

自由という人間的秩序のヴィジョンを抱いていたのである。

だが、社会的リアリズムはひとつの具体的なスタイルを持っていたわけではなく、シュルレアリスム、表現主義などの多岐にわたる影響が見いだせるさまざまなスタイルの集合であった。そこにおいては、リアリズムすら、そのなかのひとつのスタイルに過ぎなかった。エドガー・フェルナンデスのような絵画作品には象徴的な複雑さがあり、レナート・ハブランのような指導的な社会リアリストにおいては、社会的リアリズムとは現代生活のさまざまな側面から派生する記号論の豊かさを獲得している。これは、この運動の実験的、前衛的側面に貢献したホセ・テレンセ・ルイスの作品の場合にも当てはまる。

「カイサハン」グループの社会的リアリズムを別としても、数多くのアーティストたちが社会的政治的テーマを取り上げていた。特に、抑圧と軍事化が強まったマルコス時代の後半に、この傾向は強くなる。ナショナリストたちの見解が、数多くのアーティストの信用を勝ち得ていた。だが社会的リアリズムは、その政治的な内容を超えてより広い影響を与えている。例えば、漫画や挿し絵、教育的漫画、より多くの人々に触れてもらうための移動壁画といった大衆的文化の形の活用を促した。こうして優れた例をいくつも作り上げ、大衆文化それ自体の卓越した基準を示し、上流階級の偏見を打破したのだった。そしてこうした動きが、大学のキャンパス、公園、教会といった従来の画廊以外の展示の場を開拓していったのである。人々の感情に訴えるための手段として、視覚芸術ばかりでなく音楽や芝居なども含めた芸術全体が、都会の立派なセンターを超えた草の根レベルで活気づいていった。こうして、生活における芸術の生命力を高めていきつつ、伝統的なマニラの限られた世界から各地方へと、美術に触れる地域を拡げていったのである。

今日のフィリピン美術の主な傾向としては、バギオのアーティストたちに代表されるような土地固有の素材の使用が挙げられる。その純粋な革新性ゆえに、この傾向はフィリピンの新たな前衛とさえ言える。さらに重要なことは、これがフィリピン文化センター（CCP）の故レイ・アルバノと関係を持っていたコンセプチュアル・アーティストたちによる初期の前衛に、とって代わるものだという点である。初期の「前衛」アーティストたちは、国際的な傾向を深めていった。それは、フィリピンの状況そのものをほめかしているのだとしても、選ばれた人々の小さなサークルのなかだけで通用する、仲間内のジョークめいた閉鎖的な気取りを誇りにしていたのだ。

だが彼らの作品の多くは、例えば、あの有名な便器のように、陳腐なものが日常生活の背景から取り外されてギャラリーのなかに持ち込まれたマルセル・デュシャンを元とする「形式化」の行為の冗長な繰り返しに過ぎなかった。彼らの作品のさらに複雑な点は、「高尚芸術」（絵画）から「低級芸術」（漫画）に至るさまざまな形態と素材を、あまり深い考えもなく、均等な「ポストモダニック」なやり方で結び付けてしまった点にある。だが、ある意味ではこうした作品においても東洋化の方法は機能していた。というのも、彼らは、謎めいていて自己中心的で曖昧なものというフィリピン人の主観性、従って著しく異国的なものの神話を提供していたからである。

土地固有の素材を用いる新しい傾向は、明らかに、積極的で健全な側面を持っている。美術館や表向きの美術状況との関係を持ったアカデミックな素材で作品が作られていないため、芸術体験も作品を前にしたごく普通の観客の疎外感を打破するものとなるのである。今や、周囲の環境から選ばれた近づきやすく親しみやすい素材で作られた作品は、作品と観客との流動的な交流の循環を生まれさせる。さらに土地固有の素材の使用は、高価な輸入された素材に頼ることなく芸術制作が可能であることを示してくれる。同じようにここには、こうした素材がもたらす芸術的な工夫への挑戦、そして人が周囲の自然環境に身近に触れているという感覚も含まれている。

土地固有の素材から生まれた美術は、土地に固有の資源からインスピレーションを得ているパス・アバド・サントスの作品のように、タペストリーなどといった種々さまざまな形をとることになるだろう。イメルダ・カジペ・エンダヤは、こうした素材が記号論的な意味合いを持っているがゆえに、民俗的要素を用いている。蔓植物や莢といった有機的な要素を使った作品は、ジュニーの作品に見られるように、明らかに模倣的な意図を持って配置され、組み立てられている。だが、こうした素材の使用が、必然的に社会的内容を含むインスタレーションの形をとることもある。インスタレーションとしては、シャーマン／高僧／治療者という役割を担うアーティスト自身の主観性を反映することだろう。そしてここから問題が始まる。たいていは都会の小市民の出身であるインスタレーション・アーティストと、「コルディリェラ」山のグループのような土地に根付いた社会的共同体との間に、矛盾や緊張感が生まれる可能性もある。普通は自然に手に入る資源から、文化的な要素を積極的に応用していくこと自体が問

題を孕んでいるのである。これは、目の楽しみや芝居のようなハプニングを提供し、共同体にとってはよそ者である仲間をもてなすことになり、繊細な文化的領域への侵犯であり、その略奪とはならないだろうか？ そしてまた、支配的なキリスト教の集団から長い間無視され続けてきたフィリピン原住民に対する、さらなる搾取になるのではないか？ 伝統を歪め、凡庸化していく危険性は常に存在している。間違っただけの信念を排除するためには、アーティストが土地固有の共同体と自分自身との関係の性格を吟味することが不可欠となる。そして、彼の作品が共同体の成員の好意に不当につけ込むものであったり、彼らの感受性を搾取し、蹂躪するようなものであってはならないのである。そして、こうした考察は、美術におけるさまざまな問題の潜在的存在へと立ち返らせてくれる。美術といえども直面する事柄を避けて、己だけの幸せな道を進むことは不可能なのである。

