現代美術における〈蒐集〉の技法とジェンダー
――コレクションの主観性／作家性

香川檀

二十世紀の美術を見渡したときに、既存のモノやイメージやテクストを作品に引用して再構成するという手法は、広く一般に見られる。ダダやシュルレアリスムにおける写真や絵の貼り合わせのようにオリジナルの一部だけを断片化して使う場合もあれば、デュシャンのレディメイドのように日用品をそのまま元の文脈から引き離して作品化する場合もある。そして、個々の要素を組み合わせて再構成された作品は、新たな意味を発しながら、やがて無限に増殖していく展開を見せるのである。通常、コラージュ、モンタージュ、アッサンブラージュ、そしてアキュームレイションなどと呼ばれるこれらの技法は、見方を変えると、いずれも潜在的に「集める」、つまり蒐集の行為をともなっている。さらに戦後アートでは、集めたものを手許にストックし、そこから選別して並列的に配置する手法の作品が現れ、それらはすでに「コレクション・アート」や「アーカイヴ・アート」として新しいジャンルを形成している。

もちろん蒐集という行為は、現代アートの出現よりはるかに歴史が古く、コレクションの文化史は西洋において長い伝統をもっている。ルネサンス期から王侯貴族の館に流行した珍品蒐集室にはじまり、その後の博物館や美術館、さらには一般個人のプライベートなコレクションに至るまでの、公私にわたる蒐集の歴史である。コレクションはまずもって富や権力の象徴であり、他方ではモノに対する欲望という点でフェティシズムの心理的側面をもあわせもっている。それだけに、実は隠然とジェンダーのバイヤスがかかっているのである。そもそもコレクションという営みは、西洋文化の歴史のなかで、あるときは鑑識眼や先見性に関する天才神話と結びついた男性的なものとさ

れ、名品コレクターはその大半が、富と権力を誇示する支配階級か、独創性と天分を自負するブルジョア階級の男たちであった。しかしまた人類学的に見たときには、かつての狩猟・採集社会の名残から、活動的な男たちの狩猟に対する、地味な女性役割として女たちに割り振られてもきた。日常的なものの蒐集は、むしろ家婦性（＝ドメスティックな女性性）と結びついているのである。したがって、蒐集行為の性別コードはアンビヴァレントな両面性をもち、文化的価値の高低によって男性化されたり女性化されたりしてきた。蒐集という技法は、それがとくに女性の手によってなされるとき、浅薄で非創造的で退行的なものと見なされる危険をはらんでいるのである。

とはいえ、歴史家クシシトフ・ポミアンがその浩瀚なコレクション研究で指摘したように、蒐集という営みの根底には、集めたものを通して、その彼方にある不可視の全体を把捉しようという願望が秘められている[1]。それは、自分と外界とを繋ぐもののように見える事物や情報をとおして世界を認識しようとする、人間の基本的な認知行動につうじている。現代アートにおける蒐集という技法の意味は、まさにこの位相で捉えられるべきものなのである。

一九七〇年代前半、フランスとドイツの若手アーティストで、日常のとるにたらない事物や情報を、科学的な調査を思わせる手つきで蒐集する一群の作家たちが現れた。クリスチャン・ボルタンスキー、ジャン・ル・ガック、ジャン＝マリー・ベルトラン、ニコラウス・ラング、ヨッヘン・ゲルツらである。彼ら自身は自覚的にグループを形成していたわけではないが、ヨーロッパ美術界の顕著な新傾向と捉えたドイツ人批評家ギュンター・メトケンは、これを「シュプーレン・ズィッヒャルンク（痕跡保全）」と名付け、同名の展覧会をハンブルク美術館やカッセル・ドクメンタで企画した。メトケンは、彼らの制作を過去の歴史や実生活の経験を刻みつけた痕跡の蒐集として理解し、内省的に自己と世界の関係を探ろうとする態度を看てとったのである[2]（**図1**）。メトケンの「痕跡」概念はかなり曖昧なものであったが、それにしても、自己の外部にある物やテクストを自らと関係づけることによって提示する、今日よく見られる手法のルーツともいえる新しいアートの出現を見抜いたことは確かである。

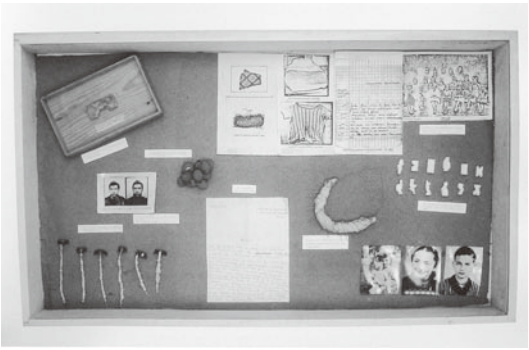

図1

興味深いことに、この作家たちとその周辺のなかに、女性の経験や女性をとりまく文化イデオロギーをテーマとする女性アーティストたちが含まれていた。本報告が注目するのは、この女性作家と蒐集の技法との関わりについてである。

その一人、北ドイツの都市ハンブルクを拠点に活動したアンナ・オッパーマン[3]は、一九七〇年代前半から、作家自身の言葉や絵と、現実社会から引用した文章や事物とを集めたインスタレーションを発表しはじめた。しかし、その評価は極端に分かれ、一部では社会意識をもったアイデンティティ探究として評価されるものの、メジャーな批評では、作品としての統一性を欠いた取りとめのない書き散らかし、せいぜい良くてもナルシスティックな自己語りという見方がなされてきた。そこには、蒐集の技法がこの時期におびた二面性、すなわち客観的な証拠集めやドキュメンテーションという理知的で肯定的な側面と、瑣末なものの取り集め、工作・手工芸的なつくりの脆さ、とりとめのない自己の主観表明という否定的な側面とがあったことが窺える。文化的に価値下げされた後者は、女性性と重ねてみられ、それが、オッパーマンの作品への評価に現れていると考えられるのである。

