

広田晴南

芸術文化キュレーションコース

美学

人間の身体、なかでも裸体は古代より彫刻や絵画において数多く表現されてきた。1830年代の写真技術の誕生以来、写真においても裸体表現が行われるようになる。とりわけ写真による裸体表現は社会や人々に困惑を与え、しばしば猥褻なものとしてされる。なぜ今なお裸体表現は繰り返されるのか。本論文では裸体表現の歴史や理論、写真技術、視覚イメージ、猥褻に関する制度や問題などをふまえながら、現代における芸術写真の裸体表現がもつ意義について考察する。

古代において、裸体は紀元前7世紀ごろから力に対する憧れを示すために、しなやかで活発な青年の姿を通して表現された。男性の裸体像の3世紀後に女性の完全裸体像が誕生する。美しい女性の裸体は理想的な美や愛を表現するのであるが、人と神は同じ形姿であるという神人同形論の考えがこれらの美しい身体賛美の根底にあったとされる。中世において、キリスト教の浸透とともに裸体賛美は息をひそめるが、そのかわり聖書の場面という口実を得て裸体表現がなされるようになる。その後、神や物語の場面の描写という暗黙の了解のもとで、理想の肉体美や官能性を追求した裸体が表現されていく。19世紀、マネの《草上の昼食》は既存の裸体表現のルールを無視して、観照者に当惑を与えた。以後、裸体表現の多様化はますます進む。今日に至るまで裸体表現は人々を動揺させ、困惑させ、ときに

は怒らせながら観照者や社会に一石を投じる存在であった。

1830年代の写真技術の発明は、芸術における裸体表現と社会の動向がおおきく変化するきっかけとなる。写真は物理的・化学的な現象により世界をありのままに切りとることができる。写真の対象を直接的、無媒介的に表現できるという性格は、観照者に写真があらわすものがあたかも現実であるかのように思わせた。アポロ8号が写した地球の出の写真やカヤホガ川の火事の写真は、人々に衝撃を与え、環境保護運動の高まりに一役買った。写真のイメージは人々を自分の意思とは無関係に社会の実践に向かわせることができる。その一方で写真は様々な媒体と結びつく。写真は、報道写真、雑誌、広告、インターネットなどの媒体と結びつき、毎日同じようなイメージが大量に繰り返し垂れ流されるようになった。写真によって繰り返されるイメージは、本来とは別の意味を持ち、私たちの感覚を麻痺させる。直截的で明瞭な写真は人々に衝撃を与え行動を促し、繰り返されるイメージは人々の感覚を麻痺させ、知らず知らずのうちに価値観や枠組みを形成する。

1960年代以降、社会における既存の価値観や構造が問い直されたことをうけ、裸体表現は明らかな政治的な手段になり始めた。そのなかでセルフポートレイトを表現手段として用いる女性の芸術家が表れ始めた。ハンナ・ウィルケやシンディ・シャーマンはステレオタイプの女性像を表現することで、社会に根差す伝統的な価値観が女性を抑圧するものであることを明らかにしている。同時に、セルフポートレイトによる表現は写真における撮影者、被写体、観照者の視線の三者構造を無効

にするだけでなく、女性芸術家が自身の姿を自ら撮影することにより、今まで男性によって見られる対象として「もの化」され支配されてきた女性の身体を自らの手に取り戻す手助けとなる。そして「今」の自分の姿、自分の身に起きていることをカメラの眼による三人称の視点から改めて見つめることは、本当の自分や自分が置かれている環境について見直し再解釈することにつながる。すなわちウィルケやシャーマンなどの女性芸術家たちにとってセルフポートレイトという手段で身体を表現することは既存の枠組みを問い直すものであり、自己のアイデンティティを確立させるためのものなのである。

また写真を通じた裸体表現について、切り離せないのが猥褻に関わる問題である。作者が主張したい意図を持って作品を制作し、嚴重に注意を払って公開したとしても、普段は隠されている裸体を露出させることは「猥褻」であると安易に判断されてしまう。裸体表現は芸術と猥褻のあいまいな境界線上にあるため、常に様々な論争を巻き起こしてきた。日本においては猥褻三要件や刑法175条など猥褻なものを統制するための制度の曖昧な基準によって、芸術的価値を持つ裸体表現が猥褻物とされ、作品が撤去されたり作者が逮捕されたりする。裸体表現は非常に強い影響力があるため、社会や人々に衝撃を与える一方で制作者側にも傷を残してしまう。裸体表現は諸刃の剣である。

裸体表現と、写真という他の媒体にはない特別な力を持った素材とが現代芸術の前衛的な表現に組みこまれたとき、その表現は今まで不可視だった社会構造と前時代的な固定概

念を浮かび上がらせ人々に問いを投げかける。現代において芸術写真の裸体表現は伝統的な社会規範が孕む抑圧という問題に抵抗し、私たちにとって生きづらい社会構造を内部から揺るがしている。過去から現在に至るまで、芸術家は観照者を納得させるため、そして社会の問題を提起するために強い意志と覚悟を持って表現に臨んでいる。裸体と写真はその社会の前線で戦う芸術家たちにとって強力な手段なのである。

[主な参考文献]

ケネス・クラーク／『ザ・ヌード』／筑摩書房／2004年
美術出版社編／『ヌードの美術史 身体とエロスのアートの歴史、超整理』美術出版社／2012年
エマ・チェンバート監修／『ヌードー英国テート・コレクションより』横浜美術館／2018年
ヘレナ・レキット編／『アート&フェミニズム』ファイドン／2005年
二階堂充他／『ヌード写真の展開』／有隣堂／1995年
西村清和／『視線の物語・写真の哲学』／講談社／1997年
田中正之編／『現代アート10講』／武蔵野美術大学出版局／2017年
笠原美智子／『ジェンダー写真論1991-2017』里山社／2018年
西村清和／『現代アートの哲学』／産業図書／1995年
David Cottington／Modern Art: a very short introduction／Oxford University Press／2005

知覚される「間」について

米沢空

芸術文化キュレーションコース

美学

何かと何かの間にある「間(ま・あいだ)」は、そのほとんどが知覚することができないため、そこに無いものとして捉えられることが多い。しかし、「無」のように見える部分であっても、知覚に作用するようなはたらきが絶えず起きていると私は考える。とりわけ芸術作品においては、しばしばそうした知覚されない「間」が重要な意味を持ち、知覚されない「間」こそ、知覚されるべきものであると考え、考察を行った。

空間的な間を説明するにあたって、まず、ゲルノート・ペーメによる雰囲気感知を取り上げた。ペーメは、主観と客観のみによって空間が構成されることを否定する。ペーメによれば、すでに感情を帯びた空間と定義される雰囲気感知は私たちにとって基本的な知覚の現象であり、人間が物事を認識する際には、今いる空間全体を把握した後に、各感官に分化して知覚するという段階を踏む。さらに、ペーメはある場所に入った際の雰囲気感知の経験には、「進入的経験」と「矛盾的経験」の2種類があるという。「進入的経験」はその場特有の雰囲気があるところに自分から入って行く経験を指し、「矛盾的経験」はその場特有の雰囲気と自分の感情との矛盾を指しており、雰囲気と自分の感情とのせめぎ合いが特徴である。雰囲気は自分で感知しなければわからないという主観的な面を持ちつつ、自分の周りに生じるある種客観的なものによるはたら

きかけも無視することはできない。そのため、雰囲気は準客観的なものである。また、私たちは空間を認識する際、空間が帯びる雰囲気を一瞬で感知しており、それが私たちの空間の認識に影響を及ぼしている。このとき、自分が経験している雰囲気に適した表現をするために、私たちは自分の五感を通した様々なものを知覚した経験に照らして、自分が感知した雰囲気がどのようなものであるかを考えることができる。

時間的な間を考察するうえで、篠原資明の「いまかつて間」、篠原が大きな影響を受けたバルクソン、大森荘蔵による「時間」の概念を手がかりにした。バルクソンは無が存在に先行するという考え方を否定し、この世界は新たな創造が絶えることなく生み出され続けている場であると考え。このように日々、新しさが湧出しつづける事態を「ほんとうの意味での時間」と言う。時間と聞くと、時計の針が示す時間ばかりが考えられがちであるが、その時間とは異なる。「ほんとうの意味での時間」とは、私たちが日々を生きることである。例えば、家から外に出て、散歩をしたとする。そのときに、自分の目に映る景色や聞こえてくる音、匂いは刻一刻と変化している。そして、その際には自分自身もずっと同じ状態にいるわけではなく、鳥のさえずりに耳を傾ける一瞬があったかと思えば、景色をただ眺める一瞬があったりする。それに伴い、私たち自身も感情の変化が絶えることなく起きている。絶えず変化を感じるものが「ほんとうの意味での時間」を実感することとなるのである。私たちが何かを感知する経験は、この時間をつくり出すことに繋がっている。

時間的な間においても、空間的な間においても、重要なのは篠原による「交通論」である。交通論では、4つの交通様態を基に、ひとつの感覚から別の感覚への運動や、ひとつの対象から別の対象への運動を考えている。交通は何かと何かの「間」がなければ、生じ得ない運動である。この場合の運動は感覚においての話であるため、その運動が目に見えるわけではないが、対象と私たちとの間で運動が生じることで私たちが対象を感知していることは間違いない。つまり、空間的にも時間的にも私たちは何かを経験するためには「間」を必要とする。そのため、積極的に知覚されることのない間は、私たちが生きるうえで大きな役割を果たしており、このような間を知覚することによって本来的な空間や時間があらわになるということが具体的な芸術作品の例からも導かれる。

「間」は空間においても時間においても感知されるものであり、どちらも何かある対象を知覚することによって生まれるものである。その意味において、私たちが何かを知覚する際には、必ず、「間」を知覚していると言える。さらに言えば、間がなければ、私たちは空間も、時間も正しく認識することができないといえるかもしれない。日本語の「空間」にも「時間」にもまさしく「間」という文字が含まれている。

ほんとうの意味での時間も、ほんとうの意味での空間も、知覚される(べき)「間」によってこそ、体験されるものであり、この知覚される「間」が空間と時間を支えていると言えるだろう。ここに、知覚される「間」の大きな意義があり、だからこそ積極的にその存在を考察すべき理由があると私は考える。

[参考文献]

ゲルノート・ペーメ／『雰囲気美学—新しい現象学の挑戦—』／晃洋書房／2006年
ヘルマン・シュミッツ／『身体と感情現象学』／産業図書／1986年
篠原資明／『五感の芸術論』／未来社／1995年
篠原資明／『バルクソン—〈あいだ〉の哲学の視点から』／岩波書店／2006年
篠原資明／『トランスエステティック』／岩波書店／1992年
篠原資明／『差異の王国—美学講義—』／晃洋書房／2013年
篠原資明／『漂流思考』／講談社／1998年
篠原資明／『あいだ哲学者は語る—どんな問いにも交通論—』／晃洋書房／2018年
大森荘蔵／『大森荘蔵セレクション』／平凡社／2011年
アンリ・バルクソン／『意識に直接与えられているものについての試論』／白水社／2010年
エトムント・フッサール／『内的時間意識の現象学』／筑摩書房／2016年
Allen Carlson and Sheila Lintott (ed.) / *Nature Aesthetics and Environmentalism From Beauty to Duty* / Columbia University Press / 2008

Onozawa, Kana *Kusama’s Art in the 21st Century*

『**21世紀の草間芸術**』

—日常への増殖と浸透—

小野澤 佳奈
文化マネジメントコース
Geibun Prize 2018 受賞

『**21世紀の草間芸術**』

草間彌生はいま世界で最も人気のある芸術家の一人であり、彼女の芸術は既成観念を打ち破ることで芸術の枠組みを超え、とりわけ21世紀に入ってから**は日常へと浸透し増殖**を続けている。本論文では、芸術的価値、芸術と観照者との関わり、芸術と現代社会との関係といった美学的な観点から21世紀の草間芸術を分析し、日常への増殖と浸透という切り口から、その芸術の歴史と芸術の理論に占める位置を明らかにする。

『**21世紀の草間芸術**』

『**21世紀の草間芸術**』

『**21世紀の草間芸術**』

あらゆる芸術は様々な性質を備えた価値を持っている。なかでも芸術の歴史と芸術の理論の文脈上の重要性に関わる芸術的価値は、芸術にとって最も重要な価値であると考えられる。とはいえ、芸術の価値はそれに尽きるわけではない。例えば21世紀の草間芸術は、消費主義社会のなかで商品として多く売買され、ともすれば作者への注目度が作品よりも高くなることさえある。それは一見すると、草間芸術が持つ芸術的価値が芸術の経済的価値や芸術家の名声と連動しているかのようである。確かに、芸術的価値が経済的価値や芸術家の名声といくつかの性質を共有する以上、それらは完全に切り離せるものではないが、その一方で芸術的価値とそれらの価値が連動することはない。なぜなら、それぞれが異なる判断基準によって測られた価値であり、まったく異なるものだからである。それでも草間芸術自体が、資本主義社会のなかで経済によって支えられ、さらにその芸術を広め、その評価を高めるものとしての芸術家の名声に支えられていることは事実であり、それらが芸術にとって重要なものであることは明白である。また、21世紀の草間芸術は、日常に接近することで芸術の制度からの逸脱を目論むものであるが、その芸術的価値が芸術の制度に支えられている以上、そこから完全に逸脱することは不可能である。しかしその一方で、その逸脱によってこそ芸術の範囲は拡大し、この意味においてその芸術的価値も増していくとも言える。

『**21世紀の草間芸術**』

21世紀の草間芸術は、美術館の中と外の双方において芸術を日常へ接近させようとしている。最近の美術館での草間の個展が人々を魅了し、大盛況となる要因として、様々なメディアを用いた情報発信や、誰もが知るモチーフとすべての人が関心を持つ「愛と平和」という主題の作品への使用、そして観照者を芸術行為に参加させることなどに代表される草間の前衛的な姿勢が挙げられるだろう。21世紀の草

間芸術は、誰もが観照者となれる芸術を提供しながら、芸術の閉鎖的な空間に多くの人々を誘い込み、普段芸術に興味のない人々の集う日常空間へと変貌させる。つまり、それは美術館を日常へと拡張し、侵食させることで、人々の生活に芸術を増殖させていくのである。その一方で21世紀の草間芸術は、美術館の外の公共空間に飛び出し、いわば日常に接近し、増殖することで、そこでは否応なしに芸術に興味のない大衆にも芸術を体験させることになる。しかし、芸術の制度の外に存在する公共空間で芸術が適切に評価されることはほとんどないと言っていいだろう。それでも草間の芸術は、独自の表現を貫きながらも周りの環境に調和することで、日常の中で芸術を受容させ、さらにその表現を通して「なぜこれが芸術なのか」という問いを大衆に投げかけることで、大衆が自ら草間の芸術を適切に理解したいと思わせるように仕向けている。草間の芸術作品が現在日常へ浸透している根底には、誰もが草間について何かしら知っているという状況があり、そこには草間芸術が誰でも受容可能なものであることや、草間のメディアに露出した宣伝活動が大いに関わっている。芸術がエリート主義を携えざるをえないなかで、21世紀の草間芸術は、芸術を低級にするのではなく、大衆を持ち上げることで、どこにあってもそれ自身が正当に評価されることを促すものとなっている。いわば、芸術と日常を双方向から接近させ、日常の芸術化と芸術の日常化の中で、着実に芸術を日常に浸透させ、増殖させることを可能にしているのである。

