

ある。経済発展に伴う都市化や工業化、消費社会の出現は人々の生活スタイルを変えている。他方、村落共同体を基盤にした伝統的な価値観は失われていく。開発と破壊、モノが溢れる都市、失われいく共同体。身辺的な現実の変容を通して、社会の変貌を見つめる作品群がある。

このような社会的な関心を感じさせる作品や、身辺の現実に関与しようとする意欲を感じさせる作品など、アジアのアーティストたちは、いま自らが生きている現実に積極的に関わり、表現していこうという姿勢を見せるようになってきた。それは90年代アジア美術に現われた「現実主義(リアリズム)」である。ただし、これは、様式としての、あるいは克明な再現描写としての狭義のリアリズムではないし、必ずしもそれを伴うものでもない。「様式としてのリアリズム」ではなく「現実と向き合おうとする態度」に、この時代のアジア美術に共通の傾向が見られることから、これを「態度としてのリアリズム」と呼ぶことにする。

この「態度としてのリアリズム」が、どのようにして生まれたのか。それは、どのような意味を持つのか。それらのことを確かめるために、少し歴史的な観点からアジアの近代美術を振り返る必要がある。

#### 4

アジアの近代とは、西洋化に他ならなかったから、アジアの近代美術とは西洋美術化のごとであった。だから、アジアの近代美術の課題とは、まず「西洋の近代美術」を学ぶことであり、その上で、たんに西洋の模倣ではない「独自の表現」を探求し、確立することであった。つまり、近代アジアの典型的な美術家像は、西洋に留学して油彩画をはじめとする西洋美術の技法を習得し、その様式を受け入れ、美学や美術思潮を学び、それに依拠しながら、西洋の模倣に終わらない表現の独自性の獲得を目指す、というものであった。

「西洋」そのものに学びながら、「非西洋的な独自性」を確立する、というしばしば矛盾に満ちた課題を追い求める中で、1980年代に至るまで、アジアの美術家たちが「独自性」あるいは「固有の表現」のよりどころとしたのは、アジアに固有の「伝統」であった。なぜなら、少なくともその「伝統」は、西洋の模倣でない、自分たちに「独自」「固有」のものと思えることができたからである。

「伝統」とひとくちに言っても、伝統美術に始まって、宗教的な世界観、宇宙観、あるいは伝統的な習俗、儀礼、歴史的な建造物や遺跡、さらには「エキゾチック」な風景まで、さまざまなレベルがあったが、いずれにしても多くの美術家たちが、「西洋」と「伝統」をいかに融合するかに腐心した。「独自性の確立」という課題に対して、もっとも一般的に試みられた解決方法は、アジア的な風景や風物、伝統的な習俗、宗教祭祀など非西洋的な、その土地固有の題材を、西洋美術の技法で表現するというものであった。

他に、宗教説話や民話を描いたもの、宗教的な世界観によったもの、伝統的美術や工芸の様式を取り入れたものなどもあった。あるいは、それとは逆に、伝統美術の形式や技法に西洋の方法(遠近法や肉付け、西洋美術に固有の主題)を取り入れるといったことも広く行われてきた。

アジアの近代美術家たちの多くは、このようなやり方で、(つまり「西洋」と「伝統」の融合する場所に)、自らの「独自性」を築き上げようとしてきた(アジアのモダン・アートが、基本的に「自分探し」であったことは、すでに別のところで述べた)<sup>02</sup>。彼らは、「融合」という「創造」や「表現」のレベルにまでは到達できずに、両者の単なる「折衷」にとどまりがちであった。そこには——つまり「自らの独自性」には——おそらく二つの問題があった。ひとつは、「自らの」が、「制作するアーティスト個人の」というよりも、アーティストが所属する「国民」(ベネディクト・アンダーソンが言う文化的創造物としての「想像の共同体」)<sup>03</sup>の独自性に容易にすり替えられてしまうことにあった。アーティストは個人の独自性よりも、たとえばインドネシア美術の独自性を探求した(これは、日本においても、たとえば児島善三郎が求めたのが「児島善三郎の油絵」ではなく「日本人の油絵」であったことを想起させる)。そこには、「国民国家」の建設に伴うナショナリズムの興隆とナショナル・アイデンティティの探求をめぐる複雑な状況があったのである。つまり、本来芸術家の主体に還元されるべき芸術のアイデンティティの問題が、「ナショナル」アイデンティティという、実態の希薄なものに変えられることで、一種の混乱が生じた、ということである。

もうひとつは、「国民」美術の創造やナショナル・アイデンティティの探求、といった課題が、テーマや様式や対象に過度に「アジア的なもの」を求めがちであったことである。「西洋」を学び、「西洋」を乗り越えようとして伝統に目を向けたとき、その「伝統」が(西洋を意識すればするほど)西洋から見たアジア観、西洋が期待し、作りだしたアジア像——E.W. サイドのいう「オリエンタリズム」<sup>04</sup>——に近づいていく危険があった。そうした方法は、アジアの美術家自身が「オリエンタリズム」に陥ってしまう危険、西洋世界の東洋趣味に迎合してしまう危険を十分すぎるほど内包していたのである。伝統の中にアジア的な美意識を求めようとする真剣な試みは、常にそうした内なる「オリエンタリズム」と表裏一体である。

#### 5

ここまで述べてきたように、アジアの近代美術の基本的な枠組みは、西洋からの圧倒的な影響と強力な伝統の誘惑の狭間に、たんなる西洋の模倣でもない、かといって過去の伝統の無批判な再生でもない、「アジア美術の独自の表現」を創造しようとする意志の内にあった。しかし、これまで述べてきた、80年代末から顕著になってきた「態度としてのリアリズム」は、こうしたアジアの近代美術の基本的な枠組みを越えるものである。

#### 01

「作者のこぼれ」『第4回アジア美術展』カタログ、福岡市美術館、p.204。

#### 02

後小路雅弘「自分探しの迷宮——東南アジア美術、80年代から90年代へ」『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、p.17-20。

#### 03

ベネディクト・アンダーソン「想像の共同体」初版(訳:白石隆、白石さや)リプロボート、1987年。

#### 04

エドワード・W・サイド「オリエンタリズム(平凡社ライブラリー12)」(監修:板垣雄三・杉田英明 訳:今沢紀子)平凡社、1993年。

今回「態度としてのリアリズム」という言葉でひとくくりにした「社会的な関心」や「身辺的な現実への関与」を感じさせる作品は、まず主題や内容の点で、従来の作品と異なっている。そこには、「西洋と伝統の融合」という方法論の中では見られなかったような、ひとりの表現者としての切実な問題意識が感じられる。

次に、形式や素材の点でも、これまでのアジアの近代美術の枠組みを越える動きが見られる。インスタレーションやパフォーマンスなどが増え、身辺的、日常的なありふれたものを素材にする例も目立ってきた。それは、「進んだ」西洋美術に学んだ表現形式、すなわち絵画であればカンヴァスに油絵具で描くとか、彫刻であれば、台座の上にブロンズか大理石のフォルム(抽象であれ具象であれ)が乗っているといった西洋近代の表現形式の終焉を意味する。

インドネシアのあるアーティストが話してくれたことがある。「社会的なテーマ」という新しい領域に挑んだときには、それまでにない新しい表現形式が必要だった。それで、名前だけ聞いていたインスタレーションに取り組んだのだと。新しいテーマと、新しい形式、新しい素材は手をたずさえてやってきた。

これらのことは「表現の自発性」に関わることであろう。アジアの美術家たちが、自分たちの独自性を伝統に求めるという硬直した(オリエンタリズムの裏返しのような)発想から離れて、自分たちに切実な問題を、自分たちが良く知っていて感情や意味を込めやすい素材や技法を用いて、自由に語り始めたことを感じさせる。

それはまた、芸術をもう一度社会的な文脈に置こうとする点で、モダン・アートが美術表現の自律性や純粋な造形性の追求といった課題のもとに切り捨ててきたものを回復させようという試みであるとも言える。

## 6

アジア美術展も第4回を数え、当初の状況も次第に変化してきた。回を重ねるに連れ参加国間に国情の差が大きくなってきたように思われる。ひとつの統一的な展覧会として構成することが難しくなっているのだ(これまでその難しさに自覚的でなかっただけかもしれない)。

第1回展では、ひたすらアジア各国の作家をできるだけ多く紹介しようとした。その結果(現在の地点から振り返って見れば)アジアのモダン・アートのパイオニアたちが勢ぞろいする展覧会となった。第2回展では、アジアの若いアーティストたちの動向を取り上げ、第3回展では「日常のなかの象徴性」というテーマで、汎アジア的に見られる反フォーマリズム的な傾向を問題にした。第4回展ではアジア美術におけるモダニズム以後の状況をとらえようとする。しかし「アジア」とひとくちにいっても、経済状況や政治体制によって社会状況も違うし、外からの慣習に対してオープンな国と相対的に閉じた国では、美術状況も当然変わってくる。いささか開き直っ

というならば、同じ共通のテーマで作品を選んでも、いろんなレベルの作品が集まる、ということの中に、アジア美術の現状が、そして面白さと豊かさがあるとも言えよう。

今回は(ある程度無理は承知の上で)「態度としてのリアリズム」を次の6つのカテゴリーに分類した。「社会という現実」「国家、民族、歴史」「都市/消費される欲望」「共同体のイメージ」「環境としての自然」「暴力のあいまいな表れ」の6つである。この分類にしたがって、出品作品を概観しておこう。

## I | 社会という現実

いま自分自身が生きている現在の社会問題をテーマに描く。貧困の問題、現代における人間疎外の問題、人権の問題、政治の問題などさまざまな社会問題が表現される。メッセージ性が強い作品が多いが、ストレートに訴えるのではなく、伝統芸術(芸能)など、自己の文化的なルーツと関連づけて語るものが多い。アジアの現代美術が一種の「自分探し」であることが確認される。

人権への抑圧を静かに訴えるナヴィン・ラワンチャイクン(タイ)。ジャワのワヤン・クリッ(影絵芝居)という伝統的な造形をベースにユーモアを交えて虐殺に抗議するダダン・クリスタント(インドネシア)。同じジャワのワヤン・クリッの構造に、人間の疎外を生む社会状況を仮託するヘリドノ(インドネシア)。リュ・シェンジョン(呂勝中|中国)もまた伝統的な、切り絵を用いて病んだ魂を癒す「招魂」という民間信仰によって、社会の病理を表そうとする。リー・ウェン(李文)は東洋人としての自らを戯画化した「イエローマン」のパフォーマンスで、シンガポールの社会状況を問題にしなが、東洋的な思想を追求する。もともと社会主義リアリズムの伝統が強固なフィリピンからは、レリーフ構造の社会の縮図を作って、その登場人物を観衆が自由に並び変えるという趣向のノエル・キソンと、社会問題の断片を日常的な情景の中の独特の人間像に象徴するエルマー・ボルロンガンが、ここに分類される。ツァーガンダリーン・エンフジャルガル(モンゴル)はモンゴルの貧困や都市化の問題を、ルアンラット・コンパット(ラオス)は、ラオスの都市の日常の情景や未来への危機感を、それぞれ描いている。

## II | 国家、民族、歴史

国家の成立ちや歴史をテーマとする。それは必然的に、多民族・多文化の問題を取り扱うことになる。なぜなら、アジアの「国家」の多くは、19世紀の欧米列強による植民地体制にその起源があり、その結果として、複合民族国家とならざるを得なかったからである。現在を語ることは、歴史を語り、民族を語ることだ。

タン・チンクアン(マレーシア)は、「先進国」の仲間入りを目指して経済成長を続けるマレーシアが、その内側に持つ人種間の緊張をえぐり出す。「国民」の心に深い傷跡を残す1969年の人種

