

古典的ハリウッド映画の中の美術と美術館 プリミティヴィズムの馴致

田中 不二夫*

映画の出現は、美術と美術館の歴史や観念を絶えず作り変えてきた。特にフリッツ・ラングやヴィンセント・ミネリやアルフレッド・ヒッチコックといった古典的ハリウッド映画を代表する映画作家たちは、映画に消費文化の原理的側面を見出し、その自意識の下に美術や美術館を語ろうとしていた。結果として、古典的ハリウッド映画は、まず、18世紀末から欧米の都市美術館の発展を支えてきたブルジョワ的価値観と近代的国民国家のイデオロギーを反復、強化することになった。そしてモダン・アートや近代美術館の興隆と同時期に進展した古典的ハリウッド映画においては、このイデオロギー的強化は、ラングの『スカーレット・ストリート』やミネリの『巴里のアメリカ人』に見られるように、表象上のプリミティヴィズムの馴致を通じて実現した。また一方で、それらの古典的ハリウッド映画は、美術館の「陰画」となることにより、メディアとしての中心性を主張していた。その際、美術と美術館は読解不可能な記号として表象され、美術館的な「不在」を弄ばれることとなったのである。

キーワード：古典的ハリウッド映画，消費社会，都市美術館，イデオロギー，
プリミティヴィズム，境界，寓話，物神化

1. アドルノとラング

ドイツの思想家テオドル・W・アドルノ Theodor W. Adorno (1903-69) は1936年に、ヴァルター・ベンヤミン Walter Benjamin (1892-1940) との書簡を通じたやり取りのなかで、「複製技術時代の芸術作品」におけるベンヤミンの主張、すなわち、写真、映画、レコードなどの複製技術が芸術の同時的受容と民主化をもたらすであろうという主張に異を唱えた。芸術の商品化に対するアドルノの見方は、ベンヤミ

ンのそれよりも遥かに悲観的で皮肉めいたものであった。アドルノは、覚醒した芸術における批判的想像力は、ベンヤミンが弁証法的に乗り越えられるとした芸術の「アウラ」や「礼拝的価値」や「真性さ」といった精神の修辞学とは区別されるとし、史的唯物論の名のもとになされた混同を牽制する。しかし一方でアドルノは、戦間期の資本主義的生産システムが社会関係を規格化し、具体化しているという確信を、ベンヤミンを含む同時代の多くの知識人と共有していた。しかも彼の視点では、芸術の生産システムもまた広範な資本主義的商品生産システムに内包されるのである¹⁾。

* 立命館大学非常勤講師

アドルノはその後1938年にアメリカに亡命し、さらにその6年後、ロサンゼルスでマックス・ホルクハイマー Max Horkheimer (1895-1973) と『啓蒙の弁証法』を著した。ヨーロッパにおけるマルクス主義の伝統から出たこのフランクフルト学派による社会批判の予先は、当然の如くハリウッドの巨大映画産業にも向けられることになる。彼らにとってみれば、映画はジャズと並んで社会的統制のための道具であり、映画産業は、後期資本主義を特徴づける「文化産業」の一つであった²⁾。しかし一方でアドルノは、1941年のロサンゼルスへの移住をきっかけに、オーストリア出身の映画監督フリッツ・ラング Fritz Lang (1890-1976) との親交を深めている。ナチスの手を逃れて渡米した先鋭的な文化人として、二人は職業的な枠を超えて共感できる部分が多かったようである。残された書簡からは、二人の親密な交流ぶりを伺い知ることができる³⁾。

もっとも、二人が芸術や映画についてどこまで真剣な議論を交わしたのかについては不明な部分が多い。1958年3月には二人が出演するラジオ討論番組がフランクフルトで収録された。その際にアドルノが残した質問用の覚書きには、同時代における映画の「喪失」は、理想化された自然主義がもたらす文化的馴致の問題だと記されている。またアドルノは、映画というマス・メディアの仕事に携わっていることについてラングの議論を促そうとしていたようでもある⁴⁾。20世紀を代表する思想家と映画作家の間にどのような議論が交わされたのか、興味は尽きないところであるが、アドルノの問いに対するラングの返答の記録は残念ながら残されていない。

しかし本論の目的は、アドルノとラングの交

流の実際や、二人の真意を訓古学的に探り当てることにあるのではない。むしろ本論の関心は、ベンヤミンやアドルノによって提起された芸術と消費社会の関係をめぐる問題 - それは、商品化を表象する芸術という象徴的次元から、商品としての芸術という条件への観点の移行と要約できる - が、当の「文化産業」=映画のなかでどのように描き込まれたのかを検証することに向けられている。というのは、何よりも、ラングやヴィンセント・ミネリ Vincente Minnelli (1910-86) やアルフレッド・ヒッチコック Alfred Hitchcock (1899-1980) といった古典的ハリウッドを代表する映画作家たちは、映画それ自体に消費文化の原理的側面を見出しており、その認識の中で美術や美術館についての観念や歴史を語ろうとしていたからである。

世紀の転換期の人口過密、無秩序な拡大、多言語化などの混乱と変化を経て、アメリカの都市は戦間期から冷戦に至る時期まで消費文化を成熟させていく。労働者階級のための娯楽施設ニッケルオデオンから派生したハリウッド映画が、その明白な出自の違いにもかかわらず、ショーウィンドーとして機能し、消費社会を支えるブルジョワ的な価値観を美術館と共に顕彰するようになったのもこの時期のことである⁵⁾。したがって、本論で検証する芸術のイメージと大衆文化のイメージの結びつきは、映画監督たちの自意識に基づくだけでなく、多分にイデオロギー的な側面を持つことになる。

2. 美術と映画のイデオロギー

ドナルド・プレツィオージは、「近代性の捏造と維持のための社会的装置」としての美術館の役割を指摘している。都市美術館は18世紀

末のヨーロッパで、「近代的な国民国家 nation-state」というイデオロギーを支える中心的で、「証拠立てをする機関」として機能するようになった。「啓蒙主義に駆り立てられた欲望の象徴」となった美術館は、「自他両方の社会から抽出された人工物の図式的な展開を通じて、歴史や記憶や意味を形作り、それらを鑑賞者の肉体と一体化するように演出する。」かくして美術館は国民国家を支える市民概念を編成するのである⁶⁾。

近代性の捏造に関わる美術館の中心的な役割に着目するこのプレツィオージの見方は、科学や大学や宗教と共に、映画が美術館の周辺に位置し、近代美術や美術史を支えるイデオロギーを反復しているという視点を私たちに与えてくれる。実際、古典的ハリウッド映画によって具体化され、強化されたとされるイデオロギー

資本主義、労働の価値、家族、科学技術、（アメリカという）国家の多くの部分は、プレツィオージが美術館と複雑に相関するとした18世紀、19世紀ヨーロッパの社会的、倫理的、政治的展開に準じている⁷⁾。

一方で、相対的ではあるが、映画の「中心性」を認める見方がある。つまり、映画は美術館の「陰画」だとするヴィクター・バーギンの見方である。バーギンは、明と暗、能動性と受動性、批判的と催眠的という、美術館と映画館を特徴づける対立的状況が相互依存関係にあることを指摘する。このような指摘の根底にあるのは、「表象の中にはたらく無意識の幻想の作用を認識すること」の重要性であり、彼が表象という言葉によって想定しているのは、絵画や写真や映画という領野の枠組を超えたところにある「『スペクタクル社会』から流出するより広範なイメージの洪水」である⁸⁾。

このバーギンの視点は、一般の映画と美術との関係を考える際に有効である。あるいは、エディプス的光景を複雑に変形した Hitchcock の『めまい』*Vertigo*（1958年）や、1950年代、60年代のハリウッド映画のヒロイン像を自ら演じたシンディー・シャーマン Cindy Sherman（1954-）の連作写真を分析する際にも有効であろう。ただし、1930年代から1950年代にかけての古典的ハリウッド映画の時代は、映画がアメリカにおいて文化メディアの中心へと昇りつめたばかりの時代であったことを思い起こす必要がある。この時期の映画と美術の関係を考えるという当面の課題を克服するにあたり、近代的な市民概念やブルジョワの主体を形成する中心に美術館が存在したというプレツィオージの視点は不可避である。精神分析理論を敷衍しようとするバーギンの視点はその上で限定的に取り入れられるべきであろう。古典的ハリウッド映画が美術や美術館を取り上げたとき、それは、美術館が作り上げた大きな物語の中の小さな物語となる。そのとき、ラングの『スカーレット・ストリート』*Scarlet Street*（1945年）のように外部からの批判ではなく、いくぶん諷刺を込めた寓話という側面をもつことはある。しかしその際も、フロイト的な精神分析の概念は、あくまで寓話によって意図的に利用されるだけなのである。

3. ハリウッド映画の中のプリミティヴィズム

（1）プリミティヴィズムの暗示

フリッツ・ラングの『スカーレット・ストリート』（以下『スカーレット』と略称する）の主人公で出納係を仕事にする初老の男クリスは、キティという娘をメトロポリタン美術館に

案内し、展示作品の解説をしたことになっている。しかしその場面は視覚化されることはなく、後でキティが恋人のジョニーとの会話の中で口にするだけである。あるいは、日曜画家でもあるクリスはキティと出会った夜に「近代美術の父」であるセザンヌへの敬意を口にする。この映画に彼が実際に過去の巨匠の作品に感じ入る場面は登場しないし、あるいはその作風を真似たクリスの絵も登場しない。なぜなら、美術館の対象物が観客を魅惑すると同時に「自我と主体の理想を形作る」⁹⁾のに対し、『スカーレット』の主人公は性と作者の二つのアイデンティティを喪失しているからである。クリスは妻アデルやジョニーによって父権的な力を奪われ、さらに絵の作者としての地位をキティによって奪われることになる¹⁰⁾。

