

セルフポートレイトの生々しさの行方 ——森村泰昌《Hermitage 1941-2014》における 身体提示とセルフイー拡散の関係

田川莉那

森村泰昌(1951～)は世界中のあらゆる有名なイメージに自身が入り込むセルフポートレイトを30年以上続けてきた美術家である。森村の作品の核は、彼自身が身体を提示することにあるという形容は今や定型句となりつつある。それは森村の〈アジア人⁽¹⁾で男性であるという身体〉が、西洋の美術、ピンナップ、報道写真などに入り込むことにより、既存のイメージを鑑賞者がどう見ていたかということ暴露する構造を持ち、男性としてまたはアジア人としての身体が強調される仕組みが認められるということだ⁽²⁾。

森村はこの構造を以て、自他、男女、東西というような二項対立の内どちらかを賞揚、糾弾することなく⁽³⁾看破しつつ、その脱構築性から「ポストモダンの芸術家」という位置を与えられてきた⁽⁴⁾。ただし、この解釈は、90年代半ば以降から近作《侍女たちは夜に甦る》(2013)や、《Hermitage 1941-2014》(2014)にかけても有効な論法であるかは疑問である。つまり、「非西洋人である身体の戦略的な使用」⁽⁵⁾は、90年半ばまでに顕著な傾向であると筆者は考える。

この30年間には、様々な視覚的変革が起こった。デジタル写真の一般化⁽⁶⁾、それに伴ったセルフイー⁽⁷⁾のようなコミュニケーションとしての写真⁽⁸⁾の普及。近年の研究では、セルフイー、つまりセルフポートレイトの一種によるデジタルサブジェクティビティの変化が有るのかどうか、またそれはどの様なものでありうるかと多く問われており⁽⁹⁾、森村作品のセルフポートレイトの意味も変化しているのではないだろうか。

本論文は、森村が30年以上継続して制作している〈美術史シリーズ〉を軸に、作

中で身体をいかに提示しているかを時系列的に検討する。そうすることで、セルフポートレイトが一般的ではなかった時代から、日常的になった時代までにおける森村による身体の使用戦略の変遷を検討し、視覚文化の変容と、その身体提示の変遷がどのように重なっているのかを探りたい。

〈美術史シリーズ〉を主軸とした身体提示の時系列的分析

1. 身体強調と解剖性の出現

1985年の《肖像（ゴッホ）》発表以来⁽¹⁰⁾、森村は過去の美術作品に入り込むというセルフポートレイト⁽¹¹⁾を重ねてきた。たとえば《肖像（双子）》（1988）で森村は、マネの《オランピア》（1863）に入り込み、白人女性と黒人女性に成り代わる。これは、「人種」へのアプローチであり、当時ニュー・アート・ヒストリーが《オランピア》において裸体の女性に向けられる男性の眼差しの暴力性しか指摘できていなかったことを暴いた⁽¹²⁾。西洋人男性の眼差しの前では、白人女性と黒人女性は双子のように同等に組み敷かれた存在であり、さらには森村が、男性かつ黄色人種であることを強調するように自身の肌と細い身体を晒すことで、自身も彼女たちと同じ立場であると示したと読み解ける。本作は、たしかに身体を戦略的に使ったアジア人男性性の強調と、皮膚の色の操作と強調が行われている。

皮膚の色の強調に関しては、ロダンの《叫び》（1880-99頃）をもととした1986年《肖像（赤・I）》から顕著となる。ブロンズ彫刻となるにあたって、森村は肌を赤く塗ることで、ブロンズが潜在的に指示する皮膚の色に言及する。《肖像（少年I・II・III）》（1988）や《だぶらかし（マルセル）》（1988）や《美術史の娘（劇場A・劇場B）》（1990）でも、自身の身体の手提示において、肌の色の操作、強調が行われており、森村により多様な人種や性別が越境された作品といえる。

ただし、《美術史の娘（劇場A・劇場B）》は「非西洋人である身体の手提示の使用」で読み解けると同時に、平面イメージを解析、立体化し、また撮影により平面化する過程を踏む中で、森村がマネの描いた女給の腕が非常に長く構成されていることに

