

な公共空間や商業空間に介入して行われる多様な協働に見出される。空間に対する権利を主張し、闘い、民間企業が販売する商品のように一般の人を惹きつけ、アートが介入する空間と発想を広げ、さらに幅広いパブリックに開かれた多様な体験を創出する。

パブリックの認識を向上しようとする姿勢は、社会の日常のように営まれている活動の中にも表れている。各種活動は、誰もが参加できる日常生活の一部として企画されているため、さまざまな経歴やネットワークを持つ人々が交流し参加する機会として、一般に広く開かれている。同時に実践による芸術的体験が広がり、発想や記憶が再定義されることで、一般市民は表現と熟考の空間を再発見したり、再形成したりする。

新たな方向へと発展したアートは批評性ある思考を発することや社会的言説、そして芸術的な原理原則に基づく実践の重要性が認識され、組織的作業、国内外ネットワークの構築、市民参加や財政管理を伴うアートの本質に対する認識も高まりつつある。

また組織、個人、コミュニティ間の強固なネットワークも形成された。これは、特に芸術的手法に関して情報を交換し、共有することのできる非常に有意義なネットワークだ。さまざまな地域で展開し、活力に満ち、生産性ある個々の活動が結びつき、星座のようにネットワークを織りなしているのである。

上述の芸術的実践と社会实践の一体化は、さまざまな文脈に率直に応じることができるため、事例ごとに具体的に有機的な方法の展開を可能とする。さらに想像性と思索に富んだ芸術的アプローチは、プログラム内容の企画だけでなく、どのように成果物を作り、どのように活動を伝え、そして、どのようにその意図を一般に浸透させていくかといった、目標達成に向けた戦略全般に対して影響を及ぼしている。その結果、イベントはアートのようにひとつの表現形態になり得る。「イベント」は「アート作品」となり、「イベント」は「ハブニング」として捉えられる。アートイベントの一部はあらゆる介入と予測不可能な瞬間への対応を可能にするオープン・インターフェイスとなり、数多くの社会的構成要素との新たな遭遇をもたらす。そして、有機的かつ柔軟な発見を導き出し、最終的には広く一般にも理解されるものとなる。その結果、共同活動は、公共の思考領域に入り込み、社会に消費文化をもたらした企業と国家の支持基盤に介入する戦略となる。

アートを基礎とし創造性を備えた活動は、さらに社会的実践へと進展していった。これらは、中央集権化の傾向にある美術展覧会とは異なり、分野横断的な活動や専門性を発展させるためのメディアであり、アートとアクティビズム、さらには経営管理とネットワーク構築能力とを一体化するものであり、支援を確保する能力や状況分析を行い、地域資源を活用する能力を育成するものである。イメージ、アイデア、言説と価値を作り出す原動力のひとつなのである。空間に対する権利の主張として始まった活動は、そのうち市民の権利を主張する戦略へと推移した。「イベント」が引き起こす社会との交流が、一般のパブリックにとってアートの実践をさらに魅力的で身近なものにした。そして、人々はアートの実践を内側で体験し、そこから多くのものを手にし、自らの私的空間を再定義する機会を得た。

これまで行われてきた、あるいはこれから行われる可能性の高い、その他の社会との交渉は、各組織の公共性とそのオープンな姿勢の程度と関係している。優れた交渉力を持つ組織は、これまで足を踏み入れることがほぼ不可能だった政府所有あるいは私有の空間や文化機関に自分たちのアイデアやプロジェクトを挿入することに成功している。このような実践は成熟し、着想と情熱、喜びと想像力、夢、そしてもちろん友情を維持する場として機能するまでに発達した。我々は、パブリックの現状を読み解き、位置づけ、そして交渉する能力によって社会との関連を保持し、社会が必要とするものを見直し、社会的役割を探し続けるのと同時に、空間的意識が拡張される。

こうして、個人的な芸術活動と集団的な活動を、公に開かれたプログラムと結びつける現代的な取り組みは、特定のマネージメント戦略のもと、長期的な展望とともに実践されている。これらのアーティスト・イニシアティブやアーティスト・コレクティブは、敢えて小・中規模の事業/制度を採用しており、これと同じようなコンテキストのアジア地域内の他国の事例のように、この取り組みは、既存の伝統的あるいは従来型的美術機関に対する代案を提示している。

Day 1

Session 2

「アジア」の表象 || 作家とキュレーターの視点から

マルチ・カルチュラリズムとそれに続くポスト・コロニアリズムの思潮を背景に、アジア域内外で増え続けたアジア関連の展覧会は、徐々にキュレーターの誕生(または「キュレーションの視点」)を誘発し、作家の活動の場を国内やアジア地域のみならず欧米へも広げて、いわゆる文化の触媒としての機能を担いつつ、アジア美術の域外発信に重要な役割を果たしました。90年代の二つの展覧会「Traditions/Tensions」(1996年)、「Cities on the Move」(1997-2000年)などが特徴的な例となります。

本セッションでは、アジアの域内外で開催されたこれらのアジア美術関連の展覧会を踏まえて、「アジア」という言説の表象のあり方を、作家やキュレーター/研究者の視点から議論しました。

真の旅は帰還である

ディン・Q・レ

現代美術家

[訳 橋本梓]

私が最初にベトナムに戻ったのは、アメリカで暮らし始めてから15年が過ぎた1994年である。ベトナムの共産主義フォトジャーナリストが撮影したベトナム戦争の写真の調査をするために、アメリカ政府の運営する全米芸術基金の助成金を得たことだった。

90年代初頭にソビエト連邦が崩壊し、ベトナムも20年近く閉じていた門戸を開き経済開放することを余儀なくされた。共産主義政府による政治、そしてアメリカ政府の通商禁止措置によって締め上げられた経済は、ベトナムを苦境に立たせていた。

停電は日常茶飯事であった。インターネットは禁止されていた。それがやっと合法化されたのは1996年のことで、しかも通信はありえないほど低速だった。国外から来るあらゆる新聞や書籍は、国に入る前に検閲されねばならない。またベトナム国民が海外渡航するためには、出国ビザを申請せねばならない。ベトナムは世界から完全に断絶されていたのだ。

視覚芸術について言えば、政府はホーチミン市美術協会や、ホーチミン市写真協会といった組織を運営している。会員になるには招待されねばならず、作家たちはこぞこれを求める。というのも、こうした協会が展覧会をコントロールしているからである。彼らは誰を展示するか、また国外での展覧会に誰を参加させるかコントロールしている。また、たいいていの場合共産党員の作家を厚遇する。ビデオ、インスタレーション、パフォーマンスといった新しい形式は芸術として認められない。

ハノイでは、ドイツからやってきた作家のヴェロニカ・ラドゥロビチの助言や、ハノイに居を構える多くの大使館の資金をもとに、ニヤサンといったアンダーグラウンドのスペースや、アリアンス・フランセーズといった NGO スペースなどで、ハノイ出身の若手作家グループがインスタレーション、パフォーマンス、さらには絵画においても実験的な試みを始めた。