本報告では、分析のための比較対象として、同じく「痕跡保全者」と目された若手作家のひとりで、やはり蒐集の技法を用いたフランスのアネット・メサジェを参照する。メサジェは、前述の批評家メトケンによって一九七三年にはすでにドイツに紹介されており、蒐集物、テーマ、自己語りという点で、オッパーマンと興味深い類似性をもっている。また、オッパーマンはすでに一九九三年に他界しているが、この二人の女性作家は、奇しくも同じ二〇〇七年に大掛かりな回顧展が催されてカタログレゾネが編まれ、本格的な再評価の時期を迎えている。[4]（**図2**）。本報告では、メサジェと対照させつつオッパーマンに焦点をあて、蒐集の技法の背後に潜む主観性と作家性の問題を、批評理論の言説も参照しながら考察をおこなう。

図2

1．アンナ・オッパーマン《アンサンブル》シリーズとその受容

アンナ・オッパーマンは、一九六八年から独特の蒐集と増殖によるインスタレーション作品六十三点を発表し、これらを総称して《アンサンブル》と呼んだ。それらは、一九九三年の彼女の死によって中断されるまで、展示されるたびに改変・追加されていく、けっして完結することのないプロセスアートであった。したがって、個々の作品は形も規模も定まらないばかりか、一見しただけでは概要すら掴みにくく、美術の商品価値を否定した当時のアートのなかでもひときわカタログ化、図版化を拒む「反イメージ」の性格がつよい（**図3**）。

図3

作品の核となるモチーフは、サボテンや菩提樹の花弁など自然の植物で、これをテーブル上の皿にのせて凝視し瞑想することから始め、ちょうどシュルレアリストの自動記述（オートマティスム）のように自由な連想をつたってさまざまな想念を言葉や図像として書きとめる。（連想の出発点となる植物は、内面の問題意識を引き出すための任意のきっかけであるように思われる。）次に、それを分析的に関連づけながら解釈とコメントを加え、関連する事物やテクスト、例えば日常会話、学術書、文学、広告などの、ときには皮肉をこめた引用を集めて立体構成していく。また、そのプロセスを写真に撮ったりドローイングを描いたりして大きく引き伸ばし、パネルにして作品の構成要素として組み込む。この作業を、展

示のたびに繰り返し、何年もかけて作品は成長し増殖していくのである。オッパーマンはこの方法を理論化したテクストを何度か発表しており、一九七八年に美術雑誌に寄稿したテクストでは、アンサンブルとは「知覚の訓練（ないしは）認識の訓練における、ある一定の処方のメソッドを記録したもの」と定義している[5]。また彼女は、作品のコンセプトを一枚のダイアグラムに描いてもおり、そこには座る自分と向き合う対象、そしてそれをとりまく周囲の外界との関係が図示されている（**図4**）。彼女の蒐集は、始めは自由連想による言葉やイメージの書きとめである点で、合理的解釈に回収されない心的プロセスのなかに潜在する記憶痕跡の蒐集と考えられるのだが、制作作業の後半ではテーマに即したテクストの蒐集と引用が分析的に行なわれ、個人的な問題から社会一般の問題へと敷衍していく[6]。その普遍化をつうじて、問題の解決、葛藤の克服を目指したのである。

図4

初期の作品《主婦であること》（1968–73、**図5**）は、テーブルに

図5

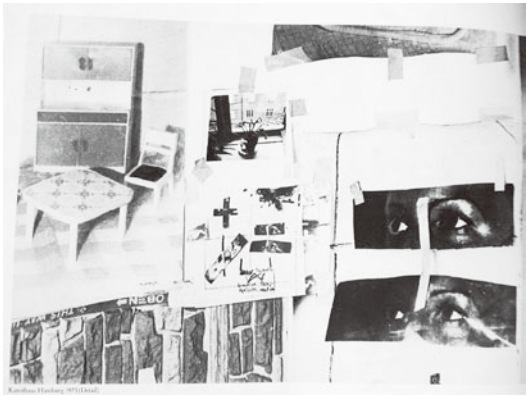
図6

置いたサボテンやカラ・リリーなどの植物を起点に、台所の椅子やテーブル、食器の皿、調理器具など家事に関するイメージの写真やドローイング、メモ書きなどを壁面いっぱいに掲げている。右端には、上を見上げる女性の目が、反復するように二枚、貼ってあるのが見える（**図6**）。これを制作開始した当時、オッパーマンは子育てのために家庭にいて、主婦でありかつアーティストであるという二重役割に葛藤を感じていたという。作品に添えられた「テーマ、見出し語」には、「主婦であること、普通であること、私の完璧なドリーム・ハウス、ナイーヴな女、身ぎれいできちんとした女、デプリヴェーション（剥奪、遮断）、手紙、抑圧、卵の上の小ウサギ」とある。ステレオタイプな家庭の幸福への夢と、心理学の用語、通俗的な室内の飾りものを列挙しているのだ。インスタレーションの外観は、まるでバザーのための手作り展示コーナーといった趣を呈しているが（**図7**）、その家庭的な造作とは裏腹に、空間恐怖のようにぎっしりと並べられたモノやパネルの強迫的な反復は、どこかアイロニーを漂わせている。

図7

図8

このような構成法は、次の作品《アーティストであること》（1969–85、**図8**）ではさらに大掛かりに展開され、事物とイメージの密集の度合いはさらに強まっている。一九七七年のドクメンタ6に出品されたこの作品は、サブタイトルに「自然をもとに描く、例えば菩提樹の花弁」とある。テーマの見出し語として、「アーティストの役割イメージ、作品手法の成立と吟味」などが挙げられていることからして、これは自身のアーティストとしてのアイデンティティをめぐる作品のように見えるが、同時に、芸術家という社会的存在についての言説の引用や、芸術と政治、芸術と金銭（アートの商品的側面）などといった一般的問題への言及もみられる。あるいは、一九八〇年のベニス・ビエンナーレに出品した《他人とちがっていること》（1970–86、**図9**）では、オッパーマンが自分自身を社会のアウトサイダー

図9

と感じていることを表現しながら、この個人的葛藤をかつてのユダヤ人迫害の出来事に関連づけ、自らをホロコーストの犠牲者と重ねあわせたり、画家ゴッホが弟テオに宛てた疎外感を訴える手紙を引用したりする。