『**21世紀の草間芸術**』

『**21世紀の草間芸術**』

21世紀の草間芸術は、資本主義社会や大衆社会、消費主義社会などといった現代社会の持つ様々な側面と連動しながら日常へ浸透している。その意味において、それは社会性を持つ芸術であるが、その一方で自己言及性を根拠とする自律性を保つものでもある。芸術が日常へ浸透するためには、芸術は大衆や社会との関わりを積極的に持たなければならぬが、草間芸術のふるまいは結局のところ、「芸術とは何か」という問いへの取り組みであると言えることができる。社会性と自律性という、本来相反する性質を併せ持つ21世紀の草間芸術は、積極的に社会性を高めることで、芸術の自律性を、単に芸術を芸術のためだけに創造するための性質として扱うのではなく、「芸術とは何か」という問いへの答えをぎりぎりのところまで押し拡げるための性質として扱い、それによって芸術の新たな領域を切り拓こうとしている。

なかでもその社会との関わり方として重要な要素を挙げるならば、それは、草間とその芸術が前衛的な姿勢を取り続け、その芸術が一貫して「愛と平和」という主題を貫いているということである。なぜなら、前衛的な姿勢は新たに時代を切り拓く力そのものであり、同時に

『**21世紀の草間芸術**』

「愛と平和」という主題は、現代社会がいま切に求めているものだからである。おそらく、それは人類が始まって以来求め続けているものであるが、未だ戦争は止むことなく、完全な意味で「愛と平和」を手にすることができていないと言ってもいいだろう。それどころか、貧困や環境問題など、複雑な問題の絡み合う21世紀の現代に生きる私たちは、絶え間ない進歩のなかで、かえって先の見えない不安と恐怖の中でもがきながら前進を続けている状況にある。不安や恐怖は、幻覚に悩まされる草間にとって、最初期からその芸術の隠れたモチーフでもあった。さらにいえば、1960年代の既存の社会に対する異議申し立てとしての、フラワー・ムーヴメントから続く「愛と平和」という主題は、21世紀に入って世界が（外見上だけであるかもしれない）落ち着きを取り戻し、あるいはあらゆる既存の権威がすでに壊された後の、多元的な相対主義のなかで、漠然とした不安と連動しながら、21世紀の草間芸術において、よりはっきりと本質に迫るものになった。だからこそ、その芸術は、人々にとって強い説得力を持って受け止められるものとなり、日常に浸透してきたのだと言える。

21世紀の草間芸術は、優れた自律性と社会性を持つことによって、前衛芸術として、つねに現代社会と芸術の先頭に立ち、新しい芸術の可能性を切り拓きながら同時に日常へ浸透し、それがまさに真の芸術であるということを私たちに、現代社会に提示するものとして燦然と輝き続けている。

『**21世紀の草間芸術**』

『**21世紀の草間芸術**』

以上見てきたように21世紀の草間芸術は、様々な方法によって日常へ接近しようとしている。そこには草間の野望、すなわち世界中に草間芸術を増殖させることで世界を平和にすることがあり、その背景には芸術の新たな可能性を切り拓く前衛芸術家としての矜持がある。草間芸術の前衛的な姿勢の基盤は、1960年代に築かれた。60年代、草間は現代芸術の中心地ニューヨークにおいて、当時の芸術運動や社会の動きと連動しながら、過去の芸術を否定する新しい芸術を次々と生み出していった。これら一連の前衛芸術は芸術の可能性を拡げ、豊かにする一方で、人々が暗黙のうちに持っていた芸術の定義をわからなくした。その結果、新しい芸術はある意味で出尽くしてしまい、これ以後の芸術は過去の残骸を繰り返しているかのような様相を呈すようになった。この状況を目の当たりにしたアーサー・ダントーは、60年代の芸術動向によって、芸術が自らの哲学的問いに答えていくという物語は結末を迎え、一定の目的に向かって進化していくという芸術の歴史は終焉したと主張した。ダントーに従うと、もはや重要な芸術は生まれえないことになる。

しかし私は、「芸術とは何か」が致命的にわからなくなった60年

卒業研究・作品 —

代こそが、その物語の真の始まりであると考える。さらに現代の芸術は、モダンが終わった後のポスト・モダンの芸術やポスト・ヒストリーの芸術ではなく、前衛芸術としてのモダン・アートがなお続いていると主張する。なかでも21世紀の草間芸術は、ニューヨーク時代の前衛姿勢を保ったまま、「芸術とは何か」という問いに答え続け、日常へ増殖することによって芸術の新たな領域を最大限切り拓こうとしている。それは芸術と日常の境界を曖昧にし、芸術の領域を不確実なものにしてしまう危険な行為ではあるが、その一方でそこまでしなければ芸術の進化は止まってしまう。以上のことから、芸術の価値を保ちながら、モダン・アートとしての芸術の最前線で闘い続け、新しい芸術を創造し続けるものとして、21世紀の草間芸術はきわめて重要であると結論づけることができる。

『**21世紀の草間芸術**』



草間彌生《華さけるチューリップたちの楽園へゆこう。》2009年、ミクストメディア、シンガポール/草間彌生『ヴァガボンス・スタンダード 01 草間彌生』平凡社、2014年

『**21世紀の草間芸術**』

- 【**主要参考文献、引用文献、URL**】
- 草間彌生／『無限の網―草間彌生自伝』／作品社／2012年
 - 西村清和／『現代アートの哲学』／産業図書／1995年
 - 西村清和編／『分析美学基本論文集』／勁草書房／2015年
 - ロバート・ステッカー／『分析美学入門』（森功次訳）／勁草書房／2013年
 - テオドル・W・アドルノ／『美の理論』（大久保健治訳）／河出書房新社／2007年
 - アーサー・C・ダントー／『芸術の終焉のあと―現代芸術と歴史の境界』（山田忠彰監訳）／三元社／2017年
 - David Cottington/*Modern Art : a very short introduction* /Oxford University Press/2005
 - 海野弘／『ワードマップ 二十世紀美術 1990-2010』／新曜社／2012年
 - Michael Archer/*Art Since 1960*/Thames & Hudson/2002

Nishida,Miharu *Autonomy and Publicness of Art*

『現代美術作品の自律性と公共性』—美術館における撤去・修正騒動を例に—

『現代美術作品の自律性と公共性』—美術館における撤去・修正騒動を例に—

西田 美晴

文化マネジメントコース

『現代美術作品の自律性と公共性』—美術館における撤去・修正騒動を例に—

はじめに

近年、美術館で展示された現代芸術作品が撤去や修正を要請される騒動がたびたび起こっている。多くの場合において、倫理的に問題があるとみなされる芸術作品が美術館という「公共の場」に設置していることが指摘されているにすぎない。注目すべきは、問題の焦点が作家個人に対する非難ではなく、美術館にこの芸術作品を展示してよいか否かという問題である。そこで、まず問わなければならないのは、美術館は公共の場なのかということである。さらに、美術館は誰のためにあるのかということについても改めて考える必要があると私は考えた。

芸術作品が美術館という元々閉じられた自律的な世界から外の社会に飛び出し、公共性を持ち始めたために、芸術表現は無制限に自由なものではなく、規制されることもあると人々は気づき始めた。また、芸術作品と社会との距離が縮まるなかで、より多くの人々が芸術作品と関わりを持つ機会が開かれている。現代芸術が置かれているパブリックな状況において、なおいっそう、何のために芸術作品があるのかということが見失われているのではないだろうか。本論文において、私は現代芸術作品が撤去・修正されることの背景に何があるのかについて、芸術作品の自律性と公共性の観点から考察し、社会と現代芸術作品の関係を明らかにする。

『現代美術作品の自律性と公共性』—美術館における撤去・修正騒動を例に—

美術館展示における表現の自由をめぐる問題は、しばしば美術館の構造自体と自身が抱える課題点に直面する。日本の美術館は、その起源からも、研究機関でも展示会場でもなく、社会教育施設の位置づけにある。また、キュレーターは美術館の制度から独立して存在しているため、美術館が必ずしも学芸員を必要としない状況があり、学芸員の地位は不安定である。

近年、美術館の制度や場から溢れたところに芸術表現の場が広がっている。芸術作品を発表する場は美術館だけでなく、たとえば商業施設など様々な場で披露されるようになった。つまり、展示される場所の多様化とその境界線の流動化が起こっている。芸術作品は美術館の中から日常の空間に溢れるようになり、芸術は人々にとって身近な存在になったとすることができる。しかし、一方で、すべての人々が芸術を正しく鑑賞できるわけではないし、現代芸術に対する十分な理解があるとは限らない。日本の美術教育は絵を描くことが中心で、鑑賞教育自体は美術館が担うのが一般的である。現代芸術作品の鑑賞は鑑賞者が芸術作品に関わることを求められる作品も多く、「色や形を扱う」ような学校教育における美術教育で

は十分とは言えない。近年は特に近現代を扱う美術館を中心に様々な鑑賞教育の取り組みに力を入れる事例が見られるが、鑑賞教育自体実施しない美術館はかなり多くの数を占める。

さらに、展示する作品の表現の自由をどこまで許容するのかという判断は非常に難しい。にもかかわらず、裁判や警察のようないわば芸術の部外者に任せることには違和感がある。そもそも、専門知識がある美術館にとっても表現の自由を許容する範囲について判断をすることは難しいからである。それでもなお美術館は、様々な法令や差別に関してマイノリティの配慮をした上で展示しなくてはならない。さらに、多くの展覧会で企業との共催が不可欠となった現状において、美術館は、企業の意思を尊重しなければならない場合も多く、美術館を管轄する組織や経営する会社の考えも考慮しなければならない。つまり、美術館は様々な関係機関と複雑に関わりを持つため、美術館の自律的な意思決定を持つことはしばしば難しいとすることができる。

それでは一体展示の責任は誰にあるのだろうか。そこに何を展示するかを決めるのかは学芸員ではあるものの芸術家も自身の作品の責任を引き受けなければならない。芸術作品に規制が加えられる場合に取られている立場はあくまでも「現物主義」であり、芸術作品が社会に向けて作品を発信するものである以上、作品と芸術家を完全に切り離して考えることはできない。ただし、芸術家といえども、自分が何を意図して作品を作ったのかを正確に説明することはしばしばきわめて難しい。また、作品を制作する自由と、展示する自由が違うのと同じように、芸術家が表現したものの責任と美術館が作品を展示することの責任も違う。この違いが責任の所在を分散させ、個人では解決できない体制を作り出してしまう。さらに、芸術作品は誰にでも明らかな論理を持って制作されているわけではないため、根拠が弱く、例えば表現の自由をめぐる裁判になると立場が弱くなってしまう。だからこそ、芸術における表現の自由を担保するためには、芸術作品をサポートする制度や体制を作ることが重要である。

そうはいつても様々な歴史や事情を鑑みるに、美術館の制度を根幹から変えることは難しい。しかし、解決するための糸口として私が提案したいのは、学芸員の地位向上である。芸術の専門家としての学芸員の意識と能力を高めることもさることながら、学芸員自体をサポートする体制を作ることでも必要であり、環境を整えなければならない。そのために、まずは学芸員に対する社会の理解が不可欠である。

芸術作品の自律性

芸術作品そのものは展示されて多くの人々の目に触れて初めて人に

批評される。逆に展示しない芸術作品も存在できるが、その作品は誰からも評価されず認知されないただの自己満足である。芸術作品は社会と関わらなければ、その存在を保つことができないのである。

私は決して、芸術作品にクレームを言うなだとか、権力の介入は許さないと立場ではない。作品や展覧会に配慮すべき点が足りてなかったということはある得るし、社会的規範に沿った、望ましい姿に作品を修正する必要もあるだろう。なるほど一部の批評家や芸術家の中には「芸術のためには人権侵害していい」と考えている人もいる。現代倫理学によれば、何をしようとその人の行為を強制することはできない。しかし、美術館で展示すれば芸術性が担保されるのをいいことに、窃盗や殺人を犯してまで制作する作品はそもそもあってはならないし、非難されるべきである。そのような倫理的に問題のある作品は芸術全体の質や信頼の失墜を招くだろう。こうした芸術制作は、現代倫理学における「『最大多数の幸福』を達成するためにも抑圧されるべきエゴイズム」に当たるのではないかと私は考えている。そもそも倫理的に問題のある作品は芸術性があるのかという疑問もある。しかし、作家が「芸術作品」という称号を与えた以上、それは芸術作品とみなされるものとなり、その芸術性についての視点を排除してはならない。

多くの騒動の場合、法を犯すことがそもそも制作の意図ではなく、本来の制作意図と離れた、作品のある一面のみが取り上げられて、指摘されている。しかし、規制された事例の中には、適用に値するには弱い根拠しかなく、規制すべきとした判断は過剰であるものがある。さらに、事態を困難にしているのは、芸術の中の「規律」は社会的、文化的な規範を基本としているものの、「芸術性」故に免除されている事柄も多くあるということである。論理的な解決を目指す法律と、究極のところでは論理的ではない芸術は、もともと測る尺度が違うのは当然のことである。さらに、時代によって法解釈も芸術の在り方も変化していく中であって、その作品が倫理違反か否かを問うことはきわめて不確かなものとなり、その時代によって大きく結果が違うことにもなるだろう。芸術の規制をめぐる問題は、騒動が起きたその当時の見解によってでしか解決できないため、常に問い続けなければならない。そのために私たちはこれまでの事例を精査し、新たな問題に直面しても冷静に対応することが求められる。

まとめ

芸術は自律性を追求した結果、日常へと接近し、日常に浸透している。日常にありふれたものを表現に使用することも、日常の風景に芸術作品が設置されていることも、今では見慣れた光景である。

そこで、社会の中でその作品が、人々にどのような反応をもたらすのかを考える必要がある。鑑賞者のバックグラウンドや社会の考え方によって作品の受け取り方は違う。さらに、十分な鑑賞能力がない人々も芸術作品に触れる機会が多い中、芸術作品と日常のものとの区別がつかないことは大いにありえる。その原因は鑑賞者の誤読、芸術家の驕り、美術館の不注意、その他にも様々な考えられる。

正しい鑑賞を可能にするためという名目で、展示配慮が行われているのはよくあるが、それは最良の策なのだろうか。展示配慮といったときに私が疑問に思うのは、それが作品の芸術性を検討しているのかどうかという問題である。私にはクレームを受けないように、さらに、良くない影響を鑑賞者に与えてはいけないという消極的な危機管理がなされているように見えてならない。さらに言えば、少しでも指摘を受けそうな不都合な部分を隠してしまうことは、戦時中の検閲と変わらないのではないだろうか。学芸員に、作品の芸術性を発揮できるように展示し、配慮すべき点は注意書きなどで配慮し、作品の意図を伝えるという義務を果たし、社会を説得できるような発言力があれば、作品を展示する場は守れるのでないか。

