

ト/キュレーターの二重の役割が合流する形式としてのインスタレーションの重要性やその国家・社会との関係性、また、社会的な現実を反映し、批評するものとしてのリアリズムの台頭、それからアジア性の市場との関係、グローバル経済の中で商品化されるアジア性といったトピックも取り上げられました。

今日のセッション2では、こうした議論を踏まえて、個別のアーティストを題材にしたケーススタディを行うことになります。これは昨日の議論に肉づけすることを目指しています。一般的に言って、多くの作家は同時代の言説空間の中で考え、制作しています。また、批評する側についても同様でしょう。ただし、実際の制作活動は言説のコードをはみ出す部分を持ち、逆にそれを批評するようなアクチュアリティを往々にして備えているものです。つまりケーススタディを行うことで、言説がどうアーティストの制作や評価に作用しているのか、また、そこに言説の編成を乗り越える契機が秘められていないかを考えようというわけです。

今日は韓国のキム・ボッキさんが同じく韓国のソ・ドホ、平芳幸浩さんが中国出身の黄永砵、金井直さんがインドのスボード・グプタについて、それぞれリサーチを行い、発表して下さい。ただし、極めて限定的なケーススタディであることも、モデレーターとして、まずお断りしなくてはなりません。今回の発表に至る経緯を若干ご説明すると、議論を進める上で適切な三角形を形成するような定点として、この3人のアーティストをピックアップしたわけではありません。平芳さんには、在籍しておられた国立国際美術館と国立新美術館で開催され

た中国現代美術展「アヴァンギャルド・チャイナ——〈中国当代美術〉二十年」展を担当された経験から、中国のアーティストを、とお願いしました。また、金井さんについてはインドで開催された現代日本美術の展覧会「消失点」のキュレーターを務められたことから、インドのアーティストを選んでいただきました。黄永砵、スボード・グプタについては、お2人が選択されたわけです。キム・ボッキさんには韓国のアーティストをお願いしました。私たちの方からは、例えば韓国、日本、パリで活動する李禹煥はどうだろう、とも提案した経緯がありますが、キムさんからソドホかキム・スージャについて発表したいとのことでした。そこで、伝統的な書画に根ざした抽象画家であるソ・セオクを父に持つソドホをお願いすることになりました。

しかし、無数にあり得るアーティストの組み合わせの中のひとつだとしても、3人のご発表は、それぞれのアーティストを幾つもの線が複雑に横切っていることを指し示すことになるだろうと思っています。その線とは例えば、先ほど申し上げた伝統と現在、ローカルとグローバルなどもそのひとつでしょう。できることなら会場の皆さんには、それ以外の線も含めて、複数の線が伸びている先を汲み取っていただき、そこに関わってくる他のアーティストを思い浮かべながらお聞きいただければと思います。また3人のアーティストはいずれも、知名度の高い作家と言ってよいかと思いますが、それは多分に国際的なビエンナーレ・システムやグローバルな美術市場の中で形成された面がありますし、そこでの情報の流通は英語がベースになっています。こうした点については、神谷幸江さんからコメントをいただくことになるはずですが、それとは逆に昨日、黒田雷兎

さんが指摘された通り、国際的な展示や市場のネットワークに入っていない、いわば盲点になっている領域やアーティストも間違いなく存在するわけです。では、こうしたアート配置の図を成り立たせている地とはどういったものなのか？ そんな点も想像しつつ、これからの発表を聞いていただけたら幸いです。前置きはこのくらいにして、では、まずキムさんからお願いいたします。

## 文化衝突の接点にて

Suh Do Ho  
ソドホの場合

キム・ボッキ

[art in culture][art in Asia]編集長

## 文化間の移動

ソドホ(徐道濩)は、1990年代半ばから国際的なアートシーンで注目されてきた韓国のアーティストです。ホイットニー美術館フィリップモリス分館やシアトル美術館での個展、サンパウロ・ビエンナーレ及びヴェネツィア・ビエンナーレに参加、世界各国の主要な美術館における企画展に招待されるなど旺盛な活動を繰り広げてきました。一方、韓国での発表の機会は相対的に多くはありませんでした。いくつかのグループ展で時折彼の作品を見かけることができる程度でした。韓国におけるソドホの初めての個展は2003年に入ってからなのです。ソドホは1962年ソウルで生まれ、国立のソウル大学で東洋画を専攻しました。そして大学院を終え、米国へ留学、ロードアイランド・スクール・オブ・デザイン絵画科、イェール大学大学院彫塑科を卒業しました(韓国の東洋画専攻者としては、極めて例外的な履歴です)。彼は大学院修了作品展でニューヨークのギャラリストの目に止まり、美術界に本格的に進出した後、世界のアートシーンの中心で欧米の評論家やキュレーターに抜擢され、国際的に成長した作家です。韓国美術の立場から見れば、ソドホは国の外で、自力で成功した作家と言えます。いわば彼は、「逆輸入の過程」を経た作家と言えるのです。

ソドホはノマドです。彼のノマドとしての生活は単に韓国から米国へ、東洋から西洋への身体的移住であるだけではなく、留学、結婚などの変化を同時に伴う、人生の総体的な変化でした。ソドホはこのような自らの人生のアイデンティティを、「個人的な空間についての瞑想」というプリズムを通して多様な作品として表してきました。その個人的な空間は、韓国と米国の間を行き交う物理的、身体的、心理的、隠喩的な空間です。まさにこの点で、「文化間の移動(transcultural displacement)」、あるいは「文化的脱地域化(deterritorialization)」という概念が下敷きになっているのです。これまで大多数の西欧の評論家たちが、ソドホの作品を、ディアスポラ、グローバリズム、ノマディズムなど、ポスト



キム・ボッキ

▶ 日本では、通常、作家のアルファベットの表音に従い「スードーホー」と表記すること多いが、この報告書では発表者の意図する韓国語の表音で表記する。

or | 韓国は朝鮮戦争(1950-53年)を経て北朝鮮と分断状況が続いているため、19歳以上の男子に兵役の義務が課されている。[訳者註]

モダニズムの言説に焦点を合わせて論じてきたのも事実です。このような言説に基づいた批評は、ソ・ドホを国際的な作家として引き上げる要因となりましたが、他方で、西欧に移住した東洋人の経験を画一的に描写してしまう、ステレオタイプの限界もまた、なくはなかったのです。

この発表では、ポストモダニズムの言説を拒むことなく受け入れつつ、韓国美術あるいはアジア美術との関連から作家ソ・ドホの作品を見てみたいと思います。

## 論点

### 1 | 服——ディアスポラと生のアイデンティティ

ソ・ドホの作品のテーマは服です。彼はこんなことを言っています。「服はある個人の所有、居住、そして持ち運びできる、最も小さい、私的で隠密な空間だ」という概念を設定して制作に臨みました。

《High School Uni-Form》(1995年) [FIG.1] は、韓国の男子学生300名ほどの制服の上着を整理させて、肩の部分を互いに繋げた作品です。並んで列を作り、姿勢を正している黒い制服は、十分に訓練を受けた軍人たちがずらりと立ち並ぶかのように設置されています。この作品には、作家自身の記憶の中にある極めて具体的、かつある特定の過去の歴史、社会文化を参照する情報が含まれているのです。

ここで、韓国の教育は日本の植民統治による残滓として、また、軍事文化の残滓として、制服を着用した集団のアイデンティティのファッションの視覚を容易に読み取ることができます。制服で表現された集合的単一体は、中身が空っぽの巨大なかかしのように、あるいは胴体で抜け殻だけの幽霊のように立ちほだかっています。制服は、集団への一体化を強いるものです。制服は、多様性よりは画一性、さらに各個体の団結と服従、犠牲を美德とする社会体制と権力制度の中で力を持つものです。この作品は個人のアイデンティティと自律性が抑圧される集団的な同一性に対する批判であると同時に、作家個人の過去の郷愁の中から導き出された友情、同志愛、一体感のような情緒が漂っています。移民生活で感じる「過去や旅立ちに対する哀悼」が込められている。制服は、やがて軍服の作品へと繋がっていきます。制服と軍服は、韓国の男性の青年時代を飾る、最も重要な服なのです(作家がこの服を着ていた当時の韓国は、維新独裁と光州民主化抗争「光州事件」が続く激動の時代でした)。<sup>[10]</sup>

FIG.1  
ソ・ドホ《High School Uni-Form》  
1995年

ソドホは軍隊での体験を《Some/One》(2001年)[FIG.2]として解き明かしました。この作品はたくさんの軍隊認識票(IDプレート)で作られた大型のインスタレーションです。軍人を象徴する軍隊認識票ひとつひとつを編んで、まるで記念碑的な銅像のような形象を作り出したのです。名前もわからぬ個人の犠牲、そしてその犠牲で成し遂げられた強大な集団の力を、鎧を纏うかのような堂々とそびえ立つインスタレーションとして形象化したのです。

服は主体と世界が出合う境界です。それは主体の最後の表皮であって、外との最初のコミュニケーションが成り立つ場所です。私的な世界が公的な空間と出合いつつ、意味の公共化がなされる所なのです。ソドホは実際の服から始めて、空間と建築にまで服の概念を拡大していきます。ソドホの服とは、有形、無形の境界、ひいては、その境界とは曖昧模範なものであることに気づかせてくれる広範囲な概念なのです。

## 2 | 家——ノマドの表象

服は家へと繋がります。ソドホは布によって、家という空間を継続的作り出していきました。彼は綿のテント、あるいは透明な繊維の建築とでもいった家を作るのです。その家とは、かつて自分が住んでいた家、あるいはいま住んでいる家をモチーフにして作ったものです。作家の告白によりますと、布を材料に選んだ理由は、展示が終わったら、すぐに包んで旅行鞆に入れて持ち運びできる、その空間移動の容易さのためであったと言います。

