

の表向きの言葉の下に存在する緊張を露にしている。彼らの作品と行為は、抑圧者と被抑圧者の間の不安と闘争を反映したものだ。こうした苦悶に満ちたパフォーマンスやイメージは、単に公衆の注目を集めたいというだけの逸脱した不健全な若者の馬鹿げたお遊びをはるかに越えている。彼らの破壊的な活動には、厳格な権威のシステムのなかにいながら表現の自由を求める欲求が必然的に刻印されているのだ。

資金的にも制度的にも援助を受けていないにもかかわらず、1987年に創設されたバギオ・アーツ・ギルド(BAG)は、フィリピンのバギオ・アーツ・フェスティバルの運営を精力的に続けている(30)。多様な創造的規律を持つBAGは、集団の才能と技量を活用する新しい方法を見いだすことを目的としている。シンガポールの「アーティスト・ヴィレッジ」のように、BAGにはアジアや太平洋地域から数多くのアーティストが集まってきている。招聘されたアーティストは、旅費と材料費を含む実費のほとんど全額を支払わなければならないのだが、アートコミュニティとして多くの刺激がある(31)。これは、ASEANの厳選された会員間に作り上げられた友愛関係の想像上のコミュニティをはるかにしのぐものだ。

1993年12月、「潮流の交差」という副題を掲げて第4回バギオ・アーツ・フェスティバルが開催された。BAGは、文化的アイデンティティを表現する手段として、土着の素材を使っていることを強調していた。竹、松、ビーズ、土を油絵の具やアクリル、キャンバスといった西洋的な媒体の代わりに用いたところで、「西欧モダニズム」に抵抗する欲望を示す新たなものは何も生まれえないという議論もあるかもしれない。だが驚くべきことに、このフェスティバルで最も力強い作品は、土着の素材を使ったか否かではなく、身体や移住、政治的抑圧、地方神話、植民地独立以後の政策などから受ける脅威に関わるテーマを扱った作品だった。

FX・ハルソノのシルクスクリーン作品は、権威の突き刺す眼のように、彼らの上にプリントされた標的の眼をもったインドネシア人が表されており、常に注目を浴びていた。アン・ウィザーの《飛行の失われた言語》は、パターンとパラワンの難民と、避難場所を探す人々のおかれた状況を物語る。アルウィン・リアミーヨとジュリエット・レアの暗くじめじめした部屋のインスタレーションは、皮肉にもライフルとフェルディナンド・マルコス前大統領およびフィデル・ラモス大統領の肖像画をしつらえて、フィリピンの未来を讃える。サンチャゴ・ボースは、彼自身の地図と境界線を探しながら《想像された境界線》というパフォーマンスを行い、迷宮のように入り組んだ旅をして彼の足跡をそこらじゅうに残した。バギオの数々の住人にインタビューをした宇多見ひとみは、緊密に結びついた家族の絆と共同体を象徴する糸をつけた無数の粘土の家を作った。アート・マニラ・グループは、AIDSに関する恐怖と精神的な衝撃、苦悩のイメージを示し、セックスとカトリックのタブーに挑戦した。ミン・ヨンスン、ルイス・フランシア、アリヤン・デ・スーザは《机の地理学》というインスタレーションを出品している。植民地化のプロセスにおいて、その媒体として用いられた言語や記号に対する批判が込められている。

『チェンマイ・ソーシャル・インスタレーション』第2回アート・フェスティバルは、タイの北部にある都市化の進んだ町チェンマイの寺院、墓地、個人の住居、公共建築、壁、川、運河、野外スペースなどを使った野心的なイベントである。タイ人アーティストたちによって組織された展覧会は、地方と地球全体の出来事を含むさまざまな問題と、美術、生活、仏教の評価を導くであろう美術活動を取り上げることが目的としていた(32)。この展覧会は、それより以前の、環境を利用したアートプロジェクトを引き継いだものである。その先のプロジェクトは、チェンマイのあちらこちらの寺院や墓地に作品を置くというものであり、批評家たちの注目を大いに集めた。『チェンマイ・ソーシャル・インスタレーション』は町中に特定の場を占める数多くの美術作品によって構成されていた(33)。

例えば、モンティエン・ブンマーは、ご飯茶碗を積み上げたものと箸、赤いナプキンを幾つもウモン寺の森の中に置いた。これは食べ物に関する中国人の思い上がりについて解釈したものであり、そしてさらに生と死に関する儀式にまで連なる食物に焦点を当てたものである。スパチャイ・サートサーラは、ノッパラット・ブリッジ近くの交通量の多い通りの敷石に人間のシルエットを描き、乗り物のナンバープレート突き刺した。使い古された車用のプレートという日常的なものは、工業化のために修復しがたい変化を被りつつある社会における、消費と商品化のプロセスを意味している。顔がないように描かれた群衆は、物質主義と、死をじっと見つめる匿名の大衆のようである。だが、スパチャイはこのプレートのうちのどれだけ多くがトヨタや三菱、いすゞ、本田、ダットサンに付けられていたものなのかは追求しなかった。ナヴィン・ラワンチャイクンのインスタレーションは、アイデンティティと移住に関わるテーマを取り上げている。固定観念が定住と国境を作り出す。それは、文化的アイデンティテ

ィとは、国民性の特定の特徴に従って厳密に限定されるのだと決めてかかる。ナヴィンは、チェンマイ近郊の数多くの人々の顔を用いている。ここでは、話し方や方言、地方の衣装がこうした人々の出身を示すのである。こうした無名の人々の顔を撮影した写真を空の瓶やガラスのケースに入れることで、ナヴィンは民族やアイデンティティ、性差に関する固定観念的な見方に疑問を投じている。

