

# 英国のコンテンポラリー・アートと ポスト・モダニズムの諸相

—ターナー賞ノミネート作品に見る物語性を考察する—

森 俊夫

## 要 約

欧米の1940年代から60年代にかけてのファインアートの分野では、作品を構成する諸要素の中で、純粋な造形性を追求することに重点が置かれてきた。その後、様々な動向を経て、1980年代以降は、物語性やメタファーなど言説性が重視される傾向にある。これはポスト・モダニズムの諸相と考えられている事柄とも一致している。この論文では、英国の現代アート作品における物語性を分析した上で、その特徴について考察をしている。

キーワード：コンテンポラリー・アート、ポスト・モダニズム、ターナー賞、造形的、物語性

### 1. はじめに

音楽、舞台芸術、小説などの芸術表現はもとより視覚表現（美術）においても、その表現を構成する要素として、造形的なものほかに物語性、象徴性、メタファーなどをあげることができる。その中で、アメリカ（U.S.A）を中心として展開を見た1940年代から60年代初頭までの視覚表現の世界では、ことのほか造形性（絵画においては純粋な色彩・形態と平面性）の追求にスポットが当てられた。しかしながら、1980年以降、造形的なものよりも物語性や象徴性、メタファーなどにその比重が増している。そのことから指して、美術史の中で純粋な造形性の追求に判断基準の重点があった前者をモダン・アート、物語性や象徴性、メタファーなどにその比重が増している後者をコンテンポラリー・アート（あるいはポストモダンのアート）と区別して呼ぶことがある。

哲学者アーサー・C・ダントーは、1984年の論文「The End of Art（美術の終わり）」の中で純

粋な造形性の追求が美術の目的であり、とりわけ造形的、または抽象的で質の高い芸術作品だけが価値があるということを美的判断基準の中心に置いたモダン・アートは1960年代に入って終焉を迎えたと述べている。また、ダントーの言うモダン・アート、つまり純粋に造形的なものを追求する文脈は、批評家クレメント・グリーンバーグの1940年の論文「Towards a Newer Laocoon（さらに新たなるラオコオンに向けて）」に拠るところが大きいと今日では考えられている。絵画における価値基準を、キャンパスの外の世界や出来事に言及することなく、色彩と形態（フォルム）による厳格な構成とその二次元性（平面性）を追求することに求め、自立的で緊張感ある美的世界を作り出すことが新しい絵画の使命だと論じたこの論文は、当時盛んであった抽象表現主義の擁護となった。多くのアーティストの関心やテーマは、いかにして絵画から具象的形態や言説（物語性など）を排除することができるか、そして純粋な色彩と形態（フォルム）による平面を得ることができるかに費やされた。やがて、この傾向は行き詰ま

りを見せるのだが、ダントーは、この論文のなかでその行き詰まりの結果を“美術の終わり”と呼んだと考える。さらに、1960年代に入って新しい視覚芸術の目的と価値基準を求めてポップ・アート、オップ・アート、ネオダダイズム、ミニマリズム、フォト・リアリズムなど、さまざまな様式が生成されるが、ダントーは、そのことを、多様な表現が次々と生まれて価値基準が定まらないままに今日見るべきものの少ない1970年代を生み、さらには“新しいアート概念の誕生が新しいアート表現を生む”という進歩史観的アート観さえも衰退させて、さまざまな実験を繰り返す1980年代となったと述べている。ダントーは、この欧米における視覚表現の歴史的展開が作品のテーマを純粹に造形的なものの追及から思想や哲学などをもとにした物語性に求めるように変更させたと考えて、思想や哲学に根拠を求めるコンテンポラリー・アート（ポスト・モダンのアート）がモダン・アートと明確に区別されるようになったのは1980年代に入ってからだと言っている。

いずれにせよ1980年代に入ってから視覚表現（美術）における顕著な傾向として物語性の復権をあげることができる。1980年代初頭、その旗手として最初に登場した新表現主義（ニュー・ペインティング）では、伝統的表現主義や抽象表現主義との類似性を保ちながらも物語性への強い熱望が伺われた。そして、難解なコンセプチュアル・アートやミニマル・アートに閉口していた人々は、その物語性から来るわかりやすさに熱狂的な支持を与えた。ドイツのアンセルム・キーフア（1945- ）は、過去の神話をテーマとして、また、アメリカのジュリアン・シュナーベル（1951- ）やデービッド・サーレ（1952- ）、イタリアのフランシスコ・クレメンテ（1952- ）などは、個人生活における感情や日常的な新聞・マス・メディアの告げる事件や広告から得た情報などをもとに絵画化した。また、同時に過去の芸術や大衆芸術、欧米以外の他の地域芸術を下敷きに借用した物語性のある絵画も多く生まれた。パステイッシュ（混成）やアプロプリエーション（盗用、あるいは流用）の手法の多用である。

