

テクノロジーと自然を結ぶ芸術

——ロドニー・グラハム，ロニ・ホーン，ディアナ・テイター——

ハンス・ディッケル／岡部由紀子（訳）

芸術と科学技術は、それぞれ別の道を行くことになった近世に至るまで—レオナルド・ダ・ヴィンチは両方の分野で活躍した—、人間精神によって、両者がともに手を携えて自然と向き合うことで、勝ち取られた成果であった。しかしその後の歴史には、お互い同士の反感が刻印される。つまり科学技術が断固として社会的機能を際立たせるやり方は、芸術の自律性と相容れないのだ。だがそうこうするうちに近代芸術の自律性は、抽象絵画においてその頂点を極めた後、袋小路に陥り道を見失いかけている。そのため芸術家たちは、科学とのかかわりや社会的に意味のある仕事を求めるようになる。例えば彼らは、科学技術に基づいた映像メディアを通して、あらためて対象性を芸術に持ち込むのである¹⁾。一方自然の搾取に基づく科学技術的文明も、「成長の限界」(Dennis Meadows)に達したように見える。実証主義的自然科学さえもが、いつの間にか、自らの進歩の限界と自然への依存を自覚するまでになった²⁾。いつ起こってもおかしくない気象の大変動の前兆を前にして、我々は、かつて人間によって築き上げられた第二の自然が、最初の自然に再びその地位を譲るだろうことを、まさに察知し始めている。

最初に環境的危機の意識を広げた、というより広げることの出来た西欧の過剰な消費社会では、多くの芸術家もまた、これまでの枠を取り払った総合的な自然の知覚を伝えようと試みた。額縁に入った絵画や、風景として自然との間に距離をとる見方に代わって、今や加工されていない自然そのものが登場したのである。環境芸術やインスタレーションにおいて自然は、あらゆる感覚を触発しながら体験されるはずだ。としてもその際にもなお、芸術が科学技術と全く同じく、まず第一に自然の敵だということは考慮しておかなければならない。というのも、加工されていない自然が、芸術の素材としての保証を得るためには、常に人工的な枠組みが必要とされるからである。とすれば、自然の知覚の幅を美的に広げるために、同時代のテクノロジーもまた利用されないはずはないだろう。

しかしながら、そのような見直し作業の前提として、科学技術的な装置自体を、即ちその機能の仕方や媒体性や方式を新しく理解し直すことが必要となる。それらが通例、ただ道具としてのみ利用されているとすれば、我々の時代の芸術作品に用いられる科学技術的な映像メディアは、それ自体としてもまた一つのテーマとなりうる。本稿では、現代文化を主導するメディアである写真、映画、そしてビデオが、ロドニー・グラハム、ロニ・ホーン、そしてディアナ・テイターの作品から選んだ例を通して、自然を見る方法として芸術的にどのように利用されているかを論究したい。3人の芸術家は、芸術家に無限の可能性を与えてくれる科学技術を、その慣例的な使い方から解放して、自然と出会う場面で、彼ら独自のそれぞれに異なった意味を持

つ機能や方式を利用しようとする。それにより、ごく一般的な写真や映画の使われ方—たとえばツーリズムや文化に関わる産業が、そのような使用法を固定化させたのだが—が、乗り越えられると同時に拡張されることになる。

ロドニー・グラハム

ロドニー・グラハムは、メディアに仲介された自然の知覚を探求するために、まず写真と映画に注目した。《76枚のポラロイド写真》—それはそのまま初期の仕事のタイトルのにもなっている—が、暗い展示室の壁に、人の目の高さで帯状に掛けられている³⁾。これらの写真は、暗い夜の森の中を歩き回りながら撮影された。したがって我々が見るのは、木々や藪のような表現された対象であると同時に、科学技術を使った表現、即ちきれいに編集されてはいない不鮮明なポラロイド写真の画像でもある。それらは彼が藪の中を動き回る時に、むしろ偶然に近いタイミングで成立したものだ。彼は闇の中で、無作為にぎこちなく動き回り、用心深く一步一步前進する。そしてカメラの放つフラッシュの光だけが、彼の行く手を照らし出す。これに対してポラロイド写真の方は、機械を通して規格化されており、整然たる正方形である。ここでは、野生と科学技術、自然と文明が互いに衝突している。つまり両者は、2つの互いに異質なシステムとして際立たせられているのだ。ポラロイドカメラを、夜の森の道案内として使うという予想外の利用法が、この作品の芸術的メッセージを産み出す。即ちそれは、自然と科学技術に基づいた文明並びに文化の二分法へ、我々の視線を導くのである。

