

どのようにアートは受容されるのだろうか⁽¹⁾

北 山 研 二

はじめに

どのようにアートは受容されるのだろうか。アート・ワールドがある対象物をアート作品と見なせば、それは一般にアート作品と見なされる。では、アート・ワールドとは何だろうか。アーサー・ダントー（1924-2013）は、「アート・ワールド」でそう述べるように⁽²⁾、アート・ワールドとは、理論的解釈と美術史の文脈、具体的に言うならばギャラリー関係者、学芸員、研究者さらには場合によってはアーティストたちからなる。彼らは、鑑賞者の代表とも言えるし、評価する（鑑定する）人たちとも言えるだろう。アート・ワールドは、時代や地域が変われば、大なり小なり評価基準を変える。たとえば、マルセル・デュシャン（1887-1968）の《泉》（1917）は、アメリカの当時あってはアート作品ではなかった。ニューヨークのインディペンデント展の最初の展覧会の際に、それは展示されず、展示場とは別な場所に置かれたままだった。関係者は、署名、タイトル、制作年が書かれた男性用便器がアート作品になりうるとは思いもしなかったのである⁽³⁾。今日のアート・ワールドでは、《泉》はレディ・メイドのアートとして迷わず受容される。なぜアート・ワールドは評価基準を変えるのだろうか。時代や地域が変われば、大なり小なり評価基準も変わるからだ。たとえば、17世紀のバロック時代のアート（ニコラ・プッサン（1594-1665）《アルカディアの牧人たち》（1638-1640）⁽⁴⁾を想起してみよう）の評価基準は、19世紀のロマン主義時代のアート（ウジェーヌ・ドラクロワ（1793-1868）《民衆を導く自由の女神》（1830）⁽⁵⁾を想起してみよう）の評価基準とは同じではありえなかった。また、北斎や広重の浮世絵は、ほぼ同時代にありながら、美術的には日本よりもヨーロッパで大いに評価された⁽⁶⁾。もちろん、それだけはない。デュシャンが言うよう

に、あるアーティストが砂漠にその作品を展示しても、作品を鑑賞しながら評価する鑑賞者が、つまりアート・ワールドの代表者でもありうる鑑賞者がいなければ、もはやアート作品としては成り立たないだろう。作品には、鑑賞者が必要なのである⁽⁷⁾。アート作品は、より多くの鑑賞者の賛同を得なければ、アート作品にならないだろう。あるアーティストがギャラリーやフェスティバルに招待されても鑑賞者を満足させなければ、以後招待されにくいだろう。しかしながら、鑑賞者がアートの消費者であるとしても、アーティストが精神的糧の生産者であるとは考えるべきではないだろう。今日のアートは生産=消費の関係からはすでに離脱していて、鑑賞者はアートがアートになるための一構成員だからである。

では、アーティストと鑑賞者が作品によって共有するものとは何だろうか。アーティストと鑑賞者がまず作品をそれぞれのあり方で共有するのは言うまでもないが、それと同時にその背景として無意識的に引き受けているのは、文化である。たとえアーティストが少しばかり既存文化のありようからはみ出すとしても、鑑賞者が既存文化を守りながらもかならずしもそれに満足していないとしても。アートは文化の構成に関わりながら、文化との競合的關係のなかにそれ自体の居場所を見つける。アートは、他に比べて巧妙に文化を原理的に先取りするために、あるいは文化を原理的に今よりは少し別なところに誘導するために、風刺的あるいは象徴的に文化を批判することで初めて、あるいは逆説的にか暴力的にか文化を挑発することで初めて、その存在理由を獲得できる。そうであるからこそ、アートに固有の表象システムは、文化の表象システムとは同じではないが、それらの表象システムは、少しばかりたがいに遠ざかったり、離れたりしながら重なり合うのである。両者間の差異が大きくなればなるほど、アートの影響力は小さくなるし、両者間の

差異が小さくなればなるほど、アートの影響力は大きくなる。それは、家族の一員が家族外の他者から批判されるよりも、家族の他の一員から批判されるときの方がよりショックを受けるのに似ている。アートの表象システムも文化の表象システムも、時代や地域が変われば、変わる。アートは、時代や地域が異なれば、その分異なって受容される。なぜだろうか。それに答えるには、多様化するアートの受容をさまざまな視点から考察しておくべきだろう。そうした考察によってはじめて、アートとは文化との関係にあってどのようなものなのか、さらには将来のアートとは文化との関係にあってどのようなもののかも分かるだろう。さらには、そもそもアートとは何かをも問えるだろう。

1. アーティストが従う表象システムと鑑賞者が従う表象システムは同じなのだろうか

20世紀にあっては、アーティストが作品制作にあたり従う表象システムと、鑑賞者が作品を評価するにあたり従う表象システムとは多かれ少なかれ異なる。前者は主にアートの表象システムであり、後者は主に文化の表象システムであるのだが、大戦争、経済の大恐慌やその影響があったため、既存の文化の表象システムが別な文化の表象システムに取って代わられるなか、ひじょうに影響力のある作品群やアートの運動が同じ考え方そして／あるいは同じ技法にしたがって、アートの表象システムをつくり変えたからだ。しばしばアートの表象システムが文化の表象システムを先取りすることはよく知られている。たとえば、既存のアートの表象システムを打ち壊そうとしたダダ運動が伝統的な文化的価値をも激しく否定したため、1929年の産業先進国で起きた

経済恐慌のあと、伝統的な文化的価値がほぼ現代的な文化的な価値に取って代わられた。さらに、ポップ・アートが1960年代にアメリカに登場してきて、西洋の消費社会をユーモア溢れる風刺の対象に、あるいは自己投影の対象にしているうちに、過剰にして折衷的な別な消費社会、つまり、ジャン＝フランソワ・リオタールが『ポスト・モダンの条件』(1979)⁽⁸⁾で述べているような、ポスト・モダンの消費社会が慌ただしく出現した。今日一般に多くのアーティストは、既存のアートの表象システムに満足していないとしても、意識的にせよ無意識的にせよそれを維持しながら、自分たちの作品で文化の表象システムを批判するか挑発すれば、文化の表象システムが10年後にせよ20年後にせよ変わるだろうと期待する。アートの表象システムが文化の表象システムの変化を予見しているにせよ、文化の表象システムがアートの表象システムによって変更を強えられるにせよだ。それゆえ、西洋では、一作品の展示から受容に至るまでは、両者は互いにずれながらも結び合うか重なり合う。

