

現代美術シンポジウム1994

アジア思潮の ポテンシャル

Contemporary Art Symposium 1994

The Potential of Asian Thought

1994年10月14日[金]/October 14, 1994[Fri.] 18:00-21:30
1994年10月15日[土]/October 15, 1994[Sat.] 10:00-20:00

主催:国際交流基金アセアン文化センター

Organized by

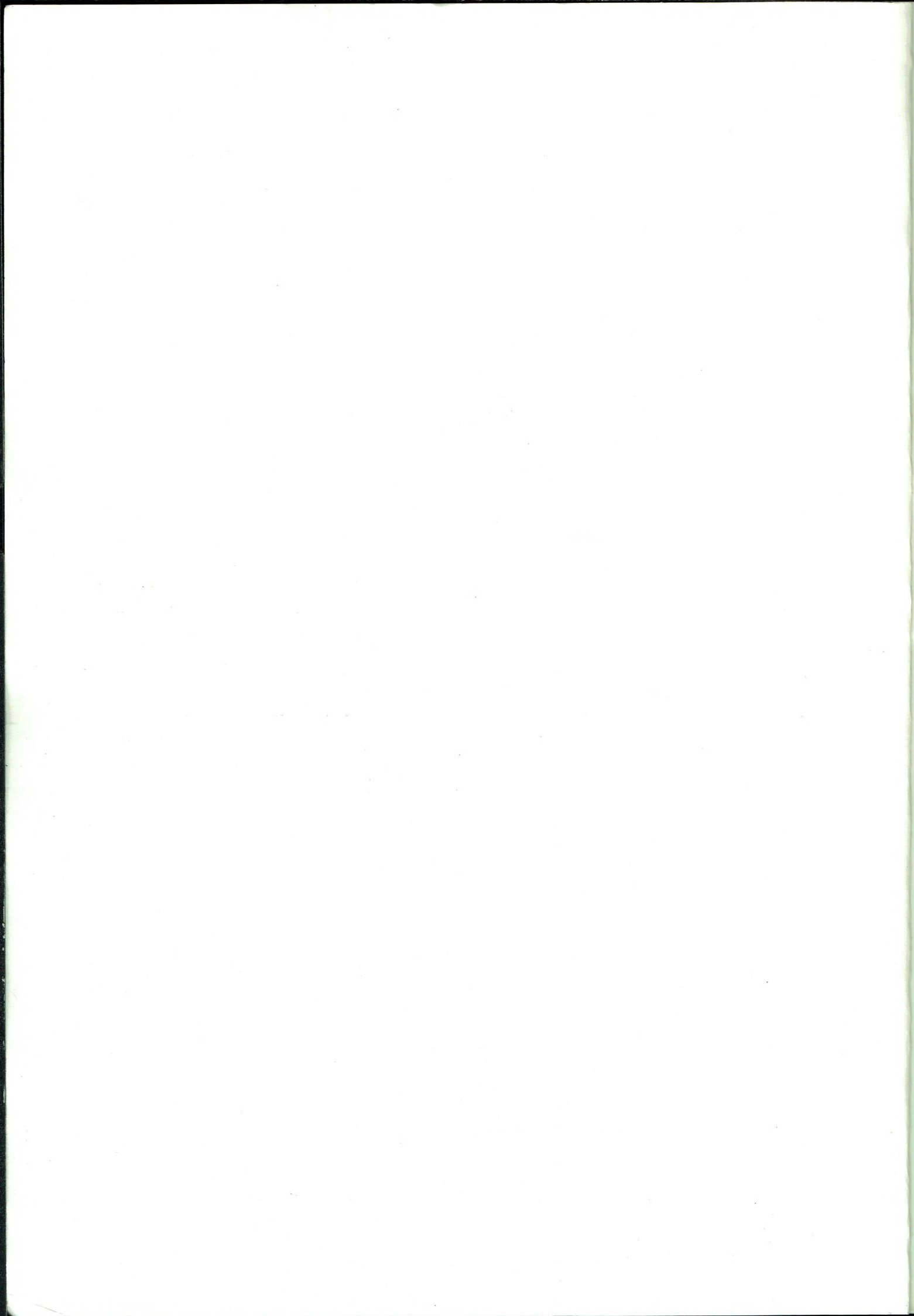
The Japan Foundation ASEAN Culture Center



現代美術シンポジウム1994

アジア思潮のポテンシャル

主催：国際交流基金アセアン文化センター



目次

●セッション I

[司会]

シンポジウムへの要望：中村英樹（美術評論家）…………… 9

[報告者1]

90年代東南アジアの美術：後小路雅弘（福岡市美術館学芸員）……………12

[報告者2]

文化大革命後の三世代芸術家：栗 憲庭（美術評論家／中国）……………14

[報告者3]

韓国の現代美術事情：大野郁彦（外務事務官）……………16

[報告者4]

日本の美術事情：塩田純一（東京都現代美術館学芸員）……………18

●セッション II

[司会]

歴史から現在へ：谷 新（美術評論家）……………23

[パネリスト1]

次々と興る新思潮 —— 中国モダンアート：栗 憲庭（美術評論家／中国）……………26

[パネリスト2]

インドネシアの現代美術 —— ひとつの連続：ジム・スパンカット（美術評論家／インドネシア）……………38

[パネリスト3]

フィリピン近代美術の流れと現状：アリス・G・ギリエルモ（フィリピン大学準教授／フィリピン）……………50

[パネリスト4]

洋画(Yoga)受容におけるモダニズムとアヴァンギャルドの展開 —— その消化の内容をめぐって
：尾崎真人（板橋区立美術館学芸員）……………62

●セッション III

[司会]

現在からの発言：清水敏男（水戸芸術館現代美術センター芸術監督）……………69

[パネリスト1]

