

デュシヤンの企画展覧会はアートなのか

北 山 研 二

0. はじめに

マルセル・デュシャン（1887-1968）と言えば、まず《泉》（1917）⁽¹⁾を思い浮かべる。《泉》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」というタイトルや制作年を付けてアメリカのインディペンデント展に出品した。しかし、無審査展にもかかわらず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『ブラインド・マン』（第2号、1917）⁽²⁾で抗議して、後にこのレディ・メイドが有名になった。いまでは、日用品にタイトルと署名や制作年を付けて展示されればアートになるということはよく知られている。これは、現実的描写対象の視覚的再現変形に関して表現技法やテーマの独創的な探究を重要視するモダン・アート批判になりうる。

《泉》の次に、マルセル・デュシャンと言えば、《花嫁はその独身者たちによって裸にされて、さえも》（1915-1923）⁽³⁾ 通称〈大ガラス〉と〈遺作〉⁽⁴⁾が呼び起こされる。〈大ガラス〉は、花嫁と独身者たちの求愛ゲームの次元移動を主題にする。三次元に住む独身者を、四次元に住む花嫁を、それぞれ二次元平面（ガラス板）の上部と下部に投影している。デュシャンが死んでから公表された〈遺作〉は、〈大ガラス〉の上部、花嫁の部分を三次元で表わしたものだ。観客が、古い扉（スペインの農家の扉）の覗き穴から中を見ると、ぎょっ、裸体の女性が仰向けに寝て脚をこちらに向けているではないか。デュシャンは、驚きのない作品はアートではないと言うように、それそのものだ。観客を独身者に見立てて、その視線を覗き穴に導き通して、まるで独身者を〈大ガラス〉の「検眼図・眼科医の証人」に導き通すかのようにして、作品への観客参加を強要している訳だから、これもまた、モダン・アート絵画への反抗なのである。デュシャンは観客のいないアートはアートにならないと言

うからだ。

《泉》、〈大ガラス〉と〈遺作〉の次は、「アンフラマンズ」⁽⁵⁾のマルセル・デュシャンである。ここ20年ほど前から注目されるデュシャン的な新しい対象認識法である。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だ。たとえば、赤外線 infrared は、見えないが、熱を感じることはできる。その意味で、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られる現象と言える。デュシャンは、1945年3月の『ヴュー』誌（マルセル・デュシャン特集号の表紙に、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／口からもにおうとき、／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、死後発見のアンフラマンズ関連のノートに、この文の後に「(嗅覚的アンフラマンズ)」⁽⁷⁾の語句が追加されている。どう考えればよいのか。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。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とも言える。それに気がつくのは温感（皮膚感覚）なので、触覚にも関係する。両者の匂いは、嗅覚的触覚的アンフラマンズによって隔てられ、結合していると言える。「隔てられ、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なのである。これは、アンフラマンズが両者の蝶番になっているとも言える。蝶番とは、元々はドアを開閉可能にする金具のことだ。

さて、デュシャンのアート制作の歴史は、絵画時代、〈大ガラス〉時代、〈レディ・メイド〉時代、〈遺作〉制作の時代に分けて、それぞれが分離して

いと言われるが、アンフラマンズ＝蝶番というこの対象認識法の視点からデュシャンのアート制作を見直すと、それぞれがつながり、すべてが系統的発展的に連携することが分かる。

それらはアート制作なので、おそらくアンフラマンズ＝蝶番というこの対象認識法の視点でくれるだろう。しかし、デュシャンが企画した展覧会となると、同じようにアート制作と言えるだろうか。たとえば、1938年の「シュルレアリスム国際展」では、天井に1200枚の石炭袋を大量に吊るした会場を真っ暗にしてコーヒーの匂いで満たして、絵を見るために観客に懐中電灯を渡すことは⁽⁸⁾、通常の展覧会とはまったく異なる。1942年の「ファースト・ペーパーズ・オブ・シュルレアリスム展」では、1マイルの紐を会場に張り巡らせて、そこで、10人ほどの子供たちが走り回ることは⁽⁹⁾、そもそも展覧会なのだろうか。展覧会でなければ、アート制作になるのだろうか。1960-61年の「魔術師の領域へのシュルレアリスムの闖入展」では開始1ヶ月前から会場でニワトリを三羽飼い、ひどい匂いを充満させた展覧会となったが⁽¹⁰⁾、それはもはや展覧会でもなければ、アート制作でもないのではないか。

本論では、デュシャンのアート制作を時代に分けずに、アンフラマンズ＝蝶番というこの対象認識法の視点から見直すと、それぞれがつながり、すべてが系統的発展的に連携することを証明できるだろう。しかし、デュシャンの展覧会企画は、これはこれでアート制作と見なせるだろうか。

1. なぜアンフラマンズは新しい知覚概念・新しい対象認識法なのか

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、〈大ガラ

ス〉のためのノート集《グリーン・ボックス》(1934)⁽¹¹⁾や新しいアートのためのノート集《ホワイト・ボックス》(1967)⁽¹²⁾として刊行していたことが判明した。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》とは直接関係が認めがたいノート類が確認された。それらは、アンフラマンズという用語でまとめられている。

アンフラマンズについて、少し考えてみよう⁽¹³⁾。1945年3月の《ヴュー》誌(マルセル・デュシャン特集号)⁽¹⁴⁾の表紙のフォトモンタージュについてさきほど考えたように、たばこが出す煙と口から出る煙とは、視覚的には同一ながら、嗅覚的には極小的差異があり、時間差があるため、温度差にも関係し、この温度差があるから、温感(皮膚感覚)つまり触覚にも関係する。両者のにおいては、嗅覚的触覚的アンフラマンズによって隔てられているし、視覚的に結合しているとも言える。そのアンフラマンズのありようとは、一種の蝶番と見なせる。

さて、蝶番へのデュシャンの着目は、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蝶番を工夫した《ラレー街11番地、ドア》⁽¹⁵⁾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。しかし、蝶番そのものの着想は、1912年から1915年にかけてのノート類にすでに書かれている――