実際にクリスが妻の目を気にせずに絵を描くことができるのは自宅の御手洗いの中である。彼は職場の同僚を自宅に招き、描いたばかりの花の絵 - 花を贈ってくれたキティについての性的な幻影 - を御手洗いの中で見せるが、同僚は、クリスの絵がすぐ横に置かれた花を描いたものであることが認識できない。この御手洗いでの「展覧会」と同僚の反応、そしてクリスがキティに話す芸術観 “Feeling grows... Nobody taught me how to draw. So I just put a line around what I feel when I look at things.”（「感情が育んだ。誰からも私は絵の描き方を教わらなかった。私は見たときに感じたことの周りに線を描いていただけなんだ。」）は、彼を典型的なモダン・アーティスト、すなわち「ザ・モダン・アーティスト」たらしめている。例えば、この「感情が絵を育む」というクリスの芸術観に、抽象絵画の創始者の一人として知られる表現主義の画家ヴァシリー・カンディン

スキー Wassily Kandinsky (1866-1944) の「内的必然性」の概念との類似を読み取ることはそれほど困難なことではない。

このクリスの芸術観を支えるのは、エディプス的な状況と彼自身の幼児性、すなわちプリミティヴィズムである。¹¹⁾クリスの描いた絵の一つに女と蛇の絵 - キティとジョニーの関係をめぐる彼の潜在的な不安と欲望を表した絵があるが、これは、「プリミティヴィスト」アンリ・ルソー Henri Rousseau (1844-1910) の熱帯風景画《蛇使い》*The Snake Charmer* (1907年、図1)を元にラングの友人ジョン・デッカーが描いたものであった¹²⁾。ルソーは、遠近法を無視し、身近な日常から超現実的な光景を導き出したとされ、そのことで彼は、カンディンスキーに加え、画家ロベール・ドロネーや批評家・詩人のギヨーム・アポリネール、さらにはシュルレアリストといったフランスにおける近代美術の開拓者たちの賞賛と支持を受け、近代美術の先駆者となった。クリス自身の言葉とは裏腹に、彼の描く絵画はいわば近代美術の「原風景」を提供しているのである¹³⁾。

このように、ハリウッド映画におけるプリミティヴィズムの描写は暗示的である。もう一つ、ヴィンセント・ミネリ監督の『巴里のアメリカ人』*An American in Paris* (1951年)の例を挙げてみたい。パリに住むアメリカ人画家ジェリーは、空想の踊りの中で憧れのフランス近代絵画の世界に入り込むが、その絶頂となる瞬間に、トゥルーズ＝ロートレック Toulouse-Lautrec (1864-1901)の素描に描かれた黒人ダンサーと完全に一体化する(図2)。身体と絵画が一致するというミネリが抱くこの芸術観は、ジェリーとその支援者ミロが語り合うカフェ・フローベールの壁に描かれた岩壁画風のプ

リミティヴ・アートによって暗示されている。アンジェラ・ダレ・ヴァッシェが指摘するように、このミネリの芸術観には、同時期にアメリカで活躍した抽象表現主義の画家ジャクソン・ポロック Jackson Pollock (1912-56) のアクション・ペインティングとの親縁性が見出される¹⁴⁾。ミネリ自身は、映画の原型となったジョージ・ガーシュイン作曲のジャズ交響曲やハリウッド・ミュージカルやフランスの近代美術の背景にプリミティヴィズムや黒人の文化があったことを認識していた。そしてこの認識が、映画『巴里のアメリカ人』を複雑な歴史的・文化的位相の中に置いているのである。

（２）プリミティヴィズムの馴致

映画におけるこのプリミティヴィズムの暗示は、まずアドルノが指摘する文化的馴致の問題として捉えられる。それは一つには、ジョン・ラスキンのような19世紀の社会批評家が西洋内部で失われつつあると嘆き、画家ポール・ゴーガンがブルターニュ地方やタヒチで求めた、墮落していない「過去」がもつとされる肯定的価値の馴致である。また、表現主義やダダやシュルレアリスムの芸術家たちが子供や「狂人」の芸術、「民衆」の芸術、そして「未開社会」の芸術に認めた霊的な力と暴力的な儀式の遂行の馴致をも意味する。これらの世紀転換期の前衛芸術家たちは、反ブルジョワ主義の旗印の下に、西洋の芸術的伝統をプリミティヴな状態へ根源的に回帰させることを目指した¹⁵⁾。しかしそのようなユートピアの急進的な希求は、『巴里のアメリカ人』では、いわばパリランドディズニーランドのようにアメリカ化したパリの中で達成されている。

確かに、ジェリーを演じるジーン・ケリー

Gene Kelly (1912-96) のダイナミックなジャズ・ダンスは、結婚をめぐる、カフェでの現実的な会話とは裏腹に、「プリミティヴ」な生のエネルギーを一気に爆発させている。また『スカーレット』では、絵画と映像の謎めいた連鎖が、主人公クリスの幼児性に根ざす無意識的な創造力を暗示している。しかしながら、幼児性は、主人公を創造的なユートピアへと駆り立てることができると同時に、ハリウッドのファンタジーの中に閉じ込めようとしている。例えば『巴里のアメリカ人』では、ジェリーの空想の中でやはりルソーの絵画が引用され、1940年代の映画に表われた近代美術や抽象美術に対する一連の軽蔑的な換喩＝「子供っぽさ、狂気、醜さ」の一端を子供たちが担う¹⁶⁾。しかし一方、映画の冒頭では、子供たちの呼び声を背にジェリーが自画像を消す場面に暗示されるように、子供たちは、ジェリーによる自己イメージの想像的な探査を中断させ、彼を「現実＝ハリウッド的なファンタジー」へと誘うのである。

ロベルト・カンパリは、ミネリがしばしば、幼児性と成熟を一時的な状態として描き、それを、芸術家が正気を保つために目覚め、遠ざけなければならない創造的な憑依状態に喩えていることを指摘している¹⁷⁾。ミネリの映画を特徴づけるこの境界性は、ミネリ自身のハリウッドにおける特異な位置に喩えられると同時に、アメリカ的な生活様式の価値を肯定するディズニーランドの無批判性にも喩えられる。ルイ・マランによると、ディズニーランドは、「社会的現実と、社会的存在の投影されたモデルとの間の相違」に注意を払わないのであり、その無批判性によってユートピアから神話へと墮落した空間である¹⁸⁾。また、『スカーレット』は近代美術のユートピアがディストピア（病の地）へ

と至る過程を描いているが、クリスが鳥の鳴き声を模倣し、その技術を幼い頃に習得したものであることをキティに告げる場面では、クリスはその後で例の芸術観をキティに話すことになる。クレーンに乗ったカメラがミュージカル映画のように戸外のレストランを美しく映し出し、二人をハリウッドのファンタジーに閉じ込めてしまっている。

以上のような近代美術のユートピアの墮落、あるいはプリミティヴィズムの馴致を念頭に置くと、ハリウッド映画におけるルソーの絵画の存在意義の一つは、その地理的・空間的両義性に求められることがわかる。ルソーがイメージの源泉とした動物園、植物園、公園などは、都市と自然、あるいはフランスと異国の地を媒介する空間である。ジェリーの空想に登場するパリランドは、アメリカとフランスの国家的なアイデンティティの軋轢が克服される特殊な空間であり、その克服はルソー的な風景の中で最も容易に達成されるのである。ルソーの絵画が引用された場面についてのケリーの回想は、その特殊な空間がいかに作り出されたのかを説明してくれている。

「我々がルソー的なもの、動物の世界を作り出そうとしたとき、私は故意に、ジョージ・M.コーハンのようなやり方、アメリカ人的なやり方ですべてをやらせようとした。そのフランス的な場面の只中に、(中略)私は、すぐにアメリカ的だと認められるようなものを作り出したかった。少女たちは帽子を被って現れ、その掲げられた手には小さな白い手袋がはめられていた。我々は、できるだけフランス的になるように、それが白い鳩に見えるようにした。しかし、アメリカ人の男たちは、できる限りアメリカ的になるはずであっ

た。」¹⁹⁾

(3) 冷戦期アメリカの美術界とハリウッド映画

もっとも、プリミティヴィズムの馴致の問題を、映画の大衆性に帰着させてしまうだけでは十分とは言えない。ここで思い起こす必要があるのは、冷戦期アメリカの政治的・文化的状況であり、『スカーレット』や『巴里のアメリカ人』が制作された時期、商品化に対する前衛の抵抗が、抽象表現主義やその後を継いだニューヨーク派の活動の中で限界を見せ始めていた、という事実である。冷戦時代の幕開けは、1930年代のルーズベルト政権下におけるWPA(公共事業促進局)の精神性を引き継いだポロックや国吉康雄のような美術家たちに、連邦による支援から美術市場への移行という経済的变化をもたらした。そしてこれらの美術家の作品の幾つかが、その「非政治性」によって市場的な価値を持つようになったのである。

マックス・コズロフは1973年に論文「冷戦期のアメリカ絵画」のなかで、抽象表現主義を冷戦期アメリカの文化的アイコンとして捉える見方を既に示していた²⁰⁾。彼によると、抽象表現主義の実存主義的・個人主義的信条は、反共産主義と自由主義を求める冷戦期アメリカのイデオロギー的要請と結びつけられる。その後、コズロフの視点を引き継いだエバ・コッククロフトやサージ・ギルポーといった研究者たちは、冷戦期における抽象表現主義の政治性をより意味あるものとして捉えている²¹⁾。例えば『アート・フォーラム』誌1974年6月号に掲載された論文「抽象表現主義 - 冷戦の武器」でコッククロフトが目にしたのは、ニューヨーク近代美術館がCIA(中央情報局)の文化外交政策

