

眼差しの再見

シェリー・レヴィーンの

『ウォーカー・エヴァンスにならって *After Walker Evans*』(1981)

— ポストモダニズムの写真における他者 —

鉢 呂 光 恵

A Reexamination of the Gaze in *After Walker Evans*, a work completed by Sherrie Levine in 1981

— Postmodernist photos and its Others —

Mitsue HACHIRO

Abstract

Sherrie Levine (1947-) is a contemporary artist who was active in advocating postmodernism, a movement that dates from the America of the 1980s.

Levine created new images by appropriating photos of people, from a series titled *Others*, that had been taken by Walker Evans (1903-1973), a prominent photographer of modern times. Her artistic technique gained considerable attention from critics. In her work, she rephotographed, through her own imagination, the people in the existing photos, focusing on their gaze, a gaze that was lost in modern times and was different from a camera-conscious gaze. Through the production of simulated art or appropriated art, she attempted to examine and elucidate how photographic subjects were introduced and socially positioned by the mass media and by photography appreciators.

Her stance on art underlay her attempts to use postmodernist photography to reconsider, from an artistic standpoint, how modernization had caused various things in American society to become replaced.

Levine attempted to pursue visual possibilities. Based on an essay by Howard Singerman that intricately discusses the “gaze” of people shot by Levine who showed a specific interest in watching, this thesis highlights four items.

- 1) The composition of photos taken from this postmodernist perspective
- 2) The “gaze” of people shot by Levine in some photos (multiple lines of sight)
- 3) “Appropriation” (artistic techniques adopted by Levine)
- 4) New attempts made by Levine

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

1. はじめに

シェリー・レヴィーン [Sherrie Levine、1947-、米]¹ は、1980年代の米国に始まるポストモダニズムを先駆けた現代美術家として知られている。

レヴィーンが注目を集めたのは、近代を代表する写真家ウォーカー・エヴァンス [Walker Evans、1903-1973、米] が1930年代に撮影した写真を「借用/appropriation」し、「others/他者」としてそこに写しだされてきた人々を、粒子の粗いシミュレーション画像にかえた『ウォーカー・エヴァンスにならって *After Walker Evans*』(1981)の制作によっている。この制作でレヴィーンは、近代において失われていた「眼差し」——カメラ目線とは異なるもの——をみずからのイメージの眼で「見る-こと」としてとらえ直し、鑑賞者に「見られる-こと」で写真の対象になっている人々がメディアを通してどのように紹介され、位置づけられてきたのかをこれまでとは異なる方法で考えていくという制作を表した。

こうしたレヴィーンの制作の背景には、アメリカ社会における近代化によって失われた種々のことを現代のアートの問題として再考していこうとするポストモダニズムの写真の試みがあった。この制作においてレヴィーンが挑んでいるのは視覚の可能性であり、借地農家の人々の [眼差し] への共感だった。

本稿は、「見る-こと」にこだわりを示すレヴィーン制作を論じた美術批評家ハワード・シンガーマン [Howard Singerman] の論説を足がかりとし、レヴィーン制作を以下の項目で述べる。

- ①レヴィーンによるポストモダニズムの写真の構成
- ②レヴィーンの「眼差し」
- ③レヴィーンの「借用」
- ④レヴィーンの新しい試み

2. ポストモダニズムの写真における「others」

1980年代米国の芸術運動ポストモダニズムに美術家として登場してきた若者たちの多くは、制作の媒体に写真を選択し、過去の写真史や映画史をさかのぼってテーマを探す制作をはじめた。

ポストモダニズムを先駆ける作家として批評家の注目を集めることになる美術家シェリー・レヴィーンが視線を向けたのは、エヴァンスの写真集『さあ今こそ有名な人々を讃えよう *Let Us Now Praise Famous Men*』(1941)に写しだされている借地農家の人々の真直ぐに鑑賞者を見つめる「眼差し」だった。しかし彼らは写真に撮られる側の人として、他の鑑賞者から「others」——女性、子ども、貧しさにおちいった人々とよばれてきた。