確かに、土地固有の素材が流行すること自体、理念的にニュートラルな事態ではあり得ない。自然なものであれ社会的なものであれ、地域環境の価値を全面に押し出しているからには、その根底には、一般的に言って民族主義的な、即ち反植民地的な性格が横たわっているだろう。だが、それはまた外部の全てを排除する狂信的な警戒心に満ちた主観主義、原住民保護主義の理念的な極論へと、つまり植民地以前の過去をロマンティックに思い描き、フィリピン原住民を過去のなかに追いやり、神話の神々を真実の正統的宗教として蘇らせるような原住民保護主義へと至る可能性もあるのだ。しかし、文化的なアイデンティティとは、多種多様な影響を考慮に入れなければならない、それ自体議論を呼ぶ概念である。かつて完璧に完成したことはなく、しかも、アイデンティティとは歴史的プロセスによって絶え間なく形成されていくものなのである。同様にこの国の前衛芸術は、西欧の国際的中心地のいずこにも見いだし得ない。この地でこそ展開していくものなのであり、変化という壮大な課題を通して伝え得る根本的な芸術言語を絶えず求めながら、前向きに進行していくものなのである。

(アリス・ギリェルモ／フィリピン大学準教授／フィリピン)

(和訳＝藤原えりみ)

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

— その消化内容をめぐって —

尾崎真人

1. 出会いとしての〈西洋画法〉

日本の美術に見られる西欧モダニズムの影響を考えるという、今回のテーマに先立ち、簡単ではあるが、日本における西洋美術の〈影響〉の受容史の事実関係を整理しておきたいと思う。

日本人の西洋絵画体験は安土桃山時代に遡る。とは言っても、この時期はあくまで西洋絵画に接したという体験でしかなかった。1549年にイエズス会創立者のフランシスコ・ザビエル(1506-1552)が渡来すると、キリスト教布教を目的とした世俗画や宗教画が多くの宣教師によって持ち込まれた。またジョバンニ・ニコラオ(1560-1626)のような修道士画家も1583年には来日し、天草で洋画技法を伝授したり、長崎の邪蘇會の絵画練習所長として、日本人への指導にあたったことが記録されている。この時期を、第一期洋風画とも南蛮絵画とも言っている。この第一期洋風画時期は、根本的に〈模写〉を目的とするものであり、西洋画への認識までには到らないものであった。ましてや従来の画家たちに影響することは少なかった。

そして第一期洋風画が17世紀中期に衰滅したのち、18世紀後半に第二期としての秋田蘭画が勃興してくる。秋田蘭画に続き、司馬江漢(しばこうかん 1747-1818)に代表される江戸系洋風画、ここには亜欧堂田善(あおうどうでんぜん 1748-1782)などの銅版画家たちも含まれている。そして長崎の地に興った長崎系洋風画なども第二期洋風画と分類される。これらの第二期洋風画は第一期洋風画に対して、洋風画への認識、遠近法や陰影といった西洋画法と和漢の画法の融合が見られる。その土壌には、蘭学などの実証主義的の学術・芸術態度があったことが挙げられる。秋田蘭画には西洋の銅版画からの景観借用という構想画的要素が見られたが、江戸系洋風画では、写生的実景が創作的視点のもとで描かれるようになった。この写生という視点は、広く博物学や記録画としての役割を担うことになる。

幕末・明治初頭時期に西洋絵画に影響を受けた作家として高橋由一(たかはしゆいち 1828-1894)、川上冬崖(かわかみとうがい 1827-1881)、そして五姓田芳柳(ごせいたほうりゅう 1827-1892)などがある。幕末から明治期にかけての西洋絵画も、基本的には実学としての西洋絵画と考えられるが、一方では高橋由一たちのように、ひたむきに対象実写の意識、つまりリアルに表現することに対する驚異と憧憬を発見した個人の美意識を基にする絵画も生まれてきた。この時期の作家たちは、実際に西洋画法の技術を持った人からの指導を受けたり、写真術を合わせて習得する者が多かったことが特徴と言える。高橋由一は挿絵画家チャールズ・ワグマン(1835-1891)やアントニオ・フォンタネージ(1818-1882)に指導を受けているし、川上冬崖はラファエル・ショイヤー夫人に指導してもらっている。横山松三郎(よこやままつぶろう 1838-1884)は、ロシアの画報通信員レーマンから西洋絵画を学び、香港・バタビアにて西洋絵画や写真術を研究したと言われている。そしてこれらの画家たちによって、私的〈画塾〉が設けられて、“文明開化”の欧化熱の風に乗って、勢いを得ていた。

しかし、これらの幕末・明治初頭時期の西洋絵画の技法を取り入れた作家たちにとって、作品は現実そのもの、あるいは現実の一部である断片世界でしかなく、創造的作品世界を構築するというものではなかった。実際リアリティという意識は、認識としてではなく技術として取り扱われた。高橋由一自身も晩年に至るまで、「今日の用に達すべき」実学としての記録画と風景画の間を彷徨っていた。

また、社会の西洋絵画の受入れ状況を考えても、西洋絵画が〈油画〉という分類名がつけられたのが、1877年の第1回内国勸業博覧会であったが〈洋画〉という名称で呼ばれたのは1903年の第5回内国勸業博覧会での審査評語が始めてであった。そして東京美術学校に西洋画科が設置されたのが1896年であった。海外の博覧会に和製〈油絵〉の真価を問うことになったのが1873年のウィーン万国博覧会であった。それは欧化政策に便乗する西洋画の発展に寄与するものであったと同時に、ウィーン万国博覧会は、伝統芸術の蘇生や保護の気運を生み出し結果になった。その結果、伝統技術の保護と洋画の排斥の意味を含んだ、内国勸業博覧会が設置されるに至った。そして東京美術学校の西洋画科設置まで、工部美術学校の開校という西洋美術の組織的な移植も一部あるものの、西洋画にとっては、反動の時代になっていった。