日本のやり方

1992年、国際交流基金から派遣された日本のキュレーターや美術行政に携わる人々が、「美術前線北上中——東南アジアのニュー・アート」展のためにアーティストたちの調査を行い、セレクションにあたった。この展覧会は、東南アジア地域の美術と文化を日本で奨励するための「東南アジア祭 '92」の一環として開催された。この展覧会は地政的な境界に限定されたものではあったが、少なくとも最近のASEANによる美術展が実現し損ねてきた、責任と献身、そして専門家の自負が感じられた。

だが、あらゆるものを取り込んだ展示とカタログのテキストからは、日本の企画者たちによって作られた偽りが窺える。これは、現代美術とアーティストを日本のキュレーターが見つめ、選び、解釈したものであるが、その現代美術やアーティストたちの多くは東南アジアに属するというよりは、ASEANに属している類のものであった。アドヴァイスが求められ、情報が集められ、地方のアーティストたちのインタビューも行われた。カタログのテキストが日本の企画者によって書かれた時、選ばれた国の美術作品に対して日本人の見方がどのように表明されているかを見ると、隠された項目が明らかになってくる。「ほとんど知られていない最新の東南アジアの美術を開拓し、……。今後、東南アジアの美術家たちはアジア人の立場から自らを意識化するだろう(34)」、また「我々はそれを検証し、そのためにもより一層交流していく責任があるのだ(35)」という下りにおいては、日本人の発見と貢献が強調されている。

「アゲンスト・ネイチャー現代美術」展や「プライマル・スピリット」展、あるいは第1回アジア・パシフィック現代美術トリエンナーレとは違って、「美術前線北上中——東南アジアのニュー・アート」展では、地方の研究者や批評家、美術史家が交流する余地は限られたものでしかなかったのである。これは日本人の観客のための、日本人のキュレーターによる日本の企画展であった。「カオスと向き合う絵画の諸相」展や、日本人アーティストの作品とシンガポール人とタイ人アーティストの作品が交互に並べられていた「ビヨンド・ザ・ボーダー」といった展覧会でも同じ様な偽りが繰り返されている(36)。ここでもまた、日本人キュレーターによる見方と解釈だけが表明されていた。

今後は、日本と東南アジア、南アジア、インドネシアなどの国々のキュレーター同士の相互交流が、さらに盛んになることを期待したい。日本のアーティストやキュレーターと共に展覧会を開き、制作するために、アジアのアーティストを日本に送り出す努力こそが最も肝心であろう。しかし、アジアの現代美術に対する日本の介入をよりもっともらしいものにするためには、これらの国々と日本の美術の基礎構造の理解が深められねばならない。結局のところ、もし組織や作品やアーティストの選択、展覧会が日本の見解をなぞったものばかりでなくなれば、日本人の見方もさらに豊かになり、質の高いものになることだろう。そうでなければ、「他者を自己」に転換しようとする、もしくは「他者としての自己」(37)を認めようとする日本人の試みは、十分に結実することなく終わるであろう。こうしたプロジェクトは単に自己欺瞞に陥るだけだからだ。多くのアジア人にとって、日本人はいまだに「他者」であることを思い起こすべきである。

「アジア的精神」を空しく求めて

「英国人とアメリカ人は『君も僕たちみたいになれるよ』と言いながら世界中を巡り歩く」と、シンガポールの副首相であり前首相であったリー・クワンユーは述べている。そして「日本人は『我々は独特だ。誰も我々のように

はなれない』と言いながら世界中を巡り歩く(38)」と言う。リー・クアンユーはまたこうも述べている。「韓国からインドネシアに至るアジア諸国は、日本の投資に対しては寛容でありながら、日本人に対しては基本的に辛辣な敵愾心を抱いている。そして、この感情は大きくなりつつある。日本人に対する反応は、アメリカ人の間では賞賛から嫉妬まで幅広いのだろうが、アジア人の間では恐怖から憎悪までの幅しかないのだ(39)。これらの言葉は日本人にとっては幾分耳障りであろうが、もし真実が潜んでいるとしたら、この不名誉なイメージを改善すべく何事かが成されなければならないのだ。

日本が、経済や投資と同じように、現代美術においてもアジアの然るべきリーダーとなるべきであると考えているのならば、日本は特定の領域においてのみ業績を上げてきたのだということ認めなければならない。タイにおける、日本文化のつながりを推進するための資金援助という経済的「武器」を取り上げてみよう。友好会や展覧会を通じてなされる日本の貢献によって、あらゆる文化的交流が生まれた。「日本からのインスピレーション」展は日本に滞在し、日本のデザイン、構図、素材感、禅寺の庭園からインスピレーションを受けたタイ人アーティストの作品を展示した(40)。日本で学んだ多くのタイの美術学生たちは、特に版画の分野で高度な技術を学んでくる。日本の版画家たちは定期的にバンコクで展覧会を開催しており、タイ人の版画家も何人か日本の有名な版画展に参加している(41)。特に日本の美術や文化の、タイ人アーティストへの影響の強さが強調されているのである。その一方で、タイや東南アジアからインスピレーションを受け、そこに素材の源泉があると言う日本人アーティストはほとんどいない。彼らのまなざしがアメリカやヨーロッパに固定されていることを考えれば、これは不思議でも何でもない。