レヴィーンは、女性美術家としての自らをも含む「others」とよばれる人々を制作の対象とするアートの制作において、「others」がメディアを通してどのような情報として伝えられてきたのかという問いを發し、それをポストモダニズムに特徴的なアートの試みとして取り上げた。なかでもレヴィーンが関心をよせたのは、借地農家の人々の「眼差し」というポーズだった。

これらのテーマに制作のきっかけを得たレヴィーンは、ポストモダニズムを先駆ける制作へと歩を進めた。

2-1) 「眼差し」の再見

過去の写真史をさかのぼって自らのテーマを探したレヴィーンがはじめに眼を向けたのは、エヴァンスの写真集に写しだされている借地農家の人々の鑑賞者を真正面から真直ぐに見つめる「眼差し」というポーズだった。

向いあった人を真直ぐに見つめる「眼差し」という表情は、現代社会においてすでに、礼儀を逸したぶしつけなしぐさとしてとうの昔に忘れ去られてしまっていた。それにもかかわらずレヴィーンは、このすでに失われていた「眼差し」というポーズに、それなしでは伝えていくことのできない心理的な情報が含まれているを感じとっていたのではないだろうか。

アメリカの前近代と称され、電気もまだ通っていない1930年代の借地農家の一家を撮影したこの写真集に、有名な人は誰も登場していない。そのため逆説的な表題をつけたのではないかと思われるこの写真集には、1929年の世界的な大恐慌の影響で米国中の注目を集めることになる人々が登場している。ここには、野菜が倉庫にあふれているにもかかわらず出荷できずに、現金収入を断たれ貧しさにおちいった借地農家の人々が写しだされていた。

写真家エヴァンスは、1931年に新装なったニューヨーク近代美術館ではじめての個展を開催した芸術家として知られる。1941年の写真集の出版に際してエヴァンスは、芸術家としての写真ではなく、メディアという新しい情報網を通して多くの読者に借地農家の人々がおちいった深刻な被害の状況を届けていくための写真集の出版を検討した。

エヴァンスの写真集に映しだされている大人たちは、幼い男の子の屈託のない笑顔に対し、皆一様に、一定の距離をはかっているかのようだった。彼らは、エヴァンスが構えるカメラのレンズに向け、いまなぜここにカメラマンがいるのかといういぶかしげな「眼差し」を真直ぐに向けている²（〔図版1〕、参照）。エヴァンスは、被害をこうむった借地農家の人々の行き場のない感情やことばにならない複雑な思いをこめることができる「眼差し」というポーズを数多く掲載することによって、人々が落とし入れられた状況の深刻さを伝えていくとしているのではないだろうか。

エヴァンスの写真集は、被害におちいった彼らの一家を厳正な構図のもとに撮影し、それを精緻な画像として再現した。なかでもメディアの注目を集めたのは、唇をかみしめるようにして鑑賞者を真正面から真直ぐに見つめる借地農家の妻『アリー・メイ・バローズ／Allie Mae Burroughs』（1936）だった（〔図版2〕、参照）。

2-(2). 「others」の再見

つぎにレヴィーンが眼を向けたのは、エヴァンスが撮影した借地農家の人々の暮らしの様相だった。

鑑賞者のイメージをよびおこしていくエヴァンスの写真の力は、アメリカ前近代の大家族制を残した一族が、貧しさのさなかにあっても肩寄せあう暮らしのありようを記録した。分厚い横板を張りめぐらせただけでところどころにすき間風が吹きこむ家、素朴な木の椅子、白い布やブリキの洗面器が置かれた台所や洗面所などを撮影したエヴァンスの写真は、かなり粗末に見えるようなものであっても、借地農家の人々の暮らしが昔ながらのやり方できちんと営まれていることを伝えた。

しかしその一方でエヴァンスの精緻な写真は、鑑賞者の視線をさらにその細部へとさし向けていくことによって、彼等が受けた状況がいかなるも

のであったのかを確認させていくものとなっていた。彼らの家の壁や暖炉が黒く煤けていること、壁に横板を渡し釘を打っただけの棚のすきまには、家族全員の数にも満たないナイフやフォークが無造作に差し込まれていること等々といった、こと細かな暮らしの様相を写しだしていることへ目を向けさせていった。（〔図版3〕、参照）鑑賞者は、エヴァンスが撮影したこれらのものがしかるべきところにきちんと置かれていないわけではないことを押さえてはいた。しかしそれにもかかわらずこれらの写真は、食器を収納する入れものすら見当たらない借地農家の一家の人々の受けた被害がいかに深刻なものであったのかを物語る³。

