

ブリコラージュ2.0

—[ブリコラージュ] を芸術の創作法として考える

Bricolage2.0

～[Bricolage] as creative method

干場良光
Ryomitsu HOSHIBA

1. 創作法について考察するようになった経緯

私が作品制作を始めた1984年は、やがてはじけるバブルに向かっていて、そのことには全く気付かずに、強制される思想があるわけでもなく身軽な状態を楽しんでいた。

「表現すべき大きなテーマは見つからない」と思うのは私だけではなく、この時期の表現者一般の心情であったかと思う。それまで近代を牽引してきた大きな物語、価値観は崩れていたからだ。しかし、「大きなテーマ」が見つからないからこそ、自由であったとも考えることが出来る。「シラケ世代」という蔑称を貼付けられながらも、自由を満喫していた。誰もが色々なことを試み、インスタレーションという表現領域もこの時期誕生した。絵画、彫刻の他に新領域が誕生する程、自由で豊かな時代であったとも言える。

私も自分の個性、内面（人間性）よりも、「物」としての身体や脳による表現に可能性を見出そうとした。身体感覚も含めて、世界や自然の法則、システム（構造）によって自動的に立ち現れる作品を作った。幼児のスクリブル表現のドローイングや自動的に表出される模様表現も試みた。

1990年頃から身体感覚の中の〈触覚による表現〉をテーマに制作した。古代から各民族に伝わる原初（野生）の造形表現にも興味を持った。

しかし、間もなく何れも20年、30年年長の先達が似た様な作品を作っていることを知った。地元の先輩作家・渡辺伊八郎しかり、ブライス・マーデン、サイ・トゥンブリなど。また、ドローイングにコラージュを組み合わせたら、ラウシェンバーグに似た感じになった。友人にも「70年代的だね」と言われ、つい、恥ずかしくなった。「真似ではないか？」と問われても、否定しきれない自分がいる。他にも好きな画家や影響を受けた作家はたくさんいるが、彼らの作品も画集なども見たことがあり、嫌いな作家ではなかった。どちらかという好きな作家だ。

近年も、大竹伸朗、金氏徹平、身近な先輩作家だった佐々木徹の作品を気に入って、ドロイングしていても物足りなくて、ついコラージュやアッサンブラージュをして、似た作品を作ってしまう。1970年代から自分はずっとラウシェンバーグの様な作品を作りたいかっただのかと再認識する程だ。「創造する人として、一番やっては行けないとされる真似を、自分はしているのか？ 真似だから、そこに私性は無いのか？ 横尾忠則ではなく、大竹伸朗の作品を好きなのは私だ。数ある技法の中で、コラージュやアッサンブラージュを選んだのも私だ。そこに、他者ではなく〈この私性〉は認められるのではないか？」と悩ましい自問が繰り返された。同時に、この様に悩んでいるのは自分だけなのかという疑問が湧いた。私以外の作り手はどうなのかと思い、調べたり、考えることにした。

2. 模倣と創作の間

出版されているいくつかの本を読んでみたら、同じ悩みは古くから多くの作り手たちも共有していたらしいことが判った。一例を紹介する。

『林達夫芸術論集』 講談社文芸文庫 高橋英夫編・解説 P176 初出1933年 東京朝日新聞

【私の推測するところでは『剽窃』からなる身の潔白を説明することのできる文筆の士の数は予想外に少ないのではないかと思う。寡聞な私でさえ、(板垣夫人の意味での)剽窃の場合なら公の論文や作品の中から十や二十ならたちどころに挙げる事が出来る。(先ず下は私自身の場合から始めて上はわが国における最も独創的な世界的哲学者の場合に至るまで。)私はいわゆる剽窃はわが国において決して二、三の例外的変態的現象ではなくしてむしろそれは一般的正常的現象であると断言して憚らないものである。否、それは単にわが国の今日の現象であるばかりではない。多少とも西洋の学問芸術を聞きかじったものであるなら、古来その独創性を以て鳴っている西洋の大文豪や大学者のうちにさえ、証拠歴然たる剽窃行為を見出すのに少しも困難はしないであろう。】

このような論考が80年程前、日本近代文学の誕生の時期からあり、他の日本の文学者も、先行する世界や日本の作家の影響を受けていることが判った。他に、模倣と創造の関係について考察し、創作してきた作家として、坂口安吾、大江健三郎、柄谷行人、建築家の安藤忠雄など、枚挙に暇が無い。日本の画家も、印象派やピカソに影響され、(逆にゴッホは浮世絵に影響を受け)真似をして表現した作家が一時多く現れ、日本近代美術史の巨匠になっている。影響を受けたり、真似をした先行作家の名前を、尊敬を込めて作品発表と共に公表す

