

あいだのすみっこ不定期漫遊連載 第56回

トポロジー空間のなかの21世紀世界美術史 —国際美術史学会の最新動向瞥見(3)—

メルボルンにおける第32回大会「文化を横切って:葛藤・渡り・収斂」から

稲賀 繁美

(いながしげみ/国際日本文化研究センター研究員、
総合研究大学院大学教授)

上海夢劇場の超現実的性

近代アジア美術には、このようになお解明されるべき課題が山積する。その桎梏を胸に刻みながら、このあたりで現代の美術動向に目を転じてみよう。

20世紀の中国美術の通史的総括は、近年多くの出版物に見られるようになった。だが大陸での刊行図書では、政治的な断絶や日本の台湾統治・東北部支配が美術に及ぼした影響を個別に検討することはほとんどないまま、地域差も無視してきわめて大局的に整序し、政治イデオロギーに沿って破綻ない平面に均らしてしまう類の公式見解が、なお主流を占めている。この点ではまだしばらくは、大陸の外で活躍する若い研究者の努力に期待しなければならない状況が続くだろう。

これとは対照的に、現在の上海をはじめとするアート・シーンについては、制御不可能なまでに膨大な質量の生な情報が飛び交いはじめている。その好例となるのが、*Performance Art in China* (Timezone, 2006) を著した Thomas J. Berghuis の生き生きとした報告「上海夢劇場: 都市を(再)想像する。実存の諸条件と〈上海超現実〉」'Shanghai Dream Theater': (Re-) imagining the City, the Conditions of Exis-

tence, and the 'New Shanghai Surreal' だった。その詳細は上記の新著に譲るとして、ここでは著者との会話から得た着想を書き留めておきたい。トマス・ベルギスは現今の上海の藝術状況に、超現実的 surreal という形容詞を当て嵌める。それは単なる比喻にはとどまらず、30年代フランスでの超現実主義成立の文化環境を再考するうえでも、まことに示唆に富んでいる。思えば超現実主義を生んだ、第2次世界大戦直前のパリは、欧米のみならずアジアも含めた世界各地から流入する外国籍の藝術家たちの揺籃だった。こうした移民状況に格好の媒体を提供したのが、誕生途上のフォト・ジャーナリズムだった。そして女流写真家ジェルメヌ・クルル Germaine Krull (1887-1985) と知り合ってアーケード街のパスサージュに並ぶ店舗の撮影を依頼し、物神崇拜の利他的断片化が進行するショーウィンドーの文化状況を手がかりに「複製藝術論」の理論構築を進めた思想家に、自らも亡命者だったヴァルター・ベンヤミン Walter Benjamin (1892-1940) がいる。

同時代の上海も租界をかかえ、アジアにおける多国籍都市として、パリに匹敵する活況を呈していた。横光利一(1898-1947)の『上海』(1935)は1925年の棉花紡績争議

に端を発する免業暴動 (5.30事件) を舞台に、その光と影を描くが、いま、その同じ都市は、内陸からの移民を吸収し、古い市街を容赦なく破壊する開発を進めている。20年代後半のパリ市街を囲む城壁の爆破によって生じた周辺の無法地帯 Zoneは、移民写真家たちに格好の被写体を提供し、それが超現実主義の誕生と密接に連動していたことも、近年立証されるに至っている(今橋映子『〈パリ写真〉の世紀』白水社、2003年、参照)。いまや上海では、同様の急速な都市景観の変貌の異相が、楊振忠 Yang Zhengzhong (1968-)、徐震 Xu Zhen (1977-)、楊福東 Yang m Fu-dong (1971-) らをはじめとする、膨大な数の若手作家の手で記録されている。彼らは写真の代わりにビデオを駆使し、そこに自らの実存の特異な軌跡を刻み込む。そして往事のベンヤミンの「パッサージュ」計画の後裔にあたる役割を担うことが、藝術家の発信を汲み上げる上海現代美術館の学藝員であり、上海研究に挑むトマスら若手の異邦人研究者たちに期待されることになるだろう。

