

マルセル・デュシャンについてのいくつかの「キー」

——「扉」から——

中山 功

はじめに

マルセル・デュシャン(1887~1968) [図1]の作品を通覧して、気づくことがある。それは、いずれの場合も、いくつかの明確なキー・ワードが容易に見出されるということである。

たとえば、初期の代表作、《階段を下りる裸婦 No.2》(1911) [図2]では、タイトルの示すとおり、「階段」と「裸婦」そして下りるといふ行為の「運動」がキー・ワードになっている。

デュシャンにとって「裸婦」は、最初期から晩年に到るまでの終生のテーマであるが、《階段を下りる裸婦 No.2》での「階段」は、どうやら「螺旋階段」のように見える。なにゆえ「螺旋」の「階段」であり、そしてそこになにゆえに「裸婦」を描かなければならなかったのであろうか。そしてどうしてあのように階段を裸婦が下りなければならないのか。

また、わが国では一般に「遺作」と呼ばれている《与えられたとせよ……Etant donnés...》(1946~66) [図3]では、「扉」と「裸婦」、あるいは、それを覗くという行為の「見る」ということがキー・ワードとして見出すことができる。

ところが、それらのキー・ワードによって、われわれは作品の「主題」を知るわけではない。伝統的な絵画におけるイコノグラフィのように、それらは図像学的意味を担っているわけではないのである。あえていえば、こ

れまでの「図像」がこれまでの「意味」をまとうことなく、ただ「もの」として作品に提示されているのである。といて、その「もの」にまったく「意味」がないというわけではない。

デュシャンのとりあげるこれらの「もの」ないしは「こと」といった「モチーフ」は、ある文脈(コンテクスト)に置いてみたときはじめて、ある種の「意味」が浮かび上がってくるように思えるのである。そうした文脈は、デュシャンの場合、複数存在し、なかでも、わたしには「美術史」的記憶にまつわる文脈が、ひときわ目につくのである。そこで、奇妙な言い回しをするならば、いわばデュシャンは、「美術史」する芸術家とすることができよう。

《遺作》(《与えられたとせよ……》)の開かない扉の向こうには、裸婦が横たわっている [図4]。鑑賞者は、扉に穿たれた2つの穴から覗き見ることでしか、実のところ作品を十全に「見る」ことができないのである。いや、見るという行為そのものもこうして「作品」にとり込められているというべきかもしれない。では、そうした「見る」という行為をどのような文脈で読み取ればよいのであろうか。

《遺作》は、われわれに何を語り、何を伝えようとしているのであろうか。デュシャン作品という閉ざされた「扉」を開くキー(鍵)は、どのロック(錠前)に差し込めばいいの

であろうか。

われわれが、デュシャンを読み解く「鍵」と「錠前」の組合せは、いくつも見出すことができよう。いわく、深層心理学的考察であるとか、錬金術的考察であるとか、記号論的考察、はたまた社会批評的考察等々が多層的に絡み合いながら、その組合せは作り上げられている。

ここでは、とりあえず鑑賞者がまず気づく外面的な、「美術史」的記憶の文脈の中にその「錠前」との組み合わせを見出してみようと思う。作者と見る者、そして、作品、この三者がどのような関係で「芸術」を成り立たせているかは、デュシャンにとっての最重要テーマであろう。

一般に美術作品に対しては、作者の側からの解釈が先行する。そうした方法は、作品の内奥をより深く理解するためには、欠くべからざる方法であろう。ただ作品が見る者に提示される時、必ずしも見る者が作者の意図を十全に知っているわけではない。見る者は見る方で自らの「意志」にもとづいて作品を「見る」のである。とするならば、見る者は、まず作品の外観から導き出されるヒントとしてのキーを手がかりに、作品を理解しようと試みても、それをむげに否定することはできないであろう。ただ、そんなことをしても一方的、表層的な観察になってしまうかもしれないが、とりあえずそうした作業を通して理解しようと試みて、デュシャン作品を見ることも必要ではないだろうかと考えるのである。

ちょうど、《遺作》を覗き見するという行為そのもの、つまり鑑賞者の「見る」という行為によって「作品」が完結するように。

いささか奇異な比喩になるが、胸にいったい乳房をつけた《エフェソスのアルテミス》[図5]よろしく、デュシャンの胸には、たくさん錠前がぶら下がっているとしよう。わたしたちは、彼ならぬ彼女の胸にすがりついて、あれこれとわれわれが持ちあわせているいくつもの鍵を、胸にぶら下がった多種多

様の錠前に差し込んでみる。だが、いっこうにデュシャン作品の閉ざされた扉を開くことができない。といて、付合するロット・ナンバーなどがキーとロックに記されているわけではない。われわれは、やみくもに手当たり次第にロックにキーを差し込んでみるという作業をするしかないのである。

さて幾種類かの錠前の中でも、ここでは、「美術史」的記憶という一連のロックに着目してみるのだが、ただここでキーを差し込み、あけようと試みるロックは、少々古びていささか錆びついている。そのために、うまくキーが回らないかもしれない。といて、無理矢理こじ開けようと不用意に力をかけると、すっかり錠前そのものを壊してしまうかもしれないのだが……。

1. 扉

デュシャンの代表作《大ガラス》(《彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも》1915~23)と《遺作》(《与えられたとせよ：1. 落水 2. 照明ガス》1946~66)は、それぞれ一見して明らかのように「窓」であり、「扉」である。

窓は、採光、換気、あるいは室外の光景が見えるように、逆に室内の様子がわかるように、開けられた建物の開口部である。いっぽう扉は、一般の家屋であれば、家人や訪問者が、屋内から屋外、屋外から屋内、またひとつの室から別の室へと、そこを開けて出入りするために取り付けられる。わたしたちの暮らしのなかで、通常夜寝る時、留守にする時、防犯のために、あるいはプライバシーを守るために、扉や窓に施錠する。いま訪れようとするデュシャン作品という家にも施錠されているとしよう。

まずは、「扉」の前に立って、ここからとりかかってみることにしよう。

《遺作》の場合は形状から見て、この扉は、玄関や門と言い替えてもよいであろう。英語

は、扉 doorと門 gateを区別するが、フランス語では、扉を意味するporteは、同時に「門」という意味もある。日本語でも、あわせて「門扉」などと称したりする。

近代彫刻の巨匠ロダン(1840~1917)の《地獄の門》(1880~1917) [図6] は、La Porte de l'Enferで、英語では、The Gates of Hellだそう⁽¹⁾。さらに、初期ルネサンス彫刻の巨匠ギベルティ(1381頃~1455)が、フィレンツェのサン・ジョヴァンニ洗礼堂のためにつくった2番目の門扉(1425~52)は、ミケランジェロによって、「天国の門」Porta del Paradiso (The Gates of Paradise)と呼ばれた [図7]。ロダンは、《地獄の門》をつくる時、ギベルティのこの門扉《天国の門》を想起したと言われる。

また、この天国と地獄の連想をさらにすめれば、システィーナ礼拝堂のミケランジェロ(1475~1564)の壁画《最後の審判》(1536~41) [図8] にいたる。ここで、死者たちは、画面最上段の神によって、最後の審判を受けねばならない。神の審判は、めいめいを天国と地獄に振り分けるのである。

ミケランジェロの《最後の審判》に先立つものとして有名なものは、ジョットー(1267頃~1337)作のパドヴァ、アレーナ礼拝堂内の壁画《最後の審判》(1305~1307) [図9] であろう。

さらに遡れば、ゴシックの大聖堂正面扉口上のティンパヌムに描かれている浮彫の「最後の審判」図も思い出されよう [図10]。信者たちは、大聖堂扉口を入る時、「最後の審判」図を仰ぎ見て、「門」をくぐり厳粛な思いで堂内に入るのである。

また、「扉」ないし「門」を「開く」ものとして考えるならば、聖堂内の祭壇画を想起してもよいであろう。たとえば、少々特殊な例であるが、ボス(1450~1516)の祭壇画《悦楽の園》(1510~15頃) [図11] は、扉を開くと、両翼に天国と地獄、そして中央に現世の「悦楽の園」が見える。そこでは、裸の男女が思い思いの性行為をなしている。これは、

現世と地獄という違いはあるが、ロダンの《地獄の門》の苦悩に喘ぐ裸の人間群像に見合うものといってよいであろう。

デュシャンの《遺作》の扉という形状に注目してわれわれは以上のような美術史的記憶にもとづく連想を導きだすことができた。デュシャンからロダン、そしてギベルティからミケランジェロ、さらにジョットー、ボス、そしてロダンへと回帰して、われわれはデュシャン作品の前にたたずんでいる自らに気づきはしないだろうか。

ロダンは、デュシャンが若い頃には、なお存命で、ロダンの没した時デュシャンは、ちょうど30歳であった。だが、両者に直接的な接触はなかったようである。とはいえ、デュシャンのことをロダンは知らなくとも、デュシャンはロダンのことを知らないはずがないであろう。

デュシャンの《遺作》は、1950年以後デュシャン作品がまとまって所蔵されているフィラデルフィア美術館 [図12] に、1969年その遺志にもとづいて設置された。またフィラデルフィアには、この美術館が1939年以来所蔵品の運営管理を委ねられているロダン美術館 [図13] がある。フランスのロダン美術館をのぞくと世界で最大のロダン美術館だそう⁽²⁾。もちろん、ここにもロダンの《地獄の門》が所蔵されている。ひよっとする、デュシャンは、制作中からフィラデルフィアにあるロダンの《地獄の門》を念頭において《遺作》を制作していたのではないだろうかとも思いたくなるのである。

そしてロダンも、デュシャンの場合も、ミケランジェロ、ジョットー、あるいはゴシックの大聖堂扉口に描かれているような、おのれの最期における「最後の審判」にそなえていたのではないだろうか。つまり、いずれの作品も、われわれに遺された彼ら自らの墓標だったといえ、センチメンタルに過ぎるであろうか。

2. 覗き見る裸体

ボスの《悦楽の園》も、ロダンの《地獄の門》も、裸体群像だ。ミケランジェロの《最後の審判》の多数の登場人物たちも、裸体である。群像ではなく単体とはいえ、デュシャンの《遺作》の扉の穴を覗いた向こうの野原に寝そべるのも同じく裸体である。

覗くと言えば、わたしたちが扉から覗くのは通常鍵穴であろう。ドガ（1834～1917）が、印象派展最後の第8回展に出品した10点のパステルによるシリーズの裸婦像（1886）[図14]は、ドガ自らが「鍵穴から覗いた」ように見たのだとしている。これはもう紛れもなく窺視である。息を潜めた欲望が、鍵穴を通して、覗き見るのである。そうして得た光景をドガは、すぐれた発色のパステルで描く。モデルたちは、気づかぬうちに、入浴シーンを、あたかもカメラで隠し撮りされたように描きとどめられるのである。

