

新しい知覚概念・新しい対象着想法としての
アンフラマンズとは

北 山 研 二

0. はじめに

マルセル・デュシャン（1887-1968）のアートをどのように評価すべきなのだろうか。コンテンポラリー・アートの始まりに位置づけられるべきなのだろうか、あるいは最後のモダン・アートとして見なすべきなのだろうか、あるいはデュシャンがいなければコンテンポラリー・アートは別なものになっていたと言うべきなのだろうか等々というふうに、デュシャンの評価はいまだに多様だ。その多様な評価の原因は、デュシャン自身の美学的変遷にあると思われる。一般には、(1)《階段を降りる裸体、No.2》(1912)以前の絵画的探求の時代、(2-1)デュシャン的制作のためのノート類作成と〈大ガラス〉《花嫁はその独身者たちによって裸にされて、さえも》(1915-1923)の制作の時代、(2-2)それと平行しながら進展する〈レディ・メイド〉の選択=制作の時代、(3)〈遺作〉《(一)水の落下、(二)照明用ガス／が与えられたとせよ》(1969)の死後公開のための準備と制作の時代とに分類されてきた。(1)は印象派から始まるモダン・アートの歴史のデュシャン的学習とそこからの発展的脱出の時代、(2-1)は花嫁とその独身者たちによる物語とその図像的展開のゆえに、モダン・アートから脱出しつつモダン・アートの文脈でこそ理解される時代、(2-2)は脱モダン・アートであり、コンテンポラリー・アートを開始した時代、(3)は(2-1)の立体化のゆえにモダン・アートから脱出しつつモダン・アートの文脈でこそ理解される時代への回顧=訣別と見なされるからだ。

しかし、デュシャンの死後、大量のノート類⁽¹⁾が発見され、そのなかに未発表ノートがあり、アンフラマンズという用語でまとめられた新しい知覚概念・新しい対象着想法についてのノートだと確認された。具体的な作品制

作ではないのだから無視することもできるだろう。しかし、コンテンポラリー・アートが、直接的に表現媒体の制作にかかわるよりは、レディ・メイドのようにすでに存在する日常的なものやその廃物の用途転用（本来の日常的な役割ではなく、作品制作に転用されたもの）によってそれ自身の表現媒体とすることにあり、可視の対象としてだけではなく触覚・聴覚・嗅覚等の諸知覚と連携して作品制作をしていることを考え合わせて、さらにこの新しい知覚概念をデュシャン自身の美学的変遷のなかに位置づけ直すと、すべてが系統的発展的に連携することが判明する。

それゆえ、アンフラマンスという新しい知覚概念・新しい対象着想法について分析考察し、その起源をたどり直すとき、意外にも（1）の《階段を降りる裸体、No.2》（1912）以前の絵画的探求の時代にまで遡れるだけでなく、（2-1）のデュシャン的制作のためのノート類作成と〈大ガラス〉《花嫁はその独身者たちによって裸にされて、さえも》（1915-1923）の制作の時代で重視される次元移動に伴う「ずれ」「隔たり」の新表現法探求の意味が明らかになり、さらには（2-2）の〈レディ・メイド〉の選択＝制作の意外な展開に遭遇し、最後の（3）の〈遺作〉の新次元（影のない四次元？）への移動の現場に立ち会えるのではないだろうか。

1. なぜアンフラマンスは新しい知覚概念・新しい対象着想法なのか

デュシャン（1887-1968）の死後、大量のノート類が発見された。そのノートを点検してみると、そのなかからデュシャン自身の編集方針にしたがってノートを選び出して、〈グリーン・ボックス〉（1934）⁽²⁾ や〈ホワイト・ボックス〉（1967）⁽³⁾ として刊行したことが判明した。しかし、未発表ノートの

なかには、〈グリーン・ボックス〉や〈ホワイト・ボックス〉とは直接的関係が認めたいノート類が確認されたのである。それらは、アンフラマンズという用語でまとめられていて、どうやら新しい知覚概念とか新しい対象着想法であると見なされる。

アンフラマンズとはどのような意味なのか⁽⁴⁾。アンフラマンズとは、アンフラ *infra* が「下の、以下の、外の」の接頭辞で、マンズ *mince* が「薄い」という形容詞なので、極薄か超薄か薄外ほどの意である。たとえば、赤外線 *infrared* は、可視的ではない。ときには熱を感じることはできる。その意味では、アンフラマンズはただちには感じられないが、知覚鋭敏になれば感じることもある現象と言えるだろう。デュシャンにあっては、〈遺作〉が〈大ガラス〉や〈レディ・メイド〉との関係で論じられるように、このアンフラマンズについても生前の活動と無縁ではないだろう。実際、注意してデュシャンの制作活動を観察すれば、生前にそれとなく雑誌に発表していたことに気がつく。1945年3月の『ヴュー』誌（マルセル・デュシャン特集号）⁽⁵⁾の表紙に、群星の夜空に、埃だらけのワインの瓶の口から煙がふわーと流れ出すフォトモンタージュを制作し、裏表紙にさまざまな文字で、「たばこの煙が／その煙を出す／口からもおうとき、／ふたつにおいては／アンフラマンズによって／結びつく」⁽⁶⁾と書いている。そして、死後のノートには、この文の後に「(嗅覚的アンフラマンズ)」⁽⁷⁾という文言が追加されている。どう考えればよいのだろうか。たばこが出す煙と口から出る煙とは、視覚的には同一と見なせるが、嗅覚的には極小的差異がある。その差異は微妙で、気がつく人は気がつく。時間差があるから、温度差にも関係する。温度差があるからそれと気がつく。それに気がつくのは温感（皮膚感覚）なのだから、触覚にも関係する。両者のにおいては、嗅覚的アンフラマンズによって隔てら

れているし、結合しているとも言える。「隔てられているし、結合している」とは、ある視点から見れば非連続的であり、別な視点から見れば連続的であるということだ。では、「隔てられているし、結合している」アンフラマンのありようをどのように理解すればよいのだろうか。

アンフラマンは、たとえば一種の蝶番と見なせるのではないだろうか。蝶番は、開き戸や開き蓋と壁や箱の仕切り板を繋げるし、分離しているとも言えるからである。アンフラマンが蝶番であると見なすと、蝶番へのデュシャン的着目は、すでに1927年に、アパルトマンの部屋を効率的に使うためにつくった《ラレー街11番地、ドア》⁽⁸⁾にまで遡れる。このドアは、一方の部屋に入るために開けると、他方の部屋が閉まり、後者の部屋に入るために開けると、前者の部屋が閉まるという具合だ。ドアの開閉は、一方の部屋と他方の部屋とは反対の関係になる。ところで、蝶番そのものの着想は、1912年から1915年にかけて記録したノート類にすでに書かれている（のちに〈グリーン・ボックス〉に収録されて1934年に刊行される）――

場合によったら蝶番のタブローをつくること（折りたたみ式メートル単位、本……）。移動状態での、つまり（一）平面での、（二）空間での蝶番の原理を利用すること。

蝶番の記述を見つけること。

場合によったら雌の〈縊死体〉に導入すること⁽⁹⁾。

デュシャンは、《階段を降りる裸体、No.2》（1912）⁽¹⁰⁾以前の絵画的探求の時代を終えて、新しい作品制作（〈大ガラス〉等）のためにノートをとる段階から、つまりデュシャンがいわゆるデュシャンになる段階からすでに蝶番

