

横浜美術館「マルセル・デュシャンと20世紀美術」展

チェックシート・プログラム サポートシート (参考資料)



あいさつ

チェックシート・プログラム、お楽しみいただきましたでしょうか？美術館は、画集や写真メディアでしか見たことのない作品が、実際に目の前に並んでいるところ。見る人に何かを語るために選ばれ、様々な思いを込めて展示室に並べられた作品たち。そんな彼ら、彼女らと直接会話してもらうにはどうしたらよいか。ただ静かに見て、解説を読んで帰るだけではない、美術館ならではの楽しさをもっと積極的に味わって頂くにはどうしたらよいか。これが本プロジェクトを開発するに当たって私たち芸芸チームの出発点になった課題です。機知に長けたデュシャンの展覧会ですから、何かゲームのようなものを考えたのですが、なかなか案がまとまりません。何度もミーティングを重ねた末に、ひとりが「作品同士を対決させる」と言いました。そうか、来館者に判定してもらえばいいんだ、ということになって、そこからこのチェックシート・プログラムが生まれました。

美術は、あるいは芸術はいつ、どこに存在するのか、と以前から考えてきました。作品それ自体が芸術なのではなくて、作品には芸術が潜在しているにすぎない。つまりエンジンをかけずに止めてあるオートバイや、ふたを閉じたピアノが運動や音楽をポテンシャルとして秘めているにすぎないのと同じ意味で、ただ壁に掛けてあるだけの絵や、だれも気にとめない彫刻は、いかに名匠の傑作であっても、ただの冷たい、閉じられた物体ではないのでしょうか。芸術とはむしろ、優れた騎手を得た名馬の疾走そのものと同じように、鑑賞者と作品との真摯な対話の中に、その一瞬、一瞬のうちにのみ立ち現れるはずで。従って同じ内容では二度と繰り返されないとも思うのです。

デュシャンは、作品と見る人を電極のプラスとマイナスにたとえて、その両方が揃って初めて美術が成り立つと述べています。また、作品の評価を決めるのは見る人であって、作者自身の意図とは無関係に判断されるとも述べています。

このプログラムがとことんデュシャン的であってほしい、そしてそれだからこそひとりでも多くの方に楽しんでいただきたいの願いをこめて、ペアのペアが作品のペアを選ぶ、というデザインコンセプトを思いつきました。まだまだ勉強不足の点が多々あるものと思います。皆様のご指導とご助言をお待ちしております。

デュシャン展担当芸芸チーム一同

1 マルセル・デュシャン《泉》 ジェリー・レヴィーン《泉(ブッダ)》(デュシャンによる)》

1917年、ニューヨークの独立芸術家協会の展覧会に、デュシャンは《泉》を出品しようとしました。この作品は、デュシャンが市販の男性用小便器を買ってきて、R.Mutt 1917とサインしただけのもので、トイレの壁に取り付ける代わりに、台座の上に寝かせてありました。これを見た展覧会の主催者たちは仰天して、《泉》を壁の後ろに隠して観客に見せないようにしました。本来無審査のはずの展覧会での出品拒否事件ということで、デュシャンは仲間と共に雑誌『ザ・ブラインド・マン』に「リチャード・マット事件」という記事を發表して独立芸術家協会を非難し、世間の注目を集めました。リチャード・マットとは《泉》のサインに記された架空の人名で、デュシャンは衛生陶器のメーカーの名前 mott 社をもじってその名をつけたようです。

「便器が芸術だなんてけしからん」という反応をデュシャンは最初から予想した上での確信的行為で、美しいもの、たったひとつの手作りのもの、よい趣味に基づくもの、といった美術の既成概念をうち破るために、彼はそうした美術から一番遠くにあつて、誰でも知っているものを巧妙に選択して美術の専門家の前に突きつけたのでした。既製品を用いた芸術作品というレディ・メイドが戦略的に投入された初めての事件でした。

展示されているのは1964年にデュシャン研究家のアルトゥーロ・シュヴァルツがデュシャンと共同で再制作した10点の《泉》のうちのひとつです。

アメリカの美術家ジェリー・レヴィーンは、ブランクーシやデュシャンの高名な作品を引用して全く新しい文脈の中におくことで、ハイ・アート(高尚な芸術)とポップ・アート(大衆芸術)が融合することを目指しています。彼女は《泉》と同じような男性用便器を型どりしてブロンズ彫刻に仕立て、表面をブランクーシの《空間の鳥》のように美しく磨き上げています。「ブッダ」というサブタイトルは、かつて美術の「専門家の顔に投げつけられた」(デュシャン)時の、レディ・メイドの一回限りの破壊力も、歴史の中で礼拝の対象に変貌するという皮肉な結末を意味しているのでしょうか。