ほとんどのアーティストは、ビエンナーレ、トリエンナーレ、ドクメンタ(5年ごとに開催)等々の国際展覧会への参加を望む。一定のステータスが獲得できるからだけではなく、自分たちのアートの表象システムに従うにせよ反抗するにせよ、自分たちのアート活動を他のアーティストたちや鑑賞者に、他の場合以上に知ってもらえるからだ。実際のところ、そうした国際展覧会によって、ギャラリー展、美術館展、特別展以上に特別に話題になるアーティストたちが出てくる。なぜなのだろうか。アーサー・ダントーが言うように、国際展覧会の企画者は一種のアート・ワールドの一員であり、大いに注目されるなか同じアートの表象システムを共有するアーティストたちを招待するからには、アーティストたちに対して、既存のアートの表象システムから抜け出す作品(インスタレーションも含む)を大いに期待し、アート・

ワールド全体がそれを承認すれば、新たなアートが生まれるからだ。しかしそこでは、単純に既存のアートの表象システムが新たなアートの表象システムに取って代わられることだけが問題になっているわけではないだろう。では、それらを下支えする文化の表象システムの変容あるいは交代も問題になっているのだろうか。

その問いに答えるには、いくつかの事例を分析しておくべきだろう。まず草間彌生（1929-）のアート⁽⁹⁾を取り上げることにしよう。60年代の草間彌生は、アーティストであり映画監督であるとしても、サイケデリック運動、ポップ・アート運動、さらにはドナルド・ジャッド（1928-1994）、マーク・ロスコ（1903-1970）、バーネット・ニューマン（1905-1970）あるいはアンディー・ウォーホル（1928-1987）のようなアーティストによって支持された運動のさなかにありながら、アメリカの前衛アーティストとして大いに話題にされていた。1966年に草間彌生は、第33回ヴェネチア・ビエンナーレに招待はされなかったが、彼女自身のインスタレーションの屋外展示を許すという組織委員長の許可をもらって、参加した⁽¹⁰⁾。草間は、ルーチョ・フォンタナ（1899-1968）自身から資金援助を受け、彼のミラノにあるアトリエで自分のインスタレーションを準備した。組織委員長の援助もあって、1500個の輝ける銀のボールを、イタリア館のまえに、大量に並べた。このインスタレーション展開中に、草間は金の着物に銀の帯を着けて、一個1,200リラ（2ドル）の銀のボールを売り始めた。それにはハーバード・リードのピラが付いていた。草間のインスタレーションに賛辞を送るピラだ。これら全体が、パフォーマンス《ナルシス・ガーデン》なのである。こうしたにぎにぎしいパフォーマンスのおかげで多くの鑑賞者を集めた。しかし、組織事務局はこれを中止させた。草間は激怒して、「これはポップ・アートなのだ。なぜホッ

トドッグやアイスクリームと同じように銀のボールを売れないのか」⁽¹¹⁾と言った。そこには、二つの問題がある。ヨーロッパとアメリカのアートの表象システム間の差異とヨーロッパとアメリカの文化の表象システム間の差異という問題である。最初の差異とは、その当時ヨーロッパのアートの表象システムでは、販売行為をアートにすることはできなかったことであり、アメリカのアートの表象システムでは、販売行為のアート化が許されたことである。後者の差異とは、ヨーロッパの文化の表象システムではアート作品の価値とは、金銭とは関係がないものではなければならなかったことであり、アメリカの文化の表象システムではアート作品の価値とは、金銭に大に関係していたことである。もし草間が1500個の銀のボールを売り尽くしていたならば、アメリカではその作品＝パフォーマンス＝インスタレーションは最高に評価されていたであろう。ともあれ、《ナルシス・ガーデン》の別ヴァージョン、ひじょうに派手で、ひじょうに単純で、ひじょうにマニヤックなインスタレーションの別ヴァージョンが世界各地で、2003年にブラウンシュヴァイクのアートセンターで、2004年にニューヨークのセントラル・パークのホイットニーのビエンナーレで、2011年にはパリのポンピドゥー・センターで展示された。第33回ヴェネチア・ビエンナーレ（1966）での草間の失敗のおかげで、1500個の銀のボールからなる《ナルシス・ガーデン》を世界中にばらまき、アートの表象システムと文化の表象システムを交差させる結果になったのである。

では、なぜ草間は《ナルシス・ガーデン》という作品名（タイトル）で、1500個の輝く銀のボールからなるパフォーマンスを行ったのだろうか。それを理解するには、それらのボールとは何かを問わねばならない。草間は言う、「われわれは水玉でしかない。われわれは、水玉のおかげで存在できる存在で

あることを忘れるべきではない」⁽¹²⁾と。言うまでもなく、輝く銀のボールとは起源的には水玉のことなのである。草間は、子供時代から昼夜かまわず無数の水玉につきまわっている。しかし、無数の水玉を描き続けることで精神的な病気にならないでいる。草間にとって、円は不活発な平面でしかないが、水玉は、堅固で無限であり、まさしく生なのである。月、太陽、星々もまた水玉なのだ。水玉に保証された平和は、永遠の愛に対する憧憬を揺るぎないものにする。こうした無限に対して、限りない憧憬を抱き、深い感謝の気持ちで満たされると言う。西洋の鑑賞者は、はたして草間のアート世界にそうした無限を見いだすだろうか。日本の鑑賞者はすぐさまそうするだろう。西洋の鑑賞者は、可視的な現前する世界の反映をなす無数の水玉の奇妙な経験をしながら、無数の水玉とは何か、その経験とは何かを問わないでいられないが、日本の鑑賞者ならば、こうした作品に対して戸惑うが共感して、西洋の鑑賞者とは別な経験、一種の永劫回帰の感覚的経験をして喜ぶだろう。そうであれば、草間のうちに西洋の文化の表象システムと日本の文化の表象システムとの差異を両側面とするアートを見て取るべきだろう。この差異こそが、草間アートの多様性の魅力なのである。

