

モードとしてのウォーホル、あるいはアンディ趣味

土居原 作郎・池田 充

はじめに

アンディ・ウォーホルは20世紀を代表する芸術家の一人として今日広く知られている。しかし、例えば同様に20世紀を代表する芸術家として知られているパブロ・ピカソと比較するとウォーホルの場合はピカソとは異なるニュアンスで受け止められている様に思われる。

その様な違いは、当然各芸術家の性格やその仕事の内容にもよるが、ウォーホルの作品とモードとの関係からも指摘できるように思われる。

他の芸術家がウォーホルの様にモードの範疇で捉えられた場合、明らかに芸術の範疇からの来客として、ある種の異分子として捉えられるが、ウォーホルの場合は芸術という枠組みの匂いを漂わせる事なくモードと等価な状態にある様に思われる。この様にウォーホルを他の芸術家とモードを軸にして比較した場合、ウォーホルは特殊な存在と言えるだろう。

芸術とモードは物に対する時間の概念において大きく異なる。芸術がその存続においてある種の普遍性を有するとすれば、モードはその様式が支持されるその限りにおいて、その存在に価値を付与される。可視的存在である〈私〉という見る／見られるの関係の中に在る矛盾は如何なる手段においても解消する事が不可能であり、それを忘却させる為にモードは変換を要求される。故にモードは普遍性を持ち得ない。

しかし、その様な短い周期で価値を常に変化させるモードの中に在って、常に参照されながらその存在を示す

ウォーホルはモードにおいても特殊であると言える。

その様なウォーホルにおけるモード性を10枚組の『マリリン』を中心に指摘する。この作品は引用と反復、それに色彩というウォーホルの作品とモードの特質を考えるその意味において典型であり、その様な理由から1967年に制作された10枚組の『マリリン』を軸として、作家論で語られる事の多いウォーホルの作品を、作品そのものを中心に考察する。

ウォーホルにおける色彩

アメリカの都市の彩りを想起させる様な原色で満たされている1967年に制作された10枚組の『マリリン』(図1)は、色彩によって一応の差異化が試みられた化粧を施されたイメージの集積と言えるのではないだろうか。

それを説明するに際してまずこの作品の色彩について触れてみる。ここでのマリリン・モンローの髪の色は大別して3種類に分けられる。黄、緑、赤であり、その内の赤は赤と茶に分別できる。顔の色は寒色か暖色の2種類に分けられ、背景となる色彩は赤と青の系統に大別できる。髪と顔の色はそれぞれが同系色同士で組み合わせられているのが3点、コントラストがはっきりしているのが7点である。

これらの色彩間関係は意味合いが全て異なっている。補色関係にあるものや、背景からマリリン・モンローが手前に飛び出してくる様に感じられるもの、様々である。

一見したところ、この様な意味合いが全て異なる色彩

の内部には何か存在しているかの様に思われる。その中に何かがあるとすればそれは何か。何もない。この作品においてメルロー・ポンティが言述した地と図の関係は認められない。ここでの背景の色彩は図が知覚される為の地には成り得るが、それはマリリン・モンローに施されている色彩と同じ様にして存在しているに過ぎず、その色彩はマリリン・モンローにまわりついているだけである。それ故に背景の色彩はただマリリン・モンローの為の色彩と考えられる。

また、その色彩群における差異には精神的内実や美学的色彩学的な象徴的意味は存在しない。その差異はアトラダムな配色から生じている差異に過ぎない。ただ製品化された原色をそのまま用いているだけである。先に手前に飛び出してくると述べたが、それは色彩間の反発力によるものではないので彼女を浮上させる為のものではなく、両者の関係は単に装飾の関係に留まる。都市においてネオンや看板に意味があるとすれば、それは宣伝の為に人目を引くという意味でしかない。派手な色彩によって人目を引き付ける10枚組の『マリリン』の色彩に関してもそれが指摘できる。それ故にこの作品の中で用いられている色彩群は本質的にヴァリエーション増加の為の手段であると言える。

ウォーホルは意味合いが異なる色彩を用いて表現している事はそれだけである。この作品は彼によって想像におけるマリリン・モンローが図像におけるマリリン・モンローに移行され、そこで色彩が多様に施されているに過ぎない。それ故に10枚組の『マリリン』に関する色彩は、ウォーホルによって着せ変えられたマリリン・モンローの衣服に過ぎない。