他者のなかの他者 —— 欧米のアジア作家について：黒田雷児（福岡市美術館学芸員）……………71

[パネリスト2]

大国覇権主義以降のアジア美術：アピナン・ポーサーナン（美術評論家／タイ）……………81

[パネリスト3]

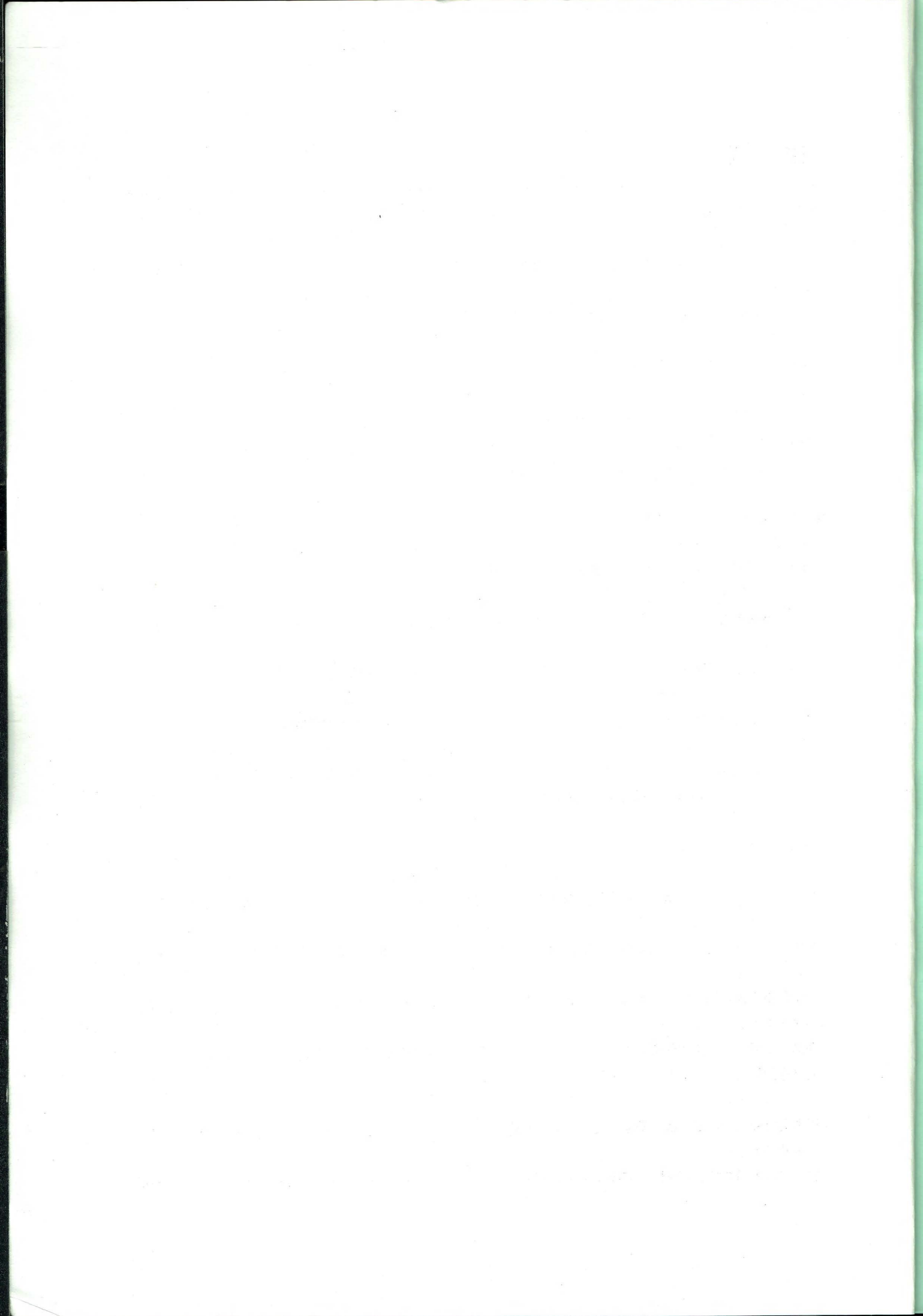
西洋の影響はどこまで作家の作品を動かし得るか —— 文化的側面から西洋の芸術とアジアの芸術の
差異を比較して：ズルキフリー・B・ユソフ（美術作家／マレーシア）……………91

[パネリスト4]

