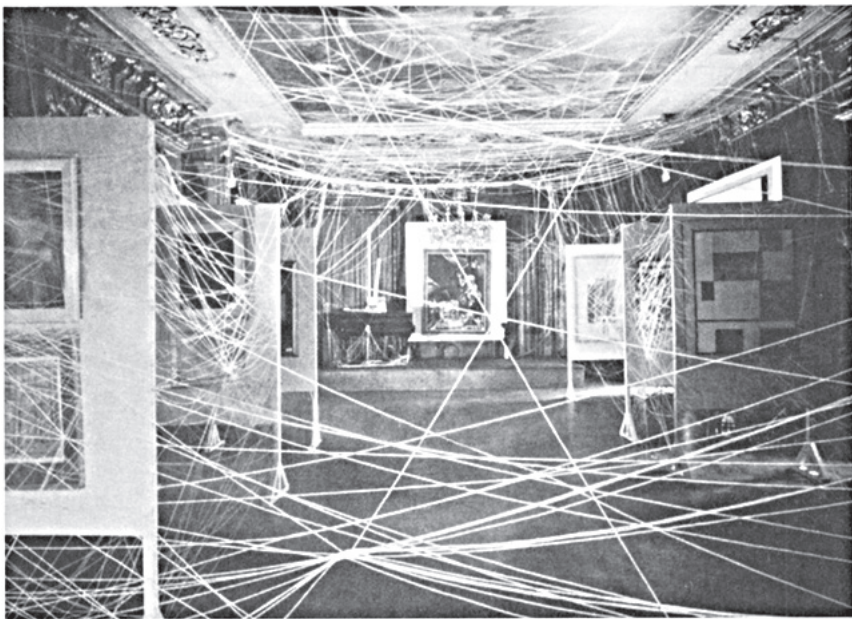


国際シュルレアリスム展における導火線について

林 北 斗

はじめに

「シュルレアリスムの第一申請書」《First Papers of Surrealism》。第二次大戦中の1942年、戦火を逃れ亡命したシュルレアリストたちが、ニューヨークにおいて組織した記念碑的展覧会の名称である。この展示がインスタレーションの先駆けとして位置づけられることもあるその由縁は、展示室に所狭しと、まるで順路を遮るかのように張り巡らされた「紐」にある。本稿は、マルセル・デュシャンによる演出であるとされるこの紐を巡る考察である。なぜ紐なのか。その演出の過剰さと混乱の様相は、シュルレアリスムグループの恣意的な「遊び」の一形態でしかないのか。それともむしろ、その遊びのなかにこそ、彼らの思索と制作の拠り所があったとしたら。



「シュルレアリスムの第一申請書」展会場、
写真ジョン・シフ、1942年

1 「First Papers of Surrealism」展の概要

はじめに、展覧会の概要を記しておこう。「First Paper」とは、アメリカへの移民が最初に提出することを求められる書類を意味している。アメリカへ渡ってきたシュルレアリストたちが満を持して初めてセルフ・プロデュースする展覧会⁽¹⁾であり、その名称からして表向きには、正統なシュルレアリスムの現段階における態度表明や、その説明的な性格を持っていたことは明らかである。

会場は、マディソン街50丁目のホワイトロウ・リード・マンションであり、ここに「フランス救済協会の統合評議会」«Coordinating of French Relief Societies»が1942年に場所を借りていた。以来ここは一種のフランス文化会館のような役割を果たしていたようだ。当展覧会は戦争捕虜や戦災孤児の救済のためのチャリティ・ショーという名目で開催された。

この展覧会カタログの扉ページにはブルトンとデュシャンの手書きサインが印刷されており、ブルトンの横には«hanging by»、つまりブルトンによる作品展示の意味が、そしてデュシャンの横には«his twine»、つまり「彼の撚り糸」と記されていることが知られている。さらに18人のスポンサー、パトロンの中には、ウォルター・アレンスバーグ、キャサリン・ドライアー、エルザ・スキヤパレリ、ペギー・グッゲンハイム、シドニー・ジャニス、ピエール・マティス、ロバート・アラトン・パーカーといった面々が名を連ねているところを見ると、当展覧会開催の経緯は、ブルトンにも優ってデュシャンの尽力があったことが伺えるだろう。

