

(liquidate)にすべきなのか、あるいはメタファーとしてそれは保持されるべきなのか、といった問いを問い直すチャンスとして、このシンポジウムを捉えたいと思っています。

タイトルにある「Count 10 Before You Say Asia」というのは、そのような思い、つまり「アジア」という観念を安易に、自然なものとして口にする事への戒めであり、また、それを口にするにしても、その語を実際に口にする直前のところにある、一瞬の逡巡の空間を引き伸ばして、その逡巡の中に錯綜する問題に目を凝らしてみようという、そのような思いが込められています。ただ、「アジア」とは何か、観念としての「アジア」がどのように形成されてきたのかについては、すでにもう何度もいろいろなところで言説の考古学的探査がなされています。2002年に国際交流基金が主催されたシンポジウム「流動するアジア：表象とアイデンティティ」でも、酒井直樹氏が丁寧な解説をされていますし、私自身も、昨年パリで開催された「アジアのキュビズム」の展覧会カタログに「アジアはひとつではない」というエッセイを寄せ、その問題を論じています。簡単に言えば、「アジア」がヨーロッパによって作られた概念であり、それを半ば内面化し、ヨーロッパに対する対抗概念としてアジアの諸文化が内面化し、さらに鍛え上げていったプロセス——これ自体、大変に複雑で、日本によるアジア諸国の植民地化という問題をも孕んだプロセスですが——については、それらの蓄積を参考にしていただくと、私たちが、今日、明日の2日間で、できるだけ深く話し合いたいと思っているのは、よりスペシフィックに、この過去20年ほどの間の、現代美術と言われる領域をめぐる言説の編成であり、場の形成であり、情

報や人のネットワークのシステムの変化です。もちろん、その過程で、より大きな近代の歴史へ遡行して考えなければならないことが出てくるでしょう。しかし、過去20年に起こったことを視野の中心に置くことをひとつの議論のフレームとして進めていきたいと考えています。

たった2日間3セッションのシンポジウムですから、自ら出来ることには限界がありますが、結論とまではいかなくとも、近過去を振り返りながら、現時点において何を考えなければならないのか、その茫漠として捉えどころのない問題圏への意義ある入り口を、いくつかは切開きたいと考えています。

さて、その3セッションの構成ですが、今日のセッション1では、主に、言説の問題を扱います。「アジア美術」あるいは「ポストモダニズム」「ポストコロニアリズム」といった概念が、どのように現代美術を語る上で機能してきたのかを考えます。セッション2では、具体的なケース・スタディを検討してみます。言説のフォーメーションの問題を理論的な次元でのみ議論するのではなく、それぞれの作家の例に即して、現実にはどのようなメカニズムが作動してきたのか、それを見ることにします。そしてセッション3では、私なりの言い方をすれば、メディアの問題を扱う予定です。メディアといっても、コンピュータ・テクノロジーに代表されるようなニューメディアではなく、より素朴に、ドローイングや、装飾やファッションの問題なのですが、それらがメディアとして開く地平の可能性とそれが孕む問題性について考えてみたいと思っています。セッションごとに質疑応答の時間も設けますので、皆さんも活発に議論に参加していただければと考えています。

では、早速セッション1を始めたいと思いますが、このセッションでは、加治屋健司さん、パトリック・D. フローレスさん、范迪安(ファン・ディアン)さん、黒田雷児さんにご登壇いただきます。

まず最初に発表いただくのは、現在広島市立大学で教鞭を執られている美術史家の加治屋健司さんですが、加治屋さんには、本シンポジウムのフレームを提示していただくような役割をお願いすることになりました。つまり、この日本で国際交流基金が主催する今回のシンポジウムが、どのような歴史の上に成り立っているのかという、自己反省的な足元の確認作業ということになりますが、日本で「アジア」という概念が現代美術の文脈で、どのように使われてきたのかということについて話をさせていただきます。そして2番目にご登場いただくパトリック・フローレスさんは、マニラを拠点に批評家そしてキュレーターとしてアジア各地で活躍をされている論客ですが、フローレスさんには、東南アジアの状況を中心に、ポストモダニズムという概念がこの20年ほどの間にどのように機能してきたのか、その問題点をも含めて概観していただきます。そして3番目にご登場いただくのが、現在、中国美術館の館長を勤めながら、数々の国際展のキュレーションにも関わっておられる范迪安さんです。范さんには、「ポストコロニアリズム」という理論的眼差しが、中国現代美術の受容に対してどのような偏向を生じさせてきたかという問題をめぐってのお話をいただくことになると思います。そして、コメンテーターには、福岡アジア美術館の学芸課長でいらっしゃる黒田雷児さんをお招きしています。

