

(モノ学・感覚価値研究会ホームページより)

<http://homepage2.nifty.com/mono-gaku/happyou4.htm#45>

2009年6月5日 09年4月18日第2回アート分科会

稲賀繁美「ものぐるい、うつわまわし、まあい、あそび」

モノ学・感覚価値研究会 ー第2回アート分科会ー

アートレクチャーシリーズ〈Ⅱ〉

2009年4月18日(土)

稲賀繁美「ものぐるい、うつわまわし、まあい、あそび」

～東京画廊・山本豊津氏のご発表の余白に：前回へのコメントを出発点として～

#### ■はじめに

ご紹介にあずかりました稲賀と申します。国際日本文化研究センターに研究員として勤務しております。

お配りしたレジメの、参考図書の最初に『伝統工藝再考 京のうちそと』をあげました。日本近代における工藝とは何か、という問いが、近藤高弘さんから宿題として与えられておりますが、この件は、この編著で八百頁にわたって検討しましたので、今日は直接には繰り返さないことにいたします。本日のお話、妙ちくりんな題名を出しましたが、先回の山本さんのお話がたいへん面白く、その豊富な話題のなかには、ひとつひとつ掘り下げたい論点が多々出てきました。というわけで、前回の議論を引き継ぎ、問題点を掬いなおすところから入ってみたいと思います。

#### ■アートはゲームか？

最初の問題は、artという言葉です。前回最後の自由討議のときに arts という言葉が話題になりました。アーツという言葉は何か、を考えなおす段で、「ゲームだ」という意見が複数の方から出てきたかと思えます。これに対して私にはいささか異論があります。「アート」イコール「ゲーム」という置き換えが出来てしまう日本の環境とは何なのか。まずそれを考えてみたい。というのも、英語の言葉が日本語に置き換えられると、意味にずれが生じていると思うからです。

日本語で「ゲーム」と書いてあると、日本流のゲーム、遊びのことだと思ってしまうわけですが、もともとはそうではない。「遊び」といいますと、これもこの間、山本さんのお話がありましたが、元来は神事、神様に捧げる行事だったものが、神様とのつながりを失って一人歩きして、人前で演ずる催し物が「遊びごと」になっていった。そうした文脈があったと思います。ところが英語では、狩猟で仕留める獲物のことを game というわけですね。ヨーロッパの考え方でのゲームというのは、獲物を捕らえるそのプロセス、狩猟から派生した営みであり、そのターゲットである、ということは忘れてはいけないと思います。英語の場合、頻りに狩猟の比喩がでてくる。写真を撮るというの

も「シューティング」、これは鉄砲を撃つのもと同じ言葉になるわけです。それから映画の場合、「ロケハン」といいますが、この場合でも「これはちょうど背景に使えるな」という場所を、location hunting まさにハンティングに行くわけですね。この狩猟文化の心構え、といいますか、身体所作というものが、そもそも「ゲーム」という言葉の中に含まれている。そのことがどうも日本語で「ゲーム」と言うと忘れられてしまう。ヨーロッパの人たちが何を頭にいれて物事をしゃべっているのか、それを忘れると、逆に日本語の「ゲーム」をそのまま英語に訳したって通じない。This is a game といっても「遊び」と「獲物」ではまったく違う。こうした誤解が、必ずしも気付かれぬまま、実際には頻繁に発生しているような気がします。

それで「ゲーム」ですが、これは日本語のゲームでもいいのですが、遊びがあれば、そこには必ず規則があります。règle de jeu というと、これはフランス語でいう「遊びの規則」ということで、つまりスポーツでもなんでもそうですが、遊戯を成立させる場合には、一種の枠組みが必要であり、そういう枠組みが règle つまり規則ですね。そうした規則なり約束事を守ることで初めて、そのゲームならゲームという行為が成立するわけです。

ところが規則というものには、いつでもその規則には則らない、例外的なことがでてくる。そのあとに jeu de règle と書きましたが、この jeu というのはフランス語でいうところのプレイ、遊びにあたる言葉です。直訳すると「規則の遊び」という具合になりますが、これが何かというと、例えば、大工さんが木組や細工を拵える場合に、「遊び」を計算にいれておかないと、組み木が噛み合わなかったり、動くはずのものが動かなくなったりしてしまう。同じ寸法で、軸のシャフトとそれを支える穴とを作ってくっつけてしまったら、それきり動かなくなってしまうわけで、そこには「遊び」が要るわけです。その言葉と、この jeu とは同じ言葉ということになる。そうすると jeu つまり「遊び」には「遊びの規則」règle de jeu が不可欠であるということは、その裏側として、その「規則の遊び」jeu de règle というものも考慮にいれる、ということになる。

これをもう少し一般論に広げて、広い意味での藝術 arts が、西洋近代以降、今、我々が了解しているような藝術として理解されるようになった後のことを考えてみましょう。そこで藝術とは、役立たずにみえ、厳格な意味での社会的な規則からは若干外れているけれども、いわばその社会というものを循環させるための潤滑油、動かしていくために必要ないわば「ゆとり」「遊び」という機能である。それを市民社会が認めたところに藝術家という職業も成立しており、そのことを忘れて藝術家というものを立身出世であるとか、社会的な機能を功利主義的かつ積極的に果たすものである、という具合に考えるのは、そもそもの意味の取り違い。それでは本来、藝術家というものに社会が期待し、必要としていた機能 function とは違ったものになっていってしまう可能性があるのではないか。極端なことを言いますが、そんな心配が私には若干ございます。

