

美術作品のオリジナルを見る意義についての試論

河原 啓子 (本学非常勤講師・芸術社会学・ミューゼオロジー・アートマネジメント・芸術文化学科)

The Significance of Viewing the Originals of Works of Arts

KAWAHARA, Keiko

美術作品のオリジナルを見る意義についての試論

河原 啓子 (本学非常勤講師・芸術社会学・ミュゼオロジー・アートマネジメント・芸術文化学科)

The Significance of Viewing the Originals of Works of Arts

KAWAHARA, Keiko

近年、デジタル技術によって美術作品は精細に複製されるようになった。同時にインターネットが普及し、迅速に膨大な受容者に向けて提示が可能になった。このような状況のなかで、美術作品のオリジナルを見る意義について考察した。

まず、ベンヤミンが『複製技術時代の芸術』で提示した「アウラの消滅」をスタート地点に設定して、それに関わる見解を検討する。次に、デュシャンなど複製と芸術表現を結びつけた芸術家の作品を取りあげながら複製技術について考える。ただし、写真などの複製技術を用いた美術作品のオリジナルの設定が複雑であるため、単純にオリジナルを概念化はできない。

さらに、デューイやボードリヤールの見解を援用しながら、現代社会においてどのように芸術がやりとりされるのかについて指摘した。現代社会においては、芸術のオリジナルを見ることに貴重な経験として位置づけられることが理解できる。

In recent years, digital technology has enabled works of arts to be replicated with detailed precision. Use of the internet has spread concurrently, making possible the swift display of such replicas to a massive audience. Within these circumstances, my paper considers the significance of viewing the originals of works of arts.

First of all, I will begin with the notion of the “detachment of aura” as expressed by Walter Benjamin in “The Work of Art in an Age of Mechanical Reproduction,” then examine other perspectives on that concept. Next, while discussing works of artists such as Marcel Duchamp who combined replication and artistic expression, I will consider replication technologies. Due to the complexity of positioning original works of art that employ replication technologies, however, the concept of “original” cannot be facilely defined.

Furthermore, while incorporating the perspectives of John Dewey and Jean Baudrillard, I will point out how art is being negotiated within modern society. We can understand the viewing of original works of art as being positioned as a truly rare experience within modern society.

1. はじめに 問題の所在

美術作品は、画集、新聞や雑誌、テレビジョンなど、さまざまな方法で見ることが可能である。そして、複製され情報化した美術作品はマス・メディアを通して盛んに伝達されている。さらに、デジタル技術の登場以降、複製の精度は格段に向上し、加えてインターネット時代に突入し、天文学的な数の受容者に向けた情報提供が可能になった。このような時代にあつて、作品のオリジナルを見ることにどのような意義を見いだすことができるだろうか。この問題は美術作品のオリジナルを展示してきた美術館の存在意義とも関わりが深い。

オリジナルに対する価値観は、写真の発明によって大きく変わった。ベンヤミン (Benjamin, Walter) は、写真に代表される複製技術の登場以降のパラダイム・チェンジとして「アウラの消滅」という指摘をした^(註1)。つまり、複製技術によって芸術作品はいつでもどこでも見ることが可能になり、結果、“いま”“ここに”しかない作品とのかけがえのない出会いが消失したと云うのである。ベンヤミンは、「アウラの消滅」に伴い、作品の「礼拝的価値」は減退し「展示的価値」が高まったと述べた^(註2)。この見解は、近代以降の美術作品がどのように受容されるかについて示唆している。作品は画像としてやり取りされるようになって、情報化された。その結果、礼拝そのもののみならず鑑賞をも含んだ「礼拝的価値」は失われ、ありのままを伝える写真によって人々は情報の一種として美術作品に出会うことが可能になったのである。そしてこの指摘は、マルロー (Malraux, Andre) の「想像の美術館」を想起させる^(註3)。

しかしながら「アウラの消滅」の指摘から時を経た現在、複製で作品をあらかじめ見ることは日常的になり、ベンヤミンの「アウラの消滅」など当たり前のことだと感じる向きも多いだろう。しかし、この指摘は、芸術作品が「生産関係にたいしてどういう立場にたっているのか」よりも「生産関係のなかでどうなっているのか」について考察をしていたベンヤミンの思索の方向性を示している点において意義深い^(註4)。つまり、ベンヤミンは社会全体に目を向けて芸術作品が迎える新しい時代を明示したのである。

ところで、複製技術によって「アウラの消滅」が起こったため、芸術作品のオリジナルに新たな吸引力が生ずることになった。すなわち、複製され伝達される芸術作品のオリジナルを見てみたいという欲望を人々が持つようになったのである。これを、“起源の物神化”と称した^(註5)。“起源の物神化”が存在するために人々は、わざわざルーヴル美術館まで足を向けてダ・ヴィンチ (da Vinci, Leonardo) の《モナ・リザ》を一目見ようとするのである。すなわち、オリジナルそのものとオリジナルを鑑賞することに、複製技術の登場以前とは別の価値が生じたのである。

そこで、ここではデジタル技術で精細な作品画像が提

供されてもなお、美術作品のオリジナルを見る意義は存続し続けるか、また写真など複製技術を用いた作品が制作されるようになってオリジナルの概念をどのように設定すればよいかについての試論を展開してゆく。まず、現時点の芸術のやりとりを考えるうえでも、「アウラの消滅」をスタート地点に設定して、ベンヤミンの指摘に関連するいくつかの見解を2で取りあげて検討する。次に、複製技術そのものを表現として用いた作品を3で考察する。最後に、オリジナルを見ることにどのような価値を見いだすことができるのか、そして今後の展望を示したい。

考察を進めるにあたって、いくつかの確認をしておく。まず、近代とは、美や芸術が独自の自律的領域として認識され、芸術に対する文化的欲求が自覚化されるようになった18世紀半ばくらいから、芸術のアイデンティティの確立を目指して芸術の純粋化を徹底してゆく20世紀半ば頃までとする。またここでは、芸術作品とは美術や写真など見ることを伴う作品を指すことにする。そして、オリジナルとはとりあえず写真その他の方法で複製されておらず作家本人が制作した芸術作品としておいて、考察を進めて、最後にもう一度設定の書き直しをする。ただし、作家本人が複製品や複製技術を用いた場合にはそれをオリジナルと設定しておく。

