

映像大量消費の時代における 脱社会的社会批判

A Critique of Society in a Desocialized Manner in the Age of Mass Consumption of Image

アンディ・ウォーホルのポップアートを巡って A Study on Andy Warhol's Works of Pop Art

日高優

HIDAKA Yu

0. はじめに

「アメリカの社会とポピュラーカルチャー」と題された研究会で発表させていただいた内容をもとに、本稿では社会に開かれたアートとしてのポップアートのアクチュアリティを探りたい。取り上げるのは、ポップアーティストとして最も広く知られるアンディ・ウォーホルの、〈死と惨禍〉シリーズの初期作品群である。フランクフルト学派のヘルベルト・マルクーゼは、その著書『一次元的人間——先進産業社会におけるイデオロギーの研究』

(*One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, 1964) において合理化・効率化した高度管理社会を否定性の契機を喪失した社会と批判した。それとほぼ同時期、ウォーホルがオートマティックな大量生産システムを自らの制作の方法論として産出していくアートは、ベンジャミン・H・D・ブクローによって「一次元的アート」(one-dimensional art) と評されている¹。では、ウォーホルの「一次元的」アートは、合理化・効率化された管理体制が推し進める大量生産・大量消費文化に寄生して咲いた徒花であり、否定性の契機を失っている、ということになるのだろうか？ 本稿では、これまで機械的復讐や社会への無関心という視角から語られることの多かったウォーホル作品に孕まれる否定性の、つまりは社会批判的な契

機を見出し、そこにウォールホル作品の今なお失われていないアクチュアルな可能性があることを浮き彫りにしたい。

1. <みんな>のアート、ポップアート

ところで、研究会にはさまざまな分野の方が、研究者の方から学生、一般の方まで、そしてウォールホルについて全くご存知ない方も多く出席していらっしゃる。そこで、本稿が冒頭で前提として紹介する内容は、美術関係の方には既知のことが多いと思うが、本研究会を<開く>という主旨にも鑑みて、ポピュラーカルチャーとして要となる部分に絞って紙幅を割きたい。

ポップアートとは、ポピュラーアートのことである。芸術はそもそも、宮廷など特権階級の文化的土壌のなかで生まれ洗練されてきたものだが、それとは異なり、ポップアートは市民革命や産業革命ののち、大衆社会が出現してきたことで成立してくる、広く一般の人々に向けられたアートとすることができる。ポップアートは、イギリスのリチャード・ハミルトンのキッチュな作品「いったい何が今日の家庭をこれほど変え、魅力的にしているのか？」(1956年)などにその起源を見出されたりもしているが²、それが本格的に花開き大きな浸透力をもつものとなったのはアメリカにおいてだった。アメリカでポップアートという新しいアートが花開き世界へ浸透していった背景には、第二次世界大戦後、政治や経済、文化の覇権が戦場となり疲弊したヨーロッパから未曾有の繁栄を謳歌するアメリカに移行したことが関係している。世界の芸術のセンターがパリからニューヨークにとってかわられ、アメリカはアートにおいても世界を牽引していくのである。

第二次世界大戦後すぐにアメリカから世界を席卷していったのは、抽象表現主義絵画だった。それはクレメント・グリーンバーグが例えば「平面性」という仕方でその表現の自己言及性や内省性を明らかにしたように、誰もがアクセスしやすいものというよりも抽象であるがゆえに思弁的で難解な性質を持つハイアートの要素を保持し、また技法としては絵の具の滴りなど描く身体の痕跡を印づけるものでもあったがために、芸術家の存在をヒロイックで特権的存在として屹立させていた。それに代わり、アメリカで1960年代

初頭から登場してくるのがポップアートで、こちらは抽象表現主義の絵画とは全く対照的であった。ポップアートは第一に、大量生産・大量消費されてスーパーマーケットに並ぶありふれた製品、例えばコココーラやブリロ洗剤、そしてメディアが大量に垂れ流すエルヴィス・プレスリーやマリリン・モンローのイメージなど、モチーフからしてレディ・メイドだ。概して、人々の生活を取り巻く事物を用い、即物的な具象作品がつくられていったのである。また、「表現主義」とは異なり、ポップアートは手跡など作者の要素を排除し、工業製品の無機質でメカニカルな質を志向した側面が際立つ。

ポップアートの裾野は、フレデリック・ウインスロウ・テイラーの科学的管理法やフォーディズムなど、アメリカ産業構造の中枢を支える大量生産・大量消費の発想とそのシステム、それらを支える体制順応主義的な社会のありようと共振しつつ、広がっていった。また、身分制や階級制の歴史や伝統の厚み／くびきを有するヨーロッパとは異なり、より純化されたかたちで大衆社会を始動させてきたアメリカでは、アートはハイアートから万人に向けられたポップアートへ、高踏的で大衆と距離をもった芸術から万人に向けられたアートへとその性質をいち早く変容させていくことになる。

ポップアートの旗手アンディ・ウォーホルは、折に触れて万人のためのアートという考えについて述べている。例えば、こうだ。「ポップアートはみんなのためのものなんだ。芸術が選ばれた少数の人たちだけのためのものであるべきであるとは思わない、アメリカの大多数の人々のものであるべきだと思う」³。みんなのもの、という観念は、大量生産品を語る際にも用いられる。ウォーホルは次のように言っている。

アメリカという国の偉いところは金持ちでも貧乏人と同じものを消費するっていうところだ。TVを見ればコココーラが映るし、大統領がコココーラを飲む、リズ・テイラーがコココーラを飲む、そして考えたら君もコココーラを飲むわけだ。コークはコーク、どれだけ金があっても街角のホームレスが飲んでいるものよりおいしいコークなんて買えない。コークはどれもぜんぶおなじでコークはぜんぶおいしい。そのことをリズ・テイラーも知っているし、大統領も知っているし、ホームレスも知っているし、君も知っている。

