「去勢・不能から瞬時性と輪廻転生、さらには可能世界の濃度計測へ：脱戦後日本美術に関する断片的な覚書（前）」
『あいだ』228号　2016年9月20日 22-26頁

あいだのすみっこ不定期漫遊連載 117回

去勢・不能から瞬時性と輪廻転生・さらには可能世界の濃度計測へ

――脱戦後日本美術に関する断片的な覚書［前］

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

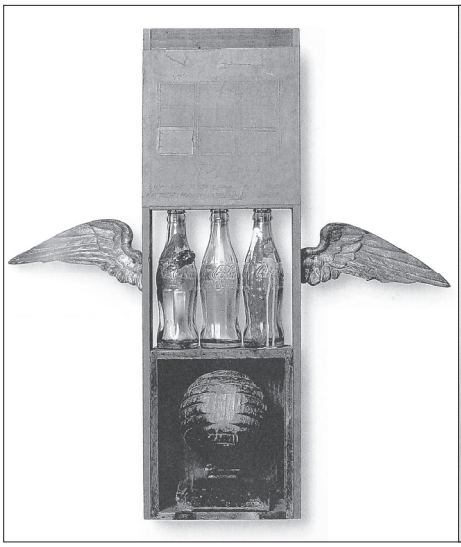
「アメリカという父に去勢された未成熟な日本」という自己イメージが支配的な「日本」と，それに起因する「日本特殊論」からの脱却。この観点から，戦後日本美術を論じてみたい。美術評論という土俵で「敗戦後すなわちアメリカの影の桎梏」からの脱却を計ることが，昨今のこの国の批評界の一部での議論となっている。本稿はそこへの補足的な寄与となることを目指す。改めてそうした話題設定を念頭に置くと，きわめて限定された体験からも多くの想念が沸き起こってきて，収拾がつかない。以下飛躍を含む走り書きの断片群となることを，冒頭にお断りする。論考というよりは，脚注に準ずる備忘録となる*1。

1．去勢と潜性と

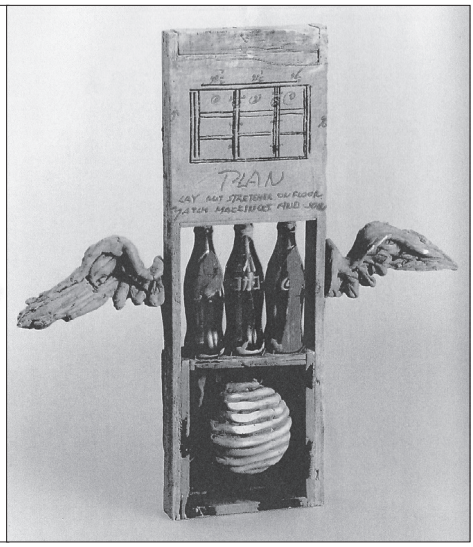
去年の「春」シドニー大学で「戦争の記憶と和解」をめぐる会議があった。すでに資料が手元になく詳細を尽くせないが，会場で柴田優呼氏からご著書『“ヒロシマ・ナガサキ”被曝神話を解体する』（作品社，2015）を頂戴した。日米の戦後の共犯関係のなかで被曝に関する言説が紡がれたとする仮説を骨太に立証し，従来の冷戦期と骨がらみなイデオロギーの背後にいかなる不可視の構造が横たわっていた かを透視している。江藤淳らの議論には，米軍占領下の言語統制に対する被害者意識に基づく反発が顕著だった。だがそれとは明確に位相を異にした立論である。書き急ぎの箇所への史料批判もあろうが，敗戦後70年を経て成った別次元の鋭利な斬り込みである。江藤から，表むきそれと相反するマサオ・ミヨシにまで通底する世代的感情が，敗戦後の日米閉鎖言語空間という温室で培養された言説であった所以を解き明かす研究の発端が，ようやくここに拓かれたとみてもよかろう。

