

トム・ウェッセルマンのラジオ作品 ——自律的舞台装置としてのアッサンブラージュ

岡 本 眞 那

序論

1960年代にアメリカで展開したポップ・アートは、主に大衆文化をその作品の主題とした。アンディ・ウォーホル（1928-87）はシルクスクリーンを用い、発達したメディアによって氾濫する大衆的イメージをキャンバスに写し取った。またロイ・リキテンスタイン（1923-97）は、コミックの技法をその作品に用いることで、同時代の大衆性を描いてみせた。高尚な芸術に対していわゆる「キッチュ」¹⁾なものとされてきた大衆文化は、戦後の大量消費社会を背景にアメリカのみにとどまらず世界中へと流れ込み、人々の生活に深く根ざしていった。大衆文化を芸術作品として提示することは、多かれ少なかれ、それまでの芸術と生活の間にある対立的な関係性を揺るがすものであったことは確かだろう。ポップ・アートの芸術家たちは、共通のマニフェストを掲げることはなく、また特定のグループに属することもなく、あくまで個別に各々の方法で制作していた。つまり「ポップ・アート」という名前は後づけされたものであったわけだが、彼らは1962年に開かれた「ニュー・リアリスツ」展を皮切りに経済的な成功を収め、批判的にしろ肯定的にしろ、ポップ・アーティストとしてアートワールドにおける一定の地位を確立するようになった²⁾。一方、1960年代のニューヨークでほとんど同時多発的に芸術家たちが大衆文化を作品に用いるようになったことは単なる偶然ではない。それは芸術家それぞれの関心のほか、それまで権威的であった抽象表現主義、ひいてはモダニズム絵画からの脱却や、急速に拡大した大量消費社会への応答の帰結であったことは多くの研究が明らかにするところである³⁾。だが、必ずしもポップ・アートの芸術家たちがモダニズム絵画に批判的であったというわけではない。批評家ルーシー・R・リパードによれば、「抽象表現主義の原則からの撤退は、この主義に対する賞賛と尊敬の念に強く根ざしていた」のであり、「すなわちそれを継続するには余りにも完成しすぎていたというわけである」⁴⁾。トム・ウェッセルマン（1931-2004）も、まさにこういった動機から、コラージュやアッサンブラージュ

1) クレメント・グリーンバーグ「アヴァンギャルドとキッチュ」高藤武允訳、『グリーンバーグ批評選集』、勁草書房、2005年、2-25頁

2) 瀧上華「芸術と日常をつなぐ——「ニュー・リアリスツ」展における「アメリカン・ポップ・アート」の形成」、『アメリカン・ポップ・アート展』、国立新美術館、2013年、189-192頁

3) 例えば以下を参照。楠田 真「英米「ポップ・アート」再考」、『日本大学大学院総合社会情報研究科紀要』、日本大学大学院総合社会情報研究科、2012年、No.13、251-261頁

作品の制作を始めたのだった。

ウェッセルマンは、ウォーホルやリキテンスタインに名を連ねるポップ・アートの芸術家のうちの一人である。1931年にオハイオ州シンシナティに生まれ、兵役を経て漫画家を志したのち、抽象表現主義に影響を受け画家となった。特にウィレム・デ・クーニングを羨望していたが、自分はデ・クーニングになることはできないと早くから自覚していたため、その後抽象表現主義とは決別しアメリカの大衆的モチーフを使用した具象表現へと向かう。ヌードや室内画という伝統主題を生涯にわたって描き続けながらも、その手法は変化に富み、実に多様な媒体を用いていた。コラージュやアッサンブラージュから、彩色したプラスチックの作品、その後1960年代後半から70年代にかけてはカンヴァスの形態を変化させたシェイプト・カンヴァスが制作され、1980年代になるとスチールやアルミを自身が描いたドローイングの形にカットしたメタル・ワーク、2000年代から晩年までは油彩画が描かれた。

本論で扱うアッサンブラージュ作品は、画業の比較的初期に制作されたもので、抽象表現主義から決別するための試みであった二次元の具象表現としてのコラージュ作品から、



図1. トム・ウェッセルマン《グレート・アメリカン・ヌード #50》1963年、板、混合素材、コラージュ、アッサンブラージュ [ラジオ]、121.9 × 91.3 × 7.6cm、個人蔵

さらなる表現の拡大を求めたものであった。アッサンブラージュとは、二次元、三次元の様々な素材を合成して制作される美術作品のことで、壁紙や印刷物などを貼り付けて制作するコラージュの平面性に対して、立体物を作品に用いることが特徴として挙げられる。その一例として、1963年の《グレート・アメリカン・ヌード #50》(図1)を見てみよう。前景には、ブロンドヘアに赤い服を纏った当時のアメリカにおける「典型的な美人」⁵⁾が煙草と本を手に横たわっている。その左には、ポール・セザンヌやオディロン・ルドンの複製画から切り取られた果物や花瓶が置かれている。背景には、ピエール＝オーギュスト・ルノワールの《コンサートにて》(1880年、クラーク・アート・インスティテュート、ウィリアムスタウン)が画中画として配置され、画面

4) ルーシー・R・リパード他『ポップ・アート』関根秀一他訳、洋販出版株式会社、1993年、74頁

5) キミコ・パワーズ、林綾野『アーティストたちとの会話 アメリカン・ポップ・アート・誕生の熱気』、講談社、2013年、114頁

右側にはコンセントに繋がれた実際に音が鳴るラジオとジュースの瓶、りんごのレプリカが棚の上に置かれている。《コンサートにて》の縦線と、黄色と青の壁を区切る赤いラインがちょうど画面の中心にある女性の顔に集まるように構成されている。ここでは、雑誌などから切り取られた平面的な女性や絵画と、ラジオ、ジュース瓶、りんごなどの立体物の複合作品、つまりアッサンブラージュ作品となっている。使用するモチーフの同時代性や、他のポップ・アート作品との類似点などから、ウェッセルマンの作品はしばしば、社会性や消費社会への発言といった役割を果たすとみなされることが多かった⁶⁾。しかし、こういったウェッセルマン作品の社会批評的側面は、本人によって繰り返し否定され、代わりにその絵画的構成へと議論の焦点が移行していった。このことについては、次の章で見てゆく。