これからの芸術の動向は、より一層多くの人々を受け入れ、鑑賞者の関与を求めるものになっていくと予想される。それは芸術家だけでなく多くの人々が関与しているため、その芸術作品の責任の所在が非常に見えにくくなっている。作品を企画・制作した作家だけでなく、展覧会を企画・展示した美術館も責任を負うし、もしかしたら作品に参加した人々も責任があるとされる例が今後現れるかもしれない。一方、芸術作品は「公共物」ではない。結局、どの作品にも作者である芸術家のエゴイズムが含まれる。作品を制作することも展示することも関与することも行為者のエゴイズムであると言することができる。しかし、その一方で、まさにそのエゴイズムこそが芸術性を保持することができると私は考えている。つまり、「私がこの作品に芸術の称号を与える」というエゴイズムが芸術性の根拠になると私は考えている。私の考える一人称は作品を制作した作家だけではないし、他者のエゴイズムを妥当と判断するか、疑問に思うかも人によって違うだろう。そして、そのエゴイズムが暴走しているときに、私たちは良く検討し対応する必要がある。芸術はどこまでその自律性を拡張できるのかという挑戦でもある。

私たちは、現代芸術に関する考察の中で、芸術作品をめぐる表現の自由の問題が公共性と自律性の間で揺れ動くそのバランスについて常に問い続けなければならない。社会との関わりの中で、その都度公共性の問題とぶつかり続けながら、新たな問いを提示し続けていくことになる。芸術をまさに芸術にしている芸術性を保ち、さらに発展させていくために、その時代と文化に適切な解決策を見出さなければならない。

西洋絵画における女性の死の表現

- ヴィクトリア朝の女性像の変遷を中心に -

Representation of Death of Women in the Western Art -Focus on the Transition of Female Images in Victorian Era-

永田 玲

Eida, Rei

文化マネジメントコース

土手から斜めに柳が生え、
小川の水面に白い葉が映るあたり。
あの子はその枝で豪華な花飾りを作っていました。
金鳳花、刺草、雛菊、それから、
口さがない羊飼いたちが卑しい名前で呼ぶけれど、
純潔な乙女たちは死人の小指と呼んでいる紫蘭——
そのすてきな花輪を、垂れた枝にかけようと、
柳によじ登ったとたん、意地の悪い枝が折れ、
花輪もろとも、まっさかさまに、
涙の川に落ちました。裾が大きく広がって、
人魚のように、しばらく体を浮かせて——
そのあいだ、あの子は古い唄を口ずさみ、
自分の不幸がわからぬ様子——
まるで水の中で暮らす妖精のように。
でも、それも長くは続かず、
服が水を吸って重くなり、哀れ、あの子を
美しい歌から、泥まみれの死の底へ
引きずりおろしたのです。
(シェイクスピア『新訳 ハムレット』河合祥一郎訳 角川文庫、
2003年)

これは、シェイクスピアの戯曲『ハムレット』に登場する少女、オフィーリアの死の場面である。舞台ではこのオフィーリアの死の場面はなく王妃ガートルードによって語られるのみだが、19世紀には美術作品の題材として人気があり、多くの画家によって描かれている。

ジョン・エヴァレット・ミレイの『オフィーリア』



画像1 ジョン・エヴァレット・ミレイ『オフィーリア』 1851～1852年 ロンドン、テート・ギャラリー 油彩・カンヴァス 76.2×111.8 / 高階秀爾『大系世界の美術 第19巻 近代美術』学習研究社、1973年、図版72

ジョン・エヴァレット・ミレイ (1829-96) の『オフィーリア』は、それらの中で代表的な作品であり、ミレイ自身の代表作でもある。

画面から識別できるほど細密に描かれた植生は自然主義的な側面があると同時に、その一つひとつがオフィーリアの人格や運命を暗示する複雑な象徴体系を示している。これはミレイが所属していたラファエル前派の特徴でもある。生と死の間を彷徨っているかのようなオフィーリアの表情は恍惚としているようにも見え、悲劇的な場面であるにも関わらずその姿は神々しいほどの美しさに満ちている。

ミレイの『オフィーリア』だけでなく、本来怖かったり痛ましかったりするはずの死を美しく描いた作品は多く、その中でも、とりわけ女性の死を扱った作品は特別な魅力があるように思われる。

ヴィクトリア朝の理想の女性像

ミレイの『オフィーリア』が描かれた19世紀イギリスのヴィクトリア朝は、産業革命によって国民の生活が変わり、上中流階級と労働者階級の間には横たわっていた深い溝が徐々に埋められていき、女性自身にも女性を取り巻く状況にも大きな動きが見られるなど、急激な大変革の時代であった。

ヴィクトリア朝には、理想の女性を示す「家庭の天使」という言葉がある。これはもともと、コヴェントリー・パトモア (1854-63) の同名の詩『家庭の天使』(1854-63) に由来するものである。この詩は家庭の幸福を謳い上げ、「天使なるかな、わが妻は。そのはぐくむは清き愛」と妻を称えたもので、陳腐な内容であったが、一般に広く親しまれていた。「家庭の天使」という響きは、謙虚や従順、清らかさなどを喚起するため、中産階級の理想の女性を示すキャッチフレーズとして広く用いられるようになった。「家庭の天使」には、家庭という場で、両親に仕える従順な娘であり、夫を支える良き妻であり、子供を慈しみ正しい方向へと導く良き母であり、かつ召使を統べる賢い女主人としての役割が求められた。

「家庭の天使」渴望に拍車をかけた要因は、職場と家庭の完全なる分離、対立を背景とした家庭神聖化の風潮である。利益追求の激化や商業精神の蔓延により、職場は金銭授受の人間関係しか結びえない場であるのに対し、家庭は愛を絆とする人間関係の維持が唯一可能な場であるとされた。当時の人々は家庭こそが精神的オアシスであると、そこで魂の浄化をもたらす天使の役割を女性に与えたのだ。

「新しい女」の登場

19世紀半ば以降のイギリスでは、適齢期の女の数に見合うだけの適齢期の男の数が大幅に不足し、夫を見つけれない「余った女」が大量に出現した。『ヴィクトリア時代の女性たち——フェミニズムと家族計画』（1980）の著者バンクス夫妻によると、この男女の数のアンバランスは、男女の死亡率の相違、海外移住に関する両性間の相違、上流および中流階級男性の晩婚の傾向など、主として3つの原因に由来する。もちろん夫を見つけれなかった女はいつの時代にも存在したがヴィクトリア朝ほど大量の未婚女性を構造的に生み出した時代はなく、1851年のセンサス報告書が男性に対する女性の数の過剰を明らかにして以来、統計的に結婚不可能な「余った女」の存在は無視できない社会問題となった。

「家庭の天使」になることができなかった彼女たちは経済的自立を図る必要に迫られたが、ヴィクトリア朝の社会通念からすると、中流以上の女性たちにとって、働いて賃金を得ることは恥ずべきことであり、いわゆる淑女と呼ばれる女性たちが理想的な家庭を作る教育をうけていながら金銭稼ぎにたずさわるとは、身を落としたことと同じであった。その中で、淑女が身分を失うことなく就ける唯一の職業は、ガヴァネス（女性家庭教師）であった。また一方で、当時は女子のよい教育機関がなかったことや、教育方法として安上がりであったこと、そしてなにより、中産階級の妻たちの「上流気取りの道具立て」となっていたことから、ガヴァネスに対する需要も高まっていた。しかし、かつてないほど大量の未婚女性がガヴァネスの職を求めるとなれば、雇用条件の悪化は避けられない成り行きであった。

失業、病気、教育、高齢化によるガヴァネスの経済的困窮を背景に、その救済策を模索する動きは、教育の機会および職業の選択における男女不平等の現実を揺さぶる大きなエネルギーを生み出した。こうして、ガヴァネスを中心とする「余った女」の経済的問題を契機に起こったイギリス・フェミニズム運動は、やがて高等教育の拡大、選挙権の獲得、道徳におけるダブル・スタンダードの見直しへと発展していく。「家庭の天使」を理想の女性像としたヴィクトリア朝の社会であったが、「余った女」が自立のためにガヴァネスとして働くことを選択し、また社会もガヴァネスを必要としたことから、女性の生きる道が「家庭の天使」だけではないことを、女性の新しい生き方があるということ、認めざるをえない時代を迎えたのであった。こうしてヴィクトリア朝後期には、「余った女」を背景に新しい女性の生き方が生まれた。良妻賢母の「家庭の天使」に代わって登場する「新しい女」たちである。「家庭の天使」たちが、精神的オアシスである家庭を護り、夫や子供を支える存在であったのに対し、「新しい女」たちは、そのような伝統的な女の役割および本性だとされていたものを問い直

す存在であった。彼女たちの中には、結婚以外のキャリアに自分の道を見出す者や、合法的な結婚を斥け男女の自由な結び付きを主張する者、あるいは自らの女性性に目覚め、その自己実現を希求する者もいた。彼女たちの「新しさ」はまさに多種多様であるが、いずれにせよ、「家庭の天使」という理想像を否定し「女なるもの」の捉え直しを迫っていた。

本論文ではミレイの『オフィーリア』を手掛かりに、理想の女性像とされた「家庭の天使」や、「家庭の天使」になることができなかった「余った女」、そしてそこから誕生した「新しい女」と、大きく変化していったヴィクトリア朝の女性像と関連付けながら、女性の死を描いた作品の魅力について考察する。

[主要参考文献]

- 川本静子 『〈新しい女たち〉の世紀末』 みすず書房、1999年
- V.T.J アークル 『イギリスの社会と文化200年の歩み』 松村昌家訳、英宝社 2002年
- 佐久間康夫 中野葉子 太田雅孝 『概説 イギリス文化史』 ミネルヴァ書房、2002年

アンディ・ウォーホルの反復表現による没個性 Andy Warhol's Repetitive Expression- its lack of individuality

前田 千里
Maeda, Chisato

文化マネジメントコース

現代芸術の身近さと難しさ

21世紀を迎えた今日では、芸術と社会とがお互いに影響し合い、入り混じっている。高度消費社会、複製技術が発展した時代での、資本主義システムとの関わりの中で、芸術がビジネス化されたのである。

現代芸術の作品は、ただ見るという視覚的行為だけでは理解することがきわめて難しいものが多くある。私たちが、ある現代芸術作品に対面した時に、これは芸術だと言うことができるのだろうか、そもそも芸術とは何なのか、などという疑問を持つことも多いだろう。現代芸術は、常に本質を理解するための知識を要求する。また、その定義が曖昧であり、そのうえ、表現技法や表現領域が多岐にわたるため、現代芸術作品の本質の理解は難しい。その一方で、私たちの生活の中に芸術作品は入り込んでおり、大衆や社会全体の現代芸術への関心が高まっている。このように、現代芸術は、難解さと身近さを持つ、というところが魅力ではないだろうか。現代において、現代芸術が発生した歴史的背景や、その意義について考えることは、現代社会を生きる私たちにとって、その生き方を考えることにも繋がると私は考える。現在もなお私たちに生きる意味を問い続ける、現代芸術に革新的な影響を与えたアンディ・ウォーホル（1928年～1987年）について論じていく。

ポップ・アートの象徴であるアンディ・ウォーホル

第二次世界大戦前は、芸術の中心地はヨーロッパであり、とりわけパリだった。しかし、第二次世界大戦が起こり芸術家を含む多くの人々がヨーロッパからアメリカ合衆国へと亡命した。それによって、芸術の中心地もアメリカ合衆国へ移行した。

第二次世界大戦後は、抽象表現主義が芸術の主流だったが、1950年代後半に入ると、ネオ・ダダが発生し、その影響でポップ・アートが出現する。初期のウォーホルはとくに、グラフィック・デザイナーとして、デッサンやイラストを中心に活動した。1960年頃からは、グラフィック・デザイナーから芸術家へ転身し、シルクスクリーンを使った絵画の大量生産を始める。シルクスクリーンとは、孔（あな）をインクが通過することで印刷される、孔版という版画技法の一種である。キャンベル・スープ缶のシリーズや、マリリンのシリーズなどの作品が目立つようになり、一躍人気のポップ・アーティストとなった。

ウォーホルが描いたのは、コカ・コーラの瓶やブリコの箱、ドル札のような大衆文化で親しまれている、アメリカ社会の発展的な明るい側面だけではない。絞首刑の処刑台や電気椅子、事故現場、指名手配

犯などの、アメリカ社会の暗い側面についても描かれている。当時のアメリカは、世界大国へと躍進する一方で、急激な経済成長によるさまざまなゆがみが発生していた。公害や犯罪の増加、人種や性別間での格差の広がりなどがその例である。しかし、ウォーホルは、それらのゆがみを称賛するわけでも批判をするわけでもなく、ありのままの「事実」として作品の表面に押し出したのである。

複製技術の発展

ウォーホルの作品は、複製可能な写真と、シルクスクリーンを用いている場合が多い。したがって、そのような複製技術とウォーホルとの関わりを論じていく。

複製技術の発展によって、芸術経験は変化した。写真技術が登場するまでは、文学や民謡、民族音楽のような限られたものだけが反復可能だったが、これらの繰り返しにはある程度の時間が必要だった。しかし写真技術は、言葉や文字、身ぶりを超越し、誰もが文字を読む必要すらなく、瞬時に情報を伝達でき、かつその情報を大量に複製できるようになった。20世紀に入ると、シルクスクリーンという複製技術が登場し、写真とならんで、広告や芸術の分野に用いられるようになる。とりわけシルクスクリーンは、ウォーホルが多用した技法であり、ウォーホルの芸術を理解するためには欠かせない複製技術である。

だが、ウォーホルが複製技術であるシルクスクリーンを使用しているからといって、ウォーホルの作品自体が複製作品だ、オリジナルではなく複製だ、と主張することができるだろうか。確かにシルクスクリーンは、大量の複製を可能にした複製技法の代表の一つであるが、一方で、全く同じものがプリントされるということはない。なぜなら、その時々インクの量によって濃淡に差ができることがある。また、かすれが生じることもあれば、ずれが生じることもある。つまり、シルクスクリーンの技法を用いても、完全に同一の複製作品は生まれないのである。

広告掲示版やパッケージのような広告において使用される没個性的な技術の借用はあるにしても、作品自体は完全な複製ではないのである。また、ウォーホルの作品は完全な複製作品ではないと同時に、オリジナルが存在しない。ウォーホルの作品はオリジナルを持たない複製、つまり、シミュラクルとしての芸術作品に非常に近い状態にある。シミュラクルな芸術は、オリジナルを持たないという性質を持つ商品と非常に似ている。つまり、ウォーホルの芸術は、消費社会と、その背景にある複製技術の発展と強く結びついているのである。

ウォーホルの反復表現

ウォーホルは、シルクスクリーンの技法を用いた作品の制作を始める前は、グラフィック・デザイナーとして、大衆になじみのあるイメージの素描を行っていた。この頃からすでに、大衆イメージを作品化するだけでなく、これらのイメージの連続性の意味を追求し始めていた。最初に、ウォーホルの素描や作品にみられる反復の要素は、同一のイメージを個々の異なった方法で示すことにより示された。例えば、さまざまな靴を繰り返して描いたものや、多種多様な昆虫を反復して描いたものがある。

シルクスクリーンの技法を用いるようになってからは、ウォーホルの反復に対する追求は深くなり、表現が変化していく。それまではジャンルが同一でも一つひとつ違う作品だったが、ある全く同一のイメージに基づいたコピーが作られるようになった。制作過程をシルクスクリーンという機械に従属させることで、自分自身も機械つまりメディアの一部になろうとしたのである。全く同一のイメージと言っても、シルクスクリーンの技法を用いた作品には、技術的なハブニングが必ずついてくる。ウォーホルはこのハブニングによる誤差の不可避性を重視した。

