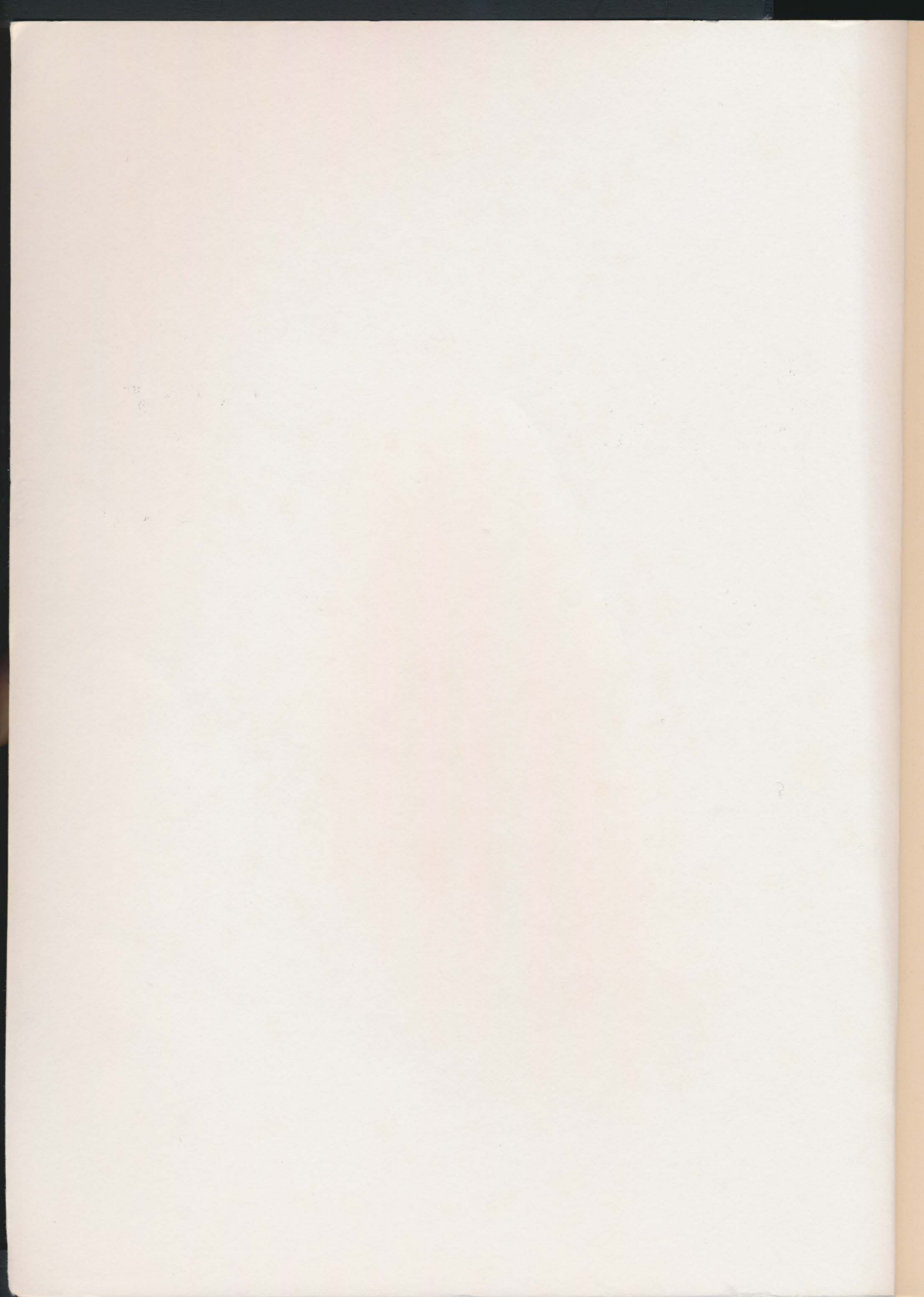
 International
Symposium

1999

"Asian Art: Prospects for the Future"

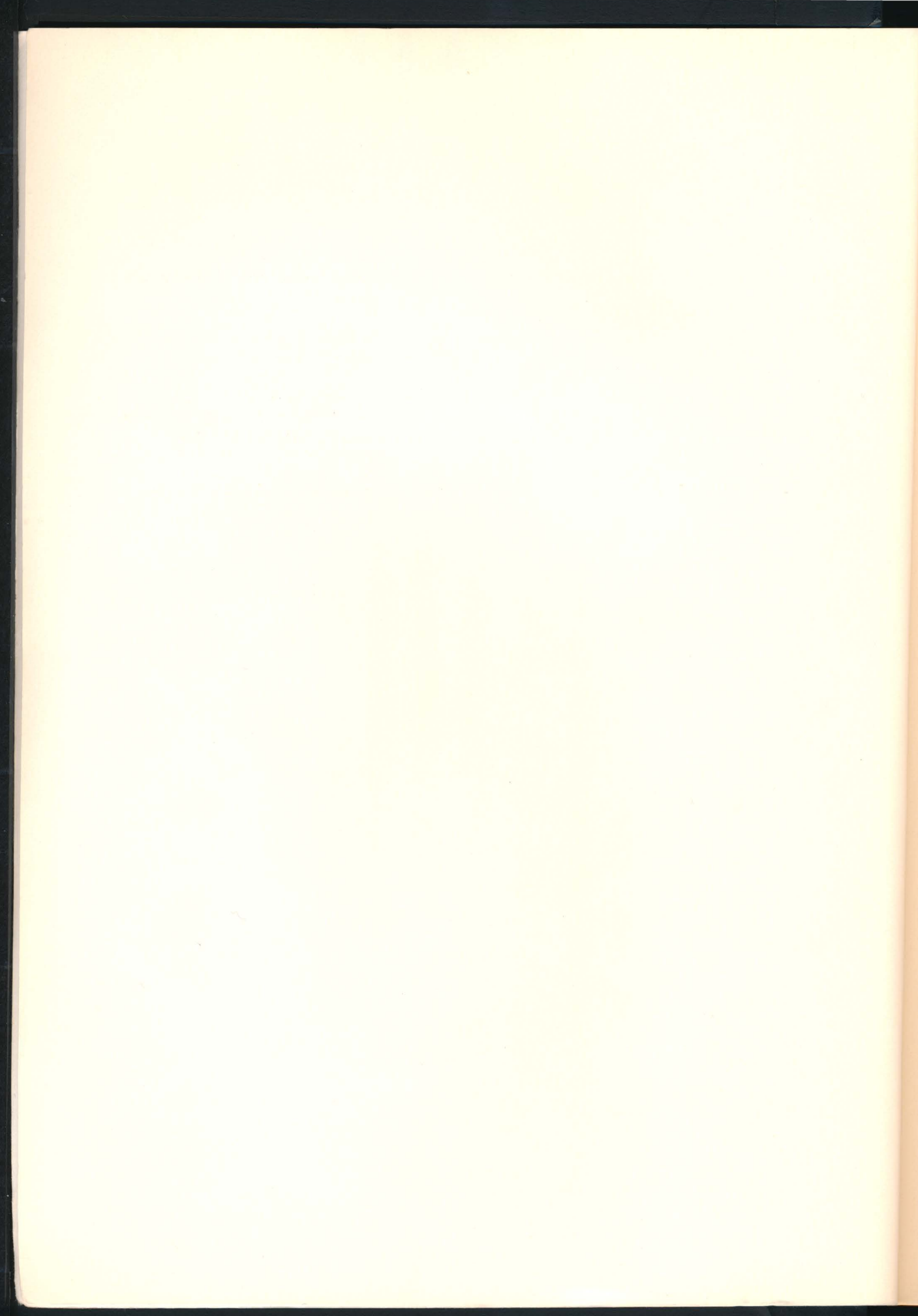
Report
Report



International
Symposium

1999

"Asian Art: Prospects for the Future"



国際シンポジウム 1999

「アジアの美術：未来への視点」報告書

1999年8月20日(金) 10:00-17:30

8月21日(土) 14:00-17:00

会場:国際交流フォーラム

主催:国際交流基金アジアセンター

International Symposium 1999

“Asian Art: Prospects for the Future” Report

August 20, 1999 (Fri.) 10:00-17:30

August 21, 1999 (Sat.) 14:00-17:00

The Japan Foundation Forum, Tokyo

Organized by The Japan Foundation Asia Center

ごあいさつ

国際交流基金アジアセンターでは、昨年8月20日・21日の両日にわたり、東京の国際交流フォーラム(現:国際交流基金フォーラム)において、国内外の美術関係者の方々をお迎えして、国際シンポジウム1999「アジアの美術:未来への視点」を開催致しました。

