

アートワールド理論による芸術の定義の考察

私は本論で、ダントーのアートワールド理論の分析を通して「芸術」の定義の可能性を見つけることを目指している。

ダントーのアートワールド理論は、日常の中にあるものと芸術との境界が曖昧になった当時の芸術の状況に対して「外見的な差異がないのに芸術とそうでないものの違いは何か」という哲学的な問いを得たことによって考案された。ダントーは、芸術は伝統的な美学で考えられてきたような作品の内在的な本質で成り立つものではなく、作品の外にある作品に付随する解釈や歴史によって形成される歴史的な関係性によって成立するとした。そして、その関係性を成立させることが可能な述語の組み合わせによってアートワールドが形成される。ダントーはこのアートワールドに対象が参入することで、対象は芸術作品として認識されるようになると主張する。これによって、日常の中にあるものと芸術作品の区別が見た目では不可能なものも説明できるようになり、芸術の多元的状态を説明することも可能になる。

しかし、アートワールド理論によって多元的な芸術を説明することが可能になったが、現在の芸術はアートワールド理論が考案された1964年当時よりもさらに多様なあり方をみせるようになった。このことで、誤った解釈や理論が発生することも多く見られるようになり、ダントーが考案したアートワールドの構造だけではアートワールドを上手く適応させることが難しくなったと私は感じた。そこで、アートワールドの性質は流動的であるため、そこに新たな関係性を生み出す要素を追加することで現在の芸術の状況に上手く適応させようとする。本論では「環境」という要素をアートワールドに追加することを提案した。この「環境」によってアートワールドという境界をより認識しやすくし、また鑑賞者が参入しやすくすることによってアートワールドの豊かさを保証することによってアートワールドが上手く機能する状況を維持することができるのである。

アートワールド理論による芸術の定義の考察

2021 年度入学

12180110

山元 奏弥

Yamamoto, Kanami

2025 年 1 月 20 日提出

目次

はじめに

2 従来の「芸術とは何か」という問いに対して展開されてきた議論

- (1) 行為の理論－初期のウィトゲンシュタイン的解決
- (2) 模倣芸術－プラトーン
- (3) 心理的距離の概念、美的態度からなるもの
- (4) 制度的な規定

3 ダントーの「アートワールド」の分析

- (1) ダントーの芸術のモデル－ヘーゲルに由来する芸術のモデル－
- (2) ダントーの芸術終焉論
- (3) ダントーの「アートワールド」の構造－マトリックスによる「アートワールド」の構造の説明－
- (4) 「アートワールド」の分析
 - a 芸術理論のある雰囲気
 - b 芸術の歴史についての知識

4 現在のアートワールド－「アートワールド」と鑑賞者－

まとめ

参考文献一覧

1 はじめに

20 世紀も半ばを過ぎると、芸術は、媒体、表現、内容において今までで最も多様なあり方を見せるようになった。多様なため人々に衝撃を与え、物議を醸す作品や、芸術とそうでないものの区別が全くつかない作品も多く登場した。芸術とそうでないものの区別がつかない作品の代表的な例にはアンディー・ウォーホルの《ブリロ・ボックス》やダミアン・ハーストの《生者の心における死の物理的不可能性》が該当する。《ブリロ・ボックス》は、市販の石鹸付きスチールウールの外箱そっくりに作った箱であるし、《生者の心における死の物理的不可能性》は、ガラスケースに入ったホルマリン漬けのイタチザメの標本である。それにもかかわらず、これらの作品はなぜ、スーパーマーケットの陳列棚に並ぶ商品の箱ではなく「芸術作品」なのか、あるいは自然史博物館に展示される標本ではなく、「芸術作品」でありうるのか。

特に《ブリロ・ボックス》はこの問題を取りわけ尖鋭化させた作品である。2025 年春に開館予定の鳥取県立美術館がこの作品を三億円で購入したことに對し県民から疑問の声が上がった。作品の金銭的価値が適切かどうかについてはここでの議論においてはひとまず置いておくが、「これが芸術なのか」という人々の疑問は至極当然のものである。この疑問に注目したのがアーサー・ダントーである。ダントーが「アートワールド」を唱えるにあたって、鍵となったのがまさにこの《ブリロ・ボックス》であり、そしてこの作品が「何が芸術であるか」という議論を一層加速させたといえる。《ブリロ・ボックス》が芸術作品として認められるようになると、日用品を用いた類似する他の作品にも同じように芸術作品と認められるようになった。やがて普段私たちの身の周りにあるものと見分けのつかないものが芸術になることが可能になり、それを芸術として私たちが受け入れているという芸術の構造がそこにはあるように思える。

芸術とそうでないものの区別がつかなくなった今、一体なにがどのようにして芸術を成り立たせているのかを考察することには一定の意味があると私は考えている。実際近年、美学において「何が芸術であるか」について盛んに議論がされている。本論文では、アーサー・ダントーが唱えた「アートワールド理論」を元に、「芸術とは何か」を探る定義の可能性について考察していく。一章では、従来展開されてきた議論に対するダントーの見解を著書『ありふれたものの変容』を元に分析する。2 章では「アートワールド理論」の分析を行う。3 章では 1 章、2 章での内容を踏まえ、現在の最も有効な芸術の定義を考察する。

2 従来の「芸術とは何か」という問いに対して展開されてきた議論

ダントーが1964年に論文「アートワールド」を発表する以前から「芸術とは何か」という議論は、哲学の中で行われてきた。この問いの終着点の一つの原理を見つけることであり、それは「芸術の定義」である。20世紀以降、とくに分析美学者が芸術の定義という課題に挑み続けてきたのは、現代の芸術が我々に困惑を与え続けてきたからである。日々新たに生み出される芸術は、我々がこれまで信じてきた伝統的な「芸術」の枠組みから逸脱することで、「芸術」とみなされるものを増やし続けていた。その結果「芸術作品」には、作品の形態を消去するもの、美的性質を持ち合わせないもの、芸術家の手が一切加えられていない事物（ファウンド・アート）までが含まれるようになった。際限なく「芸術」概念が拡大され、なんでもありにみえる現代芸術の状況の中で、ダントーも「芸術の定義」を試みている。

ダントーは「芸術とそうでないものの違いは何か」という観点から芸術の定義を考えた。例えば、前述のウォーホルの《ブリロ・ボックス》は、市販の石鹼付きスチールウールの箱とそっくりに作られた箱の作品であり、簡単に見分けがつかない。それにもかかわらず、片方はただの市販のブリロの箱であって、それにそっくりなもう片方は「芸術作品」である。その違いは一体どこにあるのか。「アートワールド」とは「芸術とそうでないものの違いは何か」という問いに答えるためにダントーによって考案された概念である。ダントーによれば芸術とそうでないものの区別は、それは知覚的に判別不可能であるため「外見的に提示される」性質によるものではない。視覚的にこれらを区別するためには「アートワールド」が必要であり、それは「芸術の歴史についての知識 (a knowledge of the history)」と「芸術理論によってもたらされる雰囲気 (an atmosphere of artistic theory)」¹によって構成されているとダントーは主張する。

「芸術とは何か」という問いについてのダントーの分析は主に彼の著書『ありふれたものの変容』²第一章に示されている。本章では、ダントーのアートワールドによる芸術の説明の経緯を理解するために、そこに示された従来の「芸術とは何か」という問いに対して展開されてきた議論と、それが内包する問題を示す。ここで検証される芸術の理論は、(1) 行為の理論、(2) 模倣理論、(3) 心理的距離の理論 (4) 制度理論の4つである。以下ではそれぞれに対するダントーの考え方を簡単に説明する。

¹ アーサー・ダントー、「アートワールド」(西村清和訳)『分析美学基本論文集』pp.9-34.p22.

