

<メルツ>は何を作り変えるのか

— 廃材のコラージュ<メルツ絵画>をとおして —

小倉奈緒美

キーワード：クルト・シュヴィッターズ、ダダ、メルツ、メルツ絵画、
コラージュ

はじめに

第一次世界大戦中の1916年にスイスのチューリヒにはじまったダダイズムは、ベルリン、パリ、ニューヨークなどで国際的な運動として展開された。戦争への嫌悪と既成の価値観への不信に端を発するダダイストたちの目的は、これまでの伝統や価値観を無効化し、排除されてきたものを再認識すること、そして一切の価値を相対化することにあった。ダダイストたちは、これらの理念のもとで活動をしていたが、その活動は実に多様なかたちをとっていた。ダダの中心的な人物トリスタン・ツァラ (Tristan Tzara, 1896-1963) は無意味な詩の朗読やパフォーマンスによって観客を挑発し、ジャン・アルプ (Jean Arp, 1886-1966) やクルト・シュヴィッターズ (Kurt Schwitters, 1887-1948)⁽¹⁾ はアートにおいて伝統的な絵画を解体する作品を制作する。1918年に発足したベルリンのクラブ・ダダでは、アートの革命だけでなく社会革命を目指す政治性をもった運動を展開していく。このように、ダダは理念を同じくしながらも一つの様式を持たず、多様性をもって展開していくのである。

その中でも、ハノーファーで<メルツ>Merzと名付けた独自のアート制作を開始したシュヴィッターズは、ダダイストの一人とみなされながらも、ダダから逸脱したアーティストでもある⁽²⁾。ベルリンのクラブ・ダダから「表現主義と関わりを持っている」ことを理由に参加拒否されたという経緯や、数ある

メルツ作品においてもとりわけ目を引く建築作品<メルツバウ>Merzbau の、自宅兼アトリエを生活しながら改造するというその制作方法から、風変わりなアーティストとしての側面や、ダダイストとしては周縁的な見方が強い。

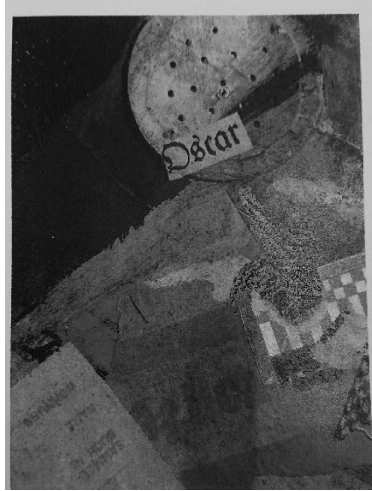
しかしながら、ロバート・ラウシェンバーグ (Robert Rauschenberg, 1925-2008) は、1959年のシドニー・ジャニス・ギャラリー (ニューヨーク) で開かれたシュヴィッターズの回顧展を訪れた後、「シュヴィッターズは、僕のために全部作ってくれた気がする」と発言し、その反アートの性格から「ダダの焼き直し」、ネオ・ダダとも呼ばれるアーティストの一人になるほど、シュヴィッターズのネオ・ダダへの影響は大きい。シュヴィッターズは、風変わりな、ダダにおける周縁的なアーティストというだけでなく、ネオ・ダダひいてはコンテンポラリー・アートに繋がる重要なアーティストとしての立ち位置にいるのかもしれない。

本稿は、このテーマにおける前編として位置づけ、シュヴィッターズの<メルツ>とダダとの差異はどこにあるのかを検討する。これらを検討するうえで、本稿においては、大戦末期にシュヴィッターズが制作しはじめた、日常生活の中で見つけた紙切れ、布切れ、ラベル、針金などのさまざまな廃品を用いたコラージュ作品<メルツ絵画>を中心に、それらを構成する三つの要素「意味からの解放」、「絵画の解体」、「断片からの創造」に沿って、同時期のダダのアーティストたちを参照しつつ、比較、検討していきたい。

1. 意味からの解放

1-1. 素材としての文字／言葉

シュヴィッターズの《メルツ150 オスカー》(Mz150 Oskar, 1920) [F1] は、今までにない奇妙な作品である。タイトルにもつけられている「Oscar」という文字は、人物名であるのか、それが書かれた紙切れを中央に置かれ、下部には「コレクションブック SAMMEL BUCH」、「名前 NAME」、「住居 WOHNUNG」という文字が読み取れる逆さになった用紙と、正確な文字は読み取れないが「-glich (-lich はドイツ語で「…的な」という意味)」と書かれた何らかの紙の断片が貼り付けられている。他にもいくつかの紙切れと、「Oscar」の下



[F1] Kurt Schwitters, Mz150 Oskar, 1920,
Collage, 13.1×9.7cm, Kunstsammlung
Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

には排水溝の蓋、あるいはボタンのような物体が配置されており、繋がりのない言葉、紙切れ、丸い物体という、異なる素材、異なる感触の組み合わせによる、日常生活の廃品を用いたコラージュ作品と言えるだろう。《オスカー》においては、意味ありげに文字が用いられながらも、その意味をあえて無に帰すような配置がなされている。何か特定の意味を示す「文字」が使用されている場合、たいていその鑑賞者は、言葉本来の意味や、それが複数あるならば、言葉間の関係からその作品が何を表しているのか、ということを読み取ろうとするだろう。しかしながら、「オスカー Oscar」は固有名詞でありながらも、その背後に特定の誰かがいない場合、言葉はたちまち意味を失い、ただの形態、あるいはただの響きになってしまう。「コレクションブック SAMMEL BUCH」……と書かれた断片化された用紙は、上下が逆向きに貼りつけられ、古びた質感もあいまって、鑑賞者が意味を読み取ろうとする姿勢を拒否する。さらに古びた紙切れ「-glich」は、紙の断片であると同時に、それ自体では意味をなさない言葉の断片でもある。すなわち、文字／言葉を、意味の剥奪、向きの反転、

