

---

**芸術学専攻**  
芸術学領域  
身体表現領域

---

**Art Science Course**  
Art Science  
Performing Arts

---

# 板垣 達之

ITAGAKI, Tatsuyuki

## アンディ・ウォーホルにおける“machine-like”の意味

Andy Warhol as a “machine-like” artist

### 序章

アンディ・ウォーホルに於いて、最も重要な要素の一つは「machine-like」、つまり「機械のように」という概念だと、私は考える。これは1963年のアートニュース紙に於いて、ウォーホル自身が、「私は機械になりたい」「誰もが機械であるべきだと私は思う」と発言したことに依っている<sup>1</sup>。果たして、「機械になる」、そして「機械のように」芸術作品を創るということは、一体、どのような概念なのか。また、何のためにウォーホルは「機械になる」必要があったのか。ここで、「machine-like」を読み解くキーワードとして、まず「直接性」「痕跡」という概念を、私は提示したい。

これは、パースの記号論の指標記号という概念からヒントを得たものである。指標記号とは、直接的で物理的痕跡を残した記号を指す。ウォーホルの作品には、その指標記号としての性質が多々見受けられる。指標記号としての作品を成立させるウォーホルの手順を検証する。

さらにウォーホル作品が持つ「ギフト」性というものも検討していく。他者性、突然性とも言い換えられる、痕跡性は、他者に対してウォーホルがギフトとしての痕跡を残すということでもある。直接性、痕跡、指標記号、ギフト性と読み解いていくことで、ウォーホルの「machine-like」という概念について、考察していきたい。

前述のインタビューでは、珍しくウォーホルが能動的かつ饒舌に発言をしており、ウォーホルの芸術観が伺える貴重な資料と言える。ウォーホルはこのように述べている。

「誰もが機械であるべきだと私は思う」  
(I think everybody should be machine)

「私がこのような方法で絵を描く理由は、私は機械になりたいからである。そして、私がすること全て、機械のようにすること全てが、私がしたいことだと感じる」  
(The reason I’ m painting this way is that I want to be a machine, and I feel that whatever I do and do machine-like is what I want to do.)

このようにウォーホルは繰り返し、機械について言及している。では、ウォーホルにとって機械のように(machine-like)とはどのような概念なのか。

### ウォーホルの技法的特徴 / フォト・シルクスクリーン

ウォーホルの代表的手法として、フォト・シルクスクリーンの使用が挙げられる。フォト・シルクスクリーンは、直接的にイメージを画面に焼き付ける手法である。孔版画の技法の一種であり、写真のネガを元に製版することや、多色刷りも可能である。ウォーホルはロバート・ラウシェンバーグと並び、この手法を芸術作品に取り入れた先駆者である。この手法の重要な点は、写真のイメージを無加工でキャンバスに定着させることが出来ることである。1962年半ばまで、つまりフォト・シルクスクリーンを使用し始めるまでは、新聞記事やキャンベルスープを写実的に忠実に描き写したり、ゴム版を使用していたが、フォト・シルクスクリーンを使用し始めてからは、ほぼ全ての作品に於いてフォト・シルクスクリーンの技法を使用するようになる。

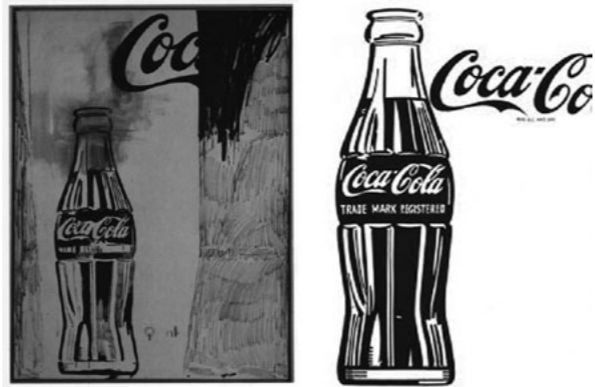


図1：(左)《coca-cola》1961 図2：(右)《coca-cola》1961

1961年のコカコーラをモチーフにした作品において、その作風は確立された。この時期のコカコーラをモチーフにした作品では、手で描いた筆跡が多く残っているもの(図1)と、同様にコカコーラをモチーフにした筆跡の要素が消し去られているもの(図2)とが存在する。いわば、抽象表現主義の

影響から脱し、ポップアーティストとなる過渡期が1961年である。この時期以降の筆跡は、ウォーホルの作品から消える。ウォーホルは、フォト・シルクスクリーンを発見する以前から、情動的な筆跡を消し去ることを希求しており、システムメタリックな作品の大量生産を行なっている。この無機質な画面と、その手法は機械的「machine-like」と言って良いだろう。

### 刷り残しの強調 (痕跡の強調)

また、ウォーホルは、シルクスクリーン特有の、あからさまな痕跡、つまり刷り残しの痕跡を強調する。あたかも機械によって刷られたことを強調するかのように。《マリリン》(1962)(図3)は、画面右側に移行するほどかすれており、これを観た鑑賞者は、この作品が手描きによるものではないことを瞬時に悟る。手描きでは、このような機械的なかすれは表現できないからである。ウォーホルは、この作品がフォト・シルクスクリーンという「機械的な」技法によって制作されたことを強調している。手描きで制作された証拠である筆跡は消去するが、フォト・シルクスクリーンで制作された、機械的な痕跡は消去しない。ウォーホルは、むしろ、その機械的な痕跡を強調するのだ。

これは作品そのものというよりも、作品をつくる態度に関わる問題である。つまり、「機械のように」速く効率良く作品をつくる態度が良いとする姿勢である。機械そのものと「machine-like」は違う。「machine-like」はあくまで機械の「ように」という点が重要で、機械そのものである必要は必ずしもない。機械的な手法を想起させるイメージがつけられるという点が重要であり、そのような手法が使われていることが鑑賞者に伝わるのが重要である。機械のバグのような、版ズレは、むしろ背後に機械の存在を暗示することになり、手法が「machine-like」なものであることの証左となる。

ウォーホルが強調したいのは、機械がつくっているという「リアリティ」が作品に宿ることである。それゆえに機械的痕跡を残すのである。



図3：《マリリン》1962

### ロザリンド・クラウス『指標論』、パース記号論

ウォーホルの痕跡性に対する強調は、美術批評家ロザリンド・クラウス(1941-)が1967-77年の論文『指標論』で述べている事とリンクする。クラウスは、ウォーホルそのものについては言及していないが、マルセル・デュシャンの作品や写真について述べる中で、パースの記号論を引用し、「現代美術は、指標性へと向かっている」という内容のことを述べている。そして、この指標性という概念はウォーホルの「machine-like」という概念と見事に一致する。クラウスの言う指標性は、ウォーホルの直接性、痕跡と符号するのだ。

まず、ロザリンド・クラウスが指標性の前提として引用した、パースの記号論を簡単に説明する<sup>2</sup>。パースによると、記号の分類には三種ある。類像・類像的記号(Icon / iconic)、指標・指標的記号(Index / indexial)、象徴・象徴的記号(Symbol / symbolic)である。この三種類のそれぞれの特徴を見ていく。

類像記号の特徴とは、「記号表現は、記号内容に似ているか、意味されているものを模倣しており、そのものが持つある性質を同じように保持していると認められる様態」である。例としては、肖像画などが挙げられる。

指標記号の特徴とは、「記号表現は、恣意的でなく、ある方法(物理的かまたは因果関係で)で記号内容と直接的に結ばれている様態—その結びつきは観察できるか推測できる」というものである。例としては、足跡、風見鶏、温度計、方向を指示する道標、記録写真、などが挙げられる。

象徴記号の特徴とは、「記号表現は、記号内容に似ていず、原則的に恣意的であり、純粋に慣習的でありその関係は学習されなければならない様態(mode)」である。象徴記号の例としては、言語一般、数、などが挙げられる。

実際の記号はこれら三種類の記号が複合化したものが多い。

### ウォーホルの指標記号的特徴

ウォーホルの「machine-like」という概念は、パースの言うところの指標記号、つまり、物理的痕跡、そして直接性との類似性が多く見受けられる。

まず、色彩についてであるが、ウォーホルの色彩は、常に視覚的に直接的に飛び込んでくる。ヴィヴィッドであり、けばけばしく、人工的な異物感が、目の神経に直接的に働きかける。配色においても、人工的な色が併置されている場合、そのコントラストは強烈であり、また、陰影は排除され、「色彩が色彩として」認識される。平面的塗りが強調され、グラデーションは使われない。ある部位は一つの色彩によってのみ塗られ、また画面全体が一つの色彩であることも多い。すなわち、絵の具なら絵の具そのものの名残、痕跡がはっきりしている。どの絵の具を使ったのか、はっきり分かる。

また、手法が全てオープンであることも重要である。ここにも、痕跡に対する強調が見られる。どのようにして作品が

つくられたのがあつげらかんと開示されている。ウォーホルは手法について、何も隠蔽しない。ウォーホルの場合、その技術を取り入れたアイデアを評価されることはあっても、「鍛錬を積んだ」技法として評価されることはない。誰でもシルクスクリーンの機械を購入すれば、同じようなものがつくれるからである。

手法的痕跡をあえて残すこと。それはある意味で稚拙さへの欲求である。稚拙さとは、巧みな技術の正反対である。巧みな技術とは、陰影を駆使しイリュージョン的な再現を画面で表現することである。ウォーホルは「巧みな技術」の使用を禁ずる。何故なのか。それは、「巧みな技術」とは「事物そのもの」が持つ、直接性、痕跡などを、技術を駆使して消してしまうものだからである。ウォーホルの画面上のモチーフは、「事物そのもの」の指標でなければならない。それには、モチーフをそのまま写し取った証拠、つまりモチーフが「事物そのもの」であることを表さねばならない。その為には、「事物そのもの」を写し取ったプロセス、つまり痕跡を明らかにすることが必要なのである。

描かれるモチーフに於いても、「そこに何が描かれているか」という疑問は、ウォーホルの作品では生じない。瞬時にモチーフを認識できる。その瞬間性が重要である。我々は何も考える必要がなく、ダイレクト(瞬時的、直接的)にモチーフと遭遇する。モチーフを、それと認識するまでの思考は消去される。瞬時に我々はモチーフと向き合わざるを得ない。思考を飛び越えた、直接性がそこにある。作品で使用されるモチーフは、その元になったものは誰もが知っているものであり、遠回しでも比喻でもなく、すぐさま認識できるものである。マリリン・モンロー、エルヴィス・プレスリーは、誰もが知っていると言える有名な人物である。また、《惨劇シリーズ》で登場する、自動車事故、電気椅子、航空機事故、自殺する人、などは、日常的にメディアを通して我々が常に向き合っているものであり、説明不要なものである。それらのイメージは共有可能である。ウォーホルは我々がごく身近に触れているものからモチーフを選ぶ。

#### 類像記号性、象徴記号性の排除

ウォーホルは、指標記号性を強調するが、類像記号性、象徴記号性は排除する。ここでウォーホルが素材として扱う「写真」が持つ性質に注目したい。写真とは、類像的(Icon / iconic)でもあり、指標的(Index / indexial)でもある。多くの場合には象徴的(Symbol / symbolic)ではない。ウォーホルは「写真そのもの」を作品とすることは、一部のセルフ・ポートレートを除いてほぼ無い。写真というものは、類像記号性を少なくとも多少は保持し、象徴記号性も保持している場合がある。ウォーホルは、写真をシルクスクリーンと色彩の付与を通して、写真が持つ類像記号性を排除し、象徴記号性を完璧に消失させる。