日本におけるアジアの現代美術と近代の亡霊

加治屋健司

[広島市立大学芸術学部准教授]

ポストモダンの時代に入ったというよりも、近代のもたらした帰結が以前よりも徹底され普遍化されつつある時代に私たちは入ろうとしている。

アンソニー・ギデンズ「近代とはいかなる時代か?」[・01]

はじめに

「ポストモダニズム以降のアジア美術」という副題を持つこのシンポジウムで私が検討したいのは、ポストモダニズムの時期とされる1980年代以降の日本において、アジアの現代美術に関する言説がどのように変化したか、ということです。1980年代、90年代前半、90年代後半、そして2000年の4つの時期に分けて、報道や批評、展覧会やシンポジウム等の活動の分析を通して、それぞれの時期の主要な言説の編成を考察していきます。ポストモダニズム以降、言説がどのように変容したかを見ていった後、私たちは本当に「ポストモダニズム以降」の時代にいるのかどうかについても考えてみたいと思います。最後に、イギリスの社会学者アンソニー・ギデンズの近代に関する議論を参照しながら、アジア美術をめぐる言説の変容を再帰的近代の観点からいかに特徴づけることができるのかを検討します。

1 | 1980年代

日本におけるアジアの現代美術の本格的な紹介は、1980年に福岡市美術館で「アジア美術展第2部」として開かれた「アジア現代美術展」によって始まりました。[・02] この展覧会は、前年に開館記念展として開催された「アジア美術展第1部」である「近代アジアの美術——インド・中国・日本」展に続くものであり、アジア13カ国から500名近い作家の作品が展示されました。福岡市美術館は、



加治屋健司

01 | アンソニー・ギデンズ「近代とはいかなる時代か?——モダニティの帰結」松尾精文・小幡正敏訳(東京:而立書房、1993年)、15頁。原文に合わせて、訳文は一部変更した。

02 | 1980年以降の動向に焦点を当てる本発表では触れることができないが、それ以前にもアジアの現代美術の紹介は行われていた。例えば、1970年代に中原佑介と東京画廊は韓国のモノクローム絵画を積極的に紹介していた。この事実注意到を促してくれた林道郎氏に感謝する。

03 | こうしたアジア観の戦後の代表例は梅棹忠夫である。梅棹忠夫『文明の生態史観』（東京：中央公論社、1967年）、竹内好『日本人のアジア観』（1964年）『日本とアジア』（ちくま学芸文庫、東京：筑摩書房、1993年）、92-111頁を参照。この状態は現在まで続いている。1999年の朝日新聞は、「初めて東京に行って、日本でアジアというのは日本以外のことだと知って驚いた」という、来日したインドネシア人の言葉を紹介している。伊佐恭子『西欧美術との比較超え（亜細亜流）』（朝日新聞）1999年3月2日夕刊（西部版）、8面。

04 | 福岡市美術館が「アジア美術展」を行うようになった歴史的な経緯については、以下を参照。岸清香『美術館が「アジア」に出会うとき——福岡アジア美術館の設立と展開』戦後日本国際文化交流研究会（平野健一郎監修）『戦後日本の国際文化交流』（東京：勁草書房、2005年）、240-278頁。

05 | 青木秀「アジア美術展」に寄せて『アジア美術展第2部 アジア現代美術展』（福岡：福岡市美術館、1980年）、6頁。

06 | 安永幸一「アジア美術展第2部 アジア現代美術展」『三彩』第400号（1981年1月）、37頁。展評にも同様の趣旨が見られる。『アジア—三ヶ国の現代美術の動向』朝日ジャーナル（1980年12月5日号）79頁。三輪福松「アジア現代美術展」という展覧会『心』第34巻第2号（1981年2月）、2-4頁。

07 | 副島三喜男「アジア美術のなかの独自性」『第2回アジア美術展』（福岡：福岡市美術館、1985年）、7-8頁。

1985年に2回目、1989年に3回目の「アジア美術展」を開催し、1980年代を通して、ほぼ独力でアジアの現代美術の紹介を担うことになりました。

第1部と第2部に分かれた「アジア美術展」でまず注意を引くのは、「アジア美術」という言葉が使われていることです。例えば英語ではごく普通に使われるこの言葉は、日本語で使われることは少なかつただけではなく、今なお一般的であるとは言えません。日本において、アジア地域の美術は、「東洋美術」という概念のもとで、もっぱら中国の前近代の美術によって表象されてきました。伝統文化に対して使われやすい「東洋」ではなく、政治や経済などの分野でよく使われる「アジア」を用いて「アジア美術」と名指すことに、ある種のアクチュアリティを含意させようとする動機があったと強く感じます。