断片化によって、ただ絵画のためだけの素材としてしまい、それぞれの文字間にある関係性をも否定するのである。メルツ絵画においては、色の色相、明度、彩度や、素材の感触の微妙な差異のみが呈示される。

シュヴィッターズによる言葉からの意味の剥奪は、自身の活動全体についても同様であり、そもそもそれは作品をも指す言葉<メルツ>Merzにも表れている。<メルツ>の誕生について、シュヴィッターズは次のように言う――

私は原則的にどんな素材でも用いる私の新しい造形をメルツと呼んだ。それはKommerz（商業）の第二シラブルである。それは<メルツ絵画（MERZbild）>から生まれた。その絵では、KOMMERZ-UND PRIVATBANK（商業個人銀行）という広告から切り取られて貼り付けられたメルツという言葉が、抽象的な形態の間に読み取れたのである。このメルツという言葉は、絵画の他の部分と調整されることによって、それ自体が絵画の一部になっており、どうしてもそこになければならないものであった⁽³⁾。

《オスカー》における言葉がそうであったように、<メルツ>Merzという言葉もまた、それ自体が断片であり、意味をもたない。メルツの命名は、ダダの命名とも極めて近い性質を持っている。「ダダ」という言葉の由来は諸説あるが、一説には独仏辞典から適当に選んだ言葉であるという。『ダダ宣言1918』の中にも見られるように、「ダダはなにも意味しない」⁽⁴⁾。つまり、ダダという言葉それ自体にはなにも意味がなく、人を小馬鹿にするために任意に選ばれた、時代への挑発としての言葉なのである。シュヴィッターズは、ダダと同様に、断片である言葉を自身のアート活動に掲げることによって、意味を持たないものを無駄なものとして切り捨てるのではなく、世界から切り取られた断片をもそこに確かに存在するものとして見つめようとするのである。その点で、メルツ絵画において試みられる「意味からの解放」は、極めてダダ的と言えるだろう。しかしながら、この「意味からの解放」という理念においても、ダダのアーティストたちの挑む姿勢は微妙に異なっていた。ハノーファーで活動するシュヴィッターズがハノーファー・ダダと呼ばれるのに対して、ケルン・ダダと呼ばれたマックス・エルンスト（Max Ernst, 1891-1976）の場合はどうなのだろうか。

1-2. 脱領域化によるコラージュ

エルンストは、ダダにとって、またシュルレアリスムにとっても重要なアーティストである⁽⁵⁾。彼のコラージュ作品は、異質なものが、それらが関係のない異質な場所では会う「デベイズマン」の手法によって制作される。シュルレアリストたちに幾度も引き合いに出されたロートレアモン（Comte de Lautreamont, 1846-1870）の「手術台の上でのミシンと雨傘の偶然の出会いのように美しい」という言葉を踏まえて、コラージュに対する考えを次のように表明する――

生来の用途が動かしがたく定められているように見える一つの出来合いの現実（蝙蝠傘）が、突然、ひどく隔たったしかもそれに劣らずばかげたもう一つの現実（ミシン）と、両者いずれもが違和感を覚える（デベイズ）にちがいないような一つの場所（解剖台の上）で、たまたま対面したとき、先の現実とは、まさにこの遭遇の事実そのものによって、生来の用途とアイデンティティから逃れられるであろう。それは自らの偽りの絶対から、相対的にずらされて、ある新しい、真実の、詩的な絶対へと移行されるであろう。つまり、蝙蝠傘とミシンは愛を営むであろう⁽⁶⁾。

エルンストのロマン・コラージュ《百頭女》（*La Femme 100 Têtes*, 1929）[F2] は、9つの章で構成されており、その中では147のコラージュによって奇妙な物語が繰り広げられる。《百頭女》はコラージュでありながらも、シュヴィッタースのコラージュとは異なり、挿絵や版画、写真などの印刷物から切り取られた人間や動物、植物などが主である。《百頭女》第二の章〈百頭女が壮麗な袖をひろげる〉では、宙に浮いた女（百頭女）が、足の生えた人間の半身と結びつき、サボテンが生えた室内で、太陽や月を思わせるものが女を照らすことによって、羽根を広げる女神のような荘厳な雰囲気醸し出す。そこでは無機質に、女は「女」として、サボテンは「サボテン」としてコラージュの素材に使われるのではない。デベイズマンとは、すでに出来上がったイメージ同士をその領域から引きはがし、異なる場所では出会うことで、その本来のイメージの重みを引きずりながらも新たなイメージとして、その「ずれ」をもって未知の感覚を引き起こすというものである。

