

〈内なる自然〉の美学——醜をめぐって

西村 清和

1 〈内なる自然〉の可視化

シンディ・シャーマンの一九七〇年代後半のシリーズ《アンタイトルド・フィルム・スチール (Untitled Film Stills)》(1977-80)の登場人物は、八〇年代のカラー写真になると徐々にそのアイデンティティを失い、孤独や混乱や絶望の度合いを深めていく。一九八六年の《惨事 (disaster)》(1986-89)シリーズでは、それは決定的なものとなるが、ここでわれわれは、おそらくわれわれの生理にとってもっともおぞましく、不快で、吐き気をもよおすもの、正視に耐えないもの——血痕が飛び散りハエがたかる腐敗した死体 (Untitled #173)、腐乱し、カビの生えた残飯や吐瀉物 (Untitled #175, 145, 236, 239)、巨大なミミズのスバゲティ (Untitled #172) など——に直面させられることになる。

もっとも、血や尿などの体液や排泄物、吐瀉物、腐敗物などが現代アートのなかに浸入してくる現象は、シャーマンにかぎったことではない。七〇年代以降、女性の性器や生理にかかわるパフォーマンスのように、ときに「ボディ・アート」と呼ばれるようなタイプのアートがさまざまなかたちで出現する。これらフェミニズム・アートにおいて問題になっているのは、ケネス・クラークが「裸 (naked)」に対置する「ヌード」(1)のように、男の視線によって理想的とされた女性像の抑

圧と疎外に対抗して、むしろ「裸」の身体を、女性の生理や欲望もふくめてあからさまに提示し可視化することによって、そのアイデンティティーを奪還しようとする企てである。ヌードの、大理石のように美しくつややかな皮膚が裂けて、「表象の外にあり解剖学と生理学の対象とされる無媒介の残余としての裸の身体」⁽²⁾が露出するとき、メアリー・ダグラスがいうように、この皮膚をつらぬく裂け目、「肉体の開口部」から溢出する唾液や血、乳、尿、糞便、涙などは「肉体の限界を超え」⁽³⁾ることで、フェティッシュ化された身体表面を支える文化に対する脅威となる。

身体の内部分と外部を分かつ皮膚そのものもつこの両義性を「アブジェクション」ということばで名指したのは、周知のようジュリア・クリステヴァである。アブジェクションとは、汚物、腐敗物、塵芥、血やうみでまみれた傷口、汗、さらには死体の分泌液、糞便といった「身をそむけさせる反感や吐き気」をもたらず事物に対して「生きるために絶えず私が身をもぎ放す」⁽⁴⁾ふるまいであり、わたしが自然から「文化へ上昇する糸口」⁽⁵⁾である。しかもこの「棄却されるもの（アブジェクト）」は、がんらい自分が摂りこみ、あるいは自分の内部から吐きだすものである。ここからクリステヴァは一気に、フロイトとラカンのドグマを引きよせる。それは「自我が存在するために身をもぎ離れた忌わしい辺境へ自我を連れ戻す」⁽⁶⁾が、この両義性においてそれは、自我にとつてはその無意識の古層においてつねに魅了することをやめない快楽であり、苦しみながら味わわれる快楽、つまりは倒錯である。

フロイトやラカンのドグマについては、ここでは論じない。それがたんなるお話しなのか、尊重すべき理論なのかを判定する材料をわたしはもちあわせないからである。だがすぐなくとも現代のアートが、クリステヴァのいう「アブジェクション」という事態に注目し、これを可視化しようとしているのは事実である。そこで問われているのは、自我や精神や理性や文化の統御をこえたひとつの超越、われわれの「内なる自然」である。

文化のタブーをこえて、内なる超越としての「自然」を可視化しようとするアートは、フェミニズム・アートにかぎらない。一九八七年にアンドレス・セラノは一枚の写真作品を発表するが、それはアメリカ家族連盟(AFA)や保守系の議員

たちのはげしい非難を喚起することになった。小さな十字架像が深みのある金色の光輝のなかに漂うこの作品は、ルーシー・リパードによれば、「そのタイトルがこれが制作されたプロセスを暴露していなければ、なんら怒りを買うはずもなかったものである」⁽⁷⁾。そのタイトルとは『小便 キリスト (Piss Christ)』であり、それが作品が置かれるコンテクストを変化させることで、作品を「吐き気 (disgust) の対象へと変質 (transform)」させたのである。だがアートと呼ばれる「術」が、美的なものを愛でる独自の美的フレーミングの「社会的実践であり、ディスクールであり、あるいはディシプリンであるならば、そもそもひとに吐き気をもよおすような、一般に「醜」と呼ばれるメディアを用いるこれらの企ては、それでもアートでありうるのか。この問いに答えるためには、美の快を機軸に展開してきた「美的なもの」についての近代の言説にとつて死角である醜について、あらためて反省してみる必要があるだろう。

2 「美的なもの」と醜

カントは『判断力批判』第一部第一章「美の分析論」冒頭で、「なにかあるものが美であるか否かを判別するために、われわれはそのものの表象を：構想力をつうじて：主観がもつ快・不快の感情に関係づける」⁽⁸⁾というのだが、じっさいには趣味判断の規準はもっぱら「快」である。なるほど「崇高」はその大きさに適合できない感性や構想力にとっては「不快」なのだが、しかしそれはたとえ「消極的な快 (negative Lust)」⁽⁹⁾ではあっても、やはりある種の「快」、理性の快の経験である。それゆえ、趣味判断に不快がどのようにかわるのかは不明なままにとどまる。じっさいカントは『判断力批判』では、醜についてほとんど言及することがない。カントはこれに先立つ『人間学遺稿』では、快を「A」、不快を「-A」、そのどちらでもなく「無関心 (Gleichgültigkeit)」を「A」と「-A」との「相殺 (ein Gleichgewicht: A - A = 0)」とつづの「非A (non A)」とつづ、これにそれぞれ「美、平凡 (alltägig)、醜」⁽¹⁰⁾を対応させている。つまり「-A」とつづの醜は、美に

対立するなにかを指示しているが、美と醜の相殺としての「非A」というのがなにを意味するかはなおあいまいなままである。この点について一七七二年の『論理学 (Logik Philippi)』では、カントはより踏みこんだ規定を提示している。美の完全性に対して「醜は…なにか積極的なものであって、たんに美の不在というよりはむしろ、美に対立するなにかの实在 (Daseyn)」⁽¹¹⁾であり、たんなる「欠如」ではなく「剥奪 (Beraubung)」として、それは「誤謬」や「病」に対応する。これに対して、美でも醜でもないものは「無味乾燥 (Trockenheit)」であるが、そこに見られるのは「作為 (das Gekünstelte)」つまり「その (芸) 術ができそこないである (fehlgeschlagen)」という事態である。一七八九年の『論理学 (Logik Polnitz)』ではカントはより明確に、「美を美でないものから (醜であるものからではなく、というのも美でないものとはかならずしも醜ではないから) 判別することが趣味である」⁽¹²⁾という。それゆえカントにとって純粹に美的な趣味判断とは、ある対象が美であるか美でないかの判断であり、判定の根拠はそれが快をあたえるかそれとも快が欠如しているかにある。ここで快の欠如としての「非―美」とは、色やかたちや音の構図やコンポジションにおけるあるべき秩序や調和や均衡の欠如や不足としての無形式や非形式、つまりはできそこないであり、それに対するわれわれの「美的」な反応とは、まずは「不快」というより「非―快」としての「無味乾燥」や「無関心」であるだろう。それゆえ、ある対象を不快にもとづいて醜と判定するのは純粹に美的な判断ではありえない。

それにもかかわらず、『判断力批判』には唯一、芸術の美と関連して、醜について言及しているつぎのような箇所がある。

「美しい術 (芸術) の特長は、まさにつぎの点、つまり自然にあっては醜いものあるいは不快なもの (mifällig) でも、これを美しく描写するという点にある。凶暴さ、病氣、戦争の荒廃なども、痛ましき (Schädlichkeiten) とつて、きわめて美しく描写される (beschrieben) ことができるし、絵画のなかでならいっそう美しく描かれる (vorgestellt) ことができる」⁽¹³⁾