狭義の美術に戻るならば，池上裕子『越境と覇権：ロバート・ラウシェンバーグと戦後アメリカ美術の世界的擡頭』（三元社，2016年）がある。英語で出版された博士論文の日本語版というべく『図書新聞』に書評を得たが，その射程の見極めはまだ今後の作業だろう。ラウシェンバーグ現象に「アメリカの影」を見るか，それともそこに日本的美学の「覇権なき海外覇権」の一端を認知するかで，視野は著しく異なるはずだ。国籍という箍（たが）を外した読み替えは光景を一変させる。《コカコーラ・プラン》はラウシェンバーグから篠原有司男に伝播した■01だけではない。文化鎖国下にあって，模倣こそが前衛の証となる逆説を，篠原は屈託とともに具現してみせた。複製を無造作に増殖してみせることで，ギューちゃんはそうと意識することもなく，オリジナルに対するコピーという位階秩序が，大量生産・大量消費の社会において転倒し，骨抜きとされる実態を，60年代末のTokyoという大都会で露呈してみせていた。そ

■ 01 （いずれも池上裕子『越境と覇権』から）



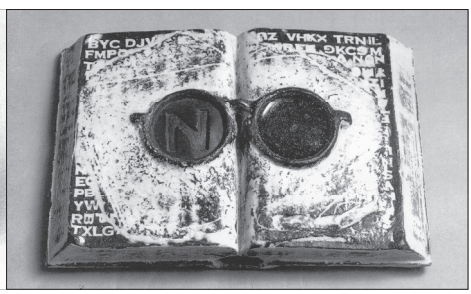
篠原有司男《コカコーラ・プラン》(1964)



ロバート・ラウシェンバーグ《コカコーラ・プラン》(1958)

■ 02

ジャスパー・ジョーンズ《批評家は見るⅡ》(1954)

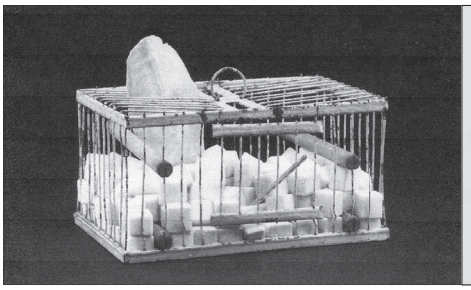


八木一夫《NO》(1972)

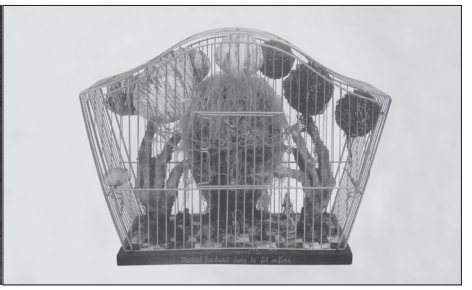
れを『差異と反復』と題された哲学的省察と結びつけることもできようが，そうした「去勢」の居直りにより modernism の屋台骨を根本から蝕む隠微な実験が，当時の極東では，そうとも知られることなく，世界史大の「同時性」を具現しつつあった。

例えば「陶藝の鬼才」として知られる八木一夫。彼はイサム・ノグチの《無》(1951) に接して，「茶椀屋」らしく「内は虚ろか」と反応した。ジョワン・ミロやパウル・クレーの記号や意匠を器用に剽窃した八木は，60 年代にはルチオ・フォンタナの《空間概念》を内部が空洞の陶器で追体験し，ジャスパー・ジョーンズの「メガネ」や「缶」を換骨奪胎し，骨抜きにする。ジョーンズの《批評家は見る》(1954) の青銅製サングラスの向こうを張った八木の粘土製メガネ《NO》(1972) ■ **02** は，粘土製だからもとより不透過。メガネの奥から剥き出しの歯でこちらを威嚇する批評家の口舌を揶揄するジョーンズの趣向は，八木においては可視性そのものを剥奪される。また，ジョーンズ《描かれたブロンズ》(1960) のブロンズの空き缶を，八木は粘土板のうえで叩き潰し，遂には盤上に吸収して消滅させる。