レヴィーンが視線の先を向けた人々は、多様化がすすむ現代においてもなお「others」としてくられてきた貧しさにおちいった人々だった。彼らはレヴィーンの複製写真に先立ってすでにイメージの他者として、つまり写真に写った人物として取りあつかわれ、写真のなかに住まわされ、「others」としてひとまとめにされてきた人々だった。レヴィーンは「others」とよばれてきた他者たちのひとりの他者として、彼らのおかれた場所に女性美術家としての自分も含まれていることに共感を覚えていったのではないだろうか。メディアを通じた視覚文化のなかで、「others」と称されてきた人々がどのようなイメージとして紹介されてきたのか、あるいはどのように位置づけられてきたのかを探求し、それをこれまでとはまったく異なる方法で考えていった。

2-(3). シミュレーション画像

2-(3)-①. レヴィーンのシミュレーション画像

エヴァンスのカメラのレンズを真直ぐに見つめる借地農家の人々のいぶかしげな「眼差し」を「見る-こと」としてとらえたレヴィーンは、ポストモダニズムを特徴づけていくことになる新たなシミュレーション画像の制作を始めた。

レヴィーンは、エヴァンスの画像イメージと、それを自らのイメージに変えた再生画像を、いくつも重ね、重層化させていった。こうしてできたレヴィーンの写真は、エヴァンスの精緻な写真のイメージとは異なるイメージをかたち作った。

レヴィーンが制作したのは、重層化で生じるズレやカスレといった画像の劣化をそのまま残したかのように粒子の粗い「シミュレーション／仮想

現実／simulation」画像だった。砂鉄が磁石によって磁場を形成していく時の動きにも似たレヴィーンのシミュレーション画像は、画像内に写っている人を、他の人の視線からさえぎる「眼差し」がぎっしり重なっているかのようだ。レヴィーンは、そこにいるのが誰なのかが直にはそれと判らないという画像の制作で、これまでのメディアを通した鮮明な画像にはない、仮想空間をかたち作った。

借地農家の人々は、これまで、世界的大恐慌の被害を受けてきただけでなく、家庭内のこと細かな様相を写真に撮られることで、他の鑑賞者に見られるという二重に重なる被害を受けていたのではないだろうか。当事者としてストレスを感じていた借地農家の人々をガードしていくかのような画像の制作によってレヴィーンは、メディアを流通する写真が見過ごしてきた「others」とよばれる人々の位置づけを考えていくという姿勢を示していったのではないだろうか。

1981年にレヴィーンは『ウォーカー・エヴァンスにならって』という表題を付けた22点からなる作品展をイリノイ州ノースウェスタン大学で開催した。メディアの注目を集めたのは、粒子の粗いシミュレーション画像とした『アリー・メイ・パローズ』(1981)だった。([図版4]、参照)こうして始まった「others」を対象とするレヴィーンの制作は、ポストモダニズムを先駆ける制作として批評家の注目を集めると同時に、以降のアートにも影響を与えた。

2-(3)-②. 「others」と写真のマナー

借地農家の人々をガードするかのようなシミュレーション画像は、「others」に向けたレヴィーンの「見る-こと」による制作から生まれた。

しかしこれまでのメディアには見られることのないレヴィーンの粒子の粗いシミュレーション画像は、前近代の借地農家の人々の暮らしに向けたノスタルジーにかられたものではなく、現代社会を斬新に表現するものでもなかった。また「others」が置かれている状況を声高に語り、早急な対応を求めていくためのものでもなかった。これまでのメディアを通じた情報のなかで見過ごされてきた「others」の位置づけを知らせていくというシンプルなコンセプトのもとに制作されている。

このような過程を経てできたレヴィーンのシミュレーション画像は、被写体として映しだされた人々よりも、写真家自身が前面に登場してくる写真を拒み、写真家の不在を主張する。レヴィーンの写真は、自らがそうすることによって、逆に、「others」という肖像権からも見過ごされていた人々が居ることを、写真のマナーとして知らせているのではないだろうか。

