

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」

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。

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 (チューラー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)
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)
3. 「個性への眼差し」
建畠 哲 (多摩美術大学教授/日本)

全体討論

セッションⅢの報告とシンポジウムの所感

「ふたたび無名の個性へ」

水沢 勉 (神奈川県立近代美術館主任学芸員/日本)



アジアの美術と新千年紀： グローカリズムからテクノ・シャーマニズムへ

アピナン・ポーサヤーナン

チュラーロンコン大学アカデミックリソースセンター副館長



Apinan Poshyananda

新しい世紀に突入しようとしている現在、私たちは期待と考察と不安の時代を生きている。時計が1999年の終わりを告げる時、2000年という年が新しい時代の到来を告げるのだと、私たちはなぜか希望に満ちた予測を立てている。アジアに注目する人々も、政治的・経済的に、さらには宗教や美術という分野においても、アジアが誇りと栄光を開花させるであろうという希望を抱いていることには変わらない。

しかし、現実的には理想の世界[グローバル・ニルヴァーナ]に至る道にジャスミンや薔薇が咲き乱れているわけではないだろう。90年代初頭、世界的な経済再編成とアジア経済の爆発的成長により、東南アジア諸国は目覚めた虎あるいは龍と呼ばれるまでになった。だが2年前、アジアは経済的混乱に陥った。その結果、アジアの虎、アジアの龍は威信と獐犷性を保ち続けられなかった。今なお人々は、アジアの経済の危機はいつまで続くのだろうかと自問している。

全世界規模で展開していく統合と強力な資本主義は止まるところを知らないように見える。だがこうした動きは、世界各地の社会基盤を破壊し、民主主義的な安定性や国家機能を掘り崩していく。変化のスピードと権力の再分配が古い社会を蝕んでおり、世界化そのものが罌となりつつある。そして、発展途上にあるアジアの国々は巻き返しのゲームに囚われているのだ。¹⁾ グローバル・ヴァレージと新しい世界秩序という発想は、世界をひとつにする試みである。しかし皮肉なことに、新しい世界秩序は混沌の只中にある。指令を下す強国は、世界銀行や国際通貨基金、世界貿易機構により圧倒的な力を行使する。仮にこれらの国際的経済組織が機能しなければ、世界平和の名の下にユーゴスラヴィアやイラクに対して採られたような強力な軍事的戦略が行使されることになるだろう。

アジアにおける政治、貿易、宗教、国際関係は常に極めて重要な役割を担っている。この地域は比較的平和的な様相を呈しているが、いつ爆発してもおかしくない緊張に満ちた地域が存在している。例えば北朝鮮と韓国、パキスタンとイン

ド、中国と台湾の対立、そしてインドネシアとカンボジアにおける社会不安が、アジア全体に多大な影響を及ぼしている。貿易戦争と第二の冷戦が私たちの生活に直接関わってくる日も遠くないだろう。

世界化の新しい規則に従うためには、力の弱い国やさほど影響力のない国は世界的なヒエラルキーの下位に落ち着かざるを得ない。そうでない国々は、地域性や固有性の価値観に向かうことで世界化に対して対抗を図る。なかには、世界性と地域性の双方を融合させようと試みる国もあるが、結局は「グローカリズム」を作り出すことになるだろう。この種の階層的統合は21世紀にも引き継がれ、その影響は政治、貿易、国際政治、美術や文化にまで及ぶことだろう。したがってこの試論では、こうした文化的支配のプロセスと、「文明化」の使命および「異国的なもの[エキゾチック]」の呈示の仕方に密接に関係する「他者化[アザーリング]」という観点から²⁾ アジアの現代美術の将来像を描いてみようと思う。

