

シェリー・レヴィーンのシミュレーション画像

— 1980 年代米国ポストモダニズムの先駆者のひとり —

鉢 呂 光 恵

Sherrie Levine's simulation art

— A pioneer on Postmodernism in the United States in the 1980s —

Mitsue HACHIRO

Abstract

Sherrie Levine is an artist representing American postmodernism. In 1981, she transformed a historic photograph, which was taken in 1936 by prominent photographer Walker Evans, *Allie Mae Burroughs*, the wife of a tenant farmer affected by the global depression, into a simulation art created based on the duplication technology that was popular in America in the 1980s. Through interactive perspectives of *Allie Mae Burroughs*, this paper highlights the fact that this production by Levine invites spectators to evoke a new interpretation exceeding the creator's intentions.

1. はじめに

アメリカの美術家シェリー・レヴィーン Sherrie Levine, (1947-) は、作品として、1981 年に、複製画像そのものにしか見えない粒子の粗い「シミュレーション simulation/仮想現実」画像を提出する。1980 年の現代社会と、過去の 1930 年代を対比するこの『ウォーカー・エヴァンスにならって After Walker Evans』という制作によってレヴィーンは、ポストモダニズムの中心人物のひとりとして、批評家の注目を集める。

制作の背景となっているのは、1980 年代のアメリカ社会のいたる所にあふれる複製技術の蔓延が現代の人々の考え方の枠組となっていることへの懸念だった。レヴィーン制作は、写真という複製技術そのものを使い、写真の複数性という特性を活かし、写真にしかできない制作を試みる。複製技術が発達し、複製が蔓延している現代社会に

複製品そのもののようにしか見えないシミュレーション画像を現した。レヴィーンは 1980 年代の経験という他にかけがえのない多様な価値観を明らかにしておくことによって、現代社会の局面を見つめていくことを投げかけているようである。

過去の写真史を遡ったレヴィーンは、アメリカの近代写真を代表する写真家ウォーカー・エヴァンスが 1930 年代に撮影した世界的大恐慌のあおりをうけ貧しさの極みにあった借地農家の妻『アリー・メイ・パローズ』(1936) の相互作用を示す「眼差し」という画像と、1960 年代にリテラリズムを論じた批評家マイケル・フリードの「芸術の客体性」に仮想現実画像の可能性を見つけ、写真を媒体とする制作のきっかけをつかんでいった。

本論はこの「眼差し」という相互作用を示す画像を足がかりとして、レヴィーンのシミュレーション画像が、観る者に、制作者の意図を超えていく新しい解釈を呼び起こしていくものになっている

所属:

藤女子大学人間生活学部保育学科非常勤講師

Department of Early Childhood Care and Education, Faculty of Human Life Sciences, Fuji Women's University

ということを述べていく。

本論の骨子は次のとおりである。

- 1930年代の写真家ウォーカー・エヴァンスの相互作用を示す「眼差し」という画像の共有
- 1960年代の批評家マイケル・フリードの「芸術の客体性」と仮想現実像の可能性
- 1980年代の美術家シェリー・レヴィーンのシミュレーション画像の発表

2. 過去へと遡った制作

アメリカのペンシルヴァニア州出身の美術家シェリー・レヴィーン¹⁾は、1975年に故郷を離れニューヨークに移住する。美術家としての制作を始めた当初からレヴィーンは、自分だけのイメージを手に入れることを望んでいた。遅く生まれてきた自分にはもう新しいイメージは残されていないのではないかという疑問にかられることがあった、という。やがて制作の媒体²⁾に写真を選択したレヴィーンは、写真の複数性や記録性といった属性を活用することによって、1980年代のニューヨークに蔓延る複製技術の問題に焦点を合わせた。これまでの定説にとらわれることのない領域を開発していったのである。過去の写真史を遡ってイメージの源を探すとレヴィーン制作は、こうした心理的葛藤のなかから生まれた。

レヴィーンがイメージの源としたのは、近代を代表する写真家ウォーカー・エヴァンス Walker Evans, (1903-1975) の写真集『さあ今こそ有名な人たちを讃えよう Let's Us Now Praise Famous Men』(1941/1960)³⁾に収められている——借地農家の妻『アリー・メイ・バローズ Allie Mae Burroughs』([図版1]、[図版2]参照)の鑑賞者を正面から真直ぐに見詰める「眼差し」という特徴のある画像⁴⁾だった。やがてレヴィーンは、1981年に、イリノイ州ノースウェスタン大学で『ウォーカー・エヴァンス にならって After Walker Evans』と題する22点の画像⁵⁾から成る写真展を開催し、ポストモダニズムを先駆ける制作としての評価を得ていく。

第2章では、レヴィーン制作が、過去の時代からのどのような提案を受けて成り立っているのかを論じていく。

2-(1). 1930年代の「眼差し」という画像

第2-(1)章では、1930年代の写真史へと遡り、鑑賞者を正面から真直ぐに見詰めるエヴァンスの「眼差し」という特徴のある画像を取り上げ、レヴィーンに与えた影響を述べていく。