エルンストのコラージュとシュヴィッタースのコラージュとは、同じなのだ



[F2]「百頭女が壮麗な袖をひろげる」

『百頭女』1929より

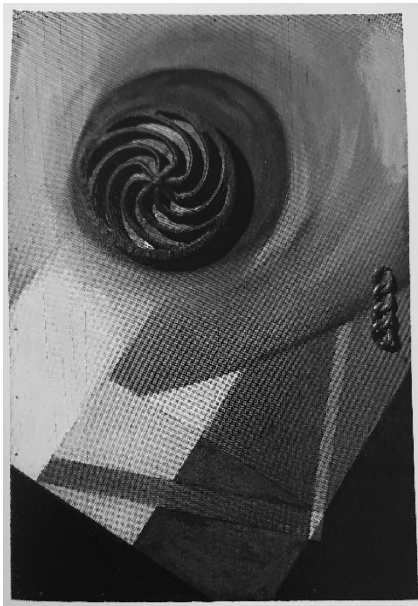
ろうか。いや、決定的に異なる。その要素の「意味」を前提とするからである。シュヴィッターズが意味を無効化し、その形態や感覚のみを素材とするのに対して、エルンストにおいては、その切り貼りされた一つ一つの要素それ自体が、物語の一部として意味を持っていることが重要なのである。すなわち、シュヴィッターズが視覚的コラージュならば、エルンストは意味のコラージュであり、もの本来の領域からの逸脱を目指したのである。では、コラージュとはそもそもどういうものなのだろうか。

2. 絵画の解体

2-1. 廃材のコラージュ

さて、ダダのアーティストたちは、さまざまな理念、方法をもって従来の絵画を解体しようとした。メルツ絵画では、紙切れ、布、木材、紐など、さまざまなものが素材として使用される。もちろんのこと、紙の素材としての使用は、シュヴィッターズ以前のコラージュ作品においても見られるものである。コラージュの起源とみなされるピカソ（Pablo Picasso, 1881-1973）の《藤張りの椅子のある静物》1912では、描く代わりに、実際の藤椅子の背もたれ部分を印刷した紙が貼り付けられている。このときピカソは「描く」のではなく「実物（の印刷物）を貼る」という手法を発見したのであり、このとき絵画の中にはじめて絵具以外のものが入り込んだのである。シュヴィッターズのメルツ絵画は、実際のものを貼りつけるという手法においてはピカソのコラージュ（パピエ・コレ）とほぼ同様であるが、大きく異なる点がある。それは、日常生活における廃品を絵画の素材として用いていることである。つまり、ピカソが「描く」代わりに「実物（の印刷物）を貼る」という発見により従来の絵画の在り方を転換したのに対して、シュヴィッターズは従来の伝統的絵画ではその対象とならなかった「廃物」を絵画の中に持ち込んだ点でピカソのコラージュ作品と様相を異にする。

《鎖のあるメルツ絵画》（*Merzbild mit Kette*, 1937）[F3] もまた、廃物を用いたコラージュ作品である。画面の上部には渦巻上の丸い物体が、右側には鎖が貼り付けられている。丸い物体の周りには、油絵の具による同心円状のペインティングが施され、渦巻が大きくなっていくような、物体とペインティングが地続きになっているような錯覚に陥る。下部は、青、白、グレー、黒の幾何学的な直線的形態で占められており、全く異なる様相を見せる画面の上下を繋ぐような形で、タイトルにもある「鎖」が右側に配置されている。本来鎖は、ものともとの繋ぐものでもあるが、《鎖のあるメルツ絵画》における鎖はその輪がたった四つしかなく、その役割を果たすことができない。それは言わば機能を失った「ごみ」である。シュヴィッターズは、《オスカー》において、言葉としての機能を失った断片をそうしたように、機能を失った「もの」をも



[F3] Kurt Schwitters, Merzbild mit Kette,
1937, Assemblage, Öl auf Holz, 72.7×49cm,
Sammlung von Bergmann

絵画の素材としてしまう。しかしながらシュヴィッタースは、ただ廃材を絵画の素材として扱い、アートの中に新しい対象を持ち込んだというだけではない。

シュヴィッタースは、ダダのアーティストの一人とみなされるが、ダダは、そもそも既存の価値観や従来の芸術を否定する、言わば否定と破壊の運動である。それはヨーロッパの近代社会が信じてきた「理性」と「主体」そのものをも解体するという。主体である「私」は、ツァラが「〈私〉イコール〈非=私〉」と叫んだように、解体を宣言される。シュヴィッタースもまた、画家の「描く」という行為、オリジナルな表現者としての「私」を、キャンバスに「廃材」を持ち込んで貼り付けるという行為によって解体している。しかしながら、ただ解体／破壊して伝統的アートを否定しただけではない。〈鎖のあるメルツ絵画〉に見られるように、シュヴィッタースは二つの相反する要素、アーティスト本人の「描く」と言う行為と、日常生活における廃物とを、一つの作品の

中で同時に呈示する。アーティストの手による描くという行為は、伝統的な芸術においては最も重要なものであり、「芸術」は非日常的で神聖な領域でもある。一方、廃物は、日常の中で生まれるものであり、汚い、臭いなどのイメージが付き纏う、俗なるものの象徴でもある。メルツは、これら二つの要素「非日常性／日常性」、「聖なるもの／俗なるもの」を、画面の中で同じだけの価値をもつものとして並存させることで、双方の価値を同時に問い直すのである。言わば価値の転換であり、新しいアートの提案でもある。では、同じダダ・アーティストのジャン・アルプはどのようなのだろうか。