ここでカントは、いったいいかなる根拠にもとづいて、「凶暴さ、病気、戦争の荒廃」を「醜いものあるいは不快なもの」と判定したのか。これについてポール・ガイアは、カントの「醜の判断は、純粹に反省的な美的判断ではまったくなく、感覚的な (sensory) 判断、さもなければ実践的な判断に依拠している——つまりこの判断は、ある種生理的ないし心理的な点で不愉快な (disagreeable) もの、あるいはわれわれの思慮や道徳実践にかかわる理性の光に照らして悪や害悪 (bad or evil) であるものに対してわれわれがもつ不快の感情の表現をふくんでいる」⁽¹⁴⁾というが、これはおそらく正しい。だとすれば、カントにとって醜についての経験は、概念にもとづいた「感覚」的に不愉快で不快な経験として、美——自由美であれ付属美であれ——についての「美的感性」のレベルの「快」に対立するのではなく、生理的・心理的な「快適さ」や道徳的な善の「適意」に対立するものである。おそらく『判断力批判』におけるカントは、醜についての不快の経験を「美的・感性的」経験と考えていたのだろうが、カントの美的判断論の原理からすれば、じっさいにはそれは、「感覚」にかかわる否定的判断ではあっても、原理上「美的・感性的」な判断にはいってこないものである。カント以後の近代美学が美的カテゴリー、つまり美的判断にはいつてくるかぎりでのカテゴリーとして、グロテスクとならんで「醜」を立てるとき、これまでの議論をふまえれば、それは厳密には醜とはことなつた、たとえネガティブでもある種の美的な質といふべきだろう。

近代美学として、最初に醜を体系的に論じたローゼンクランツの『醜の美学』(1853)は、「醜の美学。なぜいけないのか?」⁽¹⁵⁾という挑戦的なことばではじまる。ここでも、「嫌悪すべきもの」としての「醜は美の反対」であり「負の美 (das Negativschönen)」として、あるいは「美的醜 (das ästhetisch Häßliche)」⁽¹⁶⁾として、美と醜とはおなじ価値次元におかれた美的カテゴリー内部のスカラー上の両極とされている。だがじっさいのところ、ローゼンクランツの醜は、作品「全体のために」美の法則に服せられ、これによって「理想化」された醜であり、「この宥和のなかで笑いとほえみをさそう無限の明るさが生まれ」、滑稽となるたぐいのものである。醜は芸術のなかで滑稽として、狭義の美ではないにしても「美的調和の意味における美」、つまりは美的カテゴリーの一種として、崇高やグロテスクともども美の理念のなかにとりこまれる。

ローゼンクランツ自身ははっきりとは自覚してはいないにしても、かれの議論のなかにはたしかに、一般に「醜」ということばがびびかせる多義性にふれている部分がある。かれが「しかるべきかたちをもつべきもののかたちが定まらないとき、私たちはあるべきかたちと比較して、その欠落を醜と感じる」⁽¹⁷⁾というとき、この「美の普遍的法則」をそこなうかぎりでの相対的な醜とは、カントのいう「非―美」にあたる。一方でローゼンクランツも、端的に「嫌悪すべきもの」としての醜にも言及している。現実の腐敗や汚物、排泄物、また汗、鼻水、糞尿、膿など「有機体から切りはなされて腐敗にゆだねられる死物」はただただ「吐き気をもよおしおぞましいもの (das Ekelhafte)」であるが、それは「自然の秩序づけられた営みを逆転させ、口を肛門に降格させ」⁽¹⁸⁾、こうして「感覚に反するものを味わうことを私たちの感覚に要求する」ものであり、その「吐き気が美的にそぎ落とされ」て美的対象となることのとうていできないものである。

このように、一般に醜と名指されている対象や現象についてのこれらの議論のなかには、三つのこととなった次元、ことなつたレベルが見えかくれしている。ひとつはそれ自体で醜であるもの、「吐き気をもよおしおぞましい」もの、つまり生理的・感覚的な、したがって非美的なレベルで不快であり、したがって美的判断にはいってこないものである。これに対して、一般には醜と呼ばれるが美的判断の対象となるものもあり、これには、その基準に照らして美的に十分な快をあたえる水準に達していないある種の欠如、欠損であるもの、それゆえむしろ「非―美」と呼ばれるべきものと、おなじく美的判断の対象となるが古典的な「美」のカテゴリーにははいらず、それゆえローゼンクランツが「笑いとほほえみをさそう」滑稽やグロテスクに言及するように、近代美学が特異な美的カテゴリーのひとつとして「醜」と呼んできたものがある。

ウンベルト・エーコも西洋美術における醜の表現の歴史を概観した『醜について』で、「醜が…吐き気 (disgust) のような情動的反応を引きおこすすれば、醜について美的判断をなすことが可能なかどうか」⁽¹⁹⁾と問いかけつつ、一般に醜と呼ばれているものを、「醜そのもの (排泄物、腐敗物、からだじゅう吐き気をもよおす悪臭をはなつ炎症をもつひと)」と「部分と全体の有機的関係における均衡の欠如として理解された形式にかかわる醜 (formal ugliness)」そして「これら両者

の芸術的肖像」としての「芸術的醜 (artistic ugliness)」という「三つのこととなった現象」に分けている。もっともエーコ自身は、「醜そのもの」についての美的判断は可能かという問いに対して、答えを保留したままである⁽²⁰⁾。われわれとしては、あらためて「醜」と呼ばれる三つのこととなった現象を説明することで、醜についての美的判断は可能なのかどうかう問いに答えよう。

3 醜の美学

(1) 美的欠如としての醜

「美的」ということばを伝統にしたがって「美的に快い (aesthetically pleasing)」⁽²¹⁾ という意味で使うならば、しかもここの「快」を、美のみならず、近代美学が命名した崇高や悲劇的、喜劇的、ピクチャレスクやグロテスク、またロマン主義が称揚した「関心をそそるーおもしろさ (das Interessante)」や「特性的 (das Charakteristische)」など、賞賛や是認をもふくむ美的肯定性にともなう感情効果というできるかぎりひろい意味で用いるならば、美的な快の欠如としての醜とは、特定の時代や文化、また特定の領域における美的フレーミングが設定する「美的なもの」の肯定的基準に照らして、その水準に達していない不十分な美的質であり、できそこないを意味する。

一九五九年の論文「美的概念」の時点では、シブリーは醜についてはごくわずかしかふれていないが、そこでかれが「醜い、あるいは忌まわしい (hideous)」とは「恐怖や嫌悪 (fear or repulsion)」とった非美的な関心にむすびついた美的質を名指す「否定的な美的用語」⁽²²⁾ だというとき、この醜はたんなる欠如やできそこないとしての醜のみならず、エーコが「醜そのもの」と呼ぶような質も想定されている。だが一九九六年の死後遺稿としてのこされ、二〇〇一年に論文集に収録され出版された「醜についての覚え書き」になると、五九年の論文では美的質一般に数えあげられていた、けばけばしい

(garish)、派手な (gaudy)、陳腐な (trite) に加えて、不恰好 (ungainly)、平板な (plain)、いっぺん (very ordinary) などが「否定的な美的価値 (negative aesthetic value)」な(こ)「美的ネガティブ (aesthetic negatives)」⁽²³⁾とされる一方、醜もまずは美的に肯定的な質をある程度において「毀損 (deformed)」し「逸脱 (denormalized)」するかぎりで「美的にネガティブ」な質のひとつとされることになる。ここであらば、「平板な、ごくふつうの」といわれるようなものを美しくも醜くもない「美的に中性の」ものとし、この「美的価値のゼロ度」⁽²⁴⁾を中点とする美的な質のスカラーの一方の極に「美の理想」を、そしてこれの対極に美の基準を最大限毀損する醜をおく。それはあたかも、無味を中点として甘さと酸っぱさが対極をなし、あるいは無関心 (indifference) を中点として愛と憎が対極をなすのとパラレルである。そのとき醜以外の多様な美的ネガティブは、毀損や逸脱の度合いに応じてこのスカラー上の特定の位置に置かれることになる。醜が美の基準からの最大限の逸脱としてこのスカラー状の消極性の極に置かれるとしても、それはやはり欠如としての醜であり、それゆえそれは五九年の論文で言及した「恐怖や嫌悪」にむすびついた醜、美の対極に立つ独自の質としての醜ではない⁽²⁵⁾。じっさい「覚え書き」では五九年の立場を修正して、一般には美が快や賞賛をもたらすのとパラレルに醜は「嫌悪、憎悪、反発、吐き気」をもたらすといわれているが、そのつながりは必然的ではないという。ヒキガエルの顔が嫌悪をもたらすとしても、ひとはこれを「顔」として見て、ひとが顔にもつ一定の基準との相対性においてであって、もしもこれを「たんに抽象的な彩色や模様」として見るならば「それは嫌悪をもたらすどころか、きれいで美しく魅力的であるかもしれない。また、多くのばあいひとは醜とされるものを「きわめてクールに判定する」のであり、かならずしもこれに吐き気や不快を感じるわけではない。じっさい「多くの醜とされる事例は、ただどちらかといえば醜、あるいはいくらか醜」⁽²⁶⁾であり、われわれに嫌悪をあたえるほど強いものではないし、これらが自分に近づきすぎず一定の距離をとって見ているかぎり、またこれをその対象の内実ではなくたんなる「見かけのこと (a matter of appearance)」として見ることができればあいに、そのような人や物が自分に近づきすぎないかぎり、ひとはこれをクールに判定できるというのである。