2 マルセル・デュシャン《階段を降りる裸体 No.2》 ゲルハルト・リヒター《エマ》

デュシャンの《階段を降りる裸体 No.2》は、彼に画家であることを疑問視する発端を与えた作品です。1912年のアンデパンダン展に、二人の兄と仲間のキュビズムの画家たちと共にデュシャンはこの絵で参加しようとしていました。彼らはピュトー派と呼ばれ、展覧会を自分たちをアピールする場にしようと考えていました。無審査展でしたが、マルセルの作品を問題視する意見が仲間内で大勢を占め、せめてタイトルだけでも変えたらどうかと兄たちが説得にきました。裸体という古典的なモチーフがタイトルにあることが問題だったようです。デュシャンはその裸体に螺旋階段を歩かせるという前代未聞の絵画を作りました。彼は黙って作品を引き上げました。前衛の画家でさえ偏狭な見方に凝り固まっている現実を知ったデュシャンは、それ以後グループから離れ、ひとりでミュンヘンに旅立つことになります。「動き」は絵画になじみにくいテーマですが、写真の分野では既に1880年代以降マレイ(仏)やマイブリッジ(米)によって運動する裸体の動きを連写したイメージが作られ、ひろく知られていました。しかしデュシャンはそれを引き写したわけではなく、人体を機械のような形態に置き換え、運動に回転する方向を与えています。この絵のすぐ後、デュシャンは《コー

ヒーミル》を描きますが、そこでも取っ手の回転をシルエットの繰り返しで表し、矢印で方向を強調しています。

ゲルハルト・リヒターは現代ドイツを代表する画家です。彼の絵画観や芸術観にはデュシャンと通じ合うところがあります。学生時代、友人と家具店を借りてパフォーマンスを催した際、リヒターは椅子やテーブルを台座に載せ、日常の間隔より離して設置することでそれらを「作品化」したことがあります。《エマ》は、1966年の自作の油彩画を撮影した写真作品です。その油彩画も実はモデル(画家の当時の妻)を前に描いたのではなく、写真をもとにしています。画家は肖像を描くとき、モデルの人柄や精神を描くべきではないとリヒターは言います。「画家は、決まった自分の流儀でモデルを見ていけぬ。写真に基づいて肖像を描けば(人ではなく)イメージを描くことになる。それはモデルその人と何も共有しない場合さえも許される」。作品を特定の人格から切り離すこと、主体である芸術家からも、客体であるモデルからも切り離し、芸術を個人の美学から解放すること。丹念にばかされたリヒターの画面は、《泉》の瑣瑣の肌合いに近いと思いませんか？

3 マルセル・デュシャン《自転車の車輪》 久保田成子《自転車の車輪1,2,3》

デュシャンの《自転車の車輪》は彼が初めて既製品を用いた作品、レディメイド第1号であると言われています。自転車の前輪を、それを支える部品(フロントフォーク)ごと逆立ちさせて、丸い座面をもつ木の椅子に取り付けたものです。車輪はゴムタイヤの部分が外されていて、リムがむき出しになっています。デュシャンは手でこれを回して楽しんだと言っていますが、溝のあるタイヤよりプレス加工されたリムの方が手になじみそうです。回すと、スポークがあたかも半透明の独楽のような実体に見えて、《階段を降りる裸体》の残像の連続を想起させます。実は回るのは車輪だけでなく、フロントフォーク全体が首を振ることが出来ます。つまりステアリング(舵取り)機構は活かされているのです。

ところでこれは本当に自転車の車輪だったのか、気になる点があります。フロントフォークが車軸を支えるところまでまっすぐなことに気づきませんか。自転車の歴史を見てみると、1880年代以降の一般的な自転車はすべてフロントフォークの先端が少し曲がっています。デュシャンの自転車のスケッチ(1914年)もこの部分はちゃんと曲がって描かれています。この時代にまっすぐなフロントフォークを持っていたのは、三輪自転車(トライシクル)です。まだ確証があるわけではないのですが、「3」という数を重視したデュシャンなら、わざわざ三輪車の前輪を見つけてきて、人が「自転車の車輪」というのを素知らぬ顔で黙認していたのかも知れません。ちなみに展示作品は1964年の再制作作品ですが、制作にあたったシュヴァルツは、失われた1913年のオリジナルの写真から青焼陶面を起こし、それをデュシャンに見せてお墨付きを得た、最初の「オリジナル・サイズ」の《自転車の車輪》だと述べています。例えばMOMAにある別のレプリカはフロントフォークが曲がっています。

アメリカで活躍する久保田成子はデュシャンの作品を直接引用してビデオ装置を組み込んだ「彫刻」をいくつか作っています。この作品ではビデオ受像器が車輪のスポークに取り付けられて、作者の回想の風景を映しています。フロントフォークは曲がっていて、ステアリングも固定されていますが、3台並んで1,2,3と番号を振られているのが興味深いところです。三輪車はともかく、久保田もデュシャンが「3」にこだわったことをよく知っていたようです。

4 マルセル・デュシャン 《3つの停止原器》
ロバート・モリス 《三本の定規》

長さ1メートルのひもを、高さ1メートルで水平に保持し、ぱっと手を離す。床には微妙にたるんだひもが落ちています。それをそのままガラス板に貼り付けて、あとでその輪郭を薄板に写しとる。この作業を3回繰り返した後、デュシャンは「これは長さの新しい単位である」と言いました。いったい何のことでしょうか？

