

かなりません。〔35〕アーティスト・イン・レジデンスを中心に、様々な交流プログラムを実施してきた福岡アジア美術館だけに、実際のコミュニケーションとコラボレーションの困難さを訴える主張は真に迫るものがあります。

とはいえ、共通の価値観の醸成まではいかななくとも、2000年代にアジアの域内交流が盛んになったことは事実です。「アンダー・コンストラクション」展で協働作業が行われただけではありません。アジアを重視した2000年の光州ビエンナーレがアジア内での人的交流を促進し、2006年にはシンガポール・ビエンナーレ、上海ビエンナーレ、光州ビエンナーレの3つの国際展が東京で合同記者発表をするなど協力が見られました。例えて言えば、「韓国の人たちが、インド文化に特別の興味を持っている」のではないかと日本人が考えることがごく当たり前になるような、超越的な参照枠なきコミュニケーションの地平が開かれつつあるのではないのでしょうか。〔36〕

2000年代後半に入ると、それに加えて、アジアの美術に関する大規模な国別の展覧会が復活し、〔37〕市場の動向とも連動して中国の現代美術に対する関心が急速に高まってきました。こうした動きは、日本だけのものではありません。現在、アジア美術、とりわけ中国の現代美術は、アジア諸国においても注目を集めつつある。ただそれとは裏腹に、国際交流基金は、2004年の独立行政法人化に際して、アジアセンターを本体に統合して、地域を越えた文化芸術の交流を目指すようになります。2002年のシンポジウム「流動するアジア」、2005年の展覧会とシンポジウム「アジアのキュビズム」などは、かつてのような批評家やキュレーター、作家の意見交換の場から、研究者による検証作業の場へと変化し、アジアの美術に関する言説生産の領域は拡張しています。〔38〕かつて「アジア美術」という言葉に備給されていたものは、より広い領域の中で再編成されつつあります。

## おわりに

この発表では、過去30年にわたる日本におけるアジアの現代美術に関する言説を辿ってきました。アジア的なものを追求する1980年代の求心的な言説は、90年代に入って変容し、欧米との差異を強調する中で、西洋近代を乗り越えるものとしてアジア美術に焦点を当てるようになりました。90年代後半に多文化主義が進展すると、その功罪が指摘される中で作家の個性や文化の混濁性

35 | 『第3回福岡アジア美術トリエンナーレ2005』(福岡:福岡アジア美術館、2005年)。

36 | 黒田雷児「増えるアジア内美術交流」『西日本新聞』2008年11月9日朝刊、25面。

37 | 「フォロー・ミー——新しい世紀の中国現代美術」(森美術館、2005年)、「Show Me Thai——みてみ☆タイ」(東京都現代美術館、2007年)、「アヴァンギャルド・チャイナ——(中国当代美術)二十年」(国立新美術館・国立国際美術館・愛知県美術館、2008-09年)、「チャロー! インディア——インド美術の新時代」(森美術館、2008-09年)。

38 | 『国際シンポジウム2002「流動するアジア——表象とアイデンティティ」報告書』(東京:国際交流基金アジアセンター、2003年)、「国際シンポジウム2005「アジアのキュビズム」報告書」(東京:国際交流基金、2006年)。

に注目する動きが見られました。2000年代に入り、制度的な変化に加えて、水平的なコミュニケーションが目指され、アジアの域内交流が進展していましたが、近年では新たな動きが生じつつあります。

日本におけるアジアの現代美術に関する言説の編成は、より大きな文脈において、欧米における非西洋文化への関心の高まりと連動していることは事実です。そして、その非西洋文化への関心の高まりを、ポストモダンの視点から「大きな物語」の消失の帰結として論じることは可能でしょう。しかし、ポストモダンの議論がしばしば示唆する終わりの感覚は、今まで見てきた言説の編成の変化に見られる終わりのなさをうまく捉えていないように思われます。

こうした言説の変化の終わりのなさは、近代の終わりのなさに通じるところがあるように思えます。「未完のプロジェクト」としての近代を論じたのはユルゲン・ハーバーマスですが、ここでいう終わりなき近代は、ハーバーマスの言うような合理的理性に基づく啓蒙運動ではありません。そうではなくて、それぞれの言説が、それが生じてきた文脈に再帰的に働きかけて、それを修正していくという循環的な運動なのではないでしょうか。これは、アンソニー・ギデンズが「再帰的近代」と呼んだ事態、すなわち、近代の諸制度自体が近代化されるプロセスとして理解することができるでしょう。〔39〕

