

美術史と「他の批判基準」 Art History and Its "Other Criteria"

樽沼範久
KURENUMA Norihisa

はじめに

今回、「視覚文化論」の視点から美術史について話をする機会を頂きました。最後により厳しい定義を行いたいのですが、とりあえず「視覚文化論」とは、同時代の思想や文化のインパクトを受け止めつつ、視覚的なものを（必要に応じて領域横断的に）分析する文化論であると理解して下さい。美術史についてですが、実のところ私は美術史家ではありません。本郷にある東京大学大学院の美術史学専攻に入学を考えたことはあります。1990年のことです。私が「視覚文化論」について多少なりとも具体的に語るための背景として、この話から始めさせていただきます。

私は学部時代、駒場にある東大教養学部の科学史及び科学哲学分科に所属していましたので、本郷はよく知りませんでした。当時の科学史・科学哲学の教授には『世界の共同主観的存在構造』『資本論の哲学』『存在と意味』の廣松渉先生、『近代科学を超えて』『科学史はパラダイム変換するか』の村上陽一郎先生がおり、退官後とはいえ『新視覚新論』の大森荘蔵先生も登場する環境でしたから、今から考えると、もっとその最中で勉強しておくべきでした。卒業論文のテーマを「ドゥルーズにおける力の問題」と出したところ、数学史家の佐々木力先生から、「ドゥルーズなんてまともな人はだれも評価しませんよ。あなた、卒業したらどこに行くの?」と言われる始末。「卒論のテーマに困っていたところ、夢の中に先生が現れて、『力』と告げたのです」という前振りも好くなかったのでしょうか。「あなたはま

ものか？」と疑問に思いましたが、後にソーカルとブリクモンの『「知」の欺瞞』でドゥルーズも批判されたように、それも一理あったのでしょうか。しかし、科学史・科学哲学の大学院（科学基礎論）に進学を希望することはやめ、本郷の社会学・哲学・美学芸術学・美術史学などの大学院を候補にあげ、まずはそこに足を運んでみたのです。

ところが、各研究室の場所を事前に確認してから行くというような用意周到さを持っていなかったために、迷ってしまいました。最初に行き着いたのは、美学芸術学の研究室でした。様子を見に行っただけなのですが、教授につかまってしまった。「何を研究したいのか？」と問いかけられました。「ドゥルーズの美学・芸術論に関する研究」という応答を避けたのかもしれませんが。「1950年代・60年代アメリカのフォーマリズム美学の研究」と答えたのですね。すると、「そういう新しいことは駒場でやってくれ」と言われてしまった。「どのようなアプローチで？」という質問を予想していた私は意表をつかれました。研究室の本棚に並ぶアリストテレス、カント、ヘーゲル、ハイデガーの書物が目に入りました。カントの美学とグリーンバークのフォーマリズムはつながっているにせよ、ここは古代ギリシャ哲学とドイツ哲学のなかの美学を研究するところだと感じました。今はどうなのか、よく知りません。

次に美術史学の研究室に向かいました。学生たちで賑わう声も聞こえました。部屋に入りやすい雰囲気でした。奥から出てこられた教授に、「何を研究したいの？」と問いかけられました。「そういう新しいことは駒場でやってくれ」と美学芸術学の教授から言われたばかりだったので、本郷の空気を察知して時代を少しさかのぼり、「シュルレアリスム研究」と今度は答えました。皆さん、教授の反応はもうお分かりですね。「そういう新しいことは駒場でやってくれ」と、まったく同じ言葉を返されてしまったのです。裏でつながっているのではないかと思いましたね。まさか1930年代の芸術の研究が「新しいこと」だったとは。「すでにいろいろなシュルレアリスム研究がありますが…」と応じたところ、「ここは新しくても19世紀までの美術史をすることで、大学院では指導できない」と言われてしまった。研究方法について話をする機会はありませんでした。今はどうなのか、よ

く知りません。念のため言っておけば、指導可能な対象を明言された教授は節度があるとも言えます。偽装はしていないのですから。

美術史学／美学芸術学

ところで東京大学の場合、美術史学と美学芸術学は分割されています。1990年当時、美術史学は文学部の第二類（史学）〔現在は歴史文化学科〕、美学芸術学は旧哲学科の第一類（文化学）〔現在は思想文化学科〕に分類されていましたし、大学院人文科学研究科においても別専攻でした。現在の大学院人文社会系研究科基礎文化研究専攻でも、美術史学は考古学と共に基礎文化研究専攻の形象文化コース、美学芸術学は哲学、倫理学、宗教学・宗教史学と共に思想文化コースに分割されています。この組織編成ですすぐに困ることが生じるのは、皆さんも容易に想像がつくことでしょう。

