

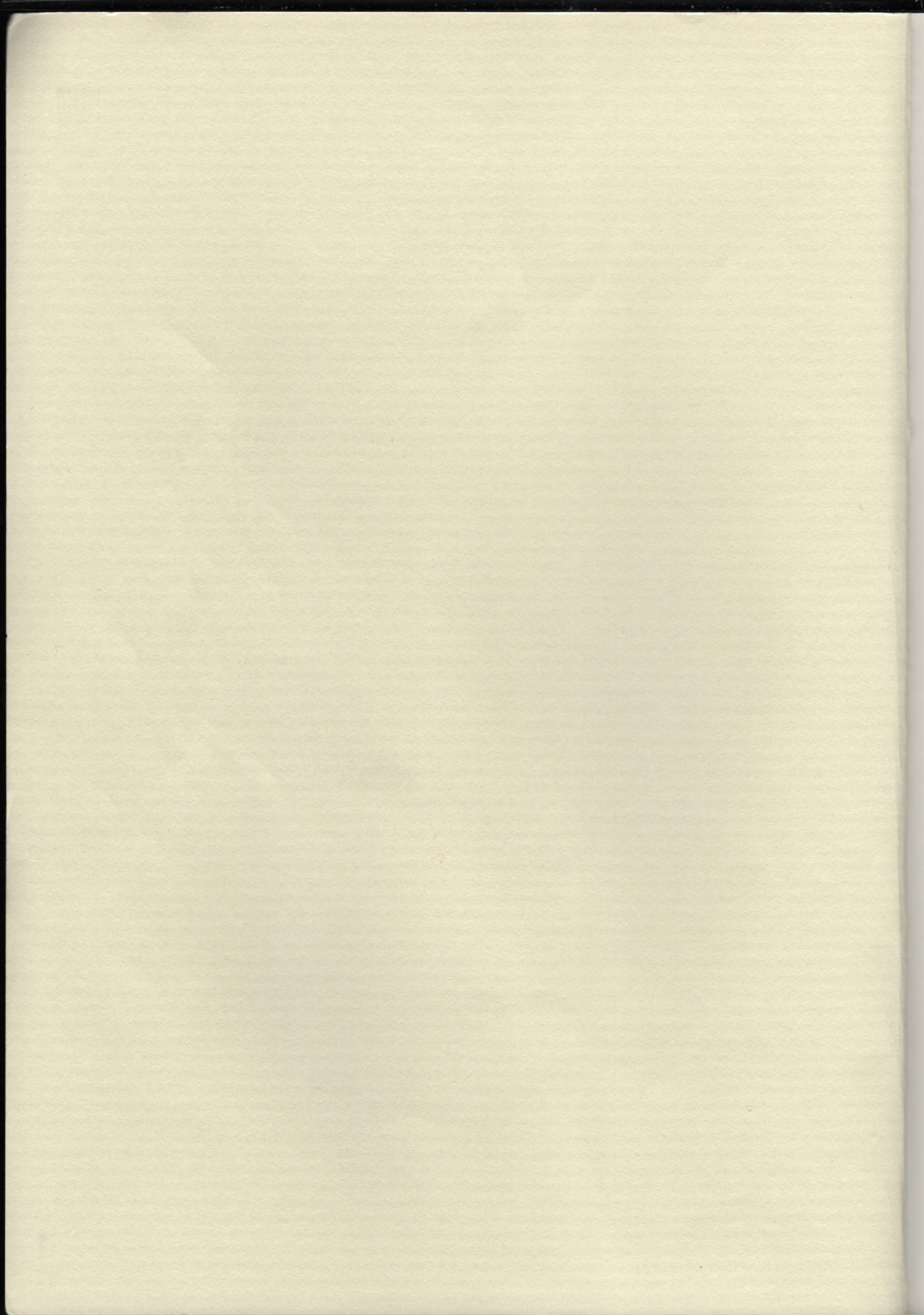
Contemporary Art Symposium 1994

# The Potential of Asian Thought

現代美術シンポジウム1994

# 「アジア思潮の ポテンシャル」 報告書

国際交流基金アセアン文化センター



現代美術シンポジウム1994

「アジア思潮のポテンシャル」  
報告書

日時：1994年10月14日[金]18:00～21:30/10月15日[土]10:00～20:00  
会場：国際交流基金会議場  
主催：国際交流基金アセアン文化センター

## 目次

はじめに	3
スケジュール	4
パネルディスカッション	
セッション I 「アジアの現代美術事情」	5
セッション II 「歴史から現在へ」	31
セッション III 「現在からの発言」	67
セッション IV 「アジア思潮のポテンシャル」	99
座談会	
「シンポジウムを終えて」	121
パネリストのプロフィール	132
おわりに	134

## はじめに

近年、国内のさまざまな分野においてアジアに対する関心が高まっていますが、現代美術の分野においても例外ではなく、アジアのアーティストたちが注目を集めています。数年前に比べますと、アジア諸国の現代美術を実際に見る機会が大変多くなってまいりましたが、そこには全体的なアジア熱とも言えるような現象も見られ、必ずしもアジア諸国の現状を反映しているものばかりではなく、単なるブームとして終わってしまう危険性をはらんでいるのも事実ではないでしょうか。

国際交流基金アセアン文化センターでは、開設以来、アジア各国の美術や映画、舞台芸術などを紹介してまいりましたが、美術の分野でも、「美術前線北上中——東南アジアのニュー・アート」展（1992年）などの展覧会を継続的に企画・実施することにより、アジア美術を紹介してまいりました。そして、今回は、そういった作品の紹介だけでは伝わらないアジアの国々の思想や情報といったものを直接話し合う“場”となることを願い、本シンポジウムを企画致しました。

今回のシンポジウムの目的は、アジア美術の近代の意味と現在を検証し、現代美術におけるアジアの可能性を探ることでしたが、インドネシア、タイ、中国、フィリピン、マレーシア、そして日本を代表する美術評論家、作家ら15名が初めて一堂に会する機会にもなりました。おかげさまで、国内外から200名余のオブザーバーの方々にご参加をいただき、2日間4セッションにわたり、それぞれの広範な知識と豊富な経験に基づいた有意義な意見交換が行われました。

この報告書は、シンポジウムの内容をまとめたもので、アジア各国との継続的な美術交流を進めるうえでの参考資料としてご活用願えれば幸いです。

なお、本シンポジウムの実施に際し、各方面の多大なご協力、ご支援をいただきましたことに、心よりお礼申し上げます。

1995年3月

国際交流基金アセアン文化センター

## スケジュール

### 10月14日(金)

- 18:00 - 20:00 セッション I 「アジアの現代美術事情」
- 20:00 - 21:30 レセプション

### 10月15日(土)

- 10:00 - 10:15 ご挨拶と前日のまとめ
- 10:15 - 13:00 セッション II 「歴史から現在へ」
- 13:00 - 14:00 昼食
- 14:00 - 16:30 セッション III 「現在からの発言」
- 16:30 - 16:45 休憩
- 16:45 - 18:30 セッション IV 「アジア思潮のポテンシャル」
- 18:30 - 20:00 パーティー