これと全く同じ自然との距離のとり方は、グラハムの後の作品においても見られる。それはあるパフォーマンス(《照明された峡谷》1979年)—このパフォーマンスにおいて彼は、ブリティッシュ・コロンビア州のバーナビーにあるシモン・フレイザー大学のキャンパスを流れる川に沿って、夜毎に参加者たちを先導して歩いた—から始まった。そしてその後彼は、同じ場所を2台の発電機の光で照らして撮影した。それが、《2つの発電機：フィルム1巻の長さに対応する時間の間、2つの別々の商業的照明システムを使って照らし出された川》(1984年、35ミリフィルム)という作品となった。最初にフィルムに見えるのは夜の闇、つまり何も見えない。しかし遠くから激しい川の流る音が聞こえる。次に、2台の発電機が順番に、大きな騒音を伴って突然姿を現し、少しずつ、最初はまだチカチカと点滅するだけの光を投げかけ始める。そして次第にますます強烈な光を放つようになるが、ついに再び光の力は衰え、弱々しく闇の中に消えていく。そして最後にエンドレスフィルムがもう一度始まる。そこでは、発電機の点滅する光と、何度もくり返される映像が交差し合って、2つの科学技術がそれぞれ異なった作用の仕方を持っていることを知らせる。一方光に照らし出された川の流るは、それとは違う自然の時間性、即ち自然の連続性をはっきり見せてくれる。さらにもう一つの時の流れのテンポを示すのが、1時間という映画の上映時間だ。1回上映が終るごとに、劇場の非常用照明のスイッチが入れられる。つまりグラハムは全ての条件を整えた上で、メディアの装備品を明らかにする。こうして映画や上映法を自由に変えられるのだという議論を提供することで、グラハムは、あの啓蒙思想—それは自然を認識することしか知らず、自分自身の法則に従って自然を解明する、言い換えれば、

カントが定義したように⁴⁾、自然に問う—の限界を提示してもいるのである。

グラハムによるこれと同じテーマの作品群の中で、頂点に立つのが《森のはずれ》(1999年) [図1] である(2チャンネルのビデオ・インスタレーション、DVDに再録、8分5秒)。作品は付属のステレオ・サウンドを伴って、互いに斜めに向かい合う2つの巨大なスクリーン上に投影される⁵⁾。スクリーンには、夜の森のはずれがその都度映し出されるのだが、この作品でも最初は何も見えない。段々騒音が大きくなって、1機のヘリコプターが近づいてくる。もっともその姿自体は目には見えず、強い光を放つサーチライトによって、もう今にも2つの巨大スクリーンの上に、森のはずれがきらめき始めようとする。それでもなお、森の中に潜む生命が捉えられるわけではない。光もヘリコプターも、木々の葉群で区切られた境界を乗り越えることはない。自然の本質は、科学技術の前に閉じられたままである。しかしグラハムの芸術は、人間の生の2つの要素、即ち物質という暗黒に由来するものと光への指向、あるいは重力の克服—それは精神の動きでもある—を明らかにすることが出来た。このビデオ画像の中の森は、ちょうどマックス・エルンストの描く森の絵のように、人を脅かす何かと同時に、人の心を安らげる何かを持っている。ここでの自然は、明らかに、文化的には理解不可能な他者であり、ヘリコプターの騒がしい音は、まるで技術的な手段によって、「自然」を理解しようとする空しい試みを表しているかのように見える。しかしヘリコプターの光は最後には、木々の茂みに背を向けて上昇する。自由な飛行へ向けて。あたかもこのモチーフが、精神とは自然からの訣別と自然への探求の弁証法なのだと言っているかのように。

グラハムの試みの意図は、芸術という形の中で、自然の諸現象自体と、その知覚の文化的な転換が、根本的に別ものであることを教えてくれる。そしてロニ・ホーンとディアナ・テイターの作品においても、これとよく似た関心が認められるはずだ。

ロニ・ホーン

ロニ・ホーンも「我々を越えて広がる何かとの関係」⁶⁾を探ろうとする。写真と彫刻は、自然をその瑣末さの対岸においてメディアの中にテーマ化するため、彼女が好んで用いた芸術的手法である。写真連作において彼女は、時間とともに変化する諸現象、つまり天候や水の流れを、画像という自然の時空を越えたものの中に転写する。そこでは描写されたものと描写することの違いが、明らかにされる。写真を連作として見せる提示方法並びにテキストとの組み合わせは、写真を一枚ずつばらばらに見せる方法を修正し、個々の写真からは読み取れない、あの自然の連続性への注目を促す。