例えば、バルニーニの彫刻をライプニッツの哲学や精神分析的セクシュアリティ論と結びつけて研究したいという場合、美術史学と美学芸術学のどちらを選べばよいのでしょうか。これは進路選択にとどまる問題ではありません。美術史学の非美術学化・非思想化につながりやすいのです。あるいは逆に美学芸術学の非美術論化・非美術史化も考えられます。ライプニッツの哲学やヘルダーの『彫塑』ではなく、バロック彫刻・バロック建築を中心に研究するならば、美学芸術学が適切なのかは疑問です。

なぜ、こうなってしまったのか。その「起源」は帝国大学の史学科と哲学科が分離した1880年代にまでさかのぼることができる、というのが私の考えです。¹ 東京大学が創設された1877年（明治10年）、史学・哲学は1つの学科（史学、哲学及政治学科）でした。しかし1886年（明治19年）、帝国大学になると共に学科が増設され、1887年（明治20年）には7学科（哲学科、和文学科、漢文学科、史学科、博言学科、英文学科、独逸文学科）に分かれます（博言学科というのは言語学科・国語学科です）。史学科と哲学科も分離するのですね。ところが、それにもかかわらず、美術史は哲学科に入っていました。史学科と哲学科が分かれたことよりも、それでも美術史は哲学科に入っていたというネジレが問題なのです。その徴候として

1889年（明治22年）、「審美学」という講義題目が「審美学美術史」にわざわざ改められている。美術・芸術の分野では、史学科と哲学科の分離がこのようなかたちで、ネジレながら表面化してきていたのではないか。なお、これが東京大学の講義名に、美術史という言葉が使用された最初とされています。

さて、今日の「視覚文化論」が扱う文脈でいえば、1880年代とは写真家マイブリッジがすでに瞬間写真を開発し、生理学者マレーや神経学者シャルコーと並んで瞬間写真のアーカイヴを増殖させた時代です。『感覚の分析』を出版した物理学者・哲学者マッハも、超音速の弾丸や衝撃波を瞬間写真で撮影しています。パイロイトのスペクタクルをデザインした音楽家ヴァーグナーが亡くなり、発明家エジソンが発電所を作り電灯を普及させ、発明家レイノーの映写式プラクシノスコープを使った「動く絵」が劇場に人を集めたのも1880年代。スーラが絵画の表面を色のドットに分解したのも、ゴッホがアルルで太陽を描くことにとりつかれたのも1880年代。鉄橋技師エッフェルの設計した鉄塔から、大衆が都市を俯瞰する楽しみを日常的に味わい始めたのも1880年代です（余談ですが、鉄橋を真ん中で二つに割り、中心を軸に橋の片方を回転させてもう片方に重ね合わせ、水平なものを垂直に立てると鉄塔になりますね）。² 大量の人口を上昇させていく電動エレベーターが、エッフェル塔の建設と同年に発明されたことも外せません。電動エレベーターの発明によって、マンハッタンでは摩天楼が増殖していくことになります。日本でも1890年には、電動エレベーターのついた凌雲閣（浅草十二階）が建てられ賑わっています。

こうした同時代の「視覚文化」が何かしら、東京大学（帝国大学）の美術史・美学をめぐる制度に作用していたとしたら、「視覚文化論」としては面白いのですが、その痕跡は今のところ見当たりません。マイブリッジ、マレー、シャルコー、マッハ、ヴァーグナー、レイノー、スーラ、エッフェルを領域横断的に配置する「視覚文化論」の作業台が形成されるには、100年後の1980～1990年代を待たなければなりません。同時代のことではなくとも、例えばデカルトの『屈折光学』、カメラ・オブスキュラ、フェルメールの絵画、レンブラントの絵画、スピノザのレンズ磨き、ケプラーの望遠

鏡や網膜視覚論、レーエンフェックの顕微鏡、メルカトルの地図、ホイヘンスの光の波動説を領域横断的に位置づけるパースペクティブが描かれるのもまた、1980～1990年代です。³

それでは1890年以後、東京大学の美術史と美学の制度は何を要因として変化していくことになるのか。それはひたすら、件のネジレを補正しようとする変更次ぐ変更だったに違いありません。帝国大学は1900年（明治33年）に東京帝国大学と名称を変え、文学部では1904年（明治37年）、7学科を3学科（哲学科、史学科、文学科）に統合します。美術史は史学科ではなく哲学科で教えられていたことを、もう一度ここで思い出して下さい。1910年（明治43年）、この3学科のなかに19の専修学科が設けられるのですが、哲学科のなかに哲学、支那哲学、印度哲学、心理学、倫理学、宗教学、美学、教育学、社会学はあっても、美術史学はないのです。かたや史学科にある3つの専修学科（国史学、東洋史学、西洋史学）のなかにも、美術史学は入っていません。美術史講座は第一次世界大戦が勃発した1914年（大正3年）に初めて、哲学科の美学の第二講座として新設されるのです。美学講座の設立から遅れること21年でした。そして、その3年後の1917年（大正6年）には、専修学科名も美学ではなく、美学美術史に改称されていきます。