ギデンズは、この近代の徹底化を、ジャガーノート(超大型トラック)に例えています。ヒンドゥー教のクリシュナの異名に由来するこの言葉は、その像を載せた大きな山車の下に熱心な信者が自ら身を投じるとイギリス人が考えたことから、制御できない破壊的な力の比喩として用いられています。ギデンズは、爽快感と希望に溢れつつも、危険とリスクを伴う制御できない大きな力として再帰的近代を描いています。しかし、アジアの現代美術に関する言説の編成においては、近代とは、ジャガーノートのような巨大な運動体というよりは、むしろ、私たちの脳裏から離れない概念のように思えます。その取り憑いて離れない近代の亡霊は、私たちに確実に影響を与え続けているのではないのでしょうか。

## 東南アジアのキュレーション的手法への転回と近代の残像

バトリック・D. フローレス

〔フィリピン大学ディリマン校美術学部教授〕

1994年に開催された第4回福岡アジア美術展のカタログに寄せたエッセイの中で、後小路雅弘はアジアの美術に新時代が訪れたとの考えを記しました。

—

「西洋」を絶対的な価値として、「西洋」に学ぶことをもっぱらにしてきたアジアの「近代」が終焉の時を迎えつつある。それに伴ってアジア美術の「近代」の枠組みもまた、越えられようとしている。新しい「現実主義」の抬頭は、アジアにおける近代以後の新しい時代の始まりを告げている。〔<sup>01</sup>〕

—

これと同じ時期に、ジム・スパンカットは第9回ジャカルタ・ビエンナーレ〔FIG.1〕に出品された作品のいくつかの性格を形容するのに「ポストモダン(近代以後)」を用い、当時のアーティストと知識層から厳しい抵抗に遇いました。これには言葉そのものに神経を逆撫でされたのに加えて、アーティストからキュレーターに転身したスパンカットがこうした言葉を振りかざす権力を得たことに反発した面もあります。ポストモダンに関する議論の提起のされ方が、かなりの不安を招いたのは確かでしょう。インドネシアでは、近代が未だに十分に達成されない状況であるのに、いったい何がそれにとって代われるのかと問う評論家もいました。そして福岡では、日本とラオスのようにそれぞれ状況の異なる美術界が似通った近代、あるいはポストモダンに向けて同じように舵を切るとすれば、どういう経緯を辿るか、誰もが納得のゆくように説明することが求められました。

近代性(modernity)をめぐる問題には複雑な事情があり、その終焉の見通し、そして「ポスト(以後)」の名を得て超克を果すまでの過程も同じく複雑を極めます。後小路雅弘は「態度としてのリアリズム」をテーマに、この変遷を説き明かそうとします。スパンカットはそれに対して新しい美術が袂を分かった近代は西洋の近代とは異なると指摘します。スパンカットの考える、近代性は単一の



バトリック・D. フローレス

01 | 後小路雅弘「態度としてのリアリズム—90年代のアジア美術」〔第4回アジア美術展 時代を見つめる眼〕(福岡:福岡市美術館,1994年),16頁。

ものではなく複数あり、したがって多元的近代性(multimodernism)と呼ぶことができます。スパンカットはこれをもっぱら倫理の領域に属するものと見なし、解放や正義との縁を深く見て、必ずしも進歩や革新とともに語られるものとは考えませんでした。1993年にブリスベンのクイーンズランド美術館で第1回アジア・パシフィック現代美術トリエンナーレが開催されたのは、こうした議論が進行する状況の中であったことは、ここで言及しておく価値があるでしょう。トリエンナーレは「Asia-Pacific(アジア大洋州)」と名づけられた地域の美術がひとつに集まり、大きな流れとなることを予告しました。また状況を左右する力学として「伝統と変化」の対立を念入りに提起し、近代性が伝統を前進の必要条件として求めはしなかったとでもいうかのように、「現在」の中にある「過去」の自意識をしばしば俎上に乗せました。