国際交流基金アセアン文化センター主催の本シンポジウムは、1994年10月14日・15日の両日、国際交流基金会議場において、日本語／英語／中国語の3か国語同時通訳で行われました。通訳は社団法人国際交流サービス協会に、また音響はIVS株式会社にご担当いただきました。

本報告書は、シンポジウムの内容を再現したもので、本報告書の編集および責任につきましては、同センターにあることを付記致します。掲載している作品写真につきましては、パネリストと当センターで、シンポジウム当日に使用したスライドのなかから選んだものです。また、今回のシンポジウムに先立ち、各パネリストより貴重な論文をご提出いただきましたが、それを日本語版・英語版に分けて編集した論文集を、ご参加いただいたオブザーバーの方々の当日資料と致しました(文中の“テキスト”は、その論文集を指しています)。なお、文中の敬称は省略させていただきます。

【パネルディスカッション】

セッション I

## アジアの現代美術事情

議論の前提となる共通の予備知識を得るために、  
東南アジア、中国、韓国、日本の現代美術の現況を紹介します。  
それぞれの現地事情にも詳しい4氏が、  
スライドを交えながら簡明に解説します。



撮影：武居台三

10月14日(金) 18:00~20:00

【司会】

中村英樹 (美術評論家)

【報告者】

後小路雅弘 (福岡市美術館学芸員) 『1990年代の東南アジア美術』

栗憲庭 (美術評論家/中国) 『文化大革命後の3世代芸術家』

大野郁彦 (外務事務官) 『〈民衆美術〉運動とそれ以降の韓国現代美術』

塩田純一 (東京都現代美術館学芸員) 『日本の美術事情』

※文中に使用している写真は、特別の注釈が無い限り、  
各パネリストより提供されたものである。



ACC 皆さま、お待たせ致しました。これより、現代美術シンポジウム1994「アジア思潮のポテンシャル」を開催致します。本日はセッションIのみで、アジアの現代美術事情を、4人の報告者の方にご報告いただきます。それでは、早速、司会の中村さんにバトンタッチ致しますので、よろしくお願い致します。

司会(中村) セッションIの司会をする中村英樹(なかむら・ひでき)と申します。よろしくお願い致します。今日のセッションIは、明日の本格的な議論の前に一応共通の予備知識を得るということで、4人の方に報告していただくことになっています。

私から一番遠い、皆さんのほうから見て左側の端に座っていらっしゃるのが後小路雅弘(うしろしょうじ・まさひろ)さんです。後小路さんは、福岡市美術館の学芸員をしていらっしゃいます。ご承知の方も多いと思いますが、福岡市美術館はずっとアジア美術の展覧会あるいは収集に力を入れてこられたわけですから。そのなかで、後小路さんはアジアの美術の調査・研究・展示などの仕事にかかわってこられました。本来、各国の代表の方にお話していただくのが良いかと思いますが、すべての国を網羅するわけにもいきませんので、東南アジアに関しては、スライドを交えて概要を後小路さんにお話いただくことにしたいと思います。

後小路さんのお隣にいらっしゃるの、中国から来ていただきました批評の仕事をしていらっしゃる栗憲庭(リ・シェンティン/Li Xianting)さんです。中国の美術も、このところ非常に目ざましく変わりつつあるわけですが、そのなかで大変重要な役割をしてこられた方で、ごく最近の中国の状況について報告していただくことになっています。

そのお隣は大野郁彦(おおの・いくひこ)さんです。大野さんは外務省の仕事をしていらっしゃるわけですが、韓国に長く滞在され文化関係のお仕事をされて、韓国の美術事情にとっても詳しいということで、今回は韓国の新しいところをご紹介いただくということです。

最後になりましたけれども、私のお隣が塩田純一(しおだ・じゅんいち)さんです。いま、塩田さんは東京都現代美術館の開館準備のためのお仕事をしています(註:1995年3月18日開館)。その前は栃木県立美術館、世田谷美術館の学芸員として、アジアだけではなく、イギリス、その他の国の作家紹介などもされてきました。今回は特に外国からいらっしゃったパネリストの方に共通の知識を持っていただく必要もあり、日本の美術事情に関してご報告いただきたいと思います。

時間のほうですが、スライドを大体20枚程度用意して、おひとり30分前後でお話いただきたいと思います。紹介はこれくらいにして、早速、始めたいと思います。それでは後小路さん、よろしくお願い致します。

後小路 皆さん、こんばんは。福岡市美術館の学芸員をしています後小路雅弘と申します。紹介にありましたように、今日は『'90年代の東南アジア美術』についてお話しします。

最初に、'90年代の東南アジア美術の“東南アジア”という前提について少し確認しておきたいと思います。先ほど紹介にもありましたように、福岡市美術館は、開館した15年前からアジアの現代美術を中心に紹介してまいりましたから、私はそこの学芸員として、アジアの現代美術にかかわってきまし



中村英樹 撮影：武居台三



後小路雅弘 撮影：武居台三

た。そういう仕事の関係で、今日、ここで皆さまにお話するわけです。「アジア美術展 “Asian Art Show, Fukuoka”」は5年毎に開催しており、現在、第4回展を開催中です。そのなかで最初から参加している東南アジアの国は、インドネシア、シンガポール、タイ、マレーシア、フィリピンという、ブルネイを除いたASEAN（東南アジア諸国連合）加盟の5か国です。いまでは、ブルネイ、ミャンマー、ヴェトナム、ラオスといった国もこの展覧会に参加していますけれども、実際、私がある程度のスパンで事情を知っているのは、先ほど言いました最初から参加している5か国についてです。ですから、ここで私が言う東南アジアの美術は、その5か国であることを、まず最初に確認しておきたいと思います。

もうひとつは、他の3人の方は、それぞれ中国、韓国、日本について話をされるわけですが、私は東南アジアの5か国をまとめて話をするわけで、当然、各国それぞれの歴史とか事情の違いがありますので、それを押し並べて語ることに基本的には無理があるだろうという気はします。しかし、東南アジアの現代の国境線は、比較的長い歴史のスパンで言うと新しいものです。ですから、東南アジアの文化を考える時には、必ずしも国境線による分け方は有効ではないわけです。例えば、東南アジアにおける中国人の人たちの文化とか、あるいはムスリム（イスラム教徒）の文化とか、当然、そういう国境を越えた文化の広がりは想定しなければなりません。逆に、ひとつの国のなかでもさまざまな違った文化があることを最初に認識して、話を始めたいと思います。

