

「美的相関性」と「美」のあり様

—アーレント、ジェル、ダントーの芸術的行為論を通して—

“Aesthetic Mutuality” and “Beauty”:
Through the Art Concepts of Arendt, Gell, Danto

今 村 淳

Jun IMAMURA

(日本女子大学学術研究員)

要約

哲学、文化人類学、美学領域という異なる思想領域から発せられる、ハンナ・アーレント、アルフレッド・ジェル、アーサー・C・ダントーが共通して論究する芸術的行為とは、いわゆる固定化された先在するものごと（芸術の定義ないし芸術的価値）に対する再考を図る理論的営為及び実践的活動と類同的なものと考えられる。彼ら三人の思想家による、「〈自己〉と〈他者〉」、「芸術と人間（社会）」、「芸術と美」の、それぞれの相関的な関係性に関する論究を通して照射される、異なるもの同士間の「美的相関性」における「美」とは、先在する〈他者〉へと先行的にまなざしをむけ続けることから、新たな〈自己〉の存在の創造を図る、人間の倫理的生のあり様そのものにほかならない。

[Abstract]

Hannah Arendt, Alfred Gell, Arthur C. Danto who come from various fields, such as philosophy, cultural anthropology, aesthetic, discuss what a human condition is through art. It is the act of rethinking against some definitions or values of arts. They three thinkers' concepts of the mutual relationship between Self and Others, Art and Human (Society), Art and Beauty, guide us to realize human-ethical condition which creates a new self by keep regarding others. This action itself represents the meaning of “beauty” of “aesthetic mutuality.”

はじめに

本論では、20世紀の思想家、ハンナ・アーレント(1906-1975)、アルフレッド・ジェル(1945-1997)、アーサー・C・ダントー(1924-2013)による、哲学、文化人類学、美学領域から発せられる芸術的行為論に注目する。この目的は、彼らによる、「〈自己〉と〈他者〉」、「芸術と人間(社会)」、「芸術と美」の、それぞれの相関的な関係性に関する論究を通して、異なるもの同士間の「美的相関性」における「美」という、先在する〈他者〉へと先行的にまなざしをむけ続ける行為から、新たな〈自己〉の存在の創造を図る、人間の倫理的生のあり様そのものについて明らかにすることである。異なる思想領域でありながらも、彼ら三人の思想家が共通して論究する芸術的行為とは、いわゆる固定化された先在するものごと(芸術の定義ないし芸術的価値)に対する再考を図る理論的営為と実践的活動と類同的なものと史料される。

そこで、まずは、アーレントによる芸術的行為論に関する考察からはじめたい。ここでの、アー

レントの人間のあり方(行為としての存在)に関する論究の考察をふまえながら、続いて、ジェルとダントーによる、「芸術と人間(社会)」および「芸術と美」に関する芸術的行為論の検討をおこなう。そして、これらの検討を通して照射される、彼ら三人の思想家による〈他者〉へのまなざしの遂行としての、「美的相関性」における「美」のあり様を追跡しつつ、そのゆくえを観望してみることにしたい。

第一節 「美的相関性」と「人間的共同性」

アーレントは、著作『人間の条件*The Human Condition*』(1958年)のなかで、「人間的条件」について論究するに当たり、それを、「労働labor」、「仕事work」、「活動action」という三つの領域に分類しながら、それぞれの特質について以下のように説明している。「労働」は、「生命過程の中で生みだされ消費される生活の必要物に拘束される」ものであり、「仕事」は、「すべての自然環境と際立って異なる物の「人工的」世界を創り出す」ものである。そして「活動」は、「地球上に生き世界に住む」、「私たちが人間であるという点ですべて同一でありながら、誰一人として、過去に生きた他人、現に生きている他人、将来生きるであろう他人と、けっして同一ではない」ことを示す行為である¹⁾。アーレントは、ここでいう「活動」と「人間的条件」との密接な結びつきを論じるに当たり、「多種多様な人びとがいるという人間の多数性は、活動と言論がともに成り立つ基本的条件であるが、平等と差異という二重の性格をもって」²⁾いると指摘しつつ、次のように述べている。

人間は、他者性をもっているという点で、存在する一切のものと共通しており、差異性をもっているという点で、生あるものすべてと共通しているが、この他者性と差異性は、人間においては、唯一性となる。したがって、人間の多数性とは、唯一存在の逆説的な多数性である³⁾。

ここでは、万物において元来互いが異なるという「他者性otherness」と、その相違の認識を意味する「差異性distinctness」が示されている。そして、この「他者性」と「差異性」は、人間的関係性において、ともに「唯一性uniqueness」になる要素として捉えられている。ここで重視される点は、互いが「唯一性」となるためには、人間同士間において、まずは「他者性」を認識する姿勢を介する、「差異性」という、〈自己〉とは異なる〈他者〉を先行的に認識(理解)する行為そのものが、自発的意志に起因していなければならないことである。すなわち、ここでいわれる「人間の多数性」とは、この行為によって、〈自己〉と〈他者〉の両者がともに「唯一存在」となることで達成される人間的関係性を示しており、なによりもまず、互いの差異を対置して、それを承認(肯定)して、しかもそれを越境しようとする行為によってもたらされる、自立的個としての「唯一存在」同士間における共同性のあり様そのものにほかならない。

では、この「多数性」において、人間が「唯一存在」であることの認識が達成されるためには、具体的に何が必要とされるのか。それは、「言論と活動speech and action」である。アーレントは、「言論と活動」の特質は、「人びとが他人の犠牲になったり、他人に敵意をもったりする場合ではなく、他人とともにおく場合、つまり純粋に人間的共同性に置かれている場合、前面に出てくる」⁴⁾と

