

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—

《キーワード》キュビズム 四次元 影 レディメイド

角本 摩衣子

はじめに

マルセル・デュシャン (Marcel Duchamp, 1887-1968) は、画家としてそのキャリアをスタートさせた。特に一九一一年から二一年にかけてキュビズムに接近し、実に多くの作品を制作するが、一九一三年には一般的な意味での絵画制作を辞めたとされている。一方、同年、最初のレディメイドを制作し、一九一七年の《泉》を巡るスキャンダルを経て、レディメイドが持つ美術作品を成立させる制度への自己言及性は、現代美術の先駆として今日もなお、多大な影響力をもっている。

本稿においては、多作で、かつ多様なメディアを用いて展開されたデュシャンの一九一〇年代の制作を「射影 (Ombres portées)」と題されたテキストを中心に据え、考察していく。なぜならば同時期に行われた絵画制作の放棄とレディメイドの制作は、一見、相容れない事柄のようであるが、両者を「射影」の実践とみることで、

それらは一貫性をもち、ゆえに一九一〇年代の制作を横断的に概観することが可能なのではないだろうかと思われるからである。

デュシャンとキュビズム

マルセル・デュシャンは一九〇四年に画家を志し、パリの兄の元に身を寄せた。素描を雑誌や新聞に掲載することで生計を立てていた長兄ジャック・ヴィヨンに倣い、彼は風刺画家として活動を始める。一回りも歳の離れた兄への敬慕が、デュシャンを画家たらしめた原動力であった。画家としてのデュシャンの様式変遷は兄の影響下で展開されることになる。彼は、一九〇七年から二年連続でユーモア画家美術展に入選し、複数の雑誌に彼の挿絵が掲載された¹⁾。また、それと並行して、一九〇八年からサロン・ドートンヌに、一九〇九年からサロン・デ・ザンデパンダンに毎年欠かさず参加している。さらに、絵画の主題についても、自分の家族と、家族のごく身近な

範囲に限られており、例えばロザリンド・クラウスは一九一二年までの彼の画業をこのように評している。「一連の明白な自画像―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、デュシャンにとつ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。やつと最後になって、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確かに、デュシャンの油彩画はそのほとんどが自分も含めた家族の肖像であり、その表現は写実的であった。しかし、一九一一年頃からその再現性は失われていく。それは、つまり「キュビズムの絵画宣言の採用」を意味するわけだが、それもやはり兄の影響下で展開された。

一九〇六年、ジャック・ヴィヨンは彫刻家として活動していたもう一人の弟、レイモン・デュシャン・ヴィヨンと共にピュトーに移り住んだ。その直後、チェコ出身のフランティシエク・クプカも同地に転居し、彼らはパブロ・ピカソやジョルジュ・ブラックの追従者として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は、ごく閉鎖的なものであったが、ピュトー派と呼ばれる追従者たちは、独立系のサロンを舞台に積極的に作品を発表し、批評の対象となった。当時、公的にこの革新的な造形運動を牽引していたのは彼らだったのである。⁴

ピュトー派とピカソやブラックとの最も大きな違いは、キュビズムという造形運動の理論化にある。ジャック・ヴィヨンは、アル

ベール・グレーズやジャン・メッツァンジェらと共に毎週末、ピュトーでキュビズムに関する勉強会を開いた。⁵そして、その集まりに近郊のヌイイーで暮らすデュシャンも積極的に参加していたのである。彼らの活動は、キュビズムを知的な造形運動として展開させることを目的としていた。「フランスでは十九世紀後半に『画家みに愚か』という言い方が流行った。実際それが現実だった。ただ目に映るものをそのまま描くような画家は、たしかに愚かだよ。」⁶これは、デュシャンの言葉であるが、寸分違わぬ内容がグレーズとメッツァンジェの『キュビズムについて』という著作にもみられる。⁷ふたりは、クールベ以上に網膜を知性に優先させているとして印象派の絵画を引き合いに出し、彼らの探求が表面的なものであると批判した。⁸絵画を知性に基づく美術へと復権させることが彼らの最大の目的であり、その手段がキュビズムだったのである。ピカソやブラックが行わなかった理論化を推進したのはそのような背景からであった。彼らは二〇世紀初頭の様々な学問領域における新たな発展から影響を受け、それらをこの運動の革新性を論じるために援用した。例えば、ベルクソン哲学に影響された「時間」の概念や非ユークリッド幾何学をはじめ数学的、物理学的領域から着想を得た「第四の次元」¹⁰などである。それらを援用することによって、彼らのキュビズム理論は形成されていったわけだが、それらに対する各々の理解は甚だあやしい。デュシャン自身も「第四の次元というのが、それがどういふことかわからないまま、人びとの話題になっていったのです。」¹¹と述べている。加えて、彼らが標榜した理論と実際に制作された作品との間には著しい乖離が認められた。例えば、メッツァ



(図1) ジャン・メッツァンジェ 《お茶の時間》1911年、油彩、カンヴァス、75.9 × 70.2cm、フィラデルフィア美術館。

ンジエの《お茶の時間》(図1)をみてみよう。左手でカップに触れ、右手にスプーンを持ち、微笑む女性が描かれている。カップの表現には多視点の導入がみられ、画面全体が切り子面で覆われており、対象はある程度分割されているといえるだろう。しかし、浅いながらも奥行き表現が認められるし、再現性を留めた着色がなされている。彼らが標榜した「時間」や「第四の次元」の概念を画面から確認するのは難しい。これは、単にお茶の時間を楽しむ女性の肖像にキュビズム的表現がみられるだけの作品にすぎないのではないだろうか。ピュトー派はキュビズムを、その理論化や展覧会の開催など

によって、革新的な運動として牽引したことは評価されるが、その理論と作品との乖離から理想主義的であるとされ、今日に至るまでピカソ、ブラックの追従者という域を出ない。

デュシャンは、カーンワイラーの画廊で目にしたピカソの作品によって、「キュビズムにとらえられた」と明言しているが、¹²⁾こうも付け加える。「キュビズムが社会的に形をなし始めた頃は、とくにメッツァンジェが話題になりました。彼はキュビズムを説明したのです。ピカソは何も説明してくれなかったのに。」¹³⁾同時代の前衛的な画家なら誰しも、キュビズムに衝撃を受けたように、デュシャンもピカソやブラックの作品に魅せられた。しかし、実際にその造形運動に関わったのはピュトー派の一員としてだった。彼らと同様にサロン・デ・ザンデパンダンやサロン・ドートンヌに参加し、先に触れたグレーズとメッツァンジェの著作にもキュビストとして名を連ねている。しかし、この時期に制作されたデュシャンの作品から彼のキュビズム期を明確に断定するのは難しい。近年の研究者らはいくつかの根拠を持って、概ね一九一一年から一二年までをその射程としている。¹⁴⁾したがって本稿においてもその時期を彼のキュビズム期として扱い、様式面での変遷を追っていききたい。

デュシャンがキュビズム的な要素を持ち込んだ最初の作品は《ソナタ》(図2)である。それは、一九六四年にミズーリ州のセント・ルイス美術館でデュシャン自身が行った講演の中で「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方を外化するための最初の企て」であったとしていることから明らかであるが、¹⁵⁾作品からも指摘できるだろう。画面中央に描かれた母親の顔は、ピカソが



(図2) マルセル・デュシャン《ソナタ》1911年、油彩、カンヴァス、145 × 113cm、フィラデルフィア美術館。

描いたキュビズム期の女性のそのように横顔と正面像が混在している。画面全体が淡い褐色系でまとめられており、再現性を重視していないことがわかる。そしてわずかではあるが、モチーフの分割も認められる。また同じ年に描かれた《チェス・プレイヤーの肖像》(図3)では、チェスに興じるふたりの人物の顔の表現や、全体像においても分割は顕著になっている。空間表現も複雑化しており、《ソナタ》と比べるとその発展は明白だろう。しかし、ここにはキュビズム的でない要素の萌芽ともいえるべき表現も指摘できる。主題となっ