る文化が根付けば良かったのと思う。

現在、二次創作、N次創作（©濱野智史）が漫画同人誌の世界では盛んで、作者と読者が互いに入れ替わる幸せな原始共産主義的創作状態が存在している。作者と読者、売り手と買い手が交錯する広野は、自然で健康な状態であり、この中で文化は豊かに育まれる。

文学やアートも含めてフリーカルチャーということを考えている人がいる。フリーカルチャーは引用、模倣をお互いに許して文化を豊かに展開しようという考え方だ。フリーカルチャーについて書かれた本の一部を紹介する。

『フリーカルチャーをつくるためのガイドブッククリエイティブ・コモンズによる創作の循環』ドミニク・チェンDominique Chen著 フィルムアート社刊 P245

【程度の差こそあれ、私たちが他者の創作活動によって刺激を受け、その刺激をフィードバックとして返し、新たな創造につながっていくという文化の生態系は、全体から見れば円環的なシステムなのだといえます。】

模倣と創作の活動がつながっているのは、サブカルチャーだけではなく、ファインアートでも同じだ。1980年代、ポストモダンの時代のアートとして、剽窃、模造、複製、翻案、模倣、引用、影響、パスティシュの言葉と共に、シュミレーションアート、ア・プロプリエーションアートが次々と現れた。創作と模倣の関係について世界中の作り手が考え、悩み、創作と模倣は地続きであると考えた作家が多くいた証拠だ。しかし、考えてみれば、著作権という概念が出来る前、日本では平安時代の昔から、先人や師匠の制作法を模写することで、何々派の作り手として力を付けその後、彫刻や絵画の名作が生まれている。古来より、日本だけではなく、世界中の人類にとって模倣と創作が関係するのは自然な営みであった。

《創造》という言葉からは、多くの日本人は西洋の聖書の《天地創造》という言葉の思い浮かべると思う。聖書の神様は無の状態からこの世界を作ったのだろうか…。既に、神様は雲に乗っていた様だし、遙か下には大地もあった様だ。無の状態というより、空気も水滴も鉱物も元素も、熱もエネルギーもあったようだ。しかも、神様は自分の姿に似せて（模倣して）人間を作った。人間は誕生した時から既にオリジナルでは無かった。その西洋の神様もニーチェによって存在を否定された。神様の代わりにヨーロッパの人々は創造するものとして人間の中からより選ばれた芸術家とその役割を与えた。したがって、芸術家の制作物に多大な価値を付与し、時代と共に王宮、博物館、美術館へと作品は集められた。

ダ・ビンチやゴッホやピカソは芸術家であり、その作品は彼らによって《創造》されたものだと思うが、それまで誰も見たことが無かった絵を創り出したと言えるのか？

私は、それまで全く見たことが無い新しいものを《創造》した芸術家、芸術作品は存在しないと考える。作品は、必ず過去や同時代の作品との《つながり》の中で誕生するからだ。《つながり》の意味は、共感、あこがれと共に模倣、引用、サンプリングするということである。この《創造》された作品は、歴史的、同時代的共通性と、作り手個人の個性（他者との資質的ズレやその時々偶然による気付き）の両方を備えている。美術史に連なるどんな作品も時代を代表する共通性も備えている。ルネッサンス（文芸復興）も、その言葉の通り、ギリシャ美術の二次創作であった。にもかかわらず、近代芸術はオリジナリティ、個性のみが重要視されていて、他作品との共通性、類似性については否定をするか無視をする。他者との共通性が見られる作品を作っても、そのことは避けられないことなのにそれを認めるわけにも行かず、心がスッキリしないまま、作家として完全にオリジナルだと言い張り、活動を継続している。このことは精神衛生上好ましくない。神様になり得るものとしての芸術家を自己演出しているうちに、精神のバランスを崩し自死を選ぶ作家も少なからずいた。

ポストモダンの時代に出てきた「シュミレーションアート」や「引用の織物」という創作論の概念に触れ、同時代に同じように考えている人がいることに力を得て、私も《模倣》をテーマにした作品を発表したこともある。それでも、90年代、ゼロ年代になっても、友人や先輩の作品の中に引用や模倣を気付き指摘出来るのは、ごく親しい二、三人の友人作家だけで、一般的には、他の作品との共通部分について指摘するのは憚れた。《模倣》という言葉は現代でもまだ、美術家の間でも一般の世界でも否定的な言葉として使われている。

