

多様化する現代アートにおける写真と差異

シェリー・レヴィーンのシミュレーション画像

鉢 呂 光 恵

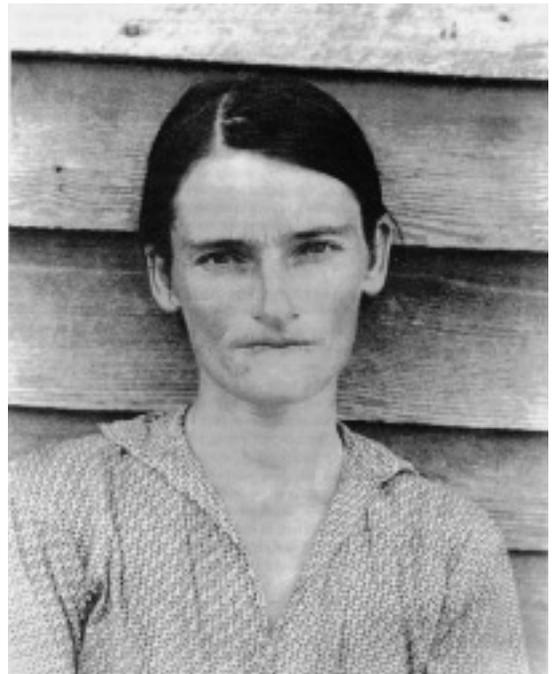
Abstract

Sherrie Levine is one of the most well-known postmodernism artists in the United States. In 1981, Levine rephotographed the photos of “Allie Mae Burroughs” (1936) by Walker Evans. This work, “After Walker Evans” (1981) brings out the “difference” of 45 years as presented by the “differences” in images between Evans’s photographs and her own. Reproduction techniques were widespread in the 1980s, and Levine turned her cool gaze on the “real” world to produce simulation works that instantly change like a television screen. This “After Walker Evans” series drew considerable attention from critics. Through her works, Levine has added another aspect to the diversity of Contemporary art.

1. はじめに

1981年、アメリカの美術家シェリー・レヴィーン (Sherrie Levine, 1947-) は、イリノイ州ノース・ウェスタン大学で『ウォーカー・エヴァンズに倣って/After Walker Evans¹⁾』を発表する。レヴィーンは近代の高名な写真家ウォーカー・エヴァンズ (Walker Evans, 1903-1975) が1936年に南部の小作農家を撮影した写真集『さあ今こそ有名人を讃えよう/James Agee & Walker Evans, “Let Us Now Praise Famous Men”, Violette Editions, 1941』(1960年改訂新版²⁾)に掲載した62点の複製写真のなかから22点を選び、再撮影した写真を発表し、批評家の注目を集める。小作農家の主婦を再撮影したレヴィーン作『ウォーカー・エヴァンズに倣って』(1981年)は、美術書等に取り上げられることが多い写真である。

レヴィーンは、個人の感覚を造形として表現してきたそれまでの近代芸術を再考する。こうした実績により彼女は1970年代以降のポスト・モダニズムの中心的な美術家として位置づく。レヴィーンの写真は、発表当初は、エヴァンズの複製写真を再複製した、単なるアートのコピー(複写)に過ぎないと見なされていた。レヴィーン制作は、



シェリー・レヴィーン作『ウォーカー・エヴァンズに倣って』(1981年)

ポスト・モダニズムのニュー・アート・ヒストリーの研究成果と、写真の複数性の機能を活用し、制作年代の異なる2つの画像の違いを、作家の個人

的な感覚の差ではなく、時代様式の違いを示す差異《infra thin/極薄》として自作に取り入れる。この制作は、前近代の模倣に基づく制作のようなふるまいを通して、同じように見える2作品の相違から、制作年代と画像の違いを明らかにし、シミュレーション（仮想現実）像によって現実の世界に対する明確な興味や接点が失われたような醒めたコンセプトを示す、多様化する現代アートの特徴的な内面を明らかにしていく。

本稿はレヴィーンの制作をめぐる2作品として、エヴァンズ作とレヴィーン作という2枚の写真の差異を取り上げ、以下の項目によって、現代アートにおける写真の意義と課題を明らかにしていく。

●レヴィーンの経歴

●制作の視点

- ①ニュー・アート・ヒストリーの知識と活用
- ②写真の複数性の機能から導き出される物理的な痕跡としての指標と《infra thin》
- ③同じように見える2作品の制作年代と画像の差

