

## 幸福幻想

清水敏男

この展覧会は、アジアの人々の求める幸福を、アジアでいま行われている美術によって解き明かす試みである。私の管見によれば近代主義の美術は近代的諸価値の凋落とともに力を失った。それは人々を幸福な気分に浸らせてくれるものではなくなってしまったのだ。しかし人間は夢なくしては生きられない。新しい美術を担う者たちのなかに、新しい幸福の幻想を求める者たちの姿が認められるに違いない。これまでさまざまな異文化を体験する過程でこの思いが醸成されてきたのだが、アジアの新しい美術にそれを見ることを思い立ったのはインドへの旅行を契機とする。

インド洋に臨む大都会ボンベイのとあるホテルに滞在していた時のこと、朝晩窓の下の大通りをあきもせず眺めていた。そこには圧倒的な数の人間が行き来していた。彼らは皆美しいインドの服を着ていた。Tシャツにブルージーンズという服装の若者はどこにもいない。自動車はほとんど通らず、広い道路いっぱいには人がいる。聞こえてくる音楽はインドの音楽だけである。その時人間の幸福について考えた。あまりの数の人間に、そして日本や欧米の大都会と異なる風景にふと思ったのだ。彼らの人生の規範は、私たちのそれと大きく異なるのではないかと。その規範とは幸福を求めるということ、いかに幸福に生きるかということである。

アジアはいま猛烈な勢いで産業経済を興しつつある。インドも例外ではない。市場経済の波はインドまで押し寄せてきている。ボンベイで出会った銀行家は自信ありげに自由経済となったインドの将来への期待を語った。しかし道路の大群衆を見たところ、彼らは近代主義の夢にひたっているとは思えない。ボンベイの街を埋め尽くす大群衆のひとりひとりが、やがて車や電気製品を所有することに満足を見い出すようになる日がいつか訪れるのであろうか。この膨大な人口の物質的欲望を充足させるには現在とは全く異なる価値観をこの人々に植えつけなくてはならないだろう。

なにかがひっかかる。日本は物質的充足が幸福であるという社会になっている。近代的国民国家が近代的産業の基盤となり、科学技術によって物質的充足が図られている。しかしどこかに寂寥感はないだろうか。数年前のあるデパートのポスターのコピーに、探していたのは幸せだった、といった意味のものがあつた。物があふれるデパートで、探していたのは幸せだったとひとりごちるのはどういふことなのか。おそらくそれは物質的充足を約束してくれている近代という制度に魅力がなくなっているということではないだろうか。物を所有することで幸せに到達できるとされていたのに、実際にそうしてみると幸せはその向こう側にはなかった。

### 近代主義的幸福

近代主義は、物質的充足を保障するシステムであると同時にそれ自体が目的であった。ヨーロッパ近代のイデオロギーは人間中心の思想から生まれた。人間の理性が混沌とした世界を読み取り、整理し、意味を与える。宗教は理性に場所を譲り、宇宙を読み取る方法である科学は未来を約束するものとなった。科学は技術を生み、人間の生活は無限に向上するのである。法のもとに平等な国民からなる国民国家が形成され、民主的な政府が統治する。その政府が調整する近代的農業・工業等の諸経済活動によって生み出される物資は豊富である。物資はとりもおさず豊かな生活という近代的生活の象徴である。この最終生産物を手中にすれば、それを生み出したすべての過程をさかのぼり、近代を生み出した人間の尊厳の思想に到達することができる、もしくはその一部を享受することができるのである。物質を通じて自由で平等で博愛に満ちた近代主義を享受しているという精神的充足を得ることができるのだ。人はそれを求めてきたのではなかったのか。それが幸福そのものなのだ。その幸福の幻想を皆で追ってきたのである。

しかしヨーロッパ型の近代主義で幸福な社会を築いたところはどこにもない。かつてイランでは急速な近代化を図った国王は倒された。イスラム諸国ではヨーロッパ型の近代主義に真っ向から反対している人々が勢力を増しつつある。それどころか本家のヨーロッパではたいへんなことになっている。旧ユーゴスラヴィアの内戦はヨーロッパを19世紀以前に押し戻してしまったのだ。民

