

あいだのすみっこ不定期漫遊連載 第35回

アジアの潜在力 〈舟〉としての島々と母胎としての海

稲賀 繁美

(いながしげみ/国際日本文化研究センター、
総合研究大学院大学)

今日、美術館には何が期待されているのだろう。また博物館に行くことには、どんな意味があるのだろう。美術館は、ながらく模範としての造形を提示して公衆の指針を示し、市民の啓蒙と文化的啓蒙の役割を担ってきた。だが、手本となった欧米の文化価値観への信仰が揺らぎ、価値観が多様化するに伴い、規範的価値の中央集権的な伝達装置として開発された美術館という仕組みの存在価値も、近年頻繁に疑問に付されるようになっていく。またごく普通の家庭でも電子媒体によるさまざまな情報がたやすく入手ができるようになった現在、わざわざ移動の手間をかけてまで公共の博物館に出かけることに、どこまでの意味があるのだろうか。近年の観客動員数の停滞や低下傾向は、こうした公共施設の存在意義が終わろうとしていることを暗示しているのだろうか。過ぎた時代の記憶装置としては、個人の美術館や私設の博物館がある程度存在すれば、それで十分なのではないか。

行政の財政難や長引く経済不況もあって、そうした議論が議論として成熟することもなく、公共文化施設の経営がじわじわと圧迫されている。そうしたなか、美術館や博物館が、いままでみずからの当然の前提としてきた土台を、根底から問い直そう

とする動きもみえてきた。ここでは、最近のそうした取り組みから、ふたつの展示を検討したい。

現代の造形作家の営みと、無文字社会以来の生活造形とを、日本という枠組みにとらわれることなく、自由な発想で組み合わせさせた展覧会が、期せずしてほぼ同時に二つ開催された。ひとつは、1970年の大阪万国博覧会跡地にある、国立民族学博物館での「プリコラージュ・アート・ナウ：日常の冒険者たち」。もうひとつは、愛知県美術館での「アジアの潜在力：海と島が育んだ美術」。前者は、大阪万博以来唯一生き残って稼動してきた建築である、旧国立国際美術館の解体を横目に開催された。これに対して後者は、本年瀬戸市、多治見市周辺の「海上の森」を会場として、環境保護団体などからの要求によって計画変更のすえ開催中の万国博覧会、「愛・地球博」記念展第2弾。両者に直接の関連はない。だが両者を並べてみると、そこからは二つの万国博覧会を隔てる35年の歳月と、その歳月を経た美術館、博物館の今日の姿が、浮かび上がってくる。「人類の進歩と調和」から「自然の叡智」へ。このふたつのスローガンのあいだには、いかなる屈曲が集約されているのだろうか。

美術以前・美術以降

「アジアの潜在力：海と島が育んだ美術」。その題名から、どんな展覧会が予想されるだろうか。太平洋の島嶼文化に焦点を絞って、そこにアジア現代美術の潜在力を探る試み——といったあたりだろうか。美術界の事情通であれば、冷戦終結後の1990年に、国際交流基金の活動の一角としてアセアン文化センターが発足し、後にアジアセンターと改名されて、アジア各地からの現代美術の国際交流に尽力したものの、昨年、国際交流基金改組にともなう事業縮小で、閉鎖に追い込まれた経緯を思い出される方もあろう。アジア諸国との美術を通じた対話と相互理解のための国家水準の外交的回路が閉鎖されたのを受けて、その後どのような方向が模索されているのか。そのひとつの試金石がここに期待された。

「自然の叡智」。これが2005年日本国際博覧会たる「愛・地球博」のメイン・テーマ。展覧会ではこれを受け、広大な地域に跨るアジアの多様な美術のなかでも、とりわけ海上交易によって結ばれてきた地域の美術に対象を絞った、とある。そのチラシの図柄が、展覧会の意図を暗示している。取り上げられたのは、化学繊維を材料として織り上げられた、ニットの靴下然とした立体作品。繊維を織る反復作業の復権は、男性中心主義のファロスの造形への異議申

し立てだったし、形態からみても男根を包む臍そっくり。さては最新のフェミニズム芸術か、などと思って、添えられた微細な文字の解説を見ると、写っていたのは「借老同穴」の巢。その英語の俗名は「ヴィーナスの花籠」。漢字文化圏では夫婦の契の深さと子孫繁栄を象徴する縁起物は、欧米ではギリシア・ローマ神話に由来する美の女神の持ち物として珍重されてきた。とはいえ、人類の営みとしての美術とは無縁のはずの「自然の叡智」をもって、美術展ポスターの「顔」に据えるというのは、欧米の聴衆から見れば、「美術」への冒瀆にして、詐欺まがいの悪戯。悪質な挑発行為ともなりかねまい。

