

的エリート主義にはかならない。私たちはそこに、ブルジョワ社会に対抗するドイツ・ロマン主義者たちの結束を強めていた隠語、「仲間うち言葉 [ファミリーエンゲシュブラッハ]」の名残りを見ることができる。この先陣に立っているという自覚が、国際主義の基本的特徴を形成する。地域性に対する軽蔑をはらんだ不寛容と、この不寛容に対応する、世界的な視野を持った感受性を我がものとしたという熱烈な希求、これが国際主義の特徴である。そして、美術史を直線的に進展するモデルとして捉え、国際主義的アプローチだけが、いついかなる時点においても有効であると想定する。その証拠に、芸術における「進展」の最先端にいつまでもいたいと望むアーティストは、この進展の特急列車の通り道から横道に逸れないように努め、常に国際主義的「アヴァンギャルド」と歩調を合わせていかなければならないのだ。

国際主義がかかげる課題には、ユートピア的なものに向かう衝動と受容に伴う懸念とが絡み合っている。いずれにせよ、多様な文化間の相互対話は、文化が関係する政治的システム間相互の関わり合いと切っても切れない関係にある。したがって、国際主義が標榜する過去からの解放の可能性は、先進諸国と発展途上国との間の権力関係を決定づけている不均衡を考慮に入れなければならない。なぜなら、今まで見てきたように、国際主義とは世界的影響力を行使するアートの中心から周辺部へ、つまり先進諸国から第三世界社会へという流れを形成する場合が典型的だからだ。その結果、国際主義における「前衛主義 [アヴァンギャルディスム]」は世界を転覆するエネルギーを失い、常に自分たちを再構築していくという第三世界のアーティストたちのオブセッションとして呈示せざるを得なくなるかもしれない。同様に、共通の世界言語の探求は第三世界のアーティストたちの間では退行していき、彼らが手本と仰ぐ先進諸国の事例が制定したヴォキャブラリーを唯々諾々と黙認していくことにならないとも限らない。そしてついには、地域性を脱ぎ捨て、世界に通用する人物へと自らを変容させたいという衝動は、逆に視野を狭め、独創性を失うという究極の過ちへと彼らを陥れることになるだろう。

こうした危機に関して、ギータ・カプールは彼女が27年前に書いたエッセイの中ですでに鋭い指摘を行っており、その警告は今も有効である。「現代美術における国際主義の意味」(彼女の探求「アイデンティティの追求」の一部をなすテキスト、*Vrishchik* 3, Nos.6-7, April-May 1972)の中で、彼女はこう書いている。「簡単に言えば、私は、崇拜の対象である国際主義は、個々のアーティスト、特に西洋の大都会の外側に生きるアーティストに、ひとかたまりの偽りの仮定条件や要請を課していると考えている」。そしてさらに彼女は、国際展とは「さ

まざまな国がお互いの達成度を試す闘技場であり、そこでは、進んでいる西洋の画廊や批評家が整えた先端のアートの判断基準に従いながらも、発展途上国は心穏やかではられない」と、手厳しい批判を加える。

振り返ってみれば、インドの近代美術史上、ひとつの態度表明としての国際主義の歴史における重要な人物はゴゴネンドロナト・タゴールである。彼はキュビズムと未来派に関心を寄せていた。そしてこの関心は、内省的な段階にあった旧タゴール・サークルから彼が飛び出し、ヨーロッパの芸術活動の場に飛び込んでいききっかけとなったのである。こうした彼の動きは、タゴール・サークルに忍び寄っていた地方性(偏狭さ)を克服しようとする試みであると同時に、イギリスの植民地システムが布石を敷いたアングロサクソン中心のものの方のパラメータの限界を超えたいという欲求の現れでもあっただろう。そして1940年代後半、ムンバイ(ボンベイ)において「プログレッシヴ・アーティスト・グループ」が創設された。それはこうした流れにおける、ひとつの重要な結節点と言える。エコール・ド・パリと呼ばれる画家たちが切りひらいたモダニズムに賛同しつつ、このグループに参加したアーティストたちはタゴール・サークルやシャンティニケタンのアーティストたちが成し遂げていた地方色豊かなモダニズムに対して、理論的に対抗しようとしたのである。だが皮肉なことに、プログレッシヴ・グループのアーティストたちの絵画は、相変わらず彼らの先人たちや同時代のアーティストの作品との関連性によって成り立っていた。まるでヤヌスのように2つの相反する傾向を持ちつつ、プログレッシヴ・グループは彼らの後継者たちの活動傾向の基調を形成していった。彼らは国際主義の魅惑に幻惑されつつも、現代的な地域的表現の要求に対しても敏感に反応するという、不確かな領域を確実に形成していったのである。

この二面性を持つアプローチは、また、1962年に「グループ1890」を創設したJ.スワーミナータンの思想を特徴づけるものでもあった。彼は「グループ1890」創設時の宣言で、インドの現状とは無関係なヨーロッパ的課題にどっちつかずのまま追従している同時代の著名なアーティストたちを弾劾しているのだが、興味深いことに、この時期の彼自身の思想と絵画は、まあ喩えてみれば「ロスコ&ニューマン株式会社」のフランチャイズ店以外のなにもでもなかった(思想的には濃密な原初的知覚を最優先事項として掲げ、絵画的には緊張感のある輝かしい色彩設計によって際立ってはいたにせよ)。1970年代後半になって初めてパローダにおいて、自らの歴史を曲げることなく国際的な美術動向との繋りを目に見える形にする表現の発想が登場した。それは、グラームムハンマド・シェイク、ブバン・カーカル、ヴィヴァン・スندانラムらの絵画として、生き

生きと実を結んだのである(ちなみにスンダラムは、Vrishchik誌上のコラムで、国際主義には「革命的」な可能性があるのだと断言して、カプールの警告に対して激しく異議を唱えている)。

この問題に関して、インドのアーティストの間には、気分的にも姿勢の上でも根本的な変化が徐々に広がっていった。1990年代の初めから、文化的自律性に対する不安は、美術の世界的拡大が提供する意識の拡大の機会に向かう関心へと変わってきたのである。この変化はまたそれ自体がある種の居心地の悪さを生み出した。この居心地の悪さは、今日の議論につきまとい離れないいくつかの重要な問題に現れている。国際的なコンテキストにおいて「第三世界」の美術を呈示するのが主に「先進諸国」のキュレーターだとすれば、いったいどれほど厳密に私たちの美術が反映されているのだろうか? インド美術のいくつかの様相は誇らしげな学者や、観光客に等しいキュレーター、あるいはインド国内の情報通の先入観によって決定されるべきなのだろうか? インド美術は、国際的な美術界から証明書を受け取らなければ、正当性と信頼を見せないのだろうか? 現代のインドのアーティストが、キュレーター側の基準や「先進諸国」の期待に沿えるように、目に見えないほどかすかにではあっても(あるいははっきりと)自分たちの表現活動を変更せざるを得ないと感じているかもしれないという事実に、本当に危険は潜んでいないのだろうか?

これらの疑問は、問題の核心に迫るものだ。列車の先端に誰が位置すべきかを決定するのは誰なのか。また、何が「国際的」であって何が「国際的でない」のかを決定するのは誰なのだろうか。この問題に関わる国際的な文化の力学の鍵は、インドの最も創意豊かな力量のある画家のひとりの功績を讃え、感情を込めてなされた研究(『ブベン・カーカル』、1998年)の説得力のある観察に基づいた結論の下りで、ティモン・ハイマンが記述している部分に見出すことができるだろう。「西欧人はいつも簡単にインドのアーティストに向かって、ダブルバインドの罟を仕掛ける。我々は彼らに2つの矛盾する要求を突きつけるのである。まず、『なぜもっとモダンにならないのですか?』(なぜヨーロッパのアヴァンギャルドにもっと歩み寄らないのですか?)。次いで、殆ど同時に、『なぜもっとインド的ではないのでしょうか?』(どうしてこんなふうでいられるのでしょうか?)、と。カーカルは人の目を欺く多様なやり方で自分の作品を呈示することができるのだ」とハイマンは言う。カーカルの作品は「素朴」にも見えれば、西欧人にとって理解しやすい洗練された味わいを備えているようにも見える。カーカルの作品のこの「はぐらかし」をホミ・K.バーバーの言葉を借りて別の用語で言えば、彼の絵画は異文化交配的なさまざまな記号として機能

