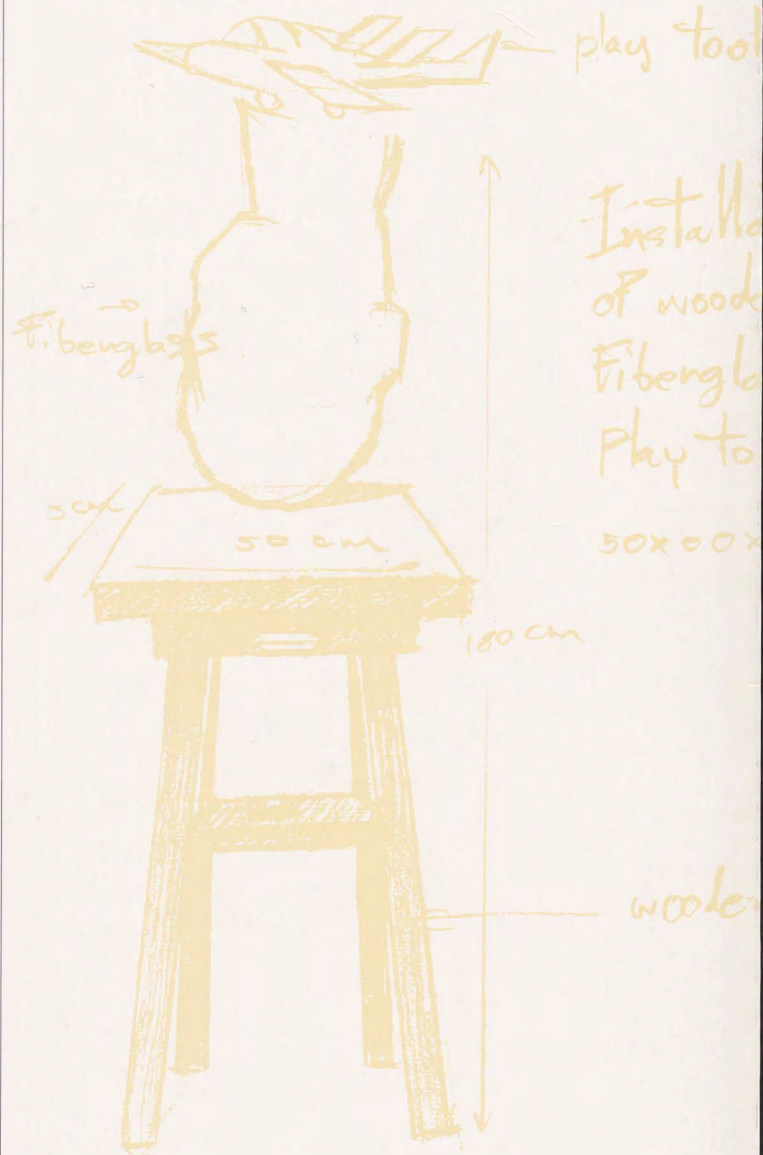


日本・タイ現代美術展

ビヨンド・ザ・ボーダー

境界を越えて



To you, our worshipped leaders
Sung

日本・タイ現代美術展
ビヨンド・ザ・ボーダー
境界を越えて

[東京]

1993年12月9日[木]—26日[日]
P3 art and environment
主催——
国際交流基金アセアン文化センター
協力——
P3 art and environment
日輸車輛

[バンコック]

1994年2月14日[月]—27日[日]
シンラパコン大学アート・ギャラリー
主催——
シンラパコン大学
国際交流基金

Contemporary Thai/Japanese Art Exhibition
Beyond the Border

[Tokyo]

December 9—26, 1993
P3 art and environment
Organized by
The Japan Foundation ASEAN Culture Center
With the Cooperation of
P3 art and environment
Nichiyu Sharyo

[Bangkok]

February 14—27, 1994
Silpakorn University Art Gallery
Organized by
Silpakorn University
The Japan Foundation

tion composed
en chairs
ss sculptures
pls
180 cm. 20 pieces

chairs
20 pieces

chairs 1993

Contemporary Thai/Japanese
Art Exhibition

Beyond the Border

Sansern Milindasuta

Supachai Satsara

Senzaki Chieo

Tsuchiya Kimio

P3 art and environment
December 9–26, 1993

Organized by The Japan Foundation ASEAN Culture Center

Contemporary Thai/Japanese
Art Exhibition

Beyond the Border

Sansern Milindasuta

Supachai Satsara

Senzaki Chieo

Tsuchiya Kimio

P3 art and environment
December 9–26, 1993

Organized by The Japan Foundation ASEAN Culture Center

境界を越えて

たにあらた
[美術評論家]