ヨーロッパでは王侯貴族は百姓よりかずっとケタ違いにいいものを食べてて、お

んなじ物なんか食べていなかった。……

……

アメリカという考えは素晴らしい。平等であればあるほどアメリカ的だからね⁴。

ウォーホルをいち早く評価したアーサー・ダントウらが指摘したように、ウォーホル作品にはその平等主義、デモクラティックな質を見出すことができる。アメリカの日常にある、安価で万人がアクセス可能な大量生産品（キャンベルスープ缶やブリロ洗剤の箱のパッケージデザイン）や、垂れ流されるメディア・イメージ（マリリン・モンローのステル写真といった題材）を用い、それを工場ファクトリーと名づけたアトリエで大量生産したウォーホルの作品は、アメリカのデモクラティックなアイコンとも見做されている。こうした解釈は無論、万人がアクセスしやすい安価で日常的な大量生産品が行きわたることによって、つまりは大量生産された商品の人々が消費することを通じてデモクラシーの価値が階級や貧富の差を無効化しつつ浸透するという、商品デモクラシーともいうべき思考と通底している。このようなイデオロギーは実際上、一定程度は人々の感覚にマッチするものとして存在していた——第二次世界大戦後のアメリカで、ブルジョア的であったデモクラシーは裾野を広げてユニバーサルなものとなり、消費の前線基地たる郊外には、高景気で増大した中産階級のみならず賃金上昇でブルーカラーの労働者も参入可能となってきたのだ。そして、大量生産・大量消費の体制こそは、アメリカのデモクラシーを支える基盤として位置づけられていく。1959年のニクソン副大統領とフルシチョフとの間のキッチンディバートを引き合いに出しつつ、スーザン・バック・モースも述べるように、商品デモクラシーとは「民主主義的な平等を商品の消費と同一視しようとするイデオロギー」⁵でもあり、このイデオロギーの圧力はマッカーシズムを席卷させることになるものと同じく、とりわけ1950年代の冷戦構造下に生じ、圧倒的な力を持つに至った。商品デモクラシーは豊かな社会で消費の自由の概観を振りまきながら、同調圧力で社会や生のありようを規定し均質化していったことは否めない。

大量生産品をモチーフに掲げて「万人のアート」や「コークのデモクラシー」を言祝ぐウォーホルの言葉は、無論、商品デモクラシーのイデオロ

ギーを体制順応主義的な態度で裏書きするものと響く。ベンジャミン・ブローも述べるように、ウォーホルは芸術家の存在を「ヴィジヨナリーから体制順応家へのシフトを押し進める」ことにかけて、「だれよりも適任だった」⁶。

2. ウォーホルのシルクスクリーンの技法

ウォーホルは1950年代後半にはアート・ディレクターズ・クラブ賞を受賞するなど、コマーシャル・アートの世界で高い評価を得るまでになっていたが、1950年代末にはファイン・アーティストへと転身をはかり、1960年にはコカコーラなどを描いた自身の作品を制作し始める。「コーク瓶の輪郭をただブラック・アンド・ホワイトでくっきり描いただけ」のウォーホルの出来上がったばかりの作品を見たエミール・デイ・アントニオは、「まさにわれわれの社会だ、われわれのありようだよ。だんぜん美しくて、むきだしだ」と言った⁷。そしてウォーホルの登場は、アート界にセンセーションを巻き起こしていくことになる。「世間で『本格的な』アーティストとしてあつかってもらうためには、コマーシャル・アートなんかと縁がないという顔をするようになっていた」⁸からだ。ウォーホルの登場は、大衆社会到来後のモダニズム芸術のパラドックス——ハイアートの孤高性、超越性と、企業が支配する大衆文化の残骸との間での宙吊り——の体現を意味した⁹。ウォーホルのポップアートは、スーパーマーケットの商品のごとき人々の大衆的消費生活や文化産業と、エリート主義的ハイアートの世界とを地続きにして、日常とアートの境界を根底から揺るがしたのである。

しかし、ウォーホルとその作品は常に、単純に割り切れないアンビバレンツを孕んでいる。ウォーホルがコマーシャル・アーティストからファイン・アーティストに鞍替えし、高級靴のコマーシャル作品を描くことからスーパーマーケットに並ぶ大量生産品を描く方へとシフトし始めたのは、マッカーシズムが席卷し体制順応主義が支配的な状況だった時期とは一足ずれを見せている。彼がポップアートに乗り出したのは、商品デモクラシーのイデオロギーの綻びと体制順応主義のひび割れがはっきりと見え始めてきた1960年代初頭だったことには、ひとまず注意を促しておきたい。

ウォーホルが〈死と惨禍〉シリーズの制作に着手するのは1962年で、これは彼がファイン・アートに乗り出した最初期に当たる。このシリーズはポップアーティストとしてのキャリア初期に始まる、代表的なシリーズとなる。〈死と惨禍〉シリーズを制作していくきっかけとなったのは、二つのニュース——まずは1962年6月の航空機事故で乗客129人死亡を伝えるニュース、次いでマリリン・モンロー死亡のニュース——で、作品は新聞紙面と映画の広報用写真というメディア・イメージをもとに制作された。ウォーホルのシルクスクリーン作品の分析はマリリンやキャンベルスープ缶などの最も有名な作品群に集中しがちで、トーマス・クロウが述べるように初期作品の研究は相対的に欠如していたが、それらは彼の作品世界の鍵の在り処を示す、重要な作品群と言えるだろう¹⁰。とりわけ〈死と惨禍〉シリーズは重要で、航空機事故作品は無名の人々の死へ、マリリンの死は有名人の死というテーマへと結ばれていきながら、ウォーホルの特権的なテーマである死のテーマが析出してくる。また、初めて1962年の夏に写真製版シルクスクリーンの方法を試みてのち、1963年夏から年末にかけてこの方法を集中的に実験して、ウォーホルは自身の決定的な制作の方法論を発見し確立している¹¹。実験により制作されたそれらの作品は、〈死と惨禍〉シリーズ初期の重要な部分を成している。

62年の8月、はくはシルクスクリーンをはじめた。それまで同じイメージをくりかえすにはゴム版を使っていたのだけれど、何だか突然その方法が手づくりくさく見えてきた。もっとパワーがあって流れ作業のような効果をもつものでやりたいと思ったのだった。

