

家が、「南洋らしさ」を求めて、インドネシアのバリ島へ向けて旅立った。

劉抗によれば、彼らのバリ旅行には、ゴーギャンへの憧れがあったという。「当時、どうしても行きたかった場所が二カ所あった。一カ所は、われわれの故郷の首都、北京。そこには伝統文化や史跡がたくさん残っている。もう一カ所はタヒチ。タヒチではゴーギャンが晩年を過ごし、熱帯らしい作品を制作した。だが、当時は中国へ行けるような政情でも、タヒチ旅行が可能な状況でもなかった。バリ島が北京とタヒチに代わった。バリ島は、風俗も古い建築も舞踏や音楽も魅力に富み、南洋らしい特色に充ちていた。女性のヌードも描くことができた」と劉抗は述懐する⁰⁷。彼らはそこに洗練された伝統と同時に、野蛮の力を求め、旺盛な制作を行った。シンガポール近代美術を代表する作品が、その旅からいくつも生まれた。たとえば、劉抗《仮面》(1953年、個人蔵)や陳宗瑞の《バリの女たち》(1952年、シンガポール美術館蔵)がその例である。

それは、まさにゴーギャンが、文明の側から、南太平洋に未開の野蛮な力を求めたのと同質の行為であった。ヨーロッパから見た野蛮としての中国あるいはアジアという構図を、「四大画家」は、自らを中華という文明の中心におき、自分たちもまた野蛮を発見することによって、いわばゴーギャン的な他者化の再生産を行うことになる⁰⁸。

これ以後「四大画家」たち、さらには「十人画会」などの次世代の画家たちによって「未開の地」への旅が繰り返し試みられる。そこでは、たんに新たな「野蛮」が発見され、絵画化されるだけでなく、併せてアジア的な伝統、アジア的な文化の源流が探求されていくことになる。四大画家たちのうち最もバリ島に魅了されたのは劉抗だったが、鍾泗濱は、さらに新たな「野蛮」を発見するために、北ボルネオ(カリマンタン)のサバやサラワク(現在の東マレーシア)へも足を伸ばしている。そこで描かれた《イバン族の娘たち》(1953年、シンガポール・シェル蔵) ^{fig.16}、《バリの娘たち》(1954年、シンガポール・シェル社蔵) ^{fig.17} では、民族衣装で座る二人組の女性という画題にゴーギャンとの影響関係を感じさせるが、ゴーギャンにはまだ残っていた自然主義の残滓はすでに見られず、絵画の平面性が強く意識された、装飾的で造形主義的な作品が生まれている。そうした「南洋」に「野蛮」を求めた鍾泗濱の目は、その経験を踏まえて、次第にマレー的なものに回帰していく。

ゴーギャン受容の背景—国民の創生

こうした欧米のアジアに対する抑圧的な構造の再生産とも見られる東南アジアの近代美術家たちによる他者像の描出であるが、その背景には、この時代と地域に固有の問題がある。それは、植民地体制以後の、多民族多文化による国民国家の成立とナショ



fig.10



fig.11



fig.12



fig.13



fig.14



fig.15



fig.16



fig.17

fig.10

張汝器《收獲の婦り》1930年代後半、所在不明(「南洋1950-65—シンガポール美術への道」展カタログより転載)

fig.11

ポール・ゴーギャン《赤い花と乳房》1899年、メトロポリタン美術館蔵

fig.12

張汝器《マレーの女たち》1930年代、所在不明(「中華美術研究会書画集 慶祝成立五十五周年記念」1990年より転載)

fig.13

ポール・ゴーギャン《タヒチの女たち》1891年、オルセー美術館蔵

fig.14

楊受生《休息》1941年(Dr. Tan Chee Khuan [Social Responsibility in Art Criticism] The Art Gallery, 1998年より転載)

fig.15

ヴィクトリオ・エタデス《ふたりのイゴロットの女》1940年、フィリピン大学付属ヴァルガス美術館蔵

fig.16

鍾泗濱《イバン族の娘たち》1953年、シンガポール・シェル社蔵(「南洋1950-65—シンガポール美術への道」展カタログより転載)

fig.17

鍾泗濱《バリの娘たち》1954年、シンガポール・シェル社蔵(「南洋1950-65—シンガポール美術への道」展カタログより転載)

ナル・アイデンティティの形成の問題と深く関わっている。

四大画家のバリ旅行の背景をなすのは、戦前のシンガポールに最初の美術教育機関である南洋美術専科学校を1938年に設立した林学大(リン・ハクタイ)の一連の言説である。学校名に冠された「南洋」という言葉は、狭義にはシンガポールを、広義には島嶼部・沿岸部東南アジアを指すが、歴史的には、中国南部を意味し、華人の東南アジアへの移住が進むにつれ、その指し示す範囲が広がったものである。「南洋」とは、ある地点から見た南方の海洋地域というその名前の逐語的な意味が示すように、中華思想・華夷秩序に基づいた中心に対する(南)の周縁のことである。林学大は、海峡植民地シンガポールの、西洋から見た周縁としてのアジア、中国から見た周縁としての南洋という、いく重にも疎外された立場を逆に活かし、文化の中心を遠離れた周縁というデメリットをむしろメリットに変えて、「南洋」という、東洋とも西洋とも違う、もうひとつの文化の極を創出しようと訴えたのだった。

林学大は「南洋—とりわけシンガポールは、地理的には西欧と東アジアを結ぶ交通の要衝であり、経済的には南洋群島の中心である。芸術の面から見れば熱帯の情趣と複雑な民族意識と

09

林学大「あいさつ」『南洋美術専科学
校画刊』(南洋美術専科学学校、1950年)。
ラワンチャイクン寿子「南洋美術考—
「他者」再生産と「自己」の獲得」、『デア
ルテ』17号、2001年)中の要約を参考に筆者が訳した。

いう特長を持つ。この特質は、東西文化の交流と南洋美術の創出の上で、固有の優越的な条件となる。他にないこの優れた条件を活かして、東西の芸術交流を促進し、南洋本来の新美術を創り出そう」と主張し、シンガポールに固有の優越的な条件として、1…東西交通の要衝、2…南洋群島の経済的中心、3…熱帯の情趣、4…マルチカルチュラルな民族意識という4点を挙げる⁰⁹。この発言の前年の1949年、中国に共産党政権が誕生し、日中戦争や国共内戦を避けて南洋に移り住んだ華人たちは帰るべきふるさとを失った。一方、日本の敗戦後東南アジア諸国が独立を果たし新たな枠組みで国造りを始める中、シンガポールと英領マラヤは、新たな国家的枠組みを求めて周辺地域と離合集散を繰り返していた(1957年マラヤ連邦独立、1959年シンガポール英自治領に、1963年シンガポール、サバ、サラワクを加えマレーシア連邦成立、1965年シンガポール分離独立、など)。そのような状況の中、本来中国文化圏に帰属する南洋華人たちは、南洋的な枠組みの中に、自分たちの新たな「ふるさと」を見出す。つまりは、南洋に自らのアイデンティティを求めていかなければならなかった。華夷秩序の中では、野蛮な他者であった南洋に自分自身を見出し、あるいは国家的なアイデンティティを求める必要があったのである。すなわち、四大画家のバリ旅行には、野蛮な他者を求めつつも、同時にそれが自分探し、新たなふるさと探しでもあるという矛盾した位相が混じり合っていたのである。

鍾泗濱が、バリ旅行の後、サバ、サラワクを旅行したことは先に触れた。この地域は、現在の東マレーシアであり、将来シンガポールとも同じ国になる可能性があった。それは野蛮な他者であると同時に、来たるべき国民国家「マレーシア連邦」を共有する国民の姿でもあったのだ。エキゾチックで官能的な他者を「国民」として据え直す必然性が画家にはあったはずで、結果的にゴッパン以上に主観的で造形的な表現がなされた。「他者像でありながら自己像」という逆説を、鍾泗濱はみごとに絵画化しているように思える。先に触れた《イバン族の娘たち》と《バリの娘たち》というきわめて完成度の高い二点の作品を描いた後に、鍾泗濱は、《浜辺の二人の女》(1955年、マレーシア国立美術館蔵) ^{fig.18}と《熱帯生活》(1959年、マレーシア国立美術館蔵) ^{fig.19}というゴッパンにちなんだ印象的な作品を制作している。前者は、浜辺の二人の半裸の

女性というまさにゴッパン的な作品であるが、画面左下前面に、《イオ・オラナ・マリア》と同様、バナナの入った木鉢を置くことで、この作品がゴッパンに由来するものであることを表明している。この作品では、バリ島の情景というよりは、バリや東マレーシアへの旅を踏まえ、特定の場所に帰属しない、典型的な「南洋」風景を創造しようとしているように見える。後者の《熱帯生活》は横長の構図に人物を配して構成され、一見してゴッパンの《われわれはどこから来たのか われわれは何者か われわれはどこへ行くのか》を思わせるものとなっている。そこには、ゴッパンの哲学的な問いや象徴的な語法は見られないが、異国趣味的でも官能的でも野蛮でもない、同じ国民として隣人へ向けた暖かい眼差しが感じられる。

さて、ここまで、東南アジアの近代美術が、どのようにゴッパンを受容してきたのか、その代表的な作例を通して検討してきた。主題や様式、あるいは象徴性などさまざまなレベルで、広範囲にゴッパン受容が行われたことを指摘した。ここで、付け加えるならば、歩み始めたばかりの東南アジア近代美術のパイオニア世代にとって、ゴッパンが描いた南洋は、自らの身近な風俗や風景を画題とするのに、西洋美術という規範、お墨付きを与えてくれるものであったし、それを「美術」という制度的な枠組みに迎え入れる保証でもあった。

そうしたゴッパン受容は、画家自身を文明の側におき、対象を野蛮な他者とする図式を引き継ぐものであった。そうした他者の再生産の背景に、植民地体制を脱し、新たな多民族多文化による国民国家の建設を目指す中で、ナショナル・アイデンティティの形成、あるいは国民文化の創造という国家的な要請があった。その文脈においては、外国人向けのエキゾチックで官能的な女性像は乗り越えられなければならないが、ゴッパンの造形性は、そのための格好のモードであり、規範でもあったのである。