美術という概念に西洋画が定着しだすのは、その反動の時期を含めて多くの時間と試行の紆余曲折を経験してきた。それは政策上の扱いにも、変遷がうかがえる。反動時期の1882(明治15)年の第1回内国絵画共進会に見られるように洋画出品拒否という、内務・宮内省管轄の〈古器物保護〉として扱われた博物館から、内務・大蔵・農商務省管轄の〈殖産興行〉を目的とした技術工業の技を経て、どうにか1896年の東京美術学校に西洋画科が設置され、1900年のパリ万国博覧会で洋画の出品許可される頃になると、西洋画法は〈文教政策〉としての美術行政へと落ち着き始めた。

万国博覧会への油彩画の出品は、実に1872年のウィーン万国博覧会から28年ぶりであった。そしてウィーン万国博覧会の折りに使用された〈美術〉というドイツ語訳の言葉が、今日呼び称される美術一般を意味するものに近づいた頃と考えられる。

2. 移植としてのアカディニズムとモダニズム

高橋由一たちの手探りの油画習得をしたパイオニアに続いた作家たちは、フランスやドイツといった西洋の地で、実際に油彩画の手ほどきを受けた者が少なくはなかった。彼らを海外の地へと追いやった原因が国内の状況にあった。1876年に工部大学の付属校ではあったが、工部美術学校が開校し、本格的な油彩画習得の糸口ができてきたが、西欧化の反動として国粹主義が趨勢を占めると、伝統保持と洋画の排斥運動が興ってくる。その引き金は皮肉にも、油彩画の復権が可能となった1872年のウィーン万国博覧会が孕ませたものであった。ウィーン万国博覧会に送り込んだ工芸美術品が好評を博し、伝統美術に蘇生の機会を与えてしまったのである。1876年の博物館では分類用語として「芸術」部を名称として採用したが、細目的には刀剣類、蒔絵漆器類、細工類、織物類、茶器類なども含まれていた。他に日常的工業物品の工芸部が、別枠として分類されているが、伝統工芸品は美術品として「芸術」部に扱われていた。産業経済の制度としてばかりではなく、教育の制度としても、明治10年代は洋画には暗い谷間であった。岡倉天心(おかくらてんしん 1862-1913)やアーネスト・F・フェノロサの新日本画改革運動は、文人画や油彩画に対して伝統美術尊重を唱え、国粹主義運動を助長させた。

こうした国内の伝統美術偏重のなかにあって、工部美術学校で学んだ学生の一部は、海外修行を行う者も出てくる。山本芳翠(やまもとよしあき 1850-1906)は1877年にフランスのレオ・ジェローム(1824-1904)に学び、五姓田義松(ごせいでんぎまつ 1855-1915)は1880年にフランスの官学派のレオン・ボンナに学んだ。松岡寿(まつおかひさし 1862-1944)はローマ国立美術学校のチェザーレ・マッカーリーに学んだ。また工部美術学校の生徒以外としては、原田直次郎(はらだなおじろう 1863-1899)はミュンヘン・アカデミーのガブリエル・マックス(1840-1915)の指導を受けている。

黒田清輝(くろだせいき 1866-1924)や久米桂一郎(くみけいいちろう 1866-1934)は、1886年に外光派のラファエル・コラン(1850-1916)に外光描写の技法と光の分析を学び、日本に移植することになる。この外光派とは印象派を咀嚼した官学のグループのひとつであった。後に岡田三郎助(おかださぶろうすけ 1869-1939)、白龍幾之助(しろたけいくのすけ 1873-1960)、そして和田英作(わだえいさく 1874-1959)たちの白馬会のメンバーは、このラファエル・コランの門を叩くことになる。それに対して、山本芳翠、五姓田義松や松岡寿たちの明治美術会の後を受け継いだ太平洋画会のメンバーは、フランスの官学派のジャン＝ポール・ローランス(1838-1921)の、外光派よりも、よりアカデミズムな堅牢なマチエールと重厚な色彩を移植することになった。中村不折(なかつらふせ 1866-1943)、満谷国四郎(みつたにくにしろう 1874-1936)、

鹿子木孟郎(かのぎ・たけし 1874-1941)たちの太平洋画会や母体であった明治美術会と、白馬会との画壇における勢力の拮抗は当初こそあったが、両者の対立抗争を吸収し、美術の振興に寄与しようとする文展や帝展によって、大正期になろうとする頃には、両者の差は平均化されていった。

そうしてさらに新しい新帰国者によって、文展に当てはめられない新しい洋画がもたらされると、文展系作家は官展としてのアカデミズムを形成し、反文展系の新しい後期印象派などをもたらした作家たちは、在野グループとしての二科のモダニズムを形成するに至った。1914年の二科の結成は、文展や帝展といった官展に支えられた文教政策の〈与えられた美術〉から、個人の集合体である美術団体の活動の誕生を示す。

文教政策として学校や展覧会場で美術が啓蒙される時代と異なり、雑誌などでも新しい美術は紹介されるようになった。明治の浪漫主義を支えた『明星』が、1908年にその使命を終え廃刊すると、『スバル』や『白樺』が相次いで創刊された。高村光太郎(たかむら・ひつと 1883-1956)の日本の印象派宣言とも言われてきた、個性ある人格の尊厳と芸術表現の絶対的自由を謳歌した《緑色の太陽》が『スバル』に掲載されたり、ロダン(1840-1917)、セザンヌ(1839-1906)やルノアール(1841-1919)の特集が『白樺』で組まれたりした。特に『白樺』の1910年の創刊号から1914年の二科の結成までの時期の役目は、後期印象派の普及啓蒙と主観的表現の勧めであった。1912年の大正に代わった年に、ヒュウザン会展が開催された。この展覧会評を木下柰太郎(きのした・なつたろう 1885-1945)は、1911年にミュンヘンで興ったカンジンスキー(1886-1944)らの「青騎士」(Der Blaue Reiter)運動に関連付けて、「非自然主義的傾向」の作品として評した。実際多くの作品は可視的自然の再現表現に止まるものではなく、印象派以降のフォービズムの影響を考えなければならない作品も出てきていた。また特筆しなければならないことは、出品者のほとんどが、画壇においては無名の青年たちであったことである。むしろ、ここに集った者たちは、美術学校の集団でも、絵画研究会のグループでもない個人の集合体であった。しかし個性の尊重ということは、一方で西洋美術を規範とし移植してきた日本において、新しい様式に群がり、己の個をそれに合わせようという形式化する弊害も孕んでいた。そうして産み落とされた形骸化したモダニズムも一方では存在してしまっていた。また純化された様式が移植される過程において複合化し、新たな展開を見せる様式も現れた。