2 コラージュとしての展示空間

展示をいかに語りうるか。殊にシュルレアリスムにおける展覧会場は常として異形の様相を呈してきた。展示の手法としてのインスタレーションが認知されていないような時代にあって、彼らの意匠の価値如何は「驚異的な空間を創出すること」という一辺倒なシュルレアリスム理解に奉仕させて良いのだろうか。確かに、1938年にパリで開催された国際シュルレアリスム展においては間違いなく、あらゆる手を尽くして「驚異的な空間」の創出が目指されていたように見える⁽²⁾。

アーサー・C・ダントーは、コンテンポラリーな美術館のパラダイムについて、エルンストの「コラージュ」«collage»に関連づけて語った⁽³⁾。後述することになるが、エルンストのコラージュとは「ふさわしからざる一平面上での、互いかけ離れた二つの実在の偶然の出会い」である。ダントーが言わんとすることは、美術館とは、文脈の異なる作品同士が絶えず並置または再配列される可能性を保証する場所なのであり、あらかじめ定められた物語もなしに、個別の作品自体がコラージュの素材であるかのように扱うことを前提としているのである。展示の意味は、付随して生じてくる。

元来、絵画制作における一技法でしかなかったコラージュが、ダントーが用いるような意味で展示に敷衍されるようになるまでには時間を要したが、そのコラージュにまつわる議論がエルンストを中心に、シュルレアリスムの圏域で盛んに交わされてきたこともまた事実である。よってコラージュ論の変遷の過程のなかに、展覧会の紐の意匠を位置付けることで語り得ることがあるのではないか。

3 言語的・意味的コラージュの射程をめぐる議論

エルンストのコラージュに関する議論のうち、ブルトンが最も初期に俎上に乗せたものは1921年のエルンスト展である。当時のエルンスト自身は、いわゆる「パピエ・コレ」*« papier collé »*を手法としては用いていたものの、コラージュの言葉は一切使っていなかった。展覧会のカタログ序文を、ブルトンは以下のように書いた。「私たちの体験の領野から出ることなしに、相隔たった二つの実在を襲ってそれらを接近させ、そこから一つの光を発せさせたり、また他と同様の強度と起伏をもって呼び起こされたいくつかの抽象的形態を、私たちの感覚しうる枠内に置いたり、さらにまた、自身の指示体系を奪い去った上で、私たちが自身の記憶のなかに追放したりする不可思議な能力、これこそ一時的なりとも彼[エルンスト]の関心を引くものである」。

ここではそのイメージの新規性が問われているというよりも、すでに存在する何か、それらのうちからかけ離れたものを引き合わせて、組み合わせることに価値が置かれているように見える。さらに想像力の限界を考慮に入れた、私たちの、イメージに対する経験可能性への重視も感じられる。ちなみにこの序文全体の中で、具体的にエルンストの作品の内容に踏み込むのはこの箇所だけであり、理念的な特性だけで作品を語っていることになるかもしれない。しかしこの特徴は同時に、エルンストの作品に対する評価はメディウムに対する技術的操作、つまり「紙の切りはり」とは別であるということも示している。

「私たちが自身の記憶のなかに追放*« dépasser »*する」という箇所は、エルンストの『巨匠の寢室』という作品を挙げれば理解し易い。これは本来多様な動物のイメージが寄せ集められてできた一覧表、のような学童用の教材であったのだが、部分的に上塗りされ、羊や熊などが塗り残された。この状態は、教材本来の目的や趣旨、文脈から退けられるという点で、引用の「指示体系」を一挙に奪われる状態と言える。これによって、「追放すること」*« dépassement »*がその分離や剥奪、追放の行為それ自体のことよりも、意味やイメージの状態を指す概念として想定されていたことがわかる。繰り返して言えば、エルンストの作品の評価は「紙の切りはり」という技術的特性を本質としないということである。

