

マルセル・デュシャンの運動の美学

——吊り下げられたレディメイドについて——

林 北 斗

はじめに

「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帰化申請書）」展（1942年、ニューヨーク会場）は、展示室に張り巡らされた紐によるその迷宮のような光景から、インスタレーションの先駆けとされてきた。しかしインスタレーションという手法が確立するには1980年台後半まで待たねばならず、⁽¹⁾一連のシュルレアリスム国際展で驚異的な空間の創出が目指されていたこと理由は、彼らに固有の制作倫理の内に求められねばなるまい。この点で1942年の紐の展示については、その仕掛け人であるマルセル・デュシャンの過去の作品や生涯から、紐に繋がるイメージや寓意を描き出し、亡命期の地理的・政治的状況に照らし合わせて考察する必要がある。その足がかりとして本稿では、デュシャンのキュビズムへの接近と離反のなかで生まれた「レディメイド（既製品）」が、作品それ自体を眺め見るものとしてだけでなく、その「使用価値」を模索され、置かれる環境それ自体が問題となり得たことを確認する。

次元上昇への憧憬

フランスの詩作を中心としたアヴァンギャルド運動のそれぞれが象徴主義やキュビズムを経て、それを内包しつつもいかに差別化の道を歩むかということがあらゆる論説の一つの焦点となり続けている。とりわけマルセル・デュシャンは、その出自や家族関係からもキュビズムの影響下で青年期を過ごした。⁽²⁾二人の兄、ガストン（ジャック・ヴィヨンと改名、キュビズムの画家）とレーモン（レーモン・デュシャン＝ヴィヨンと改名、キュビズムの彫刻家）の影響下で1911年頃に画家として歩み始めたマルセルであったが、1913年には絵画を描くことをやめてしまう。後年彼は、一度身につけてしまった画家の趣味や手業に不自由を感じたと語っているが、実際に画家であることから逃れるかのように、この年に最初の「レディメイド」を制作している。続く文章では、まずこの時期のいくつかの作品に言及しながら、彼の関心が徐々に「観念的なもの」へと移行する様子を確認していく。

キュビズム接近以前のデュシャンの油彩画の多くは自分自身を含めた家族の肖像画である。例えば父親の肖像画を極めてセザンヌ的なタッチや構造で描いており、亡命期にはこれらを《トラシクの箱》と題する「移動式美術館」として、家族ポートレイト的な意味も乗じて持ち歩くことになる。そのポートレイトとしての「写実的な再現性」はキュビズム的な絵画表現に取って代わられることになるが、この前提をロザリンド・クラウスは、《列車に乗る哀れな青年》(図1)を挙げながら次のように確認している。

一連の明白な自画像 一父親、チェスをする兄たち、演奏する姉妹—は、作家の自画像《列車に乗る哀れな青年》で頂点に達する。これらの肖像画の大半には、執拗な自然主義があり、デュシャンにとっても最も親密な世界の広がりをかたちづくっていた人々が直接に描写されている。やっと最後になって、つまり《列車に乗る哀れな青年》において、そうした直接性は、キュビズム的な絵画宣言の採用によって打ち負かされる。⁽³⁾

このような画風の変化は、しかしながら以前として兄たちの芸術活動の影響下で段階的に起こっていったことは念押ししておこう。1906年には、マルセルは先述した二人の兄と一緒にピュトーに移り込んでいた。チェコ出身のクプカなどと合わせて、彼らがピカソやブラックを後追いするようなかたちで、広くキュビズムの展開を担う一派となる。ピカソやブラックの活動が比較的閉鎖的・個人的なものであったのに対して、このピュトー派は独立系のサロンに積極的に作品を発表し、互いに批評の対象となりながら、自身たちでキュビズムの造形運動の理論化を図っていた。ピュトーではアルベール・グレーズやジャン・メッタンジェらと共に週末勉強会を開いており、ここに近郊のヌイイーで暮らしていたマルセルが積極的に参加していた。実際、グレーズとメッタンジェの実質的マニフェスト『キュビズムについて』(1913年)を見ると、「目に映るものをそのまま描くような画家は愚か」で、「クールベ以上に網膜を知性に優先させているような、印象派の探求は表面的なもの」であり、翻ってキュビズムとは「絵画を知性に基づく美術へと復権させることが目的」だと断言している。⁽⁴⁾ このことから、デュシャンも活動の初期の動機や目的においては彼らと非常に近いところに位置していたと言える。⁽⁵⁾ この著作『キュビズムについて』にも図版が掲載されているデュシャンの《ソナタ》(図2)は、曰く「このタブローはこの時代にキュビズムについての私の考えを外在化するための最初の企て」と明言されており、実際にメッタンジェらの人物画と非常に類似した色彩やトーンの統一、多視点の導入の萌芽が見られる。

しかし同年の《チェスプレイヤーの肖像》(図3)になると、明確にピュトー派とは別の路線を目指し始める。この作品の習作デッサンの変遷を追っていくと、チェス盤が背景に展開され、プレイヤーの頭部の輪郭にチェッカーボード模様が混ざり合いながらキュビズムのそのような陰影を獲得し、両者の思考と手の運動が対決するような構図を見ることができる。次の6枚のデッサン(図4-A～4-F)は全て1911年10月に制作されている。

【A】 二人のプレイヤーの間の駒「ルーク」からフレームの対角線のように斜線が伸びており、画面上部ではそれがお互いの鼻の稜線と一致するような位置で対決している。この時点では頭部、手、駒がチェスの象徴的な構成要素として取り上げられているように見える。

【B】 Aの要素から手がほとんどなくなり、頭部が大部分を占める。白と黒の駒がそれぞれのプレイヤーの陣地に展開される。互いの脳内のゲーム展開とチェス盤を取り巻く現実の空間とが、一挙に重ね合わされているとも言える。

