

デュシャンとその蝶番

北山研二

1

マルセル・デュシャンは、一九二七年に、花嫁リディー・ルヴァソールをラレー街一番地の彼の独身者用アパートマンに迎え入れた。しかし、アパートマンは二人には狭かったため、空間を有効に使うべく職人に頼んでドアを造り替えてしまった。それは、「一枚のドアが、二つのドアの縦かまちに垂直に置かれて交互に閉まる」というもので、右手の部屋に入るためにこのドアを開けると、左手の部屋が閉じられ、左手の部屋に入るためにドアを開けると、右手の部屋は閉じられるのである。このドアについて彼はのちに、『一枚のドアは開いているか閉まっているかでなくてはならない』という諺が不正確さの現場で取り押さえられたのだ⁽¹⁾と解説する。ところが、「今日では、みんながこの制作を動機づけた実践的理由を忘れてしまい、ダダ的挑発だと考える」⁽²⁾と不満を述べる。たしかに、デュシャンは、ニューヨークではダダ的なスキャンダルを次々と起こし、偶像破壊的な『花嫁はその独身者たちによって裸にされて、さえも』(〈大ガラス〉)を未完成のまま設置し、パリではダダの映画『幕間』に出演したり、さらにはチェスに没頭するばかりであるために、反芸術としてのダダを実践する、あるいは芸術を放棄したダダイスト・デュシャンと見なされていたからやむをえないかもしれない。しかし、一九三四年に出版した〈グリーン・ボックス〉を読めば、周囲の無理解に対する彼の不満も十分理解できる。やはり『ドア』をダダ的側面に決して集約すべきでない。デュシャンは、つねに自分の制作あるいは行為に関しては十分に考えていながら、まるで思いつきであるかのような振る舞いをする。それゆえ、それは瞬間的にはユーモアとして受けとれる。そして、受けとってわるいわ

けではない。しかし、繰り返される時は、それらに共通する動機を忘れるべきではない。ユーモアにはその場にいる人を一時的に緊張や約束事から解放する力があるだけでなく、ひとりの人のユーモアには一定の特徴があるからである。その特徴を知る知らないの差は小さくない。では、この『ドア』は、何なのだろうか。それは、単なるユーモアでは片づけられない。まさにドアの通常概念への挑戦なのである。「一枚のドアは開いているか閉まっているかでなくてはならない」ことは、常識であり、疑いようもない。開けるか閉めるかは一義的に二律背反である。しかし、そうではない例をデュシャンは、彼が制作したものではない普通のドアにほんの少しだけ手を加えて実物で示す。デュシャン的な実践理性というところなのだろう。一般に、常識を常識として受け止めるかぎり、新しいことは何ひとつ生じない。そして、常識に挑戦しない芸術は芸術ではない。啓蒙的展示物あるいは消費財になるのが関の山だろう。ここでデュシャンはドアの通常概念に介入し、それを支える原理に疑問を投げかける⁽³⁾。そこでは二律背反は成立しない。たしかにデュシャンは、こうした常識破りを得意とするが、常識破りが目的なのではない。人々によって受け入れられてきた常識や原理に疑問を持ち、それらを変更するものを制作することが、そしてその制作を証明するもの（実物）を提示することが目的なのである。ここでは、「開く＝閉じる」を証明するのが『ドア』である。それは、ドアの「蝶番」であり、「開くか閉じる」という原理を裏切る「蝶番」である。さて、この「蝶番」という考え方は、『ドア』にだけ適用されるものではなく、つねに予想外の着想をしたが冷静で計画的なデュシャンの基本的な考え方とも密接な関係があるのではないだろうか⁽⁴⁾。

2

デュシャンは、かなり早い段階で「蝶番」という考え方を着想する。〈グリーン・ボックス〉（『花嫁はその独身者たちによって裸にされて、さえも』というタイトルを持つノート群）に「一九一二年」という標題を持つメモがある。このメモは、いわゆる〈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』というタイトルを持つガラス製の作品）の着想の基礎となるメモである。そこには、すでに「蝶番」の語がある。

一九一二年

五つの心臓を持つ機械、ニッケルとプラチナでできた純粋な子供はジュラ＝パリ間の道路⁽⁵⁾を支配しなければならない。

一方では、裸の五人のうちのリーダーはこのジュラ＝パリ間の道路「に向かって」裸の他の四人の先頭に立つだろう。他方では、子供＝ヘッドライトはこのジュラ＝パリ間の道路の征服の道具となろう。

この子供＝ヘッドライトは、図形的に言うと、彗星になるかもしれない。この彗星は尾を前方になびかせるような彗星である。尾は子供＝ヘッドライトの付属物であり、付属物といっても、ジュラ＝パリ間の道路を粉々に砕きながら（図形的に言うならば、金粉状にして）吸収する付属物なのである。

ジュラ＝パリ間の道路は、人間から見るかぎり無限であるはずなのだが、一方で裸の五人のうちに他方で子供＝ヘッドライトのうちにひとつの終わりを見出すことがあっても、無限という特性の何ものも失わないだろう。

「無無限の」という用語の方が無限のという用語より私には正確なように思われる。ジュラ＝パリ間の道路は裸の五人のうちのリーダーに始点を持ち、子供＝ヘッドライトには終点をもたない。

図形的に言うならば、この道路は厚みのない幾何学的な純粹線に向かうだろう（二つの面の交わりが一種の純粹に到達する絵画的な唯一の手段であると私には思われる）。

しかし、この道路は（裸の五人のうちのリーダーのところの）その始点で、幅、厚み、等々が完全に終了し、少しずつ地形学的形態を失ったものになり、あの観念的な直線に近づく。この直線は子供＝ヘッドライトのうちの無限に向かう穴に至るのである。

このジュラ＝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。

おそらく、ある種の木を選ぶべきかどうか探求すること。（モミの木、あるいはニスを塗ったマホガニー）。

制作の細部。

複数次元＝〈複数平面〉。

画布の大きさ。

ことによったら蝶番のタブローをつくること。（折れるメートル単位、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。

おそらく雌の〈縊死体〉に導入すべき⁽⁶⁾。

ここで、ジュラ＝パリ道路は、デュシャンの創造的探求の新しい展開の

ための道路あるいは契機として着想されていることが分かる。それは、「五つの心臓を持つ機械」、ニッケルとプラチナでできた純粋な子供に支配され、彗星になるかもしれない子供＝ヘッドライトの尾によって、粉々に砕かれ吸収されるが、無限であることに変わりがない。そしてついには、「厚みのない幾何学的な純粋線に向かう」。それは、二つの面の交わりによってできる線であり、一種の純粋に到達するための絵画的な唯一の手段となろう。それゆえ、それはまさに観念的な直線のことなのである。デュシャンは、ジュラ＝パリ道路のドライブから、まったく異なる世界での制作の着想をえる。それは、他の次元へ抜ける契機としての線である。そして、ただちに制作のプランに至る。初めは、板画を予定する。では、なぜ板画なのだろうか。複数次元＝〈複数平面〉のことを考えると、たとえば、線（直線）と平面が共存できるものでなければならないのだから、折り畳める板が妥当なところだろう。布では歪んでしまいかねない。それゆえ、折り畳める蝶番のタブロー（板画）にならざるをえない。平面での、空間での蝶番の原理とは、直線という蝶番によって平面を生成する原理のことであり、平面という蝶番によって空間を生成する原理のことである。それは、いわゆる次元決定の基礎的原理である⁽⁷⁾。デュシャンはさらに、「移動状態」の蝶番のことを考える。その蝶番に運動や時間の問題を注入したかったからであろう。移動は運動であり、運動があれば、運動が時間を内包しうる。そうすれば、『階段を降りる裸体 No. 1』から始まる運動と絵画の問題系をいわゆるタブロー平面ではなく、三次元に接続できるし、三次元に運動（時間）が加われば、それは四次元の問題になりうる⁽⁸⁾。しかしながら、『階段を降りる裸体 No. 1』から無媒介的にこのジュラ＝パリのドライブのメモに接続するわけではない。まず、『階段を降りる裸体

No. 1』と『階段を降りる裸体 No. 2』に描き込まれた平行線や移動する線は、見る側の残像効果に訴えるための便宜上の運動表示法の一例であって、物理的な表示そのものではなかった。デュシャンと見る側との暗黙の共犯関係を前提にしなければ、無意味であった。それに、これはデュシャンのいう「網膜的絵画」からたしかに少しはみ出しずれてはいるが、やはり「残像効果に訴える」かぎりは「網膜」が中心であることに変わりはない。タイトルにしても画面の説明であり、デュシャンがのちに言うようにタイトルが色として画面に参加するには至っていなかった⁽⁹⁾。いわば、暗黙の共犯者・観客がこのタブローに参加するとしても、対象の再現代的な絵画の枠からは完全にははみ出していないのである。ところで、こうした留保を前提にしながらも、蝶番という考え方についていうならば、この平行線や移動する線は、(概念的な)線であって(写実的な)線ではないのだから、蝶番という名でいまだ呼ばれなかったにせよ、すでに蝶番的な機能を果たしている。それゆえ、蝶番の発想そのものの起源は、『階段を降りる裸体 No. 1』に求めてよいのではないだろうか⁽¹⁰⁾。そして〈グリーン・ボックス〉のノートを取り始めた段階で、初めてそれと名指せたのではないだろうか。それゆえ、『階段を降りる裸体 No. 2』の展示拒否事件以降にデュシャンがいわゆるデュシャンになるのではなく、すでにその準備はできていたと見るべきだろう。そうでなければ、その後のデュシャンの急速な変化が果たしてどれほど可能だったろうか。

