

論文概要書

ホックニーの芸術における「パースペクティブ」——独自の視覚論の再検討を中心に——

早稲田大学大学院 文学研究科美術史学コース 田中麻帆

本稿はイギリス出身の現代画家デイヴィッド・ホックニー（1937-）の芸術について、その機軸となる 1980 年代の問題系を射程としながら、1960 年代から 80 年代にかけての作品を中心として考察を行い、彼の視覚論の陰に見落とされてきた各要素を明らかにするものである。

ホックニーはこれまで画業初期に冠せられた「ポップアートの画家」という称号のまま、もしくは「柔軟に様式を変化させていく画家」というイメージのみで画一的に捉えられる傾向にあった。また 1970 年代以前の作品は、1980 年代の独自の視覚論へと発展するまでの前段階として扱われる傾向にあった。しかし彼の 1960 年代から現在に至る芸術がはらむ問題系は絵画や写真にとどまらず、版画連作、舞台美術デザイン、映像やデジタル機器を用いた作品など時代およびメディアの両面で広範に亘りあてはまり、多角的に検討する余地を残している。

序論では本稿の考察の軸としてホックニーが 1980 年代から形成し始めた視覚論について述べ、問題の所在を提示した。この視覚論において画家は西洋の伝統的な遠近法と逆遠近法を大きく二分しているが、その言説の背景にあるものは何であろうか。また、従来ポップアートという括りや、変化の柔軟性という一面において特徴づけられてきた彼の様式の変遷について、その表現の真意はいかなるところにあるのだろうか。稿者はホックニーの現在の制作にも通じる問題系が顕著に表れた画業の中軸は 1980 年代にあると推定し、まず第一章および第二章において 1980 年代の主要作品である写真コラージュを説明する中で三つの問題系の概要を示し、更に三つのキータムを設定したうえで、全六章の中で各問題を多角的に分析した。以下に具体的な考察の成果を述べる。

第一章では、「記憶」という問題系に着目し、写真コラージュを連作として捉え直す試みを行った。画家は制作当時、作品における「記憶」という要因の重要性や、ピカソらの「キュビズム」からの影響をも説いたが、これまで画家の言葉の範疇を超える議論は成されてこなかった。この二点に着目したうえで写真コラージュの主要作品 98 点の構造を改めて分析し、1982 年から 86 年にかけての写真コラージュの画面構造と時間表現を分類した。こうして連作の変遷に焦点をあて、作品が必ずしも画家の語る視覚論やその単線的な発展の文脈に沿ってはいないことを提示した。

当初試みられた写真コラージュは主にポラロイド写真を用いる「ポラロイド・コラージュ」であったが、ホックニーはその白い縁がグリッド状に連なると遠近法の窓を連想させるとしてこの方法を止めてしまう。その後、一般的な 35 ミリフィルムの写真を重ねて貼る「フォトコラージュ」によって、自由な視線の流れが示せるようになったとされてきた。しかし同時代他作家の類似作例との比較を踏まえ、画面の形態と制作方法の変遷を詳細に追った結果、それは移行というよりもむしろポラロイドの制作方法への回帰であり、画家が関心を持ち続けていた「記憶」というテーマを深化していくプロセスであったことが分かる。線的な構成が顕著な 1983 年の作例ののち、1984 年以降には次第に画面の形態が矩形に戻り、最終的な到達点とされた 1986 年のものでは、グリッド状に写真が並ぶ構造となる。そして制作方法は、1 時間足らずの出来事の記録だったものが、最後の作品では 1 週間に亘り毎日撮影とコラージュを繰り返して作られるようになり、長い時間が重層的に錯

綜する工程に変化している。以上を踏まえた結果、1980年代の絵画作品にも密接に関わりながらも従来見落とされてきた「記憶」の表象という重要な課題を実現していく過程を跡づけることができた。

この「記憶」の問題系の背景を理解するため、第二章ではホックニーが青年時代からマルセル・ブルーストの『失われた時を求めて』を愛読していたことに着目し、まずこの小説の影響を1970年代および80年代それぞれの作品において分析し、両時代の差異を提示した。ブルーストの影響は当初から記憶というテーマを内包していたものの、1970年代では個別のエピソードとの類似やモチーフ選択にとどまっていた。