² アーサー・ダントー『ありふれたものの変容』(松尾大訳)慶応義塾大学出版会株式会社、2017

(1) 行為の理論－初期のウィトゲンシュタイン的解決

(見た目がそっくりな) 芸術とそうでないものの違いの境界の問題に類似するものは、芸術哲学の外にも存在する。ダントーによれば、それは行為の哲学にもあり、あらゆる哲学的分析の領域に見られる構造を持っているとしている。³例えば、(キリストが) 手を上げるという仕草が示す内容が、あるときは命令になり、別のときは容認のしるしとなり、またあるときは祝福を意味する。つまり、見た目が同じで識別不可能な仕草が、行為として異なる意味や内容を持ちうるのである。⁴そのためダントーは初期のウィトゲンシュタイン派によるアプローチを試みた。おおまかに述べると行為とは身体運動のみで理解されるものではなく「身体運動プラス x 」⁵である。そのため、それにならい、芸術作品とは単なる現実のもの(=物質的対象)ではなく「物質的対象プラス y 」⁶となる。この時身体運動を意味や内容を伴う行為にするものとしての x と単なる物質的対象を芸術作品にするこれらが何であるかを哲学的なきちんとした方法で見つけなければならない。

伝統的行為論が、身体運動にプラスされる x を意志や推論のような内的=精神的な出来事とする二元論に基づくのに対し、ウィトゲンシュタインは、この内面性を認めず、制度という外在的な枠組みを持ち出す。仮に、 x を規則として、行為とは規則に包摂される身体運動であるという初期のウィトゲンシュタイン的解決を試みたとしても、行為も随意的なものの身体運動と不随意的なものの身体運動とが区別されないのと同じくそのまま残ってしまう。芸術的作品を感情表現とする表現主義の考え方もまた、ウィトゲンシュタイン主義者が退けた行為論と同じ構造を持つ。同様に、 y をアートワールドの制度的枠組みとした場合、芸術作品と単なるものの区別も、内的なもの(=感情表現)でも外的なもの(視覚的に識別可能な特徴)でもないのなら、目に見えるものの特徴だけでアートワールドの制度的枠組みでそう見られるときに芸術作品となるとする説明が可能になる。しかし、この制度による芸術理論では不十分であるとダントーは言う⁷。というのも、芸術作品であることがこの法則(制度的枠組み)に組み込まれることの条件となり、循環に陥るからである。つまり、「芸術の制度理論は、デュシャンの《泉》のようなものが単なるものから芸術作品に昇格したか

³アーサー・ダントー『ありふれたものの変容』p.5

⁴ダントー、同上、pp.6-7

⁵ダントー、同上、p.7

⁶ダントー、同上、p.7

⁷ダントー、同上、pp.8-9 参照。ダントーのアートワールドはしばしばディッキーの制度理論と同一視されることが多いが、ダントーは自分のアートワールドは制度理論と区別されるものであるとして、制度理論を批判する。このことについては後の章で改めて説明する。

もしれない理由を説明できるにしても、目にみえるあらゆる点で似ている他の便器が存在論的に低いカテゴリーに留まるのに対して、その特定の便器だけがこれほど印象的な昇格を受けた理由は説明できないからである」⁸。結局ダントーは初期ウィトゲンシュタインの解決が、芸術とそうでないものの違いを説明するにはほど遠いものであるとし、この理論を退けている。何よりも、ダントーは芸術の定義を目指しているのであって、初期ウィトゲンシュタイン主義者のいう「芸術は定義不可能である」という考えとは相容れない。⁹

(2) 模倣芸術 — プラトン —

模倣理論とは芸術は現実の模倣（ミメシス）であり、模倣自体は既にある現実のものを複製するものとしてのみ特徴づける理論である。既存の芸術の理論の中でも特に大きな影響力を持ち続けていた模倣理論はプラトンに由来する。だがプラトンは芸術がミメシスであると唱えたのではなく、ミメシスの芸術は有害であるとした。これはイデア論からとらえると理解を得やすい。プラトンによれば完全な真実の世界や本質はイデアであり現実自体がそのイデアの複製である。つまりその現実を複製している芸術は、みせかけのみせかけということになるため、世界の本質からより引き離された存在であるとした。¹⁰つまり世界の本質へとひきつける哲学とは対照的な存在、すなわち哲学と対立するものとして芸術は存在論的に低い位置にあるものととらえた。だが後世の人々はプラトンから芸術を救いだすことに注力し、芸術家たちは「ある種の存在論的昇格に努力した」¹¹のであった。それはその後の芸術史を通してみればそれは明らかであり、模倣芸術は長い間芸術哲学を支配して古代ギリシャから 19 世紀まで続くこととなる強力な理論となった。

しかし現代の芸術を理解するにはこの理論は不十分である。ダントーが提示したずるい例を使うと、芸術が単なる現実の模倣で、鏡のような正確な模倣が求められるだけならば、それは鏡を一つその場に置くことだけでもなされる。しかしそれを私たちは芸術とは認めない。¹²つまり模倣であっても芸術ではない場合が存在するということである。この

⁸ ダントー、同上、p.7

⁹ このような立場を反本質主義という。

¹⁰ 小田部胤久『西洋美学史』東京大学出版会、2019、pp.1-12 参照。

ダントー、前掲書 pp.16-17 参照。

¹¹ ダントー、前掲書 p.18

¹² ダントー、「アートワールド」、p10

訳文注釈（五）にて「鏡像は芸術の模倣理論の単なる例示にすぎないのに、その鏡像の欠点をあげることで芸術の模倣理論を論駁するのはフェアではない、というのであろう。」と解説されている。

欠点は写真が登場するまで特に問題視されなかったが、写真が現れた時に現実の模倣であることは芸術であることの十分条件として、さらには必要条件としても却下された。模倣理論が定義として十分でないことは明らかだが、それまでの支配的な理論であったためダントーの著書でも模倣理論はたびたび再考されている。模倣芸術理論が今でも十分に支持されるべきかについてはひとまず置いておくとして、模倣芸術についてももう少し触れておく必要がある。

模倣による芸術とは何であるか。まず芸術を鏡の様なものとみなして、その鏡にしか見えないもの、つまり自分自身ということから芸術作品を鏡で自分自身を見る時のような自己認識の道具として役立つと考えることができる。この考えはシェイクスピアが『ハムレット』を通して分析したものである。¹³しかしダントーは自己認識の際に発生する複雑な構造を芸術は必要としないとしている。ならば鏡が持つ最も基本的な機能の複製的機能に戻り、模倣芸術を考えるべきである。ここで考察される複製的機能はプラトン以降に展開された昇格した芸術理論である。この昇格はプラトンが退けた芸術と現実の距離を克服したもので「芸術は模倣であり、上位現実の複製である」¹⁴ということである。つまり「鏡とそれが写しだす物とが関係するような仕方で芸術は現実と関係しているという、最も基本的な考察」¹⁵である。この関係は芸術と日常の関係を考察するのにも役立つ。模倣されたものは現実と類似するが双方は互いに独立している。だが「それを解明することが目的である用語の一つを模倣の分析で用いることはできない」¹⁶。それらは互いに模倣関係にはないのであって、重要なのは「それは現実でない」ということである。

アリストテレスは模倣ではないことを理解することが模倣表象から快を得る条件として示している。また快を得るためにはそれが模倣であること、現実ではないことを認識する必要がある。この認識が損なわれた時、我々は快を失い、その結果に落胆することもある。しかしこの違いが快のための必要条件というわけではない。それは単純にある者を別のものと思いついていた例において、現実が思いついていたそれとは違っていたとき、つまり、違う現実であることに気づいた後に、快は持続しない。この例が現実と模倣の違いに似たものであるかはわからないとダントーは述べている。¹⁷

そうではなく模倣について、「現実の意味が何であれ現実とは別の快の原因があると考え必要があることに注目すべきである」¹⁸。それは空想からもたらされる快と同じ領域からやってくるものだとしてダントーは推測する。アリストテレスが、模倣が模倣であると知

¹³ ダントー、『ありふれたものの変容』（松尾大訳）pp.11-16 参照。

¹⁴ 同上、p19.

¹⁵ 同上、p19.

¹⁶ 同上、p19.

¹⁷ 同上、pp.19-21 参照。

¹⁸ 同上、p 21.

