

デュシャンは、芸術家、作者を、観衆、もはやボードレーが用いるような意味での群衆ではなく、マス・メディアといった表現で用いられるような意味での大衆に、「メディア化された」大衆に属しているこの今日の観衆の発言行為の位置におく(註1)。

ティエリー・ド・ドューヴ

おそらく写真や映画などの視覚的な経験は、20世紀以降の人間にとって大きな変化を与えたことは間違いない。それは視覚芸術に限らず、私たちの社会全体に影響を及ぼしているのだから、もはやこういうイメージのテクノロジーがない社会を想像するのさえ困難だろう。対象世界と向かい合う主体の座に鎮座しつづけた私がいなくても世界は存在することに気付かせたことこそ、その最大の功績であり、それゆえに多くの哲学者、思想家たちがこのことについて思考をめぐらせることになった。

したがって、20世紀初頭に活躍した歴史的アヴァンギャルドも、そして1950、60年代のアヴァンギャルドもまた、芸術の自律性を破壊し社会や日常生活に介入しようとするうえで、ともに写真、映画へ強い関心を持ったのは至極当然のように思える。

この小論では、芸術によって生そのものを表現しようとするアヴァンギャルドの試みのなかに、レディメイドや、そういった複製技術を積極的にとり入れることで鑑賞者にもたらされた視覚的経験について考えてみたい。そして、そのことはなによりも、昨今注目されている視覚芸術の作品について考えるのに有効な視点を提供してくれるはずであり、考察のおもな目的はむしろそこにある。

電子メディアによって媒介される情報化社会によって、遠さが無媒介的な近さへと変換させられていることと、これらの作品とはどのような関係を持っているのか。なぜ、こんなに映像の作品や記録写真のインスタレーション作品が近年多いのか、というあたりで聞かれる疑問とも、この問題設定はかかわってくるだろう。その疑問に完全に答えるには至らないかもしれない。が、とりあえず作品を個別に考えていくのではなく、隔てられた場所と時代の芸術を視野に入れながら移動することで、その迂回がこのア

クチュアルな問題を拾いあげてを期待している。

まずはじめに、現代の視覚的経験を過去のどの時代とも区別させる、電子メディアによって媒介される情報化社会とはどういった性質を持ったものなのか考えておかなければならないだろう。日常生活でテレビ、電話、コンピュータなど電子メディアと触れ合う時間は増加するいっぽうである。どこにいても有用な情報を手ででき、必要な連絡がつくことを目的に、次々と新しいメディアが開発されてきた。私たちは実際には行けない場所の光景を眼にすることができ、また肉眼では見られない細部まで分け入ることができる。これは、いまでもなく写真や映画の登場に端を発して現在にまで進展している事態である。

そのなかに看取できる二つの特徴をここで指摘しておきたい。

こうした電子メディアが可能にした情報化社会では、均質な空間が実現される。グローバル資本主義の進展によって、欧米が中心だった「現代美術」が活動の場を世界中に広げている。ピエンナーレ、トリエンナーレなどの国際展はシドニー、ヨハネスブルグ、ハバナ、光州、横浜など増えるいっぽうであり、近代的な美術館の設立も非欧米圏へ拡大しつづけている。

もう一点は、こうしてあらゆる情報にアクセスでき、未開の領域が消え去ったという感覚を得ることである。ウェブサイトにはデータベースが整備され、分厚い展覧会カタログやアーティストをファイリングした形式の出版物が量産されている現象がその背景にはある。

しかし、前者におけるグローバル資本主義による共同体の統御は、後者における個人の感覚をも統御しているのだが、いっぽうで、私たちは生き生きとした現実感を欠如させている。あらゆるものにアクセスできるようでいて、私たちが実際に経験できることは時間的にも身体的にも限定されたものでしかない。しかも、はっきりとは示されないものの、アクセスできる対象の集合は何者かによって一方的に規定されているわけである。世界中のニュースをザッピングしながらも、それはそういうものなのだ、と考えるしかない感覚。かつては遠さのもとで仰ぎ見るしかなかった出来事が、過剰な視覚的経験によって自

分のなかに他者が入り込み、内側と外側との区別が付きにくくなっているため、見てもいないのに分かっているかのような出来事が増加し、批判的な距離をとることが難しくなってきたように思える。

