

型取ることと写取ること

——ロベルト・マッタ《二〇年後の独身者たち》について——

佐々木 大 輔

序——独身者の自画像

一九四三年、マルセル・デュシャンが《彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも La mariée mise à nu par ses célibataires, même》【図1】に最後の手を加えてから二〇年が経つこの年に、マッタは《二〇年後の独身者たち Les célibataires vingt ans plus tard》【図2】と呼ばれる油絵を制作している。ただし、《大ガラス》において「彼女の独身者たち」との間に機械を介した間接的な性愛の場面を演じていた「花嫁」の姿はここにはなく、残されているのは、「彼女」を失った単なる「独身者たち les célibataires」だけである。同年、マッタは双子の出産を原因として妻アン・クラークと離婚していた。彼はこうした成り行きにおいて独身者の位置に身を置くのであり、その限りで、《二〇年後の独身者たち》は独身者としてのマッタの自画像であるといわなければならない。

だが、《二〇年後の独身者たち》が奇妙なのは、この翻案が「独身者たち」に主役の位置を与えるものでありながら、デュシャンがそこで取り組んでいたはずのある問題について、マッタがあまり関心を抱いていないように見えるという点である。ある問題とは、鑄型あるいはそれを用いた〈型取り〉の問題である。デュシャンは「独身者たち」を「エロスの型」あるいは、「雄の鑄型」と呼び、その内部に「照明用のガス」を通過させることで、棒状の形を与える型として構想していた⁽¹⁾。だが、《独身者たち》の「独身者たち」はガラスのような透明な素材によって形成され、内部に収められた卵のような物体を見せている。デュシャンとマッタが、ともに〈複製=生殖〉reproductionの場面を描いていることは間違いない。だが、デュシャンにおけるそれが「独身者たち」の内部に隠された鑄型によってなされるのに対し、マッタのそれは卵の培養のようなものとして描かれているのだ。〈型取り〉の逆説が、非可視的な型が可視的な形を残すこととして定式化できるとすれば、マッタは「独身者たち」を透明化し、そこから非可視性を追い払うことでこの逆説をすり抜けてしまう。彼はデュシャンによってあらかじめ用意されていたガラスというマチエールを用いながら、鑄型に対する無関心を見せるのだ。こうした態度をいかに捉えるべきだろうか。

この作品にはすでに図像学的な解釈の成果があるから、マッタがガラスによって何を描いたのか問いには答えることができる⁽²⁾。彼はおそらく「独身者たち」の形体が、十四世紀の錬金術士

ニコラ・フラメル『錬金術』の中の「炉と蒸留器と十字架にかけられた宇宙の蛇」⁽³⁾に描かれた通風塔、または煙突の図像に源泉があることを知っていたのではない。「哲学の卵」という別称をもつ「賢者の石」の錬成は、金属の原理（すなわち硫黄と水銀）の抽出と結合から成り、この結合の過程において、塩を介して硫黄と水銀を加熱するものとして「哲学の卵」が用いられるのだ。つまり、マッタは《大ガラス》を錬金術の図像学から読解し、そこから一つの解釈として卵のイメージを選んだことになる。もちろん、デイヴィッド・ナドーが述べる通りこの卵が「錬金術的な性格とともに、独身の父という新しい状況をほのめかす」⁽⁴⁾ものであることは間違いない。だが、こうした解釈は、『二〇年後の独身者たち』に描かれたイメージを言語化するものである一方で、鋳型に対する無関心というイメージの複製にかかわる問いを取り逃がしてしまう。図像学的解釈だけでは、マッタが「独身者たち」を鋳型として描かなかったことの奇妙さを拭い去ることができないのだ。

ここで問われなければならないのは、したがって、複製技術をめぐる問いである。彼はこの作品と同時期に書かれた『一九四三年のノートブック』⁽⁵⁾という書物の中で、トレーシング・ペーパーを用いてイメージを写取る実験を頻繁に行っている。一九四三年、マッタは一方で型取りの問題を欠いた油絵を制作しながら、他方で、写取りにまつわる習作を繰り返していたのだ。勿論、彼が《二〇年後の独身者たち》という油絵を制作するとき、トレーシング・ペーパーというむしろデッサンと相性のいいメディアについてどれだけ意識的だったかは分からない。しかし、『大ガラス』の型取りに対して彼が見せる無関心さについて問うとき、対象との接触において作動するという特徴を型取りと共有しつつ、それとは異なるプロセスでイメージを複製するこの技術について検討を加えることは避けられないだろう。

わたしたちはまず、マッタにおける「透明なもの」の問題の変遷を追い、次に一九四三年におけるこの問題の在り方として写取りの実験を参照し、最後に、彼が型取りに対して見せる無関心について理論的に理解することを試みる。