「真似をした」、「引用した」、「影響を受けた」と公言することはポストモダンの思潮の応援があったとしても、まだ難しい状況である。未だに「創作品には模倣や引用があってはならない」という、人間の可能性を限りなく信じる1970年以前の人間中心主義の考え方に捕われている。モダニズム（近代主義）は同時にヒューマニズム（人間中心主義）の時代であり、人間の主体の可能性を信じ、人間の個性に多大な価値をおいた。

よく、幼児の絵は独創的だと言う人がいる。成人の絵と比べたら、その違いは歴然としているが、成人の絵とは違うその表現スタイルは、世界中の幼児、子どもにとって共通の表現（頭足人スタイル、集中比例法、多視点構図、擬人化など）でもある。独創的だと思っていたその表現は、予め人類の脳にインプットされた、人類共通の野生（教育を受ける前）の脳による描き方であることが判っている。《引用》、《模倣》、《共通性》は、アルタミラの昔から、そして、幼児期から人間の創作品には、元々認められるものだ。

アリストテレスは『詩学（創作論）』で【叙事詩の創作、悲劇の創作、さらに喜劇、ディ

テュランボスの創作、笛や豎琴などの音楽の大部分—これらを全体として一括する規定を与えるならば、いずれも描写行為（ミメシス＝模倣・真似）にほかならない。】と述べている。これは、創作することは対象と異なったメディアで描写（模倣）することであり、描写することで、描写したモチーフに見立て、そのメディアの意味を変えることだ。創作することは、絵の具が人物に見えることであり、見立てる事で物の概念を変容する事だ。

もっとさかのぼって、アルタミラの洞窟の中の図像も描く時の様式・方法・技法・モチーフの選択に影響、模倣の仕方があったと思われ、似た様な表現が多く認められる。当然、先輩が描いた形象を同じメディアで模倣することも、自然に起きる。エジプトの壁画などは全ての画家や職人の表現様式が統一されている。ルネッサンスの三大巨匠にもお互いの影響が認められる。当時の美に対する価値観、スフマートや透視図法、空気遠近法が確立し、これらのコンセプト、技法が共通している。一般の人に、ダ・ビンチとラファエロの絵を見せて、同じ人が描いたと言っても疑問を持たない人が多いと思う。(図1, 2, 3)

さらに、印象派のモネとピサロの作品、キュビズムのピカソとブラックの一時期の作品が見分けがつかないことは、周知の事実である。(図4, 5)

美術史において何々派、何々イズムと一括りにまとめられている作家達はお互いに影響し合っている。互いの評判が耳に入ったり、作品を実際に見たり、交流し、時代に依る技法的、思想・美学的拘束を受けるため似た作品ができあがる。