デュシャン的な蝶番とは、その着想の起源において検討し直してみるならば、次元移動(とくに運動と結びついた次元への移動)の契機ということになる。ある次元では肯定であり、別の次元では否定であるような契機である。そうであれば、『ドア』は、単に「開ける=閉じる」という図式

だけに収めるべきではないのは明らかだろう。ドアは、動かして開ける＝閉じるのだから、デュシャン的な蝶番としては、「動かして開ける＝動かして閉じる」と修正しなければならないだろう。では、次元移動の問題はどう考えるべきなのだろうか。ドアが閉じられれば、そこは三次元空間が閉じられて、概念的に見れば二次元的平面が出現することになるのに対して、同時にドアが開くから、運動（時間）を伴った三次元空間（もうひとつの部屋）が開くことになる。

3

では、デュシャン的な蝶番を「動かして開ける＝動かして閉じる」と規定し直したとき、デュシャンのその他のノートと矛盾しないのかどうか検討しなければならないだろう。まずは、〈大ガラス〉下部「独身者の機械」の「ボクシングの試合」のためのノートの「蝶番」を見てみよう。

ボクシングの試合＝試合用球体の軌跡、すなわち

- A 出発点——最初の〈頂点〉への球体の衝突——時計装置の解除とBへの落下。
- B 急激な二回目の攻撃——第二の頂点への衝突と第一の〈杭打ち機〉の作動——Cへの落下。
- C 第三の〈頂点〉への直接的 [衝突]——第二の〈杭打ち機〉の作動。第一と第二の〈杭打ち機〉は、試合用球体と第二と第三の頂点との衝突のあと落下する。この落下によって花嫁の衣装は引きずられるが、杭打ち機がこれを支える。

重心の曲芸師は、その三つの支点をこの衣装の上に置き、裸体化によって制御される落下する杭打ち機の意のままに踊る。

赤い鋼鉄でできたバネが時計装置全体を作用させると——歯車はラック [平板歯車] で、落下した杭打ち機を再び引き上げる。TとT¹——杭打ち機の始動蝶番であり、杭打ち機はXとX¹において試合の球体の衝突によってそれらの支点を失って落下する。

RとR¹——Rとは赤い伝導装置がラックのついた装置に噛み合った位置であり、R¹とは試合用球体の最初の頂点への衝突のあと、止め金ははずされた位置である。DGはD¹Gにくる。つぎの第二の始動を与える時間を球体に許しながら、扉のようにゆっくりとDGに戻る（自動開閉装置F）。

マルセル・デュシャン、一九一三年⁽¹¹⁾

ここの仕組みとは、球体（分銅）の運動に連動してつぎつぎに装置が稼働する仕組みなのであるが、とくに杭打ち機の始動蝶番は、杭打ち機の上昇運動と下降運動の反転装置であることが分かる。それは反対の運動を交互に行う。それゆえ、時間的なずれで反対運動を起こす装置ということになる。そうであれば、デュシャン的な蝶番の発想に合致するのだろうか。このかぎりでは、同一次元の問題である。しかし、この杭打ち機は、四次元の花嫁の脱衣に関係するということだから、そこまでの射程を入れるならば、次元移動を契機としているといえる。それゆえ、ここの「杭打ち機の始動蝶番」はデュシャン的な蝶番というべきであろう。蝶番はやはり、同一次元の単なる運動の連接装置ではなく、異なる二つの次元の「ドア」つまり次元移動にかかわる「ドア」なのである。

つぎに〈大ガラス〉の仕組みや構成に関するメモの多い〈グリーン・ボックス〉から、基礎的作業や次元間の数学的な探求のメモが多い〈ホワイト・ボックス〉に焦点を移して、蝶番のメモを探してみよう。

鏡＝三次元への射影。ある立方体へのある物体の射影と三面鏡との比較。鏡のこの実像は潜在的な三次元^[注]を持つ。鏡は平面だからである。

[注]「三面鏡とは、蝶番の上に組み立てられた全身用三面鏡である」(マルセル・デュシャン、一九六五年)⁽¹²⁾

三面鏡は、平面でありながら潜在的に三次元をもつというのだから、やはりデュシャン的な蝶番である。しかし、約五〇年後に、三面鏡は蝶番でつなげられた全身用三面鏡だとわざわざ注を入れるのはなぜだろうか。固定式三面鏡ではなく、蝶番によって変化する三面鏡でなければならないのは、なぜだろうか。蝶番の変化(運動)によって、鏡に映る像が次第に正面像と両側面像を映し始める(終える)からだろうか。そうすれば、ある立方体へのある物体(運動する物体)の射影が起きうるかどうか分かるし、それが三面鏡によって行えるのだから、この射影と三面鏡との比較も不可能ではないことになるだろう。では、なぜ三面鏡は全身用三面鏡でなければならないのだろうか。三面鏡の背景を見せないようにする配慮だろうか。それとも、必ず観察者がいるからには、観察者がそっくり三面鏡に取り囲まれるかのようにそのなかに入って潜在的な三次元を、さらには投影される四次元を体験できるようにするためだろうか。数学的次元決定によれば、四次元は三次元の切断によって証明されるというのだから。少なくとも、二次元には三次元しか投影されないのだから、三次元に四次元が

投影されるようにするには、ある種の錯覚が必要になる。そうであれば、全身用三面鏡の要請も当然のことというべきなのかもしれない。いずれにしても、三面鏡に映るのは像だけであることに変わりはない。

ところで、蝶番としての鏡という限定をしないまでも、デュシャンは鏡に対してかなり重要な機能を与えているらしく、ノートを取り始めた当初から鏡の特別な機能に注目している。〈一九一四年のボックス〉には、「鏡つきの洋服ダンスをつくること」とある。では、鏡は洋服ダンスの内側につけるのだろうか、外側につけるのだろうか。内側ならば、ダンスの扉を開けると、鏡がこちらの世界の反射像を次第に見せる（取り込む）ことになるし、外側ならば、ダンスの扉を開けると、こちらの世界の反射像を次第に遠ざけることになる。それゆえ、鏡つきの洋服ダンスの鏡は内側につけるつもりではないだろうか。そして、「——雄特有の鋳型」で、エロスの母型にガスが注入されて、できるガスの鋳造物は、往復台が暗唱する連禱という「恨みごとを言う間中一種の鏡に包まれたようになっていただろうし、この鏡は、鋳造物自体にそれら固有の複雑性を送り返して鋳造物をかなり自慰的な幻覚に陥らせるほどになっていたであろう。（八つの軍服あるいは仕着せの墓場）」⁽¹³⁾というメモを見ると、内部にはられた鏡が単にものを（そして言葉も）反射することだけを問題にしているように思える。しかし、「一八 眼科医の表」で鏡が映し出すのは、「したたり」の移動であり⁽¹⁴⁾、「それぞれのしたたりが、二つの図形の投影図と実測図のあいだにある三つの水平面を通り抜ける」⁽¹⁵⁾のを映し出すのは鏡なのである。また、〈ホワイト・ボックス〉には、「移動できる鏡を張りめぐらした部屋を手に入れること——そして鏡の効果を写真に撮ること……」⁽¹⁶⁾、あるいは「〈大ガラス〉への新参照メモ」のなかで「轟音

=跳ね返りの一部を（鏡のように）銀鍍金すること」⁽¹⁷⁾とある。そうであるならば、機能としてただ映し出すだけであっても、鏡は運動状態にあるものを映すことが重要なのである。しかも、それを写真に撮るとなると、明らかに人の目に錯覚を起こすことが意図されていることになる。写真は一般には実在のものを記録する装置と理解されているから、鏡に映し出されるものを写真に撮るのは、そう言わなければ、普通その写真を見るものは実在のものの記録と思いこむ。つまり、鏡のリアルな現象と概念的な見方の併存こそが問題なのである。だからこそ、つぎのように書けるのではないだろうか。

外観と出現

たとえばチョコレート製物体の外観

出現

(一) この物体の外観は、この物体についての普通の知覚を可能にするような日常的な感覚データの総体であろう（複数の〈心理学概論〉を検討すること）。

(二) 物体の出現は物体の鑄型である

すなわち、

(a) (チョコレート製の物体のような空間の物体にとっては) 表面への出現があるが、出現はこの物体の製造に役立つらしい一種の映像=鏡のようなもの、鑄型のようなものである。しかし形のこのような鑄型はそれ自体物体ではなく、それはn次元のこの物体の主要な点がn-1次元にあらわれる映像である。三次元の外観は、その外観の（形の）鑄型

