

西村智弘

Tomohiro Nishimura

アンディ・ウォーホルのアイデンティティ

——鏡の自己と同一性の攪乱

アンディ・ウォーホルはよく鏡にたとえられる。ウォーホルが鏡であるのは、単に時代の状況を映し出す鏡のような存在というだけでなく、彼のアイデンティティに関わる重要な問題であった。これまで一般に社会学者は、消費社会のメタファーとして合わせ鏡の反射運動を用いてきたが、ウォーホルのアイデンティティの特殊性を合わせ鏡の無限反射と比較することができる。つまりそこには無限の「わたし」がいるのであり、自己同一性は成立しえない。普通の人々は安定したアイデンティティを求めるが、ウォーホルは不安定なアイデンティティにあえて留まろうとしているようでもあって、ここに彼のパーソナリティの特異性があつた。

かつてのウォーホルは、容姿に対するコンプレックスを抱えていて、人前が出るのが嫌いな無口の人物であつた。しかし、1960年代中頃にはポップアートの作家としてカリスマ的な存在となっている。彼は、有名になるに従って自分自身のイメージを意識的に演じるようになった。ウォーホルが作品である、あるいは彼自身がアートであるといわれる由縁である。しかし、なにもウォーホルはまったくの別人を演じていたわけではない。結局のところ彼が自分のイメージをつくるためにおこなつたのは、メディアに流通した自分のイメージをさらに模倣することである。そもそも本人とメディアのイメージとのあいだにはズレが存在しているが、ウォーホルはメディアのイメージをさらにコピーすることによって、自分とメディアのイメージとのあいだのズレを増大させるのだ。これは、消費社会のあり方を自分自身に当てはめたものだといってよいし、ポップアートを制作するときの態度で自分に向き合った結果であつたといふことができる。

日常的にウォーホルは、アイデンティティが曖昧な状態をあえておもしろがる場所があつた。彼は、ジェンダー・アイデンティティの不安定さを意図的に強調する。また、人に作品のサインを任せたり、他人が作品を制作していると発言するなど、作家であること、作品であることの自己同一性を曖昧なままにしておこうとする。こうしたウォーホルの態度は、常識的な人物から齟齬を買つたし、ときにはちょっとした事件に発展してメディアを賑わせることもあつた。しかし、自己同一性をはぐらかすことはウォーホルの言動の基本原則であり、ここにこそ彼のアイデンティティが

存在していたといつてよい。

はじめに

わたしは、アンディ・ウォーホルに関する論文でデビューしたこともあって、ウォーホルについて考える機会がたびたびあった。もうずいぶん昔のことになるが、2003年の『東京造形大学研究報』に「空虚の絵画——アンディ・ウォーホルの平面作品」を寄稿したことがある。これは、わたしが書いたウォーホルの絵画論としてもっともまとまったものである。その後しばらくわたしの関心はウォーホルから離れていたのだが、2015年に森美術館で開催された展覧会〈アンディ・ウォーホル展——永遠の15分〉によって関心が呼び覚まされた。この展覧会でわたしは、森美術館からの依頼でウォーホルの映画についてレクチャーをおこなったのである。そしてこのレクチャーを元にして、「アンディ・ウォーホルの映画——ありのままの美学」（西村智弘・金子遊共編著『アメリカン・アヴァンギャルド・ムービー』森話社、2016）を執筆した。わたしにとってこの論文は、ウォーホルの映画論を集大成するものとなった。

これまでわたしは、ウォーホルの絵画と映画についてまとめた論文を書いたが、もうひとつ重要なテーマが残されていることが気になっていた。それは、ウォーホル本人を論じることである。ウォーホルという人物を考察の対象にすることは、彼の作品を論じるのと同様に重要である。1960年代にウォーホルは、その特異なキャラクターによって時代の寵児になった。ウォーホルはきわめて謎めいた人物だが、彼のイメージは本人によって意図的に演じられたものである。自分で自分のイメージを創作している点で、ウォーホルの人物像を表現の問題として考察することができるだろう。本稿の目的は、ウォーホルの言動に注目することによって、彼のイメージがどのようなものであったのか、行動の根拠がどこにあったのかを検証することにある。

ウォーホルと鏡

ウォーホルほど頻繁に鏡と比較される美術家はいない。鏡のメタファーは、ウォーホルを語るうえでの常套句となっている。もっともよく使われる言いまわしは、時代や社会を映しだす鏡のよう



図1 ファクトリー

な存在であるというものだ。1996年に東京都現代美術館で開催された大規模な回顧展は、〈アンディ・ウォーホル——1956-1986：時代の鏡〉であった。しかし、ウォーホルが鏡のような存在であるにしても、単に「時代の鏡」というだけでは不十分であろう。むしろそのように断言することには、ある種の思考停止が潜んでいる。彼を単なる時代の証言者にしてしまうことで、作品や思考のもつ広がりを限定することになりかねないからである。ウォーホルが鏡のような存在であるのは、彼のアイデンティティに関わるきわめて本質的な問題であった。

ニューヨーク東47丁目にあったウォーホルのスタジオ「ファクトリー」は、「スーパースター」と呼ばれた芸術家の卵や俳優志望者、あるいは同性愛者や麻薬常習者の集まるたまり場で、内部が銀色であったことは有名である〔図1〕。1962年にこの場所に引っ越してきたとき、アシスタントを務めた詩人のビリー・ネームが室内を銀色に飾りつけたのだった。ネームによれば、銀色で覆ったアパートの自室を訪ねたウォーホルから、新しく借りたスタジオを銀色にしてほしいと頼まれたという¹。ウォーホルは次のように語っている。

ファクトリーをギンギラギンの銀づくめにしたのはビリーだった。彼は崩れ落ちそうな壁や配管をそれぞれ違う銀箔で覆った——あるところは並のもので、またあるところはマイラーのもっと光沢のあるもので。彼は銀のペイント缶をいくつも買ってきて、それをありとあらゆるものに、それこそトイレットのボウルにまで吹きつけるのだった。〔……〕

ビリーは反射する表面をもつものが好きだった——銀の破片をあちこちに立てかけたり、その破片をいろんなものに貼りつけていた。²



図2 アンディ・ウォーホル《銀の雲》(1966)

銀色を好んでいたのはウォーホルのほうである。彼は「シルバーが好きなんだ」³と語っているし、《銀の雲》(1966) [図2] のような銀色の作品をつくった。ファクトリーの内部はアルミホイルで覆われ、銀色に塗られたばかりではなく、あちこちに鏡が置かれ、鏡の破片が貼りつけられた。ウォーホルは、「銀はなによりもナルシズムだった——鏡は銀で裏打ちされているではないか」と語っている。ファクトリーは、銀色の部屋であると同時に鏡の部屋でもあった。彼はいつも銀色のかつらをかぶっていたが、銀色を身にまとうことでみずから鏡のように反射する存在になろうとしたのだろうか。

ウルトラ・ヴァイオレットは、ファクトリーで初めてウォーホルに会ったときの印象を、「アンディは全身に水銀を塗っているかに見える」⁴と書いている。極端に白い彼の肌を水銀に例えたのだ。また、「このファクトリーでは、鏡はその枠から飛び出して、銀色の反射と屈折がつくりあげる環境と一体化している。いま、わたしは、意のままに出入りできる魔法の世界、不思議の国に、ふたたび来ているのだ」⁵と書いている。さらに、ファクトリーでウォーホルと交わした会話を次のように記している。

「この場所は大きな反射板よ。あなたに思い出はあって？」

「ないね。何も思い出さない。毎日が別の新しい日だ」

わたしは笑って言った。「まあ、とんでもな

いことを言うのね。鏡についてどう思うの？」

「ぼくが鏡だ。ぼくに映るきみの姿を覗いてごらん」⁶

当時からウォーホルは鏡のようだといられていたし、自分でも鏡のようだと語っていた。ウォーホルは無口のうえに恥ずかしがりやで、人前に出ることが苦手だったが、それにも関わらず多くの人々が彼に魅了され、ファクトリーに集まった。ウルトラ・ヴァイオレットは、ウォーホルの魅力について「彼の魅力のある部分は、相手に集中すること、つまりその瞬間に相手がこの世でたったひとりの人間であるかのような感じをいだかせるという、彼の超人的な能力にある」⁷と分析している。鏡に自分を映す行為とは、「この世でたったひとりの人間であるかのような感じをいだかせる」ものではないだろうか。ウォーホルという鏡は、そこに向き合った人の孤独を吸収するのであり、それが彼のもとに多くの人が集まった理由であるかもしれない。ウォーホルのもつ「超人的な能力」とは、相手にとって鏡のような存在になることにあったといえよう。

鏡のアイデンティティ

鏡とは、目の前に置かれた対象物を無条件に映し出すものだ。それは、あらゆるものを受け入れる受動的な存在である。一方、鏡に映るのは向きあった部分だけで、背後を映すことはない。鏡は、見られる場所を提供するだけの空虚な媒体であり、映されるものが提示されて初めて己が規定される存在である。このような受動性、表面性、空虚さといった鏡の特徴は、ウォーホルにもそのまま当てはまる。次にあげる有名な発言は、彼が鏡のような存在であることを示している。

僕は、自分のことをしゃべるのが嫌いなんじゃないよ。本当に僕についてしゃべることがないんだ。僕はインタビューであんまりしゃべらないし何も言わない。今だって僕は何も言ってないよ。もしアンディ・ウォーホルについて全部知りたいっていうのなら、表面だけを見てればいいんだ。ぼくの絵や映画やぼく自身の表面を見れば、ぼくがいるんだ。その裏なんてないよ。⁸

インタビュアーは何を言ってほしいかただ注
文してくれればいいんだ。そしたら僕はそれを
繰り返すよ。きっと最高だよ、だって僕はあん
まりからっぽなんでなにもいうことを思いつか
ないってことだから。⁹

ウォーホルは、自分が表面的であること、から
っぽであること、受動的であることを強調する。
同じインタビューで彼は、「自分がとてもこの時
代、この文化に属している気がする」と語って
いるが、鏡が目前の対象を映し出すように、ウォ
ーホルという鏡もまた彼がいる時代と場所を映し
出す。だから、キャンベルスープ缶やコココーラ
瓶といった身のまわりにあるもの、マリリン・モ
ンローやエルビス・プレスリーといったメディア
に流通する有名人を援用した。「時代の鏡」とい
われるゆえんである。しかし、鏡は対象をそっくり
に映し出すが、映しだされた像は対象そのもの
と同じではない。どんなに対象と似ていても、鏡
に映っているのはあくまでイメージにすぎない。
イメージは対象そのものではなく、両者のあいだ
にはつねにずれが存在している。宮川淳は、この
ずれを「自己同一性の間隙」と呼んでいた。宮川
は、「再現」と「似ていること」を対比させながら、
鏡の像について次のように書いている。