1. 先行研究

美術史家サム・ハンターは、ウェッセルマンのアッサンブラージュ作品に関して、その整然としたイメージから、「ウィレム・デ・クーニングやジム・ダインなどの解放的で情熱的なアプローチに挑戦している」⁷⁾と述べ、構成的なウェッセルマンの作品と抽象表現主義の作品を対比させている。特にデ・クーニングは、ウェッセルマンが芸術家を志すきっかけとなった人物であり、ジャクソン・ポロックに並び抽象表現主義を代表する芸術家であった。激しい筆使いによるデ・クーニングの作品は、確かにウェッセルマンのアッサンブラージュ作品とは対極にあるもののように思われる。また、美術史家マーコ・リヴィングストンは以下のように述べる。

「まず最初にわたしたちが気づくのは、フォルムがあくまでも日常生活で見慣れたものの形をとって提示されていることであったとしても、その陰で見る者に視覚、感情、本能のあらゆる側面から働きかけてくる力の源は、絵画構成の厳密さにあるのである。」⁸⁾

たしかにウェッセルマンの作品を見ると、構成的に整えられており、モンドリアンのコンポジションを想起させる。図1をもう一度見てみよう。水平線と垂直線にあわせて事物や絵画が配置されており、画面全体として均衡の取れた形となっている。このことから、「絵画構成の厳密さ」をウェッセルマンが意識していたことは確かだろう。実際、ウェッセル

6) マーコ・リヴィングストン「トム・ウェッセルマン——ありのままに伝える」、木下哲夫訳、『トム・ウェッセルマン展カタログ』、株式会社アート・ライフ、1993年、11頁

7) Sam Hunter, "Remembering Tom Wesselmann (1931-2004): And His Alter Ego, Slim Stealingworth" *American Art*, Vol.19, No.2, 2005, pp.108-111,

8) リヴィングストン、前掲書、56頁

マンが作品を制作する際に描いたドローイングやメモが数多く残されており、そこには素材のサイズを厳密に記載したものや、図式的にスケッチしたものなどがある⁹⁾。このことから、ウェッセルマンがアッサンブラージュ作品の制作にあたり、画面構成に力を注いでいたことがわかる。

さらに、リヴィングストンは同時代のアッサンブラージュ作品に使用される既製品の多くが「美術作品の不可侵性を突き崩す異物」とみなされていたのに対し、ウェッセルマンのアッサンブラージュ作品では、「キャンヴァスの隅々にまで、選択した目新しいオブジェのすっきり、くっきり、ピカピカとした質感をゆきわたらせようと試みた」ものであったとしている¹⁰⁾。ここでの同時代のアッサンブラージュについて、リヴィングストンは1961年にニューヨーク近代美術館で開催された「アッサンブラージュの芸術」展を参照している。この展覧会は、同美術館のキュレーターであったウィリアム・C・サイツによって企画されたもので、リヴィングストンによれば、アッサンブラージュの起源をモダニズムに求め、さらに近年の作品（ジャンク・アート、ヌーヴォー・レアリズム、ネオ・ダダなど）にまで関連づけることでその歴史的意義を認めようとするものであった¹¹⁾。同時代のアッサンブラージュとは、芸術家の手によって創造される不可侵の存在であったはずの美術作品において、素材としての既製品がそれを突き崩す異物として機能することで、伝統的な芸術のあり方に挑戦するものである。とすれば、ウェッセルマンのアッサンブラージュは、その目新しい既製品こそが作品の中心を成す構成要素として機能するものであった。そしてその「目新しさ」は、同時代のアメリカにおける中流階級の室内を象徴する重要な要素であり、「時代状況から根こそぎ引き抜かれた断片の織りなすイメージの総和として作品を提示する」¹²⁾のである。

以上のように先行研究では、ウェッセルマンの作品がもつ構成的、様式的側面が明らかにされており、その上で作品が同時代のアッサンブラージュとは異なり、他のポップ・アート作品にも共通する目新しさといった特徴を備えたものとして、ウェッセルマンの革新性が指摘されている。しかしここでは、アッサンブラージュ作品はコラージュ作品の単なる立体バージョンでしかなく、三次元のオブジェは「新品の」既製品としての意味しか持ちえていない。ウェッセルマンが作品に用いたオブジェには、家具や花瓶といったものに加えて、ラジオ、録音テープ、時計、扇風機、テレビなど、電源を必要とし、実際に展示中に作動していたものがあつた¹³⁾。ここには画面構成の一部としての事物や、日常を想起させる既製品の目新しさのみには回収されない、特有の機能や効果があつたはずであ

9) ドローイングやメモについては以下を参照。Slim Stealingworth, *Tom Wesselmann*, Abbeville Press, 1980, pp.248-251

10) リヴィングストン、前掲書、56頁

11) リヴィングストンは、ウェッセルマンがこの展覧会に影響を受けてアッサンブラージュ作品を制作したという可能性を示唆しているが、明確な記述はなく推測の域を出ない。

12) リヴィングストン、前掲書、56頁

る。アメリカン・ポップ・アート黎明期にあたる1960年代前半に制作されたアッサンブラージュ作品を検討することは、ポップ・アートの大衆性に還元されてしまいがちなウェッセルマン作品の複雑な様相を浮き彫りにするとともに、ポップ・アートという潮流がもつ多様性の再認識となることが期待される。本論ではまず、なかでも視覚、聴覚へと働きかけるメディアであるラジオを用いた作品に焦点を当て、ウェッセルマンのアッサンブラージュ作品のオブジェが鑑賞体験において引き起こす効果の分析を通して、その固有性を明らかにしたい。

2. アッサンブラージュにおけるラジオーラウシェンバーグとの比較から

2-1. 作例とラウシェンバーグ《放送》

ワイルデンスタイン・プラットナー・インスティテュート¹⁴⁾のデジタル・コーパスによれば、ウェッセルマンがラジオやテレビ、電灯などの電源を必要とする媒体を取り入れ始めたのは1962年からであり、カラー
ジュからアッサンブラージュへと移行してすぐのことであった。「静物」シリーズにおいては、《静物 #20》(1962年、オルブライト＝ノックスアートギャラリー、ニューヨーク)でほとんどはじめて立体物である棚や水道の蛇口などが用いられ、その次の《静物 #21》(1962年、所蔵先不明)ではすでに音が使用されている。「グレート・アメリカン・ヌード」シリーズにおいては、《グレート・アメリカン・ヌード #35》(1962年、バージニア美術館、リッチモンド)が最初のアッサンブラージュであると思われ、同年の《グレート・アメリカン・ヌード #39》(1962年、ベネッセハウスミュージアム、