現代美術における“アジア思潮”を思い描くことは、むしろ、アジア地域圏による経済的な率先力を形成するアジア統一体を掲げて「汎アジア時代」(42)を強調することに近いのだ。それには予防的措置が採られねばならない。

まず、西欧のまなざしによるアジアのエキゾティズム、という畏に陥らないようにしなければならない。そうしなければ伝統と遺産という文化の神話は、社会の断片化や秩序の崩壊、均一化、疎外、人種差別、騒動などを覆い隠す支配的な効果を発揮してしまうのだ。

第二には、高まりつつある国家主義が“アジア思潮”という名の下に、地域的協力の試みを挫折させることになりかねない。地域的安定を促進するための触媒として、スポーツと同じように美術を活用しようとすれば、繰り返され使い古されたプロパガンダになってしまうであろう。広島で行われる「アジア大会」は多くの友好関係を確立させるが、それはまた、アメリカの暴虐によって引き起こされた“黒い雨”という喜ばしくない記憶を蘇らせるものでもある。同時に、第二次大戦中の日本の権力の誇示に、いまだに憤慨している中国人、韓国人、台湾人など多くのアジア人がいることも確かだ。明仁天皇と美智子皇后がアメリカと中国を訪問した際に行われた抗議やデモに、今なお不満がくすぶっていることが見てとれる(43)。

第三に、日本主導の、ないしは日本の裁量による“アジア思潮”というものを、近隣諸国は間近に吟味すべきである。アジアの美術界における支配的国家としての日本は、周辺諸国との関係に多くを依存せざるを得なくなるであろう。日本が「普通の国」になるとき、これは特に重大な意味を持つてくる(44)。発展途上にある多くのアジアの国々は、後期資本主義の社会において彼ら独自の遺産を失ってしまい、抵抗という形で潜在的な国民の力を作り上げてきたのだと感じている。東芝、三菱、伊勢丹、ソニー、サンヨーなどなど日々過剰にあふれる日本的なるものに、彼らはいざりし始めており、多くの人々が抵抗すら示している。そして多くの人々が、この新しい植民地化の力に疑いの眼を向けているのだ。美術に関しては、「日本は西欧の現代美術の世界に属しているのか、あるいは日本はアジアの一員として自らの将来を描いているのだろうか。それとも、その両方だろうか」という質問が投げかけられるべきであろう。

第四に、文化交流とは、文化的帝国主義を押しつけるためのより穏便な方法のひとつである、ということが認識されねばならない。美術交流プログラムを通じてある文化が他よりも優れていることを示すような、文化的覇権主義の展示は、こうした活動が検閲や自己検閲を含むプロパガンダの意図を覆い隠していることがままあるがゆえに、綿密に吟味されなければならない。

孤立した大国とならずとも、日本は、この地域の美術界にさらなる貢献をすることもできるはずである。その拡大した政治的安定を果たす役割と同じく、支配権とは、もはや優位に立つ一国を意味するのではなく、日本にとっ

での東南アジアの重要性を含めた国際的な集団の関係性こそを意味するのだということに、日本は気づき始めている(45)。東南アジア諸国の全てが日本のように西欧に追いつき、歩調を合わせたいと思っていないのだという事実を、受け入れるべきである。現代美術の発展は、さまざまな国同士の間で首尾一貫しないものだ。社会状況が、暴力や政治的腐敗、性産業、性差別や階級差別、無秩序、政治的混乱を生むようなところもある。また、“アジア思潮”というロマンティックな言い回しに反対する、変則的な事柄や意欲を削ぐ特性もあるだろう。こうした地球的な規模で問われつつある地域的な緊急の問題に取り組むためには、アジアのアーティスト、評論家、キュレーター、研究者たちは一緒になって解決策を見いだそうとしなければならない。文化のプロモーションや国家のプロパガンダのためにこういう問題をなおざりにするならば、打算的な業績づくりに役立つ程度の展覧会しか生み出せないであろう。“現代美術のアジア学”への探求は、必ずしも“日本的な風味”に従う必要はない。“日本的な風味”は、厳格な美や素材の表面性、調和のとれた構図、微妙なバランスという伝統をどこまでも押し上げていく傾向があるからだ。さらに、西欧のモダニズムと東洋の伝統の妥協の産物になりがちであったアジアの近代美術という枠組みは、急速に変化し、工業化に向かってきた社会のなかで創造された美術を反映した、表層的で時代遅れの枠組みとなるであろう。

今回のようなシンポジウムは、発言者が、アジアにおける特定の結び目のような問題を扱いつつ、アーティストについて忌憚なく話せるように、適切な時間的な間隔をとったスケジュールを組むべきである。アジアといっても、インド、チベット、パキスタン、ヴェトナム、ミャンマーといったASEAN以外の国々や東アジアの国々も含まれている。議論と討議は、政治的には正確ではないかもしれないが、もっとも適切な事柄に関して真剣に行われるべきである。

私はこのシンポジウムの第4セッションで、“アジア思潮”の解釈の可能性について論じ、またこの地域における将来の美術展や会議について提言をしてみたいと思っている。今のところはこれで終わりとした。そして他の優れた出席者に発言の機会を与えたいと思う。御傾聴ありがとうございました。

(アピナン・ポーサーヤナン／美術評論家／タイ)

(和訳＝藤原えりみ)

