

平成 27 年度
東京藝術大学大学院美術研究科
博士後期課程学位論文

イメージと見る者の間の知覚と経験について

Perception and Experience between Image and Spectator

東京藝術大学大学院美術研究科
先端芸術表現研究領域
1311919
内海昭子

目次

はじめに・・・・・・・・・・1

一章 パノラマから考察する「主体性と触覚性」について

- 1 パノラマイメージの効果・・・・・・・・・・3
- 2 パノラマの衰退によって失われた主体・・・・・・・・・・7
- 3 映画の自動性-触覚性・・・・・・・・・・9
- 4 パノラマ・メスダグーくつろいだ観衆・・・・・・・・・・12
- 5 ブルバキ・パノラマ/ラツワヴィツェ・パノラマ縮減・フレーミング・イメージの空隙・・・・・・・・・・15
- 6 カイザー・パノラマ―気散じあるいは注意と切断・・・・・・・・・・19

二章 マルセル・デュシャンの〈遺作〉より「触覚性と持続」について

- 1 仮構の場所と仮構経験・・・・・・・・・・23
- 2 写真性と触覚性・・・・・・・・・・25
- 3 アンフランマンズと触覚性・・・・・・・・・・28
- 4 芸術係数と持続・・・・・・・・・・30

三章 『芸術と客体性』より「演劇性と持続」について

- 1 ミニマル・アートの演劇性・・・・・・・・・・35
- 2 作品経験の時間性・・・・・・・・・・37

終章・・・・・・・・・・42

付録 自身の作品について・・・・・・・・・・48

参考文献・・・・・・・・・・61

謝辞・・・・・・・・・・63

書くということは、万が一何かを書くとすれば、何を書くのか知ろうとする試みである。

マルグリット・デュラス

はじめに

ロザリンド・クラウスは、ヴァルター・ベンヤミンの写真に対する「予言」¹という言葉に注目しながら、現代において古いメディウムの技術的支持体そのものの内部に救済の可能性を発見することを「メディウムの再発明」であるとした。ベンヤミンは「仮にユートピアの夢を一瞬でも啓示する、ということがさまざまな技術的形式のうちにあらかじめ書き込まれているのだとしたら、その衰退の可能性もはじめからそこに胚胎されている」と述べていた。それは、単なるメディウムの復権ではなく、芸術に必要な複数性を見出すことであるという。それが、「メディウムという観念²のもう一つの道であり、すでに意義を削がれた一般的なものによる包囲から固有なものを取り戻すことなのだ」とクラウスは結論づけている。³

技術的な進歩とともに、私達が日々新しい表現や思考法を得ていくなかで、現在において古いメディウムや表現について振り返ることは単なる懐古趣味ではなく、メディウム固有の概念を取り戻すことである。あるいは隠されていたものを新たに見出し、現在の私達の持つあらゆる表現と比較し、そこに適用することができるのではないか。衰退の中から見えてくるスペシフィシティというものもあるだろう。メディウム自身が内包していた時代背景の変化によって意味の変わる“固有なもの”を探ることもできる。

時間を超えて、複数のメディウムや方法を再検討していくことによって、「固有なもの」がいったい何であるかを考察する。そして、それらに通じる「鑑賞者とイメージとの関係」や「鑑賞者の経験」というものについて思考していく。「イメージ」と「鑑賞者」の間にある目に見えない領域が特徴的に表れているいくつかの例を挙げていく。そして「触覚性」によって生み出されていく作品経験が視覚装置の歴史から現代美術に至るまで共通性を見出すことのできるイメージ受容のあり方であることを示し、こうした経験がもたらす現実的な作用を検証していく。

第一章では 19 世紀の視覚装置であるパノラマがもたらした知覚の変容と受容の形式について主に論じ、勃興と衰退の経緯のなかに人々のイメージに対する欲求や必要性を見出しながら、その没入の条件と効果を捉えていく。人々がイメージに現実の代替経験を欲求し、それが可能になる条件をみていくとそこに存在するのは「主体性」と「触覚性」である。遍在する視線を持つ自律的な鑑賞者と「触覚性」によって、イメージへの深い没入が生まれ、アイデンティティや日常といった生きる現実への反射を認めることができる。また実際に筆者が調査した複数の現存する視覚装置の記述も同時に行い、各装置の印象の差異からパノラマの特性を検討していく。

¹ 「芸術の歴史は予言の歴史である。それは直接の、アクチュアルな現在の視点からしか記述できない。というのは各時代は、遺産によっては伝えられない、固有のあたらしい可能性をもっている。」『ヴァルター・ベンヤミン複製技術時代の芸術作品』補遺より 多木浩二『ベンヤミン『複製技術時代の芸術作品』精読』岩波書店、2006年、p. 131

² メディウムとは、「所定の技術的支持体をもつ物質的な条件から生じてくる（が、それと同一ではない）慣習にもとづいた約束事としてのメディウムであり、（未来への）投影であり、（過去の）想起でもありうるような表現力に富んだ形式」ロザリンド・クラウス『メディウムの再発明』「表象 08」 星野太訳 表象文化論学会 2014年、p. 54

³ 同上 p. 63

第二章ではマルセル・デュシャンの遺作『1. 落下する水、2. 照明用ガス、が与えられたとせよ』を軸に、ステレオスコープなどの視覚装置との共通項からその経験のあり方を分析していく。この装置による場と出来事の発生について述べ、鑑賞者の作品への参加について考察する。作品鑑賞の際に発生する時間性に注視するなかで、この作品特有の複層的な時間性について述べる。そして、デュシャンの作った概念である「アンフランクス（極薄的）」について「触覚性」との近似性から推察し、不可視の領域を孕んだイメージの受容について考察する。また、デュシャンは「芸術係数」という言葉を用い、鑑賞者が作品を作る主体であるということを強調し、これらの複合的な思考が遺作の中に体现されている。この鑑賞者の主体性についてアンリ・ベルクソンの「持続」の概念から記憶と知覚の関係として解釈してみたい。

第三章ではマイケル・フリードの『芸術と客体性』を精読し、ミニマル・アートにおける「演劇性」という概念について思考していく。モダニズム芸術に反するものとして、フリードが強く批判した演劇性が今では常套手段として無自覚的に現代美術の中に組み込まれている。演劇性は主体的な鑑賞者を作品のうちに包含する。この構造とそこから生まれる作品経験の時間性の差異を肯定的に捉えていくことで、「持続的な作品経験」の意味について述べる。

以上の三つの対象から作品鑑賞において発生する時間や身体性といった通底するテーマを見出し、鑑賞者とイメージの間にあるものの普遍的な現れについて考察する。これらの考察の多くはベンヤミンのテキストに負っていて、それが現代を生きる自分なりの理解となることを目指しながら論述していく。

鑑賞の条件によって生じる作品経験の差異を分析し、主体的な鑑賞者がこれらの触覚的／持続的な作品を経験することがどのように現実作用するかを検証し、最後に美術やイメージへ「共感」しながら経験し、「記憶」することにより人間に浸透されるものとは何かを考察していく。

ヴァールブルクは、毎朝、書架の迷路に入りこむと、海の浅瀬に潜る真珠とりのような感じがしたのではなかろうか。まるでそれは、潜るたびごとに、海の潮流が万物に対するその機能を回復し、真珠を、珊瑚を、またそれ以外のありとあらゆる宝物を、ちょっと場所を移動しただけのことなのだととしても、しかし完全に再配分してしまったかのような具合である。だから、一九二七年にフィレンツェでおこなわれた演説は、おそらく研究のいかなる時間、いかなる時代、さらにはいかなる瞬間に対しても価値があるだろう。イタリア語—とくに偏愛する研究言語—で話しかけながら、ヴァールブルクはこのように締めくくっている。「継続するのです—勇気を出して！—読書を再会しましょう！」。美術史は、いかなる時代においても、さらにはいかなる瞬間においても、つねに読みなおされ、つねに再開しなければならないということである。

ジョルジュ・ディデイ＝ユベルマン⁴『残存するイメージ アビ・ヴァールブルクによる美術史と幽霊たちの時間』

⁴ Georges Didi-Huberman(1953-) フランスの哲学者、美術史家。時間とイメージの関係について研究する。

第1章 パノラマから考察する「主体性と触覚性」について

「集団の夢の家とは、パサージュ、冬用温室庭園、パノラマ、工場、蠅人形館、カジノ、駅などのことである。」
ヴァルター・ベンヤミン⁵

1. パノラマイメージの効果

はじめに、本論の「鑑賞者とイメージ」の問題を考察するにあたり、空間や時間を媒介し、身体的にイメージを経験する装置の歴史について触れておきたい。とくにこの特性の際立つものが19世紀の多様な視覚装置の発展のなかに見られる。19世紀はエッフェル塔やパノプティコンの誕生など世界を鳥瞰するような視点や現実を客体化するような視点が生まれ、人間の視点に大きな変容をもたらした時代であった。そのなかで19世紀を通し、円形状の建物の中で360度の絵画を見るパノラマと呼ばれる装置が世界中で人気を博した。その後大衆娯楽の座を映画に譲り衰退の道を辿るが、およそ100年の長きに亘って人々に親しまれたこの装置について、現在では知る人も少ない歴史となっている。しかし、この装置の隆盛と衰退の中に様々な鑑賞者とイメージの関係や人々の知覚の変容を見出すことができる。パノラマを概説し、この視覚装置が担っていた役割や、現在では失われた人々の経験等について考察する。

パノラマ (fig. 1.2) はロバート・バーカー⁶が1787年にロンドンで特許登録したのがはじまりであり、当初この発明品は「自然を一望のもとに」と名づけられていた。パノラマという新語が現れるのは、1792年になってからのことである。この言葉の語源はギリシャ語で「すべてを見る」という意味で⁷、パノラマにおいては、「パン」(pan) という語幹が、全体性の概念、つまり360度の眺望によって与えられる現実の完全なヴィジョンを特

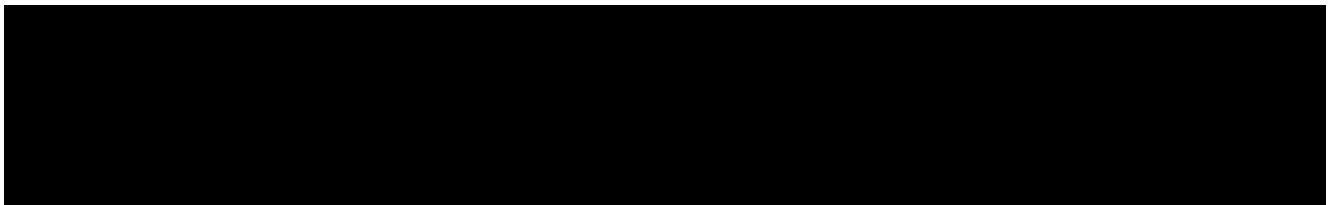


Fig.1 Panoramic view of London, from the top of Albion Mills which was by the south end of Blackfriars Bridge.

⁵ ヴァルター・ベンヤミン『パサージュ論』第3巻、今村仁司・三嶋憲一ほか訳、岩波書店、2003年、p. 50

⁶ Robert Barker (1739-1806) イギリスの画家、パノラマの発明者

⁷ ベルナルド・コマン『パノラマの世紀』野村正人訳、筑摩書房、1996年、p. 4

以下パノラマに関する内容を主に本書より参照している。

徴づけている。パノラマの一般的な構造は、建物の入口から暗い通路を通過して円形状のホールに出るとそこに写実的な 360 度のパノラマ画が広がっているものである。絵から離れた建物の中心に回廊状の観覧場所が作られており、鑑賞者は絵に近づくことができない。丸天井や円錐形の屋根からは光源が見えないように施された磨りガラスを通して自然光が差し込み、絵画に明かりを落ととしている。柔らかな自然光の移ろいが絵に生き生きとした臨場感をもたらす。また、絵の上部や下部も端を露にしない工夫をするなど、額縁を取り払ったイメージの世界に鑑賞者を没入させる仕組みになっている。こうしたスペクタクルとしてのイメージ装置は様々な絵のモチーフを試みながらより精巧に、より大規模に発展していった。パノラマに用いられたモチーフの意図は以下の三つに大別できる。

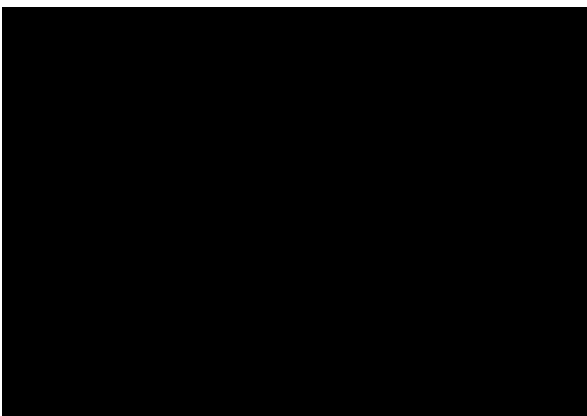


Fig.2 Cross section of Robert Barker's two-level panorama at Leicester Square

1. 旅の代用としての遠い国々の再現
2. 戦争のテーマ、プロパガンダの役割
3. 身近な風景の修正、再経験

パノラマの登場によってイメージが現実の経験を代用するようになり、人々はイメージを経験するようになる。ベルナール・コマンは以下のように説明する。

イメージが理想的な自然や理想化された自然を生み出すことはなくなり、それ以後、イメージが現実の代わりをし、実践にとって替わるのである。そしてじきに、認識の手段や知識を得る方法としてある個々人の体験を人間から奪うことになるであろう。⁸

大衆娯楽であったパノラマは、描かれている内容によって人気に差が生じたという。例えば、パリで公開されたエルサレムのパノラマやアテネのパノラマは他の土地のモチーフに比べて数倍の利益をもたらしたというように、イメージの需要の違いが明らかになった。毎年のように展示される絵が掛け替えられていたため、同じ絵の再展示をすることもあったが、それでも人は途絶えることなく見にやってきましたという。もう一度あのイメージを経験したいというような欲求さえも生まれていたのだろう。つまりもう一度あの場所に行きたいという場所としての機能があったのではないだろうか。人々の経験はそのような簡易なフィクションの場で十分だったともいえる。そこでかき立てられる想像力というのは現実以上に豊かなものだったのかもしれない。パノラマ以前から大衆化されていたステレオスコープなどの装置では、鑑賞者一人一人が固定された視点から縮小されたミニアチュアのイメージを鑑賞していた。その秘密の箱の中を覗き込むような経験に対し、パノラマにおいては、人々はイメージの中を歩きながら誰かとその経験を共有することも可能になった。パサージュを遊歩する現実から地続

⁸ 同上、P.12

きにフィクショナルな場があり、人々は気軽に別の世界の遊歩を楽しめたのである。⁹

一七九〇年代に最初に登場したころの静止したパノラマ画とは違って、ダゲールのジオラマは、動かないでいる観察者を機械仕掛けの装置のなかに編入し、あらかじめ定められたかたちで時間的に展開する視覚の経験に従属させるという仕組みに基づいていた。円形または半円の形態をとるパノラマ画は、遠近法絵画やカメラ・オブスキュラの局在化された視点からは明らかに切れたものであり、観客に遊歩する眼の遍在性を与えたのである。¹⁰

未踏の場所のモチーフの次によく用いられたモチーフの一つが戦争のテーマである。帰還兵が家族と共にパノラマに赴き、自分たちの体験した悲劇の場所を再び訪れ、その様子を家族に伝える。また、戦争犠牲者の家族がそこへ行って失われた存在に想いを馳せるといった役割もあった。この場合はいわゆる場所、ではなく、出来事や過去の時間そのものに会う彼岸のような場所として機能していたと言えるだろう。また、過去の経験を共有する場であり、人々は同じイメージを通して仮にでも出来事を追体験した。それは、臨場的なモニュメントの役割を果たし、人々がその出来事に感情を移入し、理解するのを助けたのだろう。現在ではこういった架空の場所が作られるのではなく、出来事は非常に洗練された形で実際の場所にモニュメント化されるのが常である。つまり具体的なイメージを介さずに、我々は想像を働かせることになり、その想像は言葉や情報に属している。しかし、一方このような力を持ったパノラマのようなメディアはある一つのイメージによって一元化された集合的な記憶を作るとともに、集合的な思想を生み出しやすくするものでもあり、そのままプロパガンダに利用されてしまう。

パノラマは絵画をその主となるメディウムとしながらも、芸術の価値の発展とは関係のないところで固有の価値を伸張し続けた。パノラマは額縁を取り去り、芸術的な自律性の枠組から離れ、「現実の再現」だけを志向する。そもその要求や目的が異なるものとしてあるため、絵画は永続するが、パノラマは他の技術にとって替わられたという経緯となる¹¹。

⁹ 「パノラマの普及が頂点に達した時期は、バナー・ジュが出現した時期に一致する。さまざまな技術上の手管を用いてパノラマを完璧な自然模倣の場とすることに、人びとは倦まなかった。風景における一日の時の移ろい、月の昇るさま、滝のとどろく音を模倣することが試みられた。」ヴァルター・ベンヤミン「パリ、十九世紀の首都」『ベンヤミン・コレクション 近代の意味』浅井健二郎編訳、久保哲司訳、筑摩書店、1995年、p. 333

¹⁰ ジョナサン・クレーリー『観察者の系譜-視覚空間の変容とモダニティ』遠藤知巳訳、以文社、2005年、p. 168

¹¹ ベルナルド・コマン『パノラマの世紀』野村正人訳、筑摩書房、1996年、p182 例外的にモネやセガントーニのようなパノラマに魅せられ、絵画としてそこではできない表現を求めた画家もいたというのは興味深い。彼らは積極的に新しい表現方法をそこに見出していた。双方とも大規模なパノラマを構想したが、予算がかかりすぎることによって実現していない。モネは国に『睡蓮』を寄贈する際、展示するための円形ホールを建設するよう強く求めた。「私は部屋の装飾にこの睡蓮のテーマを使いたいという気持ちに襲われた。睡蓮を壁づたいに描き、部屋全体の壁面を睡蓮だけで覆うと、終わりのない全体、水平線も岸辺もないひとつのうねりがあるような錯覚が生まれるだろう。まどろむ水が疲れを癒すように、仕事で酷使された神経はそこで解きほぐされる。この部屋にもし住むものがあるとするれば、そこは花で満ちた水槽に囲まれて穏やかな瞑想をする隠れ家となるであろう。」となんと詩的で理想的な状況が構想されている。そして、睡蓮がひとつのスペクタクルとして経験されることをモネは望んでいたというのがよくわかるテキストである。ここから、モネはまず絵画としての触覚的傾向を持つ睡蓮のために、さらに触覚性を得るための展示形態を構想していたことがわかる。結果は、オランジュリー美術館の現在の形で収容され、満足がいかなかったモネは死ぬまで公開しないように求めていたという。

パノラマに最も求められていたのは、虚構性や芸術的な表現の深化ではなく、いかに現実に近いかどうかという点であった。よって、バーカーが最初にエディンバラの風景をロンドンで公開した際には、実物より良く描かれているという批判もあったという。人々はただ、知らない風景や出来事を本当のこのように経験したかったのである。そこにパノラマ初期からのモチーフであった場所の二重構造の問題がある。同じ土地に同じ土地のイメージを作る、それは現実の世界の代償作用や修正機能といった役割を担う。ここで行われているのは“守られたもう一つの現実の中で現実を再生する”ことである。外の世界から切断された空間でもう一度現実の世界を嘘のない実体として想像し、“本当らしく”かつ“より良いように”見直す。それはイメージを通して外側の現実を眼差す機会となる。そして、都市生活を生きる日常のなかでアクチュアリティを失った現実をイメージによって俯瞰し、全体像を把握することでもう一度自分のものとして支配し直すのである。人々はイメージと現実の世界を往復するように生きることができた。そしてその際、都市の現実「現実的に理想的な方法」で描き出されていたのである¹²。

パノラマに関する関心は、真の町を見ることにあ—（真なるものには窓がない。真なるものは決して世界に開かれていない）¹³

また、フランスからアメリカに輸入されたパノラマは初めのうちすぐに人々を虜にすることはなかったという。そこに描かれた内容がルイ 18 世の帰還に関するもので、当然アメリカ人に響くことはなく、すぐに別のモチーフに変更された。当時のアメリカ人としては、ヨーロッパから輸入された歴史や戦争のテーマから西欧という不確かなルーツを共有するよりも、アメリカ人そのものを発見することや、新たな神話をつくることを求めていた。つまり、使用されるモチーフもその時々々の鑑賞者の現実を求める理想が強く反映されていたと考えられる。人々はイメージを作り、経験することによって、自分たちのルーツを探したり、定義したりすることを求めていた。イメージにアイデンティティを依拠させていたといってもいいだろう。

パノラマがプロパガンダに対する有効性を持ち得たと同時に、教育的な側面や特にその潜在能力についても当時の知識層たちは注目していた。ディケンズもパノラマに教育的かつ道徳的価値を与えることになる。パノラマがなければ決して発見することができなかつたような現実を一般の客に見せることで、観客一人一人の視野を開き、「思考、情報、共感、そして関心の領域を拡大する。人間が人間について知れば知るだけ、我々自身の兄弟愛に資することになる」¹⁴と述べた。人がイメージに没入しながら経験することによって共感が生まれ、人間同