ホーンはロンドンにおいて、船からテムズ川を撮影させたのだが、その際、水を写した写真が均質なピントを保ち、水平線が一切写らないようにするため、流れがぴったり真下に来るようにカメラを設置した。それが《もう一つの水・テムズ川の例》(2000年)⁷⁾である。テムズ川の写真は、驚くべき多様な姿で刻々と変化する川面を写し撮っている。しかし実際には川はこんな風には見えない。水の流れは人の目にはあまりにも速く行き過ぎるからだ。そこでは記号論の3分法に従えば、アイコン的転位が起こっている。即ちインデックス的画像が、連作の中

でアイコン的画像に変わるのである。それらは、水がどれほど多様な動きを見せるのか、また、移り変わる岸辺の景色を、どれほどニュアンス豊かに反映させているかを教えてくれる。複数の写真を並べることにより、写真の帯から、フィルムに似た効果が生み出されている。一方で、印刷された本という提示方法は、そこに小説の世界を潜在させる。全ての写真の下方、白い帯状の部分に、ホーンはテムズ川についてのテキストを付け加えた。写真の中で、繊細な褐色、緑、オークルなどの色調を伴ってきらめく水の、目に心地よい魅力は、脚注として書き込まれたテキストの中に、川の汚染に関する日付や、ロンドンにおける高い自殺率の指摘が目に入るや否や、いかがわしいものとなる。テキストには、流れる川のたたずまいの現象学的記述や、気象を原因として生じる水の様態、事典の定義、そして、それが魂に働きかけて引き起こす共振についての個人的思考や反省などが見出される。その中には例えば、「君はもう、光がどんな風に水の本物の姿を偽装するか気付きましたか」というコメントがあったりする。全部で830のテキストの中には、歌や詩、小説や映画などの一節が含まれていて、ここでは、ロバート・アトマン、ミケランジェロ・アントニオーニ、ロバート・ブレソン、チャールズ・ディッケンズ、エミリー・ディッキンソン、ウィリアム・フォークナー、イラ・ゲルシュヴィン、アル・グリーン、アルフレッド・ヒッチコック、ジェームズ・ジョイス、スタンリー・キューブリック、フランネリー・オコナー、エドガー・アラン・ポー、ブルース・スプリングスティーン、ウォレス・ステイブンス、そしてネイル・ヤングなどが引用されている。これらの引用と照らし合わせることで、テムズ川の写真に、目に見えるものの中に潜む目に見えないものが付け加えられる。とり分けテムズ川の隠れた恐怖が意識されるのだ⁸⁾。文学に反映されたコメントと並んで、ロンドンの日常生活で起こった寒々とした出来事も列記されている。例えば写真とは別の白い頁には、「死体の記録」が幾つか載せられており、それによれば、川に身を投げて死んだ自殺者の、自殺の理由と日付がわかる。ロニ・ホーンは、テムズ川を写した写真とテキストによって、神秘的な「ブリタニアの血流」という伝統的イメージ—この伝統は、ジョセフ・マロード・ウィリアム・ターナーの水彩画シリーズ《イギリスの川》以来、今日に至るまでずっと、テムズ川に対する見方の源泉となってきた—から立ち去った⁹⁾。彼女はそれに代わって、水そのものに視線を導くので、水平線は写真の中に没する。鑑賞者の視線を、水の「底知れぬ」暗闇へ向かわせるこれらの写真において、自殺者をも惹き付けるあのテムズ川の魅惑的力が可視化される。とは言え、太陽光のもとで撮影された何枚かの写真において、きらきらと輝く明るい川面を見る時、ロンドンの川テムズが、もうとっくに汚物の排出によって汚染されているにも拘らず、我々は、なお大空が水の源であることを予感するのである。このようにホーンは、見えるものの再現のため、ただ決められた通りに写真を利用するだけではなく、テムズ川の幅広い多様性を、自分のテーマに従って繰り広げて見せる。彼女の写真集は、一方では川面に気候の変化を映し、他方では大都市の文明の残り滓を運んでくる、テムズ川の多様な姿を記録している。ホーンは、そこになお生ける自然の痕跡を認めることの出来るテムズ川を示しているが、やはり写真の中のテムズ川は、死せる自然が生きている者にとっていつもそうであったように、よそよそしく見える。

《もう一つの水》とは対照的に、全面的に自然と共生する生活に捧げられた作品を、ホーンは創造した。それは、アイスランド西海岸の小さな村スティキスホルムールの《水の図書館》(2007