【C】 対立の構造を保っていた構図が入り乱れる。思考がぶつかり合うような中心に向かって、そこに収斂するような（漫画でいうところの）効果線のようなものが見られ、チェッカーボードが配置される。画面が複雑に入り乱れながらも、あくまで統一的な画面を保持すべく透視図法的な補助線が引かれたかのようだ。プレイヤーの頭部にはチェッカーボードの各マスが収斂し折り込まれていく。画面下にはグリッドの地表が現れて、互いの駒がキャラクター的に登場することも特徴的である。脳内のゲーム空間として、思考と身体感覚が同時に共存する場であるとも言えるかも知れない。

【D】 メタ的なゲーム空間のもと、現実空間はさらに分解される。頭部が多数現れ、複数のゲームの局面に対する思考が並走していく様子が、一挙に構成されているようだ。駒たちは再びデフォルメされた形象を取り戻すが、白と黒の視覚的対比はより明確になったおかげで、ゲーム展開はさながら戦いの局面のように、画面の左上と中央、右下でそれぞれ布陣が展開されており、流れるように鑑賞者の視点を誘導する。Cで引かれた透視図法的補助線はプレイヤーの身体の曲線と一体化し、全体として完成形のタブローの構成に近づいた印象を受ける。

【E】、【F】 一部の線描やモチーフを引き継ぎながらも、構図が大胆に変わる。完成したタブローに引き継がれる構図ではないにしても、注目すべきところはある。左右の四角には頭部のみが、中心の四角にはチェッカーボードや駒のモチーフが描かれ、まるで現実空間で起こっているゲームを上から鳥瞰したような、メタ的な視点から描かれる。まるで鑑賞者に対して、チェスにおいて何が巻き起こっているのか、特にチェス・プレイヤーの思考はどのように対決し展開されるのか、というイメージを伝えるための探求を試みていたことがわかるだろう。

一般的に言って、事物を多角的な視点から捉えて一平面に再構成するということは、ピカソやブラックの「分析的キュビズム」の時代の特徴として知られる。デュシャンは後の講演で、キュビズムの手法を模倣するために、「フォーブに対する反発、つまり激しい色の放棄」として全体を灰色がかった色調にしたのがこの作品の特徴だと語っている。⁶⁾ 作品の印象としてはキュビズム的なものを目指しながらも、観念的には全く異なるものを指向していたことを指摘しておこう。チェスにおける思考や観念の動的な働きを、絵画のなかに埋め込むことが目指されていたのだ。

翌年1912年には彼にとってターニングポイントとなる出来事が起こる。この年の1月に描かれた《階段を降りる裸体 No.2》(図5)はグレーズとメッタンジェの反発に遭い、兄たちを伝って

「せめてタイトルを変更する」よう求められ、結果出品を断念することになるのだが、その理由としてはキュビズム理解に対する相違が焦点になっているというよりも、当時興ってきた未来派の速度賛美と自身らを区別するための、対外的な事情が推測される。実際、裸体が階段を降りるその行為は《チェス・プレイヤーの肖像》に見られる身体描写に比べて加速度的な動きをしているのは確かだが、背景と身体が明確に書き分けられていることや、むしろ前時代のセザンヌのように体の部位を円柱や円錐に還元しているようにも見えることを考慮すると、キュビズムや未来派とは異なる別の衝動に駆られているのではないか。体の重心としての縦方向の線が、偏差を持ちながらしかし概ね階段と平行に、画面左上から右下へと移動していくことを、やはり二次元の静止画として定着させることへの関心が感受されるだろう。オクタビオ＝パスがいみじくも「女性＝機械」と表現するように、人体表現に機械のフォルムを与えるということは動作の反復を描くという点では象徴的な表現に思われるが、事実「大ガラス」の作品に至るまでに、観念的な動作を伴う人間の表象は《チョコレート粉砕機》などのように明確な機械として、完全に静止した像として描かれていたことを指摘しておこう。

これを引き継いだ例を見てみよう。デュシャンのガラスを支持体にした大作《彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも》(1915-1923年)(以下「大ガラス」)の上部、花嫁の領域とされる部分に描かれたものとほとんど同じもので、その直接的な習作として描かれた《花嫁》(図6)という作品である。これについて、二つの関連したテキストを見比べてみることで、これまで確認してきたデュシャンのキュビズム受容とそこからの変換点がいよいよ明確になるだろう。以下の引用は「大ガラス」と四次元との関係についての制作メモの一部であり、さらにその次の引用はのちの対談において「大ガラス」とその《花嫁》部分に関して述べられたものである。

III . Ombres portées

À rapprocher probablement des notes de perspective 4 dmslle.

Après la mariée...

faire un tableau des ombres portées d'objet

1° sur un plan.

2° Sur une surface à telle ou telle courbure

3° sur plusieurs surfaces transparentes ainsi

on peut obtenir une analyse hypophysique des transformations successives des objets(dans leur forme -contour -)

Pour cela

1° déterminer les sources de lumière (gaz, électricité, acétylène, etc).

2° déterminer leur nombre

3°leur situation par rapport aux plans récepteurs.

Naturellement, l'objet ne sera pas quelconque. Il devra être établi sculpturalement à 3 dim.

-l'exécution du tableau au moyen de sources lumineuses, et dessin des ombres sur ces plans, en suivant simplement les contours réels projetés.

Tout cela à compléter et à lier surtout avec le sujet.

Perspectives cavalières: voir bouquin

Ceci pour la partie du verre supérieur comprise entre l'horizon et les 9 trous

ombres portées formées par les éclaboussures venant d'en bas comme certains jets d'eau accrochent des formes dans leur transparence.⁽⁷⁾

3. 射影

おそらく四次元透視図法のノートを比較対照すべきところ。

..... 花嫁のあとで

(1)平面上への

(2)しかじかの湾曲がある表面上への

(3)いくつかの透明な表面上への、物体の射影によってタブローをつくること、
こうして（形態＝輪郭—における）物体の連続的変形の反物理的分析が得られる
そのために、

(1)光源（色の分化のためのガス、電気、アセチレン等等）を規定すること。

(2)光源の数を規定すること。

(3)射影される面と光源の位置との関係を [規定すること]。

当然のことながら、物体は任意ではないだろう。

それは三次元に彫刻のように設置されなければならないだろう。

——光源を用いてタブローを制作すること、そして射影された現実の輪郭にただただしたがってこれらの面 [射影される面] への射影をデッサンすること。

こうしたことすべては、仕上げなければならないことそしてとりわけ主題に結びつけなければならないこと

俯瞰透視図法について、本をみること

これは、ガラス上部の部分のためであり、この部分は水平線と九つの孔との間に含まれる

いくつかの噴水のように下から噴き上がる跳ね返りによって作られる射影は射影の透明性のうちに形を引っ掛ける。

Simply, I thought of the idea of a projection, of an invisible fourth dimension, something you couldn't see with your eyes.