¹² ベンヤミンは『パリ、十九世紀の首都』の中で「パノラマは新しい生活感情の表現である。田舎に対して都市の人間が政治的に優越していることは、この生起が経つにつれて幾度となく明らかになってきたが、そうした都市の人間がこのパノラマによって田舎を都市の中に取り込もうとしているのである。都市はパノラマにおいて、郊外の田園風景へと拡大する。のちにはもっと繊細な仕方だが、遊歩者に対して都会が田園風景となるのと同じである。」と述べている。ベルナル・コマン『パノラマの世紀』野村正人訳、筑摩書房、1996年、p167
同じく、ヴァルター・ベンヤミン「パリ、十九世紀の首都」『ベンヤミン・コレクション 近代の意味』浅井健二郎編訳、久保哲司訳、筑摩書房、1995年、p. 336

¹³ ヴァルター・ベンヤミン『パサージュ論』第3巻、岩波書店、2003年、今村仁司・三島憲一ほか訳、p. 359

¹⁴ ベルナル・コマン『パノラマの世紀』野村正人訳、筑摩書房、1996年、p.150

士の理解も深まるというのである。同じようにフンボルトは自然や見知らぬ世界を見ることによって人間はどんどん改善され良くなっていくという科学的啓蒙性を認めている¹⁵。イメージを共有する仕方によって人々が変わるといふ、それほどの影響をパノラマのイメージは持っていたと。つまり、世界が良くなるように。

2. パノラマの衰退によって失われた主体



Fig.3 Illustration of the Mareorama, from Scientific American, 1900

パノラマは100年をかけてその装置を進化させながら世界中に広がっていった。¹⁶しかし、様々な機能と影響を持ったパノラマのその栄華の瞬間も産業革命の波には抗えず、徐々に他のメディアや発明にその頂上の座を譲り始める。

鉄道が敷設され、蒸気船が重要な役割を担ってくると、旅行は手軽なものとなり、彼方の土地は身近なものとなった。写真が映像を扱い始めると、パノラマ絵画の鍵となっていたハイパーリアリズムと競合することになる。そして、安価で伝達速度に特化した挿絵入り新聞がパノラマに替わってマスメディアの機能を担うようになった。そして、1895年の映画の誕生や一連の映画前史のより洗練された見世物がパノラマを終焉へと導いていった。1870年以来パノラマの入場客は1億人近くに達していたという。そしてパノラマはその歴史の最後を盛大に飾っていく。

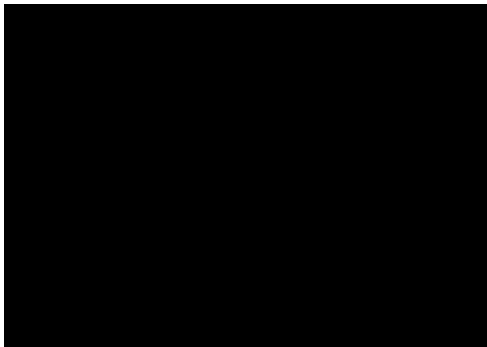


Fig.4 Illustration of the Cineorama balloon simulation, at the 1900 Paris Exposition

1900年のパリ万国博覧会はパノラマの頂点であり、終幕であった。いくつものパノラマが制作され、非常に精巧な装置に発展していた。たとえば「マレオラマ」(fig. 3)という装置では客船を模した観覧台にはサスペンションシステムが施され、甲板の擬似的な運動をつくったり、送風機から海風の匂いを出したり、太陽の昇る照明効果を使ったりなど、様々な工夫が凝らされた完璧なリアリティーの見世物になっていた。そして、10台のプロジェクターを用い、写真を360度にプロジェクション

するという映画の萌芽が見られる「シネオラマ」(Fig. 4)といった装置も登場する。そして100年以上に亘った大衆的な見世物の役割を次の技術に譲ることになる。

¹⁵ 「パノラマを無料で解放すれば、おそらく万物の崇高な偉大さをさらに深く知り、それを肌で感じることができるようになるであろう。自然現象の総体を心に迫るイメージによって再現するには様々な手段がある。その手段を増やすことによってこそ、人々は世界との一体感と親しみ、自然の心地よい調和をさらに生き生きと感じることができる。」アレクサンドル・フォン・フンボルト 『コスモス』より引用 原文同上 p. 150、p. 225

¹⁶ 日本にも遅れながらも1890年に上野や浅草にパノラマ館が建ち、人気を博した。やはり日本でも戦争のモチーフはよく扱われたという。しかし、その後活動写真が登場することになり、日本ではそう長くは続かずに衰退していった。

むかしから芸術のもっとも重要な課題のひとつは、その時代においてはまだ十分な満足を与えることができないようなあたらしい需要をつくり出すことであった。どのような芸術形式の歴史にも危機的な時代があるが、その危機的な時代には、問題の芸術形式は、技術のスタンダードが変化し、あたらしい別の芸術形式が生まれてはじめて自由に発揮しうるような諸種の効果をむりやりにめざすものである。とくにいわゆる衰退期にあらわれる常軌を逸した状態、なまののままの未熟な状態は、事実、きわめて充実した歴史の力の中心から生まれてくるものなのだ。¹⁷

衰退期の技術や芸術には次の時代に生まれてくる知覚や概念が自ずと現れてくる。パノラマ的な知覚は他の何かにとって変わられていくのである。一つは鉄道の車窓からの眺めであり、一つは映画である¹⁸。パノラマは映画に取って代わられたというのが大方の見方である。実際に大衆がパノラマを必要としなくなったのだからそうなのだろう。しかし、映画は所謂虚構を経験する媒体の一つであり、人々は物語を見に行くのである。現代では映画は3Dになり、いまや4DX¹⁹などジオラマの概念そのもののハイテクノロジー版が現れるなど、その没入性が高くなると、人々はその時間、物語の中の人物に感情移入する虚構を楽しむのである。フィクションかノンフィクションかは問題ではない、人々は他の誰かの目線を鑑賞するのである。それは具体的なある誰かであって私ではなく、直接的な個人の経験になってはいかない。パノラマの持つ鑑賞者自身の経験の代替作用は、これらの視覚装置の衰退によって失われてしまったと思われるのである。パノラマで見たものを現実のように受け取るには、鑑賞者の想像力と、設定に対する同意と理解が必要である。たった一つの静止した絵であり、一瞬の場面ではないところから、自分がそのなかにいる様子を思い浮かべ、今いる自分の時間をそのなかで発生させていく。パノラマとは特別に“主体的”なイメージの経験が可能な場所だったのではないだろうか。映画において鑑賞者が登場人物に感情移入するのではなく、“私が私として”私という主語を保持したまま、別の出来事を仮想的に経験すること、それは外の世界と切断されていると同時に外の世界から“守られて”いるからこそ経験できていたとも言える。自分自身として、オルタナティブな現実を経験することがパノラマには可能だったのではないだろうか。そして、その経験は外の現実へ何らかの効果をもたらすのではないかと考えるのである。かつて記憶術は場所に、劇場、塔、庭園、城といった建築物に結びついていた²⁰。場所とイメージを結びつけ、記憶を強化する記憶術はギリシャ神話からローマ、中世からルネサンスに受け継がれた長い歴史を持つものである。港千尋は庭園の記憶術について「歩行すること、移動することによって移り変わる景観と、それが思索に与える影響という点で、造園術はまず詩学と密接に関係している」という。身体と空間の関係のうちに別の時間と場所への想起が引き出されるのだろう。記憶術においては、場所に無関係の内容を配置して記憶していくが、空間的思考と記

¹⁷ ヴァルター・ベンヤミン「複製技術時代の芸術」『ヴァルター・ベンヤミン著作集2』晶文社、1970年、高木久雄・高原宏平訳、p. 39

¹⁸ 伊藤俊治『ジオラマ論』リプロポート、1986年、p. 22-、p. 86- ルドルフ・シュテルンベルガーは鉄道がもたらした動く車窓からの眺めを「パノラマ的知覚」と名付け、これによって次々と風景が画像化されてしまったと言う。「いたるところで絵画的平面ばかりの、全く、同じパノラマ世界の一部にすぎなくなってしまう。」

¹⁹ 座席が動いたり、風や匂いが出たりする体感型映画上映システム

²⁰ 港千尋『記憶「創造」と「想起」の力』講談社、1996年 p. 67-82

憶というのは密接な関係があるといえる。そして、私達が実際に経験した場所を思い出す時は必ず時間が伴っており、場所だけを個別に取り出して思い出すことはできない。場所、時間的、出来事によって記憶が形成されていく。場所がイメージに内包されているパノラマの劇場では、“遊歩する鑑賞者”が具体的なフィクショナルな“場所”の真実らしい記憶をつくることができたのではないかと考えるのである。

3. 映画の自動性—触覚性

以上のようにパノラマが自己の個人的な記憶を投影できる装置であるのに対し、映画はより自律的なメディアである。また、三章で扱う『芸術と客体性』の中で、マイケル・フリードは映画が演劇性を逃れていると次のように語る。

映画は演劇を免れている—いわば自動的に—のであるから、それは演劇や演劇性と反目し合っている諸々の感性に、好都合のまた夢中になるような逃避を供給するのである。同時にその逃避の自動的で保証付きの性格—もっと正確には、供給されるものが演劇からの逃避であって演劇の克服ではない、つまり沈潜^{アブソーブション}であって確信ではないという事実—が意味しているのは、映画はたとえ極めて実験的なものであってもモダニズムの芸術ではない、ということなのである。²¹

スタンリー・カヴェルの映画論『眼に映る世界：映画の存在論についての考察』でカヴェルは映画とは、世界そのものを、観る者である私たちを見返すことなく、客観的に提示すると指摘する。というのも、ミニマリズムの作品と鑑賞者との双方向的な関係性を「演劇的」としてフリードの批判をふまえ、カヴェルは映画の経験は観る者とは無関係に産出される客観的な現実の提示と関わりとしたのである。つまり映画とは主体が世界から疎外されたまま、世界の光景を産出するメカニズムにより動かされている。²²

フリードの言う映画が演劇性を免れているということと、カヴェルの映画が主体的な経験を疎外しているということは符合している。そして、ベンヤミンもまた映画の自動性について語っていた。

ここで映画のスクリーンと絵画のキャンバスを比較してみよう。後者は観るものを瞑想へとさそい、連想作用に没頭させる。映画のばあい、それは不可能である。ひとつの画面を眼にとらえたかと思うと、すでに画面は変わっている。定着させることができないのだ。デュアメルは、映画の意義を認めず、映

²¹ マイケル・フリード「芸術と客体性」『批評空間 臨時増刊号モダニズムのハードコア』川田都樹子・藤枝晃雄訳、太田出版、1995年、p.81

²² スタンリー・カヴェル『眼に映る世界—映画の存在論についての考察』石原陽一郎訳 法政大学出版局 2012年 「われわれの状況は、われわれの自然的な知覚の様態が、見られていると感じずに見ることであるという状況になっている。われわれは、世界を正面から [at] 見つめるというより、世界を外側から [out at] 自己の背後から眺める。」 p154

画をきらっていたが、映画の構造についてはかなりの理解をもっており、それを覚書にしるしている。

「わたしは、自分が思考したいことをもはや思考することができない。たえず動いている光景がわたしの思考の場を奪ってしまう。」事実、画面を眺めているひとの連想のながれは、画面の変化によってただちに中断されるのである。ここに映画のショック作用があり、これは、高度の神経のはたらきによってとらえられねばならぬ。映画はその技術的構造のもつ力によって、ダダイズムがいわば精神的な枠のなかに封じこめていた生理的なショック作用を、その枠組から解放したのである。^{23 24}

受動的な知覚によってここでも私の思考は見ている対象から疎外されている。代わりにあるのはある種の触覚的なショック作用である。ドイツ語の草稿では〈触覚的〉という単語に外傷的 (traumatique) という訳が与えられている²⁵。外傷的なショック作用によって芸術の一回性のアウラ²⁶の喪失がもたらされている。ある刺激が外傷的になるのは事後的であり、ベンヤミンが言う触覚とは、意識的な視覚の外部にあり、決してそれがとらえ得ない不気味な何か、構造的に常に見落としてしまう何かの受容として〈視覚的無意識 das Optisch-Unbewusste〉に関わっているという²⁷。映画は二次元でありながら時間軸を持つことにより、空間的に受容することができる。これが触覚的な経験を生む。映画には知覚できない視覚的無意識が含まれており、自ずと鑑賞者は惰性的な受容をしてしまう。これをベンヤミンはくつろぎや気散じという言葉で表現した。この点については追って詳述する。

外傷的なショックとしての〈触覚〉こそが19世紀の鑑賞者を魅了したものであった。ジョナサン・クレリーもステレオスコープの〈触覚性〉について「ステレオスコープに欲望されている効果は類似性ではなく、直接的な見かけの触覚性であり、純粹に視覚的な経験へと変容を受けた触覚性である」²⁸と述べている。ステレオスコープは写真を立体視する装置であるが、そこに人々が求めた触覚性が通底するものとしてあったことがわかる。

²³ ヴァルター・ベンヤミン「複製技術時代の芸術」『ヴァルター・ベンヤミン著作集2』高木久雄・高原宏平訳、晶文社、1970年、p.40
同箇所、第二稿では「ダダイストたちにおいて芸術作品は、もはや魅惑的な形姿や説得力ある響きであることをやめ、一発の銃弾となった。それは観る者に命中した。芸術作品はいまやある種の触覚的な性質を獲得した。これによって、映画の需要が促進されることになった。映画のもつ注意散逸をひき起こす要素も、ダダの芸術作品の場合と同様、まずもって触覚的要素だからである。これは場面とショットの転換に基づいている。場面やショットはひとくぎり、またひとくぎり、という具合に観る者に迫ってくるのである。映画はダダイズムがまだいわずに道徳的なショック作用のなかに包んでおいた身体的なショック作用を、この包装から解放したのである。」と触覚性が明示されている。ヴァルター・ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」『ベンヤミンコレクション〈1〉近代の意味』浅井健二郎編訳 久保哲司 西村龍一 三宅晶子 内村博信訳 筑摩書房 1995年

²⁴ またドゥルーズによると、デュアメルに対してアントナン・アルトーはそれを映画における「思考の無能力」とし、思考されうる全体が存在しないこと、そして思考不可能性の現前こそが映画の功績であると言っている。ジル・ドゥルーズ『シネマ2-時間イメージ』宇野邦一・石原陽一郎・江澤健一郎・大原理志・岡村民夫訳、法政大学出版局、2006年、p.234

²⁵ 田中純「美術史の曖昧な対象 衰退期について」『批評空間 臨時増刊号モダニズムのハードコア』太田出版 1995年、p.287 初稿のドイツ語から出版されるフランス語に訳出される際に随分大きな変更が要求されたという。

²⁶ 「アウラの定義は、芸術作品の礼拝的価値を空間、時間の知覚のカテゴリーによっていいあらわしたものである。遙けさは近さの反対である。遙けさの本質は、近づきたいということにある。じじつ、例は象の質を決定する要因は、その近よりがたい趣きである。それはその性質上、「どんなに近くにあっても、近よりがたい。」物質に還元すれば近づきやすいのもであっても、その姿が宿している遙けさがいつまでもこのる。」ヴァルター・ベンヤミン「複製技術時代の芸術」『ヴァルター・ベンヤミン著作集2』晶文社、高木久雄・高原宏平訳、1970年、p.47

²⁷ 同上 p.288

²⁸ ジョナサン・クレリー『観察者の系譜-視覚空間の変容とモダニティ』遠藤知巳訳、以文社、2005年、p.182

〈触覚性〉はベンヤミンの一代上のウィーン美術史家アロイス・リーグルが『ローマ後期の美術工芸』(1901)の中で、芸術が形成される基礎に、触覚的 (taktisch) — 視覚的 (optisch) という知覚の対概念を示したことに由来している。視覚とはいわば遠くのままざし〈遠隔視〉や複数の知覚による空間把握と結びつき、触覚は近くをみること〈近接視〉や物理的な表面の平面把握と結びついていた。古代エジプト美術における事物の把握形式は平面性に捕われ奥行を持たずに並列し、触覚的であり、〈近接視〉的という。古代ギリシャでは、物体の触覚的な表現だが、奥行き変化の視覚的要素もあり〈通常視〉的と言われる。末期ローマでは物体は作品のみで三次元性を獲得し、〈遠隔視〉的と言われている。リーグルは対象を個物と基礎平面という〈図〉と〈地〉の関係に還元し、そこに知覚形式の変化を認め、その展開を触覚性の視覚性への移行と見ていた。²⁹これをベンヤミンはさらに現代において、映画などの新しいメディアの知覚を触覚性の回帰と指摘したのである。その際、ベンヤミンは触覚性ということを経験の距離的な問題よりも触感的な刺激の方へと拡大していたように思われる。多木浩二はベンヤミンの触覚の概念についてこう説明する。「〈触覚〉とは時間を含み、多次元であり、何よりも経験であり、かつ再現のできないものなのである。」³⁰

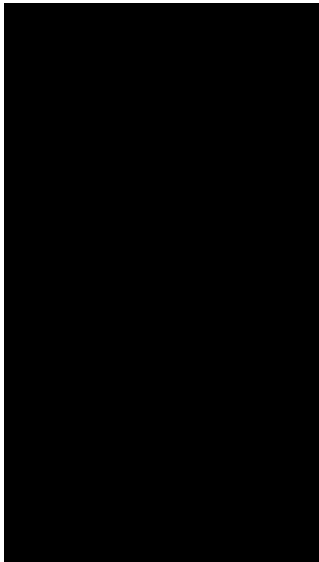


Fig.5 デカルト『屈折光学』挿絵より

視覚的な経験を直接“触れるのではない”触覚的に感知することとはどういうことだろうか。ジョナサン・クレーリーは、ディドロが『盲人書簡』のなかでデカルトの『屈折光学』の挿絵(Fig. 5)について論じたことを引きながら「触覚としての視覚」という概念について説明している。³¹

目隠しをされた人物が、両手には棒を一本ずつ覚束なげに握りながら、屋外に出されて前に進む。そして自分の前の物体や空間の広がりを探るためにその棒を伸ばす、という議論である。けれども逆説的なことに、これは文字どおりの盲人についてのイメージではない。むしろそれは完全に目の見える観察者を表す一つの抽象的な ダイアグラム 図柄なのであり、その図柄のなかでは視覚は触覚のように働いているのである。・・・触覚としての視覚という概念は、ある特定の知の領域にうまく適合している——つまり、延長として把握される〔物質の〕領野の内部での安定した位置として知の内容が組織されているようなタイプの知に。

クレーリーによると、17, 8世紀に行き渡っていたこのような概念は、19世紀には商品や記号の流動の現象によってその効用が失われていったという。そして、「ステレオスコープが触覚を視覚の内部に位置づけ直し、

²⁹ 田中純「美術史の曖昧な対象 衰退期について」『批評空間 臨時増刊号モダニズムのハードコア』太田出版、1995年、p. 281

³⁰ 多木浩二『ベンヤミン『複製技術時代の芸術作品』精読』岩波書店、2006年、p. 100

³¹ ジョナサン・クレーリー 同上、p. 96-97

包摂するようになった」と述べている。「ステレオスコープにおいて欲望されている効果は、ただ単に類似性ではなく、直接的な見かけの触覚性だった。だが、それは純粹に視覚的な経験へと変容を受けた触覚性であり、デイドロには創造もつかなかったようなたぐいのものである」。³² つまり、触覚性とはあの図のようなものであり、目で捉えられず、手で捉えたいものなのではないだろうか。あるいは目以外で捉えられるもののすべてなのかもしれない。

パノラマが他の視覚装置の歴史から大きくその特性を違わせているものは、その没入性ではなく、鑑賞者がイメージの内部を自己の関心にそって遊歩しイメージに編入されているという、自律的な鑑賞が条件になっている点である。パノラマを遊歩する眼の遍在性により「触覚的」なイメージを交感することができる。これが映画館とは大きく異なる点なのである。たとえ映画が「触覚的」であっても自己が疎外されてしまうために、個人としてイメージを経験することができない。そして、これはフリードの言う「演劇性」という概念と重ねあわせうるものであり、そこに生まれるのは、与えられるのではない「持続的な」時間の発生による経験である。「演劇性」については三章で詳しく扱う。

ジル・ドゥルーズは映画について「自動的運動はわれわれのうちに精神的な自動装置を成立させ、それがこんどは自動的運動にむけて反作用する。」³³ と言い、思考に衝撃を与えるものとしている。そして、映画にはカメラの視線というのが前提としてあり、客観性、登場人物の主観性をひとつの画面の中に複雑に構成させていく³⁴。そのため、私たちは常に分析的に見ることを強えられる。つまり私たちはカメラの外側から映されたものを眺め、思考する「観客」である。運動の衝撃によって思考させられていく。これがパノラマへの没入、イメージへの同期との大きな差異である。映画前史の視覚装置といっても、その間にカメラがあるかないかによってまったく別の制度のものであり、連続性のなかで定義するものではないのではないだろうか。カメラがカメラを中心とした複数の主体を持つならば、パノラマは円形劇場の真ん中という空白で主体が曖昧に明け広げられた空間と言えるのではないだろうか。映画の主体は私以外のところから常に時間を産出し続け、見る私は“自動的に”その時間を受け取り続ける。この差異から、パノラマは非自動的なイメージ装置であり、そこで得られるのはイメージの「空間」的経験であると定義したい。