そして、次に注目すべきなのは、「アジア」という言葉の中に日本が含まれているということです。よく指摘されるように、日本では、アジアという言葉で、日本を含めずに用いることが少なくありません。[03]「アジア現代美術展」は、日本の作家を含めることによって、日本はアジアの一国であるという考えを明確に表明しています。[04]

こうした文脈を踏まえるなら、1980年代の福岡市美術館の「アジア美術展」で語られる「アジア美術」とは、求心的な概念、つまり多様性よりも共通性を志向する概念だったと言えるでしょう。例えば、1980年の展覧会カタログで、アジア美術展実行委員会第2部会長の務めた青木秀は「アジア人としての共通意識」を強調し、経済だけでなく文化芸術においても関係を深めていく必要性を論じています。[05] これは、当時学芸主査だった安永幸一が「アジアの諸国がいづつも心に秘めている一つの運命共同体的意識」をテーマに掲げた展覧会だと述べたこととも共通しています。[06]

1985年の展覧会カタログには、当時副館長の副島三喜男が「アジア美術のなかの独自性」と題する文章を寄せています。1980年の展覧会によって「アジア現代の美術状況はまさに混沌たる有様」であることを確認させられたという副島は、その「アジア的混沌」を認識しつつも、「アジア美術が内包する民族的、歴史的、そして地域的な独自性を検証し、それに付随する様々な夾雑物を除去して、純粋なエッセンスを見出す作業が始められなければならない」と説き、アジアの独自性を明確にすることの重要性を強調します。[07]

1989年の3回目の展覧会のカタログに、館長となった副島が寄せた「アジアら

しさの世界』をさぐる」も同様の趣旨の文章です。「多様なアジア美術のなかに共通する部分はないのか」と問う副島は、2回のアジア美術展を通して「共通するひとつの特質」を認めます。「何らかの意味内容を見る人に話しかけてくる作品、つまり『象徴性』を宿した作品がかなり一般化している」と副島は論じ、日常生活に広い意味での象徴作用が入り込んでいるところに「アジア的な精神構造」を見出します。〔・08〕

アジア美術の共通性や独自性を可視化しようとする時、主催者の側には、欧米の美術の様式が広く世界を覆っているという現状認識がありました。この認識はやがて、アジアの独自性を、欧米の動向とは異なるものとして措定していくように転化していきます。つまり、「国際化され均一化されている現代美術に、民族的固有性なるものが果たして存在するのか」という1985年の問いは、〔・09〕4年後には「合理的な西洋の精神とは基本的に異なるもの」として「アジア的な精神構造」を主張する考え方に変化していくのです。〔・10〕後に酒井直樹が、アジアは「対一形象化による同一化」、すなわち、西洋との関係において同一性を獲得したと述べたのと同じように、アジア美術もまた、対一形象化によって同一性を獲得するのです。〔・11〕

2 | 1990年代前半

1980年代に主張された「アジア的なものの追求」は、次第に欧米との差異に重点を置く方向に向かいました。アジア美術が欧米の美術と根本的に異なるものと認識される時、両者を比較して、それぞれに価値を付与する言説が生み出されます。3回目の展覧会（横浜会場）に関する批評は、これをよく表したものでした。展評者は、「今世紀美術の主要な傾向であるこの理念〔フォーマリズム〕に親しんだむきには、今回展において〔現代美術が〕かなり後退したような見方を強えられる」と述べ、アジアの美術作品に低い評価を下しています。〔・12〕欧米の美術との差異が前景化する時、西洋的な価値観を基準にする者からは、否定的な評価が下されてしまうのです。

しかし1990年代に入ると、価値観が逆転します。この価値転換は、1990年に開設された国際交流基金アセアン文化センターが企画した1992年の「美術前線北上中——東南アジアのニュー・アート」展にはっきりと現れています。展覧会カタログで、中村英樹は、アジア美術の本質を「決して固定的な実体を作ろうと

08 | 副島三喜男「『アジアらしさ』の世界をさぐる」〔第3回アジア美術展〕（福岡：福岡市美術館、1989年）、22–26頁。もちろん、展覧会の持つ言説的な効果は、代表者による文章だけによって規定されるわけではない。学芸員として企画を担当していた黒田雷児は、同じカタログの中で、「豊かなシンボル」がある（日本以外の）アジア現代美術と比べて、日本の現代美術においては、「シンボルはもとより広義の象徴性に欠落している」と指摘し、日本と他のアジア諸国の作品の間に大きな違いを見出す。黒田は、日本人の参加作家の作品に、シンボルの不在が呼び起こす過剰な感覚を見出すことで、間接的なことでシンボルには関わっているとしながらも、副島が指摘したような「共通するひとつの特質」を否定しているように思われる。黒田「越境するシンボル」、265–269頁。〔第3回アジア美術展〕のアンビバレントな位置については以下を参照。山口洋三「アジアの現代美術と『美術館』——『アジア美術展』に見るアジアの現代美術」〔デアルテ〕第13号（1997年）、86–107頁。

