

07

Yeyey G. Cruz, "Sanggawa," in
*The Second Asia-Pacific Triennial of
Contemporary Art*, exh. cat. (Brisbane:
Queensland Art Gallery, 1996), p.99.

権の退陣とアキノ政権の登場、その後の経済的、社会的混乱はフィリピン現代美術に重要な転回をもたらすことになった。いわばこうした政治の季節に呼応して、社会的、政治的なメッセージ性の強い一種のプロパガンダとしてのリアリズム 絵画が描かれるようになるのであり、上述のアバイ、サリンプーサもはっきりこうした志向性を持った集団であった。さらに特筆すべきは、大画面の壁画が共同制作により試みられた点である。それらはマニラ市街の誰もが目に触れられるようなパブリック・スペースに描かれ、プロパガンダという機能を十二分に果たしたのである。

フィリピン語で「一体となった制作」を意味するサンガワは、いわばこうした先行集団の志向性をより鋭化したものと言える。エルマー・ボルロンガン、フェデリコ・シエベルト、マーク・フスティニアニ、カレン・フロレス、ホイ・マリヤリという男性3人、女性2人のメンバーは、作品を構想するに当たって、まず主題、構図、全体を構成する個々のモチーフ等について徹底的に議論する。制作は完全に共同で進められ、あたかも単一の画家の手によって描かれたかのような様式的統一が認められる。5人のメンバーは実は個人としても独立した活動を行っており、そうした場合のスタイルはサンガワのそれとは明らかに異なっている。彼/彼女たちは意識的に個人のスタイルを離れ、共同のスタイルへと収斂していく。その結果私たちが眼にするのは決して没個性的なものではない。むしろ明白な個性を持ったサンガワ独自のスタイルが形成されていくのである。きわめて濃密な筆致で細部まで執拗に描き込まれた画面は、バロック的過剰さとダイナミズムに溢れている。彼らが主題として選ぶのは、フィリピン社会を賑わせている焦眉のトピック——国政選挙やローマ法王の来訪、ミス・ユニバース・コンテストといった——である。フィリピンの人々なら誰もが知っている政治家や宗教家、そして群衆が描き込まれ、ひしめき合う画面は、主題の重さにもかかわらず、賑やかで祝祭的な気分満ちている。

個人の孤独な営為から共同性へ。サンガワの活動は近代以降の美術の展開において、きわめて重要な意味を孕んでいる。「グループのメンバーは、明白な西欧の個人主義を避け、フィリピン文化は『集団主義』であるという考えに基づいて制作している」とフィリピンの批評家イェイエイ・G・クルスは述べているが⁹²、人なつこい彼/彼女たちはあたかも家族のように集い、共に仕事をし、ひとつの共同体を形作っている。民主的でヒューマンな関係の中で押し進められる共同制作は、個人の創造に絶対の価値を置く西欧モダニズムが夢想だにできなかったことである。サリンプーサ、そしてサンガワの活動が、1920-30年代メキシコの壁画運動を連想させるとしても、そこではリベラ、オロスコといった個々の作家性の優位は厳然として存在しており、サンガワにおけるように個人が共同性へと溶融していくことは、ついぞなかったのである。しかしだからといって、サンガワの活動の中で個としてあること

自体が否定されてしまったわけではない。共同制作の一方で、何人かは全くスタイルの異なる作品を個人としても制作、発表しており、個と集団の自由な往還は十分に保障されているのだ。サンガワの共同制作はいわば常に外部へと開かれている。個人と芸術の関係について、彼/彼女たちは新たな地平を切り開きつつある。

IV | 布を贈る—贈与としての美術

ナウイン・ラワンチャイクンがこの展覧会のために構想したのは、タイの伝統的な腰巻布「パーカウマー」を観客に無償で配布し、日常生活の中で自由に使ってもらおうというプロジェクト《パーカウマーの旅》である。観客は会場入り口で、この布を身につけたタイの老人(肖像写真を拡大したライトボックス)に迎えられ、この布がタイで実際にどのように使われているかを記録したビデオを眺めながらタイの文化に触れる。これらの要素の他に壁に大書された「パーカウマー バンおじさん」という文字、布を収めた段ボール箱の集積等により、会場では一種のインスタレーションとして提示されるが、この作品のコンセプトの中核を成すのは不特定多数の観客に布を配布するという行為である。配布された布は観客によって美術館の外へと運ばれ、その先々で思い思いに使われることだろう。さらにナウインは、布がどのように使われたかという報告の手紙や写真が、観客から美術館に寄せられることを期待している。タイで製造された布がはるばる海を越え、日本の家庭まで文字通り旅に出る。布を媒介として作家/美術館と観客の双方向の交流こそが、作品を構成するコンセプトである。

美術からアウラが失われて久しいが、それでもなお美術作品はオリジナルな価値を有する財として所有され、売買されてきた。そして美術作品は美術館に展示されることによって聖別され、権威づけられてきた。ナウインのこの作品はそうした従来の美術のあり方に真っ向から対立するものである。

考えてみれば、布や衣料品といった工業製品であれ、バナナやエビといった農水産品であれ、東南アジアで生産された物品が日本に輸入され、商品として流通し、消費されるのは、今日ではごく普通の出来事である。それ程に東南アジアと日本の経済的な結びつきは深く無視できないものとなっている。だが、ここでは布の生産と消費は通常の流過程を離れ、美術のコンテキストにおいて行われている。ナウインは現実の社会で起こっている事象を美術の中に持ち込み、そのことの意味を私たちに気づかせてくれる。あるいは、美術を社会に向かって開いていくと言っても良い。実際、ナウインは今回のプロジェクトを現実の企業名を思わせる「有限会社ナウイン・プロダクション」という名称で発表している。ところでここで注意すべき点は、生産された布は売買されるので

はなく、一切の対価なしに無償で観客に提供されるということである。言い換えれば、それは「贈り物」として「贈与」される。「贈与」は文化人類学の重要なキー概念である。フランスの文化人類学者マルセル・モースは、アメリカ北西海岸部のインディアンの風習「ポトラッチ」やメラネシアにおける「クラ交易」を手掛かりに、古代社会や未開社会においては等価交換の原理には従わない贈与に基づく経済が存在し、それが社会構造を形作っていたことを論じている。たとえば、北西部インディアンのある部族は冬の間、他の部族を招いて盛大な祝宴「ポトラッチ」を催す。招かれた側ではそれに対し、さらに盛大なお返し祝宴を催す。連続する祝宴を通じて、夏期に蓄積された富は惜しみなく消尽される。時には気前の良さを示すために、宝物である銅板を破壊したり、海に投げ捨てたりといったことすら行われるのである。「ポトラッチ」を通じて富は消費され移転していくが、こうした利得を度外視した贈与によって、基本的な社会関係が形成されていくのである⁰⁸。

中沢新一はモースの贈与概念を注解しつつ、次のように書いている。「贈与は結合するエロスの力を持っているのだ。個別化の壁をのりこえて、人と人とを、個性性を越えた次元で結びつける不思議な力が、人間の中には働きだすのである。人類学者の報告によれば、この力は『贈与の霊』の働きなどと呼ばれてきた。人と人の間に、贈り物が移動していく。するとそのとき、確かに見た目には、何かの『もの』が動いているのは確かなのだが、その『もの』といっしょに、物質性を持たない何かの力が、同時に動いていく…[中略]…。つまり贈り物には『贈与の霊』が宿っていて、『もの』が移動していくにつれて、この霊も人々の間を動いていく。…[中略]…贈与によって、人々は『もの』を交換しあっているのではなく、お互いの心に、そのような霊を揺り動かして、それが動きだす瞬間をつくり出そうとしていたのである⁰⁹。

ナウインからの贈り物「パーカウマー」にも「贈与の霊」が宿っているに違いない。この布が観客に手渡されることによって、「贈与の霊」の働きで、それを受けとった人の心にも何か動き出す。家族や友人も巻き込みつつ、一枚の布が人と人とを結びつけ、それがさらに美術館や作家へとフィードバックされていく。循環するコミュニケーションの回路が生み出されていくのである。これまでの美術は視覚的体験に限定されすぎていたとナウインは考えている。チェンマイの川の水を瓶に詰めてバンコクで売ったり、自動車教習所を開いたり、むしろ美術を社会の只中に投企すること、そのことを通じて人々とコミュニケートすることこそが、彼にとって重要なのである。《失意の芸術調査にあなたのアイデアを寄贈してください》(1993-1994年)というプロジェクトでは、「チェンマイのいろんな職業の人たち、高僧から娼婦まで三千人から、各人がアートと思うものを寄贈してもらい、それを一堂に展示した。ある人はふざけてバナナをくれ、ある人は真剣に油絵を描いてくれた。

お坊さんはお経をくれた¹⁰という。ここでは人々からナウインに対して贈与がなされている。今回のプロジェクトでは逆にナウインから人々に対し贈与がなされることになる。その規模と広がりをはるかに大きく、これまでのアイデアをより鋭に発展させたものとも言える。

ところで「贈与」に基づく作品、つまり「もの」のやりとりを媒介に人と人がつながり、社会に関与していきうという趣旨の作品はナウインだけに限ったことではない。ボイスの社会彫刻、たとえば募金によりカッセル市に7,000本の檜の苗木を植えようとしたプロジェクトはそのほかな先例であろうし、タイ出身でニューヨーク在住のリクリット・ティラヴァーニヤの作品、展覧会場への来訪者にタイカレーを振る舞うというプロジェクトなども明らかな類縁関係にあると言えるだろう。自分が住む土地の人々に供出してもらった「普段身に着けている何か」を携えて旅に出、訪れた土地の人々が「普段身に着けている何か」と交換してもらおうという、山出淳也のプロジェクトも同様な文脈で捉えることができる¹¹。いわば贈与交換を契機として、コミュニケーションの輪が拡がり、美術が社会に根を垂らしていく。

ナウインのように贈与という行為を直接伴わないとしても、あらゆる芸術は本来的に贈与の精神の賜物である。多義的で計量化され得ない価値を有する芸術は、等価交換の市場の原理にはなじまない。むしろ、エロスの力に溢れる贈与の領域に属するものである。ことに共同体に深く根差し、人々と共に生きようとする東南アジアの多くの美術家たちにとって、作品はメッセージの器であり、共同体のひとりひとりに向けた贈り物と考えることができる。作品を所有せずとも、それを見つめ、体験することで、人々はそこに込められたメッセージを受けとり、魂を揺さぶられ、覚醒する。作品に宿った眼に見えない「贈与の霊」が、見る人に伝わり、無限に循環していく。それがいつの日か、人々の心を動かし、社会を変えていくかもしれない。東南アジアの美術家はそのことを信じ、今日も作品を造り続ける。

V | 来るべき美術のために

東南アジアにおける美術のあり方には独特なものがある。社会における美術の働き、美術家の役割が、私たちがこれまで知っていた近代以降の美術とは大きく異なっているように思われる。たとえば、ムルヨノやアルバラードのように、その活動が共同体の暮らしに深く根差し、そこでの人々の生活の改良なり変革と自らの表現が不可分であるといったタイプの美術家がいる。一方、個人の枠を越え共同制作を志向するサンガワのようなグループもある。この場合、彼らの活動自体がひとつの小さな共同体を構成することになる。またナウインのプロジェクトが典型的に示すように、贈与の