Since I found that one could make a cast shadow from a three-dimensional thing, any object whatsoever—just as the projecting of the sun on the earth makes two dimensions—I thought that by simple intellectual analogy, the fourth dimension could project an object three dimensions, or, to put it another way, any three-dimensional object, which we see dispassionately, is a projection of something four-dimensional, something we're not familiar with.

I was a bit of a sophism, but still it was possible. "The Bride" in the "Large Glass" was based on this, as if it were the projection of a four-dimensional object.⁽⁸⁾

私は単に、投影、不可視の四次元の投影というアイディアを考えただけです。四次元を目で見るこ

とはできませんから。

三次元の物体によって影をつくることができることはわかっていましたから—それはどんな物体でも、太陽が地面の上につくる射影のように、二次元になります—単純に知的な類推によって、私は四次元は三次元のオブジェに投影されるだろうと考えました。別な言い方をすれば、我々が何気なく見ている三次元のオブジェは、すべて、我々が知ることのできない四次元のあるものの投影なのです。

これはちょっと詭弁めいたところもありますが、とにかく一つの可能性です。私はこれをもとに《大ガラス》の中の「花嫁」を、四次元のオブジェの投影としてつくったのです。

《花嫁》は、デュシャンのキュビズム受容期の一連の作品から全体的なトーンやモチーフの質感などの視覚的な形式を継承しながらも、その主題は身体的動作の定着ではなく、高次元の物質の投影へと推移している。三次元のオブジェに光を当ててできた影が二次元であるということに端を発して、三次元のオブジェもまた四次元に存在する何かの影であるのではないか。これにしたがって、「大ガラス」上部の花嫁は「四次元の花嫁」の投影として制作したことを明らかにしているのだ。実際に《列車に乗る哀れな少年》《階段を降りる裸体 No.2》《花嫁》の変遷を見ると、遂には明らかに被写体の描かれ方の水準が異なったように見える。複数の平行線の反復が見られなくなり、動的な反復機械ではなく静的で固定されたオブジェとして描かれ、それは「四次元の花嫁の影」として種明かしされたとき、比較的立体的な三次元空間に属するもののように見えてしまう。キュビズムに擬態した、観念体系の提示。キュビズム的技法の探求の変遷のなかにも、全く新しい観念や視覚イメージを、あえて名前をつけて提示し、その純粹に新しい経験を提示していく、という態度は彼のなかで一貫したものとなっている。

吊り下げられたレディメイド

ところで、この態度はまさしくレディメイドの根底にあるものでもある。ここでレディメイドについて簡潔に振り返っておこう。レディメイド作品が最初に実際的な影響力を発揮したのは、1917年の「リチャード・マット事件」の折である。アメリカ初のアンデパンダン展（無審査・無褒賞）にデュシャンは理事として参加しており、架空の人物「リチャード・マット」を装って男性用小便器を《泉》というタイトルで出品したのだが、出品拒否に逢う。この裁定を不服として彼は理事を辞任し、次のように抗議を表明する。「マット氏が泉を自分の手で作ったか否か、は大して重要なことではない。彼はそれを選んだのである。彼は生活の日常的な品物を取り上げ、新しい題名と新しい観点の元でその有用な意味が消え去るように、それを並べたのである。つまり、あの物体に対する新しい思考を作り出したのだ。(Whether Mr. Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He CHOSE it. He took an ordinary article of life, placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view — created a new thought for that

object.)」⁽⁹⁾ このことから当初のレディメイドの特徴は、日用品の「選択」、新たな「命名」、文脈の「剥奪」の三つに還元できる。この三項はそれぞれ、芸術家の手業の否定、言語的水準への鑑賞者の誘致、設置環境への言及という芸術制作上の革新に言い換えることもできるだろう。

先に確認したキュビズムを経て「投影」へと向かうデュシヤンの関心と、このレディメイドの実践。彼の1910年代を象徴するこの2つの傾向は独立したものではなく、部分的に結節点をもつ。というのも「レディメイドの射影」と題された制作メモが存在しており、「投影」の手法はレディメイドとも並走する根本的なデュシヤンの問題意識となっていたようだ。それが次の引用である。

OMBRES PORTÉES DE READYMADES

Ombre portée de 2, 3, 4, Readymades « rapprochés ».

Peut-être se servir d'un agrandissement de cela pour en extraire une figure formée par une [longueur] (par exemple) égale prise dans chaque Readymade et devenue par la projection une partie de l'ombre portée.

Pax.

10 cm dans le premier Readymade

10 Cm—2e-

etc.

Chacun de ces 10 cm devenu une partie de l'ombre portée.