の中で演じた重要な役回りであった。

さらに、戦後アメリカの中流家庭像を作り出した雑誌『ヴォーグ』や『ライフ』の分析は、第二次大戦直後におけるアメリカの消費文化の発展と美術市場の劇的な変化が抽象表現主義の方向性を決定づけたことを明らかにしている²²⁾。たとえば、1951年にニューヨークのペティ・パーソンズ画廊で開催されたポロック展で『ヴォーグ』誌のためのファッション写真の撮影が行われたが、その際のテスト・ショット（図3）は、写真家セシル・ビートンが、背景に掲げられた大画面のキャンバスをカメラのフレームで切り取り、抽象表現主義絵画の特徴とされるオール・オーバー構造の空間的な広がりを強調したことを伝えている²³⁾。ここでは、ポロック自身の姿は見られないにもかかわらず、個人主義のアウラを放つ絵具の痕跡が、モデルが着こなす洗練されたドレスと意図的に対置させられている。ポロックはWPAが推進する連邦美術計画に断続的に関わっていた。しかし、この写真の撮影と編集の過程には、社会主義リアリズムとの距離を保ち続けたポロックの絵画が、その非対象性、そして「非政治性」ゆえに商業的な付加価値をつくりだしてゆく過程が認められる。トーマス・クロウはさらに踏み込んで、この写真に仕組まれた複雑な国家的・文化的位相　つまり、ビートンや『ヴォーグ』が属するパリやロンドンの「ハイ・スタイル」な服飾と、ヨーロッパ化された芸術家によるアメリカ先住民の美術への「プリミティヴィスト的な最後の回帰」を読み取っている²⁴⁾。また、1940年代の後半から50年代の初頭にかけて、雑誌『ライフ』は前衛のボヘミアン的な伝統を肩代わりすると同時に、その伝統と大衆との調停をはかった。この『ライフ』誌のスタ

ンスは、ポロックを、第二次大戦後の均質化したアメリカ社会における反逆や反体制のアイコンとし、アメリカの画家の演技的なモデルとすることに大きな役割を果たした²⁵⁾。

以上の指摘を踏まえると、前衛対消費文化という一元的な差異が、冷戦期の抽象表現主義の制作、受容、波及において機能していたと見るのはもはや適切ではないことがわかる。コッククロフトも前掲論文のなかで、美術作品と商品との抜き差しならぬ関係を、アメリカの近代美術館が果たした重要な役割と関連づけながら指摘していた。コッククロフトのやや皮肉めいた視点では、前衛による「ブルジョワ社会の物質主義的価値の否定」と「支配的文化の完全な外側にいるという神話」への耽溺こそが芸術作品を「市場経済における商品の大きな流れの一部」としたのであるが、その見方の前提となっているのは、美術界における美術館の圧倒的な支配力である²⁶⁾。

1929年にニューヨーク近代美術館が開設したのに続き、グッゲンハイム美術館、ホイットニー美術館などの近代美術館が1930年代のニューヨークを中心に次々と開設される。確かに、これらの近代美術館の開設は、南北戦争終結直後に開設されたメトロポリタン美術館やボストン美術館の場合と同じく、ヨーロッパの貴族的文化を愛好するワシントンDC以北のブルジョワ・エリートの文化的志向を反映していた。しかし、文化的威信と国威発揚の象徴としての美術館の役割を近代美術館がそれまで以上に強化し得たのは、同時代の美術への関心、新たな芸術家の発掘と育成、そして美術史的言説の生産と拡張を通じてであった。

そのニューヨーク近代美術館で、ポロックの制作現場を撮影したハンス・ネイムスの映画が

プレミア上映されたのは、『巴里のアメリカ人』の公開と同じ1951年のことである。そしてこのネームスが撮影した映画や写真は、その後ロンドンやパリなどヨーロッパの主要都市で開催されたポロックの巡回展でも上映、陳列されることになる²⁷⁾。それは、『巴里のアメリカ人』のジェリーと同じく、絵画の中に入り込んだ画家の「プリミティブ」な荒ぶる力を伝えている。フレームの無いキャンバスが床に横たわり、画家の存在を印象づける疾風のような身振りが絵具の痕跡として受け止められていく。近代美術館の展示がフランスの印象主義絵画から抽象表現主義へと至る美術史の規範形成に一役買う一方で、ネームスの映画と写真は、コズロフが言う「実存主義的・個人主義的信条」を欧米社会に広く印象づけたことであろう。

このように冷戦期のアメリカ美術の政治性や消費文化との関わりを見ると、フランス絵画をディズニーランドのような見世物へと転換するというミネリの手法は、ポロックのペルソナを既に包み込んでいた大衆的な言説と重なり合うことがわかる。大衆性はポロック自身がおそらく意識していたものでもある²⁸⁾。ミネリとポロックは共に、若さ、エネルギー、自発性という周知のアメリカ的価値を発展させ、自己と他者、主体と客体の融合、すなわちイメージと一つになることについて想いをめぐらせた。そしてこの願望を伝えるために、創造的衝動の源泉へ立ち返るというプリミティヴィズムの方法論に賛同することで、彼らは絵画をダンスへと変換したのである。

『巴里のアメリカ人』では抽象画はほとんど引用されない。ミネリの境界性は、ワルドマンが指摘したような、抽象画を「狂人」の芸術とするハリウッド的な見方を受けて入れている。

だが抽象画は、個人主義の神話を精査する時の指標としてハリウッド映画に登場することがある。『ハリリーの災難』*The Trouble with Harry*（ヒッチコック、1955年）では、田舎町に住む住民たちは、青年画家の描く抽象画を理解していない。実は、『巴里のアメリカ人』と『ハリリーの災難』には共通する一つの場面がある。それは、ジェリー、そして『ハリリーの災難』の場合は町の住民の一人が、逆さまの抽象画をそうとは気づかずに鑑賞するという場面である。しかし、『ハリリーの災難』の青年の自由奔放な抽象画は、死体（ハリリー）という抑制された超自我の周りで住民たちが様々な即興的なアイデンティティを演じることの一つの指標となっている。批評家を引き連れた近代美術館の要人が高級車で乗りつけ、彼の絵を破格の値段で買い上げようとするが、彼は愛する隣人たちへの贈り物 - 隣人たちが望む慎まじやかな日常品 - だけを要求する。もちろんその願いは快く受け入れられる。ヒッチコックは、ニューイングランドの田舎町にアメリカ的な個人主義の神話の発祥を見出し、都市/地方、消費文化/共同体的価値、芸術/日常、抽象/具象という様々な対立的要素を吟味するのである²⁹⁾。

（４）ハイ・アートと消費文化のアイロニー

『巴里のアメリカ人』で引用されているフランス近代絵画で最も古い作品は、印象派の画家オーギュスト・ルノワール Auguste Renoir（1841-1919）が1872年に描いた作品《ボン・ヌフ》である。しかし、芸術の歴史についてのミネリの探索は19世紀前半のパリにまで溯ると言ってよい。それは、娯楽が始めて巨大産業となると同時に、詩人・作家のテオフィル・ゴティエ Théophile Gautier（1811-72）が「芸術

のための芸術」*l'art pour l'art*の教義を宣言した時でもあった。ミネリが探査しているのは、近代性が抱える相互依存的な二つの「顔」、すなわち、ロマン主義的想像力を擁する極端な美学主義とブルジョワ・イデオロギー、あるいはダンディズムと大衆文化の間の断絶とアイロニカルな関係である³⁰。彼のハリウッド映画では、この関係が複雑な歴史的・文化的位相のなかに織り込まれることになる。

『巴里のアメリカ人』でハイ・アートと消費文化とのアイロニカルな結びつきを体現しているのが、ジェリーの支援者になる大富豪の娘ミロである。彼女はパリに住む金持ちのアメリカ人であり、その名の通り、ミロのヴィーナス像のように片方の肩が欠落した風変わりなドレスを着てジェリーを迎える。また、ジェリーの恋人であるフランス人の少女リズがロートレックの描いたジャヌ・アプリルの姿でカンカンを踊るのに対し、ミロがショーウィンドー越しに目にしているのは、バレリーナを描いたエドガー・ドガEdgar Degas (1834-1917)の絵画である。ジェリー役のジーン・ケリーは、バレエがカンカンとは異なり、ハリウッド・ミュージカルと相容れるにはハイ・アートと関連しすぎているという理由から、自らが踊る空想のダンスの場面でドガの絵を排除した³¹。しかしミネリはドガとミロを結びつけることで、ハイ・アートと消費文化との関係を描き込もうとしている。

ミネリの作品におけるこの消費文化と古代彫刻との結びつきは、ユーモアや快楽や葛藤を生み、コメディ、ミュージカル、メロドラマといったハリウッドのジャンル映画の様式に柔軟に奉仕することになる。例えば、コメディ映画『花嫁の父』*Father of the Bride* (1950年)では、世間ずれした叔母から贈られてきた時計付きの

ヴィーナス像の置物が、娘に贈られてきた結婚祝いの瀟洒な品々の中で唯一両親を当惑させる。また20世紀初頭のセントルイスを舞台にした郷愁的なミュージカル映画『若草の頃』*Meet Me in St. Louis* (1944年)では、古代彫刻で溢れたセントルイス博覧会のパピリオンは、大都市（ニューヨーク）の消費文化の代替物として沼地の跡に出現し、女性たちを熱狂させる。そして、メロドラマという面も併せ持つミュージカル映画『巴里のアメリカ人』では、アメリカ人の金持ちと欠損した古代彫刻の結びつきは、パトロンとしてのミロの無能ぶりを暗示する。

時にこの古代彫刻と消費文化との結びつきは、『花嫁の父』の場合のように、ブルジョワ的俗物主義への揶揄という面も併せ持つが、ミネリの映画は辛辣な批判精神からは常に距離を置いている。最終的にはその結びつきは、抑制された品の良いユーモアやハリウッド映画の洗練されたショービジネスの世界へと収斂してゆく。ジェームズ・ネアモアの言う「アイロニー」は、このミネリ自身が抛って立つ歴史的・文化的背景を視野に入れて初めて成立することに気づく必要がある。

ちょうどハリウッドの映画産業の役割に自覚的であったように、おそらくミネリは、彼が青年時代に足繁く通ったシカゴ美術館の外装と展示を通じ、プレツィオージが言う「近代的な国民国家」のイデオロギーを支える美術館や博覧会の役割に気づいていたことであろう。先にも触れたように、南北戦争終結直後、ニューヨーク、ボストン、シカゴ、セントルイス、フィラデルフィアなどのアメリカ北部の主要都市で美術館が設立されたのは、銀行家などによる野心に満ちた文化的事業の一環としてであった。

