

乾いた描画に輸血せよ——60年代から70年代におけるコピー機とアーティスト

Conflict and Coalition with Xerography :
the Relationship between Copy Machines and Artists in the 1960s and 1970s

成相 肇(東京ステーションギャラリー学芸員)
NARIAI Hajime (Tokyo Station Gallery)

2015年の初頭に、富士ゼロックス株式会社が1988年から始めた版画コレクション25周年を記念して刊行した冊子『Fuji Xerox Print Collection』に、「コピー機は誰のもの?」と題して、コピー機（ゼロックス・マシン）の登場に対する美術作家たちの反応をめぐる考察を発表しました。そのおよそ1年後、2016年の春に、横浜美術館で富士ゼロックス版画コレクションの歩みを辿る展覧会「複製技術と美術家たち——ピカソからウォーホルまで」の図録に、大筋は変わりませんが加筆した論考「ゼログラフィック・ラヴ」を寄稿しました。本日は、これら二つのバリエーションで書いたことを踏まえつつ、コピー機とアーティストの関わりについて考えたことなどをお話したいと思います。

ゼログラフィー（＝乾いた描画）の登場と活用

まずお見せするのはゼロックス社が1959年に開発した実用コピー機の第一号、Xerox 914の広告です [fig.1]。広告の下部には、4つの売り文句が並んでいます。「普通紙にコピー可能——お持ちのレターヘッドにも、普通紙（無地であれ色付きであれ）にも、ベラム [上質羊皮紙] にも、オフセットマスター [オフセット印刷用の刷版] にも。1分間に6枚、素晴らしい複製品質。」「液体薬品は不使用、ゴミも出ません——高価な感光紙も、中間のフィルムネガも、液体薬品も不要。そして、設定や露出調整も不要で、ゴミは一切出ません。Xerox 914を初めて使ったときから、誰もが専門家です。」「赤と青を含むすべての色をコピー——シャープな白黒は忠実で、どんな色も抜け落とすことなくコピーします。手書きも、タイピングも、描画も、すべてを。厚い製本のページもコピー可能。ボタンを押すだけで、コピーが出てきます!」「1枚のコピー供給につきおよそ1セント——コピーするたびに用紙を補給したり、原稿を置き直したりする必要はありま



fig.1

せん。ボタンにタッチするだけでいくらかでも自動でコピーを作成でき、1枚のコピーにつき約1セントしかかかりません。詳細は、ニューヨーク・ロチェスター3番地、ハロイド通りのハロイド・ゼロックス社までお手紙を。」

60年代の複写技術としては、大まかに言えばほかに写真式、感熱式などがありました。60年代初頭頃の日本で圧倒的なシェアを誇っていたのは株式会社リコーが販売していた「リコピー」で、これはジアゾ式による複写機です。いわゆる青焼きですね。ランニングコストがきわめて低かったために長らく市場で優勢でしたが、現像工程でアンモニアガスを発生させるので臭気が強く、透



fig.2

過光を使うために原稿はトレーシングペーパーなどの半透明の素材である必要があるなど、いくつかデメリットがあった。対して帯電させたトナーを使用するゼロックスは、マシン本体が高価という点を除けば、専門的技能や作業コスト、即時性など多数の面でメリットを持っていました。そもそもゼログラフィーという複製技術が実用化に至るまではたいへんな時間がかかっていた、技術の特許を取ったのが1938年、10年後の1948年に会社を立ち上げて、さらに約10年を経て1959年ようやくこのXerox 914ができる。これだけ時間を要したのは、他の複製が主に写真原理の応用であったのに対して、電子を動かして版を得るというシステムがそれまでの方法原理と全く異なっていたからでもあるでしょう。人にとって未体験の複製システムだった。その魔法めいた技術を、ゼロックス社は販促としてコピーする様をテレビの生中継で見せるという、まるでマジックショーのような宣伝まで打ったそうですが、アメリカでは発売から間もなく爆発的に広まって、急速にオフィスに導入されていたんですね。ゼロックスという言葉がコピーの意味で定着するのは早くも60年代半ばであったと言われています。この技術の画期性は先に見た宣伝文句に言い尽くされていると思いますが、特に注目したいのは二点目の、液体を使用しないという特質です。ゼログラフィーという造語の元はギリシャ語の「xeros」、つまりドライの意味ですね。ゼログラフィー＝乾いた描画というわけです。液体を使わないことは、専門技術の駆逐へと結びつくこと

