

オルターモダン

ニコラ・ブリーオー

特定の理論的枠組みを前提に組織されるグループ展には、展示作品と、その字幕として注釈を加える物語との間のバランスが求められる。そこには時空連続体〔space-time continuum〕¹が存在しなければならない。それはキュレーターのコメント、アーティストのステートメント、作品を含む展覧会を構成する諸物が織りなす対話が共存する空間なのだ。この雑種的な配列は映画製作現場の共同作業にたとえられるだろう。とりわけ本展は、映画のメタファーによって分かりやすく紹介することができる。ヴィム・ヴェンダースによるイメージと物語の関係性の分析によれば、「物語は吸血鬼のようにイメージの血液を吸い取ってしまう。」¹彼の言葉は、キュレーターの倫理ガイドに必ずのせるべきだろう。展覧会によって、繰り返し提起されるべき根源的な問いかけは、形式の解釈に関する問いかけであるように思われる：それが今日伝えるべきメッセージとは何か？それを駆動させる物語とは何か？私たち〔キュレーター〕は記号とイメージを、差異が抹消される商業的忘却の海に消え去るままにするのではなく、それらに営利や単なるエンターテインメントのための商品とは違う命を吹き込む言語的实践を生産するという、倫理的責任を負っている。特定のイメージを選別し、選ばれたイメージを展示することによってその他の製造物と区別することもまた倫理的責任である。ゲームを続けること：それこそが批評家とキュレーターの役割である。ヴェンダースはテキストと形式を対置させ、彼の論拠を説明している：「イメージはとても繊細だ。それはカタツムリに似ていて、角に触ると殻に引っ込んでしまう。それは馬みたいに働いたりしない。あんな風にメッセージや意味、主義主張や道徳心を運んだり引き出したりしない。」²このドイツ人映画監督へのフェアな反撃は、その矛盾には限界があることを指摘することだ。イメージは、彼が言うように純真なものでも、意味を避けるものでもない。イメージが基本的に「純粋」であると考えるのは〔イメージに意味を伝達させようとするのと〕同様に危険な考えなのである。カメラによって捉えられた時点では、イメージは彼の意図した通りの「純粋さ」を保つが、それが上映され共有された時、イメージは意味の宿主となり、新たな戦いが始まるのだ。すべての展覧会はこの戦いの記録なのである。

「絨毯の模様〔曖昧ですぐに判別の付かない模様の意〕」（展覧会の物語）

通常の展覧会は、アーティストを再接続し、アーティストとの議論の基盤を構築する〔企画者の〕内的イメージとともに始まる。しかし、2009年のトリエンナーレは、二つの起源を持つリサーチから始まった。一つは群島という概念、もう一つはドイツからイギリスへ移民したヴィンフリート・ゲオルク・ゼーバルトの著作である。本論考では、群島（そしてその血縁である星座とクラスター）を、グローバルな文化の複数性を代表するモデルとして取り上げている。群島は一と多との間の関係性の一例である。それは抽象的存在である。共通の名前を持たないバラバラの島々は、ある決断の意味付けによって結びつけられる。多文化の爆発と文化的多層性によって生み出された我々の文明は、群島への変容を待つ、構造を持たない星座と似ている。付け加えるならば、20世紀のモダニズムと現代の大衆文化の動向は、「大陸」と記述することも可能なほどの凝集状態にまで至っているのである。

白黒写真によって区切られた「記号」の間をさまようゼーバルトの著作は、空間と時間に関する我々の知覚の突然変異を象徴するものであるように思われる。そこでは歴史と地理とが相互に交ざりあい、ネットワークを編み上げる小道が描き出される。それは、この展覧会の中心となる文化的進化である。私が上げた二つのコンセプト―群島とゼーバルトの紀行文―は、気まぐれに結びつけられたのではない。それは私の最初の直観に従って進む小道の象徴であり、現在の歴史状況を読み解くための出発点としてのポストモダニズムの死の象徴でもある。

「オルターモダン」という言葉は、開催中の展覧会の題名でもあり、ポストモダン以後の空白の輪郭を定めるものでもある。それは「他者性」（ラテン語の'alter'は「別の」という意味であり、英語

