

マルセル・デュシャン¹の「造形的こだわり」 ——見過ごされがちな事実潜むメッセージ——

小林英樹 愛知県立芸術大学美術学部教授(油画)

序

「このネオ・ダダというやつはニュー・リアリズムとかポップ・アート、アッサンブラージュとか呼ばれているが、ひとつの安易な抜け道であって、ダダの遺産のうえにあぐらをかいている。私がレディー・メイドを見つけたとき、考えたことは審美の出鼻をくじくことだった。ところがネオ・ダダの連中は、私のレディー・メイドに審美を見出す。私は瓶掛けや便器を投げつけて挑戦したいのに、いまでは彼らは、それが美しいとってほめたたえるのだ。」²

デュシャンは《泉》³(図1)に代表されるレディー・メイドで提起した問題(後述)の本質を解さない逆行的動向を認めようとしない。デュシャンは、1960年代、70年代のアメリカ画壇に大きな影響力を持った二人のネオ・ダダイストのアーティスト、ロバート・ラウシェンバーグとジャスパー・ジョーンズを念頭に置き、「新たな」美の再構築への追究の試みを否定する。

ラウシェンバーグは、現代社会の刺激的な社会的諸相を視覚的断片として寄せ集めて彼の感性でくくる。アクションを交えた転写は、蠢く現代の断章として何かを表現していた。ジョーンズは、絵画から三次元的虚構を排除するために、純粹に抽象的で平板的な、文字、アメリカ国旗、地図、あるいは記号を題材にして、美の新たな可能性を追究する。いずれも、根底にあるテーマは「アメリカ国家」であるが、新しいものは絶えず古くなる以上、目先を変えたからといって表現に根本的変動はない。



図1 泉

ジョーンズは、平面に描かれたものはイリュージョンであり虚構であるという理由から、平面には三次元的空間を媒体とする世界は描かない。数字やアメリカ国旗を、そのまま提示するのではなく、アーティスト（画家）の感性で作り替えて展示する。区切られた枠のなかで、抽象表現主義を連想させるアクティープで小刻みなタッチが蠢き密集する。

だが、描く対象を変えてみても、それらは自己表現のために単にモチーフやテーマの設定を変えるだけでしかないので、セザンヌのリンゴと本質的に変わるところはない。しかも、立体を平面上に置き換える際の様々な問題、矛盾や齟齬を解決するため苦心せずに済むため、純粹に感覚の赴くまま動ける。

ジョーンズによれば、平面上には平板状のものや記号のような抽象的なものしか描けない。小さく軽い物質は、アッサンブラージュとして画面に貼り付け、貼り付けられないものであれば、制作して展示ケースのなかに置くかである。ジョーンズは、デュシャンが手を加えず提示したものを自分の感性で作り替え、一点だけの「レディー・メイド」、しかも、「美しい」オブジェ、あるいは、「新しい」作品として見せる。

しかし、扱うテーマが人物から靴や電球に変わっても、古代ギリシア以降の彫刻作品の範疇から外に出られていない。電球が20世紀を象徴するものであっても、美術家が工業規格品を模して制作したオブジェは、15世紀の《ガッタメラータ将軍騎馬像》（ドナテルロ）と基本的に変わらず、もっともらしい理念もこじつけか詭弁にしか映らない。デュシャンは、彼らに対して、半世紀前にピリオドは打たれたのだと説く。

デュシャンの長い「沈黙」⁴は、インスタレーションされたレディー・メイドで充溢する都市空間のなかで日々それらに囲まれ、向かい合い、一切手を加えずに感じ、「鑑賞」していればよいという論理的帰着に従っただけである。新たなレディー・メイドを毎年発表することもせず、あるいは、巨大な倉庫を作り、そこに世界中のレディー・メイドを収集することもしないなら、他に方法はない。デュシャンは何もすることがなく、何もできない。

