九四〇年一月に契約を結ぶことができた。二千ドルにたいしてリベイが要求
したことはといえば、彼の映画『スタデイ・ナンバー8』と『コンポジション・
イン・ブルー』のプリントそれぞれ一本ずつと、（現像所の費用が八百ドルほど
かかるのにもかかわらず）『アメリカン・マーチ』のプリント二本だった。その
うえさらにフィッシンガーは『アメリカン・マーチ』の利益から二千ドルを返
済し、それが済むまで担保として彼のほかの全作品のプリントを預けておくとい
う約束までさせられたという。つまりリベイは二千ドルでフィッシンガーの
それまでの一二作品すべてと新作を手に入れたということになる。そのなか
には彼の手許にプリントがひとつしかないものもあつた。まわりから指摘される

までもなく、フィッシンガーとてこれが相当に不利な条件であることはわかっ
ていた。だが、何か月も仕事のなかつた彼にはほかに選択肢はなかつた。リベ
イが手にしたフィッシンガーの映画は非具象絵画美術館で定期的に上映され
たが、彼には上映料が支払われることはなかつた。

彼女の性格を物語るこんなエピソードも残っている。この契約が結ばれる少
しまえ、一九三九年の終わりにニューヨーク近代美術館^Mもフィッシンガーの映
画に関心をもつた。これを知つたリベイは、約束の二千ドルをあたる直前の
一九四〇年一月一日にフィッシンガーに手紙を書き送り、もしMOMAにい
ずれかの映画でもわたしたら、「もちろん私はあなたのお手伝いはいたしませ
ん」と告げた。その手紙のなかではパウアーにも言及し、フィッシンガーにた
いてこういつたという。「あなたの過去の映画はたいいの場合、よかつたの
は一部分だけです。これまでどのくらい進歩があつたのかわかりませんが、そ
れでも非具象の大家の助言はあなたには途轍もなく重要なものとなるでしよ
う」¹⁹。フィッシンガーはパウアーよりカンディンスキーのほうがはるかに好き
だつたらしいが、それはともかく、彼はリベイからの手紙がどんなに傲慢で、
非情で、軽蔑的な調子を帯びていようと、彼女をよるこぼせ、称賛する内容を
ふくむ、たいへんていねいな手紙を定期的に書き送つていた。その定期的な手
紙というのも援助の条件だつたらしい。

懸案の映画『アメリカン・マーチ』は、フィッシンガーの努力もあつて翌
一九四七年二月一日、ソロモン・グッゲンハイムの八〇回目の誕生パーティー
に間に合うように完成された（図7）。それでも、ヒラ・リベイは難癖をつけず
はいられなかつたようだが、その批判をひとつひとつみていく必要もないだろ
う。フィッシンガーはリベイにこの新作とともに、パラマウント時代に制作し
た作品の白黒ヴァージョンのプリントも送つた。すると、七月にグッゲンハイ
ム財団はフィッシンガーにこのパラマウント作品の権利を買い、カラーのプリ
ントを用意するのを援助するという名目で千三百ドルを助成するといつてき
た。しかしながら、またしてもリベイはその条件として、現像のコストだけで
助成金の半分近くになるというのに、問題のカラー・ヴァージョンのプリント
だけでなく、フィッシンガーの次作のプリントまで要求してきた。このように

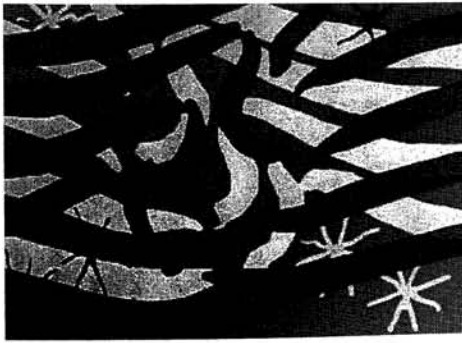


図6 ノーマン・マクラレン【星とストライプ】(1940年)

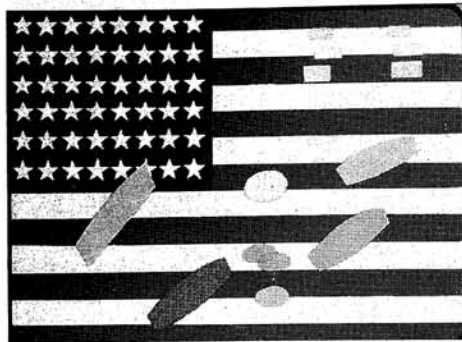


図7 オスカー・フィッシンガー【アメリカン・マーチ】(1941年)

