

アンフラマンズと崇高

——デュシャンとリオタールにおける
「呈示不可能なもの」の美学

長谷川祐輔

キーワード：マルセル・デュシャン、ジャン＝フランソワ・リオタール、
アンフラマンズ、レディ・メイド、芸術係数、崇高、表現、
技術、現代美術

はじめに——表現されたものの中における表現され得ないもの

現代芸術の作品にはコンセプトが求められる。この作品は何を表現しているのか。どのような意図で制作しているのか。現代のアーティストは、作品を制作するだけでなく制作の背景にある文脈や美術史的な系譜を踏まえた上で、作品を観客に向けて総合的にプレゼンテーションすることが求められるようになっていく。そこでよく問題になることのひとつとして、「アーティストの意図」なるものと実際に制作された作品の対応関係がある。アーティストが作品のコンセプトを説明すれば、それを聞いた観客の多くはそれがアーティストの「言いたいこと」だと受け止めるだろう。しかし作品制作や、そこに込められたコンセプトと作品、あるいはアーティストの意図や実装された作品の関係性は、そんなに単純なものだろうか。アーティストの「意図」とは理念的なものであり、作品は物質的なもので、理念的なものが現実に着地した姿でもある。アーティストも観客も、意図と作品を可能な限り一致させようとしてみたところで、それは終わりを持たない試みになる。なぜならば、一体何が一致すればそれが達成されるのかも明らかではないし、アーティストが表現したいことや観客の解釈は、一度定まったとしても状況によって常に変化し続けるからだ。制作や

鑑賞において感覚することと、時間が経ってから想起されることは異なるし、解釈行為にはそのどちらもが含まれる。作品の輪郭は、どこかで明確に確定できるようなものではなく、複数の異なる時間軸や個別の体験によって形作られているものなのであり、変容可能性を含んでいる。

コンセプトと作品のこのような関係性が何を意味するのかと言えば、作品には常に現れたものと現れなかったものが同時に含まれているということだ。ある時には現れているように見えたものが、別のタイミングでは不在になっていると感ずるかもしれない。あるいは最初は現れていないように見えた解釈が、時間や距離ができてから発見されたりすることもある。作品の表現・解釈とは、その制作や鑑賞の条件によって、常に生成と消滅の循環のもとにある。表現されたものと表現されなかったものは、お互い反転可能なものとして常に含み込んでいるのである。

本稿では、美的表現における「現れたもの」と、現れたものにおける「現れ得ないもの」の関係性を考えるために、以下の手順を用いる。はじめに、現代美術の起源とされるマルセル・デュシャン（Marcel Duchamp 1887-1968）の重要概念のひとつである「アンフラマンズ（Inframince）」を取り上げ、その概念的なポテンシャルについて確認する。次に、フランスの哲学者ジャン＝フランソワ・リオタール（Jean-François Lyotard 1924-1998）がデュシャンについて書いたテキストを取り上げ、リオタールがデュシャンの「蝶番」に見出していた美学的な可能性を洗い出し、リオタールの崇高論との接点を描き出すことを試みる。リオタールはデュシャンについて論じているものの、断片的な記述が多く、崇高論や絵画論などリオタールの他の芸術論に登場する議論と結びつけて論じられたものはほとんど存在しない。デュシャンにおける中心概念のひとつである「アンフラマンズ」について整理し、リオタールの崇高論と結びつけることによって、アンフラマンズと崇高がそれぞれ「現れたものの中における現れ得ないもの」を示す概念であることを示す。

1. アンフラマンズについて

アンフラマンズとは、フランス語の「infra（インフラ）」と「mince（薄い、瘦

せている)」を組み合わせたデュシャンによる造語である。デュシャンはアンフラマンズの概念を通して、四次元への関心を探究していた。デュシャンによれば、われわれは三次元を知覚する時に、三次元の現れを二次元の投影として認識している。従って、三次元における投影を媒介として四次元にアクセスすることができるのではないか、という閃きのもとさまざまな制作ノートを残している。アンフラマンズは、本来表現しえない四次元を三次元における間接的な暗示として呈示しようとするための概念だと言える。例えばアンフラマンズとの関連で制作されていた作品としては、通称「大ガラス」と呼ばれる《花嫁はその独身者たちによって裸にされて、さえも》(1915-23) (以下「大ガラス」)、「遺作」と呼ばれる《(1) 水の落下、(2) 照明用ガス、が与えられたとせよ》(1946-66) (以下「遺作」) の2作品がある⁽¹⁾。作品そのものの分析に踏み込むことはここではできないため、あくまでアンフラマンズの概念的な整理に焦点を絞って進める。

