



1



2

1. 《三面の仏像》作者・制作年不明
2. 《地蔵像》鎌倉時代もしくは藤原時代

杉本博司の「日本美術史」

冷戦ジャポニズムという時代背景

亀田和子（ハワイ・パシフィック大学）

はじめに—

「日本美術史」という構築された観念

本稿は、金沢21世紀美術館主催「歴史の歴史」展に留意しつつ、現代アーティスト兼コレクターである杉本博司の「日本美術史」について考察を加えることを目的とする¹。「歴史」は、語源的には証明されないにもかかわらず、しばしば、英語でhistory = his-story（彼の物語）であると説明されるが、おそらく、それは美術史を含む歴史という物語が、それを語る人によって様々なバージョンに変化するからであろう。実際に起こった出来事も、それを書く人の解釈によって異なった歴史が語られ、異なった物語が生まれる。

そうした歴史の本質をふまえて、本稿は二部

構成で展開する。第一章では、書き記された物語の代りに、杉本作品やコレクションの中から数点を選び、それらの特徴を検討し、杉本がどのように「日本美術史」を語っているかを読み解く。さらに、杉本作品とコレクションを通じて、杉本が語る「日本美術史」に流れる文脈を明らかにし、その重要点を探る。

第二章では、杉本が写真を学び、また、古美術商として活躍した第二次世界戦後のアメリカ合衆国において、「日本美術」という観念自体が、どのように受け止められていたかということに焦点を当てる。そうすることにより、サブタイトルにも表記されているように、冷戦時代に興った日本美術ブームがどのようなものであったかを検討し、杉本の「日本美術史」を構築している時代背景を明白にしたい。

ところで、「冷戦ジャポニズム」とは、クリスティーナ・クレインの『冷戦オリエンタリズム』（2003）と、パート・ウィンザー・タマキの「芸術的国粋主義（Artistic Nationalism）」（2001）というイデオロギーを基礎として筆者が編み出した言説である²。それは、19世紀ヨーロッパで大流行したジャポニズムと呼ばれた日本美術ブームが、第二次世界戦後のアメリカで、どのような形で復活し、どのような機能を果たしたかということを論考する。従って本稿は、アメリカの日本美術ブームの底辺に冷戦があったことを浮き彫りにすることによって、杉本というアーティスト兼コレクターが語る「日本美術史」の根底に流れるナレーションが、どのように構築されているかということに、新たな解釈を加えようとする試みである。

杉本作品とコレクションの特徴を検討する前に、一般的に「正統な日本美術史」と呼ばれているのは、一体、何であるのかを確認しておく必要がある。そこで、佐藤道信の『《日本美術》誕生—近代日本の「ことば」と戦略』を引用すると、

「日本美術史」とは、19世紀の国家情勢のなかで生まれた、近代日本の国家思想による歴史再編であり、作品というモノのヴィジュアル・イメージによりながら、その実、ことばによって記された言説の体系である³。

と定義されている。また、加須屋誠は「日本美術史」を、日本という想像の共同体である国民国家が、西洋美術史という既成観念を強引に移植し、一元的な近代思想体系であるナショナリズムに基づいて構築した言説であると解釈している⁴。要するに、私達がよく耳にする「正統な日本美術史」というのは、明治時代に日本が近代国家として西洋に追いつく手段として、全国に蓄積していた日本美術作品を19世紀西洋美術史の枠組みに無理やり当てはめて構築した想像上の言説であるといえる。

それには明治政府のお雇い外国人アーネスト・フェノロサとその弟子岡倉天心の功績が大きい。とにか、彼らは西洋美術史の枠組みに日本の美術作品を、時代別や様式別、または、学派に分けて区別し当てはめていく作業を行った⁵。そのため、便宜上「正統な」と言っているが、「正しい」とは限らないし、様々なバージョンのひとつに過ぎないということである。

それでは、明治時代に構築された「日本美術史」と、杉本の「日本美術史」の違いは一体何であろうか？

第1章 杉本作品とコレクションの特徴

(1) 杉本コレクションの成立と民芸

杉本の「日本美術史」の特徴を理解するために、杉本コレクションが、どのような経路を辿って成立したかを、簡潔にまとめたい。1948年東京生まれの杉本は立教大学卒業後、1970年代カリフォルニアに渡って写真技術をアート・センター・カレッジ・オブ・デザインにおいて学んだ。1974年にニューヨークに移り、奨学金を糧に芸

術活動を開始したが、その奨学金を使い果たすと、生活のためにニューヨークのソーホー地区で古美術商を始める。古民芸を扱う「MINGEI」という名のギャラリーは、もともと、配偶者・杉本絹枝による開業であったが、子供が小さかったために、杉本が日本へ買い付けに行くようになったのだ⁶。

杉本コレクションの方向性には、杉本が営利を目的として最初に扱った作品が民芸であったことが関与している。現在、私達が耳にする「民芸」とは、大正15年(1926)に「民芸運動」を興した、柳宗悦により新しく作られた用語である。雑誌『白樺』の同人でもあった柳は、日本民芸館を設立し、名も無い職人の日用品や、大津絵、江戸時代の円空(1632-1695)や木喰上人(1718-1810)による仏像、朝鮮工芸品など、いわゆる、正統な美術史では評価されなかった民衆の美術工芸に「精神的な美」を求めた⁷。この「精神的な」というのが、本稿のキーワードである。民芸運動は、大きな反響を得て、21世紀の今日まで続いているが、なぜそれが第二次世界戦後のアメリカで、人気を集めたのかは後述する。

最初の買い付けの時点では、杉本は古美術に関して、まだ素人であった。その頃、ニューヨークのジャパン・ソサエティーで、「日本美術の中のフォーク・アートの伝統」という展覧会が開催され、古民芸のトップ・レベルの作品が並んだ。ここで展示されていた、室町時代の信楽檜垣大壺、または、円空や木喰の仏像の素晴らしさに、杉本は感銘し、次回の買い付けの基準とした。

それから3ヶ月後に再帰国した杉本は、全国の社寺仏閣や骨董市を駆けめぐり、古美術を探し歩いた。川越の骨董屋で見つけた《三面の仏像》¹は、時代も作者も不明であるが円空にも通じるような精神性の高い作品であった。飛騨では、藤原時代もしくは鎌倉時代の《地藏像》²をガラクタの中から見つけ、その横顔とプロポーションに魅入られて、一万円で購入した⁸。東京や京都の有名店から、地方の骨董市まで、レベルの高い作品を求めた。また、毎月21日に開かれる京都・東寺の骨董市に参加して、朝5時に取引に集まる業者たちと情報交換し、さらに、軽トラックで山の中の小さな村を、しらみつぶしに回って作品を探したのだ。

1980年代になると扱う作品のレベルが、かなり向上する。当時、杉本は、アーティストとし

*1. 杉本博司『歴史の歴史 杉本博司』新素材研究所、2008年。

*2. クレインは、日本や台湾を含む非共産圏におけるアジアの文化が戦後、どのように構築されたかについて論じた。エドワード・サイードが提唱したオリエンタリズムを単一な問題ではなく、不均一なものとする捉え方は重要であるが、過去に帝国主義を掲げて植民した日本と植民された諸国を非共産圏として束ねる考え方には支障が生じる。以下の文献を参照のこと。

Edward W. Said, *Orientalism*, Pantheon Books, 1978 (エドワード・W・サイード『オリエンタリズム(上)(下)』今沢紀子訳、平凡社、1993年); Christina Klein, *Cold War Orientalism: Asia in the Middlebrow Imagination, 1945-1961*, University of California Press, 2003. それに対して、ウィンザー・タマキは、第二次世界大戦後の日米文化交流関係に論議を集中させているが、虚構の東洋・西洋の使い古された二項対立的表現から逃れていない。Bert Winther-Tamaki, *Art in the Encounter of Nations: Japanese and American Artists in the Early Postwar Years*, University of Hawaii Press, 2001.

