

リチャード・ハミルトンの《Kent State》

—マスメディアのイメージと版画による挑戦¹—

吉村典子

はじめに

1. マスメディアのイメージ
 2. 版画による挑戦
 - 2.1. ハミルトンと版画工房
 - 2.2. デイツ・オフィジン工房での挑み
- おわりに

はじめに

英国の美術家リチャード・ハミルトン (Richard Hamilton, 1922–2011) は、マスメディアのイメージを作品に取り込んだことで「ポップ・アート」の先駆的存在としても知られる²。その代表作の1956年の《いったい何が、今日の家庭をこれほどにも変え、魅力的なものにしているのか?》(以下、《いったい何が…?》と表記) では、アメリカの新聞・雑誌に掲載される日用品の広告や漫画がモチーフとなっているように、一見すると、マスメディアが扱う大衆的なものそのものに目が向けられているようである。しかしながら、ハミルトンの言説分析や作品実見を重ねていくと、彼の関心は、①作品のモチーフのモノそのものというよりは、②マスメディアによって生成されたそのイメージにあること、それを自身の作品にする際に、導入する③技術(写真、版、デジタル等)の可能性が探究されていること、そして、それを通して④イメージを変換することでさらに新たな知覚世界が生成されていることが確認できる³。

¹ 本稿は、国際美術史学会 (Le comité d'organisation du 36e congrès du CIHA Lyon 2024) での口頭発表 (Noriko Yoshimura, "Richard Hamilton, Kent State (1970): Printing Processed Images and Transforming the Subject") に基づくが、この時、殆ど扱うことはなかったスクリーンプリントの問題に本稿では特に着目する。

² ハミルトン研究については、フォスターらの著書 (Hal Foster et al. eds. *Richard Hamilton*. The MIT Press, 2010) 等に関係論文が収録されるが、本稿で扱う版画については、フィールドの研究が秀逸で、氏が担当したハミルトンの回顧展の展覧会図録 (Richard Field, *The Prints of Richard Hamilton* [exh. cat. Davison Art Center, 28 Sep. - 4 Nov., 1973], *Richard Hamilton: Image and Process 1952–1982* [exh. cat. Tate Gallery, 1983]) 等にその内容を確認することができる。

³ 上記論考は、複数の作品を扱うものであるが、ハミルトンは、作品によってアプローチが異なるため、筆者は1作1作について実見を加えながら考察を重ねている。その中で見出されたことが①～④であり、このことは、近著 (拙著「リチャード・ハミルトンの《いったい何が、今日の家庭をこれほどにも変え、魅力的なものにしているのか?》のもう一つの意義」『デザイン理論』2024年2月) でも言及している。

①については、私たちの身の回りに見られるもの、つまり、大衆的なものということになる。しかし、メディアの進歩が顕著な戦後社会において日常的に視界に入るのは、モノそのものというよりは、マスメディアによるそのイメージと言ってもよいであろう。実際、「ポップ・アート」という語を使い始めたハミルトンや同時代のアーティストたちは、「ポップ・アート」を「マスメディアの産物」という意味で使っていた⁴。それは上記②と重なり合う。ハミルトンの場合は、印刷メディアの産物をよく用いるが、1970年代初頭には、当時普及し始めたカラーテレビの画像に目を向けている。本稿で扱う1970年の《Kent State》は、まさにそれであり、制作に導入した技術③は、写真やスクリーンプリント（screen printing）である。

スクリーンプリントは、孔版による版画で、通称は「シルクスクリーン」として知られる。「シルク」のメッシュ（網目）を枠に張り、図柄以外の部分を塞ぎ、図柄の部分からインクをスキージー（squeegee）と呼ばれるブレード状の横長の筥で押し出して刷る。「シルクスクリーン」と呼ばれるのは、このメッシュ地にシルクもしくはそれに近い肌理の細かい繊維が使われたことに因る⁵。20世紀前半商業印刷として発達し、1960年代にはアンディ・ウォーホル（Andy Warhol, 1928–1987）等の所謂ポップ・アーティストにその特質を見出され、美術作品に用いられるようになっていく。ハミルトンは、後述するように既に1950年代に自身のポスター制作に用いており、上記の流れと比較すると、極めて早い時期にその特質に目を向けていたことになる。そして、《Kent State》では、TVのイメージを、写真に（図版1）、それをスクリーンプリント（図版2）にて変換させているが、従来のスクリーンプリントとは異なる、また、上述の1960年代のポップ・アーティストの流れとも異なる新たな知覚世界を生成している。特に、この作品の実見により目を見張るのは、色による独特のテクスチャである。その一部を本誌に掲載するが（図版3、図版4）、冊子用印刷であるため本来の効果のすべてはここに示し難い。それ故、その特質を本稿で書き表していきたいと思うのであるが、この作品の問題は、そうした審美的な点にあるだけではない。

《Kent State》の上記①にあたるモチーフは、ニュース番組で報道された負傷した青年である⁶。アメリカ軍のカンボジアへの爆撃に反対するケント州立大学構内での抗議活動中に、州兵が参加者

⁴ 当時のメディアおよびそれを巡る問題については、1952年発足のインディペンデント・グループ（The Independent Group: 以下IGと表記）、および、IGが拠点とした現代美術研究所（ICA: The Institute of Contemporary Arts, 1946～）でかなり議論されていた。IGは、若手アーティスト、建築家、批評家等で構成され、そのメンバーの一人ローレンス・アロウェイ（Lawrence Alloway, 1926–1990）は、当時を振り返って「ポップ・アート」のことを次の著書で述べている。Lawrence Alloway, “The Development of British Pop,” *Pop Art* (New York: Oxford UP, 1966), p.27. また、ハミルトンは、《いったい何が…?》発表の翌年1957年1月に「ポップ・アート」を次の語句を並べて説明している。“Pop Art is: Popular (designed for a mass audience), Transient (short-term solution), Expendable (easily forgotten), Low cost, Mass produced, Young (aided at youth), Witty, Sexy, Gimmicky, Glamorous, Big business” (Richard Hamilton, *Collected Words, 1953–1982*. London: Thames and Hudson Ltd., 2001, p.28.)

