

Visual Arts as Language Structure —in the case of Xu Bing

奥津聖

要旨

この論文は、山口大学哲学研究第10巻 p.19-44 の奥津聖『言語の構造としての視覚藝術』に依拠している。ただその中から徐冰の〈天書〉、〈新英字書道〉シリーズ、〈身外身〉の三作品に焦点をあて、それらの関係性に新たな考察を加えている。また前回の考察において保留されていた「四つの要素の一種の混成」という問題について更なる検討が加えられた。

この英文は、「2002 亜細亜藝術學會 韓國大会會」（釜山廣域市2002年9月15日－18日）での発表のための草稿である。

日本文は、前回と重複するところもあるが、進展した考察もかなりあると思うので参考として付すことにする。

図版は重複を避けたので、前著の図版も参照されたい。その多くを徐冰のホームページ、

Xu Bing's Homepage: <http://www.xubing.com/>

<http://virtualchina.org/archive/leisure/art/xubing.html>

<http://www.chinese-art.com/volumelissue4/xubing.htm>

等に依拠している。

現在、拡大図版は入手不可能になっているものも多い。

Visual Arts as Language Structure

— in the case of Xu Bing

1) Xu Bing's "Tianshu (A Book From The Sky)" 徐冰〈天書〉 (fig.1-1)

John Cayley said, "From a certain perspective Xu Bing's work is the epitome of the impermeable, antiabsorptive poetic work, 'the radically impervious text' as Bernstein has it." (n.1)

The diaphora (the differentia) between "absorptive" and "antiabsorptive" is poetically developed in Charles Bernstein's "Poetics".

According to Cayley "Bernstein distinguishes --《nonexclusively》-- between writing which is 'absorptive' and that which is 'antiabsorptive.' While all writing is artifice, the former employs artifice to absorb the reader's (self-) conscious attentions; the latter challenges such absorption, foregrounding itself and its techniques and resisting both reading and readability, whenever, that is, 'to read' is cast as to gaze through a transparent, permeable, 'absorptive' window, opening onto signification. To simplify his argument, Bernstein sets out a case for the valorization and value-creating potential of antiabsorptive writing, especially in literary cultures, like our own, which are dominated by -- -- cults of absorptive readability."

Such "the marks of antiabsorptive writing" is " the 'extralexical' cultural forms which are incorporated into writing-as-art, and especially poetry" and "Extralexical forms are those which express meanings which cannot be《paraphrased》...from the language of the poem to the language of the reader".

In a sense, almost all writing-as-art is absorptive and at the same time is not. You can read the meaning of the character depicted in art of calligraphic writing, and also you can enjoy the various beautiful plays of forms in it by gazing on only the form of the depicted surface.

Understandably, it is concessively announced, as this contrary concept is not 《nonexclusively》. We could not easily find any work, which would be exclusively antiabsorptive in the work of art utilizing the language.

Xu Bing's Tianshu pointed out by Cayley may be a rare example of such a work. Xu Bing himself has answered to an interview (n.2),

"These characters are fair, they treat all the people of the world equally.

Americans can't read them, Chinese can't read them, I myself can't read them either."

He made a mobile hand-carved wooden type of around 4000 unintelligible fake characters.

These characters are all extralexical. Although "there may be one or two characters in the work which do, in fact, appear in the most comprehensive dictionaries of Chinese characters (Kāngxī Zìdiǎn 康熙字典) -- as rare forms or 《hapaxlegomena》", it would be beyond the artist's attention and intention.

He sets type in form, pulls a print by himself.

He explains one of the most original ways of the installation in his homepage (www.xubing.com).

"The work is installed by laying a number of the hand-printed books open on the ground. The ceiling scrolls are hung from the ceiling to bellow the height of an average person above the books. Wall scrolls are hung on the surrounding walls and sometimes artifacts from the works production are displayed at the front of the installation space."

He said about an envisioned response of spectators as bellow in an interview of "Art Journal" 1999, fall (n.3),

"...when visitors first entered the space, they thought that the words they saw were words they could read. However, when they actually tried to read the words, they couldn't. They thought that some of the words were simply wrong. Then they realized that all of the words were wrong. Their expected response was disrupted."

The installed entire space is thus converted into one of a kind of the library and, so to say, into "The Library of Babel".

Xu Bing's "Tianshu" (in revised and enlarged or abbreviated versions) was introduced and highly evaluated in various parts of the Occidental country for several years.

But he did not get the idea itself of this work from the context of the Occidental aesthetics to seek such an exclusive antiabsorptiveness as Cayley pointed out.

He said in the same interview of "Art Journal",

"I made *A Book from the Sky* in 1987. When I first showed it at the National Gallery in Beijing in 1988, I wanted to cover the entire space --- the floor, the ceiling, and the walls --- with fake words. "

But at the same time,

"Strictly speaking, *A Book from the Sky* doesn't have any connection with text,

since there is no "real" text, even though it takes the form of books and the appearance of "words." But it does have a connection with writing and printing." His original intention is not enough caught in the frame of Cayley's term, both are subtly out of alignment.

"Tianshu" is his debut work as an artist in Mainland China. And he has aimed to deal with a typical Chinese problem at that time.

2) 1989 "China/Avant-garde (Zhongguo xiandai yishuzhan)" in Beijing 1989 年『中国現代藝術展』

Here is a pamphlet of the first nationwide avant-garde art exhibition in China. A red mark is printed in the center of a top cover. It appears to be a traffic sign as "No U-turn" (fig.1-2).

There appeared 118 artists and 117 works. In reality the exhibition entitled China/Avant-Garde (Zhongguo xiandai yishuzhan) showed us a total of 293 paintings, sculptures, videos, and installations by 186 artists. It was opened on February 5 in 1989 at the National Gallery, Beijing.

The curator Gao Minglu has posted Xu Bing on the top of the illustration-pages of his pamphlet printed before the opening.

You can find there Gu Wenda, Huang Yongping, Wu Shanzhuan, Gu Dexin, Tang Song, Fan Shuru, Wei Guangqing, Hou Hanru, Wang Luyan, Liang Shaoji, Wang Guangyi, Ren Jian, Ding Fang and Zhang Peili and so on, fine set of Chinese avant-garde artists. I would like to call them as the 108 vanguard in "Lián Shān Bó 梁山泊 of Water Margin 水滸伝". A red mark would mean, "We should not regress". Many of them live and work abroad still now.

A lot of main exhibitors was and has been interested in the structure of language, "strictly speaking" in that of writing. A kind of deconstruction of writing is still one of main themes in Chinese avant-garde artists also in mainland.

Xu Bing himself gave his testimony to his intention at the interview mentioned above,

"This installation parodies ancient Chinese tests 科挙 in the context of the modern world and questions entrenched practices such as written communication and reading or human cultures."