本小論では、彼の過渡的な時期の作品、《チョコレート粉碎器》（図4）を通じて、デュシャンの言説で触れられていない、あるいは、否定しているものが、

デュシャン自身の作品では必須のものであり、作品の重要な成立要素として暗に、だが厳然と存在していることについて述べる。一見、それは矛盾である。しかし、世界は、無数の矛盾がひしめき合っているが、何事もなくあり続けている。矛盾こそ、物事が展開し、発展していく原理の原動力でさえある。そうであるなら、矛盾があるからといってそれが否定されるものでない。本物かどうか、吟味してから結論を出せばよい。

それは同時に、《チョコレート粉碎器》を作品足らしめているものは、そのまま、デュシャンが否定する二人のネオ・ダダイストの作品を肯定し、彼らを救済しているようにも見える。彼が真に意図するところはいったいどこにあるのか、定かではない。だが、言説にはなくても作品に見出せるものすべてを含めてそのアーティストの表現と解釈するのが正当であるなら、含蓄あるデュシャンを見いだせるかもしれない。寡黙な矛盾には様々な解釈が可能で、それがまた楽しい。

1 レディー・メイド

第一次大戦が起こる直前の1912年という年は絵画史上重要な年である。キュビズム、未来派が造形的展開を遂げ、ロシア構成主義は誕生前夜の高まりを迎え、ドイツではカンディンスキーらが「青騎士」を組織し、純粹抽象画が誕生しつつあった。ドローネーが《円環のフォルム 太陽 No.2》を描いた



図2 階段を下りる裸体 No.2

のもその年であった。チューリッヒでダダが起こるのは大戦中の1916年であるが、ヨーロッパ全体を渦巻く大戦の危機的予感が包み込むなか、ひとり絵画や芸術家だけが安閑としていられるはずはない。

まさに、それら未知の胎動に呼応するかのようには1912年、デュシャンは《階段を下りる裸体 No.2》(図2)を描いた。彼は様々な絵画的運動と連動しながら、それらとは一定の距離をとっていたが、作品が表現した知的な世界は、絵画史本流の真中にあり、当時の思潮を先取りするかのようなセンセーショナルなものであった。コンセプトに支えられた作品は、造形的に力

強く魅力的なだけでなく、油絵具そのものの工芸的完成度も高かった。

その翌年（1913年）、美術史に革命的变化をもたらせることになる最初のレディー・メイド《自転車の車輪》（図3）を制作する。デュシャンのレディー・メイドとは、既製品を選ぶ者が美醜の価値判断を入れずに、ただ選んだものを提示したものであるとされている。最初に選んだレディー・メイドが《自転車の車輪》であり、1914年の《瓶乾燥器》を経て、1915年にアメリカに渡る。1917年、30歳の時に男子用便器に《泉》とタイトルをつけ、R.MUTTとサインし、ニューヨークのアンデパンダン展への出展を試みる。出展拒否から始まる一連の出来事としての「リチャード・マット事件」⁵を起こす。

《自転車の車輪》は、丸い椅子の上に自転車の車輪を上下逆にして乗せたものだが、先入観をもたずに見つめたとき、デュシャンの説明とは相違があることを認めなければならない。まず、そこに見るものは、白く塗られた洗練されたフォルムの丸椅子、色彩的対比とフォルムのバランスを保った黒塗りの自転車の車輪。その組み合わせには明らかに選んだ者の感性が働いている。無数の椅子、無数の車輪のなかからデュシャンは、フォルムと色彩的対比を考えて選んでいる。

さらに、車輪の見せ方。床の上に横たわらせた車輪が最も手を加えない状態であるが、そうはせず、車輪に合った台、白い丸椅子を選んでいる。日常空間にあるものを日常から抽出させ、非日常な存在にする、これはセンスの問題であり、デュシャンが自らの好みに従って提示していることがわかる。「ただ選んだだけ」と本人は力説しても、冷静で公平な目でみれば、そこには細やかな神経が通っていることに容易に気づく。

しかも、注意しなければならないのは、タイトルを《自転車の車輪》として表記しているが、「脇役（台座）」にも主役と同等の意味があることだ。車輪と椅子の間に主従の関係がない以上、このレディー・メイドには《丸い椅子》《自転車の車輪と丸椅子》とタイトルをつけても不都合な