美術批評家クレイグ・オーウェンス [Craig Owens] は、メディアに写しだされてきた写真が、被写体となった人々の背景をいかにふまえて撮影しているのかと問う。また撮影した内容の主題に妥当な表しかたをしているのかということにも疑問を呈してきた。オーウェンスは従来のメディアを流通する写真の撮影法が、さまざまな被害をこうむった人々に対して二重に重なる被害を与えていることもありうることで「こうして彼等は再び犠牲者とされるのである」⁴と述べている。オーウェンスのこの言葉は、レヴィーンが「others」とよばれてきた人々を直には誰が写されているのかが判らないシミュレーション画像に変えることによって示したこと——すなわち「others」の位置づけを捕いながら、説明しているのではないだろうか。

3. 写真史をさかのぼった制作

レヴィーンは、1981年の発表とほぼ同時に、ポストモダニズムの特徴のすべてを先駆ける制作者として批評家の注目を集めた。

3-(1). 近代の再考

批評家にとって、エヴァンスの写真にならったレヴィーンの制作は、どのように位置づけられているのだろう。シンガーマンは、レヴィーンの制作が、これまでの近代芸術（米国の場合はモダニズム）の枠組みとは異なる領域の制作を行っているという本質を理解していた。

レヴィーンの写真を使った制作には、次のようなポストモダニズムを特徴づける傾向が表れていた。

- ①写真史をさかのぼった制作
- ②「others」という対象に向けた制作
- ③写真の特徴をいかした仮想現実像の制作

シンガーマンは、哲学者マルティン・ハイデッガー [Martin Heidegger, 1889-1976、独] が近代という時代の特徴を述べている文章をもとに、ポストモダリズムを先駆けたレヴィーンを、近代芸術とは質の異なる制作者としてとらえ、批評した。シンガーマンは、「他の批評家にとってレヴィーン制作は、正確に、ハイデッガーが語る『捕捉し、把握すること』⁵ — 中略 — 即ち、所有化し客体化することにある」⁶ と述べ、彼女の写真が近代とは正反対な制作だということを主張した。

しかし他の批評家の関心は、レヴィーンが切り開こうとしている制作の核心とはかかわりのないところに向けられた。彼らの批判は、他の女性作家がこれまででなしなえなかった位置を占めるようになったレヴィーンに向けられていった。「レヴィーンは彼女の『借用』という制作によって、ほとんどの芸術家たち（とりわけ他の女性アーティスト）がこれまでにしていないことを成しとげた」⁷ と述べるマルゾラティのこぼに集約されているだろう。マルゾラティは続けて「彼女は有名になった」⁸ と付け足し、レヴィーンに対する羨望や、エヴァンスの名声と同等の地位についたわけではないという疑いを、レヴィーンに向けて発しているかのようだ。

3-(2). ひとつの見方として

エヴァンスの「借用」においてレヴィーンは、偽作との疑いを避けるために、表題にエヴァンスの名前を明記し、美術書等に載っているエヴァンスの複製写真から再生した写真だということを知らせてきた。それでも他の批評家からは「イメージの最も根源的なみせかけ」⁹ と言われてきた。

美術史家マイケル・バクサンドール [Michael Baxandall] は、「アート・ヒストリカルな説明の目的が、『写真／絵』ではなく、『①解釈のもとでそういうことだと納得される写真であること、ある部分、②解釈可能な説明が必要な写真であること』¹⁰ が要求される」と述べている。

次章において筆者は、レヴィーンが歴史をさかのぼって見つけた「見る-こと」にこだわりを示す制作を、これまでとは異なる視点から、ひとつの見方として、解釈を試みていきたい。

4. 見る者として

第4章では、ポストモダニズムの美術家レヴィーン制作を、これまでとは異なる視点から取りあげ、述べていこう。

4-(1). 「after」について

『ウォーカー・エヴァンスにならって *After Walker Evans*』というレヴィーンが自作につけた表題は、「after」という一語を含んでいる。

「after」という時間を表す単語の語源は、「(位置が) はるか先頭より遠く離れて」という意味を持ち、そこからは「…のあとに」、「(…)の次に」、などという意味が続く。また美術家に関係する「模倣：…にならって」という意味も持っている。この「after」という時間を表す単語は、過去に何があったのかという時間の経過をしめす「時系列／chronological」と、過去から現在、そして未来へと続く「時制／temporal」という二つの時間のとらえ方があった。

