

2006 年度グループ研究論文

その作者とは誰か

ーポストモダン芸術における作者の自律性と作品との関係性ー

04g0816 3年I組 田中茂裕

目次

<第一章 はじめに>

<第二章 アートの性質的変異の外的要因>

第一節 外的要因とは

第二節 ポストモダン・アレゴリーの表層

<第三章 アートの性質的変異の内的要因>

第一節 内的要因とは

第二節 ポストモダン・アレゴリーの内面性と作品の自律性

<第四章 大きな物語の終焉>

第一節 終焉か変容か

第二節 文化多元主義的多様性の時代における芸術とは

<第五章 おわりに>

<第一章 はじめに>

「作者の死」、それはロラン・バルトが 1968 年のエッセイによる宣言であるが、これは、記号とそれを含むテキストとの間の関係の諸問題についてバルトが発展させたポスト構造主義アプローチの凝縮された表明として非常に著名なものである。70 年代半ばには、フランスのポスト構造主義理論が翻訳を通じ、アメリカに翻訳されたことで、そういったポストモダン状況への指摘が世界的に認知されるようになった。そのバルト著「作者の死」では、「テキスト、あるいは芸術作品に意味を与えるのは、作家の人格ではなく、それを構成する『言語』の機能であり、何よりもその機能を読み取る批評家(読者)である」(引用 「Art in a New World」37 頁)という指摘がなされた。つまり、バルトの意とするものとは、ポストモダン状況において、作者の制作した作品の意味は作者の意識や意味付けが直接的に作用しない状況が出現し、その意味をコントロールするものが多元的になっている、というものであるだろう。この論文では、前期の研究テーマでもあった、その「作者の死」に対する個人的総評を再度論評することを目指し、そこにまつわる経緯、歴史的的外観を通じた上で改めて「作者の死」という概念を再考する。現代社会においては、ポストモダンも終わり、ポスト・ポストモダンと言われる状況である。そのような状況で、現代では作者がその作品に対して一体どのような立場をとっているのか、そして次世代ではどのような関係性を持って行くのであろうか。作者は、果たして死んだのであろうか、そして何をもって「死」という言葉を使ったのであろうか。次の章では、まず「作者の死」という概念を呼び起こす 60 年代、つまりポストモダンの風潮が出始めた時代を外観していくとともに、その概念における外的要因、内的要因を明らかにしてみようと思う。

<第二章 アートの性質的変異の外的要因>

ロラン・バルトにおける「作者の死」、という概念。その概念が呼び起こされる 60 年代におけるアートを取り巻く状況、環境、社会情勢といったものは、どういったものであったのであろうか。第一節では、そのような外的要因を外観していくとともに、そこに起因しているであろうとする新たな手法の台頭、それがどういったものであったか、また、どう影響を与えたのか、ということに焦点をおく。第二節では、第一節で明らかにするであろう、アレゴリーの表層面における概念形式を中心に論評を続ける。その概念形式というものが「作者の死」という概念に対しどのような関係性を持つのだろうか。

[第一節 外的要因とは]

1960 年代、アメリカに限らず世界各国で高度経済成長、大量消費・大量生産、アメリカ的資本主義社会の台頭といった時代の変異が起こった。そのような時代においては、芸術作品が大量生産・大量消費によって、コピー、複製、といったことがいとも簡単にできるようになり、あらゆる芸術作品の応用といったものが、商業用広告や、ポスターなどに使われたり、写真技

術の発達などにより、一回性、ベンヤミンが述べるアウラなどの喪失などが危惧され始めた時代でもあった。また、芸術という言葉が、アートという言葉に移り始めた時代、といっても過言ではないだろう。そしてアートがそのような時代によって、大衆というものを無視できなくなってきたのである。例えば、前述したような商業用広告であったり、漫画、イラストレーションなどもこの時代で盛んに突出してきた。映像文化なども、このような経済成長による技術発達などにより、モダニズム時代よりもいっそう盛んになり、大衆文化の側面では娯楽映画がより発展した。そのような大量消費・大量生産の時代となることで、様々なそれまでのモダニストたちは、状況、社会、またそういった環境において出現してきた作品や主義に対して批判をおこなってきたが、その批判の対象物となるものはどういった性質を持っていたのであったのであろうか。