そうしますと、jeu とは「遊び」ですが、これは言い換えるとまた余白の「マージン」ということですね。そのマージンの部分なくしては社会が機能しない。藝術家は定義からしてマージナルな存在ともいえますが、逆にどれだけのマージンを確保できる社会か、ということが、つまりは社会の豊かさの指標でもあるはずです。そうすると、どうも今の日本社会というのはこのマージンというものをやたらに切り詰めることが社会正義であるかのように、これは明らかに勘違いをして、行政改革にせよ、指定管理者制度にしても、美術教育の時間切り詰めにしても、へんな方向にすすんでいる社会ではないか、という疑問が生じる。この「遊び」は、もう一つ言い換えますと、一種の「間合い」でもあるわけですね。社会的なファンクション同士の間、ある種の間合いの感覚というものがなければ、社会は動いていかない。けれどその部分が昨今痩せ細り、非常に見えにくくなっ

ている。そのことと、モノ学で我々が考えていこうとしている現在・将来の課題との間には、かなり密接なつながりがあるのではないか、という気がしています。

### ■触ること—物質と心の対話—

そのことと「器」という存在のありかたを関連づけて考えたいのですが、その前提として、ここで「伝統工芸」と称される分野のことを見てみましょう。伝統工芸という言葉は、実は明治以降、近代になってはじめて出て来る言葉で、結局それは藝術のマージンに位置づけられ、工業からも見捨てられた二重疎外の産物です。手作業による実用品が伝統工芸に生き残っていますが、その中でも、陶藝などで扱われていたロクロの技に注目してみましょう。ごく一般化してしまいますと、今いわゆる「現代美術」、アートとして泥を捏ね、土を扱ってらっしゃるセラミック作家、美術家の方たちは、轆轤への拘泥をあまり積極的には評価されないことが多いように思います。

たとえば前衛陶藝家として知られた八木一夫が言うには、物質、材料としての粘土と、自分の心の延長としての手、それらが轆轤のうえで会話を交わしていく。モノとココロとの両者の媒体部分にロクロというものがある。ただ、ここでひとつ危ないのは、粘土という素材の凝集力と、轆轤によって生ずる遠心力とがちょうど釣り合うところに造形の理想を見て、理想とする形がそこできれいに予定調和を起してしまうと、不思議なことに「私が何をつくりたい」という意志の方はどんどん消えていってしまう、というのです。それがいわば職人仕事にとっての究極の理想だ、という見地があることを八木も認めるに吝かでない。ただその境地に満足してしまうと、自分たちはけっして近代藝術家にはなれない。その一種の予定調和、物質と心との間の和みを破るという暴力行為をあえて働かなければ、いわゆる藝術、今、我々が知っているアートにはならない。その狭間のところで八木一夫という人は、一生苦しんでいた人ではないかと思えます。

彼は「創造」の創という漢字に拘っています。藝術とは創作といわれますが、キリスト教の文脈でいえば、神様の創造であった大文字の Creation という営みが、18世紀半ばから小文字のクリエーション creation になって、それは人間にも出来る業だということになった。その翻訳に「創」という漢字を充てますが、これはキズをつくる、創傷という熟語にもなっています。つまり八木の解釈では、何かを創るということは同時にキズを負わせることであって、また同時に自分がそこでキズを負うことでもある。そういう両義性ですね、創作とは同時に傷付け、傷を負う創傷の営みだという実感を、八木一夫という人はずっと感じていたように見受けられます。

彼が粘土という素材を使ったのも、決して偶然ではないでしょう。神戸に有名な精神科の先生で、中井久夫さんという名エッセイストがいらっしゃるんですが、彼はこんなことをおっしゃっている。自分を傷つけたり、周りの人を傷つけたりするような、精神状態がとても不安定で急性の危機状態にある患者さんの場合、彼ないし彼女に粘土を与えて握らせてみると、うまく症状が落ち着くことがある、というのですね。粘土というのは自分の手の力に呼応して形を変えてくれながら、手の方に粘土という存在感も伝えてくれる。精神的な危機状態にある人というのは、要するにモノとしての世界との接触点を安定して確保することができなくなっている。世界との関係を保てなくなると、世界の存在感が希薄なり、世界がちゃんと存在してくれているのかどうかかわからなくなり、その裏返しとして、自分という存在が一体何なのか、その手応えも定かではなくなるわけですね。そうした折に粘土という物と手とが触れ合うことで、自分の存在感がもう一度納得できるようになって戻ってくる。自分はこの地球にこうやって存在している、そのことを一番直に感じさせてくれるもの。それが、例えば粘土と手との接触の中に現れてくるカタチではないか。自分の意思を物質へと伝

達して、そこで育まれる形の物質としての存在感を感觸として確かめる。それが世界への働きかけと、世界の側からの応答を納得させてくれる触覚的な体験となる。粘土を捏ねるという営みに、物とわれわれ人間との付き合いの原点を、もう一度見直していく必要があるだろうと思います。