なるほどシブリーは他方で、上に見た「美的にネガティブ」な質とはことなった醜、「たとえばわずかであってもある度合いで、物理・肉体的 (physically) あるいは精神的な意味において」汚い、下劣な、獣的な (brutish)、人間以下の (sub-human) 邪悪なといわれる質、あるいは「おびやかす、危険な」質をもつもの、つまりわれわれが「苦痛や反感や憎悪」⁽²⁷⁾をもつことが「自然な反応」であるような醜の存在をも認めてはいる。だがシブリーがあげるこの意味での醜の質のなかには、「美的にネガティブ」な質と、けっして美的判断にははいってこない「それ自体で醜」といわれるべき質とが入り交じっていて、この点でかれの議論はあいまいなままである。

ともあれ「醜」ということばをめぐる混乱は、一方でこの語が上にあげられたようなさまざまな「美的にネガティブな質」を包括するアンブレラ・タームとして用いられつつ、他方で、その感覚・生理的嫌悪や吐き気のゆえに美的次元における反応を遮断し、美的判断を不可能にするような質を名指すべく用いられるという、その両義性に由来する。

(2) 芸術的醜

カントも指摘するように、それ自体は美的にネガティブなものか、あるいはそもそも美的判断にははいってこない感覚・生理的な嫌悪をもたらす、ほんらい醜と呼ばれるべきものであるにもかかわらず、それが文学や絵画作品のなかに描かれれば美的判断の対象として、滑稽やグロテスク、戦慄やスリルといった独得の美的にポジティブな効果をもつことがある。キリスト受難や殉教を描いた伝統的な宗教画には、グリューネヴァルト《イーゼンハイム祭壇画》(1515) やメモリング《柱に縛られたキリスト》(1485-90) など血まみれのリアルな描写が見られるし、カラヴァッジョの《ホロフェルネスの首を切るユディット》(1599) やヘラルト・タフィットの《シザムネスの皮剥ぎ》(1928)、ズンボによる蠟細工《ベスト》(1931-34) などは残酷な処刑やおぞましい病の場面をきわめてリアルに描いている。またボスやブリューゲル、十七世紀オランダの風俗画などには、排泄や嘔吐、猥褻などを描いた例はいくらでも見られる。

従来ひとびとはここに、グロテスクの美、殺しの美、残虐美などとよばれるパラドックスを見いだしてきたが、すでに別の機会に論じたように⁽²⁸⁾、それは「悲劇の快」というパラドックスと通底するものである。ひとしはしばしば、こうした描写をよるこぶるまいを人間本性に根ざすサディズム・マゾヒズムと関連づけて論じてきた。だがこうした議論の多くは、作品の描写内容とそれが読者・観客にもたらす感情効果とを混同するというあやまりを犯している。「この作品は悲しい」というとき、それが悲しい場面をモチーフとして描いていることと、それがこれを見るわれわれを悲しくさせるということとはべつの問題である。同様に、蛇や死体や殺しの場面など、現実醜い対象を描いていることと、それが観客にあたえる美的な効果ないし美的な経験とは区別しなければならない。それゆえローゼンクランツがこれを「美的醜」と呼び、エーコが「芸術的醜」と呼ぶとき、それが意味しているのは、それ自体は醜い対象の芸術的、美的表現としての美的カテゴリーである。そのかぎりでも、ほんらいの「醜」、つまり嫌悪や吐き気をもたらし、目をそむけさせるものという意味での醜と呼ばれるべきではないだろう。

つとにレッシングがいうように、詩人や画家はこうした現実には醜く不快なモチーフをとりあげるにあたって、それに対して読者や観者が嫌悪感や吐き気を覚えて目をそむけなることなく、滑稽や「戦慄や恐怖」——じっさいにはスリルやサスペンスというべきだが——、イロニーやフモールといった一定の「美的」な質として受けいれ味わうことができるように、それぞれが用いるメディアとそれに応じた「術(アルス)」のちがいに応じて、この材料を調理し制作するのであって、それが美的なディシプリンとしての詩や絵画という「アート」の仕事なのである。もちろんどの程度までなら、その描写が嫌悪や吐き気をもよすことなく美的判断のうちにとどまるかは、その時代や文化における美的フレーミングにかかっている。

(3) 感覚・生理的醜

シブリーが「覚え書き」で、醜が問題になるのは多くのばあいその対象の「現実」ではなくたんなる「見かけのこと」で

あり、したがって醜の経験の多くはクールな判定だというとき、かれは醜い対象についての文学や絵画における再現描写を念頭に置いていたのかもしれない⁽²⁹⁾。アリストテレスも、実物を見れば苦痛を覚えるような忌まわしい動物や死体のようなものでも、それが模倣再現されたイメージであれば、これを冷静に見ることで対象についての知識をえ、また画家の模倣のみごとな術に感嘆することが、われわれにとっての快となるとしている⁽³⁰⁾。そうだとすると、現実には醜く不快なものが再現描写されてたんなる「見かけ」のイメージ、近代美学のいう「仮象」になりさえすれば、それらはすべて現実のもつ脅威や嫌悪が遮断されてクールな美的判断の対象になるというものでもない。さきに見たズンボの《ペスト》など蠅人形であるだけに、ひとはこれを美的に見ることはなかなかできなかっただろうし、おそらくこれを制作した目的も、美的な作品としてよりは記録や標本として、さらには「メメント・モリ」の教訓として制作したのだろう。そうだとすれば、これはむしろこれを見るひとびとに文字通りの嫌悪と吐き気をもたらすことで、人生に対する反省を促すためのものということになる。しかも現代では、よりリアルな記録メディアとして、絵画や蠅人形に代わって、写真があり映画がある。なるほど娯楽映画のばあいには、たとえば『スラムドッグ・ミリオネア』(2009)の冒頭のスラムと糞便の描写のように、ときに一瞬のショック、ぞっとさせ目を背けさせるようなショットがあるとしても、制作者はストーリー全体の文脈のなかで、それがスリルやサスペンスといった一定の美的効果をもつためにこれを用いるのがふつうであり、それが映画制作の「術(アルス)」というものである。だがこれらのショットがドラマの文脈から切りはなされてそれだけで提示されるとすれば、レッシングが美的な感情を「つよめる要素として役立つ」⁽³¹⁾というようには機能せず、結果としておそらくそれらは感覚・生理的な嫌悪や吐き気を引きおこし、とうてい美的反応を引きだすことにはならないだろう。それが報道写真や倒錯的なスナッフ・ムーヴィーのような現実の記録であれば、なおさらである。それゆえこの点からいえば、シブリーよりはむしろカントが先に引用した箇所につづけて言及する、つぎのような主張のほうが妥当である。

「ただしある種の醜だけは、それがその自然本性のままに描かれるならば、それはどのような美的な適意 (Wohgefallen) も、したがってどのような芸術美 (Kunstschönheit) をも破壊せざるをえない。それはつまり、吐き気 (Ekel) をもよおさせるような種類の醜である。というのもこの対象は、それがたんなる想像のなかでイメージ (表象) されるだけであっても、われわれが極力抵抗するにもかかわらず、その享受を押しつけてくる (zum Genusse aufdrängen) かのような、奇妙な感覚のうちにイメージされるために、その対象の人為的に作られた (künstlich) イメージとその対象の自然本性そのものとは、われわれの感覚においてはもはや区別がつかなくなり、それゆえ前者のイメージを美と見なすことが不可能になるからである」(32)。

カントはここではたしかに、美的な適意を規準とした「非―美」としての「美的」な醜とは根本的にことなつた、感覚・生理的なレベルでの「反応」としての吐き気をもよおすような醜について語っている。それがどうあつても芸術的な再現描写のモチーフとならないのは、それが(芸)術によるたんなる見かけのイメージにすぎないとしても、想像のなかでさえ、当の対象の現実の自然がもっている嫌悪すべきおぞましい質を享受すべくわれわれに押しつけてくるからであり(33)、これに對してわれわれは、この享受を拒み自分の外へと斥けるべく、吐き気をもってあらがうほかないからである。芸術的醜が、現実には醜であっても、その再現描写によって一定の効果をえるべく美的次元へととりこまれ変容させられたものであるのに対して、吐き気をもよおす感覚・生理的醜のあるものは、たとえ再現描写によってたんなる「見かけ」のイメージへと変えられても美的判断のうちへととりこまれ、美的質へと変容することはなく、逆に表層のイメージの美的次元を破壊して、おぞましい感覚・生理的な現実の自然を露出させてしまう。

