

【論文】

モダニズムとその脱構築

映画のなかのポロック、ウォーホル、バスキア

岡田 温司

はじめに

画家がまるで映画スターのようにメディアにもてはやされ祭り上げられることがある。とりわけ第二次大戦後のアメリカにそれは顕著で、ジャクソン・ポロック、アンディ・ウォーホル、ジャン＝ミシェル・バスキアらの名前が思い浮かぶだろう。幸いにも彼らに捧げられた映画が製作されている。小論ではそうした作品に登場願ひ、美術史や美術批評とはやや異なる観点から、映画が彼らとその芸術をいかに描いているかに注目してみたい。具体的には、ハリウッドの大スター、エド・ハリスがモダニズム芸術の大スター、ポロックをみずから演じ監督した『ポロック 2人だけのアトリエ』（2000年、原題は「ポロック」）、ポストモダンの画家で映画監督でもあるジュリアン・シュナーベルがメガホンを取り、27歳で夭折したクレオール画家とメディアの寵児ウォーホルとの関係を中心に描いた『バスキア』（1996年）、さらに女性の視点からウォーホルをとらえた異色の二本、メアリー・ハロンの『アンディ・ウォーホルを撃った女』（1995年）、ジョージ・ヒッケンルーパーの『ファクトリーガール』（2006年）などである。そこにおいて、美術史や美術批評によっては表面化してこない興味深い問題が浮上してくるのを目撃することになるだろう。

1. 「俺はエセではない」——エド・ハリスによる「ポロック」

エド・ハリスの『ポロック』はいきなり、グラフ雑誌『ライフ』を手にした女性がポロックにサインを求める場面から幕を開ける。「ジャクソン・ポロックは現存するアメリカのもっとも偉大な画家か？」というキャッチーな見出しとともに、見開き四ページの特集記事が組まれたのは、『ライフ』の1949年8月8日号で、画家の名前を一躍広めたといわれる。場所は、同じ年に開かれたニューヨークのベティ・パーソンズ画廊での個展のオープニングという設定である。このとき、画家の編み出したドリッピング（あるいはポーリング）の手法による作品群がまとめて展示されたのだった。

つづいてこのサインの場面から一転、フラッシュバックによって、まだ無名時代の1940年代初めのポロックへと話は移っていく。アルコール漬けの埋もれた画家を、やはり画家で妻ともなるリー・クラズナー（マーシャル・ゲイ・ハーデン）とコレクターのペギー・グッゲンハイム（エド・ハリスの妻でもあるエイミー・マディガンが演じる）が見だして売り出していくというのがあらすじである。この二人の女性にくわえて、西部出身の画家の母親の存在もまた要所で際立たされていて、「カウボーイ」ポロックをスターダムに押し上げる「女の力」は、この映画のサブテーマのひとつでもある。

とはいえ、本作の見所はやはり何といっても、ポロックを演じるエド・ハリスが巨大なカンヴァスに向かって制作するシーンであろう。それはとりわけ中盤に幾度も登場する。まず最初は、1943年にグッゲンハイムから依頼を受けた大作、『壁画』（242.9 × 603.9 cm）を描くシークエンス。部屋の壁をぶち抜き、巨大なカンヴァスを張って立ててはみたものの、初めての大きな注文にポロックは何を描いたものかと考えあぐねている。フレームいっぱい広がる真っ白い横長のカンヴァスの前を画家がゆっくりと歩きはじめると、その大きな影がくっきりと投影されていて、画家といっしょに動いていく。左端から右端まで歩くと、今度は引き返してきて、真ん中で止まる。すると、カンヴァスがスクリーンと完全に重なり、画家の姿がフレームから外れて、大きな影だけとなる（このショットは、『壁画』のための真っ白いカンヴァスの前に立つポロックを撮ったバーナード・シャルトの写真に依拠している）（図1）。

西洋には、影をなぞることから絵画は生まれたという言い伝えがあるが（古代ローマの大プリニウスの著『博物誌』による）*1、それを連想させなくはない場面である。しかもここで、ポロックは文字どおりカンヴァス上に自己を投影させる、ということが暗示されているように思われる。が、おそらくそれだけではない。スクリーンとカンヴァスとをそっくり重ね合わせることで、監督にしてみずからポロックを演じるエド・ハリス自身が

*1 ストイキツァ、ヴィクトル『影の歴史』岡田温司／西田兼訳、平凡社、2008年を参照。

スクリーン上に自己を投影させていることが同時にほのめかされている、と見ることも可能だろう。

その次に来るのは、部屋の隅の床にじかに座ってカンヴァスの方をじっと見つめているポロックのフルショット。「そこに何が見えるの。もう何週間も見ている」というリーの声がフレームの外から聞こえるが、答えは返ってこない。インスピレーションが沸いてきて、機が熟すのをじっと待っている、というわけだ。すると今度は、フレームいっぱいの真っ白のカンヴァスとポロックの両眼の超クローズアップとが、ショット／切り返しショットで二回ずつとらえられたかと思うと、突然、画家は立ち上がって、大きな絵筆で全身を使って一気に呵成に描きはじめるのである。まるで、鉄は熱いうちに打てといわんばかりに、溢れるアイデアをストレートに吐き出すかのようにして。こうして、絵筆を執ってから完成するまで、横長のカンヴァスの端から端まで画家が激しく動きながら、自由奔放な線と大胆な色彩によって抽象絵画を生みだしていくプロセスが、二分半余りのシークエンスによって表現される（図2）。まさしく画家はカンヴァスに自己を投影させている、というわけだ。この間、テンポのいい反復的な音楽（ジェフ・ビール作曲）がバックに流れていて、最初はヴァイオリンの音ではじまるが、すぐにピアノが加わり、さらに絵の進行とともに、カリヨン、木琴、クラリネットなどの音色が次々と重ねられていく*²。画面と音楽がまさしく同期しているのである。

このシークエンスは、いわゆる「タブラ・ラサ（白紙状態）」から作品を生み出すポロック芸術の革新性と独創性を表現しようとしたのだろうが、それにもかかわらず、どこか両義的な性質を帯びているようにも見える。というのも、役者エド・ハリスがポロックになりきって見事な筆さばきを披露しているからである。ポロックでなくてもその絵は描ける、とでもいわんばかりに。もちろん、10年以上にわたって構想を温めつづけてきたというエド・ハリスに、そんな下心があったとは考えられないだろう。一説には、この間も役のために絵のトレーニングを積んだという*³。「彼〔ポロック〕は自分に忠実であろうと奮闘した。彼は、彼の芸術から分離していなかった」、とはまたハリス本人の発言だが*⁴、まさにそのことを演じようとしたに違いない。だが、面白いことに、ハリスがポロックになりきればなりきるほど、ポロックの「オリジナリティ」なるものは逆に反復可能なものに転じてしまう、という逆説が浮上してくるように思われるのである。それゆえ、ある批評家がいうような「芸術家の天才が、ビオピックの監督の才能を代理するものにな

*² Berger, Doris. *Projected Art History: Biopics, Celebrity Culture, and the Popularizing of American Art*, Bloomsbury, New York 2014, p.63.

