

国立アートリサーチセンター & 多摩美術大学アートアーカイブセンター共同研究プロジェクト
「国際的な共通課題を巡る研究会」2023-2025年度

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》(1915-1923年)のレプリカ《東京ヴァージョン》(1980年)制作過程のアーカイブ化：資料の保存と活用プロジェクト記録集

Joint Research Project by the National Center for Art Research and the Art Archives Center, Tama Art University
Research Workshops on Shared International Issues FY2023-FY2025

Archiving the Production Process of *Tokyo Version* (1980) -A Replica of Marcel Duchamp's *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even* (1915-1923):
Preservation and Utilization of Archival Materials
Project Report



国立アートリサーチセンター & 多摩美術大学アートアーカイブセンター共同研究プロジェクト

Joint Research Project by the NCAR and the TAU AAC FY2023-FY2025

「国際的な共通課題を巡る研究会」2023-2025年度

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》(1915-1923年)のレプリカ《東京ヴァージョン》(1980年)制作過程のアーカイブ化：資料の保存と活用プロジェクト記録集



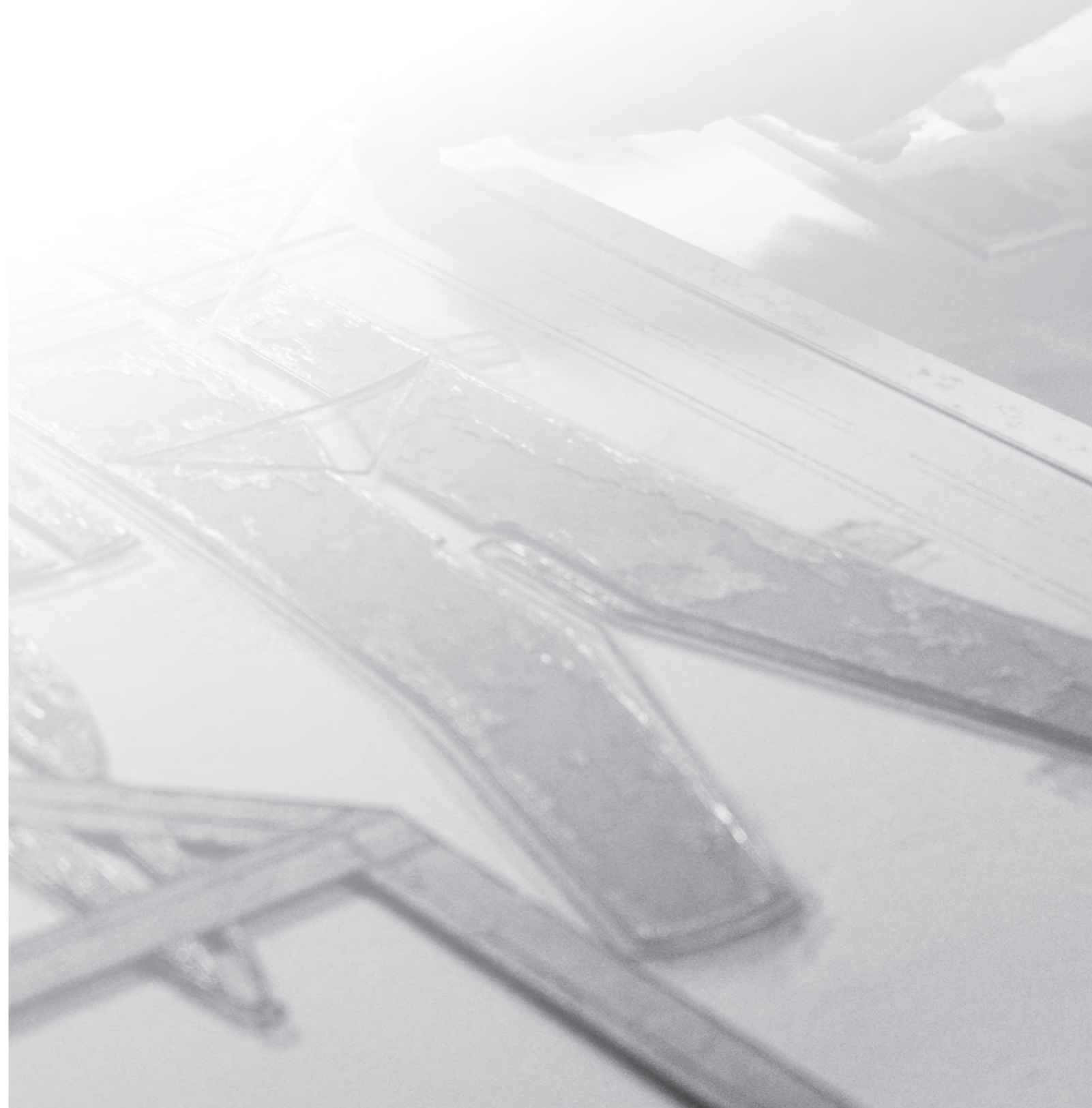
Joint Research Project by the National Center for Art Research and the Art Archives Center, Tama Art University
Research Workshops on Shared International Issues FY2023-FY2025
Archiving the Production Process of *Tokyo Version* (1980) -A Replica of Marcel Duchamp's *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even* (1915-1923):
Preservation and Utilization of Archival Materials
Project Report

国立アートリサーチセンター & 多摩美術大学アートアーカイブセンター共同研究プロジェクト
「国際的な共通課題を巡る研究会」2023-2025年度

**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》(1915-1923年)の
レプリカ《東京バージョン》(1980年)制作過程のアーカイブ化:資料の保存と活用
プロジェクト記録集**

Joint Research Project by the National Center for Art Research and the Art Archives Center, Tama Art University
Research Workshops on Shared International Issues FY2023-FY2025

Archiving the Production Process of *Tokyo Version* (1980) - A Replica of Marcel Duchamp's *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even* (1915-1923):
Preservation and Utilization of Archival Materials
Project Report



ごあいさつ

国立アトリサーチセンター（NCAR）と多摩美術大学アートアーカイヴセンター（AAC）は、2023年度から2024年度にかけて、NCAR「国際的な共通課題をめぐる研究会」の第一弾として、共同研究プロジェクトを実施しました。

本プロジェクトは、マルセル・デュシャンの代表作《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、フィラデルフィア美術館蔵）のレプリカである《大ガラス東京ヴァージョン》（1980年、東京大学駒場博物館蔵）に焦点を当て、レプリカのための試作群（多摩美術大学蔵）のアーカイヴ化と教育資料としての活用への道筋を作ることを目的としました。

2023年度、NCAR 及び AAC 担当者がフィラデルフィア美術館を訪問し、《大ガラス》オリジナル及び同館のアーカイヴを調査しました。東野芳明多摩美術大学教授（当時）の書簡を中心に日本からの多数の通信を所蔵する同アーカイヴから、《大ガラス東京ヴァージョン》における日本側とフィラデルフィア美術館の協力関係が明らかになりました。年度末には、同館の学芸員とマルセル・デュシャン・アソシエーションの担当者を日本に招聘し、まず東京大学駒場博物館にて同館所蔵資料の閲覧と関連レクチャーを実施しました。翌日には多摩美術大学で関係者によるワークショップを開催、同学所蔵の試作群と関連資料の共同調査を行うとともに、《大ガラス東京ヴァージョン》制作の詳細な経緯が共有されて、マルセル・デュシャン・アソシエーションからアーカイヴ化の承認を得ることにつながりました。

2024年度は、《大ガラス》レプリカを所蔵する美術館の学芸員、研究者、関係者らが各レプリカ情報と美術館における活用方法等の意見を交換する国際シンポジウムを多摩美術大学で開催しました。ストックホルム近代美術館およびテート・モダンの学芸員、さらに《大ガラス》の期限付きコピーによるプロジェクトを主宰したフランス人映像作家を招聘し、《大ガラス東京ヴァージョン》の関係者を交えた本シンポジウムは、《大ガラス》各レプリカの経緯と意義を共有する初めての機会となりました。

現代美術史上重要な作品であっても、そのレプリカに特化した本プロジェクトにはほとんど類例がありません。《大ガラス東京ヴァージョン》成立経緯を明らかにした本共同研究が、スウェーデン、イギリスの美術館及び日本の大学博物館が所蔵する《大ガラス》レプリカについての比較検証の場となり、アーカイヴやレプリカをめぐる諸問題についての継続的な議論の端緒となることを願って、本記録集を刊行いたします。

《大ガラス東京ヴァージョン》試作群のアーカイヴ化にご理解とご許可をいただきましたマルセル・デュシャン・アソシエーションならびに、本プロジェクトにご参加・ご協力いただいたすべての関係者の皆様に、心より御礼申し上げます。

2026年3月

国立アトリサーチセンター
多摩美術大学アートアーカイヴセンター

Greetings

The National Center for Art Research (NCAR) and the Tama Art University Art Archives Center (AAC) conducted a joint research project from FY2023 to FY2024 as the first initiative of NCAR’s “research workshops on shared international issues.”

This project focused on the *Large Glass Tokyo Version* (1980, Komaba Museum, The University of Tokyo), a replica of Marcel Duchamp’s seminal work *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even* (commonly known as *The Large Glass*, 1915–23, Philadelphia Museum of Art). The project aimed to establish a framework for archiving the group of preparatory studies created for the replica (Tama Art University collection) and for utilizing them as educational resources.

In FY2023, representatives from NCAR and AAC visited the Philadelphia Museum of Art to examine *the Large Glass* and the museum’s archival materials. The archive, which contains an extensive collection of correspondence from Japan, mainly letters by Tono Yoshiaki (then a professor at Tama Art University), revealed the collaborative relationship between the Japanese side and the Philadelphia Museum of Art in the realization of the *Large Glass Tokyo Version*. At the end of FY2023, a curator from the museum and a representative of the Association Marcel Duchamp were invited to Japan. At the Komaba Museum of the University of Tokyo, they first conducted viewings of the materials from the museum’s collection and carried out related lectures. The following day, a workshop was held at Tama Art University with the relevant parties. The preparatory study and related materials in the university’s collection were jointly studied during this workshop, and the detailed background of the *Large Glass Tokyo Version*’s production was shared. This exchange led to the Association’s approval for archiving the preparatory study at Tama Art University.

In FY2024, NCAR and AAC hosted an international symposium at Tama Art University at which curators, researchers, and other stakeholders from museums that hold replicas of *The Large Glass* exchanged information about each replica and discussed possible approaches to their use in museum settings. The symposium provided the first opportunity to share the histories and significance of the various replicas of *The Large Glass* by inviting curators from Moderna Museet in Stockholm and Tate Modern, along with a French artist who led a project involving an ephemeral copy of *The Large Glass*, and by bringing together those involved in the *Large Glass Tokyo Version*.

Even for a work of major importance in the history of contemporary art, projects that focus specifically on its replicas are extremely rare. By illuminating the circumstances surrounding the realization of the *Large Glass Tokyo Version*, this joint research project provided a forum for the comparative examination of replicas of *The Large Glass* held by museums in Sweden and the United Kingdom, as well as a university museum in Japan. We publish this record of the research in the hope that this project will serve as a starting point for ongoing discussions on issues surrounding archives and replicas.

We would like to express our sincere gratitude to the Association Marcel Duchamp for their understanding and permission to archive the preparatory study for the *Large Glass Tokyo Version*, as well as to all those who participated in and contributed to this project.

March 2026

National Center for Art Research
Tama Art University Art Archives Center

目次

- 8 — プロジェクトの概要
- 12 — 2023–2024年度 プロジェクト年表
- 14 — 《大ガラス》を構成する部分の名称について

2023年度

- 17 — 東京大学駒場博物館 特別講義「大ガラス」
- 19 — デュシャン一家の芸術 松井裕美
- 22 — 東京におけるマルセル・デュシャン《大ガラス》の再制作 加治屋健司
- 27 — マルセル・デュシャンの《大ガラス》には、なぜ複数のレプリカが存在するのか? マシュー・アフロン
- 29 — トークセッション

- 33 — ワークショップ《大ガラス東京ヴァージョン》資料開示—ガラススタディと関連資料のアーカイブ化をめざして
- 34 — 多摩美術大学アートアーカイヴセンター所蔵資料展3 安齊重男フォトアーカイヴ・瀧口修造文庫・東野芳明資料《大ガラス東京ヴァージョン》制作中! 瀧口修造 東野芳明 安齊重男 学生諸氏

2024年度

- 39 — NCAR シンポジウム004・第7回多摩美術大学アートアーカイヴシンポジウム マルセル・デュシャン《大ガラス》レプリカをめぐる—ストックホルム・ロンドン・東京・パリ
- 40 — 開会あいさつ 青柳正規
- 41 — 開会あいさつ 片岡真実
- 42 — マルセル・デュシャンとストックホルム近代美術館—ストックホルム・ヴァージョン アンナ・テルグレン
- 47 — 意図の再現:リチャード・ハミルトンによるマルセル・デュシャンの《大ガラス》 ナタリア・シドリーナ
- 51 — 《大ガラス東京ヴァージョン》(1980) アーカイヴについて 光田由里
- 55 — 《大ガラス》の期限付きコピー《To Be Broken》について パスカル・ゴブロ
- 59 — 《大ガラス》(東京大学駒場博物館蔵) 所蔵者の立場から 折茂克哉
- 61 — マルセル・デュシャン《大ガラス》東京ヴァージョン1979–1980 有福一昭
- 63 — ディスカッション マルセル・デュシャン《大ガラス》レプリカをめぐる—ストックホルム・ロンドン・東京・パリ
- 66 — 閉会あいさつ 内藤廣

- 69 — 多摩美術大学アートアーカイヴセンター所蔵資料展6 《大ガラス東京ヴァージョン》ガラススタディ アーカイヴ展
- 72 — シンポジウム関連展示 パスカル・ゴブロ《「大ガラス」を通して》《独身者たちによって着せようとされる花嫁、なのに》

ビジュアル資料

- 73 — 《大ガラス東京ヴァージョン》ガラススタディ
- 74 — 《大ガラス》とレプリカ及び期限付きコピー
- 76 — 2023年度 プロジェクトの記録
- 78 — 2024年度 プロジェクトの記録

Contents

- 10 — Project Outline
- 13 — FY2023–24 Project Timeline
- 14 — On the Names of the Elements of *The Large Glass*

Visual Resource and Documentation

- 73 — *The Large Glass Tokyo Version* Preparatory Study
- 74 — *The Large Glass* and Its Replicas and an Ephemeral Copy
- 76 — Photo Documentation of the Project FY2023
- 78 — Photo Documentation of the Project FY2024

FY2023

- 83 — **Komaba Museum, The University of Tokyo, Special Lecture, *The Large Glass***
- 84 — The Art of the Duchamp Family by Matsui Hiromi
- 87 — Refabricating Marcel Duchamp’s *The Large Glass* in Tokyo by Kajiya Kenji
- 92 — Why Are There Multiple Replicas of Duchamp’s *Large Glass*? by Matthew Affron
- 94 — Talk Session

- 97 — **Workshop: Limited disclosure of the *Large Glass Tokyo Version* materials—Working toward archive status for the preparatory study and related materials**
- 98 — **The 3rd AAC Collection Exhibition: Anzai Shigeo Photo Archive / Takiguchi Shuzo Library / Tono Yoshiaki Materials: In the making of the *Large Glass Tokyo Version!* Takiguchi Shuzo, Tono Yoshiaki, Anzai Shigeo, and Students**

FY2024

- 103 — **NCAR Symposium 004 + The 7th Tama Art University Art Archives Center Symposium: Replicas and more: Marcel Duchamp *The Large Glass*—Stockholm, London, Tokyo, and Paris**
- 104 — Opening Address by Aoyagi Masanori
- 105 — Opening Address by Kataoka Mami
- 106 — Marcel Duchamp and Moderna Museet—The Stockholm Versions by Anna Tellgren
- 110 — Recapitulation of intention: Richard Hamilton’s Marcel Duchamp’s *The Large Glass* by Natalia Sidlina
- 114 — *The Large Glass Tokyo Version* (1980): Archives by Mitsuda Yuri
- 119 — About the *To Be Broken* ephemeral copy of *Le Grand Verre* (*The Large Glass*) by Pascal Goblot
- 122 — *The Large Glass* in the Collection of the Komaba Museum—The Holder’s Perspective by Orimo Katsuya
- 125 — *The Large Glass Tokyo Version* 1979–1980 by Arifuku Kazuaki
- 127 — Discussion: Replicas and more: Marcel Duchamp *The Large Glass*—Stockholm, London, Tokyo, and Paris
- 130 — Closing Address by Naito Hiroshi

- 132 — **The 6th AAC Collection Exhibition: *The Large Glass Tokyo Version* Glass Studies Archives**
- 135 — **Special Exhibition: Pascal Goblot: *Through the Large Glasses* and *The Bachelors’ Attempt to Dress the Bride, in Vain***

Project Outline

Project Background

Marcel Duchamp (1887–1968) radically challenged the concept of “art” with *Fountain* (1917), a readymade porcelain urinal that he signed and presented as an artwork. His major work, *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even* (commonly known as *The Large Glass*, 1915–23; Philadelphia Museum of Art), was created over the course of eight years and remains unfinished. It is widely known for the breadth of its interpretive possibilities and the extensive debate it has generated. As the work is extremely difficult to transport, four replicas have so far been produced for exhibition purposes.

The first life-size replica, held by the Moderna Museet in Stockholm, was created in 1961 for the exhibition *Movement in Art*. The project was spearheaded by the museum’s then-director Pontus Hultén with art critic Ulf Linde and artist Per Olof Ultvedt. Duchamp provided a signature to certify that the replica is official. Thirty years later, Linde produced another reconstruction of *The Large Glass*, known as the “Traveling version” (this time together with the artists John Stenborg and Henrik Samuelsson), which was completed and posthumously authorized in 1991–92.

The London version, now in the collection of Tate, was produced by the artist Richard Hamilton for the retrospective exhibition *The Almost Complete Works of Marcel Duchamp*, which was held at the Tate Gallery in 1966. This “reconstruction” also bears Duchamp’s signature and is inscribed “*pour copie conforme*” (“certified genuine copy”).

The only replica in Asia, known as the Tokyo version (Komaba Museum, the University of Tokyo), was completed in 1980, after Duchamp’s death. The creation was supervised by the poet and art critic Takiguchi Shuzo (1903–79), who had known Duchamp personally, and the art critic Tono Yoshiaki (1930–2005), who was then a professor at Tama Art University. Students from the University of Tokyo and Tama Art University served as fabricators for the project, and a group of preparatory studies created during the production remains at the latter institution.

This project was initiated with the aim of establishing a framework for archiving these materials and utilizing them as educational resources.

About the Organizers

This project is a joint initiative of the National Center for Art Research (NCAR) and the Tama Art University Art Archive Center (AAC). The NCAR was established in March 2023 as an organization within the National Museum of Art, Japan (Chiyoda City, Tokyo; Director Kataoka Mami) with the mission of “Connecting, Deepening, and Expanding Art.” The NCAR serves as a hub for the promotion of the arts, undertaking a range of activities aimed at the sustainable development of art and the enhancement of its social value. This project was organized as part of the “Research Workshops on Shared International Issues,” led by the NCAR’s

International Relations Group, and was conceived to create a forum for discussion among specialists in Japan and abroad on shared issues related to the field.

The AAC is an affiliated institution of Tama Art University (Setagaya and Hachioji, Tokyo; President Hiroshi Naito). As of 2026, the AAC houses 21 archival collections and is engaged in the construction and utilization of, as well as related research on, multiple archives, including the “Takiguchi Shuzo Library,” which contains key literature and notes related to Duchamp studies, the “Tono Yoshiaki Materials,” which includes materials and correspondence related to the production of the Tokyo version, and the “Anzai Shigeo Photo Archive,” which documents the process of the replica’s production and the records of those involved.

The catalyst for this project was the group of preparatory studies for the Tokyo version of *The Large Glass* that remains at Tama Art University, particularly the full-scale glass studies. Although some of these show signs of deterioration and damage, they are valuable because they allow for close observation of the replica’s production process and offer technical insight into Duchamp’s work. The archival preservation of these studies will facilitate novel possibilities for exhibitions and educational applications in conjunction with the AAC’s existing holdings. Furthermore, approaching Duchamp’s practice from the perspective of replication provides an opportunity to reconsider his artistic activity and reexamine the relationship between Japan and the artist.

Project Overview and Notes on Replicas and an Ephemeral Copy Addressed in This Record

This project reports in its entirety the joint project, conducted over fiscal years 2023–24, titled “Archiving the Production Process of *Tokyo Version* (1980)—A Replica of Marcel Duchamp’s *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even* (1915–23): Preservation and Utilization of Archival Materials.” A chronological overview of both the joint and the independent initiatives carried out by the NCAR and the AAC is provided in the timeline (p. 13).

In the first half of FY2023, efforts focused on preparing to obtain approval from the rights holder, Association Marcel Duchamp (A.M.D., Paris, France), regarding the Tokyo version–related materials held by Tama Art University. A visit to the Philadelphia Museum of Art, which houses the original work, allowed for a close examination of the artwork and confirmation that the museum’s archives contain numerous related letters and photographs from Japan. The museum’s curator, Matthew Affron, expressed an understanding of the relationship between Duchamp and Japan, and he graciously agreed to participate in a workshop at Tama Art University. The organizers requested Dr. Affron to examine the Tokyo version–related materials firsthand, and to offer his expert opinion. Ms. Shiraha Akemi also participated in the workshop on behalf of the

Association.

Cooperation with the Komaba Museum, the University of Tokyo, which holds the Tokyo version, also progressed. In coordination with the workshop schedule at Tama Art University, a special lecture was held at the museum in conjunction with an on-site viewing of the replica. Three presentations were delivered: Associate Professor Hiromi Matsui (The University of Tokyo), “The Art of the Duchamp Family”; Professor Kenji Kajiya (The University of Tokyo), “Refabricating Marcel Duchamp’s *The Large Glass* in Tokyo”; and guest speaker Matthew Affron, “Why Are There Multiple Replicas of Duchamp’s *Large Glass*?” (transcripts, pp. 83–95). The museum also made its Tokyo version archive available for viewing by the guests and related members of Tama Art University, and, in conjunction with the lectures, exhibited photographic and video documentation from the 1979–80 reconstruction period.

In addition to Dr. Affron and Ms. Shiraha, the Tama Art University workshop participants included Assistant Professor Orimo Katsuya (Komaba Museum, The University of Tokyo), Arifuku Kazuaki, one of the fabricators of the Tokyo version and a professor at Ariake University of Education and the Arts, and representatives from the NCAR and Tama Art University. The workshop was centered on four preparatory studies for the *Tokyo Version*, but participants were also able to examine related materials firsthand, as well as attend an exhibition at the Art Archive Center Gallery. Three of the preparatory studies, never previously shown to the public, were too deteriorated to move and were viewed in the basement mechanical room of the Tama Art University Library, where they had long been stored. During a coffee break discussion, participants expressed that these materials—preserved for over 40 years—were of significant value.

In FY2024, following continued communication with the Association, permission was granted and contracted for Tama Art University to hold and make public the preparatory study and related materials. The materials were subsequently unveiled at the end of the fiscal year.

In addition, the NCAR and the AAC jointly organized an international symposium, to which they invited representatives from institutions that hold replicas of *The Large Glass* and scholars specializing in its study. Four presentations were delivered: Anna Tellgren of Moderna Museet, “Marcel Duchamp and Moderna Museet – The Stockholm Versions”; Natalia Sidlina of Tate Modern, “Recapitulation of Intention: Richard Hamilton’s Marcel Duchamp’s *The Large Glass*”; Mitsuda Yuri (Director, AAC; Professor, Tama Art University), “The *Large Glass Tokyo Version* (1980): Archives”; and artist Pascal Goblot, “About the *To Be Broken* ephemeral copy of *Le Grand Verre (The Large Glass)*” These keynote addresses were followed by additional presentations by Assistant Professor Orimo Katsuya, “The Large Glass in the Collection of the Komaba Museum—The Holder’s Perspective,” and fabricator Arifuku Kazuaki, “The *Large Glass Tokyo Version* 1979–1980,” and the symposium concluded with a lively onstage discussion among the speakers (transcripts, pp. 103–130).

Goblot, who is also a scholar of *The Large Glass*, presented on the ephemeral copy created for his project *To Be Broken*, which was authorized on the premise that it would ultimately be destroyed. Ten years after its creation, in March 2024, the copy was exhibited at the Centre Pompidou-Metz and then broken in front of an audience. The event was documented on film as a performance. Dr. Tellgren introduced

the Traveling version (1991–92) produced by Ulf Linde in the 1990s and held by Moderna Museet. Through this symposium, comprehensive information exchange and discussion concerning replicas and copies of *The Large Glass* were achieved. The FY2024 symposium can be regarded as the first occasion to focus specifically on replicas of *The Large Glass*, and it opened new international pathways for future replica studies.

In conjunction with the FY2023 workshop and the FY2024 international symposium, the AAC organized exhibitions of materials related to *The Large Glass*. A list of those materials is also included in this report (pp. 98–100 and 132–135).

Variant Titles of The Large Glass Referenced in This Report

In this project report, *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even* is presented as follows:

- Original French title: *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (also known as *Le Grand Verre*)
- English translation: *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even* (also known as *The Large Glass*)
- Japanese translation: *Kanojo no dokushinsha-tachi ni yotte hadaka ni sareta hanayome, saemo* (《彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも》) or *Hanayome wa kanojo no dokushinsha-tachi ni yotte hadaka ni sarete, saemo* (《花嫁は彼女の独身者たちによって裸にされて、さえも》), also known as *Ogarasu* (《大ガラス》).

In the English-language texts included in this volume, the French title is used when the authors prefer its use. In Japanese-language texts, the Japanese translation is given priority. Among the Japanese translations, the version by Takiguchi Shuzo and others—*Kanojo no dokushinsha-tachi ni yotte hadaka ni sareta hanayome, saemo* (《彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも》)—is widely known; however, multiple translations exist due to differing interpretations of the original French title. For further details, please refer to Professor Kajiya Kenji’s presentation transcript (pp. 87–91).

As a general rule, this record adopts Takiguchi’s translation. However, the Komaba Museum, the University of Tokyo, which houses the replica, uses the alternative translation; therefore, the Japanese title may vary depending on the author. Regarding the designation of each replica, for the sake of clarity and readability, this record at times uses formulations such as *The Large Glass XX Version*. When referring to multiple replicas, only the version name may be used.

The Association Marcel Duchamp recommends that holding institutions use the original title *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*, or *The Large Glass*, and clearly indicate in all informational and communication materials that it is a replica, specifying its maker and date of production. The use in this record of expressions such as the *Large Glass XX Version* or version names alone reflects a choice made primarily for clarity in context. In Japan, moreover, the designation the *Large Glass Tokyo Version* has long been in common use; the titles of past exhibitions, events, and publications are retained in their original form. Finally, in some contributions, the authors refer to a replica simply as *The Large Glass*. Where no confusion arises, such usage has been retained.

2023-2024年度 プロジェクト年表

日程	内容（出張者 / 招聘者 / 事業参加者数）
2023年	
8月29日-9月3日	本プロジェクトのための資料調査及びフィラデルフィア美術館への協力依頼 出張者：岡部美紀（国立アートリサーチセンター）、光田由里（多摩美術大学）
1月9日-20日***	多摩美術大学で関連展示「《大ガラス東京ヴァージョン》制作中! 瀧口修造 東野芳明 安齊重男 学生諸氏」開催
2024年	
1月18日*	東京大学駒場博物館で特別講義「大ガラス」を実施 招聘者：マシュー・アフロン（フィラデルフィア美術館）、白羽明美（マルセル・デュシャン・アソシエーション 代理者） 他登壇者2名 参加者42名
1月19日*	東京大学駒場博物館での資料調査を実施 招聘者：マシュー・アフロン、白羽明美
1月20日	多摩美術大学でワークショップ「《大ガラス東京ヴァージョン》資料開示—ガラススタディと関連資料のアーカイヴ化をめざして」を実施 招聘者：マシュー・アフロン、白羽明美 参加者35名
3月22日-27日***	パスカル・ゴブロ「To Be Broken—Destruction du <i>Grand Verre</i> （To Be Broken—《大ガラス》の破壊）」展示・パフォーマンス視察（ボンビドゥーセンター・メッセ） ゴブロ氏への協力要請 マルセル・デュシャン・アソシエーションへの協力要請、同所アーカイヴ調査ボンビドゥーセンター・アーカイヴセンター アーカイヴ調査 出張者：光田由里
6月29日-7月12日**	本プロジェクトのための資料調査及びストックホルム近代美術館、テート・モダンへの協力依頼 出張者：岡部美紀
7月3日***	マルセル・デュシャン・アソシエーションが多摩美術大学所蔵の《東京ヴァージョン》ガラススタディ4点および関連資料のアーカイヴ化を承認、同学と契約締結。同資料の公開が可能となる
7月-12月***	多摩美術大学と森絵画修復工房とが連携し、池本一三多摩美術大学名誉教授の協力を得て劣化したガラススタディの修復と保全にあたる
10月28日-11月5日***	ストックホルム近代美術館への協力要請、《ストックホルム・ヴァージョン》と関連レプリカの調査、同館アーカイヴ調査 テート・ブリテンへの協力要請、同館「Marcel Duchamp and Richard Hamilton」展示調査、同館リーディングルーム・ライブラリー アーカイヴ調査 出張者：光田由里
2025年2月28日	東京大学駒場博物館の《東京ヴァージョン》視察 招聘者：アンナ・テルグレン（ストックホルム近代美術館）、ナタリア・シドリナ（テート・モダン）、パスカル・ゴブロ（映像作家）
3月1日	多摩美術大学にて国際シンポジウム「マルセル・デュシャン《大ガラス》レプリカをめぐる—ストックホルム・ロンドン・東京・パリ」を実施 招聘者：アンナ・テルグレン、ナタリア・シドリナ、パスカル・ゴブロ 他登壇者3名 参加者150名
3月1日-15日／4月1日-5月17日***	多摩美術大学にて資料展「《大ガラス東京ヴァージョン》ガラススタディ アーカイヴ展」、シンポジウム関連展示「パスカル・ゴブロ《「大ガラス」を通して》《独身者たちによって着せようとされる花嫁、なのに》」を開催

* 東京大学駒場博物館と NCAR の共同主催事業

** NCAR 主催事業

*** AAC 主催事業

上記以外は NCAR と AAC の共同主催事業

FY2023-24 Project Timeline

Date	Activity (Business Travelers/Invited Guests/Number of Participants)
August 29–September 3, 2023	Research materials for the project and request cooperation with the Philadelphia Museum of Art Business travelers: Okabe Miki (National Center for Art Research), Mitsuda Yuri (Tama Art University)
January 9–20, 2024***	Related exhibition at Tama Art University: “In the making of the <i>Large Glass Tokyo Version!</i> Takiguchi Shuzo, TonoYoshiaki, Anzai Shigeo, and Students”
January 18, 2024*	Special lecture, “The Large Glass,” held at the Komaba Museum, the University of Tokyo Invited guests: Matthew Affron (Philadelphia Museum of Art), Shiraha Akemi, on behalf of the Association Marcel Duchamp, Paris Two additional speakers 42 participants
January 19, 2024*	Archival research conducted at the Komaba Museum, the University of Tokyo Invited guests: Matthew Affron, Shiraha Akemi
January 20, 2024	Workshop at Tama Art University: Limited disclosure of the <i>Large Glass Tokyo Version</i> materials—Working toward archive status for the preparatory study and related materials Invited guests: Matthew Affron, Shiraha Akemi 35 participants
March 22–27, 2024***	Observation of Pascal Goblot’s exhibition and performance <i>To Be Broken—Destruction du Grand Verre</i> (Centre Pompidou-Metz) Request for cooperation with Pascal Goblot Request for cooperation with the Association Marcel Duchamp and archival research at its offices Archival research at the Centre Pompidou Archive Center Business traveler: Mitsuda Yuri
June 29–July 12, 2024**	Research of materials for the project and requests for cooperation with Moderna Museet, Stockholm and Tate Modern Business traveler: Okabe Miki
July 3, 2024***	The Association Marcel Duchamp approved the archiving of four preparatory study for the <i>Tokyo Version</i> held by Tama Art University, together with related materials, and finalized a contract with the university, granting public access to these materials.
July–December 2024***	Tama Art University, in collaboration with Mori Painting Conservation Studio and Professor Emeritus Ikemoto Kazumi (Tama Art University), undertook the restoration and conservation of deteriorated preparatory study.
October 28–November 5, 2024***	Request for cooperation with Moderna Museet; research on the Stockholm version and related replicas; archival research at the museum Request for cooperation with Tate Britain; research on the exhibition <i>Marcel Duchamp and Richard Hamilton</i> ; archival research at the museum’s Reading Room Library Business traveler: Mitsuda Yuri
February 28, 2025	Viewing of the Tokyo version at the Komaba Museum, the University of Tokyo Invited guests: Anna Tellgren (Moderna Museet), Natalia Sidlina (Tate Modern), Pascal Goblot (artist)
March 1, 2025	International symposium at Tama Art University: “Replicas and more: Marcel Duchamp <i>The Large Glass</i> and Its Replicas—Stockholm, London, Tokyo, and Paris” Invited guests: Anna Tellgren, Natalia Sidlina, Pascal Goblot Three additional speakers 150 participants
March 1–15 and April 1–May 17, 2025***	Exhibition at Tama Art University: “The <i>Large Glass Tokyo Version</i> Glass Studies Archives” Special Exhibition: Pascal Goblot, “Through The Large Glasses” and “The Bachelors’ Attempt to Dress the Bride, in Vain”

* Jointly organized by the Komaba Museum, University of Tokyo and the NCAR.

** Organized by the NCAR.

*** Organized by the AAC.

All other activities were jointly organized by the NCAR and the AAC.

《大ガラス》を構成する部分の名称について

《大ガラス》は主に「花嫁」と「独身者たち」というふたつの部分によって構成されており、それぞれに描かれている要素にも固有の名称があります。以下に本記録集に登場する主要な要素の名称をまとめています。日本語原稿内の部分名称は、執筆者の意向がない限り、東京大学駒場博物館の表記に準じています。英語原稿内の部分名称については、こちらも執筆者の意向がない限りはフィラデルフィア美術館の表記を採用しています。執筆者がオリジナルのフランス語表記を用いている部分については、フランス語での表記としています。

《大ガラス》の部分名称

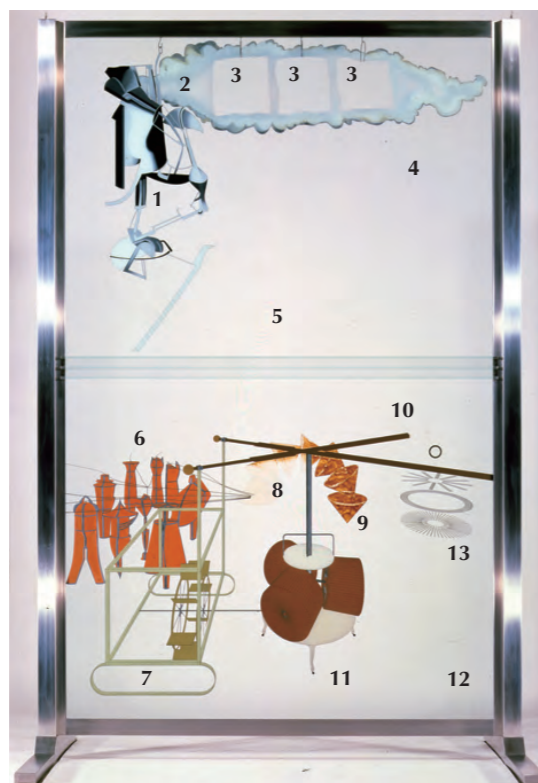
1. 花嫁／雌の縊死体
2. 銀河／高所の揭示
3. 換気弁
4. 9つの射撃の跡
5. 花嫁の衣装／水平線
6. 独身者たち／9つの雄の鋳型／制服と仕着せの墓場
7. 水車のある滑溝
8. 毛細管
9. 漏斗
10. はさみ
11. チョコレート磨砕器
12. トボガン（未完成の要素）
13. 眼科医の証人／検眼表／マンダラ

On the Names of the Elements of *The Large Glass*

The Large Glass is composed primarily of two sections, “the Bride” and “the Bachelors,” each of which contains elements with their own specific names. Below is a list of the principal elements that appear in this volume. Unless otherwise specified by the author, the Japanese-language manuscripts follow the nomenclature used by the Komaba Museum of the University of Tokyo for the names of these elements. Likewise, in the English-language manuscripts, the nomenclature of the Philadelphia Museum of Art is adopted, unless the author indicates otherwise. In cases where authors use the original French terminology, those terms are retained in French.

Elements of *The Large Glass*

- 1 The Bride / Mariée / Pendu femelle
- 2 Milky Way / Voie lactée chair
- 3 Draught Pistons / Pistons du courant d'air
- 4 Nine Shots / 9 Tirés
- 5 Bride's garment / Horizon
- 6 Nine Male Moulds / Cemetery of Uniforms and Liveries / Neuf moules mâliques
- 7 Water-mill wheel / Moulin à eau
- 8 Capillary Tubes / Tubes (stoppages étalon)
- 9 Sieves or Parasols / Tamis
- 10 Scissors / Grands ciseaux
- 11 Chocolate Grinder / Broyeuse de chocolat
- 12 Crashes or Splashes (unfinished part)
- 13 Oculist Witnesses / Tableaux d'oculiste



東京大学駒場博物館所蔵の《東京ヴァージョン》
 瀧口修造、東野芳明 監修
 1915-1923/1980
Tokyo Version, Collection of Komaba Museum, The University of Tokyo
 Directed by Takiguchi Shuzo and Tono Yoshiaki
 1915-1923/1980

© Association Marcel Duchamp/ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2026 C5334
 Photo courtesy of Komaba Museum, The University of Tokyo



東京大学駒場博物館 特別講義「大ガラス」

東京大学駒場博物館が所蔵する《花嫁は彼女の独身者たちによって裸にされて、さえも》(東京版制作: 1980年、東京版監修: 瀧口修造・東野芳明、通称《大ガラス》)の背景と成り立ちについて、マルセル・デュシャンによるオリジナル作品を所蔵するフィラデルフィア美術館学芸員と東京大学の近現代美術史研究者による講義を行った。

日 時: 2024年1月18日(木) 19:00-21:00

場 所: 東京大学駒場博物館

登壇者: 松井裕美、加治屋健司、マシュー・アフロン

参加者: 東京大学学生・教職員、多摩美術大学および国立アートリサーチセンター関係者

主 催: 東京大学駒場博物館、国立アートリサーチセンター

プログラム:

19:00 はじめに

折茂克哉(東京大学大学院総合文化研究科 駒場博物館助教)

19:05 特別講義

松井裕美(東京大学大学院 総合文化研究科 准教授)

加治屋健司(東京大学大学院 総合文化研究科 教授)

マシュー・アフロン(フィラデルフィア美術館 キュレーター)

20:30 トークセッション

モデレーター: 岡部美紀(国立アートリサーチセンター 国際発信・連携グループリーダー)

デュシャン一家の芸術

よろしくお願いいたします。東京大学の松井裕美です。このプロジェクトの全容はたった今しがた知ったばかりなんですけれども、折茂先生からは何について話してもいいと伝え聞いております。私はキュビズムの専門家として、強いて言うならデュシャンの専門家というよりはむしろ彼の兄だったレイモン・デュシャン=ヴィヨンが博士論文のテーマのひとつになっていたので、今日はデュシャンと彼を取り囲む家族の芸術についてお話ししたいと思います。

現在、上野の西洋美術館では、あと10日ほどで会期が終わる「キュビズム」展が開催されています。デュシャンは《大ガラス》を構想するにあたって、自分自身の1912年から16年までの作品をモンタージュしているのですが、ちょうどその時期に、デュシャンの兄たちをはじめとするキュビストがどのような活動をしていたのか概観する展示が、この「キュビズム」展では行われています。本展の第8章は、デュシャンとその一家を紹介するものです。私は本展の図録解説文のなかでも、この章の執筆を担当したのですが、何について書こうか考えた時に、やはりデュシャン兄弟の中で一番有名なのはマルセル・デュシャンであろうということで、マルセルについても触れたんですね。

とはいえご存知の通り、マルセル・デュシャンはキュビズムを1912年頃に放棄して、新しい道を探り、レディメイドなど革新的な芸術の実践を展開していくことになります。そこで解説の中では、デュシャンとキュビズムとの微妙な関係を象徴するかのような、1917年の新聞記事について触れました(図1)。



図1
“Sometimes We Dread the Future,” *Every Week*, April 2, 1917, p. 14

当時デュシャンは、アメリカに滞在していました。この特集は、アメリカに第一次世界大戦中に亡命していたヨーロッパの芸術家を含め、どのような芸術家たちがアメリカで注目されているのか紹介する記事です。写真を見ていただくとわかるように、芸術家たちは皆、自分自身の作品の前でポーズをとっているんですね。自分のポートレートと自分の作品を並べるという共通のきまりがそこにあるわけですから、デュシャンのポートレートの場合も、彼の背後にあるのは当然、彼自身の作品だと思いませんか。ただ、実はこれデュシャンの作品ではなくて、彼のお兄さんであるジャック・ヴィヨンの作品なんです。おそらく確信的だと思われるのは、デュシャンがあたかも、自分の自画像であるかのように、顔の角度を背後の肖像画の角度と重ねている点です。しかし実際には、背後の絵は彼の兄が描いたタブローであり、しかもマルセル・デュシャンのポートレートではなくて、彼の親戚筋にあたる人物の肖像なのです。しかもこの時には、デュシャン自身はもう、キュビズムの画家ではない。つまり彼は、自分ではない肖像画が自分であるかのように振る舞うだけでなく、自分の描いた絵ではないキュビズム様式のタブローを背景を選んで、キュビズムの画家であるかのように装うという、ちょっとしたおふざけをやっていると、考えられるわけです。

この時期のデュシャンはキュビズムとは無関係だと一般には言われていますけれども、彼がこのお遊びの中で見せた兄へのふざけた目配せが、私には面白く感じられたのです。デュシャン兄弟のあいだでどういふ芸術的なやり取りがあったのかということも、今日はお話ししていきたいと思っています。

デュシャン兄弟は、妹を除くと3人兄弟でした。これがデュシャン兄弟の写真になります。左からマルセル・デュシャン、ジャック・ヴィヨン、そしてレイモン・デュシャン=ヴィヨンです。彼らは動物が大好きで、大体、家族団欒の写真では、犬か猫と一緒にいます。8匹ぐらい猫を飼っていたと言われていました。大変仲が良い兄弟で、マルセル・デュシャンはこの3人兄弟の中では末っ子にあたります。デュシャン家の長男ジャック・ヴィイオンは、キュビズムの芸術家一版画家です。1913年の《行進する兵士たち》(ポンピドー・センター)という作品が、今ちょうど国立西洋美術館の「キュビズム」展に展示されています。動く兵士たちの身体を幾何学的に還元し、抽象化して、連続する線の動きでダイナミズムを示しています。

《行進する兵士たち》は1913年のタブローですが、その前年にはすでにマルセル・デュシャンが非常に有名な《階段を降りる裸体 No. 2》(フィラデルフィア美術館)という作品を制作しています。よく知られているように、これは連続写真から着想を得て描かれた作品です。連続写真の発明者であるエティエンヌ=ジュール・マレーは、連続して人の動きを捉え、その動きを線で繋いで幾何学的に構造を示すという試みを行いました。デュシャンだけではなくジャック・ヴィイオンも連続写真から得た人間の動きの幾何学的解析についての知識を共有しながら、創作に生かしていたと考えられます。

次男のレイモン・デュシャン＝ヴィオンは彫刻家です。人間だけでなく、動物を幾何学的に抽象化した作品もまた、複手数掛けています。もともと彼は、医学の教育を大学で受けていたということもあって、生理学的な関心から撮られた連続写真に兄弟の中で最初に関心を示したのも彼であろうと考えられます。また実際、レイモン・デュシャン＝ヴィオンの遺贈品の中から、連続写真が発見されています¹。実際彼の素描を見てみると、エティエンヌ＝ジュール・マレーの1864年の著作に認められるような時計の秒針の動きからインスピレーション得たようなイメージであるとか、あるいは線で歩く人の動きを解析するような1911年のイメージなどもありました。こうした資料を見るだけでも、デュシャン3兄弟がいかに科学的な知識を共有しながら新たなイメージを生み出していたのか、窺い知ることができます。

キュビズムの作品は難解ですが、完成作へと至るプロセス、特に素描からわかることはとても大きいです。ピカソとレイモン・デュシャン＝ヴィオンは、飛び抜けて素描をたくさん残しているキュビストだったということもあって、博士論文では、2人の素描の制作のプロセスを見ていくということを研究の核に置きました。例えばレイモン・デュシャン＝ヴィオンは、機関車のような幾何学的な構築物として馬の造形物をいくつか構想しているのですが、その前に馬の解剖学的な構造を研究し、それを幾何学化しています。

こうしたプロセスを見ていくと、生き物の構造を分析して機械化・抽象化した彼の試みは、近代的な進歩主義を内面化した結果であるように思われるかもしれませんが。しかし実は、レイモン・デュシャン＝ヴィオンに言えはそうではありませんでした。ポンピドゥー・センターのカンティンスキー図書館に所蔵されている彼の手記には、「機械は量において生命を模倣することは出来るけれども、決して質においてそれを模倣することはできない」というようなことが書かれています²。つまり、機械は芸術家にとってインスピレーションのひとつにはなり得るんだけれども、しかしその機械によって全面的に芸術を生産すること創作することはできない、ということをはっきりと主張しているんですね。

そうした主張は、彼が1918年に執筆した『セマフォア信号所』という戯曲の中にも、ありありと感じられます³。デュシャン＝ヴィオンは、第一次世界大戦で患った病をきっかけに亡くなってしまおうのですが、その療養中に書いた戯曲が『セマフォア信号所』です。登場人物は、第一次世界大戦で戦って傷ついた3人の兵士たちです。3人はそれぞれ、足であるとか目とか耳とか、体の一部を損傷してしまい、機械＝補填器具を使うことになります。彼らは話の中で、面白おかしい出来事を繰り返げつつ、ただ最終的には少し悲しい結果に行き着くことになります。3人のうちの1人は、自分のことを待っていたはずの恋人が、自分を裏切っていたことを、あまりにもよく見える機械の目で発見してしまうんですね。見たくない真実を見てしまう、という結末です。この作品は、機械による身体強化が引き起こす悲劇を、皮肉とユーモアを込めて描く戯曲でして、機械で身体を置き換える、つまり現実の身体を機械化することに対する、ある種の危惧が、表明されています。

マルセル・デュシャンに関しても、機械文化に対しては両儀的です。例えば《花嫁》(フィラデルフィア美術館)という1912年の油彩画。ちょうど《大ガラス》の左上の部分を構成することになるモチーフが描かれていますね。この作品は女性の体を機械化して描いたものでありながら、同時に、機械を内臓のように描いたもの、機械そのものにエロティックな象徴性を見出したところに、独自性があります。機械はここで、性的欲望を駆動するエンジ

ンのような、象徴的な意味合いを帯びています。肉体の機械化というよりは、機械そのものの女性化であり、機械から女性への錬金術的な変容が描かれているのです。したがってこの作品もやはり、単純に肉体を機械で置き換え非人間化することができることができるという、科学信仰的でユートピア的なビジョンとは、切り離して考えるべきなのです。

《大ガラス》のためにデュシャンが書いた解説からわかることなのですが、マルセル・デュシャンは、彼の兄たちとは違って、エロティックな意味を機械のうちに見出す傾向がありました。特に《花嫁》には、女性が男性の欲望とは別に有する固有の欲望を、謎めいたものとして描くようなところがあるのですね。男性によって記号化された女性ではない、女性の自立性を描いているとする解釈も、1990年代以降は盛んになされています。例えば1995年には、アメリカ・ジョーンズが『Postmodernism and the En–Gendering of Marcel Duchamp』という本を書いていますし、あるいは2014年にはジョヴァンナ・ザッペリが『L’artista è una donna』というデュシャンの研究書を出しています。後者の本の表紙(図2)に選ばれているのは、「ローズ・セラヴィ」という、デュシャンの女性の分身です。「ローズ・セラヴィ」に扮装することで、デュシャンは、女性のアイデンティティを獲得し、男性性を逸脱しながらジェンダー的な記号と戯れていたのだと、指摘されています。1912年の《花嫁》は、そうした試みとも無関係ではありません。



図2 ジョヴァンナ・ザッペリ『芸術家は女である』(2014) 表紙。Giovanna Zapperi, L’artista è una donna. La modernità di Marcel Duchamp, Ombre Corte, 2014

《花嫁》は、デュシャンがキュビズムの影響から徐々に脱けだしていく発端であるというようにも、言われています。とはいえ、この絵を兄たちが全く評価していなかったわけではありません。兄のジャック・ヴィオンは、1930年には《花嫁》を版画化しています。面白いことに、この版画の場合は、原作のマルセル・デュシャンの作品に比べて、メタリックな照り返しがやや抑制されていて、原作よりもキュビズム的な作品のように見えます。

その後もマルセル・デュシャンは《Tu m’ (あなたは私に)》(イエール大学美術館)という作品を描いています。マルセル・デュシャンが最後に描いたイーゼル画だとされています。そこに認められる、矩形を並べる表現に呼応するような作品を、兄のジャック・ヴィオンは1919年以降、度々制作しています。例えば愛知県美術館にある《存在》(1920年)という作品などがその例です。

さらに1937年、ちょうどパリ万博が開かれた年に、ジャック・ヴィオンは現代美術展をキュレーションするならどういう部屋にするのか考え、そのプランとして素描《明日の芸術》を残しています(ポンピドゥー・センター)。そこには一番左側のところ、壁寄りのところにマティスの《画家とそのアトリエ》であろうと思われる作品が描かれているのですが、その壁のずっと奥のところにデュシャンの1912年の《階段を降りる裸体No.2》であると考えられる作品が描かれています。中央にあるのはレイモン・デュシャン＝ヴィオンの彫刻です。デュシャンのキュビズムより後の作品ではなく、キュビズム時代に作っていた作品があえて「明日の芸術」という展覧会の一部として選ばれているということも、非常に示唆的です。

あまり時間がないんですけども、駆け足でデュシャンの妹であったシュザンヌ・デュシャンについてもお話していきたいと思います。シュザンヌ・デュシャン自身もキュビズム風の作品を描いていた時期があります。ポンピドゥー・センターには《犬と少女》が所蔵されています。彼女が1919年に結婚するジャン・クロッティという芸術家も、1914年ごろにはキュビズムに影響を受け、マリー・ローランサンを思わせる流麗な線と、パステル調の色を特徴とした絵画を描いています。彼は1916年には、ワイヤーだけで制作したマルセル・デュシャンの肖像なども作っていて、これ以降クロッティはダダの動きに合流していきますし、シュザンヌも同じようにダダの動きに合流してくことになります。

シュザンヌのキュビズムの作品と、デュシャンの《階段を降りる裸体No. 2》を比べてみると、その違いには興味深いものがあります。デュシャンの作品の場合は動きの方向が一定していて、階段の一番後ろの人と階段の一番前の降り終わった人物像との間に交流があるようには見えません。これに対しシュザンヌ・デュシャンの作品の場合は、ここにまず女の子が1人うずくまっていて、ここに犬がいる、さらにこちらに花瓶があって、こちらに立っている女の子とこちらの犬が対話している、という具合に、動いている犬と女の子の姿が複数描かれており、それがぐるっと作品を取り巻くように配置されています。ただ、うずくまっている女の子と立って本を読んでいる少女の間に断絶があるかと言うとそうではなくて、二人(同一人物だけれども違う時間の少女)の間に交流があるような描き方がされています。また、どこからどう動いているのかという動きの方向性もあまり定かにされていないという特徴があるんですね。

この特徴は、彼女のダダの時代の絵画作品にも認められます。こちら、アート・インスティテュート・シカゴにある《壊れて回復した乗法》(1918–19年)という作品なんですけれども、まずタイトルが「Multiplication brisée et rétablie」という風に画面右側に書きこまれています。わざと「brisée」と「rétablie」の間に「Multiplication (乗法)」という単語を入れることによって、「brisée」と「rétablie」の間で「Multiplication」が宙吊りになっています。これは「壊れて回復してそれで終わり」、という単線的な時間の流れではなく、破壊と回復の間に循環が生じているような印象を与える書き方になっているのです。画面には他の言葉も書き込まれています。まず左端の文字列から見っていくと、「Et la glace se briserait (そしてガラスは割れるかもしれない)」という文が、下から上に読めるようになっています。続いて上から下に「L’échafaudage croulerait (足場が崩れるかもしれない)」という言葉が続きます。さらに今度は下から上に「Les ballons s’envolleraient [sic.] (風船は飛び去るかもしれない)」という言葉が並び、最後は上から下に「Les astres s’éteindraient etc. (星々の明かりは消えるかもしれない、などなど)」

と書かれています。この言葉を象徴するかのように、まるでエッフェル塔の足組のような幾何学がありまして、それが途切れ途切れになりながら、本来であれば上から下に来るはずのものが、下から上に逆向きに描かれています。風船が下から徐々に大きくなっていくような形になっているんですけども、文字の方向が下から上、上から下という形になっているので、乗法がどの方向にも働いていくような、上下の感覚が無くなっていく不思議な世界が展開されています。

「ガラスは割れるかもしれない」という表現には非常に興味深いものがあります。それは、フィラデルフィア美術館の《大ガラス》に入ったヒビを想像させます。機械的なビジョンもマルセル・デュシャンと共通しています。他方で、デュシャンの《大ガラス》は上下を完全に遮断して、下の独身者たちの世界と上の花嫁の世界がどうしても乗り越えられない境界によって隔たれているのですけれども、それに対してこのシュザンヌ・デュシャンの作品の場合には、上下の間に交流がある、下から上にも上から下にも行けるようなそういう循環するような世界が描かれていて、そこが大きな違いになっています。

もう一つ面白いのは、条件法という文法が使われていることなんです。条件法というのは、英語で言うと助動詞の「would」を使用する表現で、「conditional mood」と呼ばれる法にあたるのですけれども、現実起こったこととか心の中で思ったことではなく、現実では起こっていないけれどもある条件下で現実になるかもしれないことについて話す時に用いるんですね。条件法は実はデュシャンの《大ガラス》の説明書のような位置付けにある《グリーン・ボックス》という箱の中に残された手記の中にも、印象的な形で用いられています。《グリーン・ボックス》の中、「チョコレート磨砕器」という図像のための手稿を見てみると、「ローラーのチョコレートがミルクチョコレートの中に沈殿するかもしれない」というところで、わざわざ「dépose」と直説法現在で書いた後、「déposerait」という風に条件法現在になるよう語尾を書き足しているんですね⁴。つまり、直説法から条件法にわざと変えている部分があるんです。かと思うと条件法現在の「serait」を直説法現在形の「est」に訂正しているところもあります。このようにデュシャンも、確信と条件法的な不確定性との間で迷っていたことが、手記から読み取れます。確定した未来ではないけれど、ある条件で予期せぬことが起こるかもしれない、という不安定な時代の空気を、シュザンヌ・デュシャンとマルセル・デュシャンとは共有し、表現していたのです。

以上が私からの報告になります。

註

^[1] Marie Pessiot, « Quand l’obsession de la dynamique bouleverse les thèmes classiques… », dans Duchamp–Villon : Collections du Centre Georges Pompidou, Musée national d’art moderne et du Musée des beaux-arts de Rouen, cat. exp., Paris, Centre Georges Pompidou, RMN, 1998, p. 33. Marie Pessiot et Michelle Debat, Duchamp–Villon, dessinateur et photographe : a propos d’un dépôt de dessins au Musée des beaux-arts de Rouen présenté en annexe à l’exposition « Duchamp–Villon sculpteur, Rouen, Musée des Beaux-Arts, 1999.

^[2] レイモン・デュシャン＝ヴィオン、カンティンスキー図書館所蔵未刊行手稿 (Fond R. D.–V., 7783.16)。これと類似する文面の手稿の引用が下記になされている。Pradel, « Raymond Duchamp–Villon, 1876–1918, la vie et l’œuvre », tome II, p. 31, no. 79.

^[3] Raymond Duchamp–Villon et Jean Keller, Les Sémaphores : Bouffonnerie sensorielle en 1 acte, Châlons-sur-Marne, Imprimerie–Librairie de l’Union Républicaine, 1918.

^[4] Notes de travail manuscrites intitulées « La Broyeuse de chocolat », non signées, attribuées à Marcel Duchamp, non datées, La collection d’André Breton (https://www.andrebreton.fr/work/56600100472320) [consulté le 18 janvier 2024].