アンフラマンズが初めてメディアに登場したのは、1945年に出版された『ヴュー』誌のデュシャン特集号であった。デュシャンが四次元への関心を抱くことになったきっかけには、20世紀の前半から中頃のフランスの、芸術のみならず数学や物理学における「四次元」をめぐる学問的な流れも影響している。デュシャンは自身の幾何学的な制作や思考の着想源のひとつとして、ガストン・ド・バヴロウスキー (Gaston de Pawlowski 1874-1933) の小説『四次元の国への旅』があると認めている⁽²⁾。この小説は、フランスの文化芸術に関する情報源のひとつとして当時流行していた日刊誌『コメディア』に1912年から1年間連載されていた⁽³⁾。

アンフラマンズとはデュシャンによる造語でありながらも、デュシャン本人が明確な定義を与えておらず、アンフラマンズについて残されているのは46編の断章のみである。これらのメモにおいてデュシャンは具体的な事象や出来事を持ち出すことでアンフラマンズを説明しようとしている。しかしそこで挙げられるのはほとんど思い付きに近い出来事の羅列や、言語遊戯によって占められている。例えば美術批評家の多木浩二はアンフラマンズを探求することの困難として、アンフラマンズとは「一種の暗号」であり、「未解読の暗号みたいに置いておいて、そのまわりの、いわば効果を生じる関係を眺めるというやり方しか、できないと思う」⁽⁴⁾と述べている。

アンフラマン스는、一義的に解釈することが難しく、多義的な読みが誘発されることによって議論が繰り返され、概念の輪郭を整えていくというしかたによって探究されるものであると言える。しかしそれは、デュシャンの芸術制作・芸術論においてアンフラマン스가重要ではないということを意味しない。むしろ、「レディ・メイド」や「芸術係数」などデュシャンの代表的な概念の根幹を成す概念であることが見えてくる。別の文献において、アンフラマン스는「鋳型、複製、また痕跡をつくること、形態と感覚における無限小の幾何学的、物理的運動、さらに相似と類似、分離と遅延、創作者と鑑賞者、ジェンダーとエロティズムについての問題に同時に関連」するものであると述べられている⁽⁵⁾。繰り返し強調すれば、アンフラマン스는とは解釈を一元化できるものではなく多義的な文脈において読まれることでその概念的な効果を発揮するものであり、デュシャンにとっての根本概念なのである。

デュシャン研究者の北山研二は、デュシャンのキーワードとして「次元移動」、「ずれ」、「蝶番」、「時間」、「遅延」などを挙げながら、アンフラマン스에託されたデュシャンの関心をより一般的な単語で説明した上で、そこにあるのは「脱現実の契機」であると纏めている⁽⁶⁾。本稿では、以上のような北山の記述に依拠しつつ、アンフラマン스를異なる次元、あるいは相反するもの同士の「蝶番」や「越境」そのものを示す概念として扱う。

1-1 コンセプトと作品の重層的な対応関係——アンフラマン스와芸術係数

それでは、デュシャンのテキストを確認してみよう。1つ目のメモは次のようなものである。

1. 可能なものはアンフラマン스である。——何本かの絵具のチューブが、1点のスーラの絵になる可能性は、アンフラマン스としての可能なものの具体的な「説明」である。可能なものは何かになることを含んでいる——一つのものから他のものへの移行は、アンフラマン스において起こる。／「忘却」についてのアレゴリー。⁽⁷⁾

ここでは創作のプロセスそのものがアンフラマン스의例として挙げられている。一般的に作品化とは、素材やアイデアに形を与えることであるとも言える。デュシャンによれば、そこにはひとつの「次元移動」と呼べるものが発生して

いる。絵具はそれだけでは作品ではなく、芸術家が介入し制作することによって絵画になる。絵画だけではなく、音が音楽になること、身振りがダンスになること、文字が小説や詩になること、布が衣服になること、映像が映画になることなどにも当てはまる。美術家の岡崎乾二郎は作品の輪郭について、「作品は何かを意味しているという以上に、いかにして作られたのか、その行為、作業工程の総体」のことであると述べている⁽⁸⁾。それに、作品と一概に言っても美術、建築、ダンス、映画などジャンルの間によって関与するマテリアルや必要な制作過程、流れている時間も異なってくる。素材に形が与えられ、作品となる過程にはひとつの越境があり、それはアンフラマンズにおいて起こる。

デュシャンは1957年の講演録『創造過程』において、「芸術係数」という概念を提示している。芸術係数とは、「表現されなかったが、計画していたもの」と、「意図せずに表現されたもの」との間の関係性である⁽⁹⁾。デュシャンの言葉を引いておこう。

創造行為に伴う連鎖反応には、その連鎖の環の一つが欠けている。芸術家が自分の意図を完全に表現できないということを表わすこうした切断が、つまり芸術家が計画していたことと実現したものとのこうした差異が、作品に含まれる個人的「芸術係数」なのである。⁽¹⁰⁾