フィッシンガーとの関係だけをたどると、女男爵が悪徳高利貸しか何かにかみえなくなってくるから困ったものだ。こうした面だけでリベイのことを判断するわけにはいかないとはいえ、その搾取りは相当なものだといわざるをえない。

それから助成金が支払われるまでの半年間、彼の映画を高く評価するオーソン・ウェルズをはじめとするさまざまな人びとの援助もあって、なんとかのしでできたフィッシンガーだったが、とうとうどうにも立ちゆかなくなってしまう。それまでにパラマウント作品のカラー・ヴァージョンができあがっていたが、そこでまたリベイにプリントの費用として七五〇ドルの追加をもとめなければならなくなった。この企画への助成は合計で二千ドルを超えることになってしまふ。一九四二年九月の終わりに彼女は例の調子でフィッシンガーにこう書き送った。「私には千ドルでさえ同意するのはむずかしかったのです。なししろ私たちは二分の一分から三分の一の金額でメアリー・エレン・ビュートとノーマン・マクラレンのとてもすばらしい映画を手に入れていたのです。(……)絵画に時間とお金をかけていながら、ご家族の窮乏を訴えるのは恥知らずだと思います。あなたにはその才能がないのですから」²¹ フィッシンガー

は一九四〇年代のはじめからだんだんと絵画へのめり込んでいったが、リベイにはそれがどうにも受け入れられなかった。絵画の件にはどうやらその思いがあらわれているようだ。しかし彼女は一〇月に七五〇ドルを「どうにか工面し」、またしてもそれと引き換えに、パラマウント作品のカラー・プリントにくわえて、「コンポジション・イン・ブルー」の新しいプリント、さらには制作中のサイレントになる予定の新作映画のプリントも要求した。このときも現像所の費用が用立ててもらった金額を超えるほどだったという。また、パラマウント作品には「ラジオ・ダイナミックス」というタイトルがつけられていたが、リベイはこれが気に入らず、この段階でフィッシンガーに「アレグレット」と改名させた。そして彼は次作のタイトルを「ラジオ・ダイナミックス」とすることにした。翌一九四三年二月、フィッシンガーがリベイに「アレグレット」を送ると、今度は次作ができていないとひどく叱りつけたという。このころリベイはアメリカに渡ってきたバウアーとの関係が悪化しており、フィッシンガーはどうもその八つ当たりの対象とされていたようなところもあるらしい。

「モージョン・ペインティング・ナンバー1」

一九四三年六月、フィッシンガーはグッゲンハイム財団から一年間毎月二〇〇ドルずつ受け取ることができるようになった²²。しかしリベイが出した条件はといえば、そのあいだに三本の映画を完成させるといったものだった。ひとつはバッハの「ブランデンブルク協奏曲第三番」に同期させたもの、もうひとつはジョン・ケージの打楽器音楽に同期させたもの、そしてもうひとつはそのとき制作中のサイレント映画だった。彼女はまたフィッシンガーに詳細な経過報告も定期的に書き送るように要求した。リベイはさらにフィッシンガーが「精神的に自分を高める」ために、彼女の「導師」が運営する施設に行くように手配もした。ふたりの関係がどのようなかたちでつづけられていったのか、ここではもう詳細に跡づける必要はなさそうだ。

リベイと約束した三本の映画のうちフィッシンガーはまず最終的に「ラジオ・ダイナミックス」と名づけられるサイレント映画を——一九四二年に撮り終

えていたそのフィルムを四三年から四四年にかけて編集することによって——完成させたが、リベイにはプリントをわたさずにすませたらしい。この作品については(そしてさらにジョン・ケージの映画についても)その後彼女の記憶から遠のいてしまったのか、さほど問題にならなかったよう

だが、『モーション・ペインティング・ナンバー1』と名づけられることになるパツハ映画のほうは事情ががっていた。リベイはその進捗状況が相当気になつていたらしい。折にふれてフィッシンガーにたずねたが、彼女の嫌いな絵画制作に力を注いでいた彼は適当にやりすごすほかなかった。