したがってエヴァンスの写真とレヴィーンの写真は、「時系列」という意味においては、エヴァンスが借地農家の人々を撮影した1936年と、レヴィーンが再生写真を発表した1981年という2つの時間の上におかれていた。

ところが「after」という単語は、「時制／temporal」の意味から推しはかると、1981年という現在の時制の上におかれていることを説明した。すなわち「after」という時間を表す単語は、過去と現在という二つの時制を対比することによって、1981年という現在の時間を指し示した。「時制」という時間のとらえ方において過去の歴史は、とても大きく膨大なイメージとして残されてきたが、すでに、過去にこんなことが起こったという過去の豊かさを語るものとして存在しているのではないだろうか¹¹。

レヴィーンは、この制作が1981年に制作した自分の作品だということを、解釈として、述べているのではないだろうか。

4-(2). 「見る-こと」について

4-(2)-①. カメラの目

レヴィーンはシミュレーション画像の制作において、カメラの目の単一的な見方ではなく、自らの眼で「見る-こと」による制作を始める。

レヴィーンは、カメラという見るための装置のいわゆるカメラ目線として知られている撮影法を、次のようなものとしてとらえているのではないだろうか。カメラの撮影法は、カメラマンが遠くから、借地農家の人々に気づかれずに撮影していると考え、私たちに許してきたのではないだろうか。私たちが実際に、遠くから、「others」を観賞しているかのように思わせてしまうような視点から見ることを、私たちに許してきたのではないだろうか¹²。それと同様にカメラの目は、すべてが見通せるような明るい照明を当てて撮影することを、私たちに許してきたのではないだろうか¹³。

レヴィーンが制作の対象としてきた借地農家の人々は、大恐慌の影響で貧しさにおちいった人々だった。しかし彼らは、イメージの他者（写真に写った人）とよばれ、他の鑑賞者に見られる人としてカメラに撮られているが、カメラの目は一定の距離を置いてきた人々だった。彼らへの共感をこめたシミュレーション画像の制作においてレヴィーンは、私たち自らのイメージの眼で「見る-こと」による制作を始めた。映画評論家ポール・ウィルメン [Paul Willemen, 1947-、英] は「イメージの『眼差し』、すなわち観る者の『眼差し』はカメラのそれとは異なる」¹⁴と述べている。

4-(2)-②. 距離をはかる

レヴィーンは、エヴァンスが撮影した借地農家の人々のイメージと、それを自らのイメージに変えた再生画像を重層化していくことで生じてくるイメージの違いを距離とよび、そこから新しいイメージを作り出すことができるという可能性に注目した。

距離ということばは、その背景に、1980年代米国に特徴的な異なる文化との交流という傾向があらわれてきたことを示している。距離はわずかな違いを表す「差異」ということばを使うことなく、複雑な様相をしめす現代社会の状況を理解していくため方法のひとつとなっていた。距離という考え方は、とりわけレヴィーンのような「others」のひとりとして、また少数派の女性美術家として、それでもなお自らを語るために、また自らを提示してくための方法としても考えだされていった¹⁵。オーウェンスは、こうした状況を「— 前略 — 我々が学ぶべきことは対立なしに差異をいかにし

てとらえるかということにある。」¹⁶と述べている。

距離をはかる制作においてレヴィーンはどのような可能性を見いだしていったのだろうか。レヴィーンは、さまざまな画像のイメージの違いから裂け目として表れてくる距離をはかることによって問題を設問し、そこから距離を作り出すことによって、そのイメージの使い方を考え、新たな問題を含んだものとして活用していったのではないだろうか。

この制作でレヴィーンが新たな問題の発生としたのは、複製技術作品が氾濫する1980年代の米国に住まう「others」だった。レヴィーンは、そこに誰が写されているのが直にそれとは判らないシミュレーション画像を、複製技術品そのもののようなコピーを重ねて摩耗させたような画像として設定し、距離をはかることによって、画像内に、ストレスを覚えている現代の「others」が居ることを位置づけていくための制作としていったのではないだろうか。