に着目していたのである。ここでは、平面つまり二次元から空間つまり三次元に移動するとき、蝶番の働きがあることを発見している。二次元から三次元に移動するとき、二次元が閉じて三次元が開くことに、三次元から二次元に移動するとき、三次元が閉じて二次元が開くことに気がついているのだ。「折りたたみ式メートル単位、本……」とは、前者は《1914年のボックス》にすでに書かれていた《三つの停止原器》つまり三回「水平に張った長さ1メートルの糸が1メートルの高さから望むままに落下しながら水平面上に落下し、長さの単位の新しい形を与え」てできた新しいメートル原器⁽¹¹⁾のことだ。これは三次元から二次元に移動するとき、三次元が閉じて二次元が開くことを意味するだろう。後者はどうだろうか。本は開かなければ、三次元の物体だが、開いて読み始めれば三次元の物体ではなくなる。1912年から1914年の時期に、デュシャンはアンフラマンズという用語は使わなくても、すでに蝶番の重要性に注目していた。しかし、理念的だったようだ。次元移動での蝶番の役割が重視されていて、知覚の多次元化は問題ではなかったようだ。そして「場合によったら雌の〈縊死体〉に導入すること」とは、作品にあっては三次元でしか表示できない雌の〈縊死体〉が揺れれば四次元の表示になるからである。揺れとは運動であり、時間を内包するからである。

なぜデュシャンはそのような蝶番的極小的差異にこだわるのだろうか。死後のノートを見ると、その他50ほどのアンフラマンズの事例が書かれているのがわかる（それは、デュシャンの義理の息子ポール・マチスが未発表ノートを分類し番号を付けた）。たとえば、ノート9（裏）にはこう書かれている――

ビロードのズボン――（歩いているときの）二本の足のこすれ合いで

できる軽い口笛のような音は、音が示すアンフラマンスな分離である
(アンフラマンスな音ではないのか)⁽¹²⁾

これは、聴覚的なアンフラマンスである。すれていることの身体的な感触(触覚とも繋がるだろうか)と軽い口笛のような耳で聞こえる音には極小的差異があるからだ。微小な時間的ずれも潜んでいる。ここでは、すれていることの身体的な感触と軽い口笛のような耳で聞こえる音との間にはアンフラマンスな分離があり、これは蝶番の役割をはたす。前者が切断されると後者が開かれるからだ。微小なずれを無視するのは、細部を無視してなりたつ習慣化した生活者的感覚でしかない。コンテンポラリー・アートにあっては、一般に気がつかない差異や隔たりをあえて取り上げて、大規模な作品にするときに、アートになる契機が潜んでいることは言うまでもないだろう。コンテンポラリー・アートは、既存の知覚習慣や概念、既存の対象認識が破綻することを、あるいは破綻し始めることを体現するからだ。

ノート 12 にはこう書かれている――

(ひじょうに近いところで) 銃の発射音と標的上の弾痕の出現との間に
アンフラマンスな分離 (最大距離 3~4 メートル――縁日の標的)⁽¹³⁾

これは視覚が関与する聴覚的なアンフラマンスである。発射音は(聴覚的には)ひとつなのに視覚が音のうちに開いた極小的差異・ずれに気がつくからだ。たとえば、縁日でたばこを狙った銃の発射音とたばこ上の弾痕の出現には、同時に見えるが視覚と聴覚との間でわずかな遅延が起きている。すでにたばこの煙やピロードのこすれる音のアンフラマンスには微小な時間的ず

れが潜んでいるが、それらは同時に極小な「遅延」が問題になっているとも言える。三次元の世界に、視覚と聴覚の間でのアンフラマンズな分離によって四次元の世界が開かれる。言い換えれば、この遅延が三次元と四次元の蝶番になるとも言える。

他の例を見てみよう。ノート4にはこう書かれている。「(人が立ったばかりの)座席のぬくもりはアンフラマンズである」⁽¹⁴⁾。これは温感的(触覚的)なアンフラマンズである。座席のぬくもりが急速に冷えるため、漸進的な変化に関与するアンフラマンズと言うべきかもしれない。しかし、この温感的(触覚的)なアンフラマンズは、人の現前と不在の蝶番になる。それが人の現前と不在を切断し接続している。それがなければ、人の現前を想起できないのだ。アンフラマンズが現前と不在の切断装置=接続装置であるとするときに、次元移動の問題を考えてみよう。三次元から二次元への投射(あるいはその逆)では、投射装置がそれぞれの次元の現前と不在の切断装置=接続装置になりうる。おそらく、次元移動とアンフラマンズはデュシャンの美学の推移としては連続しているだろうが、あるときから、デュシャンは次元移動に関する考察と制作は視覚にしか関与しないことに気がつき、その他の対象認識の知覚の問題へと拡大すべき必然を感じ取ったのではないだろうか。そして、アンフラマンズという用語でそれが指示できると見なしたのだろう。

さて、次元移動、ずれ、蝶番、運動、時間、遅延などはまさしくデュシャンの世界のキーワードなのであれば、それらを一般論で解釈すべきではなく、アンフラマンズへと発展する里程碑と見なすべきなのではないだろうか。そうすることで、数学的文脈、物理学的文脈、美術史的文脈等のつまみ食いのユーモアのアーティスト・デュシャンではなく、新しい知覚概念・新

しい対象着想法を探求し続けた確信犯的デュシャン像が浮上してくるのではないだろうか。

2. いつからデュシャンは美術史から離脱し新しい知覚概念・新しい対象着想法を探求しはじめたのか

デュシャンがいわゆるデュシャンになるのは、《階段を降りる裸体、No.2》(1912)の展示拒否以後、レーモン・ルーセルの『アフリカの印象』の上演に出会い独自のアートの模索を開始しながら〈大ガラス〉等のための思索的ノートを作成するときからであるとされてきた。明示的にはそうだし、デュシャン自身もそうやってきた。本論の筆者もそう考えていた⁽¹⁵⁾。しかし、アンフラマンスという新しい知覚概念・新しい対象着想法といわゆるデュシャンの世界とを比較対照しながら再考すると、そうした枠組や切り分け方では、「いつからデュシャンは新しい知覚概念・新しい対象着想法を探求しはじめたのか」という問いには答えられない。天啓を受けたアーティストがいるとしても、それはすでにそれにふさわしい素地と技量があつて、あるとき何かの切っ掛けでそれを自覚したから、「天啓を受けた」と言ったのだろう。では、デュシャンの場合はどうだろうか。

デュシャンの初期の印象派絵画やキュビズム風絵画《ソナタ》(1911)⁽¹⁶⁾あたりまでは、技法の習得とそれからの脱出の過程と見られるものの、可視的世界の内に留まっているように見える。しかし、《チェス・プレイヤー》(1911)⁽¹⁷⁾や《チェス・プレイヤーの肖像》(1911)⁽¹⁸⁾からは、可視的世界に不可視的世界を導入する企てが始まっている(5枚のエテュードがその成立過程を教えてくれる⁽¹⁹⁾)。《チェス・プレイヤー》(1911)は、対局する二人

のチェス・プレイヤーの周囲をチェスのコマが乱舞している。実際の指し手だけではなく、想像上の可能な指し手が交錯しているようだ。それは、本来的には知的活動なので、可視化できない。《チェス・プレイヤーの肖像》(1911)は、チェスのコマをあちこちに配置して、もう少し沈着冷静な状態でチェス・プレイヤーの指し手の模索の様子を可能なイメージで幾重にも重ねているように見える。こちらは、実際のチェス・プレイヤーの肖像ではなく、その指し手に逡巡し確認しまた逡巡し新手を模索する雰囲気の図像化と見られる。やはり可視化できない雰囲気の図像的可視化と見なしてよいだろう。デュシャンは、このあたりから無自覚的ながら、新しい知覚概念・新しい対象着想法を探求しはじめたのではないだろうか。《肖像またはデュルシネ》(1911)⁽²⁰⁾は、技法的には一見キュビズムやフュチュリスム(未来派)に似るが、「キュビズムがある対象の多様な面を静止状態で見せることにこだわり、フュチュリスムが対象の同じ面を運動状態で見せるのに対して、ここではそのいずれも問題にはならない」⁽²¹⁾。「デュシャンが偶然ヌイイーで出会った犬連れの若い婦人が五回異なる角度で表現されるが、画布上をファッション・モデルのように回転し散歩する」⁽²²⁾ところだ。この女性は少しずつ脱衣しているが、そんなことは路上ではありえないから、デュシャンの想像だろう。デュルシネとは、もちろんドン・キホーテが村の百姓娘を見て妄想たくましく想像した美しく気立てのよい貴婦人(ドゥルシネア)のことだ。その文学的想像にあやかってデュシャンは、ヌイイーで出会った犬連れの若い婦人をエロチックに(触覚的に?)この肖像画に仕立て上げたのだろう。こうした肖像画は、当時「キャピュシーヌ大通りにあったキネトスコープで見られた花嫁の脱衣」⁽²³⁾の映画から着想していることは確かだろうが、重要なことは可視的な平面絵画に運動感覚を導入し、静止画面で運動を

