あいだのすみっこ不定期漫遊連載　第57回

トポロジー空間のなかの21世紀世界美術史
―国際美術史学会の最新動向瞥見（4）

メルボルンにおける第32回大会「文化を横切って: 葛藤・渡り・収斂」から

稲賀　繁美

（いなが しげみ／国際日本文化研究センター研究員，
総合研究大学院大学教授）

「同時代性」というレトリック

金英那が diaspora の生態を，普遍と非属との軸に託して分節してみせたのに対して，60年代の日本を出撃基地にして，現今の脳天気なglobalism 議論の弱点にいわば精妙な時間差攻撃を仕掛けたのが，富井玲子 Reiko Tomii の発表だった。「現代美術」Contemporaneity in Art and its History のセッションに登壇した富井は，70年代の時空にたちかえり international contemporaneity が kokusaiteki dôjidaisei「国際的同時代性」，contemporary art が gendai bijutsu「現代美術」と訳され，contemporary といった基本的語彙すら翻訳の文脈によって同一性を失調するほかない極東日本の文化土壌に，まず観衆の注意を向けた。「国際的同時代性」と「藝術的現代性」とは，60年代の日本にあっては，語彙論のうえでも，けっしてただちに等号で同一視できるような観念ではなかった，というわけだ。

そのうえで富井は，60年安保と70年安保という二つの時間軸を立て，この座標軸のうえに50年代末から67年頃までの「反芸術」anti-art，60年代後半からおおよそ74年頃までの「非芸術」non-art の潮流を，相補的な位置に据える見取り図を示した。前者には三木富雄 (1937–78) や高松次郎 (1936–98) 後者には関根伸夫 (1942–)，李禹煥らの「モノ派」やコンセプチュアル・アートとして松澤宥 (1922–2006) などが配され，前者から後者への転換が問題とされる。（これだけでもずいぶん思い切った図式化だが，そもそも非日本専門家に "anpo" で理解できるだろうか? 外国語での発表では，自文化での自明性にたいして，こうした水準から批判的配慮を巡らす必要がある。理解不可能な発表をすることはあまりに容易いが，容易に理解しがたい未知の現実を短時間に理解させるのは，容易ではない）。「反芸術」の潮流の傍流に「ハイレッドセンター」（本誌読者に不必要は承知だが，高松次郎，赤瀬川原平［1937–］，中西夏之［1935–］の頭文字），そして「非芸術」の主張の傍らに「美共闘」を寄り添わせ，そこに同時代を風靡した宮川淳 (1933–77) の「アンフォルメル以後」(1963)，東野芳明 (1930–2005) の「『反芸術』―宮川淳以後」(1964) など，新進美術批評家の意欲的な批評を周到に召喚し，やや年上の針生一郎 (1925–) の，大学紛争期の時局的発言と交差させる。そこからは西洋拝借の日本的現代性と，「ジャポニカ」伝統主義復興との鬩ぎ合い（「伝統と現在」）のなかで，西洋の前衛に対する時間的な遅れを取り戻さなくては，という焦燥感を払拭できない「現代日本」

意識の「非同時代」性 un-contemporaneity in the Japanese contemporary modern consciousness，東西の落差に劣等感を禁じ得ない島国の特性，そして国際的競争力の獲得に躍起な日本前衛の姿が，明晰に炙り出される。