気付き、指摘した点も重要な作品項になっている⁽¹³⁾。

2. マニピュレイトを追求した 89 年以降

やや時間が前後するが、88 年までは、ほとんどの作品で肉体の生々しさ、すなわち、絵画にはない生きた人間の現前化が行われようとしていた。ただし、89 年からは、その生々しさの追求とは別に、イメージ・スキャンによる制作が追求されている作品がいくつかある⁽¹⁴⁾。《肖像(9つの顔)》(1989)はその代表作の一つである⁽¹⁵⁾。この《肖像(9つの顔)》は、スキャンされたレンブラントの《テュルプ博士の解剖学講義》(1632)に森村のセルフポートレイトを当てはめたものだ⁽¹⁶⁾。《テュルプ博士の解剖学講義》を出版物からスキャンしたことにより、その出版物の印刷物としての質感までが荒れた粒子として《肖像(9つの顔)》には浮かび上がっている。それはまるで新印象派の点描のようであり、印刷物の中に入り込めるというデジタル的操作可能性が示唆されている⁽¹⁷⁾。つまり、ここでのセルフポートレイトは森村の「生々しさ」が目指されず、むしろ、森村のセルフポートレイトが《テュルプ博士の解剖学講義》へシームレスに貼り付けられており、森村自身の皮膚の色や肉体は見えなくなっている。

《肖像(9つの顔)》を筆頭に、森村は 89 年から数年間マニピュレイト、写真の合成による表現拡張を追求しており、それまでの西洋美術史に対するアジア人男性性の挿入というよりも、モチーフを大胆に変革する構造が見受けられる。たとえば、ブリューゲル《盲人の寓話》(1568)を元とした《Blinded by the light》(1991)は、それまでのゴッホやマネとの関係とは明らかに異なっている。ブリューゲルが描いた盲人たちとは全く異なる容貌の人物たちが行進し、1991 年の《Mother (Judith 1)》や《Playing with Gods》では、クラナッハの作品に入り込むのみならず、その作品内の時間までが操作されている⁽¹⁸⁾。これらの作品は、《美術史の娘(劇場A)》や《肖像(双子)》のように平面作品を立体化し、そこに森村が入り込み、撮影による再平面化が行われるのではなく、既存の作品をスキャンし、その平面の中でのマニピュレイトが追求された。90 年前後のマニピュレイトが追求された作品は、自身の肉体が持つ意味を使

うというよりも、自身の肉体を、時代を反映させるための媒体として使っている⁽¹⁹⁾。もし、森村が既存のイメージを変質させる媒体であるなら、「非西洋人」であることは重要でないといえる。

3. 肉体の追求を行う 90 年代半ば

しかし、後の〈サイコボーグシリーズ〉(1994) や〈女優シリーズ〉⁽²⁰⁾ では、森村の男性であり、アジア人である身体が対象と成り代わることが非常に重要になっていく⁽²¹⁾。女優シリーズで注意すべきなのは、リタッチなどではなく、森村が「化粧」、場合によっては鬘と服のみにより 20 人以上の女優を演じ分けたことである。初期女優シリーズである「女優降臨」⁽²²⁾ は、男性による女性への性的な眼差しが、女性であるとして見た写真が、男性たる森村の身体であったことで跳ね返され、その特権的 eye 差しの在り方を笑い飛ばす構造を持っている⁽²³⁾。しかし、女優シリーズは森村の男性的身体を強調する面がある一方で、実際的には、女性性(女優性) というものが(化粧などの) 修練により習得可能なものであることも匂わせるという、複雑な肉体の操作が追求されている。

4. 自身の肉体の意味を使うセルフポートレイト性からの遊離

このように森村の肉体提示(セルフポートレイト)を主要素とした女優シリーズの展開は 2000 年前後まで行われるのだが、《はじまりとしてのモナ・リザ》(1998)⁽²⁴⁾ を筆頭に 00 年代に入ると、以前から通底していた対象への解剖的な分析が顕在化し⁽²⁵⁾、タイトルに「研究」が冠される。《フェルメール研究(大きな物語は、小さな部屋の片隅に現れる)》(2004) は、フェルメールの《絵画芸術》(1666-1667 頃) 中のタイルの大きさから、モデルや部屋の寸法を割り出し、その分析から立体化された中に森村が入り、再平面化するという作品だ。《美術史の娘(A・B)》が行っていた、原作の読解が

