

1980 年代複製技術の進展と写真の差異

— 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

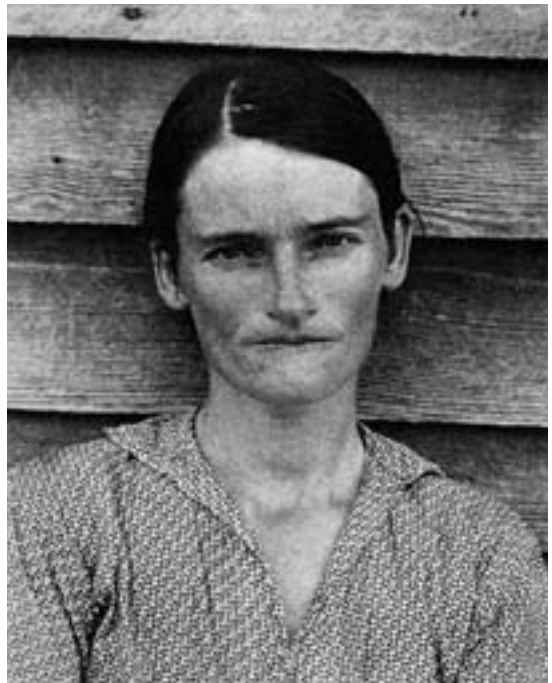
In 1981, Sherrie Levine rephotographed the reproduced photos of “Allie Mae Burroughs” (1936) by Walker Evans. This work, “After Walker Evans” (1981), drew considerable attention from critics. This work by Levine attempted to meditate on the developing reproduction techniques’ influence on art, and her work can be called unique with regard to the following two points. 1) Levine’s work is not merely a reproduction of the original artwork but her own photography that is different from the original, and intended to present viewers with a difference between the original and her own, bringing out the contrast between the two and setting a new perspective. 2) The grainy simulation image of her works do not only turn a cool gaze on but also forms the index to the 1980’s.

1. はじめに

1981 年にアメリカの美術家シェリー・レヴィーン (Sherrie Levine, 1947-) は、近代の高名な写真家ウォーカー・エヴァンズ (Walker Evans, 1903-1975) の写真集『今こそ有名な人を讃えよう / “Let Us Now Praise Famous Men”』(初版 1941 年/改訂新版 1960 年)¹⁾ から 22 点の複製写真を選んで再撮影した写真を発表する。なかでも借地農家の妻アリー・メイ・バローズ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 / After Walker Evans』²⁾ (1981 年) は、ポスト・モダニズムに特徴的な、前近代の開拓者の末裔を写した制作として、批評家の注目を集める。

ポスト・モダニズムの中核を成す作家として知られるレヴィーンのこの制作は、発表当初はエヴァンズの単なるコピー (複写) に過ぎないと思われていた。

レヴィーン制作は、アメリカ 1980 年代に蔓延する複製技術のアートに対する影響を考えるものである。彼女の特異性は、単なる、原作の反復ではなく、エヴァンズ作の画像とは微かに異なるレヴィーン自身の画像を制作して対比させ、そこから新しい意味の転換点を見つけ出していこうとす



画像 1 : 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)/Sherrie Levine, “After Walker Evans: 4”, 1981

る複合的なコンセプトの設定に認められる。エ

ヴァンズの精緻な画像に対してレヴィーンが提出したのは、1981年を示す写真の指標としての条件を満たした、粗い粒子のシミュレーション(simulation/仮想現実)画像である。

本稿では、近年の美術史や言語学の研究成果と、写真の製版技術や複数性の機能を活用するレヴィーンのシミュレーション画像の分析を行い、それが現代アートに対してどのような意味合いを持っているのかを検証し、ポスト・モダニズムに特徴的な写真の意義と課題を明らかにしていく。

はじめに古典と近代の美術史を振り返り、80年代を中心とするポスト・モダニズムの芸術観との違いを、一元性と複数性という対立する観点で述べる。次に歴史を遡ったレヴィーンの《after》という制作の具体的な成り立ちを、下記の項目によって分析していく。

- ①写真の指標とシミュレーション画像
- ②フェルナン・デ・ソシュールの「共時態」による時間の概念と差異
- ③蔓延する複製技術の芸術への影響と、ポスト・モダニズムに特徴的な内面との関係性。

2. シェリー・レヴィーンの経歴

シェリー・レヴィーンは、1947年に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)に入学、69年に美術で学士号(B. F. A.)、73年に写真で修士号(M. F. A.)を取得する。

