

## イメージの「作者たち」

—— ジュリオ・パオリーニの初期作品に関する一考察 ——

池野 絢子

京都大学大学院 人間・環境学研究科 共生人間学専攻  
〒606-8501 京都市左京区吉田二本松町

本論は、戦後イタリアの芸術家ジュリオ・パオリーニ（1940生）の初期作品の考察を通じて、芸術作品における「作者」のありようを一考するものである。パオリーニは、1960年代のはじめに、イメージを排除する反イリュージョニズムの作風で出発するのだが、67年以降、彼の作品には写真複製された過去の巨匠たちの絵画が登場し始める。このような写真複製の利用は、とはいえ、単純に過去の作品の「引用」として片付けることはできない。というのも、その制作において問題化されているのは、既存のイメージを新たなイメージの一部として制作に応用することではなく、むしろあるイメージを複数の作者たちに結びつけることだと考えられるからだ。

ロラン・バルトの名高い「作者の死」（1968）と相前後して発表されたパオリーニの作品にあって、しかしながら「作者」は、完全に葬り去られたとも、単純に回帰したとも言いがたいように思われる。本論では、パオリーニの制作の展開を追いながら、芸術作品における「作者」の所在を再考する端緒を探りたい。

### 1. はじめに

ある芸術作品が、作者なしに生まれることはない。しかし、では作品にとって作者とはいったい何なのだろうか。わたしたちは、一枚のタブローと、あるいはそこに呈示されたイメージ<sup>1)</sup>と、それを制作した人物との関係を、どのように語ることができるだろうか。本論では、このような問題のうちに戦後イタリアの造形作家ジュリオ・パオリーニ（1940生）の初期作品を位置づけることで、イメージとその「作者」をめぐる1960年代以来の議論を再考する端緒を探りたい。

とはいえ、いまさら「作者」を問うことに対して、疑問の声が上がるだろうことは、容易に予想される。たしかに、60年代に文学理論の領域で叫ばれ、新旧の批評家の対立にあって格好の争点となった「作者の死」というトポスは、現在のわたしたちにとってもはや耳慣れたものである。1968年、ロラン・バルトが同名のエッセイにおいて宣言したのは、作品の背後に発見されるよう

な伝記的で心理学的な「人格」としての「作者の死」であった。作者とは「われわれの社会によって生みだされた近代の登場人物<sup>2)</sup>」であるとして、バルトは、テキストに統一性を与える権限を「読者」へ譲り渡そうとする。他方でミシェル・フーコーは、その翌年「作者とは何か」と題された講演で、作者への無関心を同時代のエクリチュールの倫理的原則であると見なした上で、作者という機能が西欧文化の中でどのように作用するのかを、「作者名」「所有関係」「帰属関係」「作者の位置」の四つの観点から分析した<sup>3)</sup>。

しかしながら、「死」といったセンセーショナルな言葉で退場を迫られたからといって、作者は、これらの言説によって完全に葬り去られたわけではない。近年になってからジョルジョ・アガンベンは、作者への無関心を標榜するフーコーの言説そのものが、にもかかわらず、その言表を口にした誰かの必要性を肯定しているという事態を「フーコーのアポリア」と呼んだ<sup>4)</sup>。またジャン＝リュック・ナンシーとフェデリコ・フェラーリ

も、近年の著作において、作品の外部にいる実在の作者と、作品内部にしか見いだせないような「作者」とを完全に分離することが、いかに困難であるかを指摘している<sup>5)</sup>。つまり、バルトやフーコーの言説はいずれも、絶対的な解釈の基準としての「作者」を奉じる旧来の批評との対決という、60年代の文化的状況を前提として発されたものであって、そうした意味での「作者」について語るのをやめることは、必ずしもあらゆる意味での作者の否定に繋がるわけではないのだ。

このようにして考えてみれば、「作者」のステータスの曖昧さとは、実のところ「作者の死」が喧伝された60年代にあってさえ、すでに露呈していたものではなかったか。本論が取りあげるパオリーニの初期作品群は、この問題を吟味する格好の事例になると考えられる。というのも、60年代初めに芸術家として出発したパオリーニは、これまでも指摘されてきたように、芸術制作における「作者」の問題を、早い時期から重要な主題の一つに据えてきたからである<sup>6)</sup>。なかでも、クライグ・オーウェンは、パオリーニの制作を、「作者の死」というバルトの言説へ明確に関連づけた<sup>7)</sup>。とはいえ、オーウェンのようにパオリーニの制作を同時代の言説に還元してしまうことには、疑問の余地が残る。たしかに、パオリーニの作品は、それが一個人としての作者の表現であると見なされることを、はっきりと拒んでいる。しかし、このあと本論で仔細に見ていく通り、「作者」は彼の制作に幾度もあらわれており、主体としての作者の消滅——つまり文字通りの「作者の死」——を単純に示したものとは言い難い。むしろ、芸術作品と「作者」の関係を、繰り返し問題化しているように見える。

したがって本論では、パオリーニの60年代の制作展開を、「作者」をめぐる当時の批評言説の文脈を見据えて分析し、あらためてパオリーニにとって「作者」がいかなる存在なのかを考察したい。そこから、この作家が「作者」という存在に与えた特異な身分が浮かび上がるだろう。それを通じて、いまなお未解決のままに残されている「作者」の問題を検討するための糸口を掴むことが、本論の目的である。