ウォーホルは反復表現によって、とくに何らの意味を持たない無の状態を目指したのだということがしばしばいわれる。ウォーホルが作品で取り上げる主題自体は、大衆イメージでも特になじみがあったり、時代を彩るスターであったり、世界全体での政治的支配者であったり、衝撃的な事故現場であったりと、大衆のほとんどが理解できる「生」の出来事である。さらに、写真を用いることによってそれをありのままの「事実」として表面に押し出している。それはあくまでも中立的で称賛も批判もない態度のように見える。

しかし一方で、反復表現を通してウォーホル自身が意図的に観照者に、社会的発展に対する称賛的態度か批判的態度、もしくはそれ以外の何かを伝えようとしていたことが分かる。反復表現を用いた作品制作の背景には、大量生産される商品に代表される消費社会と資本主義システムの特徴や、時間の経過によって薄れていく記憶、死に対するトラウマの克服への執着など、社会や、死、時間などに対するウォーホルの考えが表れている。反復表現を用いることによって、表面的で無の状態を装う一方で、結果的にウォーホルの強い主張が表されている。この矛盾こそがウォーホル特有の個性であり、それは反復表現によってさらに際立たせられている。

結論

ウォーホルは、自分は無だ、機械だ、と主張し続け、表面的であることを追求し、個性的であろうとはしなかった。写真も複製可能であり、シルクスクリーンという技術自体も没個性的なものである。しかし、技術は没個性的であってもウォーホルの作品には個性がある。表面的で無の状態を目指す一方で、そこにウォーホルの考えがかえってあらわになっているという矛盾こそがウォーホルの個性であり、魅力なのではないだろうか。だからこそ彼の作品は私たちを魅了し続けているのではないかと私は考える。

ウォーホルが主題として扱った社会や、死、時間などの概念は普遍的であるためにその作品は、私たちに生きる意味を常に問い続けてくる。ウォーホルは特徴的な反復表現によって、人間の本质に接近したのではないだろうか。



『マリリン』アンディ・ウォーホル 1967年 10枚のポर्टフォリオから9枚の紙にシルクスクリーン 各91.5×91.5cm 個人蔵
Kynaston Mcshine, Robert Rosenblum et al., Andy Warhol A Retrospective (Museum of Modern Art, 1989) p.220

[主要参考文献]

- アンディ・ウォーホル、『ぼくの哲学』、落石八月月訳、新潮社、1998年
- ヴァルター・ベンヤミン、『複製技術時代の芸術 ヴァルター・ベンヤミン特集2』、佐々木基一編、晶文社、1970年
- ジャン・ボードリヤール、『芸術の陰謀 消費社会と現代アート』、塚原史訳、NTT出版、2011年
- アンディ・ウォーホルほか、『ポップイズム ウォーホルの60年代』、高島平吾訳、文遊社、2011年
- 小西信之、『反復としてのオリジナリティ』、『西洋美術研究 No.11 オリジナリティと複製』、西洋美術研究編集委員会編、三元社、2004年

安室奈美恵論

- その「美（魅力）」に関する美学的分析 -

On Namie Amuro
Aesthetic Analysis about Her Attractiveness

宮崎 理恵

Miyazaki, Rie

文化マネジメントコース

序文

わたしは、安室奈美恵のライブに行くときに、彼女に近づきたい一心で彼女の模倣をし、一「体」化¹をはかる。そのために何ヶ月も前から準備を始め、着実に自分の心を高めていく。ライブに行くときに、本人の模倣をして一「体」化をはかる人は少なからずいる。むしろ、その光景が当たり前のように行われている。ライブの空間で自分の心と身体で感じ取る安室奈美恵の「崇高さ」は言葉では説明し難い。事実わたしが彼女の虜になってしまったように、他にも多くの人が彼女の「美（魅力）」に惹きつけられている。他の「アーティスト」もそれぞれに「美（魅力）」はあるが、わたしにとって安室奈美恵は特別な存在である。自分自身が体験したこの訳の分からない感情はどこからくるのか、そしてどうしてそれほどまでに彼女の「美（魅力）」に惹かれるのか。わたしは安室奈美恵「美（魅力）」の内実を本論文で分析し、明らかにしたい。

第一章 安室奈美恵という社会現象

この章では、安室奈美恵の簡単な歩みを振り返る。安室奈美恵の活動史、楽曲を分析しながら社会現象となった安室奈美恵について時代背景から論じ、その過程が安室奈美恵の多様な魅力の重要な一部をなしていることを明らかにする。

■「アムラー現象」と「コギャル」

「アムラー現象」とは、茶髪のロング・ヘア、細眉、日焼けした肌、ミニ・スカート、厚底ブーツのようないわゆる安室ファッションを真似た「アムラー」と呼ばれる若者が街に溢れたことをさす。若者にとって安室奈美恵がどのような存在であったかについて、この頃「アムラー現象」と同時に社会現象となっていた女子高生「コギャル」との関連に焦点を絞って考察する。たとえば、というも安室奈美恵は当時「コギャル」の教祖と見なされるほどに崇拜されていたからである。一見すると対照的な安室奈美恵と「コギャル」の結びつきを読み解いていく。

「コギャル」を一言で言うならば、自己アイデンティティーの喪失あるいは無個性の集団である。とにかく仲間内での評価が何よりも重要であり、お互いがお互いの良さを模倣することによって競い合う。その目指すところは「メディア先導型の「憧れ」を追求するファッション」ではなく、「コギャル」たちは頑として「自分たちの外側にある」周りの流行に染まることはない。その点においては、確固とした自己を持っている、あるいは個性があるかのように思えるが、周囲（世間一般）と境界線で区切られ、画一的でむしろ無個性である。ひとたび

「コギャル」という集団の中に入ってしまうと、途端に自己アイデンティティーの喪失といった事態を招かざるをえない。なぜなら、化粧品もファッションもみんな同じで、それぞれの特徴が表出していないように感じられるからである。

それとは対照的に、若者のファッション・リーダーである安室奈美恵は周りを先導するような強いアイデンティティーの持ち主だった。だからこそ「コギャル」は、その姿に憧れを抱き、真似をしたいと思つたに違いない。

「コギャル」は自分たちの無個性さを、無意識にどこかで気づき、同年代の安室奈美恵という対極的な「遠い」存在への憧れを抱いた。安室奈美恵の存在が「コギャル」たちのブランドとなるような時代のアイコンとなったこともあり、安室奈美恵の真似をすることによって自分たちの価値も上がると考えたのではないだろうか。遠いとはいえ真似ができるくらいの手の届く身近さが、当時の安室奈美恵の魅力を成していたと言えるだろう。

第二章 「アーティスト」安室奈美恵

この章では、安室奈美恵のライブを分析し、そこに人々を惹きつける魅力を見出し、さらにライブ自体が「一つの芸術作品」であることを示す。それ（ライブ）が、安室奈美恵の「アーティスト」化を高めるものとして機能していることを明示する。

■ライブでの一「体」感²

安室奈美恵のライブではMCが一切無い。歌とダンスが途切れることなく、圧巻のライブ・パフォーマンスを繰り広げる。観客との精神的なつながりを持つための手段として、直接語りかけるのではなく、ただひたすら磨き抜かれた歌とダンスによって、観客との一「体」感をつくりだそうとする。

かつて時代のアイコンとなった安室奈美恵は、その歌や踊り以前に、存在自体が「作品」になりうる。そのとき、作品は、ある種完成され、神聖さをまとうものでなければならない。そう考えると、安室奈美恵においては、喋らないことが作品（安室奈美恵）の希少価値を上げるのだ。アイコンとしての遠さや近寄りたさは日常との通路をたやすく見出せる場合には目立って減少してしまう。いうなれば日常の言葉で喋ってしまうと作品の神聖さが失われると同時に、作品が完璧であるという印象が著しく損なわれる事態に陥りかねない。加えて、プロデュースされた安室奈美恵を見せる場が「ライブ」であるとするなら、一切の妥協を許さず完全に構築され作り上げられたステージ（ライブ）は一個の「作品」である。そして、ライブを「作品」として観客の観照に委ねているところに、安室奈美恵が「アイドル」で

はなく「アーティスト」として自らを定義づけようとしていることが見て取れる。

ライブは一回限りの「いま」「ここ」にしかない体験として、圧倒的な輝きを持つ。「いま」「ここ」にある「完璧なパフォーマンス」(作品)の真実を通じて、「ここではない・どこか」としての超越次元を希求することなく「近接性」や「内在性」のみで「超越的なもの」を現す。観客は、安室奈美恵の輝きを身にまとうために、そのファッションを模倣し、自分の身体へとその存在を投影し、身近なものとして感じようとしながら、ライブへ「参加」する。

しかし、近づこうという野望は、彼女の身体パフォーマンスの完璧さと、一切の親近感を排除する「語りの不在」によってもろくも崩されることになる。そして、安室奈美恵という作品はどうにも手の届かない存在(憧れの存在)にとどまり続ける。まさにこの距離感がよりいっそう彼女への憧れを増幅させるのである。

第三章 「新奇性」と「永遠性」

この章では、「新奇性」と「永遠性」という一見すると対立している性質を考察するなかで、この2つが本来示しうるものがどういうものなのかということを明らかにした上で、「新奇性」「永遠性」「安室奈美恵」この3つの関わりを示す。

1960年代後半、テレビが普及して間もなく音楽番組が放送され始めた。歌のランキングが発表されるやいなや新しい歌手や曲に「新奇性」を見出しはじめた。人々は今まで見たことの無い外見の目新しさや、聴いたことの無い曲調に興奮を覚える。

たとえば、最近の音楽シーンではきゃりーぱみゅぱみゅやレディー・ガガが世間を賑わせている。きゃりーぱみゅぱみゅもレディー・ガガもファッションへの注目が大きい。きゃりーぱみゅぱみゅのファッションは「グロかわ(グロテスクかわいい)」と言われるもので、色使いは原色が基本で、黒や中間色などはほとんど使わずカラフルな色合いが多い。スカートはフレアでレースが入っていて、髪飾りとして大きなリボンをつけ、可愛い印象を与えるが、ネックレスや指輪は骸骨や目玉、血痕がデザインとなっていてグロテスクである。レディー・ガガのファッションは奇抜で、豚の鼻や義歯、くちばし、空飛ぶ衣装やアニマル風メイクなど周囲には飛躍しすぎていて予測不可能だ。

このような外見の目新しさ、外見の「新奇性」が大衆の目を引きその人自身への注目を集める。いうなれば、変わり続ける時代の風潮に合わせた流行をうまくとらえながら自分のスタイルを貫くことが突出した「奇抜さ」を生み出す。

安室奈美恵の場合「変わり続ける」スタイルが「新奇性(奇抜さ)」

を生み出し注目を浴びる。その変わり続けるスタイルの中に、歌やダンスの技術の高さは変わらず存在する。高い歌唱力やダンス技術、ファンに対する愛のような「変わらない」ものとファッションやライブ・パフォーマンス、音楽の方向性など「変わり続ける」要素との複雑な関わりが彼女を「永遠」に輝かせる。

結論

安室奈美恵の「美(魅力)」の内実とは、彼女と受け手側の距離感の矛盾の中に存在している。つまり、彼女が「遠い存在」と「近い存在」という両極端な存在であることが受け手側を夢中にさせる。

たとえば「アムラー現象」にみられるように、彼女のファッションの「奇抜さ」が注目を浴び、メディアがそれを取り上げ世間に浸透し、大衆が「模倣」という行動に移す。受け手側が真似をして彼女に少しでも近づきたいと思う「何か」を彼女は持っている、だからこそ安室奈美恵は模倣対象となり「身近な存在」となった。ある対象が模倣対象ではなく、話題性でメディアに取り上げられ、世間に浸透するだけでは「身近な存在」にはなりえない。

つまり他とは異なる、本来遠いはずの「新奇性」が世間を賑わせ、浸透し、模倣対象としてとらえられた結果、「近さ」を演出すると同時に、彼女が生み出す「新奇性」や、変わらない事実としての高い歌唱力やダンス技術が混在しているからこそ、彼女の魅力は「永遠」に輝き続け、それが彼女の「永遠性」を生じさせる。それこそが彼女を手の届かない「遠い存在」だと思わせる。「近い存在」である一方で「遠い存在」であるという矛盾を受け手側が感じ取ることが、彼女の「美(魅力)」であり、崇高さを生み出すのである。

註1 『ももクロの美学』での「一「体」化」とは、ライブという「いま」「ここ」にある近接的な空間で、ももクロと観客との掛け声や振り、両者が同じ動きをすることで生じる会場の一体感など文字通り身体で動き、感じ取るような「体」を示し、ここでわたしが示す「一「体」化」とは、単純に安室奈美恵の外見の模倣という「アムラー現象」のようなファッションにおける身体の同化をいう。

註2 ここで示す「一「体」感」とは、安室奈美恵の外見の模倣に加えて、ライブで彼女を直接見て動きを真似て感動したり、会場全体で掛け声を合わせたことによって、会場で響き渡る彼女と観客の声を聞いて震え上がるような、両者のつながりを身体で感じ取って感情が溢れ出るような心身の同化をいう。

[主要参考文献]

○小川博司 『音楽する社会』勁草書房、1988

○安西信一 『ももクロの美学』廣済堂新書、2013

「苦」と「快」の混在によって引き起こされる歓喜

The Delight aroused by "Pleasure" mingled with "Pain"

小島 有希

Kojima Yuki

文化マネジメントコース

問題提起

「不快や恐怖と同時に喜びや快を感じる」という美的経験がある。美的概念ではこのような情緒を「崇高」という概念でよぶ。しかし、なぜ、避けたいはずの負の感情や危険に惹かれてしまうのか。本稿では、その不思議な情緒に「崇高」という言葉を与えることになった17世紀イギリス、18世紀ゴシック・リヴァイヴァルを中心に論じ、様々な激しい変化が起こる現代で、「苦」がなければ感じえぬであろう新たな「快」を経験することを検討したい。

一章 「崇高」という美的概念

まず、「美」に備わっているとされる性質や感覚を考察する時、古代ギリシアのカロカガティアの思想と、キリスト教の世界観が特に重要である。カロカガティアは元々、人間の存在の完成の理想を表す言葉であった。古代ギリシアの貴族たちは子弟を心身ともに調和のとれた成長をした人間にすることを目標としており、調和を世界の原理としたピュタゴラス学派にとって調和は、人間の心においては善であると理解され、目に見える対象においては美であり、善と美は人間の内面と外面の二面を示す。加えてソクラテスは、善と美のどちらともに精神的な意義、内的価値を持たせた。それによって善と美はともに有用性と合目的性という原理を持った。このとき、彼にとって美しいものはその用途にかなうものであり、目的に適合するものは善であり、美であったのだ。こうして美善一致(カロカガティア)の思想が主流になっていった。

プラトンもこの説に同意し、自らのイデア論と結びつけた。説によると、イデア界の最上位の善は、美によって人間界に還元される。そして、美のイデアは顕現すると理想的な形式、典型となり、具体的な美に整合、均斉、調和、をもたらすのだ。

さらにアリストテレスが加えた「大きさ」という性質は、合目的性につながり、人間が全体を把握できる適度の大きさ(あるいは小ささ)にもつながる。それは、美と崇高の関係にとって大切な性質である。

キリスト教にとって主つまり神は、完全で、絶対的に正しい存在であった。また絶対的に美しい存在でもある。神の性質には完全性、均斉、正しさ、統一性があげられ、その神が創った世界(人間界)においては、調和や秩序、均斉が重要であった。ここに古代ギリシアの考えが入り、そのまま引き継がれた。