ホーチミンの事情はまた異なっている。ホーチミン市はベトナム戦争において誤った側についていたため、共産党政政府によって強固な統制が敷かれていた。芸術に割かれる予算はなく、あたかも政府が運営する美術協会の外には芸術活動が存在しないかのようだった。

ベトナム戦争の写真についての私の最初の調査旅行は、完全なる失敗に終わった。ベトナムのフォトジャーナリストたちは、私を国を捨てた裏切り者とみなしたからである。彼らは私を信頼できず、協力的ではなかった。彼らは、私が彼らの写真を悪用するのではないかと恐れたのだ。

しかし私にとってこの旅は非常に重要なものとなった。サイゴンで、私は長い時を経て初めて家に帰ったような気持ちを味わい、自分が関心をひかれる問題はここにあるのだと感じた。そこで次の三年、私はベトナムとロサンゼルスの方で暮らした。そして97年にはついにベトナムへ戻り、ホーチミン市に拠点を置くことにしたのだった。

2000年まで、私はベトナムに住み仕事をしながら、アメリカやいくつかのヨーロッパの国々で作品を定期的に発表した。しかしアジアに拠点を置くキュレーターは、ニューヨークやロサンゼルスにある私の所属ギャラリーに連絡してこなかったし、面会を求めたり、アジアで作品を見せたいなどと直接連絡してくることもなかった。

彼らは私の作品に関心がなかった。その頃、アジアを拠点とするキュレーターたちがアジア地域を旅行するような資金提供はあまりなかったし、地域内での文化交流も盛んではなかった。おそらくこうした理由で、彼らは私の作品に気づかなかったのだろう。当時、「アジアの作家」とみなされるための基準もまた今と異なっていた。その基準のひとつは、アジア地域に住んでいるということだった。アジアに拠点を置くキュレーターたちの多くは、私がアメリカに住んでいると思っていたのだ。

最初に私がサイゴンを訪れた94年から、そこへ拠点を移した97年を経て2000年に至るまで、私はアジアでの展覧会に招待されることはなかった。

2001年、タイのアピナン・ポーサーナンがロサンゼルスで私の展覧会を見た際に、私がホーチミンに住んでいることを知った。彼は、スウェーデンのストックホルムで企画したグループ展「Floating Chimeras(浮遊するキメラたち)」に私を招待し、作品を出品した。この展覧会が、アジアのキュレーターとの初めての仕事だった。

次に2002年に、キュレーターで舞台芸術監督のオン・ケンセンが、ハノイで開催したワークショップ「Window to Asia(アジアへの窓)」に私を招いてくれた。これが縁で、アーティスト/キュレーターのチャン・ルオンが、ハノイのゲートインスティテュートで開催されたグループ展「Red, Yellow, Green(赤・黄・緑)」に私を招いた。シカゴ・アートフェアで私の作品を見たキュレーターのフランチェスコ・ボナミが2003年のヴェニス・ビエンナーレに私を招いてくれた後でも、状況はさほど変わらなかった。ヴェニス・ビエンナーレのおかげで、私はアメリカやヨーロッパのさまざまな場所で開催された展覧会に招かれたが、アジアでは依然ほとんどそうした機会はなかった。

2005年、私はキュレーターのクリッティヤー・カーウィーウォンとアーティストのリクリット・ティラヴァニとともに、ホーチミン市で開催される「Saigon Open City(サイゴン・オープン・シティ)」展のオーガナイズを手伝った。残念ながら、ベトナム政府の検閲によって展覧会が実際に開催されることはなかった。この時の経験から、芸術分野における国際交流を推進するため、私はジョシヤナ・ウェイン・ギャラリーのジョシヤナ & ウェイン・ブランクとともに、ベトナム芸術財団(VNFA: Vietnam Foundation for the Arts)を共同設立した。2007年、VNFAの資金援助により、私と他三名のアーティスト(ハ・チュック・フナム、トゥアン・アンドリュー・グエン、ティファニー・チュン)は非営利の現代美術ギャラリー、サン・アートホーチミン市に立ち上げた。

私がサイゴンで行ってきた全ての活動は、私がアジアに生き、ベトナムのコミュニティにコミットしていることを表していた。こうして私はとうとうアジア地域のキュレーターたちに、「ベトナム人」作家であるとみなされるようになったのである。しかし当時は、アートワールドもまた急速な変化を遂げている時期であった。より多くのキュレーターたちがアジア地域、とりわけ東南アジアを訪れるようになった。アジア地域の作家自体も変わってきている。今や多くの作家たちは、ヨーロッパやアメリカで教育を受けた後に戻ってきている。アジア地域の多くの作家は、アジアとヨーロッパまたはアメリカで暮らし始めている。中にはヨーロッパやアメリカに完全に拠点を移した者もいる。「アジアの」作家と定義づけるのに、その居住地をもってするという旧来の基準はもはや有効ではない。今日「アジアの作家」という語は、アジアの血を引くあらゆる作家に当てはめられるのである。

故郷ベトナムへ還る私の旅は、長く興味深いものだった。これらの日々、私はアジアやその他の場所に拠点を置くキュレーターたちとしばしば仕事をした。今年、東京の森美術館が私の25年以上にわたる仕事を概観する展覧会「明日への記憶」^{註01}を開催する予定である。この展覧会は、アジア地域の美術館で開催される私の初の個展となる。故郷への旅は終りに近づいたようだ。次の旅へ出るのが楽しみである。

本講演のタイトル「真の旅は帰還である」は、アーシュラ・K・ル＝グウィン(SF小説「所有せざる人々」(佐藤高子訳、早川書房、1986年)より引用した。

—
編註 01

「ディン・Q・レ展: 明日への記憶」
森美術館、2015年7月25日-10月12日、
東京。

アジア現代美術における スケールの問題

ジョアン・キー

ミシガン大学美術史学部准教授

〔訳〕松浦直美

01

「Beyond the Borders (境界を越えて)」は1995年に開催された第1回光州ビエンナーレの、「Boundary Rider (境界を乗りこなす者)」は1992年の第9回シドニー・ビエンナーレのタイトル。ホミ・K・バーバ、ネストル・ガルシア＝カンクリーニ、スチュアート・ホールら理論家が論じた「ハイブリッド」という言葉が、批評及び展覧会企画に関する議論において、非常によく使われる言葉となり、90年代終わりにはクリシェになるほどであった。香港の現代美術の文脈における「ハイブリッド」の乱用については、次の拙著を参照。Joan Kee, "Art, Hong Kong, and Hybridity: A Task of Reconsideration," *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art* 2, no. 2, June 2003, pp.90-98.