しているとも言える。

異文化交配の戦略は、ハイマンがキュレーションした1997年にムンバイのブンドーレ・アート・ギャラリーが開催した展覧会「Private Languages (私的言語)」の中心的課題であったのだから、こうした議論に私的な雰囲気や漂うのも場違いではないだろう。この展覧会の参加アーティストは、ラヴィンダル・G. レッディ、スダルシャン・シェッティ、アナンダジット・レイの3人である。レッディは、「第三世界の新しい出来事」というキュレーションの枠内ではあるが、すでにある程度の国際的な認知を得ている。スダルシャン・シェッティもまた、こうした枠組みの中に自らの場所を見出そうとしていた時期である。彼らの成し遂げた異文化交配の記号がどのようにハイマン的仕掛け[トラップ]の周囲で機能し、国際的注目を引き寄せているかを理解するのは難しいことではない。レッディの彫刻は、意図的にはポストモダンのであり、視覚的には地方の固有性を帯びているように見えるため、キッシュでもあり宗教美術的でもあるという装いを示している。シェッティのアッサンブラージュは、彫刻と劇場的効果との間でバランスを取りながら、インドの大都市のアーケード街からイメージを引き出している。しかし実に興味深いことに(インドの情報通は知っていることだが)、レイは国際的に活躍するキュレーターたちからは何度も無視されているのだ。

彼のきらめくようなテクニック(カラー・コピーとイリュージョニスティックなペインティング、オリジナルを尊重する論理が複製技術のリアリティによってバンクさせられる)が彼にとって有利に作用しているはずなのだが、一方では絵画表面に対するレイの基本的なこだわりが彼の作品の質を弱めてもいる。そしてハリウッド映画とSF小説を混合した彼の暴力的なイメージは彼に対する疑念をも生み出してしまうのである。無意味な二元論の幽霊が彼の世界への道の前に立ちただかる。一方からすれば、「モダン」というにはあまりにも彼が「インド的」であり過ぎ、また逆の見方をすれば「インド的」というにはあまりにも「モダン」であり過ぎるからだ。同じようなことがアトウール・ドーディヤーの場合にも言える。コンセプチュアル・アーティストが関心を寄せる事柄に取り組みながらも、アトウール・ドーディヤーは絵画という形式を放棄しなかった。そのためになりに名の知れた開催予定の国際展から彼の名が排除されたように思われる。だが、1999年3月にニューデリーのヴァンデラ・アート・ギャラリーで開催された展覧会に出品された一連の多義的な彼の絵画作品が実証しているように、たとえ画家という立場ではあっても、コンセプチュアリズムを超えてインスタレーション作家の占有と競い合うことができるのだということがわかる。

ここで論じてきた国際主義とは、垂直的な方向、つまり頂

点から底辺へと下に向けて流れる記述の権威とそのルートを逆に辿って上に向かう確認と適応の動きを設定した、新しい植民地的プロセスとしての国際主義である。今日のインドのアーティストたちが資本と権力、そして解釈という世界的な広がりを持つ美術の世界と折り合いをつけていくとしても、彼らは絶望とシニシズム、そしてパトロンと称する人々のために制作したいという誘惑とに直面している自分たちに気づくだろう。だが、彼らのうちの多くが水平的国際主義に対する望みを今なお抱いているという、心励まされる事実もある。冒頭で述べたように、水平的国際主義の意識を通して、国家や文化の外交使節（それもたまたまそこに属することになったに過ぎないような国家や文化なのだが）としてではなく、アーティストとしての自覚を持って対話に深く関与するアーティストたちの間にこそ、本来の異種交配、本来あるべき相互交流が可能になるだろう。

(翻訳:藤原えりみ)

司会(三木あき子): このセッションIでは、中国、韓国、インドネシア、インドの4人の美術評論家の方々に、自国の美術の90年代について、世界のアートシーンとの関連性を踏まえながら語っていただきました。

当然のごとく、これら4カ国が、この広大で複雑な様相を呈しているアジアの現代美術、ある意味ではその概念自体さえ曖昧なもの過去の10年間の全体像を表すものではないですし、また個々の国の状況についても、20~30分程度の非常に短い発表時間内で10年間の全容をお話いただくことには無理があります。

そうした状況からこのセッションでは、発表者の方々の各々独自の視点から、自国の現代美術活動の10年間を総括していただいて、これら4カ国の例に基づいて、アジア地域の現代美術活動の90年代における成果の一部を確認するとともに、その問題点の一部を明らかにしていくことが趣旨でした。

それでは、今から討論に入りたいと思います。4名の方々に発表をさせていただいたわけですが、この発表を受けて、質問やご意見などがあると思います。今回のシンポジウムでは、発表されない方でパネルディスカッションに参加される方をコメントーターという形で参加していただいておりますが、このコメントーターの方々に、先ほどの発表を受けて、ひと言ご意見をいただければと思います。

まず中国の発表に関してですが、清水さんをお願いしたいと思います。

清水敏男: きょうの発表で、89年の天安門事件以降、美術が社会的もしくは理想主義的なことを語るのではなく、個人のストーリー、問題を語るようになったということに、私もいろいろな中国の作家の作品を見てきて、全く同感です。

特に、例えば1996年に第1回上海ビエンナーレがありましたが、これは中国の油彩画の画家だけに限った展覧会でした



Shimizu Toshio

けれども、その大部分が個人の心象風景であるとか個人的なストーリーを語るものばかりであり、上海ビエンナーレというようなオフィシャルな場面に出てくるものもそういうものだったということで、変化の大きさを大変感じたわけです。

なかには、70年代には非常に先鋭的で社会的な問題を扱っていた作家が、90年代半ばには個人的なストーリーを語るようになっていた。一方、そういう公的な場に姿を現すアーティストはもちろんのこと、先鋭的なアーティストも、より先鋭的に個人のストーリーを語るようになる。ところが、ごく最近では、社会との関係ということがアーティストの関心、アーティスト自身が考えていることではないかという気がしています。

最近の例では、今年上海で「Supermarket」という展覧会がありました。若いアーティストたちが自分の作品をスーパーマーケット形式で売るといった展覧会をやったわけです。その一方で、北京で「Post-Sensibility」という展覧会が今年開催されましたが、そこでは社会との結びつきを求めながら、もう社会との結びつきはできないというような大衆と乖離をしているようなアーティストの作品がありました。

現代中国が変化を遂げて、この現代生活に即した表現というのを一般の人々はおそらく求めている。人々が求めているものに対して、今は自分たちの表現、時代の表現というものがないという、そういうところに、例えば法輪功のようなものが出てくるというような問題があるのではないかと思うのです。お聞きしたいのは、それに対して美術が現代の中国の一般の人たちが求めているものとどういふふうに出会うことができるのか、ということです。少なくとも私は今、うまく出会えていないのではないかと思うのですが、そのあたりについてちょっとお聞きしたいと思います。

冷林: ご指摘のように、95~96年に中国現代美術の社会化という現象が明確に始まったと思います。また同時に、私の発表で申し上げたように、個人化という傾向も強まったわけですが、この個人化傾向は、それまでの80年代に見られたような自己表現といった様式とは異なります。この個人化というのは、非常に明確な実用主義的な要素に裏打ちされたものです。

例えば、上海で先ほど清水さんがおっしゃった展覧会が行われましたけれども、それも美術と一般の観客とのコミュニケーションを進めるということでした。そして実際にこのコミュニケーションが成功していたかどうかについては、まだ結論を待たなければならない部分があると思います。

ただ、この個人化傾向、そしてそこに明確に存在する実用主義的なもの、これは確かにあると思います。というのは、作

家が実際に自分の作品、あるいは自分の存在というもの社会の中でどのようにポジショニングするかということなのです。そうした傾向は80年代とは異なっているものです。

例えばまた、北京ではこういう芸術家があります。いたずら書きと言いますが、いろいろな図を街のいたるところに描く、そういったゲリラ的なことを行っている作家がいます(編者註:張大力)。

もちろんこうしたいたずら書きは、法律的な問題をはらむものです。ただ、実際にこの作家が捕まるとか、あるいは公安当局にどうかされるといったようなことは起こっていませんし、またこの作家自身も、自分が公安に捕まる、あるいは法的な処罰を受ける手前で踏み止まる、こうしたぎりぎりのバウンダリー(境界線)をさまよっていること自体が、芸術作品となっているようなタイプの作家です。

そして彼の作品であるこのいたずら書きは、当初はそれほど注目を浴びませんでした。ここ数年この活動は続いておりまして、今では北京の街に1,000にも及ぶほどのいたずら書きが描かれています。その数の多さによって、次第に観客と言いますが、あるいは市民の反応を引き起こすようになってきている。こうした形態も、現在、90年代中国美術に見られるコミュニケーションのひとつではないかと思えます。