ニューヨークに拠点を写した1975年以降は、写真を媒体に選択し、美術家としての活動を開始する。1977年「ピクチャーズ(Pictures)」展、1981年『ウォーカー・エヴァンズに倣って』展の発表は批評家の注目を集め、近代芸術を再考するポスト・モダニズムの中核を担う作家とみなされている。

レヴィーンは、これまで写真、水彩画、ドローイング、オブジェ、コンピューター・グラフィック、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年メアリー・ブーン・ギャラリー展(ニューヨーク)、1991年サンフランシスコ近代美術館展、1992年チューリッ

ヒ美術館展が知られる。1981年の作品発表から30年が経過した2011年11月10日～2012年1月29日迄ホイットニー美術館(ニューヨーク)で「SHERRIE LEVINE MAYHEM」展が開催される。

日本国内は、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する。

3. 西欧の美術史と、変容のポスト・モダニズム

西欧の美術史は、人間の「手」を通して「かたち」創られてきた。絵画や彫刻などの芸術作品に示される「かたち」には、時代に即した芸術の考えを伝えるための媒体や表現技術の選択などを通して、その時代の人々の意識や特色が示されている。それぞれの時代の芸術様式は、それぞれの時代の理念や媒体が変化していくのにつれて、「かたち」の様相を変えて存続してきた。

人間の「手」を使った「かたち」の歴史を変容させたのは、19世紀初頭の写真の発明である。シャッターを押すだけで目の前の被写体を目に見た通りにそのまま素早く写しとる写真は、芸術を人間の「手」作業から解放し、1枚のネガ(原板)から無数のプリントを排出する写真の複数性は、広範なメディア網を形成した。

第3章では、写真が発明される以前の古典と写真が発明された近代の美術史を振り返り、複製技術が蔓延する1980年を中心とするポスト・モダニズムとの違いを、一元性と複数性という対立する観点で述べていく。

3-1. 古典主義の芸術

広義の古典芸術は、ギリシャやローマ、中世やルネサンスを経て、産業革命や市民革命で封建的な旧制度が崩壊する19世紀頃までの西欧の芸術を指す。古典的な時代の人々は、その多くが地方にあって農耕を主とし、少数の領主と主従関係を結ぶ封建社会の構成員として定住社会を形成した。

古典社会が「かたち」として残した芸術は、集団としての一体感や暮らしの拠りどころとなる規範を生み出すための制作であり、19世紀以降のピカソやゴッコンといった芸術家個人の独創的な表現とは異なっている。

古典的な芸術は、先行する優れた作品の「かた

ち」を何世紀にもわたって受け継いでいく反復(模倣やコピー)による制作が行われていた。古典時代の芸術家にとっての模倣やコピーという言葉の意味は、現代の使われ方とは異なる価値を持っていた。彼らにとって、コピーは機械的な模倣を指すものだった。その一方で、天才的とされる芸術家の場合には原典からの模倣はある種の解釈行為であり、それがオリジナリティのある制作とされていた。古典の芸術家は、新しい技術や発想によって芸術を革新するためではなく、すでに確立された価値基準を反復し、保持するという目的のために制作するのである。ルネサンス時代のオリジナリティと模倣の関係を研究するリチャード・シフは、「ここから生まれるものは、一連の集会的、匿名的価値としての西洋文化の表現なのである。」³⁾と述べている。

近年のポスト・モダニズムに特徴的な複数性の芸術との関わりの中で、古典と近代の芸術との「美学」が歴史的に相対化されるようになった。古典芸術はこれまで複数性による芸術とされていたが、彼らの芸術は集団的な意識をひとつにまとめていくための規範となる、神、自然、共同体、ないしは真理といった中心となる概念を常に掲げていた。⁴⁾天地創世図をシステイナ礼拝堂に描いたミケランジェロや、森羅万象を超越した技巧で描いたレオナルド・ダ・ヴィンチの絵画やデッサンに、彼らの一元性の概念が示されている。