09 | 副島「アジア美術のなかの独自性」、7頁。

10 | 副島「『アジアらしさ』の世界をさぐる」、23頁。

11 | 酒井直樹「アジア：対一形象化による同一化」〔国際シンポジウム2002「流動するアジア——表象とアイデンティティ」報告書〕（東京：国際交流基金アジアセンター、2003年）、19–30頁。

12 | 「第3回アジア美術展 意味担い、語りかける作品群」〔読売新聞〕1989年12月7日夕刊（東京版）、9頁。

13 | 中村英樹「ファジー人間の覚醒」『美術前線北上中——東南アジアのニュー・アート』（東京：国際交流基金、1992年）、10頁。

14 | たにあらた「現代美術の“アジア学”へ——インデックス」『美術前線北上中』、89頁。

15 | アメリカでは、日本の現代美術の対照的な2つの展覧会が行われた。1989年から91年にかけてアメリカ7都市を巡回した「アゲインスト・ネイチャー」展が西洋的な文脈で制作している日本人作家を取り上げたのに対し、1990年から91年にかけてアメリカ3都市を巡回した「プライマルスピリット」展は従来のオリエンタリズムを踏襲するものだった。

しない方法」にあると特徴づけて、それが「ヨーロッパ近代芸術を乗り越える重要な鍵と成り得る」と指摘します。〔13〕西洋近代主義を「ある価値観」と呼び、その価値観の揺らぎを指摘するたにあらたは、東南アジアの美術に見られる神話的な表現は、「モダニズムの終わりとポストモダニズムの到来」によって注目すべきものとなったと考え、各作品を仔細に論じています。〔14〕そして、東京をはじめ日本全国4カ所を巡回したこの展覧会は、90年代半ばにメディアを賑わせた「アジア現代美術ブーム」のきっかけを作ったのです。

こうした価値転換の背景として、この時期の欧米における非西洋美術に対する関心の高まりが指摘できます。もちろんそうした関心は歴史の中で幾度となく繰り返されてきましたが、この時期に再び大きく高まったことも事実です。1984年から85年にかけてニューヨーク近代美術館で開かれた「20世紀美術におけるプリミティヴィズム」展は依然、西洋中心主義的な見方を残していましたが、1989年にポンピドゥー・センターで開かれた「大地の魔術師たち」展は、非西洋文化を欧米の現代美術と同等に扱おうとする試みとして注目されました。〔15〕

アジア美術に対する関心の高まりには、この西洋の動向とは別の要素もありました。国際交流基金は、1990年にアセアン文化センターを設置して、日本にアセアン諸国の文化を紹介しアジアとの相互理解を深めることに本格的に乗り出します。先に挙げた1992年の「美術前線北上中」展は、そのひとつの大きな成果であり、以後も展覧会やシンポジウムを主催して、福岡市美術館と並んで、アジアの現代美術の紹介において中心的な役割を果たすようになります。

この時国際交流基金が設置したのがアセアン文化センターだったことからわかるように、1990年代前半に国際交流基金が手がけたのは主に東南アジアの現代美術の紹介でした。1995年にアジアセンターに改組されると中国やインドの現代美術の紹介も行ようになりますが、この時期に東京で紹介されていたのは東南アジアの現代美術であり、福岡市美術館が東南アジアだけでなく南アジアまで射程に入れていたのとは大きな対照をなしていました。

ここで話を価値転換の問題に戻しましょう。1990年代前半に、西洋近代の価値観が揺らぎアジア美術に関心が向かうようになった際に、日本で注目された形式がありました。それはインスタレーションです。インスタレーションは、作品としては1950年代末から60年代前半にかけて、アラン・カプロウ、クレス・オルデンバーグやジム・ダインらが手がけることで知られるようになりましたが、作品を意

味する用語として使われ始めたのは70年代後半でした。今となつてはやや信じがたい思いもありますが、90年代半ばには、このインスタレーションをアジア美術に適した形式と見なす言説が日本で生み出されていました。