間暴動と、その結果として生まれたマレー優先の「ブミプトラ政策」。タン・チンクアン(タイ)の疑問はマレーシアという国の成立ちまで遡る。ホン・スンミン(韓国)の作品《韓国と北朝鮮、非武装地帯のラウド・スピーカーはもっとも活発な文化交流だ》は、スピーカーを使って「大極旗(韓国の国旗)」を模したインスタレーションに、祖国分断の悲しみ、朝鮮戦争の悲劇、現在にいたる南北の対立を表現する。

バングラデシュの三人の作家、アミルル・モマニン・チョウドリーは、現在の政治状況と歴史を併置し、サイドゥル・ハク・ジュイスとモハマド・マブブル・ラーマンも、現在の政治状況に言及しているが、同時に1971年のバングラデシュ独立戦争をテーマにしており、独立戦争の傷跡が今も深く人々の心に残っている事が分かる(ラーマンは独立戦争の時3歳だったにもかかわらず)。

モンゴルのチョインドンギン・フレルバータルの作品にも歴史、国家の成立ち、そして現在が描かれる。1990年の民主化の後高揚するナショナリズム。そのシンボルとしてのチンギス・ハンの再評価。そして民族文化を破壊したものとしての1937年の革命への批判。数年前まで「チンギス・ハンに関する公的な作品も、1937年の事件に関する作品も、ホームレスの子供の作品も許されなかった」<sup>05</sup>という作者のことは、この間の政治、社会、文化の状況の変化をよく伝えている。

スルジェート・カウル・チョヤルは、古の封建領主の肖像をノスタルジックに描くことで、インドのアイデンティティを探求する。

ニロファール・アクムット(パキスタン)は、インド亜大陸の女性の歴史に、「性差」の問題を表現し、チョードクヒョン(韓国)は、朝鮮半島の女性の古い写真に基づいて、祖国の歴史、現代を作り出した歴史の流れを抒情的に描き出す。

### III | 都市/消費される欲望

アジア諸国の大都市には、都市生活を楽しみ消費社会を享受して生きる階層が出現している。国によって大きな格差はあるものの、巨視的に見ればこの10年ほどで、物が豊かに溢れ、新しいメディアが国際的な流行を作り出すような社会がアジアの都市に出現してきた。そして溢れる情報と物が、人々の際限のない消費の欲望を生み出す。交通渋滞や人口集中、都市化のさまざまな問題も現れている。このカテゴリーのアーティストの素材は、いずれも従来の「芸術」の枠からはみ出すものである。素材を通して現実と往来し、もういちど芸術とは何か、問おうとする。

チェ・ジョンファ(韓国)は、消費社会にあふれる商品に関心を持つ。安っぽくキッチュなマス・プロダクトの魅力を通して、本物とフェイク、オリジナルとコピーの関係を問う。リム・ポーテク(シンガポール)は、これまでシンガポールという都市のカンボン(村)から大都市への変容を郷愁と祝祭的な喜びの中に描いてきたが、今回は都

市化の忘れ物のような日用品を美しいオブジェに変えている。カデ・ジャヴァナリコーン(タイ)は、タイの若い世代に多く見られるように、工業製品や車などの廃棄物を素材にして、都市化が生み出す環境破壊を問題にする。しかし、同時にそれは消費社会を楽しむ感性に支えられているように見える。アーマド・シュクリ(マレーシア)は、《ニンジャ・タートル、マレーシアに行く》というタイトルが示すように、人気コミックの主人公たちが、旅行者がマレーシアを訪れたら必ず目にするような、伝統的な飾り筆筒(柵)に置かれたいかにもマレー的な物産品や土産物の類いを見ている。そして、それは、マレーシアの複合文化(東マレーシアの先住民文化など)の状況を示している。中村政人(日本)は韓国留学の経験を基に韓国と日本の都市の中の記号(今回は理髪店のマーク)が意味するものの差異に注目する。

### IV | 共同体のイメージ

アジアでは都市を一步離れると、伝統的な共同体をその価値観が今も生きている。それは、郷愁に満ちた古き良き時代を懐古したものでは決してない。一部の現代的な都市生活と大部分の近代化以前の伝統的な生活の混在こそが、アジアの現実でもある。

10年ぶりの参加となったミャンマーからは、サウ・ハラインが農漁村の人々の生活の情景を愛情込めて描き、キエ・ミント・サワは都市生活の情景を描く。またミン・ワエ・アウンは、生活の中の光と影を巧みに描き出す。ラオスのシークンナボン・カンハやブルネイのハジャ・マナス・ハジ・ルシンは伝統的な習俗を描く。スリランカのジャック・クラシンハやネパールのキラン・マナダールは、伝統的な神話や宗教図像を描いて、共同体のアイデンティティを探ろうとする。

ベート・ヨッククアン(シンガポール)は、先祖から受け継いだ東洋的なイメージと現代的なものの融合する場所を見出そうとする。そこでは、宇宙の四元素や身体器官が工業製品と出会うのである。

### V | 環境としての自然

地球規模の環境破壊が、早急に解決すべき課題であるという認識は、いまや人類全体に共通のものである。工業化社会より、むしろ非工業的な豊かな自然が残る国ほど危機感が強いように見える。工業化社会にとってわずかな変化でも、伝統的な生活にとっては致命的な場合がある。

藤志浩(日本)は地球規模で進行するエントロピーの増大への危機感をベースに、食糧危機や人口問題、伝統産業(大島紬)の衰退、鹿児島に集中豪雨など世界的な問題から、地方的個人的な問題までを、蛙の一生を通じて表現する。ティムバン・ハジ・トゥア(ブルネイ)は、海の中を思わせるようなコンポジションに、自然のエネルギーを示す。カムスック・ケオミンムアンは、ラオスの

05

「作者のこぼれ」前掲[1]、p.100。

生活に欠かせない水と動物の大切さ、熱帯雨林が失われる危機感を表現する。ベトナムの4作家、グエン・クアンは自然を擬人化して描き出す。ヴァン・トゥイエットは、プリミティヴな擬人像に自然の力を凝縮する。ダオ・ヒュンも周囲の自然環境にやさしい目を向ける。チャン・ホアン・コは化石のような鳥の姿にエコロジーの危機を象徴する。ツェレナドミディン・ツェグミド(モンゴル)はモンゴルの自然を擬人化したり、超越的な存在として描き出す。ニルーファル・チャマン(バングラデシュ)は、破壊され、荒れた自然を、社会の寓意として用いている。ビレンドゥラ・プラタップ・シン(ネパール)は自然のエネルギーを、有機的な抽象形態として示す。

## VI | 暴力のあいまいな表れ

暴力的なもの、よこしまなもの、抑圧的なものなどが、暗示されている。それは、現実の歴史上の事件を暗示するものかもしれないし、政府のさまざまな規制を暗に批判するものかもしれない。あるいは人間存在の不条理に言及したものかもしれないし、時代の不安な気分を表現したものかもしれない。

ジャガト・ウィーラシンハ(スリランカ)の作品は、1983年の民族暴動を契機として描かれていると言われるが、その直接的な表現というよりは、もっと根源的な、社会や人間の暴力的な感情を表すように感じられる。アントニオ・レアーニョ(フィリピン)もまた、そうして人間存在のもつ暴力性や獣性に目を向けている。

ラジャ・シャリマン・ラジャ・アジディン(マレーシア)の彫刻は端正な作品でありながら、静かに人の心にくいこんで、血を流させるような暴力性に満ちている。グラム・モハメッド・シェイク(インド)の《肉食動物》は、作者の言によればファシスト勢力の隆盛を反映したものであるが、これも作品からは直接的に何かを指し示すということとは感じられず、むしろ理由のない悪意や凶暴な感情を象徴するように見える。

ジャマル・シャー(パキスタン)の外の情景を窓越しに見ているような絵画も、直接的にある明快なストーリーを語るというものではない。

その絵には、しばしば雨が描かれているが、作者から直接聞いたところによると、雨は社会的な暴力の表現だそうである。脈絡のない断片的な情景に、冷たく雨が降り続けているのだ。

カンチャン・チャンダー(インド)は、木版画と、その版木に着色して絵画化したものを作品として併置する。そこでは、単純に権力の(王の)獣性が表現されているというより、もっと不気味でよこしまなものが暗示されている。

こうした「あいまいな」傾向を代表するのが、ファン・リジュン(方力鈞|中国)である。彼の絵画は、ストーリーが示されるわけでもないし、暴力や破壊的な行為が描かれているわけでもない。剃髪した若い男がユーモラスな、どことなく間抜けな表情で登場するだけだ。だが、静かで間抜けな情景の中に、なにかしら凶暴なものの存在が感じられないだろうか。どうしようもなく危険なものの力が感じられないだろうか。それが何であるか、どこからくるのか、作者は何も明らかにはしない。だが、それによって、見事に時代の空気を描き出しているというべきだろう。

## 7

新しい主題・内容(変貌する社会/現実)が、新しい形式(インスタレーションやパフォーマンス)と新しい素材(身辺的な事物)によって表現され始めた。切実な問題意識が内発的な表現として成熟しつつあるとも言える。借り物の観念を借り物の材料を使って、借り物の技術で表現するのではなく、語らなければならない問題を自発的な表現によって語ろうとする姿勢、それはアジアの近代美術の枠組みを越える、新しい可能性を示している。

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

## 批評としての美術

## 建島哲

## 建島哲

多摩美術大学学長、埼玉県立近代美術館館長、京都芸術センター館長、詩人、美術評論家。国立国際美術館館長、京都市立芸術大学学長を歴任。専門は近現代美術。ヴェネチア・ビエンナーレの日本館コミッショナー（1990, 1993年）、横浜トリエンナーレ（2001年）アーティストック・ディレクター、あいちトリエンナーレ芸術監督（2010年）など、多くの国際美術展を組織し、アジアの近現代美術の企画にも多数参画。詩人としては高見順賞、萩原朝太郎賞などを受賞。

1995年に国際交流基金アジアセンターが主催し東京で開催された展覧会「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」のカタログに書かれた文章である。同展は、ASEAN加盟国のうち三ヶ国の美術を取り上げ、西洋近代美術の受容の過程を検証しつつ、アジアのモダニズムを考察する展覧会であり、翌年、マニラ、バンコク、ジャカルタの美術館を巡回した。各国の研究者やキュレーターの助言や協力を得て、三人の日本人キュレーターがひとり一ヶ国を担当した。インドネシアを担当した建島は、美術評論家のジム・スパンカットの支援のもと、15名による59作品を選んだ。

建島は、多文化主義を基本的に肯定しつつ、その相対主義が引き起こしうる問題点を指摘する。他者の文化に価値を認め自らの文化と対等に遇すること自体は賞賛されるべきであるが、その相対主義的な姿勢は、文化的搾取に対する警戒心から、他者の文化をその本来の文脈で把握する以外の理解の仕方を許容しないという偏狭な主張に結びつきかねないことを建島は懸念する。他者に対する想像力を封印する抑圧的な言説になるのを回避するためには、アジアを対抗的な価値として主張すべきではないと建島は主張する。なぜなら、対抗主義は文化的搾取に対する警戒心を過度に高めてしまうからである。建島は、ある文化にとって価値があるものが、別の文化にとっても価値がありうることを認めることが大切であると考え、多文化主義には、そうした価値の共有に対する信頼がある点を高く評価している。

建島は、1970年代後半にインドネシアで展開したニュー・アート・ムーヴメントにポストモダンの萌芽を認めつつ、その社会的な批評精神とインスタレーションとオブジェを中心とする表現が今日の美術へと継承されたとする。現代作家として、アヌサパティ、ニンディティヨ・アディブルノモ、ティスナ・サンジャヤを取り上げて、いずれも、自らの文化を相対化する冷静な視点をもって、狭量な対抗主義を逃れて、風刺とユーモアのある豊かな表現を生み出していると論じる。

[KK]

出典 Ⅱ 「批評としての美術」『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』カタログ、国際交流基金アジアセンター、1995年、pp.13-16。