《Seoul Home/L.A. Home》(1999年)[FIG.3]は、ソウルの自宅である朝鮮の伝統的な家屋を、実物の建物をそのまま上からなぞって形づくった、いわば建築的「仕立て服」です。この作品は朝鮮家屋の内部と同じ1:1の比率で、室内の建築的細部は縫い目で表現しています。ソドホは高い技術力を持つ、熟練した助手たちとともに、何百枚ものシルク生地を思うままに縫い合わせたのです。この作品は移動を前提にした、サイトスペシフィックの作品なのです。

最近作《Fallen Star 1/5》(2008年)[FIG.4]は、朝鮮家屋と洋式の家が衝突する作品です。韓国を離れ、竜巻に吹き飛ばされるように太平洋を越え、米国に落ちた作家の運命——ソウルとニューヨークを行き交う流れ者の人生を表した作品です。

一般的に、家というものは、その場所の特殊性を担っています。しかしソドホ

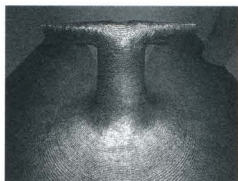


FIG.2  
ソドホ《Some/One》2001年  
Courtesy: Whitney Museum of  
American Art

FIG.3  
ソドホ《Seoul Home/L.A. Home》  
1999年  
Courtesy: The Museum of  
Contemporary Art, Los Angeles



FIG.4  
ソドホ《Fallen Star 1/5》2008年

の作品では、家すらも境界を越えて通過していくのです。その場所の移動 (displace) の過程を通じて、場所そのものが移動するのです。彼は家を擬人化して、他の文化との衝突を作品によって露にしているのです。動く家の概念こそ、ノマドの表象と言えましょう。

### 3 | 人間の群像——集団の中の個人、あるいはマイノリティ

ソドホは言います。「あらゆることに対して、『定義』を留保することが私の発言といえば発言なのです。生きること=芸術活動を行えば行うほど、全ての境界が崩れるのを感じます。だからこそ境界を作り出す努力は、むしろ無意味だと思ふのです」。

私は、ソドホが言及している「境界」を、出自、地域、国家、民族などの特殊性として把握しています。彼はまた次のように言います。「私はひとりの個人という特殊性をもってして、より一般的な『普遍性』を語るという態度で常に作品に取り組んでいます」。

《Public Figures》(1998年)は、彫刻が失われた、巨大な台座だけを小さな人間の群像が受け止めている場面です。巨大な権力に押しつぶされる人間の群像、個人のアイデンティティと集団のアイデンティティの間に横たわる緊張が示されています。

《Floor》(1997-2000年) [FIG.5] は、巨大な床にガラスが覆いかぶさっている作品です。その上を観客は自由に歩くことができます。ところがガラスの底をよく見てみると、小さな人物の群像が、そのガラス版を受け止めて支えているのがわかります。工場で作って作った黒人、白人、黄色人種の男女6種類の小さな人間の群像が両手を挙げ、ガラス板と人々(観客)を受け止めているのです。小さな群像たちは、そこから逃げようとするような格好をしています。観客は、閉鎖された空間にこれらの小さな人物群像が閉じ込められていて、その人物を踏んでいるという複雑な感情に陥るのです。

《Doormat: Welcome》(1998年-)、これもやはり敷物のように見えますが、実は小さな人形たちがマスゲームを行うように、「Welcome」という文字を作り出している作品です。集団的イデオロギーに抹殺される個人の個性といった批判的なメッセージが込められていながら、ブラックコメディのようなユーモアと冷笑溢れる作品です。



FIG.5

ソドホ《Floor》1997-2000年

《Karma》(2003年) [FIG.6] は、《Doormat: Welcome》の延長にあり、作品を大きく引き延ばして拡大したものです。団結と忠誠の確信を示す全体主義社会体制の虚構、集団的な単一体が、実際には、がらんとした中身のない殻だということ物語っていると評されました。

《Paratrooper-I》(2003年) [FIG.7] は、糸のように細い生存の紐と因縁の紐——作家が収集した、たくさんの署名が縫いつけられた楕円形のテキスタイルで作られています。人との因縁の糸が張り巡らされた世間から、決して自由にはなれない私たちの人生の精神的な自画像なのです。

## 弁証論理

### 1 | 伝統の血、ローカリズム

ソ・ドホは文人士大夫の伝統が流れる、家柄の良い環境で育ちました。[・02] 地域的にはソウル、階層的には両班<sup>ヤンバン</sup>であるという点を、彼の成長において見逃すことはできません。[・03] これに加え、父親のソ・セオク(徐世鈺)は、韓国における東洋画の巨匠です。ソ・ドホは作家としてエリートコースを歩みました。このような作家の成長の背景は、ソ・ドホの作品にどのように刻まれているのでしょうか。言葉を変えて言えば、彼は伝統の滋養分をどのように作品に取り込んだのでしょうか？ 伝統にも様々な顔があります。ソ・ドホの意思とは無関係に、韓国人の感性として彼の作品に潜在している形式的な側面に注目したいと思います。

ソ・ドホの布で作られた家に注目してみましょう。彼のソウルの家は、伝統的な建築様式で建てられていて、朝鮮家屋の味わいを見事に備えています。水と石や石造物の風景など伝統の香りが十分に大切にされている場なのです。ソ・ドホは言います。「韓国にいた時も、家の大きな門を出るたびに、他のところに転移する感覚、隔離されるような経験をしてきました。『家の中の家』、その境界をどこに定めるかということは、世の中と文明を理解する上での、私と私の作品の永遠の主題なのです」。

ソ・ドホの作品に父親の影響を見出すことも、また興味深いテーマです。彼の彫刻に登場する人物の形象は、驚くことに、その父、ソ・セオクの水墨作品〈人間〉シリーズに通じているのです。目鼻立ちが省略された、天へ向かって両手を伸ばしている形のことで、血は争えぬ、とでも言いたいでしょうか。面白いこと



FIG.6  
ソ・ドホ《Karma》2003年



FIG.7  
ソ・ドホ《Paratrooper-I》2003年

02 | 士大夫は文武官僚のこと。[訳者註]

03 | 両班<sup>ヤンバン</sup>とは、本来、文武官僚の総称であって、高麗王朝(918-1392年)に起源を持つが、朝鮮王朝(1392-1897年)の時代になると、官僚を輩出することができる最上級身分の支配階級を指すようになる。官制上の用語が身分層を指す用語に転化したと考えられる。[訳者註]



に、最近、ソ・セオクは新しいインスタレーションを発表したのですが、その制作には息子のソ・ドホがスタッフとして参加しています。

## 2 | 東洋画、アジア的特質

ソ・ドホのインスタレーションと彫刻は、幾重もの層の重なりで表現されている透明性と、そこに潜む呼吸の美学で貫かれています。彼の作品の材料は、布だけではなく半透明なものが多いのです。布・糸・写真・ポリウレタンなどが主流です。半透明なものは内と外を互に通じさせます。彼が東洋画を専攻しつつ、頻繁に接してきた韓紙(朝鮮の伝統的な手漉きの紙)が、まさにそのような属性を備えています。朝鮮家屋の障子の棧に貼られるのも韓紙です。ソ・ドホの作品には水墨画の方法と精神が流れています。彼は画面に置かれている幾層かの墨による間の構造を見る術を知っているのです。互いに滲み込み、浸透して平面になると同時に紙と紙、墨と墨の間に開かれている息の通り道、その余裕が西洋画にはない、東洋画の特徴なのです。

ソ・ドホの作品には、青磁のような、士大夫の気風が宿っています。さらには女性的で繊細な感性、余裕ある観照と瞑想の世界をも感じさせてくれます。

韓国美術で「ノマド」の象徴としてよく知られている作品は、女性作家キム・スー ज्याの〈Bottari (ふろしき包み)〉シリーズです。ソ・ドホとは異なって、キム・スー ज्याの作品[FIG.8]は、加工しない「生もの」そのままの状態で置かれています。キム・スー ज्याの作品には、土鍋料理の味のような庶民的情緒、強くてぶっきらぼうな恨<sup>ハン</sup>の情緒が流れています。

FIG.8

キム・スー ज्या 〈Bottari Truck〉 ロダン・ギャラリー(ソウル)での展示風景、2000年



### 3 | グローカリズム

ソ・ドホの作品はその殆どが、わかりやすい内容と形式で成り立っています。けれども、彼の作品に込められた多様な位相は、めまいがするほど混沌としています。彼の作品は自身のディアスポラとしての人生のように、常に流動的です。作品には柔らかな伏線が、螺旋状に敷かれているのです。だから彼の作品は内と外の両方に開かれているのです。

ソ・ドホは主題と客体、同質性と差異、個人と集団、自由と束縛、記憶と現実、伝統と現代、地域と世界などを単純に二項対立の関係ではなく、相互共存の関係で解きほぐしています。私はソ・ドホの作品に内在する二分法的論理の修辞学を、「歴史のかつ社会的美意識の慎重な思索」、あるいは「美学と政治学の対立よりはその『協商』』として把握する批評家たちの指摘に、全面的に同意したいと思います。つまりは弁証法の論理なのです。

ソ・ドホはグローバリズムの時代に、同時代の美術言語を積極的に取り入れながらも、民族的アイデンティティを捨てない作家です。また自らの文化的固有性を守りながら、偏狭な地域主義の泥沼に陥りもしません。すなわち、ソ・ドホはグローバリズムとローカリズムの限界を相互に補完し、同時に成就させる、グローカリティを追求する作家であると評価することができます。

—  
[訳 | 古川美佳]

