

あいだのすみっこ不定期漫遊連載 118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 [後]

稲賀 繁美

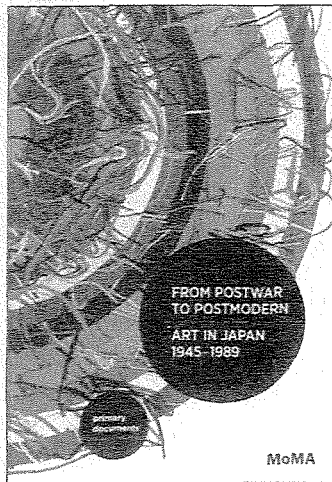
(いなが しげみ/国際日本文化研究センター教授/総合研究大学院大学教授)

3. 可能世界のひとつとしての日本?

可能世界論への糸口は、岡崎氏がいささか唐突に導入した「天気予報のパラドックス」にあった。降水確率が30%という場合、可能世界論に乗れば、10の世界のうち、3つでは雨、7つでは晴天と、世界が分岐する。「いま・ここ」は複数あるが、「私」の意識にはそのひとつしか見えず、私はそのひとつに住まっている。この確率論的な濃度を問題にすることは、松浦寿夫氏も補足するように、現実態のもとに初めて想起される可能態をめぐる問題でもあり、その対極には「決してこない終末を待ち続ける」という「ユダヤ的な期待の地平」が控えていることも浅田氏の指摘するとおりでらう。分かりやすく言うならば、サミュエル・ベケットの『ゴドーを待ちながら』、フランツ・カフカの『城』の世界である。ここで話題となるパーネット・ニューマンを含め、南北を問わず新大陸の美術界が、ひと皮剝くと、こうしたユダヤ思想の純粹培養と表裏一体だったことは、園府寺司氏も近著『ユダヤ人と近代美術』（光文社新書）で繰返すとおりだらう。北米大陸で近代美術館を訪れても、ほとんどアフロ・

アメリカンの観客には出会わない。一見不思議だが、それも同根だったことに愕然とする。そこには旧約聖書以来の伝統が深々と根差していた。とすればどうか。啓示宗教の世界とは縁遠い東北アジアの東端、家畜を去勢する牧畜文化も根付かなかった極東の島国にあって、そもそも脱米・「脱戦後美術批評」とは何でありうるのか。イスラーム圏の擡頭と、それはいかに対蹠的な表情を宿してゆくこととなるのだろうか。

『From Postwar to Postmodern: Art in Japan 1945-1989』(2012) ■05 と題された敗戦後日本美術批評の選集がニューヨーク近代美術館より刊行された。すでに『象徴08』に書評したが、ここにはそれまで英語圏では知られていなかった「去勢された敗戦後日本」の前衛美術界に鳥瞰が与えられている。いままで不可視だった「可能世界」「並行世界」のひとつが、英語という媒体のうえに出現した事件といつてよい。もとより英語媒体に翻訳されない世界は、英語圏から見れば不在に等しい。そして戦後半世紀の美術界がニューヨークに簞奪され、英語本位の批評によって実効支配されてきたとするなら



■ 05

『From Postwar to Postmodern, Art in Japan, 1945-1989』(2012) 表紙

ば、その作業言語上で流通しなかった情報は、情報としての市民権すら獲得していない。敗戦後日本のマスコミは、英語媒体による発信を忌避することで、消極的にこの自己隠滅を補助してきた。

とはいえこう指摘したからといって、何もいままら、国威顕揚の必要を訴えようというのではない。むしろそこには、戦前期の「開国」がアジアへの侵略と短絡したことへの反省が、敗戦後の心理的萎縮を招き、経済界の世界進出とは裏腹に、心情的「鎖国」を齎した症候が見て取れる。島国に自足した「ガラバゴス化」がいかなる奇形と特殊な進化を結果したか。その症例を世界史的な舞台で検証する機会が、バブル経済絶頂の20世紀80年代後半に到来した。そのうち最大規模の催して筆者が実際に見聞したのは、パリのポンピドー・センターにおける『日本の前衛』展(1986-87)に限られる。それは、輸出好調にともなう経済摩擦緩和の一環としての文化政策であり、折からのポストモダンの掛け声のもと、江戸徳川時代の鎖国がポストモダンの魁であった、といった能天気な幻想とも同調した。

