

spirit)」と言えば、アジアのアルコール飲料という意味もあるわけですから、「アサヒ」や「サッポロ」、または単に「お酒」という意味にもなります。そして、地理的な境界としての国境や地図もまた誤解を生みやすいものです。ある一定地域の国民が経済的な指導権を持っているとします。そこでは、美術を文化的なプロモーションの道具として用いる必要が生じてきます。アメリカのパラダイムからの移行が西洋経済の弱体化と共に起きてきてはいますが、現代美術の領域では、権力を巡る競争はいまだに限定された有力な地域あるいはその国民が保持している、と私は考えています。

2番目に、政治的関係と社会的経済関係をからみ合わせるために美術が用いられた場合に生じる検閲、または自己検閲の危険性を指摘したいと思います。東南アジアのASEAN諸国において、美術活動は、ASEAN的な考え方やASEAN精神を活性化するためのプロパガンダのために利用されています。

3番目に、芸術的表現として身体を用いるいくつかの特別な例を挙げたいと思っています。これは、アジア地域では極めて西洋的なものである美術館や画廊というコンテクストに取り込まれた、視覚芸術ないしは美術というカテゴリーに括られない表現の形です。身体への脅威には、調和と独自性と均質性に満ちたアジア精神とは矛盾する事態が、明らかに反映されています。それとは対照的に、身体は特定の位置、不安、破壊、混沌を表現する領域として捉えられてもいます。

大国覇権主義という概念は、特に軍事的優位性を確保した地域における「リーダーシップ」という本来のギリシャ語の意味を失いつつあり、むしろある有力な大国を巡る関係を意味するようになってきています。有力な大国は世界経済における強力な商品生産と共に、効率の良い軍事力も掌握しています。従って、支配権を握るべき国同士の競争は、必ずしも軍事力行使を意味することにはならないのです。むしろ、権力を巡る争いは貿易戦争となることでしょう。

次のスライドをお願いします。

ここ数年来、アメリカと日本の経済摩擦はきわ立って激しさを増してきています。冷戦構造の終焉と共に、アジア太平洋地域、特に新たに工業化された東南アジアの国々は、西洋と日本の投資家のための貿易と投資の経済ゾーンへと変貌を遂げました。資本主義と共産主義のイデオロギーの闘争がなくなっても、日本とアメリカは地域保全の安定を司る中心的役割を果たしたいのです。その結果、変容しつつある地域保全の状況が、経済的な優位性を発揮できる地域において、この2つの大国の間に対立関係を生み出してきたのです。

次のスライドをお願いします。

レーガン政権時代の後半には、現代美術を日本とアメリカの文化的絆を強めるための媒介として使おうという試みが既に成されていました。その目的は、日本の現代美術に新しい光を当てることにありました。間接的には、脅威と憎悪の対象としての国・日本、というアメリカ側の日本観を変えようというものであったに違いありません。

1989年から'91年にかけて、日本の現代美術の2つの重要な展覧会が米国を巡回しました。「アゲンスト・ネイチャー：'80年代日本の美術 "Against Nature: Japanese Art in the Eighties"」展と——次のスライドをお願いします——「プライマル・スピリット：現代日本彫刻家10人 "Primal Spirit: Ten Contemporary Japanese Sculptures"」展の2つです。これ

らの展覧会の意図は極めて明白でした。現代日本の美術をアメリカの観客に紹介し、西洋美術の地方版でもなければ、そこから派生した一派でもない日本人アーティストの作品の水準の高さを示すことと、変化しつつある社会のなかで、いかに彼らが豊かな伝統的遺産と現代美術およびテクノロジーとを見事に統合しているかということを示すことをアメリカ人に教えることにあったのです。さらについで最近、戦後の日本美術をテーマにした「スクリーム・アゲンスト・ザ・スカイ “Scream against the Sky”」という展覧会も数週間前に始まったばかりです。

次のスライドをお願いします。写真⑩

日本人のアーティストにとってこういう展覧会は、知名度を高め、展覧会や作品の売れ行きに明らかに可能性を開くことになる美術の本場に登場する絶好の機会となるわけです。川俣正（かわまた・ただし）、森村泰昌（もりむら・やすまさ）、遠藤利克（えんどう・としかつ）といった名前は、日本の代表的なアーティストとして、美術に関心を持つアメリカ人に知られるようになりました。ついにこの時がやって来た、アジアは美術界の大国で形成されていたメジャー・リーグに進出したのだと、思われたことでしょう。

次のスライドをお願いします。

しかし、明らかにこれらの展覧会には、日本人が抱いている不愉快なアメリカ観は反映されていません。貿易摩擦や人種差別のはらむ緊張、または、ガイジンに対する嫌悪も見られません。反対に、選ばれた作品の多くは、国際的な美術界に期待されたフレーバー、味付けを持ったものでした。結局のところ、最も大切な目的は、日本の最重要戦略のパートナーであるアメリカという国に、日本は経済活動だけでなく国際的な美術や文化の面でも第一線に立ったのだということを示すことだったのです。

次のスライドをお願いします。

芸術活動における成功というものを、アメリカの美術関係のニュースに書かれた記事の多さや、ビエンナーレ、トリエンナーレといった国際展への出品回数ということで計れるのであれば、日本人アーティストはアジア近隣諸国の同朋のなかでも先んじていることになるでしょう。それは、日本の現代美術界を統御している基本構造が、東南アジア諸国や中国、インドなどよりも効率良く効果的に機能しているからに他なりません。従って、美術をプロモーションとプロパガンダの媒介物に変容させる日本のメカニズムは、経済的競争と同じように西洋と苛烈な争いを繰り広げることができるのです。

これは、イギリスのオックスフォード近代美術館に出品された谷文達（グー・ウェンダー/Gu Wenda）の作品です。写真⑪

パリの「大地の魔術師 “Magiciens de la Terre (Magicians of the Earth)”」展やオックスフォード近代美術館の「沈黙のエネルギー “Silent Energy”」展への中国人アーティストの参加は、西欧の批評家たちの注目を呼び起こしました。時を同じくして、韓国生まれのアーティストたちの展覧会が、クィーンズ美術館、ブルックリン美術館、グレイ・アート・ギャラリーといったニューヨークの美術組織によって開催されています。こうした美術活動は、明らかに、アジアから発信される現代美術の可能性が日本だけにあるのではないことを示しています。

次のスライドをお願いします。

もし日本が、自らの経済における主導権があることを地域的・世界的に証明すれば、美術や文化の領域においても同様の指導力を発揮するよう期待され



Self portrait of Morimura Yasumasa on the front cover of *Art News* (March 1990)



Gu Wenda, *Oedipus Refound II: The Enigma of Birth*, 1993, Installation at the Museum of Modern Art, Oxford, England



Dadang Christanto, Performance at the First Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art, Brisbane, Australia, 1993

ることでしょう。このスライドは、インドネシアのアーティストであるダダン・クリスタント (Dadang Christanto) のパフォーマンスです。1993年、ブリスベーンで開催された第1回アジア・パシフィック現代美術トリエンナーレ (the First Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art) でのものです。

写真⑥

しかし驚くべきことに、いままでのところ、日本人の企画によるアジアの現代美術の催し物には、より深い理解と評価を促すような大規模なものはあまり多くありません。福岡市美術館でのアジア美術を概観する展覧会やタン・ダウ (Tang Da Wu)、モンティエン・ブンマー (Montien Boonma)、アグネス・アレリャーノ (Agnes Arellano)、タン・チンクアン (Tan Chin Kuan)、カモル・パオサワット (Kamol Phaosavasdi) などの個展といった注目すべきものはあるのですが、おそらく「美術前線北上中——東南アジアのニュー・アート “New Art from Southeast Asia 1992”」展は、東南アジアの隣人たちによる現代美術を真面目に解釈しようという日本人キュレーターによる、数少ない徹底した試みのひとつと言えるでしょう。けれども、日本のキュレーターおよび美術行政組織によるアジアと太平洋地域の現代美術を扱った主要な国際展は、はるか以前に実現してしかるべきものだったのです。