美学美術史という名称を、皆さんはどのように感じられるでしょうか。私自身は何も違和感を覚えません。しかし東京大学（帝国大学／東京帝国大学）では、哲学科と史学科が分かれてから四半世紀を経っていたのです。そのネジレは決して小さくなく、むしろ大きかったです。その証拠に、太平洋戦争終結後の1946年（昭和21年）、19の専修科が21に増えたとき、とうとう美術史学は美学から分離するのです。

ところが、これで終わりではありません。新設された2つの専修科のうち、考古学は史学の類に入ることができたのに対して、美術史学は美学と別れたにもかかわらず、依然として美学と同じ哲学科のなかに入られていたのです。しかも、そのたった3年後、東京帝国大学が東京大学に名称を変えた2年後の1949年（昭和24年）、美術史学は再び美学と合わり、美学美術史学科に戻ってしまう。このときに合併されたのは、印度哲学と梵文

学が合わさった印度哲学梵文学と、この美学美術史だけでした。

特に美術史側は、これによほど納得がいかなかったのではないか。1950年（昭和25年）には、美学美術史という学科名が、ほんの1字を加えた美学美術史学にわざわざ変更されているのです。1953年（昭和28年）に新設された東京大学大学院人文科学研究科でも、美術史は美学と合わさった美学芸術学の専攻名になっています。美術史と美学をめぐる制度がまったく安定していないということが伺えると思います。都合によって引かれた国境線と民族・宗教・文化とのネジレによって、世代を越えても、死者が出るような争いが引き起こされる。それに比べれば戯画のようなものでしょうが、美術史と美学をめぐる1880年代に生まれたネジレもまた、70年あまりの歴史をまたいで影を差しているのです。東京大学の美術史学と美学（美学芸術学）は、1880年代に生じた史学と哲学、美術史と美学のネジレをひたすら補正することに、半世紀をこえる時間を費やしていったのではないか。

そして1960年代、いよいよ美術史と美学芸術学のネジレの物語は「最終章」に向かいます。まず1963年（昭和38年）、美学美術史学は再び美術史学と美学に分かれます。大学院でも1964年（昭和39年）、美学美術史学専攻が改組され、美術史学専攻と美学専攻に分かれます。1960年代に大学院人文科学研究科で行われた改組は、他に文化人類学専攻の新設があるのみですから、美術史学と美学の分割がいかに懸案だったかが伺えます。しかも、今回はそれだけでは収まりませんでした。東大紛争もあった1968年（昭和43年）、ついに美術史学は美学〔1967年（昭和42年）に美学芸術学と名称変更〕と同じ哲学系の類から離れ、国史学・東洋史学・西洋史学・考古学と同じ史学系の類に入ることになったのです。こうして、1880年代に生じたネジレは80年余りの時をこえて「解消」されました。しかし、この「1968年の大分割」によって、美学は非美術論化・非美術史化を、美術史学は非美学化・非思想化を一段と強めていったのではないか。もちろん、当事者たちの証言や、研究・教育関係の資料をさらに当たる作業が必要です。しかし、こうして沿革をたどってみるだけでも、私が1990年に美術史学と美学芸術学の研究室を訪ねたときに、なぜ「1950年代・60年代アメリカの

フォーマリズム美学の研究」も「シュルレアリスム研究」も、「そういう新しいことは駒場でやってくれ」という事態になるのか、「理解」できるのです。

Other Criteria

さて、1968年というと、「それにしても死ぬのはいつも他人 D'AILLEURS, C'EST TOUJOURS LES AUTRES QUI MEURENT」と墓碑に記したデュシャーンがアメリカで亡くなったり、アメリカ的生活を「动物的」と記したコジエーブが亡くなったり、キューブリック監督の映画『2001年宇宙の旅』が公開されたり…といった年です。もちろん、他にもいろいろなことがありましたが、「視覚文化論的美術史・美術論」の文脈のなかで1968年といえば、レオ・スタインバーグがニューヨーク近代美術館（MoMA）において、現代絵画の“Other Criteria”（他の批判基準）を講演した年としても記憶されます。

スタインバーグはルネサンスの時代のキリスト図像やミケランジェロに関する研究書でも著名な美術史家ですが、1968年のMoMA講演をもとにした論文“Other Criteria”は、1980年代以後の、特にアメリカにおける「視覚文化論的美術史・美術論」のなかで、くりかえし取り上げられているのです。代表的な論者の名前を挙げてみましょう。ダグラス・クリンプ、クレイグ・オーエンズ、スヴェトラナ・アルパース、マイケル・フリード、イヴ＝アラン・ボア、ロザリンド・クラウス、ハル・フォスター。アメリカの「視覚文化論的美術史・美術論」ではありませんが、ドゥルーズもスタインバーグの“Other Criteria”を80年代に自らの議論に援用しています。⁴ 西欧のルネサンスから19世紀までの知の歴史から3つの不連続な認識論的地層を切り出したフーコーの『言葉と物』（1966年）に類するインパクトを、スタインバーグの“Other Criteria”は「視覚文化論的美術史・美術論」に与えたのではないか。