マッタにおける透明なものについて

マッタのデュシャン受容は、一九三六年にまでさかのぼる。当時、すでにル・コルビュジェのオフィスに所属していた彼は、その年ロンドンに滞在しており、『カイエ・ダール』に掲載されたガブリエル・ビュッフエの記事「飛翔する心」を通して《処女から花嫁への移行》を発見した。一九三八年、画家オンスロー＝フォードの紹介でシュルレアリスムに参加すると、デュシャンと個人的に知り合う。また、マッタはこの時期に《グリーン・ボックス》を月賦で購入している。透明なものをめぐる問題が彼の中で主要な位置を占めるのは、ニューヨーク時代のことだが、その萌芽はシュルレアリスムになったばかりのこの時期にすでに現れていたのかもしれない。オン

スロー＝フォードは、自身とマッタが「現象の原因と結果に形体を与え、表面を通過して、愛の半透明な世界に分け入る〔……〕手段を見出そうとしていた」⁽⁶⁾と述べている。また、一九三九年夏、マッタがクラーク、オンスロー＝フォード、エステバン・フランセス、そして少し後になって、アンドレ・ブルトンとイヴ・タンギーとともに、シュミリュール城に滞在するが、そこでの生活についてオンスロー＝フォードは次のように書いている。

L'après-midi, nous allions nous promener, nous baigner ou nous balader en voiture dans la campagne. Je me rappelle qu'au cours d'une promenade ; André Breton retournait des cailloux sur son passage pour examiner, en bon freudien qu'il était, ce qui se cachait dessous ; Matta, avec sa loupe, s'offrait des gros plans det de fleurs ; et moi, avec mes jumelles, j'observais les oiseaux et scrutais l'horizon.⁽⁷⁾

午後、私たちは散歩したり、水を浴びたり、車で走ったりしに森に行きました。わたしは、散歩の途中のことも思い出します。すぐれたフロイト主義者だったアンドレ・ブルトンは、石をひっくり返し、下に隠されているものを観察していました。マッタはルーペを手にし、花々のクローズ・アップに夢中になっていました。私はといえば、片割れたちとともに、鳥を観察し、地平線を見つめていました。

こうした細部は、《スペース・トラベル（スター・トラベル）》（1938）【図3】等、主にクレヨンを用いて描かれたこの時期の彼における制作の在り方を思わせずにはいられない。ファブリス・フラユテが明らかにした通り、当時の彼は、彩色された神経といった科学的な図像にイメージの源泉を求めていた⁽⁸⁾。顕微鏡が、対象に異なるスケールを与える装置であり、その点でイメージの問題と密接に結びつくとすれば、マッタがこうした装置から得られた図像に引かれたのも無理はない。そして、「ルーペ」を用いて花をクローズ・アップするとき、彼は同時期の作品制作における自身の身振りを反復するとともに、こうした作品がすでに〈透明なもの〉とかかわりを持っていたことを示している。

だが、〈透明なもの〉をめぐる問題がマッタにおいて発展を遂げるのは、何より、ニューヨーク時代からである。彼はこの時期、ニューヨークで活動する若い芸術家たちと親交を結ぶとともに、デュシャンのもとを通い絵画について対話していた。こうした成果はまず、一九四二年の《透明な巨人》【図4】のデッサンとして現れるが、この神話的人物はマッタとの対話を通じてブルトンの思考を刺激し、一九四二年『VVV』第一号の「シュルレアリスム第三宣言か否かのための序文」⁽⁹⁾で語られる「新しい神話」の中で主役の位置を与えられ、また、「ザ・ファースト・ペーパーズ・オブ・シュルレアリスム」のカタログに掲載された「いくつかの神話の残存について、あるいは増大ないし生成の途上にあるその他いくつかの神話について」⁽¹⁰⁾の中で、「透明な巨人の神話」のページが設けられることになる。また、一九四四年、マッタは、カトリーヌ・ドライヤーとともに、《大ガラス》に関する論考、「デュシャンのガラス 彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも……」⁽¹¹⁾を発行する。そして、一九四四年以降、しばしば「ガラス人間

vitreur」と呼ばれる人物像が登場していく。『20世紀美術におけるプリミティヴィズム』⁽¹²⁾によれば、こうした人物像は、ニューアイルランドのマランガン像に起源をもつらしい。トーテムとしての透明なものについて彼は以下のように述べている。

I used to talk to Breton a lot because we were in exile together, and I said to him that if society today was at a point of primitive society when these societies proposed themselves totems to represent their functioning as a group, today this totem would have to be transparent. I was drawing works I called “les vitreurs.” The group of people of the Northwest Coast, for example, when they make a totem it has to do with animals in the forest, with trees and with some of their ancestors. The totem is a representation of society, or life in common. I used to say that this representation of society today would be transparent. Most of the things that affect us are not things we see, like in the case of primitive people, but they are things that come from forces like the psyche.⁽¹³⁾