2-(1)-①. 「眼差し」という用語の特徴

レヴィーンが見つけたのは「眼差し」という特徴のある画像だった。しかしここですでにわれわれはひとつの疑問をいただくことだろう。「眼差し」という画像が借地農家の妻アリー・メイ・バローズを撮影したエヴァンスの写真に新鮮な印象を覚えるのはどうしてなのだろうか。また正面から真直ぐに鑑賞者を凝視する「眼差し」という用語にはどのような特徴があるのだろうか。

はじめに確認しておきたいのは、通常我々が使用している視覚とは異なる印象を与える「眼差し」という用語の使用法だ。これまでの視覚芸術は、その名の通りに視覚を通じて作品を鑑賞してきたという歴史をもつ。しかし本論で論じている「眼差し」という用語は、視覚というよりもむしろより心理的な人間性に根ざしている言葉に近い用方をしている。

マーガレット・オーリン Margaret Olin は、「眼差し」という用語を触覚的なものとしてとらえ、19世紀における初期の実験心理学の理論における視覚と触覚の違いを、次のように例を挙げて説明した。視覚芸術はこれまで視覚という感覚を中心にしてきた。視覚は、当時既に、光や色彩という知的な判断を下す想像力の感覚と見做されるようになっていたからだ。それに対し、「触覚は、我々を現実と接触させて、重さや硬さの概念を伝える…後略…」⁶⁾と述べている。つまり触覚は以降、より世間的な習わしともいえる傾向を反映したものとなっていったのである。

オーリンは、いつの間にか視覚芸術という表舞台から忘れ去られていった「眼差し」という画像が、1930年代にエヴァンスの写真集に数多く登場したことの意義を語り、視覚芸術において人間を被写体とする「眼差し」という用語が持つ自分たちのことを覚えてほしいといった新たな側面が見出されていったということ、特筆している⁷⁾。

2-1)-②. 「眼差し」という画像の発見

1980年代のアメリカに拡がる複製技術の影響を憂いたレヴィーンは、写真史を遡り、複製技術の影響がまだどこにも現れていない時代を探した。レヴィーンが見つけたのは、エヴァンスの『さあ今こそ有名な人たちを讃えよう』(1941/1960)という写真集だった。なかでも借地農家の妻『アリー・メイ・パローズ』を撮影した写真は、以降のレヴィーンのイメージの源になっていった。

エヴァンスの写真集は、どこを開いても鑑賞者を見つめる「眼差し」という画像が異常に多い写真集だった。エヴァンスは、見る人がいて見つめ返す人がいるという相互作用をとまなう「眼差し」という画像を、どうしてこんなにもたくさん取り上げていったのだろう。

「眼差し」という画像の割合を調べてみよう。1941年初版は、総画像数31点中半分以上の16点が「眼差し」という鑑賞者を見つめる画像⁸⁾だった。また見てすぐにそれと判る真正面から撮影した「眼差し」という画像は11点に絞られている。なかでも一番大きくて目立つ画像は、借地農家の妻『アリー・メイ・パローズ』だった。

この「眼差し」が溢れる写真集の発行は、エヴァンスの意図に沿ったものだった。エヴァンスは、1930年の世界的大恐慌の影響で現金収入が途絶え困窮する借地農家の人々の状況を、広い範囲の人々に記憶として残していくことを望んでいた。そのためにエヴァンスは、『さあ今こそ有名な人たちを讃えよう』という逆説的な表題を付け、我々を現実と接触させていく「眼差し」というポーズの効果を狙い、自分たちのことを覚えてほしいというメッセージを託した。この「眼差し」という画像が異常に多い写真集にレヴィーンが注目した。

2-1)-③. イメージを喚起する写真の力

レヴィーンに影響を与えたのは、「眼差し」という現実の重みを伝えるポーズだけではない。レンズ本来のストレートな手法で1930年代のアメリカのイメージを喚起させていくエヴァンスの写真は、大家族制を残した借地農家の人々の暮らしのありのままを何事も包み隠すことなく、しっかりとした構図のもとに写しだした。彼の、細部にまでこだわりを示して撮影した精緻な写真は、借地農家の人々の表面的な暮らしぶりを写すだけでな

く、貧しさのなかにあっても被写体となったひとりひとりの暮らしが明日への活力を失っていないことを明らかにした。

彼が写しだした被写体は、粗末な木の椅子や使い古したタオルのような雑貨類だったりしていても、それらのものはエヴァンスの手で細部に到るまで映し出されることによって、それらを使用している人々が昔からの暮らしのあり方を受継ぎながら支えあって暮していることや、彼らの文化がゆるぎのない活力を備えていることの証となっていた。借地農家の人々を撮影したエヴァンスの写真は、今では当時の記録を残した貴重な国家的遺産と目されている。