図2. トム・ウェッセルマン《静物 #38》1964年、アッサンブラージュ [プラスチックの果物、花、アイスクリーム、セブンアップボトルのレプリカ、動く時計とラジオ、陶器の花瓶、金属の縁がついた棚など]、55.8 × 60.4 × 22 cm、エステート・オブ・トム・ウェッセルマン蔵、ニューヨーク

13) 展示中にラジオ、時計が作動していたことに関しては以下を参照。『現代美術 ウェッセルマン』、17巻、講談社、1993年、95頁。扇風機に関しては以下を参照。リヴィングストン、前掲書、57頁。テレビに関しては以下を参照。Stealingworth, *op. cit.*, p.27

14) ウェッセルマンのデジタル・カタログ・レゾネ制作のプロジェクトを進めている機関。デジタル・コーパスは以下を参照。“Tom Wesselmann Digital Corpus”, The Wildenstein Plattner Institute, (<https://digitalprojects.wpi.art/wesselmann/unique-artworks/artworks/detail?date=1958-1964&page=3&a=72602-still-life-38> 最終閲覧日：2025年1月10日)

岡山) ではテレビが使用されている¹⁵⁾。

《静物 #38》(1964 年、図 2) は、作品に実物のラジオが使用された作品のうちのひとつである。ここには板に備え付けられた棚に、セブンアップ瓶や果物、アイスクリームのレプリカが置かれ、造花が生けられた花瓶、そして本物のラジオと時計が設置されている。前述のデジタル・コーパスには、同作品のメディウムの一覧に「動く時計とラジオ (working clock and radio)」と記載されており、これは作品に用いられたラジオが時計とともに作動していたことを示し、何かしら放送されていたことが推測される。また《静物 #39》(1964 年、図 3) においても、棚の上に花、果物、セブン・アップ瓶、ビールの入ったグラスのレプリカにラジオといった類似したモチーフが置かれており、《静物 #38》で時計があった位置には、輪状の明かりのついた電灯が取り付けられている。こちらのラジオも、その時々の放送が流されていたという¹⁶⁾。このようにウェッセルマンが実物のラジオを使用した例は他にも 2 つほど存在し、ラジオのレプリカやイメージを使用した例を含めるとその数は 20 を超える。このことは、ウェッセルマンがラジオというメディアに一定の関心を向けていたことを示している。

実は、同時期にラジオを作品に取り付けるという手法を採用したのはウェッセルマンだけではなかった。ロバート・ラウシェンバーグ (1925-2008) の《放送》(図 4) は、1959 年に制作された、ラジオを使用した作品である。ラウシェンバーグはネオ・ダダとして知られ、芸術と生活の接続を試みたという点でポップ・アートの先駆けとされることも

あるが、その作品の様相はよく知られるポップ・アートのものとは異なっている。《放送》においてもそれは例外ではなく、絵画平面にはウェッセルマンの具象的ですがっきりした画面とは対照的に、ブラッシュストロークによる抽象的な要素が見られる。加えて新聞や、写真、ほか様々な外界を想起させる廃棄物が散りばめられており、カンヴァスの中央右側には二つの小さなつまみが存在する。このつまみを回すと、カンヴァスの裏側に取り付けられた三つのラジオを操作することができるが、それらは互いに連結しており、一度に三つのラジオが別々のチャンネルを「放



図 3. トム・ウェッセルマン《静物 #39》1964 年、板、混合素材、アッサンブラージュ [ラジオ、蛍光灯]、55.8 × 60.9 × 30.4cm、サルヴァトーレ・アラ蔵、ミラノ

15) 作例は前掲のデジタル・コーパスを参照。

16) 小林昌夫「作品解説」、『現代美術 ウェッセルマン』、17 巻、講談社、1993 年、95 頁

送」している状態で、音量と周波数のみ変えることができる。また、当時の鑑賞者はこのつまみを操作することができたという¹⁷⁾。

本章では、ウェッセルマンとラウシェンバーグのラジオ作品を比較検討し、ウェッセルマン作品におけるラジオがどのような機能を果たしたかについて明らかにしたい。

2-2. ラジオイメージの同時代性と実物によるリアリティ

両者の間には、まず抽象的か具象的かという点で大きな違いがある。先にも示した通り、ラウシェンバーグのキャンバス上には新聞や写真などの廃棄物が貼り付けられているが、それらは現実を想起させる素材ではあっても、何か具体的な事物を表現あるいは再現しているわけではない。一方ウェッセルマンの作品では、同時代におけるアメリカの中流階級の室内の一部分が再現されている。このことに付随して、両者のラジオの使用法にも明確な違いがあるのがわかる。ラウシェンバーグは、ラジオをキャンバスの背後に隠し、その音とつまみのみを作品に使用したのに対し（図4）、ウェッセルマンはラジオというオブジェがもつ長方形の形態を、コンポジションを形成する一つの要素として視覚的にも積極的に利用している（図2、3）。ウェッセルマンは1960年代の終わりまでラジオのモチーフを継続して作品に取り込むこととなるが、これは彼にとってのラジオイメージの重要性を物語っている。

ウェッセルマンは、美術評論家のアーヴィング・サンドラーとのインタビューのなかで、作品の社会批評的な側面を否定しており¹⁸⁾、それがウェッセルマンの意図するところではないというのは、自伝などにおいても繰り返し述べられていることである。しかしラジオというメディアが、当時の鑑賞者にとってあまりに同時代的なものであったことは、述べておかねばならない。ウェッセルマンの作品に使用されるこの小型ラジオは、従来の真空管を使用したラジオに代わるトランジスタラジオとして、1950年代のアメリカで急速に普及したものであった¹⁹⁾。経済学者の水原紹によれば、