世界と人間とが関係を持つ場合に、物質ナシということはありません。ところが物質、物といった場合とにかく我々ヒトは視覚、目で見ることが多いわけですね。ヨーロッパですと、目で見るという営みを補う、ないしそれを凌駕するかたちで、音声というものに大変大きな比重が置かれている。これが音声言語としての言葉になるわけです。耳で聞く言葉に対して目で見える文化、visualityということが欧米で大きく言われるようになったのは実はここ20年ほど、という不思議な事実があって、それほどまでに西欧文明は視覚を抑圧し、抽象的な記号による文字文化に高い位置づけを与えていた。それゆえ、五感の中でも、手で触ること、皮膚で触れることには、きわめて低い価値しか与えられず、接触は忌避されることが多くて、触覚がココロにおよぼす影響などは、とても十分には配慮されてこなかった。人間同士なら握手があるわけですし、銃や銀器の手入れはもちろん躰がありますが、使い慣れた道具への慈しみや、まして供養といった考え方は、未発達というより、不在といってよい。それどころか、今でも、美術館に行くと「触っていいです」というのは、まずないわけですね。静岡県立美術館など行きますと、目の不自由な人のために「彫刻に触りましょう」というコーナーがわざわざ設けてあります。ブロンズなど、みんなが触ってあげればそのほうがきれいになっていって、百年二百年たったときに、はるかにそのほうがいいだろうと思います。もちろんそれには危ないところもあって、たとえば賓頭盧尊者の銅像などがありますけれど、昔トラホーマがはやった頃は、みんなそれを賓頭盧さんに治してもらおうと思って触っちゃったものだから、かえって感染が拡がったわけですね。これはなかなか難しいところですが、病氣も実はそのようにして人々の間に共有されていく。「病が障る」という言い方をしますけども、やはり病氣の「氣」というものに我々が触るから、それが我々に障る、という実感が、当時、まだ生物学的、伝染病学的なメカニズムが分からない人たちにとって納得されていた。そこから「さわる」という言葉が出てきたのではないのかな、という気がします。以上のあたりを前提として、このような皮膚感覚、手触りや肌触りの実感を、どうやって言葉なりコンセプトなりにのせていくか、ということも、もうすこし考えていきたいと思っています。

### ■グローバルスタンダードと偽文字

では、ここからは実際の藝術作品を見ていきたいと思っています。山本豊津さんのお話で徐冰 Xu Bing シュー・ビンのことがでてまいりました。いわゆるフェイクの偽漢字を、現在のところ三、四千作り、将来もっと作りかねない様子ですが、それによって世界の美術市場に打って出た中国の造形作家です。山本さんが前回のお話で強調されたところでは、こうした新しいコンセプトを作るという点で、どうも日本人には弱い面がある。それに比べて中華文明を背負っている人たちには、物と関わる時にどういうコンセプトでその物を扱うか、そのコンセプトを鍛えあげるといって、大変につよい頭脳を持っており、また実行力も持っている、ということでした。それを受けて、この徐冰について、従来どちらかという見落とされていたのではないかと、そして気が付いておいたほうがいいたろうという論点に限って、ひとつ追加のお話をいたします。

徐冰はフェイクの、偽の読めない漢字を自分で創りだし、それを版木に彫って印刷させて、それを作品に仕立ててしまう。これは知識として皆様ご承知のことでしょう。ところで彼が最初に売り出した、ヨーロッパ、アメリカのマーケットでは、そもそも徐冰の作った漢字が読める文字なのか読め

ない文字なのか、一般の観衆にはわからないわけですね。つまりフェイクだということが分からない人に対してフェイクを売っている。普通ならフェイクだと分からないからこそフェイクは密かに通用してしまうわけですが、この仕組みをバラすことを自らの売りにする、というヘンなことを徐冰はやっている。それを裏返していいますと、韓国も一部ですが、中国、日本の漢字文化圏で育った人間たちには「これはフェイクだ」ということが分かる。つまり、徐冰はある意味で「おれはヨーロッパ、アメリカのマーケットに対して偽物売ってるんだ、そのことはちゃんとお前さんたちわかってるな。」と公言して言質の保障を取り付けたうえで、それがフェイクだとわからない人にフェイクを売っている。そんな裏表のあや、二枚舌の理屈があります。

なぜこれを問題にしたかという、どうもこうした偽文字が繁殖するのには、一定の規則が見られるからです。ニセモノがどこで発達してくるかという、グローバルスタンダードのマーケットがあって、そこには容易に乗っかれないような文化的出自を背景に持つ人たちが、そのグローバルスタンダードに身を添わせようとする場合によく出て来るのです。象牙海岸(コートジボアール)のブアブレさんは、美術史をやってらっしゃる方だったらご存知かもしれませんが、彼の場合もフランスの美術教育を受けたのですが、そのうち彼は自分で発明した文字で、いろんなものを作り始めた。つまり強大な文明圏、たとえばフランス文明の周縁・マージンにあたるような場所で、文明の中心には単純には飲み込まれたいが、しかし中心で認知され、あるいはその中心と張り合えるような記号を発明したい、という欲求が浮上する。自分の出自の文化に逃げ込んでしまっただけでは、対抗できるような手段がない、となると、出自の文化を活用し、そこから何かを流用し、偽造した結果、不思議な偽文字というものが発達してしまう。文化圏の交錯する境界線上におかれた藝術家は、しばしばそうした必要を代弁する人になっていくわけですね。

漢字の場合、造語力もありますから、ある程度体系的に字を創作していくと「いや、ちゃんと徐冰の字は読める」などと言う人もでてくるわけで、これは後発的に、たとえばヨーロッパの誰彼が、徐冰の偽文字を個々の部首に分解して、それに意味を当てはめていけば、それこそシャンポリオンがかって古代エジプトの文字を解読したように、徐冰の偽文字だって読めてくる、という可能性も当然あるわけです。それを徐冰は五百年後に期待しているわけですが、彼一人のことではなくて、これは現時点の非西欧世界出身の藝術家が置かれた環境を、ある種の普遍性をもって物語っている。近代を知らずに現代になった、という具合に山本さんはおっしゃいましたが、そうした今の中国のアートシーン、藝術市場と国際的なアートマーケットとの関係を、徐冰の偽文字はいわばごく端的に表している。そういう現象としても理解する必要を痛感します。