一緒に亡命していたため、私はブルトンに多くのことを語りましたが、その中で、今日の社会が原始的な地点にあるとすれば、後者の社会が集団としてのその機能を示すために自らトーテムを差し出すとき、こうしたトーテムは今日、透明なものだろうといったのです。わたしは「ガラス人間」と名付けた作品を書きつつありました。例えば、北西海岸の人々が彼らのトーテムを作るとき、それは森の中の動物たちに、木々と何人かの彼らの先祖にかかわります。トーテムは社会の表象であり、共有されたせいです。私はよく、この社会を表象するものは今日、透明になっていると語りました。原始的な人々の場合とは異なり、私たちに働きかけるもののはほとんどは私たちの見るものではなく、それは精神のような力からやって来るものなのです。

マッタの思考が面白いのは、トーテムの問題を部族社会に固有なものとして見るというより、それを現代に当てはめ、では、今日の社会において何がトーテムなのかという問いを立てていることである。そして、彼は現代におけるトーテムとして〈透明なもの〉を位置付けるのだ。

一九四四年以降の作品が重要なのは、人物しかも透明な存在という属性を与えられた人物が登場させる点で《二〇年後の独身者たち》の試みを引き継いでいる点においてである。だが、一九四四年以降の作品は背景の意匠においてそこから区別される。例えば、《共生》【図5】といった例に見られるように、この時代の彼のタブローには、複雑に絡み合ったフレーム構造を持つものが多く見受けられる。その中に放り込まれた人物たちの硬直した四肢や彼らの挟まれた胴の中に垣間見える人体の内部もまたフレーム構造を反復しており、人物と背景の間の共鳴といった印象を与える。だが、人物と背景の間のこうした関係は、《二〇年後の独身者たち》に見ることができない。実際、反復される同心円の上に薄塗の黄色系の絵の具がかぶせられ、その上をさらに別の線が走り、画面を横に二分し、「独身者たち」の傍らを駆け抜けているこの作品の背景にその後の作品にあるようなフレーム構造は存在しない。

人物の問題はともかくとして、《二〇年後の独身者たち》により近い背景を持っているのは、《ロクス・ソルス》【図6】(1941)、《恐怖の数年》(1941)、《ヒア、サー・ファイア、イート！》(1942)といったマッタのデュシャン受容を示した作品群だろう。実際、これらの作品群は、《処

女から花嫁への移行》や《大ガラス》の輪郭線を思わせる線の上に絵具が薄く塗られたり、あるいは逆に、《マゼンタのコンポジション》(1942)のように絵具の層の上に線を引くという特徴を共有している。だが、《二〇年後の独身者たち》が、ゴランによって「デュシャン・シリーズ」とともに数えられもするこうした作品とも区別されなければならないとすれば、このふたつの技法を同時に用い、薄塗によって古い線を隠した後で、その上からまた新たな線を引いているからだ。確かに、用いられている技法は似ているものの、《二〇年後の独身者たち》はその過剰さにおいて際立つのだ。

《透明な巨人》から《変身する女巨人》への移行

だが、こうした意匠は、マッタの油絵ではなく習作に目を向けるとき、『一九四三年のノートブック』におけるトレーシング・ペーパーを用いた写取りの実験を思わずにはいない。ファクシミリで確認する限り、彼はまず一枚目のページに《エロスのめまい》【図7】、《黒い徳》、《エロニスム》、《エレクトラの縞瑪瑙》といったタブローに現れる記号ともイメージとも取れる形体を描き、そこにトレーシング・ペーパーを重ねその下の形体を写取っていたらしい【図8-9】。ただし確認すべきことは、こうした写取りの作業が、単に同じ形体を反復するものではないという点である。実際、トレーシング・ペーパーの上に描かれた形体は、その下の形体の輪郭をなぞる一方で、そこからいつの間にか逸脱し、古い形体とは異なる新たな形体を作り出していく。彼はこのとき何をしているのだろうか。形体に新しいページを与えることで、そこから新しい形体が生まれることを可能にしているのだ。実際、例えば、ページを写取るとき、彼は、古い形体を反復するとともに、そこに新しい形体を書き込んでいる。写取ることとはここで、古いものを繰り返すことであるにとどまらず、転写の過程の中で古いイメージを新たな場所に置き、別の物に変身する力を取り戻させているように見える。