図3 自転車の車輪

ことはない。レディー・メイドに向き合う人は、だが、もう椅子はその他であり、デュシャンの意図は車輪の方にあるのだらうと判断してしまっている。意識の間隙を縫ってするりとデュシャンの最も意図し、こだわっているものが滑り落ちていかないだろうか。本当は、車輪も椅子も、実は、床に、天井に、照明に、さらに、世界中すべての工業規格製品（レディー・メイド）に敷衍、波及していくレディー・メイドなのだ。ひとつにだけ注目するなら、そこでデュシャンの真意は伝わらず彼のコンセプトは崩壊する。

たとえば、ファン・ゴッホ、1890年の作品、《花咲くアーモンドの木》、後世の研究者がそのようにタイトルをつけることによって、作品に向かい合う人々は木々の間の青い空の存在が「透明化」していくのに気づかない。それは、ファン・ゴッホの本意ではない。余白の空がその作品の効果をあげ、質を高めている。だから、彼は作品にタイトルを付さない。デュシャンは、新しい考え方の提示を、従来の絵画作品のように題名をつけることによって人々をはぐらかせる。本質は単純明快であっても、あまりにわかりやすい表現にしてしまえば退屈であるからだ。

車輪を「美しく見せる」（デュシャンはこういう言い方を否定するが）ために、白い丸椅子は欠かせない。やっていることはシンプルだ。だが、奥床しく美しい天才アーティストの前で、人々は妙にかしこまってしまい、彼の言説に異議を唱えることはおろか、質問さえしようとしなない。

デュシャンはシャルボニエ（フランス国営放送の芸術・科学担当プロデューサー）との対談で、システム化されたレディー・メイド収集癖（物欲）を、「私が非難したシステムにおとらず非難すべきもの」と皮肉っているが、レディー・メイドの本質的価値や意味が、いわゆるレディー・メイドとして提示された物体そのものにあるのではなく、提示した行為に必然的裏付ける考え、コンセプトにあることを述べたものとして注目される。

そのコンセプトの再生や模倣は、再生、模倣するのが絵画制作より楽な分、さらに劣る行為である。世界中に R.MUTT とサインされた《泉》のレプリカが何十、何百もあると言われているが、もはや、そんな真似事は、トイレに備え付けられた便器に遠く及ばない干乾びたコンセプトの死骸でしかない。

2 《チョコレート粉碎器》

《自転車の車輪》「制作」の直前に、最後の油彩画、《チョコレート粉碎器》(図4)を描いたことを忘れてはならない。チョコレート粉碎器は、デュシャンがたまたまルアンの菓子店のショーウィンドーで見かけたものであるといわれている。彼は、《大ガラス絵》⁶においてチョコレート粉碎器に重要な役割を与えた。