また、もうひとりの作家を紹介します。趙半狄という人です。彼は今年の6月に北京で、地下鉄に自分の顔写真を登場させる広告を貼るという活動を始めました。

北京の地下鉄は、上海の地下鉄ほど商業的に成功していません。そこで、当局はこれを大いに成功させたいという願望がありましたので、この趙半狄の狙いとちょうどピタリと合ったわけです。趙半狄はこの広告の中で、例えば禁煙を進めようとか、リストラされた労働者のために何かしようとか、あとエイズ撲滅だとか、そういったスローガンとともに自分の顔写真を掲げるということをしたわけです。つまり、彼はこうした国家の制度的な支持を得ながら、自分の芸術活動を展開している。そしてこの活動自体、一定の社会的な影響を及ぼすようになっています。

これは80年代の芸術家たちが、芸術的なサークルだけに留まって、その中で影響力を確保しようとしたのとは異なった方向性ではないかと思えます。いま90年代のこうした芸術家が考えているのは、ある公共空間を創造すること。そして、この公共空間は、一定の制度的な形式と密接に絡んでいるものです。

80年代にも、確かに室内から出て外で芸術行為を繰り広げる作家はいましたが、彼らが考えていたもの、彼らのパフォーマンス、あるいはインスタレーションは、結局は室内の展示

とさほど変わらなかったと、今にして私は考えます。

現在の中国の90年代の作家の一部は、この公共空間の中で自分が制度といかに接し、またその中でどのような位置を確保するかという問題を考え、それを芸術によって表現している。そういった傾向が出てきていると思います。

こうして現れた芸術の新しい個人化傾向というのは、それまでの例えば伝統と近代[モダン]との関わり、あるいはその対立であるとか、中国と西洋の対立といった枠組みを、軽々と超えるものとして、今出てきていると思います。

この実用化に裏打ちされた新しい個人化傾向の前では、例えばポストコロニアルズムだといった問題などは、もうどうでもいい問題になってきていると思います。

**司会(三木):** 冷林さん、ありがとうございました。アーティストの活動のベクトルが個人化の方向に向かっていったこと、そして直接的に社会生活に関わるものになっていった過程を、具体例を挙げてわかりやすくご説明いただきました。

時間が限られてしまっていますので、発表には至らなかったかと思うのですが、提出していただいていますペーパーの中では、この中国の現代美術がこの間に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こと、その一方でアーティストたちの活動は、あらゆる意味で中国固有の形式というものを獲得しようとした努力であり、それを国内の視点から見ると常に非中国的空間に提示するものであったこと、そして中国国内での観客、マーケットは未だに存在しないという実状を書いています。

これに関して少し質問したいのですが、海外が期待するイメージの適応が創造活動に意識されていたという点が、お話の中から多少読み取れたのですが、例えば今年のヴェネツィア・ビエンナーレのハラルド・ゼーマンの展覧会のように、大量の中国人作家の作品が紹介されている状況は、中国国内ではどのように受け止められているのでしょうか。

この海外が期待するイメージの適応について、例えばアートの世界で求められているものを敏感に察知して、最適な商品を市場に提供する中国人作家たちの優れた能力が指摘される一方で、異質な世界の文化をヨーロッパのために活用しようとする都合の良さというか、一貫性に欠けるヨーロッパのキュレーターや主催者側の視点を指摘する声も聞かれます。

こうした点について、国内での反応というか、声を少しお聞かせいただけますでしょうか。

**冷:** 現在の中国の美術市場の状況ですけれども、これは芸術家自身にとっては非常に良い状況にあると思います。この良

という意味は、決して中国の市場自体がこの芸術家の活動を支持しているといった意味ではなく、芸術家が海外の市場に自らの作品を提示していく際に、非常に好都合であるという意味です。

もちろん、中国の芸術家が海外のキュレーター、あるいは海外の要求に応えるような作品を非常に巧みに作るということとはよく指摘されていることで、それは事実だと思います。もしそういったことだけに注目するならば、こうした現象には多大な問題が含まれていると言わざるを得ません。

ただ、同時に重要なのは、80年代から90年代における中国の芸術の変化という観点に立ってみると、中国のアーティストが社会の中で自らの作品を提示するという方向に向かったという点が重要なのではないかと思います。社会の中において自分の作品を提示するということは、彼らの主体性の確立に関して非常に意味があると思います。

それは80年代と比較してみるとよくわかることですが、80年代の芸術家たちは、非常に形而上学的、哲学的な意味の模索ということを芸術活動の最大の主眼としていました。これに対して90年代の作家たちは、社会の中での自分の位置を実際の作品によって定めるという方向に向かったわけです。

こうした現象は、芸術の新しい展望というものを持ちこたないのではないかと、私は考えております。これは西洋のそうした状況に自らの位置を定めるというだけでなく、状況が好転した場合、中国の市場においても、あるいは中国という環境においても、自分の位置を作品によって定めるということを実現することになるのではないかと、私は考えているのです。

司会(三木): それでは、韓国の徐さんの発表について、後小路さん、お願いします。

後小路雅弘: 福岡アジア美術館の後小路です。90年代には2つの大きな展覧会を、私たちの美術館で開催しました。

ひとつは、94年の第4回アジア美術展で、「態度としての

リアリズム」というテーマで開催しました。これは、個人的なレベルからもっと社会・経済的な状況まで、アジアのアーティストたちが自分の身のまわりの現実、あるいは社会的な現実に関心を持って、それを表現するという、そういう態度を集めて紹介したものです。

今年になって、福岡アジア美術館の開館記念展として、第1回福岡アジア美術トリエンナーレを開きました。これは「コミュニケーション:希望への回路」というテーマで、現実への関心が、社会のシステムの中で具体的にどういうふうにか創造的なコミュニケーションを創り出していくのか。そういうところに焦点を当てた展覧会でした。これはきょうの、少なくとも最初の3人の方のご発表とかなり重なる認識ではないかと思えます。それは、今の冷林さんのコメントでも伺えたと思います。

さて、韓国の徐成縁さんの発表ですが、90年代になっていくつかの動向があり、その中でも新世代と言われる人が韓国で登場して、自分の社会的な現実を表現するという世代が登場してきたことに言及されたわけですが、徐さんの場合は利己的というか、自己中心的であるということで、それを批判的におっしゃっていたと思います。それで、スライドだと具体的な作家名などが出てこなかったように思えますので、発表と重なるかもしれませんが、もう一度その肯定的な側面、あるいは評価できる部分を簡単にまとめていただきたいということがひとつ。

もうひとつは、アジア全体を覆っていた好景気が経済不況になって、韓国でも非常に深刻な経済危機の状況にあると思いますが、そういう一種のバブルな好景気の中で生まれてきた消費社会を背景にした表現が、経済的な不況の中でどういうふうに変容しつつあるのかということも、もしご意見ありましたら、お伺いしたいと思います。

徐成縁: コメントをありがとうございます。きょう、新世代美術のスライドを用意できなかったことを大変申し訳なく思います。

新世代美術とそれ以前の美術との差というのは、70年代と80年代は秩序があって、因習を引き継いで形式的であるという側面に対して、90年代の新世代美術のアーティストたちは、感情豊かでより直感的な部分があると言えます。

どちらをいいとか悪いとかいうふうに決めるのは難しいと思うのですが、以前と新世代のアーティストたちが追求するものがたぶん違っているのだと思います。新世代のアーティストの肯定的な面を探してみると、以前の形式的であった美術をよりオープンにし大衆に近づけたこと、つまり美術を大衆化したことだと思います。新世代のアーティストにとって、ひとが自分をどう見ているかということが重要になってくるのです。つまり外



Ushiroshoji Masahiro

見ということに非常にこだわっている。美術に関してもアイデアが第一に重要なことになってきている。

ここで指摘したいことは、美術とは何かということですが、私の個人的な意見としては、美術というものは、まず見て喜ばなくてははいけなし、あと美しい心になくなくてははいけないということだと思います。

現代美術というのは非常に難しいと思います。専門家がいてもなかなかわかりづらい部分もあるし、理論も一緒に発展してきています。非常に高いレベルだと思います。それがある意味では、現代美術が追求してきたことではないかという気もするのですが、観客、つまり大衆が積極的に参加するためには、アーティストたちは大衆を良き積極的なパートナーとして認知することが大事だと思います。

2番目の質問に関しては短く答えます。不景気になって美術のマーケットも落ち込みましたが、最近また少しずつ回復しています。商業的な面で見るといろいろ大変だったのですが、美術界に関してはいい点もありました。