3. 移植されたアヴァンギャルドと体験したアヴァンギャルド

二科のモダニズムが引き金となったのは、フォービズムなどのモダニズムの他に、一方で〈大正の新興美術〉と呼ばれる新しい様式をもたらしした。萬鉄五郎(よろぎ・ていごろう 1885-1927)が1912年の美術大学の卒業制作として描いた《裸体美人》のような表現主義的作品、東郷青児(とうごう・せいじ 1897-1978)の未来派(Futurismo)の時間意識とキュビズムの造形意識が見られる《パラソルさせる女》(1916年)などの作品が世に送られた。しかし、ヨーロッパの地で未来派に触れたものの、イタリア未来派から離れて、キュビズムを模索しだした東郷青児の作品には、Cubo-Futurismと呼ばれる未来派と立体派の未分化の様式であった。そしてまた、美術雑誌や本から間接的にヨーロッパ美術の体験をした萬鉄五郎においても、表現主義とフォービズムが未消化に渾然としていた複合体の様式受容になっている。その原因として、外的要因としては、わずかな時間差のなかでヨーロッパの新しい様式を受容したため、受容自体が混沌としてしまったこと。そして作家の内的要因としては、近代美術の様式展開を持つことなしに、個人体質の指向のなかで、新しい美術情報をセレクトしてしまった二面性が考えられる。ともあれ彼らのこうした紆余曲折の新しい美術の受容は、モダニズムでは表現しきれない新たな何者かの美術運動への働きかけとなった。それを受けた形として、二科内部の小グループや周辺グループが〈大正の新興美術〉を展開した。

二科内部で結成されたアクションや未来派美術協会などで受容展開された様式の多くは、未分化・未消化という造形理念上の恨みは言うにおよばず、絵画の平面性から抜け出そうという三次元のイリュージョンを持つもので、狭義のアヴァンギャルド芸術が持つ平面性からの解放というものではなかった。

日本のアヴァンギャルドはベルリンでダダが市民権を得ようとし、構成主義(Konstruktivism)が新様式として展開するなかで発生してくる。村山知義(むらやま・ともよし 1901-1977)が自ら意味づけしたところの〈意識的構成主義〉は、不完全な部分は残すものの、村山知義自身の新しい美術受容の自己展開であった。初め、自らを日本の未来派と称

れるものであった。村山知義は形成芸術という脱平面美術を指向し、〈マヴォ〉を舞台にマヴォイストたちとデザイン・テキスト・アドバタイズイングへと、個人の芸術を社会化された芸術へと展開していった。

〈マヴォ〉周辺の美術運動のなかで際立った作家のなかには、ゲオルゲ・グロス(1900-1945)に影響を受け、社会との対峙をしていた柳瀬正夢(やなせ まよむ 1900-1945)の抽象画や、科学者として自らの作品を〈理論絵画〉と称した中原実(なかはら みのる 1893-1990)のアトミックシリーズなどの傑作なども生まれた。これらの作品は単なる移植としての新しい絵画表現というよりは、西洋の新しい同時代の絵画の上に、自らの作品展開を可能にした作家たちであった。このように、長い西洋美術の様式偏重からまがりなりにも解放された洋画であったが、大方のアカデミズム系作家や一部を除いたモダニズム系作家たちは、西洋絵画様式の従属に縛られていたと言える。

そして〈大正の新興美術〉の一部はモダニズムに吸収され、また先鋭的であった一部は、急激な社会主義的運動のなかで非合法的プロレタリア・アートへと理論的飛躍に陥っていった。そして大正期にやっともたらされた西洋洋画の自己展開は、自己収束せざるを得ないことになっていた。

その後の昭和初年に、もう一度西洋洋画の移植が行われた。1929年の二科会16回において古賀春江(こが はるえ 1895-1933)や東郷青児が新傾向の絵画として〈シュルレアリスム〉と呼ばれる傾向の絵画を発表した。しかし古賀に見られるように、主観を排して客観的造形世界を構築する世界は、自己の無意識と想像力をうたいあげたフランスのシュルレアリスムから程遠いものであった。ここには類型化したシュルレアリスムのパターンと幻想性が独り歩きしたものである。

そして1930年に結成された独立美術協会を舞台に、日本のシュルレアリスム活動は活発化する。エルンストに影響を受けた福沢一郎(ふくざわ いちろう 1898-1993)のデペイズマンでコラージュした作品を翌年の第1回展で出品した。これには多くの若い画家たちが魅了された。しかし、福沢一郎はシュルレアリスムの方法論の種あかしは伏せておいた。エルンストが「ラ・ナチュラール」の科学雑誌の挿絵をデペイズマンしたように、福沢一郎は「楽しい科学」の挿絵をデペイズマンしたのだったが、こうしたシュルレアリスムの方法論が、福沢一ひとりのものとしてしか移植されなかったために、その後の日本のシュルレアリスムは、古賀の初期シュルレアリスム作品のように、主知主義的な幻想作品が類型化することになった。しかし一方においては、独立美術の中からシュルレアリスムを標榜する新造型美術協会などが結成され、瀧口修造(たきぐち しゅうぞう 1903-1979)や中山散生(なかやま ちりゅう)を理論的指導者として、ブルトン(1896-1966)たちと直接にかかわった作家たちもあった。また描かれる素材のドメスティク性や伝統性によって日本的なシュルレアリスム作品に変容した作品もある。南海の海洋生物や北国の樹氷や切り株といった、素材のドメスティク性を求めた浜松小源太(はままつ げんた 1911-1943)、そして東洋の禅や宗教哲学に素材を求めた北脇昇(きたわき のぼる 1901-1951)や土俗宗教に素材を求めた小牧源太郎(こまき げんたろう 1906-1988)など、シュルレアリスムを日本的に展開した作家もみられる。

