

アンディ・ウォーホルの連作 《レディース・アンド・ジェントルメン》について ——パロディとしての肖像画をめぐる考察——

杉崎友哉

はじめに

アンディ・ウォーホル (Andy Warhol, 1928–1987) は、アメリカのポップ・アートを代表する人物であり、大衆文化を反映させたシルクスクリーン絵画や、実験映画の制作、ロックバンドのプロデュースといったマルチな活動で知られている。作品制作は、「ファクトリー」と呼ばれるスタジオでアシスタントたちとともに行われ、機械的な大量生産を可能にしていた。キャンベル・スープ缶やマリリン・モンローなどの大衆的なイメージを引用し、ほとんど手を加えずに反復させるスタイルは、60年代のアートシーンにおいて大きな注目を集め、ウォーホルはニューヨークの社交界で一躍スターとなった。現在でも世界中で回顧展が開催され、作品が高値で取引されるなど、その存在は華やかなポップ・カルチャーを象徴するものとなっている。

ウォーホルに対する関心は依然として高いままである。そして、近年、特に注目を集めてきた視点があり、それはクィア性と呼ばれている。クィア (queer) は、英語で「変態」という意味があり、同性愛者に対する侮蔑的な表現として使われてきた言葉だが、90年代以降、多様な性的マイノリティを包括的に表す語として、学術的な領域でも使われるようになっていく¹。ウォーホルの同性愛的な関心は、男性ヌードを描いた初期のドローイングや、映画『ロンサム・カウボーイ』(1967年) など、多くの作品の中で確認することができる。しかし、ポルノグラフィックな作品には、男女のみならず、女装家も登場しており、その関心はゲイという言葉では捉えきれないものではない。また、ウォーホル自身、女性的な振る舞いでも知られていたことから、彼のクィア性は、そうした性の不確定性への志向に根差しているといえる²。ウォーホルのクィア性をめぐる研究は90年代半ばから行われており、映画やドク

1 河口和也『クィア・スタディーズ』岩波書店、2003年、54–59頁。

2 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年、360頁。

ーイングなどが対象とされてきたが、ポップ・アーティストとしての全盛期を過ぎた70年代の作品については、分析の対象となる機会が少なかった³。1968年に過激派のフェミニスト、ヴァレリー・ソラナスとのトラブルで銃撃を受け、瀕死の状態から復活を遂げたウォーホルは、一時期映画に専念したものの、70年初頭からは、絵画を再び大量に手掛けるようになっていた。特にこの時代は、性的マイノリティの権利を主張するアクティヴィズムがアメリカの都市部で起こり始めた頃でもあり、大衆的な関心を反映させてきたウォーホルの芸術において、この時期の表現は無視できないものといえる。

なかでも、ウォーホルが1974年から1975年にかけて制作した《レディース・アンド・ジェントルメン (Ladies and Gentlemen)》(図1)という連作からは、彼のクィアなジェンダー観を窺い知ることができる。この連作は、有色人種⁴の女装家14名をモデルとした一連の肖像画であり、膨大な数が制作されていた。しかし、著名人の肖像画を手掛けてきたウォーホルの作品の中でも極めて特異なこの連作については、これまで十分な分析が行われてこなかった。本論では、ジェンダーや人種といった複雑なテーマが絡んだこの連作について、その形態上の特徴を中心に分析を行い、この連作のパロディとしての性格について考察する。

連作《レディース・アンド・ジェントルメン》

作品制作をビジネスとして捉えていたウォーホルは、70年代以降、その一環として注文による肖像画の制作を行うようになった。ポップ・アートを代表するスターであったウォーホルのもとには、国内外から注文が殺到し、著名な俳優や政治家、スポーツ選手、芸術家など、さまざまな人物がモデルを務めている。そして、1974年から1975年にかけて制作された《レディース・アンド・ジェントルメン》もその一種であるが、作品の規模やモデルの点で、他の有名人の肖像画とは異質なものであった。

この連作の注文主は、イタリアの美術商ルチアーノ・アンセルミーノである。彼は1973年、自身の取り扱い作家であるマン・レイの肖像画をウォーホルに依頼しており、それに続くアイデアとして、ドラッグ・クイーンと呼ばれる女装家の肖像画を提案した。ドラッグ・クイーンは、大胆な化粧を施し、派手な衣装に身を包んでパフォーマンスを行う存在であり、ウォーホルの映画にもよく出演していた⁵。アンセルミーノがこのような依頼をした理由については、いまだ明らかになっていない。しかし、《レディース・アンド・ジェントルメン》の制作経緯や、展示の様子、当時の反響については、ウォーホルのカatalog・レゾネを編纂したニール・プリンツの調査によって、多くのことが判明してきた。プリンツは、連作に関わった人物たちの手紙や取引の記録などを集め、制作背景についての詳細な調査に加え、作品

3 ウォーホルのクィア研究としては、以下の著作が代表的である。Jennifer Doyle, Flatley Jonathan, José Esteban Muñoz, *Pop Out: Queer Warhol*, Durham, Duke University Press, 1996.

4 人種という表現は、現在では生物学的な根拠に基づかないことが明らかになっている。本論では、人が肌の色によって分類されてきた歴史的な背景を踏まえて、この語を扱う。

5 ヴァイオレット『さよなら、アンディ——ウォーホルの60年代』232-237頁。

自体への分析も行っている。これまで言及される機会の少なかったこの連作において、プリントによる調査は、新たな研究の可能性をもたらしものとして位置づけられている⁶。

プリントによってその全貌が明らかになってきた《レディース・アンド・ジェントルメン》には、ウォーホル作品の中でも特異な要素がいくつか見受けられる。まず注目すべき点は、その膨大な量である。アンセルミーノは当初、105点の絵画に加えて、10枚組の版画100部を依頼していた。しかし、最終的に完成した絵画は268点、版画は250部にまで及び、習作と思われるドローイングやコラージュも約65点残されている。この数は、70年代の連作にしては極めて多く、著名人たちから依頼される肖像画でも、このような規模で制作されることはなかったため、ウォーホルは、かなりの熱意を持ってこの連作に取り掛かっていたと思われる。また、大量に制作された絵画は、サイズに変化が付けられ、5種類の大きさのキャンバスが使用された。最も大きいものは、高さが3メートルを越えていた一方で、一番小さいものは35センチメートル程度であった。大きいものは5点しか描かれていないのに対して、最小サイズのものは150点以上制作され、連作の大半を占めている。さらに、絵画は色遣いも変化に富んでおり、モデルの顔や衣服、背景などが様々な色によって彩られていた。ウォーホルの作品における色彩のヴァリエーションは、同一の図像にそれぞれ異なる印象をもたらすものであるが、そこにウォーホルの意図はなく、単なる装飾としての色の変化であったとみなされている⁷。しかし、この連作における彩色には、それまでの作品ではみられなかった特徴があり、そこには、ドラッグ・クイーンというモデルを意識した操作が指摘できる。形態上の特徴については、次節で詳述することとして、まずは連作の制作経緯について確認する。