例えば、《自動車事故シリーズ》(1963)は写真から作品

を制作しているが、写真そのものを作品としている訳ではない。写真と作品との間には、シルクスクリーンという手法が入り、また、色彩が画面に施される。《orange car crash fourteen times》(1963)(図4)のように、画面内で何度も同じ写真が反復して転写される場合もある。



図4：《orange car crash fourteen times》1963

この反復は、「写真が持つ類像記号性」を作品から排除する為のものである。前述したように、類像記号とは「そのものが持つある性質を同じように保持していると認められる様態」であった。たしかに、「自動車事故」という性質は保持されている。しかし、自動車事故は一回性のものであり、またそれ故に「事故」である。「全く同じ」事故が繰り返し起こることはあり得ない。それはもはや「事故」ではないのである。何度も反復されることによって、「事故」はその一回性を失う。この作品に於いて表れているのは、その写真が持つ類像記号性の減少である。自動車事故の写真において、その衝撃的性質とは、死者がそこに写っているという事実、その死者がまぎれもなく人生の終わりを迎え生き返ることはないこと、そしてそれらは全て一瞬にして起こったといことである。つまり、「取り返しの絶対つかない理不尽なこと」が一瞬にして人間に到来し、生命を奪い去るということである。そこで撮られた写真は、全て「もう起きてしまったこと」であり、時間を巻き戻せない限り、写真を観た者は何もできない。ただ、「このようなことが起きた」という圧倒的事実を目の当たりにし、恐怖するしかない。鑑賞者は自動車事故の写真について、その事象自体にはいかなるアプローチもできないのである。

しかし、そのイメージがウォーホルによって、何度も反復される時、写真の持つ性質は決定的に変化する。ただひれ伏すしかない現実を、ある意味で、操作可能な遊びの対象に変えてしまっているのである。つまり「もう起こってしまっただろうしようもない事柄」を、「どうとでも自由にできるもの」に変化させてしまっているのだ。この変化は、鑑賞者を啞然とさせる。ウォーホルの絵画上で、時間はウォーホルの手の内にあり、イメージもウォーホルの手の内にある。それはあつてはならない事である。死者はもう生き返ることはなく埋葬

されるのみであり、自動車事故の現場は整理されてもとの道路となり、二度と写真に写ったイメージが現実に現れることはないだろう。しかし、ウォーホルは写真を操作可能なものとする事で、何度も現れ得るものとし、また死者は何度でもその死体のまま蘇ることとなる。このことが意味するのは、写真というものの、そしてとりわけ事故写真というものの一回性へのある種の冒流である。遊び道具のように、事故写真を扱われては、そこに写っている現象そのものの性質が、全く変わってしまうのである。

また、オレンジ色に明るく塗られた画面に転写されることで、「事故」の持つ「悲惨さ」という性質は損なわれる。事故写真は、通常は悲惨さを保った、モノクロームか、色彩加工されていない固有色でプリントされるべきであり、色彩によって自由に操作されてはならない。それは道徳的な「死者を悼む」という常識に挑戦しているとも言える。

#### 美への転化

では、ウォーホルは写真の性質を変えることで、道徳的な「死者を悼む」という行為を放棄し、死者を冒流しているのであろうか。不思議なのは、その画面から伝わってくるものは、「死者を冒流している」というメッセージではない。そこにあるのは、「このような事故があった」という痕跡である。ただ、「このような現象があった」という痕跡のみが提示され、それ以外のメッセージは伝わってこないのである。

自動車事故そのものの悲惨さ、一回性は失われ、自動車事故の類像記号性である「そのものが持つ性質」は消去されている。代わりに、その指標記号性、「ある方法(物理的かまたは因果関係で)で記号内容と直接的に結ばれている様態」のみが画面に残る。類像記号性が完璧に消去されているからこそ、死者への冒流にはならないのである。ここで少しでも類像記号性が残っていれば、それはそこにいた「固有の人間」の生を弄んでいることとなろう。しかし、ここにいかなる固有性もない。

固有性がなければ、それは単なる偏在する現象となり、固有の死者の生との結びつきが解かれるのである。そして、そこに奇妙な美的感覚が宿る。これがウォーホルの美術家としての真骨頂であると私は考えるが、自動車事故の写真という、極めて扱うリスクが高いものを扱いながらも、美的感覚へと昇華してしまうのである。自動車事故の類像記号性を完全に洗いながし、指標記号として扱われたイメージは、類像記号とは全く違う性質を持ち、美的感覚にまで行き着いてしまうのである。

また、ウォーホル作品については、時間軸は存在せず、物語性も存在しない。写真から物語性、つまり象徴記号性が排除されているのである。物語(ナラティブなもの)とは、その前提として「流れる時間」があり「登場人物(人でない場合もある)」が存在する。そこには情感が存在し、時に共感も存在する。しかし、ストップモーションが続くウォーホ

ル作品に於いては、物語は存在不可能である。あるイメージがあり、それが変化せず、また時間が流れないというウォーホル作品の原則において、物語性は極端に排除されている。

こうして、写真そのものが持つ直接性、痕跡性は保持されるが、象徴記号性、類像記号性は取り除かれ、指標記号性のみが強調される。写真の持つ、直接性、痕跡性のみがキャンバスに転写されるのである。ウォーホルはこのように記号の第一次段階でもなく、第三次段階でもない、第二次段階へとモチーフを定着させているのである。

ウォーホルが惹かれていたのは、この世界の裏側に潜む、事実そのものの痕跡を示すものである。つまり、この世界の持つ、指標記号性への希求である。それは、事物の直接性、痕跡性の追究とも言えるであろう。また、直接性とは、外から来るもの。つまり、他者性、突然性とも言え換えられる概念である。内から来るものではない。ウォーホルは、外から来るものに対し、できる限りオープンであり続け、その突然性、他者性を重視した。また、その他者性、突然性が残す痕跡を注意深く集積し、作品としたのである。

#### ウォーホル作品=ギフト

《電気椅子》(1964)(図5)におけるモチーフは、死をはっきりと指標するものであるが、そこには不思議な静けさを伴う美が見出される。おそらく構図の問題であろうが「室内の中央に置かれた椅子」というイメージとして観た時、間違いなくそこにはデザイン的(純粋に構図的)美がある。そして、色彩の問題がある。《電気椅子》は連作として作られ、何通りもの色彩によって施されている。なぜ、ウォーホルは残酷と言えるほどのイメージに対し、美しい色彩を施すのであろうか。

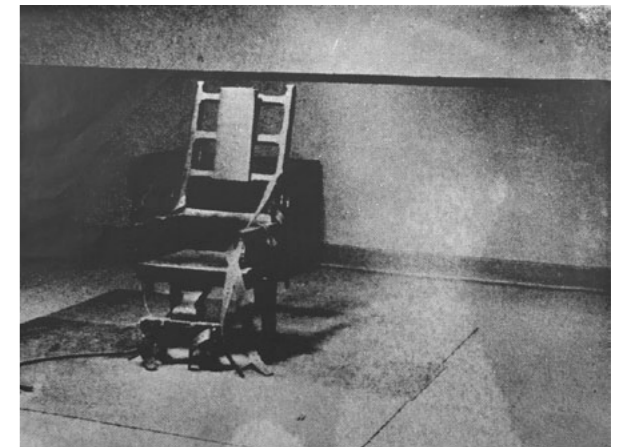


図5：《電気椅子》1964

色彩を施す理由としては、指標記号としてそれが存在するためであることは前述した。指標記号というものは、他者からやってくるものであり、つまり彼にとって作品やイメージは外部から与えられる「ギフト」なのである。それは、彼自身への「贈り物」であると同時に、彼が他者に対して贈るもの

でもある。

ウォーホルにとって、対象が人間であれ、美術館やギャラリーであれ、作品はギフトである。ギフトは心地よいものでなければならない。又は相手にとってインパクトを残すものでなければならない。ウォーホル作品の色彩が、モチーフと無関係に、概して美しい(心地よい)のはそれがギフトだからであり、贈与されるものだからである。

ギフト(プレゼント)と言った場合、その作品内容がアート作品であるかどうか、実は問題とはならない。相手に刺激(できれば良い刺激)を与えるものでありさえすれば良いのであって、それが芸術作品かどうかは関係がない。いや、関係がないと言ったら言い過ぎだろう。「これが芸術作品かどうか」という議論を呼び起こす「刺激」は時に鑑賞者にとって心地よいものになる。ポップアートの芸術領域への侵犯は、ある種、「ギフト」の要素である「知的刺激」でしかない。その「知的刺激」が美術館にとって(もしくはダントの言うアートワールドにとって)必要であるのならば、ウォーホルは作品にそれを「付加」する。その方が「ギフト」として「喜ばれる」からだ。

贈る対象によってギフトを選り分けるように、対象が、美術館の場合、個人の場合、制度の場合など、その贈る対象によって「ギフト」の「質」も変えられる。「質」というのは完成度つまりクオリティではなく、ギフトに内在する諸要素(大きさ、色彩、モチーフ、どのような刺激が求められているか)である。ウォーホルは匿名でなく、必ず「記名」する。「Andy Warhol」という記名そのものは、「ギフト」にとって不可欠な要素だからだ。ウォーホルが自身のサインにこだわったのは、それが「ギフト」として扱われるからかもしれない。ポップアートは他者への贈与という「ギフト」としての性質を作品に付与した。ここには美術史的に決定的な決裂が存在する。

ウォーホルは商業アーティストとしての経験から、エンターテインメントという精神を受け継いでいる。ウォーホルには他者に贈与し、対象を心地よくさせるという要素が商業アーティスト時代から内在していたのである。

#### 商業芸術家出身であること

このような「ギフト性」は、ウォーホルが商業アーティスト出身であり、また、芸術を商業と結びつけようとした事とどのように関わっているのだろうか。

ウォーホルは商業アート/ビジネスアートと言ったが、逆に言えば、これまで既成のアートが商業やビジネスではなかったということである。それは内面を追究し、商業(商業)やビジネスとは無縁の場で行なわれるものが芸術であったということである。芸術家はそれらとは関わりのない、ある特権的地位を約束されることにより、その使命を果たすことができていた。

では、ウォーホルはその芸術家の特権的地位をどのように

変化しようとしたのか。これもまた、「machine-like」という概念と結びつく。誰も真似できない「特権的」芸術家ではなく、誰もが真似をできる「機械のような」芸術家という像をウォーホルは提示している。

グリーンバーグ流のモダニズムに於いて、作品自体、それと共に芸術家自体の自己言及的、純粹化が推進され、芸術家はある神話的とも言える存在になる。それに対し、ウォーホルは二つの面で芸術家の特権性に疑問を付した。一つは、オリジナリティに関する事柄である。二つ目は自らを経済システムの中に積極的に関与させた事である。特に自身の会社設立以降、ウォーホルは経済的マネジメントも芸術の一部のように扱うようになる。つまり、これまで区別されてきた、商業的な事柄と芸術行為を、同じレベルとして考えたのである。

#### 資本主義社会と「machine-like」の関わり

ここで問題になるのは「machine-like」としてのウォーホルの立ち位置である。機械とはそれ自体は生産するが、それを動かすのは人間である。つまり、機械という主体は資本主義社会の中で、宙に浮いた位置にいる。ウォーホルが資本主義社会に対し、素直に参入していったと考えるには疑問点が多い。ウォーホルがアトリエとしたファクトリーは、ウォーホルとその助手マランガは働いていた(制作していた)が、ほかの人々は働いていないケースが多かった。ウォーホルは働いていない人々を非難しなかった。

