

05

Jim Supangkat, "Multiculturalism/
Multimodernism," in *Contemporary
Art in Asia: Traditions/Tensions*,
Apinan Poshyananda et al., exh. cat.
(New York: Asia Society Galleries &
Sydney: Fine Arts Press, 1996), p. 74.
インドネシアに限定した近代美術理論
に関しては、以下を参照。

*Dua Seni Rupa: Sepiliban Tulisan
Sanento Yuliman*, ed. Asikin Hasan

(Jakarta: Yayasan Kalam, 2001).

上記に集められた故サネント・ユリマン
の論考も参照。西洋の美術史の物語
に対抗してユリマンは、複数の文化シ
ステムが絡まり、それゆえ多様な物質
文化によって特徴づけられた非単線的
な物語として、インドネシアの近代美術
の発展を理論化している。

—

06

アジア以外でよく知られている例は、
(キュビズムとともに始まる)アフリカ美術の影響
である。また、ゴッガンやマティス
のような平面的な技術はアジア太平洋の
美的伝統に由来している。

—

07

Geeta Kapur, "Contemporary
Cultural Practice: Some Polemical
Categories," in *The Third Text
Reader on Art, Culture and Society*, ed.
Rasheed Araeen, Sean Cubitt and
Ziauddin Sardar (London & New
York: Continuum, 2002), p. 19.

—

08

近代アジア、とりわけ東南アジアの美術
の主題/歴史については、次を参照。

*Modernity and Beyond: Themes in
Southeast Asian Art*, ed. T.K. Sabapathy,
exh. cat. (Singapore: Singapore
Art Museum, 1996); John Clark,
Modern Asian Art (Sydney: Craftsman
House G+B Arts International,
1998); Geeta Kapur, *When Was
Modernism: Essays on Contemporary
Cultural Practice in India* (New Delhi:
Tulika, 2000); Apinan Poshyananda,
*Modern Art in Thailand: Nineteenth
and Twentieth Centuries* (Singapore:
Oxford University Press, 1992);

Alice G. Guillermo, "The History
of Modern Art in the Philippines,"
in *Asian Modernism: Diverse Develop-
ment in Indonesia, the Philippines, and
Thailand*, ed. Furuichi Yasuko and
Nakamoto Kazumi, exh. cat. (Tokyo:
Japan Foundation Asia Center, 1995),
pp. 224–231.

アリス・G・ギリエルモ「フィリピンにおける
モダンアートの歴史」『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、タイ展カタログ、古市保子・中本和
美編、国際交流基金アジアセンター、
1995年、pp. 68–79。』

な西洋近代の美術様式、そして浮世絵という日本の伝統に影響
された美術を生み出してきた⁰⁶。しかしながら、たとえ西洋がそれ
らの根源を外来のものと認めたとしても、西洋が同時に—そして
問題を含みながら—主張するのは、芸術の近代を生み出す、つ
まり「近代」美術という新たな領域を創造し前進させるにあたって
外来の影響を結果的に応用する西洋ならではのオリジナリティと
作家性なのだ。

美術史家のギーター・カプールは、インドの近代美術の流れを追い
ながらその状況について次のように言及している。「非西洋の国々
は、近代化の過程に取り組んできたにもかかわらず、モダニズムの
主張から閉め出されている。あるいは、それらの国々の近代化は偶
発的だと見なされているのだ」⁰⁷。この不均衡を是正しようと、1980
年代後半から1990年代を通して、アジアの近代美術の中心を担
う歴史家たちが、アジアの近代美術史を認定するための新たな
基盤や枠組みを構築してきた。彼らがかつて取り組んだことは、ア
ジア美術についての古臭い受け取り方を修正し、アジア地域全
体における近代とモダニズムのユニークで多様な発展を力説する
ことであった⁰⁸。彼らがアジア美術史という領域で重要な貢献を
果たし始めたことによって、美術における近代は、西洋に独占的な
考えや現象としてだけではなく、アジアの文化潮流から生まれ、そ
の影響を受けたものとしても組み直されていったのである。

東南アジアの美術史家、キュレーター、批評家、美術ライターが
記してきた文章に関して言えば、T・K・サバパシー、レッザ・ピヤダ
サ、サネント・ユリマン、ジム・スパンカット、アピナン・ポーサーナ
ン、エマニュエル・トレス、そしてアリス・G・ギリエルモといった人々
が第一世代の研究者グループを形成し、近代の東南アジア美術
についての厳格で学術的な考察の道を切り開いていった。彼
らの仕事は、とりわけこれら研究者たち自身の出身地を反映した
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
おり、先駆的な試みとして新たな方法論や視座を生み出し刺激を
与えた。重要なことは、この先駆的な世代の各地の著述家たちの
主な目的が、地域全体にわたる土地固有のモダニズムという抑圧
され無視されてきた美術の歴史を掘り起こし、東南アジアの視点
によるローカルな情報に基づいた芸術研究にまで発展させること
であった。彼らが挑戦を試みたのは、東南アジア特有の近代や
近代美術の存在や条件への(欧米の)美術史が無関心であること
に対してであった⁰⁹。この挑戦が欧米支配に対する反応であるの
と同じくらいに、サバパシーが「Road to Nowhere」の中で言うよう
に、それはまた、東南アジアの中にあるローカルな仲介者たちに
向けられたものでもあった。彼らは、近代美術とその欧米中心の
歴史についてステレオタイプな見方を持ったままで、それゆえ東南
アジアの美術史教育プログラムを確立することの妥当性や意義
を理解することに抵抗を示し続けていた¹⁰。

たとえば、「南洋(ナンヤン)」(南シナ海)の美術様式については、美術
批評家のコーチェンホーの仕事に続いて、1970年代にピヤダサ
やサバパシーが近代東南アジアの美術史的言説にまとめた¹¹。
それを論じるにあたってピヤダサやサバパシーは、近代美術が
この地域内で、地域と関わりをもち地域にとって意味をもつ形で、
独自にそして局所的に発展したことに対して、南洋美術専科学校
(英領マラヤ、1938年創設)が果たした重要な役割について触れてい
る。現代美術についての我々の今日的な考えからすると、東南ア
ジアの中の近代美術史のこれらの流れを前景化させることにより、
我々は必然的に東南アジアの現代美術との出会いを、より長く続
く地域の美術史の上に重ねて再形成することになる。たとえ東南
アジアの現代美術が地域を越えた国際的な美術との対話のうち
にあるとしてもだ。それゆえ、東南アジア域内での諸モダニズムは、
ヨーロッパやアメリカの近代化プロジェクトの単なる真似ではなく、
それぞれが多様なかたちで現れていてユニークなものであること
が明らかとなる。さらに、それらは、欧米のモダニズムを形成する潜
在的な影響力として通用するのである。

タイにおける近代美術の独特な発展を主張する際にポーサー
ナンが述べるのは、「タイの美術を理解するにはタイの文脈におい
てモダニズムが発展し展開してきた諸段階と諸層を辿る必要がある」
ということである¹²。同様に、先駆的な美術史家であるジョン・
クラークは影響力の大きい彼の著作『Modern Asian Art (近代ア
ジアの美術)』の中で、アジアにおいては現地化した近代美術の歴史
があることを示し、それが近代化の軌跡を背景に持ったもので
あって、「欧米」の近代の単なる移入と見られるべきではなく、むしろ
「並行する近代」であると述べている¹³。近代アジアの美術の
系譜を辿りながら、クラークは「並行する近代」の世界を理論化
し、外部のあるいは「外因的な」要求やモデルとわたり合う内部
のあるいは「内因的な」力に、その基礎を据える。それにつづく
研究において、クラークはこれをさらに押し進め、アジアの視点か
らアジア地域内でアジア美術を研究するための比較モデルを
提示する¹⁴。クラークが描く近代の並行性は欧米とアジアの間
だけではなく、アジアの社会の各々の間にもある。この域内的なプ
ラットフォームは、「方法としてのアジア」の実践でもあるのだが、ア
ジア自体の中の並行的近代を比較することを可能にする。対照
的に、インドネシアの芸術家でありキュレーターであるジム・スパン
カットは、「多なるモダニズム」という考えを押し進めてアジアを基盤
とした諸モダニズムを描き出そうとする。彼によればそれは、当初
の段階では欧米のモダニズムのモデルに影響を受けたかもしれ
ないが、アジアのローカルな文脈において結果的に変容し、非同
調的な発展を遂げたというものである¹⁵。ここに見られるのは、地
域ごとに多様化した文脈への適応を通じた、支配的モダニズム
の脱中心化である。