そして、その傾向は、アメリカ、ドイツ、イタリアだけでなく、英国（Great Britain）にも見ることができる。

この論文は、英国の1980年代以降のアートの傾向についての考察を目的としている。1980年代に入って、英国社会はサッチャリズムの洗礼を受ける中でアートと社会の新しい関係を築きつつあった。小さな政府を目指す社会改革の中で国立美術館も自立した経営が求められた。その中で美術館活性化の一環として登場したのが1984年に国立美術館テート・ギャラリーに設けられたターナー賞である。この展覧会は、1990年代に入って、ヤング・ブリティッシュ・アーティスト（Young British Artists）と呼ばれる若手アーティストの新鮮な芸術表現によって英国民の話題をさらった。英国における実社会の事件や出来事と結びついて脚光を浴びたのである。

また、この時期は、英国社会において、モダン社会からポスト・モダン社会への変容という視点から考えると、その現象が顕著に現れて議論された時期でもある。ポスト・モダンあるいはポスト・モダニズムの概念は、1970年代に始まって1980年代初頭には幾多の哲学者、社会学者あるいは批評家によってさまざまな形で語られてきた。西欧の社会や文化についての現象を論じるための座標軸として、モダン対ポスト・モダンという対比は、いわば20世紀後半、四半世紀の支配的パラダイムであった。『The Penguin Dictionary of Sociology（ペンギン社会学辞典）』第4版では、一今日、ポスト・モダニズムという用語に対して統一された見解はないが一と前置きした上で特徴として次の六点を挙げている。

(1) 混成 (pastiche) ; 根本的に異なったコンテキストや歴史的時期に存在した様式の中の諸要素の張り合わせ。(2) 自省 (再帰) 性 (reflexivity) ; 自己意識化の可能性、しばしば反語 (irony) 的感覚を伴う。(3) 相対主義 (relativism) ; 真理の客観的基準はないという主張。(4) 物語の結末にむかって整然と秩序立てられた諸場面の連続としてストーリーを語る叙述法 (narrative) や、真実を描こうとする表現法といった古典的芸術技法への抵抗。(5) 大衆文化と高級文化との区別や、様々な芸術形式の

区分というような古典的芸術の境界を重視せず、境界を超えようとする企画。(6) テクストの創造者としての著者の重要性に対する信念の減退。

前述の1980年代末に登場したヤング・ブリティッシュ・アーティストと呼ばれるアーティストたちの一連の作品群にもポスト・モダニズムの諸相と考えられる物語性が存在する。その物語とはどのようなものであろうか。ここでは、この一連のアーティストの作品における物語の内容について分析した上でポスト・モダニズムの諸相との関連を考察したい。

具体的には、2003年度ターナー賞 (Turner Prize) にノミネートされた三名と一組のアーティストの作品を紹介、分析した上でその物語の特性について考察を試みる。この展覧会にノミネートされたアーティストの作品を考察の対象とした理由は、このアーティストたちが先に述べた“ヤング・ブリティッシュ・アーティスト”の文脈にあると考えられていることと同時に、英国を代表する美術館のディレクター、キュレーター、それに批評家で構成する審査員が、一前年度に最も重要な動向を示したアーティストとして選抜していて、21世紀初頭の英国における視覚芸術を代表していると考えられるからである。

なお、展覧会審査員のメンバーは以下のとおりである。

ニコラス・セロタ (Nicholas Serota) ; 審査委員長、テート美術館館長、リチャード・カルボコレッシ (Richard Calvocoressi) ; スコットランド国立現代美術館館長、フランク・コーヘン (Frank Cohen) ; テート理事会代表、クリシー・アイルス (Chrissie Iles) ; 米国ホイットニー美術館フィルム・ビデオ部門キュレーター、アンドリュウ・ウィルソン (Andrew Wilson) ; アート・マンスリー・マガジン副編集長兼批評家

また、物語性 (narrativity) に対する定義であるが、この論文では、純粹に造形的なものに対立するところの言語行為または言説 (discourse) 一般を表す用語として位置づけている。その理由は、象徴性、メタファーなども言語行為や言説と

関わっていて、これらの中にも広義の物語性が存在すると考えるからである。

## II. 分析と考察の対象

2003年度ターナー賞ノミネートアーティスト、一組と三名の作品。

アーティスト名 ;

ジェイク&ディノス・チャップマン

(Jake Chapman ; born in 1966, Dinos Chapman ; born in 1962)

ウィリー・ドカティ

(Willie Doherty ; born in 1959)

アニャ・ガラッチョ

(Anya Gallaccio ; born in 1963)

グレイソン・ペリー

(Grayson Perry ; born in 1960)

## III. 作品について

### ①ジェイク&ディノス・チャップマン (Jake & Dinos Chapman) の作品

1994年の作品、“In Great Deeds Against the Deed” (図1) では19世紀の画家フランシスコ・デ・ゴヤの有名なエッチング版画集“The Disasters of War” (1810-20) (図2) の一部を流用している。1808年にナポレオン軍がスペ