02

1973年に始まったシドニー・ビエンナーレ、1981年に始まったマンダラデシュ・アジア・アート・ビエンナーレが例として挙げられる。これらの国際展の重要性を指摘してくれたアリソン・キャロルに感謝する。

03

その代表例として、韓国では「現代美術」または「現代韓国美術」という概念はかなり前から(前者は1920年代から、後者は1950年代半ば、つまり朝鮮戦争後から)あったが、「現代アジア美術」という概念が一般向けの議論でも学術的議論でも広く使われるようになったのは、1990年代になってからであった。日本は例外であり、「現代アジア美術」という言葉は少なくとも1960年代終盤から使われていた。朝日ジャーナルNo.34「アジアの性格は生まれるか—韓国現代絵画展」(1968年8月18日号 no.34)のp.47に収録された針生一郎によるエッセイ参照。

美術史という時代、時系列、出来事、重要な瞬間といった観点から考察しがちだが、1990年代に生産された美術の問題を最も包括的に表す言葉は「スケール」であろう。この言葉は「サイズ」や「ボリューム」の同義語である以上に、私たちがどのように世界を理解するかに関わる言葉である。例として、かつては「インターナショナル」と呼ばれていたものが、次第に「グローバル」として再ブランド化、もしくは再構成されたことを考えてみるといい。80年代には、「インターナショナル」はたいてい、縫い合わせられてはいるが必ず継ぎ目がはっきりしている国々の集合とみなされたのに対し、90年代になるとその集合はゆっくりと、連続的なパノラマに取って代わられていった。そのパノラマは、規模が大きいとか圧倒的であるというよりも、継ぎ目がないのが顕著な特徴であった。例えば、「境界を越えて」、「バウンダリーライダー」、「ハイブリッド」など、境界の消滅をテーマに企画された展覧会の数をみればよくわかる。⁰¹ これをさらによく物語っていたのは、90年半ばには空間的な概括が最もよく行われたことである。それを裏づけるように、当時は「欧米と非欧米」「中心と周縁」といった二元論がやたらと使われすぎている。

スケールという事柄、というより問題は、現代アジア美術の急成長する過程に顕著によく表れた。ここでいう「現代アジア美術」とは、アジアにおいて制作された、もしくはアジア地域にある国の国籍を持つ作家や、アジア系民族出身の作家によって制作された現代美術という意味ではない。そのような美術は90年代よりずっと以前に多くの展覧会で紹介されていた。⁰² そうではなく、ここでいう「現代アジア美術」は、さまざまな機関や出版物、そして何よりも展覧会を通じて広められ、さまざまなオーディエンスが知ることとなった一連の言説を指している。⁰³ 中でも最も重要ないくつかの議論の呼び水となったのが、二つのグループ展——ヨーロッパ、北米、アジアの7会場で97年から2000年にかけて開催された「Cities on the Move: Urban Chaos and Global Change, East Asian Art, Architecture and Film Now (移動する都市:都市の混沌とグローバルな変化、今日の東アジアにおける美術、建築、映像表現)」、1996年にニューヨークで開催され、27名の作家を紹介した「Contemporary Art in Asia: Traditions / Tensions (アジアの現代美術:伝統/緊張)」である。どちらも、90年代半ばから終盤にかけて、西欧と米国において現代アジア美術が実際にどれほど持続的な研究分野として根付いていたかを強調していた。構想も見せ方もかなり異なるものの、どちらの展覧会も当時の欧米の美術界で起こっていた、認知という、より大きな流れの恩恵を受けていた。つまり、ヨーロッパの美術機関において非欧米美術が受け入れられたこと、そして北米美術界における多文化主義の概念をめぐる議論である。

西欧への旅 | 「Cities on the Move」展と「Traditions / Tensions」展

「Cities on the Move」は、スイスのキュレーター、ハンス・ウルリッヒ・オプリストと、パリ在住で当時としては存在感を増しつつあった在外中国人のひとり、ホウ・ハンルゥによる共同企画であり、1980年代半ば、ヨーロッパの美術機関がアジアの近代美術を評価したのと同じようなケースである。80年代半ばの典型的な例として、ポンピドゥー・センターでの「Japan des Avant Gardes 1910-1970 (前衛芸術の日本 1910-1970)」(1986-1987年)、オックスフォード近代美術館での「Reconstructions: Avant-Garde Art in Japan, 1945-1965 (再構成:日本の前衛1945-1965)」(1985年)が挙げられる。そのような評価の維持に主導的役割を果たしたのが、87年にパキスタン系英国人作家であり評論家でもあるラシード・アライーン創刊の学術誌『Third Text』や、多文化主義政策の文脈の中で発生した「新たな国際

主義」的なものの一環として、英国政府が設立、出資したインスティテュート・オブ・インターナショナル・ビジュアル・アーティストズ(Iniva: Institute of International Visual Artists)である。

インド、韓国、タイ、フィリピン、インドネシアの作家を取り上げた「Traditions / Tensions」は、タイ人のキュレーター兼評論家であるアビナン・ポーサーヤン企画による展覧会である。この展覧会に見られるような、参加国ごとに企画する方法は、ある試みと同じ系譜に属するものである。その試みとは、アジア地域内に独自の現代アジア美術なるものがあることを認知するために、多少のばらつきがあったかもしれないが、長年取り組まれてきた試みである。ポーサーヤンの展覧会形式は、共産主義の侵食から東アジアおよび東南アジアを守ろうと躍起になっていた米国の機関や個人がアジアの作家を直接的に支援していたことを映し出していただけでなく、米国軍によるベトナムへの介入が本格化する直前の62年、第1回が開催されるのみに留まったサイゴン・インターナショナル・フェスティバルのようなイベントを髣髴とさせた。⁰⁴ このフェスティバルには、「ヴェニス、サンパウロ、パリの例」に倣って21カ国が作家を参加させるよう招待されており、基本的には、当時共産主義勢力の脅威にさらされていたベトナム政府「寄り」の反共産主義国同士の交流であった。⁰⁵ この形式の国際交流の対極にあたるものが、社会主義リアリズムを中心として展開した。中国、北ベトナム、北朝鮮では、それを受け入れることは、事実上、統一された共産主義的視覚イメージに忠誠を誓うに等しかった。

「第三世界」国際論とアジアにおける戦後の時代

中国と日本の作家を恣意的に除外したことは、巧妙な戦略と言える。当時の北米でアジア美術史の分野といえば、中国美術と日本美術の研究ばかりされていたので、偏りを軽減しようという意図があったと思われる。1955年にはバンドン会議が開催され、ソ連を警戒していたベオグラードでは、61年に非同盟運動(NAM: Non-Aligned Movement)が設立されたが、「Traditions / Tensions」は、そのような「第三世界」国際論の台頭とも呼べるものの遠い親類と言ってもよい。米国、西欧、ソ連、そしてソ連の力が及ぶ地域の外に拠点を置く多くの作家にとっては、そのような国際論が、戦後の時代について視点を変えるための助けとなった。⁰⁶

視覚芸術において最も野心的に第三世界国際論を表明したのがインド・トリエンナーレであろう。ニューデリーの国立芸術アカデミーであるラリット・カラ・アカデミー主催で68年に創設された。このトリエンナーレの目的は、「多くのアジア、アフリカの国々や社会主義国が、悠久の歴史を持ちながらも、同時に非常に歴史が浅くもある(芸術分野における目立った成果という意味での歴史が浅い)大陸の望ましいイメージと、ダイナミックな西側の成果とがともに観られるような場をこれまで作れずにいた」という状況に取り組むことであった。⁰⁷ 確かに、インド・トリエンナーレは、60年代から70年代にいわゆる第一、第二、第三世界の作品だけでなく「伝統的」とみなされ、モダニズムの本流を成す物語から除外されていた作品が一堂に会する、唯一の大規模国際美術イベントであった。他に、積極的に共産主義圏や第三世界とみなされていた国々からの作品を紹介したのは、第2回ハバナ・ビエンナーレ(1986年)のみで、ハバナの第3回展は美術史家のレイチェル・ウェイスが「ポスト・リアリスト、ポスト・ネイティビスト、国境を超えた団結」と描写したものに方向性があった。⁰⁸

