

# 芸術実践における技術の多様性

山本 玲 央

桜美林大学芸術文化学群

## Multiplicity of Techniques in Art Practice

YAMAMOTO Reo

College of Performing and Visual Arts, J. F. Oberlin University

キーワード：芸術、技術、アクターネットワーク理論、  
シェーン・オペラトワール（動作の連鎖）

### 1. はじめに

芸術実践、特に造形芸術の制作においては、技術、表現、「もの<sup>1</sup>」の三要素が不可欠である。それにもかかわらず、これらが何であるかについて、個別的な事例（例えば、「デッサンの技術」など）の研究がされることはあっても、それらの関係性についての考察はあまりされてこなかったように思われる。

技術は、表現と「もの」との交流において、さまざまな性質を開示してくれると著者は考えるが、本論文では、その一端を明らかにするとともに、芸術実践の当事者がどのようにこれら三要素との関係性を構築すべきかを考察していく。

### 2. 技術とは何か

#### (1) 技術と人間の起源

技術について書かれた最初期のものの一つとして、プラトンの『プロタゴラス』で語られた「プロメテウス神話」がある。この物語において、人間は動物とは違い本源的に不完全なものとして描かれている。以下にその概略を示す。

死すべきものとして生命を創造した神々の命令により、エピメテウス<sup>2</sup>は兄であるプロメテウス<sup>3</sup>とともに、地上で生命がバランスよく生きていけるよう、すべての生命に対してそれぞれにふさわしい能力を分配することになった。例えば、大きい生き物には強さを

与えるが速さは与えず、弱く小さい生き物には速さや翼によって逃げる能力を与えるといった具合に。エピメテウスはこの職務を自分だけに任せてほしいと兄に伝え、すべてが終わったあとに確認してほしいと依頼した。しかしエピメテウスはそれほど賢くなかったので、人間の存在をすっかり忘れてしまい、それに配分するはずの能力まで動物に使い果たしてしまっただけであった。しかし地上へと生命を連れ出す日が迫っているため、困ったプロメテウスは、ヘファイストスとアテナのもとから技術を使う知恵と火を盗みだし、不完全さを補うためにそれらを人間に与えたのである。

この神話が示しているのは、一「プロメテウス」という名前が表しているように一<sup>あら</sup>か<sup>じ</sup>め<sup>考</sup>慮<sup>す</sup>る<sup>能</sup>力<sup>、</sup>つまり「先見の明」という想像力によって人間がさまざまな技術を生み出すようになったということである。なぜなら技術は必ず、何らかの目的のためにしか存在しないからである。つまり、目的<sup>へ</sup>の<sup>想</sup>像<sup>力</sup>が、さまざまな技術を生み出す原動力になってきたのである<sup>4</sup>。

## (2) 技術と哲学の起源

スティグレールは『技術と時間1』の冒頭で「哲学は、その起源において、そして現在まで、思考の対象として技術を制圧してきた。技術は非思考なのだ」と宣言し、技術が西洋哲学において思考の対象から「隠蔽」され、十分に扱われてこなかったことを批判した。

原因はその「起源」にある。それは哲学の創始者であるプラトンが、ホメロスの時代にはまだ区別されていなかった技術と<sup>テクネー</sup>知<sup>エピステーメー</sup>を、ソフィストの弁論術（詭弁）と同一視された技術の断罪をもって分離したことである。プラトンはまた超越論的な内的想起（学習するのではなく、前世では知っていたが現世では忘れてしまっていた知識を<sup>アナムネーシス</sup>思い出すこと）を真理へ到達するための方法であると規定し、それに対して図や文字などの外的記憶は忘却のための技術だとして哲学から退けた。

プラトンの対話篇『メノン』において、ソクラテスは、幾何学の知識をまったく持たない少年奴隷に幾何学の問題を与え、それを自力で解かせることで内的想起<sup>アナムネーシス</sup>を実証しようとした。少年奴隷はソクラテスの導きによって一つの真理に到達することができたが、しかし彼はその際、棒で砂に図を描くことによって、つまり外的記憶<sup>ヒュポムネーシス</sup>によってそれを導き出したのである。つまり、プラトンが証明しようとしていた内的想起と外的記憶の主従関係は根本的に矛盾をはらんだものであったと言えるだろう。彼はこの矛盾について何も語っていないが、スティグレールはこれに注目し、外在性が内在性に先行することを指摘した。つまり、真理を探究するためには、問題を何らかの「もの」に書き込むことによって外在化しなければならないのである。