大量消費・大量生産の時代によって新たな手法が台頭してきた。その手法とは、意図的な盗用や、インスパイアされたというような虚言的概念を含むスタイルとしてだけの装飾的引用表現、またそれまでのモダニズムにおける作品や、その社会までも批判するという意図のもとに方法化された表現。つまりこれは、その流れが更に勢いを増した 80 年代に名称化されるシミュレーションニズムという主義に統合される表現なのだが、その手法であるアプロプリエーション、パスティーシュ、トランスアヴェンギャルドというように名称化された手法とはどのようなものであったのであろうか。それらの一つずつ追っていきこうと思う。そしてそれらの作品、総括的に言えば、盗用手法を用いた作品は批判の対象となり、様々な批評家に批判されるわけだが、その消極的意味、また前衛的だとされるその意味とはいかなるものだったのであろうか。

A. パスティーシュ

パスティーシュとは、芸術の分野においては、前衛的だとしめない消極的表現を用いられる手法であるのだが、それは、「思想的・形式的独創性や、個人の完成を介在させずに、過去を、その歴史の重みとは無関係に、スタイルとしてだけ装飾的に引用する表現」（引用 「Art in a New World」 52 頁）である。これは、批評家フレデリック・ジェイムソンによる論文「ポストモダニズムと消費社会」で説明された方法であるが、彼はそのパスティーシュの典型として、（時代が後転するが）80 年代はじめにヒットした映画『白いドレスの女』について言及している。その映画では、アールデコ風のタイポグラフィや、「過去の映画の意匠を自由に引用し」（引用 「Art in a New World」 52 頁）、歴史的なものを当時の文化で概念的要因も含まず、スタイルとして、装飾としての「引用」が行われていたのである。つまりパスティーシュは、モラルも主体性もその作品には含まず、表層だけに固執した描写、つまり歴史として残っている意匠は、概念が含まれていたのにも関わらず、その概念を無視し、外観だけを個人的視覚観点によって利用する方法なのである。ジェイムソンは、この方法の台頭についてポストモダン芸術の典型的な特徴と考えた。

B. アプロプリエーション

先述したパステーションとは似て非なるアプロプリエーション、という行為、方法が 80 年代になり盛んになった。これは、60 年代ではきっとパステーションと同意義的なもの、つまりキッチンなものとして扱われていたものであったのであるが、80 年代になり、『オクトーバー』誌に集まる批評家たちが、盗用的手法としてのパステーションとは異なる批判的機能、ある概念形式を含んだ手法として、アプロプリエーションという言葉を使うようになった。その概念形式とは、表層的には、すでに作品としてなりたっているものから、再写真化したり、描き直したりという、パステーションと似ているような側面であったが、アプロプリエーションは、「社会に溢れる『幸福』のイメージを別の文脈におくことでその意味を変化させたり、あるいは、人間の身体や階級についての既成の価値観を媒体している表象の洗脳的な機能を暴き出したりするための批判的方法」(引用 「Art in a New World」54 頁) だとして形式化された手法である。これは、以後論評の題材として述べるクレイグ・オーウェンスとハル・フォスターというアート雑誌の編集長という批評家の立場をとっていた批評家としての重要人物が理論的に定義付けしたものであったが、この二人のポストモダン芸術に対する個々の異なるイデオロギーはさておき、アプロプリエーションとはとにかく芸術への意識的批評戦略として十分に機能している手法として認知されたのである。このことによって、盗用という手法が、意匠として芸術作品における一回性という概念そのものを排除するということになる。つまりここで、作者と作品の関係性、それまでの「その作品はその作者の独自性による独自の作品」という定義が、曖昧になることに注意を向けてほしい。こういったアプロプリエーションの芸術分野における手法としての定式化によって、作者の死、という概念がさらに曖昧になるのだ。