エドワード・サイードが論じて多くが取り上げたことで有名であるが¹⁶、西洋文明の「進歩」という考えが、西洋のほうが優れた立場にあるとするオリエンタリズム的な解釈を支えており、それゆえ、それは近代の歴史に対する西洋中心的な見方を生み出した。このような西洋の支配的物語はこれまで問題にされ、かなり評判を落としてきたが、一方で、いくつかの領域では、依然として欧米のパラダイムが引き続き優勢となっているのが見られるかもしれない。たとえばクラークにとってそのようなものが認められるのは、完全に欧米だけを信頼し、欧米起源の言説の言葉に価値を置いて近現代のアジア美術を論じる際に生じる立ち位置の不均衡においてである¹⁷。その結果、欧米の近代という神話を、非欧米地域の近現代美術の展開を理解するための最重要でそれゆえ普遍的なモデルとして生き長らえさせてしまうことになる¹⁸。

ヨーロッパと異なる想像上のカテゴリーとしての「アジア」を「西洋」が作り上げたことを辿りながらワン・ファイ(汪暉)が論じるには、「アジア」の近代についての問いは、結果的にアジアとヨーロッパの植民地主義・近代資本主義との関係を取り扱わなければならない¹⁹ということである。宋朝についての宮崎市定の研究に触れながらワンは次のように問うている。

もし「アジアの近代」の政治的・経済的・文化的特徴が10世紀あるいは11世紀に出現していたとするならば、—ヨーロッパで比較可能な特徴が出現する3—4世紀も前のことになる—、これら二つの世界の発展の歴史は並行的あるいは連携的であろうか²⁰？

ワンはヨーロッパとアジアの間で築かれた交易、移民、インフラ整備そして芸術的・文化的交流の初期ネットワークを前景化させることで、相互に絡み合った近代の歴史についての説得力のある論を展開している。

確かに、近代についての西洋中心の物語はしばしば、東南アジアの近代を、西洋を模倣する中で、とりわけ植民地化という接触の後に起こった単なる移入あるいは再生産であるとする誤った前提に立っている。アンヌ・マクリントックは、ポスト植民地理論を用いるにあたって、植民者と被植民者との間の対話に基づいた研究を続けても、この問題についての西洋の支配的な立場を再生産するだけである、と述べている²¹。同様に、ローカルな美術史の形成にあたり、ポスト植民地的様相とされるものに固執することは、東南アジア美術の発展の重要な参照点として植民地主義を再評価させてしまいかねない。対照的に、スージー・リングハムは現時点において植民地時代の過去の「誘惑」を認識することが必要だと考える。

↳ Redza Piyadasa, "Modernist and Post-Modernist Developments in Malaysian Art in the Post-Independence Period," in *Modernity in Asian Art*, ed. John Clark (Sydney: Wild Peony, 1993), pp. 169–181; Piyadasa, "Modern Malaysian Art, 1945–1991: A Historical Overview," in *Tradition and Change: Contemporary Art of Asia and the Pacific*, ed. Caroline Turner (St. Lucia: University of Queensland Press, 1993), pp. 58–71; T. K. Sabapathy and Redza Piyadasa, *Modern Artists of Malaysia, Dewas Babasa dan Pustaka* (Kuala Lumpur: Ministry of Education Malaysia, 1983); Kwok Kian Chow, *Channels & Confluences: A History of Singapore Art* (Singapore: Singapore Art Museum, 1996). 近代インドネシアの美術研究に関しては、サネント・ユリマン著作集をはじめ、ジム・スバンカットやアスリ・ライトの論考など、以下を参照。Sanento Yuliman in *Dua Seni Rupa* (Jakarta, 2001); Jim Supangkat, "The Emergence of Indonesian Modernism and its Background," in *Asian Modernism: Diverse Development in Indonesia, the Philippines and Thailand*, pp. 204–213. ジム・スバンカット「インドネシアにおけるモダニズムの出現とその背景」[「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]展カタログ、古市保子・中本和美編、国際交流基金アジアセンター、1995年、pp. 17–28. Jim Supangkat, *Indonesian Modern Art and Beyond*, exh. cat. (Jakarta: Indonesia Fine Arts Foundation, 1997); Astri Wright, *Soul, Spirit, and Mountain: Preoccupations of Contemporary Indonesian Painters* (Kuala Lumpur & New York: Oxford University Press, 1994). また、クレア・ホルトの画期的著作は、先述の近代インドネシア美術研究にとって重要な先例であり、インドネシアの「美術」研究の発展に関してクスナディの研究と同様、変動するインドネシア社会における近代美術の実践の出現を認識している。以下を参照。

Claire Holt, *Art in Indonesia: Continuities and Change* (Ithaca: Cornell University Press, 1967); Kusnadi, *Seni Rupa Indonesia dan Pembinaannya* (Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1978). また、ターナーの「Tradition and Change」所収の多様な論考も参照。—
09
以下を参照。John Clark, "Open and Closed Discourses of Modernity in Asian Art," in Clark, *Modernity in Asian Art*, pp. 1–17. —
10
Sabapathy, 「Road to Nowhere」、前掲[01]。—
11
ピヤダサは、シンガポールの美術が知名度を上げた際の重要な影響としてコー・チェン・フー(別名「マーケー」)の美術批評を挙げている。彼の著作は、マレー半島の美術に関する最初の本であり、標準中国語で書かれた。それは、南洋美術専科学校の教育カリキュラムの核となる文献として用いられた。Redza Piyadasa, "The Nanyang Academy of Fine Arts," in *Pameran retrospektif pelukis-pelukis Nanyang*, ed. Muzium Seni Negara Malaysia (Kuala Lumpur: Muzium Seni Negara Malaysia, 1979), p. 31. —
12
Poshyananda, 前掲[08], pp. 28–29. —
13
Clark, 前掲[05]。特にクラークはこれを、近代に関する「開かれた」言説と「閉じた」言説という型で説明している。—
14
Clark, *Asian Modernities: Chinese and Thai Art Compared, 1980 to 1999* (Sydney: Power Publications, 2010).

東南アジアが、「アイデンティティ」や「ナショナル・アイデンティティ」を確立する過程でその進むべき方位を見定めるにあたって、歴史的・神話的な西洋をその針路として常に参照することは不可避のことだ。それは傷を負っている。つまり、数世紀に及ぶ植民地化のあいだ文化の発展を促してきた数々の出来事という痕を負っているのだ。ある勢力に欲望を抱き、それに魅了されてしまうことは植民地に共通する経験のひとつの徴候であると言おう。なぜなら、植民地化された想像力とは誘惑された想像力なのだから²²。

15
Jim Supangkat, "Contemporary Art: What/When/Where," in Queensland Art Gallery, *The Second Asia-Pacific Triennial*, pp. 26–28. —
16
Edward W. Said, *Orientalism* (London: Routledge & Kegan Paul, 1978). この本でサイードが行った議論で非常に影響力があったのは、西洋(オキシデント)が「反対のイメージとして、つまり西洋自身の反映として、東洋(オリエント)を作り上げたということである。この意味において、西洋による東洋の扱い方は、特に植民地政策において、西洋自身が作り出した東洋を幻想として投影したものである。—
17
Clark, 前掲[08], p. 290. —
18
比較となる視座としては次を参照。James Elkins, *Chinese Landscape Painting as Western Art History* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010). 同書は、中国の風景画を例に用いて、西洋の美術史が異なる文化の文脈を超えて普遍的なものとして制度化されることについて論じている。—
19
Wang Hui, "Imagining Asia: A Genealogical Analysis," in *Edges of the Earth: Migration of Contemporary Asian Art and Regional Politics*, trans. Gao Jin, ed. Xu Jiang (Hangzhou: China Academy of Art, 2003), p. 381. —
20
同上, p. 381. —
21
Anne McClintock, "The Angel of Progress: Pitfalls of the Term 'Post-Colonialism,'" *Social Text* 31/32 (Spring 1992), pp. 1–15. —
22
Susie Lingham, "The Crisis of Context: What Holds Heterogeneities Together," in *Text and Subtext: Contemporary Art and Asian Woman*, ed. Binghui Huangfu (Singapore: Earl Lu Gallery, 2000), p. 164.

23

同上。

24

Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference* (Princeton: Princeton University Press, 2000).

25

T. K. Sabapathy, 「Continuity」, 前掲[01]。

26

「Contemporary Art, Development Beyond the 1970s」のセクションにおける「ポスト前衛」の潮流の中の現代インドネシア美術についてのスパンカットの議論を参照。

Supangkat, *Indonesian Modern Art and Beyond*, pp. 64–89.