東京におけるマルセル・デュシャン《大ガラス》の再制作

加治屋健司と申します。私はマルセル・デュシャンの専門家ではありませんが、勤務するキャンパスで作品に長年親しんできた美術史家として、駒場博物館に所蔵されている《大ガラス》の関連資料などを踏まえて、《大ガラス》がどのように再制作されたのかについてお話ししたいと思います。

《花嫁は彼女の独身者たちによって裸にされて、さえも》、通称《大ガラス》は、デュシャンの代表作のひとつで、1915年に制作を始めて1923年に制作を中断した作品です。1926年にブルックリン美術館で開かれた「国際現代美術展」で展示された後、搬送中にガラスにひび割れが生じました。その後デュシャン自身が修復を行い、現在ではフィラデルフィア美術館に収蔵されています。

この作品は、東京ヴァージョンが作られる前に2回再制作されています。まず、1961年秋にスウェーデンの美術批評家のウルフ・リンデが、ストックホルム近代美術館館長のポンテス・フルテンの求めに応じて、同美術館で開催される「芸術における動き」展のために第2ヴァージョンを制作しました。そして、1965年から1966年にかけてイギリスの美術家のリチャード・ハミルトンが、テート・ギャラリーで開かれるデュシャンの回顧展のために第3ヴァージョンを制作しました。

東京ヴァージョンは、1976年秋に構想されて1980年春に完成しました。駒場博物館は今も吹き抜けとなっていますが、昔は1階と2階に分かれていて、私が学生だった1990年代は、1階が教務課で2階に博物館がありました。《大ガラス》は現在の奥の壁の上方に展示されていました。今は駒場博物館と呼んでいますが、もともとは美術博物館と自然科学博物館があって、2003年にその2つをまとめて駒場博物館となりましたので、当時の資料には美術博物館と書かれています。リンデのストックホルム・ヴァージョンも、ハミルトンのロンドン・ヴァージョンも、展覧会のために制作されたのに対して、東京ヴァージョンは、当時東京大学助教授で美術博物館の運営に携わっていた建築学者の横山正が発案したもので、同博物館の「新しいコレクションの原点」とするために制作されました¹。

この頃、横山は、美術博物館を現代芸術の「資料センター」にする構想を抱いていました。版画やマルチプル作品、デッサン、建築のドローイング、ポスター、写真、イベントやパフォーマンスの記録、ヴィデオ・アート、楽譜、テープからカタログ、パンフレットなどまで収集する施設です²。実際、この時期にサム・フランシス、関根伸夫、李禹煥の版画を購入したり、磯崎新の版画展を開催したりしています³。

デュシャンは1968年10月に亡くなっていたため、横山はデュシャン夫人であるアレクシーナ・ティニー・デュシャンに少なくとも2通の手紙を書いて許可をもらいました。1通は1976年秋にボンビドゥー・センターで開かれたデュシャン展のオープニングに出席する美術批評家の東野芳明に託したもので⁴、もう1通は1977年1月に正式に送ったもので、駒場博物館に写しが残っています。1977年2月にティニーは横山への手紙で制作を許可しています。同じ月にティニーが美術批評家の瀧口修造に宛てた手紙に

は「東京大学の横山正氏の提案にはわくわくしています。とくにあなたと東野さんが監修してくれるなら」と書かれており、瀧口と東野芳明の監修のもとで制作する条件が示されています⁵。

なお、制作中の1979年9月にティニーは、デュシャンの兄の彫刻家のレイモン・デュシャン＝ヴィヨンの展覧会を見に来日した際に、美術博物館や作品制作のアトリエを訪れています⁶。この写真(図1)の左側は美術博物館の運営委員で、一番右側に立っているのが東野芳明です。当時の『美術博物館ニュース』には、東野芳明がカットされてティニーと東大の教員だけが写っている写真が載っています。



図1 東京大学教養学部美術博物館を訪問するアレクシーナ・“ティニー”・デュシャン、1979年9月11日(左から小山弘志、高橋康也、嘉治元郎、横山正、デュシャン、東野芳明)

ここで興味深いのは、横山は、ティニーの許諾以外に、生前のデュシャンから許可を得ていたと書いていることです。横山は、1979年1月の教養学部報に、「デュシャンが生前、日本での『大ガラス』制作に賛意を表していた」と書いています⁷。8月には現代版画センターの雑誌で「ストックホルム、ロンドンの2つのヴァージョン以後、造られていなかった第三番目のヴァージョンを東京に造るというデュシャンの意向を追認していただいた」と書かれています⁸。東京ヴァージョンの制作に携わった、当時は東京大学の大学院生で後に教授となった岩佐鉄男も、2001年に「生前のデュシャンに許可を得て」いたと書いています⁹。ただし、デュシャンと直接交流があった瀧口や東野のアーカイヴ資料には許諾の手紙などは見つかっておりません。この件についてはさらなる調査が必要であると考えています¹⁰。

1977年2月に許可を得た後、学内の受入や資金調達を体制を整えつつ、《グリーン・ボックス》のメモの読解や材料の分析が始まりました。デュシャン《大ガラス》制作実行委員会が発足し、1978年夏に募金を始めています。小学館、石橋財団、西武美術館から寄付があり、日本万国博覧会記念協会からも補助金が交付されたばかりか、個人の寄付も集まったようです。

実際の制作にかかった期間は、1978年から1980年春にかけての1年

あまりでした¹¹。時計台のある1号館の3階の製図室の横の屋上にアトリエが建設されました。この写真(図2)の左の方に写っているのが製図室で、アトリエはそのすぐ横に作られました。横山は図学の教員で、製図室を利用していたので、よく知っている場所に作ったんですね。室内を写した写真を見ると、換気口や水道の蛇口などもあって、なかなか充実した設備だったようです。大ガラスの再制作は、東野と横山を推進役として、多摩美術大学の塩崎有隆、有福一昭、東京大学の岩佐鉄男、日本大学の木村憲が中心となって行い、他にも、当時は東京大学の大学院生で後に教授となった小林康夫をはじめ、東大と多摩美大の助手、院生、学生などが関わりました。



図2 《大ガラス》を制作したアトリエ、1号館屋上、東京大学駒場キャンパス、1979年

瀧口も、1978年頃に、多摩美術大学上野毛キャンパスで毎週土曜日に開かれていた研究会に一度参加しています。なお、瀧口が参加したときの会合は東野がひそかに録音したそうなのですが¹²、これは多摩美術大学に残されているでしょうか。また、制作スタッフが、瀧口邸に赴いて議論したこともあったようです¹³。このとき、瀧口は、小さな木箱を携えて、その中にあるメモを確認しながら話したそうです(図3)。それは大ガラスに関して思いついたことを書き留めたメモで、木箱は荒川修作からもらった葉巻の空き箱だったので、「シガー・ボックス」と呼ばれています。デュシャンの箱の作品を彷彿とさせる名前ですね。なお、メモのコピーは駒場博物館が保存する関連資料の中にありましたので、制作時に活用されたものと思われる。



図3 瀧口修造《シガー・ボックス》制作年不明、個人蔵 出典:「瀧口修造とマルセル・デュシャン」(千葉市美術館、2011年)、203頁

瀧口のメモのひとつには次のようにあります。

どの程度の可能性があるかはともかく、また、平凡だが、妥当な仕方は、出来れば制作当時の作品に出来るだけ近づける方向で、新しい出来たての Large Glass を再製作してみる事が考えられよう。今日の Large Glass の状態は、ガラスが割れているだけでなく、part の色彩が、いたるところ、ぼろぼろの感であり、それに近づけることは、それこそ不可能なことだ¹⁴。

この瀧口のメモが、研究会の前に書かれたのか、それとも後だったのかは分かりませんが、実際に、この方向で制作することになりました。つまり、フィラデルフィア美術館にある、ガラスが割れて修復も経年変化もしている作品ではなく、1923年に中断されたときの作品を目指すことになりました。

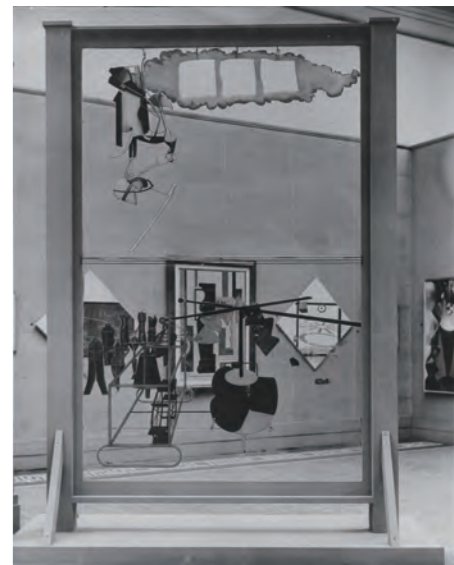
それは、もっぱらフィラデルフィアの作品に基づいて作るのではなく、《グリーン・ボックス》のメモから出発することを意味します。その意味で、東京ヴァージョンの制作チームがどの程度意識していたかは分かりませんが、リチャード・ハミルトンと同じ方法をたどることになったと言えます。ハミルトンは次のように書いています。

写真から作業するのは満足のいくものではない。制作の直接的なレベルでも、多くの情報が失われているからである。そこで採用したのは、《グリーンボックス》の詳細な資料を使って、再び問題に向き合う、つまり、アクションの効果を模倣するよりも過程を再構築するという別の方法であった¹⁵。

駒場博物館にある関連資料からは、東京ヴァージョンの制作チームが、デュシャンの《グリーン・ボックス》や《ホワイト・ボックス》のメモを丹念に読んでいたことが分かります。岩佐は、メモを翻訳したり、《グリーン・ボックス》にある「独身者の機械」の立面図と平面図をもとに透視図を作製したりしています。

《グリーン・ボックス》には、ガラスが割れていない作品の写真が1枚あります。これは、1926年の展覧会の際にマン・レイが撮影した写真で(図4)、ガラスが割れていない作品を写した唯一の写真です。ただし、この写

図4 マルセル・デュシャン《花嫁は彼女の独身者たちによって裸にされて、さえも》1915-1923年、マン・レイ撮影。「国際近代美術展」、ブルックリン美術館、1926-1927年 出典: Katherine S. Dreier Papers/Société Anonyme Archive, Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. <https://collections.library.yale.edu/catalog/2014471> (2025年10月25日アクセス) ©Association Marcel Duchamp / ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2026 C5334



真は不鮮明であり、しかも《グリーン・ボックス》作成時の写真製版者が「9つの射撃の跡」をゴミと間違えて消してしまっています¹⁶。しかし、日本初の写真のコマーシャル・ギャラリーであるツァイト・フォトの石原悦郎がマン・レイのこの写真を持っていたので、それを参考にすることができたようです。

制作にあたっては、フィラデルフィアの作品も調査しています。1978年の暮れから1979年の初めにかけて、塩崎と岩佐はアメリカとヨーロッパで現地調査を行っています。ヨーロッパではロンドン・ヴァージョンを見ることができなかったようですが、フィラデルフィア美術館では、作品の細部を調査し、詳細なカラーチャートも作成しています。さらに、ロックフェラー財団の奨学金を得て、当時ニューヨークに滞在していた写真家の安斎重男に依頼して、数千枚におよぶ《大ガラス》の細部の写真も撮影しています。

他にも、どこまで活用されたか分かりませんが、横山は、1978年の文章で、ハミルトンが再制作の過程を記録した小冊子『The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even Again』に触れていますので¹⁷、資料として手元にあったようです。それから、駒場博物館には、ハミルトンから提供を受けた「独身者の機械」や「漏斗」の図面とか、横山がフィラデルフィア美術館にガラスの正確なサイズを尋ねた手紙の写しなども残されています。

制作チームは、制作する過程で多くのことを発見したようです。岩佐は、《グリーン・ボックス》の「独身者の機械」の立面図と平面図から作成した透視図が、フィラデルフィアの作品とずれることを指摘しています。横山も、デュシャンは《大ガラス》を二度作っていると述べ、ガラスが割れた後にデュシャンが行った再構成に注意を向けています¹⁸。「銀河」の右端と「9つの射撃の跡」のガラスは、破損が大きくて修理できず、同じ形にカットしたガラスを使って作り直しています¹⁹。フィラデルフィア美術館の作品のうち、オリジナルではない部分ですね。

実際よく見てみると、「銀河」の右端の形は、フィラデルフィアのものと1926年の写真とでは、わずかながら違いがあります。駒場博物館に残されている写真のうち、「銀河」の図面の一部を写したのがあります(図5)。図面は反転していますが、「銀河」の輪郭が3つあって一致しておらず、その部分を東野とスタッフが見つめています。「銀河」の形が異なることに気づいて対応を検討しているのではないかと思います。

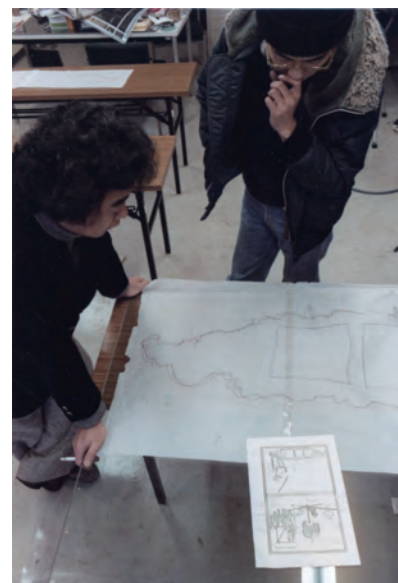


図5 「銀河」の図面を見る東野芳明と塩崎有隆、アトリエ、1号館屋上、東京大学駒場キャンパス、1979年

ここで、駒場博物館に膨大に残されている制作過程の写真のなかからいくつかお見せしたいと思います。この写真(図6)には、アトリエでさまざまな制作をしている様子が写っています。よく見ると、画面の中央奥にビデオカメラを持っている人がおり、ビデオで制作風景を撮影していたことが分かります。他にも、さまざまな資料を元に図面を起こしたり、針金を付けたりしている様子を写したものもあります。来客もありました。ポール・マティスが来たり(図7)、ミシェル・ビュートルが清水徹とともに来たりしています。アトリエで図柄を描いたガラスが博物館に運ばれて、枠にはめる写真もあります。最終的に展示したときの写真がこちらです(図8)。



図6 制作風景、アトリエ、1号館屋上、東京大学駒場キャンパス、1980年



図7 ポール・マティス、東野芳明、塩崎有隆、アトリエ、1号館屋上、東京大学駒場キャンパス、1980年

図8 マルセル・デュシャン《花嫁は彼女の独身者たちによって裸にされて、さえも》1915-1923/1980年、油彩、ニス、鉛箔、埃、ガラス、227.5×175.0 cm、東京大学駒場博物館蔵。レプリカ監修：瀧口修造、東野芳明、レプリカ制作：横山正、岩佐鉄男、小林康夫、塩崎有隆、有福一昭、木村憲、小野公平 ©Association Marcel Duchamp / ADAGR, Paris & JASPAR, Tokyo, 2026 C5334



大ガラスの再制作に対しては、賛成の声ばかりではありませんでした。シャルル・ボードレールや19世紀フランス美術を研究していた教養学部助教授の阿部良雄は、美術博物館の運営委員でもありましたが、横山から協力を求められたとき、次のような消極的な姿勢を示したと自ら書いています。

デュシャンの仕事がわれわれに引き起こしうる興味に否定性の契機と肯定性の契機がある、というふうにはひとまず言うとして、私にとっては、ある歴史的状況の中で強力な否定性をそれが発揮したと言うことが何よりも重要に思われて、その否定の一回性を尊重するならば70年代にもなって東京ヴァージョンごときを作るべきではなかろうというようなことを横山氏に答えたのだった²⁰。

《大ガラス》は既存の芸術に対する大きな「否」であったので、否定を強く示している作品を再制作して肯定するというのはどうなのかという指摘だと思います。

他にも、1980年に美術家の赤瀬川原平は、文学者として活動する時の尾辻克彦のペンネームを用いて、次のように書いています。

本物の写真というのを本や雑誌で何度も見ていたせいとか、私は東大のそれを初めて見たとき、なんだかイラストレーションみたいだと思った。ツルンとしていてガラスがプラスチックみたいだった。[...] 私自身デュシャンの作品は好きだし、偉大だとも思うのだけど、この複製を作るための資金と労力を思うとき、そのエネルギーでもっと外[ママ]にすることはないのである。これは確かに価値のある仕事だけど、こういうことが目立ってしまう時代というのは無力である²¹。

ただし、赤瀬川は、15年後の1995年に名古屋市美術館で開かれた回顧展「赤瀬川原平の冒険」の際に、1961年に読売アンデパンダン展に出品した自作の《ヴァギナのシーツ(二番目のプレゼント)》(1961/94年)を再制作しています。

それはともかく、「ツルンとしている」という赤瀬川の印象は、完成直後の



図9 デュシャン「大ガラス」制作実行委員会《〈彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも〉東京版〉、1987年、18分40秒

写真を見ると、理解できなくはありません。この頃に撮影された写真を見ると、今の《大ガラス》とは大きく異なることに気づきます。「漏斗」のニスは、フィラデルフィアではかなりはっきりした褐色で、東京ヴァージョンもいまでは褐色ですが、完成当時は透明でした。「独身者」もまた、フィラデルフィアでは黒やグレーに変色していますし、東京ヴァージョンでも今では部分的に変色していますが、完成直後は、鉛丹がフラットに塗られていてきれいな色をしています。横山たちが想定した通り、作品は経年変化してフィラデルフィアの作品に近づいていったことが分かります。

「デュシャン《大ガラス》完成記念展」は、1980年7月1日から13日にかけて開催されました。その後は博物館で常設展示されてきました。ここで注目したいのは、デュシャン生誕100年を記念して1987年6月10日から7月31日にかけて開催された「大ガラスと透視図法」という展覧会です。このとき、《大ガラス》の東京ヴァージョンや透視図法に関する資料、デュシャン関連資料を展示しましたが、制作過程を記録したビデオ(図9)やコンピューター・グラフィックスの映像作品(図10)も上映されました。《大ガラス》を再制作したときの資料にはビデオやコンピューター・グラフィックスに関する記述がないので、それらは1987年の展覧会の時に作られたのではないかと思います。

最後に、作品名の日本語訳について触れておきたいと思います。この作品は、フランス語ではLa mariée mise à nu par ses célibataires, mêmeであり、英語ではThe Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Evenと訳されています。日本では東野芳明などが《彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも》と訳し²²、美術博物館でも当初はそのように表記してきました。フランス語のmême、英語のevenにあたる「さえも」が「花嫁」を強調している翻訳です。他方、1988年に教員として東京大学に戻ってきた岩佐鉄男は、1993年に《花嫁は彼女の独身者たちによって裸にされて、さえも》と訳す方がよいと述べています²³。つまり、「さえも」は、「彼女の独身者たちによって裸にされて」を強調していると岩佐は解釈しています。この岩佐の考えに基づき、駒場博物館は2006年3月に作品名を《花嫁は彼女の独身者たちによって裸にされて、さえも》に変更しました。日本を代表するデュシャン研究者の北山研二と平芳幸浩も同様の作品名を用いています(ただし北山は《花嫁はその独身者たちによって裸にされて、さえも》と訳

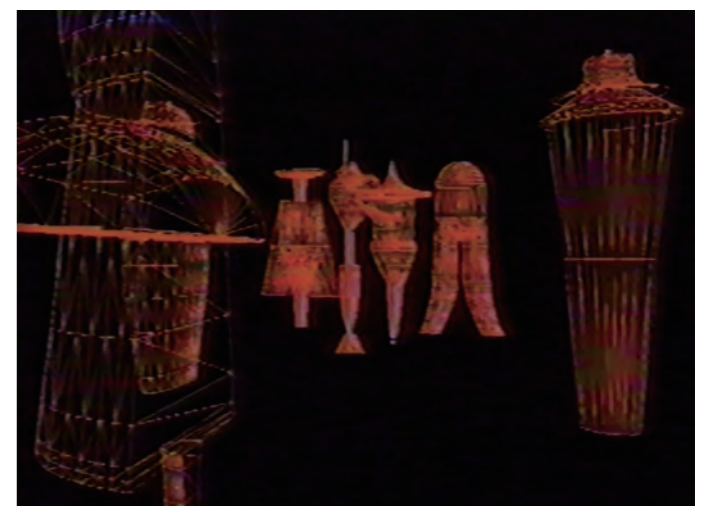


図10 デュシャン「大ガラス」制作実行委員会《コンピューター・グラフィックスによる〈9人の独身者たち〉〉、1987年、30分54秒

しており、若干異なる）²⁴。《大ガラス》が再制作されて50年近く経つ現在、作品名の翻訳についても検討が必要な時期に来ているのかもしれない。

。

。

註

- 東野芳明「瀧口修造と東京版「大ガラス」」『みすず』233号（1979年10月）、120頁。
- 横山正「磯崎新展と東大の美術博物館」『Print Communication 版画センターニュース』49号（1979年8月）、5-6頁。
- サム・フランシスの《赤い石》（1960年）は1979年に南画廊から、関根伸夫の《Project A クレムリン（赤の広場におけるモニュメントの Project）》、《Project B ローマ（重力に反する自然石をつかむ Project）》、《Project C 立ち木（1本彫りによる立木の Project）》（いずれも1977年）は1981年に環境美術研究所から、李禹煥の《対応 I》、《対応 II》（いずれも1980年）は1981年に自由が丘画廊から購入している。「磯崎新展」は東京大学教養学部美術博物館で1979年6月5日から7月6日まで開催された。
- 横山正「「大ガラス」東京ヴァージョンの完成」『美術博物館ニュース』（東京大学教養学部美術博物館）14号（1980年6月）、3頁。
- Alexina S. Duchamp, letter to Takiguchi Shūzō dated February 21, 1977. 慶應義塾大学アート・センター、瀧口修造コレクション（ID:KUAC-ST3777）。日付は文面より採取。
- 高橋康也「デュシャン未亡人来訪」『美術博物館ニュース』13号（1979年11月）、7頁。ティニーの来日については以下も参照。東野芳明「デュシャン未亡人の来日」『芸術新潮』359号（1979年11月）、93-95頁。
- 横山正「美術博物館に入る『大ガラス』」『教養学部報』（東京大学教養学部）247号（1979年1月22日）、1面。
- 横山「磯崎新展と東大の美術博物館」、5頁。
- 岩佐鉄男「芸術における「オリジナリティ」とは何か?」西野嘉章編『真贋のはざま デュシャンから遺伝子まで』（東京大学総合研究博物館、2001年）、361頁。他にも以下の文献に、生前のデュシャンから許可を得たことが記されている。岩佐鉄男・小林康夫「あとがき」M・デュシャン、P・カバンス『デュシャンの世界』岩佐鉄男・小林康夫訳（朝日出版社、1978年）、244頁・横山「「大ガラス」東京ヴァージョンの完成」、2頁。
- 本発表後、東野芳明が生前のデュシャンから許可を得たと述べている資料が見つかった。東野芳明・峯村敏明「対談マルセル・デュシャン　デュシャン版画の背景と周辺」『版画芸術』25号（1979年4月）、112頁。
- 横山正「「大ガラス」東京版の完成」『美術手帖』466号（1980年6月）、22頁。
- 東野「瀧口修造と東京版「大ガラス」」、116-117頁。
- 横山正「「大ガラス」の向こうに」『現代詩手帖』22巻10号（1979年10月）、75頁。
- 奈良原一高「デュシャン大ガラスと瀧口修造シガー・ボックス」（みすず書房、1992年）、**㉔**-2、**㉔**-3。
- Richard Hamilton, “A Reconstruction by Richard Hamilton of Marcel Duchamp’s Large Glass,” *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even Again* (Newcastle upon Tyne: Department of Fine Art, University of Newcastle upon Tyne, 1966), 2.
- 横山正「「大ガラス」東京版その後」『美術手帖』455号（1979年10月）、24頁。
- 横山正「「大ガラス」レプリカ」『美術手帖』433号（1978年5月）、23頁。
- 岩佐鉄男「〈大ガラス〉の透視図法」『多摩美術大学研究紀要』2号（1985年8月）、53-69頁、横山「「大ガラス」東京版その後」、24頁。
- カルヴィン・トムキンス『マルセル・デュシャン』（木下哲夫訳、みすず書房、2003年）、309頁。Calvin Tomkins, *Duchamp: A Biography* (New York: Henry Holt and Company, 1998), 306.
- 阿部良雄「デュシャンに対しての複雑な気持」『美術手帖』485号（1981年8月）、94頁。
- 尾辻克彦（赤瀬川原平）「東大にデュシャンの複製がつくられたのは結構なのだが……。」『太陽』209号（1980年9月）、165頁。
- 「彼女の」を付けずに《独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも》と訳したのは、瀧口修造である。瀧口修造訳編『マルセル・デュシャン語録』（ローズ・セラヴィ、1968年）、20頁。1938年に『みづゑ』で瀧口が初めて《大ガラス》を紹介したときは、《彼女自身の独身者達に裸にされた花嫁》であり、“mème”を「自身」と訳していた。瀧口修造『マルセル・デュシャン』『みづゑ』404号（1938年10月）、336頁。
- 岩佐鉄男「大ガラスの向こう側、さえも」『教養学部報』（東京大学教養学部）375号（1993年5月12日）、8面。
- 北山研二は、『マルセル・デュシャン全著作』において、《彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも》と表記しているが、本当は《花嫁はその独身者たちによって裸にされて、さえも》のほうがよいと記している。その後、北山は、『マルセル・デュシャン書簡集』及び自著の『マルセル・デュシャン　新展開するアート』（2021年）、『コンテンポラリーアート　デュシャン以後のアートとは』（2022年）において、《花嫁はその独身者たちによって裸にされて、さえも》という訳語を用いている。『マルセル・デュシャンとアメリカ　戦後アメリカ美術の進展とデュシャン受容の変遷』（2016年）、『マルセル・デュシャンとは何か』（2018年）、『日本現代美術とマルセル・デュシャン』（2021年）といったデュシャンに関する著書がある平芳幸浩は、その全ての著書において《花嫁はその独身者たちによって裸にされて、さえも》の訳語を用いている。以下を参照。ミシェル・サヌイエ編『マルセル・デュシャン全著作』（北山研二訳、未知谷、1995年）、3-4頁；フランシス・M・ナウマン、エクトール・オバルク編『マルセル・デュシャン書簡集』（北山研二訳、白水社、2009年）、484頁・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）、15頁・北山研二『コンテンポラリーアート　デュシャン以後のアートとは』（未知谷、2022年）、291頁；平芳幸浩『マルセル・デュシャンとアメリカ　戦後アメリカ美術の進展とデュシャン受容の変遷』（ナカニシヤ出版、2016年）、4-5頁；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頁；平芳幸浩『日本現代美術とマルセル・デュシャン』（思文閣出版、2021年）、口絵4。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

。

て新しくはめ直した部分のこです。その違いについては、どういう風にお考えなのかというところをお聞きしたいと思います。

アフロン：多岐にわたるご質問をありがとうございます。いくつかお答えしましょう。幸いハミルトンの書いたものはほとんど出版されているため、彼の考えを読み解くことにさほど苦労は要りません。ハミルトンはたしか1966年に、彼の制作した《ロンドン・ヴァージョン》に関するインタビューで、リンデによる《ストックホルム・ヴァージョン》にはある程度の改善の余地があるとのほめかしていたと記憶しています。そしてリンデ本人も自分のヴァージョンに改善の余地があることを認めており、だからこそ2点目のヴァージョンが制作されたという経緯があったように思います。さて、誰もが知っての通り、フィラデルフィアの《大ガラス》と他のヴァージョンとの主な違いのひとつに、フィラデルフィアの方はガラスが割れているという点があります。

1930年代にデュシャンが《大ガラス》を修復した際、彼はガラスを新たなフレームにはめ直してから、「「花嫁」と「独身者たち」のあいだに走る）「水平線」上に金属パーツをいくつか追加しました。また、ガラスがさらに割れた場合でも全体を保てるよう、ガラスを補強するための処置も施しました。ここで1点、とても重要なことに気づきます。フィラデルフィアのヴァージョンに上下対称に入った割れ目の模様を、デュシャンは作品の新たな特徴として受け入れ、ガラス全体に走るクモの巣のような質感を評価していました。割れ目の有無による違いがきわめて重要なのは、それによって光の受け止め方がまったく異なるからです。割れる前のヴァージョンは、また別種の光を宿しており、その対比は、この作品において素材と視覚的な特質がいかに重要であるかを示しています。視覚的な効果の重要性について、例をもうひとつ挙げましょう。

作品の上の部分をご覧ください。「花嫁」から何かが放出され、ガラスの上全体に広がっています。よく見ると、フックのようなものが描かれ、それによって、放出されたものが作品の上辺に引っかかっているように見えます。この「花嫁」は、見方によっては、作品全体の中でもっとも官能的に描かれたパーツです。用いられた技術は厳密で機械的だったにもかかわらず、上部はとても官能的に、ピンクやエメラルドグリーンを使って描かれています。

私が思うに、これは機械を類推させる部分の多さとは裏腹に、デュシャンが「花嫁」に肉体的な身体性を与えたかったからではないでしょうか。私たちはフィラデルフィアで、ある実験を行ったことがあります。同僚に頼んで、《大ガラス》に正面から当たる光を増やしてもらいました。また、背後にある窓にフィルターを設置しました。これにより作品に注ぐ光のバランスが変化した結果、突如として、ピンク色の肉感的な「花嫁」が新鮮さを帯びて目に飛び込んできました。あの瞬間は忘れられません。それにより、この作品において塗料の扱いが何よりも重要であることを思い知らされたからです。デュシャンは新たな絵の描き方を模索していましたが、それでもなお、描く行為そのものから離れてはいなかったのです。

加治屋:ありがとうございます。もしよかったら、簡単にでも《東京ヴァージョン》についてのコメントをお願いします。

アフロン：デュシャンは生涯、自分の作品のレプリカが制作されることを非常に前向きに受け止めていました。これはきわめて興味深い点です。作り手が経た制作工程を理解した上で、オリジナルとレプリカのあいだの共通点と差異の両方を知ると、特にそう感じます。《東京ヴァージョン》は、実物について多くのことを教えてくれると同時に、別物でもあります。オリジナルと複製のあいだには差異があって当然で、それでよいのです。両者の違いよりも、デュシャンは実物大の複製を作る、ということにこだわっていたと感じています。

ワークショップ

《大ガラス東京ヴァージョン》資料開示

——ガラススタディと関連資料のアーカイブ化をめざして

マルセル・デュシャンの代表作《彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも》(1915–23年)の作家没後に制作されたレプリカ《東京ヴァージョン》(1980年)は、東京大学と多摩美術大学の共同作業により成立した。東野芳明多摩美術大学教授(当時)と瀧口修造の二人が監修者となり、多摩美術大学学生有志がファブリケーターとなって多摩美術大学上野毛キャンパス、東京大学駒場キャンパスと場所を移動して制作されたものである。

実作者たちが自主的に試作した未完成のガラススタディは多摩美術大学に残存していたが、これらは一度も公開されたことがなく、存在もほとんど知られないままであった。アートアーカイヴセンター(AAC)では、試行の跡が見て取れるこれらを、日本現代美術史の重要な資料としてとらえ、研究と教育に活かす道を探ってきた。

2023年度、AACと国立アートリサーチセンターとの共催で、フィラデルフィア美術館のキュレーター及びマルセル・デュシャン・アソシエーションの代理者を招き、テストピースとともに、AACが所蔵する豊富な関連資料を関係者に開示するワークショップを開催した。

資料を前にして当時の状況を詳細に説明し、率直な意見交換を行って、これらの資料を今後どのように活用できるかについての展望を探った。なお、本ワークショップは関係者のみの非公開で開催した。

日 時： 2024年1月20日(土) 13:30–16:00

場 所： 多摩美術大学八王子キャンパス 図書館地下、AAC ギャラリー (アートテーク2F)、ほか

目 的： ・マルセル・デュシャンの代表作のレプリカ《大ガラス東京ヴァージョン》(1980、東京大学駒場博物館所蔵)を日本におけるデュシャン研究史の最重要例ととらえ、多摩美術大学に保管されている再制作関連資料をアーカイブ化して、教育と研究に活用する道を開く
・本アーカイブ化にあたり、マルセル・デュシャン・アソシエーション、オリジナル作品を所蔵するフィラデルフィア美術館、同作のレプリカを所蔵する東京大学駒場博物館と連携して、研究課題を共有し、アソシエーションの承認を得て今後を展望する

出席者： 白羽明美(マルセル・デュシャン・アソシエーション 代理者)

マシュー・アフロン(フィラデルフィア美術館 キュレーター)

有福一昭(制作者・当時学生／有明教育芸術短期大学 教授)

東京大学駒場博物館《東京ヴァージョン》関係者

国立アートリサーチセンター関係者

多摩美術大学教員ほか

内 容： ・ガラススタディおよび関連資料の制作および保存についての経緯説明

・ガラススタディ閲覧

・関連資料展示閲覧

・意見交換

・国際共同研究の提案

主 催： 多摩美術大学アートアーカイヴセンター、国立アートリサーチセンター

多摩美術大学アートアーカイヴセンター所蔵資料展3

安齊重男フォトアーカイヴ・瀧口修造文庫・東野芳明資料

《大ガラス東京ヴァージョン》制作中! 瀧口修造 東野芳明 安齊重男 学生諸氏

マルセル・デュシャン（1887–1968）の代表作《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、フィラデルフィア美術館蔵）のレプリカは、ストックホルム近代美術館（1961）、テートギャラリー（1965–6）、そして東京大学駒場博物館（1980）に所蔵されている。なぜ《東京ヴァージョン》はデュシャンの死後、しかも東アジアで制作されたのか。

それは二人の美術評論家、瀧口修造（1903–1979）と東野芳明（1930–2004、当時本学教授）による、デュシャンとの交流、研究、出版等が形成してきた土台の上に始まっていた。二人の協力のもと、東京大学で予算やスタッフもないまま始まった《東京ヴァージョン》計画は、東京大学院生と協力した多摩美術大学院生、学生らがすぐれたファブリケーターとなって、研究と制作のなかで実現させたプロジェクトだった。これは日本初の本格的な「マルセル・デュシャン展」（1981、高輪美術館、西武美術館）にもつながっていく。

本展では、日本におけるデュシャン研究の初期の資料を紹介しながら、どのように学生諸氏が制作に取り組んだかを安齊重男の記録写真を中心にたどった。

会 期：2024年1月9日（火）–1月20日（土） 　＊学内のみ公開
会 場：アートアーカイヴセンターギャラリー（多摩美術大学八王子キャンパス アートテーク2F）
主 催：多摩美術大学アートアーカイヴセンター
協 力：横山正、塩崎有隆、有福一昭

出品リスト
<ul style="list-style-type: none">[]内は AAC がつけた資料名である。 安齊重男のインクジェットプリントは「安齊重男の写真による一多摩美をめぐる人々」展（多摩美術大学アートテークギャラリー、2015）の際に制作したものである。 安齊重男フォトアーカイヴの資料名は、写真の表書きを採用した。

No. 資料名
アーカイヴ名 制作年 分類 出版元／撮影地など <p>▶特記事項</p>

- | | |
|----|--|
| 1 | 瀧口修造『幻想画家論』 <p>瀧口修造文庫 1959 書籍 新潮社</p> |
| 2 | 瀧口修造『幻想画家論』新装改訂版 <p>瀧口修造文庫 1972 書籍 せりか書房</p> |
| 3 | 瀧口修造「ローズ・セラヴィ’58～’68」(『遊』第5号 1973年冬号より) <p>瀧口修造文庫 1973 雑誌 工作舎</p> |
| 4 | 瀧口修造『シュルレアリスムのために』 <p>瀧口修造文庫 1968 書籍 せりか書房</p> |
| 5 | マルセル・デュシャンから瀧口修造あて封筒 <p>瀧口修造文庫 1959.12 封筒 <p>▶『Marchant du sel』[No.6]が入っていたと思われる封筒</p></p> |
| 6 | マルセル・デュシャン、ミシェル・サスイエ『Marchant du sel』 <p>瀧口修造文庫 1959 書籍 Le Terrain vague <p>▶マルセル・デュシャンが瀧口修造に送った書籍</p></p> |
| 7 | ミシェル・サスイエ『DUCHAMP DU SIGNE』 <p>瀧口修造文庫 1976 書籍 Flammarion <p>▶瀧口はしおりにメモを記しはさみ込んでいた</p></p> |
| 8 | ジャン・クレール『Marcel Duchamp ou le grand fictif』 <p>瀧口修造文庫 1975 書籍 Galilee</p> |
| 9 | ピエール・カバンス『entretiens duchamp』 <p>瀧口修造文庫 1967 書籍 P.Belfond</p> |
| 10 | 手づくり本 [マルセル・デュシャン出品の3展覧会パンフレットのセット(コピー)] <p>瀧口修造文庫 不詳 手づくり本 <p>▶制作:瀧口修造　1. EXHIBITION OF PICTURES BY JEAN CROTTI, MARCEL DUCHAMP, ARBERT GLEIZES, JEAN METZINGER (1916), 2. EXHIBITION OF MODERN ART (1916), 3. THIRD EXHIBITION OF CONTEMPORARY FRENCH ART (1915)</p></p> |
| 11 | 手づくり本『Marcel Duchamp A L’INFINITIF (English Version) × Zerox Copy』 <p>瀧口修造文庫 不詳 手づくり本 32.5×27.1 <p>▶制作:瀧口修造</p></p> |
| 12 | マルセル・デュシャン《à l’infinitif 不定法にて(ホワイトボックス)》 <p>瀧口修造文庫 1966 書籍</p> |
| 13 | 瀧口修造『マルセル・デュシャン語録』サンプル <p>瀧口修造文庫 1968 書籍 東京ローズ・セラヴィ</p> |
| 14 | 「展示 マルセル・デュシャン語録について」(南画廊) 記録写真 <p>瀧口修造文庫 1968 紙焼き写真 南画廊(東京) <p>▶『マルセル・デュシャン語録』完成記念展</p></p> |
| 15 | 「マルセル・デュシャン展」会場の瀧口修造 <p>東野芳明資料 1973 紙焼き写真 フィラデルフィア美術館</p> |
| 16 | ティニー・デュシャンと瀧口修造(ティニー・デュシャン宅にて) <p>東野芳明資料 1973 紙焼き写真 ニューヨーク</p> |

- | | |
|----|---|
| 17 | 瀧口修造「パーソナリー・スピーキング」『マルセル・デュシャン展』カタログ <p>瀧口修造文庫 1973 展覧会カタログ フィラデルフィア美術館、ニューヨーク近代美術館</p> |
| 18 | フィラデルフィア美術館「マルセル・デュシャン展」記事 <p>瀧口修造文庫 1973 新聞 フィラデルフィア美術館 <p>▶1969.7.7付 ニューヨークタイムズの記事</p></p> |
| 19 | 「マルセル・デュシャン展」会場のティニー・デュシャンとカタログを持つ瀧口修造 <p>東野芳明資料 1973 紙焼き写真 フィラデルフィア美術館 <p>▶マルセル・デュシャン《遺作》前で、[No.20]のカタログを手に持っている</p></p> |
| 20 | 『マルセル・デュシャン展』カタログ <p>瀧口修造文庫 1973 展覧会カタログ フィラデルフィア美術館、ニューヨーク近代美術館 <p>▶ティニー・デュシャンのサイン入り</p></p> |
| 21 | 「マルセル・デュシャン展」イヴェントプログラム <p>瀧口修造文庫 1973 パンフレット フィラデルフィア美術館 <p>▶「John Cage」との書き込みあり</p></p> |
| 22 | 瀧口修造「余白考」(東野芳明『マルセル・デュシャン』巻頭言) <p>瀧口修造文庫 1977 書籍 美術出版社 <p>▶瀧口修造あてのサイン入り</p></p> |
| 23 | 瀧口修造「余白考」直筆原稿 <p>東野芳明資料 1977頃 直筆原稿(アルバム)</p> |
| 24 | 東野芳明『マルセル・デュシャン 遺作論 以後』 <p>瀧口修造文庫 1990 書籍 美術出版社</p> |
| 25 | ティニー・デュシャンから東野芳明あて 瀧口修造追悼の電報(コピー) <p>個人蔵 1979 電報(コピー)</p> |
| 26 | 「Marcel Duchamp BETWEEN 1912 & 1920 & à l’infinitif」展 パンフレット <p>東野芳明資料 1967 パンフレット Cordier & Ekstrom gallery</p> |
| 27 | マルセル・デュシャンと東野芳明(デュシャン宅にて) <p>東野芳明資料 1962か 紙焼き写真(アルバム)</p> |
| 28 | 「マルセル・デュシャン展」のティニー・デュシャンと瀧口修造 <p>東野芳明資料 1973 紙焼き写真(アルバム) <p>▶フィラデルフィア美術館「マルセル・デュシャン展」オープニング風景</p></p> |
| 29 | 東野芳明が預かった 横山正からティニー・デュシャンあて書簡(コピー) <p>東野芳明資料 1977 書簡(コピー)</p> |
| 30 | ティニー・デュシャンから東野芳明あて書簡 <p>東野芳明資料 1980 書簡</p> |
| 31 | ティニー・デュシャンから東野芳明あて書簡 <p>東野芳明資料 1980 書簡</p> |
| 32 | ティニー・デュシャンから東野芳明あて絵葉書 <p>東野芳明資料 1983 書簡</p> |
| 33 | 〔《大ガラス 東京ヴァージョン》アトリエを訪問したポール・マティス〕 <p>個人蔵 1980 映像キャブチャ 東京大学駒場キャンパス <p>▶[No.87]の映像からキャブチャ、撮影海老塚耕一</p></p> |
| 34 | 〔《大ガラス 東京ヴァージョン》アトリエを訪問したミシェル・ビュートルと東野芳明〕 <p>個人蔵 1980 映像キャブチャ 東京大学駒場キャンパス <p>▶[No.87]の映像からキャブチャ、撮影海老塚耕一</p></p> |
| 35 | 『View 10号』(マルセル・デュシャン特集号)の切り抜き <p>東野芳明資料 1945 クリップング</p> |
| 36 | 〔《大ガラス 東京ヴァージョン》アトリエを訪問したボンテス・フルテンと東野芳明〕 <p>東野芳明資料 1980 紙焼き写真(アルバム) 東京大学駒場キャンパス <p>▶[No.63]と同日の写真</p></p> |
| 37 | 〔取材に応じ《大ガラス 東京ヴァージョン》を説明する東野芳明〕 <p>個人蔵 1980 映像キャブチャ 東京大学駒場博物館 <p>▶[No.87]の映像からキャブチャ(撮影海老塚耕一)</p></p> |
| 38 | ジャクリース・モニエから東野芳明あて書簡 <p>東野芳明資料 1985 書簡</p> |
| 39 | M. Duchamp’s Large Glass at Philadelphia Museum Jan13 ’79 <p>安齊重男フォトアーカイヴ 1979.1.13 インクジェットプリント フィラデルフィア美術館</p> |

- | | |
|----|--|
| 40 | 〔フィラデルフィア美術館で《大ガラス》を撮影する安齊重男〕 <p>個人蔵 1979.1.13 紙焼き写真 フィラデルフィア美術館 <p>▶撮影:岩佐鉄男</p></p> |
| 41 | 〔上野毛 LGアトリエにティニー夫人を迎える東野芳明と重理〕 <p>個人蔵 1979.9 紙焼き写真(アルバム) 上野毛キャンパス <p>▶撮影:有福一昭</p></p> |
| 42 | M. Duchamp Large Glass’s Drawing: Tokyo Univ. April 15, 1978 <p>安齊重男フォトアーカイヴ 1978.4.15 インクジェットプリント <p>▶上野毛キャンパスか</p></p> |
| 43 | M. Duchamp’s Project. Tokyo Univ. Oct 8 ’79 <p>安齊重男フォトアーカイヴ 1979.10.8 インクジェットプリント <p>▶1978.10　上野毛キャンパスか</p></p> |
| 44 | ’79 夏、上野毛 ‘Large Glass’ 制作室 <p>個人蔵 1979 紙焼き写真(アルバム) 上野毛キャンパス <p>▶撮影:有福一昭</p></p> |
| 45 | M.Duchamp’s Project Tokyo Univ. Nov 3 ’79 <p>安齊重男フォトアーカイヴ 1979.11.3 インクジェットプリント <p>▶上野毛キャンパスか</p></p> |
| 46 | 〔上野毛キャンパスでの《大ガラス 東京ヴァージョン》制作風景〕 <p>個人蔵 1979 紙焼き写真 上野毛キャンパスか <p>▶撮影:岩佐鉄男</p></p> |
| 47 | ’79-11 M.Duchamp’s <p>安齊重男フォトアーカイヴ 1979.11 インクジェットプリント <p>▶上野毛キャンパスか</p></p> |
| 48 | 〔東京大学駒場キャンパス《大ガラス 東京ヴァージョン》アトリエ 外観〕 <p>個人蔵 1979 紙焼き写真 東京大学駒場キャンパス <p>▶撮影:岩佐鉄男</p></p> |
| 49 | 〔《大ガラス 東京ヴァージョン》制作風景(製図作業)〕 <p>個人蔵 1979 紙焼き写真 東京大学駒場キャンパス <p>▶撮影:岩佐鉄男</p></p> |
| 50 | Yokoyama & TONO. M.Duchamp’s Project, Nov 10 ’79 <p>安齊重男フォトアーカイヴ 1979.11.10 インクジェットプリント 東京大学駒場キャンパス <p>▶横山正と東野芳明</p></p> |
| 51 | ’79 冬 駒場東大 ‘Large Glass’ 制作室 <p>個人蔵 1979 紙焼き写真(アルバム) 東京大学駒場キャンパス <p>▶撮影:有福一昭</p></p> |
| 52 | 〔《大ガラス 東京ヴァージョン》制作風景(《眼表》のための銀メッキ)〕 <p>個人蔵 1979 紙焼き写真 東京大学駒場キャンパス <p>▶撮影:岩佐鉄男</p></p> |
| 53 | 〔《大ガラス 東京ヴァージョン》制作風景(《九つの射撃の跡》穴あけ)〕 <p>個人蔵 1979 紙焼き写真 東京大学駒場キャンパス <p>▶撮影:岩佐鉄男</p></p> |
| 54 | 〔《大ガラス 東京ヴァージョン》制作風景(鉛線ニス塗り)〕 <p>個人蔵 1979 紙焼き写真 東京大学駒場キャンパス <p>▶撮影:岩佐鉄男</p></p> |
| 55 | ’80 春 駒場東大 ‘Large Glass’ 制作室 <p>個人蔵 1980 紙焼き写真(アルバム) 東京大学駒場キャンパス <p>▶撮影:有福一昭</p></p> |
| 56 | 〔東京大学駒場キャンパス 《大ガラス 東京ヴァージョン》アトリエ〕 <p>個人蔵 1980 紙焼き写真 東京大学駒場キャンパス <p>▶撮影:岩佐鉄男</p></p> |
| 57 | ’80 春 駒場東大 L.G. アトリエ <p>個人蔵 1980 紙焼き写真(アルバム) 東京大学駒場キャンパス <p>▶撮影:有福一昭</p></p> |
| 58 | M.Duchamp Large Glass. Tokyo Version, Tokyo Univ. April 10.1980 <p>安齊重男フォトアーカイヴ 1980.4.10 インクジェットプリント 東京大学駒場キャンパス</p> |
| 59 | M.Duchamp’s April 22 ’80 <p>安齊重男フォトアーカイヴ 1980.4.22 オリジナルプリント 東京大学駒場キャンパス</p> |
| 60 | M.Duchamp’s Project <p>安齊重男フォトアーカイヴ 1980.5.1 インクジェットプリント 東京大学駒場キャンパス</p> |
| 61 | 〔《大ガラス 東京ヴァージョン》制作風景(《ろうと》着彩)〕 <p>安齊重男フォトアーカイヴ 1980 紙焼き写真 東京大学駒場キャンパス</p> |

62	M.Duchamp’s Project Tokyo Univ, May 12 ’80 <p>安齊重男フォトアーカイヴ 1980.5.12 オリジナルプリント 東京大学駒場キャンパス</p>
63	TONO & P. Fulten; Tokyo Univ, May 12 1980 <p>安齊重男フォトアーカイヴ 1980.5.12 インクジェットプリント 東京大学駒場キャンパス</p> <p>▶ポンテス・フルテンと東野芳明、〔No.36〕と同日の写真</p>
64	〔《大ガラス 東京ヴァージョン》制作風景（《チョコレート磨砕器》鉛箔貼り）〕 <p>個人蔵 1980 紙焼き写真 東京大学駒場キャンパス</p> <p>▶撮影:岩佐鉄男</p>
65	〔《大ガラス 東京ヴァージョン》制作風景（《チョコレート磨砕器》鉛箔貼り）〕 <p>個人蔵 1980 紙焼き写真 東京大学駒場キャンパス</p> <p>▶撮影:岩佐鉄男</p>
66	〔《大ガラス 東京ヴァージョン》制作風景（《検眼表》割り出し）〕 <p>個人蔵 1980 紙焼き写真 東京大学駒場キャンパス</p> <p>▶撮影:岩佐鉄男</p>
67	〔《大ガラス 東京ヴァージョン》制作風景（《検眼表》割り出し）〕 <p>個人蔵 1980 紙焼き写真 東京大学駒場キャンパス</p> <p>▶撮影:岩佐鉄男</p>
68	〔《大ガラス 東京ヴァージョン》設置風景（東京大学駒場博物館）〕 <p>個人蔵 1980 紙焼き写真 東京大学駒場博物館</p> <p>▶撮影:岩佐鉄男</p>
69	〔《大ガラス 東京ヴァージョン》設置風景（東京大学駒場博物館）〕 <p>個人蔵 1980 紙焼き写真 東京大学駒場博物館</p> <p>▶撮影:岩佐鉄男</p>
70	M.Duchamp. Large Glass Tokyo Version Staff Memorial Shot. Tokyo Univ, June 27 ’80 <p>安齊重男フォトアーカイヴ 1980.6.27 インクジェットプリント 東京大学駒場博物館</p>
71	M.Duchamp. Large Glass, Tokyo Version: Tokyo Univ June 28 1980. <p>安齊重男フォトアーカイヴ 1980.6.28 インクジェットプリント 東京大学駒場博物館</p>
72	「マルセル・デュシャン展」リーフレット <p>個人蔵 1981 リーフレット 高輪美術館 (軽井沢)</p>
73	M.Duchamp’s Show Opening. Karuizawa, Aug 01 ’81 <p>安齊重男フォトアーカイヴ 1981.8.1 インクジェットプリント 高輪美術館 (軽井沢)</p>
74	With Widow of Marcel Duchamp, Seibu-Takanawa Museum, Karuizawa Aug 1 ’81 <p>安齊重男フォトアーカイヴ 1981.8.1 インクジェットプリント 高輪美術館 (軽井沢)</p>
75	アン・ダノンコート、ティニー・デュシャン <p>個人蔵 1981.8.1 紙焼き写真 (アルバム) 高輪美術館 (軽井沢)</p> <p>▶撮影:有福一昭</p>
76	M.Duchamp’s Show, Opening, Aug 01 ’81 <p>安齊重男フォトアーカイヴ 1981.8.1 インクジェットプリント 高輪美術館 (軽井沢)</p>
77	John Cage, Karuizawa July 31 ’81 <p>安齊重男フォトアーカイヴ 1981.8.1か インクジェットプリント 高輪美術館 (軽井沢)</p>
78	John Cage, Karuizawa July 31 ’81 <p>安齊重男フォトアーカイヴ 1981.8.1か インクジェットプリント 高輪美術館 (軽井沢)</p>
79	ジョン・ケージ、高橋アキ <p>個人蔵 1981.8.1 紙焼き写真 (アルバム) 高輪美術館 (軽井沢)</p> <p>▶撮影:有福一昭</p>
80	「マルセル・デュシャン展」カタログ <p>個人蔵 1981 展覧会カタログ 高輪美術館、西武美術館</p> <p>▶アン・ダノンコート、ジョン・ケージ、ティニー・デュシャンのサイン入り</p>
81	M.Duchamp Show. Takanawa Museum. Aug 26 ’81 <p>安齊重男フォトアーカイヴ 1981.8.26 インクジェットプリント 高輪美術館 (軽井沢)</p>
82	M.Duchamp’s Show, Takanawa Museum, Aug 26 ’81 “Large Glass Tokyo Version” <p>安齊重男フォトアーカイヴ 1981.8.26 インクジェットプリント 高輪美術館 (軽井沢)</p>
83	瀧口修造から横山正あて書簡 (コピー) <p>個人蔵 1978.4.13 書簡 (コピー)</p>
84	Takiguchi & TONO, Jiyugaoka.G. Jan 15 78 <p>安齊重男フォトアーカイヴ 1978.1.15 インクジェットプリント 自由が丘画廊 (東京)</p>

85	M.Duchamp Project group, Tokyo Univ. April 4 ’80 <p>安齊重男フォトアーカイヴ 1980.4.4 インクジェットプリント 東京大学駒場キャンパス</p>
----	---

86	〔《大ガラス 東京ヴァージョン》制作グループ記念写真〕 <p>個人蔵 2010 インクジェットプリント 東京大学駒場博物館</p> <p>▶「大ガラス」制作30周年記念 東京大学教養学部美術館所蔵品展「ガラスを透して見えてくるもの」</p>
----	--

87	音声記録「大ガラス東京版制作会議(1978.11)多摩美術大学 上野毛」 <p>個人蔵 1978.11 音声 上野毛キャンパス</p> <p>▶参加者:瀧口修造、東野芳明、横山正、塩崎有隆、岩佐鉄男、海老塚耕一</p>
----	---

88	記録映像「マルセル・デュシャン 彼女の独身者によって裸にされた花嫁、さえも 東京版」 <p>個人蔵 1979-80 映像 上野毛キャンパス、東京大学駒場キャンパス</p> <p>▶撮影:海老塚耕一</p>
----	--

NCAR シンポジウム004・第7回多摩美術大学アートアーカイヴシンポジウム
マルセル・デュシャン《大ガラス》レプリカをめぐる
——ストックホルム・ロンドン・東京・パリ

2023年度事業を経て、《大ガラス東京バージョン》(1980年、東京大学駒場博物館蔵)の試作及び
関連資料群を多摩美術大学アートアーカイヴセンターで正式にアーカイヴ化することとなったことを記念
し、本作のレプリカを所蔵する機関のキュレーターや研究者らによるシンポジウムを開催した。

日 時: 2025年3月1日(土) 13:30-16:30

場 所: 多摩美術大学八王子キャンパス レクチャー A ホール

定 員: 200名

参加費: 無料

主 催: 国立アートリサーチセンター、多摩美術大学アートアーカイヴセンター

協 力: 多摩美術大学メディアネットワーク推進委員会

プログラム:

13:30 開会あいさつ

青柳正規(多摩美術大学 理事長)

片岡真実(国立アートリサーチセンター センター長)

13:40 事例紹介

アンナ・テルグレン(ストックホルム近代美術館 写真部門キュレーター、リサーチ部門長)

ナタリア・シドリナ(テート・モダン 国際近代美術部門キュレーター)

光田由里(多摩美術大学アートアーカイヴセンター 所長、多摩美術大学 教授)

パスカル・ゴブロ(映像作家)

折茂克哉(東京大学大学院総合文化研究科 駒場博物館 助教)

有福一昭(有明教育芸術短期大学 教授)

15:50 ディスカッションと質疑応答

16:20 閉会あいさつ

内藤廣(多摩美術大学 学長)

開会あいさつ

アーカイヴ機関は、人間の社会的な活動の中で生まれた、非常に自然な、そして必然的な記録を保存していくところであり、アーカイヴは、ちょうど生物の分泌物を集めるようなものです。美術や書物は、それを見る人や読む人にメッセージを送り、美術であれば美術館、書物であれば図書館に所蔵されるわけです。現在のアーカイヴ機関は、それらが生まれるまでの、たとえばメモ書きといった、公表を前提としないものを保存していくために生まれたと一般的にいられています。

このようにアーカイヴは、公開ではなく保存がその使命でしたが、最近デジタルアーカイヴ技術の発達などとともに、アーカイヴへの考え方が大きく変わってきています。しかし、現在も多くのアーカイヴは図書館に、アートアーカイヴは美術館に附属しており、知の整理の仕方、知の制度から見れば、アーカイヴは従属性のあるものと位置付けられています。ところが今、それを覆すようなことを考えなくてはならなくなってきました。

2004年、イギリスのテート・ギャラリーが、ヨーロッパの500人のアートエキスパートに「20世紀美術でもっとも影響を与えた作家と作品は何か」というアンケートを取ったところ、1位がマルセル・デュシャン (Marcel Duchamp, 1887–1968) の《泉》(1917)でした¹。イギリスの美術史家サイモン・ウィルソン (Simon Wilson) は、アンケート結果を見てこのように述べています。

マルセル・デュシャンが1位になったことは、今日の芸術のダイナミックな性質を反映しており、芸術作品に注ぎ込まれる創造的なプロセスこそがもっとも重要なものであり、作品自体はどのようなものでも、どのような形を取っていてもよい、という考え方を反映している。

今回のテーマにもなっている《大ガラス》(1915–23年)も、一種のエボリューションや制作プロセスが非常に重要な作品です。今後、アーカイヴがまとめられていくと、アートアーカイヴ機関は作品に近いもの自体を生成できる組織になり得るのではないかと、知の制度、あるいは文化の制度の中で、アートアーカイヴと美術館の関係についてそろそろ議論をしていかなければならないのではないかと。そういうことを《大ガラス》のレプリカはわれわれに突き付けてくれているのではないかと思いますので、今日のシンポジウムに大変期待しております。

註

1 2位はピカソ (Pablo Ruiz Picasso, 1881–1973) の《アヴィニョンの娘たち》(1907)、3位はウォーホル (Andy Warhol, 1928–1987) の《マリリン・ディブティク》(1962)。

開会あいさつ

今回、多摩美術大学アートアーカイヴセンター (AAC)と共に、マルセル・デュシャンの《大ガラス》レプリカについてのシンポジウムを開催できることを大変うれしく思います。国立アートリサーチセンター (NCAR) は2023年3月に発足した若いインスティテューションです。組織としては、2001年に発足した独立行政法人国立美術館、わが国の国立美術館6館と、国立映画アーカイブ1館を管轄している独立行政法人のリサーチセンターとなります。

今日の美術館に期待されているのは、展覧会をつくる、作品を収集して保存するという、これまで柱とされていた活動以外に、ラーニング、ウェルビーイング、サステナビリティ、アクセシビリティといった社会的機能も活動の一部として重視されています。これらの活動については国立アートリサーチセンターが総合的に多様な角度から補完していこうと、「アートをつなげる、深める、拡げる」の3つの方向性を活動のミッションとして対応しています。

今回このプロジェクトを担当する国際発信・連携グループの主たる活動は、国立美術館のコレクションを国際的なシーンにつなげる、あるいはキュレーターなどの専門家をつなげるということです。日本のキュレーターを海外に送る、あるいはシンポジウムなどを開催して関係者をつなぐといった活動を行い、この2年間で933人の人々をつないできました¹。今回のプロジェクトも、そうした活動の一環になります。

2023年度は、多摩美術大学で《大ガラス東京ヴァージョン》のガラススタディについて、小規模のワークショップを開催しました。その後、マルセル・デュシャン・アソシエーションに関連資料のアーカイヴ化が認められ、世界各地に《大ガラス》のレプリカがあるということからみなさんにコンタクトして、今日のこの場があります。これは非常に重要な活動の具現化だと思っております。登壇者のみなさま、そして AAC に、あらためて御礼申し上げます。

註

1 「数字で見る、知る NCAR」https://ncar.artmuseums.go.jp/upload/JP_NCAR_infograph.pdf(最終閲覧2026年2月19日)

マルセル・デュシャンとストックホルム近代美術館——ストックホルム・ヴァージョン

ストックホルム近代美術館の所蔵作品には、マルセル・デュシャンによるものがおよそ30点あり、これはフィラデルフィア美術館、ロンドンのテート・モダン、パリのボンビドー・センターと並び、世界有数のデュシャン・コレクションのひとつに数えられます¹。また同館は、イタリア人美術史家・コレクターのアルトゥーロ・シュヴァルツや、イギリス人アーティスト、リチャード・ハミルトンらに先立ってウルフ・リンデが制作したデュシャン作品のレプリカを所蔵しています。ストックホルム近代美術館の所蔵作品には、《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)のレプリカ3点が含まれますが、これらの制作にまつわる物語はきわめて興味深く、スウェーデン美術史の一部となっています。この物語の主要な登場人物は、若き美術史家ポンテス・フルテン、美術批評家ウルフ・リンデ、アーティストのペール・オーロフ・ウルトヴェットとオスカル・ロイテルヴェルド、そして画廊主エヴァ・アフ・ビューレンです。

ポンテス・フルテン(1924–2006年)は、1958年から1973年までストックホルム近代美術館に勤務し、その後パリのボンビドー・センターに移りました²。1960年にストックホルム近代美術館の館長に就任し、「Movement in Art」(1961年)、「American Pop Art」(1964年)、「She – A Cathedral」(1966年)、「Andy Warhol」(1968年)といった展覧会を企画。美術館の所蔵作品の充実と国際的評価の確立に大きく貢献しました。フルテンは亡くなる直前の2005年に、彼自身が収集した作品、蔵書、そしてアーカイヴをストックホルム近代美術館に寄贈しています。フルテンの個人アーカイヴからは、1950年代初頭の画廊での展覧会活動に始まり、ストックホルム近代美術館での仕事を経てヨーロッパ及びアメリカの主要美術館で館長を務めた彼の経歴をたどることができます。また、世界各地の美術館関係者、キュレーター、政治家、そしてアーティストとの往復書簡も数多く残されており、その中にマルセル・デュシャンとのやり取りも含まれています。

1954年、まだ30歳だったポンテス・フルテンは、当時すでに伝説的存在となっていたマルセル・デュシャンに数通の手紙を書いています³。デュシャンの作品世界の核心に触れる問いを投げかけながらも、その書きぶりには若々しい好奇心を見て取ることができます。今日、20世紀でもっとも重要な芸術家の一人と見なされているデュシャンに対する、フルテンの生涯にわたる関心は、この時のやり取りを通して形づくられていったのです。デュシャンはフルテンからの手紙の余白に返答を書き込み、数日の間を置いて返送しています。とりわけ興味深い一通の手紙において、フルテンはデュシャンに次のような質問を投げかけています。「台所用ツールに載せられた自転車の車輪は最初のレディメイドでしょうか(1913年?)。作品名はありますか?展示されたことはありますか?もし展示も出版も販売もされず、つまりアトリエに置かれたままだとしたら、それをレディメイドと呼べるのでしょうか?」デュシャンの回答は次のようなものでした。「イエス。でも名前はない。レディメイドという呼称もない。1913年。展示されたことはなく、引越して無くなっ

た。」⁴

同じく1954年に、ストックホルムの小さな画廊ガレリ・サムラーレン(Galleri Samlaren)で、フルテンとオスカル・ロイテルスヴェルド(1915–2002年)のキュレーションによる展覧会「Objekt eller artefakter. Verkligheten förverkligad (オブジェかアーティファクトか — つくられた現実)」が開催されました⁵。展覧会タイトルから、この展示にコンストラクション、モビール、アッセンブラージュ、レディメイド、そして数学的オブジェといった作品が含まれていることが伺われますが、デュシャンの作品は1点も展示されませんでした⁶。しかしながら、同展のカタログを兼ねた雑誌『Kasark』創刊号の相当部分はデュシャンに割かれています。「レディメイド」という見出しのもと、フルテンは、当時フランス語でも用いられるようになっていたこの英単語を次のように説明しています。「美術用語レディメイドとは、『工場で製造されたものを、芸術家が意図的に芸術作品としたもの』と定義されている。」⁷

「オブジェかアーティファクトか」展及び1950年代後半にストックホルム及びパリで開催されたいくつかの小規模な展覧会は、1961年にストックホルム近代美術館で開催したフルテンの同館における最初の大規模な企画展「Movement in Art (芸術における動き)」への序章であったといえるでしょう⁸。前述の書簡で言及され、1954年当時は正式な作品名を持っていなかった《自転車の車輪》(1913年)は、この展覧会カタログの表紙を飾っています⁹。

「Movement in Art」展は、主にポンテス・フルテンとスイス人アーティストのダニエル・スポエリの協働によるものでしたが、アムステルダム市立美術館長のヴィレム・サンドベルフ、アーティストのジャン・ティンゲリー、そしてフルテンの旧友で技師のピリー・クルーヴァーも重要な役割を果たしました¹⁰。この展覧会は1961年春にアムステルダム市立美術館でスタートし、夏にストックホルム近代美術館、秋にはコペンハーゲン近郊のフムレベックにあるルイジアナ近代美術館へと巡回しました¹¹。非常に意欲的なこの展覧会には、フランス、ドイツ、ギリシャ、ハンガリー、イスラエル、イタリア、ロシア、スウェーデン、スイス、アメリカ合衆国、ベネズエラ出身の80人の作家による200点以上の作品が含まれていました。

ストックホルム近代美術館のアーカイヴに残るメモからは、フルテンが、20世紀美術全体を貫く重要な概念として「運動/動き」を定義づけようとしていたことが伺われます。デュシャンは、フルテンの近代美術史の定義づけにおいて重要な位置を占めていました。さらに、運動や機械装置への関心という観点から、フルテンはデュシャンを、コンセプチュアル・アートの先駆者とする一般的な理解とは異なる角度から捉えていたといえるでしょう。

「Movement in Art」展には、マルセル・デュシャンの作品10点が含まれ、そのうち4点は1960年または1961年につくられたレプリカ作品でした(図1)。4点のうち3点は、現在もストックホルム近代美術館に所蔵されています¹²。フルテンはフィラデルフィア美術館からオリジナルの《大ガラス》を借

りようとしたのですが、それが実現しなかったため、ウルフ・リンデ(1929–2013年)とペール・オーロフ・ウルトヴェット(1927–2006年)に再制作を委嘱しました。レプリカ制作の許可を得るため、フルテンはデュシャンに連絡を取っています¹³。

このレプリカ制作をきっかけに、ウルフ・リンデはデュシャン作品に生涯にわたる関心を抱くこととなり、リンデの研究および作品解釈はストックホルム近代美術館のデュシャン・コレクションとも密接に結びついていくこととなります。ウルフ・リンデは1973年から1976年までストックホルム近代美術館のキュレーターを務めました¹⁴。彼の最初の妻ベルタ・ルンドグレンがストックホルム近代美術館友の会事務局に勤めていたため、リンデは頻繁に美術館を訪れており、そこでフルテンとも出会うことになったのです。



図1 「Movement in Art」展(ストックホルム近代美術館、1961年)の展示風景
© Association Marcel Duchamp/ADAGP, Paris/APG-Japan/JAA 2026
Photo: Moderna Museet

ストックホルム近代美術館の所蔵作品には、1960年に出版社ボーク=コンスム(Bok-Konsum)が画廊のガレリ・ヴァリングガータン42(Galleri Vallingatan 42)で行った展覧会のために制作された、《大ガラス》の小型のレプリカ(88×55×40cm)の習作も含まれています¹⁵。このレプリカは次のような経緯のもと、誕生しました。

まずウルフ・リンデが、1959年にパリの書店兼画廊ラ・ユヌス(La Hune)で開催された展覧会「Sur Marcel Duchamp (マルセル・デュシャンについて)」をストックホルムのガレリ・ヴァリングガータン42で開催しようとしてみます¹⁶。この展覧会のために、リンデとウルトヴェットは、ロベール・ルベルの著書『Sur Marcel Duchamp (マルセル・デュシャンについて)』(1959年)に掲載された図版をもとに、レディメイド作品の再制作を試みたのです。この時《大ガラス》については図面を作成した上でシルクスクリーン職人に渡し、ガラス上に転写する方法を採りました。着色はガラス板のどちら側から施されているのかという職人らの質問に対し、フルテンは誤って「表側」と答えたようです。そのため、このミニチュア・ヴァージョンはオリジナルと大きく異なっています。リンデらは、デュシャン作品のミニチュア制作をシリーズ化しようと考えていたようですが、一点一点の構造があまりに複雑で制作費も高額になったため、この一点しか制作されませんでした。