He expresses a penetrating question about the language structure itself, which has a great power still in the modern Chinese society. I should point out his debut work entitled not as "Tianshu <天書>" but as "A Mirror to analyze the World <析世鏡>". What does it mean?

He is writing in the book of a group exhibition in Japan entitled as "The Library of Babel ", (n.4)

"In Classical Chinese, the character [shu 書] represents many things: books, the written word, and the act of writing itself. Much of my work relates to shu in its various permutations.....The movement to simplify characters in mainland China promulgated new characters and did away with many old characters. Later, some new characters were revised, only to be discarded, and some of the old characters were revived and brought back into use. This was terribly confusing. To change the written word is to strike at the very foundation of a culture; to reconstruct language is to reconstruct the most basic aspect of a person's thought processes. Such reconstruction cuts to the heart of one's being, and should be called a "cultural revolution."

His generation has experienced such a "cultural revolution" in youth. Almost all exhibitors in 1989 are in this ambivalent generation of mainland Chinese.

3) Cang Jie created writing 蒼頡作書

In the same writing cites he the legend of Cang Jie. It is a famous phrase in the *Huai Nan Zi* 淮南子, "Cang Jie created writing. The heavens rained millet, and the ghosts wailed throughout the night. 『蒼頡作書、天雨粟、鬼夜哭』"

Why did the heavens rain millet, and why did the ghosts wailed throughout the night?

There are many interpretations since ancient times. Xu Bing's interpretation is that "Heaven feared that from that point onward people would attend to trifles and neglect essentials, that they would abandon agriculture for the petty personal profits to be gained from deploying ink and manipulating language. Needless to say, if the heart and mind become thus perverted, the stomach will go hungry. The millet was sent from the heavens not only as a practical precaution, but also as a warning. The ghosts were fearful that, if their activities were recorded via these new symbols, they would eventually be stripped of their powers. Thus comes the phrase "to frighten heaven and earth and make the spirits cry." "

It follows just about ancient annotations like Kao Yu 高誘 or Xu Shen 許慎. This episode is not independently reported, but juxtaposed with another ones. One is the legend of Bo Yi sinking a well 伯益作井, the other is that of Zhou Ding 周鼎 criticizing a master craftsman Xian 顛. These are fundamental critiques against the language, the technique and the arts, and namely an analytical human knowledge in general.

In the period of Later Han 後漢, Wang Ch'ung 王充 criticized the legend of

Cang Jie itself as just a fictitious lie in his "Lun heng" 『論衡』. Because the heavens and the ghosts should have blessed Cang Jie's deed as far as following a precedent of the legend about "He tu 河圖 (a chart from Yellow River 黃河) and Luo shu 洛書 (a letter from Luoshui 洛水)". Wang Ch'ung confused the difference between Tenshu and Cang Jie's writing.

Cang Jie did not create Tenshu like He tu or Luo shu. First of all no human being can do it, even a person like a legendary four-eyed Cang Jie.

He created only "A Mirror to analyze the World". It is not the book, which the heavens gave to him. "Tianshu" must be a symbol of a ruler of eminent virtue given from the heavens.

On the other hand must "A Mirror to analyze the World" be an object to be criticized according to the essential thought of Huai Nan Zi.

The radical summation of this episode in the Huai Nan Zi follows exactly the fundamental thought of a drastic criticizer against Language, Chuangtse 莊子's.

"Who knows the argument which can be argued without words, and the Tao 道 which does not declare itself as Tao? He who knows this may be said to enter the realm of the spirit {Lit. in the "Palace of Heaven.天府}. To be poured into without becoming full, and pour out without becoming empty, without knowing how this is brought about, -- this is the art of "Concealing the Light.葆光" (translated by Lin Yutang). (n.5)

Almost only one word "Concealing the Light. 葆光" in Chuangtse is changed into "the beautiful Light as a bijou 瑤光" in the Huai Nan Zi. These Lights must be a kind of a symbolical concept, which is entirely far from and even against an analytical human knowledge.

4) A series of "New English Calligraphy"

"An Introduction to New English Calligraphy 1994-1996 " or "New English Calligraphy Classroom" is to simulate a school-like classroom in a gallery or museum space (fig.2-4). There are many desks arranged with small containers of ink, brushes and an instructing copybook. A video, entitled "Elementary Square word Calligraphy Instruction", plays on a monitor in the classroom. The audiences are lured into participating in his installation. They take a chair and take up the brush, and begin to learn how to create New English Calligraphy there.

In the case of "Your Surname Please 1998", the name of the audience is scanned into a computer and the audience can find his surname in "New English Calligraphy square word" form in its database. He can print out its copy and take it home (fig.2-5).

What is New English Calligraphy square word?

Xu Bing has once created the Non-being Chinese Characters, but here he invents a system to create a kind of written English disguised as Chinese in appearance. It is also an illegible fake Chinese, yet understandable to the western viewer who learns the system. This piece would be very unfair to a person who has no idea about an alphabetical language.

Here is a pamphlet entitled as "SQUARE WORD ELEMENT AND STROKE ORDER" (fig.2-1). This is a manual instructing the correspondence of the alphabet to the pseudo parts or elements of SQUARE WORD. Fake Characters located in the upper left portion of the diagram designates "square word element and stroke order". The first letter of the upper left of a set of 6 letters means "square" by being read from left to right and from top to bottom. "Stroke order" has to follow three main orders. They are 1) from left to right (from 1 to 2 according to the chart in the under part of this manual), 2) from top to bottom (from 2 to 3) and 3) from outside to inside (from 3 to 4).

"Tianshu" was a static installation. A series of "New English Calligraphy" is an interactive one. It may be why "New English Calligraphy" could become so popular in the worldwide art scene.

A series of "New English Calligraphy" has a relationship with "Tianshu" in respect of pure invention of non-being Chinese Characters. But both are entirely different. Words used in "Tianshu" are perfectly shut down from any meaning. For this reason, John Cayley could have positioned it as an antiabsorptive work. In contrast, every words invented according to the constructing way of "New English Calligraphy" are absorptive, and can bear a clear meaning in English (also in every alphabetical languages, for example kike Czech in popular Czech poems written in Czech Square Word Calligraphy at the Prague National Gallery). From the point of view of John Cayley we would have to criticize such a transition from the former to the latter as a kind of regress from "Avant-garde".

5) Deconstructing Chinese logo-centrism

Wang Nanming did criticize him in his essay entitled as "Why We Should Criticize Xu Bing's 'New English Calligraphy' and Acknowledge Liu Chao's 'Machine Calligraphy'". (n.6) According to Wang Xu Bing's 'New English Calligraphy' makes clear "his neo-colonialist status as an overseas Chinese artist". Because "he produces works that adhere to Western definitions of 'Chineseness'" and also "he disparages indigenous avant-garde art in China".