2-1)-④. 時代差と画像差の比較

「眼差し」という画像のつぎにレヴィーンが注目したのは、エヴァンス作の二つの同名の写真集『さあ今こそ有名な人たちを讃えよう』⁹⁾の編集年代の違いだった。この写真集は、1941年初版と1960年改訂新版という編集年代の違いによって、画像のイメージが異なっていた。

なかでも違いを示しているのは、真正面から真直ぐに鑑賞者を見つめる「眼差し」で知られる『アリー・メイ・パローズ』(1936)という精緻な画像だった。二つの写真集の画像の違いは、20年という時代差をどのようにとらえ発信していくかという編集方針の違いとなって表れていた。レヴィーンは、この二つの同名の写真集の20年という長い時間差を画像差とする発想を、自作に取り入れていった。

エヴァンスは、写真を文章の添え物として使うのではなく、はじめから独立した媒体として扱うことを主張した。エヴァンスは1941年初版の出版に際し、ニューヨーク近代美術館に新設された写真部門で最初に個展を開催するという栄誉を担った芸術的な写真家という側面を強調するのではなく、当時すでに影響力を及ぼしはじめていたメディアを流通していく際の有効な手段を優先した。エヴァンスは、400頁にも及ぶ写真入りの本と呼んだほうがふさわしい写真集を、エヴァンス自身が撮影した画像と、同行取材した作家のジェームズ・エジー James Agee, (1909-1955)の紀行文をはっきりと前後に分ける構成を試みた。エヴァンスの31点から成る写真は、はじめの30頁しか占めていない。しかしエジーの紀行文を凌駕する存

在感を示した。

エヴァンスは、借地農家の人々の鑑賞者を凝視するかのような「眼差し」という画像を数多く用い、彼らのプライベートな生活にまで踏み込むような画像を掲載した。唇を噛みしめるかのようにして鑑賞者を見つめる素朴な借地農家の妻『アリー・メイ・バローズ』(1941年初版)の、英国から渡米してきた米国人の先祖の末裔の妻として夫とともに砂まじりの荒地を耕していることを示す深い皺が、額から眉間に掛けて幾筋も彫られていることを見過ごしてはいない。(1941年初版は、アメリカが第2次世界大戦に参戦した時と重なったため、借地農家の人々の話が話題を集めることはなかった。)

20年近い長きに渡る時間を経た1960年に版を入れ替えて出版した改訂新版は、画像数を倍の62点に増やした。第2次世界大戦後に生まれた核家族制に慣れた若い世代が、鑑賞者を見つめる『アリー・メイ・バローズ』(1960)の「眼差し」という画像の効果を再発見していったのである。1960年改訂新版で画像のトリミングを少しだけ上下に伸ばした『アリー・メイ・バローズ』は、核家族制の優雅な理想の妻像へと変貌し、1940年代のヴァーチャル空間を流通するアイコンとなった。しかし1930年代に実在した素朴な妻アリー・メイ・バローズはもうここには存在していない。

2-(2)-1960年代と仮想現実画像の可能性

第2-(2)章では、1960年代に流行したミニマル・アート minimal art¹⁰⁾(本論では、以降、直写主義を表すリテラリズム literalism と称する)を論じたマイケル・フリード Michael Fried, (1939-)の「芸術の客体性 Art and Objecthood」を取り上げていく。ここで筆者は、彼の言説から写真を使ったレヴィーンの仮想現実画像の可能性が生じてきたことを論じていく。

2-(2)-①. リテラリズムと写真

物質文明が全盛期をむかえたアメリカで、1960年代の経験というコンセプトを掲げて登場したりテラリズムは、正方形や直方体といった最小限の幾何学形や色彩に切り詰めた物体をギャラリー空間に並べる「インスタレーション installation」¹¹⁾という設置法で知られる。例えばリテラリズムは、ギャラリー空間内に中空の箱型を等間隔に並べ、

上下に反復させて現前し、ニューヨークなどの大都市に林立する超高層ビル群を抜けていく時のリアリティを、1960年代の経験としてとらえていった。

作家達は、作品の素材やサイズ、設置する場所や照明装置をも含めて、ギャラリー空間にあるすべてのものを作品とみなしていく展示法を特徴とした。

2-(2)-②. 仮想現実画像の可能性

1968年にマイケル・フリードは、ただの物体を並べただけのようにしか見えないリテラリズムを「客体性」のアートと呼び¹²⁾、絵などの芸術作品がもつ未来永劫続いていくという価値を一瞬のうちに見抜いていく「瞬時性」¹³⁾という特質が欠けているリテラリズムを絵とは異なる成り立ちをもつアートの状態と称した。