*³ Cheshire, Ellen. *Bio-pics: A Life in Pictures*, Wallflower, London and New York 2015, p.66.

*⁴ Berger, *op. cit.*, p.88.

る」*⁵、といった単純な話ではないのだ。

同様のことは、ドリッピング絵画の発見と制作をめぐる一連のシークエンスについても当てはまる。リーと結婚しロングアイランドに新しいアトリエを構えてからのポロックは、まるで自然と一体化するかのように大地に寝転ぶ様子や、種まき土を耕す姿でとらえられる。水平性が強調されるこれらのショットは、明らかに周到にも、彼が床に水平にカンヴァスを置いてその上から塗料を垂れ流すドリッピング（ポーリング）の着想へといたる前触れとして挿入されている。そこにはまるで、「自然」の化身たる画家が大地に残す自己の痕跡こそがポーリングに他ならない、というメッセージが隠されているかのようだ。実際にも、ハリスのポロックは「自分こそ自然だ」というセリフを口にする。

そしてついに 1947 年、画家は独自の手法を編み出すことになるのだが、そのきっかけを映画は、偶然に絵筆から床に滴り落ちた絵具に触発されたものとして描いている（それが事実かどうかはわからない）*⁶。床に垂れた絵具を見たポロックは、ために、その上から絵筆を振って故意に滴らせる。床に落ちた絵具の跡がフレームいっぱいクロースアップされる。これにヒントを得て、「突破口を開いた」（リーのセリフ）ポロックは、次々とポーリングの作品を制作していくのだが、これもまたエド・ハリスがその制作行為をほぼ完璧なまでに模倣してみせるために、観客は、前衛芸術の大スターの独創性を目の当たりにしつつも、同時に、それを反復するハリウッドの大スターの演技力に魅了されてもいる。つまり、ポロックのオリジナリティは反復可能なものでもある、というわけだ。

もちろん、先述のようにエド・ハリスにその意図はなかったと思われるのだが、結果的に映像はそういう効果をもたらしている。2000 年という映画の製作年に鑑みるなら、ポストモダンや脱構築の潮流によって、アヴァンギャルドの芸術（理念）のイデオロギー性——男性中心主義、人種主義、マッカーシズム下における「冷戦の武器」*⁷、フェティッシュとしての「独創性」など——が暴かれてすでに久しいから、たとえ製作側に明確な意図がなかったとしても、観客には両義的に受け取られる、ということなのかもしれない。

『ライフ』の記事以後、一躍時の人となったポロックは、ラジオのインタビューを受けることになるが、画家がそれに応えているあいだも、映像は、白いカンヴァスにドリッピングをはじめたポロック（ハリス）を真上からとらえている（図 3）。その動きには確かなコントロールが利いていて、ポロックを模倣するエド・ハリスは、まるで本家本元に挑戦しているかのようにさえ見えるのである。

*⁵ Codell, Julie F. "Gender, Genius, and Abjection in Artist Biopics," in *The Biopic in Contemporary Film Culture*, edited by Tom Brown and Belén Vidal, Routledge, New York and London 2014, p.171.

*⁶ この技法の成立については次を参照。大島徹也「ジャクソン・ポロック——オールオーバーのボード絵画の成立過程」、『愛知県美術館研究紀要』17号（2011年）、pp.23-50。

*⁷ Stonar, Sanders F. *The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters*, The New Press, New York 1999.

しかも、画家はインタビューで「偶然を利用しない。偶然を否定する」と応えているのだが、その直前に、偶然の絵具の滴りからインスピレーションを得たことをはっきりと見せられている観客には、画家が自分を偽っているようにも映るのだ。エド・ハリスの表向きの意図はどうか、このハリウッドの大スターが、半世紀も前の抽象表現主義の大スターに並ならぬ関心を示し、長らく映画化を望んできたとするなら、そこには、画家への一方的なオマージュだけでは片付けられない、エド・ハリスのポロックにたいする（無意識の）複雑なエディプスの感情が投影されているように、わたしには思われる。子（ハリス）は父（ポロック）を敬愛すると同時に、格闘することで乗り越えたいと望んでもいるのだ。それはまた、映画が絵画を踏み台にして乗り越える、ということでもあるだろう。

このことはさらに、つづくシーケンスによっても裏づけられるようにわたしには思われる。すなわち、1951年に実際にあったことだが、写真家のハンス・ネイムスが絵画を制作するポロックをフィルムに収めるというエピソードである*⁸。現存する10分余りのそのドキュメンタリー映像に基づいて、このシーケンスは組み立てられている。ネイムスから「カメラを見ないで」とか「何か考えているか、悩んでいる風に」などと演出上の注文をつけられて、ポロックは必ずしも撮影に乗り気ではない。一ヶ月がたったころ、妻のリーに思わず「俺はエセって感じがする」と不平を漏らすと、逆に「あなたは偉大な画家よ」と励まされる。友人の批評家クレム、つまりクレメント・グリーンバーグにもまた、「殻をむかれた貝（クラム）みたいだ」とシャレ混じりに愚痴をいうと、相手は苦笑いをして「やめちまえ。君の得にならん」と助言する。

それでもポロックはネイムスの注文に応え、ガラス板に描いているところを、真下から撮られることになる。ネイムスとしては、それによって画家の生の創造行為が文字どおり透明にカメラに記録される、と期待してのことである。そのドキュメンタリー・フィルムがやっと完成した夜、パーティーの席上で、しばらく絶っていた酒をあおったポロックは、ネイムスに向かって「俺はエセじゃない、お前だ」*⁹と何度も詰め寄って、その場をぶち壊してしまうのである。

*⁸ ネイムスのドキュメンタリーの詳細な分析については、寛菜奈子『ジャクソン・ポロックの作品における形象と装飾』（京都大学大学院人間・環境学研究科博士論文、2017年11月受理）を参照。

