

「美的なもの」の分析美学

西村 清和

伝統的な美学における「美的(感性的)なもの(the aesthetic)」をめぐる理論に共通するあやまりは、「感覚的なもの」と区別してとくに「美的」と呼ばれるある種の独自の質ないし対象が、「現象的」にであれ「潜在的」にであれ、どこかに存在しており、これに注目する視点に立つかぎりこれを見いだせると考える点、またこうして見いだされた美的な質を数えあげることによって「美的なもの」を画定できると考える点にある。わたしはこの機会に、「美的なもの」をめぐるいくつかの論点をとりあげて、より経験に即した議論の可能性を提示したいと思う。

1. 「美的」と「非美的」

いま、青一色のパネルが一枚あるとしよう。感覚レベルではおなじひとつの青色のパネルだが、これについてわれわれは、つぎのようにことになったやりかたで記述することができる。

- (a) これは、ある独特の「青」の色見本である。
- (b) この色見本の「青」は、スーツの生地として「シック」である。
- (c) これはイヴ・クライン作《青のモノクローム (IKB75)》(1960)という作品であるが、この作品は「エレガント」で「深遠」である。

これら三つの記述は、フランク・シブリーにならって、対象の「非美的特質」

(a)と「美的特質」(b,c)とに区別することができる。このとき非美的特質とは、対象においてわれわれが五感によってはっきりと知覚したり物理的に記述したりできる特質——なめらか、細かい、赤い、巨大、ねばねばする、明るいなど——であり、あるいはそれによってわれわれの側に直接におこる身体的・生理的「反応(reaction)」をいう。これに対して美的特質とは、これら対象の非美的特質に対するわれわれの側の、近代美学が「美的」と呼びならわしてき

たレベルにおける特定の「反応 (response)」——優美、繊細、けばけばしい、情熱的、崇高、醜悪、晴朗など——である。シブリーはこのふたつを区別した上で、「この優美さはそのなめらかなかたちによっている (due to, responsible for)」とか「そのねばねばした感触がこれを醜悪にしている (result from, make it)」というように、美的概念ないし美的質は非美的特徴にあるしかたで「依存し (depend upon)」あるいは「寄生的 (parasitic)」¹であるが、だからといって「なめらかなものは肌を傷めない」というばあいのように、特定の原理やルールや因果性といった論理的に十分なやり方で「条件づけられて (condition-governed)」いるわけではないという。

シブリーのこの議論でとくに注目すべきは、カント以来の「無関心性の美学」とはことなつて、美的経験といわれるものが対象の非美的特徴に対するごく日常的な注目や関心にともなつて生じる特定の「関心、おどろき、賞賛、よろこび (delight) あるいは嫌悪 (distaste)」といった対応である以上、これら「美的な関心は他のさまざまな関心に依存している」²という事実の認識にある。われわれが対象に対して、これを好み、選択し、尊敬するというかたちでもつそれ自体非美的な関心に応じて、おなじ対象に対してわれわれは「美しい、優雅、すてきな、繊細な」といった美的関心をもつだろうし、正確さや精巧さ、妙技に対する非美的 (技術的) 関心に応じて「繊細、とぎすまされた」といった美的関心をもつ、というのである。シブリーはさらに、ある対象の非美的特徴を知覚する経験と、これを美的質として味わう経験とをつなぐ「依存」の関係は、この非美的特徴に対するわれわれの側の「ある種自然な反応」であるが、しかもこの「自然な」反応は、一方では社会的な学習の結果でもあるという。子どもはものを見たり聞いたり触ったりするのとほぼ同時に、まずは両親や先生などのかかわりのなかで、とくにかれらの注意や関心を引くかたちや色や感触などの非美的特徴に対して美的という点でどのように反応すべきか、あるいはこうして感じとられた美的質をどのような用語で名指すべきかを学び、学習と訓練をつうじてこれを洗練させていく。こうした美的用語の習得も、他のボキャブラリーの習得とともに発達していくのであり、その点で美的用語の使用はなんら特別なものではなく、日常会話における通常の使用である。

