

ルーツをさらに辿ると、おそらく「夜明け」「昇る太陽」を意味するアッシリア語・セム語・サンスクリット語などに行き着くと思われる。だが、そのイメージとは裏腹に、我々の心に刻まれている「記憶」が何よりもまず思い起こさせるのは、アジアの残酷さであり、破壊活動であり、神の存在を否定するがごとき態度であった。この相対する2つのイメージを突き合わせてみると、ロシアの詩人・小説家であるアンドレイ・ベールイが今世紀初頭にいみじくも述べたような結論に達することができる。すなわち、新しき夜明けを迎えるためには、まずもって黙示録的な経験を避けては通れない、という見方である。モンゴル騎馬軍とその子孫たちの勢いは、ヨハネの黙示録に登場する4つの悪疫をはるかに数で上回るほどの膨大な規模で、当時のヨーロッパに黙示録的な影響を及ぼしたのである。西洋人の眼には、彼らはどれも同じ姿にしか見えなかった。また、一団となって草原を越えてくるその様子はまさに壮観であり、彼らが通った道には草木も生えないほどであった。それはいわば、人間の集団というよりも、昆虫か機械の集団のような印象をヨーロッパに与えたのである。

個性なき兵士たちが大群となって押し寄せ、暴虐無尽にして神をも恐れぬ軌道な行為を犯していく。その圧倒的な力、むき出しのエネルギーは、ヨーロッパ人の伝統的アジア観に色濃く反映されることとなる。加えて、この「アジア」という地域がひとつの集合体としてまとまっていないことに、ヨーロッパ人は脅威を覚え、いっそう恐怖感を抱いた。チンギス・ハーンも、マルコ・ポーロも、東インド会社総督を務めたアントニオ・ファン・ディーメンも、シンガポールを建設したスタンフォード・ラッフルズも、E.M.フォースターも、そしてファイナンシャル・タイムズ紙にしても、次にこの地域でいったい何が起きるのかを正しく予測できなかった。というより、そんな予測のできた者は誰ひとりいなかったのである。その一方でヨーロッパ人は、「攻撃は最大の防御」と言わんばかりに、十字軍に代表される宗教的・経済的・文化的な反撃を繰り返し行ってきたわけである。

宗教心と経済活動は、確かにヨーロッパ人をアジアへ向かわせる決定的な要因であったが、もうひとつ忘れてならないのが、「我々と彼らは違うのだ」という強烈な意識である。謎めいてエキゾチックに見えるがゆえに、アジアはヨーロッパ人の欲望を刺激したのである。また、ヨーロッパ人がアジアに注目した当初の理由は、香辛料とアヘン貿易による旨味であった。しかし、植民地建設をする上でよく用いられた口実は別であった。すなわち、アジアを「文明化する」のは西洋の「使命」、という理由づけである。文豪キップリングはこの概念を「白人の責務」と表している。さらに言えば、古き東洋のアニミズムが人間の一生を、ヒンドゥー教や仏教と同じく、生死を繰り返

しながらさらに先へと続いていくものと基本的に見なしたのに対して、キリスト教の世界観が人間の一生をたった一度きりで見なし、死ぬまでには人はイエスによる贖罪を受けねばならないと規定したことも重要である。それゆえにか、ただ一度の生の機会しか与えられていない西洋人は、いかなる植民地建設においても溢れんばかりの熱情を示し、憑りつかれたように死にも狂いで立ち向かおうとしたのである。

無論、古代に溯って考えれば、東洋にも数々の偉大な文明が存在した。なかでも有名なのは、中東・インド・中国に生まれた大文明である。ヨーロッパはこうした地域から数多くの財宝を戦利品として持ち去り、皇帝の鎮座する首府へと運び込んで、自らの尊大さを露わにするかのごとく都のあちこちに並べ立てた。アジアの各文化が長きにわたって、不安定かつ凋落の時期を迎えてしまったのが、その理由である。東洋のこうした弱体化の原因を、西洋社会は極めて単純に、キリスト教の否定と勤勉さの不足のせいだと結論づけた。だからアジアの人間は無秩序で活動力に欠け、働こうとせず、その経済基盤も心もとないのだ、と。それゆえにヨーロッパ人にとって、天然資源も豊富で人間の数も膨大なアジアの姿は、風味よさげに大きく実った果実が今か今かと摘み取られるのを待っているように映ったのである。無論、西洋に対して脅威を及ぼしてこなければ、の話ではあったが。

このように、恐怖心と欲望は繋がりが合っているのだ——あのフロイトも、死を受け入れるためにはその前に性欲を満たしておかねばならない、と言っているのではないかと、ここまで考えてきて私は今、いくらか下品な発想からではあるが、「ブラックホール」という言葉を連想し始めている。この言葉が主に象徴しているものと、アジアという地域との関係性について、ここで触れておきたいと思う。「ブラックホール」と聞いてまず第一に思い浮かぶ歴史的な事件は間違いなく、1756年の6月下旬にカルカッタで起きたあの悲劇である。太守シラージ・ウダウラの率いるベンガル軍が東インド会社の駐屯軍を打ち破った時、生き残った敗残兵たちは皆、牢獄に幽閉されてしまった。世にいう「カルカッタのブラックホール」と呼ばれるこの大事件の結果、インドにおける英国の帝国主義はいっそう理想化され、これ以後、その事件内容はさまざまに脚色を施されていくことになる。ちなみに、当初の報道はどうだったかという、東インド会社の報告書で見ると、小窓が2つしかない縦5.5メートル・横4.5メートルの猛暑の土牢の中に、146名の囚人が閉じ込められたのだという。そのうち23人だけが助かったわけだが、この顛末が英国のヒロイズムを確固たるものとし、ベンガル太守軍の冷酷無比さを改めて世に訴えることに繋がったのは当然と言える。そののち、1915年に歴史家のJ.H.リトル

が事件の全貌の信憑性を疑問視し、悲劇そのものを帝国主義のプロパガンダであったと示唆したが、1956年になってプリジェン・グプタが、最初に公表されたほどの犠牲者数ではなかったものの、事件自体は現実には起きていたことを実証してみた。これにより、「ブラックホール」事件は歴史的意義を復権したのである。グプタによると、太守軍は残忍というよりもむしろ不注意であったと言うべきであり、牢獄に入れられた人数は実際にはわずか64名、生き残ったのはそのうちの21名であったという。そう聞くとちょっと安堵したくなるが、とにもかくにも「ブラックホール」という言葉は、暗くて悪臭漂う閉塞空間を比喩する英語表現として、今も使われているのである。

「ブラックホール」と聞いて2番目に浮かぶのは、上記のような悲惨な話ではない。それは、宇宙に存在する不可視の空間である。そこでは、重力の場があまりにも強力であるため、いかなる物体もいかなる放射線もその中に吸い込まれてしまうのである。現在、この「ブラックホール」の発生原因は、エネルギーを使い尽くした無数の星たちが自らの重力によって崩壊するからだと考えられている。その眼で実際に見た者はひとりもないが、我々はみんなその存在を信じている。これはおそらく、ひとつの文化の場としてアジアが存在しうる際の状態に似ているとは言えないだろうか。アジアについても、誰ひとりとして全体像を見た者はいない。しかし、その存在は信じられているのである。ではいったい、なぜアジアは存在しているのだろうか。エキゾチックさ溢れるそのスクリーンに西洋が自らの恐怖と幻想を投影しようとするのはわかったとして、果たしてそれ以外にアジアはどのような役割を果たすのだろうか。

現代世界において、この疑問に適当な解答を見出すことは至難の技だ。確かに、4つの大陸(ヨーロッパ・アジア・アフリカ・南北アメリカ)の概念はすべて、啓蒙思想運動が起こる18世紀以前からすでに存在していた古典的地理学が分類を行い、生み出してきた所産である。しかし、この四大陸の中で唯一、その包含している地域が独立固有のものでもなく、実体把握が容易な地域というわけでもなく、文化的・伝統的に多少なりとも一貫性が保たれているわけでもないという大陸は、アジアだけなのである。

他に定義のしようがないゆえに「アジア」という言葉で表現せざるを得ないような国が、地球上には幾つも存在している。例えば、「小アジア」「中央アジア」「東アジア」「東南アジア」と言われる地域に位置している国々は、「中東」「極東」「アラビア地方」「ヒマラヤ地方」「インド亜大陸」「インドシナ」など、アジアにおける他の亜大陸や地域のアイデンティティとぴったりと一致するアイデンティティを持っているわけではないのである。もし仮に概念としてのアジアという全体像が、あの「ブラッ

クホール」が象徴したアジア像をはるかに超えて、永続する固定観念と捉えられたり、統一感を欠くといえひとつの地理的集合体として考えられたりするようになった場合、いったいこの大陸のすべての国々はいかなる共通項で結ばれることになるのだろうか。

アジアの現代文化がここ10年間で大きく発展し、世界的に注目されるようになってきた今、この疑問はとりわけ深刻な意味を持ってきていると言える。アジア美術の展覧会を行う場合、展示内容はいかなるものであるべきなのか。そして、出展するアーティストはいかなる共通項を持つことになるのか。あるいは、アーティストたち本人には認識のしようもないほど抽象的な「アジア性」という概念以外に、果たして彼らに共通項など存在しているのだろうか。アジア人を第三世界に属する人間とほぼ同義に見なす時代も確かにありはしたが、それも例の「ブラックホール」事件によって象徴される狭義のアジアを別の形で体現させているに過ぎず、ある国々には適用可能かもしれないが、その他の国々には全くあてはまらない概念となってしまう。アジアの殆どの国々が西洋のある地域に比べて発展が遅れていることは、確かに誰も疑わない事実ではある。しかし、未開発の田園地帯や農業地帯が今も広大に残っている一方で、ムンバイ(ボンベイ)・バンコク・香港・上海・東京といった人口過密の活気に満ちた大都市も、やはりアジアに含まれているのである。とはいえ実際は、産業面や技術面における目ざましい躍進ぶりによって、アジアの都市と地方の間には今もダイナミックな緊張関係が形成されており、前者が後者を食いものにするという構図はそのままになってしまっている。その意味で、まさに19世紀前半の英国のような様相を呈しているわけである。とすると、都市が地方を食い尽くすというこの図式こそ、今まさに「アジア的」と呼ぶべき典型的な概念ということになるのであろうか。