*⁹ ロザリンド・クラウスがすでにこのエピソードを伝えていた。次を参照。Krauss, Rosalind. *The Optical Unconscious*, MIT, Cambridge 1993, p. 302. フランスの名匠アンリ＝ジョルジュ・クルーゾーが1956年に製作し、インスピレーションの赴くままに自発的かつ即興的に創造する天才という、モダンなピカソ神話の一翼を担ってきたドキュメンタリー映画『ミステリアス・ピカソ——天才の秘密』（1956年）もまた、巧みに演出されたものであることは明らかで、この作品について、当時いち早く、「ピカソ——ショウマンの秘密」か「ピカソ——道化の秘密」に改題したほうがずっとましだと鋭い指摘をしていた花田清輝は、いみじくも本質を見抜いていたように、わたしには思われる。花田清輝『新編映画的思考』講談社文芸文庫、1958年、p.178。

このシーケンスもまた幾通りにも解釈が可能だろう。ストレートにとるなら、ポロックはネイムスのドキュメンタリーに作為性を感じ取っていて、自分が演じさせられていることに不満と後ろめたさ——ある研究者の言い方では「自己疎外」*¹⁰——を感じている、と解することができる。だから、「エセ phony」という言葉も出てくる。とはいえ、やはり話はそれほど単純ではないように、わたしには思われる。先の《壁画》のシーケンスのところで見たと同じように、「何か考えているか、悩んでいる風に」と似た演出を施していたのは、他でもなくエド・ハリス自身であった。ポロックの制作行為を、かつてネイムスが忠実にフィルムに収めようとしたとするなら、ハリスは、忠実に模倣し反復しようとする。そのネイムスをハリスのポロックは「エセ」と罵倒する。そればかりか、たとえ否定しているとはいえ（「俺はエセじゃない」）、自分自身のこともまた「エセ」呼ばわりしている（フロイトによれば否認はまた肯定のしるしでもある）。ハリスはポロックを完璧に演じつつ、自虐的ともとれる単語「エセ」を連発するのだ。

実のところ、誰が誰に向かってその語を発しているのだろうか。整理してみよう。表向きには、役中のポロックが役中のネイムスにたいして、である。が、監督エド・ハリスがネイムス（のフィルム）にたいして、ととることもできる。また役中のポロックは、自分にたいしても「エセ」とつぶやく。このセリフは、エド・ハリスが自分にたいして向けているようにも聞こえる。さらにうがった見方をするなら、エド・ハリスがポロックその人に向けて「エセ」と呼んでいる、ととることすらできるのではないだろうか。この語には、ニュアンスの異なる複数の声が多音的のように響いている。ハリスのポロックにたいする複雑なエディプスの葛藤がここにもまた投影されているように思われる。

そこには、しかしながら、たとえばマーティン・スコセッシが快作『ライフ・レッスン』（オムニバス作品『ニューヨーク・ストーリー』の第一話、1989年）で表現していたような、モダニズムの芸術神話にたいするアイロニーとパロディの意図は微塵も感じられない*¹¹。スコセッシ作品はフィクションだが、明らかにポロックを意識したようなマッチョな画家ドビーが主人公で、45分ほどのあいだに彼が絵筆をとるシーンが八回も挿入されている。しかも、最初のタイトルクレジットは、ポロックのポーリングを想起させないではない。

ドビーもまた、スクリーン大の横長のキャンバスと全身で格闘し、絵具を激しく画面にぶつける。その痛快なシーケンスを、エド・ハリスも知らなかったはずはない。とはいえドビーが創作意欲を掻き立てられるとすれば、それは、フロイトの「昇華」の理論よろしく、若い美人の助手とのセックスが禁じられているからである。つまり彼は、彼女に

*¹⁰ Alokavazovic, Jakuta. "Pollock d'Ed Harris : « un sujet idéal » ?," in *Biographies de peintres à l'écran*, sous la direction de Patricia-Laure Thivat, Press universitaires de Rennes, Rennes 2011, p.239.

*¹¹ この作品については次の拙著を参照。『映画は絵画のように——静止・運動・時間』岩波書店、2015年、pp.282-285。

振り回され、彼女から屈辱を受けることで、巨大な抽象絵画を完成させるエネルギーを得ているのだ。ここでスコセッシは、画家（男）の卑屈さを創造の源泉にすることで、自由で自律した（男の）主体の独創性というモダニズムの神話を、ユーモラスでかつアイロニカルに転倒させるのである。

一方、エド・ハリスはあくまでもモダニズム的理念に忠実であろうとするのだが、これまで見てきたように、忠実であろうとすればするほど、つまりポロックの創作を完璧に模倣しようとするほど、凶らずも、当の理念を脱構築するような結果を招いてしまうのである。ここにこそ、この映画のきわめて興味深い逆説があり、また見所もある、とわたしは考える。

ハリスはさらに、ポロックの名声にマスメディアが大きく貢献していること、批評家グリーンバーグの存在がそれを後押ししていることも忘れてはいない。『ライフ』誌の取材からラジオ番組出演へとつづくシークエンスが、そのことを示している。ハリスのポロックは、心待ちにしていた『ライフ』誌が郵便で届くや、早速に自分の記事のページを開いてみる（そのページがクロスアップになる）。さらに、ラストの自動車事故は、アメリカの観客なら多くがジェームス・ディーンのそれと重ねるであろうことも、計算済みだったと思われる。画家と同じく自由と抵抗のシンボルであったこのハリウッドの大スターのことを、生前のポロックはどこかで意識していた節があるようだが^{* 12}、望んでか否か、彼もまた、ほんの一年足らず前に起きたディーンのとおり事故と同じような最期を迎えたのだ。マスメディアを介して、芸術界にも映画スターのようなスター的存在が求められ、両者が接近していくのが戦後のアメリカであり、ポロックはまさしくその嚆矢だったのである。モダンアートの大スターを演じるハリウッドの大スターは、そうすることでアートの神話的偶像に果敢に挑戦し、しかも見事に演じきることによってこの偶像と一体化し、かつそれを乗り越えようと望んだのである。とはいえ、ここまで見てきたように、エディプス的動機がそこに介入することで、その映像は複雑な逆説的性質を示すことになる。

2. 画家が撮る画家——シュナーベルによる「バスキア」

メディアや批評を利用して画家が有名になっていくこと、さらにこれと呼応して、作品のみならず画家本人ですらもまた商品と化していくこと、それを真正面から描いているのが、ジュリアン・シュナーベルがメガホンをとった『バスキア』である。『ポロック』ではまだ周縁的な役割しか演じていなかったギャラリストや批評家たちが、ここでは、画家の運命を左右するキーパーソンとして登場する。それゆえこの作品は、1980年代に活躍

.....
* 12 Kraus, *op. cit.*, p.244.