表現しようという意思が働いていることである。しかも、脱衣しながら回転し向こうに去る美しい婦人がエロティズムを演出するため、この絵を見る者（鑑賞者）は図像から別な世界に誘われる。デュシャンは絵画を見せながら、その視覚世界から別な世界へと鑑賞者を誘う。これは、〈大ガラス〉へ至るキングとクイーン⁽²⁴⁾や花嫁シリーズ⁽²⁵⁾の先駆けと言ってよい。つまり、《チェス・プレイヤー》(1911)や《チェス・プレイヤーの肖像》(1911)と《肖像またはデュルシネ》(1911)は、それらが結合し独身者と花嫁になる以前の里程碑になっているだろう。

《肖像またはデュルシネ》(1911)が偶然出会った女性についての妄想的世界の構築であったのに対して、《汽車のなかの悲しめる青年》(1911)⁽²⁶⁾は、デュシャン本人がモデルらしいが、もはや肖像画ではない。青年が列車の通路を通り過ぎるその動きと列車そのものの動きを重ね合わせているため、キュビズムやフュチュリスムの動きの表現とは別な動きの表現、つまりがたんがたんという音が聞こえそうな表現を表示している。視覚表現そのものの絵でもって聴覚にも訴える絵がかつてあったろうか。そして、《肖像またはデュルシネ》がすでにその題名によって文学的連想をかき立てるように、今度は題名でも聴覚に訴える。つまり、フランス語原題 *Jeune Homme triste dans un Train* には、tr/tr という規則的な音が反復されてがたんがたんに対応する。画家自身も鑑賞者も絵画のその視覚的世界に閉じ込めるのではなく、絵画の外の世界つまり視覚的触覚的聴覚的さらには知的（ゲーム的、文学的）世界へと誘うのは、デュシャンがすでに無自覚的ながら、新しい知覚概念・新しい対象着想法を探求しはじめていた証左ではないだろうか。

そうであれば、《階段を降りる裸体、No.1》(1911)⁽²⁷⁾、《階段を降りる裸体、No.2》(1912)は、すでに脱衣した「デュルシネ」が階段を降りると見ませ

るというかそう見なすべきだろう。この絵を見ながらも、まさしく絵画の外の世界つまり視覚的（絵画なのだから）触覚的（エロティックなのだから）聴覚的（階段を降りるのだから）さらには知的（ラフォルグ的文学への参照なのだから）世界へと誘うのである。もはやデュシャンが新しい知覚概念・新しい対象着想法を無意識的ながら獲得していると言うべきかもしれない。しかし、それは絵画のモダン・アートの限界に位置するというかぎりでは、やはり絵画のモダン・アートなのだ。絵画であるかぎりでは、デュシャン的新しい知覚概念・新しい対象着想法の探求はそのものとしては認定されなかった。彼自身それを十分意識し定義できるまでにはましてや公表には至らなかったと見なすべきだろう。

3. 新しい知覚概念・新しい対象着想法の探求のために絵画から非絵画的表現法へ

デュシャンは、《階段を降りる裸体、No.2》（1912）の展示拒否事件以後、既存の美術館と縁を切りモダン・アート絵画の限界を超えて、モダン・アートとは別個の非絵画的表現法を模索した。モダン・アートが可視的現実の模倣・再現の変形・抽象化であるか、その多様な模像の組み合わせであるとするれば、デュシャンの構想する非絵画的表現法はモダン・アートから逸脱する。〈1914年のボックス〉⁽²⁸⁾には、三つの停止原器（次元移動の蝶番か）、入れものと入れられるもの／鋳型と鋳造物（を分けるもの／蝶番か）⁽²⁹⁾、好都合な偶然と不都合な偶然、遠ざけるものと遠ざけられるもの（を分けるもの／蝶番か）、電気の使用（自動反復的動きの導入か）、条件提示とその解答の模索、視覚と聴覚（の差の活用か）、便器と小便（入れものと入れられるもの

を分けるもの／蝶番か)、量塊の上にある橋と量塊の下にある橋(四次元・三次元・二次元の間の移動か)、三回反復と無限、遠近法と次元移動による誤差=ずれの可視化／不可視化、鏡がつくるずれ等々のキーワードがある。新しい知覚概念・新しい対象着想法としてのアンフラマンスの視点から見ると、蝶番の問題系として読み替えられうる。条件提示とその解答の模索について言えば、〈1914年のボックス〉ではこう書かれている――

……が与えられたならば。そして私がおおいに悩んでいると仮定するならば……⁽³⁰⁾

デュシャンは、自分で自分に問いを出す。キーワードで示すような条件が出されたならば、その条件にどのように答えればよいのかと。それゆえに、これらの解答として、これらの条件のいずれも推敲され図像化されて、あるいは図像化の可能性が示されて〈グリーン・ボックス〉で提示するのである。たとえば――

タブローあるいはパンチュールと言う代わりに、「遅延」という言葉を使うこと。そうなれば、ガラス上のタブローはガラス製の遅延になる――しかし、ガラス製の遅延はガラス製のタブローを意味しない。――⁽³¹⁾

デュシャンはもはやモダン・アート絵画のことを考えてはいない。そのあとで、「それはただ単に、問題のものがタブローであるとはもはや考えないですむ手段なのである」⁽³²⁾ というからである。視覚のみで対象を認定するモダン・アート絵画以外のことを想定している。視覚的触覚的聴覚的さらには

知的（ゲーム的、文学的）世界のことを、彼はすでに 1912 年以前の絵画的実践で考えていたのだから当然だろう。そして、蝶番の役割を積極的に意識し始めたのである。たとえば、こう言う――

場合によったら蝶番のタブローをつくること（折りたたみ式メートル単位、本……）。移動状態での、つまり（一）平面での、（二）空間での蝶番の原理を利用すること。

蝶番の記述を見つけること⁽³³⁾。

そして、蝶番の役割を熟慮したがゆえに〈グリーン・ボックス〉の冒頭とも言うべきところで言うのである――

《花嫁はその独身者たちによって裸にされて、さえも》とは、つまり既成品をつぎつぎと繋げて、自然に思いついたものからそれするためのものだ――そこで生じるずれ＝隔たりとはひとつの操作なのである⁽³⁴⁾。

《花嫁はその独身者たちによって裸にされて、さえも》つまり〈大ガラス〉は、上部は花嫁の部分で四次元の三次元転写の二次元表示であり、下部は独身者たちの部分で三次元の二次元表示からなる。つまり、それぞれ次元移動の結果の表示であり、それぞれがずれ＝隔たりを不可視化していることを意味するのである。

そしてさらに重要なことは、〈大ガラス〉に用いる素材あるいは表現媒体に既成品を用いることを想定していることだ（実際の〈大ガラス〉では、ガラス上の表示のためにその模像の機械的メッキ表示になるが）。こうした意