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。⁽¹⁶⁾

デュシャンは、1912年のアンデパンダン展で展示辞退を強要された《階段を降りる裸体、No. 2》(1912)⁽¹⁷⁾以後新しいアート制作(〈大ガラス〉等)のためにノートを取り始めた段階から、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(二次元が閉じて三次元が開くとき)、三次元から四次元に移動するとき(三次元が閉じて四次元が開くとき)、蝶番の動きがあることを発見していた。「折りたたみ式メートル単位、本……」とは、前者は〈一九一四年のボックス〉にすでに書かれていた《三つの停止原器》つまり三回「水平に張った長さ一メートルの糸が一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⁽¹⁸⁾のことだ。これは、糸が三次元を落下するとき時間が関与して4次元に移動するとき、同時に三次元から二次元平面に移動するとき、三次元が閉じて二次元が開くことを意味する。後者「本」はどうか。本は開かなければ、三次元の物体だが、開いてしまえばそれはすでに三次元の物体ではなくなる。1912年から1914年の時期に、アンフラマンス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。そして「場合によったら雌の〈縊死体〉に導入すること」とは、〈大ガラス〉にあっては三次元でしか表示できない雌の〈縊死体〉が「移動状態で」あれば(のちに「揺れる雌の〈縊死体〉」になるので)、運動=時間の導入になり、四次元の表示になるからだ。揺れとは運動であり、時間を内包するのである。

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か。死後のノートを見ると、ノート9(裏)にはこう書かれている――

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の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 (アンフラマンズな音ではないのか)⁽¹⁹⁾

これは、聴覚的なアンフラマンズである。すれていることの身体的な感触 (触覚) 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である。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微小な時間的ずれがあり、これがアンフラマンズな分離となり、蝶番の役割を果たす。前者が切り離されて、後者が開かれるから。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のだから。たとえば、第49回ベネチア・ビエンナーレ (2001) のサンチャゴ・シエラ (1966-) の会場で、偽ブランド品を売る貧乏な不法移民130人の髪の毛を金髪にして、背中を向けて並べ、さらに何人かを鑑賞者にしたてて、まるで裕福な欧米人だけの展覧会に仕立てました。欧米中心のアートとは何か、見かけが金髪だけなら不法移民かどうかは分からないが、実際は不法移民であることを問題にしたアートなのである。

さて、デュシャンのノート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ズな分離 (最大距離3~4メートル——縁日の標的)⁽²⁰⁾

これは視覚が関与する聴覚的なアンフラマンズである。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ズには微小な時間的ずれが潜んでいることを確認したが、それらは同時に極小な「遅延」＝時間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。それゆえ、絵画は遅延だとデュシャンは言うのである。

他の例を見てみましょう。ノート4にはこう書かれている。「(人が立っただけの) 座席のぬくもりはアンフラマンズである」⁽²¹⁾。これは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だろうか。しかし、この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から。それがなければ、人の現前を想起できない。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けれども、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ではないか。

さて、次元移動、ずれ、蝶番、運動、時間、遅延などが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、アンフラマンズ現象を的確に把握して名指す里程標と見なすべきではないか。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お笑い系壊し屋のダダイスト・デュシャンではなく、新しい知覚概念・新しい対象認識法を探索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・新しい対象認識法を探索しはじめたのか

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)の展示の強制辞退以後、レーモン・ルーセルの「だじゃれの物語化視覚化」という『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。デュシャン自身もそう言っていた。私もそう考えていた⁽²²⁾。しかし、アンフラマンズといわれるデュシャンのアート制作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・新しい対象認識法を探索しはじめたのか」という問いには答えられないだろう。

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)⁽²³⁾あたりまでは、従来の可視的世界の内に留まるが、《チェス・プレイヤー》(1911)⁽²⁴⁾や《チェス・プレイヤーの肖像》(1911)⁽²⁵⁾からは、可視的世界(絵画)に不可視的世界(思考)の導入の企てが始まる(5枚の習作がその成立

過程を教えてくれる)⁽²⁶⁾。《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する。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、知的ゲームで、可視化できないのだが、イメージとしてそうなるようだ。《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可視化と見なせる。デュシャンは、このあたりから、それとは名指さないにしても、新しい知覚概念・新しい対象認識法を探求しはじめたようである。《肖像またはデュルシネ》(1911)⁽²⁷⁾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」⁽²⁸⁾のである。「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ますが、画布上をファッション・モデルのように回転し散歩する」⁽²⁹⁾ところである。この女性は少しずつ脱衣していくが、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

の若い婦人をエロティックに(触覚的に?)この肖像画に仕立て上げたのだろう。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ものだ。しかも、脱衣しながら回転し向こうに去る美しい婦人は、エロティスム

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。デュシャンは視覚的な絵を見せながら、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、図像的探求のキングとクイーン・シリーズ⁽³⁰⁾ や花嫁シリーズ⁽³¹⁾ の先駆けだと言ってよいだろう。

《汽車のなかの悲しめる青年》(1911)⁽³²⁾ は、青年が列車内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場面を表示している。視覚的な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、すでに新しい知覚概念・新しい対象認識法を探索しはじめていた証左なのだ。

そうであれば、《階段を降りる裸体、No. 1》(1911)⁽³³⁾、《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なすべきではないか。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）さらには知的世界（ジュール・ラフォルグ（1860-87）の『またこの星に』（1903）の文学参照なのだから）へと誘う。デュシャンは新しい知覚概念・新しい対象認識法を無意識的ながら獲得していると言うべきだろう。しかし、それは絵画のモダン・アートの限界に位置するとかぎりには、やはり絵画のモダン・アートなのである。絵画であるかぎりには、デュ

