



Title	天井から吊るされた帽子掛け : ポップ・アートを中心としたアメリカ現代美術における「物質性」と「観念性」
Author(s)	田中, 不二夫
Citation	待兼山論叢. 美学篇. 1993, 27, p. 25-47
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/48200
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

天井から吊るされた帽子掛け

——ポップ・アートを中心としたアメリカ現代美術における

「物質性」と「観念性」——

田 中 不 二 夫

はじめに

ポップ・アートにおいては、広告や漫画、あるいは大量生産によって生み出される日用品が作品の主題として用いられている。しかし、ロバート・ローゼンブラムは1965年に発表した論文『ポップ・アートと非ポップ・アート』のなかで、フォーリズムの体験以降に主題という観点から新しい芸術を定義することの有効性に対して疑問を投げかけている。¹⁾ 実際、ポップ・アーティストとシュルレアリストは明らかに異なったやり方でイメージを呈示しているのであり、ポップ・アートをシュルレアリスム以来の具象芸術の復活、すなわち1940年代以降の抽象表現主義に対する反動としてとらえることは、きわめて一面的なとらえ方だといえよう。ポップ・アーティストは既成のイメージに創意に満ちた「変形」を加えることもなく、それを一見そのままのかたちで呈示したが、イメージの内部へと向かうこのような自己言及性は、還元主義的な同時代の抽象絵画にあっても共有されていた局面であった。ポップ・アートは現代美術における突発的な芸術運動だったわけではなく、ポップ・アーティストは自らの芸術が拠って立つ歴史的な文脈を敏感に察知していたのである。ローゼンブラムは、「あるポップ・アーティストたちの展開はポップ・アートと抽象芸術の区

別が架空のものであることを示している²⁾と述べているが、このような見解は芸術における純粋と不純の区別の無効性という認識に基づくものであり、³⁾ ポップ・アートに対する一歩進んだ見方が存在しうることをローゼンブラムは1965年の時点ですでに示唆していたのである。

それではポップ・アートの固有性についてはどう考えるべきなのであるか。たとえばローゼンブラムはポップ・アートの特質を「様式と主題の一致」に求めている。しかし、ローゼンブラムのいう「一致」は、「大量生産品」を指し示すものとしてのポップ・アートという隠喩的なレベルにおける「一致」であるにすぎない。⁴⁾ ローゼンブラムによるこのような定義は、多くのポップ・アーティストが商業美術出身であったという事実とも関連づけられている。しかし、たとえばロイ・リキテンスタインの作品の格子状の網目を表す点に観者が気づいたとき、リキテンスタインが彼の複製作品をモデルとなった漫画の世界から大きく引き離そうとしていることが了解される(図1)。ニコラス・カラスは、過去の願望や記憶を「覚醒」させるシュルレアリスムとの対比という文脈においてポップ・アートの「芸術化」について論じ、ポップ・アーティストは日常的な「現実」の複製を扱いながらも、明瞭な技法によってオリジナルからの「分離」を図り、オリジナルを「忘却」の彼方へと押しやっているとしている。⁵⁾ ポップ・アートは確かに反商業美術となりえているのである。

また、ローゼンブラムのいう「感受性」のレベルにおいてポップ・アートと抽象芸術との同質性を指摘することが可能であるとはしても、ポップ・アートの問題を主題との関係からまったく切り離し、抽象性との関係に還元してしまうことは果たして可能なのであるか。ローゼンブラムの論考は、抽象と具象という対立概念の無効性を示唆しているものの、ポップ・アートを定義するという我々の当面の課題に対して、抽象と具象という枠組み以上のなにものかを提供してくれているわけではない。

ルーシー・R・リップードも、ポップ・アートが具象絵画よりもむしろ抽象絵画の系譜にあると主張している。しかしリップードの論考においては、ポップ・アートの抽象性が主題との関係においてとらえられている。たとえば、シュルレアリストが用いるオブジェは、夢、人物、そして無意識のイメージに似たなものかを表すために選択されているが、シュルレアリストのオブジェにとって重要なのは最終的な認識であり、瞬間的に理解されることはオブジェの価値をおとしめることになる。それに対し、ポップ・アートは「内向的」というよりは「外向的」であり、直ちにその内容が了解されるというのがリップードの見解である。⁶⁾

どのような主題が選択されているのかに加え、その主題が作品のなかでいかに処理されているのかという点を考慮したこのようなリップードの比較は、ポップ・アートの特質を探るうえで有効である。ポップ・アートの



図1 ロイ・リキテンスタイン《緊張》キャンバスに油彩とマグナ、172.7×172.7cm、1964年、個人蔵

作品では主題が明快に表されているというリップードの指摘は、ポップ・アートにおいては主題の図像的な意味のなかに作品としての意味がないことを示唆している。さらにリップードは、1920年代のステュアート・デイビスが、都市環境のなかで見いだされる記号や文字を描いた点に着目し、キュビズムの様式

を離れてからのデイビスの抽象的絵画の様式がポップ・アートへの最も直接的な触媒になったと指摘している。⁷⁾ 確かに、文字や記号を描いたデイビスの作品は、アンディ・ウォーホルの《キャンベル・スープ缶》の出現を予期している。また、マリリン・モンローが現実世界においても、映画や雑誌の写真といったイメージとして存在していたという事実を考えれば、マリリン・モンローを描いた有名なウォーホルの連作も、すでに記号化されたイメージを転写しているといえる。リキテンスタインが引用した漫画を見ても了解されるように、ポップ・アーティストが好んで用いる主題は、すでによく知られたレディ・メイドのイメージなのである。