*3. 佐藤道信『《日本美術》誕生—近代日本の「ことば」と戦略』講談社選書メチエ、1996年、216-217頁。

*4. 加須屋誠『美術史と他者』晃洋書房、2000年、3頁。また、加須屋による「想像の共同体」という観念については Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, 1983 (ベネディクト・アンダーソン『想像の共同体 ナショナリズムの起源と流行』白石さや・白石隆訳、NTT出版、増補版1997年)を参考にしたい。

*5. 以下の文献を参照のこと。

Ernest E. Fenollosa, *Epochs of Chinese and Japanese Art: An Outline History of East Asiatic Design Volume I and II*, originally published by William Heinemann in 1912; reprinted by Stone Bridge Press in 2007; 岡倉天心『日本美術史』日本美術院版、1922年初版。

*6. 杉本博司『苔のむすまで—time exposed』新潮社、2005年、130頁。

*7. 民芸運動が高く評価した円空と木喰は遊行僧で全国を遍歴し、数多くの霊的な仏像を各地に遺した。17世紀江戸時代の円空は、生涯に12万体的仏像を彫り遺し、なた彫という独特の素材で粗い彫りが不思議な魅力を醸し出す。18世紀に活躍した木喰も、多くの一木造の仏像を遺したが木喰仏の特徴は、その穏やかで鑑賞者の魂を包み込むような微笑みである。

*8. 杉本博司、前掲注(6)、134頁。



3



4

3. 《南無仏太子像》鎌倉時代
4. 土偶、縄文時代中期

よりも、古美術商としての活躍が目覚しかったが、ちなみに時代はパブルの真っ只中であった。そのころ、杉本は東京の古美術の一流店で、鎌倉時代の《南無仏太子像》³を見つけたが、これは、聖徳太子が二才の時の姿を彫った木造彫刻で、その顔は叡智に満ち溢れた表情をしている。杉本は自分の眼を信じて、全財産をなげうち、この作品を購入した。そして、ニューヨークに持ち帰った数ヶ月後、プリンストン大学美術館に納入した⁹。

また、杉本は、ヨーロッパで発見された、化仏を手に入れる。化仏とは、仏像の頭や光背などに置かれる小型の仏像のことである。この化仏は、藤原時代の定朝様という様式に当てはまるが、定朝様の化仏というと、有名なのは、平等院鳳凰堂の《雲中供養菩薩像》である¹⁰。けれども、この化仏は一回り小さく、これとはサイズがびったり合致しない。

調査を続けた末、杉本はこの化仏が浄瑠璃寺の《中尊阿弥陀如来像》の光背についていた、化仏の一つであることをつきとめた。中尊如来像は、定朝様で、国宝に指定されている。この如来像の光背には、化仏が十一体ついていますが、そのうち、四体が古いもので、ヨーロッ

パで見つかった化仏と作者が同じであることが判明した。永承二年(1047)、藤原時代の本堂建立時に制作されたものと考えられるが、傷みが激しかった光背は江戸時代に新しいものと取り替えられた。そのとき、十一体のうち四体は、もとの場所に戻し、残りの七体は、新しく彫った化仏と取り替えられたのである。杉本の化仏は、その取り替えられた化仏のうちの1体だったのだ¹¹。

古美術の買い付けに、日本とアメリカを、年四回往復する時代が続き、杉本コレクションは成立した。ところが、1989年にソーホー地区の地価が上がり、杉本のギャラリーのビルも売りに出される。そのころ、すでに杉本の写真作品は高値で売れていて、生活のために商売を営む必要はなくなっていた。そこで、約10年間経営した店舗を閉め、知人の間でのみ取引を続けるようになった。アーティストとして大成功を収めた杉本が、最終的に古美術商を辞めるのは1997年であるが、以後、客のためではなく、自分のためだけに美術品を購入するようになった。

このようにして、杉本は「日本美術史」を、アメリカにおいて古美術商を営みながら必要に応じて独学で修得した。であるから、当時のア

メリカで構築され普及していた「日本美術」という観念に深く関わりを持つ。それと同時に、本業が現代作家であるため、杉本の美術史は時代の流れに敏感であり、既成の枠組みにとられない独創的なナレーションで構成されている。次節では「歴史の歴史」展を中心に、その背後に窺われる理論に即して杉本作品とコレクションの特徴を分析したい。

(2) 「現代美術」と「古美術」の並存

二項対立(binary opposition)で物事を理解する、構造主義的(structuralism)な考え方では「現代美術」と「古美術」は、相反するものとして捉えられがちであった。「光と影」や「善と悪」といったように、ふたつの相対する関係に物事を位置づける二項対立は、西洋哲学に深く浸透している考え方である。しかし、杉本は、米国フリーア美術館のインタビューにおいて、「現代美術は、むしろ、古美術の延長線上に存在するのである」と語っている¹²。また、杉本は、「HIROSHI SUGIMOTO L'HISTOIRE DE L'HISTOIRE」展カタログにおいても、

- *9. 杉本博司、前掲注(6)、136頁。
- *10. 定朝(～1057)は、藤原頼道などの浄土教を信仰する公家に重要された木仏師であり、治安二年(1023)に法橋に叙せられた。以下の文献を参照のこと。谷信一・野間清六編『日本美術辞典』東京堂出版、1952年。
- *11. この作品は、ニューヨークのパーク・コレクションに入り、メトロポリタン美術館に収蔵される。杉本博司、前掲注(6)135頁。
- *12. <http://www.asia.si.edu/exhibitions/online/sugimoto/launch>
Retrieved on Feb. 17, 2013
- *13. 杉本博司『歴史の歴史 杉本博司』六耀社、2004年、5頁。
- *14. 「歴史の歴史」展と「アーカイブ・フィーバー」展の決定的な違いは、前者が一人の現代作家作品とそのコレクションを中心としているのに対し、後者はアーカイブを使って創作活動を行う数人の作家による写真作品を集めて構成されている点である。Okwui Enwezor, *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art* (Exhibition catalogue), ICP/Steidi, 2008.
- *15. 以下の文献を参照のこと。Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*, Translated by Eric Prenowitz, University of Chicago Press, 1998. デリダは、精神分析の創始者フロイトの「アーカイブ」を分析し、さらには、精神心理と電子メールに代表されるテクノロジーの関係に考察を加えた。
- *16. Jacques Derrida、前掲注(14)、1頁。
- *17. 村田大輔「反重力構造—『歴史の歴史』というかたち」、前掲注(1)、306-309頁。
- *18. 岡本太郎、「縄文土器論」『みづゑ』1952年2月号。

現代美術と古美術、この一見、水と油のような美術領域の両端は、私にとっては長い間、水と空気のように気がつかないうちに、一体となってあるものであった¹³。

と記述している。

2003年に、東京のメゾンエルメスの小さな空間で始まった、「歴史の歴史」展は、ニューヨーク、ワシントンDC、トロント、サンフランシスコなど、世界を巡回するうちに、増幅、拡大を繰り返した。周知の通り、本展覧会は、杉本コレクションと、写真作品を組み合わせて同時に展示するという、独自の形態で構成されているが、現代美術をそのテーマと関連した古美術コレクションと一緒に展示するという試みは、大英博物館でも2008年から実験的に展開している。また「アーカイブ・フィーバー」(2008)と題された、ニューヨークのThe International Center of Photographyで開催された展覧会に通じるところもあり、「歴史の歴史」展がこれらの展覧会に影響を及ぼしている可能性は高い¹⁴。

もちろん、このような試みは、フランスの哲学者ジャック・デリダ(1930-2004)の著作による同題『アーカイブ・フィーバー』の言説に基づい

ている¹⁵。日本では「アーカイブ」というと、保存された映像データというように捉えられがちであるが、「アーカイブ」には、公文書のような書類記録のほかに写真や美術品などの収集を含む「コレクション」という意味も含まれる。また、元来「アーカイブ」には、歴史的で存在論的な記念式典(commencement)と演繹的かつ法則的な戒律(commandment)という異なった二原理が同時に含有されている¹⁶。

デリダは「哲学の営みそのものが、常に古い構造を破壊し、新たな構造を生成している」という脱構造主義(post-structuralism)につながる脱構築(déconstruction)理論の提案者として有名であるが、脱構築という理論そのものもまた、つねに脱構築され、つねに新たな意味を獲得していくということを意味しており、それぞれの哲学者によって、またその発言の機会によって主張の主眼が異なる。けれども、この不定形さを受容することそのものが脱構築なのである。

「歴史の歴史」展の展示法はまさに、脱構築理論の具現化といえよう。民芸を主とした古美術商として、美術品の収集を始めた杉本であるが、杉本コレクションは、決して「古美術」と呼ばれる作品に限られない。むしろ、現代美術と