1880年までに、メトロポリタン美術館、ボストン美術館、シカゴ美術館のアメリカの三大都市美術館が、都市の公園周辺やその内部に、新古典主義様式の建物と共に設立されている。これらの公的な都市美術館は、それまでの貴族的な出自を保った美術コレクションとは異なり、連邦制と国家的統一の理想、民主主義の理想を掲げ、十分に自己啓発的で自律的なブルジョワ市民をその理想の観客として想定していた。そして、ルーブル美術館やロンドンのナショナル・ギャラリーの開設が貴族的特権との政治的闘争と強力に結びついていたのに対し、アメリカ版ルーブルの都市美術館は、急進的でリベラルな対立とは無縁であった。それは実際には、明確な階級的境界を再提示する場として成立することになった。つまりアメリカの都市美術館が出現したのは、ヨーロッパのハイ・アートがWASPを中心とするエリートによって国家的文化として自意識的に認定される過程においてだったのである³²⁾。

そのアメリカの都市美術館では、ヨーロッパの美術館と同様、イタリア・ルネサンスとギリシアやローマの古代美術が文明の普遍的原理を決定づけるものとして特権的な位置を占めるようになる。ミネリが通ったシカゴ美術館の大階段の構造と装飾は、ルーブル美術館のダリユー階段をもとに構想されたが、そこにはルーブル美術館に収蔵されている古代ギリシア彫刻《サモトラケの勝利》の複製が聳え立っていた。また、もともと世界コロンビア博覧会の会議場として建設され、1893年に開館したシカゴ美術館の建築様式は、ヴェニスサン・マルコ図書館からパンテオン神殿の浮彫りに至る、ルネサンス建築や古代建築の折衷的な引用であった。

ここでエリートたちが抱え込むことになった

矛盾、つまり、美術館設立の動機として自らのエリート意識と人民主義の理想を同時に抱え込むという矛盾は、世紀転換期に始まる急激な移民の増加と労働者階層の拡大に対する不安感によって増幅された。日焼け止めローション会社の相続人であるミロは、その矛盾に引き裂かれたまま、自発的で庶民的、お人好しのアメリカ人画家ジェリーに夢中になることにより、その経済的エリートとしての、そして芸術家のパトロンとしての無能さをさらけ出しているのである。

4. 『スカーレット・ストリート』の寓話性

(1) 性的アイデンティティと作者性の弁証法

ミネリは、絵画の創造性を思う存分楽しむことができないのと同時に、ハリウッド映画がディズニーランドの如く生み出す集合的な神話を批判することもできずにいる。彼は、映画と絵画の世界の間にある妥協点にしがみつこうとして、両者の境界線上でバランスを取ろうとしているのである。一方ラングの『スカーレット』には明白に諷刺の要素がある。しかし『スカーレット』の場合も、消費社会と芸術の関係、あるいは映画による芸術の馴致を批判しているわけでない。これから見るように、『スカーレット』は、美術館を中心に形成されたモダニティ神話と芸術的創造をめぐる、諷刺を込めた喩え話＝寓話である。

まず『スカーレット』の主人公クリスの悲劇とは、その原型になったジャン・ルノワール Jean Renoir (1894-1979) 監督の『牝犬』 *La Chienne* (1931年) の主人公ルグランの場合とは異なり、個人的かつ心理的なものである。アン・カプランは、その背景に、冷戦期につな

がる第二次大戦終結直後のアメリカの資本主義的イデオロギーを読み取っている。当時、国内の階級問題は未だ覚めやらぬ愛国心によって覆い隠されていた。キティと恋人のジョニーにお金がないのは、彼らの階級的な問題ではなく、単に二人の怠惰ゆえだとされる。またそのあと彼らの金銭的な欲望は、クリスが会社で横領した金をキティに貢ぐことによって労せずして満たされる。また、キティの美貌はクリスと美術評論家ジェインウェイを即座に魅了し、クリスの絵の作者をキティにして絵を売るというジョニーの目的は、美術市場のシステムに乗って滑稽なまでに容易に果たされるのである。そこでは階級的・経済的格差を前提とする劇的な展開は無い。

一方、フランス人民戦線政府樹立前夜に撮られた『牝犬』では、ルグランやデデ（『スカーレット』のジョニー）の悲劇は、社会階層や文化的欲求に多くを負っている。リュリュ（『スカーレット』のキティ）殺しの罪を着せられ、処刑されたデデは、労働者階級出身であり、階級的な犠牲者として同情的に描かれる。一方、罪を着せたほうのルグランは、ブルジョワ的なエリート意識から解放され、最後には浮浪者としての生活を楽しむことになる。ルノワールは、ディーブ・フォーカス、長廻し、パンを多用し、私的空間と公的空間の連続性を生んでいる。一方、ラングは、奥行きを浅い空間、短いテイク、モンタージュを多用して私的空間と公的空間を分離した。カプランの考えでは、両者のこの手法の違いは、異なったイデオロギーの反映である³³⁾。

このカプランの分析と比較からは、ルソー神話につきまといていた「ブルジョワの価値観からの解放」や「ユートピアの到来」といった観

念が、『スカーレット』のクリスのプリミティヴィズムを通じて社会的、文化的に馴致されたことが了解される。ルソーの絵画に潜在していた「プリミティヴ」な生のエネルギーこそが、かつて前衛に靈感を与えたはずである。しかし、それはもはや『スカーレット』では、心理的な空間の中に囲い込まれ、一人の男の性的な幻影と短絡的な理想主義に奉仕することになる。

だがこのプリミティヴィズムの馴致は、クリスの芸術家としての進展を促すという逆説を孕んでいる。クリスはその幼児性から、自らの絵にキティの署名を入れることを喜んで許す。なぜならそれは、彼にとって二人が「結婚すること」に等しいからである。そして、この伝統的なジェンダー（性差）の役割を逆転した「作者」によって、彼の描く絵画は美術市場で初めて成功を収めることになる。このアイデンティティの交換は、クリスにとっては殊のほか大きな心理的な意義を持つ。というのも、「金のためでなく、感情の赴くままに描く」というクリスの幼児的な願望が実現したからである。しかし、クリスの絵をお金と交換し、さらに絵の作者をクリスからキティに変えたのは他ならぬジョニーであった。ジョニーは、クリスの幼児性を脅かす加虐的性愛の体現者であると同時に狡猾な資本家でもある。アイデンティティの交換の起源は、皮肉にもお金の世界＝商品市場の中にあるのである。

この新たに見出された「作者」の地位を通じて、クリスは自我を成長させることができる。そして彼の願望の皮肉な達成は、続くキティを描く場面で頂点を迎えることになる。彼はキティをモデルとして立たせ、絵筆を握りながら高らかに宣言する。これから描く絵の題名が「自画像」であることを（図4）。この時は、彼自

身も、映画の観客も、後にクリスがキティの裏切りを知り、彼女を殺害することになるうとは思ってもいない。また、最後に浮浪者となって街をさまようクリスが、そのキティの「自画像」が2万ドルという高額で取り引きされることを目撃する運命にあることも。

クリスによる女性への同一化、そして作者としての名前の喪失は、彼の幼児的な倒錯の符号となり、エディプス的な軌跡を完結させている。これはさらに彼を支配し、狂気へと走らせる。しかし同時に、クリスによる女性イメージとの同一化は、彼の芸術家としての進展にとって不可欠な一段階でもある。それは、妻アデルの前夫ホームーの肖像写真によって具現されている偽善的な男性のアイデンティティへの異議申立てでもある。このホームーの肖像写真は、実際に彼が生前にもらった勲章が取り付けられ、自宅でクリスを威圧的に見下ろしている。一見するところそれは、クリスとアデルの夫婦の役割転換と、クリスのエディプス的な不安を煽っている。しかしクリスは完全に運命づけられた存在ではない。彼には、ホームーの肖像写真を冷ややかに見つめ、「駄作」と言って否定する場面が与えられているのである³⁴⁾。

クリスにおけるこの性的なアイデンティティの交換と作者性authorshipとの関係は、前衛芸術におけるジェンダーと創造性の結びつきを前提にしている。1890年代のフランス象徴主義の批評においては、男性の芸術家に見られる精神的不安定は、創造性の決定的構成要素とみなされたが、女性の場合は、知性によって制御されないために、その狂気は創造性へと導くことができないとされたという。また、フランスのフォーヴィスムとドイツの表現主義においては、女性モデルの性が男性芸術家の創造性にと

って触媒として働いたとされる³⁵⁾。クリスの幼児性、そして自己と他者の未分化は、彼の女性イメージとの同一化を容易にしている。この同一化は、まさに前衛におけるプリミティヴィズムの神話、つまり、「プリミティヴ」概念の基本に「女性化」したものを見出すという神話を反復するものだと言える。だが、『スカーレット』においては、ジョニーによって体現される消費社会の貪欲さとクリスのプリミティヴィズムとのアイロニカルな結びつきは、「アイデンティティと作者性との弁証法的観念」³⁶⁾を生み、クリスの芸術家としての発展を促すのである。

この消費社会とプリミティヴィズムのアイロニカルな結びつきは、モダニティをめぐるとこの映画の寓話性の根幹にある。というのも、絵を描くのは「金のためではない」というクリスの幼児的な考えは、ハリウッドの神話を成立させていた考えとも共通するからである。「お金がすべてでない」という考えは、「成功と富」というハリウッドの厚顔無恥な資本主義的イデオロギーと表裏一体を成すものであった³⁷⁾。例えば、『オペラ・ハット』*Mr. Deeds Goes to Town* (1936年)や『素晴らしき哉、人生！』*It's a Wonderful Life* (1946年)など、1930年代、1940年代に人気を博したフランク・キャブラFrank Capra (1897-1991)の諸作品では、富の放棄や喪失というモチーフには、最終的に謳歌される富の獲得と同等以上の価値を置かれていたのである。

(2) マルセル・デュシャンとシュルレアリスム

『スカーレット』を前衛芸術と芸術的創造をめぐるとこの寓話として見た場合、それは、マルセル・デュシャンMarcel Duchamp (1887-1968)とシュルレアリスムとの関係に最もよく喩えるこ

とができるであろう。デュシャンは、性への関心を通じて、あるいは「網膜的なもの」への拒絶という共通の課題を通じて、主導者である詩人アンドレ・ブルトン André Breton (1896-1966) や他のシュルレアリストたちとの交流を深めた。だが実際には、デュシャンとシュルレアリスムの芸術の間には大きな隔たりがあったことが知られている。その違いは、総じて言えば、シュルレアリスムにおいては、「現実から超現実への移動の問題を、いっそうの現実感とか美しさの問題に還元」してしまうのに対し、デュシャンの個性によって強化されるのは、「反近代芸術的態度や芸術による認識論的企て」だということになるだろう³⁸⁾。だがここでは、デュシャンとシュルレアリスムの性の問題に焦点を絞り込み、『スカーレット』とデュシャンの芸術が重なり合う部分を見極めることにしたい。