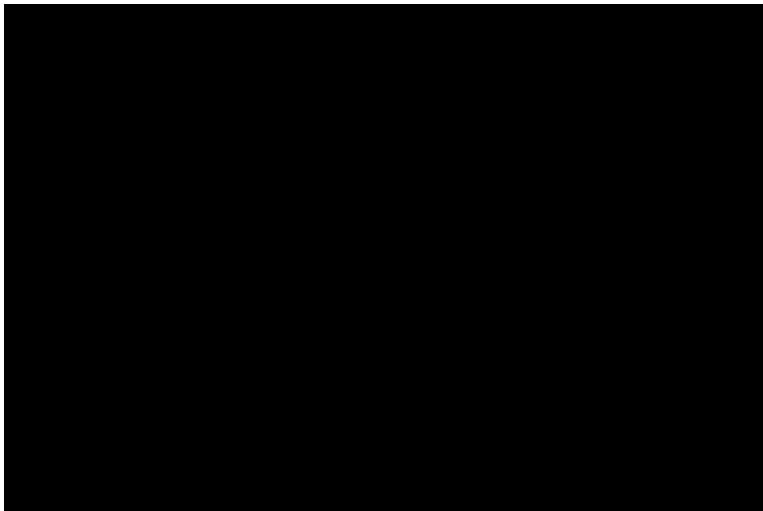
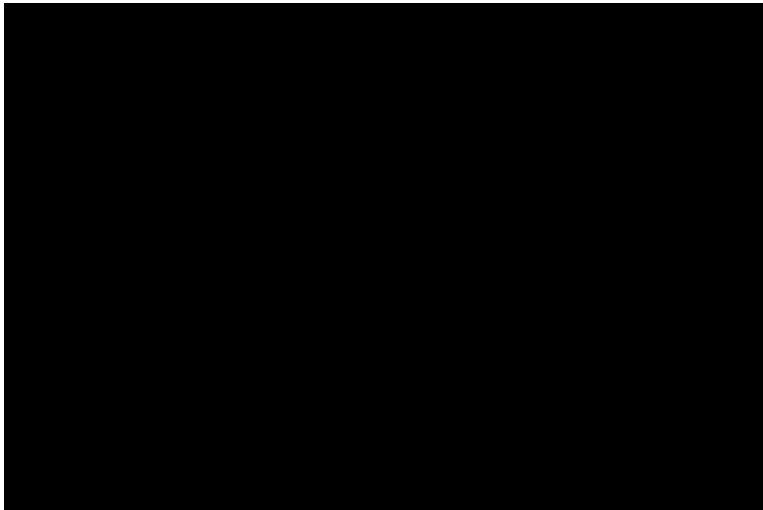
³² 同上、p. 182

³³ ジル・ドゥルーズ『シネマ 2-時間イメージ』宇野邦一・石原陽一郎・江澤健一郎・大原理志・岡村民夫訳、法政大学出版局、2006年、p. 219

³⁴ 同上、p206

4. パノラマ・メスダグーくつろいだ観衆

ここから筆者が実際にヨーロッパで経験した複数のパノラマを含む視覚装置について記述する。まずひとつめにオランダのデン・ハーグにあるパノラマ・メスダグという現存する中では世界最大のパノラマ館を取り上げる。これは1881年につくられたものを修復復元したもので、高さ14m、周囲120mの360度を取り囲んだ大きなパノラマ画である。建物の手前からは奥の円形装置は見えておらず、一階の長く暗い通路を抜け、小さな螺旋階段を上ると円形装置に出るといった現実の位置関係を曖昧にする工夫がされている。暗がりの階段から出ると一転明るいパノラマの景色が広がっており、まずそこで感嘆を覚える。観覧位置としての回廊は手すりのついた円形の小さな展望台のような形をしており、少し高い位置から先の風景を見る仕掛けになっている。絵はデン・ハーグ



の北にある海辺の街、スヘフェニンヘンの1880年頃の風景が描かれている。中心には大きなガラスシリンダーがあり、そこに下絵を描いたものをキャンバスに投影して描かれた。³⁵天幕状になった屋根の上部からは自然光が取り込まれ、絵に奥行きのある光が当たり、光の加減によって絵のなかに時間の変化が生じる。絵と鑑賞者の位置の間には本物の白い砂浜、置き去りにされた靴や流木、朽ちた椅子、打ち捨てられた漁網などが点々と配置されている。砂浜と絵画の間には空間があり、なだらかに立体物と絵画が繋がって見えるように工夫がされている。これはヘンドリック・ウィレム・メスダグが描いたもので、この画家は海をモチーフにした絵を多く描いていた。多くのパノラマ館では、戦争画や劇的なモチーフが多く描かれたが、このパノラマ・メスダグでは穏やかな130年前の海の街が描かれている。鑑賞者である私達は光の変化を

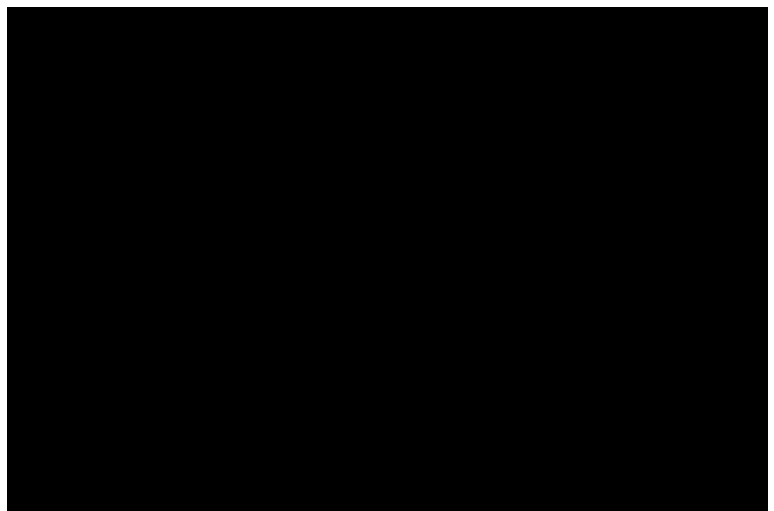
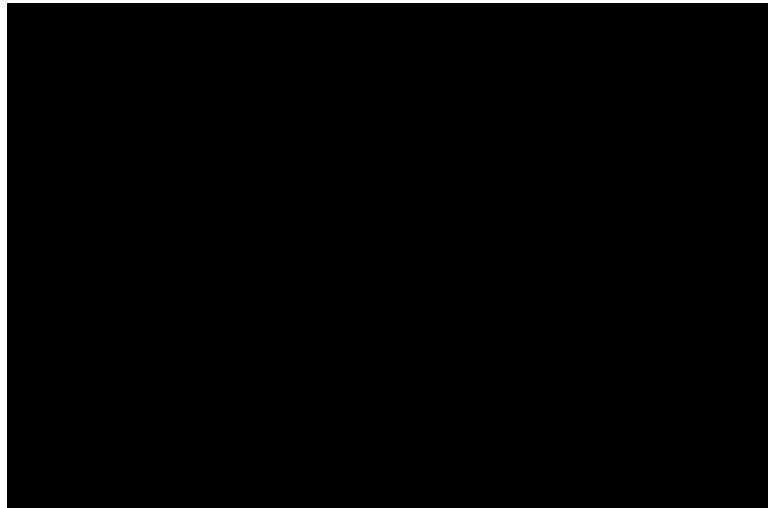
³⁵一方、パノラマは美術批評の側からは否定的な見方をされたり、産業製品の一部として認識されたりしていた。ゴッホがこのパノラマを訪れた際には、「この絵の唯一の欠点は欠点がないことだ」と言ったという。自身も描いたシェヴェニンゲンの海岸の表象に対し、これが否定的な意味か賛辞の意味かはわからない。しかし、同時代の画家たちも絵画の別の形式としてのパノラマを経験していた。

見ながらまさに 130 年前の海辺を見ているような気持ちになるのである。歩いて海の反対側に行くと赤い屋根の街並が望め、また違った景色が楽しめる。

このパノラマを経験するなかで筆者は鑑賞者の動きが完全に装置の機能に取り込まれていると感じた。最初の暗がりからの導線は自らの身体を使った暗転作業とも言える。別の景色（場所）に行くための空白の時間をとること、シークエンスを自ら移すことによって一層ダイナミックな場所の変化を感じることができる。そしてそのことによって外の世界との距離がわからなくなるほど現実との切断が可能になり、目の前に広がる別の現実に沈潜・没入できるのである。そしてやはり、外周をすべてが絵で取り囲まれている状況というのが異様な感覚を引き起こした。妙に奥行きがあるのに平面であり、平面でありながら湾曲していて終わりが無い。地と面の目線の収差によって目眩のような感覚があり、そこに描かれているイメージを感性的に受け取るのだろう。そして、絵と自分との間のつなぐ砂浜に置かれた物の影である。平面的な絵の前でしっかりと物が濃い影を伸ばしていることが実在感を湛え、強い現実感をもたらしている。そうした真実らしさをもつ歪んだ空間感覚と強調されたリアリティーのなかで鑑賞者に要請されるものは想像力そのものであった。様々な再現表象のメディウムを持つ現代の私達にとっては、これは一見物静かな

「パノラマ状の絵」である。動く絵でもなければ飛び出す絵でもない。しかし、当時のパノラマの鑑賞者は戦争のパノラマを見て気分が悪くなったり、現実との境目を失い、気が動転したりしてしまうほどに没入していたという。それは装置が引き出させた鑑賞者の想像力によるのだろう。

外に流れる時間軸から与えられるのではなく、自分のうちに時間を発生させながら、静かに絵の世界に想いを馳せる、不思議な経験であった。子どもの頃の絵本の世界というのはこのようなものだったかもしれないと思い出す。頭の中で音楽が鳴り響き、動物たちは生き生きと話しているようにやかましいほどの静かな世界であったと。鑑賞者は客観性を忘れ、ただ目の前にあるものを体験している。



ベンヤミンは芸術を鑑賞する態度として、「気散じ」や「くつろぎ」といった一見そぐわない言葉を多用した。ベンヤミンはこの感覚について、「くつろぎと精神集中とは互いに対極にあり、この対極性はつぎのように定式化できる。芸術作品を前にして精神を集中するひとは、作品に沈潜し、そのなかへはいりこむ。(中略)これに反して、くつろいだ大衆のほうは、芸術作品を自分のなかへ沈潜させる」³⁶ という。

そして、集団によってくつろいだ受容をな

される典型が建築であったと例にあげる。くつろぎが、触覚的受容が始まるための条件となり、視覚的な受容よりも触覚的な慣れを通じて経験するのだという。パノラマは具象的なイメージを伴った建築と捉えられるのではないだろうか。気散じの感覚を持ってパノラマを歩く鑑賞者はイメージを自分の中へと沈潜させる。

5. ブルバキ・パノラマ／ラツワヴィツェ・パノラマ—縮減・フレーミング・イメージの空隙

ブルバキ・パノラマはスイスのルツェルンにあるパノラマである。1996年から2003年にかけて修繕が行われ、パノラマの建物を含んだ新しいビルが増設され、パノラマに映画館やカフェが併設された複合施設となっている。史的には貴重とされる古い視覚装置と現代の市民に要求されている普通の平凡な映画館が一緒になって

³⁶ 多木浩二『ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」精読』岩波書店、2006年、p.182

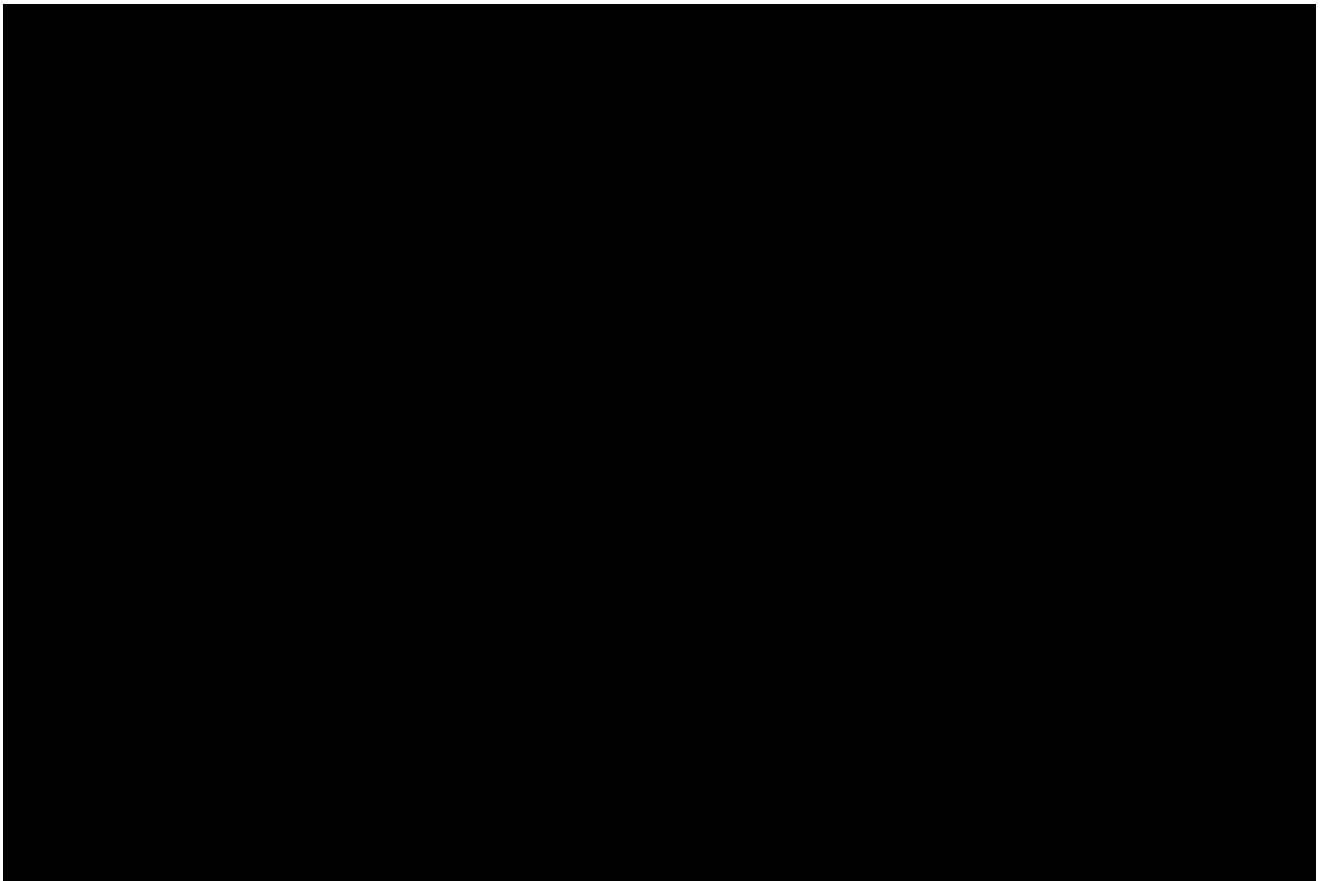


いる様子は、歴史がカジュアルに保存し続けられるためのひとつの例であるように思われた。映画という線的な文脈の上で、パノラマが親しみのある歴史として受け入れられるのかもしれない。

このパノラマでは、1870、71年の普仏戦争の際に、ブルバキ将軍率いる 87000 人の東部フランス軍がスイスのヴェリエールに逗留している様子がエ

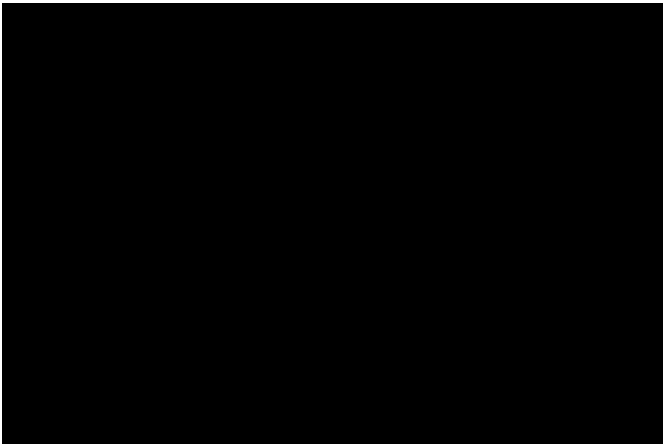
ドゥアール・カストルによって描かれている。1889 年に描かれた当時はスタンダードに近い高さ 14m、外周 114m であったが、これまでの過程で 4m 短くなり、高さ 10m となっている。

このパノラマはリアリティーの再現に加え、絵の芸術的指向も強いように思われた。絵が茶から灰にかけての



彩度の低いトーンで仕上げられているのと、遠景の抽象性がピサロの絵のようであり、遠くに見える山の肌理等は実際の視覚経験に近い不明瞭な輪郭や彩度を持っているなど、絵としての鑑賞も魅力的なものであった。また、絵の前の実在物の中に人物像が多用されていたのも特徴的であった。蝋人形のような人型は人が動かないことによってイメージが静止していることが明確になり、没入の意味においては効果を減じているように思われた。

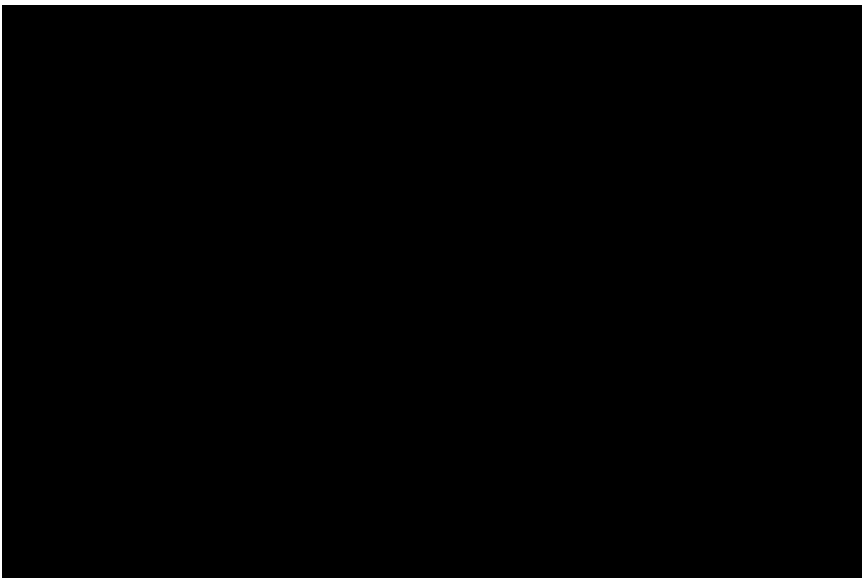
やはりパノラマにはその土地の特徴がよく表れている。このパノラマではこれほど多くの群衆が描かれていても雪の寒さが音を吸い込み、とてももの静かな灰色の世界であった。戦時中の暗さが全体的なイメージにより一層深く伝わるようである。リアリティーの忠実な再現だけがパノラマの効果ではないということが明らかとなり、リアリズムとフィクショナルな表現がうまく合わさった一例である。一方ラツワヴィツェのパノラマは躍動感に溢れ、群衆が今にも動き出しそうな世界であった。

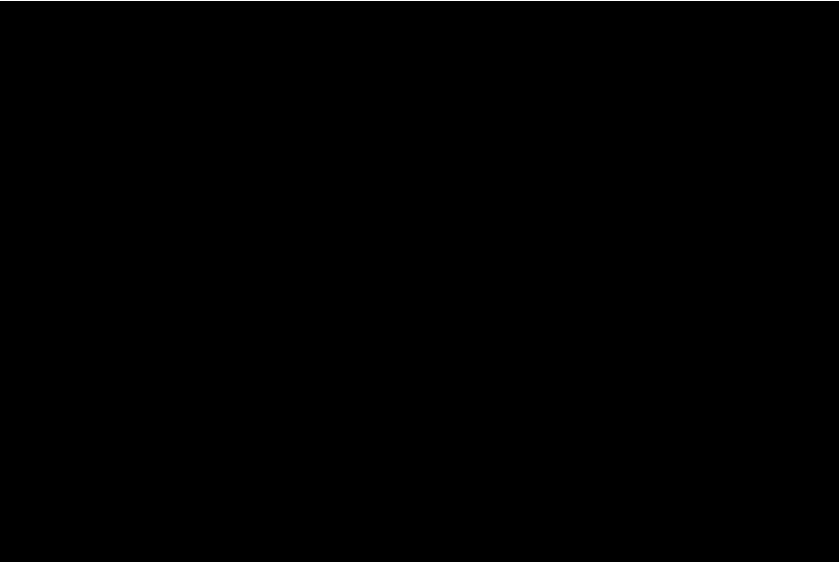


ラツワヴィツェのパノラマはポーランドのヴツワロフにあるパノラマである。高さ 15m 外周 114m で 1894 年にヤン・スティカとヴォイチェフ・コサクという二人の画家によって描かれたものである。当初ウクライナのリヴィヴにあったが、戦後にヴツワロフに移設された。1794 年にポーランドのタデウシュ・コシチュエシコがロシア軍に対抗したラツワヴィツェの戦いが描かれている。このパノラマの特徴は圧倒的な量感と言っ

