

戦争のエポック / 芸術のメルクマール
The Epoch of War / Monuments of Art

高島直之

TAKASHIMA Naoyuki

VII—1974▶▶▶▶▶1989

冷戦の時代その2：
工業化社会の構造転換とポストモダン

1976

「スーパーリアリズム」の画家C・クローズは、シャープ・フォーカスによる友人の顔を大画面に描き続けたが、その迫真的写実性から画面を分割・分節していき、ついにその同一性を解体していく過程は、この時代にあつてより象徴的と言えるだろう。

この「見ることの取奪」をめぐるのは、C・シャーマンの《アンタイトルド・フィルム・スティル》シリーズに、フェミニニスト的立場によって角度を変えて吸収されているだろう。またL・アンダーソンは、J・ケージからの影響を隠さずに、ボードヴィル・ショーやバントマイムなどの寄席芸的要素を入れながら、シンセサイザーとなまの楽器を組み込んでいった。そこで、男女の声の変換や、録音した言葉を反転させてその差異を封じ込め、ロボットのヴァラエティ・ショーに仕立て上げた。いわば、ケージの実験を輻輳化させ、さらに洗練させたものであるが、最初の動機に「自伝的」な装いをもたして出発したように、マイナーな語り手の小さな声が基点になっている。これはパフォーマンスと現実の区別を曖昧にしつつ、話者が語り手でありながら聞き手でもあり、またその聞き手は潜在的な話の「作り手」にもなる、という継承性を暗示することで、アメリカ・アヴァンギャルド芸術の初心と正統性を体現していると言っていい。

アンダーソンが《ユナイテッド・ステイツ》を発表しはじめた1979年と言えば、同年のヴェネツィア・ビエンナーレで「トランスアヴァンギャルディア」展が開かれ、J・F・リオタールが『ポストモダンの条件』を上梓した年であった。また77年にはC・ジェンクス『ポストモダニズムの建築言語』が刊行されている。とくにリオタールの著書は、カナダ・ケベック州での講義が英文で出版され、アメリカで話題になり、それが仏訳されてヨーロッパに逆輸入され

た、R・ローティやJ・ハバーマスらが論争に加わったのだが、これは思想上の「ヨーロッパのアメリカ化」と言えるかもしれない。つまり消費文化状況の受け皿の成熟度の差とも言え、J・ボードリヤールの『シミュラクルとシミュレーション』の出版が81年であることを考えると、実質的な事態はアメリカと日本で先取りされていた。

ともあれジェンクスの論は、現在の新宿副都心の光景に見るようなミラーガラスの超高層ビルにおいて、近代建築の理念が実現されたこと。この鉄とガラスとコンクリートの四角い箱は、世界中どこでも建てることのできるものであり、その行き方に対する批判として歴史主義的ポストモダン装飾の復権と、リージョナリズムの固有の表現形態が目された。それはデザインそのものの問題というよりも、土地の値段が建築費よりもはるかに高額で、むしろデザイン料はタダに近い、という市場経済原理と深く関わっている。何より冷戦時代の近代建築デザインは、30年代にすべて方法化されていたものであり、すでに形骸化されたものとして眼に映りはじめていた。

一方、貧富の差を解消するというルーズヴェルトやヒトラーの30年代の信念が、資本主義でも社会主義でも、またファシズムでも「勝利」できなかったということが、あらためて明らかとなったのも、この80年代である。そこで、剥き出しのマーケットの論理として脱モダン・デザインが活性力となるとみて、新しいイメージを装ってポストモダン・スタイルは氾濫していった。貧富の差、つまりフォーディズムを起源とする「機能的で使い良いものを安く大量に生産すれば皆が幸福になれる」という「平準化」の論理が完全に潰えたのであり、事実上その証明をしたのは、その理念によって20世紀を推進してきたモダン・デザインによる広告文法、とりわけグラフ

ィック・デザインの分野である、そのポスター広告の内容図像は、プロのデザイナーがしばしばイメージの植民地としてきた純粹芸術の画像と違いがなくなり、そこに商品の性格メッセージを読み取ることが不可能になっていった。

ポストフォーディズムの再編要請は、サッチャー、レーガン、中曽根の80年代新保守主義を考えればわかりやすい。先進諸国の首都は、工場や発電所を象徴とする19世紀以来の近代工業社会のレールの上で支えられてきたが、そのドラステックな構造転換が迫られ、規制緩和による都市再開発が推し進められていった。その徒花的な表現としてポストモダンの建築デザインを見ることができし、80年前後の美術界に登場した、トランスアヴァンギャルディア、新表現主義、ニュー・ペインティングと呼ばれた「絵画への復帰」も同様の回路に位置づけられる。それは、過去の近代絵画の各様式を横一線に並べ、それを一種のインデックスとして応用するものであり、K・ヘリングやJ・M・バスキアの「グラフィティ・アート」も、過去のA・ウーホルやフルクサスが志向した都市的現実への関わりを、内省なしに追隨したものであり、それは彼らの責任というよりも、同じく強烈なマーケットの論理によるものであっただろう。なかでも、ヒトラーの総統官邸の威嚇的な新古典主義建築などをトレースし、20世紀近代の廃墟を示唆したA・キーパーが「新表現主義」の画家の一人とされたのは皮肉なことであった。ベルリンの壁は89年に崩壊した。

[Photo Credit]

98, 103—©BILD-KUNST, Bonn & SPDA, Tokyo, 2000

109—©ADAGP, Paris & SPDA, Tokyo, 2000