そうこうしているうちに一九四六年一〇月を迎え、アート・イン・シネマの第1シリーズが開催されることとなった。前号でみたように、そこで上映されたフィッシンガー作品は若い世代の映像作家たちに多大な影響をあたえ、なかにはジョーダン・ペルソンのようにそれをきっかけに映像制作をはじめた者すらいた。このときになつてもまだパツハ映画はほとんど手つかずだったが、アート・イン・シネマのひとつ月後になつてフィッシンガーはようやくその制作に本格的に取り組みはじめることにしたのだ。ヒラ・リベイがそれに望んでいたのは、『アレグレット』のようなセル・アニメーションで実現される、音と映像が正確に対応しながら構成していく画面だった(図8)。フィッシンガーは「ブランデンブルク協奏曲第三番」のスコアを詳細に分析したが、彼女がもとめていたような作品はつくりたくなかった。まず音楽と映像を対応させるのは曲の終わり部分だけで、そのほか、つまりは映画のほぼ全編において両者の結びつきはかなり緩やか

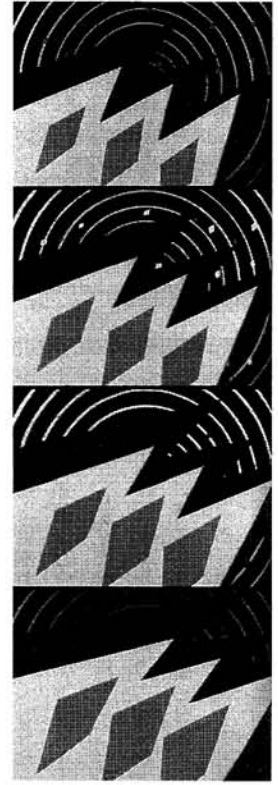


図8 オスカー・フィッシンガー
『アレグレット』(1936-43年)

なものにしておくことにした。そして、制作の方法もセル・アニメーションではなく、自分が描いていく絵をひと筆ごとにコマ撮りしていくというものを選んだ(図9)。

一九四七年八月、九カ月にわたる作業のあとフィッシンガーは『モーション・ペインティング・ナンバー1』を完成させた。彼は数カ月間一枚の板のうえに絵を描いていたが、やがて絵具が盛り上がっている部分が光を反射してしまうことに気づき、プレキシガラスをそこに重ねて絵を書きつづける、ということを六回くり返した。フィッシンガーによれば、画面の映像にかすかに見て取れる、背後に隠れたものの痕跡は「絵画の魂」なのだそう。プリントをつくる費用がまたしても問題となったが、そのとき助けてくれたのが、『ファンタジア』のころのフィッシンガーを憶えていた



図9 『モーション・ペインティング・ナンバー1』制作中のオスカー・フィッシンガー

アブ・アイワークス(ミッキー・マウスの生みの親、あの姿を描いた人物)で、デイズニー・スタジオの現像所を一六ミリのプリントを六本つくらせてくれたという。二月二日、その一本がリベイに送られた。セル・アニメーションでもなければ、音楽と映像が同期もしておらず、フィッシンガーに望んでいなかった絵画がもちいられていること、その絵画のプロセスが画面にこれ見よがしに映し出されていること……。すべての期待が裏切られた女男爵はプリントの費用を出さなかつたばかりか、フィッシンガーにたいしてこれ以後財団から援助をすることもやめてしまった。このときはじめて彼はリベイへの手紙に本当の気持ちを書いた。「いつもあなたのために祈っていました。気がふれてしまったかと思つたからです。正気にもどり、本来の姿にもどつていただければと思つています」²⁴。彼はそ

れ以前にグッゲンハイムのカタログから切り取ったカンディンスキーとパウ
 アーの絵と、デイズニーの本から切り抜いたミッキーとミニーをもちいて、コ
 ラージュをつくっていた(図10)。オスカー・フィッティングガーはこれによって自分の抽象芸術が
 リアム・モリッツによれば、フィッティングガーはこれによって自分の抽象芸術が
 趣味にあわないデイズニーとリベイを同時にパロディにしているのだという。²⁵
 なるほどたしかにそういう意味もこめられているかもしれないが、非具象絵画
 とデイズニー・キャラクターを取り合わせた画面構成をそれ自体に十分なおもしろ
 さがあると思う。

