



Title	ジャリ, ピカビア, デュシャンにおける機械
Author(s)	平芳, 幸浩
Citation	デザイン理論. 2011, 56, p. 59-72
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/53413
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

ジャリ、ピカビア、デュシャンにおける機械

平 芳 幸 浩

京都工芸繊維大学

キーワード

モダニズム、ダダ、機械、性愛

Modernism, Dada, Machine, Coitus

はじめに

1. ジャリ、ピカビア、デュシャンと機械
2. 機械化する人間あるいは擬人化する機械
3. 反復、回転、合目的性の欠如

おわりに

はじめに

本論は、19世紀末から20世紀初頭にかけて歴史に名を刻むことになった三人の作家、アルフレッド・ジャリとフランシス・ピカビアならびにマルセル・デュシャンの諸作品において、機械がどのように表象され、どのような特性を持ち、どのような機能を帶びているか、を考察するものである。

1909年フィガロ紙面上に掲載した「未来派宣言」において、「弾丸のごとく疾駆する自動車はサモトラケの勝利の女神より美しい」と謳い上げ、機械がもたらす速度やエネルギーを礼賛したフィリッポ・トンマーゾ・マリネットィの例を出すまでもなく、20世紀初頭の前衛たちは、堅牢な機械群に魅了され、最新の科学テクノロジーに強い関心を示した。一見そのような科学技術の所産と無縁に思える作家さえも、勃興する機械文明のただ中で、自らの創造活動と機械との距離を計っていかなければならなかつた。当時の前衛たちあるいは文学的／芸術的モダニストたちにとって、機械は自らの創造のためのオプションの一つではなく、所与の前提として機能していたのである。

20世紀初頭の前衛と機械の関係については、例えば、マーシャル・マクルーハンの薰陶を受けた英文学者ヒュー・ケナーが、1987年に著した『The Mechanic Muse』において、T.S.エリオット、エズラ・パウンド、ジェイムズ・ジョイス、サミュエル・ベケットの作品、つまりケナーの言葉を借りれば文学的モダニズムの所産において、電話や地下鉄やタイプライターと

いった、同時代のテクノロジーの産物たる数々の機械がどのような影響を及ぼしているか、を詳細に論じている¹。このような視座はその後、ドイツのメディア史家であるフリードリッヒ・キットラーの諸研究に受け継がれ、メディア・テクノロジーが人間の精神や思考の在り方に迫る根本的変容が描き出されていくことになる。とりわけ、キットラーの著『グラモフォン、フィルム、タイプライター』は、20世紀的な精神構造が、表題に挙げられる三つの機械メディア、つまり蓄音機、映画、タイプライターによる機械的な録音・録画・書写によっていかに書き替えられてきたかを、ラカンの精神分析理論を援用しつつ、戦争とテクノロジーとの関係を背景に描出することとなった²。

美術史研究の領域においても、1980年代に始まるニュー・アート・ヒストリーの流れの中で、美術作品と社会状況との関係を探る様々な研究がなされるようになってきた。本論に近接する先行研究としては、20世紀初頭の最先端理論であった四次元理論や非ユークリッド幾何学とキュビズムを中心とする前衛芸術との関係を詳細に論じたリンダ・ダリンブル・ヘンダーソンの研究などを挙げることができる³。

このような様々な領域における先行研究を視野に入れつつ、本発表では、ジャリ、ピカビア、デュシャンという、いずれも機械に強烈な関心を示し、あからさまに機械や科学技術を作品の題材にし、そこに表象される機械群がある種共通した特性を有していると考えられる三人の作家を俎上に載せるわけであるが、この三名の諸作品と機械の関係についての考察としては、すでにミシェル・カルージュによる著作『独身者の機械』がある⁴。カルージュはそこで、フランス・カ夫カの『流刑地にて』とデュシャンの『彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも』(以下《大ガラス》)を出発点に、ロートレアモン、ギヨーム・アポリネール、ヴィリエ・ド・リラダン、レーモン・ルーセルなどの諸作品に登場する機械群が持つ共通の構造を導出し、そこに不毛な性愛機械としての「独身者の機械」を発動させる「20世紀の神話」を見出す。



図1 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』(通称《大ガラス》) 1915-23年

デュシャンの《大ガラス》(図1)は上下二つの領域に分かれ⁵。上部が花嫁の領域と呼ばれる女性の領域で、下部が独身者の領域と呼ばれる男性の領域である。「制服とお仕着せの墓場」と名付けられた9名の男性独身者たちの性的欲望が毛細血管を通り、様々な機械群を通過して気化し、花嫁の領域目掛けて打ち上げられる。「雌の縊死体」とも呼ばれる花嫁は、独身者の欲望にともなって上方の揭示に現れる指示に従い、愛のモーターを発動させ衣装を脱ぐが、欲望は花嫁に到達することなく不毛のまま終わる。