このきわめて説得的な主張にもかかわらず、この「依存」の関係について、

シブリー自身はこれ以上の説明をあたえてはいない。われわれはここで、最初に示した三つの事例にかんして、この「依存」の関係のより正確な構造を見きわめよう。そこに見いだされるのは、わたしが「美的フレーミング」と名づける構造である。

2. 美的フレーミング

いま問われているのは、青の色見本 (a) と非美的な感覚レベルでは区別がつかないにもかかわらず、スーツの生地 (b) を美的に「シック」といい、イヴ・クラインの作品 (c) を美的に「エレガント」だというとき、そのあいだにはある種の依存関係が存在するにしても、はたして前者から後者への変容を可能にしたものはなにかである。

色や音を単独で経験することは、生理学の実験室ではともかく日常生活では例外的であり、われわれが色見本を見るのは、ふつうはこれから仕立てようとしているスーツの色 (b) としてである。これから仕立てようとしているのがスーツであり、そしてファッション界が設定するスーツというコンセプトに応じた一定の美的質の規準に照らして、わたしはこの青が別の色調や別の彩度の紺よりはいつそうシックでエレガントだというのである。

青一色のパネルがおかれているとき、これをわれわれは、それ以上になら意味をもたない空虚なパネルと見て無視するかもしれない。だがこれをイヴ・クラインの《青のモノクローム (IKB75)》として見るとき、それはアートの作品であり、批評家がこれを「空虚だ」というとしても、それは「美的に空虚」なのである。イヴ・クラインによれば、それは次元をもたず非物質的で、それゆえ絶対的である。もちろん青という単一の非美的な質が、これに対してわれわれが恣意的に「美的態度」ないし「美的視点」といわれているある種の見かたをするだけで美的質へと変容するなどということはなく、見た目の感覚ではまったく区別のつかないふたつのもののうち一方をアートの作品とするのはアートワールドである。なるほど便器にしても、「そのつやのある白くなめらかな陶器の表面、それが鏡のようにまわりのものを映しだすときに見せる深み、その卵形のみごとなたち」³とといった美的質をもつが、しかしこれは便器のカタ

ログを見せられたときに、そのなかのあるモデルにわれわれが感じるものである。ディッキーのように、これをデュシャンの《泉》の美的質として記述するのはまちがっている。じっさいこの作品は、ダントーのいうように「大胆不敵で厚かましく、無礼だが、しかし機知に富み抜け目がない」⁴といった、便器にはまったく欠けているアートとしてのそれに固有の美的質をもっている。ここにあるのは個々人の主観的な見かたの随意的の切り替えではなく、対象についての非美的知覚を一定のコンセプトにもとづいた特定の条件枠の下で美的に組織立て構造化する社会的、文化的、慣習的なふるまいである。われわれはこれをいま、「美的フレーミング」と名づけよう。

美的フレーミングのもとで、さまざまな非美的質が一定の秩序にしたがって組織立てられるとき、当然のことながらそこには選択が生じる。コンサートホールにひびくせきばらいはふつうノイズとして無視されるが、特定の枠づけのもとでこうしたノイズに焦点をあてることで、これを音楽として組織立て、これによってノイズを「美的に」経験させようとするジョン・ケージの作品《4分33秒》もある。

もちろん美的フレーミングは、アートワールドに属する作品にかぎらない。職人は道具としての機能に応じた椅子の脚や背もたれが見せる実用的な線やかたちや面の非美的質のいくつかを、その社会、その時代の感性に応じた美的フレーミングのモードに応じて選択し、これをたとえばバロックやロココの典雅で優美な美的質へと、あるいはアールデコやバウハウスの硬質でシンプルな美的質へと組織立てる。それゆえ椅子のような実用的な対象にかんする美的フレーミングのふるまいにおいて問題なのは、そのコンセプトや機能とは無関係に、もっぱら視覚デザインとしてこれを見る美的無関心性や形式主義ではなく、対象の機能や構造についての日常的で実践的な関心に応じた特定の「美的関心」を組織立てることである。それがとりわけ「美的」な質と呼ばれるのは、端的にいえば、それに対してわれわれが「美的」反応によって応えるからである。このようないいかたは、「美的」ということばの意味を規定するのに「美的」ということばを用いるひとつの循環に聞こえるかもしれない。だが、これは論理的で無意味な循環ではなく、ある特定の美的フレーミングを共有する「美的共同体における構造論的循環」⁵である。