またアングル（1780～1867）晩年の裸婦像の集大成ともいべき《トルコ風呂》（1859頃～63）[図15]は、トンド形式で描かれている。これは、元は通常の方形の作品であったが、ドアの鍵穴から覗いたようにするために、こうした円形に変更されたといわれている。ペテルブルクでトルコのロシア大使をつとめたカーリル・ペイのもとにに応じたのだそうだ。

ペイは、当時この種の作品を収集したことで知られる人物で、クールベ（1819～1877）の《世界の起源》（1866）を初めとするポルノグラフィックな作品の注文者でもあった。クールベのこの《世界の起源》という作品は、クールベ好みの肉付きのいい裸体女性の下半身が、股間を広げ、繁茂する陰毛の下に性器が露わに描かれている [図16]。

いっぽうロダンにも片足を抱えて勢いよく他方の脚を蹴りだし宙に浮いて、大胆に股間を露わにした《アイリス、神々の使い》（1890～91）[図17]がある。そのほかにもロダンは、多種多様の仕草の裸体モデルをエロティ

ックに描いた素描を多く残した [図18]。

デュシャンは、最晩年「選ばれた細部」と題した一連のエッチング・シリーズ（1968）でアングル《トルコ風呂》《オイディプスとスフィンクス》（1808～25頃）、クールベ《白い靴下の女》（1861）、ロダン《接吻》（1888～98）をコピーしている [図19] [図20] [図21] [図22]。このことは、デュシャンの芸術のなかで、エロティックな作品を残したアングル、クールベ、ロダンの密接な関係を証するものといえないだろうか。

もちろん、こうしたエロティックな作品ないしは素描を残しているのは、アングル、クールベ、ロダンだけではない。たとえば、アンティミスト（親密派）として知られるボナール（1867～1947）にも、《ベッドにまどろむ女あるいは気怠さ》（1899）[図23]がある。これは、まさしく性行為の後の虚脱感を表現していると言われ、あられのなくもベッドに両脚を開いてまどろむ全裸の女性が描かれている。興味深いことに、ピカソ（1881～1973）の《アヴィニョンの娘たち》（1907）にも、股を広げる女性像が右に見られるのだ [図24]。

その他、世紀末ウィーン派のクリムト、エゴン・シーレをはじめ、時代を遡って、バルビゾン派のミレーにもそうした類のデッサン、果ては、レンブラントにも性行為の作品があり、レオナルドには、解剖学的な陰門のデッサンが残っている [図25]。

いわば、こうした裸女の股間に画家が視線を向けるのは、「美術史」ではおなじみのテーマであるといってよいほどである。いっぽう男の欲望としてではなく、画家の制作作業として、その淵源をたどると、デューラー（1471～1528）の『測定法教則』（1525）中の木版挿絵「横たわる女を素描する人」[図26]が容易に思い出される。ここでは、慎み深くモデルは股間を布で覆っているが、画家の方は、精密に彼女を写し取ろうとして、真剣な様子で、視点を固定することで視線を一定に保って、股間のあたりを凝視している。

この挿絵で使われている装置は、1410年頃

ブルネレスキ (1377~1446) が、フィレンツェ大聖堂の入口で正面の向い側にある洗礼堂を描くの最初に用いたとされる装置と基本的には同じ原理に基づく「遠近法」である。⁽³⁾ もちろん、このとき、洗礼堂にはギベルティの《天国の門》はまだなかった。

ブルネレスキによって開発されたという遠近法の技術およびそれを実現する装置は、その後アルベルティ (1404~1472) やレオナルド (1452~1519) らルネサンスの理論・芸術家たちを経て、バロック期のフェルメール (1632~75) へとひきつがれるカメラ・オブスキューラという装置に到達する [図27]。これは、言うまでもなく、近代の発明品である写真機の原型である。以来われわれは、鍵穴ならぬ写真機のファインダーという穴ないしは窓を覗いて写真を撮ることになるのだ。

こうしてみると、裸体は、見られるものとしてと同時にあきらかに性行為の対象として描かれ、その行為そのものを端的に示す部位を覗き見る行為がひとつの「美術」を成り立たせているのだとでも言いたくなるくらいだ。

デュシャンの《遺作》から、ロダンの《地獄の門》、ドガの「裸婦パステル・シリーズ」、アングルの《トルコ風呂》、ミケランジェロの《最後の審判》、ボスの《悦楽の園》、レオナルドの「女性陰門デッサン」と遡り、デューラーからブルネレスキへ、さらにフェルメールに戻って、技術としての遠近法から装置としてのカメラ・オブスキューラ、写真機へと、近代からルネサンスへ、ふたたび下ってバロックから近代へと、鑑賞者は、「覗き見る裸体」を契機に美術史を行きつ戻りつしながら、《遺作》を鑑賞することになるのである。こうした見方は、単に鑑賞者のひとりよがりのまったくの銜学趣味にすぎないのだろうか。

3. L. H. O. O. Q.

デュシャンの《L. H. O. O. Q.》(1919) は、レオナルドの《モナリザ》(1503~05頃)

の複製に髭をつけて「L. H. O. O. Q.」と記した作品である [図28]。ここでも、いろいろの「文脈」で読みとることができようが、まずはなによりも美術史的記憶の「文脈」で見ると、迷うことなくレオナルド作品のあからさまな「引用」である。この作品は、デュシャン自らの手法として、もっとも明確に「美術史」を援用した作品だと言えよう。あえていえば、「美術のしくみ」を明確に皮肉っていると言ってもいいであろう。

ルーヴルにあるレオナルドのモナリザを知らぬものはいないであろう。誰もが知る美術史上のイメージによって、現実の美術のありようを示すのである。一般にパリにやって来た多くの観光客は、いろいろの複製で知るモナリザやミロのヴィーナスがルーヴルにあることを確認するために、ルーヴルを訪れるのであろう。

そうしたありようを《L. H. O. O. Q.》は、知らせていると考えていいだろう。つまり、「美術史」上の作品が、「美術館」にあるということ。また逆に「美術館」にあるのは、「美術史」上の作品であるという、そのことを知らせている。つまり、「美術作品」とは「美術館」にあるというありようにおいて「美術作品」であって、じつはほとんど実体のないものと考えてもいいのではないか。「美術館」というのは、ある意味では「美術史」がつくりだした装置である。そのことをモナリザの複製にただ髭をつけることによってみごとに示し、さらに複製の複製性をも際立たせ、美術館にある実物のモナリザの実態をも空無化してしまうのである。

デュシャンは、長らく制作者というよりも画商として生業を立てていた。その中で、「美術作品」が株か証券の売買のように扱われるのを実感したようだ。⁽⁴⁾ この資本主義社会における摩訶不思議な「しくみ」と美術は同様なのである。初期資本主義時代ともいべき十七世紀オランダの画家レンブラントやフェルメールたちの作品が、チューリップの値段のように乱高下するさまを思い描いてもいい

のかもしれない。そういえば、彼らも画商を営んでいた。

だとすれば、デュシャンの他の作品においても、作品そのものとしてよりは、そうした美術のしくみ、ないしは美術史的文脈のなかで作品を読み解いたとしても、まったくデュシャンの意図を逸脱したとも言い切れないであろう。

晩年、デュシャンは《髭を剃ったL. H. O. O. Q.》(1965)を作って、やさしくもモナリザの顔をもとに戻している。その結果、レオナルドからデュシャン、デュシャンからレオナルドへと、ここでも行きつ戻りつして「美術史」上をわれわれは循環させられることになる。

遊戯といえば遊戯である。

4. 窓

《大ガラス》は、明らかに現実のガラス窓を想起させる。また、《フレッシュ・ウィドー(なりたての未亡人) Fresh Widow》(1920)は、文字どおり窓そのものが作品となっている[図29]。いうまでもなく、フレンチ・ウィンドウ French Windowにかけた駄洒落だ。

こうしたフランス窓を描いたもので、近いところでは、マティス(1869~1954)の《コリウールのフレンチ・ウィンドウ》(1914)がある[図30]。この作品は、緊張感ただよう色面構成が、絵画のありようを明確に示した窓シリーズの極点といわれている。マティスは、ほかにも窓をテーマにした室内画を多く描いた。そのマティスとの関係は、デュシャンにあるのであろうか……。

それはともかく、マティスの作品においても、とうぜん窓は絵画のありようとつながる。というのは、この絵画と窓のアナロジーは、ルネサンスのアルベルティをはじめとして、古くからあるからだ。画家が、外の世界を窓を通して、見るというアナロジーである。ちょうど絵画の縦横の縁が枠組として、窓のサッシにあたるのである。また窓枠内の縦横、

垂直水平にある棧も絵画の構成規範のアナロジーになる。⁽⁵⁾

さらにギリシア以来、眼は心の窓などと言われ、窓は、眼のアナロジーでもある。いふならば、「見る」ということのアナロジーなのである。⁽⁶⁾

したがって、《フレッシュ・ウィドー》は、そこから世界を見る窓である絵画そのものであると同時に眼としての機能、見るということも示していることになる。それが、言葉としての「未亡人」と結びつくところに、別種の暗喩を含むことになるのであろう。

床まで届く窓枠のある“フレンチ・ウィンドウ”は、バルコニーなどに人が出入りすることのできる窓のことである。窓というよりは、扉と言った方がいいのかもしれない。したがって、ここで窓と扉は通底する。つまり、デュシャンの「窓」作品と「扉」作品は同種の意味を内包しているということができであろう。

5. 螺旋階段

アメリカでデュシャンを一躍有名にして、ニューヨーク・ダグの帝王に祭り上げた《階段を下りる裸婦 No. 2》の螺旋階段はどこからきたのであろうか。

一般にその動きを未来派風に描いたところから、マレイ『運動分析写真』(1890年頃)[図31]と比較されることが多い。だが、螺旋階段そのものに注目するならば、ドガの《ダンスの楽屋》(1873頃)[図32]などが即座に思い当たるであろう。ここでは、螺旋階段がモチーフとして複雑な構成をつくりだすはたらきをしている。パリ、ル・ペルティエ街の旧オペラ座稽古場には、螺旋階段があったという。また、ドガのアトリエには螺旋階段の模型が残されていたともされている。ドガが、いかに螺旋階段に執着していたかが、これで容易に理解できよう。ドガ作品におけるバレエの踊り子の「動き」とこの「螺旋階段」の組み合わせは、デュシャンの《階段を下りる裸