述べている。ここでいわれる「言論と活動」とは、人間同士間において、先在する〈他者〉の認識による「差異性」を介して、「人間の多数性」を形成する)新たな〈自己〉としての「唯一存在」となるための行為であると考えられる。それは、すなわち、みずからの自発的行為による、先在する〈他者〉からの演繹を介して、新たな〈自己〉の存在の創造を図ろうとするこの「言論と活動」によって、「多数性」=「唯一存在」間の共同性が、〈他者〉とともに認識されるということである。そして、この「言論と活動」によってもたらされる「人間的共同性 human togetherness」こそが、〈自己〉とは異なる〈他者〉との倫理的な「相関性」のあり様そのものにほかならない、といえよう。

アーレントは、この「人間的共同性」に関連して、以下のように述べている。

言葉と行為によって私たちは自分自身を人間世界の中に挿入する。そしてこの挿入は、第二の誕生に似ており、そこで私たちは自分のオリジナルな肉体的外形の赤裸々な事実を確証し、それを自分に引き受ける。この挿入は、労働のように必要によって強制されたものでもなく、仕事のように有用性によって促されたものでもない。それは、私たちが仲間に加わろうと思う他人の存在によって刺激されたものである。とはいうものの、けっして他人によって条件づけられているものでもない。つまり、その衝動は、私たちが生まれたときに世界の中にもちこんだ「始まり」から生じているのである。この「始まり」にたいして、私たちは自ら進んでなにか新しいことを始めることによって反応する⁵⁾。

ここで述べられる、「言葉と行為」によって、「自分自身」を、(〈自己〉とは異なる)先在する〈他者〉が混在する「人間世界の中に挿入する」という活動(行為)は、山田忠彰が、〈自己〉の存在論に関して述べている、〈自己〉と〈他者〉との「共同存在性」における「言表行為」と共鳴している。「ある特定のひとの唯一の存在としての〈私〉は、…他者にたいする言表行為において確定される」。先述のアーレントによる(「多数性」としての)「唯一存在」間の共同性のあり様と同様に、〈自己〉は先在する〈他者〉によって、「み—みられ、話—話しかけられることによって、象られ、縁どられることになる」。すなわち、ここでの〈自己〉と〈他者〉との「相関性」のあり様としての「言表行為」によって、「そのひとが他者を確定し、他者そのひとを確定するという、相互的な変換的縁どり」を「基幹的なメカニズム」とする、両者の「共同存在性」がもたらされるのである⁶⁾。ここでの「言葉と行為」によって照射される、先在する〈他者〉との倫理的な「相関性」のあり様は、なによりもまず、〈他者〉へまなざしをむけるという自発的「衝動」によってもたらされる、新たな〈自己〉の創造の「始まり」の様相そのものであるといえる。したがって、「人びとは活動と言論において、自分がだれであるかを示し、そのユニークな人格的アイデンティティを積極的に明らかにし、こうして人間世界にその姿を現わす」⁷⁾ことが可能になるのである。そして、ここでの「言論と活動」によって達成される、強制的ないし有用的な要素(「労働」)に一切制御されない、〈自己〉と〈他者〉との関係性こそが、まさしく「人間的共同性」という、〈他者〉へまなざしをむけ続けるという行為によってもたらされる、異なるもの同士間の倫理的な共存のあり様としての「美的相関性」にほかならないのである。アーレントによる「言論と活動」に関連して、ヴィラの次の一文に注目すべきであろう。「行為をパフォーマンスとして取り上げるアーレントのやり方でまず注目すべきことは、道徳的主体を脱中心化するニーチェの場合と同様に、政治的行為者が脱中心化されること

である」。そして、この「パフォーマンスのアナロジーで行為を「芸術化(aestheticization)」して初めて、行為の意味が救われ、その純真さが回復され、行為は(誤解されがちなニーチェの言葉を使えば)「善悪の彼岸」でなされるものとなる」。すなわち、ここで遂行される行為の「芸術化」によって、「プラトンによって据えつけられた、単なる現象という「仮象の世界」を超えた「真実の世界」の実現可能性がもたらされるのである。したがって、「アレントが繰り返して主張しているように、政治的世界が出現の世界である以上、ニーチェ的な価値転換が絶対に必要なのだ」⁸⁾。ここで示されるアレントによる行為の「芸術化」とは、なによりもまず、(先在する〈他者〉としての)「政治的世界」へまなごしをむけることによってもたらされる、「人間的共同性」の実現を図る芸術的行為、すなわち「言論と活動」の遂行である。そして、ここでの、「行為の意味が救われ、その純真さが回復される」「言論と活動」の遂行(芸術的行為)によって実現される「真実の世界」とは、まさしく、ニーチェ的「価値転換」によってもたらされる世界、いうなれば沈殿した仮象としての現実の世界へまなごしをむけ続ける芸術的行為を介して新たに創造される「美的仮象」の世界にほかならない。