一方、1980年代には新たな傾向がみられる。フォトコラージュでは当初、撮影している画家の足が映し込まれ、彼の存在やその視覚を示唆する役割を担っていた。しかし、何故かフォトコラージュの後期にはこの足が姿を消す。これと軌を一にして、絵画作品には人物が半透明のモチーフとして示されるようになり、最終的には誰もいない空間が描かれるようになっていく。ホックニーはこの時期しばしばブルーストに言及し、また『失われた時を求めて』の視覚的表現を文学の領域で研究したロジャー・シャタックの論文を読んでいた。これらのテキストを分析し、写真コラージュの形態および時間的構造と比較したところ、「ヴォイド」への取り組みすなわち無人の空間に身体性をもたらすホックニーの試みと、彼が『失われた時を求めて』に見出した記憶の想起のプロセスが符号していることが分かった。このためブルーストの影響が1980年代の制作方法や作品構造、ひいては制作理念自体に組み込まれるに至ったことが見て取れた。観者が写真コラージュを鑑賞するとき、画家が撮影した長い時間の中の各瞬間、およびそれらの間の隔たりは、立体的な空間として再構築される。こうして、ブルーストの物語の最終部分において感覚的な想起が一斉に知覚されるシーンの文学的構造と同様、無人の風景においても「かつてそこに誰かがいた」という記憶が観者に追体験されることとなる。

加えて、画家の個人的、社会的それぞれのレベルでの背景をみていくと、一見明るく軽やかな印象の作品の背後にも避けがたい悲劇を乗り越える意志があり、制作手法とも結びついていることが窺えた。上記の考察から、これまで等閑視されてきた1970年代から80年代の作品におけるブルーストとの関わりが、ホックニー芸術という幹の一枝を成す「記憶」の表象にとり、不可欠な要素であることが浮き彫りとなった。

以上の二つの章では、主にホックニーの視覚論の「記憶」という問題系に関わる作品を、時間と記憶のパースペクティブという側面から考察した。同時に、1970年代から80年代にかけての画家の状況を紹介していく中で、彼の視覚論に「絵画と観者の間の壁を取り払う」、「他ジャンルの芸術からの取材」、「身体性、触覚性」という三つのキーワードが認められることも確認できた。

こうした「記憶」の他方、彼の視覚論においても一つ不可欠な問題系として「キュビズム」の影響が挙げられる。ホックニーによれば、写真コラージュは主にピカソのキュビズムに学ぶところが多く、写真コラージュの実験を通してキュビズムの意義を再発見するに至ったという。先行研究はこれらの作品についてピカソとの類似点を強調し、違いやその意義については殆ど扱ってこなかった。また1983年と84年の講演において、ホックニーはピカソの1960年代の作品をキュビズムとの関係から評価し、その重要性を語っている。但し、ホックニーがピカソの各時代の様式から恣意的に飛躍するような解説をしていることは否めず、慎重な検討が必要となる。

このため第三章および第四章では、改めてホックニーの1980年代の作品とピカソ以外の作家も含

むキュビズムの作品や理論とを比較し、相対化を試みた。とりわけ、1982年前後に試みられた人物スケッチや写真コラージュによる肖像作品を分析すると、ホックニーの試みたキュビズムや関連する言説が、従来指摘されてきたピカソ作品よりもむしろ異なる立場にあったサロン・キュビストのものに近いことが窺えた。

一方、当時ホックニーが度々行ったピカソの晩年作品に関する講演の内容を踏まえると、ピカソのキュビズムを評価する背景には、1960年代からホックニーのコンプレックスであったグリーンバーグのフォーマリズム批評およびその流れにある、平面性を探求する抽象美術への対抗心があったことが見て取れた。同時代の言説を踏まえると、かたやホックニーにとって画表面とは、スイミングプールの水面のような「入ってゆくことのできる」空間を意味することも分かった。