図は、独身者から花嫁へ向かうというエロティックな物語の展開の図像化で示される。「九つの雄の鑄型」からその鑄造物たる照明用ガスが吐き出され、ガスは《三つの停止原器》によって形態が整形された毛細管、七つの濾過器（そしてこれらの駆動装置群らしい、鋏、銃剣、ネクタイ、ローラー・チョコレート粉碎機、ルイ 15 世様式の脚）、蝶のポンプ、トボガン、コルクの栓抜き、検眼図・眼科医の証人、大理石、マンダラ、ボクシングの試合、水滴の彫刻に至り着く。さて、ガスの通過する諸部分はいずれも日常的空間に見つかるような、「あ、あれね」とただちに特定できそうな既製品の集合体である。他方、〈大ガラス〉の上部「花嫁」の方は、少し手が込んでいる。花嫁装置は、樹木＝型・蒸気機関・骸骨・雌の縊死体、雀蜂・シリンダー＝セックス、愛のガソリン貯蔵庫、マグネト発電機＝欲望、アルファベット・〈文字〉箱、上部の書き込み・銀河、通風ピストン、九回の射撃痕、花嫁の衣装・冷却装置等からなる。それほどリアリティーのない装置や形は四次元空間の三次元投影の二次元化の結果だと考えられる。さて、独身者装置がいかにもという外観から成り立っているのに対して、花嫁装置はその衣装も肉体的外観すらはぎ取った隠された内部という内臓器官的形象の提示として成り立っているためだろうか、独身者装置ほどは既製品的ではないが、それでも既製品への観念的参照は明らかだろう。こうして〈大ガラス〉全体は、いわば既製品の使用目的変更つまりは異なる文脈への接ぎ木によって既製品が既製品ではなくなるので、いわば〈レディメイド〉の集合体だと言えるだろう⁽³⁵⁾。上部の花嫁の部分は微妙だが、下部の独身者の部分は、アートの素材とは無関係な日常的象（司祭、デパートの配達人等々の独身者象群、日用品、機械類）である。デュシャンは、もちろんモダン・アートの特徴である表現象の創出ではなく、既成品のようにすでに存在する日常的なものやその廃

物の用途転用（本来の日常的な役割ではなく、作品制作に転用されたもの）によってそれ自身の表現媒体とすることにある。では、こうした日常的形象群がなぜずれ＝隔たりという蝶番を生むのだろうか。それは、ここで問題にする日常的形象群が三次元のものであり、このガラス上に二次元転写されるからには、必然的にずれ＝隔たりという蝶番を生む、あるいは含み込むからである。それを裏付けるメモが「レディ・メイドの射影」⁽³⁶⁾なのである。3次元の〈レディ・メイド〉は、影を映して初めて作品となるとある。つまり、〈レディ・メイド〉は、モダン・アートからの離脱という側面を見せるだけではなく、ずれ＝隔たりという蝶番を生む、あるいは含み込む、あるいは不可視的に示す装置なのである。ところで、《花嫁はその独身者たちによって裸にされて、さえも》というタイトルとずれ＝隔たりという蝶番とは関係があるのだろうか。もちろん、ある。このタイトルのゆえに、〈大ガラス〉からエロティスムの物語を読み出すのだから、それは図像と知性を反転させる蝶番なのがある。デュシャンがモダン・アートは、物語性を失いすぎて、網膜主義になってしまったという批判を口にするとき、そうした含意があったと考えるべきだろう。

〈レディ・メイド〉については前史がある。台所用の椅子に自転車の車輪を逆さに取り付けたもの（1913）から始まると言われるが、それは、三次元の二次元転写というかぎりでは、ずれ＝隔たりという蝶番が問題にされうるが、タイトルなし、署名なし、制作年なしのものについては、〈レディ・メイド〉作品という規定は留保すべきだろう。《薬局》（1914）⁽³⁷⁾、《折れる腕に備えて》（1915）⁽³⁸⁾、《櫛》（1916）⁽³⁹⁾、《秘めた音のする》（1916）⁽⁴⁰⁾、《旅行者用折りたたみ品》（1916）⁽⁴¹⁾、《エナメルを塗られたアポリネール》（1916-1917）⁽⁴²⁾、《泉》（1917）⁽⁴³⁾、《不幸なレディ・メイド》（1919）⁽⁴⁴⁾、《L・H・O・O・Q・》

(1919)⁽⁴⁵⁾、《パリの空気》(1919)⁽⁴⁶⁾、《フレッシュ・ウイドウ》(1920)⁽⁴⁷⁾、《オステルリッツの激闘》(1921)⁽⁴⁸⁾、《美しい吐息、オー・ド・ヴォワレット》(1921)⁽⁴⁹⁾、《ローズ・セラヴィよ、なぜくしゃみをしないの》(1921)⁽⁵⁰⁾等は、やはりタイトルが蝶番になっている。そして、すでに〈大ガラス〉自体が視覚以外の聴覚、嗅覚、触覚、味覚の呼び込みを行っているように、これらの〈レディ・メイド〉は、そうした諸知覚とを結合し切断する。《薬局》(1914)は、〈修正されたレディ・メイド〉と言われる。町中で買った着色石版画に緑と赤の3点を加筆したものだ。なぜ緑と赤の3点なのだろうか。薬局は、緑や赤の液体の入った多くの薬剤が置かれている。当時の薬局はまた、クレゾールなど多くの薬剤のにおいがしたはずだ。タイトル、署名、制作年代があるので、まさにデュシャン的〈レディ・メイド〉の最初のものであろう。立体画像となるはずのもので、視覚や嗅覚や知性とを結合し切断する蝶番になる。《折れる腕に備えて》(1915)は、このタイトルを付けて雪かきシャベルを吊し、下に影を映したものだ。タイトルが、触覚をくすぐるし、重い雪の重量を想定させる。レディ・メイドの名が公然と自称された最初の作品であると言われる。《櫛》(1916)は、「犬用の普通の金属製の櫛で、私はその上に不条理な文を書き込みました。つまり、高さ三、四滴 [あるいは三、四滴の尊大さ] は野生とは何の関係もない」⁽⁵¹⁾とデュシャンは言う。これは、犬の櫛なので、嗅覚と多義的な文のため知性とを結合し切断する蝶番になる。《秘めた音のする》(1916)は、紐の玉にアレンズバーグが音の出る物をこっそりを入れて、その紐の玉を上下から真鍮版で挟み四本のネジで留めたものだが、上部の真鍮版にはところどころ文字が欠けていて多義的だ。これは、聴覚と知性とを結合し切断する蝶番になる。《旅行者用折りたたみ品》(1916)は、硬質な彫刻という固定観念に柔らかさや変形の自由さを導入した。触覚

の観念（知性）と視覚とを結合し切断する蝶番になる。《エナメルを塗られたアポリネール》（1916-1917）は、「サポラン染料 Sapolin Enamel の広告の文字を改竄して、ギョーム・アポリネールの名前の綴りを意図的に変形し、鏡に少女の髪の毛の写ったところを描き加えました」⁽⁵²⁾ とデュシャンは言う。左下に意味不明な、ANY ACT RED BY HER TEN OR EPARGNE, NEW YORK, U. S. A という書き込み⁽⁵³⁾もある。現実の対象や論理をそのまま絵画にする必要はない、絵画は自由だと言わんばかりだ。タイトルや加筆のため、嗅覚と知性とを結合し切断する蝶番になるか。《泉》（1917）は、既製品の男性用便器を仰向けにして、その脇に R. Mutt と署名し、「泉」とタイトルを付けてアメリカのインディペンデント展に出品したが、展示されなかったため、デュシャンは自分が創刊した雑誌で抗議してこの〈レディ・メイド〉が有名になった⁽⁵⁴⁾。では、どこが蝶番になるのか。もちろん、男性用便器を泉とするタイトルを付けて署名し、制作年をいければ、これは男性用便器ではなく、アートと非アートの蝶番になるからであり、それだけではなく、小便是視覚（泉だから）と嗅覚（くさいから）の蝶番にもなる。《不幸なレディ・メイド》（1919）は、ブエノス・アイレスから、妹のシュザンヌとその夫、画家ジャン・クロッティに、彼らのパリのアパートマンに幾何学概論本をくりつけ、風がページをめくり、問題を選び、ちぎるようにと指示してできた〈レディ・メイド〉である。触覚と知性とを結合し切断する蝶番になる。《L・H・O・O・Q・》（1919）は、レディ・メイドと言うべき安物粗製複製画モナ・リザに口髭と鼻髭を書き加えたものだ。そのままフランス語で読むと、Elle a chaud au cul. 彼女のお尻は暑い、となり、エロティックだ。タイトルが清純そうな婦人をエロティックな女性に、女性を男性に転換する。視覚と知性とを結合し切断する蝶番になる。《パリの空気》（1919）は、