「趣味(味覚、gout)」とは、字義通りには「口にいれ」、内部で消化することであり、「吐き気(dégout)」とはこれを拒絶すること、したがって「口からだす」ことである。デリダがいうように口とは、そこでことば(ロゴス)が発せられるこ

とで世界の「ロゴス—フォーネ中心主義的な体系」⁽³⁴⁾を打ち立てると同時に、食べられるものと「食べられないもの(dégoût)」を分かつことで「快を秩序づける」趣味の場、したがって「味覚の場ないし消費の場」として、われわれにとって外部と内部をつなぐ特権的な器官であり境界である。だが「吐き気をもよおす当のもの(le dégoûtant)」は、「つとにローゼンクランツが「過剰は自然の秩序づけられた営みを逆転させ、口を肛門に降格させる」⁽³⁵⁾というように、この口という境界を介しての快の秩序づけを果たす『判断力批判』の体系を「解体してしまう」ほどの力をふるうものである。それは美的判断の「体系の絶対的な他者」としてこの体系から排除されつつ、この体系の「限界を描き、またそのパレルゴンの枠組みを描く(内的であると同時に外的な)縁」⁽³⁶⁾として、それ自体は「けっして消化されないもの、表象「再現」代理」されず、語られない」もの、「猥褻なもの」、それゆえ「その特異性において、名づけえないもの」である。それはわれわれがけっして口に入れて「享受(jouissance)」できず同化できない「吐き気」それ自体であり、「吐き出したい」という欲求(envie)である。これに対してわれわれはただ、「それはなにであるのか、という問い」を発し、それは「みずからを吐き出させる(se faire vomir)当のもの」であると答えるほかはない。しかしデリダは、すべて哲学的な問いというものは名づけえないものをなんとか名指そうとする企てにおいて、すでにひとつの枠づけを、パレルゴンを構築する動きであり、これによってそれは「ことば(parole)によって和らげ、語(verbe)でもってなぐさめ、激励する」一種の鎮痛作用をもつという。なぜなら哲学がこれを「吐きだされたもの・吐瀉物(le vomir)」と名づけるとき、この語は「肛門的なものの代わりに口唇的なものを置く」⁽³⁷⁾ことで、解体の危機に直面した「美の体系」を修復し、これによってあの名づけえず表象しえない「吐き気」という絶対的な他者も、いまや「美の体系」にとって「それ自身の他者(son autre)」へと取りこまれるからである。それゆえこの語は「そのまずさ(悪趣味)そのままに(son mauvais goût même)、哲学にとってひとつの妙薬」⁽³⁸⁾なのだ、とデリダはいう。そうだとすれば、われわれの内なる自然、われわれ人間とその文化はそれに対してただ「吐き気をもよおす当のもの」というほかはない絶対的な他者を、たとえ悪趣味でも目をそむけることなくなんとか表象可能なもの

にしようとする現代アートの企てもまた、一種の鎮痛作用に賭ける「術」というべきかもしれない。

4 醜の審美化——反美学

シャーマンやセラノの作品にはたしかに、吐き気をもよおすもの、「醜そのもの」に接することで美しい芸術やよき趣味による「快の秩序づけ」とこれによって分節された文化の秩序を転倒しようとする「反美学」が支配している。そうだとすると、いかにしてそれらはお独自の美的フレーミングの一社会的実践であり、一ディシプリンである「アート」であるのか。

アメリカ・アリーナスは、シャーマンの写真を見てひとはまず、その表層をおおう「かすかにきらめくテクスチャーや色彩」のもつ「不気味な美に (uncanny beauty) おびき寄せられる」⁽³⁹⁾ といい、キャサリン・モリスも、『惨事』シリーズがもつ「抽象的な美」に言及する。だがこうしたいいかたには、伝来の美的形式主義がひびいている。モリスはまた、シャーマンの作品が「血糊と暴力のスペクタクルにおける快楽」⁽⁴⁰⁾ を喚起するともいうが、これはキャロライン・コスマイアーが、クリステヴァのアブジェクションのもつ「倒錯の快楽」を念頭に置いて、シャーマンの「嫌悪をもたらすと同時に魅了するような、美的な操作」⁽⁴¹⁾ に言及するのと同様に、古典的な「悲劇の快」や「ホラーの快」のパラドックスに帰着する。だがこうしたパラドックスはすでに見たように、作品に描かれたそれ自体吐き気をもよおす対象と、それがアートの作品のなかで観客にあたえる美的効果を混同することに由来する。

シャーマンにあるのはおそらく、ノーマン・ブライソンが指摘するように、古来「ミーマーシス」の術としてのアートにおける、表象とリアルのあいだのあたらしい関係性である。ブライソンは『フェアリー・テール』に登場する身体を、蠅人形館や恐怖の館に展示されている拷問にかけられ切り刻まれる、あのズンボに見られたような身体になぞらえるが、しかし

伝統的な蠟人形館とシャーマンの写真館のあいだには、両者がイメージにかかわるその「表象の体制」において決定的なちがいがあるといえる。蠟人形館は、物理的に安定した「リアル」の細部にいたるまで忠実な模写としての「表象＝再現」をめざす「ポスト・ルネサンス美学の究極の所産」⁽⁴²⁾であり、オリジナルの身体はここでは「端的に世界に、現に存在する」リアルと考えられている。これに対して近代には、フォーコーがいうように、生身の「身体を見えなくするというプロジェクト」が啓蒙主義のもとで進行し、さらにポストモダン^{サイト}はそれをシミュレーションにまで表層化した⁽⁴³⁾が、だからといって身体における「痛み」は厳然と存在するし、感覚する身体は「リアル^{サイト}の場」であることをうしなうことはない。この意味で、シャーマンのイメージは「ポストモダンにおけるゴシック・リバイバル」⁽⁴³⁾なのだ、ブライソンはいうのである。シャーマンにしても、それがイメージである以上、デリダのいう名指せず表象不可能な吐き気そのもの、その肉感や湿り気をつかみ取することはできない。それでも、これらのイメージがたとえ一瞬でもかきたてる吐き気と「惑乱 (disturbance)」は、「リアルの出現を告げる」。

ハル・フォスターも、シャーマンのいくつかのイメージにおいてわれわれは、「保護のためのスクリーンなしに、猥褻な対象にふれることは……どのようなものであるかをかいま見ることになる」⁽⁴⁴⁾という。ここで「猥褻」とは「シーンの外 (ob-scene)」を意味し、それは表象がイメージをむすぶ表層の「シーン、イメージ・スクリーンに対する攻撃を暗示する」。シャーマンのような現代アートがスクリーンの保護のない猥褻のトラウマに魅了されるのも、かれらが「ポストモダニズムのなかで抑圧されたリアル」をふたたび「所有することを欲する」⁽⁴⁵⁾からだ、というのである。

もっともブライソンにしてもフォスターにしても、シャーマンの写真が美的であるかどうかについては言及しない。ただ《セックス・ピクチャー》については、ブライソンはこれを「死のコメディ (comedy macabre)」⁽⁴⁶⁾という。だがこのコメディは、伝統的な美的カテゴリーとしての醜やグロテスクの滑稽さへと回収されるものではない。たしかにアーリーナスがいうように、シャーマンにとって「ダブル・テイクは武器である」⁽⁴⁷⁾にしても、その「術」は通常の喜劇役者の、シヨッ

クをあたえておいて、これを滑稽へと回収し、笑いの快楽へと消化させるのとは逆むきに、たとえ滑稽やグロテスクや哄笑が表層を彩るとしても、その周縁にはあの名指しえない「恐れ（恐怖）の雰囲気」を分泌させているといったたいものである。

シャーマン自身は、「おもしろさ（funny）」がキュートになると、役に立たない。それはむしろ恐怖（terror）へとむかうべきである。：ショック（あるいは恐怖）は、性的な構成要素がじっさいに代理しているもの——死、力、攻撃、美、悲しみ、など——に由来するべきである」⁴⁸と述べている。そして、彼女がこの伝統的なグロテスクとは逆方向にむかうためにとった美的戦略とは、すでに《フィルム・スチール》で独自に開発した方法、それが単独では吐き気をもよおし目をそむけさせるような対象であっても、「このイメージをストーリー全体の部分として」⁴⁹提供するハリウッドのホラー映画の文法を利用し引用することである。しかもシャーマンの写真の単独のイメージは、ホラー映画のスタイルのように、じっさいにはつぎのショットへと、そしてストーリーの全体へと美的に組みこまれることはないために、われわれはバルトのいう「垂直の読み」⁵⁰、一枚の写真断片内部への微細な読みと、それが外示する現実へと方向づけられるために、それは審美化に完全には懐柔されることのない感覚・生理的吐き気の力を失うことはない。