っていないなければならないとしたように、空想する人間もそれが空想であることを認識している。ある芸術作品と、それに正確に似ている実物との隔たりを理解することで快を得ることができるのは空想の概念や模倣と対立する現実を持っている者、空想を実現しようとするときに発生する快とは別のものであることを理解する者だけということになる。だから「快についての説明と快の原因の正体についての知識」¹⁹という別々のものが必要である。さらに言えば、見かけと現実の場合これらの説明に必要なのはもっと哲学的な種類の知である。見かけと現実の違いが芸術とそうでない現実の物との違いを知ることに近いため、「われわれはそれを解明する暫定的努力をせねばならない」²⁰のである。

模倣は現実のものを再現するという機能を持つが、その現実のものに似ている見かけをもつものは、現実とは異なるものであり、現実とその再現の間にはギャップがあるし、模倣をそれが指す現実と取り違えることは避けられなければならない。これについては次節で詳しく述べる。

結論としてダントーは模倣理論を理論としては不十分で欠陥があるが、何らかの認識に関わる有用性を持っていると考えている。

(3) 心理的距離の概念、美的態度からなるもの

前述した模倣芸術をめぐるダントーはもう一つの機能である現実のものを再現するという重要な機能を上げ、その再現という概念の両義性について考察する。再現の意味は appearance の二つの意味に合致する。一つは物体が現れる (appear) 現前という再現が最初に持っていたとされる意味、もう一つは見かけ (appearance) つまりそれを再現しているがそのものではない状態を示す意味である。²¹ミメシスの再現というものは物質自体の再－現前であると思われていたものから発展したと分析され、そのまま昔の意味である物質自体の現前に直面していると誤って認識されることは十分推測される。こうして appearance と現実の関係の考え方は変化し関係そのものは同一性の関係であった。つまり

「^{アピアランス}現れを見ているときには物を見ていた。他方では関係は指示の関係であった。」²²た

め、そこにギャップが生じたのだとダントーは推測し、そのギャップから現実をそれ自身の模倣と取り違えたり、模倣をそれが指す現実と取り違えたりすることで、指示されたものに対して、別の存在論的レベルにある対応物にのみふさわしい態度と期待をいだくこと

¹⁹ ダントー、『ありふれたものの変容』（松尾大訳） p 22.

²⁰ ダントー、同上、 p 22.

²¹ ダントー、同上、 pp.26-30 参照。

²² ダントー、同上、 p.30

がありうるとした。²³

この時の距離、つまり心理的距離の概念に美学者たちは一定の有用性があると考えた。これによれば、芸術と現実の違いは、物のあり方でなく態度のあり方の違いであり、われわれが関わりをもつ対象でなく、関わり方の問題である。この態度がいわゆる美的態度である。美的距離と呼ばれる心理的距離は、美的態度においてがわれわれとわれわれの注目の対象とのあいだに置く特別の隔離であり、実践的態度とよばれるものに対置される。この二つの異なる態度の区別はカントの『判断力批判』に見られる。

カントによれば美的判断は以下の四つの本質的な特徴を持つ。(1) 美的判断は主観的なものであるため規則や概念を適用することなく快の反応を感じるものであること。

(2) 「普遍的妥当性 (universality)」を要求する、つまり他者にもこれと同じ判断や反応を求めること (皆が同じ判断をしているということを主張するものではないことには留意すべきである)。(3) その判断は関心に基づいていない、自身や他者が得ることができる利益から独立していること。(4) その反応、または判断はたんにわたしの感覚を必要とするだけでなく、わたしの想像力 (構想力) や知性をも必要とすることである。この四つにより美的判断は多くの判断から区別されとした。この美的判断は、静観的な美的態度によって実現される。私たちが芸術作品に向き合うとき、実践的な態度を中断し、一歩退いて、距離をとって対象を眺める美的態度をとっている。²⁴

美学者たちの主張は、芸術と現実の違いは物のありかたではなく態度の在り方の違いであり、われわれが関りを持つ対象ではなくかかわり方の問題であるということになる。そうであれば美的距離をおけば、世界全体を芸術として見ることも可能になると言えるかもしれない。しかし美的態度と実践的な態度の区別をするこの見方だと芸術作品と現実自体の関係を説明することはできないとダントーはいう。というのも、芸術作品とそれとそっくりの現実の物との関係は、この二つの態度の区別と交差するからである。つまり芸術作品と現実の区別を理解するためには、現実世界と関わる実践的な態度が不可欠になる²⁵。

またダントーは「美的態度をとること、現実からある種の距離をとることが非人間的である場合がある」²⁶ことを指摘する。これは反道徳的な事情をもし芸術で再現しそれが反道徳になる場合それは道徳の見方から明らかに誤りである距離をとることになるからである。さらに言えば、この心的距離が記述しようとする道徳的に誤った距離を鑑賞者側にもとらせることになるとダントーは指摘している。その一方で心的距離の概念には、われわれの求めている区別をつくるのに役立たないこと以外の芸術を理解するための特徴もあることを認めることができる。しかしそうならば芸術は芸術として果たすべき有用な役割

²³ ダントー、前掲書、p.30

²⁴ ロバート・ステッカー『分析美学入門』(森功次訳) 勁草書房、2010、pp.64-71 参照。

²⁵ ダントー、前掲書 p.31

²⁶ ダントー、前掲書 p.31

—教育的、道徳的、浄化的など—を持っていることと矛盾するのではないかという問題が発生する。これは芸術史の特定の時期のみに有効な距離の程度を前提とし、カントのいう無関心的に知覚されることが芸術の目的ではない時代の例である。このことからダントーは心的距離を退け、またそこから「舞台上で起こっていることに我々が干渉しないのは何か神秘的な種類の態度のゆえではなく、劇の見方を知っているからである」²⁷というジョージ・ディッキーの議論で言われる「劇場の慣習的境界線」²⁸を支持している。劇場の慣習的境界線は、われわれが劇場の約束事を会得しているということであり、それが劇場で起こっていると知っていることによって、「それが実際には起こっていない」という確信をわれわれに抱かせるものである²⁹。つまり、現実と地続きのものを実践的に経験すると同時に、それが実際には起こっていない（＝現実ではない）ことを美的に経験することが必要だとダントーは考える。

（4）制度的な規定

ミメシスの概念は、芸術がリアリズムを追求すればするほど、プラトンが抱いていた懸念そのものの錯覚を作るということに次第に変化していったが、それと同時に鑑賞者は、それは現実でないということを知るための慣習を手にした。この慣習はディッキーの慣習的境界線であり、引用符に似た働きを持っている。いわば「括弧の中に入れられたものがなんであれ、それを十分現実に似たものにしてなにが模倣されているのかの自然な同定が確保されつつ、その結果を誰も現実とはとらないよう括弧が保証する」³⁰ということである。そのためリアリズムの程度がより大きくなればなるほど、それが芸術であって現実ではないという指標の重要性が大きくなる。これは言い換えると、芸術と現実、芸術と生活が区別できないほどに接近し、似てきたということになる。しかしこの時「芸術と生活の違いが内在的内容によって示されないほど生活に似ているものを芸術に入れる意味は何なのか」³¹という問題が発生する。そしてわれわれがすでに持っているものの複製を行う意味もそこで問われる。これは『国家』第十巻でソクラテスが提起した問題でもある。この問題に対抗するために求められることは、芸術がそもそも何らかの機能を持っているならば、それは生活にないものでなければならないということである。しかし模倣芸術は

²⁷ ダントー、前掲書 p.32

²⁸ 詳しくは Dickie, George., “Psychical Distance: In a Fog at Sea” *British journal of Aesthetics*, Vol.13, No.1(1973), pp.17-29 を参照。

²⁹ ダントー、前掲書 p.32 参照。

³⁰ ダントー、前掲書 p.33

³¹ ダントー、前掲書 p.36

生活を参照しているという構造によって生活に似る時に失敗するという状態に陥いる。ダントーはこれを「エウリピデスのディレンマ」³²と呼んでいる。

このディレンマから逃れる方法としてダントーは現実とその模倣的複製の不一致に芸術は存すると考えることを上げ、対応するものが現実には存在しないので、「模倣が芸術プログラムとして支配的である限りは生じうる種類の誤りを誰もが犯しえないという事実によってしっかりと芸術である対象をつくろう」³³と提案する。つまり意図的な不格好や、故意の拙さ、誇張といった現実らしくないものを芸術的決定により再導入することである。この新しい理論によればダントーは芸術の本質は日常生活で役立つのと同じ原理の単純な拡張によっては理解されないものであると主張する。