4-(3). 視覚の二重化

「見る-こと」と「見られる-こと」が絶えず変化していく視覚の変わりやすさは、レヴィーンに、新たな問題を提示した。視覚の二重化、再二重化においてレヴィーンは、内なる他者の「眼差し」との距離をはかることによって、無意識をも含む制作としていったのではないだろうか。

4-(3)-①. 「私自身を見ている私を見ること」

レヴィーンの「見る-こと」による制作において、「私自身を見ている私を見ること」¹⁷というレヴィーン自身の視覚や、制作そのものをかたちづくるもうひとりの私が現れてきた。このもうひとりの私の出現によって二重化されたレヴィーンの視覚は、女性美術家としてのレヴィーンの内なるもうひとりの「others」の現れでもあった。

レヴィーンを二重化することで説明する「私自身を見ている私を見ること」というレヴィーンに特徴的な視覚は、見ている自分がかもしかしたら誰かに見られているかもしれないという逆転した視線から生じる不安や恐れ、そしてそのような現象が不意に現れてくるのではないかとといった困惑において現れる、見る者の再二重化（倍加）だった¹⁸。レヴィーンに現れた視覚の二重化は、いついかなる時においても、「見る-こと」の領域にとどまる

ことを要求するレヴィーンが、逆に「見られる-こと」という視線を発生させてしまうという思いがけないイメージの他者の視覚の現れだった。しかしこのさらなる二重化の現れはレヴィーンにとって、内なる他者の視線を通した「見る-こと」への想像的なイメージを生じさせていくための可能性を含んでいるのではないだろうか。

つぎに視覚の二重化の現れが意味していることを、先行者の例をあげて調べていこう。

4-(3)-②. 私のなかのもうひとりの他者

もうひとりの私という他者の現れを哲学者であり文学者でもあるジャン＝ポール・サルトル [Jean-Paul Sartre, 1905-1980, 仏] は、私のなかにもうひとりの私という他者がいることが判るのは、私が誰かに見られているという気配を感じるだけでこみあげてくる恥ずかしさという感情に気付いたその時だった、と述べている¹⁹。

その例として彼が挙げているのは、サルトルが何かの興味にかられて鍵穴から中をのぞいていると仮定して述べているつぎのような場面だった。誰かの足音がするのに気づいた瞬間サルトルは、その時、誰かに見られているという気配を察しただけで、恥ずかしさを感じてしまう瞬間がある、という。サルトルは、自分のなかにいるもうひとりの私の視線を感じることによって生じてくる恥ずかしさという反射的な感情を、他者を意識することのできる手段としてとらえていった。このことをサルトルは「いかなるまなごしのうちにも、——中略——、一人の対象-他者の現われが存する」²⁰と述べている。

4-(3)-③. 「私は私が私を見ているのを見ている」

精神分析家ジャック・ラカン [Jacques Lacan, 1901-1981, 仏] の述べているもうひとりの私は、幼児が鏡のなかに自分の姿をはじめに見つけていく現象として知られている「鏡像段階」という考察において現れてくる。

ラカンは「私は私が私を見ているのを見ている」²¹というさらに重層化した領域における「others」の現れの特徴を、次のように述べている。自分の姿を自分の眼で見ることができない人間の宿命や悲哀を表しているかのようなラカンの「眼差し」の特徴は、自分の内部において現れる、それとわかるもうひとりの自分ではなく、自分の外

部から見ている誰か他の人の視線によって自分が見られているという状況をはじめから設定していることだった。ラカンはしかしこの「眼差し」が知覚された瞬間に見えていたイメージはその人直に取りこまれていくと述べている²²。

4-(3)-④ 「第四の眼差し」

映画のスクリーン上に表れる「第四の眼差し」は、「見る-こと」と「見られる-こと」という二重化された視線が素早く入れ替って現れてくるという想像上の現象である。スクリーン上の「others」に対しレヴィーンは、画像との距離をはかることで「私自身を見ている私を見ること」というもうひとりのレヴィーンが再二重化された別種の「others」の現れとしてとらえ直していったのではないだろうか。