ここでは、表現しようとした意図と、実際に実現したプロダクトのあいだにある隔たりについて書かれている。アーティストが自分の作品のコンセプトや制作の意図について説明することは、現代美術においては不可欠になっている。作品のステータスや表現形態が多様化した現代芸術の状況において、アーティストは単に最終的なプロダクトだけ制作していればよいというわけではなく、作品や制作の過程、コンセプトや表現の意図をみずから文脈化することを要請されている。芸術家は作品が制作された背景や作家の意図が観客に伝わるように説明しようとする。しかし、そもそも作り手の意図と完成形としての作品の実現が一致するとは、一体何と何が一致することを意味しているのだろうか。作者にとっての一致と、観客にとっての一致は異なる。作り手の「意図」と作品の「実現」は、そもそも異なる次元のものであり、万人にとって同じように一致するものではない。デュシャンの芸術係数は、作者の意図と作品の実現の

あいだに広がる重層的な隔たりを表す概念として捉えられる。

作品の実現は、作者の意図だけではなく、歴史的な文脈、複数の次元の時間や生産過程など複数の要素によって成り立っている。多層的な作品の制作過程を、アーティストの「意図」と作品の「実現」といった単純な関係性のみに集約できるものではない。「一つのものから他のものへの移行は、アンフラマンズにおいて起こる」というデュシャンの言葉は、絵の具と絵画、作者の意図と作品の実現のあいだに広がる、無限に移ろいゆく多層的なもつれそのものを表す言葉として読むことができる。

1-2 アンフラマンズとレディ・メイド

デュシャンの代表的な概念に「レディ・メイド」がある。レディ・メイドとは、芸術作品として制作されたものではない大量生産の既製品を芸術作品として扱うことであり、既製品と芸術作品の境界線を問い直すための概念でもある。以下のアンフラマンズについてのメモからは、レディ・メイドとアンフラマンズの関連性が窺える。

18. 大量生産による〔同じ鋳型から出た〕二つの物体の差（寸法上の）は、最大限（？）の正確さが得られたとき、アンフラマンズである。⁽¹¹⁾

最大限の正確さが得られたときアンフラマンズである、とはどういうことか。少しバラフレーズしておこう。通常大量生産される商品は、同じ機能やデザインのものを大量に生み出すことを指している。しかし当然ながら、同じと言いつつも個別のプロダクトはそれぞれ異なるものであり、どれひとつとして全く同じものというのは存在しない。同じ機種スマートフォンを持っていたとしても、私が持っているものとあなたが持っているものは異なる。ここでは当然の事実を確認しているにすぎない。全く同じものが生産されたとしても、一つひとつの個物がそれぞれ異なるため、その正確さが際立つほどそこにある「この」という差異も同時に生じてくる。デュシャンはこのデリケートな差異のことをアンフラマンズと呼んでいる。35番のメモはこのことをさらに強調している。

35. アンフラマンズな分離

同じ鋳型で（？）型打ちされた二つの形は、たがいにアンフラマンズの分離値だけ異なる。／すべての“同一物”は、どれほど同一であっても、（そして同一であればあるほど）、このアンフラマンズの分離的差異に近づく。〔…〕⁽¹²⁾

同じであればあるほど、そこにある繊細な差異が浮かび上がってくる。言い換えれば、大量生産はそれぞれの個物の間にある繊細な差異によって支えられている。多木がアンフラマンズは一見暗号みたいだが、「世界を存在させているデリケートな効果のようなもの」⁽¹³⁾として考えてみるとそれなりに読んでいけると述べていることは、デュシャンのこのメモが直接的に表していると言える。

ここまでをまとめよう。アンフラマンズとは、作品の理念的なコンセプトと作品の実現のあいだ、あるいは大量生産される個別のプロダクトのあいだを結ぶ蝶番であり、次元の異なるものの接続を可能にしている透明なエフェクトである。言語によって知覚できないほど薄いものでありながらも、周縁的な存在なのではなく、作品や世界を存在させる根源的なエレメントであると言える。

1-3 「何か別なものへの窓」——三次元のオブジェクトにおける「呈示不可能なもの」

デュシャンがアンフラマンズを探究した背景には、四次元への関心があったと冒頭で述べた。デュシャンが四次元へ関心を抱き始めた理由には、当時のフランスにおける科学の流行のみならず、絵画を中心とする視覚的な表現への関心を失いつつあったことが関係している。「何か別なものへの窓」というインタビューで、《大ガラス》についてデュシャンは次のように話している。

私が中に入れたもの、それが何だったかわかりますか。私は歴史や、よい意味での逸話を、視覚的な表現に混ぜ合わせたのですが、視覚性、眼に見える要素には、普通ひとがタブローに与えているほど、重きを置きませんでした。私はもうあまり専念する気はなくなっていたのです、視覚的な言語には……⁽¹⁴⁾

この後で、デュシャンは三次元のオブジェクトはすべて何らかのしかたで四次元の投影なのであり、われわれはその四次元の対象を眼で見ることもしないし知ることもしないと述べている。ここにはプラトンのアイデア論的な枠組