■ 03



マルセル・デュシャン
《ローズ・セラヴィはなぜくしゃみをしない?》（1921）



工藤哲巳
《無限の糸のなかのマルセル・デュシャン。プログラムさえた未来と記録された過去との間での瞑想》
愛知県美術館蔵 （1977）

当時の日本はさらにマルセル・デュシャンをも周到に我田引水してお株を奪う。デュシャンの《秘めた音で》の半田付けで密封された謎の音源は菊畑茂久馬が複製したが，八木はそれを，焼成された陶器の箱に置換してみせた。《Open, Open》と開封を唆されても，もとより陶器の箱では開きようがない。悪意ある剽窃だが，工藤哲巳にいたっては，デュシャンの《綾取り》を用いて，まんまとデュシャンその人を鳥籠のなかに幽閉し，自らの遺伝子の牢獄中に緊縛された肖像を示し，欧州文明の人間主義を嘲笑した。■ **03** ペドロ・エルバー Pedro Erber の卓抜な比喩を借りれば，工藤の「インポ哲学」はたしかに「アンポ体制」下の副産物に過ぎなかったが，そこには対米従属構造を袖捲りよろしく裏返しに仕立て直す周到さが見逃せない。欧州美術界の獅子身中の virus となって敵を内部から浸食し，宿主と寄生との関係を倒立させる密かなる共存と執拗なる汚染とが，工藤哲巳の身上だった。

工藤はデュシャンの《泉》も《大ガラス》も，しょせん藝術信仰という無限増殖のネズミ講を始動させる「偽ダイヤ」にすぎないと喝破した。デュシャンの遊戯はたかだか「チェス」のゲームの順列組み合わせにすぎないが，デュシャンの遺作だけは「碁」だったと，工藤は謎めいた解釈をも開陳している。これをきちんと解読した解釈を筆者は寡聞にして知らない。だが近年日本でも再流行のジル・ドゥルーズは，フェリックス・ガダリとの共著『千のプラトー：資本主義と分裂症』（1980）の末尾に，唐突にこう書き付けている。チェスは条理空間だが碁は平滑空間だと。解剖学では条理 strié とは外骨格の随意運動を司る横紋筋，lisse とは自律神経系の支配する内蔵組織を構成する平滑筋を形容する。前者が「意識」ならば後者が「無意識」。解剖学者の三木成夫は意識を動物的感覚，無意識を植物的感覚と呼び，前者は「体壁的記憶」，後者は「内臓的記憶」に結びつくとの仮説を立て，生体の機構をそれら両者の絡まりとして解釈する。これらを踏まえると顕わになる。工藤晩年の遺伝子の綾取りは，内臓的記憶から無意識を引きずり出す営みであり，それはデュシャンが愛好したチェスの駒の戯れという条理空間の意識世界の彼方，あるいは以前に平滑空間という無意識を接続して，その復権を図る企図だったことが。工藤本人は植物的存在と動物的存在との屈曲点で綾取りに興ずる。「欧米人に物の考え方を教える」ためにパリに棲息した豪語する工藤. その彼の「無限の綾取り」は証言する。

「アメリカという父」によって去勢された敗戦後日本列島原産の「インポ哲学」が，欧米の近代主義という意識を無意識の圏域から掘り崩し，『千のプラトー』の結論部を先取りするだけの射程を蔵していたことを。

■ 04
『批評空間』臨時増刊「モダニズムのハードコア」(1995)表紙

2．瞬時性と藝術本質論と

冒頭に掲げた問題意識に先行する企画としては『批評空間』臨時増刊の「モダニズム・のハードコア」(1995) ■ **04** が挙げられる。それからすでに 20 年が経緯したとは，絶句するほかない。今日の批評界の崩壊は，いまやこの増刊の対談の処々で慨嘆されていた状況に郷愁を覚えるほかない惨状を呈している。「言論」など，もはやこの列島の文化環境には存在していない―。もとより，「言論」界などとは無縁なままに，そんな空虚感に浸っていたところで，20 年ぶりに本誌を読み返すと，過去の亡霊に虚を突かれた思いを禁じ得ない。