バりに「メートル原器」というのがあります。世界中の物差しはこの「メートル原器」のコピーだといえます。世界の1メートルのオリジナルがバりにある。そこまで考えて物差しを使う人はいないでしょうが、少なくともそれを1メートルだと考えるのなら、それはオリジナルの「御利益」があなたの物差しにもりうつっていることを、暗黙裏に信じていることになります。これはイメージにおける「オリジナル」と「コピー」の関係を示しています。宗教的なイメージ、例えばロシア正教会のアイコンにも同じ考え方が働いています。宗教的なイメージ、例えばロシア正教会のアイコンにも同じ考え方が働いています。「正統なコピー」というイメージの私たちの身近な例では、紙幣を上げることができます。赤瀬川原平の千円札事件も同じ問題につながっています。あれは正統ではないコピーだということで、裁判になりました。コピーにも2種類あるのですね。しかしいずれの場合も、オリジナルはひとつというのが前提です。ところがデュシャンの「原器」は3つ、つまりオリジナルが3つあります。薄板自体はひもの形のコピーですから、「原器」は確かにコピーされましたが、いったいどんな御利益がのりうつっているのでしょうか？

ロバート・モリスの《三本の定規》(cat.109)は、デュシャンの停止原器から物差しをイメージして作ったものといえるでしょう。モリスの定規はいずれも1から36まで目盛りがついていて、色も形もよく似ていますが、微妙に長さがががっています。どれを信じたらよいのか困ってしまいます。モリスはアメリカに生まれ、「ドクメンタ8」やヴェネツィア・ビエンナーレ(1993年)にも出品歴のある作家です。若い頃はデュシャンの影響を強く感じさせる作品をいくつか残しています。《ファーマシー》(cat.108)は、鏡や補色関係の図形を使って、人間の網膜には盲点があることを意識させる装置で、遠近法に取り組んだデュシャンを強く意識させる作品のひとつです。

5 マルセル・デュシャン 《秘めた音に》
菊畑茂久馬 《閉鎖封印器》、《白鳥 No.1》

1916年の復活祭の頃、デュシャンはこの《秘めた音に》を作りました。2枚の正方形の真鍮板で荷造り用のひもの玉をはさんでねじ止めたものですが、ひも玉の中心は空洞になっていて、その中にデュシャンのコレクターで友人のウォルター・アレンズバーグが何かを入れました。デュシャンはそれが何か知らされていません。「それはダイヤモンドかもしれないし、コインかもしれないが、私は知りたいとは思いません」と彼は後に美術史家スウィーニーに語っています。振ると音がするので、《秘めた音に》と題されています。展示中の作品は1964年に10点作られた再制作品のひとつで、秘密の中味はデュシャン夫人が入れたそうです。

中心(コア)に秘密があって、ひも状のものでぐるぐる巻きにされて金属板でネジ留めされたもの。ひょっとすると電気部品の「トランス」がヒントかもしれません。トランスは例えば100ボルトの家庭用電源を200ボルトや6ボルトに変圧してラジオやMDプレーヤーなどを動作させる部品で、鉄心のコア、銅線を巻いた二組のコイル、コアを押さえる金属板とネジからできています。正式には「トランスフォーマー」(変成器)と言って、時間とともに変化する電圧の波形を「変形させる」わけです。電磁誘導という原理で、目に見えないエネルギーを変化させる装置というのが、いかにもデュシャン好みです。

菊畑茂久馬は1950年代に福岡を中心に活動した前衛美術家集団「九州派」のひとりとして知られています。展示されているふたつのオブジェについて、作家はスランプに陥っている間に無我夢中で作ったものだと言っています。《閉鎖封印器》(1969年)は、布袋の側面を32カ所もひもで枠に縛り付けた上に、上下を鉄材で挟んで四隅をナットで締め、さらにそれを接着した上にペイントするという念の入れようです。《白鳥 No.1》(1968年)はそこまで厳重ではないようです。相変わらず分厚い鉄板で押さえています。四隅は固定されておらず、側面も白い帯一本で締めているだけです。おそらくある程度の上下動は許されているのでしょう。でもふくらむに任せておくと蓋ははずれて危険なのか、時々大きな蝶ナットを締め直しておく必要があるのでしょうか。「デュシャンを意識して作ったわけではない」と作家は述べているようですが、確かにデュシャンのおおらかさとは対照的な緊張感が伝わる装置です。

6 マルセル・デュシャン 《瓶乾燥器》
トニー・クラッグ 《スパイロジャイラ》

デュシャンの2作目のレディ・メイド・オブジェとして有名な《瓶乾燥器》。当時のフランスの一般家庭では、ワインの瓶を大切に使い回していました。かつて日本でも洗った一升瓶をもって醤油を買いに行ったのと同じやり方です。ワインの瓶を逆さまに突起にさせて乾燥させるための、ごく普通の家庭用金物です。デュシャンはそれを1914年に百貨店で購入しました。しかし瓶を乾かすためではなく、「できあがった彫刻のつもりで」買ったのだ

と2年後アメリカからフランスにいる妹シュザンヌ宛に記しています。同じ手紙で、デュシャンはその品物にある言葉を書き込むよう彼女に指示したのですが、それが何だったのかは、本人も忘れた上に、手紙の記載箇所が失われ、作品も紛失してしまったため謎のままです。《瓶乾燥器》は既製品に何も加工されていない点で、前作の《自転車の車輪》以上に徹底したレディ・メイドですが、「制作」当初、公の場に出品されてはいません。後に《泉》で示されるコンセプトを、この段階でデュシャンが自覚していたのかはわかりません。展示作品は1964年に複数「再制作」された《瓶乾燥器》の1点で、デュシャンのサインと年記があります。