こうしたトレーシング・ペーパーの使用は、「諸宗教の連合」と名付けられた大学時代におけるマッタの試みを思い起こさせる⁽¹⁴⁾。サンチアゴの大学で建築の勉強をしていたマッタは、建築学の学位を取得するために、南アメリカ大陸の南の海上に位置するエレファント島に、新たなヨサファットの丘を作るという途方もない企画を案出した。だが、ここで問題なのは、こうした宗教的な建築の図面を制作するために彼が用いた手段である。彼はまず、美術の授業で一四七体の裸婦像を素描し、そこにトレーシング・ペーパーを重ねて得られた輪郭を建築の図面として再利用しているのである。この一連の裸婦像には、ポーズやプロポーションの乱れからくる淫猥な雰囲気があり、こうした印象は、若い建築家＝画家がかつて極薄の膜を通してこの身体に触れたのだという事実によって一層掻き立てられるだろう。そして、こうした淫猥なもの、身体的で低いものから、それと似ても似つかない宗教的な建築の図面を引き出すとき、彼は裸婦像をそれ自体から

ずらし、別のものに変身させている。こうした試みにおいて、『諸宗教の連帯』は『一九四三年のノートブック』を予告しているのだ。

ところで、マッタはこの書物の中に、『変身する女巨人』【図 10】という神話的人物を登場させている。最初に確認することは、『変身する女巨人』もまた、『大ガラス』を踏まえて制作されたものだという点である。実際、あるページの画面が『大ガラス』の意匠に倣って上下二分されているし、また、あるページには「黄色の世界の中に変身する女巨人の名前を見出すこと」と書かれている。「黄色の世界」とはデュシャンが「グリーン・ボックス」の中で用いていた言葉だ。だが黄色の世界にあるという『変身する女巨人』の名前とはいったい何なのだろうか。もしかすると、マッタはデュシャンが「独身者たち」に与えたいいくつかの別称のひとつである「エロスの型」を想定していたのかもしれない。そうでなくても、複製の問題をエロティックなものとして捉える態度は、『泉』をはじめとする他の作品にも見られるものであり、こうしたデュシャンの態度がマッタに影響を与えたことは十分あり得る。

ところで、『変身する女巨人』という名前が、一九四二年に彼によって描かれ、アンドレ・ブルトンの思考を刺激したデッサンの題、『透明な巨人 Les Grands Transparents』を踏まえたものであることは間違いない。だが、マッタが「transparents」を「transformatrice」によって置き換えるとき、マッタは透明なものをめぐる問題を一度放棄したかに見える。だが、そうではない。見過ごすことができないのは、「transformatrice」の中に「matrice」という「型」を意味する言葉を隠している点である。『一九四三年ノートブック』のメディアとしての特性を考えれば、これは、透明なものをめぐる新たな問題としてのトレーシング・ペーパーを喚起することが理解できる。

複製=生殖の問題をメディアの観点から考えようとしているわたしたちにとって重要なのは、「matrice」という言葉が「型」だけでなく「胎」の意味を持つという点である。マッタは実際、数ページ前、二日後に出産を控えた六月二〇日の日付をもつ一連のデッサンの中で、妊娠した妻の裸婦像を描いていた。このデッサンはいくつかの理由から、『変身する女巨人』のモデルとして捉えることができる。まず、ふたつのイメージが近接しており、この書物において数少ない女性の裸体を描いたものであること、また、妻の腹における複数色のクレヨンで塗り分けられた意匠を『変身する女巨人』が反復していることが挙げられる。そして最後の理由は、『変身する女巨人』の変身前の姿である『透明な巨人』がブルトンによって妊娠のイメージを与えられていたことだ。三〇年代後半から神話の問題に取り組んでいたブルトンは『VVV』掲載の「シュルレアリスム第三宣言か否かの序文」において「新しい神話」の主人公としての位置を『透明な巨人』に与え、次いで、「ファースト・ペーパーズ・オブ・シュルレアリスム」のカタログ、「いくつかの神話の残存、増大あるいは生成の過程にあるその他いくつかの神話について」に「透明な巨人の神話」と題されたページを設け、ディヴィッド・ヘアの写真、モーパッサン『オルラ』からの引用とともに、一七世紀の挿絵写本『逃げ去るアタランタ』の図版を掲載している。無視できないのは、『逃げ去るアタランタ』からの図版【図 10】が、錬金術において賢者の石を生成する過程

である硫黄と水銀の結合を、ディオニュソスを孕むメルキュリウスの象徴によって表現したものであるという点だ。錬金術に関心を抱いていたマツタが、この図像に目を止めたことは間違いな
いだろう。だとすれば、クラークの妊娠、それも様々な迷信や伝承がつきまとう双子の妊娠とは
彼にとって、ブルトンのコラージュにおける「透明な巨人」の神話を想起させるものだったので
はないだろうか。それはおそらく、かつては神話の中にとどまっていたイメージがその文脈を離
れ、現実の身体の上に突然あらわれてしまう出来事であり、だからこそ妻の妊娠は彼にとって不
安を引き起こすものだったのかもしれない。