アジア的諸価値の階層的統合

80年代後半から90年代初頭にかけてアジアの奇跡を引き起こした経済的活況は、「アジア的方法」や「アジア精神」に対する関心を巻き起こした。アジア的態度、地域的特殊事情、多様な文化的・宗教的背景は、西欧諸国間の事情とは全く異なっている。だが、これらすべての要素を「アジア主義」とか「アジア性」といった単一の要素に収斂しようとする試みは、単に表面だけをなぞり、アジアという地域が抱える多層性や複雑さを無視する結果を招くだけだ。³⁾ エドワード・サイードが語るように、ヨーロッパの人間にとって、「East」という言葉は本能的には近東アジアを意味する。「Far East」あるいは「Orient extreme」という言葉は、これらの地域が近東アジアよりさらに遠いという点を伝えるに過ぎない。例えば「オリエンタリズム」といった西欧の言説においては、「他者性」のイメージは文化

的に形成されてきたものであり、多くの場合、「アジア」は「西洋」の対立概念として位置づけられてきた。体系化された文化的意味は「私たち」と「彼ら」を単純化する傾向があるが、国家的イメージは常に再定義され、加工しなおされて流通するものである。その結果、かつてはアジアは「異国情緒に溢れ[エキゾチック]」、「時の流れから超越した[タイムレス]」ものと解釈され、アジアの美術作品はおしなべて「民族芸術」、「プリミティヴ・アート」、あるいは「フォークアート」として分類されてきたのである。⁴⁾

90年代は「国家的自己」と「国家的他者」を強調するアジア美術展が多く、さまざまな形で文化的ステレオタイプが展開されていた。アジアの近・現代美術を展覧会として呈示するプロセスは、アジア以外の地域とは明らかに異なるアジア諸国のアイデンティティを促進するための手段として機能してきたわけである。なかでも、「アジアのモダニズム (Asian Modernism)」、「近代性を超えて (Modernity and Beyond)」、「東南アジア — 近代美術の誕生 (The Birth of Modern Art in Southeast Asia)」、「東南アジア 1997 来るべき美術のために (Art in Southeast Asia 1997: Glimpses into the Future)」などは、基本的にアジアに住む人々のために構想された展覧会であった。欧米中心の価値観に、アジア中心のパラダイムが取って代わったのだ。これらの展覧会は画期的であると同時に建設的でもあった。しかし、「アジア人のためのアジア」というコンセプトにこだわる排他性は、「アジア的価値観」を自分たちのためだけに分析する閉鎖的なアプローチを際立たせただけである。

アジア地域以外の場所で開催されるアジアの現代美術の展覧会の場合、この「アジア的価値観の多様性」を十分に理解してもらうためには、観客の関心をかきたてる前提条件が必要である。ヨーロッパやアメリカで展覧会を開催するプロセスには、厳重にコントロールされた領域を横断する文化的意味の調整が行われなくてはならない。それでもなお、さまざまなフェスティバルに見られるように、アジア美術は想像上の共同体と再創造された伝統の宝庫であるという、西欧社会が抱いている先入観はいまも健在である。多くの西欧人の観客は、アジアの現代美術に異国趣味的な特徴が反映されていることを期待している。

90年代に開催された巡回展の中には、こうした「異国的」イメージからの転換を図るものもあった。1989年にパリで開催された「Magiciens de la Terre (大地の魔術師)」展のように魔術的・精神的なものに焦点を定めるのではなく、「アゲンスト・ネイチャー (Against Nature)」(1990年)、「Traditions / Tensions (伝統と緊張: アジアの現代美術)」(1996年)、

「Inside Out (内側と外側)」(1998年)、「Cities on the Move (移動する都市)」(1998年)といった巡回展は、アジア性とアジア的異国趣味的脱神秘化に焦点を当てていた。だが、アジア性のステレオタイプ化や民族中心主義、またアジアからの視点だけで世界を解釈することを避けていたにも拘わらず、それでもなお、これらの展覧会が、世界の辺境に位置する地域の「もの珍しさ」「風変わりさ」「奇抜さ」が浮上し、神秘感をかき立てたことは事実である。その結果、西欧の人々の感じ方と受容の仕方はさまざまであった。多くの人たちはアジアの新しいアーティストの勇気を感じ取ったが、アーティストたちの活動は派生的なものに過ぎず真正さに欠けると受け止める人々もいた。⁵⁾