しかしながら、参加アーティストがたまたま暮らしているに過ぎない地域性を、わざわざ中心テーマとして据えた展覧会となると、高水準のものはどこを探しても全くないのが現状である。ちなみに、ヨーロッパ審議会はこれまで、スポンサーとして、ヨーロッパの若手アーティストの展覧会を推進したりしているが、意味のある枠組みだとは思えない。このような展覧会の質は結局、個々のアーティストの作品の質によってのみ向上されるのであって、展覧会全体の質はどの程度であろうと関係ないのである。私論を言わせてもらえば、地域性をベースにした美術展を行う場合、次に述べるような2つのアプローチ以外に方法はないように思われる。そのひとつ目は、未知の領域から未見の作品を発掘してきて、それを現代美術のディスコースに導入するというアプローチである。2つ目は、展示される

作品に共通に見られる歴史観や経験、あるいは信条や創作態度を探って行くというアプローチである。この場合、展示品として選択された作品は、展示される地域の価値体系の中で高水準と評価されるような内容にすることである。その基準を満たさない作品は、単なる文化人類学上の素材に過ぎないと見なされる。こうして共通の歴史観・経験・信条・創作態度を基礎とすることで、展示される芸術作品も、作品の原点となる地域そのものも、ある種の特殊性を獲得していくことになり、同様の作品をその他の地域において創造することなどまさに不可能、といった状況が出来上がっていくのである。

こうした私の考えは、「視覚芸術は普遍的な表現手段」という見解に真っ向から反論しているようにも受け取られそうだが、実はそうでもないのである。「普遍性に欠ける芸術は、偏狭か無知蒙昧な作品に違いない」と主張する者もいるが、私に言わせれば、普遍的であることと特殊であることの2つは、別にぶつかり合ったりはしない。確かに現代美術は、世界共通の国際的ディスコースのひとつだが、それと同時にあるレベルにおいては、特殊な現実的感情や経験に根づくことで命を吹き込まれ、高い品質を得たりもしているのではないだろうか。

これまでに開催されてきたアジア現代美術の大展覧会——ブリスベン、福岡、そしてニューヨーク——は、他地域の未知なる観衆に向けての地域紹介をその主旨として、さまざまな角度から主題を提示していた。デリーではトリエンナーレが長く開催されてきたが、内容的にいて、アジアに特化した体裁ではなかったのである。どの展覧会も「まず作品ありき」になっているせいか、まるで西洋に場所を移して一挙に作品を公開しているかのような印象を伴っていた。内容を説明する資料をずらりと揃えたり、国単位で作品の展示構想を立てようとしたりするキュレーターもなかにはいたが、そうではないキュレーターもたくさんいたわけである。ただし、福岡におけるトリエンナーレの場合は、少々異なった雰囲気もあったように思う。この展覧会はひとつの美術館と、そこに所属するキュレーターたちによって構成され、キュレーターたちも自らを「アジア人のひとり」と意識しながら動いていたからである。一方、アジア圏外で行われたその他の展覧会においては、キュレーターがわざわざアジアから迎えられたりしている。この時、「アジア」に含まれる地域はどこかという点が問題となるわけだが、その定義の仕方は展覧会によってまさに千差万別である。インドが含まれる時もあれば、そうでない時もある。中近東、ヒマラヤ地方、そして中央アジアの国々は多くの場合排除されているし、ミャンマーやラオス、カンボジアや北朝鮮（朝鮮民主主義人民共和国）といった「問題国家」も同様に枠外に置かれることが多い。その理由を想像するに、我々の眼に現代的と映るような作品

がこれらの国々から出てきておらず、その国の体制が、現代芸術に対して協力的ではないのがその原因のように思われる。実は、かように排除されている国々こそ、キュレーターたち全員の記憶の中で、今も一種の「ブラックホール」のイメージを形成しているのではないかと私は考えている。我々はこうした国々について、その存在を知ってはいるものの、この眼で見たことはないのである。その国のホテル事情が悪いからさ、とひとりでこの問題を片づけてしまって、果たして本当にいいものだろうか。

同じく憂慮すべきは、イスラーム世界を全く疎外してしまっていることである。例外なのは、パキスタンとインドネシアの2カ国のみである。東洋・西洋の双方にとって、イスラーム世界は巨大な「ブラックホール」であると同時に、強烈なアイデンティティ意識を持った世界として思われ続けているようである。また、現代性の何たるかについてさまざまに競合し合う思想を幾つも包含しているとともに、圈内市場とインフラもしっかりしている地域、とも捉えられている。おそらく、こうした点が疎外の一歩の理由なのであろう。イスラーム世界は自らのやり方で独自に存在しているのであって、「アジア」や「西洋」と関係を持つ必要がないのである。また、中東で紛争が頻発したおかげで、西洋社会がイスラーム社会を悪魔のごとく喧伝するようになり、西洋もイスラームも相手に心を開くことを躊躇するようになってきているが、これもまた相互理解のチャンスを今や風前の灯とさせてしまっている。

アジア現代美術の展覧会のうちで最も最近の例を挙げるとなると、ハンス＝ウルリッヒ・オプリスト、ホウ・ハンルーの2人がキュレーターとなって開催している「Cities on the Move : Urban Chaos and Global Change, East Asian Art, Architecture and Film Now (移動する都市：都会のカオスとグローバルな変化/現代東アジアの美術・建築・映像)」となる。この展示はヨーロッパ各地の都市で公開されており、展示する場所が変わるごとにその形式を変容させて続けている。ロンドンのハイワード・ギャラリーで行われた時は、ハイワード・ギャラリーにおける過去のインスタレーションを部分的にリサイクルしたレム・コールハースによって緊密にデザインされたインスタレーション空間の中に、総勢107人の美術家・建築家・映像作家（アジア人はもちろんのこと、アジアで活動してきた非アジア人も含む）の作品が包み込まれる形となった。このインスタレーションを歩き回って見ることで、まさにカオスと喧騒を体感することができ、まるでアジアの一都市を周遊しているかのような気分になれるという寸法である。だがこの体験は、アジア・アメリカ・ヨーロッパ・アフリカのどこであれ、忙しく動き回る大都会の中を歩き回る体験とは、大きく異なるものなの

であろうか。私にはそうは思われない。さてそうなると、美術は
その中でどこに位置づけられるものなのだろうか。展覧会のキュ
レレーター2人は残念ながら、この疑問に答えを出してはいない
。なぜならば、彼らにとって美術とは、近代化と都市化を象
徴するものだからである。彼らの言葉を用いて言うなら、「移動
する都市、と銘打ったこの展覧会は、現代東アジアの都市状
況を変わり行くもの・発展し近代化していくもの・不安定ながら
刺激的であるものとして肯定的に捉えている」のであるからで
ある。

アジアでも西洋でも、現代美術はある意味でマージナルな
存在である。だがその一方で、このパラドックスのゆえに現代
美術はその強さの多くを得ているのである。リクリット・ティラヴァ
ニヤや川俣正のようなアーティストたちは、ギャラリーや美術館
の「ホワイト・キューブ」な空間を飛び出して、実体験と直接に
関わるような社会性を有する彫刻作品を発表している。しかし
キュレレーターから見れば、そんなことは大した問題にはならない
。なぜならば、彼らは改めてギャラリーや美術館の空間を重視
し、外に広がる街の様子をできるだけ空間内に再現しようとし
ているからである。こうした自惚れとも言える行為のおかげで、
美術は単にキュレレーターにとっての飾り物的存在に陥ってしま
うのである。こうした印象は、ロンドンで初めて大々的に開催
されたアジア現代美術の上記展覧会においても感じられた。
同地で開かれた別の展覧会とは異なり、この展覧会では美術
が自らの立つべき場所をきちんと与えられていないため、その
価値がある意味で貶められてしまっているのである。展覧会に
溢れている近代化重視の精神にすべてが押し込まれてしまっ
ていて、そこに置かれた美術作品がありのままに観賞されなく
なってしまうように思えるのである。

東アジアのアーティストは実際に何を考え、どんな創作活動
をしているのか。そんな視点から美術展を行うべくリサーチを
徹底的に行えばいいものの、こうした機会が享受されることは
実際には皆無であったのだ。そればかりか、大量の人間が群
れるエキゾチックな混沌の世界、というお決まりの東洋観を現
代的に再解釈することでお茶が濁されているのが、昨今の現
状なのである。

ここまで考えてきて、後に残されるものとはいったい何か。もう
ひとつの「ブラックホール」である。固定観念にとらわれ、技術
主義に支配され、『ブレッドランナー』の世界の先を行くような
未来都市イメージとしての、新たな「ブラックホール」。そこ
では、東洋と西洋が出会い、混沌と秩序がぶつかり合い、黙示
録とユートピアが相対する、そんな未来都市世界の中におい
ても、やはり人間は建築物や機械よりも軽んじられる不幸を背

負わされるように、私には思えるのである。

(翻訳:高野吾朗)

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・トライエニアル、
シニア・プロジェクト・オフィサー



Rhana Devenport

立脚点

ルネ・ブロックが組織した1990年のシドニー・ビエンナーレの出品作であるベン・ヴォーティエの作品は、「私、あるいは、オーストラリアは遠すぎるのか?」と表明していました。ここでは、与えられた標題「オーストラリアでの経験」に応える形で、1993年から第1回アジアパシフィック・トライエニアル(以下APT)の実行委員として、また、第2回、第3回展では、コーディネーターとして働いた私自身の経験から、率直にお話し、オーストラリアのこれからを考えるにあたっての多様な意見のひとつとして、私なりの展望を述べることにしましょう。

1997年第2回APTの直後でしたが、街中を歩いていて若い女の子の腕のタトゥー(入れ墨)に気づきました。それは、第2回展の広告宣伝のイメージに使われていた村上隆氏の《Mr.Dob》だったのです。どんな国の文化催事でも、16歳の田舎の女学生を入れ墨にまで駆り立てることはめったにありません。確かにAPTは、直接的かつ個人的に観客と結びついているようです。1990年代、APTは観客総数およそ40万人にまで観客の基盤を拡張してきました。1996年には、10人に1人のブリスベーンの住人が展覧会に出かけた計算になります。また現在、APTで開かれる会議はオーストラリアで最大の美術シンポジウムとなっています。今や観客の中でも特に若い層は、APTに「楽しませてもらうこと」や「教育されること」、さらには、面白がったり、影響されることすら期待しているのです。このような状況は、オーストラリアの現代美術はとっつきにくいという評価を、社会集団によっては明らかに下しているような風潮の中で出現したのです。それに対して、APTの参加作家たちは訪れた人々の関与によって初めて、本物で、感動をもたらすようなものに転化されるような経験を提供していると言えます。なぜこの反応なのでしょう? なぜここで? なぜ今? そして、次は何なのでしょうか?