記憶というものは常にヒュポムネーシスであり技術であるということです。つまりアナムネーシス（想起）は常に、あるヒュポムネーシス（記憶技術）によって支えられ住みつかれているのですが、アナムネーシスがいわば「順化している」ために、た

いては秘かに支えられ住みつかれているのです。(…)魚は水を、自らの生きる環境〔要素〕でありながら見るができないのと同様に(スティグレル 2009a: 50)。

棒で砂に図を描くという外在化の行為は、芸術実践における表現(想起<sup>5</sup>)と技術の主従関係の問題としても読み解くことができるだろう。つまり、私たちは一般的には表現が先にあり、その実現のために技術を手段として用いると考えるが、しかしスティグレルによれば、内在的な表現(想起)は常に外的記憶(技術)によって支えられており、しかもその外的記憶は魚の生存環境における水のように見えにくいものなのである。

表現は本質的・内面的で不変的なものであると一般的には考えられているが、実際には、芸術実践の過程において絶えず内外からさまざまな刺激を受け続けている可変的なものである。表現に素材(質料)を当てはめるという「質料形相論<sup>6</sup>」的で不変的なものとしての表現があるとしても、それは実際のところ、外的記憶によって支えられてるがゆえに、作品においては事後的にしか把握できない性質のものであろう。

### (3) 技術と職人

近代以前には、技術の主な担い手は職人であった。まさに「すべての技術的進化が職人の双肩にかかって」きたのである。リチャード・セネットは『クラフツマン』において、紀元前8世紀ごろの古代ギリシア時代の制作観を次のように説明している。

この時代の伝説的詩人ホメロスは、クラフツマン<sup>7</sup>の神であるヘファイストスへの賛歌のなかで、頭と手を結びつける人々を「文明の創造者」、「平和の使者」と表現した。またホメロスがクラフツマンを象徴するために用いた語は、公共の仕事をする人という意味の「デミウルゴス」だった。このヘファイストスに共感を寄せていたプラトンは、ホメロス以後の数世紀で凋落していったクラフツマンの運命を嘆きつつ「クラフツマンはすべて詩人である」と表現したが、昔とは違って「詩人とは呼ばれてはおらず、〔例えば、建築家といった〕別の名前を持っている」ので、そうした異なる名前と異なる技術のために、いま自分たちが共有しているものを理解できないでいると憂慮した。そしてプラトンの弟子であるアリストテレスは、クラフツマンにたいして「デミウルゴス」という古い語を捨てて、単なる手業職人という意味の「カイロテクノン」という語を用いた。

セネットはまた「歴史は、理論と実践、技術と表現、クラフツマンと芸術家、製作者と使用者を区別する誤った線を引いてきた。その結果、現代社会はこの歴史的遺産から不利益を被っている」とも指摘しているが、このことは、アリストテレス以来の形而上学的なあらゆる二項対立の図式が、高度に複雑化した現代社会のさまざまな局面で限界を迎えているということでもあろう。

#### (4) 技術の多様性

そもそも技術とはどのような意味を指すのであろうか。この問いに一つの答えを出すことは容易ではない。なぜなら、技術は「社会」や「文化」などといった単語と同じように、日常的に極めて多義的に用いられているからである。

『広辞苑（第六版）』で「技術」の項目を引くと、「①〔史記貨殖伝〕物事をたくみに行うわざ。技巧。技芸。② (technique) 科学を実地に応用して自然の事物を改変・加工し、人間生活に役立てるわざ」とある。また技術の類義語も多く、ほんの一部を挙げるだけでも、手法、技法、技能などといった言葉があり、それぞれが微妙なニュアンスの違いをもって用いられている。加えて、外国語のカタカナ表記であるテクニック、テクノロジー、スキルなども技術の類義語として日常的に用いられている。技術を研究対象とする人類学の諸分野においても、広く共有されるような定義と言えるものはないという状況である（大西 2012：30）。

以上のことから考えられるのは、技術という言葉が指し示すものが包括的かつあいまいなものであるがために、技術の一つの側面を具体的に指し示すさまざまな単語が必要だったということでもあろう。しかし現代では、職業の多様化と専門化がさらに進むことで、技術は以下のような限定的な解釈がされている。