さしあたっての将来的展望は、世界という場でのさまざまな文化と文明の衝突は美術を組織する立場の人々に「文明化」の使命を担うことを要求するため、アジアの現代美術の脱神秘化と同様に、美術作品の商品化も継続されていくだろうということである。今後、緊密な関係性の欠如と分裂を回避するためには、アジアのオーガナイザー間の協同作業が重要視されなければならない。アジア諸国の先導的立場にある中国、日本、韓国は、彼らが想定するアジア性あるいは「アジアはひとつ」というイメージを構築していく際に、十分注意深くなければならない。これらの国がアジアの隣人やアジア以外の他者に向けての眼差しは、特定の場所や地域の観客に応じて変化していくからである。

異国性の商品化

美術の現場では、文化と差違性という概念は、美術展の企画プロセスや観客の参加プロセスと深く絡み合っている。不思議さという概念が当たり前のものとして通用することが多いため、美術は時として娯楽と同じようなものとして語られることがある。アジアの現代美術の未来像を予測するために、時代の嗜好、価値観、文化的ヒエラルキーがどのように構築されてきたかを明らかにする過去の博覧会を考察してみよう。

フィラデルフィアのアメリカ合衆国建国100年記念展(1876年)、パリ万国博覧会(1889年)、コロンブスの新大陸発見400年を記念して開催されたシカゴ万国博覧会(1893年)といったヨーロッパやアメリカにおける国際的博覧会は、国家アイデンティティの幻想と民族国家の自己呈示の仕方を示した。⁶⁾ これらの大規模な万国博覧会は、文明と世界貿易、世界平和を競う場となったのである。これらの万博に場を得られる参加できる国は、文化的エリートの一員と見なされた。例えば、シカゴ万博(1893年)の第2会場ミッドウェイ・プレザンスに建設された諸外国の村々は、トルコやエジプト、ペルシ

ア、モロッコといった地域の人々が示す不思議さに満ち満ちていた。もの珍しい展示物としてさまざまな民族の特徴を示すさまざまなタイプが展示され、おびたしい数の人々がこれら遙か遠くからやってきた文化を体験するために集まってきた。時代が下ると、万博に合わせて美術展を開催したり、国際的なアート・フェスティバルがもてはやされるようになる。

1895年に創設されたヴェネツィア・ビエンナーレの場合、美術界のヒエラルキーに参加する招待国には、常設のパヴィリオンが建設された。ヴェネツィア各所の会場は、権力と文化、支配を呈示する原型となったのである。日本は別として、ヴェネツィア・ビエンナーレにアジアのアーティストが参加するようになったのは比較的最近のことである。韓国と台湾のパヴィリオンは、それぞれの政府と支援者たちからの資金的援助を反映するものとなった。1995年の韓国パヴィリオンの開館に際しては、数多くの韓国の僧侶と伝統舞踊の踊り手たちが、韓国的なエキゾチズムをいやが上にもかき立てた。

1999年のヴェネツィア・ビエンナーレには多数の中国人アーティストが参加しており、その存在はアジアからの新風となった。ジェネラル・コミッショナーであるハラルド・ゼーマンの人選には、中国のアーティストたちが次の世紀を先導していくという見通しが明らかだ。アジアのアーティストにとって、展望は明るいように思われる。西欧社会にとっては政治的・経済的利害関係が絡む、強力な経済的資本を持った東アジアの国々の多くのアーティストの参加も目についた。はっきりしているのは、政府の支援や資金力の不足のために、南アジアや東南アジアのアーティストの数は相変わらずごく少ないということだ。

それでもなお、国際的な美術界では、アジアのアーティストに対するもの珍しさはますます増大してきている。これには主に2つの理由がある。国境を超えた美術による交流を「経済的外交」の円滑剤として活用すること、そして「国外の友人との陽気な集まり」の魅力は、異なる文化相互の出会いの典型的な形だからだ。⁷⁾ わくわくするような不思議さを体験したいという欲望は、美術的商品と娯楽産業の交換価値を高めていくことだろう。娯楽は、アジアの諸民族の神話から儀式、お祭り、料理、再創造された伝統、ファッションに至る幅広い形をとって伝播していく。めくるめく多様性の陳列は、西欧人の間に辺境地域の異質な要素を発見する喜びと興奮を高めていく。