そもそも、それぞれの社会において「美的」と名指されるような特有の対応が存在するのも、対象に即して知覚される非美的質を、その社会が伝統的に「美的」と名指してきた反応を現出させるようなやりかたで秩序立て組織立てるふるまいとしての特定のフレーミングが共有されているからである。「アート」ということばのある時代、ある文化における使用規則は、アートの歴史とアートの理論からなるアートワールドによってあたえられ、これにしたがうかたちでアーティストは一定の美的質をもった作品を創出し、これを人びとは美的に経験するが、ここにあるのもアートワールドにおける構造論的循環である。アートの理論と歴史からなるアートワールドとは、アートとしてなにをめざして創るか、またこれに対してどう反応するべきかを規定する美的フレーミングのディスクールであり、これによってアートにはアートに特有の美的質の経験があるといわれることができる。美的共同体における構造論的循環とは、このような事態である。それゆえアートやベッドや自動車を横断して、美的であるかぎりある共通の質がそこにあると想定することはまちがっている。あるのはアートの美的質であり、ベッドの美的質であり、自動車の美的質である。

リーフェンシュタールの『意志の勝利』のように、ナチを礼賛する「不道徳」な作品であっても、その映像は「美しい」といわれるばあいに生じる「美的なもの」と「倫理的なもの」をめぐるアポリアにしても、そこで問われているのは、一方で作品の内容の倫理性と、他方でその形式の美的価値の関係などではなく、そもそもナチの政治集会を美的なできごととしてとらえてよいかどうかという、その時代、その文化における美的フレーミングそのものの倫理性である⁶。

3. 「醜」の美学

美的な質とは、ふつう「美的に快い (aesthetically pleasing)」質をいう。カントにおいても「美的」な経験は、感覚レベルの身体的・生理的反応である「快適 (das Angenehme)」と区別された「快 (Lust)」の感情と結びついており、崇高にしてもある意味で——つまり感覚・構想力にとって——ネガティブな経験だとしても、それはやはりある種の——つまり理性の——「快」の経験である

が、それゆえカントが美的な質としての「醜」について言及することはほとんどない。だが近代美学、とりわけロマン主義は美的カテゴリーとして美、崇高、ピクチャレスク、優美、尊厳などとならんで、グロテスク、醜をも、たとえネガティブであっても、「美的」カテゴリーにあげている。

これについていまわたしの考えを結論的にいえば、一般に「美的にネガティブな質」とされ、とりわけ「醜」といわれているものには三つのこととなった位相がある。

(1) 美的欠如としての「醜」

「美的」ということばを伝統にしたがって「美的に快い」という意味で使うとき、しかもここでの「快」を賞賛や是認をもふくむ美的「肯定性」ということができるかぎりひろい意味で用いるとして、ここにいう「醜」とは、特定の社会・文化、また特定の領域における美的フレーミングが設定する「美的なもの」の肯定的基準に照らして、美的に十分な快をあたえる水準に達していないある種の欠如であり、欠損をいう。シブリーは、1996年の死後遺稿として残され、2001年に論文集に収録された「醜についての覚え書き」で、けばけばしい (garish)、派手な (gaudy)、陳腐な (trite)、釣り合いのない (ill-proportioned)、不恰好 (ungainly)、野暮ったい (dowdy)、くすんだ (dull)、目だたない (unremarkable)、平板な (plain)、ごくふつうの (very ordinary) などを「否定的な美的価値 (negative aesthetic value)」ないし「美的ネガティブ (aesthetic negatives)」⁷と呼んでいるが、これはこの意味での「醜」である。それは、いわば「出来損ない」、「失敗作」である。

