

公正論 データの逆襲

Netgerechtigkeit:
Rache der Daten

「死は生よりも尊い」
こういふ言葉が近頃では絶えず私の胸を往來するようになった。しかし現在の私は今までのあたりに生きてゐる。私の父母、私の祖父、私の曾祖父、それから順次に溯ぼつて、百年、二百年、乃至千年万年の間に馴致された習慣を、私一代で解脱する事ができないので、私は依然としてこの生に執着してゐるのである。

夏目漱石「硝子戸の中」★一

ぼくに墓石は必要ないが
ぼくのかわりに一つ
それがきみらに必要ならば
それにこう記してくれ
提案したるは彼にして
採用したるは我らなり
かく記すことにより
名誉をうけるは
きみらとぼくの全員であろう

的生成の様式をオートポイエーシスと呼び、そのより上位に位置する自律性の形式として作動的閉鎖系(operational closure ★四)もしくは構造的閉鎖系(organizational closure ★五)という概念を定義している。

ヴァレラは注意深くも、この閉鎖は「遮断」ではないと書いているが、それは enact —— 発動・上演、作動 —— される結果生じる同一性を指しており、動性を前提にしている概念である。その意味では、所与の、または静的な同一性というものは存在しないという見地に立っている。現代のサイバネティクスの議論のなかでは、その情報への適用も議論されている★六。情報とはそもそも動的な差異の連関として作動するものであるという点において、ヴァレラが物理空間における有機体(細胞)にオートポイエーシスの諸原理を見て取つたように、情報(表象)の単位体を抽出し、その作動的閉鎖系を定義するということ。それでは情報体の作動的閉鎖系とはどのように定義できるだろうか？

前回は挙げたようにベイトソンは進化(evolution)と学習(learning)をそれぞれ系統発生(phylogenesis)と個体発生(ontogenesis)に振り分け、双方をストカスティック(確率論的な志向性を持つ)なプロセスとして記述した。それはマクロとミクロの二つの時間軸に同時に規定される存在論を提起する。しかし、系統的な遺伝においては変化しつづける環境とのインタラクションの結果、それ自身が間断なき変化としての自然淘汰のプロセスが起きる

ヘルトルト・ブレヒト(長谷川四郎訳)
——
さりながら、死ぬのはいつも他人なり★二。
マルセル・デュシャン —— 墓碑銘

前号では、情報の生気論的な解釈が浮上している時代背景に注視しながら、情報の発生学的なプロセスを参照可能なたちで記録するということを、「プロクロニズム」という観点から捉えなおすことを試みた。それによつて、発達のプロセスが一度終了した完成形の情報から、より細かい粒度をもつてプロセスが連続していくような創作のありかた、またその社会内の機能を考えるための素地をつくつた。

今回は、この情報プロクロニズムという概念およびその情報設計への適用をどのように実現するかということに焦点をあてていく。

まずはもう一度、情報の生気論(vitalism)という思考法の抛り所に立ち戻つて、その概念がもたらす建設的な帰結について考察をめぐらせてみよう。そしてその次に、この概念の抽象のペールを引き剥がし、実体的に再定義していくための道筋をた

わけだが、一世代の個体の学習結果はけつしてそれ自体遺伝されないことも事実である。ネオ・ダーウィニストのドーキンスが提唱する meme 模倣子としての文化やコミュニケーションという観点は、言語の発明がそうであつたように、この生命的遺伝の限界を想像的に乗り越えることを可能としているように思われる。本稿で情報のプロクロニズムを対象化する背景には、情報は meme (reproduction) の経路を辿るという思考がある。一方、学習という領域は、「知識は伝達されるものではなく、能動的に構成される」とするピアジェの構成主義(constructivism)から、パパートの構成主義(constructivism)が、派生し後にヴィゴツキーやコールといった社会的構成主義(social constructivism)によつて「知識は社会的に構成される」とされた。そしてバスクやフォン・グレーザースフェルドに代表される急進的構成主義(radical constructivism)によつて「知識とは適応的な機能」であり、その根源的な双方向性が強調されてきた★七。知識は学習行為によつて、そしてそのなかにおいて発生するものであり、シヤノンの情報の伝達モデルは否定されることになる★八。こうした学習観の発達を省みると、meme の振る舞いを制御するストカスティック・プロセスの性格が見えてくる。そのうえで、個人と環境のあいだと、個々人のあいだの交易を区別する必要があるだろうか。自己行為に対して事後的にはなく現時的にフィードバックを行なう連鎖を「Reflection-in-action」★九と