高さ3メートルに及ぶ巨大なガラス板に、鉛や水銀、絵具や埃

を材料として固着された奇妙な機械群が織りなす性愛の物語のヴァリアントが、他の作家たちの作品にも見られ、一種の集合的無意識を形成しているというのがカルージュの考え方である。カルージュの論の中心となっているデュシャンは言うまでもなく、ジャリやピカビアについても、本論で取り上げる諸作品の一部は、カルージュが「独身者の機械」としてすでに分析したものである。それゆえに、本論において問題となるのは、カルージュが「独身者の機械」として見出したような機械群が性愛と結び付くのであれば、そこにおける性愛とはどのような仕組みをもち、どのようなものとして捉えられているかであり、そのとき、機械はいかなる機能を表しているのかである。そしてさらに、ケナーやキットラーの視座に立ち返るならば、三人の作家たちが描き出す機械群が、当時の前衛たちの創造行為を統御していた諸条件の中で、いかなるものを象徴しているのか、を浮かび上がらせたいと筆者は考えている。

ジャリ、ピカビア、デュシャンにおける機械の特性の検討に入る前に、作家同士の関係ならびにそれぞれの作家と機械との関係を概観しておこう。

【1】ジャリ、ピカビア、デュシャンと機械

三名のなかで最も年長にあたるアルフレッド・ジャリは、1873年フランスの小都市ラヴアルに生まれる。1891年にパリに出、アンリ四世校に籍を置き、その頃より執筆活動を開始。1896年には戯曲『ユビュ王』を発表し、その初演はウーヴル座での一夜限りのものであった。学生の頃に工学、物理、化学、数学などの膨大な知識を吸収し、私生活ではピストルと自転車を偏愛したジャリの作品、とりわけ死後に出版された『フォーストロール博士言行録』には科学全般にわたる様々な知識が顔を出している。しかし、本論のテーマと最も合致し、全編を通して機械と人間の関係が語られている著作は、1902年に発表された小説『超男性』⁶である。

この小説は、一種のスーパーマンである主人公アンドレ・マルクイユを巡る物語である。「恋愛なんて取るに足らない行為ですよ。際限なく繰り返すことができるんですからね。」というマルクイユの言葉で始まるこの物語は、機械を相手にしたマルクイユの超人的な行為と無限反復としての性愛行為の実践を軸に進んでいく。マルクイユは、遊園地の力量計を素手の一撃で破壊したかと思えば、汽車と五人乗りタンデム自転車との一万マイル競走に割り込み、一人乗りの自転車で両者を瞬く間に抜き去って行く。そして、インド人に変装して一晩に八十二回の性交を果たしたのちに、「愛情を吹き込む機械」という電磁気装置に掛けられ、死んでしまう。『超男性』においてはいくつものエピソードが折り重なるように語られていくが、そこに一貫して流れるテーマは、機械の力や速度と超人的かつ超機械の人間との闘いであり、身体、意志、愛情といった人間的なものと機械との結合である。

フランシス・ピカビアは、1879年に生まれた画家、詩人であり、1913年にはカンディンス

キーなどとほぼ同時期に最初の抽象絵画を描いた。めまぐるしく画風を変貌させることで有名であったが、そのピカビアが機械を描いた時期は1915年から24年までの約10年間で、所謂ダダ期と重なる。ピカビアが機械を描くようになったきっかけは、1913年に開かれたアーモリーショーとの関係でニューヨークに渡ったためであるとされる。1915年のインタビューでピカビアは次のように語っている。

「アメリカに到着した途端、現代社会の特質は機械にあり、機械を通じてこそ美術は最もいきいきとした表現を獲得すべきだという思いが閃光のように私の心をよぎった」⁷

1913年制作の『私は思い出の中で愛しのウドニーと再会する』においてすでに、機械的な形象は顔を覗かせているものの、ピカビアが直截的に機械を描くようになるのは、1915年に開始される一連の機械ポートレートとも呼ぶべき作品からである。これらの多くは、彼の友人たちを機械に擬して描き出した疑似肖像画である。ユーモアと皮肉を込めて描かれたこれらの機械ポートレートは、そのモデルの一人ともなったアルフレッド・スティーグリツが創刊した雑誌『カメラワーク』や『291』に掲載され、後にはピカビア自身が主宰した雑誌『391』へと発表の場を移すこととなる。ピカビアは、これらの機械ポートレート以外にも男女の性愛を機械で表現する油絵を同時期に描いている。大小二つの歯車の噛み合わせを男女の性愛に見立てた『機械よ、速く廻れ』やピストン、ふいご、拡声器などが組み合わされた『愛のパレード』(共に1917年)などがそれである。ジャリの自転車に対して、スポーツカーを偏愛したピカビアは、機械を「母無しで生まれた娘」と呼び、セクシュアリティーを有するものとして機械を捉えていたことが伺える。