より強固な形で作品となっている⁽²⁶⁾。《フェルメール研究》で追求されているのは、フェルメールが描いた人物への成り代わりでなく、フェルメールが描いていた全ての物がどのように存在していたかだ⁽²⁷⁾。森村は《絵画芸術》自体のみならず、フェルメールが《絵画芸術》を描いていた場の解析を行い、《フェルメール研究（大きな物語は、小さな部屋の片隅に現れる）》では、《絵画芸術》が丹念に再現されおり、その制作現場の再現が「研究」として追求される⁽²⁸⁾。森村がアジア人であり男性であるという意味はむしろ排除され、残されているのは森村の身体性ではなく、森村の顔によるサインのみである。

《フェルメール研究》など既存の美術作品の背景や制作現場自体を研究の集約が主題であった作品の後、00年代半ばになると《烈火の季節なにものかへのレクイエム（MISHIMA）》（2006）など、声が作品で重要な位置を占めはじめる。〈なにものかへのレクイエムシリーズ〉には森村自身の個人的なアレゴリーが盛り込まれるなど⁽²⁹⁾、作品のセルフポートレイト性ないし生々しさの位相が変化した形で表出された。作家自体の身体を挿入するセルフポートレイトというその視覚的意味もさることながら、個人史的なセルフポートレイト性⁽³⁰⁾が見え隠れする⁽³¹⁾。たしかに、〈レクイエムシリーズ〉は顔が全面に出る作品が多く、森村という「男性かつアジア人の身体」が成り代わっているという構造は重要であるが、モノクロームの写真により、以前のよように肌色を操作したような身体の意味が提示されることない。

5. 非人称的なセルフポートレイトへ

近年森村は、ベラスケスの《ラス・メニーナス》（1656）を収蔵するプラド美術館に焦点が当てられた〈侍女たちは夜に甦る〉（2013）、〈Hermitage 1941-2014〉（2014）シリーズなど、個別の作品から作品を収める空間へ意識が移行した⁽³²⁾。《ラス・メニーナス》は鏡の構成が非常に複雑な作品だが、森村はその絵画空間に、さらにプラド美術館の鑑賞室という場を加える。森村は《ラス・メニーナス》の額縁を鏡や窓に変化させているため、〈侍女たちは夜に甦る〉の鑑賞者は、何を鏡とするかを選びながら作品へ

没入することができるだろう。このシリーズは、プラド美術館という鑑賞空間が舞台であり、絵画の消失点からカメラのレンズまでの距離を均一にすると、必然的に森村自身の身体は小さなものとなる。ここでの森村の身体は《ラス・メニーナス》の登場人物としての記号のようであり、30年間の流れの中で、森村はアジア人男性であるという身体の意味を使用せず、自身を自由に扱える舞台の役者のように用いはじめている。

その翌年には、エルミタージュ美術館の第二次世界大戦下での美術品疎開を題材とした2014年〈Hermitageシリーズ〉が発表された。この作品は、画家ヴェラ・ミリューチナとワシリー・クチュモフによる空になったエルミタージュ美術館の素描がもととなっている。その素描を描いた位置を探り当て、そこから撮影を行うと同時に、その中に画家たちを配置し、過去の作品のないエルミタージュと現在のエルミタージュが交錯している⁽³³⁾。森村は《Hermitage 1941-2014. (Rembrandt room/ Vera Milutina)》において鑑賞者の側を見ることなく、森村が扮する人物は「ヴェラとワシリーを思わせる」⁽³⁴⁾というように、成り代わりの対象自体も非確定だ。むしろ、この作品では多くの人々がレンズ側に顔を向け写りこむ⁽³⁵⁾。彼らの多くは撮影機器を手にしており、撮影行為はありふれたもので、撮影も写されることも特権的ではなく、本作に写り込む人々のように偶然に撮影されてしまうことは、もはや日常的である。作中で森村はレンズから顔を背け、身体を反らし、そのアジア人で男性であるという身体性を作品に挿入するような仕草を見せない。注目すべきなのは、この作品の視覚的な違和感は、空の額縁が奥から手前にかけて全て広域にピントが合っていることである。すなわち、作品の主題は身体ではなく、場に置かれているのだ。撮影行為の一般化が作中に人々が写ることの意味を不問としえる今、森村もまた群衆と同様に写り込んでいる。