このように、オッパーマンの《アンサンブル》は、事物と複製、それらへの作家のコメントを記した紙片が所狭しと並べられ、インスタレーションとなるのである。その外観は、祈りの道具を飾ったキリスト教の祭壇や、ブルジョア階級の室内によくある思い出の品をおさめた飾り戸棚やマントルピース、あるいは書斎の、メモがちらかった仕事机にも見立てられたりする。宗教的なキッチュか、さもなくば市民的家庭のキッチュである。しかし、作品が成長し、立体構造が複雑に入り組んだスケールの大きなものになるにつれ、それらはむしろ、クルト・シュヴィッタースが戦間期に制作した建築的アッサンブラージュ《メルツバウ》を思わせる空間構成に近づいていく。前衛芸術の立体作品との類似性ももっているのである。もっとも、《メルツバウ》とは異なり、その表面はびっしりと、大量の反復するイメージとテクストで覆われいる。目も眩むような作品の視覚効果はあくまで攪乱的で、すべてのアイテムはこちらに向けて提示されているにもかかわらず、全体を見れば細部は見えず、細部に目を凝らせば全体は見えなくなる。一覧することの不可能性のなかで、観る者は統覚が攪乱されるような不思議な感覚を味わうことになる。

以上に見たように、複雑なプロセスと構造をもつ《アンサンブル》に対しては、美術界の評価が大きく分かれた。一九七四年、彼女がベルリンとフランクフルトで開かれた展覧会「アイデンティティ」に三点のアンサンブルを出品すると、ある批評家は、全国紙『フランクフルター・アルゲマイネ』でオッパーマンを酷評し、「考案し構築する代わりに、すでに手許にあるものの蒐集・保存に向かう保守的な傾向」を示すものだとし、「この作家は蒐集するが統合することをせず、自身の存在のカードにこまごま書き留めて時間をつぶしている」と批判したのだった。彼はさらに加えて、「女性たちがこのような美術に好んで手を出すのはけっして偶然ではない」と、技法の女性性をほのめかしている。素材を知的技術的に支配して作品を構築・統合していく作家主体というものが、女性化された蒐集の技法においては、もはやありえない、不在のものとなっているのである。

これに対して、オッパーマンの作品を、科学的な調査の身ぶりによって痕跡の蒐集を行なう「痕跡保全」のアートに含めたギュンター・メトケンは、一九七七年ドクメンタ展のカタログで、出品作《アーティストであること》について「自然と省察のあいだの緊張関係のなかで、芸術家としての自己を明らかにする」と書いている[7]。しかし、これはむしろ少数意見であり、オッパーマンに対する評価は二〇〇〇年代に入っても、「自己省察の代わりにナルシシズムが支配的」[8]といった主観的な自己耽溺とする見方がなされている。オッパーマンのアンサンブ

ル制作は、原理的に、内的想念つまり心のプロセスと、外界の物質・情報とをつないでいく構造をもっている。にもかかわらず、それが「主観的」と見なされ、とりとめのない描き散らかしで作品に統一性がないと考えられた背後には、当時の主流とされた脱主観の客観的作品をよしとする思潮があったと考えられる。そして、蒐集による制作が女性的なものであると受け取られたとき、その背後には、作品を構築し統合していく作家としての主体の不在が含意されることになる。このことについては、後で詳しくみていくが、その前に、同じ蒐集の技法を用いる女性作家でありながら、主観やアイデンティティという点でオッパーマンと対照的な展開をみせたアネット・メサジェについて見ておきたい。

2. アネット・メサジェ《アルバム・コレクション》

アネット・メサジェが一九七〇年から制作した《アルバム・コレクション》は、生活の細ごましたメモや、雑誌で見つけたり自分で撮ったりした写真、商品サンプルや織物のスクラップなどを集め、コメントやドローイングを書き込んで手製の本にしたものである。それぞれのアルバムにはコレクション番号が付されている。例えば《目を塗りつぶされた子供たちと私の子供の絵》（コレクション No.3、**図10**）は新聞雑誌から集めた乳児のポートレート写真をモンタージュし、それぞれ眼の部分だけ鉛筆で黒く塗りつぶして誰だか判らなくしたスクラップ集と、メサジェの子供が描いた絵とする架空のスケッチ集とからなっている。「私が愛する男たち」（No.2、**図11**）は、男性たちのポートレート写真を集めて架空の恋人として見せ、各々のどこが好きかを綴ったコメントを添えている。そうして愛する主体としての「私」を逆にフィクション化しているのだ。《私の編み物マニュアル》（No.42、**図12**）では、手芸に精をだす家庭的な主婦のメモ書きを装い、《接近》（No.8、

図10

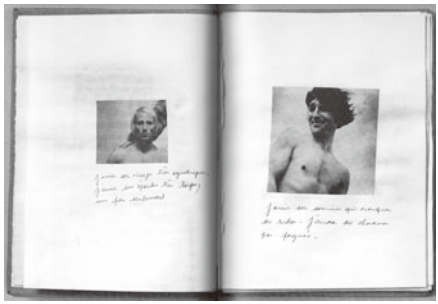

図11

図12

図13）では街頭で近づく男の股間を注視する女の「覗き見」の視線をカメラ・アイに重ねてみせる。これらはすべて、女性の実生活や心理的な経験の多様性を表わすものであり、作家はさまざまな女性役割を演じるロールプレイングをしている。そして「私の」という所有代名詞をつけたタイトルによって、既成のイメージを蒐集・引用・流用しながら、逆に「私という自己」を固定されたアイデンティティの外へ開いていく。メサジェは、この《アルバム・コレクション》を「コレクター、アネット・メサジェ」として制作する傍ら、並行して「アーティスト、アネット・メサジェ」として雀たちを寄宿生に見立てた作品も制作しており、コレクターとアーティストという一人二役を演じている。この二重役割のロールプレイングをつうじて、さらに自己のアイデンティティと戯れていくのである[9]。

図13

注目したいのは、この蒐集アルバムが、いかにも科学的な調査ノートか証拠品でもあるかのように、もっともらしくガラスケースに入れて展示されてもいることである。この擬似科学性が、ギュンター・メトケンによって日常の「痕跡保全」と見なされた由縁であろう。しかし科学の資料とはもちろん異なり、ノートの切れ端、紙片をひもで綴じたもの、ビニールファイル、といった素朴な手作りの体裁をとっており、集めた写真に作家がコメントをつけたり加工や塗り潰しをしたりしているのである。それはまさに、整然と秩序だった地図帳や図鑑のようなアルバムではなく、不揃いで雑多な書き込みがなされた雑記帳的アルバムなのである。メサジ