日常のレディメイド

このことは日本で、1950年代のアヴァンギャルドたちを「アンフォルメル」という風になびかせたのが大手新聞社が開催した各種の展覧会であったこと、また戦後のアヴァンギャルドが活動する主要な舞台だった「読売アンデパンダン」展も、大手新聞社による文化事業であったことを思い出させる。1960年に日本のGNPは43兆ドルで世界第5位になり、1962年には東京が世界初の1千万人都市になる。そして1964年には東京オリンピックが開催され、戦後復興を乗り越え「世界の中の日本」となるその時期に、ハイレッド・センターは2年に満たない短い活動をおこなった。もちろん、メンバーの高松次郎(High)、赤瀬川原平(Red)、中西夏之(Center)は個人の活動として興味深い作品を数多く制作しているよく知られた作家たちだが、ここではハイレッド・センターが1964年1月におこなった《シェルター・プラン》というパフォーマンスのプロジェクトに着目してみたい(註2)。

はじめに断わっておきたいのだが、1960年代のアヴァンギャルドが数多く試みたパフォーマンスは通常、過剰な身体性、日常への下降といった視点から考察されてきたが、ここではそういった見方はあえて排除していくことで議論の焦点を絞っていく。

さて、ハイレッド・センターは画廊での発表以外にも、街頭パフォーマンス、ビルの屋上、そしてテレビ番組までを活動の舞台としていた。その意味では、美術館の展示空間を出ていく志向が強かったことは間違いない。なかでもテレビ放送が日常生活に介入していく力を意識的に利用していたこと、《特報! 通信衛星は何者に使われているか!》などのコンセプチュアルな作品をみると、電子メディアの共同体をかなり強く意識していたといつてよいだろう(Fig.1)。さらに、メンバーの一人である赤瀬川原平は、《シェルター・プラン》を実施する直前に「模型千円札」作品が押収され、刑事による事情徴収を受けていた。こ

「レディメイド、写真、そして観賞者」

住友文彦

れが、本物の千円札に精密に似せたコピーをめくって、モノを価値付ける別々の体系、すなわち法と芸術、象徴界と不気味なもの、といった交錯を現出させる事件へと発展していく出発点であったのは、偶然の一致とはいえないだろう。

《シェルター・プラン》は、まず、「前略 ハイレット・センターは、S・P・Q(シェルター・プラン・カンファレンス)の依頼により、シェルター計画を担当することになりました。……」と書き始められた招待状を、アーティスト、評論家、また電話帳から選ばれた私立探偵や職業紹介者に勤務する人たちへ郵送するところから開始されている。その文面には、「シェルター計画」とは何なのか、ましてはこれが芸術であるといった記述がまったくなく、極めて丁寧で形式的な言いまわしで受取人に「協力」を要請している。また「覚え書」も同封され、事前に電話をかけたこと、ネクタイや手袋の着用をルールとして課していた。かくして、屈指の名門ホテル、帝国ホテルのスイートルームで2日間にわたり、ハイレット・センターのメンバーは、来場者を待ちうけるのである。参加者は、ロビーで封書を手渡され、そのなかにはまたもや、ドアノブに指紋を残さないように注意をさせたり、ソファで待つときには並んだ人の吐く息を吸うように促すなど、奇妙な指示が記された紙が入っていた。そして部屋の中に入ると、専用の核シェルターを作るために、身長、体重、肩幅などの身体的特徴がきばきと計測される(Fig.2)、含水量や体積も計られ、水を飲ませたり、風呂に体を沈めるなど無意味と思われるようなことにも次々と促されたい。また、体を全方位(前後、左右、上下)から写真撮影され、ようやく最後にシェルターを注文するかどうかを聞かれた(Fig.3)。このことから、もともと本当に核シェルターを作ることが目的でなかったことは容易に察しがつくだろう。

数字の羅列として「カルテ」に再現された人体。箱の展開図のようにして定位置から撮られた写真。それらは、たとえそれが今やよく知られたアーティストであったとしても、いずれも権力的な計測のまなざしに晒された無力な身体と化している。人々を計測の対象としてただ数え上げる国家権力や電子メディアを喚起させるのは明白だ。実行主体としてハイレット・センターという匿名のグループ名を使っていることもこのことを裏打ちする。参加者は、きわめて機械



Fig. 1
Hi Red Center, A News Flash!
Who is Using
Telecommunications Satellite,
1964, poster.