いずれにしても、アート・イン・シネマのカタログで謝辞を捧げてから半年

ほどで、ヒラ・リベイとの関係はがらりとかわり、一気に終わりを迎えてしまった。たしかにそれは不健康な関係ではあったのだろうが、彼女に功績がまったくなかったというわけでもないはずだ。なにしろグッゲンハイム財団からの助成がなくなつて以後、フィッティングガーは事実上映画をつくることができなくなつてしまったのだから。そういう意味で彼の創作活動において大きな節目となる『モーシオン・ペインティング』がアート・イン・シネマで上映されたのは、一九四八年秋に開催された第4シリーズでのことだった。フィッティングガーがこのフェスティバルでセンセーションを巻き起こしたのは、会場を提供しているサンフランシスコ美術館が一九五二年二月にいわばアート・イン・シネマの姉妹編として「オスカー・フィッティングガーとの夕べ」というイベントを催していることからわかる。アート・イン・シネマの主宰者でもあるフランク・スタウファーカーが書いたその「夕べ」のプログラム・ノートには、こ



図10 カンディンスキーとミッキー&ミニー・マウスをもちいたオスカー・フィッティングガーのコラージュ(1940年頃)

の作品にかんするつぎのような解説が掲載されている。

『モーシオン・ペインティング・ナンバー1』(アメリカ、一九四六〜四七年) バッハの「ブランデンブルク協奏曲第三番」の音楽にあわせて展開するカラーの諸形態の、進展しつづける複雑なシークエンス。フィッティング氏がいうように、「はじめて視覚的音楽が生まれ、あの強く感情に訴えてくる、よろこばしいといつてよい感覚——私たちがすばらしい音楽に感じるあの感覚——を生み出している」。この映画は一九四九年のブリュッセル国際芸術・映画祭で最優秀賞を授与された。²⁶

フィッティングガーにとつても、さらにはアヴァンギャルド映画にとつてもきわめて重要な役割を果たした、まさにエポックメイキングなと呼んでいいイベント、アート・イン・シネマ第1シリーズではそもそもどんなふうになるのヴィジュアル・ミュージック作品は紹介されたのだろうか。²⁷ 最初に上映されたのは第4プログラム「音楽と同期した非具象的形態」において、カタログに掲載されたプログラム・ノートでは、抽象映画の文脈におけるフィッティングガーの位置がつかぎのように簡潔かつ的確に説明されている。

オスカー・フィッティングガーの作品

(フィッティングガー氏の好意により上映)

これらの動きと音の習作はそれ自体で完璧なものであり、ここで議論する必要はほとんどない。早くも一九一四年の時点で画家レオポルド・シュルヴァージュが非

具象絵画の境界線を映画にまで押し広げることを夢見ていたが、一九二一年になってようやくヴィキング・エゲリングの『対角線交響曲』とハンス・リヒターの『リズム21』によってこの夢が実現された。その後アヴァンギャルド芸術家は抽象映画にたいしてさまざまな理論的アプローチを行なった。フェルナン・レジェのように現実の事物を、それが自然に動いている状態で撮影するのが有効であると考え、それら事物から選択と編集によって抽象的表現を引き出す者もいた(『パレエ・メカニック』)。ほかにもドローイングの機械的アニメーションでのみ作業をする者もいた。

サウンド・トラックが発達し、これらの実験に新しい側面がくわわった。同期させようという試みはそれ以前からあった。ジョージ・アンタイルは『パレエ・メカニック』用の音楽を書いていた(八台のピアノのための楽譜を書いていた)が、映画との同期にかんする現在の物理的問題は遺憾な点が多い。サウンド・トラックができてはじめて、音と映像を同時に調整することができるようになった。これ以後、抽象的な視覚的要素の関係を無声状態で組織化することから、そういった関係をもとから抽象的な要素——音楽——と同期させることになるのは当然の成り行きだった。

オスカー・フィッシンガーがドイツからこの国にやってきたのは一九三七年だった。彼はデイズニーの『ファンタジア』を手がけた。より具体的にいえば、パッハの「トッカータとフーガ」のセクションだったが、そこは「抽象的すぎる」とみなされたため、最後には編集でカットされてしまった。彼は抽象的な動きと音の問題に取り組みつつづけている。この未開発の領域において長年にわたって着実に探求をつづけている数少ない先駆者のひとりである。²⁸

アート・イン・シネマをきっかけにして、オルタナティブ映画とその創り手の置かれた状況をオスカー・フィッシンガーをおしてこれまでみてきた。フィッシンガーという作家を軸に考えるならば、それは同時に抽象映画の歴史の一断面にその作品をおして光を当てる作業でもあった。抽象映画のその後の発展には目を瞑るものがあるが、それはやはりこの時期にフィッシンガーを