ェ自身は、このようにハイブリッドな作品を制作した意図を次のように説明している。

〔…〕わたしは写真も素描も小さなコラージュも同等に扱いました。断っておかなくてはならないのは、これが七〇年代初めのことだったということで、当時はコンセプチュアル・アートが主流で、純粋さや堅固さ、つまり何かとても男性的なものが求められていたのです。一生のあいだずっと同じことをし、ひとつの技法だけを使っているべきだと。〔…〕私はまさにその逆のことをし、いろんなものを作ることで、この縛りに逆らったのです。[10]

コンセプチュアル・アートが一般に女性たちに敬遠されていたことは、すでに現代美術研究のなかで再三、指摘されている。英米圏のコンセプチュアル・アートについて概論を書いたトニー・ゴドフリーによれば、当時のコンセプチュアル・アートは言語などの論理的な概念を核にしたものと考えられていたために、ロゴセントリズムを敬遠する女性アーティストたちがこの潮流に加担しなかった（あるいは参加していても存在を認められなかった）のではないかと推測している[11]。この傾向は、若干の例外を除いて、ヨーロッパ圏にもあてはまると思われる。メサジェとは対照的に、彼女のパートナーであるボルタンスキーが、同様の「痕跡保全」からスタートし、初期には実験映画『咳をする男』のような悲痛な表現主義的作品をつくっていたにもかかわらず、一九七〇年代初頭にはブリキ箱や写真を並べるような、もっとクールでミニマルなものに移っていく[12]（**図14**）。メサジェとボルタンスキーの作風の変化は、ジェンダー（女性性／男性性）の点で興味深い対比を示しているのである。

図14

そこで改めてメサジェとオッパーマン、ふたりの作品を概観してみると、共通する特徴が見えてくる。まず、メサジェ自身の言葉にもあったように、男性的でコンセプチュアルなミニマリズムに対抗するかのごとく、雑多なものの寄せ集めによるハイブリッドな素材から成っていること。そしてそれが、原理的にはコラージ

ュ／アッサンブラージュというハイアートの技法によって構成されているものの、実際の作り方は、雑記帳に紙片を貼ったり、ボードやキャンバス布で構成した空間に日用品やメモ書きを並べたりといった工作的、手芸的、手仕事的（＝ブリコラージュ的）な手わざ、言い換えれば「見かけの軽さ」に拠っていること。モダン・アートの主観の排除という指向性に背く、コメントや意見表明が書き込まれていること、などである。ふたりの女性アーティストは、一九八〇年に女性作家5人を集めたスイスのチューリヒ、メート画廊でのグループ展「怒りと優しさ」に共

図15 「怒りと優しさ」展カタログ、1980

に出品している[13]（**図15**）。両作家とも、七〇年代をとおした制作活動の根底に、男性中心的なアートに対する――告発とは言わないまでも――策略的な反抗があり、女性からの異議申し立てとして美術界に受容されたことをうかがわせる。

とはいえ、メサジェとオッパーマンを比べてみると、そこには際立った相違がある。メサジェは蒐集の技法を使いながら、集めた物に「私の」という所有代名詞をつけて私物化することによって「自己との戯れ」を演劇的に行なっている。そうして作品と自己とのあいだに巧みに距離をとり、自己をフィクション化することでアイデンティティを固定せずに他者に向けて開いている。対してオッパーマンの蒐集は、心の中の意識や無意識のながれと外界の物質や情報とを絶えず行き来させるような集め方をしている。オッパーマンはむしろ自己の内なる他者（無意識）と外界の現実との往還を企てているのだ。

3．戦後美術における批評の言説とジェンダー
――主体／主観性／作家性

ここで、オッパーマンやメサジェがアーティストとして自己形成した一九六〇年代の芸術思想とその後の芸術思想を簡単に振り返っておきたい。六〇年代に台頭した顕著な傾向として、作家自身の理念や感情、立場表明などの主観性や、あるいは制作者の個人的な意図や技量のあらわれとしての作家性を、消去

しようとする思想がある。ロラン・バルトの提唱した「作者の死」は、文化的創造において作家というものが唯一のクリエイターというわけではなく、むしろ因果関係の長い連鎖の末端にいる伝達者にすぎないという考え方であった。こうした主体の脱構築の方向性は、六〇年代のミニマリズムにはっきりと現れ、クールで、反感情表出的で非個人的であることがよしとされた。物質的・社会的なものが個人的・主観的なものより優位におかれ、逆に感情表出的で個人的なものは女性的であるとして価値下げされたのである[14]。並行して台頭したマルクス主義批評は、ミニマリズムからポップアートまでを資本主義批判の観点から読み解いてみせ、やがてポスト構造主義の美術批評と結びついて八〇年代から九〇年代に大きな流れを形成していく。そこで踏襲されたのが、バルトの流れをくむ「主体の消去」の考え方であった。けれどもそれは、七〇年代以降に高まってくるフェミニズムの機運と、そこで目指す女性主体の構築というシナリオに、まったく逆行するものだった。

こうした大きな流れのなかで、一九八〇年代初頭に英米圏、とくにアメリカの雑誌『オクトーバー』系の批評家のあいだで、既存のイメージの「流用」appropriation や「作家性」authorship の概念をめぐって議論の応酬があったことは一考に値する。なぜならそれは、引用という技法（それは選択をくりかえせば蒐集になる）の意味付けをつうじて、女性アーティストの主体の議論にゆきつくもので、ジェンダー論的にきわめて重要な意味をもっているからである。例えばダグラス・クリンプは、一九八二年に「流用の流用」[15]というテクストで、「作者の死」を宣告されたあとの女性作家たちは自らを創造主体の位置におけず、むしろ高度資本主義の社会においてイメージや広告の消費者とされていると感じて、その非主体の位置づけから戦略的に流用を行なったと指摘した。一方、フランクフルト学派の批判理論に依拠するベンジャミン・ブークローは、同じく一九八二年に発表した「アレゴリー的手続き――現代美術にみる流用とモンタージュ」[16]で、既存のイメージやテクストの断片を引用して構成するモンタージュ原理の美術作品を「流用によるアレゴリー」として解釈し、戦前のダダイズム（ジョージ・グロッス、ジョン・ハートフィールド、マルセル・デュシャンら）やロシア構成主義、そして戦後のロバート・ラウシェンバーグにいたる試みを系譜づけた。そして、その延長上に、七〇年代後半のアメリカで見られた女性作家六人の作品をとりあげ、論じたのである。ブークローによれば、彼女たちの引用の手法は、はなはだ不十分ではあるけれども「アレゴリー」と読むことができ、現実社会の不条理を可視化し、隠れたイデオロギーを暴露する潜在力をもつと解釈できるという。