世界のアートシーンの中で、アジアおよびアジア太平洋地域の美術も今世紀最後の10年間は大きな変動の時期であり、さらに21世紀に向けてますますその変化は加速されています。アジア地域の美術の分野においても、いわゆるグローバル化の波が大きく押し寄せています。そのような状況の中で、同じ分野に関わる専門家がお互いに情報を共有し、共通の基盤に立って対話を進めるため、今回のシンポジウムは企画されました。本シンポジウムは、これまでアジアセンターが二度にわたり開催した「アジア思潮のポテンシャル」(1994年)、「再考:アジア現代美術」(1997年)に次ぐ第3回目の国際シンポジウムであり、アジア地域の現代美術の90年代を検証するとともに、アジア美術の来るべき21世紀への展望を探ろうとしたものです。

おかげさまで、各国を代表するパネリスト18名とともに、延べ500名近くのオブザーバーの方々にご参加をいただき、2日間3セッションにわたり、それぞれの豊富な経験に基づいた有意義な意見交換と活発な議論が展開されました。参加者の多さは、日本におけるアジア美術への関心の高さを示すとともに、アジア美術をめぐる関係各機関の展示会をはじめとする紹介事業の成果を物語るものとして捉えることも可能でしょう。

この報告書は、シンポジウムの内容をまとめたものであり、90年代のアジア現代美術を再考し、21世紀のアジア美術を考える上での参考資料として、ご活用いただければ幸いです。

最後になりましたが、本シンポジウムの実施にあたり、多大なご協力を賜りましたパネリストの方々をはじめ、ご支援頂きました関係者の皆様に、心よりお礼を申し上げます。

2000年3月

国際交流基金アジアセンター

Foreword

The Japan Foundation Asia Center welcomed art professionals from Japan and overseas to the Japan Foundation Art Forum in Tokyo for two days, August 20 and 21, 1999, to take part in the International Symposium 1999, "Asian Art: Prospects for the Future."

In the context of the international art scene, the art of Asia and the Asia-Pacific Region has undergone a remarkable transformation in the last ten years of the twentieth century. The changes are ongoing and are likely to accelerate as the twenty-first century gets underway and the waves of globalization continue to break over art as well as other fields of endeavor in the Asian region. Against this background, the Asia Center organized this symposium to give professionals working in this field an opportunity to share information and create a common ground for discussion. It is the third such international symposium to be presented by the Asia Center, following "The Potential of Asian Thought" in 1994 and "Asian Contemporary Art Reconsidered" in 1997. Along with examining the contemporary art of the Asian region in the 1990s, it explores the most desirable approaches to further development of Asian art in the twenty-first century.

Eighteen panelists representing ten countries presented papers and participated in the discussions along with a group of nearly 500 observers. Three sessions were held over the two days, resulting in lively and meaningful exchanges of opinion and active discussions based on the extensive experience and knowledge of the participants. The size of the audience demonstrated the high degree of interest in Asian art that exists in Japan, partially a result of the energetic effort that has been made by institutions and professionals to introduce the contemporary expression of other Asian countries in exhibitions and other events.

This report is a compilation of the proceedings of the symposium, and we hope it will serve as a useful reference for reflecting on the development of Asian contemporary art of the 1990s and thinking ahead to what needs to be done in the twenty-first century.

We would like to give special thanks to the panelists for their enthusiastic cooperation and to all the other individuals who assisted us in planning and carrying out this symposium.

March 2000

The Japan Foundation Asia Center



目次/Contents

- 8 プログラム
- 9 Program
- 11 セッション I
[検証: アジア現代美術の90年代 1—各国からの報告]
- 41 セッション II
[検証: アジア現代美術の90年代 2—紹介する側の視点から]
- 77 セッション III
全体討論「グローバリズムの中で: 21世紀のアジア美術」
- 111 Session I
"Examining Asian Contemporary Art of the 1990s,
Part 1: Reports from the Regions"
- 135 Session II
"Examining Asian Contemporary Art of the 1990s,
Part 2: Perspectives of the Presenters"
- 163 Session III
General Debate: "In a Global Context:
Asian Art in the 21st Century"
- 189 座談会
90年代のアジア現代美術を振り返って
- 195 Roundtable Discussion
Looking Back at Asian Contemporary Art during the 1990s
- 199 パネリスト・プロフィール/Panelists' Profile
- 206 国際交流基金アジアセンター美術事業一覧
- 207 The Japan Foundation Asia Center Visual Arts Programs

プログラム

■ 第1日目 8月20日(金) 10:00-17:30

● 10:00-10:10 開会の挨拶(主催者)

● 10:10-13:10 <セッション I>

「検証:アジア現代美術の90年代 1—各国からの報告」

90年代のアジア地域の美術を取りまく状況は、その経済発展と連動して変貌するアジア各国の社会を背景に、急激な変化を経験しました。それまでのアジア各国の美術の枠組みを越えて、国境を越え、世界で紹介される機会が飛躍的に増えたと同時に、情報メディアの発達も、新しい世紀を目前にますますアジアの現代美術のグローバル化を加速しています。

このセッションでは、アジア各国の気鋭の美術評論家やキュレーターが、世界のアートシーンとの関連性を踏まえ、自国の美術の90年代を各々の視点で総括します。その上で、改めてアジア地域の美術のこの10年間の成果と問題点を、活発な議論を通じて検証します。

司会:三木あき子(インディペンデント・キュレーター/日本)

10:10-10:30

1. 「イツ・ミー!:90年代中国現代美術のメインテーマ」
冷林[ロン・リン](美術評論家/中国)

10:30-10:50

2. 「新世代の感受性」
徐成縁[ソ・ソンロク](安東大学教授/韓国)

10:50-11:10

3. 「アジアの美術を“ディスコーシング(言説化)”する」
ジム・スバンカット(美術評論家/インドネシア)

11:10-11:30 <休憩>

11:30-11:50

4. 「世界への回帰:インド現代美術における不安と快活」
ランジット・ホースコター(美術評論家/インド)

11:50-13:10

討論(質疑応答を含む)

13:10-14:30 <昼食>

● 14:30-17:30 <セッション II>

「検証:アジア現代美術の90年代 2—紹介する側の視点から」

1989年の東西冷戦終結から現在までのこの10年間に、それまでの欧米中心の美術史観は再検討を迫られると同時に、新たな価値観の再構築をめざしてきました。同時に、それまで現代美術においては周辺とされてきた国々の美術が活発に調査され、展覧会として紹介されるようになり、アジアの現代美術もその例外ではありませんでした。ポストモダンから始まり、ポストコロニアリズム、マルチカルチュラルイズム、グローバリズムなど、その時々さまざまな思潮の文脈の中で、90年代のアジアの現代美術は語られています。

このセッションでは、ヨーロッパ、オーストラリア、シンガポール、日本を例に、90年代を通じてアジアの近・現代美術を活発に紹介してきた地域の代表的なキュレーターや美術評論家が、この10年間の成果と問題点を総括します。

司会:南條史生(インディペンデント・キュレーター/日本)

14:30-14:50

1. 「アジア:それは永遠の固定観念か?それともブラックホールか?」
デヴィッド・エリオット
(ストックホルム近代美術館館長/スウェーデン)

14:50-15:10

2. 「なぜオーストラリアなのか?」
ラーナ・デヴェンポート(クィーンズランド美術館/アジアパシフィック・トライエンアル、シニア・プロジェクト・オフィサー/オーストラリア)

15:10-15:30

3. 「オルタナティヴへの適応:シンガポールの美術館と現代美術の実状」
アフマド・マシャディ(シンガポール国立美術館学芸員/シンガポール)

15:30-15:50 <休憩>

15:50-16:10

4. 「だれが/だれに/何を/なぜ<紹介>するのか?」
中村英樹(名古屋造形芸術大学教授/日本)

16:10-17:30

討論(質疑応答を含む)

● 17:30-19:00 <レセプション>

■ 第2日目 8月21日(土) 14:00-17:00

● 14:00-14:10 2日目開会にあたって

● 14:10-17:00 <セッション III>

全体討論「グローバリズムの中で:21世紀のアジア美術」

このセッションでは、セッションIとIIで議論された90年代のアジア現代美術の成果と問題点を踏まえた上で、アジア美術のこれからを鋭い眼差しで見据える3人の批評家の発表をベースに、自由な対話を通じて、21世紀のアジア美術の可能性について探っていきます。

司会:水沢 勉(神奈川県立近代美術館主任学芸員/日本)

14:10-14:30

1. 「アジアの美術と新千年紀:グローカリズムからテクノ・シャーマニズムまで」
アピナン・ポーサーヤナン
(チューラロンコン大学アカデミックリソースセンター副館長/タイ)

14:30-14:50

2. 「インターネット後のアジアの美術:20世紀末の地域性を越えて」
ニランジャン・ラジャ(美術評論家/マレーシア)

14:50-15:10

3. 「個別性への眼差し」
建島 哲(多摩美術大学教授/日本)

15:10-15:30 <休憩>

15:30-17:00

全体討論(質疑応答を含む)

● 17:00 閉会

Program

■ Day 1 August 20 (Fri.) 10:00—17:30

● 10:00—10:10 [Opening Address by the Organizer]

● 10:10—13:10 [Session I]

"Examining Asian Contemporary Art of the 1990s, Part 1: Reports from the Regions"

The milieu of Asian art during the 1990s has gone through tumultuous changes along with the fluctuating economic and social conditions in the nations of Asia. There has been a dramatic increase in opportunities to see Asian art throughout the world, beyond the boundaries of the countries where it is originally produced. At the same time, the development of information media has accelerated the globalization of Asian art as we approach a new century.