2-2. 偶然と作為のコラージュ

徹底的に管理された従来の伝統的な絵画を、「偶然性」という概念を持ち込むことで解体しようとしたのがアルプである。それは、偶然の法則によって配置されたコラージュによって、あらかじめ構想された芸術創造を問い直すものであった。アルプの偶然の法則によるコラージュは、二つのレベルにおいて実行される。一方は「破壊する」というレベルと、もう一方はそれらを再構成するというレベルにおいてである⁽⁷⁾。

ハンス・リヒター (Hans Richter, 1888-1976) によれば、アルプの偶然による仕事の<発端>と<発明>のプロセスは以下のようなものである――

アルプは長いことツェルトヴェーグのアトリエで、ひとつの素描にとりかかっていた。いらだったかれはついに紙をひき裂き、その紙片を床にまきちらした。しばらくして、かれの眼が偶然もういちど、床にちらばる紙片の上におちたとき、それらの配列がかれをおどろかせた。それらはいままで何時間も、かれが求めて得られなかった表現をもっていたのである。それらは何と意味深く、ゆたかな表現をもってそこに横たわっていることだろう！かれがこれまであらゆる努力をもってしても成功しなかったもの、つまり表現を、偶然、手の動きと紙片の動きが生み出したのである。彼はこの偶然の挑発を<摂理>と名づけて、紙片を<偶然>によってさだめられた秩序にしたがって、慎重に貼りこんだ⁽⁸⁾。

アルプの偶然による創造は、自分の作品の破壊と再構成が同時に行われたときに発見された。破壊するという行為による紙片の偶然の形態の形成と、紙片

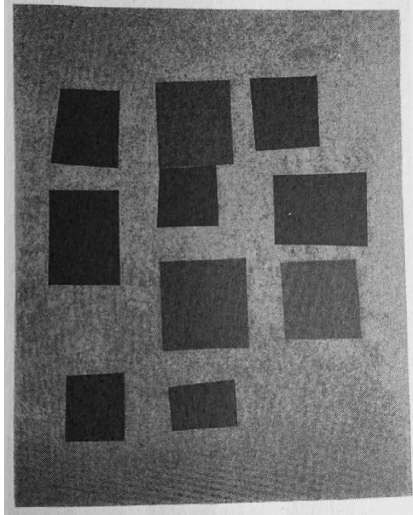
が床に落ちるといふ偶然の配置による再構成によってである。しかしながらアルプは、ダダ時代には「破壊」において、アーティストの手の跡を徹底的に排除するために、偶然を幾何学的な形に求める。1848年に出版されたテキスト「かくして円環は閉じた」において、ダダ時代（1915年）のコラージュの創作について次のように語っている――

私たちは、伝統に圧迫されていない新しい素材を探していた。……染みの一つ、裂け目の一つ、ほぐれの一つ、不正確さの一つも、私たちの作品の明晰さを損なってはならなかった。私たちが最初、紙絵を切り取るために使っていた鋏でさえ、あまりにも容易に芸術家の手の存在を明らかにするという理由で捨て去られた。そういう訳で、私たちは代わりに断裁機を使用したのである。……私は、意思によらず、自動的に配置を行うことによって、パピエ・コレの技法を発展させた。私は、それを「偶然の配置によって」行うと呼んだ。偶然の法則は、他のあらゆる法則を含み、そこからあらゆる生命が現われ出る〔世界の〕根源と同様つかみにくいが、無意識へ完全に自己を委ねることによってのみ体験される。私は、この法則に従うものこそが、純粋な生を作り出すと主張した⁹⁾。

アルプの偶然のコラージュの描写は、シュルレアリスムにおける、無意識を作品として発露させるためのオートマティスムやフロクターージュにも共通するような手法にも見えるが、ここでは、一元的な美や芸術家の個性という「伝統に圧迫」されたあらゆるものを排除せんとする姿勢が現れている。芸術家の手の存在を排除するために断裁機を使用するという徹底ぶりである。《＜偶然の法則による＞基本的構成》1916 [F4] は、この手法に則って制作された典型的な例である。これらは幾何学的形と規則的な配置によって構成されるが、機械による破壊（裁断）と紙の配置の、微妙な歪みやズレが、よりアーティスト本人の意思を介さない「偶然性」を強調している。

ダダ時代とは打って変わって、1930年代には、破壊のプロセスにおいて徹底的に拒否していたはずのアーティストの手の跡を受け入れる。鋏はおろか、自身の手で引き裂くという方法を取ったのである。それゆえ、次のように言う――

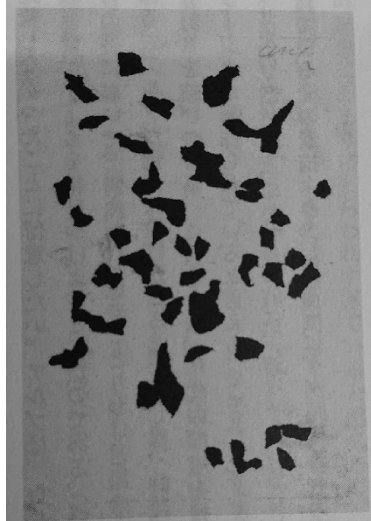
一九三〇年頃、手で引き裂いたパピエ・デシレのイメージが生まれた。……作品



[F4] ジャン・アルプ《偶然の法則による基本的構成》、1916年、コラージュ、40.4×32.2cm、バーゼル美術館銅板画室

が完成次第始まる、その解体のプロセスは、今や歓迎されるようになったのである。……やはり埃と害虫が、熱心に作品を破壊する。光で色が褪せる。太陽と暑さで、紙が膨らんで剥がれ、色にひびが入って分解する。湿気がかびが生える。作品はぼろぼろになり、死に至る。イメージの死に、私はもはや絶望しなくなった。私はイメージを作る際、イメージの消失と死とをプロセスの中に取り込み、それらとともに構成しようと試みた。死は拡がり、イメージと生を侵食した。この解体は、あらゆる行為の否定に従うべきだった。形態は不定形になり、有限は無限に、特殊は全体になった⁽¹⁰⁾。