⁵ 現在では、ナイロン等の化学繊維が主流である。スクリーンプリントは、アジアで型紙を使用した染色品に見られる技法などが起源とされているが、フランスで19世紀に絹織物へのプリントに用いられ、1907年に英国のサミュエル・サイモン（Samuel Simon）が特許を取得すると印刷技術として確立し、商業印刷の分野で発展することになった。

⁶ デーン・ケーラー（Dean Kahler）。彼は9人の負傷者の中で、重傷を負った青年であり、1970年5月4日からずっと車椅子生活を強いられている。



図版1 ハミルトン撮影 TV画面のBBCニュース, 1970年5月4日
出典 *Richard Hamilton: Modern Moral Matters*
[exh. cat. Serpentine Gallery, London, 3 March – 25 April, 2010]



図版2 リチャード・ハミルトン 《Kent State》1970年
紙 (Schoeller Dürex paper) にスクリーンプリント
67.2 × 87.3 cm (image) / 72 × 102.2 cm (sheet)
出典 *Richard Hamilton: Prints and Multiples, 1939-2002*
[exh. cat. Kunst Museum Winterthur, 31 August – 24 November, 2002]



図版3 リチャード・ハミルトン《Kent State》左下部分
(筆者撮影 The Duffy Study Room, Yale University Art Gallery, USA)



図版4 リチャード・ハミルトン《Kent State》部分
右下に‘R Hamilton’のサインと‘909/5000’のエディション・ナンバーが手書きで入れられている
(筆者撮影 The Duffy Study Room, Yale University Art Gallery, USA)

に発砲し、死者4名と重軽傷者9名を出した。のちに「ケント州立大学銃撃事件（Kent State shootings / Kent State massacre）」と呼ばれる出来事のその瞬間である。その負傷者が横たわるニュース映像を、ハミルトンはテレビの前に設置したカメラで写真に捉えた。それを使って、ハミルトンはスクリーンプリントによる変換を試みるのであるが、その過程で、マスメディアが捉える、あるいは、視聴者がそれを通して捉える「事実」のしくみを暴いてもいる。興味深いことに、ハミルトンは、事件自体には批判的であるにしても、メディアの仕組みを批判的に捉えているわけではない。彼が問題とするのは、マスメディアがもたらす表象やその意味ではないことを次のように表明している。

求められることは、表象の意味を明確にすることではなく、留まることなく豊かになる視覚世界を受け入れ、そして活用するために、我々の潜在的知覚能力を開発させることにある⁷。

本稿の冒頭で、ハミルトンの関心が「①作品のモチーフのモノそのものというよりは、②マスメディアによって生成されたそのイメージにあること」とした裏付けとなる言説である。この言葉は、ハミルトンが、大衆的なイメージをコラージュした《いったい何が…?》を発表した1956年のもので、この時点で彼の意識は、既に②にあったことがわかる。本稿では1970年の《Kent State》を通して、このことを改めて確認しながら、スクリーンプリント（③に相当）を通して、どのような知覚世界が生成されているか（④）を明らかにしていきたい。特に、新たな知覚形成に、従来のスクリーンプリントをどのように用いていったのかに着目する。

1. マスメディアのイメージ

本作は版画作品と言えるが、通常、版畫の左下もしくは右下のマージン（マルジュ/余白）には、作者のサイン等の他に、エディション（Edition, ED.）に関する数値が書かれている。これは、エディションナンバー（ED. No.）と呼ばれ、限定部数のことを指し、予め決められた部数以上は制作できないように保証する番号にあたる⁸。限定部数（分母）と一連番号（分子）として表示するのが一般的であり、本作にもその表示があるが、分母は「5000」という驚くべき数値である（図版4の右下参照）。ハミルトンのその他の作品と比較しても、跳び抜けて多い。一般的にも数十部、多くても数百部というところである。これは、作業の問題のほか、アートマーケット事情と関係しており、限定部数が少ないほど、価格は上昇し、数が多ければ多いほど、低価格で入手しやすくなるのが一般的だ。そのため前者において作品の質が高いものになり、後者の低価格帯のマーケット事情に対応すれば質を下げることになる⁹。

⁷ *This is Tomorrow* [exh. cat. The Whitechapel Gallery, London, 9 Aug. – 9 Sep., 1956], unpagged.

⁸ 第3回国際造形芸術会議（ウィーン、1960年）において「オリジナル版画と認められるためには、署名だけでなく、限定部数と一連番号が付けられなければならない」となり、以降これが義務化されている（「武蔵野美術大学造形ファイル」より）。

⁹ ハミルトンの、版画をめぐるアートマーケットについての言説である。Hamilton, *Collected Words 1953–1982*, op. cit., p.94.