図4. ロバート・ラウシェンバーグ《Broadcast》
1959年、キャンバスに油彩、グラファイト、紙、布、新聞紙、印刷された紙、印刷された複製、プラスチックの櫛、3つの隠しラジオ、154.9 × 190.5 × 12.7 cm、パワーズ・アート・センター蔵、コロラド

17) Becker, Anne-Grit, “Current and Endless”: Reconsidering Rauschenberg’s Radio Pieces”, *Archive of American Art Journal*, Vol.63, Issue 1, 2024, pp.26-45

18) Oral history interview with Tom Wesselmann, Smithsonian Archives of Art, 1984 January 3-February 8, p.25 (以下 interview)

1964 年時点でラジオを聴く成人（18 歳以上）は、アメリカ全成人人口の 65.8% にまで上り²⁰⁾、また子供たちにおいても、食卓でもイヤホンを外さないという「トランジスタラジオ中毒」が社会問題化するほど広く普及していた²¹⁾。そのためポータブルなラジオは、同時代のアメリカ文化を想起させるオブジェであり、ウェッセルマンによるそのイメージの使用は、作品に時代性を感じさせる有効な手段であったと言える。こうしたラジオイメージの作例は、同じポップ・アーティストであるロイ・リキテンスタインにも見られ、小型ラジオというイメージがウェッセルマンの個人的な関心にのみ依存するものではなく、1960 年代アメリカ文化のコンテクストを想起させるものであったことを示している。

ところでリキテンスタインのこの作品は、縦約 40cm、横約 50cm の実際のラジオとはかけ離れた大きさのキャンバスに、油彩でラジオのイメージを描きこんだものであるが、これは、ウェッセルマンがアッサンブラージュ作品において実物を使用することの特異性をより浮き彫りにする。例えばリパードがニューヨークの「本格的なポップ・アーティスト」²²⁾として挙げた 5 人のうち、ウェッセルマンを除くウォーホルやリキテンスタイン、クレス・オルデンバーグ、ジェームズ・ローゼンクイストは、同時代のアメリカにおいてコード化された大衆的イメージをそれぞれの手法で“写しとる”ことを念頭に置いていた²³⁾。しかしウェッセルマンは、少なくともこの 1960 年代前半までは、描く行為を最小限に抑え、実物をそのまま作品へと取り入れている。このようにして本来の機能を備えたまま配置されたラジオは、絵画構成の一部としてだけでなく、同時代性と実物の存在感をともなう三次元的なりアリティをもって鑑賞者の前に立ち現れるのである。

2-3. 聴覚的機能と“vividness”

ではその本来ラジオがもつ機能、つまり音声を流すという機能は、鑑賞体験にどのような作用を及ぼすのだろうか。研究者のアン・グリット・ベッカーは、ラウシェンバーグの《放送》を、ロラン・バルトの「聴くこと」や「シニフィエの揺らぎ」の理論²⁴⁾と、その実践例であるジョン・ケージの《イマジナリー・ランドスケープ No.4》²⁵⁾などに関連づけ、ある音声やそこから得られる情報に耳を傾けるのではなく、偏りのない、飽和的な聴覚体

19) 水原紹「トランジスタラジオの社会的影響力：1950 年代中盤から 60 年代の日本とアメリカ社会を中心に」、『大阪大学経済学』、大阪大学経済学会、2014 年 64 号、105-122 頁

20) 同上、113 頁

21) 同上、111 頁

22) リパード、前掲書、69 頁

23) 同書

24) 「聴くこと (écouter)」は、フランスの哲学者、批評家のロラン・バルト (1915-1980) によって提唱された聴取における三段階のレベル。ここでは第三のレベルを取り扱っている。また「シニフィエの揺らぎ」については、物理的な記号 (シニフィアン) と意味 (シニフィエ) の結びつきを固定されたものとしてではなく、揺れ動くものとして捉えている。これらの理論に関しては以下を参照。ロラン・バルト『第三の意味 映像と演劇と音楽と』、沢崎浩平訳、みすず書房、1984 年、156-175 頁

験がもたらされるものとした。また、つまみを回すために作品へと近づいた鑑賞者は、絵画平面の散乱したモチーフや周縁部の彩度の高いブラッシュストロークによって視線が拡散され、聴覚と類似した感覚を視覚上でも体験することとなる。ベッカーは、ラウシェンバーグがいくつかのインタビューで、「生き生きとしたもの (liveliness)」を求める気持ちを舞台芸術のはかない性質への興味と関連づけたことに言及した上で、次のように述べる。

「ラウシェンバーグの変化した視覚構造は、変化を肯定するだけでなく、鑑賞者それぞれが細部を切り離し、それらを緩やかにつなぎ直すことによってこの変化を認識する鑑賞様式を誘発する。ラウシェンバーグは、鑑賞者に作品に時間を割くよう求めることで、鑑賞者が知覚のループに入ることを可能にしている。鑑賞者は、耳を傾け、目を凝らしながら、自分自身の「生 (liveness)」を感じ取り、その感覚を作品に還元することができるのだ。」²⁶⁾

こうしたラウシェンバーグの作品を踏まえると、ウェッセルマンのラジオ作品における聴覚への働きかけは全く異なっていることがわかる。ウェッセルマンはラジオの使用について、自伝のなかで次のように述べる。

「音の効果を使用するというウェッセルマンの関心は、ワシントンのナショナルギャラリーでの経験によって高められた。昔の小さなイタリアの風景画を見ていた時、警備員が軋む靴でホールに降りる音を聞いたが、それがこおろぎのように聞こえて、絵画をより鮮明 (vivid) にさせたのである。あるいはおそらく、ウェッセルマンはそのことによってその絵により強く惹かれたのである。《静物 #22》ではラジオがかかっている——動きを描写する平凡な看板のイメージを増大させているのである。」²⁷⁾



図5. トム・ウェッセルマン《静物 #22》1962年、ラジオ、ジュース・ビーンズの瓶、油彩など、コラージュ、アッサンブラージュ、91.44 × 121.92cm、所蔵先不明

25) 12台のラジオの音声を24人の演者が二人に一台で流すパフォーマンス。1951年に作曲され、ラジオを主要な楽器として用いる作品。このシリーズは、ケージが1939年から1961年にかけて断続的に取り組んだ「イマジナリー・ランドスケープ」全5作品の一部として知られる。