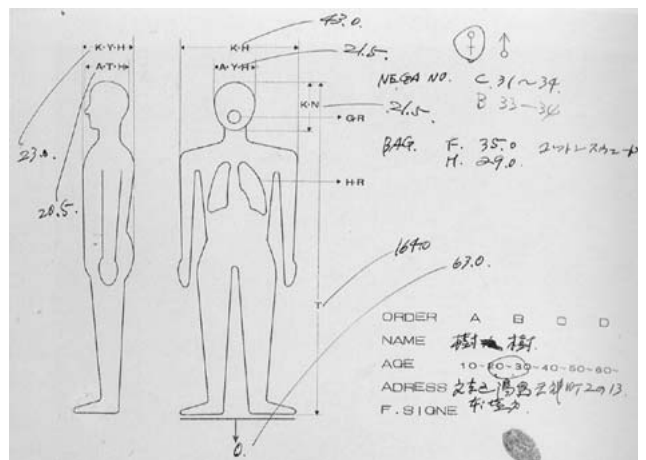


Fig. 2
Hi Red Center, Shelter Plan, 1964,
medical records

的な指示、記録によって、そのままざしに身体を従わせていくことを経験した。プロジェクト=作品の表面からは作家や表現の固有性を徹底的に退行させ、参加者が関与するという経験そのものだけが残される。

指示書や写真撮影は、表現として試みられたのではけっしてないのだから、あくまでも参加者の経験をパッケージ化するために用いられていると考えたほうがよさそうだ。これは、うごめく群集とそれを統御

する国家権力やマスコミといった同時代の社会を芸術の名のもとにを封じ込めた、日常のレディメイドである、といえないだろうか。

再-領域化への誘い

リクリット・ティラヴァニヤは、何気ない日常生活と

関わり合うアーティストとして、1990年以降でもっとも多くに関心を集めた一人に違いない。ニューヨークのギャラリーで祖母に作り方を習ったカレーを来場した観客に食べてもらったり、東京でおこなわれた展覧会では自由に使える音楽スタジオをつくり自分も演奏に興じるなど、彼の作品はリレーショナル・アートなどとも呼ばれ、表現技術やメディアを問わない。そこでひとまず、ある特定の作品を取り上げるのではなく、『Supermarket』と題された分厚い彼の本をめくってみようと思う(註3)。それは、これまで作られた数々の作品をおさめた写真、一緒に仕事をした人の言葉、手紙や会話(インタビュー)が束ねられた美

しい本である。紙コップや調味料、ビールのボトル、紙袋が乱雑に置かれた食事の痕跡、映画や演奏に魅入る人々、床に広げられた寝袋やカラフルなクッションに横たわる女性、買い物カートを押しながらレジに向かう人、本を眺める友人の傍らでぼんやりとその姿を眺める若い男性、市場で売られている干しイカ。そのどれもが紛れもなく彼の作品のなかで実際に出会う光景なのである(Fig.4,5,6)。美術館やギャラリーについてしばしば言われるように、展示空間は非日常などではないのだ。ティラヴァニヤの作品は、過去の未来、永遠に繰り返されるであろう日常そのもののだ。

しかし注意深くみても、アーティストが何気ない日常を再現させるなかで、彼自身のまったく個別なルールというものを忍び込ませていることに気付く。それは他愛もない、例えばスタジオの使用料は無料である、といったものだ。たいがいは展示空間に君臨しているというよりもエージェントとして紛れ込んでいるというほうが意味合いは近い。そして、この緩やかなルールに準じていれば、それはアーティスト自身がいなくても成立するという点でオリジナルに依存しないコピーとして、つまりレディメイドとしての性格を浮かび上がらせる。さらに見逃してならないのは、芸術作品としての上演によって社会の権力構造による拘束から自由になるいっぽうで、制限のない責任が生じるなかに投げ出されるのが、観客自らの関与を生じさせ、新しい身振りの発見ともいうべき、価値の転換へと導いている点である。