ていいだろう。明るい日差しの下、血気盛んに戦う群衆。馬の駆ける足音が響き、巻上る土煙に視界を遮られ、統帥の叫ぶ声が今にも聞こえそうである。そして、絵の前には隙間なく土や草が盛られている。パノラマの中では高解像度のイメージと言っ

ていいだろう。パノラマ・メスダグでは、砂浜に点々と置かれた靴や網や朽ちた椅子などがうらびれた海岸の寂寥感を醸し出していた。しかし、

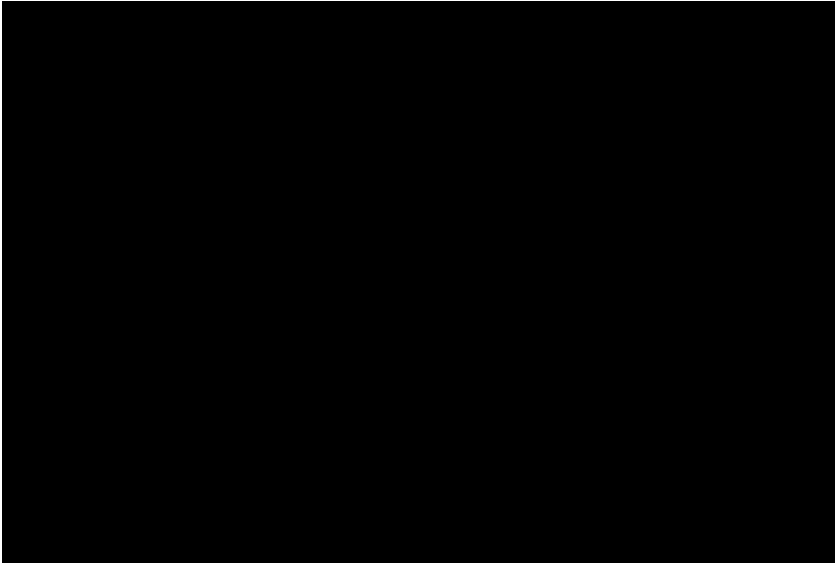




それは静かで穏やかな波音が聞こえてきそうな隙間であった。ラツワヴィツェでは物で圧倒的に埋めることによって絵と実景との距離を埋めていたように思われる。

また、メスダグでは絵と実景の間に自然な繋がりを作るための隙間があったが、こちらや先のブルバキでは絵と実景が直接繋がっている。轍はそのまま絵につながっており、木片も途中から絵に変わるといのように。よって、より明快に絵と実景の連続性を意識する。視覚的な技巧としてはメスダグの方が洗練されているが、この絵と実景が直截的に繋がっている感じも、イメージと現実の連続性への率直な欲求が見てとれるようでまたひとつの魅力がある。

絵の前に距離を持って実在の物があることによって、鑑賞者が動くと、絵と物の距離が変わっていく。つまり、私が歩くと車の後ろに人々が消えていくというように絵が移り変わっていく。たとえばこの写真では、数本の細い白樺が描かれていて、そのうちの一本だけが実景として絵の前に立っている。私が歩くに従って、木の左手にいた女性が木の背後にいき、そして木の右側へと移っていく。物



があることによって、現実の世界のようにイメージが動きを持ち始める。三つのパノラマを見てきて、最後に感じられたことは、これは絵ではなく、ひとつの「パノラマという風景」なのだということだ。私たちが日常で経験するような身体・の運動による目の前の風景の移り変わり、これが、絵であったイメージを現実のように経験する大きな要因となるのではないだろうか。そう考えると、「風景」を経験

するような装置は現代にはないのかもしれない。風景を経験するような装置、と実際の風景の最も顕著な差異は、パノラマの風景が円形状に閉ざされていることである。奥行きがどこまでも続く、茫漠とした風景ではなく、有限であること、これがイメージでもあり、風景でもあるパノラマ特有の場所の経験であると定義づけたい。有限である風景＝イメージの中で人はフォーカスが定まり、思考の奥行きを少し深くすることができるのかもしれない。

アンリ・ベルクソンによると人は物やイメージの全体を知覚するのではなく、実際より少なく知覚するのであり、知覚するべく関心をひかれるものしか知覚しないという。それは私たちの過去一般に関わっていると言えるだろう。言い換えれば人はすべての物事を知覚することができない、これを縮減³⁷という。パノラマのイメージはあらかじめ対象の側において縮減が起こっていると言えるだろう。現実のようでありながら不足したイメージ、それによって私たちは知覚を限定づけられる。つまりフレーミングのことである。フレーミングは対象を限定することによって、知覚の対象を絞る。そしてさらに私たちはその中から知覚するものを選択する。そしてパノラマにおいては、フレーミングされた風景を鑑賞するのではなく、私たちはフレーミングのその中に入っていく。それは現実よりも限定されたもうひとつの世界であるとも言えるのではないだろうか。

³⁷ アンリ・ベルクソン『物質と記憶』合田正人・松本力訳、筑摩書房、2007年、p43「脳を自分に与えることで、物質の最小片を自分に与えることで、あなたはイメージの全体を自分に与えたのではないだろうか。それゆえ、あなたが説明しなければならないことは、知覚がどのように生じるかではなく、どのように知覚が制限されるのかである。というのも、知覚は権利的には全体のイメージであるのに、事実的にはあなたの利害のあるものに縮減されているのだから。」

6. カイザー・パノラマ—気散じあるいは注意と切断

次にベルリンのメルキッシュミュージアムにあるカイザー・パノラマという機械仕掛けの覗き見装置について取り上げる。パノラマという名前がついているが、これまでに扱ったパノラマとは技術的・経験的つながりはなく、どちらかというステレオスコープを拡大したものに近い。これは1880年にアウグスト・ファーマンによって発明された円筒状の視覚装置で、円筒の周囲にのぞき穴と椅子があり、椅子に座ってのぞき穴から写真を立体視によって見るというものである。写真が円筒内をゆっくり回転し、スライドショーのような形で次々と立体写真が入れ変わっていく装置である³⁸。ここでは、沢山の人が一度に投影されたものを見るのではなく、それぞれ個人的に覗き見、写真を楽しむ装置である。これが簡素ながら魅力的な装置であり、チーンという鐘の合図とともに、ガッシャンと大袈裟に内部の装置が回転して写真が

入れ替わる音、一瞬の暗転の後に新しい写真を見るという行為によって画像にときめき、遠く写真の風景の中を旅しているような錯覚に陥るのである。私が訪れた日のメルキッシュミュージアムは人もほとんどおらず、ただ誰もいない展示室で写真が動き続け、美術館内にチーンという音だけが響いている様子は、何か特別な感慨を呼び起こした。

ベンヤミンも幼少期にベルリンでこの装置を経験したことを残している。『一九〇〇年頃のベルリンの幼年時代』のなかに皇帝パノラマ館と題された短い文章がある。カイザーパノラマを経験した子どもの頃の思い出か

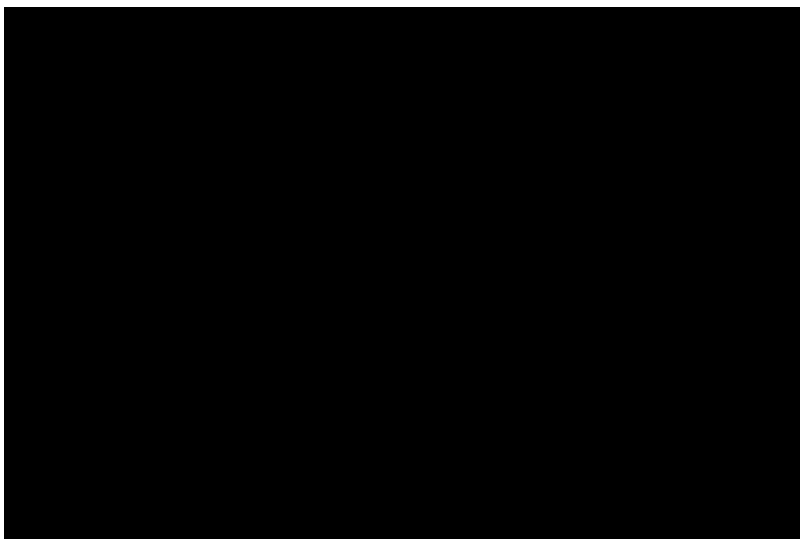
³⁸ ジョナサン・クレーリー『知覚の宙吊り—注意、スペクタクル、近代文化』岡田温司監訳、石谷治寛・大木美智子・橋本梓訳、平凡社、2005年、P.133 これはステレオスコープのピープ・ショーであるとジョナサン・クレーリーは述べている。ファーマンは包括的な眺めというスペクタクル的な意味においてパノラマの語を用いた。

ら、衰退期に子どもたちの専有物になった流れまで、非常に叙情的に美しく書かれている。一部を抜粋する。

私には、本来は雑音と言うべきある小さな合図の音のほうが、あのような音楽（後の映画の音楽を指す）よりもまさっていると思われた。それはベルの音だった。画面ががくんと動く数秒前にこれが鳴って、まず隙間が現われ、それから次の風景が現われた。そしてその音が鳴り出すたびに、山々はその麓まで、町々はその鏡のように澄んだ窓という窓が、黄色い煙ともども駅が、葡萄山は最も小さな葉に至るまで、別れの悲しさに浸されるのだった。³⁹

映画の音楽についてベンヤミンは「想像力がはばたくための源となるイメージが、音楽によってこわれてしまうのだ」と述べている。カイザー・パノラマにはそのような「旅行を間延びさせる」音楽がなく、簡素なベルの音が遠い旅行に浸してくれる。写真を「大きな装置」で「覗き見る」こと、写真が自動で移り変わるという「運動」と「時間」が発生していることによって、鑑賞者は写真を「経験」しているように感じ、そのイメージの中に没入することができるのである。以下は先のベンヤミンのテキストに続く部分である。

そのとき私は、そこに写っている地方のすばらしい光景を十分に味わい尽くすことは、今日一度だけではとてもできやしない、という確信を抱いた。すると、あしたもう一度ここへ来るんだという、決して守られることのなかった決意が湧いてきた。だが、私のその気持ちが本当に固まるより早く、観覧面の羽目板一枚隔てた向こうにある装置全体が震えた。いま眺めていた風景が小さな枠のなかで揺らぎ、そして私の目のまえでさっと左手に去ってしまった。



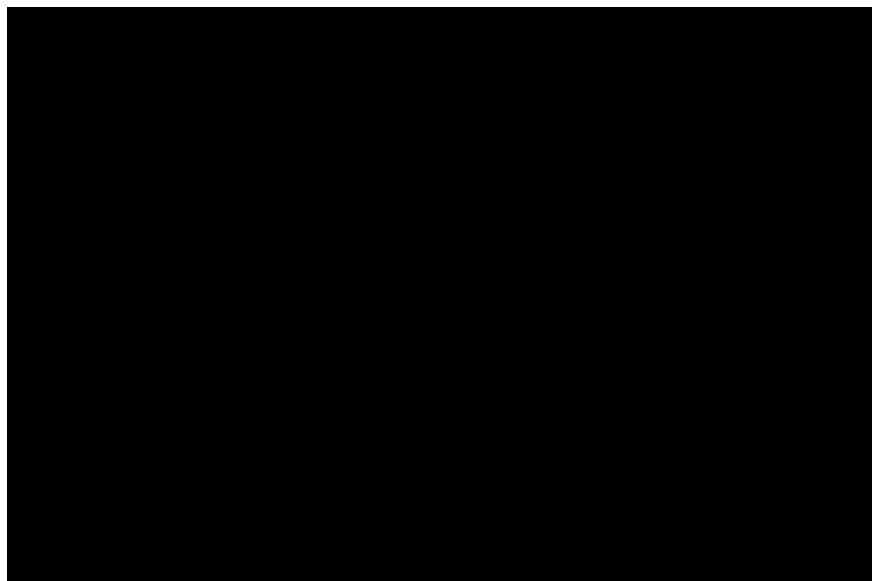
ジョナサン・クレーリーはカイザー・パノラマが機械的なテンポによって注意を切り替える知覚の自動作用が発生したと言及している。すなわち断片的なイメージを機械的に作り出されたテンポによって我々は連続したものとして理解するようになったという。「時間的なシーケンスや空間的な連続性についてのいかなる論理をもってすれば、ローマ教皇の部屋から中国万里の長城へ、そしてイタリアのアルプ

³⁹ ヴァルター・ベンヤミン『一九〇〇年頃のベルリンの幼年時代』「ベンヤミンコレクション〈3〉記憶への旅」浅井健二郎編訳、久保哲司訳、筑摩書房、1997年、p. 478

スへと、一二〇秒間で移動できるというのであろうか？」⁴⁰ クレーリーは通してベンヤミンの「気散じ」に対し、「注意」ということに傾注している。注意と散漫が対極するのではなく、同じ要請と力によって刺激され、お互いに絶えず流入しあっている連続体の外で捉えることはできないとしている。ベルの音、そして一瞬の画像の揺らぎ、暗転、そして新たな画像の現れによって、鑑賞者に注意が働き、見たものへの憧憬を増幅させるのかもしれない。外から来る切断の刺激が知覚の自動性を生む。また、停止というのが鑑賞者の沈潜へのひとつの条件と言えないだろうか。カフカは『フリータントとライヘンベルクへの旅』でカイザー・パノラマについて「それらの絵が映画よりも生き生きとしているのは、絵が、現実の中に存在する静止状態を瞳に与えてくれるからだ。一方映画は、映された事物に運動がもたらす不安を与える。わたしは視線が動かないことの方が重要だと思う」⁴¹ と述べている。これは先の映画の自動性にもつながる。ここでも疎外された主体があり、鑑賞者は「注意」と「停止」を必要としている。

時間はどのような芸術にとっても臨界点として存在する。日常生活におけるデータの流れをイメージや記号にするためには、芸術はその流れを静止 stillstehen させねばならない。芸術において形式 [stil= 静止] というのは、そのつど静止による明視と選別とがつくりあげた配線図にすぎない。⁴²

つまり、注意という切断や静止によって鑑賞者は連続した時間を感知することができ、その時間に没入することができるのである。私達の現在においてかつてのパノラマの時代よりも加速的に見えているものが速さをもっている。蒸気機関車は流れる速度の風景を生み出したが、いまや車窓の風景は残像で結ばれてゆく。電車の中では風景のほかにテレビ映像も映されるようになり、私達の日常に静止と注意を払う機会が失われているように思われる。人間の知覚によって、社会や歴史が変わるのであれば、現代というのは、私達が疎外されている時代といえるかもしれない。こうしたことをふまえて、次章では静止した写真によって現れる視覚的無意識についても考察していきたい。



⁴⁰ ジョナサン・クレーリー 『知覚の宙吊り—注意、スペクタクル、近代文化』岡田温司監訳、石谷治寛・大木美智子・橋本梓訳、平凡社、2005年、p. 134

⁴¹ ベルナルド・コマン『パノラマの世紀』野村正人訳、筑摩書房、1996年、p. 184

⁴² フリードリヒ・キッター『グラモフォン・フィルム・タイプライター』石光泰夫・石光輝子訳、筑摩書房、1999年、p. 13

第2章 マルセル・デュシャンの〈遺作〉より「触覚性と持続」について

「タブローを作り出すのは、それをルガルドゥール 見る者である」マルセル・デュシャン

1. 仮構の場所と仮構経験

前章では 19 世紀のパノラマにおける主体的なイメージの経験やそこに含まれる触覚的なイメージについて考察した。この特性が現代美術の作品に表れている例をマルセル・デュシャンの《遺作》を分析することから検討していく。

マルセル・デュシャンの遺作『(1) 落ちる水 (2) 照明用ガス、が与えられたとせよ』(1946-66) (Fig. 6)⁴³は多くの意味で物議を醸した作品であった。8年間作り続けた大ガラスを未完のまま放棄した後、デュシャンは45年間作品をほとんど作ることなくチェスに没頭し、バートルビーのような後半生を送っていると思われていた。芸術を放棄し、作らない芸術家として芸術と日常の境界を溶解させ、「生きることが作品です」と語っていたデュシャンであった。しかし、デュシャンの死後、デュシャン自身の遺言により遺作が公開された。デュシャンが芸術を放棄するどころか、20年間にわたって一つの作品を作り続けていたという事実と、このセンセーショナルな内容によって、人々はデュシャンが死んでまでもなお驚かされ続けたのである⁴⁴。

《遺作》の詳細な解説はここでは割愛するが、簡単にその構造を説明する。美術館の展示室の一つの壁に煉瓦で囲われた古い木製のドアがある。ドアにはドアノブがついておらず、ドアが開けられることを拒絶している。目の高さには二つの覗き穴があり、その穴から中を覗くと、煉瓦の壊れた壁の背後に眩しいほどの明るい光のもと、草むらの上で陰部を“こちら側に”さらけ出した全裸の女性（花嫁）が仰向けに横たわっている。煉瓦の壁に遮られ、顔は見ることができず、ブロンドの髪だけが見えている。手にはガス燈（独身者）が垂直に掲げられ、ランプのフィラメントが揺れている。背景には写真に加筆されたスイスの美しい山があり、滝（独身者）が落ちているように動いている。そして鑑賞者もまた

Fig.6 Marcel Duchamp "Étant donnés:
1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage."

⁴³ 仏 "Étant donnés: 1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage." 英 "Given: 1. The Waterfall, 2. The Illuminating Gas"

⁴⁴ デュシャンは遺作を 1946 年から 1965 年までニューヨークのアトリエで作り続け、フィラデルフィア美術館に寄贈するという遺言を残し、1968 年 10 月 2 日パリで死去した。

独身者として作品に迎えられている。大ガラスと対照されるこの作品では、大ガラスでは現実の背景と重なってしか作品を見ることができないことに対し、現実から閉ざされ、固定された位置から一人でしか見ることができない。見ることを徹底的に条件づけることにより、作品経験を開くのではなく閉ざすようにコントロールされているのである。

デュシャンの《遺作》はすでに複製メディアの浸透していた時代に15年間の複製写真の掲載の禁止を指示されていた。その理由はデュシャン自身の意向によってであるか、直接的な性的表現に対する美術館側の決定であるかは真相が不明なままである。しかし、このことによってフィラデルフィアまで見に行き、覗き穴から覗くということを行わなければ、作品に立ち会うことは出来なかった。東野芳明はこのことについて、「“見る者が作品を作る”とはデュシャンの有名な言葉だが、正に、《遺作》の前で、ぼくら「見る者」が見ている間だけ、この作品はつねに発生しつづけているのではなかろうか」⁴⁵と述べ、そして、「レディ＝メイドに署名し、一点しかない原作主義のアウラを嘲笑した筈のデュシャンが、この《遺作》に限り、印刷術の発明以前の慣習がたった一点の絵を見るために旅をしたように、今日の観衆に、生の肉眼で生の作品を見ることを強いるのだ」と語っている。インスタレーションとは現実でありながら、私達の生きる現実ではない場を作ることであり、美術館の中に「経験される時だけ生じるテンポラリーな」仮想の場所を作ることだと捉えることもできる。人はその場を「訪れ」「自身の身を持って」作品を経験する。もしくはある固有の場所の上に別の場所を作り、場所の意味を拡張したり、固有の場所の持つ文脈の上に別の文脈を載せていくことで新しい場を生成する。また、美術館などの固有の場所性を取り払われた空間（ニュートラルな場としての制度）の場合は、「どこでもない場所」としての場をそこに現出することができる。この《遺作》の場合はどこでもない場所（現実）でありながら、見る者はまるでそれに加担してしまったかのような強烈な経験をさせられてしまうのである。オクタビオ・パスは《遺作》を穴から覗くとき、「見る者が扉から離れたときに感ずるのは、ある秘密を掘り起こした者の感じる、あの喜びと罪の意識が入り混じった気分だ」と語っている⁴⁶。それは作品鑑賞という鑑賞者と作品との距離を持つ関係性が排され、むしろ一種のある出来事として作用しているのではないだろうか。一人ずつ「穴から覗き見る」という能動的な鑑賞者の運動を作品経験に包含することによって、現実的な経験のような錯覚を覚える。このイメージのなかで動きを持った二つのもの一少女の手に持つガス燈のフィラメントのゆらめきや滝を流れているかのような水一がそこに流れる時間、すなわち鑑賞者を取り巻く「状況」を冷静に表し、時計が差し出されているかのようにそこに時間が流れていることを明示する。それによって一層現実的に、いわば現実以上の現実として享受してしまうかもしれない。もちろん、何か秘密を見てしまったような強烈な印象を伴う奇妙な感覚は卑猥な少女の姿というイメージによるものではある。しかし、このイメージが絵画であり、オープンな状況で共有されるものだとしたらこれほどの印象を得るかというところではないだろう。鑑賞者一人一人が覗き見るという後ろめたさ

⁴⁵ 東野芳明『マルセル・デュシャン「遺作論」以後』1990年、美術出版社、p.117 以下《遺作》の内容は本書を参照している。

⁴⁶ オクタビオ・パス『マルセル・デュシャン論』宮川淳 柳瀬尚紀訳 書肆風の薔薇 1990年 p.91

を伴う行為を通じて、もはや芸術作品を鑑賞するというよりも、何か秘密を抱えてしまったかのような印象を残す。この作品鑑賞と自己の現実との混同した感情が発生すること、これがイメージを主体的に経験することの作用であると強調したいのである。そしてそれはデュシャンの計算しつくされたイメージを見せる方法＝触覚的な装置によって生じている。