20世紀美術の領域にレディ・メイドを最初に導入したのは、マルセル・デュシャンであった。本論は、このマルセル・デュシャンの芸術に発する「物体性」、「観念性」、「物質性」の三つの基本概念にさかのぼることにより、デュシャンとポップ・アートとのつながりを確認し、ポップ・アートの形成過程を明らかにすることを目的とする。

1. デュシャン

1) 物体性と観念性

マルセル・デュシャンのレディ・メイド《帽子掛け》(図2)では、帽子掛けが天井から宙吊りにされている。《泉》においては、小便器が通常設置されている角度から90度回転した状態で置かれている。このように、日常生活の機能的、視覚的コンテキストから故意に切り離されたかたちで組み立てられ、設置されたものがデュシャンのレディ・メイドであった。

哲学者のアサー・C・ダントは、1964年に著した『芸術世界』のなかで、デュシャンのレディ・メイドとウォーホルの《ブリロの箱》を同列に扱い、これらの作品と現実の便器やブリロの箱との違いを生むものは結局「芸術の理論」であり、そのような「理論」こそが「現実の物体」へと作

品が墮落していくことを防いでいるとしている。⁸⁾ また、ダントは『平凡なるものの変貌』のなかでも芸術の成立条件をめぐる議論を展開させているが、そこではリキテンスタインの絵画作品をとりあげ、リキテンスタインの絵画もその物質的な組成の条件によっては芸術作品とみなされえない、非常に「理論」的な作品であると述べている。⁹⁾ このような芸術世界の成立条件をめぐるダントの論考は、レディ・メイドそのものを考えるうえでも示唆的である。なぜなら、「現実の物体」に対する「理論」というある種の「観念性」が、レディ・メイドによってもたらされたことが示されているからである。ジョン・タンコックもまた、デュシャンとウォーホルが共に物体そのもののなかに作品の意味を見いだそうとはしなかったとし、両者の作品の共通項をその観念性のなかに見いだしている。すなわち、便器やスープ缶は「芸術的」な豊かさには欠けているが、芸術作品として呈

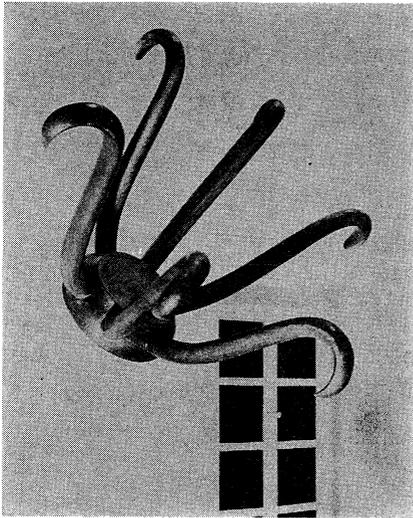


図2 マルセル・デュシャン《帽子掛け》レディ・メイド、23.5×14 cm。1917年（オリジナルは紛失）、シュバルツ画廊、ミラノ（1964年）

示されたとき、それらは可能な限り広い範囲の思索を生む「触媒」として作用するのである。¹⁰⁾

デュシャンのレディ・メイドは、「物体」と「観念」という、それまでには存在しなかった新しい芸術上の概念を提起している。帽子掛けや小便器は、日常生活においては通常それ自体として意識されることはないが、それだけが日常生活から隔離された場合、「もの」であることが初めて意識される。ハンス・ゼードルマイアは「意味の拒

絶」こそがデュシャンをはじめとする「反芸術」の深奥の動機であり、「反芸術の制作品ならびに行動は、外界の事物や出来事と同様に、ただ単純にそこにあることを要求する」¹¹⁾と指摘している。この「物体」となったレディ・メイドからは、作者による主体的な創造性やいわゆる芸術的な表現が否定されている。

しかし、《泉》の便器の「物体」がもはや日常生活で実際に用いられる便器ではない以上、それは「何か」を伝えようとしているはずである。「もの」それ自体になったレディ・メイドにおいては、かえってこのような「観念性」が強化されている。そしてデュシャンのレディ・メイドにおいて特徴的なのは、その「何か」つまり「観念」が「もの」自体によって明確に規定されているわけではないという点である。シュルレアリスムのオブジェのように、作品のなかで象徴化されていたり、性的な隠喩によって表されているわけでもない。また、作者の主観や意図、あるいは時代精神の深層からも解放されている。つまり、その「観念」は「物体」としての存在の指標にすぎないのである。¹²⁾ゼードルマイアは、レディ・メイドの「物体」について、「制作品の代わりに、制作されるべきものの可能な（あるいは不可能な）生産についての報告がなされるにすぎない」¹³⁾と述べ、レディ・メイドが指標的な観念性をもつことを示している。また、デュシャン自身、レディ・メイドにおいて重要なのは「スナップ・ショットの効果」であるとし、レディ・メイドの指標的性格を、スナップ・ショットによってとらえられた物体の観念性との類推によって表している。

「(これこれの日、これこれの日時とこれこれの瞬間の) 来たるべき時のために、『レディ・メイドを記述すること』——レディ・メイドは遅れて見いだされる(あらゆる種類の遅延をもって)。重要なのはただこのタイミングの問題、このスナップ・ショットの効果だ。」¹⁴⁾