17世紀半ばまで、人々は調和や秩序があり、善を表し、自分を脅かさず、心地よさ、快を覚える対象に美を感じていた。把握出来るもの、小さいものが美しいものならば、全体を把握出来ないもの、大きすぎるもの、17世紀以前は目に入れることさえしないというような扱いであったと言って過言ではない。

しかし、それを壊す新たな概念が芽生えた。17世紀までのヨーロッパには、創世記の前提や世界卵の考えが浸透していた。世界は完全なる神の創造物で、山などのでこぼこがあってはならなかったのだ。けれども、それらは確かに存在していた。そこで彼らは、その存在を私たちの原罪のしるし、犯してきた罪の傷跡と説明した。それゆえ当時、山は「世界のいぼ」呼ばわりされ、卑下された。今日の意味での自然観照ということ、自然を愛でるといことがなかつたのだ。確かに、以前から山に対する興味はあった。1335年のペトラルカ登山がいい例だろう。とはいえ、16世紀では巨大な自然、特に山は生命の危機をもたらすもの、把握できない世界で恐怖や苦の対象とされていた。

しかし、16世紀後半から17世紀半ばにかけて、アイザック・ニュートン、ガリレオ・ガリレイたちによって科学が急激に発展する。見えないものが見える世界になり、今まで把握できる範囲が急激に広がった。それでも依然として世界は神が創ったということを前提にし、それに沿うように世界の構造を説明したがるまいか、ジレンマが発生したのだった。

17世紀末から18世紀初期、イギリスでバーネット論争が盛んになり、山の出現時期や原始の地球について議論がなされた。これによって当時の世界観は、世界卵が割れたあとの世界であり、山はその破壊によって生まれた廃墟とされていたのである。しかし、ジレンマや山に対する興味によって確実にその粹自体が壊され始めていた。そして次第に、自分の周りの不規則な自然に魅力を感じ、興味を抱く新しい美意識が表面化してくる。

「崇高」という言葉の登場は、『崇高について(Peri Hupsos)』を著したといわれている人物、古代ギリシアの修辞学者ロンギノスによる。もとは崇高体と呼ばれる文体の特徴が、のちに「崇高」と呼ばれるようになった感覚や体験と共通していたため、「崇高」という新しい概念に使用されるようになったのだ。

美的概念の「崇高」の登場に重要なのは、17世紀半ばからイギリスで流行したグランド・ツアーで、目的地イタリアに行くためにはアルプス山脈を越える必要があった。イギリス人は、その高さや巨大さに驚異と恐怖、そして登山することで、危険と苦しさを覚えた。しかし、一方で強く心を奪われるような魅力にも襲われたのだ。この大旅行を経験した一人である、ジョン・テニスは恐怖が混じり、時にはほとんど絶望をも含んだ恍惚感を感じ、それを「恐ろしい喜悅(Terrible joy)」、「喜ばしい恐怖(Delightful horror)」と記した。彼らは、この理性ではとても把握しきれない激しい情念を故郷へ持ち帰ろうとし、さらに帰郷した後もその景色に少しでも近い場所を国内に探した。彼らは、世界の廃墟とされた自然の無秩序さ、凹凸に快さを覚え、観照し始めたのだった。その動向は、瞬く間にヨーロッパに広まり、つぎつぎと表現され始めた。これにより修辞学上の伝統的な「崇高」と感性的な新たな「崇高」なる感覚が出会い、美

的概念として成立した。

二章 美的範疇の拡大

しかし、やはり本来「美」ではない不均衡な自然に対して感じる喜びは何であるかという問いを無視することはできず、多くの哲学者や神学者が「崇高」を解明すべく様々な崇高の理論を展開させた。

エドモンド・パークは、美と崇高の区別を明確にするために、ある重要な書物を出版し、シャフツベリは、崇高を美のなかでもより高い美とした。美と崇高の関係に関しては様々あったが、どの考察においても「崇高」に理性では把握できない広大さを見出していた。すなわち、無限性である。彼らはそこに再び神を見たのだ。私たちの理性や知性をこえた無限なる神だからこそ、創り得た自然、地球、宇宙なのだという考えに至ったのだ。やはり、神は創造主であった。

多くの人が「崇高」という概念に言及し、その要素を発見した。「崇高」の性質は、恐怖、危険、苦しみ、無限である。崇高において注目すべきは、その概念が「喜ばしい恐怖」と表現される点にである。この全く新たな感覚は、芸術の他分野でも表そうと試みられるようになり、理性では対処できない激しい情念、「喜ばしい恐怖」を意図的に引き起こそうとし始めたのだ。

この時大切なことは、自身の生命までは脅かされないことである。パークによれば、悲劇には、起こらないであろうことが起こること、それを見たいという欲求をわき立たせ、自分が安全な立場にいるからこそ、他人の不幸や苦に共感し、それに対して愛や親しみを覚えるという効果があり、それらが満たされる時、快を感じるというのだ。しかし、本当にそうであろうか。後の、ホレス・ウォルポールが立役者となって起こる「ゴシック・リヴァイヴァル」という芸術動向では、そのように共感することはなくなっていったのではないか。あるいは次第に、より大きな共感、その先の喜びを得ようとし、恐怖や苦が強調されていったのではないか。

ウォルポールが起こした流行は、瞬く間にヨーロッパに広がっていく。この当時、制作されたゴシック趣味の作品は、超自然現象、画面が暗い、古びているといった特徴を持った物が多かった。これは1つの悲劇をもたらした。崇高の性質のひとつである無限性に含まれる神の偉大さや、その偉大さゆえの恐怖が薄まっていったのだ。ゴシック・リヴァイヴァルの「崇高」から神が消えたのである。そして18世紀後半にはゴシック小説の全盛期がおとずれ、次第に「喜ばしい恐怖」を克服し、単に苦や恐怖を遊び始めたのだ。

三章 17世紀から18世紀後半までの動向と現代のつながり

新しい「崇高」という概念の成り立ちを探求し、18世紀半ばに起こるゴシック・リヴァイヴァルを見てきたが、ここには現代とのつながりが見られるように思う。

16、17世紀では科学の発展によって、それに伴う創世記の前提の崩壊によって常識が覆った。現代では、2011年の東日本大震災の福島原発事故のように私たちの支えであった科学技術の裏切りが起きているし、通信技術や運搬技術の進歩によって、世界が同時進行で変化されていくことを目の当たりにしている。どちらの時代も取り巻く環境が目まぐるしく変わっていく状況であることが分かるだろう。

様々な進歩によって、実に多様な刺激が現れ、その中には自我さえ揺るがされかねないものもあるだろう。そんな時、人々は「自己」に立ち返り、問い始める。その時、本能的な快さと負への欲求があることを発見するだろう。18世紀ではそれがゴシック・リヴァイヴァルという動向に表出したが、より強く変化激しい改変が行われる現代の私たちはその欲求をどこに求めるのか。私たちは、それを崇高に備わる「苦」と美につながる本能的な「快」が混在する部分に見出しているのではないか。

結論

いつの時代よりも遥かに変化が激しく、様々な外的刺激のある現代では、新たな「快」の探求が始まっているはずだ。私は、崇高が元になる「苦」と、美が元になる「快」の混在している点にその快さが生まれていると考えた。私たちは、この芽吹き始めの新しい美的概念、新たな「いわく言いたくないもの」を探求していくべきではないだろうか。

【主要参考文献】

- M.H.ニコルソン、小黒和子訳、『暗い山と栄光の山』、図書刊行会、1989年
- 小池滋、『ゴシック小説をよむ』、岩波書店、1999年
- エドモンド・パーク、中野好之訳、『崇高と美の観念の起源』、理想社、2011年
- 竹内敏雄編、『美学事典 増補版』、弘文堂、1977年
- Mary Mothersill, “sublime” in : David Cooper ed A Companion to Aesthetics, 1995年

アトラクション化する現代美術

変化する作品と受容者の距離

Attractionization of Contemporary Art

- Lessening the Distance between Artworks and Audiences -

高士 友希

Takashi Yuki

文化マネジメントコース

はじめに

横浜トリエンナーレ2008、瀬戸内国際芸術祭2010のような国際美術展覧会などの現代美術作品やその展示形態をみると、まるで遊園地のアトラクション施設を思わせるようなものをしばしば目の当たりにする。その要因として、いわゆる参加・体験型の作品や、サイトスペシフィック・アートなどの現代美術の一傾向を挙げることができる。このような傾向に該当する作品を、「アトラクション化した現代美術」と定義する。本稿で取り上げる作品は、ワークショップのような直接的な参加の型ではなく、あくまで作品の「中」に取り込まれるという意味での、間接的な参加の型の作品に焦点を当てていく。

現代美術における「日常性」と「記憶」

アトラクション化した現代美術に言及する前に、まず今日のアトラクション化した現代美術がどのように、なぜ生まれるに至ったのかについて整理したい。19世紀ごろ、芸術アカデミーの権威が強まるにつれ、保守的な作風の絵画が好まれ、新しい作風は拒まれる傾向にあった。そのような状態に対して挑戦的な態度を表明した芸術家の登場が、今日の現代美術のはじまった瞬間である。彼らは芸術を、浅薄で娯楽的な地位から公衆のために機能する役割を果たす地位へと引き上げる理想を掲げていた。

既存の枠組みを打ち壊し、新しい「確立された芸術」の型を提示するために、様々な作品がつけられた。またそのなかには、あまりに過激で難解なものも少なからずみられたために、「わかる人」と「わからない人」を篩い分ける結果となった。このように現代美術は、権威を打ち壊すためにはじめられたものであったはずが、それ自体がエリート主義的側面を伴った新たな「権威」となってしまうという、矛盾をはらんだ状態へと陥っていったのである。

この倒錯的な事態を打開するため、現代美術は、私たちのありふれた「日常」の中へと接近していった。現代芸術における「日常性」を喚起させる手法のひとつとして、私たちにとって些細で身近であるものを利用することで、私たちがひそかに眠らせている「記憶」を呼び起こさせるものがある。それらには、美術批評家クレイグ・オーウェンスが提唱した、小さなものごとの切れはしを通してより大きな意味へと導くという意味での「アレゴリー」の機能が働いている。フランスの哲学者アンリ・ベルクソンは『物質と記憶』において、ある記憶が思い起こされる構造は、現在において、今まさに行動をとる瞬間に立ちあらわれ生命的な熱気を帯びると述べている。このようなベルクソンの指摘を織り込み、フランスの作家マルセル・ブルーストは『失われた時を求めて』

において、思い起こされる記憶を「意志的記憶」と「無意志的記憶」の二つに分類した。「意志的記憶」とは、みずから「思い出そう」と思い描く記憶のことを指す。対して、「無意志的記憶」とは、偶然なにかの些細なきっかけによって、不意に思い描かれる記憶のことを指す。無意志的記憶は、その記憶の情景だけでなく「感情」をも喚起する点において、より本質的なものを明らかにしている。

これらの再現を試みた一部の芸術家たちは、観客を徹底的に作品の中へと巻き込むため、観客を作品の外に置くのではなく、中へと引きずり込む手法を採用した。それは、「記憶」を誘発させる仕組みが、私たちの行動を伴った「経験」と強く関わったものであるためである。それらはまず、「私たちにとって身近な対象」を通して観客の感覚に揺さぶりをかけ、「作品のなかへの参加」を通して観客の身体をそれら感覚と結びつける。その結合によって喚起される、いわば人工的な無意志的記憶の構造を提示されることで、私たちはかえって、日常の連続性をあらためて確認させられるのである。

変化する作品と受容者の距離

絵画などの芸術観照における伝統的なあり方は、作品と一定の距離を置くことを必要としていた。恣意的なものを捨て去り、純粋な立場から作品を観照する態度が求められていたためである。

しかし、前衛芸術の台頭にもなると、作品に対し、創る側だけでなく、それを観る側に対しても同等に作品に関与する状態が目指されはじめた。そんななか、現代美術において浮上した「日常性」へと接近していった一部の作品のなかに、作品の中へ観客を巻き込もうとする動きが認められるものがある。それらは、受容者を作品の中へと引きずり込み、参与させようとする。そのような作品を観照しようとした時、上述したような観照方法はもはや成立しない。

これらの作品にはいくつかの共通点が認められる。最も重要であるのは、上で述べたような、身近なものの使用と、受容者と作品との距離を無くすことを通して、受容者自身のなかに眠っている「記憶」を引き出そうとしている点である。

それはまさに、前述で触れた、「無意志的記憶」を呼び起こす構造と接続している。受容者は、その引き出された記憶によって、より強く深い感情を呼び起こさせられる。その経路を、制作者は「指し示している」のである。

アトラクション化する日常、アトラクション化する現代美術

今まで現代美術が接近してきた「日常」について、「日常性」とい



大巻伸嗣《Memorial Rebirth》2008年、FRP、アルミニウム、バブルマシン、シャボン液、504x400mm/1machinex50、横浜トリエンナーレ2008

©: Shinji Ohmaki.net



クリスチャン・ボルタンスキー《心臓音のアーカイブ》2010年、展示室：スピーカー、電球、ガラス | 録音室：PC、録音機器 | 視聴室：PC、瀬戸内国際芸術祭2010

©: 2010-2011 Setouchi International Art Festival Executive Committee

う言葉を借りながら要所々々において触れてきたが、それでは現代における「日常」の現状とはいったいどのようなものだろうか。「もの」が溢れかえる現代において、私たちの生活の水準は、徐々に「もの」から活動や経験といった「できごと」へと移行してきている。「モノは経験の痕跡を示す媒体」となりつつあるのである。

「アトラクション」と聞いて、大抵の人はまず、ディズニーランドのような遊園地に設置された、乗り物や施設を思い浮かべるだろう。そのような空間において、私たちは普段の様々なしがらみを、ひと時ばかり忘れて過ごすことができる。そして、そのような空間は、私たちの退屈で平凡な日常生活から、正反対に位置しているものであると、誰もが感じるであろう。しかし、今日、私たちの身の回りでは、見ためも規模も異なるとはいえ知らず知らずのうちに多くの「アトラクション」に取りかこまれている。このような考えは、1967年シチュアシオニスト派を率いたギィ・ドゥボールが提唱した『スペクタクルの社会』の概念と接続するものでもある。それは、いまや私たちの社会が、表象的なイメージのように「見世物」化して、私たちは「観客」の位置につかざるを得なくなり、実質的なコミュニケーションが失われてしまった社会のことを意味している。スペクタクルとは「壮観、壮大な見世物」を意味し、アトラクションとは「引き付けるもの、催し物、見せ物、呼び物」を意味する。これらは本質的な意味において若干異なるものの、観客に対して危害が及ばないという暗黙の了解が絶対的に存在する点において共通している。実質私たちの社会もいつのまにかどこかひとごとで、様々な根拠不明の暗黙の了解で成り立っている。

それが一概にすべて悪いということではできない。しかし、このような背景をふまえ、あらためて現代美術がなぜ「日常性」へと接近して

いったのかももう一度論考をすすめたい。いかにも退屈で常に抜け出したい対象である「日常」と、現代美術が接近するのはどうしてか。それは、私たちが何気なく送る日常が、私たちすべての根本であるからだ。そこからすべてが生成され、収束されていく。言い換えれば日常は、私たちの現在そのものである。そのような根本の部分をもっと別のより有利な現在を掴みそこねたのかもしれないという苛立ちや、そのことが未来にとりうる選択の範囲を狭めているのではないかという焦りから、ついにしがらみにして、放棄しようとしてしまう。そんなふうに私たちはアトラクション化、スペクタクル化した日常に埋没していく。

参加型現代美術において、そのような日常の隙間にこぼれ落ち、見落としてしまった様々な現在がはらむ可能性を、制作者はオペレーターとして、可能な限り「指し示している」。それらが私たちに促すのは、アトラクション化した日常を消し去り侮らせることではない。「わかる人」と「わからない人」を篩い落とすことになった過去の流れをかえりみながら、いまや私たちの日常に溢れたアトラクションの要素を巧妙に転用し、「記憶」を利用して日常に潜在する「生」の可能性に光をあてようとしているのである。

そうして、参加型現代美術は、知らず知らずのうちに「わかる人」も「わからない人」もすべて巻き込んで、そういった差異を埋めようとしている。

【主要参考文献】

- Stephen Johnstone "Introduction//Art and Everyday" in *THE EVERYDAY*, 2008, Whitechapel Gallery and The MIT Press
- アンリ・ベルクソン『物質と記憶』合田正人、松本力訳、2007年、筑摩書房
- 鈴木道彦『ブルーストを読む―「失われた時を求めて」の世界』2002年、集英社
- 長谷川一『アトラクションの日常』2009年、河出書房新社

映画のラストが 顔のクローズアップで終わる意味と魅力

The meaning and charm of the ending of a movie with the close-up of a face.