In this session, some of the finest art critics from a number of Asian nations will sum up the situation of art in the 1990s in their country from their own point of view and discuss it in relation to the international art scene. These presentations will lay the groundwork for an active discussion of the achievements and problems of Asian art during the decade. Perspectives on the contemporary arts scene in the Asian region during the 1990s will be presented by panelists who represent some of the Asian countries that are active in the scene.

Chairperson: Miki Akiko (Independent Curator/Japan)

10:10—10:30

1. "It's Me!: The Main Theme of China's Contemporary Art in the 1990s"

Leng Lin (Art Critic / China)

10:30—10:50

2. "Sensibility of New Generation"

Seo Seongrok (Professor, Andong National University / Korea)

10:50—11:10

3. "Discoursing in Regional Contemporary Art in Asia"

Jim Supangkat (Art Critic / Indonesia)

11:10—11:30 < Interval >

11:30—11:50

4. "Back to the World: Anxiety and Exhilaration in Contemporary Indian Art"

Ranjit Hoskote (Art Critic / India)

11:50—13:10

Discussion

13:10—14:30 [Lunch Break]

● 14:30—17:30 [Session II]

"Examining Asian Contemporary Art of the 1990s, Part 2: Perspectives of the Presenters"

Since the end of the Cold War in 1989, there has been an urgently felt need to reassess the Eurocentric view of art history and attempts have been made to construct new systems of value. An active effort has been made to study and exhibit the art of countries previously considered marginal, and this has meant renewed attention to the contemporary art of Asia. Contemporary Asian art of the 1990s has been discussed in terms of the various theoretical trends of the time, including postmodernism, Orientalism, postcolonialism, multiculturalism, and globalism.

In this session, the achievements and difficulties of the decade will be covered by representative curators and critics from Europe, Australia, Singapore, and Japan, places that have been active in exhibiting the modern and contemporary art of Asia.

Chairperson: Nanjo Fumio (Independent Curator/Japan)

14:30—14:50

1. "'Asia': Enduring Stereotype or Black Hole?"

David Elliott (Director, Moderna Museet, Stockholm /Sweden)

14:50—15:10

2. "Why Australia?"

Rhana Devenport (Senior Project Officer, The Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art, Queensland Art Gallery / Australia)

15:10—15:30

3. "Appropriating Alterity: The Museum and Contemporary Art Practice in Singapore"

Ahmad Mashadi (Curator, Singapore Art Museum / Singapore)

15:30—15:50 < Interval >

15:50—16:10

4. "Who 'Introduces' What to Whom and Why?"

Nakamura Hideki (Professor, Nagoya Zokei University of Art and Design / Japan)

16:10—17:30

Discussion

● 17:30—19:00 [Reception]

■ Day 2 August 21 (Sat.) 14:00—17:00

● 14:00—14:10 [Introductory Remarks]

● 14:10—17:00 [Session III]

General Debate: "In a Global Context: Asian Art in the 21st Century"

In this session, the possibilities of Asian art in the 21st century will be explored through a free-ranging debate based on the previous discussion of issues related to Asian art of the 1990s in Sessions I and II and further stimulated by the comments of three critics with perceptive views on the future of Asian art.

Chairperson: Mizusawa Tsutomu (Chief Curator, Museum of Modern Art, Kamakura/Japan)

14:10—14:30

1. "Asian Art and the New Millennium: From Glocalism to Techno-Shamanism"

Apinan Poshyananda (Associate Director, Centers of Academic Resources, Chulalongkorn University / Thailand)

14:30—14:50

2. "Asian Art after the Internet: Transcending the Regional Arenas of the Late 20th Century"

Niranjan Rajah (Art Critic / Malaysia)

14:50—15:10

3. "Turning Our Eyes to Individuality"

Tatehata Akira (Professor, Tama Art University / Japan)

15:10—15:30 < Interval >

15:30—17:00

Discussion

● 17:00 [Closing]

凡例

1. 国際交流基金アジアセンター主催の本シンポジウムは、1999年8月20日・21日の両日、国際交流フォーラムにおいて、日本語/英語の同時通訳で行われました。同時通訳は社団法人国際交流サービス協会にご担当いただきました。当日の通訳は以下のとおりです。
 - ◆ 日英同時通訳: 増田寛子、大山ひろみ、横田佳世子
 - ◆ 逐次通訳: 秋山珠子 (中国語)、キム・ヌリ (韓国語)
2. 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、アジアセンターにあることを付記致します。
3. 本報告書におけるスピーカーの発表はシンポジウム当日の発表内容ではなく、事前に提出された論文をそのまま掲載致しました。
4. パネリストの所属・役職は1999年8月現在のものと致しました。
5. 文中の敬称は省略させていただきます。また、質疑応答においてオブザーバーのお名前が判明する場合は、その氏名を記載致しました。
6. アジア各国の氏名のアルファベット表記に関しては、表記方法が確定していないことや各人の意思によって表記が異なるため、本報告書では、発言者の使用そのままを用いることとし、あえて統一をしておりません。但し、本シンポジウム参加者で日本人につきましては、姓、名前の順に表記してあります。
7. 英文スペルは米語スペルを採用致しました。
8. 外国で開催された展覧会で、タイトルが日本語の定訳がない場合、日本語記録においてはアルファベット表記にしております。
9. 国際交流フォーラムは2000年1月より国際交流基金フォーラムに改称致しましたが、本報告書における会場名は1999年8月時点での国際交流フォーラムとなっております。

Notes

1. This symposium was organized by the Japan Foundation Asia Center on August 20 and 21, 1999 at the Japan Foundation Forum in Tokyo. The simultaneous interpretation service was provided by the International Hospitality & Conference Service Association. The following interpreters were present at the symposium:
 - ◆ Japanese / English simultaneous interpretation: Masuda Hiroko, Oyama Hiromi, Yokota Kayoko
 - ◆ Word-to-word interpretation: Akiyama Tamako (Chinese), Kim Nurri (Korean)
2. This report is a record of the presentations and discussions held during the two days. The Japan Foundations Asia Center is responsible for the final editing and publishing of this report.
3. The papers, which were submitted by the speakers prior to the symposium, have been included in this report as presentation papers.
4. Panelists' titles are as of August 1999.
5. Identified observer names have been included in the report.
6. The name order of Asian names (family name / given name or given name / family name) are not standardized due to different rules of different nationalities. The name order used during the symposium by panelists and observers has been respected. Names of Japanese panelists and observers who participated in this symposium are in family name / given name order.
7. American English spelling is used in the English text.

International
Symposium

セッション I

検証: アジア現代美術の90年代 1
—各国からの報告

1999

セッション I

「検証:アジア現代美術の90年代 1—各国からの報告」

90年代のアジア地域の美術を取りまく状況は、その経済発展と連動して変貌するアジア各国の社会を背景に、急激な変化を経験しました。それまでのアジア各国の美術の枠組みを越えて、国境を越え、世界に紹介される機会が飛躍的に増えたと同時に、情報メディアの発達も、新しい世紀を目前にますますアジアの現代美術のグローバル化を加速しています。

このセッションでは、アジア各国の気鋭の美術評論家やキュレーターが、世界のアートシーンとの関連性を踏まえ、自国の美術の90年代を各々の視点で総括します。その上で、改めてアジア地域の美術のこの10年間の成果と問題点を、活発な議論を通じて検証します。

1. 「イツ・ミー!: 90年代中国現代美術のメインテーマ」
冷林 [ロン・リン] (美術評論家/中国)
2. 「新世代の感受性」
徐成縁 [ソ・ソンロク] (安東大学教授/韓国)
3. 「アジアの美術を“ディスコーシング(言説化)”する」
ジム・スバンカット (美術評論家/インドネシア)
4. 「世界への回帰: インド現代美術における不安と快活」
ランジット・ホースコター (美術評論家/インド)

討論

セッションIの報告とシンポジウムの所感

「認識と実践: 次なる段階に向けての課題」

三木あき子 (インディペンデント・キュレーター/日本)



イツ・ミー! : 90年代中国現代美術のメインテーマ

冷林 (ロン・リン)