最後はマルセル・デュシャンである。デュシャンは1887年の生まれ、年の離れた二人の兄、ジャック・ヴィヨンとレーモン・デュシャン=ヴィヨンの後を追うように画家を志すが、1912年制作の『階段を降りる裸体 No.2』が兄たちのグループに拒絶されたことをきっかけに独自の道を歩むようになり、1918年の『Tu m'』を最後に、絵画制作を止める。航空展の会場で「絵画は終った。このプロペラに勝るものをいったい誰がつくれるか。どうだね、君は?」とプランクーシに語りかけたという逸話が残るくらい、デュシャンが機械やそれを生み出す科学技術に並々ならぬ关心を持っていたことは有名であるが、彼の作品に機械的形象が現れるようになるのは、1912年のミュンヘン滞在時に制作された『大ガラス』のための習作群である。また、デュシャンは機械を描くだけでなく、例えば『チョコレート磨碎器 No.2』(図2)においてのように、画家の個性的な筆致を排除するべく「機械的描法」を用いるようになる。同じ頃には、工業製品をそのまま芸術作品としたレディメイドという方法論を案出、1917年に男性用小便器を『泉』と題して出品し、スキャンダルを巻き起こしたことは広く知られるところである。1915年には前出の『大ガラス』の制作に着手するが、23年に未完成のまま制作放棄。

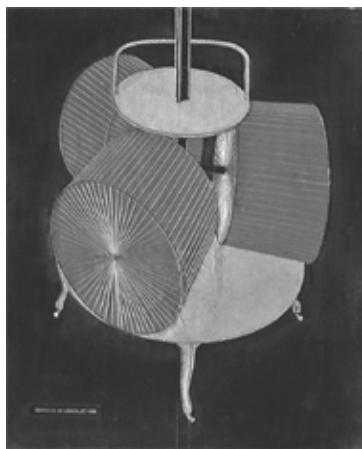


図2 マルセル・デュシャン
『チョコレート磨碎器 No.2』1914年

「芸術家よりも職人でありたい」と願ったデュシャンは、第二次世界大戦中、工業製品カタログを模して、自作の複製を箱に詰めた《トランクの中の箱》も制作している。このようにデュシャンの作品には様々な形で機械との関係が顔を覗かせている。

さて、この三者の関係についても触れておこう。フランシス・ピカビアとマルセル・デュシャンは8歳の年の差があるものの盟友であり、特にダダ期を中心に深い交流があった。ピカビアが機械を描いた時期がデュシャンの《大ガラス》制作期間とほぼ一致するという事実は、両者が日頃からお互いの関心を共有していたことを伺わ

せる。それに対してジャリは彼らと時代を同じくしたわけではない。ピカビアとの年齢差で言えば6歳しか離れていないのだが、1907年に34歳で早世したジャリが生前にピカビアやデュシャンと接触した記録はない。『メルキュール・ド・フランス』や『ルヴュ・プランシュ』に寄稿した詩人としてのジャリは象徴主義詩人であり、19世紀末の作家である。しかしながら「糞たれ merdre」という台詞で始まる戯曲『ユビュ王』は、20世紀初頭に何度か上演され、デュシャンやピカビアが深く感銘を受けたことは知られている。デュシャンが書き記したメモが集められた《1914年のボックス》には「担保と芸術の関係は、糞と糞たれの関係に等しい」という文章が残されている⁸。その他、デュシャンは『ユビュ王』の再版にあたって装幀デザインを行う⁹など、ジャリへの心酔は深く、ウイリアム・アナスターなどがデュシャン作品に見られるジャリの影響を分析した研究もあるが、影響関係の詳細については本論と直接的な関係がないので、立ち入ることはしない¹⁰。

概略的ではあるが、ジャリ、ピカビア、デュシャンそれぞれの活動と機械との関係について以上のような基本的情報を押さえつつ、三名が描出する機械群の特性を、特に人間との関係において詳細に見てていきたいと思う。

【2】機械化する人間あるいは擬人化する機械

『チョコレート磨碎器』を「機械的」に描くデュシャンとともに、ジャリやピカビアの作品においても人間が機械となるあるいは機械の一部に組み込まれるという状況が顕著に現れる。それをいくつかの実例を追ながら確認しておきたい。

ジャリの『超男性』第五章に登場する主要エピソードの一つ、五人乗りタンデム自転車と汽車の一万マイル競走は次のようなものである。人間の身体能力を永続的に発揮させることができ

きる「永久運動食」の開発に成功したウイリアム・エルソンは、その性能を証明するために、自転車と機関車の競走を発案する。自転車は五人乗りで、機関車の線路に並行して引かれたトラックをパリとイルクーツク間の往復1万マイルを走る。機関車にはウイリアム・エルソンとその娘エレンが乗り、漕ぎ手たちは弾丸型の自動車に先導されてひた走る。5日間に及ぶ競走の途中、時速300キロで疾走する自転車機関車ともども、超男性マルクイユが一人で漕ぐ自転車にあっという間に抜き去られてしまうのだが、ここで注目すべきは、自転車の漕ぎ手が置かれた状況である。彼らは、「座席に水平に身を屈ませて、風と埃をよけるための眼鏡に覆われた顔はサドルよりも低く、十本の脚は右も左もアルミニウムの棒で連結」されている。視界は遮られ、聴覚は轟音で麻痺した状態にある彼らは、不眠不休で活動することができるようになる「永久運動食」なるものを与えられ、自らの意志とは関係なく漕ぎ続ける。つまり漕ぎ手たちは、人間的な意志を表明したり自主的な判断を行ったりする立場にあるのではなく、機関車と競走する自転車の発動機として機械に固定されているのである。自転車のクランクを回す彼らの脚は、意志を持った人間の身体の一部というよりも、ただひたすらエンジンバルブの役割を果たすものでしかない。さらに、競走中に漕ぎ手の一人であるジュウェイ・ジェイコブズは死んでしまうのだが、彼は死ながらにして漕ぎ続けるのである。あたかも壊れたエンジンの一部を振り動かしてしばらくの間だけ蘇生させるかのように。「機械だと思えば、眠っていようと死んでいようと大して変わりはあるまい。そこには何の不都合もないはずである。」