年）[図2]¹⁰⁾である。彼女のインスタレーションは、1950年代、大きく広がった入り江を臨む崖に建てられた、背の低い図書館の建物の中に設置されている。半球形の窓が海に向かって開かれており、それはいわば一つの目のように、アイルランドの自然を眺めている。このような辺鄙で特殊な場所にあつて、芸術作品が人々の注目を引き付けることは難しかった。そこでホーンは大きな読書室に、ガラスで出来た24本の支え、つまり柱脚も柱頭もない柱を設置した。その柱には、合わせて24箇所の氷河から取った氷の塊を溶かして詰めてある。柱の中で水は、自然の性質に逆らってまっすぐに立っている。水はガラスに垂直に閉じ込められ固定されるので、含有する様々なミネラル分によって決まる、それぞれの水に固有の組成や色彩がはっきり見える。そのみならず訪問者や周辺にあるものが、そこに映って作る多様な鏡像まで見ることができる。訪問者は、ちょうど美術館のコレクションを巡るように、これらのガラスの柱の間を歩き回って、色のニュアンスから水の由来を「読み取ったり」、または、光が産み出す雰囲気や満喫したり出来る。このように色のないガラスと水に仲介されて、それを取り巻く世界が一層はっきりと知覚されるのである。ホーンのガラスの支柱は空間と自然、人間と自然を結びつける。ガラスの柱は空間の一部なのであり、そこでは人間は垂直の形に映し取られる。そして水は、自然環境の支配的要素として際立たせられることになる。

ここでは恒常的な気象の変化は、直接感覚的に訪問者を捉えるのではなく、純化された形で、即ち視覚的・精神的に作用する。ガラスを隔てて、その時々気象状況から隔離されることにより、観念的な反省へと導かれ、それとともに、天候がその時々気分に与える影響も、感覚的にではなく精神的に理解されることになる。黄土色に塗られた床の上には、アイルランド語と英語の気象に関する書き込みが印刷されていて、文字で書かれた気象状況が、人間の情緒にどのような影響を与えるかを理解するための手掛かりとなっている。美術館として利用されているこの空間は、たしかにそれを取り巻く自然から切り離されてはいるが、水の詰まったガラスの支柱を通して、いわば液体化されて見えるものとなった自然（水）の支配下にある。ガラスの支柱は、周りのものを映し取ったり、様々な色合いに染めたりすることによって、文字通りそれらを自分の内に吸い取り、諸現象を美的次元へと越境させるのだ。訪問者は、その時々気象条件が及ぼす作用に実際に反応するのではなく、《水の図書館》というタイトルが語るように、それらについて思いをめぐらす。ここで、「芸術作品は、自然には出来ないことをやっている。それは自然に向かって伏せていた目を上げる。」¹¹⁾というアドルノの言葉を引用することが出来るだろう。というも、彼の詩的隠喩が物語るものは、この図書館と全く同じ質を持っているからである。鑑賞者はここでアイルランドの自然を、他者として、自分にとってのよそ者として、いわば目の高さで体験することが出来る。そして同時に、それが如何に自分に作用するのか、それが何故自分の心を動かすのかを知る。彼らは大気現象を感受することにより、自分自身もまた自然的存在であることを感じるが、同時に、彼らは記述する鑑賞者としての非自然的存在、即ち認識する目に変わりないのである。ホーンの芸術作品はそれによって、またもう一つの目的に貢献する。即ちそれは住民のための集会所であり、コミュニケーションの場でもあるということだ。というも個人の気象通報の集積は、特別に濃密な体験を思い出させるからである。ロニ・ホーンは、人の心と関り合う自然現象に具体的な形を与える。しかしそれは、写真というメディアを利用して、あるいは《水の図書館》の中で、芸術的視点を通して

見られる時はじめて、理解できるものとなる。アイスランドの彼女の空間は、同時に一つのヴァニタス・モチーフとして記録される。というのも溶けた氷河の水は、環境破壊の最初の兆候に対する痛々しい警告でもあるのだから。

ディアナ・テイター

ディアナ・テイターが芸術家として出発した時、ビデオ技術は既に文化的にしっかり根付いていた。しかしながら彼女は、まさしく自然の知覚に照準を定め、このビデオというメディアの新しい可能性を発見するために、機器の慣習的な利用法を避けた。例えば彼女は、スクリーンに投影するという方法を見捨て、壁や天井や床に向けて直接映写した。それによって彼女は、ビデオ芸術にとって重要な「平面的映像からの脱却」を成し遂げた。というのもそこで、視覚的素材は立体的（彫刻的）フォルムへと変化するからである。それ故テイターは、自分の作品を「自然の映像から生まれた空間の中の彫刻」と呼ぶが、まさにそれは適切な表現である¹²⁾。