ここで、美術批評家、ティエリー・ド・デューブ “Andy Warhol, or The Machine Perfected” (1989)<sup>3</sup> によるウォーホルと資本主義の不思議な関係に注目したい。彼によれば、ウォーホルが言う「machine-like」とは資本主義に真っ向から反するような思想であるという。つまり、資本主義社会において働くのは、労働者であり、彼らは労働者階級(ワーキングクラス)に属している。機械を使用し製品を産み出すが、労働する主体は機械ではなく、労働者の力およびその時間である。そして、ウォーホルが「機械になりたい」と言った時、それは全てがオートマティズム化され、労働者はもはや必要なくなり、全ての生産を機械が主体となって行なうという社会が夢想されていたのではないかと推論する。

その社会では、機械が労働をする。誰も働かず、芸術家も同様に働かない。機械が作品を作る。こうして労働者階級は消滅し、人間は労働から解放される。あまりにも飛躍した議論に感じるかもしれないが、ウォーホルの労働者階級出身という生い立ちや言動との整合性はある。「全ての作品が同じになって見分けが付かなくなればよい」という思想も、機械によって作られるならば可能である。

果たしてウォーホルがそのような世界を夢見ていたのかは、私には今のところ判断できないが、資本主義とウォーホル、そしてウォーホル作品の贈与性を考える上で非常に興味深い推論ではある。

少なくとも、ウォーホルが労働というものを、通常通りには考えていなかったのは事実であろう。ファクトリーという誰も働かない場所を人々に提供したウォーホルは資本主義社会に対し、肯定的な姿勢は見せていたが、実際のファクトリーの記録からはとても資本主義社会の「労働、生産」という図式化されたシステムは見えてこない。むしろ、ファクトリーという名でありながら、多くの「工場労働者」が働かないという異常な場である。

また、彼は効率の為に機械を買い足すことをしなかった。本来ならば、設備投資としてシルクスクリーンを増強し、人員を多く雇い、よりシステムティックに量産することが、資本主義社会では通常の発想である。しかし、ウォーホルはシルクスクリーンを買い足すことはなく、作業する人員を増やし効率化することもなかった。「ファクトリー」という名と完全に相反する事をウォーホルは行なっているのだ。つまり、これは美術界から見れば、ファクトリー(工場)と名付けられ、シルクスクリーンという技法で複数生産される姿は、資本主義的とも言える。しかし、通常の工場経営の面から見てしまえば効率的には最悪な工場である。

ここで、機械そのものではなく、機械のように(machine-like)という姿勢が大切であったことが推測される。芸術家としての態度や、作品に残された痕跡が「機械のよう」であることが大事なのである。実際に、機械を大量に購入して、製品(芸術作品)を大量生産するわけでは決してない。

#### 結語：ウォーホルの主題 – machine-like

ここまで、ウォーホルを指標記号性、そしてギフト性という観点から見てきた。そして、「machine-like」という概念を定義づけようとしてきたが、非常に複雑かつ曖昧な概念である。

ウォーホルは、当たり前であるがひとりの人間なのだ。そして、同時に芸術家でもある。ウォーホルが「機械になりたい」と言う時、それは芸術家の制作姿勢として、「machine-like」が最良であるという判断であり、それと共に、人間としてギフトを贈るアーティストとして、機械になりきれない面もまた、真実である。

ただ、ウォーホルが「機械になりたい」という時、それは人間否定ではなく、より人間的であるための手段としての機械を目指していたとすることができる。又、優れた芸術家としての人間であるために機械のような(machine-like)芸術家になりたいと思っていたことも確認できたように思う。

これらの根底にあるのは、ヒューマニストとしてのウォーホルの立場である。他者にギフトを贈る。またあらゆるものを痕跡化して、平等に作品とすることで愛する。すなわち、人間性や人間愛を重んじるウォーホルの芸術家としての立場が存在する。全てを、偶然の痕跡と捉え、感情を挟まない立場とは、何事に対しても区別をしないということでもある。ウォーホルは《マオ》(1972)では、共産主義者の肖像を

描き、しかし、その背後の壁紙には《牛》(1966)を展示する。ウォーホルにとって、アメリカとは思想が違う共産主義者も、牧歌的な牛も、全てが対等なのである。ウォーホルはただ、それらの人物や事物を分け隔てなく、「機械のように」、感情を交えず、痕跡として記録するのみである。そこには、主義主張はないかもしれないが、ただ一つ、全てはフラットに存在しているという、毅然とした立場が存在する。

ウォーホルにとって「machine-like」という概念とは、全ての事物を、ありのままに受け止める、その姿勢である。そして、ウォーホルにとって、それこそが芸術の主題だとも言える。また、機械と言っても、生産するものは、他者へのギフトである。他者を貶めたり、傷つけたりするものを生産することは指向していない。より、素敵でプレゼントを制作するためのマシンと言ったらロマンチックすぎるだろうか。

また、機械が全てを行なうことで、人間が労働から解放されるという側面は、検討中ではあるが、非常に興味深い。それにより、多くの人間が自由になれるとウォーホルは考えていた可能性も十分にある。

ウォーホルが確立した、「machine-like」という概念は、直接性、痕跡と言い換え可能であった。特に、指標記号への転換によって、ウォーホルの「machine-like」という概念は成立している。そして、機械のような人間がギフトを他者に贈るとい、その「machine-like」な芸術家はとても温かいものである。この「machine-like」という概念は、ウォーホルのヒューマニストとしての立場の証なのである。

1. Interviews by G.R.Swenson, "What is Pop Art?", Artnews, November, 1963, p.26

2. Daniel Chandler, Semiotics for Beginners(on line), University of Wales, 1995, 田沼正也訳 (<http://www.wind.sannet.ne.jp/masa-t/kigou/kigou.html>)

3. Thierry de Duve "Andy Warhol, or Machine Perfected" (1989) translated by Rosalind Krauss, October, vol.48 (Spring 1989), pp.3-14

# 北澤 宏昂

KITAZAWA, Hirotaka

## 松本俊夫と戦後の前衛芸術運動

前衛記録映画の思想と方法

Toshio Matsumoto and post-war Japan’s avant-garde arts movement

The thoughts and methods of his “Zen’ei Kiroku Eiga (Avant-garde documentary film)”

「戦後日本における前衛芸術運動」は、戦後日本美術界の動向を概観し、戦後前衛芸術運動の概観、その思想的背景、その展開、その意義を論じている。戦後前衛芸術運動の概観として、戦後前衛芸術運動の思想的背景、その展開、その意義を論じている。

### 序論

当論文で扱うのは、戦後日本の代表的な実験映画作家・松本俊夫が 1958 年から 1963 年までの期間に制作した幾つかの映画作品と、同時期、彼によって執筆された複数のテキストである。

特に、本研究では、「日本映画史」という単一の領域のみでなく、「新しいリアリズムの探求」や「外部と内部の弁証法的統一」などによって特徴付けられる、戦後初頭に立ち現われた映画以外の諸芸術（特に前衛美術）の状況や、政治・社会運動などの文化史的背景との関連から、彼の記録映画時代の活動を代表する「前衛記録映画」という思想が如何にして生成されたのか、その成立過程とルーツを探ることを目的とする。

この時期の松本俊夫の活動については、映画史において重要な意味を持つ事柄との関わりから既に何人かの映画研究者達によって部分的に言及されてきた<sup>1)</sup>。しかし、私は以下に挙げる二つの問題点から、「映画史」という単一の流れのみで松本俊夫の初期活動、或いは制作に関する思考的メソッドを俯瞰しようとするのは困難なのではないかと考えている。

まず、第一の問題点は、1950～60年代の松本俊夫の映画活動において、キー概念となっていた「主体性」「オブジェ」「外部と内部の統一」などは、敗戦直後に開花した映画以外の前衛芸術の分野で既に、戦後世代の芸術家達の共通問題として提唱されていたテーゼでもあって、時代背景的に見れば、必ずしも松本独自の発想という訳ではなかったことである。

そして、第二の問題点として、戦時下の思想弾圧によって、諸芸術を交差させるような場―戦前～戦中において、そのような場を担ったのはプロレタリア芸術集団、あるいは<唯物論研究会>といった、左翼的な運動体である―が戦後には失われてしまっていたこともあり、先述したような戦後の前衛芸術家達の共通問題を吸収し、映画の領域に持ち込もうとしていた松本の主張を俎上に乗せるだけの受け皿が、50年代の映画界に存在しなかったことが指摘できる（後に、<記録映画作家協会>および、その機関誌『記録映画』が

その役割を果たすことになる）。

松本自身、元々美術方面からスタートした作家であって、大学を卒業した 1955 年から映画界に身を置きつつも、絶えず戦後の「現代芸術」の先端部に接触し続け、同時代の前衛芸術家・グループと問題意識を共有し、彼等の思考を吸収してきた。おそらく、松本俊夫の映画理論は、そのようなジャンルを横断した関わりから徐々に形成されていったものなのではないだろうか。

とりわけ、1958 年 6 月に松本が『記録映画』の創刊号に発表した代表的なテキスト「前衛記録映画の方法について」は、そのような思考が色濃く表れた記念碑的な文章であり、私は、このテキストに書かれた理論がもっとも反映されている作品として、彼の初期作品、具体的には『安保条約』(1959)、『白い長い線の記録』(1960)、『西陣』(1961)、『石の詩』(1963)などを挙げる事が出来るのではないかと思うのである。

以上のような理由から、戦後日本の前衛芸術運動全般との関わりを踏まえた上で、松本俊夫の 1950～60年代の仕事を一程度読み返してみるのには、決して無意味なことではないだろう。

本論文は 3 章構成になっている。まず、第 1 章では、第 2 章以降で取上げる「前衛記録映画」の思想について記した松本俊夫の代表的なテキスト「前衛記録映画の方法について」をより深く理解するため、終戦期における前衛芸術運動の大まかな流れを、「左翼芸術の一般的状況」、「シュルレアリスムの再検討」、「ルポルタージュ概念の登場」といった話題から俯瞰しつつ、松本と前衛美術運動の関わり、および彼の芸術上の問題意識が美術方面からスタートしていること明らかにした。

続く第 2 章では、第 1 章の内容ともリンクさせるようなかたちで、彼の初期テキストと同時代の前衛芸術理論を引用しつつ、松本が 50 年代の体験からどのような問題を吸収し、自身の理論・作品を打ち立てていったのかを分析、「前衛記録映画」の思想が成立する過程を考察した。

そして、第 3 章では、第 2 章の話題と接続させるかたちで、「前衛記録映画」の技術的な側面について論じたテキスト、「映画のイメージと記録」を参照しつつ、その方法が

最もよく現れている作品として、『安保条約』(1959)、『西陣』(1961)、『石の詩』(1963)の三作品を取上げ、時代背景の解説も入れた上で、それら諸作品の特性を分析した。以下、各章の内容および、主要な論点を簡潔に要約して行きたい。

### 第 1 章：“戦後的”前衛芸術の黎明期

戦後日本の前衛芸術運動は、主に「美術」と「文学」という二つの分野からスタートしたと考えられる。

それぞれ象徴的な事項を挙げるならば、前者は民主的美術の創造を推進する<日本美術会>の発足、および<美術文化協会>の分裂による<前衛美術会>の発足が挙げられ、後者は、後に反代々木系の評論・作家達の活動拠点となる『新日本文学』や、戦後派の文学者を多く輩出した『近代文学』の発刊、ならびに『真善美』とその後身、『総合文化』の発刊など、総合・文芸雑誌の出版などが挙げられる。