西洋の影響はどこまで作家の作品を動かし得るか

— 文化的側面から西洋の芸術と
アジアの芸術の差異を比較して —

ズルキフリー・B・ユソフ

私たちが影響の問題について話す時、どこで学び、どこで生活しているかということに左右されることは、実は、ほぼ 100パーセントと言っていいほどない。事実、影響というものは読書やテレビやそのほかの媒体などの視覚機器からでも起こり得る。私の学校の教師はほとんどが西洋を志向していたので、私は作品を制作するにあたって、いや増す西洋への関心に影響され続けてきた。マレーシアで販売されている輸入雑誌を読むことでも、西洋に向かわされた。しかしながら、ちょうど制作に没頭するようになった80年代の終わりから、作品を制作する時に西洋志向に感化されることが少なくなった。イスラム芸術の革命と討論会を通してアイデンティティ問題を知ること、西洋の志向が東洋の芸術に影響を与えることは抑えられるようになったのである。マレーシア政府から援助を受けている学生は、西洋文化を作品として示すことは禁じられていた。

西洋からの影響に対する規制は、視覚芸術の分野だけでなく音楽の分野においても見られる。例えば、スコピオンズのロック・コンサートのチケット販売はマレーシア政府によって制限が設けられた。実際、麻薬にかかわる芸術や、暴力やセックスの放縱な影響をあらわにする著作があれば、そうした芸術は厳格に禁じられるのである。

私は、2年間をイギリスで過ごして、アジア人の視点から分別を持って考察することで、西洋からの良い影響と悪い影響を識別してきた。イギリスでは、しばしば良き芸術行為について議論し、また素材の選択の側面から、あるいは空間を活性化させるという側面から、作品における現代的側面を探求してきた。私はかつて芸術行為において遅れをとっていたことを否定しない。しかし、イギリスに滞在することで、精神的に開放された。芸術活動において、もはや空間や台座や素材にかかわる伝統的な方法に依拠したり、人に見せるために作品を作りたいという欲求に依拠したりすることはない。

空間を活性化することは大変重要であり、空間の活性化に成功すれば、鑑賞者をひきつけられると教えられてきた。素材の選択もまた、作品制作には大変重要である。だから、私は作品を制作することにおいては、目的がなかったり、感情のコントロールがなされていなかったり、あらゆる面で自由気ままであるような作品は否定し、造形的な側面だけに集中する。

作品制作において最も重要なことは、熟練した技術と造形的側面とテーマである。これらのひとつでも欠ければ、作品は劣ったものとなる。アジアの有名な作家が感情に任せて作品を創造するとすれば、それは恥ずべきことなのだ。

事実、私たちは自分が所有しているものに誇りを持ち、自分の日本の足で立って前進し、そのうえで外部のものを参照するべきである。柔軟な精神や思考というものは、肉体的、精神的に脆弱であるということの意味するわけではない。例えば、日本はその柔軟な態度で知られているが、かつて第2次世界大戦時に短期間ではあるが世界の半分を征服した。従って、私たちは自分自身を恥じたり抑圧することはない。それどころか、実際のところ賢明なのである。

私たちが再び西洋を探求することは、間違っていない。しかし、今度は然るべき理由を持って、私たちがすでに所有しているものに应用できるような行為と技術を求めて、モダンアートの展開を深く調査しながら探求することになるだろう。実は、二つの異なった文化の交差点であることを利用して、私たちは、興味深い芸術を開発し得るのである。私たちが自らの宗教的信念を守り通し、伝統的文化を保護する限り、精神の抑制のない、感情をあらわにし過ぎる作品などというものを制作するという望ましくない事態を避けることができると信じている。私たち

の政府がアイデンティティの問題を正面に据えるのに多くのお金を使っているにもかかわらず、いまだに西洋からの影響を受けていることを誇りに思う人がいることは、大変残念なことである。

例えば、オーストラリアの第1回ブリスベン現代美術ビエンナーレで、彼ら自身のアイデンティティをなおざりにし、有名になるために売り込みに努めたパフォーマーが数人いた。その何人かは人込みで不快な振る舞いをしてきた。逆に言えば、私たちはほかの人々のことを考えるべきだし、いつも自分が何者であるかを思い出すべきだ。

作品を制作する際に、私は自分が西洋と東洋の両方の技術を使っていることを否定しない。個人的には、空間の活性化、素材や技術などの選択についての概念を含む西洋の様式によって作品を構築したいと思う。こうした西洋的な概念は、感情を考慮に入れ、分別を持って考察することによって、厳密にコントロールされる。芸術そのものの意義を求めるという自然な欲求があるゆえに、美しさという側面もまた、なおざりにすることはできない。それにもかかわらず、私の使うモチーフやそのほかのものを含むすべてが、私たちのアイデンティティにかかわっているのである。また、芸術行為は知的発展によって精神を活性化するものであるが、芸術行為のすべてにとって、周囲の共同体は特別な存在である。暴力などの側面に触れる問題であっても、穏やかな象徴的な形をとれば表現し得るのである。このことに関連して言えば、私は確かに感情を過度に表現することに魅力を感じないのだ。

周囲を取り巻く環境における、伝統的なイメージに対する彫刻家の、あるいは作家の感受性は厳しく試される。作家が感受性に富んでいれば、視覚的なイメージだけでなく、マレー文学をも参照する。私たちは、文化、経済、政治、社会といった側面を含む周囲を取り巻く共同体について、幾千の物語を語る私たちの歴史を探求しなければならない。時折、古い文学の結末はただの幻に過ぎないことがあるが、それは大した問題ではない。なぜなら作家は文学を比喩として利用するからである。その比喩は、いくつかの側面で、物語とリアリティの狭間にある同じひとつの生活を示すものである。周囲を取り巻く環境や共同体のなかの問題に対して感受性を働かせることが、私の役割だと感じている。なぜ、それが重要なのだろうか。それは、作家が共同体にとって有用な宝であるからだ。作家は怪しげな幻影によって共同体の考えを惑わせるための道具ではない。作家はナンセンスな感情を表現することを避けなければならない。