実のところ私がスタインバーグの“Other Criteria”を知ったのも、1980年代以降の文献を通してのことでした。結局、駒場の東京大学大学院総合文化研究科にちょうどタイミング良く新設された表象文化論専攻で学ぶことになった私は、修士のときに岩佐鉄男先生の演習を契機にデュシャ

ンの言葉にはまり、デュシャンについて調べていくうちにクラウスという名前が目に入り、彼女やクリンプやフォスターが編集委員をしていた雑誌 *October* (1976年創刊) に大学図書館であたり、MIT Press から出ている OCTOBER Books の美術論の本をいろいろ神保町の東京堂書店で買い、ジョナサン・クレリーの *Techniques of the Observer* を翻訳しようとし(平凡社から私の訳で出るはずだったのですが、翻訳権を仲介する業者によって競売にかけられ、他の出版社・訳者のところへ行ってしまう)、ハル・フォスター編の *Vision and Visuality* を翻訳することになり、(CD-ROM デジタル百科事典の刊行を急務とした出版社・編集者の都合で出版は2000年に遅れましたが) 英国に留学する前の1995年に訳文を仕上げ、そのあいだに他の大学院生たち(いろいろな大学の大学院生がいました)とお茶の水の日仏会館(現在は恵比寿)で読書会を行い(表象文化論専攻にはアメリカ発の「視覚文化論的美術史・美術論」を扱う授業がありませんでした)…という日々のなか、これはじっくり読んでみよう、読書会のなかで取り上げた論文の1つがスタインバーグの“Other Criteria”だったのです。⁵

今回、あらためてこの論文を読み直してみたのですが、1980年代以降のアメリカの「視覚文化論的美術史・美術論」は、まだ“Other Criteria”の射程をくみ尽くさぬまま、そのまわりを回転していると言えるかもしれない。美術館の問題に“Other Criteria”を延長したクリンプは別としても、“Other Criteria”を援用しながら枝葉の部分を批判したり、議論のごく一部分しか受け継いでいなかったり、乗り越えようとするあまり余分なものを持ちこんだり、“Other Criteria”の転覆力を既存のフレームに回収したり、といったことが少なくない。それをまた細かく指摘するのは、この場で価値があるとは思えません。今日はむしろ、いくつか補足をしながら、“Other Criteria”の核をたどってみようと思います。

“Other Criteria”が対抗するのは、フォーマリズムが定立する「たったひとつの批判基準 single criterion」です。スタインバーグはグリーンバーグの論文「モダニズムの絵画」(1965年)も取り上げながら、フォーマリズムは「芸術の進化の企業的なモデル」であり、他の可能性に向けた制作を排除する「妨げの美学」だと非難しています。フォーマリズムはカントの「批判」

に比べて単純なやりかたで、絵画に可能なものの限界を設定し、限界の内側に絵画に固有の本質としての「平面性」を設定している。同時代の文化においては、エコロジー、サイバネティクス、精神言語学、生化学工学など、境界を横断するディシプリンが次々と登場してきているというのに、20世紀のアメリカの絵画を論じるときに18世紀のドイツの認識論に囚われているとはどういうことか。このような「たったひとつの批判基準」に従属し続けていたら、絵画の歴史とは「平面性」に向けて絵画が「自己限定」するための直線的な「歴史」、平面性への自己限定という特定の課題に対する解決の提出プロセスにすぎなくなってしまう。線・形・色・光の4つの要素の区別を同質化していくプロセスにすぎなくなってしまう。そうではなく、例えば絵画は観客との関係を作り出すシステムだと考えることはできないのだろうか。人間の構え・姿勢に対して、絵画がどのように方向づけられているのかを問うことはできないのだろうか。このようにスタインバーグは問いかけたのです。

そして、ケネス・ノーランドが1967年に制作した「ワンショット絵画」が取り上げられます。グリーンバーグの評価するポロックやルイスの「平面的」絵画よりも、この「ワンショット絵画」は「平面的」です。しかし、そう言ったのではあまりに足りない。ノーランドの「ワンショット絵画」は、アメリカのハイウェイをハイスピードで疾走する車のドライバーが道路標識をごく一瞬、ほんの一瞥で認知するような絵画です。観客を瞑想に誘うポロックやルイスの「平面性」とは、あまりに異質です。それにもかかわらず、フォーマリズムの「たったひとつの批判基準」では、こうした質的差異のある作品を「平面性」のなかに混合してしまう。それに対して、スタインバーグの「他の批判基準」は、ノーランドの絵画のなかに、絵画と観客の時間的な変容を見つけ出すのです。