1994年の新聞記事には次のようにあります。

—
インスタレーションは欧米でもいま主要なスタイルとなっているが、比較的新しい制作の形式だから、アジアの作品には、西洋の重い鎖を免れた解放感がある。西洋の重い鎖とは自律、純化を進めてきた西洋近代の絵画、彫刻の圧倒的な伝統を意味する。[...]つまり民族固有の美術を別とすれば、絵画や彫刻は本来西洋のものであり、アジアはそうした形をとらない美術においてアピールしてきたという歴史に思い至るのである。[・16]

—
絵画・彫刻とインスタレーションを対比し、前者を西洋近代、後者をアジア現代に対応させ、後者にアジア美術が活躍する余地を見出しています。

この文章は、1994年に広島市現代美術館で開催された「アジアの創造力」展に対する批評として書かれたものです。3部構成を持つ同展覧会は、第1部で現代のフォーク・アート、第2部で現代絵画と彫刻、第3部でインスタレーションの作品を展示しました。企画者は、この3部構成はプレモダン、モダン、ポストモダンに対応しているわけではないと述べていますが、上の批評に見られるように、そのように受け止められたのも無理はありませんでした。[・17] ここで注目すべきなのは、西洋近代を体現する絵画と彫刻の後に来るものとしてのインスタレーションにアジアが重ね合わされることで、アジア美術の先進性を含意させる言説が発生することです。後にインスタレーションは、「日本やアジアの美術家が西洋の近代美術に対抗できる表現と期待されている」とまで見なされるようになります。[・18] インスタレーションという形式によって、欧米の絵画や彫刻が持つ伝統に囚われることなく表現することが可能となる——もちろん、こうした楽観主義は後に批判されることになりますが、この時期、インスタレーションに限らずアジアの現代美術は、モダニズムの袋小路を打破するものとして称揚されました。[・19] ただし、その称揚は、アジアの再評価だけを目指していた訳ではないことには注意しましょう。そうした再評価を行う日本の主導的な役割がしばしば強調されたのです。たにあらたは、1994年4月の対談の中で、日本がアジア美術を紹介

16 | 菅原教夫「アジア現代美術 絵画・彫刻の枠越え、西洋にない独自性」『読売新聞』1994年10月18日夕刊（東京版）、10頁。

17 | 帯金章郎「アジアの創造力」『アジアの創造力 1』（広島：広島市現代美術館、1994年）、13頁。

18 | 山盛英司「インスタレーション 自由な表現、日本が得意」『朝日新聞』1999年11月6日夕刊、11面。

19 | 建畠哲「マルチカルチュラリズムの畏」『シンポジウム「再考：アジア現代美術」報告書』（東京：国際交流基金アジアセンター、1997年）、75-76頁。

20 | 副島三喜男・谷新「アジアの現代美術 新旧混在、非西欧的な何かが 美術館連絡協議会座談会」『読売新聞』1994年4月18日夕刊(東京版)、16面。

21 | アピナン・ポーサヤーナン「大国覇権主義以降のアジア美術」(藤原えりみ訳)『現代美術シンポジウム「アジア思潮のポテンシャル」配付資料』(東京:国際交流基金アセアン文化センター、1994年)、81-90頁。

22 | 『現代美術シンポジウム「アジア思潮のポテンシャル」報告書』(東京:国際交流基金アセアン文化センター、1995年)、110-113頁。

することには、文化帝国主義的な側面があることを認め、「アジアからものすごい突き上げが来る」ことを予想しつつも、日本は、「交通整理役の立場、非常にユニークな立場に立ち得る」と述べ、対談相手の副島三喜男は「その役割は歴史的にも日本にしかあり得ないですね」と応じています。[・20]

ここで予想されていた、アジアからの「突き上げ」は、その半年後、同年10月に開かれたシンポジウム「アジア思潮のポテンシャル」で現実のものとなりました。

国際交流基金アセアン文化センターが主催したこのシンポジウムは、「アジア美術の近代の意味と現在を検証し、現代美術におけるアジアの可能性を探る」ために開かれました。各国の美術関係者が公開の場で意見を交換する最初の大規模な機会となり、インドネシア、タイ、中国、フィリピン、マレーシア、そして日本の美術批評家、作家ら15名が一堂に会しました。

タイの美術批評家であるアピナン・ポーサヤーナンは、「大国覇権主義以降のアジア美術」と題する発表を行い、「アジア精神」という概念を批判しています。[・21]

「アジア精神(Asian Spirit)」とは、シンポジウムのワーキングタイトルにおいて最初「アジア思潮」の訳語として使われていた言葉です。アピナンは、「アジア精神」