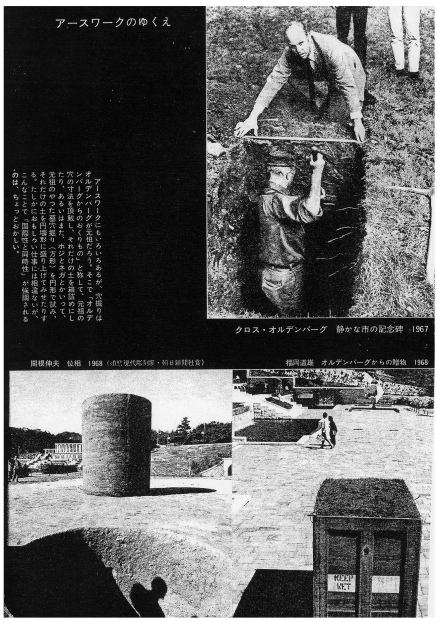
さてそこで，1968年の「明治百年」から70年の大阪万国博覧会への時期が，転換期として注目される。富井は1969年，東京国立近代美術館での『現代世界美術――東と西との対話』展に取材した『芸術新潮』同年８月号の特集「日本の亜流に支えられた栄光」に焦点を合わせる。西欧文明の精緻なる模倣に徹し，亜流に甘んじた近代日本百年の回顧を回顧してみると，そこには，今日のグローバルといわれる世界美術市場のありかたが先取りされているばかりか，それを根底から問い直すだけの射程すらも孕まれていた，という事実が聴衆に突きつけられる。

まず類似した作品の同時多発的な発生という問題がある。富井の指摘するとおり，たしかに，金山明 (1924–2006) の機械仕掛けの素描はジャクソン・ポロック Jackson Pollock (1912–56) のアクション・ペインティングに酷似しており，赤瀬川原平の作品 (1964) にもゲルハルト・リヒター Gerhard Richter (1932–) の前年の作品の亜流とも見える作品がある。彦坂尚嘉 (1946–)もリンダ・ベングリス Lynda Benglis (1941–) そっくりだと指摘されたことがある。だが周縁文化圏にあっては，パリなりニューヨークなりの最新流行の二次的模倣とも見紛う類似性を（直前であれ直後であれ）発揮することなくしては，国際的な同時性の証も失われる。類比からは逸脱した，比類なき独創性では，独創性として認知されることもなく，せいぜいのところ，極東の島国に閉じた地域的伝統，あるいは自分勝手な特異性の突発的発現として片付けられ，国際舞台ではハナから問題にもされず，注目も浴びぬまま，消え去ってゆくだけだろう。注目されれば亜流と指弾され，亜流でなければ，もとから注目もされない。このジレンマにいかに対処すればよいのか。

「流用」を流用する

具体の総帥であった吉原治良 (1905–72) は，パリで活躍していた藤田嗣治から他人の真似はするなと諭されて，それを「具体美術協会」での指導においても徹底したことが知られている。つねに「誰が最初か」who came first が問われ，一番乗りが競われる藝術の先陣争い。その呪縛を逃れる工夫はいくつか可能だろうが，最もあっけらかんとした対応の例は，60年代の日本に見られるのではなかろうか。例えば1963年，篠原有司男 (1932–) はロバート・ラウシェンバーグ Robert Rauschenberg (1925–2008) の「コカコーラ・プラン」(1958) を，公然と模倣する挙に出る。ラウシェンバーグ自身の手法が，大量生産の工業商品を下手に模倣して藝術作品へと昇格させるにあったわけだが，篠原は「流用」 appropriation というラウシェンバーグの手法そのものを流用し，いわばこの手法をメタな水準で反復してみせた。

ここからは筆者の思弁だが，そもそも「流用」は自分の「流用」に歯止めをかける権能をもっているだろうか。その答えは否だろう。というのも，「流用」してはならぬ「流用」では，自縄自縛，自己矛盾に陥るだろうから。かくして「流用」の元祖は，自らが「流用」されることで，「元祖」という仕組みそのものの屋台骨を露呈させられてしまった。篠原は「流用」を「流用」することによって，「流用」の元祖という独創性神話確保の仕組みそのものが，最初から論理的に破綻していたことを，いわば王様は裸という調子で暴いたといえよう。こうして複製は原作に敵わないという信仰は自己崩壊を遂げ，あろうことか複製が原作よりも優位に立つ。この転倒した論理を，篠原はラウシェンバーグの「流用」の「流用」によって，あっけなく立証かつ実践（というより，立証する以前に実践）し，ラウシェンバーグの原作のお株を，見事に奪いとってしまったといってよい。皮肉なこと



