

外を思考するもの (1)

——マルセル・デュシャンの場合

北山 研二

今日マルセル・デュシャン (1887-1968) と言えば、男性用便器を作品 (『泉』*La Fontaine*, 1917) に仕立てたレディメイドのアーティストとして、あるいは『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* (1915-1923)、通称〈大ガラス〉の謎のめいた作品の製作者として有名である。前者は、現代美術の文脈では美術の日常化や日常の美術化をめぐってよく語られる。後者については、いまだに明解な解釈も評価も定まっていない。おおむねデュシャンの作品は、前者の系列作品と後者の系列作品からなるとされてきた。しかしながら、ひとりのアーティストが相互に関与しない作品をつくることなどありうるのだろうか⁽¹⁾。ほんとうに両者に共通する「何か」はないのだろうか。美術史の文脈では、もっぱら作品の形態的な類似関係や影響関係を探すのに専念し、美学では美術や美術の制度の再定義に没頭してきた。デュシャンは、『階段を降りる裸体 No.2』*Nu descendant un escalier No. 2* (1912)の展示拒否事件以後、レーモン・ルーセルの文学的企てに新しい美術の可能性を探り、画家のアトリエに蔓延するテレピン油中毒 (画家が陥る伝統的な超視覚快樂主義) とは縁を切って、新しい美術の可能性追求はノートをとることから始めた⁽²⁾と語った⁽³⁾のだから、まずはそこからデュシャンを考え直すべきではあるまいか⁽⁴⁾。

1.

『階段を降りる裸体 No.2』の展示拒否事件とは、1912年2月にデュシャンが『階段を降りる裸体 No.2』をアンデパンダン展に出品し展覧会の性質から

して当然展示されてしかるべきだったのに、その取り下げを強要された事件である。パリ北西郊外のピュトーのマルセルの兄たち、グレーズ、メッツアンジェなどのキュビズム仲間からキュビズム理論に反しているとか、裸体が下りるとはと眉をひそめて、そのタイトルが非難された。タイトルこそ重要であるのにその作者の意図を擁護するのではなく、グループ理論を優先したり、展覧会あるいはアーティストたちが暗黙のうちに守ってきた美術の制度を後生大事にしたことにデュシャンは激怒した。デュシャンに残された選択は、美術と縁を切るか、既存の美術の制度と縁を切るかしかなかったが⁴⁴、最終的にはデュシャンはその両方を選ぶことになった。既存の美術の制度の「外で」の探究の可能性の模索は、既存の美術の「外で」の探索になったからだ⁴⁵。そうした選択をしつつあるときに、つまりその年の5月か6月に彼はレーモン・ルーセル Raymond Roussel (1877-1933) の演劇に出会った。「あれはすごかった」⁴⁶と彼はのちに語った。彼が見たのは、常識では考えられない珍奇な才能に溢れた人物や動物が舞台上に所狭しとばかりに登場する『アフリカの印象』 *Impressions d'Afrique*⁴⁷だった。当時の舞台写真を見れば⁴⁸、確かに異様とか珍奇という言葉が似つかわしい。デュシャンは、文学的伝統を踏み外した奇異な形象を作り出す自由（だじゃれに基づくルーセル的手法によるレディメイド語句の変形）に衝撃を受けた。彼はのちに語っている。「あれはすごかった。舞台上にはマネキン人形と一匹の蛇がいて、その蛇がほんの少し動くんですよ。新奇なものって言ってもその狂気でした」⁴⁹。彼は原作の小説を求めてさらに仰天した。ルーセルは「当時の私の熱狂を駆り立てた。私はルーセルを称賛していた。ルーセルは、私がかつて見たこともなかったものをもたらしたからである。それだけで、私という存在のもっとも奥深いところから称賛の念を引き出せるのである」⁴⁰。この称賛ぶりは尋常ではない。途方にくれていたデュシャンに、既存の美術的形象とは無縁で奇抜な形象を突然啓示したから、としか言いようがあるまい。ルーセルは、一種の救いの神になった。それゆえ、『アフリカの印象』は〈大ガラス〉の制作原因（着想源）となったのであり、「数ある局面のひとつに関して途方もなく助けられた」⁴¹と彼が言うのである。

『アフリカの印象』は、お話があるようでない小説であり戯曲版もあるが、たしかに途方もない形象で溢れている。多種多様な天才秀才芸人動物の乗船し

た南米行きの船がアフリカ大陸のある地方の沖合で難破して、乗客たちは原住民に捉えられて身代金が到着するまでは、この地方の二王国に君臨する国王の戴冠式に立ち会いながら、彼ら自身もさまざまなパフォーマンスを披露するというものだ。その戴冠式やパフォーマンスの一部を紹介すると、原住民による避雷針付きベットでの処刑、西洋人による銃による半熟卵の白身打ち、西洋人によるフェンシングする機械、猛禽類によって大空を飛行する原住民、西洋人による自動オーケストラと声楽・ボックスの実演、西洋人による金属・宝石探知装置、西洋人によるみみずのチター演奏、西洋人による自分の脛骨の風笛演奏、西洋人による胸郭を共鳴体としたポリフォニーの実演、原住民による大河の水を利用した失明回復手術、西洋人による水力織機（ノアの洪水の模様）、原住民による記憶喪失回復術（対象認識の同定）、西洋人発明のガスによる急速熟成ブドウ房（胚種の着色によって可能）、仮死状態の原住民による水中散歩等々⁽¹²⁾。ところで、そのような見たこともない形象はどのようにして生まれたのであろうか。

2.