思考と行動について：蔡 國強（美術作家／中国）……………94

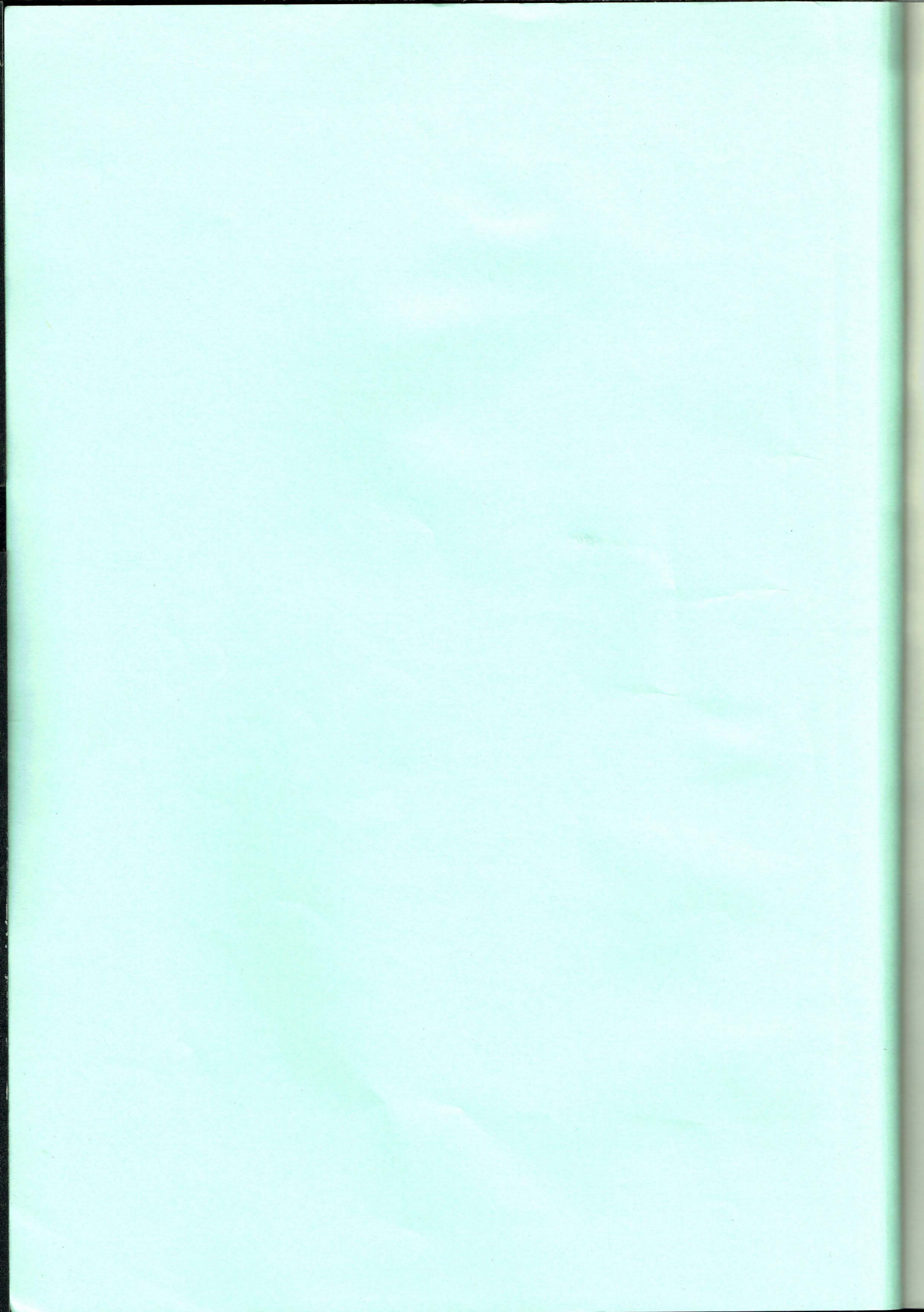
[パネリスト5]

アジアの不可能性と可能性：宮島達男（美術作家）……………96



セッション I

アジアの現代美術事情



シンポジウムへの要望

中村英樹

私がこの小文を書くにあたっての立場は、セッションI「アジアの現代美術事情」とセッションIV「アジア思潮のポテンシャル」の司会者としてである。だから、各パネリストからあらかじめ提出された論文などに目を通し、円滑で実り多い進行に役立つよう、多少のコメントをしなければならぬだろう。また、他の二人の司会者がセッションIVのパネリストとしても発言の機会を有するのは異なり、私には直接発言する機会がないので、一、二の個人的な考えを述べておいた方が良いと思われる。司会者の私が質問する場合に、その質問の背景と意図が伝わりやすいからである。

私の考えでは、セッションII「歴史から現在へ」で中心的な論点として挙げられている西欧モダニズムの受容は、表面的な様式のレベルを超えることが少なかったと見られる。もちろん、美術の歴史は様式や形式抜きにしてはあり得ないし、それぞれの国の歴史的な流れを無視して乱暴に断定してはならないから、きめ細やかな検証を期待したい。しかし、セッションIの報告者の一人である後小路雅弘氏が言うような「偉大な固有の伝統」と「進んだ西洋美術」という二元論的な枠組みがアジアの近代美術に見られるとするならば、それは様式レベルでの対立の構図にはかならない。様式を生む主体の構造の受容がもし大きく伴っていたら、固有の伝統を生んだ精神構造と西欧モダニズムの主体構造との双方を止揚したうでの様式が可能だったはずである。過去を批判するのではなく将来への糸口を得るために、セッションII各国パネリストのこの点についての見解を伺いたい。

フィリピン近・現代美術史を精密に論じられるアリス・ギリェルモ氏の論点から見て、歴史を踏まえた今後の見通しはどのようなものだろうか。インドネシア美術の近代化の実相に詳しいジム・スパンカット氏は、ヨーロッパ経験の深いアーティストのインドネシア的独自性、民族性に根ざすアーティストの近代性をどのように分析されるのか。

ここで精神構造、あるいは主体構造と呼んだのは、例えば、セッションIIIのパネリストの一人である宮島達男氏が「東洋の全包括的（ホリスティック）な捉え方」、「西洋の進化論的、決定論的、還元主義的なものの考え方」と述べているような思考方法、世界との向き合い方などのことである。そして、このような「様式以前のレベル」を中軸とすることは、以下の事柄を考えるうえで役立つはずである。

「アジア思潮」とは？

セッションIVは、「アジア思潮のポテンシャル」と題されている。この「アジア思潮」という用語がどのような経緯で取り上げられることになったのか。若干の説明をしておいたほうが、議論に支障をきたさないだろう。その前に付け加えると、アセアン文化センターからの報告によれば、日本語の「思潮」は最初 "Spirit" という英訳で各パネリストに示され、シンポジウム全体のタイトルを確定する段階で改めて "Asian thought" に変更されたのだという。いずれにしても、この「アジア思潮」という用語が選択された当初の考え方に変わりはない。