である二次元の出現から生じる⁽¹⁸⁾。

外観、見かけとは普通の感覚データの総体のことであるが、その出現とは、その外観の鑄型のこと、つまり鏡が映し出す映像のことなのである。逆に、出現があるから見かけ（外観）ができる。そうであれば、鑄型、鏡が見かけをつくるともいえる。そうでなければ鑄型とは言えない。そしてその見かけとは三次元のものなのだから、この鑄型＝鏡は、二次元と三次元を連結する。たとえば、写真は、透視図法を原理的に採用した虚構の映像であるのに、われわれは実物がそこにあったと思いつくからだ。それゆえ、デュシャンはものの出現にかかわる鏡を次元移動の蝶番の機能と同種のものとして見なしている。鏡がものの出現にかかわることで次元移動の蝶番の機能を果たしているというならば、鏡は四次元の問題を考える上では、かなり重要な役割を果たすのではないだろうか。もう少し鏡に関するノートを見てみよう。

以下のアナロジーについて。

ある鏡としての平面における反射と、四次元の物体が三次元の空間上に
つくる三次元的切断面とのアナロジー——

普通の目にとっての三次元空間内の一点は、広がり第四の方向を隠し覆う——すなわち、この目は考察されているこの点の周りを回ること、この第四の方向を物理的に知覚しようと試みることができるのである。この点を見る視点がどのようなものであれ、この点はかならず第四の方向の到達点となろう——普通の目が鏡の周りを回っても、潜在的だが後ろに何も無い三次元の反射像以外のなにものも知覚するには決して至ら

ないだろう⁽¹⁹⁾。

デュシャンは、鏡の平面における反射から、四次元の物体が三次元の空間上につくる三次元的切断を類推する。鏡は、目に対して、「潜在的だが後ろに何も無い三次元の反射像以外のなにもものも知覚」させないからだ。そうであれば、四次元の物体が三次元の空間上につくる三次元的切断を類推してはならないとは言えないはずだからである。しかし、それを表示し知覚させるのは難しい。

鏡の平面は三次元の無限の観念を与える便利な方法である。三次元の無限が停止するのはこの平面においてである（こんなふうに話すことにはいかなる矛盾もない。精神を四次元の連続の観念的表示／表現に慣れさせるためだけのことだからである）。

不正確な言い方ではあるが、鏡の平面で停止するように見える線でも、ただただ鏡を通り抜け鏡の三次元の連続のなかを無限に続いているにちがいがなからう。線は四次元の連続のなかには入らず、この連続は線に切断されることなく線を包含するのかもしれない（点が面を切断せず面に包含されるように⁽²⁰⁾）。

四次元の的確な直接的表示はできない。しかし、 n 次元と $n-1$ 次元との関係、さらには $n-2$ 次元との関係から類推はできるのだから、知覚も認識もできない次元とは断定できない。それゆえに、デュシャンは鏡の特性の分析をやめない。しかし、今度は三次元までの次元構成の必然から四次元を類推し、逆にそこから鏡の機能の必然性を要請する。

基本的平行関係＝基本線に等しい（全面的に相同の、という意味で）線の反復、これによって表面が形成される。平面から量塊への移行においても同じ平行関係＝ n 次元の連続の一種の平行的増殖、これによって $n+1$ 次元の連続が構成される。

平行関係の操作は後驗的である。事実、三次元の世界を認識しながら、点から始めて、基本的平行関係によって線を構成した。基本的平行関係による線から面を構成し、同じく面から量塊を構成した。しかし、この操作は三次元世界の直観的認識をすでに前提にしている。

そこから、

量塊から四次元の形象への移行は平行関係によってなされるだろうか。なされる。しかし、この基本的平行関係は幾何学的操作として四次元の連続の直観的認識を要請する。四次元の連続の定義を与えることができる（類推的推理によって＝定義というよりむしろ n 次元のあらゆる連続に共通ないくつかの特徴の列挙であるが）。すなわち、四次元の連続の機能は、閉じた量塊の増殖によって規定されるだろうが、この増殖自体は、四次元に応じる基本的平行関係によって展開するものである。もちろん、この四次元の方向を直観的認識によって定義すべきことが残る。そこから鏡のことが出てくるのか？⁽²¹⁾

四次元の角の表現について言えば、[鈍角で]互いに切断し合う二枚の鏡が蝶番としての平面の上で切断し合う二つの空間をあらわす。三次元の目について言えば、三次元の空間内では、この平面としての蝶番は三次元空間との切断、すなわち二枚の鏡の交差線で見えない。三次元の

二つの空間の平面としての蝶番はこの線の後ろに隠れるが、その印象は三次元の目にとっては鮮明であるが、この目自体は、右から左に移動しても、この平面としての蝶番をわずかであれ[?]全く把握できないのだが⁽²²⁾。

今や一枚の鏡ではなく、二枚の鏡が切断し合う二つの空間をあらわす。つまり、四次元を次元決定の定義によって規定できる。それゆえ、平面としての蝶番はもはや機能でしかなく可視化されない。いや、機能としての蝶番は可視性の問題には属さないのである。しかし、デュシャンはその問題系を、たとえば『ドア』のように、意図的に見せる戦略を後年選んだ。なぜ本来可視性の問題ではないものを見せたのだろうか。『ドア』はたしかに意表をつき笑いを誘うのではあるが、時計が時間(変化・運動)を表示しているのではなく表示できないものを表示する方法の暗黙の了解の産物であるように、『ドア』が提起する問題に関して次元移動の暗黙の了解がないかぎり、「意表をつき笑いを誘う」だけに終わってしまいかねないのではないだろうか。実際に日常的に見える世界は一元的ではなく多次元的なだから、わざわざ一元的な見方にすべてを集約する必要はないという主張は空回りしかねないのではないだろうか。それゆえにこそ、デュシャンは公表したメモへの参照を促すのではないだろうか。デュシャンがメモ収納のボックスを刊行した理由を、制作が美術の制度や美術史的な文脈に送り返されることを嫌うだけでなく、制作によって見るものを思考に誘い、網膜に限定されない制作の可能性を追求するためだったと語るのは、デュシャン的な探求の文脈作りのためであり、さらには暗黙の了解ではなく言葉による了解として明示するためだったのではないだろうか。

さて、次元移動にかかわる鏡と蝶番のメモのこうした検討によって、鏡と蝶番が実際は同じ機能を担っているのは明らかであろう。デュシャンは、メモを取り始めてすぐにもこれら蝶番と鏡のデュシャン的ともいべき機能に注目し、メモを増殖する過程でそれらの機能を交錯させ、次元の類推や定義だけでなく次元間の移動方法に仲介させたと言ってよからう。

4

このようにメモの主要な部分の随所に鏡＝蝶番がかかわっているならば、〈大ガラス〉はもとよりレディー・メイドや光学装置、さらにはいくつかのパフォーマンスそしてあの〈遺作〉に鏡＝蝶番がかかわっていないはずがないのではないだろうか。

一九一三年から一九一四年にかけてデュシャンは、『三つの停止原器』を制作した。それは、〈大ガラス〉の制作の起源にかかわる。『一九一四年のボックス』を見てみよう。

制作の着想

——もし水平に張った長さ一メートルの糸が一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、長さの単位の新しい形を与えたならば。

——それぞれほぼ同じ条件で手にした三本の糸は、つまり一本一本を考察すれば長さの単位の近似的復元になる。

三つの「停止原器」は縮小したメートル単位である。

万歳！衣服とラケットプレス。

好都合なまたは不都合な偶然（好運または不運）のタブローを描くこと⁽²³⁾。

このノートのほぼすべてがたしかに『三つの停止原器』と、それを用いて制作された『制服とお仕着せの墓場 No. 2』・『九つの雄の鑄型』・『停止原器の網目』・『Tu m'』とに実現されている。『三つの停止原器』は、三回同じ条件で「水平に張った長さ一メートルの糸が一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、長さの単位の新しい形を与え」てできた三本の木製の曲線定規を、クロケットのスティック入れに収めたものである。ノートが言うように、それら糸は横から見て、「一本一本を考察すれば長さの単位の近似的復元」である。ところで、ここでえられた長さの単位は、四次元のその投影かもしれない。デュシャンは、三次元の世界で糸に運動（時間）を与えて固定するからであり、四次元では長さの単位は、時間のゆえに長くなったり短くなったりするからである。そうであるならば、『三つの停止原器』はデュシャン的な蝶番なのではないか。それは、三次元でありながら、四次元でもあり、次元移動そのものが問題化されているからだ。そして、外観は出現という鑄型によってつくられるのだから、三次元にして四次元でありうる『三つの停止原器』は、「衣服とラケットプレス」のような専用の鑄型つまり「クロケットのスティック入れ」に収められることで、鑄型であり続ける必然を課されるのである。専用の入れ物は、中味の外観を同時に潜在的に表示するのだから。では、「好都合なまたは不都合な偶然（好運または不運）のタブローを描くこと」もまた、蝶番なのだろうか。おそらく、それは直接的には次元移