再現とはつねになにもものかの再現である。いい
かえれば、その背後にはつねに実体の自己同一
性、この現実の存在があるだろう。というより
も、われわれは実はこの背後に存在すべき対象
をしか見てはいない。似ていることもまた、な
にかに似ていることであるとしても、しかし、
そこであらわれるのは逆に、まさしくこの自己
同一性の間隙なのだ。似ていること、それはあ
るものがそれ自体であると同時に、それ自体か
らのずれであること、それ以外のところでそれ
であることであり、あるいはむしろ、この自己
同一性の間隙からのある非人称の出現、それを
われわれは似ていることと呼ぶのだろう。われ
われが見ているのは、背後にあるべき対象では
なく、そのような背後を失った純粋なあらわれ
なのだ。¹⁰

鏡の像は、「再現」ではなく「似ていること」
に属している。「再現」が意味するのは、元の対
象との完全な一致であり、わたしたちは再現され



図3 アンディ・ウォーホル《マリリン・モンロー》(1962)

たものの背後に元になった対象しか見ていない。
それに対して「似ていること」は、元の対象と似
ているがゆえに、かえって両者のずれ、つまり「自
己同一性の間隙」が露わになるようなあり方をし
ている。対象にどこまでも似ていながら、決して
そのものではないという鏡のイメージは、深層を
失った表層として出現するのであり、対象がそれ
自体であることの自明性を内部から揺るがせてし
まう。宮川は、「われわれの時代がすでに巨大な
鏡ではないだろうか」と語り、現代美術のなかにも
同様のイメージを見いだす。このとき彼がウォ
ーホルを例にあげるのは当然というべきだろう。
宮川は、モンローのイメージを反復させたウォ
ーホルの作品 [図3] について次のように書いている。

マリリン・モンローはもはやモンローの再現と
してのイメージであることさえ失って、すで
にそれ自体イメージと化し、この背後のない
純粋な外面の輝きのうちにあらわれるにすぎな
い。そこではもはや「現実」という概念、した
がってリアリズムは成立しえないだろう。¹¹

ウォーホルによるモンローの絵画は、モンロー
の写真シルクスクリーンで繰り返し刷ったもの
だ。モンローの写真のコピーして反復すること
によって、そこには「自己同一性の間隙」が拡大
されている。リアリズムが現実の忠実な「再現」
であるとするならば、「似ていること」のあいだの
ずれを増殖させるウォーホルの作品はリアリズム
と対立している。このことは、ウォーホル本人に
まで拡張して考えることができる。鏡に映ったイ
メージが対象そのものと異なるように、ウォーホ

ルという鏡に映されたイメージも対象と同じではありえない。彼と鏡との類似性は、目の前にある対象を「再現」することにあるのではなく、「似ていること」のあいだにあるずれ、「自己同一性の間隙」を産出する点に求められるだろう。そして、ウォーホルがそのような存在であるとするならば、もはや彼にとっても「〈現実〉という概念」は成立しない。

存在論的な不安定

ウォーホルは、「鏡を見たら顔も映らない、全然なにも映っていないっていう考えが抜けない」¹²と述べている。そこには認められるのは、自分の存在を確固としたものとして感じるこのできない自己不確実の感覚、自明性が喪失した状態である。実際に彼は、たびたび自分の非現実感について語っている。

ぼくは撃たれる前も、自分が全部じゃなくていつも半分しかそこにいない感じがしていた。現実の人生を生きているというより、TVを見ているような感じだった。映画は作り物というが、ぼくには実際の人生で起こることの方が非現実に見える。映画は感情を誇張して真実に迫ろうとするけど、現実に関心事が起るとまるでTVを見ているみたいでなにも感じない。

ぼくが撃たれた時もその後も、TVを見ているような感じだった。¹³

「ぼくが撃たれた時」とは、1968年にヴァレリー・ソラナスに銃撃されて瀕死の重傷を負ったことを指す。これは非現実的な出来事であったが、それ以前からウォーホルは、現実をまるで映画やテレビのような非現実として感じていた。たとえばこれは、心理学者のR・D・レインが論じた「鏡のなかに誰もいないのではないかというおそれを克服することができなかった」¹⁴という女性の症例と似ている。レインが紹介したのは、街頭などに一人でいるときに恐怖に陥る広場恐怖症の女性である。彼女は、両親があまりかまってくれない孤独な子供時代をすごしたが、その孤独感から「自分がいつも誰かにとって重要な意味ある存在であること」を切望するようになり、それが高じて自分の存在が色褪せたときに恐慌をきたすようにな

った。もちろんウォーホルは広場恐怖症ではないが、父親のいない孤独な子供時代を過ごし、有名人になることを切望していた。

レインによれば、この女性は「存在論的な不安定」の状態にある。存在論的に安定した状態とは、アイデンティティに対してゆるぎのない感覚を維持していることであり、存在論的に不安定な状態は、自分を一貫したまとまりをもった存在として規定できないことである。こうした人は、確固としたアイデンティティを保持できないために現実感が希薄で、自分を空虚なものとして感じている。また、身体から自己を切り離してしまうため、身体を機械のようなものとして捉えることも多いという。この点はウォーホルも同様で、彼の「機械になりたい」という発言は有名である。

ウォーホルは、「みんながぼくのことを鏡のようだといっているが、鏡が鏡を見たらなにが見えるのだろう」¹⁵と問いかけている。鏡の前に鏡を置いたとき、そこには無限の反射運動が起こる。そのあいだに人が立つと、その人も無限に反射される。ウォーホルは、無限の反射運動のなかに身を置いていた。そこには大量の「わたし」が存在するのであり、どれが本物の「わたし」であるのかわからない。無限に「わたし」がいるのは「わたし」がいないことと同じであって、自己同一性は成立しえない。明らかにウォーホルは存在論的に不安定な状態にあった。しかし彼は、広場恐怖症の女性と異なって存在論的な不安定さに冒されることなく、この状態を積極的に受け入れている。むしろ存在論的な不安定さを面白がり、まわりに広めようとするしていた。

ウォーホルは、「60年代、みんなは感情を忘れたと思う。感情を保つていようとした人なんかいなかったんじゃないかな」¹⁶と語っている。存在論的に不安定な状態になると、感情が失われてしまい、空虚を感じるようになる。彼は、こうした感覚を自分だけの個人的な問題ではなく、1960年代のアメリカが共有した時代の雰囲気として捉えていたようだ。このことは、少なくとも当時の美術に関しては当てはまるだろう。

戦後、アメリカの美術を世界の中心を引き上げたのは、ジャクソン・ポロックやウィレム・デ・クーニングらの抽象表現主義で、この動向は1950年代になっても勢力を保っていた。抽象表現主義は、激しい筆致やドリッピングによって感情を露わにしたところに特徴があった。一方でウォーホ

ルは、ポップアートを説明して「内部を外にひっぱり出し、中に外部を押しこんだ」¹⁷と語っていた。つまりポップアートは、抽象表現主義に特有の感情的な身振りを画面から駆逐したのであり、外部にある日常のイメージを画面のなかに取り入れた。

ポップアートがアメリカに登場した1960年代初頭は、ミニマルアートが台頭した時代でもあった。ミニマルアートは、抽象絵画であるため「中に外部を押しこむ」ことはなかったが、絵画内の要素をストイックに排除しており、抽象表現主義に対して「内部を外にひっぱり出し」たところがポップアートと共通している。またミニマルアートは、フォーマリスティックな探求により到達した絵画であり、最小限の要素で成り立っている点でメディアのイメージを援用するポップアートのスタイルとは真逆だが、感情的な身振りを画面から排除し、クールな外観を保った点がポップアートと同じである。つまり、ミニマルアートとポップアートはいずれも「感情を忘れた」美術であった。60年代のアメリカは、そうした美術が流行した時代であった。

ウォーホルと東洋思想

ウォーホルは、ゴシップ好きのきわめて俗物的な人物だが、一方で人生を達観し、格言めいた発言をすることがよくあった。発言のなかで彼は、空虚さや無であることを積極的に肯定している。ウォーホルは、一般的な価値観を転倒して反語的に語るのを好んだが、この逆説性は古代の東洋哲学を思わせるところがある。ある意味でこれは、自己不確実感や空虚感を肯定的なものに転化する彼なりの方法であったのかもしれない。たとえばウォーホルは次のように語っている。

ある日とつぜんに忘れられた存在となるかもしれないが、そんなことは大したことではないのだ。ぼくの哲学は、あいかわらず「そんなことはぜんぜん問題じゃないさ」である。これは西洋の思想よりは、東洋の哲学に近いものだ。物事を考えるのは容易なことではない。人間はなるべく、考えることを減らすべきだ。¹⁸

ここでウォーホルは、自分の考えが西洋思想よりも東洋哲学に近いことを認めている。アシスタ

ントを長く勤めたジェラード・マランガは、「彼は禅に近い感覚の持ち主だったんだ」¹⁹と述べていた。確かにウォーホルの発言には、大乘仏教の「空」を思わせるところがあるが、同時に老荘思想の「無」に近いものを認めることもできる。「人間はなるべく、考えることを減らすべきだ」というウォーホルの発言は、ことさらな作意や知識がかえって人を不幸にすると説く老子の思想に近い。『莊子』の応帝王篇には次のような文章がある。

至人の心を用うることを鏡の若し。将（送）らず迎えず、応じて蔵せず。故に能く物に勝えて傷わず（至人〔最高の人間〕のはたらきは鏡のようである。去るものは去らせ来るものは来させ、あいてしだいに応待して心にとめることがない。だからこそ事物に対応してわが身を傷つけないでおれるのだ）。²⁰

莊子は、鏡のように相手に合わせることで自分が傷つかなくなるという処世術を語っている。これは、ウォーホルが身に着けた処世術でもあろう。彼は、傷つきやすい繊細な性格の持ち主で、傷つくことを避けるために鏡のような自己をつくりだしたともいえる。次にあげるウォーホルの発言も同様の価値観に基づくものだ。

ぼくの生涯では、人と群れていたい、親友がほしいと感じていたときは誰も来ず、1人でいたくなかったときに1人ぼっちだったわけ。でも1人でいいや、もう誰にも相談をもちかけられなくてもいいんだと決意したら、以前会ったこともないような人から聞きたくもなく、聞かない方がいいと思うようなことを追っかけられたあげく聞かされるようになった。もう孤独でいいやと思ったとたん取り巻きができるようになった。

ほしがらなくなったとたん手に入る。これは絶対に正しい格言だと思う。²¹

当時のアメリカでは、東洋哲学が流行していた。たとえばジョン・ケージは、仏教学者の鈴木大拙から影響を受けており、孔子の『易経』に基づいてチャンスオペレーションをおこなった。ウォーホルはポップアートを説明しながら、「わたしが思うにはジョン・ケージの影響はとても大きかったと思うんです」²²と語っていたが、ウォーホル