韓国の現代美術界というのは非常に商業的になっていて、アーティストとビジネスマンの区別もしづらいくらい、資本主義的要素が浸透しています。バブル経済崩壊は、アーティストたちが美術に関してもう一度考え直すよいきっかけになったことと、もうひとつはアーティストとして社会にどれだけのことができるかということを考える機会になった点では、肯定的な側面もありました。

でもバブル崩壊のようなきっかけは、あまり生じてほしくないですね。

**司会(三木):** ありがとうございます。

韓国について、もうひとり、東京にいらっしゃる前に韓国に寄って、韓国の美術状況を視察されてきたばかりのデヴィッド・エリオットさんがこちらにいらっしゃいます。今回は韓国を視察されて、先ほどの発表を受けて質問とかご意見があれば、簡単にお聞かせいただければと思います。

**デヴィッド・エリオット:** 質問というよりコメントですね。今回初めて韓国に行きましたので、専門家のふりをするつもりはありません。たった5日間でしたが、特に90年代に入って活躍するようになった若手アーティストの作品を見て回りました。徐さんは韓国美術が下降気味だと言い、また力を失っているように思うと明言されました。私はあまり韓国の歴史を知らずに今回訪問しました。もちろん国際展では、韓国のアーティストの作品を見てきましたし、カタログも持っています。しかしそれは、実際に韓国に行って現地のコンテクストやアートシーンの躍動感

を感じ取り、ディスコースを知るということとはレベルが違います。

何も知らないでアプローチした韓国での経験は、ちょっと予想外のものでした。徐さんの意見に矛盾したことを言うつもりはないのですが、率直に言って予想外なものに出会い、なかでも若手アーティストの作品に驚きました。というのも、自分たちの外に目を向けていると同時に自分たちを見つめるような姿勢が、そこにあったからです。皆バブルの崩壊や、その悲劇的な波及効果について話していました。でも、むしろそのような不安感が彼らの目を外に向けさせ、ローカルなアートシーンより広い舞台に参加したいという気持ちにさせているのかもしれない。これは、決して悪いことではないと思います。西洋との関係も主人と奴隷のような主従関係になるとは思いません。自分のアイデンティティを失わずに外に向けて開放的になり、広く議論できる場に参加できるようになるのです。特に20代、30代のアーティストの多くがアメリカの西海岸や東海岸、その他ロンドン、ブレイメン、パリなどの外国で勉強していることにびっくりしました。海外に出るということは、別の議論への発展に役立ちます。外国で他のアーティストがどのような活動しているかという知識を、自分の持っている知識に付け加えていくことができるのです。前の世代に比べて、非常に力強い、影響力のある女性のアーティストが多くいることにも驚きました。もちろん、今回の訪問で見たグループが韓国のアートシーンを代表するものかどうか確信できませんが、韓国でも非常に尊敬されているキュレーターに案内されたので、ある程度信用できる情報ではないかと思います。とても有効な経験でした。

**司会(三木):** それでは、インドネシアの発表を受けて、ご意見あるいはご質問を塩田さんからお願いします。

**塩田純一:** 東京都現代美術館の塩田です。スバンカットさんの発表は非常に密度が濃くて、膨大な内容だったと思います。



Shioda Junichi

「アジアの美術をディスコーシングする」というタイトル自体が大きなタイトルであるわけです。このディスコーシングの問題と、それからインドネシアの特にニューアートムーブメント以降のアーティストについて、大別して2つの内容があったと思いますが、それぞれについて私なりに整理し、その上で質問させていただきたいと思います。

まず、地域を限定した展覧会、リージョナルな展覧会ということですが、これは具体的には、例えば90年代に福岡市美術館がアジア美術展や福岡アジア美術トリエンナーレを開催したり、あるいはプリズベーンのクィーンズランド美術館がアジアパシフィック・トライエンナーレ(略称: APT)を開催したり、そういったことを指しているのだと思いますが、その中でオーストラリアなり日本なり、ある意味で経済的に優位にある国が、このアジア太平洋地域を対象とした展覧会を組織していく。その中で、周辺の国々というふうにおっしゃったわけですが、インドネシアなりタイなりフィリピンなりマレーシアといった国々に参加を呼びかけていく。主催者やキュレーターが作家を選んでいく際の問題、これはかつてアピナンさんがそのキュレーションに関わる問題をいろいろ指摘されたことがあったと思いますが、たぶんそのことにも関係していると思います。要するに、企画する側がきちっとしたディスコースを用意しないといけないのではないかというご指摘だったと思います。それから一方で、その取り込まれた国々、例えばインドネシアのアーティストたちに、その地域限定の展覧会がある影響を与えていく。ある意味で触媒のような働きをしていく。いわばインドネシア国内で見出され鑑賞されていた作品が、より広い地域に持ち出されて、それが他者の眼差しにさらされていく。そのことによって、インドネシアのアーティストたちが自らを対象化し、定義していく。

そういうディスコーシングの過程が非常に重要だったということをおっしゃったと思うのですが、インドネシア国内においてどのようにそのディスコーシングの過程が進行していったのか。どういった言説が現れてきたのか。そしてそれが、インドネシアのアートにどのような影響を与えてきたのか。そういったことをもっと具体的に、まずお聞きしたいと思います。

それからもうひとつ。インドネシアのニューアートムーブメント以降の動きですね。スパンカットさんは、インドネシアの現代美術というのは、70年代後半のニューアートムーブメントから始まるというふうにおっしゃったわけですが、ニューアートムーブメントに内包される一種の政治性、倫理性のようなものが、ユニバーサルイズムへの批判となった。そういった傾向が、ニューアートムーブメント以降、80年代から90年代を通じて、ある意味で連続としてインドネシアの作家の中に流れているような気がします。そのことと、それがごく最近の97~98年ぐらいのス

ハルト退陣前後の政治的な季節の中で、どう変わっていったのか。

スパンカットさんは、その政治的季节の中で生み出されたものはあまり見るべきものはなかったとおっしゃっていましたが、その一方でインドネシアの重要な作家が、私の聞いているところでは国外に出てしまっている。例えば、ダダン・クリスタントがオーストラリアに移住したり、それからセムサール・シアハーンという画家は、彼自身非常に先鋭な政治的な活動をしていましたが、最近カナダに移住してしまったと聞いています。そのことはどういった意味を持っているのか。そのあたりをお聞きしたいと思います。

**ジム・スパンカット:** まず、この「ディスコーシング(言説化)」という用語に関してコメントさせてください。インドネシア、タイ、フィリピン、マレーシアなどの国で、どのようにディスコースが発展してきたかという話にも関係するのですが、いずれの国でもディスコーシングの過程は存在しているはずですが、しかし、今まで見過ごされてきたように思います。そこで、もっとオープンに議論できるようなレベルまでディスコーシングに関する意識を高めることが重要であると感じています。

塩田さんのご指摘のとおり、地域限定の展覧会への参加は、インドネシア国内のディスコーシングの過程に明らかに影響を与えています。例をとってご説明しましょう。

1993年当時は、まだ現代美術が何であるかということが十分国内で理解されていませんでした。当時開催された第9回ジャカルタ現代美術ビエンナーレは、現代美術をテーマにしたものですが、ビエンナーレ関連の議論を振り返ってみますと、いかに現代美術というものが理解されていなかったかがわかります。まず、インスタレーションをビエンナーレに展示することを批評家やアーティストが疑問視し、拒否する人もいたのです。インスタレーションの過激な内容も批判され、アナーキーを象徴していると解釈されました。ヘリ・ドノ、ダダン・クリスタント、ハルソノなどもビエンナーレに参加していましたが、彼らは、既に地域限定の展覧会を経験していたため、例えば、ハルソノはマスコミを通してビエンナーレを批判し、インスタレーションの言葉の意味について大きな疑問を投げかけました。1975年の段階で既にインスタレーションや現代美術の兆しがあったことを考えると、驚くべき批判ですね。

それでもインドネシアのアーティストが地域限定の展覧会に参加することになってからは、ずいぶん現代美術への理解が深まりました。私のように地域限定の美術フォーラムに参加するキュレーターやアーティストを通じて、そこで議論される理論やディスコースがインドネシア国内でも広く知れわたるように



なったからです。インドネシアの美術界では、国際展の影響力が認識されるようになりました。第9回ジャカルタ現代美術ビエンナーレの数年後には、マスコミでも現代美術の批評が活発になり、現代美術のディスコースについて広く知られるようになりました。そして、1975年に開かれたニューアートムーブメントの展覧会の時に、既に現代美術が存在していたことが認知されるようになりました。現代美術が実際に生まれたタイミングとそれが理解されるようになったタイミングとの間には、ずれが生じていることがわかります。