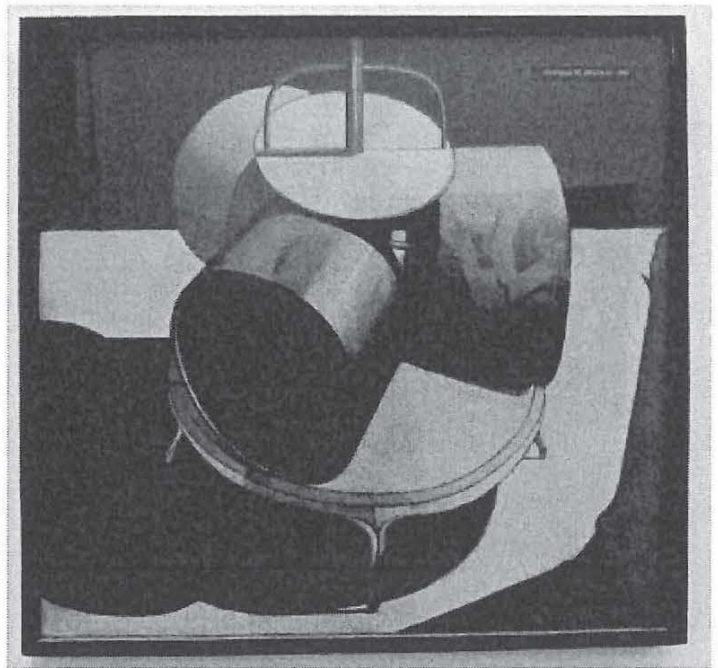


図4 チョコレート粉碎器

連続して描かれた二点の作品、《階段を下りる裸体 No.2》と《チョコレート粉碎器》との間には、描こうとしている世界に大きな変化がある。前者は、未来派、キュビズムの造形を有しながら、動的な概念、すなわち、万物は移動のさなかにあり、移動、もしくは変化の一フォームが、われわれが認識している現実でしかないというような、セザンヌやベルグソンなどに通じる物質崩壊の観念の表象、造形化がある。それは、東洋的な表現をすれば、諸行無常の悠久の世界であり、動中静(永遠)、静中動の世界でもある。

それに対し、後者は、大量生産によって作られた高精度の機械製品を、その後のデュシャン流に言うならば、油絵具を使用するが、描く者の感性や好みを排除して、ただ正確に描いたものとなるだろう。さらに、なぜなら、こだわるべき、表わすべき美などないのだから、と付加される。それは、写真に代行させることすら可能なほど、人の美的感性や技術を要求しない無機的なものになるはずだった。明らかに前者を成立させている意識とは大きな距離、または隔絶があるように見える。

《チョコレート粉碎器》は、デュシャンを論じるときには引用されることが少ない作品である。従来の絵画からダダ的発想による展開を遂げる過渡的段階

の作品ではあるが、大きな論理的矛盾を孕んでいるため言及しにくい要素があるのかもしれない。新しい思想は新しい言語で語るべきはずなのに、確かに、《チョコレート粉碎器》には、古い価値基準と概念で説明しようとしているところがある。

一枚の平面上に、描き出す世界を表現しようとした従来型の《階段を下りる裸体No.2》に対し、《チョコレート粉碎器》では、ただ目の前のものをあるがまま描くだけの、いわば、アーティストの感性や世界観の無表出に変わった。平面上に絵画的世界を創造することをやめてしまっている。(正確には「変わったはずである」、「やめてしまっているはずである」となる。)だが、デュシャン自身の価値観を表出している《チョコレート粉碎器》は、従来の絵画の範疇の外に立つことはできない。

《チョコレート粉碎器》を描いているうちに、テーマは工業製品、機能的で無機的なチョコレート粉碎器、だが、それを表現するために依然として自らが獲得した伝統的油絵の技法から脱却できていない、あるいは、それに依存し、その美しさを実感しながら描いている自分に気づいた。

プロペラが20世紀初頭の空気を感じさせることはできても、油絵具でプロペラを描いたところで、印象派の絵画と同じ範疇でくくられてしまうなら、セザンヌのリンゴを超えることはできない。しかも、所詮、肩を並べたところで時間的前後関係において創造的価値は希薄である。聖母マリアを描いた15世紀の絵画と未来派の絵画との間には表現している世界に時代的推移の相違はあっても本質的差異はない。デュシャンはそれに気づいた。チョコレート粉碎器は描くのではなく、選んで、手を加えず、提示するだけでいいのだ。

感覚的残滓を有する《チョコレート粉碎器》を描いたことが、次に、《自転車の車輪》を誕生させることになる。レディー・メイドはデュシャンのコンセプトの必然的帰着点であるが、それでも《自転車の車輪》には、まだ、過去の造形を成立させている意識の残存物が色濃く残っている。《自転車の車輪》は、感覚的要素の払拭という点において、《チョコレート粉碎器》と《瓶乾燥器》や《泉》(男性用便器)との中間に位置する。