汽車と自転車の一万マイル競走は、永久運動食の素晴らしさと機械に勝利する人間の力を証明するために行われるのだが、実際に証明されるのは、人が完全に機械となりうることでしかない。ここに見られる人体と自転車との一体化は、通常自転車や自動車に乗るときに感じられる「一体感」とは本質的に異なるものであることは言うまでもないであろう。そのような「一体感」は、「人馬一体」という言葉があるように、乗り物を駆るつまり機械を操作することで得られる快楽であり、人体の延長上にある機構のレスポンスをフィードバックする回路が存在している。一方で、『超男性』における漕ぎ手たちは、機構全体の運動ために自らの身体に無限反復の回転運動を課すことになる。機械との関係において人は、操作者として存在しているのではなく操作される機構の一部となっているのだ。

機械全体のプログラムに従う人間という構図は、デュシャンの《大ガラス》を支配しているものもある。ガラス下部で制服の型に押し込められ、毛細管に接続された九人の独身者たちは、意志とは関係なく欲望の放出を義務づけられる。その独身者たちの欲望に呼応して脱衣という行為を行う花嫁もまた、自らの意志によると言うよりは、「上方の掲示」と呼ばれる箇所に出現する命令、つまりプログラムによって行為を遂行するにすぎない。

次にピカビアの《これが彼女》(図3)を見てみよう。この作品は、マリウス・デ・ザヤス

の詩『彼女』と見開きで掲載されたドローイングであるが、デ・ザヤスとピカビアの間に事前の取り決めがなかったにも関わらず、両者の視覚的形態が酷似していることで話題になった。『これが彼女』においては、ピストルが男性、標的に女性を表しているように見える。ピストルは配管が巡らされた機械に固定され、機械の稼働に従って弾を標的目掛けて発射する。標的もまたワイヤーのようなもので固定され、その動きは機械のコントロール下にある。ここで示される性愛行為もまた、機械的動作の一環として遂行される仕組みになっている。

機械化する人間、あるいは人間を機械として捉える考え方は、何も彼らとともに始まったわけではない。フランスに限ってみても、17世紀にはデカルトが機械論的人間観を提示し、1747年にはジュリアン・ラ・メトリが『人間機械論』を著している¹¹。このように早くから人体は機械とのアナロジーで把握され説明されてきた。

数百年に及ぶ機械的人間観の歴史の先端で、19世紀末から20世紀初頭の前衛たちの作品に、人間と機械のアナロジーが顕著に現れる背景として理解しておかなければならぬこととしては、内燃機関の発達による当時の社会の加速度的な機械化とは別に、19世紀後半における生理学の著しい発展が挙げられるであろう。生理学とは生体のメカニズムを解析する研究であり、人体を様々なパーツつまり部品の集合体（メカニクス）として捉え、各パーツの機能を明らかにしようとするものである。19世紀後半には、その中でも神経生理学や電気生理学の進展が顕著であり、筋肉や神経、細胞や脳の働きが電気信号によって引き起こされる、という今日では常識になっている考えが、科学的に立証され確立されたのがこの時期なのである。また、ヘンダーソンが詳細に跡づけているように、生理学の進展と並行して、物理学の領域においても電磁気の研究が進み、19世紀末から20世紀初頭にかけてニコラ・テスラなどが盛んに放電実験を公開で行っていた¹²。テスラの研究には当時の前衛芸術家たちも強い関心を示していたことはよく知られている。当時、電気あるいは電流は、エーテルとのアナロジーでしばしば記述された¹³。ピカビアの《普遍的壳淫》（図4）の男女の機械がプラスとマイナスの電極で繋がれ、

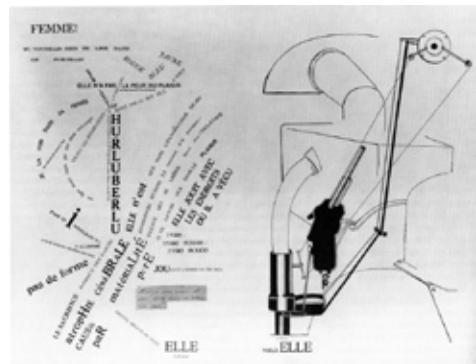


図3 フランシス・ピカビア《これが彼女》1915年
(画面右側。左側はデ・ザヤスによる視覚詩)