これに対し、翌一九八三年にクレイグ・オーウェンスが発表した「他者の言説――フェミニストとポストモダニズム」[17]は、ある意味で、ジェンダーの視点に立ってブークローを批判したものだった。オーウェンスは、ポストモダニズムによる西欧の

再現＝表象（リプレゼンテーション）批判がフェミニズムの家父長制批判と交差し共闘できる可能性を模索する。その立場からすると、ブークローが女性作家たちを、ダダ以来の男性の系譜に位置づけ評価しようとしたことは誤りであって、モンタージュ・引用という男と同じ技法を使っても、女性作家の場合にはきわめて異なった意味をもつ、と指摘した。彼女たちは、ブークローの言うように「暴露」することはできない。なぜなら女は西欧的な再現＝表象の外部にいる「他者」であって、そのようなエージェンシーを措定できるような主体の位置をもたないのだから。彼女たちがテレビや広告や写真など大衆文化のイメージや言語を引用・操作するのは、そもそも近代の表象における作家性というものが支配を目的とした家父長制的な「創造主＝父」であるがゆえに、その作家性を拒否するからではないか[18]。女性たちは、「流用」によって自らのものにすることをせず、むしろ流用者たちから「没収」expropriationすることで、男たちによって占有されてきた表象システムの権力を暴くのだと論じたのである。

八〇年代ポストモダンの美術批評を牽引し、九〇年代にまで大きな影響を与えたこれら男性美術批評家たちは、ブークローのようにモダニズムの延長上に立つか、クリンプやオーウェンスのようにポストモダン思想やポスト構造主義の流れに与するかの違いはあるものの、結局、女性アーティストの主体に関して、いずれも説得力ある理論的支柱を提供することができなかった。ブークローの見方に従えば、モダニズムの脱主観が奉じられるなかで、にもかかわらず背後に一連の男性たちの作家性が隠れている。一方、オーウェンスのようにラカン派精神分析やポスト構造主義に依拠するなら、女性は西欧の表象秩序における「他者」として、その限界を指差しつつ、文化のなかの自らの位置（主体としての不在）を暗示する。そうだとすれば、女性は男性のように作家性にもとづく表現によって、安定した自我や自意識のポジションを占められないことになる。ブルードとガラードによる以下の論述は、ポストモダンの美術批評についてある一面の真理を突いているだろう。「女性のアート上の主観性をめぐる理論状況は、皮肉なことに、ポストモダンの時代になってもあまり改善されなかった。ラカン派の精神分析やポストフェミニズムの諸理論が手をたずさえ、男性の普遍性に支配された象徴秩序や、女性は『他者』として語る位置をもたないという権力についての言説において、女性の主観的エージェンシーの不可能性を説いてきたのだ。」[19]フェミニズム研究が指摘するように、女性がアーティストとしての作家性をますます主張するようになった時代は、まさにこの作家という地位が危機に陥った時代でもあり、蒐集の技法は、そうした作家性の構築にとってウィークポイントとなる危険を孕んでいたのである。

4. 新しい主観性・作家性

その一方、ポストモダンという言葉で呼ばれた一九八〇年代のモダニズムへの揺り返しは、多元主義的なもうひとつの潮流をうみだし、抑圧されてきた主観性の回復という機運をもたらした。現在まで続いているこの思潮は、過去の時代状況や個々の作品を作家の主観表明ないしアイデンティティ探究という角度から捉えなおそうとしている。

興味深いことに、女性たちの「蒐集アート」が台頭してきた一九七〇年代は、文学と美術の世界で「新しい主観性」と呼ばれる傾向が顕在化してきた時代でもあった。自伝的な動機にもとづいたテクストや図像が、とりわけ女性たちによって盛んに制作されたのである[20]。近年のドイツ文学研究では、一九七〇年代という時代が社会批判の六〇年代に対する反動や、七〇年代の極左グループ（赤軍派）に象徴される革命の挫折による一種の諦念から、「新しい主観性」ないし「新しい内面性」の標語のもと、自己への省察をこめた新しい自伝文学が現れた時代として捉えられている。とはいえこの「内面への後退」は、たんなる私的世界への退行ではなく、「自己の経験やありようへのあらたな注目」のなかに、政治・社会的な状況を踏まえたうえでの当事者性をはらんでいた[21]。私的な人間関係を描くことで家庭や社会によって抑圧されたとされる「真の」自己経験の源泉を、とりわけセクシュアリティや身体をめぐるテーマとして表現していったのである。文学研究のなかで捉えられたこのような傾向は、美術の世界で、とくに女性たちのアートによる自己語り、自己表象とたしかに連動しているように思われる。美術研究者のアルマ＝エリーザ・キットナーは、現代アートの領域で蒐集の技法によって自伝的な作品を手掛けた女性作家としてハンナ・ヘーヒ、ソフィー・カル、アネット・メサジェの三人を取り上げて論じており、そのなかで、一九七〇年代の欧米諸国では学生運動の男性中心主義に対する反発から、フェミニズムの考え方に共鳴したり影響されたりした女性のアートが多く生み出されたことを指摘している。例えばベルリン在住のハンナ・ヘーヒは、戦前、ダダの運動に参加した女性美術家で、その当時に編みだしたフォトモンタージュの技法を展開させて戦後も旺盛な活動を続け、七〇年代にはセルフポートレートをモンタージュした自伝的大作《人生の図》（1972–73、**図16**）を制作している。ヘーヒ自身が手記に書いているように、これはけっして自己礼賛としてではなく、自分の人生をとおして現代史と女性、そしてイメージとして表象された女性らしさについて分析的に捉え返そうとする試みであった。その意味で、ヘーヒは、すでに齢八〇歳を超えてはいたものの、歴史的アヴァンギャルドの生き残りとしてではなく、七〇年代フェミニズム・アートの同時代作家として作品づくりをしているのである。自己の経験に基づいた批評的な想起のかたちとして、これもまた「新しい主観性」の流れに与するものといえる。このような