族、宗教を越えて建設されるべき近代国民国家の幻想はいまその有効性が問われている。そして言うまでもなく、19世紀ヨーロッパから生まれてきた20世紀のふたつの近代主義国家、ソヴィエト連邦とアメリカ合衆国は、あるいは消滅しあるいはかつての輝きを失いつつある。日本人が買物をして幸福の幻想を見ることができないわけではない。最近の日本でその行く末についての論議がさかんになってきたのは、こうした背景があつてのことなのだ。

しかしそれでもアジアは動き続けている。ボンベイの銀行家のように将来へ明るい希望を持っている。中国は経済開発まっしぐらだ。東南アジア諸国も同じである。彼らは近代主義が生み出した生産システムを用いて物質的な充足を満たそうとしているのだ。しかしここにふたつの疑問がある。ひとつは近代主義とは無関係のアジア固有の価値とどのように折り合いをつけるのかということである。インドの街でTシャツ姿の人を見かけなかったように、アジアには幸福のモデルをヨーロッパ型近代主義に求めてこなかった文化がある。ヨーロッパ型幸福が植民地主義の悪夢に他ならなかった大多数のアジアの人々にとって、近代主義は屈折した思いなしには受け入れられないものだったのだ。そして自分たちの多様な文化を伝えてきた。これらの文化をいかなる民族も捨てることはできない。それではどうするか。もうひとつの疑問は、経済を発展させ物質的充足を求めるアジアの人々は、その向こう側にどのような幸福幻想を抱いているのかということである。先に触れたように、近代のシステムは単なる方法に留まるのではなく、それ自体が幸福のモデルである。しかし近代という幸福モデルが崩壊しつつある時、同じ夢をアジアが見ることは不可能である。国民国家の理想の消滅や環境汚染、人間疎外に目をつむりつつ近代の理想を追い求めることはできないだろう。

#### アジアを歩く

こうした疑問を抱きつつアジアの幸福幻想を知るために、アジアの現代美術を担う者たちを訪ねて歩いた。中国、インドネシア、韓国、マレーシア、フィリピン、シンガポール、タイ、台湾を訪れ、若いアーティストたちに会ったのである。もちろん日本もそこに含まれる。<sup>(1)</sup>

ところで、ここで言うアジアとは、アジアの4大文化圏のうちインドと中国のふたつの文化圏が影響を及ぼし合っている地域に限定されている(ちなみに残りのふたつは北アジア遊牧文化圏と西アジアのオアシス文化圏である)。アジアはそこに住む者が自称したものでもなく、有機的な概念として生まれたものでもない。ヨーロッパ人という他者が、海から陸地を眺めながら与えた名称に過ぎない。トルコから日本までの間には多種多様な文化が広がっている。その内容を検証し概念を規定していく作業は、地理的なアジアとは別のことである。

インドはイスラム教を通じて西アジアと同じ、東アフリカ沿岸とも関係が深い。しかしここでは、いわば東向きのインドを想定している。それはインドが東の世界にヒンドゥー教、仏教そしてイスラム教を伝えたことに由来している。インド文化はこの地方の人々の生と死の思想＝幸福幻想に大きな影響を与えたのである。そして他方には中国がある。中国もまた文化・芸術において偉大な存在であり、中国経由の仏教、儒教そして道教といった宗教は人々の幸福の規定に大きな影響を与えた。私が訪れた地域はふたつの文化圏の作用のもと、多様で混沌とした歴史を経験してきた。つねに流動的であり、そこからさまざまな文化が生まれてきたのである。<sup>(2)</sup>そしていま、この地域の経済的発展は地域内の交流を生み他のアジア地域とは異なる展開を見せている。経済とは物資のやりとりに留まるものではなく人的交流にほかならない。そこに同じ幸福幻想を共有する関係が芽生えたとしてなんら不思議はない。こうした仮定に基づいてこの地域を歩いたのである。

さてアジアの美術を語るにあたり、ふたつの軸の絡み合いとして考えていきたい。それは先に提出した疑問で触れたような、現在アジアにすでに存在するふたつの価値との関係である。ひとつは既存のアジア的価値との関係であり、もうひとつは近代主義との関係である。アジアは近代主義に侵略されながらもそれ以前から存在してきた諸価値を保持し続けた。しかしまた、20世紀にお