し短い命を燃焼させたひとりのクレオール画家のバイオピックであるというにとどまらず、その時代の状況を鋭く反映した、アートとマネー、名声欲と金銭欲、批評とマスメディアをめぐる映画でもあるといっても過言ではない。

さらにそこに、『ポロック』では表面化してこない人種をめぐるテーマが加わる。しかも、監督のシュナーベル本人が、実際に1980年代のニューヨークのアートシーンで「新表現主義」の画家として活躍し、後輩のバスキアとも知己で、やはり同じくアンディ・ウォーホル後年のアトリエに出入りしていたという経歴の持ち主だから、管見では、この映画には——ある意味でエド・ハリスの『ポロック』以上に——かなり錯綜したエディプス的構図が投影されていると見ることもできるのだ。つまり、絵画と映画、「父(ウォーホル)」と「子(バスキア、シュナーベル)」、「兄にして先輩(シュナーベル)」と「弟にして後輩(バスキア)」、これらのあいだの葛藤である。

そのことが深く刻印されていると思われるシーケンスがある。ウォーホルのアトリエで、バスキア(ジェフリー・ライト)が彼と共作しているシーンである。大きくて平板なペガサスの絵の上に、バスキアがまるで落書きするように刷毛で白くて太い線を引いている。それを見ているウォーホル——1970年代にその影響を強く受けていたデヴィッド・ボウイが、外見から仕草、口調にいたるまで、(やや誇張を交えて)完璧にコピーしている——は、「劣等感を覚えるよ。君はもう有名人だ」と冗談めかして応じつつ、型紙の上からペイントローラーを転がして、その下にロゴマークを出現させる。すると、バスキアがもういちど乱雑な線やアルファベットを加えていく。この間も二人は、自分たちの関係をめぐる世評などについて言葉を交わしている。

この「共作」では、転写や複写の手法を好んで応用したウォーホルと、グラフィティから出発したバスキアの手法の違いが象徴的に示されているのだが、それよりもずっと興味深いのは、二人の背後に、シルクスクリーンによる大きな全身の肖像画が立てかけられていることである(図4)。しかもほぼ同じものが三枚——ポジによるものが一枚、ネガによるものが二枚——も並んでいて、その全体や部分が幾度もフレームのなかに入ってくる。これは実は、ウォーホルが1982年に制作したジュリアン・シュナーベルの肖像画なのである。シュナーベルは当時ウォーホルとの共作に参加してはいなかったが、こうすることで、それとなく自己の存在を主張しているのだ。「父」を一番手前にして、その後ろに二人の「子」が同じフレームに収まるショットも用意されている。

さらにその肖像画の隣には、1985年にニューヨークのトニー・シャフラジ画廊で開催されたウォーホルとバスキアの共作展のポスター——ボクサーの扮装をした二人の半身像——が張られていて、一度だけさりげなくフレームのなかに入ってくる。「弟」を寵愛した「父」への愛憎入り混じる監督シュナーベルの感情がこうしたショットに反映されている、と見ることは可能だろう。

しかもシュナーベルは、この映画に登場する数々のバスキア作品を模写制作してもい

る*¹³。まるで後輩に挑戦するかのよう。かつてバブル景気真っ盛りの1980年代にニューヨークのアートシーンで活躍した彼は、バブルがはじけた1990年代に入ると、写真や映画の製作にウェイトを移すようになる*¹⁴。『バスキア』はその長編処女作で、今や神話的存在になっているかつての後輩にオマージュを捧げるものである。だが、話はそれほど単純でもない。シュナーベルもまた画家でもあること、さらにウォーホルとも親交があったことが、さまざまな仕掛けによって暗示されているのである。

実はこの映画には、シュナーベル本人をモデルにしたと思しき架空のアルバート・マイロ（ゲイリー・オールドマン）なる画家が登場する。この画家は、1970年代末から新表現主義の画家たちを次々と世に送り出すのに貢献したギャラリストのメアリー・ブーン（パーカー・ポージー）と旧知であること、またシュナーベル自身の絵がその匿名画家の作品として幾つもお目見えすることなどから、監督本人の画家時代の化身であることはほぼ間違いない。たとえば、個展の準備をしているマイロのアトリエを訪ねたバスキアが、巨大な抽象画に目を奪われるという場面がある。マイロは死んだ友人のために描いた絵だと答えるが、実際にもその作品は、かつてバスキアの死の報を聞いたシュナーベルが、ほとんど即興で描いたものである。カメラが、スクリーンいっぱいその絵をとらえると、夭折した画家の頭文字 JMB が見える。

しかもマイロは、自分（つまりシュナーベル）の絵をさらに何枚か見せた後、豪華な応接間へとバスキアを案内する。そこにも本人の絵がかかっているが、若い画家は、その部屋の豪華さに驚きの表情を隠さない。パスタを食べながら、世間の評判なんか気にすることはない、この世で絵がわかる者は10人しかいなくて、そのうちのひとりがアンディだ、自分たちは新しすぎたなどと、兄貴風を吹かして、後輩を慰めている。「俺はアンディのマスコットだと書かれた」と愚痴をいう弟分にたいして、マイロは、自分もアンディと仕事をしたり食事をしたりしたが、彼が好きなのは君で、心配もしている、ヤクを絶つように君を説得してほしいと頼まれた、などと応じて励ます。マイロにはまた小さい娘もいて、実生活でも充実している様子。こうして、麻薬に溺れているバスキアとの対比が際立たされる。つまり、シュナーベルのバスキアへの思いは、やはりどこか両義的なのである。シュナーベルは絵を捨てたが、かつての後輩画家の人気は、没後数年が経って衰えるどころか、伝説のヴェールすら帯びはじめている。その映画化は神話化に拍車を駆けることになるかもしれないが、同じ時代を同じく画家として生きた自己の痕跡を、「マイロ」という仮面をかぶることで、シュナーベルはその映画のなかにちりばめようとするのだ。実際にも、あるインタビューで彼は、「よりよいやり方は、自分自身の映画を撮ろうと努めるこ

*¹³ Berger, *op. cit.*, p.253.

*¹⁴ 次を参照。Moos, David. *Julian Schnabel: Art and Film*, Catalogue of an exhibition held at the Art Gallery of Ontario, Toronto 2010.