みが再起していると見ることができる。デュシャンは、二次元や三次元の視覚操作に終始する絵画表現ではなく、決してオブジェクトとしては現れることのない四次元に関心を抱いていた。それは本稿の冒頭に掲げた問いに引き寄せて言い換えれば、実装された作品において決して表現されることのない次元であると言えるだろう。

第四次元としての潜在性〔虚性〕とは、感覚的外観を持つ〈現実〉ではなく、ある量塊の潜在的表現〔代理表象〕（鏡のなかのその反射に類似した表現）。／三次元の物体の虚像の無限増殖。これらの虚像は無限小であり、無限大である。⁽¹⁵⁾

三次元の呈示されたオブジェクト／作品に内在する、呈示不可能なものとしての四次元の影。ここにデュシャンにとっての無限がある。この「呈示されたものに内在する無限」という地点において、デュシャンとリオタールの美学は交差することになる。なぜなら、リオタールが崇高の美学において探究していたのは、まさしく人間の感性的な枠組みでは捉えることができない知覚に他ならないからである。

2. リオタールにおける「瞬間の美学」——デュシャンとニューマン

リオタールは、「崇高」や「前衛」をキーワードに芸術理論や美学を論じていた。リオタールがデュシャンについて論じたテキストとして「蝶番」がある。このテキストはデュシャンのアンフラマンスを念頭に置いていることが窺えるような、番号が振られたメモの形式で書かれている。リオタールは、30番のメモにおいてデュシャンの『グリーン・ボックス』における「瞬間的停止として＝超特急の表現」⁽¹⁶⁾について触れている。

リオタールによれば『グリーン・ボックス』における「瞬間的な休止」、「超高速の休止〔超高速の露出時間〕の最良の露出」というキーワードは、ひとつの問題系を構成している。それは、暗闇に沈んだ「感性的な表面の露光」の問題である。

30. タイトルの説明。『グリーン・ボックス』のテキストは、写真との類推に支配されている。《瞬間的な休止（……）、超高速の休止〔超高速の露出時間〕の最良の露出（……）、超高速の露出』が一方に、そしてもう一方では、《（暗闇の中に）（……）が与えられたとすれば》、あるいはその繰り返された形である、《暗闇の中で与えられた（……）があるとせよ》。これらの用語はひとつの問題を取り巻くものである。それは、水の落下とガスの燃焼という反対の運動から発する光線による、暗闇の中に沈んだ感性的な表面の露光の問題である。露出あるいはポーズの時間は、極度に短いものであるべきだろう。〔…〕⁽¹⁷⁾

『グリーンボックス』とはデュシャンの代表作のひとつである《大ガラス》を構想するにあたってデュシャンが残したノートである。リオタールはここに暗闇に沈んだ「感性的な表面の露光」の問題を読み取っている。初めに確認したように、デュシャンは《大ガラス》の制作を通して四次元へのアプローチを探求していた。デュシャンは三次元の平面に、四次元の投影を見出していた。三次元の平面における表現は、四次元の断面である。四次元を直接呈示することはできないが、三次元の平面を四次元の投影とみなすことによって、間接的に呈示することができる。ここにはリオタールの美学における「呈示不可能なもの否定的呈示」の表出論理と共鳴するものがある。

リオタールは、暗闇に沈んだ感性的なものの露光は、「極度に短いもの」であるべきだと主張している。「瞬間的な休止」や「極度に短いもの」は、ひとつの美学的な問題系を構成している。リオタールの美学においては、リミットを超えた感性的なものの呈示と、「瞬間」というキーワードが結びついている。それは抽象表現主義の画家バーネット・ニューマン（Barnett Newman 1905-1970）論や、ポストモダンについて論じる中で登場する。リオタールの崇高論において、崇高を感覚することは、消費されない端的な現れの瞬間を知覚することと結びついている。

2-1 崇高の瞬間を感覚すること

ここで改めて崇高とは何かについて簡単に確認しておこう。崇高は、カント以降しばしば美との関係性において語られる。美は感性的な把握、つまり悟性と構想力の遊戯的な形式による把握におさまるものを対象にする。それに対し

て、崇高は人間の感性を超えたもの、形式化されないものを契機として人間の内面に引き起こされる不快を経由した快を対象にする。美と崇高の関係性について、例えばデリダ研究者の宮崎裕助は次のようにまとめている。「美があくまで対象の形式との関連で定義された上で、かつ形式からの後退として見いだされるのだとすれば、崇高ははじめから、形式の発生の条件としての、形式の構成と解除の作用そのものとしての〈形式化されざるもの〉に関わるのである」⁽¹⁸⁾。崇高は、美が美であるための条件であると同時に、そのリミットを示すものでもある⁽¹⁹⁾。ここで崇高の概念史を網羅的に振り返ることはできないが、例えばカントは崇高を喚起するものとして、建築物や壮大な自然、自然災害などを念頭に置いていた。他方でリオタールは自然ではなく、人工物——芸術作品、テクノロジーなど——に人間の感性的把握から逃れるものを見出す。