すなわち、ゴッパンにならった「野蛮」の発見の旅が、そのまま国民国家の形成過程における「国民」の発見と表裏をなしているところに、いわば他者像と自己像が分かちがたく結び合っているところに、東南アジア近代美術に固有の問題と表現を見出すことができよう。



fig.18

fig.18

鍾泗濱《浜辺の二人の女》1955年、マレーシア国立美術館蔵(「東南アジア近代美術の誕生」展カタログより転載)

fig.19

鍾泗濱《熱帯生活》1959年、マレーシア国立美術館蔵(「東南アジア近代美術の誕生」展カタログより転載)



fig.19

ポストコロニアルの危機 美術と国家の不可能性

パトリック・D・フローレス

プロフィールは p. 107 参照

この論稿は、芸術の複雑さを、それを通して国家が表現されるひとつのメカニズムあるいは様相として捉えようとしている。芸術をその歴史的・政治的・コンテクストからのひとつの派生物あるいは機能と見なす、あるいはそういったコンテクストの美的形式への翻訳と見なすような傾向から逸れるものである。むしろここで論じられているのは、芸術は、自律性を追い求めると同時に、周囲の社会に敏感であり、芸術の行為主体性がある決まったやり方で「文化」や「社会」との同一化をはかることを期待する利害の関心によって押しついたり引いたりされるものだ、ということである。東南アジアという環境において、芸術という概念が西洋で形作られているが故に、芸術実践は必然的に西洋的である。しかし不可避免的にそれはポストコロニアルであり、複雑な形で西洋的なものを変形させているのだ。同じ衝動の中では、非西洋的なもの、ローカルなもの、コロニアルなものもまた同様に、完全に媒介されている。媒介は文明化に対立するものとしての雑種性を生み出すかもしれない。しかしながらこの論稿が強調するのは、雑種性と文明化との間の二項対立は乗り越えられねばならないということである。まさにこの超克を欲する中で、三つの概念が前景化されているのだ。その三つとは、親密さ、即興、苦しみであり、それらはローカルなものとの二元論を克服するポストコロニアルの手続きを参照することで、より複雑な関係が、ポストコロニアルの状況における諸力間で展開するよう仕向ける。ポスト植民地の構成要素としての芸術は、植民地の来世(すなわち国民国家であり、アイデンティティが定まらないという重荷を常に担わされている)を単に表象するだけに還元されるのではない。そうではなくて、それは外国的なものを共同で生産し、即興で作らだし、それに苦しむものと見なされるのだ。芸術は外国的なものとかくも馴染みになっているので、まさに植民地に対する監督保護に用いられる手段を通して、差異を再帰的に表象してみせることができるのである。

[PF]

出典 || "Post-colonial perils: art and national impossibilities" in *World Art* 1, no. 1 (March 2011), pp. 75–81.

Volume 1
Number 1
March 2011

 Routledge
Taylor & Francis Group
ISSN 2150-0894

01

Werner Krauss, "First Steps to Modernity: The Javanese Painter Raden Saleh (c.1811–1880)," in *Eye of the Beholder: Reception, Audience, and Practice of Modern Asian Art*, ed. John Clark et al (Sydney: Wild Peony, 2006), p. 48.

02

Patrick D. Flores, "Nature Intervenes in Strokes: Sensing the End of the Colony and the Origin of the Aesthetic," *Filozofski Vestnik* 28, no. 2 (2007), pp. 235–251.

03

Geeta Kapur, *When Was Modernism: Essays on Contemporary Cultural Practice in India* (New Delhi: Tulika, 2000), p. 168.

本稿は、アジアにおいて、ポスト植民地の解放と国家への渴望を感じる時に、いかに美術が政治性を形成するののかについて考察する。このテーマを広げて、そのような近代性が、非西洋の伝統とされるものをいかに再機能させ、結果的に、偶発的なアイデンティティの形成において、異質性とグローバル性を暗示させることになったかについて論じる。このような感覚は、従来の「美学」の知を回避するものだろう。国家とその文化は、長きにわたって「美術」をいくぶんかの自律性をもったものとして占有しているが、「美学」とは、そうした「美術」を通じて「世界」に形を与える技術として望まれるものだった。この感覚は、社会实践によく見られるものであり、表象への欲望の中に組み込まれて、絶えず初発的で決して落ち着くことなく、真正さの喪失と他者に勝とうとする決意との両方によって常に引き起こされるものである。「ワールド・アート」の図式において、ポストコロニアルが単なる批評ではないことは確かである。それは物質的なものに対して異なる感覚をもつ権利である。

19世紀、東南アジアの植民地時代に二点の絵画が見直しの機運を呼び覚ました。1857年、インドネシア人のラデン・サレー(c.1811–1880年)が《ディポヌゴロの逮捕》(1857年)を描いた。パンゲラン・ディポヌゴロは国家的英雄で、家族やオランダの後援者たちに対して反乱を起こしたジョグジャカルタの王子であるが、サレーがこの絵を描いたのは、ディポヌゴロの逮捕を記録するためではなく、この反逆者の屈辱的な降伏を描いたニコラス・ピネマンの《ディポヌゴロの従属》(1830年)の描写を正すためであった。ディポヌゴロは、自らを勇敢なるイスラム教徒で正統的なジャワの価値観を復興する者であると称して、1825年から1830年までのあいだ戦った。ヘンリック・マーカス・デ・コック将軍によるディポヌゴロの逮捕は、1602年に始まったオランダによる半島の支配の現れであった。ある研究者は、「サレーが描くディポヌゴロは、服従させられた戦士ではなく、騙された者、つまりオランダの裏切りによる犠牲者である」とし、またその絵画は「オランダの植民地支配に対する痛烈な批評であり、風刺である」と論じている⁹¹。この絵画でサレーは、ディポヌゴロを逮捕した人々を少しゆがめて描き、またディポヌゴロを毅然とした姿で描くことで公式の記念式典で面目を失わせて、敬意のなさに返報している。

1884年、マドリッド万国博覧会でフィリピン人のファン・ルナ(1857–1899年)が金賞を受賞した。彼が出品した《スポリアリウム》は、ローマのコロッセオの地下室で、息絶えたか息絶えつつあるローマの剣闘士が身ぐるみはがされている光景を描いた歴史画である。ヨーロッパにいたルナの仲間たちは、彼の偉業によって、自国の者がスペインで認められたことに大きな喜びを抱くと同時に、1521年に侵略してきたスペインの下で苦しむフィリピンというアレゴリーをこの絵画から読み取った。この批評によって、彼らは植民地を他の場所に見出し、ポストコロニアルが普遍的であることを思い

描くことができるようになった。それは、かつてヒスパニアと呼ばれたスペインの元支配者であるローマにおいて、そして、仲間たちが褒めちぎって「国を知らない」天才と称えた愛国的画家であるルナにおいて見出されたのである⁹²。

これらの例において、美術は、表象の再帰性を通じて政治性を描いている。美術は、覇権的な歴史記述による位置づけに抗い、自らを歴史の中に示している。文明化の物語を完全に習得することで、他性は克服できるということも保証している。美術を通じて世界が身近なものになるだけでなく、ヨーロッパのアカデミーで並外れた作品が生まれるのである。

この歴史を舞台に上げる方法が重要である。サレーやルナのような天才芸術家の役割は重大であり、自然主義的な記録の要求を超越する彼らの鋭い洞察は好例である。同じような例として、独学で美術を学んだ貴族階級のインド人画家ラージャー・ラヴィ・ヴァルマー(1848–1906年)がいる。彼の作品と人生は、1757年にインドを征服した大英帝国を超える国家への渴望をかき立てるものだった。正規の教育を受けることなかったアカデミー派の画家として、彼はラージャとマハラジャの両者に求められるところとなり、ヴィクトリア朝のサロンの慣習を変えて、藩王宮廷のみならずインドの叙事詩や古典文学を承認させた。ヨーロッパのオリエンタリズムから伝統演劇まで、彼を感化するさまざまなものの中で育ったヴァルマーは、かなり異なる民族が住む地域をおおう主権国家としての本来のインドの姿をよく思い描いていた。この想像は、《音楽家たちの集まり》(1889年頃)という絵に凝縮されることになった。この絵の中で、「国家的/文化的統合」は、複数の種類の女性からなる母なる国家に投影されている。「インドの異なる地域を代表する11人の東洋人女性(ムスリム、ナイール、タミール、バルシー、アングロ・インドの女性を含む)の集団が、申し分のない人類学的情景を作っている」⁹³。

東南アジアにおける植民地からポスト植民地への移行を踏まえると、こうした美術と国家の図式には数多くの課題がある。ポストコロニアルは、国家形成の兆候、もしくは他者性に対する自己意識として刻み込まれている。これまで言及してきたように、表象は、現前の策略、現実効果として解明されている。それが証言するのは、技術、教育、才能、価値、そして、世界やそこに生じる歴史に対する意識の高まりといったものに関する含意がある作品である。表象すること、そして表象されることは、明示すること、現れて実体化すること、曝されるリスクを冒すこと、イメージを発明すること、そして究極的には、イメージに対する信仰を追い払い、時として意識的にイメージを引き裂くことといった、譲渡できない特権に関与することなのである。

サレー、ルナ、ヴァルマーの例において、それぞれ異なる装いをし

ているポストコロニアルは、近代という啓蒙のプロジェクトを切望している。人間生活の改善に対するあらゆる障害から解放される可能性のプロジェクトである。美術は、感情を表象する配置や構造に入り込んでいる。とりわけ、現代的表現における批評と再帰性の実践だけでなく、公共生活の美化と、人間形成という国民的メロドラマにおける集団性の儀礼化においても、美術は感情の構造に関わっている。前者は、美術と美術に内在するコロニアル性の政治そのものであろう。この展示美学は、ポストコロニアルに関する理論化のある様態へと私たちを導く。それは、模倣、拡散、融合、適応、擬態といった馴染み深い題目からの方向転換をもたらすかもしれない。この考察が非常に暫定的なレベルで表れる。抗しがたい比喩は、親密さである。それは、世界を感じることや、煩わしい美術を直観することといった、さまざまな実践におけるポストコロニアルの情動に変化をもたらす。

第一に、ポストコロニアルは、国家的なものの範囲——時として過激な不可知の細部——を、有限の財産へと縮減してしまう。ラテンアメリカの批評家であるネストル・ガルシア・カンクリーニは、メキシコの国立人類学博物館に関してこのことを論じている。博物館において、文化は、「小さなものを集めること」を通して大きな効果をもっており、博物館の「偽装された『無限性』」が「国家財産…[中略]…[と]それを含む展示能力の無限性の隠喩」として機能していると論じた⁰⁴。モニュメント化とミニチュア化の往還は、「他性を扱う言語操作」と関連している。なぜなら、これらのものは、「『他者を新陳代謝させる』という儀礼行為」であり、「他者を『説明可能なもの』、理解しやすいものにする」からである。「偉大さを認める行為においてまさに、それは縮減されて親密なものになる」のである⁰⁵。国家形成における博物館の課題と、たとえば美術や民族学の分野でそれが生んだ類型学は、ポスト植民地において広く知られていた。それは、国立博物館の歴史にはっきりと刻み込まれている。植民地政府は国立博物館を設立し、展示の慣習を用いて自己監視と自己規制を教え込んだのである。