Prendre ces « devenus » et en faire un relevé sur calque sans changer naturellement leur position l'un par rapport à l'autre dans la projection originale.⁽¹⁰⁾

レディメイドの射影

近づけられた2、3、4つのレディメイドの射影。

場合によったらその引き伸ばしの一つを使い、そこから一つの形象を取り出すこと。この形象とは(例えば)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]によって作られた形象であり、投影によって射影の一部になった形象である。例えば

最初のレディメイドのなかの10cm

第二のレディメイドのなかの10cm

等々。

これら10cmのそれぞれは射影の一部になったものである。

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

メモの通り想像してみよう。複数のレディメイドが影をつくる。これらを互いに「近づけられ」る最も効果的な方法は、レディメイドを空間に吊り下げることだろう。これには《旅行用彫刻》(図7)などのいくつかの先例が思い出されるが⁽¹¹⁾、最も直接的で興味深いのは、《レディメイドの射影》(図8)という写真である。さまざまなレディメイドの影が壁に映し出され、互いに繋がって見える様子が効果的に撮影されているが、実際のところ撮影者が特定されておらず、後

年《レディメイドの射影》と命名された可能性が高いことには留意が必要だ。美術史家のV・I・ストイキツァは著書『*A short history of shadow*』において、先のテキスト「射影」が「花嫁のレプリカか、その拡張版ではないかと考えられて来た」と認める一方で、「レディメイドとそれがつくる影のことを述べているのではないかということについては、これまでずっと見逃されて来た」⁽¹²⁾と、レディメイドについても適用できる可能性を示唆している。その根拠は、事実レディメイドの影を撮影したこの作品が残っており、「射影」のテキストの実践であると考えられるからだ。

さらにこの観点に則ったうえで、角本摩衣子はレディメイドがそもそも「眺める」ために設置されたオブジェであったことから、レディメイドの影を「射影」のように見る、つまり影から空間を逆照射して見通す視座を提案する。レディメイドの影（二次元）が吊り下げられたレディメイド（三次元）に対応しているとき、そのレディメイド自体は四次元空間の射影であるだろう。先の「射影」の実践の例として取り上げた《花嫁》の画面上には私たちが慣れ親しんでいる暗い平面的な影が表現されているわけではなかった。それは「三次元のオブジェ＝四次元の影」としての表現であり、「視覚的に表出することが不可能なものを表現するために作り上げた説明可能な概念としての影」⁽¹³⁾である。対して、《レディメイドの影》で実践されている射影がそれと異なるところがあるとすれば、レディメイドは「眺める」ものだけということだ。⁽¹⁴⁾であれば投影されたそれらの射影は、影としての《花嫁》のように「描写」に仮託することのない、自然主義的のっぺりとした影でしかないのだが、それだけ一層鑑賞者の透視能力に賭けられていることになる。そして吊り下げられたレディメイドは、単に帽子掛けや車輪としての存在ではなく、それらが吊るされた空間そのものの広がりを見透す拡大鏡となる。もっとも、この「射影の透視能力」は当時の鑑賞者に備わったものではなかっただろう。実際、吊り下げられたレディメイドは彼のアトリエで実験的に設置されるか、せいぜい秘密裏に楽しめる程度のものでしかなかったため、展示の日の目を見ることもなかった。しかし、こうしてデュシヤンの空間への関心の道筋を辿ることができた。こうした実験が1942年の紐の意匠に繋がり得たことを指摘しておくのは無意味ではなからう。

また、先の写真《レディメイドの射影》にも写り込んでいる作品《旅行用彫刻》はそのイメージの類似性からも、1942年の紐の意匠の直接的な着想源として位置付けられるだろう。このレディメイドの設置状況について、デュシヤンは次のように話していた。

Generally, they were pieces of rubber shower caps, which I cut up and glued together and which had no special shape. At the end of each piece there were strings that one attached to the four corners of the room. Then when one came in the room, one couldn't walk around, because of strings!⁽¹⁵⁾

普通は、ゴムのシャワーキャップの切れ端を使いました。それを切って、一緒にくっつけて、特定の形を持たないようにしたのです。断片のそれぞれには、四隅に紐がつけてあって、だから部屋に入っても、その紐が邪魔になって、歩き回れないのです。

この言及のように、先の「レディメイドの射影」の構想で鑑賞者に期待されたこととは裏腹に、《旅行用彫刻》は眺める対象でありながらも、その支持体の形象を保つための紐によって身体行動が物理的に制限され、鑑賞を妨げるものとなっている。⁽¹⁶⁾ しかしこの煩わしさは、解消すべき問題としてではなく、シュルレアリストとの関わりにおいて、驚異の空間を生み出し鑑賞者の平衡感覚に訴えるための手段として積極的に採用されることになるだろう。

おわりに

ファースト・ペーパーズ・オブ・シュルレアリスム展（1942年、ニューヨーク会場）のインスタレーションとして、デュシャンは紐の迷宮を張り巡らせた（図9）。この紐（twine [撚り糸]）の素材はニトロセルロースの綿火薬（gun cotton [いわゆる導火線]）であったのだが、これを事実上の「吊り下げられたレディメイド」として読み換えるとき、この迷宮は「亡命者たちの皮肉なしっぺ返し」としてだけでなく、シュルレアリストたちの神話的想像力を幾重にも反映した新たなメディアとして顕現する。

手短かに、同展に出品されたシュルレアリスム絵画の性質について言及しなければならない。林道郎は「本の絵」と「壁の絵」という区分けに着想を得て、シュルレアリスム絵画が本のなかでいかに現象学的な機能を持ち得たについて語っている。

二十世紀の芸術活動は多々あるが、あれほど本の世界と絵画の世界が同時に絡まり合いながら進展した運動は、シュルレアリスム以外に見いだすのが難しい。様々な分裂を繰り返しながらも、彼らの運動がつねに雑誌というメディアによって推進されていったことを思い出してもいい。そのような出版活動の背景にうごめく政治的な闘争を括弧に入れて、あえて思い切った言い方をすれば、シュルレアリスムとは、本質的に「本」のイマジネーションによって成り立っている。あるいは版の。⁽¹⁷⁾

これらはもともと太田昌子と大西廣が、日本美術における絵のイメージがどのように媒介して、人間と社会との関係を取り結んで来たかを考えるために提案した類別体系である。⁽¹⁸⁾ 洋の東西を問わず、「壁の絵」の特徴は絵そのものが場所を作り出すことである。壁画に限らず、障子絵や襖絵、教会の祭壇画やタペストリー、さらに額縁や掛幅といった装置まで含めて、これらは純粹に絵を見るための装置であると同時に、絵の方から見る者を巻き込むような「電磁場のようなものを張りめぐらし」⁽¹⁹⁾ ている。つまり壁の絵とは建築物の一部として絵の周りの空間と一体化し、絵の置かれた場所の性格を方向付ける。この絵画の（「意味付け」という言葉にちなんでつけられた）「イメージづけ」の働きによって、絵が掛けられた場所は聖域や儀礼の場や、宴の席として機