## 2. 《ロレンツォ・ロットを見つめる若者》 をめぐって

初期のパオリーニの制作にあって、これまで特権的に参照されてきた一つの作品がある。パオリーニの「作者」についてのわたしたちの考察も、その作品から始めることにしよう。それは、バルトが問題のエッセイを発表する前年に制作された《ロレンツォ・ロットを見つめる若者〔*Giovane che guarda Lorenzo Lotto*〕》(1967・図1)である。この作品は、1505年に制作されたロレンツォ・ロットのタブロー《若者の肖像〔*Testa di Giovanetto*〕》を原寸大で写真複製したものである。したがって、一見したところこの作品には、16世紀のタブローが写真という媒体によってただ再呈示されているだけである。写真を用いることで、ここでの作者は、ほとんどカメラのレンズに等しいような、非人称的で匿名の存在になっている。その意味では、翌年の「作者の死」を予兆するような作品にも思われる。

しかしながら、話はそう単純でもない。というのもこの作品にあって、その同じ作者は、タイトルを付すという行為によって、ロレンツォ・ロットというもう一人の作者を、作品へと呼び込んでいるからである。この作品を前にした観者は、そ



図1 ジュリオ・パオリーニ《ロレンツォ・ロットを見つめる若者》1967年、30×24cm、個人蔵、FERコレクション

のタブローを描いたロットという画家の存在を想像せずにはいられないだろう。したがって、この作品における作者の身振りは、両義的なものであると言わねばならない。この作品は、写真複製という方法をとることによって、一方でそれが作者の内面や精神性の表出である可能性を、周到に排除する。しかし他方で、タイトルにおいてロットという別の作者を引き合いに出している以上、作者の存在自体を抹消するのが目的にされているとも言いきれないのだ。

この作品は、タブローが制作された過去の一時点を、絵画の写真複製という手法で再構築する斬新な試みとして、同時代的にも幾人かの批評家によって注目されている<sup>8)</sup>。しかし、おそらくはもっとも早い時期に、この作品に特異な作者のありかたを見いだしたのは、小説家のイタロ・カルヴィーノであった。

カルヴィーノは、パオリーニの著作『同じく [Idem]』(1975)に寄せた序文において、パオリーニの制作の軌跡を、一人称の「わたし」を作品中から縮減していく過程として跡づけながら、《ロレンツォ・ロットを見つめる若者》に転換点を見いだしている。つまり、カルヴィーノはこの写真複製に、作品内部における「作者」としての「わたし」の特異なありようを見て取ったのだ。先に挙げた序文の中で、彼は次のように述べている。

個人的なわたしを消し去り、あらゆる時代の絵画の「わたし [io]」、過去の偉大な画家たちの集合的なわたしと、絵画の潜在性それ自体と同一化すること。これが、その画家の大いなる謙遜であり、大いなる野心である。ロレンツォ・ロットによる肖像の写真複製を、《ロレンツォ・ロットを見つめる若者》と名付けて展示したからには<sup>9)</sup>。

カルヴィーノによれば、パオリーニは自らを過去の画家であるロレンツォ・ロットに同一化しているのだという。こうしたカルヴィーノの解釈が、和田忠彦が指摘するように、小説家としてのカルヴィーノ自身の問題意識——すなわち、作品の

内部で変容し続けるような作者を、いかにして創出するかということ——に深く関わるものなのは確かである<sup>10)</sup>。実際、この序文でカルヴィーノは、一貫してパオリーニを「画家 [pittore]」と呼び、他方で、自身については一人称を用いず三人称で「文筆家 [scrittore]」と表現することで、本文中で「わたし [io]」を人称として用いることを注意深く避けている。ここからは、一人称の「わたし」を縮減していく「画家」パオリーニの制作の展開に対して、「文筆家」カルヴィーノが共感を寄せている様子が、容易に想像される。

とはいえ、カルヴィーノがパオリーニの作品に看取した自らの制作との共通の課題が、パオリーニ自身の考えと実際のどの程度合致するものであったのかは、本論の論ずべき内容ではない。むしろここで問題にすべきは、カルヴィーノの言葉通りパオリーニが自らを過去の巨匠に同一化しているのだとして、ではそれはどのような同一化なのか、ということである。パオリーニは、ロットの役割を演じることで、自己を複数化しようとしているのだろうか。たとえばハリウッド映画の女優に扮するシンディー・シャーマンのように、別の仮面を身につけた自己を呈示しようとしているのだろうか。あるいは、自己の存在を仮託できるような象徴的な人物としてロットを見ているのだろうか。

この点について、カルヴィーノ自身はそれ以上の考察をしていない<sup>11)</sup>。かわりに、先に引用した文章に続けて記されるのは、《ロレンツォ・ロットを見つめる若者》を前にした「文筆家」が、「画家」の制作の意図を読もうと試行錯誤する過程である。こうしたカルヴィーノの記述は、パオリーニにおける「作者」の問題を考察するわたしたちにとっても、重要な導きの糸になると考えられる。以下では、カルヴィーノによる当の作品についての記述をもう少し吟味することにしよう。

### 3. 言語の同一性とイメージの「同じであること」

先に引用したカルヴィーノの記述は、以下のようにつけられている。

イメージは同一だが、内部のシンタクスが変化している。それは、ロットを見つめているタブローの主体なのだ。つまり、現在のタブローの観者は、ロットが見ていたものを見ている。いやちがう、ロットにむけられていたのと同じ瞳で見つめられていると感ずるのだ。それはタブローの瞳なのだろうか、モデルの瞳なのだろうか？ タイトルが告げているのは、今日タブローを見つめる人がいるその地点に、あの若者に向かい合ったロレンツォ・ロットがいた、ということだ。この瞬間、その文筆家は、画家の精神の展開に矛盾を発見したと考える<sup>12)</sup>。