は東洋哲学をケージを介して学んでいたのかもしれない。

ぼくは、考えだしたら絵はもうダメになると思う。絵の大きさというのは考え方の1つであって、色もそうなんだ。ぼくの絵に対する本能は「考えないのが正しい」というもの。決めたり選んだりしなければならなくなるともう間違い。決めることが多ければ多いほど間違いも多くなる。²³

ウォーホルは、絵画を制作するうえでも「人間はなるべく、考えることを減らすべきだ」というスタンスを崩さない。決めることを少なくすることは、選択を放棄することと同じであり、事の成り行きを偶然性に任せることでもある。これは、ケージの偶然性の音楽に通じる考え方である。ケージは、音の配列を偶然に任せることによって、音を意図的な操作から解放しようとした。ウォーホルにとってシルクスクリーンは、できるだけ自分ではなにもしないで自動的に絵画を生み出す機械である。彼もまた、絵画を意図的な操作から解放しようとしていた。

ウォーホルの東洋哲学的な達観は、機械メディアとも深く結びついていた。たとえば、写真、映画、テレビ、テープレコーダー、電話、タイプライターなどである。彼は、テレビと恋愛関係にあるとかテープレコーダーと結婚したと述べ、機械メディアとの親密さを強調する。同時に彼は、「初めてテレビをもったら、人と親密になるなんてことはどうでもよくなった」²⁴とか、「それまであった感情はテープレコーダーが現われたときに終わって、憂鬱はなくなった。もう悩みがなくなったんだ」と主張する。まるでウォーホルは、機械メディアに出会ったがゆえに煩惱から解放されたかのようなのだ。彼の空虚さや自己不確実感、機械メディアによって満たされていたのかもしれない。

鏡と消費社会

1960年代のアメリカは、消費社会がひとつの成熟に到達した時代であり、ポップアートはこの時代に対応した美術であった。ウォーホルは、自分の置かれた状況を鏡が鏡を映しだす無限の反射運

動に例えたが、鏡の反射運動を消費社会のメタファーとして用いることができる。実際、20世紀のメディア論では、消費社会のメタファーとして合わせ鏡を使うのが常套手段になっている。たとえばヴァルター・ベンヤミンは、新しさを追求する商品経済のあり方を次のように説明していた。

新しさは、商品の使用価値からは独立した性質である。集团的無意識が生み出すイメージにつきものの仮象的な輝きの根源は、新しさである。新しさは虚偽意識の核心であり、流行はこの意識を倦むことなく売り歩く。鏡と鏡が映しあうように、新しさのこの仮象的な輝きは、〈繰り返し同じであるもの〉の仮象的な輝きのうちに反映する。²⁵

ベンヤミンは、新しさを追求する商品のあり方を「鏡と鏡が映しあう」無限反射に例えている。この文章は1935年に書かれており、19世紀末のフランスを論じたものだが、1960年代のアメリカの消費社会の説明といわれても違和感がない。60年代の消費社会論では、ダニエル・J・ブーアステインの『^{イメジ}幻影の時代——マスコミが製造する事実』が合わせ鏡のメタファーを使っていた。ブーアステインが論じているのは、オリジナルよりコピーが、現実よりイメージが威力をもった社会である。彼によれば、現代はあらゆるものが人工的に仕組まれた「疑似イベント」の時代である。

われわれが作り出した世界は、ますます鏡のような働きをするようになっていく。われわれの有名人は、われわれのひとりひとりを反映している。遠い国での「冒険」は、われわれが出会うように前もって準備したものに金を支払ってわれわれが出会うように準備されたものの投影にすぎない。イメージ自体が鏡にぼんやりと映ったおたがいのイメージとなっている。²⁶

ブーアステインは、「われわれは鏡の壁でわれわれの世界の境界を区切るのである」²⁷とも書いており、消費社会をミラールームに例えている。また彼は、有名人を「人間的疑似イベント」と呼ぶ。消費社会のなかでは、映画俳優のような有名人も大衆の反映でしかなく、「どこに行っても、われわれは鏡のなかにわれわれ自身の姿を見いだす」²⁸。『幻影の時代』が出版された1962年は、ウ

ウォーホルがポップアートの画家としてデビューした年であり、まさに同時代の消費社会が論じられていた。ウォーホルは、この時代の消費社会を代表する有名人、つまり「人間的疑似イベント」になった人物であった。

1965年には、ウォーホルが「人間的疑似イベント」であることを示す象徴的な出来事があった。それは、フィラデルフィアの現代美術研究所で開催された最初の回顧展である。ウォーホルは、イーディらファクトリーの常連を連れてオープニングに出かけたが、予想をはるかに超えた人々が会場に詰めかけ、熱狂した若者たちがパニック状態に陥った。ウォーホルたちは、人波から身を避けるため階段の上にあがったが、帰ろうにも帰ることができず、結局は係員が消防署に頼んで閉鎖されていた扉を破り、非常口を抜けて屋上から隣の建物に移って、待機していたパトカーに逃げこんだのだった。このときの騒動は、次のように回想されている。

ぼくは、なぜみんなこんな叫び声をあげるのか、ふしぎだった。ぼくはキッドがエルヴィスやビートルズ、ストーンズ——ロック・アイドルや映画スター——に向かって叫ぶのを見ている。だけどそれがアートのオープニングでおこるとは考えもしなかった。たとえそれがポップ・アートのオープニングであっても、なのだ。だけど、それがおこるとすれば、ぼくらはただ、たんにアートの展覧会にいるとはいえなかった——ぼくらが美術品なのだった。ぼくらこそがアートの化身であり、60年代とは人がやったことではなく、まさにその人間が問題にされる時代だった。²⁹

ウォーホルは、「ぼくらが美術品なのだった」と語っている。当日の混雑を予想した美術館は、作品の保護を考えて前日に作品をすべて撤去していた。会場には作品が展示されておらず、そのためウォーホルたちが作品として迎入れられたのである。ウォーホルは、「人がやったことではなく、まさにその人間が問題にされる時代」と語っているが、これは人間が「疑似イベント」になった時代ということだ。

ウォーホルは先の引用に続いて、「絵が壁からはずされていたことなど誰も気にもかけなかった。それでぼくは、自分がいま絵ではなく映画をつく

っていてほんとうによかった、と思ったのだった」と語っている。彼は、回顧展の少し前にフランスで展覧会をおこなったとき、美術の世界から引退して映画に専念すると宣言していた。1965年は、初期のミニマリズム映画を脱してサウンド映画に移行した時期に当たる。ウォーホルは、画家引退宣言したときの心境を「アートはぼくにはもはやおもしろくなくなっていた。すばらしいのは人間のほうで、ぼくは彼らのそばにつきっきりで話を聞き、映画に撮りたかった」³⁰と語っている。彼がファクトリーに集まるスーパースターの撮影に熱中したのは、彼らが「人間的疑似イベント」になっていたからであろう。

消費社会に向き合う態度

『幻影の時代』は、アメリカでポップアートが注目された年に刊行されただけあって、美術に関する言及がまったくないにも関わらず、ウォーホルの作品を解説していると思わせるような文章が散見している。たとえば次のようなくだりがある。

われわれの経験は、ますます同義反復——同じことの異なる言葉・イメージによる不必要な反復——となりつつある。われわれを苦しめるものは、肉体的病気ではなくて、「空虚感」なのである。われわれは経験のむなしさを人工的に満たそうとして、さまざまな機械的工夫を熱心にあやつるが、それはいつそうむなしなものとなった。注目すべきことは、われわれがかくも大きな空虚さをもって経験を満たすことができるばかりでなく、その空虚さにかくも魅力に富んだ変化を与えることができるということである。³¹

ウォーホルの作品は、シルクスクリーンという「機械的工夫」をあやつることでイメージの「同義反復」をつくりだしたものであり、そこには「空虚感」が実現されている。ブーアスティンは、本を出版した時点でウォーホルの作品を見たことがなかったはずだが、彼の作品の特徴をうまく言い当てている。たとえば、ブーアスティンが「われわれは自分が聞きたいと思うものを聞くのであり、だれか他の人がいいたいと思っているものを聞くのではない」³²と書いているのは、ウォーホルの「イ

インタビュアーはなにをいってほしいかただ注文してくれればいいんだ。そしたらぼくはそれを繰り返すよ」という発言の解説になっている。

ブーアスティンとウォーホルは、消費社会の理解に共通したところがある。しかし、二人の消費社会に対する評価は正反対であった。ブーアスティンは消費社会にまったく否定的で、空虚感で経験を満たすことが「自己欺瞞的魔術」であると述べ、消費社会に「アメリカ特有の危機」を見いだす。それに対してウォーホルは、消費社会を積極的に肯定する。当時、消費社会に批判的な態度を取るのが知識人の一般的な見解であったが、そうした見解を転倒させ、あからさまな肯定の態度を取ったところにポップアートの新しさがあった。しかしポップアートは、単純に消費社会を賛美していたわけではないだろう。ブーアスティンのような社会学者とは異なるかたちで、消費社会に批判的スタンスを保っていた。ロイ・リキテンスタインは、1963年のインタビューで次のように語っている。

ポップ・アートは、この今ある世界を見いだそうとする。それは、自分の環境を受け入れようとしています。その環境というのは、よいとか悪いとかいうのではなく、たださまざまである、そういう別の精神状態です。

「どうしてあなたは搾取が好きになれるのですか?」「なぜ作品を完全に機械化できるのですか?」なんて愚劣な美術を愛するのですか?」。こうした質問については、わたしはそれが世の中に、いまここにあるからこそ受容するのだとしか答えることができません。³³

ポップアートの作家は、消費社会を生活世界として生きている。しかし、一般の人々と同じように自然的態度を取っているのではなかった。「別の精神状態」といわれているように、消費社会に向き合ううえでなんらかの態度変更をおこなっていたのである。「別の精神状態」とは、良いとか悪いという価値判断をいったん保留し、ありのままに消費社会を眺めることである。こうした態度変更は、ウォーホルにも共有されていた。彼は、「一度ポップを「つかん」でしまえば、標識ひとつも以前と同じようには見えなくなる。そしていったんポップ的な発想をしはじめると、アメリカも以前とは違ったふうに見えてくるのだった」³⁴と語

っていた。「ポップ的な発想」で世界を眺めると、普段は見慣れたアメリカも別の風景として立ち現れてくる。ウォーホルのいう「ポップ的な発想」は、リキテンスタインの「別の精神状態」と同じものだと考えてよい。