この作品におけるその様な個々の衣服としての色彩はただ増殖し、量の概念を形成させ、量が質に転換しそれによってマリリン・モンローという一定のイメージへと収斂する。なぜならマリリン・モンローというある固定化しているイメージに幾ら着色を施してもマリリン・モンローのイメージが根本的にそこから逸脱する事はないからだ。そこから色彩は彼女のイメージを本質的な意味において決定していると言えるだろう。

マリリン・モンローが色彩による着せ変え可能な主軸

として客体化されている事で彼女そのものが10枚組の『マリリン』の表層に横たわっている。

その意味においてウォーホルが「僕の絵はその表面だけ」と語るの正しいと言える。その言葉どおり彼のシルクスクリーン作品はその表面が重要なのであり、そこから多義的な解釈を試みられる事によって芸術に取り込まれている。それから考えると多様な色彩のヴァリエーションによるマリリン・モンローの露出は芸術に転換される為の装置として機能していると言えるだろう。

その為、この作品は内部に絵画として、芸術として何か重要な問題を隠しているのではないか、何か秘密があるのではないかと観賞者に予感させる。その様な装いが重要なのであってそのベールを剥ぐと何もない。ここではその表層に芸術的な疑惑が残され、何もない事が隠蔽されている。それ故に10枚組の『マリリン』は何処まで行っても表層でしかなく、それは常に外部で在り続ける。衣服が表面でありそれが被う所の皮膚もまた表面である様に。

化粧は一般的には顔などの表面を装飾する事を意味し、現代においてはそれはモード化しているがこの場合の色彩もまさにその意味に等しい。それ故にウォーホルのマリリン・モンローの色彩はモードの、化粧としての色彩であると言える。この作品の色彩はマリリン・モンローと彼女を選択する事によってその背後に隠れているウォーホルをその様なモードの空虚な表層に吸い寄せている。

見る主体である〈私〉と見られる主体でもある〈私〉は決して一致しないのでそこに差異が生じる。それがモードという回路の中に収斂される事によって差異を解消しようとする事は前に述べたが、その様なモードとしてある化粧はそれ自身が絶えず別のものへと移転し変換する。

人は異なったスタイルの実現の為に新しいモード、可視性で身を包む。しかしそれは主体を取り巻く周辺の現象に過ぎず、本質的に主体のイメージを喪失させる事はない。マリリン・モンローに施された色彩は、彼女自身である事からの逸脱を回避する化粧であるから、10枚組の『マリリン』も輪郭や周辺である色彩に想像が向かい、そこで解釈の手掛かりを求める。それ故にこの作品に関

してモードの特性が指摘できる。色彩は彼女のイメージを限定する為のモードになる。それによってマリリン・モンローにまつわる付加的意味と時間の奥行きを逆説的に消去している。量が増加する事によって本来多様になるはずのイメージがある特定の限定されたイメージに還元されるからである。

マリリン・モンローのイメージは何処まで行っても変容する事はない。しかし、色彩による加工を施す事で、マリリン・モンローに向けられる眼差しを、可視性を変容させる事は可能になる。モードは身体の化粧であり、可視的主体を読み取る為の記号として扱われる。それはモードに内在する変容のシステムであり、変換の為の記号である。化粧としての色彩であるが故に純粋に作品として完結する事無く、モードとしての意味を何時までも持続させ、この作品の意味も曖昧に何時までも持続させる。

10枚組の『マリリン』の色彩はそれ故にモードとして解釈する事が可能である。マリリン・モンローは色彩によって可視的なこれ以上還元できないイメージとしての存在として認識される。作品の中でコノテーションとして機能するはずのマリリン・モンローがデノテーションになる。それによって10枚組の『マリリン』はモードと交錯する。

引用について

現代において写真は社会に根を下ろし深化、拡大している。それは視覚的に構造化され、われわれの眼差しを規定している。その様にわれわれの眼差しは無意識のうちに写真意識に拘束されている。ウォーホルの10枚組の『マリリン』はその様な状況下での視像を固定化する事によって展開されている。

10枚組の『マリリン』はその様な作品であるが故に当然モチーフの引用が問題となる。そしてそこでは一般的に象徴性がよく指摘される。

しかし、1960年代の象徴は決してマリリン・モンローではない事実を考慮し、また彼女が1950年代、アメリカ

のグラマー女優として体現する事を強いられた性の象徴であり彼女の死を契機としてウォーホルが彼女を利用した事を考慮すれば、彼が時代の象徴を描き出したと言われている通俗は疑うべきであり、本質的にシルクスクリーン作品の中でのマリリン・モンローは前時代の象徴としてしか機能していないと考えた方が適当である。