冷戦下の政治に深く影響された社会政治的背景があるにもかかわらず、インド・トリエンナーレは一定の政治的中立性を守り、当時の視覚芸術のイベントでは並ぶものがないほど包括的であった。しかし、評論家ギーター・カプールが「国際主義崇拜」と表現したものを支持しているとして、インド・トリエンナーレはかなりの批判を受けた。⁰⁹ 私が思うに、カプールが指摘したかったのは、トリエンナーレが、抗おうとしていたはずの展覧会論理を繰り返したということだけでなく、従来の展覧会づくりのモデルが重要でなくなるような、鑑賞者と制作者の新たなコミュニティを作り出すのに全く貢献しなかったということではないだろうか。カプールがこう論じたことは、数十年後、シンガポールの評論家ウーワン・リンに引き継がれる。彼は、一連の「アジア美術展」を通じて現代アジア美術という独立した分野を促進しようとする福岡市美術館の試みを、日本の帝国主義的な野心に端を発するものだと指摘した。そして、岡倉天心の有名な1903年の宣言「アジアはひとつ」が1979年の最初の「アジア美術展」で再び持ち出されているのは、明

04

急速に拡張するベトナムを鎮圧するために米国は1962年に南ベトナム政府に対する軍事支援を急速増強した。ポイトラン・フィン・ビーティは、1960年代の南ベトナムにおいて視覚芸術への米国の影響はほかの文化形態に比べれば小さかったとしている。

"Modernity versus Ideology," *Cultures at War: The Cold War and Cultural Expression in Southeast Asia*, ed. Tony Day and Maya H.T. Liem (Ithaca: Cornell University Press, 2010), pp. 87, 98.

05

"First International Exhibition of Fine Arts of Saigon," *Catalogue of the First International Exhibition of Fine Arts of Saigon*, exh. cat. (Saigon: Tao-Dàn Garden, 1962), p. 20.

06

戦後美術についてのこの異なった見解を歴史化する近年の重要な試みとしてミュンヘンのハウス・デア・クンストで2014年5月に行われたシンポジウム

「Postwar - Art between the Pacific and the Atlantic, 1945-1965」がある。<http://www.hausderkunst.de/en/learn/symposium/2014/postwar-art-between-the-pacific-and-the-atlantic-1945-1965/>

(アクセス2015年6月30日)

07

Mulk Raj Anand, "Chairman's Welcome Address," *Lalit Kalā Contemporary* 36, September 1990, p. 12.

08

Rachel Weiss, "A Certain Place and a Certain Time: The Third Bienal de La Habana and the Origins of the Global Exhibition," in *Making Art Global (Part 1): The Third Havana Biennial 1989* (London: Afterall Books, 2011), p. 69.

09

Geeta Kapur, *Link* (February 7, 1971), p. 38より引用。

10

C. J. Wan-ling Wee, "We Asians? Modernity, Visual Art Exhibitions, and East Asia," *boundary 2*, Spring 2010, 37 (1), 2010, p. 115.

11

Kuroda Raiji, "Practice of Exhibitions in Global Society by Asians, for Asians and Some Associated Problems," *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, ed. Jean Fisher (London: Kala Press in association with the Institute of International Visual Arts, 1994), p. 144.

12

Julie Ewington, "A Moment in a Journey: The First Queensland Art Gallery Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art," *Art and Asia Pacific* 1, no. 2, April 1994, p. 12.

13

当初、福岡市美術館で開催されていた「アジア美術展」は、後に福岡アジア美術館での福岡アジア美術トリエンナーレへと移行した。この美術館は1992年に福岡市が建設意向を表明し、1999年の完成とともに第1回福岡アジア美術トリエンナーレが開催された。これが第5回「アジア美術展」にあたる。
http://faam.city.fukuoka.lg.jp/eng/about/abt_history.html#a
(アクセス2015年7月4日)

14

Anthony Gardner and Charles Green, "Mega-Exhibitions, New Publics, and Asian Art Biennials," *Art in the Asia-Pacific: Intimate Publics*, ed. Larissa Hjorth, Natalie King, and Mami Kataoka (New York and Abingdon: Routledge, 2014), p. 30.

15

Francesca dal Lago, "Cities on the Move," *ArtAsiaPacific* 20, 1998, pp. 36-38.

16

ヘイワード・ギャラリーのアーカイヴによると、ホウとオプリストはこの展覧会でインドまでを対象としてカバーすることを構想していた。

17

他に会場として提案されていたのは、サンフランシスコ・アート・インスティテュート、ヘルシンキ現代美術館、会場名は公表されなかったが東京での開催も検討されていた。

らかに「近代という過去の瞬間を超越したり、抜け出したりすることができない」という以外の何ものでもない」と主張している。¹⁰

福岡アジア美術館のキュレーター黒田雷児は、現代アジア美術を扱った展覧会が増えつつある現象について、94年に重要な論文を執筆し、「文化的、地理的、政治的分類」が作家や美術作品の物理的、心理的可動性を妨げてしまうという「深刻な問題」について懸念を表明している。¹¹ 黒田が遠まわしに言及していたのは、福岡アジア美術館の取り組みと同時期に行われている、現代アジア美術の分野を確立しようとするほかの試み、特にクイーンズランド州立美術館主催のアジア・パシフィック現代美術トリエンナーレ (APT) のことだったかもしれない。第1回展が93年に開催された APT の特徴については、キュレーターのジュリー・エウントンが、さまざまな国の美術に詳しい専門家にキュレーターとしての任務を委託することで「徹底的に包括的で」であろうとしている点だと述べている。¹² 美術史家のアンソニー・ガードナー、チャールズ・グリーンは、福岡アジア美術館のように国を展覧会構成の核となる単位とするやり方に逆戻りすることをせずに、地域主義を促進することで APT が同じ領域のほかのイベントとの差別化を追求してきたことを指摘している。¹³ そのように多様性を受容することによって、APT や類似する他のイベントの取り組みが、新たに調整しなおされた芸術的な流れの全体像において、中心的な位置を占めるようになった(近年のシンガポールの、東南アジア文化の文化的ハブとしての地位を確立しようとする取り組みも同じ戦略による)。しかし、知識を「外部に委託」せざるを得ないということは、特定の場所の特性を理解している人材と、そうでない人材、すなわちジェネラリストとの差異をさらに際立たせることを意味する。¹⁴