●古典芸術は、優れた先例に倣う複数性の制作が行われるが、神・自然・共同体・真理という集団としての中心的な概念によって規定される、一元性の芸術である。

3-2. 近代主義の美術と「モダニズム」

3-2-1. 19世紀中盤フランス

1760年代のイギリスに始まった産業革命や市民革命が経過した後、19世紀中盤に近代芸術が成立する。フランスのマネやドラクロワ等に代表される近代の画家たちは、自らの内的な感情や感覚を色鮮やかで革新的な表現に込め、個人的なオリジナリティ(独創性/originality)を探究した。大都市となったパリには、地方から労働者を集めて、新興のブルジョアジーが出現した。旧来の古典的な制約から解放され、新時代の自由な気風を受けた近代主義は、産業的・都会的・民主主義的な個

人の尊重という特徴を持った。

●近代芸術の特質は、作家個人のイメージを革新的に表現しオリジナリティを追求する、一元性に認められる。

3-2-2. 1940年代アメリカの「モダニズム」

1940～60年代のアメリカ近代美術は、「モダニズム」と称される。「モダニズム」の絵画に主導的な役割を果たしたのは、批評家クレメント・グリーンバーグ(Clement Greenberg, 1909-1994)と彼が提唱した形式主義(formalism)である。

初期の論文「アヴァンギャルドとキッチュ」⁵⁾(1939年)で新興のアヴァンギャルドの前衛的な文化を賞賛したグリーンバーグは、キャンバス・木枠・絵具といった絵画の表現媒体(メディウム/medium)の特質を生かした2次元の抽象絵画を、自律的な絵画として推奨する。彼の造形的な絵画理論は、古典絵画の空間表現とは趣を異にする斬新な印象を多くの画家に与え、20世紀に中心的な美術批評を形成した。「モダニズム」は、西欧近代芸術の色鮮やかで革新的な絵画の傾向を受け継ぎながらも、独自のアメリカ的な絵画を展開し、1950年代には、バーネット・ニューマン等による美術館の壁面を埋め尽くすほどの大画面の抽象絵画で、理論の完成を見る。

1960年代以降は、商業主義による大量消費社会や複製電子機器の普及による情報社会が押し寄せる。こうした多様な文化状況のなかから、複数性のポスト・モダニズムが始動してくる。

グリーンバーグは次のように記述している。「思うに、『モダニズム』の本質は、ある規範そのものを批判するために——それを批判するためではなく、その権能の及ぶ領域内で、よりいっそうそれを強固に確立するために——その規範に独自の方法を用いることにある。」⁶⁾

●「モダニズム」は、絵画の媒体の特徴を生かした自律的な抽象絵画を本質とする、一元性の芸術様式である。

●古典芸術と近代芸術は、ともに、規範となる概念を持つ一元性の「美学」として相対化している。

3-3. 変容のポスト・モダニズム

1970～80年代を中心とするポスト・モダニズムは、芸術を「手」で「かたち」創る歴史から解放すかのように、写真の複数性を使ったこれまでに見られない芸術を形成する。

3-3-1. 写真の発明とネガ・ポジ式の完成

視覚芸術の歴史を変えたのは、19世紀初頭の写真術の発明である。最初の写真機は、1830年代後半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。初期の写真機は、原理上1枚のネガ（原板）からは1枚のプリントしか作れなかった。無数にプリントを排出する写真の複数性は、1841年頃に、タルボット（Henry Fox Talbot, 1800-1877）の紙ネガ法「カロタイプ」の誕生で始まる。ネガポジ式の写真術の完成である。

3-3-2. 写真と変容のポスト・モダニズム

現代の至る所に浸透する複製技術は、古典から近代へと直線的に進んできたこれまでの芸術の流れを変容させた。

ポスト・モダニズムの舞台となったのは、世界の政治・経済、科学・芸術文化が集約する現代のメトロポリス、ニューヨークである。制作を行ったのは、ニューヨークのグリニッチ・ビレッジの周辺に集まる、これまではマイノリティ（minority/少数派）とされて焦点をあてられることのなかった移民やシェリー・レヴィーン等の女性を数多く含む若者たちだ。

ポスト・モダニズムの美術家として括られる彼らの作品は、アートとしての「モダニズム」をもう一度考え直していこうとするものであり、それと同時に蔓延する複製技術の影響を考えるという視線をも併せ持つ。彼らは、これまでの絵画や彫刻等に分野分けされていた従来の定説にとらわれることなく、写真や写真を他の複数の媒体と組み合わせ合わせた実験的な撮影法を試みる点に特徴を持つ。

若い作家の写真の使いかたは、レンズの前の被写体を撮影するこれまでの近代の写真家の写真の扱い方とは異なっている。雑誌や街角で見かける広告写真をもう一度写真に撮影して消費社会のありかたを問うものや、複数性の写真の映像が溢れる現状の中で写真の交換可能性のありかたや表象