自らの作品を再度破壊することによって制作されるパピエ・デシレ [F5] においては、自然による作品の解体（死）をもまた「偶然」と受け入れ、手で引き裂くというアーティストの介入をもって、死のプロセスを作品の中に持ち込む。厳格な幾何学的形と規則的な構成によって「偶然」の介入をより感じさせるダダ時代のコラージュに対して、パピエ・デシレでは、偶然性の介入による



[F5] ジャン・アルプ《パピエ・デシレ》、1933年、コラージュ、27.1(26.9)×19.7(19.3)cm、バーゼル美術館銅板画室

作為の否定である作品を、自然による劣化をとおして再度作品とする。引き裂いた紙はその形の偶然性と同時に、引き裂くアーティストの手の跡を示すものである。パピエ・デシレにおいては、偶然と作為とを幾度も繰り返し、互いに乗り越えようとする模索のアートであり、偶然と作為が拮抗するアートと言えるだろう。

シュヴィッタースは日常の廃物を絵画に持ち込むことによって、アルプは偶然性を絵画に持ち込むことによって伝統的アートを解体したという共通点があり、その手段は異なっているが、アルプが絵画の中に取り込んだ作品の死は、シュヴィッタースが取り込んだ「廃物」と同じわれわれが生きる現実の象徴でもある。ものが機能を失ってごみになるように、作品が劣化しその価値がなくなったとすれば、それは聖なる領域に属する「芸術」から俗なる「日常」の領域へ転落したのと同じである。シュヴィッタースが日常とアートを並存させるならば、アルプは相反する価値をもつもの同士を戦わせ、新たな価値に引き上げようとする。絵画の解体において、シュヴィッタースとアルプは異なる手段

をとりながらも、作品の中でアート／非アートの価値を問い直すという点で、同じ方向性を持っていたと言えるのではないだろうか。

3. 断片からの創造

シュヴィッターズの作品においては、言葉やものを意味から解放し素材とすることによって、また、これまでアートの対象になりえなかった日常生活における廢材を持ち込むことによって、伝統的な絵画や価値観を解体すると同時に、アート／非アートを並存させることによってそれらの価値を問い直す。しかしながら、ダダのアーティストたちもまた、新たなアートを模索していた。ダダは「否定と破壊の大仕事」⁽¹¹⁾であるが、破壊することだけではなく、新たな価値観の模索の運動でもあったと言えるだろう。エルンストは、ものを、その本来の領域から逸脱させ、その思いもよらない場所によって出会わせることによってズレや違和感を生じさせ、新たな感覚を引き起こすアートを発明した。アルプは、新たに「偶然性」という概念をアートに持ち込み、作為の否定と肯定とを繰り返しながら、作品を新たなステージへと引き上げる。ダダのアーティストたちは、アートを解体するのみならず、その中で新しい価値を示し、提案するのである。

しかしながら、そもそもシュヴィッターズのメルツは一体何なのだろうか。メルツ絵画は、あらゆるものを等しい価値を持つものとして並存させ、価値を問い直すものであると同時に、それは「一からの創造物」であるのではないだろうか。シュヴィッターズは、<メルツ>の制作方法について、以下のように言う――

戦争で物事はひどい混乱状況に陥った。アカデミーで習ったことは役に立たなくなったように思え、役に立つ新たな考えはまだ準備されていなかった……すべては崩壊し、その破片の中から新しいものが生まれてこなければならなかった。この破片が「メルツ」だ。破片をもとあった姿でなく、そうあるべきだった姿へと変えることは、私の中の革命のようであった⁽¹²⁾。

メルツの始まりは、ダダがそうであったように、戦争であらゆるものが失わ

れたことによる。そこでシュヴィッターズは戦争の産物である破片を、「あるべきだった姿」へ変えようとしたのである。それは単なる修理や再生といった意味の作り直しではなく、文字通り「一からの創造」である。それはどのようなことなのか。以下において、「再現の放棄」と「作品の命名」という二つのパートに沿って見ていきたい。

3-1. 再現の放棄

メルツの基本理念の一つとして、絵画における「再現の放棄」が挙げられる。シュヴィッターズは、自身の作品を「抽象芸術作品」と定義することによって、再現の放棄を表明する――

メルツ絵画 (Merzmalerei) の作品は抽象芸術作品である。メルツという言葉は、本質的には考えられるあらゆる素材を芸術上の目的のために統合することを意味し、技術的には個々の素材を原則的に同じように価値づけること (Wertung) を意味する。メルツ絵画は、絵画やカンヴァス、筆やパレットのみならず、目に見えるあらゆる必要な道具を使用する。その際、用いられる素材がすでになんらかの目的のために形作られていたかどうかは非本質的なことである。乳母車の車輪、金網、紐や脱脂綿は、絵画と同等の権利を持った要素である。芸術家は、素材の選択 (Wahl)、配置 (Verteilung)、変形 (Entformung) によって創造する⁽¹³⁾。