ここからは崇高論における呈示の問題についての記述を追っていきたい。リオタールが80年代以降崇高にこだわるのは、様々な呈示における「呈示不可能なもの」に関心を持っていたからである。呈示されたものにおける呈示不可能なものをめぐる論理は、20世紀後半の芸術、抗争、資本主義など様々な主題と関連付けて論じられるが、ここではバーネット・ニューマンについての記述に焦点を絞る。

リオタールがニューマンの崇高論において問題にするのは、消費に還元されない「瞬間を感覚すること」である。「瞬間、ニューマン」(1985)においては次のように述べられている。

崇高は、そこにある (voilà) という感情である。それゆえに、そこに「消費する」べきものはほとんど何もない。あるいはいわく言い難いもの (je ne sais quoi) がある。ひとが消費するのは出現ではなく、ただその意味でしかない。瞬間を感覚するとは瞬間的なことなのである。⁽²⁰⁾

崇高を感覚することは、消費可能な意味を感覚することではなく、端的な出現、あるいは瞬間を感覚することである。しかし、一体なぜ崇高を感覚することが消費には還元されない端的な出現や瞬間を感覚することになるのか。崇高を感覚することについてのより詳細な記述については、カントの『判断力批判』を見ておく必要がある。リオタールはニューマンの絵画における端的な出現を

瞬間的に把握するということについて、『判断力批判』における把握 (Auffassung/apprehensio) と総括 (Zusammenfassung/comprehensio aesthetica) のモデルからアイデアを得ている。以下『判断力批判』の該当箇所を引用する。

直観的に或る量を構想力のうちに取り入れて、それを尺度として用い、つまり数による大きさの評価のための単位として使用しうるためには、この能力 (構想力) のふたつのはたらきが必要である。把握と総括がそれである。把握にかんしてなら、なんら困難はない。把握についてこの能力は無限に進行することができるからだ。いっぽう総括をめぐるのは、把握がすすんでゆくほどにそれだけ困難となって、やがてその極大値に到達する。この極大が、大きさを評価するさいの美的に最大の基本尺度なのである。なぜなら、把握がそこまで到達して、最初に把握された感官直観の部分表象が構想力のうちですでに消滅しはじめても、他方では構想力がさらに多くの部分表象の把握へとすすんでゆく場合には、構想力は、他面で獲得するのとおなじだけのものを一面では喪失することになるからである。かくして、総括のうちには最大の大きさが存在することになり、それを超えて構想力はさらにすすんでゆくことができないはこびとなるのである。⁽²¹⁾

カントは構想力に二種類の働き——把握と総括——を認めている。把握は無限に進行することができるが、しかし把握したものを総括するには限界がある。総括の限界値を超えても把握が進行する際に人間の内面に生じるのが「数学的崇高」である。リオタールは『崇高の分析論』において数学的崇高をめぐる把握と総括について次のような説明を加えている。

この分析は空間的な観点からなされているが、これを時間の形式に移しかえることは容易であるし、それは興味深いことでもある。崇高な感情に特有の苦痛に満ちた性格は、とりわけ、量の観点から見たときにこの感情が含む判断のアポリアに由来している。このアポリアを時間に移しかえた場合、それは所与を「一瞬のうちに (in einem Augenblick)」包含し、総合することの不可能性を意味することになる。⁽²²⁾

以上のリオタールとカントの記述を踏まえて論旨をまとめよう。リオタールによれば崇高はなんらかの表象ではなく、「そこにある」=呈示そのもの、つまり端的な瞬間の出現である。そこには意味的な消費に回収されるようなものはない。呈示そのもの、つまり意味として消費されることのないような直接的

な出現を感覚することが崇高なのである。しかし瞬間を感覚することがなぜ崇高と結びつくのか。それは未来、現在、過去といった時間的な連続性の中断を経験することと結びついている。「時間とはタブローそれ自体である」、「崇高、それはいまである (The sublime is now)」といった言葉でニューマンが示そうとしていたのは、「時間性の脱自」とでも呼べるような「意識の作動を不能にし意識の権限を奪うものであり、意識がうまく思考できないもの」⁽²³⁾であった。そしてこの点に関しては、パークの崇高論を参照することが不可欠となる。なぜなら、ここで記述されているような意識の不能状態に崇高を見出しているのは、カントではなくパークだからである。以下『崇高と美の観念の起源』(1757)から引用しよう。

自然界の偉大で崇高なものが生み出す情念は、もしもこれらの原因が最も強力に作用する場合には驚愕となる。驚愕とは或る程度の戦慄を混えつつ魂のすべての動きが停止するような状態を言う。このような状態では心がその対象によって全く残りなく占領される結果、心は他の如何なる対象を思い浮かべることも、またそれ故にこの心を満たしている対象について推論を下すことも当然できない。⁽²⁴⁾