とだと気づいた」、と応えている*¹⁵。

その意味で、ラスト近くのシークエンスもまた象徴的である。アンディの死を画商のブルーノ（デニス・ホッパー）から知らされたバスキアは完全に精神のバランスを失ってしまい、ますます麻薬に逃げるようになる。その彼が、生前のアンディを撮ったビデオをじっと見ている場面。スクリーンいっぱいのビデオの映像と、バスキアの胸から上のクローズアップとが、ショット／切り返しショットのかたちでそれぞれ五回ずつ繰り返され、これがほぼ二分弱つづく。最初は笑みも浮かべていたバスキアだが、次第に涙が流れるのをこらえきれなくなってくる。この間ずっとバックには、トム・ウェイツの歌うバラード『トム・トラバーツ・ブルース』（1976年）の物悲しいメロディーが流れている（この曲ばかりか、本作には1970年代のロックの名曲が効果的に使われていて、そのなかにはもちろんボウイのものもある）。

そのフッテージは、やはり生前にウォーホルと親交のあった映像作家ジョナス・メカスが1982年に撮ったものだが、よく見ると、三度目のショットに映りこんでいるのは、ボウイが演じるウォーホルである（図5）。つまり、シュナーベルは、メカスのビデオ作品のなかに、自分がメカス風に撮った映像——フェイクのドキュメンタリー——をそれとなく忍び込ませているのだ。こうして、今や映像作家となったシュナーベルは、「実験映画の神様」メカスにたいしてもまた、オマージュを捧げると同時に、挑戦しようともしているのである。

一方、ボウイもまたウォーホルに憧れ、そのスタイルに倣うことで、1970年代にスターダムを駆け上がってきたという経歴をもつが、本作で彼は、先述したように、（わたしたちの想像する）1980年代のウォーホルをほぼ完璧にコピーして見せるため、どこか上質のパロディのような味わいを醸し出してもいる。一般にすぐれた物まねの芸には、本人よりも本人らしく見せるための軽い誇張が含まれているものだが、ボウイの演技はまさにそうしたケースに当てはまるだろう。

この映画にはまた、バスキア制作シーンも再現されている。ギャラリストのアニーナ・ノセイ（エレナ・レーヴェンソン）から初の個展のオファーを受けてからという設定で、中盤に置かれた二分足らずの場面がそれに当たる。ノセイの画廊の地下室、ネオンの照明のもと、スクリーン大の大きなカンヴァスが床に置かれている。刷毛と塗料の缶を手にした画家は、その上を裸足で踏んで、カンヴァスに描きはじめる。その絵が、バスキアのどの作品に対応するのか、またその制作法が事実を踏まえたものかどうかについては、わたしは不勉強で知らないのだが、そこにポロックのイメージが重ねられていることは自明であろう（少なくとも、当時の実写とインタビューなどを編集して2010年にタムラ・デイ

*¹⁵ France Jancène-Jaigu, "Entre cinéma et peinture: Julian Schnabel, Le "Go Between", Filme Basquiat," in *Liegeia, Dossiers sur L'Art*, n. 97-98-99-100 (Janvier-Juin 2010), p.235.

ヴィスによって制作されたドキュメンタリー映画『バスキアのすべて』には、画家が水平のカンヴァスに描いている場面は見られない。

さらに先に進むと、画家はスプレーや大きなペイントローラーに持ち替えて、絵を完成させていく（図6）。ただしこの進行は、連続する映像によってではなくて、幾度ものジャンプカットによって構成されているので、先述したエド・ハリス演じるポロックの制作シーンで見たときのような緊張感と臨場感はむしろ希薄で、ごく軽やかに——あるいはスーザン・ソントグが1960年代に考案した用語を借りると、「キャンプ」*¹⁶に——制作が進行しているように見える（ちなみに、この映画にたいしては、クレオールの画家としての芸術的性質への視点に欠けているという批判が寄せられているが、それも当たっていない*¹⁷）。

その絵がほぼ完成に近づく頃、バスキアは、別のカンヴァスをさらに床に並べて、同時に複数の絵に手を付けはじめる。数秒ごとにジャンプカットが入るたびに、背後の壁には完成された絵の数がどんどん増えていき、優に10点は超えるほどになる（先述のように、それらはすべてシュナーベルによって描かれたもの）。この間、マイルス・デイヴィスの静かなトランペットではじまったバックの音楽は、メリー・メルの『ホワイト・ライン』（1983年）へと次第にテンポを上げていく（制作シーンと音楽とのこのような同期は、エド・ハリスによるポロックの同様の場面に影響を与えていると考えられる）。

さて、このシークエンスは、先述したエド・ハリスによるポロックの制作場面とはまた異なる印象を、わたしたち観客に与える。というのも、バスキアを演じるジェフリー・ライトは、エド・ハリスとは違って、画家の制作プロセスを忠実に再現しようとしているわけでないし、監督のシュナーベルにもその意図はなかったと思われるからだ。もちろん、直感的で即興的、自由で開放的、自発的で独創的という、モダニズムの芸術観がそこに投影されていることは疑いない。だが、こんなにストレートでスピーディー——ジャンプカットがその効果を盛り上げている——に描いた絵（なぐり描き）が、ニューヨークの現代アートの画廊に並び、しかも高値で取引されるとなると、それは本当にアートなのか、そもそもアートとはいったい何なのか、という素朴な疑問の念を観客に抱かせなくはないのも、また事実なのである。監督のシュナーベルは、このことにたしかに自覚的であったように思われる。というのも、もはやアートは美や価値とはおよそ無縁で、むしろ商業主義やマスメディアの戦略と結びつくことが、この映画のいたるところでさまざまなかたちで示唆されるからである。

何十枚もの絵をほぼ完成させた後、バスキアは椅子に腰かけて、いつものヒロインで一

*¹⁶ スーザン・ソントグ『《キャンプ》についてのノート』喜志哲雄訳、同『反解釈』高橋康成ほか訳、ちくま学芸文庫、1996年、pp.431-462。

*¹⁷ Berger, *op. cit.*, p. 231.

息ついている。するとそこに、彼を「スター」——そのセリフによると「第二のファン・ゴッホ」——にしようと躍起になっている批評家ルネ・リカードがやってきて、「アート史上、君ほどの黒人画家はいなかった」と煽て励ます。アートワールドでは、画家も批評家も名声欲に飢えているのだ。つづいて今度は、突然マイロがアトリエに飛び込んできて、一通り見渡ししながら「いい作品だ」、「もう少しピンクを」などと感想と助言を残して立ち去っていく。つまり、マイロがシュナーベルの化身であり、映画のなかの絵はシュナーベル本人がバスキア風に描いたものであるとするなら、ここでシュナーベルはいわばそれとなく自画自賛していることになる。しかも先輩は後輩に助言することも忘れてはいない。