インに侵攻して、スペインの農民たちは、彼らの残虐行為に苦しんだ。この版画集に描かれている物語は、ナポレオン軍によって行われた農民たちへの残虐行為の数々についてである。チャップマンはそのエッチング版画の一場面を下敷きに等身大の人型マネキンを作って立体作品を制作した。マネキンは、切断された手、去勢された胴体、切りとられた頭部などとなって木にくくりつけられている。また、その切断部分は血が付着しているかのように鮮やかに赤く塗られている。切断されて木の上のせられた19世紀的な髪型やひげ付きの首は、威風堂々として威厳があるが、それゆえに反対に滑稽にも見える。ここにあるものは、人道的ロマンでも英雄的精神でもない。戦闘の結果として起こりうる略奪と残虐行為という冷酷な現実を描いたリアリズムである。

チャップマンは、その前年、1993年にゴヤの



図2

この版画シリーズの83枚すべての場面をミニチュアの立体作品にしている。そこにあるものは、人工芝の上でナポレオン軍に似せた人型像が行う獣姦や獣欲場面のリアルな表現である。また、1999年には、現在残っている版画の原版をもとに再度印刷されたゴヤの作品に自分のイメージを描き加えた作品(図3)も制作している。この作品では、人物の頭部を水彩絵の具でひょうきんなねずみの顔に塗り変えてちゃかすことによって、ゴヤの意図する過酷で生々しい現実世界のイメージを皮肉とユーモアで語っている。

また、作品“HELL、1999-2000”では、9つのガラスケースの中に幾千ものナチの卍マークの腕章をまとったミニチュアの軍人をあしらった人型像や突然変異で異常に変形して増殖したかのような人型像をちりばめることで偏執狂的な残虐行為や悪行の場面を表現している。この憎悪と絶望の表現は、神々への冒瀆とも取れるホロコーストの場面であるが、切断された頭部や手足と突然変異で異常に増殖したかに見える胴体などが現実を超えるリアルさで迫ってくる。しかし、アーティストはこの残虐行為を肯定しているわけでも否定しているわけでもない。観客に示しているだけに見える。そのアーティスト、チャップマンはユダヤ系である。

1995年の“Zygotic Acceleration, Biogenetic, Desublimated Libidinal Model (Enlarged X 1000)” (図4)と名づけられた作品は、何体に

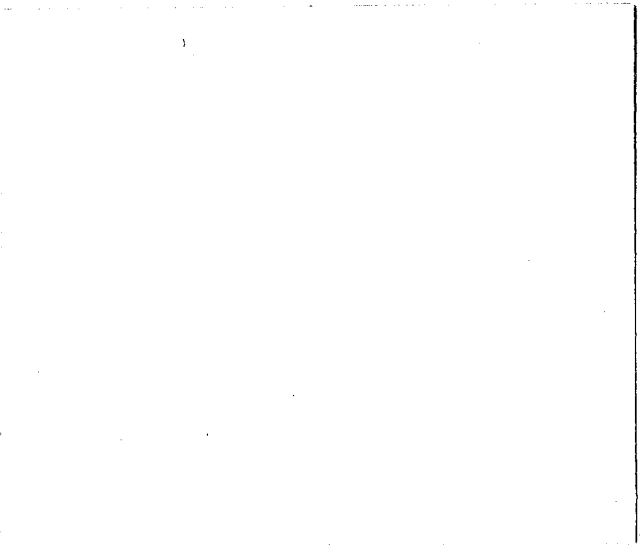


図3

図4

も増殖して連なり、その各々の足には運動靴を履いた女児マネキンである。その口は尻の穴に、その鼻は男性のペニスに変形した異様な人型マネキンとなって、その胴体は最新のバイオ的技術の発展が行き着くところが人間の異常な増殖であるかのような錯覚を起こさせる。科学技術の発展が人類を導くものは、行き着くところ“死滅と混乱”であるがごとく予感させる。また、肛門や男性ペニスの表現は、異常性愛や人間が本来持っている生殖機能の意味を排除した性行為の行き着くところを暗示している。

ジェイクとディノスの二人は1992年に共同（コラボレーション）で芸術活動を開始している。彼らの芸術活動の手法上の特徴として古典作品を下敷きにしたイメージの流用（アプロプリエーション）があげられる。言い換えれば、すでに広く大衆に知られている過去の絵画、版画、彫刻など、古典となった作品からの物語やイメージの流用である。また、作品に内在する物語、そのものにも特徴がある。その内在する物語の特徴とは、ヒューマンイズムの側に立った鑑賞者に怒りや嫌悪感を増幅させることである。