もちろん作品としてのニューマンの絵画それ自体は、鑑賞者の魂のすべての動きを停止させるような効果を含んでいるわけではない。しかしここで改めて強調しておきたいのは、ニューマンの絵画論における「瞬間」が時間の切断と結びついていることである。美術批評家の沢山遼はニューマンの「瞬間」の概念について、「「瞬間」、「いま、ここ」のうちにあらゆるものもたらされる絵画の同時性は、過去から未来へと連続する時間の時系列を切断する非－時間の到来を意味する」⁽²⁵⁾と述べている。

リオタールはパークやニューマンを参照しながらカントの『判断力批判』には欠けている崇高の質を取り入れることによって、みずからの崇高論を構築していった。そこで問題になっていたのは、瞬間を把握することの不可能性であり、その際に引き起こされる「魂のすべての動きが停止するような状態」としての崇高の感情なのである。

3. 崇高の美学の逆説的な条件

リオタールにとって崇高を感覚するとは瞬間を感覚することであり、そこには消費の対象となりうるような、意味に還元されるものは何もない。この点はリオタールの著作において、幾度も確認される。消費や意味に回収されない「瞬間を救う (sauver l'instant)」ことは、ひとつの抵抗の身振りでもある。一体何に対する抵抗なのか。それは、リオタール自らが「ポストモダン」と名付けたデジタル技術に囲まれたメディア環境に対する抵抗である⁽²⁶⁾。たとえば、『こともたちに語るポストモダン』には次のような言葉がある。

新しい言語は到来する出来事の輝きを失わずにはおかぬ。感情のコードに対する愛のゲリラ戦にも、慣れや言外の意味に抗って瞬間を救う、という同じ目標が賭けられている。／これに加えて、「新しい言語」の「新しい」を正しく取り扱い、現実の政治的なならざる経済的、マスメディア的な全体主義を明らかにするために、次のことを付け加えたい。すなわちそれは、技術改革という、既定路線 (déjà dit) にまつわるもう一つのモードからも、やはり瞬間を救わねばならないということである。⁽²⁷⁾

「慣れ」や「言外の意味」、また「既定路線」としてのイノベーションの提言などから瞬間を救うこと。言外の意味とは、言語で直接語られているわけではないがそこに暗示されている意味のことである。リオタールによれば、「新しい言語」はこの言外の意味を語りたいという人間の欲望を抹消する。ここで言われている「新しい言語」とは、暗示的な意味や余白などをないことにし、あらゆる言語を可視化する画一的な言語のことだと言い換えられる。このことは、現代においてもアクチュアリティを持っている。人間の感情は一定の定型文や記号によって表現可能とみなされており、言語はますます規範化された枠組みのなかで道具的な性格を帯びている。

リオタールが「崇高を感覚すること」や、「瞬間を救うこと」に込めた問題意識とは、あらゆるものがコード化された外部なき社会において、いかなる意味や記号などにも回収されない「瞬間」を救済することであった。80年代以降リオタールは同時代の芸術の文脈を中心に崇高を論じていたが、その背景には「経済的、マスメディア的な全体主義」に対する抵抗の身振りがあったことはおさ

えておく必要がある。

リオタールが、崇高を社会に内在するものだとみなした背景には、こうした——カントの時代には存在しなかった——時代状況があった⁽²⁸⁾。「呈示不可能なもの」と言ったとき、カントの場合それは「理性理念」といった超越論的な対象だった。しかしリオタールの場合、否定的呈示のモデルを継承していながらも、呈示不可能なものはカントのそれとは異なる。リオタールは、絵画や音楽など呈示された芸術作品に内在する呈示不可能なものや、資本主義社会においていまだ見出されていない「到来するもの」を呈示不可能なものとして扱っている。リオタールにとっての呈示不可能なものは、人間にとっての外部にあるものではなく、資本主義社会やデジタル技術などをはじめとする、社会の内部にある。それは、概念的に把握することはできないが、端的にそこにある(voilà)ということをはのめかすことができるようなものである。呈示不可能なものが社会に埋め込まれているという主張は、現代における「崇高の美学の逆説的条件」を特徴づけている。

精神は、崇高の美学の逆説的な条件に位置付けられていることに気づく。すなわち空間と時間が所与ではなく概念として把握されるようになり、たんなる呈示は次第に高まっているメディアの覇権により排除される。思考はみずからに關与することをやめる。われわれにもたらされる映像と音声はすでに計算されたものである以上、それはすでに思考されたものなのである。⁽²⁹⁾

崇高の美学の「逆説的な」条件とは、われわれの知覚が、すでに技術によって媒介された人工物で覆われているということを示す。つまり、自然や知覚があらかじめ所与のものとして与えられておらず概念として把握されたり、人工的に作り出された技術的な無限に囲まれているということである。このような、崇高の美学の逆説的な条件のもとでは、もはや自然を鑑賞する条件がカントが『判断力批判』を構想した当時のそれとは異なる。もちろん現代においても、自然を鑑賞することそのものを目的にすれば、テクノロジーに表象されていない自然を眺めることは可能だろう。しかし、自然や芸術などを鑑賞する際のメディア環境は圧倒的に変わってしまった。例えば現代では実物よりも実物の「美しい」写真が流通している。リオタールはこの点においても「無限」を見出し、