婦 No.2》とどこか通有するところがあると言えないだろうか。

さらに美術史上の作品でもっともデュシャン作品と似た構成を探すとすれば、後期ラファエル前派の画家バーン＝ジョーンズの《黄金の階段》(1872～80)よりほかにはないであろう。バーン＝ジョーンズのこの作品では、18人の女性が階段を下りているが、どうやら顔はひとりひとり違っても、身体の方は1人のモデルによって描かれているようだ [図33]。ちょうどピアノの鍵盤を滑らかに高い音階から低い音階へと弾いてメロディーを奏でているのにたとえられようか。だとすると、それとは対照的にぎくしゃくしたようすのデュシャン作品は分解写真ふうに皮肉っぽくも、それをパロディ化した作品とでも言えよう。

ただ、バーン＝ジョーンズ作品は、裸体ではない点で相違する。しかし、この作品より前にバーン＝ジョーンズは、《ピュリスとデモポーン》(1870) [図34] という作品がある。これは、ミケランジェロばりの大胆な男性裸体の表現と女性裸体のモデルとなった人妻と画家自身の恋愛事件で物議をかもした作品である。そのことを考え合わせれば、バーン＝ジョーンズの《黄金の階段》をデュシャンの《階段を下りる裸婦 No.2》の裸体のように見てもよいのかもしれない。

デュシャンが少年期から青年に達する十九世紀末から二十世紀初めにかけてのフランスでは、世紀末芸術から象徴主義運動のなかで、徐々にラファエル前派の作品が知られるようになっていたとされているのである。⁽⁷⁾

6. 写真と裸体

《階段を下りる裸婦 No.2》では、前述のとおり裸婦と運動が、明らかなテーマである。その際写真を通したわれわれの視覚が、大きな意味を持つのも、明白であろう。

それでは画家にとって写真とはどういう意味を持っていたのであろうか。写真発明以来多くの画家、芸術家が写真を利用してきた。

その歴史は、原型であるカメラ・オブスキューラに遡って振り返るならば、ゆうに数百年に及ぶであろう。そして、十九世紀の写真は、芸術にとってもう一つの領域を切り開いた。ポルノグラフィーである。古代ギリシアのプラクシテレス(紀元前4世紀)の《クニドスのアフロディテ》[図35]以来、裸の女性を表現する、またはしたいという欲望は、神話、宗教の主題を借りて描かれてきた。ところが、近代になって写真は裸のモデルを見たまま、われわれの眼前に露わにする。その直接性は、まさに驚嘆と言ってよいであろう。そのため写真の出現以降、芸術における裸婦像の観念も大きく変わったというべきであろう [図36]。

愛と美の女神ヴィナスでも狩猟の女神ダイアナでもない、まさに裸の人間の女性がそこにある。あるいは、ロココの画家ブーシェ(1703～70) 描く町の小娘tendronとしての「ディアヌ」(《ディアナの水浴》1742 [図37])ではなく、醜悪なくらいむちむちとした贅肉のついた背や腰を見せるクールベの水浴の女(《浴女たち》1853 [図38])なのだ。宗教倫理に厳しいバロック期のスペインは別として、同じカトリックの国イタリアでは、ルネサンスより公然と裸体像がさかんに描かれ、ミケランジェロなどは、ローマン・カトリックのお膝元のシステリーナ礼拝堂内を男女の裸体で埋め尽くしたのである。

マネ(1832～83)は《草上の昼食》(1863) [図39]で裸女を描いて、非難を受けたのに対し、同年のサロンでは、裸婦モデルを精密に描いたカバネル(1823～89)の轟動的な眼差しを投げかける《ヴィーナスの誕生》(1863) [図40]が賞を勝ち得ている。ひょっとして、マネの《草上の昼食》は、不謹慎なポルノグラフィックな写真を人々に想起させはしなかったのだろうか。

その23年後、最後の印象派展でパステル画の裸婦像シリーズを発表したドガは、大の写真マニアであった。ドガが、裸婦を描くとき、実際に写真を使ったかどうか定かではないが、

「鍵穴から覗く」は、ファインダーを覗くと置き換えてもいいのではないだろうか。

写真出現以後の芸術上の裸婦像は、大きく変異したと言うべきだろう。「芸術」というイリュージョンではなく、写真以後芸術は実在する裸女としてのヌードのイメージから離れることができなくなったのではないだろうか。

それは、アトリエの裸体モデルではなく、ストリップティーズとしての裸女なのではないだろうか。裸になる、裸にさせるは、神話や芸術のフィルターをかぶせることなく、ストレートに男の欲望を体現するものとなったのではないだろうか。そこに写真のもつ力があると言えよう。となると「絵画」のヌードと「写真」のヌードは違うというべきであろう。

デュシャンの《遺作》は、覗き見ることにおいて写真のアナロジーを見てとることができよう。写真が瞬く間に普及してのも、ポルノグラフィ写真が大きく貢献したからではないだろうか。それゆえに、扉の向こうに裸婦が横たわっているのが、納得できるのである。

7. 独身者

デュシャンの場合、裸にさせるのは、独身者たちである。この独身者たちとは一体なにを意味するのであろうか。《大ガラス》では、彼らは制服を着た男性たちと言うことになっている。だが、どうもそれだけでは釈然としない。もちろん制服を着た人物ということに多くの論議があり、デュシャン自身も何らかの意図をそこに示唆しているのは、まぎれもない事実であろう。それをまったく無視するわけではないが、もっと直接的に独身者とはなにかを問えないだろうか。

鍵穴を覗いてパステルの裸婦像シリーズを描いていたアマチュア写真家でもある画家ドガは、独身者である。そういえば、デュシャン自身も独身であった期間が長い。

古くは、レオナルド、ミケランジェロ、ラ

ファエロ、プサン、アングル、ドラクロワ、ターナー、クールベ、モロー、ムンクと画家で独身者であったものは、意外に多い。もちろん、数で言えば、妻帯者がはるかに大多数を占めるのは確かであろう。

画家が独身を通さなければならない理由を、若い頃から生活上の平静を求めたドガは、明確に述べている。「恋もあり、芸術もあろう。だが人の心はひとつしかないのだよ。」と言って、彼は結婚によって生じるわずらわしさを避けている。^⑧だからといって、ドガ自身が女性とまったく没交渉だったというわけではない。よく知られたところでは、パリに住むアメリカの女流画家メアリー・カサットとたびたび連れ立ってルーヴル美術館に出かけたり、婦人帽子店を訪れたりしているのである [図41] [図42]。

むしろ男性芸術家たちは、さかんに女性と交渉を持ちたいために独身を通していったほうが当たっているのかもしれない。だからこそ、セザンヌの妻はセザンヌが女性モデルを使うことを嫌い、モネの2度目の妻となるオシュデ夫人は、自らの娘以外にモネに女性モデルを描かせることはなかったのではないだろうか。ただ、唯一の例外として、先の巨匠たちのなかではレオナルドだけは、男性の方が好みであったようだが。

実質的には、独身者とはいえないが、ロダンの場合は、正式には最晩年も最晩年歿年の1917年になって長年の内縁の妻とようやく結婚している。

さらにもうひとり美術史上で変則的な独身者を上げるとすれば、ラファエル前派を初期から熱心に擁護した批評家ラスキン (1819~1900) も、最初の妻に逃げられてからは、はからずも独身であった。

このように、独身者というキー・ワードも、美術史的に芸術家自身と結びつけることができよう。デュシャンの《大ガラス》のタイトルの末尾 *même* (「さえも」) は *m'aime* (「私を愛する」)に通じるのだそうである。^⑨そうすると「彼女の独身者によって裸にされた花

嫁は、私を愛する」ということになって、不完全であったタイトルは文章として完結する。「私」すなわち作品の制作者デュシャン、そのデュシャン自身も独身者である。つまり、制作者デュシャンも、彼女の独身者ということになって、下部の独身者たちから上部の花嫁へ、花嫁から制作者＝独身者へと、表現上の循環の輪も完結することになる。

8. ローズ

マルセル・デュシャンは、女装してローズ・セラヴィ Rose Sélavy と名乗った [図43]。あるいはのちにはRr-とrを重ねた名Rose Sélavyで、署名する。

興味深いことは、このrを重ねた署名の記されたカメラが残っていることだ[図44]。同僚の写真家マン・レイ (1890~1970) との深いつながりを考えると特段不思議もないが、なにやらこれは示唆的である。マルセル・デュシャンの扮するローズ・セラヴィが使用するカメラということ。つまり、デュシャンの「制作物＝作品」であるローズ・セラヴィが、使うのであるから、カメラそのものも「作品＝レディ・メイド」となり、さらにカメラのファインダーを覗くことそのものも作品となるのである。ここで、後に《遺作》で、明確になる「見る」ことの作品化がはっきりと見られるということができよう。カメラ——カメラ・オブスキューラ——遠近法というルネサンス以来の視覚の「美術史」を包摂することになるのである。

そもそもこのローズというありふれた名前は何に由来するのであろうか。のちのRrと重ねた Roseは、注ぐという意味 arroserからだとも言われるが、もっと素直に薔薇の意味のローズroseと受け取ってはいけないのであろうか。すなわち、ヴィーナスや聖母マリアの持物としての「愛 Eros」を示す「薔薇 Rose」である。すなわち、よく知られるように、Rose SélavyはRose, c'est à dire, Eros, c'est la vie.「薔薇つまり愛、それは生命」となるので

ある。文字どおりErosの最初の文字Eを最後にまわすとroseということになるからだ。

さて1917年1月29日ロダンは、長年の内縁の妻をようやく「花嫁」に迎えた。もちろん花嫁といっても73歳の老齢の婦人ローズ・ブーレ (1844~1917) である [図45]。

なんとデュシャン扮するローズ・セラヴィの今ある写真では、ロダンが結婚した1917年にマン・レイが写したものが残っている。⁽¹⁰⁾

新郎のロダンに伴われて着飾った新婦ローズ・ブーレのボンネット姿が、ローズ・セラヴィとどこことなく似ていないだろうか。もちろん、同じ時期の「女性」であるのだから、同様のファッションをしていても不思議はないのであるが。

ローズ・ブーレは、晴れてロダン夫人となつて、2週間後の2月14日肺炎で亡くなっている。すぐにまたロダンは独身者となったわけだ。ところが、ロダン自身も同年11月17日には没してしまう。したがって1880年以来30数年に及ぶ《地獄の門》も未完のまま、デュシャンの《与えられたとせよ……》同様、大いなる遺作ということになる。ついでながら、終生の独身主義者ドガもこの年9月27日に亡くなっている。

いっぽうイギリスの変則的な独身者ラスキンにもローズがいた。1859年ローズ・トゥーシュという名の10歳前後の少女の教育係となった40歳のラスキンは、彼女が17歳になるのを待って求婚する。結局この恋は実らず、1875年ローズ・トゥーシュは、20代半ばで没する。⁽¹¹⁾