第二に、ポストコロニアルは、アフリカの理論家アキュー・ムベンベが、「アイデンティティを増幅させ、変化させ、流通させる独特の方法によるだけでなく、バランスの過剰と欠如の傾向によっても生まれる、政治的即興の独特のスタイル」と呼ぶものに関与している⁰⁶。これは、支配的な関係の内部に陳腐なものを生み出す。その結果、奇怪なものや不快なものが、究極的には、権威の側では支配の印であることをやめ、劣位の側では抵抗の身振りであることをやめて、両者にとって無力さの源になる。ムベンベは、カーニヴァル的なものというバフチンの契機が活気づける局面がある一方で、こうした作用は、競合する利害関係者が「同じ生活空間」を共有するために「不正な共存」を促す、権力との親密な関係を助長すると主張する。彼は、ポストコロニアル理論が

提供した希望の政治を冷静に捉えている。彼の考える筋書きというのは、「権力の認識論を再生産するほどに、大衆は狂気を帯びて権力の安易な模倣で身をまわってしまうし、そのとき権力もまた、その偉大さを暴力的に追求する際に卑俗と悪行をその主要な存在様式にしてしまう」というものだ⁰⁷。エンパワメントに逆行するこの流れは「抜きん出た暴力の状態という無力な状況」に帰結する⁰⁸。

第三に、ポストコロニアルは親密さを通じて苦痛の表現を考案する。フィリピンのカトリック文化において、親密さは、キリストの受難を内面化するものとなっており、主体は共に苦しむ者、親密な者になる。いわば、贖い主と同じ十字架を担うことによって、自己は変容するのである。マニラ以南の半島を民族学的に調べてみるとよい。死別の慣習から、異性装者のミス・コンテスト、アマチュアの歌謡大会にいたるまで、このような親密さのさまざまな現れが見つかる。最後の歌謡大会に関して言えば、出場者がいかに『枯葉』という歌をかくも感傷的に歌うのかを、こうした民族学は理解しようと努める。この歌が意味している[葉の]喪失は、熱帯地方では直接的な意味をもたない。しかし人類学者たちは「喪失自体の概念は意味をもっている。歌を歌うとき、その一部が意味をなさなくても、ひとは、完全に理解できないことや、ある文化的領域——もし習得すれば、可能性が開かれて人生を変えるかもしれない——から排除されたことに、他の喪失とともに、悲しみを覚える」と論じる⁰⁹。

フィリピンには、百万人の移民がいて、毎日数えきれないほど多くの人々が仕事や移住のために国を離れており、また他の者は生き残って未来を思い描くために国を去る機会を夢見ている。フィリピンにとって、国家はまさにここではないどこかのものとなったのだ。領域横断的な枠組みにおけるポストコロニアルのこうした挑発的な展開において、ポストコロニアルは遊戯と憂鬱の間を進んでいく。土地の道徳世界の品位の消滅に対する植民地的なコード(特異性と物欲を認める)の習得と、篡奪されている現在の状況を超えたもうひとつの世界への期待の間を進んでいく。そこには過剰と減少が見て取れる。一方には卑俗あるいは少なくとも不法法があり、もう一方には犠牲と無私がある。

親密さの理論は挑戦的なものである。解放と独立の間のより力強い弁証法を感じる時、また、文化と表象の比喩から「世界」とその「美術」を解放するとき、そうした情動の実践の中に、親密さは深く染み込んでいる。それは物象化と疎外の問題を扱うと同時に、自己の回復や、近代の約束が示唆する他のものを保証する——たとえその到来が遅くなるとしても。したがって、ここには、理想化と「外向性」だけを保障する、非西洋的・非植民地的な知覚世界への回帰と、直線的な歴史の進展を妨げ、未開なものへの転落を阻む帝国以後の言説の間の揺らぎがある。それどころ

04

Néstor García Canclini, *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995), p. 209.

05

同上。

06

Achille Mbembe, "Provisional Notes on the Postcolony," *Africa: Journal of the International African Institute* 62, no. 1, p. 3.

07

同上, p. 29。

08

同上。

09

Fenella Cannell, *Power and Intimacy in the Christian Philippines* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), p. 209.

10

John Clark, *Modern Asian Art* (Sydney: Craftsman House & Honolulu: University of Hawai'i Press, 1998), p. 80.

11

東浩紀「スーパーフラットで思弁する」『SUPER FLAT』(マドラ出版、2000年)、p.150。

か、文明化とハイブリディティの間には、何かもっと希望に満ちたものがあるべきである。

本稿は、日本美術における新伝統主義的な系統である日本画の例をもって締めくくる。日本画は20世紀初頭に西洋絵画に関わり、その結果、近代の文脈において過去と対話し、後にその過去を批評し、最終的には自らを批評し、必然的に現代における再帰性の分岐点に達した。土田麦僊の《湯女》(1918年)は、こうした関与と、ヴァルター・ベンヤミンの興味深い言葉を使えば、「生産的誤解」とされるものの中を揺れ動いている。「豊かな色彩の組み合わせで描かれた異国情緒のある南洋の人と、麦僊が日本特有の絵姿に関する日本の膨大な言説の中から取り出して、異国情緒溢れるヨーロッパの言説の間に挿入した日本の湯女」との間を揺れ動いている¹⁰。日本現代美術はそれを完遂させて、松井冬子や村上隆の作品が示すように、その造形意志における持続的な力として日本画を再発見した。「空間は super flat となり、目はアニメ化された幽霊的な記号」となる、屏風絵や漫画を取り入れたスーパーフラットの美学に、日本美術は強く結びついていると村上は主張する¹¹。

この新伝統主義的な方法の別の側面は、中国にあるポスト社会主義的でディアスポラ的な美術という視点から得られる。それは、かつて農民であり、兵士であり、国境警備隊であり、毛沢東の文化大革命(1966-1976年)のプロパガンダ画家であったシェン・ジャ

ウェイ(沈嘉蔚)の作品に見られるものだ。1989年、彼はシドニーに移住し、時代遅れの「第三世界同盟」とも言うような国々の革命家や支配者の顔を丹念に捉えた壁画《第三世界》を描いた。この作品を描いた美術家は、党の用語で言えば、「人民の生活のための美術」を通して、抽象的なイデオロギーを大衆にとって親密なものにするべく育てられた。その実践が現在の形になり、彼は、権力者たちを家族の肖像画のようなものの中に集結させる。それは、中国は発展途上の国々の先兵であるとした、1970年代の毛沢東主義者の主張を思い起こさせる。この作品は、西洋の油彩画と、全体主義的な壁画の流派、そして多くの国家の偶像たちの集団のパロディを混ぜている。毛沢東が、息絶えたチェ・ゲバラを指差し、有名な何千もの靴のコレクションから金の靴を持ち上げているイメルダ・マルコスと腕を組んでいる姿を描いている。彼らのまわりには、ウガンダのイディ・アミンから、カンボジアのポル・ポト、悪の枢軸であるオサマ・ビン・ラディンまで、亡霊のような人々が雑然と集まっている。国民国家の失敗、植民地主義の失敗、ナショナリズムの失敗、つまり、ポスト植民地がグローバルな親密さに巻き込まれる時代のインターナショナルの失敗といったものをもたらすのは、賛歌であり、キッシュであり、荒唐無稽さなのである。

—
[訳] 崔敬華、加治屋健司

失われた全体を求めて (日本で)アジア近代美術を教えるということ

黒田雷児

黒田雷児

美術史家、キュレーター。福岡アジア美術館運営部長・学芸課長。福岡市美術館および福岡アジア美術館での展覧会には、九州派の初の回顧展「九州派—反芸術プロジェクト」(1988年)をはじめ日本の戦後美術に関するものから、ラシード・アライーン(1993年)、イー・ブル(2001年)などアジア作家の個展も企画。福岡アジア美術トリエンナーレには第1回(1999年)から関わる。第5・7回バングラデシュ・アジア美術ビエンナーレ(1991年、1995年)の日本の部のコミッショナーを務めた。1995年日本文化芸術財団より日本現代芸術奨励賞を受賞。2013年金復鎮賞を受賞。著書にアジア近現代美術のエッセイ集「終わりになき近代—アジア美術を歩く2009-2014」(gimbooks, 2014年)がある。

の大きな成長をみせ、いると、いふよう、マカティ、ケソンほかの広い地域でアートスペースも回りきれないほど増えた。国立博物館、大学美術館や私立美術館も近代美術名品を所蔵して展示も充実しており、現代美術の展覧会も盛んに開いている。商業ギャラリーも、香港アートフェア(境・アート・ハイセル香港)に参加するようになった国際的水準のもの

本論文は、マニラのユーチェンコ美術館で2012年5月に開かれた国際シンポジウム「Locus Redux: Speaking Across Contexts, Learning and Negotiations in Writing and Teaching on Art (帰ってきた場所—文脈を超えて語る、美術に関する著述と教育における学習とネゴシエーション)」で発表された英語原稿が元になっている。

黒田は、日本の美術史教育は、日本美術とヨーロッパ美術が中心であり、アジア美術は教員も学生もきわめて少ないと指摘する。日本語で読める教科書もない状況で、どのように一般の人々にアジア近代美術を教えることができるのかと問う。

アジア近代美術が日本で知られていない重要な理由として、近代美術の理解が偏っている点を指摘している。19世紀末から20世紀初頭にかけてヨーロッパから日本に近代美術が輸入されたとき、それはもっぱら技術的・様式的革新と見なされたため、近代美術の理解は限定的なものにとどまった。「抵抗としての近代」といった、他の近代についても紹介することで、アジア美術史を、アジアの社会の変化の中で捉えることができるだろうと述べる。

エリート的な「様式としての近代」と民衆的な「抵抗としての近代」は、アジア近代美術において並行して存在してきたが、前者ばかりが目立っていると黒田は断ずる。それは、現存し売買可能な作品にばかり目を向け、欧米の歴史や理論との関係で論じやすい美術だけを受け入れてきた評論家、美術史家、学芸員に問題があると指摘する。こうした美術史観から看過されてきたものがある。インドや韓国の複製印刷や壁画である。大衆雑誌の図像も同様である。これらが、政治的・社会的な目的のために使用され、後に残らないものだったからといって、その広範な社会的影響力を無視するのは適当ではないと指摘する。アジア美術の近代は、技術として、様式として、抵抗として具現化されたと黒田は述べて、表にまとめている。アジア美術の近代を、多様な思想や活動の複合体として理解するなら、その時はじめてアジア美術史はアジア社会史の一部をなすことができるだろうと述べる。

[KK]

2012.5.18-24
マニラ

脈で語る、美術について書き、教えること
の学習と交渉」というテーマの会議に参加
した。一九九七年から続く現代美術の雑誌

活動する教員、キュレーター、アトカイウな
と幅広いテーマの発表があった。

る同美術館での様々な実験の紹介だったので、アン美のことをほとんど話さない私の発表は場違いになってしまった。英語リスニン

出典 本稿は最初ユーチェンコ美術館(マニラ)で2012年5月19日に発表された原稿(原文:英語)を筆者が訳し、また同年12月21日に国際交流基金(東京)で発表した「未だ成らざる近代」の論点を付け加えて編集したものである。一部は「終わりになき近代」の「あとがき」に掲載。