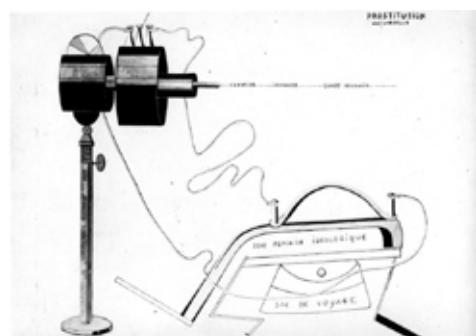


図4 フランシス・ピカビア《普遍的壳淫》1916年

『大ガラス』の花嫁を稼働させる「愛のモーター」や、『超男性』のマルクイユを死に至らしめる「愛の機械」が、人体に電気刺激を送り込む装置であることは、このような時代の所産であると言える。人間の精神や意志と関係するはずの「愛」もまた、ここでは電気刺激として捉えられているのである。

ジャリ、ピカビア、デュシャンは、機械の一部となりプログラムにしたがって個人の意志とは無関係に稼働する人体を描く。とするならば、そのとき、人間としての作家自身、創造行為を行うものとしての作家自身はどのようなものとしてあるのか。なかでも、機械としての芸術家の在り方を徹底的に追及したのはデュシャンである。1914年の《チョコレート磨碎器 No.2》が、画家の個性的な手の働きを排除するために「機械的描法」を用いて制作されたものであることは先に触れた通りである。それ以外にもデュシャンは同時期に機械的創作実験とも言うべき作品をいくつか制作している。一つは《三本の停止原基》であり、もう一つは《音楽的誤植》などの楽曲作品である。前者は1mの高さから1mの糸を水平に落下させ、地面についていた状態をそのまま新たな1m原基として、合計三本の定規を作ったものである。また、デュシャンの楽曲は、帽子に音符を書き込んだ紙片を入れ、ランダムに抽出して楽譜に転写したり、自由落下するボールとそれを受け止める玩具の貨車との関係を楽譜に転写したり、といった方法で作曲されたものである。どちらも、デュシャンが作品制作に「偶然性」を導入した実例としてしばしば紹介される作品であるが、本論の視座においてこれらの作品を見ると、偶然性の介入の有無にかかわらず、作品創造のプロセスにおける作家の在り方が変容していることがわかるであろう。作家は創造者としてあるのではなく、作品を産出する自動的なシステムの一部としてある。言い換えれば、作品生成のシステムが一つのメカニズム＝機構としてあるのであって、そのメカニズムに組み込まれる作家は、当該のメカニズムを構成する部品でしかない。

この一連の流れにおいて、作家の選択的意志を見出す必要はない。たとえ、個別の落下や抽出にわずかばかりの選択的意志が働いていようと、それが作品全体を統御することは不可能だからである。それゆえ、このとき作家は、自由意志をもたず、作品生成のプログラムに完全に従属しているのである。

【3】反復、回転、合目的性の欠如

機械に代置される人間。それは言い換えれば擬人化された機械の表象であるが、そのような視座で表象される機械たちの運動様態について、もう少し詳しく検討を加えたい。

まず注目すべきは、ジャリ、ピカビア、デュシャンとともに、回転運動あるいは反復運動への強い固執が見られることである。一万マイル競走が描写される『超男性』第五章が全編、クラシクと車輪の回転運動に染まっていることは繰り返すまでもないが、それ以上にこの小説を支

配している運動様態は、機械よりも機械的である主人公マルクイユが行う、女性器と男性器の摩擦から射精へ至るまでの反復運動である。「際限なく繰り返すことができる」と主人公が言うその運動は、ロマンチックな高揚とは無縁に、ただ回数を刻むために一晩中反復される。文中でこの運動が細かく描写されるわけではないが、読者は、行為を覗き見る登場人物たちの視線を共有し、ひたすら反復運動を凝視する感覺に捕われる。

ピカビアが描く機械の多くは、機構全体ではなく断面図あるいは抽出された一部分である。彼の回転運動や反復運動への関心は、《ノヴィア》や《朝の目覚め》などに見られるように、歯車や円盤状の部品の頻出として現れている。あるいは、《マリー・ローランサンの肖像》や《アンヌ》におけるようなプロペラも同様の回転運動への固執を示していると言える。反復運動の例としては、《これが女性》や《愛のパレード》を見てみよう。

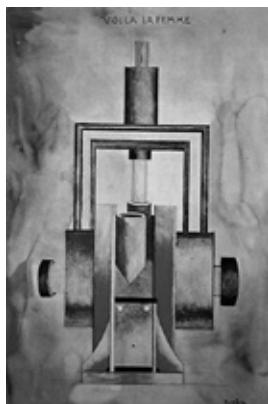


図5 フランシス・ピカビア
『これが女性』 1915年

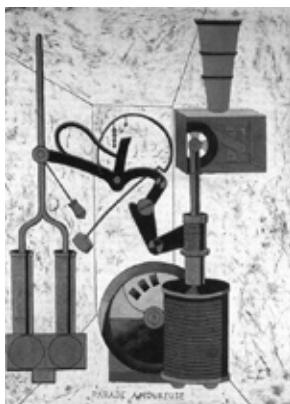


図6 フランシス・ピカビア
『愛のパレード』 1917年

『これが女性』(図5)は1916年1月にニューヨークのモダン・ギャラリーで開催されたピカビアの個展に出品された油彩画で、ポンプあるいはコンプレッサーに見える機械が霧のような茶色い背景に浮かぶかのように描かれている。機械自体は、赤、緑、青、茶、黒で塗り分けられ、性的な意味を示すためであろうか、中央の軸と機械下部中央部分にきつい赤が配色されている。