美術評論家



Leng Lin

1989年の天安門事件が、あらゆる領域にわたって重大な影響を及ぼすものであったことは、多くの中国人が認めることである。現代美術の領域に限って言えば、天安門事件がこの分野に及ぼした影響は、90年代以降の作家たちが総じて自己の無力と落胆の感情にさいなまれるようになったことのように表れている。彼らは、80年代を通して演じていた社会的価値を代弁する役割から大きく後退し、社会における自らの存在意義をあえて提示しなければならないほどの苦境に追い込まれていた。それに伴い、自己と、自己が置かれた環境について根源的な理解を得ることが、彼らの緊急の課題となった。作家たちはそれまでのような理想モデルの追求を放棄し始めた。80年代、理想モデルの追求とは、一種の「理性的芸術」確立の試みにほかならなかった。しかし天安門事件の衝撃を経た90年代の作家たちの目には、それは西洋概念のまるごとの無批判なコピーであり、いかにも空疎で無力なものと映るようになった。彼らは、大衆のための国家建設と、偉大なる文化建設という観念を廃棄し、自分自身が知覚することのできる具体性の描写へと向かった。そうすることだけが、辛うじて自己救済を果たすための方法でもあったのである。この個人化へのベクトルの向き直しが、中国現代美術のターニングポイントであった。最近10年間における中国現代美術は、ほぼこの個人化の方向に沿いながら展開してきたのである。

90年代初めの作家たちは、80年代美術の潮流に逆らうことによって、自分の無力と落胆の感情を払拭しようとした。つまり彼らは個人の日常生活に立ち返ることで、社会における自らの正当な存在意義を発見できるのではないかと考え、それによる芸術家固有の世界の構築を模索したのである。この試みは、「新世代芸術」や「シニカルリアリズム芸術」においてとりわけ顕著に見られる。「新世代芸術」の代表的作家である王華祥のノートにこんな一節がある。「皆、観念的なものに嫌気がさしている。作家たちは自分自身の、確かな、ありのまま

の生活に立ち戻らなければならない」。ここで言う「ありのままの生活」とは、個人的物質的生活を指すものだ。作家たちもはや事物を理解するために、観念の濾過を通すことはなかった。むしろ彼らは、天安門事件の体験を通じて、そのような理解の仕方を疑うようになっていた。彼らは直接的に、自分自身とその置かれた環境を表現しようと努め、積極的にそうした態度を示そうとした。そうした傾向は、「新世代芸術」の作家、劉小東、王華祥、また「シニカルリアリズム」の作家である方力鈞、岳敏君、劉偉の作品に如実に表れている。こうして「新世代芸術」と「シニカルリアリズム」は、個人化の方向性を打ち出したのである。

90年代中期になると、90年代初期に確立された個人化傾向は、絵画の領域から個人化を極端に進めるパフォーマンス・アートの領域にまで及んだ。作家たちはすでに作品を描くことだけに満足せず、体験によって自分自身の存在を知覚したいと考えるようになり、それは時として自虐的行為にまで及ぶことがあった。その代表的なアーティストが張洄と馬六明である。1994年6月1日、張洄は次のようなパフォーマンスを行った。裸になった張洄が鉄のチェーンで体を縛られ、梁に吊るされる。50分間のうちに250ccの血液がその体からしたり、医療器具を伝わり、電熱器の上に設置された皿に落ちる。血液はふつつつと煮えたぎり、焦げついた塊となり、部屋には強烈な、そしてほのかに甘さを含んだ臭いが充ちる。自己をあくまでも物質的レベルに置くことによって、自己の存在を徹底的に体験すること。張洄のパフォーマンスは、究極的な自己の存在証明であった。この種の自虐性は、90年代初期に確立された個人化傾向が、身体—物質レベルでの忍耐力の体験へと発展したものである。実際、そのシンプルなパフォーマンスは、一切の意義と観念の介入を拒むものであり、自己の存在は最もシンプルで直接的なものにまで純化されている。個人化傾向は自己存在証明がないうる極点にまで達した。ま

た彼らにとってそれは、この一世紀来中国を悩ませ続けた「中国/西洋」という枠組みを回避するための方法でもあった。彼らは最も徹底した方法で、具体的実用的な「必要原則」を打ち立てようとしていた。生きた、新しい、柔軟な「わたし」に根拠づけられる必要原則を。

90年代中期以降、この必要原則が定義されると、作家たちは芸術的判断基準として、作品と社会との結びつきの程度を採用するようになった。もはや彼らは美的価値や非イデオロギー性を掲げて孤高を保つのではなく、むしろ社会構造の中で作品がもたらす具体的作用によって、自分の存在を示そうとした。中国の現代美術の作家たちにとってこの基準は、芸術を中国社会に結びつける際の指針となるだけでなく、海外のニーズにこたえていく際にも大いに役立つものであった。また後述するように、この両者は往々にして不可分なものとして存在した。

90年代中・後期には、西洋各国で多くの中国現代美術展が開かれた。これらの展覧会ではある種の「中国的アイデンティティ」が設定され、そのアイデンティティをもとに中国と西洋の関係が模索されるというのが一般的なパターンであった。当然のように、各種のポストモダンの複雑な理論が、考察のフレームワークを提供した。中国と西洋の関係は、すでに変化を遂げていた。両者は相互に観察し、認知し合うような距離のある関係でなく、共有する目標に向かって、融合的で実践的な交流を進める関係になっていたのである。この時、中国と西洋という、一世紀来中国を悩ませ続けた問題が再浮上する。浮上はするがしかし、中国/西洋問題はすでに「体」「用」の争いではなく、選択すべき価値資源の問題でもなくなっていた。それは純粋に戦略的資源として利用されるべきものであり、この資源は「必要原則」に基づいていつでも持ち出されたり、捨てられたりするものであった。この時期の展望、隨建國、莊輝、洪磊、張曉剛らの作品には、アイデンティティを定義するために「中国の形式とイメージ」を探求しようとする努力の一端を見ることができる。同時にそこには、生活のすみずみに浸透し、日々進行するグローバリゼーションの流れに対する、彼らのあきらめにも似た肯定もうかがわれる。ここにおいて中国/西洋は、単なる地理区分ではなく、相互に結びつけられ、渾然一体となって妨げがたい歴史の必然的な趨勢の中に投げ込まれるべき存在となったのである。こうした傾向は、洪浩、王興偉、劉野、馬六明などの作品に歴然と表れている。この時期、中国現代美術は世界の構造のうちに組み込まれたのであり、それは進行するグローバリゼーションへの適応の結果であったのである。また、市場経済化の進行によって中国現代美術は従来型メカニズムによる支配からの自由を獲得し、

これが発展のためのブレークスルーとなった。中国現代美術と他の社会構造の関係は、誰の目にも非常にわかりやすい関係となった。市場によって、以前は考えられなかったような空間が出現した。その空間は、中国現代美術が文化、イデオロギー原則ではなく、実用的な必要原則に従うことを許容するものであった。多くの作家たちが新しい文化形式を提起し、それによって新たな芸術空間の地平を拓こうと試みた。例えば王晋は、1996年、河南省の省都、鄭州市の繁華街で「氷 '96」というプロジェクトを実行した。このプロジェクトは、鄭州の商業ビル広告とタイアップして行われた。王晋は、市場経済化に伴って深まる人々の功利主義と、文化大革命期に醸成された不安心理とを、巧妙に引き出してみせた。朱發東は1997年初め、自らの身分証明書を発行することによって、活動資金を獲得するプロジェクトを開始した。このプロジェクトは2年近く続き、外国人大使、ビジネスマン、コレクター、学生、作家など、多数の人間を巻き込んでいった。このプロジェクトを、経済的または芸術的基準に照らして考えてもあまり意味はないだろう。重要なのは、朱が社会の中で、人々との交換行為を通じて市場の均衡点を発見したことにある。1999年6月、趙半狄も公共広告のスタイルを利用して、芸術家イメージの再創造を試みた。彼は、スター性とはかけ離れたその姿を、地下鉄など公共の場所に広告として登場させ、見る人々がこれをいぶかしむように仕向けた。ここで引き起こされたいぶかしさが、新しい文化と価値創造の一助になるのではないかと趙は考えたのである。ここで注意すべきは、90年代後期、中国現代美術の社会化の進行が極めて顕著だったことである。そこでは、効用という基準を採用することによって、一切の価値判断を回避することが試みられていたのである。こうして近年の中国現代美術の発展を振り返った時、90年代を通じて中国現代美術界に起きた変化は、単なる知のレベルの変化に収まるものではないことが確認されるだろう。それは、現在進行しつつある社会構造変化が、それに相応する文化の形式を切実に求めていることの、如実な反映なのである。

90年代に起きた中国現代美術の変化の特性を、以下のように概括することができるだろう。

1. 作家たちは、自己欲求こそ社会の基礎であると考え、現実生活の中で理想モデルを追求することを放棄し、自らの欲求を探求する道を選んだ。
 2. 芸術の自律性の追求、およびアンチ社会的芸術ではなく、社会に直接参与する社会的実践的芸術の創造に向かった。
- 80年代の作家たちは、政治社会の従属物としての地位から脱却するために、芸術の自律性という命題を提起した。さらに