次のように述べている。

写真は美しいのではなく、「美しすぎる」。しかしながら、何かがこの「すぎる」によって指示されている。それは無限である。何かの感情の未規定性ではなく、諸科学の、諸技術の、資本主義の無限の実現である。⁽³⁰⁾

ここで言われている「すぎる」によって示される「無限」とは、テクノロジーの無限にはかならない。自然の風景や人間の姿を写真におさめるとき、それらを加工することは今日ではめずらしいことではない。画像を美しくしたいという欲望には際限がない。この点に技術的な無限がある。このような時代状況を踏まえた上で、リオタールは自然への回帰を奨励するわけではない。むしろ、崇高の美学の逆説的な条件にとどまりながらも、あらかじめプログラムされた総合によって、芸術家が「自然との直接的な接触によっては不可能であった新たな形式を発明することができるかどうか」⁽³¹⁾ という点にこそ、批評的な営みがある。リオタールにとって、自然的なものへの回帰といった過去に対するノスタルジーでもなく、消費社会に適応するのでもない態度においてこそ、20世紀の芸術に課された使命が現れていた。それは1980年代に発表された論考「瞬間、ニューマン」や「崇高と前衛」において前衛芸術家の営みとして示されている「端的な呈示」を感覚することや非決定性の只中で「到来すること」といった抽象的な言葉でしか指し示すことができない呈示不可能なものとの接触においてこそ見出されるような崇高なものを探求することであった⁽³²⁾。

ここでアンフラマンズの議論に立ち返ろう。デュシャンは呈示されたものに内在する呈示されていないものとしての四次元を探究するべく、アンフラマンズという概念を構想した。それは、デュシャンの断片的なメモにおいては三次元と四次元の関係性として探究されるにとどまっていた。「呈示に内在する呈示不可能なもの」を媒介として、リオタールの崇高論との接点を確認し、補完することによって、アンフラマンズを巡る議論はより広い射程を持っていることが明らかになった。アンフラマンズの蝶番を「表現されたものと表現され得ないもの」のフレームにあてはめてみると、それは現代のメディア環境においては例えば言語表現における言語化されていないものへの想像力であったり、テクノロジーが推し進める視覚優位の文化における視覚化されていないものへの

想像力といった、アクチュアリティを持った図式として再発見される。

結論

本稿では、デュシャンのアンフランスマンストリオタールの崇高論を中心に検討した。アンフランスマンストは、デュシャン本人による定義がなされていないため確定的な記述が難しいものの、レディ・メイドや芸術係数などデュシャンの美学における重要概念を根本的にささえているものでもあることが確認できた。アンフランスマンストは、表現されたものと表現されなかったものの関係性であり、具体的な場面としては作品のコンセプトと実現した作品のあいだに広がる輪郭の定まらない戯れとして見出すことができる。そのような戯れは、言葉にできない程薄い透明なエフェクトのようなものでもあり、表現のインフラでもある。

アンフランスマンストのこのような性格は、崇高が美が美であるための条件であると同時にその限界を示すものであり、それなしでは美がたんに美しいものにすぎなくなってしまうような効果を持っていることと重ねて読むことができる。アンフランスマンストと崇高は、どちらも意味に還元されない呈示であり、消費されることがない。消費に還元されない美的な質として崇高やアンフランスマンストを考えることは、芸術制作がデジタル技術の発展と不可分になりつつある現代において、より美学的な主題としての切実さを増していると言えるだろう。

本稿は、第23回成城大学フランス語フランス文化研究会での発表原稿をもとに構成したものである。

一部のテキストに対して、本稿では以下の略号を使う。

SB=*A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas and of the Sublime and Beautiful*, Oxford university press. 1990. [エドモンド・バーク 『崇高と美の観念の起源』 中野好之訳、みすず書房、1999年]

LI=*L'inhumain,; Causeries sur le temps*, Galilée, 1988. [リオタール 『非人間的なもの』 篠原資明ほか訳、法政大学出版局、2002年]

LS=*Leçons sur Analytique du sublime Kant, Critique de la faculté de juger*, § 23-29, Klincksieck, 2015. [リオタール 『崇高の分析論——『カント判断力批判』 についての講義録』 星野太訳、法政大学出版局、2020年]

PE = *Le postmoderne expliqué aux enfants: Correspondance 1982-1985*, Paris: Galilée, 1986.