「別の精神状態」は、ある意味で現象学者の態度と似てなくもない。現象学とは、生活世界をいったん括弧に入れ、つまり判断中止をおこない、いっさいの素朴な確信（自明性）を留保することでドクサ（憶見）から離れ、主観の内側に現れるものを直観的に捉えようとするものだ。それと同じようにリキテンスタインも判断中止をおこなっているのであり、「いまここ」に現れたものの本質を理解しようとする。こうした態度は、ブーアスティンのような社会学者の態度とは異なる。社会学者は、消費社会を高めから眺めており、外側から客観的に分析しようとする。一方、リキテンスタインやウォーホルは消費社会の内側にいて、良し悪しの判断をすることなく消費社会の本質を見定めようとしている。

社会学者とポップアーティストの態度の違いは、イギリスとアメリカのポップアートの違いと比較することができる。もともとポップアートは、アメリカよりも先にイギリスで誕生した。1950年代後半、ローレンス・アロウェイやリチャード・ハミルトンらがサブカルチャーを取り上げる研究会を開いたことによって、イギリスにポップアートが始まった。しかし、イギリスのポップアートが取り上げた消費社会は、アメリカから輸入されたものである。イギリスのポップアートも消費文化に肯定的であったが、その態度は分析的かつ反省的で、いわば社会学者のように消費文化を外側から考察している。それに対してアメリカは、消費社会を生みだした国であり、生活世界として生きられる場所としてあった。アメリカのポップアーティストは消費社会の内側にいるのであり、だからこそ内在批判的な立場を取ることができたのだろう。

複数のウォーホル

ウォーホルは、晩年の頃の1985年、ナイトクラブ「エリア」で《見えない彫刻》を発表した。これは、台座とラベルがあり、彼自身がガラスケースのなかに展示されるという作品である。ちよっ

としたジョークのような展示であったが、ウォーホルが自分自身を作品として見なしている点で興味深い。

ウォーホルを知る多くの人たちは、ウォーホル自身がひとつの作品、あるいはアートであったと語っている。たとえば美術評論家のハロルド・ローゼンバーグは、「アンディ・ウォーホルが最初に創造したもの、それはアンディ・ウォーホル自身である」³⁵と書いた。ロイ・リキテンスタインも、「かれがかれのアートだったんだ。かれのスタジオもかれのアートだった。イーディはかれのアートの一部だったんです。ほかの大勢の連中もそうだった。かれと比べれば、わたしなどは、古風な芸術家でしたね」³⁶と述べている。

ウォーホルは、ポップアートの作家として有名になるにともない、自分にふさわしいイメージをみずからつくり、アンディ・ウォーホルというキャラクターを演じるようになった。わたしたちが一般に知っているのは、このつくられたイメージのほうである。しかしウォーホルは、このイメージを最初から身にまとっていたわけではない。ある時期から意図的にそうなったのであり、だから以前の彼を知る者はその変化に驚いている。商業美術時代にアシスタントを勤めたネイサン・グラッグは、次のように語っている。

アンディ！ 彼が僕らの前から消えてしまったいま、まるで二人のアンディがいるかのように思えてくるだろう。50年代のはじめから65年までぼくの知っていたアンディは、いま大衆が知っているようなポップの有名人ではなかった。1950年頃、彼の作品をはじめて見たとき、魅力とすっとぼけたウィットがあると思ったものだ。それが、不潔な服を着て、踵がぺちゃんこの靴をはいた、ごま塩頭の内気な男の作品だったのだ。³⁷

グラッグはウォーホルが二人いるという。一人は「50年代はじめから65年までぼくの知っていたアンディ」で、もう一人が「いま大衆が知っているようなポップの有名人」としての彼である。似たような証言をしている人物は他にもいる。次にあげるのは、美術評論家のデイヴィッド・ポートンの発言をウォーホルが回想したものである。

デイヴィッドによると、ぼくが以前は——ちよ

うど64年頃まで、ふだんはもっとうちとけていて、もっとオープンで率直だったという。「あのころはまだ、あのクールなポーカー・フェイスをしていなかったよね」。いや、当時はそうする必要がなかったのだ。³⁸

ポートンにとってもウォーホルは二人いる。1964年頃までのウォーホルは、「ふだんはもっとうちとけていて、もっとオープンで率直だった」が、それ以降は「クールなポーカー・フェイス」をするようになった。ポートンの発言に対してウォーホルは、「当時はそうする必要がなかったのだ」とコメントしている。つまり、ある時期から必要に迫られて自分から変化したということである。それでは、彼が変化した理由はどこにあったのだろうか。

ポートンはウォーホルが変化した時期を1964年以降、グラッグは1965年頃とっており、ほぼ同時期である。ウォーホルがポップアートの試作を開始したのが1960年、ポップアートの画家としてデビューしたのが1962年であるから、彼の変化はそれ以降である。変化の原因は、単にポップアートを始めたことにあるのではないようだ。1965年は、絵画から引退して映画に専念すると宣言した年であり、回顧展のオープニングで騒動が起こった年である。つまり、ウォーホルが画家であることを超えてメディアの有名人になった時期に当たっていた。変化の原因は、彼が「人間的疑似イベント」になったことにあるといえそうだ。

ウォーホルの古くからの友人であるヘンリー・ゲルツァーラーは、「少なくとも三人のウォーホルがいた」³⁹と指摘しており、「この三人を混同したため、彼の業績の評価には明らかに矛盾が生じてしまった」という。三人のウォーホルは次のように説明されている。

第一のウォーホルはいちばん知られていないアンドリュー・ウォーホラである。彼はチェコ語と英語の混じったピシン語で母親と話し、母親と一緒にたいてい週に数回は教会にお祈りに行った。彼の略歴に書かれている事実は、自分の価値体系を明かすことへの極端な嫌悪によって、意図的にぼかされている。彼は、伝記作者の意味でいえば、知られることを嫌がったのである。
[……]

二番目に、新しいテクノロジーが支配する世

界へのポップ的な反応を代表する、国際的なスーパーマンというアンディ・ウォーホルがいる。〔……〕アンディが無知蒙昧で頭がからっぽなブロンドの男のペルソナの仮面を脱ぎ、哲学者として巧妙にも立ちあらわれたとき、われわれはつかのまのとまどいを経験したものだ。〔……〕

第三の顔は、きわめて単純に、アーティストとしてのアンディである。彼は多義的で矛盾し合う意味のバランスを保つことのできた画家だった。

三人のウォーホルのうち、わたしたちに知られているのは第二と第三のウォーホルである。第二のウォーホルとはメディアに登場する彼で、著作やインタビューによって知ることができる。第三のウォーホルとは作家としての彼で、作品によって知ることができる。しかし第一のウォーホルは、いちばん知られていないプライベートな彼であり、自分のイメージを演じるようになって意図的に隠されている。

繰り返すが、ウォーホルが変化したのはポップアートを始めたときではなく、メディアの有名人になってからである。グラックやポートンが指摘したのは、ウォーホルが有名になる以前と以後の違いである。一方、ゲルツァーラーが指摘したのは、ウォーホルがポップアートの画家として有名になったあと、表に出ている部分と隠されている部分との違いであった。グラックやポートンが説明するかつてのウォーホルは、有名になるとともに隠されるようになったのであり、これはゲルツァーラーのいう第一のウォーホルに属している。それでは、1960年代中頃以前のウォーホルはどのような存在であったのか。

変身願望

ウォーホルは、年少の頃から別の自分になりたい、新しい自分に生まれ変わりたいという変身願望を強くもっていた。子供時代の彼はとても無口で、友人のいない孤独な少年であったが、この孤独は特異な容姿によって助長されていた。ウォーホルは白子で極端に肌が白く、顔にある大きなシミは白い肌のためよけいに目立っていた。母親に連れられて初めて幼稚園に行ったとき、彼の姿を

見てその異様に泣きだした子供がいたという。10才前後の頃には、とつぜん手足が痙攣する舞蹈病にかかったこともある。こうした不幸な境遇は、母親の溺愛を招いたであろう。父親は仕事で家をあけていることが多く、ウォーホルが13才のときに死去している。彼は、母親との結びつきが強い子供だった。

ウォーホルの孤独は、絵を描くことや映画俳優に熱中することで癒されたようである。彼は、映画雑誌の切抜きを丁寧にスクラップブックに貼りつけ、ファンレターを熱心に書いてサイン入りのブロマイドを集めていた。ウォーホルは夢想的な子供だった。空想とは、一人であることの孤独に対する防衛である。彼は、幼い頃から孤独に対する自己防衛を身につけていた。

ウォーホルの本名は、アンドリュー・ウォーホラである。彼は、商業美術を始めた1949年頃まで本名で通していたが、1950年代入るとアンディ・ウォーホルを名乗っている。ウォーホルという名前は、綴りのミスでウォーホラ (Warhola) の最後の「a」が抜け落ちた請求書が送られてきたことに由来するという。彼は、綴りミスのような偶然に起こる間違いを面白がるころがあった。すでに14才のときに描いた肖像画に「A・ウォーホル」とサインしたものがあるので、この名前は早くから使われていたようだ。本名と異なる名前を使うのは、別の自分になりたいという願望の現われである。

ウォーホルは、成長とともに容姿の異様さが目立たなくなったが、顔に対するコンプレックスは収まらず、髪の毛が薄いこと、団子っ鼻であることなどを気にしていた。ペンで髪を足したり、鼻のかたちを修正した当時のポートレート写真が残っている。女優のグレッタ・ガルボや小説家のトルーマン・カポーティと同じポーズを撮影した写真もあって、あこがれの対象に同一化しようとしていた。とくにカポーティに心酔していて、商業美術作家として最初に開催した個展は〈トルーマン・カポーティの著作に基づいた15のドローイング〉(1952)である。ウォーホルは、カポーティのストーカーとなってあとをつけまわしていたこともあった。

ウォーホルは、商業美術の仕事を始めると自分の顔を少しずつ変えていった。かつらをかぶり、整形手術によって顔のシミを取りのぞいた。鼻の整形手術も受けたが、結果には不満だったようで



図4 アンディ・ウォーホル《手術前・手術後》
(1960)



図5 アンディ・ウォーホル
《ディック・トレイシー》
(1960)

ある。彼は、1960年にポップアートの試作を始め、商業美術の仕事しながら広告や漫画をモチーフにした絵画を描いた。このプロトポップ時代の作品には、ウォーホルの変身願望が反映されていた。鼻の整形手術の広告を使った《手術前・手術後》(1960) [図4] は、鼻にコンプレックスをもつ彼の関心が直接に示されている。他にも、かつらの広告、入れ歯の広告、ヘルニア手術の広告、ボディビルの広告など、広告のモチーフにした絵画は身体の変形に関わるものが多い。漫画をモチーフにした《ディック・トレイシー》[図5]、《スーパーマン》《ボパイ》(いずれも1960)などは、いずれも少年時代からのヒーローで、男らしさへのあこがれが投影されていた。