能してきた。この点で、「壁の絵」を見ることで人々は「シアター型」のコミュニケーションに参加していると言える。

これに対して「本の絵」は、はるかに個別的・個人的なメディアとして社会への広がりを持つ。「本の絵」は中国の図巻や日本の絵巻、西洋中世の装飾写本を皮切りに長く豊かな歴史を刻んでおり、現代の雑誌の写真やイラスト、漫画にまで及ぶ類型である。日用のメモや落書きのような一枚の紙上のイメージさえもその類型を下支えしている。「本の絵」は人ひとりが直接手にとって見ることを前提としている点で、小さく親密な紙メディアの産物であり、そのような媒体に乗せた情報を個人に向けて送り出す。いわば「パッケージ型」のコミュニケーションである。

シアター型の「壁の絵」とパッケージ型の「本の絵」。林は「本の絵」として印刷されたシュルレアリスム絵画の「スケール」感と、実際の作品の「サイズ」とのギャップに着目した。スケールとは「描かれたイメージの内的な性格に関わるものであり、見る者の心理・生理に直接働きかける」⁽²⁰⁾ものだが、スケールの大きなシュルレアリスム絵画は、本に掲載するにあたりサイズが縮小されたときでさえも効果的にイリュージョンを機能させる。それらの絵画の多くが「内的風景」や遠近法的空間表象を主題としていることとも呼応しながら、「フレームの[なかの]世界、あるいはフレームの表面の[背後の]世界へと見る者を引き込み、現実のキャンバスを超現実の場として変容させることを本質としている」⁽²¹⁾のだ。ここから導き出される重要な観点は、本的なシュルレアリスム絵画は、フレームの存在を前提としているにも関わらず、それを無化する広がり（スケール）を獲得することを目指しており、この点で絵画の表面は「透明なヴェール」⁽²²⁾となることである。「本の絵」から出発したこの特性は、本というメディウムそれ自体というよりも、シュルレアリスムが描こうとするイメージの性質に由来している。このため逆説的に、壁に掛けられたシュルレアリスム絵画もまたこの特性を有し、フレームを無化していくスケールを鑑賞者に与える。シュルレアリスムの展覧会とはこのような作品のスケールのダイナミズムを体感する場なのであり、本来的に「壁の絵」の役割であった「シアター型」の鑑賞体験をより強化するものであったはずだ。このようなシュルレアリスム絵画の性質からも、1930年代以降のシュルレアリスム展において「驚異の空間」の創出が目指されたことの妥当性が推し量られる。

これを1942年の紐の意匠に照らして考えると、紐が持ち得たその意味は、より複雑になりつつ、新たな解釈を提示する。超現実的風景に開けた透明なヴェールとしての絵画が配架された展示空間で、その絵画の「背後」の世界から鑑賞者へと広がるスケールのダイナミズムを保持するために、あまりに装飾的な展示会場の壁や天井を隠す必要があった。これを紐の網の目による天蓋によって覆い隠そうとすると、その不透明性は絵画のもつ透明性と全面的に拮抗することになる。あるいは、一方で絵画を見通すためのそれ自体透明なヴェールたらんとしながら、他方で余計な装飾を覆い隠そうとする不透明なヴェールとして機能しようとする、二つの欲望に相矛盾した物体として浮かび上がることになるのである。日和見主義に陥ることなくこれを解釈するならば、あくまで「半透明のヴェール」として、紐の厳然とした存在感を捉える必要があるだろう。

「半透明のヴェール」としての「吊り下げられたレディメイド」に囲まれること。「レディメイドの射影」で確認したが、デュシャンが自身のアトリエで紐を「眺める」とき、その向こうに高次元の存在を透かし見ていた。ではシアター型のコミュニケーションの場である展覧会会場においてこれを考えるとき、紐の向こうには何が見えるのだろうか。ここに至って、紐はデュシャン本人の預かり知らぬところで（手を離れて）、「透明な巨人」のメタファーとしてシュルレアリストたちを総合するものとなり得る。高次の存在としての「透明な巨人」が「半透明のヴェール」として視認可能な影を落とし、鑑賞者を取り巻いている。展示作品はほぼすべからず戦争の影響を受けてそこに逃げのびたであり、そのこと自体を再現前化するかのようには鑑賞を妨げ、暴力的に視覚を分断する。それでいて、紐自体は他者を結びつける関係性の糸としての含意を失うことなく、展示された作品同士が神話的に呼応する磁場を張り巡らせているのだ。

注

- (1) この理解は、美術系の用語辞典『*The Glossary of Art, Architecture and Design Since 1945*』（1992年）に次のような項目が確認できることを根拠にしている。「[インスタレーション]という言葉はより強い意味を持つようになった。つまり、ギャラリースペースの特定の特性に関連して作成された1回限りの展示。[……] 1980年代後半、一部のアーティストはインスタレーションの構築に特化し始め、その結果、特定のジャンル [インスタレーションアート] が生まれた」。またインスタレーション黎明期におけるその用語の浸透の推移については、以下の書籍に詳しい。
Julie H. Reiss, *From Margin to Center: The Space of Installation Art*, The MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England, 05.2011.
- (2) 後年デュシャンは次のように回想している。「それに私は兄のジャック・ヴィヨンよりは12歳、レーモン・デュシャン＝ヴィヨンよりも11歳年下で、彼ら、とくにヴィヨンは、ずっと前から芸術家でした。私はすでにそのことを考えてみる可能性があったのです」。
Marcel Duchamp and Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris: Éditions Pierre Belfond, 1967, p.27. (マルセル・デュシャン / ピエール・カバヌ著、岩佐鉄男 / 小林康夫訳『デュシャンは語る』ちくま学芸文庫、1999年、p.28.)
- (3) ロザリンド・E・クラウス著、小西信之訳『オリジナリティと反復：ロザリンド・クラウス批評選集』リポート、1994年、p.162.
- (4) Albert Gleizes & Jean Metzinger, *Du Cubisme*, Paris: Eugène Figuière, 1912.
- (5) 一般には、ベルグソンに影響された時間の概念や、非ユークリッド幾何学、物理学的な着想からなる第四次元理解などが、デュシャンがキュビズムから引き継いだものとして挙げられるが、後の対談では「第四の次元というのが、それがどういうことかわからないまま、人々の話題になっていたのです。(デュシャン / カバヌ前掲書 p.36.)」と語っている通り、その理論化においてデュシャンは明確に意を唱えていたことには留意が必要である。
- (6) 「私自身について (A propos of myself)」という英語とフランス語の混ざった題で、アメリカのセン