ラスキンは、ロセッティの許嫁エリザベス・シダルにも心を寄せていた。残念ながら、こちらも、シダル没年の2年前、10年に及ぶ婚約期間の末、彼女がロセッティと結ばれ、ラスキンの片思いはあえなく思いを果たせなかった。それよりも前、実はラスキンにはエフィという妻がいた。ところが、その妻はラスキンがロセッティとともに擁護したラファエル前派の画家エヴァレット・ミレー

(1829～96)に奪われてしまう。どうやら、ラスキンは夫としての勤めを果たせなかったようである。少女ローズとの恋の破局もひとつにはこのことが原因であったという。

ロダンの老妻ローズと不毛の愛を味わい続けるラスキンの愛の対象である少女ローズを考えて、《大ガラス》の花嫁と《遺作》の未成熟な裸体と結びつけるのはいささか穿ちすぎた読み込みと言えよう。

とはいえ、ラスキンを含め、ラファエル前派の芸術家たち、ロセッティ、ミレー、ウィリアム・モリス、バーン＝ジョーンズらは、互いに女性をめぐる複雑な愛情関係を形成して、それが微妙に彼らの芸術に反映している。

デュシャン自身の愛情生活も、ある意味で複雑といってもいいのかもしれない。晩年になって1954年、ティニーというアンリ・マティスの息子ピエール・マティスの元妻アレクサ・サトラーと彼は「再婚」している [図46]。というのは、デュシャンも、1927年どう見ても不釣り合いな女性リディ・サラザン＝ラヴァッソルと数ヶ月間だけ結婚したことがあったからである [図47]。そもそもこの女性の前には、マリー・レイノルズというアメリカの戦争未亡人ととくに親密な関係にあった。もちろん、それまでもデュシャンには、他に関係を持つ女性がいる人もいて、友人ロシェと共有したりしていた。⁽¹²⁾

そんなデュシャンが、「もうふらふらした生活に疲れた、いくらか安らぐ生活をしてみたい」から結婚することにしたのだというのがその決意の弁である。⁽¹³⁾もちろん、すぐにもとの木阿弥となって、ふたたびマリー・レイノルズとよりを戻し1941年頃までその関係は続いたようだ [図48]。おもしろいことに1920年の《フレッシュ・ウイドー (なりたての未亡人)》は、ローズ・セラヴィと署名した最初の作品で、ローズ・セラヴィの名が使われるのは、1941年頃までである。⁽¹⁴⁾つまり、その期間は、ほぼマリー・レイノルズとの交際期間に一致する。一説にはマリーとつきあうの

は、1924年頃からとされているが、《フレッシュ・ウイドー》で言うところのなりたての未亡人がマリーだとすれば、つじつまがあう。彼女の夫は、結婚後1年で1918年頃戦死している。主として両親たちの彼女に再婚させたいという干渉を避けるために、彼女はパリにやって来たそうである。彼女はかなり魅力的な女性であったようで、パリでは広い交友関係を持ち、詩人ジャン・コクトーや彫刻家ブランクーシなどは、彼女の崇拜者であったという。⁽¹⁵⁾

こんなことを考えあわせると、ラファエル前派の人々や多情で知られるロダンの、ピカソを持ちだすまでもなく、デュシャンの芸術においても、実際の愛情生活をまったく無視するわけにはいかないだろう。

9. オブジェ

こうした愛情生活を考えると、ラファエル前派の代表的画家ロセッティの《見つけられた女 Found》(1854～81)に、思い当たる。この作品は、ロンドンの町で娼婦にまで身を落としてしまった昔の女性を、荷車にのせた羊を売りに町にやってきた農夫が、通りがかりに見つけるというきわめてメロドラマめいた主題である。画面に描かれた図像に、たとえば荷車の羊などに、中世以来の宗教画の象徴的な意味を容易に読みとることができるであろう [図49]。

ところで、《泉》(1917) [図50]に代表されるデュシャンのレディ・メイドの作品は、オブジェ作品でもあるが、このオブジェとは、オブジェ・トゥルヴェ *objet trouvé* であって、*trouvé*は英語の *found*にあたる。ロセッティの作品のタイトル *Found*は、まさにこれである。

前述のごとくロセッティ作品の鑑賞者は、そこに表れた象徴を読み解かなくてはならない。ちょうどデュシャンが主張するところの反網膜的な芸術のように、あれこれと描かれた「図像＝イメージ」の意味を解釈しながら

見ることになるのである。

ただ、デュシャンの場合は、ロセッティ作品のように「図像」の意味を明らかに解いてくれる「花ことば」のようなものは存在しない。強いていうならば、「図像」にあたる「ものobjet」が、「もの」と「もの」との関係、あるいはそうした複数の「もの」がつくりだす文脈＝場において、意味を形成することになるのである。そうした文脈は、ひとつひとつの「もの」をいろいろな場に置いてみて、探りださねばならない。ときには、抽象的な概念の場であったり、多少は具体的な美術史的関連であったりするのである。

「もの」そのものは、むしろなにも語らないといったほうがよいであろう。関係の中に「objetもの」を trouver 見出さなければならぬのである。

《泉》が、衛生陶器の店に陳列されている時は、「商品」となり、トレイにあれば小用をたす「道具」となり、美術館もしくは展覧会場に陳列されれば、「美術品」となるのである。それぞれの場において見出されるのである。

10. 女装

ロセッティの《見つけられた女》は、以前の恋人によって見つけられるのであるが、デュシャンはどのようにして自分の女を「見つける」のであろうか。

デュシャン3歳のときの、おさげ髪をして、フリルのついた女の子の服を着せられている写真が残っている[図51]。子供のころの女装である。といっても、この頃は、ごく小さな男の子にこうした恰好をさせることは、それほど珍しいことではなかったようだ。デュシャンは子供の頃、どちらかというとな女の子のようにかわいかったのである。⁽¹⁶⁾

子供がスカートをはいている姿は、ジャン＝フランソワ・ミレー (1814～75) のルーヴルにある玄関先で母親が子供におしっこをさせている作品《母と子》(1857頃) にも見ら

れる。この玄関先の様子を、男の子の姉らしき子が、しょうがないなあといった顔つきで窺っている。男の子は、母親にスカートの裾をたくし上げてもらって、用を足しているのである[図52]。見てのとおりこの子は、男の子でありながら、そばの姉と同じようにスカートをはいている。もちろん、ミレーの作品は、あくまでもミレーらしい質朴な百姓家の微笑ましいひとこまであって、デュシャン3歳の女の子姿のようにルーアンの町の恵まれた家庭の「子女」ではない。

ミレー作品のような子供の服装に関しては、はるか400年前のブリューゲル(1525/30～69)の《子供の遊戯》(1560)の中に登場する子供の中の男の子のスカート姿と大差ないように思える[図53]。

したがって、短絡的にデュシャンの幼い頃からの女装趣味を云々することはひかえるべきであろう。しかし、もしデュシャン自身が3歳のころの自分を覚えていて30歳になって、ローズ・セラヴィに扮したのなら、そこに何らかの幼児体験的な意味を見出すことができるのかもしれない。まさに文字どおり「見つけられた女」なのである。つまり、デュシャンのなかに男性と女性が同居しているということである。

子供の頃よく遊んだすぐ下の男勝りの妹シュザンヌとの親密な関係などは、俗流フロイト学者的な解釈からは重要なポイントであろう[図54]。⁽¹⁷⁾ 美術史上においても芸術家とその姉妹あるいは近親の女性との関係は、興味深い例がいくつもある。

たとえば、ロダンと若くして亡くなった姉マリー。そのロダンの悲劇の愛人でモデルでかつ弟子の女流彫刻家エミール・クロードルとその弟の文学者・外交官ポール・クロードルという姉弟の関係。ロセッティと妹クリスティーナ。クールベと三人の姉妹ゾエ、ゼリー、ジュリエット。マネと弟の妻ベルトたちモリゾ一家の三姉妹。さらにモネは、後添いのオシュデ夫人の連れ子6人のうち4人娘のなかでシュザンヌとブランシュの姉妹をモデ

ルにたびたび使っている。そして、デュシャンの場合も、二人の兄たちのほか、三人の妹シュザンヌ、イヴォンヌ、マドレーヌがいる。

芸術家にとって、母親とは別の肉親の異性である姉妹が、どういう意味を持っているのであろうか。

《大ガラス》の花嫁はある意味で、1919年にデュシャンの友人ジャン・クロッティの花嫁となった妹シュザンヌ(1889~1963)ともいわれる。彼女は幼い頃デュシャンがいちばんよく遊んだ妹なのだ。したがって《遺作》で、われわれが窺視する裸体の少女は、覗くことしかできないということにおいて、《大ガラス》に見られる、かなえられぬ独身者たち＝デュシャン自身(même さえも=m'aime 私を愛す)の欲望が、裸体に注がれているというべきであらうか。

そんなことを想像すると、《遺作》にはどことなく猟奇的な雰囲気さえ漂ってくる。中世のメメント・モリ(「死を忘れるな」)以来の伝統的なテーマ、官能 Erosと死 Tanatosに近いのであろうか[図55]。一般にこのテーマは、裸婦と死神の取り合わせで表現される。裸婦と死は、古くから変わらぬ取り合わせなのである。

人が死ねば次は、最後の審判である。死後の世界を描いた古典的な作品といえば、ダンテの『神曲』であろう。ある意味でロダン《地獄の門》もダンテ的『神曲』の世界といえよう。ロダン《地獄の門》は、パリとフィラデルフィア、そして東京上野の3つの美術館にある。いっぽうデュシャン《与えられたとせよ：1. 落水 2. 照明ガス》は、「美術作品」の墓場である美術館に自ら望んで収まっている。まさに死 Tanatosを示唆しているといえまいか。

フィラデルフィア美術館に収めるといふ、デュシャンの遺言は忠実に執行され、死の翌年1969年美術館＝墓所に《遺作》は設置されたのである。そうした墓所に並ぶ美術作品を研究する「美術史」は、さながら過去帳のようなものであろうか。デュシャンは自己の芸

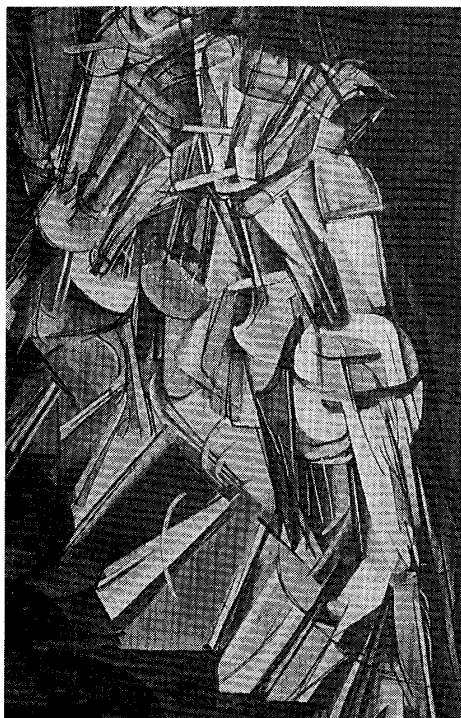
術を美術館の作品として、すなわち過去帳＝「美術史の文脈」の中で明らかにすることを選んだといえよう。