3 《チョコレート粉砕器》の造形的検証

これから明らかにすることは、過渡的段階の残存であると同時にデュシャンの本質にかかわるものである。フィラデルフィア美術館には初期の油絵も含めて数多くのデュシャンの作品があるが、展示空間にはセンスのよさと温かみが漂う。部分図、図5、6（筆者撮影）では、複製画ではわかりにくい表情が見える。それこそ、デュシャンがこだわったものである。

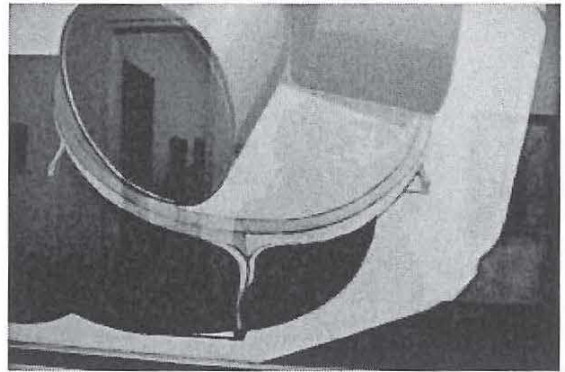


図5 部分図1

第一に、マチエールに対するこだわり。同じ白でも均一なひび割れが入った部分と、亀裂を見いだせない部分があるのがわかる。均一なひび割れは《モナ・リザ》やファン・アイクの《マルガレーテ・ファン・アイク》の顔のそれを連想させる。デュシャンは、粘着性が強くひび割れを起こしにくい鉛白（シルバー・ホワイト）を必ずしも常用せず、亜鉛華（ジンク・ホワイト）や、混入させる物質、溶き油の具合などで経年変化の効果を計算に入れた表現をしている。時間とともに物質が変化していく様子は、《階段を下りる裸体 No.2》に