シヤンの新しい知覚概念・新しい対象認識法の探求はそのものとしては認定されなかった。

3. 新しい知覚概念・新しい対象認識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)の展示強制辞退事件以後、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。原初的ノートの〈一九一四年のボックス〉⁽³⁴⁾には、「三つの停止原器は縮小したメートル単位である」(次元移動に伴うわずかな差異やずれが蝶番か[この括弧内は筆者の解釈。以下同様])、「万歳!衣服とラケット入れ」(入れものと入れられるもの=鋳型と鋳物を分けるわずかな差異やずれが蝶番か)⁽³⁵⁾、「好都合な偶然あるいは不都合な偶然」(両者を分わずかな差異やずれが蝶番か。それは何か。たとえば、宝くじを考えて見よう。当たりくじ番号と外れくじ番号が+1か-1のことがあるのに、運命は大差ではないか)、「遠ざけること……と……遠ざけられたもの」(メモの続きには、遠ざけられたものへの補給がなくなれば、遠ざけられたものとの相互関係がなくなるので、蝶番の関係がなくなるということか)、「電気を横に広げて」(照明は空間的事物に当てると、その影が平面になって映るとき、それは三次元から二次元への次元移動と見なせるので、次元移動に伴うわずかな差異やずれが蝶番となるか)、条件提示とそれへの反応条件の模索(物理的対応関係ではなく、

心理的關係が物理的關係に重なるのか。そこにもわずかな差異やずれがあるのか。あれば、蝶番を問題にできるが)、「見ることをながめることはできる。それに対して／聞くのを聞くことはできない」(視覚と聴覚のずれは蝶番になりうる。射的の銃の聴覚的発射音と視覚的能的あたりのずれがそうだ)、便器と小便(入れものと入れられるものを分けるものにはわずかな差異やずれがあるのだから、この場合は量が問題なのだろうが、それが蝶番になる)、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、つまり次元移動に伴うわずかな差異やずれがあるのだから、ここでは量塊が問題になるのだろうが、それが蝶番になる)、3回反復は無限である(ずれとしての蝶番の強化か)、遠近法と次元移動による誤差(ずれの可視化か不可視化かが蝶番である)、鏡がつくるずれ(三次元の実物と二次元の鏡映像を分ける鏡がつくる差異やずれが蝶番になる)等々のキーワードがある。新しい知覚概念・新しい対象認識法としてのアンフランマンの視点から見ると、蝶番の問題系として読み替えられる。おそらく、条件提示とそれへの反応条件の模索について言えば、〈一九一四年のボックス〉ではこう書かれている――

……が与えられたとしても。そして私がおおいに悩んでいると仮定するとなれば……⁽³⁶⁾

デュシャンは、自分で自分に問いを出す。しかじかの条件が出されたとしても、その条件に変更を加えるとなれば、どのように答えればよいのかと。物理的対応関係ではなく、心理的關係が物理的關係に重なるのか。そこにもわずかな差異やずれがあるのか。あれば、蝶番を問題にできるのかと。それゆえに、これらの解答が、三次元の二次元への投影としての絵画の場合に適

応されて〈グリーン・ボックス〉で提示する。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――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。――⁽³⁷⁾

「遅延」とは、絵画が四次元世界の投影である三次元世界というこの視覚的世界の変形的投影図であるからには、可視的ではないが、時間の遅延のことになる。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」⁽³⁸⁾とも言うからだ。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である。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。⁽³⁹⁾

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――

《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 le tout fait を、自然に思いついたものからつぎつぎとそらすためのものだ——そこで生じるずれ＝隔たりとはひとつの操作なのである。⁽⁴⁰⁾

なぜずれ＝隔たりが生じるのかといえば、「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い方法である。すなわち、対応するもの、類似なもの（相似なもの）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」からだ。線遠近法は、三次元を二次元に投影する方法なのである。さて、《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、上部の花嫁の部分は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。

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 le tout fait を用いることを想定していることだ（同じ《グリーン・ボックス》で、冒頭の「一 余白のノート」では、既成品について tout fait を用いているが、「四 レディメイド」では READYMADE 既成品という用語が使われている。1961 年の Moma でのシンポジウムの報告では、「レディ・メイド」ready-made の方を用いている）。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求愛物語の展開の図像化において示される。「九つの雄の鋳型」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》によって毛細管を通過して（その形態は《三つの停止原器》のデュシャンのメートル原器からなる）、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、ローラー式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經由して、水滴の彫刻に至り着く。さて、ガスが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なのである。他方、〈大ガラス〉の上部「花嫁」の方は、少し混み入っている。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、マグネット発電機＝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時間を意識しているからで、その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つのに対して、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つためだろうか、独身者装置ほどは既製品的不であるが、いかにも花嫁的な現実形象ではなくとも、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⁽⁴¹⁾。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だ。それを裏付けるメモが「レディ・メイドの射影」⁽⁴²⁾なのである。そこでは、三次元のレディ・メイドは、影を映して初めて作品となると書かれている。つまり、レディ・メイドは、モダン・アートからの離脱装置であり、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見せる装置なので

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か。もちろん、ある。このタイトルのゆえに、鑑賞者は〈大ガラス〉からエロティズムの物語を読み出すからには、それは図像と知性を反転させる蝶番になる。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なのである。

ところで、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ている。それは、三次元の二次元転写（回転する車輪の影）というかぎりですれ=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。レディ・メイドとされるものは、『薬局』（1914）⁽⁴³⁾、『折れる腕に備えて』（1915）⁽⁴⁴⁾、『櫛』（1916）⁽⁴⁵⁾、『秘めた音のする』（1916）⁽⁴⁶⁾、『旅行者用折りたたみ品』（1916）⁽⁴⁷⁾、『エナメルを塗られたアポリネール』（1916-1917）⁽⁴⁸⁾、『泉』（1917）⁽⁴⁹⁾、『不幸なレディ・メイド』（1919）⁽⁵⁰⁾、『L・H・O・O・Q・』（1919）⁽⁵¹⁾、『パリの空気』（1919）⁽⁵²⁾、『フレッシュ・ウィドウ』（1920）⁽⁵³⁾、『オステルリッツの激闘』（1921）⁽⁵⁴⁾、『美しい吐息、オー・ド・ヴォワレット』（1921）⁽⁵⁵⁾、『ローズ・セラヴィよ、なぜくしゃみをしないの』（1921）⁽⁵⁶⁾ 等だが、やはりタイトルが蝶番になる。そして、すでに〈大ガラス〉自体が視覚以外の聴覚、嗅覚、触覚、味覚の呼び出しを行っているように、これらのレディ・メイドは、そうした諸知覚を結合し切断する。