それは、宮島氏の「東洋の全包括的（ホリスティック）な捉え方」にも通ずる非西欧的な思考方法・世界との向き合い方、さらには人間の存在の仕方を極めて漠然と暫定的に意味していた。最近の自然科学で注目される「時間性」「開放体系」「複雑性」といった概念とのつながりもそれとなく意識されていた。何よりも、「単一中心の自己完結的な枠組み」による思考方法の行き詰まりを超える可能性の追求が念頭に置かれた。西洋的な思考方法が排除されるのではなく、宮島氏の言うような「西洋」と「アジア」との「相補的關係」が予想された。

ただし、この「アジア思潮」はあくまで議論をするうえでの仮のガイドラインであって、到達されるべき既存の実体があるわけではないし、いわば「単一中心の自己完結的な枠組み」によって括られるようなものである必要もない。また、どのような思考方法の可能性があるかは、アジア各国の民族・宗教・文化・政治などの事情によって異なり、それらを突き合わせてみるところにシンポジウムの意義もある。その結果、異質性を超えた共通性に到達するかどうかは、問題ではない。最終的に異質性のみが確認されるのもひとつの成果である。事実を知ることが重要である。

「アジア思潮のポテンシャル」はセッションⅣのテーマであるが、それ以前のセッションⅢの段階で、各国パネリストそれぞれの立場からの発言を求めたい。中国と日本の事情を体験的に知る蔡國強氏にとって、ヨーロッパにはない「アジア的なもの」とは何か。イスラム教とアジア地域を重視するマレーシア在住のズルキフリー・ユソフ氏は、イギリス経験やブリスベンでの体験を介して「アジア」をどのようなものとして捉えているのか、など。セッションⅢの司会者・清水敏男氏にそのような発言の促しと、セッションⅣでのその取りまとめを要望したい。

政治的・社会的メッセージ性と芸術性

今日、多くのアジア諸国は、政治的・社会的メッセージ性の強い美術作品が生き生きと見え、大きな力を持っている。後小路氏によれば「自らの独自性を、『伝統』にではなく『現実の社会』に求める」ことの表れと言えらるのだろうが、それはまた、表面的な様式レベルでの美術を超えることにほかならない。日本では、1950年代、そして1960年代から70年代初めにかけて反体制的な美術の運動が盛んになり、その後挫折の道をたどり、現在、政治的・社会的メッセージ性の強い美術の動きは少なくなっている。この事実は、日本の先進性を意味するのではなく、むしろその苦渋を示すものである。東南アジア諸国や中国などの美術作品を見る時、良心的な日本人は自分たちが失ってしまったものをそこに見だし、それに惹かれる。私は、日本のパネリストによって他の国々のパネリストにその辺が正確に伝えられることを望む。

一方、解決されなければならない重要な問題がこれに関して残されている。美術作品は、政治的・社会的メッセージを効果的に伝達する媒体（一種の道具）なのか、それとも、政治的・社会的メッセージ性によって強化される独自の芸術性を持つものなのか。もしも後者を主張するとすれば、その芸術性はどのような仕方でも成立するのか。ことに、1980年代以降の中国の美術状況の中で、この問題がどのように意識されてきたのか、こなかったのか。現在、どのように考えられようとしているのか。セッションⅡのパネリストの栗憲庭氏にお聴きしてみたい。司会者・谷新氏の配慮をお願いする。(1)

関連して別の質問の仕方をする。美術作品がある政治的・社会的な事柄に対する異議申し立てのメッセージを表現の中核にしていたとする。その異議申し立てが正当かつ不可欠であり、その作品の制作者が一市民として抗議行動に参加することが大変重要だとして、当面する政治的・社会的な問題が解決したり、状況の変化で抗議の対象が存在しなくなるか拡散するかしたり、または、抗議の主張が正当性を失ったり、異議申し立てが不可能なほど主張が抑圧されてしまったりした場合、作品固有の存在理由、即ち制作主体固有の存在性はどのようにして確保されるのか（この際、作品が物理的に存続するかどうかは問題ではない）。人間は常に個別的な状況の中でそれに対応して生きていくしかないのだが、その個別の中の普遍としての表現は、どのようにして成り立ち、どのように人を感動させるのか。政治的・社会的問題を扱っているから、その芸術作品が素晴らしいとばかりは言えない。この点についてはセッションⅢのパネリストによる意見交換があればと思う。特に、「日本的な風味 (Japanese flavour)」との対比においてアピナン・ポーサーナン氏に伺いたい。それに対する宮島氏ほかの意見も聴くことができれば幸いである。(2)

キュレーションの相互協力 (mutualism)について

セッションIVにおいては、アジア現代美術の多様な表現に潜在する独自の可能性について具体的な指摘と問題提起がなされるようにしたい。同時に、今後の国際的なアジア現代美術展企画の在り方という実際的な問題についても、率直な意見交換が交わされるように図りたい。アジアの潜在的な可能性は、現実的には展覧会企画の仕方によって引き出されるからである。この点に関して「国際的な集団の関係性」を重視するアピナン・ポーサーナン氏の考え方は大変示唆的であり、私個人としては異論の余地がない。最近の日本国内向け小誌に書いた小文「アジア美術展企画の指針」において、私は「なぜアジア現代美術展なのか?」「アジアとは何を指すのか?」「日本はアジアの一員か?」「アジアのアーティストをいかに選ぶか?」という四つの問いかけをしておいた。氏の意見と重なるところがあるかもしれない。この機会に、氏がさらに詳しく持論を展開されることを期待する。