確かに、スナップ・ショットによってとらえられた対象は、日常的な視覚性からは切り離された「物体」として写し出されているだけで、写真には、スナップ・ショットとして写し出された対象と、創意の介在しない半ば偶発的、物理的な関係があるにすぎない。そして、スナップ・ショットの写真それ自体の意味するところは明確には規定されえない。その点で、写真、特にスナップ・ショットの特徴は、指標性にあるといえる。¹⁵⁾

レディ・メイドにおいても、それが指し示す「何か」が、物体の存在と

結びついていることだけが確かである。したがって、ちょうど写真それ自体に固定化した意味が見いだされないのと同様、レディ・メイドにおいても、作品自体に固定化した意味は存在しないのである。

このような対象となる「物体」と意味との関係は、《彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも》(通称《大ガラス》、図3)において、両者のあいだの恣意的な関係が露呈されるというかたちで表されている。この



図3 デュシャン《彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも》二枚のガラスに鉛の板、他 272.5 cm×175.8 cm, 1915-23年、フィラデルフィア美術館蔵

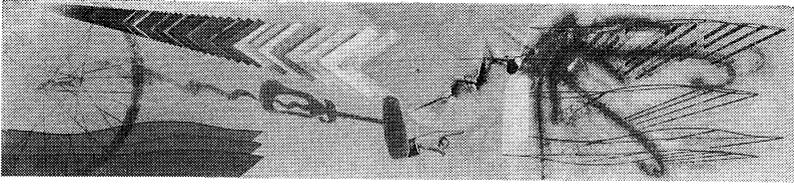


図4 デュシャン《Tu m'》キャンバスに油彩、他 69.8 cm×313 cm. 1918年、
イエール大学美術館蔵

作品では、水車やチョコレート粉碎機、あるいは鋳型のイメージが製図的な手法によって描かれている。しかしその図像的な意味は作品のなかだけでは明らかにならない。それは、《グリーン・ボックス》と呼ばれている、デュシャンが後に著したテキストの存在によって初めて明らかとなる。つまり、《大ガラス》はそれ自体では意味をもたない、指標的な記号だといえるのである。また、《Tu m'》(図4)はまさに指標のパノラマと化した作品である。例えば、キャンバスに投げかけられた自転車の車輪、帽子掛け、そして栓抜き影が絵具によって定着させられ、おのおのの物体が指標的な痕跡によって指示されている。また、フランス語の代名詞 *tu* と *me*、まん中に描かれた「指さす手」も、物理的に結びつく対象の存在によって初めて意味が満たされる指標的な記号である。デュシャンは、芸術は網膜ではなく、知性にこそ訴えるべきであり、知性に訴える観念的な作品を制作しなければならないと主張し続けたが、デュシャンが目指した観念は、たとえば形態のもつ象徴性のように、社会や文化によって強く規定されたものではなかったと考えられる。

2) 物質性

デュシャンのレディ・メイドのオブジェは、日常的なコンテキストから切り離されている。そのため、日常見慣れた平凡な対象が意外な視点からとらえられることになる。これは異化作用と呼ばれる効果である。異化作

用は、もともとベルトルト・ブレヒトが演劇の領域で用いた用語であり、異化は、感情移入に代表されるような同化と対立する概念である。デュシャンのレディ・メイドにおいては、日常的な「もの」が本来あるはずのないところに投げ出されており、そのことが観者に対して及ぼす効果は、異化的な効果だということができる。卑俗な紋切り型からの価値転換を意図したレディ・メイドの「物体性」は、このような異化作用と結びついた概念なのである。しかし、この「物体」の概念それ自体は、日常品と等価な単なる「もの」、「匿名性」を帯びた「もの」という微妙な意味合いを含んでいる。デュシャンは、日常品を用いることで日常と芸術との境界を問いかけたが、これは、芸術を基本的に規定していた日常性離脱や現実世界離脱の否定という側面をもっていた。この場合、レディ・メイドの「物体」は、日常生活で用いられる実用品との関連性を維持している。

しかしその一方で、デュシャンは、日常性や紋切り型の見方に異常な刻印を与えるような「もの」を追求している。それは、もはや日常的な「もの」には依存しない、きわめて観念的な「もの」であり、等価性や匿名性ではなく、質的な変化によって感受されうる、いわば「物質」としての「もの」である。

《大ガラス》では、作品中のイメージにまで物質的な効果が見いだされることにより、きわめて強い異化的な効果が示されている。この作品では、釘が壁に打ち込まれるように、個々のイメージが具体的に絵のなかに打ち込まれているような印象を観者に与えている。絵画のなかで宙吊りにされたイメージは、それ自体が具体的な「もの」であることを主張しており、同時に、鉛の針金や板を用いて制作された個々のイメージは、きわめて物質的に扱われている。イメージは通常「何か」に読みとられるために存在しており、イメージそれ自体が「もの」として意識されることはない。しかし《大ガラス》のイメージは物質として扱われているのである。

遺作となった《(1)落ちる水、(2)照明用ガスが与えられたとせよ》は、一方で象徴的な解釈を許している。しかし、それはさまざまな安っぽい既製品の集積からなる作品であり、その集積された物体は、女性の裸体の人形を初め、いずれも異様な質感をたたえている。芸術作品と日常との安易な結びつきを否定する一方で、芸術の物質性の極みをつきつめようとしたデュシャンの意志が、この遺作のなかで結晶しているといえる。