今コンセプトのことを言ったわけですが、「日本の作家」が海外に売り出していくときにも、こうした conceptualization はどうしても必要不可欠である。ただその場合、どこからとりかかればいいのか、なかなかわかってこない。そのときに、例えば「もの派」というのは何だったのか、ということ、日本だけでなく世界の文脈でもう一度考えてみる必要も出てくると思います。

徐冰の話聞いて、すぐ思い出したのは倪海峰 Ni Haifeng (1962-)ニー・ハイフェンという人です。彼は展示風景の写真をご覧になってお分かりだと思いますが、アムステルダムで活躍している人です。彼の場合も、いわばグローバルイゼーションによって、中国の現代作家がヨーロッパで大変有名になった、という成功例です。けれども、彼の場合は、人工的に設定されたグローバルスタンダードといういわば無菌状態の浄化された藝術環境、建前の上では均質なアート空間に自分も参画する、という北米流のグローバルイゼーションではないと思います。オランダは、いわば歴史

的に不均一な移民がそれぞれの地域に共同体を作り、それらの柱が互いに一部覆い被さりあって出来ている多元的共同体国家なんですね。その移民の国に自分が移民として、しかし中国系の人として、どうやって入っていくか。その軌跡が、実は彼の創作には、そのまま浮かび上がっている。ひとつの作品をご覧くださいますが、これも要するに偽文字ですね。例えば真ん中のユーロみたいな字があったりするわけですけど、こういう偽文字が彼の場合にも出てきています。いわば文化の境界に置かれた人ならではの実践が、ここにもまた見て取れるわけです。

蛇足で脱線しておけば、通称ブラッサイという有名な写真家がありますが、彼はもともと東欧出身者です。ドイツ占領下のパリを写真に収めたブラッサイですが、落書きの写真をやたらたくさん撮っています。落書きというのは、異郷であるパリにあって、しかもナチスの占領下においては公認されない文字、つまり広い意味での偽文字です。そういう個人的・私的で非合法的な表現というものに、まさに東欧から移民としてやってきた根無し草の写真家が感動して、それを記録にとった。そうした観点から見ると、異郷にある人たちが誰にも読めない文字を捏造するということには、ある普遍的なメッセージが見えてくる。なぜそんな読めない文字を作らなくてはいけないのか、読めないことによる連帯、という逆説がひとつの大きな問題となってきます。

これを前提に倪海峰に戻しましょう。彼はそのあとに何をやったか。最初は呉須の絵付けです。それも、自分の身体にタトゥーアージュといいますが、彫り物、刺青を施してしまったように見えるわけです。タトゥーアージュというのも一種の変身願望で、自分の体加工をして装飾を施すことで、今までの自分ではない自分になる。しかし、そこで倪海峰が使ったのは呉須の、昔ながらの花柄の模様。つまり自分が中国文化圏に属している、ということも伝えようとしている。ただ倪海峰の場合にはちょっとした工夫があって、これは実は本物の彫り物ではなく、奥さんが絵の具で彼の体に描いた彫り物です。だから「入れ墨」ではなく「塗り墨」みたいなもの。とするとこれは、帰属のアイデンティティが本当にひとつのものから他のものに不可逆的に変わっていく、というわけではなく、通過儀礼という祝祭の折の一過性の変装の役割を演じている。お祭りとなると異装がつき物です。わざと異様な服装、おかしい衣を羽織ってみたりする。それと似たような意味で、彼は呉須を自分の体に塗る、というパフォーマンスを通して、身体によって祝祭を演じ、それによってオランダ社会に参入しようとしています。

その次に、ご存知の方も多いかと思いますが、オランダのデルフト焼モドキみたいなものを自分で、陶磁の塊に呉須を塗ることによって、作ってしまった。つまりオランダでもあるし、中国でもあるし、という二重の文化背景を示唆するモノ、という選択肢を彼は選んだわけです。いわばこれは、呉須で描いたポテトの出来損ないだ、と言っています。ポテトってなんでしょう。これはもちろん、今オランダだったらみんな毎日のように食べる根菜ですけども、もともとはヨーロッパ原産ではありませんね。日本ではジャガイモと言いますが、あるいはジャガタライモという言い方をご存知の方もいるでしょう。つまり、南アメリカから東南アジアのジャカルタなどを經由してヨーロッパに入ったというルートもある、そういう南米原産の食物です。インドネシアは、かつてオランダの植民地でもあった、そして今ではジャガイモが、オランダ人たちの日常欠かせない食物になってしまった。それと同じ経路を使って、実は中国の呉須や陶磁器というものもオランダに入っていた。それがデルフト焼になって、今ではオランダの文化を代表する消費財 commodity になっている。その道行き、旅の経路を、倪海峰自身が、中国人の藝術家としてオランダ社会に入っていくための入信儀礼のなかに、意図的に繰り返して演じてみせていたわけです。

もうひとつ面白いことがあります。なぜこのようにポテト紛いなモノを作ったか。中国の文人から

見ると、例えば水滴などにとてもよく似た形をしています。形は水滴そっくりなんですけれど、役に立たない水滴。ここにも中国の文人の藝術観とヨーロッパの藝術観とをうまく具合に結びつける戦略(ストラテジー)がある。つまりカント以来、ヨーロッパでは役に立たないもの、実用とは関係のないもの、というのが藝術作品の定義になっています。ところが中国の文人にとっては「文房四宝」文房具の四つの宝みたいな言い方をしますが、そういう実用の品が実は大変尊重される嗜好品、贈答品そして家宝であり、中国の価値基準(クライテリア)における美術作品である。だが実用の品では、欧米の美的価値基準に照らせば、よくても工藝、応用藝術であって、高級美術作品とはみなされない。この東西の価値基準の裂け目を狙って、倪海峰は、役に立たない水滴そっくりのものを、役に立たないんだからこれはれっきとした美術作品でしょ、という顔をしてヨーロッパに売り込む。そこまで分析すると、どうでしょう。どうやら倪海峰は、かなり周到な作戦を練り上げたうえで、呉須で描いたポテトまがいを作っていたらしい、ということも薄々判明してくることになります。