ただし、残念ながら、「大国覇権主義以降のアジア美術」という一文において、日本人の発見とか貢献の強調として拙文を引用するアピナン・ポーサーナン氏の仕方は、原文の全体的な論旨を歪めるものである。「人類の思想再構築の手掛かりとして、この小論文で東南アジア現代美術を探究し分析しよう」という意味の拙文冒頭の一節と、「東南アジア人、欧米人、日本人は、それぞれの立場から出発してグローバルな人間の在り方を追求すべきだ」という文脈のうちの「東南アジアの美術家たちはアジア人の立場から自らを意識化するだろう」という拙文最後の断片的部分を無理に結び付け、日本人の優越感の表れのように見せかけている点は理解できない。ちなみにその拙文のタイトル「ファジー人間の覚醒」が東南アジア現代美術に学ぶ私たちの目覚めであることは、論旨から見て明らかである。

しかし、日本の文化的覇権主義の危険性を指摘する氏の論調には傾聴すべきものがある。ここでこの問題提起に正面から向き合うことは、今後の国際的な相互理解のために極めて有意義だろう。セッションIII・IVにおいてこれに言及されることを希望する。ことにセッションIVにおいて、アピナン・ポーサーナン氏以外の日本の各パネリストがどのような見解を述べるかに注目したい。これまでアジア関係の国際美術展企画に積極的に関わり、アジア現代美術に関する著書もある谷新氏、美術館実務経験が豊富で近々アジア美術展企画予定の清水敏男氏・塩田純一氏の発言が、シンポジウムの成果に大きく影響するに違いない。直接対決を避けるアジア的な礼儀正しさによらないほうが誤解を生じない、というアピナン・ポーサーナン氏の忠告に、私も心から同意したい。

(なかむら・ひでき/美術評論家)

註

- 1 雑誌『現代思想 “*revue de la pensée d'aujourd'hui*”』(1994年4・5月号)所収の拙稿「視点システムの変換」における「メタ視点」は、政治的・社会的メッセージ性と芸術性との整合的な関係を可能にするファクターだと考えられる。
- 2 拙著『北斎万華鏡』(英文タイトル: *GAZING AT HOKUSAI'S CONSTELLATION — toward polyphonic vision* 美術出版社1990年)は、意義申し立てのみに自己の存在理由を求める反権力的な存在ではなく、いかなる状況においても自己を見失わない非権力的存在としての葛飾北斎に焦点を合わせたものである。

90年代東南アジアの美術

後小路雅弘

1. 1980年代の終り頃から、東南アジアの美術に、ひとつの共通した態度が見られるようになった。社会的政治的なメッセージを持つ作品や、身辺的な現実に向け、それを通して社会に変化を描き出すような作品が目につくようになった。このような傾向の作品は、主題や内容の点で社会的な関心に基づいていることを感じさせるだけでなく、同時にインスタレーションやパフォーマンスなどのこれまでのアジアの美術にはあまり見られなかった形式や、日常的、身辺的な事物の素材としての使用などを伴っている。

この90年代東南アジア美術に現れた現実主義が、アジア美術の文脈のなかで、どのような意味を持つのか、考えてみたいと思う。

2. 東南アジアの近代美術は、「進んだ西洋美術」を学びながら、自らの独自性を確立するという方向で展開されてきた。その場合、東南アジアの作家たちは、自己の表現基盤をかつて栄えた文化的伝統に求めることが一般的だった。つまり、「西洋」と「伝統」の間の狭い道を、失われた自分自身を捜して歩く、というのが基本的な東南アジア近代美術のありようだった。その道には、例えば「ナショナリズム」と「オリエンタリズム」が、危険な、甘い罠をしかけてもいたのだが。

3. この現実主義的な傾向は、まず、「偉大な固有の伝統」と「進んだ西洋美術」の融合する場所に、独自の表現を確立しようという、いわば「伝統」と「西洋」の二元論から離れて、自らの独自性を（伝統にではなく）「現実の社会」に求める、という点で、アジア的近代美術の枠組みを越えるものだろう。

次に、この現実を見つめるまなざしが、日常や身辺へと向かった結果、作品の材料として、日用品など、身辺的でありふれたモノが用いられることになった。（もちろん、そこには本家の方の転向が色濃く影響しているのだが）。同時に新しいテーマや内容は、新しい形式を要求し、インスタレーションやパフォーマンスなどの表現形式が試みられるようになった。その結果、カンヴァスに油絵の具といった芸術のための高級な（そして舶来の）画材や表現形式に縛られることなく、テーマにしる素材にしる、身近で親密な、つまりは切実なものとなった。

これを「表現の自発性の深まり」と、とりあえずはまとめておこう。

4. こうした「表現の自発性の深まり」を、具体的に示す作家として、例えばバギオという地方都市にあって、「中央」と「地方」、「西洋」と「アジア」、「近代」と「反近代」などの問題意識のなかに、失われた自己を捜すロベルト・ヴィラヌエヴァや、環境破壊などの地球規模の課題にあくまでも中国人として答えようとするタン・ダウ、変貌する大都市の現実の背後に深い精神世界を見いだそうとするモンティエン・ブンマー、支配者から与えられた歴史を民衆の立場からもう一度視覚的に語り直すことで、自分自身の歴史を取り戻そうとするロベルト・フェレオ、複合民族・複合文化の「国民国家」におけるエスニック・アイデンティティを問うタン・チンファンなどをあげることも可能だろう。

5. 90年代になって、東南アジアの美術家たちが、西洋美術の枠組みのなかで、自分たちの独自性を「伝統」に求めるという従来の硬直した発想から抜け出て、自分たちに切実な問題を、身近な技法や素材を用いて自由に語りはじめたことが感じらる。それは、いま述べてきたような点で、東南アジア美術の「近代」という枠組みに終りを示しているように思える。過去の伝統にではなく、流動する現実のなかに、東南アジアの美術家たちは、もう一度自分自身を見つけようとしているのかもしれない。

(うしろしょうじ・まさひろ／福岡市美術館学芸員)