この連作について言及されている一番古い記録は、1973年にアンセルミーノがウォーホルのアシスタントに宛てた手紙であり、そこで、服装倒錯者 (transvestite) という新しい肖像画のアイデアが示されていた⁸。アンセルミーノは、この提案をした理由を明かしていないが、この主題については、彼が直前ウォーホルに肖像画制作を依頼していた、マン・レイとの関係が指摘できる。マン・レイは、マルセル・デュシャンの女性としての姿「ローズ・セラヴィ」を1921年に撮影しており、アンセルミーノはそれを受け、ウォーホルにも異性装という主題に向き合わせようとした可能性もある⁹。実際、ウォーホルは1981年には、「ローズ・セラヴィ」を手本として自ら女装した写真を、写真家のクリストファー・マコスと協力して撮影している¹⁰。ウォーホルにとってドラッグは、長年関心を寄せることとなる主題であった。アンセルミーノは当初、ウォーホルの映画に出演していたドラッグ・クイーンの肖像画を構想していたが、ウォーホルがそれに難色を示したため、反対に、名前の知られていない数人

6 Jonathan Flatley, *Like Andy Warhol*, University of Chicago Press, 2017, p. 220.

7 土居原作郎、池田充「モードとしてのウォーホル、あるいはアンディ趣味」『藝術：大阪芸術大学紀要』20号、1997年11月、124-125頁。

8 Neil Printz and Sally King-Nero, *The Andy Warhol Catalogue Raisonné: Paintings and Sculpture late 1974-1976 (Volume 4)*, New York, Phaidon Press, 2014, p. 24.

9 カルヴィン・トムキンズ『マルセル・デュシャン』木下哲夫訳、みすず書房、2003年、235-236頁。

10 Printz and King-Nero, *The Andy Warhol Catalogue Raisonné: Paintings and Sculpture late 1974-1976 (Volume 4)*, p. 26.

の女装家たちを採用する案を持ち出した¹¹。プリントは、このアンセルミーノの修正案について、60年代の大量生産品を題材とした作品に、ウォーホルの芸術の本質を見出したものであったと指摘している¹²。つまり、マリリン・モンローのようなスターとしての肖像画よりも、キャンベル・スープ缶のように、変化をつけながら図像を大量に反復することに、重点が置かれていたと考えられる。また、匿名のモデルは一人ではなく、複数人いたことから、より個人に焦点が当たりにくい肖像画が生まれることとなった。この連作は、ウォーホルが手掛けた注文肖像画の一部でありながら、モデルの分からないドラッグ・クイーンたちの姿が、大量に反復されることに特徴があった。

そして、アンセルミーノは連作の方向性について、ウォーホルやアシスタントたちとやり取りを交わす中で、モデルの見た目についてもこだわりを示している。ウォーホルのアシスタントの一人であるボブ・コラチェロは、アンセルミーノが「明らかに男性として通用するような、髭の濃い、愉快的な見た目の (funny-looking) もの」を採用すべきと語っていたことを、回想録の中で振り返っている¹³。彼は、モデルが匿名であることに加え、女性としては通用せず、男性的で愉快的な見た目をしているという条件も付け加えていた。ウォーホルは、このアイデアに可能性を感じ、新しい連作の仕事を本格的に進めていくこととなった。そして、話し合いの中で生まれた、男性的な見た目の女装家というテーマは、連作において中心的な要素となっており、この矛盾したようなジェンダーの不安定さは、ウォーホルのクィア性とも合致したものといえる。

1974年7月、ウォーホルがアンセルミーノの依頼を引き受けると、アシスタントたちはモデル集めに取り掛かり、マンハッタンの8番街にあったアフリカ系やラテン系の女装家が集うバーなどで、14人の女装家をスカウトした。モデルたちの出自については、ほとんど明らかになっていないが、集められたモデルの多くが有色人種であったことは、注目すべき点である。そして、ウォーホルがモデルたちをスタジオに招いて撮影したポラロイド写真を見ると、モデルとなった人物は、褐色の肌に加えて、男性的な見た目に特徴があったといえる(図2)。女性の衣服を着たモデルたちは、大きなかつらを被り、イヤリングやネックレスなどの装飾品を身につけていた一方で、男性らしい骨格が目立っていた。この男性的な特徴は、モデルによって差はあるものの、500枚近く撮られた写真は、どれも女性には見えないものばかりであった。また、こうした性別のずれは、派手なメイクやかつらのような女性的な装いの強調によって、さらに際立っているともいえる。派手な女装をしたモデルたちは、到底女性には見えないことによって、女性性のパロディのような存在として位置づけられる。

撮影に参加したモデルたちは、14人中13人の名前が判明しているが、その素性はほとんどわかっていない。しかし、モデルの一人であるマーシャ・P・ジョンソンは、1969年のストーンウォールの反乱という、性的マイノリティへの不当な扱いに反発して起こった権利運動の中心人物として知られていた¹⁴。同時代の活動家の姿は、この連作において偶然捉えら

11 *Ibid.*, pp. 24–25.

12 *Ibid.*, p. 24.