しかし、独創性という点で「Cities on the Move」ほどうまくいった例は稀である。この展覧会は、ヨーロッパからアメリカ、そして最終的にはアジアへと移動していくことで、アジアの現代美術がヨーロッパと北米におけるグローバリズム観の中で重要な位置を占めるようになる一助となった。¹⁵ 現代アジア美術が象徴するとされた新たなグローバリズムの単位を都市と位置づけたこの展覧会には、作家と建築家が70人/組以上も参加した。主にアジアを拠点とするものの、国籍や民族という意味での出自がアジアでないものも含まれていた。厳密にはひとつの地域に焦点を当てて通観する展覧会であったが、「Cities on the Move」は作品を作家の国籍および作品のスタイルによって分類しなかった点で、アジア美術のほかの展覧会と異なっていた。¹⁶ 実際のこの展覧会は、個々の作品に注意を払うというよりも概観的な鑑賞体験ができるようにすることを最優先させていた。展示構成にはさまざまな建築家が関わり、オブジェが祝祭的に無秩序な広がりを見せており、まるでクルト・シュヴィッターズの《メルツバウ》、待望の21世紀版が1000倍になって出現したようだった。

もうひとつの重要な要素は、6ヵ所での展示がそれぞれ異なって見えたことである。¹⁷ ある意味、異なって見えたのは、主催機関によって資金及びロジスティクス面での支援に差があったことを反映していた。ウィーンのセセッション館では、トリアージュ的な選別プロジェクトのようであった。建築家、張永和によって慎重に構成されていたものの、「アジアの諸都市の濃密さを反映」しようという試みは、意図的ではないにせよ、鑑賞者を館外へと避難させてしまうような非常に窮屈な展示となったことの言い訳のように思われた。¹⁸ しかしさらに説得力がなかったのは、ボルドー現代美術館 (CAPC) とニューヨークの MoMA PS1 で開催された、二回目と三回目のバージョンであった。展覧会の猛烈なペースを考えれば仕方がないのだろうが、前者は「タイミングの問題」があり、建築家の役割を割愛しなければならず、後者は深刻な資金不足のせいで、展示の大部分がスライドや映像プロジェクションの形式をとらなければならなかった(オプリストは PS1 展を「予告編」とさえ呼んでいた)。¹⁹

「Cities on the Move」が物議を醸すレベルに最も近づいたのは、デンマークのルイジアナ近代美術館で開催されたときである。張永和の尽力にもかかわらず、鑑賞体験は他会場に比べると静観的であり、ごちゃごちゃして右往左往させられたウィーン、ボルドー、ニューヨークでの「Cities on the Move」とは正反対をなしていた。来館者は確かに従来の美術館ルールに従って作品との距離を保ち、インタラクティブな作品に対してさえずれないようにしていた。マレーシアの作家、リュウ・クンユウのインスタレーション《Pasti Boleh / Sure Can One (もちろん、できるさ)》(1997年)の一部として展示室の床に敷かれた赤いカーペットは全く汚れることなく、ボルドーでの同じ展示では多くの人がカーペットの上を歩きすぎて会期中に取り替えなければならなかったのとは全く対照的であった。マリアンヌ・クロウ・イエン

センは、個々の作品にやたらと執着する従来の展覧会様式を排除している点についてこの展覧会を評価したが、結局のところルイジアナ近代美術館の優美に連なる「完璧なホワイトキューブ」の空間に負けてしまったのではないかと述べていた。²⁰

ずばぬけてよくまとまっていたのは、ロンドンのヘイワード・ギャラリーで開催されたバージョンである。この回には、第三のキュレーターがいたかのようであった。あるイギリスの評論家に「ミレニアムの趣」と呼ばせたほど有名なレム・コールハースである。²¹ コールハースは、ドイツ人の建築家オーレ・シェーレンとともに、ギャラリーが「屋外のロンドンの街全体」に解放されているような鑑賞体験をできるような展示計画を作成した。²² 「Magiciens de la Terre (大地の魔術師たち)」に顕著に見られたオブジェ本位の美学を徹底的に排除しようとした展覧会であった。「Magiciens de la Terre」は、現代美術の議論と見せ方においてグローバリズムが重要となった起点として、多くの美術史に(ときには無批判に)引き合いに出される展覧会である。89年、ポンピドゥー・センターとラ・ヴィレット公園グランド・ホールで開催されたその展覧会は、ひねりの効いた大ヒット展で、その社会的妥当性の主張は、84年にニューヨーク近代美術館で開催された「Primitivism in the 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern (20世紀美術におけるプリミティヴィズム)」に反駁しようとする試みに基づいていた。「Primitivism」展は、「近代」ヨーロッパとアメリカの作家が、どのように「プリミティヴ」な非欧米美術を理解していたかを、双方の作品を並置することで検証しようという展覧会であった。「Magiciens de la Terre」は、100人/組以上の作家を取り上げ、「ユニバーサルイズム」という看板を掲げ、非欧米圏の作家による作品を欧米の作家の作品と同じレベルに位置づけようとした。

「現代アジア美術」が意味するもの

しかし、「Cities on the Move」は「Magiciens de la Terre」の思想的枠組みからそれほどかけ離れていただろうか？ ニューヨークにおける本展は、「スピード感、無秩序、けばけばしさ」といったアジアを連想させる風情を求める欧米の都市生活者の一部を対象にした「お手軽休暇セット」のようであった。²³ CAPC展のプレスリリースは「アジアの諸都市の美術と建築を徹底的に巡る」展覧会だとしていたが、一方では、ヘイワード展の図録には、なぜか「タイム・アウト」的にロンドンのアジア系のレストランや店の紹介が含まれていた。同様の反応は他にもあり、ヘイワード展を観て「(「Cities on the Move」からは)東洋が不可解で、神秘的で、異質なものであるという印象を受ける。一世紀前の東洋のイメージと何も変わっていない」と評した者もある。²⁴ 少なくとも、「Cities on the Move」とは、ハイテクの魔法と都市の加速という新たなエキゾチズムを掲げた、1990年代版の「Primitivism」展であると感じた者もいたのだ。または、作家のケン・ラムの98年の作品《Souvenirs from all the Chinese restaurants in the world outside China (中国国外の全ての中華料理店からの土産)》について作家自身が述べたことを言い換えてもよいだろう。つまりこの展覧会は、アジアについての展覧会であるということよりも、今日ではアジアは事実上、グローバリズムのシンボルであるという概念と強く結びついている。ウィーン・セセッション展のプロポーザルに書かれているが、この展覧会は「21世紀を目前に控えた世界的美術の推進力」となる「現代アジア美術」の展覧会であった。²⁵

偏狭的な視点からなのか、それほど社会的に恵まれた立場にない人々にとってはそうだったのかもしれない。建築評論家のジョナサン・グランシーは社会的階級の要素が作用しているとのめかし、コールハースのヘイワード展の展示プランについて、旅行者がひとつの大都市から別の大都市へと移るときに体験することがあるデジャヴ(既視感)を反映していると述べた。この展覧会は裕福で、もしくは社会的つながりに恵まれ、「香港にいるのに突然ロンドンにいるような錯覚を経験したり、逆にロンドンにいながらにして香港にいるように感じたりする瞬間がある」ということを直接体験として知っている人々にだけよく理解できる展覧会だったのだろうか？²⁶