08

マルセル・モース「贈与論」『社会学と人類学』有地享他訳、弘文堂、1973年。原著：Sociologie et anthropologieは1950年初版刊行。

09

中沢新一「新贈与論序説」『純粋な自然の贈与』せりか書房、1996年、pp.175-176。

10

後小路雅弘「Artist Interview: ナウイン・ラワンチャイクン」『美術手帖』1996年8月号、pp.110-111。

11

山出淳也は第7回バングラデシュ・アジア美術ビエンナーレ(1995年11月)において、大分市民から集めた「あなたが普段身に着けている何か」をダッカに運び、現地で出会った人々の「普段身に着けている何か」と交換してもらおうというプロジェクトを行った。最終的には、「交換された品々は元の持ち主である大分での提供者のもとへ返される」というものであった。「第7回バングラデシュ・アジア美術ビエンナーレ 日本参加記録」国際交流基金、1996年、pp.26-33。

精神に満ちた、共同体の人々とのコミュニケーションを目的とした作品が存在する。

一口で言えば、これらの美術家たちにとって問題なのはモダニスティックな意味での個性の表出ではない。むしろ彼らが住まう共同体にいかに関与し、いかにより良き未来を築いていくかということであり、そのために美術には何ができるかということなのである。個人のアイデンティティの探求を主題とする作家にしたところで事情は変わらない。彼らもまた家族や共同体、民族といったより大きな枠組みと自己を重ね合わせつつ、アイデンティティの問題を探索している。こうした立場は、個人の創造性に絶対の価値を置き、純粹で自律した芸術世界の探求に邁進してきた、西欧モダニズムの発想からは大きく隔たっている。

90年代において世界中で社会と美術の関係が問い直され、多くの作家たちが今日の社会と人間が抱える困難な問題に美術家としてコミットしようとしている。西欧モダニズムにおけるように、美術が社会から独立した存在であり得たのは、美術史においては例外的な事例にすぎない。スパンカットが述べているように、道徳主義に根差したインドネシアのモダニズムは積極的に社会に関わり、民衆を擁護しようとしてきた。このことは、他の東南アジア諸

国のモダニズムにも敷衍して考えることができるだろう。そして、今日の東南アジアの美術家たちの多くは、先人たちの道徳主義的な態度を受け継いでいる。彼らは地域共同体に身を置き、気負うことなくごく自然に、美術による社会への貢献を模索している。彼らの作品は困難な社会状況を映し出しながら、決して希望の輝きを失うことはない。なぜなら彼らの活動自体が贈与の精神に満ちているからである。東南アジアの現代美術が示す、こうした美術の働き、美術家の役割のうちに、美術のありべき未来像を、来るべき美術の姿を垣間見ることは許されないだろうか。

パーカウマーを配布するナウインに代表されるように、この展覧会に参加した東南アジアの美術家たちは共同体の人々への、そして日本の観客への贈与として自らの作品を提示している。モースによれば贈与には三つの義務がある。すなわち贈る義務、受けとる義務、そして返礼する義務である。東南アジアの美術家たちが差し出す贈り物を私たちは躊躇することなく受けとろう。返礼は何も難しいことではない。東南アジアの美術と美術家に共感し、理解しようとするのである。その時、彼/彼女たちの作品を貰う贈与の精神は、彼/彼女たちと私たちとの間を循環し始め、来るべき美術のための真の交流が生まれる。

辺境から見る「コン・アート」 東南アジアにおける コンセプチュアル・アートの意味

アピナン・ポーシャヤナン

アピナン・ポーシャヤナン
美術史家、美術評論家、キュレーター。コーネル大
学で美術史の博士号を取得後、チューロンコン
大学教授、タイ文化省事務次官を歴任。これまで
にヴェネチア・ビエンナーレのタイ館、アジア・パシフィック
現代美術トリエンナーレをはじめ、数多くの国際展
に参画するとともに、『Traditions/Tensions』(アジア・ソ
サエティ、1996-1998年)、『ヘリ・ドノ』(国際交流基金アジア
センター、2000年)、『Floating Chimera』(Edsvik Art and
Culture、2001年)など多数の現代アジア美術展のゲ
スト・キュレーターを務める。著書に『Modern Art in
Thailand』(Oxford University Press、1992年)や『Playing
with Slippery Lubricants』(タイ文化省現代芸術文化事
務局、2010年)などがある。

この論稿は、ニューヨークのクイーンズ美術館が組織し、ミネアポリ
スのウォーカー・アート・センターとマイアミ美術館に巡回した展覧会
「Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s (グローバ
ル・コンセプチュアリズム— 起源となる諸点、1950年代から1980年代)」展のカタ
ログに寄稿されたものである。コンセプチュアリズムはヨーロッパおよ
びアメリカの形式であるともっぱら見なされているが、筆者は「西洋の
コンセプチュアル・アートの考えに連なりつつも、特定の地域性との兼
合いで別の『コンセプト』を生み出したアジアの芸術家たち」を割り
出す。西洋の芸術インフラは「より包括的でヒエラルキーのない」も
のになり、この違いを受け入れることを学んできた。アピナン・ポー
シャヤナンが見定めようとするのは、「ローカル/グローバルな文脈化と
いう点でコンセプチュアリズムを」再定義しているアジアの、また世界
に散らばったアジア出身の芸術家である。実践を枠づけ直す過程
でコンセプチュアル・アートあるいはコンセプチュアリズムという用語
は、「混乱」や「誤解」を招き、アジアの美術の中で高く評価されて
いるということになっていた美徳、つまり「卓越した技術や土地固有の
構成要素や職人技」に対立するものとして見なされるであろう。アピ
ナンは、美術アカデミーが「実験を禁止」する構造であったと指摘す
る。その応答のひとつとしてコンセプチュアリズムは、「制度の権威へ
挑戦」しようとした。東南アジアにおいてそれは、「国のアイデンティティ
や装飾やエリート的な美的価値」に大いに重きをおく芸術実践から
逃れて行くために取られた方向性のひとつであった。アピナンはコン
セプチュアリズムへの重要な入口となったポイントを挙げる。ひとつ目
は、ヨーゼフ・ボイスの社会彫刻であり、「社会的『傷』」を露呈させ
「癒しの過程」を導く点で、インドネシアとタイの芸術家を挑発した。
二つ目は、アクティヴィズムと集団抗議によって生み出された政治的
動乱であった。そして三つ目は、バンコクのピラスィー近代美術館や
バギオ・アーツ・ギルド、シンガポールのアーティスト・ヴィレッジとい
った組織におけるプログラムであった。長い時間をかけてジム・スパン
カットやモンティン・ブンマー、サンティアゴ・ボセやタン・ダウといったこ
の地域の芸術家たちは、コンセプチュアリズムと自信を持って関わる
ようになり、きわめて力強い批判的エネルギーをコンセプチュアリズム
に注ぎ込んだのである。

[PF]

出典 || 本稿は当初「Global Conceptual-
ism: Points of Origin, 1950s-1980s」展(New
York: Queens Museum, 1999)のために書かれ、
『Playing with Slippery Lubricants: Apinan
Poshyananda, Selected Writings, 1993-2004』
(Bangkok: Office of Contemporary Art and Cul-
ture, Ministry of Culture, 2010), pp.253-260に
再録された。

Apinan Poshyananda
Selected Writings: 1993-2004

コンセプチュアル・アートは、メジャーな国際的現象として西洋の直線的な美術史モデルにきっちりとフィットするようヨーロッパ北米で編み出されたものであると認識されてきた。「コンセプチュアリズム」という用語は、作品の概念が物体そのものよりも重要であると見なされるさまざまな芸術形式を包摂している。しかしながら、このコンセプチュアリズムの定義はその登場以降かなり拡張してきた。この論稿では、西洋のコンセプチュアル・アートの考えに連なりつつも、特定の地域性との兼ねいで別の「コンセプト」を生み出したアジアの芸術家たちに焦点が当てられる。

西洋と近代アジアとの接触は主に日本と中国と韓国に限られてきたため、コンセプチュアリズムの作品制作はこれらの国に限定されていると思われるがちである。最近では、多文化主義によって、無視されてきた「他者」たちとともに、芸術家がある隙間を見つけることができるようになってきた。結果的に西洋の芸術インフラは、より包括的になり、ヒエラルキーがなくなってきた。海外在住のアジアの芸術家たち(アニッシュ・カプーア、ラシード・アライーン、グーウェンダ [谷文建]、シュービン [徐冰]、ホアン・ヨンビン [黄永砫]、ツイ・ゴーチン [蔡國強]、リクリット・ティラヴァーニヤ、ウォン・パオパニット、デヴィッド・メダラ)は、メインストリームにいるコンセプチュアル・アートの作家たちと関係を持ち続けてきた一方、アジアにいる者たち(宮島達男、柳幸典、ヴィヴァン・スダラム、N・N・リムゾン、モンティン・ブンマー、イブル、ナウイン・ラワンチャイクン、エレン・ポー、スラシクソンウォン、カモン・パオサワット、グ・ダーシン [顧德新]、ウォン・ホイチョン、タン・ダウ、そしてFX(ハルソ))は、ローカル/グローバルな文脈化という点でコンセプチュアリズムを再定義しようとすることで注目を集めてきた。その過程において彼らは、コンセプチュアリズムが常に流動的である非線的な現象であることを示してきた。

1960年代から70年代にかけて、南アジアや東南アジアの地域では冷戦の影響がはっきりと感じられた。多くの国が、共産主義を恐れ資本主義を切望したことで、政府が西洋のカリキュラムを採用して美術教育を推進するという結果となった。たとえば、ASEANの国々の多くの学校ではH・H・アーナソンの『現代美術史(History of Modern Art)』のような英語の教科書から採られたモダン・アートの授業が行われてきた。ここでは、モダン・アートは時間軸に沿った順序で進められ、ヨーロッパと北米の芸術家が強調され、実質的にアジアのモダン・アートへの目配せは全くない。コンセプチュアリズムとは言えば、「コンセプト・アート」は、ハプニング、パフォーマンス、ドキュメンテーション、アースワーク、ボディ・アートと並んで、西洋に特有なもので、と我々は教わった。このように教科書を通してコンセプチュアル・アートを定義して、その他のあらゆる「イズム」と一緒にしようとしたがゆえに、しばしば混乱や誤解が生じ、コンセプチュアル・アートはアジアの教師によって翻訳されてさまざまな形で生徒たちに伝えられることになったのである。ジョセフ・コーススの《One and Three Chairs(ひとつと三つの椅子)》

(1965年)のような作品の背後にあるコンセプトは、卓越した技術や土地固有の要素や絵の上手さを強調したアジアの美術実践には関係がないと見なされることも時にはあった。そしてさらに、美術学校やアカデミーの多くが、コンセプチュアリズムが学生たちを煽り立てて組織の権威に挑むようになるのを恐れて、コンセプチュアリズムを目指すことを盛んに妨害したのである。南アジアでは、たとえば、カルカッタ(コルカタ)、ムンバイ、マドラス(チェンナイ)、ラホールでは、深く浸透した植民地的教育法が、絵画と彫刻に特権を与え、芸術における実験を禁止した²¹。さらに、反米感情によって、アメリカからの「ポップ」や「コン」への抵抗感が高まった。M・S・フセイン、タイエブ・メータ、グラーム・ムハンマド・シェイクといった才能ある芸術家たちは、北米のコンセプチュアリズム的な芸術よりもヨーロッパの具象的な絵画に強い関心を持った。パキスタンやインドにおいても、身体やパフォーマンスを含む儀式の多くに「芸術と生(art and life)」の発想源を見ることはできるのだが、コンセプチュアル・アートの領域でがんばる芸術家は相対的に少ない。