アジアの現代美術の代表的なアーティストたちの何人かはすでに良く知られている。蔡國強の火薬と爆発、谷文達の「ふわふわした」カリグラフィ、徐冰のデジタル化された漢字、馮夢波のインタラクティブなCD-ROM、張洵の身体を使った

実験、宮島達男の隠喩的なデジタルの数字、金守子の韓国の織物の束、崔正化の官能的な膨らんだ彫刻、リー・ブルのサイバネティックな女性像、モンティエン・ブンマーの葉草を使ったインスタレーション、リクリット・ティラヴァニヤの《パッターイ》のパフォーマンスおよびインスタレーション、ナウィン・ラワンチャイクンの《トゥク・トゥク》と看板、リー・ウェンの《イエローマン》、マニット・スリワニチブーンらの《ピンクの旅行者》などである。

内外の美術界で認められつつあるこうしたアーティストたちは、脱工業化時代の大規模な催しや有名なイベントなどで重要な役割を果たしている。彼らは、豊かな発想と劇場的効果によって感覚的体験を提供する、「都会のシャーマン」として受け止められている可能性もある。しかし、万博でよく見受けられたアクロバット曲芸やダンサーなどのステージ・パフォーマンスの一团とは違って、彼らはキュレーターの指導や美術界の組織の推薦などのおかげで、社会的な名声と地位を得る道を登りつつある。

アジアの文化状況の未来 — 誰がこの群を導くのか？

アジア地域内の出来事に目を向ければ、文化的活動はめまぐるしいペースで展開している。これは、国際的ビエンナーレやトリエンナーレがアジアの現代美術を世界的なアート・ネットワークに接続させるための手段であることを証明するものだ。東アジアの中核をなす上海、光州、福岡、台北、大阪、横浜といった都市が、美術界を支える下部構造と資金源を備えた美術発信都市になりつつある。貿易の場合と同様に、日本はアジアの頭脳あるいは空飛ぶ雁のV字の隊列を先導する役割を果たすと見なされることが多い。⁸⁾ 将来的には、中国ないしは韓国がこの隊列を導いていくことだろう。だが、階層的統合のパターンは東アジアで展開していき、インド、パキスタン、南アジア諸国は、副次的な役割に留まると思われる。マレーシアやフィリピン、タイ、インドネシアは、人選においてもキュレーター側の理論的側面においても制限されているため、大規模な国際美術展の主催国になることはないだろう。シンガポールが東南アジアのアート・センターとしての役割をかってでているが、いったいアジアをどのように先導していくのか見守らねばならないだろう。

東アジアにおける美術作品や情報の流通が、アジアの現代美術の「人名録」や「今これが面白い」といった流行を規定していくと予測できる。そして、これらの流通経路は西欧社会の国際的美術の場に情報を提供し、選ばれたアジアのアーティストを売り込んでいく。ファッションと同じように、シック、スタイリッシュ、「アートっぽい奇抜さを持っている」と見なされる

アートが輸出され、「人気の」商品として展示されるだろう。アジアの国際美術展は、西欧とは異なる「民族性」と「国民性」を保つにふさわしい安全な場となる。外国ふうの趣味の寄せ集めは興奮と娯楽の楽しみを引き起こす。ここでは、アーティストは純粋な根元性や固有性を受け継ぐ伝統に関する作品を制作する必要はない。むしろ、多文化主義[マルチカルチュラルイズム]、異種混交[ヘテロジェニティ]、多中心主義[ポリセントリズム]といったはりの用語の持つダイナミズムを喚起させる、異文化交配的・前衛的な作品をいくらでも自由に制作すればよい。国際的なコンテキストでアジア性を複数化していくことによって、権力構造の不均衡が変化していく。その結果、アジアで開催されるビエンナーレやトリエンナーレは、観客だけでなくマス・メディアや旅行者をこれらの中核都市に引き寄せ、触媒となると同時に祝祭的な雰囲気を満たすイベントとなるだろう。