それゆえこれがしばしば「醜」といわれるとしても、これが一般に醜がもたらすとされている「反感」や「嫌悪」の対象になるとはかぎらない。シブリーもこの点にかんして、多くのばあいひとは醜とされるものを「きわめてクールに判定する」のであり、かならずしもこれにむかつきや不快を感じるわけではないという。「多くの醜とされる事例は、ただどちらかといえば醜、あるいはいくらか醜」であり、われわれに嫌悪をあたえるほど強いものではない。あるいは醜とされるものも一定の距離をとってみているかぎり、そのような人や物があまりに自分に近づいてこないかぎり、ひとはこれをクールに判定できる、と

いうのである。それにもかかわらず、シブリーが実際にあげている「美的ネガティブ」をあらわす形容詞には、この意味での「醜」とともにのちに(3)で言及する「醜」が混在していて、両者は明確に区別されていない。

(2) 芸術的「醜」—— 現実に「醜い」対象の芸術的表現がもたらす「美的にポジティブ」な効果

すでにアリストテレスは、描かれた蛇や死体を見ることの快について言及しており、また基本的に「醜」について言及しないカントにしても、おそらくレッシングをふまえてつぎのようにいう——「美しい術(芸術)の特長は、まさにつぎの点、つまり自然にあっては醜いものあるいは不快なもの(häßlich oder mißfällig)でも、これを美しく描写するという点にある。凶暴さ、病気、戦争の荒廃なども、痛ましさ(Schädlichkeiten)として、きわめて美しく描写されることができるし、絵画のなかでならいっそう美しく提示される(vorgestellt)ことができる」⁸。実際、キリスト受難や殉教を描いた伝統的な宗教画には、グリューネヴァルト《イーゼンハイム祭壇画》(1515)やメモリング《柱に縛りつけられたキリスト》(1485-90)などによる血まみれのリアルな描写が見られるし、カラヴァッジョの《ホロフェルネスの首を切るユディット》(1599)やヘラルト・ダフィットの《シザムネスの皮剥ぎ》(1498)、ズンボによる蠟細工《ペスト》(1691-94)などは残酷な処刑やおぞましい病の場面をきわめてリアルに描いている。またボスやブリューゲル、17世紀オランダの風俗画などには、排泄や嘔吐、猥褻などを描いた例はいくらでも見られる。

従来ひとはここに、グロテスクの美、殺しの美、残酷美などとよばれるパラドックスを見いだしてきたが、すでに別の機会に論じたように⁹、それは「悲劇の快」というパラドックスと通底するものである。ひとはしばしば、こうした描写をよるこぶふるまいを人間本性に根ざすサディズム・マゾヒズムと関連づけて論じてきた。だがこうした議論の多くは、いわゆる「情動にかかわる誤謬(affective fallacy)」にもとづいている。「この作品は悲しい」というとき、それが悲しい場面をモチーフとして描いているということと、それがこれを見るわれわれを悲しくさせるということとはべつの問題である。同様に、蛇や死体や殺しの場面など、現実に醜い対象を描いていることと、それが観客にあたえる

美的な効果ないし美的な経験とは区別しなければならない。つとにレッシングがいうように、詩人や画家はこうした現実には醜く不快なモチーフをとりあげるにあたって、それに対して読者や観者が嫌悪感やむかつきを覚えて目をそむけることなく、しかもそれぞれが用いるメディアのちがいに応じて、滑稽や戦慄や恐怖（これはむしろスリルやサスペンスというべきである）といった一定の「美的」効果をめざして制作するのであって、それが美的な一ディシプリンとしての「アルス（ars、術）」の仕事なのである。