●《after》の意味とシミュレーション画像

2. シェリー・レヴィーンの経歴

シェリー・レヴィーンはアメリカ合衆国北東部のペンシルヴァニア州ハツルトンに生まれる。1965年に州都マジソンのウィスコンシン州立大学（University of Wisconsin, Madison）に進み、69年に美術の学士号（B. F. A.）を、73年には写真で修士号（M. F. A.）を取得する。1975年以降はニューヨークを拠点に、アーティストとしての活動を開始する。1977年の「ピクチャーズ（Pictures）」展、1981年の『ウォーカー・エヴァンズに倣って』展の発表・展示で批評家の注目を集めたレヴィーンは、ポスト・モダニズムを先取りした作家と見なされるようになった。

美術家でありながら、写真を制作の媒体として選択したレヴィーンは、古典主義から近代主義へと移行してきた過去の芸術観に対して少なくとも以下の2つの問題を提起する。そのひとつは作品の視覚的な美しさを重視する近代芸術を考えていくことであり、もうひとつは今日の電子機器や複製技術の芸術に与える効果とその影響を考えていくことである。

レヴィーンはこれまで、写真、オブジェ、コン

ピュータ・グラフィック、ドローイング、水彩画、木版画等の、さまざまな領域を超えた複合的な作品を発表し、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、参加する。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）、ウォズワース・アシーニウム展（カリフォルニア州ハートホールド）、1988年のハーシュホン美術館展（ワシントンDC）、ハイ・ミュージアム展（アトランタ）、1991年のサンフランシスコ近代美術館展、1992年のチューリッヒ美術館展が知られる。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も出品している。

3. 指標と《infra thin/極薄》

現代美術家シェリー・レヴィーンは、エヴァンズ作『アリー・メイ・パローズ』（1936年）に倣ったレヴィーン作『ウォーカー・エヴァンズに倣って』（1981年）を制作する。レヴィーン作は、制作年代の違いを茫漠としたシミュレーション画像として提出した。

レヴィーンの写真を初めて目にする鑑賞者は、高名なエヴァンズの原作と同じように見える写真が、レヴィーン作としてガラスの下に台紙を張った立派な額に入った最先端の複製として仕上げられ、美術館に展示されているのを見て戸惑いを覚えるだろう。レヴィーンの写真の鑑賞する困難さは、彼女の制作の成り立ちの説明のしにくさにある。そのため、レヴィーン制作は、作品を鑑賞する前に、彼女の制作がどのように始まったのかを示すアート・ヒストリーの知識と、写真の複数性の機能にたいする説明を必要とした。

3-1. アート・ヒストリー

中世やルネサンスを含む古典主義の芸術は、西欧の社会のなかで要請された役割を担い、芸術家の制作は、先行する優れた作品を基にした制作を継続してきた。

19世紀中盤から現在をも含む近代芸術は、古典芸術とは異なる成り立ちを示す。近代芸術は、ロマン派のドラクロワ（Eugène Delacroix, 1798-1863）や印象派のマネ（Edouard Manet, 1832-1883）等の絵画作品に見られるような、革新的な表現や色鮮やかな描画を特色とする。近代芸術は、

絵画や彫刻といった分野分けを明確にし、作品に描かれる内容よりも、作家個人の主観的な造形を尊重した。

西欧の芸術に変化をもたらしたのは、1960年代からの、複製技術や電子機器類の進展である。特に写真の複数性の機能は、広範なメディアを形成し、芸術のありかたに影響を与えた。1970年代～80年代は、こうした多元的な時代における近代芸術の在り方を再考するポスト・モダニズムが隆盛となった。

3-1-1. ニュー・アート・ヒストリー

美術家として写真を選択したレヴィーンの制作は、これまでの写真家のように、外界や被写体を撮影するものではない。レヴィーンの目的は、視覚的な美を追求するだけではなく、芸術の意味や制作の内容を問いかける作品を制作することにあった。

ポスト・モダニズムの作家としてのレヴィーンは、複製技術の影響が頻繁に語られるようになった時代の近代芸術を再考するために、あえて歴史を遡り、前近代の制作に戻ったかのような新しい制作を進める。レヴィーンの制作は、膨大な作品が蓄積されている過去のアート・ヒストリー（美術史）を遡り、先行する作家とその作品を探すことに始まる。レヴィーンは美術家として制作を行うだけではなく、ディーラー（美術商）のように自作の販路を拡げ、学芸員のように作品展の企画や制作の管理を行い、さらに、作品を分析する批評家の役を引き受ける。制作に伴って生じる様々な社会的な事柄を全部引き受ける彼女のやり方は、従来型の作家とは異なる姿勢である。前近代の制作に戻ったかのように過去の優れた作品を探す彼女の制作の背景には、ニュー・アート・ヒストリーの研究の成果と、彼女の制作の目的を支持する批評家が存在した。