“アジア”は対抗的な価値として主張されるべきではない。そのような主張はオリエンタリズムの裏返しであるというばかりではなく、対立項としての西欧モダニズムの性格をもこちらの都合に合わせて捏造してしまいかねない。幻想のアジアに対峙するのはつまるところ幻想の西欧なのである。この対立は誰にもわかりやすい便利な図式だが、また例証を欠いた危険な政治的図式でもある。そこからしばしばナイーブな正義感に訴える反モダニズム的な言説が引き出される。たとえばキュビズムはプリミティヴ・アート(この場合はアフリカだが)の植民地主義的な搾取の成果であるといった受けのよいレトリックがまかり通るのだ。

他者の文化に触れるなら、それを自らの文化と対等なものとして遇さねばならないというのは、確かに“良いモラル”ではあるだろう。しかし問題なのは、その対等主義の美名の陰に対抗主義が潜みやすいという点である。文化的な搾取へのレトリカルな批判は、当然のこのように他者の文化をその本来の文脈のままに把握する以外の理解の仕方を許さないという偏狭な主張に結びついてしまう。フィールドワークを旨とする文化人類学者ならともかく、芸術家に同じモラルが要求されるなら、異文化の参照などはほとんど不可能なことと言わねばなるまい。その時、私たちは他者とその全体において受け入れるか、あるいはコミュニケーションを断念するかの二者択一しかないのである。

多文化主義の陥りやすい畏がそこにある。「美術作品に対する鑑定基準は、特定の歴史、社会の中でつくられたものであって、決して唯一普遍ではないという冷めた相対化が必要だ」とある多文化主義者は言う。しかしその“良いモラル”によって誘導されるのは、つまるところ「西欧モダニズムは西欧の中でしか通用しない」というイデオロギッシュな立場なのだ。そこからもち出されるアジアという対抗的な概念は、たちどころに抑圧的な言説のフィールドと化してしまうだろう。対等主義の名を借りた対抗主義(絶対的相対主義と言い換えてもよい)は、その実、他者に対する想像力の封殺を意味するからである。西欧が相容れぬ価値として一元化される時、それはまさに彼(彼女)らが批判するところの、西欧が犯してきた一元的発想の裏返しなのである。他者の一元化という偏見は何も支配的な文化の側だけがもつものではなく、それに対抗する側にもまた同じ偏見がありうるのだ。西欧の矛盾に満ちた多様性は考慮されることなく、逆にアジアの周縁性の方が無自覚なままに特権化されるというような事態は、外見的には“新しいイデオロギー”を装っているだけに、より警戒されなければならない。

もし冷めた相対化を掲げるなら、私たちはむしろ“アジア的な価値観と西欧的なそれとを相反するものとして対抗させてはならない”と言うべきなのだ。ある地域の歴史、社会の中でつくられた鑑定基準が、他者の文化の鑑定基準と価値を共有しうる。私たちが優れたものと思う作品が彼らの鑑定基準に照らしても優れたもの

であり、その逆も言いうること。そのことを信頼するからこそ、私たちは多文化主義を救済の思想として許容するのである。

80年代にポストモダニズムという便利な言葉が一般化して以来、私たちはモダニズムをきわめて歪曲させて理解してしまっているのではないだろうか。たとえば価値の普遍性とはモダニズムが生み出した幻想であると言われる。確かにそうであるにしても、モダニズム以前の文明の多くもまた普遍性を志向していたのであって、それは決して特異な幻想ではない。また多文化主義が反モダニズムだというのも正しくない。民族主義や地域主義、価値の多様性の激化もまたモダニズムの本質なのである。多文化主義をポストモダニズムと呼ぶなら、ポストモダニズムはまさにモダニズムの側面と言わねばなるまい。モダニズムとはいわば巨大な分裂に被せられた名前なのだ。

インドネシアのモダニズムもまた、この国の文化に不断の分裂を強いてきたと言えるだろう。それは美術では1937年に始まるプルサギ(PERSAGI: インドネシア画家連盟)運動を主導したスジョヨノが倫理的束縛や伝統からの芸術の自立を掲げつつも、同時に民族主義の立場から大衆の倫理観と趣味とを尊重すべきだとしたある意味でのジレンマに、あるいは50年代、60年代の社会的な問題意識の強いジョグジャ派のリアリズムや表現主義的傾向と、キュビズムから出発し造形理念をより純粋に追求したバンドゥン派の抽象的傾向との対立に、如実にかがうことができよう。そうした矛盾や軋轢は文化的な未成熟の故に引き起こされたものでもなければ、矮小化された辺境の現象でもなく、むしろモダニズムそのものがはらむ宿命的なアポリアと見なされるべきなのである。翻ればその問題は日本の近代美術史の展開における固有の文脈をいかに捉えるかという視点とも関わっているだろう。確かに制度においても様式の変遷においても日本的な固有性はまぎれもなく存在する。しかし、それはなお“中心”からの“落差”としてではなく、モダニズム自体に内在する問題として検討される必要があるのだ。

昨年、東京で開催されたシンポジウム(「現代美術シンポジウム1994『アジア思潮のポテンシャル』」)で、ジム・スパンカットは通常ファイン・アートの訳語と見なされているインドネシア語の“スニルパ(sunirupa: 本来は「視覚芸術」の意味)”という言葉と、古典的なジャワ文化に固有の芸術概念である“カグナン(kagunan)”という言葉を取り上げ、伝統文化と西欧から移入されたジャンルの意味規定との間の複雑な関係を論じている<sup>91</sup>。そのことは我が国でも“美術”、そして“絵画”“彫刻”という言葉が、明治初期に導入されたジャンルの訳語でありながらも、日本のそれなりの伝統を吸収してしまっただけで、両者の間の“落差”の所在を見えにくくしてしまっているという事実を思わせよう(たとえばイタリアから教師を招き明治9年

[1876年]に開設された工部美術学校では、西欧の美術制度に基づいて絵画科、彫刻科、建築科が設けられた。しかし同校の廃校後、国粋主義的な理想主義によって設立された東京美術学校でも絵画科、彫刻科の分類自体は問題とされることなくそのまま踏襲されているのである。

あるいはこのように言うべきかもしれない。確かにモダニズムは悟性に基づいた価値の普遍性を掲げたが、またそれ故に個別の伝統との間に(時に潜在的ではあれ)不可避的な葛藤を生むのだと。落差があるとすれば、それはモダニズムとの落差ではなく、モダニズムによる落差なのである。

インドネシアの現代美術の事実上の出発点となったのは1970年代の後半に展開された「ニュー・アート・ムーヴメント」であった。74年に開催された「第2回ジャカルタ絵画ビエンナーレ」で装飾的様式の作品に賞を与えた審査への激しい抗議行動をきっかけに、ジョグジャカルタとバンドゥンの若い作家たちによって組織された運動である。抗議者たちは「黒い12月の声明」を発表し、装飾的芸術には社会的、政治的問題意識が欠落しており、またインドネシア芸術の創造性の停滞が示されていると痛烈に批判した。そして審査団の反発を買うや、直ちに「芸術の反乱」への道へと突き進んだのである。彼らが掲げた「ニュー・アート」とは、装飾的芸術の否定に留まらず、絵画・彫刻といった形式に限定される「ファイン・アート」の概念自体を放棄しようとするものであった。当然ながらこの問題はスニルパの新たな定義に関わっていた。当時、運動の渦中にいたスパンカットによればニュー・アート・ムーヴメントの作品の中心となるのは「イラストレーション、レディメイド、写真、ファウンド・オブジェクト、そしてフォトリアリズムの絵画」であった<sup>02</sup>。総じて反フォーマリズム的な傾向の運動であり、卑近な日常性が挑発的に取り入れられていたと言ってもよい。つまり彼らは訳語としてのスニルパ(絵画・彫刻のための枠組み)を退け、それに伴ってハイ・アートとロー・アート(大衆芸術)の垣根をも取り払おうとしたのである。

また多くの作家は社会的な批評性を前面に押し出しており、FX・ハルソノ(本展には運動の最初期の彼の作品三点の再制作が出品される)らのように、一種のメッセージ・アートという言うべき作品も見られた。もっともハルソノ(70年代はジョグジャカルタにいたが、現在はジャカルタ在住)によれば、ニュー・アート・ムーヴメントは74年の抗議行動で組織されたにしても、もともとはジョグジャカルタとバンドゥンでお互いに相手を知ることなく自然発生的に台頭してきた動向であって、理論武装も事後的なものだったという。両者の反モダニズム的な気運に共通点を見出して作家たちを結びつけ、ニュー・アート・ムーヴメントと命名したのは、バンドゥン工科大学で教鞭をとっていた評論家、サネント・ユリマンであった。彼らの提起した問題を、スニルパの定義の再検証によって正当化したのもユリマン

である。運動の過程で、ハルソノらの作品はしだいにインスタレーション的な性格を強めていったが、それらの脱彫刻、脱絵画的な実験も当時は“もうひとつの表現(alternative idiom)”としてのスニルパの名で呼ばれていたのだ。海外の動向と呼応してインスタレーションという言葉(インドネシア語ではインスタラシ)が一般化するの

は80年代の後半になってのことである。ニュー・アート・ムーヴメントは保守的な勢力からはしばしばポップ・アートの真似だという批判を受けたが、現実にはむしろネオ・ダダへの関心の方が強かったとハルソノは言う。たしかにロー・アートに関わろうとする彼らの攻撃的な姿勢は、ポップ・アートのクールな現代の“アイコン”の操作というよりは、「芸術と生活のギャップに橋渡しをする」ロバート・ラウシェンバーグのコンパイン・ペインティングの挑発的なカオスに近いものがあるようにも思われる。それにインドネシアの現実、高度の消費文化におけるデカダンスやニヒリズムとは相容れぬ状況に置かれていた。たとえばニューヨークでは、ジャンク・アートとなるべきオブジェが、この国では日常的に再生利用されるものとしての一種プリコラージュ的な意味を担ってしまう場合が稀ではないように。ロー・アートへの彼らの関心は都市の貧困の問題とも、そしてまた農村地帯の伝統文化とも不可分に結びついているのである。

さてニュー・アート・ムーヴメントの反モダニズム的な気運といったが、彼らの否定するモダニズム芸術とは具体的に「アヴァンギャルディズム、純粋主義、作家の個人主義、理解されやすい装飾的傾向、すなわち造形芸術など」(スパンカット)<sup>03</sup>を指していた。とすれば彼らはすでにこの時点で、反モダニズムを反フォーマリズムであると同時にポストモダニズム的な思想の萌芽(反アヴァンギャルディズム、反個人主義)としても捉えていたことになる。先に述べたように、私は彼らの“確執をかもす志”自体がモダニズムに対する内側からの批評であると考えているが、いずれにしてもこうしたラディカルな批評精神をインドネシアの若い作家たちが70年代半ばに共有したという事実には注目すべきであろう。なぜならそれはドイツやイタリア、また日本において、それぞれの国の美術の固有の文脈が批評的に問い直され始めた時期とほぼ重なっているからである。いささか皮肉な見方をすれば、ポストモダニズムそのものが反普遍主義を掲げた同時発生的な時代精神として、各国、各都市の若い作家たちに“遍く”共有されたというわけである。

ともあれ、ニュー・アート・ムーヴメントに兆した問題意識と方法、つまり社会的、政治的な批評精神とインスタレーションやオブジェを中心とする表現は、80年代のインドネシアの文化的アイデンティティへの問いによってさらに深化され、今日の美術へと継承されているように思われる。本展の現代部門では1960年前後に生まれた三人の作家が紹介されるが、以下、彼らの出品作品に即し

01

ジム・スパンカット「インドネシアの現代美術—ひとつの連続」『現代美術シンポジウム1994「アジア思潮のポテンシャル」シンポジウム当日資料』、国際交流基金アセアン文化センター、pp.45-46。

—

02

同上、p.43。

—

03

同上、p.44。

04

Christine Clark, "The Natural City: Yogyakarta Sculptor Anusapati Interviewed," in *Art and Asia Pacific* 1, no. 3 (July 1994), p. 74.