動の問題系とは別ものだろう。デュシャンは、美術の伝統や美術の制度から決定的に抜け出すために、今までとはまったく異なる制作に飛び込んだ。そうしなければ、既存の美術とは断絶できないし、新しいことなど何もできなかったからだ。デュシャンに〈大ガラス〉を着想させたレーモン・ルーセルが文学帝国から断絶して初めて対象創出的な独創的エクリチュールを創始したように⁽²⁴⁾。そのために、彼は伝統的な展覧会から遠ざかり、新しいテーマ群を探求し、ノートを取った。そこでは、無自覚的な作業になる網膜的絵画からどう絶縁するかが問題になった。存在しえない形象でも、言葉で概念化できれば、その形象は対象化できるし、制作できることを知ったはずである。そして、時代の趣味や美の傾向は時代が異なれば変わってしまうのだから、それらとはやはり絶縁しなければならない。では、どうすべきなのだろうか。無自覚的手作業と絶縁するには、好都合な偶然であれ不都合な偶然であれ偶然を導入すること、趣味や美意識を排除するためには制作的探求を理論的探求として押し進め、素材に関してはとくにいわゆる美術とは直接関係ない素材を採用することを意図したのである。ところで、デュシャン的な蝶番がAでありAでないという矛盾を肯定する二重性の上に成り立っているのに対して、ここで言う「好都合なまたは不都合な偶然（幸運あるいは不運）のタブロー」の「または」は、デュシャン的な蝶番とは相容れない。そのためだろうか、のちにはいずれのボックスでも、偶然の問題はもちろん維持されるが、好都合なまたは不都合な偶然（幸運または不運）のタブローとは言わなくなる。おそらく、「好都合な」と「不都合な」とを、「幸運」と「不運」とを分ける基準そのものに意味を見い出さなくなったのではないだろうか。もし「好都合なまたは不都合な偶然（幸運または不運）のタブロー」を制作しても、そうした区別

とは無縁なものになったろう。趣味や美意識が時代によって変化しやすいように、そうした基準もまた変化しないはずがない、とデュシャンはすぐにも気がついたにちがいない。

さて、次元移動の問題と偶然によってつくられた『三つの停止原器』は、〈大ガラス〉の下部の「独身者機械（エロスの機械、九つの雄の鋳型）」と「毛細管」の制作の着想の起源にある。まず、「独身者機械（エロスの機械、九つの雄の鋳型）」は、鋳型である。『三つの停止原器』が収納されている「クロケットのスティック入れ」も鋳型である。鋳型は、すでに考察したように、鏡と同種の機能を持つのだから、デュシャン的な蝶番である。そして、雄の鋳型に注入された照明用ガスが流れ出す「毛細管」は、『三つの停止原器』に基づいて制作された。そして、流れ出した照明用ガスは、鏡の映し出しのような「眼科医の表」を通り抜け、「ボクシングの試合」（花嫁の衣装の脱衣装置＝蝶番装置）を経て、蝶番＝鏡によって「花嫁」の領域に映し出されるのである⁽²⁵⁾。こうして照明用ガスの流れを辿るだけでも、蝶番とは密接なことが明らかになる。そもそも、〈大ガラス〉の下部はいわゆる透視図法で制作されているのではないだろうか。透視図法とは、三次元の二次元への投影法なのだから、いうまでもなくデュシャン的な蝶番そのものの考え方と表裏一体である。また、〈大ガラス〉の上部は、 n 次元と $n-2$ 次元の関係で $n-2$ 次元を表示したものである⁽²⁶⁾。それは、次元決定の原理と透視図法の組み合わせの結果であろう。ところで、〈大ガラス〉は当初板画を予定していたが、それが、色彩の酸化回避のためにガラスを用いることになった。ガラスを用いれば、タブローでは埋め草的であった背景を描かなくてもよくなった（背景は埋め草だという考え方は、モチーフをいわゆる日常的な世界に配置することを排除している。

制作は熟慮のあとに行われなければならないが)。デュシャンが望む概念の表示さえすればよくなった。しかも、油彩画とは異なる色彩開発・定着を物理化学的に行うことで、油彩画「芸術」から解放された（とはいえ、これが通常の転写や模写の作業よりはるかに手間暇のかかる作業であったため、彼を悩まし続けたのだが）。制作上の事情はともあれ、ガラスの使用が断固デュシャン的であるのは、ガラスが鏡であり鏡ではない、ということなのではないだろうか。ガラスはしかも、蝶番＝鏡以上に蝶番的といえるのではないだろうか。ガラスについていえば、デュシャンがルーアンのカラム街でチョコレート屋のショーウィンドーのガラス越しに「チョコレート粉碎機」を見たことの意味は小さくない。ガラスは、二次元の世界と三次元を視覚的に（錯覚的に）同時に提示するからである。

ショーウィンドウの問い、ゆえに

ショーウィンドウの尋問を受けること、ゆえに

ショーウィンドウの要請、ゆえに

ショーウィンドウ、つまり外部世界の存在の証し、ゆえに

ショーウィンドウの尋問を受けるとき、自分自身の有罪判決の宣告もする。実際、選択は往き戻る。

ショーウィンドウの要求から、ショーウィンドウに対する不可避的返答から、結果として選択の停止が出てくる。ショーウィンドウのひとつまたはいくつかの物品とガラス越しに交接することを隠そうと、背理法を使って躍起になることのないように。所有が完遂されるやいなや、困難なことは、ガラスを横切ること、後悔することにある。よって証明された。

ヌイイー、一九一三年⁽²⁷⁾

このメモは、チョコレート屋のショーウィンドウに触発されて書いたにちがいない。ここで用いる語ガラスのフランス語は、glaceである。glaceは、「ガラス」と「鏡」の意味を併せ持つ。このメモから分かることは、ガラスがこちらの世界と外部世界を隔てるものであり、こちらの世界を映すもの（鏡）でもあるということだ。それにもかかわらず、ガラス越しに外部世界が見えるのだからその世界のいくつかの物品と交接するのは、所有するのは可能なのだろうか。それは一種の無意識的幻想 *fantasme* になってしまうのだろうか。いや、ここではそういう一般論が問題なのではない。所有があるとしたら、問題なのは、どうやったらガラスを横切れるのかということなのであり、後悔するのかもしれない（おそらく、のちにデュシャンはこの種の感情的用語は使用しなくなるが）。ともあれ、このメモは、デュシャンがショーウィンドウというガラス＝鏡によって外部（ $n \pm 1$ 次元）とガラス＝鏡の平面（ n 次元）を重ねられることを発見したことを示す。そして同時に、エロティスムそれ自体は一種の幻想なのだから次元の問題が障害にはならないことに、というかすべての次元を飛び越えられることに気づいたことを示す。理論的な次元移動の探求だけでは、制作はできない。制作にはその動機付けと未知の要素がなければならない。美が変化するには変化しないエロティスムという物語によって、その探求の一般化と次元移動が必然化されるのである。では、ノートにしたがって〈大ガラス〉を制作するときに重要な機能をもつ蝶番は、レディ・メイドにあってはどうかののだろうか。

5

一般にレディ・メイドはデュシャンの代名詞ともなるほど、デュシャン的な制作として有名である。それゆえにだろうか、美術の文脈のなかで語られることが多く、デュシャンのノート＝制作の関係のなかで言及されることが少ない。はたして蝶番と関係があるのだろうか。ノートを見てみよう。

〈レディメイド〉を明確にすること

来るべき瞬間（しかじかの日、しかじかの年月日、しかじかの分）にある「レディメイドを書き込むこと」を予定すれば。——そのレディメイドはそのあと（どれほど遅れようとも）探し求められるだろう。

したがってそのとき重要なのは、この時間現象、この瞬間なるものである。何かの機会にしかじかの時間に述べられた言述みたいなものである。それは一種のランデヴー〔会う約束〕である。

——この年月日、時間、分を当然のことながら情報としてレディメイド上に書き込むこと。同じくレディメイドの模範的側面も⁽²⁸⁾。

レディメイドの射影

近づけられた〈レディメイド〉 二、三、四つの射影。

場合によったらその引き伸ばしのひとつを使い、それからひとつの形象をある〔長さ〕によって、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〉のなかの一〇センチ。
 第二の〈レディメイド〉のなかの一〇センチ。
 等々。

これら一〇センチのそれぞれは射影の一部になったが。

これら「なった」ものを取りだしてから、オリジナルな投影における互いの位置関係を変えずに、透写によりそれらの模写をつくること⁽²⁹⁾。

レディ・メイドは時間の記載によってレディ・メイドとなる。そしてレディ・メイドは、多くの場合三次元であり（二次元の場合は、三次元化への加筆や修正が行われる。たとえば、『エナメルを塗られたアポリネール』⁽³⁰⁾『L・H・O・O・Q』⁽³¹⁾は、前者が鏡に少女の髪の毛を加筆し、ベッドの脚を消して錯覚させようとするし、後者が遠近法で描かれた『モナ・リザ』の複製に山羊ひげを加筆して、この複製に時間を入れている⁽³²⁾。時間を記載された三次元の射影（影）を二次元平面につくって初めてレディ・メイドの制作は完了する。ところで、時間の記載は、「何かの機会にしかじかの時間に述べられた言述みたいなものであ」り、「それは一種のランデヴー〔会う約束〕である」のだから、もともと日常的には出会わないもの同士を遭遇させる。こうしたデュシャン特有のレディ・メイドの定義をレディ・メイド『泉』に例をとって少し考えてみよう。『泉』は、一九一七年のインディペンデント展で展示拒否に会いちょっとしたスキャンダルになったがために、美術や美術館の概念に決定的な疑問を投げかける