最初にレヴィーンをアート・ヒストリアン（アート・ヒストリーを遡る美術家）とした批評家はクレイグ・オウエン（Craig Owens, 1950-1990）である。オウエンは、2000～01年頃にグッティ研究会の研究者として在席していたレヴィーンを——従来型の感覚のひとりのアーティスト以外の何か——として紹介し、彼女の全作品に対して「レヴィーンはディーラー、キュレーター、批評家の役を全て自分で引き受けていた。」と批評をした。

レヴィーンに作家としての多様なあり方を示唆したのは、1970～80年代のポスト・モダニズムの美学や美術史の研究である。歴史上のこれまで知られることのなかった興味深い事実を発見した研究者のひとりが、マイケル・バクサンドール（Michael Baxandall, 1933-）である。バクサンドールはルネサンス時代の芸術の成り立ちや美術家の制作の内容を社会や経済の機能という多様な視点から検証した。バクサンドールは、20世紀（特に1970年代後半以降）のニュー・アート・ヒストリーの研究によって解明された新しい知識が、1970年代以降の実際の制作に活かされ、導入されて、過去の記憶として活用されていると指摘し、「アートの歴史カルな実践は、語られてきたと同様にしばしば書かれてきた、それは『極めて明確に』でかつ『論証に役立つ』。」⁴として、レヴィーンの制作に実証的な枠組みを与えた。

レヴィーンの制作は、アート・ヒストリーの歴史的な実践を形作っている。ハワード・シンガーマン（Howard Singerman）は、アート・ヒストリーとの対話と、同じように見える2つの画像イメージを要求するレヴィーンを、「私は、彼女が作品を作ることになったアート・ヒストリーの後に続くだけではなく、アートのヒストリアン（歴史家）であり、それはむしろひとりの美術家というよりは、むしろ上等なヒストリアン・フォトグラファー（historian photographer/歴史学者的な写真家）であることを主張したい。」⁵と述べた。

3-2. 指標と《infra thin/極薄》

ここでは写真の歴史を辿りながら、何かを指し示す指標という効果と、同じように見える2つの複製写真の違いを見分ける《infra thin/極薄》という差異の概念を生かしたレヴィーンの制作へとつなげていく。

3-2-1. 複製技術と痕跡

古代ギリシャ時代から視覚的な造形を試みる芸術家は、自らの「手」を使い、心的なイメージを描写・表現して作品に定着してきた。人間が制作した芸術作品は、常に、人間の「手」によって複製が可能だった。工房のマスターの作品を弟子たちが習作するための模写や、当時の記録のための複製やレプリカは決して新しいものではなかった。

複製技術による複製は「手」作業を伴うが、制

作とは別なものである。古代ギリシャ時代の複製技術はブロンズや石膏の彫刻像を作る鑄造技術と、貨幣の刻印だった。中世では、活版印刷に始まった複製技術は、木版画、銅版画、腐食銅版画へと進み、19世紀にはそれに石版画が加わった。

芸術を「手」作業から解放したのは19世紀初頭の写真の発明である。初期の写真機は1830年代にフランスのニエプス（Joseph Nicéphore Niépce, 1765-1833）やダゲール（Louis Jacques Mandé Daguerre, 1787-1851）によって発明された。彼らの写真機はルネサンス以降の芸術家を使用した「カメラ・オブスクラ（camera obscura/暗い部屋）」内に感光板を取り付けただけのものであり、構造上1枚の感光版からはたった1枚の写真しか作ることができなかった。現在みられるような1枚のネガ（原版）から多数のプリントを数限りなく輩出する写真の複数性はタルボット（Henry Fox Talbot, 1800-1877）による紙ネガ法の「カロタイプ」が誕生した時に始まった。「カメラ・オブスクラ」内の感光紙の上に光の作用で像を固定させ、露光したネガを特別な印画紙に密着焼き付けをすると、黒白が再反転したプリントができるというネガポジ式の写真術の完成である。

19世紀中盤に発明された写真機の複数性も、技術的には、旧来からある「手」を使った複製技術の鑄型による同じものの再生産と同じ仕組みである。同じ型の再生産は、鑄型から鑄造される彫像や、貨幣の刻印、活版印刷術、工業規格品、埃の堆積のように、自然物の生成の痕跡である。例えば埃の堆積は埃がその上その上へと重なるまでの時間の経過を痕跡として視覚的に示し、カメラの映像は太陽光線が物質に当たった反映を感光紙の上に映した痕跡である。写真はそれ故に、鑄型によって同型のものが生成される物理的な痕跡である。

3-2-2. 指標と差異

1)