それが芸術である、と名指されていること、すなわち紛れもなく美術館やギャラリーの展示空間であることはその観客にとって動かしがたい事実である。だからこそ彼/彼女は、本来の日常とこのレディメイドの日常との間を行き来する行為のなかで、すでに与えられてきた意味の組換えをおこなう契機をみいだすのである。

ところで、これまで繰り返し使用してきた用語、レディメイドとは、マルセル・デュシャンの《泉》(1917年)によって広く知れわたった、20世紀のアヴァンギャルドにとって最大の変革をもたらした作品の概念だが、ここで簡単にそれがどういったものかあらためて確認しておきたい。とくに重要なのは、レディメイドは言葉によって完成される、という点である。それはつまり、「これは芸術である」という宣告である。便器をみても芸術だという判断はできないが、それが芸術であると決定されている。そのことによってレディメイドは成立するのだ。重要なのは、それが自分の判断ではなく、他者の声として聞かれることである。つまり、後には「何でもあり」の状態だけが残され、観客は制限のない責任のなかに置かれ、今度は自分がおそれる判断をするのだ。そこには再-領域化のための場が開けている。ハイレッド・センターの《シエルトター・プラン》にもリクリット・ティラヴァニヤの沢山の人々を素材にした数々プロジェクトにも、デュシャンの便器におけるつるつるの表面が何も語らない



Fig. 3
Hi Red Center, *Shelter Plan*, 1964, photograph (Yoko Ono)

ように、それらに奥行きをあたえる意味などはなかった。そして、超越論的な奥行きが消失した代わりに、私たちは、抽象的な概念としての鑑賞者ではなく、個別性を示す鑑賞者の身体こそを見出さなければならぬだろう。レディメイドとは、鑑賞者と作品とがそれぞれ非決定性を付された存在として生成する固有の文脈を投影させることのできる、無としての場であると言い換えることもできる。

写真 / 映像による 展示

このレディメイドもまた、冒頭ですでに述べた複製技術のもたらした膨大なイメージが飛び交う情報化時代の到来と深い関係がもろちんあるのだが、《泉》が「これは芸術である」と観客にはっきり受け取られるには展示会の会場こそが必要だったように、ここからは美術作品がどのように展示されているのか、そして、どうやって生そのものを指し示そうとしているのかを考えていきたい。「指し示す」と書いた理由は、私たちの時代の芸術が、原爆、強制収容所という絶対的な生の再現・表象不可能性を知ってしまったという前提のもとで考える必要を、念頭に置いておかなければならないからだ。

そこで次に取り上げてみたいのが、写真や映像によるインスタレーションを鑑賞する経験である。確かに《シェルター・プラン》では、鑑賞者 = 参加者が直接経験をすることがまずあり、それが後に写真などを使って鑑賞される。そもそも招待状を必要としたパフォーマンスである以上、当然限られた人しか体験できなかった。赤瀬川の記述によれば、2日間で56枚分の「カルテ」を作ったらしい。その後、このプロジェクトについては、1966年の千円札裁判第3回公判で城之内元晴が撮影した16ミリフィルムが展示されている (Fig.7)。やや例外的ではあるが、展示される際にはまさに「これは芸術である」という宣言が「模倣型千円札」の弁護のためになされている。その後は、1983年の「日本のダダ：日本のアヴァンギャルド 1920 1970」展(デュッセルドルフ市立美術館)で、記録写真による展示がおこなわれている。

また、ティラヴァニアの場合には、先の例のように記録写真が出版物として束ねられたり、旅や食事



Fig. 4
Rirkrit Tiravanija, *Pad Thai*, 1991-1996,
Installation view of De Appel, Amsterdam.
from Rirkrit Tiravanija, *Supermarket*, Migros
Museum für gegenwartskunst, Zurich, 1998.



Fig. 5
Rirkrit Tiravanija, *Das soziale Kapital*,
1998, Installation view at Migros
Museum für gegenwartskunst, Zurich.
Photo : Rita Palanikumar, detail.
From Rirkrit Tiravanija, *Supermarket*,
Migros Museum für gegenwartskunst,
Zurich, 1998.



Fig. 6
Rirkrit Tiravanija, *Untitled 1998 (On the road
with Jiew Jeaw Jieb Sri and Moo)*
from Rirkrit Tiravanija, *Supermarket*, Migros
Museum für gegenwartskunst, Zurich, 1998.