の曖昧なありかたを示したものなど、制作にはつきりとした意味を含めたコンセプトを持つ作品が見られるようになった。

- ポスト・モダニズムは、1970～80年代に特徴的な複数性の芸術である。
- 複製技術の進展はこれまでの芸術のありかたに影響を与え、変容させていった。

4. 《after》という制作の分析と差異

アートは、その時代の一番の問題点に敏感に反応し、時代に即応した「かたち」を創ってきた。4章では、1980年代に特徴的な複数性の言説による《after》という制作を行った、ポスト・モダニズムの申し子、シェリー・レヴィーン制作の成り立ちを分析していく。

4-1. レヴィーンを選択

4-1章は、レヴィーンが多くの写真家の中からエヴァンズを選んだ理由を考えていく。

4-1-1. エヴァンズ作（1936年）とレヴィーン作（1981年）

レヴィーン制作は、美術史を遡って、先行する写真家とその作品を選ぶことに始まる。これまでの研究では、彼女の選択方法は無作為であり、選択の理由が特に定められていないと言われていた。ここでは、写真の複数性の考え方を基に、レヴィーンがエヴァンズの写真を選択した可能性とその理由を箇条書きにまとめていく。

4-1-1-1. 歴史的な写真家

ウォーカー・エヴァンズはアメリカ近代写真を代表する高名な巨匠である。厳格な構図に基づいて、被写体のありのままを撮影したエヴァンズの写真は、近代化を目前にした1930年代アメリカの前近代の記憶を写真に残したことが高く評価され、ニューヨーク近代美術館（MOMA）で、写真家として初めての個展を開催した作家として知られている。

エヴァンズが撮影した1929年の大恐慌の余波を受けて困窮する南部の借地農家の妻『アリー・メイ・バローズ』の写真は、19世紀に英国から入植した開拓者の末裔の妻の写真として話題を呼ん

だ、アメリカの歴史を想起させる写真である。

4-1-1-2. 自己編集と写真の複数性

エヴァンズは、芸術的な写真を撮るアメリカ写真界の大御所として存在するだけでなく、写真を多くの人々に流通させていくための方法を考える、編集者としての一面を持っていた。1941年に発刊した写真集『今こそ有名な人を讃えよう/Let Us Now Praise Famous Men』は、唯一性を示す芸術家としての写真ではなく、写真というメディアの特徴を生かしながら1930年代アメリカの永遠の文化的価値を伝えるためのカタログ制作を進めた。

エヴァンズが自己編集⁷⁾した『今こそ有名な人を讃えよう』(1941年初版)は、アメリカが第2次世界大戦に参戦した年でもあって、前近代の小作農家の暮らしを撮影した写真集は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、古き良き1930年代のアメリカを撮影したエヴァンズの新しい魅力を再発見した。⁸⁾1960年改訂新版は、1941年初版とは異なるコンセプトで編集されている。掲載写真数が31点から62点に倍増した改訂新版は戦後の夫婦を中心とする個人主義的な家族像を反映する。核家族化する意識変化の中で、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する。

レヴィーンの再生写真は、1960年版『今こそ有名な人を讃えよう』の複製写真を再撮影した。⁹⁾

本稿では、レヴィーンが選択した以下の2枚の複製写真を参照する。

- エヴァンズ作『アリー・メイ・バローズ/Allie Mae Burroughs』(1936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)

4-2. 1980年代を示す指標としてのシミュレーション画像

4-2章では、エヴァンズの精密な画像とは異なる、レヴィーンのシミュレーション(simulation/仮想現実)画像の成り立ちを調べていく。写真製版に熟達するレヴィーンは、指標という写真の概念を活用する。

4-2-1. 写真と指標

4-2-1-1. 事実を示す写真の痕跡

1枚のネガ(原版)から無数のプリントを排出する写真の複数性は、技術的には、旧来の「手」を使った貨幣の鋳造や活字印刷と同じように、鋳型を使った再生産の歴史の延長線上にある。カメラ(写真機)の仕組みは、太陽光が物体に当たって生じる光と影の反射を印画紙に感光させ、できた光の痕跡をネガ(原版)として記憶させて、プリントを作成するものだ。目の前の現実を写す写真は、イメージを表象として描写する絵画とは異なる、光の物理的な痕跡であり、かつて実際にそこにあったという事実を示した。