[第二節 ポストモダン・アレゴリーの表層とキッチン]

アレゴリー、それはパステーションとは概念的発端において、根本的意識は違えども、表層面においては同意義的に捉えられてもよいトランスアヴァンギャルドという「伝統的な携帯に回帰して、政治的な内容をもたず、過去の芸術や、大衆芸術、欧米以外の芸術からさまざまな意匠を借用してくる絵画や彫刻」(引用 「Art in a New World」51 頁) と定義付けした批評家であるアキレ・ボニト＝オリヴァによって発せられた概念であるが、先述したクレイグ・オーウェンスは、アレゴリー性をポストモダン芸術において、「今あるテキストの比喩的な意味の読みを通してそれを描き直す行為」(引用 「Art in a New World」59 頁) と定義付け、アプロプリエーション芸術がアレゴリー性によるものと説明をした。さらに、ひとつのテキストは別のテキストを通して読まれる、二つの関係が断片的で、断続的で、混沌として見えようとも、アレゴリーの衝動を持つ作家は、生活のなか、つまり日常の中に普遍的に紛れ込んでいる断片、当たり前のように消費されている商業的イメージというような不純で不完全な形を好んで捕ま

えることにより、その社会への批判を可能にしている、というような批評をした。このような定義付けが行われたことにより、それまでモダニズムの画一的な作者による自己イメージや、一方的な概念の投入をすることがなくとも、社会に既存する断片的なイメージを再利用することにより、批判という形で芸術としての機能を拡張させることができたのである。

シンディ・シャーマン

この節では、そのアレゴリー性といった概念が根本的に投入されていると認知しやすいであろう「写真」という媒体を用いたアプロプリエーション作家、シンディ・シャーマンの作品を例に例えることで、ポストモダン・アレゴリーといった概念がどのような表面を持っていたのかを捉えることを目標とする。シンディ・シャーマンは、メディアによりステレオタイプを植え付けられているであろうとする女性の主体の形成ということを、効果的に表現し、批判しようとした有名な写真作家である。手短かに彼女の作品がどのようなものであったかを再度検証してみるが、フェミニストであった彼女は、よく男性による作品で用いられていた女性のイメージ、フェティッシュとして完全に男性の視線の対象として描かれていた女性のイメージに、自ら扮し、映画の一場面であるかのように写真を作品としていた。一般的な娯楽のなかでなく流通しているイメージのなかに、女性を欲望の対象として見る視線、あるいは、見られる存在としての女性の在り方についてのメッセージを彼女は巧みに写真という媒体により表現することで、虚構の姿を作り出しているメディアに対して批判を行っていた。明らかに 40-50 年代に人気だったヒッチコック作品に用いられていたイメージを、彼女の概念により再提示することで、そのイメージ自体を批評することを可能にしたのである。ここでの写真としての機能は、シャーマンによってそれまでの機能を覆された機能となる。それまでの「唯一性、オリジナリティ」というものから切り離されて、自分を色々なイメージの中に分裂症的に拡散させていくための一つの装置」(引用 「増補 シミュレーションイズム」 34 頁) に切り替えられるのである。さらにシャーマンは、写真という媒体自体をも批判するかのごとく、「写真というものは、そうした作家性をむしろ解体してしまうものなのである」(引用 「増補 シミュレーションイズム」 34 頁) というアプローチをしている。これについては、前述したような写真のイメージを考察してみればわかるだろう。既成のイメージになりきることによって、その既成が持つ元々の自我、そして作者であるシャーマン自身の「自我になりきる人物としての自我」という存在の定義が曖昧になる。

このように、ポストモダン時代に入ることで、盗用や、意図的な既存イメージの再利用、今あるものへの個人的な概念投射、このような視覚的には、明らかにキッシュとも言わんばかりの作品が、芸術として、アートとして台頭してきたのである。私は、ここで問題として考察すべきだとして、キッシュに対する捉え方を今一度挙げてみようと思う。キッシュと