東南アジアにおいては、長らくの間、コンセプチュアル・アートはクリティカル・リアリズム、シュルレアリスムや抽象ほど重要ではないと見なされてきた。しかし、芸術家たちが、国のアイデンティティや装飾やエリートの美的価値を強調するメインストリームの芸術形式に不満を抱くようになって、彼らは新しいスタイルとメディアを国内外に求めるようになった。多くの芸術家がポップやネオ・ダダ、そしてフルクサスへと向かい、ミクストメディアやアッサンブラージュや発見されたオブジェでの実験を行うようになった。結果として、アンディ・ウォーホルやロバート・ラウシェンバーグ、ヨーゼフ・ボイスそしてナム・ジュン・パイクといった作家たちが東南アジアで受容されるようになっていったのである。特に「社会彫刻」というボイスの概念はインドネシアとタイの若い芸術家たちに強烈なインパクトを与えた。彼らは、自分たち自身の文化的環境に適用可能で、社会的「傷」を晒す過程を通してそれを「癒す」ことができるような手段を、社会彫刻という概念の中に見出したのである。しかしながら、制度化によって停滞した芸術に対する挑戦へと現地の芸術家たちを駆り立てたのは、海外からのインスピレーションあるいは西洋へ追いつきたいという欲求ばかりではなかった。

1970年代、インドネシアの「新秩序」におけるパンチャシラ思想は、芸術が社会批判の形式をとることを奨励しなかった。公的に認可された芸術の特徴は、芸術のための芸術、国際主義、装飾的リアリズム、そして抽象であった。1973年、学生の集団が政府を批判する騒乱を起こした結果、抑圧的な対策がとられ多くの学生が拘留された。同時に、若い芸術家たちは芸術制度の構造に抗議した。1974年のジャカルタ・ビエンナーレの審査員選定に芸術家たちが抗議した「黒い12月事件(Black December Incident)」は、芸術制作における新しい方向性と価値の始まりを告げ

ていた。ジョグジャカルタのインドネシア美術アカデミー (ASRI: 現在のインドネシア芸術大学 [ISI]) 出身、バンドゥン工科大学 (ITB) 出身、そしてジャカルタ出身の芸術家たちがグループを結成し、インドネシアのニュー・アート・ムーヴメント (Gerakan Seni Rupa Baru) として知られるようになった。このムーヴメントは、アッサンブラージュやハプニングやレディメイドや発見されたオブジェを通して、美的ヒエラルキーを突き崩すことを主張し、インドネシアの美術教育システムの妥当性を真剣に問うた。1975年の第一回展に伴って出されたマニフェストでは、芸術家が抽象のモダニズム派の制約を拒絶して社会のあらゆるスペクトルを反映する芸術を目指すことが謳われた。このニュー・アート・ムーヴメントの展覧会は、コンセプチュアリズムを含むあらゆる種類の表現に対して開かれていた⁰²。たとえば、ジム・スパンカットの出品作のひとつは、額装された真っ黒なキャンバスに単語がひとつ「dicari (指名手配)」とだけ描かれたものであった。彼のミクストメディア彫刻《Ken Dedes (ケン・デデス)》で表現されたのは、14世紀のジャワ王国のマジャパヒトの伝説的女王の頭部にジッパーの開いたジーンズを履いて陰毛を晒している漫画の女性の素描を組み合わせたものであった。文化的価値においても美的価値においても一見無関係で矛盾するように思われるこの二つが混じり合って出来上がったグロテスクなイメージは、人々に衝撃を与えた。この作品に表された女王の姿が娼婦を想起させたため、スパンカットは伝統的なアイコンを冒瀆的に扱ったと非難された。

ジャカルタのニュー・アート・ムーヴメントの第二回目の展覧会である「Concept Exhibition (コンセプト展)」(1976年)の枠組みは、「我々の芸術はどれほど真面目なものか?」という問いであった。その展覧会では、アクション・ドローイング、新聞の切り抜き、テキスト、日用品、芸術についての長々しい討論が展開された。その頃、同じように挑発的なイベントがジョグジャカルタで起こりつつあった。「What Identity? (どんなアイデンティティ?)」展、「Experiments in Living Sculpture (生きた彫刻の実験)」展、「Spontaneous Exhibition (自然発生的展覧会)」という三つの展覧会が1977年に開かれたのだ。セムサール・シアハーンなどの若い芸術家がボディパフォーマンスを導入する一方で、政府に対する政治的風刺や冷笑的論評が顕著となった。当局は、多くの芸術家が左翼グループに参加していると強い嫌疑をかけた。1978年には学生リーダーが投獄され、有名新聞もスハルト大統領への抗議とスカルノ主義の復活を訴えて発禁処分を受けた。ニュー・アート・ムーヴメントの芸術家たちはそれに反応し、彼らの三回目にあたる最大規模の展覧会でスハルトと彼の政策を公然と糾弾した。たとえば、ハーディのフォトモンタージュ《Presidential Candidate 2001 (大統領候補2001)》(1978年)は故スカルノ大統領の頭部に自分の肖像を重ね合わせたものであった。ムンニアルディの

《Free Speaker Platform (自由発言者のプラットフォーム)》(1978年)は、真っ赤なボクシング会場で行われたパフォーマンスで、スカルノのテキストが取り上げられ観客によって読み上げられた。

ニュー・アート・ムーヴメントを奮い立たせたのは、ローカルなアートシーンのうちでの社会的政治的圧力であって、西洋の「諸イデオロギ」に遅れを取るまいという思いはあまりなかったのである。FX・ハルソノが後に回想したところによると、メンバーたちは1977年のデュッセルドルフでのボイスのセミナーに参加したハーディのような芸術家を通して、ウォーホルやボイスの作品に加えて、デュシャン的なアイデアを漠然と意識してはいた。しかしながら、「コンセプチュアル・アート」や「インスタレーション」というような用語が広く使われるようになるのは、1980年代になってからのことなのである⁰³。

ニュー・アート・ムーヴメントは1979年をもって解散するが、そのアイデアは後の世代の芸術家たちのモチベーションとなり続けた。その精神は、商品とポスターと広告が一緒くたになった1987年の展覧会「Supermarket Fantasy World (スーパーマーケット・ファンタジーワールド)」で蘇った。多くの芸術家たちは、政府当局への直接的な政治的攻撃よりもむしろ、消費主義や環境汚染や公衆衛生といった社会問題へと関心を移していった。

タイにおいては、軍政を打破した1973年と1976年の学生革命によって、より広い表現の自由がもたらされ、タイの芸術家たちによる実験への道が開いた。多くはクリティカル・リアリズムやシュルレアリスムや新伝統主義的な仏教美術へと向かったが、海外へ出てコンセプチュアリズムを探究する者もいた。アメリカで暮らしたブラット・ラウチャロン、カモン・タッサナンチャー、タナラオハガイグンが媒介者として重要な役割を果たし、タイのアートシーンにコンセプチュアル・アートを持ち込んだ。ラウチャロンは、デニス・オッペンハイムと協働して、化学物質の「ミサイル」が巨大な印刷用銅板に向けて発射されるインスタレーション作品《Launching Station (発射台)》(1981年)を制作した。この作品を含む幾つかの作品でラウチャロンが偶然や即興を用いたのは、ジョン・ケージやマース・カニンガムへの関心に由来している。タッサナンチャーは、モハーヴェ砂漠に色絵具を垂らすなどのコンセプチュアルな作品を発表した。ラオハガイグンは、室内向けのインスタレーションや野外のサイト・スペシフィックな作品を制作し、そこで水質汚染や環境破壊を取り扱った。これらの芸術家たちが母国に戻り、アイデアを基盤とする芸術の制作を促す革新的なコンセプトを持ち帰ったのである。

タイでコンセプチュアリズムが花開いたのは80年代半ばのことで、カモン・パオサワット、チュンボン・アピスックを含む海外在住の芸術家の複数がバンコクに居を構えたのである。タイ語の翻訳では「コンセプチュアル・アート (Sinaloa Ruapyod)」は、インスタレーションやパフォーマンスやレディメイドの使用などさまざまなものを指す

01

Siva Kuma, "Contemporary Indian Art: The Last Fifty Years," in *Tryst with Destiny: Art from Modern India 1947-1997* (Singapore: Singapore Art Museum 1997), pp. 45-56.

02

Brita L. Miklouho-Maklai, *Exposing Society's Wounds: Some Aspects of Contemporary Indonesian Art Since 1966* (Adelaide: Flinders University, 1991), pp. 23-77.

03

FX・ハルソノとのインタビュー、1998年7月16日、ジャカルタにて。

04

Apinan Poshyananda, *Modern Art in Thailand: Nineteenth and Twentieth Centuries* (Singapore: Oxford University Press, 1992), pp. 207–217.

05

ロベルト・ヴィラヌエヴァとタン・ダウについては、『美術前線北上中—東南アジアのニュー・アート展』カタログ(国際交流基金、1992年)を参照。

06

Julie Ewington, "Five Elements: An Abbreviated Account of Installation Art in South-East Asia," *Art and Asia Pacific* 2, no. 1 (1995), pp. 108–115. 本書 pp. 136–141を参照。

07

Apinan Poshyananda, "Roaring Tigers: Desperate Dragons in Transition," in *Contemporary Art in Asia: Traditions/Tensions* (New York: Asia Society, 1996), pp. 23–53.

08

Montien Boonma: *Melting Void*, exh. cat. (Bangkok: Marsi Gallery, 1998).

言葉であった(当初それは、芸術家を鼓舞して慣習的な実践を拒絶させるあらゆる「外国の」スタイルを包摂するものであった)。バンコクのピラスイアー近代美術館が後援した活気あるイベントが刺激となって、インスタレーションやジャンク、ハプニング、パフォーマンスそしてボディ・アートへの関心が広まっていった。反芸術的戦略が芸術家たちによって展開され、資本主義的な美術市場とそこでの高価な商品に攻撃を仕掛けた。1985年のタイ彫刻展のオープニングにあたり、パオサワットは自分の体を袋に包むことで抗議を表明した。純粋なコミュニケーションを模索するハプニングにおいて、アピスックは動物の血を飲んで、社会的紛争やセックスや金にまつわる新聞記事の見出しを大声で叫んだ。詩人であり画家でありハプニング・アーティストであるワサン・スティケートは、ネオ・ダダのマニフェストを起草し、創造力としてのアナキーと再生としての死についての詩と新聞からなるインスタレーションに添えた⁰⁴。フィリピンでは、バギオ・アーツ・ギルド(BAG)が、マニラの美術学校で培われた抽象に対抗する「民族化した」芸術形式を追求する芸術家たちにとっての核となった。フィリピンの芸術家たちはとりわけ、伝統的な芸術制作における協働的な側面を志向した。それは個人主義と商業的な成功に向けた競争という西洋の基準とは大きく異なるものであった。現地に定着することで、コンセプチュアリズムやパフォーマンス、インスタレーションは変容しうると感じられたのである。フィリピンの芸術家の中には、この地域の最も本質的な芸術としてインスタレーションを称揚する者さえいた。BAGの主導的メンバーでコルディエラ高地文化とシャーマニズムに影響を受けたロベルト・ヴィラヌエヴァは、一連のサイト・スペシフィックな作品を制作するにあたって竹を使用し、西洋文化の支配への抵抗としての土地固有性を強調した。同じようにシンガポールでは、アーティスト・ヴィレッジがアカデミックな訓練のドグマへの対抗手段を追究した。イギリスで過ごしたこともあるタン・ダウが牽引したアーティスト・ヴィレッジは、アイデアを基盤とする芸術にそのポテンシャルを有する多くの芸術家を輩出し、シンガポールのアート・シーンに新たな息吹を吹き込んだのである⁰⁵。コンセプチュアリズムの実践は東南アジアと一部の南アジアの芸術領域で今や広く受け入れられている⁰⁶。度合いはさまざまだが、インドネシア、タイ、マレーシア、フィリピン、シンガポールそしてインドの芸術家たちが急速に変化する社会への批判と反省のための手段としてコンセプチュアリズム的戦略を取り入れてきたし、アジアやオーストラリアにおけるいくつもの国際展が、これらのローカルな表現法に基づくコンセプチュアリズムの形式にお墨付きを与えてきた。その過程において、コンセプチュアル・アートの芸術家たちは、彼らの作品が西洋の「オリジナル」の単なる様式的引用ではないという自信を獲得してきたのである。実際、多くの芸術家が、知的集団のメンバー間の自己言及的で退屈なコミュニケ