ルネとマイロがその場から立ち去ると、次にギャラリストのノセイが、顧客の裕福な夫婦を連れてやってきて、個展がオープンする前に絵を売り込もうとする。映画の随所に何度もサーフィンの映像が挿入され、それはハワイに憧れるバスキアを代弁しているのだが、同時に、流行の「波に乗る」ことを象徴してもいる。有名になることを熱望していたバスキアは、今まさに波に乗ろうとしているのだ。個展が大盛況のうちに幕を開けた夜の食事の席上、バスキアは、尽力してくれたノセイとルネのいるテーブルではなくて、ウォーホルやマイロ（シュナーベル）、メアリー・ブーンやブルーノのいるテーブルの方につく。それというのも、個展の会場でウォーホルから画廊主メアリー・ブーンを紹介され、またブルーノからは、チューリヒでの個展を提案されたうえに、世界中に名前を売り込んでやろうと誘われていたからである。

実際、チューリヒの画廊主ブルーノ・ビショフベルガーは、アメリカの新しい芸術、つまり1960年代のポップアート、1970年代のコンセプチュアル・アート、さらに1980年代の新表現主義を、次々とヨーロッパに紹介したことで知られる人物である。ウォーホルとバスキアとの「共作」をプロモートしたのも彼であった。早くにシュナーベルを売り出したメアリー・ブーンもまた、1980年代に新表現主義の画家たちを世に送り出すことになり、「アートシーンの新女王」という異名をとった。つまり、最初のチャンスをくれたイタリア出身の画廊主アニーナ・ノセイから、ウォーホルらとのつながりの強いメアリー・ブーンにいわば鞍替えすることで、バスキアはさらにスターダムを駆け上がることになるのだ。名声欲と金銭欲がアートの世界に渦巻いていること、みずからもそのなかを生きてきたシュナーベルは、そのことを隠そうとはしない。バブル経済の1980年代には、アートがますます投機の対象となり、いわゆるヤッピーたちのあいだで株にも近いものになるが、そのことを痛快に描いているのが、オリバー・ストーン『ウォール街』（1987年）であった（そこにはシュナーベルの作品も登場する）。いずれにしてもシュナーベルは、バスキア（とウォーホル）の映画を撮ることによって、彼らの絵画や映像を乗り越えようと試みる。たしかに、一時の流行に左右されたやや大味のその絵画よりも、寡作とはいえ、『潜水服は蝶の夢を見る』（2007年）も証明しているように、繊細な映画のほうにこそ、彼の才能はいつそう発揮されているように、わたしには思われる。

3. アブジェクトな「俗物」——女に復讐される「ウォーホル」

商業主義やマスメディアをアートが意識して積極的に利用するようになるのは、周知のように、1960年代のポップアートをもってであり、それを牽引したのがアンディ・ウォーホルである。彼によって、高級芸術と大衆文化との垣根が取り払われた、とも評される。『バスキア』では、後年のウォーホルが、クレオール画家にとってのカリスマとして登場し、ボウイがそれを怪演していたのだが、以下で取り上げるのは、1960年代の名高い「シルヴァー・ファクトリー」を舞台にした二本の異色作、最初に述べた『アンディ・ウォーホルを撃った女』と『ファクトリーガール』である。前者は、1968年にこのメディアの寵児に銃を向けて重傷を負わせた戦闘的フェミニストのヴァレリー・ソラナス（1936-1988年）が、後者は、「ファクトリー」で製作された映画に数多く出演したがその後決別し、麻薬の過剰摂取で28歳の短い生涯を閉じたファッション・モデル、イーディ・セジウィック（1943-1971年）が主人公で、彼女たちの眼を通して、全盛期のウォーホルが描かれていく。

『男性根絶協会宣言（SCUM Manifest）』の著者として知られる過激なヴァレリーと、名門の出身で1960年代のファッション・アイコンでもあったイーディとは、きわめて対照的な女性だが、どちらも自分の成功のためにアンディ・ウォーホルを利用しようとして自滅していくという点では共通している。しかも、これら二本の映画で繰り返し登場してくるのが、ウォーホル最初のアトリエ、いわゆる「シルヴァー・ファクトリー」での映画や絵画の制作風景、そしてそこで頻繁に催されたパーティーの様子である。その意味で二作は、むしろファクトリーの「肖像」であるといっても過言でないほどだ。銀色の壁と扉、銀色のヘリウム風船、赤いカウチ、1964年の《花》や《ブリロ・ボックス》などはその必須のアイテムであり、ドラッグとフリーセックス、金とコネクション、気取りと退廃、興奮と倦怠がそこに渦巻いている。

イーディがウォーホルの映画に多数出演していることはよく知られているが、ヴァレリーもまたその『アイ、ア・マン』（1967年）に出演していて、ハロンの映画のなかでその製作の様子が再現されている。ヒッケンルーパーもまた、イーディのデビュー作となった1965年の『馬』や『ビニール』——原作はアンソニー・バージェスの『時計仕掛けのオレンジ』で、スタンリー・キューブリックの同名の映画（1971年）に先駆ける——の製作風景を作中に盛り込んでいる。二人の監督とも、ウォーホルのアンダーグラウンド映画に独特のスタイル——静止したカメラ、ロングテイク、裸の照明、アマチュアの役者など——に大きな関心を寄せているのである。さらに、アトリエにしてサロンでもあるファクトリーの常連や訪問者たちの無言の表情のクローズアップを、ひとり100フィートの16ミリフィルムに収めた『スクリーンテスト』（1964-1966年）の製作や上映を再現

する場面もまた、二つの映画で共通している。ハリウッドのスター・システムをパロディにしたような、合計 427 本のショートフィルムからなるこの作品もまた、当時のウォーホルを映画で表現するうえで欠かせないものだろう。

一方、『ファクトリーガール』では、ボブ・ディランがモデルとおぼしき歌手ビリーなる人物が登場していて、『スクリーンテスト』のための被写体になる（たしかに、ボブ・ディランを撮った一本が存在する）。撮影中、ビリーはウォーホル（ガイ・ピアース）にたいして皮肉を連発するが、その挑発的で攻撃的な様子は、現存するショートフィルムのなかの、しばしばうつむき加減になる無言で無表情のボブ・ディランとはかなり印象を異にする（図 7）。しかも、ウォーホルを「俗物」と言い切るビリーは、いまや恋愛関係にあるイーディ（シエナ・ミラー）にたいして、彼は人を利用して儲けている奴だ、使い捨てにされるなどと公然と批判してはばからない。辛辣なビリーを前に、アンディはたじろいで遠慮すらしている。自由で野生的な異性愛の「ディラン」と、金と名声に飢えた同性愛の「ウォーホル」という対比は、図式的に過ぎるといふそしりは免れないものの、ディランをモデルにしたビリーなる人物の視点を持ち込むことで、1960 年代の「ファクトリー」の神話を相対化するという意図があることは事実だろう。イーディの父親——この大ブルジョワもやはり俗人ではある——はさらに画家に面と向かって、「君は芸術家というより印刷屋だ」と捨てゼリフを吐く。この映画にかかると、ポップアートの大スターも、チョコレートを食べながら些細なことを神父に告解する小心者で、40 歳近くになっても母親に頭の上がらないマザー・コンプレックスの持ち主でもある。