になる。油彩であっても水彩であっても、液体は流れて留まっていない不定型の物質であるからこそ、それを扱うには熟練の技術が必要になる。したがって液体を取っ払うと、ラボの段階が無くなる。現像液を取っ払ったわけですから。ワープロでもデジカメでも、いわゆるデジタル技術は、液体を駆逐した乾燥性にこそ、時代を画す本質的な重要性があるのではないかと思います。ともあれ、この「乾いた描画」が美術と接触した時に、液体段階を持たないがゆえに、新奇であるという以上に、既存の人的技術に対する暴力性、敵対性をも発揮する、あるいはそうした性質を与えられることになるというところが興味深い。これ [fig.2] も別バージョンのXerox 914の広告です。片や2,800ドル、片や5セント、さてどちらが本物のピカソでしょう？ という、とても挑発的なものです。オフセット印刷を介した広告ですからまったく見分けがつかなくなっています。複製精度の高さを謳いつつ、オリジナルの失権を見せている。むしろそれはあくまでオリジナル/コピーというプラト的な二分法に固執していて、コピー機のポテンシャルはさらにその先に現れてくることになります。

さて、ゼログラフィーを活用した最初のアニメ映画として知られるのが、ディズニーの『101匹わんちゃん』（1961年公開）です。ディズニーの第一作『白雪姫』は大当たりしたんですが、その次の『眠れる森の美女』は大コケして経営不振になってしまった。苦肉の策がゼログラフィーの利用でした。アニメーターによるアタリの

鉛筆線をセルにインクで敷き写すインキング・プロセスを機会に代理させて、直接セルにコピーした。インクというまさに液体を介する段階を飛ばしたわけです。そのため、『101匹わんちゃん』をよく見てみるとアタリの線が、とくに襷や皺といった線が集中する部分にかなり残っているのがわかります。デジタルリマスター版でさえはっきり見えますね。ただ、イメージを目で追いかけていると思いの外ノイズは無視されるので、線だけを注視しないとなかなか気づかない。だからこそ採用に踏み切ったともいえるかもしれませんが、職人の技術（＝液体プロセス）にこだわるディズニー自身はゼログラフィーをなかなか認めることができなかったといいます。しかし結果として製作コストは半減して、映画は成功を収めることになる。白黒のコピー技術と、100匹の白黒模様のダルメシアンが画面中を走り回るというイメージのシンクロはなかなか象徴的ですが、技術確立からほとんど間を置かず早くもこうして職人の駆逐という事態が起こっていたわけです。

ムナーリの保守的反応

美術分野で筆頭に挙げられるのはいつもブルーノ・ムナーリです。ムナーリはゼロックス・マシンが普及し始めてすぐ、60年代中頃にはこの技術を用いた作品制作に取り組みます。観衆の前でデモンストレーションをしたり、個展会場にコピー機を持ち込んで観客に開放して制作を推奨したりと、コピーを民主的な新技術として捉えていた側面もありますが、一方で彼は先駆者としてコピー機に対する典型的な、ある種保守的な反応も示しています。ムナーリの「オリジナル・ゼログラフィー」と呼ばれる一連のコピー作品のシリーズ（この命名自体がすでに葛藤を示しているわけですが）の特徴は、ひとつはガラス面でスキャニング中に原稿を動かして図を得ようとしたこと、そして、目の細かい繊細な原稿を好んで選んだことです。原稿を動かすとコピーに歪みが生じ、レースや葉脈のある葉っぱといった微細な模様を持つ原稿はコピー機の読み取り精度を揺さぶる。荒れたり、ブレたり、かすれたりモアレが出たりする。すなわち、これらの作品で、ムナーリはふたつの点で無意識に抑圧を持ち込んでいるといえるでしょう。まずは、機械という表象に対するイメージの固定。ムナーリはかつて未来派に参加していましたが、「オリジナル・ゼログラフィー」で出てくる図がことごとく未来派そのものなんですね。