（3）感覚・生理的「醜」（醜そのもの）——嫌悪や反発、むかつき、吐き気をもたらす質

アリストテレスと同様シブリーも、現実であればどれほど強いむかつきや嫌悪をもたらすものであっても、それがたんなる描写イメージのような「見かけ」であるかぎりには、これに対してわれわれは「クールに」対処し、これを（1）の意味でネガティブだけれど美的な判断の対象とすることができるという。だがアリストテレスやシブリーのこの主張は、かならずしもわれわれの経験にそぐわない。さきに見たズンボの《ペスト》など蠟人形であるだけに、ひとはこれを美的に見ることはなかなかできないだろうし、これを制作した目的も、美的な作品としてよりは記録や標本として、さらには「メメント・モリ」の教訓として制作したのかもしれない。そうだとすれば、これはむしろこれを見るひとびとに文字通りの嫌悪とむかつきをもたらすことで、人生に対する反省を促すためのものということになる。しかも現代では、よりリアルな記録メディアとして、絵画や蠟人形に代わって、写真があり映画がある。たしかに劇映画のなかで、たとえば『スラムドッグ・ミリオネア』の冒頭のスラムにおける糞便の描写のように、ときに一瞬のショック、ぞっとさせ目を背けさせるようなショットが挿入されるとしても、制作者はストーリー全体の文脈のなかで、それがあつた種の滑稽さやスリルやサスペンスといった一定の美的効果をもつためにこれを用いるのがふつうである。だがこれらのショットをドラマの文脈から切りはなしてそれだけを提示すれば、ドラマの美的効果をつよめる要素として機能せず、結果としておそらくそれらは感覚・生理的な嫌悪やむかつきを引きおこし、とうてい美的反応を引きだすものではないだろう。それが報道写真や倒錯

的なスナッフ・ムーヴィーのような現実の記録であれば、なおさらである。

こうした対象についてはむしろ、カントが先に引用した箇所につづけて言及するつぎのような主張のほうが妥当であると思われる。

「ただしある種の醜だけは、それがその自然本性のままに描かれるならば、それはどのような美的な適意 (Wohlgefallen) も、したがってどのような芸術美 (Kunstschönheit) をも破壊せずにはおかない。それはつまり、吐き気 (Ekel) を催させるような種類の醜である。というのもこの対象は、それがたんなる想像のなかで表象 (イメージ) されるだけであっても、われわれが極力抵抗するにもかかわらず、その享受を押しつけてくるかのような、奇妙な感覚のうちイメージされるために、その対象の人為的に作られた (künstlich) イメージとその対象の自然本性そのものとは、われわれの感覚においてはもはや区別がつかなくなり、それゆえ前者のイメージを美と見なすことが不可能になるからである」¹⁰。

これまでの議論を要するに、(1) の醜は、それが現実のものであるにせよ見かけのものにせよ、美的にネガティブな質、したがってどこまでも「美的」にクールな判定として、基本的にこれが吐き気を催すことはない。しかし逆にいえば、このような美的判定は、それが現実に吐き気を催すようなものについてはなりたないというべきである。したがって (1) は元来「醜」と呼ぶべきではない。(2) の醜は、それが「醜」と呼ばれるのは描かれた対象の現実の属性であって、それが絵画やフィクションのなかではたす一定の効果はむしろ美的にポジティブな要素として、そのかぎり「醜」といわれるべきではないような質である。(3) の醜は、それが現実のものであれ、たんに見かけのものであれ、われわれに直截な感覚的・生理的レベルでの吐き気の反応をもたらすために、たとえネガティブであっても美的にクールに判定されることのできるようなものではありえない。それはつまり、もともとわれわれが共有する美的フレーミングにはいつてこないものである。これに対するわれわれの反応は、それに対して目を背けることである。