それ故にマリリン・モンローは彼女の死によって50年代の象徴を決定づけられたその時代を偲ばせる過去の象徴であると言える。過去の象徴となる事によって、神話化されある種の普遍性を獲得する事が可能になる。それ故に明快な過去には成りえず、断面図として遍在し、何時でも参照する事が可能になる。

しかし『80枚の2ドル札、表と裏』(図2)に代表される紙幣を扱ったものはそれとは異なる。紙幣はそれを基盤にした現在の社会機構が崩れない限り、常にその象徴であり続ける。これは過去の一時代の象徴であったマリリン・モンローとは意味が大きく異なる。

両者の象徴としての意味合いの差異を考慮し、またその差異が同質に扱われ易い事も考慮すれば、凝固され常に参照される過去の象徴であるマリリン・モンローの引用は現代の象徴を装う偽装の装置としての機能を果たしていると考えられる。それ故にこの作品は、疑似的に、何時でもそれを解凍し、今として取り扱う事が可能になる。その点から考えるとウォーホルが彼女のイメージを引用したというより盗用したと言い換えた方が適切かもしれない。マリリン・モンローがその知名度故にウォーホルの作品が流通するのを保証する為のブランドにもなるからである。

ウォーホルが選択したその当時の象徴でも何でもない共通のイメージであるマリリン・モンローは雑誌に掲載されていた。その様に対象が写真に撮られ、平面の中にイメージが移行した瞬間、もはやそれは主体でも客体でもなくなる。見る／見られるの関係において成立していた主体から〈見る〉が剥奪される事によって主体は消失し客体だけになる。主体から客体へと至るこの移行は主体が体験させられる小さな死である。マリリン・モンローはここで死ぬ事になる。作品の中で再度この移行を行う事によってウォーホルはその死を追体験している。そ

の死を個別的なものにしている。

また彼女の死後に彼女を引用した作品を制作している事実から、彼が引用したイメージには現代においてはタブー視されがちな死が付きまとう。これはマスメディアによって決定づけられた一般的な死である。マリリン・モンローは10枚組の『マリリン』の中で個別的且つ一般的な二重の死を与えられている。それは生よりも一層衝撃的なイメージである。なぜなら近代が隠蔽し排除しながらタブー化してきた死は一般的には、現代社会において生と同じ様に存在するにも関わらず、秘密めいた感覚を発生させる為に、生よりも興味を誘うイメージとなるからである。

しかし、それはウォーホルの単純なタナトス的な指向の提示ではなく、死が記録され図像化される事によって生じる現代のありふれた死の提示である。それは忘却の彼方に向かう死の残像を微かに留める。またそれは日常で死を認識させる新聞や雑誌などマスメディアの特質である忘却の願望に対する抵抗の装置としても機能するが、しかしそれは日常のありふれた死なので微塵も心動かされる事の無い悲しい死である。

マリリン・モンローのイメージが引用され、そこで二重の死が与えられ、シルクスクリーンによって移行された作品は虚の構造に包まれた現況を暴露している。その様な彼女の引用からは逆説的な一回性が指摘できる。複製されるが故に生じるオリジナルへの憧れ、無いものねだりのヴァーチャルな、複製されたものの中から逆照射されるアウラへの渴望がそこに内在する。それは写真に代表される複製技術がもたらした現代社会が持ち得るリアリティと言えるだろう。

そのリアリティでもって表層に滑り込み、表層で物語ろうとするウォーホルにとってシルクスクリーンの版の上からインクを擦り付けて付着させる特性と写真製版の方法論は見事に一致している。それによって実体のないものに対して複写を重ね実体が存在するかの様に偽装できる。複製され重層化された死の中で彼女は人称化され、それによって逆説的に実体の無い生が生成されている。

被写体から解放される事のない写真はそのメディアが抱える構造の一つである。それ故に写真はある関係にお

いてしか成立しない。その絶対的な関係は見る者をコードで拘束する。マリリン・モンローという人物はかつて実在し、写真は過去のその状態を保証する。その様にして写真は知識となり、われわれの内部にある典型の映像を形成する。それが内的世界に捏造された生であるイメージとしてのマリリン・モンローの顔を形成する。マスメディアによって流布される事でそれは共通のイメージとなり、定着する。