〔註〕

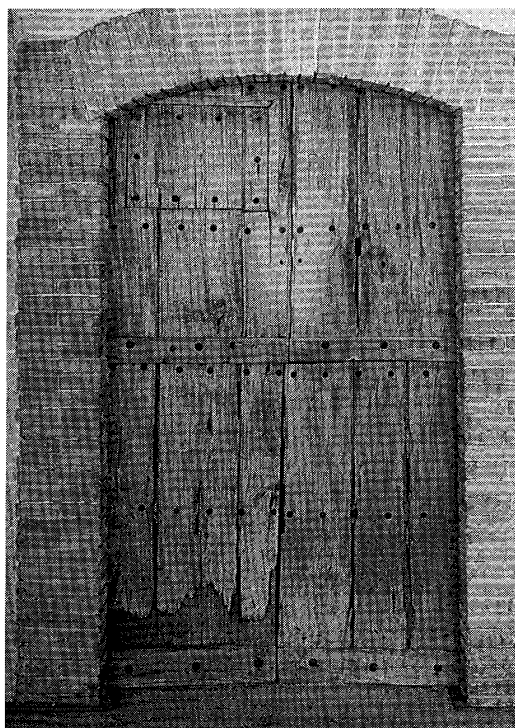
- (1) パリ、ロダン美術館カタログ(*The Great Museums of France The Rodin Museum, AUGUST RODIN Sculpture and Drawings, English Edition*)
- (2) ジョアンナ・S. ハインズ、ジョセフ・J. リシェル「フィラデルフィア美術館——沿革とコレクション」(図録『西洋の人間像 1850-1950フィラデルフィア美術館名作展』1994年4月~10月静岡他巡回) pp.12-13.
- (3) 辻茂『遠近法の誕生 ルネサンスの芸術家と科学』(1995年 朝日新聞社刊) 参照。
- (4) Calvin Tomkins, *Duchamp A Biography*, (London 1996), p.270.
- (5) See Shirley Neilsen Blum, "The Open Windows: A Renaissance View," in Exhibition Catalogue, *The Window In Twentieth-Century Art*, (Neuberger Museum, State University of New York at Purchase, September 1986 to June 1987), pp.9-16.
- (6) *Ibid.*, p.14.
- (7) ラングラード『D. G. ロセッティ』山崎庸一郎・中条省平訳 みすず書房 1990, pp.354f.
- (8) Pierre Cabanne, *Monsieur Degas Biographie*, (Paris 1989), p.9.
- (9) Shirley Neilsen Blum, *op. cit.*, p.16.
- (10) グロリア・モウレ『マルセル・デュシャン』(野中邦子訳 美術出版社 1988年) p.16., fig.4.
- (11) ラングラード、前掲書, p.370.
- (12) Calvin Tomkins, *op.cit.*, p.257.
- (13) *Ibid.*, p.278..
- (14) *Ibid.*, p.231.
- (15) *Ibid.*, p.258.
- (16) *Ibid.*, pp.18f.
- (17) *Ibid.*, p.20, p.24.



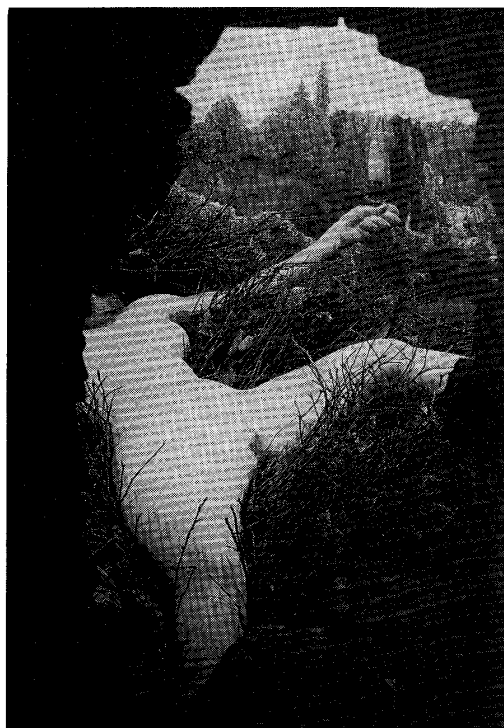
1 マン・レイ撮影《マルセル・デュシャン》



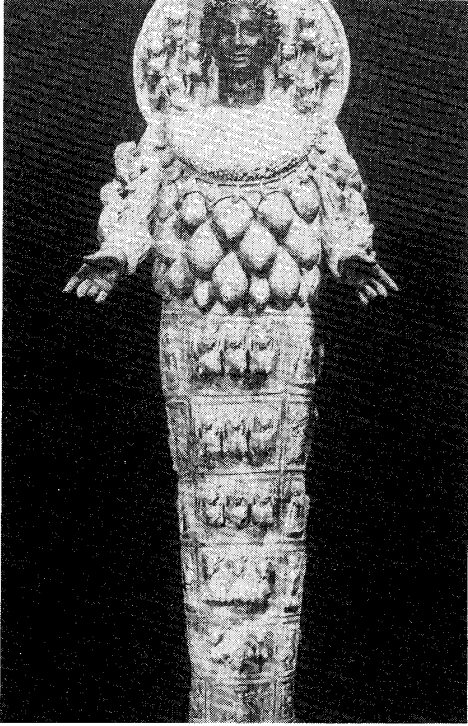
2 デュシャン《階段を下りる裸婦 No.2》
1911 フィラデルフィア美術館



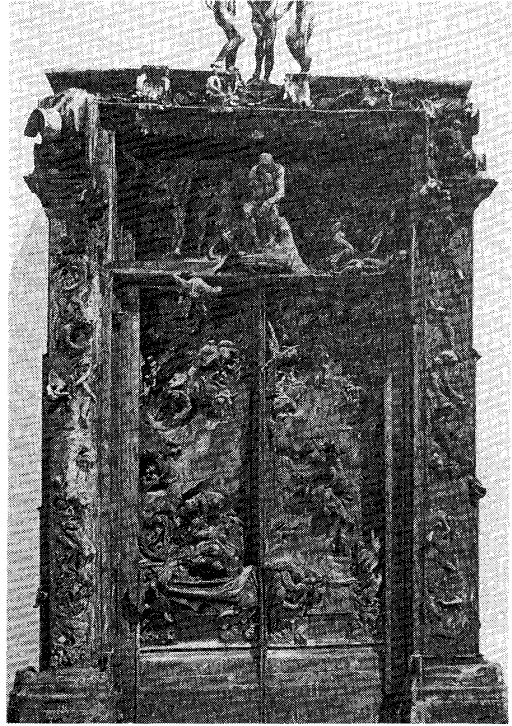
3 デュシャン《与えられたせよ：1 落水
2 照明ガス》 1946-66 フィラデルフィア
美術館



4 デュシャン《与えられたせよ：1 落水
2 照明ガス》内部 1946-66 フィラデルフ
ィア美術館



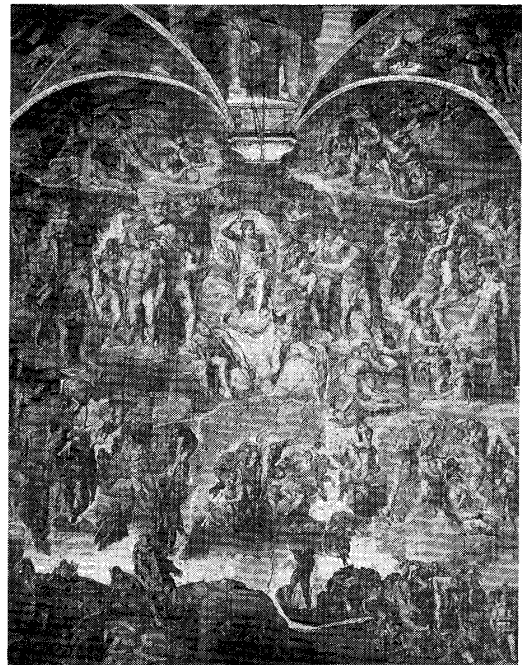
5 《エフェソスのアルテミス》原作ヘレニズム
期 ローマ時代模刻



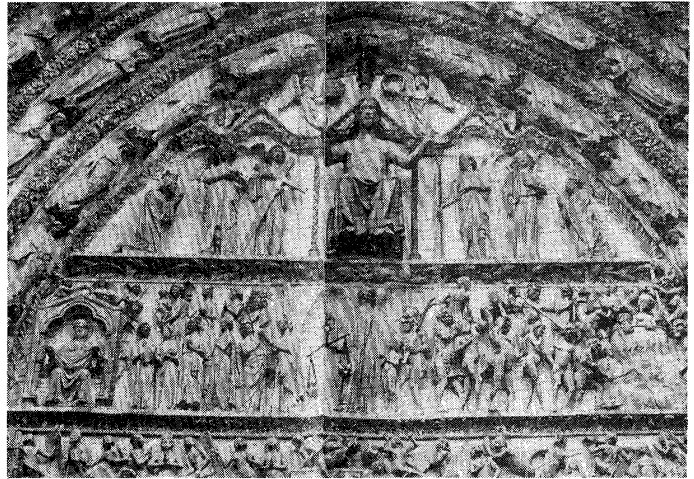
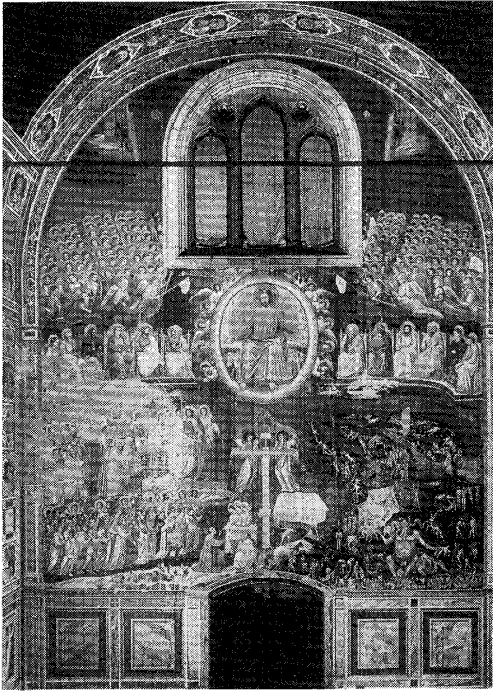
6 ロダン《地獄の門》1880-1917 ロダン美術館
パリ