カルヴィーノはこの作品のうちに、タブロー上に描かれたイメージと、実在したかもしれないモデルの、二重の眼差しを読み取っている。ロットを、あるいはわたしたちを見つめているその眼差しは、いったい誰のものなのか。そこから、この「文筆家」はさらに自問を続ける。本当にモデルの若者は存在したのか、もしかしてその若者は、このタブローに描かれているのとはまったく異なる容姿をしていたのではないか、あるいは、そもそもロットはモデル無しでこのタブローを描いたのではないか……。そしてカルヴィーノは、ひょっとするとタイトルの告げる事実とは裏腹に、眼差しを投げかけているモデルは実在しなかったのかもしれない、と推論してみることで、この「画家」の盲点をつき、矛盾を暴いたと一瞬思い込む。

この推論自体があまりに単純なものであったというのは、その後すぐにカルヴィーノ自身が気づく事実である。しかし、そこから写真複製という手法へと分析の焦点を移して、ロットとモデル、タブロー上のイメージ、作者であるパオリーニ、そして観者の間に結ばれ得る様々な関係性を執拗に想像していくカルヴィーノの考察からはいったん離れよう。かわりに、なぜカルヴィーノがそうした際限のない想像を始めたのか、問い直してみよう。そもそも「そこに呈示されたイメージは誰であるのか」という問い自体は、けっして目新しいものではない。なぜなら、一般的に肖像画があ

るモデルの存在を前提として、そのモデルの姿に「似せて」描かれたものと考えられている以上、描かれたものが当のモデルに似ていることもあれば似ていないこともあるという事実は経験的に知られているからだ。したがって、カルヴィーノの問いは、この作品のみに生じる固有の問題ではなくて、あらゆる肖像画に起こり得るものだろう<sup>13)</sup>。しかし、注目すべきことにも、この作品の場合には、眼前のイメージが呈示するものと、タイトルが指し示す意味内容との間の差異がそのような問いに陥れているのである。

すでに確認したように、《ロレンツォ・ロットを見つめる若者》は、ロットの描いた《若者の肖像》をたんに原寸大に複製しただけの作品である。したがって、タブローに貼り付けられたイメージは、オリジナルの絵画とまったく同一のものだと言える。しかしながら、それを単なるコピーと呼ぶことができないのは、タイトルが《若者の肖像》から《ロレンツォ・ロットを見つめる若者》へと変更されているからだ。描かれる対象としての若者が、画家を見つめる若者と言ひ替えられることで、わたしたちは画家ロレンツォ・ロットがその若者に向かい合ったのと、同じ場所を占めることになる。そして、肖像画が暗黙のうちに前提としている事実——画家とモデル、そしてタブロー上に呈示されたイメージとの、不可視の関係性について、注意を促されるのだ。このとき、タイトルは「それがロレンツォ・ロットを眼前にした若者である」という厳然とした事実を指し示しているにもかかわらず、タブローのイメージについて、わたしたちはそれが「何を表象している」と言うことができても「誰である」と言うことはできない。したがって、カルヴィーノの記述の外部から改めて眺めてみるならば、カルヴィーノがパオリーニの作品に認めた「矛盾」とは、モデルが実在したか否かという問いに由来するのではなく、むしろタイトルが示す「若者」の同一性と、イメージが呈示するものとの間の差異から生じていると言える。いってみれば、この作品は、タイトルとタブロー、すなわち言語とイメージの、両者における同一性の差異によって成り立っているのである。





図2 ルネ・マグリット《イメージの裏切り（これはパイプではない）》、1928-1929年、60×81cm、ロサンゼルス郡立美術館

言語とイメージとの矛盾——この事態を考えると、おそらく真っ先にわたしたちの頭に浮かぶ例の一つは、ルネ・マグリットの《これはパイプではない》〔Ceci n'est pas une pipe〕の連作ではないだろうか（図2）。周知のように、描かれたパイプのイメージの下に「これはパイプではない」というカリグラムが配置されたこれら一連の作品では、まさしく、イメージがそこに併置された言表の意味内容を裏切る。この、あまりに明白なパラドクスは、一見したところパオリーニの《ロレンツォ・ロットを見つめる若者》とは、あまり関係がないように思われるかもしれない。しかし、この二つの作品は、それでもイメージの同一性と言語の同一性との差異について、共通した地平に立っている。というのも、フーコーが明らかにしたように、マグリットの《これはパイプではない》は、類似〔*ressemblance*〕と断言＝肯定〔*affirmation*〕とを注意深く引き離す。そして、造形的要素と言語記号とを戯れさせることによって、古典的絵画において暗黙の了解となってきた原理の一つ——すなわち、類似性と断言＝肯定とは相等しいものであるという前提を、逆説的に暴露するのである<sup>14</sup>。つまり、わたしたちがマグリットの一連の作品に矛盾を見いだすのは、イメージが呈示するものと言語が指示するものが同等であると考えている限りにおいてなのだ。ここで、「イメージの真理はむしろ「これはパイプである」を伴ったパイプのイメージとしてある<sup>15</sup>」というナンシーの言葉を想起するの的の外れではあるまい。