もうひとつさらに面白いことがあって、これはこのポテトモドキの呉須の玉をご覧になってお分かりかと思うのですが、みんな同一の意匠、ほとんど同じものなのですが、逆にふたつとして同一のものはないわけですね。希少なもの、希少価値がなければ、もちろん藝術作品としてヨーロッパでは意味を持ちません。ひとつひとつ形が違うわけですから、みんな自分のもらったものは、これは世界でひとつしかない珍品である。ところが隣の人も同様なものは持っている。競争心を煽りながら、一人ひとりが自分しか持ってないかけがえのない作品、代替不可能な一品が手に入るという作戦をたてて、これを彼は展覧会で配ったわけですね。そうしたらアムステルダムでも、もう20年くらい前ですけども、大ヒットしまして、僕も欲しい、私も欲しいとみんな言い出したわけです。そしてこの彼の作品が本当にオランダの社会にひろく伝播し、まんべんなく広がっていったその暁には、ある日、もうこの倪海峰の作品を持っているのは、みんな当たり前、だけども言ってみれば、それがオランダ人である一種のステイタスシンボルにもなってしまう。それが成就した日には、あるいはもう倪海峰という固有名詞はいらなくなるかもしれませんが、それは普通名詞に変貌する。その無名性を獲得したところで、彼は本当にオランダ人としてアイデンティティを認められる、つまり文化的な同化、インテグレイションが完成してしまう。どうも彼はそのプロセスまで考えて、こういう発明をしているように分析できるわけなのです。

そこで選ばれたものが、さっきも言いましたが水滴そっくりの馬鈴薯もどきの陶磁片です。これも面白いことで、つまりこれは、視覚藝術 visual arts からはみ出たものをあえて選んでいるわけですね。掌にめぐらして、その温度が感じられ、そしてその質感が手のひらに伝わってくる、そういうものをあえて選んでいます。そして皆さんに共有してもらいながら、皆さんがそれをひとつひとつのかけがえのない作品として愛好してくれる、そういう丁度いい大きさ、丁度いい材質のものを、周到な作戦をたててマーケットの中に流していく。つまりここでは「モノ作り」という営みが、あるオブジェを作る次元には留まっていない。作ったあとの流通は美術市場なり何なりの商品マーケットに任せればいい、といった他人任せではなく、オランダというマーケットのなかに、自分がどう挿入 insert されていくかということを考えた上で、その作品のありようというもの、そしてそれをどのように流布し伝播し普及させるか、その diffusion の次元まで配慮にいれたうえで、それを計算に入れて新たな concept を提案している。

同時に、実はこういう分析ができちゃって、それで終わっちゃう作品はつまらないですね。そこはまた難しいところで、つまり倪海峰にとって次の課題は、私がこうやって「実にうまくやってるよね」

とみなさんに説明することなどできないような、もっとへんてこりんなものを作り、しかもそれを見事に売っていくという話になる宿命を負っている。実際に近作を見ると、そろそろ絵柄も企画も誇大妄想的(メガロマニアック)におかしくなりかかっている、楽しみです。

### ■《位相-大地》の新解釈

先回の研究会は大変面白い企画で、小清水漸先生にもおいでいただきまして、40年たった関根伸夫さんの《位相-大地》の話も出てまいりました。これについても、今までぜんぜん言われてないけど、こういう見方もできるのでは、という思いつきがいくつかございます。

李禹煥に証拠物件があるのでお見せしますが、この《メビウスの帯》を三次元にしてしまったものが、関根伸夫の《位相-大地》だったことは、よくお分かりいただけると思います。つまり直径2.4メートル、高さ2.7メートルの穴が地上に穿たれていて、その穴の内側の壁面に相当するものが、土砂を地上に積み上げて同一の形に固めた、そのタワーの部分の外壁に当たるわけです。つまり、内側と外側というのがここで入れ替わるという、inside-out が立体によって三次元の世界でごく単純に、しかし圧倒的な質量の土砂を使って演じられている。2、3年前でしたでしょうか、レプリカを作り直そうとしたものの、円筒を保護するベニヤを外す作業にかかったところ、土砂が崩落し、途中でボンとばかりに爆発しちゃったという話もありましたが、理屈のうえの単純さは、実際の物理的な現実のうえでは、圧倒的な衝迫力を発揮したわけです。

あまり言われてないことだと思うのですが、例えば穴の方を原材料だとして、それを掘削することでもって鉱物資源を南半球の例えばブラジルから船でヨーロッパや北アメリカに運んで、それで摩天楼ができてしまう。それが塔の部分だ。たとえばそんな具合に比喻として考えてみますと、これは第三世界をいかに搾取して、第一世界がエンパイア・ステート・ビルに代表されるような都市文明、さらにそのなかにモダニズムの藝術作品を作ってしまったか、という世界支配構造、世界経済構造の暗喩として読むこともできるでしょう。いわゆる前衛藝術も、第三世界の収奪のうえに築かれたあだ花としての高層建築の一種だった。さらにこれを倒立して見れば、ネガとポジは反転させることもできるわけで、先進国が前衛のモデルを作ってしまうと、高いものが低いほうに流れる理屈で—これは甚だ失礼千万な比喻ですけども、そういう水の流れの比喻で—非西洋世界に西洋の前衛が模倣されて流出していった。この流通の過程のネガとポジを入れ替えて示した図式としても、この《位相-大地》という作品を見ることができるでしょう。