美術家ではあるが芸術の媒体に写真を選択したレヴィーン⁶の制作は、写真家として外界の被写体を写すものではない。レヴィーンの関心は膨大な数の写真が蓄積されている過去の美術史へと向かう。レヴィーンは、1枚のネガから無数のプリントを排出し、どんなものにも簡単に写し取ることができ、また写し取ったものはいくらでも増殖

させることができる写真の複数性の機能から生じる効果を強調する。

レヴィーンは美術史を遡り、モダニズム⁶育ちの彼女が若いころから鑑賞してきた、近代の写真家とその作品を探す。彼女が選択したのは、アメリカの1930年代を代表する高名な写真家ウォーカー・エヴァンズである。レヴィーンはエヴァンズが1936年に撮影した複製写真を再写真化した。

レヴィーンは先行する作家の複製写真と、レヴィーン自身がそれを再撮影した2枚の複製写真の間だけに現れる差異（小さな違い）を探すという、これまでに例のない制作を始める。レヴィーンが選択した複製写真は、以下の2作品である。

- a：ウォーカー・エヴァンズ作『アリー・メイ・バローズ』（1936年）
- b：シェリー・レヴィーン作『ウォーカー・エヴァンズに倣って』（1981年）

レヴィーン作は、エヴァンズの原作から、直に再撮影したものではない。盗作との疑いを避けるために、レヴィーン作はエヴァンズの原作写真が載っている美術書やグラビア雑誌の頁を切り抜き、厚い紙に張ってカラー写真を作りそれを再撮影している。最低でも3回以上の複製を繰り返すレヴィーン作の複製写真は、コピーで摩耗したような荒い粒子の画像によって、現代社会の至るところに蔓延する複製技術の影響を示した。

レヴィーンが2つの複製写真の違いを探すために行った方法は、「これがエヴァンズの写真だ。」とか、「これがレヴィーンの写真だ。」という、一目見ただけで判る個性の差ではない。レヴィーンが参考にしたのは、美術品の制作者、制作時期、時代様式（形式）を特定するために昔から行われている、鑑定という方法である。美術品の鑑定は、専門家による鋭敏な観察力に依拠するだけではなく、作品が制作された時代背景や、時代様式に対する十分な知識を必要とする。制作者を特定しているレヴィーン⁶の制作は、1936年と1981年という2つの制作の間にある45年という時間の隔たりと、時代様式による色彩や画像に対する視覚的な作風の変化を重視するものである。

バクサンドールは、時代様式の認定について、アートのヒストリカルな説明の評価の対象となるのは、作家個人のスタイルを指す特徴的な「画像」

ではない、という。彼は、「ある解釈のもとでそういうことだと納得される『画像』であり、ある部分解釈可能な説明（『画像』）が必要である。¹⁷」と記している。

2)

レヴィーン作は、同じように見える2つの写真の間だけに見られる画像の違いを示すために指標という考えを用いた。

指標は、マルセル・デュシャン (Marcel Duchamp, 1887-1968) が写真の効果を分析した概念である。美術品の制作を「手」作業から解放した写真は、人間が発明した機械である。機械としての写真には、昔から行われていた「手」作業による複製技術に特有の、鋳型に拠る、同じものの再生産という仕組みが残っている。写真は、貨幣の刻印、活版印刷、埃の堆積と同じように、太陽光線の反映を感光紙に写した物理的な痕跡である。

デュシャンは、同型の鋳型によるある特定の原因の印、または埃の堆積のようにはっきりとした時間の経過を示す写真の物理的な痕跡を、何かを指し示す証拠として自作に採用し、それを指標と名付けた。デュシャンは、数ヶ月にわたってアトリエに寝かされていた円錐形の「濾過器」のガラスの表面に積もった埃を友人に撮影させた。積もった埃は、時間の経過に対する一種の物理的な指標である⁸。

ロザリンド・クラウスは、写真と指標を結び付けたデュシャンの写真の使い方を取り上げている⁹。下記は彼女の論説を、筆者が箇条書きにまとめたものである。

- 指標は絵画が表現するイメージとは異なる、物理的痕跡である。
- 指標は対象に対して物事の見当をつけるためのはっきりとした目印となる。

こうした写真の浸透の背景となったのは、レヴィーンを始めとするポスト・モダニズムの作家たちの間に、再現・表象の手段として写真が浸透したことがあげられる。画像を数千倍にも拡大する複製の使い方と指標的条件との結合を指摘したロザリンド・クラウスは、デュシャンの写真の分析を評価して、「デュシャンこそが、指標(記号の1類型としての)と写真を結びつけた最初の人