(図3) マルセル・デュシャン《チェス・プレイヤーの肖像》1911年、油彩、カンヴァス、100.6 × 101cm、フィラデルフィア美術館。

少しづらす形で同一画面上に統合されている。それは一般的なキュビズムの特質である多視点の導入であると共に、この人物たちの動作の分割であるともいえるのではないだろうか。つまり、ここでは彼らの動きが表現されているのである。⁽¹⁷⁾
 キュビズム的でない要素である動きの表現が顕著となり、デュシャンのピュトー派からの乖離を象徴する作品が《階段を降りる裸体No.2》(図4)であろう。この作品には、同タイトルの習作が存在し、デュシャン自身が「絵画における動きの問題に非常に興味を持っていました」と明言している。⁽¹⁸⁾⁽¹⁹⁾ 画面右奥から続く階段を降り



(図4) マルセル・デュシャン《階段を降りる裸体No.2》1912年、油彩、カンヴァス、146×89cm、フィラデルフィア美術館。

る裸体の運動が幾重にも描かれた線によって表現されている。先の《チェス・プレイヤーの肖像》においてデュシャンが「減速度」²⁰の動きを表現したのなら、この作品は加速された表現であるといえるだろう。全体的に褐色の色調で抑えられた画面は、《チェス・プレイヤーの肖像》と共通しているが、動きの加速に加え、人体表現にも前作との違いがみられる。《チェス・プレイヤーの肖像》におけるふたりの人物については、鼻や目を暗示する描き込みがなされ、手の表現など写実的な部分もみられる。一方、《階段を降りる裸体No.2》では、タイトルをそのまま受け取るならば、階段を降りる

という運動を行っているのは裸体のはずである。しかし、果たしてそれが裸体であるか判然としない。デュシャン自身はそれを「解剖学的裸体」と呼ぶが、「存在しません。」²¹と述べている。あるいは少なくとも、見てとれることはありません。²²また、オクタビオ・パスが「女性II機械」であると記しているように、²³人体表現に機械形態イメージを用いて描いているようにもみえる。さらにそのような人体の機械化はこの作品以降、更に進んでいく。その際に、この作品で顕著であった加速された運動の表象は取り除かれ、むしろ静止した像として表象されるようになっていくのである。

この頃もやはり、デュシャンは公的にはピュトー派のキュビストだった。彼は一九二二年一月に描き上げたばかりの《階段を降りる裸体No.2》を三月二〇日から開催されるサロン・デ・ザンデパンダンに出品しようと考えていた。しかし、メッツァンジェやグレーズをはじめとする仲間たちの反対にあう。兄たちにタイトルの変更を求められたデュシャンは、出品を断念する。後に、彼は「あれは私にとって人生の大きな転機になった」、「もうこれからさき、グループというものに興味をもてなくなるだろうと思った」と述べている。²⁴ただし、デュシャンにとって大きな挫折となったこの事件の核心は、ピュトー派内での対立ではなく、未来派との関係にあるといえるだろう。未来派は、一九〇九年にイタリアで「未来派宣言」を行い、フィリッポ・トンマーゾ・マリネッティを中心に前衛的な活動を展開していた。相次いで発表されるマニフェストやその政治性の強い論調などは注目を集め、フランスの有力紙『ル・フィガロ』(図5)でも報じられていた。一九一一年には未来派の主要メンバーである彫刻家ウン



(図5) 『ル・フィガロ』紙 (1909年2月20日付) に掲載された未来派の記事。

ベルト・ボッチョーニと画家のカルロ・カッラがパリを訪れ、翌一九一二年にはベルネーム・ジュヌ画廊で未来派展を行う。したがってキュビズムを革新的な造形運動として展開させていたピュトー派にとって、前衛美術の牽引者としての覇権を揺るがす存在が未来派だったのである。当時の状況を鑑みれば、未来派が「スピードの美」を標榜したように、同じく運動を主眼に置いたデュシヤンの《階段を降りる裸体No.2》をピュトー派の作品として認めるわけにはいかなかったのだろう。²⁶ 現に、ベルネーム・ジュヌ画廊での展覧会の後、未来派とピュトー派は和解し、一九一二年一〇月に開かれたピュトー派の初めての独立展であるセクシオン・ドールに《階段を降りる裸体No.2》は出品されているのだ。

セクシオン・ドールを経ても、デュシヤンと他のメンバーとの距

離が縮まることはなかった。動きの表現を問題視されたこの騒動を経て、デュシヤンの制作面での関心は更に移り、その交流は途絶えていったのである。²⁷

四次元の表象

ここまでデュシヤンがピュトー派のキュビズムから離れていく状況を、作品を参照しながら追ってきたが、彼の「第四の次元」への関心自体は継続されていた。一九一二年六月に彼はパリを出て、八月までミュンヘンに滞在し、同地で《彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも》(図6)(以下、《大ガラス》という通称を用いる)の構想を練り始める。²⁸ その過程で生じた膨大なメモは作品と同じタイトルを持つ通称《グリーン・ボックス》(図7)(以下、この通称を用いる)の中に収められており、デュシヤン自身が両作品は同義であり、相互に参照すべきものであると明言している。²⁹ 《階段を降りる裸体No.2》から《大ガラス》へ、カンヴァスからガラスへとその支持体は変化するが、《大ガラス》の複数の習作は継続して絵画という形で制作されていた。中でも《花嫁》(図8)は、《大ガラス》の上部、花嫁の領域とされる部分に描かれた造形がそのまま見受けられることから、かなり直接的な習作であると考えられる。加えて、《大ガラス》と対をなす《グリーン・ボックス》には「花嫁」と「第四の次元」つまり、四次元に関する走り書きがいくつか散見できる。例えば、以下のようなものである。

射影

お、そ、ら、く、四、次、元、透、視、図、法、の、ノ、ト、を、比、較、対、照、す、べ、き、と、こ、ろ、。

……花嫁「大ガラス？」のあとで

(一) 平面上への

(二) しかじかの湾曲がある表面上への

(三) 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、(一) 光源（色の分化のためのガス、電気、アセチレン等々）を規定すること。(二) 光源の数を規定すること。