いずれの運動も、その中心的な担い手は戦時期に活動していた大家達（その殆どは共産党員である）であるが、この二つの流れの背後には、終戦直後、1945 年 11 月に GHQ の「解放軍」によって仮初の平和を獲得し、民主主義革命を遂行しようとした日本共産党の文化政策についての問題が深く根を張っており、そこには常に主流派対反主流派、公式的社会主義リアリズム対アヴァンギャルドという構図があった。この場合、主流派・公式的社会主義リアリズムのスポークスマンは共産党文化部長であった蔵原惟人であり、反対派とは、社会主義を信奉しつつも蔵原の思想に対抗し、自らの手で戦後の新しい文化運動を展開して行こうとしていた文化人・芸術家達全般を指す。

両者の対立が具体的な兆候として現れたのは、おそらく、1946 年から数年に渡って『近代文学』同人と共産党の間で繰り広げられた「主体性論争」が最も早い。これに続き、1947 年 1 月に起きた「二・一ゼネスト」の挫折は、アメリカによる占領政策の本質を浮かび上がらせると同時に、日本共産党の指導部が空想化していた平和革命を戯画化し、結果的に自己合理化の局面に立たされた同党は 1948 年 2 月 10 日に発表されたジダーノフによる前衛芸術批判（ジダーノフ批判）が翻訳されたことと相まって、「主体性論・近代主義」批判キャンペーンを開始する。これにより、上記の対立は更に決定的なものになって行く。

ことに美術の分野において、「近代主義」批判の対象となったのは、<前衛美術会>であるが、同じ「シュルレアリスム左派」としての立場から同グループと交流を持ったのが、文学サークルから始まり、後に総合芸術運動体として活動していくこととなる、「実存主義シュール」の集団<世紀>（安部公房、関根弘、桂川寛ら）であった。

「無意識的なものの探求」や「オブジェ（客体）の概念の再検討」、「大衆への接近」によって、<世紀>は、1950 年代における前衛芸術運動の主要な流れを用意した。とりわけ、グループの中心人物であった安部公房が提唱した



図 1：第一回「ニッポン展」（1953 年 6 月） 展覧作品 山下菊二『あけぼの村物語』

「サブ・リアリズム」<sup>2)</sup>および、戦後日本共産党の五全協に伴う山村工作隊、基地反対闘争への参加といった、「工作者」としての現場経験は、当時、共産党員として活動していた、若い前衛美術家達に多大なインスピレーションを与え、「記録」への関心を促し、これが後の「ルポルタージュ」運動に繋がって行く。

前衛美術の領域では、1953 年に発足し、一時期、松本俊夫も出入りしていた美術組織<青年美術家連合>が、この概念に具体的な形象を与えたもの（「ルポルタージュ絵画」）を「ニッポン展」で発表した<sup>3)</sup>。しかし、即自的且つ報道的な「ルポルタージュ絵画」は、特定の社会的事象に対する反動関係に立脚していたため、徐々に、「外部世界の事象の物神化」という、方法上のマンネリズムに陥り、朝鮮戦争終結にともなう経済復興の流れの中で、次第に描く対象を見失い、回数を重ねるごとに本来的な性格が薄れて行った「ニッポン展」とともに、停滞状況へ落ち込んで行く。

このような、戦後初頭に起こった諸々の出来事は、後に松本俊夫の創作理論や問題意識にも大きく影響することとなる。

#### 第 2 章：「前衛記録映画」の成立過程と、その問題について

<青年美術家連合>のような社会主義寄りの前衛美術グループが徐々に活力を無くして行く最中、松本俊夫は 1955 年に産業映画製作会社である「新理研」に入社し、最初期のキャリアを築いて行く。

「新理研」で経験した様々な苦難<sup>4)</sup>は、当時の映画界において「作家という存在が認められないこと」や、「現代芸術の問題を受容する受け皿がないこと」について嗟嘆したテキスト、「作家の主体ということ」<sup>5)</sup>に繋がるが、更に同テキストで提起された問題を、具体的な方法論として昇華させたものが、『記録映画』の創刊号に発表された「前衛記録映画の方法について」、および『映画批評』1958 年 11 月号に発表された「映画のイメージと記録」であった。ここでは特に、前者について言及する。

「前衛記録映画の方法について」のメインの主張は、非常に明解なもので「外部の世界と内部の世界の往復運動を、



新しいドキュメンタリーの方法として精密に論理化」することである（松本俊夫の記録映画時代の活動について書いた文章では、この箇所が引用されることが多い）。

なるほど、確かにこれだけ見れば、時代背景的に考えても、花田清輝の影響は否定できない。例えば、花田は1954年6月に出した美術評論集、『アヴァンギャルド芸術』内に収録されたテキスト、「機械と薔薇」で次のように述べている。

あらためてことわるまでもなく、内部の世界における具体的なものは、外部の世界における具体的なものの反映に過ぎず、外部の世界における物自体と対決しないかぎり、われわれは、永久に内部の世界における無意識的なものの正体をとらえることはできないのだ。<sup>6</sup>

花田の『アヴァンギャルド芸術』が発刊されると、「林檎に関する一考察」をはじめとした彼の芸術論が、戦後世代の評論家や美術家達に広く読まれるようになる。中でも注目されたのが、やはり「林檎に関する一考察」で、ここに提出されたテーゼにより、1954年から1957年過ぎまで、いわゆる、「外部と内部」の関係を巡る論議が盛んになる。そして、この一連のムーブメントは、「外部・内部論」として知られている。

「前衛記録映画の方法について」も、この系譜の上にあることは間違いない。だが、花田の言う「外部・内部」と松本の言うそれとは、若干のニュアンス的な差異がある。松本は「前衛記録映画の方法について」において、花田の「内部・外部」論を批判し、次のように述べている。

内部の概念規定をあいまいにしているところからは、内部の絶対化、神秘化が生まれ、逃避の合理化が生まれる。（中略）内部、それは物質的实在の脳髓における能動的反映、つまり外部（自然と社会・物質的存在）と特定の能動的関係を結ぶなかで外部を変革する実践を方向づける意識、および外部との極めて複雑な条件反射のくり返しによって固定化された自然生成的本能的な無意識、そしてまた両者の有機的関係の総体である。<sup>7</sup>

つまり、彼は「内部」というものは「外部」とのリアルタイムな関係性において、絶えず作り直されるものであると主張しているのである<sup>8</sup>。

また、同テキストには以下のような一節も見受けられる。

社会主義リアリズムが一見本質的な世界の把握と創造を目指しながらも、実際にはきわめて素朴なテーマ至上主義と政治至上主義に陥込むにいたったのは、たとえばエレンブルグがいうように「人間」を描くことに欠けていたからとか、ニコラエーヴァがいうように論理的思惟と形象的思惟とを混同していたからとかに、その原因があったの

ではない。それはステレオタイプと化した自己の観念や感性を、アクチュアルな物質的現実によって不断に自己否定してゆく強靱な主体意識の欠如と、外部現実と内部現実の対立と統一によって世界を総体的に把握し表現するという方法意識の欠如にこそ帰せられるべきものだったのである。したがって社会主義リアリズムは、主体的な内部世界との対決と変革を回避し、対象にたいする主体の関係において、自然主義の本質をそのまま温存したのである。<sup>9</sup>

ここで言われている「社会主義リアリズム」とは、一見すると、戦後時期に製作された民主主義的な労働映画を指しているように見えるが、松本によれば、この「社会主義リアリズム」という言葉の中には、＜青年美術家連合＞のような前衛美術グループも暗に示唆されていたという<sup>10</sup>。

更に、これに加え、『美術運動』の57号（1959年2月）に、松本が載せた「日本の現代美術とリアリテの条件」の一節には次のようにあり、ここに書かれている内容は、上記に引用した箇所と、内容的に接続する。

いうまでもなく、このような動脈硬化が自覚されたからこそ、公式主義的なリアリズムを否定する気運が高まったにはちがいない。だが、今日みられる自然主義からアヴァンギャルドへの変貌は、戦争画から民主主義美術への変貌と、その本質的な過程において、はたしてどれだけ遠く離れているのであろうか。むしろその間には単純な形でのくり返しはなく、反自然主義の変貌過程は、政治の奴隷からの解放と、方法の変革という、全く新しいモメントを中核的な機軸として行われて来た。更には戦争の戦後責任も追及され、主体の変革と確立も叫ばれた。だが、そのことも含めて、これらすべてが、既に没主体的に、新しい安全なルールとドグマとして外側から受け入れられていったとしたなら、それは何と絶望的な変貌だったことであろう<sup>11</sup>。

「ステレオタイプと化した自己の観念や感性を、アクチュアルな物質的現実によって不断に自己否定してゆく強靱な主体意識の欠如と、外部現実と内部現実の対立と統一によって世界を総体的に把握し表現するという方法意識の欠如」、「新しい安全なルールとドグマとして外側から受け入れられて」いった「絶望的な変貌」。

戦後アヴァンギャルドの芸術達が、外部の現実と内部の現実を照応させようとしたところまでは良かった。しかし、彼等は「外部」に対応する、「内部」の規定を曖昧にし、「ステレオタイプと化した自己の観念や感性を、アクチュアルな物質的現実によって不断に自己否定」する、主体的な操作を怠った故に、「きわめて素朴なテーマ至上主義と政治至上主義に陥込むにいたった」のである。

おそらく、これまでに引用したテキストの断片から、いく

つかの推察が導き出せると思う。

まず、「前衛記録映画の方法について」は、「既存の記録映画に対する批判を展開しながらも、その批判の発想的根幹としては、戦後の前衛芸術運動が直面していた問題を媒介としていた」こと、そして、その問題とは「自身のステレオタイプを否定することなく、内部の概念規定を曖昧にし、無批判・没主体的に外側からの状況を受け入れることによって生じた」こと、よって、これを解決するためには「外部と内部、両者の関係を現在の地点から更新し続けることで、自身のステレオタイプを否定し続けること」が必要策として提示されていたことなどである。ここに「前衛記録映画」が成立する思想があったのではないだろうか。

もちろん、「前衛記録映画の方法について」自体、一つのマニフェスト的な側面があるので、ここでは「前衛記録映画」が具体的にどのようなものであるかは示されていない。それでは、「前衛記録映画」の実践としては、どのような作品があるのだろうか。

### 第3章：前衛記録映画の作品

「前衛記録映画の方法について」で提出された思想は、反省的意識の逸脱した地点から荒々しく踏み込んでくる現実と主体的に格闘する、ドキュメンタリーの方法によって具体化される。第3章では、「前衛記録映画」の技術的な側面について論じたテキスト、「映画のイメージと記録」を参照し、「前衛記録映画」の特徴が最もよく現れている作品として、『安保条約』（1959）、『西陣』（1961）、『石の詩』（1963）の三つを取上げ、時代背景の解説も入れた上で、それら諸作品を分析した。

まず、「映画のイメージと記録」のテキスト分析においては、「前衛記録映画の方法について」で書かれたような、「外部と内部の往復運動からステレオタイプを否定する」手段が、映画的方法によって、どう達成されるのかを読み解いた。そこでは、「フレイミングによる対象の直接的所与性の否定」、「モニタージュによるユグリッド的な運動構造の否定」、「コンストラクションによる常識的な因果律と物語性の否定」という、映画の持つ三つの機能を前提として上で、「アトラクションのモニタージュ」と「シュールリアリズムのデペイズマンおよびオブジェの方法」とを統一的に把握することが、松本なりの方法論として示唆されていた。