ジグザグや、反復のリズム、線によるスピード表現など。新技術に対して、旧弊的な機械イメージを当てはめています。もう一点は、コピー機を「いじめる」点。コピー機の素直な使い方からなるべく離れようとする。能力以上のことを課して、本来の機能の制限を超えたところに「オリジナル」な表現を設定することによって、機械をあくまで自らの記名入りの筆の延長として、手綱を取るというか、抑えこむように見えるわけですね。保守的な態度、といったのはこの点です。

高松次郎による版面概念の縮小？

アーティストの手わざに対する「乾いた描画」の暴力性、敵対性の競合を、きわめて端的に表していたのは高松次郎です。ご存知の通り高松は「国際版画ビエンナーレ」にゼロックスによる作品を出品して話題になって「版画概念の拡大」などとずいぶん騒がれたわけですが、その当の作品《THE STORY》は、コピー機の機能に対してきわめてねじれた関係にある作品なんですね。コピー機を使ったということばかりが騒がれたんですけど、よく考えてみると、この作品はコピー機を使う必然性を持っていない。この作品は、a、b、c、…z、aa、bb、cc、…zz、aaa…、というふうに、アルファベットの組み合わせの全パターンをひたすら記述していくという仕組みで出来ています。もしコピー機に素直に従うのであれば、aならずとaであるべきなんですよ。なのに、aの次はb、bの次はcというふうに、順繰りに進んでいく。これはコピー機には備わっていない、エクセルのようなプログラミングの記述です。ここで前景化しているのはコピーの反復性でなく文字の累進性であって、全然コピーしようとしていない。だからこそこの作品は、見た目にスマートなようでありながら、滑稽なほど地道なタイプライターの作業で制作されている。つまり表面上のスマートさが内在的な技術構造にまったく基づいていない。

また、高松に関して知られるエピソードの一つに、《ゼロックスされた1000枚のうちのこの1枚》という作品があったという話があります。「ゼロックスされた1000枚のうちのこの1枚」と書いた紙を1000枚印刷する。「この1枚」と書いてあるのだから、1枚1枚は1000枚とも同じではないということをレトリックによってあえて弁解させるわけです。複製技術に対して高松次郎は非常に懐疑的で、同じものが2枚あるということを受け入れられ

なかった（ちなみにこのエピソードは高松本人が雑誌の座談会で語っているものですが、同じ座談会に参加していた横尾忠則は高松と対照的に、「いっぱい作っていっぱい誰かが勝手にやってくれた方が俺は気が楽だ」というようなことを発言しています。複製に抗わない、むしろ複製に乗っかっていく横尾のスタンスがよくわかる一幕です）。それは近代の資本主義に対するポーズでもあったでしょうが、人の認識の一回性に重きを置くという意味ではやはりもの派との理念的共有を感じさせます。当然この思考は版画におけるエディションという概念も否定するわけで、僕の論考では、これは「版画概念の拡大」ところか「版画概念の縮小」というべきだろう、というような意地悪なことを書きました（笑）。

話を戻せば、ゼロックス・マシンに出会ったとき、高松もムナーリと同じく機械をいじめるわけですね。こうした例は枚挙に暇がない。富士ゼロックス社が刊行していた『GRAPHICATION』という機関紙（現在はウェブ版に移行）の1970年5月号で、「グラフィックアートの冒険」という特集がありました。アーティストを呼んでゼロックスマシンを実験的に使わせてみるという内容で、どのアーティストも乱暴な扱い方ばかりするので担当者は非常に困ったそうです。高松は一握りの砂をマシンのガラス面に置いて、ザラッと手で搔いたようにしてコピーした。田中信太郎はガラス面に乗せた氷が溶けていく様をコピーにおさめた。前田信明は火のついたロウソクを乗せて、燃えていくその時間の連続を象徴的に圧縮するようにしてコピーする、というふうに。いずれもコピー機を壊しかねないようなイレギュラーな使い方をこぞって試してみせたわけです。