ヘンリー・ゲルツァーラーは、意図的に隠された第一のウォーホルを母親であるジュリア・ウォーホラとの関係で論じていた。ウォーホルは、1949年にピッツバーグからニューヨークに移住したが、1952年から母親と一緒に暮らし、1971年まで共同生活を続けた。母親にとってウォーホルは、アーティストである以前に息子である。彼はポップアーティストとして有名になるとともに、公的な自分と母親を切り離すようになった。ファクトリーで母親は上の階に住んでいたが、仕事場に近づくことはなかったし、友人にも会わせなかった。もっとも、同性愛者や麻薬常習者がたむろするファクトリーは、母親を近づけたくなるような場所ではなかったが。

しかし、商業美術時代のウォーホルは必ずしも母親を遠ざけておらず、仕事場を自由に出入りしていた。ジュリアは、ウォーホルの作品のレタリングを担当していた。ジュリアのレタリングは独特の魅力があって、ウォーホルの作品に不可欠の



ANDY WARHOL AND JULIA WARHOLA



図6 デュアン・マイケルズ《アンディ・ウォーホルとジュリア・ウォーホラ》(1958)

要素であった。1957年に出版された『アンディ・ウォーホルの母によるホーリー・キャッツ』には、ジュリアのイラストが掲載されており、アート・ディレクターズ・クラブなどから「アンディ・ウォーホルの母」の名前で賞を受けている。この時期のジュリアは、隠されるどころか大いに露出していた。デュアン・マイケルズの《アンディ・ウォーホルとジュリア・ウォーホラ》(1958) [図6] は、商業美術時代の二人を撮影したもので、ウォーホルとジュリアの補い合うような関係が示されていて興味深い。

三人のウォーホルがいると指摘したゲルツァーラーの発言で注意しなければならないのは、第一のウォーホルを本物のウォーホルであるかのように思いこむことだろう。これは早合点というもので、ウォーホルを三人に限定する理由はどこにもない。第二のウォーホルがマスメディアに向けてつくられたイメージであったように、第一のウォーホルは母親に対して親孝行の息子を演じたものと考えることができるだろう。彼は、相手に合わせて違う自分を使い分けていたのである。しかし、第一のウォーホルがそのようなものであったとするなら、本物の彼はどのような存在であるのか。これこそわたしたちに隠された部分であって、本物のウォーホルを探そうとする試みは失敗せざるをえない。自分を隠そうとした彼の目論見は成功

しているものであり、わたしたちはあいかわらず騙され続けているのかもしれない。

アンディがウォーホルになるまで

ヴァルター・ベンヤミンは「複製技術時代の芸術」のなかで、映画に撮影された俳優と鏡に映った像を比較し、映画という機械装置を前にして俳優が抱く違和感と、人が鏡を前にして抱く違和感が同じであると論じている⁴⁰。両者の違いは、鏡の像が本人の目の前にあるのに対して、映画という鏡像は俳優から切り離され、大衆の前に持ち運び可能になったことである。映画俳優は、自分が大衆を相手にしていることを熟知しており、そのために大衆に合わせて演技する。俳優の鏡像をチェックするのは、本人ではなく大衆になったのだ。ウォーホルも同様で、彼の鏡像をチェックしているのは大衆のほうなのである。

ウォーホルは、ウォーホルというイメージをみずから演じており、プライベートな自分とパブリックな自分を使いわけていた。それでは、どのようにしてプライベートなウォーホルはパブリックなウォーホルになるのか。『アンディ・ウォーホルの哲学』の巻頭の章は、「Bとぼく：アンディがウォーホルになるまで」である。この章は、「ぼくは眼が覚めるとすぐBに電話する」⁴¹という文章から始まるのだが、電話によるA(ウォーホル)とB(暇潰しにつきあってくれる人)の会話で成立している。「名前のないただの人」として登場するウォーホルは、自分を演じる前の彼である。この「名前のないただの人」がいかにしてメディアでよく知られたウォーホルになるかを示したのがこの章であった。次に引用するのは、離尿剤を飲んだばかりのBとニキビにつける薬の話をしたあと、突然に始まる会話である。

「わかった、わかった、B。さてニキビは隠せた、でもぼくは隠せただろうか。鏡を見てもっと手がかりを探さなきゃならない。ないものはない、全部ある。無表情な眼差し。分散した優雅さ……」

「なーに？」

「退屈なかつたるさ、消耗して蒼白……」

「なにになに？」

「シックなフリーク、基本的に受け身の驚愕、

魅了する秘密の知識……」

「いったいなに言ってるの？」

「安っぽい喜び、なにかがわかる反射的動作、チョークのような蒼白で悪戯っぽい顔、ちよっぴりスラヴ的に見える」

「ちよっぴり……」

「子供みたい、チュウインガムの無知、絶望に根ざした魅惑、軽率な自賛、完全な他者性、か細さ、影のような、のぞきみみたいな、ぼんやりとだが陰險さの後光がある、青くても言いが柔らかな魔術的存在、皮膚と骨……」

「ストップ！ 待って、おしっこしてくるから」

「白子のような真っ白の皮膚。爬虫類、青に近い……」

「ちよっと、おしっこだつてば」

「でこぼこの膝、傷が道路地図みたい、ヒョロヒョロの骨っぽい腕、漂白したみたいに白い、ものをしっかり握む手、ピンの穴ぐらいの小さな目、バナナ耳……」

「バナナ耳、まあ、A！」

「灰色の唇、バサバサな白銀の髪、柔らかくて金属的、喉仏あたりに首の線が飛び出ている、全部ある、B、ないものはない。スクラップブックがいつてるとおりだ」⁴²

この会話には、引用した以上の説明はなにもない。「いったいなに言ってるの？」と聞きたくない内容だが、ウォーホルのセリフがなにを意味しているのかは容易に見当がつく。引用した会話の冒頭部分から、ウォーホルが自分が隠されているかどうかを鏡を見ながらチェックしていることがわかる。「スクラップブックがいつてるとおりだ」とあるのは、自分について書かれた新聞や雑誌の記事をスクラップブックに貼りつけていて、自分の印象を記した箇所を読みあげているのだろう。すらすらと羅列しているので、記事に赤線でも引いているのだろうか。要するにウォーホルは、自分の印象が書かれた記事通りであるかどうか鏡を見ながらチェックしている。

ここでのウォーホルの行動はなかなか複雑である。彼がプライベートな自分を隠するのは、メディアに流通した自分のイメージを身にまとうことによってである。ウォーホルがつくる自分のイメージとは、メディアによって流通した自分のイメージを真似たものなのだ。彼は、自分によって自分を真似るという同義反復を行っていた。これだ

けではトートロジーになってしまうが、先に宮川淳が指摘していたように、鏡に映ったイメージは鏡の前に対象と同じではなく、両者のあいだにはつねにずれが、「自己同一性の間隙」が生じている。このことは消費社会という鏡においても同様で、メディアが取り上げる有名人の記事にはつねに本人とのあいだにずれが存在している。ウォーホルはこのずれを単純に面白がっており、「記事になると、それがぼくのじっさいにしゃべったことといつもずれているのでぼくは好きだった——そしてそういう記事を読むほうがずっとおもしろかった」⁴³と語っている。

メディアが取り上げるにイメージは、誇張、先入観、誤解などによって本人とのあいだにずれをつくりだす。ウォーホルが特異であったのは、決してずれを正そうとしていないことだ。むしろ彼は、ずれてしまったイメージのほうに自分を合わせようとしている。ウォーホルは、「似ていること」に「似ていること」を重ねることによって、「自己同一性の間隙」を拡大させる。ずれはだんだん大きくなるのであり、本人であることから遠ざかっていくだろう。彼は、決して自分のイメージから意図的にずれようとしていない。ウォーホルは、メディアのイメージに忠実であろうとしているのだが、そこには「自己同一性の間隙」が潜んでいるため、真似ようとすればするほど本人から遠ざかってしまうという結果を招いている。彼が実現しているのは、この逆説性だといってよい。

ウォーホル本人とメディアで流通する彼のイメージとのあいだには、オリジナルとコピーの逆転がある。オリジナルであるはずのウォーホルが、メディアにコピーされたウォーホルをさらにコピーしているからである。ここには、コピーのコピーのコピー……というシミュレーションの連鎖が形成されており、もはやどれが本物であるのかわからない。オリジナルのウォーホルは、合わせ鏡による無限の反射運動のなかで消滅してしまう。

ウォーホルの作品は、マリリン・モンローやエルヴェス・プレスリーといったメディアに流通した有名人のイメージを援用したものだ。ウォーホルは、メディアで流通する自分のイメージを援用していわけだから、ポップアートでおこなっていたことを自分自身に当てはめている。彼は、自分をキャンバスにしてみずからポップアートを体現しているのだ。しかしウォーホルは、なぜそのようなことをするようになったのか。おそらくここ



図7 アンディ・ウォーホル
《セルフ・ポートレート》(1964)

には、ウォーホルが有名人になったことが深く関わっている。いわば、彼自身がモンローやプレスリーと匹敵するイコニック的存在になったのであり、現実の状況のほうがポップアートに追いついてしまった。このとき、現実とメディアのイメージのあいだに逆転現象が始まったのである。

のちに制作された《神話》(1981)シリーズは、アメリカの伝統的イメージを12種類選んだ作品である。選出されたのは、「スーパーマン」「ミッキーマウス」「サンタクロース」「アンクル・サム」「魔女」(『オズの魔法使い』)、「マミー」(『風と共に去りぬ』)などだが、興味深いのはウォーホルのポートレートが含まれていることだ。つまり彼は、自分がメディアによって神話的な存在に祭り上げられていることを熟知していた。《神話》は晩年の作品だが、ウォーホルはすでに1960年代から自分をポップのアイコンとして作品化していた[図7]。

演技する精神

ウォーホルは、プライベートな自分を隠すためにメディアで流通する自分のイメージを真似るようになった。ニコは、「アンディは、他人がアンディ・ウォーホルになり代わるのを好む。〔……〕人は誰でも、別の人格を演じることがができる——これもひとつのポップ・アート。つまり、誰もが常に、自分自身であり続ける必要はどこにもないよ」⁴⁴と語っている。ニコもいうように、自分を変えることも「ひとつのポップ・アート」であっただろう。しかし、確かにウォーホルはある人格を演じているが、厳密に言えばそれは「別の人格」になることとは同じではない。彼が演じているのは、プライベートなウォーホルの「自己

同一性の間隙」を拡大させたものであって、今の自分を捨ててまったく新しい自分を獲得することとは区別して考える必要がある。ウォーホルの態度に近いものをあげるとするならば、舞台のうえで役に扮する俳優の態度がそれにあたるのではないか。この点を考えるために、山崎正和の『演技する精神』を参照しつつ、ウォーホルと俳優の態度と比較してみたい。