ててみよう。

1 閉鎖系としての プロセス

すでに本論考では、二〇世紀のサイバネティクスから生じたメディア論のように、物理現象としての生命を情報論的に把握するという立場例えばJo. Batesonを回避することを述べてきた★三。かわりに、情報を生気論的な流動と力学によつて捉えることを考えたい。そのために、情報の単位体というものを想定し、その発生から作動、消滅や継承、そして複製といった事柄を、物質的な生命のそれを参照しながら、定義を試みようとしている。

しかし、なぜそのようなことを考えるのか。それは制作行為の外部にある諸要因、つまり恣意的な価値判断または神秘といったものをできるだけ排除した結果、立ち現われてくる情報(作品)の自律性(autonomy)というものを考えているのである。この場合の自律性とは、それ自体を規定する境界線を持ち、ある同一性を付与される状態を指す。フランススコ・ヴァレラは細胞の自律

呼ぶが、このプロセスに他者を介在させることは meme の進化／学習が袋小路に追い込まれないために偶有性を呼び込む行為として理解できる。ここにコミュニケーションおよび表現行為における機能的な合目的性の萌芽を見てとることができないだろうか。永劫回帰的な表現の外部化とその再包摂の連鎖。ここで、外部化される情報それ自体が、このプロセスの作動系のみならず、その再包摂の連鎖。ここで、外部化される情報その閉鎖性＝同一性を獲得し、その生産者の志向性を帯びて、他者による補食の対象として空間や言説のうえを移動している。ネットワーク上を徘徊する粘菌の如き動物とも植物とも判断しがたい情報の群れ、もしくはそれらが織り成すひとつの生きた環境。こうした人間の外部に存在するが再び包摂されるよう設計された情報は、通常の意味で「自律的」ではない。しかし、それらが湛えている介入の誘因特性(indicator-character)にも

コミュニケーションの連鎖的な生成プロセスのなかの機能性を認めるのであれば、ヴァレラが生命プロセスがオートポイエーシス(自律生成とアロポイエーシス(他律生成の相補性)によつて具現化すると主張するように、ヘテロポイエティック(外部人間によつて意図的に作り出された)な情報の総体は、ホモポイエティック(同一空間のなかで生成された)な領土性に対して環境として存在し、影響するということと言えるだろう。

本稿の問題の核心には、現在のより日常的な場面での情報の取り扱ひの様式が、情報体を作動

的閉鎖系と見なせるように発展してきているという主張が横たわっている。そして、現代における情報生産と共有の様式が、法や経済の慣習も含めて、こうした情報ひいては表現の自律性を発展させることに對して適応されていないし、そのような志向性も持たないことを問題化していくことになる。前回の冒頭で、作曲家・ピアニストの高橋悠治のノートを引用しておいたが、ここで再びその要旨を擲い上げて、本稿の文脈のプロセスの上で蘇生させてみよう。