たとえば、『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たからだろ

う。そして当時の薬局は、クレゾールなど多くの薬剤のにおいがしたはずなので、それらの匂いが想起される。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だろう。緑と赤の3点によって立体画像となるはずのもので、視覚や嗅覚が二次元性と三次元性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である。雪かきシャベル自体は、三次元のものである。しかし、タイトルが重い雪の重量を想定させ、触覚をくすぐり、作業にかかる時間を意識させる。つまり影という二次元、雪かきシャベルという見た目の立体=三次元、そして時間が加わって四次元を意識させるではないか。それゆえ、見た目の視覚と重量の触覚が二次元、三次元、四次元間の相互の次元移動の蝶番になる、しかもアンフランクスとしての蝶番ではないか。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ことに納得がいく。《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」⁽⁵⁷⁾とデュシャンは言う。この意味不明な文を読むとき、一時的に視覚世界が消える。つまり、視覚が関与して、非関与する。そして、これは、ぺしゃんこな犬の櫛であるため平面に見えるが、その背に文を記入することで、立体=三次元であることを意識させ、櫛の歯の間にみえる影=平面=二次元と一体化しているが、やはり相互の次元移動があることを意識させるだろう。そして、使用済みの犬の櫛であるため、嗅覚が関与する。こうして、視覚、嗅覚と多義的な文のため知性(意味不明なため堂々巡りするため、いっそう関与する)が相互の次元移動を結合し切断する蝶番になる、しかもアンフランクスとしての蝶番ではないか。《秘めた音のする》(1916)は、紐の玉にアレンズバーグが音の

出るものをこっそりと入れて、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、上下の真鍮版の見える方に刻まれた文はところどころ文字が欠けていて多義的すぎて、意味不明だ。視覚と文字を読み取る知性に関しては、《櫛》の場合と同じだ。しかし、音はするが見えないものを見せる、聞かせるとはどういうことか。《櫛》の場合に比べて、いっそう立体化して、さらに聴覚が参入してきたことか。聴覚には聞く時間が関係するので、時間が関与するではないか。上下の板の平面性（三次元の本作品の影という平面性）、本作品の見た目の三次元性、そして音を聞くことで四次元性に関して、視覚、聴覚と知性（読めない文を読むこと）と想像力（見えないもとは何かと想像することで）が相互に結合し切断する蝶番になる、しかもアンフラマンسとしての蝶番ではないか。

さて、《旅行者用折りたたみ品》（1916）となると、見た目の単純さに対して複数の要素が関係する。タイプライターのカバーに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。タイプライターのカバーは、変形するとしても、三次元である。そして、これが影を持つものだから、二次元との次元移動が問題になる。しかし、それだけだろうか。タイプライターと言えば、カチャカチャという音が直ちに蘇るのではないか。そうであれば、音は時間が関係するものだから、影の平面性、本作品の見た目の三次元性、そして音の出るものを聞くことの想起で四次元性に関して、視覚、聴覚と想起が相互に結合し切断する蝶番になる、しかもアンフラマンسとしての蝶番ではないか。《エナメルを塗られたアポリネール》（1916-1917）は、「サポリン染料 Sapolin Enamel の広告ポスターの文字を改竄して、ギョーム・アポリネール Guillaume Apollinaire 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」⁽⁵⁸⁾ とデュシャンは言う。駄洒落好きのデュ

シャンならではの言葉遊びで、音は同じだけれども、綴りや意味が違うというものである。そもそも言葉遊びはアンフラマンズな現象なのである。しかも、元の意味が指示する対象と言葉遊びが指示する対象を結合し切断する蝶番になるのである。さて、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⁽⁵⁹⁾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のだから、絵画から自由に逸脱すべきだと言わんばかりで、このレディ・メイドは絵画決別宣言に等しい。染料 Sapolin Enamel の広告の文字を改竄による嗅覚のわざとらしい隠蔽だが、それだけにいっそうエナメル匂いの匂いが想起される。鏡への少女の髪の毛の加筆による鏡と視覚のずれ（デュシャンのアートは現実的因果関係から自由でよいのである）、あいまいなタイトルによる知性の逸脱（現実的对象を意味しないこと）によって、嗅覚・視覚・知性がポスターの絵画的世界と非絵画的の世界を結合し切断する蝶番になる、しかもアンフラマンズとしての蝶番ではないか。

《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『ブラインド・マン』で抗議して、後にこのレディ・メイドが有名になった⁽⁶⁰⁾。では、どこが蝶番なのか。もちろん、男性用便器を泉とするタイトル、署名、制作年をいれれば、これは男性用便器ではなく、アートになるから、タイトル・署名・制作年がアートと非アートの蝶番になる。それだけではなく、男性用便器は三次元立体であり、影をつくるから二次元平面でもある。そして、この男性用便器が使用済みならば、かつてという「時間」があり、これから使用されるならば、これからという「時間」があるのだから（実際は使用さ

れないだろうが)、時間が関与するため、四次元も関与するのだから、影という平面性、本作品の見た目の三次元性、そしてかつてというあるいはこれからという時間が関与する四次元性に関して、視覚、嗅覚が相互に結合し切断する蝶番になる。