それでは、これまで辿ってきた「前衛記録映画」の思想や方法は、実際に、作品のどのような箇所に見出すことが出来るのだろうか。

まず、60年安保に向けてのアジ・プロ映画として製作された『安保条約』では、前衛画家・中村宏による「風刺マンガ」や「非現実的なコラージュ」などの政治問題に対するアイロニカルな演出によって、「社会問題」や「プロパガンダ」のイメージが多義化されている点に「前衛記録映画」の志向を見出すことが出来る。また、＜京都記録映画をみる会＞



図2：『安保条約』（1959年）



図3：『西陣』（1961年）



図4：『石の詩』（1963年）

がスポンサーとなった自主製作地域PR映画『西陣』では、「織物・労働者・子ども、地藏」など、断片化された主題のモチーフを反復・集積することによって、被写体（オブジェ）の象徴性を解体し、不可視の西陣を浮かび上がらせる点に、また東京放送（現TBS）のテレビ番組として製作された『石の詩』では、素材となった写真の構造を解体し、映画的な統制を持ったイメージとしてダイナミックに再構成している点などに、それぞれ「前衛記録映画」の志向を見出すことが

できる。

松本俊夫の映画理論は今日的な観点から見れば、ある意味、月並みなものを読めるかもしれない。但し、そのような理論が、本論文で説明してきたような戦後の前衛芸術運動の状況や、同時代に提唱された芸術ジャンル間における様々な「共通問題」を止揚することによって、成立っていたこと考えると、彼の映画理論は、決して「思いつきの」なものではなく、かなり巧妙な戦略によって立てられていた事が理解できるのではないだろうか。もちろん、松本が映画界にしか興味を示さなければ、このような理論は、決して生まれ得なかっただろう。

元々、映画界に入った当時から異端視されていた松本俊夫は、『石の詩』を通じて、完全に映画の仕事を干されることとなる。その後、彼は<映像芸術の会>のオルガナイザーとして中心的な役割を果たしつつ、演劇やイラストレーションなど、より越境的な芸術活動を展開して行く。松本俊夫に再度、映画製作の機会が訪れるのは、この4年後、プリマハムのPR映画として製作される『母たち』（1967）を待つことになる。

#### 結語にかえて

既存の日本（実験）映画史における理解では、松本俊夫の活動は新理研入社がスタートラインで、彼の創作理論も、映画界に参入してから生成されたものだと考えられていた。しかし、本論文の内容を踏まえるならば、実際には、そうでもなかったことが分かるのではないだろうか。寧ろ、松本俊夫の場合は、やはり映画界における体験よりも、50年代初頭に起きた前衛芸術運動の体験が先立っているし、第2章で見たように「前衛記録映画の方法について」も、本質的には、そのような同時代の芸術運動が直面していた行き詰まりを批判することによって成立していた。松本俊夫の「前衛記録映画」とは、映画界全体に変革をもたらすものであった一方で、芸術ジャンル間の問題を吸収しつつ、「反省的意識の抑制」を「映画固有の表現」によって回避し、予期せぬ地点から荒々しく踏み込んでくる現実と主体的に対峙することで、戦後の前衛芸術運動に新しい活路を見出すものであったと言えるだろう。

『石の詩』以後、運動方針の違いから引き起こされた内部対立によって、<記録映画作家協会>を脱退した松本(達)は、既に用意していた<映像芸術の会>に活動拠点を移しつつ、演劇、インターメディア、イラストレーションなど、より越境的な芸術活動を展開して行く。

この頃、やはり安保闘争を決定的な契機として、「50年代的」な前衛芸術運動の熱気は、徐々に弱まりつつあり、戦後日本の前衛芸術は、アンダーグラウンド文化が主軸となった、「60年代的」なものヘシフト・チェンジして行く。これ以降の、松本の活動については、また別の機会に考察したい。今回、『白い長い線の記録』や『わたしはナイロン』など、様々

な事情から十分な言及に至らなかった作品もあり、その上、基礎事実を固めようとし過ぎたあまりに、個々の作品分析がやや図式的になってしまったことは否めない。

しかし、これまで論証してきた通り、松本俊夫の初期作品を考察するにあたっては、終戦期に起こった、諸々の前衛芸術運動との関係性を把握することが不可欠である。単に作品だけを読み解いたのでは、それぞれ、彼の作品における重要な部分を見落とし兼ねない。

おそらく、本論文を通じて、幾つか、本質的な問題が浮かび上がってきたのではないかと思う。これらは、今後の課題となるのだろうが、以下、箇条書きで目ばしいものを示して行きたい。

- まず、松本は<世紀>や「青美連」に代表される、社会主義寄りの前衛美術運動が何によって行き詰ったのかを（彼なりに）見ていた。実際に、松本の初期テキストを参照すると、こうした運動を批判するところから、彼の映画運動は始まっている。ならば、そのような50年代における前衛美術グループによる活動は、<記録映画作家協会>などのギルド活動において、どう批判的に継承されていたのか。おそらく、これについては、もう少し入念且つ総体的に「青美連」および<記録映画作家協会>の活動を読み直し、比較する必要がある。
- 松本が、芸術ジャンル間に存在する共通問題を意識した「現代芸術」の側から映画に接近しようとしていたことは、本論文の中で繰り返し述べた。そして、<記録映画作家協会>などは、正に、そうした共通問題を扱う場であった点において、通常の映画組織としてのレベルを超えていたと言える。

もちろん、「代々木派」の妨害はあったものの、松本の主張を受け入れる人物は協会内に多数存在していたし、実際に、そうした賛同者達は、映画の持つ、芸術的な側面をなによりも重視していた。

よって、<記録映画作家協会>を「単なる映画集団」ではなく、（やや曖昧な言い方であるが）ある種の、総合的な「芸術運動体」として見ることも可能なのではないか。また、実際に作協の人間（特に、反代々木派の作家）が手掛けた作品を、「記録映画」はもとい、「現代芸術」的な映画として見直すことも出来るのではないだろうか。

だが、この辺については、「当時の作品の多くが権利者を含め行方不明で、そもそも観るのが困難であること」や、「50年代における前衛芸術運動のテキスト検証がまだまだ未開拓な状態にあること」理由などから、そのような作品・資料調査と同時並行的に、長期的なスパンで行われる必要があるだろう。

近年、多角的な学術分野からの1950～70年代文化の再評価により、「記録」、「ギルド活動」、「サークル運動」な

どのキーワードを軸として、複数の芸術ジャンルとの関連性から、この時期の実験・前衛映画史を読み直そうとする機運も高まってきた。既に組立てられている「縦の歴史」からではなく、芸術家達同士の「横のつながり」から、50年代から始まる戦後日本の実験映画史が読み直される中、これまで知られていなかったような、人物・グループ同士の関係性も徐々に明らかになり、この時代に対する歴史的なイメージも、数年前と比べ、かなり変容してきている。

ある意味、本論文もその一例なのかもしれないが、兎に角、このような状況の中で、今後益々、松本俊夫研究が盛んになって行くことを願いたい。

- 代表的な先行研究として、川村健一郎、江口浩、奥村賢「松本俊夫インタビュー―初期作品を巡って―」『川崎市市民ミュージアム紀要 14集』（川崎市市民ミュージアム、2001年）、川村健一郎「戦争責任と一九五〇年代の記録映画」『映画と戦争―撮る欲望／見る欲望』（森話社、2009年8月、169-194頁）、佐藤洋「眞實なものへの期待から生まれつづける豊かさ―松本俊夫に聞く その多元的活躍の背景」『映画学 21号』（映画学研究会、2008年）など。
- 「シュルレアリスム」[sur-realism]が、現実の上を乗り越えて行こうとするのに対し、「サブ」[sub]つまり、「底」からの現実否定を試みる思想。この場合の「底」とは、下層社会や労働者階級を指す。ある意味、社会主義と実存主義が同時並行的なブームとなっていた時代を象徴する思想である。
- 松本俊夫は、1953年7月6日の『東京大学学生新聞』に「第1回 ニッポン展」の展評を寄せている。彼はそこで「ニッポン展」を「大衆と固く結合し、そこに普遍性の基準を見出そうとする新しいリアリズムがある」と評価する一方、「主題の持つ感動的な内容が、造形実験によって覆い隠されている」ので、描く内容に終始した結果行き詰った、プロレタリア美術の二の足を踏まぬよう、「テーマと形式の統一」が必要課題として提示されていることを述べている。少なくとも、この文章からは、松本俊夫が当時、如何に<青美連>という集団に期待し、関心を抱いていたかが伺えるだろう。
- 松本俊夫の「新理研」時代の活動、および同社の内部情勢や労働争議については、前掲「松本俊夫インタビュー―初期作品を巡って―」（54頁）、江口浩「スポンサード映画の光と影」『映画は世界を記録する ドキュメンタリー再考』（森話社、2006年9月、160-186頁）を参照。
- 伊丹万作「戦争責任者の問題」（『映画春秋』1946年8月号、映画春秋社、32-37頁）に続く、映画界における戦争責任論の一つ。前世代の映画人を痛烈に批判したこの文章は、当時の映画界（特に、記録映画周辺の人間達）に大変な反響を呼んだ。これがきっかけとなり、教育映画作家協会の機関誌である『記録映画』が創刊される。
- 花田清輝「機械と薔薇」『アヴァンギャルド芸術』（未来社、1954年6月、199頁）
- 松本俊夫「前衛記録映画の方法について」（『記録映画』1958年6月所収、教育映画作家協会、1958年6月、7頁）
- 松本俊夫の著書『映像の発見』（三一書房、1963年12月）に「前衛記録映画論」として再録された方のテキストでは、ここで取上げたような、「外部・内部」の概念の規定について言及した箇所が全て削られている。おそらく、これが「花田清輝と松本俊夫の“外部・内部”が同一的なニュアンスを持つ」という誤解を生みだすきっかけとなったのだろう。そのような点が見落とされつつも、同テキストは70年代以降の松本の評価を基礎付ける要素となってきた。
- 同上（9頁）
- 2013年9月12日、浜田山駅、「珈琲館」内での聞き取り調査にて。
- 松本俊夫「日本の現代美術とレアリテの条件―現代美術の三角点」（日本美術会『美術運動』57号、1959年2月、14頁）

# 島田 浩太郎

SHIMADA, Kotaro

## アニッシュ・カプーアのヴォイド

身体と言説のあいだ

The ‘Void’ of Anish Kapoor:

Between the body and discourse

「身体と言説のあいだ」あるいは「植民地主義以後の言説」の視点から、彼の彫刻家アニッシュ・カプーア（Anish Kapoor, 1954-）の作品について考察する。カプーアはインド人の父とユダヤ人の母のあいだにインド・ボンベイ（現ムンバイ）に生まれ、英国の美術大学で高等教育を受けることでいち早くその才覚を現したことから、とりわけ異文化混淆や植民地主義以後の文脈から出てきた新しい才能として注目されてきた<sup>1</sup>。いま彼が英国美術界を表象するとき、あるいは経済的に急成長するインドと英国のあいだを文化的につなぐ架け橋としてその象徴となると、彼の身体は、今日の政治経済や社会全体の大きな権力構造と結びついた言説によって、本人の意思とは関係なく自動生成される運命にある。カプーアの表現活動の核となる〈ヴォイド〉の表象はそうした身体と言説のあいだの大きな軋轢のなかに立ち現れる。美術史の文脈においては、〈ヴォイド〉と言えばイヴ・クラインの「空虚（The Void）」展（1958）<sup>2</sup>がまず思い起こされるだろう。しかしながら、カプーアの〈ヴォイド〉はクラインのそれとはその前提が異なる。カプーアのヴォイドは、現実世界や人類の歴史と強く結びついた言説とのあいだに立ち現れる。本稿ではそうした背景と先行研究を前提としながら、彼の身体と彼をとりまく言説のあいだに着目し、作家の生涯と作品分析、および〈ヴォイド〉をめぐる主要な言説の分析を通して、アニッシュ・カプーアの〈ヴォイド〉の特異性を明らかにすることを研究の目的とする。