レーモン・ルーセルは、生前自分の作品が一般にはほとんど理解されないため死後の開花（多くの読者の獲得）を願って『いかにして私は自分の本のいくつかを書いたか』*Comment j'ai écrit certains de mes livres*. を死後出版した（1935年刊）。そこで彼は、固有の創作手法を明かした。

『いかにして……』によれば、対語 *billard / pillard*（ビリヤード台／盗賊）を選び出し、そしてそれらに綴りは同じだが意味の異なる単語をつなげて、1. *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard* / 2. *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard* という二文を完成する。前者は「ビリヤード台のクッションの上のチョークの文字群」という意味になり、後者は「年老いた盗賊の徒党に関する白人の手紙群」という意味になる。それぞれ語の多義性を利用した文章なのである。ルーセルは、まず前者の文で始まり、後者の文で終わるコントを書き、つぎに似たような多義語の手法を用いて、数百という対語を次々と発見して、大部な小説『アフリカの印象』を書き、これを脚色上演した。すで

に例示したような前代未聞の形象群満載の文学空間、舞台空間を現出したわけである。これらはすべて、billard / pillard あるいはその拡大版（たとえば、1. J'ai du bon tabac dans ma tabatière 「ぼくの嗅ぎたばこ入れにはよいたばこが入っている」 / 2. Jade tube onde aubade en mat à basse tierce 「硬玉、管、噴水、朝の歌、つや消しのできた、下三度の音」）の語群の疑似同音語比較から得られた形象群である。言い換えれば、ある語や語群を少し「ずらし」たときに、いままで見えなかった形象が出現したのである⁽¹³⁾。当初の語や語群からえられる意味（形象）とは別の意味（形象）の出現といってもよい。いままでにこのようにして文学を創造した前例があったろうか。既成の文学概念からすれば、それはもはや文学ではないかもしれない。むしろ文学の外部といってよいかもわからない。それゆえに、ルーセル的「文学」は難解とされてきた。それを解釈する用語や文脈がないのだから当然であろう。ルーセル自身はそれを心得ていた。それゆえにこそ、『いかにして……』によってルーセル「文学」の導き糸としたのである。ところで、デュシャンが『アフリカの印象』を理解するに当たって、二〇数年後に刊行される『いかにして……』を先取りできるはずもなかった。しかし、『アフリカの印象』を丹念に読めば、その地口満載に驚喜したはずだ。地口の皮肉がお家芸のデュシャン⁽¹⁴⁾にしてみれば、地口の発見なぞたやすいことだったにちがいない。

3.

デュシャンは、まるでルーセルにならうかのようにまずは言語的探求を美術の分野で行うにしくはないとばかりに、新しい制作のためにノートを作成するだけではなく、図像的探求としてチェスやその駒をキングとクイーンのエロティックな相克へと「ずらし」て、さらには花嫁と独身者たちの相克へと別な意味論的転換という「ずらし」を行った⁽¹⁵⁾。彼は決定的に美術界から去るべく図書館で臨時職員として働き、美術の技法の再検討と新たな制作のための研究（遠近法、次元移動、3次元の2次元転写、色彩の研究等々）に没頭する。「一九一二年」と題されたノートは、おそらく最初のノートと思われる。たとえば、それには次のようなメモがある。「五つの心臓を持つ機械、純粋な子供はニッ

ケルとプラチナでできていて、ジュラ＝パリ間の道路を支配しなければならない」⁽¹⁶⁾。この道路は、ついには一次元の（観念的な）直線と化し、この直線は「子供＝ヘッドライトのうちに無限に向かう穴を見いだす」⁽¹⁷⁾。「ジュラ＝パリ間の道路の絵画的素材は木になるだろう。この木は粉々になった火打ち石の感情的表現のように見える」⁽¹⁸⁾。複数次元＝〈複数平面〉、つまり蝶番のタブロー、雌の縊死体の導入などを検討する。このような着想のタブロー[一枚の絵]がかつてあったろうか。従来の絵画的モチーフから絶縁し、制作の可能性すら越え出て、何かしら動機付けにのみしたがって外へ外へと向かって突き進む⁽¹⁹⁾。現代文明の産物の自動車をモデルにした絵画は、すでにルイジ・ルッソロ (1885-1947) が『自動車のダイナミズム』*Dynamisme d'une auto* (1912-13年) を同時期に描いているが、それはまさしく自動車のダイナミズムの瞬間が問題であって、デュシャンの方は無限の（不可視な）領域、外の領域の探索に一気に突進する⁽²⁰⁾。そこには確かに〈大ガラス〉に発展する着想が確認できる。複数次元＝〈複数平面〉は〈大ガラス〉の上部（四次元の「花嫁」の三次元投影の二次元提示）と下部（三次元の「独身者たち」の二次元投影＝提示）になり、タブローはガラス製の遅延と呼び直されて、蝶番は上部と下部の仕切り（実際は動かない蝶番）になり、雌の縊死体は彼自身のデッサン・タブロー的推敲（チェスのクイーンから花嫁へ）を基にして練り上げられるからである。

「一九一二年」のメモの次には〈一九一四年のボックス〉が続く。それは、1914年早々に、16のノートと一枚のデッサンを写真複写して商業用写真用品箱（ボックス）に入れたものだ。部数は少なく（3部といわれていた）極めて限定的な観衆しか念頭にないように見えるが、三つの複製はデュシャンにとっては無数の複製に等しかった⁽²¹⁾。しかし、実際はあまり知られなかった。それゆえにかデュシャンは、それが1958年にミシェル・サヌイエによる『塩売り商人』*MARCHAND du SEL* に再録されることを希望して、一般に知られるようになった。さて、〈一九一四年のボックス〉は、彼以前では当然視されていた絵画とその対象の関係を根源的に変えるメモからなる。たとえば、「制作の着想」として、「好都合なあるいは不都合な偶然（幸運あるいは不運）のタブローをつくること」⁽²²⁾など、彼以前にだれが着想しただろうか。どのようなタブローであれ、画家による意識的な必然的な創作であるとは考えられなかった

