

《書評》

「第三の軸」を再配置する：
『メディア論の地層：1970 大阪万博から 2020 東京五輪まで』
飯田豊*著、勁草書房、2020 年

松 井 茂†

私は、現代芸術に関する文章を書いてきた。言った直後から、現代を対象に「書いてきた」という、過去形の様相を帯びる言葉遣いに自ら違和感を覚える。つまり、「いま (=現代)」というダイクシスで指示される範囲、それはどういう時間を指すのだろうか？ またそれをどういった手法でとらえることができるのか？ ニュースが日々知らせるような「今日」を主題にするならば、ジャーナリズムの文体に手がかりがあるかもしれない？ あるいは批評の文体か？ いずれを選ぶ場合も大体において、過剰に中立を主張したり、主観的な事例であることを断ることになる。要するに、私自身を含む時空間としての同時代を「現代」としたとき、クレア・ビショップ『ラディカル・ミュゼオロジー つまり、現代美術館の「現代」ってなに？』（村田大輔訳、月曜社、2020 年。原著 2013 年）のタイトルにおいても明らかのように、その分野における「現代」の定義自体を語らねばならぬし、それ自体が前提でなく要旨として意義を持つだろう。これこそが著者の思想を示す重要な鍵になる。

現代を語る自覚を持てば持つほど、この行為に違和感を抱き、その論じ方について模索し、隣接領域にその方法を得たいと思ってきたし、それは持続している。こうした関心から飯田豊を知った。

おそらく、美術批評家、東野芳明のアンソロジーを伊村靖子と共編で、『虚像の時代：東野芳明美術批評選』（河出書房新社、2013 年）をまとめた直後、私は飯田豊の研究に接する。それは「マクルーハン、環境芸術、大阪万博：60 年代日本の美術評論におけるマクルーハン受容」（『立命館産業社会論集』第 48 巻第 4 号、2013 年）であり、率直に衝撃をうけた。この論文は、『メディア論の地層』の冒頭に収録されている。

東野芳明を筆頭に、1960 年代の名だたる美術批評家たちが、日本におけるマクルーハン受容にかかわっていることは、当時の雑誌、特に美術誌に顕著なことだ。この時期の日本のメディア上でのブームを振り返ると、良くも悪くも、芸術を窓口にして社会全般に対して、これほどインパクトをもった事件は現代にいたるまで見当たらないと思う。マクルーハンは、芸術と社会が持ちえた共通項であった。にもかかわらず、2013 年当時、芸術分野でこのことを相対化した文章に接したことはなかった。

* 立命館大学産業社会学部准教授

† 情報科学芸術大学院大学 (IAMAS) 准教授
ma@iamas.ac.jp

© 立命館大学アジア・日本研究所

『立命館アジア・日本研究学術年報』2021, PRINT ISSN 2435-421X ONLINE ISSN 2435-4228, Vol.2, pp.136-138.

この事情を、現代すぎるから研究対象になっていなかったと考えるのか、「現代」の研究であるがゆえの抑圧と見るべきかは意見がわかれることだろう。

2013 年当時、1960 年代に活躍した批評家や作家は、未だアート界のプレーヤーとして、第一線で活躍していたし、21 世紀にまで生々しく痕跡を残しているプレーヤーが多かった。つまり、アートシーンにおける 1960 年代の流行は、渦中はいざ知らず、多くの関係者は実際忘れてもいるだろうし、すこし恥じて、このことを隠している人もいただろう。つまり、そうした態度は、いまを生きる私たちにも先入観を持たせてしまう。私自身、虚心坦懐に 1960 年代の資料を分析することはできていなかった（おそらく未だに）。

私の場合、辛うじて、21 世紀のメディア化された社会をベースに、これに接続する芸術動向を遡ることで（アートシーンの外に立つことで）、メディアロジーが浸透した時期を探るという遠回りによって、東野に辿り着いていた。

このとき既成概念化されていた 1960 年代のアートシーンが自分にとって変わりはじめたという実感があつた。東野の場合、その活躍が 1980 年代末に闘病で絶たれ、そのまま没したこともあり、同世代の記憶からは急激に忘れられていたようだ。他方で、アートシーンに権勢を誇ったことが、やや裏目に出て抹殺傾向にあった気がする。私は、そんな東野の仕事を再解釈することで、1960 年代の芸術と社会の接続をはかり、異義申し立てを狙っていた。その必要を感じたのは、自分の生きた時代ではないが、私にとっての芸術観のリアリティにかかわることであり、これが「現代」のはじまりと定義したからだったようだ。もっとも東野によるマクルーハンの紹介は 1966 年からで、社会的なブームは 1967 年だが、世界の思想動向と重ねて、私は 1968 年を念頭に置いて、こうした観点を持っていた。にもかかわらず、どこかで芸術界におけるマクルーハンや東野のことを強弁することを後ろめたく感じていたのだ。