『芸術新潮』1969年８月号　特集「日本の亜流に支えられた栄光」口絵から　右上はオルデンバーグ作品，左下は関根作品

にラウシェンバーグ自身が日本大好き人間だったが，その日本のお家藝たる模倣を「流用」したはずのかれは，まんまとその日本によって再「流用」されて，一本取られてしまった。それはまた，独創的な原作の優位という西欧近代の前衛的価値観の虚構性を暴く，模倣の国，日本ならではの手法，ラウシェンバーグならではの破壊力を，さらに掛け算で二乗した，ラウシェンバーグ顔負けの手際だったとも評しうる。

位相転換と時間差攻撃

独創と模倣との位相は，こうして見事に転倒 upside down されたわけだが，その延長上で富井が問題としたのが，関根伸夫の《位相―大地》(1968) だった。このあまりに有名な作品の場合にも，クレス・オルデンバーグ Claes Oldenburg (1929–) の《静かな市の記念碑》(1967) の類似した企てを掘り崩す転轍機が，人知れず仕込まれていた。たしかに，大地に穴を掘るという行為を藝術に仕立てるだけなら，関根の1968年の穴掘りは，オルデンバーグの67年の「穴堀り」行為の追従でしかあるまい。『芸術新潮』に掲載された図版は，こうした解釈へと読者を誘引する仕組みだった。だが，これは日本を模倣の国と決めつけるための，いささか無理な想定ではないか，と富井は疑う。オルデンバーグの「穴」は，おりからのヴェトナム戦争への批判を込めて，無意味な死を指弾するために，遺体埋葬の墓穴という負の記念碑を，墓堀人夫に掘らせたものだった。米国の彫刻家があくまで現場監督の優位を保ったのに対して，関根は自らに過酷なる肉体労働を課したものの，極度の労役に見かねて，周囲から援助の手が差し伸べられる。そして穴掘りを藝術に昇格させる企てなら，すでに治良の息子，吉原通雄 (1932–96) が1956年に手がけていた。となると，いったい誰が最初の穴掘り藝術家 originator of hole-digging (富井発案のこの表現には会衆一同大笑い) となるのだろうか?

いまさらいうまでもなく，創始者探しという問題設定は，偽りの問題であり，結局のところそれは，(世界の) 美術界で誰が最初に「穴掘り藝術家」として認知の栄誉を手に入れたか，という認知の政治学をめぐる議論へとすり替わる。その栄誉は，最初の墓穴に花を献じたネアンデルタール人に帰してもよかったはずだ。とすれば問題は「穴掘り」という行為にあるのか，それとも「藝術家」という身分に関わるのだろうか。

まず「穴堀り」という行為に注目しよう。富井が注目したのは，早いもの勝ち競争という構図設定の枠組み問題 frame problem だったといってよいだろうか。オルデンバーグの意図が，穴という非実体，意味を剥奪された空虚に作品の地位を与えるにあった，とするならば，関根の意図は，作品の実体を虚にすり替えることなどにはなかった。2.8mほども掘り下げた大地と相似の直径2.4mの円筒が，隣り合う地上に，180度転倒したかたちで堆積されてゆく。いわばネガとポジ，空虚と実体といってもよい様態で対置された両者の位相的対比が，関根

の目指したコンセプトだった。オルデンバーグにあっては，穴を穿つために排斥された土砂は廃棄の対象でしかなかった。だが関根にあっては，排斥された土砂を再利用して，実と虚との置換可能性そのもの提示することが目的であり，作品とはいわばその操作を可視な体験にもたらすための手段に過ぎなかったといってもよかろう。それが李禹煥にも共通する「もの派」的思考への起点をなしていることはいうまでもない。両者の存在論的な差異を際だたせるために，富井は銀閣寺の庭の向月台，すなわち例のプリン状の砂山に言及した。はたして関根の発想の根底に，東洋の「禅的なるもの」を示唆することが妥当な手法なのか，それとも逆効果なのか，判断は控えよう。いずれにせよ，自己目的としての「穴」と，zero sum を提示する凸凹とは，異なる。表面的な形態的類似は，構想における論理的近似性を意味するとは限らない。