文化大革命後の三世代芸術家

栗 憲庭

1. 知識青年群〔文革中農山村に下放された（挿隊した）中・高卒の青年たち〕

彼らは心に傷跡を受け、芸術面においては、革命的リアリズム教育を受け入れた世代である。彼らの精神構造も芸術も純朴なリアリズムに基づいており、彼らはいわゆる「傷痕」「郷土」芸術思潮の主役である。彼らは、真と善を美の内核としており、普通の人々に対する同情と暗黒面に対する敏感さが彼らの芸術上の特質を形づくっている。「文化大革命」の約束が知識青年たちが芸術界に登場するうえでの歴史的背景となっており、ゆえに文革の芸術が知識青年群芸術の文化的対応点となる。

2. 第二世代は1980年代中頃に決起したモダンアートのニュー・ウェーブである

彼らの大多数は、1950年代半ばから後半に生まれ、1980年代初頭、彼らの大学時代はちょうど西洋の現代思想がどっとなだれ込んできた時だった。彼らは多かれ少なかれ知識青年（下放・挿隊経験がある）世代の芸術家としての経歴を持っていた。とはいえ、この経験は、骨身にしみるほどのものではなく、却って、この文革経験が、彼らが西洋モダニズムを摂取するうえでの反省の対象と起点となった。この点が彼らの芸術上の特徴を構成しており、彼らが西洋モダニズムから獲得した観察の視点と言語様式は、形而上的姿態を用いて、人間の存在感覚についてさらに新たな文化的対応地点を探索することとなったのである。

3. 第三世代芸術家とは「無頼派」である

彼らの大多数は1960年代に生まれ、1980年代末に大学を卒業し、社会に出た。ゆえに彼らの成長した社会背景には、前の二世代之間に大きな開きが生じた。彼らは1970年代半ば、小学校に入る頃から、観念が不断に変化して行く社会の中に放り出されたが、前の二世代之の芸術家たちは中国文化を救おうというスローガンの下、学芸生活を始めたのだった。1989年、彼らは相次いで社会に出るが、そこで目にしたものは、第1回「中国現代芸術展」での、ほとんどすべての西洋モダンアートの道が出尽くした光景であり、さらに「六四事件」（第二次天安門事件）の発生は、中国文化を救おうという夢を跡形もなく無に帰してしまった。社会であろうと芸術であろうと、この世代に残されたものは、あたふたと過ぎ行く偶然の破片でしかなかった。彼らは新しい価値体系を築き、社会や文化を救おうとする努力など二度と信じることはできない。実際に、自分のやるせなさに直面したうえで自己を救うしかなかったのである。このため、無聊感が彼ら自身のこの無意味な生存状況に対する最も真実に近い感覚となった。そして、この無聊感が新しい世代の芸術家たちに芸術における理想主義とヒロイズムを放棄させた。また、前の二世代之の芸術家たちが持っていた、人々を高めから見下すような関心の寄せ方を、彼らは同じ地平から見る視点へと転換し、自らを周囲の凡庸な現実に戻し、そして世をもてあそぶ無頼な方法で、自分と自らの周囲の熟知した、無聊な、偶発的で不条理な生活の断片を描写したのである。

もうひとつの重要な現象は、1990年代以来、経済面からの大きな波が日に日に強まる中でひとつの新しい芸術様式——つまり、ポリティカル・ポップの誕生である。彼らは期せずして同じ道をたどった。商業的形象によっ

て政治的記号を嘲笑し、西洋商業文化によって社会主義意識形態に対する再創造を行い、青年芸術家の内心に生じた政治的不条理感をそこに表現したのである。

(リ・シエンティン／美術評論家／中国)

(和訳＝牧 陽一)

韓国の現代美術事情

大野郁彦

1. 基本認識

(1) アジアの美術としての韓国現代美術

19世紀に至って、ヨーロッパが近代という概念によってアジアを含む全世界を秩序付けようとした時、アジアはようやく自らをその対立概念として自覚した。この概念は、ヨーロッパにおける自己改革的な「近代の克服」とは明らかに異なった、言うならば「反近代の思想」とでもいうべき態度を形作りながら、現代まで生き延びている。かかる認識に立って、韓国現代美術のアジア的特性を探る。

(2) 韓国現代美術の特質

「社会とは人々の組織である、彼らの振るまい方である。」という M. J. Herskovits の古典的定義を引用するならば、文化のひとつの項目である美術も、その基盤をそれぞれの社会に置くものだということが言える。韓国社会の特質を念頭に置いて、戦後から80年代初頭までの韓国の現代美術の系譜について概観する。

2. 「民衆美術」運動と「モダニズム」の概念

1980年代に入ると、韓国では、いわゆる「民衆美術」と呼ばれる美術運動が起こった。この運動は高度経済成長下で顕在化した社会的矛盾（例えば、軍事独裁政権の持続と政治・経済・文化面における日米への追従、国内における貧富の差の拡大、都市と農村の格差など）の実態を、民族主義を社会主義の立場から表現しようとしたものであると言ってよい。朝鮮の伝統的な儀式に用いられる旗幟をほうふつさせる横断幕や、壁画、あるいは版画といった形式が好んで用いられたこの「民衆美術」運動は、様式的には、朝鮮時代の民画や風俗画からの影響と、社会主義リアリズムとの混在を特徴としている。

「民衆美術」運動の立場に立つ美術家や批評家は、自らの運動以外の1980年代韓国現代美術について、批判的なニュアンスを込めて「モダニズム」と総称したが、ここで用いられた「モダニズム」という用語の概念を明らかにすることにより、「民衆美術」を解き明かすことができると考える。

「民衆美術」と「民衆美術」運動の立場から、「モダニズム」と称された1980年代の韓国現代美術の流れを紹介する。

3. 韓国現代美術最新事情

上記1. 及び2. を踏まえて、「民衆美術」以後の韓国現代美術の現状を紹介する。

4. 参考資料 (スライド)