図16

時代背景を考慮すると、ヘーヒやメサジェだけでなくオッパーマンも、こうした大きなうねりのなかに位置づけられるのではないだろうか。二〇〇七年に開催されたオッパーマンの回顧展カタログによれば、彼女は、主体とテクストと作家性について当時さかんに喧伝された「作者の死」の考え方につよく反対し、「自分自身 **das Eigene**」の重要性を説いていたという[22]。ただし、それはけっして独りよがりの唯我主義ではなく、あくまで他者との関係性において意味と作用とを構築する前提が、自己の固有性にあると考えるということである[23]。ポスト構造主義をくぐりぬけた九〇年代以降の新しい主体概念で捉え返されたとき、この七〇年代の女性アーティストたちの主張した主体性は、関係性の網の目のなかで編成されていくものとして、作品解読に新たな可能性を与えるものとなった。

既存のイメージやテクスト、モノなどを蒐集することは、この自己の主体形成と深くかかわっているという見方が、近年のコレクション研究のなかで提起されている[24]。蒐集された事物は、それを集めた主体を指示する。集めた事物が作家にとっての自伝的なコノテーションをおびていれば、それは作家の自己語り的な作品になるのだが、そうでない場合でも、コレクションは記号の集合体という特有のかたちで「私」の輪郭

を描くのである。それはたんに、芸術作品がすべからくそうであるように、指示作用をもった決断の痕跡として作品の周縁に作家を現前させるという意味論的レベルにとどまらず、集めることによって、事物の反復をとおしてそのつど自己を構築していく。蒐集という技法と、決して完結することのない作品の構造が、そのように可変的で動的な主体形成を可能にするのである[25]。このような主体形成のありようは、逆説的ではあるが、固定したアイデンティティを措定しないポスト構造主義の考え方ともつながってくる。（こうした新しい蒐集論の知見として、近年のゲアハルト・リヒター研究では、リヒターの《アトラス》がたんなる客観的な写真アーカイヴではなく、ごく個人的でプライベートな視点に繰り返し立ち戻るところから、作家の一貫した主体の位置をうかがわせることが指摘されている[26]。）

このように主観性についての新しい見かたや、蒐集の技法が主体の形成に関与しているという考え方が提起されるに伴って、作家性という概念も新しく定義しなおされてくる。女性のコレクション・アートを研究した先述のキットナーは、次のように論じている。かつて伝統的な作家性は、自己を中心とした超越的な創造者という啓蒙主義以来の作家観に基づいていた。そこでの作家は、自己がつくりだすものの内的関連や統一性を担保する主体として考えられていた。すなわち、知的技術的にコントロールし支配する力としての作家性である。蒐集による作品についても、従来はこうした一貫して安定した「閉じた」作家概念が想定されてきた。しかし、このような閉じた概念に対して、女性アーティストは、蒐集の主体として閉じたり開いたり、という傾向を見せているという[27]。例えば、メサジェの《アルバム・コレクション》の場合、「私の」という自伝性と主観性によって主体を構築する一方、一貫性をもたないロールプレイングのテクストのためにアイデンティティは解体される。「作家は、集めたオブジェのなかに現前しているように見えることによって、蒐集をつうじて自らを創造するが、同時に彼女のアイデンティティは、異種混淆のコレクションのなかに消滅していくのである。」[28]

では、オッパーマンの場合はどうだろうか。彼女の蒐集は、さまざまなレベルの内的意識から紡ぎだされる着想からなっている。自由な連想、脳内イメージをスケッチした素描、走り書きのメモ、本からの抜き書き、印刷物の切れ端、等々。それは、深い瞑想によって可能なかぎり意識のコントロールを外してシュルレアリストの自動記述のように無意識にまで接近していくことと、意識的で理性的な分析を行なうこととのあいだを往復する。コレクションは、この「心的プロセス」を可視化したものでもある。このような重層的な意識レベルと、そこから生まれたり思い出したりした言語やイメージの――しばしば互いに矛盾しあう――構成体は、均質で同一性に貫かれた主体ではなく、散りぢりに砕け散った自己を外部に展開していく、主体の拡散でもある。オッパーマンのアンサンブル・アートは、その

意味で、蒐集によるアイデンティティ形成と、拡散によるアイデンティティ解体という相反する側面をもっている。写真やドローイングといった表現媒体の異種混淆性や、アンサンブル作品が構造的にもつ錯綜した空間構成、観者に眩暈を起こさせるような混沌は、この効果をさらに増幅する[29]。こうした特徴から、アンサンブルにおいては、作家の主体が閉じたり開いたりするものと見なせるのではないだろうか。

5. むすび

最後にこの論考の意義について、ひとこと申し添えたい。発表者が「蒐集とジェンダー」のテーマでアンナ・オッパーマンを取り上げたのは、蒐集の技法をもちいて過去の記憶を表象する現代アートを調べる過程で彼女に出会ったからである。そこで考えさせられたのは、集めたイメージやテクストは、誰の記憶なのか、という蒐集の主体論についてである。戦後ドイツにおいてナチズムやホロコーストの記憶を扱った現代アートを研究しているカイ＝ウーヴェ・ヘムケンは、オッパーマンに注目して次のように述べている。「構成と再構成、あるいは別の言い方をすれば、再話（語り直し）や語りは、オッパーマンのアンサンブルのなかで緊密に結びつくが、それでもなお別々の筋書きのかたちとして目に見える。それによって彼女は、過去の克服という問題において均質化（Homogenisierung）として記述されるあのメーンストリームの傾向に抗っているのである」[30]。問題の克服のために均質化したアイデンティティをもつ必要はない、というこの指摘は、本発表で論じた女性作家の主体論や「開いたり閉じたり」する作家性に絡めてみると、きわめて示唆に富んでいる。オッパーマンの作品は公開されているものが極端に少なく、実見による細部の検証は今後の機会に譲らねばならないが、本報告は、蒐集・記憶・ジェンダーという問題系にアクセスするための、ひとつの試論である。

註

1　ポミアンによれば、蒐集物とはその背後にある不可視のものと観者を仲介するものであり、例えば神々に贈られた奉納物の場合、聖と俗を媒介するだけでなく、「世俗の世界の内部自体で、遠くのもの、隠されたもの、不在のものを表象する品物となることができ…その品物を見る見物人と、品物の起源である不可視のものとの仲介物」であるという（クシシトフ・ポミアン『コレクション――趣味と好奇心の歴史人類学』吉田城・吉田典子訳、平凡社、一九九二、四〇頁）