のだから。モチーフ、筆触、構図等々は説明できなければならなかったのだから。偶然の絵画などはまさしく絵画の外部であり、それゆえ絵画ではないのである。あるいは、絵画とその対象の関係を根源的に変えるもうひとつのメモ。「線遠近法 [透視図法] は等しいものをさまざまに表現するのにより手段である。すなわち等価なもの、類似するもの（相似的なもの）そして同等なものが透視図法的シンメトリーでは混同されるのである」⁽²³⁾。このメモが示すように、いったいデュシャン以前のだれが自明であった遠近法をその原理的な内在的問題から改めて問うたろうか（遠近法を歪めたり、無視することはあっても）。遠近法は三次元のを二次元に投影する段階で本来あるはずの微妙な差異を不可視にする、つまり内包してしまうことに焦点を当てているのであり、近似的投射を前提にしなければ（近似的誤差を内包していなければ）、遠近法は成立しない、というからである。遠近法に関するこうした考え方を逆転させるならば、微細な誤差やずれを明示化するとき（不可視な誤差やずれがあると告知するとき⁽²⁴⁾）、同じものや類似物が（次元の）異なる二物に変じることになる（この発想は、死後発見されたメモ「アンフラマンズ」の考えにつながるのだが、この論理に従えば、「微細な誤差やずれ」をタイトルや署名と同次元のものと見なし、「同じものや類似物」を男性用便器と同次元のものと見立てれば、レディメイド『泉』になる。もちろん便器自体も、ある鑄型で生産されたものだから、すでに誤差を内包した鑄造物ではあるのだが、さらに鑄造物にタイトルや署名が与えられれば「微細な誤差やずれ」をもたらされるのだから、作品としての〈レディメイド〉ができるのである）。

一般に次元移動に誤差が伴うことを前提にすれば、「——もし水平に張った長さ1メートルの糸が1メートルの高さから望むままに変形しながら水平面上に落下して、長さの単位の新しい形を与えたならば、／それぞれのほぼ同じ条件で手にした3本の糸は、つまり1本1本を考察すれば長さの単位の近似的復元になる」⁽²⁵⁾（〈一九一四年のボックス〉）のは必然である。従来落下した糸には時間が内包されると理解されてきたが、むしろデュシャンが言うように、三次元の落下する糸が二次元平面に定着されれば、見えるはずのものが見えなくなるのだから縮小されてつまり誤差が内包されて近似的復元となると考えるべきだろう。ところで、ここで問題にしている長さ1メートルの糸とは、既

製品に他ならない。それゆえ、落下した「3本の糸は、つまり1本1本を考察すれば長さの単位の近似的復元になる」のである。つまり、既製品に誤差が内在化されれば（不可視になるのだが）、それは既製品ではなく、新しい何ものかになるのである。つまりレディメイドになりうるのである。

デュシャンは、こうした近似的誤差の事例を引き出すのを止めない。落下した1メートルの糸3本でつくる「〈三つの停止原器〉は縮小したメートル単位である」⁽²⁶⁾。「原器」はだれでも知るあの「メートル原器」である。それは、大量生産の既製品とは言わないまでもともかく既製品である。それは、誤差を内包することで、新しい何ものかになる。つまりレディメイドになる。「万歳！衣服とラケットプレス」⁽²⁷⁾のメモも自明であろう。のちに独身者機械で用いる雄の鋳型と鋳造物（ガス）の関係と原理的には同じ発想なのである。落下する糸、衣服、ラケットプレスもある意味で鋳型であり、鋳型が鋳造物（縮小したメートル単位、衣類に包まれる人、ラケット）を復元（複製）するとき、誤差を内包するからである。ここで言う鋳造物は、原理的にはレディメイドになりうる。

ところで、メモ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おるまい⁽²⁸⁾。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」⁽²⁹⁾というメモは、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 *merdre* 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『ユピュ王』初演のときに *merde* と言わないために舞台上で発した挑発的な言葉である⁽³⁰⁾。前者はフランス語の第三群動詞の不定詞と同形であるため（のちに出版する『不定詞で』に通じるが）、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（関係はくそたれ（ること）とくそ（たれろ）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含んでアート（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、明らかになる不可

視な誤差・ずれ)を内包すれば、作品としての〈レディメイド〉になりうる。かくして〈一九一四年のボックス〉とは、デュシャン的アート(鑄造物)の手付け金(鑄型)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。

4.

〈一九一四年のボックス〉以外に書きためたノートのうち相互に関連すると思われるノート類を緑色の箱に詰めして〈グリーン・ボックス〉として1934年に刊行する。タイトルは、〈大ガラス〉と同名の『花嫁はその独身者たちによって裸にされて、さえも』である。そして、刊行物としての〈グリーン・ボックス〉は既製品となるためだろうか、それにローズ・セラヴィ *Rose Séavy* という偽名の発行者名を付ける。〈グリーン・ボックス〉の作品としての〈レディメイド〉化を意図したのだろうか。

さて、〈大ガラス〉の細部はたしかに手仕事の所産ではあるが、形象としてはいわばレディメイドで満ちている。下部の独身者機械群を見てみよう。「制服と仕着せの墓場」(あるいは「九つの雄の鑄型」あるいは「エロスの機械」だが、具体的には僧侶、デパートの配達人、憲兵、胸甲騎兵、警官、葬儀人夫、従僕、カフェのボーイ、駅長からなる)について、制服は注文制作が普通かもしれないが、着用者には既製品(既製品)であろう。「九つの雄の鑄型」と言うからには、〈一九一四年のボックス〉にあるように、既製品の領域にある。そこで、制服と言え、当時としては男性用しか考えられなかったのでいわば男性性の象徴になるので、独身者の代名詞にもなりうる。さらに踏み込んで言うならば、デュシャンは「独身者」という出来合いの観念のレディメイド化すら考えていたかもしれない。「制服と仕着せの墓場」の下に位置する「水車」、「往復台・櫛・誘導装置」もまた、水力等によって稼働する装置なのだから一種の既製品であろう。「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、ルイー五世様式の脚)、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、ボクシングの試合を経て、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」とただちに同定できそうな既製品の集合体である。他方、〈大ガラス〉の「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。こうした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視覚的参照は明らかだろう⁽³¹⁾。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、そうした「ずれ」や「そらし」によって他化されているのである。いわばレディメイドの集合体なのである。だからこそ、〈グリーン・ボックス〉の冒頭のメモで――