過程と結果を区別することにどんな意味があるのか？★一〇

その区別自体には意味はない、といえるだろう。むしろ、その区別が私たちの限定的合理性の帰結であり強化である。過程が削ぎ落とされた結果のかたちでしか情報を共有するための結節点を作ることができないのは、時間的な連続性を含む過程の情報量の多さゆえであり、同時にその情報量を適切に処理する分解能をわれわれが持たないからである。すると、信用に足る情報というものは、一度プロセスが停止され、認証の印とタイムスタンプを押され、固定化されたものとなる。媒介(mediator)とはこのように、時間軸をひとつに絞ら込むような、恣意性の力を孕むことを宿命づけられる。プロセスの連続的な派生にもとづくコミュニケーションが可能になれば、それは逆に表現をimmediacy(非媒介性)へ近づけ

2 領土化、歌しよ

不妊性という概念は、生成のプロセスに注視する立場にとって本質的である。あるコミュニケーション(ある対象への志向性を持つ表現行為)が違うコミュニケーションを生む契機となること。そのプロセスが遮断されることよって、それを再び発火させるための時間的、身体的、思念的コストは高まる。神秘のヴェールで覆われたプロセスはなおさらそれへの接続を難しくする。しかし、いかに神秘的であっても美しい表現が存在するとすれば、それはプロセスの開示とそれによって可能となるプロセスの主体間の継承と伝播そのものが「美しさ」を生むのではないことを意味するだろう。「美」とは結果であり、結果からものを作ることはできない★一四であれば、美しさとは何であろうか。不妊性の美とは死せるものの美であろうか。果てしない生成と変化の連鎖から降りてしまった形態。その過去と可能な未来の時間軸を想像させる要素が存在しえればそれは本来的には観察者が自内的に作り出すものであるが、想像力のなかにおいてプロセスは遡行され、延長される。しかし、それは何のために？

建築空間の例をとってみる。例えば、長い実時間の連続のなかで多様な環境の変数の入力によって馴致されてきた空間と、高度に複雑な、しかしひどく衛生的で外的な介入を許容しない、新しい遺跡として設計された空間。固有な署名の永續性を企図する前者と、起源の作為の在処がも

ることになる。

― 作品はすべて、進行中の作品になる★二。

情報制作のプロセスの断絶を回避することは、作品を作品と固定する固定の時点や区切りを想定しなくなることを意味する。この場合、制作と生成の境界は極限まで曖昧になるだろう。しかし、同時に、固定の時点を用いずに同一性を規定するために、動的な時間のなかでまさに生成変化しつづける情報体を、例えば「作品」というひとつの閉鎖系と認定もしくは同定するような基準が必要になる。この基準を強度と呼び変えてもいいだろう。

そしてこの基準の定義がオープンになされるとき、公正な情報の評価という時の公正性そのものが定義されうるようになる。なぜなら、それは完成形やステップの「状態」ではなく、その各ステップに辿り着くまでの「経路」や「起源」といったことを包み隠さず開示するからである。一方ここでいう公正性という言葉に関しては、プロセスの透明性という意味から社会公正を協働制作に付与する向きもある★二三。

個人の直観が、方法に到達することなくつかわれる場合、これは致命的だ。それは一回きりで、応用がきかず、複雑で、不器用で、あてにならず、独断的で、しかも時間のかかる過程だ★二三。

はや見当たらなくなってしまう後者。この状況はドゥルーズ・ガタリの領土化のダイナミクスによつて捉えることができる。領土化、脱領土化、再領土化というサイクルの反復。それは有機的組織の代謝にも似ているが、この二人組の哲学者はそれを歌に結びつけた。

私がフェリックス(ガタリ)と良い仕事をしたと自負していることがあつて、というの、例えば誰かに「お前はコンセプトを作るということについて語っているが、じゃあ自分でも重要な哲学的コンセプトを作ったんだ？」と問われれば、私たちは少なくともひとつのといえるだろう。それはリトルネロのコンセプトだ。(：中略)リトルネロとはなにか？それは軽い調子の歌で、ララララララ……じゃあ、いつ自分はラララと歌うのか。ここで「哲学」をしてみると、私はいつ歌うのかについて考えてみるわけだ。すると私は三つの機会において、ラララと歌うことに気づく。まず、自分の「領土」のなかを見回るとき、(：中略)つまりは自分の家にいるときにラララと歌う。次に、ラララと歌っているのは、自分の家にはいないとき、自分の家に戻ろうとするとき、日が落ちて、暗くて不安な時間。帰り道をさがしながら、自分に勇気を与えるためにラララ……と歌う。これは私の「領土」に向かっている時だ。そして、最後には、別