だった。¹⁰」と述べている。

3-2-3. 《infra thin/極薄》

デュシャンは、写真の指標の働きを、同一のもの間だけに存在する微かな違いにつなげて、それを《infra thin/極薄》と名前を付けた。《infra thin》は、エヴァンズ作とレヴィーン作のように、2つの一見同一の複製写真の間だけに見られる僅かな差異を見分けるための概念である¹¹。2つの作品の差異、《infra thin》を視覚化したレヴィーンは、1936年という近代化を目前にしたアメリカの古き良き時代と、1981年という複製技術が蔓延する現代との時間差を、異なる画像で示した。

以下に、エヴァンズ作とレヴィーン作の時代背景の違いを、1) 家族、2) 複製技術、として述べていく。

1) 家族

1936年、エヴァンズは、アメリカ政府のFSA(農業調整局)の調査員として世界的な大恐慌(1929年)の余波を受けて貧窮に苦しむ南部の小作農家の3家族を訪問し、『アラバマ州の(綿花栽培)借地農家の妻』、通称『アリー・メイ・パローズ』(1936年)を撮影する。エヴァンズは近代化を目前にした1930年代のアメリカの家族の様子を、記録として残した。

エヴァンズの写真には、悲惨さを報告するだけの写真とは異なる独特の味わいが存在する。エヴァンズは、厳しい生活環境の中でも、家族が身を寄せ合って日々の暮らしを大切に生きる人々のなげない日常の暮らしを写す豊かで意義深い日常の文化を写真に定着する。エヴァンズが撮影したものの多くは、古ぼけた椅子やテーブルであり、かなりみすぼらしい掃除道具や、使い古されたタオルのような日常品や雑貨類である。だがそれらの被写体は、細部に到るまで鮮やかに映し出されることによって、物それ自体がもともと持っている形の美しさを醸し出している。このことは、それらの日用品を作り出し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しっかりと支えあって暮していることを示し、彼らの文化が揺ぎの無い活力を備えていることの証となっている。

エヴァンズの写真は注意深く農村の暮らしを記録し、その貧しい暮らしの中にあっても、仕事の

合間のわずかな余暇の時間をポーチで寛ぎながら、3家族のみんで子どもを見守っていくというような価値を幾つも見出すことができる点に特色を持っている。エヴァンズの写真は近代化を目前にした、アメリカの家族の暮らしの様子を、荒々しい自然の状態をも含めて映しだした1930年代の記録として評価を受けた¹²。

エヴァンズが撮影した1936年から、45年後にレヴィーンが再撮影を行った1970～80年代のアメリカだけではなく、日本に置き換えて考えてみても、家族の様相は変化している。近代を通過した現代の家族は、世代の異なる大家族に暮らす事だけでなく、世界大戦終了後(1945年)に多くなった1世代の親子が暮らす核家族においても、家族の絆が薄れていくような変貌を余儀なくされているのが現状である。社会の基本単位としての家族は流動している。

2) 複製技術

1937年に「FSA」を辞したエヴァンズは、1938年にニューヨーク近代美術館(Museum of Modern Art in New York)で、「ウォーカー・エヴァンズ/アメリカン・フォトグラフィス」展を開催した。エヴァンズの写真はドキュメンタリーの記録としてだけでなく、芸術作品としての評価を受けた。

1941年、エヴァンズは1936年の写真を編集した写真集『James Agee & Walker Evans, "Let Us Now Praise Famous Men"/邦題『さあ有名人に会いに行こう』、Violette Editions, 1941』を発売する。この発刊に際して、エヴァンズは写真というメディアの特徴を生かすために自己編集を行い、審美主義的な芸術家としての構えを抑えて、近代化を目前にしたアメリカの古き良き時代のイメージを、次世代へのメッセージとして伝えていくとするコンセプトを重視した。

写真は早く、安く、しかも黒白を中心とした色調で無限に複製が可能なのであり、サイズが小さく、キャプション(見出しや説明文)だけで最小限の情報を伝えられる。

エヴァンズは写真が広く公衆に影響力を持つためには、芸術的な写真を尊重するだけではなく、争う余地がないほどに明かな事実を伝え、誰もが簡単に読み解くことができる写真を、進んでメ

ディア機構の中に入り込んでいかななくてはならないことを知っていた。エヴァンズがメディアの時代に写真を流通させるためのコンセプトとして選択した方法は、写真の複数性の特徴を生かしたものであった。

エヴァンズが1941年に出版した写真集『今こそ有名人を讃えよう』は、アメリカが第2次世界大戦に参戦した年であったために、開拓者世代の家長的な家族制度のもとで、貧しさのさなかにあっても豊かな暮らしの文化を育んだ1930年代の小作農家の話は人々の注目を集めることができなかった。