27

Ahmad Mashadi, "Southeast Asian Art During the 1970s," in *Telah Terbit (Out Now): Southeast Asian Contemporary Art Practices During the 1960s to 1980s*, exh. cat. (Singapore: Singapore Art Museum, 2007), pp. 14–24.

28

Redza Piyadasa and Sulaiman Esa, *Towards a Mystical Reality: A Documentation of Jointly Initiated Experiences by Redza Piyadasa and Sulaiman Esa*, exh. cat. (Kuala Lumpur: 1974), pp. 1–31.

29

Cecily Briggs & T. K. Sabapathy, *Cheo Chai-Hiang: Thoughts and Processes (Rethinking the Singapore River)* (Singapore: Nanyang Academy of Fine Arts and Singapore Art Museum, 2000).

30

T. K. Sabapathy, "Contemporary Art in Singapore: An Introduction," in Turner, *Tradition and Change*, pp. 83–92.

31

Raymundo R. Albano, "Installations: A Case for Hangings," in *ASEAN Art Exhibition: Third ASEAN Exhibition of Painting and Photography 1984*, ed. ASEAN Committee on Culture and Information (Manila: Cultural Center of the Philippines, 1984); np (originally published in *Philippine Art Supplement* 2, no. 1 [1981], pp. 2–3); 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 参照。

歴史的な植民地主義が今なお関係していることを認めながら、リングハムは同時に、前植民地時代の諸勢力と、今日の東南アジアの文化的変容におけるそれらの役割を指摘している。

しかし西洋が植民地化する前に、東南アジアはアジアの他地域の移民文化や王侯文化、宗教、哲学思想の影響を受けていた。西洋による植民地支配はこれら初期の影響の痕跡を消し去りはしなかった。この地域の遺産は豊かで多様なもので、時間をかけて徐々に積み上がっていき、翻訳され、置き換えられ、再発見され、今なお発展する「自己」へと同化していくのである²³。

偶発的に構築されたアジアと西洋を、地図製作上の相互依存的な空想として辿り直す手続きを通して、我々は、世界史についての我々の観念を定め直し、近代についての既存の物語を再検討するように促される。世界の諸過程と諸文化は、互いに浸透し合いながら、世界中で近代を形成してきたことを想起することによって、そして近代とは欧米のプロジェクトに限定されるものではなく、無数の文化的相互作用の結果であることを認識することによって、我々は欧米を「地方化する」プロジェクトに参加することになるのである²⁴。そうすることで、欧米による近代と近代美術のメタ歴史は不安定になり、近代に貢献したものが多数あったという現実を認めざるをえなくなる。それは、文化的な同盟関係や偶発的な出来事をもたらした歴史的な帰結なのだ。

東南アジア現代美術に先行するもの

先行世代の歴史家による近代のアジア美術についての先駆的な仕事は、アジアにおける近代の芸術実践の記録への道を切り開いて、その独自性に注意を促しているだけではない。それは、アジア中に見られる今日の芸術実践が、欧米の現代の芸術実践を同時代的に引き継いでいてそれらと類似しているにもかかわらず、地域の過去と連続的に繋がり、地域内に美術史的先行例を有していることを示している。サバパシーが述べるように、このことが示唆しているのは、近代アジアの美術（「新しいものの伝統」）は真空から生まれたのではなく、歴史的な連続性の結果であり、「整然とした文化的・歴史的・芸術的な境界や領域を考慮しない」関係的な言説の結果である²⁵。（ピヤダサが自身の芸術作品である《Entry Points [いくつもの入口]》[1978年]において視野に入れているのは、まさしくこれらの歴史的連続性である）。

東南アジア美術史そのものの文脈においては、1970年代のいくつかの芸術実践が、より正確な形で、モダニズム美術の伝統(国

の美術史に連なる)との最初の断絶あるいは緊張関係の具体例、そして、現代的なものへの、実験的・「ポストモダン」的・「ポスト前衛」²⁶的な冒険への転回の具体例を提供しているのかもしれない。シンガポールを拠点とするキュレーターであるアフマド・マシャディは、「Telah Terbit (Out Now 今出来)」という自身企画の展覧会において、東南アジアの現代美術のローカルな流れの起源を1960年代と1970年代の独創的な芸術家までさかのぼった²⁷。確かにこの時期の重要な芸術家は、自分たちの地域の美術の文脈において突破口を切り開こうとしていた。たとえば、マレーシアのレッザ・ピヤダサとスレイマン・エサは(1974年に共同で行ったコンセプチュアル・アートの展覧会プロジェクト「Towards a Mystical Reality [神秘的な現実へ向けて]」において)、アジアにおける芸術実践の基盤として東洋思想を打ち出し²⁸、フィリピンのカイサハン・グループ(1976年結成)は、彼ら独自の社会的リアリズムの様式で美術におけるフィリピンのナショナリズムを推進し、インドネシアのゲラカン・スニル・パバル(Gerakan Seni Rupa Baru ニュー・アート・ムーヴメント、1975–1979年)は、過激な芸術形式を用いて、スハルトの「新秩序」体制下での政治的抑圧期において喫緊の社会問題を表現した。シンガポールでは、チェオ・チャイ・ヒエンによる(1970年代後半の)実験的なコンセプチュアル・アートの実践²⁹や、タン・ダウによる革新的なインスタレーションやパフォーマンスの実践が(1970年代後半以降の)環境や社会の問題に取り組み³⁰、タイでは、活動家たちの芸術グループである「Dharma Art Group (ダルマ・アート・グループ)」(1971年)と「Artists Front (芸術家戦線)」(1974年)が影響力を持った。彼らは、バンコクのピラスー近代美術館の出身で、政治的抵抗を動機とする実験的芸術実践を展開した。インスタレーションやコンセプチュアル・アートやパフォーマンス・アートといった表現形式は、欧米の美術伝統が刻まれた国際主義的な現代美術の実践の現れと思われがちであるが、彼らの初期の芸術実践を調べてみると、それらは同時に、自身のローカルな文脈や社会問題との対話から生じていると見なすべきである。そのような芸術を開拓するにあたって、フィリピンの彫刻の伝統やインドネシアの人形劇ワヤン・クリッのパフォーミング・アーツの伝統など、より深く長い歴史を持つ東南アジアの文化的影響に言及するものさえもあるのだ³¹。しばしばタイの文脈に結びつけられるリクリット・ティラヴァーニヤの芸術が、「関係性の美学」³²への広い国際的な関与の一部として21世紀の初めに注目を浴びた一方で、それに先行して別の形で、「社会へ関与する」³³「参加型のアート」に似た実践の地域的な潮流が、東南アジア自体にあったということ、我々は見逃すべきではない。その流れは1960年代から70年代に始まるのだが、1990年代までには、同時代の同種の美術形式へより広い国際的な関心に合致することになる³³。同じく重要なことは、パトリック・D・フローレスが論じたように、1960年代、1970年代というこの初期

の文脈において、東南アジアでは「アーティスト=キュレーター」³⁴というハイブリッドな役割を持った存在が登場し、それに続く数十年間、とりわけ国際美術展でアジアのキュレーターの存在感が増すという背景のもと、東南アジアの現代美術の展覧会に重要な結果をもたらすことになる、ということだ³⁵。意義深いことに、この地域における芸術家からキュレーターへという職業転換のパターンを、東南アジアにおける「近代的なもの」から「現代的なもの」への象徴的な移行を示すひとつの流れであるとフロレスは見なしている³⁶。しかしながら、重要なことは、私が先に暗示したように、東南アジアの現代美術は、前衛の発展という時間軸に沿った近代と必ずしも「断絶」したわけではなく、東南アジアの文脈においては、近代と重なり合ったり対立したりしながら、同時並行的に形成され存在しているということだ。言い換えれば、東南アジアにおいては、近代美術は現代美術と共存しうるのであり、それは他地域でも同様である³⁷。マレーシアを拠点とする芸術家ウォン・ホイチョンは1989年のASEAN COCI(ASEAN文化情報会議)において次のように述べている。

西洋においては、近代は常に現代に先行する。そして近代あるいはモダニズムはある時代を指し示しており、過去つまり古典の時代とは本質的に異なる感受性を指し示している。我々の文脈においては、両者は時間的に明確に異なるものではない。…[中略]…我々にとって、現代美術とはモダニズムへのひとつの反応であるのに対して、西洋における現代美術はモダニズムの結果なのである³⁸。

同様に、インドネシアの美術批評家たちもまた、「現代美術」という用語がインドネシアの文脈に適用される時には意味も異なり効果も変化することを指摘してきた³⁹。スマルトノが違いを見いだすのは、「(現代美術という)用語の一般的な使われ方では、モダン・アートとオルタナティブ・アートの両方を意味していて、どちらも同じものであると見なされている」点である。これは、特に「インスタレーションやパフォーマンスといった芸術作品」を指し示す「オルタナティブ・アート」、つまり「近代美術への反撃」としての現代美術という見方に対立するものである⁴⁰。一方でアスモジョ・ジョノ・イリアントはインドネシアの現代美術を、先行する近代美術の物語への参照を必要としない「ポストモダン・アート」のパラダイムで見ると奨励する。イリアントにとってこの見方は、いま目の前に存在しているものとしてのインドネシアの現代美術と関わる道を切り開くと同時に、近代美術の物語を精査し定義し続けることにもなる。それはまた、「国際的な美術界という、より大きな星座の中にインドネシアの現代美術を位置づける」手段を提供してくれるのだ⁴¹。他方、スパンカットは、インドネシアにおける現代美術の始まりに

32
Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics* (Dijon: Les Presses du reel, 2002); *Altermodern: Tate Triennial*, ed. Bourriaud, exh. cat. (London: Tate Publishing, 2009).