4-2-1-2. 指標のはたらき

実際にあった事実を示す写真のはたらきは、光の物理的な痕跡を鋳型として用いる仕組みに基づいている。写真に潜むこの仕組みに気がついて、指標と写真を最初にはっきりと結合させたのは、マルセル・デュシャン(Marcel Duchamp, 1887-1968)である。¹⁰⁾写真の効果を分析したデュシャンは、指標のはたらきを、画像の特徴や時間の経過を特定する示す目印(ある原因による結果)として、制作に応用する。¹¹⁾

指標という考え方を説明する例としてあげられるのが、マン・レイ(Man Ray, 1890-1976)が撮影した写真である。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、友人のマン・レイに撮影させた(1920年)。¹²⁾カメラが撮影した積もった埃は、長い時間の経過を示す証拠になった。これが、時間の経過を示す(ある種の記号のような)指標の働きである。¹³⁾



画像2：マン・レイ撮影『埃の栽培』(1920年)

4-2-1-3. 指標 (index) と粗い粒子の画像の結びつき

デュシャンが指標と命名した事実を示す写真の効果と、1970年代以降に見られるようになった粗い粒子の表面性を特徴とする写真画像との関係を指摘したのは、ロザリンド・クラウドである。クラウドは、写真撮影した画像を数千倍にも拡大し、更に複写を数回重ねて摩耗したように見える画像は、何かを示す働きが初めて明らかになる指示そのものの画像であると論じている。¹⁴⁾

茫漠とした粗い粒子の画像は、これまでの写真史が習わしのなかで「かたち」としてきたズレやかすれのない精緻な画像の「美学」とは異なる、写真の物理的な成り立ちからのみ生じるモノの痕跡の画像である。指標としての写真画像は、これまでの写真家や美術家が時代様式として「手」で「かたち」を作ってきた文化としての芸術の形式や様式の影響からは遠く離れた、物理的な写真のみが持つ新しい画像としての存在感を示した。

指標のはたらきを2つの画像を比較する制作に活用した最初の作家がレヴィーンである。レヴィーンの粗い粒子の画像は、1980年代を示す指標の条件を満たす制作となった。

●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。

4-2-2. レヴィーンの特異性

レヴィーンの特異性は、単に、2つの写真を並べるだけでなく、オリジナルのエヴァンズ作とは微かに異なる画像を制作して2重化させ、2つの画像の差を対比する姿勢に認められる。

これは、シンガーマンが述べているように、近代特有のスタイルと、近代を再考するポスト・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の関係でもあった。¹⁵⁾

レヴィーンの粒子の粗い画像は、時間が停止したような静謐な空間に存在している。光は画面全体に満ちて均一に分散している。現実の被写体を写した写真の躍動するイメージは見られないが、従来の写真の見かたとは異なる、冷静に物体を見る視線が存在する。多様化する1980年代の特徴的な内面を示す指標としてのシミュレーション (simulation/仮想現実) 画像の提出である。

複製技術の芸術への影響を考えるレヴィーンの

粒子の粗い画像は、過去の原作とは異なる微かな差異を表すだけではないが、レヴィーンは、その差異の現れを求めた美術家である。

製版技術に熟達する彼女の画像は、単なる再撮影だけに終わるものではない。銅版画を作成する過程のように幾重にも細密な技法が施されている。

レヴィーン作『ウォーカー・エヴァンズに倣って』は、事実を示す写真の指標という概念を利用した粗い粒子の画像によって、複製技術で溢れる1981年という制作年を強調するものである。彼女の画像は、近代や「モダニズム」の写真家のように作家個人の感覚を表出する作品ではない。レヴィーンは、近代の作家とは異なる成り立ち持つシミュレーション画像の提出で、1980年代の時代感覚を「かたち」に示したのである。

●レヴィーンの特異性は、エヴァンズ作とは異なるのある画像を制作して、2つの画像の違いを対比する姿勢に認められる。

4-2-3. 2つの画像と複数性

4-2-3-1. エヴァンズ作『アリー・メイ・バローズ』(1936年)

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、エヴァンズ本来のストレートな眼差し



画像3：エヴァンズ作『アリー・メイ・バローズ』(1981年)

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耐久性に優れた優美なプラチナ・プリントによる印画が施されている。製版技術の粋を尽くしたエヴァンズの精緻な画像は、漆黒から薄墨色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示す。パ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を真直ぐに鑑賞者に向ける。若々しいパ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、見るものに時代を作った生活感を訴える。