つつ、インドネシア美術の今日の状況を具体的に考えてみることにしよう。

—  
ニューヨーク留学を終えて90年に帰国して以来、一貫して木彫に取り組んでいる作家アヌサパティにとって、木は単なる造形素材である以上に、彼自身のアイデンティティに、また彼の文明観や自然観に深く関わった物質と言わなければならない。もちろん彼は木のブロックがもつマッシブな力、抉られた空洞とそのマッサとの対比の効果、素木の肌のシンプルな美しさを的確に理解している作家である。しかし彼はそうした彫刻家のメチエだけを通して木を捉えているのではなく、むしろ木に立ち向かうノミの先に、自らがそこで生まれ育った文化や風土への思索を託そうとしているのだ。アヌサパティがジャワにある身近な木だけを用いるのはそのためである。

彼の作品は、いずれも小舟や筆筒、あるいは打楽器といった生活の中の何らかの道具を思わせる形態をしている。全てが現実の道具に結びつわけではないにしても、どこか生活者の記憶に潜在しているイメージを喚起するようなメタファーをはらんでいるのである。そのプリミティヴな造作は、今では農村からさえ失われつつあるような大地を踏まえた人間の営みや素朴で豊かな“もの”と人間との関係を、もう一度取り戻そうとする作者の“夢”の所産であり、逆に言えば風土を破壊しつつある社会への静かな内省の反映でもあるだろう。もちろん道具としての外見はこの彫刻家ならではの批評的な想像力に支えられたフィクションであって、擬似的な現実性がかえって奇妙なアンビギュイティを感じさせていると言ってもよい。

「こうした形態は私の心の中からいかにひょっこりと生まれ出る。それはむしろ私の意識下の世界から、内なる自我の世界からやってくるのだ」と、あるインタビューの中でアヌサパティは語っている<sup>04</sup>。彼の作品が時に密かな官能性を宿すのも、木という自然素材の霊気によって呼び覚まされたそうした内奥の欲望の故であるかもしれない。木による思索とは、アヌサパティにとってまさに風土の中に身を置く個人と社会とを垂直に貫く思索なのである。ニンディティヨ・アディプルノモはこのところコンデ(伝統的なジャワの女性用の鬘)をモチーフにした作品を制作し続けており、本展に出品されるのもその最新作である。コンデは結婚式などの儀式の時に使われるもので、儀式ごとに形も違い、またそれぞれに年齢や身分などを象徴している。ニンディティヨはこうしたコンデの形をジャワ人が歴史的に担ってきた重荷として捉え、それまで彼が絵画やジャワの舞踊の振り付けなどによって試みてきたジャワ文化の独自の探求を、さらに社会制度的な分析にまで深めようとしているように思われる。

《ジャワ人たらんと望む人》(1994-1995年)と題された今回の出品

作品は、鏡台の形にしつらえられたもので、鏡の両脇にはコンデを模した銅製の器が付いており、半ば開いたその蓋からは木彫りのコンデの模型と、それを取り巻くマニキュアや口紅などの化粧品がのぞいている。また鏡面の真ん中にも木彫りのコンデが貼り付けられている。タイトルは明らかにアイロニカルなものだが、その意図は作品には直接には示されておらず、むしろ私たちにさまざまな解釈を誘う、謎めいた問いかけの装置と言ふべきかもしれない。瀟洒な鏡台はブルジョアの記号であり、その鑑の前でコンデが象徴する社会的な要請に合わせて女としての身づくろいをする……。たとえば、そうしたフェミニズム的な読み方があるだろう。またコンデの回りに並んだ化粧品にジャワの伝統と西欧近代との複雑な確執が看取されるようでもある。あるいは伝統に割って入った近代が、共に制度的な装いとして現在の“性”のありようを規定しているということであろうか……。

いずれにしてもポストモダニズムの洗礼を経た世代の自らの文化に対する客観的な批評を感じさせる仕事であって、その“エキゾティズム”を逆手に取ったかのようなユーモラスな視点が興味深い。ニンディティヨはアヌサパティとともに、ジョグジャカルタ在住の作家だが、おそらくは中部ジャワのこの古都に流れる静かな時間が、両者のこのような優美なアンビギュイティ(現われ方は異なるにせよ)の背景をなしているようにも思えるのである。もちろんわずかばかりの調査では不用意な独断ということになるのかもしれないが、

一方、ティスナ・サンジャヤはバンドゥンに在住する版画家だが、1991年から4年間にわたってドイツに滞在しており、エッチングを中心にした作品は彼が直接に接した新表現主義の影響を強く受けている。無数のイメージが増殖するようなそのモノクロームの画面は、いずれも死、暴虐、抑圧といった激しいテーマ性を持ち、アーティストとアーティストを取り巻く不条理な状況とが重くアレゴリカルに描かれているのである。それはしばしば神話的であり、また劇場の場面のようなようでもあるが、しかし彼の問題意識はまぎれもなく現実社会の不条理との戦いへと向けられている。不穏な力が支配する暗い空間の中に、犠牲者でもあり、おそらく救い主でもある人物が絶望的に孤立しつつもなお光を放っているのだ。それは抑圧に抗する者としてのアーティストの存在証明でもあるだろう。また彼は頭蓋のような形態を好んで描く。時には自由への想念を閉じ込める球形の檻のようでもあり、時にはひしめく群衆の背後に浮かぶ亡霊のようでもあるそれらのイメージもまた不穏なものだ。画面に生起された混沌として事態を見据えるこの無名性の闇は、あるいは作者自身の影なのだろうか。ティスナの強靱な想像力は、渦巻く葛藤のドラマを描きながらも、単に情念の激しさだけにおもねるのではなく、それを第三者の眼で客体化するとでも言うべき、冷徹な批評精神に結びついているのだ。

微細に振動する線によって光と闇が交錯する空間を紡いでいく



エッチングの魅力。ティスナはネオ・ナチの台頭を許す東西統合後のドイツの危険な状況と、インドネシアの近代化の矛盾とをエッチングのそうした線の表現力によって透視しながら、硬質の深い叙情をモノクロームの世界に定着させることに成功している。そのアレゴリーは“告発”であると同時に、希望を詩的想像力に託す作業でもあるはずである。

—  
この三人はいずれも欧米への留学体験をもち、そのことおそらくはモダニズムのアンビヴァレントな位相を体験的に理解し、また

出自を相対化するより冷静な視線を有したアーティストであるだろう。もっともそうした認識は留学者だけの特権というわけではない。彼らに限らずインドネシアの若い世代のアーティストたちは、果敢な風刺の精神と、そしてまた豊かなユーモアの感覚によって、この国ならではの批評的なアイロニーをはらんだ野太い表現を展開してきている。狭量な対抗主義を免れた彼らの世界は、他者の文化と価値を共有することの可能性を信じる者にとって、ひとつの福音であるはずである。もちろんその期待が想像力に依拠することのない楽観主義的な甘えであってはならないのだが。

本稿は、01-04の註以外にもジム・スパンカット、ユスティオノ、FX・ハルソノの三氏への筆者のインタビューに多くの示唆を得ている。記して感謝したい。

## 5つの要素 東南アジアのインスタレーション・ アートに関する概略

ジュリー・エウイントン

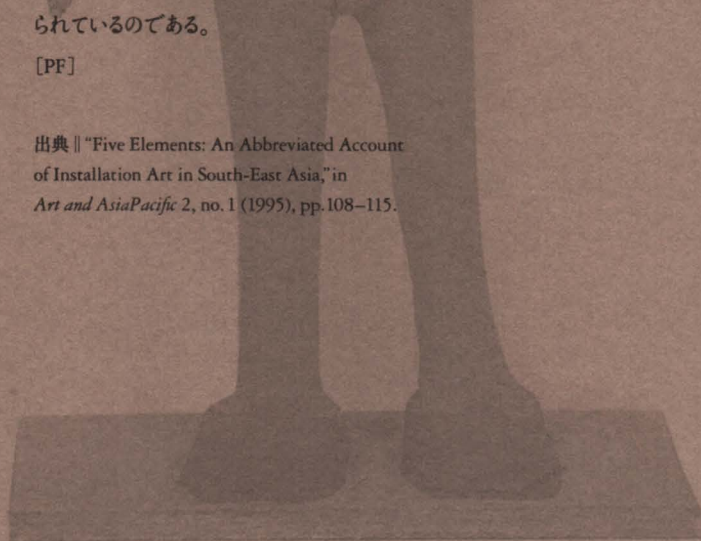
ジュリー・エウイントン

シドニー在住のライター、キュレーター。専門はオーストラリアと東南アジアの現代美術。1994年から2014年までクィーンズランド州立美術館 | 現代美術館でオーストラリア美術のキュレーターを務め、1996年から2012年までのアジア・パシフィック現代美術トリエンナーレの企画にも関わる。フィオナ・ホール(2005年)やデル・キャサリン・バートン(2014年)に関する著作をはじめ、「The Monthly」や「Artforum」など国内外の雑誌や展覧会カタログに執筆。2016年、オーストラリア・ヴィクトリア州のタラワラ美術館でブロンウィン・オリバーの回顧展を企画した。

この論稿では、用語としてそして実践としてのインスタレーションが、ある地域上にマッピングされる。主要な問題は、その起源と源泉を明らかに出すことである。ジュリー・エウイントンは、インスタレーションが生じてきた可能性のある基盤として1960年代のヨーロッパとアメリカをマークし、かなりの部分コラージュやアッサンブラージュやエンヴァイロメントにおける革新を通して誕生した、とする。しかし彼女はまた、東南アジアにおける寺院や神社や慣習的儀式のうちに、別の発生の余地を開拓する。そして彼女は、ありべき軌跡の別の層を提案するのである。つまり、芸術制作に関わるアイデアや形式や技術の循環が盛んな「現代のグローバルなコミュニケーション」である。筆者は、フィリピンやタイ、インドネシア、マレーシアやシンガポールといった場において、東南アジア地域でのインスタレーションの文脈であった歴史を暫定的に記述してみせる。彼女は、インスタレーションという実践が創造的に形作られていくのには反体制的な側面があることを認識しており、そのような実践が東南アジアの芸術家たちを刺激する理由を考察するのである。つまりそれは、「無媒介性や、場の特殊性を考慮しながらの制作や、ばらばらな素材を組み合わせる興奮、協働作業、そして…[中略]…経済的である[こと]…[中略]…モチーフや素材などを新たなかたちで展開する[こと]…[中略]…輸入された文化的実践をうまくその土地に固有な姿に変化[させること]」である。インスタレーションから生起する決定的に重要な課題は、芸術家が「土地に固有なもの」に関わることであり、それは「文化工作による国家の団結、あるいは地域に根ざした抵抗」のいずれかのプロジェクトへと置き換えることが可能かもしれない。この点において、インスタレーションはアイデンティティをめぐる不安や表象=代表の危機へのさまざまな反応を引き起こしてきた。最後に彼女が指摘するのは、1980年代後半から90年代にかけてより多くのアーティストたちが国境を越えて活動をするようになるのと並行して、東南アジア経済の新たな繁栄とその「拡張的気運」がインスタレーションへの注意を強めるのに貢献したということである。そのことによって同時に、正統性への関心も浮き彫りになった。インスタレーションにおいて正統性という概念は「新しいものの発明と、また過去の虚構[は]将来に向けた野心と共存させ」られているのである。

[PF]

出典 || "Five Elements: An Abbreviated Account of Installation Art in South-East Asia," in *Art and Asia Pacific* 2, no. 1 (1995), pp.108-115.