19年後に版を新しくして再出版した1960年改訂新版は、写真ブームが生じていたことが幸いして、戦後の核家族化や個人主義に親しんでいた若い層が1930年代のアメリカを撮影したエヴァンズの魅力を再発見した。1960年改訂版は、1941年の初版31点から、62点へと画像数が倍増し、画像のトリミング等にも全面的な変更が行われている。写真集のコンセプトは、戦後の夫婦を中心とした個人主義的な家族像を反映する。核家族化した意識変化の中で、エヴァンズの写真は懐かしさに彩られた郷愁という側面を強調している。

1960年版の『アリー・メイ・バローズ』は、初版と比べると、少し細長い構図に変更され優美さを醸し出す。彼女は、いつでも他の人と変わることのできる、複数性の映像イメージとして存在している¹³。

複製技術が蔓延する現代は、色彩豊かで、豪華な体裁を施した写真集が数多く出版されている。

1920年以降の写真集には、作家個人の写真集であっても、発行年によってトリミングが異なり、原版写真や、写真のネガ・サイズ等のデータがほとんど記載されていない事が多い。

レヴィーンは、1981年に、1960年改訂新版の『アリー・メイ・バローズ』を再撮影した。

3-3. ウォーカー・エヴァンズ作とシェリー・レヴィーン作：2つの写真の差異

ここでは、エヴァンズ作『アリー・メイ・バローズ』(1936年)と、レヴィーン作『ウォーカー・エヴァンズに倣って』(1981年)という2つの画像が示す差異を具体的に述べていく。2枚の写真は、どちらも複製画像のため、画像のサイズ、解像度



a

b

等が不揃いである。

a：エヴァンズ作のプリントは『アメリカ：大恐慌時代の作品』（1994年版）カタログ図録参照。『アリー・メイ・バローズ アラバマ州 ヘール群 1936年/Allie Mae Burroughs, Hale Country, Alabama 1936』（ネガ20.3×25.4cm、密着プリント 不明）：画面左

b：レヴィーン作のプリントは、上記のエヴァンズの寸法に近いハワード・シンガーマンの論文に掲載されている“Sherrie Levine, After Walker Evans; 4”（1981）を参照。（ネガ20.3×25.4cm）：画面右

3-3-1. エヴァンズ作『アリー・メイ・バローズ』（1936年）

1936年にエヴァンズが撮影した『アリー・メイ・バローズ』（1936年）は、近代化を目前にした1930年代の古き良きアメリカを象徴する歴史的な写真として位置付けられている。エヴァンズ作『アリー・メイ・バローズ』（1936年）は、18世紀に英国から入植した先祖伝来の、自らも主力の働き手となって砂ばかりの荒れた畑で労働を行う植民者の末裔の妻の写真として反響を呼んだ。彼女の目鼻立ち、風化した板目、古びた服、きちんと編んだ髪等々、彼女の印象の厳粛さのすべては、鑑賞者をまっすぐに見つめる純粹な眼差しとともに、アメリカの1930年代を懐かしく思い起こさせるアイコン（偶像）となった。

エヴァンズ作『アリー・メイ・バローズ』（1936年）は、被写体のありのままの姿を厳正な構図に収める彼本来の撮影法に基づく画像である。エ

ヴァンズは画像に特殊な（絵画的な）効果を施すことなく、レンズ本来のストレートな眼差しを通して見る人のイメージに働きかけてくる。

エヴァンズの写真は無限の諧調の美しさと半永久的ともいえる保存性を特徴とする優美なプラチナ・プリントを施している。製版技術の粋を尽くしたエヴァンズの精緻な画像は、漆黒から薄墨へと変化していく黒の諧調が独特の物質感を漂わせる。

エヴァンズ作は、写真が社会のなかで培ってきたフォト・リアリズムと、様式史との関わりを示す精緻な画像を指標として示す。バローズは彫りの深い面立ちの眉をひそめ、唇をかみしめるようにして何かを訴えかけているかのような眼差しまっすぐに鑑賞者に向けている。若々しいバローズの眉頭から額にかけて、さらに頬や、首筋には幾つもの深い皺が刻まれ、鑑賞者に時代を作った生活感を訴える。

3-3-2. レヴィーン作『ウォーカー・エヴァンズに倣って』（1981年）

レヴィーン作『ウォーカー・エヴァンズに倣って/After Walker Evans』（1981年）は、エヴァンズ作（1936年）とは異なる画像を示す。レヴィーン作は、1936年から45年が経過した後の、複製技術が蔓延する1981年の社会の状況を視覚化した画像を制作する。

レヴィーン作は単純なコピーではない。写真製版術に熟達するレヴィーンは、様々な技術を組み合わせ合わせた画像の制作に取り組む。レヴィーンは、複写を重ねた結果として現れてくる摩耗した画像の効果を出すために、下地に松脂などの粉末を用いて版面に凹凸を作り、さらに自由に版面の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）という技法を施し、その上に、グラビア印刷を重ねるといふ、高度な複製技術を結集した。