¹物理学では時間と空間を一つの集合として扱うことにより、超銀河や原子以下のレベルで起きる事象をより一貫した形で記述できる。相対性理論においては、例えば時間の進行に与える重力の影響に見られるように、時間と空間は切り離すことができない。宇宙論において時空連続体の概念を導入すると、宇宙内の存在者は「出来事」となり、空間的な座標に加えて、時間的な座標によって規定されることになる。

では「異なる」という含意も持つ) の概念をルーツに持っており、単一の道筋に対して、多くの可能性を示唆するものである。地政学的世界において、「オルターグローバリゼーション」は、グローバリゼーションによって押し付けられる経済的標準化に対して、多様性への闘争として地域的抵抗の複数性を定義するものである。ここで群島のイメージに立ち戻ろう。ある種の要約を目指すのではなく。オルターモダニズムは、21世紀のモダニズムの形式を生み出そうと今まさに誕生しようとしている抵抗しがたい意志によって結ばれる思考の星座として自らを見ている。それはなぜ逃れられない必然の出来事なのか。アートの領域におけるモダニズムの歴史的役割は、我々の伝統を揺さぶることにあつた。それは文化的移住を、ナショナルやアイデンティティによるくびきからの逃走を、そして思想や実践を物象化しようとしがちな主流の文化からの逃走をも実体化するものだった。原理主義と消費経済による画一化からの脅威のもと、大衆化と個人のアイデンティティの強制的な再放棄によって脅かされ、今日のアートは惑星的な次元においてそれ自身を再発明しなければならない。この新しいモダニズムは、歴史上初めて、グローバルな対話から生み出されるのである。西洋の優位性に対するポスト・コロニアル批評が世界の方向性とその発展のスピードを決定したおかげで、ポストモダニズムは歴史のカウンターをゼロに戻した。今日、複雑なネットワークを横断し、それを編み上げる時間性は、中心を剥奪した。しかし、膨大な数の現代アートの実践が示すのは、我々がまさに、ポストモダンの時代、そしてそれと不可分な(本質主義的)多文化主義のモデルから飛び出ようとしているということなのだ。その跳躍によってモダニズムとポストコロニアリズムとは総合に至るのだ。

私たちはこの総合を「オルターモダニズム」と呼ぼう。それはモダニズムの後に位置することはできない。それは何も乗り越えはしないし、先行する時代を「想起させる」こともない。そこには20世紀のモダニズムの原理やスタイルへの回帰は存在しない。我々の現在の目的は、再演とはほど遠いのだ。現在の私たちがモダニズムの形を描くことができるとするならば、現在の課題からスタートすることが唯一可能性のある方法であり、それがどのような性質のものであっても、過去への脅迫的な回帰ではあり得ないのだ。

オルターモダニズムは、異時性を基盤に、すなわち人類の歴史を、複数の時間で構成されるものとして見ることで、意味をなす何かを生産することを可能にする契機である。それは前衛の時代を含むあらゆる時代のノスタルジーを侮蔑する、混沌と複雑さを肯定するヴィジョンなのだ。それはループ状に進行する時間の石化(ポストモダニズム)でも、直線的に進む歴史(モダニズム)でもない。それは、現在のすべての次元を、すなわち時間と空間を全方位的に探求する芸術作品によって提供される、ポジティブな空間識失調体験なのだ。アーティストは文化的ノマドになる。ボードレー的モダニズムの残滓であるこの遊歩という行為は、創造性を生み出し、知識を引き出す技術に変わる。

そして本展覧会では3種類のノマディズム(空間的、時間的、記号的)が一堂に会することになる。もちろん、これら三つは相互陥入する。一人のアーティストが、地理的、歴史的、社会文化的現実を、同時に探求することも可能である。私たちは次のことを明確にしておく必要がある。世界を知る方法としてのノマディズムは、本展において一般的な意味を超える重要性を持っている。その言葉は、私たちが生きる時代に特有の視覚化の形式とプロセスを秘めている。一言で言えば、行動の軌跡が形式となるということだ。それはつまり、対象と存在の転置、旅、翻訳、移民という大きな波によって、オルターモダン展に展示される作品が自らを遠近法からの退却線、作品の最初の形である静的な形式を覆い隠す線、に沿って解体する地点まで隆起する現代美術である。