本稿は個別の状況下で「ポストモダン」が遂げた変貌について説明を尽くそうとするものではありません。ただジム・スパンカット等に代表される美術界からの介入によって、また1970年代から1990年代にかけて台頭したアーティスト/キュレーターという特異な存在によって、東南アジアの「ポストモダン」の示す方向性のいくつかを指摘するにすぎません。この登場を最も生産的に検証するには、冷戦時代に第三世界の国民国家が着手した介入に共通する様式と関連づけるのが有効でしょう。ここで行われた介入とは、国際的な自由貿易と産業化の枠組みの中で、国家としてのアイデンティティと団結、民主主義、進歩を追求する試みが含まれます。アーティスト/キュレーターによる下からの作品展示の場の創設の努力と美術を通じて、近代化、そして確かな国際化に向かって一歩踏み出そうとする国民国家の努力との間には、そして近代による開発と制度的な批評の保証の間、さらにはポストコロニアル革命と多様な民族主義から導かれた結果には実に深い関係がありました。こうした介入が行われれば、国家にせよ美術にせよどうやら人目に立ちたい、そして自らを表現したい、常に注目を浴びたいという生来の性向があるために、それぞれに派手な見せ物が催されることになります。人目に立ち、衆目を集め、自らの姿を露にするとすれば、高度な表現、明瞭な演出が求められます。こうした世俗的な欲求から、美術作品を制作できるのみならず、それに劣らぬ才能と洞察力を発揮して美術界内部ばかりではなく、外部の鑑賞者に向けても美術の表現言語をわかりやすく提示、調整できる人物が登場し、この欲求に応えようとし



FIG.1  
第9回ジャカルタ・ビエンナーレ 会場風景、1993-94年



た。そうした人々は近代によって生まれながら、その限界を越境することによって、極めて幅の広い能力を備えるに至りました。

スパンカットの行為は同様の企図のネットワークのひとつの結び目であり、かなりの程度までキュレーターの主観性を頭脳中枢として、またその道の達人として位置づける大胆な試みでした。ここではマレーシアのレッザ・ピヤダサ、フィリピンのレイムンド・アルバーノ、そしてタイのアピナン・ポーサーヤナンの履歴を跡づけてみます。彼らはアーティストとして作品制作を行った後にキュレーターの仕事を手がけた、というよりも「キュレーション」の作業内容を従来とは異なる次元に引き上げました。スパンカットとアピナンはやがてプロのアーティストとしての活動から完全に身を退きます。第7回光州ビエンナーレ(2008年)に際して、私は幸運にもキュレーターとしてこれら4人の作品、キュレーターとして携わった展覧会の記録、そして彼ら自らが執筆した文献を精査、評価する機会を得ました[FIG.2]。これは歴史的な背景を明らかにすることを旨すとともに、ヨーロッパとアメリカに起源を持つわけでもなく、また、芸術の中心である西洋を克服できていない現代美術の広範な歴史の中で催される現在のビエンナーレというシステムの枠内に彼らを位置づけるには、願ってもない好機でした。これが詰まるところ「Turns in Tropics: Artist-Curator」と題するこの展覧会がホイットニー美術館の主催による「Gordon Matta-Clark Retrospective: You Are the Measure」展と併設され、コンセプチュアリズムの方法論、共同体と共有空間の創出、そして国際主義への対応をめぐる活発な論議を引き起こしたのは、奇妙な偶然でもありました。ゴードン・マッタ=クラークがマンハッタンに建設されるガラスとスチールの摩天楼に席を譲るために取り壊される建築物に食い込んでいったのに対して、東南アジアのアーティストたちは国際的に流通する言語であるコンセプチュアリズムに切り込み、美術と文化自体の土台を改革しようと試みたのでした。

ここでアーティスト/キュレーターの営為の様態を詳らかにし、彼らが作品の制作、さらには社会の諸力と向かい合う論理の作用法にどのような変化をもたらしたかについて考察してみましょう。

まず、表現言語の恣意性、その意味と価値、対象に対して否定的な批評を構成する能力について意識的であり、最終的には様々な類型化あるいは類型に分別しようとする制度、すなわち西洋、近代性、国民、文化、宗教、国家、



FIG.2  
第7回光州ビエンナーレのカタログ表紙、2008年

02 | Redza Piyadasa, *Masterpieces from the National Art Gallery of Malaysia* (Kuala Lumpur: National Art Gallery of Malaysia, 2002), 31.

03 | T.K. Sabapathy, ed., *Piyadasa: The Malaysian Series* (Kuala Lumpur: R A Fine Arts, 2007), 15.