これにたいして、メアリー・ハロンの映画のなかのウォーホル（ジャレッド・ハリス）は、もう少し違う顔を観客に見せてくれる。名声と金に飢えていること、同性愛的な遊戯に興じていることといった点で変わるところはないものの、本作中の彼は、あらゆる人間関係や事物にけっして深入りすることはなく、情熱や愛情とは無縁で、つねにどこか醒めていて、現実の空虚さをそれとして冷ややかに受け止め、メランコリックでさえあるような人物として描かれているように思われる。それはまたウォーホルの『日記』が垣間見せる一面でもあるだろうし、伝記作者（ヴィクター・ボクリス）のいう「ニュートラルの仮面」にも通じるものだろう。

その意味で興味深いシークエンスがある。ファクトリーでいつものパーティーが盛り上がるなか（赤茶色の薄暗い光のなかに、ウォーホルが当時プロデュースしていたヴェルヴェット・アンダーグラウンドの曲が流れている）、主催者でありながらもやはりいつものようにひとり醒めているウォーホルと、もとより場の雰囲気には溶け込むことのできない戦闘的フェミニストのヴァレリー（リリ・テイラー）とが、例の赤いカウチの両端に並んで腰掛けている（図 8）。すると、「みんな楽しそうだね」といってアンディの方からヴァレリーに話しかけ、カウチの右端から左端にいる彼女に近づいていく。そして、何かしゃべってほしいと蓄音機を差し出すと、彼女は、ご自慢の『男性根絶協会宣言』の一節を誦

みはじめるのである。「セックスは無意味だ、云々」と。アンディも無条件で賛成。二人はこのとき意気投合したかに思われ、後に彼女が彼を襲撃することになるうとは、ほとんど予想すらできない。有名になることに飢えたヴァレリーと、それを成し遂げたアンディとは、実のところ似たもの同士でもあるのだ。ハロンの映画はそう主張しているようにも見える。

このシークエンスにも象徴されるように、『アンディ・ウォーホルを撃った女』には、撃たれたアンディはもちろんとして、撃ったヴァレリーを告発しようという意図ももとよりない。彼女の書いた脚本をプロデュースするという口約束をアンディが果たさなかったとしても、そしてそのことで彼女が一方的に怒りを募らせていったとしても、それは彼の悪意によるわけでも怠慢によるわけでもない。イーディと違って名門の出でもなければ金もない無名の女に義理を通す必要などない、アンディはそう考えているのだろう。一方、「世界最高のアーティストが奇人の本など出版するものか」という、ファクトリーのスタッフの高飛車な言い方にたいして、ヴァレリーは毅然と、自分は「奇人ではなくて革命家だ」と答える。女流監督のハロンは、「世界最高のアーティスト」と「革命家」とのあいだに勝敗をつけようとしているわけではない。そしてもちろん、これらの呼び名を素直に肯定しているわけでもない。そこにはどこか皮肉が込められている。男性根絶を理想に掲げる「革命家」にたいしてばかりではなく、金と名声に飢えた「世界最高のアーティスト」にたいしても。時代の寵児たちはまた時代の犠牲者でもあったのだ。

一方、ヒッケンルーパーの『ファクトリーガール』は、先述したように、ウォーホルにたいしてもっと厳しい評価を下しているように思われる。映画の終盤、アンディにとことん「利用され」、ビリーにも見放されたイーディは、仲間たちとレストランで食事をとっているアンディに、「あんたのせいだ！何がファクトリーよ！これが、あんたが破滅させた女よ」と、涙顔で食ってかかる*¹⁸。手持ちカメラによる揺れ動く映像で構成されたこのシークエンスは、イーディの心情を代弁するものでもある（それは、メアリー・ハロンの映画で、ヴァレリーがウォーホルをピストルで撃つ場面が淡々と描かれるのとは対照的である）。と同時に、夢のファクトリーの神話から距離をとろうとするものでもある。カメラは、イーディの言動に困惑したアンディの表情をクローズアップでとらえるや、すぐに教会で告解する彼のクローズアップに切り替わる。「僕が何をした？」、アンディはいわく言いがたい罪の意識にさいなまれつつも（だから告解している）、いったい何が彼女を

* 18 1966年にウォーホルが構想した映画『アンディ・ウォーホル・ストーリー』は、イーディ・セジュウィックとウォーホル役を演じた批評家のルネ・リカード——先に見たように、後にバスキアを世に売り出すのに貢献することになる人物でもある——が、画家その人について語るというものであったが、出演者の二人が怒りをぶちまけることになったため完成に至らなかった、という経緯がある。Senaldi, Mario. *Van Gogh a Hollywood: La leggenda cinematografica dell'artista*, Meltemi, Roma 2004, p.99.

破滅に追いやったのか合点がいかない様子でもある。

ラストもまた示唆的である。イーディの死を伝えるインタヴューにたいして、ウォーホルは、もうずいぶんと昔の話でさして親しくもなかったと応答する。このときカメラは、応答している彼の表情を、真顔とも仮面ともとれるような両義的なものとしてとらえるのである。メディアの寵児としての画家を映画はまた、オブジェクトな存在として描きだす。

おわりに

最後に、本論で明らかとなった要点を次のように三点にまとめておこう。まず、画家の制作行為を忠実に再現しようとするほど、作家の「オリジナリティ」や自発性といったモダンアートの根本理念が、監督の意図いかんにかかわらず、逆説的にも脱構築されることになるという事態が起こりうる、ということ。次に、モデルのアーティストと映画監督とのあいだで、エディプス的とも形容しうる葛藤が演じられていると思われるようなショットやシーンが少なからず認められるということ。これは、監督本人が画家でもあるシュナーベルの場合に限らず、果敢にポロックに挑戦しようとするエド・ハリスの場合にも起こっているように思われる。ここにもまた、モダニズムが映像によって脱構築される要因がある。最後に、メディアの寵児でもあるモダニズムの画家や作品を、女性の視点でとらえた映画においては、その主体がいわばオブジェクトな存在として描かれる場合があること。ここには、アートワールドのメカニズムにたいする暗黙の批判も内包されている。