33
このことについては、たとえばFX・ハルソノが、インドネシアの社会的背景から生まれたソーシャリー・エンゲージド・アートのインスタレーションについて1993年に次のように論じている。「その結果として生まれた美術インスタレーションは、参加型アートとして知られている。この種の美術においては、公衆の参加はきわめて重要である」。
Harsono, "The Installation as the Language of Social Concern," in *The First Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art: Identity, Tradition and Change: Contemporary Art of the Asia Pacific Region* (QAG, Queensland Cultural Centre, South Bank, Brisbane, 17–20 September 1993) (conference paper, Queensland Art Gallery, Brisbane, 1993).

このことについてのより広い地域に関わる議論については、以下も参照。
Iola Lenzi, "Negotiating Home, History and Nation," and Tan Boon Hui, "Four Propositions: Looking at Contemporary Art from Southeast Asia," in *Negotiating Home History and Nation: Two Decades of Contemporary Art in Southeast Asia 1991–2011*, ed. Iola Lenzi, exh. cat. (Singapore: Singapore Art Museum, 2011), pp. 8–28; 29–38.

34
Patrick D. Flores, *Past Periphral: Curation in Southeast Asia* (Singapore: NUS Museum, National University of Singapore, 2008); and Flores,

明確な境界線を引いて、1970年代のインドネシアのアート・シーンの大きな変化に端を発するとする⁴²。より正確に言えば、モダニズム(とそのフォーマリズムの前衛衝動)と、インドネシアの「社会的文脈」や「文化的アイデンティティ」の表現に対する芸術家の新たな関与との間の緊張関係によって、このことは明確に示されている。1960年代後半以降の芸術のいわゆる脱政治化、これは1965年から66年にかけての共産党によるクーデターの試みとされるものと共産主義者に対する虐殺の後に起こるのだが⁴³、その脱政治化の後に、新しい世代のインドネシアの芸術家たちは次第に、芸術の社会的意義を取り戻そうとしていった。この意味において、クラウド・ホーネフの研究に首肯するスパンカットにとって、現代美術はポストモダンでありポスト前衛であり、(少なくとも1970年代のインドネシアにとって)「近代的(西洋的)思考とその支配の伝統への疑問、多様性・

"Position Papers: Turns in Tropics: Artist-Curator," in *The 7th Gwangju Biennale: Annual Report: A Year in Exhibitions*, ed. Okwui Enwezor (Gwangju: Gwangju Biennale Foundation, 2008), pp. 262–285.

35
国際的に活躍する最も有名なアジアのキュレーターとしては、ホウ・ハンルウ、南條史生、アビナン・ポーサヤナ、そしてより最近ではフロレス自身がいる。興味深いことに、ポーサヤナとフロレスは、「美術史家兼キュレーター」というハイブリッドな才能を発揮している。

36
特にフロレスは、この時期に東南アジアの文脈で活躍した4人の「アーティストから転じたキュレーター」について考察している。彼らは、レイムンド・アルバノ(フロレンス、1947–1985年)、レッザ・ピヤダサ(マレーシア、1939–2007年)、アビナン・ポーサヤナ(タイ、バンコク在住)、ジム・スパンカット(インドネシア、バンドン在住)の4人である。Flores, 『Turns in Tropics』, 前掲[34], pp. 262–285.

37
ドイツの美術史家であるハンス・ベルティングは、美術様式が時代ごとに連続的に展開していく直線的な物語としての美術史は終焉を迎えていると論じている。
Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, 1983.
ハンス・ベルティング『美術史の終焉?』元木幸一訳、勁草書房、1991年。

38
Wong Hoy Cheong, "Contradictions and Fallacies in Search of a Voice: Contemporary Art in Post-Colonial Culture," in *First ASEAN Symposium*

on Aesthetics: Proceedings of Symposium Held in Kuala Lumpur, Malaysia, National Art Gallery, October 24–27 1989, ed. ASEAN COCI and Balai Seni Lukis Negara (Kuala Lumpur: ASEAN COCI, 1989), p. 118.

39
以下所収の論考を参照。
Jim Supangkat, Sumartono, Asmudjo Jono Irianto, Rizki A. Zaelani & M. Dwi Marianto, *Outlet: Yogyakarta Within the Contemporary Indonesian Art Scene* (Yogyakarta: Cemeti Art Foundation, 2001).

40
Sumartono, "The Role of Power in Contemporary Yogyakarta Art," in Supangkat et al., *Outlet*, p. 17.

41
Asmudjo Jono Irianto, "Tradition and the Socio-Political Context in Contemporary Yogyakarta Art of the 1990s," in Supangkat et al., *Outlet*, p. 72.

42
スパンカットは、インドネシアにおける「現代美術」の出現を、芸術制作のための社会政治的そして美術史的な条件の変化との関係において捉え、その条件の変化が、現代美術を、それに先行する近代美術の流れから区分するのに役立つとする。
Supangkat, 『Contemporary Art, Development Beyond the 1970s』, 前掲[08].

43
同上, pp. 64–89.

44
同上, p. 65.

45

Jim Supangkat, "Introduction: Contemporary Art of the South," in *Contemporary Art of the Non-Aligned Countries: Unity in Diversity in International Art; Post-Event Catalogue*, ed. Edi Sedyawati, A.D. Pirous, Jim Supangkat & T.K. Sabapathy, exh. cat. (Jakarta: Balai Pustaka, Project for Development of Cultural Media, Directorate General for Culture, Dept. of Education and Culture, 1997), pp. 20–31.

46

同上, p. 23.

47

同上, p. 24.

48

同上, pp. 21–22.

49

Ismail Mohd Zain, "Malaysian paintings: Lack of focus spoils exhibition in California," *New Straits Times* June 12, 1988.

50

東南アジアにおける「現代美術」を定義するという、込み入った作業については、以下を参照。

Patrick D. Flores, "Presence and Passage: Conditions of Possibilities in Contemporary Asian Art," in "Aesthetics and/as Globalization," special issue, *International Yearbook of Aesthetics* 8 (2004), pp. 43–57; Supangkat, "Contemporary Art, Development Beyond the 1970s," pp. 64–89; Supangkat, "Contemporary Art: What/When/Where"; Supangkat et al., *Outlet*; Lee Weng Choy, "The Distance Between Us/Comparative Contemporaries/Criticism as Symptom and Performance," in *Knowledge + Dialogue + Exchange: Remapping Cultural Globalisms from the South*, ed. Nicholas Tsoutas (Sydney: Artspace, 2005), pp. 51–65; "Comparative Contemporaries: A Web Anthology Project," Asia Art Archive, accessed October 10, 2012, <http://www.aaa.org.hk/Programme/Details/290>; "The And: An Expanded Questionnaire on the Contemporary," *Field Notes*, no. 1 (June 2012), hosted by Asia Art Archive, accessed June 7, 2012, <http://www.aaa.org.hk/FieldNotes/Details/1167>.

51

以下所収の幅広い論考を参照。
Art and Social Change: Contemporary Art in Asia and the Pacific, ed. Caroline Turner (Canberra: Pandanus, 2005).