## ②ウィリー・ドカティ（Willie Doherty）の作品

ドカティは、作品のテーマとして長期間に渡って北アイランド、特に、デリー市を取り巻く宗教的、政治的紛争を取り上げて来た。世界中の多くの人々がマス・メディアによって知っている紛争である。彼は、この町で生まれた。彼の取り上げた物語は、彼自身の体験であり、その体験とは現実の紛争による暴力や破壊と憎悪や恐怖などの感情そのものである。

2003年のターナー賞ノミネート展覧会で発表された作品は、巨大な二枚のスクリーンに映し出される単純でループ化された映像のみであった。見るものは、暗がりの中に設置された二つの大型スクリーンの間を歩くことができる。この作品、“Re-Run”（図5）では、対角線状に二つの巨大スクリーンが設置されていたが、鑑賞者はその間を歩くことになるので、同時に両方の画面を見ることはできない。しかし、どちらの場面も赤い街灯で照らされた薄暗い場面で

図5

あって不気味さが漂う。一方のスクリーンには橋の上をハーハーと激しく息を吐きながら一生懸命にこちらに向かって走ってくるドカティ（作者）自身が、時には全身を、また、時には顔や足元がクローズアップされながら延々と映し出される。他方の画面には同じくハーハーと激しく息を吐きながら立ち去ろうとしているドカティの後ろ姿を延々と映し出す。彼自身が何かに危険を感じて逃げているのか、それとも何かを追いかけているのかわからない。また、走っている彼自身には明確な前進がない。その場所を走り去るでもない。ただ赤い街灯のついた夜の道路上を走っているだけである。その光景がループ化されて延々と続く。背景には橋が映っている。しかし、その橋は、場所の移り変わりを示すためだけにある。この橋は、国境か州境を暗示している。

デリー市は、英国の北アイランドとアイルランド共和国の境界に位置している。そこは、ローマン・カトリック派とプロテスタント派の二つのコミュニティがあつて、フォイル川によって分断されている。この二つのコミュニティの間では、長い間、骨肉の暴力行為が頻発した。有名な北アイルランド紛争である。この映像作品は、この川を横切るクレイグバン橋で夜中に撮影されている。

映像が巨大であるだけに、鑑賞者はその情景に圧倒される。そして、また、同時にマス・メディアから得た北アイルランド紛争に関する情報を想起することになる。

ドカティは、身をもって北アイルランド紛争を体験してきた。その個人的体験を作品のテーマとして写真や映像で幾度も表現している。1992年の作品“The Bridge”でも“Re-Run”で使用されたクレイグバン橋をテーマにしている。この作品では、橋を横切る両側の風景写真に生者と死者の名を連ねる二枚折の文字板が重ねられている。この作品は、二つの地域をつなぐ人工的構造物である橋に分割された勝者も敗者もない現実の状況と解決の困難さを表現している。写真による作品“Border Incident”（図6）では、緑一面の、のどかな田舎の道路わきに置き去りになっている焼け焦げた車体が状況の異常さを伝えている。田舎の牧歌的な風景の中に存在する暴力行為のあとが事の複雑さを鑑賞者に伝えている。

彼はこれらの作品をつくることで、この紛争を解決しようとしているわけではない。また、一方の側に立って自分の意見を述べようとしているわけでもない。ここでは、鑑賞者が彼の作品に遭遇することによって、現実起こっている問題の解決しがたい困難さを思い出させ、考えさせようとしているだけである。

③アニャ・ガラッチョ (Anya Gallaccio) の作品  
ガラッチョが、この展覧会で展示した作品に  
“Because nothing has changed ;2000”（図7）

と名づけられたインスタレーション作品がある。ブロンズで鑄造された林檎の木の枝に本物の林檎の果実がたくさん縛り付けられていて、そのうちいくつかは床に転げ落ちている。りんごの果実は生もの（青果）である。この展覧会は、2003年10月29日から2004年1月18日まで開催された。したがって、展覧会の開会時には新鮮であった果実も、閉会時にはほとんどが腐って床に落ち、悪臭を放つ。この作品では、開会時の鑑賞者は新鮮な果実を見て、いずれは朽ち果てる果実を想像する。また、閉会近くの鑑賞者は、その反対に朽ち果てカビの生えた果実の様子を見て新鮮であった時の果実を想像する。鑑賞した時期によってその形態が異なっているものの、鑑賞者は時間的経過による果実の変化を想像せずにはいられない。林檎が‘生もの’だからである。ガラッチョが意図しているものは、長期間変化をしない鑄造された樹木と有機物で変化しやすい林檎の果実との対比である。鑄造物である樹木には‘不変・永遠’などを、有機物である林檎の果実には‘転変・一瞬・生死’などを隠喩していると考えられる。