あるとして、西洋版のコンセプチュアリズムを却下しているのである。コンセプチュアリズムの作品は社会的そして宗教的なメッセージを伝えも隠しもする。民間人および学生の死を引き起こした1992年のバンコクでの軍事介入に不快感を覚えたワサン・スティケート、スラボン・パンヤワチラといったタイの芸術家たちは、ボディ・アートで軍部の権力と暴行を訴えた。版画のインスタレーションのシリーズである《The Four Elements(4要素)》(1993年)において、プラワット・ラウチャルーンは、王族の写真、仏教の象徴体系、暴動や騒乱の場面を使って、国のアイデンティティやタイ的なものの、権力、民主主義といった問題に取り組んだ。1995年、フィリピン人家政婦であるフロール・コンテムプラシオンがシンガポールで処刑されたことにフィリピン国民が激怒し、激情に駆られた抗議でシンガポール国旗を燃やした。フェミニズムのアーティストであるイメルダ・カヒーベ=エンダーヤは、椅子や箒や鞆といった日用品と、フィリピン女性についてのテキストを合わせて使用して、海外で働くフィリピン人労働者についてのコンセプチュアリズム的な作品でそれに応答した⁰⁷。

芸術家の中には、宗教に着想を得て、コンセプチュアルな枠組みを通して、信仰や献身といったアイデアに関心を向けてきた者も多い。瞑想、空虚、空無の場を表現するタイの芸術家モンティン・ブンマーのサイト・スペシフィックなインスタレーションは、しばしば鑑賞者の参加を要求する。《Breathing House(呼吸する家)》(1996–1997年)、《House of Hope(希望の家)》(1996–1997年)、《Melting Void(溶融する空虚)》(1998年)での、ハーブで満たされたアルミニウムとワックスで覆われた密室と廊下は、嗅覚と味覚を刺激し、内部や外部の空間との関係を鑑賞者に鋭く意識させることになった⁰⁸。インドにおいて1992年から93年にかけて発生したヒンドゥー教徒とイスラム教徒との間の宗教的騒乱は、焼き討ちと流血をもたらしたのだが、ヴィヴァン・スンドラム、プシュパマラ、シーラ・ゴウダーのコンセプチュアリズム的作品の主題となった。宗教的分裂の狂乱を寓話的に投影したスンドラムの《Memorial(記念碑)》(1992年)は、暴動の場面の数々の断片と倒れ込んだ人間と記念碑的な門からなるインスタレーションである。プシュパマラは、ムンバイ一帯で発生した暴動の犠牲者の象徴として、焼かれた本と箱を集めた。ゴウダーがメディウムとして牛の糞を使うことを決断したのは、1992年から93年にかけての暴動の最中であった。インドにおいては、牛の糞は排泄物であると同時に聖性と非暴力を意味し、燃料として用いられ、家事においても使われるものである。肥料に聖なる色粉(クムクム)と金箔を混ぜて作られたパンケーキは、作品の受け手にとって、芸術と生、神聖さと冒瀆、オルタナティブなメディアと美的行為、それぞれの境界を引く挑戦となる。

多くの芸術家にとってパフォーマンスは、観客との新鮮な交流の機会を提供し、そのメディアの自然発生的な感覚を利用して、社会や文化の問題についての新しい視座を提供してくれるものとなる。シンガポールでは、タン・ダウのインスタレーションとパフォーマンスが、娯楽としての動物の部位の摂取を巡る中国の伝統と神話を再検討している。ヴァンセント・レオは自分の尿を飲んで検閲の境界を拡張し、ジョセフ・ファンは公衆の面前で自分の陰毛を剃り上げた。ジョグジャカルタでは、ヘリ・ドノが村の人々と協働して、影絵芝居とダンスそしてホームレスの子供を役者とする演劇を行い、社会的儀式と風刺を実施した。FX・ハルソノは、違法な伐採による山林破壊への批判としてハプニングを行い、列に並べた木製の椅子をチェーンソーで「虐殺」して埋葬した。フィリピンの芸術家サンティアゴ・ボセは、バギオの街をうろついたり彷徨いながら、多くの文化的境界を踏み越える度に自分の足跡をスプレー・ペインティングで象徴的に残していった。タイのチェンマイでは、チェンマイ・ソーシャル・インスタレーションを組織した若い芸術家たちのグループが、寺院や火葬場、市場、公園、川岸沿いにサイト・スペシフィックな作品を設置した。カモン・パオサワットは、バンコクでの個展「Give Me a Glass of Water(コップ1杯の水をくれ)」(1994年)で、都市部の水質汚染問題を強く訴えるために、作品の前で排尿した。ワサン・スイティケートは、ペニスの形をした帽子を被りタイの地図をレイプするパフォーマンスを記録した短編映画を、友人たちと共同で製作した。コジット・ジャンタラティップは、恋愛と陶酔に焦点を当てたパフォーマンスを行い、ラブ・ドールと結婚して自身の血液で絵を描いた(その後、彼は看護師を雇い輸血を受けた)。ナウイン・ラワンチャイクンは《The Zero Space

Which is Not Empty(ゼロスペースは空っぽではない)》(1995年)で、発見されたオブジェを並べて鑑賞者との交流を目論んだ。彼はまた、タクシーや自動三輪車(トゥクトゥク)を用いた移動画廊を押し進めた。1997年の「Live Art(ライブ・アート)」展におけるパフォーマンスで、スラボン・パンヤワチラは国歌の伴奏として箱に排尿することで、腐敗した政治家とトイレとの類似性を示した。

アジアの芸術家たちは、西洋のコンセプチュアル・アートには明瞭な系譜があることを認識しているが、そのような芸術を彼ら自身が解釈する時には、それとは異なる道筋に由来することがしばしばであった。アジアの経済的暴落にもかかわらず、芸術家たちはコンセプチュアリズムの実践を進展させ、この地域にさまざまなネットワークを形成するまでになった。コンセプチュアリズムのダイナミックなアート・シーンは、バンコクで繁栄し、そこで開かれる「Huay Khwang Mega City(フアイクワン・メガ・シティ)」や「Art Performance Conference Bangkok(バンコク芸術パフォーマンス会議)」や(アジアの芸術家たちとケルンのフルクサス・メンバーによる)「Plastic & Other Waste(プラスチックとその他のゴミ)」といったイベントは、かなり多くの人々を引きつけている。しかしながら、今日においても、コンセプチュアル・アートに対する観客の反応はさまざまである。「コン・アート」を、注意を集めて芸術家を賛美するために仕組まれた人気取りと見なす鑑賞者も多い。一方で、それによって美的表現の形や美術の見方が広がっていると論じる者もいる。どちらの見解も正しい。結局のところ、コミュニケーションと混乱との間での選択の問題なのである。

—
[訳||平芳幸浩]

訳者註

コンセプチュアル・アートは、一般的に「コン・アート」と略されることはない。筆者のアビナン・ボーサーヤーンはあえて詐欺やベテンを意味するコン(con)とかけた略称にすることで、東南アジアにおいてコンセプチュアル・アートがいかかかわしいものと見なされてきたことへの皮肉が込められている。

アジア: 対一形象化による同一化

酒井直樹

酒井直樹

コーネル大学アジア学科・比較文学科教授。1983年シカゴ大学極東言語文明学科にて博士号取得。シカゴ大学助教授を経て1997年より現職。専門は文化理論、日本思想史。主な著書に『死産される日本語・日本人』（新曜社、1996年）、『日本思想という問題』（岩波書店、1997年）、『く世界史の解体 翻訳・主体・歴史』（共著、以文社、1999年）、『過去の声』（以文社、2002年）、『日本/映像/米国 共感の共同体と帝國的国民主義』（青土社、2007年）、共編著に『グローバリゼーションのなかのアジア』（未来社、1998年）、『総力戦体制からのグローバリゼーションへ』（平凡社、2003年）などがある。

asia in transition
representation and identity

本論文は、2002年に国際交流基金アジアセンターが主催した国際シンポジウム「流動するアジア—表象とアイデンティティ」の基調講演として発表され、後にその報告書に採録された。酒井は、冒頭で、アイデンティティとは、アイデンティフィケーションの問題であると述べ、アイデンティティとは、自分以外のものへの言及を通して、それとの対照において形成されると指摘する。

アジアとは地理的な概念ではないと酒井は言う。アジア人は、19世紀後半まで自分たちをアジア人と見なしていなかった。アジアは、ヨーロッパがその東方の他者から自らを区別するために作り出されたのである。酒井は、「彼ら」という形象を投影的に想像することのうちに「私たち」という形象が構成されると述べ、この働きを「対一形象化」と呼ぶ。アジアの自己意識は、ヨーロッパによる植民地化によるものであり、ポストコロニアル性は、アジアの可能性の本質をなすと酒井は主張する。

続けて酒井は、日本のアイデンティティについて触れる。日本人が朝鮮人との対照において自己を画定するとき、そこには自らを優位、相手を劣位とする植民地主義的な空想があり、罪責感と同時に自負心がある。その自負心は、過去の植民地統治に基づくものであり、それが、今でも決定的な影響を与えているのである。

したがって、ポストコロニアル性とは、植民地統治の終焉の後に来るものではなく、植民地統治に先行するものを想定することが不可能であることによる、植民地主義的経験の決定的な取り返しのつかないことを意味していると酒井は主張する。アジアのポストコロニアル的な性格とはこのことに他ならない。

酒井は、西洋についても触れる。西洋とは、比較的最近になって流通するようになった神話的構築体であり、その統一性は疑わしいと酒井は言う。そもそも、球状の地球において、西として示すことができる固定した場所はない。アジアとの対照において、西洋は地図上に固定され、同定可能な指示対象として想像されているのである。酒井は、西洋とは、地図上の指標ではなく、人種的な指標であり、白人性という人種的な幻想と密接な関連があるという。

1990年代以後に広がっているアジア的な価値に関する議論やアジア文化主義への回帰という現象は、アジアのポストコロニアル性が持続して存在している証拠であると酒井は考える。そこでは、アジアが、対一形象化を通して喚起されている。「私たちアジア人」という言い方は、西洋の再確立を前提とするもので、ヨーロッパ中心主義の支配下にあり続けることを意味している。こうした二項対立やポストコロニアルな系譜にとらわれることなく、「私たちアジア人」という自己言及的な問いかけをしうだろうか、と問いを発して、本論を終えている。

[KK]

出典 Ⅱ「アジア: 対一形象化による同一化」『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』国際交流基金アジアセンター、2003年、pp.20-30。

あらゆる同一性は、文明であれ、国民や民族、人種であれ、そもそも、自己画定(同一化)の問題です。何らかの集合性からなる同一性として捉えられるかぎりにおいて、アジアもその例外ではありません。個人にしても集団にしても、それがアジア以外のものへの外部へ向う言及を通じて、アジア的ではない何らかの全体性と区別され、対照化されなければ、人が自らをアジア的であると主張することはできないはずでしょう。そしてそれと同時に、内部へ回帰する自己限定においてアジアと同一化されることも可能になるのです。この点で、アジアは文明的、地政的な同一性としての集合的同一性—西洋、ヨーロッパ、南北アメリカ、アフリカ、東洋、新世界—や、国民的同一性—中国人、英国人、ロシア人、インドネシア人、アメリカ合州国人、南アフリカ人、ブラジル人—や、人種的同一性—白人、黒人、黄人、セム語族、モンゴロイド等々—と同じようなものなのです。エティエンヌ・バルバールが集合的同一性一般の問題について述べたように、すべての地政的な同一性はそもそも両義的で曖昧なもの⁹¹。