13 Bob Colacello, *Holy Terror: Andy Warhol Close Up*, rpt., New York, Vintage, [1990]2014, pp. 296–297.

14 David Carter, *Stonewall: The Riots that Sparked the Gay Revolution*, New York, St. Martin's Press, 2004, p. 298.

れていたが、ウォーホルは、完成した作品にモデルの名前を付けることはなかった。個々の作品に個別のタイトルが付けられることもなく、すべて《レディース・アンド・ジェントルメン》として扱われることとなった。また、活動家として有名であったマーシャの絵画が2点しか制作されていないのに対し、他の無名なドラッグ・クイーンたちの肖像は大量に制作されていた。このことから、ウォーホルの関心は、その人物の知名度には向けられなかったといえる。さらに、ウォーホルは《レディース・アンド・ジェントルメン》において、105点の絵画で80万ドル、100部の版画で10万ドルという契約をアンセルミーノと交わしていたが、モデルたちは、50ドルから100ドルの撮影料以外に報酬を得ることは無かった¹⁵。ウォーホルは、この連作でマイノリティの社会運動を支持するような態度を示すことはなく、その関心はあくまで、性別がはっきりとしないモデルたちの外見にあったといえる。肌の黒い女装家たちが「愉快的な見た目」として採用されたことには、大きな偏見を見て取れる。しかし、その華やかさは、制作の段階でより大胆に強調されることとなった。

ウォーホルとアシスタントたちは、撮影した写真をもとにシルクスクリーンの版を作り、大量の絵画を次々と仕上げていった。版画の印刷は、得意先の版画家によって行われていたが、写真のイメージを使ったオリジナルは、ウォーホル自ら制作していた。その後、アンセルミーノから依頼された分の絵画と版画は、イタリアに輸送され、1975年8月にフェラーラのパラッツォ・デイ・ディアマンティ内にある市民ギャラリーで初めて公開された。連作のタイトル「レディース・アンド・ジェントルメン」は、展示の後にアンセルミーノによって付けられたもので、舞台上で使われる口上に由来している。ここには、舞台上で活躍していたドラッグ・パフォーマーの性質が捉えられているだけでなく、男女という性差が曖昧であることが表現されていた。そして、アメリカの華やかなショー・ビジネスの世界と、黒人への差別の状況を照らし合わせたことには、皮肉が込められていたとされている¹⁶。フェラーラで初めて公開された《レディース・アンド・ジェントルメン》は、地元メディアからの注目を集め、有色人種や女装家が、社会的に軽視されてきたことに言及した作品として評価された¹⁷。さらに、イタリアの記者たちが特に聞き出そうとしたのが、ウォーホルの共産主義への関心であった。この背景には、同性愛者が共産主義者と同等のものとしてみなされ、弾圧されていた、50年代のマッカーシズムが関係している¹⁸。しかし、ウォーホルは、連作を通じて政治的な主張をすることはなかった。アメリカ大統領リチャード・ニクソンの訪中を受けて制作された《毛沢東》(1972年)も、共産主義が大衆にとっての関心事であったことに基づいている。また、ウォーホルは《レディース・アンド・ジェントルメン》での仕事に関して、共産主義的な主題の作品はイタリアでよく売れるはずであると、アシスタントに明かしていた¹⁹。共産主義に関する作品は、議論を呼ぶ政治的なものに見えたが、ウォーホルが重

15 Printz and King-Nero, *The Andy Warhol Catalogue Raisonné: Paintings and Sculpture late 1974–1976 (Volume 4)*, pp. 29–30.

16 *Ibid.*, p. 59.

17 Exh. cat., *Warhol & Mapplethorpe: Guise & Dolls*, Connecticut, Wadsworth Atheneum Museum of Art, 2015, p. 45.

18 ロバート・オールドリッチ『同性愛の歴史』田中英史、田口孝夫訳、東洋書林、2009年、205頁。

19 Colacello, *Holy Terror: Andy Warhol Close Up*, p. 306.

視していたのは、商業的な利益であった。

イタリアでの公開から一定の注目を集めていたこの連作は、その大半がアフリカ美術のコレクターであるカルロ・モンズィーノによって購入された²⁰。その後は、新たに制作されたものも加えながら、チューリッヒや東京、ニューヨークで数年おきに展示され、ウォーホルの亡くなった翌年には、ヴェネツィア・ビエンナーレで展示されることもあった。しかし、その後この連作が注目される機会は少なくなり、売れ残った作品の多くは、ウォーホルのスタジオに眠ったままとなった。そのため、発表時には話題となった連作は、カタログ・レゾネの編纂が始まった近年まで、ほとんど評価されてこなかった。アンセルミーノからの要望が大きく反映されたこの連作は、数ある注文肖像画の一つに過ぎないと思われるかもしれない。しかし、最終的に《レディース・アンド・ジェントルメン》は、ウォーホルの創意に満ちたものとなっていた。

形態的特徴の分析

匿名の女装家を題材とし、そのイメージを大量に反復させた《レディース・アンド・ジェントルメン》の絵画には、他のウォーホル作品にあまりない形態面での特徴が、いくつか見受けられる。その特徴を確認するために、絵画のうち数点を取り上げながら、連作の制作プロセスについて検討を行う。

ウォーホルの絵画は通常、色の層とシルクスクリーンの層からなる。色の層は、パーツごとに色分けが行われ、70年代には、手描きによるアクリル絵の具の筆触が、はっきりと残されていた。《レディース・アンド・ジェントルメン》も例外ではなく、ウォーホルは、写真をもとにしたシルクスクリーンを刷る前のキャンバスに、刷毛を使って直接彩色を施していた。手描きによる筆の痕跡は、70年代に共通する要素であったが、この連作以外ではあまり確認できない特徴が、絵の具の厚塗りである。ウォーホルは、彩色を施す前のキャンバスに、下地として別の色を塗っていた。この下塗りは、上から塗られる絵の具によって見えなくなるため、完成作からその特徴を見つけることは困難であるが、画面にさらに厚みをもたらすものであった。また、粗く塗られた絵の具の色の境目には、乾く前に指でなぞった跡がみられる。これによって、絵の具は盛り上がり、画面の凹凸がより強調されていた。

連作の中でも最初に制作された大型の絵画(図1)(cat.no.2815)を見ると、厚く塗られた絵の具による彩色が確認できる。シルクスクリーンを刷る前に色分けができるのは、後から刷る写真のイメージをキャンバスにトレースしていたからであり、こうした大きな作品では、トレースした輪郭に沿って色が塗られていた。この色分けは、大まかに行われていたが、連作を通じて強調されていた要素も存在する。ウォーホルは、褐色の肌やオレンジの背景だけでなく、目元や口元をはっきりと色分けすることによって、モデルの女性的なメイクを際立たせていた。これは、《マリリン》(1962年)(図3)でみられたようなアイシャドウやリップ