ガラッチョは、以前のアーティストが使ったことのないような物質を使って表現をする。生花、青果、氷塊、ロウソク、チョコレート、草、砂糖、などである。ガラッチョの選ぶ物質は、時間の経過、温度の変化など環境の変化に伴ってその質や形態が変化する。それらの物質が時間の経過や環境の変化にともなって変わる

図6

図7

ことを私たちは、「枯れる」「芽を拭く」「腐る」「カビる」「解ける」「蒸発する」「においを放つ」などさまざまな言葉で表現するが、これらの言葉はその物質が持つ自然の摂理に伴う変化そのものを指しているだけであって、ガラッチョ自身が何の手を加えて変化させているわけではない。ガラッチョは、ただ単に物質を選んでそのものが生来持っている性質を示しているだけである。ただし、そのサイズが巨大であるがために鑑賞者にその性質を強く印象づける。

ガラッチョは、自分の作品について次のように語っている。「私の仕事のキーワードは、パフォーマンス、そして物質とのコラボレーションである。物質には予測できないことがらがある。そのことがらと私はコラボレーションをしている。一つの作品をつくることはその中に何らかの意味を授けるのではなく、そのもの固有の質を認めることである。」<sup>(1)</sup>と。

彼女の作品には、倉庫の床に1トンのオレンジを長方形に並べた作品“Tense 1990”、60トンのチョークをハンバー川の河口で持ち上げるパフォーマンス“Two Sisters 1998”、1万本のバラの花を教皇のベッドに横たえる作品“Red on Green 1992”などがある。単純な行為だが、その規模は大掛かりである。これらの作品やパフォーマンスでは製作上の特別な技術はほとんど必要としない。それでもその量の多さや巨大なサイズが鑑賞者を強力にひきつける。ここでは、長方形などの幾何学的形態とそれを構成している物質の変化の間にある緊張がガラッチョ

のアートする行為を支えていると考える。

1996年の“Intensities and Surfaces”（図8）と題された作品は、氷塊を直方体に積み上げただけのものである。温度の上昇によって、時間とともに氷は水となり、やがて、その形態は胡散霧消する運命にある。1991年に発表された作品“preserve ‘beauty’”では、800本の赤いガーベラの花が二枚の大ガラスの間にサンドイッチ状にされて長期間放置された。ガラスの間に挟まれたガーベラの花は、時間とともにやがて枯れ、ついにはカビで悪臭を放つ。

ガラッチョが選んだ物質は人工的に手を加えなくても自然界に存在する。しかし、大量で均等に存在する物質は、工業的、あるいは人工的に生産された物質であることを暗示している。また、選ばれた物質が永遠に不変な状態を継続できないということが、‘Nothing is certain and change is inevitable. (確かなものは何もない、変化は避けられない)’という欧州古来のことわざを隠喩していると考えられる。

#### ④グレイソン・ペリー（Grayson Perry）の作品

ペリー作品の中心をなしている形態は陶磁器製の壺である。壺ではあるが、普段使用するには大きすぎて観賞用と考えるのが妥当である。かつて、アートの世界では、日常生活で使用することのできる皿や壺などの陶磁器は工芸品と呼ばれて、絵画、彫刻などファインアート作品より一段低いものとみなされてきた。また、壺の表面は、花鳥風月など装飾文様が描かれるのが常で、アーティストの自由な主張を表現する場としてのファインアートの世界とは一線を画してもきた。コンセプトを重んじる‘今日のファインアート’、つまりコンテンポラリー・アートの世界では日常生活の道具でもある工芸的形態を益々避ける傾向にある。しかしながら、ペリーの作品は、違っている。反対に日常生活で使用できる壺をファインアートの世界に持ち込んだのである。彼は、自分の幼少期の屈折した自伝的物語、現代の英国社会でマス・メディアの関心を集めている社会問題、実際に起こった悲惨な事件などの物語を題材として

壺の表面に描いている。過去に描かれていた装飾文様の替わりに現実の物語を描くことで伝統的形態として考えられてきた工芸作品をファインアートの世界に持ち込んだのである。

ペリーの作品に描かれたテーマは、常に彼の幼少期に体験した自伝的物語と関係している。自分の生き立ちを彼は次のように言及している。「エセックス州で生活した少年時代、義理の父親の罵声や暴言によるひどいじめと無理難題の母親の間で苦しんだ。また、その解決しがたい毎日を耐えるために、姉の衣類をまとい女装することによって心理的解決をもとめた。」<sup>(2)</sup>と。

2000年の作品“*We've Found the Body of Your child*”では、その壺（ポット）の表面に殺されて息のない幼児のそばで泣き叫ぶ母親が描かれている。また、同時に犯罪者を想像させる走り去る男も描かれている。ペリーはこの作品をシンガー・ソング・ライター、トム・ウエイツ（Tom Waits）の歌“*ジョージア・リー（Georgia Lee）*”から発想したと語っている。母親の子を思う感情と同時に、今日の社会で子供殺しの多くがその親によってなされているという現実をも連想させる。