さらに一歩進めて、日本の現代美術の歴史的な流れを背景にこの作品を見てみると、いわゆる1960年代の反芸術 anti-art というものが1970年代、大阪の万国博覧会を終えると非芸術 non-art、つまり「もう芸術なんかじゃない」へとシフトをする。これはちょっと乱暴ですけどニューヨーク在住の美術評論家、富井玲子さんご提唱による図式です。この上に関根さんの《位相-大地》を置いてみると、まさに割り貫かれて空洞となった「反芸術」の円筒から、塔として屹立する「非-芸術」の円筒へと、時代の位相が変わっていく、そのトランスポジションが行われる転換点のところに、たまたま、しかし預言者のように関根の作品がトポロジーという名前で現れた。そういういわば時間軸のうえでのクロノジカルな転換点を表しているものとしても見えてくる。つまりこの作品、歴史的にもう一度見直してみますと、従来には指摘されてこなかった見方を許す作品だったことが見えてきますし、それを現時点で指摘しない限り、なぜこの作品が世界美術史において1968年という時代を代表し、しかも、その前とその後の世界の美術史というものを変えてしまうだけの力を持っているのか、という説明にはならないと思います。



この話をなぜ「物」との関係ですか、ということをお最後に申し添えます。さきほど、原材料が第三世界にあり、それが第一世界に移送されるとこれが前衛芸術になってしまう、これは搾取の一形態ではないか、と言いました。ただ関根さんの《位相―大地》は、この俗流マルクス主義の搾取構造の比喩的図解か、といえば、これは大きな誤解です。そもそも関根のこの「作品」、穴と塔と、はたしてどちらが作品か、と問うと、どちらの答えも誤答でしょう。穴が作品とはいえない、けれども、それと同様にその地上に立てた塔のほうが作品だ、というわけでもない。つまり、原料があって作品があるというそういう関係、上下関係、支配被支配関係というものの、その図式そのものが、ここには《位相―大地》として提示されているわけです。ここからさらに極端なことを言えば、原料があってそれを作家、アーティストが加工すればそれで作品というものができ、その作品でもって美術史というディスコースないし歴史というものが作られる、というのが、よくある常識ですが、そんなものは嘘なのだ、と《位相―大地》は宣言しているわけですね。完成作であるかに見える「塔」が重要なのではない。そうでなくて、その完成作なるものの幻想がどのようにして「塔」という姿を帯びてしまっているか、ということを見せなければいけない。そういった自覚は、この時代の若き関根にはまだ無かったと思いますが、結果的にそうなっている「位相」の呈示が、まさに物としての芸術作品という常識に対する、痛烈なる反論になっている。

#### ■日本の工芸―中は虚ろか―

さて、なぜか遠慮があるのか、あまり指摘されていないように思いますが、八木一夫は明らかに《位相―大地》を意識しています。僕だって同じことやってきたんだ、という口調で、大地に林檎が落ちこんでできた穴を垂直に断ち割った断面図を作ってみせた。なぜリンゴかといえば、京都市立芸大のお仲間に堀内正和という、《アダムとエヴァのリンゴ》を作っていた同僚がいて、それを八木はニュートンの引力の法則とくっつけた。ではなぜリンゴの中に耳があるのかといえば、これはもうこの会場の皆さんには説明しなくてもいいと思いますが、三木富雄が同時期に《耳》ばかり作っている。それを全部くっつけて俺は1968年69年の日本美術の前衛のことなど全部お見通しだぞ、と悪びれず自信満々で示してみせたのが、八木一夫のこの作品でしょう。

大急ぎで八木一夫のことにちょっとだけ触れておけば、八木の場合、もういわゆる伝統的な意味での陶藝家とは言えませんけれど、彼の1960年代ぐらいの一番大きなテーマ、問題意識としては、「中は虚ろか」という言葉がございます。同時代にセラミックを使うヨーロッパの作家も出てきていますが、日本の元陶藝家といつていい、しかし前衛を目指した人びとが、当時何を考えたかという「自分の作ったものの中が空っぽだ」ということにずいぶん執着している。特に八木の場合、1950年代半ばにイサム・ノグチのインパクトをうけて、こんなことが出来るの？という新鮮な衝撃と、こんちくしょうやられた、という出遅れ意識との、複雑な葛藤があったのは明らかですね。ではそのイサム・ノグチが石で造っている抽象彫刻と、自分たちの陶藝とはどこが違うかと言えば、俺たちの作っているものは中が空っぽだ、という意識がある。

これはヨーロッパの場合でも、ブロンズなどの鑄造品の場合には、中は空っぽですけど、そのことに積極的な意味はまったくありませんね。軽くして運搬を容易にするために空っぽにしているだけ、といつてもいいわけであって、ブロンズが意味をもつのは、あくまでその表面の外皮の形状。作品の中が中空であるということは、意識もされず、注目もされてこなかった。

それに対して、八木一夫には、例えば《小町のギプス》(1964)という作品が知られている。クッションの形をした中空の土で、背の部分などに刃物で刻んだような傷跡がみえる。ルチオ・フォンタ