あらゆる人間的活動は、<sup>テクネー</sup>技術と何らかの関係があり、ある意味で技術である。それでも人間的活動の総体で「技術」は分離される。それがたいい意味するのは、専門化し、すべての人に共有されてはいない実践知である。つまり、職人の技術、あるいは医者、建築家、技術者と同じく哲学者、芸術家、弁論家の技術だ。技術とは、ある人が人間であるのに不可欠ではない実践知なのである。人が暗黙裏に抱いている理解は、このようなものである（スティグレール 2009b：133）。

次章では、技術についての人類学や哲学を中心とした先行研究、とりわけアンドレ・ルロワ＝グーラン（1911-1986）とベルナール・スティグレール（1952-2021）、ブリュノ・ラトゥール（1947-）とピーター＝ポール・フェルベーク（1970-）の諸理論を参照しながら具体的に考察を進めていきたい。この四人の共通点は、技術を単なる手段として捉えるのではなく、人間の実践を媒介するものとして、つまり人間の本質に関わるものとして広く捉えているところである。前半の二人は、技術を「記憶」として、後半の二人は、技術を人間と対等な「行為者」として捉えている。この四人の研究は、これからの芸術実践を考えるうえで新鮮な視点をもたらすものであると筆者は考えている。

### 3. 先行研究

#### (1) 技術と「記憶」ー ルロワ＝グーランとスティグレール

ルロワ＝グーランとスティグレールは、技術そのものの働きかけによって人間が影響を受け、その根幹には何らかのシステムが存在していると考えた。

スティグレールは、人間が「道具〔技術〕を発明することによって、技術においてみずから〔人間〕を発明」し、それは「互いの内に互いを発明し合う運動（スティグレール 2009b:208）」であると述べた。またフェルベークも「技術が人間の生産物であると同様に、人間は技術の生産物なのである」（フェルベーク 2017:264）」と偶然にも述べているが、この二人が人間と技術の関係性をこのように捉えていることは注目に値するだろう。

ルロワ＝グーランは、人間と動物を区別するものを技術（例えば道具）による記憶の外在化の有無に求めた。動物にも道具の使用と呼べるものはあるが、それが「遺伝的な回路」にあらかじめプログラムされている点で人間のそれとは異なっている。人間はその回路にプログラムされていない行為を技術によって成し遂げる動物である。またそれと同時に、道具を扱う際の「身ぶり」にも着目した。彼は「道具は実際にはその道具を技術的に有効にする身ぶりのなかにしか存在しない」と述べ、人間が進化の過程で直立歩行により手を「解放」したことで、文字を含む外在化のための技術が発展したことを指摘した。つまり、技術はその使用者たる人間の「身ぶり」によって常に限界づけられてきたのである。

スティグレールはルロワ＝グーランの研究をベースに、人間には「遺伝という種の記憶」と「個体が経験を介して獲得する記憶」があるとしたうえで、これらの記憶に加え、外在化され物質化された「第三の記憶」（第三次過去把持）として技術を位置づけした。つまり彼は、技術そのものが記憶であり、人間の経験が道具（技術）という記憶装置に書き込まれることで、世代を超えた記憶の継承が可能になったと考えたのである<sup>8</sup>。

例えば、石器という道具が記憶の媒介になり、逆説的に狩猟という行動が明らかになる。つまり狩猟が先にあったのではなく、石器が存在することによって、人間が狩猟を行って生活してきたということが証明される。それと同時に、石器それ自体も石器の製造法を伝える記憶媒体となっているのである。これを制作の文脈として考えれば、道具という記憶媒体が存在することで、制作のための特定の「もの」に意識を向けることが可能になるといふことだろう。

また伊藤徹によれば、道具は本質的には単独では存在しえない。例えば包丁の場合は、野菜や肉など切るための対象が必要であり、まな板など他の道具との連関のうえで成り立っている。また、対象を加工する場として台所が必要である。このような「もの」の連関が一定の限界を持つとしても、その限界がまた他の連関と結びつくことで、きわめて広い世界を織りなしているのである。このような見解は、次に述べる「シェーン・オペラトワール」という概念にかなり近いものである。