さて、ここから本論ですけれども、東南アジアの美術に近年ひとつの際立った傾向が見られるようになりました。それは'80年代の終わり頃から'90年代になって顕著になった傾向ですけれども、これをとりあえず〈新しい現実主義〉と呼ぶことができると思います。社会的な関心をベースにしていたり、身のまわりの現実に関与しよう、身のまわりの現実を見つめて、そこから何か表現しよう、そういう広い意味で自分の生きているいまの現実とかかわろうという作品が目立つようになったと思います。それは社会的・政治的なテーマから、もう少し身近な身辺の芸術へのかかわりを示すというふうに、レベルも表現の在り方やスタイルも本当にさまざまですけれども、そういう現実主義的な態度・姿勢が広く見られるようになったと言うことができると思います。

もちろん、それが'90年代東南アジア美術のすべてというわけではありません。また、私は日本人として日本から時たま調査に行つて眺めた結果でありますから、あるいは、これは私の独り善がりかもしれません。その点については、それぞれの国からいらしたパネリストの方に、私の考えが間違っていれば訂正していただけたと思います。ただ、日本人の立場から見て、そうした現実主義的な傾向が、同時代の生き生きとした表現として、熱く面白く感じられたということです。

こうした東南アジア美術の現実主義的な動向を紹介した展覧会として、1992年に「美術前線北上中——東南アジアのニュー・アート “New Art from Southeast Asia 1992”」という展覧会がありました。それから、福岡市美術館で現在開催中の「第4回アジア美術展」があります。私は両方にかかわった企画者のひとりとして、2つの展覧会に出品された作品を通して東南アジア美術の最新動向を報告する、それが今日の報告です。

「美術前線北上中」展のほうは、東京、大阪、広島、福岡で開催されました

ので、ご覧になった方も多と思います。東京と大阪は会場の都合で全点展示できなかったのも、そのことはお断りしておかなければいけません。それにしても、「美術前線北上中」展はひとつのテーマを設定して同じ傾向の作品を集めたのではなく、日本側が面白いと思ったものを集めた結果として、社会的な関心とか身の回りの現実にかかわろうとする作品とか、そういうものが大変多かった展覧会です。

「アジア美術展」のほうは、意識的に〈態度としてのリアリズム (Realism as an Attitude)〉というテーマを設定して、東南アジアのみならず全アジアから、社会的あるいは現実主義的な作品を集めたものです。

それでは、現在開催中の「第4回アジア美術展」の作品のなかから、東南アジアの作品を具体的に見ていきたいと思っています。これから紹介するのは9人の東南アジアの作家です。いずれも'90年代になって各国のアートシーンで注目を集めた人たちで、年齢は大体20代前半から30代半ばぐらいまでです。

最初がシンガポールのパフォーマー、リー・ウエン (Lee Wen) です。この黄色い人ですが、ここ2年ほどの間に5つぐらいのシリーズで自分の体を黄色く塗ったパフォーマンスを行っていますけれども、今回は、*Journey of a Yellow Man No.5: Index to Freedom* 《イエローマンの旅No.5:自由への指標》という作品です。展示室にインスタレーションしたオブジェのなかで、1週間お米を使って、床にお米でドロイングするパフォーマンスを朝から晩まで行い、表現の自由とか、戦争、飢餓、富の不公平など、社会的な問題を表現したわけですね。黄色は肌の色、太陽、金などを表して、エネルギー、高貴さ、精神性などを象徴しています。そういう社会的な問題を追求すると共に、お米は東洋で聖なる食べ物であること、それから〈自己〉を主張するのではなく消そうとする考え方とか、東洋的な精神をも同時に追求する姿勢があります。このスライドは、展示室を飛び出して、福岡市の繁華街である天神の新天町という商店街をイエローマンが歩いているところです。写真①

次は、ナヴィン・ラワンチャイクン (Navin Rawanchaikul) というタイのチェンマイに住んでいる作家です。これは、*The Silent Muder* 《静かなる殺人》という作品ですけれども、手錠をかけられた手と、むき出しの足が、名も知れぬ抑圧者を告発する、そういう社会的なテーマの作品です。

これはナヴィンが福岡に滞在して制作した作品です。福岡近郊の田舎に行って老人の写真を撮って、その土と共に持ち帰る。そして、その写真を本のなかに入れ、その人が生きている土地の土と一緒に本のなかに入れて展示したものです。観客は本を読むように、土と写真を通して老人の人生を読む、そういうふうな作品です。写真②

これはインドネシアのジャワ文化の本拠地というか、中部ジャワに住むヘリ・ドノ (Heri Dono) の *Watching the Marginal People* 《周縁の人々を見る》という作品です。廃品を利用した作品ですけれども、ここの部分の目が動くのです。動くのですが、しょっちゅう壊れます。手で触ると動いたりするので、私たちが参加して動かすわけです。ローテクだけが持っているような温かみとか、手で触って動かしてあげるといって、温かく懐かしい感じがします。

ヘリ・ドノは同時にパフォーマンスも行い、伝統的な影絵をモチーフにしています。人形の国の王様である人形使い〈گران〉が、人間の国の王様と戦いますが、結局は両者とも誰かから操られているという作品です。先ほどの作品もそうですけども、現代における人間疎外というか、そういったとこ

①  
リー・ウエン 《イエローマンの旅No.5:自由への指標》第4回アジア美術展でのパフォーマンス (福岡市美術館)  
Lee Wen, *Journey of a Yellow Man No.5: Index to Freedom*, Performance at the "4th Asian Art Show, Fukuoka" at the Fukuoka Art Museum, 1994

②  
ナヴィン・ラワンチャイクン 《私は 私の 私に 私のもの 私自身》(部分) 第4回アジア美術展 (福岡市美術館)  
Navin Rawanchaikul, *My Me Mine Myself* (detail), "4th Asian Art Show, Fukuoka" at the Fukuoka Art Museum, 1994

ろをテーマにしているようです。写真③

これはマレーシアのタン・チンクァン (Tan Chin Kuan) という作家です。マレーシア観光年の美しいプロモーションビデオがここにあり、マレーシアの美しいイメージを振りまいているわけですが、この作品の背後には、美しいマレーシアのイメージの陰に隠れた社会的な矛盾があります。マレーシアには、プミプトラ政策というマレー人などの先住民を優先する中国系の人々には不利な政策があり、特に、この作家は中国系の作家ですので、中国系の立場から社会の矛盾というものを告発する内容になっているわけです。写真④

マレー系の人にはイスラム的な伝統があって、偶像を描くことが比較的に少ないので、装飾的な抽象絵画に優れた才能を見せる人が多いのです。表から見ると、一見、マレー風の抽象画のように見えるけれども、裏に回ると具象表現によって社会の矛盾を告発する内容になっているわけです。彼が福岡に滞在して制作した作品のほうには、「君はイスラムの文化や芸術だけを描いていれば良い。君は社会問題に目を向けてはならない。」という言葉が使われていて、同じテーマをストレートに表現しています。