まず最初に、このプロジェクトを位置づける文脈について、

10年前の発端からオーストラリアの人口統計と文化に関する状況の中から考える形で簡潔に述べたいと思います。次に、APTが意図すること、APTによって達成されたこと、そしてAPTが直面した困難を論じることを通じて、なぜAPTがオーストラリア国内で好意的に迎えられ注意を引きつけているのかを考えてみたいと思います。3番目に、オーストラリアの文脈において開花しつつあるアジアの現代美術に関連する形で、「将来の展望」について申し上げたいと思います。(以下、ここで述べられる美術作品は、ブリスベーンで1999年9月9日から開催された第3回APTに出品されたものです。)

文脈: オーストラリア——焦点を変えた10年間

現在のオーストラリアの文化的な文脈を論じる前に、オーストラリアの一般大衆の側面を簡単に述べたいと思います。1,790万人のうち26%にあたる400万人がオーストラリア外の出身であり、5.7%にあたる100万人はアジア出身か近隣の太平洋諸島の出身です。アジア系オーストラリア人の中で最も高い割合を占めるのが、ヴェトナムと中国の出身者です。オーストラリア国内では、2%にあたる35万人が、オーストラリア先住民であるアボリジニー・カトレス・ストレイト島民です。これらの割合はどちらも1990年代初期からするとほぼ2倍に伸びています。¹⁾

次に、どのようにオーストラリア人は芸術と関わるのかということですが、最新の調査では、17%の人々が画廊を訪れるということが報告されています。(この数字はクリケット人口の2倍を超えているのです。)成人の83%が何らかの形で、文化的な活動に参加しており、また、オーストラリアの労働力の7%にあたる40万人が、自称「現役のプロの芸術家」として、芸術関連の仕事から収入を得ています。

誰が芸術をサポートするかという問題ですが、芸術や文化関連産業における金銭的貢献は、総額で193億豪ドルにの

ばります。(これはGDPの2.5%に相当します。) オーストラリア政府は、芸術、およびレクリエーションや文化的活動に対して31億豪ドルを毎年度予算化しています。²⁾ 企業によるサポートは、96年度の数字ではまだほんの6,500万豪ドル程度であり、まだまだこれからといったところです。

オーストラリア人はどのように「アジア」を認識しているかということについては、オーストラリアの地政学および経済的な文脈は、1990年代においてアジアとのより一層活発な交渉に向かって焦点を合わせ直すべく、確かに大きく変動したと言えます。「アジア」という用語は、(それ自体、文化的にも民族的にもひとまとめにすることは不可能ですが) 今日オーストラリアでは、「隣人」であり、「未来」であり、「外国」でありながら「すぐ近く」であり、古代における文化遺産と素晴らしい食文化の作り手であり、そして「観光産業におけるパートナー」として認知されているのです。政府、特に労働省は、70年代とそして再び90年代の初めに、「多文化主義」というオーストラリア特有の形式とアジア太平洋諸国の隣人との関係に注目を払いました。

次に、どのようにオーストラリア人は文化的多様性を認知しているのかということについてですが、95年から98年にかけて、オーストラリアが抱えた、移民、人種、民族や、多文化主義の問題についての論争が集中的に高まり、その結果「ワンネーション党 (One Nation Party)」の驚異的な台頭と急激な凋落という事態を招くことになりました。オーストラリアの歴史に刻まれたこの一連の局面はまるで火山の爆発のようであり、(同時に大いなる戸惑いでもあったのですが) かりうじて建設的な結末にこぎ着けることができました。99年7月1日付のプリズベン・クーリエ・メール紙の第一面には、次のように述べられています。「フィジーランドは、4年前のポーリーン・ハンソンの出現をきっかけに生じた驚くべき展開の中で、多文化主義を受け入れることに決めたのである」。何という良い知らせなのでしょう! たとえ4年間の出来事は、私たち文化活動の実践に携わる人間にとって、警戒は常に必要なものである、という身にしみるような思い出となるべくしてやってきたのであったのだとしても、プリズベンのアーティスト、ゴードン・ベネットは、彼の一連の作品《バスキアに関する覚書》の中で、言語という強力な遺産そのものに加えて、アメリカのカルト風刺漫画《シンプソン家の人々》、バスキアのアイコン的なイメージ、オーストラリアの先住民による芸術や、歴史的そしてまた最近のオーストラリアの出来事などを引用し、本質的に異なったイメージの合成を通して、文章上の、そして日常言語における人種偏見という問題に触れつつ、彼自身の個人的な経験を語っています。

連邦政府によって設立されたSBSテレビのような存在が、オーストラリアの文化的多様性に対して率直に対応しています。他のテレビ局では、オーストラリアのソープオペラ(メロドラマ)や、アメリカの状況喜劇、「実録」物の警察ドラマなどがひしめいている一方で、SBSは中国のニュース、フィリピンのソープオペラ、各国語の講座、黒澤明やフェリーニの映画、実験的なビデオアートや日本の「マンガ」アニメを放映し、一週間に人口の35%にあたる630万人が視聴しているのです。また、オーストラリアの現在のファッション界のスター的な存在は日本生まれのインガワ・アキラであり、彼はシドニーを拠点に活躍しています。アジア系オーストラリア人社会は、フィリピンの作家であるアルフレードとイザベル・アキラザンの2人が、オーストラリアに移ったフィリピン人たちと共に活動することで、いっそう密接に第3回APTに関係していくことでしょう。それは、美術作品に形を変えた、言うならば彼らの回想がたゆとう海であり、故郷のそれぞれの縁りの地に根差した思い出のしるしなのです。

文脈: 美術に関連して

現代美術を通しての、オーストラリア、アジアと太平洋諸国間の関わりは、多様性を帯びています。それは異文化間の交流、オーストラリア国内におけるアジア太平洋諸国の現代美術展や、アジア太平洋系オーストラリア人アーティストの評価などを含んでいます。

1950年代以来、(一番早くには、イギリスとヨーロッパから渡ってきた) 移住者たちによる文化の表現は、オーストラリアの文化面での生活に本質的な寄与を果たしたと言えます。(天安門事件以後の1990年における大勢の中国人と同様に) オーストラリアに迎え入れられた、シドニーを拠点とする作家グアン・ウェイは、彼自身の所在と所在の無さとを、洞察とウィットを持って、からかったり問い直したりしています。さまざまな文化的背景を背負ったオーストラリアの作家による共同制作も、このところ増加してきています。シドニーの作家、ティム・ジョンソンの、チベット系オーストラリア人、ヴェトナム系オーストラリア人、オーストラリア先住民のアーティストたちとの共同制作は、大衆文化、音楽や精神性にヒントを得ており、いろいろな要素が混じり合った異種混合の図像が、この作品が作られる特別な瞬間にしか存在しないユニークな文化の創造のプロセスを経て形作られているということが出来ます。

オーストラリアの「文化的多様性」に根差したアーティストおよびそのコミュニティ(そしてとりわけ「文化理解」の促進)は、最近オーストラリア・カウンシルの1999年から2001年までの政策において、3つの優先課題のひとつとして認定されまし

た。(オーストラリアの地方におけるオーストラリア先住民のアーティストおよびそのコミュニティへの支援が、残りの2つの優先課題となっています。)⁹⁾

明らかに、APTは孤立して発展してきたわけではありません。過去10年間にわたって、オーストラリアにおけるアジアならびに太平洋諸国との文化交流の取り組みには、重要かつ貢献的な3つの存在があります。ひとつは、芸術家の地域間交流を目的とした「芸術家地域間交流計画 (ARX - Artists Regional Exchange)」という、たいへん影響力のあるプロジェクトです。1987年にパースで組織化されて以来、ARXは2年ごとにオーストラリアと主に南アジアと東南アジアとの交流のためのフォーラムを設けています。ARXでは、展覧会による交流よりはむしろ、滞在型の議論や実験的な試みの充実に力を入れているようです。

いまひとつの主要な貢献者は、「アジアリンク (Asialink)」という、メルボルン大学を拠点にしたアジア教育財団です。1990年から何百というオーストラリアのアーティスト、作家、舞台芸術家、キュレーター、文化芸術祭のマネージャーらが、アジアの30ヵ所のスタジオでの研修に取り組んできました。さらにアジアリンクは、アジアとオーストラリアにおける、プロの芸術家のための人材育成プログラムのほか、アジアの140ヵ所で、主にオーストラリアの芸術を紹介した展覧会を精力的に運営しています。これらの研修を通じて培われた継続的な関係は、刺激的かつ実質的な認識ならびに理解の転換をもたらしたと同様に、数多くのプロジェクトを生み出してきました。

