

【論文】

デュシャンの《泉》を再評価する

——「つくる」ことと「えらぶ」ことの等価性を巡って——

森田恒之

マルセル・デュシャン（一八八七―一九六八）が一九一七年に発表した《泉》を現代美術の起点とする見方はいまでは広く認められている。

最近、公刊された中野信子と熊澤弘の対談集『脳から見るミュージアム』（講談社現代新書二五九二・二〇二〇年）の中で二人はつぎの様な対話を交わす。傍線は筆者の加筆である。

中野（前略）現代アートの定義は、一般的にはマルセル・デュシャン（一八八七―一九六八）以降のイメージです。便器そのものを作品にした《泉》を発表したのが一九一七年で、「現代アートの父」と呼ばれました。

熊澤 デュシャンの《泉》は、この年（一九一七）の第1回アメリカ独立美術家協会展に出品しようとするも拒否されたものです。この展覧会の理事でもあったデュシャンは、抗議のために理事を辞任し、実物は失われてしまったとのこと。この事件はインパクトがとても大きく、既存の芸術概念や制度そのものを問う契機である、と考える方が多いと思います。

もちろん「便器がアート？」というインパクトがあまりに強すぎたために、この事件が異様に目立つ点も見逃せません。

(pp.145-146)

この作品に対する二人の意見が基本的に一致するのは、ほぼ定説化した従来の見解を踏襲・要約しているからである。二人がこぞって強

調するように便器そのものをアートとして展覧会に出品するという行為が、当時としてはそして多分いまの時点でも、十分にスキャンダルになり、同時に世間の注目を浴びる事態になった。その結果として熊澤が指摘するように「芸術概念や制度そのものを問う」という契機になったのは確かである。ただそれは結果論であって、作者がどこまで意図したものであるかは審らかではない。

この作品の重要な点は小便器を使ったという点である。便器と聞いただけでいやらしい、下卑た、格下の、といったイメージがともなう。逆に、美術、芸術、アートという言葉には、何となく高級な、優雅な、ゆとりある、格上のといったイメージがついてくる。真逆なイメージをぶつけ合うところに作者の意図があり、それがうまいこと伝わったというところを、これまで多くの人が評価してきた。

あらためて作品を見なおしてみよう。といっても写真によるしか方法は無いのだが。



M. デュシャン 《泉》 1917
左手にサインあり

これまで、ほとんどの作品紹介は「《泉》＝便器」を前提としている。たしかに《泉》が小便器を利用していることは間違いない。ギリシャ・ローマの彫刻が大理石を利用し、法隆寺の釈迦三尊像が青銅を使っているのと同じように、作者がどんな素材を選んだか、という違いと見ることが出来る。それを言うなら磁器だというべきだという見方もあろう。この作者にとっては磁器製の小便器が最適な表現材料だった。

《泉》は小便器を利用しているが、間違いなく小便器ではない。利用しているのは小便器のカタチである。《泉》はもはや小便器としては利用できない。アートになったからではない。台の上に置かれた《泉》の底辺は、本来なら壁面に垂直に固定される部分である。正面の下部に戯画の蛸の口のように突起した筒型は水洗のための注水口である。そして正面上部に見える直線と三角形に並ぶ小さな穴は排尿排水口部分。つまり、この小便器は、本来の用途からは注水口の穴を軸に一八〇度回転し、かつ手前に九〇度倒した形で置かれている。この状態で使用したら、たちまち尿があふれてとんでもない事態を引き起こすことは自明の理である。

これまで公開されている《泉》の写真は、これが立体作品であるにもかかわらず、すべてこの方向で撮影されており、作者が作品の方向性を意識していたことが分かる。

もう一つ重要な点はサインである。向かって正面左面に R.Mutt というサインが入っている。なぜ自称でなく架空人物の署名を使ったのだろうか。

美術作品のサインには二つの機能がある。一つは言うまでもなく、

作者がこれは自分の作品であることを示す自作証明とともに自己顕示をする目的である。近世以降、美術家の社会的地位が認められるとともに一般化した。書き癖を伴う自書であることに価値がある。

もう一つの機能は、作品の上下の位置関係を示すものである。とくに近現代の抽象的傾向の強い作品が登場してから、サインなしには作者本人以外には天地の判定がつけにくい作品が多く登場する。