第一章および第二章において、フォトコラージュの後期に人物の運動を中心とした主題が少なくなり、無人の風景や非生物のモチーフが多くなっていくことを確認したが、しかしながらホックニーは当時ピカソのキュビズムについて語る際、「心理的肖像画」すなわち人間を主題の中心に据える態度の重要性を説いている。このことは何を意味するのだろうか。実際のフォトコラージュの運動の表現においては齟齬を来してしまうピカソの「心理的肖像画」は、いかなる形で絵画および写真作品に活かされているのだろうか。

このことに留意して1980年代の画家の言説や展覧会の状況を踏まえると、まず一つに筆触と制作プロセスの重視および、同時代の美術界における具象美術擁護の潮流との共通点という特徴が指摘できた。当時特にメディアの注目を浴び、グリーンバーグ批判の言説をものしたホックニーは、ある側面では1980年代のニューウェーブに代表されるような代替的な視覚の希求を同時代の新表現主義と共有していたといえる。しかし稿者は、彼にとってピカソという巨匠の作品の見直しは、近年これらの動向について言われてきたような、美術マーケットが仕組んだ表層的なポストモダニズムには終わらないと推定し、以降の考察でこれを検証することとした。

「キュビズム」という問題系を、とりわけピカソの「心理的肖像画」とホックニー作品との関連においてより詳しく検討するため、第四章では1981年初演「フランス三部作」の舞台美術の着想源について、20世紀初頭のフランスの美術界に視野を据えながら再検討を行った。考察を通して、ホックニーが従来主に指摘されてきたピカソのみならず、1910年代から20年代のキュビズムを取り巻いていた文化的背景やさまざまな画家、音楽家、文学者、デザイナーらの様式や手法に等しく着目しながら、当時の美術界に共有されていた引用の手法をそれぞれ、更に引用するというメタレベルでの取り入れ方をしていることが窺えた。加えて、三部作の舞台セットや衣装には、各々平面性が強くコラージュ状の構造をしているものが散見された。その全体についてもメタレベルで改めて見ると、あたかもコラージュの技法のごとく異なる着想源を等価に並べる方法によって、ホックニー自身も含む各作家の様式は争い対立し合うよりもむしろ三部作の中で平等に、すなわち平和的に共存することとなる。

1980年代の講演の中でホックニーは、戦争の被害者を離れた場所から望遠レンズによって捉える報道写真の残酷さを批判し、戦争の悲劇はピカソのように想像力を用いる絵画によってのみ表現することが可能だと語っている。同様に、戦争と写真および絵画の関わりを述べる文脈の中で、全体主義を批判するジョン・ハートフィールドのモンタージュについて、敢えて一つの面として滑らかに構成されず複数の層から作られている構造を露呈しているため、政治的なまやかさを暴きだせる

といった旨を述べ、ピカソらのキュビズムにおけるコラージュ技法と結びつけて評価している。三部作においては各モチーフの引用、平面化や鮮やかな色彩と手描きの痕跡による絵画らしさ、制作プロセスや構造を敢えてみせ舞台が作られたものであることを露呈させる手法が確認できた。こうしてみるとこれらの表現は、ともすると戦争を推し進めるような政治的プロパガンダが虚構のリアリティの裏に隠されてしまう危険性への批判もはらんでいたといえよう。第四章の最後には、ピカソが舞台美術を担当した1917年のオリジナルの『パレード』と、1981年の三部作の置かれた社会的背景を比較した。その結果、両作品の受容の文脈のズレが明らかとなり、制作者の表現意図、そしてホックニーが用いた直截的な引用の手法によってこそ、表現者の問題意識が浮き彫りとなることが分かった。

以上、第三章および第四章の考察では、ホックニーにとってピカソの「キュビズム」という問題系に関わるコラージュや引用という手法が単に形式にとどまらず、美術界との関係や反戦的表現など、政治的な問題をもはらむさまをみてきた。こうした表現方法を踏まえた時、改めてホックニーの画業初期から続く特徴の一つである、舞台幕や鏡といったモチーフを作品に描き込み絵画空間に複数の層を共存させる手法の重要性が指摘できる。写真コラージュをきっかけとして、彼がコピー機やCG、デジタル機器を用い始め、複製メディアに対し意識的な制作を行ったことも、絵画空間への取り組みの一つといえよう。この三つ目の問題系「作品空間と観者」はポップアートに始まり、メディアアート萌芽期から現在に至るまで各時代を通して関わるものであり、コラージュとの関係という点でも注目し得る。1980年代以降のこうした取り組み、とりわけ第三章で触れた「入ってゆくことのできる」絵画空間の重視は、ホックニーの画業を全時代的にみた場合いかなる意義をもつだろうか。