はじめとする作家たちが、意識的にせよ無意識にせよその流れをいわば確立したがゆえのことだろう。そうした抽象映画の担い手たちの活動についても、この文脈でいうなら、たとえばアート・イン・シネマをひとつの補助線として検討する必要があるだろう。とはいえ、いまはこの課題を確認するにとどめ、ここでは最後に、同時代の抽象映画の担い手たちがフィッシンガーをどうみていたのかという点を軽くあつかっていくことにしよう。具体的にいえば、レン・ライ(一九〇一―一九八〇)とノーマン・マクラレン(一九一四―一九八七)にとつてのフィッシンガー像を素描することによってこの文章を終えることにしたい。

同時代作家たち

まずはオスカー・フィッシンガー(一九〇〇年生)と同時代人であるばかりか、同世代人でもあったレン・ライからはじめよう。芸術における動き(キネティック・アートというよりも)について考察する一九六四年の論文「動く芸術」(「*Art That Moves*」)のなかで、ライは「動きの芸術的構成法」を(アート・オヴ・キネティクス)(動的なものの技法)と呼び、これを司る女神を(エッセティック・キネステジア)(美的な「身体的」運動感覚)と呼んだうえで、フィッシンガーにもふれながらつぎのように語っている。

(エッセティック・キネステジア)の陣痛が、二〇年代の芸術界においてはあきらかなものとなったのは、エゲリング、リヒターなどの抽象映画によってだった。私はこういつた映画作家たちのひとりである。デュシャン、ガボ、ムナリーによる連結式の彫刻にかんする短期間の試みもあった。三〇年代にあらわれたのは、マクラレンやフィッシンガーによる音と同期した抽象映画、ならびにカルダーの詩的なモビールだった。このミュージズは自分の進むべき道をみいだしていた。彼女の歴史は加速しつづけ、電動式の、プログラム化された活動へと入っていった。いままさに(動きのミュージズ)がみずからの動きの神殿に収めるのを確約しているは、二〇世紀において偉大なる未来の先触れとなるおびただしい数のものたちであ

レン・ライの映画は決して抽象映画に限定されるものではないが、作家みずからその系譜に連なるものと考えている点は興味深い。一冊の本にまとめられるほど芸術について多くの文章を書き残しているライだが、わたしは把握して範囲では、フィッシンガーにふれているのはこの個所以外にはない。しかしながらライの伝記によれば、彼はやはりフィッシンガーの作品がたいへん気に入っていたようだ。ある手紙にライはフィッシンガーの映画を観たときのことをこう書いたという。「ほんの少し観ただけで大いに気に入りました。まさに私自身が目指しているものです。真のキネステジアのわずかな瞬間。こんなスリリングなものほかにありません」。フィッシンガーのほうもライの作品を好んでいたらしく、フィッシンガーの妻エルフリーデがいうには、「夫のオスカーはいつもレンの『映画』作品を意識していました。私たちはそのほとんどを観ましたし、オスカーがそれが好きで、評価していたことを知っています³¹」。このようにおたがいに評価しあい、またライも一九四三年以後アメリカ

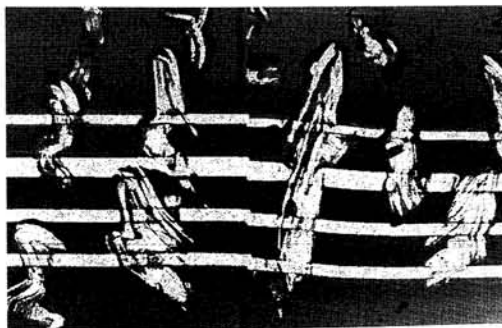


図11 レン・ライ『カラー・ボックス』(1935年)

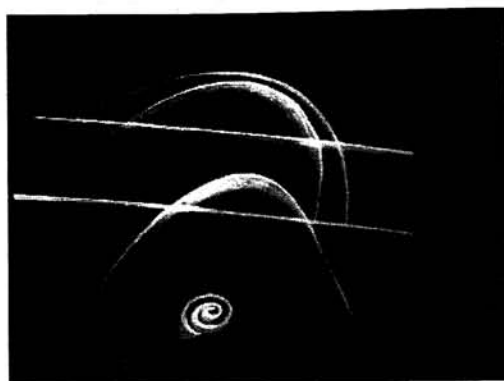


図12 オスカー・フィッシンガー『スタディ・ナンバー7』(1930-31年)