シルクスクリーンでは一枚の写真をひきのぼして糊料グルーをかけてシルクに移し、そのうえにローラーをまわせばいい。インクはシルクを通るが糊料は通らない。こんなふうにして、刷るたびに多少の違いはあっても同じイメージをつくることができる。じつに単純だった——速くてしかも偶然性がある¹²。

初期の実験を経て、ウォーホルの方法論の軸は手描きによる作品制作から写真を版としたシルクスクリーン作品へとシフトしていく。つまり、航空機事故の129人の死の作品は、「キャンヴァスに描く材料をおく際、プロジェ

クターを利用して「[プロジェクションした像] 手描きした最後の作品群のなかのひとつ」¹³だった（なお、ウォーホルが使用したプロジェクターは、スライド・プロジェクターとは異なり、挿絵や本、あるいは新聞の切抜きをそのまま使うタイプである¹⁴）。以後、ウォーホルは雑誌や新聞記事の写真や有名人の写真など写真映像をソースとし、感光剤を塗布したスクリーンにその写真の像をプロジェクションして「手描きではなくメカニカル＝ケミカルに」転写させる方法を採用。そしてそのスクリーンを版とし、均等にインクをローラーでのせて像をさらにキャンヴァスに転写＝再現するのである。

ウォーホルが絵画作品の主軸とする写真製版のシルクスクリーンは、それ自体、大量生産品である。写真はメカニカルな複製技術のつくりだす像であり、ウォーホルは、そのような写真を版画の版として、版画の原理で二重に複製化した作品——絵画のように真っ白なキャンヴァスに無から有をクリエーションするような芸術とは異なり、版画も写真と同様、転写などして写し取り複製する技術、つまりオートマティックに遂行されるシステムである——をメカニカルにファクトリーで量産するのだ。ベンジャミン・ブクローが述べるように、「ウォーホルはデュシャン以来（少なくとも西ヨーロッパとアメリカのアヴァンギャルドにおいて）、誰よりも『絵を描くことを完全に放棄すること』に接近したのだろう」¹⁵。要するに、ペインタリー 絵画的な特性、絵画に刻まれる人間の身体痕跡をメカニカルなシステムに訴えて剥ぎ取ってしまったようにも思われるのだ。ただ、版の刷りという手作業に拠る痕跡を残して。ウォーホルは自らの方法論について「メカニカルな方法が今日的」と言う。ウォーホルは方法論的にもその作品の質としても、未曾有の繁栄のもとで社会を覆い尽くす自由主義的な資本主義の大量生産・大量消費システムとその様態に進んで同化していったとみえる。

手近なレディ・メイドの、メディア・イメージやコマーシャル・イメージをシルクスクリーンで大量複写することによって、ウォーホルはマリリンやキャンベルスープ缶、牛や花の壁紙などの代表作を次々と産出していき、ファイン・アートの世界にセンセーションを巻き起こしていく。ついには「アート・ビジネスマン」たることを標榜した彼は、効率と均質性を保証するビジネスマインドを絵画の世界に持ち込み、ファイン・アートとビジネス

を結び付けることでアートを巡る制度やコンテキストを再編しつつ、成功を収めていく。

3. ウォーホル作品の評価 ——その一次元性、及び「肯定性の美学」？

ウォーホル作品の評価は実際、大量生産・大量消費型のテクノロジー社会の様態への同化、あるいはそのコピーという視角から主になされてきた。まだシリアスな芸術とは認められていなかったポップアートの重要性をアサー・ダントウがいち早く認めて論文「アートワールド」(The Artworld)を書いたのが1964年で、ウォーホル作品の最もポピュラーな批評となるのは、ジャン・ボードリヤールをはじめとするポスト構造主義の批評家たちが中心になって1970年代初頭から本格的に展開していくことになる解釈だった。これらの批評において、ウォーホル作品は「現代の大量生産・消費社会の模倣としてイメージを意味から解放した」、「表面が全て」という見方が確立され、今日までも普及していくことになった¹⁶。

表面が全て——この考えは、ウォーホルのアートを「一次的」と捉えるベンジャミン・ブクロウの論文「アンディ・ウォーホルの一次的アート——1956年から66年」の把握を支持している¹⁷。一元的社会体制の順応主義者ウォーホルのアートはトートロジカルで、キャンベルスープ缶はキャンベルスープ缶だ。ウォーホルのキャンベルスープ缶は美しいとも醜悪だとも語りかけない。工業製品の表層的クールさを湛えて、ただ存在するだけというようだ。つまり、ウォーホルはメカニカルに製造された大量生産品キャンベルスープ缶をなぞってみせるだけで、表現の次元を欠き、それ自体では何が芸術的営為なのかを語りはしないし、芸術品として担保されないように思われるかもしれない¹⁸。また、「批判的分析は、それが理解しようと努めているものから距離をとらなければならない」¹⁹のであり、社会体制へ徹底して同化してみえるウォーホル作品は、体制順応主義の跋扈する時代の、外部なき社会の表面の写しとみえる。

キャンベルスープ缶は、キャンベルスープ缶であること。ブクロウは、

このようなウォーホルの態度を「トートロジカルな肯定性」という視角で捉えている。同語反復（トートロジー）には閉じた循環があるばかりで、そこには否定性の契機は生じない。否定性、批判性の契機は、所与の現実と、芸術営為における現実の再提示——表現や解釈、注釈という資格での——との差異やずれにおいて孕まれるからだ。芸術が現実のコピーとなりそれと見分け難くなる場所では、否定や批判の契機を欠いた脱否定的、脱批判的な反復が増殖するのである。ウォーホルのシルクスクリーン絵画は、我々の日常を取り巻く事物を取り上げながら、それに対する表現や注釈、解釈の次元が抜け落ちた——表現や注釈、解釈の次元は、所与の現実との同一化ではなく、それとの差異やずらしに孕まれ、その差異やずらしにおいて批判・否定の契機が生まれてくる——、脱批判的でメカニカルな反復を遂行していく。ウォーホルは芸術の営為を所与の現実と弁別不能なものとして投げ出しており、キャンベルスープ缶はそのまま作品においてもキャンベルスープ缶として反復されるだけではっきりと何かを語りはしないように思われる。高度資本主義のフラット化していく社会において、ウォーホルは超越的な否定という美学的な実践からトートロジカルな肯定性の美学へと乗り換え、それと同化したとみえる。