そもそも1975年に現代美術が存在していたと言えるかどうかという議論も起きました。当時、現代美術を知らずに、あるいは、「インスタレーション」という言葉も知らずにインスタレーションを制作できたのでしょうか。私は、プレゼンテーションの中でも1975年のニューアートムーブメントが現代美術の台頭を象徴していると言いました。このムーブメントの宣言書には、現代美術のパラダイムが明確に提示されています。反ユニバーサルイズムやファインアート・パラダイムに対する批判などです。展覧会では、ミクスト・メディア、レディメイド、ファウンド・オブジェクトなどの手法を使う作品がインスタレーションと共に紹介されました。このような現代美術の意見が受容されるようになってからも、議論は今に至るまで続いています。インドネシアに現代美術のディスコースが存在していたと結論づけるのは時期尚早ですが、現代美術が1975年に現れたということは広く認識されるようになりました。これはプレゼンテーションの中でも触れた4人の研究者による研究にも裏づけられています。研究は個別に行われましたが、4者とも1975年に現れた現代美術はそれまで発展してきた美術とは異なるものであるという点では、認識が共通しています。インドネシア的現代美術を構成する要素についても、同時に研究されました。その中で90年代に入ってから地域限定の美術フォーラムを通して、インドネシアの美術が国際化されたことも言及されました。

プレゼンテーションでも言いましたとおり、インドネシアにおける美術の発展段階に関する議論も現代美術を理解しようとする過程で発展しました。そして、ファインアート・パラダイムや近代美術とインドネシアの美術の発展過程に関する議論も起こりました。このように理解していく過程こそが、ディスコーシングのプロセスの具体的な例なのです。

インドネシア美術の中で社会政治的な面が継続的に現れているというのは、塩田さんのおっしゃるとおりです。しかし、現代美術の中に社会政治的な面を見出すべきではありません。政府に反対する立場で政治を批判する伝統はないからです。インドネシアの現代美術は、伝統的に人民を抑圧し、支配する権力を道徳的に批判する立場をとっています。ですから、

政府批判という社会的な意味合いを込めた作品だという分析は、必ずしも正しくないのです。現代美術の作品は、表面的には社会批判をしながら、裏では常にどっち側につくか考えられています。政府を批判する勢力にアーティストが必ずしも賛同しているわけではありません。

ニューアートムーブメントの社会政治的側面も政府を直接批判するものではありませんでした。しかし、80年代の現代美術には、抑圧がひどくなったスハルト政権に反対する姿勢が明確に現れており、政府や支配者に反対する政治団体に加わるアーティストもいました。

80年代に政府を批判していたアーティストの態度が、スハルトの追放と共に90年代後半になって変化したというお話もしました。作品は、政府を批判するだけではなく、インドネシアの政治エリートをも批判するようになりました。政府に反対する勢力も批判するようになりました。というのも、それ以前には、政治改革運動に参加しプロパガンダの作品だけ作っていたわけですから、はっきりと態度が変わった様子がわかります。アーティストは政治とアートの間に距離があることを認識しています。結局、今年の国会の総選挙で政治家は皆信用できないということがわかりました。政府を批判していた人々も、1998年の政治改革では結局自分の政治的立場を強化するために国民の支持を利用したということは周知の事実です。政府批判者といえども国会の席が確保しただけなので

す。

ダダン・クリスタントとセムサール・シアハーンがインドネシアをなぜ離れたかということに関してですが、政府が彼らを追っていたからという理由ではないと思います。スハルトが追放され、軍部の力が弱くなってから国外に出たわけですから、政府を恐れていたとは思えません。政治活動家や政府批判者は、捕まったり、誘拐されたり、軍部に殺されたりしましたが、アーティストでそのような対象となった人がいたという話は聞いていません。そもそも軍部は美術を理解していないので、ポリティカル・アートが危険であるという認識もなかったのではないのでしょうか。ダダン・クリスタントは、もっと個人的な理由で移住したかと思います。セムサール・シアハーンがなぜカナダに行ったのかはわかりません。もっとよい仕事や生活がカナダにはあると思ったからかもしれません。移住前に政治的な作品制作や活動に参加していたという話も聞いていませんから、政治的な理由だったとは思えません。

**司会(三木):** もうおひとり、アピナンさん、何かコメント等ありますでしょうか。

アピナン・ポーサーナン：今朝バンコクから到着したばかりなので、うまく質問ができるかどうかわかりませんが、まず、「採り込まれた作家 (brought-in artist)」についてお伺いしたいと思います。特に、地域限定の活動に参加することとエキゾチズムとの関係で質問したいのですが、太平洋地域のある場所、あるいはヨーロッパやアメリカといった地元から離れた拠点に招聘されるアーティストは、ある活動やイベント、儀式を行うことを期待されているのでしょうか、どのようにその状況に適応しているのでしょうか。地元では、このような外国でのネットワークやアート・サーキットに乗っかっていこうとするアーティストに関して議論があるのでしょうか。招聘されたアーティストは、招聘地の要求に合わせてパフォーマンスを導入したり、実演したり、創作したりすることに一生懸命になってはいないでしょうか。

また、ムルヨノ、タリン・パディ・グループ、アポティック・コミックなど、スハルト以後の時代の例を挙げていただけないでしょうか。

スパンカット：アピナンさん、ありがとうございます。ご指摘の「採り込まれた作家 (brought-in artist)」は、地域限定のフォーラムを通して、いろいろな要素が重なった結果生まれたものです。地域限定の展覧会の開催理由や支持する意見を聞いただけでは、地域限定のフォーラムの全体像は掴めません。展覧会で、ある地域色を打ち出そうと努力した結果として、招聘作家が出てきたと解釈することができます。つまり、各国の代表はある程度出身地の地域色を出すことになってしまう。ただし、地域限定の展覧会を意義深いものにするためには、そういう色合いも重要だという、あまり表に出てこない議論もあります。招聘作家は、地域限定の展覧会の意味づけに大きく貢献することを期待されてきました。

しかし、この表に出てこない議論を根拠に展覧会を企画したキュレーター、美術館、あるいはアート・アドミニストレーターが、招聘作家をうまく利用したということだとは思いません。ですから、招聘作家が要求に応えたり、特定のパフォーマンスを演じたりすることはあまり問題だとも思いません。もともとある程度権威づけられて企画された地域限定の展覧会はコンセプト探しが重要視されていると思われ、主催者の利益のために開催されたとは思えません。つまり、本来計画されていたことと実際引き出された結果の間には、ある程度の距離があるということを私は指摘したいのです。あまり地域限定の展覧会という考え方に囚われず、現実として起こっていることに目を向けるべきだと思います。

インドネシアのアーティストで招聘作家となった人たちは、最初はそのような展覧会に参加することから得る利益がどのような

ものであるか、よくわかっていなかったかと思います。たぶんエリオットさんがおっしゃったように、地元のフォーラムに飽きたから、もっと拡大されたフォーラムでの情報収集をしたいというぐらいの気持ちがきっかけになったのではないのでしょうか。しかし、5年ほど海外での経験を積み、アーティストもキュレーターも、そういう活動をするためのメリットがわかってきたのではないかと思います。国レベルではなく、地域レベルでもディスコージングを行い、その結果ある程度ディスコースが確立されれば、その新しい世界の美術のディスコースを通じて、招聘作家はどのように貢献しているのか、より明確になるでしょう。

アピナンさんの質問に対する答えは、地元でも地域レベルあるいは国際的なレベルのフォーラムに参加することが議論されています。「国際的に認知されることは重要ではない」として、参加に反対する意見もあります。愛国主義的な態度の現れですね。地域レベルの展覧会に参加したアーティストは、このような批判に耳を貸しませんでした。そもそも、国ごとの排他主義を守っていこうという姿勢を持たなくなっていますから。

先週、ジャカルタの会議では、別の反対意見をアピナンさんは耳にしたかと思います。インドネシアのアーティスト、批評家、そして研究者たちは、私たちのような「採り込まれたキュレーター」が世界の美術界を変えていくために戦略的な計画を立てていると批判しました。つまり、国際的なフォーラムや、日本、オーストラリアが主催する地域レベルのフォーラムで打ち出されているコンセプトを鵜呑みにするべきではないという指摘だったのです。私は、ほかに参加する人がいなかったから、偶然そのような場で仕事をするようになったのだと答えました。そして、戦略的な計画などはそう簡単に策定できるものではなく、美術の状況の把握と将来を予測していく方が重要であると答えました。地域限定の展覧会は、偶然が重なって確立しているのであり、地域限定のフォーラムの発展上(主催者と参加者のうちの)誰が誰を必要としているのかははっきりしていません。