古美術、そして従来、美術品として認知されず、研究対象とならなかった化石や古雑誌、宇宙飛行士の食料といったマテリアル・カルチャーも含まれている。これらは、一元的な時代や様式別に区別されるのではなく、異なる時代や空間が混在して有機的に展開する。それぞれが同質のものとして捉えられ、相対的に展示されている¹⁷。そうすることによって、既成の美術に関する思い込みや構造を破壊し、新たな意味を生み出していると考えられる。

しかし、指摘しなければならぬ、さらに重要な杉本コレクションの特徴は、その作品の殆どが、呪術や宗教に関連するという点である。以下、個別の作品について、具体的に考察する。

杉本の「日本美術史」は型破りであるが、それでも、やはり始まりは縄文時代である。今日、縄文時代の土偶や土器は「日本美術史」の巻頭を飾っているが、そうなったのは1952年に、前衛美術家の岡本太郎が美術雑誌『みづゑ』に掲載し、反響を呼んだ後のことである¹⁸。戦前の美術史では、縄文土偶は、美術品として評価されていなかったのだ。

杉本コレクションの十字型土偶⁴を杉本は「叫ぶ女」と名づけ、それを自然界との霊的な



5



6



7

- 5.《石棒》縄文時代
- 6.《消毒済の生命》2003年
勾玉 古墳時代6点、現代2点
- 7.《伝来裂》法隆寺 奈良時代
- 8.《伝来裂》正倉院 奈良時代
- 9.《反重力構造》2008年
- 10.《文殊菩薩像》鎌倉時代

交信の表現であると推測している¹⁹。土偶については、何らかの呪術に使われたとするのが通説であるが、これを受けて、杉本は「シャーマニズムの神がかり儀礼において、土偶が神の代わりとして機能し、土偶を捧げるシャーマンに神が乗り移り、異常な興奮状態の中で、神託が告げられるクライマックスにおいて、土偶が壊され、シャーマンは地に伏し、神は去る。この仮説を実証するのは、土偶の表情である」²⁰と想像力を膨らませる。

日本の縄文時代は、旧石器時代と弥生時代の間で1万年以上続いた。杉本は、狩猟採集の生活がこのように長期にわたって営まれた例は日本以外になく、その理由は、「日本の自然が過保護なほど、豊かだからである」と、言及している²¹。そのため、日本では、自然は、克服すべき対象ではなく、崇め祀るものであるということだ。しかし、こういった自然崇拜は、欧米においての日本文化のステレオタイプの捉え方ともいえる。なぜなら「自然」は「未開」や「原始」とともに「文化・文明」と対立し、非西洋としての他者構築の一要素として使われてきたからである。

縄文時代の《石棒》⁵は、1950年代のアン

ティークのアルミ製救急ベッドに横たわっている。以前の展覧会では《男根の遺言》とも名づけられたこの石棒は、古代の妊娠呪術儀礼を連想させる²²。金属製の冷たいベッドは、逆に石の造形物の生々しさと共に、その霊的な力を掻き立てる。

ところで、石棒とベッドの組み合わせは、杉本がマルセル・デュシャンに始まった、観念を重視する「コンセプチュアル・アート」に影響を受けたことを、顕著に物語っている。応用されているレディメイドのテクニックも、便器を使ったデュシャンの《泉》に代表されるものである。また、1920年、マン・レイによって撮影されたデュシャンの肖像写真も、杉本コレクションに含まれていて、デュシャンが常に杉本の創作活動・収集活動の意識下にあることを示す。さらに、杉本は、デュシャンの「そして、死ぬのはいつも他人」という墓石に彫り刻まれた言葉を禅思想に結び付けている²³。

2003年に《消毒済の生命》⁶と題された作品は、勾玉8点を消毒器に並べた作品である。このインスタレーションでは、現代制作された勾玉2個を、古墳時代の勾玉6個に混ぜて並べ、杉本氏は鑑賞者に挑戦している。新しい勾

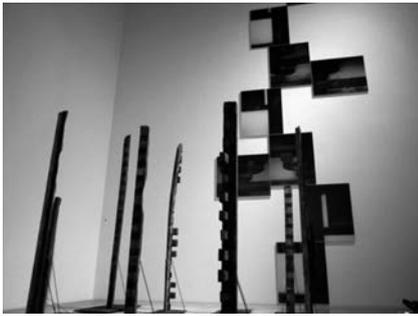
玉がどれであるのか判別するのは、非常に難しい。「現代美術」とか「古美術」という隔たりや、「美術」という観念自体が、所詮、構築されたものであり、見る人によって認知されたり、除外されたりするものであるからだ。

奈良時代に法隆寺に伝わった布⁷には、8世紀にまでさかのぼるデザインが記録されている。シルク・ロードを運ばれてきた、ベルシャの文様である²⁴。陶器や漆器といった工芸品と同じく織物は、(建築、彫刻、絵画のみが、ファイン・アートの範疇であると語られてきた)従来の正統な西洋美術史では、評価されなかったメディアであった。それを杉本は絵画のように掛け幅として表装した。ファイン・アートと同様に表装することにより、先ほどの「美術」とは何かという疑問を醸し出す。それと同時に、西洋美術史の枠組みを使って日本の美術を語るときに生じるゆがみについても考えさせられる。

また、奈良時代の正倉院に所蔵されていた《伝来裂》⁸は、天然の繊維と染料で出来ている織物であるため、保存は非常に難しく、それゆえに時間と歴史を感じさせられるコレクションである。上代において宗教儀式や宮廷儀礼には、欠かせないのが、これらの染色織物であった。



8



9



10

しかし、何よりも問題とされるのは、これらの布切が伝わったのが「正倉院」であるということだ。歴史的に重要な場所に、有名な宝物と一緒に納められていたという事実である。これも、我が家のおばあちゃんのたんすの中から出てきたりすると、仮にもし、同じ素材を使った、同じ織り方であって、かなり古いものでも価値が変わってくるわけである。物の価値は周りの状況によって、変化するということを思い知らされる。「物の価値」とは何であるのかと考えさせられるコレクションである。

《反重力構造》⁹は、限りなく様々な解釈が広がっていくインスタレーションである。直立している材木は、明治35年に補修工事で解体されたときに、傷みが激しかったため、明治の新材にとりかえられた《当麻寺東塔》の古材である²⁵。天平時代に建てられたオリジナルの三重塔は、釘を使わずに組み上げられた、法隆寺の次に古い仏教建築物である。塔の柱間は三間が普通であるのに対して《当麻寺東塔》は、初層のみを三間にし、二層と最上層が二間である²⁶。これでは、構造上ハンディキャップがあるだけに大いに疑問を投げかける建築構造でもあるのだ。おそらく、建築の強度よりも、ほっそりと

した印象を与える意匠の点を重要視した設計であると考えられる。また、塔を二つ設ける「双塔形式」は、天平時代に盛行したが創建当時の姿を留めているのは《当麻寺東塔》と《西塔》が唯一の遺構である²⁷。これらの天平時代の古材は最近になって、オークションに出回って落札した。

古材と写真の組み合わせは、現代に続く歴史の積み重ねを表している。杉本氏は、これらの古材に合わせて、《当麻寺東塔》の実物と同じの大きさの写真パネル12点をクレーンを使って壁に貼り付け、12メートルの高さに並べた。仏教では、塔の中には観音菩薩が眠っており、観音が浄土に辿りつくためには塔は高いほどいいという考えもあるが、この写真の塔の観音は浄土に届くであろうか。同じ部屋の脇に展示されていた3つのボールは、リニアモーターカーと同じ要領で空中に浮いている。ボールに施された塗料は、天平時代と同じものを復元して使用している。「いかにして重力に抗っていくか」という考え方が、天平時代の《当麻寺東塔》と3つのボールとの間に潜んでいるのだ。

ところで、当麻寺は、中将姫ゆかりの寺で、天平時代における創建のいわれは、現在、鎌

- *19. 杉本博司、前掲注(12)、40頁。
- *20. 杉本博司、前掲注(12)、56頁。
- *21. 杉本博司、前掲注(6)、38頁。
- *22. 杉本博司、前掲注(12)、52頁。
- *23. 杉本博司、前掲注(1)、232頁。
- *24. 杉本博司、前掲注(1)、90頁。
- *25. 前掲注(1)、82頁、306頁。
- *26. 『当麻寺 中之坊』飛鳥園、2003年、22頁
北川桃雄『当麻寺』中央公論美術出版、1966年、参照。
- *27. 《西塔》は、三重とも三間で、安定した量感を感じさせる。
前掲注(24)、23頁。
- *28. 小松茂美編 『当麻曼荼羅縁起・稚児観音縁起』
(日本絵巻大成24)中央公論社、1979年。