端的にいつて工学(engineering)の価値とは、提案手法が再現可能性を担保されることに因つていと言つても過言ではない。しかし、それは機能や目的といった客観的な項目、つまり「改善」と「進歩」を前提にしているから可能なものであり、価値を持つ。それでは表現行為においても同様に改善と進歩を前提に議論をできるだろうか。ここで高橋が前提にしているのは作曲行為であることを念頭に置いて考えると、容易に他の表現領域に拡張することは危険だろう。しかしこの設題には、表現行為の自律性という問題の成立そのものがかかっているように思われる。本稿では、芸術が非芸術かを問わず、表現行為全般を対象化するためには、ここで高橋が言及しているような方法論それは細部においてはもちろん、各表現領域に固有な文脈を反映しなければならぬの軸に基づかなければならないという立場をとっている。この場合、表現行為のなかにその発生プロセスが含まれていれば、それがいかに「一回きりで、応用がきかず、複雑で、不器用で、あてにならず、独断的」な、つまり不妊性の直観によつて駆動されていようと、その直観そのものを再現することによつて方法を抽出することができるかも知れないし、逆に少なくともその不妊性を指摘して公正な評価を下すことができるだろう。それでは、広く価値として共有可能な特性を見極める方法を考えよう。

れを告げるとき、(：中略)自分の領土を出て、どこか違う場所に向かうとき。しかし、どこに行こうとしているのか？

違う言葉でいうと、リトルネロは私のなかで、(：中略)動物の問題とも結びついているが、それは領土の問題、領土への出入、つまりは脱領土化の問題と密接に繋がっているということだ。自分の領土に入る、もしくは脱領土化する、つまり自分の領土を離れて出発する。これはしかし音楽とどういった関係があるのか？(：中略)それではリート(歌曲とはなにかと考える。それはつねに自分の領土、失つた領土、そして再び勝ち得ようとする領土、こうした領土との対応関係に依じて立ち現われる歌としての声、歌になる声(：中略)私が音楽とは生成変化(being)なることとその力能(power)の歴史だと言っていたとき、つまりそこは感念(affection)とそういうことなのではないかと思うわけだ★一五。

領土化のサイクルとそこから残存する、歴史Ⅱ痕跡としての音楽。領土のプロクロニズムとしての歌。いきるための歌(高橋悠治)とは、このように再帰的に継承されうるプロセスという意味を包含しているのではないか。それは計算や観念(concept)を介さず、感念(affect)として、知覚(percept)として伝達され、共有され、改変されていく。ここで、前述したように、外部化された情報(の総体)

を現在表現行為している主体に対する環境として捉えることをおして、情報の領土性を考えることができる。建築のレヴェルで考えても、人工的に区画化された空間が自然から分離された閉鎖系として同一性を付与され、構造化されていく。わたしたちが扱おうとしている情報の閉鎖性の問題と同様に、そこに連続するプロセスの存在が許容されているかどうか、そこで歌われるべき歌の刻印される余地が残されているかどうかという問いを立てることができるようになる。