いては近代主義が支配的であることは疑いようもない。凋落したとはいえその力は侮れない。アジアの幸福について語るには近代主義との関係ぬきには考えられないのである。

### 個人として生きること

それでは初めに中国とマレーシアの例からアジア人の幸福のあり方を見てみよう。変化していく世界で一個人がいかに生きてゆくのかという例である。

日本では明治維新の頃「和魂洋才」ということが唱えられた。これはとりもなおさず西洋の学問・知識つまり科学技術によって日本の近代化をするが、その魂に関わる部分、つまり幸福幻想は日本的なものを維持しようということである。<sup>(3)</sup> こうして日本では近代化以前の文化と以後の文化の折り合いをなんとかつけようと試みてきたのであるが、近代的価値が圧倒的なパワーを持っていたことは現在の日本を見ればわかるであろう。明治政府は法律を定め議会を開き近代国家の体裁を整える一方、美術においても音楽においても、西洋一辺倒の教育を奨めたのだ。人間の魂の最も深いところに触れる芸術が西洋式になってはどうしようもない。19世紀後半はヨーロッパ型近代主義の始動期であり、そのふりまく幻想は効力が絶大であった。日本が大きな波に飲み込まれていったのは必然であった。ところがそれから1世紀後の中国では、別の事態が起こりつつある。

1976年に四人組が逮捕されて以来、中国では文化大革命によって荒廃してしまった産業の復活とともに、西洋の近代文化の吸収が始まった。北京の美術評論家、栗憲庭<sup>リ・ジエンティン</sup>によれば1980年代は近代主義の学習の時期であった。近代の哲学、文学、芸術がつぎつぎと研究され紹介された。人々はヨーロッパ型近代主義に新しい中国を建設する夢を託そうとしたに違いない。美術においても、印象派が紹介されたのも束の間ダダを始めとする20世紀の諸潮流が一挙に流入した。そして人類、宇宙といった近代主義につきものの普遍的な主題が多くの人々を魅了したのである。1989年2月に北京の中国美術館で開催された「中国現代芸術展」はその集大成であり、そこでは10年にわたる近代主義学習の成果が披露された。しかし同じ年の6月4日の天安門事件によって近代主義に寄せる思いは一挙に打ち砕かれた。近代主義の理想によって新しい国を建設しようとした者たちは、中国ではそれは不可能だと思い知るのである。政治学者は西洋の政治理論では国を救えないことを知り、アーティストは西洋の近代美術の無力さを味わった。政治は西洋流民主主義とは異なる別の仕組みで行われる。その一方で経済活動は停滞することなく進んでいる。つまり科学技術と、その背後にある近代主義的精神構造とが必ずしも一致しないという現実が生まれつつあるのだ。こうしたことは現在進行中のことであり、歴史化することは危険であるが、近代主義の理想は普遍的かつ必然的なものではないということ、それを捨て去ってしまうことも選択肢として可能だとすることは、1世紀前の日本を思えば驚きである。しかし、近代主義の現状を見ればそれも当然であろう。近代主義はかつての輝きを持っていない。それは血を流して守るべきものではなくなってしまったのだ。

それではどのような生き方が可能であるかという、若いアーティストたちのそれは示唆に富んでいる。北京で会った現在30代前半の若いアーティストたちは中国という国家の枠とは無関係な空間感覚を持っている。彼らは体制のタブーに抵触しない限り自由である。彼らは自分のアトリエやアパートと香港やヨーロッパとが、見えない糸のネットワークで結ばれているかのようにふるまっているのだ。そして当然のことながらその作品も同じ感覚の上に成り立っている。例えば今回の展覧会に出品しているふたりのアーティスト、方力鈞<sup>ファン・リジュン</sup>と馮夢波<sup>フォン・モンボー</sup>はその典型である。

方力鈞は最近はおっぱら泳ぐ人を描いている。水のなかを自在に泳ぎ回る裸の男。頭髪を剃った没個性の男は自分自身であるに違いない。水のなかに裸体で浮遊する男に、イデオロギーから解放された人間の存在を見る。そのイデオロギーとは近代主義であり、その純化されたものとしての社会主義であり、文化大革命である。さまざまなイデオロギーが現れては消えてゆくこの宇