しかし全般的には、シュルレアリスムを標榜した作家たちにとって、戦前から戦中にかけてのシュルレアリスム表現は、唯一残された理性的主知主義のヒューマンイズムの絵画として受け入れられたようであった。これは、軍靴響く社会状況のなかであって、若き人々の正義観が自らの叫びをシュルレアリスムという器に盛った日本の社会状況を反映する現象であろう。

またシュルレアリスムと並んで新傾向の絵画であった抽象絵画は、シュルレアリスムよりは先行して移植されていた。しかし純粋な抽象絵画としての展開は、1930年代に突入してからのことであり、ここではシュルレアリスム以上に、作家個々人の多様な展開が見られる。その過程においては、フォービズムやキュビズムといった各イイズムの混合形態を示しながら、抽象絵画へと展開される作品もあり、西洋の既成イイズムの整合的造型意識の上に展開されたものが少ないことを暗に語ってくれる。

各時代共に、西洋絵画の異種交配、移植、そして展開は行われてきた。しかし、その時代時代の消化が違っていったと言えるかもしれない。江戸末・明治初頭の我が国の消化は、油彩画の技法の習得であった。そして明治期の消化は、制度としての獲得であった。大正期の消化はアイデンティティという視点から見た絵画の社会性の認知であり、昭和の戦前期の消化は帝国主義に対する理性の復権として、西洋の新しい絵画様式は消化されてきたと言えるのではないだろうか。

(おざき・まさと／板橋区立美術館学芸員)

セッションⅢ

現在からの発言

現在からの発言

清水敏男

このセッションの目的は、アジアの現在を美術を通じて探ることにある。しかし、それには多くの困難が待ち受けている。困難の第一は、アジアという言葉が指し示すものが定義されていないことであろう。アジアとは一体誰が言い出した言葉なのだろうか。それは文化的な概念として成立するものなのだろうか。その地理的な境界はどこにあるのであろうか。また美術という言葉も曖昧である。美術とは何かという認識も決して共通の定義のうえに立っているわけではない。美術という概念は西欧世界で成立したものであり、それをアジアに無防備に適用することは混乱をもたらさないではないだろう。

さらに、物理的な問題として、アジア諸地域からまんべんなくパネリストを招聘することは不可能である。ゆえに、アジアと目されているすべての地域の声がこのセッションに反映させることはできない。いずれにせよ、アジアの美術の現状は多様であり、すべてを語ることは事実上不可能である。

そこでこのセッションでは、これらの困難を前提として話を進めなくてはならない。このセッションで招聘するパネリストは、アピナン・ポーサーナン、黒田雷児、宮島達男、蔡國強、ズルキフリー・B・ユソフの5名である。この5名と司会者は、自分のバックボーンとしての文化圏から離れた経験があるということが共通である。ある者は西欧で教育を受け、またある者は他のアジア内の国や西欧で仕事をしている。ここでもくろまれているのは、異質の文化から自分の文化を見る経験を積んだ者によって、アジアを世界の文脈から見ることを試みようということである。つまり、まずここではアジアとは何かについて考えるということであり、そのためにこうした経験のあるものを招聘したのである。

現在は冷戦が終了し、世界は新しい構造を作り始めている。冷戦構造の終焉とは西欧型近代主義の終焉である。初め西欧列強の植民地とされ、次いで西欧型近代化を果たした域内の国日本に侵略されたアジア地域のそれぞれの国は、西欧型近代国家へと変貌する前に、世界は変わってしまった。域内で最も早く近代化を達成したとされる日本でさえ、実は西欧型近代国家ではない。西欧型近代主義という理想はもはや作用しない。幸か不幸か対立しながらも受け入れざるを得なかった西欧型モデルの有効性はますます低下しつつある。西欧という対立項が消えることはないにせよ、それは以前のような権力を握っているわけではない。そこには必然的に空隙が生じる。それではその空隙を埋めるのは、アジア的という言葉なのだろうか。それとも、そのようなものは存在しないのであろうか。今こそアジア的という言葉の有効性を検証しなくてはならない。それぞれの文化の異質性は、より一層あらわになりつつある。異質な文化同士が衝突し合い、同居し合っている。アジアという概念もこれまでのような曖昧な集合ではなく、そのなかの異質性と同質性が吟味されている。アジアとは何か、アジアという概念が可能かどうかを検証するには、5名のパネリストが備えている異質の文化経験という視点が必要なのだ。

アピナン・ポーサーナン氏はタイを中心にした東南アジア地域の現代美術作家の動向に詳しい。地理的に東南アジアの中心にあるタイは、異質な文化が交錯する。ポーサーナン氏は特異な視点から、冷戦終焉後のアジアのヘゲモニー争いを眺めている。

黒田雷児氏はアジアとは何かを、西欧地域に住むアジア出身の美術作家たちに見ようとしている。異質な文化に身を置く者たちは、日々自己の存在についての問いかけを行っている。ただし、そのやり方は一様ではない。アジアの意味はその多様な対応にちりばめられている。

宮島達男氏は日本以外での制作経験の多い作家である。自分自身がアジア人であることは普遍的人類であることより先へ出ることはないという。黒田氏が個別の芸術の存在を唆しているのに反して、宮島氏は普遍的な芸術を第一とする。アジア的な要素は技術以上のものではない。

アジア的なものをバネにして普遍的なものを求める態度は、蔡國強氏にも共通している。蔡氏は日本を中心に世界各地で制作をしている作家である。蔡氏は自己変容しつつある西洋文明に東洋文明が寄与できるところが大きいという。

ズルキフリー・B・ユソフ氏はイギリスで教育を受け、西欧型近代化に浴した。しかし、ユソフ氏は西欧に学ぶべきものとそうでないものを厳しく峻別しようとしている。

こうした異質の文化経験を持つ彼らこそ、異質なものが共存し合う現在の状況から新しい概念を生むに相応しい面々である。アジア、もしくはアジアを超える概念について討議を重ねたい。