しかしこの指摘を通してフリードが論じているのは、写真をも含む「客体性」という特徴を持つリテラリズムにしかできない制作の可能性だった。

ここで少し発想を転換していこう。1960年代の経験を掲げたりテラリズムは、設置された物体が1960年代の何を現しているのか、あるいは1960年代の何に置き換えられているのかといった作品が持つリアリティを制作の要とするアートだった。フリードは「リテラリズムの経験は、或る状況における客体の経験である。」¹⁴⁾と述べている。

さて再びレヴィーンの治療へと焦点を差し戻していこう。レヴィーンはどの地点で仮想現実画像を現すという制作の可能性に気付いていったのだろう。「客体性」の写真を選択し、1930年代と1960年代という過去の時代へと遡ったレヴィーンは、物体をそのまま作品として現前させていくリテラリズムのひとつの状況を限定していくという特質から、自らの写真を媒体とする制作として、「主体的」に指向した。レヴィーンはやがて——たとえば複製技術に覆われた1980年代という現代の時間を設定することによって、複製品が溢れる現代社会に置き換えた仮想現実像を制作していくというアートの可能性に気付いていった、といえる。

ハワード・シンガーマン Howard Singerman は、リテラリズムがレヴィーンに与えた影響を、次のように述べている。「ミニマル・アートの前提はまさにこのような(対象としての)客体性に依

存しており、われわれがわれわれ自身の目で見
ることを要求していることを明らかにした。」¹⁵⁾こ
うしてレヴィーンは、シミュレーション画像を
使った制作へと歩を進めていった。

3. 1980年代のシミュレーション画像

第2章では1930年代と1960年代の写真家エ
ヴァンスと批評家フリードがレヴィーンの制作に
与えた影響を論じてきた。第3章は、複製技術品
そのものにしか見えないレヴィーンのシミュレ
ーション画像が、「アプロプリエーション appropri
ation/援用」という過去の影響を取り入れる制作
を通してどのように作られているかを述べ、その
後、レヴィーンのシミュレーション画像が制作者
の意図を超えて鑑賞者に新しい解釈を呼び起こす
ものであることへと論点を差し向けていく。

3-1). 1980年代のシミュレーション画像

3-1)-①. 「アプロプリエーション」法

はじめに、過去と現代の時代を振り返る「ア
プロプリエーション appropriation」というレ
ヴィーンの制作がどのようなものであるかを述べ
ていこう。

「アプロプリエーション」は、過去の著名な美術
家の作品、情報メディアを通じた印刷物、大量生
産された商品などの視覚的なイメージを取り上げ、
新たな文脈に取り入れていく制作を指す。この制
作は、アメリカ1980年代のポストモダニズムの美
術家や写真家たちの代表的な制作として知られる
ようになった。先行者のイメージを援用していく
ことに始まるこの制作は、制作年代の異なる先行
者と自作の作品イメージの違いを強調すること
によって、その差異が、美意識や解釈の違いとして
浮かび上がってくるのである。

レヴィーンは、1981年に、イリノイ州ノースウ
ェスタン大学で『ウォーカー・エヴァンスになら
って After Walker Evans』と題する22点のシーク
エンス（ひと続きの意）からなるシミュレ
ーション画像を発表した。ウォーカー・エヴァンスが
1930年代に撮影した写真の複製写真を再撮影し
た再生写真からレヴィーンは、1980年代のアメリカ
に蔓延する複製品そのものにしか見えないイ
メージを現した。このシミュレーション画像は、
ポストモダニズムの代表的な傾向がすべて含まれ

ているという評価を受け、アメリカ1980年代の現
代アートの誕生を定義づけるものとなった。批評
家ジャンヌ・シーゲル Jeanne Siegel はレヴィ
ーンの成果を、「新進の若い批評家たちの批評によ
ってポストモダニズムの制作を定義づける理論の重
要性が増していくことは、ポストモダニズムの制
作を定義づけるものだったので、あなた（註：レ
ヴィーンを指す）が写真を写真に撮った、とりわ
けエドワード・ウェストンとウォーカー・エヴァ
ンスの写真で花開いた。」¹⁶⁾と述べている。（なか
でもメディアに取り上げられることが多いのは、
レヴィーン作『アリー・メイ・バローズ』(1981)
という借地農家の妻の鑑賞者を正面から見つめる
「眼差し」で有名な再生写真だった。（[図版3]参
照）

3-1)-②. 複製技術時代の背景

レヴィーンは、1980年代のアメリカ社会を覆う
かのようにひろがる複製技術が現代の人々にあた
える影響を制作の主題とした。写真という複製技
術が人々の視野を広げ、未知の領域の知識を画像
として広げてきたことに留意しないわけではない。
だが複製技術を駆使したインターネットや各種メ
ディアを通してスピーディに多量の情報を伝える
複製技術製品は、人々からじっくりものを考える
時間を奪い、複製技術作品の鑑賞とは質の異なる
ほんものの美術作品を鑑賞する機会を失わせ、さ
まざまな経験を通して裏付けられてきた多様な価
値観さえもがいつの間にか茫漠としたシミュレ
ーション画像のようにノイズ化されて崩れ去ってし
まうことへの懸念を拭い去ることはできなかった。
かつて手軽で便利だと考えられていた複製技
術製品が逆に私たちの考え方の枠組みとなってい
まうことを憂いたジャン・ボードリヤールは、1981
年に、「シミュレーションとは、起源 (origine)
も、現実性 (réalite) もない実在 (réel) のモデル
で形づくられたもの、つまりハイパーリアル
(hyperréel) だ。」¹⁷⁾ということばを残している。