2. 写真性と触覚性

その印象 (impression) を残す、あるいは刻む理由にこの作品の持つ写真性というのがあるのではないだろうか。デュシャンの作品模型とメモが入れられた『グリーン・ボックス』の一つの中に遺作に関するメモがある。

「予告、(暗闇ノ中デ) 1、落ちル水ノ2、照明用ガスノガ与エラレタトセヨ。(暗闇ノ中デ) 法則ニ従ッテ厳格ニ順々ニ生起スルヨウニ見エル多数ノ衝突ノ、(寓話的外観デアル) 超スピードノ露光 (エクスポジション) ヲ決定スルコトニナルノダロウ。ソノ結果、片ヤ (アラユル離心率に堪エル) 超スピードノコノ露光ト、片ヤ諸法則ニヨッテ認知サレタ可能性ノ選択トノ間ノ一致ノ記号ヲ分離スルコトガ出来ル」

47

「超スピードの露出」、「瞬間的な休止」といったまさに連続した時間を切断する写真の特性が譬えとして持ち出されている。ある瞬間にフラッシュを焚き、その光景を止める写真の時間を眼前に差し出し、停止した時間そのものと対峙するようなことがこの《遺作》のなかで試みられている。即ち、写真の持つ時間の停止性への憧れとその停止した時間への持続的な没入という相反する時間性がこの作品の中で実現していると言えるだろう。「瞬間の静止の持続状態」である。仰向けの女性の頭の上に髪が被っており、頭はうつ伏せに見えるような二重の時間性をとってみても、ひとつのイメージの中に複数の時間を発見することができる。そして、フラッシュが発光し、その瞬間が網膜に焼き付くような強い光。それは、ある特別な瞬間が眼前で引き延ばされていると言える。このような特異な時間性は写真の時間性を深く理解し、操作した効果として実現されている。この複数の時間を静止状態に止める「露光」によって時間の連続性のなかからこの場あるいは瞬間を分離させることが可能になる。そして「アウラが掻き出された」複製技術である写真の時間性や経験を言いながら、一回性のアウラを同時に獲得している。写真にはアウラが変わって、視覚的無意識が現れるようになったとベンヤミンはいう。「人

⁴⁷ 東野芳明『マルセル・デュシャン「遺作論」以後』1990年、美術出版社、p. 245

マルセル・デュシャン『マルセル・デュシャン全著作』ミシェル・サヌイエ編 北山研二訳 未知谷 1995年 p. 59

「助言 一. 水の落下 二. 照明用ガス が与えられたとせよ、

そのときわれわれは、複数の法則によって互いに必然化し合っているらしいひと続きの [ある集合の] 三面記事の瞬間的「停止(、、)」(あるいは寓話的外見) の条件を決定するだろう。一方で(無数の逸脱をすべて受容しうる) この〈停止〉と他方で、これら複数の法則によって正当化され同じくこれら法則を招く〈諸々の可能性の〉一つの選択とのあいだの一致の記号を分離するために。瞬間的停止として=超特急の表現を入れること。

ある集合の超特急の停止 [超特急のポーズ] (寓話的外見) のより良い [最良の] 露出の条件を決めることになるだろう・・・等々。何ものもない〈ことによつたら〉。

間の意識に浸透された空間の代りに、無意識に浸透された空間が現出する」。この《遺作》においては、普段人間の目には捉えられない、常に動いている人間が「静止」し、分離されているために仔細に細部が捉えられる、と同時に進行している時間（火と水）があるために「ある出来事の現場」のような臨場感がある。これは写真ではない実在のものである、しかし、視覚的無意識が現れているとすれば、鑑賞者の目が覗き穴によって固定されているために鑑賞者自身が写真を撮影しようとしているともいえるのではないだろうか。

後年のデュシャンはチェスに興じていただけでなく、光学的な機械や映画に興味を注ぎ、錯覚や幻視を研究することで「見ること」について探求していた。錯覚や幻視をモチーフとしたいくつもの作品があり、それが様々な形で《遺作》の装置に結実している。ロザリンド・クラウスはデュシャンの作品に「意味作用についてのある種のトラウマ、絵画言語の発達からの逃走と写真の隆盛の効果的な分析がはっきりと現れている」と述べている。⁴⁸この作品では、覗き見る装置であるステレオスコープとの類似性を見ることができる（Fig. 7.8）。ステレオスコープによって見えるのは立体写真であったが、この場合覗き込んだ向こう側に見えるのは立体物そのものである。ジョナサン・クレーリーはステレオスコープが衰退した経緯を、以下のように解釈している。



Fig.7 柱式ステレオスコープ

ステレオスコープがポルノグラフィックな写真映像と同義になっていったのは偶然でも何でもない。ホイットストーンが当初から追及していた触感性という効果自体が、眼による所有の大衆の形態へと、即座に転換していったわけだ。触感的な三次元性への模倣は、許容可能な迫真性の限界線上をおぼつかかなげに漂流しているのである。⁴⁹



Fig.8 遺作を観る人

イメージの触感性を求める欲求は、《遺作》のなかに、そしてポルノグラフィへ自ずと移行していったステレオスコープのなかに認めることができる。19世紀以前、眼と視覚装置との関係は隠喩的なものであり、眼とカメラ・オブスキュラや望遠鏡は概念上の類似性で繋げられており、理想的な眼という観念の権威があったという。しかし、19世紀にステレオスコープなどの新しい装置

に於いて、観察者が身体的に器具と接近し、その場でじっと動かないでいるという条件を必要とし始めた時に眼と視覚装置との関係は換喩的なものとなる。眼の限界や欠陥は、装置の能力に補われ、逆もまた真となった。⁵⁰つ

⁴⁸ ロザリンド・クラウス『指標論』p.164 レディメイドも写真と同じ産出のプロセスを経ていると言う。「ある事物を、現実の連続から、分離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。本質的に「空虚な」記号であり、その意味作用は、ただ一つの事例の函数であり、ただこの対象の現実的現前によって保証されるのである。」よって、レディメイドから遺作に至るまでデュシャンの作品に通底するのは写真の分離性ということになる。

⁴⁹ ジョナサン・クレーリー『観察者の系譜』遠藤知巳訳、以文社、2005年、p.188

⁵⁰ 同上、p192

まり、理想的なものとしてのイメージを観る装置ではなく、眼そのものとなった。装置が観る主体により近づいたと言えるかもしれない。そして、

ステレオスコープやフェナキスティスコープを覗き込む、見たところ受動的な観察者は、人間に帰属する特有の生理学的能力によって、じつは迫真性の諸形態の制作者にさせられているのだ。⁵¹

イメージを観る者はイメージを生成させる者へと立場が変容していく。まさにこれらのことがデュシャンの遺作のなかで我々鑑賞者が体現させられているものと言えるだろう。デュシャンによって我々はイメージの制作者へと仕立てられるのである。しかも、視姦者としての。

ベンヤミンのカイザー・パノラマに関する言及を引用する。

「未来からの反射によって戦慄させられていなければ、芸術作品はおおよそ価値がない」とアンドレ・ブルトン語っている。じじつ、すべての完成した芸術形式は、この意味で三つの道筋の交点のうえにある。第一に、技術が一定の芸術形式をめざすのである。(中略) 第二に、従来の芸術形式が一定の発展段階に達すると、それは、新しい芸術形式によって将来難なく実現されることになる諸効果を、むりやりにめざしはじめる。(中略) 第三には、あまり目立たない社会的変化が、いずれは新しい芸術形式のために役だつことになるような(芸術作品の)受けとりかたの変化をめざすことがある。(中略) このカイザー・パノラマの仕かけには、発展の弁証法がよくあらわれている。映画が影像の観覧形式を集団的なものにする直前に、このむかしなつかしい娯楽場(これはやがて急速にすたれた)のステレオスコープのまえでのひとりひとりによる写真の観覧が流行したのである。それは、かつて寺院のなかで聖職者がひとり神々の像を眺めていたのとおなじ鋭さをもっておこなわれた。⁵²

ベンヤミンは芸術の価値を「礼拝的価値」と「展示的価値」に分け、元来芸術作品は「礼拝的価値」であったものが複製技術時代において「展示的価値」へと移行していると述べた。魔法の儀式や宗教的な儀式に供するために作られた芸術の価値は「儀式性」にあり、人々が眺めることよりもその存在の方に価値があったという。そのため、芸術作品をある場所に秘匿しておこうとする傾向があった。それが複製技術の発展によって、展示の可能性が飛躍的に拡大する。そして、芸術作品は伝統や共同体とは切り離された個別の文脈のもとで経験されるようになった。

この《遺作》を覗き込む行為はそうした「礼拝的価値」を見出すことができる。デュシャンはすでにアナクロニズムとされていたステレオスコープというメディアを再発明し、ある意味において原始性へ回帰したとも受

⁵¹ 同上、p194

⁵² ヴァルター・ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」『ヴァルター・ベンヤミン著作集2』高木久雄・高原宏平訳、晶文社、1970年、p.54

け取れる。

3. アンフラマンズと触覚性

なぜデュシャンはあの大ガラスの緻密に練り上げられ非常に洗練された抽象の後に、徹底的なまでに直接的で、触覚的な作品を作らなければならなかったか。

デュシャンが生々の立脚点を、「芸術」から「日常」に焦点移動し、「見える」作品を作ることをやめて、見えない日常の時間を深く生きつづけた、とすれば、その時間はデュシャンのいう、四次元の見えない世界への闘のようなものだったかもしれない。⁵³

デュシャンが死後 20 年経って公表された未完のメモ群には“^{アンフラマンズ}inframince”という言葉が頻出している。アンフラマンズとはデュシャンが独自につくった概念で、「極薄的」と訳されている。「事物がぎりぎりの状態にある、消え去ろうとする、束の間の世界を掘り起こした。それは現実世界が完全に消滅する直前の、あえかな、最終的な闘領域である」⁵⁴とメモの編者であるポール・マティスは解説している。アンフラマンズは形容詞であるとメモの中に残されていることから、これはある状態を指す言葉だと言える。アンフラマンズの定義はデュシャン流の謎解きのような定義が多く、様々な解釈に限りがないことからここで深くそれが何かについては詳察せず、ポール・マティスの解釈を前提とする。伊藤俊治は「絵画の物質性をそのまま起こし精密に立体化（ジオラマ化）したような《遺作》と、それとは正反対に物質性をことごとく蒸発させ、絵画のぬけがらをふるわせている《恋人たち》のシリーズ」と譬え、同時期に制作されていたドローイングのシリーズと遺作を比較し、アンフラマンズについて説明している。⁵⁵

遠近法へ回帰するというよりも、遠近法を新しく再構築しようとしたのである。というのもそれまでの遠近法ではまなざしを静止させ、凝固させてしまい、かすかな共感的な極薄のもの（アンフラマンズなもの）を捉えることができないからだった。一点に求心してゆく視覚のピラミッドをにじみでる精气や波動が浮上しなければならぬのだ。眼差しの運動が浮かび上がらねばならない。

視覚によって構成されるわれわれの物に対する関係のなかでは、何ものかが、常に層から層へとすべり、移りゆき、伝わっている。それが眼差しと呼ばれるものである。眼差しは奇妙な力学であり、それ自身ゆらめき、拡散し、とどまることはなく、ロラン・バルトのいうようにそれは「『記号』からあふれ

⁵³ 東野芳明『マルセル・デュシャン「遺作論」以後』美術出版社 1990年、p.117

⁵⁴ 同上 p.117 出典は Marcel Duchamp, Notes, edited by Paul Matisse, Center Goerge Pompidou, Paris, 1980, p. xi.

⁵⁵ 伊藤俊治『「写真と絵画」のアルケオロジー—遠近法リアリズム記憶の変容』白水社、1987年、p.57

でる、おちつかない、あてどない、不安な、記号になれない記号（ロラン・バルト『美術論集』）なのだ。

56

デュシャンは遠近法を超える方法、“四次元”の三次元、二次元への投影について、かなりの量のテキストを残している。⁵⁷たとえば、『彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも』については「四次元の（未知の）物体の投影にほかならない三次元の物体の二次元への投射である」と言っている⁵⁸。投射ではなく、三次元のなかに四次元を保有する、そのような形として《遺作》はあるのではないだろうか。目の前の現実を固定させずに、アンフラマンズを作品内に保有しつづける。



Fig.9 The lovers selected details after Courbet,1968

見るということはだから、さまざまなアンフラマンズを含んだ感覚の流動、匂いや音をとまなう時空をひらいてゆく生理的で身体的な問題である。しかし、かつての遠近法ではそれをあらわしえない。（中略）彼はクールベの絵画にそのヒントを見つけたのかもしれない。そのためには純粋に物質的で現実的なもののレベルへまで降りてゆかねばならない。なぜなら眼差しはある現実性を必要とするからである。眼差しは現実と触れあわなければ眼差しになれない。このように、物質性を否定しながら絵画の物質性のきわみをつきつめてゆかざるをえなかったこのデュシャンの意志は《遺作》に結晶化されているが、もしかしたらその移行と変転のさいに次々と脱ぎ捨てていった彼自身の精神のプロセスの「薄皮」こそが《恋人たち》のシリーズだったのかもしれない。⁵⁹

デュシャンのアンフラマンズに関する不可思議なメモの中で一つ、とりわけ気を惹くものがある。

「極薄（形容詞）は名詞ではない—けっして実詞にしないこと。

眼は極薄の現象を定着する。」

極薄とは目に見えないものであるはずであった。「人が立ったばかりの座席のぬくもりは極薄である。」や「ひ

⁵⁶ 同上、p. 63

⁵⁷ 膨大なテキストのうちの一例を挙げる「同様に、四次元の領域には同じ差異が存在する。つまり、四次元には「触覚による識別」と四次元の物体の、三次元での透視図法的視覚的知覚がある。

三次元でのこの透視図法的視覚的知覚は四次元の目によってしか捉えられない。

三次元の目ではこの透視図法的視覚的知覚をうまく捉えられないだろう（二次元の目では一円周の射影＝線〔？〕しか見えないのと同じように）。三次元の触覚的識別つまり旋回的移動によって、多くの四次元の物体の想像的再構成が場合によったら可能になろう。そしてこうした再構成が三次元の環境にこの透視図法を与えることができるだろう。」マルセル・デュシャン『マルセル・デュシャン全著作』ミシェル・サヌイエ編 北山研二訳 未知谷 1995年 p. 181

⁵⁸ オクタビオ・パス「純粋の城」『マルセル・デュシャン論』宮川淳 柳瀬尚紀訳 書肆風の薔薇、1990年、p. 40

⁵⁹ 伊藤俊治『「写真と絵画」のアルケオロジー—遠近法リアリズム記憶の変容』白水社、1987年、p. 57

とつものから他のものへの移行は極薄において起こる。」などの現実や可能的なものをつなぐ領域のようなものがアンフラマンズである。そこで、「眼が極薄の現象を定着する」とはどういうことか。人の視覚はアンフラマンズを見ているのではなく、見えているものを固定してしまうということではないだろうか。視覚の優位性によって、人は世界を見えているものによって理解してしまう。アンフラマンズというのが移行の状態やゆらぎの領域だとしたら、定着することはできないのである。世界を極薄として認識すれば、もっと複雑に豊かに感知できるのではないか、こうしたことをデュシャンが提示し、この遺作の空間にアンフラマンズを発生させた。アンフラマンズは止めない形でそこに存在させ続けなければならない。そのために流れる滝と手に持ったガス灯の炎のゆらめきが留まることなく「持続する」時間を表しているのではないだろうか。アンフラマンズの実現のためにこの形態の必然性を見ることができるのである。オクタビオ・パスは、「ピカソはわれわれの世紀を目に見えるものとした。デュシャンは、視覚芸術も含めて、あらゆる芸術がある目に見えない領域で生まれ、終わることをわれわれに示した」⁶⁰と語っている。

アンフラマンズはまさに触覚的な概念そのものだとも言えるだろう。触覚性を保持したまま提示すること、それは結果として、鑑賞者の時間、多層性と関わるのである。

デュシャンは《遺作》において、空間と時間と鑑賞者の関係性をコントロールし、覗き見するという行為を通して、架空のイメージを鑑賞者に強く経験させた。またこの《遺作》においては、写真の瞬間的な時間の停止性と経過する時間の持続性の表象が同時に行われており、現実には経験しがたい時間を鑑賞者は経験することになる。そして、アンフラマンズという見えないもの[触覚性]を現実を通して眼差すことによって、私達は別の次元を現実の隙間に発見することができる。

4. 芸術係数と持続

デュシャンはヒューストンでの講演「創造的行為 (The Creative Act)」のなかで「芸術係数 (Art Coefficient)」という言葉を用い、観衆こそが作品を最終的に成立させるものだと主張している。このテキストはこのような言葉で始まる。

芸術の想像について、われわれはまず二つの重要な因子、または二つの極を考えてみよう。すなわち一方は芸術家であり、他は鑑賞者であるが、この後者はやがて継承者となるものだ。

あらゆる外観上、芸術家は媒介者のような存在として行為するものであって、それは時間と空間の彼方の迷宮から、ひろびろとした耕地へと出口をもとめる。⁶¹

⁶⁰ オクタビオ・パス「純粹の城」『マルセル・デュシャン論』宮川淳 柳瀬尚紀訳 書肆風の薔薇、1990年、p.10

⁶¹ http://www.ubu.com/papers/duchamp_creative.html

芸術家は時間と空間の彼方の迷宮から事物を現在の時間へと媒介するものである。そして、鑑賞者はそれを後の時間へと継承していく媒介者となる。

さらに引用を続ける。

個人的な《芸術係数》とは、いわば意図したけれど表現されなかったものと、意図しないで表現されたものとの間の数学的関係のようなものである。(中略) この《芸術係数》というものは、“生のままの状態”^き、つまり一種の原料の状態における個人的な表現なのであって、純良な砂糖が糖蜜からつくられるように、それは、鑑賞者によって、さらに《精製》されねばならないものだ、ということである。しかもこの係数の指数はどのような判定にも影響をもつものではないということである。創造的な行為は、観衆が転位の現象を経験するとき、別な様相をとる。生気のない物質から芸術作品となる、その変化の過程で、実際の変質作用が起こるのであって、観衆の役割は美学的な標準によって作品の重さを決定するのである。要するに創造的な行為は、芸術家だけによって演ぜられるのではなく、観衆はその内的な質を見別け、解釈することによって、外部の世界との触れ合いを作品にもたらし、そうすることで創造的な行為に参加するのである。⁶²

とデュシャンは語っている。まさに《遺作》のなかで、鑑賞者の転位の現象が起こり、鑑賞者が創造的な行為に参加させられるのである。この鑑賞者の参加を明快な形で要請し、意識させるために《遺作》の形態がつくられたのではないと思われる。鑑賞者は常に芸術作品を受容するだけの存在ではないということをも明快にするために鑑賞者を作品に引きずり出す。そこに“生のままの状態”^きであるアンフランスマンスを媒介することにより、私達は一層作品との交信を深めるのである。

この「芸術係数」という言葉を説明するなかで、デュシャンが鑑賞者と作品との関係を強く考えていたことがわかる。「偉大な芸術ばかりでなく、わるくても、よくても、あるいは無関心であっても」そこに「主観的なメカニズム」が発生する、すなわち鑑賞者の方にその函数があると言う。よくてもわるくてもそれを芸術と呼び、芸術の発生こそに意義を見出す。世界と自分自身に対しての大いなる意図を持つアーティストは媒介者であるために、「主観的な反応の連鎖を通して意図から実現へと進む」。それは、「努力、苦痛、満足、拒否、決意」といったものを通して実現するため、作品を自己分析に翻訳することはできない。よって鑑賞者が「外部の世界との触れ合いを作品にもたらし、創造的な行為に参加する」のである。

“Let us consider two important factors, the two poles of the creation of art: the artist on the one hand, and on the other the spectator who later becomes the posterity. To all appearances, the artist acts like a mediumistic being who, from the labyrinth beyond time and space, seeks his way out to a clearing.”