7 ギベルティ《サン・ジョヴァンニ洗礼堂 西
側門扉「天国の門」》1425-52 フィレンツェ

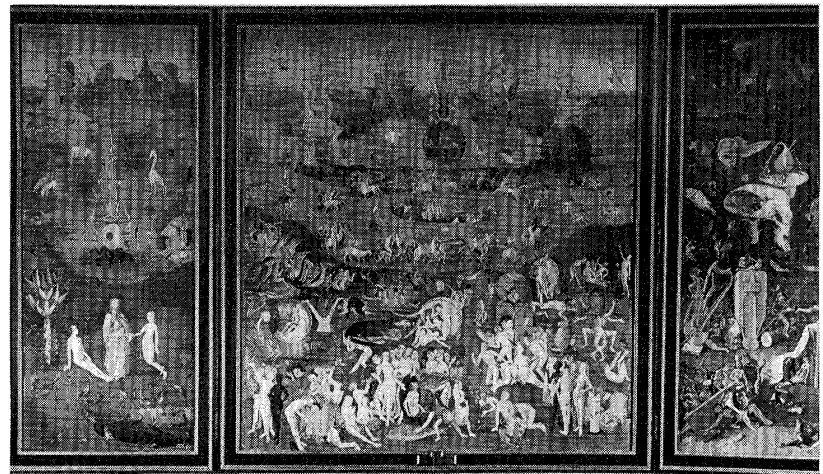


8 ミケランジェロ《最後の審判》1536-41 シ
ステイーナ礼拝堂、ローマ

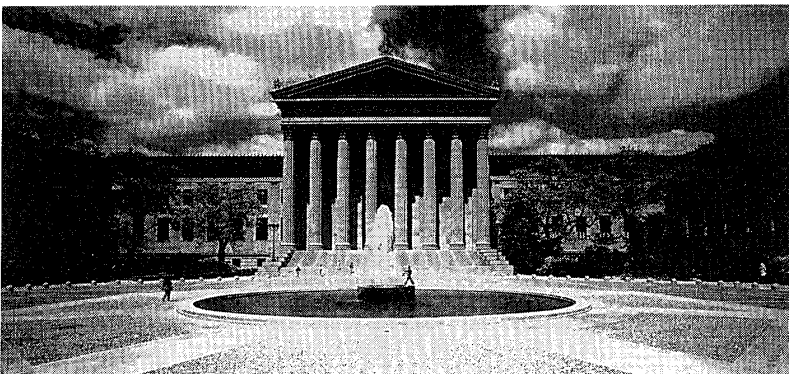


10 《ブルジュ大聖堂 西正面中央扉口 ティンパヌム》
1250-c.1255

9 ジョットー《最後の審判》1305-1307
アリーナ礼拝堂、パドヴァ



11 ボス《悦楽の園》1510-c.1515 プラド美術館



12 フィラデルフィア美術館



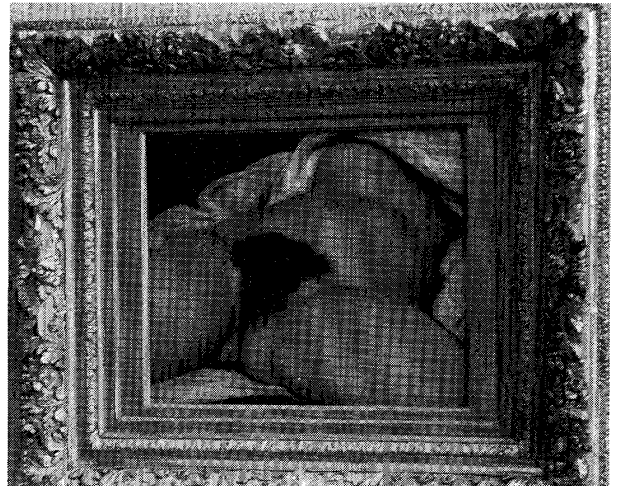
13 ロダン美術館、フィラデルフィア



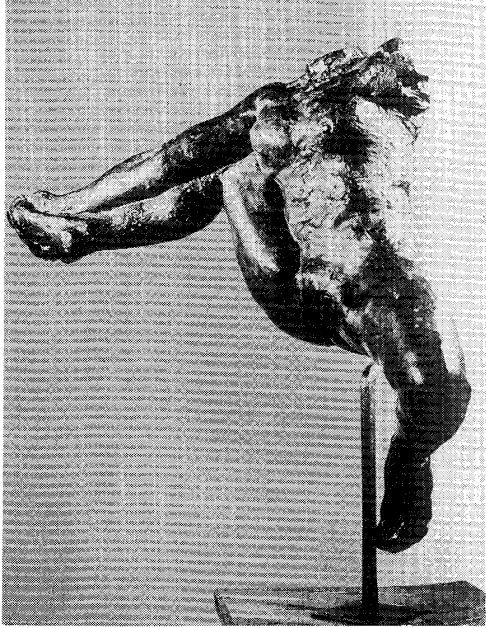
14 ドガ《浴槽》c.1886 オルセー美術館



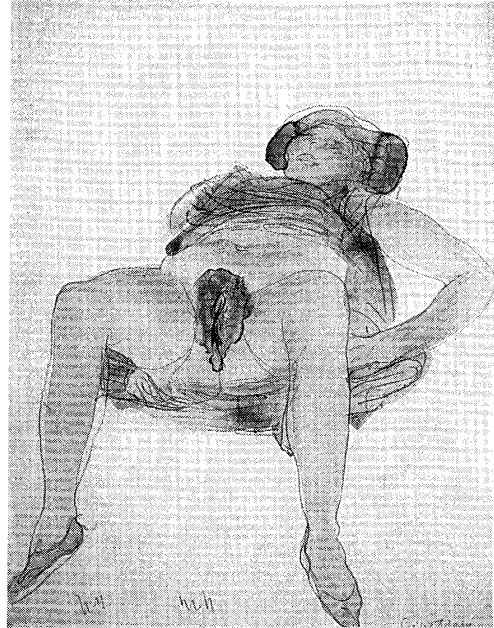
15 アンデル《トルコ風呂》c.1859-63
ルーヴル美術館



16 クールベ《世界の起源》1866 オルセー美術館



17 ロダン《アイリス、神々の使い》1890-91
ロダン美術館、パリ



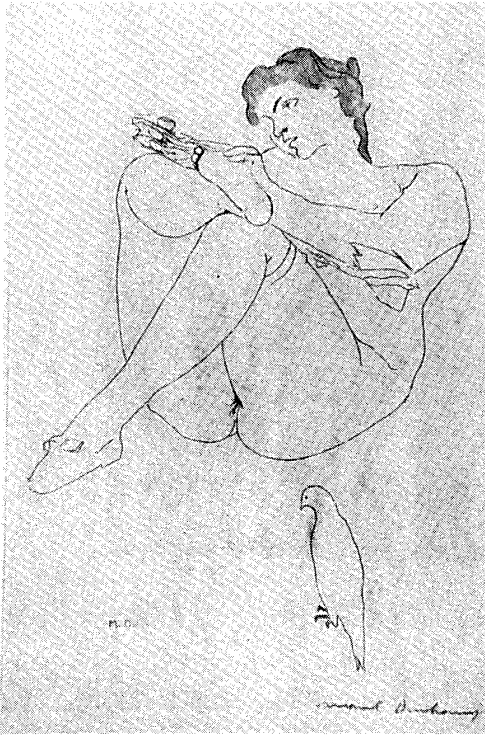
18 ロダン《娼婦》 ロダン美術館、パリ



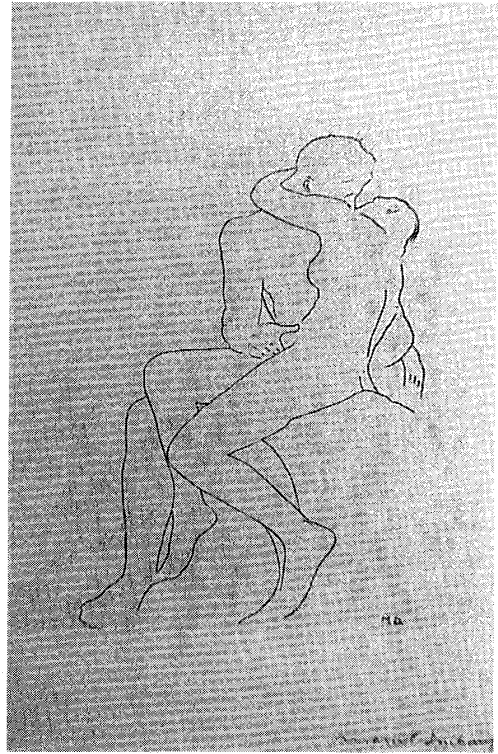
19 デュシャン《アングルにならいて I》



20 デュシャン《アングルにならいて II》



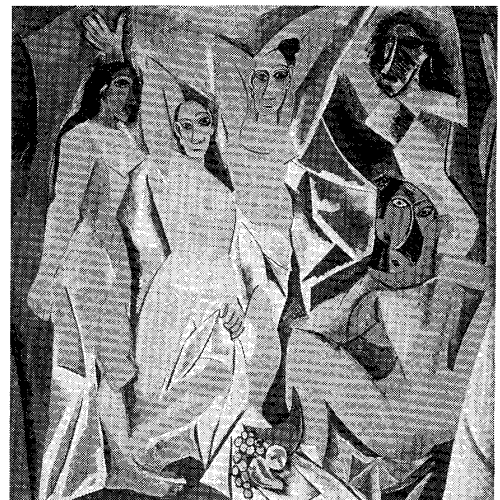
21 デュシャン《クールベにならいて》



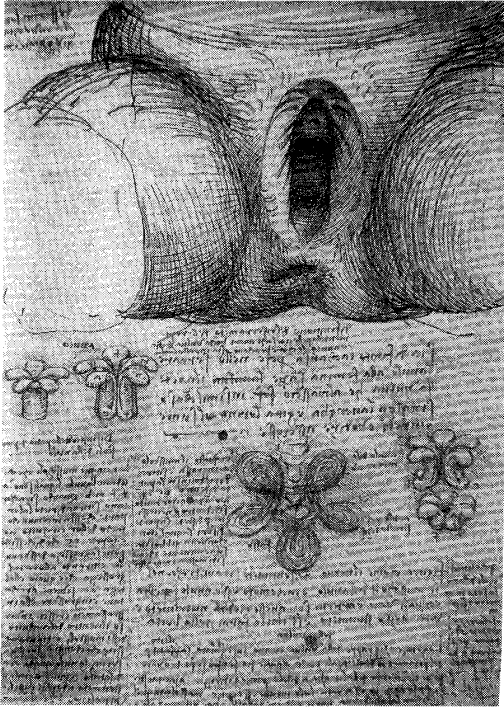