ヘイワード展の展示構成に潜在するエリート主義は、バンコク展ではそれほど顕著には見られなかった。バンコクは、「Cities on the Move」が市内の複数の会場で開催された唯一の都市である。タイ展を主催したのは、地元で定評のある非営利組織でタイ文化の促進に取り組んでいるサイアム・ソサエティとフランス外務省であった。²⁷ 次に挙げる三つの理由から、この展覧会の影響は重要であった。

18

"Cities on the Move: A Dialogue," roundtable discussion with Hou Hanru, Shigeru Ban, Yung Ho Chang, Judy Freya Sibayan, David d'Heilly, Wong Hoy Cheong, Chen Zhen and Ole Scheeren, *Art Asia Pacific* 25, 2000, p.70に掲載されたユン・ホーチャンの発言。

19

Hans Ulrich Obrist, 同上, p.73。

20

Marianne Krogh Jensen, "Cities on the Move," *NU: The Nordic Art Review* 1, 1999, p.86。

21

Thomas Dyckhoff, "See the future," *The Times*, July 17, 1999。

ヘイワード・ギャラリーの展覧会担当、フィオナ・ブラッドリー宛の手紙で、コールハースはハウとオプリストの功績をさらったようにみられかねないので、展覧会企画者のひとりとなされることに強固に異議を唱えている。「キュレーターの役割に対して自分のデザイナーとしての役割は補助的なものに留まることが極めて重要だ」。コールハースからフィオナ・ブラッドリーへの手紙(1999年3月29日付)。

22

Ole Scheeren, 前掲 [18], p.74。

23

Joan Kee, "Cities on the Move," *Parachute*, October-December 1999, p.88。

24

"Fast Cities of the East," *Evening Standard*, May 18, 1999。

25

「Cities on the Move」の提案書、ウィーン・セセッション、目付なし。

26

Jonathan Glancey, "Hayward Gallery: Urban Myths," *The Guardian*, May 8, 1999。

27

バンコクにあるタイ・アート・アーカイヴは、現在「Cities on the Move」バンコク展のリサーチをしており、将来的には公開する計画をしている。
<http://thaiartarchives.mono.net/special-projects1>
(アクセス2015年6月)

- 「アジアの」および「アジアに関する」現代美術展として、タイで開催された最初の大規模な展覧会だった。
- 従来の展覧会会場だけでなく、ショッピングモール(セントラル・ラマ3)、オルタナティブ・スペース(プロジェクト304)、カフェ(アバウトスタジオ/アバウトカフェ)など、従来の展覧会会場以外の、一般の人が自由に出入りできる会場で開催された。
- タイでは現代美術のインフラ、資金が不足していたため、当時のタイ美術界のさまざまな構成要素がともに活動する機会となった。²⁸

28

この展覧会が開幕した日の慌ただしさについては次を参照。

Kok Meng Tan, "Invisible Cities on the Move." http://www.art4d.com/bangkokonthemove/2542/list/webwork/invisi/invisi_1.html

(アクセス2015年6月)

29

Hou Hanru, 前掲 [18], p.75.

30

David Teh, "Travelling Without Moving: Historicising Thai Contemporary Art," *Third Text* 26, no. 5, September 2012, p.575.

31

この点について、筆者は他の論文でも「Cities on the Move」展について同様に論じている。

"Trouble in 'New Utopia'," *Positions: East Asia Cultures Critique* 12, no. 3, Winter 2004, pp.667-686.

32

1992年から1999年まで、クイーンズ美術館は非欧米作家および非欧米国出身のディアスポラの展覧会を最も積極的に主催した機関のひとつである。これは展覧会責任者のジェーン・ファーフヴァーの方針によるところが大きい。1994年からクイーンズ美術館のキュラトリアル部門で活動を続けてきた岩崎仁美によると、クイーンズ美術館は「他の美術機関ではやらない、もしくはできない展覧会をやる」としていた。それには、限られたオーディエンスに対し(ニューヨークに)多数ある文化機関と張り合わなければならないというプレッシャーも関係している」という。筆者による岩崎仁美へのインタビューより。(2005年11月30日)

33

Jim Supangkat, "Multiculturalism/Multimodernism," *Contemporary Art in Asia: Traditions/Tensions*, exh. cat. (New York: Asia Society, 1996), pp.70-73.

34

Apinan Poshyananda, "Positioning Contemporary Asian Art," *Art Journal* 59, no. 1, Spring 2000, p.12.

ヘイワード展について疑問に思うところもあったのか、ホウはバンコク展を「アジアの都市自体とこれまでよりずっと直接的な対話」をする試みとみなしていた。²⁹ 「Cities on the Move」のバンコク展には、全6回のうち最も多くの声が入り込められていた。皮肉にも、まとまりがないがゆえに、ある意味それまでの5回のどの展覧会でもはつきりしなかったホウとオブリストの抽象的な意図が、理屈抜きで響いてくるようになった。しかし、評論家のデヴィッド・テが述べているように、この展覧会は正確にはアジアの作家の展覧会ではなく、「インターナショナルな」作家の展覧会であり、はつきりそう呼ばれなくてもビエンナーレと同じことであった。³⁰

それでも「現代アジア美術」が今日、作品や作家よりも、美術機関、イメージ、言説の体系に言及する用語として、より説得力があるとすれば、それは「Cities on the Move」によるところが大きい。「Cities on the Move」は、物質的な美術作品を隠喩や寓喩、つまり主に純粋なイメージというレベルで機能する存在として解釈し直した。³¹ この展覧会は、文章を細部まで読んでいては世界文学という概念が成立しないのと同様に、細部まで観ることをあきらめなければグローバルな美術の世界は実現しないのか、という疑問を呈していた。何かをするにあたって、ひとつのスケールが消失しなければ、別のスケールが存在し得ないのだろうか？ だとすれば、「Cities on the Move」から学ぶべきは、この展覧会が示したように、(人間であれ何であれ)存在自体はさほど重要でなく、個々としては全くでないとしてもほとんどコントロール不能なネットワークにおいて、存在が循環することのほうが重要だという点である。

作家や美術作品がある大陸から別の大陸へ、ある国家から別の国家へ、あるカテゴリから別のカテゴリへと頻りに動くことで、スケールに対する意識が高まり、その意識の高まりが「グローバル」という概念そのものを循環の流れに投じるのに一役買ったのである。「Cities on the Move」の参加作家の多くは、89年の天安門事件——これが間接的に多くの中国人作家が国を去り、特にニューヨークとパリに移住する引き金となった——や、韓国と台湾の経済自由化など、より大きな社会的、経済的、そして政治的問題を取り上げていた。経済が自由化されたことで、前例のないほど多くの作家たちが国外に移住できるようになっただけでなく、新たな美術のインフラ構築のための資金調達にも役立った。そのような例として、95年に韓国西南部で第1回展が開催された光州ビエンナーレが挙げられる。