2. 芸術作品と複製技術

ベンヤミンが言う「アウラ」とは、複製技術登場以前に芸術作品が所有していた一回限りの真正さがもたらす権威としてとらえられ、本来は近寄り難い対象として位置づけることができる。ベンヤミンが複製技術を考えるうえで芸術作品を取りあげたのは、芸術作品にこのような固有の性質があり、その考察からダイナミックに社会全体の価値観の変容をあぶりだそうとしたためと考えられる。ここでは、いくつかの関連する見解をあげ、ベンヤミンの指摘を検討したいと思う。

このベンヤミンの「アウラの消滅」について疑問を投げかけたのは、アドルノ (Adorno, Theodor W.) であった。「あなたは形象としての芸術作品の概念を、魔術的タブーからと同様、神学の象徴からも分離しております。わたしにとって疑わしい点はこの点なのです。あなたが魔術的アウラの概念を自律的芸術作品の上へ今やいきなり移行させ、後者を天真爛漫な方法で反革命の機能に加えるという、ある種のプレヒト流モチーフのきわめて洗練された名残りを、私はここに見ます。(…中略…) 私は芸術作品の自律を指定保護地区として守りたくはありませんし、あなたとともに、芸術作品におけるアウラ的なものは消滅しつつあると、私も考えます。ついでに言いますと、アウラ的なものが消滅するのは単に技術的再生可能性によるのではなく、とりわけそれ独自の自律的形式的法則によるので

す。(…中略…)わたしにもし要請することがあるとするなら、もっと多く弁証法を用いていただきたいということになりましょう。一面においては、それ自身のテクノロジーによって計画された芸術作品へと超越するところの、自律的芸術作品を徹底的に弁証法化する事です。他面においては、実用的芸術をその否定性においてさらにより強力に弁証法化することです(註6)。」アドルノもまたアウラが消滅しつつあることを認めていたが、あくまでも芸術作品そのものについて主張しているために、ベンヤミンの見解と接点を見いだせなくなっている。ベンヤミンは芸術作品そのものについて述べていると言うより、社会全体における芸術の授受や美的価値観の変容を問題にしているのである。そのために、ベンヤミンの言う「アウラの消滅」は、その周辺にマス・コミュニケーションを形成する芸術作品の受容者が存在している。

ベンヤミンの複製技術論を再検討したクラウス(Krauss, Rosalind E)は、美術作品におけるオリジナルを語るうえで置き去りにされてきた問題、すなわちブロンズ彫刻におけるオリジナルの所在について考察した。クラウスは作品のすべてとそれらを複製する権利をフランスに遺贈した彫刻家のロダン(Rodin, Auguste)をとりあげて論じた。クラウスはロダンの彫刻作品の中で没後新たに鑄造された作品はオリジナルなのか?と問う。そのなかには、生前未完成で、残された資料などをもとにそれぞれのパーツを配置した《地獄の門》(1880~1917年)(図1)のように、「オリジナルが不在のもとに複数のコピーが存在する事例」も含まれている(註7)。クラウスは、写真家がネガからいくらでもプリントできるのと同じように、ロダンにとっても何を真正とするかは問題ではなかったと指摘している(註8)。このように、作品の鑄型が作られてしまえばオリジナルと変わらない複製が無数に製造され得るという認識を持ったロダンの制作は、写真家の仕事になぞらえることができる。つまり、複製性を前提に制作するという意味においては、近代的価値観による制作と言える。もちろん彫刻という表現メディアは、写真のように近代以降に登場したのではない。しかし、ブロンズ彫刻においては鑄型が作られることによって複製が可能だったために、必然的にロダンのような近代的考え方をもち彫刻家が現れたともいえる。彫刻は、その表現方法ゆえに近代の複製システムの価値観をとり込むことになってしまったのである。ただし、ロダンのような鑄型による複製をする彫刻家が機械の目(=レンズ)を通して像をフィルムにコピーする写真家と全く同様の近代的価値観を持っていたかといえ、必ずしもそうではない。いくつもの作品を製造できるといっても、彫刻と写真には見逃してはならない相違がある。それは、作品が立体か平面かという相違である。彫刻は、いかなる手段を用いても平面によっては複製できない。彫刻は、立体であるゆえに多様なメデ

アで伝達されることを回避することができる。さらに、彫刻は作家の手によって制作されるが、写真はカメラと言う機械を媒介にする点でも異なっている。写真や映画のような複製技術は事象をありのままにうつし取りそれをさらに複製できる技術であるが、彫刻そのものはそれがたとえ写実表現であっても、事象のありのままの姿をうつし取ることは行なってこなかった(註9)。ロダンが作品の複製を許したのは、それらの点にあるのではないのか。デジタル時代に入ったとしても、立体をありのままに複製することは現在のところ容易ではない。また、同時にロダンは、「コピー」以前の「うつし」の感覚をも持ち合わせていたようにも思われる(註10)。



図1 ロダン《地獄の門》(1880~1917年)

次にクラウスは、「ロダンによる大量制作の核に、複製性を生じさせる構造的な増殖があった」と言う(註11)。すると、彫刻という表現媒体の持つこのような「構造的な増殖」は、果たしてオリジナルを存在させるのだろうか。ロダンの《地獄の門》は世界に5つ存在し、日本では東京の国立西洋美術館が所蔵している。すると、《地獄の門》のオリジナルは一体どこにあるのだろうか。クラウスは、「ブロンズ鑄造が、本質的に複製性を持つ彫刻の領域の一端にあるとすれば、塑像原型をつくるのが、もう一方の一端にあって——唯一性に捧げられた極をなしている」と指摘する(註12)。クラウスは、本質的に複製性を持つブロンズの作品の「唯一性」すなわちオリジナル性は、塑像原型によって生じるシステムに存在すると言いたかったのだろう。塑像原型そのものはオリジナルではないし、ロダンにとっては何を真正とするかは問題ではないならば、クラウスはブロンズ彫刻を生じさせるシステムそのものに、オリジナルの存在を認めたと受け取ることができる。