これと対比的であるのは、アラゴンのコラージュ論である。『絵画への挑戦』*La peinture au défi*と題されたこのテキストには、1930年代におけるシュルレアリスム展覧会の盛り上がりのなかに

あって、前述の21年のエルンスト展をその先駆けに位置付けようとする身振りがある。具体的には、同展を「コラージュ展」と呼び、「ダダイストとしてのエルンストのパピエ・コレ作品」をコラージュの文脈で語ろうとしたのである。以下の引用は、シュルレアリスムの絵画に先立つ、ピカソやブラックによる初期のコラージュの試み（1911年頃）以降のコラージュについて語っている箇所である。

De ces premiers collages sont issus deux catégories d'œuvres bien distinctes, les unes où l'élément collé vaut par la forme, ou plus exactement par la représentation de l'objet, les autres où il entre pour sa matière. Il est certain que ces derniers ne constituent guère que des oeuvres picturales où se débat un problème de couleur, où tout revient à un enrichissement de la palette, et parfois à une critique de la palette, à une boutade. Les premiers au contraire font prévoir les collages à venir, où l'exprimé l'emporte sur la manière de l'exprimer, où l'objet figuré le rôle d'un mot.⁽⁴⁾

この最初のコラージュから、非常に異なった作品の二つのカテゴリーが生まれてきた、一つは、貼られた要素がそのフォルムによって、あるいはより正確に言えば、その対象が再現するところによって価値があり、他方は、貼り付けられた要素がマチエールのために導入されるものである。後者の場合はほとんど絵画的な作品しか構成せず、そこで議論されるのは色彩の問題であり、パレットの豊かさ、また時にはパレットの批評や機知にすべてが帰着する。前者は反対に、来るべきコラージュを予見するものであり、表現される内容が表現するところに勝る。そこでは、表現されたオブジェがひとつの言葉の役割を果たすのである。

つまり、切りはりされたイメージが、色彩や素材やマチエールによって選ばれるとそれはいわゆる絵画である。すでにキャンバスに描かれつつあるものの形式的な要求に従って操作するようなキュビズムの手法として一般的な、パピエ・コレである。対して切りはりされたイメージが、そのヴィジュアルではなく、それが表している意味内容によって選択される場合、それは言葉である。ブルトンにとってコラージュの特性の根拠がデペイズマンにあったとすれば、アラゴンにとっては筆触からの解放だとか、従来の絵画のようなマチエールとの戯れから離れることにあったと言える。素朴な言い方だが、既成のイメージの組み合わせから新しい意味を生み出すという、言語的な営みとしてのコラージュの特性があらわれる。

何より画期的なのは、画家の手わざから離れ、コラージュの、絵画というメディアムに固執しない評価軸を明確にしたことではないだろうか。アラゴンの議論は、ブルトンの議論との差異を認めながら、より明快にコラージュの射程を広げ、エルンストの初期作品を枠組みに取り込むような遠心的方向性をコラージュ論にもたらした。これは時間的にさかのぼるような遠心性だが、アラゴンの示した言語的・意味的コラージュは、あらゆる形式でのコラージュを成立せしめる。そして以下の引用のように、アラゴンは絵画同士がコラージュの素材として機能する可能性を示唆するに至るのである。

J'ai souvent pensé qu'il y avait un drame immense et merveilleux qui résultait de la succession arbitraire de tous ces tableaux, comme de la juxtaposition des anciens Chiricos doit résulter une ville dont on pourrait dessiner le plan.⁽⁵⁾

私はしばしば考えたのだが、これらすべての絵を手当たり次第に並べてみれば、その結果、一編の途方もない驚異のドラマが現出するに違いない。それはちょうど、デ・キリコの旧作を並べてみれば必ずや一つの街が浮かび上がり、その地図を描くことさえできるのと同様である。

