

平芳幸浩著
『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)

小林 剛

本書には、「あとがき」で著者自身が述べているように、「デュシャンの作品についての記述がほとんど出てこない」だけでなく、「作品の持つ『意味』や作家の『意図』についての解釈も一言も記されていない」(287頁)。そういう意味で、この本は、一般的な美術愛好家が期待するような「マルセル・デュシャン」という大家の生涯やその作品の解釈などを伝統的な美術史の枠組みのなかで提示しようとしたものではない。むしろ、そうした「一般的な美術愛好家」の頭のなかに植えつけられている「伝統的な美術史の枠組み」はどのような歴史的過程を経て現在のようなかたちになったのか、そうした言説空間の変遷をデュシャンという記号を中心にしてみようと試みたものである。すでに本書については、朝日新聞(2016年9月25日付)や京都新聞(2016年9月4日付)等にも書評が掲載され、かつ優れた芸術評論に贈られる第27回吉田秀和賞を受賞するなど、その重要性が一般にも高く評価されているので、ここではこの文章が掲載される学術雑誌の性格を鑑みて、あえて日本におけるアメリカ美術史研究というフィールドのなかで本書がもつ意義について論じてみたいと思う。

著者は冒頭で本書の意図を次のように述べている。

おそらく、戦後のアメリカ美術とデュシャン受容、とりわけレディメイドの受容、との関係の考察で浮き彫りにされるのは、その「芸術」と「芸術家」の保証を巡る攻防のあり方である。それは、レディメイドが示した条件を一方で抑圧しながら、近代以降において何が「芸術」と「芸術家」を生成させることになってきたのか、という問いでもある。(13頁)

ここにある「レディメイド」とは、大量生産された既製品からその本来の機能を剥奪し、展示空間に芸術作品として陳列したもののことを言い、男性用小便器を「作品」として展示したデュシャンの《泉》(1917年)が代表的な例である。美術愛好家であれば、その「作品」が当時の美術界にどのような論争を巻き起こし、そうしたニューヨーク・ダダの試みとその後の様々な芸術運動にどのような影響を与えたのか、まるで展示室で解説する学芸員のように滔々と答えられるだろう。それは、食傷気味になるほどの頻度で行われる印象派の展覧会において繰り返し語られるそのグループが近代絵画の誕生に果たした役割を巡る話と同様に、「物語としての美術史」を構成する重要な一部である。しかしながら、その物語においてもっとも重要な登場人物であるはずの「芸術」や「芸術家」や「作品」といった概念については公理的前提条件として深く疑わないのが愛好家の愛好家たる所以と言っ

ていいだろう。ところが、本書の著者は、戦後アメリカ美術という混沌とした場にデュシャンという触媒が投入されたことによって、それぞれの時代にどのような化学反応が生じ、「芸術」や「芸術家」といった概念の基本組成がいかに変容していったのかを仔細に検証しようとする。

そもそも、あらゆる美術史というものは、その性格上、必然的に誰かによって書かれた「物語」に他ならない。パリで印象派の画家たちが新しいスタイルで絵を描きはじめたその時代には、アカデミーによって編集された「物語」のなかでは彼らの役回りは与えられず、かなりあとになって新しい近代の「物語」が語られるようになって初めて彼らの作品は輝きはじめていたのである。アメリカの美術史においては、マネや印象派に始まりキュビズムやフォーヴィズムを経てニューヨークの抽象表現主義へと向かうモダニズム絵画の歴史が支配的な「物語」となっていることは言うまでもないが、問題はその「物語」がどのようにして今のようなプロットになり、その登場人物たちにどのようなキャラクターが付与されてきたのかということである。

アメリカの文脈において、その「物語」のもっとも主要な編者は批評家のクレメント・グリーンバーグであり、その軸となっているプロットは彼が書いた「フォーマリズム」と呼ばれるアウトラインである。フォーマリズムとは、個々の表現媒体が持つ固有性（メディアウム・スペシフィシティ）を純粋化する形でモダニズムの様式が進化していった過程を指す言葉として使われており、近代芸術はまさにこのメディアウムそれぞれが持つ固有の性質をより純粋に表現する方向へと進んできたのだという考え方を表している。グリーンバーグは「モダニズムの絵画」（1960年）のなかで次のように述べている。