先に、彫刻は立体であるゆえに複製されにくいと述べた。つまり、彫刻のオリジナルは、三次元空間のなかに

おける実体としてのかたちである。作家が立体として表現したかたちそのものである。ゆえに、ブロンズ彫刻においては、複製して作品がいくつも製造されても、オリジナルの存在は消滅しない。《地獄の門》のオリジナルは、国立西洋美術館にも、パリのロダン美術館にも存在していると言えるのである。このように考えると、ロダンは「複数性から生じる構造的な増殖」を作品の表現の一環として利用したと言えないか。一方、彫刻家の容認なしに型を取ってそれを拡大したり縮小したり素材を変えたり、木彫や大理石彫刻などの作品の型を取ってブロンズに仕立て上げたレプリカには、ここで言うオリジナル性は存在しないと考えられる。このようなレプリカは、大量生産、大量消費に対応して製造されるのである。(註13)

さらにクラウスは、別の事例を提示してロダンによる「複数性から生じる構造的な増殖」のありようを明らかにしている。それは、《地獄の門》の頂の《三つの影》に見られるように、同一の像を位置を変えながら複数配置するという制作方法である。三つのうちどれがオリジナルかを問うことは無意味であるとクラウスは言う(註14)。このような方法もまた、やはりブロンズ彫刻という表現メディアの特性がもたらしたといえる。それでは、《三つの影》をひとつの鋳型から製造されていることを前提に見てみることにしよう。すると、一見ひとつの鋳型から製造されたようには見えないことに気づく。しかし、それらは確かに「複数のクローンの組み合わせ」(註15)なのである。ここで見いだされてくるのは、ロダンの動画的センスである。つまり、カメラを回しながら角度を変えて撮影したときのいくつかのカットを、実体として顕現させたようである。ひとつの立体を角度を変えて見たときに見えてくるかたち、そのかたちをロダンは見せたのである。映画フィルムをコマ送りする感覚としてとらえるならば、やはりロダンは近代的感觉を持ち合わせていたと言えよう。

唯一無二のオリジナルの所在を、複製可能な表現媒体において複製を生成させるシステムに見いだすという考えは、複製技術を用いた芸術作品のオリジナルは何を指すかを考える際の参考になる。

ベンヤミンのメディア美学の特徴は、「世界をひとつのテキストにすることである」という見解を示したのは、ボルツ(Bolz, Norbert)とレイイエン(Reijen, Willem van)である。そして、ベンヤミンの複製技術論においては「決定的な瞬間は、最初期の写真に漂っていたアウラが破壊される時」であり、この「決定的瞬間」以降、われわれは「脱アウラ化」した世界を獲得できるようになった。「ただし、脱アウラ化した近代世界を知覚しても、それだけでも近代世界を認識しているということにはならない。そこで、写真を歴史認識のメディアにしたければ、写真はたんなる模写機能を超えて、さらに構築的な機能を獲得する必要がある。このため、写真モンタージュと画

像説明の^{ベネクトルト}標示文字がベンヤミンのメディア理論では鍵の働きをしている。つまり、そこで重要なのは、世界という現場の画像を政治的に機能させることなのである。」(註16)すなわち、ベンヤミンによって人間の営為とそれを起動させる価値観によって事象の見方や見え方、さらには見せ方が変容したことが明らかになった。この指摘からも芸術作品そのものに目を向けていたアドルノとは、食い違うのは当然と言える。確かにベンヤミンは「世界」を見据えている。そして、当時の「世界」において人々の価値観を大きく変えたのが、「世界」が「脱アウラ」したことなのであった。「脱アウラ化」した社会では、さまざまな方法や組み合わせによって芸術作品が授受される。そしてそのなかで、芸術作品のオリジナルには、オリジナルを実際に見て確認したいという欲望を喚起させる“起源の物神化”が生じたと考えられる。ベンヤミンの「アウラの消滅」は、確かに近代以降のパラダイム・チェンジを言い当て、現在でもなおその指摘は有効である。しかし、芸術作品の鑑賞のありようは、急速に進展してしまった。これは、恐らくベンヤミンには予想のつかなかったことなのではないか。

デジタルやインターネットが普及するのはつい最近のことであるが、すでに人々の生活は複製品で満たされていた。日常的に使用する製品のほとんどは大量生産された複製品である。そして、大量生産されたものをさらに複製する“まがいもの”も多く出回るようになった。大量生産が定着した社会ではさまざまな複製が行なわれる。それによって形成された新たな価値観について、柏木博は以下のような指摘をしている。人々は複製品を別の素材で複製した「そっくりに作られたもの自体」、「そっくりに作られたものとオリジナルとのズレ」を面白がるようになる。これは、「私たち自身の中からも身体性が喪失してしまったように、あらゆるもの(商品)からも実体性が喪失」した、近代社会の状況を顕現していると言っているのである(註17)。「実体性が喪失」したなかで、情報も含む“モノ”をやりとりするこの価値観は、デジタルおよびインターネット時代の価値観の基盤になったと考えられる。また、芸術作品が複製されアウラが消滅する一方で、ミュージアム・グッズとして作品がさまざまに商品化されることも、このような社会状況を反映している(註18)。ありのままに複製をする絵葉書やポスターのみならず、かたちを大胆に変えたミュージアム・グッズが盛んに製造され続け消費されつづけるのも、「オリジナルとのズレ」を楽しむ生産者と消費者が存在するためである。複製ばかりではなく、このような芸術作品の商品化もまた、作品そのものを伝達し作品のオリジナルへの関心を喚起させる。