22 デュシャン《ロダンにならいて》



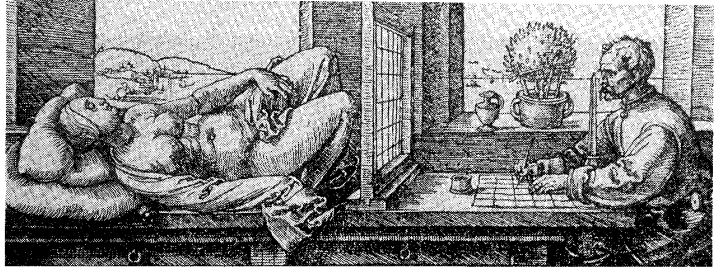
23 ボナール《ベッドにまどろむ女あるいは気怠さ》
1899 オルセー美術館



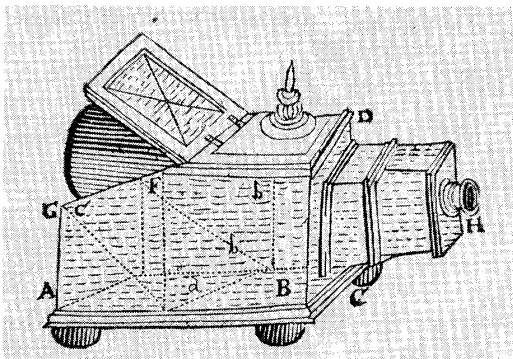
24 ピカソ《アヴィニョンの娘たち》1907
ニューヨーク近代美術館



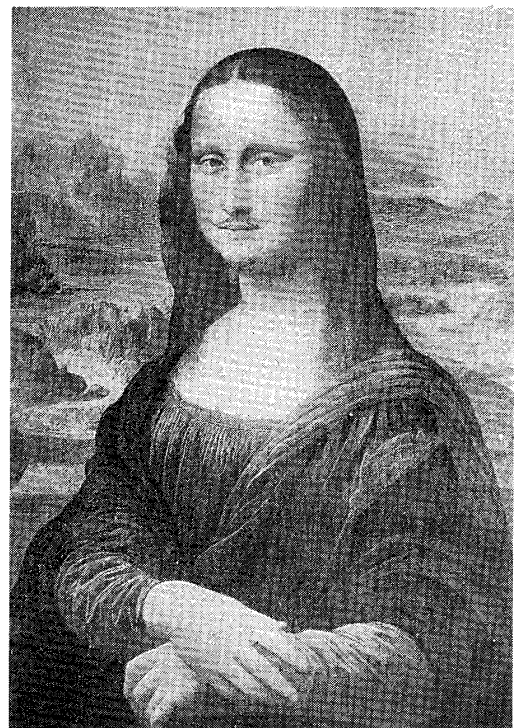
25 レオナルド《女性陰門デッサン》1504-09
ウィンザー城



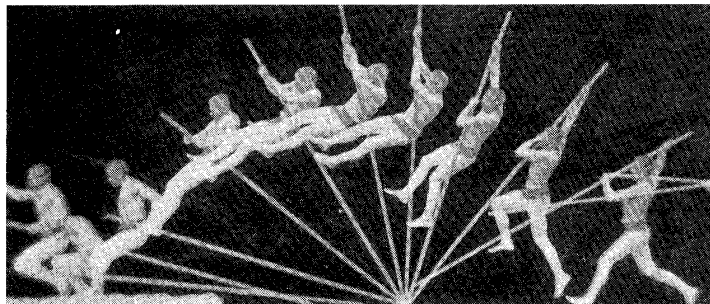
26 デューラー《横たわる女を素描する人》『測定法教則』
1525



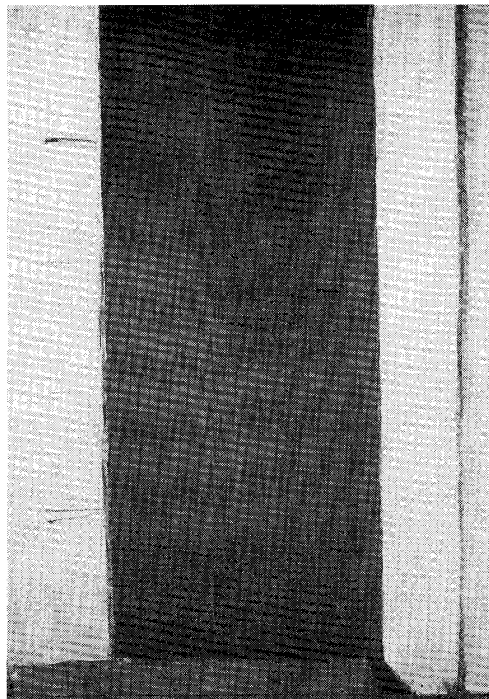
27 カメラ・オブスキューラ



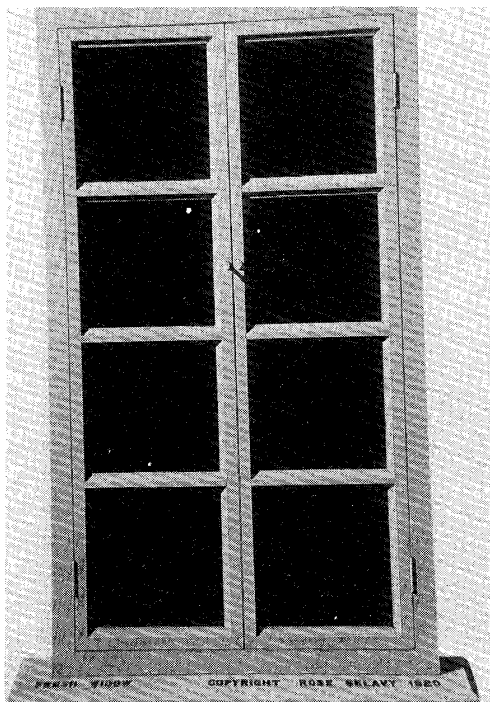
28 デュシャン《L. H. O. O. Q.》1919



31 マレイ 《運動分析写真》 c.1890



30 マティス 《コリウールのフレンチ・ウィンドウ》 1914 ポンピドゥー・センター



29 デュシャン 《フレッシュ・ウィドー》
1920 ニューヨーク近代美術館



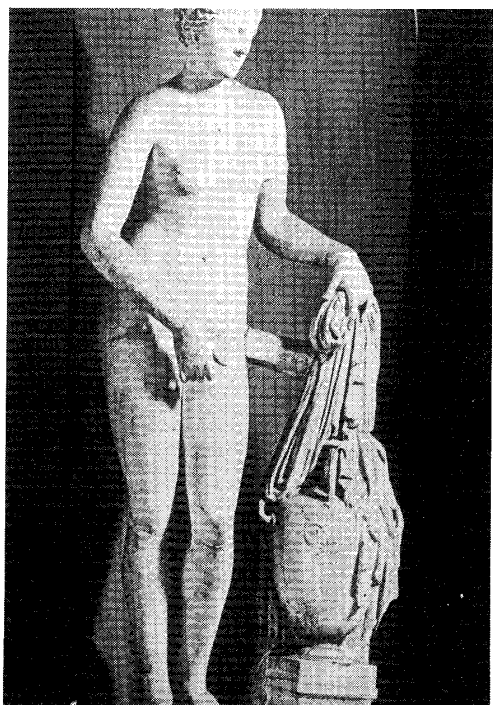
32 ドガ 《ダンスの楽屋》 c.1873 ワシントン・コーコラン・
ギャラリー



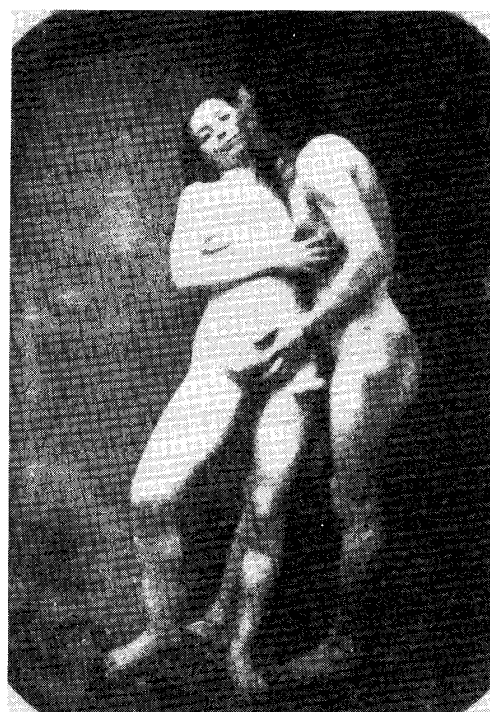
33 バーン=ジョーンズ《黄金の階段》1872-80
テート・ギャラリー



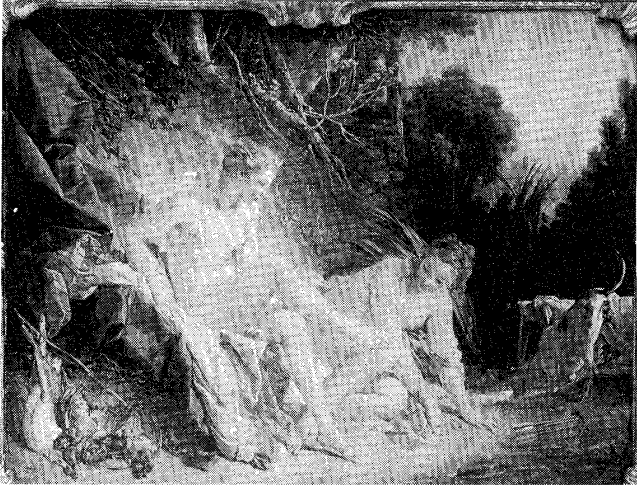
34 バーン=ジョーンズ《ピュリスとデモポーン》1870 バーミンガム市立美術館