1. (紹介)から(交流)へ

日本とタイの現代美術が直接交流するのはこれが初めての機会である。タイにかぎらずアジアの他の国もこうした交流は今後望まれるところであり、ますますその機会は増えていこう。単純に言って時代はまさにそうした局面にあるし、日本の立場性においてそれが期待されているのならば、やはりそれに応えていくべきだろう。いや、もっと能動的であってよいかもしれない。さまざまな誤解はあろうとも、誤解を避けて手をこまねいてたがいに傍観しているよりは、誤解を生むことを恐れず交流することで、たがいの認識を深めたほうがよい。膝を突き合わせて、たがいに他を検証しあうこと、それなしには真の交流はありえない。

アジアの現代美術紹介については、すでに太い幹が日本では育っている。言うまでもなく福岡市美術館が1980年代に3回開催してきた「アジア美術展」がそれである。いわばアジアの現代美術のオリンピックの役割をこれは果たしてきた。80年代後期からはアジアの作家をひとりずつピックアップした作家紹介も加わってきた(「アジア現代作家シリーズ」)。オリンピック形式がもたらす国別格差(ある基準を前提とするこの言葉より単純に“差異”と言っておいたほうがよいかもしれない)の問題を、国別という前提を外し、個としての作家性において乗り越えようとする企画だと私は思っている。

「アジア美術展」には日本作家も含まれる。作家数で他国に比べて圧倒的に多くなるとはいえ、この企画のなかでは日本はひとつの参加国である。こういう企画のなかでは、日本作家が日本を基軸にするのは当然として、その場合、他国との関係は“一対多”となる。これは多くの交流が得られることはまちがいないが、交流そのものが深まっていく前提にはなりにくい。それが前提となって「時間/歴史」が深まる要因をつくっていくということはじゅうぶん考えられる。だが、それは後づけの目的であり、まず同一土俵に立つことがオリンピック形式の最初の目的である。福岡が打った次の手すなわちアジア作家の個展形式は、これとは角度を変えた企画であり、以上のような関係で言うならば、図式的には“一対一対応”すなわち“一(アジアの作家)対一(日本)”,さらには“一(アジアの作家)対多(日本の観客)”となり、国家というボーダーが外れてより「個体交流」の意味あいが強くなる。オリンピック形式がそれを実現しないと言っているのではない。オリンピック形式では国家というボーダーを前提としつつ、次の目的として「個体交流」が大切なのだとする意味あいがあるにしても、それは、各国相互の関係において“一(各国それぞれの)なかの多(国家を前提にした作家)”として交流するもので、けっして「個体」が最前面に出るわけではない。

だが、私は福岡がおこなっているアジアに関する展覧会の2つの柱を否定しているのではない。新しく交流がおこなわれる場合の基本軸は福岡がすでに形成したのであり、今後のアジアとの交流に

は、福岡の企画の歴史を前提にしてどういう角度の企画が形成されるべきか、を考えたいと言っているのである。結局、西欧がつくった展覧会形式の進歩史観^{わだち}の轍にははまってしまうわけにはいかないわけだが、オリンピック形式の代表例は言うまでもなく「ヴェネツィア・ビエンナーレ」であり、すでに一世紀の歴史をもつ。日本は第2次大戦以降(第26回=1952年)からこれに参加した。これには国家というボーダーを外したトレンドイな表現を本会場とは別な場所で展示する「アペルト」という企画もあるが、もとより後から加わってきたものである。インドやバングラデシュでおこなわれている国際展もこれにならうだろう。国家というボーダーを外して作家/作品本位で企画されるものとしてはドイツのカッセル市でおこなわれている「ドクメンタ」があり、現状、現代美術の最先端の動向を定期的にまとめているものとしては最大規模のものだろう。1970年代に入ってこの企画は単独コミッショナー制になり、日本作家も第6回展(1977年)頃からしばしばピックアップされるようになった。惜しむらくはアジアにはこれが存在しない。正確には日本でも「東京ビエンナーレ」展が過去に開催されており、特にその第10回展(1970年)は時の内外の先端的な動向を集めたものとして日本の現代美術史では欠くことのできない企画になっている。しかし、その後日本はもとよりアジア地域でこの種の大がかりな展覧会は見られなくなった。

日本が再度その任を負えるかどうかは時代に必然性があるかどうかということである。この点についてはきわめて判断の難しいところである。しかしながら、欧米の名だたる国際展に欧米に伍して作家を送り込めるようになっていく日本が歴史的に正面に置いてきた鏡(欧米)の位置をずらしアジアを振り返るとき(欧米と日本の関係軸で言えばそれは後から接近してきた鏡であり、振り返ると正面にあって日本を逆照射している)、いかにもアジアを見ていない、という感慨を覚えるのは必然である。そう思わせるのは日本のアジア的部分であり、歴史的過程である。それは少なからず欧米のアジアに向かう視線よりは意識において勝っているだろう。そこにまだ日本の救いがあるといえば言える。というのも、日本の視軸に立てば欧米の先に挙げたような国際展に大枠としてのアジアは入っていても東南アジアは皆無と言ってよいという事実がすぐに気になるからである。カッセル市のK18地区などを会場にいつも開催されるドクメンタ併設の企画は、昨年せつかく「他文化との遭遇」(Encountering the Others)をテーマに、“非ヨーロッパ”諸国を対象に、アジアの多くの作家を取り上げたが、主に東アジア、南アジアで東南アジアは看過されている。ドクメンタ本体にしてもアメリカ在住のフィリピンの作家が1名入っているだけである。調査した結果、企画主旨に該当するような作家がいないということであれば、それはそれでしかたない。しかし、どの程度まで調査した結果なのだろうか。