5000部発行することになったのには、切っ掛けがあった。1969年にアート・ディーラーのレオンハート（Dorothea Leonhart）から、限定部数の多い作品制作の依頼があったからである。上述のようなアートマーケット事情¹⁰を知るハミルトンは、逆にそれに挑むかのように、限定部数の少ない（その分、価格が高い）ものと同じ質で、限定部数を多くして、安く作品を提供するということを考えたのであった。その条件付きで、レオンハートからの依頼を受けたわけである。この挑みは、後述するように別の問題を孕むのであるが、それを承知のうえでハミルトンは実行することにしたのであった。

そしてハミルトンは、作品制作にむけて取材を行う。作品の主題については「テレビ画面から私をじっと見つめているものがあるかもしれない」¹¹と考え、テレビの前にカメラを1週間固定した。特に、系列を定めるわけでもなく、娯楽からニュース番組まで、興味深いことが起こったらシャッターを切ることを続けていた。数日経った1970年5月4日に「ケント州立大学銃撃事件」が発生した。そのニュース映像をハミルトンは捉えた。このうちの前述の若者を捉えた図版1の写真が、《Kent State》のもととなる。ハミルトンはこれをモチーフとしたことについて次のように語る。

この悲惨な出来事は、カメラから浮かび上がる最も強力な画像を生み出しましたが、私はそれらを使用することに抵抗を感じました。アメリカの歴史において、芸術的な扱いを受けるにはあまりにも恐ろしい事件でした。しかし、それは偶然にも私の手の中にあったのです。私が主題を選んだのではなく、それが差し出されてきたのです。そして、芸術なら、この遺憾を私たちの心に留めておくことができると思えたのです。限定部数を増やして、広く流通させることは、私ができる最も強力な告発になるかもしれません¹²。

このことからすれば、限定部数を増やすという企画に相応しい主題ということになる。さらに、ハミルトンはこの「差し出された」主題が、どのようにハミルトン（視聴者）に届いたかについて次のように説明する。

エマルジョンに記録された情報は緊急です。それは処理され、アメリカのテレビネットワークまたはニュース・エージェンシーの手に渡り、フィルムフレーム内の画像は電気信号に変換され、地球を周回する衛星のアンテナに照射されます。衛星は信号をイングランド南部のステーションに渡し、電子はレコーダーに「パイプ」で送られ、レコーダーは磁気テープに正式に記録します。その夜、メッセージはBBCのニュース放送の一部として再送信され、テレビ受信機によって検出されます。情報は解読され、ブラウン管内の3つの電子銃に分割されます。それらは電子の流れを出し、さまざまな強度で励起し、チューブの表面に3つに均等に分布したスポットを放出します。赤、青、緑の点が点滅します¹³。

¹⁰ Ibid., pp.92-94.

¹¹ Ibid., p.94.

¹² Ibid., p.94.

¹³ Ibid., p.95.

つまり、現場のカメラフィルムに記録された情報は、ニュース編集者の手にわたり、放送用に電子信号化される。それを放映のため、衛星アンテナに照射、各局で受信、そしてテープに記録され配信される。それを各家庭のアンテナが受信し、ブラウン管をとおして3色（赤、青、緑）が発せられる。その光の粒子の組み合わせで、我々は図像を知覚し、それを「事実」として認識する。

本稿の冒頭で、彼の関心は「①作品のモチーフのモノそのものというよりは、②マスメディアによって生成されたそのイメージにあること」と述べたが、それに照らし合わせれば、負傷した青年（①）が、様々に変換され、最終的に我々が目にするイメージは、電子化された光の粒子の組み合わせ（②）ということになる。ハミルトンは、こうしたメディアによって生成されたイメージについて次のように語る。

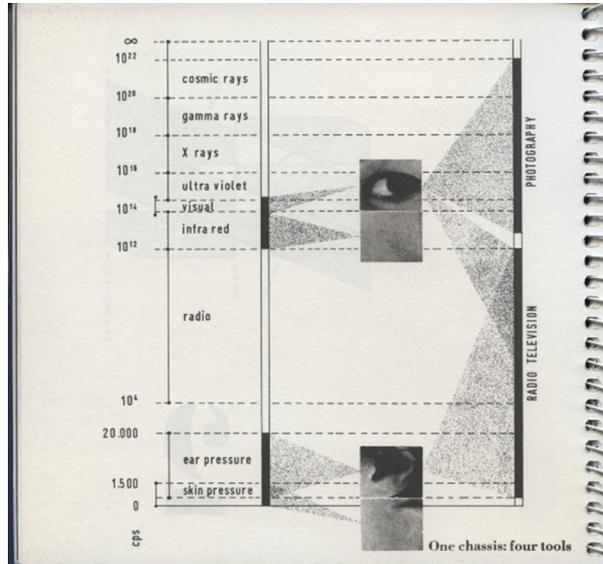
私は、常にどこかに新しい視覚の仕組みが介在しているという事実を強く意識するようになりました。それは世界の二次的な見方だったのです。しかし、新たに認識された世界のこの二次的な性質は、希釈したものではなく、興味深いものでした。たくさんの新しいことが起こっていて、それは刺激的な新しい方法で体験しうるものなのです¹⁴。

マスメディアによって生成されたイメージを、ハミルトンは「二次的な (second hand)」なものと捉えていたことがわかるが、《Kent State》の場合は、ブラウン管を通して発せられる光の粒子によるイメージがそれにあたることになるであろう。

しかし「二次的」といっても、より積極的な意味でそれを使っている。前述のとおり、これら新たなマスメディアの世界に、ハミルトンは強い関心を寄せていたが、そのことを「図表1」のようにかつて整理している。これは、1956年の展覧会図録 *This is Tomorrow* に掲載されたダイアグラム¹⁵である。この図録にあの《いったい何が…?》も掲載されている。「図表1」が示すように、人間の知覚（図表1の中央左）を遥かに超える範囲を、写真やテレビ等のメディア（図表1の右端）が捉え、それをまた我々は知覚する。本稿冒頭に引用したハミルトンの言葉「留まることなく豊かになる視覚世界」を指しており、この言葉もまた同図録に掲載されている。この展覧会後にハミルトンは、図表1で言えば、“PHOTOGRAPHY”に着目した作品を制作するが、テレビ、特にカラーテレビが一般家庭に普及する1970年代に、そして、まさにその一家庭としてのハミルトン家で、その視覚世界を彼は捉えることになる。このダイアグラムで言えば“TELEVISION”の領域である。そしてそれもまた、人間の目が見る世界と同じように見えて、それを遥かに超える領域を捉えているのである。

¹⁴ RICHARD HAMILTON (film, 24mins), Maya Film Productions Ltd., sponsored by Arts Council of Great Britain (Director: James Scott in collaboration with Richard Hamilton), 1969.