この女性=機械がいかに作動するかは判然としないが、稼働部としては中央軸の上下運動と前方の筒からの何らかの射出を想像することができる。一方、《愛のパレード》(図6)では同じようなピストン運動が、より複雑な機構に組み込まれて描出されている。画面左側、女性を示すと思われる二股の筒に、右側の機械から伸びた二本のシャフトが挿入されている。このシャフトは、緑色に塗られたふいごの伸縮運動に伴い、円盤が回転し、筒の中を上下に往復するようである。この《愛のパレード》は、蓄音機が備えられた部屋で行われるマルクイユの記録的反復運動を視覚化したもののように見える。

デュシャンにおいても回転運動や反復運動への強い関心は明らかである。最初のレディメイドは1913年の《自転車の車輪》であり、その前年の《コーヒーミル》ではミルの把手の回転運動が矢印で図示されている。1920年代には視覚への関心から《回転ガラス板》や《回転半球》といった機械装置を制作し、《アニメック・シネマ》や《ロト・レリーフ》へと繋がっていく。ここで再び《大ガラス》の機構を確認しておくならば、ガラス下部の独身者の機械が、チョコ

レート磨碎器のドラムや水車の回転、滑車の前後運動、大鉄の開閉運動、トボガン（そり滑り）での螺旋運動という反復によって稼働することが分かる。デュシャンは後年のインタビューで回転運動への関心について次のように語っている。

「私はいつも円を、回転するものを求めていた。(中略) ナルシズムの一種だろうか、自足、自慰にも通じる、機械が回転し、いつもうつとりと見とれてしまう魔法のような作用を経て、チョコレートができる」¹⁴

このような反復あるいは回転運動への強い関心は、言うなれば、機械の全体的な発動よりも、部分単独では無意味あるいは非生産的である単純運動へと関心が向けられている、ということである。確かに機械というものは、全体として複雑なシステムを構築することで稼働するものであるが、部分においてはそれぞれが単純な反復運動を繰り返しているにすぎない。その反復運動の積み重ねと連鎖がメカニズムを作り上げていることは周知の通りであって、個別の機械部品の反復運動そのものは、彼らの新発見ではない。重要なのは、ここで取り上げている三名の作家たちが、機構全体よりも部分に執着し、そのまま取り出されか、さもなくば、本来別々の用途に向けられる部分同士を組み合わせ、目的性の欠落した奇妙な機械を作り出しているという点である。ここで言う目的性とは、描出された機械が反復的に行う自律した行為内部にのみ見出すことができるような目的ではなく、最終的な生産価値を伴うものとしての目的性であり、ジャリ、ピカビア、デュシャンが拘泥する機械にはそのような合目的性あるいは有用性が欠如している、ということである。

超男性マルクイユと相手の女性エレンが交わす行為は、次のように描写される。

「他の者が一層ぴったりと抱きしめ合おうとする瞬間に、二人は互いに押しのけ合うのだった。というのは二人とも、二人だけのことしか念頭になかったからであり、二人以外の生命を

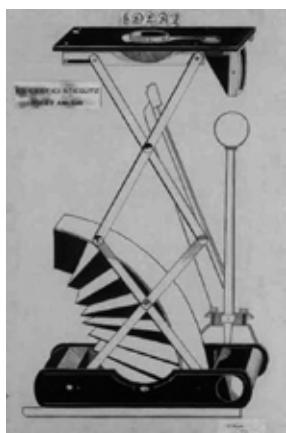


図7 フランシス・ピカビア
『ここに、ここにスティーグリツ
ツがいる』1915年

準備しようなどとは少しも考えていないからである」¹⁵

性行為、つまり性器部分の接触と摩擦から電気的な筋収縮へと至る一連の運動は、人間による生産行為としての生殖と完全に分離している¹⁶。

ピカビアの機械ポートレートは、直接的に個人を機械に代置したものに他ならないが、一群の肖像画に見られる特徴として、そこに描かれる機械の多くが一種の「機能不全」に陥っていることを簡単に確認しておこう。

写真家であったアルフレッド・スティーグリツはカメラと自動車のギアレバーの組み合わせによって描かれているが、そのカメラは力を失い頃垂れている(図7)。この図像は、スティーグ

リツの行動への揶揄、つまりニューヨークにおけるモダンアートの発展への彼の支援活動が頓挫してしまったことへの皮肉を表現したものであることは知られているが、その挫折の表現が、本論においても頻出してきた男性的な機能の「消耗」あるいは不全と重ね合わされていることが見て取れる。ポール・ハヴィランドの肖像《これがハヴィランド》の電気スタンドは、電気プラグを持たず光ることができない。