……西洋は、自らを批評言説の主体、出発点および目的地として保持し続け、その一方で、差異や、「原住民」や、他の文化を形成すると同時に流通させながら私たちの世界にもたらしたプロセスや仲介性——帝国主義、新植民地主義、資本主義、そして西洋メディア——には目を向けずにいる<sup>01</sup>。  
 イアン・チェンパース『移住、文化、アイデンティティ』1994年

本稿は東南アジアのインスタレーションに関する短く、おそらく未熟で、確実に性急なスケッチである。インスタレーションと同じく、永久的なものではない。このように免責事項を述べるのが理論においては形式的な儀礼になっているとしても、慣習には何かしら意味があるものだ。だがまずは語り始め、意見を交換し、前進してみなければならない。

インスタレーションは現在、美術上の通貨として世界中で流通している。しかしそれはどこで製造されたのだろうか？ 新貨幣の発行というのがいたって無頓着になされるものであることは悪名高い。起源神話にはおかまいなし、貨幣の行く末などなおいっそう気にかけない。唯一求められるのは価値というフィクションであり、それさえあれば交換は生じるだろう。標準的な説明が示唆するには、インスタレーションの起源はヨーロッパとアメリカにあり、コラージュ、アッサンプラージュ、1960年代のエンヴァイロメント(環境構築型作品)などといった、20世紀生活の正統に対するポストモダ的な応答なのだという。ところが、もうひとつの有力な物語が強調するところによると、はるかに古いインスタレーションの系譜が、東南アジアの寺や、神社や、慣習的儀式に存在しているという。どちらの話も真相の全体を捉えてはいない。しかしどちらも東南アジアのインスタレーションを理解するには不可欠である。まさにこの二つの物語のあいだの関係の中に、もうひとつの可能性が垣間見えている。つまり、現代のグローバルなコミュニケーションのおかげで、過去に美術史が想像していたよりも広く多様な起源から要素を組み合わせ、驚くべき文化的総合が許容され、生成されているということである(貿易商なら、こういったものを想像できただろうが)。1990年代、ついに美術の国際的な場が東南アジアに開かれた。インスタレーションはこの地域で独自の歴史を持っているが、過去10年間でインスタレーションは国際的に新たな重要性を帯びようになり、東南アジアのアーティストたちは、意図的かつ精力的にこれに着目してきた。

タイの美術史家であるソンボン・ロブーンが最近示唆したところによれば、「インスタレーションの影響が、日本のみならず西洋からもたらされていることは間違いない」<sup>02</sup>。東南アジア地域のアーティストたちは、展覧会やカンファレンスなどで他の地域の仲間とつな

がっている。出版物は流通している。たとえば私は1993年半ばにフィリピンでアンディ・ゴールズワージーについての出版物が回し読みされていたのを見た。しかし、ゴールズワージーの作品は、アーティストが自然素材を使用することを再確認したにしても、そもそも彼らをインスタレーション制作に駆り立てた刺激ではなかった。

東南アジアの現代のインスタレーションはどのように解釈すればよいのだろうか？ 実験というものは文脈が変われば必然的に組み直される。1970年代半ばのインドネシアとフィリピンにおいて、そしてその10年程後のタイの小規模な反体制運動によって、インスタレーションは断続的に実践されていた。これは確実に少数派の実践であった。しかし、国ごとに異なる理由から——省略した説明は混同や見落としの危険性を孕むものだが——インスタレーションは東南アジアでルネサンスを迎えている。それはなぜか？ インスタレーション、さらには「インスタレーション」という言葉自体が取り入れられてきているのは、東南アジアの文化的文脈に適しているからだ。戦後アメリカのアーティストたちが、美術と日常生活の境界線を曖昧にしようとしたことは、東南アジアのアーティストたちがインスタレーションに見出す魅力のひとつである。場所が変わることによって形式そのものが変化するのだとしても、インスタレーションは文字通り、社会的空間を再編成するのである。

この展開を見ると、芸術において支配的なのは西洋であるとか、東洋はその派生物にすぎないとかいった、前の時代の神話を蒸し返しなくてはならない。すぐには言っておきたいのだが、インスタレーションを制作するアーティストたちを、東南アジア美術の中で流行を闇雲に追いかけているだけだと捉えるのは間違っている。将来確実なのは、国際的なエリートたちが揃って好む芸術様式である絵画である。しかしながらインスタレーションは、無媒介性や、場の特殊性を考慮しながらの制作や、ばらばらな素材を組み合わせる興奮、協働作業、そして(これもなかなか重要な点だが)地元の素材が使われるとすれば経済的であるなど、多くのアーティストが賞賛するさまざまな機会を提供する。さらに、インスタレーションでは、美術という文脈において、社会生活の中で馴染みのモチーフや素材などを新たな形で展開することが可能である。こういったインスタレーションを指して「土地固有の美術」という呼び名が新たに造られている一方で<sup>03</sup>、東南アジアのインスタレーションは、輸入された文化的実践をうまくその土地に固有な姿に変化させた良い例でもある。

## 1 | インスタレーションの土地固有の資源

東南アジアにおける土地固有の文化的伝統は再検証されつつある。テキスタイル、陶器、建築的装飾、そして儀礼の全体は文

01

Iain Chambers, *Migrancy, Culture, Identity* (London: Routledge, 1994), pp.72.

02

Somporn Rodboon, "Thai Contemporary Installation," *Art Monthly Australia*, no.72 (August 1994), pp. 20-21.

03

フィリピンにおける〈土地固有の美術運動〉の哲学を表明した古典的声明として下記を参照のこと。

Rachel Mayo, *Art and Asia Pacific* 1, no.1 (1993).

また、これに対するフローデット・メイ・ダトゥインの批判的な応答は下記を参照のこと。

Flaudette May V. Datuin, "Look Who's Talking Back Now," *Manila Chronicle*, January 30, 1994.

## 04

幸運にも、1993年5月にマニラで土地固有の素材をめぐって開かれた ASEAN ワークショップにて、ヤオ・ジン・レンが自分の調査について発表したのを聞くことができた。

## 05

下記を参照。

Nicanor G. Tiongson, ed., *Tuklas Sining: Essays on the Philippine Arts* (Manila: Sentrong Pangkultura ng Pilipinas, 1991), p. 5.

## 06

Somporn, 前掲[02], p. 21.

## 07

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

化を繰り返していく上で重要な資源として認識されている。この認識は、アーティストたちに強い影響を与えている。彼らの多くは歴史の回復に深く関わっている。ヤオ・ジン・レンによるマレーシアの陶芸の遺産に関する注目すべき研究は非常に優れた一例である<sup>04</sup>。過去についての新しい意識が未来を形成しつつある。ポストモダンの時代の美術は、前近代の文化を糧とし、欧米による現代美術の支配を真っ向から拒絶している。フィリピンのアーティストたちは、インスタレーションは現代東南アジアの真髄を示す美術であると主張してさえる。現代美術の芸術的正統性を主張するこの大胆な試みは、地元の源泉から引用するインスタレーションを、単に文化における西洋の「権威」への対抗案の表明としてだけでなく、正統な芸術形態と見なしている。しかしながら、還元的な思考様式——絵画が近代的であるなら、インスタレーションはポストモダンの所産に違いないといった考え方——は拒絶しなければならない。土地固有の文化要素を再解釈するのは、インスタレーションに限られたことではない。インドネシアにおいては、自らの出身地であるアチェの視覚的環境に基づいて絵画を制作しているA・D・ピロウスや、ジャワのワヤンの伝統を用いて制作するヘリドノは、その土地の特色を用いて新たな表現を展開している。

これらの物語は、各国(各地域)の歴史、植民地化の歴史と解決、また現在の新植民地主義の形態に依ってニュアンスが異なる。単一の物語では決して十分ではない。近代化という苦痛に満ちた経験は、この地域の文化的遺産をめぐる芸術上の論争を生む結果となった。土地固有の要素を引用したインスタレーションは、東南アジアにおいて普遍的に賞賛されているわけではない。美術の国際舞台に立ちたいと望んでいるが、そこで受け入れられるための条件については合意せず、かつ現代文化や近代の東南アジア国家にとって適切な形式とは何かをめぐる言説に関わっている複数の分派が、インスタレーションに対して激しく異議を唱えている。これは「保守派」と「進歩派」の間の論争ではない。土地固有の要素を引用した美術は、既存の制度に対する政治的抵抗の支えとなりうるが、一方で国家という名の下に援用されることもありうるのだ。

フィリピンでは、バギオ・アーツ・ギルドのアーティストたちがルソン高地のプレ・ヒスパニック文化を、過去と現在の植民地主義に対抗するための力の源として崇めている。(1993年に、バギオ・アーツ・ギルドの若いアーティストたちは、彼らが行ったフェスティバルのパナーに、ビビノ語や英語の代わりに、地元の共通語であるイロカノ語を使うことを望んだ)。フィリピンでは統一国家としての意識が希薄なため、アーティストたちは支配的な社会的言説を超えたところにインスピレーションの源を探し求める必要が生じたようだ。しかし、ニカノール・G・ティオンソンが芸術監督を務めるフィリピン文化センターの政策は、フィリ

ンの全ての文化から総合した共通の語彙で国家的アイデンティティを仕立てることを目指し、フィリピンの文化的多様性そのものをナショナリズムに利用しようと試みる。したがって、フィリピンにおいては、過去の文化を繰り返すことは、文化工作による国家の団結、あるいは地域に根ざした抵抗という、(少なくとも)二つの目的を持つことになる<sup>05</sup>。

タイにおけるケースは全く異なるが、タイのアーティストたちもまた、土地固有の文化を探索する仕事に共感している。モンティエン・ブンマーによる、1994年のアデレード・フェスティバルにおける洗練された野外建造物は、ワット(寺院)の構造と、瞑想という用途を引用している。これは、敬虔な仏教徒であるブンマー自身が崇める宗教的・社会的慣習を、自信に満ちたかたちで新たに展開したものである。ソンボン・ロップーンはこういった文化遺産の価値を明確に言い表し、インスタレーションを、タイの仏教寺院の雰囲気を作り出した古代美術にあからさまになぞらえている。どちらも、それぞれ異なる方法で、多数の感覚的刺激を組み合わせているというのである<sup>06</sup>。しかし、タイ文化史をこういうふう読み解くというのは、過去から受け継がれた考え方に由来している。この考え方は、どうやら近代化の到来にも負けずに生き残ってきたらしい。フィリピンのアーティストたちが困難に直面しているのとは違い、タイのアーティストたちによる現代的な語彙を用いた作品に関して、タイ人としてのアイデンティティが欠けているというような批判は聞いたことがない。タイのアーティストたちは文化的アイデンティティをめぐる不安からは自由なようだ——または少なくとも、タイの国家的神話は国家団結の意識を支えるものであって、実際問題としては地域の少数派たちの声を押し殺してしまっているのである<sup>07</sup>。

一方、多文化的なシンガポールでインスタレーションを制作するアーティストたちは、中国人、インド人、マレー人といった共同体が共存している豊かな文化遺産を引用する。彼らは作品の中でしばしば、共同体同士の関係が微妙なものであることをはっきりと認める。たとえばシムリン・ギルは、マレーシア人の鼻をいくつもブリキで鑄造して長い列に並べ、差異と共通性を壮麗な仕方ですらりと勢揃いさせる。シンガポールでは、近代主義が社会的に不都合な差異を抑圧した歴史があるので、文化の回復に関する美術が特に価値あるものとなっている。二つの異なる世代と民族的遺産に属するタン・ダウとS・チャンドラセカランは、この点において注目に値する。しかしこの都市国家において、彼らの仕事は明らかに少数派である。中国伝統芸術、南洋派の水彩画が強い存在感を保ち、また有力パトロンが攻撃的なまでに近代的な美術様式を買い集めているのを見れば、ここでは伝統と将来への期待が、相当な政治的支持を携えて互いに競合していることがわかる。シンガポールでは、インスタレーション・アートは、社会生活の中の他の実践と全く同じく、共同体間の微妙なバランスに