一般化し膨大となった撮影行為や写真画像が、写真における身体提示の意味を薄め、森村の作品における身体提示は非人称化している。

6. 視覚的なセルフポートレイト性から、聴覚的なセルフポートレイト性へ

セルフイーをはじめとした、写真画像の多量拡散が写真による身体提示の意味を低下させ、〈Hermitage シリーズ〉のような非人称的な作品の出現を促したと考えてよいのだろうか。森村は、写真画像の大量化による価値の希薄化ではなく、むしろ、自身の身体提示に影響を与えたのは、写真にまわりついていた死（生）が、加工技術の進歩と拡散により、アニメのキャラクターのような死のないようなものと何ら変わりのないものに見えてしまうことであると述べる⁽³⁶⁾。つまり、森村はすべての写真画像が「アニメーションによるキャラクター」と同等であるかもしれないというフィルターが無意識下で鑑賞者に働いているのではないかと考え、自画像が意味しえた、「作者が確かに行っていた」というセルフポートレイトの意味が、無効ないし希薄化していることに危機感を抱いている。森村にとって、この30年間の中でのもっとも大きなデジタルサブジェクティビティの変容とは、写真における指示性や過去言及性の喪失であり、その蔓延であるといえるのかもしれない。また、そのセルフポートレイトによって担保しようとしていた、「生々しさ」、つまり〈実際にかつて、この人物によって行われたことである〉という意味や視座が低落してしまったということだ。そしていま、森村は声というものにその残余を見ていると述べる⁽³⁷⁾。

《Hermitage 1941-2014》と《侍女たちは夜に甦る》は2015年に京都文化博物館で展示された⁽³⁸⁾。そこでは森村の声が会場に流れ続けていた。スピーカー（声の発生源）は隠されており、どこからともなく作者と名乗る人物の作品解説の声が聞こえてくる。聞き取れるぎりぎりの音量であり、場所によっては殆ど単語がわからない程だ。ミシマの演説のような叫びでなく、囁くような声は、画面の中に小さく写された作家の身体を、単なる原作の登場人物としてではなく、作者の肉体として思い返させた。

まとめ

本論文では、森村の〈美術史シリーズ〉を軸に、身体をいかに提示しているかの変遷を時系列的に検討した。90年半ばまで、「男性でかつアジア人である」という意味が発揮されるよう作品において肉体が強く提示されていたが、00年代に近づくにつ

れ、作品の研究が前景化してくる。森村の身体は、その研究成果を演じる媒体として出現し、作品自体から、作品が収められた場にまでその視点は広がる。森村が扱う視点の広がりには森村の身体提示をさらに「アジア人で男性である」という意味から遠ざけているといえるだろう。

森村は、視覚文化の変容において画像の編集可能性の一般化が、自身が自写像において重要視していた「作家が行っている」というセルフポートレイト性を曖昧にしたこと考え、それを補完するために、自身の肉体を強烈に提示しようとするのではなく、自身の声を組み入れはじめた。今後は、森村の他作品の分析を深めると同時に、写真によるセルフポートレイトを扱い続けている作家と視覚文化の変容相関性を森村と並行して比較することを試みたい。

註

(1) Durden は「アジア人の身体 (Asian body)」(Mark Durden, *Photography Today*, Phaidon, 2014, pp. 382-383.) と述べるも、森村のアジア的表象の少なさは指摘されている。また、そのアジアとの連関の少なさから、日本とアジアの関係性を見ようとする研究が行われようとしている(アイレット・ゾーハー「マハトマ・ガンディー、毛沢東、ベトコン士官グエン・ヴァン・レムを処刑するグエン・ゴク・ロアン——森村泰昌におけるアジアのイメージ (1991-2010)」、国際シンポジウム「グローバル・アジアにおけるアジア美術の想像力」2015年6月27日、東京大学。一方、倉石は「非西洋」という表現を行っている(倉石信乃「写真の現在」『世界写真史』美術出版、2004年、123-124頁)。

