OUKA
The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	<書評>吉積健『メディア時代の芸術 : 芸術と日常のはざま』勁草書房1992.
Author(s)	太田, 喬夫
Citation	デザイン理論. 1993, 32, p. 104-107
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/53012
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

書評

吉積 健『メディア時代の芸術 ── 芸術と日常のはざま ──』勁草書房　1992.

今日，「マルチメディア」とか「メディア戦争」とか言った言葉，あるいは「立体映像」とか「映像芸術」とかいった言葉をよく見聞きする。今日では好むと好まないとにかかわらずテクノロジー，とりわけ電子工学ないしコンピュータ工学の飛躍的進歩により，マス・メディアは，従来と一変し，衛生放送やパソコンに代表される新しい時代を迎えている。また「映像」なる言葉は，19世紀中ごろ発明された写真，そして映画・テレビといったものにとどまらず，今日コンピュータ・グラフィックスに代表される新たな電子信号からなる画像をも含む意味をもつようになっている。われわれは，こうした意味で「メディア」と「映像」の時代に生きているのである。そして20世紀の現代芸術全体のなかで，新たにこうしたハイテクノロジーに基づく芸術が誕生し，それが近年ますます大きな存在になっていることは疑えない。従来の美なる芸術，あるいはローテクに基づく芸術と比べて，また美術や建築の領域と比べて，われわれはこれまで，こうした「映像芸術」の歴史的展開，その本質，今日的課題などについて明確で納得の行く理論を充分には得ていないでいる。

本書は，まさにこうしたアクチュアルな現代芸術の問題に真っ正面から取り組んだ注目に値する研究書であり，その成果は高く評価することが出来る。著者はこれらの問題の解明をある絶対的な，ドグマ的な命題から演繹的に行うのではなく，開かれた立場で現代芸術論との有機的な連関と作品の「構造」の解読を重視して，言い換えれば一種の記号論・構造主義の観点から行なおうとしている。そこに大きな特色を見ることが出来る。

本書の目次は，第一章　モダニズムと機械芸術，第二章　機械芸術の展開，第三章　氾濫する映像，第四章　映像の現前となっている。筆者は，第一章では20世紀初頭における機械時代の芸術思想を概観するとともに，モダニズムの典型的な造形思想ともいえる要素主義とその造形理念にもとづく抽象映画の意義を明らかにし，次にモホイ＝ナジの提案する科学技術時代における視覚形成の意味を考察する。第二章では，第二次大戦後のモダニズムの機械芸術の展開を，抽象映画やキネティック・アートの具体例を検討しながら，明らかにする。第三章では，とりわけ電子的な映像メディアの時代と呼ぶことの出来る60年代以降，芸術が物理的，ないし日常的現実へと傾斜を深めていく動向を，ポップ・アートやメディア・アートと呼ばれる芸術のなかに探る。第四章では，80年代以降今日まで隆盛しているポストモダニズムと呼ばれる芸術思潮のなかで，特にカメラ映像の果たした役割を明らかにすると共に，今日におけるデザインの課題を示唆する。

もう少し詳しく論点を見てみよう。まず著者によれば，19世紀中頃の写真の登場とともに複製技術による芸術作品が，従来の唯一無二性の性格を持つ美なる芸術作品に

かわって次第に力を持ち，「映像芸術」が成立するようになる基礎が築かれるが，当時の写真や映画といった複製技術による作品，言い換えれば「機械芸術」は，20世紀初頭のアヴァンギャルド芸術がもつ諸特性と類似の特性を合わせ持つことが指摘できる。