ここで前衛概念の恣意性が表面化した

ことだけは、確認しておこう。フランスの公衆は「日本の前衛」に欧州の後衛しか見なかった。だがそれも当然である。西欧前衛に追随した形態にのみ非西欧の前衛を認知する。その反面、この範疇に適合しない現象には、地域的伝統という名称を宛がう。この範疇論を非西欧世界に適用すれば、そこには欧米追従か古式の伝統かの二律背反しか見出せまい。試しに革新(+)か保守(-)かを縦軸に、西欧志向(+)か国粋(-)かを横軸にとってみよう。ポンピドー・センターで「前衛」として認知されたのは第一象限(革新かつ西欧志向)のみであり、第三象限(保守伝統)が除外されたのは当然としても、第二象限(伝統の刷新)や第四象限(西欧アカデミーの忠実な移入)は視野から自動的に脱落した。だが歴史的にみれば、第二象限は岡倉天心らの『東洋の覚醒』として、20世紀初頭の植民地帝国治下ではそれなりの国際的関心を惹いた前衛的選択であり、第四象限は体制派の行政主導による日本近代化路線だったはずである。

それから30年の年月を闊してニューヨーク近代美術館から発刊された英語訳の敗戦後美術評論集成も、基本的には『日本の前衛』と同様の陣立てである。それはMoMAという組織の国是からしても不思議でなく、首尾一貫した主張が貫徹されたものと評しうる。だがここには別種の位相差が三重に導入されていることを見落とすべきではなからう。まず脱近代が喧伝されて久しい現時点に立つて、日本近代のうち敗戦後の「去勢」段階を正史として英語の世界に登録するという時代錯誤。つぎに「去勢」された時代にあつて、いわば反体制を標榜した勢力こそが体制派の代表のごとく誤認されるという転倒。さらにはそもそも欧米前衛の追随である以上、「前衛」の風上にも置けなかったはずの「後衛」が、唯一輸出可能な商品として、いまや英語圏の美術市場への「上場」を果たしたこと。これらはいずれも悪意を込めて倒錯ぶり

を誇張しているわけではない。認識論の範疇に看過すべからざる歪みがあるにも拘らず、それを無視することで「認知」が成就する経絡を直視したい。

異端だったはずの前衛が、次の時代には規範へと昇進する。これはそれだけなら陳腐な価値観の変遷譚に過ぎまい。具体、ハイ・レッド・センターからモノ派に至る営みが英語圏の認知を得たことは、寿ぐに値する栄誉でこそあれ、卑下する所以ではあるまい。とはいえこの認知をもって、日本の前衛的達成が世界的に承認された、などと喝采を叫ぶのは筋違いだろう。むしろそこには、欧米中心史観の世界美術史、英語文化圏主導の世界図式が破綻を見せはじめた兆候をこそ読み取るべきだろう。翻って、英語で編集された歴史史料集の日本語原典が、そのままでは現在の日本語の出版界での流通に耐えないことも無視できまい。業界内派閥問題や、出版事情の悪化などという要因にもまして、そこには日本語文献の歴史的過去と、英訳が達成した言説的現在との位相差が刻まれているからだ。

可能世界という確率論的存在が積層する仮想現実とは、ここに半透明な干渉縞を描くこととなる。一元的な近代史観が崩壊した後の世界は、この薄明の曠のなかに揺曳する。

4. 普遍的世界美術史の幻影

21世紀ゼロ年代には、世界美術史の可能性を問う議論が、ひとたび沸騰した。ジェイムズ・エルキンスからの懇諭もあり、筆者もその一角で不十分ながら発言の機会を得た。この件は別稿に委ねるが、これまで日本国内ではまったく反応がなかったことは付記しておきたい。欧米主導の前衛が世界を制覇するというモダニズム・モデルが歴史的現実によって凌駕された今日、欧米原産の書式のうえに、非西欧の美術を整序して並べることは、およそ世界美術史の達成を意味しない。