山田によると、「仮象と現実とが根本的には二元的に対立させられている」状態のなかで、仮象は、「現実にたいして、単に美化するだけの束の間のほのかな光を与えるもの」にすぎないのであるが⁹⁾、「美的仮象」は、現実を「仮象として捉える柔軟性、仮象の硬直化に陥らないための柔軟性」¹⁰⁾をそなえたものと捉えられる。すなわち、現実(他者的存在)との「相関性」を介さない仮象のあり様に対して、「美的仮象」は、先在する〈他者〉(現実の世界)へ先行的にまなごしをむけ続けることによって、はじめて創造されるのであり、それは、「美的相関性」のあり様そのものとして捉えられるのである。また、アレントのいう、「発言と行為という本来の開示の活動の場である「出現の空間」は、潜在的には、世界のなかでも生命の機能や仕事の効用を超える場であり、(ハイデガーによると)「日常性において現象を覆っている仮象〔見かけ〕や偽装が最終的に見破られる」場なのだ」¹¹⁾。この「出現の空間」とは、まさしく「美的相関性」(「美的仮象」)の世界にほかならない。現実の世界に潜む「仮象〔見かけ〕や偽装」を「見破り」、ニーチェ的「価値転換」を介して、先在するものごとを原理的に問いなおす行為—世界を審美的に理解する行為(芸術的行為)がもたらす、異なるもの同士の倫理的な共存のあり様としての「発言と行為という本来の開示の活動の場」、それが、すなわち「美的相関性」(「美的仮象」)の世界なのである。

ところで、アレントは、(ユダヤ人であるがゆえに)ファシズムが蔓延する母国ドイツからの亡命を余儀なくされた。アレントにとって、「言論と活動」の遂行(芸術的行為)がもたらすものとは、異なるもの同士が倫理的に共存できる「人間的共同性」を設える「美的相関性」(「美的仮象」)の世界の創造である、といえよう。そして、この創造のためには、強制的・有目的に制御された人間疎外が蔓延する現実の世界に対して、ニーチェ的な「価値転換」を介する、人間の倫理的の遂行としての〈他者〉へのまなごしという、芸術的行為が必要とされるのである¹²⁾。

これこそが、アレントのまさしく「人間的条件」にほかならないといえよう。

第二節 芸術と人類学的営為

人類学者であるジェルは、芸術作品(art object)の鑑賞法(接近法)について、単に文化的、美学

的見地からでは、「人類学の行き止まり anthropological dead end」を引き起こすと述べている¹³⁾。ここでのジェルによる、芸術領域(他者的存在)へむかう人類学領域(自的存在)からのアプローチ(對他者的行為)に、異なるもの同士間の「美的相関性」の創始の一端をうかがうことが可能であろう。そこで、本節では、芸術-人類学的営為を介した、ジェルによる〈他者〉へのまなざしのあり様に注目してみたい。

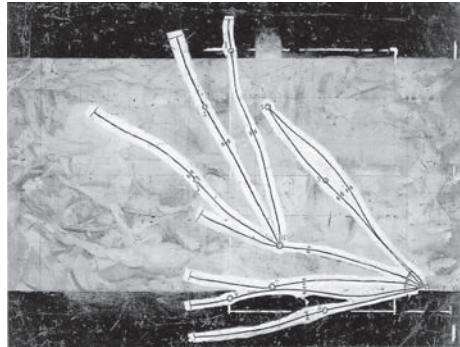
ジェルは、作品の芸術的価値は、そこに介在する精神性ならびに美に基づく文化的意味づけによって、「コード化encode」されていると批判する。この批判は、いわゆる旧来の狭隘な人類学という学術領域への固定概念に対するものであり¹⁴⁾、視点を転換した新たな人類学領域から把握される芸術的行為に関する知見を通して、(西洋文化を源流とする)美学的指向によって固定化された芸術の定義に対する、ニーチェ的「価値転換」の必要性を説いているといえるだろう。ジェルの(最後の)著作『*Art and Agency*』(1998年)は、芸術領域と人類学領域との「相関性」を促す理論と実践を介する芸術的行為論と捉えられるものである。彼は、みずからの企図する芸術-人類学的営為における芸術の意味を明らかにするために、芸術作品を、「社会的な行為作用性(agency)を媒介する」(可能性をはらむ)対象物として捉え、その「諸対象周辺での社会的な諸関係」のあり様そのものに注目している¹⁵⁾。ジェルは、この理論的営為に当たり、芸術作品を、「社会的な行為作用性の結果」そのものとして捉えるために、「インデックス」化という概念(操作)を用いている¹⁶⁾。この概念は、芸術作品を「インデックス」として記号化することによって、作品に既存する固定化された芸術的価値の「価値転換」を図り、「エージェンシー(社会的な行為作用性)を媒介する」、「エージェント(能動項)」ないし「ペーシエント(受動項)」として作用する物化を図る操作である。したがって、この「インデックス」化された物(芸術作品)は、みずからに固着する、文化的、美学的見地からの専制的に固定化された価値観から解放されることによって、「エージェンシーを媒介する」対象物としての「能動項/受動項」の作用を介して、現実の世界におけるさまざまな事柄との無限の連関性(「過程の連鎖」)をもたらすことが可能になるのである¹⁷⁾。ジェルは、「インデックス」、「行為作用性」という概念(操作)による、物(芸術作品)と現実の世界に生きるさまざまな人間(「社会的な他者」と)の相関的な関係性を介して、旧来の芸術的存在価値が捉えなおされてゆくあり様そのものを論じているのである¹⁸⁾。

このような、ジェルによる芸術作品の物化に関して、アーレントの以下の言葉との照合が可能であろう。「芸術作品の場合、物化は単なる変形(transformation)以上のものである。それは変容(transfiguration)であり、真実の変身(metamorphosis)であって、そこでは、あたかも、火にすべてのものを灰にするよう命じる自然の進行過程が逆転し、塵でさえ燃えて炎となるかのようである」。芸術作品は、「世界の中に入るのにふさわしく、物に変形され、物化される」。そして、「それぞれの場合において、その本性上、世界に開かれ」ることによって、「人間能力は、高められて、自己の内部に閉じ込められていた熱情的な激しさを世界の中に解き放つ」のである¹⁹⁾。ジェルが試みる芸術作品の物化とは、単なる固定化された無機的な物へと変化させることではない。そうではなく、ここでアーレントが述べるように、その物は「変形」し、「世界に開かれ」てゆくのである。そして、現実の世界に生きるさまざまな人間の「自己の内部に閉じ込められていた熱情的な激しさ」が喚起され、それと同時に互い(人間と物、さらには異なる人間同士)が共鳴(相関)しながら、新たに