1981年に「第四の眼差し」を論じたウィルメンによると映画は、現実社会のリアリティをある程度反映させた作り方をしている。そのためおおかたの映画は、①「映画で語られる物語」、②「カメラの映像」、③「映画をみる観客の眼差し」が、どちらかにかたよることなくバランスよく映し出されている。その一方でウィルメンは、映画において、「どこかから見られているという想像であり、ある『眼差し』の対象となるという想像である」²³視線として、④「第四の眼差し」が現れてくることを次のように説明する。

芸術的な映画などにおいては、スクリーン上で語られる物語や映像の語りかけによって、心地よい調和が壊された時などに、見ている観客の「眼差し」がひとつの方向へと差し向けられていくことがあるという。観客の視線が「others」の映像へと寄せられていったその時に、スクリーン上の「others」から二重化された視線の反作用として現れてくるのが「第四の眼差し」という想像上の視線だった。

4-(4). 見る者として「見る-こと」

「others」を対象とした「見る-こと」によるシミュレーション画像の制作によって見る者となったレヴィーンをシンガーマンは、20世紀美術における観る者とよびかける。

20世紀の美術史における観者は、モダニズムの美術批評家マイケル・フリード [Michael Fried, 1939-、米] が写真などの視覚芸術を評価する者を

「観者／beholder」とよんだことに始まる。絵などのように作品自体に備わっている未来永劫続いていくという価値を一瞬の内に読みとる「瞬時性」という基準を持たない写真において観者は、批評家としての役割を担った²⁴。

シンガーマンは、過去の写真史へとさかのぼり、「見る-こと」を失うことのない制作をおこなうレヴィーンを観る者としてよびかけ、「観者という20世紀美術が示した存在は、レヴィーンのイメージが、我々の観ることとその枠組みとなって開いた裂け目の中で見ることで、以降の視覚を分断する前に生まれている、として書き直す事ができる」²⁵と述べている。

しかしレヴィーンが目指したのは、批評家としての観る者ではなく、物事の真の姿を間違いなく理解しようとよく見る観察者として、複製技術品が巷にあふれる現代社会の「others」を「見る者／viewer」だった。

「others」を対象とするアートにおいてレヴィーンが見る者として臨んだのは、1980年にウィルメンが論じた、スクリーン上の「others」から現れてくるという想像的な「第四の眼差し」への応答だったのではないだろうか。レヴィーンは、視覚の再二重化において現れてきた内なる他者の視線と、自分自身との距離をはかることによって、「others」に次のような視覚を示していったのではないだろうか。レヴィーンは①彼女自身の「見る-こと」からなる制作——つまり内なる他者の現れがもたらした見られることへの不安と恐れにおいて、②羞恥心——つまり内なる他者に見られているという自覚をいなくことにおいて、③見る者——外部から見ている誰か他の人の視線で自らの鏡像を「見る-こと」によって見られることで、前近代の借地農家の妻『アリー・メイ・パローズ』を、1981年のシミュレーション画像として現した。

レヴィーンは、この時期、モダニズムの写真家エドワード・ウェストン [Edward Weston, 1886-1958, 米] や、ニューカラーの写真家エリオット・ポーター [Eliot Porter, 1901-1990, 米] が撮影した写真のイメージを借り、粒子の粗いシミュレーション画像に変えていく制作を行っている。レヴィーンが制作したこれらの作品のテーマはいつも決まって——女性、子ども、貧しい人々、そして自然を含む「others」だった。

5. おわりに

そこに誰が写っているのかが直にわからないシミュレーション画像——それは、前近代の借地農家の人々がカメラのレンズをいぶかしげに見るイメージに「見る-こと」を見つけたレヴィーンが、現代の「others」に向けた「見る-こと」による制作だということが、本論で示される。

たしかに「others」という制作の対象に向けたレヴィーンのアートは、一時の気休めに過ぎない行為なのかもしれない。しかしアーティストとしてのレヴィーンのシミュレーション画像が、メディアを通じたこれまでの写真とは異なる仮想現実空間を示していることによって鑑賞者は、画像に住まう「others」に気付いていくことだろう。こうして現代の深淵を映しだしたかのようなレヴィーンのシミュレーション画像は、見る者に消えることのない余韻を残していくという可能性を持つだろう。