26) Becker, *op. cit.*, p.34

27) Stealingworth, *op. cit.*, p.27

スリム・スティーリングワースという架空の名前で第三者視点から書かれた自伝のこの一節には、ウェッセルマンがある種の再現性を求めてラジオを用いたことがわかる。《静物 #22》(1962 年、図 5) を見てみよう。赤、青、黄色、白で構成された室内に、果物やコップに入った飲み物、そして画面上方には二つのイメージが配置されている。左下にはジュースを飲む少年の動きが描写されたコラージュがあり、中央にはビーンズとジュースの瓶、そしてラジオが置かれている。当時のラジオに録音技術が備わっていなかった²⁸⁾ことを踏まえると、かかっていたのはやはりその時々放送ということになる。自然風景とこおろぎが結びついたように、アメリカ的なイメージとラジオが結びつき、同時代の生活の場を想起させるのである。

ところで、引用文の原文にある“vivid”は、「鮮やかな」「鮮明な」「生き生きとした」などの意味を持つ語である。オックスフォード新英英辞典によれば、“producing powerful feelings or strong, clear images in the mind (力強い感情や、強く明快なイメージを心の中につくりだす)”、“(of a color) intensely deep or bright ((色彩における) 激しく深いまたは明るい)”、“(of a person or animal) lively and vigorous ((人物や動物について) 活発で精力的な)”を意味する。先の引用でウェッセルマンが使用していた“vivid”は、色彩や人物、動物に対してではなく、音に関する言及であるため、第一の意味で使用されていると考えられる。つまりウェッセルマンによる音の使用は、再現性だけでなく、強さや明確さといったものも同時に呼び起こすと言えるだろう。一方ウェッセルマンは自伝のなかで、ラジオや音の効果以外についてもしばしばこの語を用いている。それは次のようなものである。

「最終的なゴールは、ただ主題の強烈さに集中することと、絵画をなにか強烈 (intense) で、鮮やか (vivid) で、真に迫った (true) ものにすることかもしれない。」²⁹⁾

「彼は、星やストライプを使い始めた。そして、鮮やか (vivid) で幾何学的な簡潔さと、例えば星への親しみのおかげで、その強さは彼の関心にとってうまく機能した。」³⁰⁾

「彼にとって、剃られたヴァギナは強い赤と同様の鮮明さ (vividness) と直接性をもっている。」³¹⁾

28) 当時のラジオ技術の発展状況については後述。

29) Stealingworth, op. cit., pp.17-18

30) *ibid.*, p.20

31) *ibid.*, p.23

一つ目は、初期の「肖像コラージュ」シリーズにおいて、「すべての要素が具体的で明確な形態をもつ」³²⁾ ように自身の手法を変化させたという文脈のなかで用いられている。また二つ目は、コラージュのなかに星やストライプといった星条旗を想起させるモチーフの形態、色彩への言及であり、三つ目はエロティックな要素が起こす感覚を指している。こうして見ると、ウェッセルマンが“vivid”を自身の制作におけるキーワードとして使用しつつ、意味合いにある程度幅を持たせていることがわかる。そして、単に音による再現性や色彩の鮮やかさのみに言及するものではなく、ウェッセルマンが作品を制作し、また自身でそれを鑑賞するにあたり得ることができる強く鮮明な感覚を総体的に指す言葉であると言える。このことは、“vivid”と近い意味合いで、激しさや強烈さを表す“intense”もたびたび用いられることによっても差し示されている。

ラウシェンバーグが視覚的要素と三つのラジオの音を組み合わせて漂うような鑑賞経験を観者に促したのだとすれば、ウェッセルマンは、観者の注意を惹きつけ、明確さや鮮明さといった刺激を引き起こす仕掛けとしてラジオの音声を使用したと考えられる。

2-4. 偶然性と変化

ラジオが他の音声媒体に対して異なっているのは、「放送」されるという点においてである。特に、1960年代前半におけるラジオには録音するためのカセット機能は備わっておらず、ラジオとカセットデッキが一体化したいわゆるラジカセは、1960年代後半に日本で開発され、アメリカに輸入されるようになったのは70年代に入ってからのものであった³³⁾。したがって、ラウシェンバーグやウェッセルマンが制作した1960年代前半までの作品で使用されたラジオの音声は、実際の放送が流されたものであったと考えられる。ラウシェンバーグはラジオについて、「私は、現在の（current）+終わりのない情報の変化をうらやんでいた」というメモを残している³⁴⁾。生放送と収録放送が混在していた当時のラジオを前提とすると³⁵⁾、鑑賞者に操作させるという選択肢をとったラウシェンバーグのラジオ作品において、生放送によるリアルタイム性が重視されていたとは考えにくい。とすれば、ここでの“現在”は、例えば現在進行形で言葉を発するラジオパーソナリティと聴者との間にある場を超越した関係ではなく、生放送か収録放送かに関わらず、音声の流れる場に存在する鑑賞者と作品の関係のなかに認知されるものであるといえる。さらにここでの現在性についてラウシェンバーグは、最新の状態であることを強調する際に使用

32) *ibid.*, p.17

33) 志水照匡、瀬戸嶋勝『ニッポンラジカセ大図鑑』、スタンダーズ株式会社、2017年、3頁

34) Robert Rauschenberg Foundation, “Radios, Oracle, Soundings, Teledyne statement”, (<https://www.rauschenbergfoundation.org/art/archive/radios-oracle-soundings-teledyne-statement> 閲覧日：1月10日)