結論として、私は、アジアの現代美術の未来は非常に挑戦的であり、興奮を巻き起こすものだと考える。美術界組織、アート・マネージメント、キュレーター精神が果たす役割は、国際的な美術流通において重要である。「アジアはひとつ」、または汎アジア主義、普遍的なアジア的諸価値という自己閉鎖的なアプローチではなく、アジア美術はヨーロッパやアメリカ、アフリカや太平洋諸国という相手方との関係性においてより広い視野を獲得できるだろう。アジア地域でより多くの国際美術展が開催されればされるほど、商品や娯楽の交換価値の流れも増大していく。おそらく、アジアのアーティストは露出度を高めることになるだろう。だが、雁の編隊のリーダーは支配と娯楽において傑出した役割を務めることになるがゆえに、その際にもっとも重要なことはヒエラルキーのどこに自分が位置しているかを把握することなのだ。

(翻訳:藤原えりみ)

註

- 1) 世界化と世界的分裂に関しては以下を参照。Hans-Peter Martin & Harald Schumann, *Global Trap: Globalization and the Assault on Prosperity and Democracy* (London and New York: Zedd Books, Ltd., 1997)
- 2) 自己異国化とカニバリズムに関しては以下を参照。Apinan Poshyananda, "Eat Me," *XXIV Bienal de São Paulo* (São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998), pp.164-178.
- 3) アジアのアイデンティティに関する議論は以下を参照。François Gedement, *The New Asian Renaissance: From Colonialism to the Post-Cold War* (London and New York: Routledge, 1997), pp. 3-5, Richard Maidment and Colin Mackerras(eds.), *Culture and Society in the Asia-Pacific* (London and New York: Routledge, 1998), pp.1-5.
- 4) 正当性、プリミティヴ・アート、フォークアートおよび文化の蒐集に関する記事は以下を参照。George Marcus and Fred Myers (eds.), *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*

(Berkeley: University of California Press, 1995), Ruth Philips and Christopher Steiner (eds.), *Unpacking Culture: Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds* (Berkeley: University of California Press, 1999).

- 5) 例えばアリス・ヤングの以下を参照。"The Plurality of Contemporary Asian Art," *Why Asia?: Contemporary Asian and Asian American Art* (New York and London: New York University Press, 1998), pp.79-86.
- 6) Curtis Hinsley, "The World as Marketplace: Commodification of the Exotic at the World's Columbian Exposition, Chicago, 1893," Ivan Karp and Steven Lavine (eds.), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display* (Washington and London: Smithsonian Press, 1991), pp.344-365, Babara Kirshenblatt-Gimblett, "Confusing Pleasures," *Destination Culture: Tourism, Museums and Heritage* (Berkeley: University of California Press, 1998), pp.203-248.
- 7) Apinan Poshyananda, "The Future: Post-Cold War, Post Modernism, Post Marginalia (Playing with Slippery Lubricants)," Caroline Turner (ed.), *Tradition and Change: Contemporary Art of Asia and the Pacific* (Brisbane: University of Queensland, 1993), Emmanuel Torres, "The Piony Visual Artist and the Asia-Pacific Century," *Pananaw Philippine Journal of Visual Arts*, National Commission for Culture and the Arts, 1995-96, pp.10-19, Babara Kirshenblatt-Gimblett, "The Agency of Display," *Destination Culture: Tourism, Museums and Heritage*, pp.17-78.
- 8) Richard McGregor, *Japan Swings: Politics, Culture and Sex in the New Japan* (Singapore: Butterworth-Heinemann Asia, 1996), pp.50-54.

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

地域の覇権を越えて

新たな千年紀に近づくに従って、アジアの国々の現代美術は、国内の美術の言説に関しては、もはや国内の美術機関のみによって「発展」させられるのではないということに気づく。他の分野にグローバルな秩序が現れたのと同様、美術においては、権力のある国際的な美術機関の決定が、今や国内のシナリオにも影響を及ぼしている。文化に関してよりすぐれたインフラストラクチャーを持つさまざまな美術の中心地で、「アジア太平洋地域」や「アジア」、「東南アジア」からの美術が一堂に集められ、展示されてきた。このような拡張的で包括的な展覧会は、国ごとに分けることを根底において企画運営されており、国内のキュレーターが権力を持った中央の選考委員会を満足させるという、新植民地主義的展覧会企画のヒエラルキーとでもいうべきものを生み出した。そこではあいかかわらず、各国の特殊性が主張され、各地で協力するキュレーターたちはそれに従うことを強いられている。