(2) たとえば、エドゥアール・マネの《オランピア》(1863)に入り込んだ黄色人種の男性である森村が、白人女性にも黒人女性に成っている。これは、当時ニュー・アート・ヒストリーが《オランピア》において「男性中心性」しか指摘しきれていなかったこと(John Berger, *Ways of seeing*, London: Penguin Books, 1988, p. 64 (Originally published 1972, 邦訳: ジョン・バージャー『イメージ 視覚とメディア』伊藤俊治訳、PARCO 出版、1986年、p. 81) を浮かび上がらせる、「人種」へのアプローチであることが明白だ、とノーマン・ブライソンは述べている(Norman Bryson, "MORIMURA: THREE READINGS", *ART + TEXT*, Art & Text Pty Ltd., 1995, pp. 74-79; ノーマン・ブライソン「三つの解釈」『森村泰昌展 美に至る病——女優になった私』(展覧会図録)、横浜美術館、1996年、137-141頁)。

(3) 「憧れの対象を見つけるということは、その対となる蔑みの対象を前提とする。憧れもまた罪なのだ」(森村泰昌「女優降臨」『PANjA』扶桑社、1994年10月、162頁)、《肖像(双子)》をはじめとした作品で森村は西欧男性中心主義をあぶり出すが、その逆の立場にも同じく眼差しを向ける。

(4) Anne Wilkes Tucker, Dana Frs-Hansen II, Dana Friis-Hansen, Kaneko Ryuichi, Takeba Joe, *The History of Japanese Photography*, Yale University Press, 2003, pp. 275-276; Michael R. Peres, ed., *The Concise Focal Encyclopedia of Photography: From the First Photo on Paper to the Digital Revolution*, Focal Press, 2008, pp. 185-186.

(5) 倉石、前掲書、123-124頁。

(6) 世界初の電子スチル(デジタルカメラ)Mavica(SONY)が発売されたのは1988年。

(7) セルフィー(selfie)とは、日本では「自撮り」と呼ばれるもので、セルフィーとはセルフポートレイトのなかでも、とくにスマートフォンやウェブカメラを用い、SNSを介して公開されるものを指すとしてOxfordDictionaries.comに2013年8月に追加される。("A photograph that one has taken of oneself, typically one taken with a smartphone or webcam and shared via social media" Oxford Dictionaries word of the year 2013, (2013, November 19) . Accessed October 1, 2015.

(<http://blog.oxforddictionaries.com/press-releases/oxford-dictionaries-word-of-the-year-2013>)

(8) セルフィーの機能のひとつはコミュニケーションにあるといえるだろう。Karen ann Donnachie, "Selfies, #me: Glimpses of Authenticity in the Narcissus' Pool of the Networked Amateur Self-Portrait", *Rites of Spring*, Black Swan Press, 2015. Accessed October 1, 2015.

(https://www.academia.edu/10224600/Selfies_me_Glimpses_of_Authenticity_in_the_Narcissus_Pool_of_the_Networked_Amateur_Self-Portrait)

(9) Katie Warfield, "Digital Subjectivities and Selfies: The Model, the Self-conscious Thespian, and the #realm", *The International Journal of the Image*, Volume 6, Issue 2, 2015. Accessed October 1, 2015. (https://www.academia.edu/12500028/Digital_Subjectivities_and_Selfies_the_model_the_self-conscious_thespian_and_the_realm)、Alise Tifentale and Lev Manovich, *Selficity: Exploring Photography and Self-Fashioning in Social Media*, Palgrave Macmillan, 2015. Accessed, October 1, 2015. (https://www.academia.edu/9812257/Selficity_Exploring_Photography_and_Self-Fashioning_in_Social_Media)

(10) 森村が《肖像(ゴッホ)》を発表したのは1985年「ラデカルな意思のスマイル」展(7/2-7、ギャラリー16、京都)。それ以前も展覧会をしているが、批評されたのはこの作品が初めて。「この作品のユニークな造形性を気楽に楽しんだ次の瞬間にやってくるのは、形容しがたい奇妙なマナ

マしさの感覚である」(ヨデンマモル「関西」『美術手帖』美術出版社、1985年10月、232頁)。

(11) ゴッホ以前の作品は、『まねぶ美術史』(森村泰昌、赤々舎、2010年)または写真集『卓上のバルコネグロ』(森村泰昌、青幻社、2005年)で見ることができる。それらの中では以前も、写真の被写体として自身を選ぶことが行われており、岡本太郎などからまね・学ぶ姿勢が伺える。