そうしたときに、飯田のこの論文に接した衝撃は、未だに私にとって、悔しさでもある。掲載されている情報のほとんどを自分が知り得ていたからでもあるが、やはり私には、これを「いま」としてまとめる方途がなかった。視点が立てられなかったのだ。それゆえに、この論を読んだ当初は、まあいろいろ並んでいるけど、主張が特にないが、良く書けていると、エラソーなことを言って友人たちに転送していた。しかし、重要な切り口が多く含まれていることは明らかだった。

飯田論文のユニークさは、マクルーハンの思想内容に対する分析や、これが正確に受容されたかという議論では無い点にある。受容を端緒に形成された、日本独自の、ローカルなディスコースに注目した点にある。それゆえに竹村健一、堺屋太一という極めて胡散臭い影響力をもった人々の存在も押さえている（これは重要だし、なかなかできないことだと思う）。

そして注目されるべきは、東野、中原佑介に並べた、日向あき子の位置づけだ。飯田は、宮澤淳一が、テレンス・ゴードンの『マクルーハン』（ちくま学芸文庫、2001 年）の解説に書いた「第三の軸」という注釈の一言から日向を論じはじめる。正直なところ、宮澤のエクスキューズの目的は説明がなく、不明なのだが、飯田はここから議論をスタートする。1960 年代の美術批評全般に言えることだが、日向の存在は、特異であり、率直に言って面白い。目につくのだ。しかし、彼女の批評の根幹にあるものを論じた人はいない。同時代の証言としても見かけない（逆から言えば、当時の編集者たちがどのように日向を認識し、多くの原稿を依頼していたのかには興味が湧く）。

他方で、1960 年代美術批評の世界では、御三家と呼ばれた、前述の東野、中原、針生一郎がアート界の重要人物とされ、日向は傍流、異端とされていた。前述したように日向が独自の観点を持っ

た批評家であることを認めつつ、その分析を怠るような先入観が、未だに既成概念として揺曳している。飯田の論点は、このガラスの天井を破っているのだ。飯田は、日向がマクルーハンの『機械の花嫁』に注目することから分析し、エロティシズムと文化人類学への眼差しを析出した。この点において、私は未だにこの論文に衝撃をうけてしまうのだ。

私は、一書の本評を忘れたわけではない。この論集に通底する飯田の目線の一例として、「第三の軸」とされてきた日向の論点を、マクルーハン受容のセンターに再配置するような態度を指摘したいのだ。こうした「現代」の示し方を教えられた。先に、便宜的に隣接領域の研究手法であるかのように導入したが、やはりここで私が考えさせられたのは「現代」を語る、「現代」として語る方法であった。本書では、研究の主題（手法？）として、考現学、民俗学、DIY、趣味文化など（依頼された主題も含まれているにしても）、専門性が陥りがちな一元化を拒む論理を拒む主題の選択と、論述方法が見出されることに注目してほしい。世間一般、無味乾燥な論文が多い中で、飯田の論考にはそれらとまったく異質な批評性を感じさせられるのだ。

文化人類学者である梅棹忠夫が「放送人」という言葉を見出し、メディア論を大いに書いたのは、1950年代後半から60年代前半だ。そこで指摘したことは、アマチュアリズム、世代や性別から自由な新たな職業人のイメージだった。それが実際であったかは怪しい。ただメディア技術、メディア論に託された社会のユートピア像を、信じたのだろう。信じるだけでは意味が無いのだが、『メディア論の地層』の読後感は、梅棹の文章に似ている。飯田の論文は、夢や希望を書いているわけではない。1970年から2020年と定義された「現代」の終わりに、事例とデータに基づいて、メディア技術の可能性を再確認することを通じて、有名無名を問わず、人々は柔軟な思考を持つことができる、と話しかけてくれる一書だと思う。こうしてみると、現代芸術をめぐる言説の不自由さばかりが際立ってくる。いつか、飯田豊を唸らせるような文章を書きたいと、心に誓うのだった。