ただしこの理論に問題がないわけではない。というのも、ある慣習を実際に慣習として持ち、芸術経験一般の一部として自然に受け入れていた昔の観客とは違う関係を、現代の観客は再活性化された慣習に対して持っているからである。

これとは別に「これまで観客が想定してきた現実とはたまたま連続しない対象を、単に新たな現実の一片と区別するものは何か」³⁴という問いをダントーは提起する。そして新たな現実の一片はどれも芸術への寄与と見做すべきか。また、新しい芸術作品の新しさが現実との不連続性がないなら、一体何があるものを芸術作品にするのか。もし劇場の慣習が変わらないものだとするならば、括弧の中で起こることは、現実を模倣しようとしまいと、生活と連続であろうが不連続であろうがみな芸術であるということになるのではないかということにもなる。この時、先ほどのエウリピデスのディレンマと逆のディレンマ、つまり「われわれは現実と連続しないものを持つならば、それを現実の一片でなく芸術として区別するのはなにか」³⁵という問いが起こる。その場合、類似または相反する特徴以外での芸術理論の構築を試みることとなるため、この時我々に残されているのは「慣習」のみとなる。つまり芸術と現実の違いはまさにこの慣習の問題であり、あるものが芸術作品であることを慣習が許すという制度的な理論にダントーはたどり着いたのである。

芸術の制度的な理論といえば、ジョージ・ディッキーによるものが最も有名である。ディッキーによれば芸術は、「人工物であり、アートワールドを代表して行為する人あるいは人々によって、鑑賞の候補の地位を授与されたもの」³⁶となるが、ダントーはこの制度理論では不十分だと考える。というのも、それは、ダントーの「芸術とそうでないものの違い」には答えられないからである。実際、慣習が「芸術である」という名誉的述語を与えるなら何がこの名誉を受け取る資格を付与するのかという疑問は残ったままである。さら

³² ダントー、前掲書 p.37

³³ ダントー、前掲書 p.37

³⁴ ダントー、前掲書 p.40

³⁵ ダントー、前掲書 p.41

³⁶ 美学会編集『美学の事典』丸善出版、2020、p.78

にいえば、もし何かが芸術作品であるのは芸術作品であると宣言されたからだとする、二つの認別不可能な芸術作品との間にある相違をどう説明すればいいのかが不明である。この理由によりダントーは一定の理解を見せながらも制度的な立場を否定している。したがって、ダントーを制度理論者として彼を位置づける者もいるがそれは誤りである。繰り返しになるが制度理論が答えられない「芸術とそうでないものの違い」がダントーの議論の中心にあるものだからである。

本章では、従来の「芸術とは何か」という問いに対して展開されてきた4つの理論(1) 行為の理論、(2)模倣理論、(3) 心理的距離の理論 (4) 制度理論を検証し、それぞれに対するダントーの批判を概説した。次章では、ダントーの「アートワールド」理論の分析を行う。

3 ダントーの「アートワールド」の分析

本章ではアートワールド理論を正確に理解するためにダントーの主張を元に分析を行う。

まずは前章で取り上げた理論で解決されなかった「芸術とそうでないものの違いはどこか」という問いをダントーが立て、その問いを解決するためにアートワールド理論を構築した経緯を示す。

(1) ダントーの芸術のモデル ―ヘーゲルに由来する芸術のモデル―

ダントーのこの疑問は1964年のニューヨークでアンディー・ウォーホルの『ブリロ・ボックス』を見たことから始まった。この作品を見たダントーは「芸術作品と芸術作品ではないものとのあいだに有意義な知覚的違いがない場合、何が両者の違いをつくりだすのか」³⁷という芸術の本性についての哲学的な問いを得た。そしてダントーは「芸術の真に哲学的な本性を認識するようになること」³⁸で芸術は終焉に至るというヘーゲ尔的考察をしている。ここでのヘーゲ尔的考察とはヘーゲルが『精神現象学』において示したモデルに依拠する歴史観のことである。

『精神現象学』にてヘーゲルが示したモデルとは、教養文学において主人公がさまざまな遍歴を得て「自己」を発見し「自分」を形成していく「物語」で表される。まず主人公は物語の出発段階では「意識」と呼ばれ、自分が人間であるという主体の認識を得ると「自己意識」となる。さまざまな困難や絶望によりときに後退しながらも、さらに認知を繰り返すことにより目標に近づいていき「理性」、「精神」と成長し「自己」を形成していく。こうして自分を発見し知ることを繰り返し、自分自身が「絶対的」であることを認識している「絶対知」を得るのである。この統一を行い時には統一を解消し退行しながらも頂点に至るというモデルはヘーゲルの歴史観や美学にもみられる。ヘーゲルの終着点は「絶対知」の到来による自己認識の獲得であり、歴史がそれを獲得することで歴史は終焉に至るとしている。³⁹ダントーの芸術終焉論は「絶対知」のような終着点が示されていないが、ヘーゲルのモデルを利用して芸術終焉論を展開したのは明かである。

ヘーゲルは『美学講義』の中で、芸術の歴史を「象徴的」「古典的」「ロマン的」の三つの段階に分けて論じる。ここで目指すのは芸術の「精神的內容」と「感性的形態」である。「象徴的」な芸術形式はインド・エジプト・ヘブライの芸術が示すものであり、内容と形態（ないし形式）の統一はそこではまだ達成されていない。二段階目の「古典的」な芸

³⁷ ダントー、『芸術の終焉のあと 現代芸術と歴史の境界』（山田忠彰訳）p.73

³⁸ ダントー、同上 p.66

³⁹ 加藤尚武編 『ヘーゲルを学ぶ人のために』世界思想社、pp.48-66 参照。

術形式は、古代ギリシア・ローマの芸術が示すものであって、ここにおいて美の王国が完成し、美の頂点となる。しかし、精神はなおも発展を続ける。第三段階で述べられる「ロマン的」な芸術は、キリスト教近代の芸術であり、古典的芸術ですでに達成された内的な意味と外的な形象の統一を解消する。この最高の段階において、芸術はすでに乗り越えられ、成長を続ける精神は宗教さらに哲学へと自己を止揚しなければならない。⁴⁰

これがいわゆるヘーゲルの芸術終焉論であるが、ダントーはこのヘーゲルの芸術終焉論を復活させ、芸術を三つのモデルに区分している。

一つ目は再現・模倣による正確な描写を探究したジョルジョ・ヴァザーリのモデルである。このモデルは再現芸術、つまり伝統的な絵画と彫刻が当てはまる。しかし、映画技術の展開とともに、再現を行うという、芸術の任務は 19 世紀末から 20 世紀にかけて、絵画と彫刻の活動から映画の活動へと移行した。その意味において、芸術の歴史、少なくとも再現するものとみなされた限りにおける絵画の歴史は実際に終焉を迎えた。そのためそれ以降の芸術は新たな歴史観が必要となる。

二つ目はヴァザーリのモデルが終焉した後に到来した、モダニズムにおける芸術の「自己批判」によるクレメント・グリーンバーグ的ナラティヴ（物語）によるモデルである。ここでいわれるナラティヴとは、芸術の歴史の語り方と解釈できる。グリーンバーグはモダニズムを表現メディアの「純粋性」を求めるものであり、とりわけ絵画においては「平面性」を追求した。ダントーは、20 世紀の芸術は 1960 年代半ばに至るまで芸術それ自体の「自己定義」を目指していたという。「モダンアートはその偉大なる哲学的段階、すなわち 1905 年ごろから 1964 年ごろまでの段階において、自己自身の本性と本質についての大規模な探究を試みた」⁴¹が、その頂点である抽象表現主義においてモダニズムがその頂点