〔リオータル『こどもたちに語るポストモダン』菅啓次郎訳、ちくま学芸文庫、1998年〕

PG = *Pérégrinations: Loi, Forme, événement*, Galilée, 1990. 〔リオータル『遍歴』小野康男訳、法政大学出版局、1990年〕

註

- (1) 《大ガラス》の概略的な作品分析は以下の文献で簡潔にまとめられている。平芳幸浩『マルセル・デュシャンとは何か』河出書房新社、2018年、112-159頁。
- (2) マルセル・デュシャン『マルセル・デュシャン全著作』ミシェル・サヌイエ編、北山研二訳、未知谷、1995年、151頁。
- (3) 中尾拓也『マルセル・デュシャンとチェス』平凡社、2017年、129頁。
- (4) 東野芳明、多木浩二「アンフラマンズ解説」『ユリイカ』（特集＊マルセル・デュシャン）、青土社、1983年、109頁。
- (5) セシル・ドブレ「アンフラマンズ」『デュシャン：人と作品』マシュー・アフロン著、フィラデルフィア美術館、2018年。
- (6) 北山研二『マルセル・デュシャン——新展開するアート』未知谷、2021年、170頁。
- (7) Marcel Duchamp « Inframince » in *Notes*, Flammarion, 2008, p.21. 〔「極博」岩佐鉄男訳、『ユリイカ』（特集＊マルセル・デュシャン）、青土社、1983年、58頁〕。
- (8) 岡崎乾二郎編著『芸術の設計——見る／作ることのアプリケーション』フィルムアート社、2007年、212頁。
- (9) マルセル・デュシャン『マルセル・デュシャン全著作』ミシェル・サヌイエ編、北山研二訳、未知谷、1995年、285頁。
- (10) デュシャン、同書、285頁。
- (11) Marcel Duchamp « Inframince » in *Notes*, Flammarion, 2008, p.24. 〔「極博」岩佐鉄男訳、『ユリイカ』（特集＊マルセル・デュシャン）、青土社、1983年、61頁〕。
- (12) *Ibid.*, p.33. (デュシャン、同書、65頁)。
- (13) 東野芳明、多木浩二「アンフラマンズ解説」『ユリイカ』（特集＊マルセル・デュシャン）、青土社、1983年、109頁。
- (14) マルセル・デュシャン／ピエール・カバンヌ『デュシャンは語る』岩佐鉄男他訳、筑摩書房、1999年、72-3頁。
- (15) マルセル・デュシャン『マルセル・デュシャン全著作』ミシェル・サヌイエ編、北山研二訳、未知谷、1995年、202頁。

- (16) デュシャン、同書、59頁。
- (17) Jean-François Lyotard, *Les transformateurs Duchamp*, éditions, galilée, p.130.
- (18) 宮崎裕助『判断と崇高——カント美学のポリティクス』知泉書館、2009年、88頁。
- (19) 補足しておけば、崇高を美の可能性の条件としてみなす考えは、カントによる解釈ではなく、20世紀後半においてナンシー、ラクー＝ラバルト、リオタールらによって取り組まれた崇高の読み直しの流れにおいて発生した解釈である。以下の文献に詳しい。Jean-Luc Nancy, et al., *Du sublime* (Paris: Belin, 1988)〔ナンシー他『崇高とは何か』梅木達郎訳、法政大学出版局、1999年〕。
- (20) LL., p.91, 108頁。
- (21) Immanuel Kant, *Kritik der Urteilkraft*, §26, Mit einer Einl., und Bibliogr., hrsg. von Heiner F. Klemme. Mit Sachanm, von Piero Giordanetti. Hamburg: Felix Meiner Verlag GmbH, 2009, S.115.〔カント『判断力批判』26節、熊野純彦訳、作品社、2015年、190-191頁〕。なお *ästhetisch* の訳語を原文と照らして「直感的」から「美的」に変更した。
- (22) LS., p.29, 36頁。
- (23) LL., p.102, 122頁。
- (24) SB., p.53, 62頁。
- (25) 沢山遼『絵画の力学』書肆侃侃房、2020年、125-126頁。
- (26) ここにリオタールの抵抗の身振りを読み取ることは、以下の論考から示唆を受けている。星野太「ポストモダンの幼年期——あるいは瞬間を救うこと」『現代思想』（いまなぜポストモダンか）青土社、2021年。
- (27) PE., p.142, 150-151頁。
- (28) リオタールが芸術やテクノロジーにおいて崇高を論じたのに対して、カントが崇高を考察する際に念頭にあった時代の出来事としては、自然の風景や災害である。具体的に挙げられる例としては、1755年に起こったリスボン大地震がある。以下を参照。星野太『美学のプラクティス』水声社、2021年、29-34頁。
- (29) PG., p.84, 79頁。
- (30) LL., p.134, 165-166頁。
- (31) PG., p.84, 79-80頁。
- (32) リオタールの崇高論における「否定的呈示」の曖昧さを指摘した論文として次のものがある。藤本一男「崇高と美の交雑共同体」『美のポリティクス』仲正昌樹編、御茶ノ水書房、2003年、211-253頁。