は「モダニズムを分節す
マタニだったので、昨秋にわ
ア美術の「近代」を総合的
を捉えたいのだが、その
はかの発表は、
マニラ、シンガポール大学美
アセアン・ムスタファアには



01

西南学院大学での講義。
(2011年9月-2012年1月)

02

金英那(キム・ヨンナ)(神林恒道翻訳)『韓国近代美術の百年』(三元社、2011年)、金惠信『韓国近代美術研究—植民地期「朝鮮美術展覧会」にみる異文化支配と文化表象』(ブリュッケ、2005年)、陸偉榮『中国近代美術と日本』(明石書店、2007年)、陸偉榮『中国近代美術史論』(明石書店、2010年)。

03

東アジアでは静岡県立美術館編・発行「東アジア/絵画の近代—油画の誕生とその展開」(1999年)、福岡アジア美術館編・発行「チャイナドリーム:描かれた憧れの中国—広東・上海」(福岡アジア美術館、兵庫県立美術館、新潟県立万代島美術館、2004年)、福岡アジア美術館編「東京・ソウル・台北・長春—官展にみる近代美術」(美術館連絡協議会、2014年)、東南アジアでは「東南アジア—近代美術の誕生」(福岡市美術館、1997年)、「ベトナム近代絵画展—花と統一インドシナ・モダンの半世紀」(産経新聞社、2005年)、その他では「モンゴル近代絵画展—その源流と展開」(産経新聞社、2002年)。

04

「アジアのモダニズム—その多様な展開:インドネシア、フィリピン、タイ」(国際交流基金アジアセンター、1995年)、「アジアのキュビズム—境界なき対話」(東京国立近代美術館・国際交流基金、2005年)。

05

John Clark, *Modern Asian Art* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 1998); *Asian Modernities: Chinese and Thai Art Compared, 1980 to 1999* (Sydney: Power Publications, 2011).

06

Joyce Fan and Kim Inhye, ed., *Realism in Asian Art* (Singapore: National Gallery Singapore & Gwacheon: National Museum of Contemporary Art, Korea, 2010).

07

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】カタログ、福岡市美術館、1994年、pp.11-16。

1 | 日本における美術史教育

ここの発表は、私が福岡アジア美術館の学芸員としての経験を通じて得たアジアの近代・現代美術の知識に基づいている。しかし最近、福岡のある大学で数ヶ月の間、非常勤講師として教えたこと⁰¹、日本人にとってのアジア美術の近代性というものをよりよく理解してもらうことができるような、またそれによって日本以外のアジアでの美術運動について学びたいという学生が増えてくれるような、新しい視点を持つようになった。

私の授業のテーマは、日本以外のアジアにおける近代美術の歴史だったが、皮肉なことに、大学から私に与えられた科目名は「表象文化史」の一部としての「西洋美術史」だった。この例が示すように、日本の大学には、教育のレパートリーとして「アジア近代美術史」というものが存在しないのである。日本の大学で最も一般的な美術史の科目といえば、第一には江戸以前の日本の伝統美術で、次いで明治以後の近代美術だろう。第二には、ヨーロッパ美術、それも主にルネサンス以後のイタリア美術とかフランドル美術とか19世紀フランス美術などである。第三に、中国や朝鮮の伝統美術があるが、前二者と比べれば相当マイナーだろうし、東アジア以外のアジア美術になるとほとんど研究者も(つまり学生も)いないだろう。日本美術やヨーロッパ美術には無数の学者、学生、研究者がいることと比較すれば、日本以外のアジア美術を教えたり学んだりする人は全体としてきわめて少ない。実際に、元福岡アジア美術館の学芸課長であった九州大学の後小路雅弘教授を除けば、アジアの近代美術史を大学で教えている人はほぼ皆無である。

このように近代以後のアジア美術が教えられていないため、学生でも使えるような日本語の教科書がない。ようやく最近になって、中国や韓国の近代美術史の本が日本でも刊行されたが⁰²、東南アジアや南アジアについては皆無である。国内の美術館の出版物について言えば、東南アジアや東アジア、ベトナム、モンゴルの近代美術展が開かれて図録が刊行されているし⁰³、「アジアのキュビズム」などアジア内共同研究の結果として価値ある国際交流基金による展覧会の図録⁰⁴もあるが、これらの図録はどれも書店では売られていない上、もともと発行部数が少ないため、これらの美術館やごく一部の図書館でしか見ることができない。英語の本ならジョン・クラークの著書⁰⁵のほか、さまざまな時代や地域をカバーしたアンソロジーがあり、複数の地域をカバーした近代美術展の図録では、シンガポール美術館と韓国国立現代美術館による「アジア美術のリアリズム」展⁰⁶などがあるが、これも学生が簡単に入手できるものではない。このような状態で、いったい福岡アジア美術館を含む日本の美術館では、どのようにして、これらの資料を入手できず英語(あるいはアジア諸語)を読めない一般

の人々(および来館者を案内する役割の人たち)にアジア近代美術を教えることができるのだろうか?

2 | 日本ではなぜ「アジア近代美術」が存在しなかったか

アジア近代美術の教育・学習におけるこれらの問題は、大学教育で日本とヨーロッパという二元論が制度化されてきたために「アジア近代美術」が存在しなかったことからくる。日本以外のアジア近代美術の教育がなされなかったことの別の背景としては、現代美術であればアジア美術の展覧会は日本でも増えてきたのだが、アジア近代美術の展覧会ははるかに少ないし、アジア近代美術作品が常設される福岡アジア美術館は日本の辺境にあるために、アジア近代美術の重要な成果を日本の観衆が見る機会が少なかったことがある。アジア美術が知られていない別の要因として、20代の若者の70%が自分の生活に満足していて、海外で学ぼうとする日本人学生が減っているという最近の現象も考えられる。もし若者が内向化(国粋主義化?)しているなら、ほかのアジア社会での過酷な現実や歴史上の日本の責任に向き合おうとせず、ネット上の偏向した情報をうのみにして自分の先入観を保証された気になって、身近な環境でのお友達や家族や心地よい仲間うちにとどまろうとするだろうから。

日本でのアジア近代美術教育がないことの、より概念的に重要な理由とは、近代美術の理解が偏っているからであろう。日本での近代美術は、他のアジア美術と同様、19世紀末から20世紀初頭のヨーロッパのモダニズムから輸入された技術的・様式的な革新として理解されてきた。しかし、近代の精神とは、封建主義・独裁制・植民地主義・家父長制からの解放を含むものである。そのような、人権としての自由と平等への希求は、集団的な努力であって、そのことにおいてはヨーロッパも非ヨーロッパも変わりはない。にもかかわらず、西洋美術を学ぶことのできる社会的・文化的・経済的な特権者の内部でだけ形成されたエリート的な近代性の概念から、様式としての近代に限定された狭い近代性の解釈が生まれた。しかし、そのような近代性は、アジア美術の近代性の中のごく小さな部分を占めるにすぎないのは明らかである。もしアジア美術における近代性 [p.190「アジア近代美術チャート」参照]のそれ以外の二つの様相、つまり「技術としての近代性」と、「抵抗としての近代性」(後小路雅弘のいう「態度としてのリアリズム」⁰⁷、[本書p.125-130参照]のひととして)を検討すれば、アジア美術史というものをアジアにおける巨大な社会変化のひととして美術史を拡大することができるだろう。

このように思うようになったのは、第一には、すでにあまりにヨーロッパ近代美術に親しんでいる日本人には、アジア近代美術の傑作を見ても、ヨーロッパを基準とする近代美術の垂流か、地方版に

すぎないと思うからだ(それは実は西洋人美術愛好家が日本の近代美術を見るときも同じなのだ)。第二に、美術を教えるということは、単に欧米文化の知識や情報を伝えるのではなく、日本文化がアジア文化の一部であるという理解をすすめるためでないといけないと思うからだ。そこで必要なのは、類似した社会状況にある人々が共有できるようなアジアの近代性を総体として理解するための新しい視点なのだ。

3 | 平行する歴史

エリートの様式としての近代性(Modernism?)と、民衆的な抵抗としての近代性(Modernity?)の平行現象は、アジア近代美術史に容易に見出すことができる。1931年から1935年に上海で活動した(決瀾社)に代表される油彩画におけるモダニズムが、同じ上海で、魯迅とその仲間の版画家が提唱し広めた木刻運動と同時期であるのは驚くべきことだ。より当惑させる例は、1980年代韓国における単色絵画と民衆美術の平行線である。初期民衆美術の重要作家オ・ユンには、単色絵画の画家が地獄に堕ちて、鏡で生前の悪行を見せられる罪人として描いた作品⁰⁸がある。同様に、1960年代末から70年代初頭のネオ・ダダ、ポップ・アート、パフォーマンスによる韓国の実験美術は、アンフォルメル絵画から単色絵画への過渡的なものとして等閑視されてきたが、ようやく最近になって展覧会になったり美術史研究の対象になってきたが、それは民衆美術が民主化が進んだ政府によって認知されるよりもずっと後になってである。日本でも、学生や市民による世界的な異議申し立ての象徴的な年である1968年頃、のちに「もの派」と名づけられるミニマル傾向が重要な美術の動きとされてきたが⁰⁹、これまでまじめな美術史ではほとんど論じられてこなかった、対抗文化のメッカであった新宿などで繰り広げられた(ゼロ次元)(1963-1972年)らによる路上パフォーマンス¹⁰と比べると、「もの派」傾向は同時代の大衆文化や政治運動からかけ離れて見える。

美術活動におけるこれらの同時代的な平行現象は、現存することが許され、つまり売買したり収集することが可能な物体としての作品にだけ目を向けて、欧米の美術史や美術理論との関係で論じやすい美術だけを受け入れ称揚してきた美術評論家、美術史家、学芸員に長く支配的だった姿勢を暴き出すものと言える。

4 | 国民意識を形成した印刷美術

ここに述べてきたような美術史観の偏向から見逃されてきたアジア美術の例として、印刷美術をあげることができる。

ラージャー・ラヴ・ヴァルマーの印刷物は、アジア近代における技術革新(写実的な描法と印刷技術)、様式、そして抵抗の複雑な集約

として理解することができる。ヴァルマーは、当時のインド各地の権力者から委嘱された肖像画や、歴史画、神話画の画家として知られるが、彼は1895年から発行した油彩画の機械的な複製印刷(オレオグラフ)によってインド全土で知られるようになり、その結果、インドらしさ、国民性という概念を普及させた。その中には、『マハーバーラタ』の因襲的なテーマを扱いつつもそこに英国の支配者への抵抗のアレゴリーを隠したものもある¹¹。ヴァルマーの図像は、刺繍、絵葉書、室内壁画にも転用された。西洋式美術学校に行かずに最初に油彩画技術をマスターした画家として日本におけるヴァルマーに相当する画家といえば高橋由一になるが、由一は油彩画がすぐれていることを普及させるために画塾を開いたり美術館の提案をするなどの努力をしても、ヴァルマーのように、生前に印刷物を通して日本人に広く知られるようにはならなかったし、由一の《鮭》が歴史や美術の教科書にのるようになってもこのイメージが子供たちに日本の近代化の誇りを植えつけたとはとても思えないのである。