レヴィーンは、写真という複製技術を選択し、
写真の複数性を使い、写真にしかできない現代社
会の様相を反映する仮想現実画像を制作した。そ
れがレヴィーンのシミュレーション画像となった。
レヴィーンは、複製技術が未だ影響を及ぼすこと
ない1930年代の写真家ウォーカー・エヴァンスが
撮影した「眼差し」という相互作用を持つポーズ

に注目することによって、過去と現代の50年もの長きに及ぼうとする時間差を粒子の粗いシミュレーション画像として現していく制作へと足を踏み入れていったのである。

3-1)-③. 『ウォーカー・エヴァンスにならって』の構成

ここでは、レヴィーンが1981年の『ウォーカー・エヴァンスにならって』展に提出した22点のシミュレーション画像の構成を論じていこう。

はじめにレヴィーンが22点のシークエンスとして提出したシミュレーション画像を、モチーフ別に分類していく。

- ・人物(群像やスナップ写真4点含)：7点、そのうち「眼差し」という写真は6点
- ・室内写真：5点
- ・近郊の風景や看板：5点
- ・真正面から撮影した建築物：5点

エヴァンスが出版した1941年初版の写真集は「眼差し」という画像が異常に多く、ほとんどの頁が「眼差し」に覆われてしまったかのようなようだった。(1960年代改訂新版は、「眼差し」という画像が1/3に減少している。)

ところが、1981年の発表でレヴィーンがシミュレーション画像に変えた人物写真は、7点と少なく、「眼差し」という鑑賞者を凝視するシミュレーション画像もわずか6点に減少している。エヴァンスの「眼差し」という画像の効果が低減されているのは、『アリー・メイ・パローズ』という歴史的な存在感のあるシミュレーション画像に焦点を絞ることで鑑賞者の注意をひきつけているからなのだろうか。

こうした疑問をいただきながらギャラリー空間でレヴィーンの粒子の粗いシミュレーション画像と向き合った筆者は、この写真展にはもうひとつのキーワードが隠されていることに気付いていった。かつてマイケル・フリードは次のように記している。「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。」¹⁸⁾

22点のシークエンスのなかで建築物の写真は後半部分に集中していた。この写真展においてレヴィーンは、リテラリズムの作家のように、物体でしかない二階建ての建物を人間の顔に置き換え

て提出していた。2階建ての建築物の二つの窓は、人間の「眼差し」そのものを現していた。

こうしてシェリー・レヴィーン作『ウォーカー・エヴァンスにならって』(1981)は、相互作用のある「眼差し」という画像が充ちあふれるシークエンスとして復活した。ウルリッヒ・ケラーUlrich Kellerは、1938年に、ニューヨーク近代美術館でエヴァンスの個展が開かれた際に同時出版した——すなわちエヴァンスが自己編集した¹⁹⁾『アメリカン・フォトグラフィス American Photographs』という本のテーマについて「第一部は主として人間や、彼らが作る経済的社会的条件にカメラの眼が向けられていたとすれば、ここ(第二部：註筆者)ではその眼が社会生活の物質的側面に限定されているということである。」²⁰⁾と述べている。つまり第二部に建築写真が多いエヴァンスの写真集の構成を予め鑑賞していた可能性があったことを含めてレヴィーンは、エヴァンスの異常に「眼差し」という画像の多い写真集の影響と、建築物という物体を何かに置き換えていくというリテラリズムの鑑賞法からの影響という双方からの影響を受け、このような構成からなるシミュレーション画像展示をしていることが判明した。

さらにこのことから22点のシークエンスからなるレヴィーンのシミュレーション画像の構成は、複製技術というレヴィーンが主題としてきたテーマがさらに次の段階へと進んでいることを表しているようだった。レヴィーンは、人間が複製品に囲まれている現実社会において、自然環境や建築物といったこれまで人間が作り上げていった物体そのものも次第に複製化が進んでしまうことを比喩として示した。

3-2). シミュレーション画像とオリジナル製版

レヴィーンのシミュレーション画像は、エヴァンスが1930年代に撮影した借地農家の妻『アリー・メイ・パローズ』を、複製写真で覆われた1980年代そのものを示す仮想現実画像に変えた。ここでは、レヴィーンに特徴的な傾向——さまざまな要点を細部にまでこだわり造形化していく制作の一端を紹介していこう。