したがってアジアという同一性に内包される曖昧さは、アジアだけに限られた独自のものではありません。現在アジアの同一性が位置づけられると知覚されている過渡的な窮状について語る際に問題なのは、アジアという地域にことさら内在するアジア特有の曖昧さや複雑性ではなくて、むしろ歴史的に特殊な自己画定の様態ならびに叙法なのです。

世界中で広く受け入れられている一般的な合意では、アジアは、4つの主要な地理的大州のひとつとされています(オセアニアを含めれば5つ、南北アメリカを別々に数えたり、南極を含めると6つになります)。アジアはしばしば世界の大陸のひとつであると間違えて理解されていますが、ちょっと考えてみればすぐ分かるように、アジアは大陸ではあり得ません。これはヨーロッパも同様で、それは大陸ではないのです。大陸という概念はひどく疑わしいものであり、地理に関する知識の領域において疑問に付されてきました⁹²。およそ、地理的に同定可能な地球上のある範囲をあらわす名称としてアジアが明確に定義されているとは、言いがたいのです。にもかかわらず、アジアはその本質において広大でありつつも閉じられた大陸であるという仮説は、今日でも通用しています。アジアという同一性が、地図製作的な想像力を通じてある地球の表面の位置に繋留されているという独断の働きによって、この仮説は形作られていると言えるでしょう。

言うまでもなくそうした仮説は、ヨーロッパ諸国によって世界各地が植民地化されるにつれて、地球上のさまざまな地域社会のエリートによって受容されることになりました。今日、アジアという語は世界中で非常に広汎な仕方でも用いられている事実があるにもかかわらず、この語—もしくはローカルな言語におけるその同意語—のコンテキストは、ただちに理解可能なものになっています。

現在では、世界中の誰でも、アジアという言葉が解らない人はほとんどいないでしょう。アジアはある固有名詞であって、多くの住民を含んだ広大な地理的領域を指示するものと、広く考えられているのです。したがって、アジアと呼ばれる地理的範囲に生きている人々は生まれつきアジア人であることを運命づけられており、何らかの共通の歴史もしくは文化的特質が、アジアという広大な範囲に生活する人々に共有されているに違いないと想定されるようになるのです。

ただしその結果、ただちにアジア人と呼ばれる人々がお互いに集合し、「私たちアジア人」と発話する自己表象もしくは自己限定の行為を通じて、彼らのあいだに何らかの結束を構築するというわけにはゆかないことはもちろんです。ある人々が、その外部に立つ観察者によってアジア人として記述される事実—この観察者の「外部」もしくは外部性の概念的な詳細な規定についてはあとで論じます—と、その名を帰せられた人々が自らを「アジア人である」と自己主張することのあいだには、大きなズレがあることは明らかです。ある外部の観察者によってアジア人として記述される地位から、主体としての自己限定に移行するにはある種の飛躍が必要なのです。そして19世紀後半に至るまで、そのような状況は存在しなかったという歴史的真理に無頓着になるわけにはいきません。というのもそれ以前には、アジアの住民の大多数は、自らがアジアに住んでいることも、ヨーロッパ人からアジア人と呼ばれることも知らなかったのです。一般的にあって、アジア人として指示される対象/客体はそれまで存在したとしても、自らをアジア人と呼ぶことによって自己を表象する主体は存在しなかったのです。それが19世紀後半になると、「アジア人」という対象/客体を、アジアという超国民的、地域的な主体へと展開させることの可能性について真剣に考えはじめる知識人が現れるようになったのです。この点で、アジアという観念の特殊な系譜学を決して無視することはできません。アジアという名はアジアの外部に起源をもち、その他律的な起源はアジアという観念のうちに間違いなく刻印されているのです。たとえアジアが地理的、もしくは地図上のローカリティとして捉えることができないとしてもです。

アジアという語は、ヨーロッパをその東方の他者から区別するための領域的な統一の指標を設定する手続きの一部として、ヨーロッパ人によって創りだされたものだったことはよく知られています。後にこの語は、ヨーロッパを区別するものであると同時にヨーロッパの自己表象の手段という性格をもつよう変っていきました。アジアはヨーロッパにとって必須のものなのです。というのも、アジアなしには、ヨーロッパを識別可能な特権的な実体として特徴づけることができなくなってしまうからです。ここに見られるのは、対一形象化の図式の最も典型的な事例です。この図式の働きによって、「彼ら」という形象を投影的に想像することのう

01

Étienne Balibar, "Ambiguous Identities," Chris Turner trans., in *Politics and the Other Scene* (London & New York: Verso, 2002), p. 57.

02

地理的知識と大陸概念についての批判として、以下を参照。
Martin W. Lewis and Karen E. Wigen, *The Myth of Continents* (Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, 1997).
地理的範疇に関する基礎的前提を検証しているにもかかわらず、著者は「西洋」という概念を、何らかのかたちで救出できると考えている。

に、「私たち」という形象が構成されるのです。「アジア」という想像の全体性の形象が確固としたものになるかぎりにおいて、「私たち」——この場合、ヨーロッパとしての「私たち」、そして最近では「西洋」——という形象が、ある統一体として措定されるのです。けれども仮想の統一体としてのヨーロッパは本質的に不安定で絶えず変わりえますから、アジアもまた、偶発的な歴史状況——ヨーロッパとその他者の関係が変転する——に応じて定義され、再定義されてきました。

19世紀以来、「西洋」がヨーロッパのほぼ同義語として用いられることが多くなります。欧米による支配が世界の多くの地域で不可避の現実として受け取られるようになるにつれて、「西洋」という神話素は、グローバルな通貨のような役割を果たすようになったのです。西洋が「ヨーロッパ」という語と同じ意味となったり、言及したりするわけでないことは明らかです。にもかかわらず、この対一形象化における差別的な指標機能において、西洋はヨーロッパであるかのごとく振る舞いはじめたのです。別な言い方をすれば、同じ構造の中でアジアは、ヨーロッパの対立物として位置づけられるようになったわけです。

集合的同一性という点からすれば、同じような征服や植民地化の歴史をもった名称や同一性は、他にもたくさん存在します。したがって、単にそもそも過去にあった支配関係によって鑄造された名前に人々が集合的に同一化しているからといって、彼らが当初の支配関係のうちに現在も従属しているなどと想定することは、到底できません。今日、アジアは必ずしも西洋の支配に従属しているわけではありません。アジア諸国のほとんどは、少なくとも建前上は、過去の植民宗主国から独立しています。

しかしだからといって、アジアがその自己意識に到達したのが西洋もしくはヨーロッパによる植民地化によるものだったという事実由来する歴史的遺産の拘束性を見過すことができるわけではありません。西洋列強によるアジアの植民地化の歴史は、アジアの本質にとって偶然のものではないのです。ポストコロニアルのポストが通時的な経過における後に来るものという意味と混同されてはならないのですが、ポストコロニアルを厳密に理解するかぎりにおいて、ポストコロニアルは、アジアと呼ばれる可能性の本質をなしているのです。アジアは初めからポストコロニアル——この同一性の中に埋め込まれた空想の植民地的な構造のために、まとまりのない人々からある主体を構成しようとする同一性という意味において——な統一体なのです。ポストコロニアルとは何かを示すために、最近の北朝鮮の拉致問題に対する日本のメディアの反応は格好の例を提供してくれます。周知のとおり、昨年小泉首相が北朝鮮を訪問した際に、北朝鮮政府が1970年代以来の誘拐の事実を公式に認めたことは、日本の大衆のあいだに過度の感情的な反応を引き起こしました。そして日本への

一時帰国を北朝鮮政府から許された日本人はいわば問題の圧縮点となり、彼らをめぐって、拉致の被害者への同情や植民地主義的罪責の集合的否認に根ざした愛国的同胞愛だけでなく、さらには在日朝鮮人への復讐心の噴出までも広汎に呼び起こすことになったのです。

拉致犠牲者に同一化することによって、多くの日本人は日本の植民地主義の責任にまつわる糾弾から自らを防衛できると感じ、朝鮮半島の人々からの責めるような眼差しに自分たちを曝さなくても済むと空想したようです。ここで「拉致」、「誘拐」、「連行」といった一連の語が、歴史的にはある歴史をもつ縁語(abduction, abductor, abducted)であることを思い出しておきましょう。日本の植民地主義や戦後の東アジアの歴史に個人が意識的であるかどうかに関わりなく、日本人の大多数は今日、朝鮮人と一対一の出会いにおいて自らを日本人として自己画定をするためには、朝鮮人が植民地化される者、被抑圧者、犠牲者、「連行される」側に属するものであるのに対し、自らが植民者、抑圧者、加害者——とりわけ従軍慰安婦問題や強制連行問題に関しては「誘拐者」——としての役割を引き受けざるを得ないと感じています。自らを植民地関係における抑圧者として認めざるを得ないのです。しかしながら、そのような自己画定には、密かに、前近代的、非合理的、伝統的、軍事・科学的な劣位にある朝鮮人と対照的な者としての、近代的、合理的、文明的、軍事・科学的な優位の位置を日本人が独占することが含意されていることを、ここで記しておくことは重要でしょう。このような二項対立の形象化の配分は、間違いなく植民地主義的な空想の典型です。ここで私は、これらの二項対立的な属性によって日本と朝鮮の人々の現実を適切に記述しうると言っているのではありません。そうではなく、それは植民地主義的な空想による投影的な記述なのです。

にもかかわらず、日本人の同一性がこうした二項対立に訴えることなしに空想されることはありませんでした。なぜなら日本人として自己画定すること自体に、この二項対立が関わっているからです。ここで私が言っているのは、朝鮮の同一性との関わりにおける仮想の日本の同一性についてです。ですから、別の同一性との関係では日本人は全く違った仕方でも空想されるでしょう。そうした実践系は、私たちが日本の同一性を他の民族的、国民的、文明的、人種的同一性——たとえば合州国という仮想の国民的同一性——との関連で語る際には全く関係がありません。戦後日本では、同じ日本人でありながら合州国人と対照される時には、むしろ非合理的、伝統的、軍事・科学的に劣位にあるとされるのが一般的でした。日本人という同一性は、比較対照される相手が変わるごとに、全く別の性格を獲得するのです。他の同一性との関係なしに日本の同一性一般を措定しているのではないので

す。逆にここで日本の同一性と呼んでいるものは、多様に異なる諸関係への同一化において空想的に構成される日本のさまざまな同一性の寄せ集めのことなのです。

まず強調しておかななくてはならないのは、朝鮮人との関係において自らを日本人と自己画定する人に何らかの罪責感を引き起こす属性には、その人が日本人であることを誇りとして感じさせる資質が避けがたく結びついているということです。だからこそ植民地主義的な罪責感の承認には、しばしば密かな自負心が伴っています。「あなた方を植民地化したことを申し訳なく思います。しかし私たちは強かったからこそ容易に征服できたことを認めてほしい」。二項対立的な配置を前提にして、加害者、「連行者」などといった気恥ずかしい質をもつ属性が公然と否認されたり、無視することが許されるかぎり、日本人として自己画定することはそんなに痛みを伴うものではなく、むしろ密かに心地よいものでさえあるでしょう。そこで、日本人拉致被害者のいかにも痛々しい姿は、日本の大衆に植民地に関する罪責感だけでなく、そうした感覚を引き起こすさまざまな属性までも否認する絶好の言い訳を与えるもののように、私には思えるのです。拉致被害者に同情することによって、多くの日本人は自らを被害者、拉致被害者、被抑圧者の位置におき、この空想の位置どりによって、植民地的な二項対立の配置をその罪責感なしに満喫することが可能になってくるのです。日本人拉致犠牲者への爆発的な共感が、なぜ問答無用の愛国的同胞意識の肯定へと転化し、植民者としての罪責感ぬき日本人としての誇りをもつ安易な自己満足の機会になるのかが、解ってきます。この機会に起こった爆発的な愛国心の高揚は、2001年9月11日以後アメリカ合州国で起こった愛国心の高揚と明らかに似た面をもっています。自らを空想的に被害者の位置に置くことは実に快いことなのです。