技術革新と大衆性をつなげた例はヴァルマーだけではない。ロビンドラント・タクル(ラビンドラナート・タゴール)が1901年に設立したジャンティネクタン(ヴィスワ・バーラティ)大学では、ナンダラル・ボース、ベノド・バハリム・コバディヤらが民衆のための美術として壁画、つまり公共領域のための美術を推奨した¹²。スリランカでは、やはり壁画画家だったマリガワ・サルリスが、おそらく仏教復興運動の一環として、スリランカの伝統的な衣装・装身具を身に付けた人々のいる、ヨーロッパ様式による仏教主題の印刷物を制作した。壁画が規模的なパブリック・アートであるなら、印刷絵画は数的なパブリック・アートである。この二つの表現媒体の共存は、韓国の民衆美術にも見ることができる。木版画やリノカット版画は機関誌、パンフレット、チラシ、本の表紙などに複製され、巨大なコルゲクリム(掛絵)やキョバルクリム(旗絵)は学生や労働者と協働で無数に制作されてしばしば政治デモや集会に使われ、「現場美術」と呼ばれた。

ここで私は政治的な美術がエリートのモダニズムによる「純粹」美術よりもすぐれていると言いたいわけではない。ただし、これらの美術が、政治的な目的のために使用(悪用?)され、公共領域で使われた作品のほとんどが後に残らないものでしばしば破壊されたり押収されたからといって、これらの視覚文化の広範な社会的影響力を無視するのは適当ではないということだ。

アジア近代美術における大量に複製される(それゆえに「美術」の歴史から排除され、また安価であるゆえに保存されなかった)メディアによる作品の重要性は、画家や職業的挿絵画家が制作し大衆雑誌に発表された、より非政治的な、卑俗な図像にも見ることができる。中国では、『時代漫画』(1934-1937年)、『上海漫画』(1936-1937年)などの大衆向け雑誌にはイラストがあり、それは様式においても画題においてもきわめてモダンなもので、そこからは同時代の油彩画や

08

オ・ユン《マーケティングV:地獄図》、1981年、個人蔵

09

Kim Mikyung, *Hanguk ni silbom misul* [Experimental Art in Korea] (Seoul: Sigon Art, 2003).

10

黒ダライ見『肉体のアナーキズム—1960年代・日本美術におけるパフォーマンスの地下水脈』grambooks, 2010年。

11

Christopher Pinney, "Photos of the Gods": *The Printed Image and Political Struggle in India* (London: Reaktion Books, 2004), pp. 68-69.

12

Partha Mitter, *The Triumph of Modernism: India's Artists and the Avant-Garde 1922-1947* (Oxford: Oxford University Press, 2007), pp. 84-90.

13

ラデン・サレーの《ディボヌゴロの逮捕》(1857年、ジャカルタ・独立宮殿博物館所蔵)では、オランダ支配に反乱を起こした首謀者を捕獲したオランダ人の将校の顔を不自然に大きく描き、ファン・ルナの《スボリアリウム》(1884年、マニラ・国立博物館所蔵)では、ローマの闘技場の敗北者を中心テーマとした。

木版画からは見ることのできない別のリアリティが伝わってくる。興味深いことに、中国モダニズムの誕生を告げる前述の〈決瀾社〉の主導的な画家であった倪貽徳(ニーイーダ)も後に武漢で抗日プロパガンダ壁画制作に関わり、同じく〈決瀾社〉にも関わった梁白波(リアン・バイボ)はのちパートナーの葉浅予(イエ・チェンユ)とともに雑誌漫画家となって1935年に『立報』誌の連載で「蜜蜂小姐」という都市を生きる女性像を描き、さらには抗日漫画まで制作している。これらの例は、「様式としての近代」が時代状況の中で否応なく「抵抗としての近代」に巻き込まれていった状況を示すものだ。日本近代美術の例で言えば、「様式としての近代」から「抵抗としての近代」を、高級芸術・大衆芸術の境界を斜めに横断しながら展開した作家としては、モダニズム、前衛美術(MAVO)、漫画、そしてプロレタリア美術の全てで圧倒的な才能を示した柳瀬正夢をあげることができる。

5 | アジア近代美術の全体性の理解のために

繰り返せば、アジア美術における近代性とは、技術として、様式として、そして抵抗として具現化された。この表は上から下に年代順に見えるかもしれないが、実際にはこのうち二つ、あるいは三つの近代性の様相はしばしば同時に存在したようだ。技術的な近代化は今日でも続いているし、抵抗としての近代性は、アジア近代美術の初期段階、たとえばインドネシアのラデン・サレーやフィリピンのファン・ルナのアカデミックな絵画にも見られるのだ¹³。さらにいえば、この三つの様相は明確に区別できるものではない。たとえば徐悲鴻(シュ・ベイホン)やフェルナンド・アモルソロの作品は、

アカデミックな様式の油彩画でありながら、印刷され複製されたら、特権階級的美術愛好家の仲間内ではなく一般大衆にとってナショナリズムの精神を象徴するアイコンになるだろう。実際にオポニドラト・タクル(アパニドラナート・タゴール)の水彩画《母なるインド》(1905年、ラヴィンドラナーラティ協会所蔵)、ナンダラル・ボースがガンジーの「塩の行進」を描いたリノカット(1930年、ニューデリー国立近代美術館所蔵)も、繰り返し印刷物に使われることで、インドのナショナリズムのシンボルになったのである。

この表では、網のかかった部分は、エリート作家の現存作品や西洋美術史との関連で論じられる様式発展に重点をおく美術史では比較的論じられることが少ないか、ときには無視されてきた部分である。太字は安価な、または永続しない素材による美術である。もしアジアの近代性を、リアリズムとナショナリズム、孤立した実験と大衆的普及、プロ作家とアマチュア作家、高級芸術と低級芸術(下位文化)、オリジナルと複製、永続するものと一時的なものとの複合体として理解しようとするなら、その時はじめて美術史はアジアの社会史の一部をなすことができるだろう。

ここに述べた近代性の構造と多層性を理解する必要性を強調したいのは、アジア内部での文化的ヒエラルキーを解体し、文化的・歴史的な差異やヒエラルキーを超克した共感のコミュニティを形成し、その共感が、オリジナルと亜流という階層構造の先入観を打破することを望むからである。それによって、アジア現代美術はすでにいかなる境界もなしにグローバル化したとする楽観主義のいっぽうで美術をビジネスのために消費し悪用している最近の傾向の中でも、アジア近代美術を、自分自身の社会史として教え、学ぶ学者や学生が増えることを期待したいからなのである。

アジア近代美術チャート

A 技術としての近代	1 油彩等による写実技法 (遠近法、陰影法)	伝統的工房・職人(伝統絵画との融合)	- 西洋輸出用油彩画[中国] - カンパニー派細密画[インド] - サヤ・チョンら元宮廷画家[ミャンマー]
	2 写実技法+印刷・写真技術	アカデミズム+印刷による大衆化=ナショナリズム	- ラージャー・ラヴィ・ヴァルマー[インド] - サルリス(印刷+壁画)[スリランカ]
B 様式としての近代	1 ヨーロッパのモダニズム	印象主義・ポスト印象主義・フォーヴィスム・キュビスム	- 決瀾社[中国] - 43年グループ[スリランカ]
	2 モダニズム+ナショナリズム	伝統美術の復興・再利用	- ベンガル派[インド]
C 抵抗としての近代	1 リアリズム+ナショナリズム	自国の現実・民衆を描く	- ブルサギ[インドネシア] - 民衆美術(現実と発言)[韓国]
	2 大衆美術・印刷絵画	印刷・大衆化 集會・デモ等の場での政治闘争	- 木刻運動[中国] - カイザハン[フィリピン] - 民衆美術(現場美術)[韓国] - タリン・パティ[インドネシア]
	3 直接行動	反制度行動 コミュニティ問題への取り組み	- 路上パフォーマンス[日本、台湾、韓国ほか] - 派遣美術[韓国]ほか

01

このテキストの一部は、以下の文献に掲載された。

David Teh, "Recalibrating Media: Three Theses on Video and Media Art in Southeast Asia," in *Video, an Art, a History 1965-2010*, exh. cat. (Singapore: Singapore Art Museum, 2011).

東南アジアのビデオ・アートを歴史化するにあたってどのように始めるべきであろうか。この地域そのものが定義が難しく、戦後の社会主義的実験からゆくりと経済的な歩みを進めているところから、シンガポールのようにハイパーモダンな金融サービスのハブまで、さまざまに混在するモダニティの幅広いスペクトルからなっているのだ。我々が東南アジアと呼んでいるものは、本来的には、帝國的・軍事的な想像力(英国、日本、そしてアメリカ合衆国)による捏造であり、第二次世界大戦と冷戦の産物なのである。しかし、この地区には別の形態での結びつきもあり、ヨーロッパ人が到着する何世紀も前から中国やインドやアラブ世界とつながることで、単一形態とは程遠いこの地域特有の雑種性を残してきたのである。東南アジアは今日、国家単位で分割可能かもしれないが、その美術史はそうはいかない。

東南アジアのビデオ・アートは、冷戦終結後、つまり加速化するグローバルな交流と地域内交流によって経済的にも文化的にも特徴づけられる時期によく現れたものなので、先のような過去から遠く離れたものと受け取られるかもしれない。しかし、いくつかの実例がはっきりとそうではないことを示しており、メディアの実践がモダニティの衝突によっていかに形作られているか、そしてビデオ制作者がどれほど多く依然として地元の文化資源を利用しているかを明らかにしている。伝統主義者は少ないであろうが、伝統的な遺産を一顧だにしない者はもっと少ない。実際、伝統はしばしば最もモダンな身振りを隠すための口実——遮蔽幕といった方がいいかもしれない——である。それゆえ、インドの叙事詩(「ラーマヤナ」)のフェミニズム的で不気味な改訂版であるアラフマヤーニの《I Don't Want to Be Part of Your Legend (私はあなたの伝説の一部になるつもりはない)》(2004年)は、この地域全体に流れる語りのDNAに組み込まれているものなのだ。同様に、アラヤーラートチャムルンスックの《Two Planets (二つの惑星)》シリーズ(2008-2009年)に我々が見出すのは、口承文化が文字で書かれた美術史の作品に直面したときに何が生じるのかである。タイ北部の作家の近隣の村民たちが初期近代絵画の名作の複製の前に座る。彼らはイメージから意味を読み取ろうとするのだが、話が何度も脱線するにつれ、美術史は脱神秘化され——新たな意味を与えられて——無意味なゴシップ話や下品なジョークのネタになってしまうのだ。