恥ずかしい話だが、私も美術館に在職した時代に失敗を経験している。当時はすべての展示作業を学芸員がやっていたのだが、ある特別展の開会前日、すべての展示を終えてみんなで最終点検に回っているとき、同僚の S が「これ天地逆ではないか？」と声を上げた。抽象絵画だった。準備ギリギリの二日前に作者のアトリエから到着した借用作品で、事前の調査も状態確認も十分だった。最初の発表当時の写真もない。いったん壁面から降ろして、天地逆にして見ると確かに落ち着きが良い。改めて見直すと角に目だたないがサインがある。完全な見落としだった。

《泉》のサインはどう見ても正面と天地という方向の表示である。小便器としての機能を否定するためには方向は重要な因子だ。横倒しにすることで小便器は小便器としての機能を失い、カタチだけが残る。器物とは形と機能を兼ね備えて初めて有用なものとなる存在だ。鑑賞者が機能を失った小便器をなおかつ小便器であると思えるのは先入観でしかない。必要なのは誰のサインであるかではなく、読める方向で文字を入れることだった。署名した人の名前はそれほど重要なものではない。デュシャンが架空の作者名を使った理由に一つはそこにある。

マイケル・R・テイラーの言によると、デュシャンの構想では「芸

術家の署名とともに銘文——大抵は無意味な、あるいは暗号的な語句——を入れることによってのみ、大量生産された商品が挑発的なレディメイドの地位を得るのである」という（フィラデルフィア美術館編『デュシャン 人と作品』東京国立博物館、二〇一八年、一四二頁）。私は、書かれた語句が無意味でも暗号的であることも見過ごしていいのだと思う。必要なのは言葉でなく、文字の方向性である。私たちは、文字が文字として読めることになんまり過敏である。天地逆転の文字は左右反対の鏡文字より気になる。

オブジェと総称するデュシャンの作品の中では、私の個人的な好みに従えば「瓶乾燥機」の方が好きだ。完成度も高いと感じている。しかし、《泉》の方が話題にのぼりやすいのは、カタチに関係なく機能や言語的なイメージが生みだす卑猥さ、格下感を故意にアートという潜在的高級感を伴うものに転用したギャップが一因であり、かつそのギャップが見る人の常識に対する一種のショックを与える挑戦になることを計算済みだからに他ならない。「瓶乾燥機」の名称が生む言語イメージには、便器のような下劣感がない。イメージギャップが小さければショックも小さい。この作者は、そのことを念頭に、モノを選んだのは確かである。

デュシャンの与えたショックは、多くの人が「芸術とは何か？」を再考する契機になったことを否定はしない。しかし、作者が芸術の意味の「再考」を促すことを最初から目的としたか否かは推測の範囲を出ない。むしろ結果論、つまりショックを受けた第三者たちが、勝手に新しい流れを作りだしたともいえる。

芸術作品の場合、表現内容がいかに強烈、あるいはショッキングなものであっても、表現形態が下手な場合は、ほとんど振り向きもされないのが常である。

現代美術の世界で活躍する会田誠は、過激なまでのエロ、グロ、政治的主張の表現を続けることで注目を集める。様々な形で彼の表現内容を話題にすることは多いが、作品が基本的な表現技術の突出した確実さに支えられていることは意外と見落とされている。たとえば、輪郭線を含むすべての線の起点と終点の位置にブレがない。色面（A）を輪郭線（B）で囲むような場合にAの上にBを重ね描きするのかあるいはその逆か、それともAとBを完全に並置するのか。その選択次第で描かれる対象物の三次元の位置関係が微妙に変わるのだが、彼の場合は画面の隅々にまで注意が行きわたっている。ある美術館の収蔵品展で、これも具象表現では第一人者と目されるXと会田の作品を横に並べて展示したことがある。意図的か偶然かは知らない。技術の差は歴然としていた。適切な表現技術を持つことが、自己のメッセージをよりの確に伝え、より強力なアピールになる。

《泉》に戻ろう。《泉》をデュシャンの作品だと認めるとしても、これが彼の制作物でないことは自明である。しいて言えば、本人が直接に手を下したのはサインだけである。でも、何ゆえに彼の作品とするのだろう。