35) 山崎清「アメリカにおけるラジオ産業の発展と大衆文化」、『経営論集』、東洋大学、25巻、1986年、109-126頁

される“current”という語を選択することによって、作品と鑑賞者の両者にとってラジオから放送されるものは最新の情報であり、常に更新され、絶えず移り変わってゆくものであることを示唆している。ベッカーはこうした性質について、ラジオは作品と鑑賞者が出会う時間的状况を生みだし、両者の相互作用を可能にするメディアであると述べる³⁶⁾。つまり、鑑賞者が放送を聴くことによって一瞬一瞬流れ続ける最新の“いま”へと結び付けられることで作品が成立するという点で、作品と鑑賞者の間に相互作用をもたらすのである。これを考慮したとき、ウェッセルマンの作品におけるラジオはどう解釈することができるだろうか。もちろん、実際の放送が流れていた以上は同様の機能を持ち得ていたと考えることもできるだろう。ウェッセルマン自身によってラジオの現在性のようなものに触れられることはなかったにしろ、鑑賞者が作品と同一の時間状况に置かれている感覚を体験していた可能性はある。しかしながら、ラウシェンバーグとウェッセルマンの間にはある決定的な違いがある。それは、ウェッセルマンが作品に鑑賞者との相互作用を想定していなかったという点である。ウェッセルマンはインタビューのなかで、自身の作品に関して、「それらは見るものであって、たわむれるものではなかった」³⁷⁾と述べている。このことについては後の章で再び触れることになるが、ウェッセルマンは鑑賞者による作品への関与を嫌い、作品を鑑賞者と同じ場には置かず、区別され、「見るもの」として対象化していたのである³⁸⁾。

以上を踏まえると、ウェッセルマンがラジオの使用によって作品に持ち込んだのは、現在性や相互作用性よりむしろ、ラジオ放送のもう一つの側面、つまり変化する性質であったのかもしれない。このことを検討するにあたり、ウェッセルマンがアッサンブラージュに使用していたテレビについて見ていくこととしたい。テレビはラジオと同様に「放送する」という点で最新の“いま”を呼び起こすが、作家の関心は、それよりむしろ映像が変化することによって引き起こされる効果そのものへと向けられていた。ウェッセルマンは自伝のなかで次のように言及している。

「《静物 #28》と《静物 #31》には、テレビのセットが取り付けられており、隣接する静物の要素のスケールによって、それらは特に思いがけない偶然の要素を示している。そしてそれは、(テレビの) イメージが変化することで、静物のなかですでにある要素に絶えず反響しているという点においてである。テレビのイメージが変わると、絵画のコンポジションも変化するのである。」³⁹⁾

36) Becker, *op. cit.*, p.38

37) interview, *op. cit.*, p.28

38) *ibid.*

39) Stealingworth, *op. cit.*, p.30

ウェッセルマンはここで、絵画のコンポジションのなかに設置されたテレビのイメージを、作品のなかにある他の要素との関係のなかに位置付けている。変化するイメージは、他の要素に「反響」し作品のコンポジション全体に影響を及ぼしているのである。《静物 #28》(1963 年、図 6) は、参照する図版によってテレビに映るイメージが異なっており、ウェッセルマンのいうイメージのコンポジションの違いを比較することができる。し

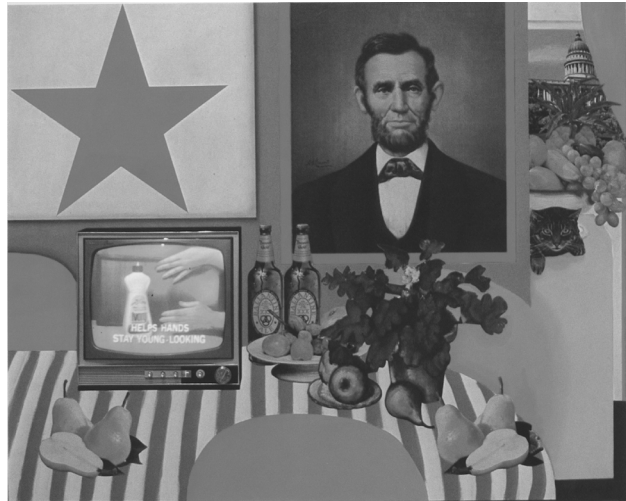


図 6. トム・ウェッセルマン《静物 #28》1963 年、板、アクリル、コラージュ [テレビ]、121.9 × 152.4cm、ハリー・N・アブラハム家コレクション蔵、ニューヨーク

かし、技術的な制限によってカラーテレビを用いることができなかったということから、テレビは白黒であるため、作品全体のコンポジションの違いよりも、テレビとそれ以外の事物の明るい色彩との対比的な構造の方がより強く感じられる。ウェッセルマンは後にインタビューで、カラーテレビを用いて同様の作品を制作したい旨を語っており⁴⁰⁾、1984 年に《テレビの静物のための習作》を残しているが、実際にテレビを用いた作品は制作されていない。

ともあれここから窺えるのは、放送されることに伴う偶然性と、それが作品全体に及ぼす変化への関心である。そしてこの偶然性による変化といった概念は、ラジオを使用した作品にも当てはまると言ってよい。ウェッセルマンや鑑賞者の意思とは関係なく偶然に流れる音声は、それによって引き起こされた鮮明で強烈な感覚である“vividness”をともなって、作品の鑑賞体験に絶えず変化をもたらすのである。

ここまで見てきたように、ウェッセルマンの作品におけるラジオの使用は、少なくともその形態がもつ同時代性や実物による三次元的なリアリティに加え、“vivid”な聴覚体験、偶然性や変化といった概念を取り入れることとなった。特に、作品の聴覚的要素や変化は持続的な鑑賞が前提となっている点で絵画に時間を導入している。このことに実物による三次元性がともなうことで、作品に劇場を想起させる演劇性のようなものをもたらすと言ってよい。次章においては、ウェッセルマンのアッサンブラージュにおけるこの演劇的な性質について検討する。

40) interview, *op. cit.*, p.43

3. ウェッセルマンの演劇性

3-1. 招かれざる鑑賞者

ウェッセルマンは自伝やインタビューにおいて、自身のアッサンブラージュを絵画（painting）と呼んでいる。先行研究で明らかとなっているように、ウェッセルマンは視覚的な画面構成がもたらす美に強い関心を向けていた。彼にとってアッサンブラージュは、三次元的な素材によるものであっても、それは二次元であったのである。インタビューのなかで、ラグを敷いたアッサンブラージュ作品に関し、当時を振り返って次のように述べている。

「私はそれ〔ラグ〕をちょうどそれが環境とならない位置に設定しなければならなかった。それは当時の私にとって重要なコンセプトだった。私はその真実にとってもわくわくした。これらは三次元であっても、本当は二次元だった。三次元は、二次元的体験をより強いものにするためのイリュージョンにすぎなかった。言い換えると、三次元だと言っているのだが、三次元ではないはずだったのである。」⁴¹⁾