2001年の作品“*Golden Ghost*”（図9）では、背景にのどかな田舎の田園風景の写真がシルク

スクリーン印刷されているが、その前面にはそれとはまったく対照的な悲しみの感情を表わした少女たちの顔と小さな棺がたくさん描かれている。ここには幸福な田園風景と不幸な少女たちの対比がある。ペリーは、この作品でチェルノブイリ原発事故が子供たちに与えた悲惨な状況を描くと同時に、不幸であったペリー自身の幼少期の姿を金色の縁取りで囲みイメージをダブらせて描いたと語っている。<sup>(3)</sup>

また、“*I Was an Angry Working Class Man*”（図10）では、蓋の取手部分に闘犬用テリア像を採用しているが、闘犬用テリアは、英国労働者階級の人々が男性らしさの象徴としているものである。この作品では、その男性的で勇猛さの象徴である闘犬用テリアを型取った取手と壺や蓋の表面にある金色で描かれた女性的で装飾的なイメージとがアンバランスな感情を抱かせる。それは、また、彼が幼少期に姉の衣類をまとうことで解決しようとしていた心理的葛藤を暗示しているとも推測できる。

ペリーの作品は、自分の幼少期にあった不条理な感情の記憶を現代の社会問題とダブらせることで現代の問題をより強く生々しいものとして鑑賞者に考えさせようとしている。かつて見て楽しむ、あるいは使って楽しむモノであった

図9

図10



壺を、見て考えさせるアート作品として提示しているところに彼の作品の特徴がある。

#### IV. 考察

アプロプリエーション（盗用、あるいは流用）やパステーション（混成）の多用は、『The Penguin Dictionary of Sociology（ペンギン社会学辞典）』が最初にポスト・モダニズムの諸相としてあげている手法である。ここでは、チャップマンの作品にその手法が顕著である。ゴヤのエッチング版画集“The Disasters of War”を下敷きにして制作された1993年のミニチュア像による立体作品群や1999年の原版をもとに再度印刷されたゴヤの版画作品に自分のイメージを描き加えた平面作品（図.3）には、明らかにパステーション（混成）の手法がある。そして、ここでは下敷きとなった作品のテーマを超えた残酷で“おぞましい”物語が完成されている。

ドカティの北アイルランド紛争に関する物語は個人的体験がテーマの基礎となっている。おぞましい現実の体験である。また、この作品は、マス・メディアからの情報を基盤にして現実に起こっている“おぞましい”物語について考えさせられる場ともなっている。しかしながら、アーティストはその紛争を解決することを意図しているわけではない。覚めた自省性と客観的真理への不信（相対主義）がそこにある。また、ループ式に繰り返される場面の展開には古典的叙述法への抵抗が見て取れる。

個人的体験とマス・メディアからの情報という点では、ペリーの壺の作品における幼少期の屈折した自伝的物語とトム・ウエイツの歌“ジョージア・リー”や悲惨なチェルノブイリ原発事故の関係にもドカティとの類似点が見出せる。そこにある物語も、ロマン主義やヒューマニズムとはかけ離れた“おぞましさ”の表出で満ちているが、ここでもその問題を解決しようと意図しているわけではない。アーティスト自身が現実の困難で解決しがたい心理的葛藤の中で服装倒錯という行為に依存する様子（個人的状況）をテーマにして鑑賞者に考えさせようとしているだけである。

ポスト・モダン論争に大きな影響を与えた哲

学者、ジャン・F・リオタールの言及する“大きな物語”と“小さな物語”に照らして論ずるならば、作品に登場するアイルランド紛争もチェルノブイリ原発事故も“大きな物語”であるのだが、ここでは“大きな物語”としてではなく、“小さな物語”として語られている。国家や多国籍企業といった権威主義的な大きな物語の権威に抑圧された個人それぞれが体験する小さな物語である。そして、その小さな物語には、善悪や解決という結論がない。物語の内容には、政治や宗教的紛争、災害やそれに伴う個人の不条理な感情など合理的には解決しがたいものが内在して哲学的で答えがない。

ガラッチョの作品に見る物語は、とりわけ哲学的である。生の林檎が時間の経過とともにやがて朽ち行く様子や氷塊が水となって変化してやがて消え行く様子を自然の摂理として認め、提示するだけの行為は、欧州由来の哲学的テーマ“メメント・モリ (Memento mori)”の思想が下敷きにあると考える。これは、中世から近世にかけて欧州で盛んに制作された静物画や風景画が題材としたテーマでもあるが、アーティストの取っている態度は作品に何らかの意味を授けることではなく、そのもの固有の質を認めようとするのみでアーティスト自身の信念が希薄である。また、選んだものを並べて置かずだけと言う手法は古典的叙述法への抵抗とも取れる。