詩情、規範などを越えて多元性、未来、差異を可能にする条件を予告するコンセプチュアリズム的な性向が挙げられます。ここでの主要な様態は、複数の関心事項、すなわち正統性、場所の問題、地球規模の議論、緊急のイデオロギイの課題などを取り込めるインスタレーションとなるでしょう。言い換えれば、アーティスト/キュレーターの活動はこの様式の枠内で活発になりました。なぜならアーティストとしての活動とキュレーターとしての活動はインスタレーション、あるいはインスタレーションに関わる美意識に合流しやすいからです。例を挙げれば、1969年にマレー系と中国系住民の間の生じた民族抗争、民族対立を軸としてマレーシア社会が抱える緊張を説き明かそうとして、ピヤダサはこうした窮状を反映する《May 13, 1969 (1969年5月13日)》を制作しました。「実物大の棺桶を縦にして、喪章をつけ、マレーシア国旗の断片をあしらいました。作品は縦のまま、優美な鏡の前に設置されました」。<sup>[02]</sup> マレーシアの国家としてのアイデンティティを「ブミブトラ」というマレー優先政策を通じて普遍的なイスラム主義の下、古くからその土地に暮らす民による政治組織を軸に確立し、他の民族をその傘下に包摂しようとして一部の勢力が幻想にのめり込むのを目の当たりにして悲嘆に暮れたピヤダサは、これにヒントを得て後にシルクスクリーンの連作《Malaysian Series (マレーシア人シリーズ)》を世に問います。<sup>[FIG.3]</sup>

私はマレー系ではなく、国家や民族にはこだわらない性向のアーティストですから、こうした動きを観て心穏やかではいられませんでした。マレー系でもリベラなアーティストの友人の中には、私と同じ考え方の人たちも少なくありませんでした。そうした中で、私の居場所、そしてアイデンティティはどこにあるのか？ マレーシアのモダンアートを下支えしていた開放的で、宗教的な制約からも自由な気風が別のものにとって代わられるとしたら、将来の見通しはどうなるのか？ 現在のマレーシアには多数の文化が共存しているけれども、そうした状況にも変化が起こるのだろうか？<sup>[03]</sup>

イメルダ・マルコスが作ったフィリピン文化センター (CCP) の館長を務めたアルバーノ (任期はマルコスが戒厳令を発布した1972年頃に始まり、圧政に抗する人民蜂起の前夜まで続いた) は普段の暮らして目にする品々を素材として取り入れ、市場の要請に順応しない表現を工夫し、リアリズムという旧来の手法を用いることによって、

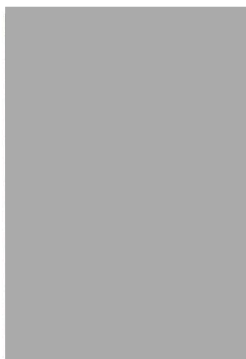


FIG.3  
レッザ・ピヤダサ  
《Seated Malay Woman》1991年、  
シンガポール美術館蔵

美術の表現手段の幅を広げようと試みました〔FIG.4〕。アルバーノは自らの目論見を「開発アート」と名づけ、同じ呼称を用いた政府の応急対応政策とも関連づけてその内容を説明しました。「道路建設、人口調整、または治安組織の創設〔…〕 応急対応政策の学習過程が持つ意味合いは、開発アートのそれと類似している。」〔・04〕 アルバーノは1971年から75年にかけて「砂、屑鉄、材木や岩石などの美術とは無縁とされてきた素材を使用した露出段階」も開発に関連すると見なします。「作品を見た人々は、目にしたものが美術とはこうしたものという先入観とは一致しなかったにも関わらず、ショックを受け、恐れ、悦び、楽しみ、満足していた」〔・05〕 アルバーノ本人の関心も実に幅広く抽象表現主義絵画、版画、インスタレーション、パフォーマンス、そして写真まで手がかけます。またキュレーターとして関わった展覧会も数多く、実験的なハブニングから回顧展や個展、さらにはフランスの写真からロシアの社会主義リアリズムまで、イメルダが外交活動の一環として行った文化交流にも携わりました。

ピヤダサとアルバーノに代表されるこうした状況を考察すれば、アーティスト/キュレーターが国家と国民の創成を目指す国家機構と関わる2つの方法が抽出できるでしょう。また作品の制作にせよ展覧会の準備にせよ、国家的な企図にキュレーターの意図を差し挟むのは実に落とし穴の多い作業であることにも気づかされます。2003年にはアピナンが文化省傘下の現代美術局の総裁に任命され、現代美術の野心的な計画に資金を提供できる立場となりました。2003年のヴェネツィア・ビエンナーレに初めてタイ・パヴィリオンを開設したのもその一環であり〔FIG.5〕、アピナンのこうした志向は、コミュニケーション業界で財を成し首相となったタクシン・シナワットの肝入りで当時主流を占めた新重商主義者たちの目論見とは重なることはなく、彼らの想像を超えた領域へと広がっていきます。

2つ目は不平を世に問い、異議を表明し、代案を提起する活動家的な立場です。こうした役目を引き受けた場合、アーティスト/キュレーターは多様な人々の出会う場となり、仲間作りの音頭取り、活動やイベントのコーディネーター、抗議行動の煽動者、前衛の役割を果たします。スパンカットは1974年から翌75年にかけて、「グラサン スニ ルバ バル インドネシア Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia (ニューアートムーヴメント)」というインドネシア新芸術運動の中心的な存在となり、インドネシアの美術界の因習に叛旗を翻し、後にはスハルト政権が推進した美術の非・政治化にも抵抗

04 | Raymundo Albano, "Developmental Art of the Philippines," *Philippine Art Supplement* 2, no. 4 (1981): 15.