第二に、こうして構成された日本人の同一性は、大日本帝国下の内地日本人と朝鮮半島出自の日本臣民との関係に由来する二項対立の配置を投影する植民地主義的な空想に全面的に依拠していることは、言うておかなければならないでしょう。私がここで問題にしているのは植民地時代に起こった同一化の様態ではなく、現在の日本人の立場から回顧して見た時の同一性であることを強調しておきたいと思います。日本人と朝鮮人の想像的な関係は、日本の帝国喪失後も二項対立の配置に基づいて日本人と朝鮮人の同一性を構成するという、まさにその理由によって、植民地的想像力に依存してきたのです。まさに戦後日本で植民地の問題を屈辱や痛みを伴う個人の問題として対決して来なかったために、植民地期の内地人と半島人の関係が空想の中で肥大し、日本人の自己画定の基盤になってしまっているのです。今日でも、日本人として自己画定する人の資質が誇るべきものと感じられることが植民地的な想像に分かちがたく関連してい

るがために、日本人は、植民地的な二項対立の配置の中に幽閉され、日本人として同一化することを可能にする同一化の実践系にこれまで組み込まれてきた過去の遺産から単純に免れることができないのです。「日本人の自覚」という自尊心は、植民地主義的な配置によって支えられています。だから、集会的な同一化の様式における植民地主義的な遺産を取り除くためには、そうした自己評価の喪失を経なくてはならないでしょう。歴史の変遷の影響を受けない何らかの実体的な日本の同一性が存在し、ひとたび植民地統治の外的な状況が除去されれば、その実体は起源に立ち戻るといった一般的な仮説——戦後日本の進歩的知識人からも保守系知識人からも支持されてきた——を認めるわけにはいかないのです。植民地を失ったから元の日本に戻ったという考えは全くの欺瞞です。逆に植民地統治の経験は、日本人であるそのあり方に決定的で取り返しのつかない仕方で影響を与えたのです。植民者であり、文明化する側の位置からものを見ることが、日本人としての主体構成にとって偶然のものではありません。帝国を喪失した後にさえ、日本人を他のアジア人より優れていると感じさせるそうした資質は、日本人の主体構成の本質的な要素をなしているものであり、日本人としての集会的自覚の感覚を満喫するような自己画定の様態を根本的に問い直すことを拒絶するかぎり、人は植民地主義的な過去に囚われたままになるでしょう。

ポストコロニアルとは、したがって、植民地統治の終焉の後に来るものとはほとんど関係がありません。それが指し示すのは、植民地主義的な関係の空想が過去の集会的経験を適切に言い当てるものであるか否かに関係なく、いかに決定的に取り返しのつかない仕方で、そうした空想が私たちの同一性に刻み込まれているかということなのです。つまりポストコロニアルの〈ポスト〉とは、植民地統治に先行する何らかの起源的な同一性——植民地主義的な権力関係の暴力によってまだ汚染されていない集会的な本質をもつ同一性——を指定することが不可能であることによる、植民地主義的な経験の決定的な「取り返しのつかなさ」を意味していると言えるでしょう。

私の関心は、アジアと呼ばれる同一性をもつ、ポストコロニアルな性格にあります。系譜的にはアジアはその植民地的な構造を保ちつつけているとしても、私は、アジアが植民地主義的な関係の空想から自由になることができることを認めるのにやぶさかではありません。そこで、アジア的な事象についての今日の評価が、この同一性のポストコロニアル性を扱ってきたかどうかを検証することにしましょう。私の検証は、アジアではなく西洋から、つまりアジアがその同一性を獲得するパラダイム関係からはじめましょう。西洋とは歴史的にみると比較的最近(せいぜい18世紀以降)になって流通するようになった神話的構築体であり、その統一性はま

ますます怪しいものになってきています。この語の前近代の使用法——もしくは他の言語におけるその同等語——、たとえばローマ帝国分割後の西ローマ帝国とそれ以後にローマ教会が支配した地域、いわゆる新世界と呼ばれた地域、中華帝国のはるか西方に位置する世界の果てにある国々、を示していたのと比較してみると、西洋が一般的に用いられるようになったのは、西欧に起源をもつ資本がグローバルな植民地支配をとおして遍在すると感じられるようになって以降のことです。

西洋は「西洋人」と呼ばれる一定の人間集団を、その居住地域や伝統、人種、系図によって指し示すものと考えられているようです。また西洋とは固有名詞であり、その本来性はしばしば大文字のWによって記されています。「西」(west)が方角を示すのに対して、「西洋」(the West, the Occident)は陽の沈む方角にあるある地理的な領域という外延を保持し、したがって「アジア」(the Orient)は、陽の昇る方向という感覚を獲得したわけです。それは方向をあらわす副詞から由来しているにもかかわらず、地球は球状ですから、「西」として示すことのできる固定した場所などありません。潜在的には世界のどこでも西洋というように呼ばれるのです。すると「西」のある限定としての西洋は、西洋でないもの、すなわち世界の残余(the Rest of the world)から弁別されたものでなければならないこととなります。世界の残余から区別されるかぎりにおいて、西洋は単なる西ではない何ものかを指示することができるのです。この意味で西洋は、いかに残余が決定されるかに依存しており、西洋と残余の二項対立が、この語の意味を規定しているのです。したがって、世界の残余——特にアジア、東洋、オリエント——がある固定したものと考えられてはじめて、西洋が地図上で固定され、同定可能な指示対象として想像されることとなります。しかしながら、地図上の指標としては、西洋は首尾一貫していません。経済的、社会的、文化的、民族的、宗教的異質性が、西洋を構成するものとして想像される地理上の地域において否定しがたく存在することは、しばしば見過ごされています。西欧諸国に暮らす人々の大多数は自分たちを西洋人だと考えますが、同時に、たとえば南アフリカやオーストラリアの白人もまた、自分たちは「西洋人」だと主張するでしょう。反対に、北アメリカの有色人が「西洋人」として認知されることは、滅多にありません。アメリカ合州国やカナダの国籍をもっている、彼らは「西洋人」とは認知されないのです。北アメリカに住む彼らの大多数が、とりわけ第二次大戦終結以後、自分たちは十分に西洋に属しているとしてより頻りに主張してきたとしてもです。だから西洋は地図的な指標であるより、なによりも人種的な指標だと考えざるを得なくなるでしょう。そして西洋は、白人性という人種的な幻想と密接な関連があります。しかしもう一度繰り返せば、こうした評価は、東欧が、冷戦期だけでなく20世紀全体をとおして、一般的に西洋から除

外されてきた事実と矛盾します。概略的に言えば、白人性という人種的な観念は、世界の他の地域の白人からは排除されるかもしれないような人々——たとえば中東出身者——を、東アジアや北アメリカでは白人として認識するほど曖昧なものなのです。人がある場所から別の場所に移動すれば、その人の人種的な同一性も変わってしまうことは驚くべきことではありません。さらに、人種概念一般だけでなく、社会的範疇としての白人性もまた歴史的にみて非常に恣意的なもので、安定した同一性の指標であるにはほど遠いものであることを、今日の私たちは知っています。

白人性という人種の観念がまさにそうであるように、西洋は経験的知識における整合性をもった概念としては意味をなしません。西洋の統一性を、経験的な根拠に基づいて単一のものとして決定することなどできないのです。したがって、西洋とは多様で相互に矛盾する属性をかき集めることで強力な効果を発揮する神話的構築体なのです。ただしこの神話素によって私たちが理解しているものが、次第に曖昧で辻褃の合わないものになってきている事実を忘れておくことは重要です。度を越えて過剰決定されたその本質を覆い隠すことなど、もはやできないのです。このことは、西洋の仮定の客観性がグローバルに受け入れられているという現実がなくなったことを意味しているわけではありません。世界についての私たちの感覚は、今日でもこの歴史的構築物によって支配されています。だからこそ、何よりもまず、人々や諸制度を世界地図の中で階層的に形象化する想像力を機制し、西洋とアジアという二項対立のひとつの項として強力に機能する神話素として、西洋は理解されなくてはならないのです。

数十年ほど前までは、西洋とは地理的かつ歴史的な指標であり、ある社会編制が他の社会編制との比較においてどれほど近代的であるかについて、この指標をとおして測定できるものと考えられていました。それは地理的な位置が歴史的な進歩の年代記へと地図化される強力な喩として機能してきましたし、現在でも機能しています。いわゆる「先進国」だけでなく世界の多くの地域の多くの人々にとって、近代化とは西洋化であり、この定式化によって、ある社会が他の社会よりも進んでいるとか、そうした進んでいる社会が西洋に位置している、といった主張の中にある隠しような矛盾が、まるで見過ごされてきたのです。

今日では、分析概念としての西洋は破産しており、世界の多くの場所での社会編制や人々の行為を観察する上で、そもそも役に立たないものになっていると言っても間違いのないでしょう。それは私たちの観察の目を曇らせ、比較を間違った方向へ導いてしまうのです。それは香港、ロサンゼルス、ソウル、上海、ロンドン、シドニー、メキシコシティ、北京、カイロ、バンコク、ジャカルタといった世界都市はもちろんのこと、北アメリカの大平原の片田舎、過疎化の進む日本の東北地方の農村、イングランド中部、パンガロー

ル郊外などにおいて出会う社会編制や文化現象の場合にも言えることです。慣習的に日本は西洋の外部にあるとされてきましたが、東京の文化をやみくもに西洋と比較したところで、いったい何が分かるのでしょうか？ 日本映画が西洋的な属性や本来性から区別されるなどと言ってみたと、それは日本映画が研究者にとってたまたま馴染みのないもので研究者がエキゾチックに扱えるという事実以上の事実を語るものなのでしょうか？ もちろん、西洋やアジアという語が、ある日突然捨てられるということはありません。なぜなら民族的同一性は客観的現実ではなく主体的現実であるという意味において、西洋もアジアも主体的なものです⁰³。そうした範疇を通じお互いを区別することによって自己画定するために、これらの神話素に頼っていたいと主張する人々もいるでしょう。「こちら側」としてのアジアとは切り離された「あちら側」として西洋を措定することで、彼らは逆オリエンタリズムの眼差しを發明するのです。オキシデントをこちら側、オリエントをあちら側として措定するオリエンタリストと全く同じように、この覗き見的な眼差しは、西洋とアジアとの区別の感覚をつかの間ではあっても再活性化させるのです。それは、アジア的な事象を、近代的で西洋的な事象を調査分析するのと同じ水準や同じ場面で考察することから、その場かぎりて情状酌量することにほかなりません。何らかの摩訶不思議な理由によって、あらゆるものがただちに「伝統的」だと考えられるアジア的なものを賞賛することが、あたかも、

近代がもたらすさまざまな害悪から自分たちを放免してくれるはずだというようなものです。

言うまでもないことですが、1990年代以後広がっているアジアの価値に関する議論や、さまざまなアジア文化主義への回帰は、人々がアジア人として自己画定をするための同一化の形式において、ポストコロニアル性が持続して存在していることの最も明らかな証左と考えられるべきです。そうした事例が私たちに教えてくれるのは、これらの自己画定の様式において、アジアが、オキシデント対アジアという文化主義的な二項対立に基づく対一形象化の図式を背景として喚起されているということです。「私たちアジア人」という一体性を確固たるものにするためには、西洋という仮定の統一体を再確立しなければならず、それは、ヨーロッパ中心主義の支配のもとにありつづけることを意味してしまうでしょう。