それゆえ彼女にとって問題なのは、世界のリアルの吐き気をもよおす「醜いー現実」を内容としつつ、しかしあくまでも「美的なもの」にかかわるアートの術とディシプリンにおいて、これにただ目をそむけさせ逃避させるのではなく「おもしろい」ものとして目を引きつけ関心をそそること、しかしシュレーゲルやユゴーらのいわゆる「関心をそそるーおもしろさ」のように、最終的に安心させるものを用意して美的決着を目指すのではなく、どこまでも観客の不安を表象の限界（エッジ）に宙づりにしたまま、この宙つりのうちにあの名指しえないものの分泌を経験させることにある。

セラノの作品もまた、ひとを表象のエッジに立たせる。マイケル・ブレensonは『ニューヨーク・タイムズ』紙上で、セラノの一九八九年のショウの印象を「写真はすべて、あざやかで、簡潔で、ひとを誘惑するような彩りをもっている」⁵¹と記している。一九九三年の《モルグ》シリーズのショウについて、シュジェルダールは、死体をあつかうセラノの

「容赦のない審美化 (aestheticizing)」⁽⁵²⁾ を非難している。一方でホップスは、これを非難する上のような批評は「美がセラーノのアートの本質的な要素であること、そして伝統的な観点からすれば不快でけしからぬ主題が見せる輝きによって観客を誘惑することによって、それはその緊張を高めているのだということに気づいていない」⁽⁵³⁾ という。

セラーノ自身は《小便 キリスト》について、「わたしの意図はキリストを美的なものにする (to aestheticize) ことでした。美しい光、とわたしは思うが、それは写真を審美化します」⁽⁵⁴⁾ といい、また「わたしの写真においては、小便は嫌悪すべきものではなくて、たいへん美しいものであり、美しく輝く光なのです」⁽⁵⁵⁾ いう。だがそのかれ自身も認めるように、「血や小便は、意味論的に過重であり、抽象や封じ込めによって手なずけられるものではない」⁽⁵⁶⁾ 以上、セラーノの「審美化」は、形式主義の審美化ではありえない。この点についてシンシア・フリーランドは、「血や尿を用いる」セラーノのイメージは、内容がなんであれアートによってこれを理想化し浄化しようとする近代の「形式主義の美学」を無効にすることによって「われわれの焦点を、内容の美学 (an aesthetics of content) へとむけさせる」⁽⁵⁷⁾ という。ここにいう内容とはもちろん、身体形式であるつややかな皮膚に覆われたその「内なる自然」としての肉であり、体液である。この、われわれにとっての根源的な内容、われわれにとって不可視の「内なる超越としての自然」をいかに可視化するか、しかもいかにそれを「審美化」するかが、セラーノにとってのアートの術である。

セラーノは、一九八六年の《ミルク、血 (Milk, Blood)》の造形にあたっては「モンドリアンの単純さとエレガンスとを考えていた」⁽⁵⁸⁾ といい、また八七年の《血》、《ミルク》、《小便》ではイヴ・クラインの単色の絵画に着想を得ているという。このシリーズでかれははじめて、血の赤、ミルクの白について第三の色として小便の黄色を使うことを決断するのだが、自分の「パレットに、あたらしい色を必要としていた」⁽⁵⁹⁾ セラーノにとって、作家自身のことは信じれば「小便は自然な選択だった」。だが、セラーノが自分の作品をモンドリアンやイヴ・クラインなどの純粹抽象になぞらえてみせるとしても、血や尿という意味論的に過重な負荷のかかった素材は、純粹な抽象の境界を裂開させずにはおかない。事実一九八五年

の《血の十字架 (Blood Cross)》では、十字架の抽象的な幾何学形式をもつプレキシグラスの継ぎ目が粗いために赤い血のしずくが外側の表面に滲みだしている。この純粹な抽象と体液の過重な意味とのあいだの矛盾と緊張にこそ、現実の内容を抽象したモダニズムの形式主義の審美化とは逆むきの、そしておそらくはシャーマンとも共通する、形式から内容へ、つまりは現実の実体へといたろうとするセラノの美的戦略がある。

5 醜の越境——非美学

現代の吐き気をもよおすものにかかわるアート、いわば「アブジェクト・アート」には、じつはもうひとつのバージョンがある。それは一九六〇年代以降のボディ・アート⁽⁶⁰⁾に對抗して、七〇年代以降「現実の危険や苦痛をとまなうアクションやパフォーマンスで応じた」⁽⁶¹⁾より過激なボディ・アートである。これにはクリス・バーデンの、自分が袋のなかにはいつてカリフォルニアのフリーウェイにおかれることで現実の死の可能性をも作品の一部とする《デッドマン (Deadman)》(1972) やフォルクスワーゲンの屋根にクリストのように両手を釘づけにされる《釘づけ (Trans-fixed)》(1974) のようなパフォーマンス、オルランの自分の顔をつぎつぎと整形手術で変形させていくパフォーマンス《聖オルランの転生 (the Re-incarnation of Saint-Orlan)》(1990 年以降)、マリナ・アブラモヴィッチの、居あわせた観客に六時間のあいだカミソリをふくむさまざまな道具を使って自分の体を自由にさせる《リズム・ゼロ (Rhythm 0)》(1974)、ルドルフ・シュヴァルトコグラールやデヴィッド・ネブラダの自傷のパフォーマンス、さらにはヘルマン・ニッチュの、子羊や雄牛の血をふんだんに使って執り行われる《狂宴神秘劇 (Das Orgien Mysterien Theater)》(1957-) の原始的で呪術的な儀礼のパフォーマンスなどである。

これらが目指しているものについてドーン・パールムッターは、「個人的、社会的な束縛を、浄化の儀礼形式としての肉

体的犠牲をつうじてとりのぞく」ことで、個人の「変形 (transformation)」をつうじて「霊的なものを再生すること」⁽⁶²⁾にあり、その結果として、それらは西洋文化の基礎をなす諸価値を攻撃することになるという。ネブラダの自傷のパフォーマンスにしても、個人のレベルでは、ディディエ・アンジュが「自分自身に苦難という現実の覆いを課することは、中身をつみこむという皮膚の機能を修復する試みでありうるだろう。…わたしは苦しむ、ゆえにわたしは存在する。…身体がそのリアルな対象としてのステイタスを獲得するのは、苦難をとおしてなのである」⁽⁶³⁾というように、それはリアルな肉を傷つけ、その苦痛を根拠にしてはじめて、それを包む表層の皮膚に投影されるべき自我にいたることで、心的統一を回復しようとする絶望的試みであるだろう。だが、これら行為主体にとっては、それは個人の霊的「変形」の企てであり、いわばこれら自身にとってのセラピーの一種だとしても、他方でそれはアートとして観客にむけて、その参加と反応をもとめる形で執り行われる以上、パールムッターにしても「ひとはいかにして、これらパフォーマンス・アートとしての活動を、これとはべつのサドマゾヒズムの行為と区別するのか」⁽⁶⁴⁾と問わざるをえない。

儀礼という点からいえば、パールムッターもいうように、これらにあって観客はあくまでもアートのイベントの観客でしかなく、厳密にいつてそれらは共同体における「血の犠牲の宗教的な儀礼や儀礼的な苦行」⁽⁶⁵⁾の遂行とはなりえない。じっさい子羊や雄牛の血をふんだんに用いるニッチュのパフォーマンスにしても、その宣言書が「諸感覚のほとんど倒錯的なエクスタシスはわれわれの魂 (psyche) を、神話的な暴力情況とサド・マゾ的パラドクス：において、あからさまに、最大限に示される緊張状態の解除へと置きいれる」⁽⁶⁶⁾というように、ギリシア悲劇とキリスト教のミサとフロイトの無意識と、そしてワグナーばりの「総合芸術 (Gesamtkunstwerk)」とニーチェ的な「酩酊の哲学 (eine Philosophie des Rausches)」のごった煮である。ニッチュ自身は、「わたしは全創造の表現である。わたしは、汝らのうちにとけ込み、汝らと一体化する」といって司祭や救済者を気取るのだが、しかし「汝」と名指されたこのパフォーマンスに立ち会う観客は、真剣に儀礼に参加する共同体の構成員ではなく、ユージン・ゴニーのいうように⁽⁶⁷⁾、文字通り神秘「劇」の観客として、たばこを吸