だが、私は日本の欲目は入るが、近い将来東南アジアの作家も国際的な企画にどんどんピックアップされていく機会が増えていくだろうし、現にその徴候はあらわれてきていると見ている。一例を挙げればタイのモンティエン・ブンマーはフランクフルトのクンストフェラインの企画に取り上げられているし、ブラジルのアマゾンで開かれた「アマゾナス」^[註1]というアーティスト・イン・レジデンスの展覧会に招かれてもいる。さらに言えばオーストラリアの近年の文化政策にはめざましいものがあり、日本も含めて完全にアジアにシフトしている^[註2]。内容はともかくとして、こうした動きがアジアとりわけ東南アジア認識を高めていくきっかけになることはまちがいない。

話は大幅にそれだが、今回の企画は企画としては小規模だが、大がかりな展覧会では得にくい観点をここで検証してみたいと思う。展覧会形式としてはけっして新しいものではない。むしろありきたりのものであり、単純に言って2か国間の小人数のグループ展である。「日本とタイ」というかぎり国というボーダーもじゅうぶん意識されている。それは同じく西欧モダニズムの洗礼を受けつつ、受容の歴史的過程が異なるからである。交流が深まって、この点はあえて問う必要がない時代がやがて来るかもしれないが、いまは意識しておいたほうがよい。成り立ちのディテールが失われて、「西欧近代の東方的偏差」の違いをうんぬんするだけでは何の問題解決にもならないからだ。

ただし、国家というボーダーは意識しても、「ボーダー内交流」という形式は避けている。従来のアジアとの交流はすべてこの「ボーダー内交流」、単純に言えば「紹介」という基軸に立つ。言いかえれば「他なるものをボーダー内で見せる」もので、そこから生ずる関係性はいかなる「他」をもってきてもすべて最終的に「内」なる関係律で統御される。ともすれば文化交流が逆に差異性を増幅させるのは、「他」がすべて「内」に還元されるシステムに乗っているからだ。紹介は大いに結構だが、つねにそのことが呼び込む反対局面のことも考慮しないと、「内なる自己満足の増幅」となり、それは西欧近代がずっと試みてきた「汎ヨーロッパ主義」と同質になる。先に挙げた「非ヨーロッパ」という企画はすぐさま「汎ヨーロッパ」の意味に変換されることに注意しなければならない。

したがって、ここではどのみち「内」に還元されて見られる企画そのものを、「他としての内(タイ)」に戻すことを試みる。これとて多少意味あいの薄められた自己満足と言えなくもない。なぜなら相互において「内」に還元される「他」を、それぞれの文脈において比較検証し、その差異性を検討するに終始するだろうからだ。だが、視点は少なからず複眼になるだろうし、互いに近傍でありつつ正面に置いてきた鏡(西欧モダニズム)をちょっと脇に置き、裸眼でお互いを見つめ合わざるをえない環境設定がなされることは疑いえない。過酷だが、避けては通れない課題だろう。また、それにはできるだけ

“一対一対応”のようなかたちが望ましい。そのほうが問題を煮詰めるには都合がよい。

2. 日本とタイ現代美術の比較

展示では、作家/作品のまよりは当然あるが、そこにボーダーは設けない。この部屋は日本の作家、この部屋はタイの作家という仕切りを設けないということである。

それぞれの作家/作品が発するさまざまな違いは、そのまま見ても感じとれるだろう。ただし、同じような感想に結ばれていくかどうかは不明である。あえて先入観は必要ないかもしれない。それを承知で、少しそれぞれの歴史的過程について注釈を加えておきたい。「内なる慣習」で解釈されたら「他」なるものはどんなにほめそやされても、つねに疎外されたままである。