レヴィーン作『ウォーカー・エヴァンズに倣って』（1981年）は、エヴァンズ作の歴史的なバローズの額に刻まれた1930年代の生活感を示す深い頬や首筋の皺が目立たなくなっている。レヴィーン作は、エヴァンズ作『アリー・メイ・バローズ』（1936年）のプラチナ・シルバープリント特有の黒い諧調の美を漂わせる精緻なバローズ像を、色味を減少させた淡い灰色のグラデーションの、灰白

いパローズへと変えた。

《infra thin》の差を意識するレヴィーン作は、近代のアート・ヒストリーがフォト・リアリズムの形式としてきた精緻な画像とは明らかに隔絶している。レヴィーン作は、ピントがぼけて、ズレやかすれが生じた、従来ならば到底芸術品とは言えないような茫漠とした画像を提出する。焦点深度や精密度を失った画像は、エヴァンズ作の精緻な画像が示す近代芸術の形式とは異なる、1970年代～80年代に特有の、現実に対して距離を置く醒めた感覚を強調しているかのようである。

シンガーマンは、「エヴァンズの原作と、それに倣ったレヴィーン作の2つの画像の関係は、近代特有の造形を重視した形式的なもの、近代を再考する70～80年代のポスト・モダニズムの、それぞれの時代様式の差を比較するという構造的な関係でもある。¹⁴」と記している。

3-4. 《after》とシミュレーション画像

レヴィーンは、制作年代の異なる同じような2作品の僅かな違いを《infra thin》の差として捉え、複製技術が蔓延する現代の特徴を視覚的に示した。それが、レヴィーンの始めたシミュレーション (simulation/仮想現実) 画像である。

レヴィーン作『After Walker Evans』の《after》という言葉は、一般的な言葉の用法とは異なる使い方をしている。レヴィーン作の《after》は、エヴァンズ作との45年間という極めて限られた時間の差を指すものである。レヴィーンが表題にした《after》は《…に倣って》という意味を示すが、本来は漠然とした時間の範囲を表す。

ここでは、《after》の、年代順という意味を持つ「通時態」的な意味は避け、フェルディナン・デ・ソシュール (Ferdinand de Saussure, 1857-1913) が、「共時態」を、「意味作用を作り出す能力¹⁵」とした説に従って、レヴィーンが制作を行う1970～80年代のポスト・モダニズムの画像が示す意味を考えていく。

モダニズムの再考を謳うポスト・モダニズムの若い作家には、近代の作家には見られない、現実の世界に対する明確な興味や接点が失われたような醒めたコンセプトが窺える。彼らの多くは、複製技術の普及によって広範なメディアが暮らしの隅々にまで浸透したことにある種の感慨を抱き、写真作品においては、新しいものは何ひとつ残さ

れてはいないのでないかとの考えに行きつく。彼らの視線は、写真家として被写体を写すことに向けられるのではなく、19世紀初盤の写真の発明以降の膨大な数の写真が蓄積された、写真の歴史そのものに向けられるようになった。写真史を振り返った彼らは、時間を遡って近代の写真家の写真や、商業用のポスター、映画のスチール写真等を探索し、その作品を複写機を通して更に拡大するなどを通して、現代の意識を投影したものとして発表した。

彼らの感覚は、テレビが映し出す画像——素早く移り変わるシミュレーション (simulation/仮想現実) のように、定まるところを知らない茫漠としたものである。それはかつてジャン・ボードリヤール (Jean Baudrillard, 1929-) が「起源 (origine) も現実性 (réalité) 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。¹⁶」と記したように、蔓延する複製イメージが、逆に現実の我々の考えに影響を及ぼす枠組みとなってしまうという1970～80年代的感觉の現状を、若いアーティスト達は感じ取っていたのである。

レヴィーンは写真の複数性の機能を活用し、時代様式の違いを指標の差として捉え、同じような2つの作品の間だけに現れる差異を画像で示した。それが、シミュレーション (simulation/仮想現実) 画像である。

4. 考察

ジェリー・レヴィーン制作は、差異の概念が、文明論を示すことに帰結する。差異の概念は、蔓延する複製イメージが、逆に現実の我々の考えに影響を及ぼす枠組みとなってしまうという、複製技術で覆い隠された、現代社会が直面する様々な内容を示すものとして樹立される。