イメージとは、ナンシーによれば、事物をその「自同性（同じであること）〔*sa mêmeté*〕」において、非言語的に言うこと、あるいは示すことであって、それは言語や概念における同一化にも、意味作用にも属さないものなのである。その意味で、少なくともマグリットの《これはパイプではない》とパオリーニの《ロレンツォ・ロットを見つめる若者》は、言語の同一性とイメージのそれとの相等性を揺らがせるという点で共通している。

このように《ロレンツォ・ロットを見つめる若者》にあって、イメージとタイトルとのあいだに差異が生じているという事実は、パオリーニの制作の展開において見過ごすことのできない、重要な変化を告げている。というのも、それまでの彼の制作にあっては、しばしば言語が視覚的イメージとして扱われ、両者の同一化こそが主題にされてきたように思われるからだ。

たとえば、1967年に制作された《空間》〔*Lo spazio*〕に視線を向けてみよう（図3）。この作品では、「空間〔*lo spazio*〕」という文字が、展示空間の壁に等間隔に貼付けられ、「空間」が「空間」そのものを指し示すという同語反復<sup>16</sup>を現出している。あるいは、《ここ》〔*Qui*〕（1967・図4）や《場》〔*Dove*〕（1967・図5）といった作例でもまた、事態は同様だ。そこでは、パオリーニ自身の言葉を借りるなら「言葉がイメージそれ自体になる<sup>16</sup>」のである。つまりこのとき目指されて

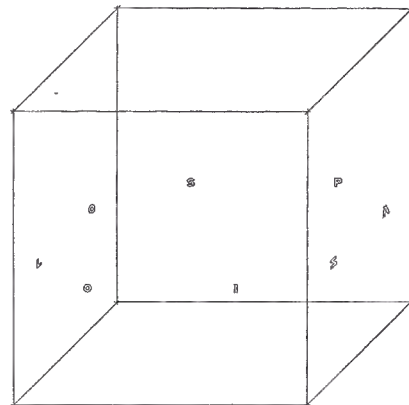


図3 ジュリオ・パオリーニ《空間》1967、50×70cm、作家蔵

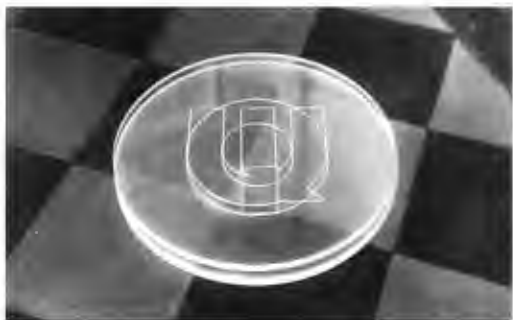


図4 ジュリオ・パオリニ《ここ》1967, 個人蔵



図5 《場》1967年, 作家蔵

いたのは、文字の視覚的要素と語が指示する意味内容とが、ぶれのない一致を見いだすという状態であった。そもそもパオリニは、芸術家として活動を開始した当初は、絵画の純粹還元を押し進め、視覚的イリュージョンの排除を目指していた。こうした作風は当時の造形芸術の趨勢に一致するものだが、「絵画の白紙還元」の徹底性は、パオリニにおいてとくに際立っている<sup>17)</sup>。したがって《空間》《ここ》《場》などの試みは、芸術作品における反イリュージョンの追求という観点から考えるなら、パオリニが最初期から一貫して選んできた方向性であった。

とすれば、《ロレンツォ・ロットを見つめる若者》は、たしかに彼の制作の遍歴にあって特異な位置を占めていたと考えられる。実際パオリニは、この作品を境にして、過去の巨匠たちの手になる絵画の写真複製を積極的に利用していくこと

になる<sup>18)</sup>。ただし、カルヴィーノは指摘していないものの、その変化の背景には言語における同一性とイメージおけるそれとの差異の認識があったのだ。

#### 4. イメージの「作者たち」

したがって《ロレンツォ・ロットを見つめる若者》は、パオリニの制作の過程にあって、イメージが言語とは別の同一性に基づきはじめる、ある重要な契機を示していることになる。しかもこの転換は、パオリニにとっての「作者」という存在を考察する上で、重要な鍵になると考えられる。というのも、パオリニはインタビューの中で、彼の作品が帯びる言語との密接な関わりについて問われて、次のように応えているからだ。

おそらく、わたしがこれほどに言語を尊重することは、少なくとも言語それ自体へのある種の不信感とも同一のものだ。わたしは、言語を何か別のもののコミュニケーションの手段と考えたことはない。それは単純に、それ自体でひとつの事実だ。並立する意味の影、あるいはなんであれ、言語によって関係づけられる複数の意味の影など、あったためしはない。そうではなく、言語がそれ自体で意味をなすのだ。だから、いつも絶対的な尊重を帯びている言語に対するこの根源的な「不信」が、おそらくはわたしに、作者さえも、つまりは言語の母型<sup>マトリクス</sup>をも否認するようしむけたのだ<sup>19)</sup>。

パオリニが言う言語に対する「不信」とは、言語の同定と意味作用の働きに向けられるものに他ならない。そして、言語に対するこの「不信」が、パオリニを発話の主体としての「作者」の否定にまで導いているのだ。このためにパオリニにあってイメージは、ある特定の主体によって発される言葉とは別の何かとして、作品の中に登場することになる。