美術作品は、人間が造形表現に価値を認めて以来、とりわけルネッサンス期以来、カタチを作る個人の個性を評価してきた。工房という集団制作であっても原図、主要部分、仕上げなどを担当する工房主を作者とみなす暗黙の了解が存在した。

近代にはいり個人の価値が高まるなかで、さらに「実際に手を下したのは誰か」を重視する傾向が高まり、それが個性的表現という名に替わっていく。

美術家、とくに具象的なカタチを扱う作家の仕事は、目に見えたものを整理しながら必要な部分を抽出して一つの新しいカタチに再構成して行くことである。この作業は、抽出と再構成という二つの部分からなり、作者が実際に手を下すのは後半部分である。ほとんどの人が前半の抽出という作業は当然の準備作業であるとみなして、格別の評価を与えることはほとんどなかった。後半の作業を制作と呼ぶことも多い。

私は一人の美術家が自分の眼で美しいカタチを見つけて抽出する作業を「えらぶ」、抽出したものを自分の手で作品に加工してゆく過程を「つくる」と呼ぶことにする。

少なくとも、私が知る限りの美術の世界ではこの「つくる」ということに絶対といていいほどの価値を認めてきた。

デュシャンが着目したのは、「えらぶ」、抽出するという作業の方である。もし作家が何らの手を加えることなく十分に満足できる完全なカタチを見出し、抽出できたら、「つくる」という作業は不用になる。

目に見えるものから必要なカタチを抽出するという作業の意味を実感する契機を作ったのは写真という技術の登場だろう。写真に先行するカメラオプスキューラの時代には、装置の大小はあっても、レンズを通して白い平面上に投影される風景などを人の手でトレースすることと対象物（風景を含む）の忠実な描写を行った。トレースという過

程で手作業による加工が加わるので、どうしても省略や簡略化が加わる結果、忠実さには限界が生じる。すなわち、「えらぶ」と「つくる」が混在してしまう。

写真の関与ということで見落とせないのはマン・レイとの交友関係である。マン・レイが画家から写真家に転向するのは一九一三—一四年とされている。レイはデュシャンが《泉》を発表する前年の一九一六年にパイプをくわえたデュシャンの横顔の肖像写真を残している。注意しないといけないのはこの写真の一二・二×八・九cmというサイズである。原版がガラス乾板かシートフィルムであるか不明であるが、少なくともシートフィルムタイプからの密着プリントであることがわかる。この時期、フィルム引伸機はまだ普及していない。引伸機の歴史は不詳な点が多く、一般にはライカが映画用三五ミリフィルム対応の小型カメラを発売した一九一四年頃以降とされる。アメリカでW・クーリッジがタングステンフィラメントを採用した白熱電球の特許を得たのが一九一〇年であるが、白熱灯が長時間の使用に耐える安定した光源として一応の完成を見るまでにはさらに十年を要している。一九一〇年代では引延し写真はまだ実用段階ではない。

マン・レイの撮影したデュシャンの肖像は、暗箱形式のカメラを使用したに違いない。暗箱式カメラの原理は、カメラオプスキューラと同じで、あらかじめレンズを通してピントガラス面に投影した画像を、ピントガラスと感光材と交換して記録するものである。感光材とはガラス乾板またはシートフィルムであるが、本稿ではその何れかは問題でないので単にフィルムと統一表示する。一九一〇年代のカメラには

一応機械式シャッターがつき、感光材の感度もよくなっているのので、トレースという手作業なしに数秒で画像を固定できるようにはなっていた。引き伸ばしの手段がないので、プリント段階でのトリミングができない。印画は原則としてフィルムと印画紙を密着感光で得る。撮影時のピントガラス面で選択した構図がそのまま印画写真の構図となる。ピントガラス面での構図どりは、対象物を平面像としてその周囲から切り取る、すなわち「えらぶ」作業である。マン・レイを含む当時の写真家たちがそのことをどこまではっきり意識したかは分からない。私の個人的見解では、「えらぶ」ことの意識をはっきり持つ写真が登場するのは第一次大戦以降の報道・記録写真の台頭ではないか思っている。意識的か否かを抜きにしても、一九一〇年代の写真家は「えらぶ」を実行していた。