注射液の入ったアンプルの首を切って注射液を出してから、パリの空気を入れてアメリカに持ち帰り、アレンズバーグ夫妻にプレゼントしたものだ。パリの空気というだけでもすでに嗅覚が働く。アメリカにいながらパリの空気がそこにある。嗅覚と距離的断絶とを結合し切断する蝶番になる。《フレッシュ・ウィドウ》(1920)は、フランス窓 French Window から n を取った言葉遊びである。その意味はなりたてで暗い気分になる未亡人=恥知らずの未亡人のことである。また、隠語のフランス語では未亡人 *veuve* はギロチンも意味する。実際は、ニューヨークの指物師に作ってもらったもので、小ぶりなフランス窓である。「ガラスに代えて窓ガラス模様の皮を張りました。それを、靴を磨くようにワックスで磨くように頼みました」⁽⁵⁵⁾ という。ガラスではないが、光っていれば、窓の向こうが暗い(黒い)と思わせる効果があるだろう。それゆえ、タイトルは閉じた窓だが、開かれた窓でもあるという反対の意味次元を担う視覚と知性の蝶番である。革張りの窓をワックスで磨く印象が強ければ、嗅覚と触覚も結合し切断する。ところで、署名は、初めて「ローズ・セラヴィ」ROSE SELAVY とした。アーティストのアイデンティティーを現実求めず、虚構化して、現実との連続を切断する。デュシャンは、自分を「ローズ・セラヴィ」というので、デュシャンだと判明するが、それでもそれは虚構化されていることを示す。偽名の制作者の署名もまた制作者の現実と虚構の蝶番になりうるのだろうか。《オステルリッツの激闘》(1921) *La Bagarre d'Austerlitz* は、そのタイトルが「オステルリッツ駅」La Gare d'Austerlitz の豊韻法になっている。署名は、「ローズ・セラヴィ」Rose Sélavy だ。制作は高級家具職人に依頼したものだ。土台は頑丈だが、〈大ガラス〉の「独身者機械」の基礎が煉瓦製であり、堅牢な台座であるので、独身者機械に乗った窓ということになる。〈大ガラス〉の別バージョンと

いうことになろうか。この窓が《フレッシュ・ウィドウ》と同じように女性を表わしているならば、そうだろう。また、窓は絵画を意味しているので、絵画の代わりに窓を使ったという⁽⁵⁶⁾。それゆえ、《フレッシュ・ウィドウ》も《オステルリッツの激闘》もデュシャンがモダン・アートの絵画化から離脱する媒体だったのである。しかし、それは制作が依頼によるものだから、制作思想こそ重要だと言う意思表示になる。《美しい吐息、オー・ド・ヴォワレット》(1921)には、フォトコラージュ版と手を加えたレディ・メイド版がある。前者はマン・レイによって撮影されたデュシャン女装写真が、香水瓶のラベルのコピー上に(RSのモノグラムが付けられて)貼られたものだ。後者は、そのフォトコラージュの縮小写真がリゴ香水瓶に貼られたものだ。よく知られた香水瓶が使用されることこそ、レディ・メイドの特徴だろう。タイトルは、「美しきヘレーヌ、オー・ド・トワレ」の言葉遊びだ。ヘレーヌとは、トロイ戦争の原因となった絶世の美女のことだ。それを演じるローズ・セラヴィが署名している。ここでは、視覚と嗅覚と知性とを切断し結合する蝶番が介入している。《ローズ・セラヴィよ、なぜくしゃみをしないの》(1921)は、白い小さな鳥籠に角砂糖でいっぱいになったように見えるが、実際は大理石で、どっしり重い。温度計は冷たい大理石の温度を測るためのものだ。鳥籠にふさわしくイカの甲羅も突っ込まれている。タイトルが謎めく。そして、砂糖(大理石)、温度計、イカの甲羅の組み合わせは意表を突く。タイトル(知性)、見た目(視覚)、触わり持ち上げたときの意外性(触覚・重量感)が互いに切断し結合する蝶番になる。

こうして〈レディ・メイド〉は、知性のずらし(解釈の異次元化、外部への転送等)だけではなく、視覚・聴覚・嗅覚・触覚さらには身体感覚ときには味覚も巻き込んで、対立項や異次元項を反転させる蝶番が介入しているこ

とが分かる。しかし、〈大ガラス〉の三次元化あるいはジオラマ化と言われる〈遺作〉《(一) 水の落下、(二) 照明用ガス／が与えられたとせよ》⁽⁵⁷⁾ は、蝶番の介入があるのだろうか。古い木製の田舎ドアの上部にあいた二つの覗き穴からなかを見入ると、一瞬目がくらむ。あまりに明るいかからだ。残るのは、フラッシュをたかれて、網膜に残像の様に焼き付いたかのような像だ。そうであれば、〈大ガラス〉の三次元化あるいはジオラマ化ではなくて、その逆で三次元の「花嫁はその独身者たちによって裸にされて、さえも」の二次元化なのではないか。つまり、内部は「花嫁」で、外部の観客はだれであれ、「その独身者たち」を演じろということにならないか。奥に横たわる花嫁の三次元に対して、それを見る観客の二次元的参与というわけだ。そうであれば、〈大ガラス〉が視覚・嗅覚・聴覚・触覚・身体感覚・味覚に関与していることが自明となったからには、〈遺作〉は鑑賞者をも取り込む。

4. 蝶番の介入は、鑑賞者の参加によって始まる

〈大ガラス〉は、1915年から制作され、1923年に完成しないまま制作を中断し、1926年にブルックリン美術館に展示された。なぜなのか。そもそもグリーン・ボックスのメモは、考え方、連想、製作法の概要しか書かれていないため、デュシャン自身で完成するには膨大な時間を要したようだからと答えることもできる。しかしながら、文字通り未完成で放棄されたならば、展示はしない。しかも、展覧会終了が返送途中でガラスが割れたのに、その10年後にその修復に手を付けた。それゆえ、〈大ガラス〉の未完成は意図したことなのである。では、なぜ未完成でなければならないのか。未完成は、作品の意味やメッセージを求める鑑賞者の知的欲求を刺激するため、鑑賞者

が未完成的な部分を補って作品の全体像を想像し理解しようとする。つまり、未完成作品は、鑑賞者の参加によって作品が完成しうるわけだから、鑑賞者は鑑賞者自身で作品を自分のものにできるのである。そうであるならば、デュシャンの未完成世界は、自分のアートワールドに全面賛成する鑑賞者しか参入を許さない多くのモダン・アートとは異なる世界になる。