ルロワ＝グーランは、技術を分析するために「シェーン・オペラトワール（動作の連鎖）」

という概念を提唱した。後藤明によれば、これは「原材料をその自然の状態から加工された状態へ変換する」技術的行為における一連の動作を意味し、「身体技法、技法と技術の違い、さらに素材の選択や生産物に対する認知や社会現象の総体」を分析の対象とするものである。これには「材料調達から制作における微妙な軌道修正、協業や分業が必要などきの労働調達、材料やパーツが入手できないときの対応」なども含まれる(後藤 2012a: 41-46)。もちろん例外はあると思われるが、すでに加工された材料を入手し制作を行うことが多い現代の美術作家が、このような視点を持つことはきわめて稀である。

そして重要なのは「材料やパーツを入手できないときの対応」である。例えば、漆<sup>9</sup>という素材について経済的・実用的観点から考えた場合、その役目は完全に化学製品に代替されており、また漆の生産と調達に関連する国内の産業の衰退を考えれば、それを扱う制作にこれまでのような必然性はなくなってしまったと判断せざるをえない状況である。加えて、素材そのものだけでなく、素材を調達・加工するための設備や道具の生産も危機に瀕している。科学技術の発展による新素材の発明とその利用、そして大量生産・大量消費が当然のものとなって久しい現代において、このように産出量が限られる素材を扱って制作することに、一体どれほどの意味があるのだろうか。

近い将来、さまざまな素材の入手が困難になるときが必ず訪れるだろう。そしてそのような状況において、素材とともに存在してきた技術はそれとともに消えてしまうのだろうか。このような問いは、例えば絵画や彫刻など、いかなる分野であっても生じうると思われるが、技術を単なる手による素材のコントロールの方法、つまり技巧として狭く捉えるのであれば、ますます必然的に生じうるものとなろう。技巧とは人間が主体の能力であり、「もの」の加工をその手によって完全にコントロールできるという過信によって支えられているように筆者には思われるのである。

近年では、その土地に伝わってきた技術を伝習し保存しようという活動は多く見受けられる(上羽ほか 2020: 42-43)が、それを取り巻く「もの」の連関にまで視野を広げなければ、いくら技術そのものを保存しようとも、そのような活動は無意味なものになりかねない。博物館に保存された技術は、すでに私たちの世界からは切り離されている。「単独の事物としての道具を、利害を離れて純粹のうちに眺めるような観想的な視線(伊藤 2007: 174)」はありえないのである。ハイデッガーによれば、道具そのものに「観想的な視線」が向けられるのは、破損などにより有用性を奪われたときのみである。

また、スティグレルのように技術を人間の「第三の記憶」ととらえた場合、素材の衰退はまず技術の衰退から生じるのではないだろうか。なぜなら、素材そのものは「記憶」を持たないからである。つまり、技術という「記憶」があるからこそ、「もの」を何かのための素材として認識することができ、それをまた技術によって加工できるのである。つまり、技術の一部である道具が存在しなくなれば、素材を正しく認識することが難しくなってしまう。

彼の思想は、ルロウ＝ゲーランの「人工的記憶」の概念を人間における技術の起源に結

びつけ、西洋哲学における技術の「隠蔽」をその起源から明らかにしたことに独創性がある。また彼は、技術による「世代を超えた記憶の継承」が近代以降では政治やハイパー化した文化産業と結びついたさまざまなメディア＝テクノロジーが担っており、それが集団的な意識と無意識を形成することによって、誰にも代わることができない特異性を持った「私」という「個」の喪失が起こる危険性を指摘した。そしてテクノロジーの浸透した現代の資本主義社会は、情報・メディア産業を介して人間の意識、精神を直接に開発＝搾取する「ハイパーインダストリアル社会」の段階にあり、そこでは人間の欲望ですらテクノロジーによって規格化されると述べた（スティグレール 2009b:426）。そこでは人間は「消費者」として予定どおりのものを望み、予定どおりの行動をするようになっていく。人間は労働の時間、交通の時間、テレビやインターネットなどのメディアの時間といった、一定のリズムで刻まれている時間に無意識のうちに支配され、それに順化しているのである。人間がどうあるべきかといった哲学的、実践的な領域にまでテクノロジーが浸透しつつあるということは、つまり表現ですらテクノロジーによって無意識的に限界づけられ、画一化されていく傾向を持っていると言える。

このような、技術を人間に対する脅威と捉えるスティグレールの問題意識は、ハイデッガーの思想と同じように、やや「古典的」なものと言えるだろう。確かに、彼らの指摘は現代社会に生きる私たちにとって一定の説得力を持っているが、現実的な問題解決の視点が抜け落ちているようにも思われる。そのためにも、これまでの二人の技術論を踏まえたうえで、次に述べるラトゥールやフェルベークによる「アクターネットワーク」としての技術を検討する必要があると筆者は考えるのである。