倉の光明寺に伝わる《当麻曼荼羅縁起絵巻》に詳細が述べられている²⁸。それによると、当麻寺は、用明天皇の第三皇子麻呂子親王の命により建立された。当麻寺本堂には《国宝須弥壇》に安置されている《当麻曼荼羅》が本尊として祀られている。この曼荼羅は写しであるが、その原本となった曼荼羅は、奈良時代に遣唐使が持ち帰った中国製の絹製綴織という説が最も有力である。しかし、中将姫によって織られたとか、また、絵巻には、観音菩薩が化女となって当麻寺に現れ、一晚で織りあげたと記してあるのが興味深い。中将姫の説話もまた、美術だけではなく、文学や演劇の世界でも様々なバージョンに発展し、葉の宣伝にも使われたりしながら、時代の重力に抗い今日に繋がっている。

さて、前述の光明寺所蔵《当麻曼荼羅縁起絵巻》中の《来迎図》には、阿弥陀如来のお供をする菩薩に混じって、五髻文殊が現れるが、杉本コレクションには、数多くの《五髻文殊像》が含まれている。

「歴史の歴史」展カタログの表紙にもなっている《五髻文殊像》¹⁰は「知恵」を象徴する文殊菩薩のヴァリエーションの一つである。梵名をマンジュスリーといい、維摩経、華嚴経、法華経

に登場する神仏習合の菩薩である。密教では、子供の姿で髻を結っていて、この髻の数によって、アトリビューションが変わり、五つの髻は敬愛を示す²⁹。平安時代以前に造られた像は結跏趺坐で右手に宝剣、左手に経典を持った姿が多いが、平安中期頃から本図のように獅子に乗った像が増えた。本図は、アメリカで発見され、日本で修復された。

また、文殊菩薩は、高山寺の開祖としてよく知られている華嚴宗の僧、明恵上人の前に現



11. 《明恵上人像》鎌倉時代

れたことでも有名である。幼くして両親を失った明恵上人は、九歳で文覚上人の神護寺に入り、十代で華嚴宗の教義を修めた。明恵上人は、釈尊への思慕の表現として、自分の右耳をそぎ落としたが、明恵上人の没後まもなく鎌倉時代に描かれた杉本コレクション中の《明恵上人肖像画》¹¹にはそれがよく現れている³⁰。耳を切った翌日、明恵上人は、金色の獅子に乗った金色の文殊菩薩に遭遇する宗教的神秘体験をしたと伝えられる。

承久の変で、後鳥羽院の軍が北条家に敗れたとき、明恵上人は負けた側について、落ち延びてきた者たちを高山寺にかくまった。北条家の武士が、落人狩をしたとき、明恵上人は、罪を問われるのを承知で、逃げてきた者たちをかばい、人道的にふるまったという。杉本氏は、「絵を見るということは絵を見る人間の思い込みが反映される」³¹と言及しているが、まさしく、これは美術史の構築される過程である。西洋美術史のマイケル・バクサンドールが、「美術史家は絵を記述するのではなく、画中の注意すべき点を記述するのだ」と表現しているのに共通するところがある³²。杉本は、画中の明恵上人の虚空を見つめる目を確認し、彼の精神的境地を構築しているのだ。

カメラを使わず、暗室でフィルムに直接放電して描かれる電気を、実験的に写し取った《放電場》と鎌倉時代の《雷神像》のインスタレーションには、やはり、過去と現在の融合が見られる。杉本は、《雷神像》を古くて厚い鉄版の上に設置した当麻寺の柱の上に添えつけて、雷神の靈力を誘導するための装置を作った³³。

雷神は、風神とともに日本美術史において、重要なモチーフで多くの優れた作品が残っている。絵画では依屋宗達の作品が、尾形光琳に引き継がれ、また酒井抱一がその形態を継承

している。形態は忠実に伝承されているが、やはり、時代のかたちや個人の描き方が現れている。また、宗達は、承久1(1219)年に描かれた、伝藤原信実筆《北野天神縁起絵巻》の鬼に変化した菅原道真の姿を、雷神イメージの参考にしてしている。

雷神は、「かみなりさま」として、日本の民間信仰に昔から広く普及しているが、平安時代には、仏教と重なり合って二十八部衆と一緒に千手観音の眷属となった。彫刻では、千手観音を守って三十三間堂妙法院に安置されている同じ鎌倉時代制作の《雷神像》が有名である。

1995年の《仏の海》は、前述の《雷神像》が安置されている三十三間堂に、整然と並ぶ千体千手観音像を撮影した杉本氏の作品である。どの像も、靈力を表す11の頭と40の腕を持ち備えている。千体のうち、124体は堂が創設された平安時代の作品で、その他は鎌倉時代に再興された像である。

七年にわたる交渉の末に叶った撮影であるが、これは、鎌倉時代の仏像を自然の光で見るというプロジェクトである³⁴。東山から立ち現れる朝日に照らされて、一斉に金色に輝く姿を写し取っている。杉本は、生きながら来迎図の中にいる自己を発見したと告白しているが、朝日の靈的な力を日本化された宗教に合わせるの、やはりアメリカでの日本文化の解釈が関わっていることが否めない。

三十三間堂の中央にある《十一面千手千眼観音菩薩》は、鎌倉仏師、湛慶とその弟子たちの作品であると伝えられている。

時代は、少しさかのぼるが、平安時代の《女神像》¹²は、表情やポーズからみて《観音菩薩像》に代表されるような仏像の表現にその起源を見ることができる。日本の神道は、もともと、神々のイメージをつくらなかったが、仏教伝来に伴っ



12. 《女神像》平安時代

て仏像を運び込まれると、天地垂迹が唱えられ、神道の神々も姿を与えられるようになる^{*35}。それまで、呪術やアニミズムで支えられてきた日本の精神性は、仏教伝来において、大きく変わったのである。杉本は、この点について、「仏教美術に付随する技術を用いて、神道美術が作られて」^{*36}いき、それを集めた「杉本コレクションは、その日本的靈性が形になっていくということに対して、大きな重点が置かれている」^{*37}と述べている。

杉本の面コレクションを見ていると、演劇史もまた、宗教史として捉えられている。やはり、面も、古代においては、呪術に使われ、宗教に関連付けられるからである。杉本の解説によると、「顔は人間の感情が最も表出される場」^{*38}であり、面は、自然に対する畏怖の表現としても使われた。それが、猿楽などの演劇へと発展し、室町時代には足利将軍のサポートを得て、観阿弥・世阿弥が能楽を展開させていく。

(3) 日本美術の精神性

前節で杉本コレクションを検討したが、その結果「正統な美術史」で扱われるような、例えば、狩野派や琳派、文人画といった作品が含まれておらず、その代わりに、呪術や宗教儀式に使われた精神性の高い、靈的な作品が殆どを占めていることが理解された。であるから、杉本の美術史は、宗教史もしくは、精神史であるということもできる。

ここで、触れておきたいのは、日本美術だけではなく、美術、もしくは、芸術作品の魔術的な力についてである。シカゴ大学のW.J.T.ミッチェルは、「ダブル・コンシャスネス（二重意識）」と呼んでいるが、美術品の理解の仕方には、二通りあるということだ。一方では、「マジカル・ベリブ」という美術品に対する「魔術的な信仰」であり、もう一方では、「スケプティカル・ダウト」という、「信仰」を疑って美術作品のあり方を批