しかし、1993年、日本人ではなくてオーストラリア人がこうした試みに挑戦しました。そして、ブリスベーンのクィーンズランド・アートギャラリーで、第1回アジア・パシフィック現代美術トリエンナーレが開催されたのです。欠点や批判された点もありましたが、この展覧会がアジア太平洋地域で企画された、最も意欲的で啓発的な美術展のひとつだったことは否定できません。オーストラリア人たちは、地球上のこの地域における現代美術の力と可能性をアジアの人間が学ぶ稀なる機会を提供してくれたのです。ブリスベーンでのシンポジウムには、インドからも参加者があったことをつけ加えておきましょう。

第1回アジア・パシフィック現代美術トリエンナーレのような国際展は、ASEAN 諸国のオーガナイザーの力量や創造力の欠如を映し出していました。ASEAN 諸国の巡回美術展は、何年にもわたり、現代美術を通して ASEAN の友愛の絆を作り出そうという偽りの試みの再確認でしかない国粹的プロパガンダを続けてきました。〈調和のとれた均質な社会という ASEAN 精神〉とは、外部からの脅威を感じている幾つかの東南アジアの国々に安心感を与えるためにつくり上げられた蜃気楼でしかないのです。我々は、ASEAN という連合には、東南アジアに近い国でありながら遠いものと見なされているインド、パキスタン、バングラデシュと同様、ビルマ、ラオス、ヴェトナム、カンボジア、ネパールといった国が含まれていないことを認識すべきです。ASEAN の美術について語る場合、ASEAN が想像上の地政的境界線から成り立っている以上、この地域の美術活動の明確な姿を思い浮かべるのはほとんど不可能に近いでしょう。「ASEAN 的である」ということだけで、その言葉に含まれるべき話題や内容にある特定の限定が設けられるのです。選ばれた隣人と共に一体となって機能する継ぎ目のない均質な社会というイメージが、展覧会企画者によって強調されているわけです。

では、自己表現の領域としての身体の利用という最後のポイントに触れたと思います。次のスライドをお願いします。

これは、タン・ダウのパフォーマンスです。東南アジア諸国の独立後の政府は、かつての植民地時代の限界から解放され、新たに生を受けた国民を鼓舞

すべく、国家的なプログラムを打ち出しがちです。西欧による汚染は、伝統的文化が連続性と一貫性の継ぎ目なき物語を持つ〈国家の建設〉において、国の父親的役割をつくる戦略的な仕掛けとなってしまっています。タン・ダウの活動は、人間による破壊行為と動物虐待、エントロピーと独裁主義支配に対する闘争に深くかかわっています。

そして、いまご覧いただいているマニラでのパフォーマンス、*Who Owns the Cocks?* 《誰が雄鶏の持ち主か?》では、彼はフィリピンの国旗でできた赤い鉢巻を巻き、赤い服を着ています。闘鶏の持ち主を真似て、バビエ・マシェで作った若い雄鶏を腕に抱え、CCP（フィリピン文化センター）のオープニングで人々に向かって「私の雄鶏を掴まえてくれ!」と叫びました。サディスティックなスポーツに対してだけでなく、国家的なプロパガンダへと形を変えてきた、覇権的優位に向かいがちな攻撃的な男性の欲望に対する批判が込められています。写真⑩

次のスライドをご覧ください。タン・ダウは、若いシンガポールのアーティストたちに影響力のある人物として、身体や体液というようなものを使うことで表現の自由を求めるように勧めてきました。ご覧いただいているように、ヴィンセント・レオ (Vincent Leow)、リー・ウエン (Lee Wen)、ジョセフ・ング (Josef Ng) らは、表現の権利が真剣に試されるような、型にはまらない多様なやり方で作品をつくるために、その方法と手段を見つけ出したのです。

これをご覧ください。ヴィンセント・レオは、パフォーマンスの一部として自分自身の尿を飲みました。これは、アジアのアートセンターとしての地位を押し出そうとしている国において、社会的に容認されるものや美術として通用しているものの限界を打ち破ろうとする行為なのです。彼の行為は悪趣味であり、また礼儀に欠けるとして、美術界の権威筋によって一掃されてしまいました。

リー・ウエンは、自らの裸体を黄色く塗りました。これは、バンコックでの別のパフォーマンスですが、バンコックとシンガポールと同様にインドでもパフォーマンスをしました。目的もなく放浪する人のような彼の黄色い裸体は、国外で暮らさざるを得ない多くのアジア人たちの縮図そのものです。写真⑪

これは、シンガポール人アーティスト、ジョゼフ・ングのパフォーマンスです。ングは、シンガポールの鞭打ち刑に対する抗議として、パフォーマンスの最中に自らの恥毛を剃りました。当然のことながら、パフォーマンスの後で彼は逮捕されてしまったのですが。

確かに、これらのアーティストたちはシンガポール美術の主流をなしている側にしてみれば、喉に刺さったトゲのような存在でしょう。しかし、シンガポールの外で、彼らのメッセージは、さまざまな文化を抱えた国の幸福や均質性、独自性を謳う「アジアの精神」という仮面の下に隠された緊張をあらわにしています。彼らの作品と行為は、抑圧する側と抑圧される側の間にある不安と闘争とズレを反映しているのです。

多くのアーティストが、欲求不満や絶望、または儀式的表現として自らの身体を用いています。これはフィリピンのサンチャゴ・ボーズ (Santiago Bose) のパフォーマンスです。彼は自分自身の地図と境界線を探求しながら *Imagined Borders* 《想像された境界線》というパフォーマンスを行い、迷宮のような旅をして彼の足跡をそこらじゅうに残しました。

これはもうひとりのフィリピン人アーティスト、ロベルト・G・ヴィラヌエヴァ (Roberto G. Villanueva) です。彼の魔術的儀式的なパフォーマンスは、無理



Tang Da Wu, *Who Owns the Cock?*, Performance at the Cultural Center of the Philippines, Manila, Philippines, 1993



Lee Wen, *Journey of a Yellow Man*, Performance at the Concrete House, Bangkok, Thailand, 1993



Roberto G. Villanueva, Performance at the First Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art, Brisbane, Australia, 1993



Kamol Phaosavasdi, *Give Me a Glass of Water*, Performance at the Silom Art Space, Bangkok, Thailand, 1994



Tana Lauhakaikul, *Mud Crab*, Performance in Thailand



Kosit Juntaratup, Performance at the "Rebirth of Things" Exhibition, Ideal Art Gallery, Bangkok, Thailand, 1994



Vasan Sitthiket, *I AM YOU*, 1994



Araya Rasdjarmrearnsook, *Has Girl Lost Her Memory?*, (Installation, detail) 1993

に、身体を嘆きや悲しみや生き延びるための媒介とします。ダンスのようなトランス状態は、きらめきが死んでしまう瞬間の体験を呼び起こします。写真①

また、インドネシアのダダン・クリスタントは、暴力と抑圧を止められなかった犠牲者のために死のダンスをつくっています。

それとは対照的に、タイのカモル・パオサワットは、環境が危機的状況になるくらい水を節約するという絶望的なジェスチャーのために、公衆の面前で排尿しました。写真②

別のタイのアーティスト、タナ・ラウハカイクン (Tana Lauhakaikul) は、*Mud Crab* 《マッド・クラブ》というパフォーマンスのなかで、タイの歴史ある泥のなかに身体を浸しています。これは過剰な工業化のために引き起こされる環境や動物の死を映し出しているものです。写真③

コシット・ジュントラテップ (Kosit Juntaratup) という、これもタイのアーティストですが、彼も自分の体液を使っています。悪のイメージが、血と精液によって描かれています。彼が、プラスチックのチューブで自分の血を吸い出しているのがご覧いただけると思います。写真④

次もタイのアーティストで、ヴァサン・スイティケート (Vasan Sitthiket) の作品です。彼は自分の肖像を描いており、この真ん中に見えるのがそうです。タイで売春をさせるために娘を売る父親として、自らを描き出しています。