宙を泳ぐのが人間である。絶対的なものではなく、本来裸の人間がそこにいただけである。この世を楽しみたいところと考える中国人<sup>(4)</sup>はこうして世界に乗り出すのだ。方は世界の友人と見えないネットワークで結ばれている。自分は北京の郊外の農家を改造したアトリエにいて、不自由を感じるどころか精神的な自由を享受しているのだ。

馮夢波もまた自由である。彼はアップルのパソコンを用いて電子の世界的ネットワークに入っていく。北京のアパートは居心地がよい。彼のパソコンには文化大革命も残虐な日本軍も毛沢東の伝説もすべて入っている。最近の歴史すべてが電子の信号となってゲーム化されているのだ。歴史はイデオロギーのゲームとして記述されている。歴史記述は自己の相対化の上になり立っている。ここに中国の数千年に及ぶ歴史記述の伝統を見るのである。こうして人間は時間と空間から自由な自分を獲得することもできるのだ。

このような自由のあり方は近代主義のそれとは大きく異なる。ヨーロッパ型近代主義では自由は個人の尊厳を尊重し合うことによって生成し、制度によって保障される。しかしここでは禅僧のそのように、自分のアトリエやアパートで獲得されるのだ。彼らは近代主義者の癖である整理分類をしない。方の作品のタイトルはただのナンバーであって整理分類を拒否しているが、世界に対する態度も同じである。世界は体にまわりつく水のようなものであって、曖昧模糊としている。歴史記述は事実の羅列であり、フロッピー・ディスクの入れ替えて呼び出すだけのものである。人為的な整理分類の余地はない。

マレーシアからこの展覧会に参加するウォン・ホイチョンは中国系である。彼の出品作品 (cat. nos. 13-16) は中国からの移民である自分の両親の家族の歴史を描いたものだ。彼の両親はそれぞれが移民の子孫としてマレーシアで生きてきたのであるが、自分の体ひとつで世界に乗り出したのだ。彼らは近代主義の制度や理想に助けられたのではなく、自分の内部から生成してくる自由と、血縁のネットワークによって新境地を開拓してきた。こうした方法によって獲得される幸福は王朝の交替やイデオロギーの変遷によって妨げられない強さを秘めている。たとえ現在の幸福が束の間のものであっても、つきからつきへと新しい方や馮、ウォンが生まれてくるだろう。こうして彼らは幸福の幻想を紡いできたのである。

### 近代以前の共同体のエネルギー

近代主義のふりまく幸福幻想に愛想をつかしているのは中国人だけではない。多くのアーティストに近代主義のそれを離れて自分たちの幸福の幻想を作り上げようとする姿勢が見られた。しかし彼らのやり方は中国人とは異なる。例えばフィリピンでは近代以前からの共同体からエネルギーを受けつつ、近代社会を生きのびていくアーティストたちに出会った。

フィリピンは歴史上さまざまな勢力が侵入を繰り返した土地だ。それはスペイン人、アメリカ人、日本人に限らない。それ以前から諸民族の攻防があった。そのなかでルソン島北部の山岳地帯に住む人々は、最も早くフィリピンに住み始めた人々である。彼らはスペイン人の支配をまぬがれ独自の文化を継承している。彼らは焼畑農耕者である。彼らは緊密な共同体を形成し神々をまつてきたのであり、霊的・超自然的なもの深く結びついた生活を送っている。

植民地がもたらした近代主義に満足しない一群のアーティストたちはそこに注目し、山岳民族が住む北部山中の高原都市バギオにバギオ・アーツ・ギルド (BAG) というアーティストの共同体を作った。その中心的人物であるロベルト・G. ヴィラスエヴァは、山岳民族の行う自然との交感を自ら行い、精神的緊張に満ちた作品を制作している。フィリピンは多種多様な人々が多くの島々に移住、侵入を繰り返した歴史をひきずっており、必ずしもヨーロッパ的国民国家ではない。民族や宗教を乗り越えた均質な国民による国家ではないということだ。各集団は共同体を作り、その内部で暮らしている。そうした状況のなか、バギオのアーティストたちは山岳民族の共同体が持つ力を自己のものとしようとしているのだ。そして自分たちの共同体の内部にフィリピンという国家