4. 現代アートと「反美学」

われわれの時代にとくに問題になるのは、生身の人間や動物の肉体や体液などをそのまま用い、あるいはそのリアルな写真や映像を用いる現代アートの作品やパフォーマンスにおける美的な質である。たとえば、アンドレス・セラーノは1987年に、一般に市販されているチープで小さな十字架像が「不吉であると同時に栄光に満ちた深みのある金色とバラ色の光輝のなかに漂う」¹¹イメージの写真作品を発表したが、それはルーシー・リパードによれば、「暗く美しい写真イメージで、そのタイトルが、これが制作されたプロセスを暴露していなければ、なんら怒りを買うはずもなかったものである」。しかしそれにつけられた《おしっこ・キリスト (Piss Christ)》というタイトルが「この容易に消化可能な文化的アイコンを、ただそれが見られるコンテクストを変化させるだけで、反乱 (rebellion) の記号へと、あるいはおぞましさ (disgust) の対象へと変質させる」¹²ことになる。じっさい、「アメリカ家族連盟 (the American Family Association)」はただちにこの作品を「冒瀆」として非難し、保守系の議員たちもこれに呼応したのである。おなじ頃シンディ・シャーマンは、写真作品のシリーズ《ホラー・ストーリー》や《フェアリー・テール》で嘔吐物や排泄物、腐敗物、ワームやウジのような虫、人間の体の切断された一部、腐乱死体、カビなど、およそ現実のものならどうあっても美的対象にはなりえない「おぞましき」や「吐き気」の対象物を主題的にとりあげるようになる。だが、セラーノやシャーマンにあっては、一方でたしかに、われわれがそれを身につけるべく育てられ教育されたよき趣味という近代以降の慣習的な美的フレーミング、世界の現実を美化する伝統的な芸術とその美学をもはや信じることのできない現代の社会状況に対する批判、つまり近代的な美的フレーミングに対する懐疑としての「反美学」の企てがあるにしても、かれらのアーティストとしての関心事は、従来の美的フレーミングとはことなつたフレーミングの探索という点で、セラーノ自身がいうように「つねにこれを美的なものにする (to aestheticize) ことにある」¹³というべきである。シャーマンもまた、現代においてわれわれが日常的に目にする写真イメージについて、「わたしたちは、ポスト黙示録的な存在論のピクチャーを見ているのです」¹⁴という一方で、「ホラー映画やお話

のなかの、ぞっとするようなことに魅せられるのは、すくなくとも私にとっては、考えも及ばないことに対する心の準備みたいなものです。…だから作り物だってことを見せることは、私にとってとても大切なことです。だってこの世の中にある本当に恐いことは、そんなものとは比べものにならないし、非常に深刻なものでしょう。それに比べると、ホラー映画なんかの恐さに魅入らされておもしろがるのは簡単なこと。けれども同時に、そのことによって何らかの精神的影響を受けている…もしそれが作り物で、しかもユーモラスに、人工的なやり方で作られていればね¹⁵という。彼女にとって問題なのは、世界の「ポスト黙示論的な」リアルの吐き気をもよおす「醜い—現実」を内容としつつ、これを古典的なグロテスクに、したがって近代の「無関心性」にもとづく美と快の形式主義美学にとりこまれることなく、しかしあくまでもアートの「術」と「美的なもの」にかかわる「ディシプリン」において、これをただ目をそむけさせるものとしてではなく、目を引きつけ「おもしろい (funny)」ものとして経験させるような、あらたな美的フレーミングの提示にある。それゆえかれらの作品は、醜怪なリアルとあやうく接する表象のエッジに境位しつつも、しかもリアルの吐き気へと落ちることなく、なんとか美的なまなざしを保持しようとするきわどい企てというべきであり、それらがもたらすのは、やはり新種の「芸術的醜」である。

ところが現代には、ダントーが「ひとをとまどわせ・気持ちをかき乱す (disturbing) アート」あるいは「ディスターベーションのアート (the arts of disturbance)」と呼ぶような、どうあっても美的フレーミングにははいつてこないタイプの企てもある。ここで「ディスターベーション」とは、「マスターベーション」から着想されたダントーの造語だが、いずれのばあいでも問題になっているのは現実とたんなるイメージの境界をまたぐ活動であり、「ディスターベーションのアート」とは、「イメージが現実生活に介入することである種実存的なけいれん (spasm) を生み出す」ことを企図するものである。それゆえ、「通常、それ自体気持ちをかき乱す (disturbing) 類の現実——猥褻、全裸、血、排泄物、身体切断、リアルな危険、現実の苦痛、死の可能性」¹⁶がこのアートの構成要素である。たとえば、ヘルマン・ニッチュの1957年にはじまる《酒神神秘劇 (Das Orgien Mysterien Theater)》の原始的で呪術的な儀礼のパフォーマン