(1) 韓国現代美術の流れを簡単に紹介するための作品数点 (省略可)

- (2) 「民衆美術」の代表的作品 5～6点
- (3) 「モダニズム」と呼ばれる作品 2～3点
- (4) 1990年代以後の作品 2～3点

(おおの・いくひこ／外務事務官)

日本の美術事情

塩田純一

1. 言い古されたことだが、日本の美術状況は、家元制度的なシステムに支えられた保守的な画壇の美術——伝統的な日本画と、印象主義やフォーヴの系譜に連なるアカデミックなスタイルの洋画——と、国際的なモダニズムの動向に少なからず対応した前衛としての現代美術という、全く異質な表現が相互に没交渉のまま並存するという、一種の二重構造を呈している。しかも社会的な認知度、流通度から言えば、圧倒的に優勢なのは後者ではなく前者である。しかし、今日の造形表現として時代のアクチュアリティをより切実に反映しているのは、後者であり、従ってここでも後者について語ることになる。

2. 日本の戦後美術は、西欧のモダニズムの動向に呼応しつつも、より内発的なモチベーションに基づき時代状況を踏まえながら、固有の表現を模索してきたと言えるだろう。それは多くの場合、既成の芸術形式への反逆として立ち現れてきた。1950年代半ばに関西で結成された前衛グループ「具体」は、ヨーロッパのアンフォルメルと共通の時代精神を有する絵画を生み出したが、一方で原初的な身体的行為それ自体を作品として提示した。50年代から60年代半ばにかけて、「反芸術」と呼ばれる作品群が現れてくる。それらは絵画や彫刻という形式から逸脱した、廃品や日用品によるアッサンプラージュ、オブジェのたぐい、あるいは行為それ自体を作品化したものだった。そこにはアメリカのポップ・アートの影響もうかがわれるが、同時に土俗的なエネルギーに満たされており、きわめて直接的な表現衝動の発露であった。60年代末から70年代にかけて登場した「もの派」は、鉄や木、石といったプライマルな物質を行為なしに提示する一種の還元主義によって衝撃を与えた。彼らはまたモダニズムへの批判から、東洋的なコンテクストに根差した固有な表現の探求を試みた。これら日本の戦後美術の諸潮流は先行する世代への徹底的な否定によっても特徴づけられる。

3. 1980年代以降、一般市民が現代美術に接することのできる場が次第に増えてきた。多くの美術館や大都市の商業的な空間で現代美術の種々の企画展が開催され、それなりの観客を集めるなど、現代美術は着実に市民権を得つつあるともいえる。一方、1985年以降グループ展ないし個展の形で現代作家の海外への紹介の機会が飛躍的に増大し、より客観的な視点で、いわば外部から日本の現代美術を眺めることが可能になった。そのことは日本の現代美術の固有性とは何かを考えさせ、同時にインターナショナルな普遍性とは何かを考えさせることになった。

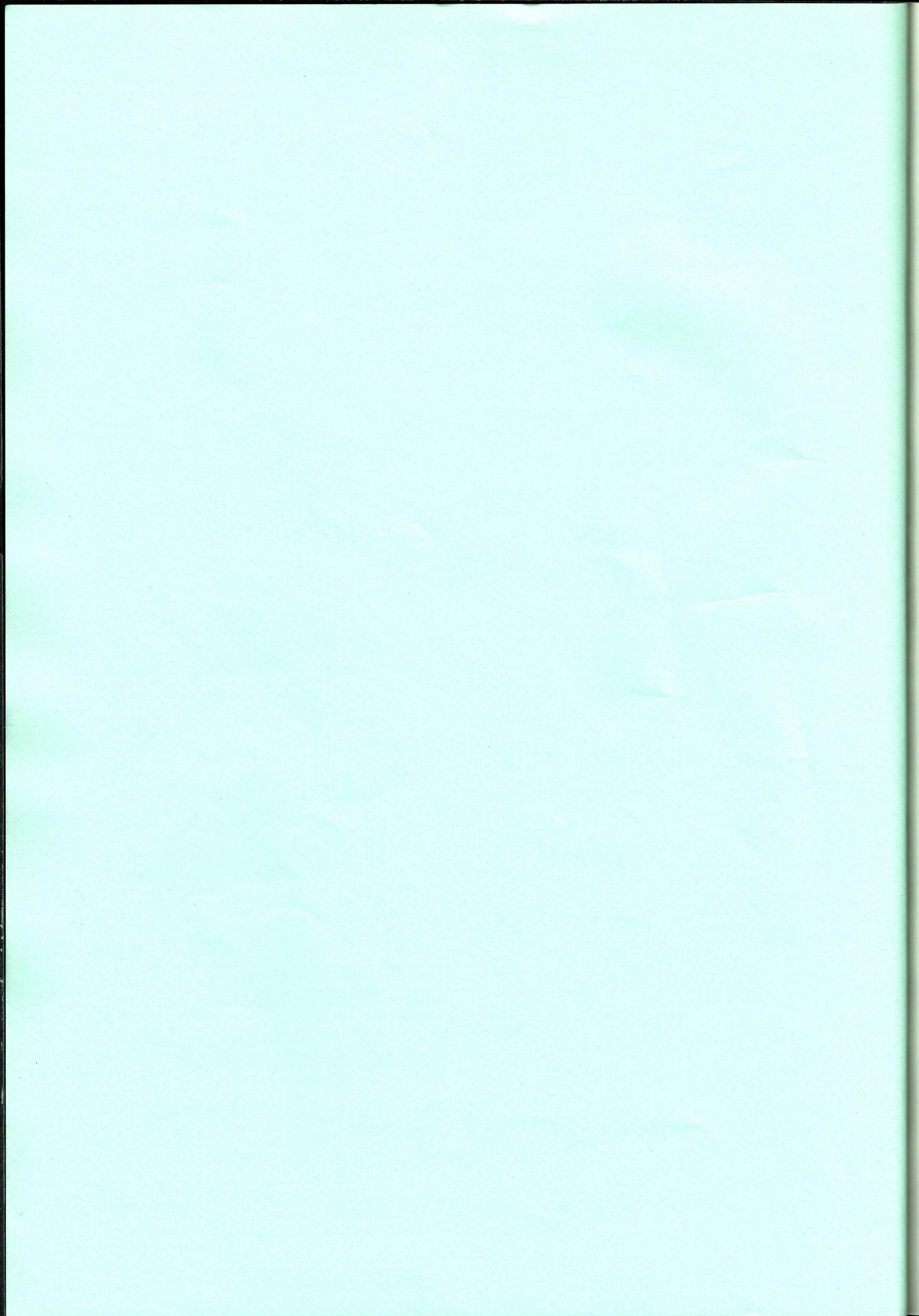
1980年代初めに登場した作家たちは、「もの派」の影響を批判的に継承し、ローカルな問題にこだわりつつ、結果的にインターナショナルな普遍性に到達した。80年代後半に登場したより若い世代は、「もの」からむしろメディアに、あるいはそれを通じ流通し、増殖する情報や記号へと関心を移行させている。彼等の作品が伝統とは殆ど無縁に見えるとしても、それは今日の日本文化のハイブリットで無国籍的な様相の忠実な反映にほかならない。