ところで、アートの表象システムは文化の表象システムとはどのような関係にあるのだろうか。その問いに答えるには、第二の事例、ソフィ・カルのアート（1953年パリ生まれのアーティストにして作家）を分析しておくべきだろう。写真と語りによって自らを語り、他者を語ること、それがカルのアートである。カルは、アーティストになる前に7年間目的もなく旅行に出かけた。カルは孤独で、職業計画もなかった。パリに帰ると、自分の行き先を決めるために、パリの街やレストランを発見するめに、街ゆく人々の行き先を知るべくパリ市内を歩き回った。そして、見知らぬ人の後に付いて行き

始めてから、やめることなく数ヶ月そうした。相手に気づかれないように写真を撮り、相手の行く先をメモに取ったが、やがて見失うとそれで追跡した相手のことを忘れた。しかし、ある日別の相手を見つけて追跡することにした。やがて見失ったが、その当人が偶然カルの前に現れた。その人がヴェネツィアに旅行に出かけることが分かって、気づかれないように追跡することにした。二週間、カルはその男の写真を撮り、男を描写するために多くのメモを取った。写真とメモでできた作品が《ヴェネツィア組曲》(1980)⁽¹³⁾である。それはアートだろうか。日記でしかないのではないか。造型的創造も、主題的創意もないからだ。しかし、よく観察すると、ジョゼフ・コースス(1945-)や河原温(1933-2014)のようなコンセプチュアル・アートのアーティストたちが、客観に対して、未来のアート作品の着想を提案してプラトニックなアイデアとして言語、時間そして空間をいかに知覚するのかを記録しようと試みるのと同じように、ソフィ・カルは、客観に対して、見知らぬ人を愛するストーカーに固有の微妙な主観、つまりは見知らぬ人について写真を撮りメモを取るときに従う主観を対立させるのである。実際、そこには客観と主観の区別が見いだせる。他方、コンセプチュアル・アートにはアートの表象システムへの反抗が確認できるが、ソフィ・カルにはそれが認めがたい。日常生活が、個人的な感情に促されて観察されたり写真に撮られたりされることから分かるように、文化の表象システムに基づいているからには、むしろソフィ・カルのうちに文化の表象システム自体をアートにする企てがあると認めるべきなのだろうか。一般的に、アートはアートの表象システムや文化の表象システムとアート作品との軋轢を通して革新されるし変化するものだ。ソフィ・カルのアートは、既存のアートの表象システムが内在化しておらず、それに対して外部をなしているのだが、この外部こそが既存のアート

の表象システムを変えるかもしれない。そうであれば、ソフィ・カルが文化の表象システムのアート化に成功したことになるだろう。

日本の鑑賞者は、ソフィ・カルのアートを他国よりも大いに受容している。実際、彼女は講演したり展覧会を開催したりするために喜び勇んで日本に幾度となく来ている⁽¹⁴⁾。なぜなのだろうか。日本人は、ほんとうの自分やあるべき自分がどこに隠れているのか悩むのが好きで、自伝的であり悲劇的な小説や展覧会の方を好むからだろうか。たとえば、2004年秋に、大阪の国立国際美術館で「マルセル・デュシャンと20世紀美術展」という大展覧会が組織されて、50,000人が入場した。コンテンポラリー・アート展としては大記録である。しかし、2005年春この美術館のヴァン・ゴッホ展には、400,000人のファンが入場した。これで、「マルセル・デュシャンと20世紀美術展」の入場者数大記録は忘れられた。日本人は、価値判断の変更や思考方法の変更を要求するアーティストよりは、悲劇的で自伝的なアーティストの方を好む。日本人は、判官贔屓という言い方が示すように何よりも強圧的な人（自我）よりは壊れやすく共感を寄せやすい人（自我）の方を好むのである。それゆえ、自伝的アートに関して言えば、日本人は、クリスティアン・ボルタンスキー（1944-）の展覧会よりはソフィ・カルの展覧会の方に足繁く通う。ボルタンスキーのアート作品⁽¹⁵⁾は、ソフィ・カルのアート作品より造形的で創意に溢れ文化論的で暴力的で挑発的だからである。ボルタンスキーの場合、写真が過剰に拡大さればけたり、子供時代を思い出させるビスケットの箱の奥に置かれたり、撮影用ライトに照らされたりした展示や、あるいは多くの古着が吊されたり地面に置かれたりした展示をするからであり、他方、ソフィ・カルのアート作品はセラピー的なアート活動をなすからである。そうであるならば、アートの表象システムと文化の表象システムに関する西洋と

日本との差異をさらに強調すべきなのだろうか。

アートの表象システムと文化の表象システムの相互陥入的關係をさらに理解するために、第三の事例、サンチャゴ・シエラのアート⁽¹⁶⁾を分析することにしよう。サンチャゴ・シエラは1966年生まれのスเปนのアーティストである。そのアートは主に、資本主義社会に依存しながらも現実にはそれを隠すアートの制度を風刺するか挑発することにある。2001年には第49回ヴェネチア・ビエンナーレに参加するにあたり、サンチャゴ・シエラは200人の移民、セネガル出身者、中国出身者またはイタリア南部出身者でそれぞれ髪が黒いか茶色である移民を捜し、133人見つけた。彼らは、サン＝マルコ広場をうろろうする刺青師か偽物バック販売人だった。サンチャゴ・シエラは、髪の色をブロンドに染めるという計画のビデオ撮影に協力するよう頼んだ。彼はそれぞれに参加費に120000リラ（60ドル）支払った⁽¹⁷⁾。このパフォーマンスはそれゆえ、鑑賞者に、移民たちの見かけと彼らのアイデンティティーの關係についてよく考えるよう促す。しかし、日本人ならば、髪の色による人間のアイデンティティー確定については問題にしないだろう。今日の日本人は、髪染めすることを好むからだ。アジア人であつてさえも、髪の色によって互いに識別できないし、できるとしても、話し方や行動の仕方によってそうなのである。いずれにしても、サンチャゴ・シエラにあつては、アートの表象システムと文化の表象システムの予想外の競合的交錯が問題なのである。アートの表象システムは、雇用者と被雇用者の關係、たとえば資本主義的交換關係を内在化しにくいのに對して、文化の表象システムは資本主義的交換關係と密接に結びつく。言い換えれば、アートの表象システムは、資本主義的交換關係に気がつかず、貧者や弱者たる移民の注意を引くことがないならば、将来の展望を欠いた袋小路に落ち込むことになるだろう。貧者