この命題は、反伝統的な社会革命として位置づけられ、芸術という形式は、自由と進歩の象徴にまつりあげられた。しかし、90年代の作家にとって自律した芸術形式は、日々複雑化する社会の要求に応えられないものであった。彼らは芸術の自律性の追求を放棄し、活動の拠点を精神の変革から社会实践の場に移していった。従来と異なり、その移行は、アイデンティティ再構築への期待に基づいて行われたものであった。

3. 芸術はもはやエリート文化ではなくなり、限定された一定の社会的役割のみを与えられた。1980年代およびそれ以前の芸術は、エリート文化に属していたため、美的判断力を高め、人々の感性を豊かにするという社会的使命を担うものと自認していた。しかし90年代の芸術は、次第に自己の限界を見定め、その限界内で具体的な社会的役割を再定義しようとした。

4. 個人を基礎に置いた自己価値が構築された。

5. 上記の変化はすべて美術内部で観察される変化だが、これを外部から見る時、次のことが明らかになる。92年に実施された市場経済化政策またグローバリゼーションの急速な進展により、中国現代美術は個人化のベクトルに向かった。この時中国の市場経済化は、全国各地で重大な影響をもたらしていた。国家の既存システムと秩序が、大規模な再編を余儀なくされていたのである。この再編の結果として、組織をもたない、あるいは組織から切り離された個人が大量に発生した。それに応じて国家の側からも、個人の価値の実現を奨励する理論が新たに提起された。つまり、個人を基礎に置いた新たな文化および価値に対する需要が、こうして全社会規模で醸成されていたのである。

90年代初期の中国現代美術が、概念整理の段階にあったとするなら、90年代後期は社会实践の段階にあった。そしてこの社会实践こそ、すでに中国現代美術の主体性の基盤になろうとしているのである。

付論 中国に現代美術の市場は存在するのか？

中国現代美術が最近10年来の発展の中で、世界規模の美術のサイクルに組み込まれるという、抜本的な変革を経験したのは確かである。しかし、中国国内に目を転じてみると、その普遍的公共性は未だ登場していない。もちろん中国現代美術は次第に海外からの注目を集めるようになり、部分的な海外美術市場を獲得した。グローバリゼーションの角度から見ると、中国美術は世界美術の分離不可能な構成要素となったということになる。しかし他方、中国現代美術は国内美術市

場と緊張をはらんだ関係にある。中国現代美術は、その自己イメージの創造においても、また海外が期待するイメージへの適応においても、中国固有の形式というものを獲得しようと常に努力してきた。しかし中国国内からこれを見ると、中国現代美術は、難解で未完の産物として、細心の注意を払って、常に非中国的空間に提示されるものであった。中国現代美術が中国国内で社会的空間を開拓するのは極めて困難な課題であった。残念ながら、中国現代美術は未だ土着の公共性を持たない。もちろん中国現代美術も、国内で多少の経済行為(商業目的の展覧会や現代美術のオークションなど)を営んでいるが、しかしその主要な顧客もまた中国で働き、生活している外国人である。この点を考慮すると、これを正確な意味での国内市场ということではできない。

しかし、今日、国内市场が形成されていないことをもって、中国現代美術が発展の可能性を奪われていると考えるのは早計であろう。むしろグローバリゼーションの文脈から見ると、そこには発展のための活力が充ちている。中国現代美術を中国に限定して考察することは生産的ではない。そうではなく、これをグローバリゼーションの文脈に照らして論じることこそが重要なのではないだろうか。

(翻訳:秋山珠子)

新世代の感受性

徐成祿 (ソ・ソンロク)

安東大学教授



Seo Seongrok

世紀末に入り、美術はますます混迷を深めつつある。

新しい千年を目前に控えながら、まさにこの10年間、韓国の美術界はひととき高い荒波に巻き込まれてきた。新しい情報の流入や開放化の波とともに、短期間のうちにさまざまな事柄が変化したのである。外国と頻繁に展覧会交流が行われるのと同時期に、新世代の出現、インスタレーションの加熱化現象、美術マーケットの拡大、そしてパブリック・アートの変容などが見られ、アジアで初めて世界中のアーティストを対象にした光州ビエンナーレが生まれもした。さらにまた各種の国際的なアートフェアやコンペティションに本格的に参加するようになったのも、1990年代のことである。

韓国の美術は夢に満ち溢れていた。しかし、その膨れあがった夢にも、心配事が生じ始める。我々にとって韓国美術のアイデンティティを確保することが切迫した課題となった。国際的な美術界において、いかに我々の美術を定着させ、そしてまた、いかに我々の美術が適切に評価され得るかが考慮されなければならなかった。このため、諸外国の美術界との関係に加えて、韓国美術のアイデンティティが認められる方法を見出すことが、まず第一に問題とならざるを得なかったのである。

この問題についていくつかの論争が展開された。そのひとつは、第三世界の視点を通じた民族的な色彩と感受性によって、韓国美術を規定しようとしたものである。この問題は「民衆美術」によく表れている。ここでは、これまでの高級芸術とは異なって、抵抗的かつ社会批判的なメッセージが強く表現された。1980年代に始まり活発になった「民衆美術」は、90年代には社会的に公認されたばかりでなく、韓国の美術界に政治的リアリズムを確立させた。

第二に、それ自体が手工芸品である韓国の伝統的な紙、韓紙を美術作品の中に取り入れ芸術化させる傾向である。主に現代美術の作家によって試まれた韓紙による作品は、それ

ほど正当な評価を与えられてこなかった。しかし、これらの作家たちは優れた審美眼によって、韓紙が備える美的特性を発見したのである。そして、韓紙という素材の構造を通じて、韓国人の温和で神秘的な感受性を表し出そうと努めたのであった。

第三に、いわゆる「後期モノクローム世代」と呼ばれる若い世代の平面絵画である。多くの人々がこの「後期モノクローム世代」に関心を示した。ここでは70年代の抑制され均質化された画面とは異なって、粗野な表面感と運動感、そして厚く重ねられた絵の具層による構成などが目立った。静止した端麗な70年代の美術に比べると、90年代の美術では、荒々しさ、リズムカルな気運、そして筆致の効果などが強調された。

しかし、90年代の美術は何といても、新世代の個性的な発言と深く関連している。この個性的な発言というものが我々の関心を引く。個性的な発言がいわゆる「新世代」の登場と軌を同じくすると見なすなら、その特性とは概して、強烈な自己表現、生気潑刺な様式パターン、華麗な演出手法で説明することが可能である。消費社会、映像媒体に囲まれて成長してきた彼らの世代は、文字の世代とは違った新しい感覚や経験構造をぶんぶんと漂わせているのである。理性中心で論理的思考を重視し、価値観においては同質志向的かつ自己節制的であって、そしてまた感情を抑制する文字世代に比べ、メディアの新世代は感性中心である。彼らは感覚的な判断に従う傾向があり、その表現は強く、生き生きしている。彼らは行きあたりばったりに自らの感情を噴出する。

新世代は前例がないほど、自由を謳歌した。しかし、その自由を思慮深く用いたかどうかについては疑問である。新世代の作家たちは、これまで10年間、自由を満喫してきた。爆発的な自由を享受したばかりでなく、個人の自由と言えば、他者の事情はあずかり知るところではない。自分の権利だけを叫ぶのに集中するあまり、そんな暇もないのである。その結果、劇

的な演出演技に秀でた肉欲的な本能と洗練されたレトリックが噴き出したのである。だが、利己心、貪欲、傲慢とともに崩れるのがこの自由というものだ。ただで得た自由は安価で売られるものだ。もし自由が我々にいかなる利益ももたらさないのであれば、我々はその自由を気前よく手放すことができなければならない。しかし、そうすることはできなかった。自分の自由の妨げになるものはやっかいで不都合なものと思なされた。言ってみれば、絶えず利己心だけのためにその自由を用いてきたのだ。

90年代の美術は、80年代の美術よりも一層確かなものとなった。それは90年代が得た収穫のひとつである。また、フェミニズム、文明批判、キツチュ、ニューメディアなど観点の多様化が進んだのも美術にとっては幸いと言えよう。主流の主流に気づかぬまま、それぞれの主義主張、スタイル、方法論が繁栄した。従来に見られたイデオロギーの注入やスローガンの代わりに、現実の生や文化を忠実に、また生き生きと把握しようという試みも、こうした変化の役に立ったものと思われる。

これに加えて、美術における大衆化の傾向は、美的感覚の混乱、冷笑主義、快樂主義、判断の感覚を失った虚無主義、極端な利己主義、主体性のない漂流などのスローガンに依存していた。これらすべてが新しい世代が示した美術のスタイルである。