¹⁵ IGでは、様々なテーマで、ディベートや講演会を企画実行していた。そのうちのサイバネティクス専門家による講演（“Probability and information theory and their application to the visual arts by E. W. Meyer,” 8 March, 1955）をヒントに作成したと言われる美術家ジョン・マクヘイル（John McHale, 1922-78）のメモがあり、それをもとに、ハミルトンがこのダイアグラムを作成した。マクヘイルは、展覧会「これが明日だ」（“This is Tomorrow”, the Whitechapel Art Gallery, London, Aug 9-Sep 9, 1956）展で、ハミルトンと建築家ジョン・ヴォルカー（John Voelcker, 1927-1972）とともに共同制作を行った人物である。



図表1 ダイアグラム (リチャード・ハミルトンのデザイン)
 出典 *This is Tomorrow* [exh. cat. The Whitechapel Gallery,
 London, 9 August – 9 September, 1956]

そしてハミルトンは、こうした映像を、TVの前に固定した自身のカメラで捉える。ケント州立大学の事件の現場では、負傷して横たわる青年に、仲間等が駆け付ける。前者は横たわって不動であるため、像が何であるか認識できるが、後者は動き、現場のカメラはブレのように捉えて、それが残像ようになってハミルトンのカメラに写り込む。降り注ぐ日の光が、仰向けに横たわる青年の顔や負傷した体を露わにすると同時に、体の周りや腕の下に陰をつくり出し、光の粒子よる表示が、あたかもソフトフォーカスされているかのように見える。その結果、生み出されているやわらかなイメージにより、画面の「事実」が白昼夢のようにも見えてくる。しかし、ハミルトンは、これを捉えるにあたり、手を加えたり、カメラの設定を変えたりはしていない。他の娯楽番組等と同様の設定で、TV画面を、同じ距離から同じスピードで、リリースでシャッターを切り、フィルムに記録したその一枚なのである。そのすべてを、今度は、メッシュのスクリーンに製版¹⁶して行くのである。

¹⁶ 製版は、スクリーンに感光乳剤を塗布して感光させる写真製版法、原紙と呼ばれる紙をスクリーンに貼り付けるカッティング法、油性の描画剤でスクリーンへ描画した後にヒラーと呼ばれる水性の目止め液を塗布するブロッキング法があり、どの方法も非描画部分のスクリーンに目止めをすることで、インクの通過部分と非通過部分を作り出す(「武蔵野美術大学造形ファイル」より。この「ファイル」には、各種技法がわかりやすく示されている <https://zokeifile.musabi.ac.jp/>)。

2. 版画による挑戦

2.1. ハミルトンと版画工房

ハミルトンは、スクリーンプリントの他、銅版画等、版画制作経験は豊富にある。その中で、限定部数の多い本作において、リトグラフ（平版）やエッチング（凹版）等も検討されていて、前者は、部数が増えるにつれて版が劣化することから、多くても30部ほどの部数になる傾向にあること、後者は、版の摩耗の問題などを挙げ、一方スクリーンプリントは、そういった制限はないことを指摘する¹⁷。但し、色の数だけスクリーン（版）を用意せねばならず、1枚の紙（支持体）に版を重ねていくことから、1回刷っては紙の上のインクを乾燥させる必要がある。発行部数が多いほど、それを乾燥させるスペースを要することにもなる。刷った後の紙には乾燥を求める一方で、乾燥によりメッシュの間にインクの目詰まりが生じ、そのたびに、版のインクを洗い流すという手間も生じてくる。

こうした作業には経験と技術を要するばかりでなく、5000部ともなれば、工程の緻密な計画とリズムも求められることであろう。そして、限定部数の多い作品制作依頼を受け、同時に質を保つことを承諾したことによって生じる問題は、ハミルトン自身が言うように「これまで少ない限定部数でなされてきたようなアーティストと版画工房の献身的な制作による版画を5000部つくること」¹⁸にあった。さらに、ハミルトンは5000部という数にも拘わらず、色数（版の数）も減らしてはいない。その数は15版に及ぶ（1枚の紙に15回刷り上げて制作する）。つまりは、発行部数に15を積算した回数（75,000回）の作業が営まれたということになる。同じクオリティーとしての、つまりは厳選された5000部であるので、実際は75,000回を上回る刷りが施されたことは確実である¹⁹。

こうしてみると、すべてにおいて従来の方式に敢えて逆行するような試みがなされていることがわかる。また、ハミルトン自身も「最も多くの労苦を伴うものだった」、「一生に一度で十分である」²⁰と回顧するように、本作の制作には、アーティスト本人のみならず、版画工房の「献身的な制作」が必要であった。逆の発想で、記録破りの枚数の制作を実現するためだけに、これに取り組んだわけでないのである。

さて、ここで言う「版画工房」とは、のちに「アート・プリンター」とも呼ばれるようになるものでもあるが、《Kent State》が制作された頃には、アーティストとコラボレーションをするこうした版画工房は既に存在していた。その多くが、開設当初は広告等の印刷を生業としていた。ハミルトンは、単に利用しただけではなく、こうした印刷所を、芸術作品制作専門の版画工房と化することを可能にさせたアーティストの一人でもあったと言うべきであろう。

¹⁷ Hamilton, *Collected Words 1953–1982*, op.cit., pp.92–94.

¹⁸ Ibid., p.94.