《グレート・アメリカン・ヌード #48》（1963年、図7）は、ウェッセルマンによるラグを使用した重要な作品である。画面左側には、写真イメージによって演出された窓と果物のレプリカが配置され、その下にはラジエーターが置かれている。その右には赤いチュ



図7. トム・ウェッセルマン《グレート・アメリカン・ヌード #48》1963年、混合素材、カンヴァス、212.5 × 274.5 × 86.36cm、カイザー・ウィルヘルム美術館蔵、クレフェールト

リップの造花が入った花瓶を乗せた小さな木製の机と、箱にフリーハンドで描き込んで大雑把に模したラジオがある。画面右側にはオレンジ色のソファに横たわる金髪のヌードが描かれ、その上方にはマティスの《プラムの花、緑の背景》（1948年、個人蔵）の複製画と、花が生けられた花瓶の絵が配置されている。そして、深い赤色のラグが、絵画平面を超えて、床に敷かれている。

ウェッセルマンは、こうした作品に環境芸術としての意図はないとしており、あくまで二次元のイメージに強烈さを与えるためのものでしかないとい

41) *ibid.*, p.28

う⁴²⁾。ウェッセルマンがラグを用いた作品を制作した1963年の時点では、すでにアラン・カプローを中心とした「ハプニング」などの環境的な芸術形態が登場していたが、ウェッセルマンは自伝やインタビューにおいて、そういったものと自身の作品とを明確に区別している。

しかし、当時の鑑賞者はそうではなかった。ウェッセルマンは先のインタビューに続けて次のように述べる。

「それに、人にいじられるのも嫌だった。だから、最終的には床にテープを貼り、さらに紐もつけなければならなかった。」⁴³⁾

鑑賞者はしばしばそのラグの上を歩こうとした。また、もう一つのラグを使用した作品でもある《グレート・アメリカン・ヌード #44》(1963年)には電話機が取り付けられ、6分間ごとに6回ベルが鳴るようにセットされていた⁴⁴⁾。鑑賞者のなかには、ベルが鳴ると受話器を取ろうとする人もいたという⁴⁵⁾。こうした記録は、ウェッセルマンが想定する鑑賞と実際に行われた鑑賞との間に差異があったことを示している。

作品の内部へと鑑賞者を招き入れる環境芸術的な作品は、同時代のポップ・アートと呼ばれる芸術家たちの作品のなかにも存在していた。例えばジョージ・シーガル(1924-2000)はカプローの影響を受けた芸術家で、廃材と独自の手法による石膏の人物像によって日常の一場面を生み出し、その周囲を鑑賞者が歩き回ることを想定していた⁴⁶⁾。また、クレス・オルデンバーグ(1929-2022)も1961年には、実際にニューヨークの街に店を出し、石膏でありふれた雑貨を模したものを展示し、それらを販売するというパフォーマンスもかねた《ストア》を発表している(1961年に行われたオルデンバーグの「ハプニング」にウェッセルマンが一度だけ参加したという記録が残っている⁴⁷⁾)。鑑賞者は、こうしたポップ・アートという枠組みの内部で起きていた同時代の環境芸術的な動きをウェッセルマンに関連付け、三次元的かつ作品と鑑賞者の相互作用性をもった作品とみなしたのである。

そして、このような鑑賞者による作品への反応にさらに反応する形で、ウェッセルマンは作品と彼らをテープや紐によって明確に分け、作品を「見る」ように促した。その結果作品は鑑賞者にとって、一定の三次元性をもちながらも見る(あるいは聴く)ことしかで

42) 藤慶之「「わくわく人間」ウェッセルマン」、『現代美術 ウェッセルマン』、17巻、講談社、1993年、85頁

43) interview, *op. cit.*, p.28

44) 藤、前掲書、85頁

45) 同書

46) フィリス・タックマン『ジョージ・シーガル』、酒井忠康・水沢勉訳、モダン・マスターズ・シリーズ、美術出版社、1990年、28頁

47) Claes Oldenburg, *An Anthology: Claes Oldenburg*, Guggenheim Museum, New York, 1995, p.560

きない、舞台と観客席を明確に隔てる劇場のような様相を帯びたものとなったのである。実際、ウェッセルマンは自伝の中で、ラグを敷いた自身の作品に演劇的側面があることを認めている。

「これらの擬似—環境作品には演劇的な側面がある。それは静止画のようなもので、進行中の演劇的出来事をほんの一時垣間見るようなものである。」⁴⁸⁾

ここでは、アッサンブラージュがもつ静的な絵画の性質に触れながらも、そこに演劇性のようなものがあつたことに言及している。そしてまた、鑑賞者を作品の「演劇的出来事」を目撃する傍観者として設定している。つまり、鑑賞者と作品の相互関係を基盤とする同時代の演劇的作品とは明確に区別され、舞台と客席のように両者の切り離された関係性が強調されているのである。

3-2. 舞台装置としてのアッサンブラージュ——マイケル・フリード「演劇性」との相違点

こうしたウェッセルマンの演劇的側面について考察するにあたり、第一に想起されるのはマイケル・フリードによる「演劇性」の概念である。美術史家、美術批評家であるマイケル・フリード（1939-）は、1967年に『アートフォーラム』で「芸術と客体性」⁴⁹⁾と題した論考を発表し、そのなかでミニマリズムの芸術に対しそれらが演劇的であるとして批判した。それは、作品の成立に鑑賞者の存在を前提とするミニマリズムがその芸術性を両者の相互作用に依存しているという点で、実質的に作品が鑑賞者を含んでいることに「演劇性」を見出すものであつた。作品のその大きさから、鑑賞者は身体的および精神的に作品から距離を取り、そのことによって自身は主体に、対象の作品は客体となる。ここでの客体とは、ミニマリズムが主張した作品そのものの形体、つまり「文字通りの」物体⁵⁰⁾であり、グリーンバーグにはじまるフォーマリズムの議論に照らせば、否定されるべきものであつた⁵¹⁾。客体となりその形体が強調されたミニマリズムの作品は芸術に値する実質をもたず、持続的な「状況」のうちに不安定な鑑賞体験を強いられることになるという⁵²⁾。