この「小ガラス」を見たポンテス・フルテンは、ウルフ・リンデとペール・オーロフ・ウルトヴェットに実物大のヴァージョンを作ることができるかと尋ねます。ウルトヴェットは「Movement in Art」展に出展するための作品制作で忙しかったため、実物大ヴァージョンは、リンデが単独で手掛けることとなり

ました。この《大ガラス》実物大レプリカの制作には多くの困難が伴いました¹⁷。とりわけ色の選択には苦勞したようです。当時は《大ガラス》のカラー図版が存在せず、また鉛線をガラスに接着する作業にも3週間を要しました。リンデはニューヨークのデュシャンに電話をかけ、制作方法について助言を求めました。デュシャンは、40年前に自ら制作した《大ガラス》の素材や細部について、分かりやすくかつ丁寧に返答しています。

展覧会に合わせて、デュシャンは妻のアレクシーナ・ティニー・デュシャンとともに1961年8月末から9月初めにかけて、数日間ストックホルムを訪れました(図2)。そしておそらく9月1日にリンデ作のレプリカに署名をしています(展覧会は9月3日に閉幕)。署名には「Certifié pour copie / conforme / Marcel Duchamp / Stockholm 1961 (オリジナルに準拠する複製であることを証明する/マルセル・デュシャン/ストックホルム 1961年)」と記されています(図3)。



図2 マルセル・デュシャンとウルフ・リンデ(ストックホルム近代美術館、1961年9月)
© Association Marcel Duchamp/ADAGP, Paris/APG-Japan/JAA 2026
Photo: ©Lutfi Özkök 2026



図3 《大ガラス》(1915–23/1961年)に記されたデュシャンの署名
© Association Marcel Duchamp/ADAGP, Paris/APG-Japan/JAA 2026
Photo: Åsa Lundén/Moderna Museet

デュシャンがストックホルムを去った後、1961年制作の《大ガラス》レプリカには何度か手が加えられました。ウルフ・リンデによれば、デュシャンがレプリカを見に訪れた際、「私が去った後に手を加えてもよい」と語ったそうです¹⁸。リンデはこれを、自身が誤りに気づいた際には、それを正すための修正を自由に施して良いと解釈しました。そのため1980年に刊行され

た『ノート』に記載されたデュシャンのカラーレシビをもとに、リンデは「チョコレート磨砕機」に手を加えています¹⁹。

また1977年、ストックホルムの《大ガラス》がポンピドゥー・センターで開催されたデュシャン回顧展に貸し出された際、わずかな亀裂が生じたのですが、その際もリンデは『ノート』を参照しています。『ノート』内に、銅と木材による作品フレームのスケッチを見つけたリンデは、家具職人に依頼し、銅とマホガニーによる《大ガラス》のフレームを新たに制作しました(図4)。ストックホルム・ヴァージョンの最初のフレームは鉄製で、フィラデルフィア・ヴァージョンにより近い仕様でした。ポンピドゥーでの損傷に伴う保険金は、この大幅な改変を行うために充てられました²⁰。



図4
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》、1915-23/1961年)
©Association Marcel Duchamp/ADAGP, Paris/APG-Japan/JAA 2026
Photo: Albin Dahlström/Moderna Museet

《大ガラス》は、おそらくデュシャン作品の中でもっとも多く論じられ、かつ謎に満ちた作品でしょう。制作過程における思考との対話は1911年から1915年にかけて構想され、1934年にデュシャン自身によってファクシミリ版として出版された《グリーン・ボックス》(正式名は《彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも》)において表現されています。ウルフ・リンデは、デュシャン研究の一環として、この《グリーン・ボックス》のスウェーデン語訳に取り組みました(図5)。それは、《大ガラス》を構成する各要素を理解し、それらを再構築しようとする試みでもありました。翻訳はマルー・ハイエルの協力を得て進められました²¹。リンデは、《グリーン・ボックス》に取められたメモを、自らの思考を導く一種の「物理的地図」として使い、多くのデュシャン研究者同様、実践を通して作品についての知識を深めていきました。リンデにとって翻訳プロジェクトは、テキストや写真、展覧会、その他入手可能なさまざまな資料を総合的に読み解きながら、デュシャン作品を理解するプロセスになりました。リンデの理論と研究成果は、論文や著書として発表されています²²。



図5
マルセル・デュシャン《グリーン・ボックス》1911-15/1934年
© Association Marcel Duchamp/ADAGP, Paris/APG-Japan/JAA 2026
Photo: Tobias Fischer/Moderna Museet

「Movement in Art」展終了後の1963年に、リンデはストックホルムの画廊ギャルリ・ビューレンでマルセル・デュシャン展を企画しました。エヴァ・アフ・ビューレン(1912-78年)は1962年から1978年までギャラリーを運営し、フランスやアメリカの重要作家をスウェーデンに紹介するとともに、キャリア初期の若いスウェーデン人作家を積極的に取り上げました。1962年の段階で、ストックホルム近代美術館はギャルリ・ビューレンを通じて《グリーン・ボックス》を購入し、所蔵作品に加えています。リンデは、展覧会のためにレディメイド作品のレプリカを制作し、その後ストックホルム近代美術館に寄贈する許可を得るべくデュシャンに連絡を取り、デュシャンもこれに同意しました²³。リンデはさまざまな職人と協働し、レプリカ制作に取り組みました。これらは1964年に、ミラノのアルトゥーロ・シュヴァルツ(Arturo Schwarz)画廊で開催された「Omaggio a Marcel Duchamp(マルセル・デュシャンへのオマージュ)」展において展示され、デュシャン本人が訪れた際に署名をしています。1965年にはギャルリ・ビューレンでの展覧会のために制作されたウルフ・リンデによるレプリカ9点が、ストックホルム近代美術館友の会を通して美術館に寄贈されました²⁴。展覧会カタログも制作され、リンデによるテキストが収められました。その印刷費を賄うため、デュシャンは25点の自画像を送り、それらは豪華版カタログに別刷りのカラーズとして挿入されました²⁵。1986年、リンデはシェプスホルメンのストックホルム近代美術館旧館において、すべてのレプリカを集めた展覧会「Marcel Duchamp」を企画しました²⁶。その際リンデは、1942年に(ニューヨークで)行われた展覧会「First Papers of Surrealism(ファースト・ペーパーズ・オブ・シュルレアリスム)」におけるデュシャンの《Sixteen Miles of String》に着想を得て天井をデザインし、伸縮性のあるロープを張り巡らせることで幾何学的構成を作り出し、展示室内に生き生きとした動きをつくり出しました(図6)。



図6 「マルセル・デュシャン」展(ストックホルム近代美術館、1986年)でのウルフ・リンデ
Photo: Moderna Museet

30年後、ウルフ・リンデは《大ガラス》の新たなヴァージョンを制作します。1991-92年に完成したこのレプリカは、アーティストのヨン・ステンボリ(1957年-)とヘンリク・サミュエルソン(1960年-)との協働によるものです。このレプリカは、ポンテス・フルテンが当時館長を務めていたボンのドイツ連邦共和国美術館との協働企画に際し制作されました²⁷。1961年制作の《大ガラス》は、あまりに脆弱で輸送が不可能であったため、リンデが新たなレプリカ制作を申し出たのです。

このヴァージョンは1992年3月、アレクシーナ・ティニー・デュシャンによっ

て正式に承認されました²⁸。長年の研究を経て、リンデはついに、より正確な《大ガラス》レプリカを制作することができたのです。というのも、最初のレプリカには、リンデが望んでいた修正をすべて施すことができなかったからです。とりわけ色については、初期ヴァージョンで緑色ガラスを用いたため、決して本来の色に近づけることができませんでした。第二のレプリカは、『ノート』に記されたカラーレシビと、平面図及び立面図に示された幾何図に基づいて制作されました。ストックホルム近代美術館所蔵の《大ガラス》が世界的に高い関心を集めている理由は、フィラデルフィア美術館のオリジナルの《大ガラス》が貸し出しできないためでもあります。結果的に、1991-92年制作の《大ガラス》、すなわち「トラベリング・ヴァージョン」は、ヨーロッパおよびアメリカ各地で開催されるデュシャン関連の展覧会の多くに貸し出されることとなりました。

2011年には、ストックホルム近代美術館とストックホルムの王立美術アカデミーの協働のもと、王立美術アカデミーにて開催された「De ou par Marcel Duchamp, par Ulf Linde(ウルフ・リンデによるマルセル・デュシャンの、または、による)」展において、美術館のデュシャン・コレクション全体が紹介されました²⁹。これはリンデが携わった最後のデュシャン展となり、展示された中には新たに制作されたレプリカも含まれていました。デュシャンの最晩年の作品《(1)落下する水、(2)照明用ガス、が与えられたとせよ》(1946-66年)の10分の1サイズのレプリカです³⁰。オリジナルはフィラデルフィア美術館の所蔵で、デュシャンが自らの死後まで公開しないことを条件に寄贈した作品でもあります。

2012年8月、ストックホルム近代美術館で「Picasso/Duchamp “He was Wrong”」展が開催されました³¹。本展の一環として、美術館のポンテス・フルテン・スタディ・ギャラリーでは、デュシャンとストックホルム近代美術館、とりわけフルテンとの関係を示す作品と資料の紹介を行いました(図7)³²。さらに、フルテンの個人コレクションから、新たに6点のデュシャン作品が美術館に収蔵されました。そこにはエッチング1点、写真1点、リトグラフ2点、ポスター1点、そして《グリーン・ボックス》が含まれています。この《グリーン・ボックス》は、アレクシーナ・ティニー・デュシャンからポンテス・フルテンに送られたもので、「ポンテス・フルテンへ、最大の喜びと愛情をこめて ティニー」というメッセージが添えられています。

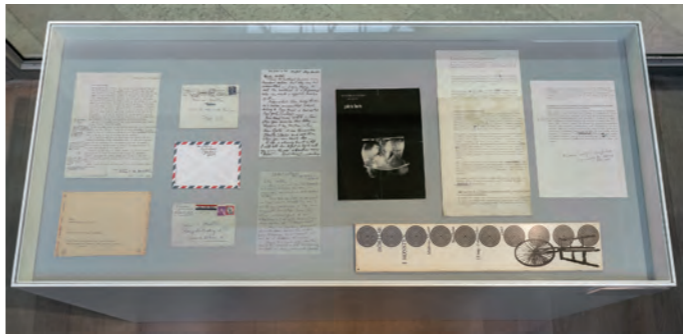


図7 スtockホルム近代美術館が所蔵する、マルセル・デュシャン関連のアーカイヴ
Photo: Åsa Lundén/Moderna Museet

2014年、ウルフ・リンデのアーカイヴがストックホルム近代美術館に寄贈されました。その中には、リンデが《大ガラス》に記された物語を解説した5ページにわたるテキストや、デュシャンとの書簡、書籍の草稿、蔵書、そし

て50年以上にわたるデュシャン研究の成果を示す各種資料が含まれています³³。現在もストックホルムおよびマルメの近代美術館では、何らかの形でデュシャン作品が常に展示されています。デュシャンの作品は、今後も同館の歴史において重要な位置を占め続けるとともに、展覧会やコレクション展において紹介されていくでしょう(図8)。



図8 スtockホルム近代美術館のポンテス・フルテン・スタディ・ギャラリー
Photo: Albin Dahlström/Moderna Museet

註

- 1 本稿は同論考を元に執筆した。なお、Moderna Museetはスウェーデンの国立近代美術館である。Annika Gunnarsson and Anna Tellgren, “Marcel Duchamp in the Moderna Museet Collection”, *“He was wrong” Picasso/Duchamp*, eds. Daniel Birnbaum and Annika Gunnarsson, Moderna Museet exhibition catalogue no. 373, Stockholm: Moderna Museet and London: Koenig Books, 2012, pp. 72-75.
- 2 ポンテス・フルテンの略歴については、以下を参照: Anna Tellgren, “Pontus Hultén and Moderna Museet. Research and learning based on an art collection, an archive and a library”, *Pontus Hultén and Moderna Museet. The Formative Years*, eds. Anna Tellgren and Anna Lundström, Stockholm: Moderna Museet and London: Koenig Books, 2017, pp. 15-35.; Claes Britton, *Pontus Hultén – Commander of Modern Art: A Biography*, Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König, 2025.
- 3 参照: Anna Lundström “Marcel Duchamp via Pontus Hultén (Marcel Duchamp through Pontus Hultén)”, <https://www.modernamuseet.se/stockholm/sv/utstallningar/picassoduchamp/marcel-duchamp-via-pontus-hulten/> (accessed 2026-02-02).
- 4 ポンテス・フルテンからマルセル・デュシャン宛書簡(1954年12月1日)。Moderna Museet archives (MMA), Pontus Hultén archive (PHA) 5.1.10. なお同書簡は以下にも掲載されている: “Dada”, *Meddelande från Moderna Museet till Moderna Museet Vänner*, eds. Thomas Hall and Ingrid Svensson, no. 19, March 1966, p. 18.
- 5 参照: Hans Hayden, “Double Bind. Moderna Museet as an Arena for Interpreting the Past and the Present”, *The History Book. On Moderna Museet 1958-2008*, eds. Anna Tellgren and Martin Sundberg, Stockholm: Moderna Museet and Göttingen: Steidl, 2008, pp. 188-189.
- 6 本展示では以下のスウェーデン人アーティスト、建築家、批評家らが紹介された: Sven Alfons, Ted Dyrssen, V. Enhult, Lars-Erik Falk, Göran Folcker, Martin Holmgren, Calle Lunding, Karl-Axel Pehrson, Lars Rolf.
- 7 Karl G. Hultén, “Ready-Made”, *Objekt eller artefakter. Verkligheten förverkligad*, Stockholm: Galerie Samlaren, and *Kasark*, no. 1, 1954, p. 6. なおフルテンらによる雑誌「Kasark」は4号まで発行された。
- 8 Anna Lundström, “Movement in Art. The Layers of an Exhibition”, *Pontus Hultén and Moderna Museet. The Formative Years*, eds. Anna Tellgren and Anna Lundström, Stockholm: Moderna Museet and London: Koenig Books, pp. 67-93. 初期の重要な展覧会の一つとして、1955年にパリの Galerie Denise René で開催された「Le Mouvement」展が挙げられる。
- 9 *Rörelse i konsten*, ed. K.G. Hultén, Moderna Museet exhibition catalogue no. 18, Stockholm: Moderna Museet, 1961.
- 10 Billy Klüver (ビリー・クルーヴァー、1927-2004)については以下を参照: Marianne Hultman, “Our Man in New York. An Interview with Billy Klüver on his Collaboration with Moderna Museet”, *The History Book. On Moderna Museet 1958-2008*, eds. Anna Tellgren and Martin Sundberg, Stockholm: Moderna Museet and Göttingen: Steidl, 2008, pp. 235-256.
- 11 本展はアムステルダムで「Bewogen Beweging」というタイトルで3月10日から4月17日まで開催(入場者数50,000人)、ストックホルムでは5月17日から9月3日まで開催(入場者数70,000人)、フムレベックでは「Bevægelse i kunsten」というタイトルで9月22日から10月22日まで開催(入場者数23,000人)(アーカイヴ資料: MMA PHA 4.2.59)
- 12 本展には《大ガラス》の他に、《回転ガラス板》(1920/1961)(ポンテス・フルテン、パール・オーロフ・ウルトヴェット、マグヌス・ウイボムによりレプリカが制作され、同年当館に寄贈)、《自転車の車輪》(1913/1960)(ウルフ・リンデとパール・オーロフ・ウルトヴェットが1961年に寄贈)、《フレッシュ・ウイドウ》(1920/1960)(ウルフ・リンデによる寄贈)が

出展された。《ラレー街 11 番地、ドア》(1927/1961) (ボンテス・フルテンとダニエル・スポエリによるレプリカ)と名づけられた作品は展覧会の後に壊された。

13 1954年12月1日のボンテス・フルテンからデュシャンに宛てた手紙には〈グリーン・ボックス〉に収められた《大ガラス》のコピーについての質問と、《ロト・レリーフ》の貸し出しが可能かを尋ねる追伸が添えられている。

14 ウルフ・リンデには、ジャズ・ミュージシャン、ストックホルムの日刊紙ダーゲンス・ニューヘテルの美術批評家、ストックホルムの王立美術アカデミーの教授としての経歴があった。さらに、ユールゴーデン (ストックホルム) にあるティール・ギャラリーのディレクターを20年にわたり務めた (1977–1997)。また、1977年からはノーベル文学賞を授与するスウェーデン・アカデミーの会員を務め、作家としても活躍した。ウルフ・リンデについては以下を参照 : *Ulf Linde. Essays from a Lifetime in Arts*, eds. Kersin Lind Bonnier and Peter Galassi, Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König, 2022.

15 《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　レプリカ制作のための習作》(1915–23/1959–60)。本試作は、アーティストの Louise Lidströmer (1948–) および P G Thelander (1936–) により2011年にストックホルム近代美術館に寄贈された。Thelander の作品一点と引き換えに、ウルトヴェットから譲り受けたものであった。また、画廊ガレリ・ヴァリングガータン42はストックホルムのヴァリングガータン・ストリート42番地 (Wallingatan 42) のオフィス内に設けられていた。

16 ポール・B・フランクリンは、2012年と2013年にストックホルムを訪れ、計7日間の滞中にリンデへのインタビューを行った。インタビューでリンデは自身のデュシャンについての仕事、またデュシャンとともに行った仕事について語っている。インタビューは以下を参照 : Paul B. Franklin, “In Pursuit of Duchamp – and Perfection. An Interview with Ulf Linde”, *Étant donné Marcel Duchamp*, no. 11, ed. Paul B. Franklin, Paris: Association pour l’Étude de Marcel Duchamp, 2016, pp. 10–43.

17 同上, p. 22.

18 同上, p. 25.

19 Marcel Duchamp, “Le Grand Verre/ The Large Glass”, *Notes*, Preface: Pontus Hultén, Arrangement and translation: Paul Matisse, Paris: Centre National d’Art et de Culture Georges Pompidou, 1980, no. 47–166.

20 Paul B. Franklin, “In Pursuit of Duchamp – and Perfection. An Interview with Ulf Linde”, *Étant donné Marcel Duchamp*, no. 11, Paris: Association pour l’Étude de Marcel Duchamp, 2016, p. 25.

21 Malou (Lecat) Höjer (1910–1998) はフランス生まれ。スウェーデンの公文書館員 Carl-Henrik Höjer と結婚し、ストックホルムの外務省に勤務した。詳しくは以下を参照 : Paul B. Franklin, “Made in Stockholm. *Portrait of Malou Höjer* par Marcel Duchamp”, *Étant donné Marcel Duchamp*, no. 11, Paris: Association pour l’Étude de Marcel Duchamp, 2016, pp. 172–193.

22 参 照 : Ulf Linde, *Spejare. En essä om konst*, Stockholm: Bonnier, 1960, and Ulf Linde, “Gröna asken (The Green Box)”, *Marcel Duchamp*, Galerie Burén, Stockholm: Bonnier, 1963, pp. 15–39.

23 Marcel Duchamp, “‘I enjoyed your mind in free vagabondage’. Duchamp’s correspondence with Ulf Linde”, *Étant donné Marcel Duchamp*, no. 11, Paris: Association pour l’Étude de Marcel Duchamp, 2016, p. 163.

24 1965年8月25日にストックホルムの国立美術館で開催された会議の議事録 (*Nationalmusei nämndprotokoll*) 付属文書、MMA Myndighetsarkivet (MA) A1:2。掲載されたレプリカ作品は以下のとおり:《3つの停止原理》(1913–14/1963)、《ポトルラック》(1914/1963/1976)、《秘めた音で》(1916/1962)、《泉》(1917/1963)、《旅行者用折りたたみ品》(1917/1963)、《<ハ>りの空気50cc》(1919/1974)、《ローズ・セラヴィよ、なぜくしゃみをしない》(1921/1963/1986)、《折れた腕の前に》(1915/1963)。なお、これらの一部は1976年および1986年にウルフ・リンデによって修正が加えられた。

25 Ulf Linde, *Marcel Duchamp*, Galerie Burén, Stockholm: Bonnier, 1963.

26 *Marcel Duchamp*, ed. Ulf Linde, Moderna Museet exhibition catalogue no. 212, Stockholm: Moderna Museet, 1986。本カタログはポスター形式で刊行され、ウルトヴェットがデザインを担当した。あわせて以下も参照 : Ulf Linde, *Marcel Duchamp*, En konstbok från Nationalmuseum, Stockholm: Rabén & Sjögren, 1986.

27 参照 : Anna Tellgren, “Pontus Hultén and Moderna Museet: Utopias and Visions”, *Pontus Hultén and Moderna Museet. From Stockholm to Paris*, ed. Anna Tellgren, Stockholm: Moderna Museet and Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König, 2023, pp. 23–59.

28 “Agreement between Moderna Museet, Stockholm, Sweden and Madame Alexina Duchamp, Villiers-sous-Grez”, 17 March 1992. MMA MA F1ib:9.

29 *De ou par Marcel Duchamp*, par Ulf Linde, eds. Daniel Birnbaum and Jan Åman, Moderna Museet exhibition catalogue no. 367, Stockholm: Moderna Museet and Konstakademien, 2011.

30 1985年、金融業者・出版者 Tomas Fischer によるリンデへの献辞を伴う美術館への寄贈には、この新たなレプリカに関する言及が含まれている。寄贈内容は、鉛筆素描 *Étant donnés: Maria, la chute d'eau et le gaz d'éclairage* (1947年、“Marcel Duchamp Dec 47” の署名入り) および、石膏上に着色された羊皮紙をヴェルヴェットに貼付し金色額に取めた *Étant donnés 1° la chute d'eau, et 2° le gaz d'éclairage*… (1948–49年) である。これらはいずれも、晩年20年間の内にデュシャンが取り組んだ作品のための習作である。

31 本展は館長 Daniel Birnbaum、Ronald Jones (教授) およびストックホルム近代美術館版画・素描部門キュレーターの Annika Gunnarsson がキュレーションを行った。

32 2005年のフルテンによる資料寄贈を受け、美術館は1998年竣工の新館中央部に Pontus Hultén Study Gallery を設置した。同ギャラリーは、フルテン本人の構想によるもので、建築家レンゾ・ピアノが設計を担当し、フルテンも設計プロセスに携わった。ギャラリーは30枚の可動式パネルから構成され、パネルは上下に移動する。2008年にオープンして以来、アーカイヴに基づいた小規模な展示や研究訪問、セミナーやワークショップなどに活用されている。

33 第二次世界大戦以降の美術におけるデュシャンの影響を主題とするシンポジウム

「Duchamp and Sweden」(2015年4月開催) は、ストックホルム大学およびセーデルテルン大学の美術史学科の協力のもとで企画された。これは、ストックホルム近代美術館におけるリサーチ成果の発信の取り組み例である https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/event/symposium-duchamp-and-sweden/ (2026年2月2日閲覧)。

ナタリア・シドリーナ　テート・モダン 国際近代美術部門キュレーター

意図の再現:リチャード・ハミルトンによるマルセル・デュシャンの《大ガラス》

「『大ガラス』の複製と再制作」(2024年) 展示風景。中央はマルセル・デュシャンの《大ガラス》(1915–23年) のリチャード・ハミルトンによる再制作 (1965–66年)。下部のガラスパネルは1985年の再制作。ガラスに油絵具、鉛線、埃、ワニス。1975年、ウィリアム・コプリーよりアメリカ美術連盟を通じて寄贈

Artworks: © The Artists; Photo: © Tate (Kathleen Arundell)
©Association Marcel Duchamp / ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2026 C5334

はじめに
このシンポジウムの主催者である、多摩美術大学アートアーカイヴセンターと国立アートリサーチセンターにお礼を申し上げます。本論では、マルセル・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》、別名《大ガラス》の2番目のレプリカについてご紹介します。このレプリカは、イギリス人アーティストのリチャード・ハミルトンが1966年に制作し、現在ロンドンのテート・ブリテンに所蔵されています。

現在テート・ブリテンでは、このレプリカについての展覧会を開催中でして、まずはそこで紹介されている最新の研究結果をお話することから始めたいと思います。2024年10月から「リチャード・ハミルトンとマルセル・デュシャン、オリジナル・レプリカの制作」と題して幕を開けたこの展覧会は、リチャード・ハミルトン (1922–2011) とマルセル・デュシャン (1887–1968) という2人のアーティストによる、1956年から1968年にかけての友情とコラボレーションの足跡を追うものです (図1)。特に、ハミルトンがどれほどの労力を費やしてデュシャンを研究し、その芸術的価値を世に広め、その作品を読み解く役割を果たしてきたかに主眼を置いています。デュシャンを通して、ハミルトンはアートとは何かといった問いや、視覚の構造に意識を向けていきました。現在開催中の展覧会は、デュシャンのもっとも有名かつ複雑な作品《彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも》をめぐるハミルトンによるレプリカ制作に関して、さまざまな作品、レプリカ、出版物、アーカイヴ資料をまとめて紹介するという初めての試みとなりました¹。

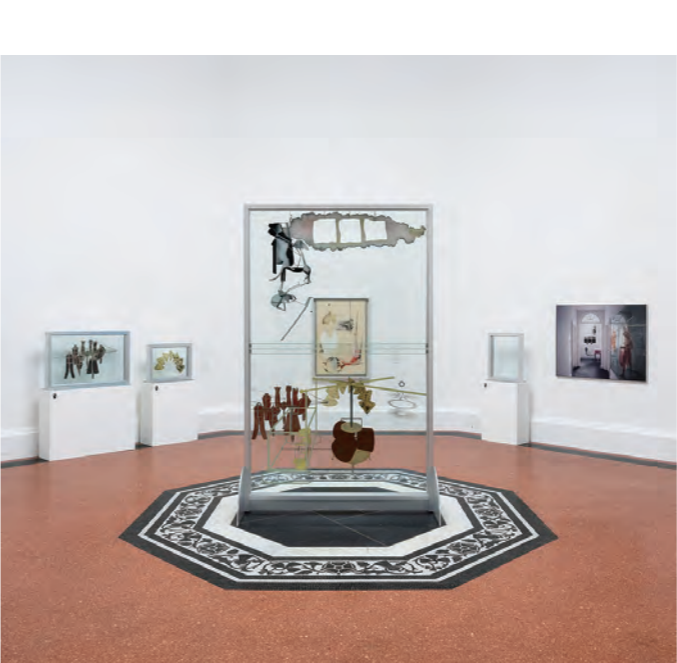


図1　テート・ブリテンでの「リチャード・ハミルトンとマルセル・デュシャン、オリジナル・レプリカの制作」(2024年) 展示風景。中央はマルセル・デュシャンの《大ガラス》(1915–23年) のリチャード・ハミルトンによる再制作 (1965–66年)。下部のガラスパネルは1985年の再制作。ガラスに油絵具、鉛線、埃、ワニス。1975年、ウィリアム・コプリーよりアメリカ美術連盟を通じて寄贈
Artworks: © The Artists; Photo: © Tate (Kathleen Arundell)
©Association Marcel Duchamp / ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2026 C5334

《グリーン・ボックス》

1966年に完成したリチャード・ハミルトンによるレプリカ制作の発端を探るには、イギリスでデュシャンの作品がまだあまり知られていなかった戦後までさかのぼる必要があります。ハミルトンは1948年のデュシャン作品との出会いを、やや作り話めいた逸話から語るのを好みました²。当時、ロンドンのスレード美術学校に籍を置いて絵画を学んでいたハミルトンは、イギリスのシュルレアリストでありロンドンの現代美術研究所 (ICA) 創設者であるロランド・ベンローズと親しくなりました。彼の書齋で、ハミルトンはデュシャンの《グリーン・ボックス》を目にしました (図2)。これは《大ガラス》の制作と機能に関する94枚のバラバラなメモの集まりで、1934年にデュシャン (と いうより彼の分身ローズ・セラヴィ) によって発表された、緑色のスウェードで覆われた箱に入ったものです³。



図2　マルセル・デュシャン《グリーン・ボックス》1934年。紙箱、カラー・プレート、紙にリトグラフ、平板印刷、もしくはインクで着色した作品94点。2.5×28.0×33.2 cm テート・ギャラリー蔵
© Succession Marcel Duchamp / ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2026 C5334

「『大ガラス』の複製と再制作」(2024年) 展示風景。中央はマルセル・デュシャンの《大ガラス》(1915–23年) のリチャード・ハミルトンによる再制作 (1965–66年)。下部のガラスパネルは1985年の再制作。ガラスに油絵具、鉛線、埃、ワニス。1975年、ウィリアム・コプリーよりアメリカ美術連盟を通じて寄贈

デュシャン作品への関心を強めていったこの時期、ハミルトンは自身の活動、特にアカデミックなキャリアを築いていきました。1952年、セントラル・スクール・オブ・アーツ・アンド・クラフツの工芸科で教鞭をとった後、1950年代後半にはダラム大学キングス・カレッジ (現ニューカッスル大学) の美術学部長を務めました。1953年にデザイン学部の講師に任命されると、まずは1年生にデザインの基礎を教えました。のちに「基礎課程」と名付けられるこの新たな教育アプローチは、イギリスの学術界における従来の方法論と指導のあり方に変革をもたらしました。さらに1956年にICAで行われた《グリーン・ボックス》に関する講義では、この資料がデュシャンのもっとも有名な作品の文学的構成要素および解説として意義深いことを強調しました。ハミルトン曰く、「これらのテキストは《大ガラス》のそばで作品を解説するものであると同時に、それ自体が《大ガラス》の一部をなす文学的要素」なのです⁴。

《グリーン・ボックス》に対するハミルトンの関心は、1956年にハミルトンとデュシャンのあいだで交わされた有名な手紙のやりとりへとつながりました。ハミルトンは《グリーン・ボックス》をもとに作成した図面を共有し、デュシャンの

助言とコメントを求めました。それと同時に、《グリーン・ボックス》のメモに使われた文字の味わいを尊重しつつ、英語版として刊行したいという意欲を伝えました。手紙の中で、ハミルトンは次のように指摘しています。

『《大ガラス》を研究した結果、フランス語のメモと解説すべてに英語訳を添えたものがあれば、一種の『合鍵』として学生たちの理解の大いなる助けになると思います⁵。

デュシャンは1年後の返信にて、アメリカの美術史家ジョージ・ハード・ハミルトンを紹介しました。この人物は《グリーン・ボックス》の翻訳をすでに進めており、同じく出版を検討していたのです。ハミルトンはデュシャンによる親身な助言の下、ジョージ・ハード・ハミルトンと協働し、翻訳は『グリーン・ブック』として1960年に出版されました。デュシャンはこの成果に満足し、次のようにハミルトンを褒め称えています。

リチャード、この本は素晴らしい。きみの熱意のこもった仕事によって、フランス語の《グリーン・ボックス》は見事な正確さを保ちながら、別の姿を手に入れたようです。この翻訳版は、何よりきみのデザインのおかげもあって、オリジナルにきわめて近く、さらに柔軟な形へと進化していますね。花嫁はますます華やぐことでしょう⁶。

1963年バサデナ展覧会
ハミルトンが1960年に《グリーン・ボックス》の英語版を出版したことで、デュシャン作品の国際的な理解は進んだものの、関連資料を言語の上で翻訳するだけでは《大ガラス》の意味を完全には解き明かせないことが示唆されました。次に、デュシャンの象徴的な地位が次世代のアーティストのあいだで高まったのは、1963年にバサデナ美術館が開催した展覧会「マルセル・デュシャンあるいはローズ・セラヴィの、または、による」がきっかけでした⁷。オリジナルの《大ガラス》はあまりの壊れやすさから移動が不可能だったため、ウルフ・リンデによる最初のレプリカ（1961年）が展示室の中央に配置され、それと対をなす文学作品として《グリーン・ボックス》が並べられました。《大ガラス》と《グリーン・ボックス》の等価性が視覚的に、かつ公の場で示されたのはこのときが初めてであり、その後の展示アプローチに影響を与えました。展覧会のカタログにはハミルトンによるデュシャンへのインタビューが掲載されました。また、ハミルトンはこの展覧会のため初めて渡米し、フィラデルフィアを訪れてオリジナルの《大ガラス》を見学すると共に、イエール大学で講義を行いました。

バサデナの展覧会が現代アートの言説の最前線にデュシャンを位置付けたことで、今度はヨーロッパで、より広範囲な回顧展への関心が高まりました。ハミルトンは、「バサデナの回顧展で、デュシャンの全体像をつかむことの難しさがわかった。彼の作品はあまりの複雑さゆえ、十分な作品体験を届ける努力をしても報われないからだ」と語っています⁸。このことが、ハミルトンによる次のプロジェクトへとつながりました。

リチャード・ハミルトンによる「マルセル・デュシャンの全作品」展（テート・ギャラリー、1966年）
ハミルトンは次のように振り返っています。「英国芸術評議会から、1966

年6月にテート・ギャラリーでデュシャンの大規模な回顧展を開催するという企画を持ちかけられたとき、イギリスの人々が《大ガラス》を経験できないのはあまりに残念だと考え、少なくともあの見事なガラス絵画のイミテーションで体験の差を埋めることにした。」⁹マルセル・デュシャンは、テート・ギャラリーの回顧展のためハミルトンが《大ガラス》のレプリカを制作することを認め、英国芸術評議会はハミルトンをこの展覧会のキュレーターに招きました。展覧会の準備と並行し、ハミルトンはニューカッスル大学美術学部 of 学生たちとともに、《大ガラス》のレプリカ制作に乗り出しました。同僚たちのサポートはもちろん、イングランド北部の工業地帯にある専門の製造会社や工場の支援も得ることができました。レプリカ制作について記した文章の中で、ハミルトンはこう述べています。

アイデアを形にするというデュシャンの孤独な試みは、50年後の私たちがありがたく享受しているサポートの数々とはかけ離れたものだった。感謝の気持ちをここに残しておきたい。（中略）大学の冶金学科は鉛線の成形を、（中略）地理学科の地図製作部門は「眼科医の証人」の非常に難しい製図を担当してくれた。機械工学科はフレームの制作に大いに貢献してくれ、地元企業の協力も得られた。

1965～66年：レプリカ制作
ハミルトンは、オリジナルの綿密な調査と研究に根ざした制作工程を熱心に記録に残しました。デュシャンの試みの技術的な側面を理解し《グリーン・ボックス》を指針としながらも、オリジナルの損傷具合をコピーすることは避け、オリジナルの外観を真似るのではなくデュシャンの用いた手法を順を追って踏襲することで「意図の再現」を目指したのです。彼は次のように明言しています。

この新たなヴァージョンは、作品の元の姿を残すための措置として、強化ガラスで作られている。（中略）私の最初の仕事は、寸法入りの平面図と立面図をもとに、今はない原寸大の透視図を作成することだった。フィラデルフィアの《大ガラス》を参照したのは主題の構成を理解するためで、オリジナルの表面をなぞるためではない¹⁰。

ハミルトンはレプリカ制作の準備として、まず《大ガラス》の原寸大レプリカ制作に必要な透視図のもととなる一連の習作を、トレーシングペーパーに鉛筆または鉛筆・インクで作成した後、ガラスの習作を4点制作しました。それぞれ「はさみ」、「チョコレート磨砕器」、「水車のある滑溝」など、《大ガラス》の下部にある要素を題材としています。重要な1枚は、《グリーン・ボックス》に含まれる2枚の図面（《大ガラス》の下部を構成する「独身者たち」の平面図と立面図）から得た情報をもとに作成された原寸大の透視図です。強化ガラスの使用以外にも、「眼科医の証人」において、「デュシャンとは異なる技法を使う必要があった」とハミルトンは語っています。「下部のガラスの右側は裏に銀メッキが施され、そこにカーボン紙を使って図面が転写されていた。その後、図面の線まで銀メッキを削り取って、明るく反射するようにしてある。今回のレプリカ制作では、カーボン紙の図面から作成したシルクスクリーンを使用することで、長い工程を短縮した。ガラス面にスクリーンを通して載せた顔料がレジスト（防蝕膜）となり、余分な銀メッ

キを削る作業が省かれた。」¹¹

オリジナルと比べてもうひとつ大きく異なる点は、この1966年のレプリカは展覧会や展示のため、移動と再組み立てのしやすさを狙ってふたつに解体できるという点です。

レプリカ制作にあたって、テート・ギャラリーの管理委員会は、まだ存在していない作品に対して前金を支払うことはできませんでした。金銭的にサポートしたのは、デュシャンとハミルトンの共通の友人であり、アメリカのアーティスト兼慈善活動家でもあったウィリアム・コプリーでした。彼が資金援助した1万ドルは材料費とデュシャンのアーティスト・フィーに使用され、一方のハミルトンは無償でした。この取り決めにより最終的に、完成したレプリカの所有権はコプリーに渡りました。その後10年間、レプリカは世界中の展覧会に貸し出され、ニューヨークにあるコプリーのアパートメントを飾りました。テートはこの作品を長期貸与品として保有していましたが、1975年にアメリカ美術連盟を通じてコプリーから寄贈された後、ついにミルバンクのテート・ギャラリーで展示されることになりました¹²。

1984～86年：復元
フィラデルフィア美術館所蔵の《大ガラス》において、「未完成な最終形」という偶然の要素が鍵を握っていたと同様、このレプリカも「引き継がれた」偶然の要素により変化し続けることになります。（完成から）20年後、ロンドンのレプリカにとって新たな章が幕を開けます。それは、テート・ギャラリーの事故報告書に遡ります。当時の記録は次のような内容です。

1984年6月19日午前1時30分、テート・ギャラリーの展示の巡回を終えたパーマー氏は、ギャラリー36から異音を聞きつけ、照明をつけて調査のため現場に向かった。マルセル・デュシャン／リチャード・ハミルトンによる《彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも》のガラスが目の前で碎け散るのを目撃したパーマー氏は警備責任者を呼び、責任者もその光景を目の当たりにした。

テートのディレクターに提出されたコンディション・レポートには、以下のよう書かれています。



図3 1984年7月19日に撮影されたロンドン・ヴァージョンの画像（「テート彫刻保存修復記録」より）

下部の絵が描かれた強化ガラスは完全に粉々になっている。ガラスはその場に残っているが外側にふくらみ、主に縦方向に走った亀裂からは数百の破片が失われている。碎け散ったガラスは現実的に修復不可能で、損失は少ないものの構造に与える影響は大きく、亀裂による視覚的・構造的ダメージは避けようがない¹³。

1966年のレプリカは展示中に粉々になり、無数の破片と化したのです。強化ガラスの使用によりオリジナルの「初期の」姿を保てるだろうというハミルトンの思惑は、ガラスとともに粉々になりました（図3）。作品保全チームは作品を隔離し、損傷部分を調査した後、下部は修復不可能で撤去が必要であるとの結論を下しました。そしてハミルトンに加え、オリジナルやレプリカを所蔵する施設の保存修復師たちと相談の上、復元に取りかかりました。鉛の部分だけでも救出しようと試みたものの、鏡のような銀の部分、樹脂や油彩の箇所にも被害が及んでいたために取り出すことは不可能でした。保存修復師たちは、ハミルトンの「足跡をたどる」ことで「独身者たち」の部分を完全に再現しました。テートの彫刻保存修復師クリス・ホールデンとロイ・ベリーによる報告書からは、「眼科医の証人」などで、時間のかかるオリジナルのアプローチとは異なる技法を採用するなど、ハミルトンと同様の手法と材料を用いたことがうかがえます¹⁴。

ハミルトンのレプリカの経年劣化を考慮に入れて最終的な色の選定が行われ、「オリジナルのレプリカ」の姿の再現が試みられました。作品保全チームによる修復作業は1986年2月にハミルトンによって承認され、その年のうちにレプリカは再び組み立てられました。下部の「経年劣化」を再現するため、ハミルトンは12か月のあいだレプリカを光に当てることを勧めましたが、数か月後に再組み立てを行った際、光量を低く調整したギャラリーで再展示することに同意しました。きわめて重要だったのは、「リチャード・ハミルトン | 承認済みの複製 | マルセル・デュシャン | 1966年」というデュシャンのサインを、損傷したガラスから取り出し、復元した「独身者たち」部分にはめ込む決断が下されたことでした。

最終調整はハミルトンが他界するわずか1年前、2010年に実施されました（図4）。デレク・ポーラン率いるテートの作品保全チームは、下部のガラスの鉛箔に上部のガラスに似た趣が出るよう加工し、上下のガラスの「経年劣化」の不一致を解決しました¹⁵。

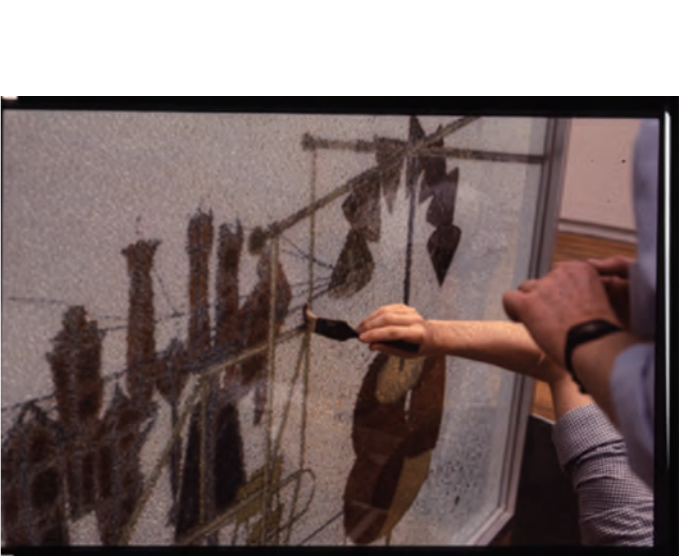


図4 ロンドン・ヴァージョンの下部パネル調査、2006年（「テート彫刻保存修復記録」より）

ターギャラリーで開催中の資料展¹において、デュシャンからの東野宛て書簡を含む、東野資料の一部を展示しています。また、レプリカ制作の中心的役割を果たした、ファブリケーターの塩崎有隆氏からお借りした資料もご覧いただけます。

塩崎氏は、1978年11月、フィラデルフィアを訪れて《大ガラス》のオリジナルをつぶさに検分し、実測図と観察メモを残しています。輪郭を描き出した鉛線については特に注意して、カットの仕方や接続の方法の詳細を考えたことが、彼のデッサンから伝わってきます(図1)。こうした細部への考慮も《東京ヴァージョン》の特徴だと思われます。

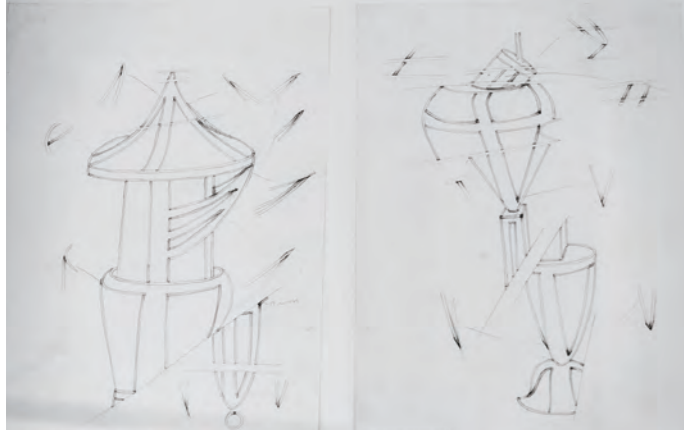


図1 塩崎有隆氏によるデッサンの一部(多摩美術大学アートアーカイブセンター[LGTV ガラススタディアーカイブ]蔵)

フィラデルフィア美術館のデュシャン担当キュレーター、アン・ダノンコート(Anne d'Harnoncourt, 1943–2008)の協力もありました。東野は1973年の同館のデュシャン展で彼女と出会い、以来、頻繁に連絡を取り合って《東京ヴァージョン》の情報もしばしば伝えていました。塩崎氏が多摩美から、岩佐鉄男氏(1949–2017)が東大から、フィラデルフィア美術館を訪れた際には、東野は彼女に特別な配慮を頼んでいます。

ダノンコートの協力により、塩崎氏はオリジナルを間近に観察、計測することができました。滞米中の安齊重男氏(1939–2020)も、このプロジェクトの記録撮影を東野の依頼で請け負っていたわけですが、閉館後に特別に許可されて、オリジナルの細部を接写レンズで撮りまくっています。ダノンコートは、後に触れる、1981年に開催された日本でのデュシャン展への所蔵品貸出にも、大変協力的でした。図2はそのオープニングの時の風景です。



図2 マルセル・デュシャン展(高輪美術館)での(左から)東野、ジョン・ケージ、ダノンコート(フィラデルフィア美術館アーカイブ蔵)

塩崎氏は本学油画出身の東野の教え子で、学部頃から東野のデュシャンの授業を受講し、修士課程でレプリカ構想と出会うと、このプロジェクトに打ち込むことになりました。塩崎さんはこう言うてくれました。「レプリカ制作はコピーではない、コピーなら簡単なことなんだ、これは研究だ」と。彼は細部に気を配りながらも、その細部がデュシャンにとってどんな意味があるかを考えていたファブリケーターでした。コピーを作るわけではない、制作の追体験を通して作品世界を知る、そうした思想が《東京ヴァージョン》の特徴になっているはずだ。

試作群の一部、ガラススタディは現在、アートテークで実物をご覧いただけます。ロンドン、ストックホルムでは、こうしたガラススタディの存在は確認されていないそうです。ガラススタディは、多摩美の学生を中心に、1978年から1979年にかけて上野毛キャンパスの教室で試作された、未完成のままの状態ですが、だからこそ彼らの研究の跡を生々しく伝えてくれます。こうした試作も《東京ヴァージョン》の特徴だとしてよいと思います。なお、ガラススタディの構図は、レプリカ本体と若干の相違があるそうです。スタディは多摩美で作られましたが、レプリカ本体の図面は東大で作成されたためです。

こちらは昨年1月、地下の機械室における撮影です(図3)。すべて裏面をこちらに向けているのは、現在の展示でも同様です。《大ガラス》では着色部分の裏面を鉛板でふさぐのですが、そのふさぐ前の作業の痕跡を、じかに見ていただきたいと思って、このようにしています。



図3 《大ガラス東京ヴァージョン》ガラススタディ4点(多摩美術大学アートアーカイブセンター蔵)
©Association Marcel Duchamp / ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2026 C5334

実際の制作作業でもっとも困難だったのは「眼科医の証人」の部分だったそうです。先ほどご説明、ご発表にもありましたように、デュシャン自身はこの部分を、銀箔をガラスにメッキして、それから不要な部分を削り取るという、極めて手間のかかる方法を取っていました。先行するレプリカでは、この部分がシルクスクリーンなどで作られたわけですが、《東京ヴァージョン》ではデュシャンとまったく同じ方法を採用しました。塩崎さんがほぼ1人で行ったそうですが、あまりの困難さに、デュシャンが制作を中断したのはこのせいだったかもしれない、と思ったほどだそうです。

ティニー夫人は、1979年9月に多摩美の《大ガラス》制作アトリエを訪ねてくれました(図4)。デュシャンの兄であるデュシャン＝ヴィヨン(Raymond Duchamp-Villon, 1876–1918)の展覧会がこの時、東野の設定によって、東京のギャラリー・ところで開催されました。著作権の関係などから、この時ティニー夫人が来日したのです。



図4 上野毛キャンパスで談笑する(左から)東野、ティニー夫人、横山先生、塩崎氏(撮影:有福一昭)

《大ガラス》のレプリカを東京で制作する許可を求める横山助教授の署名した手紙を、パリでティニー夫人に手渡したのは、東野芳明でした。1977年1月末、ポンビドゥー・センターのデュシャン展の開幕に合わせて渡仏した東野が、ティニー夫人を訪ねて、直接《大ガラス》制作について相談したのです。

数日後、東野が再訪すると、ティニー夫人は、東京ならではのユニークな《大ガラス》を作ることを条件に許可を東野に伝え、研究のためにと言って《グリーン・ボックス》1冊を進呈してくれました。それまでは、瀧口が持っていたものが日本で唯一の《グリーン・ボックス》だったそうで、ファブリケーターのみなさんは、瀧口本をコピーして共有していたそうです。

ティニー夫人はアトリエに来て《東京ヴァージョン》のユニークさを喜んでいたといいます。夫人は、日本で初めて計画された本格的なデュシャン展の実現のために所蔵者たちに働きかけて、多大なる協力をしてくれました。瀧口宛ての東野書簡をたどりますと、制作依頼の手紙を夫人に手渡すずっと以前から、東野は日本でのデュシャン展の構想を抱いていたことが分かります。手紙を渡した時にはすでに、数年後の開催の可能性が見えていたようです。東野にとって《大ガラス東京ヴァージョン》の制作と、日本におけるデュシャン展の準備は、同時進行のプロジェクトでした。それは後に述べるように、ポンテス・フルテン(Pontus Hultén, 1924–2006)の先例から学んだ可能性はあります。

1980年に完成した《東京ヴァージョン》は翌年、軽井沢高輪美術館で開催したデュシャン展に出品されました。ファブリケーターのみなさんは、東大からこれを運び出し、レプリカの設置にも携わったそうです。《東京ヴァージョン》の制作の中心だった塩崎氏と岩佐氏は、同展のカタログの作品解説や論文和訳を分担して執筆しています。以上が簡単ではありますが、《東京ヴァージョン》制作の概要です。

続いては、これがなぜ成立したのか、その歴史的背景を、東野芳明を軸に考えてみます。東野は、初めてヨーロッパに渡った時に見た「ダダ展」²のポスターを、ずっと保管していました。本展で東野はデュシャン作品をまとめる機会を持ったのですが、まだこの時には、彼はデュシャンに注目しておらず、デュシャン作品についての理解にもまだ達していない状態でした。

評論家東野芳明は、1958年の渡欧、続いての渡米をきっかけとして海外同時代美術の紹介者として歩み始めました。その後、60年、62年、65年、67年、68年と、矢継ぎ早にパリ、ヴェネツィア、ニューヨークを旅して、国際的な現代美術界の一員に加わり、日本でも評論家としての立場を確

立していったのです。この渡航歴ですが、当時の日本人としてはかなり特権的なもので、デュシャンが亡くなるまでの約10年間に6回、実におよそ34ヶ月の間、欧米にいたことになります。

東野は、パリやニューヨークの作家たちのアトリエを訪ね、評論家に会い、テーブルを共にして、彼らの作品と評論、そして人を同時に知っていく、独特な、いわば「行動する美術評論家」になりました。東野がアメリカ現代美術に重点を置くことになったのは、この時代の美術潮流を考えると、必然だったと言えるかもしれません。アメリカはもっとも早く、もっとも高く、デュシャンを評価した国でもあります。

3度目の渡米で、東野はようやくデュシャンに対面することができました。ニューヨークのデュシャンの自宅を訪ね、念願を果たした東野が写っている写真もあります。東野は生前のデュシャン夫妻に、少なくとも3回以上は会う機会がありました。生前のデュシャンに東野は「日本にも《大ガラス》レプリカがあればいい」と、話題にしたことがあったと伝えられています。もっともその時、具体的な実現の道はまるで見えなかったはずですが。

ただいま展示している、デュシャンからの東野宛て書簡は、1964年1月のもので、東野が山村徳太郎氏の代理として、作品購入を打診した時の返答とみられます。この購入は実現しなかったようですが、東野自身は、この手紙の時から間もなく、デュシャンの作品を1点購入したようです。デュシャン自身が、これまでの自分の作品をミニチュアレプリカにしてかばんに収めた、いわゆる《トランクの箱》という作品です。

デュシャンの自宅に連れてきてくれて、写真を撮ってくれたのは、ジャン・ティンゲリー(Jean Tinguely, 1925–1991)でした。東野は初めての渡欧時、1958年、パリでティンゲリー作品に出会って魅了され、彼のアトリエをすぐに訪ねて、生涯続く友情をスタートさせました。東野はティンゲリーからデュシャンの話聞いていたに違いありません。ティンゲリーは動く作品を作った先輩として、デュシャンをかねてより深く尊敬していました。当時、パリをはじめヨーロッパ全土で、デュシャンの実作品を見る機会は限られており、また、デュシャンに注目している人も少なかったのですが、ティンゲリーは間違いなく、デュシャンに早くから注目した先駆的な一人でした。

デュシャンの作品はほとんどが個人コレクターの所蔵でしたが、1950年代には、個人コレクションがフィラデルフィア美術館をはじめとするアメリカのパブリックコレクションに寄贈され、公開され始めました。それと時を同じくするように、デュシャンの《グリーン・ボックス》を中心とするメモ類が翻訳、出版される機会が相次いで、初めてのモノグラフィーも、ロベール・ルベル(Robert Lebel, 1901–1986)がフランス語と英語で上梓しました³。

《グリーン・ボックス》の英訳に携わったリチャード・ハミルトン(Richard Hamilton CH, 1922–2011)は、アーティストでありながら、ヨーロッパにおけるデュシャン研究の先駆的な存在です。彼が《ロンドン・ヴァージョン》の生みの親であることは、先ほどのご発表でご説明いただきました。そして、こうした英語圏を中心とするデュシャン評価の波の高まりは、ちょうど東野が海外の美術の見聞を広め深めていく、そういう時期と重なっていたのです。

1959年、初めてのニューヨークで、東野はジャスパー・ジョーンズやロバート・ラウシェンバーグ(Robert Rauschenberg, 1925–2008)と出会い、彼らの作品に心を動かされ、急速に親しくなりました。とりわけジョーンズは、東野の生涯の親友になりました。東野が出会った時、ジョーンズとラウシェンバーグは、フィラデルフィア美術館でデュシャン作品を見て間もない時期でした。2人はデュシャンに深く傾倒していました。英訳された《グリーン・ボッ

クス》はジョーンズの愛読書となり、彼は書評も書いています。ふたりに勧められて東野もすぐにフィラデルフィアに向かい《大ガラス》(1915–1923)などのデュシャン作品をまとめて見ることができました。

ニューヨーク近代美術館のグループ展（「16 Americans」展 1959）に選抜された時、ジョーンズは、カタログに寄せた作家の言葉の中で、デュシャンやレオナルド・ダ・ヴィンチ（Leonardo da Vinci, 1452–1519）の言葉を引用しています。ジョーンズらの近くには、彼らより早くからデュシャンに傾倒していたジョン・ケージもいました。

東野は国際的に活躍しようとしている、注目すべき同世代の作家たちが、そらってデュシャンを尊敬し、自分の仕事の源泉にデュシャンを置こうとしていることを知って、それを理解しようとしたのです。そして、東野もデュシャンを研究し始め、テキストを1963年から雑誌などに書き始めます。以後、彼が文章を書き続けたことで、日本の現代美術作家たちのデュシャンへの興味を育てました。それは《大ガラス》レプリカ誕生の基礎にもなったと言えないでしょうか。なぜなら《東京ヴァージョン》は多くの人たちの理解と寄付を得て成立したのです。こうして東野は2冊のマルセル・デュシャンのモノグラフィーを出版しています。

一方で、ストックホルム近代美術館の館長だった時の、ポンテス・フルテンとの出会いも、東野を《東京ヴァージョン》に導いた可能性があります。フルテンは1962年、63年来日し、東野と交流しています。フルテンは後にポンピドゥー・センター初代館長となって、開館記念展にデュシャン展を設定した人です。彼は館長になってすぐに、サム・フランシス（Sam Francis, 1923–1994）の個展をストックホルム近代美術館で企画開催し、そのカタログに東野は寄稿しています⁴。フルテンはフランシスの最初期からの評価者でしたし、東野は1957年来日したフランシスと意気投合して、生涯にわたる交流を続けました。2人が評価する作家たちは少なからず重なっていたのです。

フルテンは1960年10月の東野宛て書簡で、サム・フランシス展カタログへの寄稿の礼を述べるとともに「ムーヴメント・イン・アート」展の企画を「キネティックの展覧会」という言い方で東野に伝えています。ティンゲリーが重要な出品参加であることを強調して、東野にカタログに文章を書かないかと誘い、日本の作家も同展に加えるように提案してもいます。フルテンはもちろん、ティンゲリーと東野の交流を知っていたのです。

ストックホルムでの「ムーヴメント・イン・アート」展では、第1室にレプリカを中心にデュシャン作品が集められ、《大ガラス》レプリカも置かれ、第2室は多数のティンゲリー作品が展示されました。この2人の作家が、この展覧会の着想の根幹にあったことは確認しておくべきでしょう。ヨーロッパではデュシャンに興味を持つ人はまだ限られていましたが、フルテンは学生時代に実験映画の研究をし、《グリーン・ボックス》も見ていたことから、デュシャンを認識していました。ティンゲリーに関しては、フルテンはもっとも初期から彼を評価し交流していたので、ティンゲリーを通してフルテンがデュシャンの重要性を発見した可能性もあるかもしれません。もしそうなら、東野と同じですね。

この展覧会は美術史上高い評価を得ていますが、ここではレプリカを制作して展覧会に出品するという点でも注目したいと思います。デュシャンの作品以外にも、マン・レイ（Man Ray, 1890–1976）のオブジェなども再制作で出品されています。東野が《東京ヴァージョン》制作とデュシャン回顧展の企画を同時進行させていたのは、こうしたフルテン・モデルが関係してい

た可能性があります。アムステルダムのステデリック美術館を含む3会場で開催され話題を集めた、「ムーヴメント・イン・アート」展ですが、カタログ表紙はデュシャンの作品で、東野の寄稿は実現しなかったようです。

デュシャンは1968年、フランスで亡くなりました。東野とデュシャンとの実質的な交流は、作家の最晩年の7年ほどで、短い期間ではありました。その期間は、それまで引退した作家と見なされていたデュシャンの評価が急速に高まり、多くの現代美術家に影響を与える存在になることで、現代美術の父、源流としての座に、デュシャンが置かれる過程でもありました。

そして彼の死後、通称《遺作》が公開されると、デュシャンのイメージが大きく変わったことは知られています。東野は以後も一層デュシャン研究に力を注ぎ、それを彼自身の現代美術の理解の指針にして、評論家としての地位を確立しました。しかも、国際的なデュシャン研究のネットワークに加わり《東京ヴァージョン》の成立を可能にしたのです。これは東野個人の経歴であると同時に、現代美術の歴史の流れから言えば、時代の必然という面もあったかもしれません。《大ガラス》の第3のレプリカは、日本におけるデュシャン研究の総決算だと言ってよいと思います。そこに多摩美と東大などの学生諸氏が中心的役割を果たし、一翼を担っていたことは忘れることができせん。

今、ざっと紹介しただけでも、歴史的、人的、美術的、多様なレベルの要素が作用して、アジアで唯一の《東京ヴァージョン》が企画され、制作されたと考えることができそうです。これからこの資料を生かしていくために、共同研究やワークショップなどを試みたいと思います。

東野はしばしば、デュシャンをレオナルド・ダ・ヴィンチになぞらえて論じていました。ダ・ヴィンチの没後500年を2019年に迎えるにあたり、ロンドンのナショナル・ギャラリーでは、《岩窟の聖母》(1495–1508)の大規模修復が行われました。詳細な研究の成果により、古いニス除去し手を加えることで、鮮明なイメージが出現したのです。

オリジナルのキャンパスの上に手を加えて現状を変えていくのが絵画の修復であるとするならば、別のキャンパスを用意して、そこにオリジナルを再現しようとする時、それはレプリカになるのでしょうか。《大ガラス》オリジナルの作品の劣化が進み、修復が大変困難な状態にある今、レプリカの概念や制作は、これから変わっていくのかもしれませんが。

註

- 多摩美術大学アートアーカイヴセンター所蔵資料展6「《大ガラス東京ヴァージョン》ガラススタディアーカイヴ展」[アートアーカイヴセンターギャラリー、前期:2025年3月1日–15日、後期:4月1日–5月17日]
- 「タダ展」[デュッセルドルフ・クンストハーレ、1958]を東野はナム・ジュン・パイク（Nam June Paik, 1932–2006）と一緒に見たという。
- ロバール・ルベル「マルセル・デュシャンについて」エディションストリアノン、1959年。英語版は、George Heard Hamilton〔訳〕、グローブ・プレス、1959年。
- 「サム・フランシス」展はベルンのクンストハーレで開催後、ストックホルム近代美術館に巡回した。カタログでは、東野の名前は誤植になっている。

	
パスカル・ゴブロ	映像作家

《大ガラス》の期限付きコピー 《To Be Broken》について

2025年3月15日、多摩美術大学アートアーカイヴセンターで「大ガラス東京ヴァージョン」の第3のレプリカ制作の記者会見。左から、東野、ゴブロ、フルテン、ケージ、ジョーンズ、デュシャンの複製像。

まずは今回ご招待いただいた、多摩美術大学と国立アトリサーチセンターにお礼を申し上げます。学識豊かなみなさんの前で、母語ではない言語でお話するのはいささか気が引けます。私は英語が堪能とはいえませんので、なまりや間違いがありましたらご容赦ください。

マルセル・デュシャンの《大ガラス》のコピーを制作したのは、私が最後のようです。はじめに、私がこれを作るに至った一風変わった経緯と、このプロジェクトの由来をお話しましょう。それは組織や美術館の視点とは異なる物語です。いうなれば旅のような。個人的で感傷的な、アートと技術を追究する旅路であると言えるでしょう。

ここで簡単に自己紹介させてください。私はドキュメンタリーの映画監督、映像作家、アーティスト、パフォーマーです。個人の創作活動と並行して、《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》)の世界の探求を続けており、ドキュメンタリー、短編映画、ビデオ・インスタレーション、パフォーマンス、書籍といったさまざまな作品を発表しています。一連のプロジェクトは、「The Legend of *The Large Glass* (大ガラス伝説)」というシリーズにまとめられています。

個々のプロジェクトにおいて、私はその都度、デュシャンの作品や、デュシャン作品の鑑賞者が生み出すものに、異なる角度からのアプローチを試みました。とはいえ、一連のプロジェクトを通して、デュシャンの作品を完全に理解したとは考えていません。すべての始まりは20年前でした。《大ガラス》というひとつの旅の始まりです。今、その旅の終わりに近づきつつあると思います。というより、そうあることを願っています。

私は当初より、あらゆる活動をマルセル・デュシャン・アソシエーションの許諾の下で実施しています。まずはジャクリーヌ・マティス・モニエに会うことからスタートしました。デュシャンの作品探求において、常に私に寄り添いサポートしてくれた彼女に、深い尊敬の念を抱いています。(ジャクリーヌの死後も)彼女の息子、アントワーヌ・モニエと仕事を続け、お互いの信頼を築いてきました。ふたりの存在は私のプロジェクトにおいて欠かせないものです。