そして30年代のエルンストは、論考「絵画の彼岸」において、自身のコラージュ解釈を、決定的に遠心性をもたせる方向に定義する。

コラージュのメカニズムはいかなるものか？

私が見たいのは、ふさわしからざる一平面上での、互いにかけて離れた二つの実在の偶然の出会いの開発、あるいはもっと端的な言葉を用いるなら、アンドレ・ブルトンの次のテーゼに従って、組織的なデペイズマンの諸効果の培養、ということになる。
[…]

コラージュの最も気高い征服物は何か？

それは非合理性である。それは芸術や詩や科学の全領域への、流行の中への、個人的生活の中への、市民の公共生活の中への、非合理性の傲然たる侵入である。コラージュは私たちの日常の事物の中にも抜け目なく忍び込んできた。私たちはシュルレアリスム映画へのその出現に喝采を送った。[…] 二人ないし数人の思考が同じ一つの作品の中で計画的に融合させられる場合（言い換えれば「共同作業」）も、コラージュの親戚のようなのだと考えてよい。⁽⁶⁾

ここで注目すべきなのは「コラージュの親戚」なるものにも一定の評価を与えるような書き方である。過度に開かれたものとしてシュルレアリスム理念がアピールされているように見えるが、これは先述したような、コラージュの空間的な遠心性に呼応するものにも見える。

このようにして、制作手法としてのコラージュはメディウムの次元を離れ、オブジェが持つ意味や言語を互いに付き合わせるという特性こそが本質的なものであるとされるようになった。その論理的必然として、絵画を取り巻く日常や生活におけるデペイズマンの効果をも、コラージュの名の下に語りうるものとなったのである。

かくして初めて、展覧会を語れるようになる。エルンストが彼の征服物として挙げるシュルレアリスムの「共同作業」と、彼らの展覧会設計をいかなる点で区別できようか。コラージュの射程が広がり、異なる作品同士の出会いが一つの展覧会を構成するという、言うなればメタ・コラージュ作品としての展覧会を考えると、1942年の展示会場を取り巻いたあの紐は、単なる障壁で

はなく、作品同士の関係性を仄めかす紐として浮かび上がってくるのではないか。

4 跳躍する紐の中心をめぐる

石井裕子氏は著書『コラージュの彼岸』のなかで、42年の展覧会の中心的作品としてエルンストの《シュルレアリスムと絵画》を挙げた。それはブルトンの論考「シュルレアリスムと絵画」英訳版の題名を採用するような自己言及性、そのキャンバス自体の大きさ(196.2cm×223cm)だけでなく、シュルレアリスム的制作の在り方、つまり集団での制作や、オートマティックな手法についての言及があるからだとする。このオートマティックな手法に関しては、確かに、このいわゆる画中画、吹き付けの背景模様やオシレーションによるインクの垂れた線描は自動的である。だが、その演出はあくまで物語的である。というのもシュルレアリスムの絵画の在り方やその理念を視覚化しているのであって、言い換えればとても説明的な仕方では表現しているからだ。これは鑑賞者がシュルレアリスムという物語を確認し、納得するのに貢献するとしても、逆説的に、そうした一般の理解はシュルレアリスムを他の芸術潮流と同列に扱う、客体化、及びカタログ化されるような状態を意味する。つまり、42年の展覧会におけるこの絵画は、アメリカ亡命期のシュルレアリスムの空間的な遠心性、同時にシュルレアリスムグループの求心力のなさを象徴づけるような作品であるとの指摘もありうる。コラージュ推進者が選択的に採用した遠心的方向性によって、自らをもコラージュされるオブジェとして扱うことによって、作品のステイタスを教義説明的な、イスマに従属しているのだとすれば、なんとも皮肉である。