そして、日常的な形象類（日用品類、日常的な人物像類等）を既成品レディ・メイドとして、作品〈レディ・メイド〉の素材にすればするほど、鑑賞者の参加度は増すだろう。デュシャンが鑑賞者の知的欲求を刺激する戦略は未完成であることだけには留まらなかった。タイトルは、一般にモダン・アートの多くが作品そのものを指示するか作品の意味を開示するのだが、デュシャンにあっては作品の見た目とは乖離する。つまり、作品を見てタイトルを知ると、多くは戸惑うか、笑うか、怒るだろう。その乖離がデュシャンの戦略なのである。どうしても理解できない鑑賞者は、デュシャン理解を諦めるかさらにデュシャン理解に邁進する。後者は、〈大ガラス〉や〈レディ・メイド〉等についての文章が書かれている〈グリーン・ボックス〉やインタビューや書簡類⁽⁵⁸⁾を参照したり、参考文献を読む。そうなれば、しめたものだ。鑑賞者がセミプロ化して、モダン・アートや美術史を鵜呑みにしなくなる。アートへの参加は消極性から積極性に変わる。そして、モダン・アートとはなにか、アートとはなにか、美術館とはなにか、美術の制度とはなにか、等々を問い始める。それはすでにモダン・アートに指し向けられる問いではない。アートとはなにかという問いから始まるアートの役割や可能性の問いに妥容する。そのとき、古来からアートは、現行世界、現実世界の忠実な模像の作成ではなく、現実対象の理想化やその解釈的表現法、つまり別な世界、可能な世界の表現的提示であったことを知る。そして、現代では新しい知覚概

念・新しい対象着想法を探求する方法論だと理解するのである。

アンフラマンスとは、こうした状況のなかで着想されたのではないだろうか。すでに絵画的実践の時代から視覚以外の知覚（聴覚、触覚、嗅覚等）の取り込みやそれらがずらされて共存することに関心を示し、以後何らかのありかたでそれを意識しながら、〈大ガラス〉や〈レディ・メイド〉等を制作しながら、ついにアンフラマンスという総称的概念の着想に辿り着いたというべきではないだろうか。アンフラマンスは、デュシャン・ワールドの理解に大いに資するだけではなく、いまある世界が世界のすべてではない、少し既存の知覚習慣や概念、既存の対象認識をずらすだけで、可能世界や別な世界がありうるし出現することを提示するコンテンポラリー・アートの可能性を示唆しているのである。

ところで、可能性としてのアートとはなんだろうか。比喩としていえば、もうひとつの「外部」の暗示といってよい。外部がなければ内部はない。アンフラマンスが外部と内部の蝶番になることがアンフラマンスの独創性である。そうであるならば、デュシャンは、ポスト・モダンの乗り越えとして「聞こえないものを聞く」晩年のジャン＝フランソワ・リオタール（1924-1998）の企て⁽⁵⁹⁾をすでに近似的に意図していたかもしれない。アンフラマンスは実詞ではなく、形容詞でしかなく、外部は定義できないからだ。そして、外部の存在を想定するには既存の知や記憶がなければならないが、それがずれれ切断するときしか外部とは繋がらない。それゆえに、外部の断面としてのアンフラマンスがきわめて重要なのである。ノート 16 には「忘却のアレゴリー」とある。外部への移動は忘却がなければならない。あるいは忘却が内包されなければならないのである。次元や領域を横断するアンフラマンスは新しいコンテンポラリー・アートの領域を切り開くだろう。

注

- (1) 『マルセル・デュシャン、ノート』デュシャン（1887-1968）の死後、1912-1968と書かれたメモの小包が見つかり、そのなかから、未発表のメモ289点が発見された。義理の息子ポール・マチス（アンリ・マチスの孫、1933-）が未発表のメモを編集し、複製出版したものが『マルセル・デュシャン、ノート』である。本書では、未発表のメモがI「アンフラマンズ」（1-46）、II「大ガラス」（47-164）、III「計画」（165-207）、IV「金言、地口、アナグラム等の言葉遊び」（208-289）に分類されている。本書から分かるのは、デュシャンが機会を見てはメモをとり蓄積していて、その中から必要に応じて、たとえば、〈大ガラス〉や〈レディメイド〉関連のメモを〈グリーン・ボックス〉（1934）として、そして4次元研究等関連のメモを〈ホワイト・ボックス〉（1967）として、言葉遊び等を雑誌等に、発表していたことである。本書によってデュシャンのメモの全体が見えるようになったからには、デュシャンの思考の軌跡の全貌を知る手がかりも与えられたことになる。Marcel Duchamp, *Marcel Duchamp, Notes, édité par Paul Matisse*, 1000 exemplaires en facsimilé, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, 1980; Marcel Duchamp, *Marcel Duchamp, Notes*, Flammarion, «Champs», Paris, 1999; Marcel Duchamp, *Duchamp du signe, suivi de Notes, écrits, réunis et présenté par Michel Sanouillet et Paul Matisse*, Flammarion, Paris, 2008.
- (2) 正式なタイトルは、『花嫁はその独身者たちによって裸にされて、さえも』*La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (La Boîte verte)* であり、1934年にデュシャン自身によって作成され、300部作成され、刊行された。1912年から1934年までに〈大ガラス〉のために作られたメモと図版類の正確な複製が偶然に任せての連携グリーンの箱に入れられた。ローズ・セラヴィ出版、パリ、ラ・ベ街18番地と記載されている。33.4 × 28 × 2.5 cm.
- (3) 正式なタイトルは、『不定詞で』*À l'infinif (La Boîte blanche)* であり、1967年にデュシャン自身によって作成され、150部作成され、コルディエ・アンド・エクストローム・ギャラリーから刊行された（箱のプレクシグラスの右下に「マルセル・デュシャン」の署名あり）。やや項目ごとに分類されて〈大ガラス〉に関する未刊行メモ類や、複数次元に関するメモ類からなる。33.3 × 28.8 × 4.1 cm
- (4) Cf. 『ユリイカ』（特集マルセル・デュシャン）第15巻10号、1983年10月1日、青土社。アンフラマンズの日本語訳と簡単な解説付き；北山研二「見ること、聞くこと、感じること、考えること、そして想像すること——三つの『彼女の独身

- 者たちによって裸にされた花嫁、さえも』、『AC2』、シュウ ウエムラ、1996、p.17-23; 北山研二「ノートのマルセル・デュシャン、蝶番の思索者」、『『マルセル・デュシャンと20世紀美術』展』(図録)、国立国際美術館カタログ、2004、pp.32-39 (英語版、pp.218-221); 北山研二「アンフランスマンスまたは外部の断面」、『『静寂と色彩: 月光のアンフランスマンス』展』(図録)、川村記念美術館、2009、pp.8-9 (英語版、pp.10-11); Jean-François Lyotard, «Charnières», *Les Transformateurs Duchamp*, Galilée, Paris, 1977, pp.97-107.
- (5) *View*, Vol. V, No.193, mars, 1945 (New York). 本号に、アンドレ・ブルトンの〈大ガラス〉論「花嫁の燈台」の英語バージョンが初めて掲載された。内容は、J-T・ソビー、ガブリエル・ビュフェ、ロベール・デスノス、H. & S. ジャニス、ニコラ・カラス、マン・レイ、ジュリアン・レヴィ等の寄稿、デュシャンの切り抜きからなる。問題のワインの瓶のラベルは、デュシャンの軍人手帳だ。雲は〈大ガラス〉の独身者機械と銀河を想起させるという説もある。Cf. *Marcel Duchamp, catalogue raisonné*, rédigé par Jean Clair, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, 1977, p.155.
- (6) Cf. マルセル・デュシャン『マルセル・デュシャン全著作』(ミシェル・サヌイエ編、北山研二訳、未知谷、1995、p.411) に再録された; Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, réunis et présenté par Michel Sanouillet, Flammarion, Paris, 1975, p.274 (『『嗅覚的アンフランスマンス』の文言は再録されなかった); Marcel Duchamp, *Duchamp du signe, suivi de Notes*, p.274.
- (7) Marcel Duchamp, *Marcel Duchamp, Notes, édité par Paul Matisse*, 11 (verso); Marcel Duchamp, *Marcel Duchamp, Notes*, p.24.
- (8) デュシャンの指示にしたがって大工が制作した木製ドア。220 × 62.7 cm
- (9) 『マルセル・デュシャン全著作』、p.58; *Duchamp du signe*, p.42.
- (10) *Nu descendant un Escalier no.2*, 1912、スイイー、キャンバスに油彩、146 × 89 cm、フィラデルフィア美術館。
- (11) 《三つの停止原器》*Trois Stoppages-Étalon*, 1913-1914、ガラス (125.4 × 18.3 cm) に貼られた布帯 (120 × 13.3 cm) に固定された1メートル未満の三本の糸、糸の形をした定規付き、木箱 (129.2 × 28.2 × 22.7 cm)、ニューヨーク近代美術館。
- (12) *Marcel Duchamp, Notes*, 9 (verso); Marcel Duchamp, *Marcel Duchamp, Notes*, p.22.
- (13) *Marcel Duchamp, Notes*, 12 (verso); Marcel Duchamp, *Marcel Duchamp, Notes*, p.24.
- (14) *Marcel Duchamp, Notes*, 4 (verso); Marcel Duchamp, *Marcel Duchamp, Notes*, p.23.