(三) 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、本をみることに

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

跳ね返りによってつくられる射影は

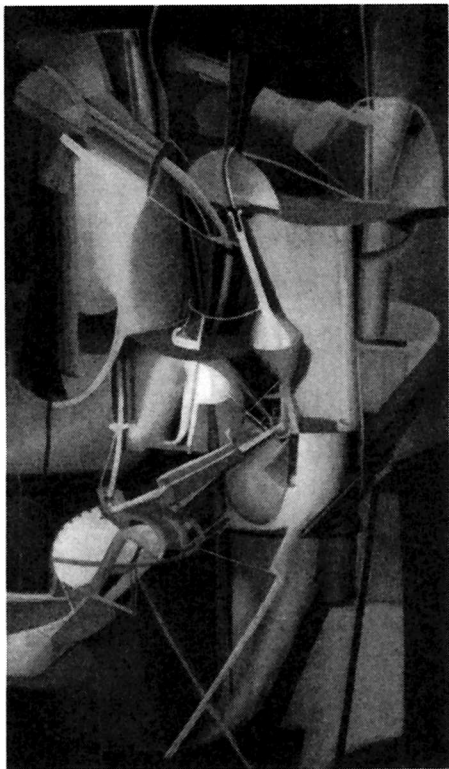
射影の透明性のうちに形を引っかけ³⁰。

続いて、同様に「花嫁」と四次元について、インタビュ―時に語った言葉を引用してみよう。

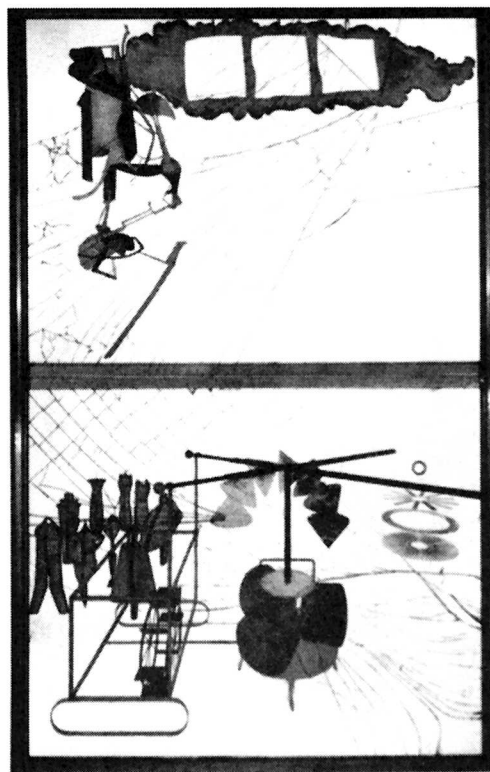
私は単に、投影、不可視の四次元の投影というアイデアを考えただけです。四次元を眼で見ることができませんからね。

三次元の物体によって影をつくることはわかっています。いまから、―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射影されるだろうと考えました。別な言い方をすれば、われわれが何気なく見ている三次元のオブジェは、すべて、われわれが知ることのできる四次元のあるものの投影なのです。

これはちよつと詭弁めいたところもありますが、とにかくひとつの可能性です。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。³¹

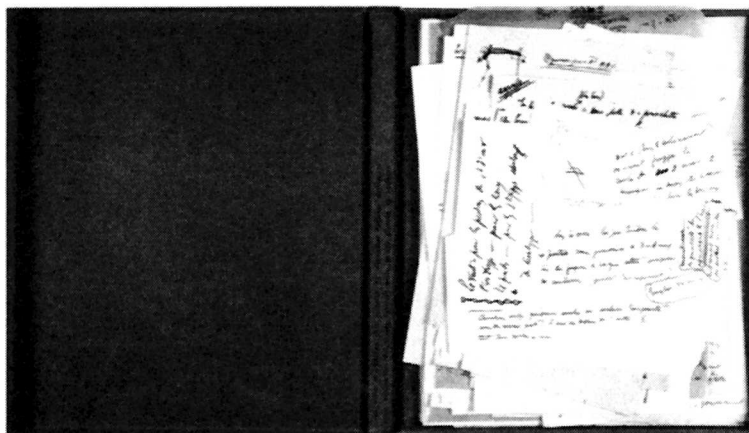


(図8) マルセル・デュシャン《花嫁》
1912年、油彩、カンヴァス、89.5 × 55cm、
フィラデルフィア美術館。



(図6) マルセル・デュシャン《彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも／大ガラス》1915-23年、油彩、ニス、鉛筆、鉛箔、ガラスなど、227.5 × 175cm、フィラデルフィア美術館。

つまり、デュシャンは三次元のオブジェに光を当て、できた影が二次元であるということに応用し、三次元のオブジェは四次元に存在するものの影であると考えた。その理論に従って、《大ガラス》の上部の「花嫁」は四次元の花嫁の投影として制作したと述べているのだ。《大ガラス》の習作である油彩画の《花嫁》についても、この「射影」の理論を適用することができるだろう。茶褐色で描かれた機械とも人体ともつかないオブジェは、《階段を降りる裸体No.2》でみられた造形表現とは明らかに異なる。複数の線の反



(図7) マルセル・デュシャン《彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁さえも／グリーン・ボックス》1934年、メモ、デッサン、複製写真、スエード張りの紙箱、33.2 × 28 × 2.5cm、限定制作（特捜版 20部、通常版 300部）。

復によって示されていた運動表現はなくなり、いわゆる静物画のように対象を写実的な方法で描き出しているにすぎない。しかし、この写實的に描かれた三次元のオブジェは四次元の「花嫁」の影なのである。

「射影」という方法を用い、デュシャンは四次元の表象に挑んだ。それは前述したピュトー派の四次元の理論とはかなり異なったものである。運動表現の導人が象徴したピュトー派のキュビズムからの乖離は更に促進されているといえる。

吊るされたレディメイド

ここまでデュシャンが概念的で不可視な四次元を表現するための手段として「射影」を用いたことを《花嫁》を中心に考察してきた。彼は、三次元のオブジェに光を当て、できた影が二次元であるということを応用し、三次元のオブジェを四次元に存在するものの影であると考えたのである。四次元への関心は、《花嫁》を経て、《大ガラス》へと継続していくわけだが、本章においては、ほぼ同時期に誕生したレディメイドと「射影」の実践について考察していきたい。レディメイドと「射影」について論じる前に、今日、多様化してしまったレディメイドが意味する射程を限定する必要があるだろう。レディメイドとは、単純に言ってしまうえば、作家によって選ばれた既成のオブジェを芸術であると命名することのだが、それは多くの問題を孕んでおり、その問いに挑んだ後の作家たちの手により多様な展開をみせた。³² デュシャン自身が最初にレディメイドの使



(図9) アルフレッド・スティーグリッツ《泉》1917年、ゼラチン・シルバープリント、マルセル・デュシャン・アルシーヴ。

用方法を具体的に示したのは、《泉》(図9)をめぐる騒動であった。一九一七年、アメリカで初めてのアンデパンダン展が開催された。フランスのサロン・デ・ザンデパンダンを手本に「無審査、無褒賞」を旗印に組織されたこの展覧会の理事を務めていたデュシャンは仲間らと共に「R.Mutt」というサインを施した男性用小便器を《泉》と題し、架空の人物「リチャード・マット」を装って、出品したのである。だが、「無審査」を謳っていたにも関わらず、《泉》は出品を拒否される。³⁴ その裁定を不服としたデュシャンとアレンズバーグは理事を辞任し、自らが発行した雑誌『ザ・ブライインド・マン』で

アルフレッド・ステイグリッツが撮影した《泉》の写真と共にアンデパンダン展に対する抗議文(図10)を掲載した。「リチャード・マット事件」と題されたこの文章の中で、デュシャンは公に初めてレディメイドについて定義しているのである。以下、その文章を引用してみよう。

リチャード・マット事件

六ドルの出品料を払った作品は誰でも出品できるといふ。

リチャード・マット氏は《泉》をひとつ送った。

この品物は間違いなく消え去り、展示されることはなかった。

マット氏の《泉》を拒否する根拠は何であったか。

1. ある連中はそれが不道徳で卑俗だと主張した。
2. またある連中は、それが剽窃である——つまり、単なる衛生器具屋の器具に過ぎぬ、と主張した。

さてマット氏の《泉》は不道徳ではない。浴槽が不道徳ではないように。

それは衛生器具屋のシヨウ・ウインドーで毎日見ることできる品物である。

マット氏が《泉》を自分の手でつくったか否か、はたして重要なことではない。彼がそれを選んだのである。彼は生活の日常的な品物をとりあげ、新しい題名と新しい観点の下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。