その物の芸術的価値が、無限に「変身・変豹」(創造)されてゆくのである。したがって、「普通の物の耐久性は、すべての物のうちでもっとも世界的なもの、すなわち芸術作品がもちうる永続性のかすかな反映にすぎない」²⁰⁾のである。

ところで、ジェルの『*Art and Agency*』の表紙には、マルセル・デュシャン(1887-1968)の絵画作品《停止原理の網目 *Network of Stoppages*》(1914年)(図1)が使用されている。ジェルは、同書のなかで、この作品に関する、芸術-人類学的見地からの言表を試みており、デュシャンの作品を、本質的に四次元性をそなえた作品として捉えている²¹⁾。そして、この《停止原理の網目》について言表するに当たり、彼は、まず、その絵の下地として見えている、デュシャンの過去の作品《春の若者と娘 *Young Man and Girl in Spring*》(1911年)(図2)の(別ヴァージョンと捉えられる)図像に注目している。《春の若者と娘》が描かれた当時は、デュシャンがまだ画家として活動をおこなっていた時期であり、特にこの絵が制作された1911年は、彼の興味がフォーヴィスムからキュビスムへと移行する時期であった²²⁾。《停止原理の網目》の表象から垣間見ることができる《春の若者と娘》は、まさしくフォーヴィスムとキュビスムの両者の影響を受けながら、みずからの表現を摸索する画家の作品と呼べるものである。したがって、そこに描かれている内容にはデュシャンという芸術家の個性を見ることは難しい。当時彼は、未だ、「好奇心にあふれていながら、あまり革命的ではない若い画家」²³⁾だったのである。

《三つの基準停止装置 *Three Standard Stoppages*》(図3)の制作を開始する1913年から、「絵画の伝統とのあらゆる接触を避けることができる」²⁴⁾ことを確信したデュシャンは、未来の大作《大ガラス *The Large Glass*》(1915-23年)(図4)の制作準備に没頭してゆく。そして、この1913-14年に制作された《三つの基準停止装置》と1915年から制作が開始される《大ガラス》とのあいだに《停止原理の網目》は誕生する。ジェルは、デュシャンの芸術家としての過渡期



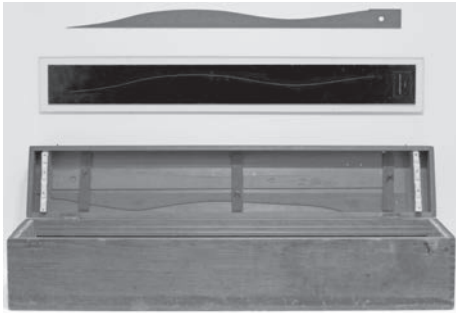
<https://www.moma.org/collection/works/79600>

〈図1〉マルセル・デュシャン《停止原理の網目》
1914年、キャンバスに油彩、鉛筆、148.9 × 197.7cm
The Museum of Modern Art, New York



<https://www.wikiart.org/en/marcel-duchamp/young-girl-and-man-in-spring-1911>

〈図2〉マルセル・デュシャン《春の若者と娘》
1911年、キャンバスに油彩、50.2 × 65.7cm
Private Collection



<https://www.moma.org/collection/works/78990>

〈図3〉マルセル・デュシャン《3つの基準停止装置》

1913-1914年、木箱、28.2 × 129.2 × 22.7cm
The Museum of Modern Art, New York



https://en.wikipedia.org/wiki/The_Bride_Stripped_Bare_by_Her_Bachelors,_Even

〈図4〉マルセル・デュシャン《大ガラス》

1915-1923年、油彩、ガラス、鉛の箔、ヒューズ線、埃など、277.5 cm × 175.9 cm
Philadelphia Museum of Art

に位置する、《停止原理の網目》の表象から媒介される、不可視的なもの(《三つの基準停止装置》と《大ガラス》)と可視的なもの(《春の若者と娘》)という、現在・未来・過去をあらゆる物(芸術作品)と、フォーヴィスム・キュビスム(過去)へのまなざしを介して、新たな芸術表現(現在・未来)の創造を図る人間(デュシャン)との、四次元的(時空間的)な「相関性」のあり様そのものに注目しつつ言表をおこなっているのである。

《停止原理の網目》の表象には、(ワイドスクリーンのように)画面の上下を黒いバーで覆い隠された《春の若者と娘》の図像(ヨコにむけられている)のうえに、まるで地下鉄の路線図のような図像が描かれている。ジェルは、このような、現在・未来・過去が交差する重層的な画面構造からなる《停止原理の網目》の表象において、「時間的経路図 map of time」を見ている。この「時間的経路図」とは、過去(フォーヴィスム・キュビスム)から現在(ダダイスム)へと移行する、まさしくデュシャンの芸術家としての時間的発展の「経路図」であり、その発展を介して創造される物(作品)とが相関する、時間と空間との「四次元的経路図 four-dimensional map」なのである²⁵⁾。そして、この「四次元的経路図」には、ジェルが企図する「芸術の人類学」の「経路図」も投影されている。それは、みずからの芸術-人類学的営為を通して、「エージェンシー」を媒介する物(芸術作品)と、現実の世界に生きるさまざまな人間(「社会的な他者」)とが織りなす、「時間と空間のネットワーク」²⁶⁾を介して、専制的に固定化された芸術的価値が多義的に「変身・変豹」(創造)されてゆく、そのあり様の「経路図」なのである²⁷⁾。