※アンソニセン  
**黄永砵が攪拌する西洋と東洋**

**平芳幸浩**

【京都工芸繊維大学美術工芸資料館准教授】



平芳幸浩

まずひとつの引用から始めましょう。

※アンソニセン

黄永砵の芸術は、何よりもまず、機構的システム自身も含めて支配的な言説の権力に対する一連の文化的抵抗の戦略として理解されるべきである。[...] 彼の作品は、西洋の前衛美術と中国への思いを導入し、ダダイストの系譜と脱構築理論を前景化させた。彼はこれらを、毛沢東時代に長らく抑圧されてきた中国の伝統的な哲学と結びつけ、中国国内での「公認された芸術」の堅固で抑圧的な秩序を転覆するための戦略を作り上げようとした。現在、西洋で作家活動しながら、彼は世界を支配している言説に依然として蔓延しているヨーロッパ中心主義への批判に焦点を当てている。[...] 1989年に西洋に渡って以降、彼は中国の予言やト占といった形而上的かつ実践的なシステムを導入し、西洋のイデオロギーと知における合理主義的、科学主義的、技術至上主義的システムを相殺しようとしている。[10]

これは、1998年アムステルダムでのデ・アペルで開催された黄永砵の個展のカタログでのホウ・ハンルウのエッセイ冒頭部分の記述であり、黄永砵を紹介する際に採用される典型的かつ支配的な記述スタイルとなっています。発表者はここで、この記述に対して異議を差し挟むつもりはありません。ポスト植民地主義の時代にグローバリゼーションが叫ばれる風潮の中、西洋による政治的文化的世界支配に対して非西洋の立場から抵抗の声を上げるという図式はすでに陳腐化しているとも言えますが、それに対して明確な反論を許さないほどに、黄永砵の作品はあからさまに権力への抵抗を示し、黄永砵自身のコメントがこれを補強しています。ここで問題とすべきは、そのような権力への抵抗といった戦略 (strategy) ではなく、その戦略のために取られる戦術 (tactics) であり、それによって喚起される解釈の方向性でしょう。そのことに触れるため

or | Hou Hanru, "A necessary reminder," *Huang Yong Ping* (Amsterdam: De Appel Foundation, 1998), 65–66.

にも、まず黄永砵の活動を概観し、彼の戦略的立ち位置を確認しておかなければなりません。

1954年廈門に生まれた黄永砵は、浙江美術学院油画科を卒業しています。ルートヴィヒ・ウィトゲンシュタインの哲学、ミシェル・フーコーやロラン・バルトといったポストモダン思想、ダダとマルセル・デュシャンの芸術論に影響を受け、1986年に「廈門ダダ」を結成します。グループとして数度の展覧会を廈門で行いました。なかでも1986年に、廈門新美術館での展覧会終了後、その前庭で出品作品を全て燃やした「焼却イベント」は、80年代中頃に中国各地で発生した前衛芸術運動の高まりを象徴する事件として記憶されています。1987年に《『中国絵画史』と『現代絵画簡史』を洗濯機で2分間攪拌した》[FIG.1]を制作。この作品はタイトルが示す通り、中国と西洋のそれぞれの絵画史の書籍を洗濯機で攪拌するというものでした。これは、当時の文脈を考えるならば、中国国内に流入してきた西洋美術に対するリアクションと考えられますが、注目すべきことは、それぞれに純化された言説のどちらか一方の優位性を認めるのではなく、両者を混ぜ合わせることで「汚らしい不純な」産物を生み出していることです。ここに、他者との純粋なコミュニケーションの不能性あるいは他者の内在化と誤読による変質の不可分性への言及を読み取ることができます。この頃黄永砵は、西洋近代美術が金言とした「作家の創造性/オリジナリティ」を超克するためにデュシャンやジョン・ケージに倣って偶然性を取り入れます。そのために導き出されてきたのが、易经であり禅です。彼はそれらの思想を背景に巨大なルーレットを制作し、そこに書かれた指示に従って作品制作を行うようになります。

そもそも易经や禅の公案は、黄永砵にとって中国的アイデンティティの符牒としてというよりも、ポスト近代を考えるにあたって導き出されてきた参照体系です。実際、黄永砵は1986年「廈門ダダ——ポストモダンか?」という文章の中でデュシャン以降の反芸術的系譜と禅との同質性について言及し、次のように述べています。

「芸術とは何か」という問いに答えるために、陶製の便器をひっくり返して使うこと(デュシャン)あるいはアーティストの糞を缶詰にすること(マンゾーニ)は、「仏

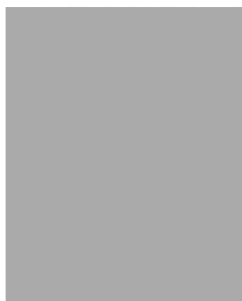


FIG.1  
黄永砵《『中国絵画史』と『現代絵画簡史』を洗濯機で2分間攪拌した》  
1987年



FIG.2  
黄永砵《古い師の家》1989-92年



FIG.3  
黄永砵《世界の劇場》1993年

陀とは何か」という問いへの答えとして禅師たちが「乾燥した糞の棒」あるいは「三ボンドの亜麻」を用いるのと全く同じである。[...] ポストモダニズムは禅仏教の現代的再興である。[・02]

少なくともこの時点で、西洋の合理主義に対抗する方法論が中国独自のものではなく、西洋にもすでに「存在した」と黄永砵が理解していたことは注目しておかなければなりません。この同質性は1990年代以降、黄永砵を語る言説においては消滅してしまいます。この変質については後に譲るとして、しばらく黄永砵の活動の概観を続けましょう。

1989年にパリのポンピドゥー・センターで開催された「大地の魔術師たち」展に、やはり洗濯機で攪拌された新聞書籍の屑で作った巨大な墳墓を出品した黄永砵、ヨーロッパで最初に易经やト占といった方法論を前景化させたのが《占い師の家》(1989–92年)[FIG.2]です。翌1993年には動物や虫を使った重要な作品が2点発表されます。《世界の劇場》[FIG.3]と《通路》[FIG.4]です。

亀の甲羅を模した巨大な劇場装置、鑑賞者はそれを覗き込むことになるのですが、その劇場の中では、トカゲや蜘蛛やさそり、そして虫たちが生きのまま入れられ殺し合いを演じています。人間以外の生物によって繰り広げられる世界紛争の縮図。《通路》は展示会場の入り口に文字通り通路として設置されました。一方には「EC加盟国民」、もう一方には「その他」と記され、その記述



FIG.4  
黄永砵《通路》1993年

に従って別々の通路を通らなければなりません。通路には檻が設置されていて、その中にはそれぞれライオンが警備として飼われています(実際には一度もライオンを入れる許可が下りなかったのですが)。民族主義あるいは国境や亡命といった政治的問題に言及しながら、同時に生物の使用が黄永砵の作品の大きな特徴となってきます。

その後、西洋で着実に地位を固め始めた黄永砵は、1998年にはヒューゴ・ボス賞の最終候補になり、翌99年のヴェネツィア・ビエンナーレでは、ジャン＝ピエール・バルトランとともにフランス館にて展示を行いました。2005年からはウォーカー・アート・センターで回顧展「占卜者之屋」が始まり、全米を巡回後、2008年に北京のユールンス・センター・フォー・コンテンポラリー・アートに巡回し、大々的な凱旋を果たすこととなります。

さて、西洋と東洋両者のイデオロギーの搅拌、ヨーロッパ中心主義の相対化といった黄永砵の作品の「意図」や「目的」のために取られる戦術は、先に記した通り易経やト占、あるいはその周囲に蓄積された故事や逸話の援用、そして動物や虫の象徴的な使用でした。これらは実際に黄永砵の作品の特性として受容されています。例えば、『Flash Art』2002年5/6月号の展評でメリリー・カーは次のように書いています。

—

黄永砵は、西洋の思考を彼が影響を受けた仏教思想に戦略的に結びつけてきた。[・03]

—

あるいは同年5月号の『Art in America』においてリリー・ウェイはこう記しています。

—

1980年代に中国で結成された廈門タダの創作者で、デュシャン、ケージ、ボイスに大きな影響を受けた黄永砵は、破壊的なインスタレーションと、生きた蛇やさそりを含む異端的な素材でこれまで知られてきた。[・04]

—

これら易経やト占あるいは生きた動物や虫の使用といったものは、西洋のアートにこれまで見られなかった新奇で「中国的な」方法論として受容され、本発表の冒頭で引用したハウ・ハンルウの言葉にあるように、ヨーロッパ中心主

03 | Merrily Kerr, "Huang Yong Ping," *Flash Art International*, no. 34, May–June 2002, 134.

04 | Lily Wei, "Huang Yong Ping at Barbara Gladstone," *Art in America*, vol. 90, May 2002, 144.