や弱者たる移民こそ、富裕者や帰化市民によって支えられた既存のアートの表象システムにとっては外部をなすのだから、このシステムを変更することになるだろう。思い出してみよう、19世紀後半に、モダン・アートの表象システムは文化の表象システムとつながり、文化の表象システムが現代化した生産＝消費のシステムを内在化し始めて、現代生活を重要視する方を好む小ブルジョワジーの注目を集め、彼らがモダン・アートの支持者になった⁽¹⁸⁾。ところが、サンチャゴ・シエラのアート活動がわれわれに示すように、コンテンポラリー・アートの作品ですら、資本主義的交換なしでは制作されえないのである。それが、今日のアート活動に内在する逆説なのである。サンチャゴ・シエラは、アートの制度の一員でありながら、資本主義化しすぎた社会を批判しながら、暗黙裏に資本主義化した今日のアート活動を糾弾する。彼は、資本主義的アート活動をしながらもあるいは偽装しながら（たとえば、水洗トイレが普及していないインドから回収された排泄物運搬具をシングルベッドサイズの板20枚にして、イギリスの老舗ギャラリー、リッソン・ギャラリーに高価で売りつけた⁽¹⁹⁾）、自身のアートにおいてアートの表象システムと文化の表象システムの交錯を企てる。さて、彼はアートの表象システムを変えたいのだろうか、文化の表象システムを変えたいのだろうか。両者を同時に革新したいのだろうか。そのアートの受容とはどのようなものなのだろうか。受容のありようによっては、鑑賞者にそしてアーティストに両システムを革新するように仕向けているのだろうか。両システムをいっそう密接に接続させるような、そんなアートの革命になるのだろうか。

ところで、以上の三つの事例は、アートとは何かを問いながらも、アイデンティティーを問題にする。草間彌生は、自身のアイデンティティーの崩壊を無意識的に避けるために無数の水玉を造り続ける。ソフィ・カルは、きわ

めて壊れやすい自身のアイデンティティーを少しばかり無意識的に再構築するために、自らを語り他者との特殊化した関係を語る。サンチャゴ・シエラは、複数の人たちの可視的に識別可能な外見が同一になると、他者のアイデンティティーをいかに確定できるかを問うし、それを鑑賞者に要求するし、自分自身の問題として引き受ける（たとえば、第55回ヴェネチアビエンナーレ（2013）ではスペイン館の企画展にはスペインのパスポート所持者以外への入場を規制したからだ⁽²⁰⁾）。かつては、アーティストはアートの表象システムにしたがってアートの作品を制作し、鑑賞者は文化の表象システムにしたがってそれを受容した。今日では、既存のアートの表象システムに従うアーティストもいるが、それに従わずにその非忠実さを自分たちのアートにするアーティストが多くいる、そこに文化の表象システムを導入するにせよしないにせよ。それが、彼らのアートの表象システムに対する態度なのであり、アーティストのアイデンティティーをなすものなのだ。さて、鑑賞者は、こうしたアイデンティティー選択あるいは選択不能性にしたがって、どのように反応すべきなのだろうか。それぞれのアートの受容のありようが彼らのアートをなすものなのだろう。

2. 作品名が翻訳される時、作品受容のあり方も変わるのだろうか

作品名（タイトル）は作品の一部をなすのだろうか。もちろんそうだ。レディ・メイド作品が作品名（タイトル）によってアート化するのはよく知られているが、ルネ・マグリット（1898-1967）の作品、たとえば《複製禁止》（1937）や《イメージの裏切り》（1929）は絵画画像と作品名の結合によってこそ、作品として成り立っているのではないだろうか。どのような作品とい

えども、それ固有の作品名を持つ。事後的であれ（「タイトルなし」でさえ、その意味で作品名（タイトル）とされる）。では、翻訳された作品名は作品の一部をなすのだろうか。もちろんそうだ。作品名が作品の一部をなすのであれば、翻訳されたとき、作品自体は少しも変容しないのだろうか。たとえば、英語使用の国や地域、フランス語使用の国や地域の作品が日本語使用の国に展示されるとき、いかなる問題も起きないのだろうか。英語＝日本語、フランス語＝日本語でないかぎり、多くの場合、意味論的にも文化論的にも差異が生じるだろう。そうした差異があるからよい翻訳が要請されるとも言えるだろう。そもそも、作品名という語句（文章）の翻訳は、その解釈抜きにしてはありえないだろう。解釈は、アートの表象システムや文化の表象システムにしたがって初めて行われるものだ。たとえば、クリスチャン・ボルタンスキーによるフランス語の作品名 *Réserve, Canada*⁽²¹⁾ は、字義通りに《ストック置場、カナダ》（1988）と翻訳される。日本人の鑑賞者が、このインスタレーションだけを見て、作品の説明を読まずにいたら、これはカナダで集められた古着の置き場であると信じてしまい、なぜボルタンスキーがそうした作品名（タイトル）をつけたのか考えもせず、見えるものだけを見ることだろう。日本人の鑑賞者にとっては、そうした古着がかつて着用していた人々の不在を感じさせるという、古着の現実的現前しか問題にならないだろう。西洋の鑑賞者ならば、このインスタレーションは、ガス室の犠牲者の持ち物が選別されストックされた仮小屋に与えられた名を参照していること、そしてこの作品名（タイトル）のカナダとは当時の富の象徴であることをすでに承知している。そうであるならば、この作品名（タイトル）を「ガス室の犠牲者の持ち物が選別されストックされた仮小屋カナダを想起させるストック置場」という日本語にすべきだろうか。ボルタンスキーはそうは望まなかつ