- (15) ルーセルとデュシャンの関係については、北山研二「デュシャンとその蝶番」、『ヨーロッパ文化研究』第18集、成城大学文学研究科、1999、pp.98-140; Kenji Kitayama, «Un paradoxe auto-référentiel chez Roussel, Méliès et Duchamp», 『成城文藝』第184号、成城大学文芸学部、2003、pp. 28-64; 北山研二「外を思考するもの(1) ——マルセル・デュシャンの場合」、『AZUR』8号、成城大学フランス語フランス文化研究会、2007、pp. 1-20. を参照のこと。pp. 28-64. *Marcel Duchamp, Notes, 4* (verso) ; Marcel Duchamp, *Marcel Duchamp, Notes*, Flammarion, p.23.
- (16) *Sonate*, 1911、ルーアン・スイイー、キャンバスに油彩、145 × 113 cm、フィラデルフィア美術館。
- (17) *Les Joueurs d'Échecs*, 1911、スイイー、キャンバスに油彩、50 × 61 cm、パリ市立近代美術館。
- (18) *Portraits de Joueurs d'Échecs*, 1911、スイイー、キャンバスに油彩、108 × 101 cm、フィラデルフィア美術館。ほぼ同時期の《日本のリングの木のの上を吹く風》(1911、キャンバスに油彩、61 × 50 cm、個人蔵)は、可視的世界に触覚的世界を導入する企てとも見なせるだろう。
- (19) *Marcel Duchamp, catalogue raisonné*, pp.42-43.
- (20) *Portrait ou Dulicinée*, スイイー、キャンバスに油彩、146 × 134 cm、フィラデルフィア美術館。Cf. *Marcel Duchamp, catalogue raisonné*, p.44.
- (21) *Marcel Duchamp, catalogue raisonné*, p.44.
- (22) *Marcel Duchamp, catalogue raisonné*, p.44.
- (23) *Marcel Duchamp, catalogue raisonné*, p.44.
- (24) 《急速な裸体によって横切られたキングとクイーン》*Le Roi et la Reine traversés par des Nus vites*, 1912、スイイー、紙に鉛筆、27.3 × 39 cm、フィラデルフィア美術館；《迅速な裸体によって横切られたキングとクイーン》*Le Roi et la Reine traversés par des Nus en vitesse*, 1912、スイイー、紙に水彩とグアッシュ、48.9 × 59.1cm、フィラデルフィア美術館；《急速な裸体によって囲まれたキングとクイーン》*Le Roi et la Reine entourés de Nus vites*, 1912、スイイー、キャンバスに油彩、114.5 × 128.5 cm、フィラデルフィア美術館。
- (25) 《花嫁は独身者たちによって裸にされて》*La Mariée mise à nu par les Célibataires*, 1912、ミュンヘン、紙に鉛筆と墨、23.8 × 32.1 cm、コルディエ・アンド・エクトローム・ギャラリー；《処女 no.1》*Vierge No.1*, 1912、ミュンヘン、紙に鉛筆、33.6 × 25.2 cm、フィラデルフィア美術館；《処女 no.2》*Vierge No.2*, 1912、ミュ

ンヘン、紙に水彩と鉛筆、40 × 25.7 cm、フィラデルフィア美術館；《処女から花嫁への移行》*Le Passage de la Vierge à la Mariée*、1912、ミュンヘン、キャンバスに油彩、59.4 × 54 cm、ニューヨーク近代美術館；《花嫁》*Mariée*、1912、ミュンヘン、キャンバスに油彩、89.5 × 55 cm、ニューヨーク近代美術館。

- (26) *Jeune Homme trsite dans un Train*、1911、厚紙に油彩、100 × 73 cm、ベギー・グッゲンハイム財団、ヴェニス。裏面に「裸のデュシャン」（と言う記述あり）、（エスキス）《汽車のなかの悲しめる青年》。
- (27) *Nu descendant un Escalier no.1*、1911、スイイー、キャンバスに油彩、96.7 × 60.5 cm、フィラデルフィア美術館。《階段を降りる裸体》の1月前に《なおもこの星のもとへ》（1911、紙に鉛筆、25 × 16.5 cm、フィラデルフィア美術館）というデッサンを描いている。このデッサンはジュール・ラフォルグの詩「なおもこの星のもとへ」の挿絵だ。こちらは階段を上るが、構図的には似ている。しかし、降りの方が運動のダイナミズムがあるため、変更したのだろう。
- (28) *La Boîte de 1914*、1913-1914、パリ、16のノートと一枚のデッサンのファクシミリが厚紙（25 × 18.5 cm）に貼られて、コダック写真乾板用の箱に入れられている（3部作成）、フィラデルフィア美術館。
- (29) ノートをとることが画家あるいはアーティストの仕事であると見なしたものは、デュシャン以前にはないだろう。その意味で、「担保とアートの関係はくそたれとくその関係に等しい」（担保 *arrhe* / アール *art* = くそたれ *mordre* / くそ *merde*）というノート（『マルセル・デュシャン全著作』、p.51; *Duchamp du signe*, p.37）は、自己言及的である。担保の原語 *arrhe* は手付け金とも読めるため、それを制作（実現）に先立つ手付け金としてのメモと解釈すれば、分かりやすい。「くそたれとくそ」は前者の原語が *mordre* で後者の原語が *merde* である。後者は世に言う「くそ」そのものであるが、前者はジャリの《ユビュ王》初演（1896）のときに *merde* と言わないために舞台で発した挑発的な言葉である。前者はフランス語の第三群動詞の不定詞（原型）と同形であるため、後者はまるで第一群動詞二人称単数の命令形であるかのように見えるので、後者の発声（現実的实现）を潜在的に要請している。そうであれば、メモ（担保）とアートの関係はくそたれ（ること）とくそ（たれる）の関係に等しい、と読み替えられる。つまり、メモ（鋳型）は何かしらの誤差を付加してアート（鋳造物）を複製しうるのである。そして、それは既製品も何かしらの誤差（タイトルや署名が既製品に与えられると、既製品ではなくなるゆえに、不可視な誤差・ずれ）を内包すれば、作品としての〈レ

デイメイド〉になりうる。かくして〈1914年のボックス〉とは、のちに制作するデュシャンのアート（鋳造物）の手付け金（鋳型）なのであり、同時に以後の活動のほぼ全体的な構想のマトリクス母型を提示するボックスなのである。Cf. merde と merdre については、北山研二「演劇の可能と不可能 — ジャリ、コポー、アルトー」(《岩波講座「文学5」》、岩波書店、2004、pp.165-186)を参照。

