

「SUKI - THE SENSE OF MULTI-VERNACULAR」

JUNJI ITO

今回の日本館の展示は作品個々の提示よりも、その作品相互の配列の中に込められた思想的連鎖の表現にその主眼が置かれている。それは時間、空間を異にする作品群が作りだす形而上的な調和が一つの非常に建築的な思想によって成立することを証明するためであり、また、その思想が私たちの文化の特徴的な美学の編集から生みだされ、この数百年の長きに亘って様々な他の文化と私たちのそれとの接点の角度を設定し、またその吸収と発散の全体を総合し続けてきたことを証明するためである。

その思想は一つの成分から生まれたソリッドな構造を持つものではなく、いくつかの相反しながらも重なり合う、異なった思想の上に、状況的に、もしくは星座的に連関して成立しているものであり、もしくはその連関そのものである。それゆえ、作品はそれぞれ、無数のアレゴリーの表象でありながら、その相互互換性の保有によって、固有の時間軸と空間軸を逸脱している。この星座の多様な連鎖においては近代主義下における過去のあらゆる美術領域的判断は無意味であり、観客は会場の具体的であること自体が抽象化を促進させるパッセージのなかで、遊牧民であるのと同じように精神を放浪させることを迫られるだろう。

私たちが日常的に体験し続けてきたこの放浪の始まりは少なくとも西洋と東洋が初めて出会った四百年前のことであり、もしくはその四百年をへた「現在」である。なぜなら、「数寄」という美学におけるリニアな時間軸にあってはすべてが「現在」という体験的な時間単位のなかで共存するからである。その、膨大な時間を駆け巡る「現在」は、その時の量のどのようように微細な分子をも刺激しつつ、その持続への運動を喚起してきた。そして、それはそれ以前の無限の時間すらその運動が作用していることを証明し続けているのである。

「理想都市」を描いたピエロ・デラ・フランチェスカがルネッサンスの渦中において人工造形による再現の比率の中に真理を探索していた頃、一商人であった利休によって総合され、「わび茶」という名のもとに確立された「茶の湯」とその美学である「数寄」は自然の中に潜む「批評」の絶え間ない連関に目に見えぬ真理を発見しようとする実験を開始した。すべての現象を吸収する「無」という状況の中に真理を設定するその視点は、まず人工の都市の内部に加工していない「自然」を移植することからその実験を開始した。私たちが「数寄屋」と呼ぶ、定型のない「茶の湯」によって開発された一椀の「茶」、つま

り、未だ見ぬ「真理」のアレゴリーを飲むための建築空間および環境は、それによって関係づけられた自然の構図の表現なのである。そして、その内部では植物や水、土、建築、道具、絵画、書、光、空気といったすべての構成要素が「無」という真理の破片を内包し、その全体の再現を観念的に行なおうと絶えずその連関のなかで集合と離散を繰り返している。道具によって引用されたことなる文化の形態もその例外ではない。利休よりもさらに遡る夢窓国師によって完成された作庭術に示されたベンヤミンのパッサージュの原理は、「数寄屋」の概念を生み出すことによって建築物に応用され、日常生活にまで拡大されたのである。そこで最も大きな役割を果たす「自然」は造形を与えられるためにそこにあるのではなく、その造形の原理を探るために、もしくは、連関の相互批評性を保持するために、そこに置かれるのである。そしてそれは、人工物である建築や道具、装飾にまで侵食し、批評の交換のなかで人工物のなかの形而上性を問い直す。

この、いわば、模倣された自然の難解で複雑な、網の目のような迷宮における複眼的な方向性の確認の構造こそが、私たちがかくも長い間、造形とその配置の基準、もしくは思想的な構造として採用し続けてきたものなのである。それはまた「茶」という日常的なアレゴリーを持つ真理追求の思想が大陸を駆け巡る遊牧をへた後での概念的、方法論的帰結でもあった。