に達した時にグリーンバーグ的ナラティヴは表現メディアの「純粋性」を放棄し始める歴史的に不可避⁴²な方向へと向かい第二の終焉に至った。ポップ・アートの到来とともに、ヘーゲルの芸術終焉論のように、芸術が「哲学的な問い」に変わる。ダントーは『ブリロ・ボックス』に出会い、「なぜこれが芸術であり、それと全く似たもの—普通のブリロ・ボックスやありふれたスプーンの缶が芸術ではないのか」という哲学的な問いを提起したのである。ダントーはこの哲学と芸術が統合されることにより芸術は終焉に至るとした。ここには芸術の最盛期が「過去」になり芸術がそれだけで完全な満足をあたえること

⁴⁰ 小田部胤久『西洋美学史』東京大学出版会、2019、pp.187-200 参照。

⁴¹ 小田部胤久「芸術終焉論の諸類型—ヘーゲル理解のための一座標—」ヘーゲル哲学研究、2007、2007 巻、13 号、pp. 173-181 参照。

⁴² ダントー、『芸術の終焉のあと 現代芸術と歴史の境界』（山田忠彰訳）p.127

本文では「歴史的不可避性」と表記されている。これはグリーンバーグの歴史観から引用されている。「ありふれた経験という主題から注意をそらすことで、詩人や芸術家は、自分自身の技のメディアに注意を向ける」

ができた時代よりも、その歴史的現在がはるかに芸術の哲学的学を必要とするという、ヘーゲルの認識が踏まえられている。⁴³

(2) ダントーの芸術終焉論

芸術の終焉を論じたダントーの評論「芸術の終焉」⁴⁴が発表されたのは1984年のことだが、ダントーによれば終焉自体は1960年代後半には訪れていたとしている。ダントーの示す芸術の終焉とは、ここを境に全く芸術が作られなくなるということではなく、何が芸術であるかを支配的に定めていた芸術史の物語の終わりであり、一つの通過点としてとらえられる。ここから先の終焉のあとにある芸術は、歴史的に権能をあたえられた形式ではなく「スタイルを定義するような客観的な構造がない」⁴⁵芸術である。ダントーはこれを今まで歴史の境界の外側に押しやってきたものが芸術として認められ、「すべてが可能な」多元的状况での芸術であるとしている。

この多元性を求められる芸術を見て、ダントーが考案したのがアートワールド理論である。彼の論文『アートワールド』での主張は、芸術とそうでないものの区別について、それらは知覚的に判別不可能であるため「外見的に提示される」性質によっては区別されないと主張する。これはダントーが「観察によっては、それが芸術作品であるとは、もはやいうことはできず、したがって、個々の事例からの帰納によって定義に到達することは望みえない」⁴⁶と判断し、その代わりに「規範的な哲学的手法での、必要かつ十分条件による定義」⁴⁷によって一つの定義を見出だそうとしたのである。このことからダントーは本質主義である。ダントーによればディッキーの芸術の制度的理論もこの方針と同じやり方で本質主義であろうとしたとしているが、⁴⁸前述したようにダントーは制度主義を否定しているため、制度主義が実践したやり方とは別のやり方で本質主義であろうとしたのである。

⁴³ 小田部胤久「芸術終焉論の諸類型—ヘーゲル理解のための一座標—」ヘーゲル哲学研究,2007, 2007 巻, 13 号, p. 173-181 参照。

『西洋美学史』pp.231-244 参照。

⁴⁴ ダントーの「芸術の終焉」はベレル・ラングによって編纂された『芸術の死』(“The Death of Art”)所要の標的論文である。(New York Haven Publishers, 1984)

⁴⁵ ダントー、『芸術の終焉のあと 現代芸術と歴史の境界』(山田忠彰訳) p.85

⁴⁶ ダントー、同上、p.305

⁴⁷ ダントー、同上、p.305

⁴⁸ ダントー、同上、p.305

(3) ダントーの「アートワールド」の構造 —マトリックスによる「アートワールド」の構造の説明—

ダントーによれば、アートワールドが芸術とそうでないものを区別するのに必要なのは「芸術の歴史についての知識 (a knowledge of the history)」と「芸術理論によってもたらされる雰囲気 (an atmosphere of artistic theory)」⁴⁹であるとした。これら二つによって形成されるものをダントーは「アートワールド」と呼んでおり、芸術とそうでないものを区別するのに必要なものとしている。その後『芸術の終焉のあと』にて「芸術理論のある雰囲気」と「芸術の歴史についての知識」を「所与の作品が他のいかなる作品に一致しているかについての知識」、「所与の作品をいかなる作品が可能にしているかについての知識」⁵⁰と言い換えているがその意味するところが曖昧なので、さらに細かく分析を行なう。

以下にダントーが考案したアートワールドの構造を示す。

ダントーは自身のアートワールドはあるマトリックス⁵¹を形成するとしている。ダントーは「ある対象は、それに対当なペアのいずれかが適用される以前に、まずもってある種類に属していなければならない、そのかぎりに対当な述語のうちせいぜい一つ、かつ少なくとも一つがそれに適用されなければならない」⁵²とし「種類 K に関連する述語」(K-relevant predicates) という概念を導入する。これは「ある特定の K に属するような対象に、有意味に適応される、対当の関係にある述語のペアからなるクラス」⁵³と定義される。そして対象が種類 K に属するならばそれは F か非 F のいずれかであり、対当の関係にある他方を排除する。ここで K に「絵画」を代入して芸術作品に関係のある述語 G と F を、それぞれを G 「(ある絵画は) 再現的である」、F 「(ある絵画は) 表現主義的である」を示しているとする。「+」は「再現的であること」を示し、「-」はその対当である「再現的ではないこと」を示すとする。すると以下の組み合わせが構成される。

⁴⁹ ダントー、「アートワールド」 pp.22-23

⁵⁰ ダントー、『芸術の終焉の後』 pp.263-264

⁵¹ 『芸術の終焉の後』では「スタイル・マトリクス」と呼ばれている (p.251)。ここでは「アートワールド」で使われていた「マトリックス」に統一する。

⁵² ダントー、「アートワールド」 pp.26-27

⁵³ ダントー、「アートワールド」 訳文では「特定の「(δ) Ko」」と表されている (p.27)。原文は訳文注釈 (四三) によると「the (δ) Ko」で「o is K」であるような対象の o のクラスの特定のメンバー (δ) を意味するとされている。

[図1]アートワールドが構成するマトリックス

G (再現的な)	F (表現主義的な)	利用可能な様式と例
+	+	再現的で表現主義的 (例) フォーヴィズム
+	−	再現的で非表現主義的 (例) アングル
−	+	非再現的で表現主義的 (例) 抽象表現主義
−	−	非再現的で非表現主義的 (例) ハード・エッジ

「アートワールド」より作成

そして我々は芸術作品に関係のある述語を例示した図の列に自由に追加することが可能である。芸術作品に関係のある述語を追加しそれが n 個存在するなら、マトリックスの縦の列は 2 の n 乗にまで利用可能な様式を増やす。このマトリックスがどれだけ大きくなろうと作品は必ずどこかに位置づけられ、「あらゆる絵画について相関的」⁵⁴となる。つまりマトリックスにある絵画についての述語 H を追加した時、他のすべての絵画は非 H となる。そして新たな述語の発見によりマトリックスは複雑になりアートワールド全体も豊かになるのである。例では絵画での関係を扱っているがこれはほかのどの芸術でも同様である。マトリックスの一番下の行には「−」が並ぶが、これも芸術の豊かさに寄与しているのであり排除されるべきではない。マイナスの行に対して我々ができるのはそこに「+」で当てはまるそれまで全く存在していないような述語を探すだけである。これにより我々は、ある特定の時代には認識されていなかった作品に隠された潜在的な特質を発見する。このマトリックスが保証するのは、芸術作品はコミュニティを形成し「単にそれらが実在するというだけで、互いのなかに潜在しているものを解放する」⁵⁵やり方である。つまり芸術作品になるということはこの構造に含まれること、アートワールドの一員になることであり、「他のいかなる事物とも異なる類の、芸術作品との関係のなかにたつということ」⁵⁶である。時にマトリックスのある行が流行によって覇を占めることがあるが、美術館や目利き、あるいはそこに属する人々が「自分が設定したテーマに対するこれら[様式マトリックス]の[アプローチ]のすべて[2^n]を展示することができる」⁵⁷ため豊かさは保証される各作品が持つ要素を潜在的なものも含めて、互いが保証しあうことでありとあらゆる芸術作品を可能にする平等主義的な見解である。