が実現できなかった幸福幻想を求めている。<sup>(5)</sup>それは彼らが自然食レストランを経営していること  
でわかるように、自然との調和した生活、各々に潜む神々を敬い畏れる生活なのだ。だが彼らに  
弱点があるとすれば、都会での生活、近代主義的生活という現実にかに直面するののかというこ  
とであろう。実際フィリピンの、より若い世代の作家はそのことを問題にし、積極的に都会＝近代  
主義に挑戦している。今回の展覧会に出品しているリアミーリョ&ジュリエット(アルウィン・リアミー  
リョ&ジュリエット・リー)はそのようなアーティストに属する。彼らはフィリピン人とオーストラリア人の  
夫婦である。

リアミーリョ&ジュリエットの作品(cat. no. 17)はフィリピンの近代主義を象徴する3つの存在を  
さらしものにする。3つの存在とはキリスト教、国民国家、近代資本主義である。それぞれはイエ  
ス・キリスト、ラモス大統領、マクドナルド・ハンバーガーによって象徴されている。その3人の顔は  
直接壁面に描かれ、その壁が囲む空間にはピナツボ火山の灰が満たされ、灰のなかにはさまざ  
まな物、電気製品やビンなどがばらまかれている。リアミーリョ&ジュリエットもまたバギオに住んで  
いるが、彼らは自然との交感を求めているわけではない。彼らの作品は近代主義の時代を生きる  
アジア人の状態を表している。アジア人は三方の壁を近代主義に囲まれながらも生きていかねば  
ならない。第4の壁に自分がある。かつての山岳民族のように自らを閉ざして自己の価値のなか  
だけで生きることはできない。アジア人として生きることとは、アジア固有の非ヨーロッパ的な価値を  
探し出してきてエキゾチックなアジアというラッピングをして提示することではなく、近代主義の都合  
の良いところを剽窃し継承発展させていくことなのだ。それは西ヨーロッパ人がはるか離れたギリ  
シャの哲学者やローマの政治家を自分たちの祖先にしてしまったことと同じことだ。それだけのバ  
イタリテイをアジアは持っている。思えばバギオ・アーツ・ギルドの面々は洗練された都会人であ  
る。けっして山岳民族とともに農耕生活をしているわけではない。マニラの瀟洒なレストランにいても  
バギオの山にいてもスマートである。都会(＝近代主義)と自然(＝山岳民族になぞらえた共同体)  
との間を自由に往来すること、それが新しい幸福のあり方なのである。

### 精霊との交感

インドネシアで出会ったアーティストたちは、自分たち固有の精神のあり方を、より率直に表現す  
る。彼らは複雑な状況を生きている。まず近代的国民国家という枠とイスラム国家という枠の両方  
が同時にある。国民国家とは宗教や出自に縛られない自由な国民によって構成されることが必要  
だが、ここではそれを宗教という排他性の強いものと同時に成立させようとしている。さらに内部に  
は諸民族がいる。それらの民族は多かれ少なかれ精霊と交感する能力を保持してきた。アーティ  
ストたちもそれぞれがその民族に属する存在であって、その外部に在るわけではない。それゆえに  
彼らの作品はしばしば精霊を呼び出すかのような魔術的なものとなっている。近代主義では芸術  
は科学的化粧をして澄ましているが芸術は本来は魔術である。そのことを近代主義はすぐ忘れて  
しまうが日本の浮世絵やアフリカ彫刻によってそれを思い出す。近年では「大地の魔術師」という  
展覧会が近代主義の総本山のバリで開催されたことは記憶に新しい。

魔術師たちにとって作品が強固な物質でできていることや、形式的なオリジナリティ、内容的に  
それだけが独立した存在として完遂されているかどうかは意味がない。それは混沌とした森羅万象  
のなかで仮の存在であるからであり、いっさいの現象が生起する場所である。かつてフィリピ  
ンの作家ノルベルト・ロルダンの作品を見て感涙せまるものを感じたことがある。その作品はチープ  
な布と拾った弾丸や竹でできていたが、そこには緊張した精神があり、心の痛みの表現があっ  
た。またインドで見た1950年代の抽象絵画ではその精神的な深みに感動した。それはイギリスで  
学んだ作家のものであって、美術史的にはいわゆる亜流のものであるが、そこに宿っている精神  
の深みと作家の力量は形式を超越している。それが魔術師の力である。またしばしば作品は音と  
組み合わせられたりパフォーマンスと組み合わせられたりする。作品は独立したものとして存在すること