しかし依然として重要なことは、この作品同様に亡命の地ニューヨークへとデベイズされた他の絵画が同時に存在していたことであり、たとえ説明的な態度であれど、一つの展示室のなかで互いの作品が関係性を取り結ぶ可能性に開かれていたことである。先に述べたように、亡命期における初のセルフ・プロデュース展だけあって、各作家は自身を代表するにふさわしいスケールやスタイルの作品を出展していた。なかでも、イヴ・タンギーの制作した最も大きなタブローである《*The Palace of Windowed Rocks*》は、件の展覧会の「中心的な作品」として語られることがある。ウィリアム・ガウントは著書『シュルレアリストたち』において、デュシャンとブルトンによる紐の意匠はこの作品に描かれた、不定形物質を繋ぐ直線のモチーフから採用されたであろうことを仄めかしている⁽⁷⁾。そのような記録や証拠は実際には発見されていないのだが、重要な指摘であることは間違いないだろう。

というのも、タンギーの作品に登場する直線には、多くのシュルレアリストが同時代的に関心を持っていた心霊学、及びエクトプラズムへのアリュージョンが知られているからだ。「心霊学」《*métapsychique*》とは、シャルル・リシェ(1850～1935)の著書『心霊学概論』(1922年)による定義によれば、「知性を伴うと考えられる力、あるいは人間の知性に潜在する未知の力を原因と

する機械的、心理学的現象を対象とする科学」である。一般的に予言やテレパシーなどの、超常現象とされるものを扱う科学とも言われている。実際ブルトンは、『ブルトン、シュルレアリスムを語る』に収録されたラジオ対談で、デスノスの睡眠実験について語る際、『『心霊学概論』のいくつかの章に心惹かれていた⁽⁸⁾』と話している。また、この本の見出しと同名のタイトルのタンギーの出品作品が複数確認されており、ブルトンとタンギーがこの本を知っていたことは確かである。

そして心霊学が問題にするエクトプラズムとは、霊媒から放出される物体のことである。前述の『心霊学概論』によれば、「様々な物体の形成、とりわけしばしば人体から生じるように思われ、物質的実在（衣、ヴェール、人体）の外観をとる」。具体的には、霊媒者の身体から不定形物質、時には人体の一部の形をした物質が放出されているかのような写真やデッサンが、当時の科学雑誌に掲載されることがあり、シュルレアリストはこれらを良くも悪くも、面白がって読んでいたのである。本稿ではこれらの「科学」の真偽を問題にすることはないが、エクトプラズムのイメージに非常に類似したモチーフを作家が繰り返し描いていたという事実には注目せざるを得ない。「リンダ・ガゼラのエクトプラズム現象」と題された写真では彼女の頭上に手のようなエクトプラズムが出現し、それと頭が糸のようなもので繋がっている。これはタンギーのタブロー『無用な光の消灯』（1927年）との類似性を指摘できる⁽⁹⁾。42年の展覧会に出品された《The Palace of Windowed Rocks》のなかに張り巡らされていた糸が、エクトプラズムの糸であるならば、展示空間にまで延長されたその糸は、たとえ視界を妨げようとも、霊的なものの降臨、及び精神的な交信としての性格は強固なものとなるであろう。

5 結びに代えて デュシャンの遊びの美学に照らして

展覧会の支援者でもあったエルザ・スキヤパレリは、著書 *Shocking life* のなかで、「絵を掛けるために衝立で仕切られた堂々とした部屋、そしてそれらの間にロープが張られ、観るものをはっきりとした対比の感覚を持ってこの絵からあの絵へと導く迷宮が出来上がっていた」と語っている。同展の意匠が「紐の迷宮」として語られることの所以は、彼女の証言の他に、アンドレ・マッソンがタブロー『迷宮』を出品していたことにも依るだろう。このタブローでは画面いっぱいに描かれたミノタウルの身体がバイオモーフィックに入り乱れ、文字どおり迷宮に変身しているのであるが、同展の紐をこの神話に関連づけることも示唆的だ。テセウスが迷い込んだミノタウルの迷宮において、テセウスを導くために地面に置かれたアリアドネの糸。谷川渥氏は論考「紐の迷宮」において、T・J・ディーモスの論考「*Duchamp's Labilynth*」を引きながら、導きであるはずの糸（本来地面に置かれたもの）が空間を跳躍し、逆に鑑賞を妨げていることの逆説を語っている。こういった糸そのものもつことになった鑑賞上の難点が存在することは事実であるが、糸の仕掛け人であるデュシャンは後年のインタビューにて、同様に重要な事実を明かしている。