《L・H・O・O・Q・》(1919) は、レオナルド・ダ・ヴィンチ《モナリザ》の絵はがきという安物複製画像に口髭と鼻髭を書き加えたものである。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、ひげが女性を男性に転換している。タイトル、口髭・鼻髭が男性と女性の相互転換の蝶番になる。デュシャンは、1年後のレディ・メイド《フレッシュ・ウィドウ》で、自分の性を変え、アーティストを虚構化するためにローズ・セラヴィ Rose Séavy/Rose Séavy と署名するが、そのきっかけが本作ではないか。1965年のデュシャンの展覧会「目につかず そして／あるいは 目立たず マルセル・デュシャン／ローズ・セラヴィの／による 1904-1964」の案内状に、《髭を剃られたL・H・O・O・Q・》を制作して、《モナリザ》の複製図像にそうタイトルを付けただけなのに、《L・H・O・O・Q・》を想起させるのである。タイトルが《モナリザ》と《L・H・O・O・Q・》を結合し分離する蝶番である。ところで、次元移動に関してはどうなのだろうか。モナリザは男性だった、あるいは、トランスジェンダーだったというのは、モナリザはダ・ヴィンチの自画像だという説が支持されて、実際のダ・ヴィンチが想起されるようになった。そうすると、《L・H・O・O・Q・》は二次元と三次元の間の次元転換の蝶番となるか。

《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。制作は、デュシャン自身ではなく、ニューヨークの指物師に作ってもらったもので、やや小ぶりのミニチュアである。「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」⁽⁶¹⁾ という。ガラスではないが、黒く光って見えれば、窓の向こうが暗いと思わせる効果がある。そして、ワックスの匂いがすれば、なおのこと、視覚と嗅覚が窓本来の内部と外部を結合し切断する蝶番となる、しかもアンフラマンسとしての蝶番ではないか。ところで、署名は、初めて「ローズ・セラヴィ」ROSE SELAVYにした。音的には、フランス語で、Rose, c'est la vie 「バラは人生だ」の駄洒落的命名だ（rose は、言葉遊びが好きなデュシャンならば、*éros* のアナグラムとも考えられる）。駄洒落はそれだけで、意味を外部に転送するので、アンフラマンسとしての蝶番になるが、作者名の駄洒落となると、アーティストのアイデンティティを現実求めず、虚構化して、現実との連続を切断することになる。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か。さらには、モダン・アートと非モダン・アートの蝶番になりうるか。そもそも《フレッシュ・ウィドウ》は窓のレディ・メイド化だ。比喩的には、人物や情景を粹取る絵画を意味するので、絵画の代わりに窓を使ったとも言える⁽⁶²⁾。それゆえ、《フレッシュ・ウィドウ》はデュシャンがモダン・アート絵画から離脱する宣言なのである。しかも、自作ではなく、制作を依頼したもので、制作思想こそ重要だと言う意思表示になる。

《美しい吐息、帽子用ヴェール水》*Belle Haleine, Eau de Voilette* (1921) 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の女装写真が、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)貼られたものである。後者は、そのフォトコラージュの縮小写真がリゴー香水瓶に貼られたものである。よく知られた香水瓶が使用される日用品こそ、レディ・メイドの特徴なのである。タイトル「美しい吐息、帽子用ヴェール水」Belle Haleine, Eau de Voiletteの帽子用ヴェール水は存在しないが、「美しきヘレーヌ、オー・ド・トワレ」Belle Hélène, Eau de Toiletteとの言葉遊びになる。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である。しかし、歴史的(あるいは現実的)起源を消去して、それを演じるローズ・セラヴィ Rose Sélavy が署名している。デュシャンはモダン・アーティストの自分をやめるために、そしてアーティストを虚構化するために、性を変えて女性になった。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。ここでは、見た目の視覚、香水瓶のゆえに嗅覚、言葉遊びのタイトルさらに作者の虚構的性転換がモダン・アートと非モダン・アートを切断し結合する蝶番になる、しかもアンフラマンズとしての蝶番になるではないか。ここでも、次元移動は問題にならないのか。フォトコラージュ版はマン・レイ撮影のデュシャンの女装写真なのだから、三次元から二次元への次元移動があった。香水瓶版は、その写真の縮小版を使っているだけではなく、立体で影をつくるから同じく三次元から二次元への次元移動がある。もちろん、レディ・メイドというべきは後者だ。

こうしてレディ・メイドは、知性のずらし(言葉遊びによる解釈の異次元化、虚構化等)だけではなく、視覚・聴覚・嗅覚・触覚ときには味覚も巻き込んで(言うまでもなく、鑑賞者のそれらを巻き込む)、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。多くの場合は、アンフラマンズとしての蝶番になる。さらには、作者の虚構化がモダン・アートと非モダン・アートを分離し結合する蝶番になる。

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》⁽⁶³⁾は、蝶番の介入があるのか。古い木製の田舎ドアの上部にあいた二つの覗き穴から中を見入ると、一瞬目がくらむ。あまりに明るいかからだ。目に残るのは、まるでフラッシュをたかれて、網膜に残像の様に焼き付いた像だ。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」なのではないのか。つまり、内部は「花嫁」で、外部の観客は「その独身者たち」を演じろということにならないか。そうであれば、〈大ガラス〉が視覚・嗅覚・聴覚・触覚・味覚に関与していることが自明となったからには、〈遺作〉はさらに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。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ので、鑑賞者が未完成な部分を補って作品の全体像を想像し理解し、鑑賞者自身で作品を自分のものにできる。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・アートとは異なるアート、非モダン・アートになる。それゆえ、未完成がモダン・アートと非モダン・アートの蝶番になる。

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。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い。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、多かれ少なかれ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⁽⁶⁴⁾を参照し、さらには参考文献を読むことになる。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が変わる。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・アートに限定される問いではない。それは、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変容する。そのとき、もともとアートは、現行世界、現実世界の忠実な模造の作成だけではなく、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が分かる。そして、現代では新しい知覚概念・新しい対象認識法を探求する方法論だと承知するのである。

アンフラマンسとは、こうした状況のなかで着想されたのではないか。デュシャンは、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、以後何らかのあり方でそれを意識しながら、〈大ガラス〉やレディ・メイド等を制作しつつ、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言

うべきだろう。アンフラマンズは、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。

5. 鑑賞者の参加によって初めて成り立つ展覧会こそ、アートではないのか

デュシャンは、1935年の《ロト・レリーフ》以降は、あまり制作はしなくなった。その代わりに、企画展覧会を積極的に展開した。これはどういうことだろうか。企画展覧会もレディー・メイドのようなアート制作と見なしたのだろうか。