ナが数年前の 1960 年に発表した《空間概念》から、何らかの刺激をうけているのは明らかです。フォンタナの場合にはキャンバスを切り裂くことでもって、平面という支持体 support の上にはじめて絵画が成立する、という二次元の虚構性を、画布を切り裂くことで遠慮会釈なく暴いてしまったわけですが、そのことを立体の作品でやってしまうと、実は粘土の表面の下には別の世界があるんだよ、ということが改めて見えるようになってきた。この《小町のギプス》では、実用としての器という機能は、すでに八木の世代によって否定されていることが明らかですが、しかしながら、内部にものを貯める器という別世界が確保されていて、造形がそこから出発しているということは、執拗に繰り返して主張されているわけですね。ではその「中が虚ろ」の器、ということとは一体何を意味するのか。器すなわち recipient であるという観念、これが何なのか、というのが大きな問題となってくる。

ヨーロッパの伝統では、近代以降の美術作品と呼ばれるものの場合、それが何かを入れる器だという意識はほとんど無い。あったとしても、もはや何かを盛る器としては見られなくなって、はじめて藝術品の仲間入りをする。作品そのものがどのように鑑賞者に訴えかけるか、という意味ではコンセプトもありますし、発言力というか、自立した表現性というものを宿しています。ところが器というのは、これは天心・岡倉覚三の『茶の本』を引くまでもありませんが、何かを入れるためのものであって、器が「おれは器だぞ」と大きな顔をしていても、それで意味が完結するということはない。待機の状態にあるのが器というものでしょう。ところが逆に、器として passive な、受け身な存在にとどまっている限り、これは欧米でいうところの藝術作品にはならないわけですね。セラミックでも、アメリカのクラフト協会などで展示される「作品」と、日本の陶藝家が捻っているものどこが違っているかという、この「器」の観念ではないかと思えます。形をつくるということが最初から目標になっている欧米のセラミック作家の立場と、日本で陶土を捏ね、土を弄っている人たちの意識とのあいだには、決定的に違っている部分が見えてくる。どちらが良いか、どちらがより深いのか浅薄なのか、という議論ではありません。ただ欧米のセラミック作家に育つ造形意思や藝術家意識と、器に拘泥する陶藝家の意識とのあいだには、〈モノ〉に対するおおきな価値観の隔たりがある。それを対比させるのではなくて、その差になにが隠されているのか、そこにいかなる対話が可能なのかということ見ていきたいと考えます。

八木一夫には台のうえでペしゃんに歪げてゆく空き缶を造形した《缶相》《流離》などと題された作品(1974-5)もあるわけですが、これらが小清水漸さんの《作業台》シリーズと密接な関係をもっていることは、一目瞭然だろうと思えます。さきほど関根伸夫の《位相—大地》を分析するなかで、作品として完成したものだけに意味があるのではないということを申しましたが、その問題意識を、京都市立芸大で八木一夫の横にいて、一番極端なところまで突き詰めていったのが、小清水さんだということは明らかですね。つまり作業台をとっぱらってその後の作品だけを完成作として展示会に並べる、opera operatum とラテン語ならいってしまうのですが、そうした価値観に対する彼のいわば本能的な反発というか、ついていけないぞという意識が、小清水漸の場合ですと、有名な《テトラヘドロン》(1974)などのような作業台-作品に戻ってきている。作業台とは、作品製作の modus operandi つまり作成法を宿した場であり、作品を時空に現象させる前提にして必要なる条件ですが、それらは完成作からは除去され不可視の世界へと放擲されねばならない、という個人主義の西洋的藝術観への否定が、この時期に表面化したようです。

そこで今日の私の問題提起の三番目になります。ここで、今までの話から見えてきたことのひとつとして、どうも〈ものづくり〉と日本語で言う場合、この〈もの〉というのは、なにかそれ自体が独り立ちして存在しているものではない。むしろ物質の、そして人間の精神の、そしてあえて言えば心のお互い脈絡の中、絡み合いの中にはじめて〈もの〉というものが出てくる。そういう〈もの〉の存在のあり方というものは、結果としての出来上がってしまった作品というかたちでだけ取り出してしまったのでは、かえってその意味が捉えがたくなってしまふ。その〈もの〉がいかなる文脈ででてきたのか、そこまで常に見回しておきたい、視野の中に入れておきたいという思考が、どうも日本語のモノという言葉にはきわめて濃厚にまとわり付いているような気がします。

このことは日本にいとあまりに当然なので、かえってなかなか気がつかれない。ただ、そのことをあえてコンセプトとして言おうとすれば、これはあくまで一つの作業仮説ですけど、例えば9世紀に日本列島に入ってきた、華嚴の思想というようなもののマトリックスの上にもう一度のせて考え直してみるということではできらう、という具合に思っています。

たとえばここにあるフランス語のテキストには Tore Haga と署名にありますが、京都造形芸術大学でこの間まで学長をやっていたらつやつやした芳賀徹氏が、1963年に『日本における連続性と前衛』という、当時の日本の前衛藝術を紹介する画集を、ミッシェル・タピエと一緒に書いている。これは、海外むけに「具体」の人たちを紹介した最初の本といってよい。そこで芳賀徹氏が何を使っているかという、まず華嚴思想が登場する。有名な比喻ですが、一つの作品が出てくるというのは、それはいわば帝釈天の宝の玉が無数に絡まった、あの宝網のようなもので、ひとつひとつの玉の中には世界すべてが集約されて映っており、逆にそのひとつの玉が他のすべての玉の中に映っている。そのような関係性を捉えたときに、初めて現代の前衛の営みもわかるし、逆にジャクソン・ポロックやマーク・トビー、ヴォルスといった藝術家たちの作品と具体とがどうして同時代性を発揮したのか、それらの作品の一点一画の筆致や造りが世界大に相互に共鳴し、それらの営みを共通に律する相互照射の世界の共鳴が、まざまざと見えてくる、と言っています。