たとえばキュビスムが透視画法という古典的視覚を否定し，多視点的視覚による対象の再現的描写を経て，絵画の物質的現実，すなわちその平面性と色彩それ自体へと向かったこと，ロシア・フォルマリスムが対象を「異化」し形式を難解にし，知覚をより困難にさせ長引かせる手法を重んじたこと，ダダが「アウラ」を消滅させ機械を反芸術の味方とみなしたこと，とりわけファン・ドゥースブルグが「要素主義」（絵画には純粋に造形的な要素から完全に達成されねばならないという考え）や「具体芸術」（生活空間自体の造形化をめざす）について述べたこと，モホイ＝ナジが，構成主義の芸術は科学技術時代の大衆社会に必要な新しい精神を得させる役目を担っていると言い，造形が持つ「生物学的」機能を重視したこと ── これらの諸特性は，この時期の写真芸術（マン・レイ）や抽象映画の試みに大きな影響を与えたのであり，また今日の電子メディアにおける映像芸術の基本的性格をも先取りしているのである（なぜなら現代の映像技術はその平面と色彩領域を測定し得る連続体としての要素的空間とみなしているからである）。しかし，戦前のこうした「機械芸術」とアヴァンギャルドの造形理論とは，なおテクノロジーを基本的に目と手の延長として捉えていたのである。

これに対し1960年前後からはじまる新たなアヴァンギャルド芸術（ネオ・ダダ，ポップアート，キネティック・アート，パフォーマンス芸術，実験映画など）においては，機械それ自体の具体性，つまりその物理的な「構造」に注目するようになる，あるいは芸術の物質的側面，つまり芸術メディアそれ自体に一層強い関心が示されるようになる。

さらに1970年前後から70年代において新たな動きが見られるようになった。すなわち1967年のホイットニーの『順列』によってコンピュータ・フィルム（コンピュータ・グラフィックス）が，またN.パイクのヴィデオ・アートが新たに登場してくる。そこに芸術とテクノロジーとの統合のひとつの典型が実現される。それは非言語的記号構造に基づくもので，新しい時代の始まりを告げる。これらの映像メディアがもたらした最大の特色が「網目構造」に他ならない。それは映像メディアそれ自体への注目によってはじめて把捉されるものである。電子的カメラ映像の「網目構造」は芸術の日常化を推し進め，日常的現実の現前の仕方をさまざまな手法で多様化し強化した。そしてその独自の機能について著者は次のように言う。「私的映像は，技術的所産である“網目構造の映像”を介して客体化され，それによって大衆は自らを図式化され，類型化された大衆の一員として確認することになる。このようにして大衆の感性が形成されていく」と。

以上のアヴァンギャルド芸術および電子メディアのすぐれた理論として筆者は，モルの『情報理論と美的感覚』（1958），S.クラカウアーの『映画の理論 ── 物的現実

の回復』(1960)，モルの『芸術とコンピュータ』(1971)，H. オズボーンの『20世紀芸術における抽象と行為』(1979)，A. A. モルの『イメージ，機能的コミュニケーション』(1981) などを挙げている。とりわけモルの美的知覚の構造主義理論とベンゼの「情報美学」は，著者の「映像芸術論」を支えている重要な骨格の思想だといえる。ここでは芸術は狭い個人の美意識から開放され，芸術作品の創造と享受は情報の生産と消費の記号過程とみなされ，芸術活動は記号媒体によるコミュニケーション現象とみなされる。いまやテクノロジーはもはや従来のような単なる手の延長としての道具の域を超えて，芸術家に対して自立的な，ひとつの創造的存在として自らを主張するに至る。いいかえれば映像技術は脳の機能のレベルに位置付けられる。そして作品は一個の仕掛けであり芸術家や享受者の意識を拡張する作用を持つことが強調される。なお，筆者は，以上の他にこうした映像芸術の意義を積極的に理論化するものとしてE. スリオやP. リクール，ソシュール，R. バルトなどの理論をも援用している。

著者は，結論として80年以降隆盛したポストモダンの思潮に注目し，そこでの映像芸術，とりわけカメラ映像の積極的役割を明らかにしている。著者によれば，ポストモダンの本質である異種混淆性は映像のもつ特性から必然的に由来する手法，既成の映像の採用，引用，抜粋，積み重ね，競合させる活動などと類似しているばかりでなく，映像芸術はポストモダンの現代芸術において多義的，多次元的現実を現前させるのに適している点，将来に向けて積極的な課題を担っているのである。