ただろう。実際のところ、少しばかり過剰なそうした説明では、意味深な作品名（タイトル）に固有の魅力を消してしまうだろう。しかし、作品名（タイトル）の翻訳にあたり、社会的文化的な解釈なり説明なりがなければ、実際の鑑賞者には理解されないだろう。それゆえ、作品名（タイトル）の翻訳の問題とは何かを問うことなしでは、言語が異なる国や地域で、どのようにアートが受容されるのかを分からないだろう。作品名（タイトル）の翻訳の問題によって、アートの表象システムといえども、ある国なり地域なりの文化の表象システムと他の国なり地域なりの文化の表象システムとの隔たり（差異）をなくすことはできないことに気がつかされるのだ。そうであるならば、アートの作品は、隔たり（差異）を乗り越えられないのだろうか。乗り越えられるが、部分的でしかない。今日、膨大なアートの作品が世界各国なり地域なりで日々展示されているが、それらがありのままに受容されているのかは問われてはいない。それを論じるのはきわめて難しいのが現実である。

他の事例を取り上げることにしよう。ロイ・リキテンスタイン（1923-1997）の *In the Car*（1963）⁽²²⁾ である。ここでは、作品名（タイトル）の翻訳の問題ではなく、アートの表象システムと文化の表象システムの絡み合いの問題を扱うことにしよう。タイトル *In the Car* は翻訳されずにそのままのタイトルで展示されることが多いからだ。この作品名（タイトル）は見えるものしか指し示さず、むしろ指示詞としてタブロー（図像）そのものを指し示す。*In the Car* の実際の情報源は、ひじょうに人気のあった *Girls' Romances number 78*（1961年9月刊）であることや、原典の文章にあるように、この女性が「彼とはいっしょに車には乗らないわという自分の約束を守ると誓ったのよ、そうなることを知る前のことだったけれど」と言うのを知らなくても、下心ありありの男性運転者が何かを怖がる女性を見つめるという大げさ

なマンガに秘めた魅惑のシーンのタブローだけには気がつくだろう。こうした文脈があったとしても、鑑賞者は、タブローが見るべきものとして示すものだけしか見ないだろう。とはいえ、当時にあってはよく知らない男性の車に乗ることは、男性の誘惑を承知したことを意味していたという文化の表象システムが分かれば、話は別だろう。車を所有することが文化的ステータスになり、それに乗ることは同じく自分のステータス・アップになった時代だからだ。それが分かれば、消費社会のさなかにあり、何かに一体感を求めて何かに夢中になるという、何かが膨張して何かが変わる時代の雰囲気や情動を体現したマンガのワン・シーンをタブローにすることの意味とは何か、なぜそれがアートの作品になるのかを問いながら、このタブローを解釈することだろう。ともあれ、文化の表象システムを知るか知らないかの差が *In the Car* をアートと見なすかどうかの問題になるだろう。さらには、文化の表象システムを知って初めて、*In the Car* がその文化の表象システム自体をアート化する可能性を問うアートだということに大なり小なり納得するだろう。

さて、ボルタンスキーとリキテンスタインの二つの事例では、いっそう文化的な文脈が求められているが、これは無視できない文化的隔たりがあることを示しているだろう。それでも、その隔たりは、アート作品を多く見ていれば、それを紹介するための研究等を読んでいれば、了解されるだろうし、乗り越えられることもあるだろう。もちろん、オリジナルの作品名（タイトル）は、その翻訳されたものとは、多くの場合アートのにも文化的に同一ではないだろうが、どうすれば同一になるかはもはや問題にはならないだろう。ここでは同一ではないことのおかげでアートの多様性が与えられるのであり（*In the Car* の場合ならば、文化の表象システムの有無がアートとは何かという問いを呼び寄せるからだ）、そのことによって別な隔たりが立ち上がるだろ

うが、それはむしろ肯定的なものだろう。

他の事例を考察してみよう。葛飾北斎（1760-1849）の《神奈川沖浪裏》（1831）である。フランス語訳は *La vague descendante au large de Kanagawa*⁽²³⁾ [《神奈川沖の落ちる大波》] であり、英語訳は *The Great Wave off Kanagawa*⁽²⁴⁾ or *The Great Wave at Kanagawa*⁽²⁵⁾ [《神奈川沖の落ちる大波》または《神奈川の大波》] である。まず、現今の神奈川県は、江戸時代は相模と呼ばれていた。神奈川とは、横浜の中心地に近い神奈川港をほぼ指し示す固有名詞だった。さて、一般に日本の鑑賞者には、神奈川沖は普段は静かであるが、濃い灰色の空や富士山の裏まで舞い上がる積乱雲の動きが示すように、途方もない突風が吹けば、海が激しく渦巻いたであろうことは知られている。この図像では、富士山とか弱い貨物船を飲み込まんばかりの巨大な波との間の際立って美しいコントラストが目立つ。さて、フランス語と英語の訳でそれがリアルに伝わるだろうか。鑑賞者にまったく自由に解釈するに任せているのだろうか。ともかく、いずれの訳も、動的構成を、さらには富士山を覆う耳を聳るばかりの巨大な大波のような意外な動的形象を重視する、そんな別なアートの表象システムをなしている⁽²⁶⁾。それは、日本人よりは外国人によって多く受容されるシステムなのだ。この日本的浮世絵は日本の象徴としていまだによく売れる。それは、日本にやってくる旅行者にとっては貴重なお土産なのである。この浮世絵は、いまだに多くの鑑賞者を魅了し続ける。日本の古い世代では既存のアートの表象システムや文化の表象システムを維持し続けているが、若い世代では次第にこれらのシステムは弱体化して、別なアートの表象システムが次第に強くなり、逆輸入された説明しがたい崇高さを受容し始めている。

作品名（タイトル）と密接に結びついた解釈される表象の問題にもっと的

確に答えるために、アート作品として展示されるものはどのように受容されるのかを問うことにしよう。あるアーティストがある国なり地域で制作される場合の文化的文脈は、それが展示される他の国なり地域で受容される場合の文化的文脈とは必ずしも同一ではない。二つの文化的文脈の差異は、二つの解釈される表象の差異を生み出すのだろうか。そうだ。そこにはシステム間の差異があるからだ。たとえば、西洋の鑑賞者は、アート作品として展示された現実のオブジェを見ながら、アート制作の意図とはなにか、そこでのアートの表象システムと文化の表象システムの関係とは何かを問うのを忘れないが、日本人の鑑賞者は、好きな作品の細部にこだわり、アーティストの意図した考えを探したりしないし、アートについて再考するように促されるのを嫌がる。そしてアートについての論述を避けて、作品を感覚的に見たがる。知性よりは感覚的快楽を好み、西洋と日本との間のアートの隔たりを認めたがらない。確かに、理想的なアート共同体に留まりたいながらも、そうした隔たりが消えないことも、アートの多様性があることも承知している。趣味の問題を別にして、アートがアートの表象システムと文化の表象システムのいかなる差異も受け入れれば、アートと文化の軋轢においてこそ、アートが一新されるし革新されるし、一新も革新もなければ、アートがアートではなくなることも認める。そうであれば、一般論としてアートには消えない差異が内包され続けるからには、それは再認識され受容されなければならないだろう。ところで、差異は内包されるとはいえ、一種の外部なのである。いわば、差異は外部として内包されると言ってもよいだろう。外部と遭遇しない、縮小再生産されるアートはそもそもアートではないからである。