写真⑤

これは、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 (Araya Rasdjarmrearnsook) です。彼女は男性社会のなかで発言しようとするタイの女性の闘いについて述べるために、自分の身体の一部を使っています。しかし、これは、例えば日本で働いているタイ人の売春婦のことも受け取れます。写真⑥

アジア人の身体は、最も容易に利用し得る表現の領域となってきました。身体は、人種、ジェンダー、階級、宗教、セックス、エイズ、そして政治などといった問題についての討論の直接的な場を提供できるのです。性と国家的アイデンティティの力関係が、身体のパワーを、もはや視覚表現のヒエラルキーのなかの末梢的な事柄にしなくなってきたのです。文化的多様性と文化的封じ込めは、時代に関連した対の事柄になっているようであり、こういったことが、この地域の出身である数多くのアーティストたちに、緊張と冒険の表現として身体を活用を促しているのです。次のセッションで、またお話ししたいと思います。どうもありがとうございました。

司会(清水) ありがとうございました。

それでは次に、マレーシアのアーティストで、1992年のアセアン文化センターの展覧会、また、いま広島で行われている展覧会にも出品されているズルキフリー・B・ユソフ (Zulkifli B. Yusoff) さんにお話をお願いしたいと思います。ズルキフリーさんは、マレーシア出身でイスラム教徒です。しかし、イスラム教は、それほど強い影響を自分の作品に及ぼしているというわけではないということなのですが、作家としてのスタンスとして、そのあたりを中心に話をいただけたと思います。お願い致します。

ズルキフリー・B・ユソフ 清水さん、どうもありがとうございます。皆さま、こんにちは。

私は実際にものをつくるアーティストであって、文章の書き手ではありません。

せんので、ここに出席するのが相応しいかどうか分からないのです。しかし、アーティストとしての立場から、私自身が信じていることについて多少お話することはできると思います。アーティストの作品は、西洋からどの程度の影響を受けるのか、また西洋の芸術とアジアの芸術のさまざまな文化的な局面について、予めテキストを用意しましたので、10分間ぐらいお話をさせていただきます。

さて、影響というものについて話す時に、どこで勉強したのかとかどこに住んでいるのかといったことは、100パーセントかかわりを持たないものです。実際のところ、読書やオーディオ、ビジュアル機器の利用、それからテレビを通して影響を受けることがあり得るからです。私は、西欧志向の講義中心の学校で教育を受けたので、西洋志向のいろいろなことが私の作品に影響を与え続けてきました。教師たちのほとんどは西洋志向が強く、マレーシアで売られている雑誌もまた私を西洋志向へと駆り立てました。

ところが、私が作品制作を始めた1980年代後半以降、西洋的な志向が作品に影響を与えることは少なくなってきたのです。イスラム芸術の革命とそれに伴う討論を通して、問題点やアイデンティティについて考えざるを得ない状況が、東洋の美術に対する西洋志向というものの影響をある程度コントロールしたと思います。

マレーシア政府の支援を受けている学生たちは、西洋の文明と文化に基づいた作品の発表を禁じられています。誤解してはいけないことは、何も私たちが美術作品の制作を禁じられているわけではないということです。これについては、後ほどまた触れたいと思います。こうした規制は、人々が生活から生まれた作品をつくるというイスラム国家の志向性に合致したものになっています。

また西洋的な影響の規制は、単にビジュアルアートだけでなく、音楽に対しても加えられています。例えば、スコピオンズのロックコンサートのチケットを売り出すことは、マレーシア政府によって規制されました。麻薬にかかわる芸術作品や暴力やセックスなどの荒々しい影響をあらわにする著作があれば、厳しく禁じられているのです。

私は2年間をイギリスで過ごしました。そしてその間に、アジア的な視点から良い影響と悪い影響を見分けることを学びました。イギリスでは、何が良いアートパフォーマンスを形成しているのかということについて議論する機会がよくありました。また、素材の選択にかかわることであれ、空間の活性化にかかわることであれ、美術の現代的な局面を探究したりもしました。それ以前は、確かに私自身、作品をつくることにおいて遅れをとっていたと思います。しかし、こうした経験が私の心を開放したのです。

空間を活用した作品をつくる時、私は伝統的な方法論には頼ったりしません。展示された美術作品として眺められるような作品をつくるために、私が台座や特別な素材を使ったりすることはありません。空間をどう活かすかということは極めて重要なことなのです。そして私は、空間をうまく活用することによって観客の関心を惹きつけるようにと教えられてきました。

作品を制作するにあたっては、素材選びもまた大事なことです。ですから、私は、明確な目的や感情的なコントロールを持たない作品や、むやみに野放図な作品などは認めないという意識を持って、造形的な側面にのみ集中するように心掛けています。

芸術作品の創作において最も重要なのは、卓越した技術と造形的側面、そ



スルキフリー・B・ユソフ 撮影：武居台三

してテーマだと思います。3つのうちのひとつでも欠けていたならば、その作品は結局発展途上というようなものです。もし、名を知られたアジアの作家があまりにも感情のおもむくままに作品をつくったとしたら、それは恥ずべきことなのです。

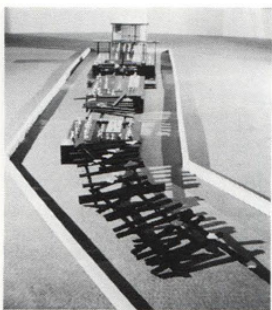
実際、私たちは、いま現在私たちが持っているものを誇りに思うべきですし、自分の2本の足で立ち、自主的に第1歩を踏み出し、そして他者とのかわりのために種を蒔くべきではないかと思えます。柔らかな魂と思考は、物理的・肉体的な弱さを意味するわけではありません。例えば、日本人は非常に柔らかな物腰で知られていますが、かつて第2次世界大戦時には、短い期間ではありますが世界の半分を支配したこともあったのです。ですから、私たちは自らを恥じたり絶望するべきではなく、むしろ賢明であることをより深く理解すべきなのです。

私たちが、西洋的なものを再び探究することは決して間違いではありません。ですが、いまの時点では、私たち自身が既に持っているものから応用できる行為や技術を通して、理性的に、またモダンアートの展開の十分な研究に基づいて成されるべきでしょう。事実、私たちは2つの異なった文化を交わらせることによって、興味深い作品を発展させることもできる、と私は信じています。自分たちの宗教的信念に従い、伝統的な文化に密接なかわりを持ち続ける限り、精神的なコントロールを持たない、あまりにも自由な表現で感情のはけ口になってしまっているような好ましくない作品づくりを避けることができると信じています。

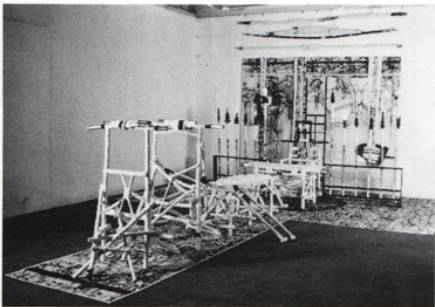
アイデンティティという問題を取り上げるために、マレーシア政府、また特にオーストラリアや日本が非常にたくさんのお金をしているにもかかわらず、依然として西洋の影響を受けていることを非常に誇らし気に語る人々がいることを、私自身としては残念に思っています。例えば、第1回アジア・パシフィック現代美術トリエンナーレでは、自分たちのアイデンティティをなおざりにしてまで、有名になろうと売名行為に走るパフォーマンス者たちがいました。そのうちの何人かは、公衆の面前で非常におぞましい行動に及んでいたのです。アーティストは他の人がどう受けとめるのかということをおぼろげに忘れてはならないし、また自らが一体何者なのかということを常に心に留めておくべきだと思います。