Fig. 7
From the film *Shelter Plan* (Jonouchi Motoharu, 1964/1994)
城之内元晴、映画フィルムより、《シェルター・プラン》、1964年/1994年

などの行為の一部始終を映し出すビデオに記録されて展示される場合もある。

写真は、寡黙に過去を指し示す。不可逆的な時間がそこにはあり、鑑賞者はイメージの表面にかつての痕跡を見出すのである (Fig.8,9)。それはロザリンド・

クラウドがインデックス(指標)と呼んだ写真の機能にほかならず、光による物理的な痕跡に、そこにはない場所、時間を見いだすような経験である。誰も見ることのできないアースワークであっても、一回性を帯びたパフォーマンスであっても、どこでも繰り返し

眺められるようにするのが写真や映像の大きな利点である。フィルムも写真もそれ自体が芸術作品ではなく、それらはたんなる複製可能なドキュメントにすぎない。いわば出来事の断片である。鑑賞者は、写真作品のように正面から眺めるのではなく、そのなかを自由に、気ままに歩き回り、文脈付けをするだろう。

こうした鑑賞行為が何をもたらすのかを、よく理解できるのがダグ・エイケンのビデオ・インスタレーション作品、《エレクトリック・アース》(1999年)、《アイ・アム・イン・ユー》(2000年)ではないだろうか (Fig.10)。彼の作品は、外部と内部、建築と身体、そして映像と音楽などの要素が巧みな編集をほどこされている。ただし、画像の表面にいろいろな細工が加えられているのではなく、あくまで撮影されたものが外界の写し(コピー)であるといえる状態を保持している。編集によって既成の意味を剥ぎ取られたイメージがひたすら漂っているような感覚がある。それは現実の留保であり、再読や秩序の変換を許す。複数のスクリーンをすべて眺められる視点はないので鑑賞者は動き回るしかない。それは、鑑賞する行為の主体が一人称であること、代替不可能なほかでもないわたしによるものだとすることを端的に感じ取らせ、見る者と鑑賞対象との位置関係を問われる。

超越論的から翻訳的へ

歴史的アヴァンギャルドが果たそうとしていた夢、それは社会のあらゆるところを芸術によって変革せしめることだった。それはフォーマリスティックな様式の変遷を内包する美術館の壁に回収されてしまった時点で、中断されたかのようにみえた。しかし、実はオリジナル神話によって美術館を支える認識論とはまったく正反対の、コピーによって作品を構成することが近年ますます顕著になってきている。これまで挙げた作品以外にも典型的な例として思い浮かぶ、ゲルハルト・リヒターの《アトラス》では、素人的な写真、つまりたんなる機械の眼によって捉えられた日常風景のコピーを集積させ、鑑賞者は展示空間を歩きまわりながら、ベンヤミンのいづ「気散じ」的な受容をおこなう。



Fig. 8
Akasegawa Gempai,
Plant Wiper (full round type),
1988/1994, from the series *Unidentified
Objects*, photograph, 24.0×29.0cm
赤瀬川原平、《植物ワイパー・合奏型》、
1988年/1994年、写真、24.0×29.0cm

レディメイドと写真のバラレルな関係は、産出のプロセスによって樹立されるのである。つまり、分離あるいは選択の瞬間によって、現実の連続からある事物を固定された芸術-イメージの状態へと物理的に転移させるのだ。このプロセスにおいて、レディメイドは、転換子の機能も想起させる。それは本質的に「空虚な」記号であり、その意味作用は、ただ一つのこの事例の函数であり、ただこの対象の實在的現前によって保証されるのである。インデックス(指標)が制定するのは、このような意味なき意味にほかならない。(註4)

このようにして、レディメイドや写真/映像による展示は私たちの生を断片として指し示そうとしているのだと考えれば、20世紀以降の視覚芸術における重要な認識論的な変換が浮かび上がってくるのではない