は、アジアを単一化して多様な社会的現実や地域の活動を隠蔽すると同時に、日本が主導する文化帝国主義を生み出しかねないと批判します。アピナンは自分がシンポジウムの場にいることに対する違和感を表明しつつ、そこに、ホミ・バーバが文化的差異と区別した文化的多様性の持つ問題点を見出しています。すなわち、多文化主義において多様性を醸し出すために「他者」を形ばかりに招き入れて体裁を取り繕おうとする考えのもとで自分は呼ばれたのではないか、そして、「アジア思潮」とは、その多様性を裏支える受け皿になっているのではないかという指摘です。[・22] 1990年代後半に前景化する多文化主義の問題を先取りしたアピナンの議論は、報告書から判断する限り、パネリストやオブザーバーに十分に受け止められたとはいいがたいものがあります。

このシンポジウムでは、各国の現代美術に関する報告が行われ、有意義な意見交換も活発になされました。何よりも意見を交換することによって、言説に関する問題点が可視化されたことの意義は極めて大きいと思います。1980年代から90年代前半にかけて日本で生産されてきたアジアの現代美術に関する言説の多く(アジア的なものという求心的な概念、西洋近代美術の超克としてのアジア現代美術)が失効すると同時に、90年代後半に形成されることになる言説(多文化主義)の間

題がパフォーマンスな形で指し示されたのではないのでしょうか。

他方、1990年代前半から半ばにかけて、こうした流れとは別に、欧米対アジアという二項対立に絡めとられずに、アジアの現代作家たちの作品に向き合おうとする動きも起こりました。1992年の「美術前線北上中」展カタログに書かれた後小路雅弘の「自分探しの迷宮——東南アジア美術、80年代から90年代へ」がその始まりと言えます。^{〔23〕} 後小路は、「自分探し」という、1990年頃からよく使われるようになったキーワードを巧みに用いて、「わたしたちが本来あるべき姿から隔たってしまっている」という感覚を持つ東南アジアの作家とその作品を分析します。後小路は、「自分たちの生きる社会、身の回りの現実と直接関与しようとする態度」の現れとして、変貌する社会という新しい主題を、身の回りのありふれた素材を用いながら、インスタレーションやパフォーマンスを通して表現する傾向を指摘します。後小路のいう「自分探し」とは、ナショナル・アイデンティティの探求とは区別される、作家個人の営為です。こうした個別の作品への眼差しは、後小路が関わった1994年の「第4回アジア美術展」のテーマである「態度としてのリアリズム」へと結実します。

「第4回アジア美術展」は、過去3回のアジア美術展と大きく異なっています。第1に、国ごとの展示をやめて、テーマ別のセクションを設けています。そうすることで、各作家の作品は、ナショナル・アイデンティティの探求としてよりも、作家個人の表現として捉えやすくなります。全体テーマである「態度としてのリアリズム」は、「様式としてのリアリズム」と区別されます。それは、作家の「現実に向き合おうとする態度」を意味し、社会的な関心や身の回りの現実への関与を感じさせる作品の傾向を指しています。^{〔24〕} 針生一郎が長年唱えてきた「リアリズム」とも響き合う、後小路のいうリアリズムは、1990年代のアジア美術の特徴をうまく捉えると同時に、個別の作品への眼差しを可能にする枠組みを提示したと言えます。

3 | 1990年代後半

アピナンが1994年のシンポジウムで指摘した多文化主義の功罪は、1990年代後半に重要な争点として浮かび上がってきます。日本においては、1996年から97年にかけて注目を集めた多文化主義の議論は、同時期に紹介され始めたカルチュラル・スタディーズとともに、主として活字メディアを賑わせ、文化と政治

23 | 後小路雅弘「自分探しの迷宮——東南アジア美術、80年代から90年代へ」『美術前線北上中』、17–20頁。

24 | 後小路雅弘「態度としてのリアリズム——90年代のアジア美術」『第4回アジア美術展 時代を見つめる眼』（福岡：福岡市美術館、1994年）、11–16頁。

25 | 例えば、「環流—日韓現代美術展」(愛知県美術館・名古屋市美術館、1995年)、「90年代の韓国美術から—等身大の物語」(東京国立近代美術館・国立国際美術館、1996-97年)、「方力鈞—物語なき時代の人間像」(国際交流フォーラム、1996年)、「不易流行—中国現代美術と身の周りへの眼差し」(キリンアールスペース原宿・キリンプラザ大阪・三菱地所アルティム、1997年)、「中国現代美術展」(ワタリウム美術館、1997年)、「日韓現代美術展—自己と他者の間」(目黒区美術館・国立国際美術館、1998-99年)、「インド現代美術展—神話を紡ぐ作家たち」(国際交流フォーラム、1998年)など。