20世紀が、そしてまた90年代の10年間が終わろうとする今、何げなく見過ごされてきた事柄が深く吟味されなければならない。我々は、近代美術を支えてきた理神論 (Deism) や芸術それ自体への畏敬の結果が、空虚、分裂、そして無意味であったことを率直に認めるべきである。こうした意識に基づいて、我々は利己心と貪欲、そして虚無を克服しなければならない。肉体的結合は、それが真の愛の表現である時、初めて美しいものであり得るように、美術と抽象や純粋性との結合は、それが美と善の表現である時、意味を備えることができるであろう。さらに、何よりも人間性と結合されてこそ、美術は回復され得るものと私は確信する。残念ながら、90年代の韓国美術にはこの点が見落とされ、かつ欠けていたように思われる。

(翻訳:古川美佳)

アジアの美術を“ディスコーシング(言説化)”する ——インドネシアの場合

ジム・スパンカット

美術評論家



Jim Supangkat

まず最初に、この注目すべきシンポジウムにおいて、なかでも1990年代に各国で展開したアジアの現代美術を検証するセッションで、意見を発表する機会を与えてくれた国際交流基金アジアセンターに感謝したい。

偶然にもここ数年、私はある観点において、90年代のインドネシアにおける現代美術の展開に注目してきた。その観点とは、インドネシアの現代美術が、90年代に活発になった、地域を限定した美術活動——展覧会、シンポジウム、作家の交流、ワークショップ——からどのような影響を受けたか、というものである。

その観察の結果を私の発表の根底において、このフォーラムで共有したい。これは90年代におけるインドネシアの現代美術の時系列的な展開のレポートではない。地域を限定した芸術活動に関わることで見え始めた、インドネシアの現代美術への洞察をレポートするものである。加えて、ここで90年代のインドネシアの現代美術の展開とアジアの現代美術との関連を詳述するつもりはないことを、明らかにしておく。

私にとっては、アジアの現代美術を、アジア太平洋地域の、中央アジアの、あるいは東南アジアの現代美術と見なすことと同様、地域を限定した美術活動を示す現代美術であると見なすことが、より意義深いのである。これが、私がインドネシアについて議論する前に、地域限定の美術活動、地域限定の美術フォーラム、そして生まれつつある地域限定の美術についての言説が何を意味するかを明らかにする義務があると思う理由である。

地域を限定した現代美術の言説化

「地域限定の美術活動」という呼称は、もちろん「地域」という言葉の一般的な意味に基づいている。アビナン・ポーサーヤナンが前回のアジアセンターのシンポジウム「再考:アジア現代美術」(1997年)で発言したように、「地域(regional)」とい

う用語は、東南アジア、極東、アジア太平洋地域など、さまざまなエリアを指す。¹⁾ しかしながら、地域限定の美術活動はただちにある特定の「地域の美術」を意味するわけではない。地域限定の展覧会における国の選択は、しばしば自由になされてきた。

このような傾向を考慮すると、地域限定の美術活動は、私の考えでは国際的な美術(活動)と対立するものである。展覧会を企画するほぼすべての場合に、その根底となる現代美術は、近代主義者の美術読解の範囲で政治性の強さにおいて選択されてきたのであり、単純にその地域で生きている美術を見せるために選択されたのではない。私はこれを地域限定の美術フォーラムが現れる際の実態であると考え。地域限定の美術フォーラムには、国際的美術フォーラムにおいて等閑視されてきたという共通した感覚が反映されている。

すでに見てきた単純なテーマで私が強調したいのは、地域限定の美術活動の根底に横たわる緊張関係は、「地域的/国際的」な緊張関係であって「地域的/国家的」のそれではないということである。こうした意図が意義深いのは、多くの場合、地域限定の美術活動の背景にある思想は「地域的/国家的」な緊張関係に集中し、「地域的/国際的」な緊張関係を見過ごされがちだからである。アビナン・ポーサーヤナンは、例えば、地域の美術を「国際的」あるいは「超国家的」な事象であると考えており、そこでは国民国家の独自性を示すことではなく、地域特有の共有された価値観を示すことが問題なのである。²⁾

「地域的/国際的」な現象から考慮に入れるべきことは、地域限定の美術活動におけるさまざまな矛盾を感じるこの強さである。国際的美術フォーラムにおいて、直接的な経験が無視されることによって、真に対立を感じる作家やキュレーター、オーガナイザーや美術館の運営者が存在する。彼らが、地域限定の美術フォーラムを形作るにあたって、主導的役割を果たしたのである。地域限定の美術フォーラムを意義深いもの

にするために、彼らは周縁的な地域から作家——国際的な美術の世界での経験がなく、周縁に押しやられていると考える——を採り込んだ。

アジア太平洋地域では、主として日本とオーストラリアのオーガナイザー、ギャラリーそして美術館が、アジア/アジア太平洋地域の地域限定の美術フォーラムを創始した。アジア/アジア太平洋地域のその他の国の作家やキュレーターは、それに採り込まれた存在である。

したがって、地域限定的な活動において、現代美術の手がかりは明らかになったが、その理解は均質というにはほど遠い。このような条件のもと、10年の過程を経て異なった結果が見られるようになった。地域限定の美術フォーラムを形成したオーガナイザーや美術館、キュレーターにとっては、その目標は達成されたことになる。というのは、地域限定のフォーラムにおいて現れた思想や概念は、国際的な美術の世界での現代美術の言説において考慮されるようになったからである。しかしながら、フォーラムに参加した大多数にとっては、10年という過程を経て、かろうじて美術の国際的な連関を理解するにあたっての出発点となったばかりである。

インドネシアの場合を考えれば、地域限定の美術活動に関わることで、啓発を受ける過程を辿ったことは明らかである。現代美術の言説における「地域的/国際的」な対立を感じ始めることで、作家たちは美術の言説一般に触れるようになった。結果として、現代美術のみならず近代美術やインドネシアでの美術の伝統についてさえ——伝統的美術は18世紀頃にくらか「国際化」されていた——、明快に理解されるようになった。以前は隠れていた美術の言説も、よりはっきりとした自覚的なレベルに押し上げられた。このことは他の多くのアジア諸国に当てはまると考えられる。

このような過程にふさわしい用語は、「ディスコーシング(言説化)」である。ここでの「言説化」という用語は、今なお議論の過程にあり、まだ言説とは見なされ得ない言説を指す。それは一方で、各国の言説の基礎であり、他方では、それが成立した時には世界の文脈の中で地域限定の美術の言説を明らかにする、論証のための地域限定の要素である。

「言説化」の過程には、各国での次元と国際的な次元があり、私の考えでは、「言説化」の過程は、地域限定の活動において極めて重要である。実際これこそが、世界の文脈における現代美術で見過ごされてきた——したがって確実に考慮されねばならない地域的な主題そのものである。

各地での「言説化」の過程が、地域全体のレベルに到るには、きっかけが必要である。きっかけとなりうるのは、ひとつの、あるいは一連の理論か、またはある種の簡略化された現実の

見取り図である。ここにおいて、先に述べた地域限定の美術フォーラムの出現の実態は、極めて重要である。

シンポジウム「再考:アジア現代美術」において、ジョン・クラークが明らかにしたのは、地域を限定した展覧会は、入場者数の多寡が最も重要だと見なすことが非常に多いキュレーターだけでなく、歴史家や批評家の関心をも満足させるべきだということである。³⁾ 言説化を志向する判断基準を持つ、アジア/アジア太平洋地域に限定した展覧会であれば、「採り込まれた」アジアの作家たちの関心も満足させられるだろう。意図していなかったにも拘わらず、彼らは現代美術の言説における彼らの作品の位置を模索していた。美術のインフラストラクチャーがやや欠如しているそれぞれの国では、作品の分析と歴史の概要に混乱をきたすことが多かった。

実際、東南アジアでは——おそらくアジアの他の多くの国においても——美術史家のための教育はなされていない。東南アジアでは、批評家やキュレーターや美術史家の数が少なく、理論家に至ってはほぼいないに等しいにしても不思議ではない。それが、理論的かつ歴史的な分析——言説を生み出すのに重要な——が発展しないことの原因である。

インドネシアの場合

前に述べたとおり、90年代におけるインドネシアの現代美術の展開についてのレポートは、むしろ、地域限定の美術活動に関わった結果として、美術への理解が始まったことに関するレポートである。このことは、特に先月完了したばかりのインドネシアにおける現代美術の調査において明らかである。この調査はジョグジャカルタを基盤とするチェメティ・ファウンデーションによって組織され、資金はオランダのプリンス・クラウス基金によって提供された。私は調査を指揮するべく招かれ、インドネシアの2つの最も著名な美術学校から4人の研究者が4つの異なる調査をするように依頼された。⁴⁾

この調査のレポートで、作家や批評家の間で90年代に現代美術の理解が広がったことや、なかでもインドネシアの現代美術の何が、なぜ、発展したのかが明らかになった。90年代の初めには、「現代美術」という言葉さえ殆どの作家や批評家にとって混乱を招くものであったし、インドネシアの現代美術の展望に関しては言うまでもない。このことが、私が「言説化」という言葉で表したことである。