港町をめぐる自己同一性の政治学

現在進行中の文化現象を総体として把握することは、もはや誰にもできない。とはいえ、未知の領域の探索には、まず地形図を素描してみることが不可欠となる。座長のJohn Clarkは、Thongchai Winichakul, *Siam Mapped, a history of the geobody of a nation* (Chiangmai, Silkworm Books, 1994) を参照しつつ、タイの近・現代美術を把握するマッピングのための座標軸を提唱した。たとえば、垂直の縦軸には、上にタイらしさを志向する伝統主義、下に西欧近代を志向するモダニズム、水平の横軸には、マーケットの公衆の志向として、左に生な現実との対峙への志向、右には反対に心地よい新しさへの志向を設定してみる。左側の嗜好に答えるのが Pratuang Emjaroen, Chang Sae-tang, Vasan Sithikhet らなら、右側の嗜好に応じる画家たちには、Apichai Phiromarak, Pishnu

Supnaimit などを挙げることができようか。さらに垂直軸には副次的に、上にむけて公式の儀礼志向の体制的美術 (具体的には国王賛美: Chalemchai Khositphipar, Preecha Thaotongなど)、下向きに自律した形態追究への方向 (Prinya Tanisuk, Yanawit Kunchaethongら) が設定できよう、とクラークは提案する。第3次元の軸として、クラークは私的な情感の軸をたて、一方には共感に基づく道徳性を志向する方向と、反対に審美的仮装に進む軸をたて、それぞれに典型的な作例をしめす藝術家たちを分類してみせる (前者としては Araya Rasdjarmrearnsook, Chatchai Puppiaら、後者には Pinaree Sanphithak, Sakharin Khrue-onらが位置づけられる)。もとよりこうした操作の有効性は否定できまい。だがむしろ課題とすべきは、このようにマッピングして状況を整理することではなく、反対に個々の藝術家がいかなる条件に従って、座標軸のうえをどのような軌跡を描いて移動・越境してゆくか、の分析だろう。

この点で有効な事例研究を提出したのが、Kitty Zijlmans だった。アムステルダムで活躍する中国系移民、倪海峰 Ni Haifeng の活動に焦点をあてた彼女は、港湾都市を舞台にひとりの移民藝術家がいかにして自己を定位し、あらたな環境へと参入してゆくかの過程を解析した。そこには、移民状況を手がかりに現代のglobalismを照射しようとする、明確な意図がある。彼女が構想する世界美術 world artとは、グローバルで比較的均質な市場へと有力な候補者が取り込まれる、という北米流の図式ではなく、むしろ移民社会としてのオランダにおいて、越境者たちが市民権を獲得する過程で経由する経験を観察することから、通過儀礼のメカニズムとして解明されるべき社会的事件なのだろうか。ここでは彼女との討論において筆者が提起した論点3点に限って要約するに止めたい。

1962年生まれの倪海峰は95年にアムステルダムに移るが、この移住初期、彼は自分の背中に彫物 tatouage を施している。実際には自分の妻に絵筆で描いてもらった仮

装の紛い物だが、絵柄とされたのは、呉須による花模様を中心とする陶磁器の絵付けだった。彫物・刺青の文化史は膨大なものとなるが、たとえば Charles Longfellow (1844-1893) の場合と比較するとどうだろう。Christine Guth が *Longfellow's Tattoo* (2004) に描いたとおり、「村の鍛冶屋」であまりにも有名なアメリカの詩人を身内にもったチャールズは、ボストンの名門の家系からのdrop outを企て、いわば放蕩息子としての自己顕示のために、寄港先の横浜で彫物を施してもらう。自分の皮膚への加工は、反逆の意思表示、出自であった共同体との訣別の印、仮装による変身願望の成就でもあった。越境を機とした異装は、文化人類学的にも、ある普遍性をもって観察される事例だ。近代東アジアに限っても、伊藤博文が欧州への密航渡海を決意して丁髷を切り、魯迅・周作人兄弟が、上海から日本への出航のうちに船内治外法権を盾に弁髪を捨てた例などが知られる。それは、係累を絶って新世界へ参入しようとする決心を身体に刻印する行為だった。断髪と洋装とは明治維新期の世相だが、岡倉天心も東京美術学校の制服として奇妙な道服を発案した。一見したところ、これとはまったく無関係に見えるが、インド・ベンガルの詩人、タゴール Rabindranath Tagore (1861-1941) の場合は、岡倉覚三の道服とは、一見したところ、まったく無関係に見える。裸体に木綿を巻くだけのマハトマ・ガンジー Mahatma Gandy (1869-1948) の異装への対抗として、タゴールが自らも新たな衣装を自ら考案してcostume playを演じていた。その経緯も、Rustom Bharucha の近著 *Another India* (Oxford University Press, 2006) によれば、岡倉覚三の道服と同根の実践として類比できるという。そしてこうした異装志向や彫物願望は、異文化に接する港湾都市 Calcutta や Yokohama の近代生活と無縁でない。