一 余白ノート

『花嫁はその独身者たちによって裸にされて、さえも』とは、つまり量産既製品を、自然に思いついたものからそらすためのもの。――そらしとはひとつの操作である。⁽³²⁾

というのである。『花嫁はその独身者たちによって裸にされて、さえも』とは、いうまでもなく〈大ガラス〉のことである。

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』というタイトルは、字義通りに解釈すればかなりエロティックである。事実、デュシャンは〈大ガラス〉の主題に関して問われたとき、それはエロティスムだ、そしてエロティスムはだれにでも共通するものだからだと付け加えた⁽³³⁾。だれにでも共通するものとしてのエロティスムとは、デュシャン的レディメイドの考え

にしたがって言い直せば、観念のレディメイドとは言えないだろうか。タイトルから連想されるエロティスムは、〈大ガラス〉を仔細に見ていると、それは、なにやら機械仕掛けのエロティスムであり、しかも頓挫したエロティスムである。頓挫するからこそ、繰り返されるという一種のゲーム性の高いエロティスム装置である。それゆえ、それは通常のエロティスムではなく、少しずらされたエロティスムである。つまり、一種レディメイド化されたエロティスムなのである。

5.

デュシャンは、〈大ガラス〉の制作と平行して、〈レディメイド〉も制作していた。1913年にはすでに、取り外した車輪を逆さにして台所用の椅子に固定して気晴らしにしていた。車輪が回転するのが、あるいは回転する車輪の「影」が楽しみの対象だったのだろう。これはデュシャン的な意味ではまだレディメイド以前と見なされてきたが、「取り外した車輪」、「台所用の椅子」は既製品ではあり、タイトルや署名があれば、十分デュシャン的な意味で作品としての〈レディメイド〉なのである。それぞれが本来の使用の文脈から逸脱し楽しみ
の文脈へ接ぎ木していて、「ずれ」、「そらし」が確認されるからだ。それは、いわゆる美的楽しみではなく、メカニクな動きによって影がつくられたときの次元移動の「揺れ」がつくる誤差のかくれんぼみたいなものなのだろう⁽³⁴⁾。それゆえ、レディメイドであるが、作品としての〈レディメイド〉ではないというべきだろう。1914年にデュシャンは、BHVで壘掛けを買い、それに何かしらの文章あるいはタイトルを書き加えて楽しんでた。しかし、『壘掛け』*Porte-bouteilles* (1914) はパリのアパートを引き払うよう妹に頼んだときにゴミと間違われて捨てられてしまい、しかもそこに書き加えた文章あるいはタイトルを忘れてしまったと言う。署名については、言及されていないが、展示する場合には署名はするだろうから、これはこれで確かに作品としての〈レディメイド〉と言ってよい。ところで、『トランクの箱』*Boîte-en-Valise* (1941) にはマン・レイによるこの『壘掛け』の写真が収められているが、そこには影が撮されている。おそらくデュシャンの指示があったのだろう。レディメイドに

は影が必要なのである。それを証明するかのような油絵を 1918 年に描いている⁽³⁵⁾。『Tu m'』*Tu m'* (1918) である。自転車の車輪、コルクの栓抜き、帽子掛けの影が描かれている。コルクの栓抜き、帽子掛けは作品としての〈レディメイド〉ではなく、自転車の車輪同様に気晴らしとしての〈レディメイド〉だったかもしれないが、ともあれ、影をつくるものなのだ⁽³⁶⁾。〈レディメイド〉が影をつくるには、それがともかく三次元の立体でなければならない。同様に雪搔きシャベルの〈レディメイド〉『折れる腕に備えて』*In Advance of the Broken Arm* (1915)、糸玉を 2 枚の真鍮版ではさみ 4 本のながいボルトで留めてそれぞれの真鍮版に意味不明な文章を書き込んだ〈レディメイド〉『秘めた音のする』*A bruit secret* (1916)、背に意味不明な文章を書き込んだ〈レディメイド〉『櫛』*Peigne* (1916)、〈レディメイド〉『旅行者用折りたたみ品』*Pliant... de voyage* (1916)、男性用便器仰向けに倒して R. Mutt と署名した〈レディメイド〉『泉』*Fountain* (1917)、色とりどりのゴムのシャワーキャップの切れ端を繋いだ『旅行用彫刻』*Sculpture de voyage* (1918)、生理水を捨てて空気を入れ封をしたガラス容器の〈レディメイド〉『パリの空気』*Air de Paris* (1919)、ラベルを貼り替えてマン・レイ撮影の女装のデュシャンの写真を貼った〈レディメイド〉『美しい吐息、ヴェール水』*Belle Haleine, Eau de Voilette* (1921) [のちに *Rose Sélavy* と著名]、指物師にフランス窓 *French Window* をつくってもらい、ガラス窓の代わりに革のパネルを貼って *Rose Sélavy* と著名した〈レディメイド〉『恥知らずの未亡人』*Fresh Widow* (1920)、だまし絵の煉瓦を描いて *Rose Sélavy* と著名した〈レディメイド〉『オステルリッツの激闘』*La Bagarre d'Austerlitz* (1921)、ペンキを塗った金属製の鳥籠にまるで角砂糖に見える大理石の立方体と温度計といかの甲とを入れた〈レディメイド〉『ローズ・セラヴィよ、なぜくしゃみをしないの』*Why not sneeze Rose Sélavy* (1921) などは、それぞれが本来の使用の文脈から逸脱し楽しみの文脈へ接ぎ木してこれこれ美術美学的文脈で「ずれ」、「そらし」が確認されるにせよ、基本的には影をつくるものなのである。それは、何よりもまずは三次元の二次元の次元移動という問題、不可視な「誤差」、「ずれ」を内包する問題の提起なのである。影は、色彩も 3 次元形態の多くを不可視にするのだから、まさしく誤差、ずれというべきだろう。そのことは、〈グリーン・ボックス〉の

「レディメイドの射影」で語られている。

近づけられた二、三、四の〈レディメイド〉の射影。

場合によったらその引き伸ばしのひとつを使い、そこからひとつの形象を取り出すこと。この形象とは（たとえば）それぞれの〈レディメイド〉のなかに取り込まれている等しい[長さ]によってつくられた形象であり、投影によって射影の一部になった形象である。