2　Günter Metken, “Schöne Wissenschaften oder die Archäologie des Humanen”, Ausst.-Kat. Documenta 6, 1977, S. 254–255

3　Anna Oppermann（1940–93）ハンブルク造形大学とハンブルク大学で学ぶ。一九七七年ドクメンタ6、一九八〇年ベニス・ビエンナーレ、一九八七年ドクメンタ8に出品。一九八二―一九九〇年、ヴッパタール・ベルク大学教授。一九〇〇―一九九三年、ベルリン芸術大学教授。

4　„Anna Oppermann :Revisionen der Ensemblekunst“,Würtenbergischer Kunstverein, Stuttgart, 17.5–12.8.2007 / “Annette Messager. Le Messagers“,Centre Pompidou, Paris, 6.6–17. 9. 2007

5　アンナ・オッペーマン「アンサンブルとはなにか?」、初出：*Kunstforum International,* 28, 4/1978, S.148–160, 再録：Ute Vorkoeper (Hg.), *Anna Oppermann,Ensembles 1968–1992*,Würtenbergischer Kunstverein, Stuttgart, Hatje Cantz, 2007, S.110–111

6 Oppermann, ”Das, was ich mache, nenne ich Ensemble”, Herbert Hossmann(Hg.), *Annna Oppermann–Ensamgles 1968 bis 1984*, Ausst.–Kat. Kunstverien Hamburg, Bonner Kunst–verein, Hamburg/Brüssel, 1984, S.28

7　メトケンは、ドクメンタのカタログに書いている。「アンナ・オッペーマンにあっては、ひとつの素朴な植物についての熟考が、さまざまな種類の複製によって示され、その長時間にわたる思考と作業のプロセスのなかで、解読可能な瞑想の風景、すなわち自然と省察とのあいだの緊張関係のなかで、芸術家としての自己の存在を明らかにするのである。」メトケン前掲書、S.255

8　Beatrice von Bismarck, ”Arena Archive”, in:. *Interarchive,* Ausst.–Kat. Kunstraum der Universität Lüneburgm Köln, 2002, S.113–119, 引用部分は、S.113

9　メサジェはさらに、コレクションのアルバムをもとに、一つずつ抽出し額装した壁面インスタレーションの、独立した作品も作っている。したがってメサジェのアルバムは、作品制作のための素材スクラップ帳ないし素材コレクションであると同時に、それ自体ひとつの作品でもある。

10　Norbert Jocks, *Annette Messager,* Köln, 2001, S31 (Kittner: *Visuelle Autobiographien,* S.155 での引用)

11　トニー・ゴドフリー『コンセプチュアル・アート』木幡和枝訳、岩波書店、二〇〇一年、二八―二八二頁。

12　ボルタンスキーはさらに八〇年代後半には、顔写真など単一の要素を集積したアーカイヴ作品で、さらにミニマルで陰鬱な作風に移行していった。この変化については、ボルタンスキー自身による回想を参照。クリスチャン・ボルタンスキー／カトリーヌ・グルニエ『クリスチャン・ボルタンスキーの可能な人生』佐藤京子訳、水声社、二〇一〇年、とくに五〇頁と一六八頁を見よ。

13　同展カタログ：*Zorn und Zärtlichkeit* ; *Annalies Klophaus・Ingeborg Lüscher・Annette Messager・Anna Oppermann・Friederike Pezold*, Zürich; Maeght, 1980

14　Norma Broude/Mary D.Garrard (ed.), *Reclaiming Female Agency; Femimist Art History after Postmodernism*, University of California Press, p.17

15　Douglas Crimp,“Appropriationg Appropriation” 1982 (for catalogue of *Image Scavengers : Photography*), reprinted in : Crimp, *On the Museum's Ruins,* MIT Press,1993

16　Benjamin.H.D.Buchloh, ”Allegorical Procedures :

Appropriation and Montage in Contemporary Art", in: *Artforum*, Nr.1/ 1982

17 Craig Owens, "The Discourse of Others : Feminists and Postmodernism", 1983, in :Owens, *Beyond Recognition*, Berkeley/Oxford, 1992（クレイグ・オーウェンス「他者の言説――フェミニズムとポストモダニズム」、ハル・フォスター編『反美学』勁草書房、一〇四―一四四頁）

18 オーウェンスは、女性アーティストのシェリー・レヴィンが男性写真家エドワード・ウェストンの写真を借用して作品制作をしていることについて、「彼女が作者であることを拒否するのは、実は作品の『父』としての創造者、つまり法によって作者に帰せられる父親的権利を拒否しているのだろうか」と述べている。（オーウェンス前掲書、邦訳一三二頁）

19 Norma Broude/Mary D.Garrard(ed.), p.4

20 Alma-Elisa Kittner, *Visuelle Autobiographien-Sammeln als Selbstentwurf bei Hannah Höch, Sophie Calle und Annette Messager*, Bielefeld:transcript Verlag,2009,S.54

21 Martina Wagner-Egelhaaf, *Autobiographie*, Stuttgart/Weimar :J.B.Metzler, 2000, S.190

22 Hans D. Christ und Iris Dressler, "Ein Kommentar, kein Vorwort", Ute Vorkoeper (Hg.), op. cit.（注5）, *Anna Oppermann, Ensembles 1968–1992*, S.13, 文末注7を参照。

23 オッパーマンは、一九八〇年代になって新表現主義といわれる、多分に主観的な寓意にもとづく内面表出的な絵画が美術界を席巻すると、その大仰な身振りを批判したアンサンブル《パトスゲステ》（熱情の身ぶり）を制作している。

24 Kittner, S.12–14

25 本シンポジウムでコメンテーターの天野知香氏から出された問題提起として、蒐集に限らず他の手法においても作品制作の行為そのもののなかで、不断のパフォーマティヴな主体形成の反復的プロセスを見ることができ、そこに攪乱的な契機があるのではないか、との指摘をいただいた。たしかに新しい作家概念の地平は、幅広い制作行為のなかに見出せることになるだろう。ただし本論ではあくまで美術作品一般から区別される蒐集アート独自の作家性について論じた。

26 Kai-Uwe Hemken, "Die Vermessung der Unübersichtlichen : Der «Atlas» von Gerhard Richter", *Kunst– Unterricht*, Heft285 /286 /2004, S.31