一方、同じマレーシアのマレー系の人たちも装飾的な単なる抽象画に飽き足らずに、彼らからも物語性の濃い、あるいは社会に目を向けた作品が最近登場しています。明日お話されるズルキフリー・B・ユソフ (Zulkifli B. Yusoff) さんは、代表的な存在です。彼は今回の「アジア美術展」には参加していただけなかったのですが、今日は紹介しませんが、多分、明日スライドなどを見られると思います。

これは、同じマレー系のアーマド・シュクリ (Ahmad Shukri Mohamed) という作家の *Ninja Turtle Visit Malaysia* 《ニンジャ・タートル、マレーシアに行く》という作品です。忍者タートルはもっとたくさん横にあるのですけれども、これは見やすいように部分を撮影しています。マレーの伝統的なこういう棚をモチーフに、忍者タートルがマレーシアにやって来て伝統的なものを見るという作品です。伝統文化の追求というか、それをモチーフにすることはマレーシアでは大変盛んですけれども、それと現代文化とが結び付いている作品です。

これはシンガポールの作家のリム・ポーテック (Lim Poh Teck) です。これはミシンですけれども、家庭用品にファン(羽)を付けて、何か懐かしいような美しいオブジェに転換しているわけです。猛スピードで超近代的な都市に変貌しているシンガポールが、そこで落としていった忘れ物を拾い集めたような、そういうオブジェになっています。写真⑤

これは同じくシンガポールのベート・ヨッククァン (Baet Yeok Kuan) という作家です。彼は自分の属する中国文化や哲学に関心があります。これは彼が世界を構成する4元素を作品化しているうちの“火”を表したものです。マスプロダクトの既製品と手づくりのものが混在していて、そこにも伝統的なものと工業化社会の出会う場所というか、そういうものを探求する姿勢があるように思います。写真⑥

最後は、マレーシアのラジャ・シャリマン (Raja Shariman Raja Aziddin) という作家です。彼は、一見して暴力的あるいは危険な感じのする作品を、ガラス片とか尖った金属などでつくる作家です。暴力的なものの存在を暗示するような作品は、今回の「アジア美術展」でも割と多く見られました。例えば、この後の中国の栗さんが方力鈞 (ファン・リジュン/Fang Lijun) の作品を紹介されると思いますけれども、曖昧な形で暴力的なものの存在を表現するよ



ヘリ・ドノ《チェア》 撮影：藤本健八  
Heri Dono, *Chair*, 1994. Photo by Fujimoto Kempachi



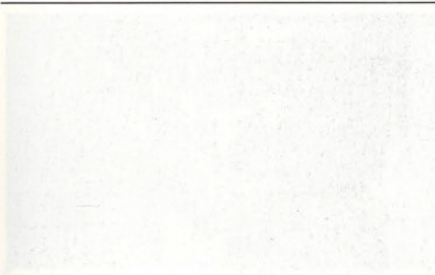
タン・チンクァン《1990年と94年のマレーシア観光年》 撮影：黒田雷児  
Tan Chin Kuan, *Visit Malaysia Year '90 and '94*, 1990-93. Photo by Kuroda Raji



リム・ポーテック《転換# 2》  
Lim Poh Teck, *Conversion # 2*, 1993



ベート・ヨッククァン《火》  
Baet Yeok Kuan, *Fire*, 1992



タン・ダウ《チャイニーズ・レストラン2》シンガポール・ナショナル・ミュージアム・アートギャラリーでのパフォーマンス  
Tang Da Wu, Chinese Restaurant 2, Performance at the Singapore National Museum Art Gallery, Singapore, 1994

うなもの、時代の空気というか、そういうものを示しているのではないかと思います。

以上、「第4回アジア美術展」から9人の作家の作品を見てきました。現実とかかわろうとする態度とか、現実主義というものの実際が見てとれたと思います。ひとつは、ポスト冷戦の時代になって政治的な体制も変わっていますし、また経済的に東南アジアは経済成長を遂げることで、身の回りの現実から、もうちょっと大きな社会構造まで、大きな変貌の時期を迎えています。そういう変貌の時代には、社会の矛盾とか歪みといったものが表に出てくるもので、そういうものに素直に反応して、それを見つめて表現する——そういう態度が、東南アジアの若い作家全体に見られると思っています。それはテーマとして新しいだけではなくて、パフォーマンスとかインスタレーションなど、それまで東南アジアの美術にはあまり見られなかったような表現形式によってつくられています。また、日常的なありふれた身の回りの素材を使うといった、内容と形式の両方が手を携えて'90年代になって登場してきた、そういうことが言えるのではないかと思います。

さて、こうした'90年代の動向には、それに多少先駆ける作家たちがいて、いま40歳代以上の人たちですけれども、こういう状況を自分たちでつくってきた作家を4人紹介したいと思います。

まず、今日も会場に来ていらっしゃいますけれども、シンガポールのタン・ダウ (Tan Da Wu) です。実は、これは歴史的なパフォーマンスです。1991年12月にシンガポールのナショナル・ミュージアム・アートギャラリーで開催された *Chinese Restaurant 2* 《チャイニーズ・レストラン2》というパフォーマンスです。何が歴史的かという点、私やアセアン文化センターの古市さんや、今日の司会の中村英樹さんや谷新 (たに・あらた) さんなど、日本のキュレーターや評論家がシンガポールでパフォーマンスに出演したのです。これは中華料理屋を想定し、そこでお客さんと掛け合いをする当意即妙の愉快なものです。例えば「熊の心臓が欲しい」と言うと、タン・ダウさんがその場で即席で絵を描くのです。それがなかなか巧みで、中国的な、席画という当意即妙の才能というか、伝統を感じさせるものです。日本での彼のパフォーマンスと比べて、ずっとリラックスしていて、観客が爆笑するようなパフォーマンスです。そこで笑っているうちに、中華料理グルメが持っている一種の残酷さといったものが次第に重く浮き上がってくるという作品です。タン・ダウは、中国人として中国文化を検証しながら、中国文化が持っている環境破壊や生態系の破壊とか、そういうものに焦点を当てている作家で、'80年代の終わり頃、長いイギリス留学を終えてシンガポールに帰ってきて、現在のような状況をつくってきた人です。写真⑦