が尊いのではなく、さまざまな現象と組み合わせられて精霊を呼ぶことがその目的なのだ。<sup>(6)</sup> アジアを旅するうちにこうしたことに頻繁に出会った。シンガポールでもフィリピンでもタイでも音やことば、ダンスや身振りを伴うパフォーマンスが作品の前で演じられるのは当然のことなのだ。そしてインドネシアではそのようなアーティストに特に多く出会った。バンドンでもジョグジャカルタでもそうである。今回の展覧会に出品しているヘリ・ドノもそうしたアーティストのひとりである。

ヘリ・ドノの作品はインドネシアのワヤン・クリッ(影絵劇)によっている。彼は美術大学を出たあとに伝統芸能であるワヤン・クリッを学んだ。それは美術と音楽、文学の総合芸術であり、演じることによって過去の偉大な英雄たちの精霊が呼び出される。ヘリ・ドノは人為の及ばない事実である宇宙そして人の生をとらえ、それを提示しようとしてワヤン・クリッの身振りや音を使う。すべてのものに精霊が宿っていると考えるジャワ島では電気にさえもそれがあると信じる者がいるとヘリ・ドノは言う。<sup>(7)</sup> 福岡市美術館で1994年に開催された「第4回アジア美術展」の出品作品は、チープな装置によってワヤン・クリッのガムランの音を想起させる鐘の響きが、その空間に電気の精霊を呼び出していた。ヘリ・ドノのこうした行為は、人間が自然や人生すべてを管理することを目指す近代主義に対する痛烈な批判である。彼は商品化された幸福モデルを売りつけようとする近代主義の圧政に対し、つねに批判者が必要であると考えている。今回の出品作品(cat. no. 9)では近代主義が人間の尊厳から出発しながら、それが結局は人間の疎外を生み出していることを指摘する。近代主義は共同体を破壊し人間は路頭に迷っている。しかしこれは近代主義に限ったことではなく、権力と人間の普遍的な問題であるところに問題の根の深さがある。ここで芸術はワヤン・クリッのように、混沌とした宇宙から精霊を呼び出し権力者から自分の生を取り戻すよう人々に働きかけるものとしてある。その生とはいつか実現するであろう芸術と社会の調和した世界にあるとヘリ・ドノは言う。

### 母の悲しみ

シンガポールのアーティスト、スーザン・ヴィクターもまた精霊を呼び出す。彼女の呼び出すものは母である。シンガポールは経済の興隆によって称賛されている。街は清潔で安全で心地よい。それは中国人による家長的支配の生み出したものだ。シンガポールは男性中心の強権社会である。タン・ダウというシンガポールのアーティストはそれを内部批判してきた。彼は人間や自然にやさしい視点を向けることを求め、近代主義の犯したあやまちを繰り返すことの愚かさを唱えてきたのだ。スーザン・ヴィクターは女性の性が家長支配の一翼を担うものとなってしまっていることを批判する。この社会では女性の性は生殖機能としてのみ認知されているとスーザンは考える。ミュータントのような人間をつぎつぎと産む道具としての女性である。今回の展覧会の出品作品(cat. no. 18)は、1994年夏にシンガポールで発表されたもののネガである(シンガポールでの作品はすべてが黒であったがここでは白くなっている)。テーブルには女性の労働を象徴する道具が置かれ、床には女性の性に関することばが女性の髪で記されている。このインスタレーションは悲しみの母を呼び出す装置である。シンガポールは近未来の模範的国家だ。完璧にコントロールされた個人が国旗のもとに規律ある生活をおくり、物や人間の生産に励む。国民国家が狭い領土内ではいかに成功するか例である。それはまるで17世紀のイタリア人カンパネッラが夢想したユートピアの都市国家(太陽の都)が実現されたかのようなだ。そこではすべてが完全にコントロールされ、理想的な生活が営まれている、というユートピアだ。<sup>(8)</sup> しかしその都市国家を新しい幸福のモデルとすることは危険であることをスーザンは指摘する。近代主義イデオロギーは人間の平等の上に成り立っていたはずだが、いつの間にか弱者は切り捨てられていく。それは人間が平等だという観念に無理があるからである。人間は多様であり、同じ規格にはめることはできない。均質な国民からなる近代国民国家はフィクションなのだ。それを強ければ必ず悲しみの声を上げる者が現れる。スーザンは、それは母であると言う。生(と死)についての自由を取り戻さねば母の