スハルト以後の動向ですが、説明するのはとても難しいですね。インドネシアの作品が政治状況とはあまり関係なく、社会批判をしているという話を先ほどしました。政治的圧力がなくなってから、アーティストは作品を作らなくなったとも言えません。政治改革の過程では、アーティストたちも改革の同志に交わり、スハルトを追放し、政治運動の最中に作品をその場で制作するような活動もしました。しかし、そこで制作された作品はあまり面白くなかった。その後アーティストは、自信を失ったようにも思えます。政治的な改革にアートが力になり得ないという美術に興味を失うアーティストの話を知ったときに、私はがっかりしていました。

なぜかと言えば、現代美術の中で表現される社会的な要素というのは、政治状況と依存関係にあるわけではないはずからです。政治エリートに対して批判的になるなどの政治に対する態度は、どのように変化するのか予想が付きません。アーティストは反体制の姿勢は維持していますが、その姿勢が政治体制に反対するものだとでも限らないのです。ムルヨノなどは、反体制の傾向が表れているアーティストです。これまで最も過激なアーティストのひとりとして、スハルト体制を強く批判してきました。

タリン・パディとアポティック・コミックについてですが、タリン・パディは、スハルト時代に続き革命的な批判を続けています。左派を名乗り、社会的リアリズムを追及しています。彼らの作品は、今日の政治状況に必ずしも合致してはいないと私は感じています。アポティック・コミックは、政治的なもの以外に現実を表現するという点で、タリン・パディとは一線を画します。パブリック・スペースに巨大な漫画を展示するというアイデアはとても面白いですね。

司会(三木): それでは、インドの発表を受けまして、谷さんのほうからコメントをお願いします。

谷新: 宇都宮美術館の谷新です。インドに関して、それほど詳しく存じているわけではないのですが、つい先だって、来年の光州ビエンナーレの作家の調査を兼ねてムンバイ(ボンベイ)を訪問しまして、ランジット・ホースコターさんに大変お世話になりました。

主に、ホースコターさんのテキストについては、先ほど塩田さんからインドネシアのジム・スパンカットさんへの質問の形で話が出ましたキュレーションの問題に関して、かなり頁数が使われているわけです。これは、ホースコターさんは第三世界と言われてはいますが、欧米のアジアに対する目、その中にはたぶん日本の関わり方も含む問題が、念頭には置かれているのではないかと思います。



Tani Arata

ホースコターさんは、90年代のインドの現代美術に関して「国際主義」という規定の仕方をされていますけれども、実際にその中には、外部のインド以外の世界に関わっていくというモチベーションの必要性があると同時に、大変多くの問題もまたあるんだという二面性を語っていらっしゃるところが、ホースコターさんの発言には感じられるわけです。これは作品を実際に念頭に置いて語っていらっしゃるのでしょうかけれども、それを「万華鏡的リアリズム」という切り方でおっしゃっている。その「万華鏡的リアリズム」というところを、もう少し具体的にお話しいただけないかと思います。

その際に、例えば塩田さんが提言されたようなキュレーションの問題。塩田さんは触媒という言い方をされましたけれども、他者の眼差しにさらされていくということですね。これは、先ほどのジム・スパンカットさんの言い方で言えば、かっこ付きのインターナショナルリズムと、それからかっこ付きのリージョナルリズムということですね。これと、どんなふうに繋がるのか。この点について、ホースコターさんのお考えがありましたら、国際主義の二面性のひとつの回答として、もう少し具体的にお話をいただけないかと思います。

それから、テキストの中ではブベン・カーカルという作家についてかなり論及をされています。私も昨年この国際交流フォーラムで開かれた「インド現代美術展」で、実際に彼の作品を見て大変面白く感じたのですが、ブベン・カーカルの持っている視点を、これをホースコターさんは「はぐらかし」という言い方で言われていますが、これはそれ以前の、いわゆる欧米のコンテンポラリーに完全にシフトする「グループ1890」の動向とも、あるいはその反動としての「ネオタントラ」との動向とも違った新しい視点として、たぶんブベン・カーカルに見ているのではないかと思います。同じように、ナリニ・マラニーという作家にもそれを感じますし、スダルシャン・シェッティにも実際にムンバイでお会いして、そういう感じがしたのです。その辺のところをどのようにお考えなのか、お答えをいただければと思います。

ランジット・ホースコター: かなりたくさん問題を挙げられましたが、まず、インドのアートサークルの中の現代美術とインターナショナルリズムの合流についてお話したいと思います。インドの美術は、常に遅れているという感覚に悩まされてきました。インド以外で展開されている美術の発展段階から20年、30年遅れているのではないかと恐れます。ところが、90年代に入って突然遅れが取り戻され、今度はそれによるインターナショナルリズムから派生した危機のようなものが露わになったというような状況だと思います。大きな問題となっているの

は、インドの現代美術の内容がインドの歴史と関心事を題材にしているにも拘わらず、現在手段として使おうとする言語、つまり絵画的言語あるいはイメージを形成する言語は、ローカル色が弱く、どちらかというとインターナショナルなものであるという点です。1900年代初期より美術で使われる言語が、インドの社会的メインストリームに合致しないのではないかということが議論されてきました。一方には、イメージを形成するコスモポリタンの汎用言語、そしてもう一方には、個別のローカリズムという矛盾の問題がここに生じているのです。非常に漠然として、一般的な対比で申し訳ないのですが、問題を凝縮して表現するとこういうことなのです。

国際的なレベルのキュレーターシップでは、いろいろな選択肢の中でも特定のものには優遇されると感じられるところに問題があります。インドのアーティストや批評家は、国際的な舞台に代表として参加するのは、本当に重要なのか、非常に政治的な場なのではないかと心配し始めています。そして、「このキュレーターの戦略または視点は、インドのアートシーンで実際起こっていることの一部分あるいは狭い範囲に限定されているのではないだろうか」という疑問が生じています。これであなたのご質問にうまく答えているかどうかわかりませんが……。と、いうのもどういわけか、キュレーターシップの問題がアヴァンギャルドの問題と一緒にされてきたので。

ギータ・カプールが中心となって発達したインドの美術批評の論調は、アートシーンは常に現行を塗りかえることで進展すると考え、あるイメージを形成する言語が別の言語にとって代わるとしています。これは、アヴァンギャルドの理論ですね。しかし、今日の批評家やアーティストはこのようなものの見方に疑問を投げかけています。複数の状況が同時並行に存在する場合、それを取りまく現実はいろいろな方向から取り上げられ、直線的なモデルに当てはめるには無理があります。現実へのアプローチはいろいろあるかと思いますが、どれもそれなりに有効かと思われます。伝統的タンタリック・シンボリズムから派生した抽象画と、ビデオ・アートやコンセプチュアル・アートが共存しているのもこのためです。何がよりコンテンポラリーでまたはインターナショナルか、そうでないものは何かという価値判断は非常に難しくなってきます。さらに、インドの中ではもっと本質的な問題が生じていると私は思います。観客の不確実性という問題を抱えているのです。非常に大衆的なディオムを用いた表象を利用しながら、それを一般の観客には理解されないものにしてしまうアーティストが存在するからです。この問題は、今日のインドの現代美術を見る人の誰もが直面する問題ですが、アーティストは観客とシーソーのような関係にあり、ある時は非常に近くで接触し、ある時は遠ざかり、孤

立するという関係が問題となっています。他方、アーティストによって非常に深い洞察を持って作られた物語でも、観客はそれを理解したり、受容したりする手段を持っていないという状況なのです。アーティストと観客がお互いに意見を言い合えるような共通基盤を見つけ出す必要があります。そういう意味では、国内の言語体系の問題に繋がります。これだけいろいろとあるインドの美術を、グローバルなレベルの観客に作品を見せなければならない。そして、観客側もそれぞれの国の歴史をある程度把握しなければならない。これはずいぶん複雑な状況だと言えます。これでわかりただけかもしれません。

**司会(三木):** 今さらながら、10年間を総括するということの難しさというを感じています。実際予想されていたことではあったのですが、討論まで持っていく時間が全くなくなってしまいました。

それで、すでにもうセッション I の予定時間を過ぎていますが、最後に観客の皆さん、あるいは今回発表されなかったパネリストの方々の中で質問等があれば、ここでお聞きしたいと思います。

**質問(河内):** 私は、映像制作のフリーランスのプロデュースとディレクトの仕事をしている河内と申します。

美術ではありませんが、アイリス・チャンさんという人が『レイブ・オブ・ナンキン』という本を書いて、ニューヨークタイムズでベストセラーになったりして、歴史的な意味でも、今中国の話とかアジアが、非常に注目されていると思います。