《スパイロジャイラ》の作者、イギリスの彫刻家トニー・クラッグは、川辺に漂着したプラスチック製品の破片を拾い集め、赤から黄色を経て青に至る諧調に塗装して床に配置する作品で1979年にデビューしました。彼はデュシャンのレディ・メイドの意義を、人が造ったたくさんの物の中からひとつを取り出してある状況下に置くことで、それを美とは別の重要な情報の伝達手段にしたことだと述べています。人工物なら何でも彫刻の素材になるというわけで、アーティストたちは次々に「新素材」をアピールできたわけですが、それが出尽くしてしまえば、レディ・メイドはもはや有効な戦略ではないともクラッグは語っています。《スパイロジャイラ》とは「アオミドロ」という緑藻のことで、螺旋状の形態が特徴です。生命の進化のかなり早い段階に登場して、現在もしぶとく生き延びている藻の形を鉄パイプの溶接で手作りする一方、その突起にレディ・メイドの瓶を組み合わせることで、クラッグは見る者にはっきりと《瓶乾燥器》を想起させます。こうすることで彼は20世紀的なデュシャン式レディ・メイドをのりこえようとしているようです。

7 マルセル・デュシャン 《折れた腕の前に》
ハンス・ハーケ 《折れた R.M.・・・》

デュシャンの作品タイトルは翻訳にひと工夫必要なものがあります。《折れた腕の前に》は長年そう訳されていますが、原題の "In advance of broken arm" には時間的な「前に」という意味が感じられ、「折れた腕に先んじて」とか、「骨折り仕事を前にして」というニュアンスなかも知れません。そうすると「雪掻きシャベル」が俄然生きてくるようです。雪掻きは骨が折れますからね。もっともデュシャンは「何の意味も持たないことを望んでいた」と語ってはいますが。

ところで、デュシャンのこの作品は、既製品に特別な題名を与えることで、モノを芸術作品へと変容させた最初の作例として知られています。この着想を得たとき、デュシャンは妹のシュザンヌに手紙を書いて、バりに残してきた《自転車の車輪》や《瓶乾燥器》に何か言葉を書き付けるように指示しています。しかし残念ながらシュザンヌは既にアパートを片づけてしまっていて、これらの初期レディ・メイドは処分されてしまった後なのでした。

ドイツ出身で現在ニューヨークを拠点に活動する美術家ハンス・ハーケは、1960年代のはじめから「プロセス・アート」という仕組みを手がけています。作品が社会的な行為を内包していたり、あるいは作品中の生物や物質が変化していくプロセスを目に見えるようにする仕組みです。多くの場合、展示される場がその鍵を握ります。プロセスを成り立たせる社会・政治的な文脈や心理構造が明らかになることが企図されています。

《折れた R.M.・・・》では、デュシャンの作品がふたつ引用されています。ひとつは吊された《折れた腕の前に》のシャベル。それと《各階水道ガス完備》(cat.no.60)です。シャベルは軸が破断しており、《各階水道ガス完備》の看板は「各階アートとお金完備」に書き換えられています。豊かな生活を約束する謙い文句がアートとお金だという状況下で、旧来の芸術の価値観を転覆させたはずのデュシャンのレディメイドの本来の意義は既に破綻したのだというメッセージを読みとることもできます。《折れた R.M.・・・》がこの展覧会に出品されていること自体、ハーケが批判する価値化のプロセスなのかと思いたくはないのですが、作品それ自体が目的ではなくて、作品を通して何かを見せたいという姿勢は、ハーケとデュシャンに共通しているように見えます。

8 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》
リチャード・ハミルトン 《A Mirrorical Return(ある鏡のような回帰)》

デュシャンは1912年頃から「大ガラス」の構想を温め、1915年に制作を開始、8年に及ぶ精密な作業を経て、1923年に未完のまま制作を放棄するに至りました。作品にはその後輸送中にガラスに割れ目が入り、現在はフィラデルフィア美術館に展示されています。デュシャンは「大ガラス」の構想過程を記したノートや写真、スケッチなどをまとめて複製し、《グリーン・ボックス》(cat.no.13)として1934年に出版しました。この他にも「大ガラス」を構成するモチーフを個別に版画にしています(cat.nos.14-20)。これらは「大ガラス」本体とセットになって、不可思議な装置とその些か難解なレファレンス資料という関係になっています。これを元に戻せば、「大ガラス」は別の人の手によってもリメイクできるはずですが、展示作品は1980年に東野芳明氏と東京大学のチームが綿密な考証に基づいて再制作したものです(他にロンドンとストックホルムに再制作作品があります)。

イギリスのポップ・アーティスト、リチャード・ハミルトンもかつて「大ガラス」のリメイク(1966年)に挑んだ人物です。彼は1960年に《グリーン・ボックス》の英語版のレイアウト