は、「安っぽくするという意、高級品を真似て安易に作られる悪趣味な家具や小物などの消費材」という定義がなされており、ドイツ語によるもので、「紛い物」と日本語訳されている言葉である。このキッチュについて二人の批評家の対立がある。モダニズムの批評家として有名なクレメント・グリーンバーグは、「キッチュは自分以上のものにみせかけようとする俗悪な模造品であり、人々の批判機能を麻痺させる(1939)」(引用 グループ研究レジュメ「作者の死」と悪評している。しかし、それよりも前に、モダニズム時代には、ヴァルター・ベンヤミンという複製技術時代への論評を行った重要人物が「キッチュと言われる大衆的な流行りものの中には、人と物との根源的で創造的な関係の痕跡が刻まれている」と評価した。確かに、アレゴリカルな作品、アプロプリエーション作家そのものは、視覚的ないし概念的にも、自分以上のものにみせかけようとしているかもしれない。しかし、ここで私はベンヤミンの発言を賞賛したいのだが、芸術とは何かと考えたときに、過去に縋ったような、芸術の基盤をモダニズム時代に固定させるような芸術の見方とは極めて一方的で全体的、さらに構造的にスタイルとして虚像のものとして形骸化してしまっている概念なのではないだろうかと危惧しており、そのような概念が形式化されてしまった時代に前衛的とも言えるであろうとする既存のものの再利用を行い、社会への批判を行った作家に対しては賛美の念がある。しかし、ここで問題となるのが、彼らが既存のイメージを利用することで「作者の立ち位置」が曖昧になってしまった。作者は、作者しか作れないイメージを作ることのできる存在として成り立っていないとてはならないのであろうか。それとも、そのイメージが視覚的でない、概念的に独自のものとして作られていれば、それが作者ということなのであろうか。恐らく、作者が死んだと言われる理由として外的要因とされるメディア、高度経済成長などによる過度の情報流出などによる、そのものへの批判としての芸術作品の制作が、結果的に視覚的にキッチュなものとして捉えられた結果であるのではないだろうか。次章では、そのようなアプロプリエーション作家の内面性とそこにまつわる主体という概念、自律とはどのようなことであるのだろうか、という内面的な部分を論じていこうと思う。

<第三章 アートの性質的変異の内的要因>

前章では、ポストモダン時代に台頭したアプロプリエーションとう手法、アレゴリーという性質的な芸術への当時批判された概念について、それがどのようなものだったか、批判の対象としての在り方などを明らかにした。この章では、更にそこに起因するであろうとする作者、作品の主体の在り方、置かれる位置、また自律性といった作品に関係する作者の性質のポストモダンにおける変容、そして作品と作者の関係性の変異について述べていく。

[第一節 内的要因とは]

「作者の死」と言われる内的要因を明らかにするものとして、その「作者の死」を「主体の死」という形で置き換え仮定することがあげられる。そしてその「主体の死」がどのようなことを明らかにすることで、そこにまつわる概念を考察することが可能になるのではないだろうか。そもそも、主体とは、何か。主体とは「性質、状態、作用の主」を意味し、詳細には「語る働きをする人間」という意味付けがされている。このとき、主体の定義である性質、状態は、「語る働き」という意味であり、人間とはその作用の主、つまり主体ということの意味する。主体とはつまり作者であることを繰り返しここで知る必要がある。作者が死ぬということは、作品が死ぬということで良いのであろうか。作品とは、主体により作り上げられた状態、性質、作用させられたものであり、その作品が死ぬということは、作者が死ぬということに繋がるとするのであれば、作品を意味付けする人間がいなくなる、または他者に移るということが明らかになるであろう。バルトは、その作品に対する意味付けの主体が変わった、ということを述べたかったのではないだろうか

モダニズムの時代では、基礎的には個人主義ともいえる、固有的なスタイルを「発明」することが芸術の間では当たり前のように画一化されており、作品とは作者の代弁として機能していた、作品は作者の意図すること、自我、が視覚的にも表現されたものであり、作品＝作者という概念のもとモダニズムの時代は芸術を作る人間がいたりすれば、また批評家がそのような視点で存在していた。しかし、ポストモダニズムの時代では、個人的主体が死んだ、と言われるようなことがある。これは一体どのようなことなのであろうか。