前節で「日本の前衛」展を例に観察したとおり、もはや単線の発展史観の路線では統御できない複数性が世界の実相であり、また主要な作品や物語群を、国際金融市場同様に上場銘柄として選別のうえ格付けし、それらを横並びに陳列する国際見本市の展示も、虚妄でしかない。とりわけ現代美術と呼ばれる同時代の世界は、近代主義の用意した鑄型（既成の美術市場による金融財としての認知）に収まらないだけでなく、当事者にも全体を一望のものには見渡せない同時進行の状況を呈している。これは光速が到達する以前の光景が不可視であり、音速の届かない世界が不可聴なのと同様に、純粋に物理的な条件であり、「同時代」との認識は常に後手、事後の遡及的認知としてしか成立しない。あるいはインターネットの普及により電子的な世界的同時性が達成されたとの見解もある。だが一度に通話できる回線と、人間の側の認識能力の限界という壁に阻まれて、可能態 *dynamis* としての同時性は、現実態 *energeia* としては、かえって遅延ゆえの不全感、満たされぬ不充足感を昂進させるという、倒錯した副作用を生んでいる。

そうしたなかで、同時代美術の実相を如実に体感させる事例があった。2014年に香港で普通選挙の実施をもとめる政治運動に随伴して発生した、黄色の雨傘の大繁殖である。宮崎駿、スタジオジブリの『となりのトトロ』のハリボテも黄色に塗られ、黄色の雨傘をさして、街角のあちこちに登場した。一昔前の北京なら、日本産キャラクターの跳梁跋扈は、それだけで「文化侵略」のレッテルを貼られかねなかった。またパテントや知的所有権にうるさい欧米のブランド銘柄ならば、こうした無断借用にも、財産権侵害で目くじらをたてかねまい。だが海賊版の自然増殖は、期さずして大衆文化・民衆文化がもはや国境などもたない融通無碍な流動性を発揮する運動であることを証拠立てた。さらに雨傘が象徴的な社会

の機能を帯びるのも、東南アジアから日本列島に至る潤潤モンスーン気候帯の文化的な「一衣帯水」を想起させる。台湾の立法院占拠から香港へと飛び火した黄色の雨傘は、政治権力による抑圧に抗う民衆の意思を伝達する、恰好の小道具となった。雨傘は雨が降るからこそ役にたつ。降雨という厄介事が到来すればこそ、皮肉にも対抗手段としての雨傘が横に連帯して縦横に開花し、束の間の解放区が市内のあちこちに、自然発生で叢生した。

5. 中陰の花・死者の供養

玄侑宗久の出世作は『中陰の花』だった。お読みいただいていない方に差し支えない範囲で述べると、この小説には大量の紙織りを束ねて網のように設えたお飾りが登場する。水子供養のための細工物だが、話者はそこに「中陰の花」を見る。それが「ほどけ」と「ほとけ」となる。それが成仏である。文庫版に解説を寄せた時の文化庁長官、河合隼雄は、この紙織りの網に華嚴経という帝釈天の「インドラ網」を見た。その網目においてすべての存在は遠く近く繋がっており、そこでの「成仏」は、もはや誰という個人の特定を許さない。宗教とはそもそも人々を結びつける働きであり、さらには死者を生者と結びつける営みだ。中陰とは、有と無との狭間、生死の合間を指す言葉だった。誰からともなく始まり、香港で繁殖した黄色の雨傘も、中陰の花の一変種だったのではなかろうか。

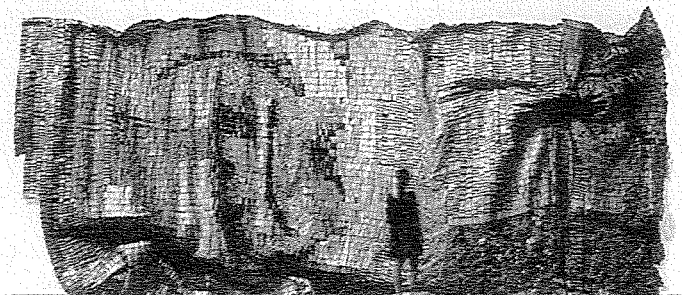
そう書きながら、筆者の連想はさらにそれ自体が紙織りを綴じた網の目のように拡がってゆく。エル・アナツイは、ニジェール川中流の大学都市ンスカに住む現代藝術家である。2015年のヴェネチア・ビエンナーレで栄誉金獅子賞を受けた著名人だが、日本では2010年から翌年にかけて、大規模な回顧展が巡回している。筆者は幸運にも偶然この展覧会に關与する機会を得た。そこで得た観察を北海道