加えて、ブリスベン、リズモア、ネーピアン、ウランゴン、キャンベラ、シドニー、パース、そしてダーウィンにおける多くの大学が、アジア太平洋諸国とオーストラリアの間の研究、議論、アイデアや学問の交流の場で重要な役割を果たしています。最近では、異文化や異分野の領域の研究が指向され、美術館や大学との連携が重要になってきています。

APT:その意図、方法論、達成したことと直面した困難

なぜ、APTなのかということについては、トライエニアルとしての意図を要約してみたいと思います。まず第一に、アジアと太平洋諸国の現代の芸術やアイデアの長期的な交流を通して、文化的な理解を高めたいという願望があります。第二には、プロジェクトを実現するための方法論としてのキュレーションの協力体制 (コ・キュレーターシップ) と協議への参加、そして3番目は、全過程を通じて最も重要であるアーティスト同士、アーティストと作品、アーティストと観客の関係の位置づけにあります。

クィーンズランド美術館は、1987年と89年の埼玉県立近

代美術館との共催による、埼玉ではオーストラリアの美術を、ブリスベンでは日本の美術を紹介した展覧会を開催した実績を踏まえ、1990年代初頭にトライエニアルのプロジェクトとして発展させました。

その直後の1990年代初期に、ニュー・サウス・ウェールズ州立美術館における「India Songs」や、シドニー現代美術館での「Zones of Love」、[Mao Goes Pop] や「Art Taiwan」のような多くの展覧会が、興味と興奮のうちにオーストラリアにおいて受け入れられたのです。ごく最近では、西海岸で、アピナン・ポーサーナン氏キュレーションによるアジア・ソサエティの展覧会「Traditions/Tensions (伝統/緊張)」が好意的な反応を得ています。

おそらく今までに遭遇した困難のひとつは、「意図に対する疑惑」でしょう。1993年に、この事業は、オーストラリアがアジアの経済の「奇跡」の一部を占めているように見せかけようとするものではないのか、という主張が起こったのです。アジア経済の「奇跡」は、この10年の終わりには、いく分現実的な水準に落ち着いたものの、美術館のこのプロジェクトに対する関心は、依然これまで同様に大変強いものです。またこのプロジェクトを、「アジア」という、意図的に創り出された領域に対する文化的支配の形式をとった植民地化の試みであると捉える意見もいくらか見られました。しかし人口も少なく世界的にもさほど重要ではない立場のオーストラリアが、種々雑多で広大な「アジア」のもといである、複雑で幾層にも重なり変化に富んだ文化に対して、影響力を振うことなど望むべくもありません。プロジェクトの主要な考え方のひとつは、話し合いを始め (もし終わっていないのなら)、作品を展示し、議論を行うための場所を提供しようというものです。あくまで美術館は支配的でないコミュニケーションを押し進めるつもりです。ということで、こうした事柄を困難として捉えるよりはむしろ過去10年におけるAPTに対する認識は、このプロジェクトの意図が実際の行動を通して望ましくも明らかになるにつれ変化してきたのだ、ということができるでしょう。プロジェクトの完全性は、詳細な調査と議論を拒まないという点で自明であるべきです。

どのような進行中のプロジェクトでも、最も活気づく局面のひとつに、新しい状況に対していかに順応し応答するかという点についての能力があげられるのではないのでしょうか。APTプロジェクトにおいては、この10年の間にプロジェクトに携わった人間による、経験、記憶、そして刷新の試みの積み重ねの中から、徐々に姿を現すことになった新たな次元と呼べるものが数多く見られます。「Beyond the Future (未来を越えて)」というテーマを採用したのもそのひとつですし、「Crossing Borders (交差する境界)」と名づけられたキュレトリアル・アヴェ

ニューを通じて選ばれたアーティストを含んでいることも、また「ヴァーチャル・トライエニアル（インターネット上の展覧会や議論のグループ）や、「スクリーン・カルチャー」（短篇映画、ビデオとアニメーション）、また子どものためのAPT（3歳から12歳までの子どもたちのために参加アーティストが特別に制作した作品のほかに、インタラクティブでオンラインのプログラムもあります）も、そのような新たな次元に含まれるものです。

第3回APTに向けて、「地球規模」で活動しているおよそ20人のアーティストが、共同制作活動に焦点を絞ったキュレイトリアル・アヴェニューの「Crossing Borders」に選出されています。今日においては文化的、社会的な形式は、影響、引用、異種交配が起こると共に移動していきます。チェン・ジェンによって用いられている「transexperience」という言葉は、非公認の活動に根差した経験を新しく形成していくことを指した用語です。シムリン・ギルは、マレーシア、インド、シンガポール、そして現在はオーストラリアでの彼女自身の「transexperiences」と文化的な記憶に言及している作家です。衣装のペルソナを身につけたり、人が植物として、植物が人として装うことを通して、シムリンは写真による「記録」、人類学的な「発見」と、植物学的な「真実」との間に不安定な気流を巻き起こしながら、植物学上、政治学上双方の用語として「帰化」と移動という概念について探究を行っています。シムリンは、オーストラリアの文脈の中での、アイデンティティの形成に関わるある種特有のニュアンスについて、興味深い話題を提供しています。

確かに観客からの積極的な反応は、最も重要な収穫でした。展覧会は広範囲のさまざまな階層の一般の来場者、家族連れ、学生や学識者を引きつけています。人々は美術館へ赴き、美術館は人々を招いたのです。オーストラリアの観客は、アーティストから彼ら自身の認識、偏見、関係や理解について考えるよう促される中で、そのような事柄に非常に興味を抱き、直面し、情報を得ました。この観客との繋がりこそが、なぜこのプロジェクトがかくもオーストラリア人の想像力を虜にしたのかを定義するものだと思います。つまり、作り手と見る側がお互いを探究し歩み寄ることによって、記憶とアイデンティティが直接結びついたのです。今やAPTは、クィーンズランド州の中学校における芸術科指導要領の一部となっています。観客の反応に対する考察は常にトライエニアル作品の最終選考での重大な要素となっています。

オーストラリア人はとりわけ祝祭とスペクタクルを楽しみます。例えば、ここ20年以上にわたってシドニーのゲイとレスビアン・マルディ・グラ（告解火曜日）を楽しむ路上の群衆は増加する一方で、今年は65万人に達し、テレビ視聴者は170万人

となっています。全く異なった方法で、APTにも壮観な「スペクタクル」が、出品作と催しの中に存在しています。この「スペクタクル」のアイデアが、どのようにしてAPTのアーティストたちによって熟慮の末採用されるようになったかという点については、一方で興味深い分析が可能でしょう。とりわけ「スペクタクル」に用いられている材料のいくらかが、アーティストの深く個人的な、そしてしばしば痛みを伴った環境から展開する形で出てきている場合は、そうした分析はいっそう効果的でしょう。

APTは、オーストラリアの観客がアジア現代美術についてどう考えているのか。また、一般に現代美術に関してどう考えているのか。そしてこれが最も重要なことなのですが、彼らは彼ら自身のことをどう考えているか、という事柄に対する総体的な捉え方を変えました。美術は、私たちに「他者」を見ることを可能にすることを通じて、自分自身を見る方法を提供しているのです。掛け値なしの生身のやりとりが、アーティストと観客がお互いの基盤を取り換えることで生まれ、人間的であるとは何か、優しくあるとは、忘れないとは、呼吸するとは、許すとは、そして正義を追い求めるとは何かという問題に触れていくのです。

どのように私たちは私たち自身を見るのでしょうか？ どのように私たちは他者を見ているのでしょうか？ オランダ生まれで、ジョグジャカルタを拠点にしている作家メラ・ジャールスマは、ニワトリ、魚、カエルやカンガルーの皮から、手が込んだ奇怪な「jilbab」のような外套を制作しています。メラはこれらの衣裳を着る側も、また見る側も、ともに人間関係としての同じ状況を共有しているのだということを明らかにしつつ、双方の間に存在する相違点をも強調しています。そして、これらの衣裳——つまりは動物の皮——が、それを着用する人と、そのさまを見る人に対して引き起こす変容のありようについて考えを及ぼすように、メラは観衆を引き込んでいきます。彼女は、他者の皮膚で出来た外套を通して世界を見るということがどのようなものでありうるのか、また他者のペールを通して自分が見られるということはどのようなものでありうるのか、ということ考察するように、私たちを駆り立てています。

もうひとつのAPTを通じての収穫は、展覧会やリサーチ（美術館における、アジア太平洋諸国のアーティストのデータベースには3,000人以上が登録されています）、そしてオーストラリア国内では最も重要なアジア現代美術コレクションとして認知されている収蔵品（およそ200点ほど）を通じて、アーティスト、キュレーター、文筆家や学者らのネットワークを促進し支援する、その能力だと言えるでしょう。このプロジェクトが、クィーンズランド美術館の運営下に統合されるとすればリサーチはま

すます拡充されるでしょうから、これからずっと続いていく長命なものになるのではないかという感じがしています。もちろん、この制度化された関係は多くの危険もはらんではいませんが、同時に同じくらいの強みでもあります。数多くのAPTのキュレーターは、コ・キュレーターシップでの複雑なプロセスが、今まで経験した中で最も挑戦的であり、かつ努力が報われるプロジェクトであったと言っています。1997年の国際交流基金アジアセンターでのシンポジウム「再考:アジア現代美術」において、ヴィンヤカ・デサイ氏は若手のキュレーターと学者を支援するように訴えています。この提案に対してAPTは現在より発展させた形で対応しています。日本、フィリピン、シンガポールやオーストラリアから、多くの大学院奨学生が本格的なインターンシップを引き受けることによって、40名の大学院生のボランティアと共にプロジェクトに関わっているのです。さらに、85名以上のカタログの執筆者と50名以上のキュレーターを巻き込んで、絶えず新しい活性化がなされています。