トと活字デザインを手がけ、1966年にはテート・ギャラリーで『マルセル・デュシャンのほとんど全作品』展のキュレーションも手がけました。

ハミルトンの《A Mirrorial Return (ある鏡のような回帰)》では、「大ガラス」の下半分、つまり「独身者の領域」に、彼らが求めてやまない裸の女性(花嫁)の姿が映り込んでいます。それだけではなく、この作品には遠近法的な室内空間、正面に見えるガラス窓など、デュシャンにつながるモチーフが巧妙に取り込まれています。しかし肝心の花嫁は室内のどこにもいません。ひょっとすると、花嫁は4次元の存在で、ガラス上の花嫁はその投影にすぎないというデュシャンの言葉と関係しているのかもしれない。

9 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》
シルヴィ・プロシュール《残念、花嫁は衣装を着直してしまった》

デュシャンの「大ガラス」の本当の意味は、未だ完全に解明されたわけではありませんが、《グリーンボックス》中のノートを中心とする資料の解析によって、図柄のストーリーをある程度追うことはできます。下半分のガラスに表された9人の独身者たちの性的欲望がエネルギーとなり、濾過器や眼科医の証人など様々な変換装置を経て昇華され、上半分のガラスに位置する花嫁を刺激して彼女の脱衣を促していくが、結局彼らの欲望は充足されることなく終わるという、不可解で不毛な物語。デュシャンは、下半分の独身者たちの領域を精密な遠近法によって作図しました。キャンヴァスという不透明な素地があたかも透明な窓であるかのように見える遠近法。デュシャンはキャンヴァスの代わりに透明なガラスを使用しました。彼によれば、3次元のものが2次元に投影されるとき、表されるものと表し得ないものとの差、その抜け落ちの結果生じる両者の差異が興味深いものでした。絵画というメディア(媒体)の再現性を保証してきた遠近法は、こうしてデュシャンの手で裸にされたのです。

バリ在住の美術家プロシュールは、近年ビデオを用いたインタビュー形式の作品に取り組んでいます。例えば、カナダに移住してトロントのタクシードライバーとして働く人たちに日常の様々な体験と故国の記憶を語ってもらい、移民のアイデンティティやそれを受け入れる社会をテーマにした作品があります。テレビのドキュメンタリー番組と異なるのは、プロシュールが話者の口元から首までを大胆にクローズアップしたりトリミングするなどして、テレビではあり得ない特異な構図をつくり、人間の身体感覚や精神に直接働きかけようとしていることでしょう。通常は見る人の意識から極力遠ざけられるはずの、メディア自体がもっている再現性の限界を、彼女は公然と踏み越えることで逆に活用しているのです。このことは、デュシャンが「大ガラス」で絵画の遠近法や異次元への投影の問題に取り組んだこととつながっています。プロシュールはまたフェミニストでもあります。彼女の《残念、花嫁は衣装を着直してしまった》は、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》が男性中心の欲望の図式の上に成り立っていることに対する女性の側からの明解なパロディといえるでしょう。

10 マルセル・デュシャン《L.H.O.O.Q.》
アンディー・ウォーホル《モナ・リザ》

ダ・ヴィンチの《モナ・リザ》の絵葉書に髭を落書きしたデュシャン。誰もが知っている永遠の名作の威厳もこうなってはかたなしです。タイトルのアルファベットをフランス語で続けて発音すると「彼女はお尻が熱い」という文章が立ち現れます。微笑む美女は男性の同性愛者に変貌してしまいます。左下の「26/35」の書き込みは、この展示作品が1964年に35部再制作された内の26番の作品であることを意味しています。

対するウォーホルは《モナ・リザ》に何をしましたか。写真製版のシルクスクリーン技法は、単色なのでまず色を奪っています。レオナルドの得意技であった微妙なハーフトーンも飛んでしまいました。4つあるイメージは左右のペアでかすれ具合が違います。下のふたつは大胆なクローズアップ。よく見ると上下の2ペアとも左右でフレーミングが微妙にずれています。それでもこれらすべてが《モナ・リザ》であることを疑う人はいません。私たちのイメージの記憶とはいったい何をよどころにしているのでしょうか?

アメリカのポップアートの旗手ウォーホルとデュシャンとはどうつながるのでしょうか。ウォーホルが複製する漫画や広告のイメージをレディ・メイドに見立てるとのこと以上に、彼らの基本コンセプトに共通性を見いだすことができるでしょう。ウォーホルは、ポップなイメージに「未来をみていた」と述べています。ウォーホルはまた、「芸術」の次にくる段階は「ビジネス・アート」であるとして、「僕の望みはアート・ビジネスマンとかビジネス・アーティストであることだった」と言います。マシン・エイジの子デュシャンは、機械装置が構想・設計され、製造、販売されてユーザーに使用されるというプロセスを巧みに芸術コンセプトへと取り入れているように見えます。特定の人格に帰すことのできない機械製造。機械そのものとは別の目的に達するためにそれを購入するユーザー。誰もが使え、その気になれば再製作できるためのマニュアルや図面類の存在。こうした過程は《大ガラス》と《グリーンボックス》がセットになっていることや、モノとしての作品が重要なのではなく「見る人が作品を完成させる」というデュシャンの言葉通り、鑑賞者が作品をいわば装置として使用することで芸術プロセスが完結するというコンセプトにそのまま当てはめることができます。大量消費時代の子ウォーホルは、時代と社会の現実を見据えた芸術家の役割をデュシャンに