それでは、これまでの見解を踏まえてベンヤミンの「アウラの消滅」について考えてみよう。まず、ベンヤミンは社会における芸術作品の授受のありようについて指摘を

して、それは芸術作品そのものについてのみではない。芸術作品を切り口にしながら、近代以降の人々の特徴的な価値観を明らかにし、それは現在においても示唆を与えている。ブロンズ彫刻の複製性とロダンの制作の方法は、複製技術時代の芸術のありようを表象していることが理解できる。写真の発明は、「アウラの消滅」をもたらし、「脱アウラ化した近代世界を知覚」させる。われわれはさまざまな複製の組み合わせを知覚するようになり、複製によってもたらされる“見ることのできる範囲”が拡大してゆく。「アウラの消滅」した状況とは、このようなものである。

ところで、複製技術時代の幕開けを告げたのが写真の発明だった。写真はニエプス(Niepce, Nicéphore)によって1826年に発明された。さらに1835年に、タルボット(Talbot, William H.F.)によってネガ・ポジ法が発明されて写真は複製技術として確立されていった。そして、「アウラの消滅」が起こり、“起源の物神化”が生じた。すると、“起源の物神化”はいつ頃どのようにして発生したのか。恐らく、“起源の物神化”は複製技術による芸術作品の伝達が社会的に定着した頃に起こったと考えられる。万国博覧会を通して、展示品を実見するという経験が世界規模で展開され、そして美術館が不特定多数の人々に開かれ、このような価値観が広がったと思われる。世界初の万国博覧会は1851年のロンドン万国博覧会で、続いて開催された1855年のパリ万国博覧会では本格的な美術展示が始まった(註19)。近代的美術展示施設の代表としてあげられる大英博物館は1753年に開館、ルーヴル美術館は1802年に開設されているので、万国博覧会という世界的イベントが開催されそれがさまざまに伝達されたことは、“情報で得た事象を実際に見るといふ社会的習慣”をもたらしたのである。すなわち、19世紀半ば頃、写真や博覧会が登場し、各国に美術館が設立されるようになったことなどが近代社会における価値観をつくりあげ、“起源の物神化”を引き起こしたと言える。

ゆえに、ベンヤミンが「アウラの消滅」という指摘をしたのは1936年のことであるが、実はこの時点ですでに“起源の物神化”は発生し始めていたと考えられる。そして、われわれの周辺は複製品で満たされていった。なかには、大量生産品をさらに複製したり多少かたちを変えたりして商品化したものも登場した。この状況は、ミュージアム・グッズの需要に結びついている。このようにマス・プロダクション社会が進展し、かたちを変えて商品化したキッチンとも言えるミュージアム・グッズも、もはや芸術作品の冒瀆ではなく、情報伝達の手段となってしまった(註20)。そもそも、19世紀においてキッチュは負のイメージが強かった(註21)。また、デザインとしての表象機能の側面から考えれば、19世紀はキッチュをひとつの極とし、技術的な合理主義をもうひとつの極として、そのあいだにモノが拡散していたとも言えよう(註22)。しかし、さまざま

に複製がされるようになって、複製が盛んに行なわれるようになったために、まがいものや代用品のような大量生産品の負のレッテルは取り外され、それを一種の楽しみとして享受する傾向もあらわれた。このため、現在旧来のキッチュの概念はほぼ崩壊したと言ってよい。

このように、近代においては、社会での芸術作品の提示と受容の価値観に地殻変動が起きたことがわかってきた。

3. 複製技術と芸術家

20世紀に入ると、複製技術時代の価値観を顕現する美術作品が登場した。ここでは、デュシャン(Duchamp, Marcel)、ウォーホル(Warhol, Andy)、杉本博司の作品を取りあげながら考えてみたい。



図2 デュシャン《泉》(1917年)

《泉》(1917年)(図2)を発表したデュシャンは、マス・プロダクション社会の行方を予見したと言える。男性用小便器にサインと制作年を記したレディ・メイドの作品《泉》は、美術作品とは何か、という大きな問いを投げかけた。作家は手を用いて描いたり作ったりせず、“選ぶ”。デュシャンが選んだのは、誰もが認識できる大量生産品であった。《泉》は、複製品に囲まれているわれわれの社会を顕現した。ボードリヤール(Baudrillard, Jean)は、《泉》よりも前に発表されたデュシャンのレディ・メイドである《瓶乾燥器》(1914年)を事例にあげながら、次のように述べた。「デュシャンは、現代的テクノロジーと同じやりかたで空き瓶掛けを現実世界から引き抜き、他の場面、つまり人びとが依然として芸術と呼ぶことに合意している領域に移動して、定義不能のハイパー・リアリティをこのオブジェにつけ加えた」(註23)。ボードリヤールはデュシャンが既製品を選んだのは「現代的テクノロジーと同じやり方」であると言う。それは、複製技術を指して、複製品が作

品と化すときにハイパー・リアルな世界を創出するとした。この見解から、デュシャンはデジタル技術社会を予見したと言える。オリジナル神話、すなわちオリジナルは色づかいやタッチが異なる、写真で見るのとホンモノはやはり違うというような神話をデュシャンは破壊した。《泉》を写真で見たとすれば、それは男性用小便器でありオリジナルを見なくてもどのような作品かは判断できる。そして、オリジナルを見るときに写真で見たときの予想を大きく裏切ることもない。ほとんど予想通りのオリジナルに出会うことになるのである。つまり、この作品では、美術作品を見ることは作家のメッセージや概念を読み解くために行なわれる。デュシャンは複製品を作品にすることによってマス・プロダクション社会を提示し、美術作品のオリジナルのあり方そのものも大きく変容させてしまったのである。そして、このような作品を美術館で展示する意義は、オリジナルのみならず“概念の展示”も美術館が行なう時代にシフトしてゆくことを示すことであった。さらに、ボードリヤールはデュシャンのレディ・メイドを通して、現在われわれは皆レディ・メイドになってしまったと言う。「美と文化の強制によってありのままの姿で作り変えられ、ハイビジョン映像によって自分自身のイメージのクローンとなりつつあるが、そのあまりにも正確な類似は、かつてレディ・メイドが美の世界をあとといわせたように、メディアの世界に驚きをもちこもうとしている」(註24)。デュシャンのレディ・メイドは複製技術時代においてオリジナルを何に求めるかという問いかけをしたのである。