アリストテレスの《模倣＝ミメシス》と、《メディアを変えないで模倣すること》の意味は違うが、どちらにしても、今まで誰も見たことが無い（過去、同時代の作品に影響を受



図1. ダ・ビンチ
白貂を抱く婦人

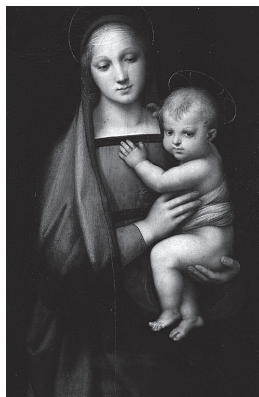


図2. ラファエロ
大公の聖母



図3. ラファエロ
一角獣を抱く婦人

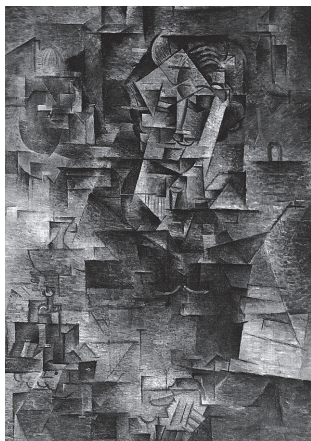


図4. ピカソ
カーンワイラーの肖像

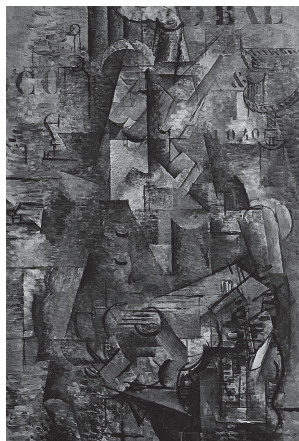


図5. ブラック
ポルトガル人

けていない) 全く新しいものが作られるということが《創造》では無い。

3. ブリコラージュと見立て

これまで、美術作品の作り手としての体験や現場の状況、現象から模倣と創作の関係を見て来たが、次に《模倣》と《創造》をその概念の構造面から考察する。

私はレヴィ・ストロース Lévi Strauss の著書『野生の思考 La pensée sauvage』のタイトルに興味を持っていた。レヴィ・ストロースはヨーロッパ世界に於いて、歴史的に積み上げられてきた学術的、科学的、人為的、合理的思考の他に、より混沌とした現在の世界を理解するために、《野生的・自然的思考》の重要性について考えていた。

古代から、あるいは現在に於いても西洋文明にあまりさらされていない未開の民族の人たちに伝わる《原初的思考》に着目し、研究して普遍的な概念を見いだそうとした。21世紀に生きるアジア人の私はこの発想に希望を持った。この著作の中に《ブリコラージュ・bricolage》について述べられている箇所があることを知った。私はコラージュとブリコラージュの違いも判らず、ブリコラージュはコラージュのバリエーションの一つだと思っていた。ドローイングをしていてもついコラージュしてしまう自分があるので、コラージュについて考えてみたいとこの本を読むことにした。

《ブリコラージュ》は《コラージュ》とは違っていた。考え方によってはコラージュはブリコラージュの一種とすることも可能だが、《ブリコラージュ》は「日曜大工仕事、素人による器用仕事、目の前にある残片を組み合わせて作ること、在るもので間に合わせて作ること」という意味だ。神話もそれぞれの時代、各部族に伝えられて来たエピソードの断片を組

み合わせて、作られていることを突き止め、神話もブリコラージュと同じ制作法で作られていると考えた。レヴィ・ストロースは、野生の時代、断片を寄せ集めて作るブリコラージュの方法で神話も工作物も作られてきたと考えた。私は、レヴィ・ストロースの考察を元に、創作と模倣の関係についても考えることが可能と発想した。

『野生の思考』クロード・レヴィ・ストロース著 大橋保夫訳 みすず書房 から一部紹介する。

【以上の考察をやるうち、何度か美術の問題のそばをかすめて通った。そこで、このような展望の中では美術が科学的認識と神話的呪術的思考の間に入ることを簡単に述べておいても良いだろう。周知のごとく、美術家は科学者と器用人（ブリコルール）の両面を持っている。職人的手段を用いて彼はある物体（オブジェ）を作り上げるが、それは同時に認識の対象（オブジェ）でもある。先に記したごとく、科学者と器用人（ブリコルール）の相違は、手段と目的に関して、出来事と構造に与える機能が逆になることである。科学者が構造を用いて出来事を作る（世界を変える）のに対し、器用人（ブリコルール）は、出来事を用いて構造を作る。】

上記の文のうち、「㊤美術家は、科学者と器用人（ブリコルール）の両面を持つ。」と「㊤科学者が構造を用いて出来事を作る（世界を変える）のに対し、器用人（ブリコルール）は、出来事を用いて構造を作る。」の2カ所に注目した。

この文章から読み解くと、科学者は構造に従って出来事を作り、その構造を作るのはブリコルールということになる。美術家は、まず、ブリコルールの立場で構造を作り、その後、その構造を元に科学者の立場になって出来事（オブジェ＝作品）を作る。《構造》は概念・ものの見方、《出来事》は作品と解釈すると判りやすい。美術家は、はじめ素人として、残片を元にブリコラージュし、ものの見方や概念を発見する。次にその概念に基づいて科学者＝職人として計画的に洗練された作品を完成させる。ブリコルールとしてのものの見方や概念を発見（創作）した時はシニフィエsignifié^①の変換が実現した時だ。後は、それに基づ

① シニフィアンsignifiant, シニフィエsignifié

哲学者であり言語学者であるソシュールFerdinand de Saussureは記号（シーニュ・Signe）の構造をシニフィアン（表象）とシニフィエ（意味）に分けた。「犬」という記号があるとする、言葉の上では、シニフィアンは犬という漢字やinuという発音になり、英語ではdogという記述、表象になる。一方で「犬」のシニフィエは、肉食であり、うれしい時は尻尾を振り、飼い主に忠実で散歩をさせる必要があり嗅覚の能力が高い等、猫や猿と異なる特性、能力を総合したものである。「犬」のシニフィアン（言葉）は国ごとに違ったり、毛の長いものから無毛のものまで様々だが、「犬」のシニフィエ（意味）は世界中の人に共通認識されている。記号を物と置き換え、物をシニフィアンとシニフィエに分けることが出来るならば、シニフィアンはそのまま、シニフィエだけを変えることは可能だと、古代の人々や幼児は予め理解していた。シニフィエを変えることは見立てる事で、人々は、古代から、幼児の時から、ブリコラージュや見立て遊びを楽しんできたと考えられる。