西洋とアジアの芸術を比較する時、私たちは外部からの文化を眨めようとしているかのように見える。実際、それは真実ではないし、持ち出されているのはアジアの文化に関係のないものだけであり、海外からの視点に対して間違っていると言いたいわけではない。このような要因は、宗教を含むイデオロギーの相違から生じる。工芸を志向するアジアの共同体が自然に振る舞うならば、作家や彫刻家は、美、中道、忍耐、そして良き図像の重要性を知ろうとする態度を身に付けるものである。アジアの芸術の美は創造されるものではなく、祖先から受け継がれるものである。作家がイスラム教徒であれ、仏教徒やそれ以外であれ、宗教的信念を含む作家自身の精神的背景に基づいて、作家は作品を統御しながら制作するのである。

アジアの芸術において大切にされるべきことのひとつに、その外観と作品に対する信頼というものがある。創造の連続する過程の段階のそれぞれには、絶対に忍耐と意欲が必要である。作家の態度の美は、時に作品に表れ、作品に帰されるものである。

何年も前からアジアの芸術は発展しつつある。古い時代の作品は、宗教、経済、政治などでいくつかの要因から影響を受けて創造されてきた。作品の大多数は消耗品として作られており、神を想起させたり、神の創造の美を崇拜させたりするための象徴的な要素が加えられている。私たちは、アジアの作家によって制作された現代の作品の二つの例を見るべきであろう。私自身の作品とタイのモンティエン・ブンマーの作品である。両者とも厳しく自己を鍛練し、作品において自由気ままな振る舞いを見せることなく、作品の全てのプランをよく組織立て、信念を持って作品を制作している。また二人とも、社会生活について議論を重ねてもいる。

西洋人は、芸術について彼ら自身の展望を持っている。また、西洋の芸術には、折々の変化がみてとれる。彼らは音をたてて動いたりするという点においては、全く自由気ままであり、感情をはっきり表現する。東洋の生活様式と異なっていることのひとつに、西洋人はあまり倫理感には悩まされないということがある。このことは、ある種の作品にみてとれるが、逆に、アジア人にとって倫理感是非常に重要な側面を成す。「芸術のための芸術」という成句は、西洋の作家たちの大多数にとってのキー・ワードである。西洋の芸術は、あまりに気ままさに満ちているので、彼らがしばしば技術や造形的連続性、テーマという側面をなおざりにしているのが分かる。

しかしながら、西洋の芸術は特にパフォーマンスと立体作品における空間の活性化の点においてより開放的である。異なった側面があるゆえに、私たちは西洋の作品に注目するのである。東洋の芸術は発展途上であり、現在、西洋の芸術が位置するレベルまでまだ到達していない。それゆえ、西洋の状況を新たな展望として受け入れるべきである。私たちは芸術行為に制限を受けるべきではない。例えば、花瓶にしばしば花を生けることはあっても、髪や壁にさえ花を生けることは滅多にない。こうしてみれば、花瓶に花を生けることが旧来の方法であると分かる。しかし、実際は、熟練した技術と造形的連続性などに注意を払う限り、この花を生けるという簡単な作業をどこでもできるのである。

結論としては、私は、私たち自身が注目され、自分自身が持っているものを知り、能力や芸術における私たちの価値を信じるべき時が来たと言いたい。そうすれば、芸術は世界のどこでも育つのである。折に触れ、私たちは、知的で思考力と行動力があり、自分自身の伝統に感受性を持ち、作品制作のうえで指導的存在になるようなアジアの作家にならなければならない。

(ズルキフリー・B・ユソフ／美術作家／マレーシア)

(和訳＝都築悦子)

思考と行動について

蔡 國強

方法論の模索

「原初火球」展の前後から「外星人のためのプロジェクト」というタイトルのもとに、主に火薬を使い、地球をキャンバスとして、人間が宇宙に向かい、また宇宙からの視線を意識して、宇宙と対話するコンセプトや方法を試みてきた。「龍脈」展の後（オックスフォード近代美術館、いわき市立美術館等の例も含め）自然の葉草を使い、燃やしたり、人々に飲ませるなど体と精神を治療する一連の作品によって、人間が宇宙と対話でき、生命も宇宙の一部であることを認識するようになった。これらの作品を直接生命と関係させる方法により、内外宇宙をつなぐ橋となるよう求めた。

結局、アートも生命活動のように独立したひとつの存在ではなくて、自然、社会、文化の歴史など様々な問題と関係している。それぞれお互い矛盾しながら、その矛盾を認め、調和・共存するという東洋文化の元にある一元論的な考えだ。そのため、必然的にアートの新しい方法論を求めなければならなくなった。このようなアートと宇宙・自然・生命・文明の「統一力」を求めることは、宇宙万物と相互関係する「統一場」を探そうとしている科学者の長年の夢とも共通することがあると言えるだろう。

そして、このような方法論によって行う一連の作品の発表は、狭い東洋への回帰ではなくて、古来の風水師と錬金術師のように人類の原初から、未来への時間の旅、東と西、ミクロとマクロ、グローバルとローカルに自由に行き来しようとするためである。