だが，ここまでくると，富井の指摘を越えて，関根の企てのさらに深い次元が透視されてくる。すなわち，関根が可視のものとして提示した虚-実の位相幾何学は，原型と模倣という主従関係に基づいた，一番乗り競争，そして一元的な発展史観そのものの論理を，位相幾何学によって座標変換し，骨抜きに破綻させてしまったといえるからだ。実際，「原材料」としての土砂と，それを整形して構築される「藝術作品」とのあいだには，大地という水平線を境界線として転倒させられた，位相差しか認められない。むろんこの表現はきわめて不正確だ。関根にあっては，「穴」が原材料を採掘した廃坑でないのと同様，地上に搗き固められた土の円柱が「作品」なのでもないのだから。むしろ原料と製品という階層秩序構造そのものが，大地を対称軸として点対称に対面させられ，〈作品と呼ばれてきた虚構を成立させる構造〉として提示される。「作品」は，もはや物質的な存在のうちには認知されない。だが圧倒的なまでの物質性の位相変換にこそ，作品の存在感が約束されていた。

そこには，富井自身は指摘しなかった，さらにもうひとつの変換も上乗せされているだろう。すなわち《位相--大地》は，富井の示した年表における68年という地平を軸として，60年代「反芸術」という過去の円筒から70年代「非芸術」という将来の円筒への，パラダイム上の転換点を占めており，それ自体が歴史における「反」から「非」への位相転換を象徴する「同時代性」を宿している。藝術という近代西欧の制度に対する「反」逆は，ここにおいて，藝術作品というものの実体性を「非」実体化する転換をみせる。だとすれば，《位相--大地》は，現代日本美術を世界との同時性という位相へと転送する，記念碑的な「反作品」であり「非実体的」媒介装置でもあったことが判明するだろう。

「同時代藝術」の終焉？

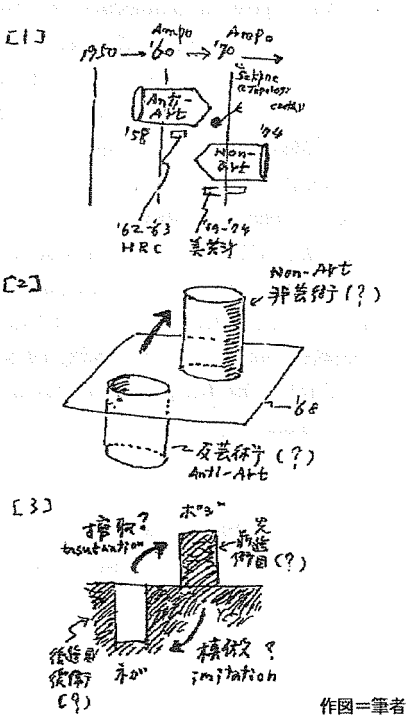
いまや，全球的美術市場は金融資本主義によって一元的に支配され，この市場の表面を自由に滑ってゆく商品の取引を保証し，その円滑な流通に寄与することだけが，画廊や美術館関係者の責務であるかのように錯覚されている。美術史家も美術商品流通業者の下請け業務に精勤し，商品の正統性を保証する歴史的証文を提供する文書管理係を拝命し，また美術評論家は，あらたな商品価値を発掘し，それにお墨付きを与えるブローカー同然の境遇に甘んじている。藝術家もまた，藝術と呼ばれる商品の第一次生産者という地位に自足し，自分の才能を切り売りする製造業者あるいは自分の製品を売り込む企業家と，なんら比べるところのない存在になってしまったようだ。はたして美術とはいかなる営みであり，藝術家とは何であったのか。そしていかなる役割を担いうるのか。