序

彫刻家アニッシュ・カプーア（Anish Kapoor, 1954-）は、インド人の父とユダヤ人の母のあいだにインド・ボンベイ（現ムンバイ）に生まれ、英国の美術大学で高等教育を受けることでいち早くその才覚を現したことから、とりわけ異文化混淆や植民地主義以後の文脈から出てきた新しい才能として注目されてきた<sup>1</sup>。いま彼が英国美術界を表象するとき、あるいは経済的に急成長するインドと英国のあいだを文化的につなぐ架け橋としてその象徴となると、彼の身体は、今日の政治経済や社会全体の大きな権力構造と結びついた言説によって、本人の意思とは関係なく自動生成される運命にある。カプーアの表現活動の核となる〈ヴォイド〉の表象はそうした身体と言説のあいだの大きな軋轢のなかに立ち現れる。美術史の文脈においては、〈ヴォイド〉と言えばイヴ・クラインの「空虚（The Void）」展（1958）<sup>2</sup>がまず思い起こされるだろう。しかしながら、カプーアの〈ヴォイド〉はクラインのそれとはその前提が異なる。カプーアのヴォイドは、現実世界や人類の歴史と強く結びついた言説とのあいだに立ち現れる。本稿ではそうした背景と先行研究を前提としながら、彼の身体と彼をとりまく言説のあいだに着目し、作家の生涯と作品分析、および〈ヴォイド〉をめぐる主要な言説の分析を通して、アニッシュ・カプーアの〈ヴォイド〉の特異性を明らかにすることを研究の目的とする。

### 第1章 身体と言説のあいだ、あるいは植民地主義以後の行為者

ここ10年くらいのあいだ、私の生い立ちなどの観点から作品を解釈される傾向にあったが、私はそれをとても恥ずかしいと感じている。それは本当の意味で私が感じていることに帰着することを許さなかった。一方で、それは鑑賞者の作品経験を制限するものでもあった。それについてはこれまでも闘って来たし、これからも闘い続けなければならない闘争である<sup>3</sup>

この章ではアニッシュ・カプーアの半生を「身体と言説のあいだ」あるいは「植民地主義以後の行為者」の視点から、彼の言葉とともに概観した。冒頭の引用は、カプーアが1990年のヴェネツィア・ビエンナーレ英国館代表となったときに会場で語った言葉である。彼のこの苦渋に満ちた言葉の背景には、異文化混淆や植民地主義以後の言説が存在する。しかしながら、皮肉なことに、彼は怒りの矛先を向ける――まさにその言説によって見出され、英国美術界のスターになったのである。彼の生い立ちをたどれば、インドの内部にいと同時に外部にもいるような両義性を孕む不連続な時間が存在する。

#### (1) インドの幼年時代、イスラエルのキブツ生活、ロンドンの学生時代

カプーアは1954年、インド・ボンベイ（現ムンバイ）にヒンドゥー教徒のインド人の父と、イラク・バグダードのユダヤ人共同体（キブツ）出身でインド育ちのユダヤ人の母<sup>4</sup>のあいだに三人兄弟の長男として生まれた。カプーアは幼年時代を同じ屋根の下にヒンドゥー教とユダヤ教という異なる信仰を持ちながら暮らす両親とともに、伝統的なユダヤ教徒の家庭生活のなかで過ごした<sup>5</sup>。彼はどこにも帰属することができず、存在は常に宙づりにされ、部外者として疎外感を抱いていた<sup>6</sup>。1970年（当時16歳）、彼は名門パブリックスクールとして知られるドゥーン・スクール（The Doon School）<sup>7</sup>を卒業後、兄弟でイスラエルへ向けて2年間の旅に出た。目的はイスラエルのキブツで暮らしてみることだった。彼はそこでユートピア的な社会や生活を体験するが、どこか違和感を感じ2年後にはキブツを去る。1973年4月（当時18歳）、アーティストになることを決意し、イギリス・ロンドンへ渡り、ホーンゼイ・カレッジ・オブ・アート（現ミドルセックス大学）のファウンデーション・コースに入学した。このとき彼はロンドンで当時の前衛的な作家たち、たとえばヨーゼフ・ボイス（Joseph Beuys, 1921-1986）、カール・アンドレ（Carl Andre, 1935-）、ドナルド・ジャッド（Donald Judd, 1928-1994）、ソル・ルウィット（Sol LeWitt, 1928-2007）らに熱狂する。また彼が学生時代に大きな影響を受けた人物には、ルーマニア出身のアーティスト、ポール・ニアグ（Paul Neagu, 1938-2004）と、ニューヨーク出身のアメ

リカ人アーティスト、ポール・テック（Paul Thek, 1933-1988）<sup>8</sup>がいる。1977年（当時22歳）、カプーアはチェルシー・スクール・オブ・アート（現チェルシー・カレッジ・オブ・アート・アンド・デザイン、ロンドン）大学院に進学する。この時期、彼はマルセル・デュシャン（Marcel Duchamp, 1887-1968）の《彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも》（1915－1923）にインスパイアされ、スタジオの空間をカーテンによって仕切ったインスタレーション《無題》（1977）〔図1〕を制作している。

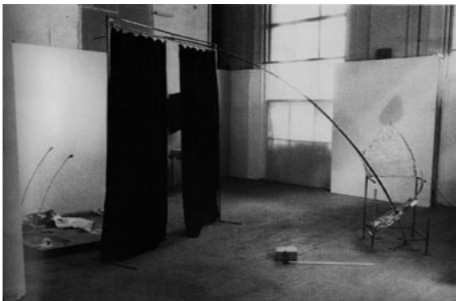


図1: Untitled, 1977, paint, steel, fat, hand mirror, cloth, electric motor and wood, 762×305 cm

#### (2) インド帰郷、〈ヴォイド〉の探究、ヴェネツィア・ビエンナーレ英国館

1979年（当時25歳）、カプーアは大学院修了後、2名の作家仲間とともにロンドンのワッピング（Wapping）に大きな共同アトリエを構え、本格的に作家活動を始めた。また同年、彼はインドに3週間の旅に出た。彼がこのときインドで出会い、また彼に転機を与えたものは、多様な民族・言語・宗教が共存するインド文化そのものであった。この旅で彼はインドの寺院の儀式などで用いられる原色のピグメントや、インド文化が内包する根源的な対立性など、インド的なものを再発見することで、アーティストとして大きな転機を迎えた。その後、ロンドンやニューヨークでの個展を経て、「精神分析」と「芸術の生成プロセス」が類似するという結論に達する。1980年代中頃は、カプーアにとって新しい探究の始まりとなる。彼はこれを新たな冒険<sup>9</sup>と捉え、またこれまでの彫刻史における正と負の関係性を参照しながら、形態の裏側にある非形態、すなわち〈ヴォイド〉探究に取り組み始める。1990年（当時36歳）、カプーアは第44回ヴェネツィア・ビエンナーレにおいて英国館代表となり、会場には《Void Field》（1989）を中心に展示し<sup>10</sup>、2000年賞（the Premio Duemila Award）を受賞した<sup>11</sup>。同年、同郷インド・ボンベイ出身のポストコロニアル批評家ホミ・K・バーバと出会い、良き友人となる。以後、彼は「深遠さや難解さは最も過小評価されている現代美術における美学的な影響の一つである」<sup>12</sup>と語り、作品を意識的により深遠で難解な方向性へと展開させた。その理由は、彼の一連のピグメント作品が常にインド的なものと結びつけられて解釈されることへの抵抗でもあった。

#### 第2章 異文化混淆、あるいは植民地主義以後の言説

この章では、アニッシュ・カプーアに関する論者のなかでも、とりわけ異文化混淆と植民地主義以後の立場から言及した2名の批評家、アメリカの古典哲学研究者・美術評論家トーマス・マクエヴィレイ（Thomas McEvelley, 1939-2013）<sup>13</sup>とインド出身の批評家・文学者ホミ・K・バーバ（Homi K.Bhabha, 1949-）<sup>14</sup>の言説をとりあげた。トーマス・マクエヴィレイは、ギリシャとインドの文化・宗教史・哲学史・美術を専門とする古典哲学研究者・美術評論家で、近現代美術とグローバリゼーションや多文化主義などを扱った著作も多い。本章第1節では、カプーアが1990年のヴェネツィア・ビエンナーレ英国館の代表となった際の展覧会カタログにマクエヴィレイが寄稿した「The Darkness Inside a Stone」（1990）を精査した。またホミ・K・バーバは、カプーアと同じインド・ボンベイ出身で、今日、文化的な植民地主義以後やグローバリゼーションの分野で最も影響力のある理論家の一人である。バーバは、1990年のヴェネツィア・ビエンナーレでカプーアと出会って以降、彼の良きメンターとなり、これまでにカプーアについて2つの論考を執筆している<sup>15</sup>。本章第2節では、バーバが主にヴォイド作品について論じた「Anish Kapoor: Making Emptiness」（1998）をとりあげた。

#### 1) トーマス・マクエヴィレイ「The Darkness Inside a Stone」（1990年）

マクエヴィレイは当論考において、まず初めに初期の《1000 Names》（1979-80）〔図2〕から《Void Field》（1989）〔図3〕までのカプーアの作品の背後には、形而上学的な感覚の起源の中心にある「場所（place）」の概念が横たわっていて、その「場所」とは心の中の空間であり、予期できない開花期のような、考えや感情が突如として沸き上がってくる潜在性を持った深い穴の奥の、無意識の中に秘められ隠された空間であると指摘する。また、たとえば《1000 Names》などの原初的でシンプルな作品が秘めている静かな落ち着きは、鑑賞者の中で眠っていた何か霊的なものを呼び覚ますという。そして、その背景にはカプーア自身のバックグラウンドにある大きな対極性<sup>16</sup>――強制的な移住と自主的な移住、東と西、古代と近代、特有と普遍、神聖と非宗教、自然と文化など――が合わさったものがあると指摘する。つまり、カプーアの作品はそのシンプルな形態と存在に比して、ヒンドゥー象徴学、ヘブライ神秘主義哲学、モダニストの抽象、ミニマルあるいは原初的な形態、ポストミニマルの詩的な客体性、形而上学的偶像性、精神分析的直観、ニュー・プリティッシュ・スカルプチュアなど、複雑で多様な参照を暗示させることで、作品の内部構造を強化しているという。またインドの伝統であるタントリックを含めた世界に存在する哲学を概観すると、古来より男と女の性別に代表されるような対極的な概念が、それらの補足的な関係性のなかで、親密な相互作用によって、宇宙が創造され、維持されてきたことを挙げ、男と女は精神のアレゴリーでもあったという。カプーアがつくりだす作品のような形而上学的なイ



デオロギーの中にある作品は、日常性や世界の欲望から生まれるのではなく、絶対的なものへと向かう引力から生まれるため、その作品は超越的であり、もう一つの世界や、作家の内部にある他の世界と繋がるための謎めいた暗示によってつくられると指摘する。