衛生器具についてはお笑い草である。アメリカがつくり出した

芸術作品といえ、衛生器具と橋だけではないか。³⁵

ここで、デュシャンが《泉》を使って意図したのはスキヤンダルであった。³⁶ それは《泉》が男性用小便器として置かれるべき場所、つまり、「衛生器具屋のシヨウ・ウインドー」から芸術作品が置かれるべき場、ここではアンデパンダン展に移行されることによって、生じるものであった。要するにそのようなデュシャンの所作は、レディメイドが芸術作品として機能するためには、作家によ



(図10) 『ザ・ブラインド・マン』第2号、1917年、アレンズバーグ・アーカイヴ、フィラデルフィア美術館。

る選択、命名という作業以外にそれが置かれる文脈が重要であるという点を露にしたというわけである。

しかし、レディメイドは当初、《泉》が担ったような問題を孕んでいたわけではなかった。渡米後、妹で画家のシュザンヌに宛てた手紙の一部を引用してみよう。

さて、おまえが家に入ったなら、アトリエで自転車の車輪ひとつと瓶乾燥器をひとつ見たね。それは既成の彫刻として買っておいた。

それでこの通称瓶乾燥器に関してはぼくにある意図がある。聞いておくれ。

ここニューヨークで、同じような趣向でいくつかの品物を買って、それを「レディメイド」として扱っている、おまえは英語が分かるから、これらの品物にぼくが与える「既成の」という意味は理解できるね。ぼくはそれらに署名して英語で銘文をつける。いくつか例を挙げてみようたとえば、ぼくのところに大きな雪掻きシャベルがあるけれど、その下部に、折れる腕に備えて、と書き込んだ。ロマン主義的あるいは印象派のものはキュビズムの意味で理解しようなんて思わなくてよい。それとはいかなる関係もないから。他のレディメイドは、緊急時は二回のために。フランス語訳では、危険／危機／は二回のためにと名付けられる。⁽³⁷⁾

この手紙の記述

によれば、レディメイドとは既製品を買って、署名し、

銘文を施すことで成立するものである。

ここでは、そ

れが置かれる場所

についての言及は

ない。この頃、デュ

シャンは《泉》で

示したようなレ

ディメイドが置か

れる場、或いは文

脈に対してもたらず

である言及性につ

いては想定してい

なかった

のでは、ごく私的

な空間に置かれた

ものであり、展

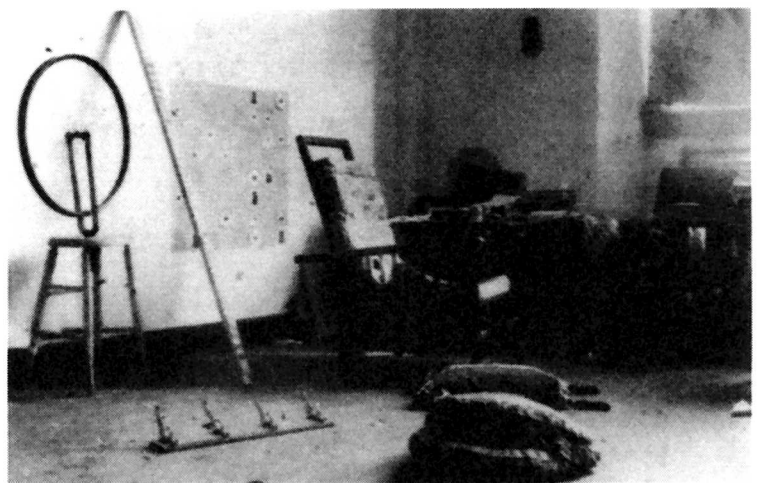
示された芸術作品

としてではなく、

ごく個人的なオブ

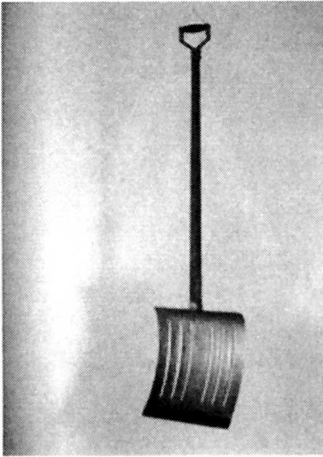
ジェとして考えら

れていたのである。

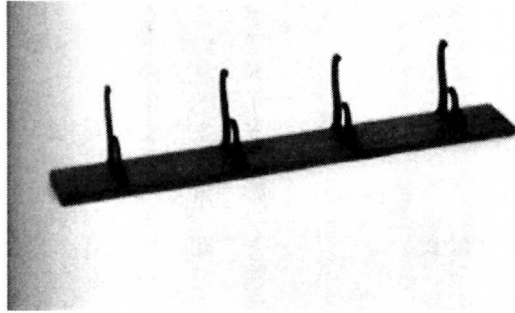


(図 11) ニューヨーク西 67 丁目 33 番地のデュシャンのアトリエ内部を撮影した写真 (撮影者不明)、1917 年、アレクシーナ、マルセル・デュシャン文書、フィラデルフィア美術館。

引用した手紙に記されたアトリエの写真は残されていないが、デュシャン自身が「同じような趣向で」⁽³⁸⁾作ったレディメイドが置かれたニューヨークのアトリエを撮影した写真をみよう。ニューヨーク西六七丁目三三番地のデュシャンのアトリエを撮影したこの写真(図 11)には、壁に沿う形で置かれた《自転車の車輪》(図



(図15) マルセル・デュシャン《折れた腕に備えて》1915年、レディメイド、オリジナルは紛失。



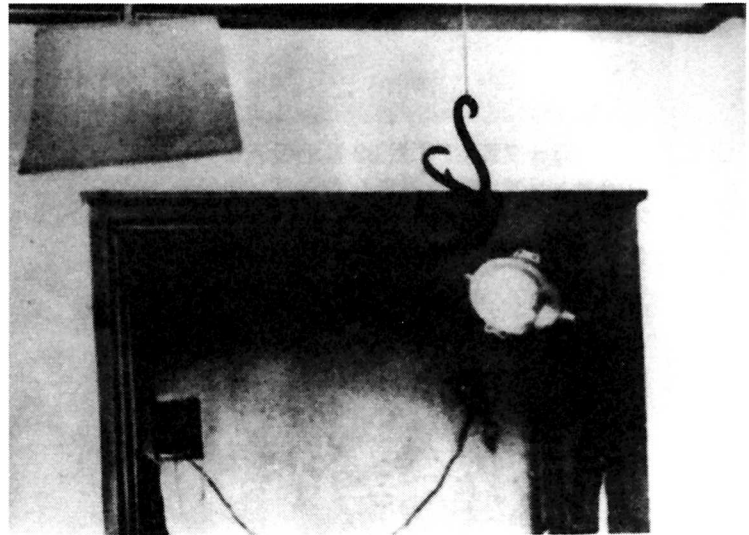
(図13) マルセル・デュシャン《罨》1914年、レディメイド、オリジナルは紛失。



(図12) マルセル・デュシャン《自転車の車輪》1913年、手を加えたレディメイド、オリジナルは紛失。



(図16) マルセル・デュシャン《帽子掛け》1917年、レディメイド、オリジナルは紛失。



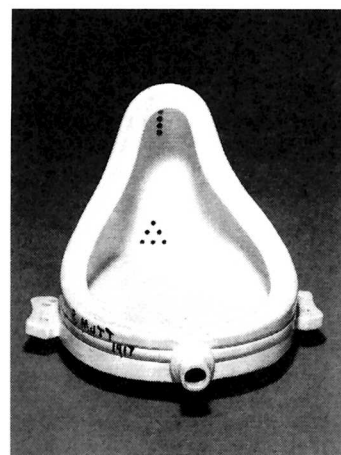
(図14) ニューヨーク西67丁目33番地のデュシャンのアトリエ内部を撮影した写真（撮影者不明）、1917年、アレクシーナ、マルセル・デュシャン文書、フィラデルフィア美術館。