創作活動のなかで、私自身が西洋と東洋のテクニックをいろいろと駆使してきたことは否定しません。個人的な観点から申し上げますと、西洋的なスタイルを使って作品を構築することを好んでいます。それは、空間を活性化させ、素材や技法を選ぶといった考え方を含むという意味で西洋的なものです。こうしたことについては、周到な考えと分別のある思考とによって厳密にコントロールします。また、美的側面というものをおざりにはできません。と言うのも、芸術が持つ本来の意味へ向かう欲求は自然なものだからです。ですが、作品内容のすべては、私たちのアイデンティティにかかわるものであり、私を取り巻くコミュニティは、知的な発展と育成を通じて、人々の心を活気づけるようなパフォーマンスを自由に得ることもできるのです。ある事柄が暴力や他の問題などに触れる場合ですら、それを穏やかで象徴的な形で表現し、伝えることができるのです。こうしたことから言えば、私自身としては、過剰な感情表現については全くと言って良いほど関心を持っていないのです。

周囲の環境の伝統的なイメージに対しての彫刻家やアーティストの感性



Zulkifli B. Yusoff, *Untitled*, 1988



Zulkifli B. Yusoff, *The Power I*, 1992

は、厳しく試されます。それは、ビジュアルイメージだけではなく、古いマレーの文学にも及びます。私たちは、文化や経済、政治、社会的な側面も含む身近なコミュニティに関する多くの物語を持った私たちの歴史も探究すべきでしょう。場合によっては、昔の古い文化の結末はただの幻想に過ぎないこともあるのですが、それはたいしたことではありません。なぜならば、作家は、いくつかの点で物語と現実との間の同一の生、生きるということの在り方を示すひとつのメタファーとして文学を使うからです。

私自身は、周りの環境やコミュニティに関連する諸問題に対して、感性を研ぎ澄ますことが私の役割だと感じています。なぜ、それが大切なのでしょう。アーティストはコミュニティの素晴らしい財産になるからです。アーティストは、自分自身が属するコミュニティを怪しげな幻想で惑わせるウイルスとなってはならないのです。そして、意味のない感情によって自分を表現するようなことを避けるべきなのです。

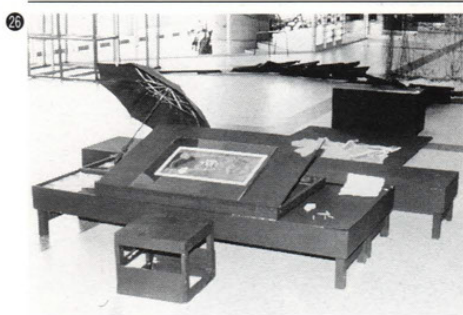
西洋と東洋のアートを比べる時に、私たちが外部の文化をまるで貶めているように見えるかもしれません。実際には、これは真実ではありません。そこで取り上げられているのは、アジアの文化と関係が無いからということだけであり、海外からの視点に対して間違っていると断言しているわけではないのです。こうした事態は、宗教を含めたイデオロギーの違いから生じるのです。工芸を志向するアジア共同体のナチュラルな態度が、美の重要性と中性的な態度と良いイコノグラフィをアーティストや彫刻家がより知るような姿勢を育てる好環境になっているのです。アジア芸術の美しい作品は、先祖伝来のものであり、真の意味でのクリエイション（創造物）ではないのです。イスラム教徒であれ、仏教徒であれ、別の宗教の信徒であれ、美術作品に対してのコントロールは、宗教的な信念を含むアーティストの背景に基づいているものなのです。

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、作品の外観と信頼というものがあると思います。作品をつくりあげていくあらゆる過程は、忍耐と自発的な意志によって遂行されていきます。時にはアーティストの姿勢の美しさそのものが、作品に浮かび上がり、また作品に見ることができるのです。

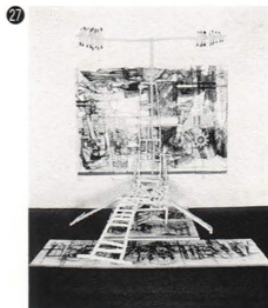
アジアの芸術は、何世紀も前から発展してきました。古い美術作品は宗教や経済、政治といったいくつかの要因の影響を受けてつくられてきたのです。その多くは消費財としてつくられたものですが、人々に神を思い起こさせ、また神の創造の美を讃えるための助けとなるような象徴的な要素で飾られていました。

私たちは、アジアの現代美術作家の2つの例として、タイのモンティエン・ブンマーとマレーシアの作家である私自身の作品を見ることができると思います。私たちは厳しい鍛練を積んで作品をつくってきました。そして、行き過ぎた自由気儘な振る舞いを見せないで、制作プランを十分に練り上げ、それぞれの信念を持っています。私たちは、自分たちの社会生活や未来についてよく議論をします。

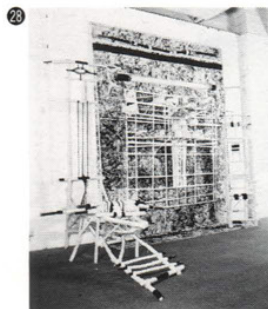
しかしながら西洋の美術は、パフォーマンスや空間の活性化、特に3次元的な作品においてはより開放的です。こうした違いが私たちの注意を西洋に向けさせるのです。東洋の芸術の発展は、いまのところ、まだ西洋のものと同様のレベルにまでは到達していません。そのため、私たちはこのことを新たな展望として受け入れなければならないでしょう。芸術制作においては、ど



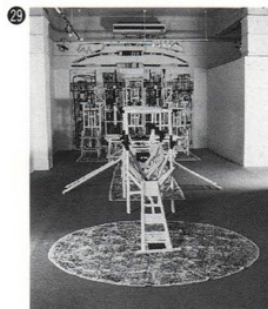
Zulkifli B. Yusoff, *Nasib Nelayan*, 1987



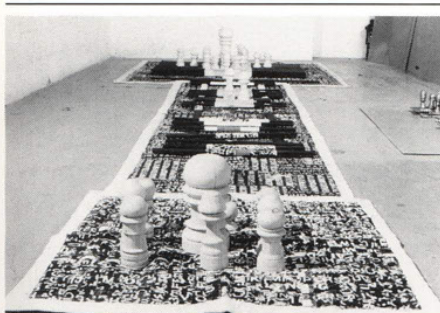
Zulkifli B. Yusoff, *Singapura Dilanggar Todak*, 1991



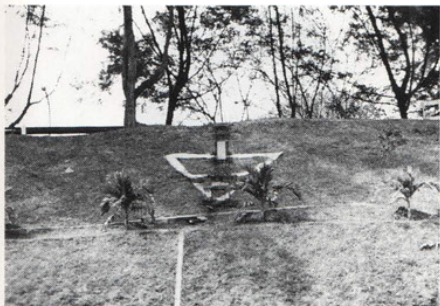
Zulkifli B. Yusoff, *The Power II*, 1992



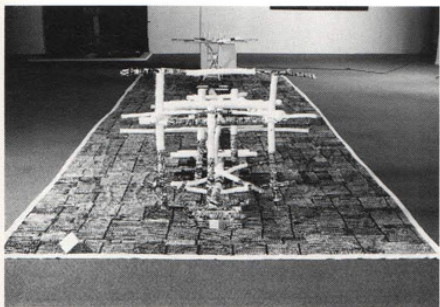
Zulkifli B. Yusoff, *Immunity I*, 1993



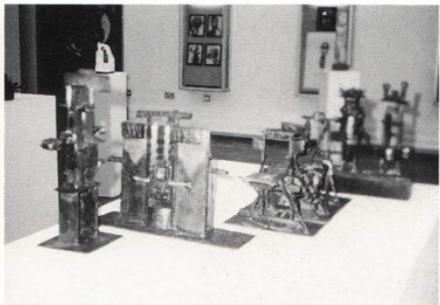
Zulkifli B. Yusoff, *The Struggle*, 1990



Zulkifli B. Yusoff, *The Red and the Yellow Strike*, 1989



Zulkifli B. Yusoff, *From Black to White 2*, 1989



Zulkifli B. Yusoff, *Struggle Series*, 1990

んな制限も設けてはならないと思います。例えば、私たちは、しばしば花瓶に花を生けますが、これを髪にさしたり壁に掛けたりといった芸術的な行為にまで持っていくことはほとんどありません。花瓶に花を生ける行為は昔からの方法ですが、私たちは技術的な側面や造形的な連続性に注意を払う限り、どこでも単純な行為として実現できるのです。