義的合理主義を相対化し脱構築する手段として理解されます。

しかし、事はそう単純ではありません。その戦略的有効性とは別に、戦術的な部分において、これらの諸要素はいとも簡単に「中国的なるもの/アジアのなるもの」のイメージの形成を引き寄せてしまうからです。それはヨーロッパあるいは西洋に対しての外部あるいは他者といった単純な比較対象、つまり別の同時代的現実を構成する世界であるだけでなく、常に西洋の後塵を拝する遅延の符牒ともなっています。これは何も、これまで西洋の情報が遮断され表現を抑圧されてきた中国人アーティストたちが1980年代半ば以降、西洋の美術動向を一気に吸収し爆発的に開花したという「中国現代美術」を語る時の典型的状況のことではありません。そうではなくて、西洋の近代的自我にはもはや理解不能な世界観に未だに浸っている啓蒙以前の世界としての中国なのです。そして黄永砵は、シャーマンかつ猛獣使いとしての未開な社会のアーティストという位置を引き受けることになるのです。『Art Press』1992年6月号におけるポール・アルデンヌの展評を見てみましょう。これは先に紹介した《古い師の家》がバリーで初お目見えした展覧会についてのコメントです。

フロマン&プットマン画廊で開かれた展覧会は、「他者」の芸術というカテゴリーをあらためて喚起させた。[...] 作品の内部には我々の理性化された意識ではアクセス不能である象徴的な骨董が置かれている。[05]

《古い師の家》のテントの中には、易経の巨大な円盤や土占いの道具などが配置されています。それらがどのような意味を持ち、どのような象徴体系の中にあるのかは、合理的自我には理解できないというわけです。

黄永砵の活動のよき理解者で批評家かつキュレーターとして支えてきたひとりであるホウ・ハンルウは、冒頭に引用したエッセーの中で易経やト占の機能について、「運動や変化偶然性や混沌までもといった『非合理』の強調」と語っています。それは別の世界、別の論理、別のシステムではなく、合理のカウンターとしての非合理でしかありません。そして非合理であるがゆえに、それは西洋におけるカバラや錬金術あるいは中世の魔術と同様に、前近代/啓蒙以前を示す記号以外の何ものでもないのです。易経やト占に基づく黄永砵の作品の特性を記述する文章に散見される形容詞たち、つまり irrational, exotic,

ancient, eternal, invariable, pre-modern, traditional といった言葉は、このような垂直軸での差異を明瞭に表しています。前近代的符牒の強烈さのために、中国の古典思想に黄永砅が見出していたデュシャンやマンゾーニとの同質性は見えなくなってしまっています。

次に生きた動物や虫の使用についてのエヴリン・ジョアノの記述を引用しましょう。

西洋では黄永砅は日常のかつ政治的な現実に対して直接的な攻撃を仕掛け、芸術家としてのヴォキャブラリーにかなり驚くべき素材、つまり調理された米や漢方薬を取り込み、異なる民族を象徴するために生きた動物や虫までも取り込んでいった。米、動物、虫は中国の日常的現実を構成する本質的なパートであり、そこでは人間と自然あるいはこの世界とその要素との間の差異が存在しないことを強調する言語、象徴、信念、社会的道義的コードのシステム全体を形作るためにそれらは用いられているのである。一方で西洋的な考え方からすると、古代ギリシア以降、自然は文化(あるいは文明化した人間)と比すべき「他者」である。それゆえ、伝統ある文化的なコンテクションを持つ「自然」(米、動物)を芸術の具現として西洋の制度的文脈に持ち込むことは、根源的に破壊的となり、想像を絶するほどの挑発行為にさえなるのだ。[06]

ここでは、東洋的な別種の現実の導入による西洋の規範への攻撃の有効性が説かれているのですが、同時に自然と人間が未分化な社会としての東洋というクリシェとなったイメージが反復されています。このような東洋理解が誤謬であると断罪することは差し控えましょう。「自然との共生」というこのようなイメージは、東洋の文化に触れた西洋人がある種のリアリティを持って感じる西洋との差異であるのかもしれませんが。また、アジアの人たち全てが動物や虫たちと日々顔を突き合わせて生活を送っているわけでもなく、西洋に暮らす人たち全てが自然を客体化して対比的に生きているわけでもないことは、東洋人のみならず誰でもが理解していることでしょう。それでもなお、この典型的な記述は、ヨーゼフ・ボイスが1974年に行ったパフォーマンス《コヨーテ——私はアメリカが好き、アメリカも私が好き》[FIG.5]を想起させずにはおきません。この



FIG.5

ヨーゼフ・ボイス《コヨーテ——私はアメリカが好き、アメリカも私が好き》  
1974年

06 | Evelyne Jouanno, "Huang Yong Ping: Cultural Differences and Negotiation," *Flash Art International*, no. 32, Summer 1999, 114.



パフォーマンスにおいてボイスは、一週間、フェルトや新聞、干し草の積まれたギャラリーの中に籠って、アメリカ先住民の聖なる動物であるコヨーテと戯れたりならみ合ったりといった無言の対話を続けました。西洋社会への批判を込めたボイスの意図は別として、コヨーテと対峙するボイスという図式のうちに黄永砵を置かならば、彼は明らかにコヨーテ側に位置しています。つまり文明化された人間としてではなく、野生あるいは未開の体現者として、コヨーテを飼い慣らし文明に攻撃を仕掛ける猛獣使いとしての黄永砵。彼は、現代のシャーマンを自認したボイスよりもさらに魔術的な位置にいるのです。

発表者がこのボイスのパフォーマンスを引き合いに出した理由は、この野生/未開と人間/文明との「対話」が、そっくりそのまま1999年のヴェネツィア・ビエンナーレを舞台として反復されるからです。それも黄永砵自身が戦略的意図を持って野生をその身に引き受けることによって。

ハラルド・ゼーマンをディレクターに迎えたこの年のビエンナーレは、アートにおける多元文化主義の広がりを前面に押し出したキュレーションがなされ、中国の現代美術作品が大量に出品されたことで話題となりました。このビエンナーレに黄永砵は、ジャン＝ピエール・ベルトランとともにフランス代表として選出されています。フランス組織委員会によるプレス・リリースによると、フランス館の展示テーマは「対話」でした。

フランス館の展示のために黄永砵は、《60年サイクルの四輪車》とパビリオンの屋根より上まで伸びる木柱の頂点に立ち鑑賞者を見下ろすアルミ製の動物たち九体をパビリオンの外に展示しました [FIG.6]。「対話」というものがそもそも力の不均衡を伴うものであり、現実的な対話は不可能であることを嗅ぎ取った黄永砵は、ベルトランが『ロビンソン・クルーソー』によせる関心を抽出して、「対話」における両者の関係性を転覆しようと試みます。

ロビンソンは「マン・フライデー」を自己のイメージ内に作り出し、彼に英語を教え、召使いに、ストーリーを物語る何ものかに変えてしまう。つまり、「対話」とは一種の「物語ること」なのである。私がフランス館に招かれたという事実は、「マン・フライデー」と同じ罠に陥る危険を冒すということを意味する。つまり、名前を与えられ、物語る何ものかに変容させられてしまう存在になるということだ。このこと

FIG.6  
黄永砵のヴェネツィア・ビエンナーレのフランス館での展示風景、1999年

は最初から私には自明であった。[・07]

—  
ロビンソン・クルーソーが手なずけようとした黒人とおむむ、未開と野生の象徴は、九体の獣となって我々を睥睨するのです。

—  
フランス館の文脈において、おしゃべりなおむむは一群の声なき動物たちに置き換えられた。これらの動物たちは人間よりもずっと飼いならすのが難しい。これらの動物たちの出現は、18世紀初頭の植民地主義者たちを恐れさせたメッセージ、ロビンソン・クルーソーを恐れさせたメッセージを再び解き放つ。それらは生得的な人食い/共食いの再出現を象徴しているのだ。[・08]

—  
「屋根に掲げられた黄永砵の気味悪い生物たちがベルトランの雰囲気を汚していた」[・09]と断罪するカトリヌ・ミレーの批判を読む限り、黄永砵の転覆の戦略は一定の効果を上げているとも言えますが、その戦略的意図は別として、野生を体現する猛獣使いとしての中国人作家と文明を体現するフランス人作家という対比的図式は、非常にスムーズに受け入れられたようです。それは雑誌『L'oeil』でのフィリップ・ビゲによる両者の紹介記事に付された写真に明瞭に見て取れます。腕組みをし、眉間に皺をよせてカメラを凝視するベルトランに対して、黄永砵は石膏でできた巨大なキマイラの生物に囲まれるように座っています[FIG.7]。これが蛇使いの一般的イメージと呼応していることは言うまでもないでしょう[FIG.8]。

07 | Huang, "A Pavilion for Two People," *House of Oracles: A Huang Yong Ping Retrospective* (Minneapolis: Walker Art Center, 2005), 89.

08 | Huang, "A Pavilion for Two People," 90.

09 | Catherine Miller, "Venice: La Biennale—48e Exposition," *Art Press*, no. 249, September 1999, 66.

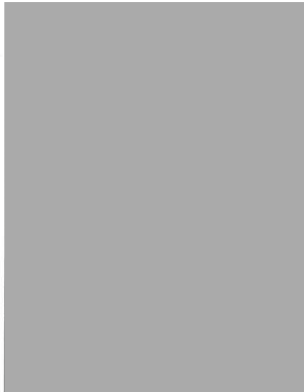
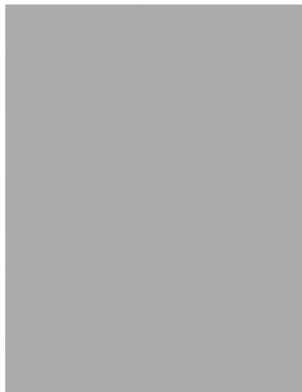


FIG.7(左)

雑誌『L'oeil』(1999年6月号)掲載の黄永砵紹介写真

FIG.8(右)

蛇を首に巻く蛇使い(出典: <http://www.ipeka.com/rinnet/thaimaa/damnoen.htm>)

思えば、動物や虫はただの野生の象徴ではなく、豊かな文化的コンテクションを有した記号でした。そしてそれは何も東洋に限ったことではなく、あらゆる文化が共通して有してきた象徴体系の構成要素です。そもそも黄永砅がそれらを使用した理由も、フーコーの『言葉と物』に記された別種の世界認識の方法を造形的に提示するためでした。様々な生物たちがそのような象徴体系を担い、易経やト占が前近代の非合理ではなく、世界認識のための一定のコード体系であるという認識は、2005年のウォーカー・アート・センターでの回顧展カタログでのフィリップ・ヴェルニュの分析を待たねばなりません。ヴェルニュはそこで、黄永砅が依拠するものを世界認識のための象徴システムとして捉え、パノフスキーによる遠近法研究を引き合いに出しながら、近代を形成する遠近法が象徴システムである限りにおいて、それはシステム対システム、パラダイム対パラダイム、認識法対認識法の衝突であることを示しました。