その様な雑誌に掲載されたマリリン・モンローの写真とその被写体における境界は揺らぎ、曖昧模糊となる。シルクスクリーン作品における彼女についてもそれは言える事である。われわれの形成してきた写真意識が揺さぶられる事なく、マリリン・モンローの写真が実在の空間に解放され、写像に空間が浸透していく。浸透圧がゼロの関係が形成される。

その様にしていれば一種の現象になったマリリン・モンローというイメージには武力が無く、われわれの中に衝撃として侵攻する力を喪失している。それはあくまでも疑う余地のないイメージである。武力が失われる事によってある種の免疫をわれわれは獲得できる。それを認知するのに抵抗は全く無い。知る事によって衝撃は失われる。そしてそこから敷衍し更に知ろうとする意志を放棄させられる。考えさせないシステムを起動させ、同時にそれを暴露する。

そこから考えれば10枚組の『マリリン』は象徴の引用と言うよりもむしろ、二重の死から導かれた免疫不全の状態をそのまま引用する事に力点が置かれていると言える。この作品は一見した時にはその表面から象徴としての引用が読み取れる。だが、それは同時に戦略としての引用でもある。この引用における二重の構造はマリリン・モンローというブランドの盗用の実態でもある。それは解釈の側に委ねられた事後の問題なのでウォーホルの意図ではないだろう。しかし、この作品はその二重構造によって作品の概念を拡大させる為の武力を得る。マリリン・モンローはその様にして引用されているのであって、それ以上でもそれ以下でもない。

その当時の今現在という時間軸においてウォーホルに選択されたマリリン・モンローは現象の中の一つの共同

のイメージであり、それを引用した作品は現象の一つの可視的形態である。この様に引用されている図像は時事的であるが故に、戦略となる為には鮮度とタイミングが重要となる。ここからそれはモードの特性をはらんでいると言える。時事的、共同的イメージであるマリリン・モンローを引用した10枚組の『マリリン』はその様に機能している。

われわれは所属する社会の共同的な大衆という枠組みの中で他者を鏡面として用い、それによって私を確認する。つまり〈私〉と可視的存在である〈私〉の仮定的な一致は他者の眼差しを媒介にして行われる。それは他者によって自分が位置付けられ、自分の位相を決定する事を意味する。その様な揺らぎ易い世界観において私は〈私〉を求める。

しかし、他者の眼差しは決して代理のものでしかなく、それは私の眼差しのシミュラクルとしてしか機能しないが故に〈私〉は真に私のものとは決してなりえない。自己を保証する所在が無いから、自己の可視性を記号として読み解く為に、私は絶え間無く私の意味を揺さぶる必要がある。

それ故に〈私〉は何処までも完結する事が無い。不特定の他者も同様に他者の眼差しを必要とする私であるから他者に関しても同じ事が言える。私と他者は大衆という枠組みの中で常に自己を確立する事を偽る為に共犯関係にある事がここから言える。モードはその手段でありその本質はそこに在る。

私が〈私〉である為の根本においてモードの特性が作動する為にそれは操作可能なものとなり、それは流通機構の中に組み込まれている。モードは〈私〉を確立する為に自己の外部へと出る。それ故にモードによって自己同一性を得る為に常に参照されるのはモデルとなる。マリリン・モンローをモデルにする事によってモードの特性をはらむ10枚組の『マリリン』はこの共犯関係の内部での動向を外在化していると言える。

1962年以降に制作された一連の『マリリン・モンロー』はその時代の人であれば彼女の死を思いながら接する事ができる作品である。しかし彼女の死を事件として体験する事無く、自明となったマリリン・モンローの死を体

験している世代にとっては明らかに前者と異なる。その意味においてこの作品は共時的な作品といえるだろう。ウォーホルが共時的なイメージを持ち出す時、元来それがその中で生成されたイメージであるが故に、決して別のものに転換したり付随したりしない。

この様に共時的イメージを引用する事で共同の経験を構造化し凝固させ表象を変容させられた10枚組の『マリリン』は現在である事を装い続ける為のモデルとなる。故にそれは特定の期間を限定される。これは周期的になる事の条件である。それはモードと同様に外在するものである。