しかし、ダントーはある同じ種類の述語のカテゴリーに属する作品どうしが、その「親

⁵⁴ ダントー、「アートワールド」p.28

⁵⁵ ダントー、『芸術の終焉の後』p.261

⁵⁶ ダントー、同上 p.262

⁵⁷ ダントー、「アートワールド」p.29

近性」のみで評価されるのは危険であるとしている。ダントーはアフリカの高く細い偶像とジャコメッティの作品の例を出している。ジャコメッティはスイスの彫刻家であり、彼の作品群には細く引き伸ばされた針金のような人物像がある。今回の場合はその作品群のうちの一つを示しているとする。この二つの作品は、「高く細い偶像」という述語に属しているが、なぜ高く細いのかという形式になったそれぞれの理由を見過ごしている。この場合、二つの偶像が同じ属性に区分されたのは偶然にすぎず、双方にある深遠な芸術的差異を考慮していないので両者の理解に致命的な誤りを与えるのである。⁵⁸この問題は知覚的に判別不可能な相対物、つまり見た目がそっくりであるが芸術とそうでないものの違いにもかかわるが、ダントー自身は『アートワールド』を発表した時にこの問題は考慮されていなかったと『芸術の終焉のあと』で振り返っている。⁵⁹本論の分析ではこの問題も考慮して進める必要があるだろう。

ここまで示した背景やアートワールドの構造の問題をふまえた上で「芸術理論のある雰囲気」と「芸術の歴史についての知識」について分析を行う。

a. 芸術理論のある雰囲気

ここでは「芸術理論のある雰囲気」が具体的に何であることを考察する。

まずダントーは、芸術は表象的な性質を持ち、その表象が芸術であるかどうかは理論によって決まるとしている。つまり芸術は理論に依存する存在であり、それを支えるためのアートワールドも理論なしには存在することはできない世界である。⁶⁰芸術に理論を適応するということは解釈を行うことである。あるものは解釈されることでたんなる物の認識から意味に対する認識に移り、新たなアイデンティティを得ることで「現実世界から対象を分離して」⁶¹芸術作品になるとダントーは主張する。このとき対象に対する解釈は芸術についての知識やそこから組み立てられる理論に支えられ、その時に使われている理論のことを芸術理論と呼んでいると考察される。これについてダントーは芸術の還元主義者と普通の人の例を持ち出している。文脈的に例に登場するこの二人はキャンバス上に黒い線を引いただけの作品を見ていると考えられる。以下は該当部分の引用である。

⁵⁸ ダントー、『芸術の終焉の後』 pp.257-264 参照。

⁵⁹ ダントー、同上、p.263

⁶⁰ ダントー、「アートワールド」p. 25 『ありふれたものの変容』 pp.181-212 参照。

⁶¹ ダントー、『ありふれたものの変容』 p.211

…識別不可能にみえるけれども全く異なる言明を行うために使うことができるので、…「それは黒と白の絵の具である」は、それ自体が解釈であることがありうる。芸術の還元主義者⁶²が言えば実際に解釈であるが、普通の人が言えば解釈ではない。…私が言いたいのは、嗅覚芸術家⁶³が絵の具の物理性に戻ったのは、芸術理論と（彼の知っている）芸術史から合成された雰囲気を紹介してであり、言明の集合全体、態度の集合全体つまり芸術的対象に対してとられた態度—を彼は芸術的やり方で否定していることである。…⁶⁴

この時、還元主義者は同定の「である (is)」を使って、単なる物の認識を芸術の認識が適応される意味の領域へ移行させている。⁶⁵これは還元主義者が持ち合わせていると想定される芸術の知識から導き出された理論が関与しているのである。このように何かを芸術として認識するためには、あるものを芸術作品として構成している述語や知識を用いた解釈が必要なのである。

理論を構成するためには知識が必要になるがこの時に必要になる知識とは歴史（芸術史）のことである。「雰囲気 (an atmosphere)」という言葉がこれに該当すると考えられる。「雰囲気」について『アートワールド』にて以下の文章がある。

「…この芸術家がさまざまな理論と、最近の絵画からはるか昔の絵画にいたる歴史とからなるある雰囲気を潜り抜けたうえで…」⁶⁶

この一文から考察すると、理論と歴史によって「雰囲気」が構成されるということであり、社会慣習や秩序と類似するものと考えられる。これは人々の感性を構築するもので、人々の認識に関与する。芸術に適応される述語を我々が探る時もそれらは作用すると考えられる。アートワールドに組み込まれるということは「所与の作品が他のいかなる作品に一致しているかについて」⁶⁷を考慮されるということである。これはダントーが示すアー

⁶² 芸術を単純な要素—物質—に還元する立場（『ありふれたものの変容』訳文注釈参照）

⁶³ 嗅覚芸術家とはデュシャンが用いた絵の具の物理主義者を示す言葉である（p.206 参照）。ここでは還元主義者とほぼ同じ意味で使用されていると思われる。

⁶⁴ ダントー、『ありふれたものの変容』pp.208-209

⁶⁵ ダントーはこれを「芸術的同定の is」と呼んでいる。（『ありふれたものの変容』p.197 参照。）

⁶⁶ ダントー、「アートワールド」p.22

⁶⁷ ダントー、前掲注⁵⁰

トワールドの構造、「他のいかなる事物とも異なる類の、芸術作品との関係のなかにたつということ」⁶⁸から導き出される。つまり「雰囲気」とはアートワールド内に組み込まれているとされる述語を決定するような、特定の時代の人々に共有されている曖昧とした認識を示していると考えられる。

分析をまとめると、あるものを芸術として見るためには作品に付随する述語や知識を用いた解釈が必要である。その中であるものを芸術にしている述語は特定の時代の人々の中にぼんやりと持たれている共通認識により形成される。

b. 「芸術の歴史についての知識」

本節では芸術の歴史についての知識について考察する。前節で分析した「雰囲気」と重なる部分があるが、ここでは雰囲気を生み出す模倣理論やモダニズムなどの伝統的な「芸術」理論の歴史を扱う。ここでの疑問はなぜ芸術史が必要なのかである。理論を組み立てる際にその人が持ち合わせている知識や歴史を参照するのは分析で明らかだが、ダントーが「芸術の歴史についての知識」として独立させているのは他に役割が存在するからである。

ダントーは知識の限界を解釈の限界としている。我々は「想像すること」において、持っている要素を組み合わせる仕方に限界を持っているので、「作品と作者に想像性という述語を適用することができるのは、彼らが信じていたことをわれわれが知っている」⁶⁹場合のみだけである。そのため「解釈されたものとしての作品は、それをつくったと考えられる芸術家が、彼に入手可能であった概念と彼の活動した時代を考慮するならば、その解釈を意図したことはありうるだろうというものでなければならない」⁷⁰。つまり当時の画家が持ちえた芸術についての知識を超える作品は存在しえないので、その知識の推察が必要となる。それは歴史を参照することで行われる。言い換えるならば、歴史によって我々は解釈の制約を得ているのである。

ダントーが芸術史を重視するのは、歴史がもつ制約が判別不可能なほどに類似した作品の解釈に関わるからである。これは多元的なアートワールドの構造が併せ持つ危険性に対応するためである。前述したアフリカの偶像とジャコメッティの彫刻のように、外見的な類似の要素だけで作品をアートワールド内の同じ場所に位置づけることは作品が内包する理論を無視し、誤った解釈を生み出す可能性を含む。ダントーはさらに外見的な判別が困難な例をあげて説明している。赤い正方形の絵画が二つ存在するとして、一つはキルケゴ

