

のまなざしによる類型化(ステロタイプ化)を押しついたりする社会であり文化である。第1、第2グループにもこのような傾向はなくもないが、異なる点は、欧米の主流文化に対して意識的に問い掛け、その問い掛け自体が作品の中心的な主題になっていることである。

例えば、そのステロタイプ化とは次のようなものである。まず、1994年2月からアジア・ソサエティで開かれていた「アジア/アメリカ」展のキュレーターであり、日系三世の画家でもあるマーゴ・マチダのエッセイから引用する。

「アメリカ内の最近の展評や図録にざっと目を通せば、その作品がいかに現代的または西洋的であっても、アジア人による美術が『禅的』『念仏(マントラ)のように歌う』『主題に陰陽を表現する』『自然の記憶に根ざす』などと楽しげに描き出されるのを容易に見ることができる。もしくは、(異国的、厳肅、超美学的、瞑想的などの)「東洋らしさ」にそぐわないとか、十分に『正当的』でないという理由で無視される。そのようなステロタイプ化された仮定は、ますます工業化され都市化していくアジアの変化の速度に相反するだけではなく、アジア人による現代美術は、それが西洋人の欲望と期待を反映し確認する時だけしか西洋人からの評価を受けないのでは、という、心をかき乱す問題を提起するのだ。」(11)

次は、イギリス生まれでロンドンのスレード美術大学に学んだインド人作家シャイラ・クマリ・バーマンのインタビューである。

「教師たちは、私にインド的な絵を描くことを期待していて、明るい色遣いの作品を褒めてくれた。『うーん、華やかでインド的な色が素晴らしい』なんて言ってね。白人学生にも華やかな色の絵を描いている人もいるのに、そちらはインド的とは言われない。」(12) アジア現代美術の観衆である私たち日本人も、「インド的色彩感覚」とか「仏教的静寂さ」といって作品を理解したつもりになったことはないだろうか? そして不可解な作品については、最後には「アジア的混沌」という名を与えて満足したことがなかっただろうか? 例え、その作品に作者が属する文化では十分に合理的な論理が内在していても、それを理解しようという努力すらせず?

以上は「アジアの美術家」についてのステロタイプの例であるが、次に、アメリカのアジア系住民一般に特に深刻な問題として、マス・メディアによるステロタイプ化が長い年月にわたって続けられてきたことを忘れてはなるまい。典型的にこのことが表れるのは、アメリカがハリウッド映画やテレビ番組の中で見せてきた中国人や日本人のイメージである。例えば、謎めいたエロティシズムで白人男性を誘惑する悪女としての中国女性、軍人ないしはビジネスマンとしての日本人、探偵チャーリー・チャン、日本人スパイのミスター・モト、悪の帝王フー・マンチュウ、などなど(13)。これらテレビや映画に登場するアジア系は、近年ではアジア系アメリカ人のコミュニティから厳しくチェックされるようになったとはいえ、マイケル・クライトンの小説「ライジング・サン」に限らず、依然としてマス・メディアはこのようなステロタイプから完全に自由にはなっていないようだ。ひるがえって自問すれば、日本にいる日本人は、アメリカ映画の中に出てくる小男で眼鏡をかけた出っ歯のさえない日本人の像を笑い、マーロン・ブランドやアレック・ギネス演じる日本人の写真を見ては笑ってしまう(14)。しかし、アメリカにいる日系人にとっては笑って済ませられるのだろうか。また日本人である私たちも、このような先入観と、それを無意識にアジア作家にも投影することから、完全に自由でありうるだろうか(15)。

ここで気をつけなければいけないことは、人種的偏見やステロタイプから逃れるといっても、「イメージ」または「表象representation」の介在しない「真実の」自分など存在し得ないことを、欧米のポストモダン思想に親しんだ作家たちはよく知っていることである。仮に「本当の自分」を見せようとしても、別の表象を用いるしかない。そこで彼/彼女たちが行うのは、欧米社会が生みだしたアジア人にかかわる既存の表象を引用し、それを変換させ転倒させていくことである(16)。最も典型的な作例として、チー・ツェンクォン(1950~1990 中国・香港/ニューヨーク)の作品を挙げよう。彼の写真作品では、「怪しげな中国人」の扮装をした作者自身が、欧米の魅力を誇示するような観光地の中で、時には堂々と、時には寂しげな点景として屹立しているのである。

このグループの作家には、現在の欧米におけるアジア系住民の立場を歴史的に検証しようとする者も多い。第一の例は、アジア系移民の歴史を植民地主義やオリエンタリズムと関連づけるもので、前述のラシード・アラインの近作がまず挙げられる。その作品は、現在の政治的・心理的な異人種間関係の要因を、大英帝国の第三世界諸国の植民地化の問題にまで遡及しながら、西洋的モダニズムの格子構造を、欧米白人社会にとっての「他者」の表象

で攪乱しているのである(17)。これとは背景が異なる興味深い例としては、ミン・ヨンスン(1953～ 韓国/ニューヨーク)、ハン・ティ・ファム(1956～ ヴェトナム/ロサンゼルス)がいる。ミン・ヨンスンにとっては、アジア人をステロタイプ化することへの疑義を発する一方で、日本帝国主義による支配、それに続く南北分断、アメリカの軍事的影響という韓国現代史と自分史を寄り合わせる(18)。ファムにとっての背景となるのは、フランスの支配に続くヴェトナム戦争の中での家族と自分の運命である。どちらも、アジアの中で最も戦後の冷戦構造の直接的な犠牲となった国であるのは偶然ではあるまい。

しかし、欧米の政治的・文化的・経済的な価値観に対する抵抗は、必ずしも攻撃的・挑発的な方法で表れるわけではないし、当然ながらアメリカでは、植民地関係よりも近年の移民現象に焦点を当てた作家のほうが多い。アジアからアメリカへの移民の歴史と自分の知的な成長過程を重ね合わせるメイ・スン(1954～ 中国/ロサンゼルス)はやや特殊な例であるが、より一般的なのはいっそう個人的な背景、アメリカ社会に同化しようとする際の違和感や困難を苦々しいユーモアで表現する作家である。ケン・チュー(1953～ 香港/ニューヨーク)、Y・デイヴィッド・チュン(1959～ 韓国人、ドイツ生まれ/アメリカ)、キム・ヒョンス(1959～ 韓国/ロサンゼルス)、キム・ジンス(1950～ 韓国/アメリカ)などの作品では、アメリカの都市のライフスタイルの中に同化しつつも完全には同化できない違和感が出されている。また、チェ・スンホ(1954～ 韓国/ニューヨーク)やモー・バク(1957～ 韓国/ニューヨーク)は、経済的に成功する可能性に満ちた自由の国への期待(アメリカン・ドリーム)と、そこでの実際の生活のギャップを表現している。