悲しみは消えない。

タイの女性アーティスト、アラヤー・ラートチャムルンスックは1993年から94年にかけてチェンマイで開催された「チェンマイ・ソーシャル・インスタレーション」で、理不尽に殺害された女性の墓碑を制作した。これらの女性は近代化を進めるタイで起きた弱者に対する悲劇的事件の犠牲者である。

アラヤーは細やかな神経を持った人物である。弱者への迫害に対する思いは自分にも向けられる。《3人のナルシス》(ref. no. 26)という作品は自己を見つめる自分である。また今回の出品作品(cat. no. 19)は自分と母との関係に言及したものだ。幼い頃に亡くなった母の影を求める自分は、母のなかに自分を求めている。それは人間が生と死を繰り返していくものであることを表しているのではないだろうか。

ところで、それが行われるのは家庭である。マニラのフィリピン文化センター(CCP)の美術担当責任者のディタス・サムソン女史に幸福について聞いたことがある。彼女は即座に家庭であると言った。フィリピン現代美術の話をしていく最中であつたので、こうした私的な領域のことは聞いたことに軽い驚きを覚えた。しかし彼女の反応は当然である。不確実な現代社会では家庭もまた破壊にさらされている。しかし、生と死が行われる場として家庭は、近代主義に疲れた者たちが最初に取り返さねばならない場なのだ。それは「女の幸せ」といった陳腐なものではなく、現代人全体にかかわる事象である。

#### ぼろぼろの人生からの出発

近代主義に凝り固まってしまった現代人を痛烈にかつ痛快に批判するふたりのアーティストがいる。タイのチャーチャーイ・パイピアと韓国の崔正化である。

チャーチャーイはこれまで火や水のシリーズの絵画によって近代主義が環境と伝統を破壊してきたことを描いてきた。最新作は気のふれた人間のシリーズである。気のふれた人間とは、知的な活動によって幸福な社会を築こうという近代主義の反対にいる人間である。近代主義の根本は人間の知性による世界の征服なのだ。しかし近代的生活はタイ社会を破壊しつつある。自然的調和によって社会の安寧を維持してきたタイは近代主義と折り合いが悪い。このような社会を平静に見ることのできるのは気のふれた人間だけである。彼らは部外者であり、ものごとを相対化する能力がある。いや彼らが描かれた絵を見る我々に、彼らはその力を授けてくれるのである。

崔正化は管理の効率のために均質化されたものが大量にあふれる社会を批判する。均質化のために農業や工業の規格が作られ、物はそれに従って生産される。人間もまたそうである。規格に合うように学校教育が行われている。食物もその例にもれない。食物は着色剤や保存剤によって均質化されている。それは自然のものでありながら自然のものではない。その究極の姿はプラスチックの食物である。腐敗もせず品質も安定して管理しやすい。それは科学技術の勝利であり近代主義の生み出した最も便利な食物である。プラスチックの食物はもちろん食べられないが、保存剤にまみれた食物と五十歩百歩ではないだろうか。崔はこうして人工物と自然物の本物・偽物の関係が消滅した世界をあらわにする。

このふたりは近代主義を否定するわけではない。それは不可能であることを知っている。伝統的社会的破壊や食物の汚染は悲劇である。しかしそれを否定するだけではなにも生まれないのだ。彼らの作品にどこか明るさを感じられるのは、崔が言うように近代主義に立ち向かいぼろぼろになりながらも、それを取り込んで新しい価値を作るという困難な課題に取り組もうとしているからであろう。それはリアミーリョ&ジュリエットの態度に通じるものである。

曾根裕もまた、こうした困難に立ち向かう陽気さを持っている。曾根はかつてアジアを放浪したことがある。そこには多様な人間が生きている事実を曾根は見た。曾根の最初の作品は1993年夏に水戸芸術館で発表した《19番目の彼女の足》(ref. nos. 12, 13)である。これは人間のコミ