天井から吊り下げられているのである。同じ空間を撮影した別の一枚（図18）では、《帽子掛け》と《泉》がまるで宙に浮いているようにみえる。これらは全て本来の役割、つまり、雪掻き用シャベルであったり、帽子掛けであったり、男性用小便器であったりという用途から切り離されているわけだが、とりわけここではそれらが天井から吊るされているということに注目したい。例えば、男性用小便器は本来、トイレ以外の場

12）と床に設置された《罨》（図13）というレディメイドが確認できる。レディメイド第一号でもあるこの《自転車の車輪》についてデュシャンはこのように語っている。「一九一三年に、台所用の腰掛け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名案を思いついた。」⁽¹⁾つまり、レディメイドは、当初、自らが「眺める」ということを目的としていたのだということがわかる。次に別の写真（図14）をみてみよう。この作品には三つのレディメイドが映されている。手前から奥に向かって、《折れた腕に備えて》（図15）、《帽子掛け》（図16）、そして《泉》（図17）であり、それらは、



(図 18) ニューヨーク西 67 丁目 33 番地のデュシャンのアトリエ内部を撮影した写真 (撮影者不明)、1917 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。

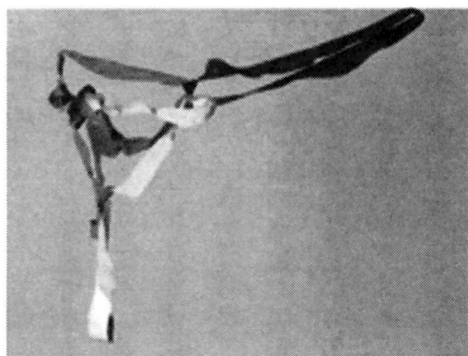


(図 17) マルセル・デュシャン《泉》1917 年、レディメイド、オリジナルは紛失。

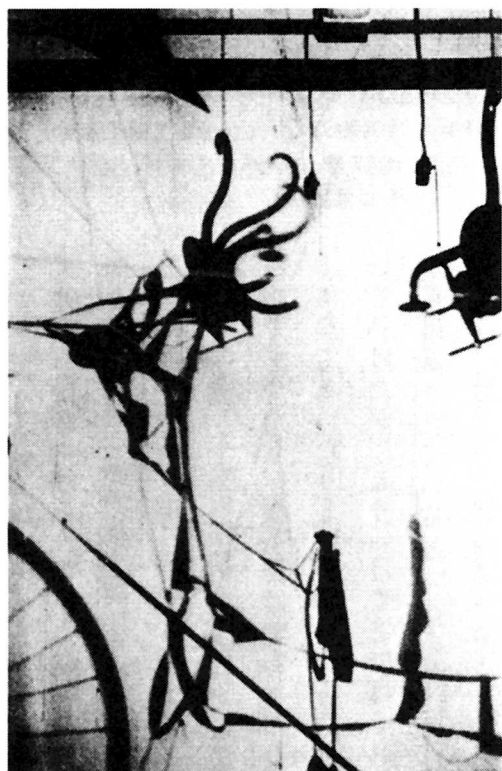
ドとしての役割は果たされているのだ。なぜ、デュシャンはわざわざ便器を天井から吊るしたのだろうか。それは、やはり、レディメイドが生まれた当初の目的、自らが「眺める」ためだったのだろうか。この私的な観賞空間でデュシャンは射影を用いた表象を試みる。《レディメイドの影》と題されたこの写真 (図 19) は、アトリエに配さ

所にあるべきものではない。天井から吊るすまでもなく、それ以外の場所、つまり、アトリエにあるというだけでレディメイド

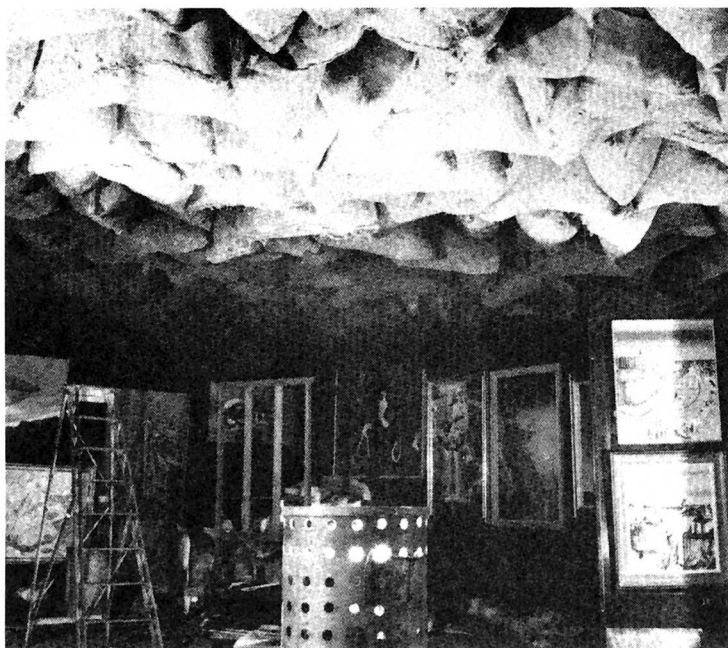
されたレディメイドの影を撮影したものである。画面の左下には《自転車の車輪》の一部が、中央付近には《帽子掛け》の影が確認できる。その《帽子掛け》に付随する布が引き裂かれてできたような影は、《旅行用彫刻》(図 20) と題されたレディメイドのひ



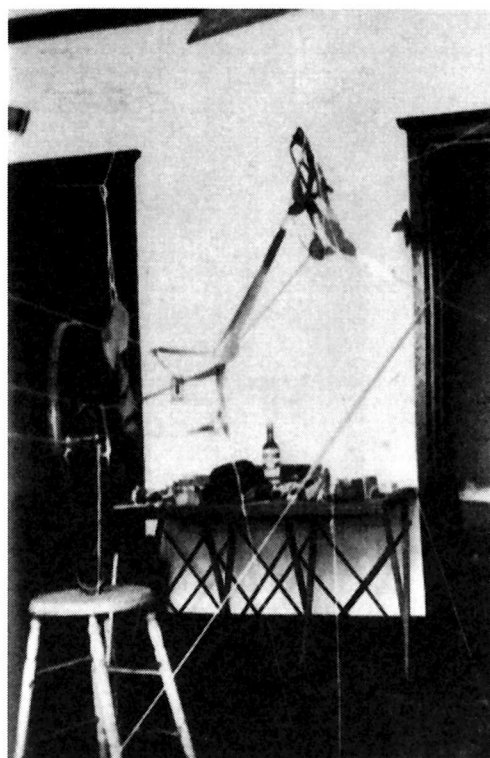
(図 20) マルセル・デュシャン《旅行用彫刻》1918 年、レディメイド、オリジナルは紛失。



(図 19) マルセル・デュシャン? 《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 22) 1938 年の国際シュルレアリスム展
会場風景、フィラデルフィア美術館。