また、日本とかアメリカにチベット地区に対する中国政府の政策に対して何か言ってみようとする人がいたり、西洋ではそういう運動が起こってきているような気がします。

個人的には、馬六明さんが95~96年ぐらいにNIPAFでパフォーマンスをなさっているのをたまたま見る機会があって、すごく関心を持っていました。ところで、西洋の人たちに対するコミュニケーションを、中国のアーティストはどういうふう考えているのだろうかという疑問があったので、何かその点についてコメントがいただければと思います。

**冷:** 中国と西洋のコミュニケーションということについてですが、これはいろいろな経過を辿っています。まず80年代においては、中国の芸術家は、中国という土地にありながら、非常に中国とは隔離されたような状態に進んでいきました。実際に中国にいて中国的な作品を作っているもの、彼らは西洋のキュレーターの目から見た役割を演じることが多かった。またこうした関係というのは、80年代という10年間を通して

見ると、実質的な関係とは非常に異なった関係だったのではないかと思います。

ところが、90年代に入りますと、これが本土化、ローカル化が進むという傾向が見られます。こうしたローカル化というものは、実際の地域的、地理区分を越えたものとして顕ち現れてきたと言えらると思います。

そうした時に、90年代のローカル化という文脈は、実はこの100年来、中国の現代美術が辿った歴史を再現していることでもあるわけです。と言いますのも、30年代に中国ではすでにこうした美術の本土化、ローカル化というものが起こっていました。ですから、現在、中国の現代美術を見る時に、実際には今起こっていることは30年代とは全く関係がないところで発生していることなのですから、長い目でこれを見る時に、あたかも歴史が繰り返されたように見えてくる。

私たちが中国と西洋のコミュニケーションということを考える際には、こうした長い文脈に照らして、その歴史的な文脈を見ることによって初めて、何らかの軌跡というものが確認されるのではないかと考えています。

**司会(三木):** 今回いろいろなお話が出ましたが、それをまとめる時間、整理する時間もございませんでした。やっとその成果と問題点を探る材料というか、カギが見えてきたかなというような状況だと思います。問題点そのものを明らかにするまでには至っていないわけですが、午後のセッションⅡのテーマである「紹介する側の視点」というのを持つことで、より状況が明らかになっていくのではないかと思います。

また、冒頭でも申しましたが、この4カ国の例のみを考えることで、アジアの現代美術の10年間の活動の全容、その成果、問題点を把握できるものでは決してありません。よって今回は発表がありませんでしたが、アジア地域のほかの国々の状況についても考えるようなこうした機会が、引き続き何かの形で持たれることを期待します。

それと同時に、宗教的かつ民族的にも複雑さを持つこのアジアのような地域限定の文化・芸術について考える時、国境というものがしばしば物事を見えにくくするようなこともあると思います。また、先ほども少しお話が出ましたが、アーティストたちも以前にも増して自由に国境を越えて移動して、活動の場を移しています。このような状況において、国の枠組みとは異なる別の方法で、この地域出身のあるいは在住のアーティストの活動を見る試みの重要性というものを、今回お話を聞いていまして、同時に感じたことを最後に付け加えておきます。

それでは、これでセッションⅠを終わらせていただきます。



Miki Akiko

三木あき子

インディペンデント・キュレーター

### 認識と実践:次なる段階に向けての課題

アジア各国及び西欧からの美術関係者十数人がひとつのラウンドテーブルにつくという形式をとった今回のシンポジウムに参加した多くのパネリストの共通した印象は、おそらく同じ座標で全員が語り合うことの難しさだったのではないだろうか。

もちろん、多数の参加者で構成される国際シンポジウムでは多かれ少なかれ常にその問題はあるし、またその扱うテーマが大きければ、論点の設定もより複雑である。それゆえに、第3回目となる今回のシンポジウムでは、西欧からの、あるいは比較的若い世代の参加者が加わったとはいえ、全員がアジア地域の現代美術を紹介する展覧会経験を持った企画側の人間ばかりが招かれ、より共通の問題意識のもと議論が進められることが図られたのだと思う。個人的にも、おそらく議論は企画・キュレーションの問題に集中し、紹介する/されるを巡って激論が展開されるのではないかと予想していた。しかし現実には、そのような単純な予想通りに事は進まなかった。各国の差異と状況の複雑さに加えて、何か目に見えない微妙な「ズレ」が全体を「霧」のように覆い、議論の展開を阻んでいるかのように感じられた。

このセッションIは、中国、韓国、インドネシア、インドからの発表者に自国の美術の90年代を世界のアートシーンとの関連性を踏まえながら総括してもらい、これら4カ国の例に基づいて、アジア地域の現代美術活動の10年間における成果及び問題点の一部を、紹介される側の視点から探ることを意図するものであった。

この際、概して3つの方向からの考察が可能である。つまり、第一に作家や作品内容といった美術そのものについて、第二に展覧会などの企画について、そして第三にその両者の

関係についてである。中国、韓国からの報告が特に視点を限定せず、程度の差こそあれ、これらの点に全体的に触れる内容であったのに対し、インド、インドネシアからの報告は、第二の点により重きが置かれた内容であったように思える。とりわけ、インドネシアからの報告は、アジア地域に限定した企画活動に特に着目したもので、問題がより明確に提起された内容だった。

今後、アジア各国の現代美術活動の10年間における成果・問題点を、それぞれの方向から整理分析する必要があるだろうが、限られた時間内の発表内容とそれに対する他のパネリストからの質疑応答のみをもってそれを試みることは不可能なため、ここでは個々の発表の中から成果・問題点と思われる点を試験的に拾ってみた。なお、以下はあくまでも、司会の私自身の未熟さもあり多少不明瞭に感じられたかも知れない各発表のポイントをよりクリアにするため、本報告書作成にあたって私なりに項目立てたものである。そのため、私自身が読み(聞き)落としている点も充分あり得ること、さらには各国からの報告自体が発表者個人の見解に基づくものであることを予め断っておく。また、成果についてだが、いずれの発表においても、個々の状況説明から読み取ることは可能ながら、具体的な言及は少なかったように思える。よって、ここでは肯定的に捉えるべきと思われる傾向や変化等を暫定的に挙げてある。項目によっては、成果、問題点のどちらともとれるものもあり、それらの判断も含めて、またこの4カ国以外の地域についても、今後引き続き綿密な調査と分析がなされるべきであろう。

#### 1) 中国

成果:

- ・ 西洋概念のコピー、芸術の自律性の追求、アンチ社会的芸術から自分自身が知覚可能な具体性の描写への移行＝個人化の傾向と社会との密接な係わり合いの探求
- ・ 従来型メカニズムによる支配からの自由の獲得
- ・ 社会における新しい芸術空間の創造

問題点:

- ・ 国内における観衆の不在
- ・ 国内マーケットとの緊張関係(自己の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、中国固有の形式を獲得しようと努力した結果生じる)

#### 2) 韓国

成果:

- ・ 韓国美術のアイデンティティの意識化

- ・ 新世代の台頭: 新感覚、生き生きとした表現、主題・方法論の多様化
- ・ 美術の大衆化(より身近な現実に根ざした主題・表現)

問題点:

- ・ 新世代のアートに見られる美的感覚の混乱、アイデア重視の傾向

### 3) インドネシア

成果:

- ・ 国内における美術全般についての理解の進展(地域限定の美術活動参加から)
- ・ 近年一部に見受けられるようになった美術の政治化から文化的表現への移行

問題点:

- ・ 地域限定の展覧会における参加国の選択
- ・ 作家・作品選択における近代主義者の読解の範囲の限界、政治性の強さ
- ・ 地域限定の芸術活動における主催者国側と含まれる各国側間の問題(作家の選定、意図)
- ・ 地域内における現代美術の理解の不均質(言説化の必要性)
- ・ 商業主義化と国際化という2つの矛盾した発展

### 4) インド

成果:

- ・ アイデンティティの創出者の出現、さまざまな興味をかきたてる主題、表現法、その多様性
- ・ 西洋に対して遅れているという感覚、そのタイムラグの急激な縮小

問題点:

- ・ 新しい植民地的プロセスとしての国際主義
- ・ 二極分化の危機: コスモポリタニズムと地域伝統に根ざした方向性
- ・ 外国(先進諸国)側のキュレーションにまつわる問題
- ・ 国際的文化力学の問題