¹⁹ Ibid. 5000部のために、6000枚の紙を用意したが、作業中に飛んできた虫の付着等の理由で、あっという間に3000枚が使い物にならなくなったと言う。

²⁰ Ibid., p.94.

例えば、1957年にロンドンに開設されたケルプラ・スタジオ (Kelpra Studio)²¹ は、劇場や画廊等をクライアントとし、ポスターやちらし等を主に制作していたが、1960年前後からアーティストの作品を受注するようになり、ハミルトンは1962年に初めてケルプラ・スタジオを利用する。ケルプラ・スタジオにとっては、アーティストとの最初期の仕事にあたり、それはハミルトンの代表作の一つとなる²²。ケルプラの設立者の一人プラターは、「ハミルトンなしには、こうした制作を進められるとは思わなかったであろう」²³と回顧している。以降、名立たるアーティストとの仕事が増えていく。後に、この工房名を前面に出して、ケルプラの回顧展が英国内の主要美術館で開催されるほどにもなる²⁴。これと同様の版画工房は欧米でも増えていく²⁵。

一方、ハミルトン自身も版画制作経験は豊富にある。ハミルトンは幼少期から画才は認められていたが²⁶、労働者層の家庭で生まれ育ち、小学校を卒業すると働きはじめている。複数の職場を経て、1937年ロンドンにライマン・スクール & ステューディオズ・オヴ・インダストリアル & コマーシャル・アート (Reimann School and Studios of Industrial and commercial Art, Regency Street, Pimlico, London) が開設されるや否やそこで勤め始める (以下、「ライマン」と表記)。この名称が示すように、産業や商業にかかる美術を教える学校であり、制作し実践するスタジオであった²⁷。ハミルトンは後者で雇われた。英国においては初の商業美術学校および制作スタジオもあったことから、少年期のハミルトンは最先端の設備や技術を体験したことであろう。ユダヤ系のアルベルト・ライマン (Albert Reimann, 1874-1976) が設立したこの学校の前身は、ベルリンにあったことから、ドイツの造形学校バウハウスとの関係も深い。ライマンで学んだあとバウハウスに入学した学生もいれば、バウハウスでの経験をもとに、ライマンで教える教員もいた。ドイツでは、先端的な機関の一つとして名声を上げていたが、迫りくるナチの脅威に、ロンドンに移ることを決断したわけである。生まれも育ちもロンドンであるハミルトンは、ピムリコの自宅近くに来上がっている

²¹ 1957年クリス・プラター (Chris Prater) とローズ・ケリー (Rose Kelly) がロンドンのケンティッシュ・タウン (Kentish Town) に印刷所を開設したのが始まりである。

²² Richard Hamilton, *Adonis in Y fronts*, 1963 (Screenprint from twelve stencils, 63.2 x 83.6 cm).

²³ *Kelpra Studio: The Rose and Chris Prater Gift* (London: Tate Gallery, 1980), p. 25.

²⁴ 上記出版物は、テイト美術館で展覧会が開催された時 (Tate Gallery, London, 9 July - 25 August, 1980) に出版された。この10年前にも展覧会 (*Kelpra Prints at the Hayward Gallery, South Bank, London, 17 June-7 July, 1970*) が開催され、同名の展覧会図録も出版されている。

²⁵ ケネス・タイラー (Kenneth Tyler, 1931-) は、1965年にロサンゼルスに版画工房ジェミナイ G.E.L. を設立し、その後、アメリカのニューヨーク州にタイラー・グラフィクス版画工房を開設する。この工房が制作したアーティストの作品群 (ハミルトンの作品を含む) は、DNP が買い受け、現在 CCGA 現代グラフィックアートセンター (福島県須賀川市塩田宮田1) で、「タイラー・グラフィクス・アーカイヴ・コレクション」として、保存・管理されている。

²⁶ ハミルトンは、両親兄弟とともに最初はロンドンのメルリボーン (Bell Street, Marylebone) の公営住宅に住み、その後、カムデン・タウン (Camden Town)、ベルグラヴィア (Belgravia)、そしてピムリコ (Pimlico) に移り住んだ。いずれも労働者層の多い都市部の地区である。ピムリコで、ハミルトンは、1929年から小学校 (St. Peter's in Eaton Square) に通い、のちに、同地に開設したライマンで職をえることになる。少年期の1934年に、国会議事堂横のヴィクトリア・タワー・ガーデン (The Victoria Tower Garden) で開催された児童の絵画展で一等となっている。

²⁷ ライマンについては、以下の図書に詳しい。Yasuko Suga, *Reimann School: A Design Diaspora*, Artmonsky Arts, 2014.

く近代的な建物を見て、この機関にアプローチしたのであった。

この後ハミルトンは、同じくロンドン市内にあるロイヤル・アカデミーやスレイドの美術学校に進学し、市内の美術工芸学校等での非常勤講師の職を得ていく。そして、1953年から北部イングランドのニューカッスルにあるキングズ・カレッジ（現ニューカッスル大学）で教職につく。以降は、ロンドンに居を構えたまま、ニューカッスルまでの約400キロを鉄道で行き来していた（～1966年）。着任と同時に、学内に放置されていた版画や印刷機材に目を向け、活用を開始する。ハミルトン自身の版画や印刷にかかる関心もあったであろうが、ライマンでの経験から、こうした機材に馴染みもあったことであろう。そしてここで、あの《いったい何が…?》を掲載した図録やポスターがハミルトン自身の手でつくられ、彼の代表作《My Marilyn》（1965年）もここで、しかも自身の手で刷り上げている。これには《Kent State》には及ばないまでも、11のスクリーン（版）を用いている²⁸。