西洋とアジアというこうした図式主義の問題をふまえた上で、「私たち」はいかに自分たちをアジア人として同一化できるのでしょうか？ 私が最後に挑発的に問いかけたいのは、したがって、こうした二項対立やポストコロニアルな系譜にとらわれることなく、「私たちアジア人」という自己言及的な語りかけをしうるだろうか、という問いなのです。

—

[訳||葛西弘隆]

03

高坂正顕は、田辺元の「種の論理」に依拠しながら、そして大東亜共栄圏を構築するという東条英機の政策を正統化する仕方で、民族性の概念がヘーゲル的な意味における主体的なものだと論じていた。高坂正顕「民族の哲学」岩波書店、1942年。

地域性のいくつかの局面 東南アジアの交渉

アフマド・マシャディ

アフマド・マシャディ

シンガポール国立大学美術館館長。1996年設立のシンガポール美術館でシニア・キュレーターを務めた後、2007年より現職。シンガポール美術館での企画展に、「Modernity and Beyond: Themes in Southeast Asian Art」展(1996年)、「Cubism in Asia」展(2005-2006年)、「Telah Terbit (Out Now)」展(2006年)など、シンガポール国立大学美術館では「Picturing Relations: Simryn Gill and Tino Djumini」展(2007年)から「Archiving Apin: Works and Documents from the Mochtar Apin Collection」展(2013年)まで多数企画。インド・トリエンナーレ(2000年)、ヴェネチア・ビエンナーレ(2001年)、サンパウロ・ビエンナーレ(2004年)のシンガポール人美術家のキュレーションを担当。

「東南アジアをひとつの地理文化的カテゴリーと見なすことは、その地域性について交渉することである」。この言葉は、東南アジアが可視性そして考察という状態のもとに置かれる際の文脈を、筆者が枠づけるやり方である。これがマシャディにとって重要であるのは、見ることそして考察することという反省的な技術に値する研究主題としての役割を東南アジアに割り振るからだ。さらにここでの東南アジアは、潜在的な地理文化的カテゴリーとして理解されている。つまり、場所や社会生活との関係においてのみ意味をなし感受できるようになる主題である。これらの概念をある関係性の中でまとめるために彼が導入するのは、東南アジアがひとつの地域としてまとまるという事態と取り組み、折り合いをつける過程である。彼が「region(地域)」ではなく「regionality(地域性)」を用いていることは重要である。それが喚起するのは生成の過程であり、完全に形成されたものではなく形成中あるいは形成力を持ったものとして東南アジアを捉えるからだ。それゆえに彼は、この「地域性」が「メカニズムに左右される」ものであり、「交換の流れ(流通貨幣)」を必要とすることを強調するのだ。この議論において、彼はある地域の形成にあたっての諸力、つまり植民地主義、革命、ナショナリズム、モダニティ、独裁的支配、民主的抵抗といった諸力の働きを認識している。このような環境においてこそ、歴史記述がなされ得る。大胆にも、ひとつの地域を比較を通じて語る歴史記述だ。マシャディはこの地域性を組み上げた二つの契機(moments)を引き出してくる。ひとつは1957年、「The First Southeast Asian Art Conference and Competition(第1回東南アジア美術会議とコンペティション)」がマニラで開催された年である。もうひとつは1993年、「The Second ASEAN Workshop, Exhibition, and Symposium on Aesthetics(美学に関する第2回ASEANワークショップ・展覧会・シンポジウム)」がマニラで開かれ、オーストラリアのブリスベンで第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年である。彼は太平洋戦争後と冷戦後という二つの歴史的な時代に照準を合わせる。その後の展開に強い影響を及ぼしたこれらの時期に、展覧会や言説や機関が作り出されていったことで、「国際性の複数性」が前景化し、その結果ようやく地域がひとつになったのである。

[PF]

出典 || *Crossings: Philippine Works from the Singapore Art Museum* (Makati City: Ayala Foundation & Singapore: National Heritage Board, 2004), pp. 25-37.

Crossings

Philippine Works
from the
Singapore Art Museum



SINGAPORE ART MUSEUM

Ayala MUSEUM

東南アジアをひとつの地理・文化的カテゴリーと見なすことは、その地域性について交渉することである。それは単に、芸術における流動的な相互作用や交換や依存そして経験や理想の共有によって成り立つ地域性であるだけでなく、そのような出会いを支えるメカニズムや手段、つまり諸々の機関とそこでの活動を条件とするものでもあり、それは機関的な活動が生じるコンテキストや状況に負うところが大きいものである。政府や公共機関によって始められたものであれ、独立系の団体によるものであれ、文化のマッピングという考えは、固有の美的かつ政治的な準拠枠によって輪郭づけられている。これらの企ては、国際関係の本質、つまり政治的相互作用と予測における諸パターンと諸変化への応答において都合が良いものである。地域性もまた、交換通貨(交換の流れ)を要求する。文化はそれ自身がひとつの通貨として提示され、それは、とりわけ中立的で、双方あるいは多方の利害要求に対して柔軟であると、しばしば見なされる。このことのために、諸物語=歴史や奪い取られた運命が比較対照用の印として持ち出され、集合体の中のポジション争いに供されるのである。しかしながら、地域性は、ある想像上の友愛への希求としてのみ見られるべきものではない。実践と物語=歴史と理想を絡ませて対話の坩堝に投げ込むことが、枠取りや仮定を取り払い、国家的なカテゴリーを解き、形成と脱構築のサイクルを生み出すのである。地域性における努力は文化と地政学の構成を形作ると同時に作り直し、諸カテゴリーをダイナミックに動き続けるものにする諸行為と見なし得る。

過去何年にもわたって、とりわけ1990年代において、我々は東南アジアの近現代美術についての展覧会が地域内の諸機関ばかりか日本のような地域外の諸機関で組織されるのが急増するのを目にしていた。一貫した文化的総体としての東南アジアという考えは広く受け入れられたが、そのような受け入れに関係する経済的政治的基盤の格差があるため、そこにはさまざまに異なる思惑が絡んでいる。「南洋」「東インド」「極東」といった初期のマッピングは、しばしば権力や支配の結節点と関連づけられる植民地的関心(=利益)の領域としての東南アジアを映し出す。戦争やイデオロギー的衝突はさらに、戦略や政策を稼働させるのに適した一時的な枠組みを押しつけることになる。しかし、押しつけのマッピングによる作用は自己という構想を芽生えさせ、同じように苦境に立たされていると思われる自己同士の連携関係の中でその自己を明確化させようと企てを生み出すことになる。1950年代と60年代においては、ナショナリズムが、新たな独立国たちが植民地化の歴史を共有し、目的に向かって共に取り組むという願望を分かち合おうとする時の駆動力となった。しかしながら、この地域の初期の政治的枠組みは、地域的な芸術活動あるいは集団化の形態へと翻訳される必要はない。1950年代には、国ごとの実

践が比較的ばらばらになされていたために、ヴィセンテ・マナンサラの透明キュビズムは、マレーシアのタイ・ホイキィ(戴惠吉)やサイド・アハマド・ジャマルのキュビズム・具象的スタイルと比較することは厳密にはなされ得なかったのである。このような状況下において、美術史編纂の展開は、時間をかけて、この地域の編成の過程の中で進むこととなり、1990年代に入るまでには、歴史についてのより精緻な読解と判定ができるようになってきた。アリス・G・ギリェルモが「Visions and Enchantment: Southeast Asian Paintings (ヴィジョンと喜悅—東南アジアの絵画)」展(2000年)のために書いた文の中でそれは次のように的確に図解されている。「(東南アジアの)人々は、共通の歴史的経験を共有してきた。つまり、植民地化、反植民地革命、第二次世界大戦、軍統制、独裁制である。植民地主義の蔓延的な影響のおかげで、彼らは国家のアイデンティティという問題に直面し、彼らの文化、芸術、価値を独立という新たな光のもとで再探査したのである」⁹¹。ここで我々は、マナンサラやホイキィやサイド・アハマドの作品に、モダニティの諸条件に特有の意義深い説得力を認めることができる。そして彼らの作品は、抽象に基礎をおく美的普遍主義という公然たる国際性に対抗する層を成すのである。東南アジアの美術史についての探査が現在強い関心を示しているところは、ギリェルモが同定したような特徴、つまりそれらの作品が、さまざまに発生する芸術の展開とそれに対する継起的な反応を説得力を持って枠取りしていることなのである。

地域性はまた、他の地域性の諸形態との対位法ともなり得る。東南アジア芸術のいくつかの側面は、この地域の発展に影響が大きいと見なされる他の諸文化との関係において説明される、ということを考えれば、これは新しいものではない。東南アジアは部分的にイスラーム化され、キリスト教化され、アメリカ化され、インド化されてきた、等々。これは、対立しながら補完し合ういくつかの考えを緊張状態に保つアンビヴァレントな感覚を生み出す。フィリピン社会学者が1930年代に記したところによると、フィリピン人は「アジアの玄関口に立ち、血縁的な近隣諸国に心では深くつながりながら、スペインとアメリカの文化に手を伸ばす東洋人」⁹²であった。経済的政治的風景が進化していくことによって、古いものを変化させ新しい編成を出現させていくことになる。大東亜共栄圏は、太平洋戦争期間中の政治的支配の媒体として間違った形で発想されたものであったかもしれない。しかし1990年代までには、アジア太平洋という用語が生まれ、経済力の優位性によるグローバルな新秩序のうちで、東南アジアが再配置されるのを、我々は目の当たりにしてきた。東南アジアにおける実践の諸パターンは、より大きな地理的空間をまたいで比較され、オーストラリアや韓国、そして中国といった国々との相関関係において描き出されている。そのようなものとして、この地域性につ

01

Alice G. Guillermo, "Social Concerns in Southeast Asian Art," in *Visions and Enchantment: Southeast Asian Paintings*, exh. cat. (Singapore: Singapore Art Museum, 2000), p. 44.

02

Maximo M. Kalaw, *Introduction to Philippine Social Science* (Manila, 1937), p. 185, quoted by David Joel Steinberg et al., ed., *In Search of Southeast Asia: A Modern History*, (Sydney: Allen & Unwin, 1987), p. 280.

また、註13を参照のこと。

1950年代を通してフィリピンがアジアに向けたアンビヴァレントな姿が図解されている。

03

Purita Kalaw-Ledesma and Amadis Ma. Guerrero, *The Struggle for Philippine Art* (Manila: Purita Kalaw-Ledesma, 1974), pp. 68–69.

04

Syed Ahmad Jamal, "25 Years of Malaysian Art," in *Seni Lukis Malaysia? 25 Tahun* (Kuala Lumpur: Balai Seni Lukis Negara, 1982).