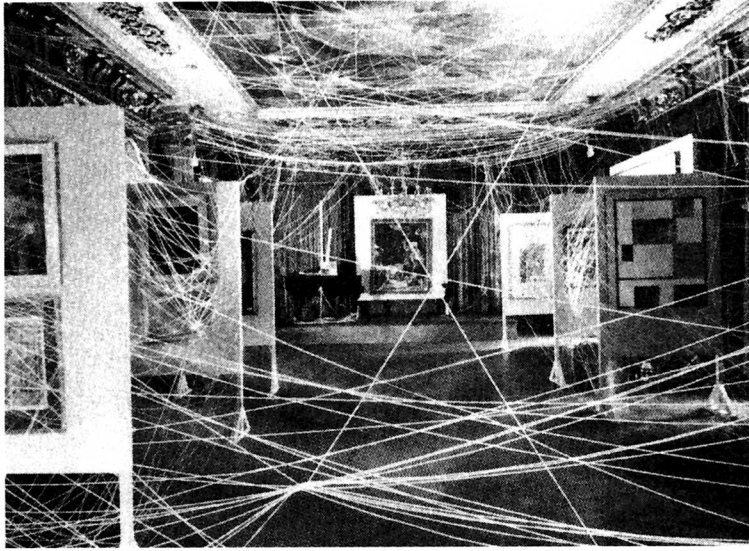


(図 21) ニューヨーク西 67 丁目 33 番地のデュシャンのアトリエ
内部を撮影した写真 (撮影者不明)、1917 年、アレクシー
ナ、マルセル・デュシャン文書、フィラデルフィア美術館。

影」のテクストの実践であると論じた。彼は、「射影」のテクストについて「《花嫁》のレプリカか、あるいはその拡張版ではないかと考えられてきた。」と《大ガラス》に関連するものとして捉えられてきたことを認めた上で、「レディメイド(とそれが作る影)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きた」、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⁽⁴³⁾。先に、「射影」の実践の例としてとりあげた《花嫁》の画面上には自然主義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、つまり、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だったのである。しかし、《レディメイドの影》で実践されている「射影」はそれとは異なる。そもそも、レディメイドは「眺める」ために設置されたオブジェだった。もし、そうであるとすれば撮影されたそれらの影は、単に帽子掛けや車輪の存在だけでなく、それらが吊るされた空間そのものも暗示しているといえるのではないだろうか。つまり、《レディメイドの影》という写真の主題はレディメイドだけではなく、それらが設置された空間そのものでもあるのだ。⁽⁴⁴⁾

結びにかえて

マルセル・デュシャンの一九一〇年代の制作を「射影」の実践を中心に概観してきた。デュシャンは画家としてキュビズムに関わりを持ったことで、不可視な概念を作品化するという目的を持ち、そ



(図23) 一九四二年のシュルレアリスム展会場風景、
フィラデルフィア美術館。

のために「射影」という手段を用いた。その探求は、さらに《大ガラス》へと発展していく。時を同じくして誕生したレイメイドも当初は、私的な鑑賞を目的としたオブジェに過ぎなかった。しかし、「射影」の実践を通して、レイメイドが配された空間そのものも彼の関心は広がっていくことになるのである。

最後に、吊るされたレイメイドの影を撮影した写真によって、デュシヤンの空間そのものへの関心を指摘したが、それはデュシヤンが手がけた一九三八年の「国際シュルレアリスム」展(図22)や一九四二年のシュルレアリスム展の会場(図23)の天井から吊るさ

れた石炭袋、張りめぐらされた紐に繋がっていくことになるのではないだろうか。それらの検討については今後の課題としたい。

註

- (1) 雑誌『嘲笑』の編集者が企画し、スケート・リンクを会場として行われた。第一回目にデュシヤンの素描五点が入賞したが、現存するのは二点のみである。
- (2) 『ル・リール』誌、『ル・クーリエ・フランセ』誌、『ル・テモワン』誌など。
- (3) ロザリンド・クラウス、小西信之訳『オリジナリティと反復』ロザリンド・クラウス美術批評集』リプロボート、一九九四年、一六二頁。
- (4) キュビズムを政治的見地から論じたコッティントンは、一九〇九年以降作品発表の場を特定の画廊としたピカソやブラックを「ギャララー・キュビズム」、パリの独立系のサロンで活動したグレースやメッツァンジェらを「サロン・キュビズム」と分類した。COTTINGTON (D.), *Cubism in the Shadow of War: The Avant-Garde and Politics in Paris 1905-1914*, New Haven, Yale University Press, 1998, p.3.
- (5) しかし、本論は両者の比較が目的ではないため、後者を前者の追従者としてらえ、ピュトー派と称することとする。
- (6) ピカソ、ブラックの追従者たちは、理論化を進めると共に、展示を重視した。彼らは、一九一一年のサロン・デ・サンデパンタンに際し、自分たちの作品だけを展示するスペースを展示委員会に要請した。結局、四一号室をキュビズムの間として得ることができた彼らだったが、それに尽力したのがジャック・ヴィヨンやレイモン・デュシヤン、ヴィヨンとギョーム・アポリネール、アンドレ・サルモンらであった。前者は、直後にキュビストたちと合流し、ピュトー派として共に活動することになる。後者は、嘲笑の対象であったキュビズムの擁護者として彼らのキュビズム理論を代弁した。
- (7) デュシヤンは終世「網膜の絵画」、つまり視覚のみに訴える美術を避難する姿勢を貫いた。更に、絵画を網膜的なものに貶めたのはギュスターヴ・ク

ルベであるとし、クールベが登場する以前は、美術にも倫理や信仰上の心理を教示するなどのさまざまな知性に働きかける役割があったが、クールベの強烈なリアリズムによってそれが一掃されてしまったと主張した。カール・ヴィン・トムキンス、木下哲夫訳『マルセル・デュシャン』みすず書房、二〇〇三年、六〇頁。

(7) GLEIZES (A.), METZINGER (J.), *Du Cubisme*, Paris, Eugène Figuière, 1912.

(8) GLEIZES (A.), METZINGER (J.), *Cubism*, London, Leipsic, T. Fisher Unwin, 1913, pp.13-14.

(9) メッツァンジェは一九一〇年一〇月の『パン』誌の記事「絵画についての覚書」において、ユークリッド幾何学に基づいた伝統的な一点透視図法を、静止した一方からとらえた対象の部分像によってその対象の全体と見なしてしまう「視覚の欺瞞」であると述べ、対象の周囲に画家の視点と移動させる「自由で可動性のある遠近法」によってその全体像を捉えねばならないと主張した。更に、画家が対象の全体像を把握するために費やす「時間」に言及している。加えて、彼は「時間」の経過によって経験された「連続的なもの」と、多視点から対象を捉えた断片的な面を、同一画面上に統合することによって表される「同時的なもの」とを、「巧妙に混合させる」と述べている。METZINGER (J.), 'Note sur la peinture', *Pan*, Paris, 1910, pp.649-651; FRY (E.F.), GRIFFIN (J.) tr., *Cubism*, London, Thames & Hudson, 1966, pp.59-61.

翌年、メッツァンジェは『パリ・ジュルナル』誌に「キュビズムと伝統」と題したエッセイの中で「絵画は空間だけでなく、連続時間にも支配力」を持つと記した。彼は「連続時間」を前述した「時間」と同義として用いており、ヘンダーソンは、真の实在を「純粹持続」であるとしたベルクソン哲学の影響を指摘している。あわせて、ヘンダーソンは実際のベルクソンの主張とキュビストのそれとの齟齬も述べらる。METZINGER (J.), 'Cubisme et tradition', *Paris-Journal*, Paris, 1911, pp.66-67; HENDERSON (L.D.), *The*

Fourth Dimension and Non-Euclidian Geometry in Modern Art, Princeton, Princeton University Press, 1983, p.92. また、ベルクソンはメッツァンジェの主張を全く理解できず、キュビストの絵画もみたことがなかった。フライは、キュビストのベルクソン支持は一方的なものであったと指摘している。FRY (E.F.), *op. cit.*, p.67.