これはタイのモンティエン・ブンマー (Montien Boonma) です。やはりタン・ダウと同じ1988年に、こちらは2年間のフランス留学を終えて帰ってきてから、日常的な素材、身のまわりの身近な素材あるいは出来事を用いながら、伝統的なものとつながる深い精神性のようなものを表している作家です。これはタイで鉢のお坊さんが持っている鉢、ご飯を入れてもらったりするもので、そういうものを連想させる鉢です。素焼きで、手の指で握りしめたものですが、たくさんの手が鉢を支えていて、なかには金色の荘厳な光が満ちている、そういう作品です。彼は身のまわりのもの、例えば、それは農具であったり、土であったり、蠟であったり、時には工業製品であったり、そういうものを使って作品を構成していきます。その場合、仏教というのはは

統的な宗教というより、タイの日常的な精神世界として彼の世界に現れるという構造になっていると思います。写真⑧

これは、フィリピンのロベルト・フェレオ (Robert Feleo) の作品です。アメリカとか外部の人によってつくられきたフィリピンの歴史を、フィリピン人の手で視覚的に語り直そうという作品です。フィリピンの歴史のひとつを、ピンタドの姿を通して表現しています。スペイン人の初期入植者がフィリピン人のことをピンタドと呼んだのですが、スペインが来る前の本来のフィリピン文化の在り方をピンタドに仮託して「フィリピンとは何か」ということを作品にしている人です。写真⑨

次はロベルト・G・ヴィラヌエヴァ (Roberto G. Villanueva) という、同じフィリピンのバギオ (Baguio) という町に住んでいる人です。これは「美術前線北上中」展の際に、福岡市美術館の庭でインスタレーションの作品をつくった時の様子です。写真⑩

バギオのさらに北にはルソン島北部の山岳地帯があり、そこにはハイランダーと呼ばれる山岳民族が住んでいて、そこは険しい山であるためにスペインに征服されなかった場所です。ハイランダーの文化、エスニックカルチャーと西洋型都市文化とのひとつの接点の町ですけれども、そこに居を構えて住むアーティストのグループがあります。マニラなどの都市に住む人たちはハイランダーに対してローランダーと言われるわけですけれども、ローランダーの西洋型の都市文化が、結局、都市の貧困とか暴力とか人間疎外とか、そういうものを生み出したのではないかと。彼はそう考えて、それに代わるもの、ハイランダーの価値観を求めて、そういう場所で制作しているわけです。

これもハイランダーのエスニックカルチャーの聖なる場所とか、あるいはハイランダーのお米の植え方に習ったような、直径45mという大変大きなインスタレーションで、マニラのフィリピン文化センター (通称CCP) の隣にインスタレーションしたものです。例えば、ピナツボ火山が爆発すると彼はピナツボへ行って、その部族の霊能者 (シャーマン) と一緒に火山の女神の怒りを鎮めるパフォーマンスというか、伝統儀式をやるわけです。そういうことを通して、近代における美術という概念が失ってきた、あるいは自ら捨ててきた、前近代的な社会における美術が持っていたパワーというようなものを再び蘇らせようとしている作家です。

これでスライドは終わりですね。

現在、盛んに若い作家が取り上げている都市問題や環境問題などのさまざまな社会問題や、国家・歴史・民族といったアイデンティティの問題、それから現代文化の問題など、そういった問題は、こうした4人の作家たちの'80年代から'90年代にかけての制作活動のなかに先駆的に見られるものです。それらを前提として、'90年代の新しい動向があるわけです。

テキストにも書きましたけれども、東南アジアのモダンアートは、“進んだ”西洋美術を学びながら、自らの独自性を偉大な過去の伝統に求めるのがひとつの枠組みだったわけです。それは、しばしば割と皮相的な作品を生んだと思うのですが、現在は、そういった過去ではなく、自分たちを取り巻く現実を目を向けることで、切実な問題意識に支えられた作品が生まれつつある。表現の内発性というか、自発性を感じさせる作品が生まれてきました。これは東南アジアの近代美術というひとつの枠組みを超えていく可能性を示しているのではないかとこのように私は考えています。

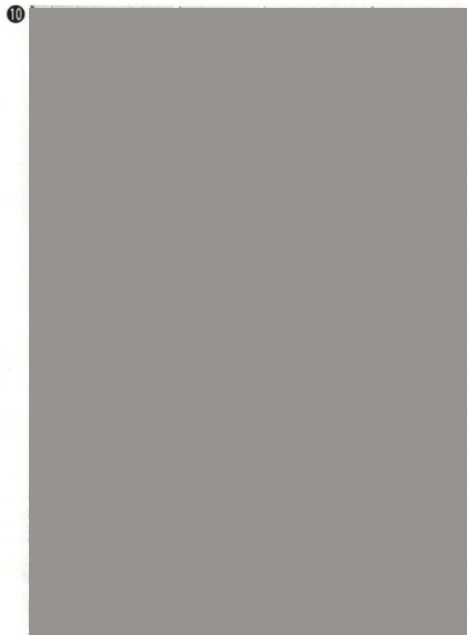
ちょっと長くなりましたけれども、これで終わります。



モンティエン・ブンマー (寫像)  
Montien Boonma, ALM, 1992



ロベルト・フェレオ (ウイリーおじさんの空中曲芸)  
Roberto Feleo, Uncle Willie's Celestial Circus, 1987



ロベルト・G・ヴィラヌエヴァ (夢織り人) 美術前線北上中—東南アジアのニュー・アート展でのインスタレーション (福岡市美術館) 撮影: FK スタジオ  
Roberto G. Villanueva, Dreamweaver, Installation at the "New Art from Southeast Asia 1992" Exhibition, Fukuoka Art Museum, 1992. Photo by FK Studio



栗憲庭 撮影：武居台三

司会(中村) どうもありがとうございました。

今度は、中国のごく最近の事情に関して、栗憲庭さんにお話いただきたいと思ひます。よろしくお祈ひします。

栗 中国の芸術、そして中国の社会というのは同じです。近代に入りましてから、特に五四運動以来、開放、封鎖、また開放という3つの段階を経てきています。今日は、2回目の閉鎖からさらに開放された社会、主に1979年以降、現在までの芸術について紹介したいと思ひます。私は、この歴史を語ろうとは思ひません。芸術の流れとか、思潮の粋を話したいと思ひます。スライドをご覧ください。

中国の開放は、1979年から始まります。まず、中国の文革時代の芸術に相対して新しいものが生まれました。文革時代の芸術というのは、西側の写実主義が入り、マオイズムというモデル(毛様式)があったわけですが、これは毛沢東が主張する政治理想主義ということだったのです。しかし、国の門戸が開かれて、中国以外の世界には多くのアーティストがいるではないか、多様な表現方法や思想があるではないか、ということが分かったのです。そして、中国の芸術界は、'79年以降、3つの大きな段階に分けることができると思ひます。また、それぞれの段階にアーティストがいます。