## (2) 「行為者」としての技術—ラトゥールとフェルベーク—

これまで述べてきた議論は、技術が人間性の喪失への潜在的な脅威になっているという技術哲学の「古典的」なものが多かったが、フェルベークは『技術の道徳化』において、人間が技術によって一方的に支配されるのではなく、逆に技術が「行為者」として道徳的・倫理的に人間とコミュニケーションすることの意義に言及する。

しかし、なぜここで技術と道徳の関係性について述べなければならないのだろうか。それは、彼によれば、技術が「善い生」と結びついているからである。「技術は、我々の世界解釈を媒介し、我々が営む実践を媒介することによって、人間の行為や判断の形成に介入している。つまり、技術は人間の道徳性において重要な役割を果たしている（フェルベーク 2017:262）」のである。

また、道徳と表現は相反するもの、つまり道徳によって表現もしくは自由は制限されるもののように思われるが、決してそうではない。自由を何ものにも束縛されない状態と考えるならば、そのような人間はそもそも現代社会には存在しないだろう。それでは、自由とは一体どのようなものなのか。

自由とは、人間が自分の実存を実現する場として持っている実存的空間のことである。人間というのは、自分自身の実存に関与している。そして、その実存の居場所である物質的文化によって実存が共形成される仕方に関与している。人間の実存が物質的に状況付けられているということは、自由を邪魔しているのではなく、むしろ自由を創造しているのである。人間には、自分が住む場であり自分を拘束している環境に関与できる可能性が開かれている。自由はその可能性のなかに存在する（同：106）。

非近代的な自由とは、人間が権力に一方的に支配されることではなく、自分を拘束しているさまざまな環境にアクセスできることである。つまり、技術が人間に対して持っている影響力を適切に理解したうえで運用することであり、そのなかで生まれる技術と人間の相互作用の質を高めることである。そのためには、「自由を再解釈して、自分を決定付けているものに対して関与する能力というようにする（同：106）」必要がある。

芸術制作においても、例えばパーソナル・コンピューターの高性能化や3Dプリンター、レーザーカッターなどの技術の普及によって制作環境は劇的に変わりつつあるが、当事者がそれらの持っている影響力を意識し、そこから適切な距離を保つ、もしくは「関与する能力」を高めることができなければ、当然のごとく技術に無批判に身を委ねることになってしまう。また技術が「善き生」の形成に道徳的に介入していると考えるのであれば、「芸術」の本質的な特性でもあるヒューマニズム<sup>10</sup>も再考されなければならないだろう。

近年ではラトゥールによる「アクターネットワーク理論」など、人間を中心に世界を考えるのではなく、事物も「アクター」すなわち「行為者」として人間と対等な関係を認め、それらとの相互作用によって成り立つ世界を再解釈しようとする新しい思想的潮流が生まれている。これは、主体と客体を明確に区分し、その枠組みのなかで思考してきた西洋哲学の限界を人類学的な視点をもって乗り越えようとするものである。フェルベークもこの思想に影響を受けており、これをベースに技術的世界を理解し再構築しようと試みた。

村田純一は、この「アクターネットワーク」について、車の左側通行と中央分離帯の関係を例に挙げて以下のように説明している。

ラトゥールによると、人間のみでなく、道具や機械のような人工物も社会を構成するのに必要な「行為者」として機能しているのであり、社会のメンバーとして認めなければならない。というのも、多くの人間がさまざまな意図と欲求をもって行為しているにもかかわらず、社会はなぜ安定した仕方でも成立しうるのかを説明しようとすると、法律、道徳、あるいは、慣習などの規則の存在と、それら規則が個々人へ内面化されているといった要因をあげるのみでは、明示しうる規則の少なさから見ても、明らかに不十分だからである。それゆえ、そうした規則以外の要因を想定しなければならない(…)

例えば、車の左側通行という規則を考えてみよう。この規則が一定の仕方でも妥当し



ているといえるのは、もちろん、そのような規則を示す法律ないし慣習が存在しており、大部分のひとがそれを受け入れ、それに従った行動をとっているからであるにもかかわらず、しばしばこの規則は「破られ」、事故が起こることもある。(…) こうしたことをなくすための手っ取り早い方法のひとつは、例えば、中央分離帯を設けて、車が物理的に左側しか通行できないような道路を作ることである。こうすれば、運転者の意識のあり方や振舞い方に依存せず、左側通行という規則を常に「実現する」ことができる。社会の秩序を実現するには、こうした人工物による支援が不可欠であり、人工物はこの意味で、人間にとっての「共同行為者」という役割を担っている。ラトゥールによれば、社会を構成する共同行為者という点で、人間と人工物との「対称性」テーゼが成立するのである (村田 2010: 123-4)。