彫物と馬鈴薯

東洋人としていかに自らの特異性・異質性を徴づけ、しかもその特異性を西洋社会に納得させ、市民権を得るかは、当時の非

西欧知識人にとって大きな関心事だった。そして倪海峰の彫物も、その裔である。それは一種のperformanceだが、顧みればその一起源は、19世紀末に官立展覧会 Salon が廃止されたおりに遡りうる。当時の絵入り新聞を見ると、今後、独立派の藝術家たちは自らをsandwich manに仕立て、自作を体の前後に結わえて、展示しながら示威行進をする事態に追い込まれるだろうと、そんな情景を空想してみせた戯画が知られる。考えてみれば、performance artとは、このサンドイッチマンを地でゆくartiste indépendantによる示威的身体表現にほかなるまい。

頭髮の切断や衣装の選択は、まだ一時的で一過性の選択だが、皮膚に直接加工を施す彫物は、抹消不可能な一回性の決断であり、自傷行為を代価に自己を売り込む越境性に、より深く竿刺している。いまからはや20年前のサルマン・ラシュディ Salman Rushdie (1947-) の『悪魔の詩』*Satanic Verses* (1989) 事件のおり、イングランドに知的逃亡を遂げたボンベイ出身の小説家の虚構 fictionが、「文学的自傷行為」self-mutilationとして一部のイスラーム側知識人から非難されたことも思い起こされる。自己の生き身を美術館とする、究極の私的美術館。実存を切り詰める表現はまた、自己の死とともに消滅する潔さ、遺体保存への違和感の表明でもあり、現今流行の環境に優しいself-sustainableな美術の在り方すら示唆するものなのかもしれない。

だが倪海峰はここで、真性の刺青ではなく、そのまがい物を自らの皮膚に塗装するという虚構を選んだ。それは抹消可能な粉飾であり、この着脱可能性は、一定不変のidentity神話にたいする藝術家の不信あるいは拒絶の態度をも、暗に含んでいるともいえる。実際かれは、オランダ市民権の獲得が認可されるや、そのいわば入信儀礼の一環として、入れ墨同様の呉須による絵柄を施したセラミック製ジャガイモを大量に量産し、それを知人や世話になった人々に配布するという儀式を開始した。日本



倪海峰のセラミック製ジャガイモ



語のジャガイモとはジャガタライモであり、ジャカルタ経由の芋類という由来を引きずっている。これは会場でBart Winther-Tamakiが的確に指摘したことだが、とすれば、ジャガイモも、また呉須を施したデルフト焼きの壺も、ともに東インド会社経由の遠隔地貿易の舶来品に由来する起源をもちながら、いまではオランダの日常生活daily lifeにすっかり溶け込んで必需商品commodity goodsとなった、ともいえるだろう。

倪海峰が市民権取得のいわば引き出物として、「呉須花柄のジャガイモ」に扮した焼き物を配布したのには、外国との交易によって成立しているオランダ社会の特性を喚起しつつ、自らがその一員となる十分な資格を有することを、いわば自らの身体の分身というべき物体に託して表明した、象徴的贈与の仕草 performance だったはずである。そして絵柄を施した陶磁の塊は、中国文人には文鎮あるいは水滴といった文具を想起させながら、しかし、そうした実用的機能を喪失したことで「藝術品」として遇される。ここにも中国文人の趣味からカント流の「非-関心性」への移行が、それとなく模範的に踏襲されている。そして触ってみることでその存在を確認する玩具は、視覚性に偏った西欧美術鑑賞の弱点を突く、触覚性のある贈り物ともなっている。呉須花柄のimitation potatoesは、すべて同一の意匠だが、ふたつとして同一の形状のもの

はない。この唯一性と複数性との狭間に動揺する物体は、その両義性ゆえに、市民にとって、「唯一無二」の作品を「隣人同様」に所有していることが一種のstatus symbolとなり、アムステルダム街の、すくなくとも一部の階層には、伝染的流行を巻き起こし、作者が異境で藝術家として認知されるのにも貢献した。ジャガイモやデルフト焼きと同様、この「藝術的な芋」あるいは「人工的な芋もどき」は、オランダ社会にひろく散種され、伝播し、希釈され、最後にはエントロピー効果のなかで完全に霧散するだろう。それが遍在ゆえに不可視の存在と化したそのときに、逆説的にも放浪の藝術家の異境への帰化・同化が完成する。この当代希なる成功者は、自分が不可視となることが究極の成功であることを、十分に心得ている。