たとえば 最初の〈レディメイド〉のなかの 10 センチ。

第二の〈レディメイド〉のなかの 10 センチ。

等々。

これら 10 センチのそれぞれは射影の一部になったものである。

これら「なった」ものを取り出してから、オリジナルな投影における互いの位置関係を変えずに、投射によりそれらの模写をつくること。⁽³⁷⁾

このメモは、三次元から二次元への射影が行われたとき問題になる誤差（あるいは「ずれ」、「そらし」）を主題化したものであろう。

では、〈レディメイド〉が立体ではなく平面の場合はどうなのだろうか。冬の風景画に緑と赤の点を書き加えて薬品壇の立ち並ぶ実際の薬局を連想させる〈レディメイド〉『薬局』*Pharmacie* (1914)、サポリン塗料の広告を書き換えて意味不明な文章を書き加えさらには少女の後ろ髪を鏡に描き加えて立体感を演出した〈レディメイド〉『エナメルを塗られたアポリネール』*APOLINÈRE ENAMELED* (1916-17)、モナリザの複製画にそれと分かるように口髭と山羊髭を描き加え *L.H.O.O.Q.* というタイトルをつけ署名した『*L.H.O.O.Q.*』*L.H.O.O.Q.* (1919)、モナリザの絵柄のランプに「髭をそった *L.H.O.O.Q.*』というタイトルをつけ署名した『髭をそった *L.H.O.O.Q.*』*L.H.O.O.Q. rasée* (1965)などは、いずれも遠近法をそのまま採用し立体的に見えるようにしてあるポスターや複製画であり、それぞれいかにも加筆（外部なる加筆が一種のずれをつくり出す）と分かるために、よくできた3次元描写の画像への2次元的乱入の企てが浮き彫りにされる。

6.

〈レディメイド〉が立体ではなく平面でも成り立ち、それが2次元から3次元への次元移動を問題にしなが、ずれやそらしという不可視なものを導入するように、デュシャンが1937年以降に着想したアンフラマンズ（極薄）⁽³⁸⁾もまた、「2次元から3次元への通路」⁽³⁹⁾をつける誤差やずれという不可視・不可知等への注視を喚起する。1945年『ヴェー』誌に「たばこの煙が／この煙を出す／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」⁽⁴⁰⁾というメモを発表した。嗅覚的アンフラマンズというべきものかもしれない。見た目は、煙と口とはすでに無関係だが、微妙なおいの差によってふたつにおいては結びつくのだから。これは、誤差やずれが問題になるとはいえ、遠近法の原理に基づく概念ではなく、別の領域で探求可能であることを示唆する。しかも、思索の末の概念の例としての現象ではなく、それだけでしか名指すことがない現象である。デュシャンの死後明らかになったアンフラマンズの事例を『ノート』Notesから拾い出してみよう。「可能なものは生成物を内包するのだから——一方から他方への移行は、アンフラマンズにおいて起こる」⁽⁴¹⁾。生成変化や計画の実現は、アンフラマンズ（超誤差）を経てあるいはそれを内包して起きることだろうか。「忘却についてのアレゴリー」⁽⁴²⁾とは、他なる世界に移動するには、忘却がなければ、何かを置き去りにしなければならない。そのとき、忘却が内包されるとも言える。（「（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はアンフラマンズ状の分離」⁽⁴³⁾がある。聴覚的視覚的アンフラマンズだろう。このアンフラマンズがあるから、銃の発射音と標的上の弾痕が識別できるとも言える。「（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」⁽⁴⁴⁾。視覚的触覚的なアンフラマンズだろうか。このアンフラマンズがあるから、存在と非存在の識別ができる。「色以上にアンフラマンズ状の匂い」⁽⁴⁵⁾。視覚より聴覚の方がよりアンフラマンズを識別できるということだろうか。なぜ美術は、聴覚を追放してきたのだろうか。音楽との棲み分けにどれほどの意味があるのだろうか。「同じ鋳型（？）で型打ちされたふたつの形は、たがいにアンフラマンズの分離値だけ異なる／すべての『同一物』は、どれほど同一であっても、

(そして同一であればあるほど)、このアンフラマンズ状の分離的差異に近く」⁽⁴⁶⁾。視覚的直観的アンフラマンズ。誤差が小さければ小さいほど、アンフラマンズとしての分離が強調されるわけである。

こうしてアンフラマンズは、可能なもの（鋳型）から生成物（鋳造物）への移行に関与するあるいはそこで作用するのではあるが、具体的には視覚だけでなくその他の知覚や直観などの限界的閾が関与しているあるいは作用していると考えられる。それは、見て分かるという近代美術が公準としてきた視覚的美術への公然たる挑戦が読みとれる。デュシャンは視覚的美術の限界と閉鎖性を皮肉って、1938年「シュルレアリスム国際展」では、会場の天井に1200個の石炭袋を吊し（石炭の代わりに紙を詰めて）、その下に大きな金属製コンロを置き、部屋中に炒られたコーヒーの香りを充満させた⁽⁴⁷⁾。これを嗅覚的アンフラマンズによる展示会場のレディメイド化であると言っては言い過ぎだろうか。1942年には「ファースト・ペーパーズ・オヴ・シュルレアリスム展」のカタログの表紙第一面に、壁に向かって発射した5発のピストルの弾痕の写真を載せた。これは聴覚的視覚的アンフラマンズへの言及其のものではないだろうか。その二年後には、『ヴェー』誌にたばこの匂いに関するアンフラマンズのメモとワインの瓶が口から煙を吐きながら宇宙空間を漂うフォト・モンタージュを発表した。さらには、1947年に、「国際シュルレアリスム展」の豪華保存版のカタログ表紙を作成したとき、黒いビロード地の台紙にフォーム・ラバー性の乳房をつくり、その裏表紙に「おさわりください」と書いた⁽⁴⁸⁾。これはまさに鋳型と鋳造物の間に関与する触覚的アンフラマンズなのではあるまいか。

7.