サイモン・スターリングはフランシス・ベーコンがデザインした家具を、ラジオの電波に乗せて一つの大陸から別の大陸へと移動させる。ケイティ・パターソンは静寂の時を地球から月へ送信し、また月から地球へ返信させる。そして私たちは、氷河の溶解と電話で会話することになるのだ。トリス・ヴォナ・ミシェルは、彼のこれまでの展覧会を一連のシリーズとして理解させる、惑星移動の物語を展開する。ダレン・アーモンドはアウシュヴィッツのバス待合所をギャラリーに移築し、中国の風景を写真に収め、あるいは、チェルノブイリの時間を原発事故の時のまま凍り付かせるために撮影に出かける。フランツ・アッカーマンはGPS時代の絵画を発明する。ヨアキム・コースターはイランのハシシン派の通った道のりをカントが日課にしていたケーニヒスベルクの散歩にならって辿り、そしてまた、ドラキュラ伯爵との関連で、ジョナサン・ハーカーのカルパティア山脈の山歩きを辿る。レイチェル・ハリソンの形式的人類学とも呼ぶべきものを発明しようとするアイディアはチャールズ・ダーウィンのビーグル号での冒険から着想を得ている。ワリード・ベシュティ

は露光したフィルムのストックを、空港のエックス線スキャナーに通し、Fedex での輸送中にできたパースペクス彫刻のひび割れをキャプチャする。スボドゥ・グプタはインド家庭の一般的な調理器具を輸出する。それらはデジタル・イメージとして新たに組み合わせられ、文化的分裂を超越する意味を持つ。パスカル・マルティン・タューは、本当のグローバル文化のパラメーターを示唆するために、コロニアル様式化されたアフリカ芸術を用いて作品を作る。これらの作品の傾向は、オルターモダンの時代において、転置は描写の技法であり、作家の様式や彼らが選択した形式はディアスポラ、移民、エクソダスの視点から見られなければならない。

上述の様々な転置の手法の実例が示すのは、より一般的に言って、作品が断片化しているということである。作品はもはや、いまここにある対象〔オブジェ〕に還元することはできない。むしろ作品は、アーティストが作り上げる膨大なネットワーク相互の関係性と、時空間におけるその発展、つまりある回路になるだろう。セス・プライスはある論考で自身の作品の理論的基礎について、私たちにとっての新しい文化的枠組みを定義する「集合的作者性」と「完全な脱中心化」であると言及している。そしてそれは、「流通とは解釈の回路である」という結論、およびアーティストの仕事は「パッケージ化し、生産し、再定義し、流通させる」ことであるという結論にいたる。³ 言い方を変えれば、参加アーティストたちはそれぞれ自身の波長において、私たちが様式と呼ぶ形式的要素を進化させながら繰り返し表明しているのである。そしてアーティストたちの個人的波長は異質的（複数の世界と文化的伝統に属する）で異時的（異なった時代に由来する）な記号を伝達する。シェザッド・デイウッドはその作品「特徴 (feature)」で、サミュエル・ベケットとバスター・キートンの出会いのような新鮮な物語的枠組みの中で、西部劇と「ゴア・ムービー」から取り込んだ要素を並列的に見せる映像作品を制作した。同じく幻想的作品の血筋を持つマーカス・コーツは現代に古代のシャーマニズムをよみがえらせ、イスラエルとガラパゴス諸島の社会問題を解決するために「動物の精霊」の探求を行う。これら遊戯的振る舞いの切っ先は現代の表現のために過去を召還するところにはない。この仕事は、旅とノマディズムの視覚言語によって遂行されるのだ。もはや固定された形式を維持するための文化的ルーツは存在しない。変化の基準に役立つ文化的基盤は存在しない。芸術言語の中核も協会も存在しない。今日のアーティストは、特定のローカルな場所に至るためにグローバルな文化を起点とする。その逆はないのだ。線こそが重要なのであり、その延長に沿って置かれる点ではない。