ポストモダニズムの時代では、その作品を形成するイメージ、概念が既に形成されたもの、つまり他人によって一度定義付けられたものとして存在しており、そこに作者が新しいなんらかの形で介入するという作業がそこに加わり、そのことがアプロプリエーションという手法ということで芸術の一範囲の中に組み込まれたのである。ここで、それまでのモダニズム的芸術に対する価値観と差異を見せるのである。作品が既に他者によって作られたものであり、そこに違う形で新しい作者がデフォルメをする。確かにキッチュと同意的なものであり、またパスティーシュとして、ただの利用とも見受けられない状態がポストモダニズムの時代では台頭してくるのである。作品とは、一度形式化されたものに介入してはいけないものなのであろうか。そして介入することにより、新たに作者が切り替わるといった作用が本当に行われているのであろうか。例えば、シンディ・シャーマンの作品を例にとってみよう。確かに主体は、他人のところ、つまり被写体に存在しており、その被写体を形成しているのは他者そのものなのである。シンディ・シャーマンはそこにメタ視点から写真という媒体で、そのイメージを大衆という立場、つまり傍観者という立場によって作品化させることによって、彼女のそのイメージにたいする概念をかぶせた、いや再考しようとしたのである。主体が二重性を持ったということ

により、彼女は一体自分を作者だと感じているのであろうか。そしてその作品とは、一つの作品という形で自律したのであろうか。作者が死んだと言われる理由の内面的要因としては、このような作者自身による自我の投射方法の変容が、それまでの作者＝作品という定式を覆したことによるものであるのではないか。ここで更に疑問に思うのは、自我は必ずしも自律していなければならないのであろうか。次の節では、作品が自律するということ、作品の自律性が二重することによるアプロプリエートする作者の立ち位置について再度考察してみよう。

[第二節 ポストモダン・アレゴリーの内面性と作品の自律性]

作品が自律するということ、モダニズムの時代では、作品を自律させるものは作者であった。つまり作品を意味付けするものとは作者以外の誰でもなく、作品の自我を作者が絶対的に保持していた／するものだと考えられていたということである。作品は作者によって自律させられていたのである。モダニズムの時代において、鑑賞する観客は、その作品を目にする、耳にする、触れるときに、考えるときに必ずその作品を制作した作者の存在から逃避することはできなかったのである。例えば、美術館で誰かの作品を見るとき、会場には作者のメッセージがあり、作品を見たものには作者によるコントロールが作用していた。つまり鑑賞者は作者のコントロールの範囲内にいつまでも介入させらざるを得ない状況といったことがモダニズムの時代においての、作品と作者、また鑑賞者の関係であった。しかし、ポストモダニズムの時代において、作品とは、既に既存のイメージを利用されたものが芸術として存在してくるのである。ここでは、鑑賞者は、既にそのイメージを元の形で認知しており、作品化されるといったことへのそれまでのモダニズムの時代における観点とは差異を見せる。鑑賞者は、作品を既存のイメージの芸術化されたものという判断をすることにより、そこには作者という存在が、確実に薄くなってしまったのではないだろうか。これについては、例えばモダニズムの時代からコンセプチュアルな表現を繰り返してきたマルセル・デュシャンを例にとってみると、その作者による作品への自我の置き方、考え方などを捉えることができる。

「マルセル・デュシャンが、初めて日常に既存するイメージ、つまり日常品を芸術として作品化したのは、1913年の「自転車の車輪」であった。キッチン用の木製ツールにタイヤチューブをはずした自転車の車輪を逆さまに突き刺した作品である。」(引用 「New ART Theories」32頁) これ以外にも、1917年発表の「泉」におけるデュシャンの作品の自律性に対する姿勢を考察してみよう。「デュシャンは、このような日常品を利用した作品を反芸術的な観点から、既成の価値を否定するために生み出したわけではないより重要なのは、それが近代美術全体の傾向であった『還元主義』から導き出されたということなのである。美術作品を成立させるために不要な条件を削減し、構成要素を限定して作品の自律を目指すという全体的な方向性のなかで、デュシャンは徹底的に還元を推し進め、その条件を事物に対しての芸術の判断命名するこ

