

作品からフレームへ、あるいは、「作者の死」後生き残るものはあるか？

クレイグ・オーウェンス

キャリアの終焉を間近に控えたロバート・スミッソン—彼は自身の制作活動のコントロールを取り戻すために、制作の場を都市部から、打ち捨てられたボタ山や鉱山跡地などの、「地獄のような」産業遺構の風景の中に移した—は、アートワールドという価値生産システムへの関心を改めて吐露している：彼は1972年のインタビューで「絵画は売買される」と語った。「アーティストは孤独に生き、絵画作品を仕上げ、額装し、評価してくれる誰かが外からやってくるのを待つ。その評価は自分ではどうすることもできない。アーティストの評価とはそういう物だ。」それはまるで、翌年のオークションでロバート・スカルのコレクションから投下された爆弾を予見していたかのようなのだ。爆弾はロバート・ラウシェンバーグの怒りに満ちた言葉の引き金となった：「投機目的のディーラーやコレクター連中」（スカルは、ラウシェンバーグのダブル・フィーチャーを2,500ドルで購入したが、落札額は90,000ドルになった）。スミッソンはこう続ける：「パーク・バーネット [サザビーズが所有する米国内最大のオークションハウス] に送られる絵を決めるのはアーティスト以外の誰かだ。そこには断絶がある。我々の社会の幅広い領域で、アーティストは価値生産から排除されている、アーティストは彼自身の制作物から疎外されている。」疎外されていない労働としてのアーティストの制作活動という近代的な思い込みを、こう否定したスミッソンは、アーティストは今後、芸術生産に対する暴力とそれが有する関係性の分析にますます関わるようになるだろうと予言する：「この、アーティストが取り込まれている装置の探求、という1970年代に現れた重大な問題は、ますます重要さを増している。」

アーティストが取り込まれた装置の探求は、実際に、マルセル・ブロータース、ダニエル・ビュレン、マイケル・アッシュャー、ハンス・ハーケ、そしてルイーズ・ロウラーといったアーティストの作品の主題となり、同様にマーサ・ロズラー、マリー・ケリー、そしてアラン・ゼクラ（その他大勢）らの著作でも主要なテーマとなった。それは70年代アートの主要な関心事になった。ここでスミッソンの発言を取り上げたのは、彼の先見の明を讃えようというのではない。実際のところ、彼がこのような考えに至ったのはブロータースやビュレンよりも後のことであり、おそらく、彼らの作品を見たからだろう。私が興味深いのは、スミッソンの発言は、アーティストが取り込まれた装置の探求を、60年代の欧米の文化状況に蔓延していた作家性の危機—この危機の名は、ロラン・バルトが1967年に発表した有名な検視報告書のタイトル、「作者の死」から付けられた—と直接結びつけた点にある。バルトが主張したように、作者が作品の意味および／または価値の唯一の根拠であることを主張できない—またはもはやそうできなくなった—のならば、いったい誰が—あるいは何が—それを主張できるのだろうか。私の論点は、ここ20年に生み出された、いわゆる「ポストモダン」アートは、その多様性にも関わらず、まさにこの問いへの応答として—伝統的に私たちの社会が認めて来た作者の特権を、あらためてアーティストが主張しようと試みている場合においてさえ—理解できる、というものだ。

日本語訳：辻憲行