ことの方ばかりが話題になり、『泉』のレディ・メイド的考え方は置き去りにされてしまった。さて、これは、男性用の便器を仰向けに置き、《R. Mutt 1917》と便器に記載し、「泉」と名づけたものである。展示拒否直後の写真を見るかぎり、「一種のランデヴーである」とする部分は別にして、上記の考え方にほぼ適合する。では、「一種のランデヴー」とは、この場合何なのだろうか。便器に署名と時間を記載し、タイトルをつけるやいなや、便器は便器であるが、それは『泉』という別なもの（芸術品？）になるのだから、この時間記載・署名・タイトルづけを境にして便器は便器であり便器でなくなる。つまり、時間記載・署名・タイトルづけが「便器であること」と「便器でないこと」を遭遇させるわけである。それゆえに、これは「一種のランデヴーである」と言える。そうであれば、レディ・メイドの制作の瞬間に既製品が既製品でありながら既製品でなくなるのだから、時間記載・署名・タイトルづけ（場合によっては、手を加えること・修正すること）が蝶番ということになるだろうか。一度この蝶番システムを着想すると、いくらでもレディ・メイドは量産できる。しかし、量産すれば、レディ・メイドの衝撃も価値も減る。「芸術家以上に鑑賞者にとって芸術とは習慣性の麻薬である」⁽³³⁾からだ。それゆえ、「一年単位のレディメイドの数を制限する」⁽³⁴⁾のである。この論理からいえば、デュシャンが言うように、芸術家が使用するチューブ式絵の具が製品であり既製品であるからには、世界中の全ての油絵は、〈手を加えたレディ・メイド〉であり、アサンブラージュの作品だということになるのだから、油絵は量産されすぎてきたとも言えるであろう。

ところで、レディ・メイドの「ひとつの重要な特徴とは、状況に応じて〈レディ・メイド〉に書き込んだ短い文である」⁽³⁵⁾。なぜだろうか。既製

品を非既製品化するためであるが、それはこの文が、「タイトルが行うようにオブジェの特徴を述べる代わりに、鑑賞者の精神をもっと言語的な領域へと運んで行くはず」⁽³⁶⁾だからである。たとえレディ・メイドの選択が、「〈視覚的〉無関心という反応に、それと同時に良い趣味にせよ悪い趣味にせよ趣味の完全な欠如・・・実際は完璧な無感覚状態での反応に基づいていた」⁽³⁷⁾としても、芸術作品を見るように見るかぎりは、網膜的な反応で終わってしまいかねない。それを避けるには、言語の領域が必要なのである。デュシャンは、レディ・メイドによって美術の制度に致命的な打撃を与えても、それが再生し、レディ・メイドを一作品として回収してしまうことを恐れたのである。そして〈大ガラス〉がメモとの相互参照の關係に置かれたように、レディ・メイドも短い文章との相互参照の關係に置かれるのである。しかし、これら添付の文章は実際は意味を生成しては解体するように見るものをしむけて、その相互参照のなかを堂々巡りするしかない。デュシャンにあっては、作品を三〇秒間見るだけで鑑賞が終了するというようなことはない。もちろん凝視しろ、というのではなく、見るのは三〇秒でもよいのだが、何よりも思考が要求され、「相互参照のなかを堂々巡り」しながらも、やがて視覚的な形態としてのレディ・メイドの物質性から引き剥がされて、「レディ・メイド」という隔たりの絶え間ない意味生成に身をゆだねるしかないのである。たとえば、回転する蝶番⁽³⁸⁾の問題系と關係があるらしい『櫛』には、櫛のへりに《3 ou 4 gouttes de hauteur n'ont rien à voir avec la sauvagerie.》（「高さ三、四滴 [あるいは三、四滴の尊大さ] は理性とは何の關係もない」）⁽³⁹⁾と書き込まれている。修正されたレディ・メイド『エナメルを塗られたアポリネール』*Apolinère Enameled* には、《ANY ACT RED BY HER TEN OR EPERGNE, NEW

YORK, U. S. A.》⁽⁴⁰⁾と書かれている。そして『モナ・リザ』に口ひげと山羊ひげをつけた『L・H・O・O・Q』をフランス語で読むと、Elle a chaud au cul. (「彼女のお尻は熱い」となる。これらをどのように理解すべきなのだろうか。もっともらしい解釈も可能だろう。しかし、デュシャンはそうかもしれないと言うだけであろう。彼はすぐに理解されるようなことを避けて、難解さを選んだ。それは謎を解き返答を見つけることが目的ではなく、ある種の「そらし」、引き離しをねらって、謎解き過程やそこで働く機能を問題化したかったからなのである。

それゆえ、デュシャンの言葉遊び好きは単なるダダイスト、皮肉屋と解釈するだけでは不十分である。時間記載・署名・タイトルづけがレディ・メイドの蝶番であるように、常識的に解釈される既成の文章を意味的に複数化する言葉遊びもまた蝶番的と見なせるのではないだろうか。

Un mot de reine; des maux de reins

女王の一言，そして腰痛⁽⁴³⁾

Ruiner, uriner

破産させる，放尿する⁽⁴⁴⁾

Cuisse enregistreuse

記録する腿⁽⁴⁵⁾

Anemic cinema

貧血性の映画⁽⁴⁶⁾

デュシャン的な言葉遊びは、元の言葉の意味を皮肉や揶揄で解体するように見えるが、元の言葉の意味が完全に解体されてしまえば、言葉遊び自体が成立しない。両者が相互に参照することで成り立つことは明らかである。言葉遊びが予想外の別の文脈へと通路を開くのはたしかであるが、元の言葉と競合するところに言葉遊びのおかしさと動機づけがある。さて、言葉遊びの音韻関係から見れば、両者はほぼ同一なものの周りを巡回する（あるいは、巡回しながら同一なものに至る）が、意味から見れば同一ではない。それゆえ、両者を結びつけているのは音韻関係なのだから、それを一種の蝶番と見なせないだろうか。しかし、次元移動に関係してはいないので、言葉遊び自体は、（レディ・メイドや光学装置などの制作につけられたものは別にして）デュシャン的な蝶番そのものとは言い難い。ただ、言葉遊びが一種の予想外のそらし・ずれをつくって別の文脈・領域へと誘うことを考えれば、デュシャン的な蝶番の延長上に位置づけてもそれほど不自然ではないのではないだろうか。というか、そうしないと言葉遊びにデュシャンが与える重要性は理解できなくなる。そうしないと、そもそも、なぜ〈大ガラス〉の制作ノートとともに加速度的に言葉遊びがデュシャン的な制作に深く関与してきたのか理解できなくなる。

6

デュシャンは、シュルレアリストの要請に応じて展覧会場の構成をした。しかし、美術の制度や美術館を告発するデュシャンにふさわしく、いずれの展覧会場も非展覧会場化したのである。一九三八年、デュシャンはアン

ドレ・ブルトンが組織するシュルレアリスム国際展（パリ、ボザール画廊）に、会場構成者＝審査委員として参加して、会場の天井に一二〇〇個の石炭袋を吊るし（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くだけでなく、電気コンロだけが会場照明だったので、客に懐中電灯を渡した⁽⁴⁷⁾。しかも、会場は炒られたコーヒーの香りが充満した。これがどうして展覧会場なのか。よく見えないではないか。これは、デュシャン的な異空間への誘いである。いつ火事になるかもしれ知れず、しかもコーヒーの香りとは。観客は火事を恐れ、コーヒーに酔う。一九四二年、ブルトンとデュシャンはファースト・ペーパーズ・オヴ・シュルレアリスム展（ニューヨーク）を開催するが、会場構成者はデュシャンであった。会場には一八五〇メートルにおよぶ紐を蜘蛛の巣状に張り巡らせ、オープニングの日にシドニー・ジャニスの子供に走り回るよう唆した。観客は、この蜘蛛の巣状の紐を搔き分けて会場を巡回しなければならなかった。まるで遊園地だったのではなからうか。そして一九四七年には、戦後最大の国際シュルレアリスム展がパリのマール画廊で開催されたが、会場構成を一部担当するデュシャンは、人工の草の腰掛けとビリヤード台の上に雨をざあざあと降らせ、「迷信の間」を制作した。「迷信の間」では（「緑の光」がデュシャン作だったが）、緑色のキャンバス地の壁に黄色と青の光線が差し込むなか、黄色い形象が天井から落下してきて白い形象を脅かすというものだった。観客は雨に怯え、光にめまいを起こしたのではないだろうか。どの展覧会場でも、趣向を凝らした仕掛けがあり、それらがいずれも会場を刻々と（時間とともに）変化させ、展覧会場でありながらそうではない異空間を体験させるのだから、仕掛けが蝶番の役割を果たしていたと言ってもよいのではないだろうか。しかしながら次元移動にかかわるのか