35 プラクシテレス《クニドスのアフロディテ》
原作c.350BC ローマ時代模刻



36 フランソワ・J・ムーラン撮影
「初期のポルノ写真」c.1855



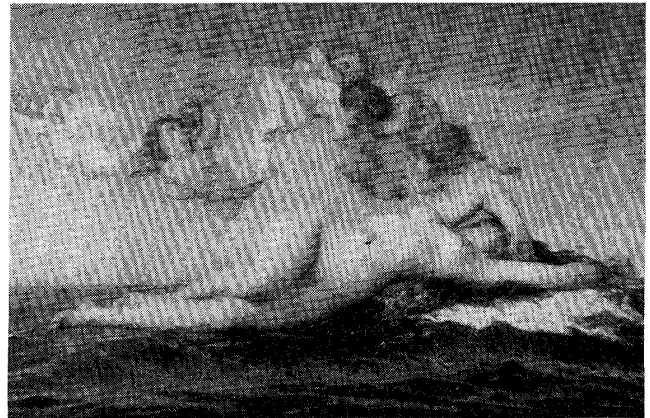
37 ブーシェ《ディアナの水浴》1742
ルーヴル美術館



38 クールベ《浴女たち》1853
ファーブル美術館、モンペリエ



39 マネ《草上の昼食》1863 オルセー美術館



40 カバネル《ヴィーナスの誕生》1863 オルセー美術館



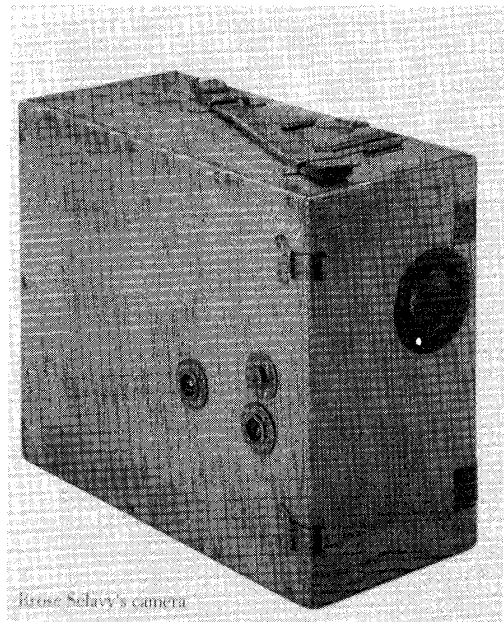
41 ドガ《ルーヴルのメアリー・カサット》
c.1880 フィラデルフィア美術館



42 ドガ《婦人帽子店にて》1882 メトロポリタン美術館



43 マン・レイ撮影《ローズ・セラヴィ》1917



44 デュシャン《ローズ・セラヴィのカメラ》



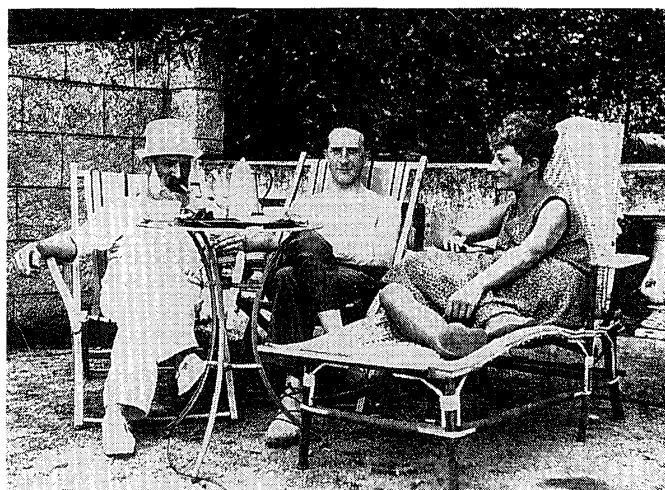
45 結婚式のロダン夫妻 1917



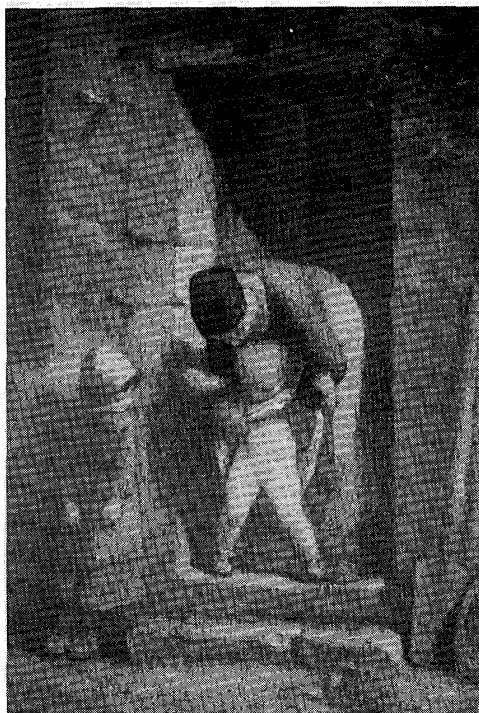
46 「デュシャンと妻ティニー」



47 「デュシャンとリディ・サラザン＝
ルヴァソル」 1927



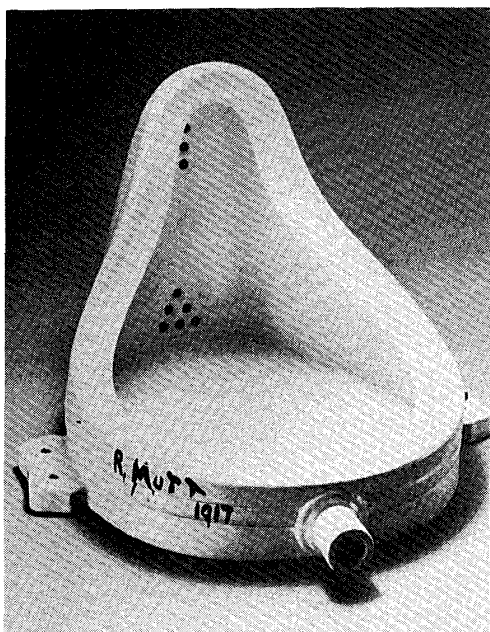
48 「ブランクーシ、デュシャン、マリー・レイノルズ」
1931



52 ミレー《母と子》1857頃 ルーヴル美術館



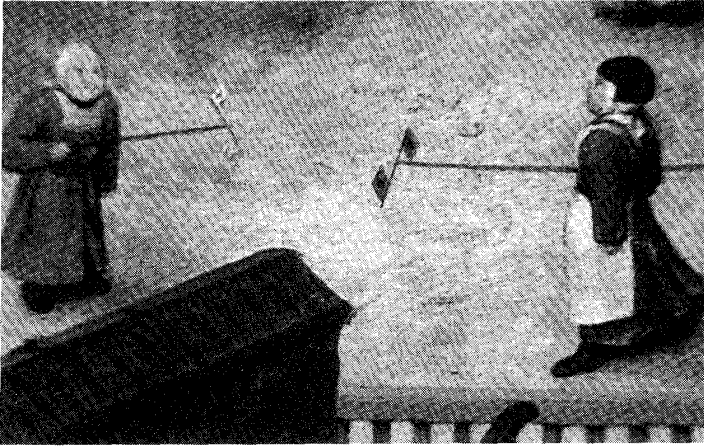
51 「3歳のデュシャン」1890



50 デュシャン《「泉」1917のレプリカ》 フィラデルフィア美術館



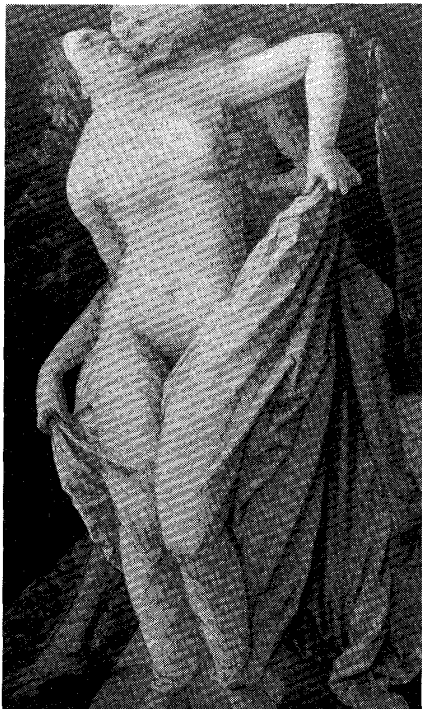
49 ロセッティ《見つけられた女》1854-81
デラウェア美術館、ウィルミントン



53 ブリューゲル《子供の遊戯》部分 1560 ウィーン美術史美術館



54 「デュシャンと妹シュザンヌ」1896



55 ハンス・バルトゥング《死と女》
1518-c.20頃 バーゼル美術館

図版出典

- グロリア・モウレ『マルセル・デュシャン』 1988年 美術出版社……図1、2、3、4、28、43、46、50
- Encyclopedia of World Art*……図5
- 『巨匠の世界 ロダン』1970年 タイム・ライフ・インターナショナル……図6、45
- 『大系 世界の美術 第13巻』学習研究社……図7
- 『世界美術全集6 ミケランジェロ』1975年 集英社……図8
- 『世界美術全集1 ジョット』1975年 集英社……図9
- 『大系 世界の美術 第12巻』学習研究社……図10
- 『大系 世界の美術 第15巻』学習研究社……図11、55
- 『西洋の人間像 1850-1950 フィラデルフィア美術館名作展』1994年……図12、13
- 『ドガ』美術出版社……図14
- 『現代世界美術全集24 アングル/ドラクロワ』1972年 集英社……図15
- 筆者……図16
- 『現代美術全集5 ロダン/ブールデル』1971年 集英社……図17
- 『ロダン「デッサン・エロティック」』1987年 リポート……図18
- Marcel Duchamp*, 1993 London Thames & Hudson……図19、20、21、22、29
- 『現代世界の美術9 ボナール』1986年 集英社……図23
- 『現代美術全集14 ピカソ』1972年 集英社……図24
- 『芸術新潮』1995年6月号……図25
- 『デューラー』岩波書店……図26
- 『巨匠の世界 フェルメール』1970年 タイム・ライフ・インターナショナル……図27
- 『現代世界美術全集11 ボナール/マティス』1972年 集英社……図30
- 『巨匠の世界 デュシャン』1969年 タイム・ライフ・インターナショナル……図31
- 『現代世界美術全集6 ドガ』1971年 集英社……図32、41、42
- 『バーン=ジョーンズ』1994年 トレヴィル……図33、34
- 『大系 世界の美術 第5巻』学習研究社……図35
- サンダー・L・ギルマン『「性」の表象』1997年 青土社……図36
- 『美術出版社カラスライド 新版・西洋美術史』美術出版社……図37
- 『現代世界美術全集19 コロー/ミレー/クールベ』1973年 集英社……図38、52
- 『現代世界美術全集1 マネ』1970年 集英社……図39
- Painting in the Musée d'Orsay*, 1986 Editins Scala……図40
- Calvin Tomkins, *Duchamp A Biography*, 1996 London……図46、47、48、51、54
- 『アサヒグラフ別冊美術特集 西洋編29 ロセッティ』1994年 朝日新聞社……図49
- 『ブリューゲル全作品』1988年 中央公論社……図53