05 | Albano, 15.



FIG.4  
フィリピン文化センターのレイムンド・アルバーノのキュレーションによる展覧会の会場風景、1970年代

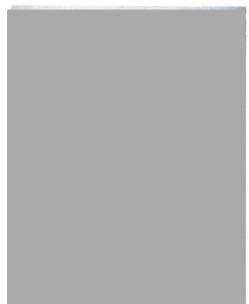


FIG.5  
ヴェネツィア・ビエンナーレのタイ館のカタログ表紙、2003年

しました。スハルト政権は1960年代半ばのスカルノ失脚に続く共産主義者の追放を受けて台頭した社会的、政治的リアリズムの弱体化を狙い、これに汚名を着せようと試みました。スパンカットの《Ken Dedes<sup>ケン・デデス</sup> (シガサリ王朝の開祖ケン・アロックの妻)》[FIG.6]、《Kotak X<sup>コタック</sup> (箱X)》、《Kamar Ibu dan Anak<sup>カマー・イブ・ダン・アナック</sup> (母と子の部屋)》は抑圧にも随伴する詩情を喚起し、性差、宗教、アイデンティティなど、多様な装いをとる伝統が、人を反抗に駆り立てる条件を構成すると同時に、人間のエネルギーを抑圧する様を、例えば19世紀を生きた王子と半裸の現代女性をいわくあり気に対置することによって示唆しました。自らが先頭を切って反対行動を起こしたのがスパンカットだったとすれば、アルバーノはフェルディナンド・マルコス政権に反対して盛り上がりを見せる運動にとっては抵抗する対象である制度を、そして国際主義を称揚し、あからさまな社会批判を忌避する体制側のエリート主義を象徴する存在でした。1969年、当時のカリフォルニア州知事ロナルド・レーガンとナンシー夫人の列席の下、フィリピン文化センターの開館式が行われると、ヨーロッパで評価の高いフィリピンの前衛アーティスト、ダビッド・コレテス・メダッラはすぐさま憤慨して即興のパフォーマンスを演じました。3番目は知識を生産し、それを公の場で行われる討論の話題にのせ、また文章に著してマスコミ、美術の専門紙誌、同じく専門の学術誌に掲載する能力です。ここで重宝するのは英語であり、そのためアーティスト/キュレーターにはどうしてもバイリンガルであること、そして国外の読者にとっても手の届く存在であることが求められます。このように議論に参加し、文章を著すことが顕著な特徴として現れるのは、アーティスト/キュレーターがいずれは美術評論家、美術史家、そして美術の理論家になるためだと思われます。ピヤダサ、スパンカット、そしてアピナンの著書とエッセイはマレーシア、インドネシア、そしてタイの近代美術に関して、現在でも最も参照される頻度の高い資料であり、彼らがキュレーターとして展覧会に寄せた概論は各々が活動する美術の分野全体に通用する基準としての役割を担いました。アーティスト/キュレーターは単に美術作品を制作するばかりではありません。キュレーターとして作品を解釈、評価し、歴史的な位置づけを行います。またこうした背景があるからこそ、アーティスト/キュレーターは守備範囲をますます広げつつある世界の美術とグローバルな美術史を叙述する台本の理想的な語り手となるのです。

こうした様態をとるため、多様な人格に変身も可能で、重層的な責務を果た



FIG.6  
ジム・スパンカット《Ken Dedes》  
1975年、シンガポール美術館蔵



すアーティスト/キュレーターは、例えてみれば多種の有機物から栄養素を摂取するバクテリアのような存在となります。ここから解放を指向する作因が力を増し、再生あるいは改善を目指す自由主義的、あるいは社会主義的な志向性が、思想家のハンナ・アーレントが「現れの空間」と呼ぶ公の領域、あるいは、ジョルジョ・アガンベンの「来るべき共同体」を創造しようとするキュレーターの倫理そのものによって保証される民主主義的な体質の形成との関わりの中で、含意を得ます。東南アジアで現在活動する有能なキュレーターが知識人、挑発者、組織者、論客、媒介役、官僚、イデオロギーの提唱者、民族誌学者、翻訳者、先駆者、門番、改革者、ネットワーク作りの仕掛け人、触媒、綱領起草者、発見家、興業主等を兼ねて、一種カリスマ的な神童となるのに伴い、こうした状況の遺産は長く有効性を有することになりました。