風水思想とアジア現代美術

風水というのは、環境の気の流れを調べ、調整することで、そこに住む人々に繁栄をもたらそうというものだ。水戸芸術館の中に、風水思想の模型を用意して、陽宅（街の計画図と写真）、陰宅（墓）、松の木等作品を発表する。館外では、専門家と共に水戸の街づくりの古代の風水思想を調査し、街がこれからさらに繁栄するためにプロジェクトのプランを提案し、都市計画の専門家と共に実現していく。それにより、アートの作品は、街の運命とつながり、針のように街という生命体の穴（つぼ）を刺すことになる。

人は、遙かな昔から地球を旅することにより、大地の穴を読めるようになった。天・地・人・陰陽調和、気脈強いところに街が作られ、さらに街の良い穴を見つけ、塔、寺院、あるいは宮殿、役所、文化施設等重要な建築物を造ることによって、街の隆盛を図ろうとした。人工構造物と天・地・人・神は、相互観照な有機体になった。

東洋の街づくりと東洋医学は同じで、どちらも自然環境、素材の物質条件を十分利用し、さらに、生命体、建物、街の機能としての自然活力を激発させる。「調平観」(自然とのバランス)、「整体観」(宇宙万物との一体観)、「求本観」(表面にこだわらずに根本を追求する)など相補相成の弁証法的な統一論を持っている。このような「綜合観」が、古代の医学、街づくりなどに宇宙、陰陽原理の哲学だけにとどまるだけでなく、実体化、表現力がある方法論として、ダイナミックにミクロからマクロまで極めて開放的に、自然万物と同様に、多様な展開をしてきた。もちろん、古代の風水術の具体的手法が、科学技術が発達した現在においてどの程度実用の価値があるのかは別にするとしよう。

しかし、古代の風水思想は、建築・都市計画等の人文活動において、天地との呼応、人間と自然との一体感への

探究、吉時、吉方の選択という時空観の統一等を行うことにより、巨視的に人間活動を把握している。そして作品の制作を含む人工構造物は、その土地、生命、その文化、歴史と関わる。これは積極的に社会に参入し、創造することなのだ。

現在、私たちは、20世紀の西欧型近代主義の限界が見え始め、西洋的な表現と思想をそのまま適用することには迷いがあり、つまりは世界を東洋的に認識し、東洋的な思考の方法論にとどまるだけになる。世界を表現するというアジア美術の方法論は力無い状態にあるが、それゆえ、風水の今日の意義を再考する価値は十分あるだろう。それは自分の住む土地、その歴史の文脈から出てきた世界観を有力な方法論により現実化することなのだ。

私たちは、100年来、西洋に対して開放しようとしてきた勇気と情熱を、再び、東洋に対して注ぎ、思想の開放、方法論の開放、システムの開放に立ち向かっていくことを課題として提出されているのではないか。

それは、自己の伝統への回帰と再生だけではなくて、時代に直面している地球社会全体の問題に対する創造と新生のためである。

(ツァイ・グオチャン／美術作家／中国)

アジアの不可能性と可能性

宮島達男

私は、すでに展覧会などで18カ国ほど訪問してきた。そして、世界の美術状況も知り、また、友人も世界各国にたくさんできた。そのような現場のなかで学んだことは、「生の情報」と言うようなものである。

私は、現代美術の作家として常にグローバルであろうとしてきたし、また、日本人というオリジンを忘れたこともなかった。その意味で今回のシンポジウムは、大変興味深く思っており、その開催を高く評価する一人である。なぜなら、「アジア」という括り方で現代美術を考えることは、私が考える「グローバルな最終目的地」への段階的、現実的な一歩であるからだ。

さて、今回のシンポジウムに際し、司会の清水氏より質問があった。その質問もふまえながら現代美術における「アジア」の不可能性と可能性について、私の考えを整理してみたい。

1. アートに万国共通の基準はない

私たちは現代美術は「国際的」だと単純に考えているが、その価値基準は地域、民族、言語、宗教、文化教育、時代などによって、その認識のされ方、その機能は制限を受けている。冷静に考えて、今のところ現代美術は決して「全世界的」なものではない。

cf. Steven Feld (文化人類学者/テキサス大学教授)

「パプアニューギニアの人々は、世界のアートをアートとして認識できない。彼らは人工物(Artificial)と自然物を区別できない。」
(1994年4月26日・本人へのインタビューから)

cf. 「大地の魔術師」展 (ポンピドゥーセンター1989年)

この展覧会では現代美術が本当に「国際的」であるのか、という疑問が提出された。

つまり、現代美術の世界はごく限られた地域と人によって構成されており、「あるカテゴリー」内においてのみ機能していると考えられる。現代美術を理解するには「あるカテゴリー」が前提となっているのだ。では、そのカテゴリーの条件とはどんなものだろうか。

2. 現代美術のカテゴリー条件

- ・工業先進国地域であること
- ・都市型の機能を持っていること
- ・一般的な教育、メディアによる情報がゆき届いていること
- ・もちろん工業先進国の中でも、このカテゴリーの中に入らない「人」もいる
- ・工業先進国以外の人でも、このカテゴリーに入る「人」もいる

現代美術が機能するカテゴリーは、上記のような状態である。これらの国々や地域では、メディアやテクノロジー、教育の普及により、様々な認識が均一化しつつある。つまり、ある程度の共通基盤が存在するのだ。そして、これらの国々や地域を同一カテゴリーとして考えても良いだろう。もちろん、それ以外の地域の人でも上記のような認識にある人は、このカテゴリーに個人的にリンクする。