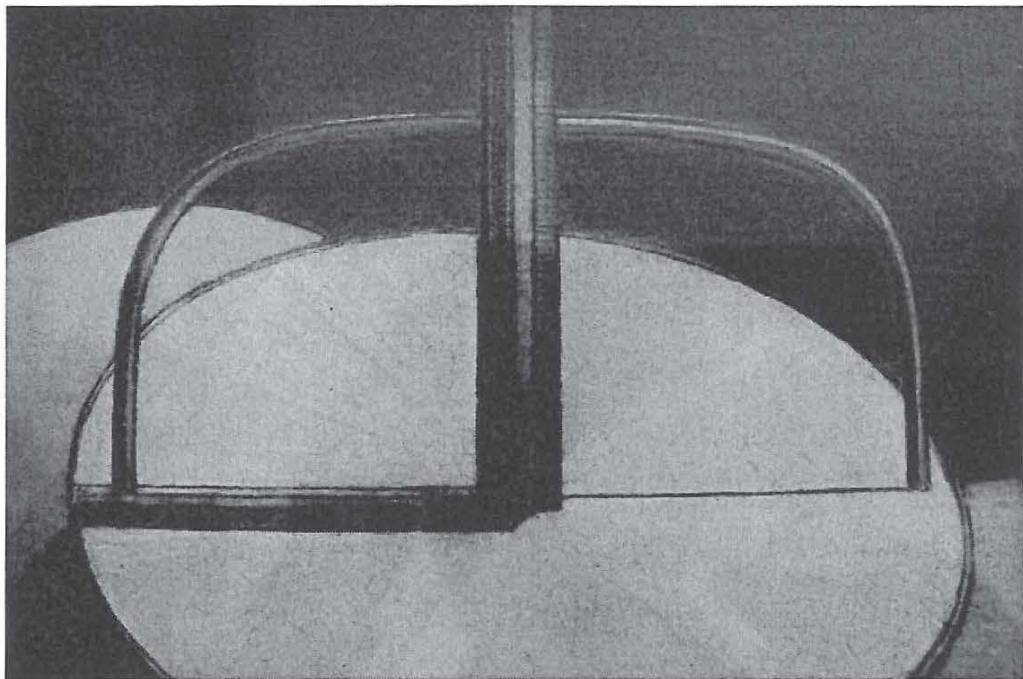


図6 部分図2

描き出された世界の中心テーマ、推移、移行、変化、消滅などと重なる。

第二に、輪郭線の処理。ここでは他の画家の作例をあげて説明しないが、図中の輪郭線の処理、色面と色面の接する箇所の処理、この二点に集中すると、そこには長年絵画的表現に関わってきた者にしかできないこだわりがあることがわかる。単調で無機的な表情の工業製品がもつ退屈さを、大家たちが駆使してきた変化に富んだ描法で豊かに描き切っている。「ただ選ぶだけ」という概念は、「輪郭線はロトリングペンで引いた線のように均一で無機的であり」という概念と同じ範疇に収まるだろう。しかし、デュシャンは、無機的な線は念頭にない。

第三に、図5、6からもわかるように、徹底した手描きであること。第一、第二で確認したことと根本にあるものは同じである。垂直に突起した金属のギザギザを線で表現しているが、この表現に見られる線的表現は絵画固有のものである。その線には息を殺して引くときの緊張感、手作りの感触が残っている。その表情が美しいのだ。「美しい」という表現は、《泉》(便器)以降の造形作家デュシャンの辞書にあっては禁句であるが、そのデュシャン自らが夢中になって伝統に根差した美しい平面を作り上げようとしている。そこには、工芸家のこだわりと神経すら感じられる。

以上挙げた三点は、デュシャンの意識が伝統的な絵画の流れのうえにあることを明らかにしている。「レディー・メイド」として、その直後、自立し、マルセル・デュシャンの名を不動にするモチーフも、まだ、この時点では単なる絵のモチーフにすぎない。このモチーフ、チョコレート粉碎器は、1900年代初め、ブランクーシ、レジェらと訪れた航空展で発した言葉⁷に端を発するものである。「絵画は終わった。このプロペラに勝るものをいったい誰がつかれるか。どうだね、君は？」

4 《チョコレート粉碎器》の意味するもの

チョコレート粉碎器を前に、いま、眺めるだけではなく、描いている自分がいる。デュシャンはその矛盾を感じただろう。それはいまだ不完全で曖昧なままの、感覚的世界における行為なのだ。ここに留まる限り、デュシャンはダダに関係した未来派の画家として歴史的使命を終えただろうし、その後のアメリ

カを中心とする「現代美術」の展開も大きく異なっていたらう。画家マルセル・デュシャンはここで閉じられる。その意味において《チョコレート粉碎器》は記念碑的作品である。

だが、デュシャンのレディー・メイドのコンセプトは100%完璧なかたちで貫かれていくわけではなかった。40年間以上に及ぶ「パフォーマンス」の後、1968年、妻に遺作(図7)を公表させたことによってデュシャン自らがそのことを告白している。チェスに明け暮れる、謎めいた長い沈黙は、一種の演技であった。

さらに、従来の絵画的要素のそれら三点は、集約すればひとつのことに収まるが、それをまとめるものは、非論理的で概括的な概念、「絵心」である。目の前に展開する漠然とした外界を、画家は枠を設け、感じたものや意図したことを表現する。そのとき、どのような絵画であれ、所期の目的(動機)を達成するうえで鍵を握るものが絵心である。絵心には、感性、技術のほかに、欲求など感情的なもの、さらには、工芸的完成度の高さを要求するこだわりも含まれることもある。デュシャンの場合も、工芸的完成度、すなわち、仕上がりに視覚的、触覚的美しさを求めている。

《チョコレート粉碎器》で確認した美的感性に依拠する行為は、しかし、その後、デュシャンが全面的に否定しようとしたことである。だが、「ただ選ぶだけ」と繰り返し強調することが、皮肉にも彼の言説と事実とのズレが大きいことを証明することになっている。それはあまりに明瞭に行われ、《チョコレート粉碎器》は、その後、捨て去られることもなく美術館に寄贈されている。