20 Printz and King-Nero, *The Andy Warhol Catalogue Raisonné: Paintings and Sculpture late 1974-1976 (Volume 4)*, p.60.

を思わせるもので、ウォーホルが手掛ける女性像には、典型的な表現であった。ウォーホルは、ドラッグ・クイーンの彩色において、女性的なメイクを目立たせることによって、その大胆な装飾性を誇張していた。また、ウォーホルのクィア性について分析を行っているジョナサン・フラットリーは、この連作に特徴的な絵の具の厚塗りに、ドラッグ・クイーンとしての装いと関係性を指摘している²¹。描かれた色鮮やかなメイクだけでなく、画面の構造自体にも、モデルの特性が反映されていたというのである。さらに、女装という主題と関係する特徴として、顔の半分を覆う彩色は無視しがたい。これは、連作の一部にのみ見られるものであったが、青以外にも赤や黄色など、様々な色が用いられていた。顔の色を左右に分ける描き方自体は、《ジュリア・ウォーホラ》(1974年)のような《レディース・アンド・ジェントルメン》以前の肖像画でも採用されていた。しかし、アイシャドウのようなメイクとの併用は、この連作に特異なものである。顔の分割と化粧の強調によって、モデルはより派手な姿となり、不気味な印象をもたらしめているといえる。また、陰のようにも見えるこの色分けは、左右で分割されることによって、男性と女性という性の二重性を想起させる。絵の具の厚塗りやメイクと相まって、この二重性は、ドラッグ・クイーンの性質を的確に捉えたものとなっている。

大型の絵画の後には、より小さな絵画が制作されており、そこでも大胆なメイクの強調が行われていた(図4)(cat.no.2827)。また、パーツごとの彩色も同様に、大まかに行われていたが、ここでは、色の境目が直線的になっていることが確認できる。これにより、画面は図形を組み合わせたような形となっていることから、幾何学的な色面の構成が意識されていたと考えられる。さらに小さなサイズの絵画になると、複雑な色分けは行われなくなり、彩色は抽象的な色の帯のみになっている(図5)(cat.no.2960)。小型の絵画では、彩色が写真のイメージとは関係なく施されるようになり、絵の具が一気に塗られることで、一度に大量に仕上げられていた。この即興的な色の付け方は、その後の絵画でも頻繁に使われているが、図形のような組み合わせは、他の絵画ではあまり見られない特徴であった。そして、こうした色の塗り方については、同主題の版画との関係性が指摘できる。

10枚組で構想された《レディース・アンド・ジェントルメン》の版画では、写真のイメージに、抽象的な色面が重ねられていた(図6)。この習作の段階でウォーホルは、モデルの写真を転写した透明なフィルムに、千切った色紙を重ねることで図形による色付けを試みていた。色面は、写真のイメージからはみ出ているため、一見乱雑に置かれているようでありながら、モデルの肌やメイク、衣服などを色付けており、入念に計算された配置となっている。これには、女性のファッションに関するデザインを手掛け、イラストレーターとして活躍していた、50年代の経歴が活かされているといえる。そして、版画での色紙に基づく彩色は、絵画に用いられた色面と、イメージからはみ出た幾何学的な形において共通しており、時期的にも並行している。このような彩色方法が採用され、抽象的に仕上げられた画面は、ドラッグ・クイーンの肖像を、より奇抜なものに仕上げていたといえる。しかし、匿名のモデルを扱ったこの連作では、その存在の不確かさを際立たせるような操作も確認できる。

21 Flatley, *Like Andy Warhol*, p. 230.

即興的な彩色が行われた小型の絵画では、その一部で、シルクスクリーンのインクが薄くなり、イメージがかすれている(図7)(cat.no.3059)。シルクスクリーンのかすれ自体は、60年代からみられる特徴であったが、これは、匿名の肖像画として想定されていたからこそできる表現であり、イメージのかすれによって、人物の存在はより不確かなものとなっていた。また、モデルの姿が曖昧になっている例として、シルクスクリーンの色に変化が付けられている絵画も存在する。多くの場合黒で転写されていた写真のイメージが、一部の作品では明るい色で摺られることで、肖像の輪郭が曖昧になっている(図8)(cat.no.2834)。シルクスクリーンのイメージは、粗く塗られた下地と近い色で摺られることで、識別しづらくなり、肖像画としては人物がはっきりとしない状態であることが確認できる。人物の姿を見えづらくする操作は、モデルが匿名であることを前提としており、この連作に特徴的なものといえる。

そして、モデルにおける曖昧さの強調は、そのジェンダーにおいてより際立ったものとなっている。集められたドラッグ・クイーンたちは、女性の格好をしていたが、男性的な特徴を残していた。ウォーホルはその肖像に、化粧を目立たせる彩色を施すことによって、より性別の不安定な姿を作り出していた。さらに、メイクによって女性性が誇張されていた一方で、男性性を際立たせる彩色も行われていた。それは、赤いリップのような彩色の周りに、青い髭のような塗りが施されている絵画において確認できる(図9)(cat.no.2825)。ウォーホルは、男性的な女装家の、女性的な装いを強調するだけでなく、男性的な要素までも付け加えることによって、よりジェンダーの曖昧な肖像を作り出していたといえる。作品ごとにメイクや髭など、異なる彩色が施されることで、モデルの性別の見え方には差が生まれていた。ウォーホルは、個人が特定できず、性別も曖昧な肖像画によって、匿名のドラッグ・クイーンたちにおけるアイデンティティの揺らぎを表していたといえる。

モダニズムの手法との共通点

このように、《レディース・アンド・ジェントルメン》では、モデルのアイデンティティをより曖昧にする操作が行われ、その彩色にみられる力強い筆触や図形のような色面、顔の分割は、ウォーホルの作品の中でも特異な要素であった。それらは、注文主であるアンセルミーノからの指示によるものではないため、ウォーホル自身の意図に基づくものといえる。そして、そうした手法には、モダニズム芸術への意識が指摘できる。