ここでは《ドルフィン》(1999年) [図3] と《ブローケン・サークル (不完全な輪)》(1997年) を例に考察を進めよう。テイターは奨学金を得てジヴェルニーに滞在したが、その折に体験したクロード・モネの風景画—それは水平線を絵画空間の中に沈ませ、それによって抽象への道を準備した—との対話が、ビデオ芸術の新しいフォルムを発展させたのである。動く映像を空間的並びに時間的に拡張させるテイターのやり方は、確かにデジタル技術に由来するものだが、その視覚的豊かさは、決してナラティブなイリュージョンに奉仕してはいない。むしろ彼女は、操作システムの技術的な諸要素を、幾つかの異なった見方—技術に媒介されたカメラの見方、人間の目の見方、そして撮影される動物たちの見方—自体がはっきり見分けられるような方法で、繰り広げて見せる。光線は、数少ないモチーフ（取り分け動物の世界からのモチーフ）に絞り込まれた映像を、様々な方向から、様々なカットの仕方で放射する。それらは壁の角で何度も折れ曲がり、鑑賞者を、その時々々の撮影の場面の中に取り込んでしまう。そこでは彼らは、撮影の際のケーブルで繋がれた機器の間を、自由に動き回ることが出来るのである。映像が、その素材からどのようにして出来上がるのか、制作過程がそのまま解る。このようにして、例えば撮影現場のカメラマンたちや技術的装備も見える。《ドルフィン》のインストールでは、下から撮影されたイルカを見ることが出来るが、その際、撮影クルーの潜水夫の浮き輪が見えることもある。ものを見る角度を様々に比較することで、鑑賞者は、自分の普段の見方が文化によって条件付けられていることや、自然界には、例えばイルカが水の中で方向を見分ける時の、音響探知機能のような別の知覚方式が存在することに気付かされる。《フリッパー》のような物語の筋を持ったテレビ番組と違って、ここでは、意味を生み出すのは技術の方式そのものなのだ。このように、例えばテレビとビデオの映像の違い—一つは、映画撮影用のスーパー8フィルム・カメラで、シュノーケルを装着した潜水夫によって上から撮られた映像、もう一つは、深海を潜る潜水夫によって下から撮られた、デジタル・カメラの映像—は、イルカの2つの生活圏、即ち空気と水（水の上と下）の違いを示している¹³⁾。知覚がメディアによって変化するという事実そのものが注目されることにより、芸術家はメディアを自由に使えるようにな

る。テイターはフィルターを通して、投影される映像をビデオ・スペクトルの色彩構成要素に分解する。青、緑、赤の3つの陰極線のパイプから、2つずつ色が排除される。それに加えて彼女は、これら3つの補色である黄、マゼンダ、シアン、を作る。これとよく似た方法で太陽の光も、窓の前に置かれた色のついた薄片を通して分解される。モノクロームの映像と光の投影が組み合わされて、空間はモザイクになる。そしてそれは、分散して広がる知覚の形を、明らかにしてくれるのである。

科学技術の機器を通して、視覚を単一の方式でプログラム化するやり方とは正反対に、ここには、描写される現象も描写するという現象も、その両方の観察を許容する造形的な形式が成立している。メディア自体が目に見えるものとなり、こうしてメディアは、動物たちに固有の行動様式への注意を喚起する機能を手に入れたのである。この意味でテイターの芸術作品は、鑑賞の対象であるのみならず、むしろ観察の手段となる。

ポール・ヴィリリオのいわゆる「消失の美学」—それによれば、マスメディアは描写されたものの全てを、描写の中に飲み込んでしまう—に対して、テイターは、鑑賞者のために美的体験の次元を取り戻すという方法によって、彼女の映像を、その都度空間の中にしっかり定着させることが出来た。そして、カメラが手順どおりに遂行する、単一な見方による旧態依然とした確認行為に対して、彼女は、実験的で芸術的なメディアの利用法を通して、複数の見方を提供する。鑑賞者はインスタレーションの中を自由に動き回り、あちらこちらを探して自分の見方を選ぶように誘われる。視線は、再現された像の次元に縛り付けられるのではなく、映像の空間的ドラマトゥルギーを通して多様化され活性化される。