装置としてのゼログラフィー

かれらの作品を担保していたのは、プレビューができないというコピー機の特長も背景として考えられると思います。そもそも描画しようと思っても、ご存知の通り、コピー機の読み取り面は死角になるのでどのように読み取れるかリアルタイムで確認できない。いわば目隠しされた舞台なんですね。原稿が動けば歪みが出るし、思い通りに描ける機械じゃないんですよ。要するに出てくるイメージはつねに偶然をはらんでいて、だからチャンス・オペレーションにうってつけなわけです。その意味ではやはりゼログラフィーは安易に版画とは直結しないし、ドローイングの延長でもありません。この、チャンス・

オペレーション・マシンとしてのコピー機を前面化させていたのは、『GRAPHICAION』特集の2年前の1968年に、セス・ジゲロブと、ジャック・ウェンドラーが企画した『Xerox Book』です。『Xerox Book』というのは通称で、いわば紙上展覧会として開催された企画の結果として生まれた本です。企画者二人は、コピー機を使うことを前提として、カール・アンドレ、ジョセフ・コッス、ソル・ルウィットら7人のアーティストに25ページずつを分担させ、各自から作品用のインストラクションを募った。セス・ジゲロブが後に語ったインタビューによると、サイズと方法の前提条件を強く制限した上で作家から何が出てくるのかを集めたかったという、つまりはサンプリング調査のような意図でなされた企画だったようで、『GRAPHICAION』の特集と同じ企画です。こちらで出てきたイメージもやはり、小さな立方体を増やしながらガラス面の上にばらまくとか、ドットを何遍も繰り返しコピーし続けるとか、コピー機に対するストレートな暴力性こそ見られないものの、偶然のノイズを待つような作品が頻出しています。一応書いておくと、この『Xerox Book』はコストの都合ですべてのエディションをゼログラフィーで作ることはできなくて、ゼロックスで作った原版をオフセット印刷しています。だから通称名とは裏腹に、必ずしもゼログラフィーという技術そのものに重点が置かれていたわけではないのですが。

インフラとしてのコピー装置

さて一方で、これらとは別のアプローチを見せた作家もいました。少し遡って1966年に、メル・ボクナーが、使用方法をまったくひねることなく美術の文脈にコピー機を取り込んでいます。これは偶然の産物でもあったんですけども、ボクナーが勤めていた大学の中のギャラリーで企画を任されて、友人の作家たちからドローイングを出品作として集めた。ところがこれらを額装しようとしたらフレーム代の予算がないと言われてしまい、こんちくしょうとドローイングを大学の事務所のゼロックスでコピーすることに決めた。それで、ドローイングを4部ずつコピーしてファイルにまとめて彫刻台の上に展示した。「必ずしもアートと見なされることを意図しない、下書き、その他の紙の上の視覚的なもの」という長いタイトルを持った展覧会です。読み手側の注意を作品概念の周縁部分にしつこく誘導するこのタイトルに、企画の周到さが体現されているように思います。唯一の「作

品」であるかどうかは関係ないです、というわけです。だからこそボクナーは、上で見てきた作家たちとちがって、ごくごく素直にコピー機をコピー機として使った。いたずらにアウラが発生しちゃ困る。ノイズやエラーで偶然のイメージを表現する画材としてではなく、額縁として、あるいはインフラとして使ったわけです。マクルーハンが「今や誰でもが著者となり発行者となることができる。どんな本でもいいから取り上げて、この本から1章、あの本から1章とただゼロックスにかければいい。インスタント剽窃法！」と書いていたのはこの企画と同時期のことですが、ボクナーは同時代の生活、オリジナルとコピーの関係が壊れつつある生活をすでに規定している土台としてゼログラフィーをごく素直に採用したんですね。そこに、展示する大学という場所に、あたりまえに使われているコピー機があったわけですから。