ト・ルイス私立美術館で1946年11月に開催された講演のこと。このためにデュシャンが用意したノートのうち、自作の解説にあたる部分を抜粋したものが、展覧会カタログ『マルセル・デュシャン回顧展1973～1974』に掲載される。のちにミシェル・サヌイエの『*Duchamp du signe*』にフランス語で再録された。邦訳は北山研二『マルセル・デュシャン全著作』p.328。

(7) Michel Sanouillet / Paul Matisse, *Marcel Duchamp Duchamp du signe suivi de Notes*, Paris, Flammarion, 2008, p.108.

翻訳にあたっては、ミシェル・サヌイエ著、北山研二訳『マルセル・デュシャン全著作』未知谷、1995年を参考にした。

(8) Pierre Cabanne, *Dialogue with Marcel Duchamp*, Da Capo Press, 1987, p.40.

(9) « The Richard Mutt Case », *THE BLIND MAN* No.2, 33 West 67th Street, New York, may, 1917, p.5.

「CHOSE」の大文字表記は原文ママ。

(10) Michel Sanouillet / Paul Matisse, *op.cit.*, p.69.

(11) 《不幸なレディメイド》(1919年)は、本が背表紙に取り付けられた針金や紐によって、空中に吊られている作品である。妹のシュザンヌに手紙で指示して制作されている。使用されたのは幾何学の書物であり、バルコニーに吊るされることによって風が頁をめくり、破っていくことが想定されていた。

(12) V.I. Stoichita, *A Short History of the Shadow*, London, Reaktion Books, 1997, p.198.

(13) 角本摩衣子、「マルセル・デュシャンと「射影」：一九一〇年代の制作に関する一考察」『美術史論集』11号、神戸大学美術史研究会、2011年、p.167.

(14) 1961年のニューヨーク近代美術館でのシンポジウムの発表にて、最初のレディメイド《自転車の車輪》について、「1913年に、台所用の腰掛の上に一個の車輪を固定し、これが回転するのを眺めるといふ妙案を思いついた」と語っている。このテキストの仏語訳版はサヌイエ/マティスの前掲書p.182.に再録され、筆者はこの版を参照した。邦訳は北山研二前掲書p.287.

(15) Cabanne Pierre, *op.cit.*, p.59.

(16) ジャン・クロッティ宛の手紙(1918年7月8日)にも、《旅行用彫刻》のイラストを添えて以下のような言及がある。「カラフルなゴム製の風呂用のかぶり物。いくつも買って、不規則に小さな帯状に切り分けて、全部くっつけて、平らにではなく、アトリエの中央に(空中に)、そしてアトリエのいろんな壁や釘に紐で繋げたんだ。それは一種色彩豊かな蜘蛛の巣みたいだ」。その設置状況と鑑賞者を妨げる性質は1942年の紐と酷似しているが、《旅行用彫刻》が赤、青、緑などの色とりどりのゴムからなっていたことは特異である。中尾拓哉はこの特徴を既成の色の「選択」と「配置」の問題だとして、同年の絵画作品《Tu m'》から引き続いた関心に貫かれたものだとし、「絵画」というコードの上でその関心を平面から空間へシフトさせていったことを分析している(中尾拓哉『マルセル・デュシャンとチェス』平凡社、2017年、p.98.～110.)。

(17) 林道郎、「移植されたヴェール シュルレアリスムから抽象表現主義へ」『現代詩手帖』、2001年4月号、p.78.

(18) 太田昌子/大西廣、連載「絵の居場所7 伝頼朝像と偽絵のあいだ」『朝日百科 国宝と歴史の旅 下巻』、朝日百科、2001年、p.55.

(19) 同上、p.55.

(20) 林道郎、前掲書、p.73.

(21) 同上、p.74.

(22) この語を用いて、抽象表現主義の絵画とシュルレアリスムの絵画を対比的に語るのが林の目論見であった。1940年代のアメリカにおいてシュルレアリスムが抽象表現主義に与えた影響には多面的なものがあるが、ジャクソン・ポロックのようなオール・オーバーな絵画を想定すると、そのサイズとスケールは比例関係にあり、絵画表面のヴェールは徹底的に不透明であって、背後の存在が不確かになった（ついには背後の存在は不在でもよくなってしまった）。この点で、マーティカ・ソーウインの「ヴェールという形象が喚起する、同時に背後でも表面でもあるという両義性こそがシュルレアリスムと抽象表現主義を架橋するものだ」という論旨に異を唱えつつ刷新している。