まず、文革以降の人たちです。文革以降のアーティストの中心は知識青年で、この世代の人たちは文革を経験しています。「非常に幸福な毛沢東時代に生きているのだ」、「中国を除いた世界の3分の2の人々は、まだ貧しい生活を送っているのだ」と彼らは教えられていたのですが、国の門戸が開かれてから、中国人は遅れており、貧しいということを知りました。文革時代の芸術は、実は偽りであり、取り繕った生活であったことを改めて思ひ知ったわけですね。

文革以降の芸術における第1のテーマは、文革時代のリアリズムに対して、何が本当のリアリズムなのかということを変更して考えることでした。私はこのテーマを「リアリズムの校正」と呼んでいます。彼らは傷跡を持っているのです。つまり、文革時代に欺かれてきたという心理状態で現実に対応したので、彼らの現実、文革時代の芸術とは全く相反する態度を体現することになりました。明日、私は文革時代について引き続きお話しするつもりですが、そこには一種の明らかな対比があります。彼らは当時の2つのテーマを強調しました。それは、真実と人間性です。なぜならば、文革時代の芸術が強調していたものは非人間性なるものだったからです。つまり、一種の集団意識と政治家意識が、文革時代では強調されていたのです。

いまご覧いただいているのは、マオイズムモデルで貧しい農民の顔を描いたものです。写真①

これも農民画で、チベットの農民です。芸術的には大きな問題があります。中国は、1949年から西洋のモダニズムの影響を受けたわけですが、ソ連を通じてリアリズムを取り入れてきました。中国の芸術界全体が、ソ連のモデルを超えて18世紀以降の西洋のリアリズムに遡ろうとしたことを、この絵は反映しています。油絵の技法上ではまた、中国の新しい芸術を切り拓いていこうと努力しています。

これは、アメリカのアンドリュー・ワイエス(Andrew Wyeth)にととてもよく似ています。広くその時代のリアリズムから栄養を吸収しようとしていまして。



羅中立(ルオ・ションリー)《父親》  
Luo Zhongli, Father, 1980



王克平(ワン・クーピン)《自呼吸》  
Wang Keping, Self Breathing, 1979

文革以降のもうひとつの大きなテーマは、〈リアリズムに対する反逆〉です。これは「星星展」に出品されたものですが、一種の荒唐無稽な手法を用いています。タイトルは《自呼自吸（自分で吸い、自分で吐く）》と言います、文革の鎖国的な状況に対する一種の反応です。自分の口のなかの空気を鼻から呼吸するという、荒唐無稽な作品です。写真⑫

これは当時の抽象派の作品です。

先ほどお話しした第1段階の2つのテーマである〈リアリズムの校正〉と〈リアリズムに対する反逆〉を、この2枚は説明していると思います。

第2の段階は、モダニズム思潮の時期です。この時期に成長した第2世代のアーティストたちは、'80年代になってから大学に入学しました。'50年代半ばから後半に生まれた若い芸術家たちですが、この第2世代についてご紹介します。この時期は、モダニズム運動の段階です。当時の社会的背景としては、中国の社会が'80年代中頃に開かれ、政治的にもオープンになり、西側の現代哲学や文学の翻訳書が大量に中国に入ってくるというものでした。この世代の人たちは、ちょうど芸術大学にいる間に、西側の現代哲学や文学のさまざまな本を読んでいます。そして、第1世代の芸術家たちが社会問題に関心を寄せていたことに対する不満を、率直に持っていた世代です。彼らは、もっと普遍的な人類の問題や文化の問題という視点から、芸術を見たい、現実を見たい、そういう気持ちを持っている世代でした。

これは、黄永砵（ホアン・ヨンピン/Huang Yongping）の作品です。彼はいまフランスで活動していますが、この作品は中国にいた時のものです。ここに描いてあるのは、中国絵画史と西洋現代絵画史の本を洗濯機で2分間混ぜ合わせるというもので、近代中国がずっと論争してきた東西文化の問題を、からかって表現したものです。写真⑬

谷文達（グー・ウェンダー/Gu Wenda）という、現在アメリカで活動している作家です。これは、出国当時の作品ですが、彼が中国国内で制作した作品はこれと似ています。これも、中国の〈赤い文化〉に対する批判からつくられた作品です。写真⑭

時間の関係であまり解釈は加えられませんが、こうした作品からどういことがみてとれるかというと、みんなが広く文化の問題や人類の問題について注目をしていることが分かります。

次は王廣義（ワン・グワンイー/Wang Guangyi）の作品です。彼は宗教的モードを追求しようとしています。キリスト文化の記号を使っていることがよく分かると思います。中国の文化は個人的なもので、また細やかで脆い軌道の上を発展してきたものだと思えます。また、西側のキリスト教文化のような社会的背景が無い、人類的な観点を持っていないという不満があったので、西側の伝統的な宗教文化を参考として、中国の文化を改造しようではないかと考えていたことが分かります。

これは、呉山專（ウー・シャンジュアン/Wu Shanzhuan）という人の《紅色幽默（赤いユーモア）》という題の作品で、《赤字文化》——つまり文化が欠けているということですが——そういった題名で呼ぶこともできます。彼は文革時代の壁新聞のスタイルを用いていますが、そこに書いてある文字の多くは、その時代に流行した、最も文化の無い、商業性あるいは流行性を持った言葉なのです。写真⑮

これは、張曉剛（チャン・シャオガン/Zhang Xiaogang）の作品で、人類に対する教典のコントロール（制御・統制）を表しています。この作品は、六・四



黄永砵（ホアン・ヨンピン）《中国絵画史與西方現代絵画簡史在洗衣機裡攪拌了兩分鐘》  
Huang Yongping, *History of Chinese Painting and History of Modern Western Painting Tossed Together in a Two-minute Washing Machine Cycle*, 1987



谷文達（グー・ウェンダー）《地上有一盤沒有下完的象棋》  
Gu Wenda, *An Unfinished Game of Difficult Chess Remains on the Floor*, 1987



吳山專（ウー・シャンジュアン）《紅色幽默》  
Wu Shanzhuan, *Red Humor*, 1987





張培力 (ジャン・ペイリー) 〈X? 系列之一〉  
Zhang Peili, X? Series, 1987



耿建翌 (ゴン・ジェンイー) 〈第二狀態〉  
Geng Jianyi, The Second State, 1987



徐冰 (シュー・ビン) 〈析世鑿・世紀末卷〉  
Xu Bing, A Mirror to Anglyse the World, 1988

事件以前に描かれたものではありませんが、六・四事件以後を表しているとも言えます。

《巢》という題の作品です。作者は唐宋 (タン・ソン/Tang Song) ですが、1989年に開かれた「中国現代芸術展 “China/Avant-Garde Exhibition”」において、彼ともうひとりの作者は、自分の作品に向かって2発発砲し、この作品は中国で大きな衝撃を呼びました。というのは、発砲したために、この作家は公安局に拘留されてしまったのです。ところが、この2人の作家は共産党の高級幹部の子弟であり、また高級軍官の銃を使って発砲したので、2、3日もするとすぐ釈放された、という経緯のある作品なのです。彼は、こうした事件で、自分の行為を通じ、中国の法律には何故かさまざまな幅があるということを示すことを証明しようとしたのです。この作品は、一千余りのマッチを使って暖かい小さな巣を作ったものです。温かみのなかにも危機が満ちていることを示している作品です。