次にロバート・ラウシェンバーグの『椅子』（1968年）という作品です。半透明の大きなパネルの平面に椅子の写真が転写されていますが、実は観客が歩くときに立てる音に反応して照明が点いたり消えたりするのです。それに合わせて、パネルに転写された椅子のイメージは明るく浮かび、また闇に沈んでいく。この作品を「平面性」への距離という「たったひとつ

の批判基準」で計ってすむのでしょうか。観客の存在、観客が歩くときに立てる音は、絵画に固有の本質からすれば不純なもの、絵画を進化させるためには排除すべきものなののでしょうか。そうではありません。ラウシェンバーグの『椅子』は観客を電源スイッチに変化させる効果をもった装置であり、観客を作品の部分として組みこんだシステムです。スタインバーグが強調するのは、こうした個々の絵画作品に特有の構想であり、その構想が従来の構想をどのように変換させているかという問いなのです。

こう論じたうえで“Other Criteria”は、ルネサンス以後の西欧絵画が想定する観客との関係が、特に1950～60年代の現代絵画において大きく変換されたことを発見していきます。スタインバーグも言うように、ルネサンス以後の西欧絵画は3つのモデルを持っていました。ヴェール（幕）としての絵画（古代ギリシャにもすでに、鳥をひきつける葡萄を描いたゼウキシスと、人をひきつけるヴェールを描いたパラシオスの寓話がありましたが、ルネサンスならばヴェールの向こうの裸婦を描く男性を彫ったデューラーの版画を想起するとよいでしょう）、窓としての絵画（スタインバーグは取り上げていませんが、窓際のイーゼルに立て掛けられた垂直のキャンバスに描かれた風景と、窓から見える風景とが重なりあっている情景を描いたマグリットの『人間の条件』（1933年）は、これを文字通り描いたものです）、そして鏡としての絵画です（ブルネレスキによるパースペクティヴの実験にも鏡が使われていました）。そして、この3つのモデルはどれも1つの原理を前提にしているのです。それは、直立した人間の姿勢に合わせて、垂直的な面に世界を表象するという原理です。この原理に従う絵画平面は、頭を上にし、足を下にした観客に差し向けられる垂直的な平面なのです。

スタインバーグによれば、マティス、ミロ、ロスコ、スタイル、ニューマン、デ・クーニング、クラインの絵画も、ピカソのキュビズム・コラージュやポロックやルイスの絵画も、依然としてこの原理に従っています。ポロックは床に水平に置いたキャンバスにドリッピングで絵の具を滴らせていくのですから、垂直的な平面とは言えないのではないかと疑問を持たれるかもしれませんが、スタインバーグはポロックの絵画もやはり直立した人間

が観るものだと言います。確かに、壁に立てかけられた巨大なポロックの絵画を観るとき、観客は瞑想にふけるように絵画と直面するしかない。

ところが1950～60年代の絵画は、垂直方向に立った観客に差し向けられる直立した表面であることをやめて、水平的な「フラットベッド画面 flatbed picture plane」と化している、とスタインバーグは論じます。「フラットベッド」とは、印刷紙を水平に載せる台 bed のことを意味しますが、フラットベッド・スキャナーやコピー機のようなものと考えても良いはずです。いずれにしても、「フラットベッド画面」とは、直立した人間の視覚世界を表象する垂直な絵画平面ではなく、その上に多様なモノやイメージや情報が通過・散乱・記入・刻印される、不透明で水平な「受容表面 receptor surface」なのです。

「フラットベッド画面」を制作した画家として、スタインバーグはデュビュッフェ、ジョーンズ、リキテンシュタイン、ウォーホール、オルデンバーグの名前も挙げるのですが、具体的に検討されるのは何と言ってもラウシェンバーグの作品です。『数字のあるホワイト・ペインティング』（1949年）が水平面への方向転換を予兆しています。この絵画では図と地が錯綜しているのみならず、描かれた数字の向きもバラバラで上下が決定不可能なため、水平に置いた地図のようなものと考えしかるしかない。水平に置いた青印画紙のうえに物や人体を置いて露光させる『ブループリント』（1950年頃）の実験も、垂直面ではなく水平面を使用しています。こうしてみると、有名な『消去されたデ・クーニングのドロ잉』（1953年）もダダ的挑発というより、デ・クーニングの絵画を台の上に水平に置いて、垂直面を消していく作業であることが見えてくる。キャンバスではなくベッドに絵の具を滴らせた『ベッド』（1955年）。千切られた布・文字の印刷された紙・写真・絵の具の滴り、平塗された面が方向も定まらぬまま混ぜ合わせられたボードの下に、枕が紐で縛られて吊り下げられ、水平方向に驚の剥裂が取り付けられている『大峡谷』（1959年）。絵画の垂直面から滑り落ちてきて床に水平に着地したような椅子、そうです、観客がその上に腰を下ろすことができるような椅子が取り付けられた『入植者』（1960年）。また、スタインバーグの取り上げていない作品ですが、『モノグラム』（1955 - 59年）