- ・レヴィーンが提出した22点のシミュレーション画像は、先行者エヴァンスのイメージを喚起

する精緻な写真と対比すると、茫漠としてつかみどころのない静かな写真が続いているという印象を与えた。エヴァンスの写真集の頁から、直に、人間味にあふれる「眼差し」を差し向けていた借地農家の人々——喜び・怒り・哀しみ・楽しさ、という直接的な感情を鑑賞者にそのままさし向けていた人々は、ここにはもういない。だがレヴィーンのシミュレーション画像は、何も表していないという種類の画像ではない。どうしようもなくそこにただ立ちつくしているという存在観が際立つ画像なのである。

以下に製版時の特徴を述べていこう

- ・シミュレーション画像のサイズからはじめよう。レヴィーンのシミュレーション画像は、写真展で発表する写真としては例外的に小さい20.3×25.4 cmのモノクロ写真だ。(註：写真によって多少のサイズの変更が見られる。)これは、パソコンのパネル上にぴったり収まり、メディアを流通する際にも手軽で便利な写真を指している。またこのサイズは、エヴァンスが1936年に借地農家の妻アリー・メイ・バローズを撮影した際のネガと同じサイズでもある。
- ・制作に際してレヴィーンは、偽作との疑いを避けるために原典としたエヴァンスのオリジナル写真から直に撮影をおこなっていない。エヴァンス作『アリー・メイ・バローズ』(1960)が載っている画像を美術書や雑誌から探し、それを切り取って厚紙に貼り付けコラージュ画を作る。次にそのコラージュ画を写真撮影し、再生写真を作る。この過程にいたるまでには、最初の撮影時から数えると少なくとも3回以上もの気の遠くなるような制作過程が延々と繰り返されている。ここにレヴィーンは、写真の複数性を意識させられているという所以を示した。
- ・レヴィーンのシミュレーション画像は、レヴィーンが自らオリジナル製版をおこなっている。版の効果や色調を自在に調節できる自己製版はウィスコンシン大学で69年に美術の学士号、同じく73年に写真で修士号を取得したレヴィーン制作の基盤となっている。特筆されるのは、銅版画の技法との併用だ。レヴィーンは、写真製版をおこなう前の原版に摩耗した効果を出すための下地として、松脂などの粉末を用いて反面に凹凸を作り自由に濃淡を変えるこ

とのできる腐食銅版画の一種の「アクアチント aquatint」²¹⁾という技法を施し、それからゼラチン・シルバー・プリントにグラビア印刷を重ねた。

- ・このような暗室での作業をとまなう制作を経てレヴィーンは、エヴァンスが1936年に撮影した『アリー・メイ・バローズ』と、レヴィーンが1981年に再撮影した『アリー・メイ・バローズ』の再生写真を縦に2枚重ね、1980年代の仮想現実画像を制作していく。
- ・レヴィーンは、写真と再生写真という2枚の画像を横に並べるのではなく、時代が積み重なった2つのイメージとして、縦に重ねていく。このやりかたを「この制作は比喩的に作品の可能性をクリエイトする。」²²⁾と述べている。こうして完成したレヴィーンのシミュレーション画像は、「モンタージュ montage/編集」という制作法として位置づけられる。

3-(3). 『アリー・メイ・バローズ』(1981)

第3-(3)章では、エヴァンス作『アリー・メイ・バローズ』(1936)と、レヴィーン自身がオリジナル製版したシミュレーション画像『アリー・メイ・バローズ』(1981)を対比していく。²²⁾

- ・エヴァンス作『アリー・メイ・バローズ』(1936)は、無限の階調と半永久的ともいえる保存性を特徴とする優雅なプラチナ・シルバー・プリントという写真感光材料が施されている。近代写真が誇る製版技術の粋を尽くしたエヴァンスの写真は、漆黒から薄墨色へと変化していく黒の階調が、太陽光の刻印から直に生じる物質感を現し鑑賞者のイメージを喚起していく。
- ・レヴィーン自らがゼラチン・シルバー・プリントでオリジナル製版したシミュレーション画像『アリー・メイ・バローズ』(1981)は、コピーを数回重ねたように頬の筋が強張り、特徴とする「眼差し」さえもが生きる活力を失ったように後退していた。鑑賞者を真直ぐに見つめる彼女の「眼差し」は失われてしまったのだろうか。ギャラリー空間内で時間をかけて写真と対峙していた筆者は、やがて、『アリー・メイ・バローズ』(1981)と直に「眼差し」を共有していることに気付いたことによって、後退しているかの

ように見えたノイズの多いシミュレーション画像そのものを再構築されていき、新たな粗い粒子の磁場となっていく形象を見出した。

本稿は第2章で、エヴァンスの1941年初版と1960年改訂新版を対比した。20年という2つの時代の隔たりは、貧しさにあっても明日への活力を失うことのない前近代と、物質文明が全盛期を迎えた時代の優雅な妻という文明の推移を記録した。