こうした討議を現代美術を通じて行うのであるが、現代美術とは何かということについて考慮することを忘れてはならない。美術という概念はもともと西欧のものであり、現代美術というインターナショナリズムも西欧からきたものである。これらの言葉は、第Ⅱセッションで語られるであろう歴史を内包しつつ、アジアでの現在の意味内容を獲得してきた。しかし、それゆえに各地域、各人によってその意味内容は異なるとしても当然である。ある場合は伝統的な創造活動、非美術領域にあるとされてきた創造活動も美術の範疇に入りつつあるだろうし、またある場合は純粋なインターナショナリズムの存在を信じる者がいたとしても不思議ではない。西欧世界の出来事でないことを西欧世界の言葉で語ることは難しいが、そのことを意識しつつ議論を重ねれば、新しい時代の美術の姿が浮かんでくるのではないだろうか。新しい時代の美術は世界的な混淆のなかから生まれてくるのである。

(しみず・としお／水戸芸術館現代美術センター芸術監督)

他者のなかの他者

欧米のアジア作家について

黒田雷児

1. はじめに — 現在の日本におけるアジア論の枠組について

いつもお前は「他民族」の文化的アイデンティティについて話すばかりじゃないか。
お前自身のアイデンティティについて話してみろ！

ラシード・アライーン(1)

この「アジア現代美術」についてのシンポジウムは、やや私を落ち着かなくさせる構成を持っている。それは「アジア」と「現代美術」についての定義に関するものだが、特に「アジア」についての定義は、私の話の主旨に関することなので最初に指摘しておきたい。落ち着かないと私が思う理由は、ひとつには、ここには日本、東南アジア、中国のキュレーターや評論家や作家はいるが、一人も南西アジア圏からの発表者がいないからである。通常の日本人にとっての「アジア」の定義では、地理的な視点からでも文化的な視点からでも、インドやその周辺の国からの参加がないのは奇妙に思われるはずだ。このような問題は、1992年に国際交流基金の主導によって開かれた『美術前線北上中 — 東南アジアのニューアート』展では見られない。なぜなら、いかに文化的な区分とは無関係であっても、そこでは「東南アジア諸国連合ASEAN」という政治的区分によって、展覧会の対象が明確に定義づけられたからである。原則としては、今現在、「アジア」という語を発したとき、それはこの語に内包された西洋中心主義を越えて、すでに世界語とならざるを得ない。言い換えれば、アジアからはもちろん、欧米からも、第三世界という点でアジアと共通する問題を抱えたアフリカやラテンアメリカからも、アジア世界への参入を求めているオーストラリアからも合意を得る概念として「アジア」の語を使わなければならないはずだ。

このシンポジウムにまさに実現されているような、最近のアジア美術についての日本での関心の高まりを喜ぶつつも、同時に非常に危惧していることは、ここにあるのは実は日本中心的なアジア観ではないかということだ。心理的にいえば、「身近な他者」、それが日本にとってのアジアではないか。つまり、欧米におけるアジア人と欧米人の関係が、日本人とインド人やアフリカ人との関係と同じく、「他者」に重点があるとすれば、日本で生活する朝鮮半島・中国大陸および台湾出身の人々は、より「身近」のほうに重点がある。しかし、このような心理的關係は、地理的・文化的な関係だけによって形成されるのではない。他の要因は、第一に、政治的・歴史的関係であり、第二に、第一の關係に影響された、異なる人種相互の關係である。アジアがいかに「身近」に感じられても、アジアが「他者」でもあるという認識と、その認識を支える政治的・歴史的關係は、近年の日本でのアジア現代美術論ではほとんど欠落しているようだ。人種的に距離を感じるインド圏の人々の不在、そして日本の植民地支配の犠牲になった朝鮮半島の人（韓国の現状を紹介するのはこのシンポジウムでは日本人である大野郁彦氏である）の不在は、この欠落の反映ではないかという意地の悪い推測を、失礼を承知で申し上げるのはこのためである。かと言って、「アジアは文化的概念だ」とする主張もまた言い訳にはならない。政治性の抑圧はそれ自体が政治的行為であるからである。また歴史の悲劇を先に忘れるのは、加害者のほうなのだ(2)。実は、このような日本とアジアの間では隠蔽された諸關係の認識こそ、ここで述べる、欧米の大都市で活動するアジア人の美術活動については最重要な問題なのであるが。

例えば、日本との政治的・歴史的關係の最も深い韓国と中国の現代美術が、日本人にどのような位置を与えられているかを考えてもいい。日本で活動する韓国系の作家たちのことを考えれば、1950年代のチョ・ヤングユ（曹良

奎)のような例外を除き、ミニマル絵画や自然素材を使ったもっぱら「美学的」に見える作品、すなわち政治性を表面的には持たない「東洋的」作品ばかりが受容され歴史化されてきたのではないだろうか。それに対し、1980年代の韓国で隆盛した政治的な「民衆美術」が、日本の現代美術関係者の関心を引いたことがあったのだろうか。また、現在日本をベースに活動する中国人作家が話題になりやすいのも、日本人が中国人の発想に期待するもの(哲学性、スケールの宇宙的大きさ、少しの暴力性)を適度の実現しているからではないか。これは作家の意図というよりは観衆の問題である。つまり、今の日本という地理的かつ政治的な限定の中で、彼らは支配的文化によって抑圧され周縁化された者ではなく、すなわち日本の主流文化に挑戦し、私たちに不快にする「他者」ではなく、日本人の期待を満たす「身近な」他者として、そして結局はアジア美術の可能性を拡大してくれる例として、称賛されるわけである。