奥村 知子

Okumura Tomoko

文化マネジメントコース

要旨

映画を見るということは普段の生活とは別の「ただ映画を見る」という特別な自己に同一化し映画の世界とひと続きになることである。そこで見るクローズアップでは普遍的な表情を細部まで見られ、内面、その心の機微まで読み取れる。また、肉眼では見えないものまで見ることができる。そのようなクローズアップで終わることで観客は余韻に浸ることができる。

はじめに

この論文では、主に映画における顔のクローズアップでは何が伝わるのかということを考えていく。しかもそれが最後にくる意味と魅力について考察していきたい。映画の性格からすると、商業性や娯楽的要素とは切っても切り離せないものであるが、今回は映画を見る行為を取り上げたい。「見る」ことは映画に付随する普遍的行為であり、純粋な鑑賞行為であるので必ず本質的な部分があると考えられるからだ。映画を見るときに我々はスクリーンを通して何を見ていて何を感じるのか。それを理解しながら顔のクローズアップの効果を解いていきたいと考えている。

顔

感情の表示として顔に現わす表情は、学習されるものではなく普遍的なものだとわかっている。以下にその代表的な実験を紹介する。

ポール・エクマン（カリフォルニア大学サンフランシスコ医学校の心理学教授。感情とその表現について40年もの間研究しており、20世紀で最も影響力のある心理学者の一人）の実験は、チリ、アルゼンチン、ブラジル、日本、アメリカ合衆国、五つの文化圏に属する人たちに写真を見せ、それぞれの顔の表情にどんな感情が示されているかを判定してもらうものだった。その結果、すべての文化圏に属する大半の人が、一致して、顔の表情は普遍的かもしれないと主張するに至った。しかしその理由が、メディアによる学習とか、異文化の人たちとの接触といったことで説明できるかもしれない。そうした反論を封じるには、視覚的な意味で孤立した文化圏での実験が必要だった。そこで、1967年、神経学者カールトン・ガデュスクの紹介で石器時代文化を保持しているとわかったパプア・ニューギニアのフォレ族の人々を対象に調査が行われた。まずそれぞれの顔の表情について一つの物語を作らせた。結果、作られた物語は大体、それぞれの写真が映し出しているように思われる感情に一致していた。さらに、一つの物語を読み聞かせ、一連の写真を見せ、物語に合う写真を選んで

らうという実験を行った。結果、幸せ、怒り、嫌悪、悲しみについてははっきりしており、恐れと驚きは見分けがつかなかった。（読み書きのできる文化では、この二つの感情はきちんと区別された。）もう一つの実験では、物語を読んで聞かせ、もし物語の渦中の人間ならどんな顔をするかを見せてもらい、その顔をアメリカの大学生に見せて感情を言い当ててもらった。学生は恐れと驚きの表情以外は正しく解釈して言い当てた。これらの実験により、反論はあるが、感情表現は万国共通だと明らかになった。

クローズアップ

クローズアップには以下のような特徴が挙げられている。

『映画の文法 日本映画のショット分析』において今泉氏は「画面いっぱい人間の顔が映し出されると、顔の細部がよく見えるため、その人間の心の機微まで読み取ることができる。クローズアップによって、映画は人間の心の内面まで表現できる画期的なメディアとなったのである。クローズアップは人間にたいする貪欲な興味が生み出した手法といえる。人間の顔のクローズアップを用いることを発見したとき、映画はますます人間中心的なメディアとなったのである。」(88頁)と語った。

八住利雄の『シナリオ・演出・演技 映像芸術の原点』では、次のように述べられている。「人が熱心にもものを見る時、遠くにあるそのものを自分に近づけ、又、早いものをおそくして見る。結局、余計なものを棄て、必要なものに注意を集中させるために、映画のクローズアップという手法が発明されたのである」(227頁)

『フィルム・スタディーズ事典』では、次のように定義づけている。「ある物体あるいは顔や手といった体の一部がフレームの大部分を占める映像のこと。細部を周囲の状況から際立たせて強調することによって、観客の注意を特定の細部に向けたり、観客が登場人物と同一化しやすいように俳優の表情に注目させたりするために、クローズアップがよく用いられる」(96頁)

これらのことから、クローズアップの特徴には、「細部を見せる」「人間の心の機微まで読み取れる」「内面まで表現できる」「必要なものに注意を集中させる」「観客が登場人物と同一化しやすくする」などがあることがわかる。

「映画をみる」とはどのような行為か

映画をみる行為は、受け手が映画館に行ってスクリーンを見るという映画の視覚システムを許容することに始まる。身体に危害が加えられず、精神が脅かされない、安全であることが保障されている暗闇の

中で行われる。

クリスチャン・メッツの『映画と精神分析』では以下のように述べられている。「観客は自分自身に同一化する。この自分自身とは、純粹な知覚行為だけを行う存在、被知覚対象が知覚されるのに必要な条件としての存在である。つまり、観客は、すべての《そこに存する》に先立つ一種の超越的主体に自己を同一化するのである。」(101頁)

映画においては、光の粒子が像を見せているだけで、観賞の場に、実在の人物や事物は存在しない。それゆえ、観客が映画の世界を経験するには、その場から独立した(＝超越した)存在を、想定する必要がある。演劇では、観賞の場に、実在の人物や事物が存在しているため、独立した、超越的存在を想定する必要はない。実際に存在する俳優に、自己を同一化させればよいのである。言い換えれば、演劇では、観客自身が、演劇鑑賞という「現象」の一部として、すでに内在(⇔超越)化されているのである。一方、映画では、映画鑑賞という行為を成立させるために、実際にはそこには存在しない、「現象」から独立した超越的存在を想定する必要がある。

つまり、観客は映画をみながら、自分の経験する世界から独立した存在＝超越的主体(現実そこに存在しているあらゆるもの、さまざまな具体的な存在を超えたような、映画を見ていることだけを行っているという特別な主体)を想定して、それと自己を同一化させることで、あたかも自分がその映画の世界と連続しているかのような場所に身をおく、ということである。これが「映画をみる」ということである。

映画におけるクローズアップとは何か

自己同一化の手法としてクローズアップが用いられているとする意見がある。クローズアップは「きわめて親密な範囲で顔や手やしぐさや身につけている物を見ることを可能にする。現実のコミュニケーションにおいては、ありえないような距離で接し、凝視して感応することができる。クローズ・アップはそうした表現の効果によって、人びとを映画の世界に参加させ、人びとが登場人物に投影＝同一化をおこなうことが可能になる親しさの感覚を導き出す。」(原田健一、『映像社会学の展開』、162頁)

さらに、ヴァルター・ベンヤミンの次の意見は、クローズアップに自己同一化以上の効果があることを示唆している。「ほくらの酒場や大都市の街路、ほくらの事務室や家具つきの部屋、ほくらの駅や工場はこれまで、ほくらを絶望的に閉じこめるもののように見えていた。そこへ映画が出現して、この牢獄のような世界を、高速度撮影というダイナマイトで爆破してしまった。その結果ほくらはいま、広く散らばった瓦礫のあいだで、平静に冒険旅行を企てることのできる。クローズ・アップによって空間は拡がり、スローモーションによって

運動はふくらむ。そしてクローズ・アップは、「どっちみち」ほんやりとなら見えるものを、はっきり見せるだけにはとどまらない。むしろそれは、物質のまったく新しい構造を前面に押し出してくる。」(『ボードレール他五編 ベンヤミンの仕事2』、98-99頁)

「ほんやりとなら見えるものを、はっきり見せるだけにはとどまらない」という指摘は、クローズアップが、肉眼で見えるもの以上のものを見せてくれることを意味している。

クローズアップによって、観客は自己同一化するばかりか、登場人物の表情のなかに、本当なら肉眼では認識できない部分まで、見ることができるのである。ここに、映画のクローズアップを「みること」の観客に与える効果のひとつが見出せる。つまり、日常の世界では認識できない表情の機微や感情の表れを見ることができるといえる効果である。

映画のラストが顔のクローズアップで終わる意味と魅力

文化の違いを超えて共通であり普遍的なものである表情を、注意深く見せ、内面まで表現することのできるクローズアップがラストになっている作品はより余韻に浸れる終わりなのではないかと考える。観客は人が生み出すメッセージを顔を通して享受することになる。その顔がクローズアップになることで感情・情動など顔には見えないことを受け取れる。表情の動きの下にある顔の見え方は人それぞれだが、アップになっているのが表情である以上共通して理解される部分が含まれる。眼に見えない部分は観客が勝手に想いを巡らせることができる部分で、眼に見える表情は観客が一定のメッセージを共通して受け取る部分である。余韻を楽しめるのは、不安定な部分と安定している部分が同時に観客に提供されているからだと考える。

【主要参考文献】

- ポール・エクマン、菅靖彦訳『顔は口ほどに嘘をつく』河出書房新社、2006
- クリスチャン・メッツ、鹿島茂訳『映画と精神分析』白水社、2008

美的経験における陶酔の問題

—観照者の芸術作品の受容体験における陶酔の作用について—

The Question of Intoxication in Aesthetic Experience
On the Function of Intoxication in Appreciators' Experience of Art

石黒 綾

Ishiguro Aya

文化マネジメントコース

要旨

本稿の目的は観照者の美的経験における陶酔という生理現象に焦点をあて、陶酔がどのように観照者に働きかけるのかについて考察し、観照者の美的経験に含まれている要素を明らかにし、それらを定義づけることである。そのために、ドイツの哲学者フリードリヒ・ヴィルヘルム・ニーチェ [Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844 ~ 1900)] の『悲劇の誕生 (Geburt der Tragödie)』(1872) で論じられている「ディオニュソスの陶酔」の作用を観客である観照者に注目して考察し、さらに後期のニーチェ哲学の陶酔一元論からなる「芸術の生理学」における陶酔の概念と、「ディオニュソスの陶酔」との共通点を挙げ、観照者の美的経験における陶酔の作用について考察する。

『悲劇の誕生』における「ディオニュソスの陶酔」

『悲劇の誕生』では、自然から沸き起こる二つの相対立する芸術衝動、「アポロンのなもの」と「ディオニュソスのもの」の奇跡的な結合によって、ギリシア悲劇は誕生したとされ、その論の中ではギリシア悲劇の誕生、衰退、再生の三局面について考察されている。『悲劇の誕生』の骨子となる「芸術の形而上学」とは、「生存と世界は美的現象としてののみは認められる」という概念である。

「芸術の形而上学」における「アポロンのもの」とは、造形芸術を司り、人間には生理現象である「夢」として立ち現われ、「美しき仮象」によって悲惨なる生を救済するものである。また、それは個々の事物を他のものから区別する「個体化の原理」と結びついている。それに対して、「ディオニュソスのもの」とは、アポロンの「個体化の原理」を打ち破る働きを持ち、それによって個体である人間が「自己忘我」の状態に陥り、自然すなわち根源的一者と合一するに至る。「ディオニュソスのもの」は、音楽芸術を司り、人間には生理現象である「陶酔」として立ち現れてくる。この衝動から沸き起こる「陶酔」が「ディオニュソスの陶酔」である。

アポロンの救済においては、根源的な矛盾、苦痛を孕む生を「美しき仮象」によって美化し、永遠化することによって、悲惨なる生を生きるに値するものとし、個体の生を救済する。しかしながら、アポロンの「美しき仮象」は生の持つ醜い部分である根源的な矛盾や恐怖をそのまま肯定するのではなく、それを覆い隠す単なる幻想のヴェールにすぎない。それゆえに、アポロンの「美しき仮象」の下には依然と根源的苦悩が渦巻いたままである。

それに対し、ディオニュソスの救済では、アポロンの「個体

化の原理」を打ち壊し、生存の真実の認識へと人を導き、それによって真の「形而上学的慰め」を達成するにいたる。その際、「個体化の原理」が揺らぐことで「戦慄的恐怖」とともに「ディオニュソスのもの」として、自然の根底から「歓喜溢れる恍惚感」が立ち上る。その快感とは、個体である人間が、個体の生の下に脈々と流れる根源的一者の生に触れ、歓喜することによって生ずる。「ディオニュソスのもの」は苦悩と快感を本質的に含むものである。根源的一者の苦悩と快感のもとで、人間は自己の生の根源的矛盾、苦悩そのものを肯定し、真に救済されるに至るのである。

「芸術の形而上学」における芸術創造の「媒体」としての芸術家

「芸術の形而上学」においては、芸術はあくまでも「根源的一者」の自己救済活動であり、人間はそれを達成するための「媒体」にすぎない。「芸術の形而上学」において、人間が救済されるのは、単に根源的一者の自己救済活動の結果なのである。個体である人間が芸術衝動を受容する媒体となって、根源的一者が救済されることで、人間は悲惨なる自己の生を肯定することができるようになる。このことから、「芸術の形而上学」においてニーチェは芸術家を、芸術衝動を受容する「媒体」とみなすことで、本来存在する「芸術家」と「観照者」の枠組みを越えて、芸術論を展開していると解釈することが出来る。

「理想的な観客」としての「合唱団」についての考察

「アポロンのもの」と「ディオニュソスのもの」という対照的な性質を持つ芸術衝動は、『悲劇の誕生』においてあくまでも対立する関係で論じられているが、その働きは相補的であり、その存在は互いに必然性を持つものである。それは、『悲劇の誕生』のなかの「理想的観客」としての「合唱団 (コロス)」の論述においても認めることが出来る。

悲劇芸術には舞台の上で行われる「対話」と、舞台と観客席との間の「合唱団」に決定的な様式の対立が存するとニーチェは考えており、「対話」はアポロンのであり、「合唱団」はディオニュソスのであるとしている。しかし、この二つの様式の対立を超えて、「合唱団」は「ディオニュソスのもの」の作用によって、「アポロンのもの」を高め、舞台の上にディオニュソスのでありながら、アポロンの「まほろし」を観衆に見せる働きを持つ。この働きを持つことから、合唱団は「ディオニュソスの興奮」のうちに舞台の上に「ま