差異・複数性・地域性の議論、「他者」の伝統⁴⁴から生じたものなのである。それは同時に、スパンカットにとっては、必然的にインドネシアの近代美術の発展と関連しており、モダニズムを世界における多元的発展と理解することと結びついている⁴⁵。特筆すべきことに、スパンカットは「現代美術」の社会政治的意義を強調する一方で、西洋の美術から非西洋の現代美術を区別するにあたって社会政治的なものを本質とする考えには慎重な態度を取る。1995年にジャカルタで開催された「Contemporary Art of the Non-Aligned Countries (非同盟諸国の現代美術)」という重要な展覧会に際してスパンカットは次のように述べている。

第三世界の芸術家の創作を観察する際に、その作品の社会政治的な内容をあまりにも強調するような見方は、欧米的な見方の支配へと不可避的に戻っていくことであろう。…[中略]…かつては、進歩をパラメーターとして「近代社会」と「伝統社会」を区別していたが、今日では民主主義をパラメーターとして「発展社会」と「発展途上社会」を区別するようになっている⁴⁶。

言い換えれば、スパンカットが注意を向けているのは、「[文化的・社会政治的] 差異の分析が他者性を作り上げてしまう可能性」⁴⁷なのである。展覧会図録に寄せた文章で、彼は(東南アジアの)外部の鑑賞者の反応を次のように記している。

国際的なアート・イベントに関わってきたほとんどのキュレーター、批評家、美術史家たちは、展示作品を見て、それらを分析し判断したのち、次のような疑問にぶち当たった。これは現代美術なのか? …[中略]… 彼らにとってその作品は識別が難しいものであった。これらは近代美術作品なのか? モダニズムの原理を示しているのか? 伝統芸術が継続的に発展したものなのか⁴⁸?

現代美術の社会的側面は、マレーシアの美術を記述するために「現代」という語を用いることに注視するイスマイル・ザインによっても示されている。1998年にカリフォルニアで開催された展覧会「Contemporary Paintings of Malaysia (マレーシアの現代絵画)」の展評記事でイスマイル・ザインが強調するのは、「現代」の語とマレーシアの文脈との具体的な関連性を前景化するようなキュレーションの欠如が、(東南アジアの)外部の鑑賞者にいかに間違っただけと誤解を与えてきたかということである。

芸術や文化における「現代」という語の使い方は、その辞書的な意味から大きく逸脱している。芸術や文化において

は、その語は暗黙のうちにそれ自身に重なるものであり、より決定的には、流通しているものという観念を背負っているのである。本質的に、それは社会状態なのだ。…[中略]…それは直線的な時間の尺度ではなく空間の尺度であり、…[中略]…影響力のある新しい諸価値がある社会の内部で概念的にも文脈的にも重要なものとして現れ始める領域なのである⁴⁹。

ピヤダサがマレーシアの芸術の時間的かつ空間的な側面を捉えようとしたのと同様に、イスマイル・ザインが見いだしたのは、マレーシアにおける芸術の制作と受容の社会的な文脈について芸術家たちが持つ新たな意識である。それが今度は、1980年代後半の芸術自体に反映されているのである。

確かに、東南アジアにおける「現代」は、さまざまな表明がぶつかり合う発展途上の領域である⁵⁰。歴史的に、「近代」と「現代」は、「ポストモダン」と同様に、東南アジアにおいてはしばしば同義に用いられてきた。それゆえ、現代の東南アジア美術の流れと気質は、少なくとも現在までのところ、はっきりとした時代区分で正確に捉えられたことはないのである。それでも、本書が中心的に扱う時代や芸術実践の選択が目指しているのは、東南アジアのより広い地域にいる芸術家たちによる「現代美術」の企てが、より強固な一体性を持ち、ひとつの方向に向かう探究を行っていることを示すことである。依然としてそれが、いまだ進行中でそれぞれ異なるプロジェクトであり続けており、東南アジア内外における各芸術家の活動場所という特定の座標によって特徴づけられるものとしてもである。現代東南アジア美術の集積的な厚みという概念は、1990年代以降、その制度化(美術館のコレクションと展覧会、美術批評や研究)と商業化(美術市場と個人コレクターが示す関心)の同時進行によって強固なものになってきたばかりでなく、世界中で同時並行的に展開する現代美術とその歴史によっても裏づけられてきた。

我々がさらに自信を持って現代東南アジア美術の特徴として区別できるであろうことは、この地域における既存のモダニズムの再検討と、急速に変化する東南アジアの社会にとって芸術実践が持つ意義、目的、手段の再考である⁵¹。初期の現代美術の実践における中心的な関心には、「国際主義」への疑義が含まれる。それは、とりわけ抽象とフォーマリズムという流行の様式に固執することで、芸術実践の枠組みを支配してきたものだ。他にも、その結果として生じた、社会的・政治的な文脈への転回、そして、美術をまさに構成する要素として文脈を捉える反映論が含まれている。東南アジア美術に関する美術史的な調査を行って明らかになるのは、この時代の現代東南アジア美術の領域は、変化するローカルな美術史と照らし合わせて見られるべきであるだけでなく、地域全体で生じた政治的、経済的、社会的、文化的な変動を背

景にして考察されるべきであるということである。

第二次世界大戦の世界規模の政治状況と共産主義の勃興に沿う形で、東南アジアが脱植民地化と独立闘争に伴う巨大な政治的变化を経験するにつれて、東南アジアの美術は、この地域の美術が発展していくべき道についての多数の食い違いややりとりを映し出すことになった。1960年代から1970年代にかけて、ヨーロッパやアメリカの美術学校にいた学生が帰国し、「国際主義」と「フォーマリズム」への転回が起こって、抽象的、概念的、非形象的な芸術形式の支配が生じた。しかしながらこの傾向は、1980年代後半までには、写実的な描写を通して東南アジアのローカルな社会政治的諸現実を伝えようとする芸術家たちからの反発を招くことになった。1960年代半ばから1970年代後半まで、インドネシアのバンドゥンの美術学校とジョグジャカルタの美術学校との間には悪名高いライバル関係があったが、それはこのことを例証している。バンドゥンの美術学校が、国際的な流行に同調して、インドネシアにおける最先端の芸術として抽象主義を喧伝したのに対して、ジョグジャカルタの美術学校は、インドネシア社会の諸現実を反映することを目指した具象的な作品を通して、芸術の社会的なテーマを推進した⁵²。この歴史を精査し直してみると、状況はずっと複雑なものであることが分かる。というのは、特にイスラームに発想を得た当時の絵画⁵³に見られるような、西洋の文脈からではなく東南アジアの精神的・宗教的伝統を発想源とする抽象的な作品が存在しているからである。「ニュー・アート・ヒストリー」⁵⁴の展開と、国際的な美術界への新たな関与とともに、1990年代までには、現代東南アジア美術を解釈するにあたって、美術をまず社会の文脈に置くことが支配的になってきた。抽象画家たちの装飾的・幾何学的傾向が国際的な芸術実践の流れにおいて人気を失う一方で、特に地域の伝統や土地の固有性をインスタレーションやパフォーマンスといった国際的に理解されやすい形式に落とし込んだ美術が人気を博した。東南アジア美術は、1990年代の世界的な美術の巡回に編み込まれて、地域外の新しい鑑賞者によって「再発見される」ことになるのであるが、そういった鑑賞者は一般的に、この地域についての知識も、そこに存在する近現代美術についての知識も、それらと結びついて発展しつつある美術史についての知識もほとんど持ち合わせていなかった。東南アジアは現代美術の実践の有効な場としてグローバルに知られるようになってきた一方で、覇権を握る欧米の博覧会的な眼差しや異国趣味的色眼鏡と対抗しつつ、自分たち自身の言葉でもって存在感を増すようにも細心の注意を払ってきたのである。

こうして、東南アジアの近代美術史に潜んでした文化的な緊張関係は、20世紀の後半へと流れ込んでいる。現代東南アジア美術に関する議論は、ローカルな問題と世界的な問題、形式と

内容、美術と工芸、社会現実の問題と抽象的・概念的問題、植民地時代の遺産と土地固有の遺産といったものの重なり合い、交差、矛盾を反映している。実験的なパフォーマンスやコンセプチュアル・アートやインスタレーションに関心を抱いた1960年代から1970年代の草分け的な芸術家たちが、これらの緊張関係を、そして、ポスト植民地時代の東南アジア社会にとっての芸術制作の価値や様態を再考する道を切り開いた。そうすることで、彼らはしばしばあからさまに芸術制作それ自体を疑問視し、東南アジア社会にとっての妥当性を問いつつ、支配的な美的コードや慣習に挑戦したのだ。それに伴って芸術表現に新しいテーマが導入され、変わりゆく東南アジアの社会風景を映し出すようになったのである。政治、ジェンダー、宗教、環境、都市化、社会的な不平等、暴力、資本主義、商業主義といった問題が、形象的で物語的な形態への回帰を通して表現された。すでに言及したように、より抽象的・幾何学的・装飾的な様式によって精神的宗教的な傾向や美的関心を映し出すと続けた者たちもいる。