ウォーホルは最初から知られている同一性、共通のイメージそのものをモデルとして提示する事によって一時的に非在を証明してしまう危惧を回避する。それ故にそのまま自他の共犯関係の中に放り込まれる。それらはモードのシステムと同様に運用され、それ故にウォーホルもモードとして読み取らせる事を可能にする。

モードは可視的であり常にモデルが先行し、身体をそれに合わせさせる。10枚組の『マリリン』の場合は常に先行するマリリン・モンローのイメージを一つのモデルとして捉え、それを引用し再度作品として大量に提示するという拡大再生産を行い、観る者の目をマリリン・モンローに合わせさせる。ウォーホルの『マリリン』よりも先行していたマリリン・モンローはそこでは作品のレヴェルに移行される。時間軸はそこで逆行する事になる。しかし、そこでは先行したイメージと逆行したイメージの照合が行われる場が提供されるだけで、それ以外には何も無い。再確認されマリリン・モンローが彼女になるだけである。

ウォーホルは既成の意味をそのまま提示し、見る者にその枠を揺さぶらせる。ウォーホルは自他の共犯関係を媒介する共同のイメージを引用して支持体に定着させる。それは素材の問題ではなくイメージの問題である。

反復について

ウォーホルが1960年に制作した『ディック・トレーシ

一』(図3)を描いていた頃は、手の痕跡を残したり、モチーフをデフォルメしたりと、美術表現的手法を拠り所にし、それによって現代に対し芸術家として何らかの返答を試みていた。一見雑然とした筆跡がまだ彼の芸術的表現を保証しているが、ここではウォーホルの現代の鏡像という芸術の磁場から逸脱したと思わせた偏差が生じていない。

『ディック・トレシー』はコミックの原画の構図と色彩を意図的に加工し、カンバスにアクリルで描かれた作品である。それ故に原画と作品を照合させる事が可能になり、両者の差異がこの作品の価値判断の材料となる。その為、この作品は現代社会の生産物に対する作家側の解釈と回答に終始しそれ以上の何物にも成りえない。

また、この作品では精密な対象描写が行われていない。登場人物の輪郭はウォーホルによってなぞられ、吹き出しの文字や輪郭線に塗料が上から下へ流れる落ちる様な重力の軌跡が敢えて残されている。ここではウォーホルの眼差しにおいても身体的身振りにおいても精密という彼の偏差が生じていない。それ故に『ディック・トレシー』は引用の段階で終了する作品と言える。引用という点だけで考えるならば、それはリクテンスタインの作品と類似している。

1962年の『大きなキャンベルスープの罐、19セント』(図4)を描いていた頃のウォーホルは確かに精密に対象描写をしていたと言えるだろう。しかしそれは手による身体的な精密さであって、その仕上がりはイラスト的であり、ポスターなどの都市の属性としての精密さである。そこから考慮するとやはりウォーホルの偏差はシルクスクリーンの技法と引用、それに反復が統合された時点からと考えるのが適切であると思われる。

マリリン・モンローをモチーフに用いた1962年頃になると、『大きなキャンベルスープの罐、19セント』などの手による作品もあるが、シルクスクリーンが作品の中心になる。それは写真製版の技術なので手による描写よりも対象を精密に図像化できる。それ故にウォーホルが駆使した身体的な身振りの精密さは眼差しに置換される。

その様な引用と反復が結合したウォーホルの10枚組の『マリリン』は1枚でも10枚でも同じ意図の作品として

成立する事が可能である。美術館などでは10枚全てではなく、その中の数枚を展示している場合もある。これには作品の1枚の値段が高額であるという経済的な理由もある。たとえ、その様な理由によって展示する枚数が限定されてもなお、この作品は成立する。

何故ならこの作品は、それらがこの世にあるという遍在の事実が重要であり、そして遍在という観念的な幻想を盾にしなが、その10枚組みという限定された数量の存在を意味深に偽装する事が重要となる作品であるからだ。それ故にこの作品は10枚が揃わずとも不完全な形ではない。この10枚はそれが戦略であるが故にある特定の平面、例えば美術館などの壁面を埋めるのではなく、実質的な世界空間を埋めていく。その様な量の擬似的存在が重要になる。

またこの作品は独立、分離が可能である。通常連作は作品間の関係において個別の意味を発生させその量の必然的な意味を生じさせる。しかし、ウォーホルの10枚組の『マリリン』にはそれはない。