(10) 「第四の次元」とは、三次元の現実世界における直接的で感覚的な知覚を超えた高次元の空間を意味し、二〇世紀初頭の芸術運動の中でも広く使用された言葉である。この概念は一八八〇年から一九二〇年代にかけて普及したが、それには十九世紀末の数学者ロバチェスキーやボーリヤイ、リーマンらが提唱した非ユークリッド幾何学の展開が深く結びついている。HENDERSON (L.D.), *op. cit.*, pp.3-43. また、フライによると、キュビズムの絵画理論の形成へのこの概念の反映についてはピュトリーの会合に頻繁に参加していたギョーム・アポリネールが一九一一年に開催されたキュビズム展の講演で言及したのが最初であるとしてらる。BREUNIG (L.C.) ed., SULEIMAN (S.) tr., *Apolinaire on Art: Essays and Reviews 1902-1918*, New York, Da Capo Press, 1972, p.222. その後、メッツァンジェが一九〇〇年代初頭に発表された物理学者ポアンカレやジュフレの理論をピュトリーの集まりに参加していた数学教師モーリス・ブランセから熱心に習得した。しかし、ピュトリー派のキュビストたちは「第四の次元」そのものにとりより、それを絵画においてどのように表象するのかということのみに関心を示した。彼らは印象派を貶めるために彼らの探求を視覚的で、表面的な移ろいやすい世界の表象であったとし、対して、自らのそれを「第四の次元」へのアプローチを通して、事物の全体像、真実の表象とした。印象派と比して、彼らの取り組みがいかにか知的であり、また見せかけの外観ではなく、描いた事物の真の姿を捉えているのだという主張のために利用したのが「第四の次元」という概念であったといえる。花澤志「マルセル・デュシャンのキュビズム期における独自性」〈第四の次元〉の概念を中心に―『美学』五五巻三号、二〇〇四年、一六一―一九頁。

- (11) 一九六六年にヌイイーのデュシャンのアトリエで行われた美術史家ピエール・カバヌとデュシャンの対話からの抜粋である。デュシャンは生前、他に一九四六年と一九五六年にジェームズ・ジョンソン・スウィニーと、そして一九六一年にリチャード・ハミルトンと対談しているが、カバヌとのそれが最も長大で詳細なものとなっている。翌年、書籍 [CABANNE (P.) ed., *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris, Pierre Belfond, 1967.] として出版された。以下、この対話から引用する際は、邦語文献である『デュシャンは語る』を用いる。ピエール・カバヌ編、岩佐鉄男、小林康夫訳『デュシャンは語る』筑摩書房、一九九九年、三六頁。
- (12) 同前、40頁。
- (13) 同前。
- (14) 始まりについては、デュシャン自身が一九一一年制作の《ソナタ》であると述べており、以降をキュビズム期と捉えることが一般化している。その期間については、例えば、トムキンスは一九二二年の《花嫁》までキュビズムの構造が残るとし、ジュドヴィッツは一九二一年までキュビズムとの密接な関係があるとしている。また、ジョセリットは一九二一年から二二年にかけて、キュビズムへのアプローチが具現化したと論じた。カルヴィン・トムキンス、木下哲夫訳、前掲書、一〇二頁。JUDOVITZ (D.), *Unpacking Duchamp: Art in Transit*, California, University of California, 1998, p.15; JOSELIT (D.), *Infinite Regress Marcel Duchamp 1910-1941*, Cambridge, MIT Press, 1997, p.27.
- (15) ミズーリ州のセント・ルイス美術館で一九六四年一月二四日に英語で行われたスライド付きの講演「私自身について」のためにデュシャン自身が作成したノートからの抜粋である。一九七三年に開催された「マルセル・デュシャン回顧展」のカタログにおいて初めて公開された。DHANONCOURT (A.), MCSHINE (K.) eds., *Exh. Cat., Marcel Duchamp, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 1973*. その巻末の作品目録に作家自身による解説文として付されている。北山研二訳『マルセル・デュシャン全著作』未
- 知谷、一九九五年、三二八頁所収。尚、以下で「私自身について」から抜粋された文章を引用する際には、「私自身について」と明記し、所収されている邦訳文献の該当箇所から引用する。
- (16) このふたりの人物は、デュシャンのふたりの兄である。右が長兄ジャック・ヴィヨンで、左が次兄のレイモン・デュシャン・ヴィヨン。同前、「私自身について」三二八頁。
- (17) デュシャンは「キュビズムの理論の私の解釈によって減速化の技法を利用しながら」この作品を描いたと述べている。「減速」という言葉を使っていることから動きを意識したことは間違いないだろう。同前、「私自身について」三二八頁。また、「キュビズム的な《チェス・プレイヤー》を制作していった…そして運動の減速化の方法を利用しました」とも述べており、運動が表現されているのは明白である。同前、「私自身について」三三〇頁。
- (18) 同前、「私自身について」三二九頁。
- (19) 加えて、エティエンヌ・ジュール・マレーのクロノフォトグラフィからの影響もデュシャン自身が認めている。「私はマレーの本の挿絵で、彼がフェンシングをする人物や駆けている馬を、さまざまな運動を瞬間ごとに画定していくシステムによって示す方法を見ました。彼は基本的な平行法をそのようにして説明していたのです。(…中略…)私はそこから《階段を降りる裸体》の制作のアイデアを得ました。」ピエール・カバヌ編、岩佐鉄男、小林康夫訳、前掲書、六二一―六三頁。
- (20) ミシェル・サスイユ編、北山研二訳、前掲書、「私自身について」三二八頁。
- (21) 同前、「私自身について」三三〇頁。
- (22) 同前。
- (23) オクタビオ・パス、宮川淳、柳瀬尚紀訳『マルセル・デュシャン論』書肆風の薔薇、一九九一年、十三頁。
- (24) カルヴィン・トムキンス、木下哲夫訳、前掲書、八五頁。
- (25) 特に未来派展は一九二二年二月から展示されており、三月からのサロン・デ・サンデパンダンの展示期間と重なっていた。

- (26) 《階段を降りる裸体No.2》への未来派の影響についてはこれまでも度々指摘されているが、デュシャン自身は未来派の存在自体を知らなかったとそれを否定している。加えて彼は「未来派というのは、私にとっては、都会的な印象派、風景の印象の代わりに都会を用いる印象派です」と述べている。ピエール・カバンヌ編、岩佐鉄男、小林康夫訳、前掲書、六三―六四頁。しかし、二〇〇八年にパリの国立近代美術館で開催された「パリの未来派」展においてデュシャンをはじめピュトーのキュビストたちも取り上げられており、近年の研究においては両者の境目が不明確であったことが強調されている。OTTINGER (D.) éd., *Cat. exp., Le futurisme à Paris: une avant-garde explosive*, Paris, Musée National d'Art Moderne CGP 2008. また、デュシャンの書簡集の編者であるエクトール・オバルクは同書のはしがきで、この頃のデュシャンの制作を「キュビスムⅡ未来派的探求」であるとしている。フランシス・ナウマン、エクトール・オバルク編、北山研二訳『マルセル・デュシャン書簡集』白水社、二〇〇九年、十五頁。
- (27) ピュトーのキュビストたちとの離別に役割を果たした他の要因としてデュシャンとフランシス・ピカビアとの出会いも指摘できるだろう。一九一一年のサロン・ドートンヌで知人を介し親交を持った彼らの友情は生涯続くことになる。ピカビアはデュシャンが置かれていた閉鎖的な環境からの脱出を促した。「彼は私が全然知らなかった世界への通路を持っていた。」ピエール・カバンヌ編、岩佐鉄男、小林康夫訳、前掲書、五七―五八頁。
- (28) 「私がミュンヘンに滞在したことは、完全な解放の契機になりました。というのは、大きな作品の全体構想を作ったからです。」ミシエル・サヌイユ編、北山研二訳、前掲書「私自身について」三三―三二頁。
- (29) ピエール・カバンヌ編、岩佐鉄男、小林康夫訳、前掲書、八一―八二頁。
- (30) デュシャンは、生前、作品の制作やその前後に作品の推敲のために着想した諸々の省察をメモに書き留めていた。それは殆どの場合、ノートや紙片に急いで書きつけられたようなものである。《グリーン・ボックス》が限定的に一九三四年に販売されるが、このようなデュシャンの制作態度が、公に明ら