デュシャンのレディメイドの数々は、そもそも機能不全とともににある。《瓶乾燥器》や《櫛》、《泉》といったレディメイドは、通常、芸術あるいは美学的な文脈でその意味や意義が問われているが、機械あるいは工業製品の文脈との関係においては、それは事物がもつ本来的な機能が剥奪された状態にあると言える。レディメイドは、鑑賞され思考されるための作品あるいは装置であって、瓶乾燥器や櫛や便器を、そもそも機能通りに使って、洗った瓶を干し、髪を梳き、用を足してしまえば、それはもはやレディメイドではない。それゆえレディメイドを選択するという行為は、芸術の文脈における事物の新たなる価値の発見であるよりも以前にまず、事物の機能を剥奪することなのである。ピカビアやデュシャンに見られるこのような機能不全の様相は、先に触れた機械と人間の関係、つまり人間が機械の一部として組み込まれ、自由意志が剥奪される様相と表裏一体をなしていると言えるであろう。

おわりに

ここまで、ジャリ、ピカビア、デュシャンの作品を分析しながら、三人に共通すると思われる機械の在り方について検討を加えてきた。そこで見出された機械は、その一部として人間存在を組み込み、意志とは無関係にプログラムを作動させる。同時にその機械は、全体として価値を生み出す目的性あるいは有用性を欠いたものとして表象され、部分のみが抽出され回転運動や反復運動のみを行うかはたまた機能不全に陥っている。あるいはそのような部分が組み合わされる場合においては、機構全体は合目的性とは別の統語法に従って組上げられていく。このような機械の在り方は、社会全体を欲望機械と見なすドゥルーズ＝ガタリの視座¹⁷から読み解くことも可能であろう。なぜなら、機械が意図せず生み出すノイズ、あるいは混線、つまり本来的な機能とは別の統語法による機械の組み替えによる様々な脱機能的状況がリゾーム的に進展することが、今日の欲望機械である資本主義機械に抗する回路となりうるからである。

あるいは、ジャリの女性嫌悪あるいはピカビアやデュシャンの女性遍歴という伝記的事実を引き合いに出して、機械とエロティシズムの関係やフェティシズムの問題を精神分析的に読み解いていくこともできるかもしれない。だがここでは、さしあたって、当時の前衛美術あるいは文学も含めたモダニズム芸術全般の問題との関係において、上述した機械の在り方と諸特性が何を象徴的に指し示しているのかを述べることとしたい。

作品を構成する要素、つまりメディアムの物質性への意識がモダニズム芸術を特徴づけるものの一つとして語られてきた。この意識は往々にして、視覚の分離と再統合の様態と語られるが、このような分離と再統合は、視覚の問題にとどまるものではなく、芸術が向き合う世界全体が、物質的な諸要素に分解されているのである。点描派は筆触分割によって対象を色点の並列に分解した。視覚の領域においては、信号伝達プロセスにおける色彩混合が前提とされた表現であると言えるが、それは同時に、現実世界を均一なドットの配列によってマッピングすることが可能であるという意識を示してもいる。ピカソやブラックは機械そのものを描くことはなかったが、分析的キュビズムは人体をブロック化し、切子面状に解体して再配置する。人間も含めたこの世界全体は、連続する統一体ではなく、不連続な諸要素あるいは断片の集積でしかない。その世界を描写する芸術家は、そのような不連続な部分に解体された世界を神の視点から統合する存在ではなく、芸術家自身そして彼が生み出す作品もまた、そのような分離解体した世界の一部をなしているにすぎないのである。ジャリヤンやピカビア、デュシャンの作品に見られる機械が示す諸特性は、世界とモダニズム芸術の関係のこのような変容を徵候的に表していると言えるであろう。特に機械を主題とするようになる前の段階で、ピカビアやデュシャンがキュビズムへ接近していたという事実、あるいはこう言ってよければ、彼らがキュビズムから機械へと移行したという事実は、このような世界認識の在り方と大きく関わっていると考えられる。実はこのような世界の分離解体は、文学つまりメディアムとしての言語の領域においても同様の事態が見られる。

統一的な人格としての作者の指先と繋がっていた連続的な書写は、タイプライターの出現によって、不連続な断片の集積へと変貌する。キットラーは、「インプットを個々の文字に粉碎し、規格化された活字の連鎖と段落のみをアウトプットする」生産手段であるとタイプライターを定義しながら、次のように言う。

「単独であり、空間化されていて、物質そのものであり、規格化されている活字のストックは、意図というものをもったいわゆる人間と、それらの意図がもつ意味によってできあがっている、いわゆる世界というものの裏をかいて、それらを空洞化してしまう」¹⁸

マラルメの火曜会に参加していたジャリヤンは、印字による世界の分離解体に自覺的であったことは間違いない。少なくともマラルメ以降、文学者は言葉の力を追い求めつつも、意味とは無関係に配列された文字を組み上げて言葉を不連続的に生み出していくことになる。後に『一般言語学講義』として纏められるジュネーブ大学での講義において、フェルディナン・ド・ソシュールが言葉を記号として捉え、シニフィアンとシニフィエ、つまり音声記号と意味内容は一体のものではなく、その結び付きは恣意的であると定義したのが、やはり20世紀初頭の出来事であったことに留意しておかなければならぬ¹⁹。言葉は音素という部品に解体され、それ