もちろんここで取り上げることのできるのは、限られた数の作家にすぎない。しかし、いずれにせよ表現の形態は驚くほど多様であり、単純に幾つかの傾向に要約し得るものではない。ただひとつ言えることは、日本の現代美術はこの10年程で確実に外部に向かって開かれてきており、今後ますますこうした傾向は強まっていくだろう。その時、日本の作家たちは、日本のローカルな独自性を保持しつつ、国際的なコンテクストにおいていかに普遍的価値を実現していくかという課題に直面することになるだろう。

(しおだ・じゅんいち／東京都現代美術館学芸員)

セッションⅡ

歴史から現在へ



歴史から現在へ

谷 新

セッションⅡは、「歴史から現在へ」がテーマとなる。

それを簡単に説明すれば、東南アジア／東アジアの諸国がどのように西欧モダニズムを受容し、どのようなステップを踏んで今日に至っているか、ということである。さらに、この点についてもう少し踏み込んで語れば、東南アジアや東アジアの諸国において、西欧モダニズムの受容の時期、受容したエコーの違い、それによる影響と現代へのステップ、あるいは各国／各地域のそれまでの伝統との結び付き、伝統の見直しなどの点で〈共通した構造〉と同時に〈異なった表現内容〉を生み出しつつ現在に至っている点を比較考証しようというものである。各国のそうした共通性と異質性を相互に比較しつつ、アジアにとって西欧モダニズムとは一体何であったのか、それをひとつのきっかけにして生まれたアジアの表現の特異性とは何なのか、といった点にポイントは置かれるだろう。

そうした歴史的過程を踏まえて、今日の問題を討議するセッションⅢ以降に、これらの内容はバトンタッチされていく。セッションⅡは、そのための足がかりのひとつとなるべきものである。

ところで、各パネリストに発言を求める前に、すでに明らかになっている討議のための前提について書いておかなければならない。

そのひとつは、このセッションⅡの「歴史の検証」というテーマが、アジアの各国、各地域の歴史的過程をすべて網羅したものではない、ということである。アジアという括りを設けても、そこには「ASEAN」（東南アジア諸国連合）の国々はおろか、東アジア、南アジア、西アジアの多くの国々が欠落している。特に東南アジア、東アジアの国々は何カ国かは顔を覗かせているにしても、南アジア、西アジアの諸国はゼロである。この点について、当初から問題ありという指摘を受けることは当然である。今後さらに発展した形で重ねられていくであろう、こうしたシンポジウムに対する課題として残されるべき筋合いのものである。ちなみに付け加えれば、例えば全アジア諸国を網羅しても、そこでまた起こってくる問題はある。“アジア”として規定したのは、アジアの人々の意志であるよりもはるかに以前に、またより強くウエスタンの意志であった、ということである。その最前提がこのシンポジウムではどうしてもボヤけたものにならざるを得ない。アジアという括りは“自明な前提”として、あたかも、それについてはほとんど問題がないかのようにここでは扱われているのである。

最初に断っておかなければならないポイントの第二は、このセッションⅡのテーマ設定が、“西欧の受容と変容”という内容に準じたものである、ということである。

この点については、モダニズムを語るということにはかならず、また、そのコンテキストをはずしてはどのような討議も深まるとはいかないという前提に立っているということである。いわば“オリエンタリズム”に対して“オクシデンタリズム”（欧化主義）を巡る美術の問題である。エドワード・サイードの好著『オリエンタリズム』は、邦訳されて日本でも広く読まれるものになっている。アジアを一元化して、欧米が行ってきた対アジア政策の子細をあまねく広く、また歴史的に網羅したこの中身について、行為する側の側面からだけではなく、それを好むと好まざるとにかかわらず、既に数世紀にわたって受容し、欧化もまたひとつの伝統のように定着した（された）側からの視点もまた大切である、というサイードに対する批判的見解もまた今日では起こってきている。これらの見解および反見解は、共通軸として“欧米のアジアに対する目”であり、二様の現れということに過ぎない。この問題については美術という範囲を越えるし、別な意味でセッションⅡのディスカッションの展開を失うことに通じていこう。ただ、この最前提のゆるやかな内側にこのディスカッションはくるまれているのだ、という認識だけは持っていないとてはならないだろう。

“オクシデンタリズム”を非検証的な前提としてしまう過誤とある種の必然性をボーダーとして、その内側で語