このような作品群は、我々に次のことを思い起こさせる。つまり、グローバル化とともに、諸文化の間で共有されるであろうことは単に技術や資本だけではなく、「経験」——自然とコミュニティについての感覚、労働の苦闘、社会的規範の圧力——もまたそうであるということだ。これらの共感 は明らかに、多様で離れた場所にあるビデオ・アートの楽しさと分かりやすさを支えている。そしてこれらの人のつながりは、まさにビデオ文化によってますます形作ら

れるようになっているため、ビデオというメディアそのものための新たな輪郭を描き出し——それが伝達可能なことと不可能なことを決定し、できることとできないことを区別することになる。それゆえ我々はそれぞれの場所の文化的偶然性に細心の注意を払わなければならない。ビデオはどこでも同じメディアというわけではないのだ。以下の考察はボンビドゥー・センターのコレクションからなるメディア・アートの巡回展「Video, an Art, a History 1965-2010 (ビデオ、ある芸術、ある歴史 1965-2010)」をシンガポール美術館で開催するにあたって書いた当時のエッセーを元としている⁰¹。展覧会カタログにおいて、私は東南アジアのビデオ・アートについて三つの「命題」を提示した。私の意図はこの拡散的に広がる実践領域を一般化することではなかったし、ましてや排他的な地域の基準を策定することではなかった。そうではなくてむしろ、私の提案は思弁的なもので、いくつかの形式的で歴史的で政治的なパラメーターを同定することを通して、東南アジアにおけるビデオ・アートの研究の導きとなることを目論んでいた。テキストを現行版にするにあたって、私は自身の考えを見直す機会を得て、これらのパラメーターを念頭に置きながら、この地域的な枠組みにおけるシンガポールの幾分普通ではない位置について記そうと試みた。というのも、シンガポールのビデオ・アートは島の地政学的状況に決定的に条件づけられている一方で、東南アジア地域に広がるいくつかの美意識の傾向からもまた生まれているからである。

東南アジアのビデオ | 地域的理論に向けて

私の命題のひとつ目は、「ビデオは映画である(そして映画ではない)」であった。「メディア固有性」という考えは欧米のビデオ・アートを方向づける原則であり、実験性への要求を鼓舞し、語りやその他の映画慣習の拒絶を支えてきた。しかしこの形式的傾向を東南アジアのビデオのそこかしこに見つけることはできる一方で、それは決して普及しているわけではなく、映画に対する同様な敵意を想定することは誤りであろう。1970年代のビデオ・アートの洗礼を受けたアピナン・ポーサーヤンやリー・ウェンのような先駆的な芸術家たちはメディア固有の特質に自覚的であったが、そうした特質は、彼らにとって他の芸術形式、とりわけパフォーマンスとの融合ほどには重要なものではなかった。

1990年代以降の、ジャンル横断が進行する環境で教育を受けた芸術家たちはおそらく、メディア固有性をより意識しているであろうが、自分たちをそれに縛りつける気はさらさらない。たとえばアピチャート・ポン・ウィーラセータクン、クリス・チョン、ホー・ツーニエンは、映画とビデオの区別に注意している一方で、両者の特質やジャンルを探究している。このことは、世界のこの地域のためにビデオの理論が書き換えられるかもしれない、というひとつの方向を示唆

している。つまり、メディアの固有性よりも改善=再媒介(remediation)を強調する方向である。(シンガポールを含む)マレー半島の世界では、さまざまなパフォーマンスの伝統、とりわけ演劇の伝統をビデオが再び流通させたことから我々は始めることができるだろう。これらのパフォーマンスの伝統は、植民地化と近代化を生き抜きそれに同化してきただけでなく、東南アジアの大陸部と島嶼部を橋渡しする前国家的共有遺産を指し示しているのである。この前史は、地域に固有の方法で、近代のマスメディアさえも形作ってきた。この系譜におけるビデオの位置を理解するためには、地域的な改善=再媒介の理論が、いかなる形式主義的なアプローチよりも実り多いものとなるであろう。

私の二つ目の提案はビデオを「口述メディア」として見なすことであつた。マクルーハンの新部族的社会連携というビジョンは——現在、「ソーシャル・ウェブ」とポータブルなメディア・デバイスによって刷新されたこと——依然として議論的であるが、東南アジアにおいては、とりわけビデオの口述能力が公然と述べられている。その声が大きくなるのは、活字リテラシーが高い地域よりもここでビデオが使われるようにするためである。冷戦期における、そしてそれ以降の、コミュニケーションの合理化にもかかわらず、日常生活においては口承が依然として優勢である。重要な対話は顔を突き合わせて行われる。電話と声の方がテキストやEメールよりも具体的に緊密である。記憶は物体よりも語りの中に埋め込まれる。これらすべてが示唆することは、ビデオは主として経路としてではなく、チャネリング——媒介(霊媒)能力の社会的過程——として見なされるべきであるということだ⁰²。

メディアとしてのその奥深さは、より古くからある口述形式、つまり音楽、物語、舞踊、劇的・霊的な伝統を結びつける力に基づいている。これらのうちのどれも、20世紀に無傷のままにいられたものはないが、それらは今なお、文化の意味と芸術の創造力を源泉としている。その源泉は、国家に先立つものであり、土地固有のもので、かつ文化横断的なものである。映画研究が国民映画という拘束衣に苦しんでいるうちに、ビデオ研究は、国家に先立つ映像の歴史を切り開き、おそらくはこの地域の何らかの一貫性を発見するであろう。

第三の命題は、「独裁政治の長い影」についてであった。ビデオ・アートがブルジョワ市民社会の大変動に伴って西洋で出現したのに対して、東南アジアにおけるその出現は、独裁政治との——常に直接的なものであったわけではないが——対話においてであった。これはおそらく、シンガポールやマレーシアの「ソフト」な独裁政治から、マルコス政権下のフィリピンあるいはスハルト政権下のインドネシアのような絶対的指導者の縁故主義、さらにはマンマーの抑圧的な軍事政権あるいはベトナムやラオスのようなポスト社会主義の官僚政治にまでわたる、この地域全体で共有され

る唯一の構造的条件である。冷戦期にはメディア権力は用心深く政府や軍に守られてきた。政府や軍は依然として今日までのビデオの枠組みを形作っているのである。それゆえ歴史は、それが映像の形式を取る限りにおいて、人民の想像力よりも公的なものにより順応した。それは文化的・政治的差異を簡略化し、多くの場合、完全に消し去ってしまったのである。しかしメディア権力は最近、ケーブルテレビや衛星放送やインターネットといった共同的で超国家的なチャンネルの到来とともに——いくつかのケースでは急速に——脱中心化されてきている。そして、脱中心化の時期はデジタル・ビデオの大量の流布と一致しており、それは胸躍る結果をもたらした。市民ジャーナリズムがオンラインに根付き、報道の自由がないところでも公式見解に挑戦しているのである⁰³。

しかしながら、芸術家にとって政府の締め付けは、映像の認識論的価値を長い間貶めるものとなっていた。そして現在、たとえその締め付けが緩んできたとしても、芸術家たちはその価値を復権させることを諦めてしまっているように見える。公的な記録に立ち向かい、それを訂正するためにビデオを使う者はわずかである。その代わりに彼らは、即興や遊戯によって特徴づけられる新たな「直截性」を、さまざまな現実を発見し「ミックス」することで追い求めているのである。その例証的なケースは間違いなく、1998年のスハルト政権崩壊以降(reformasi [改革])のインドネシアである。そこでビデオ・アートは、DIY文化の広範な開花、アクティビストのメディア集団、そしてコミュニティによるビデオへの取り組みと不可分なものとして発展してきたのだ⁰⁴。

シンガポールのビデオ | 異なる存在として

もし東南アジアの美術史が未熟なのだとしたら、そのビデオ・アートの歴史はまだほんの萌芽期である。歴史的な情報に満ちたディスクールを展開するには、関連するその他の歴史を拠り所とする必要があるだろう。しかし、この地域の映画研究はほとんど何も提供してはくれない。国家産業的な核心部分から離れて視野を広げることに鈍重だったのだ。シンガポールの映画史記述はその典型であり、とりわけ無惨なものである。1965年に国が唐突に独立して以降、ローカルな製作は消え去ってしまったし、強い国家主義的な要請によって、マレーシアと共有していた豊かな映画の遺産そして東アジアの他地域との産業的・文化的に緊密な類縁性の両方ともが無視されてきたのである⁰⁵。確かに、シンガポールの映像の歴史上で最も衝撃的な特徴は、それが「常にトランスナショナル」であったということである。1990年代半ばに自ら権威的たらんとしたクック・キエン・チョウによる美術史におけるように——海峡華人の美学を国全体のものにしようとする野暮な試みも、映画史にはほとんど意味をなさないであろう⁰⁶。だが90年代以降、ロー

02

以下を参照。
Rosalind C. Morris, *In the Place of Origins: Modernity and its Mediums in Northern Thailand* (Durham and London: Duke University Press, 2000).

03

二つの大きく異なる国家的な文脈の例としては、シンガポールのマーティン・シーによる逸脱行為と、民主ビルマの声による地下ビデオ・ジャーナリズムとを比較すること。Martyr See, *Singapore Rebel*, accessed May 2016, <http://singaporerebel.blogspot.com>; and Anders Østergaard, *Burma VJ: Reporting from a Closed Country* (2008), film, 1:26:34, posted to Vimeo by Anders Østergaard, accessed May 2016, <https://vimeo.com/33160416>.

04

以下を参照。
Krisna Murti, *Essays on Video Art and New Media: Indonesia and Beyond*, trans. Marjorie Suanda (Yogyakarta: IVAA, 2009).

05

これを書いている時点(2012年)で、Wikipediaのシンガポール映画の説明は1991年から始まっている。

"Cinema of Singapore," Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Cinema_of_Singapore.

より網羅的な年譜としては次を参照。
Raphaël Millet, *Singapore Cinema* (Singapore: Editions Didier Millet, 2006).

06

Kwok Kian Chow, *Channels & Confluences: A History of Singapore Art* (Singapore: Singapore Art Museum, 1996).

07

特筆すべき出版物には、次の二つが含まれる。

Millet, *Singapore Cinema*.

これは、シンガポール初の「インディーズ」の映画製作者としてラジェンドラ・グルをアジア・フィルム・アーカイブがプロモートしたものである。

Ben Slater, *Kinda Hot: The Making of Saint Jack in Singapore* (Singapore: Marshall Cavendish, 2006).