東南アジアの出身で、1990年代以降にこの地域に現れた現代美術にその仕事が集まっている最近の世代の研究者や批評家には、パトリック・D・フロレス、マリアン・バストール・ロセス、フローデット・メイ・V・ダトゥイン、ドゥウィ・マリアント、スマルトノ、アスモジョ・ジョノ・イリアント、ヘンドロ・ウイヤント、リスキー・A・ザエラニ、アグウン・フジャトニカジュノ、アフマド・マシャディ、リー・ウェン・チョイ、スージー・リングハム、レイランゲンバハ、ニランジャン・ラジャがいる。彼らの文章は、いろいろな形で、前の世代の先駆的な仕事を引き継ぐものである。両方の世代を通じて、東南アジアの近現代美術の歴史は、中国やインドの芸術実践や歴史に付随するものとして位置づけられたり、あるいはポルトガルやオランダや英国やアメリカその他の植民地勢力の単なる派生物として位置づけられたりするのではなく、それよりもむしろ、自分たち自身の軌跡と方法論が授けられてきたのである。

前の世代と同様に、最近の文章も、地元の間人が引き受けて、それぞれの国の美術の文脈を論評する傾向にあった。このような諸個人の重要な仕事を別とすると、東南アジア美術への持続的で精力的な学術的関心は(国別にも地域別にも)相対的に欠落したままであったし、重要な文章はかなり増えてきている一方で、多くは依然として分散していて散発的に生じているだけである。それゆえ、東南アジア美術についての持続的な言説の一部として参照されたり研究されたりするものはほとんどない⁵⁵。現在ある文章の多くは、軽い展評やルポルターージュの形をとっているか、「キュレーター兼美術史家」による詳細な展覧会図録内の文章がお決まりの形である。最近では、学術系の国際美術雑誌の枠内での美術批評が徐々に増えてきている。このような状況の大きな原因としてリー・ウェン・チョイが挙げているのは、「芸術関連出版への支援が

52

このライバル関係についてのより詳細な説明は以下を参照。Helena Spanjaard, "The Controversy Between the Academies of Bandung and Yogyakarta," in *Modernity in Asian Art*, pp. 85–104.

53

たとえば以下のようなケネス・M・ジョージの論考を参照。Kenneth M. George, "The Cultural Politics of Modern and Contemporary Islamic Art in Southeast Asia," in *Modern and Contemporary Southeast Asian Art: An Anthology*, ed. Nora A. Taylor & Boreth Ly (Ithaca: Cornell Southeast Asia Program Publications, 2012), pp. 53–67.

54

「ニュー・アート・ヒストリー」とは、広い意味で、1970年代以降に発生した美術史の制度化と実践における変化のことであり、とりわけジェンダーや階級、人種の問題に関わり、「美術史の社会史」を認めようとするものである。Jonathan Harris, *The New Art History: A Critical Introduction* (London & New York: Routledge, 2001).

55

この状況を解消する方法として、東南アジアの現代美術についての文献に焦点を当てたインターネット上のアンソロジーが、アジア・アート・アーカイヴの「Comparative Contemporaries: A Web Anthology Project (諸現代の比較—ウェブ・アンソロジープロジェクト)」の一部として、リー・ウェン・チョイによって展開されている。以下を参照。"Comparative Contemporaries: A Web Anthology Project," hosted by Asia Art Archive, accessed October 10, 2012, <http://comparative.aaa.org.hk>; and Lee Wong Choy, "Position paper on 'Comparative Contemporaries,'" Asia Art Archive, accessed October 10, 2012, <http://www.aaa.org.hk/Programme/Details/290>. 私がこの本の草稿を仕上げている時点で、東南アジア美術の多様な専門家たちの文章をまとめた貴重な集成が、次の書物に掲載された。この著作も重要な役割を果たしている。Nora A. Taylor and Boreth Ly, ed., *Modern and Contemporary Southeast Asian Art* (2012). インドネシア美術についての著作の集成はバンバン・ブノノとウィチャクノノ・アディによってまとめられている。Bambang Bujono and Wicaksono Adi, *Seni Rupa Indonesia: Dalam Kritik dan Esai* (Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, 2012). また、マレーシアの視覚芸術の発展についての歴史的資料を集めた、4巻構成の重要な集成の第1巻が刊行された。⁷

➤ *Narratives in Malaysian Art: Volume 1: Imagining Identities*, ed. Nur Hanim Khairuddin and Beverly Yong (Kuala Lumpur: RogueArt, 2012).

56

Lee Weng Choy, "Position Paper on 'Comparative Contemporaries.'" —

57

たとえば、雑誌『C-Arts: Asian Contemporary Art and Culture』(2007年創刊、オンラインと印刷物)や、『Ctrl+P: Journal for Contemporary Art』(2006年からオンライン)など。SEARCH (Southeast Asian Art Resource Channel, 2011年からオンライン)はRogueArtが開設した(2011年に設立されたRogueArtは、東南アジアの近現代美術資料を紙媒体で出版する事業も推進している)。英語の雑誌『sent Ap!』は、東南アジア美術についてのより広い美術批評を促すために、2005年にマレーシアで創刊された。『FOCAS: Forum on Contemporary Art & Society』(2000–2007年)は東南アジアの美術と文化についての批評文を掲載した。国家レベルでは、javafred.netが、インドネシア美術についての電子データベースとして長く続いている一方で、最近では、Indonesian Visual Art Archive (1995年設立、前Cemeti Art Foundation)が、現代インドネシア美術の記録と議論をオンラインと物理的空間の両方で提供している。雑誌『Pananaw』(1996年創刊)は「フィリピンをめぐるとの言説の発展にもつら取り組んでいる。SingaporeArt.org (1999年開設)は、シンガポール美術のためのオンライン上の非営利の美術調査アーカイブである。その他のジャーナルで、現在は廃刊となったが今もなお現代東南アジア美術についての重要な記録であるものとしては、『Vehicle』(シンガポール)、『Transit』と『Art Manila Quarterly』(フィリピン)、『Art Corridor』と『Tampa Tajuk』(マレーシア)などがある。

58

Clark, "The Contemporary," in *Modern Asian Art*, esp. pp. 283–284.

59

たとえば、レイ・ランゲンバハが記すところによると、政府機関や国立美術館の担当者はしばしば、国際美術展に自分と同じ世代の芸術家を選ぶ。Langenbach, "Performing the Singapore State 1988–1995" (doctoral dissertation, Centre for Cultural Research, University of Western Sydney, 2003), p. 186.

相変わらず欠落していること、芸術について真面目にレポートしようという関心を大手のメディアが一貫して持っていないこと⁵⁶。このような背景のもと、東南アジアの美術を献身的に世に知らせようとする何人かの個人が最近になって、インターネットの解放的な可能性を利用して、そこで人々が美術について議論したり、美術についての文章を公開する自由な場を提供し始めた。また、少しではあるが、東南アジアに拠点をもち、美術に特化した出版社が現れてきている⁵⁷。それでもなお、サバパシーやクラークが警鐘を鳴らしているように、発展途上の現代美術史の道を地域のために切り開いてきた、重要かつ充実した一群の美術史の著作を隅に追いやってしまてはならないのである。地域から現代美術に取り組むと、歴史的な近代美術の文脈から切り離され、何らかの新しいイデオロギック・政治的な立場を支持するようになり、時に「歴史健忘症」⁵⁸に陥ることがある。

現代美術についての文章は、東南アジアにおける近代と現代の重なり合いを反映して、この地域の近代美術史の記録とほとんど同時に起こった。おそらく、対立する美術潮流が同時に生じているというこの状況ゆえに、美術史の記録に関する限り、現代美術はしばしば、国という枠組みの中に位置づけられ続けてきた。その枠組みとは、東南アジア地域の大半において近代植民地時代に起こった美術の制度化だけでなく、反植民地的なナショナリズムの運動とも、近代東南アジア美術史が繋がりをもってきたことによる遺産である。我々がここで取り組まねばならない厄介な問題は、次のように分岐した現代美術の領野をどのようにして区別すればいいかということである。ひとつは、植民地時代とポスト植民地時代の建国過程の文脈で生じるローカルなモダニズムの長い歴史のうちに現代美術を位置づけるものであり、もうひとつは、モダニズムに対抗して意図的にそこから切断されることで生じると同時に、20世紀末の新しい「グローバル・アート」の文脈に対しても強い共鳴を示す現代美術のいくつかの事例を認めようというものである。しかし、我々が見分けなければならない第三の流れが存在している。それは、先の二重の流れが合流した結果である。それによって、東南アジアの複数の近代を、東南アジアの現代が継続的に構築される際に働いている、活力に満ちた併発的・偶発的な諸力と実際見なせるかもしれない。これは、「現代美術」の歴史という、普遍的でより大きなプロジェクトに対して深い意味を持っている。なぜなら、それは、整然と時間軸に沿いながら変わりゆく前衛によって紡がれるような欧米の美術史を基礎とする物語に挑戦するからである。世界にとって意味があると同時に、ごく具体的な社会歴史的・地域的な条件を保持している実践として現代美術を理解するために、それはもっと多くの差異を孕んだ美術史の領野を求めているのである。