「言説化」は、実際は現代美術の領域よりも広い領域で行われている。しかし、私の発表では、現代美術の周辺に触れるのみに止めておこう。一方で、この発表はインドネシアの現代美術についての共通の理解を反映しており、他方では、以前のいくつかのシンポジウムで散発的に発表した私の意見を、

いくら「より精密に」したものである。

インドネシアの現代美術は1975年に、インドネシア・ニューアートムーブメント⁵⁾をもって始まったとするのが共通した見解である。1979年に述べられた宣言文に明らかにされているように、このムーブメントは美術の規範や普遍主義、そしてナショナル・アイデンティティを否定した。しかしながら、今日このムーブメントを読み解くならば、彼らの反普遍主義は、西洋の美術の影響を普遍化することへの抵抗であって、近代主義者が信奉する原理的な前提としての普遍主義への批判ではないと考えられる。このことと一致して、続いて現れてきた現代美術は近代主義と対立した。それは近代主義が原理的に「産業資本主義の偉大な夢であり、進歩を信奉し、新たな秩序を求める理想的なイデオロギー」⁶⁾と解釈される限りにおいてである。

インドネシアの現代美術は、また、表現にやや政治性を示す傾向がある。それは実際、近代美術の展開とは対立する。しかしながらこの対立は、形態の純粋性や、プロフェッショナルであること、本質主義や進歩史観、作家の系譜などに対する反発では全くない。

より子細に見れば、このムーブメントの宣言文に反映されている関心事は、実際はインドネシアの美術の展開における「脱政治性」への反発であった。このような「脱政治性」は、インドネシア共産党が権力を得ることに失敗した後、軍政となった1965年の政変に関わっている。共産主義を防止するために、引き続いて起こった「恐怖政治」によって、人々は——作家も含めて——政治活動に参加することを恐れるようになった。このような政治状況下で、ある種のフォーマリズムを追求していたバンドウンの作家のグループが、突然有名になった。一方で、ジョグジャカルタの作家のグループがナショナル・アイデンティティを追求するため、装飾的な傾向を示すようになった。どちらも、社会的/政治的テーマを避けるための傾向だった。

ニューアートムーブメントが政治的な抵抗を追求しなかったにも拘わらず、彼らが衝撃を与えようとしたという意味において、作品は政治的であった。作品はインスタレーションの形式をとり、レディメイドやファウンド・オブジェクトを使う傾向があり、反発を受け、物議をかもした。

今日、事態を読み解くならば、このような態度はフォーマリズムや装飾主義を実践することが、インドネシアの美術を難解なものにするだろうという意見を示すためのものだと見なされる。またこうした反発——いくらかは推賞される表現傾向——は、20世紀初頭以来のインドネシアの近代美術の要にあるのは、民族を擁護する倫理的な傾向であるという洞察に基づいてなされたと解釈される。最初は、植民地主義との闘争

であった。次なる戦いは、政府に対してなされた。なぜなら、インドネシアの独立以後の政府はすべて、国家を管理するのに権力を行使したからである。

1980年代の半ばには、政府は特に社会を批評する政治的な作品に対して疑いをもち始めた。ジャカルタやバンドウン、ジョグジャカルタの何人かの若い作家が彼らの活動を理由に逮捕された。それに抵抗して、1980年代半ば以来、インドネシアの現代美術は政治的な抵抗を見せるようになった。作品の殆どが、スハルトの政府を批判した。

当時政府は、自ら新体制政府と名乗る軍部とテクノクラートに支配されており、他国からの資本援助による産業化を推進していた。スハルト政権は、一方で超国粋主義的でありながら、他方で国際的経済政策を打ち立てるためには服従的でもあった。この政権は、領土を得、伝統を変化させ、産業化の過程を保護するために、抑圧的な方法論をとった。海外からの投資を受けるために必要であるとされた政治の安定は、権力を行使する理由に利用された。

スハルト政権には、産業資本主義という古くからの偉大な夢を実現することを目的とした、国粋主義的英雄主義と国際的資本主義の共生が反映されている。こうした相互依存は、アジアの他の多くの国に見られ、「アジアの近代主義」を示す。この理想主義的イデオロギーにおいては、絶対主義や機能分化、信頼性、正確さ、大都市主義、市場機構そして社会工学が信奉されたのみならず、進歩を「でっちあげる」ための暴力をも信奉された。アジアの多くの国々において、西洋的産業資本主義という偉大な夢は悪夢に終わった。

90年代の逆説的な発展

ビジネスの世界は1980年代以来急速に発展し、1990年代の初頭には産業資本主義の栄光を誇示するに至った。こうした発展によって、実業界の大立者や腐敗した政府の高官の間で、美術をコレクションする「しきたり」が始まった。絵画ブームが起こったのである。一般に、最も尊ばれたのは美しい絵画であった。まもなく大都市のアートギャラリーは、数軒から数百軒にまで増えた。シンガポールに出来たオークション会場では、主にインドネシアの絵画が途方もない高値で競られた。

「美しい絵画」が美術市場でその地位を見出す一方、現代美術はほぼ同時期に、地域を限定した現代美術展にその居場所を見出した。これが、前述の1990年代における地域限定の美術フォーラムの成長の一端である。

したがって、1990年代に入って、インドネシアの美術は逆説的な発展に直面することになった。その2つの発展とは商

業主義化と国際化である。インドネシアの美術が国際化され、非常に商業主義化されたことは、20世紀の初頭にインドネシアに近代美術が現れて以来初めてのことである。多かれ少なかれ、このような矛盾した発展は、インドネシアが今日地球規模の発展に遭遇していることを反映している。

商業主義化と国際化が矛盾するのは当然である。「美しい絵画」はナショナル・アイデンティティを追求し続けており、こうした傾向を国粋主義的だと見なす政府の高官によって賞賛された。公の肝煎りで、たいていは豪華なホテルのロビーで催される「美しい絵画」の展覧会は、裕福なビジネスマンやスハルト政権の「成功」を讃える腐敗した官僚たちの社交の場となった。一方、海外で展示される機会を得た批判的な現代美術作品は、政府やスハルト、常軌を逸した経済発展を批判し続けた。

商業主義化と国際化の緊張関係によって、70年代半ば以来、現代美術作家がなぜナショナル・アイデンティティの探求に対して批判的にあり続けたのか、ということを読み解くことができる。若い現代美術作家は、インドネシアのアイデンティティを決定するのは、社会のエリート集団（知識人、文化的学者や作家）ではないという意見に立っているのである。ナショナル・アイデンティティの基礎とされるべきは、国粋主義ではない。このような作家たちにとって、インドネシアのアイデンティティを理解する際に考慮すべきは、大多数の——貧しく、伝統を重んじ、西洋的な意味においては教育がなく、競争に敗れ、周縁に追いやられたと決めつけられた人々の——社会的アイデンティティである。

1990年代末の政府の汚職、談合、縁者びいきは、許容しがたい段階へと達した。1997年の終わりの経済危機がアジアをむち打った時——「アジアの近代主義」が破綻した時——インドネシアは、深刻な経済的困難に直面した国のひとつであった。実際汚職は、政府が悪化する経済問題を克服し得なかったのが原因であった。この失策によって、1998年の初めに反政府抗議行動が生じた。引き続いて1998年の3月頃に、学生や政府の批判者や学者が、インドネシアの殆どすべての都市で政治改革を叫んで街頭を占拠した。

特に政治集会に強いられて、スハルトは1998年の5月に32年間君臨した権力の座から降りた。政治的な変化はすぐさまインドネシアに現れた。20年間箝口令が敷かれていた、汚職や談合の事実がマスメディアで公開された。

バンドゥンとジョグジャカルタの現代美術作家たちは、スハルトを10年以上にわたって批判し続け、政治改革運動に参加したことは疑いが無い。彼らは作品を——たいていはインス

タレーションとパフォーマンスであった——集会や公共の場で発表した。しかしながら、作家たちの政治との密接な関わりは、私が見たところでは、自信を失わせる結果ともなった。

私がジャワとバリの大都市を旅した時——1998年の6月から7月にかけてだったが——作家たちが政治に比べれば美術は無価値だ、すなわち政治の道具になるのであれば人々は美術を必要としていない、という意見を持っていることに呆然とした。ジョグジャカルタで、チェメティ・コンテンポラリーアートギャラリーに集まった作家たちから、集会に参加しなかったために非難されたという話を聞いた。私は非難された作家たちが罪の意識を感じており、「欠席」したことに対して公然と謝罪したと知って、再びショックを受けた。旅から戻って私は自分の意見を書いた。私は作家たちが自信を失っていることに対して新聞で公然と批判した。私は集会や公共の場で発表された作品が、芸術的にも政治的にも見るべきところがなかったと述べた。