コミュニケーションを図るための道具であって、それ自体が作品として自己完結したものではない。これは使うことが困難であることが最初からわかっているサディスティックな道具である。しかも複数の人間が使わなくてはならない。ただそれは全く不可能な道具でもない。19人の人間はいつか使いこなすことが可能になると信じて訓練に汗を流すのだ。曾根の陽気なところは、それを持って世界を周る、という最終的な計画を持っていることに現れている。世界の聖地を周り各所でその人々にこの道具を使わせ、最後はニューヨークの国連へ行くというのだ。そこでは異なった人種のアメリカ人に道具を使わせる。曾根はコミュニケーション・メディアを操作することによって、不可能なコミュニケーションを可能にする。彼の宇宙の作品はUFOを描いた絵画(ref. no. 10)にせよ、月の裏側に人工芝を敷くプロジェクト(ref. no. 9)にせよメディアの操作から生まれたものだ。今回の出品作品(cat. no. 11)も複数の人間の数日にわたる体験をビデオというメディアを用いて数分のドラマに変貌させてしまう。いま、個人を束ねていた国家の力は弱まり人々はそれぞれが孤立しつつある。そこでその人々は救いを求めて共同体を形成しようとしている。曾根はそこに斜めに切り込むことによって人と人との新しい組み合わせ、新しいコミュニケーションを作り出してしまふのだ。自分のネットワーク内でのコミュニケーションに自由な空間を求める中国人とは異なった考え方である。

#### 幸福はどこにあるのか

こうしてアジアを周ってみると、インドのケースが特殊であることに気づいた。アジアの国々はとうの昔に近代主義を受け入れ始めていたのだ。ある国では19世紀後半に、またある国では第二次世界大戦後、独立を獲得した時からの選択であった。中国、インドは巨大であるがゆえに動き出すための時間がかかったが、ついに中国は動き出した。やがてインドも本格的に動く日が来るのだろうか。残念ながらこの地域が共有する幸福幻想を見るという最初のもくろみに至るには、旅はあまりに短くまだ道は遠いが、3つの示唆があったように思う。ひとつは、これらの国々では遅くに始まった近代主義のもたらす物質的恩恵は否定の対象ではないということだ。ふたつめには、それにもかかわらず、感性豊かなアーティストたちは近代主義の向こうに幸福の幻想を見ていない、ということである。そして3つめには、しかしだからと言って、自分たちの伝統的な領域に閉じ込め、古き良き時代を愛撫しているわけではない、ということだ。それでは傲慢な近代主義が自然を破壊するのをみすみす見過ごすことになってしまう。アジアの人々は自然には人間が含まれることを知っている。彼らは新しい幸福幻想を生み出そうとして全エネルギーを注ぎ込んでいるところである。

ただし、新しい幸福の幻想を見るのはアジアのアーティストだけではない。近代主義は世界中に広まっており、世界のアーティストの仕事を見れば、それを乗り越えようとしている者たちが少なからず存在することがわかるであろう。その仕事においてアジアが大きな貢献をすることができると信じるが、必ずしもアジアが特殊な立場、有利な立場にあるわけではない。これはそれに気づいた者たち全員参加の作業なのだ。

幸福はどこにあるのだろうか。

(水戸芸術館現代美術センター芸術監督)

#### 註

- 1) 最終的には物理的制約からインドの調査は今回の企画から外された。
- 2) 例えばフィリピンは現在ではインドの影響は微小であるが、ピリピン語にはサンスクリット起源の単語が多く認められ、またヴェーダの影響も認められる。合田濤、「民族と言語」、『もっと知りたいフィリピン』、1983年、弘文堂、p.89
- 3) これはそれ以前に唱えられていた「和魂漢才」から作られたことばである。
- 4) 加地信行、『儒教とは何か』中公新書989、1990年、中央公論社、p.13
- 5) 国民国家の解体後に共同体が発生することはフランスのジャンマリ・ゲーノの著作『民主主義の終わり』(舛添要一訳、1994年、講談社)に詳しい。
- 6) 中村英樹が「ファジー人間の覚醒」(「美術前線北上中—東南アジアのニュー・アート」展カタログ、1992年、国際交流基金ほか主催、p.10)において「アジア美術は一般的に言って、〈区切りようもなく単一の中心もない不確定的な無限空間における捉えかたない現象の一断片〉」であると述べていることはこのことであろう。
- 7) 「第4回アジア美術展」カタログ、1994年、福岡市美術館、p.83
- 8) カンパネッタ(近藤恒一訳)、『太陽の都』、岩波文庫、1992年、岩波書店