一般に俳優とは、自分と異なる人格を演じている。彼は、劇の脚本をあらかじめ記憶しており、自分の行動を他人の行動として与えられ、行動の全体を把握してからしてそこに身を投じている。俳優は、次に自分がなにをすべきかすべて知っており、いかに役者に没入しても自分の行動を外から眺める視点を忘れることがない。彼は、演技している自分とそれを見ている自分というように自己を二重化している。ウォーホルも同様に、メディアのイメージを身にまとうことによって自己を二重化していた。彼は、人前に出るのが苦手であったにも関わらず、有名人になってしまった。しかし、他人に見られているのは現実のウォーホルではなく、想像上の他人によってであるから、彼自身がそこで恥ずかしさを感じる必要はないのである。自己を二重化するのは、メディアに出るうえで彼が取った処世術でもあるだろう。

しかし、ウォーホルと俳優の類似性は、アイデンティティをめぐるともっと深いところに関わっていた。演技とは、あくまで他人の行動を模倣することである。観客もまた、俳優が他人を真似ていることを知っており、そのうえで俳優に他者を見いだしている。一方、別の人間になることは、演技とはまったく異なる行動様式である。確かに別人に成り変わろうとする人も演技をしているのかもしれないが、この演技を他人に悟られてはならず、一貫してその人物であり続ける必要がある。結局それは、別の自己限定を選ぶことであり、一義的な存在にとらわれていることに変わらない。山崎は、別人になることに対し演技する人のあり方を次のように説明している。

これにたいして、演技とは、それを不自由と感じる精神の営む行為であり、あらゆる現実的な可能性に恵まれながら、しかもなほ、自分が自分でしないことを制約だと感じる人間の試みる抵抗だ、と見ることができる。

そういふ人間にとって、不幸は要するに、彼

が一義的な存在であるといふことであり、外にたいしてひとつの側面しか持たないといふことであって、さうであるかぎり、彼の存在はひとつの視点から完全に捕捉されてしまふ、といふことであらう。だとすれば、解決方法は自明であって、彼には、あへてふたつの存在のあひだで宙吊りになり、そのどちらでもあると同時にどちらでもない、と主張することのほかに道はあるまい。

役に扮するとは、つまり、このやうな存在の軽わざにはなからず、自分でありながら自分ではなく、別の存在になりながらいまだそれではない、と主張することだといへる。⁴⁵

仮に今の自分を否定して別の存在になったとしても、単一の自己をもつことから制約されている。演技とは、そのような一義的な存在であることから逃れる試みであり、自分という制約から自己を解放するものなのだ。まさにウォーホルは、「自分が自分でしないことを制約だと感じる」存在であって、たえず「一義的な存在である」ことから逃れようとしている。そのために彼は、あえて「ふたつの存在のあひだで宙吊り」になるのであり、「どちらでもあると同時にどちらでもない」という状態に留まろうとする。

ウォーホルの変化が意味していたのは、別の自分を手に入れるのではなく、自分が自分であることの制約から逃れることにあったといえよう。山崎は、俳優の態度を「故意に不自由のなかに自由を求める冒険にほかならない」と書いている。俳優は、別人になりきる人のようにいっきに自由を求めていない。ウォーホルは、不安定な自己に対して安定した自己を立てるのではなく、不安定な自己のままで自由さを獲得しようとしている。それは「不自由のなかに自由を求める冒険」であって、この逆説性が彼の行動の基本原理であった。

自己同一性の攪乱

ウォーホルは、日常生活のなかでもつねにアイデンティティを攪乱しようとしていた。彼は、「僕はミステリーままでいたほうがいい。身の上話をするのは嫌だし、それにどうせ、聞かれる度に違うことをでっちあげるんだ」⁴⁶と語っていた。ジェラード・マランガは次のように証言している。

アンディはいつもインタビューでホラを吹いていたよ。マッキーズポートの出身だとか、ピッツバーグの出身だとか、しょっちゅう嘘をついてた。どのインタビューでも同じ場所だったためしがないんだ。自分の歳についても嘘を言っていたよ。これには実際のところわたしも激怒したね。わたしは何でも正確でなきゃ気の済まない質だったのさ。しかし、後でこう気づいた。自分のために一つの神話を、一つのアイデンティティを作り出すというのは、かなりデュシャン的な状態にあるからだ、とね。⁴⁷

年齢や出身地は、経歴の最初に記載されるもので、自分が自分であることを証明する情報である。そこで嘘をつくのは、自分の起源を固定したくない、曖昧なままにしておきたいという態度の現れである。「デュシャン的な状態」とは、マルセル・デュシャンが第二の自分としてローズ・セラヴィという架空の女性を考案し、みずから女装して写真を撮ったことを指している。デュシャンは、女性版の自分自身をつくりだした。マランガは、ウォーホルの嘘が「一つのアイデンティティを作り出す」ことにつながることを理解していた。

ウォーホルは、アイデンティティの曖昧な状態を単純に面白がっており、嘘をつくというよりはちょっとした冗談のつもりだった。しかし、ときとしてやりすぎてしまい物議をかもしることがあった。1967年の替え玉事件はやりすぎのひとつである。これは、ウォーホルが大学を巡回して講演をする依頼を受けたとき、ダンサーのアラン・ミジェットが身代わりになって講演をおこなったことを指す。ミジェットは、髪に銀のスプレーをかけ、黒のレザージャケットと黒いサングラスを身に付けてウォーホルに変装し、ポール・モリシーを同行して大学を巡回した。この件についてウォーホルは、「まちがったままにしておくのはとてもおもしろかった、それはぼくらにとって一種の冗談だった」⁴⁸とコメントしている。自分が二人いることはアイデンティティを脅かすのであり、ドッペルゲンガー現象のように恐怖の対象になることもあるが、ウォーホルはそれを単純におもしろがっていた。しかし、別の人物が偽って講義を行ったのであれば、れっきとした詐欺事件である。講演を続けているうちに影武者がばれてしまい、当然のことながら大問題となった。

ウォーホルは、自分のアイデンティティを曖昧にするだけではなく、作品であることの自己同一性も攪乱させる。たとえば彼は、自作のサインを他人に任せることがよくあった。サインとは、作品が作家本人に制作されていることの証明だが、それを他人に任せるのは、自分が制作したことの証明を放棄することである。商業美術時代のウォーホルは、自作のサインを母親にさせていた。それは、母親の書く線に独特の魅力があったからだが、他人がサインをしていることに変わりがない。母親はときおり綴りを間違えることがあり、ウォーホルはその間違いを面白がってそのままにしていた。ウルトラ・ヴァイオレットによれば、ファクトリーにたまたま訪れた者が作品にウォーホルのサインをするのが習慣になっていたという⁴⁹。とくにシルクスクリーンの操作を全面的に任されていたジェラード・マランガは、あらゆる機会にウォーホルのサインをしていた。

他人にサインをさせることによって、誰の作品であるのかわからなくなる。このことはつまり、その作品を誰がつくっていてもかまわないということだ。ウォーホルは、自分が作品を制作しているのではなくアシスタントに任せていると語ることがあった。彼がこのような発言をしたのも、年齢や出身地の嘘と同じような軽い冗談のつもりだった。しかし、この冗談は一般に流布してしまい、コレクターを動揺させてしまったため、ウォーホルは自分が制作していると弁明しなければならなかった。

ウォーホルが確立したポップアートのスタイル自体、制作することに困難さを感じさせるような作品ではなく、一見すると誰にでもつくれそうな作品であった。絵画のモチーフは、キャンベルスープ缶やコカ・コーラ瓶など身のまわりにあるもの、マリリンやプレスリーのようにメディアで流通する有名人である。しかもウォーホルは、これを描くのではなく写真をシルクスクリーンで転写した。最初はウォーホルが自分で描いていたのだが、シルクスクリーンが導入されて誰にでもつくれそうな感じはいつそう強調されている。彼は次のように語っている。

わたしの代わりに、誰かがわたしの絵をつくってくれてもいいんです。[……]

だからもっとたくさんの人がシルクスクリーンに手を染めて、わたしの作品がわたしがつく

ったのか他の人がやったのか、誰にも見分けがつかなくなればすばらしいと思います⁵⁰。

ウォーホルが提唱しているのは自我と他我の溶解である。そもそも彼がシルクスクリーンを導入したのは、工場の流れ作業のように作品を大量生産できるからであった。シルクスクリーンは、誰がつくったのか見分けがつかなくなるという彼のコンセプトを実現するのに打ってつけの機械である。ウォーホルは、シルクスクリーンを説明するなかで「機械になりたい」と語ったが、自分だけが機械になろうとしていたわけではない。同時に彼は、「わたしは誰でも機械であるべきだと思う」⁵¹と発言していた。ウォーホルは、他人もまた機械になって自分と他人の区別がなくなればよいと主張していたのである。

アントニオとの会話

ウォーホルは、『ポップイズム』のなかでエミール・デ・アントニオと食事中に交わした会話を回想している。1960年代初頭のことで、ウォーホルが商業美術を続けながらポップアートを試作していた時期である。アントニオは重要な相談相手で、現代美術に進出するうえで多くの助言をしていた。ウォーホルは、当時ネオダダのアーティストとして注目されていたジャスパー・ジョーンズとロバート・ラウシェンバーグにあこがれていて、二人と仲よくなりたがったが、会っても決まらず無視された。それでウォーホルは、なぜ二人は自分を嫌うのかとアントニオに尋ねたのである。

アントニオの答えは次のようなものだった。「オーケイ、アンディ、きみが本気でずばり聞きたいのならいつてあげるよ。きみがホモっ気を出しすぎるんで連中はドギマギしちゃうのさ」⁵²。アントニオはさらに二つの理由をつけくわえる。「第二に、きみは絵のコレクションをやっているから連中にすれば落ち着かないんだ。昔からアーティストはほかのアーティストの作品を買ったりしない」。第三の理由は、「きみは商業・アーティストだよ。そのことが連中にはカリカリくるんだよ。彼らも商業をやっているんだけど——ぼくが見つめてきてやったウィンドウ・ディスプレイとかなんとかをさ——そんな仕事は彼らにとっては、ただ“食うため”なんだ。だから二人は本名だって出しはしない。ところがきみは、それで賞をとったんだ！ それで有名になったんだから！」。ウォーホルは、アントニオの答えに次のようにコメントしている。

それにたいしてぼくがいえることは何もなかった。まったくそのとおりであった。それでぼくはもう気にしないでおこうと決めた。こういっことはどっちみち変えたくない、ぼくが変えようとするべきことではない、と思ったからだった。商業・アーティストで悪いわけはなかったし、自分がいいと思うアートを収集することが悪いわけはなかった。ほかの人は自分の姿勢を変えることができてぼくにはできない——ぼくは自分が間違っているとは思わなかった。⁵³