しかしエヴァンス作『アリー・メイ・パローズ』(1936)と、複製技術作品そのものようにしか見えないレヴィーン作『アリー・メイ・パローズ』(1981)との対比は、第2章でおこなってきた1941年初版と1960年改訂新版の対比とは異なる経験だった。エヴァンス作とレヴィーン作は画像の質それ自体が異なっているからだ。レヴィーン自らがオリジナル製版したシミュレーション画像『アリー・メイ・パローズ』(1981)は、対比という設定そのものをも無効にしていくような存在感をただそこに置いて漂わせる。カスパー・ケーニツヒは、レヴィーン作の『アリー・メイ・パローズ』(1981)を「そこにははっきりとしかも意図的に、喪失が明示されていたにもかかわらず、多くの鑑賞者はそれに気付かなかつた、喪失、すなわち理想像との隔たりがそこに顕在していたのである。」²³⁾と述べている。

レヴィーン作『アリー・メイ・パローズ』(1981)という複製品にあふれる現代社会そのものにしか見えないシミュレーション画像を、それが理想か、それとも喪失なのかという二項対立だけで決めていくのは避けようではないか。1980年代の仮想現実画像——真正面から鑑賞者を凝視する「眼差し」という画像で知られるレヴィーン作『アリー・メイ・パローズ』(1981)というシミュレーション画像は、今を生きる等身大の女性として存在し、見る者に制作者エヴァンスが記録した1930年代の暮しを残していくという意図へと差し戻していく新しい解釈を呼び起こしていった。

4. 考察

・シェリー・レヴィーンは、機械技術の進展、なかでも1980年代のアメリカ社会にひろがる複製技術がいかに現代の人々のものを考える枠組みとなって日々の暮らしに影響を与えているの

かという問いを掲げ、複製品そのものにしか見えない仮想現実画像を現した。それがレヴィーン作のシミュレーション画像だ。

・この特徴をまとめると、レヴィーンが自らオリジナル製版したシミュレーション画像は、過去の時代からの影響を受けて成り立っている。

ひとつは、写真家エヴァンス作『さあ今こそ有名な人たちを讃えよう』(1941/1960)という写真集である。逆説的な表題を持つ写真集で数多く用い——鑑賞者に被写体となる人物を覚えてほしいと語りかけていく相互作用のある「眼差し」というポーズの発見だった。この「眼差し」というポーズをイメージの源にしたことでレヴィーンは、新しい制作の核を作ったといえる。

もうひとつは、1960年代にマイケル・フリードが論じた研究に突破口を見いだしていったことだ。フリードが論じているように物体をそのまま呈示するリテラリズムは、それが何に置き換えられているのかという判断をはじめから含むアートだった。このことに気付いたレヴィーンは、写真を使った制作にそれを指向していった。こうして過去の時代からの影響を受けたレヴィーンは、やがて、自分自身が特定の時代——たとえば1980年代という現在の時間を設定することによって、複製品で溢れる現代の仮想現実画像の制作の可能性に気付いていった、といえる。

・レヴィーン作のシミュレーション画像は、エヴァンスの複製写真を再撮影し、その再生写真を自らオリジナル製版している。1960年代のバーチャル空間を流通する理想の女性像となったエヴァンス作『アリー・メイ・パローズ』をシミュレーション画像に変えたレヴィーン作『アリー・メイ・パローズ』(1981)は、コピーを数回重ねたことから画像の人物の表情に、頬の筋が強張り、緊張した面持ちとなっている。一見、生きる活力を失い後退したようなイメージを生みだしているかのようだ。やがて筆者は、彼女と「眼差し」を共有していることに気付いていったことによってこのシミュレーション画像の中に、砂鉄が磁石によって磁場を形成する時の動きに似た形象を見いだすといった、原作者の画像にはなかった感覚、新たな世界を見出していく。

・22点の画像が流れるシークエンスを連ねたシミュレーション画像の構成は、複製技術というレヴィーンの主題がさらに次の段階へと進む。ここでレヴィーンは、複製品そのもののように見える仮想現実画像で自然環境や建築物などこれまで人間が作り上げてきたもの、人間をとりまくものを幅広くシミュレーション画像とした。ここでも複製技術が蔓延る社会の現実を「眼差し」という画像の視点で比喩的に表している。