このヴェルニュの考察は、黄永砅の作品理解にとって進展であると言えるでしょう。それでもなお、黄永砅が「シャーマンで猛獣使い」という立場を積極的に引き受けていく意図を汲み取るならば、グローバル化するアート界において「絶対的他者」として居続けること、フランス語の表現で「理解不能」を指す意味に置いて「中国人」であり続けることを彼が選択しているからだと言えるでしょう。

西洋美術の「誤読」とウイトゲンシュタインの哲学からスタートした黄永砅の芸術活動は、他者の本質的内在化を許容しません。未開のクリシェは、クリシェであるが故に、受容者が依拠する象徴システムの限界を露呈させ、西洋と東洋を攪拌し、内在化不可能な他者の現実が存在することを認識させる突破口となるのです。

## インドとなること スボード・グプタの「局地性」

金井直

〔信州大学人文学部准教授〕

近年のインド美術に対する関心の高まりは、国際展におけるインド人作家の存在感や、殆ど毎年、世界各地で開催されるインド現代美術展によって、強く印象づけられるものです。例えば、今年の光州ビエンナーレでは、シルバ・グプタ(1976年-)、アトゥール・ドディア(1959年-)、ジュティッシュ・カッタト(1974年-)、ダヤニタ・シン(1961年-)らの作品を見ることができましたし、横浜トリエンナーレに登場したシルバ・グプタの大作も記憶に新しいところです。インドの現代美術を扱った展覧会としては、現在、森美術館で開催中の「チャロー! インディア」を直近の例として、「Kapital & Karma」(クストハレ・ウィーン、2002年)、「Edge of Desire: Recent Art in India」(アジア・ソサエティ美術館、クイーンズ美術館、その後、オーストラリア、メキシコ、インドへ巡回、2004-07年)、今年1月まで開催されていた「Horn Please」(クストムセウム・ベルン、2007-08年)など、大型の展覧会が相次いでいます。こうしたインド現代美術への注目を支えているのが、コマーシャル・ギャラリーの精力的な活動です。とりわけムンバイには老舗格のギャラリー・ケモルドから、取り扱い作家もオーナーも若々しいチャタルジー・アンド・ラール・ギャラリーまで、多くの有力ギャラリーが集中し、巨匠マクブール・フィダ・フセイン(1915年-)から、国際的に知名度の高いアニッシュ・カプーア(1954年-)、さらには市内の美術大学、サー・J. J. スクール・オブ・アート出身の若手まで、様々な世代・メディアの作品を、ギャラリー個々の持ち味に応じて紹介しています。もちろん国外への展開も顕著で、例えばボディア・アートは、ニューデリー、シンガポール、ニューヨークに加え、今年に入ってベルリンに開廊し、欧米への展開を意欲的に進めています。一方、首都ニューデリーにおいて最も注目されるギャラリー、ナチュール・モルトも、先頃ベルリンにスペースを開設し、インド美術のショーケースの役割を担っています。

さて、ギャラリーの動向にも増して、現在のインド現代美術ブームを反映している、いやむしろ牽引しているのがマーケットの動向ではないでしょうか。この



金井直

分野でもムンバイの状況、特に、いわゆるNRI (Non-resident Indian)をはじめ、国内外のインド人富裕層を巻き込んで展開するインターネットオークションの活況は注目に値するものです(例えば、サフロアート)。もちろんサザビーズやクリスティーズによるインド美術特集も盛況で、例えば今年9月のニューヨーク、クリスティーズではマクブール・フィダ・フセインの1968年の絵画《Ritual》が840,000米ドルで、ティエブ・メーター(1925年-)の1979年の作品《Untitled (Yellow Heads)》が750,000米ドルで落札されました。ちなみにインドの近現代絵画で初めて100万米ドルの大台にのったのもメーターの作品で2005年のことでした。こうしたインド近現代美術史の巨匠たちと並んで、マーケットにおいて圧倒的な強さを示す中堅作家が、今回取り上げるスポード・グプタ(1964年-)です。やはり9月のオークションにおいて、彼の2007年のインスタレーション《Miter》が840,000米ドルで、同年の絵画《Steal 2》<sup>[FIG.1]</sup>は970,000米ドルで落札されました。

40代前半の若さでインドのモダンマスターに匹敵する市場評価を得るグプタは、巷のインドブームにあって、さらにその水準を乗り越える時代の寵児と言ってもよいでしょう。最近、ロンドンに拠点を持つギャラリー、ハウザー&ワース(Hauser & Wirth)と契約を結び、ますます欧米での認知度と競争力を高めています。そんなグプタの勢いをうまく言い当てているのが、「デリーのデミアン・ハースト」という、イギリスの日刊紙『The Guardian』(Randeep Ramesh, 2007年2月20日)に登場したキャッチフレーズではないでしょうか。というのも、ハースト、つまり「ロンドンのスポード・グプタ」について、イギリス人としてのアイデンティティがことさら求められないのと同様に、「デリーのダミアン・ハースト」にとっても、インドという条件は決して自明のもの、優先的な参照項ではあり得ないように、私には思われるからです。このあたりの問題を、少し詳しく考えてみましょう。

スポード・グプタはインド東北部のビハール州カゴールに生まれ、1983年から88年の間、パートナーのカレッジ・オブ・アーツ・アンド・クラフツで絵画を学んでいます。経歴としてむしろ注目されるのは、しばらくヒンディー語劇のグループに加わって、セットのデザインから制作、さらには俳優まで務めていたことでしょう。グプタの作品には絵画や写真からオブジェ、さらには自らの身体を突き出すパフォーマンスまで、メディアの多様性が顕著ですが<sup>[FIG.2]</sup>、これには当時の舞台の経験が関わっているのかもしれませんが。ステンレス食器やメッキされた日用品をどっさりと展示空間に持ち込む手法も、なにやら芝居のクライ



FIG.1  
スポード・グプタ《Steal 2》2007年



FIG.2  
スポード・グプタ(左より)《Vilas》2000/  
2003年、《Cow》2003年、《Bihari》  
1999年



FIG.3  
スポード・グプタ《God Hungry》2006年

マックスの風情で、グプタの十八番に観衆のカタルシスも成就といったところで  
しょうか〔FIG.3〕。

ところで、この輝く金属器の数々について、これをもってグプタのインド性の徴  
とする見方があります。これはなかなか魅力的なものです。なるほどインドの  
大多数の食卓では金属食器が用いられているし、食がしばしば儀礼に関わる  
が故に、皿一枚一枚がインデックス的に、インドの精神世界を映す可能性も十  
分に理解できます。グプタ自身も幼少期の体験など語りつつ、そうした解釈を  
肯定しているようです。西洋風に言えば、オルフェやアリスの鏡よろしく、日常  
と非日常、物質と精神を往来するメルクリウスのな装置でしょうか。

さて、以上のようなありそうな話、シンボルをめぐる美術史はともかく、ここで私  
自身の素直な感想を示しておきたいと思います。ヴェネツィアの大運河に面し  
たバラツォ・グラッシの前で、ポットが巨大な髑髏のかたちに汲み上げられた  
様を見た時〔FIG.4〕、あるいはビエンナーレ会場内で豪華すぎる壁掛けの食器  
セットが連なる様を見た時〔FIG.5〕、それがインドの作家の仕事であることに、  
実は私は全く意を払わなかったのです。むしろそれらは一種のレディメイドの  
オブジェ、さらに言えばジェフ・クーンズやシェリー・レヴィンの名とともに、一種  
のシミュレーションズを連想させるものでした。つまり、欧米の現代美術の  
文脈に、殆どそのまま、しかも微妙なタイムラグを孕みながら差し入れられる  
ものに思えたのです。

グプタの作品において、母国の日常や精神世界と端的に関わるのは、むしろ《29  
Mornings》(1996年)〔FIG.6〕のような、比較的初期の作品ではないでしょうか。こ  
れは29日間にわたる伝統的な喪の儀式を、29個のビルハス(木製の低い椅子)上  
で、象徴的に展開したもので、油やミルク、赤い布など、実際の儀式に必要な  
素材が用いられたインスタレーションです。あるいは、ステンレス食器に先だっ  
てグプタが盛んに用いていた牛糞による作品も、牛の聖性と日常性、壁材や  
燃料としての牛糞の利用価値と、その灰が儀式において担う象徴的役割といっ  
た、重層的な意味をまるごと抱え込んだ、ひとつの文化の記述として成立して  
います。同時にそれは、90年代当時、欧米の批評家やキュレーター、ギャラリ  
ストから見れば、紛れもなく人類学的な記述とオーバーラップするエキゾティシ  
ズムの対象ではなかったでしょうか。

そうした初期の濃密なシンボリズムを、今日のステンレスの徹底利用は、むしろ



FIG.4  
スポード・グプタ《Very Hungry God》  
2006年

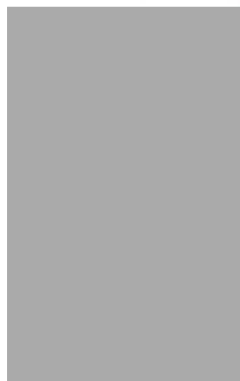


FIG.5  
スポード・グプタ《Curry 2》2005年



FIG.6  
スポード・グプタ《29 Mornings》1996年  
(部分)