では、床に水平に置かれたコラージュ画面の上に車のタイヤの輪、そして、その中をくぐりぬける動物の剥製が置かれています。スタインバーグも指摘するように、ピカソやブラックの「総合的キュビズム」やシュビッターズのコラージュ画面も水平面に近づいているのですが、ラウシェンバーグは水平面への方向転換を徹底するのです。『モノグラム』はコラージュ画面の上を動物が歩き、車が走ることを指示しているのだと私は考えています。

垂直な絵画平面から水平な画面への方向転換。この「起源」にスタインバーグはデュシャンを置きます。デュシャンの謎めいた作品群にはこれまで色々な解釈がなされてきましたが、スタインバーグの「解釈」は群を抜いて単純かつ圧倒的です。床にコート掛けが置かれているだけの『罨』（1917年）、誰でも展示ができる独立展から出品が拒否されたという、「R. Mutt」という偽名のサインされた『泉』（1917年）。こうしたレディ・メイドは芸術に対するダダ的挑発ないし、芸術や美術館という制度への問いかけと考えられることが多かった。あるいは、無意味な外見にもかかわらず、何か深層の意味が隠された暗号なのだと。しかし、スタインバーグからしてみれば、壁に垂直に取り付けられるコート掛けを床の上に水平に置き直したのが『罨』であり、男性用小便器を90度倒したのが『泉』だということです。

ガラスの大作『彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも』（1915-23年）を長期間にわたって制作する途上で、デュシャンが『罨』や『泉』を提示した理由も、こうしてみるとよく理解できるのではないのでしょうか。『罨』や『泉』は、もはや『彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも』が伝統的な垂直面ではないことを予告しているのですね。スタインバーグは細かく論じてはいませんが、実際のところ『彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも』は、水平に置かれた大きなガラスの上に多様なパーツが取り付けられた作品です。同じタイトルをつけて発表された箱（通称「グリーン・ボックス」）のなかには、「レンブラントの絵をアイロン台として使うこと」というメモも入っているのですが、これはレンブラントの作品のような垂直の絵画平面をアイロン台のように水平に方向転換して、その上で作業をすることを告げているのではないのでしょうか。⁶マン・レイが作業中のガラスの一部を撮影した「埃の培養」（1920年）とい

う写真を観ると、水平に置かれたガラスのうえに埃が堆積している様子が克明に記録されています。また、『彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも』に貼り付けられた「停止元基」も水平性のインデックス（指標）になっています。これに関するデュシャンのメモを引用しましょう。「まっすぐ水平に張られた1メートルの長さの糸が、1メートルの高さから自由に変形しながら水平面の上に落ち、長さの単位の新しい形を与えるならば。」⁷ 「停止元基」とそれを指さす手も描かれている『おまえはわたしを』（1918年）も含め、スタインバーグはデュシャンのこうした作品を、直立する人間の姿勢に合わせた垂直的な表象ではなく、便宜的に垂直に置かれることもある水平的な「情報のマトリックス」と考えるのです。

もちろん細かく観るならば、ガラスの『彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも』の下半分をなす「独身者たちの領域」は、透視図法の配置が希薄な上半分の「花嫁の領域」とは異なり、透視図法によって奥行きが暗示された垂直面です。しかし、この作品が美術館で垂直に立てられて展示されると、当然ながら、ガラスの向こうにあるものがガラスを通して見えるのですね。フィラデルフィア美術館、あるいはデュシャンの認定した「複製」が東大駒場の美術博物館に展示されていますので（表象文化論の教授である岩佐鉄男先生と小林康夫先生は、大学院時代にこの「複製」制作に参加したとのこと）、図版でしかこの作品を観たことのない方はご覧になってみて下さい。窓としての絵画というルネサンス以後の西欧絵画のモデルの1つが、ここでは逆転させられているのです。窓としての絵画というモデルでは、観るべき対象は透明な平面の向こうにあると想定されます。ところがデュシャンのガラス作品では、観るべき対象は透明な平面の向こうではなく、その上に配置されているのですから。

こうなると『フレッシュな未亡人 Fresh Widow』（1920年）の見方も変わってきます。窓ガラスを黒皮で覆い、窓の向こう側を見えなくしたこの作品は、「フランス窓 French Window」とかけた性的な地口だけがポイントではありません。これもまた、窓としての絵画というモデルを転倒させるデュシャンの試みに違いありません。窓枠の内部を大きく黒で塗ったマティスの『コリウールのフランス窓』（1914年）と共に、窓をモデルとする垂直な絵画平