⁶² 瀧口修造『マルセル・デュシャン語録』美術出版社、1982年、p. 82-87

マルセル・デュシャン『表象の美学』M・サヌイエ編 浜田明訳 牧神社 1977年 p. 197

私はこの言葉のなかに芸術の可能性と希望を見出す。そこに芸術におけるアーティストの役割と鑑賞者の意味の間の相補的な必要性をみることができる。意図したけれど実現しなかったもの、意図しないで実現されたものを鑑賞者が見出し、「生のままの状態から」作品を決定づけていく。これは作品が無限の価値や解釈を持ちうることを意味し、鑑賞者それぞれの感性や経験してきたものに委ねられるのである。そして、鑑賞者は自身をその作品に反射させることができる。それは芸術作品が可能にする特権的な体験である。オクタヴィオ・パスによるこのテキストの解釈を引用する。

たしかに観衆は芸術家が創造したのとはちがう作品を創り出すが、しかしこの二つの作品の間には、芸術家がつくろうとのぞんだものと観衆が見ると考えるものの中には、ひとつの現実が存在する。つまり作品である。それなしには絵を見る人の再創造は不可能になる。作品こそがそれを見る者の眼をつくり——少なくとも、出発点の役をするのだ。(中略) ひとつの作品は意味作用のための機会である。この意味で、デュシャンの考えは完全にまちがってはいない、タブローが観衆に従属するのは、彼だけが作品という記号装置を始動させることができるからである。

鑑賞者の再創造ということに関して、ジョン・デューイもまた鑑賞者と作者との相互作用の関係が必要であると述べている。

なぜなら、知覚するためには、見る人は自分自身の経験を〈創造〉しなければならないからである。そして彼がその経験を創造するさい、そこには原作者が経験した主客間の相互作用の関係と同じような関係がなければならない。これら二つの関係はもちろん文字どおりにまったく同じというわけではない。しかし知覚する人にとっても、作る人の場合と同じように、全体を構成する諸要素の〔能動的な〕秩序づけがなければならない。この秩序づけは、細部においては異なるものの、その形式においては、その作品の創造者が意識的に経験した組織化の過程と同じものである。再創造の活動が伴わなければ、その対象が芸術作品として知覚されることはないのである。⁶³

パスの「タブローが観衆に従属する」とデューイの「再創造の活動が伴わなければ、その対象が芸術作品として知覚されることはない」は同じく、作品に対する鑑賞者の前提を認めている。つまり作品は、鑑賞者が能動性をもって再創造することによってはじめて意味作用の現場となる。

ベルクソンは『物質と記憶』において、人間と外界をつなぐ知覚は記憶との相互浸透が前提であり、記憶がなければ連続する時間は発生しないことを「持続」の概念として論じた。私達は事物を「われわれの感覚器官の直接与えられ現前化している情報に、われわれは幾千もの過去の経験の細部を混入し」⁶⁴知覚していくという。知

⁶³ ジョン・デューイ『経験としての芸術』栗田修訳、晃洋書房、2010年、p61

⁶⁴ アンリ・ベルクソン『物質と記憶 身体と精神の関係についての試論』竹内信夫訳、白水社、2011年、p.44

覚に記憶が侵入していくことによって世界は持続していると認識できる。そのように認識されたものを「イメージ」と呼ぶ。

物質とは、わたしに言わせれば、「イメージ」の集合体である。「イメージ」という語でわたしが意味しているのは、観念論者が表象と呼んでいるものより以上の、实在論者が事物と呼んでいるものより以下の、ある種の実在である。つまり、「事物」と「表象」とのあいだのどこかに位置しているような実在である。⁶⁵

ベルクソンの言う「イメージ」とは物と私達の内にある、自己の過去を投射し、知覚し、認識する領域である。すると、このイメージこそアンフランマンの現場であるといえないだろうか。そして、鑑賞者それぞれの過去の経験や記憶がその作品を受け取る函数となるならば、芸術係数は持続の概念によって強調することができるだろう。そして、経験される場としての芸術作品、つまり“鏡のような反射”が行われる場としての芸術をここに見出すのである。

その際に、鑑賞者である“わたし”の記憶が呼び起こされやすい記号的な物を用いることが函数に影響するのではないだろうか。女性の裸体の記憶、印象、欲望など。知覚と記憶が相互浸透しているならば、この意味において、抽象への没入と質量をもった具象への没入はまったく別の種の経験になるだろう。

そして鑑賞者が鑑賞を続けるためには、アンフランマンのような定着されていない領域が必要である。パノラマにおいてはそれが触覚性であった。建築を経験するときのような身体性が要請されることも持続のための要素である。元々、持続の概念はデュシャンの作品の重要な要素であり、《階段を降りる裸体 No. 2》の運動の二次元への定着への欲求などにおいて⁶⁶試みられてきた。しかし、それは持続の分析であって保持することではなかった。そして《遺作》においてアンフランマンを保存し続けるというところへ辿りついた。

わたしが外的世界と呼ぶこのイメージ集合体のなかで真実に新しいものは、[生命体という] ある特別のイメージ群の介在によってしか生み出されることはなく、その特別のイメージ群の典型は、わたしの身体によってわたしに与えられている。⁶⁷

外界を知覚し、認識する際に媒介となるのはわたしの身体である。身体的に物を知覚する時には触覚性がそれを強調するだろう。それゆえに主体的であることと触覚性により鑑賞者が作品経験を深めることができるのでは

「想起 (souvenir) をいっさい伴わない知覚は存在しない。」

⁶⁵ 同上、p.12

⁶⁶ 『階段を降りる裸体』のこの最終バージョンは、一九一二年一月に描いたものですが、私の精神のなかに多様な関心が集中したものです。関心の例をあげれば、まだ幼年時代にある映画とか、フランスの [エティエンヌ・ジュール] マレー、アメリカのイーキンズやマイブリッジの動体写真術 [連続写真による運動の分析] による静止位置の分離とかです。」マルセル・デュシャン『マルセル・デュシャン全著作』ミシェル・サヌイエ編 北山研二訳 未知谷 1995年 p.368

⁶⁷ アンリ・ベルクソン『物質と記憶 身体と精神の関係についての試論』竹内信夫訳、白水社、2011年、p.23

ないかと考えるのである。

見たことのあるもの（既知の事物）と見たことのないもの（未知の物）が重なる経験を通して、鑑賞者によって作品は「生成されていく」のではないだろうか。現実であって現実には未だない場として芸術作品がある。未知のものを鑑賞者が創造していく場であり、それは他の何物においても変えることができないだろう。

あなたの知覚は、それがどれほど瞬時のものであろうとも、数え切れないほど多数の想起された要素群から構成されているというわけだ。そして、本当のことをいえば、あらゆる知覚はすでにして記憶なのである。われわれは、實際上、過去しか知覚していない。なぜなら、純粹現在とは、過去が未来を蚕食してゆく捉えがたい進展であるからだ。⁶⁸

⁶⁸アンリ・バルクソン『物質と記憶 身体と精神の関係についての試論』竹内信夫訳、白水社、2011年、p.206

第3章 『芸術と客体性』より「演劇性と持続」について

「経験の持続への没頭は典型的に演劇的である」マイケル・フリード

1. ミニマル・アートの演劇性

これまでパノラマからマルセル・デュシャンの《遺作》を通し、「触覚性」の概念が「極薄的」と合致するものであると解説してきた。そして鑑賞者の経験は鑑賞者の記憶によって要請されるものであり、デュシャンの「芸術係数」を持続の概念で定義した。第三章では、時代を現代に歩を進め、現代美術における鑑賞者の経験が前景化されるきっかけとなったミニマル・アートに対する理論を紐解き、「演劇性」の概念について考察していく。そして、持続的な時間が発生する芸術経験についてさらに焦点をあて検討していく。

1960年代に活躍したアメリカの美術批評家マイケル・フリードによる『芸術と客体性 (Art and Objecthood)』という論考がある。クレメント・グリーンバーグの系譜を汲むマイケル・フリードはこの中でミニマル・アートをリテラリズム (直写主義) と定義し、その感性は演劇的 (シアトリカル) であり、モダニズム芸術に反するものとして批判した。グリーンバーグは抽象表現主義をフォーマリズム (形式主義)、即ち絵画の自律性を追及するといったメディアムの自己言及的な芸術として擁護してきた。フリードはミニマル・アートに対し、鑑賞者の経験を含んだ作品が演劇的であり、フォーマリズムに反するものとして否定した。かつての芸術においては、「作品から受け取られるべきものは、厳密にその内部に位置している (意味の充満: meaningfullness) のに反して、リテラリズムの芸術の経験は、ある状況における客体の経験である—それは実質的には定義上、鑑賞者を含んでいるのである」⁶⁹として厳しく批評している。そして「演劇は芸術の否定である」⁷⁰という有名なテーゼを生んだ。

現在の美術の状況はフリードの当時の思惑とは反対に、演劇的な芸術が自明の方法論として浸透し、その方法自体に疑義が呈されることはない。映像やパフォーマンス等の美術作品のメディアム自体の多様化や領域横断的な作品の発展、作品の非物質化 (行為や観念の芸術)⁷¹などによって、演劇的な方向へと美術の中心が移行していったと言える。20年後フリードは『芸術と客体性』は60年代後半のニューヨークの限定された状況の中で有効な批評であったと振り返っている。「60年代以降美術が他分野との境界領域に発生するようになり、芸術と芸術の間の空間 (劇場) に発生していたために、演劇的な美術と模範的な美術とを対比することが難しくなった」⁷²と自ら分析している。そしてその時、フリード自身が劇場に向かっていく芸術を理解していたのだろうかを回

⁶⁹ マイケル・フリード 1967 「芸術と客体性」『批評空間 臨時増刊号 モダニズムのハードコア』川田都樹子・藤枝晃雄訳、太田出版、1995年、p. 70

⁷⁰ 同上、p. 71

⁷¹ ルーシー・R・リパード

⁷² 同上「ミニマリズムとポップ以降の美術論」p. 187

顧する。しかし、かといって当時の批評が無効になるわけではない。むしろ、この批評が批判に留まらず、モダニズム美術のその後の方向性を定義づけることになったとも言えるだろう。このフリードが見出した論点を再検討することが現在の芸術を改めて理解する助けとなるだろう。演劇的な芸術とはいったい何であるか⁷³、鑑賞者と作品との関係性、そこで発生する時間性といったフリードの議論で批判的に強調されていることを肯定的に読んでいくことで考察していきたい。

ミニマル・アートが演劇的である理由について少し詳しく見てみると、まずサイズの問題、人体に近いサイズの物体であり、擬人的であること、そして鑑賞者の身体を含む状況すべてが作品の主題とされていること、さらに作品鑑賞のために必要な現実の持続的な時間があることが挙げられている。持続的な時間とは、ミニマル・アートが鑑賞者に対し、全体像を一目で把握させることはなく、身体の移動をもって作品を経験させるということである。例えば作品が大きければ鑑賞者は作品から「身体的にも精神的にも」距離をとる。そのことをフリードは鑑賞者を主体（サブジェクト）、作品を客体（オブジェクト）として定義している。この例としてロバート・モリスから以下の内容を引用している。

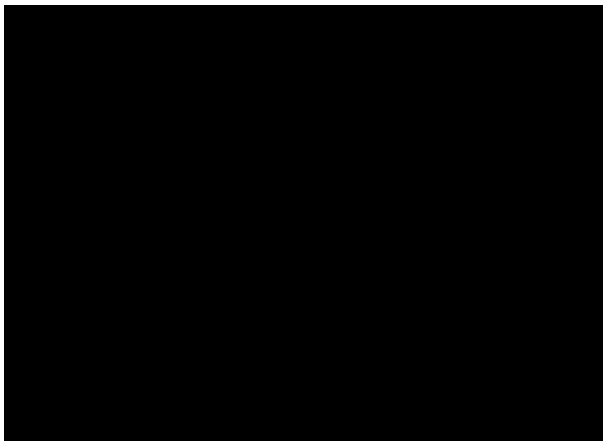


Fig.10 Anthony Caro "one early morning" 1962

比較的優れた新しい作品は、諸々の関係性をその作品の外で取っており、それらの諸関係を空間、光、見る者の視野といったものを関数にしている。(中略)人は、様々な位置から、また、光や空間の配置関係が様々に変化する諸状況のもとで、自分が客体を感知するにつれて、自分自身が諸々の関係性を確立していつているのだということを、以前よりもよく意識するのである。⁷⁴

モリスは意識的に鑑賞者の身体的な参加を作品の成立要件に考えていた。「諸事物が、その人自身とともに空間のなかにある」⁷⁵という状況をコントロールし、客体性を通じて現前性を達成したいと考えた。それに対し、フリードは「時間への没頭、もっと正確には、経験の持続への没頭は、典型的に演劇的だ」⁷⁶と斥ける。ここに空間と時間、鑑賞者を含む場としての芸術という概念が生まれる。一方、フリードはアンソニー・カロ (Fig. 10) の作品を擁護し、その作品には瞬間的な全体の開示が

⁷³ ロザリンド・クラウスは、『芸術と客体性』において「演劇性」というものに対する明確な定義がなく、演劇的な作品と非演劇的な作品という意味でしか批判されていないと指摘している。また、演劇性については、フリード自身、絵画、写真など他のメディアでも表象されているものに対し用いる定義が広範になるため、ここではミニマル・アートの演劇性に絞って論を進める。

⁷⁴ マイケル・フリード 1967 「芸術と客体性」『批評空間 臨時増刊号 モダニズムのハードコア』川田都樹子・藤枝晃雄訳、太田出版、1995年、p. 71

⁷⁵ 同上、p.72

⁷⁶ 同上、p.85

あり、超越的な経験があると対照している。なぜカロの彫刻が明示的であるかという、構成要素を相互に関係させつつ剥き出しのまま並置してあり、複合的な客体ではないからであるという。個々の要素が並置の効力によってお互いの重要性を与え合い、それをシタクスの（統語法的）であると強調する。どの位置から見ても瞬時に作品は完結しているということである。作品経験の瞬時性と持続性、これがフリードによる一つの対立軸となっている。演劇性の問題とこの二つの時間性についてフリードの文を引用しながら詳しく見ていく。

2. 作品経験の時間性

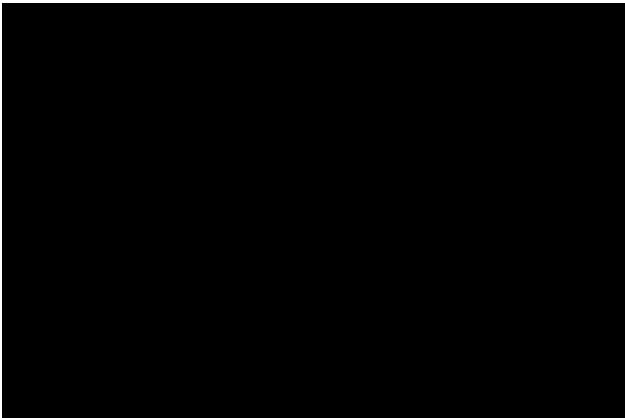


Fig.11 Tony Smith "smoke" 1961

フリードはミニマリズムの演劇性をトニー・スミスの高速道路での経験を引き合いに出して検証している。スミスはある夜中、完成間近の標識もライトもない高速道路をヘッドライトのみで走った経験を、「芸術においてはどんな表現も持たなかったようなリアリティーが存在していたように思えた」⁷⁷と、芸術作品よりも経験の優位性について言及した。それは当時モダニズム絵画が制限された因習的なものと感じた一方、このような経験に関しては、「“枠付ける”方法がなく、そこから生まれる芸術もその経験を理解する

方法もないとし、経験のみが重要である」⁷⁸と述べている。そして、「絵画は絵画の域を出ない、芸術の終焉さえ感じさせた」と極端なまでの否定をする。この純粹かつ直接的な経験により、スミスは純粹経験の場となるような作品を目指すことになる。フリードはこれについて、「高速道路がまさに演劇的な性格を開示してみえる」、「ただそこでは客体が無いだけで。つまり芸術それ自体が無いままで」⁷⁹と述べ、作品がなくても芸術が成立する可能性を示唆している。そして、それは「客体性の持続」によって代替されると言う。

その明瞭性、換言すればその全き持続性によってこそ、その経験は外部から彼のところに（高速道路の
上では車の外から）差し向けられたものとして現れるのだが、その明瞭性こそが、同時に彼を一主体
とし一彼を サブジェクト 服従させ一、またその経験自体を オブジェクト 客体の経験というより オブジェクト 客体性の経験に似たよ
うなものとして確立するのである。⁷⁹

⁷⁷ 同上、p. 77

⁷⁸ 同上、p. 76

⁷⁹ 同上、p. 77

「接近なり突進なり眺望なりに終わりが無い」高速道路での経験はまさに演劇的であり、「鑑賞者が自分の経験の終わりのなさや無尽蔵さを意識させられる」演劇的な作品経験とつながると展開する。そして、その経験というものが「時間の中で存続しており」、「本質的に終わりのない、もしくは不確定な持続の呈示」であると定義している。リテラリズムの「経験の持続への没頭は典型的に演劇的」であり、逆にカロやディヴィッド・スミスの彫刻を「どの瞬間にあっても、作品それ自体が完全に明示的」といって差別化するのである。「持続的な経験」に対する「作品の瞬時性」というのは、

人が一種の瞬時性として経験するのは、この連続的で全体的な現在性であり、それはいわば永続するそれ自体の創造に等しい。それはあたかも、もしも人がより限りなく鋭敏でありさえすれば、あらゆるものを見、作品をその深さと豊穡さの全てにおいて経験し、それによって永遠に確信させられるのには限りなく短いたった一瞬で十分な長さであるかのようだ。

と述べている。また「連続する永遠の現在の中に存在している状態、実際、そのような現在を分泌もしくは構成している状態」とも表現し、いわゆる形而上的とも言える瞬間とそれを変わらず更新しつづける現在という状態を真正なモダニズム芸術として定義している。『芸術と客体性』は冒頭の神学者ペリー・ミラーの『ジョナサン・エドワーズ』の引用から始まる。要約すると「世界は連続性の中であらゆる瞬間ごとに新たに存在するという、そして私達が神の創造を見たとしたらその時に見たであろうものをあらゆる瞬間に見ている」という内容である。そして最後には、「我々は皆、リテラリストである、我々の生のほとんどもしくは全てが。現在性は、恩寵なのである (we are all literalists most or all of our lives. Presentness is grace.)」という言葉でこの論を締めている。このことをのちに他の論文のなかで、「現在性とは、人がわずか一瞬でも作品のすべてを見るために、そしてそれを永遠に確信するために十分な時間であると知る、研ぎ澄まされた感性を獲得すること」と説明している⁸⁰。フリードはモダニズム絵画や彫刻が演劇性を乗り越え、日常を超えた啓示的な瞬間の経験、そして世界の成り立ちの理解を求めているのである。

以上がフリードによる「演劇性」を軸にしたミニマリズム批判である。意味の見出せない持続、答の用意されていない「詐欺的な」構造。一方、フランク・ステラ、ドナルド・ジャッドなどのミニマリズムの作家達の意図はというと、作品が読まれるものとして存在することへの抵抗であり、意味を空虚化することであった。テキストこそ演劇を常に縛ってきたものであり、ミニマリズムもリテラリズムを同じ意味で乗り越えようとしたとも言える。またその表現はリテラルに空虚を表す一方、無限の反復を想起させるものでもある。たしかにトニー・スミスの高速道路のエピソードも、絶え間ない現在の生成のように思われ、終わりのない持続が見出せる。林道郎の解釈を引用する。

⁸⁰尾崎信一郎「現在性という恩寵-マイケル・フリードを読む」『セゾンアートプログラム・ジャーナル7号』セゾンアートプログラムセンター、2001年、p.81

フリードは、その鍵を「まったき持続 (sheer persistence)」に見出している。その持続が終わりなく続くもののように感じられる脈絡を欠いた純粹化された持続 (空虚な持続) であったことが、あの経験を、まるで外側から与えられたオブジェ」のように感じさせたと言うのである。このフリードの指摘をデリダ風に言い直すならば、それはそこに反復が介在しているからだということになるだろう。つまり、この場合の持続というのは、同じ状態が連続して続くということであって、ある瞬間の経験が、次の瞬間に経験によって同じもの一より厳密に言えば差異を含んだ同じもの一として繰り返されることによって、「現在」が次の「現在」によって自己言及的に対象化されるということではないだろうか。⁸¹

メディウムの自律性やそれぞれの芸術の純粹性が中心的な問題系として問われなくなった現在の美術の状況も、フリードの定義したミニマリズムの経験性に起点の一つを見出すことができるといっても過言ではないだろう。モダニズム絵画のなかにはなかった身体的な時間というものがミニマリズムから作品の内に要件として発生するようになった。現在の「客体性」としての作品が多くを占める状況をもとに、モダニズム絵画における芸術の自律性という観点を外すならば、演劇性とは批判の理由を失う。現在では作品を瞬間的に経験することも、持続的に経験することもどちらに優位のあるものでもない経験の仕方の差異でしかないように思われる。フリードが是とした圧倒的に明示的な瞬間からも、持続的な時間の経験からも、人は何か日常を超えた特別な到達を得られるのではないか⁸²。「芸術においてはどんな表現も持たなかったようなリアリティーが存在していたように思えた」と芸術の終焉まで感じさせたトニー・スミス的高速道路の経験とフリードの「連続する永遠の現在の中に存在している状態、実際、そのような現在を分泌もしくは構成している状態」という形而上的な経験はどちらも到達しがたいものを何かの媒介によって実現されている。私はこのフリードの説く「演劇性」とモダニズムの純粹な芸術との間に、その時間の経験の仕方が正反対に異なっているだけでほとんど同じような理想を感取してしまう。つねに更新され続ける「現在性」も終わりのない「まったき持続」も双方が永遠と関わる。反復は永遠性を指し示す。ただ、フリードは演劇性というタームによって作品経験の時間性というものを明らかにしたために、現代美術のその後の歴史を方向づけてしまったのではないだろうか。