ここで，20世紀の世界美術を総括的に回顧・展望することが必要となる。いまから振り返っていれば，Modern art と呼ばれる営みは，西欧モデルの非西欧世界への適用を是とする暗黙の規則に従っていた。それが Modernism の世界的な伝播という拡

散運動を保証した。だがそこには，その裏返しとして，非西欧の素材を西欧が当然の権利のように略奪・流用する，という機構が隠されていた。実際，モダニズムの時代にあっては，創始者の栄光は，西欧にあって「前衛」の範疇に登録済みの有名藝術家の手に委ねられ，かれらに霊感を与えた非西欧の営みは（アジアであれ，アフリカであれ，オセアニアであれ），原材料提供者という下積みの身分に甘んじるしかなかった。復習するまでもなく『20世紀の始源主義』展（1988）が痛烈な批判に晒されたのは，この展覧会が，以上のような植民地搾取同様の構図を，無自覚なまま反復して正当化しているように見えたからにほかならない。

この図式のうえに，ふたたび関根伸夫の《位相 大地》を重ねるとどうだろう。試しに，関根たちの肉体労働によってくり抜かれた掘削部分を，資源輸出国／「発展途上国」で採掘された鉱産資源，地上に棟上げされた円柱部分を，「先進国」のメトロポリスに佇立する摩天楼さながらの，前衛の記念碑と読み替えてみよ。そうすれば事態は恐ろしく明確になるはずだ。そこには非西欧の搾取のうえに築かれる最終生産物としてのモダニズムの金字塔という，世界美術界の資源簒奪と置換操作の実態が，そのまま構造的に転写されて反復されていたことまで，はっきりと見えてくるだろう。敗戦後の日本が世界の美術界に追いついた時点といえる68年の記念碑的作品《位相—大地》は，モダニズム藝術を支えていた西欧と非西欧との関係を，地上と地下との搾取・被搾取の関係として，位相幾何学的に忠実に図示する装置でもあったことになる。それが作者の意識的な意図だったか否かは別として，関根の企ては，当時の世界状況を写像する，きわめて適切な範型としての有効性を備えていた。

それでは，その後40年ほどの世界美術は，いかなる経験を経てきたのだろうか。80年代に喧伝されたPostmodernismは「現代—以降」を理念として提起することにより，日本語の世界では，「現代」に歴史的刻印を授け，「当代」との切断を印象づけた。さらにIan MacLeanによれば，postmodernismを経過した後のcontemporary artといえば，すくなくとも豪州では，西欧モダニズムの軛を脱した非西欧世界を含む，「当代」の国際的な美術お仲間集団international clubのことが念頭に浮かぶのだという。だが，商業資本が制御し，官僚機構が統括するbiennaleやtriennaleを祝祭の舞台とするcontemporary artは，制度として硬直化し，出来事としての起爆力を失っていて，すでに過去に属する。だからいまや，「当代美術とは何だったのだろうか」What *was* contemporary art？と過去形で問わなければならない，とRichard Meyerは宣言し，翻ってMoMA初代館長のAlfred Barr Jr.の考古学を提唱した。その一方，globalな市場の支配下で，均質化された流通機構に沿って，あたかも株式市場の上場にも類比できる株価操作を蒙った，正札つきの人畜無害な優良商品（家畜の死体断層のフォルマリン漬けですら，展示が許されれば，定義からして，もはや人畜



作図＝筆者

無害である）だけが，投機目的で世界規模に売買される。G7に対する反対集会に世界各地から集う市民運動家の動向を見るまでもなく，そうした今日の世界経済への反発も激化している。美術のみならず様々な分野でAnti-globalisationの叫びは喧しく，全球化への反発だけがglobalに共有されるという倒錯したご時世を迎えている。