ウォーホルもまた、マス・プロダクション社会の進展を表象した。ウォーホルは、彼自身が機械になってしまった。ウォーホルという機械から《マリリン》は繰り返し製造される(図3)。ボードリヤールは、「ウォーホルは現代的フェティシズム、トランス・エステティック(美的なものを超える試み)を最初に導入したアーティストである(註25)」、「現代芸術はその対象の破壊をどこまでも押し進めたが、アーティストと創造的行為の破壊を最後まで押し進めたのはウォーホルである」と述べた。つまり、「現代人にとって、アートは幻影であることをやめてアイデアとなった」、もしくは「偶像崇拝的であることをやめて批判的・ユートピア的であろうとした」(註26)のである。われわれは芸術作品を見る際、網膜に映った像の美を直接的に感じるのではなくった。その像が示唆する対象のなかに美や芸術を見出すのである。ウォーホルの作品についてバルト(Barthes, Roland)は次のように指摘した。「ポップは事物の本質の芸術である。《存在論的》芸術である。ウォーホルが——最初は芸術を破壊するための手段として案出された——繰り返しをどのように行なうかを見てみよう。彼は、対象が、レンズ、あるいは、視線の前で震えているという感じを与えるような具合に映像をくり返すのである。対象が震えているのは、それが自分自身を求めている

るからだ、と人はいうだろう。つまり、自分自身の本質を求め、この本質をわれわれの前に置こうとしているのだ。言い換えれば、事物の震えはポーズのように作用するのである。(註27)」バルトによれば、この複製技術時代、大量生産品に包圍されている人々は、複製技術によって繰り返し製造される《マリリン》によりこの社会のありようを実感し、自己の存在の確認をすると言うのである。



図3 ウォーホル《マリリン》(1967年)

杉本博司の写真作品は、複製技術について示唆を与えている。ニューヨークの自然史博物館のジオラマを撮影した《ジオラマ》シリーズにおいては、被写体は実際は誰が見ても作り物だとわかるのに、撮影されたモノクロ写真はまるで本物のように見える。ネアンデルタール人《NEANDERTHAL》(1994年)もアラスカ狼《ALASKAN WOLVES》(1994年)も現実の姿を撮影したように見えるのである。「どんな虚像でも一度写真にとってしまえば、実像になるのだ」と杉本は述べている(註28)。これは、写真がありのままをうつしとってきたという歴史がもたらした結果である。《肖像写真》のシリーズも写真が提示するリアリティについて考えさせられる。その1枚は、16世紀ホルバイン(Holbein, Hans)によって描かれたヘンリー8世の肖像画を忠実に再現した蠟人形を撮影した《HENRY VIII》(1999年)である。「こうして唯一の記録方法によって伝わった王の面影が、写真という代替記録方法によって再現された。もしこの写真に写された人物が、あなたに生きて見るとしたら、あなたは生きていくということの意味を、もう一度、問い質さなければならない」(註29)。杉本が作品を通して提起した問題は、写真は真をうつすのか、どうか、ということ、そしてその写真を絶対的なリアルとして見てしまうわれわれが獲得してきた価値観についてである。実は、その価値観がヴァー

チャル・リアリティを実現させたともいえる。写真のようなリアルな画像を現実とみなす目をわれわれが持っているからこそ、ヴァーチャル・リアリティは迫力ある現実感をかもし出すのである。これらの杉本の作品からは、写真とは何か、写真に囲まれている現代人が見ているものとは何かについて考えさせられる。われわれは写真によっていつでもどこでもありのままの姿を認識することが可能になった。写真は真をうつしとるとされてきた。だが、それは真を装った偽ということもある。デジタル技術が登場してさらにその傾向は強まるだろう。場合によっては、写真はオリジナルを認識させるのではなく、逆にオリジナルとはまったく別の対象をオリジナルと思わせてしまうかも知れないのである。

これらの作品は、複製技術時代のパラダイム・チェンジを表象している。デュシャンはレディ・メイドによって複製品そのものを凝視させ、われわれが社会や自己を見つめ直す機会を提供した。ウォーホルは、コピーの概念を提示した。機械によって製造されるニュートラルで均質な画像、手作業から離脱しマリリン・モンローやジャックリーヌ・ケネディ、そしてモナリザといったマス・コミュニケーション社会で盛んにやりとりされている像をウォーホル自身が機械になって生産していったのである。杉本は、複製技術時代のスタート地点に存在していた写真が何を提示しているのか、われわれが見ている写真には何がうつっているのかを示唆した。そして、複製技術時代以前にはつきり作家の制作した作品として認識することができたオリジナルが、別の意味を持つようになってきたことがわかる。このように、作品によっても複製の問題はさまざまに提起されてきたのである。

4. 美術作品のオリジナルの意味

複製技術が発明されて人々は実際に見ていなくても見ることが可能になった。人々にとって“見ることのできる範囲”が拡大したことは、近代以降にマス・レベルで広がった現象である。複製技術が社会で定着した頃に“起源の物神化”が発生したと考えられるが、オリジナルに対する価値観は少しずつ変容してきたように思われる。その変容の過程では、デュシャンのレディ・メイドのように複製品そのものを作品にしてしまったり、ウォーホルのように作品制作において作家の手作業がなくなったり、そしてデジタル技術とインターネットによって複製の精度が向上して、その伝達が瞬時に膨大な数の人々に向けて可能になったりと、さまざまな表現が提示され、技術も向上した。当初、オリジナルは素晴らしい作品として伝達されるに値する輝きを有していた。オリジナルに出会った人々は、それを感じることができた。ところが、写真や