政治性が表面化せずはいっそう個人の内面に沈潜しているのは、故郷の町や家族との薄れ行く絆を確認しようしたり、あるいはその絆が薄れ行くことをいらだちや悲しみをもって見つめる作家たちである。シュトパ・ビスワス(1962～ インド/ロンドン)、キム・ヨン(1955～ 韓国/サンフランシスコ)、ヴォン・ファオファニット(1961～ ラオス/イギリス)は、家族や故郷に関連した写真のイメージを解体したり曖昧にしていき、ザリーナ(1937～ インド/アメリカ)は驚くべきミニマルな造形によって、永遠の「家」への複雑な感情を静かに吐露する。しかし、彼/彼女たちでさえも、まったく個人的な記憶を扱っているのではない。故郷の共同体や文化と自分とのつながりが薄れていく事態を冷静に見つめるこれらの作品には、欧米主導の世界への疑いが含まれているとも考えられよう。

この第3グループの作品では、しばしば作家自身の自画像が重要な要素となっているには十分理由のあることだろう。なぜなら、身体とは、ステロタイプを逃れた自分を真実に限りなく近く表象すると共に、現在の自分の生活の背景(故郷の歴史、欧米社会の現況、移民の歴史や過程、日常生活感覚など)が集積され擦り込まれた場所であり、そしてもちろん、人種の特徴が直接に可視化できるテーマであるからだ。すでに紹介したチー・ツェンクォン、シュトパ・ビスワスらに加えて、マーロン・フェンテス(1954～ フィリピン/アメリカ)、シャイラ・クマリ・バーマン(1957～ イギリス生まれインド人/ロンドン)を挙げておく。

特に、このような自己の身体の露出とかかわる興味深い主題は、セクシャリティである。ここには、欧米におけるフェミニズム批評やゲイ解放運動が大きく影響していて、しかもこのようなセクシャリティの問題は、植民地主義やオリエンタリズムに対する批評と深くかかわっているので、当然といえば当然である。つまり欧米=男性=主体=支配者=現実に対するアジア=女性=客体=被支配者=想像というヒエラルキーの再考や、それに対する挑戦が戦略的になされているわけである。第三世界の女性は、二重に周縁化され疎外された存在なのである。例えば、ザリーナ・ビムジ(1963～ ウガンダ生まれインド人/イギリス)は、断片化した写真や、髪や衣服などの身体を示唆する物体で、移住体験に伴う生理的・心理的苦痛を表し、リュウ・ファン(1948～ 中国/サンフランシスコ)においては、欧米によるアジア女性へのまなざしが、幼い中国人娼婦の写真や伝統美術のイメージを用いて提示される。さらに複雑な問題を提起するのは、ゲイ及びレズビアン作家である。欧米社会への移行がアジアの人にとっては同性愛者としての自己解放のための機会になる一方で、彼/彼女たちは、ヘテロセクシャルの支配的文化からも、伝統的なアジア社会の家族観からも、幾重にも疎外されることになる。スニル・グプタ(1953～ インド/イギリス)、前述のハン・ティ・ファム、およびシャニ・ムートゥー(トリニダードトバゴ生まれインド人/ヴァンクーヴァー)を挙げておく。

すでにこれらの例で見てくると、第3グループの作家たちと、アジア内アジア作家とのきわめて重要な違いが理

解されてくる。つまり、支配的文化への異議申し立てであれ、客体化されてきた自分の主体化であれ、社会に同化しきれない苦い体験であれ、故郷の文化や共同体からの距離であれ、自己のセクシャリティの意識化であれ、どの傾向の作家にも共通して言えるのは、欧米社会の中での自分の現在の立場に不安定さや落ち着きの無さを感じていることである。すなわち、欧米人に主導され支配される政治的・文化的価値を拒否したとき、作家がどこに自分の存在のよりどころを求めるといふと、多くのアジア内作家のように、自国の伝統や共同体への所属意識に依存することができる作家が非常に少ないということだ。もし自国に一時的にせよ戻ることができ、そこで自分のルーツを再確認する契機になれば幸いなほうで、仮に長い欧米経験の後に故郷に帰っても、ずっとアジア社会に暮らしてきた故郷の人々からは「西洋化した」「アメリカナイズされた」と思われ、疎外感を味わう場合もある。もっと悲しい例は、故郷に帰れば、制作や発表が不可能になるか、著しく困難になるか、あるいは基本的人権さえ保証されない場合である。つまり、この第3グループのアジア作家にとっては、アイデンティティの危機は、幾重にもなっている。欧米の価値観・生活習慣・言語からの疎外、美術システムからの疎外、自国のオリジナルの文化からの疎外、白人以外の異なる人種からの疎外……。そこでは、欧米各都市での各民族のコミュニティやアジア系相互の協力関係が、依存の対象として、ますます重要になっていくことだろう。

しかも将来的に、文化的な意味でのアイデンティティの不確かさはさらに増大することが予想される。事実、北米では中国系や日系三世以後の世代の作家が活動を始めているが、東アジア系移民が代を重ねて努力をするうちに、社会的・経済的な地位を獲得する可能性は大きい。では、二世、三世、それより先の子孫の「文化的」な立場はどうなるか。チャイナタウンのような欧米内のコミュニティにいるならともかく、より孤立した家庭の子供、あるいは欧米人と結婚したアジア人の子孫はどうなるか。例え経済的にも文化的にも欧米社会に同化し、仮に人種差別も望む限り解消されたとして、三世にもなると、母国の言語を使えない者や家族の本来の文化についての知識が失われる者も多くなるのは確実であるし、一方では主流文化である白人／コーカサス人との差異は、身体的特徴の差異として決して無くなることはないのだ。