変わりゆく地域、移ろう世界の中で

この探究の始まりの日付——1990年以後——が指し示しているのは、当時世界中で起こった巨大な社会政治的変動である。それは、非西洋の芸術実践へのポストモダンの転回、そして、かつては現代美術のプロジェクトにとって周縁であると見なされていた「他者」の地域への欧米からの移行という形で、「美術界」そのものにも反映されている。1990年代以前は、東南アジアの現代美術の初期の実践に対して、美術史からも、キュレーションからも、市場からもほとんど全く関心が寄せられなかった。逆に、東南アジアの第一世代および第二世代のモダニストと「伝統的」芸術家は注目されたが、私が先に言及したように、それはしばしば東南アジアの近代美術の発展における欧米のモダニズムの模倣的影響を示唆するためであった。あるいは伝統主義の場合には、異国情緒的な美術の伝統を物象化するためであった。東南アジアにおいては政府や国立美術館が保守的で、その影響が決定的な要因となって、近代美術や伝統美術が持ち上げられ、現代美術が抑圧されることとなった。それは少なからず、現代美術が象徴的にも実際的にも政治的に急進的となる可能性を孕んでいたからである⁵⁹。

しかしながら、1990年代初頭までには、地域外に拠点を置くキュレーターやコレクターや機関・団体関係者たちが、政府機関の指導を迂回し始め、東南アジア中を旅して個別に現代美術の作家たちと会うようになっていった⁶⁰。このことによって結果的に、より先進的で政治に敏感な態度をとる芸術家たちが国際的に知られるようになっていったのである。このことがなければ彼らは、保守的な政府機関が芸術家に掛ける網から逃れることに自身の創造力を注がねばならなかった。この時期は、国際展の文脈において、とりわけ日本(福岡市美術館・福岡アジア美術館と国際交流基金が開催した展覧会)とオーストラリア(ブリスベンにあるクイーンズランド州立美術館 | 現代美術館)において、東南アジアの現代美術に対する取り組みがこれまでにならぬほどの勢いで生じるようになった。

これらの展開と並行して、西洋のモダニズムの特権視に対して猛烈な異議が唱えられるようになってきた。美術史家やキュレーターたちがますます、西洋のバイアスがかった近代美術史を見直そうとして、近代美術を形成してきた文化間交流を熟考するようになるとともに、アジア社会のような非欧米社会における近代美術の独特な発展の軌跡を理解するようになってきたのである。そして、「美術界」はアジアの芸術家との関わりをますます深めていき、国際的なアート・シーンでのアジアの現代美術の露出は高まり、キュレーションの国際的実践においては、「排除」よりも「包含」というポストモダンのポリティクスへの転回が起こったのである⁶¹。そしてまた、1990年代後半と2000年代には、アジアを基盤とした

ビエンナーレやトリエンナーレが生まれ一気に増加した。それと同時に、アジアの新しい経済的繁栄と中産階級の勃興とアジア美術への新たな文化資本の投下によって、アジアの美術市場が空前の成長を示した。

確かに、20世紀の中期から後期にかけて強まるアジア経済は、この地域への世界中からの注目を刷新する手助けにもなった。日本、韓国、香港、台湾、そして東南アジアはおしなべて、この時期に目を見張るような経済成長を経験した。中国は、世界に対するかつての市場開放に続いて、2000年代には経済的にも政治的にも侮れない力となり、人口で世界第二位の国であるインドもそうになった。21世紀の初めまでには、中国の美術市場はアメリカの市場を凌駕するようになった。世界に対するアジアとその美術の重要性は無視できないものとなり、21世紀に「アジアの世紀」⁶²の到来を告げる者もいた。中国とインドを合わせた新しい力は、明らかに、これまで当然のように思われてきた欧米経済を再び不安定にしたばかりか、芸術の領域も含めたグローバルな情勢における文化的権威をも危ういものにした。

特に東南アジアに関して言えば、1990年代以前には東南アジアの芸術家が国際展に参加する機会はいわゆる稀であった。しかしながら、初期にはしばしば限られた形ではあったが、サンパウロ・ビエンナーレやヴェネチア・ビエンナーレ、インド・トリエンナーレやシドニー・ビエンナーレ、ハバナ・ビエンナーレなどの展覧会に、東南アジアの近代美術が出されることもあった。その際は特にインドネシアの画家アファンディが出品作家となることがもっぱらであった⁶³。近現代東南アジア美術が大きな形で紹介される機会には、1980年代後半の福岡での一連のアジア美術展までなかったし、1990年代初頭から半ばにかけての「アジア・パシフィック現代美術トリエンナーレ」(1993年開始)や「Contemporary Art in Asia: Traditions/Tensions (伝統/緊張—アジアの現代美術)展」(1996—1998年)、「Cities on the Move (移動する都市)展」(1997—2000年)といった国際展でようやく、現代東南アジア美術が欧米やアジア太平洋地域で大きく紹介されるようになったのである。1989年の「Magiciens de la Terre (大地の魔術師たち)展」は、東南アジアの美術はそこに含まれていないものの、現代美術の国際展の分水嶺として現在では広く引き合いに出されている。その展覧会は、世界中のさまざまな文

化から「現代」の芸術実践を取り出して、それをあえて多価的かつ並行的な形式で配置しながら、美術展におけるグローバルイズムの問題と結びつけたのである。

それゆえ、現代「東南アジア」美術が、アジアの現代美術に対するより広いグローバルな関心の一部として、最初に国際的に大きく知られるようになったのは、1990年代初頭以降のことなのだ。現代「アジア」美術として選出されてきたもののほとんどを、中国、日本、韓国そしてインドの美術が占めてきた一方で、東南アジアの芸術家を含む国際美術展も着実に増えていった。確かに、今や多くの東南アジアの芸術家が、国際的に活躍する卓越したアジアの芸術家の一員となっている(ヘリドノ、ナウイン・ラワンチャイクン、ジュン・グエン・ハツシバ、故モンティエン・ブンマー、そしてリクリット・ティラヴァーニヤ)。しかしながら、東南アジアの芸術家による現代美術だけに焦点を当てた国際的なグループ展の数は依然として少なく、アジアに焦点を当てた多くの展覧会では、東南アジアの芸術家の作品はしばしば、「アジア」という、より広範な見出しの元に包含されたままである。これに対して意義ある例外として見られるのは、福岡アジア美術館(FAAM、福岡、日本)、クイーンズランド州立美術館 | 現代美術館(QAGOMA、ブリスベン、オーストラリア)、シンガポール美術館(SAM、シンガポール)の展示と収集の実践である。東南アジアへの注目としては、これらに並ぶものはない。これらの美術館の重要な仕事以外にも、研究者、キュレーター、批評家たち——その大半が東南アジアの出身かあるいはそこを拠点としている——が、東南アジアの美術にますます注目するようになってきて、過去20—30年間にわたって東南アジアの美術は勢いを増してきている。

『Reworlding Art History (世界を書き直す美術史)』は、現代東南アジア美術とその表象を精査して、東南アジア美術史がいかに発展したかを跡づけるものである。それは、東南アジアだけでなく、グローバルな文脈においても、「現代美術」が活力に満ちて存在していることについての応答である。そのグローバルな文脈においては、地域の過去の発動がグローバル・アートの根無し草的で方向感覚を喪失させる傾向へ強力に介入しているのである。

[訳 || 平芳幸浩]

60

それでもなお、第1回目から3回目までのAPTのような展覧会のために芸術家の選定を進めていく上では、政府機関での接触が、特に各国の大使館文化担当官(とりわけこれらの国々におけるオーストラリアの在外公館)と公的な教育機関(公立の大学と美術学校)を通しての接触が、依然として決定的な出発点であった。