もう一つの彼女のインスタレーション《ブローケン・サークル（不完全な輪）》（1997年）—このインスタレーションは、まず「彫刻プロジェクト展」の間、ミュンスター・ブッデン塔で鑑賞され、続いて2001年にはジーゲンの現代美術館で、同じく塔の中に設置された—もまた、メディアによって条件付けられた慣例的な知覚を混乱させる¹⁴⁾。それは、ハリウッドで西部劇のプロダクションのために訓練された、馬の映像から出来ている。しかしここでは、円形に並べられた6台のビデオカメラが撮影するのは、自由に動き回る馬たちだ。それぞれの映像は、西部劇では通常そうであるような、予想される全体像のための一齣ではなく、むしろバラバラなシークエンスの展開である。狭い階段室の中のインスタレーションは、訪問者に垂直方向の動きしか許さない。そして5階まで上がったところで、フィルム（《ブローケン・サークル（不完全な輪）》）が始まるが、それは1階上がるごとに1コマずつしか見られない。しかもそれはまた単色のフィルムである。見張りの塔や中世の騎士たちの戦いを連想させるかのような、ミュンスターとジーゲンの塔は、もはや外への視線を断ち切ってしまう。窓という窓は色のついた薄片で覆われているからだ。ここではむしろ、開発初期の映画であるキネマトグラフの見方への回帰が問題となっている。なぜならカメラは、エドワード・マイブリッジの写真以来一般的となったような、システムティックなやり方で馬に向けられるのではなく、むしろ何気ない馬の動きを捉えているからである。いやそれどころか、大きな映像画面の中で、それは鑑賞者に迫ってくるような独自の動きになっている。それというのも、半円形（不完全な輪）に湾曲した壁

に投射される映像画面は、鑑賞者をぐるりと取り巻いており、つまり、映像空間がほとんどそのままそっくり、鑑賞者のいる空間を包み込んでいるからである。

「私がミュンスターの彫刻プロジェクト展、『ブローケン・サークル』のために撮った映像は、まさしく西部劇でお馴染みのあれらのショットばかりです。そこでは全力疾走する馬の頭が、設置したカメラの前に突然現れたりします。この作品は実際、どうすればあしたのショットが生まれるのか、どうすればそれを手に入れられるのか、そして、それがアングルによってどんな風に違って見えるのか—私は全てのアングルを試してみました—、について綴ったエッセイなのです。しかし私は、もちろん、要するにこれだ、これしかないというショットを手に入れるわけではありません。私は、ストーリーが全て、フィナーレが全てというような映画の製作者の、1つに限られた見方を示すわけではないのです。ですからそこには、本当に様々な見方があって、カメラの前に突然現れる馬の頭を、あらゆる視点から見る事が出来ます。しかし、馬がこのような動きを見せる時にはいつでも、私たちはその場を離れ、誰もいない場所、作業中のカメラマン、隅っこで草を食べる1頭の馬など、また違った場所へ向かいます。いつも『そのショット』から身を引いて、その後ろにあるものを振り返って見れば、今日の前に見えている光景が全てではないことがわかります。」¹⁵⁾

異なった視点からのシーンを組み合わせながら、映像は動物の行動様式や彼らの動きのリズムを追いかける。テイターの映像空間は、モチーフのみならず映像システム自体をも提示する。それは、知覚が探し求めるものを整理するかのように、モチーフと並んで示されるのである。彼女は、文化によって規格化された見方に対して、自然の持つ別の側面への感覚を呼び起こすため、科学技術による機器類を入念に映像の中に組み込む。彼女は、科学技術的プログラムを実験的に利用することによって、ヴィレム・フルッサーの言う新しい視角を獲得するため、機械装置を解体して新しい音色を奏でさせるのだ¹⁶⁾。メディアは、自分の姿を見せないままで、イリュージョンに奉仕するのではなく、その条件や可能性を問われた上で利用される。これは、おそらく普遍的な問題提起に転位させられることが可能だろう。もしメディアを、カントが『純粹理性批判』の中で言う意味において、文字通り、自分自身の判断基準のみに従って自然を認識する、人間理性の同義語として理解するなら、ここにおいて自然を自然自身の法則に従って認識するのは、もはや理性でもメディアでもない。その反対に、芸術作品の中で、まさに思い通りに扱うことの出来ない存在として提示されているものこそが自然なのだ。このようにディアナ・テイターも、芸術という形式を通して、自然と科学技術への新しい展望を切り開くことに成功したのである。

総括

同時代の技術を利用することによって、ロドニー・グラハム、ロニ・ホーン、そしてディアナ・テイターは、自分の芸術の鑑賞者に、まず第一に彼ら自身の身体的自然、全ての文化の基礎を成すあの人間という自然に対する感覚を伝える。「芸術は、身体と生命の不気味な基盤をありのままに見る力から、その美を手に入れる」¹⁷⁾。マーティン・ゼールはここで、自然に対する芸術