このような観点から、ジェルによる芸術-人類学的営為の遂行とは、物(芸術作品)と、それを取り巻く現実の世界に生きる多種多様な人間との絶え間ない四次元的「相関性」(「時間と空間のネットワーク」)を通して、旧来の美学・文化的定義によって固定化された芸術的価値の新たな創造と秩序づけを試みる活動である、と捉えられるだろう。それは、ま

さしく、人類学領域(〈自己〉)から先在する芸術領域(〈他者〉)へと先行的にむかうことによって、新たな〈自己〉の存在(「芸術の人類学」)の創造を図る、ジェルによる〈他者〉へのまなごしを介する芸術的行為にほかならないのである。

続いては、ジェルと同時代に活動し、哲学・美学領域からの芸術的価値のあり様の刷新を図る、ダントーの芸術的行為論に注目しながら、「美的相関性」における「美」のあり様にふれてゆくことにしよう。

第三節 芸術終焉論と「美」のゆくえ

前節で注目した、ジェルの芸術－人類学的営為では、(旧来の美的見地に基づく)美的価値をともなう視覚的特性が芸術の価値基準とはなっていないのであるが、この点に関して、ダントーにおいても同様であるといってよい。ダントーは、「そもそも芸術とは美(Beauty)なくしても成立するものであり、美は十八世紀の価値基準である」²⁸⁾と述べている。美と芸術の両者の接近を見た美学は近代において誕生したのだが、その蜜月は、1950年代から60年代に広まったポップアートの出現及び芸術的価値の多元化によって解消されたのである。ダントーは、ここに芸術の「終焉」を見ている。すなわち、芸術のこの「終焉」とは、十八世紀より続いた、美を伴侶とする芸術の「終焉」にほかならず、「いわゆる美的芸術 fine art の概念の終焉」として、「芸術／非芸術の二元性にもとづく、芸術の規範性と自律性の喪失」と捉えられるものである²⁹⁾。ダントーは、この芸術の「終焉」論を展開するに当たり、アンディ・ウォーホル(1928-87)の《ブリロ・ボックス》(1964年)(図5)に注目している。この作品は、周知のように、ブリロ(商品)の入ったボール箱をそのパッケージデザインとともに(木で)再現した彫刻作品である。このパッケージデザインは、もともとは抽象表現主義の画家であり、デザイナーでもあったジェームス・ハーヴェイによるものである。そして、このハーヴェイのデザインが、ウォーホルの目にとまり、《ブリロ・ボックス》が制作され、1964年にステーブル・ギャラリーにおいて発表されたのである。ダントーは、この展示を見て、赤・白・青で彩色された《ブリロ・ボックス》に特別な「美的長所 aesthetic excellence」を感じたという³⁰⁾。

当時の展示風景の写真(白黒ではあるが)を見ると、ギャラリーという特殊な空間のなかで、日常にある段ボール箱のごとく積まれた《ブリロ・ボックス》と

いう木箱の彫刻的立像は、まさしく新しい芸術表現と呼べるものである³¹⁾。そして、ダントーがこの作品に「美的長所」を感じたのは、確かに、鮮やかなトリコロール・カラーに彩色された立方形態の反復という視覚的な効果にもよっていたといえるだろう。しかしながら、彼がどこかの商品倉庫のなかで、ハーヴェイのデザインしたブリロの段ボール箱が積まれた光景を見たとして



<https://www.moma.org/collection/works/81384>

〈図5〉アンディ・ウォーホル《ブリロ・ボックス》
1964年、木にシルクスクリン、43.3×43.2×36.5 cm The Museum of Modern Art, New York

も、ウォーホルの《ブリロ・ボックス》と同じような「美的長所」を感じたとはいわなかったであろう。そうであるならば、視覚的には同じブリロの箱であるにも関わらず、なぜ一方が芸術作品(fine art)としての価値を与えられ、もう一方が日常品(real thing)であるのか？二〇世紀中葉に「芸術とは何か」があらためて問題とならざるをえなくなったと見るダントーは以下のように説明する。「ウォーホルの箱の作品はポップアートと呼ばれる芸術作品である。なぜならば、大衆文化のイメージそのものを作品化しているからである。ハーヴェイの箱は大衆文化の一部ではあるが、ポップアート作品ではない。なぜなら、それは大衆文化について何も語っていないからである」³²⁾。ここで重視すべき点は、可視的な要素が、その芸術的価値の判断基準とはなっていないということである。すなわち、《ブリロ・ボックス》は、「その視覚的特性によって芸術作品として認知されるのではなく、種々の芸術理論および歴史的文脈とそれとの照合＝解釈によって、日常的オブジェの世界からアートワールドへと転移」³³⁾させられているのである。