このような展開のうちに、アジア人たちが各国の特色において互いを理解し合う、自律的オリエンタリズムが現れた。アジアの美術におけるこの新しいオリエンタリズムは、以前の植民地主義者によるオリエンタリズムより狡猾である。というのは、ポストモダン理論の合理化によって「分類学上」の構造の矛盾が示されたからである。この構造は分析すると結果的には、20世紀初頭の「世界博覧会」の構造からさほど隔たっていないのである。また、このように地域が限定されている場合、政治的批判力を持つ美術が推賞されていることは明らかである。このことは、「新しい世界秩序」において覇権をにぎる「民主主義」のレトリックを反映している。実際アジアパシフィック・トライエニアルや福岡アジア美術トリエンナーレ、光州ビエンナーレの「大きな物語」は、各開催国の文化面での協議事項によって支えられている。アジアの国々の美術がシンガポールや日本、オーストラリアあるいは韓国に集められ展示さ



Niranjan Rajah

れる際に、文化の「資源」は「各地域」から各国の文化「産業」における燃料製品へと転換されていることは、留意されなければならない。

今日の世界の現状においては、「地域的」であることは、「国家的」であるという観点で構成されており、いくつかの国家がそれらが属する各々の地域を支配しているということ是否定できない。にもかかわらず、コンピュータを媒介とするコミュニケーションが即時に人々を結びつける可能性によって、地理上の距離が消し去られるかのようであり、共同体、文化、経済、政治といった、物理的なものに根ざした概念の終焉の前兆であるかのように見える。国家そのものが、最終的にはさまざまに重なり合う「ヴァーチャルな共同体」——アイデンティティや忠誠心を伴う——に取って代わられることさえ可能である。

実際、地域や国家の特徴は、新しいメディアのデジタルな人工物には関連性が薄いように見える。アジアの作家たちは、オンラインで結ばれたインタラクティブな交流による、ネットワーク化されたマルチメディアの新しい美術を発展させているので、21世紀のための真にグローバルな場となり得るものを形成することに、間違いなく貢献しつつある。

普遍的でインタラクティブな美学

もし、エリート主義が美術に対して工芸や大衆の趣味を差別したことが、近代の国際的な美術の理論的根拠であったとすれば、ポストモダン文化の多様性と情報化時代のテクノロジーがこの二元論の解決を約束する。将来、生活の他の面とともども、美術はデジタルな領域に投げ出されることになるので、このメディアのインタラクティブなあり方は、美術の権威を侵食するかのようである。新しいマルチメディア美術の最先端においては、インタラクティブな領域の相互協力的な構造が見出される。また、作家はすでに産業と密接に働き、最新のテクノロジーを探求している。現れつつあるインタラクティブな形

式は、近代美術の「スタンドアローンな(孤立した)」美術作品とは大きく隔たっている。

伝統的なアジアの文化においては、作家たちの役割はいつも聖典や民間伝承から取られた象徴的秩序を表現することにあつた。それが、イスラームの幾何学においてであれ、ヒンドゥー教の彫刻であれ、中国絵画であれ、インド亜大陸の道端で売られているインドの神々の聖画であれ、作家たちにとって個人の人格や考えを表現することはもっとも関心のないことであつた。アジアの伝統的な美学においては、美術と工芸は分かち難いものであり、作家たちはオブジェや画像を単純に美学的思考のためのみに制作することはなかつた。アジアの作家たちにとっては、前述の新しいシナリオに対応することはたやすいだろう。というのは、全く単純に、伝統的な東洋の作品制作の方法に戻るということだからである。