面の終焉を告げているのではないのでしょうか。

このようにスタインバーグの「フラットベッド画面」論は、われわれが絵画を見る「批判基準」を揺らがせ、スタインバーグが取り上げていない作品についても新しい発見を可能にしてくれます。しかしながら、“Other Criteria”の最後でスタインバーグ自身が注意を促しているように、垂直的な絵画平面から水平的な「フラットベッド画面」への方向転換というこの議論を、たんなる画面の区別の問題に回収してしまわないことが肝心です。垂直的な絵画平面から水平的な「フラットベッド画面」への方向転換を、画面とそれを観る者との関係の変化として理解してもらいたいとスタインバーグは記しています。90度の方向転換にともない、画面がシステムとして組みこむ（ことを予期する）観客も異なるモードで成立するのです。ノーランドの絵画の瞬間性はどのような観客を前提とするのか、ラウシェンバーグの『椅子』は観客をどのような存在に変化させて作品のなかに組みこんでいるのかという議論が、「フラットベッド画面」を論じるまえに登場する意味もそこにあります。このスタインバーグの議論は、たとえば警官から呼びかけられて振り向くとき、その「180度の単純な物理的回転」が諸個人を主体に変えるという、ルイ・アルチュセールの論文「イデオロギーと国家のイデオロギー諸装置」（1970年）との同時代性においても注目されるべきです。⁸ それではスタインバーグによれば、ラウシェンバーグの「フラットベッド画面」はどのような者に向けられているのでしょうか。

スタインバーグはラウシェンバーグの「フラットベッド画面」が、「都市という脳のなかに浸された意識」に向けられていると論じています。天気を知るための手がかりを探して、窓の外の空や景色を眺める「ルネサンスの人間」ではなく、窓のないどこかのスタジオから電子メディアによって伝えられる天気予報（しかも、テープに記録された天気予報）を聞くために、ラジオやテレビのつまみをひねるような人間。そのような人間の世界を組みこんだ画面だということです。雑多な写真の断片をシルクスクリーンで転写したうえにブラッシュストロークをかぶせた『超過引き出し』（1963年）が、その典型としてあげられます。ラウシェンバーグの「フラットベッド画面」では、複数の異質なイメージが混線を引き起こし、同じ波長のな

かに妨害電波や雑音も入ってくるラジオ放送のように、同じ画面のなかに意味あるものと無意味なもの、コミュニケーションされるものとその廃物や破片とが、まったく同じ資格で重なり合っている。都市のように、身体や無意識のように（スタインバーグは「精神 the mind」と呼んでいます）、電子メディアのように、過剰なメッセージ・過剰なイメージ・過剰な刺激・過剰な情報などが完全に処理されぬまま、放出されずに溜めこまれたまま、ゴミや障害物をかかえたまま、次々と絶え間なく執拗に流入・配合・変換・分配・交換・貯蔵・分離・排出されていく。ラウシェンバーグの「フラットベッド画面」は、そのプロセスのレセプターであると同時に、そのプロセスのなかに浸され、そのプロセスを受けとめようとする者に向けられているのです。

そして、これもまたスタインバーグが“Other Criteria”の最後に示唆するように、絵画平面の変化はおそらく、絵画をこえた大きな変動のなかのひとつの徴候にすぎないのでしょうか。もし「視覚文化論」ないし「視覚文化論的美術史・美術論」がスタインバーグの“Other Criteria”の問いを受け継いで、発展させていこうとするのなら、こうした大きな変動をとらえるための思考を怠るわけにはいきません。なお、念のため付言しておくならば、スタインバーグは「フラットベッド画面」に方向転換することだけが、現代絵画をはかる批判基準だと言っているのではありません。「Criteria」と複数になっていることを、忘れてはいけないうでしょう。終わりに分析が向かうのは、「たったひとつの批判基準」で計ることのできない絵画の構想、すなわち、個々の作品が見る者との関係をシステムとして作り出す「非線形的で予想のできない non-linear and unpredictable」構想なのですから。

最後にスタインバーグの“Other Criteria”と響きあうフーコーの言葉を引用して、今日のセミナーを終わることにします。カント的なフォーマリズムに対するスタインバーグのカウンターも思い出しながら、聞いて下さい。ありがとうございました。

ひとは、外と内との二者択一を脱して、境界に立つべきなのだ。批判とは、まさしく限界の分析であり、限界についての反省なのだ。しかし、カントの問題が、認識を超えることを諦めるべき限界とはどのようなものなのかを知るということにあったとすれば、今日における批判の問題は、積極的な問いへと反転されるべきだと、私には思われる。(…) 必然的な制限のかたちで行使される批判を、可能的な乗り越えのかたちで行使される実践的批判へと、変えることが問題なのだ。

この批判が<系譜学的>であるというのは、私たちに行いえない、あるいは、認識しえないことを、私たちの存在の形式から出発して演繹するのではなく、私たちが今のように在り、今のように行い、今のように考えるのではもはやないように、在り、行い、考えることが出来る可能性を、私たちが今在るように存在することになった偶然性から出発して、抽出することになるからだ。