1938年の「シュルレアリスム国際展」では、デュシャンは天井に1200の石炭袋（新聞紙を詰め込んだ）を大量に吊るした会場を真っ暗にしてコーヒーの匂いで満たして、絵を見るために観客に懐中電灯を渡したという（図版1）。そんな展覧会がかつてあったろうか。実際はどうだったのだろうか。カルヴィン・トミキンズ『マルセル・デュシャン』⁽⁶⁵⁾によると、天井に吊した1200の石炭袋の中身は、確かに新聞紙を詰め込んで膨らましたが、デュシャンは準備中にきつい匂いの石炭の塵が落ちてくることに気がつき、こうもり傘を観客に貸す予定で、こうもり傘をかき集めたが、間に合わなかったという。鑑賞者は、コーヒーの匂いで満たされてはいるが真っ暗な会場に入るにしても、会場の演壇に取り付けた大きな火鉢からでる唯一の明かりしか頼りにならず、やっとのことで絵の前に立つと、自動的に電灯照明が光るというものだったが、装置の不具合でそうならず、やむを得ず入り口で観客に懐中電灯

を渡したという。しかし、多くの懐中電灯は持ち去られてしまったようだ。

さて、鑑賞者は、嗅覚的にはコーヒーの香りにほっとできるが（さらにその香りは味覚も呼び出すだろう）、傘を差しながらいつ火鉢の火で火事になるか心配しなければならないのであれば、はたしてアートを十分に鑑賞できるのだろうか。アート鑑賞は、命がけでなければならないのか。少なくともこの展覧会ではアートは視覚的楽しみに限定されるものではないと宣言しているのではないか。その代わり、石炭の塵やコーヒーの香りで嗅覚が複合的に刺激され、暗闇のなかを歩いて触覚が過敏になる。そのようにして、シュルレアリスムのアートを発見させる。それは、一点一点との未聞の出会い（一種の宝探し）となり、匂わないはずの作品が独特な匂いととも記憶されるだろう。それゆえ、嗅覚的味覚的触覚的アート探索は既存のアート鑑賞と未聞のアート鑑賞の蝶番になるのではないか。しかも、アンフラマンズとしての蝶番になるのではないか。しかも、鑑賞者の参加があって初めてアートが完成すると言うデュシャンのアート観にも合致するではないか。そうであれば、原理的にはこの展覧会企画は、アート制作の延長にあると見なしてよいのではないか。

1942年の「ファースト・ペーパーズ・オブ・シュルレアリスム」（シュルレアリスムの合衆国帰化申請書）展では、カルヴィン・トミキンズ『マルセル・デュシャン』⁽⁶⁶⁾によると、1マイル（約1609メートル）の糸を会場に張り巡らし（図版2）、そこで、10人ほどの子供たちがサッカーゲームをしたり、縄跳びしたり、走り回ったりした。これもまた、通常の展覧会場ではない。写真を見るとほんとうに紐が展覧会場中に張り巡らされていて、絵画は網状の紐が掛かった状態のまま鑑賞するしかないのだ。しかし、網状の紐をかき分ければ部分的には素の絵画が鑑賞できる。すでに展示された網膜の絵

画は、子供の遊びと同じなのだと言わんばかりだ。網膜的絵画の終演宣言をしたデュシャンらしい展覧会企画だろう。しかしながら、網状の紐をかき分けければ、つまり触覚的にアプローチすれば、その絵画は視覚的触覚的に記憶されるだろう。これもまた、紐が喚起する触覚が網膜的絵画と非網膜的絵画との蝶番になる、つまりアンフラマンسとしての蝶番になるのではないか。そして、鑑賞者の参加があって初めてアートが完成するというデュシャン的アート観にもやはり合致するではないか。そうであれば、原理的にはこの展覧会企画は、アート制作の延長にあると見なしてよいのではないか。

1960-61年の「魔術師の領域へのシュルレアリスムの闖入」展では開始1ヶ月前から会場でニワトリを三羽飼い、ひどい匂いを充満させて、視覚と嗅覚を遭遇させた展覧会となった⁽⁶⁷⁾。しかし、それはもはや展覧会でもなければ、アート制作でもないのか。デュシャンは笑いながら「なかなかの仕事だった」と言った。この企画展覧会は、1938年の「シュルレアリスム国際展」での石炭の塵やコーヒーの香りで嗅覚を複合的に刺激したが、耐えられるほどの刺激だったろう。しかし、こちらは、ひどい匂いが充満したのだから、絵画を鑑賞することは苦痛そのものだ。絵画は視覚的なものだから、匂いの受忍限度を超えているとなると、絵画をちょっとみたらすぐには会場を後にしただろう。もちろん、網膜的絵画の終演宣言だったろう。それゆえ、これは匂いが喚起する嗅覚が網膜的絵画と非網膜的絵画との蝶番になる、しかもアンフラマンسとしての蝶番になるのではないか。そして、鑑賞者の参加があって初めてアートが完成するというデュシャン的アート観にも合致するではないか。この展覧会がシュルレアリスム・アートの終演宣言になり、最後のシュルレアリスム展になった。デュシャンのこの企画展覧会がそうしたのか。60年代に、もはやシュルレアリスムに勢いがなくなったのか。

ところで、「1947年のシュルレアリスム」展では、「お触りください」というカタログを制作した⁽⁶⁸⁾。展覧会では、一般に展示作品についてはかならず、「触らないでください」と警告していますが、こちらはそれをもじって、「お触りください」となっています。しかも、スポンジで作った女性の乳房の表紙である。こんなカタログがかつてあったろうか。カタログは、普通の書物のように、視覚的なものだ。しかし、ここでも、視覚だけのものは網膜の絵画に等しく、拒否すべきだというのがデュシャンの考えの基本なのである。それゆえ、「お触りください」としたのである。これほどの視覚中心主義への徹底的拒否はデュシャン以外にはなかったろう。そして、鑑賞者の参加があって初めてアートが完成すると言うのであれば、そのカタログも鑑賞者の触るという参加があって初めてアート・カタログが成立するということにならないか。これもまた、デュシャン的アート制作にならないか。現今のデュシャン展では、これも「触らないで下さい」という札をつけて展示されるのだが。