彼がシュルレアリスムにおける女性表象のひとつのクリシェを男性の側からなぞっていること
は間違いない。しかし、それでもこの成り行きが無視できないのは、ここでは神話が女性の身体
を回収するというより、神話が身体によって反復され、もとの神話（《透明な巨人》）に還元でき
ない差異（《変身する女巨人》）を生んでいるように見えるからである。ここでのマツタは、一方
で妻の身体を錬金術に土台を持つ神話のイメージによって二重化しながら、他方で、この身体を
出発点として神話の方を作り変えるのだ。

『一九四三年のノートブック』は、ともに複製＝生殖にまつわるふたつの問題が同居した書物で
ある。一方はトレーシング・ペーパーを用いた複製の問題であり、他方は妻の妊娠という生殖の
問題だが、マツタは「変身する女巨人」という *matrice* の隠れた名前を着想することで、このふた
つの問題を互いに結びつける。〈型〉と〈胎〉、複製と生殖を結びつけるという態度は、「知覚可能
な数学、時間の建築」⁽¹⁵⁾ において既に現れていた。ただし、ここでの型がオブジェを制作するた
めの鋳型であるのに対し、『一九四三年のノートブック』においてはトレーシング・ペーパーと
なっている点は見逃せない。そして、何より重要なことは、この書物におけるトレーシング・ペ
ーパーを重ねられたページの在り方が、《二〇年後の独身者たち》における、薄塗のヴェールを通し
て画面を表層と深層に二重化する意匠と非常に似ているという点である。だから、マツタが〈型
取り〉に対して無関心な態度をとるのは、彼にとって問題だったのが〈写取り〉だったからなの
かもしれない。だが一体、〈型取り〉と〈写取り〉というこの区別は何を意味するだろうか。

型取ることと写取ること

ジョルジュ・ディディ＝ユベルマンが〈型取り〉について以下のように述べていることが、わ
たしたちにとっての手がかりとなる。

Tel est bien, pour finir, le paradoxe des objets produits par empreint : le *contact*, dont ils demeurent les
dépositaires légitimes, ce contact souvent poignant, irréfutable, ne nous autorises pourtant pas à l'*identification*
péremptoire de son référent dans la réalité. Adhérence il y a eu mais adhérence à qui, à quoi, à quel instant, à quel

corps-origine ? C'est ce que nous ne pouvons dire avec certitude, puisque, dans l'empreinte—et selon l'admirable leçon duchampienne—, c'est d'abord un *écart* qui s'imprime et nous touche, voire nous « impressionne », de puis sa propre et inaccessible mémoire du contact. Pour savoir cette origine, il faudrait pouvoir habiter l'« inframince » de Marcel Duchamp ou bien parvenir, comme révent les enfants, à être le spectateur du moent de sa propre « reproduction », bref, enter dans le oule avec l'argile, se gaire à la fois moule et argile, vivre et ressentir leur opératoin commune pour pouvoir penser la *prise de forme* en elle-même ».⁽¹⁶⁾

結局のところ、これこそが型取りによって制作されたオブジェの逆説なのだ。すなわち、こうしたオブジェがその正当な受託者であり続ける接触が、この接触がしばしば刺すような、覆しがたいものでありながら、現実におけるその指示対象の反論の余地のない同一性を我々に保障しないということだ。密着があったとして、誰に対する接着なのか？ 何に対する接着なのか？ いつ起こった接着？ いかなる起源の身体に対する癒着なのか？ こうした問いは正確に答えることのできないものだ。というのも、型取りにおいて——またデュシャンの感嘆すべき教訓によれば——印刷＝刻印され、わたしたちに触れ、更には私たちに「強い印象を与える＝感光させる」のは、接触のそれに固有ながら到達しがたい記憶以来、まず何よりも距離だからだ。こうした起源を知るために、マルセル・デュシャンの「アンフラマンズ」に慣れること、子供が夢にふけるように、彼自身の「生殖＝複製」の瞬間の目撃者になるに至ること、すなわち「粘土とともに鋳型の中に入り、同時に鋳型と粘土になり、形体化をそれ自体において思考するために共同の操作を生き、感じなければならないのだ」

型取りとは、対象との接触によって生まれるイメージでありながら、その起源、すなわち型が素材に接触している瞬間は非可視のままに留まるという逆説を持つ。それは接触と同時に、距離において作動するイメージなのだ。だが、何より重要なのは、ディディ＝ユベルマンがこうしたパラドックスに立ち会う観者の範例を子供に求めていることだ。この部分がフロイト「ある幼児期神経症者の病歴より」⁽¹⁷⁾における原光景の理論を下敷きにしていることは間違いない。三歳ころから姉の性的誘惑を受け、また、乳母によって去勢不安を植え付けられた患者は、四歳のころある不安夢を見る。この夢は窓が勝手に開き、その向こうに立つ大きな木の上に六、七匹の狼が座っているというものだ。フロイトは夢の細部に分析を加えながら、そこに一歳半の時、病気のため両親と同じ寝室に寝かされたときに目にしたふたりの性交（原光景）のトラウマを偽装したものであることを明らかにしていく。問題なのは、子供に与えられるのが可視的な光景ではなく音声や物音といった非可視的な情報であり、また性に関する知識を欠いていた子供は、こうした出来事の意味を断片的にしか把握できなかったということである。それは起源でありながら明確な始まりを持たず、その後、夢の中で偽装されることで事後的に構成されるような起源なのだ。原光景は、それが過ぎ去ることで初めて可視化される非可視の起源という逆説を型取りと共有しているのであり、だからこそ、ディディ＝ユベルマンはこの二つを結びつけるのだ。