結論として、私たちはいまこそ自らを発見し、自分たちが既に持っているものを見つめ、私たち自身の能力と価値を信じる時だと言いたいのです。そうすれば私たちアジアの美術は、世界中に広がっていくでしょう。私たちは知性があるだけではなく、自分たちの伝統に対する感受性豊かなアジアのアーティストでなければならないのです。良い芸術作品をつくっていくことで、他の人の指標となるべきなのです。

それでは、ここで私の作品のスライドをお目にかけてしたいと思います。私は自分の作品については特に語りません。ごく簡単な説明だけにとどめたいと思います。

これは、私の最初のインスタレーションです。インスタレーションという形式をとる出発点となったという意味で、私の人生において大変重要な作品です。1986年に制作しました。作品に内容を織り込み、なおかつ空間を生み出そうとしました。

作品のなかのチェスの駒が見えますでしょうか。このチェスの駒を選んだ理由は本当の人間を使えなかったからなのです。その問題を解決するためにチェスの駒を使ったところ、人々のさまざまなレベルが見えるようになりました。写真⑩

これが、2年前に東京で展示された作品です。現在はシンガポールの国立美術館のコレクションに入っています。作品タイトルは、*The Power I* 《権力1》です。写真⑪

これは、学生時代の作品ですね。

(他3点を紹介) 写真⑫

これは別のインスタレーションで、タイトルは、*Singapura*です。写真⑬

次は、福岡市美術館のコレクションになっている *The Power II* 《権力2》というインスタレーションです。写真⑭

別の角度から撮った同じ作品です。

(他2点を紹介)

昨年、プリズペーンに出展したものです。作品タイトルは、*Immunity I*です。写真⑮

(他2点を紹介)

これは、イギリスで制作したものです。現在もこういったチェスの駒を使っています。写真⑯

(他2点を紹介)

初めてのパブリックアートです。写真⑰

同じ作品です。たっぷり空間を使っています。

(他1点を紹介) 写真⑱

4年前にイギリスで制作した、最初のブロンズ彫刻です。インスタレーションの他にも、ブロンズを使った彫刻作品を数多くつくっています。写真⑲

(他1点を紹介)

どうもありがとうございました。

司会(清水) ありがとうございます。西洋ですとか自分の共同体、それから宗教、さまざまな環境のなかでひとりのアーティストがどのような行動をとれるか、またとっていきたいと思っているかということが聴けたと思います。

次は、蔡國強 (ツァイ・グオ・チャン/Cai Guo Qian) さんをお願いします。蔡さんは、皆さまご存知だと思いますが、日本に数年来、住んでいらっしゃるアーティストです。いまのズルキフリーさんは、マレーシアという国で、自分の置かれた環境のなかでさまざまな道を見つけていくということでしたが、蔡さんのケースはどうでしょうか。蔡さん、お願い致します。

蔡 ご紹介ありがとうございます。蔡國強です。実は、私の母の家族は、社会主義の前にマレーシアに行ったんです。昔は、福建省から船でマレーシアに行くのに2か月ぐらいかかりました。私の母は生まれてまだ36日目で、あまりにも小さすぎたので、祖母が友だちに私の母を預けたのです。その時に母がマレーシアに連れて行かれていたら、もしかしたら、私もズルキフリーさんと同じマレーシア作家になっていたかもしれません(会場笑)。私は7年前に日本にきました。中国のアーティストとして日本にきましたが、例えば、いまここにパネリストとして座っている3人は、実は茨城県の人です。清水さんと私と宮島さんの3人ですが、何かの大会でもやったら、日本人、中国人というよりも、この「茨城勢」のほうが強いと思いますよ(会場笑)。

それで、現在、私は中国人のアーティストとして日本にいるわけですが、中国の作家か日本の作家としてヨーロッパに行き仕事をする時には、よくそれを曖昧にされて、「紹介しにくい」と言われてきました。逆に、曖昧なままで「アジアの作家」と言われてしまったのです。ここ2年ぐらいは、作品にアジア的なもの——後でいろいろ説明しますが、例えばアジアのお酒とかアジアでつくられた火薬、アジアの「風水思想」や漢方薬といった、アジアのもの、この地域にあるものをよく使ったので、自分自身が「アジアの作家」でいることから逃げるのが、もうできなくなっていると思います。ただし、私はあくまでも自分が実践する立場から言うだけです。素朴なアーティストの立場で、自分の仕事を通じてアジアを紹介するだけです。でも「アジア」というものが、今回のシンポジウムを通じて、分かりにくくなったと思います。本当はアジアについて最初に何か言おうと思っていたけれど、いろいろな話を聞くと、すごく難しくなってしまったかなと思います(会場笑)。

過去の作品について話す前に、これからつくるものをひとつ紹介したいと思います。11月からオランダへ行って、12月にオランダのクロラミュール美術館(Rijksmuseum "Kroller-muller" museum)で開催されるオブヌスールの展示会での私の作品について紹介します。その美術館は、巨大な森のなかにあります。13km×20km四方で、下見に行った時にはものすごくびっくりしました。「ここを使いたいなら、どうぞ使ってください」と言われて、驚きました。私は、森のなかで、神話のテーマを発表したいと思っています。

その他に、実はもう何か月も前、そのミュージアムの吹き抜けに、たくさんの薬草を植えました。オランダの薬草専門家と植物専門家の協力で、私が提出した処方箋を全部、オランダのお医者さんたちが確認した間違いのないものです。作品名も《美術館のための処方箋》というのですが、できた薬草は、乾燥して漢方薬にします。その後、ミュージアムにある自動販売機のなかのコーヒーとかココ・コーラとか、5種類ぐらありますが、それらを全部チェ



蔡國強 撮影：武居台三

ンジして、漢方薬にします(会場笑)。それで、お金を入れてボタンを押す前に、ひとつひとつ、ちゃんと確認してから押さなければいけないのです。なぜかという、その漢方薬は「これは心臓にとって良い」とか、「精神にとって良い」とか、「セックスにとって良い」とかいろいろなパターンがあるから、気をつけないと間違えてしまうのですね(会場笑)。

もちろん、これだけである程度意味が出るかもしれませんが、文化の基準というものは薬みたいなものだと思います。薬というものは良いものですが、すべての人間にとって適当だとは限りません。そういうことを、表現するつもりでいます。

もうひとつ、この薬は今度の展覧会が終わっても、その庭には植物の種が残るので、来年また芽が出てくるのですね。それで、その時にどうしようかと手紙が来ているのですが、来年この展覧会が無くなったら、その薬は私が教えた方法で乾燥して、いろいろな国の患者にプレゼントするのが良いと思っています。でも、その薬の植物自身が、このミュージアムのコレクション、ひとつの収蔵品になります。ずっと再生する作品になりますね。

また、今回の展覧会では、吹き抜けの真ん中で、医学用のアルコールを使って、7m50cmの赤十字を入れて燃やします。それを空から見ると、美術館の真ん中に青十字が出てきます。実は、オランダのキュレーターが「君は、東洋の薬を使って西洋の現代美術を治している」とか、「それは、西洋の現代美術にとって薬である」ということを私に言いましたが、私の答は「実は、東洋も同じこの薬が必要です」というものです。

基本的に、私はアーティストだから、作品の存在感と力に興味があるので、昨日から見ると、アジアには、本当に自分の想像以上に素晴らしいアーティストがいっぱいいることにびっくりしました。ただし、ひとつ言うと、作品自身はまだまだ弱いと私は思います。例えば、昨日からたくさんアーティストのスライドを映したけれども、どこの国でも平面の作品が多かったです。絵画というものは、簡単に西洋の表現方法を受け取ってしまうことに問題が無かったことが分かりました。しかも、最初に影響を受けた頃は、西洋の表現を真似しながらも正直に表現したからインパクトが強かった。その後、だんだんと折衷的に調和したいというふうになると、自分の住む土地・アジアの民俗にだんだん合っていくと、内容は面白くなるけれども、作品の持つ力は、実は弱くなっていきます。でも、作品が持つその社会に対する表現価値と、単純な技術的な表現力の強さのどちらを優先させるかは難しいことですね。あるいは、最初はインパクトが強いと思われても、私たちの頭のなかの西洋画の基準で作品を選んでいるかもしれませんから。