にいたが、残念ながらふたりは一度も会う機会がなかった。ライの作品がアー
ト・イン・シネマで取り上げられたのは、『モーション・ペインティング』と
同じ第4シリーズでのことだった。ちなみに、上映されたのは、手描きの(カ
メラレスの)アニメーション映画の『カラー・ボックス』(一九三五、図11)と『ラ
ンベス・ウォークで踊ろう』(一九三九)だった。

レン・ライと同様にその活動が抽象映画に限定されるわけではないものの、
それでもその領域の代表的な作家のひとりとみなされているノーマン・マク
ラレンの映画作家としての人生を語るさい、フィッシンガーを無視することは
決してできない。というのも、マクラレンはフィッシンガーの映画を観ること
によって映画という表現手段の可能性に気づき、その制作に情熱を傾けていく
ようになったからだ。はじめてフィッシンガーの『スタディ・ナンバー7』
(一九三〇、三二、図12)を観たとき、マクラレンは「これだ、映画は私が音楽に感じ
るものを表現できる媒体なのだ³²」と思ったという。そのときのことを振り返っ
て、つぎのようにも語っている。

「私の映画のキャリアにあつて最初に影響を受けたのは」オスカー・フィッ
シンガーと彼の「ハンガリー舞曲第五番」『スタディ・ナンバー7』でし
た」。この映画のおかげで私は自分の信じるころにしたがって行動する
ことができたのですから。私は抽象映画をつくりたかった——かならずし
も抽象映画をつくりたかったわけではなく、音楽にもとづく抽象的イメー
ジを構成したかった——のですが、そのときはどうやって取り組めばいい
かわかりませんでした。家ではライトに色を着け、紙のうえで手で動かし
てみました。しかしオスカー・フィッシンガー「の『スタディ・ナンバー
7』」を観たとき、抽象映画をつくれればいいのだと思つたわけです³³。

マクラレンの目には、フィッシンガーの『スタディ・ナンバー7』が「私がそ
のとき夢見ることしかできなかったものを映像と音楽の融合において実現した
抽象映画³⁴」として映つたのだ。マクラレンの、そしてレン・ライのフィッ
シンガーにたいする評価ひとつ取ってみても、この作家が抽象映画においてど

れほど偉大な存在だったのかがわかるとういうものだ。ちなみにアート・イン・シネマでマクラレンが手がけた作品はよく取り上げられたようで、第1、第5、第6、第8シリーズで上映された。

さて、わたしたちはもともと(前号で)ハリリー・スミスに注目し、彼にとつて映画づくりのきっかけとなったアート・イン・シネマを取り上げ、そして今回彼が心酔したフィッティングガーが当時置かれた状況を時間をかけてあつかうことでここまでできた。最後にいまだ一度スミスにもどり、彼のフィッティングガーにまつわるひとつのエピソードをみておくことにしよう。

いまから三五年まえの一九七七年のこと、ウィリアム・モーリッツは、夫オスカーに先立たれ、すでに未亡人となっていたエルフリーデ・フィッティングガーにも、カナダはモントリオールの美術館へと向かった。フィッティングガー展が開催されるからだ。その途中ニューヨークに立ち寄り、ハリリー・スミスのところへ行った。エルフリーデとスミスが会うのは一九四六年以来だった。四六年といえ、スミスがアート・イン・シネマのスタッフとしてオスカーに会いに行つたときだろうか(もしそうなら四七年だったはずだが、細かいことはおいておこう)。当時スミスはチエルシー・ホテルの一室で暮らしていた。その部屋には、箱に収められ、床から天井までうずたかく積まれたものすごい量の本や芸術作品などがあつたため、ほとんど身動きができなかつたという。エルフリーデははじめおどろいていたが、やがて珍奇で貴重な事物をおもしろがりはじめた。モーリッツにはごちゃごちゃしたモノの堆積にしかみえなかつたが、スミスには何から何までわかつていて、必要な品物は簡単に取り出すことができた。スミスはエルフリーデをまえに自分がオスカーからどれほどインスピレーションを得たか熱心に語り、その遺産がきちんと保存されることを望んでいるといった。エルフリーデがかならずしもすべてが好ましい状態で保存できているわけではないという、スミスは「では、それについてちょっとやってみましょう!」といつて、しばらくアーカイヴのなかに消えていった。やがて魔術の道具と生きたニワトリを手にしてもどつてくると、なにやら儀式を執り行ないはじめた。歌つて踊り、ニワトリを生け贄にして、その血をさまざまモノ——エルフリーデの手もそのひとつだった——に跡をつけていった。「さて」