このようなアイデンティティの危機を、美術の実践が救済し得るのか。これが欧米のアジア系作家についての、第一の根本的な問題である。

## 5. 問い掛けのみがアジアに帰還する

ここでは、欧米社会との関係におけるアジア作家の分類による概観と、前章に述べたような第3グループにおけるアイデンティティの問題について絞って論じてきた。そのために、アジア内アジア作家との比較については述べる余地が無かった。ごく簡単に言えば、まず、アジア内の多くのアジア作家には、今でもインスタレーションという言葉の説明するのに骨が折れ、またアジア地域には写真やビデオを使った作品がごく一部にしか見られないことと比べると、欧米在住の作家のほとんどは、欧米人作家と変わらない斬新で現代的な表現手段を用いている。逆に言えば、アジア内作家に見られるような、伝統的な様式や美術形式とのつながりを見せる現代的な作品はほとんど見られない。また両者の作家の扱うテーマや関心領域は、一般的に、相当に隔たっている。しかも、互いにそれだけ異なるアジア内／欧米内のアジア作家同士が相互に交流したり、互いの地で展覧会を開いて新たな観衆や作家同士のネットワークを開拓する可能性も、極めて乏しいのが現状である(19)。

しかし冒頭に述べたように、いかに現時点で在欧米作家がアジア内の状況にかかわりが薄くとも、その活動を無視することは、世界的な視野から見ても正当性を主張できる「アジア現代美術」概念を確立するためには不適切であろう。それと同時に、欧米在住作家の表現手段上の新しさや欧米社会に対する鋭い批評性がアジア内作家に欠けているとして、前者を後者の手本とするのも誤りである。その逆に、欧米在住作家を「アジアの純粋さを失い、過度に欧米化し政治化した」といって否定し、アジア在住作家の「素朴さ、伝統への忠実さ」を称賛するような態度では、アジア内の現実を無視したオリエンタリズムに陥ることは、今さら言うまでもないであろう。

ただし、私はここで、アジア内／欧米内を単純に「公平に」見ると主張したいのではない。ここで紹介したような欧米在住作家の作品の多くは、作家やモチーフの解説無しでは理解しづらいし、仮にそういう解説が作品と共に

提示されたところで、美術作品として必要な物質的・空間的な説得力を欠く場合が非常に多く、説明倒れになっていることが多いことは厳しく指摘すべきだと思う。特に、「アジア」という観念的・政治的なステロタイプを避けるあまり、作家の個人的な状況を詳述する結果、欧米主流美術史との関連づけや比較を欠いたり、アジア内状況と比較した時の問題点や違和感について無自覚なキュレーターが、欧米系・アジア系問わずに存在することは非常に気がかりである(20)。その結果として生まれるのは、「マイノリティー・アート」という別なステロタイプでしかないのだ。

では、第2グループの「国際主義」派の方が、その見かけ上の普遍性によって、第3グループよりも「優れた」作家である、と断言して良いだろうか。確かに、パイクの先駆性と広範な影響力は否定することはできないし、カプーアやホアン・ヤンピンの空間造形力の暴力的なまでの強さ、特定のコミュニティの利益を代弁するのではない論理的・普遍的説得力に私は賛嘆の念を感じずにはいられない。では、あまりに個人的な体験に依存したり、文化背景の異なる観衆には理解しがたい表現は、慎まなければいけないのか？ 特定のコミュニティ、社会、文化でのみ有効な美術作品、というのがあってはいけないのだろうか？

また私は、例えばロサンゼルス中国系作家が、中国系移民の歴史のみに注目し、何種類ものアジア系、黒人、ヒスパニックなどの多民族との相互の関係を考慮しないで「中国人/白人」という二項を特権化するのには抵抗を感じないわけにはいかない。これでは冒頭で批判的に指摘したような、「欧米地域=白人」と「アジア地域=アジア人」という虚構的な二項対立と変わりはない。では、自分の人種的・文化的背景を何ら主張せず、他の異文化を均質に見通す目がすべてのアジア系作家に求められているのだろうか？ なぜ作家たちは複数の文化をマスターしなければならないのか、まるでアジアの言語しか話せない美術家は「国際的」になれないとでもいうように？

第1グループのようなモダニズムの実践を、西洋の「模倣」か、せいぜい「亜流」として片付けていいのだろうか？

第5グループのような類型化困難な作家たちは、私たちの思考の枠組を逸脱するゆえに、無視されてしまうのだろうか？

今、これらの問いに答えるのは私には困難である。ただひとつ確かなことは、欧米のアジア作家たちの作品や思想や魂が、例え二度と故郷に帰ることがないにしても、彼らが発している問い掛けだけは、アジア世界の内部にいる私たちにも届き始めたということである。

1994年5月

(くろだ・らいじ/福岡市美術館学芸員)

## 註

- 1 Guy Brett, "The Limits of Imperviousness", *The Third Text*, No.18, Spring 1992, London, p.51.
- 2 このエッセイを執筆中にも、日本の新任の法務大臣が「南京大虐殺がでっちあげであった」と発言して中国・韓国からも国内からも猛反発を受けて辞任するという事件があったことを記しておく。
- 3 塩田純一『異界の人 日本のアウトサイダー・アート』、「パラレル・ヴィジョン 20世紀美術とアウトサイダー・アート 日本のアウトサイダー・アート」展(世田谷美術館1993年)図録p.7,13参照。これに対する批評は次を参照。山本育夫『「パラレル・ヴィジョン 20世紀美術とアウトサイダー・アート」展』、『美術手帖』1994年1月、p.206~209。