同様にコピー機をインフラ的に使うことによってゼログラフィーをフラットに導入したのが、バーバラ・T・スミスという作家です。やはり60年代に活躍したアメリカの作家ですが、あるときスミスはジェミナイ版画工房という、先鋭的な同時代のアーティストとコラボレーションワークを次々に作っていた版画工房に自作の話を持ち掛けて、断られてしまう。ならば、ということでスミスは版画工房代わりに、発売されたばかりのXerox 914をレンタルしてきて自宅のダイニングルームにドンと置いたんですね。それで毎日毎日コピーし始めた。コピー機に乗せられるものなら何でもやるという勢いで、じつに様々なコピーを試したようですが、機械を設置した場所が、制作のための聖別された場としてのスタジオでなく、生活の場のと真ん中であつたというところがおもしろい点です。コピー機がそのままインスタントな工房になる。唯一性が生まれる場所、ではなく、かけがえない、それぞれ違うけれども反復される毎日が流れ続ける場所としてのダイニングルーム。そこから、スタジオという聖なる場所では生まれなかったであろう、スミスの生活記録的な数々のイメージが生まれてくることになります。

荒木経惟のよく知られる『ゼロックス写真帖』も、この文脈に位置づけたいと考えています。電通勤務の傍らで夜な夜なこっそり会社のコピー機を使って手製の作品集を作って著名人に発送する行為は広告代理店のパロディでもあって、ひたすら大量のイメージを出力し続ける開けっ広げな多産性は、現像所を介さずに事務室とコ

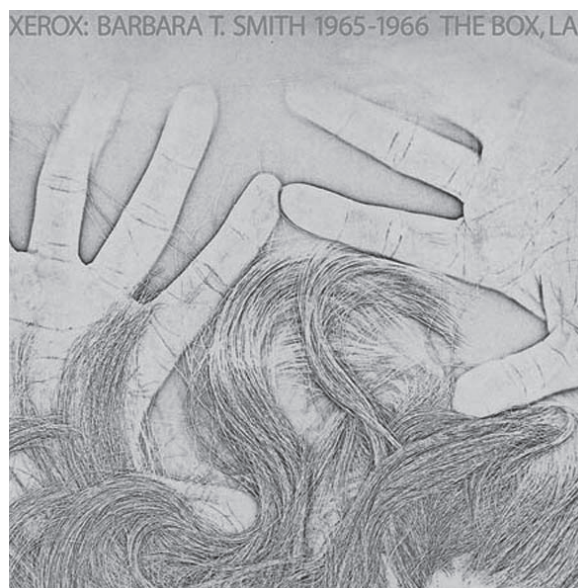


fig.3

ピー機がそのままスタジオと化す環境があつてこそ生まれたものだったでしょう。

このようにして、コピー機が登場することで、手わざという技術にしろ、スタジオという場所にしろ、それまで保たれていた美術にまつわる特権が崩壊していきながら、それに反発する者もあれば歓迎する者もいて、また別の表現が生まれてくる。おもしろいのは、バーバラ・T・スミスに顕著ですが、しばしば身体ダイレクトコピーが出てくることです。技術を奪われた人間側が、あたかも機会と合体するかのようにして、コピー機の中に入り込んだイメージをいくつも発表しています。

スミスは自身の顔や、家族の成長記録として身体ダイレクトコピーをたくさん作って、まとめて発表もしています [fig.3]。スミスの言葉を引きましょう。「私のコピー機からは、じつに様々な、異様なほどにイメージが溢れ出した。[...] 全面的に興味を惹かれたのは、光、アイデンティティ、エロティックな肉体、そして時の流れであつた。[...] 私は複写できる素材を求めて、家を、店を、雑誌を、路上を、散々探し回った。[...] 我が家のダイニングルームは完全に乗っ取られることになった。はっきりしていたのは、いきいきとしたエロティックな存在として自分を「公言 (カムアウト)」したい欲求と願望を抱えながら、ただただ自分の顔や体をコピー機に載せ、プリントしたくてたまらなかつたことだ」(Barbara T. Smith, Xerox Prints 1965-1966, 2012, un-

published text. XEROGRAPHY, Firstsite, 2013より引用)。なんだかもはや憑かれたような感じですが、コピーすることそのものに「エロティック」な欲望を見出したスミスのダイレクトコピーは、人と機械が融合したサイボーグ的イメージでもあったといえます。