2025年3月15日、多摩美術大学アートアーカイヴセンターで「大ガラス東京ヴァージョン」の第3のレプリカ制作の記者会見。

2005年、私は《大ガラス》に関わる活動を、世界各地にあるデュシャンの作品を見に行くことから始めました。アメリカやヨーロッパ各地に足を運び、そしてここ日本では大阪と横浜で開催されていた大規模な展覧会「マルセル・デュシャンと20世紀美術」の際に、《東京ヴァージョン》を鑑賞する機会に恵まれました。デュシャンを知り、ともに仕事をしたことのある人々のうち、当時まだ存命で連絡の取れた方にインタビューを行い、その姿をカメラに収めました。リチャード・ハミルトンとは複数回、じっくりと話をする機会に恵まれ、ストックホルムではフランシス・M・ナウマンとともにウルフ・リンデにも会うことができました。残念ながら、瀧口修造や東野芳明には会うことは叶いませんでしたが。こうした出会いと模索の過程で、《大ガラス》には非常に独特の制作工程があることを発見しました。鉛、偶然の要素、埃、

	
トニー・マーズ	作家

	
パトリック・カウチ	作家

ガラスの使用がその例です。私はこうした工程を追究することで、《大ガラス》のレプリカを制作した人々の志を継ぎたいと考えたのです。

そのことをジャックリーヌに伝えると、世界にレプリカが4点存在することを教えてくれました(ウルフ・リンデによる2点目のレプリカ《トラベリング・ヴァージョン》も含めると)。そして、「5点目のレプリカはもう誰も求めていないということも。

とはいえ、新たなレプリカを作ることに、私は興味がありませんでした。私の関心は、《大ガラス》の制作工程を探求することでした。そこで私は、《大ガラス》のコピーの制作、展示、破壊という3段階からなるパフォーマンス・アート・プロジェクトを考案しました。できる限りの正確性を追求しつつ、「コピーを寝かせる」ステップを加えました。このステップについて、詳しくは後ほどご説明しましょう。

このパフォーマンスを私は《To Be Broken (壊れゆくべきもの)》と名付けました(図1)。技術面の探求の他に、このプロジェクトで私が惹きつけられたテーマはふたつありました。「まなざし」と「距離」です。



図1 《To Be Broken》ポスター

まず1点目、「まなざし」について。コピーを展示しながらも、それがその後まもなく破壊される予定であること、つまり作品がそこに存在するのは、限られた期間であることを鑑賞者に知ってもらった上で、期限付きの作品について鑑賞者がどう感じるかを見たいと思いました。期限付きの存在にどういった「まなざし」が注がれるのかに関心があったのです。デュシャンはアート作品の生と死に関して数多くの言葉を残しており、そのひとつに「作品は、つくられてから10年か20年後に死を迎える」と語っているインタビューがあります。死ぬ運命にある作品を鑑賞者に提示することで、その考えを検証したいと考えました。

次に、「距離」について。デュシャンの自身の作品に対する距離、無関心とも思える態度については、よく知られている通りです。オリジナルの《大ガラス》が割れたことを知った時ですら、特に何の感情も示さなかったといわ

れています。私は多大な労力を費やして制作した作品を破壊することで、作品との距離を保つ自身の力を試したいと考えました。色をつけた数百万粒もの砂で描かれながら、フッと息を吹きかけるだけで壊れてしまう「砂マンドラ（砂曼荼羅）」にも似た状況かもしれません。

私のパフォーマンスにおいて、偶像破壊の要素は全くなかった点をはっきりさせておきたいと思います。作品を壊すとしたら、それは作品が倒れることで自らバラバラになる方法しかない、ということは当初から考えていました。作品に対して外的な力による破壊行為を行うことは考えていませんでした。コピーは破壊される宿命の元につられました。そしてそれは、ジャックリースとの約束でもありました。

これは公式な「レプリカ」ではないことも明言しておきましょう。私が制作したのは、パフォーマンス《To Be Broken》の一環としての「期限付きコピー」です。デュシャン作品の一部を成すと公式に認められているレプリカ4点とは異なり、このコピーはデュシャンの作品には含まれません。デュシャンの作品を破壊するなど、想像もできません。つまり、私が手がけたのは《大ガラス》の《ハリ・ヴァージョン》ではなく、《To Be Broken》ヴァージョンなのです。

このパフォーマンス《To Be Broken》は、2013年に本格的に始動し、昨年2024年の3月に幕を下ろしました。10年以上にわたるプロジェクトでした。資料としては、デュシャンのメモ、リチャード・ハミルトンとウルフ・リンデへのインタビューの他、私が撮影した《大ガラス》群の映像がありました。そこには、東京、ロンドン、ストックホルムのレプリカはもちろん、私が短編ドキュメンタリーを撮影した《トラベリング・ヴァージョン》、そしてフィラデルフィアにある唯一無二のオリジナル、ひび割れすら美しい《大ガラス》が含まれます。

ビデオ・インスタレーション《「大ガラス」を通して》の中で、3点の「現存する」ヴァージョンを比較する作業は楽しいものでした。もちろん、どのヴァージョンが好きかなど言うつもりはありません。フィラデルフィアにあるオリジナルの《大ガラス》は損傷が激しいため、もはや参照すべきモデルとしての役割を果たせないのは明らかでした。可能な限り正確なレプリカを制作したくても、そこには常に解釈の要素がつきまといます。選択を迫られる瞬間が何度も訪れます。3点のレプリカを比較することで、私はそれぞれでどのような選択がなされたのかを理解することができるようになりました。

《大ガラス》のオリジナル及び3点のレプリカ間の大きな違いは、その色にあります。フィラデルフィアの《大ガラス》では、ガラスの裏側にある鉛板の腐食によって顔料が変質し、輪郭がぼやけて見えます。特に違いが見られるのは、「漏斗」と「9つの雄の鋳型」の2か所です。「漏斗」については、使用するワニスと埃の性質によって異なる結果が生じます。時間の経過に伴い、黄ばみが出る程度が違ってくるのです。「9つの雄の鋳型」については、デュシャンのメモによれば、色は通常「鉛丹」の自然な色味のみが使われます。鉛丹は絵の具ではなく、鉛でできた防錆剤で、鮮やかなオレンジ色をしています。ところがこの鉛丹は鉛板とともに酸化するため、《ロンドン・ヴァージョン》では、年月を経ても色が変わりすぎないよう赤茶色の顔料が追加されました。おそらく《ストックホルム・ヴァージョン》でも同様の措置が取られていると思います。《東京ヴァージョン》がどのように制作されたか正確にはわかりませんが、他のレプリカと異なることは見てとれます。

もうひとつの興味深い比較箇所は、上部の「花嫁」と「銀河」の部分です。「花嫁」は、デュシャンがガラスに直接写真をプリントするような効果を想定したため、モノクロ写真のような白黒のはずです。一方の「銀河」は元々、淡紅色、つまり淡いピンク色になっているはずでした。しかし、レプリカでさえも腐食が進み、おそらく元の色は判別できない状況であるということが分かりました。

《大ガラス》の中ではあまり目立たない部分ですが、3枚のガラス板が重なる「水平線」あるいは「花嫁の衣装」については、どのレプリカも同じ解決策を選んでいきます。ガラス板同士を接着して1枚にすることで、ガラスが自重によって曲がるのを防ぐ方法です。

最後に、各レプリカはそれぞれ異なるフレームを採用しています。《東京ヴァージョン》と《ロンドン・ヴァージョン》は金属製のフレームを。ウルフ・リンデが手がけた《ストックホルム・ヴァージョン》と《トラベリング・ヴァージョン》は木製のフレームを。リンデが参照したのは、1926年にブルックリン美術館で展示された《大ガラス》のフレームでした。これは《大ガラス》が輸送中の事故で破損するより前のものです。

どのようなフレームを採用するかは、技術的な意味で興味深いテーマです。《大ガラス》は、2枚の独立したガラス板で構成されているからです。下部のガラス板は垂直に立っているため、その重さはガラスの底辺部分に分散され、技術的な問題は生じません。一方、上部のガラス板はフレームで左右から圧力を加えることで支えられています。いわば宙に浮いているような状態なわけです。その重さは、下のガラス板の両端2点のみに分散されます。きわめて大胆なデザインです。

ガラスの厚み自体は、レプリカによって異なります。《To Be Broken》ヴァージョンで私が試みたかったのは《大ガラス》制作工程をたどることであり、見た目を似せることや美的な効果を生み出すことではありませんでした。そこで私は、デュシャンのメモに可能な限り忠実に従うことを目指しました。リチャード・ハミルトンにもこう言われました。「《グリーン・ボックス》にすべて書かれている。説明書があるのだから、それに従うだけ」と。

では、私が実際どのように作業に取り掛かったか、作業の過程でどのような選択をしたかをご説明しましょう。

私はまず、瀧口修造と東野芳明を手本に、パリ国立高等美術学校内に工房を設けました。6名の素晴らしい学生たちがそこに参加してくれました。名前を紹介させてください。アレクサンダー・セバグ、カミーユ・ル・シャトリエ、カロリーヌ・コルバソン、フロリアン・ヴィエル、ナタナエル・エルブラン、ユーゴ・シルグドです。いずれも非常に優れたアーティストで、現在は輝かしいキャリアを築いています。希有なチームでした。パリ国立高等美術学校の教員のみなさんにもサポートしていただきました。作業は約3か月続き、そのあいだ学生たちは交代で、私と共に制作に従事してくれました。

私はまず、《大ガラス》の構図をトレースすることから始めました（図2）。必要となる鉛線の長さを決めてから、トレースした図面の上にガラスを置き、鉛線をガラスに接着しました。その際、ガラスの厚みによってずれが生じないように、ガラスの上に立って真上から作業を行いました。大半の鉛線は直径1mmです。鉛は扱いやすい素材ですが、非常に変形しやすいのが難点です。私たちは、2枚の木の板で鉛線をはさむことで真っ直ぐに保ちまし



図2 制作風景(撮影:バスカル・ゴプロ[左],オリヴィエ・ラヴィエル[右])

た。例えば「トボガン（未完成の要素）」や「チョコレート磨砕器」のスポーク部分にこうした試みが見て取れると思います。

鉛線による下絵が完成すると、次に着色です。メモや《グリーン・ボックス》、《ホワイト・ボックス》はもちろん、デュシャンの死後に発見され、1980年代にポール・マティスとポンテス・フルテンによって「ノート」というタイトルで出版されたメモ類にも、色の作り方（カラーレシビ）が記載されていました。それまで分かっていた部分、例えば「はさみ」の色は、この「ノート」に記されていたものです。ロンドン、ストックホルム、東京のレプリカが制作された当時にはなかった資料です。デュシャンが何を《グリーン・ボックス》に残したかが分かるという点においても「ノート」は重要です。

色について、私はオリジナルやレプリカの色を再現しようとはしませんでした。もちろん、私の好みを反映させるようなこともしません。もっぱらデュシャンのレシビに忠実に色を作りました。例えば、シエナ（黄褐色）を1/4、白を1/4、オリーブグリーンを1/2といったデュシャンの指示に従ったのです。すべての顔料は私自身が手配しました。まれにデュシャンのメモと同じ銘柄のものを手に入れられることもありました。同じ部分について、異なるレシビが存在する場合もありました。それほど大きな違いではなかったのですが、それでも可能な限り新しい日付のレシビを採用するようにしました。

リチャード・ハミルトンからは、驚くべき忠告を受けました。「銀河」の色はまさしく「淡紅色」、つまりピンク色で、「ルノワールの絵画」の肌の色に近いと言うのです。この鮮やかなピンク色は、ガラスの裏側、つまり作業面から

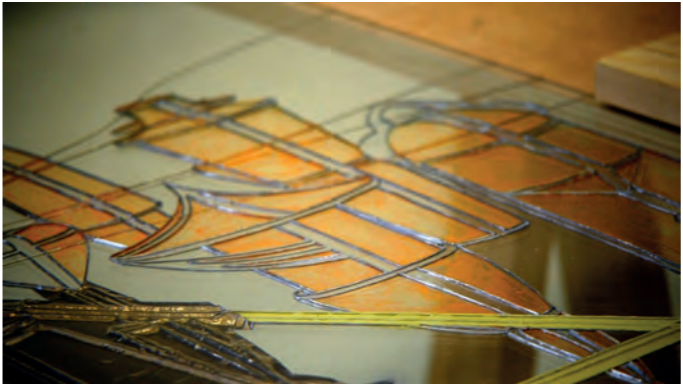


図3 「9つの雄の鋳型」詳細(撮影:バスカル・ゴプロ)

見た人にしかわかりません。正面から見ると、ガラスの影響でやや緑がかった色になるのです。

「9つの雄の鋳型」（図3）に赤系の顔料を加えることはしませんでした。《グリーン・ボックス》のメモに、「9つの雄の鋳型」は「鉛丹を経て、それぞれが自らの色を獲得する。クロッキーのマレット（木槌）のように」と書かれていたため、顔料は使わずに、鮮やかなオレンジ色の鉛丹と、それを覆う鉛板のあいだで起きる酸化反応に委ねることとしました。その結果は驚くべきものでした。オリジナルの《大ガラス》において、大部分のパーツの色が時間をかけてゆっくりと変化したのに対し、鉛丹の酸化は急速に進み、「9つの雄の鋳型」はわずか数週間で非常に「古びた」見た目となったのです。

私が自身の裁量を許したのは、「毛細管」の部分です。オリジナルの《大ガラス》では、0.1ミリの鉛線が放射線状に伸び、鉛線の間隔の大小で遠近感を演出しています。残念ながら、0.1ミリの鉛線が見つからなかったため0.167ミリの沿線の使用を自分自身に許しました。《To Be Broken》ヴァージョンにおける唯一の「逸脱」です。

「眼科医の証人」と「漏斗」には、リチャード・ハミルトンと同じ手法を採用することにしました。デュシャンとは多少異なるものの、彼に認められた手法でもあります。「眼科医の証人」においては、楕円形の周囲をカミソリの刃でこそげ取るのではなく、ミラー効果を狙ってシルクスクリーンによる手法を採用しました。「漏斗」に関しては、ガラスを数か月放置するかわりに、埃の付着がランダムになるように気を付けながら、埃を直接ふりかけるという方法を採用しました。

最後に、色を塗った部分を厚さ1ミリの鉛板で覆いました。鉛板はヨーロッパに唯一残っていたメーカーから購入できました。通常は、医療用画像装置や宇宙実験に使用されるものだそうです。鉛板は油性塗料でガラスに接着しました。

「9つの射撃の跡」の穴と「花嫁の衣装」のパーツについては、ガラス加工を専門とする職人に図面を渡して作業を依頼しました。そして今回、最も

時間を費やしたのは「削り取る」作業でした。鉛線はワニスによって固定されています。そのため、工程の合間に、絶えず余分なワニスを削り取り、鉛線がドローイングの線のように見えるよう気を付けました。

　そうして完成したのが、《To Be Broken》ヴァージョンです。

　今お伝えした制作工程に、何らかの形でかかわった人は誰であれ、何かしらの経験を得たことと思います。そして経験に対する解釈も、ひとりひとり異なります。私が言えるのは、《大ガラス》というものに対し、実際に、そして具体的に関わったことで、私自身も想像しえなかった形で《大ガラス》に命を吹き込むことになったということです。

《彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも》は今、私にとって驚くほどの具体性を帯びた存在になりました。《大ガラス》はガラスや金属で構成され、鑑賞者のまなざしに対して「冷たい」側面があります。ところが裏返して作業面を見ると、その「熱い」側面があらわになります。ガラス内の鉛の反射、顔料同士の調和、照明の効果といった、数々の魅力的な反応が、制作の過程で次から次へと姿を現したのです。

私にとって、もはや《大ガラス》は、単に観念的・理論的に読み解くべき抽象的な概念ではありません。レオナルド・ダ・ヴィンチにおける「cosa mentale（精神的なもの）」は、作品自体が生み出す美の力を否定するものではないとデュシャンは語っていますが、そのことを私たちは忘れていたのかもしれない。

《大ガラス》の「期限付きコピー」が完成した後、私はガラスのパネルを何年もの間、寝かせました。実際には10年間。「寝かせた」目的のひとつは、時間とともに素材同士がどのように作用し合うか、オリジナルの《大ガラス》のように、鉛と接触することで色彩がどのように変化するか、埃に施されたワニスがどのように変容していくのかといった点を確認することでした。

経年の結果として、ワニスは黄色く変色しました。他に気づいた点としては、不思議なことに「銀河」の一部の色が消え、もともと白黒だった「花嫁／雛の縊死体」はピンク色を帯びて、まるでふたつのパーツが色を入れ替えたような結果となりました。何が起きたのか、今でもわかりません。

もうひとつの目的は、10年という時間が、作品の「アウラ」と「存在感」にどのような変化をもたらすかを見定めることでした。

　そうして、作品が収められた箱を10年の時を経て再び開けた時、私はショックを受けることになります。

「自分は何を見ているのだろう」というのが、その時の私の感覚です。「コピー」？　それとも「レプリカ」？　　そういえば、フランス語でレプリカを意味する単語「réplique」には「余震」という意味もあります。あるいは何かしらが起きた現場の「再現」のようなもの？　無謀な試みの結果？　パフォーマンスのステージ？　《To Be Broken》というタイトルはいったいどんな意味を内包しているのでしょうか。

　永続させることを目的としない、この一時的な《彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも》は、保全性をまったく考慮せずに制作されました。そのことが胸を打つはかなさを生むとともに、いずれ破壊されるという条件が、作品に私が想像もしていなかった力を与えることになったのです。

　私は短い文章と破壊直前の写真をまとめて出版することで、終わりが目前に迫った状態の作品を記録したいと考えました。この冊子は、ロンドンと

ストックホルムのレプリカを撮影した映画のボックス・セットにも同梱されています。カードとポスターも制作されました。今日も何部か持ってきています。

大ガラス

　こうして、今に至ります。《大ガラス》の期限付きコピー《To Be Broken》は、2024年3月24日、フランスのメッスで開催されたイベントにて、約100名の観客に見守られながら破壊の時を迎えました。それはセレモニーであると同時に儀式にも近い雰囲気イベントとなりました。会場は独特の熱を帯び、誰もが目の前の出来事に注力していました。携帯電話の使用は禁止され、全員が一心に集中していました。その場にいた人にとっても同じだったと思いますが、私にとって、とても感動的な瞬間でした。

　壊れた瞬間の映像は、みなさんにはお見せしません。倒れていく瞬間に留めたいと思います。《大ガラス》の期限付きコピー、《To Be Broken》は見事に粉々になり、ひとかけらのガラスも残っていません。パフォーマンスの後に残ったのは、何枚かの写真、そしてストーリーだけです。

折茂克哉　東京大学駒場博物館 助教

《大ガラス》（東京大学駒場博物館蔵）所蔵者の立場から

東京大学駒場博物館の1階展示室。2017年11月撮影。写真提供：東京大学駒場博物館

まずは私が勤務していて、そして《大ガラス》のレプリカがある、東京大学駒場博物館をご紹介します。当館は東京大学大学院総合文化研究科・教養学部の附属施設で、東京都目黒区の駒場第1キャンパスに位置しています。

　建物は1935年に、旧制第一高等学校（一高）の図書館として建設されました。この年に東京帝国大学農学部と一高との校地交換が行われ、新しい一高図書館として建設された建物を現在まで使用し続けています。建物は過去数度の改修を受け、その機能を変えていきました。2003年に美術博物館（1951）と自然科学博物館（1953）が駒場博物館としてこの建物に統合し現在まで続いています。

　当館では、東京大学の研究教育、歴史を紹介する特別展や、所蔵品展を年に3、4回開催しており、総合大学である本学の多彩な研究分野を紹介するものとなっています。竣工当時の1935年、図書館閲覧室として利用されていた場所に、現在《大ガラス》が常設されています（図1）。



図1　旧制第一高等学校図書館の内部写真（東京大学駒場博物館蔵）

当館の所蔵資料は、一高関連資料（人事や教務、教材や学生寮、部活動の記録など）が一番多く、毎週のように出陳依頼や閲覧、画像掲載、寄贈希望などの問い合わせがあり、当館の最重要資料となっております。その他には、考古、民族、民俗、古美術、近代日本画、近代洋画、現代アート、鉱物、化石、骨格、昆虫標本、実験機器、測量機器、そして展覧会カタログなど、多分野にわたる資料を所蔵しています。これは当館の前身として1950年代に設立された、美術博物館と自然科学博物館が、本学の教養教育に資する実物資料を収集するということを、その目的として挙げていたからです。そのような経緯から、当館の目的は、東京大学の研究、教育、歴史に関わる資料の収集、保管、展示、調査、研究などを行うことになっています。

　当館は大学院総合文化研究科・教養学部の附属組織ですので、当初は研究科内、学部内の活動を紹介することを目的としていましたが、最近

では本学全体の、全学的な活動を求められるようになってきました。私の立場からすると、一体どれだけ多くの本学の研究を紹介できるのか、無理やりチャレンジさせられてるかのような状況になっております。その状況を少しご紹介していきます。

東京大学駒場博物館の1階展示室。2017年11月撮影。写真提供：東京大学駒場博物館

東京大学駒場博物館の1階展示室。2017年11月撮影。写真提供：東京大学駒場博物館

「観世家のアーカイブ―世阿弥直筆本と能楽テキストの世界―」と題された展覧会は、本学の能楽研究者らによって、観世家の史資料を所蔵する観世文庫のデジタルアーカイヴ化が進められ、そのインターネット上での公開を記念して2009年に開催されました。この開催期間中に、たった2週間ほどでしたが重要文化財である室町時代の世阿弥の直筆本も展示されました。さらに関連企画として、キャンパス内で薪能が開催されるなど、学内外を問わず大きな反響がありました。重要文化財が展示されていない期間は、代わりにデジタル画像を基に大型プリンタにて和紙に実物大で印刷した世阿弥直筆本のレプリカを、《大ガラス》のレプリカの前に展示しました。

　その他、一高由来の理化学実験機器類の展示、古代アンデスの考古学資料の展示、一高以来の明治時代に描かれた日本画の展示などを行ってきました。当館で毎年200冊ほど収集している展覧会カタログの展示は、2年ごとに開催しています。かつてこの展示室が図書館閲覧室であったことを踏まえて、来館者が自由に手に取って見ることができるようにしています。

　2008年に開催された「進化学の世界――ダーウィンから最先端の研究まで」という展覧会では、すでに絶滅してしまった、本学農学部所蔵のニホンオオカミの剥製や、本学の埼玉県秩父演習林で採集されたツキノワグマやタヌキ、テンの剥製、東京工業大学（現・東京科学大学）からお借りしたシーラカンスの液浸標本（ホルマリン漬けの標本）とプラスチックンション標本が展示されました。また、幼魚と卵の標本が共に展示され、大きな話題となりました。

　このように本学のさまざまな研究を紹介する当館の展覧会では、何を展示しようが必ず、常設されている《大ガラス》と併せて展示しなければいけないという宿命があり、展覧会の内容によっては、かなりシュールな光景を目にすることになります。ちなみに「進化学の世界」展の開催時には、《大ガラス》の主要制作者でもあり、当館の元館長でもあった、故岩佐鉄男名誉教授がたびたび来館し、大喜びでこの光景を眺めていたことを、私はよく覚えています。

　みなさん、ご安心ください。現代アートの展覧会もちゃんと開催しています。2021年に開催された「宇佐美圭司　よみがえる画家」と題された展覧会は、2017年に起きた、本学本郷キャンパス生協食堂に掲げられていた、宇佐美圭司（1940–2012）の大型平面作品《きずな》（1977）の廃棄事件を契機とし、当館にて開催されました（図2）。コロナ禍の状況下でしたので、準備は困難を極め、オープンも1年遅れましたが、作品を所蔵しているセゾン美術館や目黒区美術館、そして何ととっても宇佐美氏の



図2 「宇佐美圭司よみがえる画家」展 展示風景（東京大学駒場博物館、撮影：上野則宏）

ご遺族からの多大なるご協力をいただき、何とか開催にこぎ着けたものでした。この事業において重責を担い、主要な役割を果たしたのが本学の加治屋健司教授です。

展示室上部の大きな壁には、失われた《きずな》のデジタルによる再制作作品、つまりデジタルレプリカの画像を実物大で投影し、《大ガラス》と対峙する壁には、セゾン美術館所蔵の大型平面作品《ゴースト・プラン No. 1》（1969）、その間の空間には目黒区美術館所蔵の立体作品《ゴーストプラン・イン・プロセス I～IV: プロフィール(IV)》（1972）を配置しました。宇佐美氏自身がデュシャンに関する著作を残しており、また、展示会のテーマとして「再制作」ということを掲げることによって、《大ガラス》との親和性を特に高めた展示会となりました。

《大ガラス》の関連資料ですが、当館には、展示室に常設されている《大ガラス》レプリカだけではなく、さまざまな資料が残されているので、少しご紹介いたします。

まず写真類ですが、35ミリ版のポジ、ブローニー判のポジやネガ、そして4×5判のポジやネガ、紙焼きなどがあります。書類については、書簡や制作、募金、寄付金関係のものなどがあります。図面類は、トレース図面や青焼き図面などがあります。

これらの《大ガラス》関連資料は、制作30周年を記念して2010年に開催された展示会「ガラスを透して見えてくるもの」を機に、岩佐先生の教え子であり、現在、東京オペラシティ アートギャラリーの学芸員である瀧上華氏のご尽力で整理されることになりました。これらに加え、岩佐先生および有福一昭先生撮影の写真資料が寄贈され、整理作業が進められています。いずれこれらのリストを当館のウェブページにて公開する予定となっています。

一例として、「ガラスを透して見えてくるもの」展にて展示もされましたが、制作過程を示す写真類が多く残されています（図3）。また、トレーシングペーパーに描かれた図面類や、制作関係の書類、制作にかかる費用の募金をお願いした書類などもあります。

現在当館では資料を次のように管理をしています。図面の大きさに合わせ、中性紙を素材とした厚紙で制作されたケースに図面類を取めています。重ね置き可能な樹脂製ケースの中には、書類と写真類が収められて



図3 制作過程を示す写真資料の一部（東京大学駒場博物館蔵）

います。写真類はフィルムフォルダーに、書類はフォルダーや封筒に入れています。また、写真類は一部デジタル化が進められています。このデジタル化資料をどのように公開するかが現在問題となっています。

今後の活用についてですが、まずは何といても、研究資料としての活用です。マルセル・デュシャン研究、現代アート、美術史の研究資料として提供していきます。次に教材としての活用です。本学には表象文化論や比較芸術論、美術史などの研究室があります。教員、大学院生、学部生に対して、デュシャンの研究、現代アート美術史の教材として提供していきます。

また、大学の歴史資料としても重要です。本学大学院総合文化研究科・教養学部の歴史を物語る資料であるという評価を積極的にしていきます。レプリカは、1980年に完成してから、すでに45年が経過しています。数回他館に貸し出した時以外は、当館の展示室に常にあり続けています。間もなく半世紀になりますが、特定の場所にあり続けたものとしては、単にアート作品というだけでなく、石碑のような歴史的資料と言っても過言ではないでしょう。石碑になぞらえたガラスの碑「玻璃碑」と言ってもいいかもしれません。

《大ガラス》は好むと好まざるとにかかわらず、常に展示室にあり続けるものです。《大ガラス》とけんかするか仲良くするか、展示会を開催するたびに直面する問題です。資料の公開は義務だと思っています。他の資料と同様に、でき得る限り所蔵資料を公開していきます。写真類や書類については著作権、肖像権、個人情報の取り扱いなどの難しい問題があり、一部制限をしなければいけないことをとても歯がゆく思っています。

最後に、他機関との連携についても、これから大いに進めていきたいと考えております。特に共同制作者である多摩美の方々と協力していくことで、お互いが所蔵している資料の分析が効率良く進められていくことでしょう。また、今回のシンポジウムをきっかけとして《大ガラス》レプリカを所蔵されている他館の方たちと面識が得られたことを、とても喜ばしく感じております。今後の交流を期待しております。

有福一昭 有明教育芸術短期大学 教授

マルセル・デュシャン《大ガラス》東京ヴァージョン1979–1980

私は《大ガラス》東京ヴァージョンの制作から完成後のエピソードについてお話しします。

東京ヴァージョンは、瀧口修造、東野芳明による監修のもと、制作スタッフに、横山正、塩崎有隆、岩佐鉄男を中心として木村憲と有福が助手につきました。1978年、割れる前の《大ガラス》を作るという制作の基本方針が決まり、塩崎、岩佐によるフィラデルフィアへの現地調査が行われました。割れる前の《大ガラス》を作るということは、デュシャンの思考とプロセスを追体験するという他に他なりません。しかし「花嫁」部分は割れる前と後で図柄が異なっているという問題がありました。当時、割れる前の写真は《グリーン・ボックス》の不鮮明なものだけでしたが、偶然ツァイト・フォトサロンの「マン・レイ展」準備でオリジナルの写真が見つかり、フィラデルフィアでの調査資料や写真と併せて検証が進みました。

もう一つの問題は、デュシャンが制作した時と同じ材料が当時の日本で用意できるかということです。支持体であるガラスは成分も製造方法も異なっていました。しかし、ガラスは旭硝子の協力で微調整をしたものを提供していただくことで解決しました。

そして1979年4月から制作に入ります。東京大学（以下、東大）で岩佐が製図作業、多摩美術大学（以下、多摩美）で塩崎を中心に木村、有福で材料準備と試作が始まりました。ガラスの納入が8月になり、初めは大学近くの一軒のガラス屋でガラスを購入し「チョコレート磨砕器」「独身者」部分の試作から始めました。また輪郭となる鉛線は1mm以下の純正鉛線は生産されていないことがわかり、東京中を探しオリジナルに近い0.6mmと0.3mmのヒューズ線を購入することができました。このように、材料についても素材の選定、購入に時間がかかりました。

そして、ガラス上での試作に入ります。ヒューズ線の矯正から始まり、接着、絵の具の調合、彩色方法など、トライ・アンド・エラーの繰り返しでした。ヒュー

ズ線をまっすぐに矯正するには、2枚の亚克力板に挟み転がし、巻きグセを取ったものを何十本も準備し、曲線は亚克力板で手作りの型を作り、まっすぐにしたヒューズ線を這わせて整形しました。次にヒューズ線にニススポイトで垂らし接着、乾燥後に余分なニスを拭き取るといった地道な作業が続きます。そして、塩崎のメモとカラーチャートをもとに絵の具の調合、着色と進みました。

1979年8月、ガラスが納入され、「独身者」「花嫁」の試作が始まります。制作上の課題は、「独身者」で使われている鉛丹や、「漏斗」のビチュームといった20世紀の絵画材料では一般的でない絵の具やメディウムの扱い、そして「花嫁」の「銀河」の形と着色方法など多岐にわたりました。こうした作業は、マニュアルがあるわけではないので、《グリーン・ボックス》のメモと調査データを検証し、話し合いながら進めました。多摩美での試作は細かな実験の積み重ねでした（図1）。

11月に多摩美から東大での制作に移ります。しかし、試作段階ではなかった課題がまだ残っていました。一つは「9つの射撃の跡」です。ここではガラスへの穴あけが必要です。ガラスの下に厚いゴムシートを敷き、摩擦熱で割れないようオイルを差しながら慎重にドリルを低回転させ穴をあけました。

もう一つは、「眼科医の証人」の銀メッキ塗装です。洗浄したガラス面に硝酸銀を含んだ液と還元液の2種類を、スプレーガンで噴霧し銀面を生成し、再度洗浄し定着させる作業です。爆発の可能性もある危険を伴う作業は東大のトイレで深夜まで行われました。

穴あけ、銀メッキ塗装ともに上下5組のガラスに加工を施しましたが、穴あけによるヒビ、銀メッキのムラなどの理由で実際に使用できるものは2組ほどでした。こうしたガラスの特殊な加工作業は、専門知識と技術を持った旭硝子の小野公平氏の協力を得て実現しました。



図1 多摩美術大学上野毛キャンパス・アトリエ 1979年夏（撮影：有福一昭）

ガラスへの事前作業を終え、12月から本制作が始まりました。岩佐の図面をもとにヒューズ線の矯正、輪郭取り、接着、ニスの拭き取り、着彩と細心の注意と手作業で制作は順調に進みました。多摩美での試作が功を奏したということです。

しかし、ガラス絵は一般的な油画と異なり、塗り重ねがきかない1回だけの技法です。絵の具の色味、グラデーションなどに細心の注意が必要です。多摩美ではガラスを机の上に置いた状態で着彩し、色味の確認はガラスを机から外し立てないできませんでした。この経験から東大では事前にガラスを立て固定できる木枠を作ってもらい、前に鏡を置いて確認しながら作業をすることができました（図2）。

そして、絵の具の乾燥後に鉛箔を接着し、「眼科医の証人」の銀メッキを図面通りに削り落とす作業を行いました。メッキを削り落とす作業は塗装よりさらに大変でした。図面通りのアクリルの型を作り、細いニードルで図面をトレースする。そして、わずか数ミリの図形の隙間を削り取り、作業後はニスで保護する。作業中は銀メッキが酸化しないようスタッフはマスク、手袋、そして単眼ルーペを装着して作業に当たりました。この作業中は他のスタッフも動けず緊張感が漂いました。

こうして1980年5月に美術博物館に移動、横山の設計したフレームへの組み立てを行い、《大ガラス》東京ヴァージョンが完成しました。

そして1980年7月1日から完成記念展が開催され、1981年夏には高輪美術館（軽井沢）、西武美術館（池袋）での「マルセル・デュシャン展」で制作スタッフは「大ガラス組」と呼ばれ展示を手伝いました。

その後も各国から貸し出し依頼はあったようですが、国内のみの貸し出しにとどめられています。2001年東京大学総合研究博物館、2004年大阪国立国際美術館、横浜美術館、2018年東京国立博物館に貸し出されました。

2001年以降の解体、組み立ては制作スタッフである岩佐と有福、そして制作当時からの協力者である多摩美・材料学研究の平井達郎の3人が担当しました。解体、組み立てでは、作品の状態チェック、クリーニングをし、フレームの緩衝材や取り付け金具の劣化などの問題にも対処しました。解体・組み立ての進行表を作成、映像記録などを残し引き継ぎができるようにしてきましたが、一緒に関わってきた岩佐、平井も他界し、今後の貸し



図2 東京大学駒場キャンパス・アトリエ 1980年（撮影:岩佐鉄男）

出し時の作業の再確認が必要だと考えています。2018年の展示では有福と折茂先生が担当しました。

。

制作当時、学部3年生で絵画技法・材料を学んでいた私は、偶然このプロジェクトに参加することになりました。八王子と上野毛、駒場の往復、今では考えられないような密なスケジュールでしたが何も苦にはなりませんでした。デュシャン研究会メンバーをはじめ多くの協力者、そして、ティニー夫人、ポール・マティス、ミッシュェル・ビュートル、ポンテス・フルテンにお会いできたこと、また1981年「マルセル・デュシャン展」でティニー夫人、アンヌ・ダノンコート、ジョン・ケージから賛辞を頂いたことは宝ものです。

ディスカッション

マルセル・デュシャン《大ガラス》レプリカをめぐる——ストックホルム・ロンドン・東京・パリ

登壇者:アンナ・テルグレン、ナタリア・シドリーナ、光田由里、パスカル・ゴプロ、折茂克哉、有福一昭

モデレーター：岡部美紀（国立アトリサーチセンター 国際発信・連携グループリーダー）

岡部：今日は非常に興味深いお話をお聞かせいただきました。これから質問をしたいと思いますが、その前に、なぜ国立アトリサーチセンター（NCAR）がこのプロジェクトに関わってきたのかを、簡単に説明いたします。

NCARは、2023年3月に設立されました。それから間もなく、確か5月から6月ぐらいに、多摩美術大学アートアーカイヴセンター（AAC）所長の光田由里先生から、多摩美術大学（多摩美）は《大ガラス》レプリカを制作した時の試作（スタディ）を持っているのだけれども状態がよろしくないと伺いました。光田先生としては、それを修復し、アーカイヴとして公開し、学生の皆さんの勉強や研究のために活用することを望まれており、そのために協力いただけないかをご相談いただきました。

NCARの事業の枠内で修復の協力は難しいですが、われわれにもできることがあるのではと検討をし、この《東京ヴァージョン》を作った時に、当時高名な美術評論家であった東野芳明さんと瀧口修造さんの国際的なネットワークが必要不可欠であったこと、また、1970年代の日本の現代美術が、世界のシーンとどのようにつながっていたのかを検証するきっかけにすべく、今回の共同研究プロジェクトを提案しました。

1年目（2023年度）は、マルセル・デュシャン・アソシエーションに対し、試作群をアーカイヴとして認めていただくよう働きかけるとともに、フィラデルフィア美術館でオリジナルの《大ガラス》やアーカイヴの調査を行いました。フィラデルフィア美術館のキュレーター、マシュー・アフロンさん、マルセル・デュシャン・アソシエーションの代理者として白羽明美さんをお呼びして、東京大学駒場博物館と多摩美でワークショップを開催いたしました。この時にアフロンさんが「なぜマルセル・デュシャンの作品には複数のレプリカが存在するのか」という問いを立てられました。これは非常に適切な問いであり、本プロジェクトのスターティング・ポイントになったと思います。

今年（2024年度）は、実際にレプリカを所蔵する館をはじめとする方々においでいただき、それぞれのレプリカがどのように制作されたか、その背景を詳しくご説明いただきました。来年はこれまでのリサーチの成果をまとめて記録集という形にして、みなさまと共有できればと思っています。

それでは、最初にシンプルな質問をしたいと思います。今回、レプリカを所蔵する館の方々が一堂に会し、お互いにレプリカを作った背景を聞き合う初めての機会だったかと思います。他の美術館の状況やゴプロさんが作られた期限付きコピーの制作背景を聞いた感想を一言ずつお願いします。

。

テルグレン：今回紹介された複数の《大ガラス》のレプリカが生まれた背景には、多くの共通点があると感じました。そしてそこには、デュシャンの作品に深く関わり、それらを理解しようとする人々の存在があります。レプリカ

の制作には多くのアーティストが関わっていますが、ウルフ・リンデも2つのレプリカ制作の過程でさまざまなスウェーデン人アーティストと密に仕事をしています。一方で、パスカルさんの発表を聞いて感じたのは、個々のレプリカが非常に異なっているということです。重要なのは制作の過程であり、そこに作り手のアートについての、そして《大ガラス》についての解釈が現れてくるのだと、今日の発表を聞きながら感じました。

。

シドリーナ：それぞれのレプリカに見られる類似性は、この作品がいくつかの方向に変容していく可能性を秘めていることに気づかせてくれます。その変化を受け入れることが、「《大ガラス》は究極的には未完成の作品である」というデュシャンの言葉を理解することにつながるのではないのでしょうか。レプリカの中にこそ、この理念が生き続けているように思います。昨日東京大学で《東京ヴァージョン》を、そして今日その試作群を見て、この作品には終わりがなく自由に開かれたものであり、パフォーマンスな作品であるという理解を深めることができました。パスカルさんのパフォーマンスに関する話は、ハミルトンの「作品は色あせることなく、花嫁は花を咲かせ続けるだろう」という言葉に深みを与えてくれたと思います。

。

光田：今日は初めてストックホルム、ロンドン、パリ、そして東京のお話、4か所における、デュシャンに関わった人たちの歴史についてまとまった形で聴くことができました。一番感じたのは、やはり、1人か2人、デュシャンにクレイジーになっている人がいて、その人がいなければ、レプリカは完成できなかった。レプリカ制作は簡単なことではないので、それを作るに至る、いろいろな経緯や思いがあるということ。それは、オリジナルのアートワークとはまた別の、何か意味のあるストーリーなんじゃないかなと思いました。

（テルグレンさんとシドリーナさんの）おふたりは大きな美術館のキュレーターで、たくさんの重要なオリジナルアート作品が収蔵品にあるなかで、アート作品とは言い切れないこのレプリカを、今後どういうものとして、美術館として持っていくのか、そのことも聞きたいと思いました。私どもAACにあるのは、先ほど岡部さんがおっしゃったように、レプリカのスタディなので、資料としか言いようがないのですが、そういう資料だから価値がないのではなくて、かえっているいろいろな意味が読み取れる、そんなテキストにもなり得るのかなと感じました。

それから、パスカルさんのパフォーマンスのガラスを倒す日に、私もいさせていただくことができたのですが、物がなくなる、壊れるということは、大変胸が痛むことでした。もちろん最初から決まっていたことではありますが、「レプリカ」あるいは「再制作」「期限付き（エフェメラル）コピー」、呼び方の違いはどのような意味、そして実質的な違いを生み出すのか、そのことを

あらためて考えてみたいと思いました。

岡部：それぞれの組織でレプリカの位置付けが微妙に異なり、それによって扱いも少しずつ変わっているように感じました。光田先生がおっしゃったように、今後の活用の仕方についても、後ほどみなさんにお聞きできればと思います。ゴプロさん、いかがですか。

ゴプロ：個人的な印象からお話させていただくと、3つのレプリカを初めて見た時も、昨日改めて《東京ヴァージョン》を見た時も、なんとも言えない不思議な感覚に襲われました。同じなのに違う、と。それぞれの《大ガラス》には、それらが展示されてきた文化的な背景との親和性があると思います。《ロンドン・ヴァージョン》にはハミルトンらしさがありますし、《ストックホルム・ヴァージョン》では、木製のフレームにリンデの個性が見られます。そして昨日《東京ヴァージョン》を見た妻と私は、「ああ、とても日本らしい」と同じ感想を持ちました。それはとても不思議な感覚です。

　　有福さんにお聞きしたいのですが、すべてのレプリカに共通するのは、みなニスを削ることに膨大な時間を割いているということです。技術的な作業の大半は、鉛線のまわりのニスの除去に関することでした。これはハミルトンとリンデも話してくれたことなのですが、東京でも同じだったのでしょうか？　黙々とニスを削っていると色々な考えが浮かんでは消え、思考がここではない所に持っていかれるように感じませんでしたか？

岡部：ゴプロさんから、東京のレプリカは非常に日本的であるのご意見をいただきました。後ほど有福先生にその点も含めて回答いただければと思いますが、まずは折茂先生から。

折茂：おそらく私は、この会場の中にいる人間で唯一、美術史を専門としてない人間だと思いますが、そういう立場から、ちょっと引いた目でこの《大ガラス》のレプリカを見ていますと、これ、何やら歴史的な写本のようなのではないかというふうに私は思っています。写本というのは、もともとオリジナルがあって、それが数限りある、オリジナル1点だけだったものを、必要に応じたり、要望があったりして、もっと見たい人たちが一生懸命写して作っていったものです。日本でも絵巻物とか、さまざまな作品の写本がありますが、そのように形成されていく。そのたびにちよっとずつ、おそらく違ってきていて、その系統なども研究の対象となっている。また思うのが、これだけ写本を作りたいと思わせるようなオリジナルの魅力がなければ、それはできないわけですよ。デュシャンの元のオリジナルが作られて、もう100年ぐらいたっていて、写本というのは大体、古典と、クラシックなものと言われているので、デュシャンもクラシックになったのかなというふうに私は感じました。

岡部：写本が作られた当時と現代のコンテキストで、少し違う点もあるかもしれません。有福先生、いかがでしょうか。

有福：1979年の《東京ヴァージョン》制作当時のことを思い出しますと、まず、まだ美術館での展覧会も、モダンアートのものは少なかったんです。東野先生がくしくも「デュシャン展を契機にスニーカー族が美術館にやってくる」とコメントされましたが、その頃から若い世代が現代美術に興味を持ってきたのではないかと思います。私自身は当時、材料について学んでおり、

デュシャンピアンとはちょっと違う立場から入ったところがあり、勉強させていただいたという記憶があります。

　　作品は美術館に収蔵されると倉庫に収蔵されたまま、なかなか出てこないということがよくあります。《東京ヴァージョン》の場合は、基本的に駒場博物館に行けば開館している時間帯はいつでも見られる。また、多摩美で今回のように、レプリカのスタディがきれいにクリーニング、修復されて、授業の中で生かされるということ、また、作品の制作の過程を若い世代の人たちがどう捉え考えていくのか、オープンな形で関われるということだと思います。それはとてもうれしいことです。

　　先ほどのゴプロさんのご質問ですが、鉛線のニスの除去は、写経というか訓練のようなものでした。スタディを制作したことによって、マスティック樹脂を落として、乾燥させて、それを拭き取る、そういうった制作の過程をたどることができました。その中で、デュシャンも同じことをやってきたのだな、なぜこんな面倒くさいことをやるんだろうな、と私たちの中では疑問でしたが、完成図を想像しながら創作の過程について考えていたので、非常に楽しい作業でもありました。

　　研究というのは、ただ自分が作っていく過程だけではなく知らないことを再検証し探していくという作業でもあると思います。そういう意味では、いろんな単純な作業も楽しいことだと思いました。

岡部：ゴプロさん、納得されましたでしょうか。

ゴプロ：ありがとうございます。

岡部：最後の質問になります。レプリカを作った動機として、展覧会にオリジナルの作品を出すことができないので、展覧会用のレプリカ=エキシビジョン・コピーが必要だという、ある種現実的な事情があったと思います。これを踏まえて、みなさんはこのレプリカを今後どのように活用していくのか。国内外の展覧会に積極的に活用する意図があるのか。レプリカを所蔵している館の、テルグレンさん、シドリーナさん、それから折茂先生にお聞きしたいと思います。

テルグレン：はい、デュシャンのレプリカや作品は、いつも何らかの形で展示されてきました。私たちは現在、コレクション展示を再考している所ですが、近代美術史に内在する、異なる歴史の層をいかに見せることができるかは、これまで常に取り組んできたテーマです。《大ガラス》のレプリカは、タダの一部あるいはシュルレアリスムの一部として展示可能です。また、デュシャンの展示の中で紹介することもできれば、他の展覧会で異なる方法で紹介することもできます。マルセル・デュシャン関連のコレクションは、ストックホルム近代美術館の歴史とアイデンティティ双方において重要であり、同時にポンテス・フルテンや当館の豊かなコレクションとのつながりという点においても貴重なものです。さきほどお話しした通り、ポンテス・フルテンのスタディ・ギャラリーでは、アーカイヴを活用し、開催中の展覧会に合わせて多くのアーカイヴを公開してきました。そこでの試みは展覧会よりも、もう少し教育的なアプローチであり、レプリカ制作に関する背景を紹介することも含まれています。

シドリーナ：デュシャンにとって、キュレーションが芸術活動の重要な要素

を占めていたことを忘れてはなりません。リチャード・ハミルトンも同様に、彼が務めるニューカッスル大学付属のハットン・ギャラリーで中心的な役割を担っており、実は《ロンドン・ヴァージョン》もロンドンに来る前にそこで展示されていました。さらにハミルトンは、ハットン・ギャラリーに加え、ICA（現代美術研究所）やテート・ギャラリーなどで、生涯を通じて展覧会を企画・実践しました。彼は、作品に内在するパフォーマンス性を解き放つデュシャンの能力に強い関心を持っていたのだと思います。静的な作品であり、彫刻作品であり、絵画であると同時に三次元的な作品でもある《大ガラス》ですが、現代のアーティストたち、特に新しい世代のアーティストたちと一緒に、そのパフォーマンス性を解きほぐし、デュシャンが構想していた、「作品を活性化させる鑑賞者」と「見られることによってはじめて存在する作品」との関係性を改めて問い直すことができれば素晴らしいと思います。

　　現在テート・ブリテンで開催中の展示は、《大ガラス》の歴史に深く言及するものです。ロンドンのレプリカがニューヨークとフィラデルフィアを巡回し戻ってきた際には、現代の実践者たちと協働して、《大ガラス》というプロジェクトに秘められた興味深い側面を解きほぐしていくことになると思います。

岡部：2026年にはマルセル・デュシャンの大掛かりな回顧展がフィラデルフィア美術館とニューヨーク近代美術館で開催される予定で、《ロンドン・ヴァージョン》はそこでも展示の予定があると伺っております。折茂先生はいかがでしょうか。

折茂：作品の管理責任者から物理的なことを申し上げると、基本的に当館では常設展示をしています。貸し出しという話はもう、日本国内に限定かなと思っています。私も数度展覧会に貸すために、有福先生と共に立ち会いましたが、とても怖い作業で、寿命が縮まるような思いでした。アーカイヴに関しては、先ほど申し上げたとおり公開していきます。

　　そして、何よりも重要なのは、常にそこで、展覧会が開催している間は見られるという状況をつくり続けていくということだと思っています。どんなに有名な人や作品でも、知られなければ後に続いていかないですね。その人やその作品が重要だという価値観を共有するために、まず知ってもらうために、置いてある。しかも大学という、若い人たちが常に来るところに、もう40年、もうすぐ50年ですが、置き続けているその重要性を私は認識していて、私ができ得る限り、この形態を取ろうと思っています。

岡部：それでは会場から質問をお受けします。

質問者：美術館の場合、自然史博物館や科学博物館に比べ、レプリカの資料的な価値が非常に低いと感じます。しかし、オリジナルの代替え品としてのレプリカの価値は実はすごくあると思いました。今日ご紹介いただいた4点は、それぞれのローカリティを反映しているとお話でしたが、オリジナルと、それぞれのレプリカの差異については、どのように考えていますか。

シドリーナ：オリジナルとレプリカの違いは、実はそれほど問題ではありません。着目すべきは、それぞれのヴァージョンによって、レプリカとは何かという定義が実は曖昧であるということです。

　　例えば、テートのレプリカは展示の為のコピーですが、リチャード・ハミルトンによって制作されたという意味ではオリジナルの作品と見ることもできま

す。また、下半分が粉碎され、その後復元されているという意味ではレプリカのレプリカでもあります。つまり、オリジナル、コピー、レプリカという定義が1つの作品に集約されているのです。作品の定義をめぐる問題は非常に複層的であり、そのため個々の例を検証し、定義づけには細心の注意を払わなければなりません。ここで重要なのが、作品に明確なクレジットを与えることです。たとえば、テートで作品が展示される際は、デュシャンの作品として扱われたりハミルトンの作品として扱われたりします。また、下部が復元であることもキャプション内に明記されるので、鑑賞者は自分が見ているものについて明確に理解できます。作品のクレジットを明確にすることで、鑑賞者が作品の位置づけを自ら判断するための手段を与えることができると考えます。

テルグレン：興味深い問いです。私たちが所蔵しているのは最初のレプリカで、デュシャン本人のサインが入っています。そのため、これは「正式な」レプリカと言えます。しかしキャプションを見ると、デュシャンの制作年（1915-23年）に続いて「／1961年」という表記があり、オリジナルではないことも読み取れます。また、(キャプションから)リンデとデュシャンにより、ストックホルム近代美術館に寄贈されたものだということも分かります。

　(当館にはもう1つ同作品のレプリカがありますが、)2番目のレプリカは、申し上げたように、ティニー・デュシャンによる認可を得ているものの、デュシャン本人のサインはありません。これはまた別のヴァージョンであり、著作者の認可は得ていますが、コピーに近いと言えます。また、ラベルには「マルセル・デュシャン作」とありますが、制作年は「1991-1992年」となっています。これはリンデと彼が一緒に仕事をした2人のアーティストからの寄贈です。このように、それぞれの作品が何であるのか、そのステータスはどのように違うのかは、明確に示されています。

ゴプロ：一言申し上げるとすれば、デュシャン自身が語っているように、《大ガラス》は単に視覚的な美的観点から見るべきではないということです。《大ガラス》自体はプロジェクトの一部に過ぎず、観る者がそこに言葉や概念、精神的な要素を与えなければなりません。鑑賞者を含め、《大ガラス》に寄せられるあらゆる考察があってプロジェクトが成立するのです。物としての《大ガラス》は、この壮大なプロジェクトの宇宙に内在する様々な要素をつないでいます。《グリーン・ボックス》に記されたメモも《大ガラス》そのものと同じくらい重要です。そして、それぞれのレプリカもまた、このプロジェクトが作り出す宇宙の構造を支える重要な支持体になっています。

岡部：ありがとうございます。先ほどシドリーナさんもおっしゃっていたように、すべてのレプリカがオープンエンドで、プロセスの一部であり、完成というものはないままに存在しているように思います。まだまだ質問したいことはありますが、時間となりましたのでディスカッションを締めたいと思います。ご参加いただきましたみなさま、パネリストのみなさま、本当にありがとうございました。

閉会あいさつ

海外も含めたパネラーのみなさん、ありがとうございました。御礼を申し上げます。

昨日、私は東京五美術大学連合卒業・修了制作展を見に行きました。美術大学のファインアートの諸君が一生懸命に制作したものが並んでいましたが、それらは基本的には謎でよく分からない。何を伝えたいのか、言葉にならない何かを、謎を、みなさんは生み出しているのだと理解しています。しかし、その謎が魅力的かどうかがとても大事で、やはりデュシャンの《大ガラス》にこれだけの方が魅惑され続け、彼が投げかけた謎に100年間もとらわれているということは、やはりその大きな謎、それも魅力的な、誘われるような謎がこの作品から生み出されているからだと思っています。そして、その謎に引き寄せられてたくさんの思考が生まれていることが、とても素晴らしいのだと思います。

建築家の立場から付け加えて言いますと、《大ガラス》で使用されているフラットガラスが出てきたのは20世紀の初めで、それまではこうした平滑で大きなガラスはあまり作られていませんでした。ですから、これは近代的なモダニティーの一部としてあえて使っているということです。もうひとつは、この絵自体の構成が極めて建築的にできているということです。モダンアーキテクチャが生まれた原点に近い、バウハウス運動が始まったあたりに《大ガラス》はできました。アイソメトリックな図像についても、こうした観点から読み解くことができます。いろいろな大きい謎がこの作品に含まれていて、読み解きようによっては100年という歴史も含めて読み解くことができます。

最後に、本学にはいろいろな学科がありますが、この作品の中に、それらをひも付けようと思えば、すべてひも付けられると思います。アートが問いかける謎の大きさを、若い諸君が感じ取ってくれたらと思っています。それぞれ異なる分野を勉強している若者たちがこの絵をじっと見ると、自分が考えていることが必ず引っ掛かってくる。それがこの絵のすごいところだと思います。謎はますます深まるばかりで、特にこれからの時代においてはデュシャンの仕掛けた謎がより大きな意味を持つような気もしています。本学がその一端に加わり、参加できたことは、とても誇りに思えることです。



多摩美術大学アートアーカイヴセンター所蔵資料展6 《大ガラス東京ヴァージョン》ガラススタディ アーカイヴ展

第7回アートアーカイヴシンポジウムのテーマと連動して時期をあわせた資料展を開催した。《大ガラス東京ヴァージョン》(LGTV)に関連するAAC所蔵資料と、本件調査を受け入れていただいた関係者所蔵の借用資料で構成した。この機にマルセル・デュシャン・アソシエーションから許可を得てアーカイヴ化したガラススタディ（試作）4点を初めて一般公開した。

東野芳明（当時多摩美術大学教授）をLGTVの中心人物ととらえて、1960年代初頭から完成まで、《大ガラス》レプリカの第1号制作を指揮したポンテス・フルテン氏との交流、マルセル・デュシャンおよびアレクシーナ・デュシャン夫人との個人的交流、レプリカの第2号を制作したりチャード・ハミルトン、アレクシーナ・デュシャン夫人らとの連携を資料で示した。多摩美術大学上野毛キャンパスで学生たちによって試作されたガラススタディに関連して、記録写真各種、制作メモ、ドローイング、フィラデルフィアでの調査内容、参考資料類コピーなど約100点を網羅。AACで行ったガラススタディ修復に関する資料も紹介した。

会 期：[前期] 2025年3月1日(土)–3月15日(土)
[後期] 2025年4月1日(火)–5月17日(土)

会 場：アートアーカイヴセンターギャラリー
(多摩美術大学八王子キャンパス アートテーク2F)

主 催：多摩美術大学アートアーカイヴセンター

来場者数：計1,536名(展示日数51日間)

出品リスト

- ・ []内はAACがつけた名称である。
- ・ 安齊重男のインクジェットプリントは「安齊重男の写真による—多摩美をめぐる人々」展(多摩美術大学アートテークギャラリー、2015)の際にプリントしたものである。
- ・ 安齊重男フォトアーカイヴの資料名は、写真の表書きを採用した。

No.	資料名
	アーカイヴ名 制作年 分類 出版元 / 撮影地など ▶特記事項
1	「Movement in Art」展示風景 (『PONTUS HULTÉN AND MODERNA MUSEET THE FORMATIVE YEARS』、p.69) 個人蔵 2017 書籍 スtockホルム近代美術館 撮影René Roland
2	《大ガラス スtockホルムヴァージョン》(Stockホルム近代美術館蔵、1961) 図版 LGTVガラススタディアーカイヴ c.1961 印刷物 Stockホルム近代美術館か ▶ポンテス・フルテン(Stockホルム近代美術館館長)のもとウル・フリンデを中心に制作された初めての《大ガラス》レプリカ
3	東野芳明「デュシャン・「グリーンボックス」・断層1」(『美術手帖』第236号 1964年5月号) 瀧口修造文庫 1964 雑誌 美術出版社 ▶デュシャン研究の連載1回目
4	「Movement in Art」展カタログ (Stockホルム近代美術館) 瀧口修造文庫 1961 展覧会カタログ Stockホルム近代美術館 ▶《大ガラス》レプリカが出品された
5	「Movement in Art」展カタログ (Amsterdam市立美術館) 瀧口修造文庫 1961 展覧会カタログ Amsterdam市立美術館 ▶同展はAmsterdamからStockホルムを巡回した
6	日本滞在中のポンテス・フルテン (東野芳明旧蔵アルバム) 東野芳明資料 c.1962 紙焼き写真(アルバム)
7	日本滞在中のサム・フランシス、ポンテス・フルテン、東野芳明 (東野芳明旧蔵アルバム) 東野芳明資料 c.1962 紙焼き写真(アルバム)
8	マルセル・デュシャンと東野芳明 (東野芳明旧蔵アルバム) 東野芳明資料 1962 紙焼き写真(アルバム) ニューヨークのデュシャン宅 ▶撮影ジャン・ティングリー
9	ティニー・デュシャンと瀧口修造、背後にジョン・ケージ (東野芳明旧蔵アルバム) 東野芳明資料 1973 紙焼き写真(アルバム) フィラデルフィア美術館 ▶「マルセル・デュシャン展」(フィラデルフィア美術館)オープニング風景
10	マルセル・デュシャンから東野芳明あて書簡 東野芳明資料 1964.1.7 書簡 ニューヨーク自宅から ▶東野からの打診に応え、売却候補の作品写真を同封 手紙、写真共に裏面はコピー
11	東野芳明「現代美術の焦点20 マルセル・デュシャンの方法叙説(上)」(『みづゑ』第702号 1963年8月号) 瀧口修造文庫 1963 雑誌 美術出版社 ▶東野がデュシャンを本格的に紹介し始める
12	東野芳明使用 多摩美術大学授業資料の一部 東野芳明資料 c.1988 コピー 多摩美術大学 ▶デュシャンに関する新聞や雑誌のコピーを封筒に保管
13	《大ガラス ロンドンヴァージョン》(テート・ギャラリー蔵、1965-1966) ポストカード 東野芳明資料 2011 印刷物 テート・ギャラリー ▶リチャード・ハミルトンが制作し、テート・ギャラリーで展示された《大ガラス》レプリカ 裏面はコピー

14	リチャード・ハミルトンから 東野芳明 あて書簡 <p>東野芳明資料 1973.1.6 書簡 ロンドン自宅から</p> ▶ハミルトン企画のデュシャン展に展示された《遺作》関連作品について東野の問い合わせに返答
----	--

15	東野芳明 が預かり、テイニー・デュシャンに手渡した 横山正 からの書簡（コピー） <p>東野芳明資料 1977.1.20 書簡(コピー)</p> ▶《大ガラス》レプリカ制作の許諾を求める
----	---

16	R.Hamilton.Minami Gallery March 31. 1977 <p>安齊重男フォトアーカイヴ 1977.3.31 インクジェットプリント 南画廊</p> ▶準備中の《大ガラス》レプリカの図面をリチャード・ハミルトンに見せる東野
----	--

17	東野芳明 作 《セルフ・ポートレート》 <p>東野芳明資料 1975 作品(書籍、ワックス、ほか)</p> ▶TOE(足指)+KNOW⇒TONO(東野)を示す言葉遊び
----	--

18	東野芳明 著 『マルセル・デュシャン』 <p>瀧口修造文庫 1977 書籍 美術出版社</p> ▶下線を引いた文字で「for tokyo rose...」を献辞とし「TOE KNOW」と署名
----	--

19	安齊重男 から 東野芳明 あて郵便 <p>東野芳明資料 1979.4.10 封筒、写真 ニューヨークから</p> ▶撮影:安齊重男　マルセル・デュシャン作《チョコレート磨砕器 No.1》の裏面写真3点
----	--

20	ロベール・ルベル から 東野芳明 あて書簡 <p>東野芳明資料 1979.4.5 書簡 バリの自宅から</p> ▶デュシャン作品のカラー写真入手を依頼した東野への返信
----	---

21	東野芳明 著 『マルセル・デュシャン「遺作論」以後』 <p>東野芳明資料 1990 書籍 美術出版社</p> ▶《大ガラス東京ヴァージョン》にも言及
----	---

22	東野芳明 「ボンピドー・センターのデュシャン展見聞記」（『みづゑ』第867号 1977年6月号） <p>瀧口修造文庫 1977 雑誌 美術出版社</p> ▶ポンテス・フルテン(ボンピドー・センター館長)、ウルフリンデ、リチャード・ハミルトン、ロベール・ルラと懇談
----	--

23	リチャード・S・フィールド から 東野芳明 あて書簡 <p>東野芳明資料 1980.11.18 書簡 イェール大学アートギャラリー</p> ▶ティニー夫人の協力のもとでマルセル・デュシャン《Tu'm》の日本への出品依頼をした東野への返答　デュシャン夫人宛書簡コピー同封
----	--

24	“ 東野芳明 「隔月連載《デュシャン透視考》3 影について—— Tu m’この一点」、マルセル・デュシャン 《Tu’m》（『美術手帖』第357号 1972年7月号）” <p>瀧口修造文庫 1972 雑誌 美術出版社</p>
----	--

25	M.Duchamp Large glass’s drawing : Tokyo Univ. April15.1978 <p>安齊重男フォトアーカイヴ 1978.4.15 インクジェットプリント 多摩美術大学上野毛キャンパス</p> ▶東京大学と記載されたが、多摩美術大学上野毛キャンパスにて撮影
----	---