い、ビールを飲み、談笑してこの血みどろのショウを、いわば時代錯誤の悪趣味なごっこ遊びとして見ているのである。これがゲイでエイズ感染者のロン・アシーが一九九四年三月五日、ミネアポリスのキャバレーでおこなったパフォーマンス《儀礼による変形・抜粋 (Excerpted Rites Transformation)》のばあいなら、『ニューヨーク・タイムズ』のつたえるところによれば⁽⁶⁸⁾、かれは「自分自身を犠牲に供する一種のシャーマンとして、あるいは悪魔払いの儀式を執りおこなう上級司祭として舞台に登場」するのだが、これに立ち会った百名近くの観客はけっして心おだやかではなかったらう。というのもアシーは、アントナン・アルトーの「残酷演劇」やクリス・バーデンに影響を受け、またバタイユのエッセー「太陽肛門 (solar anus)」を直接名指すパフォーマンスで知られるが、九四年のこのパフォーマンスでは自分の頭蓋に鍼灸針を、腕に注射針を刺して血を流し、また外科用メスで共演者のダリル・カルトンの背中にその儀礼にかかわる模様を刻みつけて、それによって出血した血をしみこませたペーパータオルを物干し用のロープにくくりつけてこれを観客の頭上に宙づりにしたからである。じっさいにも観客のひとりとは州の保険衛生局に、観客がエイズ感染の危険にさらされたと苦情をもちこみ、地方紙もこれをセンセーショナルに報道した結果、じっさいにはカルトンはエイズ感染者ではなかったにもかかわらず、観客をエイズ感染者の血の危険にさらしたパフォーマンスとして全米に議論をまきおこすところとなった。

たしかにここにあるのは、もはやたんに見られたり表象されたりするだけではすまない身体、パールムッターがいうように「読解不可能な、脱臼させられた、意味作用をもたない物質」⁽⁶⁹⁾として、けっしてヌードとして再現されることのない裸の「肉 (flesh)」である。この意味でオルランは自分のパフォーマンスを、ボディ・アートとは区別して「肉のアート (Carnal art)」と呼ぶ。ローズは「芸術と非芸術 (nonart)」とを分かちつたつの本質的な指標」として「意図と変形 (transformation)」をあげて、オルランのパフォーマンスにはこのふたつが認められるとして、「わたしはこれをアートと呼ぶ」⁽⁷⁰⁾という。オルランのタブーに挑戦する探求は「正常さと狂気を分ける境界と、芸術を非芸術から分ける線とを再考するべくわれわれを強いる」が、それは「病理的ふるまいというよりは美的行動」であり、「アートの限界の探査」だというのであ

る。オルランがゼウクシス以来知られている画家の、現実には美しい女性の各部分をつなぎ合わせて理想の美を追究する方法にしたがって、ブーシェ《ヨーロッパ》の口、ダ・ヴィンチ《モナ・リザ》の額、ボッティチェリ《ヴィーナス》のあご、ジェローム《ブシュケー》の目など七つの部分を選んで、七回の整形手術を計画したのは、ローズがいうように、男が抱いてきた「女の神話的イメージを脱構築する」企てであり、また彼女が「宗教的な殉教と、整形手術による現代の美の受難のあいだ」にバラレるな関係を見ているというのもおそらくそうなのだろう。しかしさらにローズが、その「イマージャー」がもたらす内臓にひびく（visceral）効果と感覚に対する過重な負担は「観客を」疎外するために、それを判断し解釈するのに必要なデータ・コメントを用意するに十分である」というのはどうだろうか。ローズは、オルランがブレヒトにならって「観客に感情移入を呼びおこすよりはむしろこれを疎外する」ことで「美的距離をつくりだす」というが、ここにある距離は、美的距離やデータ・コメントというよりは、目をそむける嫌悪と離反の距離ではないか。ローズがオルランに認める「美的行動」とは、それが「内臓にひびく効果」つまりは生理的嫌悪や吐き気とはことなつたどのような反応をわれわれから引きだすものなのだろうか。かくいうローズ自身も一方では、オルランのパフォーマンスはやはりわれわれを「マゾヒズムは美的意図の正当な構成要素だろうか、われわれはここでアートではなく図解された精神病理にかかわっているのではないか」という、心穏やかならぬ疑問⁽⁷⁾のうちにいくと告白せざるをえないのである。

たとえある意味での「意図と変形」がそこには見られるとしても、ローズがいうように、死の可能性や、顔の整形や、肉体の切断や流血を、そのアブジェクトのままに呈示するこれらのパフォーマンスがアートと呼ばれうるかどうかはきわめてうたがわしい。デュシャンが現実の便器を《泉》と名指しギャラリーに展示することを意図することで、それがアートへと変容したことを思えば、現実の死や血まみれの顔や肉体をそのまま呈示するバーデンやオルランやネブラダのパフォーマンスもアートといえるのではないかという主張もありうるだろう。デュシャン自身は《泉》にかんして、自分は便器という「ごくふつうの生活用品」をとりあげ、この「対象に対するあたらしい思考（thought）を創りだした」⁽⁸⁾というのだが、同

様にバーデンやオルランやネブラダにしても、「リアル」をそのまま呈示することでそれについての「あたらしい思考」を創りだしたのだというかもしれない。だがコンセプチュアル・アートがたんなる意図にもとづくもっぱら知的な営為ではなく、美的な次元をめざす「アルス」としてのアートであるかぎり、それがつくりだす「あたらしい思考」は美的な次元で経験されなければならない。《泉》にしても、便器と呼ばれた物体の「あたらしい思考」のもとで、便器がもっていた美的質とはことになったあたらしい美的質——ダントーなら「大胆不敵で厚かましく、無礼だが、しかし機知に富み抜け目がない」⁷³と名指す——を獲得したのであり、それはたんなる変形や整形とはことなっており、リアルなふつうの「物」のアートの「作品」への美的「変容」であり、それをもたらしたデュシヤンの意図とコンセプトは、そのかぎりでもアートの「アルス」なのである。腹立ちまぎれに相手のベッドに絵の具をぶちまけると、ベッドは絵の具によって傷つき汚され、そのかぎりで変形するが、ベッドそれ自体が他のものや他の質へと変容するわけではない。だが、伝説によれば画家がカンヴァスを買うお金がなかったので自分のベッドをカンヴァスとしたというラウシェンバークの《ベッド》(1955)にあつては、ベッドの上に絵の具がドリッピングされ、抽象表現主義の絵画のように壁に掛けられることで、それはベッドとしての「その機能」をうしないつつも、睡眠、夢、病氣、セックス——人生におけるもっとも親密な瞬間——とのつながりをうしなうことはない⁷⁴。作品として、そして画家自身の「絵画はアートと人生の双方に関係する。∴(わたしは、この両者のあいだにあるギャップのただなかで活動するべく試みている)」ということばのままに、いわば画家自身の「自画像のように個人的な」⁷⁵作品へと美的に変容している。

ヘレン・モルスワースは、《ベッド》に先立つラウシェンバークの作品《黒の絵画 (Black Paintings)》(1953)に見られるテクスチャーと色彩——「絵の具の塗りたくられたようす、それがもつさまざまな度合いの粘りぐあい、そしてその色合い——便のような茶色と黒」⁷⁶——が糞便を思わせるのを禁じえないといい、またかれの「コンバイン」の端緒となった《赤の絵画 (Red Paintings)》(1954)の血を思わせる赤に「破裂し、散乱し、すべてのものの表層を流動する身体の恐怖」

を見ることで、この時期の「ラウシェンバーグの作品は、身体がもたらす所産——糞便、汚れ、血——をつうじて身体のカタログを作成した」⁽⁷⁾ ものだという。モルスワースによれば、一九五〇年代は「身体を記録するという問題」がアーティストたちに共有された時代であり、たとえばジョン・ケージの沈黙の作品にしても、沈黙のうちに「作動しつつある自分の神経組織」がだす高音と「めぐりつつある自分の血液」⁽⁸⁾ がだす低音を、つまりは「身体の内奥にひそむ」音を聴きとることによって身体をより親密に知り、その内奥を聴きとりたいという欲望にもとづいている。ラウシェンバーグにしても「絵のなかにいたい——ジャクソン・ポロックの「自分は字義通りに絵のなかに」いることができるという有名な発言のよ——うに——というのではなく、絵を自分の身体の上に存在させること、逆にいえば自分の物質性をカンヴァスの上に存在させたい」⁽⁹⁾ と考えているのだとモルスワースはいうが、これによってそれ自体はおぞましい身体の内奥のリアルな物質性は、カンヴァスという、そしてベッドという美的なアルスの「スクリーン」を介してようやく見つめられ、聴きとられることができるものとなるだろう。