アントニオのあげた二番目と三番目の理由について考えてみよう。二番目の理由は、ウォーホルが他人の作品を買っていること、アーティストが同時にコレクターであることである。三番目の理由は、ウォーホルが商業美術を続けていること、純粋美術と商業美術を両立させていることである。作品を制作しながら作品収集をおこなうことは、アーティストとコレクターの境界を曖昧にするし、現代美術の作家でありながら商業美術を続けることは、純粋美術と応用美術の区別を混乱させる。美術界の常識では、コレクターとアーティスト、純粋美術と商業美術は厳密に区別されていなければならない。ウォーホルは、同時に両者であり続けることによって美術界の常識を揺るがしている。彼の振る舞いは、現代美術を脅かしているのであって、アーティストとして世間から注目を集めている作家にとっては迷惑な存在だった。

アントニオのあげた最初の理由、「ホモっ気を出しすぎる」に関しては、もう少し事情が複雑である。ここでの問題点は、ウォーホルがゲイという事実ではなく、ゲイであることを過剰に強調したことにある。ジョーンズとラウシェンバーグもゲイだが、普段はストレートに見えるように振舞っていた。ウォーホルは次のようにコメントしている。

そして、ホモ云々にかんしていえば、ぼくはそれでいつもおもしろい思いをしていた。人の表情を見ているだけでよかった。ホモ風の画家を

見て人びとがどんなショックを受けたかを知ろうとすれば、抽象表現主義のアーティストたちがみんなしてどんな態度を装い、自分たちのイメージをどんなふうにつけてきたかを知っていなければならないだろう。たしかにぼくは生まれつきたくましいほうではないにちがいがなかったけれど、わざわざそのことを極端に出したことは認めなければならない。⁵⁴

アントニオは、ウォーホルがゲイを強調するのは彼にとっての「よろい」のようなものと説明している。しかしウォーホルは、わざとゲイらしく振舞うことで、まわりの人たちが戸惑うのを面白がっているのだと、彼一流のジョークでもあっただろう。あるいは、ウォーホルはジョークで武装していたのかもしれない。当時のアメリカは、現代と比べてゲイであることに不寛容な時代である。抽象表現主義の画家たちのイメージとは、マッチョで男らしいイメージで、女性らしいウォーホルとは正反対である。抽象表現主義の男らしいイメージが一般的であったからこそ、ウォーホルはなおさらにゲイらしさを強調したのかもしれない。

アントニオが答えた三つの理由は、結局のところいずれもアイデンティティに関わっていた。第一がジェンダー・アイデンティティ、第二がアーティストのアイデンティティ、第三が現代美術のアイデンティティであり、ウォーホルはいずれのアイデンティティも攪乱させようとしている。彼は、「ぼくが変えようとするべきことではない」「自分がまちがっているとは思わなかった」と述べ、アントニオの意見に逆らっている。それは、アイデンティティを曖昧にするウォーホルの精神そのものが、彼のアイデンティティに関わる重要な問題だったからであろう。

性の交換性

ウォーホル自身、きわめて曖昧な性の持ち主で、物腰が女性的であり、よく両性具有といわれた。彼のあだ名の「ドレラ」は、「ドラキュラ」と「シンデレラ」の合成語で、これも両性具有的である。ウォーホルの作品にもたびたび曖昧な性の持ち主が登場する。たとえば《レディース・アンド・ジェントルマン》(1975) [図8] は、ドラァグクイーン(女装する男性)を主人公にしたシリーズであ



図8 アンディ・ウォーホル
《レディース・アンド・ジェントルマン》(1975)



図9 ジャック・スミス『燃え上がる生物』(1963)

った。ファクトリーには、ジャッキー・カーティス、キャンディ・ダリング、ホリー・ウッドローンといったドラァグクイーンが出入りし、ウォーホルの映画にも出演している。ローズ・セラヴィに扮したマルセル・デュシャンを真似て、女装した写真を撮ったこともあった。

しかし、性の曖昧さはなにもウォーホルだけに特有なことではなく、1960年代のアメリカのファッションでもあった。当時は男性に長髪が流行し、女性のあいだボーイッシュなスタイルが人気を博した。つまり、男性ファッションが女性的になり、女性ファッションが男性的になった。ウォーホルはこうしたファッションについて、「キッズはセックスにたいして、どっちでもいい、という新しい態度をとった」⁵⁵と語っている。ドラァグクイーンが初めて注目されたのもこの時代である(「人びとはそれまで、何年ものあいだドラッグ・クイーンを、何かおぞましいもののように忌避してきたのだが、いまようやくうけいれだしたのだ」⁵⁶)。もちろん、曖昧な性に対する風当たりは強かったが、性別を区別しない「新しい態度」がサブカルチャーに広がっていた。

ウォーホルが映画を制作するうえで多大な影響を受けた作品に、ジャック・スミスの『燃え上が

る生物』(1963) [図9] があった。この伝説的なアンダーグラウンド映画は、二人の女と女装した複数の男たちが入り乱れ、半裸の彼らがひたすら乱痴騒ぎを繰り返す作品である。映画が上映されたとき、猥褻罪に当たるとして警察がフィルムを押収し、上映したジョナス・メカスも逮捕された。ウォーホルは、『燃え上がる生物』の大ファンで、次作の『ノーマル・ラブ』(1963)の撮影現場に行き、『ジャック・スミスが「ノーマル・ラブ」を撮影しているところをアンディ・ウォーホルが撮影する』(1963)を制作した(このフィルムも『燃え上がる生物』と一緒に押収された)。

スーザン・ソントグは、『燃え上がる生物』に関する評論を書いている。そのなかでソントグは、「スミスの映画の登場人物の場合で重要なことは、どれが男でどれが女か簡単にはかわからないという点である」⁵⁷と述べ、「性の交換性」を指摘している。確かにこの映画は、女性と女装した男性が入り乱れており、男女の区別が明確ではない。興味深いのは、同じ文章のなかでソントグが『燃え上がる生物』とポップアートの共通性を指摘していることである。すなわち、「スミスの映画にはポップアート特有の粗雑さと気ままさと散漫さがある。また同時に、ポップアートのもつ陽気さと独創性と道徳精神からの爽快な解放がある」⁵⁸。『燃え上がる生物』は1963年の制作で、これはアメリカでポップアートが流行した時期に当たっている。直接にポップアートを連想させる要素はあまりないのだが、価値観が共有されているだろう。ソントグは、先の引用に続いてポップアートを次のように解説している。

ポップ・アートと呼ばれる作品で最良のものは、芸術作品に描かれているもの——あるいは、さらに拡張して、人生で経験されるもの——を是認するかさもなければ否認するかのどちらかを必ず行なう昔ながらの流儀を捨てることを、まさに目的としているのだ。

ソントグがあげるポップアートの目的、つまり「是認するかさもなければ否認するかのどちらかを必ず行なう昔ながらの流儀を捨てること」は、先にあげたロイ・リキテンスタインの発言、「よいとか悪いとかいうのではなく、たださまざまである、そういう別の精神状態です」とよく似ている。ソントグは、こうしたポップアートの精神状

態が芸術作品だけでなく「人生で経験されるもの」にまで拡張されているという。こうした拡張のひとつの形として「性の交換性」があり、そこには「道徳精神からの爽快な解放がある」。

ウォーホルは、パーティなどに出かけるときに「性の交換性」を実践していた。1965年頃、彼とイーディ・セジウィックは互いの外見をそっくりに見せることに熱中していた。イーディは、髪をショートカットにして銀色に染め、ウォーホルの白い肌に合わせて白い化粧をした。そして二人は、黒ずくめの服を着用し、黒いブーツをはいてパーティーにくりだした。ウルトラ・ヴァイオレットは次のように回想している。

イーディとアンディ、この両性具有のメディア・カップルは行くさきぎきでちやほやされた。容貌も似通っていれば服装もおなじようで、二人ともバナナみたいな恰好のかかとの高いブーツをはいていた。パーティやオープニングの集まりに二人が現われると、みんなが、

「どっちがアンディで、どっちがイーディなんだ？」

と聞くのだった。もちろんわたしたちは意地悪く、お茶目なイーディのほうをアンディと教え、アンディはアンディで、

「かわりにみんなの質問に答えてやってくれよ」

とイーディにささやく。そしてイーディはサイン帳に「アンディ・ウォーホル」と書いた。

イーディはアンディの影武者のようだったが、アンディよりもボーイッシュだった。アンディのしぐさは女っぽく、イーディのものごしは男性的なのだ。イーディはアンディがそうなりたいと願いつづけてきた、彼自身の理想像だった。⁵⁹

ここで実現されているのは、どちらがウォーホルでどちらがイーディかわからない状態である。替え玉事件ではアラン・ミジェットがウォーホルの身代わりとなったが、ウォーホルとイーディはお互いが相手の身代わりで立場が対等である。さらに重要なことは、男女の性別が入れ替わっていることだ。

山崎正和は『演技する精神』で、舞台において男性が女性に扮したり、人間が神や怪獣に扮すること、つまり不合理な変身が普通におこなわれていることを論じている。山崎によると、異質なも

のに変身する俳優は「ひとつの存在であることとないことの間」に立つ⁶⁰。そして、こうした変身がもつ効用のひとつとして「いかに現実的な自由がじつは制約にすぎないか、といふことを暴露する」ことをあげている。ここでは男性が女性に扮すること、あるいは女性が男性に扮することによって限定して考えてみたいが、こうした異性装は演劇に限定されるものではなく、現実の世界でもおこなわれていることだ。

ジュディス・バトラーは、『ジェンダー・トラブル——フェミニズムとアイデンティティの攪乱』のなかで異性装を論じている。人があるジェンダーであるのは、その人がもう一方のジェンダーではないことであり、この公式の前提として、ジェンダーを二元的な対立に閉じこめることをあげている。男女それぞれのジェンダーが統一性を保つためには、対立的な異性愛が必要なのだ。異性装は、従来のジェンダーをパロディ化するのであり、常識的なジェンダー・アイデンティティに疑問を投げかける。つまり、ジェンダーの理解可能性に限界があること暴くのであって、多様なジェンダーを開拓する可能性をもつ。

バトラーは、「ジェンダー・パロディが明らかになっているのは、ジェンダーがみずからを形成するときには真似る元のアイデンティティが、起源なき模倣だということである⁶¹と書いている。「起源なき模倣」は、ウォーホルのポップアートにとっても重要なテーマでもあった。彼が作品によって実現しているのは、オリジナルのイメージが「起源なき模倣」であることを露わにすることに他ならない。そして、「起源なき模倣」を「人生で経験されるもの」の次元にまで拡張し、ジェンダーの問題に当てはめるとき「性の交換性」というテーマが現れる。

デュシャン以後の絵画

20世紀の前衛芸術運動が目標としたことのひとつに、既存の芸術形式からの逸脱があった。美術の場合でいえば、絵画や彫刻といった古典的な形式からの逸脱であり、なかでもダダイズムは、この逸脱に果敢に挑戦した前衛芸術運動であった。その究極にある作品が、マルセル・デュシャンのレディメイド《泉》(1917)である。デュシャンは、便器という既成品をそのまま美術作品として展示