また、ハミルトンにとってのニューカッスル時代は、抽象美術への動きが英国で勢いを増す時でもあった。同じくキングズ・カレッジで教鞭を執ったヴィクター・パスモア（Edwin John Victor Pasmore, 1908–1998）は、その中心的存在として名を馳せていた人物であり、教育の現場でも抽象芸術を推進していた。ハミルトンは、抽象芸術に対して決して否定的ではなかったが、パスモアのもとで学ぶ学生たちが、「パスモア・スタイル」になっていることには批判的であった²⁹。ハミルトンは、自身の作品ですらも、自身の「スタイル」が見えてくることに否定的であった。そのために、前例とは逆の発想をもつ姿勢にあった。これはハミルトンが尊敬するマルセル・デュシャン（Marcel Duchamp, 1887–1968）の影響もある³⁰。制作においては、直接的に自身の手を加えず、作品のモチーフに批判や感傷を介在させないことも、スタイルの確立を回避できることと考えていた。その意味でも間接性を特色とする版画は、彼にとっては関心の高いメディアであったし、自身の手ではなく、上記のような印刷工房のスタッフが手を動かすことは、こうした思想からも積極的な意味があったのである。それには、ハミルトンの目指すところに応えられるような技量と設備のある印刷工房が必要であり、またそうした工房で積み上げられた信頼関係は貴いものであったことであろう。しかしそれとでも、印刷工房にはそれぞれの「スタイル」があることから、同じ工房を使い続けることをハミルトンはしなかったのである。《Kent State》は、前掲のようなケルプラ・スタジオでもない、また英国国内でもない、南ドイツにあるディーツ・オフィジンの工房を使用している。

2.2. ディーツ・オフィジン工房での挑み

《Kent State》の画面に向かって右側のマージンの下方に、エンボスでタイトルの“Kent State”の

²⁸ その後、ケルプラ・スタジオで、9枚のスクリーンで制作し発行している。

²⁹ Richard Hamilton. Interviewed by Peter Sinclair, 6 October, 1974 (Transcript from cassette tape in the National Arts Education Archive, Yorkshire Sculpture Park).

³⁰ そのデュシャンにさえ、それに反する制作思想をハミルトンは示すことがあるが、「デュシャンに反すること自体が、デュシャンの影響」だとハミルトンはあるインタビューで答えている。“Whom do you admire?” *ARTnews*, November, 1977.

文字、その下に前掲の発行者レオンハートの名、さらにその下に“Printed by Dietz Offizin”と示されている³¹。これは、ドイツ南部のバイエルン州レングモースにあるディーツ・オフィジン版画工房を指す（以下、オフィジンと表記）。ハミルトンに企画を持ち込み、《Kent State》の発行者となったレオンハートが、同じくバイエルン州のミュンヘンを拠点としていることとも関係しているであろう。ハミルトンとこうした印刷工房との関わりは、原画をわたし、あとは工房任せというわけではない。制作の場が、ドイツとなっても、ハミルトンは何度も英国との間を行き来している。オフィジンの工房で作品を前にスタッフと話をする写真も現存している。また、スタッフとともかなりの試行錯誤を繰り返した記述も残されている³²。ハミルトンは、前述のとおり版自体の技術的関心があることのみならず、それを通しての我々の「知覚開発」に関心がある。そのためのコラボレーションと言うべきであろう。

スクリーンプリントでは、先述のように「シルク」のような肌理の細かなメッシュから、スキージで一気に入クが押し出されるため、ムラの無い均一な色面を出すことが可能である。そのため、印刷の中でも、ポスターや商品ラベル等の色面を強調するような画面をつくる際に使用され、その色の鮮明さやコントラストの強い色面の組み合わせで、訴求力を高めていた。そうした商業印刷の色の表現を、記号として用いたのがポップ・アーティストたちなのである。しかし、ハミルトンは、これらとはまた異なる可能性をスクリーンプリントに見出そうとしている。《Kent State》は、大胆な色のコントラストや単色の色面を強調した作品ではない。

本作のために捉えた図像は、光の粒子による図像、即ち、赤（マゼンタ）、青（シアン）、黄色（イエロー）の組み合わせで構成されるものである。それにより構成された色を、ハミルトンの言葉を借りれば、「スライス」³³して解体し、色ごとにスクリーン（版）をつくる。結果、15というスクリーンの数になるが、うち2枚は、色を変えて同じスクリーンを使用している。さらにその版（色）が乾いた後、重ねて刷る。その繰り返しによる層により、15色以上の色合いが生じている。スクリーンプリントは、上述のとおり、インクの均質的な色面を特徴としており、複数の色面の多少の重なりはあるにしても、単色の色面部分を強調するものが多く見られるが、ハミルトンの《Kent State》の場合は、各色の色面の、多いところでは15面に及ぶ積層により、求める色が示されている。

版画制作にあたっては、紙や色の確認や版の状態を見るために校正刷りなどが行われるが、本作のように複数版を重ねていくものは、その段階ごとに刷って記録をしている。これを「ステージ・プルーフ」(stage proof)と呼んでいる。このステージ・プルーフ（以下SPと表記）は、ハミルトンの前掲の言葉からすれば「スライス」された色の段階的な積層として見るができる資料とも言える。