経路が厳格に指定される「茶室＝数寄屋」においては「茶」が交換される「空」に向かって常に二つの視点が準備されている。「露地」という「解脱」（我を捨て無我の境地へ到達すること）へのアレゴリーを通過してきた者、そして解脱をすでに果たしたという視点に立つ者、「客」と「亭主」という表現で示される、この両者は決して同じ方向からモノを見ることがない。つまり、一つの対象（それが自然であろうと、造形であろうと）は常に方向のことなる複数の批評にさらされることとなるのである。それはいうなれば、一つのものの中に複数の形象的また概念的な著を読み取ることによって対象から固有で物質的な価値を奪はく奪することを意味しており、その行為によって創出された意味上の危機がもたらす価値の裂け目の中に真の星座（関係性）が表出するのである。そこにおいては、現在も過去も未来も、風俗も芸術も空間の総体も部分も、その境界線を喪失した、星座をつかさどる一要素に過ぎないのである。このようにフラクタルな曲線と面を描く批評の連鎖を生み出す「数寄」（数を寄せる）という私たちの美学はその言葉自体、「好き」、「透き」、「勘き」など多様な意味を内在させているが、尽きるところ、様々な表象の関係づけられた概念的総体を意味している。

しかしながら、その関係の在り方は一つの細部の変化によって、随時姿を変え、新たな

形態を生みだし続けるために、私たちは自然に対峙したときと同様、その状況においてサイバーな認識を持つことを常に迫られるのである。この美の生産装置、もしくは関係性のシステムはその構造ゆえにあらゆる要素を、たとえそれが異なる文化圏で生まれたものであろうとも、否定することは決してない。なぜなら、それは無限に続く批評の曲線であり、その連続こそが思想を形成しているからである。だから、むしろ、それを吸収し、次なる星座を構築するために姿を変え、新たな造形と配置を生みだしていくのである。その意味において、「数寄」は様々な文化的方言の構造の複合を意味しており、あるいはその複合の構造こそが私たちの方言を構築している、と言ってもよいであろう。それゆえ、そのシステムは日常のあらゆる事象に浸透し、「美学」という純粹領域的な概念すら自ら放棄してしまうのである。

80年代ポスト・モダンと新表現主義の出現は様々な問題をアートとデザインの両分野において提起した。中でも、もっとも象徴的で現実的な問題は「ヴァナキュラー（方言・土着）の復活」ではないだろうか。

18世紀以来の斬新的なモダニズムの展開における前者否定、新しきものの絶対的な肯定、というプロセスは20世紀に入って産業化＝近代化のシステムのなかに全てを包含する社会を生みだし、イヴァン・イリイチが近代化の定義においていみじくも「ヴァナキュラー的な価値の解体」と定義したように、もともと「CULT（祭式、信仰）」という言葉の語源に持つ文化（CULTURE）さえもその変革の標的とされ、近代化を余儀なくされたのだった。つまり、「魔術からの解放」（マックス・ウェーバー）という作業を通じて達成される、宗教を中心としたヴァナキュラーな価値の社会からの分離、隔離という局面において、文化もまた所属するものの価値から、業績（能力）による価値への質的転換を迫られることになったのである。それゆえに、近代流通機構による過剰な画一化、共産主義の行き詰まり、宗教の復活、といった現象を背景にした80年代ポスト・モダンのヴァナキュラー性の再提起は近代文明に対する文化原理主義としてとらえられるべきテーマに違いない。

しかしながら、歴史の空白と情報流通の発達によってヴァナキュラー自体が不明確になっていることも事実なのである。例えば、東洋と西洋というステレオタイプな分別さえも今では有効ではない、なぜならそれぞれの地域において獲得された、もしくは消去された西洋、東洋すら存在するからである。時代はもはや個体ではなく、マルチ・ヴァナキュラーなものを内包し、目指している、と言った方が良いのかもしれない。