では、ここでいう「アートワールド」とは何であろうか。それは、美術評論家、芸術家、キュレーターのみならず、芸術に関わるすべての人たちが住む世界として、「それ自身歴史的に秩序づけられた諸理論によって公に認められた、諸芸術作品の歴史的に秩序づけられた世界」³⁴⁾のことである。そして、この「アートワールド」において、《ブリロ・ボックス》には、はじめて芸術作品としての真価が認められる。ダントーは、「なにが《ブリロ・ボックス》を芸術作品にしたのかという問題よりも、どのようにそれが可能であったのかという、カント的な問題の方に焦点をあて」ながら、「現物と「識別不可能な」オブジェが、それ以前の時期には芸術作品とはなりえなかった以上は、この可能性を説明するなにかが歴史的時期にあったはずだとみて、「あるものを芸術としてみることは、目がみいだすことができないなにかを必要とする—芸術理論の雰囲気、芸術史の知識、すなわちアートワールドである」³⁵⁾と述べている。したがって、この「アートワールド」の一部である美術館やギャラリーに所蔵されている作品は、歴史的な存在価値を基準に選別されたものであり、当然のことながら、この選別は、歴史—存在論的文脈そのものといえる「アートワールド」の住人によっておこなわれる。すなわち、ウォーホルの《ブリロ・ボックス》とは、まさしくこの住人によって、「目がみいだすことができない」、(六〇年代アメリカの)「大衆文化のイメージそのものを作品化している」ゆえに芸術的価値を与えられているのであり、「種々の芸術理論および歴史的文脈」との照合から誕生した現在の歴史的(あるいは、ポスト・ヒストリカルな)芸術作品なのである。

では、美の問題はどうなるのか。そもそも、作品が美的か否かの価値基準そのものが多元的といえよう。このような広大な価値基準は、当然のことながら(世界のなかの一握りの)「アートワールド」の住人のもつ価値基準(たとえそれが歴史的近因—遠因によって変動を続け、さまざまな価値観をもつ住人によるものであったとしても)によってのみ定義づけられる問題ではない。したがって、美術館やギャラリーに展示されている作品のすべてから美を感受できるかといえばそうではないのである。このような美の扱いは、「歴史」的意義をもはや持たない「歴史以後的」芸術ないし「芸術の終焉以後の芸術」を、「人間的諸目的」に仕える多様な芸術の共存する「多元主義」的状況によって特徴づけ³⁶⁾ようとするダントーの芸術的行為論の特徴を端的にあらわすものといえるだろう。そして、このような多元性を重視する芸術的指向は、アーレントの「言論と活動」による「芸術化」によってもたらされる「人間的共同性」、及び、現実の世界における「物と人間(社

会)との絶え間ない四次元的「相関性」(「時間と空間のネットワーク」)のあり様そのものに芸術的価値のゆくえを追跡する、ジェルの芸術-人類学的営為にも当てはまるだろう。アーレント、ジェル、ダントーという三者が活動をおこなった、二〇世紀半ばの「人間的諸目的」による世界的な多元化が進展する気運のなかで、それにとまなう芸術的価値と、もともと多元的であるといえる美的価値との(美学の誕生以来からの)一致は、なによりもまず、刷新されるべき過去の出来事となっていたのである。

ダントーは、美と芸術の関係性についてこう述べている。

芸術作品とは意味が形態化されたものである。ウォーホルの《ブリロ・ボックス》にみられるように、美学が芸術の定義であるとはいえない。これは、美学が芸術の一部であることを否定しているのではない³⁷⁾。

ダントーが《ブリロ・ボックス》に「美的長所」を発見したように、美が芸術の一部であることは、なるほどそうなのであるが、美(美学)によって芸術のすべてが形成されるわけではないのである。承知のように、美学はルネッサンス期に注目され、十八世紀中葉に概念づけられた。そして、美と芸術の両者の接近を見た美学の誕生以降、その蜜月は、既述のように、二〇世紀におけるポップアートの出現ならびに芸術的価値の多元化によって解消された。ダントーは、ここに、十八世紀より続いた美(美学)を伴侶とする芸術の「終焉」を見ることによって、(そもそも多元的である)美的価値をとまなう視覚的特性からではなく、歴史的コンテクストとの照合から、新たな芸術作品として認知された《ブリロ・ボックス》を発見するのである。ここから理解できる重要な点は、すなわち、現在の歴史的段階の顕在化のためには、過去の歴史的意義の存在が不可欠である、ということである。

このような多元化する芸術的価値にとまなう美的価値の変容において、今後は、(そもそも多元的である)美的価値をとまなう視覚的特性ではなく、ダントーのいう作品の芸術的価値を決める歴史-存在論的コンテクスト(「アートワールド」)が、すなわち、ジェルのいう芸術作品の「インデックス」化ないしアーレントのいう芸術的「変身・変豹」を引き起こす、芸術的行為のあり様そのものがますます注目されることになる、といえるだろう。

ところで、ダントーは、《ブリロ・ボックス》をはじめて観た同年(1964年)に、当時アメリカにおいて、「必ずしも芳しくない名声のために」³⁸⁾誤解を被っていたニーチェを、現在という歴史的段階において、哲学者として再考(再評価)する論究をおこなっている。この論究は、まさしく現実の世界における固定化されたニーチェ像の「価値転換」を説くものであり、ニーチェという、先在する〈他者〉へまなごしをむけながら、そこからの新たな〈自己〉の芸術哲学(芸術終焉論)の創造を目ざす、ダントー自身による芸術的行為だといってよい。ダントーはニーチェを経由して、次のように述べている。「芸術、宗教、哲学、道徳、そして実際に経験に形式を付与するものはなんであれ、結局苦悩に対する一つの反応であり、生存を可能にし、耐えやすくして死の願望(これをそう呼んでもよいならば)を克服する手段として理解しなければならない」³⁹⁾。この言葉の含意は、まさしく「一定の形式や意味が存在しないなら、われわれは生きられない」⁴⁰⁾、ということである。ここに、過去(〈他者〉)へのまなごしを介して、現在(〈自己〉)の新たな創造を目ざす、

ダントーによる芸術的行為の遂行が照射されるのである。そして、ここでの、創造されるべき〈自己〉の存在にとっての歴史的媒介である、先在する〈他者〉へのまなざしが可能にする、人間の倫理的生の実現としての、〈自己〉とは異なる〈他者〉との「相関性」のあり様そのものに美が宿るのである。