結局、写取りの実験が批評的なのは、こうした可視性と非可視性のパラドックスを迂回しながら複製と生殖を考えることを可能にするからではないだろうか。写取りは型取り同様、接触において機能する技法でありながら、下に置かれた形体を非可視化することなく、むしろそれを新た

な型にすることで、そこからもうひとつの形体が生まれることを可能にする。こうして彼は古い形体を母型＝母胎へと変え、子供の夢想なしに新たな複製＝生殖の場面に立ち会ふのだ。このことは《二〇年後の独身者たち》についても同様である。マッタはここで写取りが与える視覚的効果を油絵の中に持ち込み、複製＝生殖にまつわるこうした実験をタブローの中で反復している。彼は「独身者たち」を透明な存在として描き、《大ガラス》に用意されていた〈型取り〉という技術を拒みながら、その背景において、〈透明なもの〉を用いていかにイメージを複製するかという試みを実践している。そこでは、古い線を起源としながらそれとは異なる軌道を走る新しい線が生まれており、「独身者たち」が包む卵が予告する誕生の現在における先駆けとなっている。《二〇年後の独身者たち》は、不在の過去をめぐる夢想ではなく、現在を二重化することによって出生の場面を描くのであり、こうした試みにおいて型取りの、あるいは原光景の論理を逃れるのだ。

妻の双子の妊娠に対して不安を抱きしまいには出産を原因として彼女と離婚するマッタは、ディディ＝ユベルマンの想定する子供としてではなく、あくまで父それも独身の父という奇妙な位置において複製＝生殖の問題にかかわる。独身の父とは、非可視的なものから可視的な光景を組み立てるのではなく、ある形体をそれがもともと置かれていたページにおいて見るとともに、同時にその形態を〈型〉＝〈胎〉として新しい形体が生まれつつ別のページにおいて見る存在である。彼は非可視的なものからではなく、ふたつのページ、ふたつの層を同時にみるといういわば過剰な可視性ものから出発するのだ。《大ガラス》を翻案するマッタは、自身の複製＝生殖の問題を既に用意されていた〈型取り〉のモデルに回収することなく、イメージの別の産出の仕方、別の欲望のあり方を差し出すのである。ここには作品の次元だけに還元できない奇妙な翻案の論理がある。

注

- (1) Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Flammarion, 1985, p. 75
- (2) 以下のふたつが挙げられる。Romy Golan, *Matta, Duchamp et le mythe : Un nouveau paradigme pour ma dernière phase du surréalisme*, dans Dominique Bozo, *Matta*, Editions du Centre Pompidou, 1985. David Nadeau, *Influence de l'icône duchampienne dans Les Célibataires, vingt ans plus tard*, de Roberto Matta, 2014 (https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/11012/Nadeau_David_2014_memoire.pdf?sequence=8&isAllowed=y)
- (3) ジョン・ゴールドディング『デュシャン 彼女の独身者によって裸にされた花嫁、さえも』東野芳明訳、みすず書房、1981年。
- (4) David Nadeau, *op.cit.*, p. 86.
- (5) Roberto Matta, *NoteBook* 1943, *sometimestudio*, 2010.
- (6) Gordon Onslow-Ford, « Notes sur Matta et la peinture », pp. 28-29, dans Dominique Bozo, *op. cit.*

- (7) *Ibid.* p. 31
- (8) Fabrice Flahutez, *An Eye in the Microscope and Another in the Telescope. Roberto Matta and Sciences*, 2014, (<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01235540/document>).
- (9) André Breton, *œuvre complètes N° 2*, pp. 3-15.
- (10) *Ibid.*, pp. 127-142.
- (11) Dominique Bozo, *op. cit.*, pp. 276-277.
- (12) ウィリアム・ルービン編『20世紀美術におけるプリミティヴィスム展』淡交社、1995年。
- (13) Nancy Miller, « Interview with Matta » dans *Matta the first decade*, 1985, Waltham, Rose Art Museum, pp. 15-16.
- (14) G. Ferrari, *MATTA - Entretiens Morphologiques - Notebook N°.1 1936-1944*, Sistan, 1987, p. 30.
- (15) *Ibid.*, pp. 34-35.
- (16) George Didi-Huberman, *La ressemblance par contact*, Minuit, 2008, p. 209.
- (17) ジークムント・フロイト『フロイト全集 14巻』岩波書店、2010年。