張培力 (ジャン・ペイリー/Zhang Peili) の作品です。ゴム手袋を使ったインスタレーションです。彼の両親は医者で、また、彼は幼い頃から病気がちだったので、ゴム手袋に対して敏感な感覚を持っていたのです。生命、死、そして病に関係するものとして、非常に敏感に思っていたのです。写真①

耿建翌 (ゴン・ジェンイー/Geng Jianyi) で、仮面を描いています。人は、生活のいたる所で仮面を被っているような、仮面の落とし穴のなかで生活しているような、そんな感覚を抱いているという表現です。写真②

これは '80年代中頃のパフォーマンスです。当時多くのパフォーマンスアーティストが、自分をぐるぐると縛ったりすることで、束縛感や、赤いものに囲まれて束縛を受けているという感覚を表現しました。

これは徐冰 (シュー・ビン/Xu Bing) で、'80年代終わり頃の作品です。'80年代中期の作品が、スタイルの面で過度に西洋のモダニズムを参考にしたものであったのに対し、ここでは新しい傾向が生まれています。こういった傾向は、学校の教師たちが先頭に立って生み出されました。西側のモダニズムを用いて、中国の記号を掘り返し、変えようとしたものです。彼は中国の漢字をたくさん使っていますが、それは彼がつくった文字、偽文字なのです。写真③

呂勝中 (リュウ・シェンジョン/Lu Shengzhong) の作品です。彼も、中国の民間の伝統的な記号である人形——生命を象徴するもの——を用いています。この作家は福岡の「アジア美術展」にも参加しています。

これは、宋剛 (ソン・ガン/Song Gang) の作品です。明らかに中国の書道を参考にしてはいますが、文字という中国の伝統的な記号を現代的なものに転換しようとしています。

ここからが第3世代になるわけですが、私は〈ポスト'89年世代〉と呼んでいます。というのは、1989年には2つの重要な出来事があったからです。ひとつは「中国現代芸術展」です。この展覧会は '80年代の中国のアーティストたちの、ひとつの努力を体現したものでした。その努力というのは、西側のモダニズムを用いることで新たな文化を創り出そうという、一種の理想主義です。しかし、この展覧会の後、あるいはこの展覧会場で表現された強烈な文化批判意識や社会批判意識は、当局の容認するところではありませんでした。多くのアーティストが志高らかに国家の美術館に入っていこう、公の表舞台で表現していこうとしたのですが、結果として、その後の中国のモダンアートは再び地下へ潜ることになったのです。

また社会的な背景としては、同じこの年に天安門事件が起きています。天

安門事件当時、民主運動家たちもまた、西側の民主制を以て中国の専制政治に取ってかえようとしていました。しかし、これは60時間後に失敗に終わったわけです。このような社会変動が中国のアートに直接もたらしたものは、'80年代中期の西側の文化を参考にして新たな文化を打ち立てようという理想主義の、徹底的な破滅でした。従って、作品には無聊感が満ちているわけです。

'80年代中頃のアーティストたちと比べて、第3世代はもっと若返ります。第3世代は、'60年代中期あるいは後期に生まれて、'70年代に小学校に入学し、そして'80年代の終わり頃に大学を卒業していますから、さまざまな面で、社会的考え方や思潮が最も激しく変わった時代を生きてきたわけです。彼らの心のなかでは、社会と信仰、そしていろいろな考え方が、かけらのように慌ただしく通り過ぎていき、信仰の支柱が見つからないのです。ですから、彼らは精神的に支えが無く、自分に向き合うことしかできない、自分を救うことしかできなかったわけです。自分とは何だろうかと考えると、自分自身もまた無聊感に満ちており、精神的な前途が見つからない人たちです。それで、この世代のアーティストたちの作品にもまた無聊感がみとれます。私は、この潮流を〈シニカル・リアリズム〉と呼んでいます。

これは、方力鈞（ファン・リジュン/Fang Lijun）で、自分があくびをしているところを描いています。'80年代中期のアーティストは普遍的な人類の問題、文化の問題を取り上げていたわけですが、第3世代になりますと、自分自身や友人、家族を描くようになります。そして、このアーティストの場合は彼自身や彼のお兄さんを描いています。写真⑬

この作品もまた、彼の友だちを描いたものです。

3つの世代それぞれに多くのアーティストがいますが、ここでは簡単に何人かを紹介します。

他に、私が〈ポリティカル・ポップ〉と呼ぶ潮流があります。ソ連、チェコ、ポーランドなど東ヨーロッパの社会主義国において、この潮流が広く出現したことがあります。みんな、アメリカンポップのスタイル、とりわけアンディー・ウォーホル（Andy Warhol）の表現形式によく似ています。しかし、ウォーホルと異なるのは、流行的な記号を使うだけではなく、文化的な記憶、政治的・商業的な記号を使っているところです。政治的な記号は中国の社会主義イデオロギーを表しています。商業的な記号は、西側の商業文化を代表しているわけです。冷戦が終結していくなかで、西側の商業主義は社会主義イデオロギーに対し、強烈な衝撃と痛手をもたらしたわけです。こうして、アーティストの頭のなかには荒唐無稽な感覚が生まれました。写真⑭

ひとつ例を挙げましょう。チェコの有名な芸術家であるミランコ（Milan Kunc）が描いた絵で、非常に典型的な姿勢をしているレーニンです。レーニンがコカ・コーラを指さして言うのです、「これこそが真実のものである」と。中国の第3世代のアーティストたちと、東ヨーロッパのこれらのアーティストたちは、芸術表現の仕方において、またイデオロギーにおいて、非常に似通ったところがあります。

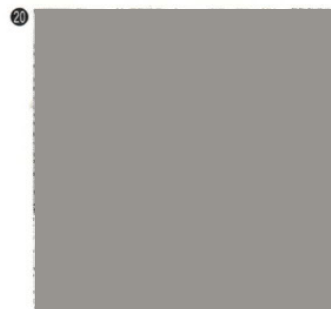
祁志龍（チー・ジーロン/Qi Zhilong）です。この作品は、文革期の大批判と、商業文化の記号とを用いています。