例えこの作品の10枚全てが縦一列や横一列に並んでいても、それは1枚でも成立するが故に、そこには何の関係も持たない。その為、作品間には内的な運動も生じない。連続しているとはいえ映画におけるシーケンスとも異なる。それならばそこにはマリリン・モンローという固定化された揺るがし難い情報だけがあると考えるのが適切である。情報であるが故にそれらは組み換えも可能であるし、1枚でも成立する。それ故にこの作品は、フラクタル的に部分が全体に、全体が部分になる。

また10枚組の『マリリン』はその形象の中で厳密な意味において反復されてはいない。10枚における色彩は全て異なっているし、マリリン・モンローと色彩の配置の関係においても意図的にずらされている。ジャクソン・ポロックが示したタブローにおける偶然性を認め、なおかつ計画的にそれがここで行われている。

シルクスクリーンの作業を人間が行う以上、その行程において偶然性が介入する。その様に厳密性を欠く以上、ウォーホルの作品は形象的には反復されているとは言えないだろう。そこには一回性の物が大量にあるだけである。しかしその量がイメージを凝固する。10枚組である

この作品の中で通底して、ウォーホルによって選択されたマリリン・モンローだけがそこに居続ける。

反復によって量が増し、その行程の中で多少の誤差が生じてもそれは単純な図像的な誤差にすぎず、それがマリリン・モンローのイメージに干渉する事はない。シルクスクリーンの技法はほぼ無数に同様の作品を量産する事を可能にする。10枚組が幾つも仕上がる。量が増す程それは明確になる。そこでは形象における特質は捨象されマリリン・モンローの図象だけが残存する。色彩でふれた数が量になりその量が質になるという転換はここでも生じている。

それ故、色彩と同様に10枚というその量は様々な意味や意図を剥ぎ取る為の手段であり、唯一マリリン・モンローのイメージへと至る為の方法としての反復であると考えるべきである。そこから彼女だけがそのイメージを保持しつつ明快に文字どおり反復されていると言える。

反復された作品は没个性的と言われる事を否定する。没个性的な大量生産品の状況に反復された作品は確かに呼応する。それは現代の状況の引用とも言える。

任意で選択した対象の反復によって現代社会の様相に重ね合わせる事が可能になるが、しかしその場合、制作された物と現代社会を照合する事が不可能になり、それらは依拠すべき場を持たないシミュラクルに収斂されてしまう。10枚組の『マリリン』は状況の中に埋没し、時空間を不明瞭なものにする。

それは単純な両者の同一化を示すものではなく、あくまでも別の次元に移行される。なぜなら反復は現況を直視する事を要求し、結果的に本質に眼差しを向ける事を促すからである。

現実にある酔狂や眩惑といったある種の熱気を帯びたイメージがウォーホルによって複製され反復され、ある一つの図像に定着される事によって熱を失いそこに向けられる眼差しは冷めたものになる。

審美的な態度ではなく単純にマリリン・モンローは異化され、冷めた眼差しを向ける事が可能になる様に彼女はこの作品の中で客体化されている。反復によってその図像が本質的なイメージに逆照射される。反復はその為の手續きとなっている。

それは逆説的ではない10枚組の『マリリン』の特性である。その様な特性がこの作品に内在する限り、この作品は芸術の文脈に必然的に取り込まれる。

反復によってイメージへと至るのは、モードのシステムや戦略と同質であると言える。モードはテレビや雑誌に登場する人物と同じ服を着させ、それによって媒体上に登場する人物と服を着る人がイメージを共有し同一化する錯覚を与える。引用されたモデルが本物であるという価値観はモードが纏い、その存在を支える特質である。モードはマスという限りなく反復された状況下の中でただそのイメージだけを追求する。反復によって全てが欠落した結果、モードの場合もウォーホルの場合もただイメージだけが残存する。

モードはシニフィアンをその反復において増殖させ異化する。ウォーホルもその様にしながら更に引用で指摘したように時間軸をずらす事によって意味作用の配置を異化する。ここでもまたモードとウォーホルの蜜月な関係を反復という概念から指摘できる。

最後に残るアンディ趣味

10枚組の『マリリン』における色彩、引用、反復からイメージは、記録され客体化された図像になり本質であるイメージに還元された。そしてそこからこの作品は現象をイメージに還元する為の装置として機能し、それによってウォーホルの作品におけるモード性が指摘できた。

また、この作品は芸術としても機能する事から、10枚組の『マリリン』には両義性が指摘できる。それ故にこの作品はモードと芸術の間を行き来できる状態に常にあると言える。