ブルトン、サルバドール・ダリ Salvador Dali (1904-89)、マックス・エルンスト Max Ernst (1891-1976) といったシュルレアリストたちが性の問題に接近したのは、一般に、女神やファム・ファタル（宿命の女）といった世紀末の象徴主義に由来する伝統的な象徴的表現を通じてであった。そしてブルトンを中心とするシュルレアリストたちが取った戦略は、表現主義やフォーヴィスムの流れを基本的に引き継いでいた。つまり、女性イメージを夢や無意識の領域に結びつけ、男性の想像力の源泉にするというものであった。

デュシャンは、『怠惰な金物』 *Lazy Hardware* (1945年、図5) や『遺作』として知られる《1) 落ちる水 (2) 照明用ガス、が与えられたとせよ》 *Given: 1. The Waterfall 2. The Illuminating Gas* (1946-66年) において、このシュルレアリスム的な女性像を、それぞれエルンストのコラ

ージュ小説『百頭女』 *La Femme 100 têtes* とブルトンの一連の小説作品から引き継いでいる。例えば『怠惰な金物』は、ブルトンの小説『秘法十七番』の出版を記念して制作されたインスタレーションであるが、そこで用いられている首の無い女性のマネキン人形は、cent(100)=sans(無)の地口によって「百頭女」が「無頭女」でもあることをユーモラスに視覚化したオブジェである³⁹⁾。また、『遺作』の裸体の女性の人形とその構想段階の諸作品の人物像は、剃られた陰毛、飛翔するような姿勢から判断して、『秘法十七番』 *Arcane 17* (1945年) に登場する「女子供」と呼ばれる妖婦メリュシーヌなど、ブルトンの小説に登場する女性像と類似している⁴⁰⁾。

そもそも、女性のマネキンは、シュルレアリストたちにとって特別なオブジェであった。シュルレアリストたちは、その機関誌『シュルレアリスト革命』や1938年の国際シュルレアリスム展などを通じて、女性のマネキンを夢や無意識の物語の中に位置づけてきた。例えば、1926年の『シュルレアリスト革命』第7号には、ウジェーヌ・アジェ Eugène Atget (1857-1927) が1912年に撮影した、コルセットを装着した女性のマネキン人形の写真が、夢の中での彷徨を綴ったマルセル・ノルの文章「夢」と共に掲載されている。アジェは、第二帝政下のパリの改造事業で取り残された古いパリの街並みを記録し続けた写真家として知られる。シュルレアリストたちは、そのイメージの一つをフロイト的な現代の「無気味なもの」として感じ取り、夢や無意識への架橋として捉え直したのである。

だがデュシャンは、これらのシュルレアリスム的な女性像を用いながらも、男性の創造性と女性支配を結びつけるシュルレアリストの戦略を疑問視し、拒絶している⁴¹⁾。またデュシャン

は、西洋のブルジョワ社会における性の規範自体を振動させていると言える。例えば《遺作》の女性の人形の左半身は、豊かな乳房、優美な太股といった、社会的に規範化した女性イメージを作り出しているが、それに対し、手前の崩れた壁に隠れかかっている右半身はその規範からの微妙な逸脱を見せる。このデュシャン特有の両性具有的イメージは、単に「男性/女性」の規範的なイメージの混合ではなく、性的なアイデンティティの振動を生んでいる。デュシャンはこの振動を、自らが女装した姿で映し出されたアルター・エゴ（分身）のイメージ「ローズ・セラヴィ」*Rose Sélavy (Eros, c'est la vie.*の地口)によって既に追及していた。

デュシャンによるトランス・ジェンダーの試みは、さらに《彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも》(1915-23年)の性愛機械のイメージにまで溯ることができる。「花嫁」と「独身者たち」は枠によって隔てられ、それぞれの機械的な孤独を生きている。1910年代後半のこのデュシャンやエルンストの性愛機械は、「わたし」という主体を無化する超自我、あるいは無意識のメタファーであり、フロイトが「流れる」ものとして想定した性欲動(リビドー)のエネルギーが還流する装置として出現した⁴²⁾。

(3) デュシャンと『スカーレット・ストリート』の「鏡の返し」

ここで思い起こされるのは、『スカーレット』におけるクリスの芸術家としての、そして性的人間としての成長は、ガニングがジル・ドゥルーズの反エディプス理論を引きながら指摘するように、「機械」的な性欲動のエネルギーによって突き動かされている、ということである⁴³⁾。

また、1920年以降、デュシャンの女性のアルター・エゴ「ローズ・セラヴィ」は、「デュシャン」に代わる作者名として彼の作品に偏在してゆくことになる。ここには、クリスによる作品の署名への無関心やキティへの作者の転換との共通性を見出すことができるであろう。

デュシャンはさらに、《怠惰な金物》や《遺作》のような後期の作品で、性差を軸とする「主体/客体」の揺らぎを「眼差し」の問題として捉えていくようになる。《怠惰な金物》は、もともとニューヨーク5番街のブレンタノ書店の店頭に設置されたとき、それを見つめる行人の顔がちょうど裸体のマネキン人形の失われた首の位置に来るようになっていた。その結果、ショーウィンドーのガラスには、女性のマネキンを見つめる行人の顔が、当のマネキンの顔の代わりに映し出されたのである⁴⁴⁾。この場合、シュルレアリスムにおける去勢不安と女性のマネキンの結びつきは、創造的な主体として想定された筈の男性の「眼差し」を巻き込んだものとなる。そして、「主体/客体」の関係はガラスの反射が生む同時性のもとに宙吊りにされてしまうのである。

確かにクリスの描いた蛇と女の絵は、ルソーの絵画のシュルレアリスム的な適用として見ることができる。この絵は、キティがジョニーに暴行されているところをクリスが救出する、二人の出会いの光景を描いたものとして出現する。女はマネキンのようにグリニッジ・ヴィレッジの街に佇み、曲がりくねる蛇の脅威にさらされている⁴⁵⁾。ディゾルヴと共に絵の中の蛇とジョニーがオーヴァーラップする瞬間があるが、これによって、ジョニーの加虐性愛へのクリスの不安、さらにはクリス自身の潜在的な欲望が強調される。そして蛇に脅かされた女はキ

ティであると同時に、クリス自身の去勢不安をも表すように感じられる。

だが最後の場面では、このクリスによるキティとの同一化は、ショーウィンドー越しの「眼差し」の交錯によって、デュシャン的な「鏡の返し」*mirrorical return*の関係に明白に置き換えられることになる。この場面では、画廊のショーウィンドーを介してクリスと肖像画の中のキティが見つめ合う。この絵画をガニングは「最終的な鏡のイメージ」と呼んでいる。それはキティの「自画像」ではあるが、それを描き、名づけたのは他ならぬクリスだからである。「この自己省察が内包する性の逆転は、私たちをこの悪夢的な映画の核心へと引き込む。この映画では、その幻のようなイメージが、単なる類似だけでなく、不確かなアイデンティティについての寓話、そして最終的には、凝視はしているが、何も見えないキティの目の中に死が宿っていることを明らかにしている。」⁴⁶⁾

先に述べたように、クリスがメトロポリタン美術館でキティを案内する場面は視覚化されなかった。代わりに彼が絵を制作し、「展示」するのは御手洗いの中である。デュシャンが有名な《泉》*Fountain*と題する小便器のレディメイドを展覧会に出品しようとして拒否されたのは1917年のことであったが、『スカーレット』のクリスの場合は、御手洗いに入ろうとした妻のアデルが叫び声を上げはするものの、とりあえずは、孤立した性の中で心安らかに絵を描く場所を見出し、文字通り「(水が)流れる」ような性欲動に接近することができている。

もし美術館を訪れるクリスの姿が視覚化されるとするならば、それは、デュシャンの《遺作》がフィラデルフィア美術館の一室に設置され、公開されることになる1969年まで待つ必

要があったであろう。なぜなら、《遺作》の裸体の人形を目にするためには、観客はスペイン風のドアに小さく開けられた二つの小さな穴を覗き込まなければならないからである。観客は、その姿が他の観客に背後から見られることによって、自らの身体が欲望する身体として定義し直されることに気づくことになる。18世紀にカントは、『判断力批判』のなかで「美的体験」を享受する主体として純粋に知的な主体を想定したが、ロザリンド・クラウスは、プレツィオージと同様、美術館の成立に、そのような主体の「集産化に基づいた視覚性の共有空間」の成立を読み取っている。そしてクラウスの考えでは、デュシャンの《遺作》において、その「純粋に知的な主体」は、欲望の主体として定義し直されることになったのである⁴⁷⁾。

だがおそらく、このようなクラウスの主張にもかかわらず、美術館はこれからも啓蒙主義に駆り立てられ、プレツィオージが分析するような「主体」の再構築を続けていくことであろう。そして美術館は、たとえそれがポストモダニズムの言説で彩られていようと、「デュシャン神話」を再生産し、「近代性の維持」に貢献し続けるのであろう。そしてその限りにおいて、『スカーレット』の寓話性もデュシャンの芸術のアイロニーも輝きを放ち続けるのかもしれない。

5. 美術館の「陰画」としての映画

(1) 死の絵画

キティの肖像画は死者の絵画である。『スカーレット』の最後の場面では、その死者の「眼差し」が正面から捉えられる。この「眼差し」は、クリスの「眼差し」と交錯するだけであ

く、カメラの視線とも交錯するのである。この最後の場面における死者の「眼差し」の出現は、この映画の視線が死を見つめる「眼差し」であることの、ラングによる複雑ではあるが重要な表明になっているように感じられる。最後の最後のショットでは、画廊の前を孤独の中で歩くクリスのショットが俯瞰で捉えられるのであるが、死者の声　クリスが死に追いやったキティとジョニーの声の幻聴　が木霊し、まるで中性子爆弾が落とされた後のようにクリス以外の人々の姿が街から消滅する。