Wang cites Xu's words about the significance of his work.

"Promoting the work of 'New English' is in many ways like the large-scale mass literacy campaigns in China shortly after liberation. Moving forward, I shall convert more places into spaces for learning 'New English Calligraphy,' hold brief training classes and sell educational and promotional materials. This is really more meaningful than 'producing art' that simply moans for the sake of moaning, so to speak. The further my work moves from concepts central to contemporary art, the better my work gets, the closer it gets to the real point of art. I hope [my work] makes some practical contribution to the much neglected average person."

Wang places a vehement rebuttal against Xu's speech. He said, "'New English Calligraphy' does not in fact depart from the framework of contemporary art. To the contrary, it is nothing more than a product packaged as contemporary art."

I feel there may be a slight divergence between their implications of contemporary art. For Wang a contemporary art including Xu Bing's is just to be criticized as one polluted by mass commercialism. On the other hand a contemporary art which Xu would have pursued to get the real point of art is now for him only an art that "simply moans for the sake of moaning", and belongs only to a small elite class.

Xu's new slogan "Art for the People" (fig.2-2) would not be like a kind of scherzo with venom or poison.

Xu has once said, "I believe that art should serve the people. This is Mao's idea. Contemporary artists can learn something from Mao. I once made a work in which, if the text is read from left to right in the way it appears it ought to be read, it doesn't make any sense. If, on the other hand, you read it top to bottom, right to left, then the characters link together and make sense. This text is from Mao's "Talks on Art and Literature." If you read it horizontally, you can't get the exact meaning, but you still have the sense that it's Mao talking."

Let's return to Wang's critique.

He said, to employ "radicals and components of Chinese characters to change the way English letters are written" is only to perpetuate and feed "the fantasies of neo-Confucianists and logo-centric Chinese cultural theorists that they might somehow change or reform the West through Chinese culture". He concludes therefore New English Calligraphy must be "an empty exercise".

And also because the calligraphy brush is no longer the means of writing in today's China, he points out that "allowing Westerners to use calligraphy brushes to write English calligraphy is nothing more than 'Chineseness' made into a game of sorts."

According to him, this is only "an art strategy employed by an overseas Chinese artist trying to survive in the West". And such a strategy is "completely severed from China's reality". As far as he depends on "concepts and materials defined as 'Chinese' by Western hegemonism", his works cannot be "representative images deriving from an evolved concept of China itself".

For Wang a central focus for Chinese artists must be "Deconstructing Chinese logo-centrism", namely in concrete terms to deconstruct "the inviolability of stylized classical forms in traditional calligraphy". Wang himself is an artist to try to do it. Wang positions Liu Chao to be antithetical to Xu Bing. Liu Chao is a young artist who programs a computer to replicate the process of calligraphy, that of the classical calligraphy of Tang Dynasty calligrapher Yan Zhenqing.

The crucial difference between both is that Xu Bing employs "calligraphic processes to manipulate 'Chineseness' in the West," while Liu Chao (his work entitled as "Machine Calligraphy") employs "computer processes to convey challenging concepts in China."

I think Xu Bing and the 108 vanguards in "Lián Shān Bó" would have fought to deconstruct a Chinese logo-centrism in 1989. Are they now becoming the established artists to be blamed by younger generations for a new kind of Chinese logo-centrism? For this reason I said above that they are belonging to the "ambivalent generation".

6) Shen Wai Shen (Body outside Body), 2000

I would like to explore another point of view. Shen Wai Shen (Body outside Body) has to be mentioned here.

When the exhibition "*The Book & the Computer*" was held at the Ginza Graphic Gallery in December 2000, Xu Bing introduced his new installation, entitled as "Shen Wai Shen", as one of three East Asian artists (of Korea, China and Japan). He displayed three versions of a passage from the classic Chinese tale "Journey to the West 西遊記".

The three panels, using Korean (in blue), Chinese (in pink) and Japanese (in yellow), were mounted on the wall in parallel with each character written on small square note pads (the sum of $15 \times 20 = 350$ sheets). The scene used in this installation is one in the second section of this book, in which the supernatural Monkey Sun Wu Kong (孫悟空) practices a supernatural art. It is one of Dao Shu (道術) called as "Shen Wai Shen Fa 身外身法". Monkey does battle with a evil ghost 魔王 and finds himself losing. He then takes a piece of his own hair, puts it in his mouth, crunches it, blows it out to the sky and cries

"Transformation!". And thousands of small monkeys just like him himself appear suddenly being transformed from his hair by hermitical magic. They do battle with and defeat the ghost.

At the beginning of the exhibition you can see three separate blocks of 350 sheets of note pads, which are identical in content but written in three different languages. They are entirely fair for each three citizens, because you can read a text that you can read.

And you are permitted to take any sheets of paper from each story freely to home. But then for example if you take a blue pad, you will find a pink one that is left behind. The text in Korean is destroyed fraction by fraction. Under the surface are two other languages in hiding. These three texts would end up with destructed ones at the end of the exhibition. They could not bear any meaning more.

There would appear another problem.

7) The process itself from 'absorptiveness' to 'antiabsorptiveness'

I would like to compare the above three works of art by Xu Bing here.

"Tianshu" was entirely antiabsorptive in *rerum effecta* for any citizens. But it is not entirely antiabsorptive for everyone equally. It is so in *rerum natura* only for a person who can realize that the work is antiabsorptive, namely for Chinese. Through this work they only can have an experience of the process itself from fake 'absorptiveness' to 'antiabsorptiveness'. They can understand easily that it is not understandable. An audience without Chinese literacy would be unable to experience it without pre-knowledge well.

"Tianshu" is therefore a work of art dedicated only for a Chinese who lived contemporarily together at the particular place during the particular period. We have to notice such specificity. It is not of universal validity or application like a philosophical writing.

"New English Calligraphy" was entirely absorptive for anyone with an English literacy who participated in the class to learn how to construct it. But only such a person can have an experience of the process itself from 'antiabsorptiveness' at first glance to 'absorptiveness'. It has also the same specificity. It is dedicated only for a citizen who lives where the exhibition or class is opened, for example in Czech, Mexico, Germany and Japan even outside English-speaking countries. It would be a joyful experience of "Word Play" only for an each particular citizen at a particular time in a particular country.

How is "Body outside Body"?

It is dedicated for three Citizens at the same time. One of three texts is entirely absorptive for one citizen and at the same time the other two texts are entirely antiabsorptive for the other two citizens at the beginning in usual.