そしてフリードは同時に、鑑賞者の作品経験について「主体的な鑑賞者」の存在を見出した。鑑賞者の動きなどの持続する時間性を作品が包含したことによって主体的な鑑賞者が生まれたと換言してもいいだろう。作品を経験するという意味に於いて、作品に反応して自己を意識化することが一つの効果としてある。鑑賞者が身体を意識化し積極性を持って作品に接するというのは、主体的な経験の効果を生むだろう。フリードが後年、「彼らのインスタレーションはある種の高揚感をあたかも確実に体験させるかのようでした。そして私は、この確かな効果、確かすぎるがゆえに私にとっては本質的に非芸術的としか思えなかった効果を解析したいと考えた」と語

⁸¹ 林道郎「演劇性 (劇場性) をめぐって」『セゾン・アート・プログラム・ジャーナル7号』セゾンアートプログラムセンター、2001年、p. 113

⁸² フリードも当時ミニマリズムを推進した作家達もメルロ=ポンティを参照していたことから、双方が知覚や身体性といった同じ主題を立脚点としていることがわかる。

ったように、フリード自身、演劇性の「実質的な普遍性」⁸³を認めた上で、芸術の危機として警鐘を鳴らしたのである。ミニマリズムは純粋な身体的・肉体的主体の芸術であった。その後、主体は政治的・制度的条件をもって特異化していく⁸⁴。よって私はミニマリズムを辿ることが、身体がどのように作品と相対していたかを考える参照点になると考えた。現在の美術では主題がメディウムの外側にあるものが多数を占める中で、自明の手法としてもはや無自覚に“演劇性”は作品の中に編入されている。そして主体的な鑑賞者は作品のなかに存在し続けている。持続性とは主体によって発生する時間のことであり、主体的な鑑賞者と持続性は不可分なものである。“演劇的な芸術作品”というものがその固有性を持つとすれば、無二の経験に結実するのではないか。そしてそれはいかに鑑賞者自身の現実に結びついていくのだろうか。

再びベルクソンの持続の概念からこの問題を捉えてみたい。

わたしの現在にはわたしにとっては絶対的に規定されたものとして現れ、さらにわたしの過去のうえにくっきりと際立って存在するものとして現れている。わたしの身体に作用する物質と、わたしの身体が作用する物質とのあいだにあって、わたしの身体は行動の中心であり、わたしの身体が受け容れたさまざまな外的印象が、知性に導かれながら自らの道筋を選択し、[未来の] 実現されるべき運動へと転換される、その現場でもある。わたしの身体とは、したがってわたしの現働状態であり、わたしの持続のなかで形成途上にあるものを表している。⁸⁵

ベルクソンの持続はつまり「わたし」の記憶による知覚である。主体的な「わたし」によって世界が現れている。フリードが批判した主体的な鑑賞者である「わたし」は、持続的な作品の中で、わたしの身体を媒介にして相互的な交信を続ける。知覚する主体であるわたしが持続のなかで作品を感知していくこと、それは作品のなかに身体をもって“入っていく”ことである。それはフリードのいうように作品に“包含されている”のではなく、「わたし」が記憶を選択し次の運動をつくりながら、主体的に作品経験を生み出していくことなのである。つまり、「わたし」の身体が知覚する「現場」であるならば、外的印象＝作品が開かれていることによって、「わたし」の選択が主体的に開かれるのである。

つまり過去がまだ現在であるとき、記憶がきたるべき目的のためにすでに構成されていないならば、記憶は決して過去を想起させたり物語ったりできないであろう。まさにそのような意味で、記憶は行動なのである。つまり人が記憶を獲得するのは現在においてであり、それは記憶を未来において、現在が過ぎ去ったときに、利用するためなのである。物事を報告する物語に現れる小説的記憶と、報告される対

⁸³ マイケル・フリード 1967 「芸術と客体性」『批評空間 臨時増刊号 モダニズムのハードコア』川田都樹子・藤枝晃雄訳、太田出版、1995年、p. 93

⁸⁴ ロザリンド・クラウス「ミニマリズムとポップ以降の美術論」『批評空間 臨時増刊号モダニズムのハードコア』太田出版、1995、p. 161

⁸⁵ アンリ・ベルクソン『物質と記憶 身体と精神の関係についての試論』竹内信夫訳、白水社、2011年、p.189

話に現れる演劇的現在という二つの要素を、内部から交通させるのは現在の記憶である。⁸⁶

そして、記憶は現在によって獲得され、また記憶は「未来において」利用される。対象から受け取ったものから知覚し、記憶を生成していくなれば、作品は現在を切り分け、「未来において」別の、新たな選択をもたらすようなものとしてある。それが主体的な作品経験におけるひとつの特性であると言えるだろう。

⁸⁶ ジル・ドゥルーズ 『シネマ2 運動イメージ』財津理 齋藤範訳 法政大学出版局 2008年 p. 78

終章

「タブローを作るのは〈見る人たち〉です。グレコが発見されるのは今日なのです。つまり、鑑賞者が公認の作者から三百年後にそのタブローを描くわけです。」マルセル・デュシャン⁸⁷

第一章では19世紀の視覚装置、主にパノラマがもたらした知覚の変容と受容の形式について人々の欲求や衰退の経緯などを分析した。パノラマの主要なモチーフから、人々がどのような代替経験を欲求しているかをみていくと、アイデンティティや日常の現実への投影がみられた。つまり、イメージによる出来事や場所の経験による現実世界への影響があった。そしてそのような現実には作用するような没入が可能になる条件をみていくとそこに存在するのは「主体性」と「触覚性」であった。遍在する目線を持つ自律的な鑑賞と「触覚性」によって起こる没入によって鑑賞者は別の現実を鑑賞者自身のもののように経験することができた。一方、映画は自動的なイメージであり、鑑賞者は疎外されてしまい、自己を投影することができない。パノラマが映画にとって変わられた現在、このような現実的な効果を持つ特異な装置はなくなってしまったようである。そして、鑑賞者の主体的な鑑賞と触覚性というのが、視覚装置の歴史からそして現代美術に至るまで普遍的な概念としてあるということを二章三章で論じた。

第二章ではマルセル・デュシャンの《遺作》を主体的な鑑賞者と時間性、そして不可視のものを中心に論じた。この作品では、鑑賞者が覗き見するという行為を通して、鑑賞者の主体性を超えた共犯性さえ生まれた。写真の持つ停止性と運動が表象する時間の持続性を同時に実現し、現実にはない時間感覚が生じている。そのことにより鑑賞者は視覚的無意識をより触感的にみることができる。また、ステレオスコープなどの視覚装置との共通項からこの作品の「展示的価値」から「礼拝的価値」への逆行を見出した。そして、デュシャンの作った概念である「アンフランスマンス（極薄的）」を「触覚的」なものとして捉え、「演劇性」「触覚性」「極薄的」に共通する主観的な鑑賞者による受容のあり方を提示した。そして、《芸術係数》から鑑賞者が作品を作るというテーゼを持続の概念によって解釈した。

第三章では、マイケル・フリードの『芸術と客体性』からミニマル・アートの「演劇性」について論じた。モダニズム芸術にあった純粋なメディウムの自律性に反して、ミニマル・アートは鑑賞者の経験が作品の構造に含まれており、これを演劇的として批判した。ミニマル・アートをリテラリズム（直写主義）と述べ、「作品から受け取られるべきものは、厳密にその内部に位置しているのに反して、リテラリズムの芸術の経験は、ある状況における客体の経験である—それは実質的には定義上、鑑賞者を含んでいるのである」とその性質の差を明らか

⁸⁷ マルセル・デュシャン『マルセル・デュシャン全著作』ミシェル・サヌイエ編 北山研二訳 未知谷 1995年 p.368

にした。そしてモダニズム芸術においては作品経験の瞬時性があり、ある種啓示的な理解があったのに対し、ミニマル・アートは持続的な時間が発生し、終わりが無いというのがフリードの考えであった。その後現代美術において演劇性は常套手段となり、もはや改めて注視する概念ではなくなっている。しかし、フリードが演劇性というタームによって作品経験の時間性、鑑賞者の身体性というものを明らかにしたことがその後の現代美術の行き先を方向付けたようにも思われる。ここで挙げられている「瞬時性」「明示性」「持続性」「永遠性」といった作品経験の特異性を分析し、圧倒的な芸術経験の時間性とあり方について考察していった。

美術にのみ可能な日常を超えた特別な到達、そうした時間の発生、その経験は、空間を主体的に感知する鑑賞者自身によって、作品と対峙する時に一層共感を持って現れるのではないだろうか。「演劇的」な状況から、また「触覚的」なイメージから、あるいは「極薄的」なものを介してのみ、感知できるものがある。

かつてパノラマによって人間や世界が良くなることができると言われていたように、不可視のものを通じた経験は現実を持ち帰られ、自己の記憶として想起されるだろう。ベルクソンの『物質と記憶』の結論はこのような言葉で閉じられていく。

われわれの目に見えていないのは、時間の内なる意識の、行動の自由度の進展とともに進展し、ますます増大する内的緊張の様相である。すでに古い時代の経験の記憶によって、この意識は、ますます巧妙に過去を繋ぎとめ、より豊かな、より新しい決定のなかで、その過去を現在のなかに統合してゆく。他方では、より高い内的緊張を生きながら、その直接経験を記憶することによって、現在の内的持続のなかに、ますます多くの外的瞬間を取り込みながら、この意識は、より多くの〔自由な〕行為を創造する能力を獲得してゆく（中略）。こうして、時間においても、空間においても、自由は常に必然性のなかにその根を深く延ばしているのであって、内的には必然性との有機的統合を実現しているように思われる。物質からさまざまな知覚を借りながら、精神はそこから自らの生きる糧を引き出し、さらに運動という形で物質にそれらの知覚を返している。そこに精神が刻みこんできたのは、自らの自由である。⁸⁸

私たちは世界に知覚を投げ返すということを繰り返しながらイメージを作り、世界はそれによって変わっていく自由であり続けるのだ。芸術も同じく、独立して存在するのではなく、作品とは鑑賞者と作家の共犯の末に生じるということを様々な例を通じて論じてきた。私達が物を知覚する際にどうしても私達の経験や記憶が関わってしまうものであるならば、それは当然のことである。そして、そこに芸術作品の可能性があると言える。デュシャンが二次元では捉えきれなかった世界に存在するアンフランスマンスを芸術作品として実現したように、あるいは、トニー・スミスが至高の経験をしたことを芸術作品にできないかと意図したように、特別な瞬間への入口を

⁸⁸ アンリ・ベルクソン『物質と記憶 身体と精神の関係についての試論』竹内信夫訳、白水社、2011年、p.335

私達は“芸術作品を通して”発見することができる。そして、その経験が現実を知覚する時にも引き出されるだろう。よって仮想的な経験も記憶となり、その構造はループしていくのではないか。芸術作品の経験が私達の日常の知覚の仕方に影響を与えるならば、その現実と芸術の経験が折り重なる複雑さのなかに生の可能性を見出す。ベルクソンの「より多くの自由な行為を創造する能力」というのは芸術家ではなく、見る者である私達が変わっていく力である。

最後に制作者として。私達が目指したいのは、想起のなかで現実と同じような実在性をもって他の時間を経験することである。それは芸術という媒体を通すことによって、近道となるのかもしれない。そして、その想像力を引き出すための作品のあり方というのがあるのではないだろうか。

時間がその胎内に何を宿しているのかを時間から聞き出した占師たちは、たしかに、この時間というものを、均質なものとしても空虚なものとしても経験してはいなかった。このことをありありと脳裡に想い描ける者は、おそらく、過ぎ去った時間が アインゲデンケン 想起のなかでどのように経験されたかについても、はっきりわかることだろう。つまりは、まったく同じように経験されたのである。⁸⁹

写真や映像の発展は私達の目には見えていなかったものを見せ、世界にそれが存在することを示し続けている。私達は写真や映像によって見えないものも見えるものとして捉え直すことが可能になった。

その一方で、私達は見えないものを見えないまま感知することによっても世界を知ることができないだろうか。私達が目に見ることはできず、しかしそこにあるもの、極薄的であり、触覚的であり、アウラであり・・・といった不可視のものを感知するためのシステムはどのように作られていたかを考察してきた。視覚化されているものと鑑賞者の間にある空隙の存在を認めることによって私達は主体的な知覚との共振を対象との間に見出すことができるのだ。

一度逃したらもう二度と取り戻すことのできない過去のイメージとは、自分こそそれを捉えるべき者であることを認識しなかったあらゆる現在とともに、そのつど消え去ろうとしているイメージなのだ。

90

ベンヤミンは過去のイメージのなかに秘められた索引があり、過去に救済の道を指示しているという。かつて在りし諸世代から私たちへのある期待を担って生きているのだと。私達がそれを捉えるべき主体であると認識し、過去からのイメージを捕まえることが託されている。現代の社会において意味と情報が過剰に充満している中で、

⁸⁹ ヴァルター・ベンヤミン「歴史の概念について」『ベンヤミンコレクション〈2〉エッセイの思想』浅井健二郎編訳 久保哲司 西村龍一 三宅晶子 内村博信訳 筑摩書房 1996、p.664

⁹⁰ 同上、p649

私達は間にあるものを知覚し、自己を投影することが難しくなっているのではないだろうか。リアリティーを追及すればするほど私達が介入する隙間がなくなり、私達の主体性は背後に隠されていくようである。あらためて今、作品が鑑賞者と世界が交感するためのデバイスとなることを望みたい。そこには、人が束の間でさえも逃げ込む欠落、空隙、余白が必ず存在し、自己のなかに新たな現実をつくることができるだろう。そして予言を持ち帰る。

「事実、歴史の転換期にあって人間の知覚器官に課される諸課題は、たんなる視覚の方途では、すなわち静観をもってしては、少しも解決されえない。それらの課題は時間をかけて、触覚的な受容に導かれた慣れをつうじて解決されてゆくほかない。」⁹¹

これはベンヤミンが建築の受容がほかの芸術について考えるのに役立つとして述べたことである。例えばこれを建築ではなく芸術作品にあてはめた時に、私はここにシンパシーの感情を見出したい。知覚を通じて同調すること、このことによってしか理解できないことがあるのではないか。ある出来事を触覚的に経験することが、私達の世界の理解や受容のしかたを知ることに役立つのではないかと思うのである。慣れという空間に対する身体と持続的な時間をつうじて。

空想の錯覚は、文化の現実である。文化の現実は、知性の観点からすればひとつの錯覚であるのだが、しかし、知性がそうした（空想の）錯覚を消散させることができず、またそうするべきでもないひとつの領域で、文化の現実肯定されるのである。たとえば、行動に関して知性が思いつくような必然性は、行動の性質でもなければ行動者の性質でもないのであって、そのような必然性は、行動や行動者を考察する思考者のひとつの性質なのである。というのも、わたしたちは、行動者として行動を成就するかぎり、いかなる必然性も感じることはできず、自分は自由なのだ信じざるをえないからである。その意味で、錯覚は、その錯覚を告発する知性におとらず現実的なものである。つまり、文化は、偽りの経験ではあるが、真の経験でもあるということだ。⁹²

そもそも人間にとって経験とは何だろうか、美術が人の経験に何をもたらすことができるだろうか。

これがこの論文の問いの始まりである。このあまりに漠然とし、抽象的な問いを問うために、時代を跨ぎ、それぞれ別の要素からなる美術や視覚の制度を顧みていくことで、鑑賞者とイメージの間にあるもの、そしてイメージそのものが何であるかについて少しずつ思考を繰り返した。それぞれ別の例でありながら、共通するものを発見していくなかで、鑑賞者がイメージを触覚的に、あるいは主体的に「経験」することの意味について考察してきた。偽りの経験のなかから私たちはショックを受け（知覚し）、情緒を働かせ、思考する。現実にはできな

⁹¹ ヴァルター・ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」『ヴァルター・ベンヤミン著作集2』高木久雄・高原宏平訳、晶文社、1970年、p.183

⁹² ジル・ドゥルーズ『経験論と主体性-ヒュームにおける人間的な自然についての試論』木田元・財津理訳、河出書房新社、2000年、p81

い思考を芸術経験のなかから行い、その観念は未来の現実のなかで「再生産」⁹³されていく。

ベンヤミンは『経験と貧困』の中で、「第一次世界大戦以後の人々の経験の相場はすっかり下落してしまった」⁹⁴と語った。世界史のなかでも最も恐ろしい出来事のひとつを経験した世代において徹底的に、経験というものの虚偽が暴かれてしまったと。戦争の圧倒的な現実を経験してしまったことで経験の伝達不可能性が明らかになってしまった。

この経験の貧困は、一種の新たな未開の状態（Barbarentum）なのだ。⁹⁵

このことを戦争を経験していない現代の私達に近い経験として当てはめられることがあるとすれば東日本大震災であるだろう。もちろん戦争と災害の傷は種類の全く違う比べることのできないものである。しかし、戦争を知らない私達にとって、生きていた現実が揺るがされた瞬間、真実がすべて明らかになってしまった瞬間は唯一あの時ではなかったか。私達は束の間、芸術の意味を見失い、そしてあの甚大すぎる災害を再現前することなどできないと感じた、それがリアルな反応であったように思う。ベンヤミンはこの新しい貧困（Armut [悲惨]）という一種の新たな未開の状態を創造の可能性の起点とできるのではないかと投げかけている。「自分自身の経験だけでなく、他者の経験をも少なからず包摂している生」⁹⁶を、「手堅く、有益で、一回限りのやり方で加工すること」⁹⁷が現在の私達に開かれた道であるとして。その経験をどのように鑑賞者と共有できるか、そして、その美術を通じた経験がどのように人の日常に関わることができるか、そのための方法がこの研究を通して知りたかったことである。

戦後 70 年の現在、直接的に戦争や震災など私達の共有する歴史そのものについて表現するかはそれぞれの選択として、私達は芸術の経験によって、日常に何かを返す、小さくとも作用するような現実を、平行する現実か、エアポケットのように現れる現実か、何らかの形で発生させることができないだろうか。その方法の一つとして、ここで検証した方法が幾らかでも役に立てばと考えている。作品を作るということは少なからず何かを他者と共有するために差し出すことである。必ずしも共感する必要はないが、私達は同じものを経験し、思考を交換することができる。私の役目は今、現在何を体験すべきかについて考え続けることである。

⁹³ ジル・ドゥルーズ『経験論と主体性-ヒュームにおける人間的な自然についての試論』木田元・財津理訳、河出書房新社、2000年、p20

⁹⁴ Walter Benjamin selected writings volume2, part2 1931-1934 translated by Rodney Livingstone and others the Belknap press of Harvard university press 2005 p.731

“No, this much is clear: experience has fallen in value, amid a generation which from 1914 to 1918 had to experience some of the most monstrous events in the history of the world. Perhaps this is less remarkable than it appears. Wasn't it noticed at the time how many people returned from the front in silence? Not richer but poorer in communicable experience?”