27 Kittner, S. 210–213

28 Ebd. S.215

29 近年のオッパーマン研究がしばしば指摘することだが、視る主体と、向き合う客体との主客関係の距離を撹乱し、消滅させるこの主客の融合は、一点透視図法によって構築されてきた「視る主体」を解体するものでもある。リヒターの《アトラス》が客観的なイメージ蒐集の外観をとりながら、その実、作者の主観性、一貫した主体というものの存在を感じさせるのとは対照的に、オッパーマンのコレクション構造は、ひとつの視点によって取り集められた内的連関というものをもたない。

30 Kai-Uwe Hemken,"Das Chaos muss ausgehalten werden. Anna Oppermanns Ensemblekunst als dekonstruktivistische Identitätsforschung", Ute Vorkoeper (Hg.),op.cit.（注5）, *Anna Oppermann,Ensembles 1968–1992*, S.44

図版リスト

図1　「痕跡保全のアート」例：クリスチャン・ボルタンスキー《参考資料ケース》、一九七〇

図2　アンナ・オッペーマン回顧展カタログ、二〇〇七

図3　アンナ・オッペーマン《S氏の肖像》（全景）、ヴェニス・ビエンナーレ、一九八〇

図4　アンナ・オッペーマン《方法論のダイアグラム》

図5　アンナ・オッペーマン《主婦であること》（全景）、クンストハウス・ハンブルク、一九七三

図6　アンナ・オッペーマン《主婦であること》（部分）

図7　アンナ・オッペーマン《主婦であること》（部分）、展示会場不明、一九七〇

図8　アンナ・オッペーマン《アーティストであること》（全景）、ドクメンタ6、一九七七

図9　アンナ・オッペーマン《他人とちがっていること》（部分）、ヴェニス・ビエンナーレ、一九八〇

図10　アネット・メサジェ《目を塗りつぶされた子供たちと私の子供の絵》一九七一―七二

図11　アネット・メサジェ《私が愛する男たち》一九七二

図12　アネット・メサジェ《私の編み物マニュアル》一九七三

図13　アネット・メサジェ《接近》一九七二

図14　アネット・メサジェ《接近》一九七二

図15　クリスチャン・ボルタンスキー《1946年から1964年のクリスチャン・ボルタンスキーの10枚の肖像写真》一九七二

図16　ハンナ・ヘーヒ《人生の図》一九七二―七三

図版出典

図1　Lynn Gumpert : *Christian Boltanski*, Paris: Flammarion, 1994

図2、3、7、8、9　Ute Vorkoeper (Hg. ed.): *Anna Oppermann Ensembles 1968–1992*, Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Hatje Cantz Verlag, 2007

図4、5、6　Herbert Hossmann (Hg.): *Anna Oppermann - Ensembles 1968-1984*, Hamburger Kunstverein, Hamburg / Brüssel : Ed.Lebeer Hossmann, 1984

図10、11、12、13　*Annette Messager: The Messengers*, Centre Pompidou, Paris, München u.a.: Prestel, 2007

図14　Didier Semin / Tamar Garb / Donald Kuspit: *Christian Boltanski*, London : Phaidon Press, 1997

図15　*Zorn und Zärtlichkeit : Annalies Klophaus · Ingeborg Lüscher · Annette Messager · Anna Oppermann · Friederike Pezold*, Maeght Zürich, 1980

図16　Alma-Elisa Kittner: *Visuelle Autobiographien —Sammeln als Selbstentwurf bei Hannah Höch, Sophie Calle und Annette Messager*, Bielefeld: transcript Verlag, 2009

Gendering the Technique of Collection in Contemporary Art:

Toward a New Subjectivity and Authorship

KAGAWA, Mayumi

Collecting ready-made objects, images, or texts to compose them into a work of art is a very popular practice in contemporary art today. The artworks based on this technique, usually categorized as collage or assemblage, can be redefined as "collection art". However, reception of the technique of collection has been gender-biased in Western art and cultural history. Among critics, the act of collecting has connoted elements of both masculinity and femininity, being masculinized or feminized according to the cultural value of the collected. When evaluating collection in contemporary art, especially in the 1970s, femininity was closely related to subjectivity and the lack of constructive unity. This paper essays a reconsideration of the women's art of that time, focusing on Anna Oppermann, the German collection-artist based in Hamburg, as compared with her contemporary, the French artist Annette Messager.

At the beginning of the 1970s, Anna Oppermann started to exhibit her works, which were composed of her texts and objects collected by means of free association or as citations from advertisements and scholarly texts. She produced more than sixty installations of this kind during her lifetime, collectively calling them "Ensembles". Also in the 1970s, Annette Messager, a Paris-based artist, was creating her *Album Collections* series, a number of hand-made books that gathered daily memorandums, mass-media photographs, her own drawings, etc. There are some similarities between these two artists: their works are made up of miscellaneous hybrid materials. While being based on the High Art principle of collage/montage, their ways of producing works in fact depended on the methods of handicrafts, such as pasting, knitting, scratching, sampling (of wool), or

building fragile constructions with boards and canvas. Furthermore, contrary to the modernist trajectory of non-subjectivity, the artists scribbled their own statements in their works. All these characteristics were adopted in order to convey women's diverse private experiences, in opposition to the anonymous and reductive masculinity of the Minimalism of that time. However, there is a distinctive difference between the two artists. Messager is role-playing in her collections, i.e. experimenting with various women's gender roles so that her identity is not fixed, but open, whereas Oppermann collects material from her inner psychic processes as well as the outside world, oscillating between the two areas. As a result, Oppermann's work was viewed by experts on contemporary art as self-indulgent and criticized as "subjective and narcissistic".

In the USA at the beginning of the 1980s, there was a debate concerning the "impossibility of subjecthood" or the "denial of authorship" of women artists who "appropriate" mass-media images. Within the paradigm of this theoretical discourse, there was no place for the subjective agency of women. However, some feminist art historians in Germany have proposed a new vision of subjectivity which connects the self and the outer world, and a new concept of authorship that is not based on the conventional power of "mastery". Given these new notions, Opperman's "Ensemble" can be interpreted as a work of art that constructs a flexible representational subject, oscillating between openness and closure, because it collects materials by means of both conscious analysis and unconscious association.