前回のAPT以来、「アジア太平洋諸国のアーティストの連帯」は、アーティスト(主に公式のイベントにおける)によって形作られ、制度化されたものではないアイデアと美術を生み出す世界規模のネットワークとして存続しています。私が、クィーンズランド美術館の池やコンクリートの壁は事情がどうであれ「何からも影響を受けないニュートラルな空間」であると言えば、それは全くの愚かな発言でしょうが——どのような美術館であれ、どのような機関であれ、何らかの行動が起こされる場所というのは、およそいろいろな背景や要因で満たされたものであり、主体的であり、そしてその地に根差した特色を持つものです——、プリズペーンのプロジェクトが持つ地理的条件には、特定の結果を引き起こす特定の条件が備わっていたのです。例えば光州、福岡、サンパウロ、ハバナ、ヨハネスブルグ、イスタンブールといった地球上のどちらかと言えば「周縁」に位置すると見なされるような都市で始められたプロジェクトに見られるパワーとダイナミズムは、ローカルな領域でも、グローバルな規模でも、現代美術の議論に多大なる影響をもたらしました。APTは、特定の地理—文化地帯、つまり本日のこの小論で述べたように「以前には周縁と見做された」地帯をめぐって構成された展覧会です。これらの「周縁」地帯からの、そしてその中での展望が、ユニークな会話を生み出しています。

オーストラリアの作家と太平洋諸国からの作家の作品の内容は、アジアからの作家と並んで、予想だにしない、しばしば調和を欠いた、しかし常にダイナミックで活気に満ちています。展覧会は、唯一のキュレトリアルなヴィジョンを主張するわけではなく、むしろ多くの意見、多くの言語のための舞台なのです。APTは、観客と作品の間に生まれる密接なコミュニケーション

のための新しい舞台を創設したと言えます。その舞台は、多くの意見や言語のために併置されているのではなく、確かにプリズペーンという地方の状況の中から生まれたひとつの文脈として存在しているのです。太平洋諸国の美術は、特に先住民のアーティストが、APTとの関わり合いの中で言説の形成に対して本質的に重要な貢献をしており、その展望は常に前進しています。ニュージーランドの芸術家マイケル・パレコワイは《10本のギター》という彼の作品で、マオリの人々による西洋音楽のロックンロールの本歌取りが完璧に成功したと、熱狂的に語っています。

どのような文化間のプロジェクトでも、多言語の抱えた複雑さは困難であると同時に強みでもあります。岩井成昭の《ダイアローグ》プロジェクトは、「多文化の」環境での経験とコミュニケーションについての陰喩に富んだ問題提起を行っています。翻訳と誤訳、文化的な理解と誤解といったこれらの試練は、解きほぐすには時間を要します。作曲家リチャード・パレットは、インドネシアのアーティスト、ヘリ・ドノとオーストラリアのエリジオン現代音楽アンサンブルとの今回の共同制作に際して、翻訳と誤訳の複雑な関係について、以下のように記しています。

「音楽と美術の歴史において、それぞれの世代の創造力が、そのひとつ前の世代の創造力を、思いっきり誤解することから始まっているということは自明の理です。でありながら、その一方でさまざまな芸術の形態や文化地理を横断する形で行われる共同制作とは、通常、当事者同士が抜き足差し足でおそろおそろ相手を理解し、敬意を表し、ノリの悪さと意に沿わない妥協に終始しつつ、馬鹿がつくほど礼儀正しく相手の便宜を計ることで作られていくものなのです。そこでヘリ・ドノと私は、お互いを誤解し合おうじゃないかということに決めました」。

最後の困難ですが、資金作りが常に困難であることについては何の疑いもありません。美術館は、アジア現代美術の作品収集に向けての支援は近年かなり取りつけたとはいえ、APTの事業については、オーストラリア・カウンシルと外務貿易省を通じた、クィーンズランド州政府と連邦政府からの多大の援助にかなりの比重で頼っているのが現状です。そして(たいていは現物提供による)法人部門からの支援がいくらかあります。いつの時にも、アーティストや作品や観客と共にやってみたいことが、まだまだ山のようにあるものです。第3回APTに向かって、マルチメディアセンター、教育省、ニューメディア・アート・フェスティバルや各大学などとの協力体制は、これ

らの機関とAPTが共有している将来の見通し、リサーチ、そして文化的な試みの実現に向かうための、実用的かつ独創的な方法を備えていると言えます。

将来の展望:ミレニアムを越えて?

回顧

オーストラリアとアジアの長いつきあいの中で、「2番目に」重要なオーストラリアとアジアの遭遇は、1850年代ヴィクトリア州において金鉱が掘り当てられた平原地帯で起こりました。その時には、中国からの何千もの移民が、オーストラリアの大地から金を掘り当てるために探鉱を行ったのです。——その頃、金は国富の基盤となるものでした。論客で知られる、科学者であり作家のティム・フラナリーは、⁴⁾「最初の」重要なオーストラリアとアジアの遭遇は、もっと遙か古代、東南アジアからのバンダ人たちが「沿岸の地域」を海路で横断し、おそらくチモールを通して現在のオーストラリアのノーザン・テリトリーとパプア・ニューギニアにやって来たおよそ6万年前であったと示唆しています。さらに時代は下って、およそ3,500年前に海洋民族のラピタ人は、オーストラリアとニューギニアを除いた全太平洋地域に分布していました。(ラピタ人もまたおそらく東南アジアから来たものと思われます。彼らの言語は、インドネシア語とマオリ語の両方に類似しており、さらにおよそ6,000年前の中国と台湾地方の方言に遡るオーストロネシア語族に繋がっているのです。)

将来

現在オーストラリアでは、新聞、雑誌やテレビから「ミレニアム」への言及がまぎ散らされていることに疑いはありません。「ミレニアム」への言及が、情報経済やオリンピックといった「沸騰しがちな話題」においてなされるにせよ、または飛行機の墜落といった話題においてなされるにせよ、迫り来る2000年の兆候はまぎれもなく多くのオーストラリア人の中で不気味さを増しているのです。けれども本質的な疑問が残っています。誰のミレニアムなのでしょう? 世界には同時に数多くの「暦」が存在し、西洋の暦はそのひとつに過ぎないのです。

「未来を越えて」というのは、今度のAPTのテーマです。故意に皮肉めいた逆説的なタイトルは、解答するよりも多くの難問が目白押しです。このテーマはより一層アイデアを打ち上げるためのものになってきました。伝統的な風習の活性化、現在を通して未来から過去へ向かう動きという点から先住民の問題が取り上げられます。そして、このテーマを議論するうちに刺激され、併存しているのか、それとも循環しているのか、ともかくも隔たった過去、現在、未来という時間帯の概念

にまで及んでいます。いかにして人は未来を越えるのでしょうか? 「未来を予想する」のでしょうか?

APTのプロジェクトは、オーストラリアの記憶とアイデンティティを変えています。それは流行の表面的な入れ墨を突き抜け、変わり行く自己認識の一部となり、壊れやすく、常に作り直されている文化の風景の一部となったのです。このプロジェクトに関連した美術作品、プロセス、討議、ネットワークそしてコミュニケーションは、現在この国の文化的な生活の一部として埋め込まれています。ダダン・クリスタントは、第3回APTのステイトメントの中で、こう述べています。「そして、対話を通してのコミュニケーションが私たちを自由にするのです。私は、APTの観客にショック、解放のショックを与えたいと願っています。それは、私たちの感覚に光を与えることのできるショックなのです」。

彼らが生きる時代の今に入り込み、文化的瞬間と記憶をすり合わせることで、アジア太平洋諸国の現代のアーティストたちは、時に批判力に富み、親密で力強く、独特で個性的なものの捉え方を彼らの作品に出会う人々に提供することができるのです。これらの捉え方とオーストラリアの観客の間には特別な共鳴があるようです。ヴェトナムの作家、ダオ・ミン・トゥリは、第3回APTのカタログでこう語っています。「世界は広大です。概念は広大です。技術は広大です。ですから、人に来るのは、自分に身近なものに従事することを選ぶだけなのです」。

クィーンズランド美術館が、次の10年間もトライエンアルを開催し、アジア太平洋諸国の最新の文化的な実践に継続して取り組むことによって、今このように活性化し発展してきている人々の間の対話を、これからも支援していくことを願ってやみません。

(翻訳:中村淳子/廣瀬就久)

註

- 1) Australian Bureau of Statistics: 1996 Census of Population and Housing.
- 2) *Cultivating our Culture*, Australia Council, June 1998.
- 3) "Major Council Policy Statements" in *Australia Council Policy Directions 1999-2001*, p.13.
- 4) Tim Flannery, *The Future Eaters: An ecological history of the Australasian lands and peoples*, Reed New Holland, 1994.