.....There was another exhibition in New York, in 1942, when I arrived.

—With the labyrinths?

With the strings. Imagine that these strings were really guncotton —they always are when they're attached to a light bulb, and I don't know how, but at a given moment they burned. Since guncotton burns without a flame, it was terrifying. But it worked out all right. It was rather funny.⁽¹⁰⁾

.....1942年に私がニューヨークに着いたとき、そこではまた別の展覧会がありました。

—迷宮がつくられていた展覧会ですね。

紐で、です。イメージしてみてください。この紐は実際には、綿火薬でできていたのです。もっとも床スタンドに引掛けられていたのですが。そしてどういう風にしてなのかわかりませんが、ある時、この糸が燃えるわけです。綿火薬は焰を出さずに燃えますから、ひとはとても驚いて恐がるのです。うまくいきました。実におもしろいものでした。

ここで検討すべき事実はまず、紐は床から伸びていたことである。この点で、当初の予定ではアリアドネの糸の条件を満たしていた。もう一つの実実は、綿火薬を燃り合わせて作られた紐であったということである。可燃性の物質が充満する展示室。このことは、1938年の国際シュルレアリスム展における展示を思い起こさせる。彼自身、この展示については「火鉢の上に千二百個の石炭の袋が吊り下げられている洞窟を会場の中心に置く」という着想のもと進められたが、保険業者の拒否にあい、石炭袋の中身を空にして、「膨らましておくために中に紙や新聞紙を詰めた」という経緯を語っている⁽¹¹⁾。しかし象徴的なのは、これに続くインタヴューアの「火事があったとしても消せるように、その石炭袋は池の上に吊り下げられていたのを覚えていますか」という質問に対して、デュシャンは「それは、ダリの池だったのです」としか答えていないことである。あたかも、そこにあった水は他の作家の作品に奉仕するものであって、予防措置としての水の準備などなかったと言わんばかりである。もしくは保険会社を安心させるためとも考えられるのだが、いずれにせよこの展示において発火の心配は回避されていた。対照的に、42年の展覧会では常に発火の危険に晒されており、実際に発火したアクシデントについては彼自身とても満足げに語るのである。戦火を逃れて集ったニューヨークにおいて、パリでは不発のままであった燃料を引き継いで、火をつけようとする。時代背景を鑑みれば、その糸はさながら、盛んに挑発的な導火線である。さらに危険なことに、展覧会開催のレセプションにおいて、デュシャンはシドニー・ジャニスの息子を含む6人の子供たちを小銭で雇い、3時間ものあいだ、展示室でボール遊びをさせたのである。子供たちには、誰とも口をきかないように、また遊びを止められても「デュシャンにここで遊ぶように言われたのだ」と言うように指示されていた。さらには、遊びの参加者が増えるたびに、子供たちのお駄賃が増えることになっていたようだ⁽¹²⁾。発火における被害損額を考えれば、チャリティ・ショーの演出にしては高すぎるリスクであることは間違いない。

戦時下、亡命の地で組織された展覧会に張り巡らされた導火線。それは作家の地理的位相やその困難を象徴するような迷宮でありながら、互いに関係性を結び合うように見えてしまう導きの糸でもある。一方で、戦争もアートも何処吹く風、遊びに勤しむ子供たち。そしてデュシャンは、とうとうレセプションには現れなかった。彼の意匠の真髄は、紐が描き出す多義性の網の目のなかに、そして文字通りの「遊び心」のなかに、消え入ってしまう。