図1 《列車上の哀れな青年》1911-12年、油彩、キャンバス、100 × 73cm、
ニューヨーク・グッゲンハイム美術館



図2 《ソナタ》1911年、油彩、キャンバス、145.1 × 113.3cm、フィラデルフィア美術館



図3 《チェス・プレイヤーの肖像》1911年、油彩、キャンバス、108 × 101cm、
フィラデルフィア美術館

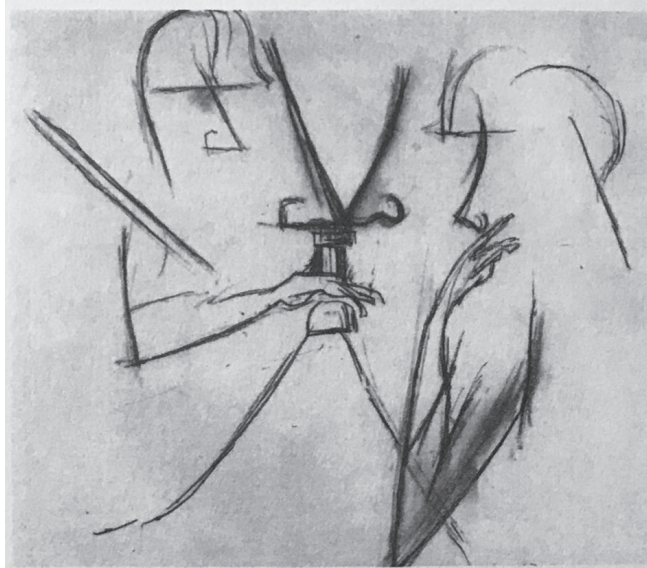


図4-A 《チェス・プレイヤーの肖像のための習作》1911年、紙、木炭、インク、33 × 39cm、
フィラデルフィア美術館

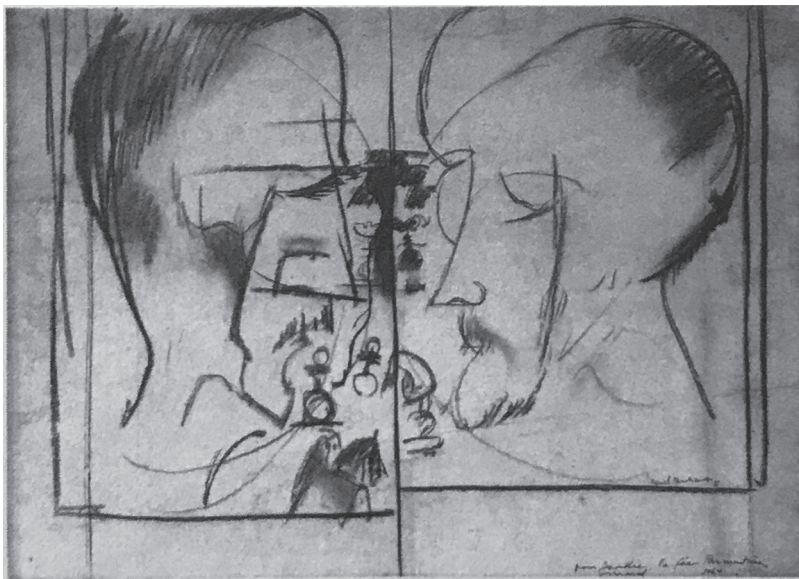


図4-B 《チェス・プレイヤーの肖像のための習作》1911年紙、木炭、44 × 58cm、
ジャクリーヌ・マティス・モニエ・コレクション

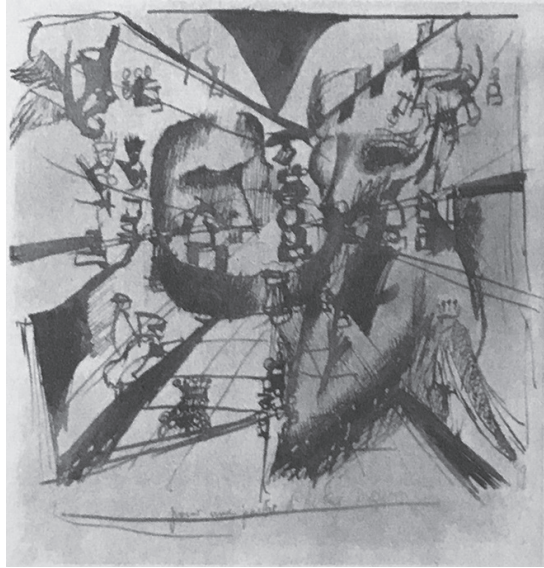


図4-C《チェス・プレイヤーの肖像のための習作》1911年、罫紙、インク、水彩、212 × 18.4cm、
ソロモン・R・グッゲンハイム美術館



図4-D《チェス・プレイヤーの肖像のための習作》1911年、紙、木炭、49.5 × 50.5cm、
ジョージ・マルシ・ピアンキ・コレクション

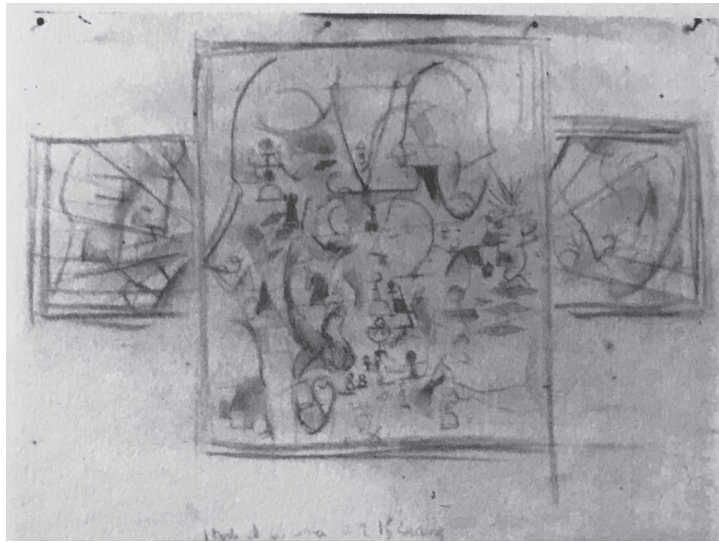