ノートにせよ〈大ガラス〉にせよ作品としての〈レディメイド〉にせよ、デュシャンの作品や思考は、次元移動、鋳型＝鋳造物、既製品の使用目的変更・文脈変更、加筆、言語的領域への誘導など、当初の外観（平面にせよ立体にせよ、それらの見かけ）をずらし、そらして不可視な誤差、あるいは外部を導入してまったく別種の相貌に仕立て上げる。さらにはアンフラマンズでは、その

きわめて微妙な誤差やずれによって感知できる世界を導入するのだが、アンフ
ラマンズそのものは不意に出現するものとそれ以前のものを区分けする不可知
な誤差、あるいは外部としか言いようがない。ところで、なぜデュシャンは不
可視なもの、外部を作品内に内在化しようとするのだろうか。それは、時代が
変わっても旧来型のモチーフ・技法・慣習等に固執する袋小路的な美術の歴
史、美術制度のあり方への疑問から始まる美術行為自体の可能性の探求の結果
だと思われる。

デュシャンは、ノートを取り技法的には現代的な既製品を採用することで前
者からはただちに抜け出したが、美術行為自体の考え方が変わらなければ、結
局は、「アート（美術）でないような作品をつくることができようか……／一
九一三年」⁽⁴⁹⁾というメモが示すように、いかなる反美術活動も反復されれば制
度化しうるし、また既存美術の制度が反美術活動を回収してしまうという危惧
を、デュシャンは当初から抱いていたことが分かる。では、どうすべきか。
つまり既存美術の制度が絶対に回収できないものを導入することだ。それは、
美術にとって外部なるものだ。外部なるものとは、ずれやそらしによって既存
美術から逸脱する不可視なもの、あるいは意味不確定な言語的領域だ。それゆ
えにこそ、デュシャンは、その作品が従来美術史の文脈に回収されないため
に、自分用の文脈とも言うべきノートを公表した。しかし、すべて公表するこ
とは避けた。それは、〈大ガラス〉を未完成で公開すること⁽⁵⁰⁾や作品としての
〈レディメイド〉に意味不確定性を残すのと同断である。すべてを包括的に公
表したならば、自己言及的で閉鎖的でしかありえない。自家中毒に落ちる。モ
ダニズムの袋小路である。つまり彼が逃れようとした美術制度と同じことが縮
小再生産されてしまうのである。そうしたパラドクスから逃れるにはどうした
らよいのだろうか。未知なる部分（外部）がなければならぬのである。

注

- (1) テーマ論的には花嫁＝独身者のテーマを読み出すロベール・ルベル (Cf. Robert Lebel, Sur Marcel Duchamp, Centre Georges Pompidou, 1996) や精神分析的な手法で近親相姦的な視点で論じるアウトウーロ・シュワルツ (Cf. Arturo Schwarz,

The Complete Works of Marcel Duchamp, volume one, Delano Greenidge Editions, New York, 1997) はともかくとして。

- (2) Cf. Marcel Duchamp, *Ingénieur du temps perdu, entretiens avec Pierre Cabanne*, Pierre Belfond, Paris, p. 71. (M・デュシャン+P・カバヌ『デュシャンの世界』岩佐鉄男+小林康夫=訳、朝日出版社、1978年、p. 83. [本訳書の再版、マルセル・デュシャン/ピエールカバヌ『デュシャンは語る』岩佐鉄男/小林康夫]、ちくま学芸文庫)
- (3) 拙論「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』展カタログ、国立国際美術館、2004, pp. 32-39.) では、「誤差」や「ずれ」を次元移動や文脈変換などの蝶番として見なしていたが、本論ではそれらをどのように考えるべきかを問い直す。
- (4) 「少しばかり私の『血が逆流しました』。(……) おかげで私は白けきってしまい、私が自由だと思っていたアーティストたちから受けたあんな振る舞いに対抗して、反動的に私は仕事につきました。サント＝ジュヌヴィエーヴ図書館の司書になりました」(*Ingénieur du temps perdu*, p. 27.) 訳は筆者による。以下同様。[『デュシャンの世界』、p. 23.]。また別なインタビューでは、「芸術家は二種類存在します。社会を相手にして仕事をするために社会に統合されるのを避けられないプロの画家とその他の画家、義務から免れた、それゆえに束縛から解放された自由契約者です」(Marcel Duchamp, *Duchamp du Signe, Ecrits, réunis et présentés par Michel Sanouillet*, Nouvelle édition revue et augmentée avec la collaboration de Elmer Peterson, Flammarion, Paris, p. 180 ; *Marchand du Sel, écrits de Marcel Duchamp*, réunis et présentés par Michel Sanouillet, Le Terrain vague, Paris, 1958, p.155 ; Duchamp du Signe, collection «Champs», Flammarion, 1994, p. 180. [マルセル・デュシャン『マルセル・デュシャン全著作』北山研二訳、未知谷、1995年 [二刷、2001年]、p. 273.]
- (5) 「(カバヌ) あなたがキャサリン・ドライヤーに断言したのですが、『階段を降りる裸体』[No. 2] をどう見るかその見方があなたに立ち現れたとき、それが『自然主義への隷属の鎖を永久に断ち切ることになろう……』とあなたには分かった、と。/ (デュシャン) そうですね、それは時代がかった言い方ですが、1945年代の」(*Ingénieur du temps perdu*, p. 51. [『デュシャンの世界』、p. 55.]
- (6) *Ingénieur du temps perdu*, p. 56. [『デュシャンの世界』、p. 63.]。「私にはこの逃げ出したいという欲求がいつもありました」(*Ingénieur du temps perdu*, p. 52. [『デュシャンの世界』、p. 57])
- (7) « Impressions d'Afrique », *Le Gaulois du Dimanche*, du 10 juillet au 13 novembre 1909 ; *Impressions d'Afrique*, Lemerre, 1910 (réed., 1932 ; Jean-Jacques Pauvert, 1963) [レーモン・ルーセル『アフリカの印象』岡谷公二訳、白水社、1980年]. デュシ