—

08

ヴェネチア・ビエンナーレ、シンガポール館の展示が2011年(ホー・ツー・ニエンの《Cloud of Unknowing [未知なる雲]》)と2009年(ミン・ウォンの《Life of Imitation [模倣の人生]》)、ビエンナーレの審査員特別賞を受賞)の両方ともがビデオ作品で占められたことは特筆すべきことである。

カルな製作は本格的に再出発しており、政府の投資を惹きつけ、独立系の映画製作者や研究者の精力的なコミュニティを活気づけてきた⁰⁷。

この復活とともに、実験映画とビデオが花開き、形式と語りの両面においてビデオ・アートが非常に洗練されて進行していった。特記すべき実践者は概ね三つのグループに分けられるであろう。ヴィクトリック・トゥン、エヴァ・タン、ロイストン・タン、マレーシア生まれのシャーマン・オンのような実験的傾向の強い映画製作者、タン・カイシン、ホー・ツー・ニエン、マイケル・タン、チャールズ・リム、マイケル・リー、英国を拠点とするエリカ・タンのような視覚芸術にしっかりと根ざした作家たち、そして、チョイ・カ・フェイ、ルー・ヰイ・ハン、2005年に映画史へと転向する前のミン・ウォンのようなパフォーマンス・アートや実験演劇により結びついた作家たちである⁰⁸。テーマ的には彼らの作品はシンガポールの現代美術の主要な強迫観念の全て、つまりハイパーモダニティと人工構築的環境、疎外と変わりゆく社会の「慣習」、ポスト植民地のアイデンティティと多文化主義をカバーしている。そしてこれら三つのグループ全てを貫いているのは、パフォーマンスおよびパフォーマンス・マティヴな身体探究である。しかしこの活動の多くは——地域を貫いて共有される異文化間の不安をはっきりと示している一方で——、実際のところ、シンガポールのビデオと東南アジアの他国での実践とを分別しているのである。

デジタル・ビデオ・カメラとデスクトップ編集のプラットフォームの入手しやすさは他国と同様にシンガポールでも劇的な衝撃であったが、その結果は他の国々と大きく異なるものとなった。一般的にシンガポールの芸術家はより高い生産高を得ようと懸命に努力する。彼らの作品は観察的でもなければ自然発生的でもない傾向を持つ。そして彼らは専門家やプロの技術スタッフと一緒に仕事をしがた。それは、インドネシアにおける草の根的な集団や完全自作型(DIY)ビデオ制作の爆発的増加や、タイにおいて広がることとなったより個人的で作家主義的な精神とは対照的である。これらの違いは部分的にはシンガポールの豊かさに起因するのかもしれない。2000年代に現れてきた世代は、西洋の美術学校に比較的容易に入ることができた。ミン・ウォンやホー・ツー・ニエン、エリカ・タン、タン・カイシンといった地元よりも海外での制作と発表を行ってきた作家たちの作品は、海外での経験が色濃く反映してきた。同じく特筆すべきことは、訓練と発展への、文化産業における機材および製作への政府の計画的な投資である。デジタル・アニメーションがとりわけ推奨され、ルーカスフィルムのような注目度の高い共同事業者を惹きつける豊かな奨励金が支給された。ルーカスフィルムは2005年にシンガポール・スタジオを開設したのである。しかし商業的な活動は美術学校を超えてまでビデオの実践に影響を与えることはほとんどなかった。もしあったとす

れば、それはおそらく真摯なアーティストがアニメーションから「離れて」いったということである。

シンガポールのビデオ・アートのもうひとつの目立った特徴は、島の歴史的で地理的な特殊性への感受性である。シンガポールが隣国との関係に不器用であり、未来ばかりを見ていることからすると、このことは驚くべきことであるかもしれない(特に美術史は徹底的に抑圧されてきており、未だに組織的な足場を欠いていて、それが文化教育的ハブとしてシンガポールを売り込もうとする者たちの困惑を増大させる原因となっている)。しかし芸術家たちは政府が宣伝する物語を拡張して疑問を投げかける——そして歴史的な盲点に光を当てる——責任をはっきりと感じている。いくつかの微妙な問題は依然として綿密に回避されているのではあるが⁹。島の急速な都市化を10年の時間差で示すタン・ピン・ピン(時速80キロ)の自動的ビデオ撮影におけるように、ほとんどの芸術家は、狡猾にはあるが、ドキュメンタリーの美学を何らかの形で取り入れている。この点で傑出した作家は間違いなくホー・ツー・ニエンである。シンガポールの創生神話の演劇的脱構築である彼の作品《Utama: Every Name in History is I (ウタマ—歴史における全ての名前は私である)》(2003年)は、植民地の歴史と口述の歴史との間の不安定な縫い目を辿るものであった。この作品は、前植民地期の政治地理学を繊細に描き出した。シンガポールはそこに誕生することになるのであるが、偏執的な政府は依然としてそれを隠そうとする傾向にある。

ホーはビデオにこの任務を課した唯一のアーティストではない。リサーチに基づくチョイ・カ・フェイのインスタレーション作品《Lan Fang Chronicles (蘭芳年代記)》(2010年)は、18世紀後半からの客家人による107年間の共和制の実験の場であった西ボルネオのある地区(現在はインドネシアに含まれる)を調査したものである。その広がりや細部においてほとんどSFであるこの作品は破壊的な実践ではなく、シンガポール自身の不完全な政治的秩序と多様で分散的な基盤に対して斜めから批判的な光を投げかけるものである。チャールズ・リムのビデオ実践が表しているのは、いかにシンガポールの国家的想像が——そしてその印象深い人工構築的環境が——日常的経験から消え去ってしまった水域と海洋地理学によって実際のところ構造化されているかである。リムが現在進めている《SEA STATE(海洋国家)》プロジェクトは、ウーン・ティエン・ウェイと科学者のメルヴィン・プアとの協働で有名な《tsunami.net》(2001–2005年)での初期の地球情報学的研究から生じている。トランスナショナルな広がりや故意に非ロマンティックな美学を持ったこのようなプロジェクトが示唆しているのは、ビデオの基本構造が一種のドキュメンタリー・唯物論であり、シンガポールの地球物理学的環境を島国の国家的想像の中に再び書き込むということである。

身体、声、権威

三つの命題へと戻って、シンガポールのビデオ・アートが東南アジアのビデオの美意識にいかにか当てはまり、いかにか当てはまらないか見ていこう。都市国家シンガポールはおそらく隣国よりもメディア固有の作品を多く生み出しているであろうが、ビデオを「インターメディア」形式として歴史的な視点で見ると、より複雑な絵柄が浮かび上がってくる。ビデオというメディアへの芸術家の取り組みの重要な記録であり続けているにもかかわらず、リー・ウェンあるいはアマンダ・ヘンのパフォーマンス・ビデオのほとんどはビデオ・アートと記すことはできない。確かに、1980年代のシンガポールでの「現代的」実践の起源であり、パフォーマンスがその中心であったアーティスト・ヴィレッジ (Artists Village) と、2000年代に登場したビデオ制作者の世代とのつながりはほとんどない。だが、ビデオとパフォーマンスの間の特別な絆は今なお無傷なままであるようだし、シンガポールの最も成功している芸術家たちの作品においてとりわけ強いようだ。この持続性は、舞踊と演劇の受容が特別なもので永続的であることを示しているだけでなく、映画とビデオは多くのメディアの中の二つの同類のメディアに過ぎず、いかなる点においても対立するものではないという映像の系譜におけるビデオの位置を示唆しているのである。

東南アジアのビデオは伝達の口述形式との親和性によって特徴づけられていると私は示唆してきた。しかし、シンガポールにおいてこの親和性は、ギャラリーの文脈のために制作されたビデオ作品においてはそれほど明らかではない。そのような作品は、他の東南アジアの国で見られる直截性や自発性を欠く傾向にある。ショットは組み立てられ、語りには脚本があるのが通常である。公共空間でのカメラの役割は政府のうるさい規制によって明らかに制限されているし、無計画なものへの国のアレルギーがある。そしてそのことによって、ビデオの撮影モードは意図的に中立を装い、編集のスタンスは曖昧なままというきわめてシンガポール特有なものになる。タン・ピンピンのドキュメンタリーはこの仕立てられた口述の実例であり、著者あるいは編集者のいかなる立場も注意深く消去されているのが特徴である。彼女の作品の大半はいわゆるビデオ・アートではないが、彼女のビデオの使用は、シンガポールの芸術家たちが苦勞している空間的・政治的制限について多くを語っている。両者とも「ソフトな」独裁主義の皮肉と愚行に深く通じており、その意味でユージン・タンが90年代のコンセプチュアリズムの特徴とした非対立的な批判の末裔なのである⁹⁹。

1960-70年代のナム・ジュン・パイクの実験およびビデオ・アクティヴィズムから80年代のビル・ヴィオラの《Reverse Television (リバース・テレビジョン)》プロジェクトを経て今日の集約型のオンライン・ビデオ・チャンネルまで、放送文化への批判的応答がビデオ・アートの主流であった。東南アジアにおいては、芸術家の多くは政府がコントロールするインフラから締め出されてきたが、このことで彼らがテレビに構造的かつ包括的に関わることをやめたわけではなかった。たとえば、アピチャートポンの《Windows (窓)》(1999年) や《Haunted Houses (幽霊の出る家)》(2001年)、タッド・エルミターニョの《Cathode Jam (陰極妨害)》(1992年)、ジョン・ペットの草の根的なコミュニティ・メディア・プロジェクトである《Neighbours (隣人たち)》(2000年)などがその実例である。シンガポールにおいては、政府が放送の独占権を依然として握っているのだが、皮肉なことに、そのことが芸術家たちに制限付きのアクセスを許すこととなった。ホー・ツーニエンの《4x4 Episodes of Singapore Art (4x4 シンガポール美術の逸話)》(2005年)——再帰的な国民美術史であると同時に、シンガポール社会における彼自身とその弱い立場についてのポストモダンな肖像である——は、政府への潜在的な批判に貫かれているのだが、政府が運営するアートの専門テレビチャンネルで放送されたのである。

政治的な表現が制限されているにもかかわらず、シンガポールの現代美術はあからさまに歴史的で、かつ実にディスクリブルであり、タン・ダウやチェオ・チャイヒアンのような芸術家による先駆的なコンセプチュアリズムへと遡れるかもしれない特徴を有している。さらに言えば、芸術「自身の」歴史そして芸術のディスクリブルは、この地域にほとんど広がっていない再帰性を、その主要な関心事の最上位に位置づけている。国を牽引する芸術家の多くに好まれた形式として、デジタル・ビデオは公式の知的省察に不可欠なツールとなった。そして逆説的なことに、現実的なものよりもむしろ、舞台や演出へのビデオの親和性こそが、ビデオに批判的な奥深さを付与しているものであり、その奥深さは、国家の課題とより共鳴する社会的リアリズムの泥沼にはまり込んだままの写真には享受できないものなのだ。島の現在がいかに島国的であっても、その過去と未来が[東南アジアという]地域のものであることは避けられない。ビデオ・アートは、そうした島の厄介な精神地理学に向かつて窓を開くのである。

[訳] 平芳幸浩

99

Eugene Tan, "Singapore: Too Contemporary for Art?," in *Contemporary Art in Singapore*, ed. Gunalan Nadarajan, Russell Storer and Eugene Tan (Singapore: Institute of Contemporary Arts, 2007), p. 24.