Asian

アジアの 海と島が育んだ美術 潜在力

インドネシア、カンボジア、タイ、台湾、フィリピン、ベトナム、マレーシア、日本に滞在する造形力
Art in Cambodia, Indonesia, Malaysia, Philippines, Taiwan, Thailand, Viet Nam and Japan
2005年日本国際博覧会記念展

2005
5/24(水)~7/10(日)

愛知県美術館
AICHI PREFECTURAL MUSEUM OF ART

小・中学生
無料

愛知県美術館「アジアの潜在力」展のチラシ

だが思えば、「自然が藝術を模倣する」というオスカー・ワイルドの警句を、偕老同穴ほど、無意識のうちに忠実に反復した生物も多くはあるまい。否むしろ、会場のそこそこにさりげなく置かれた貝殻たちが明るみにだすのも、人間の思い入れがいかにも自然のうちに藝術の模倣を見出すか、という機構だろう。自然の造化のなかから、人間は想像力や類推力の働きによって形態を抽出し、人造物を構想する。魚類の骨格そっくりのホネガイや玉を模倣したかのような寶貝、螺旋に彫琢を施したようなオオイトカケガイや、周囲の貝殻を身に纏うクマサカガイ、蠍そっくりのフデサソリから「天使の翼」と呼ばれる二枚貝に至るまで。類推による命名に、人間の欲求のありかが伺える。ここから、人間の頭脳と精神の営みとしての美術、という西欧近代の定義に真っ向から逆らって、自然風土と人間の手の営みとの関係に遡り、アジアの潜在性を問い直す可能性が開けてくる。

海の比喩・雌型の擬態

「美術」が男性＝西欧近代の原理であるならば、非-美術は女性＝アジアによる対抗を組織する。だがそれは対抗原理で自己武装したりはしない。むしろそれは、大陸的・集約的な一枚岩の思考法を避け、ひたすら分散的で流動的な海洋として広がる。そのなかで、西欧近代というファロスの構築は、普遍を目指し、覇権を唱えながら、ふと気付くと孤立した存在として佇立している。その傍らで、海の育んだ生命たちは、巻貝にせよ、偕老同穴にせよ、もっぱら生成のための原器＝母胎という女性原理を、雌型に整形して「擬態」する。そのような生物の営みを流用することで達成される隠れた意匠。そこに「自然の叡智」をちゃっかり利用する「人間の狡知」、そして文化としての技術の原点が見えてくる。

この展覧会は、全体を「彫る」「染める」「型取る、肉づける」という3つの行為に分けて構成されている。それぞれについて、ボルネオ島やルソン島の年代不詳の祖霊像

から船越桂の木彫の人形まで、インドネシア、スンバ島の織物から久米島の緋裂まで、さらに縄文土器から小川待子の現代陶藝にいたるまで、時代と地理を横断して、180点に上る、有名・無名の作品が展示されている。「編む」という項目は立てられていないが、台湾の黎志文(Lai Chi-Man)や関島寿子の籠状の造形は、物を納める籠という機能が無用なものとして宙吊りにすることで、編むという技術を剥きだしのかたちで提示している。作者の固有名表記を絶対とする、昨今の美術館での現代美術展示の固有名神経症からは自由な立場だが、一見柔軟な作品の選定には、あきらかに暗黙の基準がある。日本の伝統工藝は、「彫る」「染める」「編む」「鍛える」「組む」などいづれをとっても、ともすれば極度に洗練された手仕事の技巧へと埋没する傾向がある。だがこの展覧会では、超絶技巧の成果を展示するというよりは、むしろそれぞれの行為の原点を示す作例を選ぶことに徹しているからだ。その結果、民族学資料と現代の作品との違いがことさら強調されることなく、かえってそこに共通する根源的な親和性が納得させられる。と同時に、奉納面やかまど面の只中に置かれて、たとえば河井寛次郎晩年の木彫の面は、普段の文脈とは違う表情を見せ始める。