- 4 また、日本社会に根強く残る女性差別についてふれた作品も、ホモセクシュアルの問題を扱った作品もほとんど見られない。このことは後述するように、欧米在住のアジア系作家とも対照的である。
- 5 これと同じくらい重要なのは、展覧会企画者（キュレーター）の問題である。経済的優位者としての日本のキュレーターが、アジア作家を自分の批評基準で選考し展覧会を行なう過程で、キュレイトする者／キュレイトされる者 curator/curatedに世界を二分、開発する者／開発される者 exploiter/exploitedの関係、すなわち植民地化する者／植民地化される者 colonizer/colonizedという関係を再生させるのではないか。このような問題は、ヘラード・モスケラ (Gerard Mosquera)氏が、新国際視覚芸術研究所 (I N I V A主催のシンポジウム「新しい国際主義 New Internationalism」における発表で提起した (1994年4月28日、テート・ギャラリー、ロンドン)。私見を付け加えれば、日本のキュレーターが、「欧米の模倣ではない前衛的作品」のみをアジアから選考する視点は、アジアから「インダの神秘」を感じさせる作品、「素朴な味わい」をもつ作品、要するに「プリミティブ」な作品だけを選ぶ視点と一見して正反対であっても、実はたいして違いはない。なぜなら、そのキュレーターは、「欧米に毒されない本来の作品」と「欧米美術と同じくらい前衛的な作品」という両極だけに注目することにより、アジアのそれぞれの社会での美術実践の全体像や、作品の機能や、近代化の苦闘の必然性を見ようとせず、両極以外の作品をすべて欧米の模倣とする思考の枠組みの罫にはまっているからである。
- 6 福岡安則『在日韓国・朝鮮人 若い世代のアイデンティティ』(中央公論社・中公新書1164、1993年、p.2～20)
- 7 なお東アジア作家の名前の順番は、できる限り欧米式（ファミリーネームを最後におく）ではなく、オリジナルの順番にした。ただし一部オリジナル順が分からないもの、欧米式のファーストネームと組み合わせられた名前は、欧米式のまま記した。
- 8 ただし彼の最近の作品は、後述のように、次の第3グループに属する。
- 9 アジアの範囲からはずれるものの、パレスチナ人モナ・ハトゥム (1952～ レバノン/ロンドン) もこのグループに属する極めて優れた作家である。ただしテーマ的には第3グループに近く、そのことは特に初期作品に顕著である。
- 10 通常イギリスでは、非ヨーロッパ人といえばインド、アフリカ、カリブの有色人種が考えられ、これらの人種の作家は「ブラック・アーティスト」と呼ばれて総称される。東アジア、東南アジア系作家はイギリスでは極めて少ない。インド・パキスタン系作家は他の非西洋系作家と同等に隔離・差別されてきたために、両者は「ブラック・アーティスト」の名のもとに共闘する傾向があり、その舞台としては雑誌に「第三のテキスト」、組織としては「新国際視覚芸術研究所 I N I V A」がある。また、Rasheed Araeen, *The Other Story: Afro-Asian Artists in Post-War Britain*, Hayward Gallery, 1989を参照。それに対し、アメリカでは中国系、韓国系、フィリピン系、ベトナム系が多く、「アジア系アメリカ人」という共通した意識を持ち始めている。ニューヨークには「アジア系アメリカ美術センター Asian American Arts Center」やアジア系作家のグループ「ゴジラ Godzilla」があるほか、アメリカ各地でアジア系作家の組織やメディアがある。イギリスとは異なって、アジア系と、アフリカ系黒人、ヒスパニックなどの非コーカサス人（白人）との美術上の協力関係は稀であり、生活の上でも互いに独立したコミュニティを作っていて、ロサンゼルス暴動に見られるように、相互の対立が潜在している。アメリカにおける状況は、次の文献を参照。Lucy R. Lippard, *Mixed Blessings: New Art in a Multicultural America*, Pantheon Press, New York, 1990.

- 11 Margo Machida, 'Out of Asia: Negotiating Identities in America', *Asia/America: Identities in Contemporary Asian American Art*, The Asia Society Galleries, New York; The New Press, New York, 1994, p.68.
- 12 萩原弘子『この胸の嵐 英国ブラック女性アーティストは語る』（現代企画室1990年、p.163・4）
- 13 アメリカ映画については、村上由見子『イエロー・フェイス ハリウッド映画にみるアジア人の肖像』（朝日新聞社・朝日選書469、1993年）に詳しい。また19世紀以来の様々なメディアによる中国人のイメージについては次を参照。John Kuo Wei Tchen, 'Believing Is Seeing', *Asia/America*, p.12~25.
- 14 村上前掲書p.87参照。
- 15 現在の日本人には、欧米在住の中国作家と言えばすべて「天安門事件による亡命作家」「反政府文化人」と決め付けてしまう人が少なくないのではないか？ まるでアメリカの入国管理人が中国からの移民に対して「お前は共産主義者か」と尋ねたように？
- 16 サラート・マハラジによれば、このような「表象」の扱いにも、テキストを外部から攻撃する「対立的な方法 oppositional model」と、テキストの内部から侵入する「説得な方法 persuasive model」の二種がある。Sarat Maharaj, 'The Congo is Flooding the Acropolis: Art in Britain of the Immigration', *The Third Text*, No.15, summer 1991, London.
- 17 福岡市美術館編・発行「アジア現代作家シリーズVI ラシード・アライン展」図録(1993年)を参照。また次の文献も参照。*From Modernism to Postmodernism, Rasheed Araeen: a retrospective*, Ikon Gallery, Birmingham, 1988.
- 18 この意味で、ミンは韓国内の「民衆美術」と共通した背景と関心を持っているように思われる。これはアジア系アメリカ作家にはかなり珍しいことである。
- 19 韓国内作家と、韓国系アメリカ作家を一緒に展示した珍しい試みとして、"Across the Pacific, Contemporary Korean and Korean American Art"(韓国語タイトルは「太平洋を越えて 今日韓国美術」), Queens Museum, New York, 1993を参照。同展は1994年にソウルのクムホ・ギャラリーに巡回する。
- 20 特に日系アメリカ作家の作品では(今回の調査の範囲外であったが)、私たち日本在住日本人にはキッチュでグロテスクにしか見えない「日本的」モチーフや安易な社会批評が、欧米のキュレーターたちから注目されているのには困惑を感じずにはいられない。その例として、前述の「アジア/アメリカ」展に選ばれたナガイ・タカコ(1960~ 日本/アメリカ)とテラオカ・マサミ(1936~ 日本/ハワイ)、および三世のオカノ・ハルコ(1945~ カナダ/ヴァンクーヴァー)を挙げる。これに続く問い。他のアジア系アメリカ作家の作品も、アジア内部に生きる観衆から、同じようにキッチュでグロテスクに見えるのではないかと？ 日本人の目で選ぶアジア内作家による作品も、また？

# 大国覇権主義以降のアジア美術

## アピナン・ポーサーナン

### 駱駝→山羊→鳩→駱駝の眼球

再び東京を訪れることは大変な喜びであり、また国際交流基金から招かれてこのシンポジウムに出席できることを嬉しく思う。

現在に至る歴史と展開をたどるセッションは「現在からの発言」と題されている。これは、アジア出身のアーティストたちが、どのように彼ら自身を表現しているのかについての発言を促し、彼らがどのような思想を抱き、相互に交流しているかについて分析しようとする試みである。

ひとつ提言をする前に、また、アジアのアーティストたちの作品のなかから選ばれた幾つかの作品を深く理解したいという熱意ある日本の聴衆に果てしなく続くスライドをお見せする前に、提出されるべきささやかな事柄があると思う。