2. ネオ・ダダ

理論面において、ポップ・アートは、デュシャンの作品にみられるような異化作用を受け継いでいる。リップードは、物体の孤立化、断片化、クローズ・アップの効果のなかに見いだされるフェルナン・レジュの「ヒューマニズム」よりも、デュシャンの「アイロニー」や「形而上学的なシニシズム」が60年代のポップ・アーティストを強く惹きつけたと主張している。¹⁶⁾ このような「アイロニー」や「形而上学的なシニシズム」が、「芸術」の世界から「現実世界」への接近を試みたデュシャンの一側面を指し示していることは明らかであろう。そしてこの「現実世界」の全面的な称揚は、ポップ・アートの大きな特徴でもある。

しかしデュシャンのレディ・メイドとポップ・アートのあいだには大きな違いがある。一見、デュシャンのレディ・メイドは、ポップ・アーティストの絵画の問題にはほとんど寄与するところはなかったように思われるのだ。ここでひとつの重要な問題が提起されよう。すなわち、デュシャンがレディ・メイドをいかなる芸術的コンテキストからも独立した物体として現実空間のなかで用いたのに対し、ウォーホルやリキテンスタインら典型的なポップ・アーティストの作品においては、レディ・メイドが絵画空間というコンテキストのなかでイメージとして用いられるようになったという問題である。ポップ・アート自体の考察を行う前に、この歴史的な経

緯を説明するため、1950年代を中心に展開したネオ・ダダの運動をまず概観しておく必要がある。

1950年代になってデュシャンの再評価が始まる。1951年にロバート・マザーウェルの論集『ダダの画家と詩人たち』が、続いて1958年にはロベール・ルベルによるデュシャンについてのモノグラフが出版されている。ラウシェンバーグとジョーンズがこれらの著作に親しんでいたことは容易に想像される。そして同時に、ラウシェンバーグとジョーンズが共に音楽家ジョン・ケージの賞賛者であり、彼らが活動を共にしていたという事実から、ケージの「沈黙の音楽」を経由してデュシャンの影響のありえたことも充分考えられる。ラウシェンバーグの《白の絵画》(1951年)やジョーンズの《旗》(1954-55年、図6)では、絵画から画家の痕跡や画家個人の表現が最小限に抑えられているが、これは、デュシャンのレディ・メイドに対する彼らの視点からの解釈であるとともに、作曲家や演奏家による個人的な表現をできるだけ抑制することを説き、偶然性の音楽を生んだケージからの影響とも考えられる。実際、ラウシェンバーグやジョーンズの革新性は、現実空間と絵画空間との間に位置する作品を生みだしたことに求められるのだが、確かにこれは、選ばれた音と偶然発せられる音との区別をとり払うというケージのやり方からの影響だということもできよう。とはいえ、ケージからラウシェンバーグやジョーンズへの影響は、やはり思想的な側面に限定されているというべきであり、具体的に造形作品を通して見た場合、たとえばラウシェンバーグの1952年以降の作品は、デュシャンの《大ガラス》と同様、イメージが物質として扱われているのである。

ラウシェンバーグの当初の関心を占めていた中心的なイメージは絵具であった。1953年の《赤の絵画》では、新聞や雑誌の切れ端あるいは模様紙や織物を使ったコラージュの上に赤の絵具があふれかえっている。ここでは絵具が物質として扱われているのである。だが、ラウシェンバーグは絵

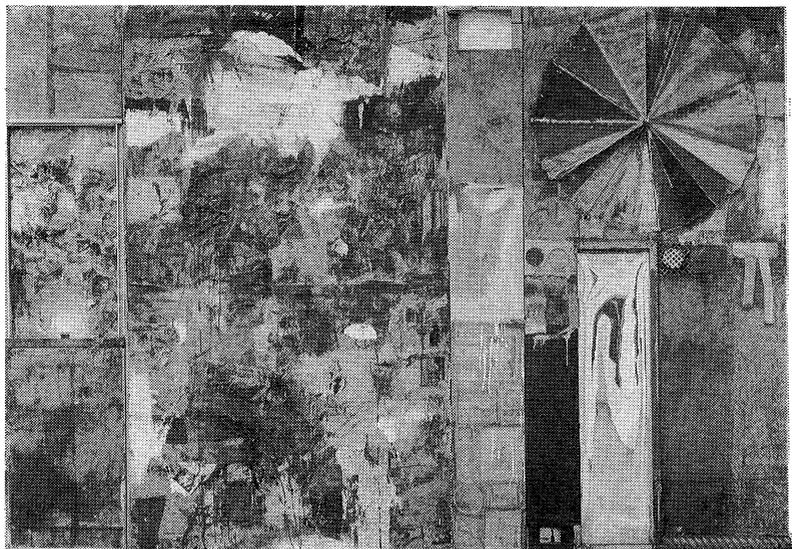


図5 ロバート・ラウシェンバーグ《シャルレーヌ》 複数の木製のパネルに油彩とコラージュ、226×284.5 cm. 1954年、アムステルダム市立美術館蔵

具の物質性をそれ以上は追求せず、1954年の《シャルレーヌ》(図5)以降、絵具はさまざまなイメージの一要素として扱われるようになる。そして《シャルレーヌ》では、薄い印刷物が何層にも重ねられ、あるいは並べられることでイメージの物質性がますます強められている。ラウシェンバーグは、絵具を初めとする、絵画の特定の構成要素としてのイメージを追求することはやめ、むしろイメージの物質化に関心を集中したのである。