26	M.Duchamp’s L.G. project.Tokyo Univ. ’79.10.6 <p>安齊重男フォトアーカイヴ 1979.10.6 インクジェットプリント 多摩美術大学上野毛キャンパス</p> ▶東京大学と記載されたが、多摩美術大学上野毛キャンパスにて撮影 塩崎有隆、木村憲、岡崎和郎
----	---

27	〔《大ガラス》レプリカ試作関連メモ〕 <p>LGTV ガラススタディアーカイヴ c.1977–79 メモ(ボールペン、方眼紙)</p>
----	---

28	〔《大ガラス》レプリカ試作関連エスキース〕 <p>LGTV ガラススタディアーカイヴ c.1977–78 エスキース(アクリルガッシュ、ガラス)</p>
----	--

29	〔《大ガラス》レプリカ試作関連エスキース〕 <p>LGTV ガラススタディアーカイヴ c.1977–78 エスキース(アクリルガッシュ、ガラス)</p> ▶独身者部分のガラススタディ
----	---

30	〔《大ガラス》レプリカ試作関連エスキース〕 <p>LGTV ガラススタディアーカイヴ c.1977–79 エスキース(鉛筆、インク、紙)</p> ▶銅線接着のためのエスキース
----	---

31	〔《大ガラス》レプリカ試作関連メモ〕 <p>LGTV ガラススタディアーカイヴ 1978 メモ(ボールペン、便箋)</p> ▶フィラデルフィアで滞在したホテルの便箋を使用
----	---

32	〔《大ガラス》オリジナル（フィラデルフィア美術館）展示風景〕 <p>LGTV ガラススタディアーカイヴ n.d. 紙焼き写真 フィラデルフィア美術館</p>
----	--

33	〔《大ガラス》レプリカ試作関連メモ〕 <p>LGTV ガラススタディアーカイヴ c.1978–79 メモ(ボールペン、コピー用紙)</p>
----	---

34	《大ガラス》オリジナル（フィラデルフィア美術館） 細部の写真 〕 <p>LGTV ガラススタディアーカイヴ 1978 紙焼き写真 フィラデルフィア美術館</p> ▶撮影:塩崎有隆
----	--

35	〔《大ガラス》オリジナル（フィラデルフィア美術館） 細部の写真 〕 <p>LGTV ガラススタディアーカイヴ 1978 紙焼き写真 フィラデルフィア美術館</p> ▶撮影:安齊重男
----	---

36	リチャード・ハミルトン 宅で撮影された《大ガラス ロンドンヴァージョン》 <p>LGTV ガラススタディアーカイヴ c.1966 紙焼き写真 リチャード・ハミルトン宅</p> ▶美術館に収蔵される以前の展示風景
----	--

37	〔《大ガラス》レプリカ試作関連エスキース（銀河）〕 <p>LGTV ガラススタディアーカイヴ c.1978–79 エスキース(ペン、鉛筆、トレーシングペーパー)</p> ▶マルセル・デュシャン《グリーン・ボックス》について
----	---

38	〔《大ガラス》レプリカ試作参照写真図版（銀河）〕 <p>LGTV ガラススタディアーカイヴ c.1979 印刷物、ボールペン</p> ▶グリッドを加筆
----	---

39	〔《大ガラス》レプリカ試作関連メモ〕 <p>LGTV ガラススタディアーカイヴ c.1977–79 メモ(ボールペン、方眼紙)</p> ▶マルセル・デュシャン《グリーン・ボックス》について
----	--

40	〔《大ガラス》レプリカ制作のため収集した参照資料の一部〕 <p>LGTV ガラススタディアーカイヴ c.1977–79 コピー</p> ▶グリーン・ボックス、ノート、《遺作》関連資料
----	---

41	〔《大ガラス》レプリカ試作関連エスキース〕 <p>LGTV ガラススタディアーカイヴ c.1977–79 メモ(鉛筆、インク、紙)</p>
----	---

42	〔DUCHAMP-VILLON〕 <p>個人蔵 1979 展覧会カタログ ギャラリー・ところ</p> ▶監修:東野芳明　本展を機にティニー夫人が来日
----	--

43	テイニー・デュシャン から 東野芳明 あて葉書 <p>東野芳明資料 1979.3.19 葉書</p> ▶10月の来日を知らせる／ギャラリー・ところの所明義氏も記す
----	---

44	〔多摩美術大学上野毛のアトリエを訪問したテイニー・デュシャン〕 <p>LGTV ガラススタディアーカイヴ 1979.9 複製、紙焼き 多摩美術大学上野毛キャンパス</p> ▶塩崎有隆、東野芳明、所明義、横山正らが迎える
----	---

45	〔多摩美術大学上野毛のアトリエにティニー夫人を迎える 東野芳明 と 亜理 〕 <p>LGTV ガラススタディアーカイヴ 1979.9 複製 多摩美術大学上野毛キャンパス</p> ▶撮影:有福一昭
----	---

46	テイニー・デュシャン から 東野芳明 あて書簡 <p>東野芳明資料 1980.2.1 書簡 フランスの自宅から</p> ▶日本のデュシャン展出品に協力し、東野に所蔵者情報を伝える まもなくアメリカに発つ
----	---

47	テイニー・デュシャン から 東野芳明 あて書簡 <p>東野芳明資料 1980.10.22 書簡 フランスの自宅から</p> ▶日本のデュシャン展に協力し、所蔵者情報を伝え、各美術館に働きかけた報告／ニキド・サンファールのジーンズについてコメント
----	--

48	TONO & P.Fulten; Tokyo Univ, May 12 1980 <p>安齊重男フォトアーカイヴ 1980.5.12 インクジェットプリント 東京大学駒場キャンパス</p> ▶ポンテス・フルテンは東野の案内で東京大学のレプリカ制作のアトリエを訪れた
----	---

49	〔《大ガラス 東京ヴァージョン》アトリエを訪問した ポンテス・フルテン と 東野芳明 〕（東野芳明旧蔵アルバム） <p>東野芳明資料 1980.5.12 紙焼き写真 東京大学駒場キャンパス</p>
----	--

50	「マルセル・デュシャン展」リーフレット <p>個人蔵 1981 リーフレット 高輪美術館</p> ▶展覧会監修:東野芳明
----	--

51	M.Duchamp’s Show, Takanawa Museum. Aug 26 ’81 “Large glass Tokyo Version” <p>安齊重男フォトアーカイヴ 1981.8.26 インクジェットプリント 高輪美術館</p> ▶《大ガラス 東京ヴァージョン》を展示
----	--

52	「マルセル・デュシャン展」 カタログ <p>瀧口修造文庫 1981 展覧会カタログ 高輪美術館、西武美術館</p> ▶寄稿:アンズ・ダノンクール、ジョン・ケージ、ミシェル・サスイエ、井上ひさし　ほか
----	--

53	John Cage karuizawa July 31 ’81 <p>安齊重男フォトアーカイヴ 1981.7.31 インクジェットプリント 高輪美術館</p> ▶高輪美術館における記念コンサート
----	--

54	ジョン・ケージ から 東野芳明 あて書簡 <p>東野芳明資料 1980.11.23 書簡</p> ▶ジョン・ケージ テキスト「マルセル・デュシャンと鈴木大拙」（『マルセル・デュシャン展』カタログに寄稿）同封
----	---

55	ミシェル・ビュートル テキスト「ガラスの国のバラード 東野芳明 に」 <p>東野芳明資料 c.1980 書簡</p> ▶「マルセル・デュシャン展」カタログに寄稿
----	--

56	〔《大ガラス 東京ヴァージョン》アトリエを訪問した ミシェル・ビュートル と 東野芳明 〕 <p>LGTV ガラススタディアーカイヴ 1980 映像キャプチャ 東京大学駒場キャンパス</p> ▶撮影:海老塚耕一
----	---

57	ニキ・ド・サンファール から 東野芳明 あて書簡 <p>東野芳明資料 1981.8.21 書簡</p> ▶デュシャン展に出品した自分の作業ズボンに、デュシャンがサインした時の思い出を伝える
----	--

58	アートアーカイヴセンター ガラススタディ修復記録 2024–2025 <p>多摩美術大学アートアーカイヴセンター 記録ファイル／記録映像／剥落した鉛丹、銅線／修復に使用した画材</p>
----	---

<div>壁面展示</div>
<div>I</div> <div><div><div><div><div></div><div>マルセル・デュシャンと東野芳明</div></div></div><div><div><div></div><div>東野芳明資料 c.1962 複製 ニューヨークのデュシャン宅</div></div><div><div></div><div>▶撮影:ジャン・ティンクレー</div></div></div></div></div>
<div>II</div> <div><div><div><div></div><div>MARCEL DUCHAMP 展ポスター（ニューヨーク近代美術館）</div></div></div><div><div><div></div><div>安齊重男フォトアーカイヴ 1973 ポスター ニューヨーク近代美術館</div></div><div><div></div><div>▶会期:1973年12月5日–1974年2月10日</div></div></div></div>

シンポジウム関連展示

パスカル・ゴブロ 《「大ガラス」を通して》《独身者たちによって着せようとされる花嫁、なのに》

第7回アートアーカイヴシンポジウムのパネリストとして招聘したビデオアーティストのパスカル・ゴブロ氏はパリ在住で、マルセル・デュシャン作《大ガラス》レプリカの先駆的研究者でもある。ヨーロッパと日本におけるレプリカを調査し、関係者のインタビューを含めて関連映像作品を約20年にわたり制作してきた彼は、パリにおいて《大ガラス》エフェメラル・コピーの作成と破壊を撮影する、フィルム・パフォーマンスのプロジェクト（2013–23）の主宰者でもあった。

このプロジェクトの映像作品新作1点を加えて、これまでに制作してきた《大ガラス》レプリカ関連映像作品全5点を1室内にインスタレーションした本展は、ゴブロ氏にとっても初めての機会となったという。作家による各作品の解説をバイリンガルで示したハンドアウトを作成・配布し、パリでのプロジェクトのために作成した印刷物も紹介した。多摩美術大学アートアーカイヴセンターが主催し、「《大ガラス東京ヴァージョン》ガラススタディアーカイヴ展」と連動する展示とした。

会 期：〔前期〕2025年3月1日（土）–3月10日（月）
〔後期〕4月1日（火）–5月17日（土）

会 場：アートテークギャラリー
（多摩美術大学八王子キャンパス アートテーク2F）

主 催 者：多摩美術大学アートアーカイヴセンター

来場者数：計676名（展示日数46日間）

No.	タイトル	制作年 上映時間
1	《独身者たちによって着せようとされる花嫁、なのに》	2024 -14 min.
2	《「大ガラス」を通して》	2010 -5 min.
3	Film 1 《リチャード・ハミルトン マルセル・デュシャンを映して》	2014 -53 min.
4	Film 2 《トラベリング・ヴァージョン》	2007 -26 min.

《大ガラス東京ヴァージョン》ガラススタディ The *Large Glass Tokyo Version* Preparatory Study

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》レプリカ（通称《大ガラス東京ヴァージョン》）ガラススタディ（1979）

監修：瀧口修造+東野芳明
制作者：塩崎有隆・有福一昭（多摩美術大学）・木村憲（日本大学）
多摩美術大学アートアーカイヴセンター蔵（《大ガラス東京ヴァージョン》（1980）は東京大学駒場博物館蔵）

《大ガラス》のレプリカのひとつである《東京ヴァージョン》制作にあたり、多摩美術大学と東京大学の学生らが制作したパーツごとの試作。本事業をきっかけに調査と保存のための処置が行われた。

Preparatory Study for the replica of Marcel Duchamp's *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*, known as the *Large Glass Tokyo Version* (1979)

Direction: Takiguchi Shuzo+Tono Yoshiaki
Fabricators: Student volunteers Shiozaki Yutaka, Arifuku Kazuaki (Tama Art University), Kimura Ken (Nihon University)
Collection: Art Archives Center, Tama Art University [the *Large Glass Tokyo Version* (1980) is part of the Komaba Museum collection, The University of Tokyo]
With the authorization of the Association Marcel Duchamp

These are component-based preparatory study produced by students of Tama Art University and the University of Tokyo in the process of creating the *Tokyo Version*, one of the replicas of *The Large Glass*. This project served as a catalyst for research and conservation efforts.



© Association Marcel Duchamp/ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2026 C5334 Photo courtesy of Tama Art University Art Archives Center

《大ガラス》とレプリカ及び期限付きコピー

The Large Glass and Its Replicas and an Ephemeral Copy

フィラデルフィア美術館所蔵のマルセル・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》)及び、本記録集で取り上げる3点のレプリカと1点の期限付きコピーをカラーで紹介します。

This section presents, in full color, Marcel Duchamp's *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (The Large Glass)* from the collection of the Philadelphia Museum of Art, along with three replicas and one ephemeral copy discussed in this publication.

1
ストックホルム近代美術館所蔵の《ストックホルム・ヴァージョン》
ウルフ・リンデによるレプリカ
マルセル・デュシャンによるサイン入り
1915-1923/1961
Stockholm Version, Collection of Moderna Museet, Stockholm
Replica executed by Ulf Linde
Signed by Marcel Duchamp
1915-1923/1961
© Association Marcel Duchamp/ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2026 C5334 Photo courtesy of Moderna Museet

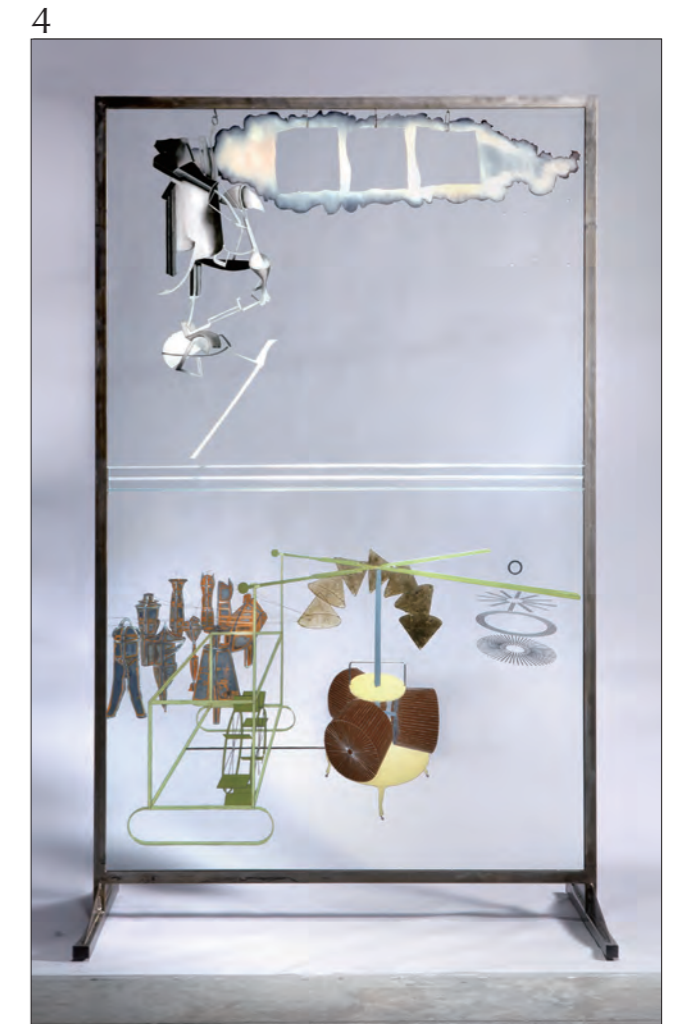
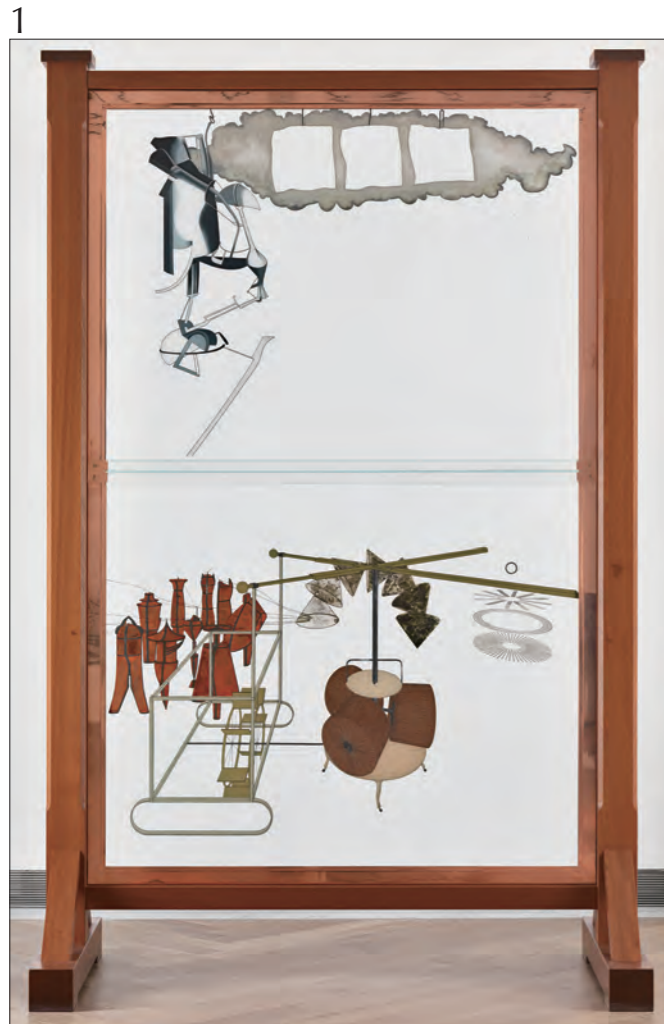
2
テート・モダン所蔵の《ロンドン・ヴァージョン》
リチャード・ハミルトンによる再制作 1965-66、下部パネル再制作 1985
1915-1923/1965-1966, 1985
1975年、ウィリアム・コプリーよりアメリカ美術連盟を通じて寄贈
London Version, Collection of Tate
Reconstruction by Richard Hamilton 1965-66, lower panel remade 1985
1915-1923/1965-1966, 1985
Presented by William N. Copley through the American Federation of Arts 1975
© Estate of Richard Hamilton and Succession Marcel Duchamp/ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2026 C5334 Photo courtesy of Tate Modern

3
東京大学駒場博物館所蔵の《東京ヴァージョン》
瀧口修造、東野芳明 監修
1915-1923/1980
Tokyo Version, Collection of Komaba Museum, The University of Tokyo
Directed by Takiguchi Shuzo and Tono Yoshiaki
1915-1923/1980
© Association Marcel Duchamp/ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2026 C5334
Photo courtesy of Komaba Museum, The University of Tokyo

4
パスカール・ゴブロによる期限付きコピー《To Be Broken ヴァージョン》
1915-1923/2013-2024
To Be Broken Version, an ephemeral copy of *The Large Glass*
Reconstruction by Pascal Goblot
1915-1923/2013-2024
© Pascal Goblot



フィラデルフィア美術館所蔵のオリジナル
《彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも》
1915-1923
The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even, 1915-1923
Collection of Philadelphia Museum of Art
© Association Marcel Duchamp/ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2026 C5334 Photo courtesy of Philadelphia Museum of Art



2023年度 プロジェクトの記録
Photo Documentation of the Project FY2023

特別講義「大ガラス」at 東京大学駒場博物館
Special Lecture "The Large Glass" at Komaba Museum, The University of Tokyo



加治屋健司、松井裕美 (共に東京大学)
Kaijiya Kenji and Matsui Hiroimi (The University of Tokyo)



マシュー・アフロ (フィラデルフィア美術館)
Matthew Affron (Philadelphia Museum of Art)

AAC 所蔵資料展3「《大ガラス東京ヴァージョン》制作中! 瀧口修造 東野芳明 安齊重男 学生諸氏」
at 多摩美術大学

The 3rd AAC Collection Exhibition "In the making of the *Large Glass Tokyo Version!* Takiguchi Shuzo, TonoYoshiaki, Anzai Shigeo, and Students" at Tama Art University



展示風景「マルセル・デュシャン展」
(フィラデルフィア美術館、1973)
関連資料群 (多摩美術大学アートアーカイブセンター 瀧口修造文庫・東野芳明資料ほか)
Exhibition view: Archival materials of the exhibition, Marcel Duchamp (Philadelphia Museum of Art, 1973) from Tama Art University AAC Takiguchi Shuzo Library, Tono Yoshiaki Materials etc.)
Photo: Nakashima Nanami



展示風景《東京ヴァージョン》制作グループ記念写真 (左上)、制作記録写真類 (展示台) (多摩美術大学アートアーカイブセンター 安齊重男フォトアーカイブほか)
Exhibition view: Group photo of the production team of the Tokyo Version (top left) and documentation photographs of the production process (on the display table), from the Tama Art University AAC Anzai Shigeo Photo Archive, etc.
Photo: Nakashima Nanami

《大ガラス東京ヴァージョン》ワークショップ at 多摩美術大学

Workshop: Limited disclosure of the *Large Glass Tokyo Version* materials at Tama Art University

All photos by Nakashima Nanami



《東京ヴァージョン》ガラススタディ 開棚・準備
Displaying the preparatory study



《東京ヴァージョン》ガラススタディ 資料説明: 有福一昭 (有明教育芸術短期大学)
Explanation of materials by Arifuku Kazuaki (Ariake College of Education and the Arts)



《東京ヴァージョン》ガラススタディ 資料閲覧
Viewing the preparatory study



意見交換会の様子: 中央は白羽明美 (マルセル・デュシャン・アソシエーション 代理者)
Conversation with the guests at the workshop



会場風景
Exhibition view Photo: Nakashima Nanami

2024年度 プロジェクトの記録
Photo Documentation of the Project FY2024

《東京ヴァージョン》視察 at 東京大学駒場博物館

Viewing the Tokyo Version at Komaba Museum at The University of Tokyo



Photo: Pascal Goblot

シンポジウム at 多摩美術大学
Symposium at Tama Art University

All photos by Mori Yuma



シンポジウム登壇者
Symposium Panelists



アンナ・テルグレン(ストックホルム近代美術館)
Anna Tellgren (Moderna Museet)



ナタリア・シドリナ(テート・モダン)
Natalia Sidlina (Tate Modern)



光田由里(多摩美術大学)
Mitsuda Yuri (Tama Art University)



パスカル・ゴブロ(映像作家)
Pascal Goblot (Artist)



折茂克哉(東京大学 駒場博物館)
Orimo Katsuya (Komaba Museum,
The University of Tokyo)



有福一昭(有明教育芸術短期大学)
Arifuku Kazuaki (Ariake College of
Education and the Arts)

多摩美術大学アートアーカイヴセンターの視察

Guided tour at the Art Archive Center, Tama Art University

All photos by Mori Yuma



AAC ガイドツアー ガラススタディ関連資料紹介
AAC Guided Tour: Introducing archival materials related
to preparatory study



AAC ガイドツアー ガラススタディ関連資料紹介
AAC Guided Tour: Introducing archival materials related to preparatory
study



《東京ヴァージョン》ガラススタディ 資料閲覧
Viewing the preparatory study



AAC 所蔵資料展ガイドツアー
Guided tour of the AAC Collection Exhibition



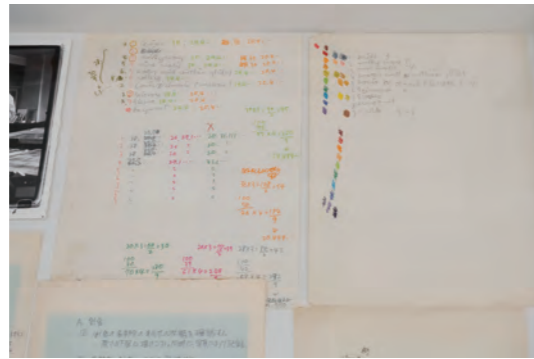
ツアー参加者 集合写真
Group photo of the tour participants



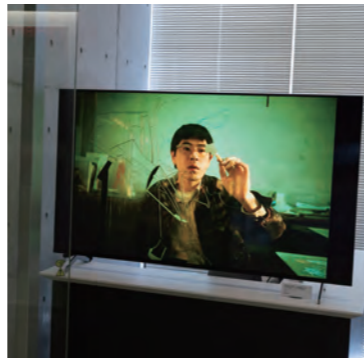
展示風景:《東京ヴァージョン》ガラススタディ (1979)
Exhibition view: The *Large Glass Tokyo Version* preparatory study (1979)



会場風景
Exhibition view



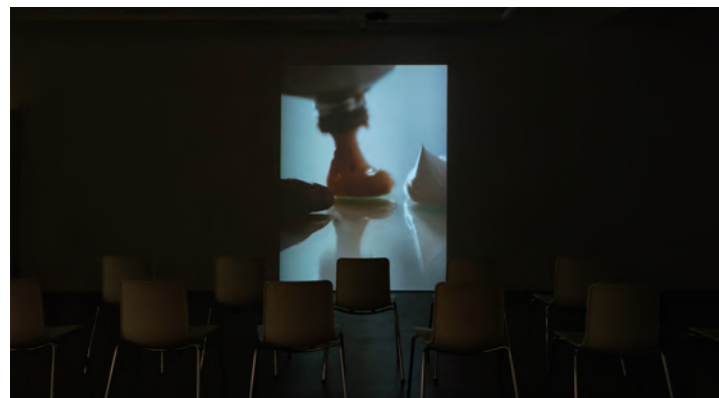
【《大ガラス》レプリカ試作関連エスキース】
[Esquisses related to the preparatory study of *The Large Glass* replica]



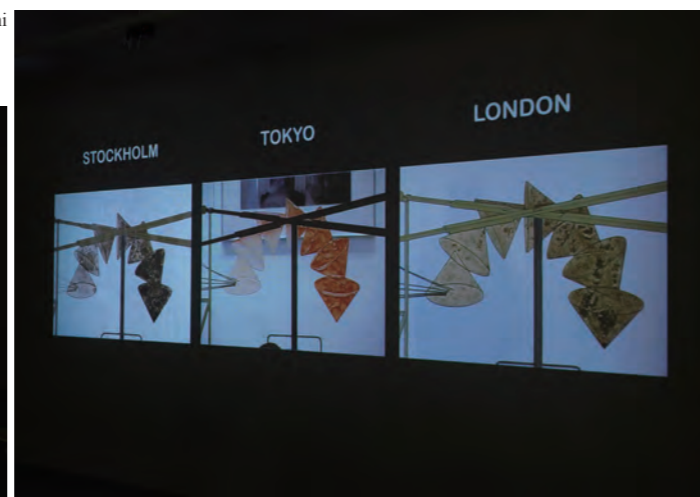
展示風景:《東京ヴァージョン》ガラススタディ
アーカイヴ スライドショー
Exhibition view: *LGTV* Preparatory Study
Archive, slideshow

[関連展示] パスカル・ゴブロ展
[Special Exhibition] Pascal Goblot

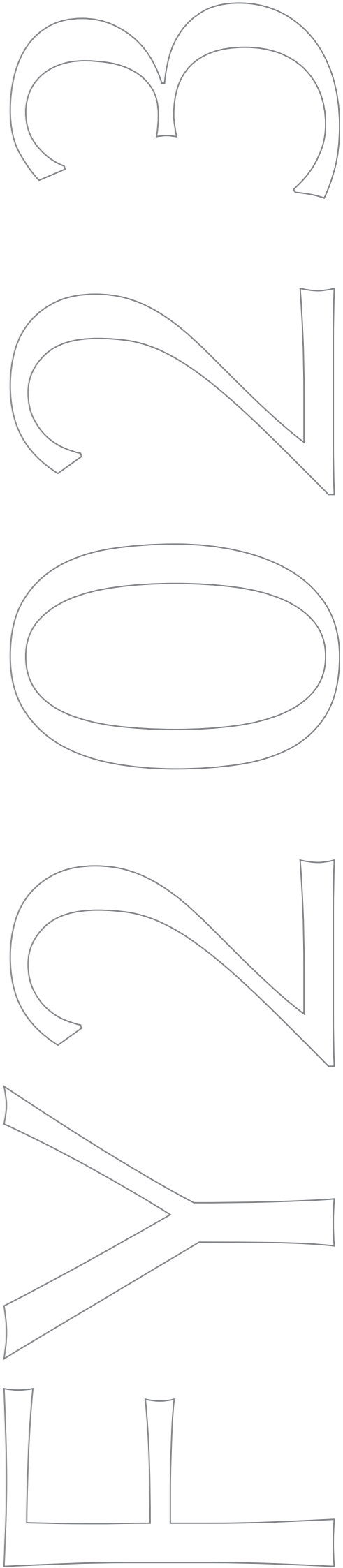
All photos by Nakashima Nanami



パスカル・ゴブロ映像作品《独身者たちによって着せようとする花嫁、なのに》(2024) 部分
Pascal Goblot, *The Bachelors' Attempt to Dress the Bride, in Vain* (detail), video, 2024



パスカル・ゴブロ映像作品《「大ガラス」を通して》(2010) 部分
Pascal Goblot, *Through the Large Glass* (detail), video, 2010





Komaba Museum, The University of Tokyo, Special Lecture, *The Large Glass*

A special lecture was held on the background and formation of the Tokyo version of *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even* (produced in 1980; supervised by Takiguchi Shuzo and Tono Yoshiaki) held in the collection of Komaba Museum, The University of Tokyo. The lecture was delivered by a curator from the Philadelphia Museum of Art, which houses Marcel Duchamp's original work, together with a scholar of modern and contemporary art history from the University of Tokyo.

Date: January 18, 2024, 19:00 to 21:00

Venue: Komaba Museum, The University of Tokyo

Speakers: Hiromi Matsui, Kenji Kajiya, Matthew Affron

Organizers: Komaba Museum, The University of Tokyo, National Center for Art Research

Program: 19:00 Introduction

19:05 Special Lecture

Matsui Hiromi (Associate Professor, Graduate School of Arts and Sciences, The University of Tokyo)

Kajiya Kenji (Professor, Graduate School of Arts and Sciences, The University of Tokyo)

Matthew Affron (Muriel and Philip Berman Curator of Modern Art, Philadelphia Museum of Art)

20:30 Talk Session

The Art of the Duchamp Family

I am currently teaching at the University of Tokyo. My doctoral research focused on Cubism, with particular attention to Raymond Duchamp-Villon, the brother of Marcel Duchamp. I only recently become aware of the collaborative project between the University of Tokyo's Komaba Museum and the Art Archives Center at Tama Art University, and I am now beginning to engage with the art of Duchamp and his family.

The Cubist Revolution exhibition currently running at the National Museum of Western Art in Ueno will close in about ten days. When conceiving *The Large Glass*, Duchamp created a montage of his own works from 1912 to 1916, and the Cubist exhibition offers a survey of Cubist works from that period, including those by the Duchamp brothers. The eighth section of the exhibition presents Duchamp and his family. I wrote the text of the exhibition catalog for this section, and decided to bring up Marcel Duchamp, since he is the best known of the Duchamp brothers. However, as you know, Marcel Duchamp abandoned Cubism around 1912 to explore new avenues, leading him to develop innovative artistic practices such as readymades. In my commentary, I mention a newspaper article from 1917 that seems emblematic of the nuanced relationship between Duchamp and Cubism (Fig.1).

At the time, Duchamp was living in the United States. This magazine feature article introduced readers to artists who were attracting attention in the United States, including European artists who fled to the country during World War I. As you can see from the photos, the artists are posing in front of their own works. As a rule, the photo is a portrait of



Fig. 1
"Sometimes We
Dread the Future,"
Every Week, April 2,
1915, p. 14

the artist next to his own work, and one would naturally assume that in the Duchamp photo the painting behind him is his own work. In fact, it was executed by his brother Jacques Villon. Duchamp appears to have deliberately angled his face to align with the portrait behind him, as if it were his own self-portrait. But that work is actually a painting by his brother; moreover, it is not a picture of Marcel Duchamp, but of another relative. Furthermore, by this point in time Duchamp himself was no longer a Cubist painter. In other words, he's not only pretending that a portrait that's not of him is of him, he is pulling a bit of a prank by pretending to be a Cubist painter by choosing a tableau in the Cubism style that he didn't paint himself as the background. It is generally said that Duchamp had no association with Cubism during this period, but the playful wink to his brother through this game was amusing to me. From this observation, I would like to talk about the kind of artistic give-and-take that took place between the Duchamp brothers.

There were three brothers in the Duchamp family. This is a photograph of the Duchamp brothers. From the left, they were Marcel Duchamp, Jacques Villon, and Raymond Duchamp-Villon. They loved animals, usually appearing in family photos along with dogs or cats, and they seem to have had about eight cats. The brothers were very close, and Marcel Duchamp was the youngest of the three boys. The eldest Duchamp son, Jacques Villon, was a Cubist artist and printmaker. His 1913 work, *Soldats en marche* (Soldiers Marching, Centre Pompidou), is now on display in the National Museum of Western Art's Cubist exhibition. The soldiers' bodies are geometrically reduced and abstracted, and the continuous movement of the lines shows dynamism. *Soldats en marche* is a tableau from 1913, a year after Marcel Duchamp created his famous *Nude Descending a Staircase, No. 2* (Philadelphia Museum of Art), inspired by a series of photographs. Étienne-Jules Marey, inventor of chronophotography, had attempted to capture continuous human movement and link movement with lines to show its geometric structure. It is thought that Duchamp and Jacques Villon shared knowledge about the geometric analysis of human movement from sequential photographs, using this knowledge in their creative work.

The second son, Raymond Duchamp-Villon, was a sculptor. He created a number of works that geometrically abstracted humans, and even animals. Because he had originally studied medicine at university, it is believed that he was the first of the brothers to take an interest in sequential photography due to an interest in physiology. In fact, sequential photographs were found among the belongings left by Raymond Duchamp-Villon.¹ Looking at his drawings, some seem to have been inspired by images of the movement of the second hand of a clock, as seen in the 1864 work by Étienne-Jules Marey, or 1911 images from an analysis of a person walking a line. By looking at these materials, we can get a glimpse of how the Duchamp brothers shared scientific knowledge to create new images.

Cubist works are hard to comprehend, but we can learn much from the process that leads to the finished work, especially from the sketches. Picasso and Raymond Duchamp-Villon were Cubists who left us an astonishing number of sketches, so the research at the heart of my dissertation looked at the process by which these two artists created their sketches. For example, Raymond Duchamp-Villon conceived a number of horse sculptures as geometric structures like a locomotive, but beforehand, he studied the anatomical structure of the horse and converted it into a geometric form. Looking at this process, one might think that his attempt to analyze the structure of living things and then mechanize and abstract them was the result of an internalization of modern progressivism. However, when it comes to Raymond Duchamp-Villon, this was not the case. In his papers, which are kept in the Pompidou Centre's Kandinsky Library, he wrote, "Machines can imitate life in quantity, but never in quality."² In other words, he is arguing that while machines can be a source of inspiration for artists, machines cannot produce or create art that is complete. This argument can be vividly sensed in *Les Sémaphores*, a play that he wrote in 1918.³ Duchamp-Villon died from an illness he contracted during World War I, and he wrote *Les Sémaphores* while he was being treated. The characters in the play are three wounded soldiers who fought in World War I. Each of the three has suffered an injury to a body part, such as a leg, eye, or ear, and uses a prosthetic device (a machine). Absurd things happen to the soldiers in the course of the story, but ultimately it ends on a sad note. Using his sharp mechanical eye, one of the three discovers that the lover who was supposed to be waiting for him has been betraying him. He ends up seeing a truth that he does not wish to see. The play depicts with irony and humor a tragedy caused by using machines for physical enhancement. It's an expression of a kind of fear about replacing the body with a machine; that is to say, about mechanizing an actual body. Marcel Duchamp was also ambivalent toward the culture of machines. An example of this is *Bride* (Philadelphia Museum of Art), a 1912 oil painting. It depicts the motif that would later form the upper left quadrant of *The Large Glass*. The work depicts a woman's body as a mechanized form, but at the same time, it depicts the machine as an internal organ. It is unique in that it finds erotic symbolism in the machine itself. The machine takes on a symbolic meaning, as if it is an engine that drives sexual desire. The painting depicts the alchemical transformation of a machine into a woman: rather than the mechanization of the body, it is the feminization of the machine itself. Therefore, this work should also be divorced from any utopian vision of scientific faith that says that it is possible to simply replace the body with a machine and take the human out of it.

From Duchamp's commentary on *The Large Glass*, we can see that unlike his brothers, Marcel Duchamp tended to find erotic meaning in machines. In particular, *Bride* in some ways seems to depict the desires that are specific to women—separate from the desires of men—as something mysterious. Since the 1990s it has been increasingly interpreted as depicting a woman's independence, rather than the objectification of a woman by a man. For example, Amelia Jones wrote the book *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp* in 1995, and Giovanna Zapperi published a study of Duchamp titled *L'artista è una donna* in 2014. Zapperi chose Rose Sélavy, Duchamp's female alter ego,

for the cover of her book (Fig. 2). By disguising himself as Rose Sélavy, Duchamp assumed a female identity, and it's been noted that he was playing with symbols of gender while transgressing masculinity. Created in 1912, *Bride* reflects this exploration of boundaries.



Fig. 2
Cover of *L'artista è una donna* (2014) by Giovanna Zapperi. Giovanna Zapperi, *L'artista è una donna. La modernità di Marcel Duchamp*, Ombre Corte, 2014

It has also been said that *Bride* marks the beginning of Duchamp's gradual departure from the influence of Cubism. Even so, this doesn't mean that his brothers didn't appreciate the painting at all. His brother Jacques Villon produced a print of *Bride* in 1930. Interestingly, the metallic reflections in this print are somewhat more muted than in the original Marcel Duchamp painting, making it appear more Cubist than the original. Later, Marcel Duchamp painted *Tu m'* (Yale Art Gallery), the title of which refers to "you" and "me." It is believed to be Marcel Duchamp's final easel painting. From 1919 onward his brother Jacques Villon frequently produced works that seem to echo the compositional motif of arranged rectangles seen in this work. One such example is *Presence* (1920) which is at the Aichi Prefectural Museum of Art.

In 1937, the year of the Paris Expo, Jacques Villon thought about what kind of room he would curate for a contemporary art exhibition, and he left behind a sketch called *L'art de demain* (Art of Tomorrow, Centre Pompidou). Depicted in the sketch is a work that appears to be Matisse's *Le Peintre dans son atelier* (The Painter and His Model) on the far left, near the wall, and a work believed to be Duchamp's 1912 *Nude Descending a Staircase, No. 2* at the very back of the wall. In the center is a sculpture by Raymond Duchamp-Villon. It is extremely telling that Villon chose works from Duchamp's Cubist period, rather than post-Cubist period, to be part of his *L'art de demain* exhibition.

I would also like to briefly talk about Duchamp's sister, Suzanne Duchamp. Suzanne Duchamp herself also went through a period in which she painted in the Cubist style. *Jeune fille au chien* (Young Girl with Dog) is in the Centre Pompidou collection. Jean Crotti, an artist she married in 1919, was also influenced by Cubism starting from around 1914, and he produced paintings characterized by flowing lines and pastel colors reminiscent of Marie Laurencin. In 1916 he created a portrait of Marcel Duchamp made entirely from wire. This is when Crotti fell in with the Dada movement, and Suzanne likewise joined the movement. When

we compare Suzanne’s Cubist work with Duchamp’s *Nude Descending a Staircase, No. 2*, the differences are of great interest. In Duchamp’s piece, the direction of movement is constant, and there doesn’t seem to be any interaction between the person at the back of the staircase and the person who has finished descending the stairs. By contrast, in Suzanne Duchamp’s piece there are a number of depictions of dogs and girls in motion, arranged as a circuit on the canvas: there’s a girl crouching over here, there’s a dog over here, and then there’s a vase over here and a girl standing over here talking to a dog that’s here. But this doesn’t mean that there’s a disconnect between the girls who is crouching and the girl who is standing and reading a book; rather, the two (the same girl at different times) are depicted in a way that suggests there is interplay between them. Moreover, another characteristic of this painting is that the direction of movement is unclear: from where and how are they moving? This is also a characteristic of the paintings from her Dada period. This work is called *Broken and Restored Multiplication* (1918-1919). First of all, the title, *Multiplication brisée et rétablie*, is written on the right side of the canvas, but the word “multiplication” is deliberately placed between “brisée” and “rétablie,” and as a result “multiplication” is left hanging between “brisée” and “rétablie.” This doesn’t convey a linear flow of time: “broken, restored, and finished.” Rather, the way it’s written creates the impression of a cycle occurring between destruction and restoration. There are other words on the canvas, too. Starting with the leftmost line of text, reading it bottom to top it says, “Et la glace se briserait” (And the glass would break). This is followed by the words “L’échafaudage croulerait” (The scaffolding would collapse) read from top to bottom. Next, from bottom to top, are the words, “Les ballons s’envolleraient” (sic) (The balloons would fly away) and then finally, from top to bottom, “Les astres s’éteindraient etc.” (The stars would go out, etc.). As if to symbolize these phrases, there’s a geometric shape that resembles the legs of the Eiffel Tower. But its lines are disjointed and where they should go from top to bottom they are instead drawn in reverse, from bottom to top. The balloon shapes get gradually bigger from bottom to top, but the lettering goes from bottom to top and from top to bottom. As a result, a mysterious world unfolds in which multiplication works in every direction and the sense of up and down disappears.

There is something very interesting in the phrase, “And the glass would break.” It reminds us of the cracks in *The Large Glass* at the Philadelphia Museum of Art. What she has in common with Marcel Duchamp is a mechanical vision. On the other hand, there is a major difference between the works. In Duchamp’s *The Large Glass*, the top and bottom are completely cut off from each other, with the world of the bachelors below separated from the world of the bride above by an insurmountable boundary. By contrast, Suzanne Duchamp’s work depicts a circular world in which there is interaction between top and bottom, and the elements move from bottom to top and from top to bottom. Another interesting thing is that the phrases are written in the conditional mood. In English, “conditional mood” refers to an expression that uses the auxiliary verb “would.” It’s used when the narrator is talking about things that have not actually happened but may happen under certain conditions, rather than things that have actually happened or that the narrator is thinking to him or herself. In fact, the conditional mood is used in an impressive form

in the notes left in *The Green Box*, which serves as a sort of instruction manual for Duchamp’s *The Large Glass*. Looking at the manuscript for the *Chocolate Grinder* image in *The Green Box*, where it says, “The chocolate from the rollers would settle into the milk chocolate,” after deliberately writing “dépose” in the present indicative, he added letters to the end of the word to make it the present conditional, as in “déposerait.”⁴ This is a place where he intentionally changed the indicative mood to the conditional mood. But there are also places where he corrected the present conditional, “serait,” to the present indicative, “est.” Thus, from his notes we can see that Duchamp was also torn between certainty and conditional uncertainty. We can conclude that Suzanne Duchamp and Marcel Duchamp both lived in, and expressed, the atmosphere of an unstable time in which the future was uncertain, but in which unexpected things could happen under certain conditions.

Notes

- 1 Marie Pessiot, « Quand l’obsession de la dynamique bouleverse les thèmes classiques... », dans *Duchamp-Villon : Collections du Centre Georges Pompidou, Musée national d’art moderne et du Musée des beaux-arts de Rouen*, cat. exp., Paris, Centre Georges Pompidou, RMN, 1998, p. 33. Marie Pessiot et Michelle Debat, *Duchamp-Villon, dessinateur et photographe: a propos d’un dépôt de dessins au Musée des beaux-arts de Rouen présenté en annexe à l’exposition « Duchamp-Villon sculpteur*, Rouen, Musée des Beaux-Arts, 1999.
- 2 “La machine peut imiter la vie en quantité, jamais en qualité.” Raymond Duchamp-Villon, manuscript in the Kandinsky Library (Fond R. D.-V., 7783.16). See also Marie-Noëlle Pradel, *Raymond Duchamp-Villon, 1876-1918, la vie et l’œuvre*, Thèse inédite, Paris: Ecole du Louvre, p. 31.
- 3 Raymond Duchamp-Villon et Jean Keller, *Les Sémaphores: Bouffonnerie sensorielle en 1 acte*, Charlons-sur-Marne, Imprimerie-Librairie de l’Union Républicaine, 1918.
- 4 Notes de travail manuscrites intitulées « La Broyeuse de chocolat », non signées, attribuées à Marcel Duchamp, non datées, La collection d’André Breton (<https://www.andrebreton.fr/work/56600100472320>) [consulté le 18 janvier 2024].

Kajiya Kenji Professor, Graduate School of Arts and Sciences, The University of Tokyo

Refabricating Marcel Duchamp’s *The Large Glass* in Tokyo

I am not an expert on Marcel Duchamp, but as an art historian who has long been familiar with the work on the campus where I am working, I would like to talk about how *The Large Glass* was refabricated, using materials related to *The Large Glass* held at the Komaba Museum.

The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even—commonly known as *The Large Glass*—is one of Duchamp’s most famous works. He began working on it in 1915 and stopped in 1923. The glass cracked when the piece was being transported after being exhibited at the International Exhibition of Modern Art held at the Brooklyn Museum in 1926. Duchamp subsequently repaired it, and it is now in the collection of the Philadelphia Museum of Art.

The Large Glass had been refabricated twice before the Tokyo version was created. In 1961, at the request of Pontus Hultén, then director of the Moderna Museet in Stockholm, the Swedish art critic Ulf Linde made the second version of the work for the museum’s *Rörelse i konsten* [Movement in Art] exhibition. The British artist Richard Hamilton created the third version for a Duchamp retrospective held at the Tate Gallery, working on it from 1965 to 1966.

The Tokyo version was conceived in the fall of 1976 and completed in the spring of 1980. The Komaba Museum is now an open atrium, but the space used to be divided into the first floor and second floor. When I was a student in the 1990s, the academic affairs department was on the first floor and the museum was on the second floor. *The Large Glass* was displayed above the current rear wall. The facility is now called the Komaba Museum, but it was formerly the Art Museum and the Natural Science Museum. In 2003 the two were combined to form the Komaba Museum, so documents from the time refer to it as the Art Museum. Linde’s Stockholm version and Hamilton’s London version were both created for exhibitions, while the Tokyo version was conceived by Yokoyama Tadashi, an architecture scholar who was an assistant professor at the University of Tokyo at the time. He was involved in the management of the Art Museum and the replica was created to serve as a “starting point for a new collection” at the museum.¹

Around this time, Yokoyama had the idea of making the Art Museum into a resource center for contemporary art. The facility would collect everything from prints, multiples, sketches, architectural drawings, posters, photographs, event and performance records, video art, music scores, and tapes to catalogues and pamphlets.² In fact, during this time period, the museum acquired prints by Sam Francis, Sekine Nobuo, and Lee Ufan, and put on an exhibition of prints by Isozaki Arata.³

Because Duchamp died in October 1968, Yokoyama wrote at least two letters to Duchamp’s widow, Alexina “Teeny” Duchamp, to obtain her permission to create a replica. One of these letters was entrusted to art critic Tōno Yoshiaki, who attended the opening of a Duchamp exhibition at the Centre Pompidou in the fall of 1976. Another was officially sent in January 1977,⁴ and a copy of this remains at the Komaba Museum. Teeny

granted permission in a letter that she sent to Yokoyama in February 1977. That same month, in a letter to art critic Takiguchi Shūzō, Teeny wrote, “I am very excited by Mr. Tadashi Yokoyama (The University of Tokyo)’s proposal, especially, if you and Tono are going to supervise it.” It indicates that the creation of the replica was conditioned on having Takiguchi and Tōno oversee the project.⁵

In September 1979, Teeny came to Japan to see an exhibition of works by Duchamp’s brother, the sculptor Raymond Duchamp-Villon, and while in the country she visited the Art Museum and the studio where the creation of the replica was underway.⁶ At the left side of this photo (Fig. 1) are the members of the Art Museum’s steering committee, and the person standing at the far right is Tōno Yoshiaki. In the photo published in the *Art Museum News* at the time, Tōno Yoshiaki was cropped out, leaving only Teeny and the University of Tokyo faculty members.



Fig. 1 Alexina “Teeny” Duchamp visiting Art Museum, College of Arts and Sciences, The University of Tokyo, September 11, 1979. (From left, Koyama Hiroshi, Takahashi Yasunari, Kaji Motoo, Yokoyama Tadashi, Duchamp, and Tōno Yoshiaki)

What is interesting is that Yokoyama writes that besides obtaining Teeny’s permission, they had also obtained permission from Duchamp while he was still alive. In the January 1979 issue of *Kyōyō gakubu-hō* [College of Arts and Sciences Bulletin], Yokoyama writes that before he died, Duchamp had voiced his approval for the creation of a version of *The Large Glass* in Japan.⁷ In an article in the August issue of the Gendai Hanga Center’s magazine, he writes that Duchamp confirmed that it was his intention to create a third version in Tokyo (which had not yet been created), after the two versions in Stockholm and London.⁸ Likewise, Iwasa Tetsuo, who was involved in the creation of the Tokyo version as a graduate student at the University of Tokyo and who later became a professor, wrote in 2001 that they had received permission from Duchamp.⁹ However, although Takiguchi and Tōno interacted directly with Duchamp, no permission letters have been found in the archives of their materials. I think that this matter warrants further investigation.¹⁰

After receiving permission in February 1977, while laying the groundwork within the university and creating a fundraising structure,

the task of reading through *The Green Box* notes and analyzing the materials began. A production committee for Duchamp's *The Large Glass* was formed, and it started soliciting donations in the summer of 1978. Donations were received from Shogakukan, the Ishibashi Foundation, and the Seibu Museum of Art. It was granted a subsidy from the Japan World Exposition 1970 Commemorative Fund and it also collected private donations.

The actual work of creating the piece lasted from 1978 to the spring of 1980, a little more than a year.¹¹ A studio was built on the roof next to the drafting room on the third floor of Building 1, which houses the clock tower. The drafting room can be seen on the left side of this photo (Fig. 2), and the studio was immediately adjacent. As a drawing instructor, Yokoyama used this drafting room, so he built the studio in a familiar place. Looking at the photos of the interior, it appears to have been



Fig. 2 Studio where *The Large Glass* was produced, Building No. 1 rooftop, Komaba Campus, The University of Tokyo, 1979.

well-equipped, with ventilation ducts and water faucets. Led by Tōno and Yokoyama, the central figures in the reproduction of *The Large Glass* were Shiozaki Yutaka and Arifuku Kazuaki from Tama Art University, Iwasa Tetsuo from the University of Tokyo, and Kimura Ken of Nihon University. Others involved included Kobayashi Yasuo, a graduate student at the University of Tokyo at the time who later became a professor, as well as assistants, graduate students, and undergraduate students from the University of Tokyo and Tama Art University.

On one occasion sometime around 1978, Takiguchi participated in a



Fig. 3 Takiguchi Shūzō, *Cigar Box*, undated. Private Collection. Source: *Takiguchi Shūzō to Maruseru Dyushan* [Takiguchi Shūzō and Marcel Duchamp] (Chiba: Chiba City Museum of Art, 2011), 203.

study group that was held every Saturday at the Kaminoge Campus of Tama Art University. Tōno secretly recorded the meeting that was attended by Takiguchi,¹² and this recording is now at Tama Art University. It appears that the production staff also went to Takiguchi's home to discuss the project.¹³ Apparently Takiguchi was holding a small wooden box and as he spoke he was checking notes that he kept inside it (Fig. 3). He had written down his ideas for *The Large Glass* in these notes, and the wooden box was an empty cigar box that he had received from Arakawa Shusaku. The box is called "The Cigar Box," which is a nod to Duchamp's box (*The Green Box*). Copies of these notes were found among the related materials preserved at the Komaba Museum, so it is thought that they were used when the replica was being created.

One of Takiguchi's notes reads as follows:

Setting aside the question of whether it would be possible, I think that a reasonable, albeit banal, approach would be to try to create a new, freshly made *Large Glass*, preferably in a way that is as close as possible to the work at the time it was created. When it comes to *The Large Glass* as it exists today, not only is the glass broken, but the colors of the parts are crumbling everywhere, so it would be impossible to create something close to it.¹⁴

I don't know if Takiguchi's notes were written before or after the study group meeting, but the production of the replica did in fact go in this direction. In other words, rather than aiming to refabricate the work in the Philadelphia Museum of Art, with the repairs to its broken glass and other changes over time, they aimed to refabricate the work as it was when Duchamp stopped working on it in 1923.

This meant that rather than creating the replica based solely on the Philadelphia work, the starting point would be the notes in *The Green Box*. In this respect—and I am not sure how aware the Tokyo Version production team was of this—it is fair to say that they ended up taking the same approach as Richard Hamilton. Hamilton writes:

To work from photographs isn't satisfactory because much of the information, even at the straightforward level of fabrication, is lost. The alternative method, that of using the detailed documentation of *The Green Box* to cover the ground again – to reconstruct procedures rather than imitate the effects of action – was the one adopted.¹⁵

Related materials at the Komaba Museum show that the production team for the Tokyo Version meticulously studied the notes in Duchamp's *The Green Box* and *The White Box*. Iwasa translated the notes and created perspective drawings based on the elevation view and ichnographic view of the "Bachelor Machine" found in *The Green Box*.

In *The Green Box*, there is one photograph of the work with its glass unbroken. This photograph (Fig. 4) was taken by Man Ray during the 1926 exhibition, and it is the only photograph showing the work with the glass intact. However, the photograph is blurry, and the photoengraver who created *The Green Box* mistook the "Nine Shots" for dust and erased them.¹⁶ However, Ishihara Etsurō, founder of Zeit Foto, the first commercial photography gallery in Japan, had a copy of the Man Ray



Fig. 4 Marcel Duchamp, *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*, 1915–1923. Photograph by Man Ray. International Exhibition of Modern Art, Brooklyn Museum, 1926–1927. Source: Katherine S. Dreier Papers/Société Anonyme Archive. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. <https://collections.library.yale.edu/catalog/2014471> Accessed October 25, 2025. ©Association Marcel Duchamp / ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2026 C5334



Fig. 5 Tōno Yoshiaki and Shiozaki Yutaka examining the drawings for "Milky Way," Studio, Building No. 1 rooftop, Komaba Campus, The University of Tokyo, 1979.



Fig. 6 Production view, Studio, Building No. 1 rooftop, Komaba Campus, The University of Tokyo, 1980.

three outlines of the "Milky Way" that do not match, and Tōno and the staff are staring at this. It seems that they may have noticed that the shape of the "Milky Way" was different, and they were considering how to deal with this.

I would like to show you some of the many photographs of the production process that are still at the Komaba Museum. This photo (Fig. 6) shows the various creative activities taking place in the studio. If you look at it closely, in the center of the picture you can see someone holding a video camera, filming the setting where the work was taking place. Other scenes were also captured, such as creating drawings based on various source materials and attaching wire. There were also visitors. Paul Matisse

photograph, and the team was able to use it as a reference.

To create the replica, the team also studied the Philadelphia work. From the end of 1978 to the beginning of 1979, Shiozaki and Iwasa carried out on-site research in the United States and Europe. It appears that they were unable to view the London Version while in Europe, but they were able to closely study the work at the Philadelphia Museum of Art, and they even created a detailed color chart. They also asked Anzai Shigeo, a photographer who was living in New York with a grant from The Rockefeller Foundation, to take thousands of detailed photographs of *The Large Glass*.

It is unclear how much he used it, but in a 1978 article Yokoyama mentions a booklet (*The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even Again*) in which Hamilton recorded the process of reproducing the work,¹⁷ so it appears that Yokoyama had it on hand as a reference. The Komaba Museum also holds items such as drawings of the "Bachelor Machine" and the "Sieves" that had been provided by Hamilton, and a copy of a letter from Yokoyama to the Philadelphia Museum of Art inquiring about the exact dimensions of the glass.

The production team seems to have discovered much during the process of creating the replica. Iwasa points out that the perspective drawings created from the elevation view and ichnographic view of the "Bachelor Machine" found in *The Green Box* differ in some respects from the Philadelphia work. Yokoyama observes that Duchamp created *The Large Glass* twice, drawing attention to the reconstruction undertaken by Duchamp after the glass broke.¹⁸ The glass at the right of the "Milky Way" and the glass punctured by the "Nine Shots" were damaged beyond repair, so in these areas Duchamp used glass that was cut in the same shape to mend it.¹⁹ In the work that is in the Philadelphia Museum of Art, these are the areas that are not original.

In fact, if you look closely, the shape at the right of the "Milky Way" in the Philadelphia work differs slightly from the 1926 photo. Among the photographs at the Komaba Museum, there is one that shows part of the drawing for the "Milky Way" (Fig. 5). The drawing is reversed, but there are



Fig. 7 Paul Matisse, Tōno Yoshiaki, and Shiozaki Yutaka in the studio, Building No. 1 rooftop, Komaba Campus, The University of Tokyo, 1980.



Fig. 8 Marcel Duchamp, *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*, 1915–1923/1980. Oil, varnish, lead foil, lead wire, and dust on glass, 227.5 × 175.0 cm, Komaba Museum, The University of Tokyo. Replica directed by Takiguchi Shūzō and Tōno Yoshiaki; executed by Yokoyama Tadashi, Iwasa Tetsuo, Kobayashi Yasuo, Shiozaki Yutaka, Arifuku Kazuaki, Kimura Ken, and Ono Kōhei. ©Association Marcel Duchamp / ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2026 C5334

came (Fig. 7), and Michel Butor came with Shimizu Tōru. There is also a photo of glass that had been painted in the studio being brought to the museum to be installed in the frame. Here is a photo of the work when it was finally exhibited (Fig. 8).

Not everyone was in favor of reproducing *The Large Glass*. Abe Yoshio, an assistant professor in the College of Arts and Sciences who studied Charles Baudelaire and nineteenth-century French art, was also a member of the Art Museum's steering committee. He wrote that when Yokoyama asked for his cooperation, he was unenthusiastic.

If we provisionally say that the interest Duchamp's work can arouse in us contains both a moment of negativity and a moment of affirmation, what seems most important to me above all is the fact that, within a specific historical situation, it exercised a powerful negativity. If we respect the singularity of that negation, then by the 1970s, we shouldn't be making something like the Tokyo Version. That was my response to Mr. Yokoyama.²⁰

I think that the point that Abe was making was that since *The Large Glass* was a big "no" to existing art, he questioned the wisdom of reproducing and affirming a work that strongly expresses rejection.

In 1980 the artist Akasegawa Genpei also wrote as follows about the replica under the pen name Otsuji Katsuhiko, which he used when he was active as a literary figure.

Perhaps because I had seen photos of it many times in books and magazines, when I saw the one at University of Tokyo for the first time, I thought that it somehow looked like an illustration. It was smooth and the glass looked like plastic. ... I personally like Duchamp's work and think it's great, but when I think about the money and effort that went into making the replica, I have to wonder if all that energy could have been better used for something else. This was certainly a valuable project, but times in which something like this stands out are times lacking in vitality.²¹

However, fifteen years later, in 1995, Akasegawa presented a reproduction of his own work, *Sheets of Vagina (Second Present)* (1961/94)—which

he had exhibited at the Yomiuri Indépendant Exhibition in 1961—for *The Adventures of Genpei Akasegawa*, a retrospective at the Nagoya City Art Museum.

Regardless, Akasegawa's impression that the replica was "smooth" is understandable when looking at a photo taken immediately after its completion. Looking at photographs taken around this time, it is apparent that it was significantly different from *The Large Glass* of today. In the Philadelphia work, the varnish on the sieves is distinctly brown in color. The varnish in the Tokyo version is now brown as well, but it was transparent when it was completed. Likewise, in the Philadelphia work, the bachelors have turned black and gray, and while they are now partially discolored in the Tokyo version, immediately after completion they were the beautiful color of the flatly applied red lead (minium). As Yokoyama and his colleagues had foreseen, the work has changed over time to become closer to the Philadelphia work.

An exhibition to mark the completion of Duchamp's *The Large Glass* was held from July 1 to July 13, 1980. Since then, it has been on permanent display at the museum. I would like to draw your attention to the exhibition, *Ōgarasu to tōshi zuhō* [The Large Glass and Perspective Drawings], held from June 10 to July 31, 1987 to commemorate the one hundredth anniversary of Duchamp's birth. The Tokyo version of *The Large Glass*, materials on perspective drawing, and materials related to Duchamp were displayed, and a video documenting the creative process (Fig. 9) and a computer graphics video work (Fig. 10) were shown. There is no mention of the video or the computer graphics in the materials connected to the reproduction of *The Large Glass*, so it is likely that these were made for the 1987 exhibition.

Lastly, I would like to talk about the Japanese translation of the title of the work. In French, the title is *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, and this is translated into English as *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*. In Japan, Tōno Yoshiaki and others translated this as *Kanojo no dokushinsha-tachi ni yotte hadaka ni sareta hanayome, sae mo*,²² and this is how the Art Museum initially wrote it. It is a translation in which *sae mo*—which corresponds to the French word "même" and the English word "even"—serves to emphasize the *hanayome* [bride]. On the other hand, Iwasa Tetsuo, who returned to the University of Tokyo as a faculty member in 1988, said in 1993 that a better translation would

be *Hanayome wa kanojo no dokushinsha-tachi ni yotte hadaka ni sarete, sae mo*.²³ In other words, Iwasa interprets the *sae mo* [even] as serving to emphasize "stripped bare by her bachelors." Based on Iwasa's thinking, in March 2006 Komaba Museum changed the Japanese translation of the title to *Hanayome wa kanojo no dokushinsha-tachi ni yotte hadaka ni sarete, sae mo*. Two of Japan's leading Duchamp scholars, Kitayama Kenji and Hirayoshi Yukihiko, use the same title (although Kitayama's translation—*Hanayome wa sono dokushinsha-tachi ni yotte hadaka ni sarete, sae mo*—is slightly different).²⁴ Fifty years have passed since *The Large Glass* was refabricated, so perhaps now is the time to think about how the title of this work is translated.