「他者」という文化人類学的用語は、「アウトサイダー」という用語と同様に、日本の社会に適用するには注意が必要だろう。塩田純一氏の指摘によれば、近代日本にとって最も重要な「アウトサイダー」とは「アジア」ではなく「ヨーロッパ」であり、同時に「内部」は「確固たる主体性を欠いた」ままに保たれたからだ(3)。しかし確かなことは、近代化の結果、日本は「他者」「アウトサイダー」を消滅させたのではなく、「身近な」装いで順化したつもりになったか、あるいは隠蔽したことだ。日本はある意味では、同じように依然として隠蔽された問題の多い国なのだ。例えば、天皇制、同和問題、宗教問題、そして在日韓国朝鮮人の問題を扱った現代美術作品は皆無に近い(4)。では、在日韓国朝鮮人が、これらの日本社会ではタブーに近い問題を扱った作品を日本で発表したら、果たして、私はそれを公立美術館学芸員として支持することができるだろうか。それが引き起こす社会的影響に立ち向かうことができるだろうか。あるいは、近年に増えてきた、より「身近」でない在日外国人(東アジア系以外の有色人種)に対して、日本人は「他者」と付き合うレッスンを初級から始めることができるだろうか。もうひとつの倒錯は、日本人によるアジアへの侵略行為を扱ったり、日本企業によるアジアの自然やコミュニティの破壊に抗議した東南アジアの作品が、あたかも「日本美術にはない社会性を持った現代美術作品」として、つまり日本と無関係な歴史をもつ国の「文化」としてだけ称賛されているように思われることである(5)。

2. 欧米のアジア作家の提起する問題

このシンポジウムにおいて欧米のアジア作家の紹介が有意義なのは、現在の日本におけるアジア美術論争に欠けている論点、すなわち、(a)アジアを定義する主体と根拠(誰が誰に対して定義するのか、地理か人種か歴史か文化かなど)、(b)欧米と、第三世界としてのアジアの間の支配/被支配関係(植民地主義、オリエンタリズム、人種差別、主流文化からの排除など)、(c)日本内部のアジア系住人に対する態度、という3点を、欧米のアジア作家たちが明確に提示しているからである。ただし断わっておくが、アジア作家にこのような問題意識が欠けている、ということではなく、あくまでもこれらの問題を明示するためには欧米在住作家の活動が参考になりやすい、という意味である。

昨年の2月から5月の約3か月間、私は美術館連絡協議会のご厚意による海外研修を行い、欧米で活動するアジア人作家の活動を調査した。調査した場所は、ロンドンほかイギリス各地、パリ、ニューヨーク、ロサンゼルス、サンフランシスコ、バンクーバーで、会った作家は63名、そのうち中国系28人、インド・パキスタン系13人、東南アジア系11人、韓国系8人、それ以外3人(パレスチナ人、イラン人、日系三世各1)である。この調査の範囲が、英語圏に偏ったのは私の言語能力のためである。またここで「系」という言葉を使ったのは、中国といっても中華人民共和国も香港も中華民国もあり、ごく一部であるが、アメリカ生まれの二世、混血も含んでいることを示す。すでにこういう分類が無理があるのは、例えば「日本人」を限定するときには、(a)日本民族の血、(b)日本文化を内面化しているか、(c)国籍、という三項が考えられ、「純粋な日本人」と「純粋な外国人」の間には「海外成長日本人」「日系三世」「在日韓国・朝鮮人」「アイヌ人」などの多くの中間段階があることから理解できよう(6)。しかもこれらの中間段階は、二つの「純血」な点が規定する直線の上の点として示されるものではなく、多次元空間上の点として位置づけられなければならない(例えば混血の場合や、沖縄などの特殊な文化に育った場合など)。

「日本人」に限ってさえこのようであるから、まして、インドのようにその国の中だけで無数の民族と言語と宗教があるような国の出身であったり、(仮に二世以後のアジア系を除外して一世に限定するにしても)アジアから欧米の都市に移った時代や年齢、家族の政治的・経済的状况、教育を受けた環境などの要因によって、欧米のアジア系作家の個々の経験や思想や感性はまったく類型化を許さないような多様さを持つことになる。しかし、終章で指摘するように、あまりに作家の経験の個別性を強調しすぎることは、かえって他文化との相互理解の可能性を閉じてしまうことになるし、また欧米中心の美術史やアジア内の近現代美術史との関連を欠くことになる。そこで、類型化の危険を承知で次章のように分類してみることにする。

3. 欧米のアジア作家の強引な類型化

[第1グループ] アジア固有の文化と西洋モダニズムの融合・折衷

アジア内作家と作品のうえでも意識のうえでもあまり変わらず、たまたま制作場所が欧米である作家。西洋のモダニズムを消化し、そこに自国の文化を参照する要素を重ね合わせることで、西洋美術との差異化が実現されているとする作家たちである。多くが自国と欧米の両方で発表してはいるが、欧米の主流の美術史には参入できない(または参入しようとしぬ)者がほとんどである反面、本国では美術史のうえでも観衆にも評価を受けている場合が少なくない。

インドのモダニズムの巨匠であるS・H・ラザ(1922~ インド/パリ;以下、作家名の後に、生年、生地、現在の活動地を記す)、およびF・S・スーザ(1924~ インド/ニューヨーク)、またクック・フン(7)(1941~ 韓国/ロサンゼルス)、キム・チャニョル(1929~ 韓国/パリ)、カモン・タサナンチャー(1944~ タイ/ロサンゼルス)などがその例である。ザオ・ウーキー(1921~ 中国/フランス)はアンフォルメル作家として欧米からの評価を受けているが、作品の傾向はこのグループに近い。ドルヴァ・ミストリー(1957~ インド/イギリス)はモダニズムの影響を受けイギリスでも評価を受けながらも、作品や意識のうえではインドに所属している。

[第2グループ] 国際主義への同化による前衛的傾向

ここでいう「国際主義」とは欧米の文脈での意味である。欧米の現代美術の発展に欧米人と同等に貢献し、欧米美術史でも評価されていることが多い。しかし、出身国内での評価は得られていない作家もいる。