連作にみられる粗い筆遣いは、70年代の絵画作品に共通する特徴であり、この時期の手描きによる彩色についてウォーホルは、制作を早く済ますものであったと明かしている²²。確かに、キャンバスを刷毛で一気に塗る描き方は、大量の作品を仕上げるのに適した手段であった。しかし、力強い筆遣いは、作品制作の効率化にとどまらないものであったといえる。20世紀のアメリカ美術において、キャンバスに粗い筆触を残す描き方は、1950年代の抽象

22 フィリス・タックマン「POP: The Founding Fathers」木下哲夫訳『美術手帖』581号(1987年6月)、88-89頁。

表現主義の特徴であった。ジャクソン・ポロックやウィレム・デ・クーニングのような画家たちは、力強い身振りによって絵の具の痕跡を残す描き方を取り入れており、それは、「アクション・ペインティング」として広く認知されている²³。特にポロックは、床に敷いたキャンバスの上から絵の具を垂らす、ドリッピングという手法によって注目され、英雄的な地位を確立していた(図10)。ポロックの大胆な身振りは、男性中心の抽象表現主義の力強さを体現するものであった。その一方でウォーホルは、抽象表現主義が持つマッチョな雰囲気을避けていた²⁴。機械的なシルクスクリーンという技法は、そうした芸術家の手の動きを、画面から消すものでもあった。しかしながら、ポロックの筆遣いは、1977年から78年に制作された《酸化絵画》(図11)と呼ばれる連作において、批判的に受け継がれることとなる。この作品は、銅を含む塗料を塗った支持体を床に敷き、その上からアシスタントに尿をかけさせ、化学変化による金や緑への変色を生じさせるというものであった²⁵。ロザリンド・E・クラウスはこの過激な作品に、ポロックの絵画における身振りとの関係を指摘している。クラウスによると、ポロックの身体の動きを感じさせるアクション・ペインティングは、ウォーホルによって、排泄を伴うホモセクシュアルな行為という文脈で解釈されていた²⁶。彼は、ポロックによる高尚な芸術としての身振りを、同性愛を思わせる手法として行うことで、批判的に取り入れたというのである。

そして、《レディース・アンド・ジェントルメン》の彩色においても、抽象表現主義的な身振りが、批判的に受け継がれていたといえる。この連作における筆触は、ポロックの絵画のような絵の具の滴りではないものの、芸術家の身体の動きを直接絵画に反映させている点で共通している。そして、ポロックの絵画が層をなしているように、この連作では数色の絵の具が塗り重ねられている。ウォーホルは、ポロックのような英雄的な筆遣いを、有色人種のドラッグ・クイーンを彩色する装飾として機能させていた。そして、扱われている題材は、男性中心の社会の周縁にいる存在であり、ウォーホルは抽象表現主義的な筆遣いを、クイアなモデルたちを表すために用いることで、その男性的な権威に反発していたといえる。

次に、彩色で用いられた図形のような色面に注目する。抽象表現主義風の粗い筆致による彩色は、モデルの衣服やメイクの形に沿っている一方で、図形のような形で組み合わせられていることから、幾何学的なものとなっていた。習作の段階で色紙が組み合わせられていたように、筆遣いにとどまらない彩色の手法へのこだわりが、ウォーホルにあったといえる。色紙の組み合わせを制作に活かした先例としては、アンリ・マティスによる切り紙絵が挙げられる(図12)。ウォーホルは、芸術家になる以前から「マティスになりたい」と語るほど、マティスの作品を強く意識しており、原色を多用する絵画の色遣いは、マティスの色彩感覚と共

23 ハロルド・ローゼンバーグ「アメリカのアクションペインターたち」『新しいものの伝統』東野芳明、中屋健一訳、紀伊国屋書店、1965年、26頁。

24 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、2011年、22-24頁。

25 Neil Printz and Sally King-Nero, *The Andy Warhol Catalogue Raisonné: Paintings 1976–1978 (Volume 5)*, New York, Phaidon Press, 2018, pp. 107–108.

26 ロザリンド・E・クラウス『視覚的無意識』谷川渥、小西信之訳、月曜社、398頁。

通するものであった²⁷。マティスが晩年に制作していた切り紙絵は、色を塗った紙をはさみで切った後、その配置を決め、組み合わせるというものであった²⁸。マティスはこの制作を、版画集としてまとめるだけでなく、壁画のような空間を装飾するものとしても位置付けていた。この抽象的な色紙の組み合わせ方は、《レディース・アンド・ジェントルメン》と共通するものであり、ウォーホルは、マティスが装飾的なものとして取り入れた色面を、ドラッグ・クイーンの装飾そのものとして用いていた。この装飾性という要素は、男性中心のモダニズムによって、女性的なものとして過小評価されてきた²⁹。70年代には、テキスタイルなどを用いて、低級芸術と見なされた装飾を取り入れた女性芸術家も登場しており、フォーマリズムの発展史観では捉えきれない、マティスの装飾性と結び付けられている³⁰。ウォーホルもまた、色紙を組み合わせることでマティスのような色面を取り入れており、80年代には、女性向けのファッションブランドのポスターにも採用している。この連作での彩色は、モダニズムの男性的な筆触が使われつつも、女性的な装飾として画面を構成し、肖像を鮮やかにすることに特徴があった。

そして、モダニズムと共通する手法が、ドラッグ・クイーンの装いを表しているだけでなく、褐色の肌色を再現していたことも重要な問題である。スカウトされたドラッグ・クイーンの中には肌の白い人物もいたが、ウォーホルが作品として選んだのは、肌の黒い人物ばかりであったことから、制作の段階で肌の色が意識されていたことは明らかである。美術史家のタロウ・ネットルトンは、この連作で肌の黒い人物が採用されたことを、無視できない問題としたうえで、版画における引き裂かれた色面は、顔を見えづらくする妨害として機能していると指摘している³¹。インクのかすれなどによって顔が不鮮明になった匿名の肖像は、その肌の黒さと色面のずれによって、さらに曖昧なものになっていたとされる。また、匿名の有色人種という主題を扱った作品としては、バーミンガムで起きた黒人への弾圧事件に基づいた《人種暴動》(1964年)なども存在する³²。しかし、そうした報道を題材にした制作においてウォーホルは、差別に抗議するような社会運動への共鳴よりもむしろ、凄惨な場面の反復という効果に関心を示していた。そして、《レディース・アンド・ジェントルメン》もまた、人種差別よりも画面の効果の方に意識が向けられており、モデルのアイデンティティが不明瞭にされることで、外見上の華やかさのみが強調されていたといえる。