『Art in the Age of Mass Media（マス・メディア時代のアート）』の著者、ジョン・A・ウォーカーは、その第二章、“芸術はマス・カルチャーを使う”の中でマス・カルチャーに対して純粹芸術のとることのできる態度を肯定的態度、否定的態度そして曖昧か入り混じった態度の三つに分けて語っている。彼は、この著書の中で肯定的態度を表わした芸術運動としてポップ・アートをあげている。マス・メディアからの情報、キッチュ (kitsch) なもの、現実の出来事を扱うという点では、ターナー賞ノミネートアーティストの作品はポップ・アートと共通点がある。しかし、それとともに相違点も見える。ポップアーティスト、アンディ・ウォホルの作品に見るマリリン・モンローやエルビ

ス・プレスリー、そしてロイ・リキテンシュタインの描く当時のコミック本から取られたイメージなどは、テレビや雑誌をはじめとしたマス・メディアが創り出すイコノグラフィ的視覚イメージとして視覚性にアーティストの興味や関心がある。それに対してターナー賞ノミネートアーティストの作品のそれは、現実起こった事件や物語の内容である。また、ポップアーティストのマス・メディアからの情報に対する態度が無思慮と思えるほど肯定的であっけらかんとしているのに対して、ターナー賞ノミネートアーティストの作品が語ろうとする態度は、個人の不条理でおぞましい感情など合理的には解決しがたいものが内在して哲学的である。

## V. まとめ

以上の考察から、ここにあげた作品群に見る物語性の特徴として、(1) パステイッシュ(混成)やアプロプリエーション(盗用、あるいは流用)の手法を使用することによる物語の転換。(2) マス・メディアからの情報やキッチュ(kitsch)な出来事をテーマにした物語。(3) 哲学や現代思潮を下敷きにした物語(4) アーティストの個人的体験から生まれた自伝的物語との関連。(5) “おぞましい”物語などをあげることができるが、これらの手法や内容は、ペンギン社会学辞典に述べられたポスト・モダン主義の諸相の特徴におおむね合致している。ペンギン社会学辞典に特徴としてあげていないかに見える‘おぞましい’物語についても、ポスト・モダンの諸相と考えることができる。なぜならば、啓蒙思想を起源とするモダンという時代の価値(自由、革命、人間の解放)への不信、つまりは大きな物語への疑念の結果が小さな物語に見る矛盾—それは結果として“おぞましい”物語となるのだが—と捉えることができるからである。また、“おぞましい”物語が英国のコンテンポラリー・アートの特徴となっている理由として、私は次の二つの理由を考える。一つは、“おぞましき”の表現は、英国が紳士の国であるというイメージとともに、時々登場する英国の文化的側面であるこ

とである。英国は、アングロ・サクソン系民族の国と思われがちだが、実際には、歴史の中でイベリア、ケルト、アングロ・サクソン、ローマン、デーン、ノルマンなどをはじめとした多くの民族が社会の主役を交代することによって生まれた混血である。大英博物館に展示されている儀式の生け贄と考えられているケルト人のミイラを展示する感性や現代でも死体解剖を公衆に公開して金銭を授受しようとする精神など、英国では、時として予測できない民族の文化的側面が表出する。もう一つは、1980年代以降の英国社会の社会文化的状況である。ヤング・ブリティッシュ・アーティストと呼ばれているアーティストたちの多くは、1960年代生まれで成人した時期には新たな貧富の差や女性、マイノリティの社会進出など過去の伝統と秩序が破壊される未曾有の変化を経験した。“おぞましい”物語の創出された社会背景には、サッチャリズムのもとで経済効率が追求された結果、街に多くのホームレスが溢れ、中産階級と考えられていた多くの人々が中産階級としての生活を脅かされて人々を不安に導いた時期でもある。“おぞましき”の物語は、英国の日常の中で時々顔を出す現実の物語、そのものである。このような困難な状況が、アーティストの個人的体験から生まれた自伝的物語をテーマとする方向やおぞましきへの関心へ導いた一因と考える。そして、また、同時にそのことが、アーティストたちを社会の問題に目覚めさせ、社会的メッセージ性を持った作品を生成する起因となったと考える。

## VI. おわりに

英国社会は、第二次大戦後から1970年代にかけて経済的不況にあえいで来た。その中で1979年に登場したサッチャー政権の下、経済的困難を解消すべく大胆な社会改革がなされた。そして、その経済政策による改革の波は英国の国立美術館にも及んで美術館も自らの改革を迫られた。マーガレット・サッチャーは、のちに彼女の回顧録の中で特に文化芸術面でどうしようといった計画はなかったと述べているものの、英国経済の再生と強化を目指すサッチャリズムの