ひとつは「西欧近代」の影響を受けたとして、その時期の違いである。日本は1920年代にはほとんどタイム・ラグ(時間差)なしにその影響を受けるようになる。もちろんそれまでも長きにわたって影響は受けてきているが、西欧の先端的動向の発生と受容の時期にタイム・ラグが存在したということである。タイはシンラパ・ピラスィーによる西欧型美術教育が1933年にスタートするにしても、タイ作家によるモダン・アートの発生はやはり第2次大戦後を待たなければならぬだろう。タイでは、「全国美術展」が開催されるようになった1949年から、シンラパ・ピラスィーが死ぬ1962年までの期間を「インフルエンシャル・イヤーズ」(シンラパ・ピラスィーの影響を受けていた期間)とするのがほぼ定説だが、これが戦後第一期のモダン・アートである。西欧のエコールに関連させれば印象派やキュビズムが中心で、モチーフとしてはタイの日常生活などが選ばれている。しかし、これにやや遅れて1960年代にはポップ・アート、オブ・アート、ハード・エッジ、さらにはミニマル・アートまでがほとんど間髪おかずに入っている。これら戦後、ことにアメリカを中心に形成される動向は、日本のように明確なかたちを残さなかったようだが、タイの美術評論家はこれらの到来の事実を指摘している。

すると、タイには極端な話、19世紀末から20世紀初頭のエコールをはじめ戦後急速に台頭してくるアメリカを中心とした最先端の動向までが極めて短期間に訪れていたということになる。近代主義的表現のあけぼのから、その火が消えようとするまでの表現が折りたたまれるようにして到来したという事実がわれわれからは想像を絶する脅威に映るだろう。

さらに言えば、モダニズムのあけぼのからその衰退期にいたるエコールに加えて、やがてポストモダンの牽引車になる表現が1960年代末からスタートしている。アピナン・ポーサヤーナンが例証するタワン・ダッチャニーの表現がそれである。シンラパ・ピラスィーの死後に台頭するアーティストは直接欧米に向いて学ぶように

なるが、タウン・ダッチャニーもそのひとりである。彼の表現は確かにモダニズム、フォーリズムのオーソドックスな展開を脱臼してしまいうイメージとパワーに満ちている。

このように極めて短期間にやってきてしまったモダニズム/ポスト・モダニズムの動向は、はたしてどのような結果をもたらしたのだろうか。ひとつは〈古さ/新しさ〉が、時系列から外されて“空間的”になることである。言い換えれば、〈古さ〉も〈新しさ〉も同値で自由に取捨選択できる空間性を得ることである。たとえば、タウンにも影響を与えたシュルレアリスムは、日本の1960年代においてはほぼ完全に絶えたエコールである。1920年代末の導入以来、このエコールは戦後においてもアヴァンギャルドの代名詞のように広がりを見せているが、それも1950年代までである。正確には50年代半ば以降はアンフォルメルや抽象表現主義、ネオ・ダダイズムやポップ・アートの時代をすでに迎えている。ポストモダンの情況を迎えてからは事情は変わってきているが、少なくとも日本では“終わったエコールは古い”のである。この病にも比せられるモダニズム/アヴァンギャルディズムが長くこの国の足かせになってきたことは否めない。言い換えれば、日本は西欧の受容について〈線的/時系列的受容〉を繰り返してきた。対して、タイは〈面的/空間的受容〉を強いられたのである。強いられたというより、それがタイのひとびとの伝統なのかもしれない。日本も、もともと〈線的/時系列的〉であったわけではない。そうなったのは明治時代以降、西欧の近代主義を手本にするようになってからである。つまり、プレ近代においては、日本とタイは似たような質に立っている。

タイの先端的表現にブッディズムのモチーフやその精神が、日本から見れば“臆面もなく”入ってくることも〈面的/空間的取捨選択〉の自由である。時にはブッディズムをアレゴリック(寓意的)に表現することがアヴァンギャルドの姿勢ですらある。日本では当然タブーである。やってはいけないという法はない。しかし、多分そうすることは“あちらの法”(日本画などの伝統的表現のモチーフ)ではありえても、“こちらの法”(一般にいうコンテンポラリーのモチーフ)にはならない。この暗黙の区分け(住み分け)も元をたどれば明治である。

西欧近代の受容の問題は、以上のように簡単にまとめるだけでは正確さを欠くが、次のテーマに移ることにする。

それは〈社会的意識の相違〉ということである。昨年、政変の際に起きたバンコクの流血事件(軍による市民への無差別発砲)を報じた記事は私を驚かせた。流血や軍の行動というよりはひとりのアーティストがとった態度である。そのアーティストがプラソン・ルームアンだど知ってさらに驚かされた。バンコクの国立美術館での個展のおり、軍の行動に抗議する幅5メートル、高さ約2メートルの大作を発表したのである。プラソンはチェンマイ郊外ランプーン

に住む仙人のように達観したかに見えるやさしいアーティストだ。高床式のアトリエには鳥や魚など、ネオ・トラディショナルでもフォークロアの傾向をもつ表現がところ狭しと並べられていたのを記憶している。新聞記事は「軍靴やライフル、刀剣、弓矢、オノなど、多数の武器を描き、軍の権力を表現した。軍の権力だけでなく、自己顕示や金、セックスといった、人間のあらゆる欲望も描いた。それは人間の顔をして獣の体を持つ怪物、性器を露出させた人間の姿となった」と報じていた^[註3]。プラソンに対して抱いていた私のイメージは見事に裏切られることになった。