26 | 建畠哲「批評としての美術」『アジアのモダニズム—その多様な展開：インドネシア、フィリピン、タイ』(東京：国際交流基金アジアセンター、1995年)、13頁。

27 | 建畠哲「個性への眼差し」『国際シンポジウム1999「アジアの美術—未来への視点」報告書』(東京：国際交流基金アジアセンター、2000年)、87-89頁。合わせて以下も参照。菅原教夫「『インド現代美術展』について」『LR』第12号(1999年3月)、14-17頁、建畠哲「菅原教夫氏の『インド現代美術展』批判にこたえて」『LR』第13号(1999年5月)、6-7頁。

を考える人々に話題と思考の道具を提供しました。

アジア現代美術の文脈では、先述したように、国際交流基金が1995年にアセアン文化センターを拡充してアジアセンターを設立し、対象地域をアジア全域へと広げることによって、より多面的な美術の状況への関心が育まれるようになりました。必ずしも国際交流基金が全てに関係しているわけではありませんが、この頃から、韓国、中国、インドなど、東南アジア以外のアジアの現代美術の紹介が進み、多文化的な状況が一層進行します。^[25]

インドネシア、フィリピン、タイの作家を扱った1995年の「アジアのモダニズム」展のカタログで、建畠哲は、進行しつつある多文化主義に対する功罪を指摘しています。^[26] 他者の文化を自らの文化と対等に遇するという多文化主義の考えは、文化的搾取に対する警戒心から、他者の文化をその本来の文脈で把握する以外の理解の仕方を許容しないという偏狭な主張に結びつきかねないと建畠は批判します。西欧モダニズムは西欧の文脈でしか通用しない、したがって「アジアのモダニズム」などというのは逆の意味での(アジアの側からの)文化的搾取にほかならない、というようなイデオロギー的な主張になりかねないというわけです。他者の文化を尊重するはずの多文化主義が、他者に対する想像力を封印する抑圧的な言説に転化してしまう危険があると指摘する建畠は、そうした偏狭な主張に陥らないために、「アジア」を対抗的な価値として主張すべきではない、と述べます。そうした対抗主義が、文化的搾取に対する警戒心を過度に高めてしまうからです。建畠は、超越的な価値基準を設けない多文化主義を肯定的に受け止めつつ、そこに、お互いの価値基準を絶対的なものと見なさずに、異なる価値基準との水平的なネゴシエーションを行う回路を確保する必要性を指摘します。その後、1999年のシンポジウムで建畠は「個性への眼差し」と題する発表を行い、作家個人を中心とした展覧会に重点を移していくべきだと論じます。^[27] それは、異なる価値基準が競合する場を個人に置くことによって、多文化主義の陥穽を逃れようというものでした。

同じく「アジアのモダニズム」展のカタログで、インドネシアの美術批評家であるジム・スパンカットが取り上げた「カグナン」の問題もまた、多文化主義を超える地平を示したものと解釈することができます。スパンカットによれば、ジャワ文化には、ファイン・アートを意味する「カグナン」という言葉がある。18世紀に西洋文化との接触の中で生まれたこの言葉は、道徳的な意味合いが含まれる独自のモ

ダニズムを体現しており、伝統と近代、モダンとポストモダンといった対立では捉えがたいと指摘します。スパンカットは次のように述べます。「西洋の文脈の外側で生じたモダンアートの発展を分析するには、新しい視点が必要である。多元主義という信念は措くとしても、この分析は、〈西洋の影響〉と〈モダニズムの出現〉の間にある議論を区別するものでなくてはならない」。²⁸ スパンカットは、文化接触によって生じたモダニズムを、「西洋の影響」に還元するのではなく、「混淆的(ハイブリッド)な文化」として捉える必要性を指摘しています。アジアのモダンアートを、西洋の枠組みでも、アジアの枠組みでもなく、ポストコロニアル的な混淆性の視点から読み解こうとするそのバーバ的な姿勢は、文化の峻別を基礎とする多文化主義と相容れないものであり、後の「アジアのキュビズム」をはじめとする混淆的な文化に対する関心へと繋がっていくのです。

建昌とスパンカットの議論に共通するのは、多文化主義が扱いきれない対象やその解釈を何とか救い出そうとする姿勢です。個性性を重視するにせよ、混淆性に注目するにせよ、近代以降のアジア美術を考える際に重要なのは、超越的な参照枠へと還元することなく、対象にこだわり続けることです。その主張は、1990年代後半の多文化主義の普及を越えて、2000年代の水平的なコミュニケーションのあり方を準備したと言えます。