ほろし」として中間世界を見ている「独特な見物人」という意味で、「理想的観客」であるとニーチェは述べている。「ディオニュソスのなもの」が「アポロンのなもの」を高めるといふ、この相補的な芸術衝動の作用こそ、悲劇芸術の本質であるとニーチェは考えている。

真の「美的聴衆」

『悲劇の誕生』の22節、「音楽的悲劇と美的聴衆」のところで、ニーチェは真の美的聴衆について論述している。美的聴衆とは、悲劇芸術を観照する際に「アポロンのであると同時にディオニュソスでもある感動」を体感する者である。その感動とは、悲劇芸術において、光に満ちた舞台の可視的なアポロンの衝動が、音楽のディオニュソス的な衝動によって最高度に高められながらも、同時にディオニュソス的な衝動によって、舞台上の人物の破滅というアポロンの光の仮象の崩壊からもたらされる「苦悩」と「快感」である。

ニーチェが考える観客としての真の美的聴衆に必要なものとは、芸術に対する批評的な態度ではなく、悲劇詩人が感じたような芸術衝動を受容する能力である。すなわち、「アポロンのもの」と「ディオニュソスのもの」という、二つの芸術衝動を体感する美的な能力である。

二元論の克服、「芸術の生理学」へ

後期のニーチェは、初期の思想である「芸術の形而上学」を否定し、陶酔一元論からなる「芸術の生理学」という芸術論の構想を試みた。しかし、これは構想に留まり、現在は断片のみが残っている。「芸術の生理学」では「陶酔」そのものが芸術創造者、及び観照者に必要不可欠なものであり、芸術現象一般は陶酔によって成り立つと述べられている。この陶酔一元論的な考えは、すでに『悲劇の誕生』において、アポロンの衝動を高める「ディオニュソスの陶酔」の働きに認めることができる。

陶酔と静観の関係

『悲劇の誕生』の中でニーチェは、悲劇芸術における観客の美的経験について「ディオニュソスの陶酔」によって、「アポロンのもの」が高められ、それによってアポロンのでもあり、ディオニュソスでもある「まほろし」を見ることであると論じていた。ゆえに、自己分裂、自己忘我という「個体化の原理」を打ち壊す「ディオニュソスの陶酔」の作用は、節度ある仮象の美によって生を救済する「アポロンのもの」の作用とは対照的なものであったが、決して対立

するものではなかった。このことから、近代の美学において、観照者が芸術を受容する際の静観という概念は、決して美的経験における陶酔と相対立するものではないとすることができる。確かに静観とは、芸術作品を仮象として観照する態度であり、自己分裂や自己忘我を含む陶酔とは性質を異にしている。しかしながら、静観と陶酔は美的経験において、決して矛盾するものではない。なぜならば、ニーチェによると、芸術衝動である「ディオニュソスの陶酔」は自己忘我、自己分裂という性質を含むものであるが、芸術現象の際、それは真実の認識へと人を導く過程であって、単なる非生産的な狂気の状態ではないからである。むしろ、「ディオニュソスの陶酔」によって初めて人は生存の真実を認識し、節度を持つ「アポロンのもの」が高められ、生存の真実である「苦悩」と「快感」を併せ持つ「まほろし」を「仮象」として、悲劇の舞台上に見ることができるのである。ゆえに、「陶酔」の作用によって芸術衝動が高められて初めて、人は芸術作品を「仮象」として観照することが出来る。芸術観照の際、観照者は芸術作品を「批評的」に鑑賞するのではなく、観照者も芸術家と同じように芸術衝動を受容し、芸術作品を芸術作品たらしめるために、「ディオニュソスの陶酔」によって「まほろし」を見る能力が高められなければならない。静観という美的経験は、芸術作品を単なる仮象として観照するのではなく、生存の真実の現れとしての「まほろし」を仮象として観照することではないだろうか。「陶酔」は、仮象である「まほろし」を見る能力を高めるものとして、美的経験の根本に存するものなのである。

【主要参考文献】

- 大石昌史「ニーチェにおける芸術の〈形而上学〉と〈生理学〉——〈ディオニュソスの〉なるものをめぐって」『美学 第150号』(13-23頁)、1987
- ニーチェ著・秋山英夫訳『悲劇の誕生』岩波書店、1966

ファッションと芸術の境界を考える

—COSMIC WONDERの芸術活動を中心に—

Across the Border between the Art and the Fashion
—on the Artistic Creation of the COSMIC WONDER—

大和田 遼

Owada Haruka

文化マネジメントコース

要旨

現在、芸術の領域とデザインの領域は共に拡大しており、何が芸術で何がデザインなのかという境界が曖昧になってきている。そもそも何が芸術であるのかという定義そのものが困難になり、「芸術」に含まれるものの領域がとてつもなく広がってきていることに伴って、とりわけ芸術と、デザインの一領域であるファッション・デザインの境界も極めて曖昧になってきている。

かつて「ファッション・デザイン」という領域を築き上げたファッション・デザイナーたちは、自らが考えたファッションによって人々を美しく変化させ、ファッションによる魅力的な身体の創造に力を入れてきた。それは、社会の風潮や経済と共に発展し、ファッション・デザインという今の私達には馴染みの分野を作り上げた。時に彼らは芸術作品からインスピレーションを受け、アーティストの芸術作品をファッション・デザインの中に取り込んだ。その様なファッション・デザイナーによる試みや流行のファッションは、時代の経過とともに刻々と変化し、ファッション・デザイナー達はトレンドの創造主として多くの流行を発信した。多くのファッション・ブランドが存在する現代において、誰もが知っている有名なファッション・ブランドは、その成功者なのである。

コム・デ・ギャルソンとマルタン・マルジェラ

しかし、そんなファッションを取り巻く環境やシステムに疑問を抱く、新しいタイプのファッション・デザイナーが登場してきた。ファッション・デザイナーが生み出すデザインに興味を持ってもらうことや、そこから新たなトレンドを発信していくことよりも、コレクションからデザイナーが意図する何かを感じ取ってもらいたいという、昔なかった新しい試みが増えているのだ。造形的な服作りによって衣服と身体の関係を見つめなおしたコム・デ・ギャルソン (COMME des GARÇONS) の川久保玲や、現代芸術よりの発表方法によって、売ることばかりに気をとられているファッションへの異議申し立てをしたメゾン・マルタン・マルジェラ (Maison Martin Margiela) のマルタン・マルジェラがその代表である。コム・デ・ギャルソンが発表した「こぶドレス」は、ファッションと身体との関係を改めて見つめ直し、試行錯誤した結果につくりだされたものであった。このコレクションを通して川久保が試みたのは、身体が服を、服が身体を、両者が互いに束縛しあうような関係を脱出することであった。マルジェラによる「カビドレス」のインスタレーションは、バクテリアやカビなどの真菌類を植えた服が展示されるというものであった。菌類がつくりだす色や形は、土台の服を変化させ、

そこで服は完成する。この実験的なインスタレーションは最後に燃やされるが、それまでのプロセス全てが作品を構成する。このインスタレーションからマルジェラは、新しいもののみ価値を見出す近代の社会に対する批判をした。彼らのようなファッション・デザイナーの試みは、今もなお、鮮烈にファッションの世界に記憶され、色あせることはない。そして、彼ら試みは、今までのファッションの既成概念を覆すものがほとんどであったため、人々はその試みが「ファッション」というより「芸術」行為に近いのではないかと考え始めた。しかし、彼らはいくまでも、「ファッション」によって「ファッション」の問題に取り組んできた。例えその行為が「芸術」や「アート」と評価されても、「アート行為である意識はない」と主張し、今もなお、自身の精神を貫き、新しいファッションを提案し続けている。

コズミックワンダー

そのような流れを持った新しいファッションの世界に登場したのが、コズミックワンダー (COSMIC WONDER) であった。コズミックワンダーは日本のアパレルブランドの1つで、その活動はファッション・デザインに留まらず、印刷物の出版や現代芸術活動などにも及んでいる。どの活動においてもコズミックワンダーという名前が使われ、各分野を明確に区別することはなかった。コズミックワンダーの作品はいつも、ファッションであり芸術である。ファッション・ショーの場で芸術作品を意図的に含んだコレクションを発表し、美術館での展覧会でコズミックワンダーのファッション・デザインを発表する事もあった。



《窓に必要な影 (A Shadow Necessary for Windows)》
COSMIC WONDER、
2002年秋冬コレクション、
インスタレーション
とパフォーマンス、パリ
©1995-2001 Shiseido
Co.,Ltd

しかし、その感覚的な表現方法は、現代の芸術の概念にはすんなり受け入れられたとしても、ファッションの世界では異質なものであったに違いない。多くのファッション・ブランドが、少しでも多くの人に名前を知ってもらい、服を着て欲しいと考えている中で、コズミックワンダーが発表してきたコレクションは、あまりに着ることが難しいものがあつた。しかしそれは川久保のように、着ることが難しい衣服によって、身体の再確認を提案するのではなく、それ自体が

アートとしてコレクションに組み込まれているのである。コスミックワンダーはファッション、芸術の両分野において、繰り返し「ファッションでありアートである」コレクションを発表し続けた。それまで、川久保やマルジェラの試みによって少しずつ「芸術」の領域へと侵犯していた「ファッション」は、コスミックワンダーの試みによって「芸術」への新たなアプローチを見せた。このコスミックワンダーの行為は、芸術とファッションの境界をまたいだものであり、今までに存在しなかった完全に新しい領域を作り上げようとしていた。

しかしコスミックワンダーは、突然その新しい試みを中断してしまったかのように見える。「ファッション」と「芸術活動」のレベルを設け、2つを明確に区別したのである。それまでは、まるで、作品が「ファッション」か「芸術」かの判断を観賞者に任せるようなスタイルで活動をおこなってきた。しかし、レベルによって制作活動の区別をつけたことによって、私達はそれが「ファッション」なのか「芸術」なのかを考える必要が無くなる。芸術活動を行うのがコスミックワンダー、ファッションのレベルがコスミックワンダー・ライトソースであると宣言されたからである。これは、コスミックワンダーが新しい領域の創造をやめたことを意味しているのだろうか。



《月食 (Eclipse)》COSMIC WONDER、2005 年、パフォーマンス、パリ ©1995-2001 Shiseido Co.,Ltd

私はこのように考える。コスミックワンダーの活動をレベルで区別することによって、私たち観賞者はそれが「ファッション」であること、「芸術作品」であることを区別することができる。以前までのコスミックワンダーの活動では、どちらがどちらか分からなかった二つの共演も、両分野の所属を明確にすることで、私達は二つの分野が混ざり合っていく様子を確認することができる。それは例えるならば、最初から白と黒が混ざった灰色の状態を見せられるのではなく、白と黒の絵の具が混ざり合って灰色になっていく様子を、私達はしっかりと意識することができるのである。

コスミックワンダーの活動は現代において、ファッションと芸術を繋ぐ新たな試みとして注目すべきものである。コスミックワンダー

の活動は、共に拡大している「芸術」と「ファッション」両分野の概念を融合し、その活動によって、二つの関係をより近いものになっている。ファッションは時代の流れのなかで刻々と変化してきたが、今、コスミックワンダーのようなファッション・デザイナーの活動によって、また新たな段階へと踏み出したのである。

【主要参考文献】

- スザンナ・フランゲル『ヴィジヨナリーズ ファッション・デザイナーたちの哲学』ブルース・インターアクションズ、2005
- 『身体・夢 ファッション OR 見えないコルセット』京都服飾文化研究財団、1999
- 林央子「コスミックワンダーの軌跡」『装苑 3月号』文化出版局、2009
- いこま・よしこ『美術手帖 12 特集 COMME des GARÇONS』美術出版社、2009
- 平山景子「2001-2002 年秋冬 花椿パリコレ・エクスプレス、COSMIC WONDER」
- 資生堂ウェブサイト ©1995-2001 Shiseido Co.,Ltd. <https://www.shiseido.co.jp/s0103exp/html/cosmic.htm>

ルイス・メレンデスの静物画に見るリアリズムの現代性

神田 悠希

Kanda Yuki

文化マネジメントコース

スペイン人画家ルイス・メレンデス (Luis Melendez 1716-1780) はボテゴン (Bodegon: スペイン語文化圏で「静物画」を意味する) を代表する静物画家のひとりである。彼の作品の多くは暗い背景にいくつかの静物が配置されているもので知られる。「正確な素描とほとんど細部に至る執拗なまでの完璧さをそなえ」「構成はミニメンタルで驚くべき正確さ」を示す、と評価され、今もなお高い賞賛をうける。

1992年に日本で開催された『スペイン・リアリズムの美：静物画の世界』展では、彼の作品の中から3点《林檎、梨、菓子箱、壺》(Still life with Apples, pears, Honey Pots, and Boxes of Sweets) 1759年、《鯛とオレンジ》(Still Life with Sea Dreames and Oranges) 1772年、《果物》(Still Life) 1760年代末頃、出品された。それらは彼の作風を代表する荘厳で正確に秩序だてられた作品であり、スペイン・リアリズムを浮き彫りにする作品のひとつとして重要な役割を果たしている。

しかし、彼の作品にみられる、「現実を超越した生々しさ」、そして「リアリズムを追及するが故にグロテスクの域に至った」表現、この画家の特徴のすべてはスペイン・リアリズムの中で述べることができるだろうか。

本稿では「グロテスクなまでに過剰なリアリズム」という見地からメレンデスの作品を捉え、この画家を従来を受容とはまた別に新しい文脈の中に位置づける。18世紀スペイン周辺の静物画にみられる傾向としてのリアリズムから抜け出し、シュルレアリスム、スーパー・リアリズムなどに代表される近現代のリアリズム表現に至る系譜のなかに改めて位置づけることによって、メレンデスのリアリズム表現が見る者に与える効果を明確にしていく。

現代に生きる私が、18世紀スペインで描かれた彼の作品から「恐怖にも似た居心地の悪さ」を感じてしまうのはなぜなのか、この感覚はいったいどこからくるのか。われわれが作品をどのように見るのか、何を感じるのか、という享受の面に重点を置いて考察することによりこれを解明し、メレンデスの現代的意義を付加することが本稿の目的である。

これまで評価を受けてきたように、素晴らしい技術でもって描かれたメレンデスの作品からは共通して「美」を感じることができるだろう。しかし「正確な素描」や「完璧な幾何学形態」など技術面でもって作品の美しさを語ることはできるけれども、彼の作品にみる美しく私たちを惹きつけるのは画面の構成やモチーフである静物そのものではなく、メレンデスのそれらモチーフに対する情熱的な眼差しではないだろうか。

初期から晩年までの静物画を順番に眺めていくと、最初のころは

自らの腕前を誇示する対象でしかなかった果実などの静物ではあったが、メレンデスがだんだんとそのモチーフの質感、形態の虜になっていった様子を思わせる。人間が扱う食材として、描かれる対象物として静かに佇んでいた果実や野菜、パンは、1770年以降の作品にみられるものではそれ以上の魅力を備えだす。第二章ではメレンデスの作品の中からいくつか取り上げ、画家のモチーフに対する情熱的な眼差しを提示する。