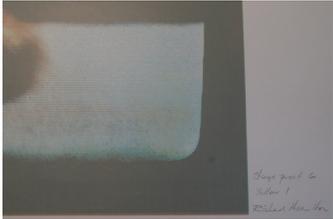
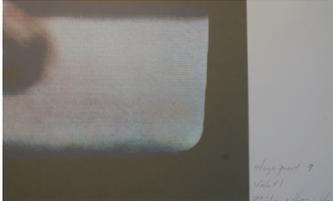
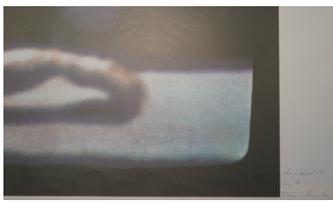
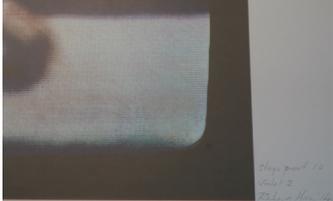
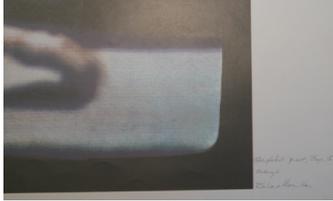
《Kent State》の全SPは、現在ロンドンのヴィクトリア&アルバートミュージアムに所蔵されている。ハミルトン自身が寄贈したものだ。その実見調査をもとに、まとめたものが「図表2《Kent

³¹ 紙はフェリックス・ショラー社の印画紙を使用。“SHOELLER”の文字と社屋のタワーのエンボス・マークがある。ショラー社は1895年ドイツのオスナブリュック（Osnabrueck）に創設。

³² Hamilton, *Collected Words 1953-1982*, op.cit., p.94.

³³ Ibid., p.96.

図表2 《Kent State》のステージ・プルーフ

<p>SP1 Blue 1</p> 	<p>SP 6 Yellow 1</p> 	<p>SP11 Blue 4</p> 
<p>SP2 Blue 2</p> 	<p>SP7 Yellow 2</p> 	<p>SP12 Gray 1</p> 
<p>SP3 Blue 3</p> 	<p>SP8 Lilac 1</p> 	<p>SP13 Gray 2</p> 
<p>SP4 Red 1</p> 	<p>SP9 Violet 1</p> 	<p>SP14 Gray 3</p> 
<p>SP5 Red 2</p> 	<p>SP10 Violet 2</p> 	<p>SP15 Orange</p> 

(筆者撮影 Prints and Drawings Study Room, Victoria & Albert Museum, UK)

State》の「ステージ・プリーフ」で、各画像の上に記載した情報は、ハミルトンが版画のマージンに手書きで記した SP の番号と色名である（マージンには、ハミルトンのサインも記されている）。

SP1 には人物等のモチーフは表れていない。TV 画面全面の「粒子」だけが映し出されているようだ。その“Blue 1”は、白みがかった淡い色彩で、全体で薄い水色の用紙に見えるほどである。

その上に、SP2 の“Blue 2”が刷られる。これには、“hard” (contrasty) screen という補足メモが、1973 年の図録に記載されているとおり³⁴、暗部と明部の調子が強い硬調のスクリーンであるため、はっきりと図像が浮かび上がっている。さらに“Blue 3” (SP3) が刷られ、それは逆に“soft” screen である。重なりにより色は強まるが、フィルムの軟調（低コントラスト）の部分であるため像の輪郭が柔らかくなる。同じように硬調、軟調の順で“Red 1” (SP4) と“Red 2” (SP5) を、その次の“Yellow 1” (SP6) と“Yellow 2” (SP7) は、その逆の軟調から硬調の順で刷り上げている。この硬調の“Yellow 2”は、まるでベタ塗かのように刷られているために、このあと他の色で刷り重ねて、黒に近づいていっても、真黒に色が潰れてしまうことはないのである。そして、“Lilac 1” (SP8), “Violet 1” (SP9), “Violet 2” (SP10), “Blue 4” (SP11), “Gray 1” (SP12), “Gray 2” (SP13), “Gray 3” (SP14), そして“Orange” (SP15) の順に刷り上げ完成する。このようにして「色の重なり (overlap) と色の縁 (fringe)」³⁵で像を浮かび上がらせている。像の「色の縁」を見ると（図版 3、図版 4）、光の粒子が、メッシュのスクリーンを経た細かなドットの集積で表され、そのドットすらも「色の重なり」で表されているのがわかる。

以上のようにして TV のブラウン管による色が再現されているのであるが、それとは異なるメディア、即ち、スクリーンプリントおよびそのインク、そしてその集積による色のつくりにより、TV の図像を見ることとは別の知覚が呼び起こされるのである。しかしながら、「事実」は変わらない。ハミルトン自身も次のように言う。

私が変換を行っても、私の手が介在しない限り、そして私が物理的にそれに加わらない限り、（メッセージの）真正性はそのままそこにあるのである³⁶。

ここに版画を積極的に用いた意味を読み取ることができるが、ハミルトンの手を介さないことで、逆説的にも、彼にとっては「最も苦勞した」作品となる。また、スクリーンプリントというメディアを TV とは異にしてもなお「真正性」は変わらないことを、ハミルトンは上記に続けて次のように語る。

同じメッセージがそこにある — 声のトーンは新しく、方言は異なり、構文は異なる。しかし、偽りなく語られている³⁷。

³⁴ *The Prints of Richard Hamilton* [exh. cat. Davison Art Center, Wesleyan University, 28 Sep. - 4 Nov., 1973], p.48.

³⁵ Hamilton, *Collected Words 1953-1982*, op. cit., p.94.

³⁶ *Richard Hamilton: Prints and Multiples, 1939-2002* [exh. cat. Kunst Museum Winterthur, 31 Aug. - 24 Nov., 2002], p.102.

³⁷ Hamilton, *Collected Words 1953-1982*, op. cit., p.96.