揺れ動く東南アジア美術史の領域 伝統、近代そして「現代」

＝
ミシェル・アントワネット

ミシェル・アントワネット

オーストラリア国立大学美術史・美術理論センター研究員。専門はアジアの近現代美術。2017年よりオーストラリア・リサーチ・カウンシルの助成金を得て、アジアの美術や美術館における新たな市民参加を調査している。2010年から2013年にかけてオーストラリア国立大学博士研究員を務め、現代アジアの美術と美術館の地域的・国際的ネットワークの形成を研究し、アジア太平洋の美術と美術館に関する授業を担当。著書に『Reworlding Art History: Encounters with Contemporary Southeast Asian Art after 1990』(ブルル、2015年)、『Contemporary Asian Art and Exhibitions: Connectivities and World-making』(共著、オーストラリア国立大学出版、2014年)がある。

この論考は2014年に刊行された著書『Reworlding Art History: Encounters with Contemporary Southeast Asian Art after 1990 (世界を書き直す美術史:1990年以降の東南アジア現代美術との出会い)』から採録されたものである。1990年代以降の東南アジア現代美術を分析することによって、学問領域や知識としての美術史を再び世界化しようとする立場や実践を幅広く概観する。筆者は東南アジア地域のための美術史的領野がどのような配置に収まっているかを示し、伝統と近代的なものと現代的なものがお互いに主張しながらぶつかり合うことで、流動的で常に不安定で再編され続けるものと見なす。アントワネットは、伝統と近代化との間の関係を再検討することから議論を開始し、二元論的な枠ではなく、こうした関係性という文脈において東南アジアの近現代美術を見ることができるともかもしれないような概念空間を創出する。この複雑な関係性は、伝統と近代化の間だけでなく、近代的なものと現代的なものとの間においても共通の地平として浮かび上がってくる。アントワネットの論述を支えているのは、第一世代の研究者たちと彼女が呼ぶ者たちの考えであり、それは「先駆的な試みとして新たな方策や視座を生み出し刺激を与え、とりわけこれら研究者たち自身の地方を反映したものとなっていると同時に、いくつかは地域を全体として検討している」。東南アジアにおける現代的なものの世界の構図を示しながらアントワネットが考察するのは、近代から現代への移行の歴史におけるいくつかの転換点である。そこに含まれるのは、発火点としての1970年代、つまり一方では「モダニズムの伝統との最初の断絶」の時点、そしてポストモダンの言説、アーティスト＝キュレーターの誕生、社会的政治的文脈の混乱、国際主義への要求の増大、実践と言説が制度化される時代、そして他方でアートマーケットが強固に確立した時代である。この探求の場は、アントワネットの考えでは、「東南アジアが、これまでにならぬほどの勢いで現代美術に関わりを持つこと」が自由に行きわたるようになった1990年代である。それは、地球規模で物事が循環し、地域の主体性が断言的な形で表象され、社会の違いによる芸術界の境界を超えることへの取り組みが強まった、熱狂的で騒々しい時代であった。

[PF]

出典 || "Contemporary 'Southeast Asian' Art: Regional Interventions," chapter. 1 in *Reworlding Art History: Encounters with Contemporary Southeast Asian Art after 1990*, Cross/Cultures 178 (Amsterdam & New York: Brill Academic Publishers, 2014), pp. 8–16, 19–33. 再録の際、著者が部分的に改定した。

Michelle Antoinette

伝統から近代へ

東南アジア近代美術についての傑出した歴史家であるT・K・サバパシーが、書籍化された講演「Road to Nowhere (どこにも向かない道)」の中で回顧したところによると、東南アジア美術についての基本的な文献に最初に出会った頃に彼がそこに見たのは、そのほとんどがお決まりのように伝統的な美術と建築しか論じていないということであった⁰¹。フィリップ・ローソンの古典的な『The Art of Southeast Asia (東南アジアの芸術)』(1967年)では、近代美術については本の末尾に二段落分言及されているだけであり、近代の芸術家としてはただひとり、インドネシアの著名な画家アフアンディが記されているだけであった⁰²。この地域の近代美術についてはこのように極端に短い言葉で触れられるだけであったが、それに加えて書籍の最後のページに近代美術作品の図版が一点だけ掲載されていた。それは、アフアンディ自身の紹介でもある『Self-portrait by Affandi (アフアンディの自画像)』(1947年)で、キャプションの文章以外には作品の文脈についての説明もなく、ただアフアンディは「近代のインドネシアで最も知られた画家」とであると書かれているだけであった。これは、東南アジアにおける美術の近代の大きな広がりをはんの少しほめかしているにすぎない。その近代の起源は19世紀後半まで遡るのである(特にローソンの美術史は、1990年代に改定され再版されているにもかかわらず何も変わっておらず、その意味で完全に時代遅れになっている)。おそらく、サバパシーが示唆しているように、(ローソンに限らず)こういった状況は、伝統的なものと近代的なものとの間の繋がりを明確にできない無能力さに起因するだけでなく、欧米の植民地時代の遺産である芸術的な諸形式と重なり交差している東南アジアの文脈から生まれた近代美術を受け入れることへの困惑にも起因している。その美術は、真正さという概念に疑問を突きつけ、多様な近代というヴィジョンを奨励し、連携して相互に影響し合いながら美術を生み出す世界を目指すものであるが、同時に東南アジアという差異によって印づけられているのである。

20世紀も終わろうとする頃に国際的な場に東南アジア現代美術が生き生きとした姿を現したことによって、長らく袋小路となっていた二つの事柄がようやく乗り越えられることになった。ひとつ目は、かつては近代というプロジェクトにとって周縁的であると思われ、それゆえ決して変わらないと思われていた伝統的な実践に永続的かつ独占的に特徴づけられていた、東南アジアのような場所が、ようやく近現代の美術の制作にとって重要な文脈であると認識されるようになった、ということである。二つ目は、西洋とそれ以外の地域で生じた文化的に同類であるが似て非なる近代化のプロセスと実践が、近現代美術についての多様な言明を稼働させるという認識である。このことを考慮すると、「伝統」という概念はもはや単純

に近代に対立するものとして見なされるべきではなく、むしろ、そのような近代を作り出す構成要素として見なされねばならない。そうすると、「現代美術」は、世界中の人々による複数かつ雑多な芸術実践を認めなければならないし、「伝統的」なものは連続的に存在しており現代の美術や生活の中にさえもその存在を確認できる、ということ認識しなければならない⁰³。それゆえ、東南アジアの現代美術は、現代美術のパラメーター(美的なものを形式や情動の点から考察することに加えて、様態やメディア、様式、受容状況などを含むような我々が現代美術を定義する諸手段)をより押し広げていく可能性を提供することによって、欧米に出自を持ち欧米を偏重する既存の「国際主義的」前衛芸術実践の枠組みに、それほど容易には翻訳できない現在の「民族」芸術あるいは「伝統」芸術を包含するのである。フィリピンの美術史家アリス・G・ギリエルモが述べたように、1990年代を席卷した国際主義はしばしば、「西洋に由来する形式と様式を特権化し、「美術」と「応用美術」あるいは「フォークアート」との間の学術的な区分を維持することで、この地域の生き生きとした諸芸術を周縁に押しやり、それによって、「美術」を人々の営みから遊離したエリート的で排他的な領域のものとしたのである⁰⁴。さらに言えば、サント・ユリマンがインドネシアにおける近代美術の発展を理論化する際に見て取ったように、「前衛的」傾向は伝統的なものとともに共存するとも見なされうるであろうし、東南アジア域内でのモダニズムの発展のための別様の言説を明るみに出す。スパンカットも同様にインドネシアについて次のように述べている。

インドネシアのモダニズムの言説は伝統を拒絶してはいなかった。…[中略]…インドネシアにおいてモダニズムが発展するにあたって、伝統的な枠組みに留まる多くの種類の芸術との緊張関係は生じなかったのだ⁰⁵。

アジアの「生きている」芸術文化への認識が遅ればせながらやって来たのは、アジアの前近代的な美術形式——つまり日本やインドネシアにおける仏教やヒンドゥー教の石彫や、マレー半島の伝統的な木製のお面や人形、中国の木版や書画、南アジアおよび東南アジアの装飾的な布地、江戸から明治にかけての日本の浮世絵といったもの——へのみ注がれるオリエンタリズム的な関心の後のことであった。歴史的にこれらのイメージが広く行きわたっていたために、「アジア美術」は伝統的な過去と結びつけられるようになってしまった。そしてその伝統的な過去は、「真正な」アジア文化についての一般的な考えを今もなお支配し続けているのである。とりわけアジアは、「原始的」、「野蛮」、「霊的」、「無時間的」、「伝統的」なものを意味するようになっている。それと対照的に、西洋の初期近代における美術動向は、アジアや他の文化から美術の形式や様式を繰り返し盗用しており、シワズリやジャポニズムのよう

01

T. K. Sabapathy, *Road to Nowhere: The Quick Rise and the Long Fall of Art History in Singapore* (Singapore: Art Gallery at the National Institute of Education, 2010), p. 2.

T. K. Sabapathy, "Continuity: The Shapes of Time," in *4th ASEAN Art Exhibition of Painting and Photography: Current Approaches in the Art of the ASEAN Region*, ed. Organising Committee ASEAN (Singapore: ASEAN, 1985).

—

02

アフアンディについては、以下を参照。「近代美術シリーズ1 アフアンディ展」カタログ、福岡アジア美術館、1999年。

—

03

ニコラス・トーマスが、太平洋地域の現代美術の文脈を背景として、「現代美術」の新たな定義について説得力のある議論を展開してきた。以下を参照。Nicholas Thomas, "Contemporary Art and the Limits of Globalisation," in *The Second Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art*, ed. Queensland Art Gallery, exh. cat. (Brisbane: Queensland Art Gallery, 1996), pp. 17–18.

Thomas, "Our History is Written in Our Mats: Reflections on Contemporary Art, Globalisation and History," in *The 5th Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art 2006*, ed. Lynne Seear & Suhanya Raffel, exh. cat. (South Brisbane: Queensland Art Gallery, 2005), pp. 24–31.

—

04

Alice G. Guillermo, "The Importance of Local Cultural Influences in 'Southern' Contemporary Art and Their Contribution to International Contemporary Art Development," in *Seminar Proceedings: "Unity in Diversity in International Art," Jakarta, April 29–30, 1995* (Jakarta: 1995), p. 39.

国際セミナー「Unity in Diversity in International Art (国際的な美術における多様性の中の統一性)」は、展覧会「The Contemporary Art of the Non-Aligned Countries Exhibition (非同盟諸国の現代美術)」(1995年4月28日–6月30日、ジャカルタにて実施)に関連して開催された。