3. パブリック・アートは、アートなのか文化なのか

パブリック・アートの作品は、一般にアートの表象システムと文化の表象システムとの一致があって初めて制作される⁽²⁷⁾。さて、両システムの間を明らかにするために、視界を遮る一時的なパブリック・アートと恒久的なパブリック・アートを比較してみよう。一方は、クリスト（1935-）⁽²⁸⁾とジャンヌ＝クロード（1935-2009）による《ランニング・フェンス、ソノマ郡とマリン郡、カリフォルニア》（1972-1976）⁽²⁹⁾であり、他方は、ミニマル・アートのリチャード・セラ（1939-）による《傾いた弧》（1981）⁽³⁰⁾である。両作品とも、一時的にせよ恒久的にせよ、公共空間を占有し、風景の一部を隠し視界を遮るのに対して、一般のパブリック・アートは歴史的建造物のように、それが設置される公共空間を際立たせ、文化の表象システムを強化する。さて、《ランニング・フェンス》と《傾いた弧》の場合、占有された公共空間周辺の一般住民の反応はどんなものだったのだろうか。それらが設置される前に漠然と広がる風景を見ていた住民は、その風景が隠されたのを知って驚愕したであろう。住民にとっては、風景がそこにあるにもかかわらず、視覚的に消滅したからである。現前する目に見える別な風景という風景ではなくなった風景と、かつてそこにあったが、消えて不在の目に見えない風景との間の認識論的隔たりを自覚せざるをえなかったろう。実際のところは、住民にせよ通行人にせよ鑑賞者にせよ、どのようにパブリック・アートの作品を受容しているのだろうか。

《ランニング・フェンス》について言えば、この景観遮断用カーテンは高さ5.5 m、長さ39.5 kmで、サンフランシスコ北方ソノマ郡とマリン郡の59の私有地を横断するというインスタレーションだが、まずはそれを設置できる

許可が必要で、すべての許可を得るまでに4年かかった。そしてできあがったインスタレーションは、公共空間化する私有地間の58の現実的境界を横断した。このアート作品は、カーテンの向こう側とこちら側とでは互いに既存の風景が消されただけではなく、さらには問題の境界も消された。実際のところ、一時的ではあれ住民にせよ通行人にせよ鑑賞者にせよ彼らに境界を忘れさせた。そのとき、彼らはアートが一時的ではあれ境界を消せると思っただろうか。肯定の答えならば、アートは文化の象徴システムを停止できて、現実世界にかりそめながらアートの自由を獲得できることと言うに等しい。しかし、《ランニング・フェンス》は、住民にせよ通行人にせよ鑑賞者にせよ彼らの記憶にアートの自由を刻印したとはいえ、ランニング・フェンス設置から10日後に消えたのである。ここでのアートの受容とは、アートの限定的な自由をあるいはアートに対する限定的な住民の寛大さを意味することになる。そして、アートの表象システムが文化の表象システムを一時的に失効させた事例になるばかりか、それがアートとして受容された好例になるだろう。

それに対して、リチャード・セラによるパブリック・アート《傾いた弧》は、合衆国総合行政管理局によって注文されたサイト・スペシフィックな彫刻（特定の場所に設置された彫刻）だった。それは、ニューヨーク市マンハッタンの一連邦ビルの正面にある広場フェデラル・プラザに設置された彫刻である。《傾いた弧》は、恒久的に設置される作品として1981年に建造された。それは、長さ37m、高さ3.7m、厚さ6.4cmの未完成の耐候性高張力鋼板だった。風景が一変し、いままでの通行が遮断される途方もない驚くべきパブリック・アートの出現だったろう。アートの表象システムが文化の表象システムに突然乱入してきたと言っても過言ではなかったろう。「えっ、アートが美術館を出て一人歩きしたの？」と言いたくなかったろう。それで収

まれば、前代未聞の画期的パブリック・アートになったろう。しかし、行政当局は、周辺住民によるこのインスタレーションに対する抗議行動を受けて、《傾いた弧》を移転撤去することにした。作者リチャード・セラは激怒した。セラが断固移転撤去を拒否したため、これは法廷闘争に発展した。法廷論争は長期にわたり、多くのアーティストがリチャード・セラを擁護した。しかし、1989年に《傾いた弧》は撤去された。なぜなのだろうか。実際住民の自由な移動を遮り、住民は迂回せざるをえなかったからだ。住民の代表である行政当局は、リチャード・セラにこの作品を公共広場に設置することを要請しながら、これを後に撤回したのである。もしリチャード・セラがこうした未完成の(?)堅牢な鉄板ではなく、壁画を設置したら、行政当局はそれを撤去しなかっただろう。リチャード・セラがその鉄板を一時的にしか設置しなかったら、住民は怒らなかつたろう。ともあれ、文化の表象システムがここではアートの表象システムを停止したのである。たとえこのインスタレーションが他所でパブリック・アートとして受容されることがあるとしても、それはまったく別ものになる。パブリック・アートは、その場所に特化して着想されたサイト・スペシフィック・アートだからである。パブリック・アートの需要を決定するのは、住民としての鑑賞者あるいは鑑賞者となった住民なのである。ここでは、アートの表象システムに対する文化の表象システムの優位性が確認できる。ならば、美術館やフェスティバルではその逆が成り立っているということだろうか。