だろうか。作品と鑑賞者との間には終わることのない交渉の場が生成されている。生き生きとした感覚を欠き、過剰な視覚的経験をもたらしている情報化社会は、遠さを近さへと変え、近代的な均質空間を実現させてきた。そうした濃密さに満たされた空間のなかに、レディメイドは虚無の穿孔としてあらわれ、安定した秩序を流動させる。記録としての写真や映像のあいだを遊歩する展示空間は、遠さをそのまま距離を置いて眺めさせている点で、電子メディアとはまったく逆の経験を可能にしている。価値の組替え、抑圧されていたものの召還を可能にするのだ。こうした境界線の再-策定によって、測定の対象となった身体は交換可能なものではなくなる。ティラヴァニヤの作品でみたように、私たちはもはや規範的な鑑賞者ではなく、それぞれの身体の中に芸術を獲得してしまうのである。そんないわば偏在す

る芸術が実現されたとしたら、美術館的な展示空間を私たちは出ていくことができるだろうか。与えられた価値によって意味を定着させるのではなく、その都度自分の位置を確かめながら解釈をほどこしていく - もはや超越論的な意味が不在になった時代の視覚芸術は、こうした翻訳的と呼ぶのが相応しい方法で私たちの不確実で変化しつづける生を指し示そうとしている。

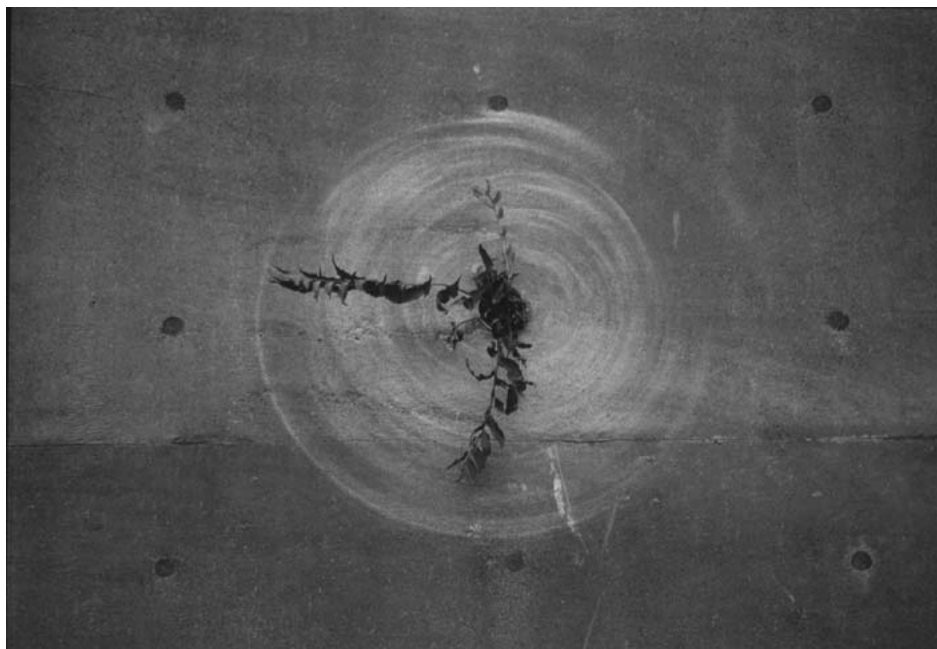


Fig. 9
Akasegawa Gempei, *Plant Wiper (top half round type)*, 1992/1994, from the series *Unidentified Objects*, photograph, 24.0 x 29.0cm
赤瀬川原平、《植物ワイパー・上円型》、1992年/1994年、写真、24.0 x 29.0cm



Fig. 10
Doug Aitken, *I am in You*, 2000, colour film transferred to 3 channel digital video installation, 5 projections, colour, sound, 21 min. 28 sec. cycle, 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa

- (1) ティエリー・ド・ドューヴ著、松浦寿夫+松岡新一郎訳、『芸術の名において』青土社、2002年、pp.149-150 ただし、筆者により訳の一部を変更してある。
- (2) これ以降、『シェルタープラン』についての記述は、赤瀬川自身が著した『東京ミキサー計画』ちくま書房、1994年、初出はPARCO出版から1984年に刊行)の第9章にもとづいている。
- (3) Rirkrit Tiravanija, *Supermarket*, Migros Museum für gegenwartskunst, Zurich, 1998
- (4) ロザリンド・E・クラウス著、小西信之訳、『オリジナリティと反復』リプロポート、1994年、p.165 ただし、筆者により訳の一部を変更してある。