図1 《彼女の独身者によって裸にされた花嫁、さえも……》(1915–1923)

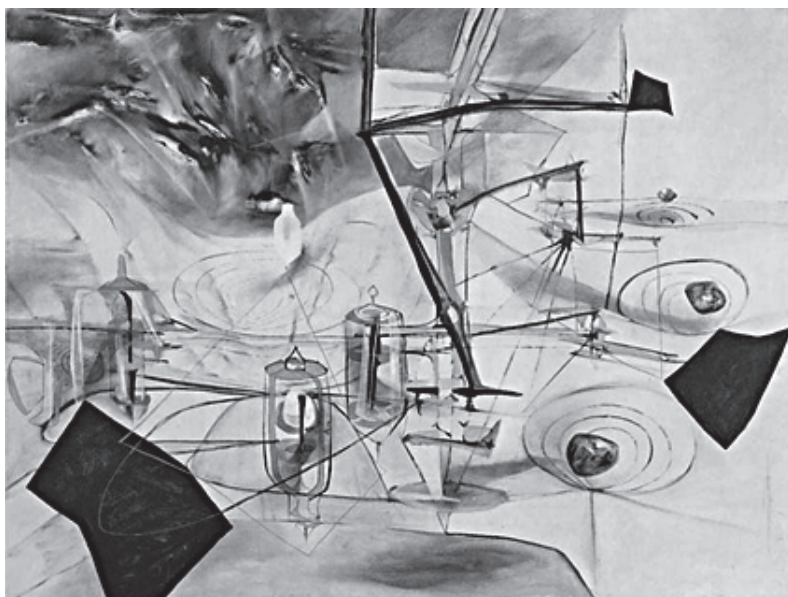


図2 《二〇年後の独身者たち》(1943)



図3 《スペース・トラベル》(1938)

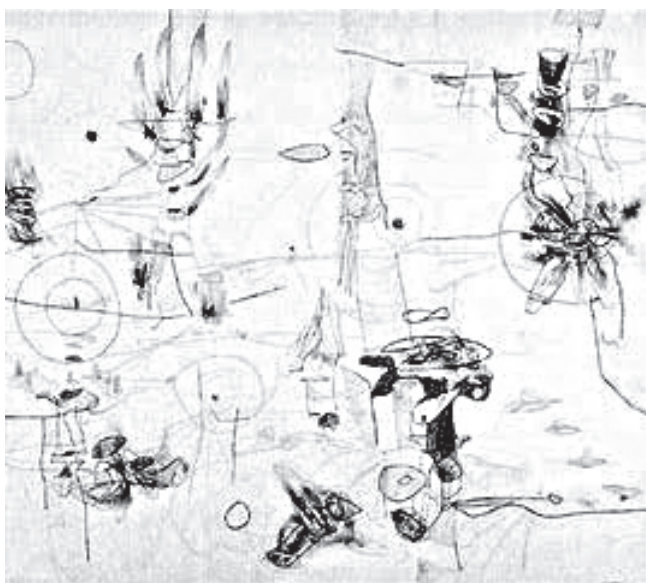


图4 《透明な巨人》(1943)

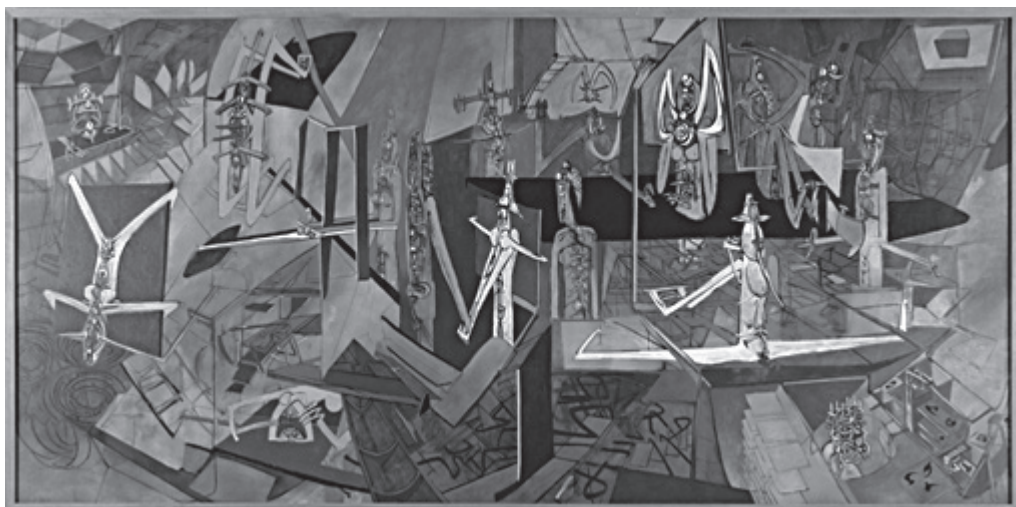


图5 《共生》(1945)