But an audience like a bristletail (*helluo librorum*) or a silkworm is deconstructing a power of language into a worm-eaten meaninglessness in the course of time. A consistent message at first has been gradually lost the consistency. It works to be abortive into to be antiabortive.

Xu Bing has once used a living silkworm in his exhibitions like "Silkworm Books" or "Silkworm Series" in 1954-1955 in a little different but also a similar context. In "Silkworm Series", the silkworms are spinning their silk over the original installation composed of books, photographs and a computer. They are consuming and obscuring the chosen object.

In "Silkworm Books", the silkworm moths are laying small black eggs onto the pages of a blank book. The blank pages are becoming the pseudo-texts at first glance. The eggs look like dot matrix characters or Braille. But the eggs hatch and the silkworms crawl around. The texts are changed and destroyed. The silkworms turn out to be both creators and destroyers of the texts.

Anyway in "Body outside Body", the function of the worm is entrusted to the audience. Then also you can have an experience of the process itself from a kind of 'absorptiveness' to a kind of 'antiabsorptiveness' and vice versa. Why "and vice versa"?

It is because for example I will be able to read some familiar Japanese words in a destroyed Chinese or Korean text. The worm creates and destroys. You destroy and create.

8) Hybrid of four elements

Xu Bing has said about his specific state as a Chinese artist in abroad as bellow at an interview on an Internet of virtualchina.org,

"When I spoke [at a recent exhibition] in Queensland I talked about how people of my generation went through 10 years of socialism, then 10 years under the Cultural Revolution, then 10 years of economic reform and openness. And now I've been living in the West for 10 years. People like me have a very complicated and yet a very rich and complicated background. We have survived in all kinds of environments and lifestyles. When you finally try to decide what your identity is, well, it makes it quite difficult."

It is quite amazing that Wenda Gu, Xu Bing's excellent colleague artist, explained similarly their common states or environments more definitely at an interview of

Art Journal mentioned above. He said,

"My intellectual formation has been the result of four factors: the Marxist ideology I grew up with and the capitalist reality in which I exist today; my extreme Chineseness and my existence as a citizen of the world."

They would like to point out their common state, the so-called "hybrid of four elements" typical in their standpoints.

Their words make me recall here Benjamin's argument about the relation between allegory and art in his earlier work on the "Ursprung des deutschen Trauerspiels". He cites a new-Kantian Carl Horst's phrase,

"You can describe the intrusion of baroque allegory into the field of art as a disorderly conduct directed against the peace and the order of artistic lawfulness (translated by Eduardo Cadava) ".

Benjamin estimates instead affirmatively such a disorderly conduct as a way of being of "treuga dei". Treuga dei means a cease-fire directed by God, not Pax Romana. Benjamin said,

"The undialectical way of thinking by new-Kantian School is not able to capture the Synthesis, which emerges in the allegorical letter from the battle between theological and artistic intention, in the meaning of "treuga dei" between conflicting viewpoints more than in that of the peace." (n.7)

I feel "Shen Wai Shen" is a kind of an integrated work, in which all factors through his life as an artist are coexisting in peace or conflict just like in Benjamin's "treuga dei".

1 <http://www.shadoof.Net/in/ts.html> John Cayley "Writing (Under-) Sky, On Xu Bing's Tianshu", and Charles Bernstein "Artifice of Absorption", in his "Poetics", 1992

2 "Non-Sense in Context: Xu Bing's Art and Its Publics," interview and translation by Janelle S. Taylor, 《Public Culture》 5:2 (Winter 1993) p. 327

3 Simon Leung with Janet A. Kaplan, "Pseudo-Languages: A Conversation with Wenda Gu, Xu Bing, and Jonathan Hay" in "Art Journal" 1999, fall

4 Hiroshi Takayama, "The Library of Babel " ICC, Japan, 1998

5 <http://www.clas.ufl.edu/users/gthursby/taoism/index.htm>

6 <http://www.shadoof.Net/in/ts.html>

7 W. Benjamin, GS.I, S.353 and Eduardo Cadava, "Words of Light" Princeton Uni. Press, 1997

fig.1-1 A Book from the Sky 1987 - 1991
Mixed media installation: hand-printed books, ceiling and wall scrolls from intentionally false letter blocks.

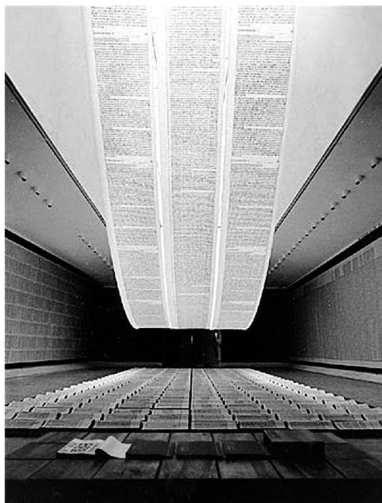


fig.1-2 a pamphlet

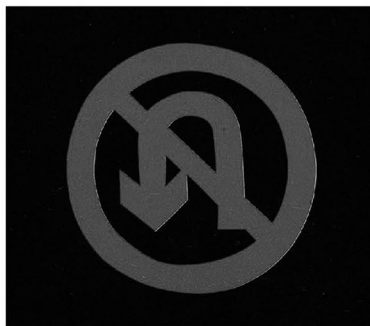


fig.2-1 Square Words



SQUARE
WORD
ELEMENT

AND
STROKE
ORDER



GANG

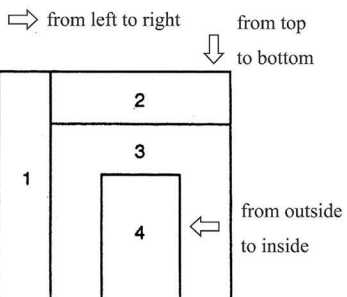


fig.2-2 Art for the people



fig.3 Shen Wai Shen

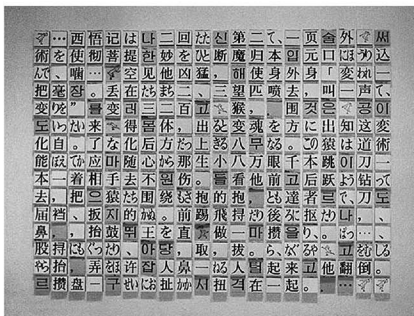
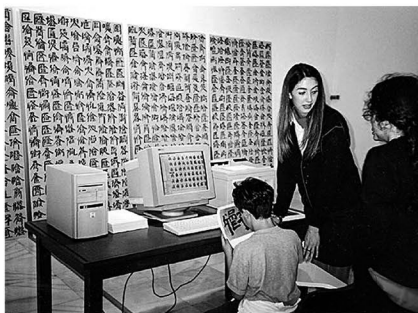


fig.2-4
An Introduction to New English Calligraphy
1994-1996



fig.2-5
Your Surname Please 1998



言語の構造としての視覚藝術—徐冰の場合

1) 徐冰の〈天書〉(図1-1)