図版5 《Kent State》(右上)とリチャード・ハミルトン(右下)
出典 *Richard Hamilton* [exh.cat. Tate Modern, London, 13 February - 26 May 2014]

また本作は、事件の「事実」のみならず、それがTVから撮られたものであることも、偽りなく示している。ブラウン管テレビ時代の緩やかな湾曲画面の枠が影のように写り込み、それも同じように色の積層により、はっきりと《Kent State》に表れている。自宅のリビング・ルームで、TVセットと《Kent State》とともにハミルトンを撮影した写真がある(図版5)。恐らくここに写るハミルトンのTVセットから「事件」を捉えたのであろう。壁に掛けられた《Kent State》は、拡大こそされているが、その画面のTVモニターの縦横比や枠の形状は、実際のTVセットのそれと同じである。

また、作品額縁内の左右マージンは、向かって右側の方が明らかに広い。これは、実際のTVセットのモニターが、左寄りであることを模していると言われている³⁸。上述のとおり、作品にTVモニター枠を写り込ませていることからしても、TVセットを想起させていることは確実である。TVモニターを想起させながらも、実際のそれとは決定的に異なるものが、スクリーンプリントにより呼び起こされた知覚の世界なのである。同じ出来事を捉えながらも、《Kent State》は15のスクリーンにより色の重なりとその刷り込みにより、確かに支持体に集積されている。そして、5000部が広まった5000の場のそれぞれで複数の人々がそれを見るのである。このリビング・ルームの実際のTVモニターは、《Kent State》に写るものと同じモニターであり、同じ「事実」を示したものだ。しかしながら、実際のTVの画面には、負傷した青年はもういない(ドラマのよう

³⁸ *Richard Hamilton: Prints and Multiples, 1939–2002*, op. cit., p.102.

な画像が見える)。《Kent State》を見た人より恐らく多くの人が、TVの画像を見たであろうが、それは一瞬にして消え去り、情報として消費されていく。ハミルンがTVを擬態しながらも、決定的に異なる2つの知覚世界をここに示しているかのようである。ハミルトンは、自宅でのこの写真撮影の設定を通して、そのことを仄めかしているようにも思えるのである。

おわりに

ハミルトンは、この後も名作を残し、世界的な評価とともに、亡くなる間際まで制作し、探究し続けた作家である。その評価の高さと彼の作品の価格の高さは比例するが、《Kent State》は、他のハミルトンの作品に比べれば、今日でも手の届くような価格にある。但し、それに費やされた手間は、その価格以上のものであることは本稿で示した通りである。困難を伴う作業であっても、また、それに反比例するかのような低価格であっても、それだからこそこの5000部のエディションはより意味が出てくる作品である。ハミルトンは、本作発表の8年後、自宅で取材を受けた際に、《Kent State》について次のように言う。

私はむしろ、それらの画像の5,000枚がまだ人々に見られ、この出来事のことだと認識されることに誇りに思っています³⁹。

5000部といえども、その一点一点、一刷り一刷りに精魂を傾けずには成立しない作品であることは、本稿で示した通りであるが、次のハミルトンの言葉が、なおそのことを示してくれるのである。

政治的なメッセージは、見る価値がないものであれば、伝わらないでしょう。その視覚的な性質のためにそれを拒絶したいのなら、どうしてそれが政治的メッセージとしての力を持つことができるのでしょうか。魅力的で説得力のある品質を持つことが、この出来事を思い出させる利点となるのです⁴⁰。

【謝辞】 本研究は、宮城学院女子大学およびDNP文化振興財団のグラフィック文化に関する学術研究助成を受けたものです。《Kent State》を所蔵するYale University Art Gallery (USA)での調査においては、Richard Field氏および同館学芸員諸氏より貴重な情報に加え、温かい励ましの言葉を賜り、本誌の査読の先生からはお時間を頂戴したうえ、貴重なご意見やご示唆を頂きました。記して謝意を表します。

³⁹ *Vanguard* (Vancouver: The Vancouver Art Gallery), September, 1978, p.14.

⁴⁰ *Ibid.*

Richard Hamilton's *Kent State*: Mass Media Images and the Challenge of Printmaking

YOSHIMURA Noriko

Images from mass media are key elements of the art of Richard Hamilton, which has led to him being called a “Pop” artist or “Father of Pop”. In his artwork *Kent State* (1970), again, he used mass media images. In this artwork, however, the subject is a political matter, not the popular consumer products such as cars and domestic appliances which he was personally fascinated by. *Kent State* depicts one of the students injured on 4 May, 1970, when the Ohio National Guard opened fire on a crowd gathered to protest against the Vietnam War. Hamilton said, “The subject matter of *Kent State* isn’t what’s important, ultimately the image is important”. If so, then why did he choose the subject? What is the image of *Kent State*?

The scene was filmed, almost by chance, on Kent State University campus in Ohio, U.S.A. Hamilton describes it as follows: “The information recorded in the emulsion is urgent; it is processed and put into the hands of an American TV network [...] which transforms the image in the film frames into electric signals, later beamed at an antenna on a satellite orbiting the earth. The satellite passes on the signals to a tracking station in the south of England and electrons are ‘piped’ to a recorder which duly notes the facts on a magnetic tape. That evening, the message is re-transmitted as part of a BBC news broadcast to be detected by a TV receiver; information is decoded and divided among three guns in its cathode ray tube. [...] Red, blue and green dots blink as they are scanned”. Then, Hamilton captured the image on his TV with a sudden click of a camera shutter at his home in Britain.

Kent State, a screen print, is based on this image transmitted and processed through various stages as outlined above. It was printed from 15 screens “to layer many transparent colours over each other to build the image from the overlaps and fringes”. It was a huge amount of work and he stated that it was “the most onerous of all the prints I have made”. He used six thousand pieces of paper to create a limited edition of five thousand prints, which is indeed large. While the screens themselves no longer exist, Hamilton’s description of the types of screens and pigments that he used live on. The stage proofs are housed in the Victoria and Albert Museum, London. In addition to the final printed work, those materials, references, and Hamilton’s words tell us how *Kent State* was created. Through examining these resources, this paper discusses how the image was fabricated and the subject was transformed in this printing process.