ヤンはおそらく後者を読んだのだろう。上演については、*Impressions d'Afrique*, La Bibliothèque nationale de France-site Richelieu, la salle des manuscrits, « le Fonds Roussel », MF4488. 筆者がこの脚本を点検したところ、上演の報告とは異なるどころが多く、実際は縮小版で上演されたようだ。フランソワ・カラデックによれば、三種類の脚本があったらしい (Cf. François Caradec, *Raymond Roussel*, Fayard, 1997, p.136) 『アフリカの印象』の初演は 1911 年 9 月 30 日から 10 月 16 日までフェミナ座で行われ (上演 3 回しか確認されていない)、再演は 1912 年 5 月 11 日から 6 月 10 日までアントワヌ座で行われた。いずれも自費負担の上演だった。

- (8) François Caradec, *Vie de Raymond Roussel*, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1972. pp. 128-129.(les photos 35-41) [フランソワ・カラデック 『レーモン・ルーセルの生涯』北山研二訳、リプロポート、1989 年、pp. 142-143.]
- (9) *Ingénieur du temps perdu*, p. 56. [『デュシャンの世界』, p. 63]
- (10) *Duchamp du Signe*, p. 173. [『マルセル・デュシャン全著作』, pp. 264-265]
- (11) *Duchamp du Signe*, p. 173. [『マルセル・デュシャン全著作』 p. 265.] デュシャンは、カバヌスとの対話で、ルーセルの言語への挑戦とデュシャンの絵画への挑戦には通じるものがあるかとの質問に、あると答えたあとに、「それはたいへん共感できるものでした、ルーセルって人は、ランボーのようなやつ revolution 的な面をほんとうに備えた何かをやり遂げました、分裂ってのを。象徴主義もマラルメさえもう問題ではなかった。そんなことどれもこれも、ルーセルはまったく知りませんでした」(*Ingénieur du temps perdu*, p. 57. [『デュシャンの世界』, p. 65])
- (12) デュシャンは、Jean Ferry, *Une étude sur Raymond Roussel (précédé de Fronton-Virage par André Breton, Arcanes, 1953)* を読んでいた。しかし、これは出版年が示すように、かなり後年のことになる。*Ingénieur du temps perdu*, p. 79. [『デュシャンの世界』, p. 68]
- (13) « Comment j'ai écrit certains de mes livres », précédé de Documents sur Raymond Roussel par Michel Leiris, *Nouvelles Revues françaises*, no. 259, 1er avril 1935 [「いかにして或る種の本を書いたか」 ミシェル・レリス 『レーモン・ルーセル、無垢な人』岡谷公二訳、ペヨトル工房、1991 年、pp. 108-148]; *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Lemerre, 1935 ; Jean-Jacques Pauvert, 1963.
- (14) Cf. « Chapitre II. Rose & cie », *Duchamp du Signe*, pp. 143-164. [『マルセル・デュシャン全著作』「第二章ローズ商会」、pp. 205-253.] デュシャンの代表的な言葉遊び選集である。エロティックな言葉遊びが目立つ。
- (15) 『キングとクイーンは急速な裸体によって横切られて』 *Le roi et La Reine traversés par des Nus vites* (1912)、『キングとクイーンは急ぐ裸体によって横切られ

- て』 *Le roi et La Reine traversés par des nus en vitesse* (1912)、『キングとクイーンは急速な裸体によって取り囲まれて』 *Le roi et La Reine entourés par des nus vites* (1912)、『ふたりの人物と自動車』 *Deux personnages et une auto* (1912)、『花嫁はその独身者たちによって裸にされて』 *La Mariée mise à nu par les Célibataires* (1912)、『処女』 *Vierge*[No. 1] (1912)、『処女、No. 2』 *Vierge, No. 2* (1912)、『処女から花嫁へん移行』 *Le Passage de la Vierge à la Mariée* (1912)、『花嫁』 *la Mariée* (1912)。
- (16) *Duchamp du Signe*, p. 41. [『マルセル・デュシャン全著作』 p. 57.] ; *Marchand du Sel*, pp. 35.
- (17) *Duchamp du Signe*, p. 41. [『マルセル・デュシャン全著作』 p. 57.] ; *Marchand du Sel*, pp. 35.
- (18) *Duchamp du Signe*, p. 41. [『マルセル・デュシャン全著作』 p. 57.] ; *Marchand du Sel*, pp. 35.
- (19) デュシャンには現代的なモチーフと手法が念頭にあったのだろうか。「飛行機が空を飛ぶのを見せたいときに、静物画なんか描きはしません」 (*Ingénieur du temps perdu*, p. 51. [『デュシャンの世界』、p. 53-54])
- (20) 同時期のロベール・ドローネー (1885-1941) の『赤いエッフェル塔』 *La Tour Eiffel Rouge* (1911-12) などの企ても「不可視性」に関与しうる。
- (21) 「一、それは単位で、二、それは二倍、二元性で、そして三、それは残りすべてです。三という語に近づけばすぐにも、三百万だって手に入ります。それは三と同じなのです」 (*Ingénieur du temps perdu*, p. 78. [『デュシャンの世界』、p. 93])。実際は〈一九一四年のボックス〉は五部つくられた。Cf. Arturo Schwarz, *The complete works of Marcel Duchamp*, The third Revised and Expanded Edition, vol. 2, Delano Greenidge Editions, New York, 1997, p.599.
- (22) *Duchamp du Signe*, p. 36. [『マルセル・デュシャン全著作』 p. 48.] ; *Marchand du Sel*, p. 30.
- (23) *Duchamp du Signe*, p. 37. [『マルセル・デュシャン全著作』 p. 51.] ; *Marchand du Sel*, p. 33.
- (24) 「(カバンヌ) [数学的な、科学的な透視画法は] いくつかの計算に基づいていたのですか。／ (デュシャン) はい、それと数次元に。数次元というのが重要な要素でした。そのなかに入れたのは何か、お分かりですか。物語、よい意味での逸話を、視覚的投影表現と混ぜ合わせましたが、視覚性、視覚的要素には、一般にタブローに与えられるほどの重要性は与えませんでした」 (*Ingénieur du temps perdu*, p. 65. [『デュシャンの世界』、p. 74])
- (25) *Duchamp du Signe*, p. 36. [『マルセル・デュシャン全著作』 p. 48.] ; *Marchand du Sel*, p. 30.