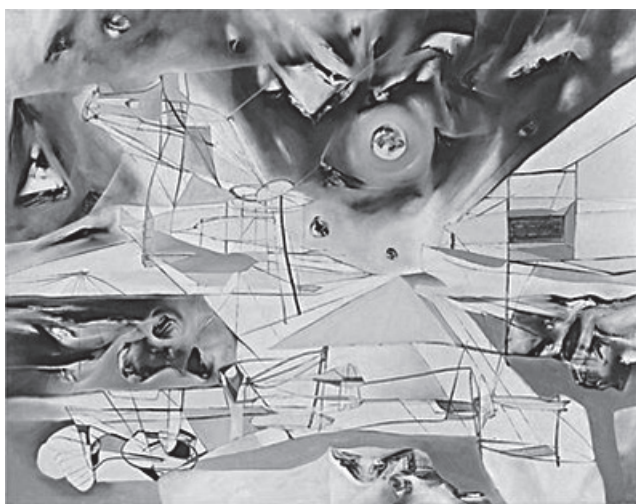


図6 《ロクス・ソルス》(1942)

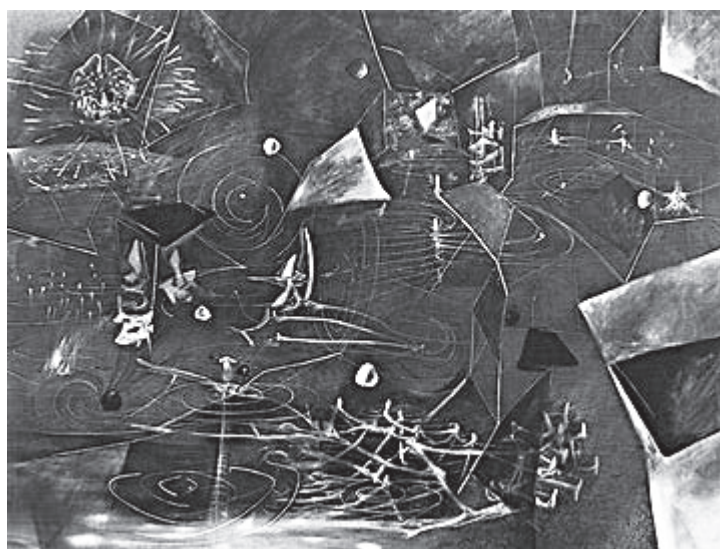


図7 《エロスのめまい》(1944)

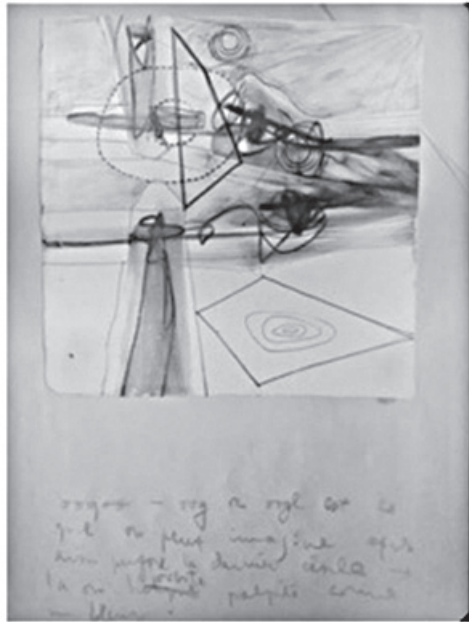


図8 『一九四三年のノートブック』 p. 11



図9 『一九四三年のノートブック』 p. 9

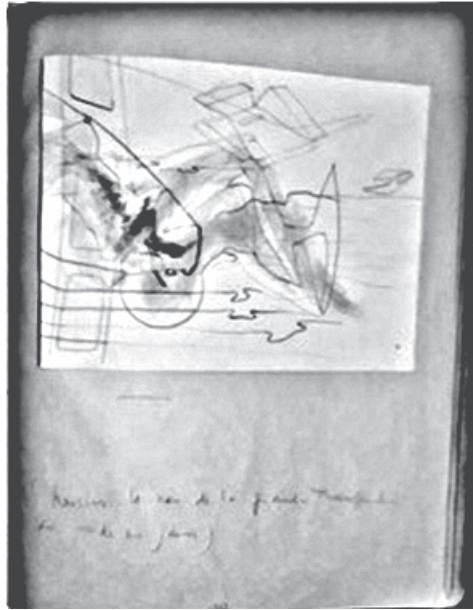


図 10 『一九四三年のノートブック』 p. 161



図 11 『逃げ去るアタランタより』