空間の問題としてとらえなおした場合、ラウシェンバーグが選択したのは、デュシャンのレディ・メイドが置かれていた現実空間を、伝統的な絵画空間にまで拡張するというやり方であったといえる。つまり、ラウシェンバーグの作品において絵画上のイメージは、伝統的な絵画空間におけるように読みとられるべき「何か」、すなわち「観念」へと向かっているのではない。イメージは物質世界を超えるのではなく、むしろその内部に現れ

ているのである。伝統的な絵画においては、対象はイメージ化されることによって、現実空間から観念的な空間へと移しかえ、配置しなおされた。それに対し、ラウシェンバーグの作品において、イメージは、対象が変形された物体ではなく、現実空間をそのまま移動させられてきた物体となっているのである。

それでは、なぜラウシェンバーグは絵画空間に固執したのであろうか。ラウシェンバーグはレディ・メイドのイメージだけではなく、コーラの瓶やタイヤといったレディ・メイドの物体を多くの作品にとり込んでいるが、これらの作品もほとんどすべて絵画的平面を基盤にしている。¹⁷⁾ この問題を考えるうえで示唆的なのは、ラウシェンバーグが「時間性」の探求を絵画制作の根底的な動機としていたというクラウスの指摘である。¹⁸⁾ 確かに、1955年の《判じ絵》においては、スポーツ写真、漫画、ポッティチェリの《ヴィーナスの誕生》の複製などが並べられている。この作品に典型的に示されているように、ラウシェンバーグの作品では、観者は作品全体を一度に見るのではなく、ひとつのイメージからひとつのイメージへと読み進むことを要求されているのである。

しかし、ラウシェンバーグの絵画においては、イメージが指標的な痕跡として示されているため、イメージとイメージとの間に明白な説話的關係を見つけだすことは困難である。このような場合、観者は時間に沿ってシンタクスを自発的に組み立てていくという行為をせまられる。クラウスの言葉を借りると、「ラウシェンバーグのイメージの間にみられる相互関係は、（中略）不確定性そのものを様式化することも芸術家の手段の一種となりうることを暗示している」¹⁹⁾ のである。

ラウシェンバーグが伝統的な絵画空間のもつ観念性を前提としてイメージを物質化したのに対し、ジョーンズが絵画を選択した理由は、「絵画というものの観念性」をあらわにするためであった。ジョーンズの作品のも

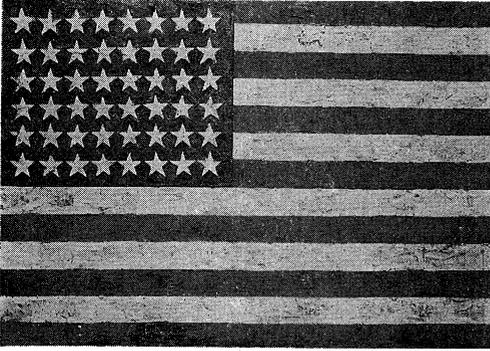


図6 ジャスパー・ジョーンズ《旗》 布にエンコースティック、コラージュ、合板にマウント 108×154 cm. 1954-55年、ニューヨーク近代美術館蔵

つこのような概念的な側面は、デュシャンのレディ・メイドにおける概念性を受け継いだものといえる。デュシャンは、レディ・メイドを日常の領域から芸術の領域へと移行させることによって、その物体の観念性を強化した。一方ジョーンズは、

数字や旗、あるいは標的といった、すでに日常的に記号化されたイメージを選択し、絵具を用いて絵画作品に仕立てあげることによって、「芸術」の領域に属するとされていた「絵画」というものの観念性をあらわにしたのである。

同時に、これらのもともと物体としての意味をもたなかったイメージは、ジョーンズによって物質的に扱われている。旗や標的を描いた作品では、新聞紙やコラージュの上にエンコースティック（絵具を溶かした蜜ろう）で塗られた半透明の表面が、絵具の物質性を高めている（図6）。《0から9の重層》では0から9までの数字が重ねがきされ、映画のオーバーラップのような効果が得られている。このような場合、その表面上の操作は、伝統的な絵画空間において、三次元の対象が二次元的なイリュージョンとして表象されていたのとはまったく逆の方向性をもつことになる。つまり、ウィリアム・ルービンが指摘するように、「ジョーンズは二次元の記号に対して、現実世界において以上の実体、重み、テクスチャを与えた、つまり彼はこれらの記号を物質化した」²⁰⁾のである。そして、この「記号の

物質化」こそが、次に示すように、60年代のポップ・アートの特徴づけているのである。

3. ポップ・アート

リップードは、デュシャンとポップ・アートの相違をめぐって、「デュシャンが避けようとしたはずの変形が時とともに加えられるようになった」と述べている。²¹⁾ このリップードの言葉は、クレス・オルデンバーグやジム・ダインのオブジェによる作品を念頭に置いて述べられたものである。しかし、このようなリップードの見方は、ウォーホルやリキテンスタ

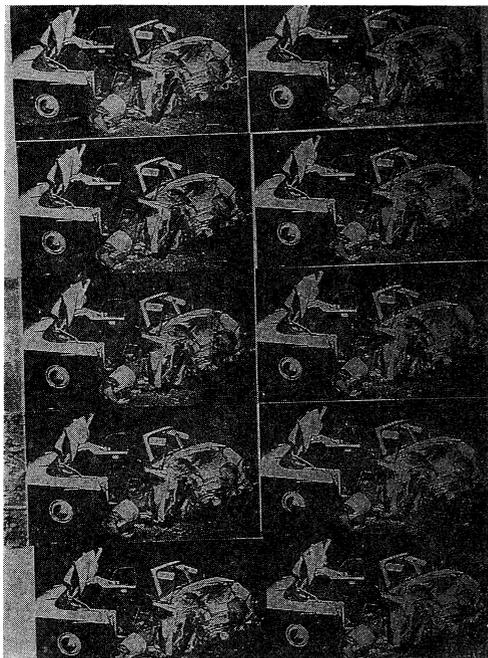


図7 アンディ・ウォーホル《10回の緑色の惨事》
キャンバスに合板ポリマー、シルク・スクリーン 267.5×201 cm. 1963年、フランクフルト近代美術館蔵