- *29. 一龍は増益、五龍は敬愛、六龍は調伏、八龍は息災を示す。
- *30. 杉本博司、前掲注(1)、122頁。
- *31. 杉本博司、前掲注(1)、123頁。
- *32. 「We do not explain pictures: we explain remarks about pictures」Michael Baxandall, *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*, Yale University Press, 1985, 1.
- *33. 杉本博司、前掲注(1)、276頁。
- *34. 杉本博司、前掲注(6)、184頁。
- *35. 杉本博司、前掲注(1)、108頁。
- *36. 杉本博司×秋元雄史、「対談：美的価値と交換価値」前掲注(1)、302頁。
- *37. 杉本博司、前掲注(1)、302頁。
- *38. 杉本博司、前掲注(1)、154頁。
- *39. 「Why is it that people have such strange attitudes toward images, objects, and media? Why do they behave as if pictures were alive, as if works of art had minds of their own, as if images had a power to influence human beings, demanding things from us, persuading, seducing, and leading us astray? (---) How is it, in other words, that people are able to maintain a "double consciousness" toward images, pictures, and representations in a variety of media, vacillating between magical beliefs and skeptical doubts, native animism and hardheaded materialism, mystical and critical attitudes? (何故、人々は、イメージ、物体、メディアに対して、このようにおかしな態度をとるのだろうか？ 何故、もし絵画が生きていて、その作品に思考力があるように扱うのだろうか？ まるでイメージが人間に影響を与える能力を持っていて、私達に要求したり、説得したり、誘惑したり、よそ見をさせたりできるように？ (・・・) 言い換えれば、どのようにして人々は、様々なメディアで表現されるイメージに対する「二重意識」を維持し、魔術的信仰(根源的なアニミズム、神秘主義)と無神論的な疑念(実際の物質主義、批判的態度)の間を揺れ動くのだろうか?)」W. J.T. Mitchell, *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*, The University of Chicago Press, 2005, pp.6-11.
- *40. 「アートとは技術のことであり。眼には見ることでできない精神を物質化するための。私のアートとは、私の精神の一部が眼に見えるような形で表象化されたものである。いわば私の意識のサンプルと言っても良い。」杉本博司、前掲注(1)、5頁。

判的に分析する理解の仕方である^{*39}。この「ダブル・コンシャスネス」を念頭に置きながら、杉本の「日本美術史」の背景に再考察を加える。

杉本は、アートのあり方を、「アートとは、眼には見ることでできない精神を物質化するための技術のことであり」^{*40}と定義づけているが、これは、ユダヤ教的な考え方に非常に近い。ヘブライ語では、信仰をエムナ、アートをオマヌと言う。それによるとアートと信仰は同じ語源からなる言葉であり、アートは信仰を物質化したものであるという考え方で捉えている。

そこで考えたいのは、杉本にとつて、物質化された精神とは、具体的に何を意味しているのか、ということである。次章では、なぜ、杉本コレクションに、宗教的、または、精神的な作品が多く含まれているのか、なぜ、杉本は、精神的なことにこだわるのかを説明するために、コレクションが成立した冷戦時代の社会背景を明らかにしていく。

第2章 冷戦ジャポニズム

(1) 復活したジャポニズム

冷戦時代に興った日米の文化交流を、より深く理解するためには、それ以前にヨーロッパで大流行した19世紀のジャポニズムを念頭に置かなければならない^{*41}。いうまでもなく、ジャポニズムとは、「日本文化や芸術」に触発されて、19世紀のヨーロッパで興った芸術運動で、一種のオリエンタリズムである^{*42}。ルネッサンス以来、写実性を追求し続け、自分達の文化圏での可能性を使い果たしたと感じていたヨーロッパの芸術家たちは、蒔絵や陶器など、装飾性の高い日本の美術に触発されようとした。特に、マンネリ化していたにも関わらず、依然と画壇で権威をふるっていた保守的なアカデミズムから解放される術を探していた当時のImpressionist（印象派）やPost-Impressionist（ポスト印象派）たちが夢中になったのは、カラフルで平面的に表現された浮世絵であった。

しかし、注意しなければならないのは、オリエンタリズムという言説は常に、「他者」という観念を構築する機能を携えているということである。近代化が進み、複雑な人間関係にがんじがらめにされていた、当時のヨーロッパの画家たちが、日本美術に求めていたのは、単に、様式的な改革ではなく、精神面における単純・原始的で、開放的なユートピアだったということに留意する必要がある。当時のヨーロッパでは、「日本文化や芸術」は自分達と同等ではなく、

あくまでも、「他者」の文化芸術としてみなされていた^{*43}。啓蒙的で文明化している「自己」である「西洋」というカテゴリーを構築するための手段として、そうではない「他者」である「日本」も含む「オリエン」というカテゴリーを構築したのだ。

興味深いのは、19世紀ヨーロッパのジャポニズムが、浮世絵や陶器といった大衆文化を基に構築されていたのに対して、冷戦時代アメリカで復活した日本文化への関心は、もっと精神的で、破墨山水風の抽象的なexpressionism（表現主義）や日本庭園など、禅文化を意識した、東洋哲学に触発された芸術運動であったという点である。ここで、何故、冷戦時代のアメリカで、日本の精神性が爆発的な人気を得たかということ、杉本が置かれていた環境をからめながら検討する。

杉本は、1960年代後半、東京の立教大学で経済学を専攻し、カール・マルクスの『資本論』の影響を受けた。反資本主義な考え方は、後々までも、杉本の芸術活動、そして収集活動の傾向の基盤となる。亡命中の最晩年に撮影されたマルクスの肖像写真（名刺版写真、1883年）も、杉本コレクションにみられる。また、杉本は、大学時代、ヘーゲルやカントといったドイツ系の哲学、特にマルキスト系の理論を学んだが、これには、西洋の理論を学ぶことによって、西洋に追いつこうという意味合いを含んでいた。

ところが、カリフォルニアに移ったとき、杉本は興味深いことに気付かされる。それは、周囲のアメリカ人が、逆に禅仏教をはじめとする東

洋の思想や哲学に関心を寄せていた、ということである。そして、日本人代表として杉本は、そういった人々から質問攻めにあうのだ。杉本は、必要に迫られて、これらの質問に答えられるように日本の宗教や哲学を大急ぎで学ぶことになる。

(2) 杉本博司とフラワー・チルドレン

その、杉本氏を質問攻めにした周りの人たちというのは、フラワー・チルドレンと呼ばれる人々であった。杉本が、カリフォルニアのアートセンター・カレッジ・オブ・デザインで学んだ写真学を学んだ1970年代は、フラワー・チルドレン運動が盛んであった。杉本は、彼らから多大な影響を受けた。というよりも、杉本自身が、フラワー・チャイルドだったのだ。フラワー・チルドレンというのは、1940年から1955年の間に生まれたいわゆる、ヒップ・スター、短く言えば、ヒッピーたちのことである^{*44}。彼らは、ベトナム戦争に反対し、平和と愛を象徴する花で自分たちを飾ったことから、フラワー・チルドレンと呼ばれた。

彼らには、独特の哲学があり、宗教観念があり、文化に対する理解の仕方があり、カウンター・カルチャー（対抗文化）を掲げて、伝統的で支配的な既存文化を、痛烈に批判した。フラワー・チルドレンは、冷戦時代のアメリカがスローガンとして使っていた、資本主義・商業主義は、消費者社会を生み、裕福な人をより裕福

*41. 「The term 'Japonisme' was coined in 1872 by Philippe Burty (1830-90), a French art critic, to describe the influence of Japanese style on French art. The art that originated from this influence is called japonisque. It also symbolized the mass appeal of a quality nurtured by ceramic manufacturers and textile factories. The Paris Exposition Universelle of 1867 brought an influx of more things Japanese, as well as Japanese visitors to the city.」（「ジャポニズム」という用語はフランスの芸術評論家フィリップ・バーティによって1872年に編み出された。この用語に触発された造詣芸術を「ジャポネスク」という。大衆の関心を惹きつけた大量生産の陶磁器やテキスタイルを指すこともある。）Gabriel P. Weisberg, et al. *Japonisme: Japanese influence on French art, 1854-1910*. (Exhibition catalogue) Cleveland: Cleveland Museum of Art, 1975, xi.