だがネブラダがみずからの身体をカミソリで切り刻むとき、それが疎外された身体に対する憎悪と拒絶のふるまいであり、これによってアイデンティティーを回復するためのセラピーや自己儀礼であるとすれば、そのとき流出する血は浄化のメディアとして、憎悪さるべき身体を決定的に傷つけ、汚し、これによってほんらいあるべき穢れなきアイデンティティーへの霊的変形をもたらすかもしれないにしても、だがこれを見まもるわれわれの前に現前する、傷痕と流血とを身に引きうけて血まみれに変形した「物」としての身体が美的な「作品」へと変容するということが、果たしてありうるのだろうか。自傷者にもおそらく、みずからを傷つけつも死にいたらないある種の手加減、またネブラダの写真集『自画像 (Autoportraits)』⁽²⁰⁰⁰⁾ が見せるように、ナイフや炎で自分のからだをさいなむ〈ディシプリン〉の厳格なスケジュール⁽⁸⁰⁾ に見られるような自傷の儀礼的なプロセスといった、いわば「自傷のアルス」ともいえるべきものはあるのだろう。だが、あたかもプロレスの興行としての流血のアルスのように、自傷のアルスをパフォーマンスとして見せるとき、はたしてこのアルスは、

「人生とアートの双方」に関係し、「この両者のあいだにあるギャップのただなかで活動する」美的なアルスとしてのアートたりうるだろうか。

ふつうの物のアートへの「変容」を語るダントーは、宗教画における血を流す殉教者の描写のようにひとをとまどわせ、心をかき乱しはするがなお伝統的なアートの枠内にある「惑乱のアート (disturbing art)」と区別して、こうした過激な企てを「ディスターベイションのアート (the arts of disturbance)」⁽⁸¹⁾と呼ぶ。「ディスターベイション」とは、「マスターベイション」との類比にもとづくダントーの造語であり、「ディスターベイション・アート」とは「イメージが現実生活に介入することで、ある種実存的なけれん (spasm) を生みだす」ことを企図するものである。じっさいこれらのアートにおいては、たんなるイメージではなく、まさに「ひとを惑乱させる (disturbing) 類の現実そのもの——猥褻、全裸、血、排泄物、身体切断、リアルな危険、現実の苦痛、死の可能性」⁽⁸²⁾がその構成要素である。これによってディスターベイション・アートは、アートの起源と考えられてはいるが、もはやうしなわれたプリミティブな暗い衝動にアートをもう一度接続することをめざすが、それはアートがほとんど魔術のようなものであった段階を回復しようとする「退行的な身振り」である。

ダントー自身は、こうした現代の「ディスターベイション・アート」について、自分は「いつもその部外者であり、それをただ病的で不毛だと見ているから」これをたのしむことはないという。しかしその一方でかれは、「プリミティブな宗教儀礼における一種の司祭としてのアーティストというコンセプト」や、アートの起源としての呪術にはあった「リアリティーを捕獲する力」を回復しようとするコンセプトそれ自体には否定すべからざる力があることを認め、「それゆえ、こうした恐るべきミッシェンになうアーティストの勇気を否定することは困難なのである」⁽⁸³⁾ともいうのである。だがわれわれとしては、ルシアン・クルコウスキーが、シュヴァルツコグラールのような自傷のパフォーマンスには、交通事故の凄惨な現場がそうであるように、それに対するわれわれの「恐怖や同情の感覚が美的な反応を〈排除し〉、それにへんならの余地も

あたえず、それに対して「反立的」⁽⁸⁴⁾だから「美的快をふくむことはない」し、これをアートとするのは「カテゴリー・ミステイク」だという主張をよしとしよう。なるほど、タトゥーやピアスなどいけば伝統的なボディ・アートともいえ、それを美的なものとするかどうかは、さまざまな時代や地域における共同体や文化における特定の美的フレイミング⁽⁸⁵⁾にかかっている。現代のボディ・アートが、そうした既成の美的フレイミングが現実の状況にそぐわなくなっているとの認識のもと、「生のリアル」への渴望にもとづくあらたなフレイミングの企てであることはたしかなようである。それにしてもアートが、アートワールドが共有する美的フレイミングのもとでの美的関心にもとづく「アルス」でありディシプリンである以上、そういうものを欠いたまま、ただ声高にあるいは自虐的に「なまの自然」を露出しあるいは投げつけるふるまいが美的なものとは思えないし、また美的フレイミングの倫理性に照らしてもそうしてよいとは、わたしには思えない。これらを実として認めるアートワールドも、少数派とはいえたしかに存在するのだろうが、すくなくともわたしはこれをアートとは認めたくはないし、おそらくそうしたアートワールドの住人となることはないだろう。

註

- (1) ケネス・クラーク『ザ・ヌード』、高階秀爾・佐々木英也訳、美術出版社、一九七一年。
- (2) リンダ・ニード『ヌードの反美学』、藤井麻利・藤井雅実訳、青弓社、一九九七年、三六ページ。
- (3) メアリー・ダグラス『汚穢と禁忌』、塚本利明訳、思潮社、一九八五年、二三〇ページ。
- (4) ジュリア・クリステヴァ『恐怖の権力——〈アブジェクション〉試論』、枝川昌雄訳、法政大学出版局、一九八四年、六ページ。
- (5) 同上、四〇五ページ。

- (9) 同上、一三三ページ。
- (7) Lucy R. Lippard, Andres Serrano: The Spirit and the Letter, in: *Art in America*, April 1990, vol. 78, No.4, p. 239.
- (8) I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Dritte Auflage, Berlin, 1799, S. 3f.
- (6) Ibid., S. 76.
- (10) I. Kant, Anthropologischer Nachlaß, in: *Kant's gesammelte Schriften*, hrsg. von der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften, Bd. XV, Dritte Abtheilung, Handschriftlicher Nachlaß, 2. Bd., Erste Hälfte (*Kant's handschriftlicher Nachlaß*, Bd. II, erste Hälfte, Anthropologie, erste Hälfte, Berlin, 1913), S. 296. 以下に於ては「審」無體、判「照」を「敬」無視、無視「輕蔑」がそれぞれ対応する。
- (11) I. Kant, Logik Philippi, in: *Kant's gesammelte Schriften*, hrsg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Bd. XXIV, Vierte Abtheilung, Vorlesungen, erster Bd., erste Hälfte, Berlin, 1966 (*Kant's Vorlesungen*, hrsg. von der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Bd. I, Vorlesungen über Logik, erste Hälfte, Berlin, 1966), S. 364.
- (12) I. Kant, Logik Pöltz, in: *Kant's gesammelte Schriften*, Bd. XXIV, S. 514.
- (13) Kant, Kritik der Urteilskraft, S. 189.
- (14) Paul Guyer, *Values of Beauty: Historical Essays in Aesthetics*, Cambridge U. P., 2005, p. 151.
- (15) カール・ローゼンクランツ『醜の美学』鈴木芳子訳、未知谷、二〇〇七年、一ページ。
- (16) 同上、五六ページ。
- (17) 同上、五〇ページ。
- (18) 同上、一四八ページ。
- (19) Umberto Eco, *On Ugliness*, trans. by Alastair McEwen, 2007, p. 19.

(20) エーコは、飛行機事故のバラバラになった死体など、現代の現実世界には恐怖、吐き気、嫌悪をもたらす醜は満ちており、美的価値が相対的なものであるとしても、「こうしたケースで、われわれは躊躇なく、醜を認め、それを快の対象に変形する (transform) ことはできない」という。だからこそわれわれは、「なぜ芸術は幾世紀にもわたってつくく醜を描写してきたかを理解することができる。アートの声がどれほど周縁的なものであるにせよ、それはわれわれに、ある種の形而上学者のオプティミズムにもかかわらず、この世界には容赦なく悲しむべき有害なものが存在することを思い出させようと試みてきたのである」(Ibid., p. 436) という。

(21) cf. Allen Carlson, *Aesthetics and the Environment*, Routledge, 2000, p. 138.

(22) Frank Sibley, *Aesthetic Concepts*, in: *The Philosophical Review*, Vol. 68, No. 4, 1959, p. 433.

(23) Frank Sibley, *Some Notes on Ugliness*, in: *Approach to Aesthetics*, ed. by J. Benson, B. Redfern, J. R. Cox, Clarendon Press, 2001, p. 197.