大学で披露したところ、当方を招待して下さった飛ヶ谷美穂子先生が、まるで玄侑宗久の『中陰の花』のようだ、との感想を述べてくださった。彫刻家エル・アナツイは、廃品として投棄された大量消費物資から金属片を丹念に集め、工房の仲間たちとともに、それらを織り上げて廃品金属の織物をつくる。■06

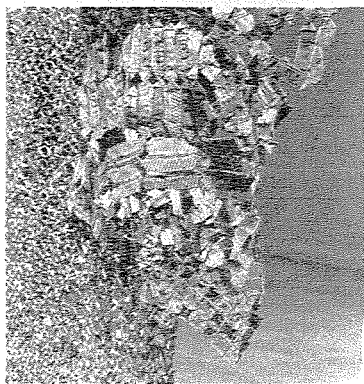
筆者はそれを、戯れに彫刻 sculpture ならぬ「scrapture」と呼んでみた。思うにこれは針供養や人形供養同様に、廃品金属の供養の儀式ではないか。付喪神に見るとおり、道具や器物は99年を経ると妖怪に化す。人間の煩惱を背負い、古道具としてさまざまな怨念を帯びた品々には、しかるべき供養が必要だ。古紙を紙織りに仕立て、スクラップ金属を織物へと転生させる。その手間を通して、用済みの廃材は浄化され、その作業に携わった働き手の魂も癒される。それは地球資源の搾取に依存した人間存在が、ヒトとしての尊厳を更新するのに不可欠な儀礼ではなかったか。

人はみな世界を材料としてそれを織物へと織り上げてゆき、機織りの営みを通じて、何時しれず世界に織り込まれてゆく。「世界の織物」とは哲学者のモーリス・メルロー＝ポンティが晩年に辿りついた境地だったが、それは織物の機仕事において、原初の姿を具現していたはずである。世界を裝飾することとは、宇宙 cosmos の秩序を、化粧 cosmetics を通じてわが物とすることだ。それは古え人たちの狂おしいまでの行であり、人類が美を求める祈りも、そうした太古に芽生えた裝飾への本能とけって別の営みではあるまい。

コスモスの結晶としての美術作品も、チベットの砂曼荼羅と同様、儀礼が終了すれば、解きほぐされて、もとの砂粒へと戻し、河に流して、生々流転の輪廻のうちに委ねなければならない。さもなくば器物は、独占欲、所有欲という我執にいつしか染まって、どす黒く汚物にまみ



■ 06
エル・アナツイ 《大地の皮膚》
アルミニウム、銅線 2008



エル・アナツイ 《グリ(壁)》(部分)
アルミニウム、銅線 2009

れてしまうからだ。奇しくも華嚴の悟りにも似た境地を、西アフリカ出身の藝術家、エル・アナツイは体現する。彼は、工房での集団制作を通じて人びとを結びあわせ、廃品回収の海賊的流通によってアフリカの劣位を転倒し、天然資源の奪還を金属織物うちに実践していた。

6. 実態経済の海賊史観にむけて

アジアとの連帯、アフリカとの連帯などと、口先で唱えるのは容易だろう。だがここで提唱したいのは、そうした声高な政治的正義の主張ではない。むしろ支配的な秩序、現代でいうならば地球表面を覆い尽くした金融資本主義一神教を搦

め手から人知れず崩してゆくことで、人びとに絆をもたらしような、いたって地味な相互扶助の網の目である。素朴な水準でいえば、資産経済の驀進とともに暴走した金融という名の仮装現実 virtual reality に疑問を付し、それによって覆い尽くされた地球表面に、ささやかな実体経済の実物大の絵柄を描き直す営みといってもよい。それは金融市場の担保に成り下がり、投機の対象でなければ保険のカタに変貌を遂げた現在の美術を、再び生身の等身大へと奪還しようとする試みでもある。そこで有効な暗喩として筆者が近年思索を巡らしているのが、海賊という存在である。