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



Ahmad Mashadi

国際交流基金主催による前回のシンポジウムにおいて、アピナン・ポーサーナンは現代美術と文化的組織を概観しつつ、展覧会の企画および開催に関する現状に批判的な眼差しを投げ掛ける必要性を強調している。彼は、「美術館が担う文化的仲介者という権威」を再考し、考察しなおすことにより、3つの相互に関連する問題を提起している。まず、美術館とは、現代美術作品を蒐集し、管理するための構想と場を提供する潜在的な権力であるということ。次いで、文化の規範を形成する人々は現代アジア美術における改革者であり、変化を引き起こす要因であること。最後に、こうした文化的規範を作りあげる人々とアーティストの共同作業の過程と、それに伴うさまざまな問題点があるということである。それに続く議論では、4つのモデルが取り上げられている。アジアを呈示する際の国際的な主導権の問題に焦点を定め、暗黙のうちにこうしたプロジェクトが引き起こす地方主義的な決定権を指摘しつつ、これらのモデルは、作品呈示と表象、その包括性あるいは排他性、キュレーターによる交渉とその展開といった課題に対するさまざまな関心を際立たせるものであった。¹⁾

シンガポールでは、美術の発展に関して語られる言葉の多くが、その制度的基礎構造の決定要因をめぐって費やされてきた。²⁾ シンガポール美術の初期段階は、1938年の南洋美術学校の創設と結びつけられているが、たゆまぬ経済追求と新しい美術組織や施設の創立を見てきた30年間が終わる1980年代後半には、現代美術の展開は美術文化に関わる国策の変化に対抗する形で語られる場合が多い。概して、アーティストと彼らの活動は、こうした基礎構造的発展の結果、ないしはその現れと考えられている。1990年の情報芸術省、91年の国立美術評議会、93年の国立文化遺産美術館庁や博物館・美術館の設立を含む数多くの行政組織によって、シンガポールの芸術は国家的支援のもとに一気に開花したように見える。現在では恒例となったアーツ・フェスティバルは音

楽や芝居など舞台芸術を主体とするものであり、芸術に重きを置く国の姿勢がますます強まってきていることの証と言えるだろう。アーティストの独創性は、経済的な豊かさや「生き生きした文化の社会」の創出を目指す動向を背景に、こうした文化への国家的関心の中で議論されてきた。³⁾ この「生き生きした文化」という言葉は、まさに戦略的用語であった。これはシンガポールの人々が文化と芸術を語る際に用いられ、芸術は成熟した国民にとってなくてはならぬシンボルであり、芸術には経済的達成とさらなる経済的進展のためのシンガポール人の幸福を育み、維持するという役割があるという、広く支持されている見方と一致している言葉だったのである。経済的地位の延長として芸術を捉える考え方だけではなく、芸術の持つ他のさまざまな役割もまた強調された。まず、芸術とは、多文化主義[マルチカルチュラルイズム]と多数民族(人類学的見地ではなく、政治的分類に従ったものだが)の伝統文化の多様性というシンガポールの国家コンセプトを表すにふさわしいものであり、芸術は西欧の自由主義[リベラリズム]の根底を支える個人主義という仮想脅威に対抗する文化的安定剤の役割を担うという。次いで、経済的範疇の概念と結びつけることで、芸術は経済的資産を吸い取るのではなく、むしろ経済に貢献する潜在的「産業」と見なされるようになり、収入性と大衆向けのアピールを伴うものと期待されている。言うまでもないことだが、こうした要求は矛盾しあう点をはらんでいる。一方で、伝統的民族文化の進展と保存という思想に伴う国家や国民性に関わる物語性[ナラティブ]への指向を持ちつつ、他方ではわかりやすく、流動的、大衆的で、収益性にこだわるとうとする。やや大ざっぱなまとめ方だが、私のこうしたコメントは、シンガポールの文化生産構造、また美術館などの文化的組織の大半を支配する組織的論理に対するひとつの見方を提供することになるだろう。私の関心は、現代シンガポールの視覚芸術の発展が意味するものの概略を明らかにして

みたいということである。現代の視覚芸術は、その本質からして、国家が音頭をとる大衆的芸術論の枠内に改変された命題自体を疑問視し、それを脱構築していくものにほかならないからである。

この試論ではシンガポールでのキュレーションの仲介的な役割に関する一般的な意見をいくつか取り上げ、シンガポール国立美術館と現代美術の関係を探ってみたい。この両者は協力関係にあると同時に緊張に満ちており、異なる見方と解釈を思い浮かばせる。まず美術館とは文化の国家的表現の場であり、これに対して現代美術は神話・テキスト・物語といった決まり切ったカテゴリーを解体するための手段であると言ってもよいだろう。これらの相容れない2つの軌跡に関しては後に述べようと思う。この両者の間には、偶然と言い切るにはあまりにも必然的な、お互いの役割転換と連合が断続的に起こる。こうしたことが起こるのは、美術館と現代美術の双方が合法性を求め、資金だけでなくお互いの信用を統合し、占有し合う時なのだ。

80年代の主要なアーティストとオルタナティブという概念の登場

この10年間のシンガポールの現代美術を振り返ってみると、タン・ダウをリーダーとして1989年に設立された「アーティスト・ヴィレッジ」がひとつの重要な転換点を示していると言えるだろう。アーティスト・ヴィレッジは、基本的にはオルタナティブ・スペースとして機能する空間である。これは、「シンガポールの実験的なアート活動や既存のものに代わる表現活動を促進し、奨励するために」⁴⁾ 設けられた概念的であると同時に物理的空間である。この組織を運営するグループは「オルタナティブ」(当時の市場優先の価値システムに追従していた芸術活動に競争を挑んだという意味)であったが、ここの活動状態はアーティスト・ヴィレッジの発案や資金によってのみ運営されているのではない。国立の組織との共同作業は、グループの計画を拡大していくための戦略的な手段となっていた。創設した年には、国立芸術評議会と共同で、評議会主催の「アート・フェスティバル」に関連する一連のステージ・パフォーマンス(シンガポールの繁華街オーチャード・ロードで開催された)の準備に当たっている。1992年には、このアート・フェスティバルの期間中に、ヴィレッジは使われなくなった倉庫を確保し、そこで「ザ・スペース」というイベントを行った。こうした2つの組織の共同作業によって、シンガポールの観客は、ステージ・パフォーマンスだけでなくインスタレーションや場の特性を活かした美術を含む、さまざまな芸術の制作現場に触れることができたのである。また1991年には、ヴィレッジは国立博物館の「シンガポールの彫刻」展に伴って開催された「彫刻セミナー」で

も優れた共同開催者の役割を務めた。この展覧会は、パフォーマンス的な要素や、制作プロセス、また恒常的に存在しない一過性の作品などを含めることによって、彫刻の概念を非常に効果的に拡大して見せる展覧会となった。これらのイベントの総体は、現代的な芸術実践の一貫した性格から、国家によって決定づけられる文化的欲望、そしてそれら相互の役割を示したケースとして、国立の組織とアーティスト・ヴィレッジの双方のメッセージを担ったことになる。これらのイベントでは特に、現代美術は進歩性の探求に根ざした探索として、盛んになっていく国家的文化論との関連に呈示されていた。国が用意した選択肢そのものが、アーティスト・ヴィレッジのオルタナティブを標榜する主張と周辺の位置取りを危うくするものであることは十分承知しながら、国と共同することによって、アーティスト・ヴィレッジは必要とされる資金源の選択の自由と調達幅を拡大したことになる。

アーティスト・ヴィレッジの創設は、シンガポールの経済的・政治的・社会的な状況に対する現代的な対応の多様性を前面に掲げる、緩い結びつきのものから結束の堅いグループまで、さまざまなグループや発案が形成されるきっかけとなった。アーティスト・ヴィレッジ以降に結成されたグループの中には、アーティストの自主経営によるスペース「フィフス・パッセージ」(Fifth Passage)や、最近創設されたPKW (Plastique Kinetic Worms)などがある。「フィフス・パッセージ」に関しては後で触れるが、アーティストのヴィンセント・レオが運営するPKWは「若い現代美術作家の活動の場を創出する」⁵⁾ ことを目指しており、アーティスト・ヴィレッジの理念の反映が見られる。しかし、作品は病院のような白い四角い空間に殆どが売り物として展示されており、このような商業ギャラリーの手法を取り入れるという関心のあり方自体が理想主義の間に入り込み、奇妙な釣り合いを保っている。展覧会の開催に際しては多くの場合、これらのグループはアーティストやアート・グループの主要な資金提供者である国立芸術評議会からの資金的援助を受けようと努め、また実際にもならぬ資金提供を受けている。

シンガポール国立美術館と現代美術との関わり

美術館とは国家の文化を表現する一翼を担い、国家が掲げる価値観や指針を体現するものである。数多くの評論家が言うように、政治的に独立してからまだ30年しか経っていないシンガポールは、今なお国家形成期にある。⁶⁾ こうした状態の国にとっては、美術館のような文化的装置は国の望む価値観の体現と伝播の推進に重要な役割を果たすことになる。こうして、国家的文化の基礎構造の戦略的要素として、国と多民

族の国民の成し遂げた成果を祝う数々の美術展が開催される。細かな違いがあったとしてもそれらは均一化され、文化と芸術を通して、国家建設と共同体主義的な理想、多文化と多宗教のシンガポールというコンテキスト内の共同体的調和といった概念が表明されていく。

美術館の役割は国家体現と同時に、それに相反するまたはそれとは異なるグループとも同調し、認知されてなければならないため、複雑なものになっている。まず組織としての目的を確立するに際して美術館の合理化と個々の美術館に役割を割り当てる国家政策に伴い、シンガポール国立美術館は現代美術の促進を図らなければならない。その上、文化的知識のあり方を決定づける組織として、シンガポール国立美術館は2つの言説に同時に関われる能力を対外的に示さなければならなかった。まず、国家が使う語彙と文化的レトリックに基づいた行政的合理化を図る言説。次いで、国家による規範的な文化形成や展望に対する批判を提供する場合が殆どである現代的な言説。仲介者としてのシンガポール国立美術館の役割とはまず何よりも国家的利益に配慮することにあるのだが、国益と現代美術に対する国策を合理化しつつ、国から資金的援助と支援を受けなければならないため、非常に複雑な状況が垣間見える。

美術館のような組織が国を反映した現代美術を支援する際には、国家によって提供された語彙に基づいて合理化が図られることが多いのだが、国家自体が現代美術の価値や潮流、また形式の上での構成要素(例えばパフォーマンス・アートなど)に関して直に判断を下すといったことが起こる時、こうした美術館の立場は難しい問題を抱え込むことになる。ここで、前述した「フィフス・パッセージ」について触れなければならない。1994年、フィフス・パッセージが主催したイベント⁷⁾でジョゼフ・ングが行ったパフォーマンスに対するマス・メディアの轟々たる非難に応える形で、国立芸術評議会は今後いっさいのパフォーマンス・アートへの支援を打ち切ると発表した。パフォーマンス・アート自体が禁じられたわけではない。だが、この発表が与えた衝撃は大きかった。1994年以降、「パフォーマンス・アート」という言葉に対する人々のイメージには、フィフス・パッセージで一瞬臀部をさらけ出したジョゼフ・ングのパフォーマンスと結びついて、「嫌悪感」や「悪趣味」という穏やかならぬ連想を帯びるようになったからだ。そして、パフォーマンス・アートを通してアーティストは観客の心理をうまく操作できるというイメージも広まった。この出来事以前には、パフォーマンス・アートはアーティスト・ヴィレッジが展開していた活動を通して盛んになりつつあった。国立芸術評議会が1992年のアート・フェスティバルの際に資金提供した「ザ・スペース」でも、