移民の規模があまりに大きかったため、米国の美術機関は視野を広げざるを得なかった。そのような例のひとつが、ニューヨークのクイーンズ美術館が93年に「Across the Pacific: Contemporary Korean and Korean American Art(太平洋を越えて:現代の韓国美術および韓国系アメリカ人による美術)」を主催しようと決定したことである。³² 「Traditions/Tensions」は、このような背景の中で開催された。その背景は、多文化主義を唱導する者たちが10年ばかりで白人作家の作品を促進しようと取り組んできたおかげで変化してきたのであり、93年のホイットニー・バイエニアルはその象徴として印象深い。³³ 「Traditions/Tensions」を考える上で、避けて通れない展覧会がもうひとつある。同展より二年早い1994年に、ニューヨークのアジア・ソサエティで開催された「Asia/America: Identities in Contemporary Asian American Art(アジア/アメリカ:アジア系アメリカ人の現代美術におけるアイデンティティ)」である。当時のアジア系アメリカ人による美術の全景を見渡す展覧会であった。ただしこのときは、非欧米作家を当時の美術界に組み入れるということに議論が置き換わってしまった。この点については、(ニューヨークにこの展覧会を巡回させるにあたって先導的な役割を果たした)アジア・ソサエティも、同展のキュレーターも明確に指摘している。³⁴

ポーサーヤナンは、国民国家の概念を避けて構成を説明することができたのだろうか？ 96年には、無理であっただろう。「Traditions/Tensions」のレビューにもあるように、ニューヨークのオーディエンスにとってさえ、非欧米の美術を国家的もしくは地域的枠外で考えることはまだ難しかった。さらに、70点の作品のうちアジア・ソサエティとニューヨー

ク大学のグレイ・アート・ギャラリーに展示された作品は、展示空間が限られていたため、個々に観ることは難しかった。作品は比較的ゆったりとしたクイーンズ美術館では、いくら居心地がよさそうだった。こちらの会場では、実際にはポーサーナンがもともと意図した通り、それぞれの作品のための空間があった。³⁵しかし、どうしても作品が見本市のブースにおびただしい数のものが置いてあるように見えてしまうのだった。そのように見られていることは、自分のことを「文化的財産のブローカーであり、美の審査員であり、ゲートキーパーでもある」と表現したポーサーナンにはおそらく嫌というほどよくわかっていただろう。市場のような美術界に対する鋭く、痛ましくさえある認識を反映した言葉ではないか。³⁶

「Cities on the Move」と「Traditions/Tensions」について十分に認識されていなかった問題がある。それは、展覧会が大きく、より包括的になるほど、貧しい国と独裁国家どちらも、またはどちらか一方の作品は決まって除外されるようになりがちだということである。「Traditions/Tensions」の図録に寄せたエッセイで、インドネシアの評論家ジム・スパンカットは、国際的な美術の世界は「発展した」民主国家からの作品とそうでない作品に二分されているようだと述べている。³⁷このことは、隔離作用を生み出した。同様の隔離作用は、91年に美術史家のハンス・ベルテングが解説したように、西欧の展覧会から東欧の作家たちが除外されているという状況にも見られた。

特に90年代半ばから2000年代半ばまで、アジアの中でも特に中国から現代美術を欧米に紹介する役割において抜きん出ているのがホウ・ハンルウである。彼は、ゆるい構成でまとめた展覧会を通じて、鑑賞者が作品間の違いではなく、作品どうの関係を考えられるような企画をした。ホウは、ときに「非公認」の中国美術と呼ばれるものに関心をもたれるようになったのは、89年の天安門広場における抗議活動以降の中国に対して欧米が新たな関心を示すようになったのと時期を同じくすると暗示することで、事態の厳しさを強調していた。³⁸民主主義を求めると権威主義に対する反発が実例として明示されて初めて、欧米の美術機関は特定の形式の現代中国美術を受け入れられるようになったと匂わせたのだ。

徐冰(シュ・ビン)の《Square Word Calligraphy(新英文書法)》が欧米で非常に人気があることを考えてみたい。92年に始まったこのシリーズは、作家が考案した表記法を特徴とする。その表記法では、それぞれの単語は漢字に見えるのだが、実は英単語の形を組み換え、拡大縮小したものである。《Square Word Calligraphy》は、外見上の見え方と、そこには外見からは考えられない何らかの主張が秘められている可能性、それらを見極めることの重要性を取り上げている。中国語の読み書きができる者でも、英語を知らなければ書かれている内容は分からない。逆に英語が分かる者は、普段は考えもしないほど見慣れたものが、いかに形態に依存しているかを再考する機会を与えられる。

自ら作りだした漢字の文字について、徐は次のように述べた。「中国人の鑑賞者は意味の一部を理解できない。欧米の鑑賞者は別の部分を理解できない。しかしどちらか一方が理解できないことを、もう一方が理解している」。³⁹実際に作品を観て作品と対話してみると、コミュニケーションが成立するか否かの鍵として、形態の配置を最初に認識することで、数々の相違点が最もうまく理解できるように思われる。評論家の多くが、欧米のキュレーターや美術機関は、真正性について非常に厄介なこだわりを持っているというが、徐の作品はそれに対する遅まきながらの反応なのだろうか？現代アジア美術がいくぶん社会政治的介入を意図したものであれば、本物を派生的なものに対抗させるモダニスト的な差別化を繰り返すことなく、文化的相違を考える場を構築することは重要な問題のひとつである。

「Cities on the Move」の参加作家のひとり、リクリット・ティラヴァニは、一般の来場者に無料でライスとカレーを提供し、人種と美術との関係について言及する作品の制作を退けた。そのような議論はそもそも彼にとっては不当に課された義務だったのかもしれない。ティラヴァニは90年代初頭、留学目的で米国にやってきた。当時はアジア系アメリカ人による美術の方向性が非常に盛んに議論されていたときであり、非欧米の現代美術に対する表面的な受容性が鑑賞者の期待に制限されていたときでもある。ティラヴァニが言うには「全てがより開放的であると同時に、閉じられてもいた」のである。⁴⁰ティラヴァニは代わりに、その場にいることを除けば何の関係もない鑑賞者の間に関係を築こうとした。しかしながら、答えが出ないままだったのは、包括的であることを目指そうとすると、作家に特定のオーディ

35

筆者によるジェーン・ファヴァーへのインタビューより。(2005年11月11日)

—

36

Apinan Poshyananda, "The Acrobat, the Chef, the Go-between, and the Dreamer," *Words of Wisdom: A Curator's Vade Mecum on Contemporary Art*, ed. Carin Kuoni (New York: Independent Curators International, 2001), p.135.

—

37

Supangkat, "Multiculturalism/Multimodernism," p.80.

—

38

Hou Hanru, "Entropy, Chinese Artists, Western Art Institutions: A New Internationalism," *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, ed. Jean Fisher (London: Kala Press in association with the Institute of International Visual Arts, 1994), p.80.