厳密に言えば、本展に集められた作品の構成原理は、要素の連鎖に基礎をおく。それらは、制作の前、最中、後に形式を生み出す動的な構造である。⁴ その形式は、物語を運ぶものであり、物語とはその生産過程、流通過程、それ自身を完遂させるための精神的な旅である。例えばロリ・グリオーは、彼自身がある展覧会について考えている時の脳波図を作品化する。彼はそれをコンピュータープログラムで光のパターンに変換し、展示室に電気的な波動として放出する。それは恐らく他の場所で開催された展覧会で用いられたものだろう。リンゼイ・シアーズは写真術の起源を探るインスタレーションの形式で、モーリシャスでの幼少時代からロンドンでの生活まで、彼女の人生の記録を止むことなく編集し続ける。

彼らが歴史と地理の逆向きの遠近法に従うとき、彼らの作品はグローバル化された空間、そして時間において軌跡を描くことになる。私たちに残された最後の未開の地である歴史は、領土と同じく横断可能なものである。ゼーバルトの『土星の輪』において、語り手は英国東岸の風景を踏査する。彼は、過去、空想、未来が入り交じった、時間の複数の層を旅する。彼は、シャトブリアンとの対話と、私たちに養蚕文化の歴史について説明する前に、哲学者の頭蓋骨の埋葬場所を探してトーマス・ブラウン卿の作品に分け入り、トゥルブ博士の解剖学講義にコメントし、コンゴに向かう途上でジョセフ・コンラッドに出会い、にしん釣りの映画を思い出し、バルカン半島の民族浄化や大海戦、そしてそれらを描いた絵画作品について熟考する。物語はイメージと出会いに埋め込まれている。さらにゼーバルトは歴史の歩みの断片からなる万華鏡を構築する。後に、トリス・ヴォナ・ミッチェルはゼーバルトについての WEB サイトに向けた作品を執筆した。「あれは 2003 年でした。その偶然の発見に満ちた時間を通じて、作品は散文的な性質を持つものとしてスタートし、この連想と物語の迷宮に展開していったのです。この 3 年後、私は自分のコンピューター上のファイルを見直し、それらの書類と画像、トンネルと WEB 検索結果を見つけたのです…そしてプロジェクトは今も続いています」。⁵

今日のアーティストの作品には頻繁に用いられる旅のフォーマットは、思考プロセスとしてのハイパーテキストの一般化を伴う。それは一つの記号から次の記号へと、マウスでクリックするように、相互陥入的な形式の連鎖を生み出す。ナサニエル・メローズ、オリヴィア・ブレンダー、ルース・エワン、スパルタカス・チャトウィンらによって、過去の参照は現在の認識システムによって調整される。現在を認識することは、世界の文化についての即席の考古学的探求のようなものを遂行することになる。そしてその探求は再制度化や人工物のプレゼンテーション、あるいはミキシングの技術を通じてなされる。例えば、エワンはイタリアのある美術館から巨大なアコーディオンを借りた。そのアコーディオンは、アーカイブされた書類の複製の伴奏として古い革命の歌を演奏する。チャトウィンは同じ作品で、ミルトン、マルクス、そしてセサミ・ストリートを混ぜ合わせる。彼女の作品全般に通じる特徴は形式の遊戯的な使用である。彼女は形式を過去の遺産としてではなく、新しい物語を紡ぐために必要な、生きた道具とみなすのである。似たような仕方でピーター・コフィン、既存の作品に寄生してその意味を盗用し、それをフィクションのキャラクターとして機能させる視聴覚的な仕組みによって、潜在的な物語を抽出する。