この作品もまた、非常に流行った商業文化の映画スターと、モデルと、毛沢東とを一緒にしたものです。

王強（ワン・チアン/Wang Qiang）の《合資（合併/ジョイントベンチャー）》という題名の作品です。中国の100元札と1ドル札が合わさっています。と



方力鈞（ファン・リジュン）〈無題No.2〉  
Fang Lijun, *Untitled No.2*, 1991



王廣義（ワン・グワンイー）〈大批判：菓珍飲品〉  
Wang Guangyi, *Great Criticism: Tang*, 1990



王強 (ワン・チアン) (合資)  
Wang Qiang, Joint Venture, 1993

というのは、人民幣の100元札は、中国の4人の革命指導者が非常に典型的にイデオロギー化されたものであるからです。100元札と1ドル札が“合併”している、つまり、イデオロギーと商業文化とが合わさっているわけです。写真④

この時期には、毛沢東をモチーフとしたものが数多く生まれています。'90年代初期、社会的に毛沢東ブームが出現したのですが、この毛沢東ブームは実際には、ある種の、中国人の非常に複雑な心情を表しました。一方では「毛」というシンボルを用いて、その時の不満の気持ちを表し、もう一方で毛沢東を神棚の上から降ろしたわけです。例えば、私たちが文革中に毛沢東を見るのは、敬うような、そして見上げるような状態だったのです。それがいまでは、毛沢東をライターやTシャツにすら使ったりするわけです。このような、毛沢東をポップ化する表現の仕方は、政治・社会において中国人の風刺的なユーモアの気持ちを表しています。毛沢東は生涯、「芸術は民間に多くのものを学んでいかなければいけない」と主張しました。それで、この作者は民間の記号を使って毛沢東を描くことで、毛沢東をからかっているのです。彼のもうひとつの作品では、毛沢東と西側の有名な歌手とを一緒に置いて作品としています。

これでスライドは終わりです。

この3つの世代の変化は、中国のアートにおいて、だんだんと中国の現実に注目するようになったことを表しています。とりわけ、ポスト'89年代が、だんだん自分自身の現実に入り込むようになり、次第に、自分らしさ、非常に濃厚な中国の特徴をはっきりと示すようになってきました。明日紹介しようと思っていますが、中国のアートは、その他の東方の国家と同じように、近代になってから西側のアートの衝撃を受けました。そして、西側のモダンアートのスタイルを基礎として、中国のモダンアートが生まれたのです。

同時にもうひとつの現象を見ることができます。西側のアートがひとつの伝統に向かい合っているのとは違って、中国やその他の東方国家のモダンアートは、3つの伝統に向かい合っているのです。ひとつは自分自身の古い伝統、ひとつは近代西洋から入ってきたクラシックのリアリズムの伝統、そして、開放後に西側から入ってきたモダニズムの伝統、この3つです。問題は、アーティストたちが、3つの伝統と同時に自分の現在の生活状況とに向かい合った時、いかに伝統のものを現代の美術表現に変えていくか、ということです。これは、中国のいまの社会に生きているアーティストたちの、ひとつの大きな課題であると思います。

かつて、ニューヨーク・タイムスの記者の取材を受けたことがあります。どれも当時の敏感な問題でした、つまり民主化と国際化の問題です。その記者は言いました。「いまや英語は国際的な言葉になっているのに、中国に来たところ、誰も自分の言葉を解さない。では、これからの中国の芸術は、国際化していくのだろうか、それとも中国化されていくのだろうか」という質問です。その時、私は言葉を例に挙げてこう答えました。

「中国の言葉は、古語から現代語まで転換してきました。中国の社会や人々の考え方も大きく変わってきた、これはひとつの基本前提です。しかし、非常に重要だったのは、多くの西側の書物が翻訳されたことや日本を通じて西側の影響を受けたことで、「言葉」それ自体にも大きく影響を受けたことです。ですから、現代中国語は、西側の文化の影響を受けてから生み出された新しい言語構造なのです」と。

中国の新しいアートシーンは、西側の現代美術の衝撃を受け、同時に自ら

の生存状態に相対し、あるいはその過程のなかで、新しいスタイルを生み出すのではないかと思います。先ほどお見せしたスライドは、みな私の期待する新しいアートのひとつの過程なのだと思います。どうもありがとうございました。

**司会(中村)** どうもありがとうございました。栗さんは明日のセッションでも再び登場していただき、さらに議論を深めていただくことになります。

続いて、今度は韓国の美術の状況について大野郁彦さんにお話をいただきます。よろしくお願いします。

**大野** 大野です。韓国の現代美術は、おそらく日本で最も多く紹介されている外国の現代美術のひとつではないかと思います。1968年に組織的に大きな展覧会が開かれて、韓国の現代美術が初めて日本に紹介されましたけれども、これは日韓が国交を正常化して、わずか3年後のことでした。それからしばらく間をおいて、また1970年代後半から、韓国の作家の作品が非常に多く日本国内で紹介されるようになりました。同時に、日本の作家も作品を持って韓国に行き、展覧会を開いたり、あるいは大きな展覧会に参加したりという多くの交流が行われるようになったわけです。

そういったことで、皆さんも韓国の美術については接する機会が多いのではないかと思いますけれども、今日は、1970年代末から'80年代半ば、'80年代終わりにかけて、韓国で、ひとつの社会現象と言っても差し支えないほど大きな動きとなったいわゆる〈民衆美術〉がどういうものであったかを簡単にお話したいと思います。

民衆美術に対する明確な定義づけ、あるいは評価といったものは、まだはっきりしていないのが現実のように思います。最近、韓国の国立現代美術館でも、'80年代の民衆美術を評価し直そうという意味から初めて展覧会を開いたり、先ほどお話に出ました福岡市美術館での展覧会で、作品としては出ていないようですが、図録にエッセイが収録されていて、韓国の民衆美術とはどういうものであるかということに関する簡単な説明が付されています。しかし、民衆美術は社会的に大きなインパクトを持った動きであったにもかかわらず、残念ながら、ほとんど海外には紹介されないままにきたのではないかと思います。なぜかと言いますと、非常に思想的なものであったというか、反体制という意識を強く表しているものであったことが理由のひとつです。もうひとつの理由は、当時、民衆運動を積極的に押し進めた人たちが韓国の国内問題あるいは南北問題——ここで言う南北とは、朝鮮の分断されている現実に対する問題ですが——それに対する強い意識を持っていて、あまり海外との積極的な交流の必要性というようなものを感じていなかった節も若干あるのではないかと思います。

後でスライドをお見せしますが、具体的に民衆美術がどういうものであったかと言うならば、近代をもう一度美術の立場から捉え直そうというか、韓国の美術における近代とはいったい何であったのかを捉え直そうということがあったと思います。先ほど2人の方が東南アジアと中国の美術についてお話をされたわけですが、ご承知のとおり、韓国では日本の植民地化によって近代美術が形成されてきたわけですから、韓国における近代美術の検証は、取りも直さず日本における近代美術がどうであったかということと、こうした日本的な価値観が今日の韓国国内にどのように残っているか、



大野郁彦 撮影：武居台三