言論が煉瓦積みのように垂直に積み上げられることもなく，またアーチを描く要石によって弁証法的な統合を描くでもない環境。それはあるいは平滑空間に自足して条理空間を築こうとはしない非歴史的な社会の通俗的な隠喩ともなろう。『批評空間』臨時増刊での議論も，そうした日本的風土に忠実に，いまや時の流れとともに川下へと流され，もはや忘却の淵に置き去りにされた過去の遺物のような佇まいで，筆者の狭い書庫の一角に残されていた。その当時の高尚にして縦横無尽，丁々発止な議論には，今日から回顧しても羨望を禁じ得ない。これに現時点で有効な代替案を示しうる―などという自負からはほど遠い。もとより回顧談に耽る分際でもなければ，いまさら若い世代を率いるにはもはや手遅れな落伍者である。中途半端な低水準に留まる低徊を重々弁えたうえだが，ふと昔を思い出す。

この特集号でおそまきに邦訳された論考『芸術と客体性』(1968) の著者，マイケル・フリードとは，エドゥアール・マネの評価について舌戦を交わしたことがある。1996 年，アムステルダムでの国際美術史学会の席でのこと。いきなり「お前がイナガか」と尋ねられたが，続く台詞は「お前の直観は間違っておる」であった。ことはフリードが刊行間近だった『マネのモダニズム』最後の「コーダ」。その中心人物たるフランス人美術批評家がマネの遺作展に際して公刊した文章の解釈に関わる。フリードは，テオドール・デュレという，いまでは忘れられた人物の発言を根拠に，マネの超歴史的な意義，「絵画の本質的な価値」を衒いなく擁護する。これに対して当方は，この発言は美術界に対してマネの殿堂入りを画策していたこの批評家兼マネ没後売り立て責任者の商業戦略，世論操作の一環をなす広告文だと推測していた。バーバラ・マライア・スタフォードは当方の社会学的な美術市場分析がいたくお気に入りの様子だったが，これではフリードの逆鱗に触れても当然だった。というのも，当方の解釈が正しければ，当該美術批評家の詭弁と売り込みに新大陸の資産者階級が「騙されて」購入したのが，マネ初期の非印象派的作品群だったことになるのだから。フリードは，ニューヨークはメトロポリタン美術館などで，ほかならぬこれらのマネの初期作品に幼少時から親しみ，そこで自らの審美眼を培った御仁である。

そのフリードが現代美術批評家としての地歩を築いた出世作が先述の論文だが，その冒頭で彼は，ペリー・ミラーによる『ジョナサン・エドワーズ』伝を引いている。「世界はあらゆる瞬間ごとに新たに存在」し「事物は瞬時瞬時に存在することを止め，瞬時瞬時に更新させら

れる」。それが，この北米初期のカルヴァン派の牧師の信念だった。これを枕にフリードは瞬時性を顕揚するのだが，浅田彰氏は慧眼にもここにフリードの立論の無理を指摘していた（pp.13-14）。鑑賞視点の移動と言語化の遅延とがそこに絡まる。興味深いことに，後年フリードは『なぜ写真はアートにとってかつてないほど重要なのか』（2008）で，40 年近く前の自分の文章を回顧し，それを三島由紀夫の『暁の寺』（1970）と引き比べる。日本の読者にはもう明らかだろう。世界が一瞬ごとに死に，そして再生するとは，ノーベル賞候補者との世評の高かった日本の小説家が割腹自殺に先立ち，唯識におけるアラヤ識の認識として，この輪廻転生の物語で縷々説明した観念であった。『芸術と客体性』の刊行は『暁の寺』刊行に数年先立つ。フリードは自らの先見の明を誇り得たわけである。

瞬間映像にとって，それ以前はもはや存在せず，それ以降はまだ存在しない。瞬間は失われた過去と未到来の未来とをいわば潜在性として含みもつ。いささか驚くべきことに，浅田彰と岡崎乾二郎の両氏を軸とする対話は，ここに量子論に言う可能世界論と確率論を絡ませて進展する（pp.342-346）。どうやら御両所は，早くもこの段階で，フリードがその後の写真論で展開する議論まで，先刻お見通しであったことが，いまになって判明する。さらに，フリードの議論が唯識の教理によって補完される時代すら 21 世紀には到来した。

（次号につづく）

＊ 本稿は『ゲンロン』3，特集「脱戦後日本美術」2016 年 7 月に掲載の拙稿「美術史は全球化しうるか？」（169−186 頁）を補完するテクストである。同誌掲載の他の論考もご参照いただけると幸いである。