このことは、たとえば同時代のコンセプチュアル・アートの作家ジョゼフ・コーススの制作と比

較してみればより明らかになるだろう。「(デュシャン以降)すべての芸術は(本来的に)コンセプチュアルである,なぜなら芸術はコンセプチュアルなものとしてしか存在しない<sup>20)</sup>」と考えるコーススにあっては,イメージは言語と等価な「概念」であり,いずれも作者の意図に一致する。コーススによれば,それが芸術作品と呼ばれるのは,芸術家がそれを芸術であると言うからであり,その意味で芸術作品とはつねに同語反復的なものと

してある<sup>21)</sup>。それに対しパオリーニの場合には,いかにその作品がしばしば「コンセプチュアルな」と表現されるとしても,言語とイメージは同一のものに還元され得ない。むしろ両者は,複雑に入り組んだ不透明な関係を切り結ぶのである。

では,《ロレンツォ・ロットを見つめる若者》以降のパオリーニにあっては,「イメージ」,「言語」,「作者」の三つは,どのような関係にあるのだろうか。そして,このとき「作者」は,どのような



図6 ジュリオ・パオリーニ《自画像》1968, 160×125 cm, 個人蔵



図7 アンリ・ルソー《私自身, 肖像=風景》1890, 143×110.5cm, プラハ国立美術館



図8 ジュリオ・パオリーニ《自画像》1968, 98×74 cm, 個人蔵



図9 ニコラ・プッサン《自画像》1650, 98×74cm, ルーヴル美術館

存在として想定されているのだろうか。この点を考えるにあたって重要な参照点になると思われるのは、1968年に制作された二枚の自画像だ。まず一枚目は、ローマのタルタルーガ画廊のグループ展に出展された作品（《自画像》1968・図6）である。中央にいるパレットを持った人物像は、アンリ・ルソーの「自画像」の写真複製だ（《私自身、肖像＝風景 [Moi-Même, Portrait-Paysage]》1890・図7）。ルソーのタブローでは、背景は1889年に開催されたパリ万国博覧会の様子であるが、パオリーニの《自画像》では、人物はより前景に置かれ、周囲の空間は彼の知人や芸術家たちのフォトモンタージュで埋め尽くされている。集団肖像画を思わせるこの《自画像》とは対照的に、これと相前後して制作されたもう一つの《自画像 [Autoritratto]》（1968・図8）では、ニコラ・プッサンの《自画像 [Autoportrait]》（1650・図9）が原寸大に写真複製され、さらにプッサンの頭部のみが重ねて貼付けられている。

二枚の自画像においてまず気がつくのは、自画像であるにもかかわらず、「パオリーニ」の姿はそのどこにも見いだせないということだ<sup>22)</sup>。それどころか、他のタブローの写真複製を用いることで、そのイメージが「作者」と同定されることは、巧みに回避されている。しかし、にもかかわらず、パオリーニは後者の《自画像》について、それは「わたしの自画像を指し示し得るように、プッサンの自画像を示し得る<sup>23)</sup>」と述べている。では、ここに現れているルソーは、あるいはプッサンは、この作品の作者を比喩的に暗示するような、象徴的な人物像なのだろうか<sup>24)</sup>。パオリーニは、ルソーやプッサンに扮することで、別の役柄を演じる自己を呈示しようとしたのだろうか。

ここで、二つの事実に注意する必要があるだろう。一つは、この二枚の「自画像」以前には、「自画像」という題を持つ作品が発表されていないこと。そして、にもかかわらず、過去の制作にあってはパオリーニ自身の姿が作品中にしばしば認められることである。たとえば、《ダイヤフラム8 [Diaframma 8]》（1965・図10）では、タブローを抱えて道を横切っている人物、あるいは《デルフォ [Delfo]》（1965・図11）では、タブ



図10 ジュリオ・パオリーニ《ダイヤフラム8》1965, 80×90cm, Alex Sainsbury コレクション



図11 ジュリオ・パオリーニ《デルフォ》1965, 180×95cm, ウォーカー・アートセンター蔵

ローの木枠の背後に立つ人物がパオリーニ自身である。いずれの場合にも彼の姿は、動きによってぶれていたり、あるいは木枠の陰に立っているために、定かではない。しかし、たとえその人物像が特定のできない匿名の「誰か」に留められているとしても、それがタブローを手に持ち、タブローの制作に関与する「作者」の形象であることは疑いない。これらの作品と比較してみるなら、1968年の二つの《自画像》における「作者」の位置づけは、明らかに異なっている。二枚の「自画像」が示しているのは、なによりもまず、それ



がルソーとブッサンの自画像であるということだ。そこに「パオリーニ」の姿は表象されていない。ルソーやブッサンの姿で象徴されているわけでもなく、また、非人称の存在として現前しているわけでもない。

では、これらの作品において「作者」はどのようなものとしてあるのだろうか。ここでもやはり、呈示されたイメージと、タイトルが指し示す意味内容の差異に着目する必要がある。すでに確認したように、パオリーニは、言語とイメージとを巧みに作用させる一方で、言語のマトリクス、発話の主体としての「作者」を退ける。つまり、イメージにおいて「作者」が呈示されていようとも、言語的な同一性を持つものとしての「作者」は、拒否されているのである。したがって《自画像》というタイトルの指し示す「自己」は、イメージにあっては同定されることも、ある別の存在を意味することもないままに残される。つまり、これらの《自画像》では、たしかにそのイメージによってルソーが、あるいはブッサンが示されているものの、いずれも言語によって指し示されるような同一性を持ちえてはいないのだ。この点に関して注目すべきは、パオリーニがブッサンの《自画像》を用いた《自画像》に対し、次のようにコメントしていることだろう。