マレーシアにおける新しいメディア

もしマレーシアの作家たちが、同胞である東南アジアの——タイやフィリピン、インドネシアの作家たちに比べて、過去10年間インスタレーションやパフォーマンスを国内に定着させ、発展させることにおいて不十分であつたとしたら、「マルチメディア・スーパー・コリドー」を実働させることによって、マレーシアの作家たちは新しいデジタル・メディアの分野で、この地域をリードする機会があるだろう。マレーシアには、電子美術の強い伝統があり、それによってマルチメディアやインターネット、テレマティックや仮想現実を利用した美術といった未来のあり方へ導かれるだろう。予言者イスマイル・ザインは、デジタル・テクノロジーに決定的に関わることで道を作つた。彼は、記号の遊戯の対比的側面あるいは構築的側面をカラーージュするのにコンピュータが発揮する能力を、非常にすばやく把握していた。1980年代にはすでに、彼はデジタル版画という統合された実体を制作した——それらは〈デジタル・カラーージュ〉シリーズとして知られる。それ以上に、彼はテクノロジーの吸収やグローバル化への批判の理論的枠組みを構築したのである。

1990年代末のマレーシアの美術の展開においては、2020年までに先進国になるという国家の推進計画が反映されている。テクノロジーは協議事項の優先事項であり、マレーシアの作家たちは、彼ら自身の関心事においてであつたが、新しいメディアに取り組んで成果を得てきた。マレーシア国立美術館で1997年に開催された「第1回エレクトロニック・アート展」では、ビデオや、ビデオインスタレーション、コンピュータ・プリント、コンピュータ・アニメーション、CD-ROM企画、インターネット作品、スマートボードVRMLによる「絵画」、同時進

行のコンピュータ・アニメーションあるいはコンピュータ・パフォーマンスを含む、電子メディアの歴史的回顧とともに現在の実践の概観が提示された。この展覧会は、新しいメディアへの美術活動の関わりが、成長するための中心あるいは触媒となつた。

ウェブ・アート

マレーシアは決して今日アジアのデジタル・メディアのリーダーではないが、次に紹介する、マレーシアのインターネットによるパイオニア的な美術作品は、明日のアジアの美術の方向性を示す。《マルセル・デュシャンの失敗あるいは日本のフェティッシュ、さえも(The Failure of Marcel Duchamp/Japanese Fetish Even)》(1996年) <http://www.hgbleipzig.de/waterfall/> において、ニランジャン・ラジャ(筆者)は、ワールドワイドウェブの中のサイトスペシフィックなインスタレーションとしてヨーロッパの美学への批判を行った。コンピュータによるコミュニケーションにおけるイメージの存在論を問う一方で、この作品はインターネットにおける文化の支持者の問題を示すことをも試みた。《動くモンドリアン!(Mondrian in Action!)》(1997年) <http://www.geocities.com/Paris/Bistro/6268/index.htm> において、リン・シュウ・ウオイは、モダニズムの偉大な偶像を脱構築した。「赤、黄、青のコンポジション」が3次元に展開され、VRMLによってインタラクティブにされている。いまや彫刻化された作品をパンしたり、回転させたり、ズームインやズームアウトするうちに、オリジナルの作品に対峙する時に感じる臆する気持ちを克服するのである。

《絵画の狂気(La folie de la Peinture)》(1998年) <http://www.artpages.de/installation> において、ニランジャン・ラジャは、過去の「サイトスペシフィック」な作品の写真による記録が、オンライン上のインタラクティブな存在によって復活するというインスタレーションの存在論を検証する。《カメの領域(Tortoise Zone)》(1998年) <http://westwood.fortunecity.com/gucci/369/index.html> において、タン・タン・フックは、現実から離れたヴァーチャルな場所に対して鑑賞者が抱いた印象が、それに類似した現実の場所に出会った時に影響を与えるような、かすかに幻覚を生じさせるあり方を引き起こす。熱帯の気候によって現実がすばやく損なわれていくに従って、屋外の場所とオンラインの場の違いは、時間が経つとともに増してゆく。実際の場所の記録はイベントの進行に従って、インターネットのサイトにアップロードされる。

ジョン・ハイの《雨(Rain)》(1999年) <http://surf.to/hii> は、インタラクティブな、禅を想起させる詩学を呼び覚ます。ネットサーファーは、真黒のページと遭遇し、それが水面に変容す