が再結合されることで、一種の機械としての記号となるが、その機械＝記号が生産するもの、つまり意味はアприオリに決定されているのではない。



図8 マルセル・デュシャン
『1916年2月6日日曜日のラン
デバー』1916年

タイピングによって生み出される言葉の連なりが、統一的な意味生成を前提とする連續的世界とは決定的に異なるものであることを、デュシャンはタイプ原稿を使った作品で明瞭に示している。『1916年2月6日日曜日のランデバー』(図8)と名付けられたこの作品は、言葉の連なりが意味を持たないように一語一語タイプされたもので、さらにデュシャンはタイプ完了後、紙を四分割し、順序を並び替えて貼り直しまで行っている。このカットアップによって、当初の段階では単語として何とか成立していた単語は、印字の中途で分断され、別の印字の連なりに連結されることになる。

ジャリ、ピカビア、デュシャンに見られる機械を巡る表現は、このようなモダニズム芸術あるいは20世紀初頭の前衛たちが少なからず直面した状況、つまり作品制作のための素材＝メディウム

も、事物も、人間も、そして言葉さえも、それら全てが機械のように部品ごとに解体可能であり、諸部分は別の部分と自由に置換可能である、という状況を、機械そのものでもって指示しているのに他ならない。さらに言えば、彼らの機械に見られる永続的な反復運動や合目的性の欠如は、「芸術のための芸術」と化したモダニズム芸術を、機械的な反復による無益な所産として冷笑的に象徴しているかのようである。

註

1. KENNER, Hugh. *The Mechanic Muse*, Oxford University Press, 1987 (邦訳『機械という名の詩神』松本朗訳、上智大学出版、2009年)
2. KITTNER, Friedrich. *GRAMMOPHON FILM TYPEWRITER*, Brinkmann & Bose, 1986 (邦訳『グラモフォン フィルム タイプライター』石光泰夫・石光輝子訳、筑摩書房、1999年)
3. Cf. HENDERSON, Linda Dalrymple. *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton University Press, 1983
4. CARROUGES, Michel. *Les machines célibataires*, Chêne, 1976 (邦訳『独身者の機械』高山宏・森永徹訳、ありな書房、1991年)
5. 正確にはガラス中央の帯状部分を「花嫁の衣装の領域」として三つに分割するが、ここでは論旨上、上下二つに大別している。

6. JARRY, Alfred. *Le Surmâle, roman moderne*, La revue blanche, 1902 (邦訳『超男性』瀧澤龍彦訳, 白水社, 1989年) 以下, 引用文は全て瀧澤龍彦訳による。
7. "French Artists Spur on an American Art" in *New York Tribune* (24 October, 1915) sec. 4, p. 2
8. SANOUILLET, Michel. Ed., *Duchamp du signe*, Frammarion, 1975, p. 37 (邦訳『マルセル・デュシャン全著作』北山研二訳, 未知谷, 1995年, 51ページ)
9. ジャリの『ユビュ王』1921年版のための私家版装丁。メアリー・レノルズが制作した。
10. Cf. ANASTASI, William. "Duchamp on the Jarry Road" in *Artforum* 30 No. 1 (September 1991), pp. 86–90.
また、同時代の文学作品によるデュシャンやピカビアへの機械論的影響という点においては、ジャリよりもまず、レーモン・ルーセルの名が想起される。だが、地図やアナグラムなどの言語実験と意味生成を巡る巨大な問題系を含むルーセルの影響関係については、稿を改めねばならない。
11. Cf. ド・ラ・メトリ『人間機械論』(杉捷夫訳, 岩波文庫, 1957年)
12. HENDERSON, Linda Dalrymple. *Duchamp in Context*, Princeton University Press, 1998, pp. 43–47
13. フロイトは「心的装置」と電気的振動を結びつけたし、ヒューゴー・ミュンスターベルクが『精神工学の基礎』において心を実験的配列と見なして解析したのは1914年のことである。
14. TOMKINS, Calvin. *Duchamp: A Biography*, Henry Holt & Co., 1996, p. 125 (邦訳『マルセル・デュシャン』木下哲夫訳, みすず書房, 2003年, 128ページ)
15. 『超男性』140–141ページ
16. 同上, 150–152ページ。マルクイユは一夜に82回という記録が達成された後、自らの超人的能力を（人口減少食い止めのための）受精とを結び付けることをきっぱりと拒絶するのである。
17. Cf. DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. *L'Anti-Œdipe: Capitalisme et schizophrénie*, Les éditions de minuit, 1972 (邦訳『アンチ・オイディップス』市倉宏祐訳, 河出書房新社, 1986年)
18. キットラー前掲書, 350ページ
19. ジュネーブ大学におけるソシュールの講義は、1906年から1911年にかけて計三回行われた。