参与しているのである。

これらのインスタレーション作品を批判する者がいないわけではない。実際、土地固有の過去への郷愁や、地元の源泉から引用するインスタレーションは「正統性」を持っているとする厄介な主張に対しては、現代社会に不適切だとか、現実離れているとか、伝統に寄生するものといった批判が定期的に浴びせられているし、また、文化的少数派の慣習を用いるアーティストたちは、国境を越えるかわりにその内側で文化帝国主義を実践しているという誹謗を受けている。にもかかわらず、ジュニー、タン・ダウ、そしてモンティエン・ブンマーといったアーティストたちの仕事は、明らかに東南アジアのアーティストたちに新たな可能性を開いたのである。

## 2 | 行為として表現すること

高度に重要な非永続的形式の経験は、すでに観客が文化に期待することの一部となっているがゆえに、インスタレーション(また、それに関連したパフォーマンス)が、西洋からもたらされた絵画や彫刻よりも人々の好みに合った形式を提供するというは決して驚くに値しない。東南アジアの国々では、口承伝統が非常に根強く残っており、非エリート層の観客に向けて制作しているアーティストたちがすぐに利用できるものとしてある。あらゆる発現形態におけるパフォーマンスが、それが宗教的であれ慣習的であれ、この地域の芸術の中心にある。しかし、これは文化的形式としてのパフォーマンスではなく、社会的な力としてのそれである。東南アジアの社会において共同体という概念は、西洋文化において美術の実践を活気づけている個性という意識よりもはるかに強い。

したがって、社会的儀式を通じて、共同体で共有されている信念を行為として表現することは、アーティストにとって強力な源泉である。ヘリドノによる《Kuda Binal(野生の馬)》というパフォーマンスは、1994年のアデレード・フェスティバルでは文脈からズレていて不自然だったが、初演は1992年にジョグジャカルタで行われた。このときへりは、伝統的な馬憑きの踊りを現代的に再解釈し、現地のベチャ引きたちを雇って参加させた<sup>98</sup>。これは忘れられた伝統ではなく、アーティストとアーティストを直接取り巻く共同体とがコミュニケーションをとるための手段であり、急速な近代化と経済的变化が社会的な相互協力の慣習的な形態を侵蝕しつつある場では緊急に必要とされるものである。共有された行為がどのような形式を取るかはすぐには明確でない。バギオ・アーツ・フェスティバルで私は、全てのインスタレーションに伴っていたひっきりなしのパフォーマンスが、初めは周縁的活動に見えたのに対し、実は社会的インタラクションの媒体かつ言語そのものであり、さまざまな国から来たアーティストたちを話し言葉よりも確実に結びつける、共有された活動であることに気づいた。

フィリピンでは、「バヤニハン」という言葉に表される共同体の団結が最高の社会善である。1993年と1994年のロベルト・ヴィラヌエヴァの一連のインスタレーションはこうした伝統的な共同体の意識に基づいており、非常に拡張的な作品であるが故に、必ず共有されるに違いない。しかし、人々のシルエットを象り、再生や復活といった思想を引用するこれらの土製彫刻は、肉体的、社会的、精神的な次元における儀式的な癒しの形式として意図されたものでもあった。ヴィラヌエヴァは、インスタレーションという専門的な文脈に意識的なアーティストとして、作品の記録は行なうが、どんなに立派であるにせよ作品の外観は、その芸術的機能の本質的な部分ではない。重要なのは、共同体が集団的行動を共有するための機会を提供していることなのである。

これらのインスタレーションを、いくつもの文化実践の交差点として特徴づけることができるかもしれない。フィリピンのルソン島におけるイロンゴット族の儀式についての、人類学者レナート・ロサルドによる記述を言い換えれば、東南アジアの文化は多くの信条の「せわしない交差点」だからだ。ロサルドは、「文化はほぼ間違いなく、その境界の内と外から来る別個のプロセスが縦横に交わる、交差点が…[中略]…いくつもの穴を伴って並んだものであると考えることができる」と示唆する<sup>99</sup>。彼はまた、この視点は現地の観点や文脈をよりうまく認識することができることも示唆している。普遍主義的な視点は拒否され、文化は統合された全体であるべきだという前の時代の主張は放棄され、それにかわって交差しハイブリッドになった要素への取り組みが行われる。よって、この地域の現代美術は、伝統的な源泉から引用すると同時に、私たちが芸術と呼ぶ思弁の領域にも正統な仕方に関わっている。実際、この二面性は、ロベルト・ヴィラヌエヴァのような儀礼を基にした現代の作品を見る際に、多くのフィリピン人(そして他の)観客が抱く居心地の悪さに見て取ることができる。効果的な作品というのは、また同時に危険でもあるのだ。

## 3 | 舞台設定——新たな繁栄

東南アジアにおいて、それぞれの場所ごとにインスタレーション様式が発展したことは、この地域で新たな自負心の気運が生まれてきた証拠として読み解くことができるかもしれない。平和と繁栄がもたらした果実のひとつである。ポスト植民地時代において強まっている独自のアイデンティティの意識は、実際の植民地化から解放された結果であるにせよ、西洋文化に依存しているという内面化された意識から解放された結果であるにせよ、アジアの歴史的な瞬間の非常に重要な側面である。それは、並外れた経済的發展と、この地域の政治的人物たちの国際的存在感が強まったことによって支えられている。この新たな気運の中では、地域の文

08

1992年ジョグジャカルタ・ビエンナーレにおけるこのパフォーマンスを直接目にしたアン・ヴァーゴによる記述として下記を参照。

Anne Virgo, *Art Monthly Australia*, no. 54 (October 1992), p. 2.

09

Renato Rosaldo, *Culture and Truth: The Remaking of Social Analysis* (London: Routledge, 1993), 20. First published 1989 by Beacon Press.

邦訳:レナード・ロサルド『文化と真実——社会分析の再構築』(訳:椎名美智)、日本エディタースクール出版部、1998年。

10

Homi Bhabha, "Beyond the Pale: Art in the Age of Multicultural Translation," in *1993 Biennial Exhibition*, exh. cat. (New York: Whitney Museum of American Art, 1993), p. 66.

11

重要な参考文献は下記。

John Clark, ed., *Modernity in Asian Art* (Sydney: Wild Peony, 1993).

化遺産に対してアーティストや知識人が表明している自負心は拡大しやすい。

より大きな繁栄を迎えたことによって、何人かのアーティスト(全員ではないが)は、以前はアクセスできなかったツールやアイデアに手が届くようになった。日本のビデオ・カメラ、アメリカのCD、英語の書物、オーストラリアからの図録など、新たな国際化の戦利品がスタジオに持ち帰られている。この地域におけるインスタレーションの受容はアーティストが世界的な芸術の場に参加するようになったことから刺激を受けてきているし、また重要なことには、以前はこの地域のアーティストたちのコミュニケーションは比較的限られていたが、今は急速に増加している。東南アジアの知識人とアーティストたちは、世界的な美術交流のネットワークにこれまで以上に近く引き寄せられつつある。

東南アジアの1980年後半の拡張的気運の中に、インスタレーションは受け入れられやすい環境を見出した。これは偶然だが幸運な巡り合わせである。多くの東南アジアのアーティストや知識人が、自分たちの力に新たな自信を持ち始めたちょうどその時期、インスタレーションは国際的な美術様式であり、世界的に拡張するコミュニケーションと移動を通じてアクセス可能となっていた。その柔軟さは東南アジアのニーズと適応しており、現在の実践を大きく形成した。皮肉なのは、インスタレーションが国際通貨としてあらゆる場所で流通するようになった結果、地元のもの、土地固有なものを訴える傾向が高まったということである。

#### 4 | 美術館、継続性、非永続性

インスタレーションは非永続性が美術館と出会う場所で生まれる。ヨーロッパ、日本、オーストラリアの美術館は現在拡張的傾向にあり、東南アジアのインスタレーション作品を展示する重要な役割を担っている。また、文化を浸透させる役目を任された管理人たちが一時的な形式を後押ししている。美術館の伝統的任務は作品の収蔵、保全、調査にある一方で、現代のキュレーターたちは、美術館の役割が文化的実践の記録、支援、保存にあるということを明確に認識している。インスタレーションにはさまざまな問題があり——永久的保存や展示が難しく、一時的な作品は費用がかかる——、美術館にとっては場違いな闯入者であるにもかかわらず、非常に目立つ存在ではあり、1990年代の大規模展覧会において一番好まれた芸術形式である。

現在の状況においてひとつ皮肉なのは、一番優れた東南アジアのインスタレーションは、オーストラリア、日本、ドイツの美術館で展示され、作品が作られた元の文脈から離れて成果が見せられているということである。その理由から、マレーシア人アーティストのリウ・クンユウは1993年にブリスベンで行われたアジア・パシ

フィック現代美術トリエンナーレの展示後に、作品をインスピレーションの源であるベナンで再展示することに決めた。東南アジアのアーティストたちに与えられる機会は、彼らを確実にコスモポリタンなネットワークに引き寄せており、そのため福岡からアデレードへと、新たな展覧会の巡回路や、先進的なアーティストの集団が創り出されつつある。これは文化的達成の必然的な報いであり、またその理由でもある。

#### 5 | ポストモダンのアジア?

アジアでは、オーストラリアや欧米と同様に、インスタレーションや他の革新的な美術の様式は1960年代以降、近代性への挑戦と関連づけられてきた。しかし、東南アジアのインスタレーションが近代性の語彙に挑戦するのだとしても、それがポストモダン時代のどの側面を一番適切に表象しているのかが、未だ議論の余地のある問題である。文化的にかくも多様であり、日常経験の中でポストモダンという時代が前近代や近代と共存して驚くべき連なりを成しているような地域において、ヨーロッパ人がこの地に到着する以前の生活に訴えることは力強い芸術的資源であり、社会的、政治的に必要なツールである。なぜなら、東南アジアにおけるポストモダンは、部分的また断続的な形でのみ到来してきている近代性が衰退したという物語であるだけではなく、将来に関わるものでなくてはならないからである。ホミ・バーバはコメントする。

……もしポストモダニズムへの関心が、ポスト啓蒙期合理主義の「大きな物語」の断片化を祝福することに限られるのであれば、さまざまな知的興奮をもたらすものであるにもかかわらず、ポストモダニズムはとことんヨーロッパ中心主義的な企てでしかないだろう<sup>10</sup>。

地元のこうした遺産を回復して、単に貧困と教育的不平等を嘲るのではなく、この地域においてあらためて生産的に展開していく可能性に開かれたポストモダン構想につなげていくことができるだろうか?<sup>11</sup> 絵画はヨーロッパと同一視されている。東南アジアでは、過去でも現在でも、絵画は近代性を保証するものひとつである。1990年代、インスタレーションは東南アジアにおいてポストモダン性の模範を示す美術であるように見えた。他の地域と同じように東南アジアでも、西洋近代が約束した「進歩」は幻想であり、社会の断絶、環境災害、大規模な経済的搾取と関連していることが証明されてきているとして、絵画・彫刻も同じくらい厳しい精査にさらされている。

肯定的に言えば、多くのアーティストは、自らの社会の文化的野心を体現していると感じられるような美術の形式を探っている。かく

も複雑な文化的インタラクションの歴史をもつ地域においては、文化形式が「正統性」を備えているかどうかを判断することが難しい。にもかかわらず、インスタレーション・アートは、正統性という概念を新しいものの発明と、また過去の虚構を将来に向けた野心と共存させている。

これは、東西論争を単に焼き直しただけのものではない。また、ますます複雑になっていく国際的な場(あるいは複数の場)に対しても、中心/周縁という古いモデルは通用しないだろう。地域的である必要はないが、実体を伴った特定の接点、交流、類似点を注視することを通じてのみ、現代の美術の関係性を示す有益なマッピングができるだろう。現代文化の豊かさがそれを要求している。インスタレーションを制作する東南アジアのアーティストたちは互いに影響し合い、日本やオーストラリアのアーティストたちとアイデアを交換し、やりとりを続けている。ホミ・バーバは書いている。

ポストモダン状況のより広汎な意義は、…[中略]…自民族中心的思想の認識論的な「限界」は、不協和音を奏でる、反体制的でさえあるような、一定の幅の他の歴史や声——女性、植民化された少数派集団、取り締まりの対象となるセクシュアリティを持つ者たち——の言表の境界線であると認識することに存する<sup>12</sup>。

境界、これが東南アジアのインスタレーション・アートが置かれている場所であり、土地固有の文化的形式との新たな交わりが起こるであろう場所である。芸術において、確実なことは何もないということ以外、記録するに値する予言はない。しかし、この地域の豊かな文化遺産に対する自信が増大しつつあるおかげで、東南アジアの将来に向けてひとつの宝庫が開かれているのである。

[訳|| 崔敬華]

<sup>12</sup> Bhabha, "Beyond the Pale," p. 66.