とで限定する。「デュシャンにとって、日常品の利用を選択し美術として命名することと、絵画を制作する過程で、色や配置を選択し判断するということの差異は理論的にはないのである。」

(引用 「New ART Theories」 33 頁) レディメイドの出現によって明らかになったことは、近代以降の美術を成立させる条件とはもはや、作者の技量ではなく、選択と判断という行為でしなくなったのである。このように、作者という特権性、独自のイメージを媒介するものとしての存在という認識がレディメイド出現により、排除されているのではないだろうか。「レディメイドを前にして作者と鑑賞者は、同じ位置にある。」(引用 「New ART Theories」 33 頁) なぜならば、鑑賞者もまたレディメイドの前でその作品を美術であるか判断するという作者と同じ行為を取るからである。「違いがあるとするのであれば、その判断行為がその行為をなされる時間において、鑑賞者より作者のほうが先にあるということだけである。」(引用 「New ART Theories」 33 頁)

ここで再度繰り返しまとめたいのは、デュシャンによる美術作品における還元主義という行為によって導き出された芸術の在り方、作る上での行為(判断、選択)ということがそれまでの近代美術全体の形式化された芸術に対する概念を覆し、さらにポストモダニズムの時代において出現した作者(芸術家)による既存のイメージ、もはや作品化されたイメージへの盗用、アプロプリエーションが芸術における行為と判断されたことによって、作品と作者の関係性が曖昧になった。つまり作品を意味付けするものがポストモダニズムの時代になり更に他者へとシフトしていったのである。これは、作者が怠惰で勝手に投げ出した方法ではなく、芸術とは何か、という永年の疑問への一つの結果としての行為であるのではないだろうか。デュシャンに限らずポストモダニストのアーティストたちは、その判断・選択という行為を独自の概念により行うことで、作品化させていたのである。つまり、作品そのものが他律的なものになろうとも、その作品を「作り上げる」のは、作者であったはずである。死という言葉は、その判断・選択を先にするものがいなくなるといった意を想像してしまうものとなってしまう。芸術作品は、作者無くしては「形」として作品化されないものではないのであろうか。例えそれが画一的に独自性に満ちていなくても、自律していないものだとしても。

<第四章 大きな物語の終焉>

これまで、「作者の死」というロラン・バルトによる宣言について、作者と作品の関係性、作品の自律性の在り方、シミュレーションに基づくアプロプリエーションといった盗用という手法による批判的概念を含んだ新表現の正当性、観客と作品と作者の同位置関係による作者と作品の関係性の変異、などをモダニズムからポストモダニズムの時代に移り変わることで、どのような変容があったかということについて述べてきた。そしてこの章では、作者の存在というものがポストモダニズムによって高尚なもの判断されなくても、作者とはどういった形

で残り続けていくのであろうか。またポストモダニズムの時代においては、そのような一元的判断に留まることは不可能である。文化多元主義的多様性に満ちたポストモダニズムの時代では様々な視点によって作者を見ることができるのである。第一節では、モダニズムの時代からポストモダニズムの時代に移るにつれて、段々と芸術として認知されてきた日常の利用、既成品のデフォルメを用いた新表現、アプロプリエーションの手法を用いた芸術の台頭が見られてきたことをきっかけに、あらゆるスタイルの芸術が黙認されつつある今、反動とはどこまで機能していくのであるのか、そして芸術が終わったと言われる筋は一体どこにあるのだろうか、ということ論じていきたい。第二節では、ポストモダニズムの風潮が確かに残っている今現在において、芸術とはどういった解釈を行うことができるのであろうか。きっと芸術への個人的な回答を確証づけることができなくとも、このような時代における、作者の存在とは、今後どこまで芸術と認知され得るのであろうか、ということ考察できるはずであるとして、論証を続けていきたい。