【註】

- 1 経歴：シェリー・レヴィーン
シェリー・レヴィーンは1947年に米国に生まれる。ウィスコンシン大学に進み69年に美術の学士号を、73年に同じく写真で修士号を取得後、75年にニューヨークに移住する。レヴィーンは過去30年間、欧米のギャラリーや美術館で開催される数々の展覧会に積極的に参加してきた。個展では1987年のニューヨークのメアリー・ブーン・ギャラリー展、1992年にはチューリッヒのクンストハレの企画で、回顧展が行われミュンスター、ローゼウム、およびパリを巡回した。2011-12年にはニューヨークのホイットニー美術館で「MAYHEM」展を開催した。日本国内では、2004年に国立国際美術観展、横浜美術館展、滋賀県立美術館展に出品している。
- 2 アルミン・ツヴァイテ、『ウォーカー・エヴァンスのアメリカ 大恐慌時代の写真』、リプロポート、1994年、9頁
- 3 同掲書、9頁
- 4 クレイグ・オーウェンス、「他者の言説」、『反美学ポストモダンの諸相』、ハル・フォスター編、室井尚+吉岡洋訳、勁草書房、1987年、125頁
- 5 マルティン・ハイデッガー全集第5巻、『杣道』、茅野良男 ハンス・ブロッガルト訳、創文社、1988年、129頁
- 6 Howard Singerman, “Seeing Sherrie Levine”, October, winter 1994, pp.99
- 7 Marzorti, “Art in the (Re) Making,” pp.93

- ⁸ Ibid, pp.93
- ⁹ Howard Singerman, "Seeing Sherrie Levine", October, winter 1994, pp.101
- ¹⁰ Michael Baxandall, *Pattern of Intention*, pp.1, 11.
- ¹¹ Howard Singerman, "Sherrie Levine's Art History", October; Summer 2002
- ¹² Howard Singerman, "Seeing Sherrie Levine", October, winter 1994, pp. 104
- ¹³ クレイグ・オーウェンス、「他者の言説」、『反美学ポストモダンの諸相』、ハル・フォスター編、室井尚＋吉岡洋訳、勁草書房、1987年、125頁
- ¹⁴ Paul Willemen, "Letter to John", *Screen* 21, (summer 1980), pp.54
- ¹⁵ クレイグ・オーウェンス、「他者の言説」、『反美学ポストモダンの諸相』、ハル・フォスター編、室井尚＋吉岡洋訳、勁草書房、1987年、108-113頁
- ¹⁶ 同掲書、113頁
- ¹⁷ Howard Singerman, "Seeing Sherrie Levine", October, winter 1994, pp.104
- ¹⁸ Ibid, pp.102
- ¹⁹ ジャン＝ポール・サルトル、『存在と無Ⅱ』、松波新三郎訳、筑摩書房、2007年、92-113頁
- ²⁰ 同掲書、163頁
- ²¹ 『ジャック・ラカン 精神分析の四基本概念』、ジャック＝アラン・ミレール編、小出浩之 新宮一成・鈴木國文・小川豊明訳、岩波書店、2000年、107頁
- ²² 同掲書、108頁
- ²³ Paul Willemen, "Letter to John", *Screen*21, (Summer 1980), pp.56
- ²⁴ 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、71-73頁
[Michael Fried, "Art and bjecthood", 1967, *NIMAL ART*, Gregory Battcock, 1968, pp. 125-127]
- ²⁵ Howard Singerman, "Seeing Sherrie Levine", October, winter 1994, p.104

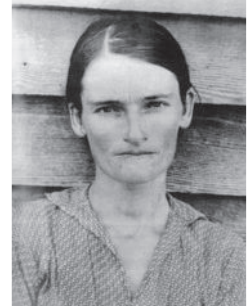
[図版]

[図版 1]



『フロイド・パローズ一家』1936年
ウォーカー・エヴァンス

[図版 2]



『アリー・メイ・パローズ』1936年
ウォーカー・エヴァンス

[図版 3]



『フィールズ家のキッチンの壁』1936年
ウォーカー・エヴァンス

[図版 4]



〈イメージ画像〉
『アリー・メイ・パローズ』1981年
シェリー・レヴィーン