の関係において、同時代の芸術全体に当てはまる問題について語っている。アドルノが述べたように、自然美は、それ自体で既に自然の像となった現われなのだから、模倣されることは出来ない。もし模倣されたときには、それは単なるモノになっているのだ。言い換えれば、「美としての自然は、それ自体が像として現れている故に、模倣されることはない」という意味で、あらゆる像による代用品は見当はずれだろう。なぜなら、「それが自然の現われを具体的な形にした時点で、それは自然の現れを消去することになる」¹⁸⁾ のだから。

しかし科学技術的な映像メディアは、これと全く同じことをしているのだ。つまりその映像は、しばしばそれが提示するもの自体だと受け取られるが、それは自然美ではない。またそれらの映像には、基本的に、カントが自然美とのミメシス的關係において定義したような—カントの定義によれば、「芸術は、もしそれが我々に自然として現れるなら、美しいとしか呼びようがない。それでもなお我々は、それが芸術であり自然ではないことを知っているのだ。」¹⁹⁾—あの芸術美が欠けている。このようにそれぞれ異なった、自然と芸術の知覚のプロセスに、メディアが介入する。視覚に特権的地位を与える、写真、映画、ビデオのような科学技術に基づく映像メディアは、全てを見せていると勘違いされるのだが、自然との出会いにおいて、まさしく、見られた対象を表面に見えるものだけに限定することにより、また感覚的な、それとともに倫理的な観点をも排除することにより、見られたものから遠ざかる。その本性のままに、移ろいやすい東の間に過ぎ行く自然美は、人の意のままにならないものとして提示されるのではなく、技術によって固定され形を与えられる。それに対してグラハム、ホーン、そしてテイターは、こうしたメカニズムの対岸に、自然との新しい対話、即ち自然現象を質的にもっと豊かに知覚させることを目指す。しかし他の同時代の芸術家の多くも、同じような関心から科学技術の映像メディアを利用している。一体それは何故なのだろう。自然に対する人間の関係は、いつの間にか、あまりにもテクノロジーに支配されており、車からカメラに至るまで、また冷蔵庫から暖房に至るまで、何から何まで工業に依存しているので、前工業化時代の芸術形式である絵画は、ただ素朴に直感に頼っているだけならば、まさにこれらの構造的諸前提を見逃しかねないからだ。しかし、こうした状況の下でもなお、これらの諸条件を視野の内に捉える限り、芸術は真実たり得る。芸術は、自然と共存し、且つ技術的文明とも共存する文化的産物として位置するなら、現代の状況を十分な説得力をもって語る事が出来るだろうし、科学技術から新しい方式を引き出して手に入れることにより、自然への眼差しをもっと豊かなものにすることが出来るだろう。

まさに映像技術とそのオートマチックなプログラムを前にして、多くの芸術家は、今とは違った方式を試したいという切なる思いに、それも、自然美を模倣するのではなく、人の意のままにならない自然を提示したいという思いに駆り立てられる。ここで観察した芸術作品は、テクノロジーと自然との緊張関係の真っ只中で、鑑賞者の身体性に対しても注目の目を向けさせる。彼らは科学技術の映像メディアにおいて、視覚を最優先するとともに、他の知覚方式にも注目する。例えばホーンの場合には、作品と関連するテキストや、芸術作品が鑑賞者に対してどのような機能を持ち得るかという展望が、それに当たる。彼女が自然と科学技術との間に立って等しい距離を保つことで、芸術は、この両者に対する我々の関係を修正し、慣習と価値観に対してあらためて問いを發するという役割を果たすことが出来るのである。