<私たち自身の批判的存在論 (l'ontologie critique de nous-mêmes)>に固有な哲学的エートスを、私たちが乗り越えることが出来る限界についての<歴史的-実践的>な実験である、したがって、自由な存在としての私たち自身に対する私たち自身の働きかけの作業である、と規定することにする。⁹

註

1. 東京大学文学部・大学院人文社会系研究科「歴史」<http://www.l.u-tokyo.ac.jp/outline/rekishi.html>; <http://www.l.u-tokyo.ac.jp/outline/rekishi2.html> (accessed February 12, 2006); 増記隆介「『複製画』と美術史教育」『東京大学創立百二十周年記念東京大学展 学問の過去・現在・未来、第一部 学問のアルケオロジー』http://www.um.u-tokyo.ac.jp/publish_db/1997Archaeology/04/41000.html (accessed February 12, 2006).
2. 松浦寿輝『平面論——1880年代西欧』岩波書店、1994年；同『表象と倒錯——エティエンヌ＝ジュール・マレー』筑摩書房、2001年；同『エッフェル塔試論』筑摩書房、1995年／ちくま学芸文庫、2000年；Jonathan Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999 [ジョナサン・クレーリー『知覚の宙吊り——注意、スペクタクル、近代文化』岡田温司監訳、石谷治寛・大木美智子・橋本梓訳、平凡社、2005年]。
3. Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago: Univ. of Chicago Press, 1983 [スヴェトラーナ・アルパース『描写の芸術——17世紀のオランダ絵画』幸福輝訳、ありな書房、1993年]；Hal Foster (ed.), *Vision and Visuality*, Seattle: Bay Press, 1988 [ハル・フォスター編『視覚論』樽沼範久訳、平凡社、2000年]；Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990 [ジョナサン・クレーリー『観察者の系譜——視覚空間の変容とモダニティ』、遠藤知巳訳、十月社、1997年／以文社、2005年]。

4. Douglas Crimp, "On the Museum's Ruins" (1980) [ダグラス・クリンプ「美術館の廃墟に」、ハル・フォスター編『反美学——ポストモダンの諸相』、室井尚・吉岡洋訳、勁草書房、1987年]、*On the Museum's Ruins*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993; Craig Owens, "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism, Part 2" (1980), *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, Berkeley: Univ. of California Press, 1992; Svetlana Alpers, *The Art of Describing* [スヴェトラーナ・アルパース「描写の芸術」]；ジル・ドゥルーズ「『映像＝運動』について」(1983)、『記号と事件——1972-1990年の対話』、宮林寛訳、河出書房新社、1992年；Michael Fried, "Realism, Writing, and Disfiguration in Thomas Eakins's *Gross Clinic*" (1985), *Realism, Writing, Disfiguration: On Thomas Eakins and Stephen Crane*, Chicago: Univ. of Chicago Press, 1987; ジル・ドゥルーズ『褻——ライブニッツとバロック』(1988)、宇野邦一訳、河出書房新社、1998年；Yve-Alain Bois, *Painting as Model*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993; Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993; Rosalind E. Krauss, "Cindy Sherman: Untitled" (1993), *Bachelors*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999; Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996; Yve-Alain Bois and Rosalind E. Krauss, *Formless: A User's Guide*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1997.
5. Leo Steinberg, "Other Criteria" [レオ・スタインバーグ「他の批評基準」1-3、林卓行訳、『美術手帖』1997年1-3月号]、*Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*, New York: Oxford Univ. Press, 1972.
6. Marcel Duchamp, "La mariée mise à nu par ses célibataires, même (la (boîte verte))", *Duchamp du Signe: Ecrits*, Michel Sanouillet (ed.), Paris: Flammarion, 1975, p. 49 [マルセル・デュシャン「彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも (<グリーン・ボックス>)」、『マルセル・デュシャン全著作』、ミシェル・サヌイエ編、北山研二訳、未知谷、1995年、70頁]。翻訳は引用者による。なお、アルパース『描写の芸術』も論じるように、17世紀のオランダ絵画では、垂直的な絵画平面のなかに水平的な地図が混入されることが少なくない。デュシャンがレンブラントを挙げたのは、17世紀のオランダ絵画を意識していたからではないか。
7. Duchamp, "La boîte de 1914", *Duchamp du Signe*, p. 36 [デュシャン「1914年のボックス」、『マルセル・デュシャン全著作』、48頁]。翻訳は引用者による。
8. ルイ・アルチュセール「イデオロギーと国家のイデオロギー諸装置」(1970年)、『再生産について——イデオロギーと国家のイデオロギー諸装置』、西川長夫・伊吹浩一・大中一彌・今野晃・山家歩訳、平凡社、2005年、366頁。
9. ミシェル・フーコー「啓蒙とは何か」(1984年)、石田英敬訳、『ミシェル・フーコー思考集成 X 1984-88 倫理／道徳／啓蒙』、蓮實重彦・渡辺守章監修、小林康夫・石田英敬・松浦寿輝編、筑摩書房、2002年、3-25頁。