いて職人として計画的に作品を完成させる。美術家は制作当初はブリコロール=創作者であり、中盤以降は科学者=職人になる。

ブリコラージュは既にある断片・残片を選択し、組み合わせる方法だ。「既に在るものを取り入れる。」という点において、既視感や他の作品との共通性と偶然性が必然的に生じる。予め在る断片は、必ずしも自分のコントロール下において集められた物では無いので、思いがけない組み合わせが生ずる。偶然性が生ずることで、予想外の気付き、発見に出会える可能性が出てくる。仕方なく既存の残片を使う事で偶然性が介入しやすくなり、予想外の表象や意味が発見される可能性がある。

日曜大工人（ブリコロール）が在る物で間に合わせて、犬小屋を造るとすると、残片で造るしかないで、残片の元のシニフィエとは違う用い方をして、継ぎ接ぎして作る事になる。見た目として犬小屋らしからぬ物になったとしても、結果的に犬小屋としてのシニフィエが満たされていると目的は達成された事になり、それで良しとなる。この場合、犬小屋のシニフィアンは創作になり得る可能性はあるが、シニフィエはそのまま犬小屋であるので、シニフィエに関しては創作ではない。しかし、プロの職人や技術者が犬小屋を製作する時は、事前にコンセプト=概念に基づいた完成形のイメージ（図面も含めて）を明確に持ち、それに則って、材料集めやふさわしい手順が考慮され、計画的に進める。事前に、イメージを明確にしてそのイメージの再現を目的として仕事をする場合は、職人、技術者としての仕事法が有効だが、シニフィアン、シニフィエどちらに於いても、新しい物の発見という創作にはならない。

ブリコラージュする時、残片を元の用途とは違う用い方をするという事は、見立てをするという事であり、シニフィアンはそのままシニフィエを変える事である。残片をシーニュ（記号）と解釈し、残片のシニフィアン（表面）はそのまま、シニフィエ（意味）を変えたという事だ。このことをレヴィ・ストロースはブリコラージュの魅力として気付いていたと思われる。

元の残片をAA'（残片のシニフィアンをA、シニフィエをA'と仮定する）とすると、シニフィエをかえられたAA'はABという物に変容される事になる。在るもので間に合わせて作る時、必ず別な何かに見立て、意味を変える必要が出てくる。Aが共通であるから、見た目が同じであるからこそ、変容された意味のBが目立つ。芸術・美術の魅力は表象（シニフィアンA）の魅力もさることながら、ものの見方、それまで気付かれなかった概念を認知させるところにあると考えるので、概念・意味（シニフィエB）が効果的に強調される事は重要だと考える。AA'であったものがAという既視感も残しつつ、今まで知らなかった何かABが出来上がる。このことがブリコラージュによる創作だ。

残片を組み合わせながら、その残片が元々持っていたのとは違うシニフィエが閃いた時、脳内でシナプスの電流が活性化し、アドレナリンが放出されているのか脳が喜んでいる事を実感する。シニフィエを変える見立て遊びは楽しい事のように、短大の授業の中で、見立て遊びを体験させると、閃いた時どの学生もとても良い表情になる。

見立て遊びは、幼児教育に於いても行われている。破った新聞紙を手にとって、お魚に見立てたり、蝶に見立てて走り回ったり、破った新聞紙を放り上げ、雪に見立てたり、落ち葉に見立てたりして遊ぶ。この様に見た目はそのままでも意味を変える事は、手元の限りある物で、今をより豊かに過ごすために、人間はブリコラージュし、脳内世界で遊ぶために、見立てをする事を楽しみながら、古来から、幼児のときから延々と行ってきた。

レヴィ・ストロースは、《野生の思考》の一つであるブリコラージュによって残片のシニフィアンはそのまま、シニフィエのみを変え、それだけで、あるいはそれらをいくつか組み合わせることで作品を作るのだが、完成後に【構造をつくる】と述べている。【構造をつくる】ことは前述の（シニフィアンはそのままシニフィエを変える）ブリコラージュの機能によって可能と考えた。私はこの考えに期待し、自分も【構造をつくる】ことができるのかどうか、自分の作品作りによって実証したいと考えた。(図6, 7, 8)