ウォーホルは一見して難解な思考を示唆するものは引用せずに、マリリン・モンローという誰にでも解る図像を引用する。そして、それが量産され彩られ一目で解る物となる。芸術はウォーホルの作品の一見単純な要素の中に複雑な構造とそこから演繹的に解釈を求めようとする。彼の作品はその様な芸術の態度の中に解釈の材料を幾らでも提供できる。同時にそれはそのままモードとし

ても了解し易い物となる。

どちらのコードにも当てはまるが故にウォーホルの作品は芸術とモードの転換が行われ易い。ウォーホルの作品におけるこの両義的な状況を仕切る境界は至極曖昧である。換言すれば、芸術とモードは10枚組の『マリリン』という一つのメディウムの中に還元され収斂されていると言えるだろう。

またそれは同時に可視的な存在であり、それが主題となるイメージに還元され記号化される事でその中に作品自体が埋没しその属性だけが残る。色彩と引用と反復によって全てがあるイメージに還元された時に、そこに残存するのはそれを選択したウォーホルの趣味である。

その趣味は何か、という問いには誰も完全に答える事は出来ない。問題はただそれをどの様に記述するかだけである。10枚組の『マリリン』の上から読み取る事が可能なウォーホルの趣味をここで記述する。

ウォーホルが色彩を用いた時にアメリカの巨大都市的な原色を好み、引用の際は生きているマリリン・モンローよりも死後の彼女のイメージを好み、一つの物よりも大量の物を好んだ。それは全て時代と交錯するウォーホルの趣味であると言える。

また色彩、引用、反復の点からその作品をみた場合、ウォーホルは対象をイメージに還元したのであるから、彼は自己と対象との距離を把握し、それを喪失させたと言えるだろう。喪失した距離は彼を作品の表面と同化させている。それ故に彼は表面に対して執着したのだろう。

それならば見えるものが全てであり、表面に全てがあるという事になる。ウォーホルは表面から解釈し、見えるものをまた見えるものに移行する。『ディック・トレーシー』の輪郭を、芸術的な感覚を混淆しながら、追体験したのはその意味においてであると解釈できる。異なるテクスチャーを用いても本質的なものは表面へ回帰する。その様に網膜を通過する映像を移行させる記述的な方法をウォーホルは徹底して用いている。そこから通過する映像を絶え間無く見続ける事はウォーホルの趣味だと言えるだろう。

また如何なるものをも見続ける事はウォーホルの無邪気さゆえんである。それは生来のものであろう。彼は作

品のモチーフを選択する時に意図的に無邪気な感覚を持ち出している。単純なエポックメイキングならばマリリン・モンローでなくてもよい訳だし、ましてある特定の機構の中で通底しているように見せかけ、普遍的な幻想を抱かせる紙幣などでなくてもよい訳である。

マリリン・モンローの死亡事件をラジオで聞き、ウォーホルは彼女を用いて作品を制作する事を思いついたという。彼女の死亡という出来事の報道がウォーホルの制作の動機になっている。それは偶然である。偶然、事件に出会う事によってイメージが形成され、それは無邪気なウォーホルの磁力によって吸い寄せられる。吸い寄せられたのは人間性の障壁になる様なもの、例えば死や性などであるがそれらが彼の趣味である。その様に彼がそのモチーフを持ち出す時に動機はあるが、根拠はない。それを選択したのはウォーホルの趣味であるからだ。

また10枚組の『マリリン』自体にマリリン・モンローの死のイメージが漂っている。しかしそれはウォーホルの言動によって漂っているに過ぎない。そこから言えるのは引用による暗示などではなく、本質的に彼の趣味がそこにあるという事である。

それ故にどの時代でもウォーホルの作品は蘇るし、何時も事件たりえるのである。また彼は根拠の無さを根拠にしているのだからそこには作品解釈の余地しか残っていない。多義的に扱う事が可能な素材が在るだけである。それ故に改めてウォーホルの作品には趣味だけが残ると言う事ができる。そして10枚組の『マリリン』には彼の悪意という戦略に満ちている。

ポップ・アートの指標は日常の芸術化であると言われる。ウォーホルが眼差しを注いだのも確かに日常である。しかしそれは無邪気で悪意に満ちた眼差しでなければすくい上げることのできない日常である。ウォーホルは日常において無視されがちなものをわざわざ取り上げる。その様にして彼は悪意を顕在化させる。それは意図的に行われているが故に戦略である。そしてまたその様な悪意ある戦略もウォーホルの趣味であると言えるだろう。