ソマリア沖海賊、あるいはマラッカ海

峡の海賊は、世界秩序に対する脅威であるとして、「国際社会」が軍隊まで派遣して鎮圧に努めてきた。だがそこで唱えられる国際法による正義とは、現実には覇権国を中心とした利害の防衛にほかなるまい。グロチウスに遡る国際法、とりわけ公海における諸規定には、キリスト教世界の利権を優先し、異教徒の側による犯罪を一方向的に海賊呼ばわりして処罰する姿勢が顕著に認められる。だがその背景には、スペイン・ポルトガルとオランダとの対立があり、国際法の成立自体が、海上覇権の篡奪と密接に絡まっていた。イギリスの世界制覇の過程をみても、エリザベス女王公認の海賊が覇権の先兵をなしていたことは、歴史学の常識に属する。いわゆる東西交易においても、物流の実態は、抜け荷などの違法行為に立脚しているといつて過言でない。歴史の真実は公式の統計の影に隠された密貿易に依存している。川勝平太の提唱する「海洋史観」は、元来は梅棹忠夫の発案した「文明の生態史観」に、海上貿易による物流を加味したものだったが、その延長上で「海賊史観」なくしては、世界史の実態には迫れまい。

一見「美術」の世界とは無縁な提案と映るかもしれない。だが欧州むけの陶磁器交易では、伊万里写しの景徳鎮や景徳鎮製の贗作伊万里が大量に取引されている。いま、意図的に「写し」と「贗作」という言葉を併記したが、19世紀後半に商標登録や意匠登録の法整備がなされる以前の日本では、職人の腕前は、いかに見事な「写し」を製造できるかに掛かっていたといつても、まんざら嘘ではあるまい。エル・アナツイの金属廃材の救済事業も、大量消費産業廃棄物の「写し」であり、海賊的流通による「移し」だった。翻って、昨今の情報革命・流通革命下では、サイバー環境におけるハッキングや複製権侵害、海賊商法が横行するのみならず、それらを規制しようとする既成権力に敵対すべく「海賊党」を名乗る合法

的政党までが進出する状況となっている。企業によっては、自社の商標を保護するために、ダミーの海賊商品を自前で流布したうえで、それを見せしめに懲罰してみせることで利潤を確保するといった、虚実入り乱れた手法まで取られている。一定数の海賊を野放しにすることで、秩序は秩序の面目を施す。権力は自らの正義を維持するためには、処罰すべき悪を捏造せねばならぬ宿命にあるが、それが海賊現象の温床ともなる。

今日「海賊」絡みで発生している膨大な文化事象について、筆者は目下、議論を集約した論集を編集している最中である。そのため詳細は省くが、一方では、現今の技術革新に既存の法体系が追いつかないという状況が恒常的に発生しており、そこに派生する無法地帯で勃発する「海賊行為」が、結果的に犯罪として指弾される。他方では、国際法に代表されるようなここ500年の世界史を踏まえた正義感や国際秩序が、いままさに崩壊を遂げようとしている前兆が、海賊行為と看做される現象として耳目を敬てるに至っている。表面を覆う秩序と、その下に隠された反秩序とのあいだには、隠微で禁じられた相互依存が横たわっている。両者は持ちつ持たれつであり、一方的に海賊を鎮圧すれば、それで社会秩序と安寧が維持できるといった楽観的な正義感は、もはや通用しない。両者の交差する海域に巢食つて自らの延命を図りつつ、秩序と反秩序との合流点から利潤を掬い上げる海賊的な流通。その実態に迫るような研究が、いま要請されており、美術もそこから無縁ではありえない。それはとりわけ、美術館と呼ばれた装置の将来を考えると、無視できまい。