(24) Ibid., p. 192.

(25) シブリーはここに、「美に対する「醜」の「非対称性」(Ibid., p. 195) を見ている。オーレル・コルナイも、「対象に對する情動的な反応(あるいは反応とリアクション)の基本的なタイプ——好きと嫌い——のあいだの非対称性(asymmetry)」に言及している。「吐き気はその対象を、生きもの、あるいはその遺物、その所産、その痕跡や再現にかきついている。これと同様に古典的で、肯定的な面でこれに対応するようなものは存在しない」(Aurel Kolnai, *The Standard Modes of Aversion: Fear, Disgust, and Hatred*, in: *On Disgust*, ed. and with an introduction by Barry Smith and Carolyn Kosmeyer, Open Court, 2004, p. 94)。⁹ またピーター・カーマイケルも、自然には美に對する「欠如や失敗」としての「ネガティブな醜」は存在しないが、しかし自然は「ポジティブな力が働いて醜いものを生産する」ことがあり、「病氣、変質、病理的な逸脱、命あるものにひろく見られる腐敗」がそうであるが、とりわけ腐敗は「究極の

醜である。…それはいっさいの美的性質や美的カテゴリーに反立するものである」(Peter A. Carnichael, *The Sense*

of Ugliness, in *JAC*, Vol. XXX, No. 4, 1972, p. 497) 以下。

(26) Ibid., p. 204.

(27) Ibid.

(28) 拙著『フィクションの美学』、勁草書房、一九九三年、参照。

(29) シブリーは「覚え書き」では、自然の対象や自然現象の醜のみをとりあげアートの作品についてはふれないこととわかってゐる (op. cit., p. 192)。

(30) Aristoteles, *Ars poetica*, 1448b10-19.

(31) Lessing, Laokoon, in: Gotthold Ephraim Lessing, *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, hrsg. von Wilfried Barner, Bd. 5/2, Deutscher Klassiker Verlag, 1990, S. 171.

(32) Kant, *Kritik der Urteilskraft*, S. 189f.

(33) これについてガイアーは、とうてい美的になりえないものを美的に享受するべく押しつけてくるのは芸術家であり、したがって、この吐き気や反発は、こうした画家の「美化 (beautification)」の企てに対する「道徳的反応」(Geyer, op. cit., p. 154) だというのが、これはおかし。

(34) Jacques Derrida, *Economimesis*, in: *Mimesis des articulations*, Flammarion, Paris, 1975, p. 87.

(35) ローゼンクランツ、前掲書、一四八ページ。

(36) Derrida, op. cit., p. 87. デリダの「パレルゴン」はたとえば額縁や台座のように、作品そのものには属さないが、作品を作品として制度的に枠づけている条件をいう。これに対してのちに言及するわたしの美的「フレーミング」という概念は、対象（たとえば作品）についての「非美的知覚を一定のコンセプトにもとづいた特定の条件の下で美的に

組織立て構造化する社会的、文化的、慣習的なふるまい」(拙稿「香りと味わいの美学——風景の美学のために」、『美学芸術学研究 27』、東京大学美学芸術学研究室、二〇〇九年、四〇ページ)である。パレルゴンは、おそらく美的フレーミングというふるまいをもふくめて、美的判断の体系を枠づけているのだろう。

- (37) Ibid., p. 93.
- (38) Ibid.
- (39) Amelia Arenas, *Afraid of the Dark: Cindy Sherman and the Grotesque Imagination*, in: 『Cindy Sherman——ハント・シャーレン展』尾崎佐智子他編、朝日新聞社、一九九六年、四六ページ。
- (40) Catherine Morris, *The Essential: Cindy Sherman*, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1999, p. 112.
- (41) Carolyn Korsmeyer, *Gender and Aesthetics*, Routledge, 2004, p. 147.
- (42) Norman Bryson, *House of Wax* (1993), in: *Cindy Sherman*, October Files 6, ed. by Johanna Burton, The MIT Press, 2006, p. 217.
- (43) Ibid., p. 221.
- (44) Hal Foster, *Obscene, Abject, Traumatic* (1996), in: *Cindy Sherman*, October Files 6, ed. by Johanna Burton, The MIT Press, 2006, p. 179.
- (45) Ibid., p. 186.
- (46) Bryson, op. cit., p. 220.
- (47) Arenas, op. cit., p. 46.
- (48) *Cindy Sherman. Retrospective*, Museum of Contemporary Art Chicago, Museum of Contemporary Art Los Angeles, Thames & Hudson, 1997, p. 164.

- (49) Arenas, op. cit., p. 46.
- (50) ロビン・ンハート『第三の意味』沢崎浩平訳、みすず書房、一九八四年、九六ページ。
- (51) Michael Brenson, Andres Serrano: Provocation And Spirituality, in: *The New York Times*, December 8, 1989, p. C1.
- (52) Peter Schjeldahl, Art after Death, in: *Village Voice*, February 16, 1993, p. 91.
- (53) Robert Hobbs, Andres Serrano: The Body Politic, in: *Andres Serrano. Works 1983-1993*, curated by Patrick T. Murphy, Institute of Contemporary Art, Univ. of Pennsylvania, Philadelphia, 1994, p. 21.
- (54) cf. William Niederkorn, Artist Defends Depiction of Christ, in: *Boston Sunday Globe*, August 20, 1989, p. 89.
- (55) cf. Derek Guthrie, Taboo Artist: Serrano Speaks, in: *New Art Examiner*, September 1989, p. 45.
- (56) Wendy Steiner, Introduction: Below Skin-deep, in: *Andres Serrano. Works 1983-1993*, p. 13.
- (57) Cynthia Freeland, *But is it art?*, Oxford U. P., 2001, p. 12.
- (58) Susan Morgan, An Interview with Andres Serrano, in: *Artpaper*, Vol. 1, September 1989, p. 25.
- (59) Lippard, op. cit., p. 242.
- (60) cf. Lea Vergine, *Body Art and Performance: The Body as Language*, 1974, p. 209.
- (61) Barbara Rose, Is It Art? Orlan and the Transgressive Act, in: *Art in America*, Vol. 81, No. 2, February 1993, p. 86.
- (62) Dawn Perlmutter, The Sacrificial Aesthetics: Blood Rituals from Art to Murder, in: *Anthropoetics* 5, no. 2, Fall 1999/Winter 2000 (<http://www.anthropoetics.ucla.edu/ap0502/blood.htm>), p. 1.
- (63) Didier Anzieu, *The Skin Ego (Le moi-peau)*, Paris, 1985), transl. by Chris Turner, Yale U. P., 1989, p. 201.
- (64) Perlmutter, op. cit., p. 5.
- (65) Ibid., p. 79.

- (9) Hermann Nitsch, Blutorgelmanifest, 1960, in: *Das Sechstagespiel des Orgien Mysterien Theaters 1998*, Hatje Cantz Verlag, 2003, p. XI.
- (6) Eugene Gorny, Bloody Man: The Ritual Art of Hermann Nitsch, in: http://www.netslova.ru/gorny/selected/nitsch_e.htm, p. 6.
- (8) William Grimes, For Endowment, One Performer Means Trouble, in: *The New York Times*, June 7, 1994.
- (9) Perlmuter, op. cit., p. 17.
- (7) Rose, op. cit., p. 87.
- (1) Ibid., p. 125.
- (2) The Richard Mutt Case, in: *The Blind Man*, No. 2, May 1917, p. 5.
- (3) Arthur Danto, *The Transfiguration of Commonplace*, Harvard U. P., 1981, p. 93f.
- (4) *MoMA Highlights*, New York: The Museum of Modern Art, revised 2004, originally published 1999, p. 207.
- (5) Ibid.
- (6) Hellen Molesworth, Before Bed, in: *October*, 63, Winter, 1993, p. 71.
- (7) Ibid., p. 81.
- (8) John Cage, *Silence*, Wesleyan U. P., 1973, p. 8.
- (9) Molesworth, op. cit., p. 74.
- (8) David Houston Jones, The Body Eclectic: Viewing Bodily Modification in David Nebrada, in: *Reconstruction*, 5.1, Winter 2005, p. 1.
- (8) Arthur Danto, Art and Disturbation, in: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia U. P., 1986, p. 119.

- (82) Ibid., p. 121.
- (83) Ibid., p. 132f.
- (84) Lucian Krukowski, *Appreciation, Obligation, and an Artwork's End*, in: *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 17, No. 2, 1983, p. 35.
- (85) 拙稿「香りと味わいの美学——風景の美学のために」、『美学芸術学研究27』、東京大学 美学芸術学研究室、二〇〇九年参照。