こうした不満に，「Post-colonialなlocalismを掻き立てる新保守主義的ナショナリズム」neo-conservative nationalism（白川昌生『美術・記憶・生』水声社，2007, p.19）が，格好のはけ口を与え，隣国嫌いや移民受け入れ忌避が昂進する。かくて国際的にも地域的にも，異人種との連帯を断固として拒絶する類の頑なな同族意識が，世界各地に点滅し，連帯の拒絶において互いに否定的に連帯し，憎悪の網の目を地球規模に張り巡らす。ここにanti-globalismの国際的連帯が原理的に抱えるほかない危うさも露呈する。世界規模の流通市場global marketへの参入を拒み，統合された公共空間へと回収されることに抵抗を示す地域独自の創作活動を，一括してpost-contemporary artと呼ぶべきだ，との提唱を検討したのは，Terry Smith。だが，「同時代後」post-contemporaneityを志向することで，はたして「商業主義の覇権に隷属した当代美術」以降の展望を開くきっかけとなるのだろうか。

localとglobalとの関係が，いまあらためて問い直されている。それはglocalなどという言葉遊びで解決される問題ではない。Andrea Giuntaが組織したセッションは，「全球的現代美術：裏返しと上下転倒」*Global Modern Art : The World Inside Out and Upside Down*と題されていた。そこには南アメリカから北半球を上下逆さまに見返し，原索動物のホヤよろしく，みずからの内蔵を外皮へと裏返す目論見が秘められていたようだ。関根伸夫の《位相—大地》もまた，穴の内側を塔の外側へと裏返しに入れ替えて，<地中への沈降>を<虚空への上昇>と不即不離の位相関係のうちに提示した。モダニズムの臨界点でかつて《位相—大地》が経験させてくれたような，トポロジカルな反転を仕掛けることが，「同時代以降美術」Post-Contemporary Artにあって，今後なお再び，可能なのだろうか。そしてそれはいかにして？（Jan. 20–Feb. 02, 2008）

*本稿で言及できなかったいくつかの重要な発表については，別途検討の機会を設けたい。
*なお，アボリジナル・アート（本CIHA報告1／145号）については，松山利夫「『オーストラリア原始美術展』とその民族学的背景—日本最初のアボリジナル美術展をめぐる資料の紹介」，『国立民族学博物館研究報告』2008年32巻2号p.149-236および，『美術の考古学　第I部「位相-大地」の考古学』（西宮大谷記念美術館，1996年6月15日-7月21日）を，脱稿後に参観できた。貴重な参考資料として注記する。

［資料］

CIHA 2008: Crossing Cultures, Conflicts/Migration/Convergence,
The University of Melbourne, 13-18th January, 2008

Keynote Events:
- The Art of Being Aboriginal by Maricia Langton
- On Global Memory:'Speculations on Barbaric Transmission' by Homi Bhabha

Melbourne Conversations
Art, Migration and Indigeneity: What happens when cultures meet?

Program Sessions:
* The Idea of World Art History
* Fluid Borders: Mediterranean Art Histories
* Cultural and Artistic Exchange in the Making of the Modern World 1500-1900
* Art and Migration
* Art and War
* Art History in China Now
* Art and Clashing Urban Cultures
* Materiality Across Cultures
* Memory and Architecture
* The Sacred Across Cultures
* New Media Across Cultures: From Gutenberg to Google 1450-2008
* Hybrid Renaissances
* Global Modern Art: The World Inside Out and Upside Down
* Indigeneity/Aboriginality, Art/Culture and Institutions
* Contemporaneity in Art and its History
* New Museums Across Cultures
* Parallel Conversions: Asian Art Histories in the Twentieth and Twenty-First Centuries
* Economies of Desire: Art Collecting and Dealing Across Cultures
* Repatriation
* Representation of Nature Across Cultures before the Twentieth Century

Final Plenary Session
- Art Histories in an Interconnected World: Synergies and New Directions
- Global collections for global cities by Neil MacGregor