4ヵ国からの報告で明らかのように、益々加速する情報メディア・技術の進展、グローバル化の波に応じた90年代の国際的、あるいはアジア地域の美術界との急激な関係の増加が、各国の美術に与えた影響は決して小さなものではない。他者との接触・交流が状況の活性化・多様化を促すとともに、一方で新たな問題が浮上、あるいは深刻化しつつある傾向が全体的に見て取れるが、その内容、経緯、程度についてはそれ

ぞれ大きく異なっている。例えば、問題点ひとつをとっても、一部を除いて概して、二極分化・二重構造、キュレーションに関わる問題、国際的文化力学、近代主義に関わる問題、理論・批評の問題等がうかがえたが、その性質は必ずしも同じではない。さらには、本シンポジウムを覆っていた一種の「ズレ」の背景に、同じ座標での議論の基本となる「美術」や「現代」といった言葉の意味合いの各地域による差異も浮き彫りにされ、それぞれの文脈、文化・歴史的背景に対する知識の必要性が改めて認識された。個人的には、この「ズレ」を通して、これらのさまざまな差異を認識できたことが、逆説的ではあるが、今回のシンポジウムの成果のひとつだったのではないかと考える。しかしながら、では、この「ズレ」を如何に乗り越えて、どのようにさまざまな問題解決へと向かって行けるのだろうか。そのために、今、我々がなすべきことは何なのだろうか——。この問いについて考える時、本シンポジウムで挙げられたいくつかの言葉が思い出される。すなわち、アピナン・ポーサーナン氏の発表で聞かれた「グローバル」、ジム・スパンカット氏の「ディスコーシング」、ニランジャン・ラジャ氏の「アジアがこの地域で何をしたいのか」、そして複数の人々が言及していた「協力」等々である。

つまり、これらの言葉は、具体的なヴィジョン、長期・継続的かつ組織的な地域全体レベルでの協力活動、世界的な視野を持ちつつ、それぞれの国・地域の状況をより丁寧に見ていく姿勢、歴史的検証を踏まえた学術的調査、アジアの美術を語る理論構築などの必要性を示唆しているようにとれるが、実のところ、この多くの点は決して新しいものではない。以前より多数の専門家が指摘しており、特に、前回1997年のシンポジウム(「再考:アジア現代美術」)におけるアジアパシフィック・トライエニアルのキャロライン・ターナー氏の発表で詳述されている。要するに、なすべきことは解っていないが、その壮大さ・困難さゆえに、その実践法が見出されていない、あるいは具体的な行動が起こされていない(少なくとも一部の点を除いて本格的なレベルでは)ということであり、ここに我々が今なすべき問題があるのではないだろうか。

本シンポジウムで、早くからこの分野に取り組んでいる日本のパネリストの中から、「ひとつのターニングポイントを迎えたような気がする」という言葉が聞かれたが、私自身も漠然とそのような思いを抱いている。それは、アジアの現代美術を取り巻く環境が拡大した今、それぞれが手探りでいうのではなく、上述した事項を実践して行くための、より本格的、戦略的、あるいは協力的な取り組みが求められる段階に来ているような気がするという意味においてである。そして、その方法論を真剣に考えていくことが、少なくとも、現在アジアの現代美術に

魅力を感じ、その将来に何らかの希望を抱いている関係者全員に課せられた課題であるような気がしてならない。

具体的な実践法を模索するという意味でも、引き続き相互理解を深めるという意味でも、関係者が集まる機会は非常に重要である。しかし、その際に、現存のアジアセンターやアジアパシフィック・トライエニアル等の組織による一般観衆も含めた大規模なシンポジウムに加えて、例えば、その前提となるような、よりテーマ、参加者を絞った細かい分科会等の継続的な実施はありえないのか、また、そのためのアジアの現代美術に限った学会のような関係者のネットワークを形成していくべきなのか、あるいは、他のより有効な方法があるのか等々、あらゆる視点からさまざまな方法が検討されるべきだろう。

—エキゾチックで魅惑的な幻想と誤解を生む「霧」の向こうに、アジア地域の美術創造の新たな展開の可能性とより有効な研究の鍵があることを信じて。





International  
Symposium

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

1999

## 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。

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)
2. 「なぜオーストラリアなのか?」  
ラーナ・デヴェンポート(クイーンズランド美術館/アジアパシフィック・トライエニアル、シニア・プロジェクト・オフィサー/オーストラリア)
3. 「オルタナティブへの適応: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)
4. 「だれが/だれに/何を/なぜく紹介>するのか?」  
中村英樹(名古屋造形芸術大学教授/日本)

## 討論

### セッションIIの報告とシンポジウムの所感

「多様性の海へ:分断と総合の狭間から」  
南條史生(インディペンデント・キュレーター/日本)



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



David Elliott

世祖フピライは 上都の地に  
 壮麗なる歓楽宮をば 造れと臣下に命じたり  
 その地に流れし 聖なる川アルフは  
 測り知れぬ深さの 洞窟へと流れ込みて  
 光射さぬ地の底の 海へと注ぎゆきしなり  
 (サムエル・テイラー・コールリッジ、「クブラ・カーン」1797年)

クルト・ワフトファイタル氏と言えば、世界一流のホテル支配人の長老として名高い人物だが、彼が支配人を務めているのは「東洋の真珠」と賞されるバンコクのオリエンタル・ホテルである。そんな彼が、「東南アジアを昨今にぎわしている数々の政治的・経済的の事件のおかげで、西洋人がこの地域に寄せた信頼感はすっかり弱くなった」という発言をしたことがある。彼はこうも述べている。「お客様がどんどんキャンセルなさっているというのが現状です。アメリカ人のお客様などは、インドネシアで起きている住民同士の襲撃のニュースをお聞きになって、旅行を中止になさってますね」(ピーター・ホワイトヘッド、「好景気とゴルフ、そして“グッチ”ブランド」、ファイナンシャル・タイムズ紙、ロンドン、1999年5月15日版、p.21)

事態はさらに変わり行くのだろうか?

観光客たちが東南アジアの現状をいかに認識しているかについて、ワフトファイタル氏は上記のような理解を示しているが、この考え方にはかなり時代遅れの響きが隠されている。その昔、ビクトリア朝時代のイギリスに、G.A.ヘンティという帝国主義的な冒険小説の草分け的作家がいたが、彼の物語の図式はいつも、未発達で理解不可能・予測不可能なる原住民の群れにアングロ・サクソン系の登場人物が延々と直面するというものであった。ワフトファイタル氏の見解は、そんなヘンティの書く物語の中に出てきてもおかしくなさそうな話である。とはいえ、その昔の西洋人ならば、山間部の武装ギャン

グが「不遜な」活動を行ったり、マレー人たちが急に怒り狂ったり、原住民の放つ矢が頭上を飛び交ったりする真っ只中であつても、彼らに「教育を施してやる」べくそこへ飛び込んで行ったわけだが、「ポストコロニアル」と呼ばれる今となっては、分別のある白人は身を隠すか、または旅行を中止するのである。

いったい、現代アジアに対して、我々はいかなるアプローチで臨むべきなのだろうか?

アジアがいかに広大な地域なのか、それを把握するのはなかなか難しい。言うなれば、地球上で最大の大陸であり、ありとあらゆる多様な文化を抱え込んでおり、地球の陸地面積のほぼ三分之一を占め、世界の人口の半分以上を有する地域、それがアジアなのである。ヨーロッパを世界の中心と考えた古代ギリシアの地図製作者の思考法を借りるなら、ここはまさに統制不可能な地域であり、人間の想像力をおそらくは越えている場所であり、社会的・政治的なまとまりが弱く、経済的にも文化的にも統一感に欠けている地域ということになる。

この漠たる大地を統一した歴史上の例は果たしてあるのか。その唯一の答えとなるのが、13世紀初頭のモンゴル帝国である。才気煥発なるチンギス・ハーンとその息子たち・孫たちの指揮の下で、この大帝は短期間ながら、東はジャワ/朝鮮から西はポーランドまで、北は北極海から南はトルコ/ペルシアに及ぶ大版図を形成したのである。しかし、それも長くは続かず、国土は急速に分裂の一途を辿って行く。とはいえ、これが世界史における最大の帝国であったことに変わりはない。

東の地より猛然と侵攻してくるモンゴル軍の姿。おそらく我々ヨーロッパ人の心の中には、そんな共通の記憶が深く潜在化してしまっているのではないだろうか。旧オーストリア・ハンガリー帝国の東部国境地帯や、ヨーロッパ=ロシアでは、こうした伝統的記憶は現在でも脈々と生きているのである。「アジア」という言葉は、元々はギリシア語から来たものであり、その