クリスの描く絵はまるで夢の絵画である。それは、クリスの語り得ない願望を視覚的な謎解きへと変える圧縮や置換の効果を含んでいる。そしてクリスの描いた絵画は、映画の中のやはり謎めいた記号やオブジェ　キティの帽子や靴や手袋、室内の装飾、人物の痕跡、針飛びをしたレコードの音など　と連鎖し、この映画全体を一つの無意識の物語へと置き換える。それら一つ一つの絵画や記号やオブジェはまるで死の世界に属し、生者の物語から逸脱しようとする。多くの女性向けゴシック映画やラングの前作『飾り窓の女』*The Woman in the Window* (1944年)では、肖像画に描かれた女性たちは映画の中で「生」を得る⁴⁸⁾。それに対し、キティの肖像画は死の前兆となるだけである。

殊に、クリスがこのキティの肖像画を描く場面（図4）は、謎めいた雰囲気に含まれている。それは、この場面が、芸術家としての倒錯した自己実現を示すと同時に、様々なイメージの連鎖　「ルソーの《蛇使い》/街でキティがジョニーに暴行される光景/クリスの描いた女と蛇の絵画」　の上に成立しているからである。クリスがモデルのキティに翳す照明は、『蛇使い』の月、さらには街灯の置換である。

そして、キティの右側に立って絵筆を握るクリスの姿は、あたかも彼の潜在的な欲望を暗示するかのようになり、ジョニーや蛇のイメージと重なり合う。そしてこの場面では、新たな死の記号が出現している。それは、このアパートの部屋 - クリスがキティのために借りた部屋 - の持ち主であるイラストレーターが壁一面に残していった荒々しい筆触のイラストである。その家主は死んではいないが、彼の家財道具一切は、管理人の説明によると「地下室にすべて収められている。」そしてイラスト自体は、シュルレアリスムの自動筆記や表現主義の歪んだ形態、さらには血痕をさえも思わせる⁴⁹⁾。

『スカーレット』におけるこの絵画と死の結びつきに思いを至らせたとき、映画館が美術館の「陰画」であるというバーギンの考えはにわかには現実味を帯びてくる。クリスがキティをモデルにして描く、死を予兆するこの光景は、ベティ・パーソンズ画廊で撮影されたファッション写真（図3）の、あの生気に満ち、眩いばかりのイメージのまさに「陰画」なのではなからうか。その表面的な類似にもかかわらず、この二つのイメージの間には、「作者の存在/不在」、「性的アイデンティティの同一化/拡散」、「能動性/受動性」ということごとく背反する要素が潜んでいる。プリミティヴィズムの馴致が、最終的に消費文化の輝きに「生/死」という相反する意味合いを持たせたことが、この二つのイメージからうかがわれるのである。

（2）美術館の中の「不在」 『めまい』

アルフレッド・ヒッチコックもまた、絵画的イメージを多用した映画監督として知られるが、彼の『めまい』*Vertigo* (1958年)では、絵画的な二次元イメージと三次元の現実的な空間

の間の交錯が数多く見られる⁵⁰）。ヒッチコックのピグマリオンの欲求は、キム・ノヴァク演じるヒロインのアイデンティティを次々とすりかえる⁵¹）。ここでもイメージや記号は、何か読み解かれるべきものとして出現するが、それは、サンフランシスコ周辺の墓地、美術館、スペイン教会、国立公園　そこには巨大なセコイアの年輪が置かれている　といった、死と結びつき、もはや機能不全に陥った空間に出現する。

ヒロインのマデリンは、リンカーン公園にあるリージョン・オブ・オナー美術館で、憑かれたように死者の絵画＝カルロッタ・バルデスの肖像画を眺める（図6）。この美術館は、パリにあるレジオン・ドナー宮殿を模した建物で、1915年に開催されたパナマ太平洋国際博覧会のパビリオンとして建設されたものである⁵²）。レジオン・ドナー宮殿は、18世紀末のフランス革命前後の動乱期をくぐりぬけた。したがって、その宮殿を模したリージョン・オブ・オナーは、19世紀に自殺した悲運のスペイン人女性の歴史（history）を伝えるのにふさわしい場所だと言えるだろう。しかし、背後からマデリンとカルロッタの繋がりを読み解こうとする元刑事のスコッティは、結局はこの映画に登場する男たち　マデリンの夫や本屋の店主　の語る物語（story）を辿るにすぎない。絵画は死者の絵画であるだけでなく、実はそれ自体が何も意味しない空白の記号、すなわち死の記号である。

もちろん、マデリンがカルロッタにとり憑かれているという男たちが作り上げた幽霊話は、後半で別の物語へと置き換わる。すなわち、カルロッタにとり憑かれたマデリンは、実は、マデリンの夫の指図によってジュディという女性

によって演じられていた、という物語に。それを知らないスコッティは、ヒッチコックのピグマリオンの願望を引き継ぎ、ジュディをブティックや美容室に連れて行き、死んだマデリンの姿を模倣することを強要する。この時の洋服、靴、髪の毛に対するスコッティの物神的な執着こそは、メアリ・アン・ドーンが「欲望への欲望」と呼んだところの、性差の力関係に基づく、ハリウッド映画の中の女性と消費社会との密接なつながり⁵³）を反復するものに他ならない。ヒッチコックは、バージニア・ライト・ウェックスマンが指摘するように、美術館、金門橋、セコイアの森、有名レストラン「アーニー」などのサンフランシスコ湾岸地域の観光旅行的風景を弄んでいる。ウェックスマンがこの指摘によって批判するのは、「純粋映画」批評であれ「フェミニスト的映画」批評であれ、映画産業の商業化されたエロティシズムによって表された社会的条件を考慮せず、「伝統的な美学から借用された由緒ある方策によって」、「芸術を『無関心の活動という聖域』として神聖化する」公式的批評である⁵⁴）。

美術館は、ウェックスマンの言う「伝統的な美学」が形成される場所である。そしてヒッチコックは、先に述べたように、忘我状態のマデリン（あるいはマデリンを演じるジュディ）とそれを見つめるスコッティを通じ、その美術館で絵画を弄ぶ。プレツィオージは、美術館における対象物の意義とは、存在かつ不在であることだと言う。だとすれば、『めまい』のこの美術館の場面で弄ばれているのは、この美術館的な「不在」だとも言える。

「ミュージアムは、部分的な対象物、何ものかの証拠となる絵画やデータ表のための家である。そして、時間、空間、歴史的瞬間、民

族性、伝記へと向けられた景観や窓の古文書館なのである。そこには、環境を重んじる儀礼との、ある種の避け難い共鳴がある。ここでは、対象物や構成物を適切に設置する／見ることは、遠くにある不在の人間や集団の精神を保存することを保証しようとする。（中略）ミュージアムについての最近の多くの書物がミュージアロジー的な不在に焦点を当てる傾向がある。歴史、政治、女性、男性、少数派、非西洋的な世界　それは、ミュージアムの『外部の』世界にある『現実の』複雑さと矛盾である。そこで前提とされているのは、ミュージアムが幻想を生産する装置であるとするならば、そこに無いものが『現実』だということである。この点で、多くの批評的な記述が、ミュージアロジーによる幻想の効果と共犯関係にある。⁵⁾

美術館では、眼の前の対象物が特別な存在であるから、観客である主体は、マデリンと同じように、対象物に魅了され、我を忘れる。そして同時に、美術館では、魅惑された状態のなかで主体が再組織されるのを自覚するはずである。プレツィオージは、このトロンプ・ルイユ（だまし絵）的な美術館の効果を「トロンプ・ルイユ（だまし絵）」的であると言う。『めまい』におけるマデリンの忘我とスコッティが陥る読解の不可能性は、この「トロンプ・ルイユ（だまし絵）」の効果をなぞると同時に、それを最大限に無化していると言える。この『めまい』の一場面は、まさに美術館の光景の「陰画」なのである。スコッティによる物神的欲望、そして古典的ハリウッド映画における死の絵画は、アドルノが未完の著作『美の理論』で注意を促した、「文化産業」が芸術に与えた物神化の衝撃を十分内省的に伝えるものなのである。

注

- 1) ヴァルター・ベンヤミン、テオドール・アドルノ『ベンヤミン／アドルノ往復書簡1928-1940』野村修訳（晶文社、1996年）139-47頁。[Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, *Briefwechsel 1928-1940*. Hrsg. von Henri Lonitz (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1994).]
- 2) マックス・ホルクハイマー、テオドール・W・アドルノ「文化産業　大衆欺瞞としての啓蒙」『啓蒙の弁証法』徳永恂訳（岩波書店、1990年）183-261頁。[Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung* (Amsterdam: Querido Verlag, 1947).]
- 3) Rodlf Aurich, Wolfgang Jacobsen and Cornelius Schnauber, eds., *Fritz Lang. His Life and Work. Photographs and Documents* (Filmmuseum Berlin Deutsche Kinemathek and jovis Verlag GmbH, 2001), pp.403-10.
- 4) Ibid., p. 406.
- 5) ショーウインドーの隠喩については、Charles Eckert, "Carole Lombard in Macy's Window," in *Fabrications: Costuming and the Female Body*, eds. Jane Gaines and Charlotte Herzog (New York: Routledge, 1990), pp.100-21; Mary Ann Doane, *The Desire to Desire: The Women's Film of the 1940s* (Bloomington: Indiana University Press, 1987), p.24. [メアリ・アン・ドーン『欲望への欲望　1940年代の女性映画』松田英男監訳（勤草書房、1994年）37頁]を参照のこと。
- 6) Donald Preziosi, "Modernity Again: The Museum as Trompe L'oeil," in *Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture*, eds. Peter Brunette and David Wills (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), pp.141-50.
- 7) プレツィオージが挙げた8つの項目は以下のように要約できる。ブルジョワ的な主体に関する空想の普及　ジャーナリズムの成長と標準化　ブルジョワ的な家族の物語の「自然化」　教育の再編成と学術的「訓練」の集中化　労働の商品化と科学技術の修辭的・空間的論理化　健康と社会的規範を明確にする病院、監獄、学校の制度化　資本主義、技術的競合、企業暴力