Notes

- 1 Tōno Yoshiaki, "Takiguchi Shūzō to Tokyo-ban 'Ōgarasu'" [Takiguchi Shūzō and the Tokyo version of *The Large Glass*], *Misuzu*, no. 233 (October 1979): 120.
- 2 Yokoyama Tadashi, "Isozaki Arata-ten to Tōdai no bijutsu hakubutsukan" [The Isozaki Arata exhibition and the University of Tokyo Art Museum], *Print Communication: Hanga sentā nyūsu* [Print Communication: Hanga Center News], no. 49 (August 1979): 5-6.
- 3 The Museum purchased Sam Francis's *Red Stone* (1960) in 1979 from the Minami Gallery; Sekine Nobuo's *Project A—The Kremlin* (1977), *Project B—Rome* (1977), and *Project C—Standing Tree* (1977), in 1981 from the Institute for Environmental Art; and Lee Ufan's *Correspondence 1* (1980) and *Correspondence 2* (1980) from Jiyūgaoka Gallery in 1981. Isozaki Arata Exhibition was shown at the Art Museum of the University of Tokyo College of Arts and Sciences from June 5 to July 6, 1979.
- 4 Yokoyama Tadashi, "'Ōgarasu' Tokyo vājon no kansei" [The Completion of *The Large Glass* Tokyo Version], *Bijutsu hakubutsukan nyūsu* [Art Museum News] (Art Museum of the University of Tokyo College of Arts and Sciences), no. 14 (June 1980): 3.
- 5 Alexina S. Duchamp, letter to Takiguchi Shūzō dated February 21, 1977. Takiguchi Shūzo Archive, Keio University Art Center (ID: KUAC-ST3777). The date is based on the letter, not the postmark on the envelope.
- 6 Takahashi Yasunari, "Dyushan mibōjin raihō" [A visit from Duchamp's widow], *Bijutsu hakubutsukan nyūsu*, no. 13 (November 1979): 7. See below for more information about Teeny's visit to Japan. Tōno Yoshiaki, "Dyushan mibōjin no rainichi" [Duchamp's Widow Visits Japan], *Geijutsu shinchō*, no. 359 (November 1979): 93-95.
- 7 Yokoyama Tadashi, "Bijutsu hakubutsukan ni hairu 'Ōgarasu'" [*The Large Glass* comes to the Art Museum], *Kyōyō gakubu-hō* [College of Arts and Sciences Bulletin] (The University of Tokyo College of Arts and Sciences), no. 247 (January 22, 1979): 1.
- 8 Yokoyama, "Isozaki Arata exhibition," 5.
- 9 Iwasa Tetsuo, "Geijutsu ni okeru 'orijinarity' to wa nani ka?" [What is 'originality' in art?], Nishino Yoshiaki, ed., *Shingan no Hazama: Dyushan kara idenshi made* [Between Original and Reproduction: The Art of Making Copies, from Duchamp to DNA] (Tokyo: The University Museum, The University of Tokyo, 2001), 361. The following documents also state that permission was obtained from Duchamp while he was still alive. Iwasa Tetsuo and Kobayashi Yasuo, "Atogaki" [Afterword] in M. Dyushan [Duchamp] and P. Kabannu [Cabanne], *Dyushan no sekai* [Dialogue with Marcel Duchamp], trans. Iwasa Tetsuo and Kobayashi Yasuo (Tokyo: Asahi shuppansha, 1978), 244; and Yokoyama, "'Ōgarasu' Tokyo vājon no Kansei," 2.
- 10 After the presentation, a document stating that Tōno Yoshiaki had obtained permission from Duchamp while he was still alive was found. Tōno Yoshiaki and Minemura Toshiaki, "Taidan Maruseru Dyushan: Dyushan hanga no haikai to shūhen" [Dialogue on Marcel Duchamp: The Background and Surroundings of Duchamp's Prints], *Hanga geijutsu*, no. 25 (April 1979): 112.
- 11 Yokoyama Tadashi, "'Ōgarasu' Tokyo-ban no kansei" [The Completion of *The Large Glass* Tokyo Version], *Bijutsu techō*, no. 466 (June 1980): 22.
- 12 Tōno, "Takiguchi Shūzō to Tokyo-ban 'Ōgarasu,'" 116-117.
- 13 Yokoyama Tadashi, "'Ōgarasu' no mukō ni" [Beyond *The Large Glass*], *Gendaishi techō*, vol. 22, no. 10 (October 1979): 75.
- 14 Narahara Ikkō, *Dyushan Ōgarasu to Takiguchi Shūzō shigā bokkusu* [Marcel Duchamp *Large Glass* with Takiguchi Shūzō Cigar Box] (Tokyo: Misuzu shobō, 1992): 2-2, 2-3.
- 15 Richard Hamilton, "A Reconstruction by Richard Hamilton of Marcel Duchamp's *Large Glass*," *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even Again* (Newcastle upon Tyne: Department of Fine Art, University of Newcastle upon Tyne, 1966), 2.
- 16 Yokoyama Tadashi, "'Ōgarasu' Tokyo-ban sonogo" [After *The Large Glass* Tokyo Version], *Bijutsu techō*, no. 455 (October 1979): 24.
- 17 Yokoyama Tadashi, "'Ōgarasu' repurika" [*The Large Glass* replica], *Bijutsu techō*, no. 433 (May 1978): 23.
- 18 Iwasa Tetsuo, "'Ōgarasu' no tōshi zuhō" [Perspective drawings of *The Large Glass*], *Tama bijutsu daigaku kenkyū kiyō* [Tama Art University Bulletin], no. 2 (August 1985): 53-69; Yokoyama, "'Ōgarasu' Tokyo-ban sonogo," 24.

- 19 Calvin Tomkins, *Duchamp: A Biography* (New York: Henry Holt and Company, 1998): 306.
- 20 Abe Yoshio, "Dyushan ni taishite no fukuzatsu na kimochi" [My complicated feelings about Duchamp], *Bijutsu techō*, no. 485 (August 1981): 94.
- 21 Otsuji Katsuhiko (Akasegawa Genpei), "Tōdai ni Dyushan no fukusei ga tsukurareta no wa kekkōna nodaga..." [It's well and good that a replica of Duchamp's work was made at Tōdai...] *Taiyō*, no. 209 (September 1980): 165.
- 22 It was Takiguchi Shūzō who translated it as *Dokushinsha-tachi ni yotte hadaka ni sareta hanayome, sae mo*, which omits *kanojo no* [her]. Takiguchi Shūzō, translator and editor, *Maruseru Dyushan goroku* [Selected Words of Marcel Duchamp] (Tokyo: Rrose Sélavy, 1968): 20. When Takiguchi first introduced *The Large Glass* in Mizue in 1938, he translated the title as *Kanojo jishin no dokushinsha-tachi ni hadaka ni sareta hanayome*, interpreting "même" as "her own." Takiguchi Shūzō, *Maruseru Dyushan* [Marcel Duchamp], *Mizue*, no. 404 (October 1938): 336.
- 23 Iwasa Tetsuo, "Ōgarasu no mukō-gawa, sae mo" [Beyond *The Large Glass*, even], *Kyōyō gakubu-hō*, no. 375 (May 12, 1993): 8.
- 24 In *Maruseru Dyushan zen chosaku* [The complete works of Marcel Duchamp], Kitayama Kenji uses *Kanojo no dokushinsha-tachi ni yotte hadaka ni sareta hanayome, sae mo*, but he writes that perhaps *Hanayome wa sono dokushinsha-tachi ni yotte hadaka ni sarete, sae mo* would be better. After that, Kitayama used *Hanayome wa sono dokushinsha-tachi ni yotte hadaka ni sarete, sae mo* as the translated title in *Maruseru Dyushan shokan-shū* [The collected letters of Marcel Duchamp] and in his books, *Maruseru Dyushan: Shin tenkai suru āto* [Marcel Duchamp: New developments in art] (2021), and *Kontenporarī āto: Dyushan-igo no āto to wa* [Contemporary art: Art after Duchamp] (2022). Hirayoshi Yukihiko, who has authored books on Duchamp including *Maruseru Dyushan to Amerika: Sengo Amerika bijutsu no shinten to Dyushan juyō no henshen* [Marcel Duchamp and the United States: The Development of Post-WWII American Art and the Trajectory of Duchamp's Reception] (2016), *Maruseru Dyushan towa nanika* [What is Marcel Duchamp?] (2018), and *Nihon gendai bijutsu to Maruseru Dyushan* [Japanese Contemporary Art and Marcel Duchamp] (2021), uses *Hanayome wa sono dokushinsha-tachi ni yotte hadaka ni sarete, sae mo* as the translation of the title in all of his books. See below. Misheru Sanuie [Michel Sanouillet], ed., *Maruseru Dyushan zen chosaku*, trans. Kitayama Kenji (Tokyo: Michitani, 1995): 3-4; Furanshishu M. Nauman [Francis M. Nauman] and Hector Obaluk [Ekutōru Obaruku], eds., *Maruseru Dyushan shokan-shū*, trans. Kitayama Kenji (Tokyo: Hakusuisha, 2009): 484; Kitayama Kenji, *Maruseru Dyushan: Shin tenkai suru āto* (Tokyo: Michitani, 2021): 15; Kitayama Kenji, *Kontenporarī āto: Dyushan-igo no āto to wa* (Tokyo: Michitani, 2022): 291; Hirayoshi Yukihiko, *Maruseru Dyushan to Amerika: Sengo Amerika bijutsu no shinten to Dyushan juyō no henshen* (Kyoto: Nakanishiya shuppan, 2016): 4-5; Hirayoshi Yukihiko, *Maruseru Dyushan towa nanika* (Tokyo: Kawade shobō shinsha, 2018): 112; and Hirayoshi Yukihiko, *Nihon gendai bijutsu to Maruseru Dyushan* (Kyoto: Shibunkaku shuppan, 2021): frontispiece 4.



Fig. 9 Duchamp Large Glass Production Committee, *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even, Tokyo Version*, 1987, 18 min 40 s.



Fig. 10 Duchamp Large Glass Production Committee, *The Nine Bachelors by Computer Graphics*, 1987, 30 min 54 s.

Why Are There Multiple Replicas of Duchamp's *Large Glass*?

Why are there multiple replicas of *The Large Glass*, the masterpiece of Marcel Duchamp's early career? This question is inspired by the presence of one of those reconstructions—fabricated in 1979-80 by Tadashi Yokoyama, Yoshiaki Tono, and students at Tokyo University, and housed at the Komaba Museum—at the University of Tokyo.

To answer that question, let us go back to Duchamp's early days. In 1912, at twenty-five and having tasted his first success, he resolved to abandon painting and start over. He was bored with the craft of painting. He was dismayed by the system of producing, selling, acquiring, and displaying art, which he saw as encouraging only sameness and mediocrity. To remain free and inventive, he concluded, he needed to find a new way of existing as an artist.

At this point, two important things happened. First, Duchamp began making notes and sketches for a major work, *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*, known as *The Large Glass*. He moved from Paris to New York in 1915 and started executing it there, using those notes as a guide, as well many preliminary studies. Second, Duchamp began producing the works he called readymades. These were functional, store-bought objects that gained unexpected meanings when he placed them in artistic contexts. Because they raised fundamental questions about the definition of art, they helped put Duchamp on his new creative path.

The Large Glass is animated by Duchamp's many artistic obsessions, including the theme of sexual desire; science, technology, and mathematics; and the mechanics of vision. In the upper left corner, we see the Bride, a partly mechanical, vaguely insect-like creature, who emits erotic commands to the nine mannequin-like Bachelors in the lower zone.

They never come together.

If the narrative of *The Large Glass* was intentionally absurd, its mode of production was deliberate. Duchamp used a compass and ruler to lay down the initial design. To achieve the linear design elements, he carefully affixed lead wire to the back of the glass surface and filled it in with oil paint—though one area is household dust (fixed with varnish), and another is mirror-like silvering. Duchamp worked on the piece intermittently over a period of eight years. He sought to do this in a detached state of mind, in order to avoid the sensuality of his craft and emphasize its more conceptual aspects. And yet *The Large Glass* retains a beguiling effect that was best described by Duchamp's friend Henri-Pierre Roché: "It's two and half meters tall from end to end and is an epic of desire, a fairy-tale and a mechanical ballet."

In 1923, Louise and Walter Arensberg, Duchamp's close friends, main patrons, and the original owners of *The Large Glass*, sold the piece to Katherine S. Dreier, his other principal patron and longtime collaborator. The Arensbergs were moving to California, and they feared the fragile piece would not survive the trip. This transaction signaled the end of Duchamp's long years of work on the glass construction. He inscribed it on the verso: "The bride stripped bare by her bachelors, even/Marcel Duchamp/1915-1923/unfinished."

Over the next two decades—the middle period of his career—Duchamp made few new works. But he became increasingly interested in revisiting his existing body of work through different sorts of printed reproductions and copies. For example, in 1934, he assembled and published a collection of facsimiles of documents relating to the production of *The Large Glass*;

this literary companion, known as *The Green Box*, helped to establish the great glass construction as a key work for those who followed his work. Duchamp took this idea of replication further in the *Box in a Valise* (1935-41), an anthology of his most important works as miniature two- and three-dimensional replicas in a display container. It was a portable museum of his own production, in other words—with a replica *The Large Glass* printed on transparent celluloid at the center.

The Large Glass went on public display for a second time when Katherine Dreier loaned the piece to The Museum of Modern Art in New York for two years in the mid-1940s. This display undoubtedly contributed to a burgeoning revival of Duchamp's reputation as a key modern artist—a process that was cemented about a decade later, when the distinguished the Arensberg Collection, featuring the largest assembly in the world of works by Duchamp, was given and put on permanent view at the Philadelphia Museum of Art. Simultaneously, *The Large Glass* came to the museum as a bequest from Katherine Dreier.

The 1950s brought an increase in exhibitions in the United States and Europe that looked at Duchamp and his artistic milieu. In the 1960s, a series of important monographic exhibitions cemented Duchamp's reputation as a trailblazer of avant-garde art. Duchamp was not opposed to this increasing attention, but it posed a problem. As many of the readymades were either lost or hard to come by, and *The Large Glass* could not be moved from Philadelphia, the demand for exhibitable artworks by Duchamp outstripped the supply. The artist's longstanding and idiosyncratic attitude toward replication (stemming from the early readymades' lack of uniqueness or singularity) saved the day: he simply began giving permission to others to make replicas, while he, Duchamp, continued working on editions of *Box in a Valise* with his own collaborators.

For instance, in 1960, to celebrate the publication of the first monograph and catalogue of Duchamp's work, a group of Swedish Duchamp enthusiasts set up a small exhibition in a Stockholm bookshop. In place of original objects, they displayed a selection of reproductions, including a miniature scale model of *The Large Glass* in photo-silkscreen (hand-colored) by the art critic Ulf Linde. A year later, Linde followed this up by executing a full-scale reconstruction for exhibition at Stockholm's Moderna Museet, emulating Duchamp's original technique; Duchamp signed this replica during a visit to Stockholm, adding the phrase "certified copy" to attest its conformity to the original.

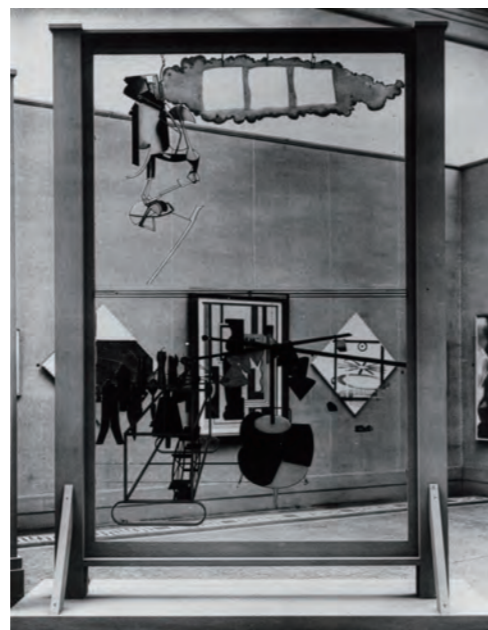
Ulf Linde's work formed the precedent another friend of Duchamp, the artist Richard Hamilton, to make a second full-scale replica in collaboration with students and colleagues of Hamilton's at the Newcastle University in northeast England. This one would be displayed in a nearly comprehensive Duchamp retrospective at London's Tate Gallery in 1966. Again, Duchamp signed the work and certified it as a copy. Finally, in 1977 Duchamp's widow, Teeny Duchamp, gave the University of Tokyo permission to make a third authorized copy, which was completed in 1980.

To return to our initial question: Why do we have multiple copies of *The Large Glass*? For one thing, the existence of the Stockholm, London, and Tokyo versions surely attests to the rise in Duchamp's reputation in the 1960s and 1970s. Second, the multiple copies of *The Large Glass*

underscore the significance, for Duchamp, of working with replicas as an alternative artistic practice. Finally, the story of the replicas reminds us that, notwithstanding Duchamp's reputation for being primarily invested in ideas, he was extremely interested in his materials as well. Hamilton underscored this last point in writing about his experience as a Duchamp copyist. *The Large Glass* could not be replicated stroke-by-stroke, as one might copy a conventional painting, said Hamilton. Instead, he found it necessary to cover the same ground as Duchamp: start with the documents that lay out the conceptual issues, and then, slowly and methodically, mimic the same transfer processes and design techniques. What Hamilton discovered was that the "monstrous construction in glass and wire and foil and paint" (as he called it) involved a series of very logical steps in a lengthy process of contact with materials. Only by replicating its mode of fabrication, in other words, could one get to a legitimate copy of *The Large Glass*.



Marcel Duchamp (1887-1968), *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even* (*The Large Glass*), 1915-1923, Philadelphia Art Museum. Philadelphia Art Museum: Bequest of Katherine S. Dreier, 1952-98-1 ©Artists Rights Society (ARS), New York / Association Marcel Duchamp / ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2026 C5334



Marcel Duchamp, *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*, At International Exhibition of Modern Art (1926-1927: Brooklyn Museum), front view looking toward Fernand Léger's *Composition No. VII* Source: Katherine S. Dreier Papers / Société Anonyme Archive. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. ©Association Marcel Duchamp / ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2026 C5334

Talk Session

Panelists: Matsui Hiromi, Kajiya Kenji, and Matthew Affron

Moderator: Okabe Miki (National Center for Art Research, International Relations Group Leader)

Matsui: Thank you for providing an extremely clear explanation of why the copies/replicas of *The Large Glass* were made, and the problems that were faced by their creators. This was very interesting. I would like to take this opportunity to ask you about *Box in a Valise*, a work that was among the materials that you showed us, and even more importantly, something that was created by the artist himself.

Whenever I take up this work in class or elsewhere, I have long wondered how to explain the part of the title that says, “From or by Marcel Duchamp or Rose Sélavy.” In French, I believe that “From or by” is “De ou par.” Would you be so kind as to explain the precise difference between the prepositions “from” and “by?” Perhaps it is necessary to consider the artist’s concept, and the difference between creating a replica and artistic creation...?

Affron: It is a very complicated title, which is meant to raise a question of the identity of the maker, the identity of the author. And it works on more than one level. So, I cannot give you a complete answer, but we can consider some of the questions.

The first thing I’d point out, as you know, for about twenty years, from 1921 through the decade of the 1930s, Marcel Duchamp very often signed his works using the pseudonym Rose Sélavy. This was also a period when he became a specialist in technologies of reproduction, of making often printed reproduction of his own works. Duchamp used the pseudonym, Rose Sélavy which itself is a pun in French. Rose is a homonym of Rose, a common female name. Sélavy is equivalent to a phrase in French “that’s life (c’est la vie).” But also: Rose, Rose, Eros, meaning “eros” or “eroticism,” right? He used this complicated pseudonym in a way to displace his own identity. Duchamp, as we said, was very interested in finding an alternate way of existing in the artworld, and so he exists a little bit behind the scene or a little bit underground. So, the pseudonym was one of his methods of detaching himself from the ordinary identity of the artist in his own time.

So the official title of the *Box in a Valise* is full of binary structures. You have Marcel Duchamp or Rose Sélavy and you have “from” or “by.” This is the title acknowledges the duality of his identity or a presence of Duchamp and his alter ego as the maker at the same time.

Matsui: Thank you. I understood that “from” means taking an item that is in circulation and which lacks a creative agent to create something, while

“by” is a preposition that implies that it was made creatively by an agent.

Affron: I think this is an important question. I don’t think I have a clear answer, but I do think that the presence of “from” and “by” in the title creates space between “making,” and “diffusing,” “publishing,” or “bringing into the world something.”

Matsui: Thank you. At the end of the presentation, you emphasized that it was important that the work is not just conceptual, and that it is made by hand. I felt that this point was reflected in the fact that “by” was retained to the very end, rather than just “from.” I found it very interesting that he ultimately did not part with “by.”

Kajiya: Thank you for a very interesting presentation. I would like to ask you about the differences among the various versions of the piece. In particular, I think that *Tokyo Version* was quite close to the concept of Hamilton’s *London Version*. That is to say, I think that the project was more about re-tracing Duchamp’s process rather than the resulting product. But even so, I think that the end result was quite different. I think that in the Hamilton version, the “Sieves” are closer to the current Philadelphia version and they are quite brown in color. But *Tokyo Version* sought to recreate the original work as it was in 1923, when Duchamp stopped working on it, so I think that it looks like a work that is very young or fresh.

So I think the question is, what is each version aiming for, what does it aim to reproduce? Moreover, reading Hamilton’s writings, it appears that Hamilton was somewhat dissatisfied with Linde’s reproduction. What is your thinking on the differences between these versions? In particular, little has been written about *Tokyo Version* in English, and I think that it is not well-known outside of Japan, so I would very much like to hear what you felt when you saw it.

Also, a major discovery of the team that was creating *Tokyo Version* was that the work in the 1926 photo before it broke is not the same as the one in the Philadelphia Museum of Art. The upper right section of the piece is the area that was newly reassembled by Duchamp in the 1930s. I would like to hear your thoughts on the differences.

Affron: Thank you for your wide-ranging questions. I have some answers.

Fortunately, Hamilton’s writings have been published, so it’s not difficult to find out what he thought. I think in 1966, he was interviewed about his version, and I believe he, more or less, implied that he thought that Linde version could be improved in part. And I think that Linde agreed that his version could be improved and, that’s why, made a second version. Now, as we all know, one of the main differences between the Philadelphia glass and all the others is that Philadelphia glass is cracked.

Now, when Duchamp repaired *The Large Glass* in the 1930s, he put it in a new frame, and he also added some pieces of metal across the horizon line. And also in case the glass [broke] into more pieces. glass to keep it together. One of the things I noticed is very important. In terms of the difference of effect, the symmetrical pattern of cracking in the Philadelphia version, which Duchamp accepted as a new feature of the work, and said he admired for its different texture, like a spider web across much of the surface. And this is very important because the way the work holds light is completely different. There is a different luminosity in the unbroken versions, and that’s another feature, I think, which reminds us that the material and visual qualities of this work of art remain very important. I’ll give one more example.

Again, to explain the importance of the actual visual appearance of the piece, if you look at the top, you have this emanation from the bride, running across the top of the glass. If you look carefully, you can see that there are like painted hooks, which seem to be hooking this emanation to the upper edge of the piece. This is, in a way, the most sensuously painted part of the whole thing. It’s surprising, considering how strict and mechanical the technique is. The upper part is very sensuously painted in pink and emerald colors. And I would argue that this is the case because Duchamp wants to render something of the physicality, the fleshy physicality of the bride, despite all the mechanical analogies. We tried an experiment in Philadelphia. I asked my colleagues to increase the light coming from the front. And we put a filter over the window that is on the other side. This changed the balance of light falling on the object, and suddenly the pink, the fleshy part leapt to the eye in a completely new way. And that’s a thing I will never forget because it really teaches you that despite everything, the handling of the paint matters. Duchamp was trying to find a new way to paint but it was still in a way of painting.

Kajiya: Thank you. Would you be so kind as to offer a brief comment on the *Tokyo Version*?

Affron: Duchamp was very very happy to have the replicas that were made in his lifetime, and I think that it is always interesting, especially when you understand the process that the makers went through, to see both the similarities and the differences. This copy tells us a lot about the real thing, but it also is something else. These is a space between the original and the copy, and that is okay, that’s fine. I think Duchamp was more concerned about working on life-size work.



Workshop

Limited disclosure of the *Large Glass Tokyo Version* materials—Working toward archive status for the preparatory study and related materials

The *Large Glass Tokyo Version* (1980), a replica of Marcel Duchamp's signature work, *The Bride Stripped Naked by Her Bachelors, Even* (1915–23), was created after the artist's death as a collaborative project of the University of Tokyo and Tama Art University. Under the supervision of Tono Yoshiaki (a professor at the time) and Takiguchi Shuzo of Tama Art University, student volunteers served as the fabricators, and the project moved between locations at the Tama Art University Kaminoge Campus and the University of Tokyo Komaba Campus.

The unfinished preparatory study that were created by the students working on the project remained at Tama Art University, but they had never been made public and their existence was largely unknown. Art Archives Center (AAC) sees these preparatory studies, in which the fabricators' experiments can be traced, as important archival materials in the history of Japanese contemporary art, and we are exploring ways to use them in research and teaching.

In the FY2023, AAC and the National Center for Arts Research invited a curator from the Philadelphia Museum of Art and a guest related to the Association Marcel Duchamp, co-hosting a workshop to disclose to interested parties the wealth of Duchamp-related materials in the AAC collection and the preparatory study.

With the archival materials in front of us, we explained in detail the situation surrounding these items at the time. There was a frank exchange of opinions, and we explored the prospects for how these materials might be used going forward. Participation in this workshop was limited to concerned parties.

Date: January 20, 2024, 13:30 to 16:00

Location: Tama Art University Hachioji Campus
Library basement level, AAC Gallery (Art-Theque 2F), and other locations

Objectives: • Recognizing the *Large Glass Tokyo Version* (1980, Komaba Museum, The University of Tokyo), a replica of Marcel Duchamp's masterpiece, as having the utmost importance in the history of Duchamp research in Japan, to gain official archive status for the materials connected with the creation of this replica that are held by Tama Art University, opening up a path for their use in teaching and research.
• As part of the process of gaining archive status, invite guests from the Association Marcel Duchamp and the Philadelphia Museum of Art, which owns the original artwork, and collaborate with the University of Tokyo's Komaba Museum, which houses the replica, to share ideas for research topics and, with the foundation's approval, consider future prospects

Attendees: Shiraha Akemi, on behalf of the Association Marcel Duchamp
Matthew Affron, Philadelphia Museum of Art
Arifuku Kazuaki, Ariake College of Education and the Arts
Large Glass Tokyo Version interested parties from the University of Tokyo's Komaba Museum
National Center for Art Research, Tama Art University faculty, and others

Content: • History behind the creation and preservation of the preparatory study and related materials
• View the preparatory study
• View the related materials on display
• Exchange ideas
• Offer proposals for international joint research

Organizers: Tama Art University Art Archives Center, National Center for Art Research

The 3rd AAC Collection Exhibition

Anzai Shigeo Photo Archive / Takiguchi Shuzo Library / Tono Yoshiaki Materials

In the making of the *Large Glass Tokyo Version!* Takiguchi Shuzo, Tono Yoshiaki, Anzai Shigeo, and Students

There are approved replicas of Marcel Duchamp’s (1887–1968) signature work, *The Bride Stripped Naked by Her Bachelor, Even* (1915–1923, Philadelphia Museum of Art, commonly known as *The Large Glass*).

They are housed at the Moderna Museet in Stockholm (1961), the Tate Gallery in London (1965–1966), and the University of Tokyo’s Komaba Museum (1980). Why is Tokyo Version the only replica that was created after Duchamp’s death, and why was it created in East Asia?

The foundation for the project was laid by two art critics, Takiguchi Shuzo (1903–1979) and Tono Yoshiaki (1930–2005, at the time a professor at Tama Art University), who interacted with Duchamp, and studied and wrote about him. With Takiguchi and Tono’s cooperation, the Tokyo Version project began at the University of Tokyo. Despite the absence of a budget or staff, it became a reality, conducting the necessary research and production work, with Tama Art University graduate students and undergraduate students becoming master fabricators as they collaborated with the University of Tokyo graduate students. The project led to Japan’s first real Marcel Duchamp exhibition in 1981 (Takanawa Museum, Seibu Museum of Art)

The 3rd AAC Collection Exhibition showcased materials from the earliest days of research on Duchamp in Japan, and also looked at how the students approached the creation of the replica, mainly through Anzai Shigeo’s photographic record.

Dates: January 9–20, 2024 *open only to members of the university community

Venue: Art Archives Center Gallery (Tama Art University Hachioji Campus, Art-Theque 2F)

Organizer: Tama Art University Art Archives Center

In cooperation with: Yokoyama Tadashi, Shiozaki Yutaka, Arifuku Kazuaki

List of Exhibited Materials

Notes

- The titles in [brackets] are those assigned by the AAC.
- The inkjet prints by Anzai Shigeo were produced for the exhibition “Tamabi wo meguru hitobito” (Photo by Anzai Shigeo—Tama Art University Art-Theque Gallery, 2015).
- The titles of the materials in the Anzai Shigeo Photo Archive are based on the captions written on the photographs.

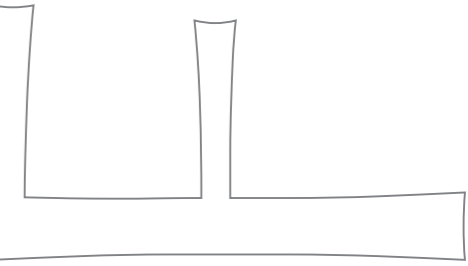
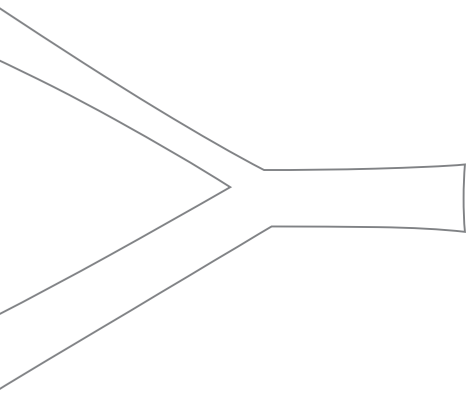
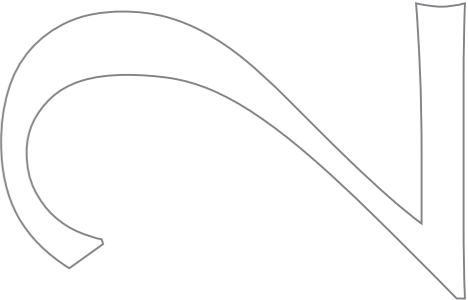
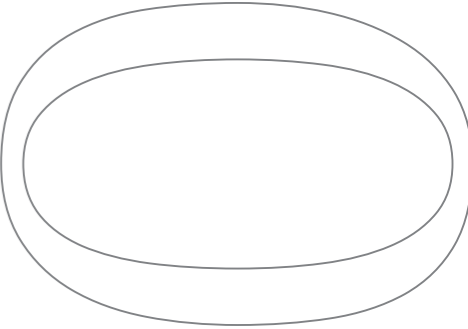
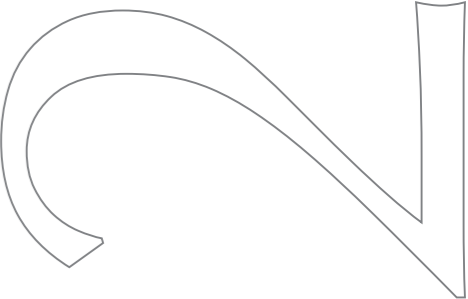
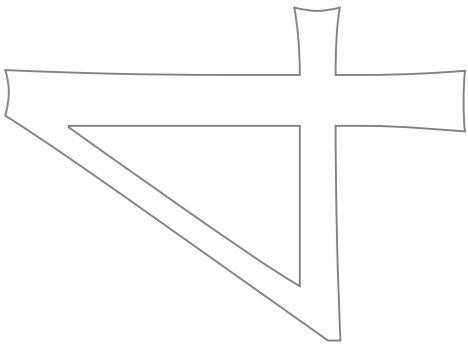
No.	Title
	Archive Name Year Category Publication/Shooting Location, etc. Remarks
1	<i>Gensō gaka-ron</i> by Takiguchi Shuzo Takiguchi Shuzo Library 1959 Book SHINCHOSHA Publishing
2	<i>Gensō gaka-ron</i> (revised edition) by Takiguchi Shuzo Takiguchi Shuzo Library 1972 Book Serica Syobo, Inc.
3	Takiguchi Shuzo, “Rrose Sélavy ’58–’68” (<i>Yū Magazine</i> , No. 5, Winter,1973) Takiguchi Shuzo Library 1973 Magazine KOUSAKUSHA Co., Ltd.
4	<i>For Surrealism</i> by Takiguchi Shuzo Takiguchi Shuzo Library 1968 Book Serica Syobo, Inc.
5	Envelope from Marcel Duchamp to Takiguchi Shuzo Takiguchi Shuzo Library 1959.12 Envelope
6	<i>Marchant du sel</i> by Marcel Duchamp and Michel Sanouillet Takiguchi Shuzo Library 1959 Book Le Terrain vague
7	<i>DUCHAMP DU SIGNE</i> by Michel Sanouillet Takiguchi Shuzo Library 1976 Book Flammarion
8	<i>Marcel Duchamp ou le grand fictive</i> by Jean Clair Takiguchi Shuzo Library 1975 Book Galilee
9	<i>Entretiens avec Marcel Duchamp</i> by Pierre Cabanne Takiguchi Shuzo Library 1967 Book P. Belfond
10	Handmade book [bound copies of 3 brochures for group exhibitions including Marcel Duchamp] Takiguchi Shuzo Library n.d. Handmade Book Produced by Takiguchi Shuzo
11	Handmade book, <i>Marcel Duchamp A L’INFINITIF (English Version) × Xerox Copy</i> Takiguchi Shuzo Library n.d. Handmade Book Produced by Takiguchi Shuzo
12	<i>À l’infinitif (The White Box)</i> by Marcel Duchamp Takiguchi Shuzo Library 1966 Book
13	<i>To and From Rrose Sélavy-Selected Words of Marcel Duchamp</i> (sample) by Takiguchi Shuzo Takiguchi Shuzo Library 1968 Book Tokyo Rrose Sélavy
14	Installation view of the “Exhibition about <i>To and From Rrose Sélavy-Selected Words of Marcel Duchamp</i> ” Takiguchi Shuzo Library 1968 Photographic Print Minami Gallery, Tokyo
15	Takiguchi Shuzo at the “Marcel Duchamp Exhibition” Tono Yoshiaki Materials 1973 Photographic Print Philadelphia Museum of Art

16	Teeny Duchamp and Takiguchi Shuzo (at her apartment at New York) Tono Yoshiaki Materials 1973 Photographic Print New York
17	Takiguchi Shuzo, “Personal Speaking” in “Marcel Duchamp Exhibition” Exhibition Catalogue Takiguchi Shuzo Library 1973 Exhibition Catalogue Philadelphia Museum of Art
18	Clipping of the article “Marcel Duchamp Exhibition at Philadelphia Museum of Art,” New York Times, July 7, 1969 Takiguchi Shuzo Library 1973 News Paper Philadelphia Museum of Art
19	Teeny Duchamp and Takiguchi Shuzo at the opening of the “Marcel Duchamp Exhibition” Tono Yoshiaki Materials 1973 Photographic Print Philadelphia Museum of Art
20	“Marcel Duchamp Exhibition” Exhibition Catalog Takiguchi Shuzo Library 1973 Exhibition Catalogue Philadelphia Museum of Art
21	“Marcel Duchamp Exhibition” Event Program Takiguchi Shuzo Library 1973 Brochure Philadelphia Museum of Art
22	Takiguchi Shuzo, “Yohaku kō” (Forewords to <i>Marcel Duchamp</i> by Tono Yoshiaki) Takiguchi Shuzo Library 1977 Book Bijutsu Shuppan-sha, Ltd.
23	Takiguchi Shuzo, “Yohaku kō” Manuscript Tono Yoshiaki Materials 1977 Manuscript (Album)
24	<i>Marcel Duchamp: “Posthumous Work”</i> by Tono Yoshiaki Tono Yoshiaki Materials 1990 Book Bijutsu Shuppan-sha
25	A condolence telegram for Takiguchi from Teeny Duchamp to Tono (Copy) Private Collection 1979 Telegram (Copy)
26	“Marcel Duchamp BETWEEN 1912&1920& à l’infinitif” Brochure Tono Yoshiaki Materials 1967 Brochure Cordier & Ekstrom Gallery
27	Marcel Duchamp and Tono Yoshiaki (at Duchamp’s apartment at New York) Tono Yoshiaki Materials c. 1962 Photographic Print (Album)
28	Teeny Duchamp and Takiguchi Shuzo at the “Marcel Duchamp Exhibition” Tono Yoshiaki Materials 1973 Photographic Print (Album)
29	Letter from Yokoyama Tadashi (copy), entrusted to Tono Yoshiaki and handed to Teeny Duchamp Tono Yoshiaki Materials 1977.1.20 Letter (Copy)
30	Letter from Teeny Duchamp to Tono Yoshiaki Tono Yoshiaki Materials 1980.10.22 Letter From his residence in France
31	Letter from Teeny Duchamp to Tono Yoshiaki Tono Yoshiaki Materials 1980.10.22 Letter From his residence in France
32	Postcard from Teeny Duchamp to Tono Yoshiaki Tono Yoshiaki Materials 1979.3.19 Postcard
33	[Paul Matisse Visiting the Atelier of the <i>Large Glass Tokyo Version</i>] Private Collection 1980 Video Capture University of Tokyo, Komaba Campus Video: Ebizuka Koichi
34	[Michel Butor and Tono Yoshiaki Visiting the Atelier of the <i>Large Glass Tokyo Version</i>] LGTV Preparatory Study Archive 1980 Video Capture University of Tokyo, Komaba Campus Video: Ebizuka Koichi
35	Clipping of <i>VieW</i> , No.10 (Special Issue on Marcel Duchamp) Tono Yoshiaki Materials 1945 Clipping View Publishing, New York
36	[Pontus Hultén and Tono Yoshiaki Visiting the Atelier of the <i>Large Glass Tokyo Version</i>] (Album formerly owned by Tono Yoshiaki) Tono Yoshiaki Materials 1980.5.12 Photographic Print University of Tokyo, Komaba Campus
37	[Tono Yoshiaki explaining the <i>Large Glass Tokyo Version</i> in an interview] Private Collection 1980 Video Capture University of Tokyo, Komaba Museum Video: Ebizuka Koichi

38	Letter from Jaqueline Monnier to Tono Yoshiaki Tono Yoshiaki Materials 1985 Letter
39	M. Duchamp’s Large Glass at Philadelphia Museum Jan13 ’79 Anzai Shigeo Photo Archive 1979.1.13 Inkjet Print Philadelphia Museum of Art
40	[Anzai Shigeo photographing The Large Glass at the Philadelphia Museum of Art] Private Collection 1979.1.13 Photographic Print Philadelphia Museum of Art Photo: Iwasa Tetsuo
41	[Tono Yoshiaki and Ari Welcoming Teeny Duchamp at the Atelier, Tama Art University, Kaminoge Campus] LGTV Preparatory Study Archive 1979.9 Reproduction Tama Art University, Kaminoge Campus Photo: Arifuku Kazuaki
42	M. Duchamp Large Glass’s Drawing: Tokyo Univ. April 15. 1978 Anzai Shigeo Photo Archive 1978.4.15 Inkjet Print Tama Art University, Kaminoge Campus
43	M. Duchamp’s Project. Tokyo Univ. Oct 8 ’79 Anzai Shigeo Photo Archive 1979.10.8 Inkjet Print Likely taken at Kaminoge Campus
44	’79 Summer, Kaminoge ‘Large Glass’ production room Private Collection 1979 Photographic Print (Album) Kaminoge Campus Photo: Arifuku Kazuaki
45	M. Duchamp’s Project Tokyo Univ. Nov 3 ’79 Anzai Shigeo Photo Archive 1979.11.3 Inkjet Print Estimated at Kaminoge Campus
46	[Production scene of the <i>Large Glass Tokyo Version</i> at Kaminoge Campus] Private Collection 1979 Photographic Print Likely taken at Kaminoge Campus Photo: Iwasa Tetsuo
47	’79-11 M. Duchamp’s Anzai Shigeo Photo Archive 1979.11 Inkjet Print Likely taken at Kaminoge Campus
48	[Exterior of University of Tokyo, Komaba Campus, Atelier of the <i>Large Glass Tokyo Version</i>] Private Collection 1979 Photographic Print University of Tokyo, Komaba Campus Photo: Iwasa Tetsuo
49	[Production scene of the <i>Large Glass Tokyo Version</i> (Drafting work)] Private Collection 1979 Photographic Print University of Tokyo, Komaba Campus Photo: Iwasa Tetsuo
50	Yokoyama & TONO. M. Duchamp’s Project, Nov 10 ’79 Anzai Shigeo Photo Archive 1979.11.10 Inkjet Print University of Tokyo, Komaba Campus
51	’79 Winter University of Tokyo, Komaba Campus, <i>The Large Glass</i> Production Room Private Collection 1979 Photographic Print (Album) University of Tokyo, Komaba Campus
52	[Production scene of the <i>Large Glass Tokyo Version</i> (silver plating for “Oculist Witnesses”)] Private Collection 1979 Photographic Print University of Tokyo, Komaba Campus Photo: Iwasa Tetsuo
53	[Production scene of the <i>Large Glass Tokyo Version</i> (Drilling for “Nine Shots”)] Private Collection 1979 Photographic Print University of Tokyo, Komaba Campus Photo: Iwasa Tetsuo
54	[Production scene of the <i>Large Glass Tokyo Version</i> (Fixation of lead wire with vanish)] Private Collection 1979 Photographic Print University of Tokyo, Komaba Campus Photo: Iwasa Tetsuo
55	’80 Spring at University of Tokyo, Komaba Campus <i>The Large Glass</i> Production Room Private Collection 1979 Photographic Print University of Tokyo, Komaba Campus Photo: Arifuku Kazuaki
56	[University of Tokyo, Komaba Campus, Atelier of the <i>Large Glass Tokyo Version</i>] Private Collection 1980 Photographic Print University of Tokyo, Komaba Campus Photo: Iwasa Tetsuo

- 57 **’80 Spring at University of Tokyo Komaba Campus L.G. Atelier**
Private Collection | 1980 | Photographic Print (Album) | University of Tokyo, Komaba Campus
Photo: Arifuku Kazuaki
- 58 **M. Duchamp Large Glass. Tokyo Version, Tokyo Univ. April 10.1980**
Anzai Shigeo Photo Archive | 1980.4.10 | Inkjet Print | University of Tokyo, Komaba Campus
- 59 **M. Duchamp’s April 22 ’80**
Anzai Shigeo Photo Archive | 1980.4.22 | Original Photographic Print | University of Tokyo, Komaba Campus
- 60 **M. Duchamp’s Project**
Anzai Shigeo Photo Archive | 1980.5.1 | Inkjet Print | University of Tokyo, Komaba Campus
- 61 **[Production scene of the *Large Glass Tokyo Version* (Coloring “Sieves”)]**
Anzai Shigeo Photo Archive | 1980 | Photographic Print | University of Tokyo, Komaba Campus
- 62 **M. Duchamp’s Project Tokyo Univ, May 12 ’80**
Anzai Shigeo Photo Archive | 1980.5.12 | Original Photographic Print | University of Tokyo, Komaba Campus
- 63 **TONO & P. Fulten; Tokyo Univ, May 12, 1980**
Anzai Shigeo Photo Archive | 1980.5.12 | Inkjet Print | University of Tokyo, Komaba Campus
- 64 **[Production scene of the *Large Glass Tokyo Version* (Pasting lead foil for “Chocolate Grinder”)]**
Private Collection | 1980 | Photographic Print | University of Tokyo, Komaba Campus
Photo: Iwasa Tetsuo
- 65 **[Production scene of the *Large Glass Tokyo Version* (Pasting lead foil for “Chocolate Grinder”)]**
Private Collection | 1980 | Photographic Print | University of Tokyo, Komaba Campus
Photo: Iwasa Tetsuo
- 66 **[Production scene of the *Large Glass Tokyo Version* (Cutting out “Oculist Witnesses”)]**
Private Collection | 1980 | Photographic Print | University of Tokyo, Komaba Campus
Photo: Iwasa Tetsuo
- 67 **[Production scene of the *Large Glass Tokyo Version* (Cutting out “Oculist Witnesses”)]**
Private Collection | 1980 | Photographic Print | University of Tokyo, Komaba Campus
Photo: Iwasa Tetsuo
- 68 **[Installation scene of the *Large Glass Tokyo Version* (University of Tokyo, Komaba Museum)]**
Private Collection | 1980 | Photographic Print | University of Tokyo, Komaba Museum
Photo: Iwasa Tetsuo
- 69 **[Installation scene of the *Large Glass Tokyo Version* (University of Tokyo, Komaba Campus)]**
Private Collection | 1980 | Photographic Print | University of Tokyo, Komaba Museum
Photo: Iwasa Tetsuo
- 70 **M. Duchamp. Large Glass Tokyo Version Staff Memorial Shot. Tokyo univ, June 27 ’80**
Anzai Shigeo Photo Archive | 1980.6.27 | Inkjet Print | University of Tokyo, Komaba Museum
- 71 **M. Duchamp. Large Glass, Tokyo Version: Tokyo Univ June 28 1980.**
Anzai Shigeo Photo Archive | 1980.6.28 | Inkjet Print | University of Tokyo, Komaba Museum
- 72 **“Marcel Duchamp Exhibition” Leaflet**
Private Collection | 1981 | Leaflet | Takanawa Art Museum
- 73 **M. Duchamp’s Show Opening. Karuizawa, Aug 01 ’81**
Anzai Shigeo Photo Archive | 1981.8.1 | Inkjet Print | Takanawa Art Museum
- 74 **With Widow of Marcel Duchamp, Seibu-Takanawa Museum, Karuizawa Aug 1 ’81**
Anzai Shigeo Photo Archive | 1981.8.1 | Inkjet Print | Takanawa Art Museum
- 75 **Anne d’Harnoncourt, Teeny Duchamp**
Private Collection | 1981.8.1 | Photographic Print (Album) | Takanawa Art Museum
Photo: Arifuku Kazuaki

- 76 **M. Duchamp’s Show, Opening, Aug 01 ’81**
Anzai Shigeo Photo Archive | 1981.8.1 | Inkjet Print | Takanawa Art Museum
- 77 **John Cage, Karuizawa July 31 ’81**
Anzai Shigeo Photo Archive | 1981.7.31 | Inkjet Print | Takanawa Art Museum
- 78 **John Cage Karuizawa July 31 ’81**
Anzai Shigeo Photo Archive | 1981.7.31 | Inkjet Print | Takanawa Art Museum
- 79 **John Cage, Takahashi Aki**
Private Collection | 1981.8.1 | Photographic Print (Album) | Takanawa Art Museum
Photo: Arifuku Kazuaki
- 80 **“Marcel Duchamp Exhibition” Catalogue**
Private Collection | 1981 | Exhibition Catalogue | Takanawa Art Museum, Seibu Museum
With autographs by Anne d’Harnoncourt, John Cage, and Teeny Duchamp
- 81 **M. Duchamp Show. Takanawa Museum. Aug 26 ’81**
Anzai Shigeo Photo Archive | 1981.8.26 | Inkjet Print | Takanawa Art Museum
- 82 **M. Duchamp’s Show, Takanawa Museum Aug 26 ’81 “Large Glass Tokyo Version”**
Anzai Shigeo Photo Archive | 1981.8.26 | Inkjet Print | Takanawa Art Museum
- 83 **Letter from Takiguchi Shuzo to Yokoyama Tadashi (copy)**
Private Collection | 1978.4.13 | Letter (Copy)
- 84 **Takiguchi & TONO, Jiyugaoka. G. Jan 15 78**
Anzai Shigeo Photo Archive | 1978.1.15 | Inkjet Print | Jiyugaoka Gallery, Tokyo
- 85 **M. Duchamp Project group, Tokyo univ. April 4 ’80**
Anzai Shigeo Photo Archive | 1980.4.4 | Inkjet Print | University of Tokyo, Komaba Campus
- 86 **[Commemorative Photograph of the Production team for the *Large Glass Tokyo Version*]**
Private Collection | 2010 | Inkjet Print | University of Tokyo, Komaba Museum
- 87 **Audio Recording “Production Meeting for the *Large Glass Tokyo Version* at Kaminoge, Tama Art University”**
Private Collection | 1978.11 | Audio | Tama Art University, Kaminoge Campus
- 88 **Documentary Video “Marcel Duchamp. *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even, Tokyo Version*”**
Private Collection | 1979–80 | Video | Tama Art University, Kaminoge Campus, University of Tokyo, Komaba Campus
Video: Ebizuka Koichi





**NCAR Symposium 004 +
The 7th Tama Art University Art Archives Center Symposium**
Replicas and more: Marcel Duchamp *The Large Glass*
—Stockholm, London, Tokyo, and Paris

After the completion of the FY2023 project, to commemorate the formal archiving of the preparatory study and related materials of the *Large Glass Tokyo Version* (1980, collection of Komada Museum, The University of Tokyo) at the Tama Art University Art Archives Center, a symposium was held featuring curators and researchers from institutions that hold replicas of this work.

Date: March 1, 2025, 13:30 to 16:30

Venue: Tama Art University Lecture Hall A

Capacity: 200

Participation Fee: Free

Organizers: National Center for Art Research and Tama Art University Art Archives Center

Cooperation: Tama Art University Media Network Committee

Program:

- 13:30 Greetings from the organizers
Aoyagi Masanori, Chairman of Board of Directors, Tama Art University
Kataoka Mami, Director, National Center for Art Research
- 13:40 Lecture on utilization, archiving, and future prospects of *The Large Glass* replica
Anna Tellgren, PhD, Curator of Photography and Head of Research, Moderna Museet
Natalia Sidlina, PhD, Curator, International Art, Tate Modern
Mitsuda Yuri, Director, Tama Art University Art Archives Center and Professor, Tama Art University
Pascal Goblot, Artist
Orimo Katsuya, PhD, Assistant Professor, Komaba Museum, the Graduate School of Arts and Sciences and the College of Arts and Sciences, The University of Tokyo
Arifuku Kazuaki, Professor, Ariake College of Education and the Arts
- 15:50 Discussion and Q&A
- 16:20 Closing address
Naito Hiroshi, President, Tama Art University

Opening Address

Archives are generally seen as preserving a very natural and inevitable record of things generated in the course of social activities. In a sense, archives are collecting “the secretions of an organism.” In contrast, art and books ultimately convey messages of one kind or another to the people who see and read them, which is why there are galleries and museums preserving art, and libraries preserving books. Present-day archives are thought of as preserving things like memos accumulated prior to the birth of a book or an artwork—things produced without any intention of making them public.

The original purpose of an archive was to preserve rather than to publish, but the development of digital archive technologies has significantly changed the concept of an archive. Today, many archives are still attached to libraries, or if they are art archives, to galleries or museums. Such archives are seen as a way of consolidating or systematizing knowledge, a perspective that makes them subservient. But we are now at a point where we have to think about overturning this situation.

In 2004, when Tate Gallery in the UK asked 500 art experts in Europe to name the most influential artists and artworks of the twentieth century, *the Fountain* (1917) by Marcel Duchamp (1887–1968) took first place.¹ Reacting to the results, British art expert Simon Wilson commented:

The choice of Duchamp’s *Fountain* as the most influential work of modern art . . . reflects the dynamic nature of art today and the idea that the creative process that goes into a work of art is the most important thing – the work itself can be made of anything and can take any form.

This can also be seen in *The Large Glass* (1915–1923), our symposium theme. The process of how it took shape—a kind of evolution, if you will—is highly significant. And as archives become consolidated, the art archive itself becomes a construct that can create something very similar to the finished artwork. Until now, the relationship between the art museum and the archive has rarely been debated. But in the context of systematizing knowledge and culture, the time has come for it to be explicitly discussed. The *Large Glass* replicas actively confront us with these issues. As such, I have great hopes for this symposium.

Note

¹ In second place was *Les Femmes d’Alger (O. J. M.)* (1911) by Pablo Ruiz Picasso (1881–1973). In third place was *Marilyn Diptych* (1962) by Andy Warhol (1928–1987).

Opening Address

As director of the National Center for Art Research, I am delighted that we have been able to organize this symposium concerning Marcel Duchamp’s *The Large Glass* in collaboration with Tama Art University Art Archives Center. NCAR is a young institution that was established in March 2023. Organizationally, it is part of Japan’s National Museum of Art, an independent administrative institution that was established in 2001 to coordinate and support Japan’s six national art museums and one national film archive.

In fact, a lot is expected of art museums these days. In addition to the conventional mainstays of producing exhibitions and the collection and preservation of artworks, museums now give increasing priority to social functions such as learning, well-being, sustainability, and accessibility. NCAR takes an integrated approach while bringing in diverse perspectives, aiming to complement the efforts of individual museums. Our mission involves three approaches: connecting, deepening, and expanding Art.

The group at NCAR working on this project is Global Networking, which is predominantly concerned with linking the collections of the national art museums to the international art scene, and in facilitating connections between curators and other specialists at an international level. That involves sending curators from Japan overseas and organizing symposiums and other events or programs that can bring together people working in related areas. Over the past two years, a total of 933 individuals have benefited from these programs. This project is a part of that activity.¹

Last year we held a smaller-scale workshop at Tama Art University, focusing on the preparatory study for the Tokyo version of *The Large Glass*. Afterwards, the Association Marcel Duchamp granted permission, enabling them to be archived as materials related to Duchamp. As replicas of *The Large Glass* exist in various locations worldwide, we contacted the people involved, and that led to everyone gathering here today. This symposium is thus an embodiment of interrelated activities around the world, and I see it as highly significant. I would once more like to express my gratitude to each of today’s speakers and to Tama Art University Art Archives Center for making it work.

Note

¹ “NCAR by Numbers 2023-2025”

https://ncar.artmuseums.go.jp/en/upload/EN_NCAR_infograph.pdf (Last Accessed: February 19, 2026)

Marcel Duchamp and Moderna Museet—The Stockholm Versions

In the Moderna Museet collection there are about thirty works that have been attributed to Marcel Duchamp, which makes it one of the world's largest collections of works related to Duchamp, next to the holdings of the Philadelphia Museum of Art, Tate Modern in London and Centre Pompidou in Paris.¹ Moderna Museet also owns some of the earliest replicas by Ulf Linde, that were made before the Italian art historian and collector Arturo Schwarz and the English artist Richard Hamilton made their reconstructions of Marcel Duchamp's works. There are three versions of *La mariée mise à nu par ses célibataires, même (Le Grand Verre/ The Large Glass)* (1915–23), in the Moderna Museet collection and the stories behind the creation of the replicas are intriguing and part of Swedish art history. The main characters are the young art historian Pontus Hultén, together with art critic Ulf Linde, the artists Per Olof Ultvedt and Oscar Reutersvärd, and the gallerist Eva af Burén.

Pontus Hultén (1924–2006) worked at Moderna Museet between 1958 and 1973, when he left Stockholm for Paris and Centre Pompidou.² He became director in 1960, and built the collection and the museum's international reputation, with exhibitions such as *Movement in Art* (1961), *American Pop Art* (1964), *She—A Cathedral* (1966), and *Andy Warhol* (1968). Many years later in 2005, in the end of his life, he donated his private art collection, his library, and his archives to Moderna Museet. In his personal archive we can follow his career from the early gallery exhibitions in the 1950s, his work at Moderna Museet and as director of many major art museums in Europe and USA. We can also find letters and correspondence between him and colleagues, curators, politicians and artists all over the world—and one of them was Marcel Duchamp.

In 1954, when Pontus Hultén was only 30, he wrote a few letters to the already legendary artist Marcel Duchamp.³ With a few questions touching on the very core of Duchamp's oeuvre, but expressed in words that appear in equal measures curious and innocent, Hultén established a lifelong fascination to what is now regarded to be one of the most seminal artists of the 20th century. Duchamp replied in the margin and returned the letters a few days later. In one of the most interesting letters Hultén wrote: "Is the bicycle wheel on the kitchen chair the first ready-made, (1913?), and does it have a name? Has it been exhibited? Is it possible to call it a ready-made if it has not been exhibited, or published, or sold, that is to say as long as it stays in the studio?", Duchamp answered: "Yes, but no name, not even ready-made, 1913. Never exhibited and lost after moving."⁴

In the same year the small gallery, Galleri Samlaren in Stockholm, featured the exhibition *Objekt eller artefakter. Verkligheten förverkligad* (Objects or Artefacts. Reality Realised, 1954) curated by Pontus Hultén and Oscar Reutersvärd (1915–2002).⁵ Although the title promised both *objets composés*, constructions, mobiles, *objets trouvés*, ready-mades and

mathematical objects, the exhibition did not feature one single work by Marcel Duchamp.⁶ A substantial part of the first issue of the magazine *Kasark*, which also served as the exhibition catalogue, was however devoted to the artist. Under the heading ready-made, Hultén explained this English term that had come to be used in the French language: "The art term ready-made has been defined as 'a factory-made object that is designated as art by the artist's choice'."⁷

The exhibition *Objects or Artefacts* can, together with a few smaller exhibitions in Stockholm and Paris in the second half of the 1950s, be seen as the prelude to Hultén's first major manifestation at Moderna Museet, *Rörelse i konsten (Movement in Art)*, which opened in 1961.⁸ The work *Roue de bicyclette (The Bicycle Wheel, 1913)*, which is mentioned in the above correspondence, and which still had no title in 1954, adorns the cover of the exhibition catalogue.⁹ *Movement in Art* was a collaboration mainly between Pontus Hultén and the Swiss artist Daniel Spoerri, but other important contributors was Willem Sandberg, director at the Stedelijk Museum, artist Jean Tinguely, and engineer Billy Klüver, old friend of Hultén.¹⁰ It was shown at the Stedelijk Museum in Amsterdam in the spring of 1961, during the summer at Moderna Museet in Stockholm, and finally in the fall at Louisiana Museum in Humlebæk, near Copenhagen.¹¹ Ambitious in scope, it consisted of more than 200 works by 80 artists from France, Germany, Greece, Hungary, Israel, Italy, Russia, Sweden, Switzerland, the United States, and Venezuela. Notes preserved in the Moderna Museet archive reveal Hultén's determination to define the concept of movement, which he believed coursed through all twentieth-century art. Duchamp was a vital link in Hultén's interpretation of the history of modern art, and his interest in kinetics and mechanics meant that he saw Duchamp not only as a pioneer of conceptual art, with which he has been widely associated.

Movement in Art included ten works by Marcel Duchamp, four of them reconstructions from 1960 or 1961 (Fig. 1). Three of these still belong to the Moderna Museet collection.¹² Hultén wanted a loan of the original *The Large Glass* from Philadelphia, but as this was not possible, Ulf Linde (1929–2013) and Per Olof Ultvedt (1927–2006) were commissioned to produce a reconstruction. Pontus Hultén had contacted Duchamp to ask if he would allow the replica.¹³ This is when Ulf Linde began his lifelong interest in Marcel Duchamp's oeuvre, which has resulted in the intimate links between his research into and interpretations of the artist's works and the Moderna Museet Duchamp collection. Ulf Linde was a curator at Moderna Museet between 1973 and 1976.¹⁴ His first wife Bertha Lundgren was the secretary of the Friends of Moderna Museet (MMV), so Linde spent a lot of time at the museum and met Pontus Hultén.

In the Moderna Museet collection there is a study for a replica of *The*



Fig. 1 Installation view from the exhibition *Rörelse i konsten (Movement in Art)* at Moderna Museet, 1961.
©Association Marcel Duchamp/ADAGP, Paris/APG-Japan/JAA 2026
Photo: Moderna Museet

Large Glass in a smaller version (88 x 55 x 40 cm) made for an exhibition arranged in 1960 by the publishing company Bok-Konsum at Galleri Vallingatan 42.¹⁵ The story behind it is that Ulf Linde tried to bring the exhibition *Sur Marcel Duchamp* in 1959 at the bookstore and gallery La Hune in Paris to Stockholm.¹⁶ For the exhibition at Galleri Vallingatan 42 he and Per Olof Ultvedt made reconstructions of the ready-mades using the illustrations in Robert Lebel's book *Sur Marcel Duchamp* (1959). For *The Large Glass* they made drawings of it and gave it to a silk screener, who reproduced it on the glass. They had asked Pontus Hultén on which side of the panes Duchamp had applied the paint. Hultén incorrectly thought that the paint was on the front—so the small copy does not correspond to the original. This smaller version was intended for serial production, but it proved to be too complex and expensive to produce more than one.

Pontus Hultén had seen the "Small Glass" and asked Ulf Linde and Per Olof Ultvedt if they could make a life-size version. Ultvedt was occupied with other works for the exhibition *Movement in Art*, so Linde produced it himself, but it turned out to be many challenges in making a full-scale replica of *The Large Glass*.¹⁷ The colors were the most difficult because there were no color reproductions available at the time, and it took three weeks to glue the lead wire to the glass. Linde called Duchamp on the phone in New York to ask for instructions. Duchamp was very clear and helpful about the materials and details on the making of the work that he had executed forty years earlier. In connection to the exhibition Marcel Duchamp visited Stockholm, together with his wife Alexina "Teeny" Duchamp during a few days in late August/early September 1961 (Fig. 2). He signed the replica probably on the 1st of September (the exhibition closed on the 3rd of September). He signed it: "Certifié pour copie / conforme / Marcel Duchamp / Stockholm 1961" (Fig. 3).