映画など複製技術を用いた表現が、芸術作品としての位置を獲得しはじめる(註30)、作品のオリジナルを何に設定するかという問いが浮上してきた。写真や映画を鑑賞するとき、オリジナルは何を指すのか。そして、デジタル技術の登場によってさらにオリジナルと複製の違いがとらえにくくなった。例えば、ダ・ヴィンチの《最後の晩餐》を原寸大で投影した精細なデジタル画像は(註31)、オリジナルとどこが違うのか。

すると、これまでの考察から芸術のオリジナルとはどのように概念化し直したらよieldろうか。まず、複製技術が登場する以前から存在する美術作品と、写真や映画のように複製技術を利用したりレディ・メイドのような複製品を用いたいわば複製芸術に分けて述べてみたい。すると、前者のオリジナルは作家本人の手による作品ということになる。作家の作品そのもの、つまり物質的な始原を指す。ただし、ブロンズ彫刻については前述の通りである。後者については次のように言えないか。作家が「私はこのように見た、とらえた、発見した、感動した」、もしくは「私はこのように表現した」ところに美や芸術性が認められるとき、その対象がオリジナルであると言えるのではないか。具体的な事例とすれば、写真作品であれば作家が表現者として指定したオリジナル・プリントや(註32)、映画館で上映するために制作された映画作品を、映画館で見られる場合などがあげられる。しかし、複製芸術はそのような想定なしで制作されることも多く、その点では複製芸術は実体としてのオリジナルは実在せず、概念的な対象に収斂されてしまう。複製技術を用いた作品は、事象をありのままにうつしとる反面、逆にオリジナルそのものは実に見いだしにくい。複製芸術においてはそれが記録なのか芸術的表現なのかを明確に峻別できない場合もある。複製技術登場以前のオリジナルには概念や発想が内在しているが、複製芸術には内在しないことが多々生じる。複製技術登場以前存在していた、オリジナルと複製における対立的な感覚はもはや消失した。オリジナルにとって複製は相互に作用し合う関係になった。ゆえに、複製芸術の場合はオリジナルと複製の関係が複製作品そのものに含有されているために、そのオリジナルを確認することは難しい。すると、実際前者の芸術作品においても、物質的始原に完全なオリジナル性が存在するかと言うと、今やこれも危うくなっている。オリジナルを精細に再現するデジタル技術の存在がさらにこの状況を複雑にしている。つまり、オリジナルとは、複製によって特化されており、現在はあらかじめ複製で得た情報を修正することによって、確認する対象と言える。ただし、複製技術による作品は、まず芸術作品か記録なのかの峻別を要し、作家が作品として何をオリジナルとするかの意向があるかないかにもより、場合によってはオリジナルが概念に収斂されてしまったり、またはオリジナルが特化されずに多数存在することもある。また、すべての作品が複製と相互に作

用しているわけではないので、未だ複製によっては特化されないオリジナルも存在し得る。これまでの考察を踏まえて、現時点のオリジナルの概念の書き直しは以上のとおりであるが、今後さらなる考察を進めたい。

ところで、このようななかで、ここで問題にしてきた「アウラの消滅」や“起源の物神化”は存続しているとはいえ、現代的オリジナルを見ることとはどのようなものだろうか。複製技術が登場する以前から存在する美術作品とオリジナル作品が実在する場合の複製芸術については、例えばマジックの種明かしを見ることに似ていると言えないか。誤解のないように説明すれば、それは決して実際のマジックの種明かしを楽しむのと同義ではない。芸術作品についてのデジタル画像を含むさまざまな情報が溢れるなかで、オリジナルを見た瞬間、やはりその素晴らしさに感動するにせよ、その逆にせよ、鑑賞者はそこに“作家の影”を感じたとき、複製を含む情報で見えていた像と作家の手による像のギャップを見出し、なるほどこうだったのかと、マジックの種明かしのような感じで受け止めるのである。ただし複製芸術の場合は、オリジナルそのものがとらえにくい場合が多く、さらなる考察が必要だが、このギャップが少ない場合が多いと考えられる。複製はオリジナルを告知し、オリジナルを見ることを誘引する媒介であり、オリジナルは確認の対象となる。現代社会において、オリジナルを見ることは複製技術で得た情報を修正する作業でもある。

それでは、芸術を鑑賞するとは、どのようなことなのか。作品と鑑賞者が向かい合うことだろうか。もし、ベンヤミンのように「生産関係のなかでどうなっているのか」という見地に立てばこのような二者のやりとりとしてではなく、芸術鑑賞は、マス・コミュニケーションの生成を生じさせることとしてとらえることができる。制作者と鑑賞者という二項対立に対して疑問を投げかけたプラグマティストのデューイ(Dewey, John)は、芸術鑑賞が実際の経験世界のなかでどのように機能すべきかについて考察し、それをコミュニケーションとしてとらえた^(註33)。そもそも芸術作品はコミュニケート(伝達)するものであって、作品は受容者が鑑賞するという経験をしたとき、つまりコミュニケーションが成立してはじめて、芸術作品となるというのである^(註34)。芸術がコミュニケーション性を持つことは確かであるが、それだけかという疑問が残る。美術館の問題も含めて、今後さらなる検討が必要であろう。しかしながら、芸術を現実世界から引き離すのではなく、このようにリアルタイムな現実の出来事として設定することは芸術を生き生きとやりとりするために不可欠である^(註35)。「プラグマティストの美学が推奨するのは、芸術を再考し形成し直す積極的行動者としての役割」であると言う通り^(註36)、芸術の感動もこのようなやりとりなしにはあり得ないといってもよいだろう。