この会合の真の目的とは何であろうか、なぜ我々はここに集まっているのか、ということである。

この「現代美術シンポジウム1994」の企画に潜む動機と意図を私がどのように解釈しているのか、その明確なイメージを描き出すために、ひとつのたとえ話をしてみたい。

東南アジアの有名な名士がサウジアラビアを訪問し、公式の晩餐会に招かれた。彼が主催者の隣に着席すると、主催者は指を鳴らして料理の給仕を始めさせた。それはこの国の特別料理だった。まず死んだ駱駝がテーブルの上に置かれ、その腹が割かれると、中から死んだ山羊が現れた。同じようにこの山羊の胃袋の中にはぐったりとした鳩が入っていた。さらに、鳩の腹部から駱駝の目玉が現れた。最も美味な珍味として尊ばれているこの眼球が取り出され、皿の上に乗せられた。主催者は微笑み、親切にも駱駝の眼のひとつを尊敬すべき招待客に差し出した。アジア人である彼にとっては、上品さと礼儀正しさ、テーブル・マナーが何よりも大事であったので、スプーンに溢れんばかりのこの駱駝の目玉を取り、呑み下した。主催者は心配そうな面持ちで彼が呑み込むのを待ち、どうだったかと尋ねた。非常に礼儀正しいアジア人はうなずき、美味であると偽りの答えをした。するとこれに気をよくした主催者は指を鳴らし、蒼白になっている客にもっと駱駝の目玉を持ってくるように命じた。

珍味を好む美食家にとっては心躍るお話だろう。食べるという行為は最も精妙な芸術の形であろうが、この特別料理を食べる者はその芸術性と仰々しさを味わうべきなのである。この話は、私が日本の富士屋ホテルの近くのレストランで初めて生き造りを食べることになった時のことを思い出させる。魚の切り身に箸で触れると身がびくびく動き、まだ生きていたかのようにうごめいている。魚の目は虚ろに私を見つめ、口は空気を求めてぱくぱくと開く。礼儀正しいアジア人である私は、私を招いてくれた人々を狼狽させないために食べ続けた。

ハンバーガーやフライ、フライドチキン、フィッシュ・アンド・チップス、コンビーフサンドイッチ、ベイクドビーンズといった国民的料理によって鈍感な味覚が麻痺している多くの西欧人は、こうしたアジアの「異教徒」たちの野蛮な行為に肝を冷やす思いをするに違いない。彼らはこういう外国人たちが地球の反対側にいてくれることに感謝していることだろう。これとは対照的に、いわゆるアジア人というものは、こういう食習慣は伝統的な芸術の形のようなものであり、十分に味わい尽くすために西欧人の味覚を鍛錬するにはかなり時間がかかるのだと主張して、自分たちの立場を弁護するだろう。その一方で、西欧文化を羨望するアジア人たちは、たっぷり肉汁を含んだビッグマックの方に手を延ばす。

後で西欧世界との関係におけるアジアの位置について立ち返ることになるが、今しばらくは、我々アジア人のなかの兄弟的な共通流儀についての私の分析を続けようと思う。このシンポジウムの日本の主催者の手引きを受けて、

招待出席者はアジアにおける美術の今日に至るまでの歴史的発展をたどる直線的な流れの講演を行うことになる。駱駝から山羊、鳩へと動いて行きながら、現在という駱駝の目玉というクライマックスにたどり着くというわけだ。そして、科学的な方程式か何かのように「アジア思潮」が特徴づけられ、それなりの区分を持ち得るものであるというような同意点に、礼儀正しい我々アジアの人間全員はどうかして到達することを期待されている。

「アジア思潮のポテンシャル」という会議で私が論ずることになっているような便宜的な課題は、おびただしい問題点をもたらすことだろう。しかし美食に関する分析から離れる前に、国際的なアートシンポジウムや会議では主催国に対するアジアの参観者たちの過度の礼儀正しさこそが、脇道に逸れさせる原因となっていることがあまりにも多いということを強調しておきたい。多くのアジア人は「面子」を保つために直接的な対決を避けるという哲学を今だに持っているからだ。そして、「面子を保つ」という行動様式が理解し難さを生み、今度はそれが、間違ったメッセージを読みとろうとする人々による誤解を生み出して行くのだ。

権力と大国覇権主義を通して現代美術の概観を見てみたい。

### 美術と覇権主義 —— 日本=アジア、アメリカ合衆国=西洋なのか？

ソヴィエト連邦の崩壊は、地球全体の枠組みの変容に、長期に及ぶ衝撃を遺していった。西側諸国と東側諸国との間における、敵意から友好的協力を旨とする政治方針への劇的な転換が、その最も明らかな一面である。冷戦後の時代に暖かみを生み出すべく、アメリカは非常に親しみやすいアンクル・サム/サンタクロース/フレッド・フリントストーンを自称して、地球全体のあらゆる人々に平和と喜びを推進して歩き回っている。新しい世界秩序の元で平和を維持するという、アメリカとその強力な同盟国によって捏造された擬似的な兄弟愛は、ともすれば力による攻撃的な世界管理へと変質しがちである。例えば、イラク、イラン、ルワンダ、北朝鮮、レバノン、ハイチ、ミャンマー、キューバ、ボスニア・ヘルツェゴビナといった厄介な国に対しては、脅迫、通商禁止措置、制裁などが押し進められてきた。

大国覇権主義(ヘゲモニー)という概念はもはや元々のギリシャ語の「指導的地位」という意味を含むものではなく、支配的な大国を取り巻く一連のさまざまな関係を指すようになってきている(1)。支配的大国は効率の良い軍事力と同時に、世界経済における商品の強力な生産者としても支配権を握っているのだ。従って、覇権を握り得る国家間の競争と言っても、必ずしも常に軍事的な「筋肉」の収縮を意味するものではない。むしろ逆に、支配大国を巡る競争は貿易戦争の形をとることになるだろう。

ここ数年の間、アメリカと日本の経済摩擦は際だって激しさを増している。冷戦の終結が環太平洋地域の様相を変えてしまったからだ。特に新たに工業化の進んだ東南アジアの国々(NICS)は、西欧や日本の投資家たちにとって貿易と投資のための経済圏へと変貌を遂げた。資本主義対共産主義というイデオロギーの闘争は姿を消してしまっただが、日本もアメリカも地域全体の安全保障の安定において中心的役割を果たしたいと欲しているのである。その結果として、変わりつつある安全保障の空気が、経済的優位を巡る領域でこの二つの大国の間に敵対関係を生み出した(2)。

レーガン政権期の後半、アメリカと日本の文化的な結びつきを高めるためのメディアとして現代美術を活用しようとする試みは既になされていた。例えば1986年には、国際交流基金がアメリカの美術館の館長やキュレーターたちを招き、日本の美術館や画廊の訪問を実現させ、美術界の著名人たちに引き合わせている(3)。その目的は日本の現代美術に新しい光を当てることだった。間接的には、脅威と敵意を感じさせる国「日本」についてのアメリカの見方を変えようという目的もあったに違いない。