しかし趣味が彼の作品に残存するからといってそれが単に自分の趣味を語る自己顕示欲的な作品には陥ってい

ない。確かに芸術というある種の普遍性を確立させるのにウォーホルは彼の趣味にその根幹をおいていた。だが、眼差しのモデルであるウォーホルの作品は眼差しの硬直化という点において芸術の持つ普遍性を持ちえる。それは同時に見る事の一つのモデルとしてそのままモードになる。

今だに様々な雑誌に登場し、最近では彼を題材にした映画が幾つか制作されている。ウォーホルの死後10年たった今日でも、彼が活躍した1960年代から80年代にかけての様相は再現されている様に思われる。ある一つの価値が持続される場合、それはモードの範疇を超えていると言える。その様な状態であるが故に彼は芸術家としてのウォーホルに還元される。しかしその瞬間彼はモードとの連繋故に、趣味だけが作品に残存するが故にまたモードに取り込まれる。モードであるが故に現況的な構造がその作品を支持する為に、対象を直視する事を隠蔽した現代においてウォーホルは現代を直視するが故に彼はまた芸術へと取り込まれる。モードから芸術へ、芸術からモードへ、円環をなすこの移行は永久に続き、決して閉じる事は無いだろう。

芸術かモードか？両者の皮膜を絶えず透過しながら漂うウォーホルの曖昧な作品は作品そのものの弱さを露呈している。しかしそれは、現代において極めて透明度が高いが故にゼロ記号的に機能し、作品の表層とは異なる別の情報を強烈に、多様に、われわれの中で生成させる。

参考文献

- ・「カタログ アンディ・ウォーホル 1956-86時代の鏡」アンディ・ウォーホル美術館, 朝日新聞社, 1996
- ・キナストン・マクシャイン編「ウォーホル画集」東野芳明 訳, リプロポート, 1990
- ・M. メルロー・ポンティ「知覚の現象学1」竹内芳郎 小木貞孝 訳, みすず書房, 1979
- ・M. メルロー・ポンティ「知覚の現象学2」竹内芳郎 木田元 宮本忠雄 訳, みすず書房, 1979

- ・ジャン・ボードリヤール「シミュラクルとシミュレーション」竹原あき子 訳, 法政大学出版社, 1995
- ・ジャン・ボードリヤール「象徴交換と死」今村庄司 塚原史 訳, 筑摩書房, 1995
- ・ロラン・バルト「モードの体系」佐藤信夫 訳, みすず書房, 1972

図1 「マリリン」 1967年 各91.5×91.7cm

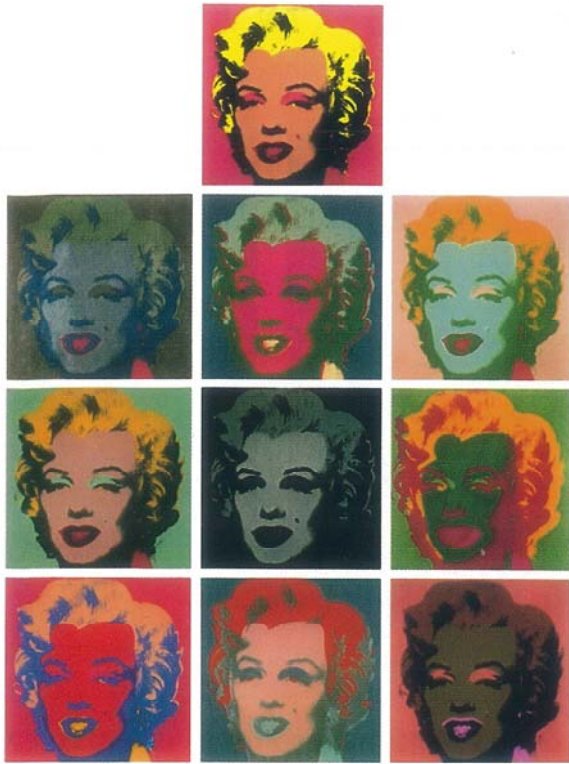


図3 「ディック・トレシー」 1960年 201.0×114.0cm



図2 「80枚の2ドル札、表と裏」 1962年 210.0×96.0cm



図4 「大きなキャンベルスープ罐、19セント」 1962年 182.9×138.4cm