『一次元的人間』でマルクーゼが述べることは、そのままウォーホル作品のありようを言い当てているかのようだ。「テクノロジカルな社会は一個の支配の体制であって、この体制はすでに技術の概念と構造のなかに働いている」²⁰。そして、「テクノロジーの媒介によって、文化、政治および経済は、あらゆる選択肢を吸収もしくは拒絶する一個の遍在的な体制へ溶け込んでしまう」²¹。超大国アメリカにおいて、産業テクノロジーは自らと自由主義的な資本主義、そしてデモクラシーとの親和性を言祝ぎながら、社会を制圧的に規定し再生産した。「この社会は、圧制的な生産性と利益を与える等質化とによって、たえず新たに自己を再生産」²²しており、そこで「存在するのは、ただ一つの次元だけであり、それがいたるところに、あらゆる形態をとって存在している」²³。パクス・アメリカーナを謳歌する1950年代のアメリカにおいて、大量生産・大量消費型の支配的テクノロジーが社会を規定し均質化していった状況にあって、ウォーホルの芸術も自ら進んで体制のテク

ノロジーに依拠し、そのただひとつの次元に溶け込んでいったかのようにみえる。このことは、ウォーホル評価の主流たるボードリヤールの社会消費論的解釈とも通底している。

さらに言えば、アートとビジネスを縫合しようと標榜し続けたウォーホルにとって、一次元的アートを産出することは、ある種の必然でさえあった。つまり、マルクーゼが言うように、「生活水準が向上している状況の下では、体制への非同調そのものが、社会的に無益なものにみえる。それが明白な経済的・政治的損失をもたらして全体の円滑な働きを脅かすような場合には、なおさらそうである」²⁴のだから。

要するに、ウォーホル作品は確かに、ブクローが（「一次元的」という論文タイトルの響きから推して、おそらくマルクーゼの大衆社会批判、文化産業批判から着想しながら）述べるように、外部なき表面に行きわたる「肯定性の美学」の下にあるように思われる。ウォーホル作品が、社会と同化しそれへの否定や批判の次元を失った脱社会的作品と評されてきたのも、もっともなことだ。だが、それだけだろうか？ 脱批判的で脱社会的、さらには肯定性の美学を湛えて見えるウォーホルの作品のまさにその構造自体に、社会批判的契機が内在化されているのではないか？ <死と惨禍>シリーズを手掛かりに、このことについて考えてみたい。

4. <死と惨禍>シリーズを見る ——反転するアメリカ、<通過>するイメージ

ウォーホルが自らの方法論を見出す契機となったのは、1960年代初頭、無名の人々の死を扱う<死と惨禍>シリーズの初期作品である。この初期作品群は有名人の死のシリーズと対をなしていくもので、交通事故など不慮の死や飛び降り自殺、さらには死刑執行のための電気椅子のイメージまで、無名の人々の残酷な死を扱っている。前述のように、マリリンやケネディの死、キューバ危機などで、パクス・アメリカナのひび割れも人々に深く感受され始め、アメリカ社会が反転し始めた時期にウォーホルはポップアートに乗り出し、その最初期に死のテーマを見出している。ウォーホル作品とい

えば、最も注視されて分析されてきたのは、同一モチーフがひとつの画面内で反復されるという〈反復〉の操作なのだが、初期作品の検討を通して明らかになるのは、それ以前に実験されていた版の効果の重要性——より核心的には、イメージの交通の問題——である。本稿では、ここを出発点にウォーホル作品の秘密にアクセスしたい。

作品を具体的にみよう。まずは、《自殺、1962-1963》だ²⁵。この作品は、ビルから飛び降りる自殺者の写真をもとに制作されている。《自殺、1962-1963》では縦位置の画面に垂直方向のビルのラインを重ねて示し、自殺者が落ちる高さとその運動を強調している。だが、それにもかかわらず写真という静止画ゆえに一瞬に凍りついたイメージとなっている。この作品は1962年の時点ではひとつの画面にひとつのモチーフという形で一点ものの作品だったが、1963年には同一の写真モチーフを5回反復し、ひとつの画面に収める制作がなされている（《自殺 [シルバーの飛び降りる男]、1963年初頭》²⁶）。同一モチーフが反復的に描かれる際には版の「刷りの過程で起こるインクの濃淡や構図の変化、あるいはそのふたつがあいまって」²⁷、グリッドひとつひとつの中身に変化が生じる。そのためこの作品でも、5つのグリッドの中身は、相当に異なった画となっている。これらの初期作品には手づくり感が残る一方、規格化され洗練される以前の、偶然に得られる差異を巡る実験が確認できる。

では、版の効果とはいかなるものか？ 写真の版にインクをのせることで、インクの層が写真表面を覆い、イメージは平板化されている。元の写真のディテール描写の鮮鋭さは作品の中では削ぎ落とされていて、インクの刷りムラがところどころディテールを遮り、先の自殺者は影のようになって落ちていく。ハル・フォスターも述べるように²⁸、《救急車の惨事、1963年12月-1964年2月》²⁹でもインクの刷りムラが効いている。同作では同一写真モチーフを転写したグリッドが上下に2つ並べられており、一方の顔は露出し、他方はインクのノイズに遮られている。観者は死者の顔を見たいという窃視的欲望や恐れを抱きつつ、露出する顔と遮蔽された顔のあいだに死の顔のイメージを見出そうとする。