4-2-3-2. レヴィーン作『ウォーカー・エヴァンズに倣って』(1981年)

1) 1981年の指標条件を満たす画像の提出

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、1960年改訂新版『アリー・メイ・パローズ』の複製写真を再写真化している。1960年改訂新版は、手つかずの荒々しい自然のなかで暮らす借地農家の妻の写真を少し縦長の構図に変更し、1941年初版よりもほっそりとして優雅なイメージを醸し出す。レヴィーン作は、エヴァンズが撮影した1930年代のイメージとは異なる、複製技術が蔓延る時代の社会状況を反映する茫漠とした写真画像を、1981年を表す指標として提出した。

レヴィーン作『ウォーカー・エヴァンズに倣って』(1981年)は、エヴァンズの撮影した写真にはっきりと標されていた、パローズの額や頬から首筋にかけて深く刻まれていた皺が消滅したように目立たない画像へと変わっている。レヴィーンは、エヴァンズのプラチナ・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パローズ像を、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貌させた。

レヴィーン作は、近代芸術がフォト・リアリズムの形式としてきた精緻な画像とは隔絶した画像を提出する。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いえないような茫漠としたシミュレーションそのものの写真である。焦点深度や精密度を失った



画像4：レヴィーン作『ウォーカー・エヴァンズに倣って』(1981年)

画像は1970年代～80年代に特有の、現実に対して距離を置く冷静な時代感覚を強調する。

45年という時間の経過に晒されるレヴィーン作『アリー・メイ・パローズ』(1981年)は、複製技術が溢れる社会のなかで、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。彼女は、どこにでも存在しているが、誰であるかを特定できない、バーチャル(virtual/仮想的/虚像の)な空間を漂うシミュレーション画像の「アリー・メイ・パローズ」なのだ。

2) 画像制作法と写真製版術

レヴィーンは、先行する写真家の原作や、「オリジナル・プリント」を使用していない。美術書や美術雑誌からエヴァンズの複製写真が載っている頁を切り取り、それを別の台紙に貼り合わせてコラージュ写真を作成する。そののちに、コラージュした複製写真を壁に立てかけ、それをもう一度写真に撮るという過程を経て行われる。これは大量に生産される出版物から撮影した作品であることを明らかにすることで、偽造という疑いを避けるための自衛としている。

レヴィーンの写真は単純なコピー(複製)によるものではない。写真製版に熟達するレヴィーンは、種々の技法を組み合わせた複合的な画面作りに取り組む。例えば、複製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quatint (aquatint) という技法を施し、その上に、グラビア印刷を重ねている。

4-3. 《after》と45年の時間差

4-2章では事実を示す写真の指標と結びついたレヴィーンの写真画像を分析した。4-3章では、レヴィーンの時間に対する考えを述べていく。

4-3-1. 「共時態」と時代差の比較

4-3-1-1. 《after》

事実を示す写真の指標という概念を取り入れた粗い粒子のレヴィーン作『ウォーカー・エヴァンズに倣って』(1981年)は、エヴァンズが最初に写真を撮影した1936年と、それをレヴィーンが再写真化した1981年という2つの時間が対立して存在している。レヴィーン作(1981年)の表題《after》に見られる言葉の使い方は、漠然とした時間の範囲を表す「…の後で」や、「…時以降」といった一般的な時間を表す言葉としての用法ではない。レヴィーンの《after》という言葉の使い方は、先行する美術作品を反復する《…に倣って》という意味で述べている。これは、エヴァンズが1936年に撮影した写真を再撮影したという極めて限られた狭い時間を示す《after》の用法であり、45年という空間的な時間を隔てた1936年をピン・ポイントで指し示す。

4-3-1-2. 「通時態」と「共時態」

レヴィーンの《after》という言葉の使い方は、言語学の研究で知られるフェルディナン・デ・ソシュール (Ferdinand de Saussure, 1857-1913) の、時系列の順番を示す「通時態」としてではなく、時間の空間的な広がりの中で捉える「共時態」という考えに基づいている。

言語が絶えず変化していくことによって新しい意味を生み出していく理由を研究するソシュールは、変化(進化)していく言語と、変化を進める要因である時間との関係を重要視する。「通時態」における言語の変化は、ひとつの時間軸の上だけで行われるため、意味は変わらずに古い言語が新しい言語に代わっていただけである。その一方で、「共時態」による変化は、新しい言語システムと古い言語システムという2つの対立する項目を比較