パフォーマンス・アートのイベントが催されていたのである。1994年のマス・メディアの激しい抗議に呼応するかのように、公衆の前で行われるパフォーマンスは、シナリオが予め決められたものだけになっていった。どのような文脈でイベントにパフォーマンス・アート作品を取り入れるのかは、国立芸術評議会を通して国が計画する多様な関心事を満足させた上で、マス・メディアの攻撃を前もって封じておくという、かなりデリケートな扱いを必要とする問題となった。承認される前にパフォーマンスのシナリオの提出に応じる人々はさておき、パフォーマンス・アートに押しつけられた困難な状況を巧みに回避する方法を探し出すアーティストも現れた。彼らは公の場ではなくプライベートな場を組織し、演劇的な制作物としてパフォーマンス・アートの再生を図った。その結果、パフォーマンス・アートは、監視ではないにせよ、公衆と政府の目を意識しつつ、こうした分類方法とその意味という問題に関して考察しなければならないようになっていく。

シンガポールの美術館(博物館)学はまだ幼年期にあると言っていいたい。シンガポールで唯一の美術作品展示空間あるいは美術館であるがゆえに、シンガポール国立美術館は現代の芸術的実践を支援し、そのために空間を提供しなければならない。それは文化をめぐる言説の形成という課題だけでなく、国際的な美術館および現代美術のイベントのネットワークにおける位置を確保する必要からも、現代美術の価値を合理化しなければならないという統合的活動の一部なのである。

現在の文化を巡る言説を表明するものとして、現代美術はシンガポール国立美術館が解説を施し、格づけと歴史的分類の秩序化を図るという基本的な役割を通して解明しようとする課題の一部となっている。私たちはもしかしたら、現代的カテゴリーと歴史的カテゴリーの関係を逆に捉えているのかもしれない。現代美術を選択して見せることは、この美術館によって形成された歴史的仮定の検証あるいは確認に役立つのである。すなわち、美術館がこうした美術史の構築と再検討を追求しているのであれば、美術を巡って構築された物語[ナラティブ]を再構築ないしは強化することになる。

さらに、美術館にとっては、現代美術は国際的に次々と展開していく話題との結びつきを提供するものであり、地元のアーティストによって決められてしまう偏狭な利害をうち切る、又は彼らと距離をおくきっかけを作るものである。また、組織におけるシステムや価値というものを問うことを可能とし、現代のアーティストが抱える課題に美術館も関心を寄せることになる。さらに、現代美術界の国際的な価値体系との整合性を確認する手段ともなる。つまり、美術の構成要素そのものと構成要素相互の関係を絶えず査定していくことにより、過去の芸

術の歴史的カテゴリーを検証し、あるいは確認するという、知識の先導役としての主張を拡大していくためには、現代美術は美術館にとってなくてはならない道具なのである。現代美術は、身近な範囲の地域を超える断続的な進出のルートを提供するものであると同時に、さまざまなシステムや価値観との堅い結びつき、あるいは逆にそれらに対する反発を通して、同胞の集より大きな国際的な場へと美術館を結びつける実際的な機能も果たしている。

1996年に開館して以来、シンガポール国立美術館は現代美術に焦点を当てた数々の展覧会を開催してきている。こうした展覧会には、国立教育協会(1996年)、南洋美術学校(1998年)、ラサール美術大学(1999年)といったシンガポールの美術学校の卒業生、ないしはこれらの学校と関係しているアーティストの活動を取り上げるものが含まれている。美術教育のさまざまな展望と現代的な芸術活動に対する美術教育の影響を呈示することによって、これらの組織の存在価値を目に見える形にして将来的な可能性を指し示したのである。またシンガポール国立美術館は「Trimuri & Ten Years After (トリムリとその10年後)」展(1998年)を開催しているが、これは民族的出自の異なる3人の現代美術作家の活動と、多文化主義という概念に対する彼らの対応の仕方を検証する展覧会であった。さらにドイツ、中国、インドの現代美術を紹介している。こうした展覧会では、現代美術の置かれた地位にはなんの問題も起きない。作品が美術史と近代性[モダニティ]という、より広い論点に向けて視野を拡大してくれるからだ。とはいえ、シンガポールの現状に関する政治的な言及内容が国立美術館と国家の信頼性や関係性と対立する場合には、現代美術はたちまち問題をはらんだ側面を呈し始める。1998年、シンガポール国立美術館は、「ARX 5: Processes (アーティストの地域交流)」という展覧会を開催した。これは、オーストラリアのARXと香港芸術センターを含む複数の主催者による、アーティスト・イン・レジデンスと展覧会開催を目的とする共同プロジェクトであった。その際に主催者が香港の漫画作家の作品の展示を撤回し、⁸⁾ 検閲の問題だけでなく、こうした取り扱いと作品展示に対してアーティストには働きかけるチャンスがないということが大議論を巻き起こした。⁹⁾ この出来事は、地政的な複数の場を横断する現代美術の権利と価値観を主観的にどう捉えるかという問題を浮き彫りにしただけでなく、主催者側とアーティスト、展覧会のコンテキストと普遍性といった、相互に異なり対立しさえする価値観の仲裁を図る際の困難さも明らかにしてみせた。1994年のパフォーマンス・アート事件以来、個々のアーティストやグループが示してきた現代美術の活動は信頼性を失っていたため、シンガポール国

立美術館のような組織は注意深い操作と現代美術に対する人々のイメージを養成することにより、芸術活動の場の育成を奨励していかなければならなかった時期である。そういう時に、シンガポールの2人の指導者の政治的関係の本質を暗示するようなカリカチュア作品はふさわしくないという判断があったのだろう。「ARX5: Processes」における主催者による作品の撤去は、作品展示の範囲と作法に関する主催者側とアーティストとの大混乱のやり取りが行き詰まったあげくの、最終的な行動だったに違いない。¹⁰⁾ 現代美術のための空間(概念のおよび物理的な場)をこれ以上枯渇させないための美術館サイドの観点からすれば、ARX5主催者に対する作品撤去の申し入れという先制攻撃は正当化されるとも言える。もしこの作品を展示したならば、再び世間に騒ぎが起こり、1994年の時と同様に、目に見える美術の侵犯行為に対するシンガポールの人々の非難を宥めようとして、国の政策に変更が施されるかもしれない。だがその一方で、この作品の撤去は、文化と政治に関するより幅広い人々の言説を形成するという、現代美術の持つ潜在的な役割を否定することにも等しかった。美術は、市民の発案を活性化するための手段でもあるのだ。行動を起こすこと(作品の撤去)、行動を起こさないこと(作品を展示する)、このいずれの場合でも大きな揺り戻しの危険性がつきまとう。これは明らかなジレンマであった。限られた範囲の出来事ではあるが、作品撤去というARX5主催者への申し入れとなったシンガポール国立美術館の対応は、1994年の事件の際にシンガポールの有名な作家、キャサリン・リムの政治的な論評に対する政府の断固たる対応と関係づけることができるだろう。政府にしてみれば、政治的論評は特定の体制的な場でのみ可能なものであり、政治団体にも属さない私的な個人が公共の政治的議論に口を差し挟むべきではないのである。¹¹⁾ 個人を与えられた「権限」の範囲内に留め置くという政府の意図が感じられる。芸術の場は差別化され、政治的な場と重なり合うべきではなく、美術関係者は騒々しい論評や政治問題および政治状況に関する言及から遠ざかることを期待されている。こうは言っても、シンガポール国内で展示される作品の表現内容を厳密に監視することに関しては、国もあからさまな関心を示していない点だけは押さえておくべきではあるが。¹²⁾

結論:「ノキア・シンガポール・アート1999」は将来の参加モデルとなるか?

芸術におけるオルタナティブとは、まさにその定義からして、国家権力による適用と操作を許さないものである。芸術の「他者性」を保持するためには、過去の提言が社会に受け入れら

れ、歴史的カテゴリーに割り当てられていくため、常に自らを再創造し続けていかなければならない。美術関係者にとって、シンガポール国立美術館との関わりは望ましいと同時に望ましくないものでもある。望ましいという理由は、作品購入や展覧会での展示というかたちで人々に作品が呈示される機会が与えられるという点であり、望ましくない理由は、オルタナティブということの論理そのものからして、既成の権威の堅固な巨大さと規範は打ち碎かれるべきものであり、シンガポール国立美術館はまさにこうした権威そのものにはかならないからである。シンガポール国立美術館は、さまざまな発案や時代を反映する力、社会に働きかける行動性[アクティビズム]を通して既存のカテゴリーを超えて変異し続けるものとして現代美術を存続させるべきであると理解しており、それに支援を与えることで、美術館の実践的・教育的目的に適合させたいと考えているのだろう。それゆえに、現代美術は、こうした姿勢から思想的には常に逸脱し続けていかなければならない。たとえ国家的展望と国家的思考を活性化する要素として、公式の言葉で公衆に向けて解説され、再編成されたとしても、それと同時に、美術館学的(博物館学的)な教訓的な装置(壁面の解説や展覧会カタログなど)を活用して、表現内容から立ちのぼる数多くの問題を浮上させなければならない。