技法の原点と洗練の死角

現代美術と民族学資料とを併せて展示した先行例としては、ニューヨーク現代美術館の「20世紀藝術におけるプリミティヴィズム」展(1988)が思い出される。この展覧会はその意欲的な取り組みにもかかわらず、多方面から痛烈な批判を蒙り、以降の美術批評言説はもはやこの教訓を無視することはできない状況となった。批判の急先鋒だったジェイムズ・クリフォードは、西欧前衛に雛形を提示したことで未開美術に意義を認める態度は、植民地宗主国への貢献によって植民地を肯定する帝国主義的搾取を追認し、それをなぞり書きするだけでなく、それによって西欧前衛の優位をさら

に高めることに貢献する面があると指摘した。愛知県美術館の展示が、こうした批判を蒙る気遣いはない。それどころか、この展示は逆に、無名の土器や民俗資料を傍らに寄り添わすことによって、現代美術の達成を再吟味し、その世俗的な権威に、場合によっては真っ向から疑問を突きつける。

すでに明らかのように、『アジアの潜在力』では、自然博物館や民族／民俗博物館収蔵品を持ち込むことによって、美術館の基礎を揺るがす、という危険が、取って意図的に犯されている。技法的な洗練よりは、素材を扱う扱い方の常識を問直すような潜在的起爆力のある表現に焦点が絞られたのは、その間の事情を裏書するだろう。とはいえ、それだけにこの展覧会から何が排除されたかは、検討に値する。現代美術と民俗学資料とを結びつけたことの裏面として、日本のいわゆる伝統工芸や手仕事のクラフトに連なる多くの作例は居場所を失った。さらに言えば、現代美術の作品は、技法的な洗練を意図的に脱落させ、表面上の粗雑さや無頓着さを際立たせ、それを創作者としての精神性の証、あるいは個性の刻印へと掲げ替える傾向をもつ。職人藝をひたすら忌避する、現代美術のこうした傾向が、歴史以前の土器や作者名の知られない作物との親和性を、結果的に高めることを助長した嫌いはないだろうか。そしてこの危惧は、海外からの招待作家の選別にも連動する。

実際、選ばれた作家たちの多くは、日本の現代美術の動向を際立たせるとともに、土俗的な背景を現代社会への伝言へと昇華する傾向と、それに足るだけの力量を示している。台湾の王耀俊 (Wang Yaw-Jun) や賴純純 (Lai Jun. T) は、ともに北米での洗礼を受けて評価を確立した作家である。前者 (男) が時にリサイクル可能な素材に託して森の黙示を語るなら、後者 (女) は蛇の跡を意図的に遺した木材の切り口の物質性を世界存在の訴えに結びつける。ヴェトナムからのグエン・ニュー・イー (Nguyen Nhu-Y), グエン・ヴァン・ナム (Nguyen Van-Nam) は、

ともに木彫の荒削りを基調として、欧米的な彫塑への順応を頑なに拒んでいる。このふたりとは傾向を異にするチャン・ホアン・コ (Tran Hoan-Co) には、現代美術の刻印が鮮やかで、50年代の平川正道などの造形との親近性が見て取れる。だが、両者を比べると、平川の《キメラ》や《牙》など、前衛を意識した題名とは裏腹に、かえってあまりに達者な職人仕事の痕跡が感知される。出品作の取捨選択が、両者を隔てる半世紀近い時間とともに、素材に対する寄り沿い方の違い、技法観の特異性を気付かせる。

畏怖と憧憬と作者不明の祖霊像と現代の造形とのあいだには、円空や木喰が配される。これは西欧の文脈でいえば、原初の呪物と現代の世俗化された美術造形のあいだに、キリスト教の信仰対象となった凶像を置くのと同様だろう。民俗資料や宗教凶像から美術品をより分ける抽出が、あくまで美術館という制度による象徴的な暴力の行使であることは、言うまでもない。目下バリのプランリー河岸に建設中の新美術館開設にあたっては、「原初美術 art premier」の定義を立て、旧人類学博物館の収集から「美術」に相応しい水準の作品だけを引き抜こうとして、賛否両論の活発な議論を呼んだことも思い出されよう。さらに宗教からの美術の分離も、けっして西欧の世俗化達成によって決着がついたわけではない。極東の日本でも、1世紀ほど昔の国宝や文化財の指定によって、宗教凶像が美術作品に様変わりし、国民文化統合のための象徴機能を獲得したことは、ここ数年で常識となってきた。