全てか無か、潔癖なデュシャンではあるが、そこには、矛盾はどちらか一方の概念が排除されることによって解決されるべきものではないという彼の考えが見られる。言語的メッセージとは関係なく、矛盾をはらんだまま自らをさらけ出し、人に突きつける。レディー・メイドを前にして、「あなたはここに何を見るか？」と人に問いかけるのにも似ている。

デュシャンが、自らのコンセプトが導く論理的帰着に従って、長い間、制作から遠ざかったとしても、その現象を機械的に鵜呑みにしてしまったのでは、ほとんど見えてくるものがないだけでなく、デュシャンの真意を逃してしまう。言外の意ならぬ、無言の意があるのだ。外された芸術的作品と工業製品と

の境界も、外されたと宣言された瞬間に新たな境界が発生している。

長い沈黙でさえ、デュシャンの美的センスが深く関わっている。ひとつの価値のために生き、滅びることを最高の徳としたニーチェの実存的価値観に照らし合わせてみると、デュシャンの沈黙には、言説に従順な生き方の実践と、言説に込められた言外の意（彼自身そこから脱出することができなかった、あるいはしようとしなかったもの）を抹消せずにそのまま提示する意思と、それを貫き通す意志がある。それは、歴史を巻き込んだ巨大な渦の創造に劣らず、重要な意味がある。

デュシャンが敬愛したであろう偉大な画家たち、レオナルド・ダ・ヴィンチやアングルの存在は、人類というものが地球上に存在した証であり、決して否定、抹殺することができない大きなものである。デュシャンは、歴史の曲がり角で誰かが吐き出さなければならない言葉を語っただけなのかもしれない。

それが、果たして、いつの時代にも通用する真実であるかどうか、その判断を避けたデュシャンは《チョコレート粉碎器》のなかで凝縮して人々に問いかけている。問いかけながらも、人間の表現は、物質的世界を包括し、コントロールする精神的営みであり、それは永遠に滅びることはない、そんなメッセージを発している。

結

第一次大戦直前、矛盾の激化と価値の錯綜混乱が充満する歴史的背景に後押しされた芸術家としてマルセル・デュシャンは誕生した。マルセル・デュシャン抜きに20世紀後半の美術、とくにその中心的位置を占めたアメリカ美術は語れない。何人かの代表的アーティストの一人ではなく、その後の美術の進路、方向性に決定的に重要な影響力をもった特殊な存在である。

序で述べたように、その後、アメリカを中心とするデュシャン礼賛者たちが展開した造形的展開は、ダダという語や概念を標榜しながらも、恣意的に拡大解釈された楽天的なものであった。それはどこかで第二次大戦後の経済、軍事力を背景にしたアメリカの国威発揚とアメリカ製品販売のプロパガンダ的側面を有しながら世界中を席卷していった。

デュシャンは、遺作（覗穴から見る開脚した女性の露わな姿）を残すことに

よって、自らがどこにでもいる普通の人間であることを言い遺し、最終的な判断を全面的に人の手に委ねて終える方法を選んだ。そういった広い地平に立ちながら、なおかつ、偉大な作品と非作品を残した知的でスマートで大胆なアーティストは美術史を通じて数少ない。

デュシャンの提起したものがどう歴史を変えていったのか、実証にはまだまだ時間がかかりそうである。その前に、それを吹き飛ばすようなことが起き、振り出しに戻されることもあり得る。あるいは、墓標が建てられた（古典的評価が与えられた）