絵画芸術がモダニズムの下で自らを批判し限定づけていく過程で、最も基本的なものとして残ったのは、支持体に不可避の平面性を強調することであった。平面性だけが、その芸術にとって独自のものであり独占的なものだったのである。支持体を囲む形体は、演劇という芸術と分かち合う制限的条件もしくは規範であった。また色彩は、演劇と同じくらいに、彫刻とも分かち持っている規範もしくは手段であった。平面性、二次元性は、絵画が他の芸術と分かち合っていない唯一の条件だったので、そえゆえモダニズムの絵画は、他には何もしなかったと言えるほど平面性へと向かったのである。（藤枝晃雄編訳『グリーンバーグ批評選集』、勁草書房、2005年、65頁）

また、こうした平面性への純化とともにグリーンバーグが強調したのが「線的（リニア）」なもの、「絵画的（ペインタリー）」なものとの区別であった。「抽象表現主義以後」（1962年）という文章のなかで彼はこう述べている。

もしも「抽象表現主義」という用語が、確証し得る何かを意味するとすれば、それは「絵画的であること（ペインタリネス）」の謂である。……手短かに言えば、ヴェルフリンが、バロックの芸術からマーレリッシュという彼の概念を抜き出した時に定義づけたような物理的な諸特徴の集合のことである。今我々に分かるように、一九四三年以後のニューヨーク（そしてパリ）の抽象芸術における支配的な傾向としての「線的（リニア）」で準-幾何学的な抽象芸術が（絵画的な抽象に）取って代わられたことは、一六世紀以

来の西洋芸術の展開を特徴づけて来た非-絵画的つまり線的なものと、絵画的なものとの循環的な交替の今一つの例を示しているのである。(上掲書、144-145頁)

ヴェルフリンというのはスイスの美術史家、ハインリヒ・ヴェルフリンのことであるが、彼が、盛期ルネサンスの芸術とは異なるバロック芸術の諸特徴を示すために用いたのが、ドイツ語で「絵画的」という意味を表す「マーレリッシュ」という言葉であった。彼によると、「絵画的(ペインタリー)」というのは、とりわけ色彩と輪郭線とがぼかされた、荒々しい、不明瞭なものを意味するのに対して、その反対語である「線的(リニア)」というのは、明確で、乱雑でなく、鮮明なものを指していた。ここでグリーンバーグは、「線的なもの」と「絵画的なもの」の歴史的な循環について述べているが、もちろん彼が評価するのは「絵画的」抽象であって、それが戦後の抽象表現主義、あるいはその後のポスト・ペインタリー・アブストラクションと呼ばれる動向を後押しすることになったわけである。

言うまでもなく、デュシャンのレディメイドがこうしたフォーリズムの「物語」とあらゆる点で対立してしまうのは誰の目にも明らかだろう。それは非平面的で非絵画的であり、加えてそこには「芸術」や「芸術家」、あるいは「作品」という概念に関してさえもまったく新しい思考を必要とする要素が満載だったからである。その結果、平芳氏が述べるように、「一九五〇年代、デュシャンは『画家』と『ダダ』という二つに分裂した状態に引き裂かれることとなったのである」(70頁)。そして、次第に「画家」としてのデュシャンは意図的に視界の背後に追いやられ、「ダダ=反芸術」の作家としてのみデュシャンは受容されていくようになる。そうすることによって、アメリカの「芸術」はグリーンパークの「物語」に沿って話を進めることができるようになるからである。