要するに、ウォーホルの刷りの操作で、事故の死者や自殺者の姿は、細部

の鮮鋭さを削ぎ落とされてインクの層に遮られ、不鮮明化されているのだ。この遮蔽する、あるいは後退させるという技法は重要である。残されたインクによるつぶれの遮りやムラ、ノイズや空白は、作品をメカニカルに生産するプロセスからはみ出す余剰として、特に初期作品では際立った要素となっている。そして、手仕事の概観を削ぎ落とし作品を洗練させていくなかで、一見するとこうした余剰は後退していくと見えながら、実は一貫して作品に僅かに残されつつ作品を決定づけるものとなっている。ウォーホルは、そのメカニカルでスピーディな質ゆえに時代にマッチしたものとしてシルクスクリーンの制作システムを採用したが、同時に彼はこのシステムに孕まれる刷りの偶然性に魅せられ続けた³⁰。シルクスクリーン・システムを洗練していきながら、ウォーホルは実は同時にその偶然にもたらされる要素を実験し、作品の核においたと言える。「彼は、純粹に技術的に制作された〔写真という〕ソースからメカニカルな絵画をシリーズで作り出せるシルクスクリーンの能力に魅せられていたのだが、それと等しく、作品に絵画的な質を加える、プリントする手作業のプロセスでの〔インクのムラや掠れなどの〕失敗のさまざまなソースにも魅了されていた」のである³¹。

版の刷りという技法がもたらす遮りの効果は、写真が指し示す対象の固有性や出来事的具体性、決定性を後退させ、死一般の次元を垣間見せる。特権的瞬間としてではなく、日常の中で遭遇する無残な出来事として、死はわれわれ観者の眼差しに差し出されている。こうして、ウォーホル作品は、あらゆる人に対して無残な死を代行・代表するイメージの層を介在させ、無差別的に到来する現代の経験として、観者に想像的に作品内外の境界を越え自らを書き込ませようとする。作品は特定の死の光景のうえに、匿名で普遍的死のイメージをちらつかせて、見る者を巻き込むのだ。しかし死はちらつき、透けて見えるだけで十全には見えない。透かし見せながら隠す版の遮蔽の技法は、背後に秘匿されるべき何かがあると仄めかして見るように手招きする、ウォーホル作品の重要なシステムを支えている。

だが、初期作品の分析を通じてウォーホル作品の核をより正確に言い当てるために、もう少し先まで行けないだろうか。ウォーホルのシルクスクリーン作品に見出すべき核心のありかは、実は、何を描いたのか、どのように描

いたのかという〈描写〉の問題よりも先にあるように思われるのだ。というのも、シルクスクリーン作品では、まず写真のソースは感光剤を塗布したスクリーンに焼きつけられ、さらに今度はそれを版とした刷りの操作で作品化される。そして、写真のイメージを刷りによりインクが通過する、あるいはしないことが作画の全てを決定していて、ウォーホルはどの時点においても〈描く〉ことをしていないからだ。

ウォーホル作品の核心が写真モチーフの描写性や描写する事物にとどまらないことは、《光学的自動車衝突、1962年11-12月》³²のありようが端的に示している。この作品は自動車事故のモチーフ写真を反復的に焼きつけて色をのせた作品で、版の縁のグリッドと色面もずれていて、ひとつひとつのグリッドが確認し難く錯綜している。タイトルが暗示するのは、これが〈作品内事故〉——自動車衝突事故であり、刷りの失敗という芸術制作の事故——であるということだ。自動車の衝突は、作品化される以前に存在したのではなく、光学的操作——写真という光の痕跡をプロジェクションし繰り返し転写して色をのせる操作——によって作品内で引き起こされる。モチーフとなる写真が描き出す事故は、作品内事故を引き起こす要素に過ぎない。偶発性を呼び込むウォーホルのオートメーション・システムは自動車衝突の状況を錯綜させ拡大し、グリッドと色彩とをもつれさせてイメージの玉突き事故を引き起こしていく。作品内部において、死のイメージは模様と化す地点にまで運ばれている。色彩をのせイメージの戯れを仕掛けるウォーホルの作品は、死を弄ぶスキャンダラスな輝きをも放つ。

振り返れば、ウォーホル作品は、インクの通過と遮りにより写真イメージをスクリーンに通過させたり残滓させたりする、二重の操作——写真を投射して版をつくり、さらに版をプリントする——を通じて達成されていた（操作は偶然性にも左右される）。写真イメージの露出も遮蔽も、つまりは写真イメージの可視／不可視も、インクがスクリーンを通過する度合いにかかわっている。とするならば、ウォーホルの作品は、インクが通過しイメージが通過する出来事の場合なのだ。イメージ通過の出来事は、通過を塞ぎ止めるインクの層やノイズやムラが存在によってはじめてそれとして感受され、通過の出来事として到来する。さらにそもそも立ち止まって考えれば、版の

刷りによる遮蔽効果に訴えるというのは、奇妙なことではないか。というのも、それ自体、衝撃的で、また殊更に苦痛を味わわせるように挑発的で過激な写真を選択しているにもかかわらず、彼の方法論やその効果はその逆をいくのだから。彼はインクの層の下に過激な写真の鮮鋭さと描写性とを沈めてイメージを平板化し、あるいは反復によってそれが描く死の重みを無効化して、その直接的な衝撃は遠ざけてしまう。つまり、殊更に選択された衝撃的で過激な、感情を掻き立てる死のイメージと、メカニカルな版の刷りが産むインク層の無感覚なフラットさが、鋭いコントラストを成している。特に本稿で取り上げた初期作品で「彼は自動車事故や自殺を描いていたり、地獄のような光景をフレームに収めていたりしている、とりわけショッキングで信じられないほどにぞっとする出版物や警察の写真を、自らのソースとする材料として選択した」³³。彼はしばしばそう考えられているようにゴシップを扱うような新聞・雑誌の写真ばかりでなく、知人を通じてプレス・エイジェンシーや警察写真にまでわざわざアクセスして写真をストックして版とする写真を選び出しており、なかには公開を憚られていた残酷なものも含まれていたのだ³⁴。主題と技法のこの衝突、このギャップをおし進めて深めていく過剰さにウォーホル作品の力があり、ウォーホル作品が過激に仕掛ける他者の死の露出と遮蔽の衝突ゆえに、スクリーンにおける<イメージの通過>と<イメージの塞き止め>が鋭いコントラストを成す。