4人のアーティスト/キュレーターの活動の概要を検分してきた結果として、4つの質問を発することを通じ、東南アジアのポストモダンをめぐる議論にいくつかの意見を提起できるのではないのでしょうか。[06]

まず、ポストモダンはもっぱら西欧的な普遍性への批判、および近代性自体とその地方的な理解に関する議論の枠内で一連の転換を経た上での、同等の近代性を希求するポストコロニアルな政治の表現なのかどうかです。スパンカットは近代性を解釈する鍵となる概念として「カグナン」を提起しました。

「カグナン」の定義は(倫理的な意味で)気高い人格を感受性の基礎として指定する[06] (1)賢さ、(2)慈善行為、(3)人格の気高さを感じさせる知性/感受性の発露。これらが素描や彫刻、音楽の作曲、作詩に審美性/美しさを賦与する。[07]

その論理的帰結として、西洋では見過ごされているものを高く評価したいという衝動に駆られて、スパンカットは1955年にバンドゥンで開催された非同盟諸国の第1回大会(アジア・アフリカ会議)を記念して、1995年に「Contemporary Art of the Non-Aligned Countries: Unity in Diversity in International Art」と題する展覧会を企画し、地政学、美術の両面を支配する枢軸に対抗する同盟の有効性を強く主張しました。ピヤダサもこれと方向性を同じくして、現実に対する西洋とは異なる感知の仕方を前面に打ち出し、その特質を神秘的、精神的、隈想的と説きました。

06 | 詳しくは、第7回光州ビエンナーレ「Annual Report」の展覧会カタログと拙著 *Past Peripheral: Curation in Southeast Asia* (Singapore: National University of Singapore Museum, 2008)を見よ。

07 | Jim Supangkat, "The Emergence of Indonesian Modern Art," Ushiroshoji Masahiro and Rawanchaikul Toshiko, eds., *The Birth of Modern Art in Southeast Asia: Artists and Movements* (Fukuoka: Fukuoka Art Museum et al, 1997), 228.

—  
私たちは鑑賞者に対して、彼自身が一連の過程の結果存在するという意識を強制しようと試みる。私たちが展示することを選択した「鑑賞の対象」は、したがって、現実には生じた出来事の断片を包含する。それらを本質的に「物理的」形態と見なそうとするあらゆる試みは、本人自らを「空間—時間/知覚動機」に基づく本質的に「西洋中心主義的」な現実の見方に限定する結果に終わらざるを得ない。〔08〕

—

この点で、アピナンの営為は模範とするに値します。コーネル大学で美術史の博士号を取得したアピナンは、1980年代半ばにバンコクで《How to Explain Art to a Bangkok Cock (バンコクの雄鳥に美術を説明する方法)》(1985年)や《Blue Laughter (青い笑い)》(1987年)〔FIG.7〕などの画期的なビデオ・インスタレーションを試み、美術の近代性と制度化に一種独特な評釈を加え、東南アジアのキュレーターとしては初めて自国の文化圏を超えた名声を博し、スター的な地位にある諸外国のアーティストを集めて、タイという国家ならびに王国以外の外国で行われる展覧会のキュレーターを務めるに至りました。

2つ目として、「ポストモダン」はアヴァンギャルドを経験した後に、美術が日常的なものと同しくありながら、しかもスパンカットの示唆するように、審美性の優位を覆し、文化性の価値を安定させることによって、生産的であろうとしながらこれを達成できなかったことを確認するものなのかどうかです。スパンカットは道を逸れて文化に向かえば、美術を同化もせず、また美を目指す意欲を損なうこともなく、日常的で、誰にも親しめるものとして救済できると考え、美術は思索的で、自己に対して意識的であり、したがって政治的な性格を維持するのが望ましいと論じました。アピナンは「tradition/tension (伝統/緊張)」の語法を定式化し、「伝統」に基づくアイデンティティの交絡な組成について発言し、そこから近代のタイに台頭した「新伝統的(neotraditional)」美意識の再考に乗り出しました。これは壁画から得た情動を基本とする新保守主義的なイデオロギーであり、モンティエン・ブンマーのような人であれば、避けて通ったはずのものでした。