- かになったのは一九五八年のデュシャン最初の著作集『マルシャン・デュセル』の刊行であった。それ以後、デュシャンはテクストを数回に分け、出版した。美術史家ミシエル・サヌイユは散逸した彼の著作を集め、それを《大ガラス》に関するもの、彼の言葉遊びに関するもの、デュシャンによる評論や批評的警句、そしてそれ以外のものの四つに分類した。ミシエル・サヌイユ編、北山研二訳、前掲書、《大ガラス》関連、一四七―一四八頁。
- (31) ピエール・カバンヌ編、岩佐鉄男、小林康夫訳、前掲書、七五―七六頁。
- (32) 例えば、既製品そのものを芸術として提示するということをジャス・パー・ジョーンズとロバート・ラウシェンバークは「芸術と日常の境界線の消去」と読み替え、レイメイドを先駆と見立て、ネオ・ダダを展開した。また、既成のオブジェであっても美術という制度のもとでは芸術作品になりうるという点から、六〇年代にはポップ・アートの擁護者、ローレンス・アロウェイの論考の中で現代社会のアイコンの利用例として語られた。加えて、選択と命名という作業を加えるだけの既製品は全く同じものを複数制作することが可能であることから芸術作品のオリジナリティについての言及を読み取り、シェリー・レヴィーンらのアプロプリエーション・アートの展開を促した。平芳幸浩「デュシャン論の変遷…デュシャンはいかに語られてきたか」『美術手帖』五〇巻七六〇号、一九九八年、八一―八四頁。
- (33) デュシャンは一九一五年の渡米後、ウォルター・パークを介して、後に彼の最大のパトロンとなったウォルター・アレンドバーグとその妻、ルイズのアパートに集うようになる。このサロンは、デュシャンを含めたフランシス・ピカビアやアルベール・グレーズなどヨーロッパからの疎開者とマン・レイやマリウス・デ・ザヤスらアメリカの前衛的な作家たちとの交流をもたらした。《泉》をめぐる騒動もここに集ったメンバーたちが中心となって遂行されたものであった。尚、ウォルター・アレンドバーグもデュシャン同様、アンデパンダン展の理事を務めていた。カルヴィン・トムキンス、木下哲夫訳、前掲書、一八三―一八五頁。
- (34) この騒動の共謀者のひとりである女優ベアトリス・ウッドの回想によると、

- ウォルター・アレンズバーグと、同じく展覧会の理事であったジョージ・ペローズが《泉》を間に挟んで言い争いをしてきた。ペローズは《泉》を下品であるとし、断固出品を拒否するという姿勢をみせる。アレンズバーグは「展覧会のすべてはこれにかかっている。美術家になんでも好きなものを出品させる。なにが美術かは、ほかのだれでもない、美術家自身に任せるといふことだよ」と述べた。それに対し、ペローズは「馬の糞をカンヴァスにくっつけたものを送りつけてくる男がいたら、それでも受け入れるというのか」と返した。WOOD (B.), SMITH (L.) ed., *I Shock Myself: the Autography of Beatrice Wood*, San Francisco, Chronicle Books, 1985, p.29.
- (35) "Richard Mutt Case", *The Blind Man*, No.2, 1917, p.5.
- (36) カバンスがこの事件に対して「あなたはスキヤンダルを求めていたわけですから、満足なさったでしょう。」と問い、デュシヤンは自分のとつた行動が挑発的であったということを認めた上で「実際、うまくいきました。その意味ではね。」と答えている。ピエール・カバンス編、岩佐鉄男、小林康夫訳、前掲書、一〇九頁。
- (37) このタイトルのレディメイドは現在まで確認されていない。フランシス・ナウマン、エクトール・オバルク編、北山研二訳、前掲書「マルセル・デュシヤン作品索引」四八九頁。
- (38) デュシヤンは賃貸契約を結んだままのパリのサンティポリット通りの自身のアトリエについて記している。「一九一六年一月一五日付マルセル・デュシヤンからシュザンヌ・デュシヤン宛の書簡」同前、四八頁。
- (39) カバンスに、レディメイドが誕生した時のことについて問われた際に、デュシヤンは「レディメイドという考えも、あるいは何かほかの考えも、全然なかったのです。それは単なる気晴らしでした。そんなことをすると決めた理由も、あるいは展示したり、叙述したりしようという意図も、私にはありませんでした。」と答えている。ピエール・カバンス編、岩佐鉄男、小林康夫訳、前掲書、九一頁。
- (40) フランシス・ナウマン、エクトール・オバルク編、北山研二訳、前掲書、四八頁。
- (41) 一九六一年にニューヨーク近代美術館で開催された「芸術とアサンブラージュ」展の一環として組織されたシンポジウムに際してデュシヤンが発表した報告からの抜粋である。その後、一九六六年にロンドンで出版された『芸術家と芸術』に収録され、その仏語訳が同年『シュプジディア・パタフィジカ』第二号に掲載された。ミシェル・サヌイユ編、北山研二訳、前掲書、二八七頁。
- (42) この作品についてデュシヤンはこのように説明している。「ゴムのシャワー・キャップの切れはしを使用しました。それを切つて、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、四すみに紐がつけられて、だから部屋に入つても、その紐が邪魔になつて、歩きまわれないのです。」岩佐鉄男、小林康夫訳、前掲書、九一頁。
- (43) STOICHTA (VI.), *A Short History of the Shadow*, London, Reaktion Books, 1997, p.198.
- (岡田温司、西田兼訳『影の歴史』平凡社、二〇〇八年、二五七頁。)
- この著作の中で、ストイキツァは《レディメイドの影》に加え、同じくレディメイドの影が描かれ、一九一八年に例外的に制作された絵画作品である《Tu B. (おまえは私を)》についても言及している。非表象としての地位しか持ちえなかった影のみで画面を構成している前者において、西洋の表象の歴史を支配してきたヒエラルキー（光・表象∨影・非表象）が転覆していると指摘し、更に、レディメイドの影を絵画面に表象した《Tu B. (おまえは私を)》において、デュシヤンは、絵画という形式そのものを表象と見立て、そこに非表象である影を描くことで絵画そのものを否定しているといふのである。《Tu B. (おまえは私を)》を巡るストイキツァの論考は一九一二年に絵画制作の放棄によって示した「絵画の終わり」を、再び絵画制作に立ち返ることで再提示したのではないかとという可能性を提示している。
- (44) ストイキツァに加え、西洋美術における影の歴史について記したゴンブリッチも絵画や彫塑など芸術の再現表象の起源が影にあるということを強調するため、プラトンが記した洞窟の比喩を引用している。洞窟の中で外に背を向ける形で囚われた人間は、外部の光源によって洞窟内に映し出された外界の

事物の影を現実の存在であると認識するという内容だが、この譬えにおいては、影はその主体となる事物と共に、それが存在する世界をも暗示している。

Ibid., pp.20-21. (同前、二四―二五頁。) GOMBRICH (E.H.), *Shadow: The Description of Cast Shadows in Western Art*, London, National Gallery Publications, 1995, p.18.

角本摩衣子 (かどもと・まいこ)

二〇一〇年 神戸大学大学院人文学研究科修士課程修了

現在 神戸大学大学院人文学研究科博士課程在籍