人工的に構築された領土に対して、外部の環境として立ち現われる自然をどのように対象化するか。日本と中国（および西洋）の庭園を比較する中国文学者の中野美代子の次の指摘は示唆的である。「中国語の『園林』とは、『園』が『苑』と同じく enclosure であり、（…中略…）徹底して人工的なもの、すなわち『藝』であることを明示したことば」だが、「日本古代の庭園もまた、中国の園林に倣って人工的につくったものであるにもかかわらず、それを『しま』と呼んだのは、海岸線の近くに所与のものとして、つまり自然のものとして海に囲まれている島を意識し、あえてその人工性を排除しようとしていることにほかならない」★一六。人工的に構築されたものの人工性つまり恣意性をも人為的に取り除くこと——この両義的な志向性によって特徴づけられる創造性は、ダニエル・シャルルがハイデッガーによるニーチェの評をデュシャン、そしてケージに拡張的に当てはめて次のように述べていることと呼応し

ているように思える。「もつとも純粋なかたちで欲望することしかししない者は、まさに意図することなく、自分がそこになら関わることなく、欲望されたものがおのずから産み出されることを期待する」★一七。シャルルは慎重にも、「この欲望の純粹さは必ず狡猾である」と続ける。「というのは、それは自己忘却と、『自分がそこになんら関わらない』でいようとすることの自己の保持と同時に遂行するからである」。しかし、この領土性とその脱領土化の二重性は、環境から独立しえる個体(Being)という近代的な前提からはけつして立ち現われてこない。そこからはせいぜい「より少ない複雑性の島」という貧しい表現しか生まれてこないだろう★一八。しかし、ここには二分法には回収されない、環境と主体の相補性が立ち現われているのである。

品を、ひとつの世界として統合的に作り出す強力な主体ではない。庭の形成は制作主体と自然の協働のもとに行なわれたのである。このことは、著作者人格権が想定している近代的な制作主体とは決定的に異なる作者の在り方を告げている。ここに庭の現代性はあつた★一九。

若林の庭は、植物が繁茂し、石が周囲になじむ長い時間のなかで徐々に形成されてゆくものとして構想されたものであった。すなわち、それはひとつのプロセスとして存立していた。庭の作者は、だから、自然の協力者であつて、作

を、彫刻に映像を打ち返す。批評という言葉をこのプロセスの継続と同義として見なせば、ここで志向されていることは批評のマルチ・モーダル化であるといえる。

点で作品は存在し、それは誰が作るのでしょうか？

マルセル・デュシャン——私は芸術作品が何かについては何も知りませんが、思っていることを話しましょう。私は芸術家とは、その作品を作る過程において、何をしているのか自分でも知りえないと思います。もちろん、その人は自分が身体的に行なっていることは自覚しているだろうし、この時彼の脳も普通に思考しているでしょう。しかし、美学的な結果については、その人はそれを予測したりすることはできないのです。

そして、この美学的な結果というのは二つの極を持つています。最初の極は、制作を行なう芸術家、二つめの極は観察者です。観察者というのは、共時的な観衆だけではなく、その作品の事後の時間の全体を含みます。そうした芸術作品をめぐるすべての観察者が各々の投票をもつて、ある作品が残存すべきだということを決定するわけですが、これは観察者が、芸術家が自らは知らないあいだに何か深い価値

を作り出すことを読み取るから起きることなのです。そして私は、ここを強調したいのですが、というのも芸術家たちはこのことを言われるのを極端に嫌うからですが、芸術家は自分の作品の制作に関して、なぜ作つたか、どのように作つたか、その内包する価値、これらのことについて完全に自覚的であるということを信じたがりません。しかし私にはまったくそう思えません。私は、ある作品(œuvre)の成立には、芸術家と同じ分だけ観察者が関与していると、強く思います★二〇。

ここで語られていることは、事後性(Posteriority)によつてはじめて表現に価値が生まれるということではない。価値があるものが作られ、それを継承する他者がプロセスを続行させる。その結果、次の制作の時間軸が発生するための苗床が醸成される。この時間的な複層性を設計することは不可能だろうか。いずれにせよ、継承する他者が用いるモダリティは言語でなければならぬ理由はない。言語にアルゴリズムを、画像に楽曲