ジョン・ケイリーは、「ある視点に立って見れば、徐冰の作品は、不浸透で反吸収的な詩的作品の典型、バーンシュタインの言う『根源的に不透過なテキスト』である」と言っている。吸収的と反吸収的の差別は、チャールズ・バーンシュタインがかれの『詩學』で詩的に展開した差別である。(註1)

ケイリーに従えば、それは次のようなものである。

「バーンシュタインは、排他的にはないが、吸収的である書と反吸収的である書との間に差別を立てる。全ての書は技法であるが、前者は読者の(自-)意識的な注意を吸引する技法であり、後者はそのような吸引に異議申し立てをする。書それ自体とその技術を前面に立てる。『読むこと』が、意味に開かれた透明で透過性のある吸収的な窓を通して『見つめること』として割り振られている場合には常に、読むことと読みうることに抵抗する。要するに、バーンシュタインは、とりわけわが国(欧米)のように・・・吸収的な可読性に支配された文化において、反吸収的な書の価値設定および価値創造的な可能性を擁護しようとしているのである。」

このような反吸収的書の特徴づける性格は、「藝術としての書、とりわけ詩に体现されている辞書外的文化形式」であり、「辞書外的形式は、詩の言語から読者の言語へと言い換えることのできない意味を表す形式」である。

ある意味で、あらゆる書は、吸収的でありかつあらぬ形式である。書においてわれわれは、そこに描かれた文字の意味を読むこともできるし、その表層の形式のみに着目し、筆墨のさまざまな形態を楽しむこともできる。この對概念が「排他的でない」と言われるのも当然であろう。言語を用いた藝術の中で、排他的に反吸収的な作品というものを想定することはかなり困難であろう。

ジョン・ケイリーが指摘する徐冰の〈天書〉はその珍しい一例となっている。徐冰自身、あるインタビューに答えて、かれの〈天書〉で使用されている「これらの漢字は公平です。それらは世界中の人々を平等に扱います。アメリカ人はそれらを読むことはできません。中国人も読めません。私自身も読むことはできないのです。」と言っている。(註2)

徐冰は、読むことのできない約4000字の偽漢字の木版可動活字を手彫りで作成した。

これらはすべて辭書にない辭書外的な漢字である。「実際には『康熙字典』に奇用語句として掲載されているものが、一、二、確認されているらしいが、それは徐冰の気づくところでも意図するところでもないであろう。

かれは自分でそれらの活字を版組して、手刷りで印刷する。

自分のホームページ上で、この作品の最も原初的な展示の仕方の一つを説明している。

「作品の展示は次のようになっている。床の上に、沢山の手刷り本が開かれて置かれている。それらの本の上には天井掛けの掛け軸が、普通の人の高さにまで垂れ流されている。周囲の壁面には壁掛けの掛け軸が掛けられている。そして時には、展示空間の前面に工房製の製本本が置かれることもある」と。

『アートジャーナル』誌の1999年秋の号のインタビューで、このような空間に対する観客の反応を想定して徐冰は次のように述べている。(註3)

「この空間を初めて訪れた人は、かれらの目に入る言葉はかれらの読むことのできる言葉だと思う。ところが実際に読もうとすると読めない。いくつかの言葉がただ単に間違っているのだらうと思う。ところがその時、すべての言葉が間違っているのだということに気付くのである。どうしたらよいのかかれらは混乱に陥ることになる」と。

展示空間全体は、このようにして一種のカオス的な図書館、いわゆる『バベルの図書館』へと変貌する。

徐冰の〈天書〉(ヴァリエーションの)はここ数年、欧米の各地で紹介され、高い評価を獲得している。

しかし〈天書〉の着想自体は、ジョン・ケイリーの指摘するような、排他的な反吸収性を追及する欧米的美学の文脈から生み出されたものではない。

徐冰は、"Art Journal" 誌による上述のインタビューで、「わたしは *A Book from the Sky* を1987年に作りました。1988年に北京のナショナル・ギャラリーでわたしが最初にそれを展示した時、わたしは全てのスペース、床や天井や壁面を、偽物の言葉で埋め尽くしたかったのです。」と語っている。しかし同時に、

「厳密に言えば、〈天書〉はテキストとは何の関係もありません。本の形を取っているにしろ、また『語』のように見えてとしても、『リアルな』テクス

トというものはそこにはないからです。そうではなく、関係しているのは、書であり印刷なのです」とも言っている。

かれの元々の意図は、ケイリーのタームの枠組みによって十分には捉えられないのである。両者には微妙なズレがある。

〈天書〉はかれの中国本土在住アーティストとしてのデヴュー作なのである。その当時かれは典型的な中国的問題を扱おうとしていたのである。

2) 1989年『中国現代藝術展』

ここに中国初の全国規模の前衛藝術展の小冊子がある。赤いマークが表紙の中央に印刷されている。それは『ユーターン禁止』を示す交通標識のように見える。(図1-2)

この冊子には、118人の作家と117の作品が掲載されている。『中国現代藝術展』と題されたこの展覧会では、実際には、186人の作家による293作品が展示された。それは北京の国立美術館で1998年2月5日に開催されている。

企画した高名唱は、開会以前に印刷された冊子の図版の最初に徐冰の作品を掲載している。以下、谷文達、黄永砵、呉山専、顧德鑫、唐宋、範叔如、魏光慶、侯瀚如、王魯炎、梁紹基、王廣義、任葛、丁方、張培力といった具合で、錚々たる顔触れである。『水滸伝』の梁山泊に集った108人の豪傑たちのようである。赤いマークは、「われわれは決して後戻りしない」と言っているように見える。かれらの多くは今なお海外で生活し活動している。

このうちの多くの作家は、言語の構造に、「厳密に言えば」書の構造に関心を抱いていたし今も抱き続けている。書の一種の脱構築は、依然として中国前衛藝術家の主要テーマの一つである。

徐冰自身上述のインタビューで証言している。

「このインスタレーションは、現代世界の文脈における科挙のパロディーであり、文書による伝達や読書、あるいは人文教養といった安全圏での実践に対する疑惑の表明なのです。」と。

かれは依然として現代の中国社会においても偉大な権力を保持している言語の構造それ自体についての鋭い疑惑を表明しているのである。わたしはかれのデヴュー作は〈天書〉ではなく、〈析世鏡〉すなわち〈世界分析鏡〉と名付けられていたことを指摘しておこう。これは何を意味するのか？