おわりに

理想的な「アートの受容」はありうるのだろうか。この問いに対しては、

限定的一時的であるならば肯定的に答えられる。《ランニング・フェンス》がそうだからである。しかし、そうした限定なしでは、否定的な答えしか用意できない。否定的な答えにあつては、アートの受容の基準が変わらないだろうから。逆に、アートの受容の基準が変わらないならば、アートもまた変わらないと言えるだろう。理想的な「アートの受容」は、理想的なアートと同じように現実にはなされてはいない。ところで、アートの受容が多様であるならば、既存のアートとは別なアートも生み出されうるだろう。たとえば、19世紀後半では、北斎、広重、歌麿等のような多くの浮世絵が日本よりはヨーロッパで大いに歓迎されて、マネ、モネ、ドガ等の画家に関するジャポニスム研究が示すように、モダン・アート運動の引き金になった。それに反して、明治政府は、徳川幕府体制を終わらせて、日本の近代化に突っ走るなか、アートの世界も同様で、江戸時代に栄えた浮世絵のような伝統的な文化を排除したのである。明治政府は、ヨーロッパ近代を象徴するモダン・アートを学ぶべく、フランスの国立美術学校へと多くの画学生を派遣した⁽³¹⁾。モダン・アートが浮世絵に影響を受けた印象派からなることを知らずに。これが、浮世絵に関わるアートの受容の多様性の例だ。

アートの受容のありようで、草間彌生、ソフィ・カル、サンチャゴ・シエラにおけるアイデンティティーの問題を考察したときと同じように、アートの問題がまた浮上する。つまり、アートとは何か、何がアートになりうるのかという問題だ。そして、作品（タイトル）の翻訳の問題によって多様化するアートの表象システムと文化の表象システムの競合関係が明らかとなった。こうした多様化によって、やがては既存のものとは別のアートの表象システムに基づく、別のアートが生まれる契機ができるだろう。たとえば、アメリカのアーティスト、ジェフ・クーンズ（1955-）のアート⁽³²⁾は、デュシャン

のレディ・メイド、クレス・オレデンバーグの桁外れに膨くらんだインスタレーションからなるアート、消費社会に溢れる日常的なイメージ群を増殖するポップ・アート、注目されるイメージの乗っ取りを实践するアプロプリエーション（盗用アートとも言われるように、よく知られたイメージ群からイメージを取り出し新しい文脈に組み入れるアート制作）のような考えをそれぞれ交差させて、それを拒否する既存のアートの表象システムとそれを認める別なアートの表象システムとを競合関係に入れる。さらには、何度も著作権侵害の判決を受けていながら、文化の表象システムとも激しい競合関係にも入っているのである。さて、それはアートの受容とあらたなアートの誕生の好例になりうるのだろうか。

注

- (1) 本論文は、Kenji Kitayama, « Questions sur la diversification de l'art » (*Recherches en esthétique*, ReE n° 21, « La réception de l'art », Association d'Études et de recherches en esthétique et arts plastiques, CEREAP, Paris, L'Harmattan, 2016, pp. 96-103) を翻訳し大幅に改稿したものである。とりわけアートの表象システムと文化の表象システムの競合関係について大幅に加筆改稿した。
- (2) *Journal of Philosophy* 61, 1964, pp. 571-84; "Artworks and Real Things", *Theoria* 39, pp. 1-17. Cf. Arthur Danto, *Transfiguration of the commonplace*, Combrige, MA: Harvard University Press, 1981 [Cf. アーサー・ダントー「アート・ワールド」『分析美学基本論文集』（西村清和訳）、勁草書房、2015].
- (3) Cf. 北山研二「訳者あとがき」、ジョルジュ・シャルボニエ『デュシャンとの対話』（北山研二訳）、みすず書房、1997、p. 127；マルセル・デュシャン「シュザンヌ・デュシャンへの手紙」『マルセル・デュシャン書簡集』（北山研二訳）、白水社、2009、pp. 51-52。《泉》の展示を巡る状況等については、以下を参照せよ。Kenji Kitayama, *L'art, excès & frontières*, Paris, L'Harmattan, 2014, pp. 20-22。デュシャンのアートをさらに理解するには、以下を参照せよ。北山研二「見ること、聞くこと、感ずること、考えること、そして想像すること——三つの『彼女の独身者たちに

- よって裸にされた花嫁、さえも』、*AC*²、Shu Uemura、1996、pp. 17-23；北山研二「デュシャンとその蝶番」『ヨーロッパ文化研究』第18集、pp. 98-140；Kenji Kitayama、*« Un paradoxe auto-référentiel chez Rousset, Méliès et Duchamp »* 『成城文藝』第184号、成城大学文芸学部、pp. 28-64；北山研二「ノートのマルセル・デュシャン、蝶番の思索者」、国立国際美術館『「マルセル・デュシャンと20世紀美術」展カタログ』、朝日新聞社、2004、pp. 32-39；北山研二「外を思考するもの(1) —マルセル・デュシャンの場合」『AZUR』8号、成城大学フランス語フランス文化研究会、pp. 1-20；北山研二「アンフラマンズまたは外部の断面」『「静寂と色彩：月光のアンフラマンズ」展カタログ』、川村記念美術館、2009、pp. 8-9。
- (4) [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nicolas_Poussin_-_Et_in_Arcadia_ego_\(deuxième_version\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nicolas_Poussin_-_Et_in_Arcadia_ego_(deuxième_version).jpg)
- (5) https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eugène_Delacroix_-_La_liberté_guidant_le_peuple.jpg
- (6) Cf. 北山研二「グローバル現象とジャポニスムについて」『グローカリゼーションと文化移転』、成城大学民族学研究所グローバル研究センター、2011、pp. 11-74。
- (7) Cf. ジョルジュ・シャルボニエ「絵画をする人」『デュシャンとの対話』（北山研二訳）、みすず書房、1997、p. 92。
- (8) ジャン＝フランソワ・リオタール『ポスト・モダンの条件』（小林康夫訳）、水声社、1989。
- (9) Cf. 草間彌生のオフィシャル・サイト：<http://www.yayoi-kusama.jp/>。草間彌生のアートをよく理解するには以下を参照せよ。草間彌生『無限の網——草間彌生の自伝——』、新潮文庫、2013；草間彌生『水玉の履歴書』、集英社新書、2013；東京都現代美術館『「草間彌生 LOVE FOREVER : YAYOI KUSAMA, 1958-1968 ニューヨーク／東京 IN FULL BLOOM : YAYOI KUSAMA, TEARS IN JAPAN」展カタログ』、淡光社、1999；森美術館『「クサマトリックス 草間彌生展」カタログ』、角川書店、2004；Le Centre Georges Pompidou、*Le catalogue de L'Exposition « Yayoi Kusama »*、Paris、Le Centre Georges Pompidou、2011；国立新美術館『「草間彌生 わが永遠の魂展」カタログ』、朝日新聞社、2017。
- (10) 『無限の網——草間彌生の自伝——』、p. 57。
- (11) 『無限の網——草間彌生の自伝——』、p. 57。
- (12) 『水玉の履歴書』、p. 14；ワタリウム美術館『「草間彌生、たたかう」』、ACCESS、2011、p. 55。