どうかとなると、今までと同じ考え方では捕らえきれない。では、どのように考えるべきなのだろうか。

視覚はやはり重要な問題ではあるが、嗅覚・運動感覚・触覚などが異空間へと誘うことに注目すべきではないだろうか。まず視覚について言えば、デュシャンは錯覚・錯視による次元移動の問題を研究した。『回転ガラス板』（一九二〇年）では、白と黒の渦巻き模様のガラス板五枚の中心を貫通する金属軸を回転させて、この模様を前後に動かした。つまり二次元の模様を（錯覚によって）三次元化させたわけである。同じく、『回転半球』（一九二五年）では、黒い半球の上に描かれた白い螺旋が回転により前後にうねり、立体的な奥行き感をつくった。半球の周囲には、《Rose Sélavy et moi esquivons les ecchymoses des Esquimaux aux mots exquis.》（「ローズ・セラヴィと私は、洗練された語を持つエスキモーの青あざを巧みに避ける」）⁽⁴⁸⁾という文章が書き込まれている。『アネミック・シネマ』（一九二五年—一九二六年）は、この『回転半球』の映画化と見なしてよい。一〇枚の螺旋模様つきの円盤と九枚の地口を書いた円盤が交互にゆったり回転しながら、映像・文章が映し出されるというものである。そして、この錯視効果を流布させるためだろうか、一九三五年、パリのレピーヌ発明展に『ロト・レリーフ』を出品した。これは螺旋模様のついたボール紙製の円盤をレコード・プレーヤーで回転させると、模様が浮き上がる。ここで問題なのは、錯視効果による二次元の三次元化なのである。そうであるならば、回転運動がデュシャン的な蝶番の役割を果たしていることになる。回転運動といえば、レディ・メイドの起源ともいべき『自転車の車輪』（一九一三年）、さらには対象描写から離れた『コーヒー・ミル』（一九一一年）にまで遡れる。とくに『自転車の車輪』の回

転運動はデュシャン固有の方向づけの契機のひとつになった注目すべき制作である。「車輪が回転するのを見ていると、心が安まり、たいへん慰められた。毎日の物質的生活とは別なものへの一種の通路解放となった」⁽⁴⁹⁾のである。回転運動は、デュシャンが注目した当初から別な世界への通路になっていたわけである。それゆえ、デュシャンは視覚に関しては早い段階で蝶番的なものに気づいていて、その後視覚の問題を網膜から乖離する方向で検討したわけである。しかし、網膜から乖離するためにどうして視覚以外の知覚を問題にしないでいられたらどうか。展覧会場を視覚以外の嗅覚・触覚・運動感覚の場にするという考えは、視覚によるだけでなく他の知覚で次元移動の問題に取り組んでいたことを明かしてはいないだろうか。デュシャンは、多様な知覚による次元移動の可能性について秘かに探求していた。生前一度だけ（一九四五年に）発表したが、その他は発表しなかったメモで死後刊行された「アンフラマンズ」（極薄）メモがそれを裏づける。では、アンフラマンズとは何なのだろうか。「ピロードのズボン・・・（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ズな分離である」⁽⁵⁰⁾。これは聴覚的アンフラマンズである。あるいは「（非常に近いところで）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ズな分離」⁽⁵¹⁾がある。聴覚的・視覚的アンフラマンズな分離の例である。アンフラマンズは分離の極限で見出しされる。あるいは「（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」⁽⁵²⁾。視覚的・触覚的アンフラマンズである。すでに明らかだろうが、ここには強いエロティックなニュアンスがある。エロティックな境位にこそアンフラマンズな分離が働くからである。言うまでもなく、デュシャンはエロティスムこそ遍在しうるのであり、四次元に通じうるも

のだと言い続けた。「タバコの煙がそれを吐き出す口と同じように匂うとき、二つの匂いはアンフラマンズによって結ばれる」⁽⁵³⁾(生前に発表されたメモ)。嗅覚的アンフラマンズである。ここでは「結ばれる」という言い方をするが、それは「分離する」と同義である。アンフラマンズは分離と結合の境界のありようであり、分離と結合の蝶番をなしているからである(「分離は雄と雌の意味を持つ」⁽⁵⁴⁾)。ところで、このアンフラマンズは分離であり結合であるからには、次元決定の切断と同じ機能を持つ。これらは二次元が三次元を切断する例のように見えるが、同じ原理の類推により三次元が四次元を切断しうるし、時間的空間的に幅を持たせれば、そうなりうる。実際の日常空間ではそうなのではないか。そして、デュシャンの展覧会場の異空間化(異次元化)とはそうではなかったのか。視覚・聴覚・触覚などのちょっとしたずれによって、既定の知覚からの一種の逸脱によって感じとられる、想像される、知られる、可能な世界が始まりうるのだから。デュシャンは言う。「可能なものは／アンフラマンズである。(・・・)生成／を伴う可能なもの——一方から他方への移行はアンフラマンズにおいて起きる」⁽⁵⁵⁾。

7

〈大ガラス〉の二次元から突然三次元が出現したかのような〈遺作〉も、はたして蝶番が稼働しているのだろうか。もしそれが遺作の主要な問題であり続けるならば、蝶番こそデュシャン的な問題系を紡ぎ続けたといえるのではないだろうか。さて、〈遺作〉は、原理的には〈大ガラス〉の多くの要素が(すべてではないからといって対応関係を逐一検討するまでもな

く) 三次元的に出現してきている。〈遺作〉のタイトルは『(一) 水の落下、
(二) 照明用ガス、が与えられたとせよ』であるが、これは、すでに〈グ
リーン・ボックス〉に書かれている。

序言

与えられたとせよ、 (一) 水の落下、
(二) 照明用ガス、

そのときわれわれは、複数の法則によって互いに必然化し合っているらしいひと続きの [ある集合の] 三面記事の瞬間的「停止」(あるいは寓意的外見) の条件を決定するだろう。一方で(無数の逸脱をすべて受容しよう) この「停止」と他方でこれら複数の法則によって正当化され同じくこれら法則を招く「諸々の可能性の」ひとつの選択とのあいだの一致の記号を分離するために。

瞬間的停止として=超特急の表現を入れること。

ある集合の超特急の停止 [超特急のポーズ] (=寓意的外見) のより良い [最良の] 露出の条件を決めることになるだろう・・・等々。
何もものない「ことによったら」。

はしがき

与えられたとせよ (暗闇のなかで)、 (一) 水の落下
すなわち、与えられて (二) 照明用ガス、

暗闇のなかで、複数の法則にしたがって厳密に続いて起きるらしいいくつかの衝突の超特急の露出（＝寓意的外見）（の条件）を決めることになるだろう。一方で（逸脱をすべて需要しうる）この超特急の露出と他方でこれら複数の法則によって正当化される諸々の可能性の選択との一致の記号を分離するために⁽⁵⁶⁾。

〈遺作〉は、タイトル通りにまさに「水の落下」と「照明用ガス」が制作されているが、〈大ガラス〉には、「水の落下」と「照明用ガス」は見あたらぬ。なぜだろうか。少なくとも前者については、デュシャンは「風景画法の罨に落ちるのを避けるために」⁽⁵⁷⁾、描かなかったという。もし描いていたなら、そしてノートのすべてをガラス上に制作していたら、当初予定していたノート＝大ガラスの相互参照と思考させる・言語的な非網膜的制作という意図は崩れてしまったからだろう。そもそも、運動させるものでも運動を内包するものでもなく、運動するものそのものは見せられないのだから、比喩的視覚的方法でそれをすべて描いてしまったら、彼が逃避する風景画と少しも変わらなくなってしまったろう。おそらく彼は「水車」を描いてからそのことに気づいたにちがいない。ところで、「水の落下」と「照明用ガス」とはなんだろうか。いずれも独身者の何らかの属性の運動状態を体現しているようだが、前者は水車に回転力を与える下降する運動であり、後者はまるで自ら燃え上がる火となる上昇する運動であろうか。運動の方向は逆であるが、デュシャンにあっては両者は自動運動という点で、4次元への通路になりうる、そこにありながら別な次元に接続しているという点で結びつくのである。「私は自分の部屋に自転車の車輪を置くというアイデアが気に入った。それを眺めているのが楽しかった。ちょ

うど、暖炉で燃える炎の踊りを見て楽しむみたいで」⁽⁵⁸⁾と言うからである。

〈遺作〉の「水の落下」と「照明用ガス」は、ほんとうに水が落下しているのではないか、ほんとうにガスが照明用に点滅しているのではないかと「錯覚を起こすほど」巧妙に制作されている。そして、実際は近似的な三次元でしかないのだが、〈遺作〉はどれも三次元のものらしく見えてしまう。では、三次元に表示された〈遺作〉（四次元への通路があるとはいえ）の蝶番とは何なのだろうか。次元決定の定義からいえば、四次元を切断できるのは三次元であるのだから、そして〈遺作〉の壁の割れ目の奥に広がる錯覚的な空間つまり裸の若い女性・アウアー燈の照明用ガス・水の落下・藪のある空間は実物ではなく、意図的に三次元に似せてできた空間なのだから、加えて「三面記事」的なこの疑似三次元空間をあまりに明るい瞬間的『停止』として、「超特急の露出」として覗き穴から見た瞬間にその疑似三次元空間は見るものの網膜に定着するが、しかし遅れて「照明用ガス」と「水の落下」の運動にも見るものは気がつくのだから、蝶番とは、〈遺作〉を見ること、そしてアンフラマンズ的に遅れて見ることはないだろうか。そうすれば、時間が発生するのだから。