『バベルの図書館』と題された東京でのグループ展の本（註4）の中で、かれは

「古代中国において、漢字（「書」）は多くのことを意味している。書物、書き言葉、書くという行為自体など。私の作品の多くは、そのさまざまな順列の意味における書と関連している。・・・中国本土における漢字の簡体字化の運動では、新漢字が公布されて多くの旧漢字が廃止された。後に、新漢字は改訂されては廃止され、旧漢字がまた復活して使用されたりした。この運動はひどい混乱を齎した。書き言葉を変えることは文化のまさに基盤を揺るがすことであり、言語の再構成は、人間の思考過程の最も基礎となる側面の再構成なのである。このような再構成は人間の存在の核心にまで踏み込むものであり、これこそまさしく「文化革命」と呼ぶに相応しいものであった。」と書いている。

かれらの世代は、その青春時代をこのような「文化革命」の中に生きたのである。1989年の参加作家のほとんど全てが中国本土のこのようなアンビヴァレントな世代に属している。

3) 蒼頡作書

同じ本の中で徐冰は、蒼頡の伝説に言及している。『淮南子』の卷八、本経訓、四の「昔者蒼頡作書、而天雨粟、鬼夜哭。」という有名な一節である。

何故、天は粟の雨を降らせ、鬼は夜哭きしたのか？

古来多くの解釈がある。徐冰は、「天は、このとき以降人々が瑣事に拘り、本質的なことを無視し、農耕を棄て、筆墨の配列や言語の操作によって得られる卑小な私利を追い求めることになるのではないかと恐れた。心が荒めば、やがては餓えることは言うまでもない。実際上の自衛対策からだけでなく、警告として粟は天から送られたのである。鬼神は、もしも自分たちの行動がそれらの新しい記号で記録されたならば、かれらの力が奪われてしまうと恐れた。ここから「天地を嚇し鬼神を泣かす」という成句が生まれた。」と解説している。これはほぼ高誘や許慎の古注に従っている。

このエピソードは単独のものではなく、別のエピソードと対を成している。一つは、「伯益作井」（「伯益（舜の臣）が始めて井戸を掘ると、龍は黒雲に乗って去り、神は崑崙に逃れ住むようになった。」）であり、一つは、名匠頭を批判する周鼎の戒めのエピソードである。これらは言語、技術、藝術に対する、すなわち分析的人間知一般に対する根源的批判である。

後漢の王充は、『論衡』で蒼頡の伝説自体が単なる嘘偽りであると批判した。河図洛書の伝説に従うかぎり、天も鬼神も蒼頡を祝福すべきだからである。王充は、天書と蒼頡の書の差異を混同している。蒼頡は河図や洛書のような天書を創造したのではない。そもそも人間にそんなことはできない。たとえ伝説的な四つ眼の蒼頡ですら。かれはただ〈世界分析鏡〉を創造しただけである。それは天がかれに与えたものではない。〈天書〉は高德の支配者の天与の象徴でなければならない。

一方で、〈世界分析鏡〉は『淮南子』の本質的思想に従えば批判対象にすぎない。

『淮南子』のこのエピソードの根底的総括は、『莊子』の徹底的な言語批判を正確に踏襲している。

「誰が不言の辯、不道の道を知っているのか。これを知っている人は天の場所に入っていると言うことができる。注いでも一杯にならず、酌んでも竭きない、しかもどうしてそうなるのかを知らないままに。これが葆光（隠す光）の術である」（莊子内篇齊物論第二 Lin Yutang 英訳（註5）から）

『莊子』の葆光、ほとんどこの一語だけが『淮南子』で瑤光（珠玉のように美しい光）と言い換えられているだけである。これらの光は、一種の象徴的概念であり、それは分析の人間知とは全く異なり、それと反してすらいる。

4) 一連の〈新英字書道〉シリーズ

〈新英字書道入門1994-1996〉あるいは〈新英字書道入門教室〉はギャラリー空間を疑似教室へと変貌させる（図2-4）。墨や筆の小さな容れ物や教科書の置かれた多くの机がそこに配列されている。『初歩の正方形語の書道教育』というビデオが教室のモニターに映し出されている。観客は徐冰の作品に参加するように促されている。椅子に座り、筆を採り、新英字書道をそこで学び始める。

〈名前をどうぞ1998〉の場合には、観客の名前がコンピュータにスキャンされる。観客はそのデータベース中に『新英字書道の正方形語』で表現された自分の名前を見つけ出し、そのコピーを印字し、自宅にそれを持ち帰ることができる。（図2-5）

『新英字書道の正方形語』とは何か？

徐冰はかつて非存在の漢字を創作した。ここではかれは一見漢字風に装われ

た一種の書かれた英語を創るシステムを開発している。それは漢字としては理解不能の偽漢字でもあるが、そのシステムを学んだ欧米の観客には理解可能なものである。この作品はアルファベットを用いる言語を理解しない人には全く不公平な作品である。

『正方形の語の要素と筆順』と題されたパンフレットがある（図2-1）。これは正方形の語の偽の部分ないし要素とアルファベットの対応を教える教則本である。この図表の左上の部分の偽漢字は、システムに従って読めば、『正方形の語の要素と筆順』を意味する新英字であることが分かる。六文字の漢字から成るその最初の新英字は、左から右、上から下へと読まれることによって、"square" と置換される。最後の二文字は、三つの主要な順序に従って読まれる。まず、1) 左から右（右下の正方形図の1から2）次に、2) 上から下（同図の2から3）最後に、3) 外から内（同図の3から4）である。

〈天書〉は静態的なインスタレーションであった。〈新英字書道〉シリーズは、相互作用的作品である。それがこの作品が世界的なアートシーンで人気を博した一因でもあろう。

両者は、存在しない漢字の創出という点では関連を持っている。しかし両者は全く異なる作品である。〈天書〉で用いられた語はいかなる意味からも完璧に遮断されている。だからこそケイリーもそれを反吸取的と位置づけることもできたのである。それに反して、新英字教則本に従って生み出される全ての語は吸取的であり、明確な英語の意味を担いうるものである（例えばブラハでの新チェコ字の場合のように、アルファベットを用いる言語であれば何であれそうである）。

ケイリーの視点に立てば、そのような前者から後者への移行は、『前衛』の一種の退嬰と批判すべきものであるかもしれない。

5) 中国的ロゴス中心主義の脱構築

王南溟（補足注）は、「なぜわれわれは徐冰の〈新英字書道〉を批判し、Liu Chaoの〈機械書道〉を擁護すべきなのか」というエッセイにおいて、徐冰の徹底的な批判を展開している。（註6）かれによれば、徐冰の〈新英字書道〉は、「海外在住の中国人アーティストとしての、かれの侍する新植民主義の立場」を明示している。かれが徐冰を批判するのは、ひとつには『中国らしさ』の西洋的な定義に追従する作品をかれが制作」しているという点であり、