それから、スライドのなかでも、立体の作品がとても少なかったと感じました。特に、1920年代から、日本も中国もインドネシア、フィリピンも、例えば平面にあんなたくさんのお絵が描ければ、彫刻もうまくできたはずなのに、そういう作品が少なかったですね。なぜならば、私が思うに、立体造形と空間の構成や素材の量感・質感を把握することが、アジアの作家にとっては、やはりすごく苦手だからだと思います。もちろん、その時代、社会全体が政治体制まで西洋からのものを受け入れている。そして現代美術まで、無理して西洋の表現方法・価値基準を全部受け入れた結果だからでしょう。ですから当然、アジア人の資質などに対して、うまくいったことも、うまくいかなかったこともあったわけです。それを、いまの時代の私たちは、過去の時代の人々に対して、批判するような立場ではありません。

実はいま広島での展覧会に参加していますが、その展覧会の第3部は、インスタレーションの作家を中心にしています。その展覧会では、私と川俣さんとかカプーア (Anish Kapoor) さん、柳さん (柳幸典/やなぎ・ゆきのり) とか、タン・ダウさんとか陸 (陸根丙/Yook Keun Byung) さんという6人のアーティストが選ばれています。

現代における平面絵画と立体彫刻に、アジアはどうしても西洋の影響を受けてきたから、難しい迷いはいっぱいあった。けれどもインスタレーションというものは、それぞれが自分の土地で、自分の歴史と社会に、儀式とか祭りとかのいろいろな生活のなかに、アジア人ももともと持っているものなのです。展覧会のキュレーターは、そう思ってそれをコンセプトに、「アジアの創造力 "Asian Art Now"」と名前を付けて企画したのだと思います。この考えが正しいかどうかを私も考えたいです。

それでは、せっかくなさくさんの人がいますから、いままで私の作品を見ていなかった人と、ASEANから来ているパネリストの人にも見せたいので、今日はスライドを使います。時間になったら知らせてください。それでは、まずビデオから始めます。

広島です。この映像は明るいですが、実際はもっと暗かった。(——ビデオ上映——) 終わりました (会場笑・拍手)。私の発言はまだ終わっていません (笑)。

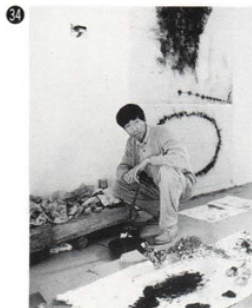
真ん中に穴が見えましたよね。あの穴は、3mの深さで掘りました。今回のアプローチのタイトルは、「地球にもブラックホールがある (The Earth has its Black Hole, too)」です。それは、20世紀のハイテクを持っている人間がブラックホールを発見し、そのブラックホールを通じて、宇宙以外の宇宙も探しに行けることになったが、同じこのハイテクにより、私たちは地球上にさえ広島という悲劇の舞台も作った。だから、宇宙だけでなく地球にもブラックホールがあるという考えに基づいて、作品をつくりました。ビデオでは音がちょっと小さかったけど、爆音はもっと大きかった。実は、わざわざ爆発の音を出すものを使った。なぜならば、あれはアジア大会の前夜祭だったから、アジアの前夜祭に私たちの時代の人が音を大きく出すことで、その地中に眠っている魂に対して、しっかり呼びかけるつもりだったのです。

早速スライドに行きましょうか。

これは、パリで、カルティエ現代美術財団の庭の植物をいろいろ採って、漢方薬をつくった時です。写真②

自分自身の作品の細かいことは、今回のテキストに書いてありますから言いませんが、ひとこと言うと、屋外では、地球をキャンバスにした宇宙に向かってのプロジェクトを発表していく。そのプロジェクトを、無限な宇宙空間に向かって発表していくことにより、逆に宇宙の立場から、人間の歴史の運命とか、あるいは人間と宇宙とが対話する意欲とかを表現する。しかし、それだけではなくて、もうひとつ、人間も宇宙の一部であると思うので、火薬ではなくて、薬を使って、生命と関係ある現段階のようなプロジェクトを発表してきたのです。それがアートになると、アートが結局、外宇宙と内宇宙をつなぐ橋になる。だから、そのために統一論的な新しい美術表現の方法論を必要とされてしまうのではないか。そして、この方法論の根源的なものは、東洋にもともとあった総合観にある。つまり物事を分析する方法論ではなくて、総合的に考え、把握し、表現していくことなのです。

このスライドは、人々に飲ませる薬のプロジェクトです。



34 カルティエ現代美術財団アトリエで漢方薬をつくる蔡氏
The artist making medicinal herbs at the Cartier Foundation for Contemporary Art atelier, Paris, France, 1993



35 蔡國強 (左) 火薬をつくる (中) 《オックスフォードの彗星》のためのドローイング (右) 熏療法 —— 漢方薬より、沈黙のエネルギー展 (オックスフォード近代美術館、イギリス1993年)
Cai Guo Qiang, (left) *Silent Volcano*, 1993, (center) *Drawing for Project for Extraterrestrials No. 17*, 1993, (right) *Infusion of Smoke*, 1993, The "Silent Energy" Exhibition at the Museum of Modern Art, Oxford, England, 1993



蔡國強《生命曆》個展「生命曆」(APAギャラリー、名古屋1994年)
Cai Guo Qiang, *Calendar of Life*, 1994. Solo exhibition "Calendar of Life" at APA Gallery, Nagoya, Japan, 1994



蔡國強 Project for Extraterrestrials No.14「地平線—環太平洋より」
(福島県いわき市1994年)(写真上) 薬草を植えた蔡氏のアトリエ前庭
の風景(写真下) 小名浜神白海岸での木造廃船(北洋船)発掘作業
Cai Guo Qiang, *Project for Extraterrestrials No.14 — the Horizon
from the Pan-Pacific* at Iwaki City, Fukushima, Japan, 1994
(above) View of herb-planted garden in front of the artist's atelier
(below) Excavation of scrapped wooden ship (North Sea Fishing
boat) on Onahama Kajiro Beach

これはオックスフォードでの作品です。左は火薬そのものを使ったインス
タレーション、右は薬です。火薬と薬、その真ん中で人間が行動する。写真②

これは、硫黄、硝石、木炭という3種類の素材を使って、美術館内で火薬を
つくった。

薬と火薬をつくる仕事により、古代の錬金術師のような気持ちと共通する
ことはあると思います。

上は薬、下は木炭で、火を焼いている。日本のお寺に行くと煙を心臓や頭
にかけて治療するけれど、その方法と同じで、もともと昔は漢方薬を燃やす
ことだったので。それで、この薬を燃やすことで観客に使ってもらおうと同
時に、この薬が美術館のすべての空間にまんべんなく行き渡るので、美術館
を全体として治療するという考え方もあります。

これは《生命曆》という作品で、12か月分、1か月毎に薬を入れていると
ころです。写真③

真ん中に時計があって、コレクションを収蔵した人が自分の壁に掛けて、1
か月毎にその上の板を調整すれば、作品のなかから、毎月毎月違う火薬の
おいが出るので。そのにおいが出ること、その家に住む人に季節の変化、
生命と自然の調和を意識させる。ただし、その薬の力、つまりどのぐらい治
療効果があるかというのは、私が一番大切に考えることではありません。私
が注意しているのは、その薬のにおいを感じたことにより、人間が自然のリ
ズムの変化を意識して、自然のリズムと調和することで、生命体の鐘をうまく
動かせることだった。

これは、いわき市立美術館での個展の5か月前に、私の住むアトリエの前に
薬草を植えた時です。写真④

ヨーロッパへ仕事に行き、日本に戻って来た時には、その薬草が伸びて
いたので、採って漢方薬にした。

それで、その薬は、展示会の入口に置いて、入場者に飲ませた。この薬は、
目と精神に効くから、入場者には美術館に入る前に、まず精神を安定してもら
って、それで、良い目になって作品を見てもらいたいと思った。