影響が美術館にも及んだ結果、美術館も経済的自立を目指して多くの努力を必要とすることになった。存続のために美術館はより多くの鑑賞者に足を運んでもらう必要に迫られたのである。それは、一部のエリートや専門家が楽しむアートからより多くの市民が楽しむことのできるアートの出現が希求されたということでもある。市民の誰もが知っているマス・メディアからの情報や欧州古来の生活に根づいた哲学的テーマが創り出す物語は、それまでアートを自分たちの生活とは少しかけ離れたところにあると捉えていた市民をアートの場に取り込む格好の道具となった。

ポスト・モダニズムは、欧米における社会と文化の構造を説明する言葉として近年頻繁に使用されてきた。厚東洋輔は、その著書、『モダニティの社会学』の第三章、モダンの移転とハイブリッドモダンの中で「モダンのポスト・モダンへの変容」という定式化は、ヨーロッパおよびアメリカ合衆国における現代的トレンドを総括したものである。」と述べた上で、「ポスト・モダニズム」ということで列挙されている特性は、近代日本においては日常茶飯の事柄である。」とも述べている。東洋の国、日本が明治維新以降歩んできた道のりは、当然ながら欧米のそれとは異なっている。日本のコンテンポラリー・アートが欧米のそれとは如何なる違いがあるのだろうか。また、あるとすれば、それはどこに起因するのか。そのことをグローバルな視点から捉えることは、さらなる新しい関心事である。

最後になったが、この論文では、紙面の都合上、英国のコンテンポラリー・アートにおけるターナー賞創設の意味、位置付け、経緯やヤング・ブリティッシュ・アーティストについて詳細を記述出来なかった。このことについては、私の研究ノート、「ポスト・モダンのアート—2002年の英国ターナー賞ノミネート作品が語るもの—」京都文教短期大学研究紀要 第42集 page. 103-109に詳細が述べられている。ご一読いただければ幸いである。

出典；

- (1) *Turner Prize 2003 catalogue*, page9. 第1段 1行目-5行目
- (2) *Turner Prize 2003 catalogue*, page11. 第2段 26行目-29行目
- (3) *Turner Prize 2003 catalogue*, page11. 第1段 49行目-第2段 24行目

図1.2.3.5.7.9.10.; *Catalogue of Turner Prize 2003* Tate Publishing

図4.; Jake & Dinos Chapman *HELL* Saatchi Gallery, page 23

図6.; Virginia Button 1997 *The Turner Prize* Tate Gallery Publishing, page107

図8.; *Catalogue of REAL / LIFE- New British Art 1998* 朝日新聞社, page48

引用・参考文献；

Midori Matsui

2002 *Art; Art in a New World* 朝日出版社

John A. Walker

1983 *Art in the Age of Mass Media* Pluto Press London

*Catalogue of Turner Prize 2002* Tate Publishing

*Catalogue of Turner Prize 2003* Tate Publishing

*Catalogue of Turner Prize 2006* Tate Publishing

Jake and Dinos Chapman

2003 *Hell* Jonathan Cape, London

Matthew Collings

1999 *This is Modern Art* Weidenfeld & Nicolson London

Louisa Buck

2000 *Moving Targets 2 A User's Guide to British Art Now* Tate Publishing

Nicholas Abercrombie, Stephan Hill and Bryan S. Turner

2000 *The Penguin Dictionary of Sociology* Penguin Books Ltd.

森俊夫

2003 「ポスト・モダンのアート—2002年の英国ターナー賞ノミネート作品が語るもの—」京都文教短期大学研究紀要 第42集 page.103-109  
スチュアート・シム (編)

2005 杉野健太郎・下楠昌哉 (監訳) 『ポストモダン事典』 松伯社

アンドリュウ・ローゼン著

2005 川北稔訳 『現代イギリス社会史』 岩波書店

厚東洋輔

2006 『モダニティの社会学』 ミネルヴァ書  
房

ジェラルド・プリンス著 遠藤健一訳

2004 『物語論辞典』 松伯社

C. グリーンバーグ著 藤枝晃雄訳

2005 『グリーンバーグ批評選集』 勁草書房

ジャン・フランソワ・リオタール著 小林康夫訳

1986 『ポストモダンの条件』 水声社

## *Abstract*

# Contemporary Art in Great Britain and Aspects of Post-Modernism Narrativity in the Nominated Art Works of Turner Prize 2003

In the field of visual arts in Western countries from the 1940's to 60's, the concern for most of the visual artists was to search after the definite colors and forms without being impeded or restricted from beyond the canvas.

After several art stream movements in the 70's, there has been a tendency to emphasize narrativity or metaphor in the works of art and it is agreeable with the aspects of post-modernism.? This paper is to establish the facts of post-modernism in the art works of Turner Prize, which was founded by the Tate Gallery in London in 1984 in order to encourage a wider interest in contemporary art. In addition, it seeks to explore the relationship between the content of the narrative in the works of art and the general affairs of the real world in Great Britain.

Keywords: contemporary art, post-modernism, Turner Prize, formative (figuarative), narrativity