インによるイメージの「変形」にも適用することができよう。また、1964年にウォーホルはステイブル画廊でブリロやハインツの木製の箱を積みあげて展示したが、注意すべきなのは、これらのウォーホルのオブジェ作品が、デュシャンのレディ・メイドとは異なり、実際の箱ではなく、シルク・スクリーン印刷を施された箱のイリュージョンだという点である。デュシャンのレデ

ィ・メイドにみられるような概念性は、ポップ・アートにおいては、「目に見えるかたちとなって初めて具体的なものとなっている。」²²⁾ デュシャンは、実際の日用品を用いることによって、日常的な「現実世界」と芸術の領域との境界を概念的に問いかけた。それに対し、ポップ・アーティストは、「現実世界」とは離反した記号の操作、つまりリップードのいう「変形」を、「目に見えるかたち」でおこなうことを主な目的としていた。主なポップ・アーティストがイメージをレディ・メイドとして用いたのは、記号の操作が彼らの主眼だったからである。たとえば、ウォーホルは交通事故の写真を用いた《死と惨事シリーズ》(図7)において、同一のイメージを反復し、現実の事故とは無関係なモノクロームの色彩を施している。ここでは、イメージが純粹に絵画表面上の操作に還元され、現実とは離反した記号の領域での操作が問題とされているのである。

トーマス・クロウは、1987年に発表した論文のなかで、ウォーホルの《マリリン》や《キャンベル・スープ缶》に含まれる「死」の意味内容を発掘し、ウォーホルの作品のイメージが主題のもつ図像的な意味によって機能していたことを示唆している。²³⁾ また、《死と惨事シリーズ》における反復の形式については、「絵画の個々の部分を全体へと引きいれていくに従い、観者のイメージに対する感覚は、無化されるというむしろ強められるのである」²⁴⁾ と主張している。しかし、ウォーホルによって認識されているのは、意味内容に対する記号の優位性であり、それは具体的にはイメージの物質化によって実現されている。反復や彩色などによるイメージの物質化は、むしろ観者の強い感情移入を異化する役割を果たしているのである。

リキテンスタインについても同様である。彼もまた、すでに記号化されたかたちとしてあるものに関心を寄せている。リキテンスタインは、吹き出しや擬音語、水の流れや爆発の炸裂の表現をしばしば漫画から引用して

いるが、それは、これらの表現が通常クリシェ（紋切り型）と呼ばれている漫画特有の記号化された表現だからである。また、リキテンスタインは、もとのイメージをデフォルメすることなく、そのまま引きのぼして拡大している。リキテンスタインの作品において重要なのは、イメージの背後に読みとられる「何か」ではなく、記号としてのイメージそのものであり、リキテンスタインはその通俗的な紋切り型のイメージをさらに単なる「もの」として処理しているのである。その結果、リキテンスタインの作品では、以下に示すように、女性主人公が醸し出す現実感や戦闘機による殺戮という扇情的な光景が、強調された記号性とのあいだで違和感を生じている。

1963年以降、リキテンスタインの関心は、本来物語的なコンテクストにおいて大きな意味をもっていたであろう場면을粹どりし、それを従来の単一の主題の作品に変えることに向けられた。そのリキテンスタインが描き



図8 リキテンスタイン《おぼれる少女》キャンバスに油彩とマグナ、171.8×169.6 cm. 1963年、ニューヨーク近代美術館蔵

だすヒロインは、いずれも悲嘆にくれ、かたわらの人物に向かって振り向くこともなく、ひたすら自己省察へと向かっている（図1、図8）。このようなヒロインの表情は、そのかたわらの人物が冷静に、あるいは思いをこめて女性主人公を眺めているのとは対照的である。そして、このよ

うな主観と客観の両者を取り込んで二重化した主体がみせる内面の悲劇を、水や女性の髪といった何かを反射するイメージが支えている。リキテンスタインは、物語的なコンテクストからひとつの主題を取り出すという彼自身が選択した方法について、「そのひとつの主題に感情をすべて託することによって、彼女はより現実的になる」²⁵⁾と発言しているが、ここでいわれている「現実」とは、字義どおりのものではなく、彼自身のいう「自然のより『現代的な』光景」²⁶⁾なのである。ローレンス・アロウェイが指摘するように、「リキテンスタインの主題はコミュニケーションの人工性であり、意味するものと指示対象のあいだの矛盾である。」²⁷⁾過去の悲劇はリキテンスタインの作品においては無意味化されている。リキテンスタインは、ウォーホルのようにプレヒトと直接的な影響関係をもっていたわけではなかったが、彼もまた、社会的な関係を担う対象を批判しているのであり、ここでも一種の異化作用が実践されているのである。