現在複雑に関わり合っている動機がなんであるにせよ、美術館との関係は、ARXの展覧会の場合のように緊張に満ちたものになるだろう。今年の12月には、国立芸術評議会とシンガポール国立美術館は共同主催で「ノキア・シンガポール・アート1999」という現代美術のイベントが開催される。芸術評議会と美術館の関与の背景にあるパフォーマンス・アートと政治的論評との関わりを考慮すれば、このイベントは、国の支援を受けた組織によって保証された活動の範囲内の現代美術について、さらなる意味を引き出しうる有効な観察の機会となることだろう。この国家的芸術イベントは複雑に絡み合った歴史に支えられており、1960年代後半に始まって以来、何度か改革を施され、名称も変更されてきている。伝統的には、このイベントは、すべてのアーティストが作品を公募し、展示と販売のための機会を与えられるものであった。後には芸術と文化に関する政府の公式見解を操作しうるイベントとしての一貫性を持つようになり、別の要素が付け加えられていった。展覧会部門は国家の賞を与えられたアーティストたちを取り上げるようになったのである。国家の目標が「シンガポールを幸福で、豊かな文化を持ち、情報の行き届いた社会」に発展させることにあった1990年代には、この一連のイベントは明らかに国家の価値体系を示す規範となり、国民の社会的成熟度を指し示すものとしての芸術的・文化的成果という概念により

合理化が図られていった。そこでは、アーティストは、技術的能力の範囲内に留められることが多いが、建国の参加者であり、美術展は文化と芸術に応用される経済原則と物質的な実用主義と結びつけられ、多文化主義と能力主義を含む共同体主義的な理想を表明するデモンストレーションの場となる。

1999年のイベントは、多数の参加者による「アート・フェア」的コンセプトへの関心を維持しつつ、国家の賞を授与されるアーティストを表彰する機会も提供する。言い換えれば、今なお共同体と建国という理念のデモンストレーションの場なのである。また、一年おきに開催のイベントとして初めて、現代美術のアーティストや表現行為の中から選ばれた「企画部門」が設けられる予定である。

「ノキア・シンガポール・アート1999」は、複数の符号を持った見せ物[スペクタクル]である。その意味合いは、関わる側によって異なっている。このイベントを可能にし、主催する国にとっては、国家と進歩性という特別な概念を祝うものである。また参加する現代美術の関係者たちにとっては、このイベントはさまざまな提言を明確に表明する手段であると同時に、他方では国家がこれらの提言のいくつかを流用し無効にする、興味深くもあれば危険でもある国の試みの場でもある。国家と連動した装置として、シンガポール国立美術館は現代美術を国の価値観と結びつけ、国家的目標と関連づけられる要素を強調する一方で、問題をはらんだ要素をうまく処理して呈示していくことだろう。さまざまな境界線を意識しながら、またこうした境界線に慎重に関わりながら、芸術的な場はきっちりと図面を描かれ、連続的成長を期待される。つまり、シンガポール国立美術館は、現代美術にとって絶好の機会を上手く活用し、その一方で、政策を通して表明される芸術的な場と国家との力学や関係を承認し理解するという、実際のな役割を演じなければならない。

T.K.サババシーは1993年にこう記している。

「体制とアート・グループ、あるいは組織と個人との共同作業には、その目的や理想を巡る厳密な一致は必要ではない。同様に共同操作は必ずしも吸収されることを意味するものではない。共同作業も共同操作も、多様な価値観と課題を受け入れる寛容さに至るのだ。芸術の実践、生産、普及には、制度的な支援と人々の積極的な関わりが今まで以上の幅広い基盤を必要としているのであるから、こうした寛容な態度こそが重要なのである」。¹³⁾

「ノキア・シンガポール・アート1999」のもうひとつの新しい

特徴は、インディペンデント・キュレーターやアート・グループに
展覧会を開催させ、さまざまな発案を生み出すことを目指した
関連の展覧会企画が取り入れられたことである。これは政府
の公式イベントとは別の展覧会企画のアプローチの幅を効果
的に拡大することになるだろう。PKWはこうしたグループのひ
とつであり、その活発なエネルギーは目的に適ったものだ。こ
こでは、体制とアーティストのグループとの共同作業は、現代
美術における数多くの展覧会企画のアプローチや芸術的ア
プローチを示すために必要であると考えられている。私自身
は、決して「ノキア・シンガポール・アート1999」が採用した構
造を理想化するつもりはない。展覧会企画でさえもこうした企
てのひとつに過ぎないのであれば、これらの工夫のすべて(公
募部門、受賞部門、企画部門、関連展覧会)もまた解放の
明晰さと明快さを掘り崩すことに役立つことになるからだ。サ
ババシーの引用から私が得ようとしているのは、現代美術の
アーティストやグループと国の機関との関わり方や共同作業
がはらむ複雑さを強調し、さらにある程度の楽観主義を暗示
することである。だが、国家と現代美術関係者の仲介役を努
め、権力関係の本質に関しても目配りをしている組織として、
シンガポール国立美術館はこうした関係の不均衡についても
認めている。参加アーティストの掲げる課題や国家の抱負か
ら得た意味を操作することによって得られる想像上の共通の
目的が強調され、概念的には複雑で多層的な、複数の符号
を持った作品が奨励されるならば、現代美術のために便宜を
図るという行為はこうした実用主義的な展望によって抑制され
ることになるだろう。「ノキア・シンガポール・アート1999」を国
家のコントロールと芸術的自由、そして芸術的な空間との仲
介するプロセスの一部として位置づけることが重要なのだ。こ
のイベントは、あらゆる境界線の消去を主張する調整的な手
段になるのでもなければ、文化生産に対して国家が掲げる価
値観を連続的に押しつけることを明確に示すわけでもない。

この場合の「オルタナティブであること」の適用は体制側の
恣意的な権力の身振りではなく、むしろ希望的な見方をすれ
ば、より幅広い公共的な言説に対応する建設的な文化的潮
流として、より大きな芸術の提案が生まれるためのプロセスで
あると思いたい。

(翻訳:藤原えりみ)

註

- 1) シンポジウム「再考:アジア現代美術」のセッションI「問題提起:美術館の現場から」におけるアビナン・ポーサーヤンの最初のコメント。同シンポジウム報告書、p.11。
- 2) 「シンガポールの美術史は、美術のイベントと展覧会の発展を通して語ることができる。(美術を支える)インフラストラクチャーの出現がその起爆剤となっているのである」とクオク・ケン・チョウ(シン

ガポール国立美術館館長)は語っている。(Kwok, Kian Chow, *Channels and Confluences: A History of Singapore Art*, Singapore Art Museum, Singapore, 1996, p.133を参照)。これに対し「SAM(シンガポール国立美術館)の物語は、シンガポールの美術ディスコースが市場と美術館を中心に据えており、南洋美術学校やラサールといった美術学校が少なからずとも関わっていることを示している」とリー・ウェン・チョイは記している。(Lee, Weng Choy, "Jump Start Art" in *ART AsiaPacific*, Vol. 3 No. 4, 1996を参照)。

- 3) Hill, Michael and Fee, Lian Kwen, *The Politics of National Building and Citizenship in Singapore*, Routledge, London, 1995, pp.236-241を参照。
- 4) *Introduction: The Space*, Artists Village, 1992の中からT.K.サババシーを引用。
- 5) "Alternative Spaces" in *ART AsiaPacific*, Issue 22, 1999の中からリー・ウェン・チョイを引用。
- 6) Chua, Beng Huat, "Culture, Multiculturalism, and National Identity in Singapore," in Chen, Kuan-Hsing (Ed.), *Trajectories: Inter-Asia Cultural Studies*, Routledge, London and New York, 1998, p.186.
- 7) パフォーマンスとそれに続くイベントについては Langenbach, Ray, "Looking Back at Brother Cane: Performance Art and State Performance" in *Space, Spaces and Spacing: The Substation Conference 1995*, The Substation, Singapore, 1996, pp.132-147を参照。
- 8) 「ARX5 organisers」は、ARXの代表マーガレット・モアを筆頭にオーストラリア、シンガポール、香港のキュレーターによって定義された用語である。1998年11月17日付けでARXが発行した香港のアンケートと通信に対する返信として作成された共同宣言を参照。シンガポール国立美術館は、ARX5のホスト会場を務めシンガポールの法律における「中傷的、侮辱的、違反」の解釈などを含むシンガポールの諸事情をアドバイスする責任を負った。「参加を希望するアーティストは、シンガポールの文化的コンテクストに配慮することを参加条件とする」。
- 9) イベントに関する批評は Lenzi, Iola, "Process and Politics, ARX5: The Fifth Artists' Regional Exchange"及びリー・ウェン・チョイ著 "Misunderstanding Art" in *ART AsiaPacific*を参照。ただし、1998年11月17日付けのARXの通信は、ARX5主催者(香港のキュレーター、オスカー・ホーを含む)、美術館、アーティストの間の交渉の内容と結果を明らかにするものであったが、ホーを引用するにあたって、リーはこの文書の存在を知らなかった可能性もある。
- 10) 註8に関する追加事項として1998年11月17日付け共同宣言文を紹介する。「主催者とザンジ・ウォンは、シンガポールの文化的コンテクストにおいて、美術作品の中に登場する人物を具体的にしないという行為は容認しがたいとして和解合意した。展覧会のオープニングの日程は予定どおりのまま、しかし作品中の特定要素に具体性を持たせる調整作業は作品完成の前日に始まった。主催者は、「年配の政治家」という言葉について何とかならないかとアーティストに勧告したが、拒否された。その結果、ザンジ・ウォンの作品をARXの展覧会に入れられないことが決定された」。
- 11) Chuaの前掲(引用)書中pp.200-201を参照。
- 12) このような状況では、戦略を立て、また作品に適用する記号を作り、複数の意味合いを持つようにすること、そして観客によって解釈が差別化され、理解されるように作品作りをすることがアーティストの課題となる。
- 13) T.K.サババシー著 "Trimurti: Contemporary Art in Singapore" in *ART and AsiaPacific*, Sample Issue, 1993を参照。