抑制解除するものとして機能しているように、私には思われます。食器はその光沢という相にむしろ還元されて、徹底的な表面化の契機となり、拳銃からスーツケース、自転車など、食器以外の大小の金属のプロダクトへと展開していきます。さらにそのフェティッシュな表面の照りは、近年数多く制作されているタブロー作品の基調ともなっています。食器の揺れを捉えたような画面は明らかに写真の視覚であり、写真というメディウムの表層性と虚構をさらに強調するように、生の絵具が所々に重なります。モチーフの拡大・細部の強調も特徴です。それらは様式的にはむしろローゼンクイストなど、いにしへのポップアートに接近していて、そこにインド的なものを読み取ることは、簡単ではないし、実際その必要もないのではないのでしょうか。

こうした「表面化」への転機として注目したいのが、映像作品《Pure》(2000年) [FIG.7] です。これは牛糞にまみれた裸の作者本人が登場するもので、インドの日常性と聖性の接点としての牛糞と直に接しつつ、さらに西洋近代の衛生的思考とは全く別の浄不浄観を連想させるものです。とはいえ、手の込んだイコグラフィイーもエスノグラフィイーも無用の直接性こそ、この作品の魅力でしょう。同時にこの直接性は、自らの肉体をそのままに差し出す態度において、1960年代から今日に至る現代美術の傾向、すなわち絵画彫刻といったジャンルの媒介性を切り捨てたコンセプトと身体の直結の見事な事例として捉えることができるでしょう。これはまた、インドの表象の向こうに、あるいはそうした表象の連鎖の一コマとしてインド人作家の存在を見ていた私たちに、パースペクティヴの変更を迫るものでもありました。再現表象ではなく、まず泥と皮膚の現れがあり、その2つの膜の隙間にやおら主体が立ち現れる、そうした中間的な、メディウムとしての主体の顕現に、私たちは突き動かされているのです。その上で改めてキャプションを見れば、作家の名を知り、国籍を確認し、ようやくにしてインドに相応しい浄不浄のシンボリズムを想起し、作品の衝撃を緩和させていく、そんな具合です。

要するに、インドよりも先にグプタがいるということです。グプタがインドになると言ってもよいでしょう。そしておそらくはそのグプタの前に、牛糞の塗布でもよい、メッキでもよい、表面・皮膜の過剰があるのです。スボード・グプタはインド的なものを現代美術の文脈に縫いつけようとしているようで、むしろ現代美術の特定の手法を奪取し、徹底反復することによって特殊化し、それをいわゆる



FIG.7  
スボード・グプタ《Pure》2000年

「インド的なもの」へと読み替えるよう、私たちに促しているのではないのでしょうか。牛糞による穢さを担保としつつ、強力な咀嚼力をもって、むしろ現代美術の文脈に直接関与し続けるグプタ。再度ヴェネツィアに戻りましょう。フランソワ・ピノーのコレクションを並べたパラッツォ・グラッシの正面に現れた髑髏のタイトルは《Very Hungry God》。破壊と創造を繰り返すヒンドゥーの神の意味でしょうが、むしろ器物や様々なメディアをなんなく飲み込んでいくインドの現代美術に組み替えてしまうグプタ本人のポートレートのようにも見えてきます。

さて、以上、見てきたように、絵画、彫刻、ビデオ、インスタレーションと、多様なメディアをもって展開するスボー・グプタの旺盛な活動は、大国インドに私たちが投影する多産と豊饒のイメージにも重なって、インド人作家としての彼の存在感をいっそう確かなものにしていきます。しかし、それはあくまでも私たちの落としどころ、ないし後知恵であって、グプタの作品自体がインドについての詳細なポルターージュになっているわけではないようです。これに対し、他の現代インドの作家たちはどうでしょうか。

先行する世代に属するナリニ・マラニ(1946年-)を見ておきましょう。インド・パキスタン分離以前のカラチに生まれたマラニは、ごく幼いうちにカルカッタに移り、後にムンバイのサー・J. J. スクール・オブ・アートを卒業しました。パリに学んだ後、1980年代からインド国内の展覧会に参加。イギリス植民地時代に高い評価を得た油彩画家ラヴィ・ラジャ・ヴァルマ(1848-1906年)の作品を引用したり、古代インドやギリシアの神話に取材するなど、インドにおけるポストモダンの傾向を代表する作家と見なされていますが、彼女自身の立脚点は、現代史の中で声を、生命を奪われた民衆への呼びかけという点で揺るぎないものです。1992年から翌年にかけて起こったヒンドゥー・ナショナリストによる暴動に抗するように、あるいは喪に服すかのように、ナリニは映像インスタレーションを手がけ、鑑賞者を作品の内側へと巻き込んでいきました。また、身体と不定形のイメージをかき加え、また、かき消しながら、アニメーションを仕立て、インド現代史に影を落とす暴力性を寓話化したりもしています。

1959年生まれのアトゥール・ドディヤの場合は、大衆文化への関与がより鮮明です。彼はコミックや映画、ヒンドゥーの神々を表す色刷版画など、現代インドに充満するイメージを引用し、カンヴァスや板に代わる支持体もまた都市に求め、そこに美術史さらには現代史を重ねてみせます。例えば商店のシャッター



に描かれた幸運と美の女神ラクシュミの奥で首を吊る結婚用の持参金のない娘たち(『偉大なるラクシュミ』、2001年)。

ドディヤの影響は、スポード・グプタよりも若い作家たちのうちにも顕著です。例えば1974年生まれのアヌ・カッタは新聞雑誌や看板、グラフィティなど、都市に層をなすイメージを引用しつつ、群衆、貧困層の日常を描写し、政治宗教の軋轢に曝されるインドの窮状について、私たちの注意を喚起します。一方、1976年生まれのアヌ・グプタの場合、インターネットの内部のリアリティとそのインタラクティブな性質を重要なテーマとしつつも、やはり、宗教や政治にまつわるインドの葛藤から目を背けません。

さて、わずか4人ではありますが、スポード・グプタの前後の世代に属する作家を一瞥することで、グプタの特徴が改めて際立つように思います。端的に言えば、インド社会の窮状や矛盾を、どこまで記述的に捉えるかということ。言い換えればインドという条件をいかに対象化するか、という点です。もちろんグプタも移動、ひいては労働力の分配をめぐるグローバルな状況を示唆する作品を世に送ってはいますが〔FIGs.8,9〕、グプタの主たる関心はやはりコーティングされる表面にあるようで、対象を分析する意識は抑制されているように思うのですが、いかがでしょうか。この点をどう捉えればよいでしょうか。

簡単に原因を求めることはできませんが、ともあれ、グプタが故郷を離れ、ニューデリーでの活動を開始した1990年代の社会状況には注意しておくべきでしょう。すなわち80年代から徐々に進んできた経済の自由化による格差の拡大、以前の社会主義型の社会にあっては辛うじて制御されていた宗教的対立の激化といったインド社会の亀裂です。1992年、ヒンドゥー・ナショナリストがイスラムの礼拝所バーブリー・マスジッドを破壊し、ムンバイをはじめインド各地で、反イスラムの暴動が激化。数千人規模の死者を出しています。その一方で、マンモハン・シンによる徹底的な自由化政策によって、インド経済は急成長へと転じます。バンガロールがインドのシリコンバレーとなる時期です。インターナショナル/ナショナルというインドを世界最大の民主主義国家に鍛え上げていたそれまでの枠組み、つまり非同盟諸国というステータスが実体を失い、冷戦後のグローバリズムの波に飲み込まれる、まさにその変わり目の混沌とした首都のアートシーンに、グプタは飛び込んだのです。さらに地理的な条件も付け加えておきましょう。すなわちグプタの故郷、ビハール州の地方性、あえて言えば、



FIG.8  
スポード・グプタ《Kuwait to Delhi》  
2006年



FIG.9  
スポード・グプタ《Saat Samunder Paar  
VII (Across Seven Seas VII)》2003年

後進性です。仏陀ゆかりの地として知られる同地は、インド最貧の地域であり、識字率も全国最低となっています。また1989年には大規模な暴動の現場となりました。実は現在でも、同地域からムンバイなどの大都市に入った労働者たちは、偏見と攻撃の対象になっています。もちろんグプタは、ビハールにあっては近代的な都市であるカゴールの鉄道職員の家に生まれ、芸術家としてのキャリアを積んできたわけですから、出稼ぎの労働者とは事情が異なりますが、それでも、ビハール州から首都に出ること自体が、行動と思考に大きな影響を与えた可能性はあります。牛糞を塗り込んだ1999年の自画像のタイトルはまさに《Bihari》[FIG.10]。この屈折ぶりが読み取れます。



FIG.10  
スボード・グプタ (Bihari) 1999年

これに対して、先に取り上げた4人の作家はみな、国際都市ムンバイの市民であり、19世紀に西洋風の美術教育機関として設立されたサー・J. J. スクール・オブ・アートの同窓です。つまり彼らには世界を地としつつインドという図を読む視点が与えられている。一方、スボード・グプタが首都デリーに辿り着いた時、現代史のレベルでも彼の個人史においても、所与としてのインドは断片化を繰り返すばかりでした。そうであればこそ思弁や俯瞰によってインドを捉えるのではなく、自らの身体をも含めた個別なものへの集中(食器の反復)、局所化(光沢や表面への関心)によって、むしろ「インド」となる試みにグプタは向かったのではないのでしょうか。ムンバイのコスモポリタンが外に向けてインドを語る役割を担ったとすれば、むしろグプタは語られるインドとなるのです。そうした立脚点、いわば擬態の戦略を、殆ど直観的に選択した時、彼の突出は約束されたと言ってよいでしょう。

さて、最後にその「突出」のパロメーターでもあったオークションを話題として本発表を終えることとしましょう。アメリカに発する経済危機は、スボード・グプタに限らず、インド現代美術の動きに、確かに影響を与えているようです。10月以後、不落札に終わるケースも増えてきています。とはいえ、インドの現代美術ブームを牽引するのはインド人富裕層です。彼らによるインド買いは、実際のところ、建国からおよそ半世紀を経て実現した経済的開国によって可能となった、新たなスワデシー、つまり国産品愛用運動ですから、今後いかに彼らが市場のインド美術を支えるか、注目されることです。一方で、国内の過激なヒन्दゥー・ナショナリストがインド絵画史最大のモダニスト、マクブール・フィダフセインを、ヒन्दゥーの女神を裸体で描いたという理由で、相変わらず攻

撃の標的としている事実は、美術の受容空間ないしナショナリズムの、度し難き二極化を物語るものでしょう。経済成長、ナショナリズムの昂揚、現代美術ブームというインド的トリロジーは、今後、どのように展開するのか、個々の作家の動向も含めて、目の離せないところです。

—  
**参考文献**  
—

[展覧会カタログ]

—  
[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)

—  
[アトール・ド・テイヤ展 ボンベイ:迷宮/実験室](東京:国際交流基金アジアセンター, 2001年)

—  
[インドのビデオ・アート展](福岡:福岡アジア美術館, 2004年)

—  
*Edge of Desire: Recent Art in India* (London: Philip Wilson Publishers, 2005).