—

多様な理由から新伝統主義のタイ美術は世間の多大な関心を集め、美術賞や奨励金を得て既成の美術界からの評価を高めつつ、強い経済力、政治力を持



FIG.7  
アピナン・ボーサーナン  
《Blue Laughter》1987年、作家蔵

つものとの結びつきを深めていった[...]作り手もそれを後援する側も、ともにタイらしさを擁護する傾向があり、国民としての意識を高める手だてとしての美術の役割の重要性に目覚めた愛国者を自称した。[・09]

これと同じく土着性、地方性を重視する立場から、アルバーノも故郷の広場に設置したインスタレーションをめぐるエッセイを著し、後に続く者たちに大きな影響を及ぼしました。

メディアと民俗として慣れ親しんだものとの親和性について考えるなら、絵画など西洋に源を発する平面のオブジェの異質な侵入とは異なり、インスタレーションは自生物に相当する[...]生来、私たちの空間把握は平板なものを静止した状態で感知するのではなく、動き、演技、身体的な関わり、肉体的な関係の高度に一体化した形態で生ずるのではないだろうか。したがってインスタレーションは我が国の全ての種族にとって、「祭祀 (fiesta)」、民族的な儀式に近いものなのである。[・10]

このシナリオでは、「文化」が支配的な規範を批評するのに適当な距離として、また民族と彼らの暮らす世界を神秘化する道具として充当されます。この性癖、あるいはミシェル・フーコーであれば、他者を代弁する侮蔑とでも呼ぶであろうものには、それなりの危険も伴います。クワメ・アンソニー・アッピアはポストモダンの「ポスト」は、ポストコロニアルの「ポスト」か、と問いながら、「他者性を生む機械」となった知識人とアーティストの幻影を呼び起こします。それは、東洋的パラダイムを維持すること、すなわち、オクイ・エンヴェゼーが「遠方の人類学」と呼ぶものを維持することにも繋がるのです。[・11]

3番目に、「ポストモダン」は近代と現代の発端の間の断絶、自らを独立した存在と宣言したアーティスト/キュレーターが踏み越えた間隙なのかどうかです。それとも現在の美術と文化の生産を支える政治経済の粘り強さに照らしてみれば、もっぱらヨーロッパとアメリカのキュレーターの手によって運営されるビエンナーレ体制によって有効性が確保される近代の持続を保証するものなのでしょうか。ジョン・クラークはこれが「現在の経済交易を司るのとほぼ同じ条件で、文化資源をヨーロッパとアメリカに譲渡することを許す」[・12] ことに繋がりが

09 | Apinan Poshyananda, *Montien Boonma: Temple of the Mind* (New York: Asia Society, 2003), 11.

10 | Albano, *Philippine Art Supplement 2*, no. 1 (1981): 3.

11 | Kwame Anthony Appiah, "Is the Post- in Postmodernism the Post- in Postcolonial?" *Critical Inquiry* 17, no. 2 (1981): 356.

12 | John Clark, *Modern Asian Art* (Sydney: Craftsman House, 1998), 290.

かねないと危惧し、この議論に参加する時には、従来にも増して慎重さを持つように警告しました。ポストモダンがグローバル化が唯一普遍性を持つという考えを正当なものとして認めるのでしょうか。

4番目に、ポストモダンは崩壊と瓦解をもたらす包括条件であったのかどうかです。もしそうであれば、近代的なインフラストラクチャーが十分に発達することのできなかった東南アジアの美術界の即興的、戦術的な構造に、どのようにして流入したのでしょうか。この問いを発すれば、東南アジアのキュレーターのその後にも目を向けざるを得ません。彼らはネイティブの情報提供者からパヴァリオンのコミッショナーに至る多様な役割を割り振られ、新自由主義の退廃と後退の瞬間に、美術界を形成するかりそめの制度か、さもなければ地球規模の巨大な展覧会の整然としたメカニズムに身を委ねながら、国家、市場、ビエンナーレ、オークション・ハウスへと導かれていきます。こうした活動の舞台上アーティスト/キュレーターは台頭するかと思えば失墜し、トリックスター的な存在として入場するかと思えば退場し、何事かを成そうとして策を弄し、逃げ延びることもあれば尻尾を掴まれることもあり、倫理性と異国情緒、または、正しく行すべきものと理解不可能として受け入れられざるを得ないものの淵を踏みわけつつ前進していくのです。したがって、戦略的な行為であるキュレーションもまた、価値を持つのです。

—  
[訳] 木下哲夫]