日本の作家では野村仁さんが自分の顔をコピーした作品を発表しています。コンセプチュアルアートの作家たちも主に“コピーいじめ”に熱中していた中で、野村さんのアプローチは独自路線ですね。

アリギエロ・ボエッティもおもしろいダイレクトコピーを残しています。ムナériと同じイタリアで同時期にコピーを使っていて、お互いの仕事を認識していたかはわかりませんが、アプローチはずいぶん異なります。ボエッティは町のコピーショップに出かけて行って、ガラス面の上でひよこを歩かせるとか、生き物をコピー機に絡めた作品をいくつか作りました。その延長で、自分自身をコピーする。《Autoritratto Xerox》、《Nove Xerox AnneMarie》という1969年の2シリーズは、いずれも自分の顔をコピー機に乗せて、顔の横に手を置いて一コマずつのシリーズ作品です。手はハンドサインになっていて、前者では「オートリトラット」、イタリア語で「自画像」という単語を一文字ずつ示していて、後者では奥さんの名前「アンネマリー」を同じく手話で表しています。センチメンタルな印象のある作品ですが、ボエッティはこの作品に寄せて「目があるだけのコピー機という機械に口を与えて話させる試み」というようなことを発言していて、やはりサイボーグ的な作品です。

最後にもう一人、スタン・バンダービークという作家を紹介しておきます。「クロス・トーク/インターメディア」参加者のひとりとして日本にも来たことがある作家です。バンダービークは、テレコピアという、ゼロックス社が作っていたファクスの原型のようなマシンを使っていました。ゼログラフィーをそのままデータとして転送できる技術です。そのテレコピアを使って、バンダービークは世界中の美術館に図を送信して、組み合わせる

と壁画になるという作品を発表していました。こんなふうに、転送して同時多発的に使われたゼログラフィーもありました。

転送、双子化、ゲリラ

さて、ボエッティは自分のポートレートを合成して双子化した作品も知られるように、そもそも複製という概念を人間の活動あるいは生命に引きつけて考えようとしていた作家です。スミスやボエッティの作例をあらためて見ていて思ったのは、一次的なオリジナルに対する二次的なコピー、であるとか、ポップアートの無味乾燥な複製とは別のコピーの捉え方も必要だということです。ゼログラフィーは、その名前にすでに「graphy」を組み込んでいる通り、描画、もしくは版画との比較で語られがちです。高松次郎の一件ではまさしく版画かコピーかという議論が盛り上がったわけですが、実質として、ゼログラフィーは描画や版画とは根本的に異なっています。新しい技術に対してそれ以前の技術との比喻で受け止められることは頻繁に起こるわけですが、ゼログラフィーでも事態は同様だった。けれど具体的な作品を見ると、確かに描画として扱うものが多い中で（それらのほとんどがコピーに対する否定的反応をはらんでいたのは見てきたとおりです）、いわば転送装置として使っている例におもしろいものがある。描画という変換システムではなく、転送。ここにあるものがもう一度別のどこかの場所に現れる。それによって、プライベートなものがオープンになったり、かけがえのないものがかかけがえのないままにたくさんあったり（双子のように）、ゲリラ的になったり、といった表現が現れて来る。同時代の表現でいえばビデオに近いかもしれません。その流れでサイボーグ的ゼログラフィーというのを紹介したわけですが、技術の導入によっていったん破壊された権利や環境を乗り越え、あるいはその破壊者を抱え込んで、いかに表現が次に進展するかという観点は、むしろ今日にも大いに当てはまるトピックであろうと思います。