これは日本では〈社会意識〉〈アヴァンギャルディズム〉〈シュルレアリスム〉が強く結びついた1950年代の質である。これは今日の日本では顕在化することはない。もちろんプラソンのような表現が直接的にあらわれることもない。表現のみならず直接的な政治行動も日本にはあったが、1970年前後まで淘汰されてしまっている。

今回出品のスパチャイ・サートサーラも社会意識の強い作家である。表現を通じて社会に積極的にかかわりたいとするのが彼の姿勢である。この姿勢は先の日本型〈線的/時系列的構造〉に当てはめれば、“古い”ということになってしまうが、しかし彼にとっては語り表現する必然性があるかぎりにおいてつねに新しいのである。むしろ彼の表現はテーマ性すら見失われつつあるかに見える日本のそれに対して、大々的なテーマが存在することの豊かさすら表現していると言えるだろう。

また、スパチャイの作品は社会/環境に対する姿勢がストレートに表現される。この種のモチーフを抱かせる東南アジアの他の作家についても同様である。日本の現代の表現にはこの率直さというものもすでに失われ始めている。この点をひいき目で見れば、たとえば社会意識について美術表現で率直であることが必ずしも社会に対して強いメッセージにはならないという時代を迎えているからだ。パロディやユーモア、あるいは対社会関係をゲーム化してしまうほうがインパクトの強い表現になることは日本もそうであるし、その先駆である西欧近代がモダニズムの進捗と並行してしばしば試行してきたことだ。

表現の出方はつねにその表現が生息する社会環境と表裏一体である。昨年ドクメンタ展に出品していたジミー・ダーハムは、そのあたりで拾い集めた木や土など自然素材を用いて作品をつくっている。それを見て多くのひとは彼を“エコロジスト”とする。自然にやさしいアーティストだというわけである。だが、彼はそんなことはひとつも思っていないばかりか、そのように彼を見る視点を裏切り、石油樹脂のような環境にやさしくない素材をいっぱい用いている。これは〈ゲーム〉であるし、もっと言えば環境破壊をうんぬんするひとびとが基本的に抱え込んでいる“自らの立場性を看過した攻撃”に対して矛先が向いている。

アジアはその意味では、それぞれのテーマについて正面を向いた第一義的なポジションに立っているし、そのほうが現状はるかに力をもっている。

第三番目の比較は、日本もタイもドラスティック(激烈)な転換点を過去にもっているが、その類似と違いについてである。

タウン・ダッチャニーはオランダより帰国後、バンコクのキリスト教学生会館で個展を開くが(1968年)、これが1971年になって多数の学生によって切り裂かれた。アピナン・ポーサヤーナが指摘する“絵画切り裂き事件”である。この事件はさまざまなことを思わせる。ひとつは西欧近代受容によって形成されつつあったアカデミズムとの間に生まれた摩擦のように思えるし、ブツディズム・スピリットによることはよいとして、デコンストラクトされていくかに見える彼の表現内容との間に生まれた摩擦のようにも思える。ここからは“乗り越えられようとするものが乗り越えようとしているかに見える表現を攻撃する”という構造があらわれてくる。

日本は強いて言えば“乗り越えようとしているものが乗り越えられようとしているものを批判”していくという構造になる。時系列的には日本のほうがはっきりしている。古きものは新しきものによって越えられようとしてきたのである。この修正をうながす動きは1980年代のポストモダン下における“レトロ現象”であった。

さらにタイは個々の作家にこうした現象がドラスティックに体現される。対して日本は啓蒙期から戦前まではこうした体質を残すものの、戦後は〈集団としての美術〉を形成する。それぞれのエコールにおいて中心をなす人格は例外なくそなわっている。しかし、個に対して攻撃の全力量が加わることは少なく、集団性において乗り越えられるという系譜を踏む。ただし、この点も1970年代までで、今日の一般解とはならない。言いかえれば、今日にいたるには“集団というマダマ”が必要だったということであり、それはまた戦後の政治体制と同様である。

いずれにせよ、ドラスティックな転換点がないへん似た時期に日本(1970年前後の「もの派」^[註4]やその周辺の動向と70年代)、タイ(モダニズムとポストモダンのさきがけともいべき表現相互の確執)の双方に生じた点の特筆すべきである。だが、両者ともグローバルな意味での戦後体制にこの転換点が含まれているということでは、同時期に起こる必然性はあったと見なければならぬだろう。

3. 錯綜する日本・タイ現代美術

この企画ではタイ2名、日本2名の4名が集う。特に仕切りを設けていないことはすでに述べた。タイの2名はまだ若く、今後おおいに成長が期待されている作家である。日本の2名はタイの作家より年も上で、海外での展示会も多く、国内はもとより国際的にも活躍してきたキャリアをもつ作家である。ただし、世代やキャリアにやや差は