1989年から91年にかけては、二つの重要な日本の現代美術の巡回展がアメリカで開催された。「アゲンスト・ネイチャー：80年代日本の美術」展は当時ボストン美術館のキュレーターであったキャシー・ハルブライト、グレイ・アート・ギャラリーの館長、トーマス・ソコロウスキー、京都国立近代美術館のキュレーター、河本信治、当時ICA名古屋のディレクターを務めていた南条史生のキュレーションによるものである(4)。「プライマル・スピリット：現代日本彫刻家10人」展はロサンゼルス・カウンティ・ミュージアムのキュレーター、ハワード・フォ

ックス、東京の原美術館館長原俊夫のキュレーションによる(6)。この二つの展覧会の意図は明らかだ。現代日本の美術をアメリカの人々に知らしめること。西欧芸術から派生した地方版などではない日本のアーティストの作品の優れた水準を示すこと。そして何人かの日本のアーティストたちが、変化しつつある社会のなかで伝統の豊かな遺産と現代美術およびテクノロジーをどのように統合しているかに関してアメリカ人を教育することにある。

この二つの大国の間に暖かみを通わせ、冷やかな緊張を解きほぐそうと意図された美術のシステムは一挙に溢れ出した。アメリカの主だった美術雑誌にはプロモーション、さまざまなプログラム、告知、広告、インタビュー、記事が満載された。電信会社の大御所AT&Tがスポンサーとなったある広告では、円錐形に整えた髪で優雅な着物に身を包んだ芸者が、《砂と都市》(1986年)と題された舟越桂の木彫作品の横にいる。

この広告は、「日本では美術が変わりつつあります。そしてアメリカはその最新の展開を初めて目にしています。AT&Tは日本の輝ける若いアーティストたちが生み出した、伝統を突破する創造をお目にかけます」と言っているようだ(6)。

そして、それは日本のアーティストたちにしてみれば、おそらくさらに広く認められ、展示や作品が売れる機会を与えてくれるであろう美術の中心地における展覧会を可能にするものだった。森村泰昌、川俣正、大竹伸朗、遠藤利克、戸谷成雄、宮島達男、舟越桂らは、美術に関心を抱くアメリカ人が日本を代表するアーティストとして認める存在となった。とうとうこの時が来たのだ、アジアは美術界における大国の大連盟の仲間入りを果たしたのだ、と思われた。

驚くには当たらないと思うが、これらの展覧会のテーマや内容のほとんどは、アメリカの人々の気分を害するようなものではない。森村泰昌の《肖像(双子)》(1988)、《肖像(少年II)》、前本彰子の《Silent Explosion — 夜走る異国の径》などは多少眉をひそめさせただろうが、日本人のアメリカ人に対する見方に不愉快な点は何もなかった(7)。貿易摩擦や厳しい緊張、この二つの国が第二次大戦中に犯した権力の濫用や暴虐行為に関しても一切触れられていなかった。それどころか、選ばれた作品の多くは国際的な美術界に共通するようにと期待された「味付け」を備えていたのだ。つまるところ、アメリカという日本にとって最も重要な戦略のパートナーに、日本は経済活動だけでなく美術や文化の面でも第一線に立つようになったのだと示すことが重要な目的であったのだろう。

最近確かに、日本のアーティストはアメリカやヨーロッパの展覧会に参加することが多くなった。例えば、川俣正はドイツのカッセルでの「ドクメンタ9」に場所を限定した作品を出品するよう招聘された(これは2度目の参加である)。また、ニューヨーク、イースト・リバーのルーズベルト島のプロジェクトにも招聘され、ここにゴシックリバイバル期に建てられ廃院になっている病院の一角を囲い込む、角材による複合体を制作している(8)。

芸術的な業績における成功が、ビエンナーレやトリエンナーレ、また『アート・ニュース』や『アート・イン・アメリカ』といった雑誌にアメリカ人評論家が寄せる記事の数の多さで測られるとすれば、川俣正、森村泰昌、柳幸典といった日本のアーティストたちはアジアの同僚たちを抜いてこの分野で先頭に立ったことになる。それは現代日本の美術界をコントロールする基礎構造が、東南アジア諸国や中国、インドのそれよりもはるかに効率が高く有効に機能しているからだ。従って、美術をプロモーションとプロパガンダのための媒体へと変える日本の機構は、経済競争と同様に、西欧社会と苛烈に競い合うべく整え得る可能性を持っているのである。美術のプロモーション、美術市場、美術取引がビジネスであることが理解されるならば、日本人は目標に向かって邁進し、勝利を収めることには極めて優れた民族だということを認めざるを得ない。

1991から92年にかけて起きた「バブル経済」(9)の破綻にもかかわらず、日本のアーティストたちはプロモーションとプロパガンダの適切なルートを経て、未だに多くの関心を集めている。だが、西欧の関心が中国、韓国といった他のアジア諸国へと移り始めている点は注目すべきであろう。こうしたライバルの国々は近い将来のアジアの経済的原動力になりつつあるのだ。だが、西洋の美術のキュレーターや評論家たちに、日本以外の「エキゾチック」なアジア諸国について知りたいという純粋な欲求があることは確かである。1989年の天安門広場の事件以降活性化してきた美術活動や、1997年に7月の香港からの大英帝国の撤退に伴う中国人の国外脱出の衝撃の高まり(10)が引き金となって、中国に対する注目が集まり出したことも付け加えておかねばならない。他方、韓国はヒュンダイ・モーターズやサムスン・エレクトロニクスの売り上げによってではなく、核兵器生産を目標に掲げる最後のス

ターリン主義国家、北朝鮮という隣人の脅威によって新聞の見出しを賑わしている(11)。

パリでの「大地の魔術師」展、第45回ヴェネツィア・ビエンナーレ(1993年)、オックスフォード近代美術館での「沈黙のエネルギー」展(1993年)への中国人アーティストの参加や、谷文達(Gu Wenda)および徐冰(Xu Bing)の個展は、西欧の批評家たちの注目を引いた(12)。同時に韓国生まれのアーティストたちによる展覧会が、クィーンズ美術館、ブルックリン美術館、グレイ・アート・ギャラリーといったニューヨークの美術組織によって開催されている(13)。これらの美術活動は、明らかにアジアから発信される現代美術の可能性が、単に日本にだけ存在するのではないことを示している。