[第一節 終焉か変容か]

ポストモダニズムの時代に移るにつれて、様々な芸術の概念そのものと戯れるアートの多様化が進んで現在に至っている。「アーサー・C・ダントなどのいわゆる芸術終焉論が60年代以降登場してきたわけであるが、これは、ポストモダニズムの時代におけるそのような多様化、変容を芸術の衰退とも、芸術の増殖、拡大、芸術の変質とも視点の取り方によりいかなる呼び方を可能にすることと関係していて、もっともダントは芸術が終焉したと述べているわけではなく、物語的に構造化された芸術の歴史、目的論的に方向付けられた芸術の物語が終焉したという意味」(引用 「New ART Theories」8頁)であって、芸術の物語、このことについて私は反動が常に基盤として成り立っていたのではないかと思う。つまり、モダニズムの時代における芸術とは、それまでのプレモダン芸術に対する反動、批判の形がどんな芸術においてもどこかに付随していたものであるということだ。反動とは、新たな形態や概念を作る糧となる。創造的破壊、破壊的想像という言葉が建築の分野においても使われているように、創造とは、破壊、つまり反動が常に起因したのではないだろうか。第三章で述べたように、作品の自律性というものが、その作品をつくる作者が保持するだけに留まらず、その作品を形成させるオブジェクトや、意味付けを行うものとして鑑賞者の登場、といったものにより変異することによって、作者による芸術に対する概念が、反動だけに留まらないものとして、芸術としても見なされるようになってきたのがポストモダニズムの時代の特徴なのではないだろうか。私は、芸術の終焉という概念が、モダニズムの時代に固定化されたままのそういった反動を基盤としたものの終焉という概念によるものであって、もしそういった概念無くしては芸術として語ることはできないとするのであれば、もはや過去に固執した、全体主義的なプレモダンの概念とも判断せ

ざるを得ない状況となっており、そこから脱却するために、様々な脱構築主義を持ったアーティスト、芸術家が60年代以降登場したわけであり、そのような風潮について、芸術が終焉したとは判断しにくいと思っている。むしろその脱構築、視野の展開、変容こそが、反動としても捉えてみても良いのではないだろうか。作者とは、ポストモダニズムの時代においては、一元的な視点による概念を固執させられた存在ではなく、あらゆる方法を用いることができる存在としてあるのではないだろうか。つまりここでは、終焉ではなく変容、または拡散したのだと確信している。

[第二節 文化多元主義的多様性の時代におけるの芸術とは]

第一節について、芸術の捉え方の変容を賞賛するような言い方で論じたが、私は、変容が今後起こり続けて行くのであれば、どのように移っていくか、ということを中心にここで論じたい。そしてもっとも変容こそが正しいとして論じているわけではない、もし芸術そのものが多様性に満ちそれを見る批評家や鑑賞者の観点が多様性に満ちていると仮定したときに、芸術として発展するものになるのだろうか、という問いのもと、このような時代におけるの芸術とは、何かということを探求していきたい。