繰り返しになるが、シュヴィッターズはものから意味と機能を剥奪し、無効化する。あらゆるものは絵画のための素材として、新たな存在を創造する一部になるのである。それは、選択、配置、変形といった行為によって行われる。再びピカソを引き合いに出すならば、《藤張りの椅子のある静物》においては、キュビズム的な「一方向からの視点を否定し、複数の視点から眺めた立体を分割し再構成する」という思想に基づいて画面が構成されている。つまり、ピカソにおいては、ものの再現の仕方を変えたのであり、そういった意味では伝統的絵画から遠く離れた場所にあるものではなく、異なる素材の選択は描くという行為の代用でしかない。しかしながらシュヴィッターズにおいては、再現することそのものを放棄しているのである。シュヴィッターズは、言葉がそうであるように、日用品や廃品もまた、絵画のための素材に変えてしまい、自由な

＜メルツ＞は何を作り変えるのか

配置と組み合わせによってまったく別の存在に作り変えてしまう。メルツ絵画は、事物の再現を目的としないことによって、現実中存在している事物を用いつつも、まったく別のものに作り変えているのである。何かを再現することを目的としていないゆえに、その対象となるものも必要としていない。つまり、外界に参照するものを必要としていないのである。

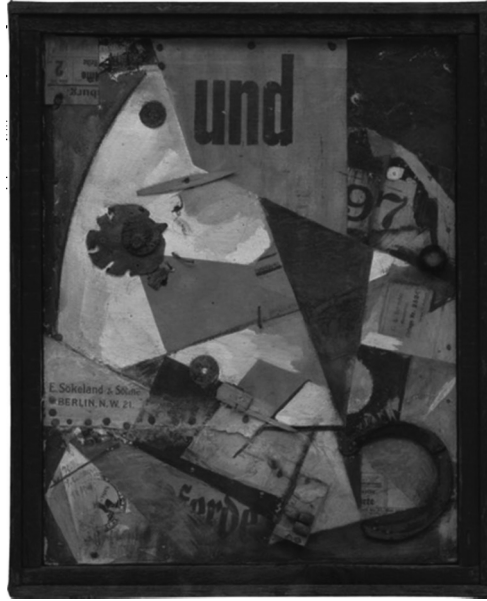
さて、メルツ絵画はどのようにタイトルを決められたのだろうか。これによって、シュヴィッタースが、外界にではなく、絵画の中に主題を見つけていることが明らかになるだろう。

3-2. 作品の命名

もともと何らかの機能を持っていたものオブジェとして見出し（ファウンド・オブジェ）、変形し、命名するという手法をもってアート界に大きな衝撃を与えたマルセル・デュシャン（Marcel Duchamp, 1887-1968）もまた、シュヴィッタースと近い関係にあるアーティストと言えよう。デュシャンは、1917年にニューヨークで開かれたインディペンデント展に、リチャード・マットの名で、男性用便器をひっくり返して「R.MUTT 1917」と署名し、＜泉＞と命名した作品を出展した。＜泉＞は陳列に強く反対されて、物議を醸したと同時に、これはアートか、アートとは一体何かという問いをも投げかけることになった。＜泉＞では、シュヴィッタースの制作方法である、選択、配置、変形というプロセスを踏んでいる。同じ年の5月に発行された雑誌『ザ・ブラインド・マン』では、デュシャン自身によるものと思われる「リチャード・マット・ケース」の一文が掲載された――

マット氏が自らの手で泉をつくったかどうかは重要ではない。彼はそれを選んで
いる。彼は普通の生活用品をとりだし、新しい作品名と観点のもとに、その有用性
が消えてしまうようにそれを提出し、その物に対する新しい考えを創造したのだ⁽¹⁴⁾。

もともと便器という機能を持っているものを転用し、全く異なる存在として呈示する＜レディメイド＞は、手法としてはメルツ絵画と同じプロセスを踏んでいるにもかかわらず、ここに明確になっているその理念は、メルツとは異なるものである。レディメイドにおいては、われわれが慣習的に便器として認識



[F6] Kurt Schwitters, Das Unbild, 1919, Assamblage,
35.5×28cm, Staatgalerie Stuttgart

しているものに「泉」という異なるタイトルを与えることによって、その認識をずらしている⁽¹⁵⁾。このような認識のズレや違和感を引き起こさせる作品としては、エルンストのデペイズマンが非常に近い関係にあると考えられだろう。

それでは、シュヴィッターズの命名方法を見てみよう。メルツ絵画の中でも代表的な作品の一つである《ウント絵画》(Das Unbild, 1919) [F6] は、画面の上部に堂々と「ウント」und という文字が掲げられたメルツ絵画である。その命名について、シュヴィッターズは次のように言う――

「メルツ」という言葉のある絵画を《メルツ絵画》と名付けたというのは、「ウント」und という言葉のある絵画を《ウント絵画》と呼び、「アルバイター」Arbeiter という言葉のある絵画を《アルバイター絵画》と呼んだのと同様のことであるのは理解していただけるであろう⁽¹⁶⁾。