## 東南アジアから 来るべき美術のために

塩田純一

塩田純一

新潟市美術館館長、美術評論家。1979年栃木県立美術館に学芸員として勤務後、世田谷美術館、東京都現代美術館、東京都庭園美術館などを経て、2011年より現職。専門は近現代美術。ヴェネチア・ビエンナーレ日本館コミッショナー(1999年)。「リアル/ライフ イギリスの新しい美術」展(東京都現代美術館、1998年)、「ギフト・オブ・ホープ」展(同館、2000年)、「アナタにツナガル」展(新潟市美術館、2016年)などを多数企画。著書に「イギリス美術の風景」(ブリュッケ、2007年)など。

東京都現代美術館、広島市現代美術館、国際交流基金アジアセンターが主催した「東南アジア1997 来るべき美術のために」展は、インドネシア、マレーシア、フィリピン、シンガポール、タイの東南アジア5カ国の現代美術を紹介した展覧会である。本論者は、その展覧会カタログに掲載された。

塩田は、東南アジア諸国には、急激な経済成長によって政治や環境に関するさまざまな問題が生じている一方で、多文化主義が加速度的に進行しているとも指摘している。個々の美術家が社会的、文化的状況にいかに応じたかを考察するために、この展覧会では、17の作家/グループを選び、三つのカテゴリーを設けている。モダニズムの経験を経た後に自民族の文化を参照して制作する作家を集めた「文化の交差点から」、流動する社会環境の中で自己のアイデンティティを探究する作家を集めた「ゆれうごく「私」の領域」、そして、社会的・政治的な問題に積極的に関与する作家を集めた「社会の中で——発言する美術家たち」の三つである。

塩田は、インドネシアの村でインスタレーションを作り農民と対話するムルヨノには、個人を重視する西洋のモダニズムとは異なる、共同体に根拠を求める別のモダニズムがあると論じる。フィリピンのヌネルシオ・アルバラードは、制作活動を通して労働者や農民と連帯し、地域に貢献することを目指している。こうした共同体に根ざした活動を、塩田は、東北の農村で独自の農民文化の建設を夢見た宮沢賢治の活動と並行するものと見なす。塩田は、フィリピンの5人組のサンガワが大画面の壁画を共同制作しつつも、個人としての活動も行っていることに注目し、彼らが個人と芸術の関係について新たな地平を切り開きつつあると述べる。また、タイのナウイン・ラワンチャイクンがタイの伝統的な腰巻布パーカウマーを観客に配布して日常生活の中で使ってもらおうというプロジェクトを行っているが、塩田は、それを、贈与に基づく人々のコミュニケーションを促すものとして高く評価している。

こうした美術家たちは、共同体に関与して、美術による社会への貢献を模索している。そこに塩田は、来るべき美術の姿を認めることができるのではないかと考えている。

[KK]

出典 || 「東南アジアから——来るべき美術のために」  
「東南アジア1997 来るべき美術のために」カタログ、  
東京都現代美術館・広島市現代美術館・国際交  
流基金アジアセンター、1997年、pp.11-17。



## 1 | 東南アジア現代美術へのアプローチ

ここ数年ほどの間にわが国ではアジア美術を巡るいくつかの展覧会が企画され、そのことについてさまざまに語られてきた<sup>01</sup>。おそらく日本の美術界において最も熱っぽい議論を呼んだ主題のひとつだったと言っても過言ではない。アジア美術についての関心の高まりは、日本だけに限ったわけではなく、オーストラリアやアメリカでも展覧会が企画され、批評の対象となっている<sup>02</sup>。とはいえ、それらのいくつかの先例だけでアジア美術について十分に語り尽くされたとは言えず、今後も視点を変え、さまざまなアプローチが試みられてしかるべきだろう。この展覧会もまた私たちにアジア美術に接近し、理解しようとするひとつの試みである。

この展覧会はアジア美術の総体を概観しようとするものではない。対象とする地域はインドネシア、マレーシア、フィリピン、シンガポール、タイという東南アジア5カ国である。むしろ私たちは地域を限定し、個々の作家の営みや作品を固有の文脈に則してよりきめ細かく見ていきたいと考えている<sup>03</sup>。無論、これらの国々は歴史的、文化的、宗教的、社会的諸条件において微妙な差異を有しており、単純に一元化することはできない。しかし、そうした差異の一方で、気候風土、人々のメンタリティ、基層となる歴史や文化などの点で、たとえば東アジア諸国と比較した場合、これら東南アジア諸国がある明白な共通性を有することも否定し難い事実である。美術作品が個人によって生み出されるものとしても、その個人もまた特定の時代環境に生まれ、条件づけられた存在である以上、個々の作品が時代や環境から全く独立したものであるということは有り得ない。内面から作家を理解するためには、各国の固有の文脈にまで降り立つことが必要なのである。

90年代において、シンガポールを筆頭にマレーシア、タイ、インドネシア、さらにはフィリピンまでも含めた東南アジア各国は、急激な経済成長を達成し、世界でも有数の成長エリアとなっている。1996年バンコクで開かれたEC首脳とアセアン各国首脳との会談はまさにそうした国際社会における東南アジアの地位向上を象徴するものであった。各国の首都で見受けられる建設ラッシュと高層建築。その一方で深刻化する交通渋滞や大気汚染、貧困層の住むスラム街といった都市問題。開発に伴う自然破壊。土地を奪われる農民。人権の抑圧。政治腐敗。急速な近代化が物質文明の享受や生活の利便性をもたらす一方で、さまざまな歪みや矛盾が一気に噴き出している。

ところで東南アジア各国は文化的にもきわめて多様な状況にある。元来東南アジアは各国ごとに事情は異なるものの、基本的には伝統的な民族文化、植民地風の西歐文化、国境を越えて移動する華僑やインド人たちの移民文化など、多様な文化が混在する地域である。さらに近年は、これに加えてアメリカナイズさ

れた都市型消費文化の圧倒的な影響の下、日本産のアニメやポップスといったサブカルチャーが流入するなど、多文化的状況は加速度的に進行している。それは一面では、かつての安定した文化的アイデンティティが揺らいでいるということでもあろう。そうした中で、各民族集団ごとに伝統文化の見直しの作業が進められる一方で、混沌の中から新たな文化的アイデンティティの探求が試みられている。

こうした特殊な状況、固有の現実こそが、東南アジアの美術家が拠って立つ立脚点にはかならない。この展覧会が意図するところは、個々の美術家が社会的・文化的状況にどのように呼応し、自らの表現に結びつけていったかを見ることでもある。無論、この展覧会の重要な目的のひとつは、90年代後半における東南アジア美術の現在地、いわば最新の到達点を示すことにあるが、そのことは結果的に今日の東南アジアの美術家たちがどれ程深く地域の現実にコミットしようとしているかを示すことになるだろう。

この展覧会を実現するに当たって、私たち——東京都現代美術館、広島市現代美術館、国際交流基金アジアセンターの担当者——は、昨年2月と5月の二度にわたり東南アジア5カ国を訪問、100人近くの美術家に面会、インタビューを行った。また各国の批評家、キュレーターにも面会、美術の現況についての見解を問うたが、とりわけインドネシアのジム・スパンカット氏からは示唆されることが多かった。これらの調査結果をもとに、上記のような視点に立ちつつ三者協議の上、最終的に17作家/グループを選定した。これらの作家・グループをこの展覧会では、個々の表現された内容や主題に基づいて下記の三つのカテゴリーに分類し、提示する。

### [1] 文化の交差点から

ブレンダ・ファハルド、チャンドラセカラン、リュウ・クンユウ、モンティエン・ブンマー、有限会社ナウイン・プロダクション(ナウイン・ラワンチャイクン)

### [2] ゆれうごく「私」の領域

アグス・スワゲ、チャーチャイ・ブイピア、エン・フウチュウ、イメルダ・カヒーペ=エンダーヤ、ピナリー・サンピタック、ウォン・ホイチョン

### [3] 社会の中で——発言する美術家たち

アラフマヤーニ、ダダン・クリスタント、ムルヨノ、ヌネルシオ・アルバラード、サンガワ、セムサール・シアハーン

[1]においては、多文化的な環境の中で自らの所属する民族集団固有の文化に参照しつつ、時代の新たな表現へと結実させている美術家を紹介する。しかしここでは、美術における伝統技法や主題への回帰、あるいはその今日的な再解釈といった、幾分ナショナルリズムの香りのするのうらみれば伝統主義に立つ美術

## 01

90年代に入ってから企画された、東南アジアを含むアジアの美術の主要な展覧会としては下記のものがある。

「美術前線北上中——東南アジアのニューアート」展(1992年)

東京芸術劇場展示ギャラリー、福岡市美術館、広島市現代美術館、キリンプラザ大阪

「第4回アジア美術展」(1994-1995年)

福岡市美術館、箱根・彫刻の森美術館、秋田総合生活文化会館、世田谷美術館

「アジアの創造力」(1994年)

広島市現代美術館

「幸福幻想」(1995年)

国際交流基金アセアン文化センター

「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」(1995年)

国際交流基金アジアセンター

—

## 02

オーストラリアでは、1993年と96年の二度にわたり「アジア・パシフィック現代美術トリエンナーレ」がブリスベンのクイーンズランド州立美術館で開催されている。また、アメリカでは1996年から97年にかけてアジア現代美術としては初の大規模な展覧会「Contemporary Art in Asia: Traditions/Tensions (伝統/緊張：アジア現代美術)」が、ニューヨークのアジア・ソサエティ・ギャラリーほかで開かれている。

—

## 03

一般的にアジア諸国では、全く傾向の異なる複数の造形表現=美術が平行的に生み出され、享受されている。大雑把にいうとそれはほぼ次の4つに分類される。即ち、伝統的な美学や技法に基づく「伝統美術」、西欧モダニズムを参照しつつ、それが一種のアカデミズムと化した「近代美術」、固有の現実に向き合い独自の視点から実験的な造形表現を模索する「現代美術」、そして民衆の間で生み出され、享受されるフォーク・アート、ないしはキッチュなローアートの類である「民衆美術」の4つである。無論、これらの境界には必ずしもはっきりしているわけではなく、幾つかの要素を合わせ持つ作品もあり得る。(公開セミナー「現代美術とアジア——わが愛するアジア美術」における黒田雷児の発表「現代アジア美術のタイプ」は以上のような趣旨のものであった。京都・国際日本文化研究センター、1996年2月)この展覧会が対象とするのはここでいう「現代美術」である。

この展覧会はまた東南アジアの全ての国々を網羅するものではない。ブルネイ、カンボジア、ラオス、ミャンマー、ベトナムの5カ国については、情報不足、現地調査の機会が持てなかったことなどから対象とはしなかった。