Fig. 2 Marcel Duchamp and Ulf Linde at Moderna Museet in September, 1961.
©Association Marcel Duchamp/ADAGP, Paris/APG-Japan/JAA 2026
Photo: © Lutfi Özkök 2026



Fig. 3 Signature by Marcel Duchamp of *The Large Glass*, 1915–23/1961.
©Association Marcel Duchamp/ADAGP, Paris/APG-Japan/JAA 2026
Photo: Åsa Lundén/Moderna Museet

After Duchamp left Stockholm *The Large Glass* from 1961 has been altered many times. According to Ulf Linde, Duchamp said when he saw it: "You can change it, after I have left."¹⁸ Linde understood it as he could do whatever he wanted to correct the copy, when he noticed mistakes. For example, when Duchamp's *Notes* (1980) was published Linde discovered Duchamp's color recipes and decided to correct the Chocolate Grinder.¹⁹ In 1977 *The Large Glass* was on loan to Centre Pompidou for a Duchamp retrospective, and it was slightly cracked. In *Notes* Linde had discovered a sketch of the frame indicating that it was to be made of copper and wood. He asked a carpenter to execute a new in copper and mahogany (Fig. 4). The first version of the Stockholm replica was made of iron, and more similar to the version in Philadelphia. The insurance money was used to execute this quite considerable change of the replica.²⁰

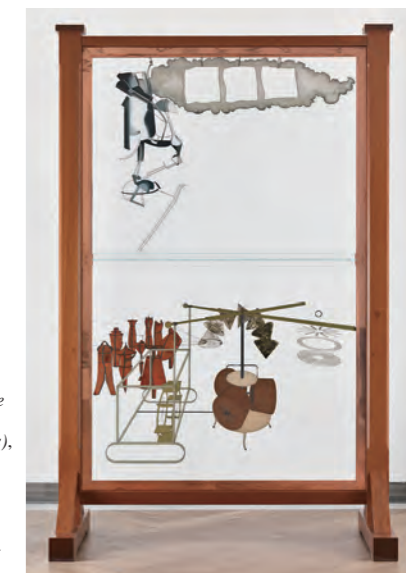


Fig. 4 Marcel Duchamp, *La mariée mise à nu par ses célibataires, même (Le Grand Verre/The Large Glass)*, 1915–23/1961.
©Association Marcel Duchamp/ADAGP, Paris/APG-Japan/JAA 2026
Photo: Albin Dahlström/Moderna Museet

The Large Glass is probably the most discussed and enigmatic work by Duchamp, and it embodies a dialogue with ideas that found expression in his *La boîte verte (La mariée mise à nu par ses célibataires même)* from 1911–15, that was published by the artist as a facsimile in 1934 (Fig. 5). Ulf Linde had as a part of his studies of Duchamp, started to translate the so called *La boîte verte* or *The Green Box*, to Swedish as a way of understanding each element in *The Large Glass* and trying to put them together. The translation was made together with Malou Höjer.²¹ Linde used the documents collected in *The Green Box* as a physic map to orient

himself, and his knowledge of the work was based on this practice, a method used by many Duchamp scholars and connoisseurs. For Ulf Linde it was a process of studying texts, photographs, exhibitions, together with other available sources to understand the works of Marcel Duchamp. His theories and results were published in articles and books.²²



Fig. 5 Marcel Duchamp, *La boîte verte (La mariée mise à nu par ses célibataires même)*, 1911–15/1934. ©Association Marcel Duchamp/ADAGP, Paris/APG-Japan/JAA 2026 Photo: Tobias Fischer/Moderna Museet

After *Movement in Art* Ulf Linde curated an exhibition in 1963 on Marcel Duchamp at Galerie Burén in Stockholm. Eva af Burén (1912–1978) ran her gallery from 1962 to 1978 and introduced many important French and American artists in Sweden, as well as young Swedish artists in the beginning of their careers. Already in 1962, the museum had bought a *Boîte-en-valise* to the collection from Galerie Burén. Linde had contacted Duchamp to receive permission to make replicas of his ready-mades for the exhibition and then to donate them to Moderna Museet, to which the artist agreed.²³ Linde collaborated with different craftsmen to make the replicas. They were later signed by Duchamp in the exhibition *Omaggio a Marcel Duchamp* (Homage to Marcel Duchamp, 1964) in Arturo Schwarz gallery in Milan. The Friends of Moderna Museet (MMV) donated nine replicas to the museum in 1965, all by Ulf Linde and originally made for the exhibition at Galerie Burén.²⁴ A catalogue was produced with a text by Ulf Linde and as a way of financing the printing of it Duchamp sent 25 self-portraits to be included as a separate collage in a deluxe edition of the catalogue.²⁵ In 1986 Ulf Linde curated the exhibition *Marcel Duchamp*, with all the replicas, in one room in the old building of Moderna Museet at Skeppsholmen.²⁶ He designed a ceiling based on Duchamp's *Sixteen Miles of String* (1942) from the exhibition *First Papers of Surrealism*, using elastic rope to create a geometric composition and a more alive atmosphere in the room (Fig. 6).



Fig. 6 Ulf Linde in the exhibition *Marcel Duchamp* at Moderna Museet, 1986. Photo: Moderna Museet

Thirty years later Ulf Linde produced another version of *The Large Glass*, this time together with the artists John Stenborg (b. 1957) and Henrik Samuelsson (b. 1960), which was completed in 1991–92. It was made in

connection to a collaboration with Kunst-und Ausstellungshalle of the Republic of Germany in Bonn where Pontus Hultén then was director.²⁷ *The Large Glass* from 1961 could not travel, it was too fragile, so Linde offered to make a new replica. It was authorized by Alexina “Teeny” Duchamp in March 1992.²⁸ After many years of research Linde could finally make a more correct replica of *The Large Glass*. He had not been able to do all the corrections he wanted in his first replica. The colors were never right, because of the use of green glass in the first version. The second replica was based on the color recipes in *Notes* and geometry in the plan and elevation drawings. The reason for the great interest all over the world of Moderna Museet's *The Large Glass* is that the original version at the Philadelphia Museum of Art is not available to loan. For that reason, *The Large Glass* from 1991–92, which is the museum “Travelling Glass”, has been included in many Duchamp exhibitions in Europe and USA.

In 2011 the entire Duchamp collection was presented at Konstakademien (The Royal Swedish Academy of Fine Arts) in Stockholm, in the exhibition *De ou par Marcel Duchamp, par Ulf Linde*, produced in collaboration with Moderna Museet.²⁹ This was the last exhibition that Ulf Linde was involved in on Duchamp, and included a new replica, his 1:10 replica of Duchamp's last piece, *Étant donnés: 1° La chute d'eau, 2° Le gaz d'éclairage* (1946–66).³⁰ The work forms part of the collection of the Philadelphia Museum of Art, to which it was donated by Duchamp, on condition that it was not to be displayed before his death.

The exhibition *Picasso/Duchamp “He was Wrong”* opened in August 2012 at Moderna Museet.³¹ As a part of the exhibition a presentation in the Pontus Hultén Study Gallery was curated with works and documents that reveal the relationship between Marcel Duchamp and Moderna Museet and especially to Pontus Hultén (Fig. 7).³² Through his personal collection Moderna Museet received another six works by Duchamp: an etching, a gelatin silver print, two lithographs and a poster as well as a *Boîte-en-valise*. This last item was dedicated to Pontus Hultén by Alexina “Teeny” Duchamp with the inscription: “à Pontus Hultén avec ma plus grande joie et affection Teeny”.

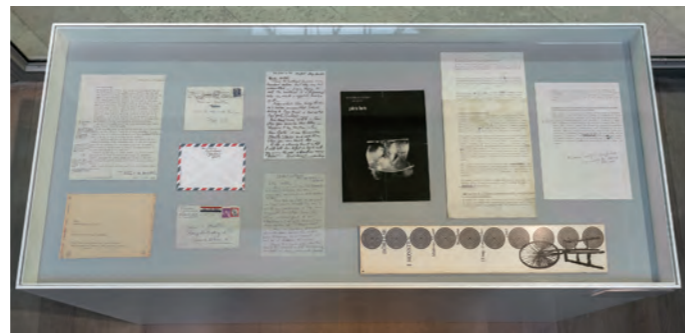


Fig. 7 Documents from the Moderna Museet archives related to Marcel Duchamp. Photo: Åsa Lundén/Moderna Museet

In 2014 Moderna Museet acquired the Ulf Linder archive through a donation. In it there is for example a five-page document where Linde accounts for the narrative represented in *The Large Glass*, together with his correspondence with Duchamp, manuscripts, his book collection, and other material following his research during over fifty years on the works by the artist. Parts of the Duchamp collection is always present in one way

or another at Moderna Museet in Stockholm and Malmö.³³ His works will continue to be a crucial part of the history of the museum and will be presented in exhibitions and in upcoming collection displays (Fig. 8).



Fig. 8 The Pontus Hultén Study Gallery at Moderna Museet in Stockholm. Photo: Albin Dahlström/Moderna Museet

Notes

- This is an extended version of a text by Annika Gunnarsson and Anna Tellgren, “Marcel Duchamp in the Moderna Museet Collection”, *“He was wrong” Picasso/Duchamp*, eds. Daniel Birnbaum and Annika Gunnarsson, Moderna Museet exhibition catalogue no. 373, Stockholm: Moderna Museet and London: Koenig Books, 2012, pp. 72–75. Moderna Museet is the National Museum of Modern and Contemporary Art in Sweden.
- For a short biography on Pontus Hultén see Anna Tellgren, “Pontus Hultén and Moderna Museet. Research and learning based on an art collection, an archive and a library,” *Pontus Hultén and Moderna Museet. The Formative Years*, eds. Anna Tellgren and Anna Lundström, Stockholm: Moderna Museet and London: Koenig Books, 2017, pp. 15–35. See also Claes Britton, *Pontus Hultén—Commander of Modern Art: A Biography*, Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König, 2025.
- See Anna Lundström “Marcel Duchamp via Pontus Hultén (Marcel Duchamp through Pontus Hultén)”, <https://www.modernamuseet.se/stockholm/sv/utställningar/picasso-duchamp/marcel-duchamp-via-pontus-hulten/> (accessed 2026-02-02).
- Letter from Pontus Hultén to Marcel Duchamp, 1 December, 1954. Moderna Museet archives (MMA), Pontus Hultén archive (PHA) 5.1.10. The letter is also published in “Dada,” *Meddelande från Moderna Museet till Moderna Museet Vänner*, eds. Thomas Hall and Ingrid Svensson, no. 19, March 1966, p. 18.
- See Hans Hayden, “Double Bind. Moderna Museet as an Arena for Interpreting the Past and the Present,” *The History Book. On Moderna Museet 1958–2008*, eds. Anna Tellgren and Martin Sundberg, Stockholm: Moderna Museet and Göttingen: Steidl, 2008, pp. 188–189.
- The exhibition featured works by Swedish artists, architects, and critics: Sven Alfons, Ted Dyrssen, V. Enhult, Lars-Erik Falk, Göran Folcker, Martin Holmgren, Calle Lunding, Karl-Axel Pehrson and Lars Rolf.
- Karl G. Hultén, “Ready-Made,” *Objekt eller artefakter. Verkligheten förverkligad*, Stockholm: Galerie Samlaren, and *Kasark*, no. 1, 1954, p. 6. Four issues were published of the magazine *Kasark*, edited by Karl G. (Pontus) Hultén, Hans Nordenström and Oscar Reutersvärd.
- See Anna Lundström, “Movement in Art. The Layers of an Exhibition,” *Pontus Hultén and Moderna Museet. The Formative Years*, eds. Anna Tellgren and Anna Lundström, Stockholm: Moderna Museet and London: Koenig Books, pp. 67–93. One of the most important early exhibitions were *Le Mouvement*, which took place in 1955 at Galerie Denise René in Paris.
- Rörelse i konsten*, ed. K.G. Hultén, Moderna Museet exhibition catalogue no. 18, Stockholm: Moderna Museet, 1961.
- On Billy Klüver (1927–2004) see Marianne Hultman, “Our Man in New York. An Interview with Billy Klüver on his Collaboration with Moderna Museet,” *The History Book. On Moderna Museet 1958–2008*, eds. Anna Tellgren and Martin Sundberg, Stockholm: Moderna Museet and Göttingen: Steidl, 2008, pp. 235–256.
- The exhibition was presented in Amsterdam from 10 March to 17 April under the title “Bewogen Beweging” (50,000 visitors); in Stockholm from 17 May to 3 September (70,000 visitors); and in Humlebæk, near Copenhagen, from 22 September to 22 October, under the title “Bewægelse i kunsten” (23,000 visitors). MMA PHA 4.2.59.
- In addition to *The Large Glass* they are *Rotary Glass Plaques* (1920/1961), a replica made by Pontus Hultén, P O Ultvedt and Magnus Wibom and donated by them in the same year, as well as *Roue de bicyclette* (The Bicycle Wheel) (1913/1960), which was donated in 1961 by Ulf Linde and P O Ultvedt, and *Fresh Widow* (1920/1960) a donation from Ulf Linde. The work entitled *Door, 11 rue Larrey* (1927/1961), a replica by Pontus Hultén and Daniel Spoerri, was destroyed after the exhibition.
- The letter from Pontus Hultén to Marcel Duchamp from 1 December, 1954 ends with a PS in which Hultén asks about the copy of the “Large Glass” in the green box and whether there is a set of Rotoreliefs available on loan.
- Ulf Linde had a background as a jazz musician, art critic in *Dagens Nyheter*, a

Stockholm daily newspaper, and teacher at the Academy of Art in Stockholm. He was director of the Thiel Gallery on Djurgården in Stockholm for twenty years (1977–1997). From 1977 he was a member of the Swedish Academy (who nominate the Nobel Prize in Literature), and he was also an author. On Ulf Linde see *Ulf Linde. Essays from a Lifetime in Arts*, eds. Kersin Lind Bonnier and Peter Galassi, Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König, 2022.

15 *Study for reconstruction of Marcel Duchamp: La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915–23/1959–60). This replica was donated to Moderna Museet in 2011 by the artists Louise Lidström (b. 1948) and P G Thelander (b. 1936), who had received it from P O Ultvedt in exchange for one of Thelander's works. Galleri (gallery) Vallingatan 42 was in fact in an office at the street Vallingatan 42 in Stockholm.

16 The independent scholar Paul B. Franklin made an interview with Ulf Linde, during seven days in 2012 and 2013 in Stockholm, where you can follow his work on and with Marcel Duchamp. See Paul B. Franklin, “In Pursuit of Duchamp – and Perfection. An Interview with Ulf Linde,” *Étant donné Marcel Duchamp*, no. 11, ed. Paul B. Franklin, Paris: Association pour l'Étude de Marcel Duchamp, 2016, pp. 10–43.

17 *Ibid.*, p. 22.

18 *Ibid.*, p. 25.

19 Marcel Duchamp, “Le Grand Verre/ The Large Glass,” *Notes*, Preface: Pontus Hultén, Arrangement and translation: Paul Matisse, Paris: Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, 1980, no. 47–166.

20 Paul B. Franklin, “In Pursuit of Duchamp—and Perfection. An Interview with Ulf Linde,” *Étant donné Marcel Duchamp*, no. 11, Paris: Association pour l'Étude de Marcel Duchamp, 2016, p. 25.

21 Malou (Lecat) Höjer (1910–1998) was born in France, married to the Swedish archivist Carl-Henrik Höjer, and she worked for Foreign Office in Stockholm. See further Paul B. Franklin, “Made in Stockholm. *Portrait de Malou Höjer* par Marcel Duchamp,” *Étant donné Marcel Duchamp*, no. 11, Paris: Association pour l'Étude de Marcel Duchamp, 2016, pp. 172–193.

22 See for example in his first books: Ulf Linde, *Spejare. En essä om konst*, Stockholm: Bonnier, 1960, and Ulf Linde, “Gröna asken (The Green Box),” *Marcel Duchamp*, Galerie Burén, Stockholm: Bonnier, 1963, pp. 15–39.

23 Marcel Duchamp, “I enjoyed your mind in free vagabondage.” Duchamp's correspondence with Ulf Linde,” *Étant donné Marcel Duchamp*, no. 11, Paris: Association pour l'Étude de Marcel Duchamp, 2016, p. 163.

24 Appendix to the minutes (Nationalmusei nämndprotokoll) of the meeting held on 25 August, 1965, at the Nationalmuseum, MMA Myndighetsarkivet (MA) A1:2: 3 *Stoppages étaion* (3 Standard Stops) 1913-14/1963, *Porte-bouteilles* (The Bottle Rack) 1914/1963/1976, *Peigne* (Comb), *À bruit secret* (With Hidden Nois) 1916/1962, *Fountain* 1917/1963, ...*pliant, ...de voyage* (Traveller's Folding Item) 1917/1963, *Air de Paris* (Paris Air) 1919/1974, *Why not sneeze, Rrose Sélavy?* 1921/1963/1986, *In advance of the broken arm* 1915/1963. Some of the replicas have been corrected by Ulf Linde later in 1976 and 1986.

25 Ulf Linde, *Marcel Duchamp*, Galerie Burén, Stockholm: Bonnier, 1963.

26 *Marcel Duchamp*, ed. Ulf Linde, Moderna Museet exhibition catalogue no. 212, Stockholm: Moderna Museet, 1986. The catalogue in form of a poster was designed by P O Ultvedt. See also Ulf Linde, *Marcel Duchamp*, En konstbok från Nationalmuseum, Stockholm: Rabén & Sjögren, 1986.

27 See further Anna Tellgren, “Pontus Hultén and Moderna Museet: Utopias and Visions,” *Pontus Hultén and Moderna Museet. From Stockholm to Paris*, ed. Anna Tellgren, Stockholm: Moderna Museet and Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König, 2023, pp. 23–59.

28 “Agreement between Moderna Museet, Stockholm, Sweden and Madame Alexina Duchamp, Villiers-sous-Grez”, 17 March 1992. MMA MA F11b:9.

29 *De ou par Marcel Duchamp, par Ulf Linde*, eds. Daniel Birnbaum and Jan Åman, Moderna Museet exhibition catalogue no. 367, Stockholm: Moderna Museet and Konstakademien, 2011.

30 A donation to the museum in 1985 by the financier and publisher Tomas Fischer – dedicated to Ulf Linde – have some references to this new replica. It consisted of the pencil drawing *Étant donnés: Maria, la chute d'eau et le gaz d'éclairage* (1947), signed “Marcel Duchamp Dec 47,” as well as *Étant donnés 1° la chute d'eau, et 2° le gaz d'éclairage...* (1948–49), a painted parchment on plaster, attached to velvet and enclosed by a gold frame. These are studies for the work that occupied Duchamp during the last twenty years of his life.

31 The exhibition was curated by director Daniel Birnbaum and professor Ronald Jones, with Annika Gunnarsson, curator of prints and drawings at Moderna Museet.

32 In connection to the Pontus Hultén donation in 2005 the museum constructed the Pontus Hultén Study Gallery, situated in the center of the new museum building from 1998. It was initiated by Hultén himself and designed together with the architect Renzo Piano. The Study Gallery consists of 30 movable screens that are transported by a specially constructed mechanism from the upper level of the room to the visitors on the lower level—to the second floor of the museum building. Since it opened in 2008 the Study Gallery has been used for smaller, archive-based exhibitions, research visits, and for seminars and workshops.

33 The symposium *Duchamp and Sweden* on the legacy of Marcel Duchamp after World War II, held in April 2015 and organized in close collaboration with the Art History departments at Stockholm University and Södertörn University, exemplifies Moderna Museet's commitment to presenting ongoing research, see: <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/event/symposium-duchamp-and-sweden/> (accessed 2026-02-02).

Recapitulation of intention: Richard Hamilton's Marcel Duchamp's *The Large Glass*

Introduction

I would like to thank the organisers of the symposium Tama Art University Art Archives Centre and the National Centre for Art Research. My paper concerns the second replica of Marcel Duchamp's *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even* known as *The Large Glass*, created by the British artist Richard Hamilton in 1966, now part of Tate collection, London.

I wanted to start with the most recent research on the replica showcased in the current display at Tate Britain. Launched in October 2024 and entitled *Richard Hamilton and Marcel Duchamp: The Making of An Original Replica*, the display explores the friendship and collaborations of the artists Richard Hamilton (1922–2011) and Marcel Duchamp (1887–1968) in the years 1956 to 1968 (Fig. 1). It discusses how Hamilton made great efforts to study and champion the modernist artist, serving as his decipherer and decoder. Through Duchamp, Hamilton was encouraged to reconsider the nature of art and visual perception. His work on the reconstruction of Duchamp's most famous and complex work *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even* is examined through juxtaposition of artworks, reconstructions, publications and archival material brought together for the first time.¹



Fig. 1 Installation view of *Richard Hamilton and Marcel Duchamp: The Making of an Original Replica* display at Tate Britain, 2024, featuring Marcel Duchamp's *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (The Large Glass)*, 1915–23, reconstruction by Richard Hamilton, 1965–66; lower panel remade 1985. Oil, lead, dust, and varnish on glass. Presented by William N. Copley through the American Federation of Arts, 1975.
Artworks: © The Artists; Photo: © Tate (Kathleen Arundell)
© Association Marcel Duchamp / ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2026 C5334

The Green Box

In order to look into genesis of the reconstruction by Richard Hamilton completed in 1966, we would need to go back to the post-War period when Duchamp's work was not well known in the UK. Hamilton liked to begin the story in 1948 with somewhat apocryphal account of his first encounter with Duchamp's oeuvre.² At the time he was enrolled at the Slade School of Fine Art in London where he studied painting and formed a friendship with Roland Penrose, British surrealist and the founder of the Institute of Contemporary Arts in London (ICA). It was in his library that Hamilton saw Marcel Duchamp's *The Green Box* — a collection of ninety-four loose notes relating to the development and function of *The Large Glass* Duchamp (or rather his alter ego Rose Sélavy) published as edition of green felt covered boxes in 1934 (Fig. 2).³



Fig. 2 Marcel Duchamp, *La Boîte verte (The Green Box)*, 1934. Cardboard box, colour plate and 94 lithographs, collotypes and ink on paper. 2.5 x 28.0 x 33.2 cm. Tate, London.
©Succession Marcel Duchamp / ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2026 C5334

The interest in Duchamp's work grew and developed alongside Hamilton's own practice, especially his academic career first at the London Central School of Arts and Crafts, where he taught students in the craft departments from 1952 and later in the mid-1950s as he became head of the Fine Art Department, King's College, University of Durham (later University of Newcastle upon Tyne). Appointed Lecturer in Design in 1953, he initially taught the fundamentals of design to first-year students. Later known as the 'basic course', the new approach to teaching transformed traditional academic methodology and didactics in the UK. In 1956 at ICA Hamilton delivered his lecture on *The Green Box* highlighting its significance as literary component and commentary to Duchamp's most famous work. According to Hamilton, 'the text exists beside the glass as a commentary and within it as a literary component of its structure.'⁴

This research led to the famous exchange of letters between Hamilton and Duchamp in 1956. Hamilton shared the diagram he produced based on the box's contents and asked for the modernist artist's advice and comment while signalling his ambition to produce *The Green Box's*

notes as English-language publication, preserving their typographical singularity. He pointed out that 'the examination I have made of the "large glass" has convinced me of the need for a book giving a full translation of the documents together with the French original and a commentary—a kind of 'skeleton key' which would be of great use to students.'⁵

Duchamp responded a year later putting him in touch with American art historian George Heard Hamilton who already advanced in translating *The Green Box's* content and had also considered making a publication. Under Duchamp's close supervision they collaborated on *The Green Book* published in 1960 and the modernist artist was delighted with the result praising Hamilton:

'Dear Richard, we are crazy about the book. Your labor of love has given birth to a monster of veracity and a crystalline transubstantiation of the French "Green Box"—the translation, thanks above all to your designs, is enhanced into a plastic form so close to the original that the Bride must be blossoming ever more.'⁶

The 1963 Pasadena survey

Although the publication of the Hamilton's 1960 *The Green Box* in English had contributed to a wider international appreciation of Duchamp's work, it suggested the meaning of *The Large Glass* is not quite resolved through recourse to linguistic translations of the associated documentation. The next event that reinforced Duchamp's iconic status amongst the new generation of artists was a survey exhibition *By or of Marcel Duchamp or Rose Sélavy* organised at The Pasadena Art Museum in 1963.⁷ The original *The Large Glass* was too fragile to travel therefore the first reconstruction by Ulf Linde (1961) was placed centre stage juxtaposed with *The Green Box* as its literary counterpart. It was the first instance of the equivalence between *The Glass* and *The Box* being represented visually and publicly, which would influence subsequent display approaches. Hamilton's interview with Duchamp was published in its catalogue and the British artist made his first visit to the US to attend the exhibition, visited Philadelphia to see the original *The Large Glass* and lectured at the Yale University.

As the Pasadena survey propelled Duchamp to the forefront of contemporary artistic discourse, the interest in a broader retrospective, this time in Europe became apparent and according to Hamilton: 'The lesson of the Pasadena retrospective lies in the demand it makes to see Duchamp as whole; as an entity so infinitely complex that his work resists attempts to transmit adequate experience of it.'⁸ This led to Hamilton's next related project.

Richard Hamilton's *The Almost Complete Works of Marcel Duchamp at the Tate Gallery, 1966*

Hamilton recalled: 'When the Arts Council of Great Britain proposed to organise a major Duchamp retrospective at the Tate Gallery for June 1966 it seemed so desperately unfortunate that our British audience should be denied any experience of the Glass that we decided to fill the gap with at least some semblance of the great painting.'⁹ Marcel Duchamp authorised the British artist to make a copy of *The Large Glass* for the Tate Gallery's retrospective exhibition and the Arts Council invited Hamilton to curate the show. Simultaneously, Hamilton started working on a new replica of *The Large Glass* with his students in the Fine Art Department of

the University of Newcastle. He was supported by colleagues as well as specialised production companies and plants of the industrial North of England. As stated in his published account of the work on the reconstruction: 'Duchamp's lonely nourishing of ideas into form was a far cry from the appreciative co-operation provided fifty years later and which is gratefully acknowledged here. ... The Metallurgy Department of the University extruded lead wire ... the Geography Department's cartography section made the extremely difficult technical drawing of the "Oculist Witnesses." The Department of Mechanical Engineering gave great help in the construction of frames... local industry was also involved.'

1965–66 replication

Hamilton was keen to put on record his approach rooted in close examination and study of the original, understanding the technical aspects of Duchamp's practice and using *The Green Box* as his guide and while avoiding copying of the current damaged state of the work to achieve 'recapitulation of intention' in a step-by-step reconstruction replicating Duchamp's methods rather than appearance of the original. He clarified:

'This new version is made on armour plate glass—a provision likely to preserve the appearance of its model's youth... My first task was to make the lost full size perspective drawing from the dimensioned plan and elevation. References were made to the Philadelphia Glass more to gain knowledge of the construction of subject matter than to copy delineations on the surface of the original.'¹⁰

Hamilton made four preliminary glass studies for his reconstruction which were preceded by a group of pencil or pencil and ink drawings on tracing paper as working studies for the perspective necessary for the full-scale reconstruction of *The Large Glass*. These deal individually with the "Scissors," "Chocolate Grinder Rollers" and the "Mill Wheel" elements that feature in the lower section of *The Large Glass*. The key drawing was a full-size perspective projection of information gleaned from two drawings in *The Green Box* showing the plan and elevation of the "Bachelor apparatus" that describes the lower section of *The Large Glass*. Apart from using the armoured glass, a study of the "Oculist Witnesses" in particular, in Hamilton's own words, 'demanded a technique not used by Duchamp. The right hand area of the lower glass had been silvered on the back and a drawing transferred to the silver by Duchamp through a piece of carbon paper. The silvering was then scraped away up to the drawn lines leaving the brilliantly reflective image. The long process was shortened in the remake by means of a silk-screen made from a blocked in re-drawing of the carbon paper. Pigment screened on to the mirror formed a resist which allowed the redundant silver to be etched away.'¹¹

Another crucial point of departure from the original approach is the 1966 replica could be dismantled into two parts for the ease of travel and reassembly for exhibitions and displays.

As for the reconstruction, the Tate Gallery trustees were unable to advance payments towards an artwork that did not yet exist. The financial support came from William Copley, American artist and philanthropist, friend of Duchamp and Hamilton both, provided \$10,000 that funded the materials and offered an artist fee for Duchamp while Hamilton worked without remuneration. Ultimately, such arrangement made the finished replica property of Copley. Over the next ten years it was lent to exhibitions internationally and displayed in Copley's apartment in New

York. Tate secured the work as long loan and eventually acquired as a gift from Copley through the American Federation of Arts in 1975 and put on display at the Millbank gallery.¹²

1984-86 reconstruction

Just like the chance component of the ‘ultimately unfinished’ original was key for the Philadelphia Glass, it seemed to ‘rub off’ on its replica perpetuating the work’s potential for transformation.

The next chapter of the London replica’s transformation opened 20 years later and starts with Tate Gallery’s security accident report: ‘On 19 June 1984 at 1.30 am Mr Palmer, on completing his clock patrol of Tate gallery’s displays hearing a strange noise from Gallery 36 turned on the gallery lights and returned to investigate. On seeing the glass of Marcel Duchamp / Richard Hamilton ‘The bride stripped bare by her bachelors, even’ shattering before his eyes, Mr Palmer called Head of security to witness the still cracking up.’ The Preliminary Assessment of Condition report was submitted to Tate’s Director stating: ‘The lower, image bearing, ‘Armour plate’ toughened glass sheet has totally shattered. It has remained in position developing a growing convexity to its outer face with only the loss of a few hundred fragments notably from the main vertical crack. The shattered glass is not practically saveable, losses are small but structurally significant and the crack pattern with its total visual and structural disruption would always remain.’¹³



Fig. 3 Sculpture conservation photograph, view of the 1966 reconstruction on display, July 19, 1984. Tate Sculpture Conservation Records.

The 1966 replica shattered into hundreds of thousands of pieces while on display (Fig. 3). Hamilton’s hope that the armour-plated glass will preserve the appearance of the original’s ‘youth’ was shattered along with the glass itself. The conservation team isolated the work, examined the damaged and concluded that the lower part was unsalvageable and would need to be removed and, in consultation with Hamilton and fellow conservators from other institutions holding the original and the replicas, reconstructed again. An attempt has been made to rescue the lead element, but the damage affected the mirroring, resin and paint elements that thus could not have been transferred. The conservators undertook full

replication of the “Bachelors” domain ‘retracing’ Hamilton’s ‘footsteps.’ The report published by Tate sculpture conservators Christopher Holden and Roy Perry indicated they’ve applied similar methods and materials to those used by Hamilton, starting with his study of “Oculist Witnesses” and its technique that stepped away from the time-consuming approach of the original.¹⁴

The ageing of Hamilton’s reconstruction was considered when final selection of colours was applied striving this time to replicate the appearance of the ‘original replica.’ The conservation reconstruction was approved by Hamilton in February 1986 and reassembled later in the year. In order to achieve the ‘ageing’ effect of the lower part Hamilton recommended to expose it to light for twelve months but agreed to reassembly and redisplay with adjusted lower light levels in the gallery just a few months later. Crucially, a decision was made to remove Duchamp’s inscription ‘Richard Hamilton | pour copie conforme | Marcel Duchamp | 1966’ from the damaged panel and apply it to the new reconstruction of the “Bachelors.”

The final adjustments were made in 2010 just a year before Hamilton passed away (Fig. 4). Here the conservation team at Tate led by Derek Pullen created a patina on the lead foil of the lower panel that resembled the existing patina on the upper panel addressing the inconsistency of the ‘ageing’ of both panels.¹⁵



Fig. 4 Tate Sculpture Conservation photograph, investigation of the lower panel, 2006.

The 1984 accident changed the status of the work – from intended exhibition copy to artist’s reconstruction to that with an element of a replicated reconstruction.¹⁶ The life of *The Large Glass* in Tate galleries also undergone transformation: it went back on display in 1986 but wasn’t included in Hamilton’s own 1992 Tate retrospective as it wasn’t considered fully as artist’s work. With the opening of Tate Modern in 2000, *The Large Glass* was put on display in the new building juxtaposed with the works by Francis Picabia. In 2008, it was followed up by the exhibition that examined Duchamp, Man Ray and Picabia’s contributions in the development of the new artistic ideas and methods. It juxtaposed *The Large Glass* with *The Green Box*, reconstructed studies on glass and Man Ray’s photographs.¹⁷ Hamilton’s own posthumous retrospective of 2014 finally recognised the 1966/85 reconstruction within the planetary system of the British artist’s creative practices.¹⁸

Conclusion

2024 display is showcasing new 2019 acquisitions of Hamilton’s studies for *The Large Glass* together with archival materials, studies on paper and his other works. Considering Hamilton’s engagement with the ideas and avant-garde practices that underpinned the ten-year period of *The Large Glass*’s creation, the display explores the dialogue between the two artists as inspirational for Hamilton’s ambition to introduce complex ideas and symbolic systems in his own work as well as his contribution in deciphering and championing the ideas of the modernist artist. The display will run until December 2025. In March 2026 *The Large Glass*’s second reconstruction will travel to the US for the new retrospective exhibition of Duchamp’s works, reuniting ones again the ‘original’ with its ‘original replica’. In 1977 Hamilton unequivocally wrote how he found Duchamp’s work ‘more interesting, more exciting, more durable, than any other; the more I know and think about it the more interesting it becomes. I’ve spent more than four years of my life working on his *Large Glass* and his notes for it; the *Large Glass* has to be an extraordinary work to survive that degree of attention and that amount of time without being boring. It’s never palled.’

Notes

- 1 For more information see <https://www.tate.org.uk/visit/tate-britain/display/modern-and-contemporary-british-art/marcel-duchamp-and-richard-hamilton>
- 2 Richard Hamilton, *Collected Words 1953–1982*, Thames & Hudson, 1982, p.10.
- 3 Rose Sélavy (Marcel Duchamp), *The Green Box (La boîte verte)*, 1934.
- 4 Marcel Duchamp, Richard Hamilton, *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even. A Typographic Version by Richard Hamilton of Marcel Duchamp’s Green Box*. Translated by George Heard Hamilton, London, 1960.
- 5 Letter from Richard Hamilton to Marcel Duchamp, 27 June 1956, Tate Archive TGA 20215.
- 6 Letter from Marcel Duchamp to Richard Hamilton, 26 November 1960, Tate Archive TGA 20215.
- 7 *By or of Marcel Duchamp or Rose Sélavy*, ex. cat., Pasadena Art Museum, 1963.
- 8 ‘The Pasadena Retrospective’, *Art International*, January 1964.
- 9 See Richard Hamilton, ‘*The Bride stripped bare by her bachelors even again.*’ A reconstruction by Richard Hamilton of Marcel Duchamp’s *Large Glass*, ex. cat. Hatton Gallery, Newcastle upon Tyne, University of Newcastle, 1966.
- 10 *Ibid.*
- 11 *Ibid.*
- 12 See Tate Public Record TG 4/2/442/1.
- 13 Tate Conservation Department records, T02011.
- 14 For more information see Christopher Holden and Roy Perry, ‘The Reconstruction of the Lower Glass Panel of Duchamp/Hamilton’s “Large Glass” 1965–6’, *Conservator*, no.11, July 1987, pp.3–13.
- 15 Tate Conservation Department records, T02011.
- 16 For more information see Bryony Bery, ‘Through The Large Glass: Richard Hamilton’s Reframing of Marcel Duchamp’ in *Tate Papers*, no.26 Autumn 2016 <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/26/through-the-large-glass>
- 17 For more information on the exhibition see *Duchamp, Man Ray, Picabia*, ex. cat., Tate Modern, London 2008.
- 18 For more information on the exhibition see *Richard Hamilton*, ex. cat., Tate Modern, London 2014.

The *Large Glass Tokyo Version* (1980): Archives

The *Large Glass Tokyo Version* (1980), the sole replica of Duchamp's work in Asia and the first to be completed after the artist's death, was created at the University of Tokyo (Todai) in collaboration with a group of students from Tama Art University. I will provide an overview of the characteristics and history of the *Tokyo Version*, focusing on the preparatory study for the replica and other materials held at the Art Archives Center (AAC).

The *Tokyo Version* is on permanent display at the University of Tokyo's Komaba Museum. A key characteristic of the *Tokyo Version* is that it was created in collaboration with student volunteers, including undergraduates, graduate students, and research students. Todai took the lead in organizing a research group that examined Marcel Duchamp's notes and critical essays written in French that are found in *The Green Box* (1934 (1911–1920)). Graduate students and undergraduates from Tama Art University (Tamabi) and undergraduates from Nihon University carried out research on production aspects of the work, such as the materials and techniques used in the work, and executed the actual production of the replica.

The replica itself was created in a studio at the Todai Komaba Campus, but a group of preparatory studies were created at Tamabi. These are the materials in the collection of the Art Archives Center (AAC).

Among these archival materials are the "preparatory study" that were unpacked in a basement mechanical room and transported to the current exhibition venue. More than forty years' worth of deterioration and contamination had made it difficult to move the studies, but many people worked together for more than a year to restore and frame them, making it possible to bring them above ground where they could be put on display. It has been five years since we confirmed the existence of these preparatory studies in 2021, and today we are convening this symposium in collaboration with the National Center for Art Research. Although this is a small exhibition, these studies can now be viewed by the public.

The main topics of this symposium are not only research on Duchamp, but also research on replicas. Duchamp's masterpiece, commonly known as *The Large Glass*, is widely known around the world as an important work that is representative of twentieth century art. However, there has been little research on the replicas. Perhaps this research will now begin in earnest. Above all else, when it comes to replicas, there is no pioneering spirit who has been as important as Duchamp.

Last July, the Association Marcel Duchamp recognized the preparatory study for the *Large Glass Tokyo Version* and related materials housed at our university as archival materials. With this approval, the materials can now be viewed, exhibited, and used for other purposes. Now, we can begin the process of thinking about how we can bring out and share the various historical elements contained within these materials.

In this digital age, we are constantly bombarded with vast amounts of information, and we must grapple with how we relate to this information. Furthermore, due to changing historical perspectives, conventional art history has become relativized, and the question of how the art created up to the twentieth century and the art from the twenty-first century onward can be connected, and coexist, is a shared challenge for art museums. Students may also be perplexed about the relationship between their present-day selves and a past that is unfamiliar to them. I believe that our role at AAC is to contemplate and test our connection to the past. Our aim is to use the preparatory study and related materials for the *Tokyo Version* in this way.

Because the support is glass, the preparatory studies are large, heavy, and difficult to photograph. This makes them archival materials that are ill-suited to digitization. However, these materials have a physical presence as objects, and therefore they may spur us to learn about the heritage of the past experientially, rather than merely as received information. These archival materials truly became an experience for those of us at AAC.

In 1977, Duchamp's widow and the copyright holder, Alexina "Teeny" Duchamp (1906–1995), granted permission for the creation of the *Tokyo Version*, and the requisite investigation, research, and preparatory study began in earnest in the following year (1978). The aim was to recreate the work in its state in 1923, when Duchamp suspended his work on it. This decision was apparently made by Takiguchi Shuzo (1903–1979), who supervised the replica's creation. There was another supervisor for the project: Tono Yoshiaki (1930–2005). Takiguchi and Tono were art critics who had introduced Duchamp to Japan. They were personally acquainted with Duchamp and kept up a correspondence with him. Takiguchi was old at the time and in ill health, and he sadly passed away before the replica was completed. Therefore, for all intents and purposes, Tono was the key person behind the completion of the *Tokyo Version*.

Tono had authority as one of Japan's leading art critics from the 1950s to the 1980s, and he began teaching at Tama Art University in 1967. He played an active role in introducing contemporary art from abroad, focusing on contemporary American art, but he was also a passionate student of Duchamp. Through his writings he played a role in making the world of Duchamp known throughout Japan. It may be fair to say that it was thanks to Takiguchi and Tono that so many Japanese artists of the time were influenced by Duchamp. Tono wielded influence thanks to his writings introducing foreign contemporary art and his research on Duchamp.

With the donation of materials from Tono's estate serving as the catalyst, in 2022 AAC held a symposium focusing on Tono titled *TONO Renaissance*. Tono frequently traveled overseas, and he maintained a close

relationship with the Duchamps, and then with Duchamp's widow. Not only that, but he also built what could be called an international Duchamp network, connecting with art professionals in other countries who were studying Duchamp. Keeping in close contact with these people, Tono collected information and arguably became the driving force behind the creation of the replica. Even so, Tono was a freelance art critic. Without Yokoyama Tadashi, who was an associate professor at the time and who wrote letters as a member of the steering committee for the University of Tokyo's Komaba Museum, the replica might have remained just a dream. Associate Professor Yokoyama was instrumental in organizing, financing, and negotiating with foreign entities. While maintaining communications with Duchamp's widow, Alexina "Teeny" Duchamp, he was also involved in setting up a studio at Todai and designing the frames.

A selection of Tono's archival materials, including letters from Duchamp to Tono, are on display as part of an archives exhibition¹ currently being held at the Art Archives Center Gallery on the second floor of Art-Theque building at our Hachioji campus. Visitors can also see archival materials borrowed from Shiozaki Yutaka, who played a central role in creating the replica.

In November 1978, Shiozaki visited Philadelphia to closely inspect the original of *The Large Glass*, creating the detailed measurements and observation notes that we still have today. His drawings show that he paid particular attention to the outlines made by the lead wire, carefully considering the details of how the wires would be cut and connected (Fig. 1). This attention to detail is considered to be a characteristic of the *Tokyo Version*.

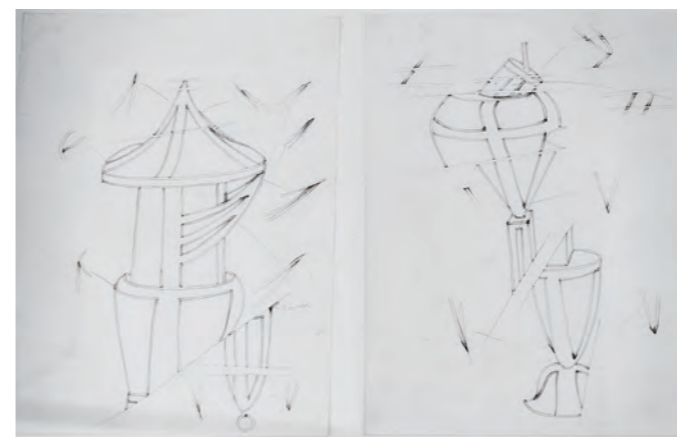


Fig. 1 Part of a drawing by Shiozaki Yutaka, (Collection of Tama Art University Art Archives Center [LGTV Preparatory Study Archive])

Anne d'Harnoncourt, the Duchamp curator at the Philadelphia Museum of Art, also lent her cooperation. Tono met her at a Duchamp exhibition being shown at the museum in 1973, and they remained in frequent contact thereafter, often sharing information about the *Tokyo Version*. When Tamabi's Shiozaki and Todai's Iwasa Tetsuo (1949–2017) visited the Philadelphia Museum of Art, Tono asked her to give them special consideration.

With d'Harnoncourt's cooperation, Shiozaki was able to closely examine and measure the original. Anzai Shigeo (1939–2020), who was in the United States at the time, was commissioned by Tono to create a photographic record of the project, and he was given special permission

to capture the details of the original work with a macro lens when the museum was closed to the public. I will say more about his later, but d'Harnoncourt was also extremely helpful in lending items from her museum's collection for the Duchamp exhibition held in Japan in 1981. Figure 2 is a photograph from the opening of that exhibition.



Fig. 2 Tono, John Cage, and d'Harnoncourt at the Marcel Duchamp exhibition at the Takanawa Museum of Art (Philadelphia Museum of Art archives)

Shiozaki was a student of Tono's who had studied oil painting at Tama Art University. He had taken Tono's classes on Duchamp since he was an undergraduate, and when he encountered the concept of creating a replica while working on his master's degree, he decided to devote himself to the project. Shiozaki once said, "Making a replica doesn't mean copying something; copying is easy. This is research." He was a fabricator who paid attention to detail, but he also considered what those details meant to Duchamp. The *Tokyo Version* is characterized by the idea that it was not about making a copy; it was about getting to know the world of Duchamp's work by vicariously experiencing its creation.

The glass studies, part of the preparatory study, can currently be viewed at Art-Theque. Preparatory study such as these are not confirmed to exist in London or Stockholm. The glass studies were created from 1978 to 1979 mainly by Tamabi students in classrooms at the Kaminoge Campus and they are unfinished. But this is precisely why they so vividly convey the trail of their research. I think that these preparatory studies are also characteristic of the *Tokyo Version*. The composition of the studies differs slightly from the replica itself. The studies were created at Tamabi, but the plans for the replica itself were prepared at Todai.

The frontispiece was photographed in the basement mechanical room last January (Fig. 3). As in the exhibition that is currently on display, the rear sides of the studies are facing us. In *The Large Glass*, the backs of the colored areas are covered in lead foil. Therefore, we have done this so that you can see for yourself the vestiges of the work that was done before these areas was covered up.

The most difficult part of the actual work of creating *The Large Glass* was apparently the "Oculist Witnesses" element. As explained earlier, Duchamp himself used an extremely laborious method in which the glass was silvered, and then this silver foil coating was scraped from the areas where it wasn't needed. In earlier replicas, this element was created using silkscreen printing or some other method, but in the *Tokyo Version*,



Fig. 3 Preparatory Study for the replica of Marcel Duchamp's *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*, known as the *Large Glass Tokyo Version* (1979) Collection of Tama Art University Art Archives Center [LGTV Preparatory Study Archive]

the exact same method as Duchamp's was used. Shiozaki apparently performed this work almost entirely by himself, and it was so difficult that he wondered if this was why Duchamp suspended work on the piece.

In September 1979, Teeny visited the studio at Tamabi where *The Large Glass* was being re-created (Fig. 4). At the time, an exhibition of the works of Duchamp's brother, Raymond Duchamp-Villon (1876–1918), organized by Tono, was being shown at Galerie Tokoro in Tokyo. Teeny had come to Tokyo in connection with copyright issues.



Fig. 4 (From left) Tono, Alexina "Teeny" Duchamp, Professor Yokoyama, and Shiozaki chatting at Kaminogae Campus (Photo: Arifuku Kazuaki)

In 1977, while in Paris, Tono Yoshiaki had handed Teeny a letter written by Associate Professor Yokoyama requesting permission to create a replica of *The Large Glass*. Tono had traveled to France at the end of January 1977 for the opening of the Duchamp exhibition at the Centre Pompidou. There, he visited Teeny to speak with her directly about the creation of *The Large Glass*.

When Tono visited her again a few days later, Teeny granted permission on the condition that they create a version of *The Large Glass* that was unique to Tokyo. She presented him with a copy of *The Green Box*, saying it was for their research. It appears that up to then, Takiguchi's copy of *The Green Box* was the only copy in Japan, so the fabricators had been copying and sharing it. It has been said that when Teeny came to the studio, she was delighted by the uniqueness of the *Tokyo Version*.

Teeny provided considerable support for the project, swaying collectors in order to bring about the first real Duchamp exhibition planned in Japan. Tono's letter to Takiguchi reveals that even long before he handed the letter to Teeny asking for permission to create a replica, Tono had been

holding onto the idea of mounting a Duchamp exhibition in Japan. By the time that he handed over the letter, he had already envisioned the possibility of mounting such an exhibition a few years later. For Tono, the creation of the *Large Glass Tokyo Version* and the preparations for a Duchamp exhibition were concurrent projects. As I will discuss later, this may be something that he learned from Pontus Hultén (1924–2006).

The *Tokyo Version*, completed in 1980, was shown in the Duchamp exhibition that opened the following year at the Takanawa Museum in Karuizawa. The fabricators were apparently involved in transporting the replica from Todai and installing it. Shiozaki and Iwasa, who were central figures in the creation of the *Tokyo Version*, shared the responsibility of writing the descriptions of the works and translating essays into Japanese for the exhibition catalogue. This concludes my basic overview of the creation of the *Tokyo Version*.

Next, I will talk about the history behind the reasons for its creation, focusing on Tono Yoshiaki. For a long time, Tono held onto a poster for a Dada Exhibition² that he had seen on his first visit to Europe. The exhibition gave Tono an opportunity to view the assembled works of Duchamp, but at the time, he was not focused on Duchamp and had not yet gained an understanding of his work.

An art critic, after going to Europe and then the United States in 1958, Tono Yoshiaki started out by introducing contemporary art from other countries to audiences in Japan. He then made a series of trips to Paris, Venice, and New York in 1960, 1962, 1965, 1967, and 1968, becoming a member of the international contemporary art world and establishing his position as a critic in Japan. For a Japanese person at the time, he was quite privileged in the extent of his travels abroad. In the roughly ten years leading up to Duchamp's death, Tono went to Europe and the US six times, spending a total of about thirty-four months abroad.

In Paris and New York, Tono visited artists' studios, met with critics, and shared meals with them. Getting to know their works and their writings, and at the same time, who they were, he became a "go-getter art critic." Considering the trends in the art world at the time, it might be fair to say that Tono's focus on American contemporary art was inevitable. The United States is the country where Duchamp achieved recognition the fastest, and where he was the most highly regarded.

On his third visit to the US, Tono was finally able to meet Duchamp in person. There is even a photograph of Tono fulfilling his dream of visiting Duchamp's home in New York. Tono had the opportunity to meet Marcel and Teeny Duchamp at least three times during the artist's lifetime. Tono apparently once said to Duchamp that it would be great if there were a replica of *The Large Glass* in Japan.

However, at the time there didn't seem to be any real path to making this happen. The letter from Duchamp to Tono that is in the exhibition is from January 1964. It is believed to be his response to an approach made by Tono on behalf of Yamamura Tokutaro about buying his work. Apparently, the purchase did not go through, but Tono himself seems to have acquired a work by Duchamp shortly after this letter. This was *La Boîte-en-valise*, which comprises miniature replicas of previous works by Duchamp that he had made and placed in a carrying case.

It was Jean Tinguely (1925–1991) who accompanied Tono to

Duchamp's home and took this photograph. Tono encountered Tinguely's work in Paris on his first trip to Europe in 1958, and he was captivated by it. Tono immediately visited Tinguely's studio, and this was the start of their lifelong friendship. Tono is certain to have heard about Duchamp from Tinguely. Tinguely had long had a deep respect for Duchamp as someone who has ahead of him in creating kinetic art. At the time, there were scant opportunities to see Duchamp's actual works anywhere in Europe, including Paris, and few people were paying attention to him. Tinguely was undoubtedly ahead of others in noticing Duchamp from an early stage.

Most of Duchamp's works were in the hands of private collectors, but in the 1950s private collections were donated to American public collections at institutions including the Philadelphia Museum of Art, so they started to become accessible to the public. At the same time, there were numerous opportunities to translate and publish Duchamp's notes, particularly those related to *The Green Box*, and Robert Lebel (1901–1986) published the first monograph on Duchamp in French and English.³ Artist Richard Hamilton (1922–2011), who was involved in the English translation of *The Green Box*, was a pioneering presence in the study of Duchamp in Europe. As was explained here earlier, he was the father of the *London Version*. Appreciation for Duchamp, especially in the English-speaking world, was building at exactly the same time that Tono was broadening and deepening his knowledge of art outside of Japan.

Tono met Jasper Johns and Robert Rauschenberg (1925–2008) for the first time in New York in 1959. He was deeply moved by their work and quickly became friends with them. Johns, in particular, became Tono's lifelong friend. When Tono met them, Johns and Rauschenberg had just seen Duchamp's work at the Philadelphia Museum of Art. The two deeply admired Duchamp. The English translation of *The Green Box* became one of Johns' favorite books, and he also wrote a review of it. Encouraged by the two artists, Tono went straight to Philadelphia, where he was able to see a group of Duchamp's works, including *The Large Glass* (1915–1923).

When Johns was selected for a group exhibition at the Museum of Modern Art in New York (*16 Americans*, 1959), he quoted Duchamp and Leonardo da Vinci (1452–1519) in his artist statement for the catalogue. John Cage, who had been an admirer of Duchamp for even longer, was close to Johns and Rauschenberg.

Tono learned that the notable artists of that generation who wanted to work on the international stage to a person respected Duchamp and saw Duchamp as the fountainhead of their own work, and he sought to understand this. So Tono also began to study Duchamp and started writing about him for magazines in 1963. He kept on writing about Duchamp, nurturing the interest in him among contemporary Japanese artists. One might say that this laid the foundation for the creation of the replica of *The Large Glass*. The *Tokyo Version* became a reality because of the many people who had gained an understanding of Duchamp and donated to the project. Tono published two monographs on Marcel Duchamp.

On the other hand, Tono's encounters with Pontus Hultén, who was then the director of the Moderna Museet in Stockholm, may have led Tono to the *Tokyo Version*. Hultén interacted with Tono when he came to Japan in 1962 and 1963. Hultén later became the first director of the Centre Pompidou, where he organized a Duchamp retrospective as its opening

exhibition. Soon after becoming director of the Moderna Museet, Hultén organized a solo exhibition of the works of Sam Francis (1923–1994), and Tono contributed an essay for the catalogue for this show.⁴ Hultén had been an admirer of Francis from the outset, while Tono found a kindred spirit in Francis when they met in Japan in 1957, and they remained lifelong friends. Hultén and Tono admired many of the same artists.

In a letter to Tono written in October 1960, Hultén thanks Tono for his contribution to the Sam Francis catalogue, and he also describes the *Movement in Art* exhibition that he is planning as an exhibition of kinetic art. He emphasizes that Tinguely will be an important participant in the exhibition, and he invites Tono to write an essay for the catalogue and to suggest Japanese artists for inclusion in the exhibition. Hultén was of course aware of the relationship between Tinguely and Tono.

At the *Movement in Art* exhibition in Stockholm, the first room featured a group of Duchamp's works, mainly replicas, which included a replica of *The Large Glass*, while the second room featured a number of works by Tinguely. It should be noted that these two artists were foundational to the concept for this exhibition. Although there were still only a limited number of people in Europe who were interested in Duchamp, Hultén was aware of Duchamp because he had studied experimental films as a student, and he had also looked at *The Green Box*. As for Tinguely, Hultén had appreciated his work and interacted with him from the very start, and it is possible that it was through Tinguely that Hultén discovered the significance of Duchamp. If so, Hultén learned about Duchamp in the same way as Tono.

This exhibition is among the most celebrated in the history of art, but I would like to focus on the replicas that were created and shown at this exhibition. Besides the Duchamp works, there were also reproductions of objects by Man Ray (1890–1976). Tono's plan to concurrently create the *Tokyo Version* and mount a Duchamp exhibition may have been related to the example set by Hultén. The *Movement in Art* exhibition was also shown at the Stedelijk Museum in Amsterdam, and it attracted much attention in all locations. The catalogue cover featured a work by Duchamp, but it seems that Tono's contribution never materialized.

Duchamp died in France in 1968. Tono and Duchamp really only interacted for the last seven years of the artist's life, a short span of time. Duchamp was seen as an artist who had retired, but during this timeframe his reputation rapidly grew. By becoming an influential figure to many contemporary artists, Duchamp was in the process of becoming established as the father and fountainhead of modern art.

It is well-known that Duchamp's image changed significantly when his posthumous work was shown after his death. Tono subsequently put even more effort into the study of Duchamp, using this as a guide for his own understanding of contemporary art, and establishing himself as a critic. Moreover, his participation in the international network of people who were studying Duchamp made the *Tokyo Version* possible. This is Tono's personal history, but at the same time, it is something that may have been an inevitability of the times, given the trajectory of contemporary art. I think that it is fair to say that the third replica of *The Large Glass* represents the culmination of research on Duchamp in Japan. We must not forget that the students of Tamabi and Todai played a central role in this project.

Even from this brief introduction, we can see that a variety of factors—historical, human, and artistic—came into play in the planning and creation of the *Tokyo Version*, the sole replica in Asia. Going forward, we would like to experiment with joint research and workshops in order to take advantage of these archival materials.

Tono often drew parallels between Duchamp and Leonardo da Vinci. To mark the 500th anniversary of Leonardo’s death, in 2019 The National Gallery in London undertook a major restoration of the *Virgin of the Rocks* (1495–1508). Based on the results of detailed research, the old varnish was removed, and the surface was touched up to reveal a vivid image.

If restoring a painting involves touching up the original canvas and thus altering its present state, when you take another canvas and try to recreate the original upon it, does this make it a replica? The original of *The Large Glass* has deteriorated to the point where it is now extremely difficult to restore, so perhaps our concept of what constitutes a replica will change in the future.

Notes

- 1 The 6th Art Archives Center Collection Exhibition, the *Large Glass Tokyo Version* Preparatory Study Archive, Art Archives Center Gallery (Tama Art University), March 1–15, 2025 (Session 1) and April 1–May 17 (Session 2).
- 2 Tono apparently visited the 1958 Dada Exhibition at the Kunsthalle Düsseldorf with Nam June Paik (1932–2006).
- 3 Robert Lebel, *Sur Marcel Duchamp*, Editions Trianon, 1959. English translation by George Heard Hamilton, Grove Press, 1959.
- 4 After being shown at the Kunsthalle in Bern, the *Sam Francis* exhibition traveled to the Moderna Museet in Stockholm. Tono’s name is misspelled in the catalogue.

Pascal Goblot Artist, Producer, Videographer

About the *To Be Broken* ephemeral copy of *Le Grand Verre* (*The Large Glass*)

First of all, I’d like to thank Tama Art University and the National Center for Art Research for this invitation. I’m a bit intimidated to be speaking here, in front of a learned audience and in a language that is not my own. My English is not very good... please excuse my accent and my mistakes.

It seems that I am the last person to have made a copy of Marcel Duchamp’s *The Large Glass*. Let me first tell you about the somewhat unusual context in which I made it, and the history of this project. It is not an institutional or museum story. It is a journey. A personal, emotional, artistic and technical journey.

To introduce myself very quickly, I’m a documentary film director, videographer, artist, performer, and in parallel with my personal creative work, I’ve been exploring for a while the universe of *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even* with a series of works: documentary, short film, video installation, performance, book. This whole approach forms an ensemble that I called “*The Legend of The Large Glass*.”

Each time, I try to approach Duchamp’s work, and that of his viewers, from a different angle, without ever claiming to fully understand Duchamp’s work. This research began twenty years ago. It’s like a journey through *The Large Glass*. I think I’m nearing the end now. Well... I hope so...

From the beginning, I’ve never done anything without the authorization of the Association Marcel Duchamp. I began by meeting Jacqueline Matisse Monnier, who has always accompanied and supported me in my exploration of Duchamp’s work. I have immense respect and admiration for her. I continue to work with her son, Antoine Monnier, in a relationship of mutual trust and respect. It’s an indispensable accompaniment.

I began my work on *The Large Glass* in 2005, by going to see Duchamp’s works wherever they were, in the United States, Europe, and here in Japan, to see the *Tokyo Version*, on the occasion of a major exhibition in Osaka and Yokohama, which was called “*Mirrorical returns*.” I also interviewed and filmed people who had known and worked with Duchamp, and who were still alive or accessible at the time. I spoke at length, on several occasions, with Richard Hamilton, and also with Ulf Linde, in Stockholm, whom I had met with Francis M. Nauman. Unfortunately, I was unable to meet Takiguchi Shuzo or Tono Yoshiaki.

In the course of these encounters and scouting, I discovered that there were very specific manufacturing processes involved in *The Large Glass*: working with lead, chance, dust, glass and so on. I wanted to explore these processes, and thus follow in the footsteps of those who had made a replica of *The Large Glass*.

I mentioned this to Jackie, who told me that there were 4 replicas in the world (not forgetting Ulf Linde’s second replica, the *Traveling Version*), and that there was really no need for “one more replica.”

But I wasn’t interested in making yet another replica. I was interested

in exploring the processes involved in making *The Large Glass*. So I designed a performance art piece consisting of 3 stages: making, showing and finally destroying a copy of *The Large Glass*. I wanted it to be as accurate as possible. I then added the step of “letting the copy rest.” I’ll tell you more about this step later. I called this performance “*To Be Broken*.”



Fig. 1 *To Be Broken* Poster

In addition to technical exploration, there were two other things that interested me in this project: the gaze and detachment.

The gaze. I wanted viewers to know that while the copy was on display, which was necessarily a limited time, it would be destroyed immediately afterwards, and I wanted to see how they would feel about this ephemeral object. I wondered about what kind of gaze on the object it could be. There’s a whole series of interviews with Duchamp on the life and death of works of art, in which he says that work of art die after 10 or 20 years. I wanted to test this by offering to the viewers a work of art destined to die.

And then detachment. Much is made of Duchamp’s detachment, his apparent indifference. Apparently, he showed no emotion whatsoever when he learned of the breakage of his *Large Glass*. I wanted to test my own capacity for detachment by destroying the object that would take so much effort to make. A bit like a “*Mandala*,” made up of millions of grains of colored sand, which you make disappear by blowing on it.

I’d like to make it clear that there was nothing iconoclastic about this performance. I immediately conceived of destruction as a fall, and I didn’t want to make any aggressive gesture against the copy. The copy was made to be destroyed. That was also the commitment I made to Jackie Matisse.

I should also point out that this is not an official “replica.” It’s an “ephemeral copy” made for the *To Be Broken* performance. Unlike the 4 replicas, which are an official part of Duchamp’s work, this copy is not one of Duchamp’s works. I would never have imagined destroying a work by Duchamp. So what I’ve done is not the *Paris Version* of *The Large Glass*, but a *To Be Broken Version*. This performance, *To Be Broken*, began in earnest in 2013 and ended last year in March 2024. It lasted over 10 years.

As documentation, I had Duchamp’s notes, interviews with Richard Hamilton and Ulf Linde, and all the footage I had filmed of *The Large Glasses*: the replicas in Tokyo, London and Stockholm, as well as the *Travelling Version*, on which I made a short documentary film, and the original *Large Glass* in Philadelphia, which is the only true “*Large Glass*,” with its beautiful breakages.

I had some fun comparing the three “live” versions, and relating them to the video installation “*Through the Large Glasses*.” Of course, I’m not going to say which version I prefer. What is certain is that the original Philadelphia *Large Glass* can no longer serve as a good model, because it’s so damaged. Even if you want to make the most exact replica possible, there’s always an element of interpretation. There are times when you have to make choices. It’s true that now I’m able to identify and understand the choices that were made on each replica.

The main differences between all the replicas and copies are the colors. In *The Large Glass* in Philadelphia, the pigments have been transformed by corrosion with the lead sheets behind the glass, which serve to opacify the shapes. Two areas, in particular, are interesting to compare: the “Sieves” and the “Mâlic Molds.” For the “Sieves,” depending on the varnish used and the quality of the dust, different results are obtained, with yellowing appearing more or less over time. For the “Mâlic Molds,” normally, according to Duchamp’s notes, the color is only “minium.” It’s not really paint, but lead-based rustproofing, which is bright orange. But as this minium oxidizes with the lead sheets, red-brown pigment was added to make it more stable over time, in the *London Version* and, I believe, also in the *Stockholm Version*. I didn’t know exactly how the *Tokyo Version* was made, but you can see how different they are in the other replicas.

Another interesting part is the “Bride” and “Milky Way” at the top. The “Bride” is supposed to be in black and white, like a black-and-white photograph, as Duchamp had imagined a process of direct photography on glass for this part, and the “Milky Way,” flesh-colored, so a little pink. But I realized that even in the replicas, corrosion had set in and the original colors were probably no longer visible.

For the somewhat subtle “Horizon,” or “Bride’s Garment,” made up of 3 parallel sheets of glass, all replicas have opted for the same solution: gluing the sheets of glass in a single piece to prevent each sheet from bending under its own weight.

Finally, each replica has a different frame. The *Tokyo* and *London Versions* have metal frames. The *Stockholm Version* and the *Travelling Version*, both by Ulf Linde, have wooden frames. Linde used the same frame as the one that held *The Large Glass* at the Brooklyn exhibition in 1926, where it was exhibited before it was broken during transportation.

The question of the frame is interesting from a technical point of view, because in *The Large Glass*, there are two separate panels of glass. The

bottom panel rests vertically, so all the weight rests on the entire edge. This poses no technical problem. On the contrary, the top panel is held by compression inside the frame. It sort of floats. Its weight is distributed over just two points, at each end of the bottom panel. Quite a bold design.