61

国際的な舞台における東南アジアと関連づけて、当時の芸術的・社会的雰囲気を観察したエマニュエル・トレスの所見を参照。

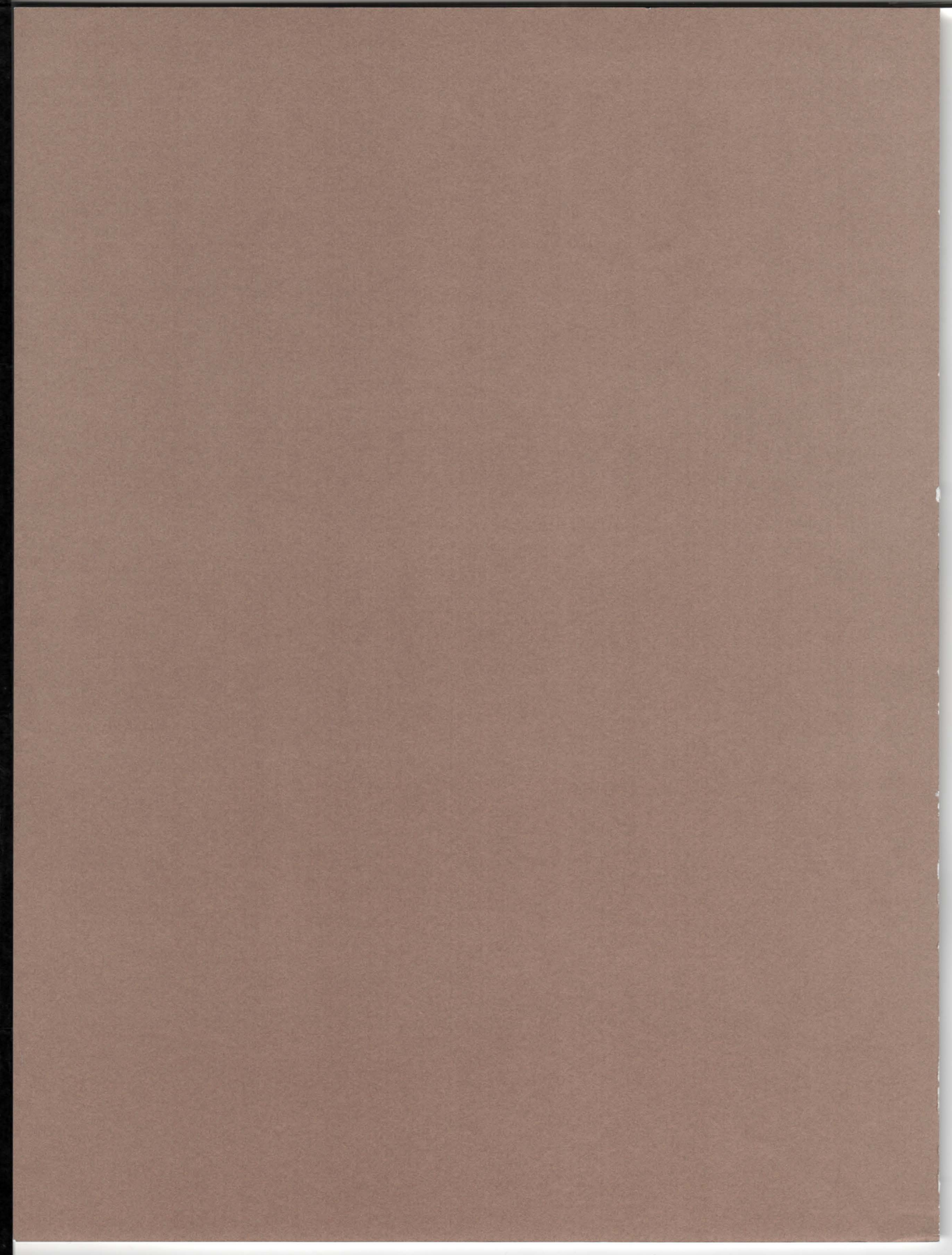
Emmanuel Torres, "Internationalism: Towards a New Internationalism," *ART and Asia Pacific* 1, no.1 (1993), pp.42–49.

62

"Asian Century," Wikipedia, accessed September 25, 2012, http://en.wikipedia.org/wiki/Asian_Century.

63

アファンディが参加したのは、1956年のサンパウロ・ビエンナーレ(1951年創設)、1954年のヴェネチア・ビエンナーレ(1895年創設)、1973年の第1回シドニー・ビエンナーレである。意義深いことに、インド・トリエンナーレは1968年の第1回から大勢の東南アジアの芸術家を選出していた(ビルマ、マレーシア、フィリピン、ベトナム)。同様に、シドニー・ビエンナーレの第1回にアファンディとともに参加したのは、マレーシアのジョセフ・タン、フィリピンのソロモン・サブリッド、タイのサワッディー・タンスクである。1984年に始まるハバナ・ビエンナーレには、1986年以降東南アジアの芸術家が参加している(1986年にフィリピン出身のラニ・マエストロ、1989年にロベルト・フェレオなど)。ヴェネチア・ビエンナーレにフィリピンが初めて参加したのは1962年で、ホセ・ホヤとナポレオン・ヴェロン・ソアブエヴァが出品した。



編集後記

アンソロジーを編む、というのは以前からの懸案事項であった。しかし、誰がどのような方針で編集するのかにより発生するある種の政治性に対して意識的であったため、躊躇していた。ただ社会状況の変化は早い。東南アジア域内においても域外においても知の蓄積の重要性が高まり、これまでアジアの美術状況に少なからず関与してきた国際交流基金としても、特に日本と東南アジアとの関係において、ともあれ「記録」として次世代に残す責任があり、このアート・スタディーズの第3号として着手することにした。

企画監修を依頼したパトリック・D・フローレス氏と加治屋健司氏とは、機会を捉えて何度か集まり、東南アジア域内と日本国内の言論状況を踏まえて方向性を決め、メールでのやり取りを含め時間をかけて15編を選考した。15編で何が言えるのかというご批判にはその通りだと言えないのだが、その時々不可欠な論考を期待をこめて選定したつもりである。その期待とは、アート・スタディーズ第2号で語られた活動現場からの声とあわせて読んでいただければ、この時代を少しでも立体的に想像していただけるのではないかと期待である。読者からの忌憚のないご意見・感想をお待ちしている。

一年以上に及ぶ制作過程においては、監修のお二人に加えて、平芳幸浩氏をはじめとする翻訳者の方々には何度も原稿に目を通していただいた。さらに事務進行上、常に帆足亜紀、黒川蘭両氏の大きなサポートがあった。英文編集者として参加したアンドリュー・マークル氏の仕事ぶりにも助けられた。記して感謝したい。

最後に、国際交流基金アジアセンターが1997年に主催したシンポジウム「再考:アジア現代美術」においてコメンテーターとして発言した日本の美術評論家、中原佑介氏(1931-2011年)の次の言葉で締めくくりたい。

……アジア美術という概念はないという考え方をしております。アジアという地域、そこに所属する国々の美術家によって作られている美術作品はもちろんあるわけです。…[中略]…しかし、そう言いたい、もしくは言わせたいという理由がなくはないと思うのです⁰¹。

シンポジウムから既に20年がたつ。「東南アジア美術」と言い換えることも可能だろう。表面的な「共生」「協働」「ネットワーク」という言葉の中に潜む暴力性と、中原のこの発言にある慎重で冷静な警告に対して、常に意識的でありつつ、これからも役割を果たしていきたいと思う。

古市保子

国際交流基金アジアセンター
美術コーディネーター

01

『シンポジウム「再考:アジア現代美術」報告書』国際交流基金アジアセンター、1998年、p.112。

The Japan Foundation AsiaCenter

Art
Studies

03

東南アジア美術の
歴史を形づくる

企画・監修

パトリック・D・フローレス
加治屋健司

編集

古市保子

英文編集

アンドリュー・マークル

編集協力

帆足亜紀
黒川蘭
中野勉
堀内奈穂子

翻訳

和文英訳

アンドリュー・マークル

英文和訳

平芳幸浩
崔敬華
林寿美
加治屋健司
照山貴子

アートディレクション|デザイン

森大志郎

印刷

株式会社ライブアートブックス

発行

国際交流基金アジアセンター

〒160-0004

東京都新宿区四谷4-16-3

tel: 03.5369.6140

fax: 03.5369.6141

<http://www.jpf.go.jp/www.jfac.jp>

発行日

2017年3月31日

©2017

国際交流基金アジアセンター

著者

(禁無断転載)