図2(左) : 1000 Names, 1979-80, wood, gesso and pigment, dimensions variable

図3(右) : Void Field, 1989, cumbrian sandstone and pigment

## 2) ホミ・K・バーバ「Anish Kapoor: Making Emptiness」(1998年)

バーバは当論考において、カプーアの〈ヴォイド〉は「知覚的な空間を曖昧にし、また鑑賞者が作品を見る際に必ず経験するはずの『逆行』『確認』『否定』を通して、それを分裂的で分離的な時間によって補足する身ぶりの暗示のなかで認識可能となる」と指摘する。またバーバはカプーア作品に見られる「浅やかなスタイルの記号に安住するためにその起源やアイデンティティといった作品の源を認めることを拒絶し、飽き飽きさせるような『パーソナリティ』の(ステレオタイプの)把握を超えたところに到達するプロセス」が〈ヴォイド〉をより空虚にさせるという。さらにバーバはカプーア作品に対し、「字義通りのものと比喩的なもの、あるいは空っぽと〈ヴォイド〉など、互いに近接するもののあいだの『二重性 doubleness』や『似ていないことの質 otherness』といった両義的な身ぶりの力」を認め、それを「空虚の身ぶり (sign of emptiness)」と定義づける。またその「空虚の身ぶり」は「形態として定着されるものでもなく、またイメージやアイデアとして記憶されるものでもない」と加えた。たとえばカプーアの作品の前では、鑑賞者の身体は「方向性や比重を失い、目は平衡感覚を失い、ホームレスとなり、彷徨い、目眩がするような感覚に陥る」ことを挙げ、カプーアの主戦場は「動く大地の上 (on moving ground)」にあると比喩的に表現した。さらにバーバは《Untitled》(1997) [図4] を例にあげ、ステンレス鋼を用いた鏡の作品がいかにか世界の深さと重さを減じ、物質それ自体の非実在性を表現しているかについて言及した。カプーアの鏡の作品にはもはや〈ヴォイド〉を表すような、洞窟を思わせる「内部」は存在しないが、鑑賞者の身体は鏡に吸い込まれて吐き出され、また反射しては逆流する——その(運動)

は鏡の反射する表面に身体化され、「非物理的なもの、知的なもの、その可能性が物質にある」<sup>17</sup> ことを例示するのだとバーバは主張する。



図4 : Untitled, 1997, stainless steel, 198×100×100 cm

## 第3章 作品分析I ヴォイド—生成期

本稿ではアニッシュ・カプーアの作品分析に際し、作品を特徴づける〈ヴォイド〉の変容過程から、1970年代から80年代にかけて発表された作品(未発表作品を含む)をヴォイド生成期、1990年代から2000年代以降にかけて発表された作品をヴォイド展開期と位置づけた。この章ではヴォイド生成期の、次章ではヴォイド展開期の作品分析を試みた。作品分析に際しては、すでに先行研究において提示された重要な概念や視点——たとえば第2章で検証したマクエヴィレイの「場所 (place)」の概念と、バーバの「空虚の身ぶり (sign of emptiness)」——を側に置きつつ、とりわけ身体と言説のあいだに立ち現れる〈ヴォイド〉とその生成プロセスに着目して分析を試みる。ヴォイド生成期にあたる1970年代から80年代は、作家の人生に着目すると、方向性を模索する学生時代を経て、作家としてデビューし、順調に世界各地で個展やグループ展を重ね、ヴェネツィア・ビエンナーレ英国館代表へと躍進していくプロセスが印象的である。その一方で、作品に着目すると〈ヴォイド〉の重要な生成期にあたり、その変容の特徴から本稿では1970年代を「内的世界から外的世界へ」、1980年代を「外的世界から内的世界へ」と位置づけ、作品分析を試みた。

### (1) 1970年代 内的世界から外的世界へ

1970年代のカプーアの初期作品は、ユングの分析心理学でいうところの「内的世界から外的世界へ」という方向性を持って立ち現れる。彼は大学時代からユングの精神分析に傾倒してきた。ユングは『タイプ論』<sup>18</sup>のなかでペルソナが主に客体との関係に従事するのに対し、アニマ/アニムスは自我の主体との関係に従事すると述べているが、カプーアの作品の原

点は、こうした自我の主体との関係に従事する無意識の世界と深く関わり、その内的世界をつくりだすことにあった。身体と言説のあいだの観点から考察すると、この生成期にあたる1970年代は身体の深い謎に迫る段階にある。たとえば不気味な儀式のような《Untitled》(1975) [図5] は、大学の学部時代の作品で、床に白いチョークで、半分が男性で、残りの半分が女性の人体が描かれ、その周りには球や箱型の、あるいはその部分(アングル、半球、凹面、凸面など)のような単純なボリュームのある形態が配置され、それらと人体は鉄線やチョークで描かれた線で結ばれている。この作品で着目すべきはその構成要素の断片性であり、その不完全さである。その断片の集積によって全体が構成された作品は、その構造を示すことによって、結合と切断、安定と不安定、男と女など、対立性が生まれる前の未分化な原初の姿をありのまま表象し、物質と非物質、流動性と静止のあいだをつなぎ、内的世界を外的世界へ持ち出そうと模索する。初期の代表作となる《1000 Names》(1979-80) [図2] はインド体験を経て制作されたが、この作品ではそうした断片のひとつひとつの形態がより個性を持ちより生命的な抽象性を持つ断片へと転じる。またそれらの断片がインドの色鮮やかな原色のピグメントで纏われることで、カプーアの内的世界の顕現はより生命的な躍動感と宇宙的な広がりを持ち始め、同時代の作家のなかでも際立った独自の世界観を提示するようになる<sup>19</sup>。

### (2) 1980年代 外的空間から内的空間へ

1980年代のカプーア作品は、前半は1970年代の傾向が続くが、半ばから後半にかけて、ユングの分析心理学でいう「外的世界から内的世界へ」という方向性をもって〈ヴォイド〉が立ち現れる。ここで初めて形態的な穴、あるいは青いピグメントで覆われた作品をつくり始める<sup>20</sup>。たとえば《Adam》(1988-89) [図6] は高さ2.3mの人よりも大きな砂岩の立体でちょうど鑑賞者の目線の高さに矩形の穴があいている作品である。一方では、1970年代から80年代初頭にかけて外的世界を志向していた内的世界が、本来あるべき場所である内的世界へと戻っていったと見ることができる。また他方では、カプーアが幼年時代に訪れたことのあるインドの石窟寺院<sup>21</sup>——たとえばエレファンタ石窟やウダヤギリの石窟、バラール丘の石窟などを参照した作品と見ることも可能である。またその人工的な矩形の穴によって切り取られたイメージは、マレーヴィチの《Black Square》(1915) やアド・ラインハートの《Abstract Painting No.5》(1962) など抽象表現主義の画家たちが試みた黒い色面の奥に広がる絵画空間との共通点を見出すこともできる。ただし、カプーアのつくりだす闇にはどこか湿度を帯び、自然や生命、野生を感じさせる点において、抽象表現主義の作家たちが目指したものとは異なっていた。1990年のヴェネツィア・ビエンナーレに出展した《Void Field》(1989) [図3] は、16の砂岩ブロックで構成され、それぞれの岩の上面に小さな穴があいており、他のヴォイド作品と同じようにその穴の中には闇が広がっている。この作品は、単

体の集合によって場をつくりだすという意味では、それまでの穴のあいた作品とは異なり、むしろ内的世界から外的世界を志向した70年代の作品の傾向と酷似する。しかし、《1000 Names》が明るい色でその存在を主張したのに対して、同作品は一樣に塞ぎ込み押し黙った態度を見せる。その様相は、国民、民族、地域、学校、会社、国家などの想像の共同体を暗示させる。

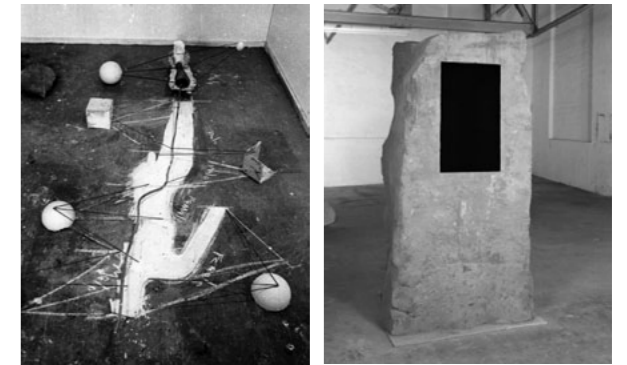


図5(左) : Untitled, 1975, paint, plaster, chalk and steel, 270×120×15 cm

図6(右) : Adam, 1988-89, sandstone and pigment, 119×102×236 cm

## 第4章 作品分析II ヴォイド—展開期

この章では前章でのヴォイド生成期の分析をふまえ、ヴォイド展開期の作品分析を試みた。作品分析に際しては、前章と同様、先行研究を側に置きつつ、とりわけ身体と言説のあいだに立ち現れる〈ヴォイド〉とその生成プロセスに着目した分析を試みた。ヴォイド展開期にあたる1990年代から2000年代以降の作家の人生に着目すると、1990年のヴェネツィア・ビエンナーレ後は、スペインのセビリア万国博覧会やドクメンタに展出し、美術館での個展開催の機会も格段に増え、大規模なコミッション・ワークやパブリックプロジェクトをこなすようになっていった。その一方で、作品に着目するとヴォイド展開期にあたる。1970年代は内的世界から外的世界へ、1980年代は外的世界から内的世界へと作品は強い方向性を持って制作されてきたが、《Void Field》(1989) [図3] 以降、これら2つの世界はどちらかが強いというような関係性ではなくなり、両者が常に揺れ動き、相互貫入し続ける——動的平衡の状態へと変容を遂げる。この章では、このような動的平衡の状態から始まるヴォイド展開期を1990年代の「内的世界⇄外的世界」と、2000年以降の「重層する身体と透層する環境」に分けて作品分析を試みた。後半の「重層する身体」と「透層する環境」の概念は、いずれも20世紀の終わりから21世紀の初めにかけて急速に進展した情報化とグローバル化に由来し、両者は表裏一体の関係にある。本稿で言及した「重層する身体」とは、とりわけ異文化混浴、あるいは植民地主義以後の言説によってつくられる身体のことである。また「透層する環境」の「透層」とは、1999年から2000年にかけて東京を含めた3都市で開催された建築家・伊東豊雄氏の展覧会「Blurring Architecture」(1999-2000

年、アーヘン、アントワープ、東京)の和訳<sup>22</sup>に由来する。「Blur」とは「インクが紙に滲むように境界の曖昧な状態」を指し、「ものの輪郭がぼやけた状態、すなわち事物が明確に自立して相互に対峙し合うのではなく、相互に溶解して境界がはっきりとは定まらない状態」を指す<sup>23</sup>。本稿ではこの「透層する環境」を、内的世界と外的世界が情報ネットワークで常時接続されることで、両者が常に揺れ動き、相互貫入し続ける——動的平衡が実現された環境、と定義付ける。今日の環境は、カプーアが90年代に試みた作品の特徴であった「内的世界と外的世界」という動的平衡の様相を呈しているのだ。