先に述べたとおり、自身の活動の総称としての《メルツ》という言葉は、絵

画の中で読み取れたからであり、その言葉を含む絵画もまた＜メルツ絵画＞*Merzbild*と名付けたのと同じように、「ウント」Undという言葉がそこにあるから＜ウント絵画＞と名付けたのだとシュヴィッターズは言う。「ウント」は、接続付加詩の「と」（英語のand）であり、＜オスカー＞の「-glich」のように、それ自体で意味を為すものではない。言葉同士をつなぐ役割があるものにも関わらずそれらを持たずに単独で配置されていることで、言葉としての意味を失っているのである。「Und」という文字／形は、絵画のための一要素としてそこに必要なものであり、それが本来何の意味を持っていたかは重要ではない。それゆえ、この命名された＜ウント（絵画）＞という言葉もまた、あの接続付加詩としてのUndを示すものではない。＜メルツ絵画＞に＜MERZ＞という形態が見られるがゆえに、そして＜オスカー＞が＜Oscar＞という形態を持つがゆえにそう呼ばれるように、外界にそれが意味する「何か」を持たない、ただの文字であり響きとしての名前でしかないのである。

シュヴィッターズの命名方法によって、デュシャンの＜泉＞との間に、一つの明確な違いが示される。デュシャンのレディメイドが、任意にえらんだ物体を異なる名称のもとに展示することによって認識のズレを起こさせるのに対して、シュヴィッターズの命名方法はその作品自体を示すもの以上の意味を与えない。デュシャンとは異なり、本来それがどのような意図をもって、どのような文脈で、どのような機能をもって存在していたかを無に帰する。メルツ絵画はアーティストが一からつくりあげる創造物なのであり、一本の木が木として存在しているように、新しい物体としてあらゆるものと等価なものとして存在させる作品と言えるだろう。

おわりに

本稿では、シュヴィッターズのメルツ絵画作品を中心に、エルンスト、アルプ、デュシャンといった同時代のダダリストたちの作品を参照しつつ、メルツ絵画を構成する要素「意味からの解放」、「絵画の解体」、「断片からの創造」を三章にわたって検討してきた。ダダのアーティストたちにとって共通していることは、アートを含むあらゆるものに対する既存の価値観の無効化と、新しい

価値観の提案である。

エルンストは、すでに出来上がったイメージを持つもの同士をその文脈から引き剥がし、それらを異なる背景をもとに出会わせるデペイズマンによって新たな感覚を呈示する。それは意味そのものを破壊するのではなく、本来の意味や物語性を前提としながらそこから逸脱させる、脱領域化による意味のコラージュである。アルプは、従来の、あらかじめ構成され管理されたアートのなかに「偶然性」という概念を持ち込み、偶然性とアーティストの手仕事の拮抗を作品の中で見せる。デュシャンは、作品の制作方法に関してはシュヴィッターズと同じ選択と変形というプロセスを辿るが、任意にえらんだ物体を異なる名称のもとに展示することによって認識のズレを起こさせる。

アーティストたちはあらゆる方法をもって、絵画の解体と同時に新たな可能性を模索している。シュヴィッターズのメルツ絵画は、日常生活における廃材を絵画に持ち込むが、その中では、廃材も言葉も、あらゆるものは意味や背景を剥奪され、ただ作品の一部としてのみ機能する。デュシャンとは異なり、命名方法はその作品自体を示すもの以上の意味を与えない。作品の中ですべてを同価値のものとして呈示させることによって、つまり日常と非日常とを並存させることによって、また、作品を自然の中に存在する草花と同じ次元の物体として存在させることで、あらゆるものの価値を問い直す。つまり、メルツ絵画は意味や価値の徹底的な解体による新たな価値の創造を試みるアートであるかもしれない。エルンストやデュシャンのように、意味や認識のズレを利用したアートは、言い換えれば、そもそもその背景やコンテクストをもつ文化においてでしか機能しないアートでもある。シュヴィッターズの徹底的な意味の解体は、今存在する何かはまた、別の何かでもあり得るということをも示すだろう。それはあらゆる文化の間の垣根をも壊そうとする力を持っているかもしれない。もっと大きな、人類における「アートとは何か」を問うきっかけになりうるのではないだろうか。

先に述べたとおり、ネオ・ダダ、とりわけラウシェンバーグにとっては、シュヴィッターズは重要なアーティストである。ラウシェンバーグは平面と立体の結合によるコンバイン・アートの他にも、ROCIプロジェクトという、現代アートの最先端から見れば後進国とも言える場所を意識的にまわり、そこで

作品をぶつけてみるという実験の試みを行った。それは閉鎖的なアート界の構図を壊すという意図をもっている⁽¹⁷⁾。ラウシェンバーグは、このような、文化間の垣根やアート界を壊すという理念においても、シュヴィッターズの影響を受け取っているかもしれない。後編においては、シュヴィッターズとラウシェンバーグとの比較から、シュヴィッターズのアートがどのようにネオ・ダダへ接続されるのかを検討し、ネオ・ダダについてはコンテンポラリー・アートへと繋がるシュヴィッターズのアーティストとしての重要な立ち位置を明確にする必要がある。本稿においては、シュヴィッターズがダダイズムの枠組みをのみ出してネオ・ダダの先取りをしているという可能性をわずかに示すにとどめ、ラウシェンバーグがどのようにその影響を受け取っているのかは、今後の課題としたい。