7. 美術館に将来はあるのか？

美術館について、ごく短い提案を備忘録風に記して、とりあえずの結論に代えたい。これからの美術館は、もはや「美

の殿堂」といった高みを志向する存在ではないだろう。都市文化の範疇では、ムゼイオンのみならず、スコレー、アゴラ(≒フォーラム)など、ともすればギリシア語起源のカタカナ言葉が繁殖する。この事実ひとつからも、そうした文化装置がいまだに根付いていない極東の漢語文化圏特有の文化風土が窺われる。香港やシンガポールそれにソウルでも、高層建築では4階や13階が嫌われるという。それならばいっそのこと、そうした階に資料保存室の設置を義務付け、美術館・博物館の空間として確保してはいかかなものか。そこは歴史の記憶収蔵庫でもあり、過去の幽霊を呼び寄せる一種のお化け屋敷としても興業できる

界限となるだろう。また兵庫県立美術館など、せつかく港湾施設に面していながら、運河はすでに廃物と化して死んでいる。せめてお祭りの折りにだけでも、無礼講として港湾機能を賦活できないだろうか。ひとつ間違えば、それこそ密輸経路として悪用されかねまい。だが4階や13階の禁忌、あるいは外洋への密航路といった両義的な通路や境域が、海賊的流通を通じた社会再活性化の鍵を握ることもあるだろう。

ここに可能世界の濃度測定装置として、美術館の機能を再考する余地も生まれてくる。その詳細については、また場所を改めて、美術と社会の「あいだ」を詳しく論じてゆくこととしたい。

[注]

本稿で素描した個々の論点につき、関連する筆者の論考の一部を、出典注に代えて以下に列挙する。

《Is Art History Globalizable?: A Critical Commentary from a Far Eastern Point of View》, in James Elkins, ed., *Is Art History Global?* Routledge, 2007, pp.249-279. (『ゲンロン』3(2016年7月)ほか)にその日本語訳を分割掲載。
"Bricolage: Toward A Scripture—A Proposal of a New Concept," *Critical Interventions, Journal of African Art History and Visual Culture*, Nr.9/10, Spring 2012, pp.49-62.

「布と織物の現代的可能性：世界を装飾することの意味」『KIMONOの想像力—ジャポニスムを背景として』京都服飾文化財団, 2013年, 8-14, 38-43頁。

"Kegon-Huayan View and Contemporary East Asian Art: A Methodological Proposal," *Cross Sections*, Vol.5, National Museum of Modern Art, Kyoto, 2013, pp.02-25.

『絵画の臨界 近代東アジア美術史の怪格と命運』名古屋大学出版会, 2014年。

「敗戦後」と「近代以降」のあいだ：晩期前衛時代の日本美術を鳥瞰する 歴史史料の英訳選集を吟味する『表象〇八』月曜社, 2014年, 224-238頁。

「グローバル・スタンダードの功罪：海賊史観、帝国史観、輪廻転生史観にむけて」『アートフォーラム21』特集「グローバル・スタンダードの方法論と日本美術史研究——国主義と受容研究を越えて」2015年, 第32巻, 29-34頁。

"A "Pirates' View" of Art History", *Review of Japanese Culture and Society*, Vol.26, 2016, pp.65-79.

(元来はギャトリ・スピヴァックの京都賞受賞に際してのワークショップでの発表原稿)。

「世界制覇の夢と離散状況と：日本およびアジア地域におけるグローバル・アートとディアスポラ・アート」『あいだ』223-224号, 連載111-112回, 2016年1月号24-29頁, 2月号37-44頁。ここに報告したシンポジウム記録は、『日本およびアジア地域におけるグローバル・アートとディアスポラ・アート』として, MAM Documents 002, 森美術館, 2016年, により公開。なお本誌のこれ以外の連載記事にも関連する論考がある。

『接触造形論 触れあう形, 紡がれる魂』名古屋大学出版会, 2016年。本書に注記した幾つかの断片的な議論を、本稿でやや発展させた部分のあることをお断りする。

「全球的な知覚から近代性を問い直す」CIMAM Tokyo 2015 記念講演；『あいだ』226, 227号に訳稿掲載。会議記録の日本語版は *How Global Can Museums Be?* として森美術館より2016年に刊行されている。

*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?」(169-18頁)を補充するテキストである。同誌掲載の他の論考もご参照いただけると幸いである。