しかし、実際の「現代美術界」はそのカテゴリーよりはるかに小さいというのが現実である。アメリカ、ヨーロッパ諸国は、もちろん現代美術のカテゴリーに属している。だが、これらの国々でも圧倒的に人気があるのはまだ「印象派」なのだ。現代美術先進諸国と呼ばれるアメリカ、ヨーロッパ諸国ですら現代美術を愛好する人の数は、国民全体の1-2パーセントという話も聞かれる。

つまり、「現代美術界」といっても、各地域の非常に少数の現代美術を愛好する人々がリンクしあって形成しているマイノリティーなソサエティーでしかない。全世界的に見れば、それはとても世界の共通言語とは言いがたい「ちっちゃな世界」なのである。

では、そのような「ちっちゃな」現代美術が「世界」に果たせる可能性はあるのだろうか。

3. 現代美術によって発見される未来のフィールド

ある民族やある地域の「オリジナリティー」はもともと存在していたわけではない。それは「自然的」なものであり、捉えどころがない混沌（カオス）だった。人がそれを明確に意識したのは、他者と自己を相対化し、そしてそれを形（アート）で表した時だ。その時、初めて「オリジナリティー」は発見されたのだ。

例えば、日本の「オリジナリティー」といわれる水墨画的自然観は、もともと日本にあったものではない。中国や韓国が最初にそれを発見した。その水墨画を見て、日本の作家たちはそこに日本の「自然」と同質のものを感じ日本風に発展、展開させていった。そして、雪舟や等伯らが「日本の水墨画」を紡ぎ出してくる。それは、日本の自然を見たアーティストの「フレーム」だったのである。おもしろいのは、このアーティストの「フレーム」（「日本の自然観」＝「水墨の自然観」）が、逆にその後の私たちの「日本の自然観」を決定づけてしまっていることである。

つまり、アートによって、ある「フレーム」が生み出され、その「フレーム」によって漠然としていた「オリジナリティー」や「自然観」「人間観」が形をとり、まるでもともと存在していたかのように振る舞った。そして、それらは私たちに決定的な影響を与え続けるようになったということである。

cf. Gian-Carlo Rota (数学者/マサチューセッツ工科大学教授)

「完全なランダムはランダムとして意識できない、また機能もしない。ランダムを意識、機能させるには何らかのフレーム（枠）が必要。しかし、それは真のランダムとは言わない」

(1994年4月20日・本人へのインタビューから)

cf. Udagawa Takeshi (物理学/テキサス大学教授)

「観測と状態（自然）は同じではない」

(1994年4月25日・本人へのインタビューから)

cf. Niele Bohr (物理学)

「コペンハーゲン解釈……対象は観測されてはじめて実在するようになる」

それでは、現代美術のアーティストが持つ「フレーム」、目指されている地平とはどこであろうか。

それは先に見てきたようなカテゴリー（工業先進国、都市型機能、教育、メディア情報）内で機能していくものであるから、地域的、民族的な「フレーム」では、もはや役に立たない。なぜならこのカテゴリー内の人々は少数ながらあらゆる「差異」のある人々で構成されているからである。さらに、このカテゴリー内ではどんどん文化やオリジナリティーの混合が進む（テクノロジー、情報の均質化）。そしてついには、ある民族、文化、地域の「オリジナリティーの違い」は意味を失うだろう。その「フレーム」内では、「違い」よりもむしろ「同質のもの」が意味を持つことになるだろう。

このような「フレーム」が、現代美術が求めている場（フィールド）なのである。そして現代美術のアーティストが指向しているのは、まさに「人類的なフレーム」作りであり、「人類的カテゴリーの中で機能する作品」と言えるであろう。

現代美術の世界は「ちっちゃい」が、こうした「人類的なフレーム」作りは、未来の世界にとって大変重要であり、意味を持つ可能性が高いと考えられる。

4. 「アジア」という「フレーム」の不可能性

今回のように、現代美術を語る時、私たちは「アジア」という括り方をよくする。そして、私は、「アジア」と括った瞬間に何か漠然とした不安に襲われる。なぜか。それは、「アジア」という括り方にもともと3つの不可能性が存在するからである。

①「アジア」という地域確定は不可能

文化人類学的に、その地域の特色を調べるには「カテゴリー」を確定する必要がある。しかし、「アジア」は言語学的にも人種でも宗教でも、ましてや生態系エリアでもその地域を確定することは不可能である。

②「アジアのオリジナリティー」の純粋保持は、もはや不可能

「アジア」という地域があったとして、ではその「アジア」に「オリジナリティー」は保持されているのだろうか。19-20世紀の西欧諸国による植民地政策、また、アジアの国々の積極的工業化により、「アジア」は西洋文化とミックスされ、「アジアのオリジナリティー」が保持されている地域はもはや極端に少なく、その特定は難しい。

③「現代美術」を「アジア」に囲い込むことの不可能

先ほども見てきたように「現代美術」は既存の価値や文化の枠組み、そして、美の基準に対する不断の挑戦が要求されている。つまり、「現代美術」はもともとその存在理由として、ある特定の地域や文化をはるかに超えていこうとするグローバルなものであるだろう。「現代美術」がターゲットにしているのは、特定の地域や文化ではなく、次の新しい文化圏、世界像を想定して作られている。