1960-61年の「魔術師の領域へのシュルレアリスムの闖入」展は、当時はやっていたハプニング⁽⁶⁹⁾を展覧会に持ち込んだのだとデュシャンは言うし、展覧会にきた招待客もそう考えた。しかし、それだけでは単なるお笑いで終わってしまう。そもそもデュシャンはつねに表面的な笑いの裏にアートのあり方や考え方を全面的に転倒したり、転換したりすることを考えていた。さあ、分かるかなと言うように。今日では、展覧会でのパフォーマンス類はアート行為として認定されている。そうであれば、1960-61年の展覧会企画やそれ以前のデュシャン的企画展覧会もまた、蝶番=アンフラマンズが関係するデュシャン的アート制作なのではないのか。

注

- (1) Fontaine、1917、ニューヨーク、レディ・メイド、男性用陶器製便器、高さ 60 cm (オリジナル紛失)、複数バージョンあり。
- (2) Digital scans of *The Blind Man*, No. 2: <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/blindman/2/index.htm>
- (3) 《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) *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (Le grand Verre)*、(1912) 1915-1923、ニューヨーク、油彩・ニス・鉛薄片・鉛糸・2 枚の(割れた)ガラス板の埃(2 枚のガラスパネルに積もった埃)とガラス網・アルミニウムの薄片・木製と鋼鉄製の枠、272.5×175.8 cm、下部ガラス板の裏面に、黒の油彩で署名とキャプション—LA MARIÉE MISE A NU PAR/SES CÉLIBATAIRES, MÊME/MARCEL DUCHAMP/1915-1923/—未完成/—1931 年破壊/—1931 年修復。
- (4) 《与えられたとせよ—1. 水の落下、2. 照明用ガス》(遺作) *Étant donnés: 1. La chute d'eau, 2. Le gaz d'éclairage*、1946-66、ニューヨーク、多様な素材からなるジオラマ(木製の古い扉・煉瓦・ビロード・木材・金属製の身体鎧に貼られた革そしていろいろな素材として小枝・アルミニウム・鉄・ガラス・プレキシグラス・リノニウム・綿・電気照明・ガス灯 [バウアー型]・モーター・他)、約 242.5×177.8 cm。
- (5) 『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、そして四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*, 1 000 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.
- (6) *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. and 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. 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・サスイエ編、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（「（嗅覚的アンフラマンズ）」の文言は再録されなかった）。
- (7) Cf. Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, suivi de Notes, écrits, réunis et présenté par Michel Sanouillet et Paul Matisse, Flammarion, Paris, 2008, p. 274.
- (8) 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、2003、pp. 316-318.
- (9) 『マルセル・デュシャン』上掲書、pp. 338-340.
- (10) マルセル・デュシャン／カルヴィン・トムキンズ『マルセル・デュシャン アフタヌーン・インタヴューズ アート、アーティスト、そして人生について』（中野勉訳）、河出書房新社、pp. 73-74.
- (11) 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（33.4×28×2.5 cmの大きさで）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色の箱に入れられた。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。
- (12) 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（33.3×28.8×4.1 cmの大きさで）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（箱のプレクシガラスの右下に「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。

- (13) 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; Jean-François Lyotard, «Charnières», *Les Transformateurs Duchamp*, Galilée, Paris, 1977, pp. 97-107; 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; 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「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; 北山研二「アンフラマンズまたは外部の断面」、『「静寂と色彩：月光のアンフラマンズ」展』(図録)、川村記念美術館、2009、pp. 8-9 (英語版、pp. 10-11)；北山研二「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」、『ヨーロッパ文化研究』第33集、成城大学文学研究科、2014、pp. 158-186; Thierry Davilla, *DE L'INFLAMINCE Brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*, Éditions du regard, 2010; Kenji Kitayama, «Marcel Duchamp. Inframince, nouvelle conception», *L'art, excès & frontières*, collection *Eidos*, Série RETINA, L'Harmattan, 2014, pp. 59-86.
- (14) *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・ピュフェ、ロベール・デスノス、H. and S. ジャニス、ニコラ・カラス、マン・レイ、ジュリアン・レヴィイ等の寄稿、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.
- (15) 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)。
- (16) 『マルセル・デュシャン全著作』、p. 58; *Duchamp du signe*, p. 42.
- (17) *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。

- (18) 《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) に固定された一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。
- (19) *Marcel Duchamp, Notes*, 9 (verso); *Marcel Duchamp, Marcel Duchamp, Notes*, Flammarion, p. 22.
- (20) *Marcel Duchamp, Notes*, 12 (verso); *Marcel Duchamp, Marcel Duchamp, Notes*, Flammarion, p. 24.
- (21) *Marcel Duchamp, Notes*, 4 (verso); *Marcel Duchamp, Marcel Duchamp, Notes*, Flammarion, p. 23.
- (22) 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、成城大学文学芸学部、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。 *Marcel Duchamp, Notes*, 4 (verso); *Marcel Duchamp, Marcel Duchamp, Notes*, Flammarion, p. 23.
- (23) *Sonate*, 1911、ルーアン・ヌイイー、キャンバスに油彩、145×113 cm、フィラデルフィア美術館。
- (24) *Les Joueurs d'Échecs*, 1911、ヌイイー、キャンバスに油彩、50×61 cm、パリ市立近代美術館。
- (25) *Portraits de Joueurs d'Échecs*, 1911、ヌイイー、キャンバスに油彩、108×101 cm、フィラデルフィア美術館。
- (26) *Marcel Duchamp, catalogue raisonné*, pp. 42-43.
- (27) *Portrait ou Dulicinée*, ヌイイー、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.
- (28) *Marcel Duchamp, catalogue raisonné*, p. 41.
- (29) *Marcel Duchamp, catalogue raisonné*, p. 44.
- (30) 《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、ヌイイー、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、ヌイイー、紙に水彩とグアッシュ、48.9×59.1 cm、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。