そして、有色人種の顔の彩色に関しては、巨匠の作品との関係も見出されている。プリンツは、一部の絵画でみられた顔を分割するような彩色を、仮面に例えていた³³。この仮面とは、女性的なメイクで偽りの顔を作る女装家の性質になぞらえたものであったが、さらにプリン

27 Calvin Tomkins, "Raggedy Andy," in *Andy Warhol*, John Coplans (ed.), New York Graphic, 1971, p. 10.

28 天野知香「切り紙絵」『マティス展』(展覧会カタログ) 東京、国立西洋美術館、2004年、219-220頁。

29 ノーマ・ブルード、メアリー・D・ガラード『美術とフェミニズム—反駁された女性イメージ』坂上桂子訳、PARCO出版、1987年、231頁。

30 同上、235-246頁。

31 Taro Nettleton, "White-on-White: The Overbearing Whiteness of Warhol Being," in *Art Journal*, Spring, 2003, Vol. 62, No. 1 (Spring 2003), p. 20.

32 Anne M. Wagner, "Warhol Paints History, or Race in America," in *Representations*, No. 55, (Summer, 1996), p. 98.

33 Printz and King-Nero, *The Andy Warhol Catalogue Raisonné: Paintings and Sculpture late 1974-1976 (Volume 4)*, p. 33.

ツは、その彩色方法がパブロ・ピカソの作品を思わせるものであったと指摘している。

仮面としての顔の視覚化は、ドラッグにとって重要である。しかしウォーホルが、服装倒錯者の肖像画において、モデルたちの顔を光と影の三日月形に二分したときには、「ピカソのことを考えていた」のも確かである³⁴。

ウォーホルは、マティスと同様にピカソのことも敬愛しており、作品も収集していた。版画における千切った紙の組み合わせについては、ピカソのパピエ・コレとの関係も指摘されている³⁵。そして、プリントは、《レディース・アンド・ジェントルメン》での顔を左右に分ける彩色について、《鏡の前の少女》(1932年)のようなピカソの肖像画に特徴的な顔立ちを意識したものであったとみなしている。ピカソの肖像は、対象を複数の視点から捉えるキュビズムの手法によるもので、正面から見た顔と横から見た顔が組み合わされていた³⁶。顔の色が左右で異なる人物像は、マティスによる《緑の筋のあるマティス夫人の肖像》(1905年)などでも確認できるが、ドラッグ・クイーンの連作における「三日月形」のはっきりとした色分けは、ピカソの肖像画を意識したものといえる。さらに、プリントはピカソとの共通点を示す作例として、《アヴィニョンの娘たち》(1907年)(図13)を挙げている。キュビズムの始まりとして位置づけられているこの絵画では、描かれた5人の裸婦のうち3人の顔に、アフリカの仮面との関係が指摘されてきた³⁷。プリントは、《レディース・アンド・ジェントルメン》の人物における仮面のような顔立ちやポーズに、ピカソの描いた裸婦との類似を見出している³⁸。ウォーホルが、この絵画を実際に参照したとは考え難いが、粗い筆触と色遣いによってモデルの顔が強調され、人間離れした顔立ちに仕上がっている点は、共通している。また、ピカソの絵画とアフリカの仮面との類似については、20世紀の多くの芸術家たちが、植民地で作られた造形に関心を示していたことが関係している³⁹。このプリミティヴなものへの興味は、マティスやポロックたちも示しており、マティスはアフリカの仮面を自身の肖像画に取り入れ⁴⁰、ポロックはネイティブ・アメリカンの砂絵からドリッピングの着想を得ていたとされる⁴¹。原始的とみなされた造形や表現は、モダニズム芸術において重要な発想源になっていたといえる。こうした巨匠たちの関心を踏まえてプリントは、ウォーホルが所有していたネイティブ・アメリカンの仮面やブランケットに注目し、そこに《レディース・

34 *Ibid.*, p. 50.

35 *Ibid.*, p. 234.

36 ウィリアム・ルービン「ピカソ」米村典子、小林留美訳『20世紀美術におけるプリミティヴィズム——「部族的」なるものと「モダン」なるものとの親縁性 I』吉田憲司ほか監修、淡交社、1995年、328頁。

37 同上、256-265頁。

38 Printz and King-Nero, *The Andy Warhol Catalogue Raisonné: Paintings and Sculpture late 1974-1976 (Volume 4)*, p. 50.

39 ルービン『20世紀美術におけるプリミティヴィズム——「部族的」なるものと「モダン」なるものとの親縁性 I』、7頁。

40 ジャック・D・フラム「マティスとフォーヴの作家たち」大久保恭子訳『20世紀美術におけるプリミティヴィズム——「部族的」なるものと「モダン」なるものとの親縁性 I』、231頁。

41 カーク・ヴァーネド「抽象表現主義」尾崎信一郎訳『20世紀美術におけるプリミティヴィズム——「部族的」なるものと「モダン」なるものとの親縁性 II』、641頁。

《アンド・ジェントルメン》での即興的な色遣いと類似を見出している⁴²。プリンツの主張のように、ウォーホルにプリミティヴな関心を指摘することは困難であるが、大胆に仕上げられた顔立ちは、先住民の仮面にも通ずる特徴であった。そして、連作が公開された当時、その大半がアフリカ美術のコレクターによって購入されたように、部族の仮面との関係は、連作の受容を考えるうえで興味深い問題といえる。

大胆なメイクや肌の褐色が目立つ《レディース・アンド・ジェントルメン》では、ポロックのような粗い筆触や、マティスのような色面が取り入れられていた。ウォーホルは、巨匠たちの手法を、匿名のドラッグ・クイーンというマイノリティの装飾に用いることで、モダニズムの芸術を批判的に踏襲していたといえる。そして、有色人種のモデルの顔が、仮面のように仕上げられることには、プリミティヴィズムとの関係が指摘されている。ウォーホルは、仮面のようにモデルの顔立ちを強調することによって、モダニズムのプリミティヴな造形への関心を、有色人種の女装家という同時代的なテーマへと置き換えていたといえる。