ウォーホルのアートにおけるイメージの交通について考えるのに、ミシェル・フーコーのジェラルド・フロマンジェ論は有力な参照点となるだろう。フロマンジェもスクリーンに投射して作品をつくる作家だ——投射して、デッサンやフォルムという中継ぎを経ずに、映写スクリーンの映し出す写真の上に直接絵の具をおいて彼は絵画を創造する。

イマージュの愛、つまりポップ・アートとハイパーリアリズムがそのことをわれわれにもう一度教えてくれた。しかも、それはけっして具象への回帰でもなければ、現実の密度を備えた対象の再発見によってではなく、イマージュの無限定な循環回路への接続によってであった。そこで再び見出された写真の用途は、スター、オートバイ、商店あるいはタイヤの凹凸などを描かないようにするひとつの方法、

つまりそれらのイメージを描いて、それを絵画のなかで、イメージとして存在させる方法である³⁵。

写真を持ち出すのは描かないため、つまり写真が表象する事物のイメージを描いて、それを絵画のなかでイメージとして存在させるため、というのだ。では、ウォーホルが自動車事故の写真を持ち出すのはそれを描かないため、つまり写真が表象する出来事のイメージをスクリーンを通過させつつ感光剤で捕捉し（ウォーホルは、インクをローラーでのばしはするが、フロマンジェのように描きはしない）、それを版としてインクを通過／遮蔽させて絵画のなかに再びその出来事のイメージを呼び込もうとするのだとしたら？

言い換えると、ウォーホルはフロマンジェの上をいって写真の原イメージを二重に媒介させているのであり、写真が描写する事物や写真の描写性以上に、より一層そのイメージの〈通過〉、イメージの〈媒介〉の次元がウォーホルのシルクスクリーン作品の核心を成しているのだとしたら？

フーコーが述べるように「ポップ・アートやハイパーリアリズムの人々が描くのはイメージである。……かれらはイメージの背後にそれが表象するもの、そしてかれらが一度も見ることがないだろうものを探し求めたりはしない。かれらはイメージを捕捉するだけであって、それ以上のなにもないのだ」³⁶。ウォーホル作品の場合も同様に、その出発点も向かう先も写真に描かれる事故死や自殺などの出来事ではなく、出来事の通過するイメージの方なのだ。出来事の写真イメージに始まり、イメージの〈通過〉と〈塞き止め〉の痕跡的イメージとして、ウォーホル作品はある。つまり、ポップアーティストやハイパーリアリズムの人々が「最終的な成果として産み出すものは、写真を使って構成されたタブローでも、タブローという化粧を施された写真でもなく、写真からタブローへと移動する軌跡においてとらえられたイメージ」³⁷であると同様に。出来事の可視性とそれへの人々の感度をイメージにおいて問いながら、ウォーホルはイメージを通過させる。

むすび——経験の絵画、ウォーホルのポップアート

ウォーホルは、豊かな国と自己規定する冷戦下のアメリカで、資本主義体制における商品や消費財を通じたデモクラシーというイデオロギーと共に犯するように、大量生産・大量消費の産業社会システムを自らの制作システムとして取り込んで、工場ファクトリーでシルクスクリーン作品を大量生産した。だから無論、ウォーホルの作品がそれ自体、大量生産品なのだという評価は、間違っていない。従って、マルクーゼがアメリカで大衆社会とその文化産業を批判したことはそのまま、ウォーホルのポップアートへの批判の軸となりうる（実際、ベンジャミン・ブクローが議論の一部でそうしていたように）。——そして、トートロジカルで肯定性の美学に奉仕する、脱社会批判のアートというウォーホル評価が産み落とされる。しかし、ウォーホルの初期作品に立ち返ってみると、制作技法が洗練されていくプロセスで一見みえにくくなるものの、彼のアートで一貫して重要な位置を占める視角が浮かび上がってくるのだった。版の効果、さらに進んで、イメージ<通過>の出来事という、シルクスクリーン作品における視角である。

メディア・イメージが氾濫する状況下において、ウォーホルは作品において「イメージが描く出来事」ではなく「出来事のイメージ」を眼差し、媒介に媒介を重ねつつイメージを通過させたり遮蔽したりし、イメージの通過の出来事を作品内部に出来させる。ウォーホルが捕捉するイメージ通過の出来事は、そのイメージが死や惨禍——メカニカルな大量生産方式と対極のもの——を描くとき、最も鮮やかに逆照射されてくる。彼は1963年のインタビューで、<死と惨禍>シリーズの制作を始めたきっかけに触れながら語っていた。メディアを通じて死が至る所に溢れているけれど、「ぞっとするような写真をみるのであっても何度も何度もみれば、それは人をぞっとさせるような、いかなる効果も失うんだ」、と。そして実際、ウォーホルはイメージへの耐性を志向するかのよう、イメージをメカニカルに大量生産し、反復して増殖させたとも言える³⁸。だが、それだけではなかった。彼はインクインクのシミやムラ、ノイズといった偶発事故アクシデントを呼び込みながら、死のイメージを通過させたり押しとどめたり自らの作品をイメージの通過する交通の場（そ

して、通過が塞ぎ止められる事故アクシデントの場)としたのだった。それが描く出来事と切り離され消費されるイメージの乱舞は、偶発性を呼び込みふいの一撃となるとき、観者に食い込む。では、ぞっとするイメージに取り巻かれる状況下であって、イメージの交通に開かれたウォーホル作品とは、結局何だったのか？