図6. [いつか見たかった：bricolage 2.0-2012] 干場良光

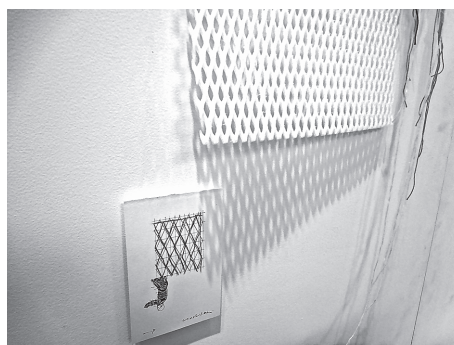


図7.8. (共に図6の部分)

2012年の自分の作品（図6. 7. 8）により、レヴィ・ストロースのいう【構造】が作品の背後から立ち上がっているかどうか、まだ、よくわからない。しかし、試みはしばらく続けたいと考えている。

私は、この【構造】を[世界のものの見方、概念、コンセプト]と解釈、誤読をする。作品完成後に、思いもよらなかった[ものの見方や概念]が作品の背後に立ち上がることが、芸術の上質な効用と考える。芸術の最大の魅力・価値は表面から受ける洗練された様式や感覚的な魅力（造形美）はもちろんだけれど、それ以上に、同時代や近未来を生きのびるための世界のものの見方・概念を発見し、世界に知らしめることだと考えている。この点において、芸術は美術工芸品より価値が勝っている。レヴィ・ストロースは、美術家は、プリコルールとしてプリコラージュしている時に構造=コンセプトを発見すると述べている。構造=コンセプト、概念が予めあって、完成形も具体的に事前にイメージ出来て、それに向けて順を追って間違いなく制作している時、美術家は科学者、職人、エンジニアとして活動していることになる。

ソシュールの記号論の成果である、シニフィアンとシニフィエを区別する考え方と、プリコラージュの考え方を組み合わせることで、偶然性と共通性と個別性がそなわり、創作することが可能になる。

創作とは今までに無かった物を初めてつくることだが、材料は今ここにある残片で作るしか無い。既に在るもので、新しいものを作る。矛盾しているが、無から有は生じ得ないことと同じだ。プリコラージュの考え方で作ることによって、残片の引用、剽窃、模倣により表面（あるいは過去の作品の一部）はそのままに残し、偶然性の介入と共に意味（シニフィエ）を変えて組み合わせ、それに自分の個性（他者と自分のズレ）も加え、結果として出来る制作物にそれまで気付かなかった《世界のものの見方・概念・コンセプト・構造》を発見出来る。創作物には、初めてつくったつもりでも、既に在るものも取り込んでいるので、共通性=既視感も伴う。この共通性=既視感が《模倣》の正体だ。

4. 利休とデュシャン

プリコラージュは、目の前の残片を別な何かに《見立てる》ことで、創作を可能にする。《見立てる》ことで芸術活動をした人として利休がいる。

朝鮮半島の民衆が使っていた生活雑貨としての粗末な茶碗に、侘びた、あるいは寂びた風情としての美を認め、それを日常生活とは切り離された精神性や遊び、文化を楽しむお茶会の席に用いる文化作品に見立てた。生活雑器を社交的、精神的な遊びの場に用いる逸品に転用することで、日用品のシニフィアンはそのまま、シニフィエだけを変えて楽しんでいる

ことになる。

侘びた、あるいは寂びた風情を楽しむ美意識は、利休以前、中国にもあったと思うが、利休によって《わび・さび》の名前を与えられ、日本の美意識の代表的な概念となった。利休以後、多くの人々は、意識的に《わび・さび》を楽しみ、人生を豊かに過ごすことに役立てた。

茶の湯は、利休の時代においては、パフォーマンス、インスタレーション、味覚や、コミュニケーションも含めた総合的な芸術であった。現在は、茶道として利休が発見した《わび・さび》以外の概念を発見する余地がなく、様式化されているので芸術とは異なる。

茶の湯も、《わび・さび》以外の美意識が立ち上がる幅やスキがあると芸術として展開可能だ。最近では、ギャラリー内でオープニングパーティーとは別に、会期中に会場で飲食のもてなしをしたり、ちょっとした饗宴の場を設定することを作品として提示する作家も現れている。