⁶⁸ ダントー、前掲注 ⁵⁶

⁶⁹ ダントー、『ありふれたものの変容』p.202

⁷⁰ ダントー、同上、p.203

ールが『あれか、これか』で記述した一面真っ赤な絵画を実際に表したとする架空の絵画で、もう一つはマレーヴィチのようなシュプレマティズム⁷¹に基づいて制作された赤い平面である。マレーヴィチが目指したのは現実との対応関係を徹底して排除した「非具象的（non-objective⁷²）現実」と呼ばれる図像的な抽象である。一方でキルケゴールの記述を元に形成された絵画は『出エジプト記』で紅海を渡るイスラエル人をあらわしたものであり対応物が存在する抽象、つまりは具象的現実の像である。この二つの絵画は、外見的差異はほとんど存在しないが、アートワールド内ではそれぞれ「非具象的」と「具象的」という述語を持つ。このように両者は「意味や解釈の違いはいうまでもなく、全く異なるスタイル属性をもっているのである」⁷³。外見的な類似の要素だけで位置づけるのは、この二つの平面のどちらかあるいは双方に、適切ではない述語を当てはめ、全く異なる属性分けを行うということである。⁷⁴これは例示した赤い平面の場合の時だけではなく、他のよく似たもの同士が列挙される事象にも当てはまり、アートワールド内において避けるべき事態なのである。

この問題に対処するには、二つの類似しているものの間にある差異を探しだし、それを示さなければならない。例示された場合のように外見的な差異がないならば、内面的なものにその差異を求めることになる。この内面的差異が作品に包括されている「歴史」のことである。『芸術の終焉のあと』においてダントーはマルシア・ハフィフの『緋色（Chinese Red）33×33』についてのテキストを引用している。

…ひとは、この絵画をみて、そのサイズと形体に、輝く赤い表面とむきだしのベニヤ板の縁に、それと壁とのあいだの距離に、静かに応答する。そうして心に浮かび、尋ねるのは、これはなんなのかということである。

その物体は、あたかも絵画であるかのように壁に固定されている。実際、それは塗られているのだから、それは絵画である。どのような種類の関連性が、それを絵画にしているのだろうか。いまや、その意味がこのように破損していることによって、多様な関連性が生みだされている。それは絵画のために確保された特権的な空間の中に見出される。木製の支持体はルネサンスに由来する（……）単色の表面はモノクローム絵画の伝統に帰属する。正方形は中立的でモダンである。サイズは人間と比較して大きすぎず、小さすぎもし

⁷¹ ロシア構成主義の中でマレーヴィチが主張した、人間の情緒を排除し抽象性を徹底した絵画の形式の一つ。

⁷² ダントー、『芸術の終焉の後』p.265 訳文では non-objective となっているが原文では non-objective なので恐らく non-objective は誤植である。

⁷³ ダントー、『芸術の終焉の後』p.267

⁷⁴ ダントー、同上、pp.264-267 参照。

ない。ひとつの絵画はその芸術家の作品のサンプルである。⁷⁵

ダントーによれば、ハフィフが関連性をつくりだしているものとしてあげたものはどれも歴史的であり、それが関連性をもつことが可能なものと認識できるだけの歴史を有している。つまり我々が作品を評価するために必要な情報はどれも歴史的で「作品同士の類似性がどれほど強くても、それらの個別的な歴史を考察しなければならない」⁷⁶ため、アートワールドの構造も「歴史化をとおしてのみ、それらの美的差異を明かにするよう促される」⁷⁷のである。たとえアートワールド内の使用可能な述語が無限であっても、対象物との歴史的な対応が認められなければ述語の利用は棄却される。「アートワールド」で論じられた「芸術の歴史についての知識」がここで「所与の作品をいかなる作品が可能にしているかについての知識」と言い換えられているのは、歴史が有している作品に対して利用可能なアートワールド内の述語を導き出すという働きを示すためだろう。ダントーにとって芸術の歴史とはアートワールドに設けられた制約であり、その意味からも彼は徹底して歴史主義であると言える。

以上をまとめるとアートワールドは作品に付随するあるものを芸術にする述語や知識を用いた解釈と、その解釈を決定するための芸術の歴史から形成されるものである。ダントーは「すべてが可能である」多元的な芸術の構造をアートワールドのマトリックスによって示したが、「何でもあり」の状況が無法地帯に陥らないためには、芸術の歴史や理論が、アートワールドにおいて行われる芸術であることの決定が恣意的な認可にしない理由になると考えた。⁷⁸この理由付けの言説を要求することによって、ダントーはディッキーのいう制度理論との違いを強調する。ダントーにとっての「すべてが可能である」とはあらゆる形式を我々が使うことができるということを意味するが、作品が作られた当時の形式に我々が直接関わることは不可能である。我々ができるのはその形式に言及して、その中にある芸術であるとされるために働くような意味のシステムを再構成すること、つまり解釈を行うだけである。そしてその構築はその特定の時代の歴史や共通認識によって支えられている。⁷⁹

⁷⁵ Robert Nickas and Xavier Douroux. Red[『赤』] (Brussels: Galerie Isy Brachot, 1990), 57

⁷⁶ ダントー、前掲書、p.271

⁷⁷ ダントー、前掲書、p.270

⁷⁸ ダントー、前掲書、p.307 参照。

⁷⁹ ダントー、前掲書、pp.309-324 参照。

4 現在のアートワールドー「アートワールド」と鑑賞者ー

前章ではアートワールド理論の分析を行うことで、アートワールドの構造とそこからダントーが考えていた芸術概念を明らかにした。ダントーが『アートワールド』の理論において示したのは、あるものが芸術作品になるためには、それまでの伝統的な美学が考えていたような、作品それ自体やその内在的な本質によってではないことである。さらに、現代のあらゆることが可能な芸術の多元主義的状况を、歴史が作り出す関係によってとらえ、あくまでもアートワールドの概念によって芸術を定義しようとしたことである。ここからわかるのはダントーが芸術は定義可能であるとする本質主義と歴史主義の統合をアートワールドで行おうとしたことである。

本章ではこれまでの分析で得られたアートワールドの構造をふまえて、芸術の定義について考察を行う。

現在の混沌とした芸術状況は多元主義によって説明されるが、あるものが芸術であるためにはアートワールドが必要である。アートワールドは芸術に関連する様々な要素で形成され、その中に含まれる要素の組み合わせによって作品の位置づけを行い、単なるものから芸術的な意味をもつ作品へと変化させる芸術的な同定によって芸術とそうでないものを区別している。また、アートワールドは流動的な性質を持つが、その中に含まれているとされる要素のみで芸術を位置づけているのではなく、芸術の歴史と理論に依存している。これは対象が帰属する歴史と理論によって制限が設けられ、それに基づいた位置づけが行われることを意味している。そのため、たとえ作品同士の要素の一致や類似があったとしても、作品がそれぞれ個別に内包する歴史や理論からかけ離れた理解は避けられるべきである。

しかし、現在の芸術作品は、ダントーが「アートワールド」を考案した時よりも複雑になり、誤った解釈が発生した事例もある。2021年3月、韓国ソウルのロッテワールドモールの地下1階で展示されていたジョンワンの作品に、鑑賞者が誤って加筆する事件が発生した。当作品はアクション・ペインティング技法の作品で、周囲には筆と絵の具と一緒に展示されていた。そのため鑑賞者は作品を誰でも書いていい落書きとして認識し、絵画の上に加筆した。この事例では、鑑賞者が作品を作品として認識できず、芸術とそうでないものの境界がわからなかったことで起こった、アートワールドが上手く機能しなかった例と考えられる。

このように作品の意図からかけ離れた解釈や理解の誤りが発生するのは、アートワールド内に鑑賞者が組み込まれなかった場合であると考えられる。ダントーによれば、アートワールドを知ることがなければ作品が占めている特定の位置に気づくことはなく、作品を

芸術として認識することは不可能である。⁸⁰つまり、鑑賞者があるものを芸術作品として認識するためには既存のアートワールド内に参入することから始まるのである。このことから、作品の意図からかけ離れた解釈や理解を防ぐためには、現在形成されている歴史と理論のあるアートワールドに上手く鑑賞者を引き込む必要があると考えられる。この要素は、ダントーの「アートワールド」が考案された1964年の時点よりも、多様な作品が作られるようになり、芸術とそうでないものの境界が更に曖昧になったことで必要になった。また、ダントーによればアートワールドは、その中に人や述語が組み込まれれば組み込まれるだけ、要素の組み合わせがふえ、アートワールドは豊かさを得る。⁸¹そのため人々を自らアートワールドの中に引き込む仕組みはアートワールドの豊かさを維持することにも寄与すると考えられる。