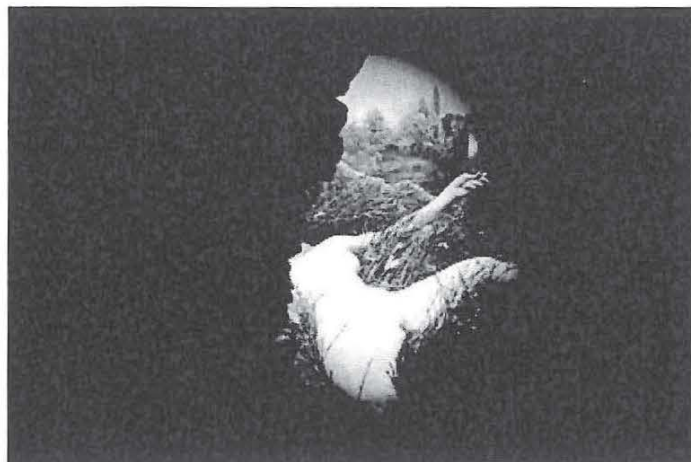


図7 遺作

後、なし崩し的に、すでに過去完了形概念として葬られつつあるのかもしれない。

人間社会が前に進む限り、人間はそれまでにない局面に立たされ、新たなものを見、そこで何かを表現せざるを得ない衝動に駆られる。表現は連綿と続き、終わりはない。遺作と呼応しながら、一連のレディー・メイドの直前に描かれた《チョコレート粉碎器》からは、そういったメッセージが発せられている。それは、当然、デュシャンの提示した世界を超えていく多くの表現行為の誕生を予感するものである。

[注]

- ¹ 1877~1968 フランス出身、アメリカにわたって活躍した美術家
- ² 『ハンス・リヒターへの手紙』1962 (『みづえ』1977年6月号)
- ³ 1917年制作のレディー・メイド。《泉》は男子用便器につけたタイトルだが、アングルの同名の作品から借用した。
- ⁴ 1923年(36歳)《大ガラス》制作中断、以降、45年余り芸術活動を放棄したとみられていた。ところが1968年(81歳)死亡の後、遺作が発見される。
- ⁵ 《泉》をアンデパンダン展に出品を企てるが、「芸術を侮辱する行為」だとして出品拒否に合い物議をかもす。直後に、デュシャンは「リチャード・マット事件と銘打ち、抗議文

を送る。「六弗（ドル）を支払えば作家は誰でも出品できるようになっている。リチャード・マット氏は泉という作品を搬入した。ところがなんら討議されることもなく、作品は姿を消し、ついに展示されなかったのである。マット氏の泉が今日秘された根拠は、

1. それが非道徳で俗悪なものだと一部の委員が主張したこと。
2. またそれは剽窃であり、ただの配管工事の部品にすぎないという他の主張。ところでマット氏の泉が非道徳だというのは、浴槽が非道徳であるいうのと同じくばかげている。それは諸君が鉛管屋のショーウィンドーで毎日見かける部品である。マット氏が自分の手でこの泉を作ったかどうかということは重要ではない。彼はそれを選んだのである。彼はありふれた生活用品をとりあげ、新しい表題と観点のもとに、その実用の意味が消えてしまうようにそれを置いたのだ。つまり、その物質のために新しい思想を創り出したのだ。鉛管工事云々についてもばかげている。アメリカの生んだ唯一の芸術作品はその鉛管工事と橋なのである。」（『ザ・プラインドマン』No.2 掲載「リチャード・マット事件」の無署名論文 / 『デュシャン語録』〈訳編〉瀧口修造、美術出版社 1982 で紹介）デュシャンは当初から出展拒否を計算に入れ、それをも彼の表現に組み込んだといえる。むしろ重要だったのは、拒否を契機に発表される抗議文の方にあつたといえる。

⁶ 1915～23年制作（未完成）。「彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも」という長いタイトルがついている作品。

⁷ 「フェルナン・レジェ、ドラ、バリエとの対話」1954（『みずえ』1977年6月号）

参考文献

ハンス・リヒター 針生一郎 [訳] 『ダダ』美術出版社 1966

カーリン・トーマス 野村太郎 [訳] 『20世紀の美術』美術出版社 1977

ニコス・スタンゴス 宝木範義 [訳] 『20世紀美術』PARCO 出版 1985

エドワード・ルーシー・スミス 岡田隆彦 水沢勉 [訳] 『現代美術の流れ』PARCO 出版
1986

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』白馬書房 1990

滝口修造 美術選書『近代芸術』美術出版社 1962

東野芳明 『現代美術』美術出版社 1965

河瀬昇 『アメリカ現代美術は何を残したか』ユージン・プレス 2000