註

- (1) シュヴィッターズ作品ジャンルは多岐にわたるが、それらに関する研究は以下のとおりである。著作に関するものは主に、Werner Shmalenbach, *Kurt Schwitters*, Verlag DuMont Schauberg, Köln, 1974; John Elderfield, *Kurt Schwitters*, Thames and Hudson, London, 1985、とりわけ文学的著作に関するものは、大木文雄「伝統からの脱出としての総合芸術：クルト・シュヴィッターズのメルツ詩『アンナ・ブルームに寄せて』をめぐって」『北海道教育大学紀要 第1部A人文科学編』41巻1号(1990)、31-43頁、Bernd Scheffer, *Anfänge experimenteller Literatur. Das literarische Werk von Kurt Schwitters*, Bon, Bouvier, 1978、メルツ絵画については主に、嶋田宏司「オーストリアとドイツにおける近代芸術の展開 ユーゲントシュティール、表現主義からダダイズムへいたる人間像の表現」関西大学博士論文(2015)、John Elderfield, *Kurt Schwitters*, a.a.O., Dorothea Dietrich, *The Collages of Kurt Schwitters: Tradition and Innovation*, Cambridge University, 1995; Annegreth Nill, «Rethinking Kurt Schwitters, Part One: An Interpretation of Hansi», *Art Magazine*, vol.5, no.15, June 1981, pp.112-118; «Rethinking Kurt Schwitters, Part Two: An Interpretation of Grünfleck», *Art Magazine*, vol.5, no.15, June 1981, pp.119-125; «Weimar Politics and the Theme of Love in Kurt Schwitters' Das Bäumerbild», *Dada-Surrealism* (13), 1984, pp.17-36, «Die Handlung spielt in Dresden», in Joachim Büchner und Norberd Nobis (Hrsg.), *Kurt Schwitters 1887-1948*, Ausstellungskatalog, Hannover, Sprengel

- Museum, 1986, S.36-41; *Decoding Merz: An Interpretive Study of Kurt Schwitters' Early Work*. 1918-1922, D.dissertation, Art History Department, University of Texas at Austin, 1990. メルツバウについては主に、河本真理「〈ポスト・ダダ〉の時代と未完のメルツバウ」『ユリイカ2016年8月臨時増刊号 総特集=ダダ・シュルレアリスムの21世紀』青土社（2016）、田中純「生成変化する迷宮——クルト・シュヴィッタースのメルツ建築——」『残像の中の建築——モダニズムの〈終わり〉に』未来社、（1995）、146-172頁、John Elderfield, Kurt Schwitters, a.a.O.; Werner Shmalenbach, *Kurt Schwitters*, a.a.O.; Dietmar Elger, *Der Merzbau; Eine Werkmonographie*, Köln, Walther König, 1984 [1999]; Rosemarie Haag Bletter, «Kurt Schwitters' unfinished rooms», *Progressive Architecture*, vol.58, no.9, 1977; Hanne Bergius, «MERZ ist nicht dada! Kurt Schwitters», in *Das Lachen Dadas. Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen*, Giessen, Anabas, 1989; Elizabeth Burns Gamard, *Kurt Schwitters' Merzbau: The Cathedral of Erotic Misery*, New York, Princeton Architectural Press, 2000. など。
- (2) 1918年の10月、ベルリンへ行きクラブ・ダダへの参加を希望するも、設立者ヒュルゼンベックにより参加を拒否され、たったひとりでダダの活動を始めることになった。
 - (3) シュヴィッタースの著作は主に以下を参照する。Kurt Schwitters: Das literarische Werk, Friedhelm Lach (Hrsg.), Band 1, Lyrik; Band 2 Prosa 1918-1930; Band 3 Prosa 1931-1948; Band 4 Schauspiele und Szenen; Band 5 Manifeste und kritische Prosa, Köln, DuMont, 1973-1981以下は略記を用いる。LW-5, S.252-253
 - (4) トリスタン・ツァラ「ダダ宣言1918」『トリスタン・ツァラの仕事 I——批評』浜田明訳、思潮社、1988年、14-21頁。
 - (5) エルンストの作品は1923年までは明瞭にダダイズム風と呼ばれ、1924年以降「シュルレアリスム風」と変わったが、これはブルトンの言葉の魔力にすぎず、彼の作品に変化があったわけではない。（ハンス・リヒター「ダダ——芸術と反芸術」針生一郎訳、美術出版社、1966年、257頁）
 - (6) Max Ernst, «Comment on force l'inspiration», *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, n° 6, mai 1933, p.43; «Au-delà de la peinture», *Cahiers d'art, numéro special «Max Ernst. Œuvres de 1919 à 1936»* 1937, pp.28-30. 本稿では、河本真理『切斷の時代——20世紀におけるコラージュの美学と歴史』ブリュッケ、2007、90-91頁を参照した。
 - (7) 同上、292頁。
 - (8) ハンス・リヒター『ダダ——芸術と反芸術』針生一郎訳、84頁。
 - (9) 河本、前掲書、278-279頁。
 - (10) 河本、前掲書、288頁。

- (11) ツァラ、前掲書、14-21頁。
- (12) LW-5, S.335
- (13) LW-5, S.37
- (14) 本稿では、菅原教夫『レディ・メイド デュシャン覚書』五柳書院、1998、22頁を参照した。
- (15) 同上、22-24頁。
- (16) LW-5, S.252-253
- (17) 東野芳明「ラウシェンバーグを語る 芸術を日常にひきずりおろした現代美術のパフォーマー」『美術の窓 12号』生活の友社、1986年、268-272頁。