## 太陽に目を細めて

「逞しい開放的な経済競争が敵意と不安定を生み出すのではなく、雇用と機会を生み出すような環太平洋地域を思い浮かべて欲しい」(14)と、1993年の後半にシアトルで開催されたAPECサミットでビル・クリントン大統領は述べている。列席した15人のメンバーは寒さのなか一列に並んで立ち、雄々しくも報道陣に向かって微笑んで見せた。彼らは大変な努力をして、クリントン大統領のロマンティックな提案を思い描いてみようとしていた。

シアトルでは、細川護熙首相がアジアの首相達の中でもとりわけ背が高く、すらりと立っていた。彼は新しい日本人を体現していた。熱意と自信に満ち、魅力的で挑戦的であり、政治的腐敗に汚染されていなかった(彼の背の高さが日本のイメージに良く作用したのは幸이었다。これが宮沢喜一氏であったなら、日本の存在感はタイのチュアン・リークパイ首相よりも小さいものになっていただろう)。親密度を増した安定した太平洋アジアを思い描くにしても、細川氏にはほんの数カ月の時間しかなかった。彼が権力の座に就くまでにはさほど時間がかからなかったのだが、彼の凋落はさらに早かった。1994年の4月には、首相としての彼の地位は成熟に至らず終わりを迎える。羽田孜氏が後を継いで1年間で3番目の、また5年間で6番目の首相となった。日本のリーダーとしての羽田氏自身の立場は非常に不安定なものだ。椅子取りゲームではないが、彼もまた離れていかざるを得ないだろう。長期にわたる不景気が、政局の安定と経済発展に過大な衝撃を与えている(15)。

政治的および経済的な対立は、平和と民主主義による新たな世界秩序の構築において日本とアメリカが果たすべき責務が困難に満ちていることを証明している。見事に互いを補完し合っているアメリカの軍事力と日本の経済的覇権の均衡を図る行為は、最終的にはさほど明るい未来を描けないであろう(16)。

もし、日本が地域的にも全世界的にも経済と政治においてリーダーシップを執れることを証明すれば、美術や文化の面でも率先的な立場に立つことを期待されるであろう。アジアの現代美術に関する国際的なアートプロジェクトや会議、シンポジウムのリーダーまたは仕掛け人として、日本がアピールする機会は今に至るまで数多くあった。だが驚くべきことに、アジア出身のアーティストたちのより深い理解と評価を推進するような、現代アジア美術の大きかりなイベントが日本人によって組織された例は比較的少ないのである。タン・ダウ、モンティエン・ブンマー、アグネス・アレリャーノ、タン・チンクアン、カモン・ポオサワット、ダダン・クリスタント、ラシード・アライーン、蔡國強を始めとするアジアのアーティストたちによるグループ展や個展、さらには福岡市美術館の広範な調査に基づくアジア美術展など注目すべきものはいくつかある。だが、「美術前線北上中 — 東南アジアのニュー・アート展」(17)は、おそらく、東南アジアの隣人たちによる現代術を真剣に解釈しよう、という日本人のキュレーターによる数少ない徹底した試みのひとつとして挙げられるであろう。

1980年代後半から90年代の初めにかけて西欧の美術界の動きに追いつき、さらには競争しようとしていた頃は、日本はアジア太平洋地域の現代美術の重要性を無視していた。日本人キュレーターと美術行政に携わる人々の企画によるアジアと太平洋地域の国際的現代美術展は、はるか以前に実現されてしかるべきだったのだ。日本の経済成長が上向きの時期であれば、簡単に実現できたはずである。福岡市美術館でのアジアの美術展やその他の数少ないグループ展は調査と情報収集を目的として開催されたのであるが、説得力あるテーマ設定による専門的アプローチが欠けていた(18)。

1993年、日本人ではなくオーストラリア人がこれに挑戦し、ブリスベーンのクィーンズランド・アート・ギャラ

リーで「第1回アジア・パシフィック現代美術トリエンナーレ」を開催した(19)。この企画には欠陥もあり、批判もされ、アメリカやヨーロッパに対してあまり衝撃を与えはしなかったが、アジア太平洋地域で開催されたものなかでも最も意欲に満ちた啓蒙的な展覧会のひとつであることは否定できない。オーストラリア人は、他のアジアの参加者と同様日本人に対しても、貴重なレッスン、つまり地球上のこの地域の現代美術の力強さと可能性を与えてくれたのである。

## 薔薇をめぐる汎アジアの環

また食べ物話に戻ってみたい。タイ料理のひとつに、代表的なトム・ヤム・クンやトム・カー・ガイとは多少異なるものがある。それはガイ・ガティと呼ばれるものだ。雛鳥を頭と首が外に出るように砂に埋める。胃袋が膨れるまで何日間もにわたって、ココナッツミルクを与える。そして丸々と太った頃、砂から取り出して料理するのである。ASEANの美術イベントの企画者たち(主催者註:アセアン文化情報委員会 ASEAN Committee on Culture and Information)は、このガイ・ガティに似ていなくもない。資金や情報を過剰に与えられ、彼らは独りよがり、満足して動かず、想像力に乏しくなってしまったのだ。何年にもわたってASEANの域内巡回美術展は国家のプロパガンダの気配を漂わせていた。それは現代美術によってASEANの兄弟愛的な絆を作り出そうという試みの欺瞞を再確認させるものだ(20)。調和のとれた均質的な社会というASEAN精神とは、共産主義に脅かされていると感じている東南アジアの国々に、安心感を与えるために作り上げられた蜃気楼に過ぎないのである(21)。ドミノが反対側に崩れ、冷戦が生温い戦いになってしまったからには、ASEANは当初の目的のためには役立たない存在となった。変わりつつある世界状況と歩調を合わせて発展せざるを得ないのだ。

現代美術にかかわる方針を決定していく場合には、ASEANの企画者たちは調理されるべく太らされたガイ・ガティになるのだけは避けなければならない。

ASEANとは、タイ、フィリピン、マレーシア、シンガポール、インドネシア、ブルネイの6カ国で構成される東南アジア諸国連合のことである。その目的と活動は、主にこれらの国々の経済と政治に関連している。驚くべきことでもなからうが、ASEANはビルマ、ラオス、ヴェトナム、カンボジア、ネパールといった国々を同盟に含めようとは考えていない。同様にかなり近いインド、パキスタン、バングラデシュも、遠い国だと見なされている。ASEANの美術について語られる際にも、この地域の美術活動の具体的なイメージを描くことは不可能なのである。というのも、ASEANは空想的な地政学的な境界によって成り立っているからだ。ASEAN的であることは、ある話題や趣旨も、自分たちの用語集のなかに入れおいても良いという程度の認識しかないということだ。統一的に機能する選ばれた隣人からなる、継ぎ目の無い均質的な社会を強調するのは頑固な企画者なのである。ASEANは、繁栄と平和を享受する土地という錯覚を生み出すのを好む(22)。したがって、ASEAN的であるという壮大な計画から逸れたり、それを覆すような作品を作るアーティストは、傍流のままであったり村八分にされたりすることになる。檻のなかの駝鳥よろしく、彼らにはほとんど「大地から飛び立つ」チャンスはない。彼らの翼は、各地方の行政組織からほとんど支持を得られないからだ。