そうすると、複製技術時代の成熟期とも言えるデジタ

ル時代における芸術のやりとりとはどのようなものか。参考になる見解をあげてみよう。「あらゆることがらの等価物を見出し、それらの意味と目的を見つける必要がある。(…中略…)あらゆる形態のヴァーチャル・リアリティのことだ。デジタル、情報、世界のコンピュータ化、クローンなどである。要するに、ヴァーチャルなテクノロジーによって完璧な人工物を配置し、世界が自らの分身と交換可能になるようにするのである。(…中略…)ヴァーチャルな世界はもはや現実世界を裏づけるよう定められはしない。オリジナルを吸収してしまったので、それは世界を決定不能なものとして生産しつづける」^(註37)ここでは、芸術のオリジナルについて述べているわけではないが、複製技術が登場して、ヴァーチャルな世界で実体のない対象が多様な方法でやりとりされるようになったことを述べている。さらに、芸術については以下のような見解がある。「芸術作品は、すでにマルクスが抽象化される商品にあたえたのとおなじ異物性と、ヒエログリフのように謎めいた性格を分かち持っているように思える。(…中略…)あらゆる対象物のうちで、芸術作品はたしかに現実世界から一番遠いものだ——文字どおりの意味で、純粋なオブジェとして把握すべき対象物であり、この点で例外的な欲望の対象となる。それは、思想の次元や「美的」世界で芸術作品に与えられる解釈とは、共通の基準を持たない」^(註38)ヴァーチャルなやりとりが日常化してもなお、芸術を見ることに特有の価値を見いだすことができるのである。

ベンヤミンが、『複製技術時代の芸術作品』で指摘した「気散じ(Zerstreuung)」という芸術鑑賞の態度も、現代的芸術のやりとりと関わりが深い。ドイツ語 Zerstreuung の意味は、気晴らし、散漫、追い散らし、解消、拡散などがある。ベンヤミンの言う「気散じ」は、気の散った状態を言うのではなく、マス・コミュニケーションとして民主的にやり取りされるようになった芸術作品がマス・レベルでくつろぎを提供するようになったことを指していると思われる^(註39)。芸術授受の際に「気散じ」の態度が生じたことによって、芸術作品のオリジナルが開かれ、親しまれる対象に変容した側面がある。さらに、ベンヤミンの実際型(触覚的な)受容^(註40)についての見解は、現代的な芸術作品の鑑賞者の受け止め方を理解させてくれる。ベンヤミンの言う実際型(触覚的な)受容とは、「時間をかけ、思考にも媒介され、多次元化した経験にともなう知覚」^(註41)である。もはや現代人は、単に網膜に映った像を取り込むのに終始しない。目の前を通り過ぎるように見る画像も含むさまざまな情報獲得方法によって、芸術受容はその空間の中で肉体が感じる感覚で、つまり触覚的受容によって、受け止められるようになったのである。芸術には作家の存在が不可分である一方、芸術がもたらしてくれるのは心を揺さぶるような感動という実に実体のない対象である。ゆえに、芸術作品に対するこのような

独自の価値観が形成されたのである。加えて、「あらゆる対象物のうちで、芸術作品はたしかに現実世界から一番遠いもの」であるゆえに、われわれは芸術作品のオリジナルを触覚的に、つまり自分の肉体で感じ取りたいのである。また、デュエイの指摘した経験論的な芸術のやりとりは、実在するコミュニティーを超えてヴァーチャルに広がりつつある。しかし、そのヴァーチャルの広がりを構成するのは鑑賞者ひとりひとりの経験である。それが、実に芸術特有の現象であるゆえに、またヴァーチャル世界を現実の経験が構築するという独自の形成の仕方をするために、芸術作品の鑑賞はわれわれにとって実に貴重な経験として位置づけられてゆく。オリジナルについては未だ十分な概念化ができていないとは言え、プリミティヴとも言える鑑賞者の触覚的受容が不可欠である対象がオリジナルと言えないか。ゆえに、芸術鑑賞はこれだけ膨大な量の情報がやりとりされる時代にあっても、ほかでは得られない経験になる。その経験は“謎めいた輝き”を備えている。