*42. ここで、少し、触れておきたいのは、「他者 (the others)」という概念にまつわる問題である。欧米における「他者」という構築された概念についての論争は、三段階に渡って繰り広げられてきた。この三段階というのは、1. オリエンタリズム、2. ポスト・オリエンタリズム、3. ポスト・オリエンタリズムの批評という段階である。先のミッチェルは、西洋美術史の見解において、現代西洋美術が「自己」であるのに対して、日本美術を含む全ての非西洋美術と古美術は、「他者」とされていることを指摘している。W. J.T. Mitchell, 前掲注 (37)、7-8頁。

にし、貧困者をより貧困に陥れると解釈していたので、そんな社会を変えて、もっと素晴らしい世界を作り上げようと努力した。彼らが信じていた、社会主義や共産主義という理論は、今では古臭い、終わってしまったイデオロギーとして扱われているが、当時は、いかにして、人々が平和に助け合って暮らしていけるかを、真剣に考える理論であった。当時、資本主義というイデオロギーのためにアメリカの青年たちは、政府に次々とリクルートされてベトナムの戦場に送り込まれた。5万8千人以上が戦死し、事態は緊迫していたのだ。

ところが、結果的にフラワー・チルドレン運動は、ドラッグの過剰使用やそれにまつわる犯罪、そして、家出の子供が多数参加したり、ネガティブな事態も多く発生し、やがて解散する運命を辿った。

勿論、杉本が深く関わった、1970年代のフラワー・チルドレンというのは、いきなり興った文化運動ではなく、そこには、先行するビート運動というのが、1950年代に始まっていた。ビートたちは、日本の宗教、特に、禅仏教に陶醉していた。禅が、爆発的な人気を得たのは、1950年代以降であるが、禅文化がアメリカに紹介されたのは、もっと以前であった。

禅の教えをアメリカに広めた立役者といえば、金沢にゆかりの深い鈴木大拙(1890-1966)である。1870年(明治三年)に金沢市本多町に旧金沢藩藩医の四男として生まれた鈴木は、1897年に、アメリカに渡り、禅に関する本の出版にあたった⁴⁵。彼は、アメリカ人向け

に、禅を、その伝統から切り離して「簡素・平穏・瞑想(simplicity, tranquility, meditation)」の三点にわかりやすく省略した。鈴木が、1956年に書いた『神秘主義』では、精神的な東洋と物質的な西洋というふうに、文化的価値感が二項対立にしたがって構築されている⁴⁶。鈴木大拙は、前述の民芸運動創設者柳宗悦が学習院高校時代の英語の教師でもあった。

この鈴木大拙が、コロンビア大学で、1951年から1957年にかけて講義した禅宗文化のゼミには、当時、ニューヨークで活躍していた多くの文化人や知識人が溢れ、ジャック・ケルアック(1922-69)や アレン・ギンズバーグ(1926-97)といった、ビートの詩人や芸術家が目立った。インドや中国の他のマイナーな宗教と共に、禅仏教を、物質的な消費文化に対抗するための精神的なシステムとして奨励した⁴⁷。彼らにとって、物質的な消費社会は、デモクラシーや個人主義を建て前にして、まやかしの自由をでっちあげる大敵であった。したがって、禅による「無」という要素は、反物質主義を奨励するビートたちにとって、特に魅力的であったのだ。

ここで、ビートやフラワー・チルドレンが、反抗していた冷戦時代のアメリカの政治背景について、簡潔に述べたい。1953年から1961年の間、保守的なアイゼンハワー大統領は、国民の画一化(Conformity)をはかり、マッカーシーの「赤狩り」いわゆる、共産主義者弾圧を黙認した。冷戦時代、政府がアメリカ国民に強制していた、画一化というのは、キリスト教プロテス

タントの価値観にもとづいた、家族という社会単位で物を消費するということである。コーポレーションがプロモートする、消費社会を奨励することは、アメリカの歌い文句である、資本主義につながる。こうした画一化の強制は、次のケネディ政権やニクソン政権にも引き継がれた。

周知のとおり、1947年には、憲法第9条が正式に発表され、日本が国際平和を希求する由が伝えられた。しかし、当時、日米関係は、まだ、定まっておらず、ソビエト連邦国の力が日本の周辺国を巻き込んで、共産圏を広げているなか、1949年に毛沢東が率いる共産党が、中国の指導権を握ったとき、アメリカは、焦燥感にかられていた。アメリカの焦りは、1950年から1953年に起こった、朝鮮戦争勃発の際に高まり、1952年に、戦後七年間も滞在した駐米軍が日本を去ったときに、さらに煽り立てられた。

そういった状況下で、アメリカ政府は、日本のイメージを、第二次世界大戦時代の敵国から、友好な資本主義の同盟国として、新しく構築しなおす必要に駆られていた。この傾向は、1951年にサンフランシスコで、日本が「平和条約」に調印したとき、より顕著になった。そこで、日本を平和的な国であることを宣伝する政策の一環として、その年、サンフランシスコのデ・ヤング記念美術館で、日本美術の特別展覧会を開催することになった。当時の美術館長であったワルター・ヘイルは、東京国立博物館と協力し、史上最多であった178点の美術品を、太平洋を越えて輸送したのである。日本美術は、平和の使者として、海を渡ったのだ。

*43. ジャポニズムに、日本人に対する人種差別の要因を認識した研究もある。以下の文献を参照のこと。Elisa Evett, "The Late Nineteenth-Century European Critical Response to Japanese Art: Primitivist Leanings," *The critical reception of Japanese art in late nineteenth century Europe*, UMI Research Press, 1982, 82-106.

*44. 特に1959年から1975年まで続いたベトナム戦争に反対し、1967年の「Summer of Love」という、サンフランシスコで行われた集会に参加した人々を指す。

*45. 鈴木大拙は、東洋学者であるポール・ケラスの経営する出版社オープン・コート社で、東洋学関係の書籍の出版にあたった。彼の禅仏教に関する著作『Essays in Zen Buddhism』シリーズは3度にわたって刊行された：初版(1927)二版(1933)三版(1934)。その直後に出版されたのは、『An Introduction to Zen Buddhism』(1934)：『The Training of the Zen Buddhist Monk』(1934)：『Manual of Zen Buddhism』の三冊である。鈴木大拙の執筆活動は日本軍による1941年の真珠湾攻撃によって中断されて帰国したが、戦後もまもなく再度渡米し、『Zen Doctrine of No-Mind』(1949)と『Living by Zen』(1949)を出版した。

*46. Daisetsu Teitaro Suzuki, *Mysticism: Christian and Buddhist: The Eastern and Western Way*, Harper&Row, 1957.

*47. ビート世代は、仏教、道教、ヒンズー教、ユダヤ教のカバラ神秘主義、アメリカ先住民信仰といった様々な宗教に精神性を求めた。以下の文献を参照のこと。Fred W. McDarrah, *Beat Generation: Glory Days in Greenwich Village*, Prentice Hall International, 1996.

*48. "Loan from Japan" *Times Magazine*, August 27, 1951.

*49. 「The art of Japan is generally tranquil, not often tragic or violent. It reflects religious traditions and most of all the Japanese love of home country and country-side. Scroll, screens and woodblock prints, all highly decorative, are done with meticulous care, formalized refinement of detail and delicate beauty of color which place Japan's among the great art of the world.

(日本美術は、一般的に静かで、悲惨さや暴力性をめったに表さない。それは、宗教的な伝統を反映し、いかに日本人が自国を愛しているかを表している。巻物、屏風、木版画といった全ての作品には、綿密な気遣いが施され、細部は洗練されていて、繊細で美しく彩られている。よって、日本美術は世界でも最も素晴らしい美術の条件を満たしている。)

"A Great, Delicate Art", *Life Magazine*, December 31, 1951, 69.

*50. Kenneth Rexroth, "Peace with Japanese art: Tokyo sends its most famous treasures to San Francisco in honor of the recent Peace Treaty meeting", *Art News*, October 1951, 22-25.

*51. *The New York Times Magazine* (Oct. 18, 1953) 掲載の Hanson W. Baldwin による "Is There a Defense Against the H-Bomb?" のような記事は常に冷戦時代のアメリカのメディアにあらわれた。

1951年8月27日付けの『タイム』誌によると、この展覧会には、美術館だけではなく、日米の政府が直接、関わったことを明解に報道している^{*48}。同年12月の『ライフ』誌でも、日本美術がいかに精神的で、平和的かということが語られている^{*49}。

また、同時に、ビート詩人、ケネス・レクソロスは、同年1951年10月刊行の『アート・ニュース』において、「平和と日本美術— 平和条約に敬意を示すために、東京からサンフランシスコに送られた日本の宝物」という記事を書いている^{*50}。ここでも、レクソロスは、日本が友好的であるということを示すために、日本がアメリカを信用して、国の宝物を大量に貸し出したという点、そして、日本美術には、日本の平和的な国風が現れているという点を強調している。「日本美術 イコール 平和」という考えが、冷戦の結果として構築されたのだ。

こうなると、もう、右翼も左翼もない。一方では政府や企業が、日米関係を友好的にして日本を共産圏にさせないように、そして、日本製の商品の流通を促し消費主義・資本主義を奨励するために、また、もう一方では、ビートやヒッピーたちが、日本の精神哲学を使って、政府の強制的な画一化と朝鮮戦争やベトナム戦