パロディとしてのドラッグ

ドラッグ・クイーンを題材とした《レディース・アンド・ジェントルメン》は、技法や主題において、ウォーホル作品の中でも特異な連作であった。女性的なメイクや男性的な髭を強調する彩色は、男性に見える女装家というモデルに施されることで、よりジェンダーの曖昧な肖像が生み出されていた。このジェンダーの不安定さが強調された絵画は、個人が特定されづらいことから、肖像というよりむしろ、ドラッグという風俗そのものを、多様に変化する連作全体を通じて表しているかのようである。そして、ドラッグ・クイーンのメイクのような彩色には、モダニズムの絵画を思わせる手法が確認できる。ウォーホルは、ポロックやマティス、ピカソを思わせる手法を取り入れ、装飾的な肖像画を仕上げていた。特に、男性的な筆遣いと女性的な装飾を組み合わせることで、弁証法的にモダニズムの手法を刷新していたといえる。このようなモダニズムの文脈から切り離された表現は、パロディ的な模倣として位置づけることができる。

このパロディとしての行為は、ドラッグ・クイーンという主題においても無関係ではない。哲学者ジュディス・バトラーは、自身のフェミニズム理論の中で、女装家の行うパロディ的な異性装に注目している⁴³。彼女によれば、ドラッグ・クイーンは、女性そのものではなく、異性愛的な規範の中にある女性らしさを繰り返し模倣し、社会的に構築されたジェンダーを攪乱してきたとされる。また、ウォーホルは自伝の中で、ドラッグ・クイーンについて「映画女優の理想を地でいった歩くアーカイヴ」だと語っていた⁴⁴。ドラッグ・クイーンは、理想

42 Printz and King-Nero, *The Andy Warhol Catalogue Raisonné: Paintings and Sculpture late 1974–1976 (Volume 4)*, p. 32.

43 ジュディス・バトラー『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年、241–244頁。

44 アンディ・ウォーホル『ぼくの哲学』落石八月月訳、新潮社、1998年、76–77頁。

的な映画女優のような女性性を模倣し、自身のジェンダーを構築する存在であった。そして、繰り返し行われる模倣は、直接の起源を持たないことから、オリジナルなきコピーとして位置づけられている⁴⁵。この模倣の構造は、ジャン・ボードリヤールが提唱したシミュラクルに通ずるものであり、これは、消費社会における記号が、模倣の繰り返しによることを明かすものであった。また、ボードリヤールは、ウォーホルの機械的な作品の生産にも、オリジナルなきコピーという模倣の構造を見出していた⁴⁶。ウォーホルが60年代から用いていたシルクスクリーンは、複製イメージを何度でも反復できることから、オリジナルの価値は損なわれている。ウォーホルは、こうした生産プロセスによって、モダニズムにおいて中心的な概念である、オリジナルという真正性を乗り越えていた。

そして、《レディース・アンド・ジェントルメン》では、匿名のモデルが反復されることで、オリジナルの姿は、より不確かなものとなっている。その題材であるドラッグ・クイーンは、オリジナルなきコピーとしての女装を行う女性性のパロディであった。さらに、ウォーホルによるモダニズムの手法の模倣もまた、一種のパロディとして位置づけられる。ウォーホルは《酸化絵画》においては、明確にポロックのコピーを行っていたが、《レディース・アンド・ジェントルメン》における筆触や色面、そしてプリミティヴな造形への接近は、モダニズム芸術に広く見られる特徴であったといえる。ウォーホルは、モダニズムの手法を具体的な作家によらずに模倣し、装飾的な彩色に用いていた。《レディース・アンド・ジェントルメン》では、ドラッグ・クイーンによるジェンダーの模倣が扱われ、モダニズムの手法の模倣が行われていたことから、この連作のテーマとして、オリジナルなきコピーとしてのパロディを位置づけることができる。

おわりに

ウォーホルが70年代に手掛けた連作《レディース・アンド・ジェントルメン》は、匿名のドラッグ・クイーンたちを題材とした、特異な連作であった。この連作では、有色人種の女装家という二重のマイノリティが扱われていることから、公開された当時は、人種差別や共産主義といった問題への言及が指摘されてきた。しかし、彼の関心は社会や政治に関する問題よりむしろ、ドラッグ・クイーンの装いそのものに向けられていた。また、性別の曖昧な匿名のモデルという発想は、アンセルミーノによるものであったが、注文よりも大量に制作されたドラッグ・クイーンたちの肖像には、特異な彩色が用いられ、匿名のモデルたちの姿は、一点ごとに個性豊かなものになっていたともいえる。その彩色には、モダニズム的な手法が用いられることで、パロディというものが、この連作の中心的な要素になっていた。ウォーホルは、女性性のパロディであるドラッグ・クイーンの姿を、モダニズムのパロディとしての手法によって彩っていた。これは、白人男性中心のモダニズムの手法を、有色人種の女装家の肖像に用いることで、その権威的な男性性を転倒させるものであったといえる。

45 バトラー『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』、243頁。

46 ジャン・ボードリヤール『芸術の陰謀—消費社会と現代アート』塚原史訳、NTT出版、2011年、23-26頁。

ウォーホルが強調し、反復することによって、アイデンティティがより曖昧になったモデルたちの姿は、モダニズムにおけるオリジナリティの規範をも攪乱させるものとなった。《レディース・アンド・ジェントルメン》は、ドラッグ・クイーンというそれ自体が女性性のパロディである存在を扱いながら、モダニズムの手法を模倣することで、曖昧なジェンダーを志向するウォーホルのクィア性を応用させた、批評的な作品群なのである。

図版出典

Neil Printz and Sally King-Nero, *The Andy Warhol Catalogue Raisonné: Paintings and Sculpture late 1974–1976 (Volume 4)*, New York, Phaidon Press, 2014. 図1、2、4、5、6、7、8、9

Exh. cat., *Andy Warhol: Retrospective*, Museum of Modern Art, 1989. 図3、11

Exh. cat., *Jackson Pollock*, Museum of Modern Art, 1998. 図10

Exh. cat., *Matisse in the collection of the Museum of Modern Art, Museum of Modern Art*, 1978. 図12