もちろん芸術制作は「社会の秩序を実現」を目的とするものではないが、作品を「実現」させるために技術が必要不可欠なのだとすれば、この例のように、当然のごとく技術も「共同行為者」として芸術実践のネットワークのなかに位置づけしなければならないだろう。

このように、技術によって人間の行動が制限されると考えるのではなく、むしろ技術が人間を「善き生」に引き寄せると考えるのが、二人の一道徳性の強調という点ではフェルバークの一技術論である。

また、ラトゥールは「アクターネットワーク」について、人間の活動は「する (能動性)」や「される (受動性)」といった主体と客体の二分法の関係のなかで理解されるのではなく、「させる」という両者の結節点で織り成されていることに言及している。この「させる」という関係を根本的なものとして受け入れること、「させる」ことの連鎖が現実を織り成していることを、私たちは再認識しなければならない。この結節点では、人間は主体にも客体にもなりうる。そして技術もまた、主体であり客体である。つまり、人間も技術に「させる」ことができ、技術も人間に「させる」ことができるのである。技術をこのように再解釈することで、形而上学的な主体と客体の区分は薄められ、技術や「もの」と人間の新しい関係性のネットワークが開かれるのである。芸術実践においても、この「させる」という視点は「芸術」というヒューマニズムにより「隠蔽」されてきたが、本来、作品は終始一貫した主体性の産物などではなく、さまざまな要因によって常に影響を受け続ける可変的なものだからである。彼はまた「結びつきが解かれたものへの移行 [支配性からの離脱]」ではなく「悪い結びつきから良い結びつきへの置換 (ラトゥール 2017: 130-132)」の必要性を強調するが、この「結びつき」の結節点に芸術実践の当事者を位置づけることも可能であろう。

技術は、ある側面では、人間の「個」を脅かすものであることには疑いはない。しかし一方では、技術によって人間が「善き生」を営むことができるのもまた事実である。こうした技術の多様性を再認識することによって、私たちは、技術への一方的な傾倒を回避することができるかと筆者は考える。だからこそ、私たちは「結びつきが解かれたものへの移

行〔支配性からの離脱〕というまやかしの自由を目指すのではなく「悪い結び付きから良い結び付きへの置換」のプロセスとして芸術実践を考えていかなければならない。なぜならば、芸術実践も人間形成も、そのような「置換」のプロセスの繰り返しのなかで行われるものだからである。

加えて、芸術実践を「質料形相論」的な単線的なものとしてではなく、常に「結び付き」のネットワークのなかでさまざまな影響を受けつつ行われるものと考えられなければならない。それを心に留めるならば、技術は「他なるもの」との関係性を開くものとして、新たな側面を見せてくれるだろう。

#### 4. おわりに

これまで、技術に焦点を当てつつ表現と「もの」との関係性を論じてきた。筆者は主に漆という素材を扱って制作を行う作家でもあるが、それに関連する歴史や技術と向き合ってきた経験から、本論文の着想をえたと言っても過言ではない。そのような意味では、現実の問題から離れ、かなり遠くまで来てしまったのかもしれない。しかしこの通ってきた道は同時に、筆者が制作に向かう道でもあるのだ。

今回は、この論考の内容が芸術実践に具体的にどう役立てられるのかを十分に示すには至らなかったが、これについては引き続き、自身の制作において示していくとともに、思索を重ねていきたい。