このグループの代表的存在は、ナムジュン・パイク(韓国読みはペク・ナムジュン 1932~ 韓国/ニューヨーク)であり、アール・ブリュット傾向のアルフォンソ・オッソリオ(1916~ フィリピン/アメリカ)なども加えていいかもしれない。やはり1960年代に先駆的な仕事をしていながら欧米の美術史の中で正当な評価を得られなかった前衛作家として、泡の彫刻やキネティック・アート、観衆が参加する彫刻を制作したデイヴィッド・メダーリャ(1942~ フィリピン/ロンドンほか)、いち早く独自のミニマリズムを見いだしたラシード・アライーン(1935~ パキスタン/ロンドン)がいる(8)。

いわば次に述べるグループのアジア系作家が、自分の存在の周縁性や、欧米社会に適合・同化することの困難さを強調するのと比べれば、この第2グループは、広義のモダニズムを受け入れ、非欧米系作家でも欧米の主流文化の中で実験的な作品によって貢献できるとする普遍主義を信頼している点が第3グループとは異なる。

ただしこのグループの作家でも、自国の文化を積極的に参照していることが多い。近年に登場した作家でいえば、まずアニッシュ・カプーア(1954~ インド/イギリス)、そしてホアン・ヤンピン(1954~ 中国/パリ)やチェン・ゼン(1955~ 中国/パリ)、ゲー・ウェンダ(1955~ 中国/ニューヨーク)を挙げて良いだろう(9)。カプーアがインドの作家と言われるのを嫌うことはよく知られているように、これらの作家に共通するのは、「インド的」「中国的」な異国趣味やステロタイプ化を圧倒するような、ミニマリズムやコンセプチュアルの見事な消化であり、欧米都市であれ自国であれ、特定の地理的・時代的限定を越えた哲学的なテーマを扱っていることである。その反面、次の第3グループの作家とは反対に、天安門事件とかイギリスとの植民地的関係とか自分の家族や移民の体験を語ることは少ない。

上にあげた作家のほとんどは、狭義のモダニズム作家（抽象的傾向）ではなく、「前衛」作家と言うべきだろう。しかし、狭義の正統派モダニズムの発展やモダニズムへの介入を探索しているアジア系作家の活動を看過すべきではない。デイヴィッド・ディヤオ（1943～ 中国／ニューヨーク）、またツァオ・スイカン（中国／ニューヨーク）、実在する人間の肌の色でミニマル絵画のシリーズを制作したバイロン・キム（1961～ アメリカ／ニューヨーク）など、いまだ十分な調査はできていないが、興味深い実践は他にも見られるだろう。

〔第3グループ〕 移民としての自己の探求、欧米社会への問いかけ

これについては次章で詳述する。

〔第4グループ〕 多文化主義

これは第2グループと同じように欧米の主流美術界からも評価を得てはいるものの、作品傾向に大きな違いがある。これらの作家の作品には、明らかに、欧米のものではない文化が引用されることが多いが、作家が特定の文化に永続的に属することを主張せず、意図的・戦略的に、欧米を含む複数の文化の衝突や並列を表現する。

例えば中国系二世のケン・ラム（1956～ バンクーバー生まれ／在住）は、観光名所的な情景の中で人工的に作り上げた写真を、様々なスタイルの文字と組み合わせ、看板のような形式の作品を制作する。そこにあるのは、白人（コーカサス人）、中国系、インド系、ネイティブ・インディアンなどの言語や都会的風俗の奇妙な混在であるが、文化の複数性自体が表現のテーマではないうえに、カプーアのように、中国という文脈での評価を嫌っている。マニュエル・オカンボ（1965～ フィリピン／ロサンゼルス）の絵画も、スペインのカトリック文化によるフィリピンの支配をふまえて、キリスト教絵画の図像や様式と、アメリカのアングラ漫画のような様式の鄙俚な題材を混在させ、さらにそこにアメリカ内の人種問題を示すモチーフや、どこの国の言葉とも分らない奇怪な言語を重ね合わせて、いっそう国籍不明の画面を作り上げる。さまざまな文化からの引用を自在に行ってスケール豊かな彫刻を制作する中国人メル・チン（1951～ アメリカ／ニューヨーク在住）も、この分類に入れていいかもしれない。

〔第5グループ〕 その他

この他にも、以上のような分類に入りきらない作家、翻訳や言語の問題を扱う作家、ビデオ作家などがある。印象に残った作家を恣意的に挙げれば、タイ人リルクリット・ティラヴァニヤ（1961～ アルゼンチン／ニューヨーク）、ツァン・ホントウ（1943～ 中国／ニューヨーク）、ポール・ウォン（中国人、在バンクーバー）などである。ビデオ作家についてはほとんど未調査である。

4. 移民としてのアジア人の肖像

さて、私の調査で最も大きなウェイトを占め、最近の欧米社会の状況をよく反映し、しかも最も興味深い問題を提起してくれるのが第3のグループである。アメリカとイギリス、バンクーバーで、それぞれかなりの状況の違いこそあれ(10)、パリを除いて、このグループに分類できる作家が各地で目立った。

第1グループの作家たちが、欧米を制作場所としながらも意識のうえで自国の伝統や共同体に所属する傾向があり、第2グループの作家たちは、時には自らの文化的背景を露出させながらも、欧米社会の中の一個人として欧米の美術界での貢献を狙う。それに対し、第3グループの作家がこの2つのグループと決定的に違う点は、自国と欧米社会の両方に生き、しかもどちらの世界にも属さないということ、言い換えれば、自分自身の欧米への移行／同化／差異化の過程そのものを作品のテーマにしている点である。私が会った作家の多くは、アジアで生まれたものの、単なる留学以上の長い年月にわたって欧米に住み、文化的にも欧米に同化する度合いが高い。しかし、決して第2グループのような意味での「国際性／普遍性」を志向するのではなく、欧米の主流文化に対し、抗議や疑義を発し続ける。その主流とは、植民地主義やオリエンタリズムと結びついた欧米（白人）中心主義、男性中心主義であり、意識的・無意識的に、アジア系住民を社会の周縁に押し込めたり、美術史から排除したり、あるいは欧米人