マン・レイらの仕事と身近でふれたデュシャンは、写真機という装置に頼らずに、日ごろ自分の目に触れる事物の一部を選択し、周辺から抽出して見せることで自分の感性を顕示できることに気がついた。写真が写真機という装置を通して三次元の対象を二次元化して表現するのに対して、彼は既製品を用いて三次元の対象を三次元のまま選択し、抽出をした。それは写真を超えた「えらぶ」という行為にも価値があることを発見した美術家の自信であった。言い方を変えれば、「つくる」とこと「えらぶ（抽出する）」ことが等価値であることの発見でもあった。

新発見をアピールする手段として、この作者はあえて小便器という世間的には卑下される対象物を選んだ。複数の人物が同じ内容の発言をするとき、知名度の高い人のそれの方がより世間に受け入れられや

すい。第三者の利害を著しく損なったり非常に公序良俗に反するようなことがない限り、自分が嘲笑や醜聞の標的になっても目立つ行為をした方が知名度は得やすい、というのも世の常である。デュシャンは一見してそれと分かる小便器を美術作品として公開することで、醜聞を生み出すとともに強く自己主張するという目的は十分に達成した。しかし残念なことに、その後、今日に至るまで「つくる」とこと「えらぶ」ことが創作という行為では等価である、という彼の主張は十分に伝わりきれなかった気がする。醜聞効果が大きすぎて、作品を作品として真剣に見てもらえなかったのである。

「つくる」とこと抜きに、「えらぶ」ことだけでも価値を認める伝統はながいこと不在だった。

デュシャンの発見は写真という新しい技術に触発されたものではあったが、対象を三次元のままの抽出するというまったく新しい着想を伴っていた。三次元なら方向性はそれほど重要ではないはずであるが、方向を指示するサインの付加をしたのは画家としての性が残っていたのか、写真という平面作品を無自覚に意識してしまったのか、これも推測の域を出ない。同時に「つくる」という伝統をどこかで意識してしまったために、自分が作り手ではなかった作品に自分の名前を記すことへの躊躇があったようだ。初期の写真家の多くが作品にサインを入れなかったのと同じ意識である。第一次大戦以降の航空機の発達と並行して、写真が戦略的にも重要性を増したおかげで様々な高度技術が開発された。現像、印画段階でも複雑な処理とそれに伴い表現の可能性が拡大し、写真家にも「つくる」という意識が芽生える。と同時にサイン入り写真が生まれる。それ以前の段階では、サインが

もつ伝統的な意味の意識が新しい領域の開拓者も拘束をしたにちがいない。しかし、私が好きな《瓶洗浄機》には Marcel Duchamp のサインが読みとれる。作者自身の中でも葛藤があったのだろう。

ここまでデュシャンは、「つくる」と「えらぶ」を等価に置いた新領域の開拓者と評価してきた。そのことに間違いはないが、限定付きである。彼の開拓した領域には、たぶん彼を上回る先駆者がいた。しかも三〇〇年以上さかのぼる一六世紀後半の日本に。千利休（一五二一—一五九一）とその後継者たる茶人たちである。

千利休の朝顔の茶会の逸話は有名だが、伝承をまとめた記録が公開されたのは利休の死後一世以上を経た一七〇一年刊行の久須美疎案編『茶話指月集』である。逸話の内容は次の様なものだ。

朝顔が見事に咲いたと伝え聞いた太閤が見たいと朝の茶会に来たところ、庭には一枝もない。太閤はしらけきってしまった。それから小座敷（茶室）に入ると色鮮やかな一輪だけが床に生けてあった。太閤以下随員一同は眼が覚める気持ちになった。（後略）

この下りの最後に「是を世に利休あさかほの茶湯と申傳ふ」とあり、逸話の真偽は定かではない。作り話という説も多いようだ。加えて朝顔の生け花という実物は短命で残りようがない。しかし茶道の世界が今日でも大事にする逸話には考える余地がある。庭の垣根にあった朝顔をすべて刈りとり、一輪だけ残した花を床に飾るのはまさに「えらぶ」行為そのものである。