文化の狭間に生育する偽文字の意味

こうして分類不能で、文化的正統性にはいかがわしさを漂わせながらも、文化の境界線上で、両者の電位差を利用しつつ巧みな発信効果を発揮する器物を発明し、その流通に成功した倪海峰は、第三に、2007年には判読不可能な異種の文字を集積した壁に覆われた室内を構想しinstallationとして展示した。これまた優れて文化を横切る越境者に特権的な身振りとみてよいだろう。キティーはこれをxeno-writingと呼ぶが、

実際、文化の狭間に置かれた表現者は、しばしば出自の側にも、受け入れ側にも存在しない独自の文字体系を創出する。西アフリカでも、たったひとりの人物が発案した独自の文字体系が知られる。先述の『大地の魔術師たち』ではじめて国際舞台に登場した、象牙海岸、ベテ族のブリュリ・ブアブレFrédéric Bruly Bouabré (ca.1923-)のケースで、文字発案の経緯については、社会人類学者の真島一郎による報告が知られている(home-pageに書誌掲載)。類例としては、東欧からの移住者であったブラッサイが、ドイツ占領下から戦後にかけての時期、パリの街路に見つけた落書きをせっせと写真に収めたのも、非公認の文字表現に秘められた表現欲求に感応したためだろう。

現代中国ならば、存在しない漢字を自ら体系的に編み出して国際美術市場に出品・陳列した徐冰 Xu Bing の場合が、欧米でも美術関係者には広く知られている。漢字に特有な、部首の組み合わせによる造語力を、極私的な操作によって増幅させた創作性が、欧米側批評家たちから高く評価されている様子だ。しかし私見によれば、徐冰の企て

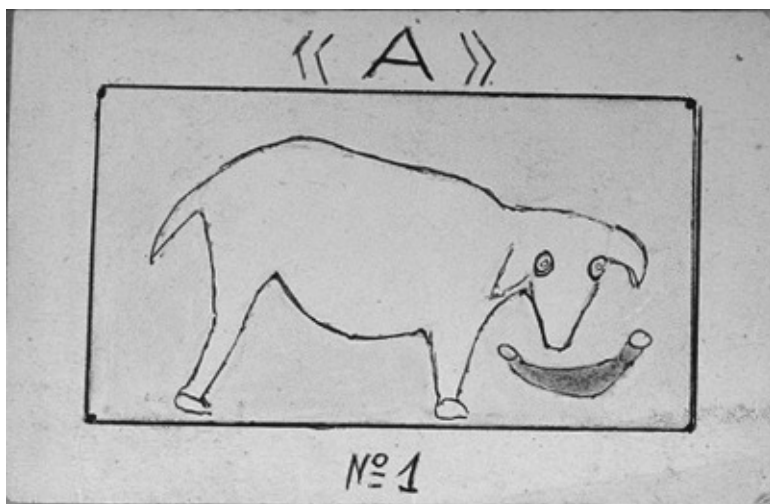
には二重の詐術が仕込まれているはずだ。すなわち漢字文化圏に属する鑑賞者からみれば、徐冰の書はそのままでは判読不可能である。だが、非漢字文化圏側の鑑賞者には(キティーご本人をはじめとして)、〈徐冰の樹立した文字体系が、漢字使用者には判読不能であり、一見したところ、まったくもって荒唐無稽なまがい物である〉という事実そのものが、自明でない。内輪からは読めない漢字が、それが読めるものかどうかを判断できない外側の観衆によって賞賛される。読めないはずのものが、もとより読む能力の欠如した送り手にむけて、あたかも読めるものであるかのように誤解されるべく、巧妙に仕組まれて発信される。こうした歪な事態を、意図的にか否か仕組むことによって、はたして何が企てられているのだろうか。

文化の接触界面に生育する暗号文字。それは通常の通訳行為によって保証されるものと信じられている意味流通の危うさを露呈させる効能をもつ。これは異なる二つの世界のあいだの隙間をねらう戦術であり、両者の間隙の空白地帯に人知れず密かに増



徐冰 天書 1987-1991

(福岡アジア美術館・第14回福岡アジア文化賞受賞記念「シュ・ビン展」リーフレットより)