## グローバルとローカルの狭間の中国現代美術

范迪安 | ファン・ディアン

[中国美術館館長]

「現代美術」に相対する時、多くの人は興奮し、また困惑を覚えることでしょう。興奮がもたらされるのは、芸術家が、現実への鋭敏な感覚をもとに、個性的な創造力によって、予想もつかない様々な作品を生み出す時です。こうした作品は、私たちの伝統的美学を打ち破り、思考を揺さぶり、新しい文化の形を創造します。困惑が生じるのは、ダイナミックに動いている現代美術の基本的特性をどのようにすれば把握しうるのかを考える時です。

今日、芸術の国際交流は極めて活発に行われ、各国の現代美術は、時をおかず他地域で注目されるだけでなく、そのグローバルな特性がますます強化されています。アジア諸国について見れば、20世紀前半の50年間は、各国とも西洋のモダニズム美術のインパクトを受け、その美術の発展も西洋モダニズムの影響下に置かれました。しかし20世紀後半からは、アジア諸国における近代化に伴い、アジアの美術は、ローカルな社会、政治、文化と一層緊密に結びついた文化的含意を持ち始め、「近代性」のみならず、「現代性」においても独自の特性を有するようになりました。私は、経済のグローバル化が避けがたく進行する現在の情勢において、文化のグローバル化は阻止されるべきだと考えています。とりわけ、固有の文化的伝統を有するアジア諸国においては、ローカルな文化的伝統を完全に放棄することと引き換えに、「現代性」を獲得することがあってはなりません。すなわち、現代美術の価値は、グローバルなものであるのみならず、ローカルな文化的発展の脈絡において築かれるべきものなのです。同様に、ある国の現代美術の観察、分析、読解は、その国の社会と文化の現実から始められるべきです。中国の諺にあるように、物事を観察するには、木も見て、森も見なければならぬのです。すなわち、現代美術は、各国と世界との関係の座標軸において分析され、そこから理論的に正当な価値判断が下されなければならないのです。

中国現代美術は、巨大な国家の内部で誕生した文化現象であり、極めて活



范迪安 | ファン・ディアン

力あるものであると同時に、極めて複雑なものでもあります。私はいつも、中国現代美術の観察と分析は、内部と外部の双方の視点から行われるべきだと主張しています。内部と外部という相互の視点が交じり合うことによってこそ、その判断は真実に近づきうるのではないのでしょうか。今年は、中国で改革開放政策が行われてから30年目です。ご存知のように、対外開放以降、中国社会は抜本的な変革を遂げ、中国美術も社会変革の重要な視覚上の指標と見なされています。しかし、この30年来の中国美術の最大の特徴は、そのダイナミックな変化の過程にあり、一枚岩ではないという状況を表している点にあります。

以下、この30年来の中国美術の特徴を、時期を区切って概観してみたいと思います。改革開放後の最初の10年間、すなわち1980年代において、中国美術は、1949年以来の計画経済体制下で形成された一元的なアートシーンを打破してきました。この芸術の変革を後押ししたのが、文化界の思想解放運動（1978年、文革期の旧弊を一掃するために、鄧小平政権が提起した思想自由化運動）であり、若い芸術家は西洋のモダニズム美術に倣いつつ、多くの芸術上のスクールを形成しました。この時期、中国美術界は総じて、芸術の自由、個性の表現、芸術形式の革命を目指しており、当時の中国美術には西洋モダニズムの痕跡が深く刻まれています。80年代の美術の主たる価値は、思想観念上のものであり、作品それ自体のものではありません。

1990年代に入ると、中国美術と、西洋文化思想における「ポストモダニズム」が出会います。ポストモダニズムに顕著な特徴は、美術は形式の革命に留まるのではなく、社会の現実を直接反映するものだという考え方です。90年代の中国美術も、市場経済の初期段階における精神的困惑と現実の矛盾を浮き彫りにしましたが、その過程で若い芸術家は二極化に向かいました。一方は、自分の生活と周囲の現実を描き、いわば個人のリアリズムに回帰し、他方は、歴史上の政治的記憶を描き、記号化された方法で体制批判を行いました。また90年代に、中国美術と世界的美術界の接触は一層頻繁になりましたが、これもポストモダニズムが中国で浸透する促進剤となりました。

21世紀に入ると中国美術は新たな時代を迎えます。この時期の文化的コンテクストは、グローバリズムとローカルな文化の衝突および摩擦です。グローバルとローカルの2つの力が生む均衡の中で、中国の芸術家は否応なくグローバ