第五章および第六章では、ホックニーの絵画作品に見られるカーテンのモチーフに着目し、絵画の「表面」に関する態度に更に検討を加え、また1970年代から80年代にかけての彼の日本美術受容と独自の視覚論の関係を再考することで、画家が一点透視図法やグリーンバーグの理論を否定し、「入ってゆくことのできる」絵画空間を希求した背景を探った。

第五章において稿者は、これらの問題の端緒に1963年の「カーテン・シリーズ」という絵画連作があると想定し、政治的なまなざしへの問題意識がホックニーの初期から一貫する事実を示し、1980年代に入ってから単なる一時的な揺り返しではないことを検証しようと試みた。当時の画家の制作背景はこれまで詳細な分析を免れてきたため、母国イギリスからアメリカ西海岸へと居を移したホックニーの状況を踏まえたうえで、1960年代のホックニーにとり無視のできないフォーマリズムの中心的な批評家であったグリーンバーグの理論との関係について分析した。同性愛者であり若きイギリス人画家であったホックニーの言説を改めて辿ってみると、「カーテン・シリーズ」がこの時期のグリーンバーグによる形式主義的なモダニズム理論や、同性愛を違法としていたイギリスの政治体制といった社会的文脈に対する応答であると共に、自身のアイデンティティの表象でもあることが分かる。

第一節から第三節では、「カーテン・シリーズ」におけるカーテンのモチーフを、同時代のフォーマリズムに称揚された抽象画と比較した。詩や映画、雑誌などの源泉に眼を配りながら、カーテンや舞台装置のモチーフの構造を分析していった結果、これらが下塗りのないカンヴァスに直に描かれることで平面的な布地を強調し、三次元の絵画空間がもつイリュージョンの錯覚性を露わにする

点、カーテンが伝統的に伴う「隠す、または暴く」という機能が相俟って、絵画を見るまなざしにまつわる演出性をも前景化している点が見て取れた。同時に、カーテンは境界線としての機能ももつため、前景と背景および、中心と周辺といった対極的な二つのものを対比させている。こうした特徴から、「カーテン・シリーズ」が同時代の美術理論の主流に対し、グリーンバーグの理論が看過してきた観者のまなざしの多様性を主張すると同時に、伝統美術や同時代の中心的な美術に対する反発と魅了を両義的に示すものと結論づけた。

第四節および第五節では、「カーテン・シリーズ」の中心を成す《劇中劇》という作品を、空間構成と政治体制とを類比する観点から考察した。本作は画中画としてカーテンを用い、絵画の地と図やモチーフの形態がさまざまに反転可能であるため、造形的な面でも意味のうえでも複数の見方が可能な、入れ子状の構造が認められた。この構造は支配的な権力の存在とマイノリティとの主従関係が反転可能であることを示唆する。加えて、特徴的な実物のガラスの添付や、着想源とされる17世紀イタリアのドメニコ・ドメニキノによる神話画について再検討した結果、《劇中劇》において、観者や画家の視線が一方的な支配もしくは反発ではなく、鏡のように反映し合う相互性がみられた。こうして、従来ホックニーの画商カスミンが絵画に閉じ込められた肖像として解釈されてきた《劇中劇》について、画商カスミンだけでも画家ホックニーだけでもない、複数のまなざしが投影された作品として再解釈することができた。

以上のように第五章では、ホックニー個人と同時代の美術界との関わりから同性愛者としてのアイデンティティと社会との関係に至るまで、さまざまなレベルにおける政治的権力とまなざしの問題が作品に示されていることが明らかとなった。また、同世代のポップアートの作家達の中でも、ホックニーは一般的にポップアートが位置づけられるような商業的イメージよりも、伝統美術の引用に重点を置いていたという特徴が見て取れた。加えて、第五章の最後ではこうした1960年代の作品にみられる両義的な態度をヒントに、以降の時代のホックニーの複製メディアに対する取り組みも紹介し、「入ってゆくことのできる」絵画空間の重視という一貫性および、アナログからデジタルに移行していくメディアとホックニーの表現の変遷が対応していることを確認した。