ウォーホルは「ぞっとする」という仕方では、現代のメディア社会における〈出会い損ね〉³⁹の構造を言い当てている。どういうことか。ポップアーティストたちは、「イメージの背後にそれが表象するもの、そしてかれらが一度も見たことがないだろうものを探し求めたりはしない。かれらはイメージを捕捉するだけであって、それ以上のなにもないのだ」とフーコーは述べていたが、より正確に言えば、探し求めたりしないのは探せないからでもある。メディアとはその存在からして媒介、隔離化と近接化をめぐる操作なのであり、媒介に次ぐ媒介を経たメディア・イメージが席卷する状況下で、当のイメージを通して起源の出来事は既に常に〈出会い損ねられる〉のだから。メディア・イメージにおいては、死という究極の人間の経験すらその一回性、決定性を既に常に喪失していて、死は〈出会い損ねられる〉ものとしてある。そして、ぞっとするイメージがぞっとするのは、それを観るわれわれ観者がそれを咀嚼できないから、それが描く死の出来事を了解可能とすることができないからだ。ディテールを遮蔽するインクの層が自殺者や事故死亡者の姿からレファレンスとなる個別具体性を剥ぎ取り平板化し、それらは充溢した意味や物語に結ばれずに宙吊りにされている。この視角から言えば、メディア社会とは浮遊するイメージが行き来する空間なのであり、ウォーホルの作品とはそうしたイメージの通過にひたすらに場をひらくことで達成された、メディア社会を生きるという〈経験の絵画〉なのだ。イメージ通過の出来事は、通過を塞ぎ止めるノイズやムラの存在によってはじめて、通過の出来事として到来し、それとして感受される。ウォーホルはこのことに自覚的で、その作品を徹頭徹尾、イメージの通過と塞ぎ止め、露出と遮蔽をめぐるイメージの出来事に開いている。死はただ無限循環のただなかで何にも結ばれず、ひたすら通過するものとして、イメージにおいて経験される。

振りかえれば、ウォーホルがポップアートに乗り出したのは、1950年代にメディアが増幅していたパクス・アメリカナの輝かしいイメージもひび割れて見え始めた頃だった。ウォーホルが〈死と惨禍〉シリーズの初期作品を通じて自身の方法論を見出して後の1964年、アーサー・ダントウは論文「アートワールド」でポップアートの重要性をいち早く認め、ウォーホルを評価した。ダニエル・ブーアスティンは1962年、『イメージ、あるいはアメリカン・ドリームに起こったこと』⁴⁰ (*The Image: or, What Happened to the American Dream*) において、媒介されてはじめて出来事が出来事になる時代を論じており、やはり1964年にはマクルーハンがメディアは透明な記録ではないことを明らかにした、『メディアの理解』⁴¹ (*Understanding Media: The Extensions of Man*) を上梓した。既にアメリカで、メディア・イメージはそれが描き出すものを置き去りにしながら出来事とは離れて、媒介に次ぐ媒介のうちに出来事のイメージが増殖していると感受され始めていた。増殖するメディア・イメージが描き出す死や惨禍は、そもそも遙か遠くに置き去りにされていると感じられ始めていたのである。

ウォーホルは氾濫するメディア・イメージが人々の日常に押し寄せるスピードと、それへの耐性や応答不能性を巡るジレンマに自覚的だ。メディア・イメージの席卷する時代に突入した社会で生きるジレンマの構造を内在化させたウォーホルの作品は、その社会のありように同化したと見紛うほどに徹底してそれに擬態しつつ、そのありようを自ら一層推し進めて究極化し、可視化している。

通過と塞き止め、機械的整然さとその偶発的乱調、露出と遮蔽、饒舌と沈黙、死のイメージへの耐性を求める志向とその過激化の志向……。ウォーホルはメディア社会に纏わるアンビバレントの機制を作品に幾重にも内在化させながら、トラウマティックでもあり誘惑的でもあるイメージの出来事に観者を触れさせる。物語にも充溢した意味にも回収されない残骸のような死の痕跡としてのイメージを、ジレンマの状況下で通過させるしかないものとして、あるいはメディア・テクノロジーの時代の、生のイメージの戯れとして組織することによって。ウォーホルが見通したように、こんにちぞつとするイメージは一層氾濫し、それへの耐性は作品が産み落とされた当時とは比べ

ようもないほど高まっているとしても、イメージ通過というメディア社会の原・経験は、作品の経験としていまなおわれわれ観者に触れにくる。ウォーホル作品は、スクリーンを使って制作されたという以上にそれ自体がスクリーン、フラットな、けれどもメディア空間を行き交うイメージに場を貸し与えるスクリーンとしてある。ウォーホル作品の観者とは無論、現代のメディア社会に生きる、すべての人々である。ウォーホルのポップアートは、描いてみせるばかりでなく経験させる仕方の人々に開かれている。そしてそのような資格で、観者がそのなかで生きる社会のありようを観者に折り返し、観者のうちに自らの社会を批判する眼差しを萌芽させるのだ。〈脱-〉の構造は、同化の一徴候でありうるとしても、何もものともめおかず行き過ぎさせる当の構造としても機能する。そこで問われるのが死のイメージであるとき、その抱きとめられないひたすらの通過、徹底性が感覚されるとしたら、それこそが、社会のありようにより一方では魅了されそれに同化し社会否定性を失ったと見紛うウォーホル作品が担保する、社会批判性の契機なのである。

註

¹ Benjamin H.D. Buchloh, "Andy Warhol's One-Dimensional Art: 1956-1966," in *Andy Warhol*, Annette Michelson ed., vol. 2 of *October Files*, (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2001).

² 同作を筆頭に大衆文化のキッチュさを極端化してみせたプリティッシュ・ポップの社会批判性は、本稿でみるように、アメリカのポップアートではみえにくく、むしろ脱社会的、脱批判的作品と観察されがちであった。

³ Andy Warhol, "Nothing to Lose: An Interview with Andy Warhol," *Cahiers du Cinéma*, English ed. (May 1967): 39-43. なお、ウォーホルの平等主義の主張には、フランクフルト学派のものをはじめとする、殆どの大衆社会論に孕まれるポピュラーなもの、大衆的なものに対する批判の響きは聞こえてこない。このウォーホルの言葉はブクロー論文でも紹介されていて、ブクローは反エリート主義的のコンセプトがアメリカのポップアートを動機づけたと明示している。Buchloh, "Andy Warhol's One-Dimensional Art," 38, note no.14 参照のこと。