倣って見定めることができたのかもしれない。

11 マン・レイ《マルセル・デュシャン、ローズ・セラヴィ》
森村泰昌《だぶらかし(マルセル)》

女装したデュシャン=ローズ・セラヴィを撮影したのは友人の写真家・美術家マン・レイです。マン・レイ撮影によるローズ・セラヴィ像はこの他にもいくつか知られています。デュシャンは変身の名人でした。カジノ必勝を保証する《モンテカルロ債券》(cat.no.42)ではシューヴィングクリームの泡をかぶって「ミスター運勢」に変身し、ある雑誌では85歳の自分に変身した写真を掲載したこともあります。デュシャンの女性人格「ローズ・セラヴィ」はRose SelavyまたはRrose Selavyと表記され、フランス語の「人生そんなものさ」"c'est la vie"と組になって、「バラ色、それが人生」とか「エロス、それが人生」という音になります。心理学では、誰でも心の中に自分とは反対の性を宿していると言われます。男性の中の女性性、または女性の中の男性性といかに折り合いをつけるかが精神発達の上で重要な課題とされています。プラトンの『饗宴』には、太古の人間は皆二者一体であって、男+男、女+女、そして男+女の「おめ」と呼ばれる性があったという話が出てきます。神がそれらをふたつに引き裂いたので、人間は常に自分の片割れを探し求めるといいます。デュシャンは自らその片割れに変身したのかもしれない。

森村泰昌はフェルメールやゴッホなど、美術史の名作に描かれた人物やものに衣装します。あるいはマリリン・モンローや岩下志麻など有名女優のきめのポーズに変装することもあります。デュシャンはいわば「オリジナルキャラクター」に変身しますが、森村は変身というよりも既知のイメージの中に入り込むというべきでしょう。デュシャンが他者に撮影してもらうことで変身した自分とイメージの間にギャップを設けているのに対して、森村は映像ハイテクを含む様々な手法を駆使して自らイメージを演出します。役者兼演出家がゲーテのメフィストを演じるように、森村はセザンヌやレオナルドの名作を舞台として彼らの描く対象を演じているのです。イメージなので同じ画面上で一人が何役もこなすことができます。演劇や音楽などのパフォーマンスが楽譜やテキストを元に他者によって演じられることで生起するように、森村は美術史上の作品をテキストのようなものととらえて、その枠の中に自らの美術を作り上げるわけです。彼は「美術作品を自分なりに着こなそうとしている」と述べています。着ているのは森村その人であって、厳密には変身しているわけではないのです。なお、この展示作品で森村が扮しているローズ・セラヴィは本展のそれ(cat.no.125)とは別の写真を手本としています。

12 マルセル・デュシャン《なりたての未亡人(フレッシュ・ウイドウ)》
岡崎和郎《窓》

《なりたての未亡人(フレッシュ・ウイドウ)》は、デュシャンが職人にミニチュアのフランス風窓枠(フレンチ・ウィンドウ)を作らせ、窓ガラスに黒い皮を貼り、台座の部分に「フレッシュ・ウイドウ コピーライト ローズ・セラヴィ 1920」と紙テープでレタリングを施した作品です。最初に作られたオリジナルはニューヨーク近代美術館にあります。展示作品はシュヴァルツとデュシャンの共同による1964年の再制作作品です。アメリカで流行していたフレンチ・ウィンドウをもじってフレッシュ・ウイドウというだけじゃれを思いつき、それを立体作品にしてしまったというわけです。フレッシュ・ウイドウと呼ばれるからには「その名を誰もが知っている、まだうら若い未亡人(プレヒト)を暗いガラス窓の奥に想像したくなるのですが、暗がりには実は黒皮一枚、その裏には何も無いという肩すかしを食らうことになりま。さらに心理学的に言えば、扉型の窓は女性器を暗示しています。美術史的には、窓は絵画を象徴することを考え合わせると、《大ガラス》や《遺作》とのつながりが何となく見えてきます。ところで、窓に取っ手がついているところを見ると、この窓は室内側であるようにも思えてきます。もっとも、外から開けてください」という誘惑のサインかもしれません。

岡崎和郎は、誰もがよく知っている物から、意外な姿が立ち現れるようなオブジェを作ってきました。作者はそれらを「物補遺」と名付け、「従来のオブジェには見られない物の見方によって、オブジェを制作すること」だと定義しています。一升瓶の周囲にポリエステル樹脂を流し込んで作った雌型を作品にした《青い瓶》などが知られています。この《窓》も、デュシャンの《なりたての未亡人》を柔らかい物質に押しつけてとった雌型のように、凹凸が反転しています。ガラス窓の部分はつややかで、所々が曇っています。窓というと、部屋の内と外の境を思い浮かべますが、岡崎の《窓》は窓枠という物質それ自体の内部から、私たちの立っている外界の凹凸を、つまり窓に注がれる、なめるようなまなざしをかたどっているように見えます。雄型と雌型はデュシャンも関心をよせていたテーマで、《雌のイチジクの葉》(cat.no.62)というきわどい作品も残っています。