デュシャンはなぜ〈遺作〉を制作したのだろうか。おそらくその着想は、〈大ガラス〉放棄からかなりたってのことではないだろうか。ノートから制作への移行に関して言うならば、〈大ガラス〉は未完成にすることで、ノート＝〈大ガラス〉の自己言及性から逃れられたが、以後ノートを中断あるいは放棄したままにしておくのとノートは単なるダダ的文学と解釈されかねないし、さらにはノートによる制作不可能を完全に証明することになりかねなかったことが、〈遺作〉着想に大きくかかわっているのではないだろうか。二次元の〈大ガラス〉と三次元の〈遺作〉の間には時間という

蝶番が必要だったのかもしれない。

さて、デュシャンのほぼ全制作＝ノートに変容しながらも蝶番が機能していると思えば、いったいなぜ蝶番なのだろうか。おそらく西洋の美術が袋小路的に築いてきた固有の対象再現代行の体系からの離脱を意図していたのは明らかだろう。たしかにリオタールの言うように、デュシャンは「プラトンのキリスト教的な西洋の形而上学的脅迫観念となっている感覚・肉欲批判から決して自由になってはいない」⁽⁶⁰⁾かもしれない。しかし、実際はこの種の批判の動機づけから自由になっていないだけで、むしろこの批判の逃げ道のない二元論的な枠組み自体を、投射による次元移動の論理の多元化つまり蝶番によって解体し、個物に対するアイデアも、感覚界に対する英知界などどこにもないことを論証しようとしたのではないか。もしそうであるならば、リオタールの言うように「彼が『・・・が与えられたとせよ』〈遺作〉によって対象再現代行＝語りをそのユーモアの力（立体写真的ユーモア）によって肯定するのは、〈洞窟〉のなかの幻影を告発するためでも、〈洞窟〉の幻影を告発するためでもなく、その投影は他の投影よりわるいのではなくて他の投影と同じくらい良いと言うためである」⁽⁶¹⁾とは言えない。デュシャンは、「良い」「悪い」という二元論的基準を「実質的に」失効させるのではなく、その基準そのものを解体しそれとは無縁になりたかったのである。だからこそ、「蝶番しかないからだ」と言えるのであり、「可能なものは／アンフラ・マンズである。（・・・）可能なものは生成を伴って——一方から他方への移行はアンフラ・マンズにおいて起きる／〈忘却〉についてのアレゴリー」⁽⁶²⁾なのである。『ドア』の「動かして開く＝動かして閉じる」蝶番は、「ドア」の通常の開閉ではない。「開く」と「閉じる」を同時に肯定する＝否定するとい

う『ドア』は『ドア』であり、「ドア」は忘却すべきなのである。

【注】

略語

DUCHAMP DU SIGNE, Ecrits, réunis et présentés par Michel Sanouillet, nouvelle édition revue et augmentée avec la collaboration de Elmer Peterson, Paris, Flammarion, 1975, p. 101. と書くべきところを DS, 101 と略す。*DUCHAMP DU SIGNE* の日本語版『マルセル・デュシャン全著作』（北山研二訳）未知谷，一九九五年，一四四ページ，と書くべきところを『全著作』，一四四と略す。

- (1) 《Dans l'atelier de Marcel Duchamp》, *Les Nouvelles Littéraires*, no. 1424, Paris, 16 déc. 1954, p. 5.
- (2) 《Mais aujourd'hui le monde a oublié la raison pratique qui motiva la chose et on pense qu'il s'agit d'une provocation Dada.》 *ibid.* p. 5. la raison pratique とは「実践理由」とも「実践理性」とも読めるため、カントをほのめかしているのだろうか。カントは、実践理性として自由・靈魂の不死・神の存在など理論では証明できないものを実践的に証明させる点で、理論理性に対する実践理性の優位を主張した。さて、カントの文脈でデュシャンが言いたいのは、実践理性によってしか証明できないことは、そうするしかない、ということなのであろう。デュシャンはカントを論じることはなかったが、カントが『実践理性批判』で、道徳を命じる断言的命法に対して、功利（幸福）を目的とする仮言的命法「もし A を欲するならば、B をなせ」を分離して、後者は A を欲するに過ぎる強制力があり、必然性があると読めるだけでなく、文脈的に見て前者でありながらも後者にも通じうる自立の自由（自分が立てた法則に従う自由）が言及されているとなると、デュシャン研究者にとっては坐視できまい（Cf. 『カント全集第七巻』，理想社，昭和五九年刊，「人倫の形而上学的基礎づけ」第二章および『実践理性批判』第一章）。デュシャンは、すでに与えられたものではなく、「もし、(一) 水の落下

／(二) 照明用ガス／が与えられたならば、・・・することになろう」として、カントの仮言命法のパロディーを用いていると思えなくもないからである。その他、デュシャンのノートの大部分が「もし・・・ならば、・・・であることになろう」式の考え方に貫かれている。さらに、〈大ガラス〉の下部の「九つの雄の鋳型」の鋳型は、カントの範疇のパロディーとも見なしうる。しかし、デュシャンは、理論性は字義通りには信じてはいないので平気で「物理化学法則を少し緩めて」(DS, 101. 『全著作』, 一四四), 芸術的発想の実現が可能になることをノートで言うだけでなく、機会を見てはそれを実践した。というよりもむしろ、デュシャンの制作とは、そういう性格のものだったと言うべきなのだろう。カントをそれとなく持ち出しても、『三つの停止原器』のように笑いながら経験科学の法則に横やりを入れてデュシャン原器をつくるデュシャンなのだから、カント哲学を信頼しているわけではない。では、なぜカント的文脈をほのめかすのか。自立の自由に重点があったからではないか。しかも、芸術行為・制作を展開し続けるには、制作可能な諸条件を仮定しなければならないし、仮定するからには可能な芸術行為・制作を想定しなければならないが、そうして初めて想定できることになるからである。カントと反カントの蝶番としてのデュシャンを考察してみるべきかもしれない。

- (3) 『ドア』がなぜ芸術なのだろうか。『ドア』は、芸術である必要はないが、デュシャン的文脈で言えば、レディ・メイドと同じ次元に位置する。それは、レディ・メイドが反芸術の芸術に分類されるのであれば、展覧会や美術館に展示されるされないはともかくとして、やはり反芸術としての芸術である。もっとも、のちにこれが美術館に展示されてしまうが。
- (4) リオタールは、デュシャン的な活動を「変換装置」が生産する多様なヴァリエーション、意味が不確定で浮遊するヴァリエーションと見なす(Jean-François Lyotard, *Les Trans formateurs Duchamp*, Galilée, 1977)。とりわけ、〈大ガラス〉と〈遺作〉の多様な関係は「蝶番」によって生み出される。彼が言う「蝶番」とは、「そして／または」の論理であり、この「そして／または」という蝶番は、二項の対称と不一致な二項の共存を肯定するように思える」(ibid., p. 105) ものである。とりわけ〈大ガラス〉と〈遺作〉の関係について言えば、逆転(排除)としての蝶番の発想がやはり見られる、つまり「いまだなお」の側にある

〈大ガラス〉と「もはやすでに」の側にある〈遺作〉とを現在という蝶番が結ぶ、という意味で「蝶番」が関与する。しかし、実際はそのデュシャン的発想自体に過程的展開があり、変化の必然性があつたのではないだろうか。そうしたことを見ないと、デュシャンが修正を繰り返しながら断続的にメモを取っていることと多種多様に制作を行っていること自体の重要性を見落とすことになるのではないだろうか。この過程こそデュシャンだからである。そして本論文の主旨を先取りして言うならば、デュシャン的な「蝶番」とは、「そして／または」という多様性の共存のキーワードであるよりは、むしろ次元移動に関わる肯定＝否定であり、その二重性のシステムを問題化するシステムとみなすべきではないだろうか。そして、多様性の生成は、意味の不確定性のゆえではなく、肯定＝否定による意味の生成の二重性そして多様性のシステムゆえではないのか。そもそも、次元移動にかかわる肯定＝否定とは、それはあるものが n 次元ではそれとして（たとえば実物であるかのように）成立しても、 $n+1$ 、 $n-1$ 次元では、それは写しとなってしまう。それゆえ、実物はどこにもない。だからといって、すべての写しをそのものとして肯定するのをよしとしているわけでもない。肯定という身振りを忘れるためにデュシャンは、次元移動にかかわる肯定＝否定を言い続けるのである。多次元を視野に入れば、肯定は否定なのだから、肯定という身振りは肯定できないのである。次元移動にかかわる肯定＝否定がそのものとして示しているように、世界は一元的ではない、それゆえ二重であり多様であることを主張しているのである。

- (5) デュシャン、アポリネール、ピカビアそしてその妻ガブリエル・ピュフェが、ピュフェ家がエティヴァル（ジュラ県）に持つ別荘に旅行してからパリに戻る、その帰路のことのようだ。また、アポリネールに関していえば、まさしくこの旅行の途中で、その『キュビズムの画家たち』の刊行が決定され、彼の『アルコール』の詩「地帯」が着想されることになったらしい（Cf. 『全著作』、五六—五八）。
- (6) DS, 41-42. 『全著作』、五六—五八。このメモ自体は、自動車旅行をした後に書かれたものであり、その年の五月にレーモン・ルーセルの演劇『アフリカの印象』を見て着想した〈大ガラス〉のプランの練り上げに深く関わるものである。DS, 173-174. 『全著作』、二六五。
- (7) DS, 128-190. 『全著作』「広がりと連続」、一八五—一九九。