(12) 森村自身は《オランピア》になった自分を「黄色い肌の人間が、白い肌と黒い肌を演じる」と記している(森村泰昌『美術の解剖学講義』平凡社、1996年、177頁)。註2(ブライソン、前掲書、137-141頁)を参照。

(13) 森村はマネの描いた世界を女給の顔以外の身体まで含め立体化し、その装置の中央に立ち撮影をしたら完成となるはずだったが、そこに立ってみると、森村の手はカウンターまで届かなかった。そこから、マネは腕の長さをデフォルメすることで、腕を2辺とした三角性の安定と、その安定感による見返す者としての女給の強さを示したかったのではないかと分析する。足りない腕の長さは、腕の太い中学生のものを型取りした。余った森村の腕は、森村には無い胸の膨らみへ転用されている(森村、前掲書、118-128頁)。この所作は作品に入り込むと同時に、作品を解剖しているようである。解剖し、その中に包まれてみて、作品の中から世界を見る。オリジナルとコピーの秩序を解体するのではなく、対象に分け入る。切り分けたあと、外からそれを見つめるのではなく、その内から作品中と作品外(鑑賞者側)を見つめる。この作品において、森村は美術をまとい対象(作品)と融解した内的な観測者のようではないだろうか。

(14) 森村は日本でも最初期にイメージ・スキャンを用いて作品を制作した美術家だ(鳥原学『日本写真史(下)安定成長期から3・11まで』中公新書、2013年、47-51頁)。イスラエルのクアントロ社が出しているハイビジョンモニターによるグラフィック処理機、グラフィック・ペイントボックスを使用(大竹昭子「あの人に会いに行く第六回森村泰昌さん(美術家)」『デジタル合成は、新大陸をめざす冒険だった』『季刊 本とコンピュータ』トランスアート、1998年10月、106-120頁。制作当時、この作品が「どのように作られたのだろうか」と思わせる技術的側面が作品の強度を担保していたことが伺える(荒俣宏「見世物小屋と工房——森村泰昌とは何か」季刊誌『dèjà-vu(デジャ=ヴェ)』フォトプラネット、1990年7月、112-114頁)。

(15) 森村は作品制作においてデジタルカメラを使用している訳ではない。最近では、『芸術資源研究センターシンポジウム「ほんまのところはどうなん、『アーカイブ』～初心者にもわかるアーカイブ論～」』(2015年9月19日、京都芸術センター)にて森村が発言。

(16) 《肖像(9つの顔)》は立体化を行うことなしに、レンブラントの作品の上に、自身の顔を貼り付ける形で制作されている。

(17) 森村は《肖像(9つの顔)》以後、メディア・アートの文脈で語れることが少なくなかったが、メディア言及的な作品の批評力的失効にも自覚的であった(「生身の肉体を合成してレンブラン

- トや写案に潜り込む 森村泰昌さん」『日経ゼロワン』日経ホーム出版社、1997年1月、169頁）。
- (18) 《Mother (Judith)》はクラナッハから500年間を、《Playing with the light》は絵画の中の朝から夜までを現代に置き換え描き出している。
- (19) 《Blinded by the light》は当時の日本のバブル経済を彷彿とさせるモチーフといえる。
- (20) 制作開始は1993年、1994年より雑誌『PANjA』（扶桑社）で1年間「女優降臨」というタイトルでもプロトタイプ版を展開。作品としては1996年の横浜美術館『森村泰昌展 美に至る病——女優になった私』（横浜美術館 1996/4/6-6/9）で公開。その後主に、2000年前後まで制作が続けられている。
- (21) その端的な例は《セルフポートレイト（女優）／赤いマリリン》であるだろう。森村はブレイボーイのグラビアであった赤い背景に真っ白なマリリン・モンローの裸体に成るにあたって、全身を白く塗り、胸部にあからさまにフェイクである乳房の境目や、腹部から足自体の男性性が強調されるよう陰影をつけ撮影している。一瞬、マリリンであるように見えた後に、それが男の身体であることが分かる。そこで嫌悪感を感じるか、美しいと思うかで、鑑賞者自身が「女性の身体」へ何を投げかけていたのかが跳ね返るようになっている。
- (22) 註20を参照
- (23) 千野香織「女を装う男——森村泰昌「女優」論」『森村泰昌展 美に至る病——女優になった私』横浜美術館、1996年、131-135頁。
- (24) 《はじまりとしてのモナ・リザ》で森村はモナ・リザにまつわる様々な仮説を立て、その仮説や歴史上モナ・リザを模した作品を集約する形で第三のモナ・リザを制作している（森村泰昌『踏み外す美術史』講談社、1998年、33-88頁）。
- (25) 《はじまりとしてのモナ・リザ》は、イメージの分析が集約、《私の中のフリーダ》は内面的対話、《フェルメール研究》はイメージの分析と立体化が前景化したといえるのではないか。
- (26) たとえば《美術史の娘（A・B）》は元々森村の黒く塗られた皮膚の露出という要素を差し込むことにあり、作品を立体化し、森村が入り込む過程で、女給の腕が長く強調されていることに気付いたと言える。《はじまりとしてのモナ・リザ》や《フェルメール研究》は仮説が先立っている（註13参照）。
- (27) 〈フェルメールシリーズ〉は仮説分析傾向にあるのみでなく、《フェルメール研究（振り向く絵画）》など、2008年頃から森村は作品を少し動かす映像作品を制作している。これは『液晶絵画 STILL / MOTION』展に出品された（2008年国立国際美術館、東京都写真美術館、三重県立美術館に巡回）。少し動くことにより、セルフポートレイト的な生命性を担保しようとしているようだ。
- (28) カメラ・オブスキュラを用い制作された《絵画芸術》を写真により再現するということは、