著者はまた，リキテンスタインの網点絵画，あるいはウォーホルのシルクスクリーン絵画，また今日の印刷媒体，これらと共有する今日の映像芸術の「網目構造」に再び注目し，それが大衆の視覚的感性に与える作用を重視する。筆者によれば，日常見慣れている映像の「網目構造」により大衆の感性の質が変化し，ますます均質化，画一化された視覚的感性が形成されるようになる。そこにポジティブな機能を読み取るべきである。「網目構造の映像」は，またいわゆる「グラフィック・デザイン」に相通じることになる。なぜなら網目構造によって原初的な映像が持っていた意味的情報のあるものは強化されるが，あるものは弱められたり除去されたりする。つまり原初的な「具体的映像」のもっている両義性は減少し図式化されることにより，一義的映像としての「グラフィック・デザイン」に近づくからである。著者は，さらに網目構造の映像，あるいはグラフィック・デザインに単に通俗的な美的特色だけではなく，大衆が「生活軌道を読み取る」機能を求めようとする。以上述べたような意味での映像芸術論，あるいはグラフィック・デザイン論の構築が今日的な課題であると著者は考えている。

著者によれば写真が生活のドラマの一場面を示し，生活軌道なるものを演じることがある。たとえば広告の写真の映像は商品の展示的価値を高めるが，それだけでなく商品の購入を通して展開する生活軌道を読み取らせようともする。したがって生活軌道が日常生活における日々の体験によって習慣的に形成されるようになることがグラフィック・デザインに求められるのである。

この点に関しては，とりわけR.バルトの『写真のメッセージ』(1961)，『映像の修辞学』(1964)，クリンプの『ポストモダニズムの写真活動』(1980)，それにモルの構造主義理論が援用されている。

なお筆者は今日の映像はその物質性の現前を増強し拡大し，そのためコードの厳密な構造・記号化を推進するゆえ，映像芸術論は通俗化された美学的な方法ではなく，記号学・情報理論・構造主義に基づく方法で以て構築される長所を示唆している。

いくつかの疑問点・要望について若干指摘しておきたい。著者が本書で掲載している29点の作品は現代芸術の流れのなかですでに良く知られているものが多いが，70年以降のパーカーやシャーマン，バージン，そしてシロップといった人々の作品は，まさに著者の今日的な映像論を支える範例的作品となりえるものだろうか。それとも著者の主なねらいは日常的映像環境の理論化にあるのだろうか。その他，現代芸術と従来の芸術との連続性，あるいは芸術における「美的価値」の問題はやはり問題として残るように思われる。また今日の日常的現実そのものが必ずしも自明でないこと，ローテクとハイテクとの，とりわけ身体的機能に与える点での関係なども問題であるように見える。著者が強調する映像の「生活軌道を読ませる」機能も一層理論化が必要であるように思われる。記号論・構造主義の限界についての発言もほしい。さらに映像の領域を含めて現代芸術を広く問う場合，どうしても思想史的に否定的な側面を重視する理論や日本独自の問題との対決を避けて通れない。テクノロジーや「網目構造」がもたらす危険はやはり無視できないし，さらには「モデルネ」の問題はなお問い続ける必要があるように思われる。

しかしながら20世紀の芸術の一つの主な動向は，近代芸術の通俗的な美的性格を克服し，日常生活と連続する空間に芸術をどこまでも接近させてきた。また機械と技術と芸術とを統合しようとしてきた。さらに大衆のコミュニケーションに芸術の一つの中心的課題を見出した。こうした現代芸術の動向に複製技術時代の芸術作品（映像芸術）も本質的な積極的役割を果たした。このことは疑うことが出来ない。著者が，この映像芸術，とりわけ70年代以降の新たな電子映像メディアの独自な意義と課題を，ハイテクノロジーに対する良い意味での楽天的な立場で，具体的な作品に即しつつ，とりわけその「構造」と「記号」の読解を通して，さらに非常に多くの理論的著作の的確な読解を通して明らかにし，また総合的な「映像芸術論」の構築を構想している点，大いに賛意を表すと共に今後の一層の研究の発展を望むものである。なお本書は著者が1992年に大阪大学文学部に提出した学位申請論文『網目構造の映像 ── メディア時代の芸術 ──』と同じものである。

太田喬夫　京都工芸繊維大学