おわりに

ニーチェは、十八世紀の「終わりごろから道徳的覚醒の風潮がヨーロッパを流れた事実は、否定できない。当時ようやくして再び美德が雄弁となった」と語っている。彼によれば、この風潮の「源泉」は(神話化されたものとはいえ)ルソーと復活されたストア的ローマに見出されるのであり、とりわけ、カントやシラーのような、「道義的な意志の偉大さと〔厳粛な〕自覚性へのあのフランス人の刺戟を受け入れた最初の偉大な人びとは、もっと誠実であったし、また感謝の念を忘れていなかった」のである⁴¹⁾。ニーチェは、カントやシラーによる思索的営為、すなわち、この「道徳的覚醒」の「源泉」とみなされる「フランス人」ルソーという先在する〈他者〉へのまなざしを通して、彼らの「誠実な」感謝の念が対他者的に表現されるという、道徳的行為のあり様そのものに美的行為を認めていたといえるだろう。そして、このことは、ニーチェにとって先在する〈他者〉である彼らの行為を認知するニーチェ自身の行為としての存在そのものもまた、対他者的な「相関性」においてこそ可能となる「道義的な意志の偉大さと〔厳粛な〕自覚性」という、美をそなえたものとして捉えかえされうることを意味している。

あまりにも美しいものと人間的なもの。—「自然はお前のような死すべき者にとっては美しすぎる」—こういう感じのすることは珍しくない。けれども時々、あらゆる人間的なもの、その充実と力と繊細さと錯綜ぶりを心深く打ち眺めるとき、私は、全く謙虚にも、こう言わざるを得ない気がした—「人間もまた、観察する人間にとっては美しすぎる！」—しかも、単に道徳的な人間だけでなく、あらゆる人間が⁴²⁾。

これまで見てきたように、アーレント、ジェル、ダントーという、先在する〈他者〉へのまなざしを介して、新たな〈自己〉の存在の創造を試みる彼ら「人間」もまた、「観察する人間にとっては美しすぎる」存在である。かつて芸術作品とともにあった美が、(その伴侶を求め)今もなお花粉のごとく飛散しているならば、今日の「芸術美」の開花は、作品にではなく、人間の倫理的生のあり様そのものに受粉することで仰がれるのかもしれない。

註

- 1) Arendt, H. *The Human Condition*. The University of Chicago Press, 1998, pp.7f (『人間の条件』(志水速雄訳)ちくま学芸文庫、1994年、19-21頁)。ここでの「活動」という訳語について、「ふつうアレント関連の書物では「活動」と訳されがちな action も、ギリシア語のプラクシスに当たる英語として使われているのは明らかで、アレント自身も『人間の条件』のドイツ語版では Handlung と表現しているので…「行為」と訳した」(Villa, D.R. *Arendt and Heidegger: The Fate of the Political*. Princeton University Press, 1996(『アレントとハイデガー—政治的なものの運命』(青木隆嘉訳)法政大学出版局、2004年、456頁、訳者あとがきより))といわれているように、action を「行為」と解してよいであろう。
- 2) Arendt, H. *Ibid.*, pp.175f (286頁)。
- 3) Arendt, H. *Ibid.*, p.176(287頁)。
- 4) Arendt, H. *Ibid.*, p.180(292頁)。ユダヤ人であったアーレントが反ユダヤ主義に対してとった「言論と活動」(芸術的行為)とは、「反ユダヤ主義の存在を認め、それとともに生きることであった」(同翻訳書、526頁、訳者解説より)。
- 5) Arendt, H. *Ibid.*, pp.176f (288頁)。
- 6) 山田忠彰『エスター-エティカー〈デザイン・ワールド〉と〈存在の美学〉』ナカニシヤ出版、2009年、58頁。
- 7) Arendt, H. *Ibid.*, p.179(291頁)。
- 8) Villa, D.R. *Ibid.*, pp.80f (135-136頁)。アーレントの世界観に関連して、ギリシャの世界を「悲観的世界」、それに対してユダヤ・キリスト教世界を「未来に希望を見出す世界」と捉え、「この二つの世界の統合を複眼的に企てようとしている」と述べられている(小玉重夫『難民と市民の間で—ハンナ・アレント『人間の条件』を読み直す』現代書館、2013年、96頁)。
- 9) 山田 前掲書、162頁。
- 10) 山田 前掲書、183頁。
- 11) Villa, D.R. *Ibid.*, p.139(231頁)。Vgl. Heidegger, M. *Sein und Zeit*. Max Niemeyer Verlag Tubingen, 1993, S.222.
- 12) 皮肉にもニーチェの思想は、「ナチズムの半ば列聖された主要なイデオログとして」(Danto, A.C. *Nietzsche as Philosopher*. Columbia University Press, 2005. p.xxv (『哲学者としてのニーチェ』(眞田収一郎訳)風濤社、2014年、4頁))、ファシズムの思想に転化されていった。
- 13) Gell, A. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford University Press, 2013, p.5.
- 14) Bowden, R. A Critique of Alfred Gell on *Art and Agency*. In: *Oceania* (Vol.74, No.4), Oceania Publications, 2004, p.319.
- 15) 加藤隆文「パース思想を踏まえた「芸術の人類学」の展開可能性」『美学』(第六四巻第一号)美学会編、2013年、48頁。Vgl. Gell, A. *Ibid.*, p.6. ジェルのいう agency の訳語として、「人間だけでなく物に対しても認めうる」特徴を重視した、加藤訳による「行為作用性」を用いた(加藤 前掲論文、56頁、註より)。
- 16) 加藤 前掲論文、49頁。Vgl. Gell, A. *Ibid.*, p.15.
- 17) 加藤 前掲論文、50-51頁。ここでの、agent (能動項)ないし patient (受動項)の訳語についても、「パース思想への接続を想定し」という、加藤訳によっている。これに関連して加藤は、「ある同一の対象が場合によって能動項にも受動項にもなりうる」と注記している(加藤 前掲論文、57頁、註より)。
- 18) ジェルは、ここでの「エージェンシー」の活動を、「the abduction of agency」(Gell, A. *Ibid.*, p.13)と表現している。「エージェンシーの仮説推論」と捉えられるこの言葉は、C・S・パース(1839-1914)を意識したものである。(パースの記号論に基づく)「アブダクションは推論の出発点に過ぎず、この推論を妥当なものとするためには、帰納や演繹によって裏付けてゆく作業が必用である」。これは、「推論」の「習慣化」を説くものであり、「アブダクションは習慣の端緒であるという点において重要である」。ジェルは、この「パース思想由来」の「アブダクション」の概念を、「インデックス」化によって実践している。ジェルによる「芸術の人類学」は事実上、アブダクションによって「社会的な他者」の行為作用性を媒介するインデックスに関する研究である。両者のインデックス概念においての