スは、子羊や雄牛の血をふんだんに使って執り行われる。クリス・バーデンの1972年のパフォーマンス《デッド・マン (Deadman)》は、袋のなかのみずからはいって、カリフォルニアのフリーウェイに放置されるというものだが、じっさいに死ぬかもしれないという事実はこの作品の一部であり、観客の反応もその点に絞られている。さらにはルドルフ・シュヴァルツコグラ（1969）やデヴィッド・ネブレダ（2000）のように、自分のからだをじっさいに傷つけていく自傷のパフォーマンス、オルランの自分の顔をつきつぎと整形手術で変形させていくパフォーマンス（1990年代）、マリーナ・アブラモヴィッチの《リズム0 (Rhythm 0)》（1974）の、居あわせた観客に6時間のあいだ、カミソリをふくむさまざまな道具を使って自分の体を自由に虐待させるパフォーマンスなど、しばしば「ボディ・アート」と呼ばれたりするタイプのものもある。ダントーはこうした「アート」に対して、自分は「部外者」でありこれを楽しむことはないし、「それをただ病的で不毛なものとする」しかないという一方で、かれらがアートの起源としての呪術にはあった「リアリティーを捕獲する力」を回復しようとするそのコンセプトそれ自体には否定すべからざる力があることを認め、「それゆえ、こうした恐るべきミッションをになうアーティストの勇気を否定することは困難である」¹⁷ともいう。

なるほど、タトゥーやピアスなどもいわば伝統的ボディ・アートともいえ、それを美的なものとするかどうかは、さまざまな時代や地域における共同体や文化における特定の美的フレーミングにかかっている。現代のボディ・アートは、そうした既成の美的フレーミングが現実の世界情況にそぐわなくなっているとの認識のもと、「生のリアル」への渴望にもとづくあらたなフレーミングの企てであることはたしかなようである。それにしても「アート」が、すでに見たように、アートワールドが共有する美的フレーミングのもとでの「美的関心」にもとづく「術」であり「ディシプリン」である以上、そういうものを欠いたまま、ただ声高にあるいは自虐的に「なまの自然」を露出しあるいは投げつけるふるまいが美的なものとは思えないし、また美的フレーミングの倫理性に照らしてもそうしてよいとは、わたしには思えない。これらをアートとして認めるアートワールドも、少数派とはいえたしかに存在するのだろうが、すくなくともわたしはこれをアートとは認めたくはないし、けっしてそうしたアートワ

ールドの住人とはならないだろう。

注

- ¹ Frank Sibley, *Aesthetic Concepts*, in: *The Philosophical Review*, vol. 68, No. 4, 1959, p. 442.
- ² *Ibid.*, p. 449.
- ³ George Dickie, *Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis*, Cornell U. P., 1974, p. 42.
- ⁴ Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard U. P., 1981, pp. 93f.
- ⁵ 拙稿「自然の美的鑑賞」、『美学芸術学研究 26』、東京大学美学芸術学研究室、2007年、p. 147, 150、および「香りと味わいの美学——風景の美学のために」、『美学芸術学研究 27』、2008年、p. 42 参照。
- ⁶ 拙稿「プラスチックの木でなにが悪いのか——〈美的〉と〈倫理的〉をめぐって」、『美学芸術学研究 28』、2009年（刊行予定）参照。
- ⁷ Frank Sibley, *Some Notes on Ugliness*, in: *Approach to Aesthetics*, ed. by J. Benson, B. Redfern, J. R. Cox, Clarendon Press, 2001, p. 197.
- ⁸ I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Berlin, 1799, S. 189.
- ⁹ 拙著『フィクションの美学』、勁草書房、1993年。
- ¹⁰ Kant, *op. cit.*, S. 189f.
- ¹¹ Lucy R. Lippard, Andres Serrano: *The Spirit and the Letter*, in: *Art in America*, April 1990, vol. 78, No.4, p. 239.
- ¹² *Ibid.*, p. 239.
- ¹³ *Ibid.*, p. 244.
- ¹⁴ Cf. Jurgen Klauke, Cindy Sherman, exhibition catalogue, Munich: Sammlung Goetz, 1994, p. 51-53.
- ¹⁵ 「Cindy Sherman——シンディ・シャーマン展」、朝日新聞社、1996年、p. 159.
- ¹⁶ Danto, *Art and Disturbance*, in: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia U. P., 1986, p. 121.
- ¹⁷ *Ibid.*, pp. 132f.

(にしむら きよかず／東京大学)