- が演じられる場としての国民国家 国家的・倫理的財産、「民衆」を演出する場としての見本市、博覧会、パノラマの開催 (Ibid., pp.142-43.)
- 一方、古典的ハリウッド映画が具体化している資本主義的イデオロギーとしてロビン・ウッドが挙げているのは以下の12の項目である。資本主義、所有権、民間企業 仕事の価値 結婚と家族 -a.土地均分論を支える自然 -b.荒野としての自然 進歩、科学技術、都市 成功/富 お金がすべてではない、という考え 既存の体制があらゆる問題を解決する国=アメリカ 理想的な男性 理想的な女性 落ち着いた夫/父 エロティックな女性 (Robin Wood, "Ideology, Genre, Auteur," *Film Comment* 13, no.1 [1977], pp.46-47.)
- 8) ヴィクター・バーギン『現代美術の迷路』室井尚・酒井信雄訳 (勁草書房, 1994年) 193-201頁。[Victor Burgin, *The End of Art History: Criticism and Postmodernity* (London: Macmillan, 1986).]
- 9) Preziosi, "Modernity Again: The Museum as Trompe L'oeil," p.144.
- 10) 『スカーレット・ストリート』の粗筋は以下の通りである。〔中年を過ぎ、不幸な結婚をした会計係 (そして日曜画家でもある) クリスは、キティという娘に心を奪われる。クリスは、彼女に自分が金持ちの芸術家だと信じ込ませたいばかりに会社の金を横領する。しかし実はキティにはジョニーという恋人がいる。キティとジョニーは共謀し、クリスの絵を、キティが描いた絵だと偽り画商に売る。絵は美術業界でたちまち話題を呼ぶ。クリスはキティの不正を知ることが、彼女が彼のことを愛していると信じ込んでいるため、彼女が絵にサインを入れることを喜んで許す。しかしやがてキティとジョニーの関係を知ったクリスはキティを殺害する。冤罪によって処刑されるのはジョニーのほうだが、クリスは罪の意識といまだに残るキティへの想いに苦しめられる。横領は発覚し、転落した彼は、浮浪者となって街を徘徊するようになる。前を通りかかった画廊では、彼の描いたキティの肖像画が、キティの自画像として高額で取り引きされていた。〕
- 11) 今日では、「プリミティヴィズム」や「プリミティヴ・アート」といった呼称は、一般に、「部族」芸術 (trival art = 非西洋の「伝統的」社会で作り出された芸術) と関連づけて、もしくは同義で使われる場合が多い。しかし、コリン・ローデスが指摘するように、19世紀末の象徴主義やアール・ヌーヴォーの時代にこれらの言葉が近代美術との関連で用いられ始めて以降、20世紀中葉の抽象表現主義の時代までは、「プリミティヴ・アート」は必ずしも非西洋の「部族」芸術だけを指していたわけではなく、西洋の民衆、農民、子供、狂人の芸術をも意味していた。(Colin Rhodes, *Primitivism and Modern Art* [London: Thames and Hudson, 1994] pp.7-12.)
- 本論で用いているより広い意味合いの「プリミティヴィズム」もしくは「プリミティヴ・アート」の概念は、当時のコンテクストに基づいていることを予めお断りしておく。
- 12) Peter Bogdanovich, *Fritz Lang in America* (New York: Praeger, 1967), p.69. [ピーター・ボグダノヴィッチ『映画監督に著作権はない』井上正昭訳 (筑摩書房, 1995年) 95頁] インタビュー中にラングがルソーの絵の複製を見せてくれたとあるが、ボグダノヴィッチはそれがどの絵であったのかは記していない。しかし、月=街灯、佇む女性、蛇による全体の構成、そしてS字型にくねる蛇の形態などから判断して、その絵が《蛇使い》であるのは間違いがないと思われる。また、「プリミティヴィスト」としてのルソーのイメージは、ルソーの死後、ヴィルヘルム・ウーデのような批評家がルソーを素朴派の一人として位置づけることによって定着していった。1953年にはモーリス・ギャルソンが、1907年にルソーが起こした銀行詐欺事件の公判記録『税官吏ルソー、ナイーヴな被告人』をパリで出版したが、その中で描写されているのは、やはり、お人好しで「無邪気 (プリミティヴ)」であるがゆえに犯罪に巻き込まれたというルソーの人物像である。(山崎貴夫『アンリ・ルソー 証言と資料』、みすず書房, 1989年, 253-59頁)
- 13) クリスの描いた花の絵は、黒地に白抜きで、

- 平面的という特徴を持つ。これは、ガラス絵という、色彩のコントラストが明快に出る、ババリア地方に伝わる伝統的な民衆画の技法を思い起こさせる。1910年代、抽象絵画の黎明期において、カンディンスキーを初めとする「青騎士」グループの前衛画家たちがガラス絵を制作していたことはよく知られているが、同じ時期、アメリカの民俗美術の研究者ハミルトン・イースター・フィールドがオガニキッドに作った集団居住地でも、マースデン・ハートレイが花のガラス絵を多数制作している。
- 14) Angela Dalle Vacche, *Cinema and Painting: How Art Is Used in Film* (Austin: University of Texas Press, 1996), pp.27-32.
- 15) Kirk Varnedoe, "Gauguin," in *"Primitivism" in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, ed. William Rubin (New York: The Museum of Modern Art, New York, 1984), pp.179-209 [カーク・ヴァーネドー「ゴーガン」六人部昭典訳, ウィリアム・ルービン編『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』日本語版監修代表吉田憲司ほか(淡交社, 1995年)178-209頁]; Donald E. Gordon, "German Expressionism," in *"Primitivism" in 20th Century Art*, pp.369-403 [ドナルド・E・ゴードン「ドイツ表現主義」仲間裕子訳, 『20世紀美術におけるプリミティヴィズム』368-403頁]; Evan Maurer, "Dada and Surrealism," in *"Primitivism" in 20th Century Art*, pp.534-93. [エヴァン・モラー「ダダとシュルレアリスム」田中不二夫訳, 『20世紀美術におけるプリミティヴィズム』534-93頁]
- 16) Diane Waldman, "The Childish, the Insane, and the Ugly: The Representation of Modern Art in Popular Films and Fiction of the Forties." *Wide Angle* 5, no.2 (1983), pp.52-65.
- 17) Roberto Campari, *Vincente Minnelli* (Florence: La Nuova Italia, 1977), p.49.
- 18) Louis Marin, "Disneyland: A Degenerate Utopia," in *Glyph, Johns Hopkins Textual Studies*, no.1 (1977), p.53.
- 19) Donald Knox, *The Magic Factory: How MGM Made "An American in Paris"* (New York: Praeger Publishers, 1973), p.158.
- 20) Max Kozroff, "American Painting During the Cold War," *Artforum* 11, no.9 (1973), pp.43-54.
- 21) Eva Cockcroft, "Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War," *Artforum* 12, no.10 (1974), pp.39-41. Reprinted in Francis Frascina, ed., *Pollock and After: The Critical Debate* (New York: Harper & Row, 1985), pp.125-33; Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, trans. Arthur Goldhammer (Chicago: University of Chicago Press, 1983).
- 22) Francis Frascina, "The Politics of Representation," in Paul Wood et al., *Modernism in Dispute: Art since the Forties* (New Haven: Yale University Press, 1993), pp.124-58; Thomas Crow, *Modern Art in the Common Culture* (New Haven: Yale University Press, 1996), pp.38-48; 小林剛「国吉康雄と文化冷戦 戦後アメリカ美術の政治学」『アメリカ研究』36(2002年)111-26頁など。
- 23) Crow, *Modern Art in the Common Culture*, pp.38-39. 完成した3点の写真が、1951年の5月1日付で刊行された『ヴォーグ』誌上に掲載された。写真とその詳細については、Timothy J. Clark, "Jackson Pollock's Abstraction," in *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal 1945-1964*, ed. Serge Guilbaut (Cambridge and London: The MIT Press, 1990) pp.172-76を参照のこと。
- 24) Crow, *Modern Art in the Common Culture*, pp.46-47.
- 25) Bradford R. Collins, "Life Magazine and the Abstract Expressionists, 1948-51: A Historiographic Study of a Late Bohemian Enterprise," *The Art Bulletin* 73, no.2 (1991), pp.283-308.
- 26) Cockcroft, "Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War," reprinted in Frascina, ed., *Pollock and After: The Critical Debate*, p.126.
- 27) Fred Orton and Griselda Pollock, "Jackson Pollock, Painting and the Myth of Photography,"