- (30) 『マルセル・デュシャン全著作』、p.49; *Duchamp du signe*, p.36.
- (31) 『マルセル・デュシャン全著作』、p.56; *Duchamp du signe*, p.41.
- (32) 『マルセル・デュシャン全著作』、p.56; *Duchamp du signe*, p.41.
- (33) 『マルセル・デュシャン全著作』、p.56; *Duchamp du signe*, p.41.
- (34) 『マルセル・デュシャン全著作』、p.55; *Duchamp du signe*, p.41.
- (35) Jean Suquet, *Le Grand verre rêvé* (Aubier, Paris, 1991, pp.16-17)によれば、往復台（水車、小歯車、誘導装置、地下に入る揚げ戸、ターン用滑車、ベネディクティース瓶の回転、樋用滑降部、ゴムベルト）、制服とお仕着せの墓場またはエロスの母型（「九つの雄の鋳型」つまり司祭、デパートの配達人、憲兵、甲冑歩兵、警察官、葬儀屋、下男、カフェの制服ボーイ、駅長）からその鋳造物たる照明用ガスが吐き出され、ガスは《三つの停止原器》によって形態を整形された毛細管、七つの濾過器（そしてこれらの駆動装置群らしい、鋏、銃剣、ネクタイ、ローラー・チョコレート粉碎機、ルイ15世様式の脚）、蝶のポンプ、トボガン、コルクの栓抜き、検眼図・眼科医の証人、大理石、マンダラ、ボクシングの試合、水滴の彫刻に至り着く。毛細管、漉し器、チョコレート粉碎器、ニッケルメッキされたルイ15世風の車台、ローラー、銃剣、大ばさみ、攪拌機、トボガンまたは排出面、三つの轟音＝跳ね返り、眼科医の表、コダック・カメラのレンズ、ボクシングの試合の杭打ち機、水平線＝花嫁の衣装（独身者的遠近法の消失点、ウィルソン＝リンカーン効果のあるプリズムと九つの穴）、重力の操作人（三脚台、軸）、換気用ピストン、肉の銀河、花嫁（雌の縊死体の吊り輪、ほぞ穴＝膝蓋骨、フィラメント物質を支える竿、雀蜂、風見鶏）という具合だ。Cf. Jean Suquet, *Miroir de la mariée*, Flammarion, Paris, 1974, pp.202-203; Jean Suquet, *Marcel Duchamp*, l'Harmattan, Paris, 1998, pp.26-27; *Mircel Duchamp, catalogue raisonné*, p.108.
- (36) 『マルセル・デュシャン全著作』、p.71; *Duchamp du signe*, p.50.
- (37) *Pharmacie*, 1914、ルーアン、修正されたレディ・メイド、商用版にグアッシュ、26.2 × 19.2 cm、個人蔵。
- (38) *In Advance of the Broken Arm*, 1915、ニューヨーク、修正されたレディ・メイド、

木と亜鉛メッキされた鉄の雪かきシャベル、121.3 cm、複数バージョンあり。Cf. Michel Butor, «Reproduction interdite», *Critique*, no.334, mars 1975.

- (39) *Peigne*, 1916、ニューヨーク、レディ・メイド、鋼鉄製の櫛、16.6 × 3.2 cm、フィラデルフィア美術館。
- (40) *À bruit secret*, 1916、ニューヨーク、手を加えたレディ・メイド、12.9 × 13 × 11.4 cm、フィラデルフィア美術館。上の板には、P.G. ECIDES DEBARRASSE/LE DESERT. F. URNIS. ENT/AS HOW. V. R. COR. ESPONDS との記載があり、下の板には、.IR CAR. E LONGSEA/F. NE. HEA., O. SQUE/TE. U S. ARP BARAIN との記載がある。
- (41) *Pliant de voyage*, 1916、ニューヨーク、レディ・メイド (オリジナル紛失)、Underwood タイプライターのカバー、高さ 23 cm。
- (42) *Apolinère Enameled*, 1916-17、ニューヨーク、修正されたレディ・メイド、厚紙に鉛筆、ブリキ板 (サポリン染料宣伝用)、24.5 × 33.9 cm、フィラデルフィア美術館。
- (43) *Fontaine*, 1917、ニューヨーク、レディ・メイド (オリジナル紛失)、陶器製小便器、高さ 60 cm。
- (44) デュシャンがブエノス・アイレスから指示して、妹のシュザンヌとその夫、画家ジャン・クロッティに、彼らのパリのアパルトマンのバルコニーにくくりつけられた幾何学概論の本 (オリジナル破損)。
- (45) *L.H.O.O.Q.*, 1919、パリ、モナリザの複製画に鉛筆、19.7 × 12.4 cm、個人蔵。
- (46) *Air de Paris*, 1919、パリ、50 cc のガラス製アンプル (破損後修復)、高さ 13.3 cm、フィラデルフィア美術館。
- (47) *Fresh Widow*, 1920、ニューヨーク、ミニチュア窓、木の上板 (58.3 × 10.2 × 1.9 cm)、のうえに青色塗りの木枠・ワックスで磨かれた黒い皮の 8 つの窓、77.5 × 45 cm、ニューヨーク近代美術館。
- (48) *La Bagarre d'Austerlitz*, 1921、パリ、ミニチュア窓、木とガラスに油彩、62.8 × 28.7 × 6.3 cm、個人蔵。
- (49) *Belle Haleine, Eau de Voilette*, 1921、ニューヨーク、卵形の箱にラベル付きの香水瓶、16.3 × 11.2 cm、個人蔵。
- (50) *Why not Sneeze Rose Selavy?*, 1921、ニューヨーク、手を加えたレディ・メイド、白い小さな鳥籠・大理石の立方体・温度計・イカの甲羅、12.4 × 22.2 × 16.2 cm、フィラデルフィア美術館。

- (51) *Marcel Duchamp, catalogue raisonné*, p.86.
- (52) 『マルセル・デュシャン全著作』、p.336; *Duchamp du signe*, p.226-227.
- (53) *Marcel Duchamp, catalogue raisonné*, p.89.
- (54) その周辺の経緯や美的変容については Dominique Chateau, *Duchamp et Duchamp* (l'Harmattan, Paris, 1999) が詳しい。
- (55) 『マルセル・デュシャン全著作』、p.337; *Duchamp du signe*, pp.227.
- (56) *Marcel Duchamp, catalogue raisonné*, p.105.
- (57) *Étant donnés : 1. La chute d'eau, 2. Le gaze d'éclairage, 1946-66*, ニューヨーク、マルチメディア (古い木製扉、レンガ、ビロード布、木、金属製の防具の上に貼られた皮、小枝、アルミニウム、鉄、プレキシグラス、リノリウム、木綿、電気光、ガス燈 (ベルスバッハ燈型)、モーター等々)、高さ 242.5 cm、奥行き 177.8 cm、フィラデルフィア美術館。〈遺作〉には、それを組み立てるための手書きのメモと写真があり、そのタイトルは「1946年と1966年のあいだに、ニューヨークで制作された解体可能な近似値」である。そして「近似値とは分解と再組み立てにおける任意の余白を意味する」(Marcel Duchamp, *Manual of Instructions for MARCEL DUCHAMP ETANT DONNÉS; 1° LA CHUTE D'EAU / 2° LE GAZ D'ÉCLAIRAGE...*, Philadelphia Museum of Art, 1987.)
- (58) インタビューは以下を参照、Marcel Duchamp, *Ingénieur du temps perdu, entretiens avec Pierre Cabanne*, Pierre Belfond, Paris, 1967 [M・デュシャン + P・カバンス『デュシャンの世界』(岩佐鉄男/小林康夫訳、朝日出版社、1978; ちくま学芸文庫、1999); Georges Charbonnier, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, André Dimanche, Marseille 1994 [ジョルジュ・シャルボニエ『デュシャンとの対話』(北山研二訳)、みすず書房、1997/2004]。書簡は以下を参照、Marcel Duchamp, *Affectionately, Marcel. The Selected Correspondance of Marcel Duchamp*, edited by Francis Nauman and Hector Obalk, Ludion Press, Ghent-Amsterdam, 2000 [『マルセル・デュシャン書簡集』、フランシス・ナウマン/エクトール・オバルク編 (北山研二訳)、白水社、2009]。
- (59) Jean-François Lyotard, *Chambre sourde---L'Antiéthétique de Malraux*, Galilée, Paris 1998 [ジャン＝フランソワ・リオタール『聞こえない部屋』(北山研二訳)、水声社、2003]。