図4-E《チェス・プレイヤーの肖像のための習作》1911年、写真、
フィラデルフィア美術館（原本は行方不明）

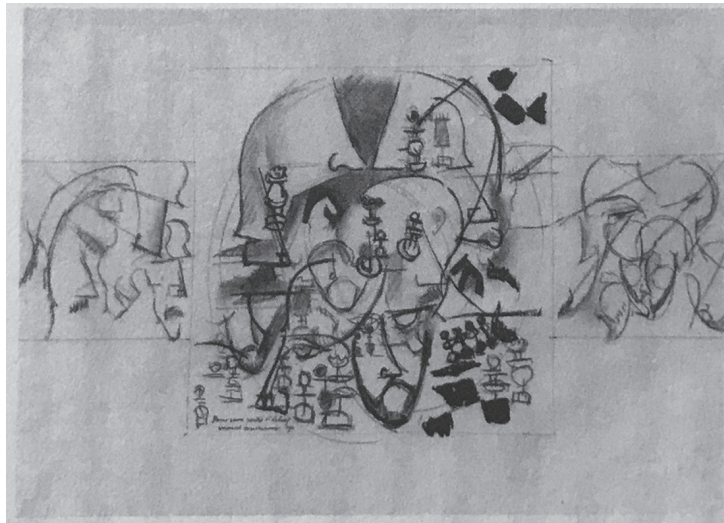


図4-F《チェス・ゲームのために》1911年、紙、木炭、インク、45 × 61.5cm、
アレクシーナ・デュシャン・コレクション



図5 《階段を降りる裸体 No.2》1912年、油彩、キャンバス、147 cm × 89.2 cm、フィラデルフィア美術館

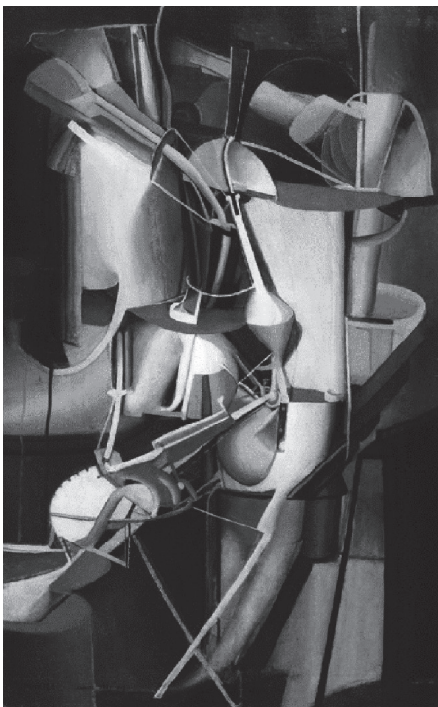


図6 《花嫁》1912年、油彩、キャンバス、89.5 cm × 55.6 cm. フィラデルフィア美術館、ルイス・アンド・ワルター・アレンズバーグ・コレクション

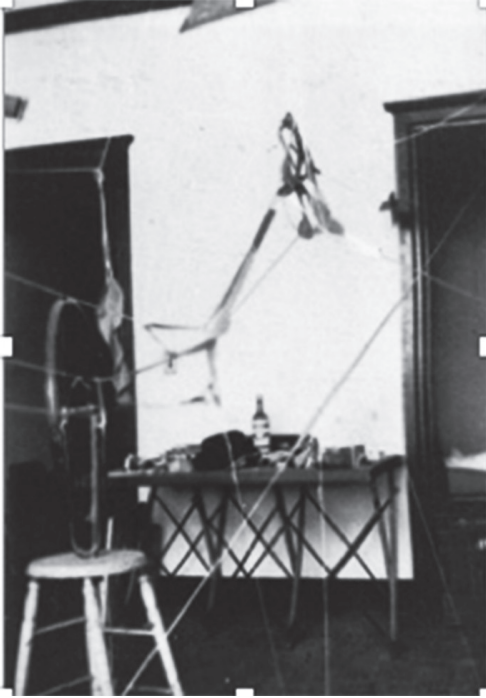


図7 《旅行用彫刻》1918年、ニューヨーク、
ウエストサイド67丁目33番地のデュシャン
のアトリエ



図8 《レディメイドの影》1918年、アレク
シーナ・マルセル・デュシャン文書、フィラ
デルフィア美術館

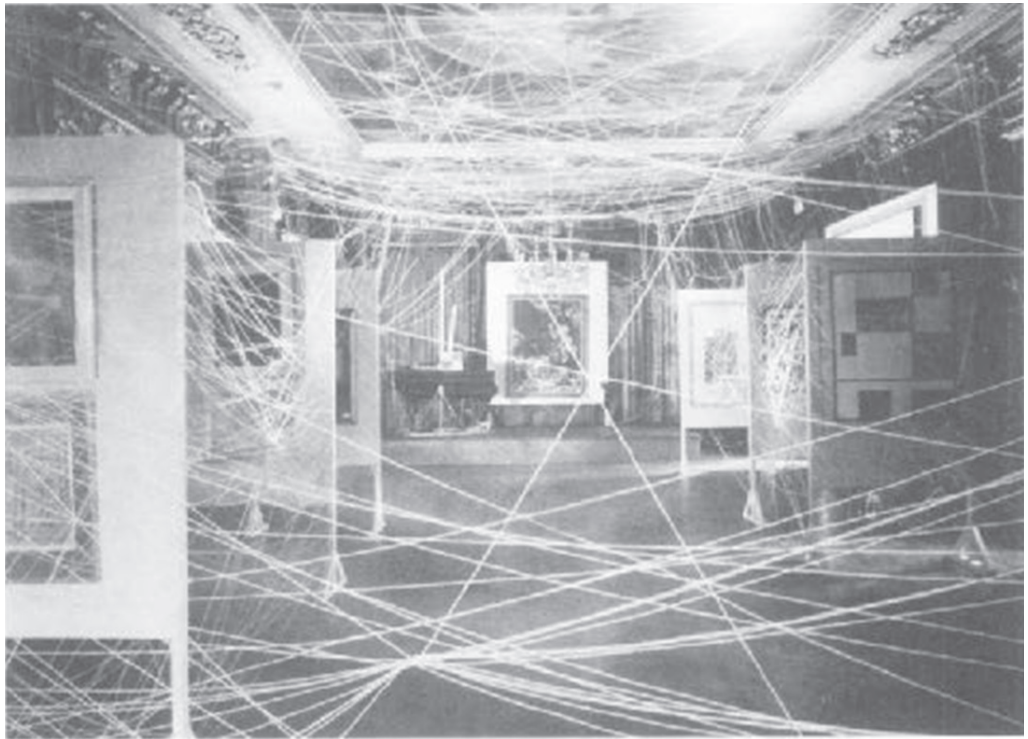


図9 「ファースト・ペーパーズ・オブ・シュルレアリスム」 展会場、1942年
(撮影ジョン・シフ)