そのような状況のなかで、経済や政治を含んだ情報環境の整備を背景として疑似的に作りだされた国際化は、史上初めて地球規模の文化を生み出す可能性を保ちながら深刻な問題を抱えている。それは、情報の広域化と共に逆説的に認識された文化圏の個別性の確認による「美」の多様化の問題である。それは、今まで述べてきたように、ヴァナキュラーの確認、と処理してしまえるほど単純なものではなく、それぞれが文化の運動性という、これもまた80年代以降にいて確認された性格によって複合的な構造を持っているのである。それは、その概念の誕生以来、土着的な文化と密接な関係を保ってきた「美」の認識においては非常に重要な問題で、地域的には絶対であるべきその基準が、情報の相対性のなかで瞬時に価値を喪失するという状況を招いている。ゆえに、もはや象的な美の絶対性は失われている、と判断したほうがよいだろう。とすれば、そのような美の相対的状況の渦中において、どのような「美」の認識が必要となるのだろうか。また、どのような「美」の相互連関を構築していくか。それこそ国際的な社会状況のパラダイムシフトのなかで私たちが直面している最も大きな問題の一つなのである。なぜなら「美」こそあらゆる境界線を越えて、認識の関係性を設定できる、人類に残された最後の概念的共通事項だからである。

多様な個別性（＝方言）を保持しながら、その相対的な状況の創出によって新たな形而上性を認知するという「数寄」の空間概念と、「美」の設定が、今日の混沌とした「美」の多様性の時代のなかで有効であると思うのはまさにこの点においてなのである。まして、マルチメディア・ネットワークを経由して情報が超領域的にランダムに交換される時代が実現すればその思想的重要性はさらに高まるに違いない、とさえ私は思っている。

ジャック・デリダは「脱構築（デコンストラクション）」という表現で伝統的な思考の中に内在しながらその価値を問い直し、再生することを提案したが、「規矩作法守り尽くして破るとも離るとても本（もと）を忘るな」と利休が表現する「守破離」の概念はそこに通じる内容を示唆しながらも、「行為」と「形」を伴うだけにより過激で、しかも日常的問題提起になりえている。

さらに言えば、「タオ自然学」を著した物理学者フリッチョフ・カプラは素粒子の相互作用に東洋神秘思想的な全現象の合一性を見た、という。とするならば、雑多な文化から生まれでた「道具」という破片を「禅」という宇宙概念にそってそれぞれのヴァナキュラーを飛び越え、新たに合一的な緊張をもって「配置（アジャンスマン）」することに執着した利休は宇宙概念の具体的な応用者とは言えないだろうか。

近代的イデオロギー崩壊後の思想体系を組み立てようとする者の中に利休的な部分とその哲学である「数寄」の思想を認めることはその時代の隔たりを思う時、驚くべきことである。

さらに西洋の先進的な思想の系譜との比較を進めれば、ライプニッツにまで遡ることは難しいことではない。相互に無縁でそれぞれ独立した世界を構成する単子（モナド、実在を構成する究極の物的、心的要素）があたかも互いに関係のあるような状態を示すことを彼は「予定調和」と呼んだが、その原因を各単子の間には神によって調和が生じるように定められている関係があるからだ、とする主観的概念論の立場を取るライプニッツとは違って、利休はその関係性の中心に「無」もしくは「無我」を設定する。一神教的な視点と多神教的なそれとの相違と言えばそれまでだが、「茶の湯」、もしくは「禅」における「無」とはアニミズム的な状態の彼方に見る絶対的な渾沌とその形而上の状態であり、しかも、この渾沌はすべての細部を否定することなく総合するのである。そしてその行為の総体を時間と空間のプロセスのパッセージに置き換えることによって、「茶の湯」は体験的であるがゆえに普遍的な観念を獲得しようとしたのである。

「茶の湯」は、このように、「禅」的な精神状態に達するための集約された儀式であり、映像と言語と身体に同等の刺激を与えつつ、インタラクティブな情報の連関の中で、その場においては形象的もしくは表象的には存在しないが、各個人の無意識の中に存在する記憶に刻まれたユートピア的な状態を概念化するための装置と言うこともできるだろう。その意味においては、「配置」されるすべてのものは製作された時間や空間の違いに関わらず「魔術的なもの」、「形而上的なもの」の実現に向けてデザインされた、「機能」を持つ「美」なのである。ということは、「形」で表現される美はそれ自体では完成されているのではなく、「配置」という一種の批評行為と身体的な知覚と形象が結合することによって概念的にその完成形が誕生するのである。その点こそ、前近代的な歴史背景の上に「数寄」が発想されたにも関わらず、常に「現在」性を失わない理由なのである。