注

- 1) Marga Bijvoet, *Art as Inquiry, Toward New Collaborations between Art, Science and Technology*. (=American University Studies, Ser. 20, Fine Arts, Vol. 32) New York 1997.
- 2) Stephen Toulmin, *The Return to Cosmology. Postmodern Science and the Theology of Nature*. Berkeley/Los Angeles 1982.
- 3) Kat. der Ausst. Rodney Graham, Vancouver Art Gallery 1988 (mit einem Essay von Jeff Wall); Kat. der Ausst. Rodney Graham, Whitechapel Art Gallery, London 2002 (mit einem Text von Carolyn Christov-Bakargiev); Kat. der Ausst. Rodney Graham, Art Gallery of Ontario, Toronto, New York 2004; Kat. der Ausst. Rodney Graham, *Through the Forest*, hrsg. v. Friedrich Meschede, Museu d'Art Contemporani Barcelona 2010.
- 4) 「自然科学者の考えによれば、理性は自らの構想に従って生み出したもののみを理解するのであり、不変の法則に従ってなされた理性の判断に基づく原則がまずあって、自然に対しては、理性の発したその問いに答えさせなければならぬのである。」Immanuel Kant, *Vorrede zur Kritik der reinen Vernunft*, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, 1.Abt. (=Werke), hrsg. v. d. Preußischen Akademie der Wissenschaften,, Berlin 1902 ff, Bd. 3, S. 10 (XIII).
- 5) Kat. der Ausst. Rodney Graham, hrsg. v. Susanne Gaensheimer, Kunstverein München/Westfälischer Kunstverein Münster, Köln 2000; Dorothea Zwirner, Rodney Graham, (Friedrich Christian Flick Collection, 1), Köln 2004. グラハムは2つのカメラを森の前に設置した。そしてその映像はまた、2つの互いに隔てられた壁に映写される。このようにカメラと映写場所を2つに分けることは、明らかに人間の知覚における両目と関係付けられる。グラハムはこの方法によって、平面的知覚と空間的知覚の違い、また網膜上の知覚と精神的知覚の違いを強調する。この両者を橋渡しできるのは人間の脳だけであり、技術的メディアにそれは不可能なのだ。
- 6) Roni Horn, Interview mit Lynne Cooke, in: Louise Neri, Lynne Cooke, Thierry de Duve, Roni Horn, London 2000, S. 6-25, hier S. 6.
- 7) Roni Horn, *Another Water (The River Thames, for Example)*, Berlin, New York 2000; Hans Dickel, *Künstlerbücher mit Photographie*, Hamburg 2008, S. 227-233.
- 8) 「私の作品においては、本来見ることの出来ないものではなく見えないものとの対話が、これまでもそしてこれからもとても重要です。見えないものとは、もともとそこにある、見ようと思えば見えるものなのです。ですからそれは、完全に見えるものから成り立っているのです。」(ロニ・ホーン、インタヴューに答えて。) in: *Kunst-Bulletin*, Oktober 1995, 10, S. 10-18, hier S. 12.
- 9) Vgl. auch: David Hill, *Turner in the Thames, River journeys 1805*, New Haven 1993.
- 10) Roni Horn, *Vatnasafn / Library of Water*, Stykkishólmur, Iceland. Hrsg. Artangel (London), Göttingen 2007; Roni Horn, *Vatnasafn / Library of Water*, Stykkishólmur, Iceland. Hrsg. James Lingwood, Göttingen 2009; Mark Godfrey, Roni Horn's Icelandic Encyclopedia, in: *Art History*, 32, 2009, 5, S. 932-953.
- 11) Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/Main 1970, S. 104.
- 12) 「私は自然について考えます。そしてその映像で空間の中に彫刻を作るのです。」ディアナ・テイター、ウィーン・ゼツェッションでの展覧会(2000年)のオープニングにおける、キャロル・リースとのインタヴュー。Kat. der Ausst. Diana Thater, *Delphine*, Wiener Secession, Wien 2000, S. 8-14, hier S. 8, 9.
- 13) Kat. Wien 2000; Diana Thater, in: *Parkett*, 60, Zürich 2000, S. 76-116; Kat. der Ausst. Diana Thater, *Keep the Faith. A Survey Exhibition*. Kunsthalle Bremen, Museum für Gegenwartskunst Siegen, hrsg. v. Barbara Engelbach und Wulf Herzogenrath, Köln 2004.
- 14) Kat. Wien 2000; Diana Thater, in: *Parkett*, 60, Zürich 2000, S. 76-116; Kat. der Ausst. Diana Thater, *Keep the Faith. A Survey Exhibition*. Kunsthalle Bremen, Museum für Gegenwartskunst Siegen, hrsg. v.

Barbara Engelbach und Wulf Herzogenrath, Köln 2004.

- 15) Douglas Folge, Diana Thater, Being inside of a work of art, in: *Flash Art*, 198, Jan./Feb. 1998, S. 86-89, 87,88.
- 16) 「自由とは機械を相手に勝負することだ。」 Villem Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, Göttingen 1983, S. 73.
- 17) マーティン・ゼーレ 「見えないものを見えるようにする。芸術と自然の交流は今まさにそのような状況に置かれている。」 in: *Kat. der Ausst. Ferne Nähe, 'Natur' in der Kunst der Gegenwart*, hrsg. v. Volker Adolphs, Kunstmuseum Bonn 2009, S. 161-181, hier S. 163.
- 18) Adorno 1970, S. 105.
- 19) Immanuel Kant (*Kritik der Urteilskraft* (1790), 1. Teil, § 45 in: Ders., *Gesammelte Schriften*, 1.Abt. (=Werke), hrsg. v. d. Preußischen Akademie der Wissenschaften., Berlin 1902 ff, Bd. 5, 306).