あるとはいえ交流しうる表現の質はもっているだろう。ここがこの人選のポイントのひとつである。

世代を合わせてたがいの表現の質差を見せるということも当然考えられよう。今後はそうした切り口の企画も増えていくだろう。しかし、今回あえてそれを外したのは線の線的/時系列的にいうギャップを見せることに結果する方向を嫌ったからである。交流の本筋とは異なる余計なズレの構造すら生みかねない。もっとも日本の現代美術の先行きを案ずるなら、新しき神話すら太古や近世の神話によって空間化され選択肢のひとつにされるタイのフィールドにあえて置いて視線の逆照射を浴びることもひとつの筋である。

スパチャイ・サートサーラの表現は高度経済成長を続けるタイの現代に対するカウンター・パンチである。表現の内容や方法はストレートであり、物質文明の急激で圧倒的な到来に対して批判の矢を放っている。おびただしい自動車のナンバー・プレート、切り裂かれたタイヤでつくった巨大な帯など、彼が使用する物質はすべて産業化社会のなかで生まれ、そして廃棄されてきたものだ。彼はそれを表現の支持体にし、あるいはテキスト(主題)にする。ナンバー・プレートはきれいに並べられ、あるいは積み重ねられる。そこに描かれていく幽霊のようなひとびとの群れ。いったいどちらが“実体”であるというのか。いや、ナンバー・プレートが産業社会が生き続ける無数の〈死〉を意味するのなら、その秩序だった並べ方は産業社会の〈墓所〉のメタファーになる。〈墓所〉はもともと土に還元される位置＝ボーダーに立つものだが、産業社会の〈墓所〉は地上にあってコインロッカーのように秩序だったものである。スパチャイの表現はストレートとはいえ、そんな連想に誘われる角度をもっている。

サンスーン・ミンダーストの表現は、もっと内面の表象を大切にしている。外に向かう社会意識がないわけではないが、対社会意識があるとすれば、それは時間をかけて自熟したものとして彼に宿る。むしろ問題にされているとすればモダニズム/フォーマリズムというべきだろう。矩形のキャンバスに描くと同時に、金網やプレート石など非絵画的素材に具象、抽象のイメージを描き続けてきた彼の姿勢が物語っているのは、形式を表象とともに問題にし検証しようとする態度にほかならない。イギリスやドイツに渡ったことがその背景にはあり、彼にとってこの点は必然性がある。

矩形のキャンバスは、近作では変形になり、そして壁からズレ落ちて床に降り立ち、ついに土を敷かれて“生息する絵画”となった。この解釈が絵画という形式を検証するうえで特別優れたものだとはいいがたいが、なんと独特の解釈をするものだろうか。形式主義もその路線にある脱形式主義をも含めて“絵画による絵画のパラダイ”を実現しようとしているのだろうか。だが、彼はまじめであって、この問題に真剣に取り組んでいることはまちがいない。

私がサンスーンにアーティストックな感性の豊かさを感じるのは、極めてささやかな対象であっても、そこにコスモロジーを感じさせる点である。ネットや割れた石に何のコスモロジーがあらうか。しかし、彼はそこに物質/物体の不可思議な形象や質を見だし、現実にはありえないけれども、ひとびとの記憶にはあったし、あるだろう可能性をもった何かとして見せる。この眼が特徴的なのである。

千崎千恵夫は木や枝を用いたインスタレーションでよく知られているが、今回はフォークリフトにケース入りの植物を乗せる。思いきり延ばされたフォークリフトのフォークの部分に乗っている植物はいかにも頼りなげで、いつ地上に落ちてもおかしは危うさである。植物は生のままだとフォークリフトとの関係性がストレートになってもの足りない。植物(自然)とフォークリフト(産業/文明)という単純な公式に落ち着くからだ。彼はそのことを意識し、植物(自然)に二重、三重のガードを設ける。管理され(鉢植え)、管理され(ケース)、さらにそのうえでフォークリフトの“たなごころ”(手の平)に乗せてしまう。いわば人為による植物(自然)の救いなきを、その極限の状態にまで促進させて見せようとする。これがたとえば環境破壊をテーマにしたときの<ポストモダン型ゲーム>であろう。

土屋公雄は一軒の家を解体/再構築する発表から転じ、近年は一軒の家そのものを焼き尽くし、その灰を用いたインスタレーションを試みている。何度も焼き尽くされることから家(物象)は白くきれいな灰になり、物象であることすら乗り越えるように思わせる存在になる。“物象の無化”。あるいは無化への欲望をもった物象のぎりぎりのありよう。灰はその意味では“存在と非存在のボーダー”である。そして、灰のなかには言葉(記憶)のみが抽出されて眠っている。タイでは、この作品とともにもうひとつのインスタレーションが試みられる。死滅した、あるいは死滅しようとしている動物、植物を想起させる物象を会場に集積し、それらの名を天井に吊り下げたプロジェクトで映写しようというものである。