こうした「演劇性」の議論は、大きく分けてモダニズム絵画に対するミニマリズムという対立構造をとっている。フリードは、作品それ自体で完結し瞬間的にその芸術的な価値

48) Stealingworth, *op. cit.*, p.38

49) マイケル・フリード「芸術と客体性」、川田都樹子・藤枝晃雄訳、『モダニズムのハードコア：現代美術批評の地平』、太田出版、1995年、66-99頁

50) 勝俣涼「マイケル・フリード「芸術と客体性」」、美術手帖、(<https://bijutsutecho.com/artwiki/53> 最終閲覧日：2025年1月10日)

51) クレメント・グリーンバーグ「モダニズムの絵画」高藤武允訳、『グリーンバーグ批評選集』、勁草書房、2005年、62-76頁

52) 勝俣、前掲

を感じさせる前者を擁護し、鑑賞者に作品の成立条件を負い鑑賞体験に持続性を孕んでいる後者を非・芸術として批判する⁵³⁾。この点を考慮した時、フリードの「演劇性」は、ウェッセルマンのアッサンブラージュ作品に関して筆者が認識する演劇性とは区別されなければならない。もちろん、ウェッセルマンのラジオ作品や音声を使用した作品の鑑賞には時間の経過が前提とされているため、持続性を保持していると言えるだろう。しかし、フリードが想定する持続性が鑑賞者の能動的な作品への働きかけを描出するものであるのに対し、ウェッセルマンのアッサンブラージュ作品の鑑賞者は目の前で起こる出来事を観劇するかのように、作品を受動的に傍観する。つまり、フリードの「演劇性」は鑑賞者を不可欠とするが、ウェッセルマンの作品においては鑑賞者が居ても居なくても、「演劇的出来事」は起こり続けるのである。思えば、ウェッセルマンが鑑賞行為を「ほんの一時垣間見る」ものとして記述したことには、刹那的な鑑賞行為に対して作品が引き起こす出来事の連続性や永続性を強調する意図も窺えるだろう。さらにウェッセルマンは、ラジオやテレビといったメディアの導入によって、偶然的な変化を作品にもたらした。鑑賞者の関与を排除し作家の手からも離れて自律的に変化し続ける作品と、それをただ傍観する鑑賞者という構図は、舞台と観客の切り離された関係性に類似している。その意味で、ウェッセルマンのアッサンブラージュ作品は、フリードが批判した「演劇性」の議論の射程には収まらない、新たな演劇性を提示していると言える。フリードの「演劇性」が観客を含む劇場空間全体を包括するならば、観客を含まず独立した「舞台装置」としての機能こそが、ウェッセルマンのアッサンブラージュ作品において提示されるもののなのである。

結論

本論では、第1章におけるウェッセルマンの視覚的構成の厳密さを指摘する先行研究をふまえ、第2章では、ラウシェンバークのラジオ作品との比較から、ウェッセルマンのラジオ作品における視覚的、聴覚的側面での特徴と、ラジオやテレビといったメディアがもたらした偶然性や変化といった議論を中心に検討した。ここでは、単に立体物の使用によってではなく実物を使用することによって浮かび上がる作品の現前性やリアリティとしての三次元性が、ラジオの聴覚的機能や偶然の変化といった要素と合わさり、作品に演劇のような様相をもたらししていることがわかった。続く第3章1節においては、ラグを使用したウェッセルマンの作品へと目を向け、鑑賞者が当初作品を環境的なものとして受容していたこと、それに対し作家が鑑賞者を明確に作品から切り離すという強固な姿勢をとったことなどから、作品の三次元性と独立性が明らかになった。そういった性質が舞台と観客という関係性に類似することに言及した上で、第2節においてはマイケル・フリードの鑑賞者を巻き込む「演劇性」とウェッセルマン作品の鑑賞者を必要としない自律的な演劇的性

53) 同上

質を比較し、ウェッセルマン独自の演劇性、もとい「舞台装置」としての機能を見出した。

ウェッセルマンは、コラージュという二次元の作品からアッサンブラージュという三次元へと移行するなかで、事物の意味的側面だけでなく、その機能をも作品へと取り込むこととなった。つまりウェッセルマンのアッサンブラージュは、単に事物が同時代のアメリカ文化の記号として機能するといった意味論に終始するものではなく、鑑賞体験そのものを重視するのである。ウェッセルマンが述べた強く鮮明な感覚である“vividness”は、鑑賞行為のなかで得られるその視覚的および聴覚的経験において彼が目指したものなのである。そしてこの“vividness”に支えられた鑑賞体験は、常に鑑賞者とは切り離された「舞台」の上で行われる出来事を傍観することによって得られるのだ。

こうした「舞台装置」としての特質は、その大衆性に還元されてしまいがちなウェッセルマンのポップ・アートにおける固有性を裏付けるものであり、言い換えれば、大衆文化の表象という大きな枠組みの内に理解されやすいポップ・アートの多様性の一端を担うものでもある。そしてその固有性は、モダニズム的な画面構成を取り込みながらも、鑑賞者の参加を排し作品内部で自律的に進行する演劇性を打ち出すという点にある。このことは、モダニズムと非モダニズムのどちらにポップアートを位置付けるかといった二項対立的な区分では語りえない、新たな次元を提示しているといえる。

以上本論文では、ウェッセルマンのアッサンブラージュ作品に関して、その固有性と新しい見地の提案を目的として考察を進めてきた。ここではラジオを使用した作品を主に扱ったが、前述したように、作品のなかに実物としてその機能を備えたまま使用されたモチーフは他にもいくつかあった。今回ラジオの比較対象として扱ったテレビに加え、扇風機や電灯、時計などは、ラジオの聴覚体験とは異なる新たな要素を持ち込むという点で、十分に検討の余地がある。これらを本研究における今後の課題とした上で、論を締めくくることとしたい。

<図版出典>

Slim Stealingworth, *Tom Wesselmann*, Abbeville Press, 1980 (図1・2・3・6・7)

Robert Rauschenberg Foundation, (<https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/broadcast> 最終閲覧日：1月10日) (図4)

The Estate of Tom Wesselmann, (<https://www.tomwesselmannestate.org/about/> 最終閲覧日：1月10日) (図5)