こうした時間旅行は、記号が時代をインデックス化する手法に修正を加える。チャールズ・エイヴリーは、記号を生産するだけではなく、想像の世界の物語を通じて、それに一貫性を与えるコンテクストをも生み出す。彼は、同時代性が消滅し、時代やジャンルが自発的に混乱する世界の探求者である。オリヴィア・ブレンダーによる1960年代の架空の天才的アーティストの人生をテーマにしたマンガ本形式の作品や、ユートピア的共同体あるいは魔法円に関するアーカイブの調査は、特定の現代に属さない形式を利用している。そしてマシュー・ダービシャーは、遠く離れた時代のさまざまなランドマーク、例えば、スターリン時代のソヴィエト建築、テート美術館の一部、そして英国の公共建築の外装などを結びつける。彼の目的は現代の空間において歴史を超越した瞑想の時間を現出させることにある。デヴィッド・ヌーナンの作り出す平行世界を描いたかのようなイメージは、具体的にどの場所を描いたのか同定しがたい。上述した作品は、時間と空間を遍歴する。それらは同時代性というフェティシズム的な強迫観念とは無縁なのだ。こうした理由で、彼らは私たちの生きる現在を異時的〔heterochronic〕で異所的〔heteropic〕な時代として描くことに長けているのだ。

信頼性の危機：

ポストモダンとは喪の作業から生まれた

「モダン」、「ポストモダン」、「オルターモダン」という言葉は、様式（思考方法の保存）を定義するものではない。ここでは、文化史上の時代区分に時間的尺度を付与するツールを意味するのである。2008年の秋に起こった地球規模の財政危機が、歴史におけるはっきりとした転回点としてあらわれたのは、モダニズムを世界のエネルギー消費の観点から再検証する必要があるからだ。

2004年に出版された啓発的な著作でピーター・スローターダイクは、近代的生活様式を「急速燃焼文化」と定義した。それは「エネルギー過剰供給」時代の特定の社会条件をさしている。それに続けて彼は、「今日、私たちのライフスタイルは依然として化石燃料を浪費することが可能であるという前提に依存している。言い換えれば、私たちはある種の爆発に頼って生きているのだ。私たちはこの爆発の狂信者であり、大規模なエネルギーの急速開放の崇拜者なのである。現代の冒険映画—「アクション映画」—の焦点は、車や飛行機の爆発炎上という近代文明のもう一つの野蛮なシンボルにあるという印象を持っている。あるいは、私たちの時代の宗教運動の元型としての大規模な燃料タンクの爆発もその一つだろう」。⁶このような近代生活と爆発との関係は、直接的にも隠喩的にも20世紀を通じて眼に見えるものとなった。それは、未来派による戦争の賛美に始まり、具体美術協会やウィーン・アクションニズムの「大規模なエネルギーの急激な開放」、そして言うまでもなく、ダダの断片化された形式、ジャン・ティンゲリーの自己破壊機械、ポップ・アートの「引き伸ばされた」イメージまでを含む。

「ポストモダン」という言葉が1973年の石油危機と同じ年に現れたことは重要である。この出来事によって初めて、世界中の人々が初めて化石燃料の埋蔵量が有限であることを認識したのである。それはすなわち、スローターダイクの言う「過剰供給」時代の終焉である。言い換えれば、私たちの未来が突然抵当に入れられたようなものである。そして1970年代後半に「ポストモダン」という言葉が広く流布し始めたことも偶然ではない。最初に建築家チャールズ・ジェンクス〔『ポスト・

『モダニズムの建築言語』(1977)〕が、続いて哲学者のジャン・フランソワ・リオタール〔『ポスト・モダンの条件』(1979)〕がその言葉を書名に持つ著作を刊行した。ジェンクスのアイディアは、バウハウスやツ・コルビュジェの機能主義に代表される建築におけるモダニズムの批判にあった。一方リオタールは、モダニズムの寿命を延長させるような、新しい(本質的に認識論的な)パラダイムを設定しようとした。こうしてポストモダニズムはエネルギー危機の発生と、フランス人が言うところの「栄光の30年(1945-75)」の終焉と時を同じくして、つまり、ちょうど大きな喪失に続いて起きる憂鬱の中で展開していくのである。またそれは、技術的、政治的、文化的文脈における無責任な供給と進歩のイデオロギーの喪失でもある。1973年の石油危機はポストモダニズムの「原風景」になるだろう、油田の発見と開発が、スローターダイクによれば、20世紀のモダニズムを象徴するのと同じように。後者は、無限に続くエネルギーの安定供給に支えられる経済と、終わりなき未来に向けて投影される文化的プロジェクトを運命付けた瞬間であった。これら2つとも石油危機によって吹き飛んでしまった。そしてこの2つが消え去ったことでポストモダンが生まれたのである。