4 | 2000年代

21世紀に変わる頃、アジアの現代美術に関わる公的機関に変化が生じました。まず、1999年に福岡アジア美術館が開館し、アジアの近現代美術を専門とする世界で唯一の美術館が誕生しました。これまで約5年に一度福岡市美術館が開催していた「アジア美術展」は、「福岡アジア美術トリエンナーレ」として福岡アジア美術館によって開催されるようになりました。第1回トリエンナーレのテーマである「コミュニケーション〜希望への回路」について、学芸員の黒田雷児は、「政治力や経済力に依存せず、イデオロギーや原理主義に安住することなく[...]様々な『他者』への積極的なコミュニケーションを行う勇氣」が求められていると述べ、超越的な媒介項を経由せずに異なるものに向けて行うコミュニケーションの大切さを指摘しています。²⁹ これは、1990年代後半に行われた議論の地平を、意識的であれ無意識的であれ、継承している考えと見なしてもよいでしょう。

28 | ジム・スパンカット「インドネシアにおけるモダニズムの出現とその背景」『アジアのモダニズム』、19頁。原文に合わせて、訳文は一部変更した。

29 | 黒田雷児「テーマ『コミュニケーション〜希望への回路』について」『第1回福岡アジア美術トリエンナーレ1999』(福岡:福岡アジア美術館、1999年)、13頁。

30 | 小松諄悦「アジアセンター」国際交流基金30年史編集室編『国際交流基金30年のあゆみ』(東京:国際交流基金, 2006年), 271頁。

31 | 『アンダー・コンストラクション—アジア美術の新世代』(東京:国際交流基金アジアセンター/東京オペラシティアートギャラリー, 2002年)。

32 | 『オルタナティヴス—アジアのアートスペース』(東京:国際交流基金アジアセンター, 2001年), 『オルタナティヴス—アジアのアートスペースガイド2005』(京都:淡文社, 2004年)。

33 | 小松「アジアセンター」, 271頁。

34 | 例えば, 『岐路のアジア 第2部・日本へのまなざし 5. 文化の力 漫画やドラマ, つなぎ役』(朝日新聞)2005年7月30日朝刊6面。

こうしたコミュニケーションのあり方は、出品作品を特徴づけるだけではなく、作家の選考過程にも反映されています。このトリエンナーレは、他の多くの国際展と異なり、ひとりまたは数人のキュレーターが作家を決定するディレクター方式を採用していません。各国・地域の協力キュレーターに予備選考を依頼し、参加国・地域の美術の専門家との共同作業を通して、合議制によって作家を最終決定しています。2002年に2回目、2005年に3回目が開かれたこのトリエンナーレで興味深いのは、作家の選考過程が詳細に説明されていることです。国際展に限らず、展覧会一般において作家を選考する時に不可避免的に伴う垂直的な力を、できる限り明確にして外部に公表することによって、キュレーションにおいてもコミュニケーションの回路を切り開こうとする意思が感じられます。

他方、国際交流基金アジアセンターにも変化がありました。2000年に入り、日本国内におけるアジア美術理解の推進に加えて、アジアの域内交流と共同作業の推進という新しい方向を導入したのです。^[30] この方針の中で行われたのが「アンダー・コンストラクション」展です。2000年から始まった、アジア7カ国の若手キュレーター9人によるこの共同企画は、コラボレーションや共同キュレーションを通して、2001年から02年にかけてアジア7都市でローカル展を行い、最後に東京で総合展を行うというものでした。^[31] それは、日本との関係においてだけでなくアジア諸国間同士の文化交流を推進し、共通の課題を解決するための国境を超えた協働作業を行うことを目的としていました。また、アジアセンターは、2001年と04年にアジアのアートスペースと組織に関するガイドブックである『オルタナティヴス—アジアのアートスペース』を発行し、^[32] アジア諸国の芸術活動へのアクセスに必要な情報を提供しました。こうした活動を通して、アジアセンターは、「アジアの共通の価値観醸成とネットワーク形成」を目指したのです。^[33]

ポピュラー文化のグローバリゼーションや、インターネットをはじめとする情報通信技術の発達により、こうした共通の価値観の醸成はしばしば指摘されるようになりました。日本のアニメやマンガがアジア諸国で受容されているという言説は、2000年代以降、メディアに頻繁に登場するようになりました。^[34] 他方で、他者とのコミュニケーションとコラボレーションの困難さを指摘する声も登場しました。第3回福岡アジア美術トリエンナーレが「多重世界 (Parallel Realities)」というテーマで示したのは、コミュニケーションを困難にしている多重化した現実には