政治の変化に伴う美術の「政治化」は、目に見える現象である。この問題に関して、引き続いて起こった議論において、私は作家たちが政治改革を現状打破の機会と捉えているという印象を受けた。作家たちは美術の世界で政治的であった作品が政治の世界でも政治的になりうるであろうと考える。そうした目的のため、彼らは作品の中の芸術的要素を、故意にはないが、消し去ってしまったのである。私は、それが彼らが美術を政治的目的のために用いることに失敗した理由だと考える。「作品が芸術的に正しくなければ、政治的に正しくなることはできない」というヴァルター・ベンヤミンの論議を考慮するならば、⁷⁾ 彼らの作品はややもすれば「政治的に正しく」なくなってしまうのだ。作品や美術のイベントは実際、広く知れ渡ることはなかったし、衝撃があったかどうかについては言うまでもない。

美術の「政治化」は今も続いている。「タリン・パディ（稲の牙）」と自称する、ジョグジャカルタのアーティストのグループは、彼らがDemocratic People's Party（民主党）という、急進的社会主义の若い政治家によって設立された小さな政党に属していると表明している。彼らの作品を見れば、彼らが反体制政治活動に関わっていることは、全く明らかである。彼らはまた美術の世界に対しても発言し続けている。チェメティ・コンテンポラリーアートギャラリーに関しては、設立者の一人であるメラ・ジャールスマがオランダ出身の作家だというだけで非難され、植民地主義者であると見なされた。このことはもちろん、馬鹿げたことである。

1998年の終わりに、国会は総選挙と大統領選挙を行うことを

決定した。政治改革のために、3つしかなかった政党が48党にまで増えた。今年初めの総選挙のための運動で、政党は互いに攻撃し始めた。総選挙が国会における政党の代表者を選出するためのものであるにも関わらず、殆どすべての政党のリーダーは、はやばやと大統領の椅子をねらっての選挙運動を展開し、政治的圧力を加えることを支持者たちに強要した。このような強制は、しばしば衝突と不安を引き起こした。このような条件下で、「政治的エリート」という言葉がよく使われるようになった。政治家の民衆についての広く知られた意見と人々の実際の要求の間には、いつも距離があるということの人々が理解し始めたのである。インドネシアで民主主義が実践されているかどうかは疑わしい。

このような現実が、今年初めのジョグジャ・ピエンナーレでの若い現代美術作家、ことに90年代に現れたばかりの作家の出品作品に反映されている。作品の表現には、政治的理想主義から文化を表すものへの移行が見られる。作品は、すべての支配的な表現をダイナミックに批判して見せる。作品は政治的エリートや、新たに台頭した反体制派の感覚に端を発する政治的ステレオタイプをやや批判している。彼らの作品はインスタレーションから離れる傾向があり、平面的メディアに戻っている。表現主義的絵画が復活し、「象徴化」の傾向がよみがえった。隠喩に満ち満ちた物語的なドローイングも現れている。

多かれ少なかれ、こうした傾向は、この数年に広がりを見せている美術における表現についての論議に影響されている。この逆転の中で、インドネシアで共有されている価値観を示す文化的な表現が、おそらくインドネシアの美術作品の中で最も重要になるだろうことは予測できる。70年代半ばの現代美術の出現以来、作家たちは自分の意見を直接人々に伝える方法を模索——美術のインフラストラクチャーが欠けているために——し、その努力を示す指標が存在した。その傾向は、実際コミュニケーションを求めているのではなく、共有された価値観を表現することに駆り立てられている可能性がある。

最近の展開では、作家たちが広告代理店のデザイナーのような働きをする傾向が明らかに見取れる。彼らは、意図的なメッセージを込めることなく、人気のあるシンボルを集め、文化のコードを使用する。ここでは作家たちは、開かれたテキストとしての象徴化された表現や、意義づけの必要な文化的/社会的サインを生み出している。加えて、このことがインドネシアの現代美術の最も新しい展開のひとつの章に終わりをもたらすのである。

(翻訳:都築悦子)

註

- 1) シンポジウム「再考:アジア現代美術」発表論文ブックレット、1997年、p.44参照。
- 2) 同上書。
- 3) シンポジウム「再考:アジア現代美術」報告書、1998年、p.66参照。
- 4) 4名の学者は、スマトルノ、デヴィ・マリアント(インドネシア芸術大学美術デザイン学部講師)、アスムジョ・イリアント、リスキー・ザエラニ(バンドゥン工科大学美術デザイン学部講師)。
- 5) 当該ムーブメントについては、次の文献に詳述されている。Brita L. Miklouho-Maklai 著 *Exposing The Society's Wound - Some aspects of contemporary Indonesian art since 1966*, Asian Studies Flinders University, Adelaide, 1991 参照。
- 6) Brian Wallis が次のエッセーの中で言及している。“What's Wrong With This Picture? An Introduction,” in *Art After Modernism, Rethinking Representation*, Wallis, Brian (et al. ed.), The Museum of Contemporary Art, New York, 1992, p. xii.
- 7) Janet Wolff が次の文献の中で引用している文章を参照。*Aesthetics and The Sociology of Art*, Allen & Unwin, London, 1983, p. 63.

世界への回帰:インド現代美術における不安と快活

ランジット・ホスコテ

美術評論家

90年代のインドのアーティストたちの活動は、総じて「万華鏡的リアリズム」と呼ぶことができるだろう。国家的な寓意と精神的な抽象表現が織りなすこのさびやかな仕掛けは今なお状況を呈しているが、こうした状況を背景に、アトウル・ドーディーヤ、ジティシュ・カット、スダルシャン・シェッティ、バイジュ・バルターン、トウシャル・ジョアグ、コウシク・ムコバタイといった若いアーティストたちが、新しい経験と表現のための領域を切りひらきつつある。彼らはアーティストの役割をアイデンティティの創出者であると考え、彼らにとって、アーティストとは継承されてきた自己アイデンティティに基づいて活動する創造的天才ではなく、歴史の流れから個々のアイデンティティをかたどっていくモンタージュの手法を駆使用する表現者なのである。彼らは、魅惑的なまでに多岐にわたるさまざまな刺激に溢れた環境に対して現実的なアプローチを採る。自分たちを意識的にはアヴァンギャルドであるとは見なしていないが、彼らのイメージ創出の手法は、その殆どがポストモダン的なものであることは確かだ。インタラクティビティ(相互対話性)とインターテクチュアリティ(間テキスト性)とを享受しつつ、彼らが創り出す作品は、関心の対象の点においても表現テクニックの点においても、さまざまな興味をかきたてる。

「万華鏡的リアリズム」は、ローカルなものとグローバルなものとの境界面から生まれてきた動向である。そこには、国民的歴史だけでなく、新しい審美的な国際主義[インターナショナルリズム]が巻き起こした多様な様式と表現の好機から立ち現れる理念的・美的な問題がある。ここで問題となるのは、アラン・ブルームの巧みな言い方を借りれば、「影響に対する懸念(不安)」ということができるだろう。国際主義とは、常に先進諸国から第三世界へと天下り式に伝えられるものなのだろうか?あるいは、私たちは一種の水平的国際主義、つまり多種多様な社会や文化が自由に呼応し合い、自由な交流という条件下で思考と芸術のさまざまなパターンを収得し国際化し



Ranjit Hoskote

ていくといったような国際主義に到達できるのだろうか? 現代インド美術という場で問われているテーマのいくつかは、こういった問題なのである。

したがって現在のインド美術には、アーティストたちが2つの対照的な要請のもとに二極分化するという危機が潜んでいる。実際問題として、この2つは芸術的实践に関わる2つの対照的な表現手段という形をとって現れてくる。ひとつは、主題・外観・様式の点におけるコスモポリタニズムであり、もうひとつは、自分たちに本来的に備わっているものを時間をかけて内省的に探っていく方向である。インド文化の歴史における現在のこの二極対立の様相の経緯を理解するためには、インド芸術における国際主義の歴史、特に実践形式としてだけでなく自己表現の姿勢として国際主義が果たした役割の研究がなされなくてはならない。

国際主義という言葉は、正確に言えば、境界線(国境)が比較的緩やかに浸透し合っていた前近代的な社会における文化的混交のプロセスを指すのではない。むしろ、近代社会において個々のアーティスト(あるいはアーティスト集団)が育んできた、意図的・意識的姿勢を意味するのである。なぜなら、国際主義という概念は、確固たる国家間の境界という挑むべき排除の論理がなくては生まれてこないからだ。芸術的な意味での「国際主義」がはらむ、空間・時間・アイデンティティにまつわる状況を乗り越えたいという欲望をかきたてるのは、まさにこの境界の存在、目障りでさえあるその理念的な存在なのだ。

こうした姿勢には、ある種のユートピア的・ロマン主義的な想定が深く関与している。「国際主義者[インターナショナリスト]」であると自認するアーティストたちは、アヴァンギャルド(前衛)の一員であるという感覚によって結びついている。それは、彼らの芸術的実践が因習的な表現形式より進歩的であり、彼らの発想やイメージはさまざまな文化を横断するという、世界