以上のような漫画というイメージの物質化が、同時に観念化の作業でもあることは、すでによく指摘されているところである。アダム・ゴブニックの分析によると、リキテンスタインはひとつの漫画をそっくりそのまま引用しているわけではなく、二つ以上の既成の様式やイメージを引用し、ひとつの作品に融合させている。²⁸⁾また、リキテンスタインは網目を表す点(ペン・デイ・ドット)を強調しているが、実際の漫画を見ているとき、この網目を表す点の存在は読者に意識されているわけではない。リキテンスタインの描くイメージは明らかに漫画の世界に属しているという印象を観者に与えている。しかしこれは、リキテンスタインがゴブニックのいう「単純な漫画本の様式というプラトニックな観念」²⁹⁾を描きだしたからに他ならないのである。

リキテンスタイン自身は、オハイオ州立大学でホイト・シャーман教授から教わった「知覚」についての考えが彼の作品に大きな影響を与えたと

述べている。³⁰⁾ 確かに、リキテンスタインの作品においては、「漫画」が描かれていること自体が問題なのではなく、イメージがいかに「漫画」として「知覚」されるのが問題とされているといえる。

おわりに

デュシャンの場合の異化作用は、安易な日常性からの離脱を強く意識したものであった。しかしポップ・アートにおいては、イメージは日常的な「現実世界」を超えるものでない。より正確にいうと、前章で示したように、ポップ・アートは日常的なるものの「観念」を身にまとい、日常化をよそおっている。ポップ・アートは、新しさを求める前衛的な芸術に対する否定性をその前提として、異化的な効果を発揮しているのである。

しかし、最後に改めて確認しておきたいのは、デュシャンがもたらしたレディ・メイドの手法が、ポップ・アーティストによる記号の操作を初めて可能にしたという点である。記号学者のウンベルト・エコによると、日常世界においては、「記号媒体」と「意味」はコード化され、等価である。しかし、日常的なコンテクストから隔離されたレディ・メイドにおいては、それらが「分裂」させられているため、どちらかが優位に立つことになる。³¹⁾ リキテンスタインは、網目を表す点を拡大することにより、元の漫画に潜在的に含まれていた形式を顕在化させた。この場合、リキテンスタインは明らかに「記号媒体」のレベルで作品を制作しているのである。

さらにエコの論考で示唆的なのは、ポップ・アーティストがおこなう「操作」の基本形である「展示」の操作が、ダダやシュルレアリスムの「見いだされた物体（オブジェ・トゥルヴェ）」やレディ・メイドによってもたらされたとしている点である。エコによると、「展示」は、「複製」や「増殖」といった「操作」のうちでもっとも古く、基本的なものである。³²⁾

この「展示」という言葉の意味するところをさらに深く理解するために

は、ヴァルター・ベンヤミンによって示された芸術作品の「展示的価値」と「礼拝的価値」という対極的な二つの概念を用いることが有効だと思われる。ベンヤミンはすでに1936年の時点で、複製技術の発達とともに、芸術作品の展示の可能性が増大し、芸術作品において展示的価値が礼拝的価値を凌駕することになるだろうと予測していた。³³⁾ このようなベンヤミンの予見は、映像媒体が通俗文化のなかで氾濫するようになった1950年代以降においてまさに実現するところとなり、ポップ・アートによって、ベンヤミンが予測したような芸術作品の性格の質的な変化が示されるようになったのである。

帽子掛けや小便器などの大量生産品は、唯一性を剝奪され、すでに礼拝的価値を喪失している。ベンヤミンが用いた概念に即していうと、デュシャンはこれらの大量生産品の種類や数を限定することにより、「芸術」の領域に属していた礼拝的価値を蘇生させたことになる。一方ウォーホルは、大量生産品がすでに有する展示的価値を利用し、キャンベル・スープ缶やブリロの箱を大量に複製した。また、いわゆる「修正レディ・メイド」においてデュシャンが広告の文字に変更を加えたのに対し、ウォーホルは広告をそのままのかたちで残した。このようなウォーホルによる「デュシャン的な弁証法の発展」³⁴⁾ は、ベンヤミンによって提示された文脈のなかに位置づけられる。ウォーホルの作品では、すでにベンヤミンのいう展示的価値が利用されているのだが、大量生産品が大量に複製されることによって、さらにその展示的価値が獲得されているのである。「記号を物質化」するポップ・アートは、映像の氾濫する今日の社会的状況に対応する芸術として、今後も重視されていく必要があるであろう。

注

- 1) Robert Rosenblum, "Pop and Non-Pop: An Essay in Distinction", *Art and Literature* 5, 1965, p. 80.