- (26) *Duchamp du Signe*, p. 36. [『マルセル・デュシャン全著作』 p. 48.] ; *Marchand du Sel*, p. 30.
- (27) *Duchamp du Signe*, p. 36. [『マルセル・デュシャン全著作』 p. 48.] ; *Marchand du Sel*, p. 30.
- (28) 「それら [『チョコレート粉砕機』、『独身者機械』] は同じ時期です。みんな同じアイデアに基づいているからには、花嫁がそこに現れているはずですが。私はいろいろなアイデアを集めて、それらをまとめておきました」(*Ingénieur du temps perdu*, pp. 61-62. [『デュシャンの世界』、p. 70])。「(図書館に勤めながら) それと同時に〈大ガラス〉のための計算もしていました」(*Ingénieur du temps perdu*, p. 69. [『デュシャンの世界』、p. 80])
- (29) *Duchamp du Signe*, p. 37. [『マルセル・デュシャン全著作』 p. 51.] ; *Marchand du Sel*, p. 33.
- (30) *merdre* と *merde* については、北山研二「演劇の可能と不可能——ジャリ、コピー、アルトー」(『岩波講座「文学5」』、岩波書店、2004年、pp. 169-170.) を参照せよ。
- (31) Cf. *Duchamp du Signe*, pp.41-102. [『マルセル・デュシャン全著作』 pp. 55-146.] ; *Marchand du Sel*, pp. 34-95.
- (32) *Duchamp du Signe*, p.41. [『マルセル・デュシャン全著作』 p. 55.] ; *Marchand du Sel*, p. 34.
- (33) 「エロティスムに個人的な意味作用を与えてはませんが、ほんとうにそれは、カトリックという宗教や社会規則のためにつねに隠されていて、必ずしもエロティスムに属さないものを明るみに出そうとする手段です。それらを暴きそして人々の手の届くところに置くことが許されうること、それがひじょうに大事なことだと思います。あらゆるものの基礎であり、それについて決した語らないからです。エロティスムはひとつのテーマでしたが、むしろひとつの「イスム」(主義、体系)であり、それは〈大ガラス〉の時期に私がつくるあらゆるものの基礎でした。そのおかげで、すでに存在していた美学理論や他の理論に舞い戻る羽目に陥らないですみました」(*Ingénieur du temps perdu*, pp. 153-154. [『デュシャンの世界』、p. 193])
- (34) 「それ(レディメイドの選択の決め手)は対象次第です。一般には『外見』に惑わされないようにしなければならない。ある対象を選ぶのはたいへん難しい。半月後にはそれが好きになっていたり、嫌いになっていたりしますから。美的な感動をしないような無関心な境地みたいなものに達しなければいけません。レディメイドの選択は、よい趣味にせよ悪い趣味にせよその完全なる不在と同時に視覚的無関心にいつも基づいていました」(*Ingénieur du temps perdu*, p. 80. [『デュシ

- ヤンの世界』、pp.95-96])
- (35) Cf. *Ingénieur du temps perdu*, p. 102. [『デュシャンの世界』, pp.123]
- (36) Cf. 1917-18年のデュシャンのスタジオの写真。 *The Complete Works of Marcel Duchamp, volume one*, p. 186.
- (37) *Duchamp du Signe*, p.50. [『マルセル・デュシャン全著作』 pp. 71-72.] ; *Marchand du Sel*, pp. 45-46.
- (38) 義理の息子ポール・マチスの手で、*Notes* としてまとめられて1980年に複製刊行された。 Marcel Duchamp, *Notes*, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris, 1980 ; Marcel Duchamp, *Notes*, Flammarion, « Champs », Paris, 1999.
- (39) Denis de Rougement, « Marcel Duchamp, mine de rien », *Preuves*, no. 204, Paris, février 1968, pp. 46-47. Cf. Calvin Tomkins, *DUCHAMP : A Biography*, Henry Holt and company, « A John Macrae book », New York, p.351-352. [邦訳カルヴィン・トムキンズ『マルセル・デュシャン』木下哲夫訳、みすず書房、p. 359.]
- (40) *Duchamp du Signe*, p.274. [『マルセル・デュシャン全著作』 p. 411.] ; *Marchand du Sel*, p. 189.
- (41) Marcel Duchamp, *Notes*, Flammarion, « Champs », 1999, p. 21. [「極薄」岩佐鉄男訳、『ユリイカ』1983年10月号、p. 59.]
- (42) *Notes*, Flammarion, op.cit., p.21. [「極薄」 p. 59.]
- (43) *Notes*, Flammarion, op.cit., p.24. [「極薄」 p. 60.]
- (44) *Notes*, Flammarion, op.cit., p.21. [「極薄」 p. 59.]
- (45) *Notes*, Flammarion, op.cit., p.34. [「極薄」 p. 66.]
- (46) *Notes*, Flammarion, op.cit., pp. 31-34. [「極薄」 p. 65.]
- (47) *Ingénieur du temps perdu*, pp. 141-142. [『デュシャンの世界』、pp.175-176]
- (48) *Ingénieur du temps perdu*, p. 151. [『デュシャンの世界』、p. 189]
- (49) *Duchamp du Signe*, p.105. [『マルセル・デュシャン全著作』 p. 152.]
- (50) 「いくつかの正確なプランにしたがって、意図的に制作されることが望まれたこのもの(大ガラス)に八年を費やしました。しかし、それでも、私がしたくなかったことは、そのためあれほどながらくかかわってきたのはそのためなのですが、それが一種の内面生活の表現になってしまうことでした」(*Ingénieur du temps perdu*, p. 28. [『デュシャンの世界』、p. 25])