1960年代、似たようなことがポップ・アートについても繰り返される。大衆文化の既製品を使用するという点でデュシャンのレディメイドとポップ・アートには当然のごとく共通する部分が多く存在するが、デュシャンが「芸術」の外側へ追いやられる一方で、ポップ・アートはアメリカの大量生産大量消費社会という現実を描くある種の「アメリカ型絵画」として伝統のなかへ回収される。1950年代のイギリスで、エドゥアルド・パオロツツイやリチャード・ハミルトンらによって結成された「インディペンデント・グループ」が、アメリカから大量に流入し始めるようになった大量生産大量消費型の商品やイメージを素材にしてポップ・アートの先駆的な活動を行うようになった初期の時点においては、大衆消費社会の到来に対する批判や皮肉や冷笑といった批判的意味合いもまったくなかったわけではないだろう。しかし、その後のアメリカでのポップ・アートの活動に関しては、その到来を肯定的に受容し、その価値観を賛美するという傾向が強かったことは確かである。グリーンバーグの「アヴァンギャルドとキッチュ」(1939年)という文章によく表れているように、大衆消費社会のなかで流通する「キッチュ」な紛い物を徹底的に批判するという文脈で出てきた抽象表現主義がポップ・アートという大衆にもわかりやすいものに置き換えられることによって、本来モダニズム絵画が持っていた「アヴァンギャルド」という意味合いは薄れ、結果的に「芸術」というものが、文化産業的価値観によって動かされている大衆消費社会のなかで次第に主流の文化に取り込まれてしまったわけである。

また、デュシャンのレディメイドを先駆とするコンセプチュアル・アートに関しても、フォーリズムとどう折り合いを付けるのかという問題が主要な論点になっていく。グリー

ンバーグの弟子と言っているマイケル・フリードは「芸術と客体性」(1967年)という論文のなかで「演劇性(シアトリカルティ)」という言葉を用いてミニマル・アートの芸術を厳しく批判する。彼は、正方形や立方体などの単純な形態を単位として、その反復による連続体によって会場の空間全体を構成し、その構築された空間に観者を呼び込むような構造を持ったインスタレーション的な作品が特徴的に多かったミニマル・アートを「リテラリズム(直写主義)」と呼び、ドナルド・ジャッドやロバート・モリスの言葉を引用しながら次のように論じている。

リテラリズムの感性は演劇的である。なぜなら、まず第一にそれは、そこで観者がリテラリズムの作品に出会う諸々の現実的な環境にかかわっているからである。モリスがこのことを明らかにしている。かつての芸術においては、「作品から受け取られるべきものは、厳密に〔その〕内部に位置している」のに反して、リテラリズムの芸術の経験は、ある状況における客体の経験である——それは実質的には定義上、観者を含んでいるのである。……「非個人的もしくは公共的な在り方」というモリスの考えの演劇性は明らかかなことと思われる。作品が大きいということが、その非関係的でユニタリーな性格とあいまって、観者に距離を取らせる——身体的にのみならず精神的にも。正確には、かように距離を取らせることで、観者を主体とし、問題の作品を……客体とする、と言ってよかろう。(川田都樹子・藤枝晃雄訳、『モダニズムのハード・コア——現代美術批評の地平(批評空間臨時増刊号)』、太田出版、1995年、71-72頁)

そして、フリードはこうした構造のなかでのみ鑑賞し得るミニマル・アートを、「観者に依存しており、観者がいなければ不完全なものでしかない限りにおいて、それは観者を待ち続けてきた」ものだとして批判し、「芸術は演劇の状態に近づくにつれて墮落する」とまで断じている。つまり、ミニマル・アートと同様に観者の存在を必要とするレディメイドもコンセプチュアル・アートも、その芸術表現は何らかの公共的な慣習に従ってその記号を解釈する媒介者の存在なしには機能しないものであり、それは自律的でなければならない「芸術」とは呼べないというわけである。その後のアメリカ芸術の展開は、デュシャンのレディメイドがもっとも純粋なたちで提示したこの問題を巡って、あるいはそれを超えようとして進んでいくことになるが、それこそが戦後アメリカ美術の根底にある影の原動力になっていたのだ。

平芳氏はこのように戦後アメリカ美術の言説空間のなかでデュシャンのレディメイドを巡って様々な受容や排除が行われた結果、どのように「芸術」や「芸術家」の意味合いが変容してきたのかを見事に詳述している。そして、その背景にある「物語」との関係のなかでアメリカ芸術が持っている本来の姿に迫ろうとしている点で、本書はアメリカ美術史に関心を持つ学生や若手研究者にとって必読の研究書と言えらるだろう。残念ながら、この国におけるアメリカ美術史研究はいまだ美術愛好家のレベルに属するものが多いように見受けられる。本書のように単に「物語」を反復することに終始せず、その言説空間の成り立ちに深く迫っていく研究が今後増えていくことが切に望まれる。