によって関係づけるという関係を持つ。そのため、「共時態」は新しい意味が生まれる転換点となるのである。¹⁶⁾

4-3-1-3. 1936年が示す意味

先行するエヴァンズの写真を反復するだけではなく、精緻なエヴァンズ作とは微かに異なるシミュレーション画像を制作して原作と対比させるというレヴィーン制作は、2つの対立によって新しい転換が生まれるという、ソシュールの言語論に基づいている。

レヴィーン制作は、エヴァンズが借地農家の一家を撮影した1936年を、ピン・ポイントで指し示した。このことは、複製技術の進歩で現代から失われつつある前近代の暮らしに戻るという意味での転換を促すものではない。シェリー・レヴィーンの位置は、1950年代に始まる、幾つかのものごとの共通項を探る、現代の、構造というものの考え方に基づいている。レヴィーンは、既に、郷愁としての存在になってしまった失われた前近代に戻ることが主張するのではなく、1981年の指標となったシミュレーション画像と、過去の精緻な画像との差異を、鑑賞者に想起させるのである。

●共時態という時間の概念から、これまで隠れていた新たな意味作用が炙り出される。エヴァンズとレヴィーンの2つの画像の《差異》は、1936年という限られた時間をピン・ポイントで指し示した。

4-3-2. 45年時間差と家族像の変化

ここでは、エヴァンズが撮影した、アメリカ人の心の故郷と讃えられる、前近代(1930年代)の暮らしを振り返ってみよう。これは、ひとつの時代を写した写真が、事実としての記録を残したという、写真でしか表すことのできない記録である。

未だ産業革命の恩恵を受けていないアラバマ州の借地農家は、衣・食・住の全てに関わる仕事を、住人の[手]を使った暮らしで補い合う。親戚関係にある3家族(20数名程)が暮らす集落に、電気は、まだ来ていない。人々は手つかずの荒々しい自然と闘いながら、貴重な働き手のひとりとして農作業に従事する。

エヴァンズの写真は、厳しい生活環境の中にあっても、身を寄せ合ってひとつところに暮らす

人々の豊かで意義深い日常の文化を写真に定着する。彼が写し出した粗末な板張りの家、使い古されたタオル、食器を入れる家具は見当たらないが家族のスプーンやフォークが使いやすいように並べられた台所の様子などの細部の描写は、「手」作りの暮らしの悲惨さを記録するだけの写真とは異なる、幾つもの視点が伺える。それらの被写体は、細部に到るまではっきりと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。

ありのままの現実をそのまま写すエヴァンズのストレートな写真は、注意深く農村の暮らしを記録する。彼らは、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家族のみんなで子どもを見守っていくというような価値観を幾つも見出すことができる点に特色を持つ。

家庭用の電気機具に囲まれた暮らしに慣れた現代の人々は、衣食住を整えてきた「手」の温もりを忘れてしまいがちである。昔話のなかに受け継がれてきた「もの」を大切に扱う暮らしの知恵、旬の食べ物を揃って戴くといった家族団欒のイメージさえも見失ってしまいがちなのが、現代の家族の現状となっている。

4-4. ポスト・モダニズムの特徴的傾向と《差異》

4-4-1. 複製技術の影響

1980年代を中心とするアーティスト達の感覚に訴えたのは、かつては「手」で行われていた作業を問題としないほどのスピードで広がる複製技術の影響である。

情報メディアは国内外の美術館のイベント情報を作品の写真付きで頻繁に提供し、絵入り新聞や雑誌は豪華な多色刷り印刷でアートや広告のコピーを満載する。街角のスピーカーは、ひとりひとりの思考をかき消すように大音量を流し続ける。手軽で便利なツールとして登場した複製技術は、芸術とじっくり向き合う為の時間や空間を奪い、社会から芸術を育ててきた想像力が失われていくのではないかという焦燥感や、懸念が、抗いようもなく現実となって現れてくる。