1973年の危機以来、世界経済は原材料の搾取を基盤に発展することはできなくなった。資本主義は天然資源との繋がりを断ち、技術開発—日本の選択—か、当時のアメリカによって選択された「金融化」の方向へと舵を切った。そして今や、経済は具体的な地理的制約を乗り越え、そして文化は歴史から切り離されたのだ。それらは抽象へ向かう、平行して生じた2つのプロセスであった。

ベルナール・スティグレールは、ジャン・フランソワ・リオタールによる「リビドー経済」の理論を再開させつつ、資本主義は欲望の誘導において機能する、と考えている。しかし彼は、「欲望は下降してゆく」と付け加える。システムに「本能的な衝動を搾取する」ことを強制させながら、あらゆる本当の情動は、自分の生を管理できなくなった、疎外された個人の中へ消えて行く。7 消費者の欲望を使い果たした後、資本主義は、それ以降、消費者の行動様式や本能的反応の搾取に還元されていく。ちょうど石油危機によって持続的なエネルギー資源が枯渇してしまったように。アートの領域における私たちの本能への攻撃は、急速な作品の循環、そしてセンセーションとスペクタクルの優位という形で現れた。それらは一目で膨大な(再生不能な)エネルギーを放出することを目指した結果である。自己破壊と環境破壊というエネルギーの爆発的開放の達人であるグスタフ・メッツガーは、私たちの時代のタブローの中に自らの本当の場所を見いだした。文化の終わりなき発展の信奉者であるメッツガーの作品は、爆発への熱狂を乗り越えることが可能なモダニズムの形式の要素を寄せ集め、資本主義とその文化の進化を期待するものである。

私が既に書いたように、ポストモダンの文化は歴史の終わりという思想に根ざしている。より正確に言えばそれは、直線的な物語として考えられるような歴史の終わりを指定するのだ。これに関連してリオタールは、ポストモダンを「大きな物語」、すなわち映画監督が前もって書かれたシナリオに従うように、歴史がなぞらえることを運命づけられた未来の筋書き、の終わりとして定義している。こうした「メタ物語」(例えばマルクス主義)の消滅は、即興とタイム・ループの文化の到来を可能にする。そこに脚本がないのなら、私たちはその場その場の「文脈」に反応するか、短い時間尺度に対応するしかない。もはや物語は特定の歴史的時間に形式を位置づけるための指標にはならない。形式はむしろ、なんの参照項も持たずに、文化の「織物」の中に埋め込まれる。パリンプセスト、パステーシュ、テキスト性…記号は人間の歴史との繋がりを失い、無限のブラウン運動の中で、すなわち記号の迷宮の中で、自己増殖するのである。

振り返ってみれば、ポストモダンに一時停止と水平化の時代という定義以上の定義を与えるのは難しいように思える。それは端的に言って、一つ前の時代によって全てが規定される時代—時の川にできた湿地帯の三角州のような時代である。いまや私たちは20世紀の最後の25年間を、長きにわたる「以後」の時代として取り扱うことができる。進歩の神話以後、革命的ユートピア以後、コロシアムからの回復以後、政治的、社会的、性的開放闘争以後。理論としてのポストモダニズムは、目的論的世界観へのリアクションとして展開して来た。目的論的世界観とは、クレメント・グリーンバーグの歴史主義—彼にとっての美術史は、ある単一の理念に向かって一直線に進む列車のようなものとして表現される—や、前衛の世紀に典型的に見ることのできる様々な政治的-美学的ユートピアの中に現れているものである。しかし、これはモダニズムをもっとも直接的な「進歩史観」に還元するものである。それは例えば、あらゆるものを過剰に行使し、物事の根源へと向かおうとする運動に代表されるように、モダニズムを政治的変革と最もラディカルな芸術運動への熱望と見なすことである。実際には、マルセル・デュシャン、ロバート・フィリオ、河原温、ゴードン・マ