- in Fred Orton and Griselda Pollock, *Avant-Gardes and Partisans Reviewed* (Manchester and New York: Manchester University Press, 1996), pp.165-176.
- 28) 文化的アイコンとしてのポロックのイメージについてグリゼルダ・ポロックは次のように書いている。「ポロックは、見世物的な宣伝と写真の結果として、ほとんど彼自身がメソッド・アクターなのであり、マーロン・ブランドがその最も野生的な役柄のなかでスクリーン上に投影した男性性を示すハイ・アート版である。」Griselda Pollock, “Killing Men and Dying Women: A Woman’s Touch in the Cold Zone of American Painting in the 1950s,” in Fred Orton and Griselda Pollock, *Avant-Gardes and Partisans Reviewed*, p.227.
- 29) ここでは、ヒッチコックがイギリスの小説の舞台をアメリカの典型的な地方に置き換えていることを思い出す必要があるであろう。ヒッチコックの映画に見られる個人主義の構築については、Richard H. Millington, “Hitchcock and American Character: The Comedy of Self-Construction in *North by Northwest*,” in *Hitchcock’s America*, eds. Jonathan Freeman and Richard Millington (New York: Oxford University Press, 1999), pp.135-54.を参照のこと。
- 30) James Naremore, *The Films of Vincent Minnelli* (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1993), pp.1-8.
- 31) Knox, *Magic Factory*, p.158
- 32) Carol Duncan, “Public Spaces, Private Interests: Municipal Art Museums in New York and Chicago,” in *Civilizing Rituals : Inside Public Art Museums* (London and New York: Routledge, 1995), pp.48-71.
- 33) E. Ann Kaplan, “Ideology and Cinematic Practice in Lang’s *Scarlet Street* and Renoir’s *la Chienne*,” *Wide Angle* 5, no.3, (1983), pp.32-43.
- 34) フロイトのエディプス・コンプレックス理論を意図的に利用したこの寓話的作品では、父親代理である前夫ホーマーはこの後「生還」し、妻アデルに対するクリスの不安解消、そしてクリスとキティとの関係の合法化に貢献することになる。
- 35) Mark Antliff and Patricia Leighton, “Primitive” in *Critical Terms for Art History*, eds. Robert S. Nelson and Richard Shiff (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1996), p.174. [マーク・アントレフ, パトリシア・レイトン「プリミティヴ」米村典子訳, ロバート・S・ネルソン他編『美術史を語る言葉 22の理論と実践』加藤哲弘他監訳(ブリュッケ, 2002年) 316頁]
- 36) Tom Gunning, *The Films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity* (London: British Film Institute, 2000), p.330.
- 37) Wood, “Ideology, Genre, Auteur,” p.47.
- 38) デュシャンとシュルレアリストの間の交流とその本質的な部分での隔たりについては、ジョルジュ・シャルボニエ『デュシャンとの対話』(北山研二訳, みすず書房, 1997年)の訳者あとがき6章(135-45頁)に明快にまとめられている。引用はそれぞれ139頁, 137頁。
- 39) Charles Stuckey, “Duchamp’s Acephalic Symbolism,” *Art in America* 65, no.1 (January-February 1977), pp.94-99.
- 40) Mason Klein, “Embodying Sexuality: Marcel Duchamp in the Realm of Surrealism,” in *Modern Art and Society: An Anthology of Social and Multicultural Readings*, ed. Maurice Berger (New York: Harper Collins, 1994), p.143.
- 41) *Ibid.*, p.141.
- 42) 香川檀『ダダの性と身体 エルンスト・グロス・ヘーヒ』(ブリュッケ, 1998年) 70-78頁。
- 43) Gunning, *The Films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity*, pp.330-31.
- 44) Stucky, “Duchamp’s Acephalic Symbolism,” pp.96 and 99. プレンタノ書店の展示は、マネキンの横に置かれたロベルト・マッタの絵画《ガラス人間》*Le Vitreur*に女性器と乳房が描かれていたことから、女性投票者連盟と悪徳抑制協会からの抗議を受け、書店側の要求によって即時撤去された。その後、ゴッサム書店で同じ仕様の展示が行われたが、設置位置が高くなった

- め、今度は、歩行人の顔の反射がマネキンの下腹部の白いエプロンによって遮断されるように工夫された。この場合は、歩行人は、斬首された自身の姿をショーウィンドー上の反射によって眺めることになった。実験映画作家のマヤ・デレンが撮影した写真（図5）には、ちょうどエプロンを挟んで向かい合うデュシャンとブルトンの反射像が映し出されている。
- 45) 最初の構想でラングは、クリスがキティに出会う前に、キティの存在自体がクリスの性的な幻影であることを暗示する一つの場面を想定していた。それは、展示換えによってマネキンの服が脱がされる光景をショーウィンドー越しにクリスが眺めているが、作業員がカーテンを引いてそれを隠してしまうという場面であった。Patrick McGilligan, *Fritz Lang: The Nature of the Beast, A Biography* (New York: St Martin's Press, 1997), p.318.
- 46) Gunning, *The Films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity*, p.311.
- 47) Rosalind Krauss, "Where's Poppa?" in *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*, ed. Thierry de Duve (Cambridge: The MIT Press, 1991), p.438. デュシャンの《遺作》における「眼差し」の問題については、拙論「マルセル・デュシャンの芸術における視覚性 遺作《(1) 落ちる水 (2) 照明用ガス、が与えられたとせよ》を中心に」『平成7年度鹿島美術研究』、鹿島美術財団年報13号別冊、1996年、606-15頁を参照。
- 48) 『レベッカ』(アルフレッド・ヒッチコック、1940年)や『ガス燈』(ジョージ・キューカー、1944年)などの女性向けゴシック映画では、祖先や近親の女性の肖像画が死者の世界からヒロインの運命を予告し、翻弄する。しかしブリジット・ペウカーは、的確に、この死と絵画の結びつきが引き起こす不安は、ゴシック小説の因習に同化させられており、「肖像画の幽霊のような『生』によるまったく正反対の恐怖」へと曖昧に置き換えられていると指摘している。(Brigitte Peucker, *Incorporating Images: Film and the Rival Arts* [Princeton: Princeton University Press, 1995] p.68.)
- 49) ペウカーは、絵文字や謎の記号などがラングの映画のいたるところに見出され、それらが映画の書記を暗示していることを指摘している。『ドクトル・マブゼ』では、破壊的なテキストの創造者として、暴君的な精神分析学者=映画制作者(マブゼ/バウム)が登場する。(中略)その破壊的なテキストは映画の叙述の表象としても機能している。無意識から直接出現したマブゼの筆記は、ラングの映画のいたるところに見出せる絵文字、謎の記号、暗示的な文字と結びつけることができる。『メトロポリス』における労働者たちの暴動であれ、『死刑執行人もまた死す』(1942年)におけるスパイのネットワークであれ、プリミティヴな素描は地図を装飾し、コード化された記号体系は秘密や陰謀の隠された世界を防護する。しかしこのプリミティヴな痕跡は、表面的にはラングの作品において芸術間の対立を呼び起こしているようには見えない。実際、それは多くの場合、絵画的筆記の形式をとっているものであり、それゆえ、イメージを連鎖させる映画の書記を暗示しているのである。」(Peucker, *Incorporating Images: Film and the Rival Arts*, p.35.)
- 50) Peucker, *Incorporating Images: Film and the Rival Arts*, pp.134-36.
- 51) ピグマリオンは、ギリシア神話に登場するキプロス島の王で、自作の象牙の女人像ガラテアに恋をした。
- 52) リージョン・オブ・オナーの歴史については、当美術館のホーム・ページを参照した。
- 53) Doane, *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*, pp.1-37. [ドーン『欲望への欲望 1940年代の女性映画』1-58頁]
- 54) Virginia Wright Wexman, "The Critic as Consumer: Film Study in the University, *Vertigo*, and the Film Canon," *Film Quarterly* 39, no.3 (Spring, 1986), p.36.
- 55) Preziosi, "Modernity Again: The Museum as Trompe L'oeil," pp.143-45.



図1 アンリ・ルソー《蛇使い》(1907年)

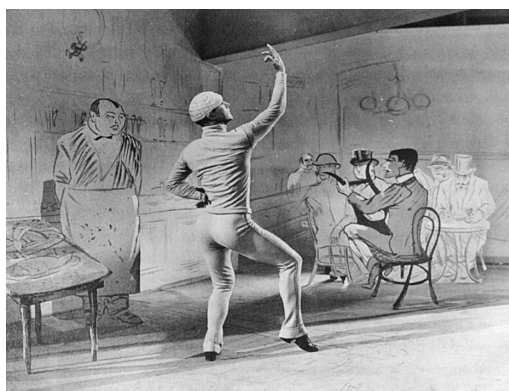


図2 ロートレックの《アキレス・バーで踊るショ
コラ》(1896年)と一体化するジェリー 『巴
里のアメリカ人』(1951年)より

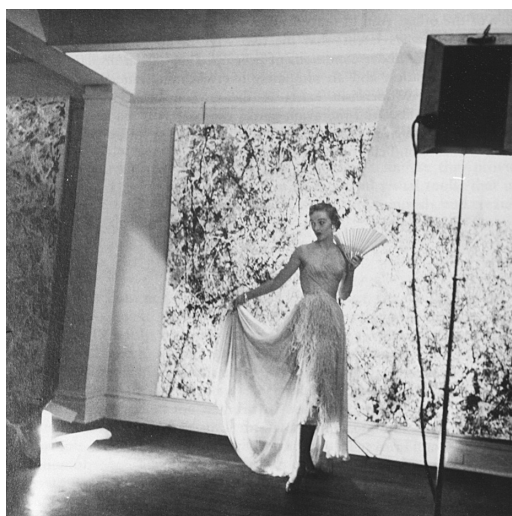


図3 ベティ・パーソンズ画廊での『ヴォーグ』誌
用ファッション写真のテスト・ショット(1951
年)



図4 キティの「自画像」を描くクリス 『スカー
レット・ストリート』(1945年)より



図5 マルセン・デュシャン《怠惰な金物》(1945
年)

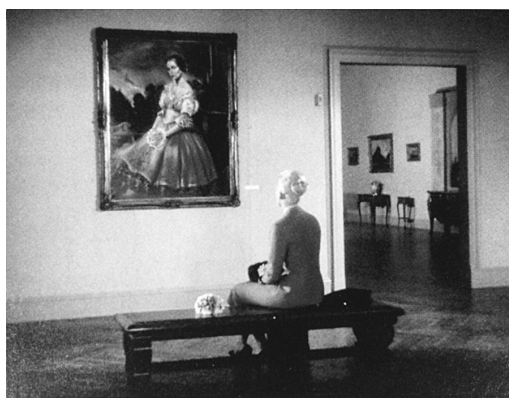


図6 カルロッタの肖像を見つめるマデリン 《め
まい》(1958年)より

Art and Art Museums in the Classical Hollywood Cinema: Taming Primitivism

TANAKA Fujio *

Abstract: The advent of the cinema has forever changed the meaning and history of art and art museums. Hollywood filmmakers in the classic era, such as Fritz Lang, Vincente Minnelli, and Alfred Hitchcock, explored many views of art and art museums, typically being conscious that the development of the cinematic institution was closely associated with the rise of consumerism. The classical Hollywood cinema insistently embodied and reinforced the values and assumptions of bourgeois societies and the ideology of the modern nation-state which had also been so supportive of the growth and development of the civic museum of art in Western countries since the late eighteenth century. Furthermore, it was just when modern art had vigorously developed and modern art museums had just been founded that Lang's *Scarlet Street* and Minnelli's *An American in Paris* were produced in Hollywood. The ideological reinforcement in these films was achieved through the representations of tamed primitivism. On the other hand, these classical Hollywood films claimed their own centrality as an influential medium of culture by becoming the negative of the art museum. Art and museums were represented as blank, unintelligible signs in these films, where museological absences were indulged.

* Part-time Lecturer in Ritsumeikan University