〔《自画像》の〕二つのイメージが偶然に重なりあうことは、何か固有のものを発明することが、無益で、無駄だと言っているようなものだ。もしもわたしたちがそれを過去に見見することができるならば（わたしが同一性に、ひいては言語に疑いを抱くのはここなのだ）。わたしは、わたしの現前を正当化するのに気を配ったことは一度もない。むしろ重要なのは、ただわたしの参与を描くことなのだ<sup>25)</sup>。

《自画像》において同じイメージを重ねることは、イメージの唯一性なるものが虚構に過ぎないことを明らかにする。そしてまた、イメージにおいて「同一性」をもった一人の「作者」が現前するということの虚構性も、明らかにする。このと

き、ブッサンのイメージを重ねあわせるという行為、あるいはルソーの姿をタブローに貼りつけるという行為は、重要な意味を持つことになる。パオリーニは、これらの《自画像》にあって表象されていなければ、象徴されてもいない。すなわち、彼は「現前 [presenza]」してはいないものの、重ねあわせ貼り付けるという身振りのかたちで、そのイメージに「参与 [partecipazione]」している。そのために、これらの《自画像》は、ルソーやブッサンの自画像でもあり得るし、またパオリーニの自画像でもあり得るのだ。言ってみれば、これらのイメージは、複数の作者に結びつくようなものとしてあるのである。

##### 5. おわりに —— ふたたび《ロレンツォ・ロットを見つめる若者》へ

本論はここまで、パオリーニの初期作品における「作者」の所在を、言語の同一性とイメージのそれとの差異に着目することで考察してきた。カルヴィーノは、パオリーニの作品において過去の作者と現在の作者パオリーニの同一化が起こっていることを読み取ったが、それがどのような同一化であるのかという問いにまでは踏み込まなかった。はたしてパオリーニは、イメージを通じて、過去の作者を装っているのだろうか。あるいは過去の作者を、象徴的な自己の像として見なしているのだろうか。それとも、過去の作者も現在の自分をも超越した匿名の視点を呈示しているのだろうか。本論が明らかにしたのは、そのどれでもないということである。パオリーニにとってイメージとは、作者の主観的な表現でもなければ、その匿名性を宣言する場でもなく、むしろ複数の異なる作者に同時に結びつくものとしてのみ存在し得る。このとき作者は、イメージに「参与」するという身振りによってしか、現れることはない<sup>26)</sup>。そして、この「参与」を支えているのが、パオリーニが言語とは異なるものと捉えた、イメージの同一性のありようであった。そのためにパオリーニは、イメージが個別の作者に先在し、眼差しを向けるたびに立ち現れるものと語るのである。

イメージという言葉は、何か個人的で、主観的なものとして通常理解される。概して作者の見方を反映するもの、というふうには、だからはっきりさせておきたいのだが、わたしの考えでは、イメージとは、作者に帰属するのではなく、むしろ先在的なもの、隠された所与のもの（与えられていない所与）に帰属する。したがってそれは、われわれの眼差しの期待のもとにあばかれ、明らかにされるべきものなのだ<sup>27)</sup>。

イメージとは、すべての人間に先んじて存在し、わたしたち各々の眼差しの期待のもとにそのつど開示されながら、分有される何ものかとしてある<sup>28)</sup>。そうであるならば、言語とは異質なイメージの同一性のありように着目したパオリーニの作品は、作者だけでなく、観者をも巻き込んでいくだろう。というのも、過去の作者と同様に、パオリーニという作者があるイメージに参与する一方で、作品を前にした観者もまた、作者と同じ場所に立ち、イメージを眼差すことになるからだ。この点にこそ、パオリーニがこだわり続けるイメージの特質がある。

カルヴィーノが《ロレンツォ・ロットを見つめる若者》を前にして迷い込んだ問いの連鎖をここで想起しよう。肖像画の写真複製を前にした個人は、そこに一人の若者の姿を、あるいは若者の肖像画を、あるいはもしかすると肖像画の写真複製を認めるかもしれない。複数に可能なイメージの同定が、タイトルが指示する同一性と相矛盾し、その結果際限なく問いが呼び起こされていく。このときタイトルによって、イメージそれ自体が眼差しの主体になっているということである<sup>29)</sup>。ほかでもないイメージそれ自体の眼差しこそが、イメージが先在していることを呈示し、観者にロレンツォ・ロットが位置した時と場所へと位置づけられているように感じさせる。そしてもちろん、この時と場所は、作者パオリーニが立つ時と場所でもある。だからこそ、この眼差しの力を感じ取ったカルヴィーノは、次のように述べて《ロレンツォ・ロットを見つめる若者》についての記述を終えるのである。「そしてこれらすべての観者

たち、これらすべてのロットたち、これらすべての作者たちは、写真の上の瞳孔が、あるいはタブローの、ファンタズマの、若者の瞳孔が、こちらに向けられていると感じるのだ……<sup>30)</sup>」。ここでは、作者と観者がほとんど同じ資格を与えられている。イメージに参与するのは作者だけでなく、こう言ってよければ、観者もまた眼差し、眼差されるという行為において、イメージを分有するのである<sup>31)</sup>。