- 2) Rosenblum, *ibid.*, p. 92.
- 3) Rosenblum, *ibid.*, p. 93.
- 4) Rosenblum, *ibid.*, p. 89.
- 5) Nicolas Calas, "Pop Icons", in *Pop Art*, ed. Lucy R. Lippard, Thames and Hudson, 1966, p. 169.
- 6) Lucy R. Lippard, *Pop Art*, Thames and Hudson, 1966, p. 11.
- 7) Lippard, *ibid.*, p. 13.
- 8) Arthur C. Danto, "The Artworld", *The Journal of Philosophy*, 61, no. 19, 1964, pp. 580-581.
- 9) Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, 1981, p. 111.
- 10) John Tancock, "The Influence of Marcel Duchamp", in *Marcel Duchamp*, ed. Anne d'Harnoncourt and Kynaston McShine, The Museum of Modern Art and Philadelphia Museum of Art, 1973, p. 171.
- 11) ハンス・ゼードルマイア「芸術・非芸術・反芸術」山本正男監修『比較芸術学研究Ⅵ』所収、斎藤稔・武藤三千夫訳、美術出版社、1976年、71頁。
- 12) チャールズ・サンダー・パースは記号をその対象との関係において、「類似記号 (iconic sign)」、「指標記号 (indexical sign)」、「象徴記号 (symbolic sign)」の三つに分類している。パースは、類似記号として「絵画のような具体的イメージ」、「幾何学的な線を表す鉛筆の線」、図表、隠喩などをあげている。指標記号とは、対象との物理的な結合によって記号とされる記号のことであり、射撃を表す記号となる「弾丸の穴のあいた板」、「ドアのノック」、気圧計、「これ」「あれ」といった指示代名詞などがその例である。また、パースは、対象との結びつきが恣意的に与えられる記号を「象徴的」と呼び、例として旗、紋章、芝居の切符、そして言語などをあげている (Charles S. Peirce, "Logic as Semiotics: The Theory of Signs", *Philosophical Writings of Peirce*, ed. Justus Buchler, New York: Dover, 1955, pp. 98-119. チャールズ・サンダー・パース『パース著作集2 — 記号学』内田種臣編訳、頸草書房、1986年、31-49頁も参照した)。
- 13) ゼードルマイア、前掲書、71頁。
- 14) Marcel Duchamp, *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*, A typographical version by Richard Hamilton of Duchamp's Green Box, trans. George Hamilton, London, Lund, Humphries, 1960, n.p.

- 15) レイヨグラムの創始者であるマン・レイはデュシャンと親密な交友関係にあった。この事実は、デュシャンが写真から直接的な影響を受けていたことを推測させる。感光紙の上に直接ものを置き、露光させることによって制作されるレイヨグラムは、指標としての写真の特性を浮きぼりにしている。またロザリンド・クラウスは、写真一般の固有性が、その類似性ではなく、指標性にあることを、以下のとおりに指摘している。「あらゆる写真は光の反射によってできた物理的な痕跡からできている。したがって写真は、写像、つまり視覚的類像の一種であるが、その類像は対象に対して指標的な関係を有している。その物理的起源が絶対的であるために、写真は本来の写像からは区別されるのである。そしてそれはほとんどの絵画の図式的な表現に介入して作用している象徴性を回避している。」(Rosalind Krauss, "Notes on the Index: Seventies Art in America", *October*, Spring 1977, reprinted in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, 1984, p. 203.)
- 16) Lippard, *op. cit.*, pp. 13-20.
- 17) レオ・スタインバーグは現代美術の根底からの変革を「自然から文化への移行」と呼び、提唱している。そして、その変革がもっとも顕著に現れているのがラウシェンバーグの作品においてであると述べている (Leo Steinberg, "Reflections on the State of Criticism", *Artforum*, March 1972, pp. 44-49.)。スタインバーグによると、ラウシェンバーグの絵は「もはや垂直方向の地を擬態するのではなく、不透明な平台に似た水平面を擬する」のであり、それらはさまざまなものが置かれたテーブルの表面やアトリエの床になぞらえられる。抽象絵画をも含め、伝統的な絵画は観者の垂直に立つ姿勢に同調していた。つまり、絵画空間は観者の経験する自然の拡張であった。そのような慣習的な方向性に対して、ラウシェンバーグの作品は何か別のものを対置させているというのがスタインバーグの意見である。しかしラウシェンバーグが実際に平台で制作した作品は《モノグラム》(1955-59年)のみである。その他のラウシェンバーグの作品は、さまざまな三次元的物体をとり込んだ作品であっても、すべて伝統的な絵画的空間を基本としている。
- 18) R. Krauss, "Rauschenberg and the Materialized Image", *Artforum*, December 1974. p. 37.
- 19) Krauss, *ibid.*, p. 37.
- 20) William Rubin, "Younger American Painters", *Art International* 4, no. 1, 1960, p. 26.

- 21) Lippard, *op. cit.*, p. 16.
- 22) L. R. Lippard, "New York Pop", in *Pop Art*, Thames and Hudson, 1966, pp. 99-100.
- 23) Thomas Crow, "Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol", *Art in America*, May 1987, pp. 128-136.
- 24) Crow, *ibid.*, p. 135.
- 25) Phyllis Tuchman, "Pop!: Interviews with George Segal, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, James Rosenquist, and Robert Indiana", *Artnews* 73, May 1974, p. 27.
- 26) Tuchman, *ibid.*, p. 27.
- 27) Lawrence Alloway, *Roy Lichtenstein*, Abbeville Press, Inc., 1983, p. 34.
- 28) Adam Gopnik, *High and Low*, The Museum of Modern Art, New York, 1990, pp. 199-203.
- 29) Gopnik, *ibid.*, p. 199.
- 30) G. R. Swenson, "What is Pop Art?: Answers from Eight Painters, Part 1: Jim Dine, Robert Indiana, Roy Lichtenstein, Andy Warhol", *Artnews* 62, November 1963, p. 25.
- 31) Umberto Eco, "Lowbrow Highbrow, Highbrow Lowbrow", *The Times Literary Supplement*, 8, October 1971, reprinted in *Pop Art: Critical Dialogue*, ed. Carol Anne Mahsun, UMI Research Press, Ann Arbor, 1989, p. 226.
- 32) Eco, *ibid.*, p. 223.
- 33) ヴァルター・ベンヤミン「複製技術の時代における芸術作品」(1936年) 佐々木基一編『複製技術時代の芸術』所収、高木久雄・高原宏平訳、晶文社、1970年、19-22頁。
- 34) Tancock, *op. cit.*, pp. 170-171.

(大学院後期課程学生)