ビオピックのなかの画家像はしょせん虚構であり、しばしば陳腐なメロドラマ的クリシェに毒されていて、まともな考察に値するものではない、そういう批判が美術史家と映画研究者のどちらからも返ってきそうである。にもかかわらず、小論であえてこの種の映画を議論の俎上に載せたとするなら、それには幾つかの理由がある。まず、わたしはこれまで美術と映画との関係に着目した著書を発表してきたが^{*19}、小論もまたその延長線上にある。次に、美術史が追求する画家像は客観的で、ビオピックのなかのそれは恣意的、主観的である、とする見方はあまりにも偏狭で独善的である。優れた美術史家、オットー・クルツやルドルフ・ウィットコウアーも明らかにしたように^{*20}、芸術家についての語り口に

.....
*19 前掲書『映画は絵画のように』、および『映画とキリスト』みすず書房、2017年。

*20 ウィットコウアー、ルドルフ／マーゴット・ウィットコウアー『数奇な芸術家たち——土星のもとに生まれて』中森義宗ほか訳、岩崎美術社、1969年。クリス、エルンスト／オットー・クルツ『芸術家伝説』大西廣ほか訳、ペリカン社、1989年。さらに次もあわせて参照。Soussloff, Catherine M. *The Absolute Artist: The Historiography of a Concept*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1997.

は、伝統的に幾つかのパターンが認められるのであり、その限りにおいて、ビオピックも美術史記述も、本質的な差異はないのである。

そもそも、いわゆる言語論的展開以降、わたしたちはもはや歴史の客観性や実証性なるものを素朴に信じてはいない。今やいうまでもないことだが、歴史であれ伝記であれ、それらが言葉によってつづられるものである以上、そこに言語の構造や限界、言説の規制やコードが介入してくることになるのは必然である。

歴史記述をひとつの物語行為としてとらえるメタヒストリーの大家、ヘイドン・ホワイトにはまた、「ヒストリオグラフィーとヒストリオフォティー」というたいへん興味深いエッセイがある。通常「歴史記述」と訳される前者にたいして、後者は、「歴史」と「写真」とを組み合わせたホワイト自身による新造語であり、「歴史とそれについてのわれわれの思考を視覚的イメージと映画のディスコースにおいて表象すること」と定義される^{*21}。つまりホワイトは、この語によって、言葉のみならず映像にもまた歴史を物語る独自の手法と機能があることを救い出そうとするのだ。その主張は、歴史映画やビオピックに概して批判的か冷笑的な立場をとる大半の歴史学者や映画研究者にたいする、ホワイトの応答として読むこともできる。この「ヒストリオフォティー」という概念は、わたしたちがビオピックを考察するうえで、重要な指針を与えてくれることになるだろう。

美術史家からも映画研究者からも概して疎まれているにもかかわらず、芸術家のビオピックは、しかしながら、近年ますます活況を呈しているように思われる（これはビオピック全般にたいしても当てはまる）。マイク・リーの『ターナー、光に愛をこめて』（2014年）や、ポーランドのモダニスト、ヴワディスワフ・ストウシェミンスキをモデルにしたアンジェイ・ワイダの遺作『残像』（2016年）などは、ほんのその一例である。

最後に、画家のビオピックは、わたしたちが広く抱いている画家のイメージ作りに大きく関与してきたばかりか、ある場合にはその再評価にも少なからず貢献してきたという、今や閑却することのできない事実がある。ファン・ゴッホしかり、カミーユ・クローデルしかり、フリーダ・カーロしかり、である。さらに、カラヴァッジョやレンブラントやフェルメールといった画家たちが恩恵にあずかっている幅広い大衆的人気のことを考えるなら、美術（作品）の普及にマスメディアや映画が果たしてきた役割を軽視することはできないだろう。かつてヴァルター・ベンヤミンは、写真など複製技術の発達によってオリジナルな芸術作品のアウラは凋落すると論じたが、それどころか、とりわけ古典的なビオピックは新たな芸術家崇拜を生みだしてきた、という点を見過ごすこともできないだろう。芸術の大衆化と商品化に映画が果たしてきた役割は小さくない。20世紀の芸術家は、みずからの名声のためにマスメディアを積極的に活用したが、今度は逆にマスメディアが彼

.....
* 21 White, Hayden. "Historiography and Historiophoty," in *The American Historical Review*, Vol. 93, No. 5 (Dec., 1988), pp.1193-1199.

らを想像力豊かに描き返す。ウォーホルとポロックとバスキアの映画を取り上げることで、小論がそうした循環性のメカニズムに一石を投じるささやかな試みとなっていれば幸いである。

図版

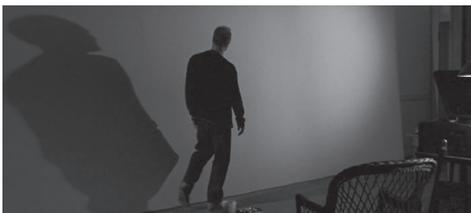


図1 『ポロック』より



図2 『ポロック』より



図3 『ポロック』より



図4 『バスキア』より



図5 『バスキア』より



図6 『バスキア』より



図7 『ファクトリーガール』より



図8 『アンディ・ウォーホルを撃った女』より

【Abstracts】

Deconstruction of Modernism: Pollock, Warhol, and Basquiat in Films

Atsushi OKADA

This essay examines biopics produced during the post-modern or post-media era whose subjects were Modernist artists, and discusses the events depicted in them in relation to painting philosophy, movie techniques, art world, commercialism, et cetera. Specifically, we look at *Pollock* (2000) directed by and starring Ed Harris, *Basquiat* (1996), which depicts the relationship between Jean-Michel Basquiat, a Creole painter who passed away at the young age of 27, and Andy Warhol, who was the darling of the media, directed by Julian Schnabel, a postmodern painter and filmmaker, and Mary Harron's *I Shot Andy Warhol* (1995) and George Hickenlooper's *Factory Girl* (2006), two unique movies that capture Warhol's life from a woman's perspective.

These discussions will establish the following three points. First, it is possible that the more one attempts to faithfully reproduce a painter's creative process, the more deconstructed, as paradoxical as it may seem, the fundamental principles of modern art such as the artist's "originality" and spontaneity become, regardless of the intentions of the director. Second, we find quite a few shots and scenes where a struggle that may be described as Oedipal plays out between the artist, on whom the movie is based, and the movie director. This seems to be the case with not only Schnabel, who was a director and a painter, but also with Ed Harris, who boldly attempted to tackle the challenge of portraying Pollock's life. Here also lies the cause of deconstruction of Modernism caused by movies. Finally, the subject may be depicted as a sort of abject being in movies where the artist, who was also the darling of the media, and his works are captured from a woman's perspective. Here, criticism of the mechanism of art world is implied. Biopics on painters tend to be shunned by both film studies and studies of art as mere fiction tainted by clichés. However, an interesting problem emerges when they are seen from a place where those two fields intersect.