『パブロ・ピカソ——天才の生涯と芸術』ニューヨーク近代美術館編、日本語監修：山田智三郎、瀬木慎一、旺文社、1981年。図13

(《レディース・アンド・ジェントルメン》の絵画にはカタログ・レゾネの番号を付している)



図1 アンディ・ウォーホル
《レディース・アンド・ジェントルメン》1974-75年、キャンバスにシルクスクリーン、
アクリル絵の具、305×205cm、ムグラビ・コレクション (cat. no. 2815)



図2 《レディース・アンド・ジェントルメン》のモデル (マーシャ・P・ジョンソン) (1974年、アンディ・ウォーホル撮影)

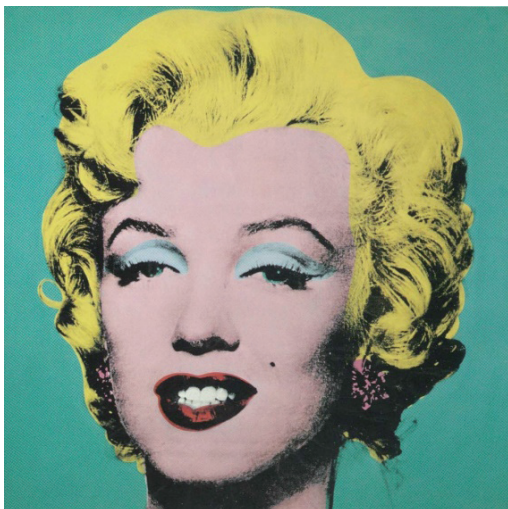


図3 アンディ・ウォーホル
《ターコイズ・マリリン》1962年、キャンバスにシルクスクリーン、
アクリル絵の具、101.6×101.6cm、ステファン・T・エドリス蔵



図4 アンディ・ウォーホル
《レディース・アンド・ジェントルメン》1975年、キャンバスにシルクスクリーン、アクリル絵の具、127×101.6cm、個人蔵
(cat. no. 2827)



図5 アンディ・ウォーホル
《レディース・アンド・ジェントルメン》1975年、キャンバスにシルクスクリーン、アクリル絵の具、35.6×27.9cm、サラ・J・バシール・コレクション
(cat. no. 2960)



図6 アンディ・ウォーホル《レディース・アンド・ジェントルメン》(10枚組のうち1枚) 1975年、紙にシルクスクリーン、111.4×73.3cm、ワズワース・アテネウム美術館

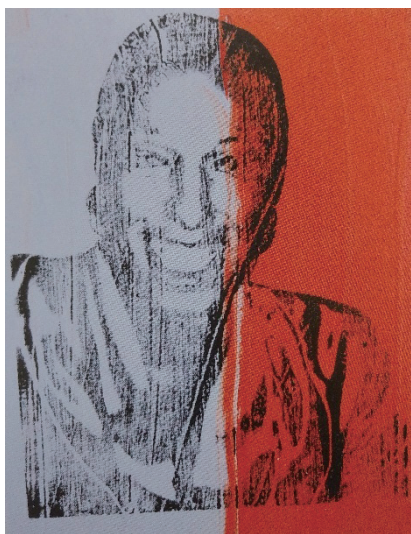


図7 アンディ・ウォーホル
《レディース・アンド・ジェントルメン》
1975年、キャンバスにシルクスクリーン、
アクリル絵の具、35.6×27.9cm、個人蔵
(cat. no. 3059)



図8 アンディ・ウォーホル
《レディース・アンド・ジェントルメン》1975年、
キャンバスにシルクスクリーン、アクリル絵の具、
127×101.6cm、個人蔵
(cat. no. 2834)



図9 アンディ・ウォーホル
《レディース・アンド・ジェントルメン》1975年、キャンバス
にシルクスクリーン、アクリル絵の具、127×101.6cm、個人蔵
(cat. no. 2825)



図10 ジャクソン・ポロック《ナンバー1、1950 (ラベンダー・ミスト)》1950年、キャンバスに油彩、エナメル、アルミニウム、221×299.7cm、ナショナル・ギャラリー、ワシントン



図11 アンディ・ウォーホル《酸化絵画》1978年、キャンバスに銅色メタリック顔料、尿、198×519.5cm、トーマス・アンマン・ファインアート



図12 アンリ・マティス《オセアニアの記憶》
1952-53年、キャンバスに紙、ガッシュ、木炭、
284.4×286.4cm、ニューヨーク近代美術館



図13 パブロ・ピカソ《アヴィニョンの娘たち》
1907年、キャンバスに油彩、243.9×233.7cm、
ニューヨーク近代美術館

Andy Warhol's *Ladies and Gentlemen* series: Discussing the of Portraits as Parody

SUGISAKI Tomoya

American pop artist Andy Warhol (1928–1987) has been singled out for his queerness because his works reflect homosexual interests and he was known for his gender-neutral attitude. In light of this, his *Ladies and Gentlemen* series, created in 1974 and 1975, has not received sufficient attention, despite the fact that the models in these portraits were sexual minorities called drag queens. Although these works largely reflected the intentions of the artist's client, the number of completed paintings far exceeded the commissioned number, indicating that Warhol himself was quite enthusiastic about the subject matter. Furthermore, in the works, Warhol exaggerated the cross-dressers' flamboyant makeup using decorative colors that varied from painting to painting. Additionally, it is hard to ignore that most of the models were people of color. Notably, Warhol portrayed these gender ambiguous, dark-skinned, anonymous figures with the glamour of his signature Marilyn Monroe depiction. Although the series portrayed a double minority, namely drag queens of color, the works seemed to have represented a different interest for Warhol, who rarely expressed his political views. Therefore, I will focus on the series' characteristic elements, such as rough brushstrokes and geometric color fields, and highlight the similarities between Warhol's technique and that of modernist painters. Given that Warhol was highly aware of masters such as Jackson Pollock, Henri Matisse, and Pablo Picasso, it is likely that he critically inherited their techniques. Moreover, his imitation process was also closely related to the drag queens who modeled for the series. By examining the formal characteristics of these portraits in the context of their complex themes, I will analyze the entire series' parodic character.