#### 注

- 1 芸術実践における「もの」とは、完成された芸術作品を指すこともあれば、その前段階にある素材を指すこともある。しかし、「もの」は単なる物質などではなく、私たちを成立させている物理的環境そのものである。本論文では「もの」をそのように定義する。
- 2 「あとで考慮する者」の意。
- 3 「あらかじめ考慮する者」の意。
- 4 「技術とは目的のための手段である、もう一つは、技術とは人間の行ないである、これです。この二つの技術規定は属し合っています。というのも、目的を設定して、そのための手段を調達し、利用することは、人間の行ないだからです」(バイデッカー 2019: 97)。しかし、設定した目的自体を変容させてしまうような技術は芸術実践に特有なものと言えるだろう。
- 5 表現は一般的には学習によるものでなく、内在的なものの発露とみなされている。そうであるならば、表現を「想起」と類似した行為とみなすことも可能であろう。
- 6 すべての実在は、本質的な存在構造(形相)に、現実の「もの」(質料)をはめ込むことで成り立っているというアリストテレスの概念。
- 7 指物師や研究所の技官、指揮者など、よい仕事に、それ自体の向上を目的として打ち込む人々のことを指す(セネット 2017: 46)。
- 8 これを「後成的系統発生」と呼んだ(スティグレール 2006: 34-5)。
- 9 ウルシノキの樹脂。古来より塗料や接着剤として用いられてきた。
- 10 「芸術」という概念は、18世紀の西洋において美学とともに誕生した。それ以前には、制作者は

いわば「神の代理人」として、神が創造した自然を制作（ポイエーシス）という手段によって模倣（ミメーシス）する存在であり、その限りにおいて制作者の活動を「創作」と呼んだ。そして、この「創作」を実現するための認識能力として技術（テクネー）が位置づけられてきた。しかし18世紀より、制作者を神から独立した「天才」と位置づけ、それを「芸術家」と呼ぶようになった。そして、この「芸術家」の内面を規範として「創作」されたものは独創性と自律性を持ち、特定の何かに役立つことがない「芸術のための芸術」であると考えられた（小田部2001）。

## 参考文献

- アリストテレス（1959）『形而上学（上・下）』（出隆訳）岩波書店
- 伊藤徹（2007）『作ることの哲学—科学技術時代のポイエーシス』世界思想社
- インゴルド, T（2017）『メイキング人類学・考古学・芸術・建築』（金子遊ほか訳）左右社
- 上羽陽子ほか編（2020）『現代手芸考—ものづくりの意味を問い直す』フィルムアート社
- 大西秀之（2012）「序—技術をモノ語る苦難と悦楽」『文化人類学』No.77/1, 27-40 日本文化人類学会
- 小田部胤久（2001）『芸術の逆説—近代美学の成立』東京大学出版会
- カント, I（1964）『判断力批判（上）』（篠田英雄訳）岩波書店
- 後藤明（2012a）「技術人類学の画期としての1993年—フランス技術人類学のシェーン・オペラトワール論再考」『文化人類学』No.77/1, 41-59 日本文化人類学会
- 後藤明（2012b）「過程の中の技術：アメリカにおける物質文化研究史から」『国際常民文化研究機構年報』No.3, 155-169 神奈川大学
- セネット, R（2015）『クラフツマン—作ることは考えることである』（高橋勇夫訳）筑摩書房
- スティグレル, B（2006）『象徴の貧困〈1〉—ハイパーインダストリアル時代』（ガブリエル・メランベルジェほか訳）新評論
- スティグレル, B（2009a）『偶有からの哲学—技術と記憶と意識の話』（浅井幸夫訳）新評論
- スティグレル, B（2009b）『技術と時間1—エピメテウスの過失』（西兼志訳）法政大学出版局
- ナンシー, J=L（2018）『ミューズたち』（荻野厚志訳）月曜社
- ハイデッガー, M（2008）『芸術作品の根源』（関口浩訳）平凡社
- ハイデッガー, M（2015）『技術への問い』（関口浩訳）平凡社
- ハイデッガー, M（2019）『技術とは何だろうか—三つの講演』（森一郎編訳）講談社
- フェルベーク, P=P（2015）『技術の道德化』（鈴木俊洋訳）法政大学出版局
- プラトン（2010）『プロタゴラス—あるソフィストとの対話』（中澤務訳）光文社
- プラトン（2012）『メノン—徳について』（渡辺邦夫訳）光文社
- 村田純一（2009）『技術の哲学』岩波書店
- 山本玲央（2019）「制作活動における技術—「表現」との相互作用に着目して」東京藝術大学大学院修士課程修了論文
- ラトゥール, B（2017）『近代の〈物神事実〉崇拝について—ならびに「聖像衝突」』（荒金直人訳）以文社
- ラトゥール, B（2019）『社会的なものを組み直す』（伊藤嘉隆訳）以文社
- ルロワ＝グーラン, A（2012）『身ぶりと言葉』（荒木亨訳）筑摩書房