13 マルセル・デュシャン《ローズ・セラヴィよ、なぜくしゃみをしない?》
工藤哲巳《無限の糸の中のマルセル・デュシャン》
プログラムされた未来と記録された記憶の間での遐想

デュシャンがローズ・セラヴィの名前で制作した作品は、この鳥かごを使った作品の他にも、

《なりたての未亡人》(cat.no.36)や、香水瓶のラベルにローズのあの肖像(cat.no.125)をあしらった《美しいため息 ヴェールの水》など複数あります。《なぜくしゃみをしない》では、白塗りの鳥かごの中に4本の白木のとまりぎ、大理石の小立方体152個をおさめ、イカの甲羅と体温計が差し込まれています。《未亡人》が視覚に関わるとすれば、封印された香水瓶は潜在的な嗅覚と視覚に関わるのでしょうか。「なぜくしゃみをしない」というからには温度が関係しそうです。ですが、ひとが寒気を催す場合、気温が低いだけでは限りません。「ぞくぞくする」、「鳥肌がたつ」という場合、視覚や触覚、または聴覚が関わっていることもあるでしょう。氷粒が角砂糖のような大理石と、鋭利かつもろい石灰質の甲羅、か細いガラスの体温計とペンキ塗りの鉄の檻は、質感の違いが際立っています。取っ手を持って運ぶと、いやな音をたててきむよな予感がします。作品の依頼主(女性)は気に入らず自分の姉に譲り、彼女もすぐ手放して、結局アレンズバーグが引き取ったという来歴も、この作品がもたらす生理的なショックを実証しているようです。展示作品は1964年のシュヴァルツによるレプリカで、デュシャンのサインがあります。

工藤哲巳は1950年代に読売アンデパンダン展で注目され、その後パリを中心に活動しました。日本の既成画壇に反発し、表現の自由を求めた末に絵画を捨て、雑貨を用いたオブジェへと移行した経歴は、若き日のデュシャンと通じる面があります。滞欧中は、ヨーロッパ人にパフォーマンスと対話を通して反西洋文明の哲学を提示し続けるという困難な課題に取り組みました。彼の「不能の哲学」とは、近代合理主義が凶暴なテクノロジーを育て、自然を蝕み、人間を腐敗させているが、人は自ら腐敗に徹し我が身を解体することで、汚染された自然やテクノロジーもろとも変質し、新しい共生に到達することができる、というものです。工藤の鳥かごは西洋合理主義のカプセルを意味し、その中に腐った肉片と化した肖像が閉じこめられています。糸は遺伝染色体の連鎖で、工藤自らの像がかごの中で綾とりをする作品もあります。かごの中でチェスを前に綾とりをするデュシャン像は、偶然や四次元という課題に取り組んだ西洋人デュシャンと、彼に批判的だったと言われる工藤との、否定しがたい連鎖を感じさせます。

14 マルセル・デュシャン 《ロト・レリーフ》
マルクス・ラッツ 《ジャイロスコープ》

デュシャンが若い頃から繰り返し取り上げたテーマのひとつに「動き」があります。動きの本質は、つまるところ「回転」(ロト:例えば輪転印刷をロトグラヴィールと言います)で表象されます。自転車、車輪、コーヒーミルの取っ手、螺旋階段を降りる裸体、チョコレート摩砕器、時計など、デュシャンの作品にはたびたび回転する対象が登場します。動きは空間と時間の相関関係で表されます。それは三次元の世界です。ところで、《ロト・レリーフ》のレリーフとは何でしょう。浮き彫りと訳されますが、絵画(平面)と彫刻(立体)との、つまり二次元と三次元の中間領域ではないのでしょうか。《ロト・レリーフ》では、平面の円盤に、円を基調とした様々な模様が印刷されています。これを装置にとりつけて回転させて、一点からじいっと見つめていると、なにやら動く立体が浮かび上がるという仕掛けです。二次元に動きを導入することで三次元が立ち現れる、デュシャンならではのレリーフといえます。ここでも絵画と同様に見る位置が一点に定められています。

スイスの美術家マルクス・ラッツ(正確にはレッツ)はクレージュの地ペルンを拠点に、絵画や彫刻、素描、木版画、銅版画、シルクスクリーンなどを制作しています。優れた素描の腕前はウルス・グラーフやマヌエル・ドイチャ、16世紀スイスの素描の大家を彷彿とさせます。ラッツの立体作品には、見るべき視点が複数設定されていて、それぞれの場所から異なったイメージが浮かび上がる工夫をされたものがあります。

「ジャイロスコープ」とは、かつて日本でも「地球ごま」などの名で流行した一種の実験器具の意味で、精密な金属製の円盤を、両端のどがった軸と中心合わせて固定したジャイロ(回転子)を、帯金で作った円形のフレームに入れて、軸の両端を支えたものです。回転子を勢いよく回すとフレームは真っ直ぐに立つことができます。ラッツの《ジャイロスコープ》はこれとはちがひ、歯車状の回転子二つを組み合わせてモーターで回し、それぞれの軸上にある二本の枝がゆらゆらと動いて見える装置です。正面から見ると素描の線が平面上で揺らめいているように見え、真横から見るとまた別の動きが見られます。三次元の物体を回転させて、動く二次元のイメージが立ち現れると言い換えることができます。ではその揺らめきから想定される平面とは何でしょうか。デュシャンの言う「アンフランクス」(目に見えない薄さ)とはこういうものを指すのかもしれませんが。