Frédéric Bruly Bouabré "Alphabet bété", 1990-1991. Series of 449 drawings

殖するという特性を帯びる。だが注意すべきは、こうした解読不能文字がほとんどの場合、文化的な優位に立つ側ではなく、劣位に置かれた側の臨界表層に析出することだ。ここには、〈普遍的なるもの〉に対峙して自己の崩壊を予感した臨界体験者の危機意識が表出されている。より強大な中心文化圏の脅威に晒された周辺文化圏は、自己意識高揚の手段として、特有の偽文字群を捏造する。徐冰の文字が、なにやら契丹文字と類似した煩雑さを身上とするのも、偶然ではあるまい。それは優位にたつ受け入れ側に、劣位に立つ発信側が、自らの文化的劣位を克服しようと背伸びし、おのが出自を証拠立てるような証文を提供したふりを装いながら、実際には、身内の同族に対しても、自らの出自を偽るという、二重の偽りを犯している。世界市場への流通を可能にする兌換紙幣は、実際には地域通貨の偽物だったが、偽造通貨という出自のいかがわしさを、まんまとまかり通らせるこの悪意は、世界市場の側からは、ものの見事に見落とされてしまう。というのも、それが^{まが}紛い物であることは、〈世界への発言権をもたず、世界規模では通用もしない地域〉の側からしか見破ることができな

い仕組みだからだ。敵方 global market に認知される通行証を偽造し、まんまと世界市民権を獲得しながら、実際には出自の文化の限定流通地域貨幣 local currency が敵方に回収されることも、素知らぬ顔で拒み続ける。そんな錯綜した面従腹背が、それとは悟られないように巧妙な偽装を施して貫徹され、またそれゆえにこそ、外地において、所期の目的をそれは見事に達成してしまう。ここに徐冰の偽文字に隠された策略を見定める必要があるのではなからうか。

そこまでの底意地の悪さを、倪海峰の異国文字に読み込むのは、あきらかに過剰な解釈だろう。かれの場合、文字群は、文字として判読可能だが文章としては解読不可能、認識は可能だが理解は拒絶する、という水準に、厳密に制御されているからだ。だがそこには、local と global との臨界面にあって、両者の流通に裨益しながらも、安易には前者を後者に吸収させまいとする抵抗の姿勢、あるいはより正確に言えば、地域や個がそう簡単には全球的市場に呑み込まれてしまひはしないことを、事実をもって例証しつつ冷笑する透徹した精神があるだろう。現在の美術状況を glocal hybridity などという抽象語で、物知り顔に括ってし



Frédéric Bruly Bouabré Alighiero e Boetti との2人展ポスター 1994

もうかわりに、地域と世界との接触面の肌の荒れ、皮膚感覚を大切に、その界面に個別の摩擦現象を発生させようと腐心する姿勢、内部が外部に反転する襞の表裏に通曉する知恵と二枚舌の機知こそが、越境する表現者には問われている。そんなふうに、倪海峰をはじめとする幾多の偽文字捏造者たちは、語りかけているようだ。

思えば、オーストラリアのアボリジナル・アートは、作品の物理的な所有権は購入者に渡しても、作品の含む象徴的意味内容は譲渡できない、と主張した。この姿にも、部外者には解読不可能な暗号を仕込む機構が、それとなく反復されているとはいえないか。世界市場に参入しつつも、参入する仕方によって、世界市場に注文をつけ、そこにひそかに、不可視の機能不全を植え付けておく狡知。そしてそれは、けっして他人事ではない。漢字文化圏の周縁で二重言語生活を営んできた日本列島の文字文化、そして中日の狭間で、ハングルという世界でも希な人工的文字体系を流通させている朝鮮・韓国文化は、異なる位相において、自我の喪失と自己の肯定とが、メビウスの輪のようにお互いを化かし合うさなかに育まれて

きたのだから。いささか飛躍した物言いになるが、ここで伏線として言及しておくなら、近代日本が生んだ西田幾多郎の哲学もまた、極東の島国が半世紀にわたる西欧の哲学的伝統とのすりあわせのあげく、反作用として編み出した、一種のxeno-writing, 暗号擬きの対抗言説ではなかったか。

韓国現代作家の範例的対比列伝

世界と地域とが接する界面にあって、その両面に顔をもつ韓国や日本の現代作家は、いかに世界において論じられうのか、あるいは、いかにかれらを世界において論じればよいのか。ここには中国を西欧において論じる際に動員されるような明快な対峙一たとえば表意文字 ideogram 文化と表音文字 phonogram 文化との対比といった図式とは決定的に異なった方法が要請される。そして今回のメルボルンでの学会は、韓国と日本の双方について、きわめて良質の模範的な報告により、的確な問題設定が示された。