レヴィーン作は、これまでの近代文明が確立してきた制作年代と時代形式を精緻な画像で示すエヴァンズ作との差異を、素早く移り変わるテレビ画像のような灰白いシミュレーション画像として示した。これまでの芸術史とは隔絶した、芸術とはいえないような茫漠とした画像は、現代そのものの姿を表象するかのようであり、過去との対比としてしか存在しえない差異——シミュレーション・アートの美学として、視覚化された。

レヴィーン作は、エヴァンズ作が担うアメリカの歴史を想起させる記念碑的な存在感や、近代芸術を代表する精緻な画像の美といった、芸術の本質に関わりや接点を持つものではない。レヴィーン作は、エヴァンズ作との画像との対比において確認される画像である。レヴィーンは、制作を通して、こうした小さな差を差異として示すことによって、現代社会の深淵を映しだした作家といえる。

注

- 1) 正式名称『ウォーカー・エヴァンズによるアリー・メイ・パローズの肖像写真にちなんで』、本稿では『ウォーカー・エヴァンズに倣って』と表記する。
- 2) ウォーカー・エヴァンズは1941年の初版発行後、1960年に改定新版を発行する。改定新版の『アリー・メイ・パローズ』は初版と比較すると、収録した写真の構図や、数が異なっている。シェリー・レヴィーンは1960年版掲載の『アリー・メイ・パローズ』を選択した。
- 3) Craig Owens, "Sherrie Levine at A&M Artworks," *Art in America* 70, no.6 (June 1982), pp.148
- 4) Michael Baxandall, *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures* (New Haven: Yale University Press, 1985), pp.8-9
- 5) Howard Singerman, "Sherrie Levine's Art History," *October* 101, summer 2002, © 2002 October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology, pp.97
- 6) アメリカの近代美術をモダニズム (modernism) と呼ぶ。この呼称が始まった年代は定かではないが、批評のモダニズムは批評家クリメント・グリーンバーグ (Clement Greenberg, 1909-1994) が『アヴァンギャルドとキッチュ/Avant-Garde and Kitsch』を上梓した1939年に始まる。
- 7) Michael Baxandall, *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures* (New Haven: Yale University Press, 1985), pp.1
- 8) Rosalind Krauss, Note on the Index: *Seventies Art in America*, *October* Vol.3, (Spring, 1977), Published by: The MIT press, pp.68-71
- 9) 前掲書、pp.71
- 10) 前掲書、pp.71
- 11) Howard Singerman, "Sherrie Levine's Art History", *October* 101, summer 2002, © 2002 October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology, pp.101-102
- 12) 2004年『アメリカ：大恐慌時代の作品』、ウォーカー・エヴァンズ撮影、アルミン・ツヴァイテ、ウルリッヒ・ケラー他文、大貫敦子、細見和之訳、リプロポート、1994年。シェリー・レヴィーンは、ウォーカー・エヴァンズの1960年初版本を1960年に改訂した、改定新版本から『アリー・メイ・パローズ』を再撮影した。Pp.27-28
- 13) 前掲書、pp.59-71
- 14) Howard Singerman, "Sherrie Levine's Art History", *October* 101, summer 2002, © 2002 October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology, pp.104
- 15) ソシユールは、時間を、時間軸上の1点(現在)において捉える「共時態」と、時間の流れに沿って変化する「通時態」に区別した。ソシユールは、「共時態」を「意味作用を創り出す能力」として重用した。フランソワーズ・ガデ著、『ソシユール記号学入門』、立川研二訳、1995年、新曜社、pp.87-89
- 16) ジャン・ボードリヤール著、『シミュラクルとシミュレーション』、竹原あき子訳、法政大学出版局、1984年、pp.2

参考資料一覧

論文

- Craig Owens, "Sherrie Levine at A&M Artworks," *Art in America* 70, no.6 (June 1982), pp.148
- Michael Baxandall, *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures* (New Haven: Yale University Press, 1985), pp.1, 8-9
- Howard Singerman, "Sherrie Levine's Art History", *October* 101, Summer 2002, © 2002 October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology, pp.97, 101-102, 104
- Rosalind Krauss, Note on the Index: *Seventies Art in America*, *October* Vol.3, (Spring, 1977), Published by: The MIT press, pp.71, 74-75

図書

- フランソワーズ・ガデ著、『ソシユール記号学入門』、立川研二訳、1995年、新曜社、pp.87-89
- ジャン・ボードリヤール著、『シミュラクルとシミュレーション』、竹原あき子訳、法政大学出版局、1984年、pp.2
- 『アメリカ：大恐慌時代の作品』(2004年版)、ウォーカー・エヴァンズ撮影、アルミン・ツヴァイテ、ウルリッヒ・ケラー他文、大貫敦子、細見和之訳、リプロポート、1994年、pp.27-28、59-71