彼らはアートという表現を通じ、今日の社会生態とどこかで強く切り結ぶ角度や内容をもっている。サンスーンの表現は環境や産業社会と直接関係しないとはいえ、モダニズムの形式に対して生態的視線を送っているのならば、それはじゅうぶんに今回の主旨に合うものだし、第一、モダニズム/ポスト・モダニズムも表現様式を超えた環境なのである。そして、この場は表現することを通じ、互いに差異と共通性を検証する場となるだろう。それはまた、遅すぎたほどに今において必要な問題なのである。

[註1]

ゲート・インスティチュートがプロデュースした「アマゾナス・プロジェクト」(Arte Amazonas: International Fine Arts Workshop in Brazil)というアーティスト・イン・レジデンス(作家が現地に滞在して制作する)を指す。同展は1992年2月1日から27日まで、世界各国から29人のアーティストが参加してアマゾン流域のパレン、マナウス、ポルト・ヴェーリオの各市でおこなわれたものだが、モンティエンは日本では見せていない作品を出している。プラン図によれば直径100センチメートル、高さ40センチメートルの女性の乳房をイメージさせる作品で、ラテックスでできている。これをインディアンがふだん用いているハンモックに、乳首が下になるようにセットした。乳房は“自然”のメタファーであり、あらゆる生命の源泉という意味がある。したがって、ハンモックに下向きに仕込まれた乳房は、彼のコンセプトでは、いつ落下するかもしれない危うさをもった存在(乳房=生命=自然)のメタファーになる。つまりは自然の危機を訴えるエコロジカルな表現ということである。さらにインディアンのハンモックはその意味を強化するだろう。これは生命の誕生から死までを意味するネットである。いわば“生命のサーキュレーション”であるハンモックは乳房を支える有力な存在なのだが、その存在自体が危機にさらされているというイメージになる。そのほか「アマゾナス・プロジェクト」では《The Reincarnation》という巨大なゴムの木を繰り抜いた作品(繰り抜いたかたちが妊婦の腹のイメージになる)。(Cut-Shut Off)という多様な素材を使ったインスタレーションが発表されている。

(参考資料)

『The Nation』1992年6月16日付。

『Bangkok Post』1992年5月28日付。

[註2]

オーストラリアではこれまで日本の現代美術を積極的に紹介する展覧会が企画されてきたが、1993年9月18日~12月5日にかけてプリズペーンで「アジア・パシフィック現代美術トリエンナーレ」(Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art)の第1回展を開催した。主催国のオーストラリアを始め、東南アジアではブルネイを除くアセアン5か国やヴェトナム、東アジアでは日本、中国、香港、韓国、それにニュージーランド、パプア・ニューギニアを加えた13か国、合計76人がこの企画に参加した。

[註3]

小野淳二「バンコク流血 衝撃を筆に」、『読売新聞』1992年11月11日付夕刊、p6。プラソンの作品のタイトルは《動物の交わり》。なお、ブッティズムの故事や伝説にもとづいて現代の事象をアレゴリックに表現する方法はダウン・ダッチャニーがしばしば試みてきたことである。《マールラの戦い》(1989年)の連作にそれを見ることが出来る。

[註4]

戦後では「具体派」(具体美術協会)と並び称される主要な動向。直接的には1970年前後に台頭してきた作家、作品の傾向を指す。当初はハブニングやイベントとの関連で見る見方もあったが、その後1960年代の動向ではイタリアに発するアルテ・ポーヴェラ、フランスのシュポール/シュルファスの一部の表現との比較検証の時期を経過して、さらにそこに日本独自の表現を見ようとする流れに変わってきている。西欧近代芸術を「像の形象化」という表象作用の歴史」としてモダニズム批判の旗色を鮮明にした李禹煥を理論的支柱に、中心的な作家として小清水漸、関根伸夫、菅木志雄、成田克彦、吉田克朗などの作家を挙げることができる。木、鉄、ガラス、綿、パラフィン、粘土、紙などイリュージョナリな造形表現では比較的用いられなかった物質/物体を、あまり加工することなく提示した。後のインスタレーションの動向とも関連する。詳細は拙著「回転する表象—現代美術/脱ポストモダンの視角」(現代企画室刊、1992年)に所収。

なお、タイの現代美術史についてはアピナン・ポーサーヤナン、アヌウィット・チャルーンサクン両氏の見解を参考にしている。

Beyond the Border

Tani Arata
[Art Critic]

I. From Introduction to Interaction

The present exhibition provides the first opportunity for contemporary Japanese and Thai art to interact directly with each other. Similar interaction between Japan and other Asian nations is desirable in the future, and such opportunities will probably become much more frequent. To put it simply, the time is ripe for this, and if Japan's position raises expectations, those expectations should be met. Indeed, it might be wise to take a more active stance, even if misunderstandings arise. It is better to deepen cross-cultural ties without worrying about creating misunderstandings than for both parties to avoid misunderstandings by remaining idle bystanders. True interaction is impossible unless each side examines the other at close range.