もう一点は徐冰が「中国における固有の前衛藝術を軽視」する発言をしているという点である。

かれはこの作品の意味についてなされた徐冰自身の発言を引用する。

「〈新英字書道〉という作品のプロモートは、解放後直後の中国における大規模な識字能力拡大運動と色々な点で似ている。〈新英字書道〉を学ぶ場をどんどん拡大し、短時間の訓練学級を開校し、教育素材を販売していきたい。これはいわば苦悶のために苦悶する『藝術制作』よりも意味深い。わたしの作品が、同時代藝術の中心的概念から離れていけばいくほど、わたしの作品はますます藝術のリアル・ポイントに近づいていく。わたしは自分の作品が、ほとんど無視されている一般人民に実践的に貢献することを願っている。」

この発言に対して、まず、「〈新英字書道〉は、同時代藝術の枠組みから離れてなぞいない。それどころか同時代藝術として梱包された製品以外の何物でもないではないか」と反論する。

どうも二人の間で同時代藝術の意味付けにずれがあるように思われる。王にとって徐冰らを含む同時代藝術は商業主義に汚染された批判すべき対象に過ぎない。一方で徐冰にとって自らもかつてはその中心概念へと近づこうと腐心した（筈の）同時代藝術は、「苦悶のために苦悶する藝術であり、今や一部の知的エリートに属すもの」にすぎない。

「人民のための藝術」（図2-2）というかれの新たなスローガンは、毒を含んだ諧謔というわけではなさそうだ。

徐冰は、かつて谷文達とともにArt Journal誌のインタビューを受け、つぎのように語っていた。

「藝術は人民に奉仕すべきものであると私は信じています。これは毛沢東の思想です。今を生きる藝術家は毛沢東から何かを学ぶことが可能です。一見そう読むべきであるように思えるような仕方、つまり左から右へと文章を読み進めてみると、全く意味を成さなくなるような作品を私はかつて作ったことがあります。しかし上から下へ、右から左へと読めば意味の通った文章になります。このテキストは毛沢東の『文藝講話』から取りました。もし水平に読むと正しい意味を得ることはできません。でもそれが毛の講話だという感覚はそれでもあることはあるのです。」と。

王の批判に戻ろう。「漢字の部首や成分構成を用いて英字の書かれる仕方を変えること」は、「西洋を中国文化によって変化、改良しようとする新儒教主

義者やロゴス中心主義的な中国の文人的理論家たちの幻想を培養」するだけであり、〈新英字書道〉は、「無意味で空虚な練習」にすぎないとかれは言う。

しかも、筆は今日の中国では書く道具ではもはやなく「伝統的な書道でしか使われない」。したがって「西洋人に英字を書くのに筆を使わせることは、一種のゲームと化した『中国らしさ』」にほかならないと指摘する。

かれによれば、これは、「西洋で生き残ろうとする海外在住中国人作家のアート戦略」にすぎない。そしてこのような戦略は「中国の現実から完全に遊離したもの」であり、「西欧の覇権主義によって『中国的』と規定された概念や素材」を用いている限り、「中国それ自体によって展開された概念に由来するイメージたりえないもの」である。

王にとって、中国人アーティストの中心的な焦点は、「中国的なロゴス中心主義の脱構築」、すなわち具体的に言えば、「伝統的な書の持つ定型化した古典形式の不可侵性」の脱構築に当てられなければならないのである。王自身もそれを実践しようとしているアーティストである。王は、Liu Chaoを徐冰に対置する。Liu Chaoは、書道のプロセスをコンピュータが再現するようにプログラムする若きアーティストである。かれは唐代の書家、顔真卿の古典的な書の運筆をモニター上で再現している。

両者の決定的な違いは、徐冰が「西欧における『中国らしさ』を演じるために書道のプロセスを利用」しているのに対し、Liu Chaoは、かれの〈機械書道〉において、「中国における挑戦的概念を伝達する為にコンピュータ・プロセスを利用」しているという点である。

徐冰と梁山泊の108人の前衛戦士は、1989年に中国におけるロゴス中心主義を脱構築するために戦っていた筈なのに。今やかれらは、新たなる一種の中国的ロゴス中心主義として若い世代に非難される既成のアーティストと化しているのであるか？先にかれらを「アンビヴァレントな世代」と呼んだ所以である。

6) 〈身外身〉2000年

わたしは別の視点を展開してみたい。〈身外身〉という作品をここで見てみよう。

2000年12月に『本とコンピュータ』展が銀座の画廊で開催された時、三人の東南アジアの作家（韓国、中国、日本）の一人として徐冰は〈身外身〉という

新しい作品を展示した。かれは中国の古典『西遊記』の一節を三つのバージョンで展示した。

それぞれ韓国語（青色）、中国語（桃色）、日本語（黄色）を用いて作成された三枚のパネルが、壁面上に並列して取り付けられた。それぞれのパネルは縦に15、横に20、計350枚の小さな四角形のノートパッドから成り、それぞれの言語が記されている。この展示に用いられた物語の場面は、スーパーモンキー孫悟空が不可思議な術を使う『西遊記』第二回第二十一頁の一節である。その術とは『身外身の法』と呼ばれる道術の一つである。孫悟空は魔王と戦って破れる。そこでかれは自分自身の体毛を引き抜き、口に入れて噛み碎き、それを天に向かって一吹きして、叫ぶ。「変身!」。すると不思議な術によって突然毛髪から変身した自分自身にそっくりの小猿が一、二百匹も現れる。かれらは魔王と戦ってそれを打ち倒す。

展覧会の開始時点では、内容は同じだが、それぞれ三つの異なる言語が記された350枚のノートパッドからなる三つの別々のパネルの区画をそこに見ることができる。これらは三国のどの国民にとっても公平である。というのはそれぞれが読める言語で書かれたパネル上のテキストを読むことができるからである。

ところで観客は、好きなパッドを剥がして家に持ち帰ることが許されている。しかしその時例えば、青いパッド（韓国語）を剥がすと、その下に隠されていた桃色のパッド（中国語）が現れる。韓国語のテキストは少しずつ破壊されていく。表層の言語の下には別の二つの言語が隠されているのである。三つのテキストは、会期の終わりには完全に破壊され尽くす。それらはいかなる意味も留めえないものとなるのであろう。

ここで別の問題が現れてくる。

7) 『吸収的であること』から『反吸収的であること』へのプロセスそのもの

徐氷の上記三作品をここで比較してみたい。

〈天書〉は、どの国民にとっても結果的には完璧に反吸収的であった。しかしどの国民に対しても同様の仕方というわけではない。その作品が反吸収的であることに気づくことのできる人、すなわち中国人にとってのみそれは本来的に反吸収的なのである。この作品を通してかれらだけが疑似的な『吸収的であること』から『反吸収的であること』へのプロセスそのものを体験できる。かれらは容易にそれらが理解不能であることを知る。中国語を知らなければ予