を、彫刻に映像を打ち返す。批評という言葉をこのプロセスの継続と同義として見なせば、ここで志向されていることは批評のマルチ・モーダル化であるといえる。

いずれにせよ、先に見た若林の庭の例のように、旧い法が想定している状況を超える現代性があるからこちで噴出している。新しい、自由な技術の担い手と、そのことによつて損害を被ると主張する既得権益者のあいだの争いの多くには、こうした新旧の認識論の齟齬があるといつてもよい。ネットワークで接続された計算機が織り成す風景のなかから、オープンソースやオープンコンテンツは開始され、既存の社会構造と摩擦を起し、現在も変化の圧力を生み続けている。

註

一 書評文庫書カールトNo.760参照。柴田卓治入力。大野 圃 校 出 URL=http://www.aozora.gr.jp/cards/00148/card760.html

二 “D'abord, c'est toujours les autres qui meurent.”

三 英語「トウロウロウ、トウロウロウ、トウロウ」(10 + 1) No.48 — 2005年版 1100p. 110回頁」

四 Francisco Varela, *Autonomie et connaissance: Essai sur les vivants (Broché)*, Seuil (Varela, Francesco, 1979,

Principles of Biological Autonomy. New York: North Holland).

五 Francisco J. Varela, “Describing the Logic of the Living: The Adequacy and Limitations of the Idea of Autopoiesis”, in Milan Zeleny (Ed.), *Autopoiesis: A Theory of Living Organization*, New York: Elsevier, North Holland, 1981, pp.36–48.

六 藤本浩「情報公開と情報保護の両立性」『情報公開と情報保護の両立性』国務省行政手続法研究会編、東京、第

一〇回大会(二〇〇五年九月)。

七 Bernard Scott, “Gordon Parks Conversation Theory: A Domain Independent Constructivist Model of Human Knowing”, *Foundations of Science* vol.6 no.4, special issue on “The Impact of Radical Constructivism on Science”, edited by A. Riegler, Springer, Netherlands, 2001, pp.343–360.

八 D. H. Jonassen, K. L. Peck and B. G. Wilson, *Learning with Technology: A Constructivist Perspective*, Upper Saddle River, NJ: Merrill, 1999.

九 中小路久美代 + 山本恭裕「創発のためのソノトコナ」

(鈴木宏昭 + 人工知能学会編「知性の創発と起源」オーム社 1100(大)巻参照。

一〇 「11」ユー・ケルハム・マロー「1966-11-14 高橋悠治「俳句の編み直し」」「ソノトコナ」1970年11月号17頁

「ソノトコナ」1100(四)。

一一 黄旗「1717年、大石 高橋悠治「福澤諭吉」

一二 Yochai Benkier and Helen Nissenbaum, “Commons-based Peer Production and Virtue”, *The Journal of Political Philosophy* Vol. 14 No.4, Blackwell Publishing, 2006, pp.394-411.

一三 藤原「1717年、大石 高橋悠治「俳句論」

一四 高橋悠治 + 浅木健一 郎「公開トーク「俳句の編み直し」」1100(五) 11頁 | 1717 NTT InterCommunity Center」
http://hivertic.cri.jp/contents/artist_talk/20051217/

一五 *Labécédairre de Gilles Deleuze - Entréten avec le philosophe, Pierre-André Boutang*, Editions Montparnasse (1996). *大石 高橋悠治「大石 高橋悠治の文庫」*」

C'est là qu'av ec Félix je trouve qu'on avait fait du bon travail, parce que c'est une des choses qu'il me semble, eh, quand je disais, je pourrai dire à la rigueur si on me disait: mais quel concept philosophique tu as produit puisque tu parles de créer concepts. On a au moins produit un concept philosophique très important, celui de la ritournelle, et la ritournelle pour moi c'est ce point commun, c'est quoi une ritournelle?

c'est un petit air. Tralalalala... Quand est-ce que je dis tralalalala...je fais de la philosphie, et je me dis quand est-ce que je fais tralalala, je chante? Je chante à trois occasions. Je chante quand je fais le tour de mon territoire, et que je suis mes meubles, y a un fond radio, c'est-à-dire quand je suis chez moi. Je chante quand je ne suis

pas chez moi, et que j'essaye de regagner le chez moi,

quand la nuit tombe, l'heure de l'angoisse. Je cherche mon chemin et je me donne du courage en chantant tralalala...