—  
*Indian Summer: La Scène Artistique Indienne* (Paris: Ecole nationale supérieure des beaux-arts de Paris, 2005).

—  
*Subcontinent—The Indian Subcontinent in Contemporary Art* (Milan: Electa Publishing & Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, 2006).

—  
*Horn Please: Narratives in Contemporary Indian Art* (Ostfildern: Hatje Cantz, 2007).

—  
*Nalini Malani* (Dublin: Irish Museum of Modern Art, in association with Milan: Charta, 2007).

—  
*Sequence 1* (Milan: Palazzo Grassi-Skira, 2007).

—  
[その他]

—  
Amrita Jhaveri, *A Guide to 101 Modern & Contemporary Indian Artists* (Mumbai: India Book House, 2005).

—  
Susan Snodgrass, "Multiple Indias," *Art in America*, April, 2008.

—  
Focus India. *Flash Art online.com*,

[http://www.flashartonline.org/interno.php?pagina=articolo\\_spec&cid\\_art\\_spec=4&title=Focus-India](http://www.flashartonline.org/interno.php?pagina=articolo_spec&cid_art_spec=4&title=Focus-India)

## 討論

前田 恭二 | モデレーター (MC)

キム・ボッキ + 平芳幸浩 + 金井直

神谷幸江 | コメンテーター

MC | 3つの非常に濃密な発表、お疲れさまでした。まず、神谷さんからコメントをいただいた上で議論に入っていきたいと思います。

神谷さん、どうぞお願いします。

神谷 | 今、3人の発表者からケーススタディとして、現在のアジアのアートシーンをリードする3人のアジアのアーティスト、ソ・ドホ、黄永祜、スポード・グプタに関するプレゼンテーションがありました。三者三様の異なる軌跡を辿ってきたアーティストに対して、どのような共通点を見つけ、また、どのように比較できるのか、難しい課題をいただきました。

まずひとつに、「アジア美術」を語る時に、その前提となっているのが、民族、アーティストの出自であり、アジア美術とカテゴライズする際の指針になっていることです。

例えばアメリカのアーティストという際、ホイットニー美術館で開催されているビエンナーレの変遷を見ていくと、どのようにアメリカ美術の範囲を定義してきたかという違いが見えてきます。ホイットニー・ビエンナーレの参加者は最初はアメリカ出身のアーティストに限られていますが、どんどんグローバル化する時代を反映し、アメリカ在住の他国出身のアーティストも含むようになっていきます。例えばリクリット・ティラヴァニャや、1995年から拠点をニューヨークへ移した蔡國強が参加している。また、過去にニューヨークに滞在した草間彌生が2005年にセレクトされており、アメリカの地で活動する/したということがアメリカのアーティストの定義づけになっています。

去年2007年、ドクメンタ、ミュンスター彫刻プロジェクトなどがあったドイツで、ドイツの現代美術を紹介するという意味で、「Made in Germany」という展覧会が

ハノーヴァーの3カ所の美術館で行われました。同じくこれはドイツ出身者というよりも、ドイツを拠点にするアーティストを紹介するもので、ベルリンがニューヨークやロンドンに代わって、様々なインターナショナルなアーティストを惹きつける場所になってきたことを反映し、例えば韓国出身のヤン・ヘギュのように、ドイツで活動する様々な国出身のアーティストが紹介されています。こうした例と比較すると、「アジア美術」については、アジアの出自を持ったアーティストによる美術、と考えることがひとつの指針になって語られている点がなお強くあります。どのように出自の文化を意識するのか、移動の軌跡や母国との距離が様々で異なることが、3人のアーティストの違いになっていけると言えます。黄永砵の場合、1989年に天安門事件があったことで、フランスのバリでの展覧会(「大地の魔術師たち展」)に向かったまま母国に帰れないという絶対的に引き離された状況で、欧州に残っていくことになります。

それに比べ、スボード・グプタの場合は、地方から都市に出てくるというローカルな移動、そうした中でインドが経済的に発展し、グローバル化の波が社会に押し寄せ、ローカルとグローバルが地続きになるような形で自国を出ずして世界に発信するインドのアーティストとなってきました。過去に植民地となった歴史を反映し、英語でのコミュニケーションが可能であることも国を離れずして世界と繋がることのできた要因となっていると言えるでしょう。

一方で、ソ・ドホのように、韓国とアメリカ、2つの国で教育を受け、そして行き来する中で、他国での文化に適応し、そして自国の文化に対する客観的な視点を築き、新しい自分のアイデンティティを培いながら、両方の文化の翻訳者であり、つなぎ手となって活動していくアーティストもいます。

これはある意味、3つの言説が生まれているということの表れでもあると言えます。その3つというのは、アーティストの出身地でどのように語られているか。そして、その他のアジア地域で、どのように紹介され評価されているか。そして、もうひとつは、アーティストが移動し、また活動する欧米でどう語られているのか。その3つが混ざり合いながら、「アジア美術」、「アジア人作家」という言説が作り出されているのではないのでしょうか。

また複雑なのは、発表者の方々の立ち位置、つまりアジア美術を見る側の立ち位置の違いもあると思うのです。今回、キム・ボッキさんがソ・ドホ、同じ韓国

の出身です。一方で日本で美術評論、教育に携わっておられる平芳さんと金井さんは、紹介されたアーティストとは別のアジア地域の言語で話し、別の土地で育った、美術のプロフェッショナルによるプレゼンテーションでした。ここではすでにお2人は、外部から伝え聞く情報でアーティストの評価を判断する、という状況に立っているわけです。見る側の立ち位置の違いによって、アーティストに対する評価や認識というのは変わっていくのではないのでしょうか。ということは、今回のようなケースに、ひとりのアーティストをそのアーティストの出身国の評論家、また、そのアーティストが今、活動している地域をベースにしている評論家などの2つの声を比較することで、差異や共通点を通じて比較論として作家を見るという可能性もあったかもしれません。

今回発表の中で紹介された、1997年にアムステルダムでのデアペルで行われた黄永砵の展覧会を見る機会がありました。ちょうどその時、私はデアペルのキュレトリアルプログラムに参加していたのです。毎年5、6人、異なる国出身のキュレーターが卵が集められ、ディスカッションをして展覧会を作る、私はそのプログラム4期目で、初めて参加したアジア人でした。そこで黄永砵の展覧会を初めて見たというわけです。

私はアジアの出身ですが、中国出身の黄永砵の個展を見たのは、そのオランダという地が初めてでした。当時はまだユーロが導入される前でした。9.11テロも起こる前です。新しい世界が紹介され、繋がりのある大きな新しい世界が生まれていくのではないかという期待感にあふれていた時期でした。これからヨーロッパが新しい統合体になる、そんな雰囲気の中でグローバルという風が吹き、アジアのアーティストが紹介されていく。そして、中国人作家を紹介するギャラリーがアムステルダムにも現れました。ちょうどブレダという小さなオランダの町では、「Another Long March」という中国現代美術展が行われてもいました。多角的にいろいろなレベルでアジア美術の紹介がヨーロッパで行われていた。アジアを知ることの期待感があふれていた時期で、黄永砵もまたそのような状況の中で紹介されていくわけです。

ここで重要なのは、批評家であり、キュレーターであったホウ・ハンルウの存在です。ホウ・ハンルウという、同郷から来た「翻訳者」の力を得て、黄永砵の作品はヨーロッパで非常にしっかりとディスコースの中に位置づけられていき

ます。平芳さんはホウの黄永砅展に寄せた論文を「典型的な批評」というふうにおっしゃいましたが、その典型を作ったのがひとりのキュレーターであり、そうした個人の言説化によって、ひとりのアーティストがヨーロッパにおいて、アジアを、中国を代表していくようになっていき、言説化されていくという経過があったと言えます。それが、ヴェネツィア・ビエンナーレの場で、グローバルなアーティストを抱えるフランスを代表する存在として、黄永砅がリプレゼンテーションされる。けれど、ひとりではなく、もうひとりのフランスのアーティストと対話する形で、あるグローバルな縮図そのものが国際展で展示されていくのです。

例えば村上隆が世界で語られるようになる時に、同時代の批評家がしっかりと解説できる、言語化できるというクリティックの力を得て、作品としてのインパクトだけでなく、背景となる文化的コンテキストをしっかりと説明しながら、そして、アジア以外の土地で紹介され、言説として成り立っていくというような図式がある。その中で、昨日フローレスさんがお話になったように、アーティスト/キュレーターという存在がありました。非常に少ないけれども、コアになる人物の言説化を通じてアジア美術が紹介され、浸透していくという形があると言えます。