15 マルセル・デュシャン 《排水栓》
ロバート・ゴーパー 《排水口》

デュシャンの《排水栓》は、スペインのカダケス(ダリの故郷で、デュシャンが《遺作》用の木の扉と煉瓦を調達した場所でもある)にあったアパートのシャワー付き浴室用、

1964年に作家みずから設計し、鉛を用いて制作させたオリジナル作品です。実際に使ってみると、厚みが足らなかつたので、デュシャンは翌年にもうひとつ、今度は厚みを倍にして制作させました。展示品は1964年のオリジナルです。1967年にはアメリカでレブリカが制作・販売されました。このときは3種類、ブロンズ鋳造製、ステンレス磨き仕上げ、銀鋳造製がそれぞれ100個ずつ、作者のサインと年記入りで作られています。何かに栓をする、ということはそれをおさめる鞘とか瓶などの、なにがしかの開口部の存在を前提にしています。雄型と雌型、凸版と凹版という対概念は、《大ガラス》の「雄の鋳型」や《瓶乾燥機》の突起と瓶の関係など、この展覧会をご覧になれば既におなじみのデュシャンのモチーフです。《プロフィール時計》(cat.no.59)は、《プロフィール時計の雌型》(cat.co.58)を金型として切り出された作品ですし、《鏡の送り返し》のシリーズ(cat.nos.50-55)も密着する版と版画の関係にあります。《貞節の楔》(cat.no.64)については言うまでもないでしょう。

アメリカの美術家ロバート・ゴーパーは、日常的な器物や身体の部分的イメージを用い、オブジェやインスタレーション、写真などの作品を制作しています。それらは概してつましい表現ながら、何気ないモノやイメージが見せる思わぬ表情が眠っていた苦い記憶を呼び覚ましたり、言葉に表しがたいコンプレックスの根元を瞬時に悟らせてたりするような雄弁さを秘めています。その意味ではシュルレアリスムの伝統を引き継いでいると言ってよいでしょう。この《排水口》は、本来床にあるべきものが壁面に移されていることから、デュシャンの《泉》が壁から展示台上に移されていることを想起させますが、ゴーパーの意図は《泉》のデュシャンとは全く異なるものです。洗面台であれ、風呂場であれ、プールであれ、排水口は誰でも子供の頃にある種の恐れを感じながら見つめたことのあるものではないでしょうか。展示にあたって作家が指定した仕様書には、設置場所に開ける穴の直径や床からの高さの指示と共に、「取り付け後に穴の奥が真っ暗に見えるように工夫せよ。黒い板などを壁の中に仕込むとよい」などと記されていました。

16 マルセル・デュシャン 《与えられたとせよ 1. 落ちる水 2. 照明用ガス》(遺作)
横尾忠則 《あなたは善意の人ですか》

デュシャンの「遺作」は、フィラデルフィア美術館の一室にしつらえられています。その部屋の白い壁の一面に、スペインから運んだ古びた木の扉がはめ込んであります。扉には人の目の高さで二つの穴が開いていて、中をのぞくと初めてあの光景が見えるという仕掛けです。これらの装置をデュシャンは人生最後の20年間こつこつと密かに作っていました。立体ジオラマをのぞく仕掛けですが、装置内部の写真は完成後15年間非公開という条件が付いていたため、1987年にフィラデルフィア美術館が資料を公開するまでその作りはごく一部の人が知られていませんでした。しつらえをそっくり巡回展に持ち出せないため、今回の展示はステレオスコープのセットと映像インスタレーションによる再現展示としました。右手奥に見える滝の水が、現物では落ちていくように見えます(回り灯籠のような仕組み)。部屋の床面サイズと入り口の幅はオリジナル通りです。デュシャンは晩年になって制作をやめたと周囲から見なされていただけに、彼の没後突然明かされた「遺作」の存在は様々な反応を引き起こしました。「大ガラス」の花嫁のその後の姿を読み取ろうとする者や、デュシャンが自ら否定したはずの制作行為、それもすこぶる「網膜的」(もっぱら視覚的)な作品への回帰をいぶかしむ者もいました。ともあれエロティックな主題と手の込んだ装置、見せ方にこだわった類例のない形式である点は「大ガラス」以来一貫しています。

グラフィック・デザイナーであった横尾忠則は、1980年にニューヨーク近代美術館のピカソ展を見て衝撃を受け、画家になる決意をしました。横尾は自分に強い影響を与えた芸術家を主題にした絵画を制作しており、《あなたは善意の人ですか》もその1点です。デュシャンの肖像と「遺作」のモチーフが他の要素とパッチワークのように組み合わせられています。美術史上の名作の引用やパロディーを得意とした横尾が、モノ・リザにひびをつけたデュシャンに強く惹かれたことは容易に理解されます。画家としての横尾がデュシャンの「遺作」を引用していることは、「遺作」の仕掛けがすこぶる絵画的であることの証左であるともいえるでしょう。