まず、芸術に対する概念の変容である。これはこれまでに述べた通り60〜70年代にかけて一気にポストモダニズムと名称化されたような主義としての変容があり、そして80年代、90年代、そして現在まで一元的な芸術の判断の好む風潮が見られたり、またその一方で、その概念時代を批判したり、高度経済成長時代に発展した複製メディアによる例えばポップアートが影響を及ぼした新たな表現など、様々な風潮が見られている。私はこれこそがポストモダニズムの時代であるのではないかと考えており、もし一元的な芸術のスタイルの希求、つまりモダニズムの時代のような芸術が現在でも繰り返されるのは、モダニズムのような概念そのものが、一つのスタイルとして成り立った、いや含有されたとして捉えている。現在では、WEBの発展、更にコンピュータを用いたアートの発展、そのソフトの一般化などが進み、更に芸術の大衆化、作者の不明化が進んでいる傾向が見受けられる。これは、誰でも芸術家になれる時代とも捉えてよいのではないかと考えている。しかし、芸術品を作ることに際して、何かしらの概念が付随しているのであろう、何でも芸術として認められるわけではないのである。もし、芸術の多様化といったものが進み、様々なスタイル、概念を含んだもの、また概念自体が含まれてないものが芸術として発表されても、私たちは、「質」を何かしらの個々が経験したものの、それまでの芸術と見比べていたりすれば、また前衛的なものであれば、それに伴った判断を過去と変わらず批評し続けているのではないだろうか。つまり芸術が多様化したものであっても、「質」としては劣っていないものである。問われる、批評される、カルチュラル・スタディーズの対象になることがない作品が芸術として残り続けていくのではないだろうか。もし、作者が誰か

わからないものであろうとも、「質」といったような曖昧な生来的とも学術的ともとれる価値観がその作品を見続けており、認められたときに作者は作者として更にそこで再度機能するのではないだろうか。

<第五章 おわりに>

さて、これまで「作者の死」と呼ばれたポストモダニズムの時代における、その言葉にまつわる外的要因、外的要因に関係していたアレゴリー性という芸術の新たな性質をもつシミュレーションによるその時代からの新表現の台頭、そして内的要因として、作者と作品の関係性、作品の自律性の変容、ポストモダニズムの時代における作品の他律化、それに伴う新たな批評としての芸術の台頭を明らかにし、そして第四章では、そういったモダニズムの時代にはない概念の台頭による反動の停滞とも言えるような状況よっての文化多元主義的多様性、それによる作者の在り方、今後の芸術としては、危惧されるものであるか、またそうでないのか、ということ論じてきた。芸術の終焉とは、私はそれまでの価値観が終焉したということであり、今後の芸術を見る視点が増幅した、と捉えている。そしてそれまでの価値観、つまりモダニズムの時代における芸術に対する価値観というものは、今現在まだ幾度も出現している、いや付随している生来的なものとして、私たちに残っているのではないだろうか。そして忘れてはならないのが、「作者の死」という言葉が持つ芸術の多様性に対する危機感に満ちた意味合いである。「作者の死」という言葉は、あらゆるものが芸術として認可される、既成品を用いたものを芸術として発表できる、作者のそれまでの絶対的位置が希薄になる、という状況に基づいたものであり、それは「芸術の質」が劣っていくのではないか、という危惧に満ちた判断であるのではないだろうか。私たちは、モダニズムの時代における芸術に対する価値観を忘れてはならないし、また今後も一つの基盤として守り通していかなければならないのではないか、いや、作者が、あらゆる視点によって作品を芸術として発表していく上でも、鑑賞者が作品をどんなものでも見るときにおいても、確実に概念としては、過去の芸術が背後として付随しているものとなり、今後の芸術においても残り続けていくのではないだろうか。私たちは、作品を見るとき、作品を作るときにも、あらゆる視点から自己批判や機能の分析をしていかなければならないであろう。もし、今この時代が、混沌として一つの絶対的な価値観というものがスタイルとしてでも定着していないのであれば、作者として、また鑑賞者としても、そういった批判に満ちた概念への希求をしていくべきであると私は考えている。

<参考文献>

グレアム・アレン「ロラン・バルト」青土社 2006

美術手帖編集部（編）「New ART Theories」美術出版社 2005

増田聡「その音楽の<作者>とは誰か」みすず書房 2005

松井みどり「Art in a New World -Art: “芸術” が終わったあとの“アート” -」朝日出版社 2002

暮沢剛巳（編）「現代美術を知るクリティカル・ワーズ」フィルムアート社 2002

榎木野衣「増補 シミュレーションイズム」ちくま学芸文庫 2001

ロバート・アトキンズ「現代美術のキーワード」美術出版社 1993

美術手帖編集部（編）「現代美術 ウォーホル以後 POP to NEO GEO and beyond」美術出版社 1990