A solid foundation for the introduction of contemporary Asian art has already been nurtured in Japan. I am referring, of course, to the trio of Asian Art Shows organized by the Fukuoka Art Museum in the 1980s. These shows functioned, so to speak, as the Olympics of contemporary Asian art. In the latter half of the 1980s, the museum also began holding one-man shows introducing specially selected Asian artists. By eliminating nationality as a basic approach and treating the artists' individual characteristics, this scheme sought to transcend problems caused by differences in national strength, which the Olympic format engenders. (It might be better to speak simply of "differences," since "differences in national strength" presumes specific standards.)

Japanese artists were included in the three Asian Art Shows. Although there are far more artists in Japan than in the other Asian countries, in these shows Japan was treated as only one of a group of participating nations. In this sort of project, Japanese artists naturally consider Japan the center; under these circumstances, the relationship with other countries becomes that of one against many. Such an approach clearly permits a wealth of interaction, but makes it difficult to establish a basis for the ties themselves to grow. It can readily be regarded as laying the groundwork for the elements that will enable temporal and historical dimensions to deepen. But that is a subsequent goal; the primary aim of the Olympic format was to place participants on the same playing field.

The second step taken by Fukuoka, namely the format of one-man shows of Asian artists' works, introduced a different perspective. Speaking in terms of the above types of relationships, schematically it represented a one-to-one correspondence (namely, an Asian artist vs. Japan) or a correspondence between one and many (an Asian artist vs. Japanese viewers). The elimination of national borders enhances the meaning of personal interaction. I am not saying that an Olympic type of format fails to achieve this. Even when personal interaction is valued as a secondary goal predicated on nationality, the Olympic format constitutes interaction between artists representing specific countries. In no way is the individual placed at the forefront.

I am not disputing the twin principles underlying the Fukuoka exhibitions on Asia. The museum has laid the groundwork for new interaction. What I am saying is that,

with regard to Asian interaction, the experience of the Fukuoka shows should be taken as a basic premise when considering the kind of perspective to adopt hereafter. It must first fit the progressive historical vision underlying the exhibition format created in the West. The epitome of the Olympic format, needless to say, is the Venice Biennale, which boasts a history of nearly a century. Japan has participated in the Biennale since the 26th show, which was held in 1952. The Biennale includes an *aperto*, an exhibition which offers a venue for exhibiting trendy works, regardless of national borders, in a setting other than the main exhibition space. This plan, however, was added later. International exhibitions in India and Bangladesh are modeled after the Venice Biennale.

The Documenta in Kassel, Germany represents an approach that centers around the selection of artists and works, without regard to nationality. At present, it is the largest scale on which new trends in contemporary art are regularly treated in a comprehensive manner. In the 1970s this exhibition was placed under the control of an independent commissioner. Japanese artists began to be frequently invited around 1977, when the 6th exhibition was held.

Unfortunately, no exhibition of this kind exists in Asia. Actually, Biennales were once held in Tokyo. As an event that brought together the latest domestic and international trends, the 10th show, held in 1970, represents a milestone in the history of contemporary Japanese art. However, this type of large-scale exhibition subsequently disappeared from Japan and hence the entire Asian region.

The question as to whether Japan can shoulder that responsibility once more depends on whether the times make it inevitable, an extremely difficult matter to judge. Japan, on an equal footing with America and Europe, sends artists to famous international Western exhibitions. If one looks at Asia unblinded by the mirror representing the West, which Japan has traditionally placed in the foreground, one cannot help being struck by how little attention Japan pays to Asia. (In terms of the relationship between Europe and Japan, the mirror has gradually come into closer range, and now directly reflects Japan). What triggers that impression is Japan's Asiatic elements and history, which, on a conscious level, considerably exceed the awareness of Asia in Europe and the United States. Therein, one could say, still lies Japan's salvation. From the perspective of Japan, even though Asia is included as a general category in the kind of international Western exhibitions mentioned above, it is a troubling fact that Southeast Asia is virtually nonexistent. Last year, the show that is always held in the K18 district of Kassel and other settings in conjunction with the Documenta chose a theme, Encountering the Others, which featured non-European nations. Although a great many artists from Asia were represented, the exhibit focused mainly on East Asia and the Indian subcontinent, and overlooked Southeast Asia. Even the main Documenta exhibition included only a Filipino artist who lives in the United States. This could not be helped if research failed to turn up any artists who fit the theme of the exhibition, but