とスミスは語りはじめた。「お金のことはそれほど心配しなくていいでしょう。大切なものほとんどがこれら数年後にはきちんと管理してもらえるようになるでしょう」。この予言は的中し、数年後にフランクフルト映画博物館がかなりの額を支払つて、フィッティングガーの映画、絵画、写真、アニメーションの原画、オリジナルのルミグラフ(オスカー考案の一種のカラー・オルガン)を購入した。そのお金やほかのさまざまな助成金のおかげでエルフリーデは作品の保存に必要な作業を進めることができるようになったという。スミスの予言の的中したのか、スミスの魔術が効力を発揮したのか、いずれにしてもエピソードとしておもしろい。

一九八六年に「映像の先駆者オスカー・フィッティングガーの世界」というタイトルでレーザードイスクが出て以後、作品がまったくソフト化されていないこの国で、オスカー・フィッティングガーは、アニメーションや実験映像に関心のある一部の者たちをのぞくと、まったくといってよいほど知られていないのが現実ではないかと思う。映画にせよ、絵画にせよ、何にせよ、フィッティングガーの作品があらためてきちんと紹介されることを願つてやまないが、じつはアメリカでもどこでも——フィッティングガーの娘たちが運営する(フィッティングガー・トラスト)と、そこが提供する「フィッティングガー・アーカイヴ」(<http://www.oskarfilm.org>)はあるものの——その全貌はいまだあきらかになつていないというのが本当のところかもしれない。フィッティングガーについても、アート・イン・シネマについても、アヴァンギャルド映画についても、しらべなければならぬことはまだまだたくさんありそうだ。それ以前に、観なければならぬ作品、あるいは観られるようにしなければならぬ作品があまりにも多い。

(註)

(1) 映像作家にして、オスカー・フィッティングガー研究家のウィリアム・モーリッツによる「視覚的・光学的な詩——オスカー・フィッティングガーの人生と作品」(Mortiz Optical Poetry)には、必要に迫られて手紙を書くフィッティングガーは描かれていても、文章によって自己表現する姿には言及されていない。同書には「オスカー・フィッティングガーの言葉(Sacraments by Oskar Fischinger)」というセクションが設けられているが、映画の作品解説のほかはわずかに二編のテキストが収められているにすぎない。そのひとつがアート・イ

- ン・シネマのカタログのために書かれた「私の主張は作品のなかにある」(My Statements Are My Work) (173-175)。アート・イン・シネマのカタログは一八四七年につくられたあと、一九六八年に再版され、その後アート・イン・シネマの資料集に再録されている。当然ながらフィッセンガールのテキストもそのいずれにおいても読むことができる (MacDonald, ed., *Art in Cinema*, 110-112; Sautfacher, ed., *Art in Cinema*, 38-40) が、最初のヴァージョンとモーリッソンのモノグラフに再録のヴァージョンのあいだには若干の異同がある。
- (2) Moritz, *Optical Poetry*, 173. 註1に記したように、このテキストにはふたつのヴァージョンがあるが、ここではモーリッソンのモノグラフに再録されたほうをもちいることにする。
- (3) この種の用語法に神経質になってもそれは益するところはないので、この程度の実実を確認するにとどめておきたい。アニメーション映画のこの領域については、たとえば、レオポルド・シュルヴァージュ、ヴァルター・ルットマン、ヴィーキング・エグリング、ハンス・リヒター、オスカー・フィッセンガー、そしてレン・ライという流れをたどった、セシル・スターの「ヨーロッパにおける抽象アニメーションのバイオニアタチ」という文章がたいへん役に立つ (Russert and Sarr, *Experimental Animation*, 33-71)。
- (4) Moritz, *Optical Poetry*, 173. 強調は原文どおり。
- (5) Moritz, *Optical Poetry*, 174.
- (6) Moritz, *Optical Poetry*, 174.
- (7) Moritz, *Optical Poetry*, 174.
- (8) フィッセンガールの「ファンタジブ」とのかかりについての以下の記述はおもに Moritz, *Optical Poetry*, 83-87 にあつていふことである。
- (9) Moritz, *Optical Poetry*, 84.
- (10) Moritz, *Optical Poetry*, 84.
- (11) Moritz, *Optical Poetry*, 85.
- (12) Moritz, *Optical Poetry*, 87.
- (13) Moritz, *Optical Poetry*, 174.
- (14) Moritz, *Optical Poetry*, 175.
- (15) Moritz, *Optical Poetry*, 175.
- (16) リーイの日記にかんする以上の記述はすべて Lukach, *Hilla Rebay: The Woman Behind the Museum*。
- (17) 以下、フィッセンガーとリーイの関係については Moritz, *Optical Poetry*, 81-133 に折折にみられる。エピソードはともかく、この記述の記述はすべて 81-82 にあつていふことである。
- (18) この記述の記述はすべて Moritz, *Optical Poetry*, 90-92 にあつていふことである。
- (19) Moritz, *Optical Poetry*, 92.
- (20) この記述の記述はすべて Moritz, *Optical Poetry*, 95-96 にあつていふことである。
- (21) Moritz, *Optical Poetry*, 100.
- (22) この記述の記述はすべて Moritz, *Optical Poetry*, 102-103 にあつていふことである。
- (23) 「モーリッソン・イン・タイピング・ナンバー」とそれにかかわる出来事については Moritz, *Optical Poetry* の第六章「オスカーとパット」の前半 (127-135) にあつていふことである。
- (24) Moritz, *Optical Poetry*, 133.
- (25) Moritz, *Optical Poetry*, 134.
- (26) MacDonald, ed., *Art in Cinema*, 248.