船を発掘しているところです。写真⑤

そして、解体します。美術館のなかに恐竜みたくに入れて、展示します。
私は何も持たずに出掛けて行って、その土地でそこの人々と一緒に何かを探
して、それを発掘して解体する。そして、その土地が持つ文化と、昔の人々の
知恵、いろいろな過去の記憶に、呼び掛けて返す。そのことにより、私た
ちは過去の原点とつながって、これからの未来も確認していこうと考えてい
ます。

その船の後ろには、9tの塩を使いました。そのなかに、いわきの海の魚を
塩漬けしています。私は、それぞれの土地に行って、そのいろいろな生活
のなかにある方法を使ってやることが多いです。

その船を引き上げたら、解体して、龍骨は美術館のなかで展示する。写真⑥

そして、船の外側の板は塔にした。要するに、塔は船を見守るものから
最初、美術館の外で、ヘンリー・ムーア像のある場所に塔を1個にして
建てたかった。ムーア像を否定するためではなくて、ムーア像が建っている
場所は、アーティストにとって誰もが欲しいと思う場所だったからで、あの
広場であの場所だけが、その塔を建てるのに相応しいと思った。実は、ムー
ア像を倉庫に移動してもらえないとか、あるいははっきりコンテナのなか
に入れて、コンテナの周りとお上から塔をつくらせてもらえないかと技術者と

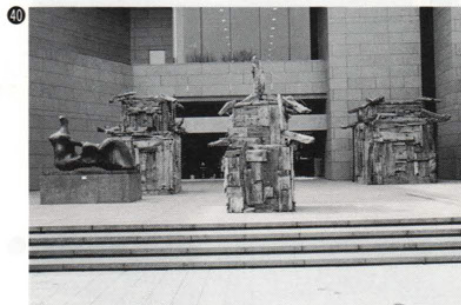
相談した。それは問題無いと言われたのだけれど、いろいろな面で、偉大なムーア像の移動に対しては、気持ちのうえでどうしても抵抗感があります。けれども、次に来るアーティストが西洋人と東洋人のどちらでも、ムーア像がそのまま永遠にそこに置かれていることで、その周りに、それに調和して作品をつくることしかできなくなるというのは、この塔とムーア像の組み合わせのように、いまの時代と、アジアとしての困難を象徴しているのではないかと。写真⑩

これは、水戸の風水プロジェクトですけれど、水戸について、私はテキストに書きました。ぜひ読んでください。

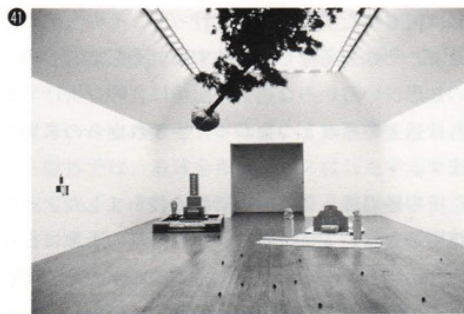
水戸の作品は、水戸の街の空中写真を使って、今後、その街が繁栄するためのいろいろな解決策を提案しました。その解決策として、その街を生命体として、処方箋を提出したのです。水戸の電車の線路をつくるために龍脈が切られた場所で、非常に不利な気口がつけられた。それで、風水師と一緒に場所を調べ、風水術に基づいての解決策として、この石のライオンをつくるプロジェクトになった。このライオンは、水戸市から許可をもらって、龍脈を切った龍の頸のところに置けるようになった。東北から来る邪気を鎮めるための効果にしたいと思った。写真⑪⑫

この風水のプロジェクトでひとつ大事にしたのは、街の空間自体そのものを生命体と考えていることで、大地のツボ(穴)を探す。そして、ツボの上に街をつくったことです。作品も、ツボの上に、街という生命体を元気にする針として使う。その針、つまり作品が、街の人々に繁栄をもたらすものになると考えた。

これは、京都です。後ろは、DNAの符号、前は吉祥の符号。古代の符号を使って、中国から1200kgのお酒をプレゼントとしてもらって、京都市役所の前で、建都1200年のお祝いと祈りのためにやったプロジェクトだった。私は、そのお酒を一気に焼きました。きれいで静かだった。1時間半で、その町はまったく酔ってしまう。写真⑬



蔡國強(写真上)《瀨光一龍骨》(写真下)ヘンリー・ムーア像と《三文塔》(いわき市立美術館前) 個展「環太平洋より」(いわき市立美術館、福島、1994年)
Cai Guo Qiang, (above) *Kaikou-The Keel*, 1994, (below) Henry Moore Statues and *San-jō Tower* in front of Iwaki City Art Museum, Solo exhibition "From the Pan-Pacific" at Iwaki City Art Museum, Fukushima, Japan, 1994



蔡國強《長生》(写真左)日本の墓、中国の墓、カトリックの墓(写真右)獅子石像、水戸アニヴァール'94「開放系」「宇宙図案」——水戸のための風水プロジェクト(水戸芸術館現代美術ギャラリー、茨城県水戸市1994年)
Cai Guo Qiang, *Chang Sheng*, (left) Japanese Grave, Chinese Grave, Catholic Grave, (right) Stone Statue of Lion, 1994, A Cosmic Diagram —— The *Feng Sui* Project for Mito, "Mito Annual '94 —— Open System" at the ATM Contemporary Art Center, Mito City, Ibaragi, Japan, 1994



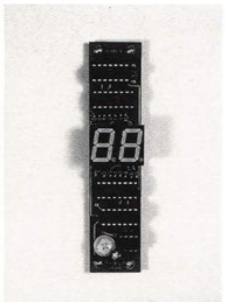
蔡國強《長安からのお祝い（来自長安的祝賀）京を創る'94（建都1200年記念「芸術祭典・京」、京都市役所前1994年）
Cai Guo Qiang, *Celebration from Chang'an, Making New Kyoto '94*, 1994 KYOTO ARTS FESTIVAL, KYOTO 1200TH CELEBRATION in front of Kyoto City Hall, 1994



蔡國強《散步》垂細垂散歩展（資生堂ギャラリー、東京1994年）
Cai Guo Qiang, *Promenade*, "Promenade in Asia" Exhibition at the Shiseido Gallery, Tokyo, 1994



宮島達男 撮影：武居台三



宮島達男《One Gadget: A digital counting mechanism》
Miyajima Tatsuo, *One Gadget: A digital counting mechanism*, 1988

これは、資生堂ギャラリーで展示したものです。では次、亀です。写真④
作品を通じて、生命体とか街を治療する人も治療されることが必要です。
これは、私が気功師から治療されている時です。
終わります。

司会(清水) どうもありがとうございました。では、続けて宮島達男(みやじま・たつお)さん、お願いします。

宮島 お待たせしました。宮島です。よろしくお願い致します。今日は、スライドをお見せしながら話します。私というひとりのアーティストのなかで、アジアと西洋のモダニズムがぶつかりあって、それで1個のアイデンティティが形成されているのではないかと。つまり、ひとりのアーティストの体験してきたことが、今回のシンポジウムの混沌としたアジアという問題をうまく表現できるのではないかと、思うわけです。

ということで、いまの作品をご存知の方も多と思います。こういうガジェットと言って、1から99まで連続にカウンティングしていくシステムですが、0は表記されず、全体的にランダムな数字が現れてくるというものです。このガジェットは、1988年につくったものです。写真⑤

それらを組み合わせて、こういうような作品をつくっています。
こういう感じです。

それで、いまのような形で展開していますが、私自身の初期の歩みというように、ちょっとお話をしたいと思います。

大体普通の少年は、まず、高校の美術クラブに入って初めて、いわゆる佐伯祐三(さえき・ゆうぞう)だとかに憧れて絵を書き始めるというのがパターンだと思います。私も普通の少年時代を送ってきていますので(会場笑)、ご多分にもれず、そういうアーティストの生き方みたいなものに憧れて、非常にアカデミックな絵をたくさん描いていました。