Je vais vers mon chez moi. Et puis, je chante lorsque je dis adieu je pars, et dans mon coeur j'emporteraï, ça aussi, tout ça c'est la chanson populaire, lorsque je sort de chez moi pour aller ailleurs, mais pour aller où? En d'autre terme,

la ritournelle pour moi est absolument liée à, ça nous remet à A, animal, au problème du territoire et de sortie ou d'entrée du territoire c'est à dire au problème de déterritorialisation. Je rentre dans mon territoire, où j'essais, ou bien je me déterritorialise, c'est je pars je pars je quitte mon territoire. Mais quel est le rapport avec la musique, ça?

Alors il faut progresser quand on crée un concept c'est pour ça j'invoque l'image du cerveau. Mon cerveau en ce moment, tout d'un coup je me dis bah le lied, qu'est-ce que c'est qu'un lied? ça a toujours été la voix comme chant, qui élève son chant, en fonction de ses positions par rapport au territoire, mon territoire, le territoire que je n'ai plus, le territoire que je cherche à regagner, c'est ça un lied. Et que se soit c'est Schuman ou Schubert, c'est fondamentalement ça, Et je crois que c'est ça l'affect finalement, lorsque je disais que la musique c'est l'histoire des devenirs et des puissances des devenirs. c'était quelque chose comme ça.

一六 中 藤原「1717年、大石 高橋悠治「福澤諭吉」

一七 大石 高橋悠治「福澤諭吉」

一八 大石 高橋悠治「福澤諭吉」

一九 大石 高橋悠治「福澤諭吉」

System : eine Einführung, Wilhelm Fink, 1993.

一六 北澤 藤原「行政のタタキ」 市民運動と芸術」
(株 株式会社「行政のタタキ」) 1100(11) 1717

一七 大石 高橋悠治「福澤諭吉」

一八 Entretien de Marcel Duchamp par George Charbonnier, 12.27.1960. (Les Mémoires de Marcel Duchamp), http://ubu.artmob.ca/sound/duchamp/Memorables/Duchamp-Marcel_Les-Memorables_04.mp3

一九 George Charbonnier: Marcel Duchamp, nous savons tous ou nous pensons tous savoir ce qu'est une oeuvre d'art. A quel moment existe-t-elle et qu'il l'a fait?

Marcel Duchamp: Exactement, je n'en sais rien mais je crois que l'artiste d'abord qui fait cet oeuvre ne sait pas ce qu'il fait. Je veux dire par là il sait ce qu'il fait physiquement et même sa matière grise pense normalement. Mais que le résultat esthétique, lui n'est pas capable de l'estimer, le résultat. Et, ce résultat esthétique est un phénomène à deux pôles, le premier c'est l'artiste qui produit, et le second pôle c'est le spectateur. Par spectateur j'entend pas seulement le contemporain mais j'entend toute la postérité et tout les regardeurs d'oeuvre d'art qui par leurs votes décident qu'une chose doit rester ou doit survivre parce qu'il y a une chose profonde que l'artiste a produit sans le savoir et j'insiste là dessus parce que les artistes n'aiment pas qu'on leur dise ça l'artiste aime bien croire qu'il est complètement conscient de ce qu'il fait pourqu'il il le fait comment il le fait et la valeur intrinsèque de son l'oeuvre, ça je ne crois pas du tout. Je crois sincèrement que le tableau est autant fait par le regardeur que par l'artiste.