## 新しいセンターに向けて

近年、中心/周辺、主流/辺境、白人/非白人、異性愛/同性愛、政治的な正しさ/文化的不満などといった問題に対する議論があらこちらで行われており、伝染病のように広まっている。アーティストや学者、評論家たちによる会議、シンポジウム、トークなどによって、かつてはニューヨーク-パリ-ベルリンという軸からは無視されていたような美術やアーティストに対する関心が否応なく高まってきた。ボンベイ、バギオ、シンガポール、ブリスベン、ヨハネスブルグ、ハバナ、バルセロナ、ストックホルムといった新たに脱中心的な中心として任命された都市が、こうした地政的な限界の中で新しい美術の展望を引き出そうと望むさまざまな美術活動を主催してき

た。その結果、いわゆる第三諸国のアーティストたちにも多少門が開かれるようになってきている。

東南アジアの植民地時代以後の政府は、古い植民地時代の限界から解放され、新たに生を受けた国民を鼓舞するべく、国家的なプログラムを打ち出しがちである。西欧による汚染は「国家建設」における国の父親的役割を作り出す戦略的な仕掛けとなり、そこでは伝統文化は連続性と一貫性を途切れなく伝える物語性を獲得する。

シンガポールは、リーダーシップと権力とが、男性で中国系であり社会経済的にも教育的にも特権を享受している人々と同一視される場所の一例である。繁栄と自己同一性を保ったままの国家的イデオロギーは、中国的であること——支配階級の儒教的本質とマンダリン言葉——から成り立っている(23)。男性中心的な頑健さというイメージが「儒教的中国性」の同義語となる場合、個人的な表現には限られた場しか与えられない(24)。マンダリン主義は家庭から始まっているのだ。

人間による破壊行為、動物虐待、エントロピー、権威主義的な規則に対する闘争への深いかわりを示す作品を生み出しているタン・ダウは、シンガポールの美術界では稀な存在である。例えば、《虎の鞭》(1991)や《彼らは犀を密猟し、角を切ってこのドリンクを作った》(1989-91)といった彼のパフォーマンスやインスタレーションは珍珠と催淫剤とによって、中国人の優越性と男らしさを独断的に信じている人々に挑戦し、彼らを戸惑わせる(25)。

1993年、タン・ダウはマニラとバギオでパフォーマンスを行った。フィリピンは誇示された男っぽさや覇権主義と同様、血を流すスポーツによる動物虐待を強く批判していた(26)。《誰が雄鶏の持ち主か?》では、彼は紙粘土に似たパピエ・マシェで作られた若い雄鶏を腕に抱え、闘鶏の持ち主を真似て、フィリピンの国旗で鉢巻をし、赤い服を着た。そして《私の雄鶏を攫まえてくれ!》と観客に向かって手当たり次第に叫んだ。さらに、二羽の雄鶏が激しく闘っているような輪郭線へと変形したフィリピン諸島の地図を差し出した。ここには、サディスティックなスポーツばかりでなく、国家的なプロパガンダへと形を変えてきた大国支配に対する攻撃的な男性的欲求に向けての批判も含まれている。

バギオ・アーツ・フェスティバルで行われたパフォーマンス《誰が雄鶏の持ち主か?》は、暖かい歓迎を受けた。これとは対照的に、第2回ASEANワークショップのレセプションパーティーや展覧会、マニラのフィリピン文化センターでの美学シンポジウムなどで、役人や高官、観客を前に行われた際には、不安感と緊張が広がった。彼のパフォーマンスは、矛盾、分裂、暴力、混乱を、つまりASEANの教条的な美術プログラムのもとに抑圧され続けてきた特性を暴露して見せたのだ。

影響力のある人物として、タン・ダウは若いシンガポールのアーティストたちに表現の自由を求めるよう勧めてきた。ヴィンセント・レオ、リー・ウェン、ジョセフ・ングらはその方法と手段を見だし、表現の権利が真剣に試される地点にまで至るような、多様な常識を打ち破るやり方で作品を制作している。

ヴィンセント・レオは、パフォーマンスの一部として、アジアのアートセンターとしての地位を押し出そうとしている国において社会的に容認されるものと、アート足りうるものとの限界を破るために、彼自身の尿を飲んだ。レオの行為は、美術界の権威によって悪趣味であり礼儀正しさに欠けるとして一掃されてしまった。将来における彼の美術的提案に対する資金援助のことを考えるならば、彼自身の(また他人の)体液を使用してはならないという警告すら受けた。リー・ウェンは自分自身を黄色く塗り、インド、シンガポール、タイでパフォーマンスを行った。目的もなく放浪する人のような彼の黄色い裸は、国外で暮らさざるを得ない、あまりにも多くのアジア人の縮図となっている。ジョセフ・「鞭の兄弟(ブラザー・ケイン)」・ングは、鞭打ちの刑というシンガポールの方法に対する抵抗を示すために、パフォーマンスの間に自らの恥毛を剃った。ングは赤い液体と豆腐を入れた12の袋を置き、その中身を鞭ではねかけた。これは、反同性愛政策が採られていた期間に鞭打ち刑を受けた12人のシンガポール人を象徴している。そして観客に背中を向けてズボンを降ろし、恥毛を剃ったのである(27)。この後で彼は逮捕された。この出来事があったために、シンガポール国立アートカウンシルはこのような悪趣味な行為を断罪し、将来は台本が公共娯楽資格認可団体によって審査されるべきだと発表した(28)。ングのパフォーマンスと逮捕は、落書きをしたかどで鞭打ち刑を受けたアメリカ人の10代の若者マイケル・フェイの件がマスコミに大きく取り上げられる前だった(29)。

明らかに、こうしたアーティストたちはシンガポール美術の中心からすれば刺のような存在である。シンガポールの外において彼らのメッセージは、さまざまな文化を抱えた国の幸福と調和として語られる“アジア思潮”、こ