【図版】

【図版1】



『アリー・メイ・パローズ』
1941年初版
ウォーカー・エヴァンズ作

【図版2】



『アリー・メイ・パローズ』
1960年改訂新版
ウォーカー・エヴァンズ作

【図版3】



〈イメージ画像〉
『アリー・メイ・パローズ』1981年
『無題』
ーウォーカー・エヴァンズにならって
シェリー・レヴィーン作

【註】

- 1) シェリー・レヴィーンは、これまでアメリカ、及びヨーロッパのギャラリー、美術館で開催された数々の展覧会や巡回展に出品、参加してきた。個展では1987年のメアリー・ブーン・ギャラリー展(ニューヨーク)、1991年のサンフランシスコ美術館展、1992年にはチューリッヒのクンストハレの企画による回顧展 2011-12年のホイットニー美術館展(ニューヨーク)等が知られる。日本国内では、2004年に国立国際美術館展、横浜美術館展、滋賀県立美術館展に出品している。
- 2) 芸術家のイメージを伝えていくための仲立ちをするもの。絵画・彫刻・写真等のジャンルを指す場合と、絵などの制作に必要な不可欠な絵具・木枠・キャンバス等の画材を指す場合がある。
- 3) 写真集『さあ今こそ有名な人たちを讀えよう』は、1941年初版から19年を経た1960年に、改訂新版を刊行した。レヴィーンは、1960年改訂新版の『アリー・メイ・パローズ』像からシミュレーション画像を制作した。
- 4) 本論は、オリジナル製版したプリントや写真展等の展示作品を写真とし、メディアを通した美術書・写真集・広告ポスター・インターネットのパネル上等に配信される作品を画像としている。
- 5) シミュレーション画像は、1950年代以降の電子技術の発達で可能となった模擬実験を再現していく手法のひとつ。現代美術では、もとの画像を数千倍にも拡大した粒子の粗い画像や、ノイズの多い茫漠とした画像を指す。
- 6) マーガレット・オーリン、「眼差し」、田中正之訳、『美術史を語る言葉』、ブリュッケ、2002年、372頁 [Margaret Olin, *Gaze*, "Critical Terms for Art History", The University of Chicago Press. 1996, pp.318]
- 7) 同掲書
- 8) 画像数を62点に増やした1960年代改訂新版は、「眼差し」という画像が20点に減少している。人物像にかわって、当時のさまざまな建築様式を反映した家や建物の画像が増えている。
- 9) エヴァンズは、出版年の異なる『さあ今こそ有名な人たちを讀えよう』(1941/1960)で、前近代の暮らしを想起させる借地農家の人々の画像だけではなく、近代化の進展を予見させる画像を交えて対比させている。寂れた街道沿いに取り残されたようにシャッターを降ろした雑貨店や小さなオフィスだけではなく、ショーウィンドーのある新しい商店が軒を連ねる広い大通りや、そこにずらりと並んだ乗用車等を当時の記録として残した。
- 10) 米国1960年代の「ミニマル・アート」は、さまざまな名称でよばれている。物体そのものを展

- 示する直写主義を意味するリテラリズムの他にも、「ミニマリズム」、「ABC・アート」、「プライマリー・アートストラクチャーズ」、「スペシフィック・オブ・アート（特殊な客体の意）」等々。
- 11) インスタレーションは、任意の空間内に幾何学形などを組み合わせたさまざまな物体を展示してひとつの状況を設定し、その空間全体を作品とする制作。
 - 12) マイケル・フリード、「芸術の客体性」、川田都樹子・藤枝晃雄 訳、「批評空間」、太田出版、1995年、71頁
「Michael Fried, *Art and Objecthood*, 1967, pp. 153
<http://www.acastnovo.com/ClassHtms/...2016/10/13>]
 - 13) 同掲書 93 頁、[pp.167]
 - 14) 同掲書 71 頁、[pp.153]
 - 15) Howard Singerman, *Seeing Sherrie Levine*, October, winter 1994, pp.104
 - 16) Jeanne Siegel and Sherrie Levine, *The Anxiety Of Influence — Head On*, Kunsthalle Zurich, 1991, pp.14
 - 17) ジャン・ボードリヤール、『シミュレーションとシミュラークル』、竹原あき子 訳、1984年、法政大学出版局、1984年、1-2頁
 - 18) マイケル・フリード、「芸術の客体性」、川田都樹子・藤枝晃雄 訳、「批評空間」、太田出版、1995年、71頁「Michael Fried, *Art and Objecthood*, 1967, pp.153.
<http://www.acastnovo.com/ClassHtms/...2016/10/13>]
 - 19) ウルリッヒ・ケラー、「ウォーカー・エヴァンス『アメリカン・フォトグラフィス』大陸を超えた文化批判」、大貫敦子 訳、『ウォーカー・エヴァンス アメリカ』、リプロポート、1994年、59頁
 - 20) 同掲書 70 頁
 - 21) Constance Lewallen and Sherrie Levine, *Sherrie Levine*, Journal-of-contemporary-art, 1993, v. 6, no. 2, winter, 1993, pp.74
 - 22) Jeanne Siegel and Sherrie Levine, *The Anxiety Of Influence-Head On*, Kunsthalle Zurich, 1991, pp.15
 - 23) アン・テムキン/シェリー・レヴィーン、『シェリー・レヴィーン ニューボーン』、木下哲夫/林寿美 訳、1995年、6頁