家は対象とはしなかった。むしろモダニズムを通過した後のインターナショナルな現代美術の語法で、民族の神話的伝承や宗教的感情、ありふれた伝統的用具やキッシュな民族文化といった、より広範な文化的事象を主題に語る美術家たちを意識的に選んでいる。ブレンダ・ファハルドやモンティエン・ブンマーの仕事はその典型である。またここで注意すべきことは、東南アジアにおいては国家のアイデンティティと民族の文化的アイデンティティは必ずしも一致しないということである。たとえば、マレーシアの中国系作家リュウ・クンユウ、シンガポールのインド系作家チャンドラセカランは、それぞれ中国やインドの文化に言及しているが、それはマレーシアなりシンガポールの国家的アイデンティティとは関わりなく、むしろ植民地主義の所産である人為的な国境を自由に越えていこうとするものである。タイのナウイン・ラワンチャイクンの場合、タイの民族文化の文脈で日常的に使用されている腰巻布「パーカウマー」を日本の観客に無料で配布することによって、それが今日の日本文化の文脈において使用されることを期待している。いわばここでは、ある特定の文化の表象と考えられていたものが、異文化の文脈に移し変えられることによって、別のものになってしまうということ、文化は可変的であり、相互の交流から新たなものが生まれてくるということを検証しようとしている。

急速な近代化、外来文化の流入という事態の中で、個人のアイデンティティもまた危機にさらされている。[2]においては、流動する社会環境に身を置きながら自己のアイデンティティの探求に腐心する作家たちを紹介する。自らを嘲るように口を歪めて笑う巨大な顔。チャーチャイ・ブイピアのカリカチュアライズされた自画像は、今日の東南アジアの人々が直面する不安定な自我のありさまを適確に描き出している。個人が置かれた不安定な状況は、アグス・スワゲの、切り離された胴体を求めて航海に乗り出す頭部の集積という卓越したイメージにも窺われる。個人のアイデンティティはまた民族のアイデンティティに重ね合わされる。たとえば、マレーシアという多民族国家におけるマイノリティである中国系作家ウォン・ホイチョンやエン・フェウチュウにとって、家族の出自とその歴史、そして現在の自分は分ち難く絡み合っている。一方、女性作家にとってアイデンティティの探求は、女性であることの意味を問うことでもある。エンヤ、イメルダ・カヒーベ＝エンダーヤ、ピナリー・サンピタックといった女性作家は、決して声高ではない、もの静かな調子でこの問いを発している。

東南アジアの作家たちの多くは、今日の東南アジア諸国が抱える前述のような社会的、政治的な問題に積極的にコミットし、作品の主題としている。[3]において取り上げるのはこれらの作家たちである。ヌネルシオ・アルバラードやセムサール・シアハーンは民衆の暮らしと富裕層や権力者の姿を対比的に描き出し、フィリピン5人組サンガワは政治家や宗教的指導者の顔癩や愚

行をユーモラスに揶揄し、風刺する。具体的な個別の問題を直截に告発するのではなく、ダダン・クリスタントやムルヨノのようにむしろ権力と民衆の関係を象徴的に提示する作家もいる。アラフマヤーニのインスタレーションとパフォーマンスも、女性を抑圧し、拘束する見えない力を告発するきわめて政治的な作品である。いづれにせよ彼/彼女たちの作品は強固なメッセージ性を帯びている。彼/彼女たちは作品を美術の文脈のうちに留めることなく、社会に向かって開いていこうとしている。

しかし、こうしたカテゴリーに分けることは、あくまで便宜的なものであり絶対的なものではない。ひとつの作品のうちに、個人のアイデンティティの問題も、伝統文化への言及も、社会的・政治的なメッセージも分ち難く融け合い、凝縮していることもしばしば見受けられる。したがって、ここに示した三つのカテゴリーはあくまで相対的なものである。個々のカテゴリーでは、文化なり、個人のアイデンティティなり、社会的問題なりが、比較的大きな比重で取り上げられていることにすぎない。とはいえ、これらのカテゴリーを手掛かりに、東南アジアの作家たちが今日どのような問題を抱え、いかに自らの表現を構築しようとしているのかを整理し、理解することはできるだろう。私たちの課題はさらにそこから進んでいくことである。

## II | 共同体に生きる

インドネシア、ジャワ島東部の都市スラバヤからさらに200キロ近く離れたトゥルンアグンにその人は住んでいる。開発の波はこの地域にも及んでいる。ある村はダム建設とともにその底に沈み、土地を失った農民は十分な保障も得られないまま路頭に迷い、かつては溢れんばかりあった海山の自然の恵みも観光開発で損なわれ、自由に享受することは許されない。近代化が農村・漁村の平穏な秩序を掻き乱し、人々は否応なく資本の論理に呑み込まれてしまっている。その人、ムルヨノは村に住み、子供たちに絵を教え、村人たちが直面する問題を共に考え、対話し、美術を通じて現実に関わり、その現実を変えていくべく実践を続けている。ムルヨノは昨年この村で次のようなインスタレーションを発表した。水田の傍らに馬蹄形の畝が設けられ、その上に稲モミや藪、種々の農機具、さらにファイバーグラス製の人像が両手足を地面に着け、跪くようにアーチ状に配されている。化学肥料の使用を余儀なくされ、肥料代の支払いに追われながら、ついには土地から引き離されてしまう農民の姿をこの像は象徴しているのである。この作品は村人たちに向けられたものだ。彼らは制作の手助けをし、緑なす美しい水田に出現したこの奇妙なオブジェを眺め、作家にその意味を問い、とめどない対話が繰り広げられたはずだ。そうした経験は村人たちの意識を覚醒させ、自ら現実に関わりかけ文化を創造する主体へと変えていくであろう。ムルヨノは

芸術の役割をそのようなものとして考えている。彼にとって芸術家は、共同体の至福のために働くべき存在にはかならない。

モダニズム芸術において、芸術家は既成の権威や伝統を疑い、それらを否定し、新たな価値の創造を目指すものとされてきた。芸術家にとって個人の自由、主体性が絶対的な価値を持つものであり、既成の価値体系を具現する一般社会や共同体の規範や慣習に芸術家が対立し、敵対するのは不可避の過程であると見なされたのである。しかしムルヨノの場合、芸術の根拠は個人にではなく彼の所属する共同体にこそある。共同体に敵対するのではなく、共同体の昔ながらの生活を蹂躪し、破壊する開発の論理に異議申し立てをすることによって、あくまで民衆の側に立とうとするのである。その意味で、彼の活動は西欧的なモダニズムとは一線を画するものと言わねばならない。

ジム・スパンカットはインドネシアにおけるモダニズムの現われについて次のように語っている。「このモダニズムは、伝統を批判し、それと同時に進歩のために社会の中に位置を確立しようとする傾向を示す、アヴァンギャルド精神に基づくものではない。むしろ反対に、インドネシアのモダニズムは道徳主義に根ざしており、事実、抑圧され軽蔑されてきた伝統や文化を含め、民衆を擁護する目的をもってしたのである」<sup>04</sup>。スパンカットは西欧のモダニズムのみが唯一のモダニズムではなく、無数の差異を含み込んだ複数のモダニズムが存在し得ることを主張しているのだが、こうした観点に立つとき、ムルヨノもまたインドネシアのモダニズムの正系に位置するものとして捉えることができる。

共同体に生き、道徳主義に根ざしつつ民衆を擁護する目的で制作活動を展開している作家は、ムルヨノだけに限ったわけではない。インドネシアの古都ジョグジャカルタ郊外の農村に居を置くダダン・クリスタントは、近年テラコッタの頭部像やファイバークラス製の人像の集積により、抑圧に屈することない素朴で力強い民衆のイメージを造形している。メッセージ性の強い作風で知られるジャカルタの画家セムサル・シアハーンは、次のように語っている。「芸術家が個人として道徳的ないしは政治的な運動に関わっていくことは、実際に彼の地平を広げていくことになるだろう。それは彼の美的経験のみならず、創造の過程をも豊かにすることになるだろう」<sup>05</sup>。単なるプロパガンダに墮すことは警戒しつつも、活動家であり、美術家であることをセムサルは積極的に肯定しているのである。

フィリピンのネグロス島北部の農村に暮らすヌネルシオ・アルバラードもまた、共同体に深く根を下ろした画家である。ネグロス島の主産品はサトウキビだが、国際価格の不安定さもあって人々の暮らしは豊かとは言えない。アルバラードはこの島の美術家集団ブラック・アーティスト・イン・エイジア(BAA)のメンバーとして、制作活動を通じ労働者や農民と連帯し、地域に貢献することを目

指してきた。サトウキビ労働者の過酷な生活や家族の困窮。それと対照的に私腹を肥やし逸楽に耽る資本家。アルバラードにとってごく身近な主題が政治的カリカチュアとしてユーモアを交えながら、堅固なフォルムと強烈な色彩で描かれていく。アルバラードの活動はそれだけに留まらない。若者たちに絵を教え、農民たちを指導して彩色版画やTシャツを造らせる。それを売れば些かなりとも現金収入が確保され、農民たちの暮らしも潤うというのだ。芸術を通じて共同体に貢献するという彼の実践は、いまでも粘り強く続いている。

ムルヨノやアルバラードの共同体に根ざした活動は、私たちの詩人、宮沢賢治を思い出させる。詩人であり農業技師でもあり、篤い仏教徒でもあったこの人は、1920年代東北の寒村で農学校教師として、また後には羅須地人協会の活動を通じ、冷害や貧困で悲惨な状況にあった当時の農村の改良を目指し自給自足の生活を送りながら、農民たちに無報酬で肥料設計を行い、若者たちに詩や音楽や美術を説き、都市文化の影響を排した独自の農民文化建設を夢見たのである。彼の詩や童話や戯曲は無論こうした実践活動と密接に結びついている。羅須地人協会で講ぜられた『農民芸術概論要綱』における一節、「おれたちはみな農民である ずるぶん忙しく仕事もつらい もっと明るく生き生きと生活する道を見付けたい…[中略]…世界がぜんたい幸福にならないうちは個人の幸福は有り得ない」<sup>06</sup>に見出される賢治の態度と姿勢には、ムルヨノやアルバラードの活動に通ずるものがある。賢治の思想はより抽象的、観念的、内面的であり、ムルヨノやアルバラードほど現実に対する批評性も政治性も持っていなかったとしても、共同体に生きる芸術家の役割を考えると、賢治の農村における実践は時代と国を越え大きな示唆となる。

### III 「<sup>イサンガワ</sup>一体となった制作」——個人から共同性へ

モダニズム以降の芸術においては、個人こそが芸術創造の担い手であった。個人のオリジナリティに基づく、今まで他の誰も試みなかった新しい表現こそ価値あるものとされてきた。違っていることにこそ価値がある。同じであること、似ていることには低い価値しか与えられてこなかった。

フィリピンの5人組サンガワ(Sanggawa)の活動は、こうした個人のオリジナリティという神話に真向から対立するものである。このグループは1994年暮に結成され、翌年1月から活動を開始しているが、個々のメンバーの活動はそれ以前にまで遡る。すなわちアバイ(Artista ng Bayan: 人民の芸術家)というグループが85年から活動しており、一方で若い美術家の集団サリンプーサ(Salingpusa: 若き演者たち)が存在し、これらの集団がやがてサンガワへと発展していったのである。ところで1986年の民主化運動によるマルコス政

04 ジム・スパンカット「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』展カタログ、国際交流基金アジアセンター、1995年、p.26。

05 Semsar Siahaan, "Individual Freedom Approaching Creative Society," in *Present Encounters: Papers from the Conference - The Second Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art, Brisbane, Australia, 1996* (Brisbane: Queensland Art Gallery, 1996).

06 宮沢賢治「農民芸術概論要綱」『宮沢賢治全集10』ちくま文庫、1995年、p.18。