こうした作者の位置づけは、同時代の文脈に照らしても、特異であると考えられる。作者をめぐる60年代の議論の射程に立って考えるならば、パオリーニの制作は、過去の作者たちの手になる絵画を用いることによって、まずもって「作者」という、単一の主体への従属からイメージを解放しようとしたと言えるだろう。そうした意味では、パオリーニの試みは、「作者の死」という同時代の言説とたしかに軌を一にしている。しかし同時に、潜在的に可能なあらゆる作者たちとともに、イメージへ参与するものとして作者を捉えることで、フォーコーの言説にあって不問のままに残された、不在にもかかわらず現前する「誰か」に対して、そのありかたに一つの回答を与えているようにも思われる。「作者の死」をめぐる言説が、広い意味での主体の同一性に対する問題意識から発していたとするならば、パオリーニの試みは60年代に起こったこれら一連の議論に並行しながら、その枠組みをはずれたところに、別の解決を見いだしているのではないだろうか。

#### 注

- 1) あらかじめ断っておけば、本論では、「イメージ」という語を、それが再現表象的なものか否かにかかわらず、なにかしらの図像や映像を指す場合に用いる。
- 2) Barthes, Roland, "La mort de l'auteur" (1968), in *Œuvres complètes*, t. III : 1968-1971, nouv. éd., Paris : Seuil, 2002, p. 40. 「作者の死」花輪光訳、『物語の構造分析』所収、みすず書房、1979年、80頁] なお、本論で扱う文献に関して、邦訳のあるものについてはそれを参照したが、訳文は必要に応じて適宜変更を加えた。また、引用文中の傍点強調、および〔 〕内補足はすべて本論筆者による。
- 3) Foucault, Michel, "Qu'est-ce qu'un auteur?"

- (1969), in *Dits et écrits*, vol. I: 1954–1969, Paris: Gallimard, 1994, pp. 789–821. [ミシェル・フーコー「作者とは何か」, 小林康夫・石田英敬・松浦寿輝編『フーコー・コレクション2』ちくま学芸文庫, 2006年, 371~437頁]
- 4) Agamben, Giorgio, *Profanazioni*, Roma: Notetempo, 2005, pp. 67–81. [『瀆神』上村忠男・堤康徳訳, 月曜社, 2005年, 85~104頁]
  - 5) Ferrari, Federico et Nancy, Jean-Luc, *Iconographie de l'auteur*, Paris: Galilée, 2005, pp. 10–14. [『作者の図像学』林好雄訳, ちくま学芸文庫, 2008年, 8~13頁]
  - 6) cf) Celant, Germano, “Giulio Paolini” in Celant, Germano, *Giulio Paolini*, Milano: Fondazione Praga, 2003, p. 136. ジェルマノ・チェラントは、パオリニの制作のなかで「作者」というモチーフが前景化し始めるのは1965年以降のことと推断している。
  - 7) Owens, Craig, “Giulio Polini” (1987); reprints in Monferini, Augusta, a cura di., *Giulio Paolini*, Mondadori: Milano, 1988, p. 112.
  - 8) 同時代の批評文としてはたとえば以下を参照。Trini, Tomasso, “Mostre a Torino,” *Domus*, n. 462, maggio, 1968.
  - 9) Calvino, Italo, “La squadratura,” in Paolini, Giulio, *op. cit.*, 1975, p. X.
  - 10) ジュリオ・パオリニ・和田忠彦「Artist Interview ジュリオ・パオリニ」美術手帖, 1998年5月号, 193頁~200頁; 和田忠彦「批評の中の登場人物——〈ぼくら〉から〈わたし〉へ」イタロ・カルヴィーノ『水に流して』和田忠彦・大辻康子・橋本勝雄訳, 朝日新聞社, 2000年, 424頁。
  - 11) フランチェスコ・ポーリは、先に引用したカルヴィーノの記述に想を得て、パオリニの制作における「わたし」とは、「一人称で、非人称的に語る」存在であると分析している。しかし、注28で述べるように、「わたし」を個人を超越した「眼」や絶対的な視点と同等視するポーリの解釈には疑問が残る。Poli, Francesco, “L'io dell'artista, l'io della pittura,” *Giulio Paolini*, Torino: Lindau, 1990, pp. 12–13.
  - 12) Calvino, Italo, *art. cit.*, 1975, p. X.
  - 13) 肖像画一般が抱える「似ている」という前提の逆説性について考察することは、ひいてはイメージの「類似性」をめぐる哲学的な問いへと帰着するだろう。しかしながら、それについて論じることは本論の目的をはるかに越えているため、ここでは参考文献を挙げるに留めたい。ジャン＝リュック・ナンシー『肖像の眼差し』岡田温司・長友文史訳, 人文書院, 2004年; 岡田温司『肖像のエニグマ』岩波書店, 2008年。
  - 14) Foucault, Michel, “Ceci n'est pas une pipe” (1968), in *Dits et écrits*, *cit.*, pp. 635–650. [「これはパイプではない」岩佐鉄男訳, 『フーコー・コレクション3』ちくま学芸文庫, 2006年, 111~142頁]; *Ceci n'est pas une pipe*, Montpellier: fata morgana, 1973. [ミシェル・フーコー『これはパイプではない』豊崎光一・清水正訳, 哲学書房, 1986年] なお、本論では初版と単行本における重要な差異、とりわけ後者で新たに言及される「類似 [ressemblance]」と「相似 [similitude]」の区別について論じる余裕がない。この点については以下を参照のこと。下澤和義「類似と相似——フーコーとマグリット——」専修人文論集, 専修大学学会, 80号, 2007年, 175~198頁。
  - 15) Nancy, Jean-Luc, *Au fond des images*, Paris: Galilée, 2003, p. 24 [『イメージの奥底で』西山達也・大道寺玲央訳, 以文社, 2006年, 24頁]
  - 16) Paolini, Giulio, “Note di lavoro” (1967–1968), in Paolini, Giulio, *op. cit.*, 1975, p. 43.
  - 17) 再現表象的なイリュージョンを放棄し、絵画や彫刻といった芸術の枠組み自体を解体させるような試みは、60年代後半にかけてパフォーマンスからコンセプチュアル・アートに至るまで、広範に展開していくことになる。イタリア国内でみればそれは、50年代末のピエロ・マンゾーニの実践——たとえば「アクローム」と呼ばれる一連の白色の絵画に、ひとつの根を見いだすことができるだろう。最初期のパオリニは、とりわけマンゾーニに多くを負っているように思われる。
  - cf) Lonzi, Carla, *Autoritratto*, Bari: De Donato, 1969, p. 17.
  - 18) ロットの他に、後述するルソーやブッサン、またアングルやワトーらの作品を利用している。パオリニが過去の絵画の写真複製を初めて用いたのは1963年(《E》, 《Una R》)のことだが、とりわけ68年以降、多数制作されるようになる。
  - 19) Oliva, Achille Bonito, *op. cit.*, 1971; reprints in Paolini, Giulio, *op. cit.*, 1975, pp. 73–74.
  - 20) Kosuth, Joseph, “Art after philosophy” (1969), in *Art after Philosophy: Collected Writings 1966–1990*, Cambridge: MIT press, 1991, p. 18.
  - 21) *ibid.*, p. 20
  - 22) 初期の自画像としては、他に1969年, 1970年に制作されたものが一作ずつ存在する。このうち70年の作品では、パオリニ自身の写真複製が鏡映しのように向かい合っている。とはいえ、それはどちらかといえば70年代以降にパオリニ作品の新たな主題として登場する「二重性」あるいは「ミメシス」の系譜に連なるものと考えられるため、ここでは論じない。
  - 23) Paolini, Giulio, *op. cit.*, 1975, p. 75.
  - 24) Celant, Germano, “Giulio Paolini,” *op. cit.*, 2003, p. 234.
  - 25) Paolini, Giulio, *op. cit.*, 1975, p. 75.
  - 26) このような作者のありかたは、芸術作品の作者の所在を、表象されたものの内部にではなく、「身振り [gesto]」に認めるアガンベン議論に共鳴するだろう。アガンベンは、冒頭に挙げた「フーコーのアポリア」を指摘した論文において、作者とは、どこかに存在するような実体的現実ではなく、作品という装置との出会いによってのみ生じるものであると述べている。したがってアガ