- (13) ソフィ・カル「ヴェネツィア組曲」『本当の話』（野崎歓訳）、平凡社、1999（Sophie Calle, *Suite Vénitienne*, Paris, Editions de l'Etoile, 1980）。ソフィ・カルについて詳しく知るには以下を参照せよ。ソフィ・カル／鷺見洋一／近藤幸夫／村山康男／小潟昭夫／田中淳一／中島恵『ソフィ・カル——歩行と芸術』（1999年11月15日の講演会の記録集）、慶應義塾大学アート・センター、2002；Sophie Calle, *A suivre...*, catalogue de l'exposition du Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris, Editions Amis du Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1991；*À suivre...* Livre IV, *Doubles-jeux*, Arles, Actes Sud, coll. « Peinture, BD », Coffret de 7 volumes, 2002.
- (14) たとえば、1999年に慶應義塾大学アート・センター企画のソフィ・カル——歩行と芸術の講演をした。同じく1999年に原美術館の「極限性激痛展」に、2013年に原美術館の「最後の時／最初の時展」に、2013年に森美術館の「Love展」に際して来日するばかりではなく、講演会も多く行っている。他方、1984年に奨学金を受給して3ヶ月間日本に留学していたことの動機付けも小さくないだろう。
- (15) Cf. 湯沢英彦『クリスチャン・ボルタンスキー——死者のモニュメント』、水声社、2004；クリスチャン・ボルタンスキー／カトリーヌ・グルニエ『クリスチャン・ボルタンスキーの可能な人生』（佐藤京子訳）、水声社、2010；Christian Boltanski et Catherine Grenier, *La vie possible de Christian Boltanski*, Paris, Seuil, 2007；Lynn Gumpert, *Christian Boltanski*, traduit de l'américain par Anne Rochette, Paris, Flammarion, «La Création contemporaine», 1992；Christian Boltanski, *Christian Boltanski*, Paris, Flammarion, «La Création contemporaine», 2010；Catherine Grenier, Jean-Hubert Martin, Daniel Mendelsohn ..., *Christian Boltanski*, Paris, Flammarion, 2011.
- (16) Cf. Le site officiel : http://www.santiago-sierra.com/index_1024.php
- (17) サンチャゴ・シエラが133人の髪の毛をブロンドにする場面は以下を参照せよ。
http://www.santiago-sierra.com/200103_1024.php
- (18) Cf. 北山研二「なぜモダン・アートはモダン・アートなのか」『経済研究』第210号、成城大学経済学会、2015, pp. 101-137.
- (19) Cf. http://www.fogless.net/artreview/071225_lg_ss/Sierra.htm
- (20) Cf. http://www.fogless.net/artreview/071225_lg_ss/Sierra.htm
- (21) Cf. Installation, Toronto, Ydessa Hendeles Art Foundation, 1988:
<http://www.mariangoodman.com/artist/christian-boltanski/work-fullscreen#4>
- (22) Cf. http://image-duplicator.com/sat/sat_source_details.php?source_id=20768
- (23) Cf. https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Grande_Vague_de_Kanagawa

- (24) Cf. https://en.wikipedia.org/wiki/The_Great_Wave_off_Kanagawa
- (25) Cf. <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/JP1847>
- (26) 今日のアートは、個別作品の造形性や文脈に密着するのではなく、作品とアート・ワールド（学芸員、ギャラリスト、批評家、研究者、鑑賞者さらにはアーティスト等からなる世界）との相互作用的影響関係から、新しい関係性と造形性を生み出す傾向がしばしば見られる。それは新しい世界や新しい次元の形成が始まっていると見なせるだろう。そのことに関しては以下を参照せよ。Nicolas Bourriaud, *L'esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 1998.
- (27) パブリック・アートについては、以下を参照せよ。松尾豊『パブリックアートの展開と到達点——アートの公共性・地域文化の再生・芸術文化の未来』、水曜社、2015；滝久雄『パブリックアートについて語り合う』、中央公論美術出版、2014；北田暁大、神野真吾、竹田恵子、志田陽子『社会の芸術／芸術という社会——社会とアートの関係、その再創造に向けて』、フィルムアート、2016.
- (28) クリストのアートについては、以下を参照せよ。北山研二「見せるアートと見せないアート——クリストの梱包アートについて」『ヨーロッパ文化研究』第34集、成城大学文学研究科、2015、pp. 158-197.
- (29) Cf. http://christojeanneclaude.net/projects/running-fence#.VUd5_L8apSc
- (30) Cf. http://www.law.harvard.edu/faculty/martin/art_law/tilted_arc.htm リチャード・セラのアートをさらに知るには以下を参照せよ。Rosalind Krauss, «Redresser la sculpture : Richard Serra» et «Abaisser, étendre, contracter, comprimer, tourner : regarder l'œuvre de Richard Serra», *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, traduction par Jean-Pierre Criqui, Paris, Macula, 1993 ; André Pacquement, *Richard Serra*, Paris, Le Centre Georges Pompidou, 1993 ; Daniel Klébaner, *Richard Serra---L'Origine de la gravité*, «Neuchâtel, Ides et Caledes», 2011 ; David Zwirner, *Le Catalogue de L'Exposition Richard Serra: Equal*, New York, David Zwirner Books, 2016.
- (31) Cf. 高階秀爾『日本絵画の近代——江戸から昭和まで』、青土社、1996.
- (32) Cf. <http://www.jeffkoons.com/artwork/inflatables>