することで、美術の概念をどこまでも広げられることを皮肉をこめて示した。デュシャンのレディメイドは、その後の美術に多大な影響を及ぼしているが、ポップアートも例外ではなく、既存のイメージを援用する点でデュシャンの発想を直接に継承していた。

絵画・彫刻という形式からの逸脱を目指すダダイズムの精神は、戦後のアメリカにも受け継がれていた。アラン・カブローが1950年代に提示した「ハプニング」や「エンヴァイラメント」は、絵画・彫刻に代わる美術の新しい形式であり、今日のパフォーマンスやインスタレーションにつながるものだ。カブローの精神を直接に受け継いだのが、ジョージ・マチューナスが組織した「フルクサス」で、「イヴェント」と呼ばれたハプニングを頻繁におこなった。フルクサスがニューヨークに誕生した1960年は、ウォーホルがポップアートの試作を始めたのと同年である。あまり接点をもっていないが、フルクサスとポップアートは同時代の動向だった。ウォーホルにも絵画・彫刻から逸脱する傾向があつて、画家を引退して映画に専念すると宣言したあとには、1966年に《牛の壁紙》や《銀の雲》のようなインスタレーションを発表し、1968年にはメディアミックスのパフォーマンス〈エクスプローディング・プラスチック・イネヴィタブル〉をプロデュースしている。

ポップアートのなかには、ジム・ダインのような最初にハプニングが評価された画家もいるが、一般には絵画・彫刻といった古典的な形式を遵守している。ウォーホルを含めて、漫画を描くロイ・リキテンスタイン、文字を標識のように描くロバート・インディアナ、広告をコラージュするジェームス・ローゼンクイストらは画家であつて、基本的にキャンバスに絵を描く。また、日常にありふれたものを巨大化するクレス・オルデンバーグ、実物大の石膏の人物像をつくるジョージ・シーガルらは彫刻家である。ポップアートは、デュシャンのレディメイドの影響を直接に受けているが、絵画・彫刻を否定する意識は希薄であつた。それでは、ポップアートはダダイズムと比較して保守的といえるだろうか。必ずしもそうではないだろう。ポップアートの画家は、自分がデュシャン以後の絵画であることを強く意識していた。つまり、レディメイドが美術の概念をどこまでも拡張してしまったあと、それでもなお絵画であることの可能性を提示してみせたのがポップアートであつた



図10 ウィレム・デ・クーニング《マリリン・モンロー》(1954)

といえる。

今日の美術において、漫画や映画スターをありのままに描くのはごく普通のことで、そこに戦略的な意図を読み取ることは困難である。しかし、1960年代初頭のアメリカにポップアートが登場した当時、漫画や広告のイメージをそのまま描くことは革命的な意味をもっていた。ポップアート以前にも、映画スターのようなメディアのイメージを描いた絵画がなかったわけではない。たとえばウィレム・デ・クーニングは、1954年にマリリン・モンローをモデルした絵画《マリリン・モンロー》[図10]を制作している。しかしこの作品は、激しい筆致で表現主義的に描かれており、モデルの内面性が表現されていた。抽象表現主義に特徴的なドロッピングや激しい筆致は、画家の表現であることの痕跡であり、絵画が芸術であることの証明であった。

一方、ポップアートが画期的だったのは、漫画や広告をそのまま描くことによって、画家の感情的な身振りを画面から駆逐したことである。それは、絵画が画家の表現であること、絵画が芸術であることの放棄であった。商業美術には商業美術の描き方があり、それは純粋美術の描き方とは明確に区別されるものでなくてはならない。こうした常識に対してポップアートの画家は、商業美術のようなクールなエッジでキャンバスに描いた。しかもそれを、純粋美術の世界で発表したのであった。つまり彼らは、従来の意味での芸術である

ことを否定しつつ、その作品が絵画として成立していることを主張したのである。

ポップアートの画家が目指したのは、絵画・彫刻という古典的な形式に対して新しい形式を立てることではなかった。新しい形式を獲得したとしても、形式をもつことの制約から逃れることはできない。その代わりにポップアートがおこなったのは、形式性そのものを無効にすることである。つまり、絵画とは別の形式を要求するのではなく、絵画であると同時に絵画ではないという中間的な領域にあえて留まろうとした。絵画というアイデンティティに対して別のアイデンティティを確立するのではなく、絵画というアイデンティティそのものを宙吊りにしたのである。こうした態度はとくにウォーホルにおいて顕著だが、他のポップアートの作家にも共有されているだろう。

デュシャン以後の美術に対して、いかにして絵画が可能であるのか。おそらくこれは、ポップアートの画家たちが共有した問題意識であった。彼らが見つけだした答えとは、絵画という形式そのものを宙吊りにすることだ。ポップアートは、いっきに自由を獲得しようとしたのではなく、不自由さのなかで自由を求めたのであり、このような逆説的な方法を取らざるをえなかったところに、1960年代におけるアメリカ美術の課題があった。

註

- 1 ジーン・スタイン/ジョージ・プリンプトン『イーディ』青山南・堤雅久・中俣真知子・古屋美登里訳、筑摩書房、1989、200ページ (Jean Stein and George Plimpton, *Edie: American Girl*, Grove Press, 1982.)
- 2 アンディ・ウォーホル/パット・ハケット『ポップイズム——ウォーホルの60年代』高島平吾訳、文遊社、100ページ (Andy Warhol and Pat Hackett, *POPISM: The Andy Warhol '60s*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1980, repainted New York, Haper & Row, 1983.)
- 3 アンディ・ウォーホル・インタビュー (聞き手=グレッチェン・バーグ)「僕には何も失うものがない」マイケル・オブレイ、西嶋憲生編『アンディ・ウォーホル・フィルム』萩原麻理訳、ダゲレオ出版、1991、47ページ。
- 4 ウルトラ・ヴァイオレット『さよなら、アンディ——ウォーホルの60年代』入江直之・金子由美訳、平凡社、1990、28ページ。
- 5 同前、30ページ。
- 6 同前、33-34ページ。
- 7 同前、190ページ。
- 8 アンディ・ウォーホル・インタビュー「僕には何も失うものがない」、40ページ。
- 9 同前、47ページ。
- 10 宮川淳『鏡・空間・イメージ』美術出版社、1967、21ページ。
- 11 同前、27ページ。
- 12 アンディ・ウォーホル『ぼくの哲学』落石八月月訳 新潮社、1998、17ページ (Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol*

- (From A to B and Back Again), New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1975.)。
- 13 同前、125ページ。
 - 14 R. D. レイン『引き裂かれた自己』坂本健二、志貴春彦、笠原嘉共訳、みすず書房、1971、69-79ページ。
 - 15 ウォーホル『ぼくの哲学』、16ページ。
 - 16 同前、43-44ページ。
 - 17 ウォーホル／ハケット『ポップイズム』、6ページ。
 - 18 アンディ・ウォーホル・インタビュー「僕には何も失うものがない」、41ページ。
 - 19 『POP WORDS ANDY WARWOL』マイク・レン編、上田茉莉恵訳、アップリンク、1991、26ページ。
 - 20 『荘子 第一冊』金谷治訳注、岩波文庫、1971、234ページ。
 - 21 ウォーホル『ぼくの哲学』、38ページ。
 - 22 「インタビュー ポップアート昨日・今日」『美術手帖』第390号、1975年2月号、66ページ。
 - 23 ウォーホル『ぼくの哲学』、199ページ。
 - 24 同前、43ページ。
 - 25 ヴァルター・ベンヤミン「パリ——一九世紀の首都」『ベンヤミン・コレクション1』浅井健二郎編訳、久保哲司訳、筑摩書房、1995、349ページ。
 - 26 D. J. ブーアスティン『幻影の時代——マスコミが製造する事実』星野郁美、後藤和彦訳、東京創元社、1964、271ページ。「イメージ」と表記されているのは、否定的なニュアンスを含むこの言葉を一般的な「イメージ」と区別するためである。
 - 27 同前、269ページ。
 - 28 同前、269ページ。
 - 29 ウォーホル／ハケット『ポップイズム』、197ページ。
 - 30 同前、166ページ。
 - 31 ブーアスティン『幻影の時代』、70ページ。
 - 32 同前、270ページ。
 - 33 「インタビュー ポップアート昨日・今日」『美術手帖』、66ページ。
 - 34 ウォーホル／ハケット『ポップイズム』、64ページ。
 - 35 『POP WORDS ANDY WARWOL』、123ページ。
 - 36 スタイン／プリンプトン『イーディ』、266ページ。
 - 37 キナストン・マクシャイン編著『ANDY WARHOL a retrospective——ウォーホル画集』、東野芳明監修、リプロポート、1990、425ページ (Andy Warhol: A Retrospective, Museum of Modern Art, New York, 1989.)。
 - 38 ウォーホル／ハケット『ポップイズム』、33ページ。
 - 39 マクシャイン編著『ANDY WARHOL a retrospective——ウォーホル画集』、427ページ。
 - 40 ヴァルター・ベンヤミン『複製技術時代の芸術 ヴァルター・ベンヤミン著作集2』晶文社、1970、29ページ。
 - 41 ウォーホル『ぼくの哲学』、16ページ。
 - 42 同前、20-21ページ。
 - 43 ウォーホル／ハケット『ポップイズム』、194ページ。
 - 44 『POP WORDS ANDY WARWOL』、54ページ。
 - 45 山崎正和『演技する精神』中公文庫、1988、372ページ。
 - 46 アンディ・ウォーホル・インタビュー「僕には何も失うものがない」、38ページ。
 - 47 スタイン／プリンプトン『イーディ』、198ページ。
 - 48 ウォーホル／ハケット『ポップイズム』、361ページ。
 - 49 ウルトラ・ヴァイオレット『さよなら、アンディ』、422ページ。
 - 50 「インタビュー ポップアート昨日・今日」『美術手帖』、67ページ。
 - 51 同前、66ページ。
 - 52 ウォーホル／ハケット『ポップイズム』、19ページ。
 - 53 同前、20-21ページ。
 - 54 同前、21ページ。
 - 55 同前、302ページ。
 - 56 同前、324ページ。
 - 57 S・ソントグ『反解釈』高橋康也 [ほか] 訳、竹内書店新社、1971、257ページ。
 - 58 同前、256-257ページ。
 - 59 ウルトラ・ヴァイオレット『さよなら、アンディ』、359-360ページ。
 - 60 山崎『演技する精神』、372ページ。
 - 61 ジュディス・パトラー『ジェンダー・トラブル——フェミニズムとアイデンティティの攪乱』竹村和子訳、青土社、1999、243ページ。