The thickness of the glass itself is different from one replica to another. For the *To Be Broken Version*, I wanted to experiment with processes, without seeking to produce a resemblance or aesthetic effect. So I tried to get as close as possible to Duchamp’s notes. Richard Hamilton told me: “Everything is in *The Green Box*. You have the instruction book, just follow that.”

I’ll explain how I went about it and some of the choices I made.

First of all, I followed Takiguchi Shuzo’s and Tono Yoshiaki’s example by setting up a workshop at the École des Beaux-Arts de Paris with six wonderful students. Let me mention their names: Alexander Sebag, Camille Le Chatelier, Caroline Corbasson, Florian Viel, Nathanaëlle Herbelin, Ugo Schilgde. They are very talented artists who are enjoying very successful careers today. It was an extraordinary crew. I was also supported by the entire team of teachers at the Beaux-Arts de Paris. The work lasted about three months, during which the students took turns at my side.

I started by tracing the design of *The Large Glass*, determining the continuity of each lead wire, and then we put the glass on the design and glued the lead wires to the glass, standing well above it so as not to have any offset due to the thickness of the glass. Most of the lead is 1mm in diameter. Lead is an easy material to handle, but it can be very deformed. So we rolled the lead wires between two plates of wood to keep them straight, for example in the parts of the “Slide” or the spokes of the “Grinder.”

Once the drawing was done, with the lead wires, we coated the colors. I had the color recipes I’d found in the notes, *Green Box* and *White box*, but also in the notes that were found after Duchamp’s death, and which were published by Paul Matisse and Pontus Hulten in the 1980s under the title *NOTES*. In these new notes, we find some new color recipes for certain parts of *The Large Glass*, such as the “Scissors.” It’s documentation that my predecessors didn’t have to make replicas of London, Stockholm and Tokyo. These are really important notes, because you can also see how Duchamp composed *The Green Box*.

I wasn’t trying to achieve colors that resembled the original or the replicas. I didn’t involve my taste. I was simply applying Duchamp’s recipes, which indicate, for example, 1/4 of sienna, 1/4 of white 1/2 of olive green. I found all the pigments, sometimes the same brands as those cited by Duchamp. When I found several different recipes, I noticed that the differences were quite small, but I opted for the one that seemed most recent in the possible chronology of the notes.

Richard Hamilton had warned me of something surprising: the color of the “Milky Way” is really a “flesh” color, also pink,

Hamilton even said “as in a Renoir.” This vivid, pink color is only for those who have seen it on the worked side of the Glass. On the other side, the tint becomes a little greenish, due to the glass.

I didn’t add any red pigment to the “Mâlic molds.” Relying on the note in *The Green Box*, which states that these forms “are passed through the minium until they each receive their own color, like croquet mallets”, I instead let oxidation take place between the bright orange minium and the lead sheet covering it. The result was surprising! Unlike the other colors, which changed slowly over time on the original *Large Glass*, the oxidation of the minium took place very quickly, giving the “Mâlic molds” a very “worn” appearance in just a few weeks.

The main freedom I took was with the “Capillary Tubes.” In the original *Large Glass*, several 1/10e mm wires are superimposed, with fewer and fewer wires, to create a perspective. Unfortunately, I couldn’t find any 1/10e mm wire. So I used 1/6e mm wire. This is the only “deviation” in the *To Be Broken Version*.

For the “Oculist Witnesses” and the “Sieves,” I allowed myself the same processes Richard Hamilton had used. They were a little different from Duchamp’s, but still countersigned by him. For the “Oculist Witnesses,” I used a silk-screened technic with a mirror effect, instead of using a razor blade to scrape around the ellipses, and for the *Sieves*, I powdered the dust by directing it so as to apply more or less depending on the area, instead of letting the glass rest for several months.

Finally, we covered the painted parts with 1mm-thick lead sheets, which I purchased from the last European manufacturer, who usually reserves them for medical imaging devices or space experiments. These sheets are glued to the glass by the oil paint.

I had the holes for the “9 Tirés” and the glass piece for the “Bride’s Garment” made by craftsmen specializing in glass work, according to the plans I provided. Finally, one thing we did a lot of was scratch the glass. Lead wires are held in place by varnish. And between each operation, we had to constantly remove the excess of varnish so that the lead wires looked like drawing lines.

This is the result we’ve achieved.

From all these manufacturing stages, each person who has been involved in any way will draw his or her own experience. Everyone can have their own interpretation. I can only say that the physical, concrete work on the *Large Glass* has breathed a breath of life into it that I didn’t expect.

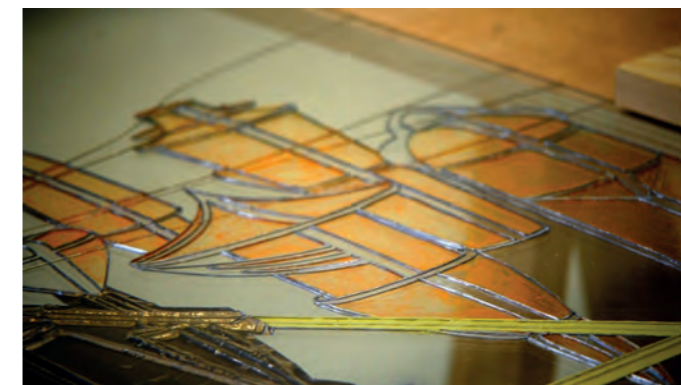


Fig. 3 Detail of “Mâlic molds” (Photo: Pascal Goblot)

The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even now embodies an unsuspected materiality for me. The *Large Glass* has a “cold” side, made of glass and metal, for the viewer’s gaze. But on the reverse, on the worked side, its “hot” side is revealed, with a whole series of surprisingly seductive formal effects, which were revealed one after another throughout the process: reflections of lead in the glass, harmonization of pigments, lighting effects, and so on.

For me, *The Large Glass* is no longer an abstraction to be decoded by purely speculative and abstract means. Perhaps we had forgotten that Leonardo da Vinci’s “*cosa mentale*”, so claimed by Duchamp, in no way eliminates the aesthetic power generated by a work of art.

Once the copy was complete, I left the glass panels to rest for several years. Ten years, actually. The purpose of this “rest” was first to see how the materials interacted with each other over time, how the colors evolved in contact with lead as they had on the original *Large Glass*, how the varnish on the dust transformed.

I could see that the varnish on the “Screens” had turned yellow. I also noticed that, strangely, the “Milky Way” had lost some of its color, while the “Pendule Femelle” - the “Bride” - which was originally black and white, had instead taken on a pinkish hue, as if the two parts had swapped colors. I still don’t understand what happened.

Then, with these ten years of rest, I wanted to assess the changes in “aura” and “presence” that time had brought about on the object.

When I reopened the cash registers after ten years, it was a shock.

I wondered what I was seeing. Was it a “copy”? A “replica,” which in French is the same word as “aftershock,” like in the almost seismic sense of the word? A “reconstruction,” as in a crime scene? Was it the result of a mad gesture? Is it simply a stage in a performance? What was really behind the title “*To Be Broken*”?

Not intended to be permanent, this provisional *Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even* had been made without any concern for conservation. This gave it a moving fragility and, with the knowledge of its imminent destruction, a power I’d never imagined.

I insisted on publishing a short text and collection of images just before the destruction, to take note of the moment just before the end. The booklet is also included in a boxed set published with films about the London and Stockholm replicas. There’s also a card and a poster. I’ve brought along a few copies.

Here we are, now. The ephemeral “*To Be Broken*” copy of *The Large Glass* was destroyed on March 24, 2024, in Metz, France, during an event attended by around a hundred people. It was a ceremony, almost a ritual. There was a very special intensity and attention. Cell phones had been banned. Everyone was very focused. For me, and I think for the people who were there, it was a very emotional moment.

I won’t show you the destruction, just the fall. Nothing remains of the “*To Be Broken*” copy of *The Large Glass*, not a single piece of glass, all turned to dust. All that remains of this gesture are a few images and a story.



Fig. 2 Production view (Photo: Pascal Goblot (left) and Olivier Lavielle (right))

The Large Glass in the Collection of the Komaba Museum —The Holder’s Perspective

First, I would like to talk about the University of Tokyo’s Komaba Museum. This is the museum where I am employed, and it holds a replica of *The Large Glass*. The museum is affiliated with the University of Tokyo Graduate School of Arts and Sciences, and it is located on the Komaba I Campus in Tokyo’s Meguro Ward.

The building was originally constructed in 1935 as the library for the Dai-Ichi Koto Gakko (First Higher School). In that same year, the Tokyo Imperial University’s Faculty of Agriculture exchanged property with the school, and the building has been in continual use since it was originally constructed as the new school library. The building has been renovated a number of times, and these renovations have changed its function. In 2003, the Art Museum (1951) and the Natural Science Museum (1953) were combined in this building to become the Komaba Museum.

To introduce the public to the broad range of research carried out at this major university, three or four times a year the museum holds collection exhibitions or special exhibitions on the history of the University of Tokyo or highlighting the research and teaching carried out at the university. *The Large Glass* is on permanent display in the space that was originally used as the library reading room when the building was completed in 1935 (Fig. 1).



Fig. 1 Dai-Ichi Koto Gakko school library (Komaba Museum, The University of Tokyo)

The largest group of materials in the museum’s collection came from the former Dai-Ichi Koto Gakko (e.g., records about the school’s personnel, academic affairs, teaching materials, dormitories, and club activities). These are our most important materials, and almost every week we receive requests to exhibit, view, approve the posting of images, or accept donations of such items. The museum also holds other materials in a wide range of areas, such as archaeology, ethnology, folklore, antiques, modern Nihonga and Western-style painting, contemporary art, minerals,

fossils, skeletons, insect specimens, experimental equipment, measuring equipment, and exhibition catalogues. This is because its predecessor organizations, the Art Museum and the Natural Science Museum, were founded in the 1950s with collecting physical objects that would contribute to a liberal arts education as one of their stated objectives. Given this history, the museum’s objective is to collect, store, exhibit, research, and study materials related to the history of the University of Tokyo and to the research and teaching conducted at the university.

As the museum is attached to the Graduate School of Arts and Sciences, the original purpose was to showcase the academic activities of the College of Arts and Sciences, but more recently we have been asked to expand the scope to academic activities taking place across the entire university. From my perspective, it is as if I have been challenged to showcase as much as possible of the research that is taking place at the university. I will briefly give some examples of the sort of approaches we take.

Kanze School Archive: The World of Texts Written by Zeami and Noh Texts was an exhibition held in 2009. Researchers studying Noh theater were working to digitize materials at Kanze Bunko, a repository of historical materials about the Kanze family, and this event was held to mark the online publication of these materials. During the exhibition, a text from the Muromachi period written by Zeami that is designated as an Important Cultural Property was on display, albeit for just two weeks. Related events, including a Takigi Noh performance (nighttime Noh performance by firelight) on campus, received a tremendous response from people inside and outside the university. When the Important Cultural Property was not on display, a full-size replica of Zeami’s text printed on washi (traditional Japanese paper) from digital images using a large-format printer was displayed in its place in front of *The Large Glass* replica.

Other exhibitions include an exhibition of equipment for physics and chemistry experiments from the Dai-Ichi Koto Gakko, archaeological materials from the Andean civilization, and Meiji period Japanese art from the Dai-Ichi Koto Gakko. The museum collects as many as two hundred exhibition catalogues every year, and we put together an exhibition of these catalogues about every two years. The exhibition room was formerly the library reading room, and in keeping with this, visitors are allowed to handle and peruse the catalogues.

In 2008, the museum mounted an exhibition titled *The World of Evolution: From Darwin to Cutting-Edge Research*. This exhibition displayed a stuffed specimen of the now extinct Japanese wolf from the Faculty of Agriculture; stuffed specimens of an Asiatic black bear, a Japanese raccoon dog, and a Japanese marten collected at the university’s Chichibu Experimental Forest in Saitama Prefecture; and

formalin-preserved and plastinated specimens of coelacanths on loan from the Tokyo Institute of Technology (now the Institute of Science Tokyo). Specimens of young fish and eggs were displayed together with the adult coelacanths, creating quite a buzz.

These exhibitions at the museum showcase the array of research at the university, and no matter what is being displayed, the items are necessarily shown alongside *The Large Glass*, which is on permanent display. Depending on the nature of the exhibition, this can result in some rather surreal scenes. I distinctly remember that the late Emeritus Professor Iwasa Tetsuo, one of the principal creators of *The Large Glass* replica and a former director of the museum, frequently visited the museum during *the World of Evolution* exhibition and looked upon this spectacle with great amusement.

But please be assured that we mount proper exhibitions of contemporary art. For example, in 2021 we put on an exhibition titled *Usami Keiji: A Painter Resurrected*. The exhibition was prompted by a 2017 incident in which *Kizuna* (1977), an oversize painting by Usami that had been on display in the dining hall of the university’s Hongo Campus, was taken down and discarded (Fig. 2). Organizing the exhibition was complicated by the COVID-19 pandemic and the opening was delayed by a year. But thanks to the generous cooperation of the Sezon Museum of Modern Art and the Meguro Museum of Art, which owned the artworks, and—more importantly—Usami’s surviving family members, we were able to finally put on the exhibition. Professor Kajiya Kenji of the University of Tokyo played a major role in this project, shouldering much of the responsibility.

A full-size digital reproduction—an image of a digital replica—of the lost *Kizuna* was projected high on a large wall in the exhibition room, while *Ghost Plan No. 1* (1969), a large painting from the Sezon Museum of Modern Art was displayed on the wall facing *The Large Glass*, and *Ghost Plan in Process I–IV: Profile IV* (1972), a three-dimensional work from the Meguro Museum of Art, was arranged in the space between them. This exhibition had an especially strong association with *The Large Glass*. Usami himself had written about Duchamp, and the exhibition took up the theme of “reproduction.”



Fig. 2 *Usami Keiji: A Painter Resurrected*, exhibition view (Komaba Museum, The University of Tokyo, photo by Ueno Norihiro)

Besides the replica of *The Large Glass* that is on permanent display in the exhibition room, the museum also possesses a variety of other materials related to *The Large Glass*.

First, there are photographs, which include 35mm positives, Kodak Brownie positives and negatives, and 4x5 positives and negatives, and other prints. There are also letters and documents concerning the production of the replica, fund raising efforts, and donations. The drawings include tracings and blueprints.

These materials related to *The Large Glass* were organized through the efforts of Takigami Hana, a former student of Professor Iwasa who is currently a curator at Tokyo Opera City Art Gallery. The effort was prompted by *Things Visible Through the Glass*, an exhibition held in 2010 to mark the thirtieth anniversary of the work’s creation. Additionally, work is underway to catalog and process the photographs donated by Professor Iwasa and Professor Arifuku Kazuaki. We intend to publish comprehensive lists of these items on the museum’s website.

For example, this photograph was displayed in the *Things Visible Through the Glass* exhibition, and there are still many other photographs that show the process of creating the replica (Fig. 3). There are also drawings on tracing paper, documents related to the production of the replica, and documents soliciting donations to cover the cost of the project.



Fig. 3 Part of the photographic record documenting the process of creating the replica (Komaba Museum, The University of Tokyo)

The museum manages these materials in a variety of ways. Drawings are stored in cases made of acid-free cardboard that are sized to fit the drawings. Documents and photographs are kept in stackable plastic cases. Photographs are kept in film folders, and documents are kept in folders and envelopes. We are also digitizing some of the photographs. The question now is how to make these digitized materials publicly available.

Going forward, these materials will be used first and foremost as research materials. We will make them available for research on Marcel Duchamp, contemporary art, and art history. They will also be used as educational materials. The university has research labs on culture and representation, comparative art theory, and art history. We make these items available to academic staff, graduate students, and undergraduate students as materials for studying Marcel Duchamp and modern art history.

Finally, they are also important as the University of Tokyo historical materials. We highly value these items as materials that tell the story of the

Graduate School of Arts and Sciences. Forty-five years have elapsed since the replica was completed in 1980. Except for a few occasions when it has been loaned to other museums, the replica is always on display in Komaba Museum's exhibition room. Soon it will be half a century since the replica was created. As an object that has remained in a specific location for such a long time, it is not an exaggeration to say that it is not just an artwork; it is a historical artifact akin to a stone monument. Likening it to a "stone monument," one might call it a "glass monument."

Like it or not, *The Large Glass* will always remain in the exhibition room. Every time we hold an exhibition, we face the question of whether to clash with *The Large Glass* or embrace it. It is our duty to make the archival materials related to the replica available to the public. As with other materials, we make the materials in our collection available as much as possible. When it comes to photographs and letters, there are thorny issues surrounding copyright, likeness rights, and handling of personal information. I find it frustrating that in some cases we have to impose restrictions.

Finally, we would like to further develop our partnerships with other institutions. Tama Art University, in particular, was a collaborator in the creation of the replica, so cooperating with Tamabi people will allow analysis of archival materials held by both institutions to proceed efficiently. I am glad that this symposium has given me the opportunity to become acquainted with people from other museums that have replicas of *The Large Glass*. I look forward to continuing this interaction in the future.

Arifuku Kazuaki Professor, Ariake College of Education and the Arts

The Large Glass Tokyo Version 1979–1980

I would like to discuss some episodes that happened during and after the production of the Tokyo version of *The Large Glass*.

The Tokyo version was supervised by Takiguchi Shuzo and Tono Yoshiaki. The production staff was led by Yokoyama Tadashi, Shiozaki Yutaka, and Iwasa Tetsuo, with Kimura Ken and myself as assistants. In 1978, the basic production policy of creating a replica of *The Large Glass* as it had been before it shattered was decided on, and Shiozaki and Iwasa conducted on-site research in Philadelphia. Creating a replica of *The Large Glass* before it shattered meant nothing less than re-living Duchamp's thoughts and processes. However, there was a problem in that the design of the "Bride's Domain" section differed before and after it shattered. At that time, the only photograph available of the work before it shattered was a blurry one from *The Green Box*, but by chance, an original photograph was found during preparations for a Man Ray exhibition at the Zeit-Foto Salon in Tokyo, and it was used for verification along with research materials and photographs acquired from Philadelphia.

Another issue was whether the same materials as those used by Duchamp when he created the work could be found in Japan. The composition and manufacturing method of the glass support were different. This was resolved through the cooperation of Asahi Glass, who provided us with glass that had been slightly adjusted. Production of the replica began in April 1979. Iwasa was drafting the technical drawings at the University of Tokyo, while Shiozaki, Kimura, and Arifuku began preparing materials and trial production at Tama Art University (Tamabi). As the special glass was to be delivered in August, we first purchased glass from an ordinary glass supplier near the university to begin making preparatory studies of the "Chocolate Grinder" and "Bachelor" sections. For the outlines, we

needed pure lead wire with a diameter less than 1 mm, but we discovered that such wire was no longer being produced. We searched throughout Tokyo and were able to procure 0.6mm and 0.3mm fuse wire that was close to the original. This sort of situation meant that the selection and purchase of materials also took a long time.

Having acquired materials, we began to make preparatory studies on glass. Through a repeated process of trial and error starting with straightening the fuse wire, we glued, mixed paint, explored coloring methods, and so on. To straighten the fuse wire, dozens of pieces were prepared by rolling them between two acrylic plates to remove any curling. To create curves, an acrylic mold was made by hand and the straightened fuse wire was trained through it to shape it. After that, in a painstaking process, varnish was applied to the fuse wire with a dropper to glue it in place, with any excess varnish being wiped off after it had dried. Then, using Shiozaki's notes and color chart, paint was mixed and the painting began.

In August 1979, the glass was delivered and the making of preparatory studies of the "Bachelor Apparatus" and the "Bride's Domain" began. The challenges in production were wide-ranging, including how to handle paints and media not commonly used in twentieth-century painting, such as the red lead used in the "Bachelor Apparatus" and the bitumen used in the "Sieves," as well as the shape and coloring method of the "Milky Way" in the "Bride's Domain." There was no manual for this type of work, so we proceeded through discussions and examining notes from *The Green Box* and research data. The preparatory studies at Tama Art University were the result of the accumulation of a series of meticulous experiments (Fig. 1).



Fig. 1
Tama Art University Kaminoge Campus
Atelier, Summer 1979 (Photo: Arifuku
Kazuaki)

In November, production moved from Tama Art University to the University of Tokyo. However, there were still tasks that had not been addressed at the preparatory study stage. One of them was the “Nine Shots.” Drilling holes in the glass was necessary for this. Thick rubber sheets were placed under the glass and the holes were carefully drilled at a low speed while oil was applied to prevent cracking due to frictional heat. Another task was the silver plating of the “Oculist Witnesses.” In this process, two solutions, one containing silver nitrate and the other a reducing solution, were applied to the cleaned glass surface with a spray gun to create a silver surface, which was then rinsed and allowed to set. This dangerous work, which could potentially have resulted in an explosion, was carried out in a restroom at the University of Tokyo late at night. Although five sets of glass panels, top and bottom, were processed with both drilling and silver plating, only two sets were actually usable for the replica because of cracks caused by drilling and uneven silver plating. This specialized glass processing was made possible through the cooperation of Ono Kohei of Asahi Glass who possessed the necessary expertise and skills.

After completing the preliminary work on the glass, actual production began in December. Based on Iwasa’s drawings, the work progressed smoothly with careful attention and painstaking work done by hand, including straightening the fuse wire, outlining, gluing, wiping off the excess varnish, and painting. The preparatory studies produced at Tama Art University proved to have been a success. However, painting on glass, unlike typical oil painting, is a one-time technique that does not allow for overpainting. Great care must be taken with the paint color and gradations. At Tama Art University, the glass was painted while placed flat on a table, meaning that the color could not be checked without removing the glass from the table and standing it upright. Based on this experience, a wooden frame that could hold the glass upright was prepared in advance at the University of Tokyo, allowing the result to be checked while working on it by placing a mirror in front (Fig. 2).



Fig. 2 Atelier, Komaba Campus, The University of Tokyo, 1980 (Photo: Iwasa Tetsuo)

After the paint dried, lead foil was applied and silver plating was scraped away from the “Oculist Witnesses” according to the drawings. Removing the plating was even more difficult than applying it. An exact acrylic template was created from the drawings, and the design was traced with a thin needle. Then, gaps of just a few millimeters were scraped away from the design. After this, the work was protected with varnish. During this process, the staff wore masks, gloves, and magnifying loupes to prevent the oxidation of the silver plating. The atmosphere was very tense during this process, so tense that the other staff members froze, unable to move. Eventually, in May 1980, the work was moved to the Art Museum, where it was assembled into the frame designed by Yokoyama, and *The Large Glass* Tokyo version was completed.

An exhibition commemorating the completion of the replica was held from July 1, 1980, and in the summer of 1981, the production staff, called the Large Glass Group, assisted when it was displayed in the *Marcel Duchamp* exhibition at the Takanawa Museum of Art (Karuzawa) and the Seibu Museum of Art (Ikebukuro). Since then, there have been loan requests from various countries, but actual loans of the replica have been limited to domestic institutions. It was loaned to the University Museum, the University of Tokyo in 2001, to the National Museum of Art, Osaka and the Yokohama Museum of Art in 2004, and to the Tokyo National Museum in 2018. Since 2001, the dismantling and reassembly of the work have been handled by three people: production staff members Iwasa and Arifuku, and Hirai Tatsuro, a materials science researcher at Tama Art University who had been a collaborator since the beginning of the production process. During dismantling and reassembly, the condition of the work was checked, cleaning was carried out, and issues such as deterioration of the frame’s cushioning and mounting hardware were addressed. We created a flow chart for dismantling and reassembly, and video recordings were kept to ensure a smooth handover to successors. However, as both Iwasa and Hirai have now passed away, the procedures for loaning out the work in the future need to be reconfirmed. For the 2018 exhibition, Doctor Orimo joined me to handle the process.

When the project to produce a replica began, I was a third-year undergraduate student studying painting techniques and materials, and found myself joining the project by chance. Commuting between Hachioji, Kaminoge, and Komaba was a tight schedule that would be unthinkable today, but it didn’t feel like a hardship to me at all. I treasure the opportunity I had to meet the members of the Duchamp Study Group and many other collaborators, as well as Teeny Duchamp, Paul Matisse, Michel Butor, and Pontes Hultén, and to receive a handwritten message of appreciation from Teeny, Anne d’Harnoncourt, and John Cage at the *Duchamp* exhibition in 1981.

Discussion

Replicas and more: Marcel Duchamp *The Large Glass* — Stockholm, London, Tokyo, and Paris

Panelists: Anna Tellgren, Natalia Sidlina, Mitsuda Yuri, Pascal Goblot, Orimo Katsuya, Arifuku Kazuaki

Moderator: Okabe Miki (National Center for Art Research, International Relations Group Leader)

Okabe: We’ve heard some fascinating talks today, and in a moment I’ll be asking some questions about what we’ve heard. But before I get to that, I’d like to briefly explain how the National Center for Art Research came to be involved in this project. NCAR was established in March 2023. Shortly thereafter, in about May or June, I heard from Mitsuda Yuri, who serves as director of the Tama Art University Art Archives Center (AAC), that Tama Art University (Tamabi) had some preparatory studies from when the replica of *The Large Glass* was created but that they were in poor condition. Professor Mitsuda wanted to restore and archive them so that they could be used by students in their studies and research, and she asked if we could collaborate in this. It was difficult for NCAR to collaborate in this restoration within the framework of our operations, but we explored whether there was something that we could do. Tono Yoshiaki and Takiguchi Shuzo were both renowned art critics at the time of the creation of the *Large Glass Tokyo Version*, and their network of international connections was indispensable. Therefore, we proposed this joint research project as an opportunity to examine how Japanese contemporary art of the 1970s was connected to the global art scene. In the first year of the project (2023 budget year), along with working to have the Association Marcel Duchamp recognize the studies as archival materials, we conducted research at the Philadelphia Museum of Art on the original *The Large Glass* as well as their archives. We invited Matthew Affron, a curator at the Philadelphia Museum of Art, and Shiraha Akemi, who participated on behalf of the Association Marcel Duchamp, to hold workshops at the University of Tokyo’s Komaba Museum and at Tamabi. At the time, Dr. Affron raised the question of why multiple copies of Marcel Duchamp’s work were in existence. This was a very appropriate question, and it became the starting point for this project. This year (FY2024), we invited people from the museums that actually possess replicas to come and talk in depth about how these replicas were created and the background behind their creation. Next year we intend to compile the results of our research and share it with you in the form of a report.

I’d like to begin with a simple question. I think that this is the first time that the museums that have replicas have had the chance to come together to hear each other’s stories about what led up to the creation of the replicas. Can you tell us what impressed you after hearing the stories behind the creation of the replicas at other museums as well as Mr. Goblot’s creation of an ephemeral copy?

Tellgren: What struck me is how many similarities there are in the histories behind the different replicas of *The Large Glass*. In each case,

you can see the presence of people who have been deeply engaged with Marcel Duchamp’s work and committed to understanding it. The creation of these replicas involved many artists. As I mentioned, Ulf Linde worked very closely with various Swedish artists, collaborating with them on different parts of both the first and second versions of *The Large Glass* that he produced. At the same time, as I was listening to Pascal’s presentation, it became clear just how different each replica is. What is important is the process of making them. Through that process, the makers’ understanding of art and of *The Large Glass* itself become visible. This is something I’ve really been thinking of throughout today’s presentations.

Sidlina: The similarities we see among the replicas help us recognize each replica’s capacity for transformation, and therefore, grasp Duchamp’s idea of *The Large Glass* as an ultimately unfinished work, one that continues to live on through its replicas. Seeing the *Tokyo Version* at the University of Tokyo yesterday, and examining the studies for it today, reinforced my understanding of the work as fundamentally open-ended and performative at its core. Listening to Pascal speak about performance just adds to this perspective that indeed, as Hamilton once said, the work doesn’t pale and the bride continues to blossom.

Mitsuda: Today, for the first time, I was able to listen to the histories of the people who were involved with Duchamp in four places: Stockholm, London, Paris, and Tokyo. The thing that struck me the most was that if it weren’t for one or two people who were crazy about Duchamp, these replicas wouldn’t have been completed. Creating a replica of *The Large Glass* is by no means an easy task. The course of events leading to the creation of each replica was different, as was the thinking behind it. It seemed to me that aside from the original artwork, these stories were meaningful in themselves. You (Dr. Tellgren and Dr. Sidlina) are curators at major museums, with many important original works of art in your collections. Looking forward, I would like to ask what sort of status your museums will give to the replicas, which can’t definitively be considered works of art? As Ms. Okabe mentioned earlier, what we have at AAC are studies for the replica, which can only be described as archival materials. That doesn’t mean that they have no value; rather, I feel that they are sorts of texts in which various meanings can be found. I was there on the day that *The Large Glass* was knocked over in Mr. Goblot’s performance, and I felt a bit heartsick to see it broken. Of course, that was the plan from the very beginning based on the agreement, but I want to think again about the meanings behind the different terms—“replica,” “reproduction,” and

“ephemeral copy”—and whether there is any practical difference.

Okabe: I feel that there are subtle differences in how the replicas are regarded depending on the organization, and this has resulted in incremental changes in how they are treated. As Professor Mitsuda said, I’d like to hear from each of you about how you intend to use them in the future. Mr. Goblot, what is your thinking on this?

Goblot: I would like to offer a very personal reflection. When I first saw the three replicas, and when I saw the *Tokyo Version* yesterday, I experienced the same strange feeling. It was the sense of seeing the same object, yet not the same at all. Each version of *The Large Glass* seems to resonate with the cultural context in which it has been exhibited. In the London version, I see the Hamilton style. In the Stockholm version, with its wooden frame, I see the personality of Ulf Linde. And yesterday, both my wife and I had the same reaction to the *Tokyo Version*: “It feels very Japanese.” That was a very curious experience. I do, however, have a question for Mr. Arifuku. The common point of all replicas is the enormous amount of time spent scraping away the varnish. Much of the technical work consists of removing varnish around the lead wires. Hamilton and Linde both told me this was a major part of their process, but was it the same with the *Tokyo Version*? When you repeat this gesture of scraping away varnish, many ideas inevitably arise, and perhaps your mind begins to even lift.

Okabe: Mr. Goblot observes that the Tokyo replica is very Japanese. I will ask Professor Arifuku to address this point later, but first I’d like to hear from Dr. Orimo.

Orimo: I’m probably the only person in this room who doesn’t specialize in art history, but looking at this replica of *The Large Glass* from my slightly detached perspective, I think it is something akin to a historical manuscript, a text copied from an original by hand. Manuscripts were diligently created as needed, and as requested, when the number of originals was limited, or perhaps there was even just one original document, but there were many people who wanted to see it. In Japan, as well, there are copies of *emakimono* (illustrated scrolls) that were created in this way. The copies probably changed slightly each time, and tracing this sort of evolution has also been the subject of research. I also think that if an original isn’t appealing enough that it makes people want to create copies, they couldn’t happen. It’s been about 100 years since Duchamp created his original. Manuscripts are generally considered to be classical works, so I felt that perhaps Duchamp has also become a part of the classical milieu.

Okabe: There may be some slight differences between the time when manuscripts were being created and the present context. What do you think, Professor Arifuku?

Arifuku: When I look back at 1979, when the *Tokyo Version* was created, there were still very few modern art exhibitions at museums. Curiously, Professor Tono once commented that a Duchamp exhibition would

bring the younger, “sneaker crowd,” into the museum, and I think it was around that time that the younger generation started to become interested in contemporary art. At the time, I was learning about materials, so I came into it from a slightly different standpoint than a “Duchampian,” and I remember it as a great learning experience. Often, when a work is acquired by a museum, it’s placed in storage and rarely brought out. But by going to the Komaba Museum, the *Tokyo Version* can basically be seen at any time that the museum is open. Furthermore, the studies for the replica are being beautifully cleaned and restored at Tama Art University so they can be used in classes, and this facilitates an open approach that can involve young people, engaging them in a way that leads to thinking about the process of creating an artwork. This is wonderful. Regarding Mr. Goblot’s earlier question, removing the lead wire varnish was like copying sutras as a sort of training exercise. To create the studies, we applied the mastic resin varnish, let it dry, and then wiped off the surplus. Understanding that Duchamp had followed the same process in creating his work, we wondered why he had done something so tedious. But the work itself was also very enjoyable, as we were thinking about the creative process while imagining the finished product. I think that research isn’t simply the process of creating something yourself; it’s also the work of re-examining and exploring something unknown to you. In that sense, I thought that even the simple tasks were enjoyable.

Okabe: Are you happy with that response, Mr. Goblot?

Goblot: Yes, thank you.

Okabe: This will be my final question. I think that the creation of the replicas was motivated by practical circumstances: because it was not possible to show the original work at exhibitions, it was necessary to create replicas for exhibition, also referred to as exhibition copies. Bearing this in mind, how will you use these replicas in the future? Do you intend to use them regularly for exhibitions domestically and internationally? I’d like to hear from Dr. Tellgren, Dr. Sidlina, and Dr. Orimo, who are associated with the museums that house these replicas.

Tellgren: Yes, the replicas and works by Marcel Duchamp are almost always on display in one form or another. At the moment, we are reworking the collection display, which is something we work on all the time to present different histories within the broader history of modern art. Given the richness of the collection, the works can be framed in many ways. Replicas of *The Large Glass* can be shown as part of Dada, part of Surrealism, within an exhibition focused on Marcel Duchamp, or integrated into other exhibitions and used in different contexts. Our Marcel Duchamp collection is therefore very important, both to our institutional history and to our identity. It is also connected to Pontus Hultén and to the depth of our rich collection. As I mentioned earlier, we have this concept at Pontus Hultén’s Study Gallery where we can actively work with the archive and present archival materials together with works from the collection. This allows for a slightly more pedagogic approach. It includes presenting the background and processes involved in the making of the replicas, alongside the works themselves.

Sidlina: In the case of Duchamp, it is important to remember that curation was a significant part of his artistic practice. Similarly, while at the university, Richard Hamilton also used his position to take an active role in the local art scene, including the Hatton Gallery. In fact, *The Large Glass* was exhibited at the Hatton Gallery in Newcastle before it travelled to London. Hamilton conceived, curated, and realized exhibitions and projects at ICA, at Tate, at the Hatton Gallery and other venues. I believe he was deeply interested in the capacity of Duchamp to unlock the performative dimension within the work. Although *The Large Glass* is a static object, a sculptural and three-dimensional work as much as a painting, it would be fascinating to collaborate with contemporary artists, particularly with a new generation of practitioners, to unpack this performativity and to reconsider the way Duchamp envisaged the relationship between the viewer, who activates the work, and the work itself, which only exists when perceived and viewed. The current presentation at Tate Britain engages closely with the history of *The Large Glass*. I can imagine the next step taking place once the London version returns from New York and Philadelphia, when it can be activated again through collaboration with contemporary practitioners to explore and unravel those compelling dimensions embedded within *The Large Glass* as a project.

Okabe: The Philadelphia Museum of Art and the Museum of Modern Art in New York are scheduled to mount a major Marcel Duchamp retrospective in 2026, and I understand that the *London Version* is to be shown as part of this show. What are your thoughts on this, Dr. Orimo?

Orimo: Speaking about the physical aspects as someone who is responsible for managing works, the replica is basically on permanent display at our museum, and I think that lending would be limited to within Japan. I accompanied Professor Arifuku on several occasions when it was lent for exhibitions, but this was scary work and I felt like it shortened my lifespan. As I mentioned earlier, we are making other archive materials public. I think the most important thing is that we continue to provide an environment in which it can be viewed at any time, even while we are having an exhibition. No matter how famous artists or artworks have been, they can’t remain so if people don’t know about them. Works are on display so that people become aware of them, and to share the fact that we value the works and their creators. Moreover, the university is a place that’s always full of young people, and the *Large Glass Tokyo Version* has been on display here for forty, almost fifty, years. I am very aware of the importance of this, and I intend to keep it this way for as long as I can.

Okabe: We will now take questions from the audience.

Question: I feel that in the case of art museums, as opposed to natural history museums or science museums, replicas have very little documentary value. However, I think that replicas have much value as substitutes for the original works of art. We heard that the four replicas discussed today reflect the place where each is located, but how do you think that each replica differs from the original?

Sidlina: The difference between the original and replica is not really the main issue. What is more prominent is the degree of definition between different versions. For example, the replica at Tate is an exhibition copy, but at the same time, because it was created by Richard Hamilton, it can be considered an original work. And because the lower part was shattered and then reconstructed, it is also a replica. In that sense, we have an original, a copy, and a replica all combined in a single work. So the question is very multilayered, and we would need to look at each particular case and be very careful with definitions. What matters most is clear crediting. At Tate, when the work is on display, it is credited to Duchamp or to Hamilton. It is also clearly stated that the lower panel is a reconstruction, so viewers know exactly what they are looking at. Through this kind of crediting, we can provide visitors the information they need in order to form their own understanding and make their own decisions.

Tellgren: Yes. this is a very interesting question. We have the first replica, and one very important point is that it is signed by Marcel Duchamp himself. That is why we refer to it as an “official” replica. On the label, however, you can see that it is credited to Marcel Duchamp with the dates 1915–23, followed by “/1961,” which makes it clear that it is not the original. You can also see from the label that it was donation to the Moderna Museet by Ulf Linde and Duchamp. When it comes to the second version, as I mentioned earlier, it is authorized by Teeny Duchamp, but it is not signed by Marcel Duchamp. It is therefore another version closer to a copy, but an authorized one. On the label, it is again credited to Marcel Duchamp, but the date is given as 1991–92. This version was donated by Ulf Linde together with the two artists he worked with. So, in each case, it is very clear what the work is and how the status of each version differs.

Goblot: If I may add one point, as Duchamp himself said, *The Large Glass* is not meant to be approached in a purely retinal and aesthetic way. The object itself is only part of the project. The viewer has to bring in words, concepts, and the mental aspect of the work. The viewer is therefore included, and all the reflection on *The Large Glass* from Duchamp and from its viewer are also essential to the project. The object functions as a support for a relationship with the entire universe, this extraordinary universe of *The Large Glass*. What is contained in the *Green Box* notes is as important as *The Large Glass* itself. In this sense, each replica can serve, in its own way, as a support for engaging with this universe.

Okabe: Thank you. As Dr. Sidlina mentioned earlier, all of the replicas are open-ended. I think of them as being part of a process and existing in a state in which they are unfinished. There are still more questions I would like to ask, but we’ve run out of time, so I’d like to bring this discussion to a close. Thank you very much to everyone who came today and thank you to our panelists.

Naito Hiroshi President, Tama Art University

Closing Address

I would like to offer my sincere thanks to all of our panelists, especially those who have come from overseas.

Yesterday, I went to see the Joint Graduation Exhibition of Five Art Universities in Tokyo. The fine art students had toiled over the works that were on display, but they were basically inscrutable to me and I didn't really understand them. My sense was that they were trying to convey things that mystified them that they could not put into words. But the question of whether an enigma is alluring is important. I believe that the reason so many people continue to be fascinated by Duchamp's *The Large Glass* and have been captivated by his enigma for a hundred years is because this work has given rise to an enormous mystery, a mystery that is fascinating and alluring. I think that it is a wonderful thing that this enigma has elicited so many thoughts.

Speaking as an architect, I would like to add that the flat glass used in *The Large Glass* was a twentieth century invention, and large, smooth panes of glass had seldom been produced before then. So Duchamp dared to use something that was part of this new, modern age. Moreover, the composition of the work itself is extremely architectural. *The Large Glass* was created when the Bauhaus movement was nascent, which is also close to the starting point of modern architecture. From this perspective, we can also see its isometric iconography. The work contains all sorts of great mysteries, and depending on how it is interpreted, it can be interpreted as containing one hundred years of history.

Lastly, there are many fields of study within our university, and I think that if one wanted to tie all of these disciplines together, it would be possible to do so in this work. I hope that young people will be able to sense the magnitude of the mysteries that it posed. When young people who are studying in various areas look carefully at *The Large Glass*, they will surely find themselves caught up in it. This is what is amazing about this work. Mysteries only deepen, and I feel that the enigma that Duchamp contrived will come to have ever greater significance, particularly in the coming era. I think that Tama Art University can be proud that we have been able to participate as part of this.



The 6th AAC Collection Exhibition

The *Large Glass Tokyo Version* Glass Studies Archives

Archives of the *Large Glass Tokyo Version* exhibition

Archives of the *Large Glass Tokyo Version* exhibition

This archives exhibition was held to coincide with the 7th Art Archives Symposium. The exhibition comprised AAC collection materials related to the *Large Glass Tokyo Version (LGTV)* and materials on loan from the collections of others involved in this research. On this occasion, four pieces of preparatory study that have been included in official archives with permission from the Association Marcel Duchamp were put on public display for the first time.

Tono Yoshiaki (then a professor at Tama Art University) is seen as a central figure in the creation of *LGTV*. Through the materials on display, the exhibition showed his interactions with Pontus Hultén, who supervised the creation of the first replica of *The Large Glass*, from the early 1960s until its completion; his personal interactions with Marcel Duchamp and Alexina Duchamp; and his cooperation with Richard Hamilton, who created the second replica, and Alexina Duchamp. The exhibition encompassed about 100 items related to the creation of the glass studies by students at Tama Art University’s Kaminoge Campus, including documentary photographs, production notes, drawings, materials from research in Philadelphia, and copies of reference materials. The exhibition also presented materials related to the restoration of the preparatory study carried out at AAC.

Dates: (Session 1) March 1–15, 2025 and (Session 2) April 1–May 17, 2025

Venue: Art Archives Center Gallery (Tama Art University Hachioji Campus, Art-Theque 2F)

Organizer: Tama Art University Art Archives Center

Number of visitors: 1,536 (over 51 days)

List of Exhibited Materials

Notes:

- The titles in [brackets] are those assigned by the AAC.
- The inkjet prints by Anzai Shigeo were produced for the exhibition “Tamabi wo meguru hitobito” (Photo by Anzai—Tama Art University Art-Teque Gallery, 2015).
- The titles of the materials in the Anzai Shigeo Photo Archive are based on the captions written on the photographs.

No.	Title
	Archive Name Year Category Publication/Shooting Location, etc. Remarks
1.	Installation view of “Movement in Art” (<i>PONTUS HULTÉN AND MODERNA MUSEET THE FORMATIVE YEARS</i> , p. 69) Private Collection 2017 Book Moderna Museet, Stockholm Photo: René Roland
2.	<i>The Large Glass Stockholm Version</i> (Moderna Museet, Stockholm, 1961) Reference Photograph LGTV Preparatory Study Archive c. 1961 Printed Material Moderna Museet, Stockholm The first replica of <i>The Large Glass</i> , produced under Pontus Hultén (Director of Moderna Museet) with Ulf Linde playing a central role.
3.	Tono Yoshiaki, “Duchamp: The Green Box—Discontinuity 1” (<i>Bijutsu Techō</i> , No. 236, May 1964) Takiguchi Shuzo Library 1964 Magazine Bijutsu Shuppan-sha Duchamp Research Series, 1st
4.	“Movement in Art” Exhibition Catalogue (Moderna Museet, Stockholm) Takiguchi Shuzo Library 1961 Exhibition Catalogue Moderna Museet, Stockholm The replica of <i>The Large Glass</i> was included in the exhibition.
5.	“Movement in Art” Exhibition Catalogue (Stedelijk Museum Amsterdam) Takiguchi Shuzo Library 1961 Exhibition Catalogue Stedelijk Museum Amsterdam The exhibition traveled from Amsterdam to Stockholn.
6.	Pontus Hultén during his stay in Japan (Album formerly owned by Tono Yoshiaki) Tono Yoshiaki Materials c. 1962 Photographic Print (Album)
7.	Sam Francis, Pontus Hultén, and Tono Yoshiaki during their stay in Japan (Album formerly owned by Tono Yoshiaki) Tono Yoshiaki Materials c. 1962 Photographic Print (Album)
8.	Marcel Duchamp and Tono Yoshiaki (Album formerly owned by Tono Yoshiaki) Tono Yoshiaki Materials 1962 Photographic Print (Album) Duchamp’s residence in New York Photo: Jean Tinguely
9.	Teeny Duchamp and Takiguchi Shuzo, with John Cage in the background (Album formerly owned by Tono Yoshiaki) Tono Yoshiaki Materials 1973 Photographic Print (Album) Philadelphia Museum of Art Opening scene of “Marcel Duchamp Exhibition” (Philadelphia Museum of Art)
10.	Letter from Marcel Duchamp to Tono Yoshiaki Tono Yoshiaki Materials 1964.1.7 Letter From his residence in New York In response to Tono’s inquiry, photographs of the works considered for sale were enclosed (both the letter and the photos have copies on the reverse side).

11.	Tono Yoshiaki, “Focus on Contemporary Art 20: Exposition of Marcel Duchamp’s Methods (Part 1)” (Mizue, No. 702, August 1963) Takiguchi Shuzo Library 1963 Magazine Nihon Bijutsu Shuppan Tono began to introduce Duchamp in earnest.
12.	Part of the Tama Art University class materials used by Tono Yoshiaki Tono Yoshiaki Materials c. 1988 Copy Tama Art University Copies of newspaper and magazine articles related to Duchamp kept in an envelope.
13.	<i>The Large Glass London Version</i> (Tate Gallery, 1965-1966) Postcard Tono Yoshiaki Materials 2011 Printed Material Tate Gallery Replica of The Large Glass produced by Richard Hamilton and exhibited at the Tate Gallery (copy on the reverse side)
14.	Letter from Richard Hamilton to Tono Yoshiaki Tono Yoshiaki Materials 1973.1.6 Letter From his residence in London In response to Tono’s inquiry regarding works related to <i>Étant donnés</i> that were shown in Hamilton’s Duchamp Exhibition
15.	Letter from Yokoyama Tadashi (copy), entrusted to Tono Yoshiaki and handed to Teeny Duchamp Tono Yoshiaki Materials 1977.1.20 Letter (Copy) Requesting permission to produce a replica of <i>The Large Glass</i>
16.	R. Hamilton Minami Gallery March 31. 1977 Anzai Shigeo Photo Archive 1977.3.31 Inkjet Print Minami Gallery Tono showing Richard Hamilton the plans for the replica of <i>The Large Glass</i> in preparation
17.	Tono Yoshiaki’s <i>Self-Portrait</i> Tono Yoshiaki Materials 1975 Work (Book, Wax, etc.) Wordplay showing TOE + KNOW ⇒ TONO
18.	<i>Marcel Duchamp</i> by Tono Yoshiaki Takiguchi Shuzo Library 1977 Book Bijutsu Shuppan-sha Inscribed dedication of “for tokyo rose…” underlined, and signed “TOE KNOW”
19.	Mail from Anzai Shigeo to Tono Yoshiaki Tono Yoshiaki Materials 1979.4.10 Envelope, Photograph From New York Photo: Anzai Shigeo 3 photographs of the back of Marcel Duchamp’s <i>Chocolate Grinder No.1</i>
20.	Letter from Robert Lebel to Tono Yoshiaki Tono Yoshiaki Materials 1979.4.5 Letter From his residence in Paris Reply to Tono regarding his request for color photographs of Duchamp’s works
21.	<i>Marcel Duchamp: “Posthumous Work”</i> by Tono Yoshiaki Tono Yoshiaki Materials 1990 Book Bijutsu Shuppan-sha Also refers to the <i>Large Glass Tokyo Version</i>
22.	Tono Yoshiaki “Observations on the Duchamp Exhibition at the Centre Pompidou” (<i>Mizue</i> , No. 867, June 1977) Takiguchi Shuzo Library 1977 Magazine Nihon Bijutsu Shuppan Discussions held with Pontus Hultén (Director of the Centre Pompidou), Ulf Linde, Richard Hamilton, and Robert Level
23.	Letter from Richard S. Field to Tono Yoshiaki Tono Yoshiaki Materials 1980.11.18 Letter Yale University Art Gallery Reply to Tono regarding his request, with the cooperation of Teeny Duchamp, to loan Marcel Duchamp’s <i>Tu m’</i> to Japan (includes a copy of the letter addressed to Teeny Duchamp)
24.	Tono Yoshiaki, “Bimonthly Series Perspectives on Duchamp No. 3: On Shadows — <i>Tu m’</i> This Single Point,” Marcel Duchamp: <i>Tu m’</i> , (<i>Bijutsu Techō</i> , No. 357, July 1972) Takiguchi Shuzo Library 1972 Magazine Bijutsu Shuppan-sha
25.	M. Duchamp Large glass’s drawing: Tokyo Univ. April 15. 1978 Anzai Shigeo Photo Archive 1978.4.15 Inkjet Print Tama Art University, Kaminoge Campus Although labeled as the University of Tokyo, it was photographed at Tama Art University, Kaminoge Campus
26.	M. Duchamp’s L.G. project Tokyo Univ. ‘79.10.6 Anzai Shigeo Photo Archive 1979.10.6 Inkjet Print Tama Art University, Kaminoge Campus Although labeled as the University of Tokyo, it was photographed at Tama Art University, Kaminoge Campus Shiozaki Yutaka, Kimura Ken, and Okazaki Kazuo
27.	[Notes Related to the Preparatory Study of <i>The Large Glass</i> Replica] LGTV Preparatory Study Archive c.1977–1979 Notes (Ballpoint Pen, Graph Paper)

28.	[Sketches Related to the Preparatory Study of <i>The Large Glass</i> Replica] LGTV Preparatory Study Archive c.1977–1978 Sketch (Pencil, Paper)
29.	[Sketches Related to the Preparatory Study of <i>The Large Glass</i> Replica] LGTV Preparatory Study Archive c.1977–1979 Sketch (Acrylic Gouache, Glass) Preparatory study of the “Bachelor” domain
30.	[Sketches Related to the Preparatory Study of <i>The Large Glass</i> Replica] LGTV Preparatory Study Archive c.1977–1979 Sketch (Pencil, Ink, Paper) Sketch for copper wire adhesion
31.	[Notes Related to the Preparatory Study of <i>The Large Glass</i> Replica] LGTV Preparatory Study Archive 1978 Notes (Ballpoint Pen, Stationery) Using stationery from a hotel in Philadelphia
32.	[Installation View of <i>The Large Glass</i> Original (Philadelphia Museum of Art)] LGTV Preparatory Study Archive n.d. Photographic Print Philadelphia Museum of Art
33.	[Notes Related to the Preparatory Study of <i>The Large Glass</i> Replica] LGTV Preparatory Study Archive c.1978–1979 Notes (Ballpoint Pen, Reproduced Images)
34.	[Detail Photograph of <i>The Large Glass</i> Original (Philadelphia Museum of Art)] LGTV Preparatory Study Archive 1978 Photographic Print Philadelphia Museum of Art Photo: Shiozaki Aritaka
35.	[Detail Photograph of <i>The Large Glass</i> Original (Philadelphia Museum of Art)] LGTV Preparatory Study Archive 1978 Photographic Print Philadelphia Museum of Art Photo: Anzai Shigeo
36.	<i>The Large Glass London Version</i> photographed at Richard Hamilton’s residence LGTV Preparatory Study Archive c. 1966 Photographic Print Richard Hamilton’s Residence Installation view prior to its acquisition by the museum
37.	[Sketches Related to the Preparatory Study of <i>The Large Glass</i> Replica (Milky Way)] LGTV Preparatory Study Archive c.1978–1979 Sketch (Pen, Pencil, Tracing Paper)
38.	[Reference Photographs for Preparatory Study of <i>The Large Glass</i> Replica (Milky Way)] LGTV Preparatory Study Archive c. 1979 Printed Material, Ballpoint Pen Grid added by hand
39.	[Notes Related to the Preparatory Study of <i>The Large Glass</i> Replica] LGTV Preparatory Study Archive c.1977–1979 Notes (Ballpoint Pen, Graph Paper) Regarding Marcel Duchamp’s The Green Box
40.	[Part of the Reference Materials Collected for the Production of <i>The Large Glass</i> Replica] LGTV Preparatory Study Archive c.1977–1979 Copy The Green Box, notebooks, and materials related to <i>Étant donnés</i>
41.	[Sketches Related to the Preparatory Study of <i>The Large Glass</i> Replica] LGTV Preparatory Study Archive c.1977–1979 Notes (Pencil, Ink, Paper)
42.	<i>DUCHAMP-VILLON</i> Private Collection 1979 Exhibition Catalogue Galerie Tokoro Supervision: Tono Yoshiaki Teeny Duchamp visited Japan on the occasion of this exhibition.
43.	Postcard from Teeny Duchamp to Tono Yoshiaki Tono Yoshiaki Materials 1979.3.19 Postcard Announcing her visit to Japan in October / Also noted by Tokoro Akiyoshi of Galerie Tokoro
44.	[Teeny Duchamp Visiting the Atelier at Tama Art University, Kaminoge Campus] LGTV Preparatory Study Archive 1979.9 Reproduction, Print Photograph Tama Art University, Kaminoge Campus Received by Shiozaki Yutaka, Tono Yoshiaki, Tokoro Akiyoshi, and Yokoyama Tadashi

- 45 [Tono Yoshiaki and Ari Welcoming Teeny Duchamp at the Atelier, Tama Art University, Kaminoge Campus]
LGTV Preparatory Study Archive | 1979.9 | Reproduction | Tama Art University, Kaminoge Campus
Photo: Arifuku Kazuaki
- 46 Letter from Teeny Duchamp to Tono Yoshiaki
Tono Yoshiaki Materials | 1980.2.1 | Letter | From his residence in France
Cooperated with the Duchamp Exhibition in Japan, providing Tono with information about the collectors / Departing for the United States
- 47 Letter from Teeny Duchamp to Tono Yoshiaki
Tono Yoshiaki Materials | 1980.10.22 | Letter | From his residence in France
Report on the cooperation with the Duchamp Exhibition in Japan, providing information about collectors and liaising with various museums / Comments on Niki de Saint Phalle’s jeans
- 48 TONO & P. FULTEN; Tokyo Univ, May 12, 1980
Shigeo Anzai Photo Archive | 1980.5.12 | Inkjet Print | The University of Tokyo, Komaba Campus
Pontus Hultén, guided by Tono, visited the atelier for the replica production at the University of Tokyo.
- 49 [Pontus Hultén and Tono Yoshiaki Visiting the Atelier of the *Large Glass Tokyo Version*] (Album formerly owned by Tono Yoshiaki)
Tono Yoshiaki Materials | 1980.5.12 | Photographic Print | The University of Tokyo, Komaba Campus
- 50 “Marcel Duchamp Exhibition” Leaflet
LGTV Preparatory Study Archive | 1981 | Leaflet | Takanawa Art Museum
Exhibition supervision: Tono Yoshiaki
- 51 M. Duchamp’s Show, Takanawa Museum Aug 26 ’81 “Large glass Tokyo Version”
Anzai Shigeo Photo Archive | 1981.8.26 | Inkjet Print | Takanawa Art Museum
Exhibiting the *Large Glass Tokyo Version*
- 52 “Marcel Duchamp Exhibition” Exhibition Catalogue
Takiguchi Shuzo Library | 1981 | Exhibition Catalogue | Takanawa Art Museum, Seibu Museum
Contributors: Anne d’Harnoncourt, John Cage, Michel Sanouillet, Inoue Hisashi, and others
- 53 John Cage Karuizawa July 31 ’81
Anzai Shigeo Photo Archive | 1981.7.31 | Inkjet Print | Takanawa Art Museum
Commemorative concert at the Takanawa Art Museum
- 54 Letter from John Cage to Tono Yoshiaki
Tono Yoshiaki Materials | 1980.11.23 | Letter
Includes John Cage’s text “Marcel Duchamp and Suzuki Daisetz” (contributed to the “Marcel Duchamp Exhibition” catalogue)
- 55 Text by Michel Butor, “BALLADE A TRAVERS LA VITRE” to Tono Yoshiaki
Tono Yoshiaki Materials | c.1980 | Letter
Contributed to the “Marcel Duchamp Exhibition” catalogue.
- 56 [Michel Butor and Tono Yoshiaki Visiting the Atelier of the *Large Glass Tokyo Version*]
LGTV Preparatory Study Archive | 1980 | Video Capture | The University of Tokyo, Komaba Campus
Photo: Ebizuka Koichi
- 57 Letter from Niki de Saint Phalle to Tono Yoshiaki
Tono Yoshiaki Materials | 1981.8.21 | Letter
Recounting the memory of Duchamp signing the work pants exhibited in the Duchamp exhibition
- 58 Art Archive Center Preparatory Study Restoration Records | 2024–2025
Tama Art University Art Archive Center | Record Files / Video Records / Flaked Red Lead and Copper Wire / Materials Used for Restoration

- Wall-Mounted Display**
- I Marcel Duchamp and Tono Yoshiaki
Tono Yoshiaki Materials | c. 1962 | Reproduction | Marcel Duchamp’s Residence in New York
Photo: Jean Tinguely
- II “Marcel Duchamp Exhibition” Poster (Museum of Modern Art, New York)
Anzai Shigeo Photo Archive | 1973 | Poster | Museum of Modern Art, New York
Exhibition period: December 5, 1973 – February 10, 1974
- III [Creating the Preparatory Study of the *Large Glass Tokyo Version* in the Atelier of a Classroom at Tama Art University, Kaminoge Campus]
LGTV Preparatory Study Archive | 1979| Reproduction | Tama Art University, Kaminoge Campus
Photo: Arifuku Kazuaki / Creators: Shiozaki Yutaka, Arifuku Kazuaki (also displayed in slideshow)
- IV M. Duchamp’s show Karuizawa Takanawa museum Aug 1 ’81
Anzai Shigeo Photo Archive | 1981.8.1 | Reproduction | Takanawa Art Museum
Group photograph taken in conjunction with the opening of the “Marcel Duchamp Exhibition”
- V Preparatory Study for the replica of Marcel Duchamp’s *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*, known as the *Large Glass Tokyo Version*
LGTV Preparatory Study Archive | 1979 | Preparatory Glass, lead wire, mastic resin vanish, oil paint, red lead and others.
Direction: Takiguchi Shuzo+Tono Yoshiaki / Fabricators: Student volunteers Shiozaki Yutaka, Arifuku Kazuaki (Tama Art University), Kimura Ken (Nihon University)

Special Exhibition

Pascal Goblot: *Through the Large Glasses* and *The Bachelors’ Attempt to Dress the Bride, in Vain*

Pascal Goblot, who lives in Paris, is a video artist invited as a panelist for the 7th Art Archives Symposium who conducts groundbreaking research on the replicas of Marcel Duchamp’s *The Large Glass*. For the past twenty years, he has been researching the replicas in Europe and Japan, and he has been producing video works on the subject, including interviews with those involved. Goblot was also the organizer of a film performance project (2013–2024) in Paris in which he filmed the creation and destruction of an ephemeral copy of *The Large Glass*.

This exhibition was the first time that Goblot has had the opportunity to show all five of the video works that he has created thus far on the topic of the replicas, as well as a new video work created for this project, as an installation in one room. Handouts with bilingual commentary by the artist on each work were prepared and distributed for the exhibition, and prints created for his project in Paris were also presented. His exhibition was organized by the Tama Art University Art Archives Center, and held in conjunction with the “*Large Glass Tokyo Version* Glass Studies Archives” exhibition.

Dates: (Session 1) March 1–10, 2025
(Session 2) April 1–May 17, 2025

Venue: Art-Theque Gallery (Tama Art University Hachioji Campus, Art-Theque 2F)

Organizer: Tama Art University Art Archives Center

Number of visitors: 676 (over 46 days)

- 1 The Bachelors’ Attempt to Dress the Bride, in Vain
2024 | -14 min.
- 2 Through the Large Glasses
2010 | -5 min.
- 3 Film 1: Richard Hamilton, In the Reflection of Marcel Duchamp
2014 | -53 min.
- 4 Film 2: Travelling Version
2007 | -26 min.

謝辞

本記録集の発行に際し、マルセル・デュシャン・アソシエーションのご協力に感謝いたします。

Acknowledgement

We would like to express our gratitude to the Association Marcel Duchamp (Paris, France) for its kind support.

国立アートリサーチセンター & 多摩美術大学アートアーカイブセンター共同研究プロジェクト
「国際的な共通課題を巡る研究会」2023-2025年度

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》
(1915-1923年)のレプリカ《東京ヴァージョン》(1980年)制作過程の
アーカイブ化：資料の保存と活用
プロジェクト記録集

表紙デザイン：
中村陽道

翻訳：
Fontaine Limited
ブレインウッズ／山本みき (英日)、小屋クリゲン嵐 (日英)
国立アートリサーチセンター

編集：
国立アートリサーチセンター
多摩美術大学アートアーカイブセンター

DTP・制作：
コギト

発行：
独立行政法人国立美術館 国立アートリサーチセンター
東京都千代田区九段北1-13-12北の丸スクエア2階
<https://ncar.artmuseums.go.jp>

多摩美術大学アートアーカイブセンター
東京都八王子市鎌水2-1723
<https://aac.tamabi.ac.jp>

発行日：
2026 (令和8)年3月31日
非売品

© 国立アートリサーチセンター 多摩美術大学アートアーカイブセンター

掲載された原稿の著作権は執筆者に帰属します

ISBN 978-4-911341-18-6 (印刷版)
ISBN 978-4-911341-19-3 (オンライン版)

Joint Research Project by the National Center for Art Research and
the Art Archives Center, Tama Art University
Research Workshops on Shared International Issues FY2023-FY2025
Archiving the Production Process of *Tokyo Version* (1980)
—A Replica of Marcel Duchamp's *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors,*
Even (1915-1923): Preservation and Utilization of Archival Materials
Project Report

Cover design:
Nakamura Harumichi

Translation:
Fontaine Limited
Brainwoods / Yamamoto Miki (English to Japanese), Koya Creagen Rahn (Japanese to
English)
National Center for Art Research

Editing:
National Center for Art Research
Art Archives Center, Tama Art University

Editorial Design and Produced by
Cogito Inc.

Published by
Independent Administrative Institution National Museum of Art
National Center for Art Research, Japan
2nd Floor, Kitanomaru Square, 1-13-12 Kudankita, Chiyoda-ku, Tokyo 102-0073, Japan
<https://ncar.artmuseums.go.jp>

Art Archives Center, Tama Art University
2-1723 Yarimizu, Hachioji-shi, Tokyo 192-0394, Japan
<https://aac.tamabi.ac.jp>

Date of Issue: March 31, 2026
Not for Sale

Copyright © National Center for Art Research and Art Archives Center, Tama Art
University

The copyright of the published article remains with the author.

ISBN 978-4-911341-18-6 (print)
ISBN 978-4-911341-19-3 (online)