ッタ＝クラークらの作品には、そういった傾向は毛ほども見当たらない。彼らは進歩史観の立場を取らず、複雑で多数的な次元で時間を捉えている。上記4人のアーティストの過去に対する動向—デュシャンのシンボリズム、フィリオと河原の東洋哲学、マッタ＝クラークの考古学—は、他のアーティストの未来への動向に重ね合わされ、彼らを私たちの非同期的時間の先駆者とするのである。ロバート・スミッソン—エントロピーや「未来の廃墟」というコンセプトに関する彼の視覚的メディアテーションは新しい世代のアーティストに依然として大きな影響力を持っている—は、本当の意味で最初のポストモダンのアーティストになるべく登場した。彼はエネルギー資源との関わりにおいてモダニティの問題を予見し、それに向き合ったのである。彼の作品の全体が古典的「石油危機」の物語を形作っているといえる。

ポストモダニズムは私たちの文化生活における長く憂鬱なエピソードの、すなわち、喪の哲学である。歴史は進むべき方向と読解可能性を失い、全てが変化し、不動の空間-時間の中で記憶のように過去の多面的な断片が浮かび上がってくるのに直面する。ダグラス・クリンプは1980年にポストモダニズムを「美術館の廃墟」と名付けた。⁸この全く憂鬱な振る舞いはポストモダンの第1期に始まった。それは、美術史からの著名な形式の借用と、現実世界の中で現実にとって代わるイメージである「シュミラクラ」というテーマで特徴づけられる。失われた現実への嘆き…クリンプはイメージを「欲望の対象、不在の意味への欲望」と定義する。⁹ポストモダニズムに関する独創的な論考においてフレデリック・ジェイムソンは、その支配的な特徴を分裂病的と見なしている。より正確に言うならば、ポストモダニズムの最も破壊的な効果は、秩序ある時間感覚の喪失、すなわち、経験を一貫性と意味を有する繋がりの中に位置づけることができなくなることである。そしてそれは、万華鏡のような現在に魅了され、未来への意図的関わりを放棄するところにまで、私たちを導くのである。¹⁰スラヴォイ・ジジエクにとって憂鬱は、「完全にポストモダンの精神的態度」である。そのような態度は「グローバル化した世界で失われたルーツに対する誠実さを保ちながら生きることを可能にする」のだから。¹¹最後に、フロイトによると喪に関連する鬱病の症候の一つは、ある既に亡くなった人物に自分を部分的に、あるいは全体的に、同一化するというプロセスに現れる。この種の鬱及びアイデンティティの入れ換えは、ポストモダンに固有の病であり、1990年代後半に表面化した新-前衛主義の様々な装置の中に見いだすことができる。それらは例えば、幾何学的抽象表現の語彙の形式的引用、批評の中に急進的な政治思想を取り入れること、などである。結果、モダニズムは脅迫的なノスタルジーとなり、その本来の意義を喪失した。

¹ ヴィム・ヴェンダース「映像（イメージ）の論理」

² 上掲書

³ Seth Price, Dispersion www.distributedhistory.com

⁴ 'Fragmented narrative', T. Vonna-Michell p.27

⁵ サンプリングやネットサーフィンの技法との関連におけるチェイニング [ハイパーテキスト] の実践についてはブリオーの『ポストプロダクション』を参照のこと。

⁶ ペーター・スローターダイク「La pensée sphérique」 p.192

⁷ ベルナール・スティグレル「Réenchanter le monde: la valeur-esprit contre le populisme industriel」, 2006

⁸ ダグラス・クリンプ「美術館の廃墟に」『反美学』所収

⁹ 上掲書

¹⁰ フレデリック・ジェイムソン「Postmodernism, or the cultural Logic of Late Capitalisme」

¹¹ スラヴォイ・ジジエク「全体主義—観念の(誤)使用について」