備知識なしにそのことを知ることはできないのである。

〈天書〉は従って特定の時代に、特定の場所で、同時代を共に生きた中国人にのみ捧げられた作品である。われわれはこのような特殊性、特定性に気づくべきである。哲学書とは異なって、それは普遍妥当性を持つものではない。

〈新英字書道〉は、システムを学ぶ教室に参加した英語のできる人にとっては完璧に吸収的である。しかしあのプロセスそのものを体験しうるのはやはりそのような人々だけなのである。この作品も同一の特定性を有している。この作品は、その教室が開かれた場所に生きる人々にのみ捧げられている。例えば、英語圏外では、チェコであり、メキシコ、ドイツ、日本などである。

特定の国で、特定の時に、そこに生きるそのつど特定の人々にとってのみこの作品は、楽しい『言葉遊戯』となりうるのである。

では、〈身外身〉はどうか？

これは同時に三国の人々に捧げられている。通常、展示の始まる時点では、三つの内の一つのテキストは、一つの国民にとっては全く吸収的であるが、同時に他の二国民にとっては全く反吸収的である。

しかし観客は、紙魚や蚕のように、時の流れるままに言語権力を虫食いだらけの無意味さへと脱構築してゆく。最初の一貫したメッセージは次第にその一貫性を喪失してゆく。かれらが吸収的であることを反吸収的であることへと変換するのである。

多少異なるけれども似通った文脈において、徐冰はかつて生きた蚕を〈蚕本〉や〈蚕シリーズ〉1954-1955のような展覧会で用いたことがある。

〈蚕シリーズ〉では、本や写真やコンピュータからなる当初の展示を蚕が紡ぐ糸で覆ってゆくという作品である。蚕は展示品を消費し、わけのわからないものにしてゆく。〈蚕本〉では、白紙の本の紙上に蚕蛾が黒い小さな卵を産み付けてゆく。白紙の頁は、一見するとテキストまがいのものに変じてゆく。卵はドットマトリックス文字か点字のように見える。ところが卵は孵化し、蚕が這い回りだす。テキストは変化し、破壊される。蚕は結局のところ、テキストの創造者であり破壊者であることになる。

〈身外身〉では、蚕の役割は観客に委ねられる。かくしてまた観客は『吸収的であること』から『反吸収的であること』へのプロセスそのものを経験することができる。逆もまた真である。何故か？

例えばわたしは破壊された中国語や韓国語のテキストの中に見慣れた日本語をいくつか読み取ることができるからである。蚕は創り、破壊する。観客は破

壊し、創るのである。

8) 四つの要素の一種の混成

徐冰は、Virtual China ネットでのインタビューで海外在住中国人アーティストとしての自己の特殊な状況について以下のように述べている。

「クイーンランドでの講演（最近の展覧会での）で、わたしの世代の人々がどのようにして社会主義の10年、文化大革命の10年、経済改革と開放の10年を過ごしてきたかについて語りました。それを経てわたしは今、10年を西洋で過ごしてきました。わたしのような人間はとても複雑でしかも豊かなバックグラウンドを持っています。わたしたちはあらゆる環境を生き延びてきたのです。だからわたしが何者であるのか、決定するのはとても難しいことなのです」と。

驚くべきことに徐冰の優れた同僚谷文達も上述のアート・ジャーナル誌のインタビューの中で、より明確な仕方、かれらの共有する状況を同様の仕方、次のように説明している。

「わたしを知的に育んだものは、次の四つの要因の帰結なのです。わたしがそれによって成育したマルクス主義のイデオロギー、今日私が存在している資本主義的現実世界、私の持つ極度の中国性と、世界市民としてのわたしの存在、の四つです。」と。

かれらは共にかれらの立場に典型的な、いわゆる『四つの要素の混成』について語ろうとしている。

かれらの言葉は、ベンヤミンの初期の作品『ドイツ悲劇の根源』でのアレゴリーと藝術との関係についての議論を思い起こさせる。かれは新カント派のカール・ホルストの次の句を引用している。

「バロックアレゴリーの侵入は藝術的合法則性の平安と秩序に対する蛮行と言ってよいであろう。」

それに対しベンヤミンは、このような蛮行を『トレウガ・デイ』の在り様として肯定的に捉えている。『トレウガ・デイ』とは、神の命じた休戦を意味する言葉であり、パックス・ロマーナではない。ベンヤミンは言う。

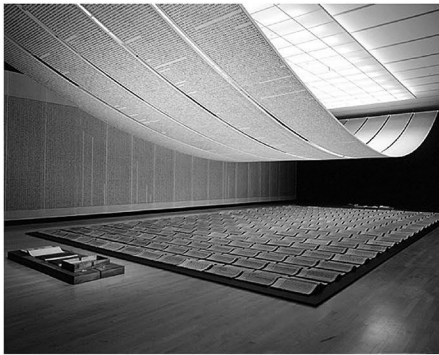
「新カント派の非弁証法的な思考方法は、このような総合を捉えることができない。すなわち、このような総合はアレゴリー的な文面のなかに、神学的志向と藝術的志向との戦いから、平和という意味においてよりも、相対立する立

場の間での『神の休戦』という意味において生ずる総合である。」と。(註7)

〈身外身〉は、アーティストとしての徐冰の生を通じてのあらゆるファクターが、まさにベンヤミンの『トレウガ・デイ』におけるような仕方で、平和裡にあるいは抗争しつつ共存している、ある種の統合された作品であるようにわたしには思われる。

補足注) Wang Nanming は、王南溟であり、「理解現代書法」南京 1994 がある。Gordon S. Barrass "The Art of Calligraphy in Modern China" British Museum, 2002, p.250-255 でかれの作品が紹介されている。

補足図) 言語の構造の図解、カナダにおけるインスタレーションの場合



天書の展示空間は、言語構造を示唆している。

天井から吊るされたスクロールと床上の書物の間に人間の身の丈の隙間がある。その位置に立つ人間は、プラトンのイオンでありギリシャ神話のヘルメテース、ローマ神話のメルクリウスである。本来、天井のスクロールには、神の言葉が記され(天書)、床上の書物には人間の言語が記される(人書)。壁面のスクロールには、神と人間の間を取り持つ媒介者である詩人の言語が記されことになろう(世界分析鏡)。徐冰は、これら三種の書(天書、詩書、人書)の全てに理解不能の偽言語を記したのである。それはコミュニケーション、あるいは解釈の本来の不可能性、あるいは無意味性を示唆している。