争に反抗するためというふうには、それぞれのアジェンダを持って、日本美術の精神性を語った時期が冷戦時代である。

加えて、アメリカの対抗文化を奨励した知識人や芸術家たちが、日本の宗教や精神性に注目した理由として、もう一点、挙げておきたいのは、核兵器に対する恐怖心と罪悪感である。アメリカ人の潜在意識の中にあった、核兵器に関する、日本人への罪悪感、広島と長崎に限られていなかった^{*51}。1954年に、ビキニ諸島で、実験的に落とされた水爆が安全地帯で漁業を営んでいた、23人の日本人漁業者を被災者にする惨事が起こったのである。この事件は、大々的にアメリカ一般社会にむけて報道された。中でも、『タイム』誌は、怪我をした日本人漁業者が、痛々しく包帯を巻かれて、病院に横たわっている姿の写真を報道した^{*52}。記事にはアメリカの病院が日本人被害者を、いかに人道的に扱い手当てしたかということが伝えられている。結果的に、日本の宗教や精神性に関心を持つことによって、こうした罪悪感から逃れようと試みたアメリカ人は、当時、大勢いたのである。例えば、ビート詩人の、メイ・スウェンソンは、禪公案と原爆を重ねた、*The Shape of Death* (死のかたち) という詩を発表している^{*53}。

(3) 冷戦下における日米文化交流

杉本の芸術活動の方向性を語る上で、冷戦の影響下、先行する日米の文化交流がどのようなかたちで行われていたかを、簡潔に幾つかの例をあげて確認しておきたい。1950年代の日本で最も活躍していた、伝統的な日本美術の手法を借用した前衛美術運動といえば、森田子龍(1912-1999)が率いる墨人会であった。『墨美』という美術雑誌に、その編集長でもあった、森田は、江戸時代の禅僧、白隠慧鶴(1685-1768)の書をアメリカのアクション・ペインター、ジャクソン・ポロックの作品と比較研究した論文を掲載した。このようにして、森田は、伝統美術とモダン・アート、そして、西洋と東洋美術の接点を見つけようと、試みたのだ。

そんな彼に協力したのが、美術家・書道家・美術研究家の長谷川三郎(1906-1957)であった。その頃、アメリカのテレビやラジオ番組を通じて活躍していた、東洋の宗教研究家であったアラン・ワッツ(1915-1973)は、長谷川を「パリのボヘミアンと禅僧」の要素を兼ね備えていると見て、尊敬していた。ワッツは、長谷川を1955年に、アメリカン・アカデミー・オブ・アジア・スタディというサンフランシスコの教

- *52. Dwight Martinはこの水爆が広島と長崎に落とされた原爆の750倍もの威力があることを報道した。“First Casualties of the H-Bomb” in *Life Magazine*, March 29, 1954, 17–19.
- *53. May Swenson, *Beat Generation: Glory Days in Greenwich Village*, 266.
 メイ・スウェンソンは1919年生まれ、ユタ州出身。
 The Shape of Death
 What does love look like? We know the shape of death.
 Death is a cloud immense and awesome. At first a lid is lifted from the eye of light:
 there is a clap of sound, a white blossom belches from the jaw of fright,
 a pillared cloud churns from white to gray like a monstrous brain that bursts and burns,
 then turns sickly black, spilling away, filling the whole sky with ashes of dread;
 thickly it wraps, between the clean sea and the moon, the earth’s green head.
 Trapped in its cocoon, its choking breath we know the shape of death: Death is a cloud.
- *54. Bert Winther-Tamaki, 前掲注(2)、58頁参照。
- *55. 杉本博司、前掲注(1)、240。
- *56. 「---in Zen Buddhism, some of whose traditionally militant monks are shown here. During the last war all but an octogenarian and the chief priest of the monastery shown in these pictures, Heirinji temple near Tokyo, followed Japan’s armed forces into battle. Now they follow only the rigid work schedules and intense meditation which identify the Zennists, for they are the spiritual descendants of the 6th Century Indian teacher who sat nine years in profound abstraction until his legs withered and fell off.
 (…ここに見られるように、禅僧たちには軍需組織の伝統があった。戦時中、東京近辺にある平林寺においては、80歳の住職を除く全ての僧たちが、この日本の伝統に従って武装していた。しかし現在では、彼らは禅僧としての厳格な法則に従い、6世紀の昔、彼らのインド人祖師が、足の腐り落ちるまで9年間に亘って座禅を行ったのに倣い、ひたすら座禅に励むのみである。)」
 “Warrior Monks Today Meditate” *Life Magazine*, December 31, 1951, 66–68.
- *57. James Nickerson, “Japan sets the table”, *The New York Times Magazine*, August 16, 1957, Section 6, 48–9.

育機関に招待し、講義を依頼した。渡米後の長谷川は、アメリカのアクション・ペインター、フランツ・クラインと互いに協力しあい、影響しあって、作品制作にあたった。

また、フランツ・クラインは、後に、禅文化をはじめとする、日本美術から受けた影響を否定しているが、彼の作品には、紛れもなく彼が日本美術から学んだ形跡が辿れる。その一例として、クラインと長谷川三郎の友人関係が、挙げられるが、日米安保条約が成立した1951年に彼らは手紙のやり取りを始めるのだ^{*54}。主に話題になったのは、クラインの《カーディナル》という1950年の作品についての論議であった。クラインの作品と、日本の水墨画との関係を語った長谷川への返答として、クラインは、彼自身がまだ、画学生であった頃、ポストン美術館に通って、尾形光琳、雪舟、そして、北斎の作品に強く感銘を受け、自分の作品にとりいれたことを供述している。その証明として、クラインの1956年の作品《Luzerne》が、尾形光琳の《八橋》に基づいて、制作されていることは一目瞭然である。

(4) 米国メディアによって構築される日本のイメージ

杉本コレクションには、1927年から1970年代の『タイム』誌が含まれているが、初めて、杉本が、日本人の肖像が表紙になっている『タイム』誌に遭遇したのは、ニューヨーク、マンハッタンのチェルシー地区の古雑誌屋であった。その表紙は、人相が悪く描かれている、シンガポール戦略で功績をあげ「マレーの虎」と称された陸軍大将、山下奉文の肖像である^{*55}。

実に、この週刊雑誌は、日本をはじめとする、東アジアに関する記事を数多く報道した。というのも、『タイム』誌と『ライフ』誌の編集長兼オーナーのヘンリー・ルースは、ミッションナリーの息子として、1898年に中国の青島で生まれ、14歳になるまで育ったため、アジアには常に多大な関心を抱いていた。

第二次世界大戦中の『タイム』誌は、勿論、日本を危険な怪物としてそのイメージを構築した。ところが、冷戦時代に入ると、日本がアメリカの重要な資本主義連盟国となるため、このイメージは取り消される。

そこで、ルースは、すでにカウンター・カルチャーとして流行していた禅文化を使い、日

本の平和的で友好的なイメージを『タイム』誌や『ライフ』誌の誌面で繰り広げる。たとえば、「Warrior Monks Today Meditate (座禅に励む今日の禅僧武人たち)」という記事が1951年12月の『ライフ』誌に掲載されるが、これは、戦時中の兵士としてみなされていた日本人を、精神的・平和的で安全な禅僧に仕立て上げる、典型的な例といえるであろう^{*56}。1955年3月には、仏教特集も出している。

メディアは、精神的な日本のイメージの他に、女性的な日本のイメージを作り上げている。それは、エキゾチックなキッチンや、インテリアであったり、女性のファッションであったりする^{*57}。1950年代、戦後のアメリカ企業には、日本をマニファクチャアの拠点とし、日本製の商品をアメリカのマーケットで消費するというアジェンダがあった。アメリカの大衆に、安くて、魅力的な商品を購入させるために、こういったイメージで洗脳しようという試みであった。消費者願望を煽り立てるための、企業戦略でもあったのだ。

結語にかえて —

杉本博司のナレーションとメッセージ性

以上、杉本博司の作品とコレクションを検討し、その背後にあった冷戦時代の社会背景を考察した結果、杉本の「日本美術史」が精神的な面を重視して構築されている理由が浮き彫りにされた。

しかし、杉本博司の「日本美術史」の真の魅力は、時代の流れに敏感な杉本のナレーションの根底に、戦争と芸術に対する問題意識が流れているからではないかと私は考える。冷戦時代は終わったが、現在は、テロ時代 (Age of Terror) であるといわれている。冷戦時代に構築された杉本独自の美術史は、現在進行形で、このテロ時代を反映しながら再構築され続けているのだ。杉本は、「人間とはとりもなおさず戦争が生み出した自然界の奇形児」であると唱えている^{*58}。