一方、デュシャンはキュビズム、シュールレアリズム、未来派などの多種のイズムがうずまいていく時代に《レディメイド》という創作法を世に知らしめ、便器の作品〈泉〉が代表作となっている。〈泉〉もシニフィアンはそのまま、シニフィエを変えることで、「美術とは？ 芸術の価値とは？」という大きな問題を考える契機となった作品だ。「芸術とは、作品の出来上がり、見た目よりも、どのような哲学、コンセプトを表出しているかが重要である。」ということ、私たちに教えてくれた。何となくそう思っている人も多かったと思うが、〈泉〉の作品発表、その後の評論家達の考察などのおかげで、芸術作品は、作品そのものよりも作品が放つ哲学、概念、コンセプトの方が重要であることが明確になった。もののシニフィアンを変えず、シニフィエのみを変えて作品として展示する方法のことを《レディ・メイド》という。

〈泉〉はコンセプチュアルアートの誕生を導いた作品といわれている。しかし、コンセプチュアルアートは短時間のうちに終息した。その理由は、作品制作の前にコンセプトをはっきり立ててしまうと、レヴィ・ストロースの言うエンジニアの作品作りになってしまい、そのため、偶然性が介入する余地がなくなり、過去の完成された価値観、概念（コンセプト）に基づいた作品しか作れなくなってしまうので、芸術の一番の魅力である現在進行中、あるいは近未来を豊かに生きていくための概念の発見にはつながらず、おもしろくないからだ。

5. ブリコラージュ2.0

以上、実作者としての体験と、《創作》という概念について学習し考察したことを述べてきました。以下は、この考察のまとめと結論です。

西洋美術史は時代ごとに美の価値、世界のものの見方、概念の変遷を提示して来たが、1970年頃までは、《新しい美術》、《新しい絵画、古い絵画》というように、《新しい》という言葉が世界中に流布し有効であると考えられていた。技術が新しく進歩するのと同様に、美術も世界も進歩し続けると考えられていた。しかし、ルネサンスの頃も印象派の頃も時代ごとに新しい美術が生まれてきたように思われるが、ラファエロの絵の美しさ（モチーフの選定基準や緻密なグラデーションの美しさ）も、モネの絵の魅力（荒々しい筆跡や色彩の鮮やかさ）も、古代から自然の中や人々の美意識に存在し、人々は味わっていたのにも関わらず、特に意識化されることも無く、まるで《ニュートンの引力の発見》の様に、ある時代にある画家やその一派の画家、評論家達に発見され、名付けられることで、初めてその魅力を意識化出来た。世界には、予め、全ての美の概念、ものの見方、価値観が存在し、私たちも日常、無意識的にその価値観、考え方を享受しているが、ニュートンや利休のように名付けてくれる人が現れるまで、明確にそれを認識出来ないでいる。私は、自分が無意識に味わっているはずの美の概念、世界のものの見方に、制作を通して出会い認識したい。

神であっても人間であっても《創造》の前提条件として、つくるためには素材が必要だ。この時、素材は既に出来上がっていて、残片として偶然目の前に存在する。これらを個人が引用、サンプリング、アレンジし、その時の偶然や、他者ではない自分が選択したり組み合わせる個性も加味して作品を作る。このため、創作品には他の作品と似たところと、違うところが併存する。模倣と創作が不可分でない理由だ。この創作法はレヴィ・ストロースのいう《野生の思考》のブリコラージュと同じだ。レヴィ・ストロースの【出来事を用いて構造を作る。】の叙述から考えると、ブリコラージュの方法で作品を作ることによって、作品完成後、未見の【構造＝世界のシステム、ものの見方、概念、コンセプト】が立ち顕われることになる。

美術家は、ブリコラージュの考え方で作品作りをして、引用、サンプリングし、シニフィエを変え（この時偶然性が介入しやすくなる）、個性（他者とのズレ）も加味し、変形し組み合わせ、作品完成後、作品の背後に未見の美意識、世界のものの見方、概念が表出することを期待する。発見された概念が、その時代、社会に認知されたら、その概念に基づいて多くの美術家は、エンジニア、職人として作品を洗練させていく。

レヴィ・ストロースの《野生の思考》は、古代の人々や未開の人々にだけ有効な思考法ということだけではなく、人間の身体に幼児期から予めインプットされた思考法なので、現代人にも有効な思考法である。よって、野生の思考法は普遍的な思考法と言える。この普遍