以上のことは、同じく「西洋」という括り方にも言えるだろう。そして、これらの不可能性を考えれば現代美術における「アジア」という括り方、また「西洋」という括り方そのものが意味を成さなくなる。では、「アジア」という括り方には全く可能性がないのだろうか？

5. 「人類的なフレーム」に至る技術論としての「アジア」

①西洋主義の限界

西洋の進化論的、決定論的、還元主義的なものの考え方は、数学や物理学の世界において、すでに「矛盾」を生み出しており、その手法ではもはや解決できないところまできている。

cf. Werner Heisenberg(物理学者)

「目に見える物質は、それ自身より小さい単位の組み合わせられたものであり、そしてどこまでも分割を続けて行くと、遂にデモクリトスが“原子”と名付け、そしてそれを今日ではたまたま“素粒子”を呼んでいる最少単位、例えば“陽子”とか“電子”などにまで到達するものと人々は仮定してきた。しかし、ひょっとするとこの哲学が全部間違っているのかも知れない。あるいは物質はどこまでも細かく分割できるのかも知れないが、しかし、究極では全く粒子などではなく、エネルギーが物質に転換されたので、もはや部分は分割された元の物質より小さくはない。しかしそれでは、初まりは何であったか？」

(『部分と全体 —— 私の生涯の偉大な出会いと対話』 P.214 W.ハイゼンベルグ著/山崎和夫訳 みすず書房1991年)

cf. Ilya Prigogine(物理学者)

「我々の自然を見る目は、多重なもの、時間的なもの、複雑なものに向かって根本的に変わりつつある。長い間、機械論的世界観が西洋を支配してきた。この世界観では、世界は巨大な自動機械(オートマシ)と考えられた。現在では、我々は多元論的世界に住んでいることが分かっている」

(『混沌からの秩序』 P.27 I. プルゴジン・I. スタンジェール著/伏見康治・伏見譲・松枝秀明訳 みすず書房1993年)

②「アジア」が果たした役割

そのような西洋の限界を打ち破るため「東洋の哲学や文化」が果たした役割は大きい。東洋には還元主義ではなく、全包括的(ホリスティック)な捉え方が古くからあったからである。これらの叡知が西洋の限界を超えるためたびたび役立ってきた。美術史的にも印象派と浮世絵のような「幸せな結婚」の例は数多く存在する。しかし、そのような「幸せな結婚」の例はあくまで断片的なものであり、結局、その「幸せな結婚」は西洋の進化論的美術史に組み込まれてしまっている。これでは、「アジア」は消費され続けるだけであり、西洋にとってみても本質的限界を超えるための「フレームそのもの」の変革には至らないだろう。

③「東洋」「アジア」×「西洋」＝「人類的フレーム」

結局、未来の「西洋」と「アジア」の関係は「相補的關係」にならざるを得ない。なぜなら、互いの存在によってしかそれぞれの立場は明確にならないし、両者それぞれの限界を超えて行くことも出来ないからだ。

cf. Kurt Godel(数学者/1906-1978)

ゲーデルの不完全性定理 1931年

「自然数論を含むような数学的体系の無矛盾性を、その体系内で証明することはできない」

このような未来のフレーム、相補的關係を築くために「アジア」と「西洋」は、より密接な結婚をした「人類的フレーム」へと移行しなければならないだろう。これは全く新しい実験である。

④「人類的フレーム」作りで「アジア」が果たす役割

さて、この新しい実験において「アジア」が果たす役割として以下のことが考えられるだろう。

- ・今までの西歐的、一元論的、還元主義的、進化論的美術史に対する「強烈な疑い」の提示
- ・「アジア」は不可能性について西洋と話ができる（アジアは不可能性を体験しているから）
- ・異文化理解の加速度を増加させる（生活基盤の同質化による）
- ・「共同作業の可能性」実現（これは、科学の分野では既に実現しつつある）
- ・次の世界の「人類的フレーム」作りのための「全包括的（ホリスティック）な手法の提供

⑤最終目的地へのプロセスとしての「アジア」

例えば国連の基本的理念を否定する人はあまりいない。しかし、その実現における手法は間違いが多い。そしてその手法の間違いだけに焦点を当て、国連そのものを否定してしまったら「人類の理想」は永久に実現しない。

私は、現代美術の「アジア」の可能性と不可能性について語ってきた。それは、「不可能性」を本当に認識して初めて可能性が議論できると考えたからだ。私は、現代美術の最終目的地は国連の理念に近いと考えている。そのフィールドははるかに遠い。そこに、一気に行こうと思っても到達は不可能だろう。「アジア」は最終目的地実現のための現実的手法であると思う。しかし、「アジア」が「人類的フレーム」という最終目的地を見失い、ドメスティックに陥るならばプロセスとしても成立しないし、却って害になるだけであろう。私にとって、「アジア」はあくまでも段階的な技術論なのだ。

（みやじま・たつお／美術作家）

現代美術シンポジウム1994「アジア思潮のポテンシャル」

制作・発行：国際交流基金アセアン文化センター

発行日：1994年10月11日

編集：古市保子+小林泉

英文和訳：都築悦子+藤原えりみ

中文和訳：関野喜久子／校閲：牧陽一

印刷：NEO₂

©1994 国際交流基金アセアン文化センター [禁無断転載]

〒107 東京都港区赤坂2-17-22 赤坂ツインタワー1F

Tel.03(5562)3892 Fax.03(5562)3897

現代美術シンポジウム1994

アジア思潮のポテンシャル

主催：国際交流基金アセアン文化センター