今回、日本館の展示においてこの「数寄」の手法によって構成を行なったのは、近代主義的なセクト主義、進化論、二元論、普遍論というよりも単一価値化された固定された強迫概念に縛られた現代美術への視点を、もう一度、時間、空間的に解放し、かつて、前衛芸術の思想を構築していた「ユートピア」の概念を取り戻すためである。

「数寄」という、まるで夜空の星座のように個別性が損なわれることなく、全体的な関係性を築き上げる方法論を伴った美学をより全体的な状況に適用するために、現在の日本の創造的な分野全体をアートと認識することから作業を始めた。その視点の構造の軸とな

ったのは伝統、デザイン（+風俗）、そしてテクノロジーの三つである。なぜなら21世紀に向けて形成されつつある私たちの新たな「美」はこの三者の接点の上に成立しつつあるからである。また、その構造はおそらく地球上のあらゆる場所において共通な状況としてとらえられるに違いない。そこで、当展覧会においては、この接点をXYZ軸にたとえて各軸の最も先端的で創造的な仕事を立体的に、「数寄的」に総合することで、普遍的な状況の把握とその目指す方向の確認を表現したい、と思っている。

この試みは、いわば、近代主義的な「美術」の領域的な限定への挑戦であり、21世紀以降の「美」の在り方についての私たちのささやかな提案なのである。

展覧会は先ず崔在銀のインスタレーションによって境界線と重量を喪失した空間に進入する経路の選択から開始される。白木によって示されるパッセージは会場全体を駆けめぐる円環となっていて、観客は「客」と「亭主」、相応の立場を取る自由を与えられている。「客」の立場を取るならば最初に出会うのはデザイン（+風俗）軸の表現である。会場全体を満たす水のなかに乱立する作家のアイデンティカルなマテリアルである段ボールに描かれた映像とインスタレーションは、実は東京という都市をキャンバスとして製作されている。

江戸時代の浮世絵師、また実際に製作を担当した彫り師、刷り師、版元たちは作品の最終段階において、最も精密で華麗な版を抜いてしまったという。それは映像観賞が行なわれえる環境である都市を考慮した結果だった。私たちがミニマルな表現を好むのは、ミニマルではない現実が前提条件としてそこにあるからなのである。その伝統的な感覚は東京の若者の絶対的な支持を獲得している日比野克彦の作品の中にも脈脈と波打っているのである。その行為を私たちは「すく」と表現してきた。

水に沿って、日比野の作品を巡ると、巨大な滝に出会うこととなるだろう。数百キロに及ぶ岩絵の具という伝統的素材を使って製作された千住博の「ザ・フォール」は床面に張られた水と呼応して現実と非現実の空間の境界線を超越する。なぜなら、虚像と思われる画像も鉱物と和紙という現実的な物質性を保有し、実体と思われる「水」もそこに移り込む映像においては虚像だからである。この、虚と実のインタラクティブな交換は伝統的に私たちが美学として保有してきたものであり、ベンヤミンの批評の二重構造をそこに見ることができる。その意味においては千住がこの空間に提出している要素は「絵画」という作品主義的な概念を持つものではなく、「自然」そのものなのである。そして、その自然の側面を持つからこそ作品は過去向きにも未来向きにも無限な時間を獲得することができるのである。

「滝」によって提出された無限の量としての時間と空間は、河口洋一郎の未来形に圧縮されることになる。精密なコンピューター・グラフィックスと繊細な神経によって構築されたハイビジョン映像空間は「数寄」によって合成される、時空間をコンピューターの内部で生成される生命に凝縮している。すべての形態が運動の中で表現されるこの「生命都市」を作り上げる有機物とも無機物とも判断しがたい物質は判断不能なものだが、それゆえ私たちの感性に直接的に訴えかける。そして、それを認識することの体験を通じて、私たちは私たちの中に眠る知覚と記憶に驚くのである。それは人工物の中にも形而上性が存在することの証明であり、それはアナログ時代だけではなくデジタルな環境社会にまでも持続されることをこの作品は証明しているのである。