的、原初的思考法のブリコラージュによって、古来より人間は創作してきた。

創作している時、初めてのことなので、最初は誰もブリコルール（器用な素人）だ。ふさわしい材料や設計図も無く手順も判らないので、目の前の残片で手探りして作るほか無い。これがブリコラージュだ。初めて作るものによってしか創作は実現されない。したがって、創作はブリコラージュによってのみ実現される。創作とは、素人が初めて取り組んで製作するブリコラージュの背後に立ち上がる概念の表出のことであり、創作を可能にするブリコラージュには引用と偶然が内包されている。

私は、既視感とシニフィエの変換、偶然性を内包したブリコラージュを日曜大工仕事としてだけ考えるのではなく、魅力的な芸術の普遍的創作法としてバージョンアップさせて《ブリコラージュ2.0 Bricolage2.0》と名付け、自分も未見の美や価値観を発見（概念の創作に立ち会う）するべく、《ブリコラージュ2.0》を実践していく。

謝辞

この論考のタイトルBricolage2.0は、ティム・オライリーの《ウェブ2.0》や、東浩紀の『一般意志2.0』の語句を引用して、『現代美術の創作法としてバージョンアップされたブリコラージュ』という意味で付けました。先人の作品や著作の断片を寄せ集め、時にはシニフィエを変え（誤読をし＝二次創作をし）ブリコラージュしてこの論考を書いたということになります。まさに、レヴィ・ストロースのいう神話のつくり方と同じ方法でした。レヴィ・ストロース、ティム・オライリー、東浩紀をはじめこの論考の中に出てきた、たくさんの方々に感謝を致します。

また、この論考をまとめるにあたって詳細なアドバイスを頂いた逢坂慎一氏にも謝意を表します。厚く御礼申し上げます。

参考・引用文献

- 東浩紀（2011）『一般意志2.0』講談社
- 鬼丸吉弘（1985）『原初の造形思考』勁草書房
- 鬼丸吉弘（1981）『児童画のロゴス、身体性と視覚』勁草書房
- 林達夫（2009）『林達夫芸術論集』高橋英夫編 P176 講談社文芸文庫
- 坂口安吾（1996）『日本文化私観』講談社文芸文庫
- 大江健三郎（1996.5）雑誌『波：小説家としての人生』新潮社
- 柄谷行人（1985）『批評とポストモダン』福武書店
- 安藤忠雄（1999.7）雑誌『BT：ダイアログ 建築・アート・社会』美術出版社
- 濱野智史（2008）『アーキテクチャの生態系 情報環境はいかに設計されてきたか』NTT出版
- ドミニク・チェンDominique chen（2012）『フリーカルチャーをつくるためのガイドブック クリエイティブ・コモンズによる創造の循環』P245 フィルムアート社

- 榎本野衣 (1991) 『シュミレーションイズム—ハウス・ミュージックと盗用芸術』 洋泉社
- アリストテレスAristoteles (1979) 『世界の名著 8 アリストテレス』 責任編集田中美知太郎 藤沢
令夫他訳 P279~280 中央公論社
- レヴィ・ストロースLévi Strauss (1976) 『野生の思考』 大橋保夫訳 P29 みすず書房
- ジル・ドゥルーズGilles Deleuze (1992) 『差異と反復』 財津理訳 河出書房新社
- ミゲル・アブローMiguel Abreu他 (2014) 『ザ・メディウム・オブ・コンティンジェンシー』 編集
笠原ちあき 安崎玲子・杉山雄規訳 (旬)カイカイキキ

※図版引用文献

- 図1. レオナルド・ダ・ビンチ「白貂を抱いた婦人」(1976)『巨匠の世界レオナルド1452-1519』
ロバート・ウォレス著 日本語版監修者 摩寿意善郎 タイム ライフ ブックス
- 図2. ラファエロ「大公の聖母」(2005)『イタリア・ルネサンスの巨匠たち…20 ラファエロ』ブ
ルーノ・サンティ著 石原宏訳 東京書籍株式会社
- 図3. ラファエロ「一角獣を抱いた夫人」(2005)『イタリア・ルネサンスの巨匠たち…20 ラファ
エロ』ブルーノ・サンティ著 石原宏訳 東京書籍株式会社
- 図4. ピカソ「カーンワイラーの肖像」(1971)『ほるぶ世界の名画 第7巻 ピカソ』責任編集穴
沢一夫 坂崎乙郎 高階秀爾 株式会社ほるぶ出版
- 図5. ブラック「ポルトガル人」(1971)『ほるぶ世界の名画 第12巻 ブラック, レジェ…』責任
編集穴沢一夫 坂崎乙郎 高階秀爾 株式会社ほるぶ出版