⁹⁵ ヴァルター・ベンヤミン「経験と貧困」『ベンヤミンコレクション<2>エッセイの思想』浅井健二郎編訳 久保哲司 西村龍一 三宅晶子 内村博信訳 筑摩書房 1996年 p375

⁹⁶ ヴァルター・ベンヤミン「物語作者」『ベンヤミンコレクション<2>エッセイの思想』浅井健二郎編訳 久保哲司 西村龍一 三宅晶子 内村博信訳 筑摩書房 1996年 p333

⁹⁷ 同上

〔技術の〕不自然な利用の場は戦争である。破壊に破壊を重ねる戦争は、社会がまだ技術を自身の手足とするほどまでに十分には成熟していないこと、そして技術の方も未成熟であって、社会の基本的諸力をまだ捌けずにいることを、証拠だてている。

ヴァルター・ベンヤミン『複製技術時代の芸術作品』

付録

自身の作品について

自身の作品について解説する。

私は知覚的なイメージを用いながらある時間や場所を「再経験する」というテーマで作品をつくっている。時間や運動を作品中に取り込みながら、別の風景を制作している。その際に映像のもつ特性や概念を空間に展開するというを試みている。人は日々たくさんの写真を撮り、目の前の世界を別の形で経験することを求める。とりとめのない膨大な世界の理解、近接には現実をある形に転移させる必要がある。映像はある物事を「再生する」、そのことをより現実的な虚構として現前することができないかというのが私の取る方法である。映像が過去のを現在に「再び生きさせる」としたら、記憶というのもそのようなものだろう。私は、過去や未来の時間に対する共感をそこに現わせたい。そして、ある楽観を含むフィクショナルな共感を通して、私達の生きる日常に反響するような作品を目指している。これがパノラマのような現実を少しだけ良くまなざし直す（記憶を書き換える）ような媒介としてあることを意図している。

私の作品では風景を再構築することが多い。そして、その際に、実際に見知ったものを使うことが多く、私のなかではある風景のシークエンスを作っていると考えている。鑑賞者がその物の持つ記号から自身の記憶を引き出しながら鑑賞する。自明のことを敢えて言うが、インスタレーションは複製芸術ではない。その時と場所に立ち会うこと、一人ずつの身体をもった経験を前提に作品をつくっている。

以下抜粋作品の解説をする。

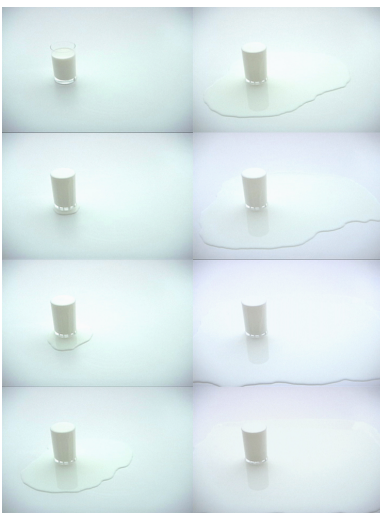
A room was left behind | mixed media 2003

あるカップルの部屋の風景を制作し、それぞれの場所から会話や生活の音が聞こえてくるという人のいない舞台のようなものをつくった。かつてのカップルはもういなく、部屋の物たちが過去の記憶を再現しているという構成である。最初に部屋の明かりが灯り、女性は出て行き、明かりが消えた後に電話が鳴るという話である。見えている物自体はライト以外に変化がないが、不在の痕跡を人はその中にみることができる。それは見えないからこそ、ある誰かではなく、自身の想像をそこに反映させることができる。



absent from world | mixed media 2005

ベッドの上にモーターの入った枕が設置されており、その枕はゆっくりと呼吸している。ベッドの奥には、雲が流れるだけの映像とミルクが少しずつ溢れていく映像がある。反対側の壁にはフィンランド人からもらった手紙が貼付けてある。フィンランド人からの手紙にはこう書いてある。「お父様のご逝去をお悔やみします。私は日本人の死に対する関係がわからないと言わなくてはなりません。フィンランドでは生きていくことは死にゆくことだと言います。人生は常に動いているものであり、止まるものは何也没有ありません」。ただ息を吸い、吐くという人間の基本的な反復行為を示し、流れる時間を生きる(た)人の姿を表した。



たくさんの失われた窓のために | steel, curtain 2006

中越地震が起こった地域に大きな窓とそれを眺めるための階段を設置し、人々に再度その風景を経験してもらおう装置をつくった。たった7段ほどの階段であるが、それを上ること、そして窓とカーテンという日常的なフレームを通すことにより、私的な風景として接近することを目指した。茫漠とした田園風景をフレーミングすることにより、時間と空間への意識をそこで現出させることができる。カーテンがはらむ風がそこにある現在の時間を表出する。過去の出来事を想起すると同時に現在の目の前に風景を同時に経験するようなものとして提示した。



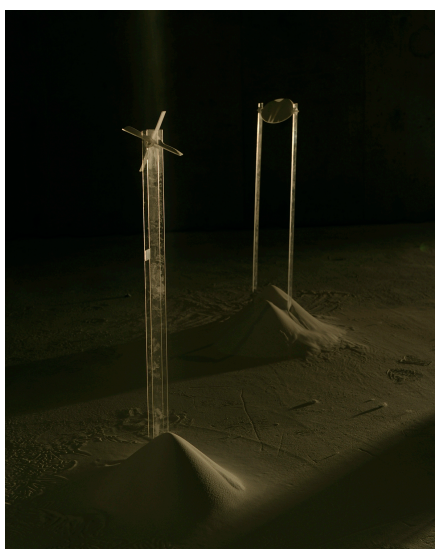
遠くと出会う場所 | steel, flower, path, clouds 2009

先の「たくさんの失われた窓のために」の連作として制作した。作品に辿り着くために雑木林のなかに小径を設定し、その間の時間とプロセスも作品の重要な要素となっている。林の暗がりから一気に視界の開けた場所に出、ワークショップでつくられた長い花畑の道があり、その先に足の長い梯子がかかっている。この作品でははしごにかかる雲を待つ時間がテーマになっている。梯子は運動の象徴としてあり、また豪雪のこの地方では家の屋根に取り付けられているため、梯子の持つ意味の転換も意図した。人は読むことができないが、梯子の中段には” this blue leads to everywhere” という言葉が刻まれている。

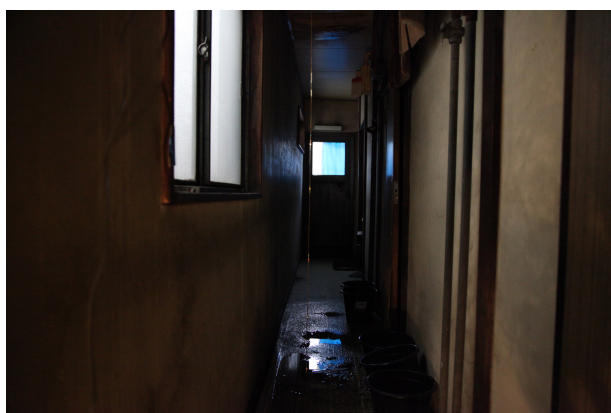
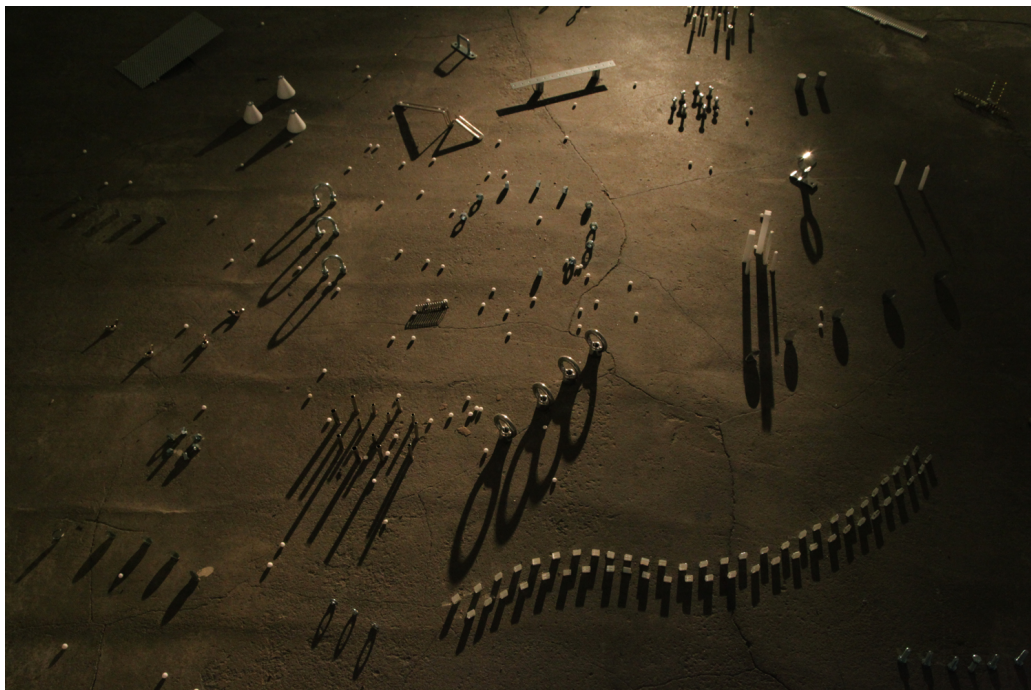


Placing time | FRP, sand, light, motor, acrylic resin

体感する時間をテーマに大きな砂時計の風景を制作した。目の前を光で反射する砂がゆらめき落ちていく。その落ちた砂は様々な形を作りながら、地面に溜まり続ける。9日間というまとまりのある時間の堆積と目の前に知覚される現在が可視化されている。身体的なサイズで時間の経過を観る、あるいは受け取ること、これがこの作品で試みられたことである。生成され続ける作品と見ている鑑賞者の時間は一致する。



1 と 2 の連作として展示場所をテーマに物や光に動きを与え、風景を異化する作品を制作した。1 では展示場所が町工場の地域であるため、ネジやボルトなどを使って町をつくり、スチロールの白い玉がそこを行き来するという小さな模型のような世界をつくった。元工場の朽ちた建物のなかに一つずつ作品を設置し、建物の細部に光を当てていくような構造にした。



2 ではガラス壁のギャラリーの外の緑の風景を利用し、回転する鏡が奇妙な形に光を変形し、室内に反射させる作品をつくった。鏡は外の緑の風景を切り取り、バックミラーのように風景を流していく。反射した光は部屋のなかを縦横無尽に行き来し、精霊のような明かりをもっている。反射した光が奥の暗い部屋に運ばれた時に回転する大きな鏡が待っていて、そこに反射すると鏡文字が壁に映り込むということを意図し、タイミングも大きなテーマになっている。



Mountaintop entrance, a dream after 10 days | mixed media 2012

元々売春宿であった小さな小部屋に小さな山のジオラマを制作した。ドアを開けると、部屋中に色とりどりの草が風に揺れ、霧がたちこめている。背景ではモノクロームの雲が流れ、メタリックの動物がこちら側を見ている。頭上のヘッドライトがサーチライトのように回転し、霧でフォーカスを失った視界に光を当てていく。かつての売春街での妖しい興奮を現在に転化するようなものとして制作した。虚構の風景は10日後の夢に出るだろう。



公園のなかに高所作業車を置き、そこから色とりどりのテープを公園の隅々に渡すというワークショップを行った。この公園は回りをビルに囲まれていて暗い印象があり、子どもも近づかないような場所であった。空洞のようなこの空間に、一本の木を植えたいと思った。日本では祭の際に一本の棒を立て、力を集める風習がある。この代わりに高所作業者を用い、また空間をテープで覆うことで、空間自体のバランスを変化させた。テープのこすれる音、大きなゆらめき、光の反射によって、巨大な生物に包まれているような場所となった。



You will choose the title in the work | mixed media 2013

台湾の檳榔と呼ばれる嗜好品を売る店の看板をモチーフに作品を制作した。この LED の花形の看板は台北の再開発の途上で消え行く風景となっている。檳榔は色気のある女性が売り子をしていたり労働者階級が使用したりしているため一般的にあまりイメージが良くない。しかし、路上に向かって話しかけて続けているような LED の風景が私は気になり、ミニチュアの通りを制作した。花形の看板に混じって、小さな赤と青の電工掲示板が中国語で会話をしている。この男女の会話はこの街の風景についてである。徐々にライトが灯り、ひとつずつ消えていく。異国の風景が変化していくことに対して、通りすがりの外国人である私には何の意見も言うことはできない。



現在の時間と過去の時間は

おそらく共に未来の時間の中に現在し

未来の時間はまた過去の時間の中に含まれる。

あらゆる時間が永遠に現在するとすれば

あらゆる時間は償うことのできぬもの。

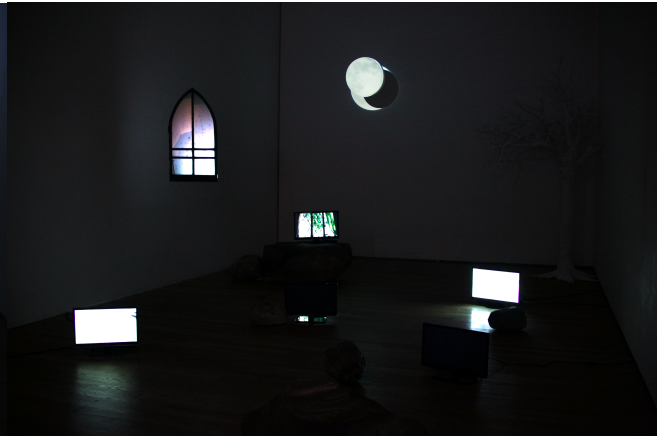
T.S エリオットの『四つの四重奏』の時間の観念はベルクソンの〈純粹持続〉とアウグスティヌスの「三つの時間」論から来ていると訳者の岩崎宗治は述べている⁹⁸。円環的時間と「無時間と時間の交差の点」という到達できないが、垣間みることができるともかもしれないものをテーマに描かれている。

本論を書くにあたりベルクソンの「持続」の概念への関心とエリオットのテーマが同時に表れてきた。これまで時間そのものの作品化や過去の出来事を現前させることなどをテーマに作ってきたが、ここで過去や未来が現前する時間について再考する作品を作りたいと考えた。紙でできた事物、実際の事物、映像に撮られた事物を用い、前後する時間を含んだある風景を制作する。雨の風景から引き出される過去と未来の時間、ある記憶の風景、風景からの空想、イメージの断片を複数のモニターを使用した横軸の変化と縦軸の時間の変化を利用し、ひとつの風景として複数の時間のイメージを集積させていく。

研究対象としてあったデュシャンの《遺作》からいくつかのアイデアを取り出し、観ている現在に持続する時間としての雨、傘に当たる雨の音などを用いて、鑑賞者自身が経験する時間を強調しながらフィクションであるイメージを受け取る。映像の操作可能な時間によるイメージと現在の時間が重なるような提示をし、鑑賞者にフィクションが侵入するような作品を目指す。

鑑賞位置である傘とプロジェクションされた奥の壁の背景の間には、スチロール製の岩が転々と配されており、その間を同じようにモニターが配されている。モニターの中には、雨の夜のシーンから、雨上がりの晴れた空のシーン、木が風に揺れる様子、雪の日の映像、月が雲に隠れる様子などが映し出されている。自分の外側の世界にある想起の部分をモニターに負わせている。そのためにモニターは岩と同化するような形で配置されている必要がある。ふくろうが時折出てくる。眠っていたふくろうは最後には目を覚まし、鑑賞者を眼差してくる。外側にあった想起は受動的なものへと変わっていく。ループ再生ではあるが、雨から月が変わるまでのひとつのシーケンスを構成しており、ろうそくの長さがこの映像全体の経過時間を知らせる。

⁹⁸ T.S エリオット『四つの四重奏』岩崎宗治訳、岩波書店、2011年、p.251



参考文献

- アンリ・ベルクソン | Henri Bergson | 『物質と記憶 身体と精神の関係についての試論』竹内信夫訳 白水社 2011年
- アンリ・ベルクソン | Henri Bergson | 『物質と記憶』合田正人・松本力訳 筑摩書房 2007年
- ヴァルター・ベンヤミン | Walter Benjamin | 「パリ十九世紀の首都」『ベンヤミンコレクション<1>近代の意味』浅井健二郎編訳 久保哲司
西村龍一 三宅晶子 内村博信訳 筑摩書房 1995年
- ヴァルター・ベンヤミン | Walter Benjamin | 「歴史の概念について」『ベンヤミンコレクション<1>近代の意味』浅井健二郎編訳 久保哲司 西村龍一 三宅晶子 内村博信訳 筑摩書房 1995年
- ヴァルター・ベンヤミン | Walter Benjamin | 「経験と貧困」『ベンヤミンコレクション<2>エッセイの思想』浅井健二郎編訳 久保哲司 西村龍一 三宅晶子 内村博信訳 筑摩書房 1996年
- ヴァルター・ベンヤミン | Walter Benjamin | 「物語作者」『ベンヤミンコレクション<2>エッセイの思想』浅井健二郎編訳 久保哲司 西村龍一 三宅晶子 内村博信訳 筑摩書房 1996年
- ヴァルター・ベンヤミン | Walter Benjamin | 「一九〇〇年頃のベルリンの幼年時代」『ベンヤミンコレクション<3>記憶への旅』浅井健二郎編訳 久保哲司訳 筑摩書房 1997年
- ヴァルター・ベンヤミン | Walter Benjamin | 「写真小史」『ヴァルター・ベンヤミン著作集2』田窪清秀・野村修訳 晶文社 1970年
- ヴァルター・ベンヤミン | Walter Benjamin | 「複製技術時代の芸術作品」『ヴァルター・ベンヤミン著作集2』高木久雄・高原宏平訳 晶文社 1970年
- ヴァルター・ベンヤミン | Walter Benjamin | 「複製技術時代の芸術作品」『ベンヤミンコレクション<1>近代の意味』浅井健二郎編訳 久保哲司 西村龍一 三宅晶子 内村博信訳 筑摩書房 1995年
- ヴァルター・ベンヤミン | Walter Benjamin | 『パサーージュ論』第3巻 岩波書店 2003年 今村仁司・三島憲一ほか訳
- スタンリー・カヴェル | Stanley Cavell | 『眼に映る世界-映画の存在論についての考察』石原陽一郎訳 法政大学出版局 2012年
- ジョナサン・クレリー | Jonathan Crary | 『知覚の宙吊り-注意、スペクタクル、近代文化』岡田温司監訳 石谷治寛・大木美智子・橋本梓訳 平凡社 2005年
- ジョナサン・クレリー | Jonathan Crary | 『観察者の系譜-視覚空間の変容とモダニティ』遠藤知巳訳 以文社 2005年
- ベルナール・コマン | Bernard Comment | 『パノラマの世紀』野村正人訳 筑摩書房 1996年
- ジョルジュ・ディディ・ユベルマン | Georges Didi-Huberman | 『残存するイメージ アビ・ヴァールブルクによる美術史と幽霊たちの時間』竹内孝宏 水野千依訳 人文書院 2005年
- ジョルジュ・ディディ・ユベルマン | Georges Didi-Huberman | 「イメージは燃える」『photographers gallery press no.10』橋本一径訳 photographers gallery 2011年
- ジョン・デューイ | John Dewey | 『経験としての芸術』粟田修訳 晃洋書房 2010年
- マルセル・デュシャン | Marcel Duchamp | 『表象の美学』M・サヌイエ編 浜田明訳 牧神社 1977年
- マルセル・デュシャン | Marcel Duchamp | 『マルセル・デュシャン全著作』ミシェル・サヌイエ編 北山研二訳 未知谷 1995年

- ジル・ドゥルーズ | Gilles Deleuze | 『シネマ1 時間イメージ』 宇野邦一訳 法政大学出版局 2006年
- ジル・ドゥルーズ | Gilles Deleuze | 『シネマ2 運動イメージ』 財津理 齋藤範訳 法政大学出版局 2008年
- ジル・ドゥルーズ | Gilles Deleuze | 『経験論と主体性-ヒュームにおける人間的な自然についての試論』 木田元・財津理訳、河出書房新社 2000年
- T.S.エリオット | Thomas Stearns Eliot | 『四つの四重奏』 岩崎宗治訳 岩波書店 2011年
- マイケル・フリード | Michael Fried | 「芸術と客体性」 川田都樹子・藤枝晃雄訳 『批評空間 臨時増刊号モダニズムのハードコア』 太田出版 1995年
- マイケル・フリード | Michael Fried | 「写真のシアトリカルティ2」 photographers gallery press no.9 photographers gallery 2010年
- フリードリヒ・キッター | Friedrich Kittler | 『グラモフォン・フィルム・タイプライター』 石光泰夫・石光輝子訳 筑摩書房 1999年
- ロザリンド・クラウス | Rosalind E. Krauss | 『オリジナリティと反復-ロザリンド・クラウス美術評論集』 小西信之訳 リプロポート 1994年
- ロザリンド・クラウス | Rosalind E. Krauss | 『メディアウムの再発明』 星野太訳 表象08 表象文化論学会 2014年
- ロザリンド・クラウス | Rosalind E. Krauss | 「ミニマリズムとポップ以降の芸術論」 『批評空間 臨時増刊号モダニズムのハードコア』 太田出版 1995年
- オクタビオ・パス | Octavio Paz | 『マルセル・デュシャン論』 宮川淳 柳瀬尚紀訳 書肆風の薔薇 1990年
- カルヴィン・トムキンス | Calvin Tomkins | 『マルセル・デュシャン』 木下哲夫訳 みすず書房 2002年
- 尾崎信一郎 | Shinichiro Ozaki | 「現在性という恩寵 マイケル・フリードを読む」 『セゾンアートプログラム・ジャーナル』 7号 セゾンアートプログラムセンター 2001年
- 林道郎 | Michio Hayashi | 「演劇性（劇場性）をめぐって」 『セゾンアートプログラム・ジャーナル』 7号 セゾンアートプログラムセンター 2001年
- 林道郎 | Michio Hayashi | 「マイケル・フリード 批評と歴史」 『美術手帖 96年4月号』 美術出版社 1996年
- 伊藤俊治 | Toshiharu Ito | 『ジオラマ論』 リプロポート 1986年
- 伊藤俊治 | Toshiharu Ito | 『「写真と絵画」のアルケオロジー—遠近法リアリズム記憶の変容』 白水社 1987年
- 港千尋 | Chihiro Minato | 『記憶-「創造」と「想起」の力』 講談社 1996年
- 三輪健仁 | Takehito Miwa | 『不純なる媒体 1970年前後の映像について』 「ビデオを待ちながら-映像、60年代から今日へ」 東京国立近代美術館 2009年
- 多木浩二 | Koji Taki | 『ベンヤミン『複製技術時代の芸術作品』精読』 岩波書店 2006年
- 瀧口修造 | Shuzo Takiguchi | 『マルセル・デュシャン語録』 美術出版社 1982年
- 田中純 | Jun Tanaka | 『美術史の曖昧な対象 衰退期について』 『批評空間 臨時増刊号モダニズムのハードコア』 太田出版 1995年
- 東野芳明 | Yoshiaki Touno | 『マルセル・デュシャン』 美術出版社 1977年
- 東野芳明 | Yoshiaki Touno | 『マルセル・デュシャン「遺作論」以後』 美術出版社 1990年

謝辞

本論文を執筆するにあたり、修士課程から長年にわたって私の制作・研究をあたたく見守り、ご指導いただきました東京藝術大学教授伊藤俊治先生に心より深謝いたします。

また、本論文をご精読いただき有益なご助言を賜りました東京藝術大学教授佐藤時啓先生に深く感謝いたします。作品副査として作品制作の有意義なご助言を賜りました東京藝術大学准教授鈴木理策先生に深く感謝いたします。そして、外部副査として、武蔵野美術大学教授クリストフ・シャルル先生、多摩美術大学教授港千尋先生から丁寧かつ熱心なご指導を賜りました。ここに厚く感謝の意を表します。