これだけみると突拍子もない話のような気がします、たとえば南方熊楠という人が、20世紀の初頭にイギリスに行ったときに、やはり華嚴に開眼している。熊楠はイギリスで当時流行っていたゴチゴチの因果律、機械論的な物事の説明では我慢できなくなったのでしょうか。まず、心と物が重なったところに事象・事ということが発生するという、一番基礎的なレベルでの認識論が図示されます(1898年)。素朴に得心の行く図式だと思うのですが、いささか驚くべきことに、すでにこれは、きちんとした哲学の教育を受けた現代の普通のヨーロッパの人たちには、全然理解できない図式です。ひとつには、ここで言うモノとかココロ、コトといった概念に、例えば英訳で等価な語彙を探すが、すでに大変難しい。なぜ熊楠がこうした探求に向かったのかといえば、やはり自分の信念だったはずのものがまったく通用しない外の世界に接して、では俺は一体どういうコンセプトで世界を考えているのだろうか、と自己反省し始めた、ということではなかったか。実はこのあたりを出発点にして、現代美術といわれる営みを問い直してみると、今まで説明できなかったことが、いろいろ説明できるのではないか、という気がしております。

もちろんこれは、華嚴という思想にすべてを還元するという意味ではない。むしろわれわれはいきなり「華嚴」と言われても、ほとんど意識していないのですが、たとえば「融通無碍」という難しい言葉があります。この「無碍」は華嚴に由来する漢語で、なぜかこれが日常生活に溶け込んでいる。それは日本列島の社会の中に、外来のそうした思想が入ってきたとき、これはうまく自分たちの実感を説明してくれる言葉だ、という素直な納得があったからこそ、今では無意識に近い深い

ところにまで浸み込んで、我々の生活の中に生き残っているのだと思います。

先ほど言いました心と物というものの接触するところに事がおこる、という 1898 年の図式を、熊楠は 1903 年には三角形で描きなおして、事というのは何かというと、それは名をつけること、名辞つまりコンセプトをつけることだ、と敷衍する。その部分の上に「金」と書いてありますが、これはいわゆる両界曼荼羅のうちの金剛界のことを彼は考えています。つまり、ものごとがくつきりとした輪郭を持って意識に立ち上ることをアーティキュレーション articulation といって、日本語の訳では「世界の分節化」などという難しい言葉を使いますが、これが明らかにされる世界を彼は金剛界としてみている。ここまでは明らかだと思います。哲学者の井筒俊彦さんは、『意識と本質』という本のなかで、直接熊楠には言及されていませんが、哲学的に突き詰めて考えると、金剛界と胎蔵界の差というものは、今言ったような区別の上に理解することができる、と主張されている。これは歴史的な金剛界曼荼羅と胎蔵界曼荼羅の発達とはまったく違いますが、哲学的に整理をした場合に、金剛界というのは、いわばアーティキュレートされた、言葉による分節によって見えてくる世界の姿を指しているとみてよかろう。そして実はこのコト・モノ・ココロという三角形は、西洋の伝統的な哲学よりも、むしろ構造主義言語学の祖として知られる、フェルディナン・ド・ソシュールの考えにきわめて近い。モノの世界のうえにココロが作用して、コトという網が被せられ、モノがコトへと分かたれるところに見えてくるのが言語的世界です。ところがこれはまだ熊楠の図の右半分に過ぎない。左には上に「胎」と書いてありますが、つまりこれが胎蔵界です。そこには直線で最初に「因果」と書いてある、これは狭い意味でいえばヨーロッパでいう因果律、causality に近いものかもしれませんが、ただし、仏教的な因果といえば、それはもうすこし広がっており、さらに西欧近代の因果律だけでは説明がつかない脈絡がある。それを熊楠は横に枝分かれさせて「縁」「縁起」と書いています。この縁起のネットワークは無限に広がっていきます。私ひとりの存在が、実は宇宙のすべての事象と遠く近く関わっているのだ。そうした納得があつて、その中にはじめて私というものが析出してくるのだ。それはしかし「胎」、胎蔵界というかたちで、潜在的なかたちでしか把握できない。ここからは熊楠の図式とはやや外れますが、その胎蔵界のうえに金剛界をいわば垂直に重ねてみると、ここに見られる構図は、普通一般に深層心理と表層心理という名前で知られる、意識の層に類比できる。その胎蔵界と金剛界とのたゆたいのなかから我々の意識というものが芽生えてくる。そこまでのことを南方熊楠は明確に自覚をしている。それが左右に並列されているところが、おそらく熊楠の思想の独自性ですが、これらの図式を熊楠はイギリス、ロンドン滞在中に、土宣法龍という真言宗のお坊さんに送った手紙のなかで展開している。おそらく、こうした世界観をなんとかしてヨーロッパの人たちにも説得したいという気持ちもあったのではないかと思います。

このマトリックスを使って作業仮説として、今我々が「もの派」と呼んでいる作品や、戦後の前衛と言われている東アジアの藝術作品を解いていくと、なぜこんな変な作品が出現してしまったのだろうという辺りの謎が、ある程度まで解けてくるだろうと思います。そこには欧米の分析装置では汲み取れない心的構造との共鳴関係も見えてくるはずです。今日はもはや時間がありませんので、その実演分析はまた次回、ということにして、ここで一旦お話を切らせて頂きます。