- ンベンによれば、作品において作者が現前するのは、表現されないままにとどまっている身振りにおいてのみであり、その身振りは作品を前にした個人によって繰り返されるのである。Agamben, Giorgio, *op. cit.*, 2005, p. 79. [邦訳 101 頁]
- 27) interviewed with Bellini, Andrea, “Giulio Paolini Autoriflessivo,” *Flash Art*, n. 275, maggio, 2009, p. 67.
- 28) そのため、注 11 で言及したポーリの解釈は、パオリーニの制作におけるイメージの地位を転倒させてしまうように思われる。パオリーニの理解するイメージは、たしかにそのつど明らかにされるものではあっても、誰の眼よりも先に存在する。ポーリがパオリーニの作品に見いだすあらゆる眼を内包する絶対的な「眼」なるものは、あらゆる眼を参与させるイメージの力によってのみ生み出されるものであって、その逆ではないのである。
- 29) ここで「何よりもまず、肖像は眼差すものである」というナンシーの言葉を思い出しておくのも
- 的外れではないだろう。ノーマン・ブライソンをはじめとして、「眼差し」は美術史の領域において、視覚性をめぐる議論の焦点であった。《ロレンツォ・ロットを見つめる若者》における「眼差し」の両義性も、そうした問題系に則って読み解くこともできるだろう。これについては機会を改めて論じることにしたい。なおナンシーは、肖像の眼差しを論じた同箇所注において、他ならぬパオリーニのこの作品に言及している。ジャン＝リュック・ナンシー、前掲書、2004 年、60、96、97 頁。
- 30) Calvino, Italo, *art. cit.*, p. XI.
- 31) こうしてみれば、パオリーニが使用した「partecipazione」という語はきわめて示唆的である。というのも、このイタリア語は、本論ではインタビューの文脈上「参与」と訳しているものの、よく知られているようにプラトンやプロティノスにおけるアイデアの「分有」(メテクシス [methexis]) の定訳語だからだ。

## “Authors” of Image —— A Study on the Early Works of Giulio Paolini ——

Ayako IKENO

Graduate School of Human and Environmental Studies,  
Kyoto University, Kyoto, 606-8501 Japan

This article will try to consider a relation between artworks and ‘author’ after 1960s through analyses of the early works of Giulio Paolini, post-war Italian artist. Paolini started his career with a series of anti-illusionistic works. After 1967, he began to utilize the reproductions of old masters’ pictures. It will not be exact, however, to simply call such use of reproductions ‘citation,’ because it is not about making one existing image into another new one, but about relating an image to ‘authors’ instead of an unique author.

Although his works were contemporary with the notable ‘death of author’ which argued Roland Barthes, it may be difficult to find that the author is dead nor that he comes back in them. The aim of this article is reconsidering how we can describe author of artworks, through analyzing the artistic development of Paolini.