⁴ アンディ・ウォーホル (落石八月月訳) 『ぼくの哲学』(新潮社, 1998年) 138-139頁。

⁵ スーザン・バック・モース (堀江則雄訳) 『夢の世界とカストロフィ——東西における大衆ユートピアの消滅』(岩波書店, 2008年) 252頁。

6. Buchloh, "Andy Warhol's One-Dimensional Art," 4. なお、この論文の訳出には、ベンジャミン・H・D・バックロー（篠田達美訳）「アンディ・ウォーホルの表層芸術——1956-1966年」、キナストーン・マクシャイン編著（東野芳明監修・訳、岩佐鉄男・篠田達美訳）『ウォーホル画集』（リプロポート、1990年）40頁を参照させていただいた。以降の訳出も同様。
7. アンディ・ウォーホル、バット・ハケット（高島平吾訳）『ポピビズム——ウォーホルの60年代』（文遊社、2011年）10頁。
8. ウォーホル、ハケット、前掲書、20頁。
9. Buchloh, "Andy Warhol's One-Dimensional Art," 39. (バックロー、前掲論文、39頁。)
10. Thomas Crow, "Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol" in *Andy Warhol*, Michelson ed., vol. 2 of *October Files*, 49-50.
11. 写真を版とするシルクスクリーンの技法を確立していくプロセスについては、Bernhard Mendes Bürgi, Nina Zimmer and Kunstmuseum Basel eds. *Andy Warhol The Early Sixties: Paintings and Drawings 1961-1964* (Ostfildern: Hatje Cantz, 2010) の Chapter 5 参照のこと。
12. ウォーホル、ハケット、前掲書、36-37頁。
13. Bürgi, Zimmer and Kunstmuseum Basel eds., *Andy Warhol The Early Sixties*, 170.
14. *Ibid.*, 66. このテキストには、彼は切り抜きの縁も生かして作品化していることが紹介されており、ウォーホルが描かれるモチーフ自体だけではなく、挿絵や広告としてモチーフがイメージ化されている次元にも関心があることが窺える。
15. Buchloh, "Andy Warhol's One-Dimensional Art," 13. (バックロー、前掲論文、46頁。)
16. そこから出てくるのは、自殺者の死も交通事故の被害者の死も平板化されて意味を失い、いわば一回性の極みであるはずの人間の<死>すらも機械的、非人間的に反復され大量生産品となった、という見方だ。
17. バックロー論文は文化産業や「肯定の美学」への視座を持ち出すなど、マルクーゼの『一次元的人間』を残響させていると思われるので、本稿では「一次元的」と訳出した。
18. ウォーホルをいち早く評価した分析哲学系美学者のアーサー・ダントウは、1964年の論文「アートワールド」で、アートを担保するものを、<普遍的な美>といった観念ではなく、美術館やギャラリーなどの社会集団が形成する制度空間に見出そうとしている。
19. ヘルベルト・マルクーゼ（生松敬三・三沢謙一訳）『一次元的人間——先進産業社会におけるイデオロギーの研究』（河出書房新社、1980年）215頁。
20. マルクーゼ、前掲書、14頁。
21. マルクーゼ、前掲書、14頁。
22. マルクーゼ、前掲書、35頁。

23. マルクーゼ, 前掲書, 29頁.
24. マルクーゼ, 前掲書, 20頁.
25. Bürgi, Zimmer and Kunstmuseum Basel eds., *Andy Warhol The Early Sixties*, 190 の図版参照。
26. *Ibid.*, 192 の図版参照。
27. 「初期版画制作」フレイダ・フェルドマン, イョルグ・シエルマン編(木下哲夫訳)『アンディ・ウォーホル全版画——カタログ・レゾネ 1962-1987』第4版 [増補改訂新版] (美術出版社, 2003年) 45頁.
28. Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1996) 参照のこと。
29. Bürgi, Zimmer and Kunstmuseum Basel eds., *Andy Warhol The Early Sixties*, 187 の図版参照。
30. 拙稿「カムフラージュの技法——アンディ・ウォーホルの《マリリン》」『美術史の7つの顔』(未來社, 2005年) 参照のこと。
31. Bürgi, Zimmer and Kunstmuseum Basel eds., *Andy Warhol The Early Sixties*, 114.
32. *Ibid.*, 183 の図版参照。
33. *Ibid.*, 171.
34. Tony Scherman and David Dalton, *POP: The Genius of Andy Warhol* (New York: Harper, 2009), 142.
35. ミシェル・フーコー(小林康夫訳)「フォトジェニックな絵画」『ミシェル・フーコー思考集成V 1974-1975 権力/処罰』(筑摩書房, 2000年) 311頁.
36. フーコー, 前掲書, 311-312頁.
37. フーコー, 前掲書, 312頁.
38. それで結局、ぞっとするイメージへの耐性は高まったというほど、事態は必ずしも単純ではない。というのも、反復や増殖は、効果を希薄化するのに役立つ一方、そのトラウマのありかを指示し続けるのもでもあるからだ。この点については、Hal Foster, *The Return of the Real*. 及び、ウォーホル作品を傷という感覚から考察した拙稿 Yu Hidaka, “The Experience of Pain through an Image: On Human and Inhuman Elements Present in the Works of Andy Warhol,” 『群馬県立女子大学紀要』第33号, 2012年2月参照。ハル・フォスターは上述の著作で、ラカンの「セミネール」講義と同時期の〈アメリカにおける死〉シリーズにトラウマの契機を見出している。フォスターは、トラウマという視角を前景化し、工場の機械と化して作品を大量生産したという従来のウォーホル像に抑圧されてきた、機械になることを欲した人間のトラウマの表象に光を当てた。
39. ハル・フォスターは、ラカンが「無意識と反復」のセミネールにおいて、現実との出会い損ねをトラウマ的なものと定義したことを参照点とし、ウォーホルにおける死との〈出会い損ね〉を

トラウマと呼んでいる。Foster, *The Return of the Real* 及び、拙稿「カムフラージュの技法」註 21 参照のこと。

40. 邦訳書は（星野郁美・後藤和彦訳）『^{イマジ}幻影の時代——マスコミが製造する事実』（東京創元社、1964年）。

41. 邦訳書は（栗原裕・河本仲聖訳）『メディア論——人間の拡張の諸相』（みすず書房、1987年）。