注

(1) アメリカへのシュルレアリスム紹介は、ギャラリーを中心に 1930 年代から進んでいた。30 年代にダリを売り出すことに力を注いだジュリアン・レヴィ画廊は、すでに 32 年にエルンスト展を、36 年にタンギーとマグリット展を、39 年にマッタ展を開いていた。またピエール・マティス画廊もすでに 31 年にマッソンとミロ展、40 年にケイ・セイジ、41 年にヴィルフレッド・ラム展を開いていた。特にピエール・マティス画廊は 41～42 年の MoMA でのミロとダリの回顧展や、42 年の「亡命芸術家たち (Artists in Exile)」展も主催した。これには当時の全てのシュルレアリストが参加しているようだ。

このように主に二つの画廊を拠点にして、シュルレアリストは少なからず個別的に展覧会を開く機会を得ていた。こうしたなかで、大々的なシュルレアリスム展を開こうという機運が高まってくることは想像し易い。

(2) 「驚異的な空間の創出」とは、シュルレアリスム展の国外開催を繰り返す過程で醸成された空間演出の方向性を、本稿で便宜的に言い表したものに過ぎず、より多くの記録による検討が必要である。ロンドン国際シュルレアリスム展における展示手法の変遷の記録については、以下の研究が詳しい。石井裕子、「ロンドン国際シュルレアリスム展（一九三六年）にみる相隔たるもの同士の並置をめぐる諸問題」『美学』第 64 巻 1 号、2013 年 6 月 30 日刊行、p. 143。

この研究によれば、イギリス側の主催者であるベンローズらは「シュルレアリスムの展示空間」というアイデアは持っておらず、展覧会実行委員会の議事録によれば、初期の会議で早々に展示方法が決まっており、それは「カタログを前もって作成するのに便利のように、また会場設営が早く終わるように、アルファベット順で展示する」という、なんとも実務的な方針だった。これを、内覧会の 2 日前にベルギーのシュルレアリスト、メザンスが異議を唱えて変更した。この時の示唆は、「小品の隣に大作、抽象的な作品の隣に具体的な作品、明るい色の作品の隣に落ち着いた色の作品など、できるだけ異なる作品を配置し、展覧会の尋常ならざる外観に寄与するような方法」だった。この、相隔たるもの同士の並置することで驚異や違和感などの効果を得ようとする考え方の記録は、当時のメザンスがコラージュの手法を意識していたことが伺える興味深い例である。

(3) Arthur C. Danto, *After the End of Art*, Princeton University Press, 1997, p. 5.

(4) Aragon, *La peinture au défi*, “Les Collages”, Hermann, éditeurs des sciences et des arts, 1980, p. 47.

(5) *Ibid.*, p. 66.

(6) マックス・エルンスト著、巖谷國士訳、「ウイスキー海底への潜行」『慈善週間または七第元素』、河出書房新書、1997 年、p. 214.

(7) William Gaunt, *The Surrealists*, Thames & Hudson Ltd, 1972, p. 188.

同頁において、ガウントは《*The Palace of Windowed Rocks*》を「center piece」として紹介している。

(8) アンドレ・ブルトン著, 稲田三吉・佐山一訳, 『ブルトン、シュルレアリスムを語る』, 思潮社, 1994年, p. 84。

(9) 本稿では両者のヴィジュアル的な類似を指摘するにとどめるが、エクトプラズム表象とシュルレアリスム運動の性質的類似については、以下の著書に詳しい。長尾天, 『イヴ・タンギー アーチの増殖』, 水声社, 2014年

(10) Cabanne Pierre, *Dialogues with Marcel Duchamp*, Da Capo Press, Inc., London, 1979, p. 86.

(11) *Ibid.*, p. 74.

(12) Bruce Altshuler, *The Avant-Garde in Exhibition—New Art in the 20th Century*, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, p. 154.