### (1) 1990年代 内的世界と外的世界

1990年代のアニッシュ・カプーアの作品における内的世界と外的世界の関係性は、1989年の《Void Field》[図3]以降、両者が常に揺れ動き、相互貫入し続ける——動的平衡の状態となる。1990年代の作品は、前章で言及した70年代のように内的世界が外的世界に溢れ出したり、あるいは80年代のようにその逆で内的世界がペルソナ的なものによって押し黙ったりするのではなく、内的世界が霊的なものとなって「外的世界」に憑依する、あるいは外的世界に擬態することによって顕現する。また、その憑依と擬態は、生命的、建築的、小宇宙的、亡霊的、の4つの方向性から立ち現れる。たとえば内的世界が小宇宙的に現れるのは、全面鏡面仕上げのステンレス鋼による作品の登場による。写真家アンドレ・ケルテス(André Kertész, 1894-1985)のディストーション・シリーズ<sup>24</sup>を想起させる一連の鏡作品は、周りの環境を映し出すことで環境に憑依し擬態しようとするが、その擬態は決して成功することはない。それらの鏡像は必ず歪むか、あるいは上下反転する。こうした擬態と鏡像をめぐるプロセスは、異文化混濁や植民地主義以後の言説と私たちの身体との関係性を暗示する。例えば《Turning the World Inside Out》(1995) [図7]では、窪みを持った鏡面の球が霊的なものとなって周りの環境を映し出すことで環境に憑依し擬態しようとするが、やはりその鏡像は歪み、その擬態は決して成功することはないことを暗示する。



図7 : *Turning the World Inside Out*, 1995, stainless steel, 148×184×188 cm

### (2) 2000年代以降 重層する身体と透層する環境

本節では2000年以降の作品について「重層する身体」と「透層する環境」の視点から作品分析を試みた。これら2つの状況を生み出したのは、20世紀の終わりから21世紀初めにかけて世界的に生じた急速な変化——情報化とグローバルゼーションである<sup>25</sup>。これらがもたらしたのは情報と移動を繰り返すことによってアイデンティティが多重化され肥大化する身体と、情報と移動によるネットワークに常時接続されることで肥大化する環境である。いずれも肥大化がキータームとなるが、これは2000年以降のカプーア作品の巨大化ともリンクする。2000年代のカプーア作品を特徴づけるメディウムは、赤いワックス、赤いPVCシート、鏡であり、いずれも巨大な作品として顕現する。これら主要な3つのメディウムのうちの2つは、いずれも赤く、また肉塊や皮膚を想起させる、いわば肥大化した身体ともいえよう。また90年代の鏡作品も、2000年代に入り、環境の肥大化に合わせて作品も巨大化し、都市環境に憑依し、擬態してみせる。つまり、2000年代以降の作品は、肥大化した身体として、あるいは肥大化した環境に憑依し、擬態するかたちで立ち現れる。21世紀の身体と環境は互いに過剰適応しようとする——アウト・オブ・バランスな〈ヴォイド〉であり、カプーアの〈ヴォイド〉は世界の現在を表象する。

たとえば2000年以降の赤いワックスの作品は生々しい血や肉としてたち現れ、今もなお続く血塗られた歴史を想起させる。《My Red Homeland》(2003) [図8]では、直径12mの赤いワックスの山のなかを、鉄の塊と鉄棒がその中心を支点として機械仕掛けで周りをゆっくりと回転することによって、中心部に新しく平らな陸地が自動的に生成される作品である。ここでは赤いワックスが人間を、そして機械仕掛けで動く鉄の塊と棒が近代システムを表象しているように想われる。人間は近代システムによって自動生成され、均一に平らにされることで《My Red Homeland》は誕生する。また、内側の美しさをつくりだすために、余計なものは外側へ追いやり、内と外のあいだにいつのまにか壁をつくり出す。

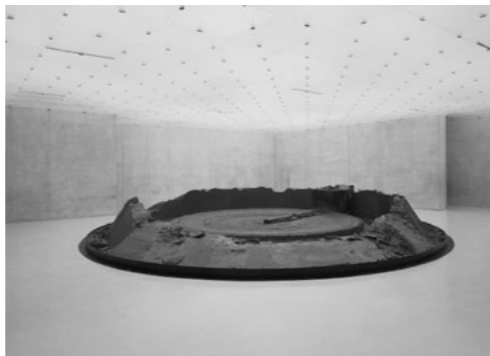


図8 : *My Red Homeland*, 2003, oil-based paint and wax, steel arm, and motor, diameter 12 m

### 結

本稿では「アニッシュ・カプーアのヴォイド：身体と言説のあいだ」と題して、彼の身体と(彼をとりまく)言説のあいだに着目しながら、作家の生涯と作品分析を通して、カプーアの〈ヴォイド〉の特異性を明らかにすることを研究の目的として論じてきた。私が本稿で論じようとしてきたカプーアの〈ヴォイド〉は、その字義通りの物理的な特徴としての「穴」や「空隙」ではない。アニッシュ・カプーアの〈ヴォイド〉は、本稿のタイトル副題にもあるように、身体と言説のあいだ——内的世界と外的世界の動的平衡とでもいうべき状況——に立ち現れる。また〈ヴォイド〉は、内的世界と外的世界のあいだを行き来する動的な「場所(place)」であり、内的世界が霊的なものとなって外的世界に憑依し擬態する「空虚の身ぶり(sign of emptiness)」でもある。

急速な情報化とグローバルゼーションによって、今日、私たちの生活環境はそれ以前の世界秩序を支えていた内的世界と外的世界の知識や経験を遥かに超えた世界をつくりだした。いまや内的世界と外的世界は、動的平衡の状態にあり、内的世界が拡張したとも言えるし、外的世界が拡張したとも言える状況にある。また、内的世界を秩序づけているのは自我と無意識の世界であり、外的世界を秩序づけているのは法や制度を含めた言説である。本稿の副題を「身体と言説のあいだ」とした理由はそこにある。本稿において研究対象とした作家アニッシュ・カプーアは、今日、身体と言説のあいだで拡張する世界を敏感に察知し、身体化し、作品化できる希有な作家である。そして、その身体と言説のあいだに立ち現れるのが〈ヴォイド〉であり、そこに彼の特異性がある。

1. 英国の文化行政による継続的な後押しによることも大きい。近年ではインドの資産家からの支援も受ける。例えばロンドン・オリンピックの展望塔(2012)など。
2. 同展は、1958年、パリのイリス・クレール画廊で開催されたイヴ・クラインの個展で、「空虚」展と題し、展示室には全く何も展示することなく、物議を醸した。IKB(International Klein Blue)と呼ばれる深い青色でプリントされた案内状や、画廊への道中にIKBで塗られた物が置かれるなど、鑑賞者はその青色を手掛かりとして会場まで辿り着くが、画廊の中には何もなくてただ真っ白な空間だけが待ち受けている。彼は同展において、展示室の外側に可視的な青色の物質を拡散させた代わりに、展示室内部ではその青色は非物質化されているとした。つまり、非物質化され展示室内部に充滿した「不可視化された青色の空間」と、鑑賞者が道中で幾度も目にすることで「記憶の中に浸透した青色の空間」とを、何もない真っ白な展示室のなかで融合させるという試みであった。
3. Furlong, William, "Anish Kapoor Interview", Audio Arts Magazine, Volume 10, N° 4, June 1990 (recorded at the British Pavilion, when the artist represented Britain at the Venice Biennale)
4. 当時、ボンベイのユダヤ人コミュニティはとても大きく、その多くはバグダード系ユダヤ人によって構成されていた。また、母方の祖父はインド中西部の工業都市ブーネのユダヤ教会の指導者であった。Weiner, Julia, "Interview: Anish Kapoor is the biggest name in art", The Jewish Chronicle, September 24, 2009

5. 父親はモダンでコスモポリタンな思想の持ち主であったため、異なる信仰を持った相手との結婚生活を気楽に受け入れることができた。
6. Hattenstone, Simon, "Into the Deep", The Guardian, Saturday 23 September 2006
7. ドゥーン・スクール(The Doon School)は1935年に設立された全寮制の男子校。英国パブリックスクールがモデル。第9代首相ラジーヴ・ラトナ・ガンディー(Rajiv Ratna Gandhi, 1944 - 1991)ほか、多くの著名人を輩出。
8. ポール・テックは日本ではほとんど注目されていないが、スーザン・ソントグの『反解釈』(1966年)やロバート・スミソンの『エントロピーと新しいモニュメント』(1966年)のなかで言及されるなど、美術史のなかでも重要な作家として位置づけられている。
9. Price, Matt, "Chronology," Anish Kapoor, Phaidon Press, 2009, P.495
10. 《Void Field》(1989)のほかには、《It is Man》(1989-90)、《Madonna》(1989-90)、《Tomb》(1989)、《Black Fire》(1990)、《A Wing at the heart of Things》(1990)、《The Healing of St.Thomas》(1989)以上合計7点を出品した。
11. 同賞受賞がターナー賞にノミネートされるきっかけとなる。
12. Price, Matt, "Chronology," Anish Kapoor, Phaidon Press, 2009, P.497
13. トーマス・マクエヴィレイは、1939年、アメリカ合衆国オハイオ州南西部シンシナティに生まれ、地元のシンシナティ大学とワシントン大学大学院において古典哲学を中心にギリシャ語、ラテン語、サンスクリット語を学び、シンシナティ大学大学院で古典哲学・博士号を取得した研究者・美術評論家。2013年に他界。
14. ホミ・K・バーバは、1949年、インド・ボンベイ(現ムンバイ)に生まれ、ボンベイ大学卒業後、英国オックスフォード大学で文学博士号を取得、英国サセックス大学で教鞭をとった後、アメリカに渡り、プリンストン大学、シカゴ大学を経て、現在ハーヴァード大学英米文学科教授および人文科学センター長を務める。
15. Bhabha, Homi K, 'Anish Kapoor: Making Emptiness,' Anish Kapoor, Hayward Gallery, University of California Press, 1998. pp.11-41 と Bhabha, Homi K., 'Evasive Objects: Anish Kapoor's Fissionary Art,' Anish Kapoor, Royal Academy of Arts, London, 2009. pp.61-76
16. マクエヴィレイは、これらの対極性がビタゴラスにとつての有限と無限、プラトールにとつての存在と不在、ヘーゲルにとつての精神と物質に該当すると指摘している。
17. Gaché, Sherry, "Interview - Anish Kapoor," Sculpture, February 1996, p.22
18. C.G.Jung, Psychologische Typen, Rascher Verlag, 1921 (C.G. ユング『タイプ論』、訳林道義、みすず書房、1987年)
19. この時期、《1000 Names》と同じような傾向を持った作品を精力的に制作。《As if to Celebrate I Discovered a Mountain Blooming with Red Flowers》(1981)、《Part of the Red》(1981)、《To Reflect an Intimate Part of the Red》(1981)、《Red in the Centre》(1982)など、いずれも「赤」を強調する。カプーアにとって、「赤」は鮮血、生と死、あるいは欲望と狂気を象徴する色でもあり、「赤」が黄や青と比較して最も「生命的」な色である。
20. その移行の過渡期にあたるのが、例えば《Mother as a Mountain》(1985)、《Place》(1985)、《Pot for Her》(1985)である。
21. インドには多くの岩窟寺院が存在する。そもそも何故これをつくった人類の祖先はこれを大地の上に建てるのではなく、大地の中に埋めたのか。その建設の困難さを考えると前者の方が楽だったはずである。その理由は、太古の昔、時の権力者が神を祀る場所を検討した際、自分たちの死後も永遠に残るものでなければならぬと考え、岩山の中に穴を掘り、神殿をつくり、そこに神を祀ることにしたといわれる。
22. 翻訳者は、アルフレッド・バーンバウム(Alfred Birnbaum, 1955-)。アメリカ人の日本文学翻訳者、メディアアーティスト。特に村上春樹の英訳で知られる。
23. 伊東豊雄『透層する建築』青土社、2000年 p.569
24. アンドレ・ケルテスが1930年代に制作した歪んだ鏡像を被写体としたシリーズ
25. その要因として考えられるのは、90年代に情報インフラが急速に整備されるとともに、それまで発展途上国とされてきた非西欧圏の国々——とりわけグローバルサウスの政治経済的な台頭を指摘することができるだろう。