河口の都市を通って行き着くのは、崔在銀による微小な細胞の世界である。世界各地の土壌から「和紙」という有機物によって採集されたこの微生物の細胞群は近代主義化において「進化」という概念に取り付かれている「生命体」を、その呪縛から解き放つものである。ここに移しだされる細胞のすべての様相が訴えていることは、すべての生命の共生への意志であり、私たちを取り巻く環境がいかにその意志のインタラクティブなコミュニケーションに満ちているか、ということである。生命のカオスは、淘汰されるためのそれではなく、むしろ、そのポジティブな集合の拡張のために存在している。この細胞の一つ一つは現代社会のアレゴリー、であると同時に、その理想形をも意味することができるのはその自由な運動の拡張が私たちの潜在的な記憶と呼応するからである。また、ここで発信されている批評は環境を生命体として問い直すことであり、そのことこそ利休が都市内部になまものの自然の導入を果たした「数寄屋」を通して訴えていることでもあるのである。

河口と崔による異なった形での環境的な生命体の表現が連鎖するのも、そこにこのような批評の連鎖が存在しているからである。そして、そのような批評の連鎖と認識を可能にするのは、その中央に、「無」、もしくは「無我」という評価を越えた絶対的な混沌が存在しているからなのである。「数寄屋＝茶室」の中心が、この展覧会の空間と同様、常になにもない空間に設定されているのは、この曼荼羅的な宇宙認識のアレゴリーにはかならないのである。そして、すべての現世的な価値を消去する「無」が存在するからこそ、すべてのものが等しい関係性を持つことができるようになるのである。

逆に言えば、そのような関係性を象徴するためにはいかなるディテールにおいても関係の構築への緊張が存在しなければならない。造形はまさにその緊張によって決定されるのである。空間構成を担当した隈研吾が頑なに、「水」と「経路」を用いて連続した空間を表現しようとしたのも、まさにこの造形に共通する緊張した関係性を視覚的に再現しよう

としたのも、まさにこの造形に共通する緊張した関係性を視覚的に再現しようとしたからにはかならない。そして、それこそ「数寄屋」における複雑な経路の設定が示す意味なのである。

それゆえ、元来は「デザイン」の範疇に設定されていた建築も展示されている作品と同様な価値を持つし、アート・ディレクションを担当した田中一光と照明の海藤春樹の仕事も全体の欠かせない要素なのである。「数寄」は自由な結合であると共に、すべてに同質なクオリティを要求することを忘れてはならない。

脱近代において、「アート」と「デザイン」の接点や関係を解釈する試みが繰り返されている。しかし、その多くの議論は脱近代の衣を被りながらも、その関係の系列化もしくは差異の決定に終止していたとはいえないだろうか。それはとりもなおさず、かくも長きに渡った「造形」の近代主義的分裂の根深さを物語っている。そして、その分裂のなかで造形は文化的な側面をはく奪され、個別なエゴの表現とその衝突に転化されてしまった。私たちがかつて造形に求めていたものは何だったのか、今はそのことさえ不確かな状況である。ウィリアム・モリスが前世紀末に提案したように、かつてありえた幸福な造形の時代をもう一度獲得するためには、その形態ではなくその関係性の構造をこそ再確認する必要なのではないだろうか。そして、その点において我が国に生まれた「数寄」の方法論と思想は、複合的なヴァナキュラーを許容できるその構造において、現代的な重要性を持っている、と思うのである。

「数寄」はすべての「造形」や「言語」を、もしくは、「空間」と「時間」を曼荼羅的な同質な宇宙に配置し、「茶」はその過程を連続し、複合した行為の中におとしこむ。それは、20世紀にマルセル・デュシャンが光をあてた造形の思想的プロセスを明示する方法でもある。そのことだけを取り上げても、現代の文化状況のなかで検討される価値は十分にあるだろう。

いずれにせよ、「茶」はその儀式的オリジンは別として、東洋と西洋の文化的衝突によって引き起こされた文化的危機によって生まれた。そして、我々はすべての形を「配置」と「プロセス」に集約する、その「数寄」の美学を生み出すことによってボーダーレスな認識を獲得したのである。

四百年後、今後は世界中が「脱近代」のなかで同様な渾沌を迎えている時、この造形の関係性、もしくは文化の自由な複合への視点は再評価されるべきものではないか、と考えるのである。