現在のアートワールドには鑑賞者をその中に引き込む構造が必要であるが、その構造をつくるものがなにであるかを考えなければならない。アートワールドに鑑賞者が組み込まれるということは、鑑賞者がアートワールド内での作品の位置づけを行うための解釈を行う立場になることを意味する。つまり鑑賞者とは、作品に対しての解釈を行う準備がなければならない。いいかえるならば、鑑賞者が作品の解釈を行うために必要な条件を満たしていなければならないのである。本論で行ってきたダントーの「アートワールド」の分析で得られたことを参考にすると、アートワールドの中で行なわれる解釈に必要なものは、作品に付随するあるものを芸術にする述語と知識、解釈と述語を決定するための芸術の歴史である。つまり鑑賞者が解釈を行うために必要な芸術や歴史の知識を持っていることが、アートワールドに参加する条件となるのである。

しかし、アートワールドが一方向的に鑑賞者に知識を要求することは、アートワールドが自ら鑑賞者を引き込むための条件にはなりえない。たとえ鑑賞者が知識を持っていたとしても、それらを対象に使用することがなければアートワールドは機能しないのである。アートワールドに鑑賞者を引き込むためには、アートワールド自体がその中に参入できていない鑑賞者に対して何かしらの行動を起こさなければならない。つまり、アートワールド自体が鑑賞者に歴史や知識を使用した解釈を必要とするということを認識させなければならないのである。作品に解釈が必要であることを認識させることが今のアートワールドに必要な働きであると私は考える。

この新たな働きを機能させるために、私がアートワールドに追加する要素は「環境」である。これは鑑賞者がアートワールドを認識するための補助を行う役割を持つ。そこにアートワールドが形成されていることを示す「環境」とは、ダントーのいう「芸術理論のある雰囲気」と同じものを指すように思えるが、ダントーが考案したものは、特定の時代の人々の中にぼんやりと持たれている共通認識であって目に見えない。それに対して、私が

⁸⁰ ダントー、「アートワールド」p.29 参照。

提案する「環境」とは、あるものと周りの状況との関係を示すものであり、対象以外の周りのものの全てが該当する。つまり、芸術に必要な環境とはその対象が芸術的な意味を得るための解釈を必要としていることを示すすべてのもので、そこには視覚的に認識可能なものも含む。例えば作者が付けたタイトルなどの作品に付随するテキストが該当する。ある対象がその場に設置された時、我々はそれがどのような対象であることを決定するために必要な情報を探す。そこに、これが解釈を必要とする対象であることを示すテキストが置かれているならば、我々はテキストを通して解釈が必要であることを知る。こうして鑑賞者にその対象には解釈が必要であることを示すことで、解釈を行わせるのである。また、作品を展示する為の台や床に引かれた線も同じ働きをもつ。ある対象に対して、意図的に作者が境界を設けることで我々はそれが何かしら意味を持つものとして認識する。その対象がもつ意味を知るために我々は解釈を行い、それが芸術的な意味を持つことがわかることで初めて鑑賞者は対象を芸術作品として認識するのである。その他にも対象の周辺にあるさまざまな要素によって環境は形成されていく。つまりアートワールドの要素として組み込まれる芸術的な意味での「環境」とは、鑑賞者にその対象が何かしらの解釈を必要とする対象であることを示す指標である。この時、対象の周囲にある、どのようなものが、それが芸術作品であることを示す環境であるかは、我々がもつ知識や理論に依存する。

我々が対象の周りにある台や線を見て、対象に介入することをせずに対象の観賞を行うのは、作者が何かを鑑賞者に示す時につかう境界線であることを知っているためである。それは我々がもつ社会の慣習や秩序から形成されているため、環境は流動性を持つものである。

この環境という要素はダントーが否定した制度理論に類似するように見えるが、これはあくまでそこにアートワールドがあることを示す為のものである。環境があってそこから鑑賞者が解釈を行うことで、対象は芸術作品になり、鑑賞者は初めてアートワールドに参入したことになる。環境とはアートワールドの働きを助けるものではあるが、依然としてアートワールドが成立するためには解釈が行われなければならないのである。だが、「環境」は今あるアートワールドをよりよく機能させるためのものである。

以上がアートワールドの構造をふまえて、芸術の定義についての考察である。アートワールドは理論に依存する存在で、アートワールドを機能させるためには必ず解釈が伴う。アートワールドに参加可能な鑑賞者を増やすということは、この解釈を行うことができる鑑賞者を増やすことである。芸術がさらに複雑になった今のアートワールドには、この役割も果たす必要があるだろう。

まとめ

本論は、ダントーのアートワールド理論の分析を通して「芸術」の定義の可能性を見つけることを目指している。

ダントーのアートワールド理論は、日常の中にあるものと芸術との境界が曖昧になった当時の芸術の状況に対して「外見的な差異がないのに芸術とそうでないものの違いは何か」という哲学的な問いを得たことから考案された。ダントーは、芸術は伝統的な美学で考えられてきたような作品の内在的な本質で成り立つものではなく、作品の外にある作品に付随する解釈や歴史によって形成される歴史的な関係性によって成立するとした。そして、その関係性を成立させることが可能な述語の組み合わせによってアートワールドが形成される。ダントーはこのアートワールドに対象が参入することで、対象は芸術作品として認識されるようになるとした。これによって、『ブリロ・ボックス』のような、日常の中にあるものと芸術作品の区別が見た目では不可能なものも説明できるようになり、芸術の多元的状态を説明することも可能となった。

しかし、アートワールド理論によって多元的な芸術を説明することが可能になったが、新たな表現方法の発見や媒体の変化によって、現在の芸術はアートワールド理論が考案された時よりもさらに多様なあり方をみせるようになり、芸術はより複雑になった。このことで、誤った解釈や理論が発生することも見られるようになり、ダントーが考案したアートワールドの構造だけではアートワールドを上手く適応させることが難しくなったと感じた。そこで、アートワールドの性質は流動的であるため、そこに新たな関係性を生み出す要素を追加することで現在の芸術の状況に上手く適応させようとして、本論では「環境」という要素をアートワールドに追加することを提案した。この「環境」によってアートワールドという現実と芸術の境界をより認識しやすくし、また鑑賞者が参入しやすくすることによってアートワールドの豊かさを保証しつつ、アートワールドが上手く機能する状況を維持することができるのである。

今現在でも新たな表現や媒体が生まれているのを見ると、芸術の境界が今後も拡大し続けるのはほぼ間違いないと思う。しかし、それは無造作にありとあらゆるものが取り込まれていくということではない。芸術作品は、それがどのようなものであるか、どのような意図があるのかを理解したうえで、どのような評価がされているかを理解することによって成立するものである。この理解なしに芸術の境界に組み込まれることはあり得ない。たとえ組み込まれたとしても、それが引き起こすのは芸術の境界の崩壊である。私は、アートワールドによる芸術の定義にはこうした事態を防ぐことが可能であると考えている。今の芸術が、この先どのような変化を見せるかはわからないが、その変化に合わせてアートワールドも新たな要素を取り込むことで対処することができるだろう。

参考文献

Arthur C. Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*,
Princeton: Princeton University Press, 1997.

邦訳：アーサー・C・ダントー（山田忠彰訳）『芸術の終焉のあと 現代芸術と歴史の境界』株式会社三元社、2017

アーサー・c・ダントー

『ありふれたものの変容（松尾大 訳）』慶応義塾大学出版株式会社（2017）

「アートワールド（西村清和 訳）」（『分析美学基本論文集』pp9-35, 西村清和編、監訳, 勁草書房（2015）

小田部胤久

『西洋美学史』東京大学出版会、2019

「芸術終焉論の諸類型—ヘーゲル理解のための一座標—」ヘーゲル哲学研究, 2007, 2007
巻, 13 号, p. 173-181,

加藤尚武編 『ヘーゲルを学ぶ人のために』世界思想社（2001）

ロバート・ステッカー『分析美学入門（森功次 訳）』, 勁草書房（2013）