海音寺潮五郎は、十数年前のことになると断って、ある座談会で同席した陶工加藤唐九郎がこんな意味のことを言ったと回想している。傍線は筆者の追加である。

利休は芸術以前の人である。自然に存在するものの中から美を見つけ出した人ではあるが、作り出した人ではない。織部は美を作り出した人である。芸術としての陶器は織部から始まっている。（海音寺潮五郎『日本の名匠』中央公論社、一九七五年、一〇〇頁）

唐九郎は、自らも陶芸家であることを前提に、芸術としての陶器に注目しながら、無意識の中で利休の評価を下している。一見、古田織部より格下に評価しているようにもみえるが、利休に対する評価も的確だ。唐九郎の言う「見つけ出す」と筆者の「えらぶ」は同義である。ただしこの評者は「えらぶ」と「つくる」ことの等価性については見落としたようだ。

朝顔茶会の逸話では、一輪の朝顔を床に飾ることで、参会者に対して花を一定の方向から見ることが指示している。正面からしか対面できない床という場所の機能を利用した方法だが、基本的にはサインを利用したデュシャンと類似した発想である。

しかも抽出したのは朝顔の花だけではない。朝顔の花は早朝に咲き、日が昇って気温が上がれば萎れてしまう。飾って花を愛でる時間はおのずと限られている。利休が切り取り、抽出したのは花という三次元のカタチに加えて、「時間」という四次元をも「えらぶ」の対象にしたのだ。デュシャンの意識はここまで及んでいない。

織部は陶器の器を割ってつなぎ直すことで新しい美を生みだした人と評価する向きもある。唐九郎が織部を陶芸美の創始者と見るのはそうした面も含めてであろうが、利休の後継茶人たちは基本的に作ることでより見つけ出すことを本懐とした。自信を持って見つけ出したモノに「銘」を与えることで価値の創出を実行したのだ。茶道具に作者より銘や銘の命名者がもの言う場合が多いのはその証しだろう。

もうひとつ茶会の中では、喫茶が一通り終わった段階でお道具拝見がある。茶碗をはじめ使用した主要な道具類を参会者が手に取って鑑賞する場であるが、ここでは本来の用途から切り離れた道具類を、純粹にカタチとして鑑賞する。茶会の主催者が見つけ出し提供した道具類を三次元のカタチとしてあらゆる方向から観察するのである。

茶道では茶碗外側の一番華やかに見える面を正面と決めている。ただこれは提茶の際に主催者と客が相互に敬意を表すために作った仮の約束であり、もともとの器に定まった正面があったわけではない。三次元の既成物に対して、人為的に付与した正面・側面という意識は存在していないとみるべきだろう。

デュシャンが発見した「えらぶ」という美の価値は、むしろ再発見というべきものだろう。欧米世界では長いこと、未知の、もの珍しい、異郷のというヴェールで隔絶された極東の一郭で醸成した美意識とは直接接する機会を持ち得なかったのだから、発見と呼ぶこともあながち間違いではない。しかも地理上の発見や希少生物の再発見のように、同一対象物にたいして行なった再発見でもない。西欧社会を背景に持つ文化の中では、やはり発見なのだろう。この作品を起点に新しい

流れが生じたのも事実である。

《泉》は既製品（レディメイド）だから価値があるのではなく、大量生産の既製品でも、きちんと見れば美の規範を満たすものが存在することを具体的に例示したことに価値がある。二〇世紀に入って日本の茶の湯が、茶道という形式にはまって、美の発見に価値を求めた流れからどんだん外れていった時期に、対極的な動きがアメリカで起こったというのも興味深い。

さらにいえば、日本の民藝運動もデュシャンの再発見と共通する部分がある。こちらは彼のように目立つことを計算に入れた動きをしなかったために、世界的な波及効果は小さかった。時間を大きく異ならない時期に似た動きが独立排反事象として起こったことについては改めて考えてみたい。

デュシャンを現代美術の父と呼ぶことは間違いではない。既製品の中に美を見つけることの発見が、ほどなく量産既製品に美的価値を意図的に埋め込む工業デザイン領域の覚醒にも貢献していることも留意しておきたい。

（二〇二一年七月八日受理）

（もりた つねゆき／国立民族学博物館名誉教授・
総合研究大学院大学名誉教授）