- (31) 《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・エクストローム・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。
- (32) *Jeune Homme triste dans un Train*, 1911、厚紙に油彩、100×73 cm、ペギー・グッゲンハイム財団、ヴェニス。対面に「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》。
- (33) *Nu descendant un Escalier no. 1*, 1911、スイー、キャンバスに油彩、96.7×60.5 cm、フィラデルフィア美術館。
- (34) *La Boîte de 1914*, 1913-1914、パリ、16 のノートと 1 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。
- (35) 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 *merdre* / 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 *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、のちに制作するデュシャンのアート（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。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）を参照。

- (36) 『マルセル・デュシャン全著作』、p. 49; *Duchamp du signe*, p. 36.
- (37) 『マルセル・デュシャン全著作』、p. 56; *Duchamp du signe*, p. 41.
- (38) 『マルセル・デュシャン全著作』、p. 56; *Duchamp du signe*, p. 41.
- (39) 『マルセル・デュシャン全著作』、p. 56; *Duchamp du signe*, p. 41.
- (40) 『マルセル・デュシャン全著作』、p. 55; *Duchamp du signe*, p. 41.
- (41) 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、ベネディクティーマ瓶の回転、櫓用滑降部、ゴムベルト）、制服とお仕着せの墓場またはエロスの母型（「九つの雄の鑄型」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、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（独身者の遠近法の消失点、ウィルソン＝リンカーン効果のあるブリズムと九つの穴）、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; *Marcel Duchamp, catalogue raisonné*, p. 108.
- (42) 『マルセル・デュシャン全著作』、p. 71; *Duchamp du signe*, p. 50.
- (43) *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。

- (44) *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.
- (45) *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。
- (46) *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。
- (47) *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。
- (48) *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、プリキ板（サボリン染料宣伝用）、24.5×33.9 cm、フィラデルフィア美術館。
- (49) *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。
- (50) 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た幾何学概論の本（オリジナル破損）。
- (51) *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。
- (52) *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。
- (53) *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。
- (54) *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。
- (55) *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。
- (56) *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。

- (57) *Marcel Duchamp, catalogue raisonné*, p. 86.
- (58) 『マルセル・デュシャン全著作』, p. 336; *Duchamp du signe*, pp. 226–227.
- (59) *Marcel Duchamp, catalogue raisonné*, p. 89.
- (60) 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。
- (61) 『マルセル・デュシャン全著作』, p. 337; *Duchamp du signe*, p. 227.
- (62) *Marcel Duchamp, catalogue raisonné*, p. 105.
- (63) デュシャンは、実際はジオラマではなく、ステレオ写真を覗き穴から見てもらうことを考えていたらしい（2018年11月7日に銀座蔦屋書店で行われたトークショーで、藤本由紀夫が主張した仮説）。ジオラマの作りがかなり雑でデュシャンらしくないため、両目のずれを活用したステレオ写真のことを考えれば、大いにありうる仮説だ。しかも、平面の立体化を前提にしたロトレリーフのことを前提にすればなおさらありうる仮説だ。
- (64) 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, 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 Farncis Nauman and Hector Obalk, Ludion Press, Ghent-Amsterdam, 2000 [『マルセル・デュシャン書簡集』（北山研二訳、フランシス・ナウマン／エクトール・オバルク編、白水社、2009）]。
- (65) カルヴィン・トミキンズ『マルセル・デュシャン』（木下哲夫訳、みすず書房、2003、pp. 316–318.
- (66) 同上、pp. 338–340.
- (67) マルセル・デュシャン／カルヴィン・トミキンズ『アフタヌーン・インタヴューズ：アート、アーティスト、そして人生について』（中野勉訳、河出書房新社、2018、pp. 73–74.
- (68) カルヴィン・トミキンズ『マルセル・デュシャン』, pp. 368.
- (69) アラン・カプロー（1927–2006）が1959年に、ニューヨークのルーベン画廊で展

開した企画《6つのパーツからなる18のハプニング》*18 Happenings in 6 Parts*が、最初のハプニングと言われる。カプローは、ニューヨーク・メトロポリタンの住民に、アラン・カプローのこの計画の実現に協力依頼して、参加者はハプニングの一部分となると案内した。画廊の中に木の小屋を作り、半透明のビニールシートで小屋を3つの部屋に分け、その壁に絵を吊るした。部屋には大量の椅子を並べて、多色の点滅電灯で照らすなか、6人のアーティストがそれぞれの部屋でカプローの指示によるアクションを見せるものだった。大いに話題となり、その後クレス・オルデンバーグ、ジム・ダイン、ジョージ・シーガル等がハプニングを行った。デュシャンはこうしたハプニングに先行するものだったから、わざわざハプニングに言及したのだろう。その他、1954年から吉原治良の指導による具体美術協会の活動(グタイ)も「ハプニング」の先行例と言えなくもない。ところで、そもそもデュシャンの展覧会企画がなかったら、はたしてハプニングができたろうか。

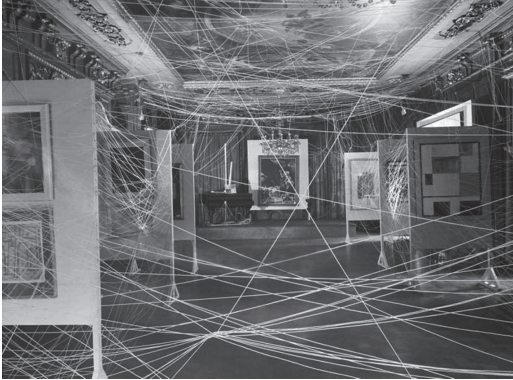
図版

1



1. Cf. <http://www.koregos.org/fr/margaux-van-uytvanck-l-exposition-internationale-du-surrealisme-de-1938/>

2



2. Cf. <http://insideinside.org/project/mile-of-string/>