「すでに知られている彼の作品の中でも最も早い時期のもの」である《林檎、梨、菓子箱、壺》1759年、やその少し後の作品《林檎、洋梨、チーズ、水差し、壺、ハコ》(Still Life with Apples and Pears, Cheese, Jug, Boxes, and Cask) 1760-1765年頃(図版1)、《カリフラワー、魚、卵、リーキの入った籠》(Still life with Cauliflower and Basket of Fish, Eggs, and Leeks) 1770年(図版2)は実に写實的に描かれており、人間が支配することができる食糧そのものである。



図版1:《林檎、洋梨、チーズ、水差し、壺、ハコ》(Still Life with Apples and Pears, Cheese, Jug, Boxes, and Cask) 1760-1765頃/油彩、カンヴァス/35×48cm/ブラド美術館、マドリード



図版2:《カリフラワー、魚、卵、リーキの入った籠》(Still life with Cauliflower and Basket of Fish, Eggs, and Leeks) 1770年/油彩、カンヴァス/49×36cm/個人蔵

しかし1771年の「風景の中の静物」の一連の作品《風景の中の西瓜と林檎》(Still life with Watermelons and Apples) 1771年(図

版 3)、《風景の中の柘榴、林檎、アセロラ、葡萄》1771 年、これらは風景と静物の組み合わせの点においてすでに現実世界ではないことはあきらかで他のメレンデスの静物画とは際立ってはいる。それでもそのこととは別に、切り開かれた果物から滴り落ちる水滴は明らかに写実の範囲を超えている。その翌年に描かれた《ボテゴン：鮭、レモン、3つの道具》(Salmon, Lemon, and Three Vessels) 1772 年(図版 4)では暗い背景に数点の静物という構図にたちもどり、水分が滴り落ちる鮭の、明らかに非写実な描写がより際立っている。



図版 3:《風景の中の西瓜と林檎》(Still Life with Watermelons and Apples) 1771年/油彩、カンヴァス/62×84cm/ブラド美術館、マドリッド



図版 4:《サーモン、レモン、3つの道具》(Salmon, Lemon, and Three Vessels) 1772年/油彩、カンヴァス/42×64cm/ブラド美術館、マドリッド

そしてその後の作品からは、ぼこぼこ不格好な形態をしたトマトや、ごつごつと膨らんだパン、でこぼこした表面を持つきゅうりなど、複雑に奇形であるモチーフの選択が目立つ。(図版 5)



図版 5:《トマト、ナスとタマネギの入ったボウル》(Still Life with Tomatoes, a bowl of Aubergines, and Onions) 1771-1774年/油彩、カンヴァス/37×49cm/ブラド美術館、マドリッド

執拗なまでの細密描写を追及し続けた結果、対象のもつ形態や質感にとりつかれる。複雑な形の静物は自らの力量を発揮するのに最適なモチーフであったではあろうが、それ以上に、それら奇異なものへの強い興味関心が完成された作品ににじみ出ている。

スペインには 17 世紀に独自の精神からなるリアリズムが確立され、拡張されたリアリズム表現という点からメレンデスもスペイン・リアリズムを継承している。それに加えメレンデスの作品を享受した時に受ける感覚を明らかにするために、第三章では、他のリアリズム表現の中に位置づけることでメレンデスのリアリズムの追求の姿勢、リアリズム表現が生む効果を明らかにしていく。

ここではとりわけ、とりあげられるモチーフはなじみ深く親しみやすいものまたは日常生活であり、現実を細密に再現描写している点を共通点としてシュルレアリスム、フォト・リアリズムを中心とした 20 世紀ニュー・リアリズム、そして現代のロン・ミュエックを取り上げた。これらをヒントに、「グロテスクに至る過剰なリアリズム」の構造を検証していく。

さらに第四章では、これまでの「美」という評価に加えて、彼の作品にみられる「グロテスク」な側面を明らかにしていく。第三章で検証したメレンデスの作品の過剰なリアリズム表現の構造はグロテスクな構造と定義され、その表現の効果は、グロテスクなものから由来するものだろうか、検証する。

【主要参考文献】

- ヴォルフガング・ガイザー著・竹内豊治訳『グロテスクなもの』法政大学出版局、1968
- カーリン・トーマス著・野村太郎訳『20 世紀の美術—後期印象主義から新リアリズムまで—』美術出版社、1972
- スヴェトラーナ・アルパース著・幸福輝訳『描写の芸術—17 世紀のオランダ絵画』ありな書房、1993
- アンドレ・ブルトン著・滝口修造/巖谷國士監修『シュルレアリスムと絵画』人文書院、1997
- エリカ・ラングミュア著・高橋裕子訳『静物画』八坂書房、2004
- ジョン・パージャー著・沢村太郎監修・笠原美智子訳『見るということ』筑摩書房、2005
- 巖谷國士『シュルレアリスムとは何か』メタローグ、1996
- 種村季弘『魔術的リアリズム メランコリーの芸術』PARCO 出版、1988
- 松谷強『現代美術論—リアリズムの探求』新日本出版社、1986
- 島本融「さまざまのトロンプルイユ」『美術手帖第 383 号』(74～85 頁)美術出版社、1974
- 浜岡昇「写真に慣らされた眼」『美術手帖第 383 号』(86～93 頁)美術出版社、1974
- 三木多聞「変貌したリアリズムをめぐる」『美術手帖第 383 号』(94～105 頁)美術出版社、1974
- 『スペイン美術は今 [図録]』朝日新聞社、1991
- 『ブラド美術館展 [図録]』国立ブラド美術館/読売新聞、2006
- 『スペイン・リアリズムの美 [図録]』国立西洋美術館、1992
- 『ロン・ミュエック [図録]』金沢 21 世紀美術館、フォイル、2008
- 『よみがえる須磨コレクション—スペイン美術の 500 年 [図録]』長崎県美術館、2005
- LUIS MELENDEZ : Spanish Still-Life Painter of the Eighteenth Century Meadows Museum, Southern Methodist University, Dallas, Texas 1985
- Antonio Lopez Garcia Museum of fine Arts, Boston 2008

クリストとジャンヌ＝クロードの活動

—現代における芸術の普及をめぐる—

Art Projects of Christo&Jeanne-Claude
On the Promotion of Art Today

村上 あすか

Murakami Asuka

文化マネジメントコース

要旨

現代美術は、アートの境界線が曖昧になっている。様々なスタイルが存在し、単なる美しさだけでは説明のつかないものもたくさんある。20世紀以降、アートの表現方法が同時に広がり、絵画や彫刻といった既存のジャンルから解放された表現が一般的になりつつある。しかし、そのような多様な表現がある中でも、芸術作品は作品自体が持つ秀逸さ、精巧さ、美しさなど一貫した根本的定義を持ち合わせている。だからこそ、流行り廃りが存在するアート界においても、本物のアーティストは評価され続け、注目の的になり続ける。

現代の作家にそのような、世俗に左右されない、自由な表現活動をしている作家がどれだけいるのだろうか。私が取り上げるクリストとジャンヌ＝クロードという2人の作家は、芸術家であり続けるために、自由な表現、そして美しさを追及し続けている。

クリストとジャンヌ＝クロードのほとんどの作品は出来上がって数週間ですべてが彼らの作品の一部である。クリストとジャンヌ＝クロードが作品のためにかけた年数の中には様々な問題や障害があり、辛いこと嬉しかったことなどの感情的な側面を含めて、すべてのドラマが混在しているのだ。彼らの作品は完成作品だけでは何を意味し伝えようとしているのか、何のために行ったのかということは、すべては伝わらない。その過程こそ真実がある。

本論では、クリストとジャンヌ＝クロードの作品にみられる、作品の純粋性と芸術家のあり方について考察していく。それと共に、彼らが最も優れた現代芸術家のひとりであり、彼らの信念と芸術形態が、現代のアート界においてどれだけ必要な要素を含んでいるかを論証する。

クリストとジャンヌ＝クロードの活動

クリストとジャンヌ＝クロードは共に1935年6月13日生まれであり、まさしく出会おうべくして出会った2人だ。1958年に運命的な出会いをした2人は、その後の芸術活動を50年以上にもわたり、2人で営んでいくことになる。1958年から現在までの彼らの活動は、公共建築の梱包、あるいは自然を舞台にしたインスタレーションなど、包む、積む、張る、覆う行為が中心である。大規模なプロジェクトを実現するためにクリストは数々の計画のためのドローイングや写真コラージュなどを制作し、妻のジャンヌ＝クロードがマネジメントを仕切り、作品を売ることによって資金を賄っている。彼らは他の誰にも資金援助は頼まない。芸術家として作品を作る上で常に自由であるために、誰からの束縛も受けずに活動を続けている。

1958年、クリストの初の梱包作品が発表された。初めは今のような大規模なプロジェクトではなく、塗料の入ったビンや缶をキャンバスで梱包して色彩を施すという簡単なものだった。梱包の対象は徐々に幅を広げイスやテーブル、自転車、人体にまで及んだ。



セントラルパーク内で開かれた記者会見でのクリストとジャンヌ＝クロード。中央はNY市長ブルームバーグ氏。写真：Wolfgang Volz

そもそも包むというアイディアはクリストが初めてではなく、1920年にマン・レイが発表した作品『イシドール・デュカスの謎』(1920年、(L'énigme d'Isidore Ducasse))に見られる。しかしマン・レイとクリストの作品には決定的な違いがある。マン・レイの作品は包まれた中身が何か分からないように制作されているのに対し、クリストの作品では中身が何か明確である。これによってクリストの作品には包まれる前と後との対比が生じ、両者の作品への意図の違いがわかる。1961年、クリストは「公共建築の梱包の計画」という文書を発表している。このことについてクリスト研究の第一人者である中原佑介は、彼の物体から公共物への梱包の移行は、単なる様々な物体の梱包の延長や拡大として到達したものではないとしている。梱包という点だけでみれば単なる延長のように思える。しかし、公共物の梱包は個人の考えだけでは成しえることはできず、多くの人間が関わっていくことになる。私的行為にとどまることがない点を考えると、公共物の梱包は単なる延長ではなく、クリストの表現が進化したものだといえる。さらに公共物の梱包に関しては完成品だけが作品の意図を伝えるのではなく、社会や他人を巻き込んだ活動の過程こそが作品の意図を最もよく伝える。

1961年にクリストとジャンヌ＝クロードが発表した作品の中に『積まれたドラム缶』(Stacked Oil Barrels, Cologne Harbar, 1961)と『埠頭の梱包』(Dock Side Package, Cologne Harbar, 1961)とがある。公共建築ではないが、彼が単なる物体の梱包という枠から抜け出した点では現在の活動に最も近い。中原佑介が「噂と沈黙の伝説—クリストの芸術」の中でも語っているように、私的行為で

は無くなっていること、作品自体が永続的ではなく一時的なものであることの2つの点が、それまでの梱包作品と大きく異なることを物語っている。

ライヒスターク・プロジェクト

『ライヒスタークの梱包』(Wrapped Reichstag, Berlin, 1971-1995)は1971年から構想がはじまったプロジェクトである。ライヒスタークはドイツの帝国議会議事堂であり、1871年のドイツ統一を記念してつくられた。ドイツ第二帝国、ヴァイマル共和国、ヒトラーによる第三帝国という時代を経て、いわばドイツの歴史にとって最も重要な政治的意味を持つ国会議事堂であったといえる。とりわけ20世紀の激動の時代を生き抜いたその議事堂は、それ自体がドイツの歴史的シンボルである。そのためドイツ国民にとっては複雑でデリケートな面を多く持ち、常に社会的、政治的にドイツに関わってきた建物である。それゆえにライヒスタークを包むことはクリストのそれまでのどんなプロジェクトの比にもならないほどの大論争を巻き起こすこととなった。

このプロジェクトのもともとの発案者はクリストではなく、当時は画商をしていたベルリン在住のアメリカ人、マイケル・カレンがクリストにあてた一通の絵葉書がきっかけになっている。梱包の対象が議事堂であるため、プロジェクトの実現のためには連邦の許可が必要だった。しかし、当然ながら当時の政治的な状況もあり、プロジェクト実施の許可は下りなかった。プロジェクト実施のために1977年から1987年までに活動した10年間で、クリストとジャンヌ＝クロードは3度の否決を言い渡されてしまう。

3回の否決という結果からも分かるように、ライヒスターク・プロジェクトは簡単には受け入れられるような問題ではなかった。ドイツの人々にとってライヒスタークは自分達のアイデンティティーに関わる歴史的、政治的な問題を含んでいる。しかしだからこそこのプロジェクトは強い関心を引くものであり、プロジェクトの行く末に国民全体が注目していたのだろう。

ベルリン崩壊から5年を経た1994年、ドイツ連邦議会の様子がテレビ中継され、その中でライヒスターク・プロジェクトの審議が行われた。292の賛成票、223の反対票、9の棄権票、1の無効票の中、ようやく許可の決定が出された。決定が下されるまでにクリストとジャンヌ＝クロードはじつに25年を費やした。25年の間にドイツを訪れた回数は54回、説得のために会った国会議員の数は352人であった。

公共建築を包むということはクリストの一存で決定できるものではない。彼がライヒスタークを包むと言い出したことで政治家や一

般市民全員がライヒスタークについて考えざるを得なくなったのだ。

『芸術の理論と歴史』の中でも述べられているが、ドイツ国民がライヒスターク、ひいてはドイツという国と真剣に向き合うことがこの作品の主要なテーマの一つになっている。他の芸術作品をみるときも同じで、心に響く作品というのは作品を見たことによって新しい考えが生まれたり、自分自身を見つめるきっかけとなったりする。

ライヒスタークは、ドイツ国民に向けられた「自分と向き合うための装置」の役割を果たしている。しかしながらクリストとジャンヌ＝クロードの作品はドイツ人だけでなく、世界中の人を魅了する。このことは作品の純粋性や、作品に人々を巻き込む「普及」の力に深く関わっていくことになる。



包まれた後のライヒスタークに集まる人々 100,000㎡のポリプロピレン布、15,600mのロープ、14日間の展示 © Christo & Jeanne-Claude

[主要参考文献]

- 中原佑介「噂と沈黙の伝説—クリストの芸術」、『クリスト展』所収 軽井沢財団法人高輪美術館、西武美術館、兵庫県立近代美術館、朝日新聞社編、1956
- 柳正彦『LIFE=WORKS=PROJECTS』図書新聞、2009
- 青山昌文『芸術の理論と歴史—History of Modern Art—』美術出版社、1995
- H.H.アーナスン『現代美術の歴史—History of Modern Art—』美術出版社、1995
- 松井みどり『アート：“芸術”が終わった後の“アート”』朝日出版社、2002
- 『西洋美術史』（増補新装版）高階秀爾監修 美術出版社、2003
- 西村清和『現代アートの哲学』産業図書、1995
- Torsten Lilja and Per Hovdenakk, *Christo & Jeanne-Claude Projects selected from the Lilja Collection*, Art Books Intl. Ltd., 1996
- Jan Greenberg, Sandra Jordan, *Christo & Jeanne-Claude through the gate and beyond*, Roaring Brook, 2008
- Jacob Baal-Teshuva, *Christo & Jeanne-Claude*, Taschen 1995
- Christo & Jeanne-Claude, *The Gates: Central Park, New York City*, Taschen America LLC., 2005
- DVD
- 『アイランズ』(Islands) 1983
- 『パリのクリスト』(Christo in Paris) 1990
- 『アンブレラ』(umbrellas) 1995
- 全てアルバート・メイズルス、デイビット・メイズルス監督作品
- 参考サイト：明後日朝顔プロジェクト
- <http://www.asatte.jp/asatteasagaoproject/about.html>