粗い画像を指標として使った写真は、原作があって初めて成り立つ制作だ。複製技術が至る所に現れる現実の社会の様相に、想像力が刺激される確かな動機や明瞭なイメージを見失った彼らの視線は、現実の被写体に向けられるのではなく、19世紀初頭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かう。写真史を振り返った彼らは、時間を遡って過去の写真家の写真や、商業用のポスター、映画のスチール写真等を探し、その作品を複写機に通して更に拡大するなどの製版技術を重ねた画像を発表した。現実を写した躍動感を何処に置き忘れてきたようにも思える彼らの画像イメージは、テレビが映し出す画像のように素早く移り変わる、粗い粒子の《指標》としての条件を満たしたシミュレーション画像の美学であり、1980年代を特徴づける「かたち」である。

写真の発明以来、はじめて過去の写真の歴史に向けた視線を登場させた彼らの画像は、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 (hyperreel) だ。」¹⁷⁾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し、想像力を失わせる枠組みを形成してしまうとい80年代的な感覚を、若いアーティスト達は冷静に見据えているのである。

5. 考察

シェリー・レヴィーン制作の《差異/difference》の概念が、文明のありかた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精緻な画像のエヴァンズ作との《差異》を、静謐なシミュレーション画像として示した。古典や近代の芸術史とは隔絶した粒子の粗い画像は、これまで社会を維持していたシステムそれ自体が変化していく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存在する《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) シェリー・レヴィーンは1960年改訂新版掲載の61点の複製写真のなかから、22点を選んで撮影した。
- 2) 正式名称“*Allie Mae Burroughs, Hale Country, Alabama 1936*”，通称『アリー・メイ・バローズ』，本稿ではレヴィーン作『ウォーカー・エヴァンズに倣って』と題する。
- 3) Richard Shiff, “Originality,” *Critical Terms for Art History*, The University of Chicago Press, 1996, p.107
- 4) 前掲書 p.105
- 5) Clement Greenberg, *Avant-Garde and Kits, Partisan Review*, Winter 1939
「アヴァンギャルドとキッチュ」，クレメント・グリーンバーグ/著，藤枝晃雄/編訳，『グリーンバーグ批評選集』，勁草書房，2005年
- 6) Clement Greenberg, *Moddermist Painting, In The new Art: A Critical Anthology*, ed. Gregory Battcock 1993
「モダニズムの絵画」，クレメント・グリーンバーグ/著，川田都樹子・藤枝晃雄/訳，「批評空間」，1995年
- 7) 『ウォーカー・エヴァンズ アメリカ 大恐慌時代の作品』，リプロポート，1990年，p.60 [“Walker Evan, Amerika”./Mosel Verlag GmbH, Munich 1990;]
- 8) 前掲書
- 9) 出版に際して，ネガや原作のサイズを問題視しない傾向が続いている。
- 10) Rosalind Krauss, *Note on the Index: Seventies Art in America*, October Vol.3, (Spring, 1977), Published by: The MIT press, p.81
- 11) 前掲書，p.75

ロザリンド・クラウスは、「あらゆる写真は、光りのもろもろの反映を感光紙の表面上に転写した物理的痕跡なのである。」と語っているが、本稿では、粗い画像のシミュレーション画像を、指標条件に結合した写真として取り扱う。

- 12) マルセル・デュシャン，『埃栽培』，1920年，（撮影者マン・レイ）
- 13) 前掲書，p.74-p.75
- 14) 前掲書，p.78-p.81
- 15) Howard Singerman, “Sherrie Levine’s Art History”, October 101, summer 2002, ©2002 October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology, p.104
- 16) 『ソシユール言語学入門』，フランソワール・カデ著，立川健二訳，新曜社，1995年
- 17) 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，p.2

参考資料一覧

論文

- Richard Shiff, “Originality,” *Critical Terms for Art History*, The University of Chicago Press, 1996, p.107
- Clement Greenberg, *Avant-Garde and Kits, Partisan Review*, Winter 1939
- Clement Greenberg, *Moddermist Painting, In The new Art: A Critical Anthology*, ed. Gregory Battcock 1993
- Rosalind Krauss, *Note on the Index: Seventies Art in America*, October Vol. 3, (Spring, 1977), Published by: The MIT press, p.81
- Howard Singerman, “Sherrie Levine’s Art History”, October 101, summer 2002, © 2002 October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology, p.104

図書

- 『ウォーカー・エヴァンズ アメリカ 大恐慌時代の作品』，リプロポート，1990年，p.60 [“Walker Evan, Amerika”./ Mosel Verlag GmbH, Munich 1990;]
- 『ソシユール言語学入門』，フランソワール・カデ著，立川健二訳，新曜社，1995年
- 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