- (8) *ibid.*
- (9) Cf. 自作『叢』について述べて、「これ以後、私に加えるタイトルには私はいつも重要な役割を与えようとしてしまし、タイトルを見えない色のように扱いました」(DS, 220.『全著作』, 三二七)という。
- (10) 『コーヒー・ミル』(1911)の動きを示す矢印はどのようなのだろうか。それは、絵画的な意味はなく、矢印が見えていても見えないという約束を前提にするものなのだから、蝶番というには少し無理があろう。
- (11) DS, 94-96.『全著作』, 一三五—一三七。この部分はルーセルの『ロクス・ソルス』の歯によるモザイクをつくる気球式杭打ち機を参考しているかもしれない。Cf. Raymond Roussel, *Locus Solus*, Gallimard, 1963, pp. 28-41.
- (12) DS, 124.『全著作』, 一八〇。
- (13) DS, 76.『全著作』, 一〇九。
- (14) DS, 92-93.『全著作』, 一三二—一三三。
- (15) DS, 93.『全著作』, 一三二。
- (16) DS, 108.『全著作』, 一五五。
- (17) DS, 118.『全著作』, 一七二。
- (18) DS, 120-121.『全著作』, 一七四—一七五。
- (19) DS, 129.『全著作』, 一八六—一八七。
- (20) DS, 129.『全著作』, 一八七。
- (21) DS, 130.『全著作』, 一八八。
- (22) DS, 131.『全著作』, 一八八—一八九。
- (23) DS, 36.『全著作』, 四八。Cf. DS, 50.『全著作』, 七三。
- (24) DS, 173-174.『全著作』, 二六四—二六五。そして、*Locus Solus* のつぎの一節(カントレル先生が、特殊磁石により無痛抜歯法で集めた歯をモザイク模様配置するために特殊な気球装置を発明して、予想外の模様がであることを喜ぶ一節)を読むと、デュシャンがルーセルの *Locus Solus* を読んでいたと確信しないではいられなくなる。*Locus Solus*, pp. 39-40. «le maître préféra donc sa première idée, qui, en exploitant de façon inédite la trouvaille ancienne dont il tirait un juste orgueil, le séduisait en outre par l'imprévu que donnerait au curieux tableau projeté l'emploi, de fragments découpés et teintés par le hasard seul à l'exclusion de toute volonté artistique et pré-

méditante.》（「先生は、〔軟鉄を磁石で引き寄せる方法よりも〕その最初の方法の方を好んだ。この着想は、彼のまさに自慢する以前の発明を前代未聞のやり方で活用すれば、意外性を、つまりいかなる芸術的計画的意図もない偶然だけが切り取り彩色する断片を使用すれば、計画した興味深いタブローに与えられるような意外性を与えてくれるので、彼をなおのこと魅了した」〔下線は北山が引く〕）。ちなみに、この引用のすぐそばに、デュシャンの《Etant donnés: 1 la chute d'eau, 2 le gaz d'éclairage, nous déterminerons...》の着想になったかもしれない文として、《Etant donné ces diverses particularités, la mise au point des trois plus bas chronomètres ne manquerait pas...》がある。単なる文型上の類似でしかないと言ってしまうと身も蓋もないのだが。

- (25) DS, 72-96.『全著作』, 一〇三—一三七。
- (26) Marcel Duchamp, *Ingénieur du temps perdu, Entretiens avec Pierre Cabanne*, Pierre Belfond, Paris, 1977, p. 67. 日本語版、『デュシャンの世界』M・デュシャン+P・カバヌヌ著, 岩佐鉄男+小林康夫訳, 朝日出版社, 一九七八年, 七七ページ。デュシャンの言葉遊びのひとつは、諺を比喩としてではなく、字義通りに解釈することによって、常識や通念の不正確さやその自己規制の無意味性を暴露するのだから、彼がここで言及する言葉遊びは重要である。
- (27) DS, 105-106.『全著作』, 一五二。
- (28) DS, 49.『全著作』, 六九。ちなみちデュシャンは, readymade レディメイドと ready-made レディ・メイドを併用している。
- (29) DS, 50.『全著作』, 七一。
- (30) Cf. DS, 226-227.『全著作』, 三三六。
- (31) Cf. DS, 226-227.『全著作』, 三三六。
- (32) 『自転車の車輪』は起源的なあるいは遡及的なレディ・メイドではあるが、厳密にはタイトルなどの言述がないのでレディ・メイドとは言うべきではないだろう。Cf. DS, 191.『全著作』, 二八八。ところで, レディ・メイドの『薬局』pharmacieとは phare [灯台] + machine [機械] のことかもしれない。鉄道の信号としての赤と黄色を描き加えているので, 光の明滅と列車の動きを暗示するからである。
- (33) DS, 192.『全著作』, 二八八。
- (34) DS, 50.『全著作』, 七一。

- (35) DS, 191.『全著作』, 二八八。
- (36) DS, 191.『全著作』, 二八八。
- (37) DS, 191.『全著作』, 二八七。
- (38) DS, 136.『全著作』, 一九五—一九六。
- (39) DS, 256.『全著作』, 三八二—三八三。これは、「鋼鉄製の櫛(レディ・メイド)のへりの上に書き込まれた文で、ニューヨーク、一九一六年二月一七日一時、と日付が打たれている」(同所)
- (40) DS, 257.『全著作』, 三八五—三八六。「修正されたレディ・メイド(ニューヨーク、一九一六年—一九一七年)。サポラン塗料の広告ポスター(『サポラン・エナメル』)の文字のいくつかを削除し、トロンプ＝ルイユで他のものを加えてえられた書き込みである」(同所)。ウルフ・リンデはこれを、ANY ACT RED BY HER TENOR EST PEIGNE.(彼女のテノールが読みとるいかなる行為も梳られてしまう), と読む。
- (41) DS, 227.『全著作』, 三三六—三三七。
- (42) Cf. (言葉遊びについての質問に対してデュシャンは言う)「そういうことはどれもあまりルーセルのものには似ていないとしても、私もまたこうした方向 *ce sens-là* にというかむしろ反一意味 *cet anti-sens* の方で何か試せるという着想を彼は私に吹き込んでくれました」*Ingénieur du temps perdu*, p. 68. 「私は明白な何かをつくることはいつも避けていました」*ibid.*, p. 81. (雪かきシャベルに書いた文章「折れる腕に備えて」の意味を聞かれて)「私はそれが意味を持たないことを願ってました」*ibid.*, p. 92.
- (43) DS, 155.『全著作』, 二二八—二二九。デュシャン好みの単数/複数, 男性/女性の地口的転換が行われている。Un mot の複数 des mots は音としては des maux と同じであり, rein をむりやり女性形にすれば reine となる。また, 女王の一言は結構, しかし度重なると背中が痛くなる, とも解釈できる。
- (44) DS, 160.『全著作』, 二四二。
- (45) DS, 160.『全著作』, 二四二。Cuisse enregistreuse は caisse enregistreuse レジスターのもじりだろう。
- (46) DS, 157.『全著作』, 二三八。「パリのマン・レイの家で一九二五年にマルセル・デュシャンが撮影した映画(八分から一〇分)のタイトル」(同所)

- (47) Cf. 『デュシャンとの対話』(ジョルジュ・シャルボニエ [編], 北山研二訳, みすずライブラリー, 一九九七年)「訳者あとがき」
- (48) DS, 153. 『全著作』, 二二三。
- (49) Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, Delano Greenidge Editions, 1997, New York, p. 588.
- (50) *Marcel Duchamp, Notes*, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris, 1980. [note] 9. デュシャンは, *infra mince* アンフラ・マンズと *inframince* アンフラマンズを併用している。
- (51) *ibid.*, 12.
- (52) *ibid.*, 4.
- (53) *ibid.*, 11/33.
- (54) *ibid.*, 9 (recto).
- (55) *ibid.*, 1. Cf. 「反射の効果を与える艶のない反映——秘かに作用する鏡——ならば, 二次元から三次元への「導体」としてのアンフラ・マンズの着想に光学的例証として役立つかもしれない」 *ibid.*, 46.
- (56) DS, 43-44. 『全著作』, 五九一六〇。
- (57) DS, 225. 『全著作』, 三三四。
- (58) *The Complete Works of Marcel Duchamp*, p. 588.
- (59) ベルクソンは言う。「時間とは, すべてが一挙に与えられることを妨げるものである。時間は遅延させる, いやむしろそれは遅延作用 *retardement* に他ならない」 *La pensée et le mouvant*, PUF, 1984, Paris, p. 1333. デュシャンならば, 遅延 *retard* が時間であるというかもしれない。
- (60) *Les Transformateurs Duchamp*, p. 154.
- (61) *Les Transformateurs Duchamp*, p. 154.
- (62) *Marcel Duchamp, Notes*, 1.