共通点は、「行為作用に着目している」ことであり、相違点は、「パースのインデックスは物理的な因果連鎖に基づくのに対し、ジェルのインデックスは社会的にもたらされる因果連鎖をも参照することである（加藤 前掲論文、49-50頁）。Vgl. The Peirce Edition Project (ed.) *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings*, vol.2. Indiana University Press, 1998, p.231.

- 19) Arendt, H. Ibid., p.168(265頁).
- 20) Arendt, H. Ibid., p172(271頁).
- 21) Gell, A. Ibid., p.243. レイトンは、ジェルによる芸術作品に関する言表について、可視的要素の単なる模倣的な言表を否定する姿勢を評価する一方で、文化的慣習の重要性を軽視している点に関して非難している (Layton, R.H. *Art and Agency: A Reassessment*. In; *Durham Research Online*. Durham University, 2010. p.2).
- 22) M・デュシャン、P・カバンス (聞き手)『デュシャンは語る』(岩佐鉄男ほか訳)ちくま学芸文庫、1999年、41頁。
- 23) M・デュシャン 前掲書、48頁。
- 24) M・デュシャン 前掲書、69頁。
- 25) Gell, A. Ibid., p.249.《停止原理の綱目》の表象は、まるで、ワイドスクリーンに映しだされた、「芸術家の制作史」という「四次元的経路図」をあらわす映画のようなものにとえられるかもしれない。
- 26) Gell, A. Ibid., p.12.
- 27) デュシャンは、みずからの作品『大ガラス』について、「私は何の解釈もしません」、「すっかり美学を放棄することだった」(M・デュシャン 前掲書、80頁)と述べている。この言葉から、〈他者〉へと作品の解釈を委ね、(固定化された観念の象徴としての)「美学を放棄する」彼の芸術的指向をうかがうことができるだろう。
- 28) Danto, A.C. *What Art Is*. Yale University Press, 2013, p.155.
- 29) 山田 前掲書、245頁。
- 30) Danto, A.C. op.cit.(註28), p.147. この展覧会では、《ブリロ・ボックス》とともに他の商品(ケログ、デルモンテ、ハインツなど)のボール箱を再現した作品も展示されていたが、ダントーはそのなかでも、特に《ブリロ・ボックス》に「美的長所」を感じたのである。
- 31) デュシャンのレディメイド作品《噴水(泉)*Fountain*》(1917年)は、美術館という特殊な空間に設置されてはじめて、新しい芸術表現として捉えなおされる作品であった。ウォーホルは、《ブリロ・ボックス》において、このようなレディメイド作品の特徴を加味しながら、既存の商業的デザインを彫刻という芸術的フォーマットの上に転写した。彼は、他の作品においても同様に、たとえばマリリン・モンローといった、商業的アイコンと化した既存のイメージをキャンバスという(伝統的な)芸術的フォーマットの上で試みている。これらの作品形態は、まさしく既存のもの、現実のものとしての先在する商業的産物を「仮象として捉える柔軟性」をそなえた「美的仮象」のあり様そのものと捉えられるだろう。そして、ここに、ウォーホル作品における「美的長所」を覚知することができよう。
- 32) Danto, A.C. Ibid., p.145.
- 33) 山田 前掲書、244頁。
- 34) 山田 前掲書、244頁。Vgl. Danto, A.C. *Beyond the Brillo Box*. Farrar Straus Giroux, 1992, pp.37f.
- 35) 山田 前掲書、244頁。Vgl. Danto, A.C. THE ARTWORLD. In; *The Journal of Philosophy*, 61. 1964, p.580.
- 36) 小田部胤久『西洋美学史』東京大学出版会、2009年、237頁。
- 37) Danto, A.C. op.cit. (註28参照), p.149.
- 38) Danto, A.C. op.cit. (註12参照), p.xxv (4頁).
- 39) Danto, A.C. op.cit. (註12参照), p.210(336頁).
- 40) Danto, A.C. op.cit. (註12参照), p.34(80頁).
- 41) Nietzsche, F. *Menschliches, Allzumenschliches*. In; *Sämtliche Werke*, KSA.2. dtv/de Gruyter, 1988, S.650f (『人間的、あまりに人間的(II)』(中島義生訳)ちくま学芸文庫、1994年、430-431頁)。ここでの引用は、「ドイツの美德 *Deutsche Tugend*」とは何かについて述べられた一文からである。
- 42) Nietzsche, F. Ibid., S.518(229-230頁).