- (27) 「ヴィジュアル・リニューエーション」は、とりわけ音楽と非具象的映像の対応を追求するタイプの抽象映画全般をさしめす言葉としてもちいられることがあり、まさにこの言葉をタイトルに、「一九〇〇年以後の芸術と音楽の共感」をいう観点からこの種の映画を論じた大部の研究書も刊行されている (Broughton et al., *Visual Music*)。
- (28) MacDonald, ed., *Art in Cinema*, 54-55; Sautfacher, ed., *Art in Cinema*, 124-125.
- (29) Currow and Horrocks, eds, *Figures of Motion*, 79; Bouthours et Horrocks, eds, *Len Lye*, 159-160, 231-232.
- (30) Currow and Horrocks, eds, *Figures of Motion* はレン・ライのテキスト集で、「映画制作」「イメージ」「彫刻」「絵画」「神話」といったテーマをその文章がまといまわっている。
- (31) Horrocks, *Len Lye*, 127.
- (32) Dobson, *The Film Work of Norman McLaren*, 33.
- (33) Dobson, *The Film Work of Norman McLaren*, 35. 「」の補足は原文のとおり。
- (34) Dobson, *The Film Work of Norman McLaren*, 35.
- (35) Moritz, *Optical Poetry*, 158; Moritz, "Harry Smith, Mythologist" 63-64.
- 〈引用・参照文献〉
- Bouthours, Jean Michel et Roger Horrocks, eds. *Len Lye*. Paris: Edition du Centre Pompidou, 2000.
- Broughton, Kerry, et al. *Visual Music: Synaesthesia in Art and Music since 1900*. New York: Thames & Hudson, 2005.
- Currow, Wyrann, and Roger Horrocks, eds. *Figures of Motion: Len Lye, Selected Writings*. Auckland: Auckland University Press, 1984.
- Dobson, Terence. *The Film Work of Norman McLaren*. Eastleigh: John Libbey Publishing, 2006.
- Horrocks, Roger. *Len Lye: A Biography*. Auckland: Auckland University Press, 2001.
- Lukach, Joan M. *Hilla Rebay: In Search of the Spirit in Art*. New York: George Braziller, 1983.
- MacDonald, Scott, ed. *Art in Cinema: Documents Toward a History of the Film Society*. Philadelphia: Temple University Press, 2006.
- Moritz, William. "Harry Smith, Mythologist." Andrew Peruch and Rani Singh, eds. *Harry Smith: The Avant-Garde in the American Vernacular*. Los Angeles: Gery Research Institute, 2010. 63-68.
- *Optical Poetry: The Life and Work of Oskar Fischinger*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2004.
- Russert, Robert, and Cécile Sarr. *Experimental Animation: Origins of a New Art*. Revised ed. New York: Da Capo Press, 1988.
- Sautfacher, Frank, ed. *Art in Cinema: A Symposium on the Avant-garde Film together with program notes and references for series One of Art in Cinema*. (Art in Cinema Society: San Francisco Museum of Art, 1947.) New York: Arno Press, 1968.
- 〈図説目録〉
- 図 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
- Broughton, Kerry, et al., *Visual Music* (100, 102, 101, 107, 108, 115).
- Moritz, William, *Optical Poetry* (86, 96, 128, 132).
- Dobson, Terence, *The Film Work of Norman McLaren* (112, 34).