例えば、杉本は、1997年に、建築シリーズの《ワールド・トレード・センター》¹³という作品を制作している。センターは、ツイン・タワーと呼ばれていたが、「双子」の通称はこの建築物の人格化を示す。神々が住む宗教的建築物と、精神が住む人間の身体に喩えることは、古代からの慣習でもある。そうした意味から、このセンターは資本主義の精神が住む建築物・身体であったのだ。杉本は、2001年、ニューヨークで9・11を経験し、アトリエのテラスからセンターの崩壊を、いわば、資本主義の象徴の死を目の当たりにした^{*59}。冷戦時代、資本主義というイデオロギーこそが、第二次世界大戦後の日米関係の要であったことは忘れられない。そして、テレビ・ニュースの報道者が大声をはりあげて叫ぶ「カーミカーゼ・アタック!!!」とい

う言葉を聞いた。それが「神風」を示していることに気付くのと同時に、1945年大戦末期のアメリカで、日本帝国海軍による神風攻撃の報道を聞いたかのような錯覚を起こした。杉本は、「大戦中、日系人は敵性外国人として財産を没収され多くは収容所にいれられた。世が世なら、私の身にも降り掛かる敵性外国人への転落の恐怖を感じずにはいられなかった」と供述している^{*60}。

日本人は「戦争は終わった」と聞いて育ち、常に「戦争は終わった」と言い聞かされ続ける。しかし、世界に目を向けると、戦争は終わっていないし、特にアメリカは、ホットとコールドで戦争をし続けている。アメリカに住む日本人は、この「戦争は終わった」という勘違いと、いつ勃発するか分からない危機の狭間で、日々を送っている。

興味深いのは、杉本の作品中に現れる一見、国粋主義的な表現である。しかし、《旭日照波》のような作品を見ると、杉本は国粋主義者ではないことが明瞭である。朝日のようなデザインが施されている、アメリカ製ティファニー社の銀器の中に納まっているのは、隠岐の海景写真、そして、その内側は、昭和天皇の蟬人形の写真である。天皇陛下のイメージは、敗戦を境に戦中の武人から、平和的な植物学者に転換するが、ご真影の代りに蟬人形を使うところに杉本の悪ふざけのトリックがひそんでいる。なんとというユーモアの感性であろうか。この作品は、大正11年 (1922) 摂政就任の新年の歌会始で、陛下が詠まれた歌の視覚化である。勿論、この後、日米関係は悪化の道を辿り、破局を迎える。そして、筆者には、どうしてもこの作品が、今日の日米関係のあり方への批判だと思えるのだ。



13

杉本は、著書『苔のむすまで』に、「海外在留が長くなると、もっと日本を知りたくなくて、もっと日本人になりたくなる」と記している。杉本は国際的に活躍しているアーティストだが、長期にわたって海外に暮らしていると、自分の日本人アイデンティティを意識するようになるのは、筆者のような者でも共感するところである。このアイデンティティというのも、また、普遍的に存在するのではなく、周囲の文脈に合わせたり、流されたりして構築、また再構築され続けていくものであるからだ。

最後に、前述のミッチェルのダブル・コンシヤスネス理論をもう一度、引っ張り出して応用すると、杉本の「日本美術史」は、一種の「マジカル・ビリーブ」史であるが、それに「冷戦ジャポニズム」という時代背景を使った解釈を加えていくことで、同時に「スケプティカル・ダウト」の歴史にもなるということで本稿の締めくくりとしたい。

*58. 杉本博司、「戦争と芸術—美と恐怖と幻影」展図録、京都造形芸術大学、国際芸術研究センター、2007年、8頁。

*59. ワールド・トレード・センターは、グローバル化と発展し尽くした資本主義の象徴として、世界中の人々に捉えられていた。ミッチェル、前掲注 (37)、13頁。

*60. 杉本博司、前掲注 (57)、10頁。

13. 《ワールド・トレード・センター》
建築シリーズ、1997年

[参考文献]

- ・岡倉天心『日本美術史』日本美術院版、1922年初版
- ・岡本太郎「縄文土器論」『みづゑ』1952年2月号
- ・加須屋誠『美術史と他者』晃洋書房、2000年
- ・小松茂美編『当麻曼荼羅縁起・稚児観音縁起』（日本絵巻大成24）中央公論社、1979年
- ・佐藤道信『《日本美術》誕生—近代日本の「ことば」と戦略』講談社選書メチエ、1996年
- ・村田大輔「反重力構造—『歴史の歴史』というかたち』『歴史の歴史 杉本博司』新素材研究所、2008年、306–309頁
- ・谷信一・野間清六編『日本美術辞典』東京堂出版、1952年
- ・杉本博司『昔のむすまで—time exposed』新潮社、2005年
- ・杉本博司『歴史の歴史 杉本博司』新素材研究所、2008年
- ・杉本博司『歴史の歴史 杉本博司』六耀社、2004年
- ・『当麻寺 中之坊』飛鳥園、2003年、22頁
- ・北川桃雄『当麻寺』中央公論美術出版、1966年
- ・ “A Great, Delicate Art”, *Life Magazine*, December 31, 1951, 69.
- ・ Baxandall, Michael. *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*. Yale University Press, 1985.
- ・ Derrida, Jacques. *Archive Fever: A Freudian Impression*, Translated by Eric Prenowitz, University of Chicago Press, 1998.
- ・ Ernest E. Fenollosa. *Epochs of Chinese and Japanese Art: An Outline History of East Asiatic Design Volume I and II*, originally published by William Heinemann in 1912; reprinted by Stone Bridge Press in 2007.
- ・ Evett, Elisa. “The Late Nineteenth-Century European Critical Response to Japanese Art: Primitivist Leanings,” *The critical reception of Japanese art in late nineteenth century Europe*, UMI Research Press, 1982, 82–106.
- ・ “First Casualties of the H-Bomb” in *Life Magazine*, March 29, 1954, 17–19.
- ・ Klein, Christina. *Cold War Orientalism: Asia in the Middlebrow Imagination, 1945-1961*, University of California Press, 2003.
- ・ “Loan from Japan” *Times* magazine, August 27, 1951.
- ・ McDarrah, Fred W. *Beat Generation: Glory Days in Greenwich Village*. Prentice Hall International, 1996.
- ・ Mitchell, W. J.T. *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*, The University of Chicago Press, 2005.
- ・ Nickerson, Jame. “Japan sets the table,” *The New York Times Magazine*, August 16, 1957, Section 6, 48–9.
- ・ Okwui Enwezor, *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art* (Exhibition catalogue), ICP/Steidi, 2008.
- ・ Rexroth, Kenneth. “Peace with Japanese art: Tokyo sends its most famous treasures to San Francisco in honor of the recent Peace Treaty meeting,” *Art News*, October 1951, 22–25.
- ・ Said, Edward W. *Orientalism*, New York: Pantheon Books, 1978.
- ・ Daisetsu Teitaro Suzuki. *Mysticism: Christian and Buddhist: The Eastern and Western Way*, Harper&Row, 1957.
- ・ “Warrior Monks Today Meditate” *Life Magazine*, December 31, 1951, 66–68.
- ・ Weisberg, Gabriel P. et al. *Japonisme: Japanese influence on French art, 1854–1910*. (Exhibition catalogue) Cleveland Museum of Art, 1975
- ・ Winther-Tamaki, Bert. *Art in the Encounter of Nations: Japanese and American Artists in the Early Postwar Years*, University of Hawaii Press, 2001.

亀田和子 (Kazuko Kameda-Madar)

ホノルル在住日本美術史家。ハワイ・パシフィック大学美術史学講師。立命館大学客員研究員。ハワイ大学修士課程終了後、京都大学留学・京都国立博物館研修を経て、2011年プリティッシュ・コロンビア大学博士号取得。主な研究課題は、中国の画題が描かれている日本近世絵画。また、古典文化と現代美術の関連を考察する。主要論文：「風俗《曲水宴図》の思想と変容—月岡雪斎と窪俊満を例として—」『風俗絵画の文化学』思文閣出版、2009年；「《蘭亭図》の図像解釈学—「楊模」と「図蘊」のイメージを中心に—」『アートリサーチ』立命館大学紀要Vol.12、2012年等。