註

- 註1 ベンヤミン、ヴァルター『複製技術時代の芸術』（晶文社、編集解説=佐々木基一、1970年、13～17ページ。）
(Benjamin, Walter *Abhandlungen, Gesammelte Schriften, Band 1-2 "Das Kunstwerk im Zeitalter Seiner Technischen Reproduzierbarkeit"*, 1936.)
- 註2 ベンヤミン（前掲書、1970年、19～20ページ。）参照。
- 註3 マルロー、アンドレ『空想の美術館』（小松清訳、新潮社、1957年）(Malraux, Andre *Le Musée Imaginaire*, 1949.)
- 註4 ベンヤミン、ヴァルター「生産者としての作家」（石黒英男編集解説『プレヒト』、晶文社、1971年、167～168ページ。）
(Benjamin, Walter "Dar Autor als Produzent" 1934.) 『複製技術時代の芸術』の前に執筆されており、『写真小史』(*Kleine Geschichte der Photographie*, 1931.) とともに、芸術についてのベンヤミンの見解を看取することができる。
- 註5 拙著『芸術受容の近代的パラダイム 日本における見る欲望と価値観の形成』美術年鑑社、2001年、14ページ。）
- 註6 アドルノ、テオドール・W『ヴァルター・ベンヤミン』（大久保健治訳、河出書房新社、1991年、133～139ページ。）(Adorno, Theodor W. *Über Walter Benjamin*, 1970)
- 註7 Krauss, Rosalind E. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, the MIT Press, 1986, p.152.
- 註8 Ibid., p.153.
- 註9 彫刻作品として人間をそのままうつし取ったのはシーガル (Segal, George, 1924～2000、ニューヨーク生れ) だった。シーガルはポップ・アートの作家として位置づけられ、衣服を着たままの人間を包帯と石膏で型を取って作品を制作した。
- 註10 坂部恵「<うつし><うつし身><うつしごころ>」増成隆士・横山輝雄・塩川徹也・小池澄夫・河本英夫・坂部恵『現代哲学の冒険 コピー』（岩波書店、1990年349ページ。）
- 註11 Krauss, Rosalind E. op.cit., p.153.
- 註12 Ibid., p.154.
- 註13 ウォーカー、ジョン『マス・メディア時代のアート』（梅田一穂訳、柘植書房、1987年、122ページ。）(Walker, John A. *Art in the Age of Mass Media*, 1983.)
- 註14 Krauss, Rosalind E. op.cit., p.154.
- 註15 Ibid., p.155.
- 註16 ボルツ、ノルベルト/レイイエン、ヴィレム・V『ベンヤミンの現在』（岡部仁訳、法政大学出版局、2000年、120～121ページ。）(Bolz, Norbert /Reijen Willem V *Walter Benjamin*, 1991.)
- 註17 柏木博『道具とメディアの政治学』（未来社、1989年、30～35ページ。）
- 註18 拙稿「美術作品の提示と受容に関する一考察 —ミュージアムグッズをめぐる」(『武蔵野美術大学研究紀要 2005-no.36』2006年、51～59ページ。)
- 註19 アンゲル、ドラクロア、コローなどの作品が出品された。また、『画家のアトリエ』など3点の出品を拒否されたクールベは、会場近くに自らの展示会場を設置して40点余りの作品を展示した展覧会を開催した。
- 註20 拙稿（前掲、2006年、56ページ。）
- 註21 拙稿（前掲、2006年、53～54ページ。）
- 註22 多木浩二「デザイン」（今道友信編『講座 美学4』東京大学出版会、1984年、339ページ。）
- 註23 ボードリヤール、ジャン『完全犯罪』（塚原史訳、紀伊國屋書店、1998年、47ページ。）(Baudrillard, Jean *Le Crime Parfait*, 1995)
- 註24 ボードリヤール（前掲書、1998年、49ページ。）
- 註25 ボードリヤール（前掲書、1998年、114ページ。）
- 註26 ボードリヤール（前掲書、1998年、116ページ。）
- 註27 バルト、ロラン「この古きもの、芸術...」（沢崎浩平訳『芸術論集』みすず書房、1986年、151～152ページ。）(Barthes, Roland *L'Obvie et L'Obtus*, 1982.)
- 註28 『杉本博司 時間の終わり』展カタログ（2005年9月17日～2006年1月9日、森美術館、45ページ。）
- 註29 『杉本博司 時間の終わり』展カタログ（前掲書、2005年～2006年、221ページ。）
- 註30 ボードレー、シャルル「1859年のサロン」（阿部良雄訳『ボードレー批評2』、ちくま学芸文庫、1999年、25～32ページ。）(Baudelaire, Charles *Salon de 1859*, 1859) ボードレーは、写真は「諸科学、諸芸術の下婢」になるべきだと言っている（30ページ）。写真は19世紀において芸術表現としての地位を獲得していなかったと考えられる。
- 註31 『ダ・ヴィンチ・コード』展（2006年4月27日～6月23日、森アーツセンターギャラリー）においては、映画作品『ダ・ヴィンチ・コード』にちなんで展示が行なわれた。同展においては、最新のデジタル技術による原寸大の《最後の晩餐》(4.6m×8.8m) が展示された。会場では、オリジナル作品を所蔵するミラノのサンタ・マリア・デッレ・グラツィエ聖堂の展示さながらに観覧できるよう画像が投影された。
- 註32 作品のみならず展示のレイアウトなどにも作家が指示を与える場合もある。
- 註33 今井康雄『ヴァルター・ベンヤミンの教育思想』（世織書房、1998年、150～157ページ。）ここでは、ベンヤミンとデ

ューイの共通点として、反二元論的な経験概念を提起したことを指摘している(152ページ)。両者とも美的経験を重視したが、デューイは美的経験を日常経験の文脈に組み込むことを提起し、ベンヤミンは美的経験自体の変質を中心的問題とした。美的経験の日常化は、デューイの見解では日常的経験の本来の合理性を際立たせることになり、ベンヤミンによれば日常的経験の非合理的側面を露わにすると述べられている(156ページ)。

- 註34 Dewey, John *Art as Experience*, Minton, Balch & Company, 1934, p.104.
- 註35 Ibid., pp.10-12, p.19, pp.54-57, pp.270-271
- 註36 シュスターマン、リチャード『ポピュラー芸術の美学 プラグマティズムの立場から』(秋庭史典訳、勁草書房、1999年、21ページ。)(Shusterman, Richard *Kunst Leben: die Ästhetik des Pragmatismus* Fischer Taschenbuch Verlag, 1994)
- 註37 ボードリヤール、ジャン『不可能な交換』(塚原史訳、紀伊國屋書店、2002年、24~25ページ。)(Baudrillard, Jean *L'Échange impossible, Galilée*, 1999, pp.24-25.)
- 註38 ボードリヤール(前掲書、2002年、185ページ。)(Ibid., p.164.)
- 註39 多木浩二『ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」精読』(岩波現代文庫、2000年、116~118ページ。)
- 註40 ベンヤミン(前掲書、1970年、43ページ。)ベンヤミンは、実際型(触覚的)の表現として、ラテン語起源の *taktile* を用いている。これは、単に即物的な意味ではなく受け手の思索やそれを進める時間などを含めた触覚感覚を伝えたかったためではないか。なお、この語についての翻訳も、引用文献のように「実際型」としたり、野村修訳(岩波文庫、1994年)浅井健二郎編訳、久保哲司訳(ちくま学芸文庫、1995年)のように「触覚的」と訳したりさまざまである。
- 註41 多木浩二(前掲書、2000年、122ページ。)

引用図版一覧

- 図1 ロダン、オーギュスト(Rodin, Auguste)《地獄の門(The Gates of Hell)》1880-1917年、ブロンズ、540 × 390 × 100cm、国立西洋美術館(松方コレクション)
- 図2 デュシャン、マルセル(Duchamp, Marcel)《泉(Fountain)》1917/1964年、レディ・メイド 36 × 48 × 61cm、京都国立近代美術館
- 図3 ウォーホル、アンディ(Warhol, Andy)《マリリン・モンロー(Marilyn Monroe)》1967年、シルクスクリーン、紙、91.5 × 91.5cm、個人蔵、多くのヴァリエーションあり