森村による写真と絵画の近親性の研究ともいえる。

(29) 榎木野衣「「私」という贈与」『美術手帖』美術出版、2010年3月、58-65頁、川西遥「「2010年の森村泰昌論」アフター・インタビュー」『Art and Media』大阪大学大学院文学研究科文化動態論専攻アート・メディア論研究室、2011年、116-131頁。

(30) セルフポートレイトの意味の中でも、自身の歴史（自伝）を語る際に、〇〇の自画像、〇〇のセルフポートレイトという使用があるが、その要素が出たといえる。

(31) 例えば、《海の幸・戦場の頂上の旗》(2010)には森村が20年来愛用してきた自転車を持ち込み、自身の父親をモチーフとしている。また、《なにものかへのレクイエム（思わぬ来客／1945年日本）》の背景は父親が茶商を営んでいた場である。

(32) 河本信治は2015年2月28日京都文化博物館『森村泰昌×ドミニク・ゴンザレス＝フォルステル「合わせ鏡の対話」』というトークイベントを企画した。これは森村が作中や有名なイメージ内の人物から、美術館を始めとする場、部屋に興味を向け始めたことと、その逆に、フォルステルが場（ルーム）から、人物への成り変わりへ志向が変化しつつあることを示したタイトルであった。

(33) 森村は、エルミタージュ美術館が作品を疎開させなくてはならなかったような「芸術の危機」がいま見直されるべき時なのではいか、と述べている（森村泰昌「エルミタージュ1941-2014」『PARASOPHIA:京都国際現代芸術祭2015』(公式カタログ)、京都国際現代芸術祭組織委員会、2015年、128-131頁）。

(34) 森村、前掲書、130頁。

(35) 〈なにものかへのレクイエム〉シリーズでは、多くの人が演劇的に写っている。《なにものかへのレクイエム（傍観者には捻れた髪の毛は戻せない／1945年ドイツ）》(2010)《なにものかへのレクイエム（夜のウラジミール1920.5.5-2007.3.2）》(2007)。

(36) 森村「最近デジタル化が進んできて、たとえば写真も、簡単に、どのようにも加工できる。技術的にそうしたことが容易になってしまうと、身体的な表現であるっていうセルフポートレイトにとってすごく重要なポイントが見えなくなってくるわけですよ... アニメのキャラクター作りっていうのと、何ら変わらなくなる。アニメのキャラクターと、僕がやってる身体的な表現との違いは何かっていうと、アニメのキャラクターには「死」がなくて、僕がやっている身体表現には「死」があるということやろと思うねん」川西、前掲書、127頁。

(37) 森村「「声」っていうものは、まだまだ「ナマ」なものなんですよ。「イメージ」よりもね」(川西、前掲書、127頁)。

(38) 『PARASOPHIA:京都国際現代芸術祭2015』展(2015/3/9-5/9、京都市立美術館、京都文化博物館がメイン会場)。