05

同上。

いての新たな責務は、読解と探査の手段の分化をもたらすのである。オーストラリアのような国にとって、アジア・パシフィック現代美術トリエンナーレ(APT, 1993年創始)のような巨大イベントを通してアジア太平洋を編成することは、同胞性の条件を決定する際のさらなるアドバンテージを得ることになるのである。参加は今や、交渉の末獲得した市民的自由と異国情緒さの程度に応じて判定されるであろう。東南アジアの芸術は、ASEANとアジア太平洋の間を行ったり来たりしながら、ダイナミックに自らを編成し再編成する。

このエッセーは、マニラで起こった固有の出来事を通して索引としつつ、東南アジア芸術における地域性のいくつかの局面を控えめに見てみようとするものである。それらの出来事は、規模においては決して記念碑的なものではないが、東南アジアの美術史のある固有の時点でのこの地域の言説の方向性を提示し宣言しているという点で重要なものである。

1 | 1957年

……マニラを東南アジアの美術の中心とするという思いで、東南アジアの展覧会とコンペがこの地で始まった。…[中略]… マラヤ連邦がコンペの優勝者となり、フィリピンがそれに続いた。計画としてはコンペを年一度持ち回りで開催することであったが、なぜか東南アジア展はその後一度も開催されなかった。それでも、このコンペから二つの重要な考えが現れてきた。ひとつは、人類は皆兄弟であり、芸術は普遍的であるがゆえにあらゆる障害を乗り越えるというものであった。もうひとつは、先の考えと見かけほど完全に対立しているものではないかもしれないが、国のアイデンティティへの信頼であった⁰³。

年は1957年であった。フィリピン美術協会(AAP, 1948年設立)の年譜を書くときに、プリタ・カロ＝レデスマは、この地域の近代美術展を組織しようとした恐らく最初の試みについて記している。カロ＝レデスマによれば、この展覧会は、冷戦という環境下において、そしてアメリカがこの地域とわけフィリピンへの政治的影響力を維持しようとしている状況において、国際主義へと向かおうとするより大きな動きの一部として見なされるべきものである。この展覧会に出品した芸術家たちは、当時勃興しつつあったモダニストたちであって、その中のひとりマナンサラは、受賞も果たしている。汎アジア美術会議が展覧会と連携して開催された。タイ・ホイキエとともにマレーシアを代表したサイド・アハマドは、このイベントについて次のような印象を述べた。

1957年4月にマニラで開かれた東南アジア美術展へのマレーシアの参加は、政府に認知されるという意味でも国外にマレーシア美術を露出するという意味でも、この国の美術の地位向上の重要なステップであった。…[中略]… これは、マレーシアが参加した最初の重要な国際美術展であり、そこで初めて、マレーシアの芸術家たちの作品が他国の芸術家たちの作品と並んで展示されたのである⁰⁴。

これらの言葉に基づいて、地域性の形成に対して芸術的そして機関的な関与があったと言うのは難しいであろうが、それでも我々は、集散的総体としての東南アジアに対しての態度や考えを想定するのに有効ないくつかの含意を引き出すことができるかもしれない。普遍性へのカロ＝レデスマの言及は、単に芸術的な出会いにおける同胞精神に限られるものではなく、勃興しつつあったモダニズムの力によって決定されるものでもあった。そのモダニズムの力は、当時この地域に猛烈に吹き荒れた抽象の様式で表現され、西洋の美術教育への接近とアメリカの抽象表現主義の支配によって補強されたものであった。国際的な表現形式に則ったモダニズム的目標の追究と、国のアイデンティティの必要性やナショナリズムのニーズとの間にはいかなる矛盾もないと彼女は仮定するのに対し、サイド・アハマドの方がこのような要求をするにあたってより強硬であった。彼にとっては抽象は、新たに見出された国家的独立の表現であり、その独立そのものが国の文化的なアイデンティティの探査の受け皿となるのである。

50年代と60年代のムルデカ(独立志向の)芸術家たちは主に、抽象表現主義の美学に賛同していた。60年代のメインストリームの芸術が持つ直截性と神秘的な質はとりわけ、マレーシア人の気質、感受性そして文化的遺産にとって「魅力的」であった。カリグラフィーの伝統があったので、絵画上の個人主義の理想的な表現手段をそこに見出したのであった⁰⁵。

サイド・アハマド自身が、1950年代後半にロンドンで教育を受けた抽象芸術家であることからすると、この言葉は中立的な観察者として発せられたとは言えないだろう。逆にこの言葉には、アンビヴァレントな態度が現れている。カロ＝レデスマのように、サイド・アハマドもまた、展覧会を開催したり文章を書いたりする制度的なメカニズムを通してモダニズムの大義を擁護している。フィリピンのように、モダニストと保守派との間の闘争——ボイコットやストライキ——は、概念的に対立するポジションを明確にするためにしばしば強調されてきたし、それゆえ、近代的なものを表現する際のモダニストたちの力強さを暗に表明してきた。しかしながら、

サイド・アハマドの主張は控えめであった。彼は、国や共同体が築かれるにあたっての芸術の役割と位置について交わされる厄介な論争と、それに続いて起こった伝統的なマレー文化とイスラームに則った土着の芸術制作への関心を目撃するとともにそれに加わってきたのだが、その彼が1982年に記したのは、抽象表現主義あるいはメインストリームの芸術を新しい試みの触媒とし、それによって社会的政治的なニーズと関心に条件づけられた芸術実践の新たな軌道が生まれ得るということであった。パトリック・フローレスが2000年に記したところによれば、これは我々が「(抽象芸術の)役割をいわゆる「西洋」の影響から「トランスローカル」な諸文化の美学——交渉の末獲得したものである——へと組み直す」ことを必要とする。フローレスは抽象を「あるスタイル、ある外見、市場でのある完全型であるだけでなく、芸術を新たなるもののイメージとその遡求的な継承における可能性の一条にしようとする際の、芸術家と鑑賞者との苦闘、機関と想像力との苦闘の亡霊でもある」⁰⁶と見なしている。

国際的同胞性を表現するにあたって、抽象は流通貨幣を提供する。そして東南アジアがその間を媒介するにあたって、主要な舞台となったのはビエンナーレであった⁰⁷。フィリピンの芸術家たちは、怯えがなかったわけではないが、たちまちそこに照準を合わせた。国際イベントに参加した芸術家の名を急いであげてみると、マナンサラとネナ・サギール(スペイン・アメリカン・ビエンナーレ、キューバ、1958年)、ナポレオン・アブエバとホセ・ホヤ(ヴェネチア・ビエンナーレ、1962年)、アルトゥー・ロルスとリー・アギナルド(サンパウロ・ビエンナーレ、1971年)が含まれる。これは部分的なリストにすぎないが、フィリピン・アート・ギャラリー(1950-1960年)に関係した多くの芸術家がここに含まれている。この商業画廊は、フィリピンの進歩的なモダニストたちのための先陣としての機能を果たし、そこで幅広い芸術家たちが紹介されて、フィリピンの代表として選ばれていたのである。このような参加はかなりの費用と労力を要し、期待は高かった。ヴェネチアでの提案は難関であった。カロー・レデスマは次のように回顧している。「一般的な印象として、我々の出品作品は、似たような作品群の海で見失われてしまった。それぞれの作品がみな、同じような抽象的思考の流派のものであった。我々の出品作にはオリジナリティがなかった。…[中略]…たとえば、ホヤはこの国では卓越した画家であったかもしれない。しかしヴェネチア・ビエンナーレでは彼は大勢の中のひとりであった」⁰⁸。サンパウロもまた高くついた練習と見なされた。その結果に落胆してアルトゥー・ロルスは次のように語った。

私の意見では、サンパウロ・ビエンナーレは名声を勝ち得ることが決まっている大国のための見本市であり、参加した小国にとってはむしろ高くついた練習であった。…[中略]…

この段階で、サンパウロ・ビエンナーレに参加したのちに我々がどうなったかを的確に問うのが賢明であるかもしれない。私自身の推測では、我々が賞を獲得するか、国際的な基準から見て真に独創的で卓越した展覧会を実現するかしたときに初めて、国際的に認知されることになるであろう。

…[中略]…そして私は、芸術家たちそしてフィリピンに関係するこのような労力に見合った成果があるものか、真剣に疑っている⁰⁹。

こうした意見で強い印象を与えるのは、国際性が必須条件として前提にされていることである。フィリピンのモダニストの多くは、ニューヨークやパリといった海外の中心地で学び、「西洋の前衛」と結びつくことを選択してきた。エマニュエル・トーレスによると、それは半世紀以上前にスペインやフランスで「名をなそうとしたルナやイダルゴと同じ精神を持って」のことである。トーレスは次のように続ける。「芸術家の正当な野望が国際的認知の獲得であるのは、フィリピンのように長らく植民地であった国々の全き典型である。これは望遠鏡を反対から覗き込んでいるようなものだ、とナショナルリストなら言うであろう」¹⁰。1950年代と60年代において普遍的な用語と見なされた抽象は、芸術家の進歩と国家の進歩を顕示する目的で戦略的に好まれた。芸術がコンセプチュアリズムとなり、美術史が文脈として形作られるには、まだまだ発展の初期段階であった。植民地の遺産、国家の建設、社会的コンテクストという諸条件は、東南アジアの抽象のダイナミズムを明瞭に示すべく、今日、美術史的に慎重に読み解かれ稼働されているが¹¹、当時の芸術家たちのオリジナリティが欠如していると受け取られてきたのを緩和する状況としての役割を果たしてきただけだったのかもしれない。アジアのモダン・アートは、植民地的なディスカールやポスト植民地的な苦闘という観点のもとで受け取られては来なかったであろう。トーレスの視点は示唆的である。「『国際的あるいはメインストリームの芸術』という概念は西洋のヘゲモニーであり、欧英米の優位性の神話である。それは支配と権力を基盤とした資本主義イデオロギーを下敷きとしている」¹²。このような状況下で、しばしば、近代アジア美術は派生物であると片付けられてきた。ヴェネチアとサンパウロ(のビエンナーレ)はルスの所見を裏付けており、その挑戦は達成を測る尺度となり、「独創的で卓越した」ものが不十分であることを知らしめたのである。

1957年の東南アジア美術展は、地域主義的な言明としては暫定的なものでしかなかった。この地域の他都市で予定された一連の展覧会は実現されなかった。これは、このようなイベントを組織し主催するのに必要な国家的・地域的な機関が構造的に欠落していたからだと説明できるかもしれない。その当時、フィリピンや他の周辺国で抽象表現主義が美的な準拠として広く採用さ

06

Patrick D. Flores, "Reworlding Modernity: Abstract Art in Southeast Asia in the 1950s and 1960s," in *Visions and Enchantment*, pp. 34-42.

07

カロー・レデスマは次のように述べている。「……国際主義は……[中略]……残りの世界と張り合いたいという欲望を形にした。これは微妙な潮流であった。国際的なシーンとぶつかるためには、国際的なスタイルで描かなければならないと信じられていたのである。フィリピンの芸術家は他に引けを取らない程度に優れており、このことを示す唯一の方法は国際的なコンペに勝つことである、という気概が大きくなった。結果的に多くのフィリピン人芸術家がビエンナーレに参加したいという希望を抱くようになったのだ」。

Flores, 同上, p. 67.

フローレスはこの主張に次のような所見を付け加えている。「当時、ゾルタン・セフェーの弟子であるホヤは、インタビューで、彼の手本として次のような名前を習慣的に挙げていた。アメリカではボロック、デ・クーニング、クライン、ロスコ、マガゼル、フランスではスーラージュとマチュー、スペインではタビエスとサウラ」。

Flores, 同上, p. 36.

08

Kalaw-Ledesma, 前掲[03], p. 68.

09

同上, p. 71.

10

Emmanuel Torres, "How to Create an ASEAN Mainstream," in *The Aesthetics of ASEAN Expressions: A Documentation of the Second ASEAN Workshop, Exhibition and Symposium on Aesthetics* (Manila: ASEAN Committee on Culture and Information, 1994), p. 171.

11

フローレスによる東南アジアの抽象芸術の読解は、アジアの芸術がモダニティ全般に果たした寄与を捉え直そうという現代の試みを最もよく指し示しており、植民地時代とポスト植民地時代の美術教育、国家や国家建設の表現におけるアジア芸術の流れ、芸術支援者との親密な関係、そしてテーマや形象への関心を包含し受け入れるその能力について言及している。

Flores, 前掲[06].

12

Torres, 前掲[10], p. 172.