まず韓国について。金英那 Kim Youngna は白南準 Paik Nam Jun と李禹煥 Lee Ufan を対比する明快な見取り図によって、問題の

所在を抉り出す。外国ではナムジュン・パイク(1932-2006)として知られた作家は、transnational nomadic artistとして国際的な認知を得て生涯を終えた。だが、そもそもこうした形容詞は、彼の存在によって、彼の航跡=功績のあとに、はじめて市民権を確立したものといつてよい。自分を規定するのに好都合なこうした分類範疇がなお未知の規範であり、世間で認知される以前という時代状況にあって、後ろ盾となる国民=国家の文化をもたぬばかりか、それを自ら積極的に脱ぎ捨てて、可能な退路を自らふさいで背水の陣を敷き、徒手空拳で進むべき道を模索したパイク。その苦勞は、transnational nomadic が normともなってしまった今日では、かえって容易には理解されまい。パイクの破天荒な人生を理解するためには、それを回顧の眼差しによって合理化し、納得してしまうのではなく、未踏の未来を切り開く現在形の運動として再理解する努力が不可欠だろう。

パイクは東京大学で美学を学ぶところから経歴を開始したが、他方のLee Ufan (1936-)も来日して日本大学で哲学を学ぶところから出発している。デカルト主義の主体と客体の分離に肯じない李禹煥は、西田哲学に深く傾倒し、東洋の哲学という代替案に基づく創作を展開する。日本という外国にあって「もの派」と呼ばれた運動の理論的指導者となる李の作品は、ガラス板のうゑに石を落とすといった趣向で、同時代のロバート・スミッソンRobert Smithson (1938-73) やリチャード・セラ Richard Serra (1939-) と類比され、あるいはアルテ・ポーヴェラ arte povera のヤニス・クーネリス Janis Kounellis (1936-) の綿をくるむ鉄板(1967)との親近性を揶揄されもした。だが作品によって作者のロゴスを代弁させるために素材を抽象的な媒体へと切り詰める欧米の制作態度は、自然石の不明瞭さが作者の意思に反して勝手に自己主張することを放置して、そこに生じる関係性に事態を委ねる李の方法とは、根本において相容れない。かたや、内に閉じた自己完結性を作品のうち

に結晶させようとする西欧の藝術姿勢と、かたや自己と他者の相互媒介による開かれた場所設定を志向する東洋的美意識との違い。このような東西対比のといった定式化は、過度に本質主義的だが、60年代の文脈では許されよう。李自身の著作『余白の芸術』(みすず書房、2000年)ほかからも証言の得られるところだが、これを、先の xenowriting に引き寄せていうならば、西欧的造形原理への違和感が、李禹煥において、違和感を主張する藝術表現へと屈曲したと見てよい。だが、それはもはや、藝術家による表現という次元に作品を位置づける立場を脱却している。むしろ、環境との違和感を析出させる装置あるいは仕掛けへ、と作品の存在論的次元そのものを転移しようとする試みだった、といっても語弊はなかろう。「作品」を脱した「非藝術」の胎動である。

無国籍を選択することで世界市場に放浪・漂泊の境涯を印象づけた白南準と、西欧への非同化を指標に理論構築を研ぎ澄ました李禹煥と。このふたりの対比のうちには、20世紀後半にあって世界市場に対峙した韓国出身藝術家の振幅が集約されているといえるだろう。前者がニューヨークで高く評価され、国際的名声を享受したのに対して、後者はマンハッタンでは無視に近い扱いを受け、一時パリに創作の拠点を移したが、韓国では日本的と批判され、日本では韓国臭いと揶揄され、西洋では東洋的と見られ、東洋ではミニマリスムの亜流と分類されがちだった。地域的帰属を絶つことにより国際市場で名声を風靡した白南準と、どこからも拒絶された寄る辺のなさに、自らを休みなきピンポン球に譬えた李禹煥と。その異質な Korean diaspora の生態を分析するうえで、韓国の国民性といった紋切り型に陥ることなく、しかしあくまで韓国の創作家の意義を国際学会において主張するためには、金英那のとった言語戦術は、きわめて正統的だが周到な配慮に溢れている。

(次号につづく)