これまでの各章では、ホックニーのそれぞれの時代の作品における時間と記憶の問題や、ピカソおよびキュビズムとの関係、政治的なまなざしといった多様なパースペクティブのありようを見てきた。これを受け最後の第六章では、日本の美術に対しホックニーが向けた視線について分析した。前章に引き続き、「入ってゆくことのできる」絵画空間と画家の関係についても考察を進めた。

ホックニーは1971年と1982年に日本を訪れ、この体験を絵画や版画、写真コラージュに結実させた。但し、日本に関連する1970年代の作品の大部分は、画家が実際に日本で見た情景を描いたものというより、浮世絵などの日本美術やフランス印象派の作品へのオマージュとして制作されたという。1971年に初めて日本を訪れて以降ホックニーが制作した作品は、一点透視図法にもとづく自然主義的な構図から脱却する契機として捉えられてきたが、稿者はこれに加え、旅行の際に目にしたであろう日本画を新たに特定して彼の作品と比較し、時間を描写する技法における共通点を指摘した。

一方、1980年代にホックニーが発展させた独自の「逆遠近法」について、多くの先行研究は中国と日本の美術を一括りに捉え、東洋の影響としてきた。しかし、ホックニーが京都の龍安寺に訪問したことで「逆遠近法」の着想を得たと語り、そうした理論を中国の画卷を参照しながら説明し、

観者が逍遙できるような絵画空間を評価していることを受け、その背景に更なる検討を加えた。同時期の彼の作品を詳しく分析したところ、ホックニーが龍安寺の造園法や石庭鑑賞の伝統、そして日本の絵巻物からも知識を得ていた可能性が認められた。日本国内であるからこそ実現し得る上記の調査を踏まえ、神秘化されてきたホックニーと日本との関連に新たな光をあてた。

以上、全六章において述べてきた個別の検証から各側面を捉え直すことで、ホックニーの試みた多様な視覚のあり方を繋ぐ一本の道が浮き彫りとなった。ホックニー芸術の中核へと接するこの道程には、時間と記憶を捉える視点、政治観とアイデンティティの認識、東洋から学んだ視覚、キュビズムとコラージュの問題など多様なまなざしの振幅、すなわち「パースペクティブ」を見ることが出来る。

本稿のタイトル『ホックニーの芸術における「パースペクティブ」——独自の視覚論の再検討を中心に——』では「視点」や「遠近法」、「ものの見方」など多様な意味をはらむ「パースペクティブ」という英語を、敢えて特定の日本語に訳さずにそのまま用いた。このことで、ホックニー芸術の多様な側面と豊饒な源泉、そしてそのさまざまな振れ幅を示したいという意図があったためである。同時に本稿では、ポップアートの時代からメディア空間の拡張を経て今日にも活動を続ける画家を考察するうえで、一つのモデルとなる観点を提示できたと思われる。

各章で論じた三つの問題系（「記憶」、「キュビズム」、「作品空間と観者」）およびこれを補完する三つのキーターム（「絵画と観者の間の壁を取り払う」、「他ジャンルの芸術からの取材」、「身体性、触覚性」）は、ホックニーの芸術において 1980 年代に顕著にみられる一方で、決して安易なポストモダニズムといった一過性のものではなく、全時代的に検討し得るものなのである。つまり、ホックニーの 1960 年代から現在に至る作品には、絵画作品の制作と鑑賞の時間、身体性に即した表現の追求、新たなメディアや技法の吸収、絵画空間と観者の結びつきおよび政治的権力関係との類比といった各側面が常に意識されており、逆説的な言い方ではあるが「多様なパースペクティブ」という姿勢において一貫している。ホックニーの芸術は、写真と絵画、視覚と身体、東と西、時間と空間、美術と諸芸術、伝統と前衛といった一見相反する源泉のそれぞれに深く取材し、そうした複数の二項を対立させながらも、豊かな振れ幅の中に二元論の構造を保持しつつ解体するような両義性を次々と生み出し、絶え間なく増幅させていくのである。