そして日本のなかでは、アーティストというのは大学とか、あるどこかに帰属しないとなかなか生きていけないというような状況があります。それで私自身も、アカデミックなデッサンとか、それは本当に西洋的なものですが、非常に描写中心の練習をたくさんしまして芸大を受験するのです。しかし、落ちて、その浪人時代にコンテンポラリーアートの洗礼を受けてしまうわけです。しかし、その当時、東京都内で、ポロック(Jackson Pollock)が常設展示されているところは1か所もなかったわけです。それは1975、6年当時です。今から二十数年ぐらい前ですが、ポロックすら東京では見られなかった、という現実のなかで私はやってきました。

もちろん、現代美術の洗礼を受けて非常にショックを受けるのですが、その時の感覚というのは、単に“格好イイ”という感覚です。正直に言います(会場笑)。意味はありません。ポロックとか、リキテンシュタイン(Roy Lichtenstein)とかウォーホル(Andy Warhol)というのは、とても格好良かった。その格好良さというのは、多分アメリカナイズされた日本の経済発展がバックボーンにあるのですが、生活そのものが非常にアメリカナイズされていますから、アメリカがナンバーワン、コカ・コーラと言っていれば格好良い、そういう感じがあったと思います。そして、アメリカの美術といったものの影響を受けて美術をやり始めようと思うのですけれど、とりあえず大学に入らないとなかなか続けていけないと思ひまして、いったん就職をするの

ですが、それを辞めて、もう1度受験して芸大に行ったのです。

それで、これは大学1年当時の作品です。大学に入って、これで自由になったと思い、自分の好きな仕事を始めようと思ったわけですが、さて、アイデンティティの問題におち当たるわけです。自分はどこから来てどこへ行けばいいのか、というのがアーティストにとっては非常に重大な問題なのですが、例えば、この作品は風呂桶をこう使っていますが、ここにある“青い顔料”はまさしくイブ・クライン (Yves Klein) の影響がありありですね (笑)。このロープにしても、彫刻家飯田善国 (いいた・よしくに) の影響とか、イタリアのアルテ・ポヴェラ (Arte Povera) 関係の影響も多分に見え隠れするわけです。そういうものが格好良いと思いつつながら、それを受容するのですが、何か違うという感じが常にあるって、やはり、1アーティストとしていろいろな形で悩んでくるわけです。

それで、やむにやまれぬというか爆発というか、蔡さんほどではないのですが、パフォーマンスを始めるわけです。つまり、先ほどもちょっと話が出ていたのですが、その当時、学生運動がすっかり終わって、ある体制的なものというのは大きな壁という存在ではなかったのです。1980年当時です。そして、そういったものが無い、何となくすべてが許されるような風潮があったような気がします。そのなかで、自分がアーティストとして何ができるのかというのが一番の関心事でした。アーティストとして自分が何を表現し得るのかということからパフォーマンスを始めるのです。

このパフォーマンスは、お客さんがこの辺にいるのですが、自転車で横浜の山下公園の入口から突然入って来て、あそこの台に顔を乗せて、大声で「アーツ」と叫んで去っていくというものなのです。ただ大声を上げるだけなのですけどね。《ボイス》というパフォーマンスです。

それを各地でやりました。これは渋谷の交差点の真ん中で大声を張り上げて、人々が「何だ?」と振り返っている場面です。このおじさんの言葉はいまでも覚えています。「なんだ、こいつは」(会場笑)。そして、この辺にいる女性は「近寄らない方がいいよ」と友だちと言いつつ去っていく(会場笑)という、そういうパフォーマンスです。

これは、《レイン》という作品で、夕立が来た時に、道路に寝そべって人型を採るというものです。あそこにも書いてあるとおり1982年の作品ですが、この時はほとんど作品という意識がなくて、ただ何かしたいという非常に率直な素朴な感覚ですね。つまり、その時の選択肢というのが「絵画ではない」というのが何となく感覚としてあったのです。つまり、絵画というのはアカデミックないわゆる西洋の伝統的なものだから、それで勝負をしていくのは無理ではないかという感じがあって、それでは表現すべき何かがあるのかと言えば、それも自分自身ではおぼつかなかったわけです。それでとにかく、自分のなかの何か分からないけれども混沌としたものを、肉体を通してぶつけていったのです。その時に選んだのは〈Nature and Artificiality〉というテーマでした。つまり〈自然〉という問題と、〈自分が何ができるか〉という人為的ということが一番焦点になって、アーティストとして、自然と一緒に何か別のものがつくり出せるのではないかということと、ここで《ボイス》の作品もそうですし、《レイン》の作品もやっていました。

このパフォーマンス中、道路に寝ころんでいると警察が来て、四谷署に引っ張られてしまったという場面ですけれど (笑)。

これは私なんです、まだ若いですが、痩せています (笑)。このパフォー

マンズは、中野のPlan-B (プラン・ビー) という所でやったものですが、これも〈Nature and Artificiality〉の一環で、東京の街を観客と一緒にバスで回るといふバスツアー・パフォーマンスですね。

こういうふうには、私は一切しゃべれないのです。お客さんたちと東京のいろいろな場所をバスと一緒に回るわけです。そして私は、バスや街のなかでパフォーマンスをしたりするわけです。

これは、よく見えませんが、晴海埠頭から海に飛び込んだ私です(笑)。

これは、最後に首都高速3号線の車を寄せる所に私が捨てられ、そしてバスが去ってパフォーマンスが終わるといふ場面ですね。

そして、観客は、主役がいなくなったまま三々五々解散するという、そういうパフォーマンスです。

これを見ても明らかのように、寺山修二(てらやま・しゅうじ)の影響が大きいと思います(笑)。自分で言うのもなんですけれど、寺山修二が非常に好きだったものですから。その寺山が好きだという原因は、寺山修二の持っている何か非常に土族的なものと言いますか、アジア的なものと言ったら良いのでしょうか、そういうものが近代的な都市のなかで非常に格好良かったということですね。あまり深くは考えていなかったのですが、そういう感じでやっていました。

これも演劇的なパフォーマンスですが、Plan-Bというひとつの場所に、いろいろなパフォーマンスをたくさん入れて、同時多発的にいろいろなことが起こるといふもので、私は壁に電気ドリルで穴を開けています。

これは、友だちがビルの外から声をかけるという場面です。

これは、観客席のなかで釘を打つ人ですね。

これは、町にいたフォークシンガーに歌ってもらっているところです。

これは、ロックンローラーたちに出演をお願いしてロックンロールを踊ってもらう。これらが同時に行われています。だから、部屋のなかはずごく騒々しいのです。

そういうふうにはパフォーマンスをやってきたのですが、何かまだ、自分らしさがどうしてもつかめない、形にならない。それで、そのパフォーマンスを具体物を使って表現できないかということで、オブジェ、インスタレーションを製作し始めました。これは大学の構内の裏庭でやったものです。これを見ても分かるように、あのプロペラの下には太陽電池が付いていて、その太陽電池がプロペラの陰になることで電圧が上下するのですが、その電圧を拾って、管のようなところのスピーカーから音を出すという作品です。

これも同じようなコンセプトですが、太陽電池のバッテリーの変化によって、時計が進んだり戻ったりするといふものです。

こういうのを見ても分かるように、何かヨゼフ・ボイス (Joseph Beuys) っぽい。ボイス・テイストですよ。その当時、私たちが学ぶものといふのは『美術手帖』とかそういうものしかありませんでした。実際1982年当時は、世界のアーティストのコンテンポラリーアートの展覧会といふのが、東京といふか日本では本当に少なかったのです。そういうなかで勉強していますから、西洋のコンテンポラリーアートの受容といふのは、私自身の問題ですけども、ほとんどビジュアルイメージなんですね。そういうビジュアル的なところから西洋のコンテンポラリーアーティストに影響を受けましたが、コンセプトの部分で影響を受けるということではなかったわけです。だから、ちょっととんちんかんな“黒板”(註:ヨゼフ・ボイスの黒板のこと)とかが