インドネシアのアリ・ウマルの《一、アリフ、そして線》や《長く伸びる手》(いずれも2003) は、イスラームの創造観に裏打ちされ、偶像を排除する教義に則った造形の可能性を示している。だがそこにはまた、海流に流されて砂浜に漂着した木片に、存在の神秘を認めようとする心性との近しさを感じることも許されよう。さらに橋本平八の《石に就いて》(1928) や杉浦康益の《陶石》(2003) のように、楠の木材や陶土を用

いて岩石を模倣するという、一種倒錯的な試みにも、大地の営みへの畏怖と同化への夢が語られる。ここまでくれば、自然石の結晶成長に織との接点を見つけ、腹足類の軟体動物が分泌物で作り上げる貝殻の造形に、型取りや肉付けの模範を見出す姿勢も納得できよう。彫塑家を目指しながら結局は細工物の世界を超えられなかった、と評されることの多い高村光太郎の《榮螺》(1930)など、この文脈に置き直すと、形を刻む営みの原点を照らし始める。

染める、塗る、そして形づくる営みに共通するのは、液体から固体への変化だろう。染料であれ、漆であれ、はたまた磁土であれ、それらは伝統のなかで用途が極限され、もはや素材として宿していた可能性を自由に羽ばたかせる余地を許されていない。そうした文化的抑圧から素材の特性を救い出した例として、古伏脇 司の漆、さかぎし よしおうの磁土による集積造形、小川待子の繭状の陶器片などが挙げられる。古伏脇 司の漆は、美術工芸の漆器とは無縁の地点で、乾漆の凝縮力を手がかりに、さまざまな材質の胎に自律した造形を授ける。さかぎし よしおうはスポイトで磁土を垂らし、分泌物が積み重なって凝固したような、白く潰れた極小の球体の集積を形作る。小川待子の陶器は土の型から掘り出された繭のような状態で「出土」しつつ、その繭はすでに一部が欠損した断片をなしており、その器状の底部にガラス状の釉薬が、水溜りのように残されていたりする。いずれも、しかるべき用途にそって完成された形状を目指してはおらず、生成の痕跡を表層に宿したまま、あるいは未完成の、ある意は途中放棄の、あるいは発掘されかけの残骸の姿を晒している。形を分泌する生成過程の潜在性が、そのままつかの間の時空に凝固されている。

古伏脇 司の漆による接着。そこに、クマサカガイが周囲の貝殻を取り込んで衣装

に纏う仕草を、植物樹脂によって反復して見せたもの、との類推を働かせることはたやすい。さかぎし よしおうの白い磁土による集積造形も、遡って、貝類が自らの分泌物で住処を造営する営みへと、我々の想像力を誘う。そして小川待子の、土くれのなかから出現する繭は、鉦脈のなかから姿を見せるルピーやサファイヤの原石の輝きへとわれわれを連れ戻す。

こうして「潜在力」の意味が具体化してくる。身体に刻まれた知恵としての技術は、悠久の大地が秘める結晶作用への畏怖や、そこで生を営む被造物たちの知恵を憧憬とともに追体験するところから、自らの可能性の新たな始まりを認識する。だからこそ、多和圭三は、船舶用に入手できる最大厚の鋼板を只管自分で作った鋸で叩く。やがて波打つ鉄板は、その凹凸のうえに姿なき水を湛える。面白いことに、古伏脇 司もまた、漆で舟を形どり、小川待子も陶土に舟形を削り出し、その底に水の記憶を結晶させる。寄せては返す波の反復を思わせる、自然と人間との遣り取りから、声高には宣言されない展示の意図が、〈舟〉の暗喩のもとに浮かびあがる。〈舟〉としての島々と、それらを隔てつつ繋ぐ母胎としての海。

*愛知県美術館「アジアの潜勢力：海と島が育んだ美術」(監修：稲田豊次郎、総括：市川政登/2005年5月24日-7月10日)に取材した。関係者に御礼申し上げます。

【訂正】

前号(114号)の本稿に以下のような誤りがありました。訂正してお詫びいたします。

1. 34ページ左段1行目「晩年のシャガール」を「第二次世界大戦期のシャガール」に。
2. 同ページ右段下から7行目「『踏み外し』(faux fas)」を「『踏み外し』(faux pas)」は「『踏み外し』(faux pas)」に。
3. 同ページ同段下から3行目「足を踏み外した『外道』の人生」を「足を踏み外して転落してゆく『外道』の人生」に。