黄永砅に戻ると、その後、ウォーカー・アート・センターで2005年に回顧展が行われました。アメリカのミネアポリスは移民が多く、同館はグローバルな視点で展覧会を行うことにより、その都市で美術館が求心性を持つというミッションのもとにやっている中で、フィリップ・ヴェルニユというフランス出身のキュレーターがフランスでアジアを体現していた黄永砅を紹介する。その過程で、アメリカにおいて黄永砅が中国というよりも「アジア」を代表し、そして、グローバルな美術動向を代表する存在として、展覧会が行われていく。その展覧会が北京に巡回する時は、ユーレンス・センター・フォー・コンTEMPORARY・アート(UCCA)という、欧州のコレクターが運営をするスペースで、紹介されていくわけです。

アジアを語る時に、そこにインスティテューションやディストリビューションの大きさや影響力なども含めて、西欧の文脈やシステムが絡んでいるというのは、やはり否定はできません。これは批判的な意味というのではなく、そういう体制が確立しているということが言えるのではないかと思います。

マーケットについて様々な意見が出ていますが、マーケットは決して悪しきものとして区別されるものではなく、資本主義社会の中でそれは車の両輪のよう

なところがあると思います。美術館において、ある作家の展覧会をすることで、公共に知名度や認知度が高まった時に、そのアーティストの市場価格は上がっていく。それは切り離すことのできない、システムの持ちつ持たれつの関係があるのです。そして一般にどんなふうにアジア美術が求められ、受け止められているか、そのひとつの現れがマーケットの反応でもあると言えます。

華僑や印僑といったディアスポラの存在によってグローバル化し、国境を越えて、いろいろな民族が散っていく中で、特に新興国の経済の活性化とともに、そうした国の文化をサポートしよう、そのために作品を集めていこうという力がマーケットを左右し大変な金額でやりとりされ、コレクションされていくという実態もあります。それはある種のナショナリズムとも言えますが、民族的なプライドであり、新興国の文化の見直しというような力もマーケットの支持の中には含まれていると言えるでしょう。

そのように固有の文化と多文化の狭間で適応していく中で、アジアの美術をどのように捉えて、発信していくのか、言説を培っていくのかということは、多様な側面があると思います。こうしたシンポジウムなどの議論から、ますます深められていくことが大切なのではないかと思います。

MC | 神谷さん、どうもありがとうございました。言説と制作の関係を考えていく上で、絶対的にわきまえていかなければならないご指摘という印象があります。そもそも制作する側の意識と、それを理解し、受容する側の意識というのは、基本的に非対称的だということがあります。しかも、その非対称的な双方に、今、神谷さんがおっしゃったようなコンテキストの問題が関わり合っている。こうなると、非常に変数の多い方程式になってきて、なかなか読み解くことが難しいということも事実ではありますが、そこを無視するわけには決していかないということであろうかと思います。

まずは神谷さんからご提示いただいた、言説あるいはコンテキストとの関係について補足的に質問をさせていただきながら、議論に入っていきたいと思っています。

キム・ボッキさんにお伺いしたいのですが、神谷さんのコメントの中に、基本的に英語によって伝播される情報をソースとしてアジア美術が国際的に流通し



ていくということが、やはりあるのではないかというご指摘がありました。それがアジア圏域での評価に影響を与えるということもあろうかと思えます。ソ・ドホの場合、彼がアメリカでデビューをして評価を高めていく過程で、どのような評論家が関わったのだろうか。そして、英語圏の評価とキムさんご自身の理解の間でギャップを感じることはありましたでしょうか。

**キム** | 先ほど神谷さんのお話にもありましたように、日本、韓国、中国などの漢字文化圏の作家も、英語の必要性というのは否応なくあるわけです。ですから、アーティストたちも留学したりする。韓国では冗談のようにこんなことが言われています。「有名な作家、よい作家になりたいならば、外国人キュレーターと結婚するといいよ」。(笑) そんな状況です。

ソ・ドホの場合は、イェール大学の大学院を卒業していますが、大学院の卒業作品展で、ニューヨークのギャラリストの目に止まったわけです。その後、韓国よりむしろ、サンパウロ・ビエンナーレ、ヴェネツィア・ビエンナーレなど外国で評価され、その後韓国で個展をし、ヴェネツィア・ビエンナーレ韓国館代表作家として出品するようになりました。

一方、では、韓国でどのように評価されてきているのか、いたのかということなのですが、今回もソ・ドホについて改めていろいろなアプローチをしてみたところ、実際、ソ・ドホに対する批評は、やはり、かなり外国のものが多いのです。もちろん韓国人も書いてはいるのですが、それは外での評価の引用であったりする。ですから、まだまだ韓国内でもソ・ドホという作家の正当な評価は未知数というか、なされていない段階ではないかと私も思っています。

ソ・ドホと実際に話したりもしましたが、彼はポストモダニズムに必ずしも同調しているわけではないと言います。ソ・ドホは、やはり自分の哲学的基盤である仏教的なものですか、儒教的なものや禅など、東洋思想にかなり影響を受けていると度々インタビューで述べています。

ですから、様々な状況の違いがありますけれども、国内でもっと多様にソ・ドホについて語っていくべきではないか。いわば、韓国式あるいはアジア式の評論があってもいいのではないかというふうに、私なども思っているわけです。ソ・ドホは、インスタレーションであれ、彫刻であれ、その根底には、東洋画家

であるという精神のようなものが、否応なく無意識に出ていると考えざるを得ないと思っています。

MC | そうですね。確かに先ほどおっしゃったように、ソ・ドホの韓国国内における最初の回顧展が2003年だというのは、ちょっと意外な感じがしました。

ソ・ドホの作品については、また後ほど立ち返りたいと思いますが、やはり言説との関係で、もうひとつだけ。神谷さんも言及された、1997年にアムステルダムでのデ・アベルで行われた黄永祿の展覧会から、平芳さんはホウ・ハンルウというキュレーターのテキストを引用されていました。ちょうどその頃、ハンス・ウルリッヒ・オプリストと一緒に、「Cities on the Move」という展覧会をキュレーションした人ですね。私は見ていないのですが、東アジアのアートを扱い、巡回先の都市ごとに構成を変えるという展覧会だったと聞いています。これは国際交流基金がなされた「アンダー・コンストラクション——アジア美術の新世代」とちょっと似ている、あるいは少し影響を与えたのかもしれませんが、ともあれホウ・ハンルウは中国美術、あるいはアジア美術を表象する新世代のキュレーターとして、こうやっていいのかどうかはわかりませんが、ノマド的な、つまり、ポストモダン的なコンテキストの中で浮上してくるという印象を持っています。その彼が黄永祿の同伴者的な批評家であったということに関して、平芳さんから何かコメントがありましたら、お聞きしたいのですが。

平芳 | ありがとうございます。「Cities on the Move」の展示は、私も残念ながら未見ですし、ホウ・ハンルウの活動そのものについて詳しく調査をしたわけではないのですが、確かに神谷さんも言及された通り、黄永祿ならびに1990年代からの中国美術の欧米における受容において、批評家兼キュレーターであった中国人たちが、非常に大きな役割を担っていたのは事実だと思います。それはホウ・ハンルウだけに限らず、パリにもうひとり、フェイ・ダウェイという人物がおり、アメリカにはガオ・ミンルーがいて、その3人が主に90年代から欧米で中国美術をある種、コレクティブな形で喧伝をしていくということを積極的にやっています。同時に批評家として言説化をしていくというようなことがあって、その中で黄永祿についての評価というか、解釈の方向性が作り上げられていく

ということだと思います。

ホウ・ハンルウのノマド的な立場や考え方と、黄永砵の作品そのものにノマド性があるのかどうかということは、また別の問題だとは思いますが、当時、1990年代における欧米での中国美術の解釈は、誰が中国美術を奪取するのか、あるいは言説化して構造化していくのかというような覇権争いの部分が少しありまして、1999年のヴェネツィア・ビエンナーレに中国美術の作品が大量に出たというのは、基本的にはウリ・シグのコレクションが中心になっている。つまりヨーロッパ人が見た中国現代美術を、彼が購入した作品を総体として見せることによって呈示する。それに対して、フェイ・ダウェイであれ、ホウ・ハンルウであれ、昨日、ここに参加されていた范迪安さんもそうなのですが、1989年の中国美術館で開かれた「中国現代芸術展」の実際の関係者であった人たちが、中国人が見る中国現代美術を言説化していこうというような、つまりシグ・コレクションによって呈示された視点に対して修正を図ろうというようなことを積極的にやっていくというようなことなんだと思います。ですので、黄永砵も含めて、中国の現代美術が欧米で読まれていく時に、ホウ・ハンルウをはじめとした、英語あるいはフランス語で言説化可能な人物たちというのは、非常に重要な役割を果たしている。

それから、先ほどの神谷さんの言及について少し補足的な発言になるのですが、黄永砵の回顧展を2005年に開催したウォーカー・アート・センターというのは、アメリカの中で非常に面白い立ち位置のインスティテューションで、彼らは明確にアンチ MoMA を標榜している。つまり、MoMA が作り上げていこうとしている近代美術に対して、そのオルタナティブというものを作ろうとしていると。

その中で、特にフィリップ・ヴェルニユが中心となってアジア美術を積極的に取り上げていくということになるのですが、実は今、同じように東洋からパリに出て活動をしていた工藤哲巳の個展がウォーカー・アート・センターで開かれています。ですので、ウォーカー・アート・センターがアンチ MoMA というような態度において、非西洋の美術をどうやって構造化していくか、言説化していくかということ、じっくり見ていくと非常に面白いものが出てくるのではないかと考えています。

MC | 誰が中国美術を語るのか、覇権争いがあったというのは確かにそうです