—

39

同上、p.93。

—

40

Alice Yang が次の文献より引用。"Letting Go: The Work of Rikrit Tiravanija," *Why Asia? Contemporary Asian and Asian American Art*, ed. Jonathan Hay and Mimi Young (New York and London: New York University Press, 1998), p.8. 原著は1996年。

エンスというより、広く世界に向けた作品制作を強いることになり、制作の範囲を制限することにもなるのではないかと
いう問題である。ローカルな事柄を念頭に制作したといわれる作品からさえ、そのような疑問を抱くことがある。
2000年代半ばから、多くの美術機関や組織が現代アジア美術の範疇に含まれる作品の種類を劇的に拡大し
たので、議論は明らかにエントロピー的になっていった。表面的には、現代アジア美術の特性を描き直す動きに
は、国際的な美術の世界が少数独裁的でなく、もっと民主的に機能する、いい意味でのグローバリズムを促進し
ようという意図が感じられる。しかしその拡大は、アイディアに全く本当の意味がなくなってしまう瀬戸際まできてい
る。いま述べたことが、追悼の賛辞のように疑わしく思われるとしたら、現代アジア美術という概念が議論をする上
ではもはや実用的でなくなってしまうからかもしれない。例えば、村上隆、蔡國強(ツァイグオチャン)、そしてティラ
ヴァニといった国際的に非常に評価の高いアジアの作家たちを「現代アジア美術の作家たち」と表現するのは、
時代遅れの感がある。

何を基準とするか? アジア美術の可変的スケール

しかし、一握りのアジアの作家が広く認知されているからといって、スケールの問題はなくなる。私たちは、限定
的で問題をはらんでいると分かっている、いまだに「ローカル」「グローバル」「ネーション(国家)」「リージョン(地
域)」といった言葉を使って世界を分析している。また、「アジア的」とみなされるものの範囲を広げることで、スケール
の問題はなくなる。実際、このような拡張政策は全て、特定のスケールを超える、もしくは横断することができる作
家と、それができない作家の格差によって浮き彫りになる問題を避けるための言い訳のように思われる。⁴¹ 「スケ
ールの問題」が何を意味するのかを具体的に示すために、地理学におけるスケールの定義を三つ参照したい。ひと
つ目は、「実世界にある事物(地上にある全ての概念)の実際のサイズに対し、地図上に描かれたサイズを指す」という、
「地図製作における」スケールに関わるものである。⁴² この論文の文脈での、地図製作的なスケールは、ある場所
が国際的な美術の世界に与える実質的な影響に対する、その場所の物理的大きさを指す。二つ目の定義は「分
析的な」スケール、もしくは「ある問題の分析にあたる単位の大きさ」である。第二次世界大戦後のアジアでは、美
術界の組織の単位として最も重要だったのが国家である。そして1990年代半ばにピエンナーレなど、特定の都市
による大規模なアートイベントを通じて、初めて都市が重要な単位として浮上してくる。⁴³ 三つ目の定義は「事象」ス
ケール、もしくは「いかなる研究や解説がなされていようとそれとは無関係に、人間、または物理的な地理的構造
が存在しているサイズ、またはプロセスが起こる規模」である。これが最も答えを出すのが難しいスケールの問題で
あろう。実際、最近の学界や美術館業界において「現代」の諸概念が話題になっていることは、その特異性に実際
に向き合う必要もなく急速に融合していく活動のスケールに対処しなければならないことの一症状なのである。

1990年代には、スケールの問題といえばスケールの乖離のことであった。言い換えれば、分析的なスケール間の調
和がとれていなかったのである。議論の大部分は、いわゆる「ローカル」と「グローバル」の二項対立を軸に展開す
る傾向があった。祖国の国籍を離脱した作家や、アジアの国の国籍を持ちながら国外に住む作家はこれを痛感し
ていた。彼らは国籍、民族または人種などを意識して企画された展覧会で作品を見せることに同意しつつも、一方
では作品をそれらの枠外で見せようと必死であった。その結果、多くの作家が「アジア」作家として名をはせるのを
拒み、その拒絶は今日では典型的な90年代の姿勢とみなされている。

同様に、90年代半ばから終盤にかけて非常によく見られた、キュレーションを外部に委託するモデルは、厄介なス
ケールの融合をもたらし、選ばれた現地の情報提供者はその成り行きで、アートの生態系全体を「代表する」包括
的な知識を持ち合わせた真担当者だとみなされ、必ずしもその選択に責任をもって説明するよう求められるわけ
でもなかった。例えば、特定のキュレーターが繰り返し国外の美術機関から指名され、特定の地域についての展覧会
を企画するとどうなるかを考えてみよう。結果的に何が起こるかという、特定の作家が何度も選ばれてその地域を
象徴し、多様性の低下を招く。美術界において、特定の国や地域の美術を調査することを目的とした展覧会の作
家選定パターンほど民主的でない(つまり、それ以上に権威主義的な)過程はないと言っている。

97年のアジア通貨危機の結果、東アジアおよび東南アジア全域に非政府系の団体(民間)が運営する展示空間が急増したため、複数の活動スケールを同時に扱わなければならないというプレッシャーは特に強烈になった。通貨危機のピーク、97年から99年までは、アジア地域の政府は、芸術に対する予算を大幅に削減することで帳尻を合わせようと必死だった。おかげで、本来なら国立美術館が果たすべき機能の多くを、非政府系組織が引き継がざるを得なくなった。ものすごいプレッシャーがそれらの組織にのしかかることになった。彼らは地元と国外のどちらのオーディエンスにも応えなければならないだけでなく、国の機関として効果的に役割を果たさなければならないと感じていた。オーディエンスとは、誰なのか、あるいは何なのか? そんなことより、物理的、資金的に不可能だというのに、これらの機関にある種の分析スケールとして機能し続けることができるのだろうか? 言い換えれば、非政府系機関の事象スケールはどうなってしまうのか?

さまざまなレベルで、90年代後半は、芸術分野におけるコラボレーションへの関心の高まりを特徴とする新たな時代の幕開けであった。そのようなコラボレーションは、かつては国家や都市、州といった概念の拠り所となっていた社会的ヒエラルキーの崩壊に、直に反応したものだ。⁴⁴ 「Cities on the Move」とその後のコラボレーションでホウとオブリストがあれほど支持した積極的ニヒリズムは、(とりわけ)社会学者のリュック・ボルトanskiとエヴ・シャペロが新たなマーケットの中心と指摘した「コネクションリスト」資本主義のようなものに完全に移行してしまったのかもしれない。⁴⁵ 時が経ち、例えばティラヴァニは、徐々にグレードアップした環境で活動するようになった。残されたのは、世界各地で、「現代アジア美術」というブランド名のついた美術はどんなコミュニティを指しているのだろう、と思いを巡らせる人々である。

それでも、私たちはかなりの危険を犯してもスケールの問題を避けようとする。そんなことをしても、ただ組織の有効性を危険にさらすだけである。組織の限界を知ることは、伸ばせる分野を認識することに劣らず重要なのである。その上、スケールの問題に細心の注意を払わなければ、さまざまなスケールの条件を利用するにあたって根底にある人種主義的、帝国主義的仮説を再検証することはできない。やはり依然として難しい課題は、過ちや、さまざまなスケールが重なり合うシステムから逸脱するものを受け入れられるかどうかである。そのシステムのことを、私たちは便宜上「世界」と呼んでいるのだが。

41

この問題は筆者が別の機会にも論じている。

"What Scale Affords Us: Sizing the World Up Through Scale," *Art Margins* 3, no. 2, June 2014, pp. 3–30.

42

Daniel R. Montello, "Scale in Geography," *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences*, ed. Neil J. Smelser and Paul B. Baltes (Oxford: Pergamon Press, 2001), pp. 13501–13503.

43

好例となる会議として、著述家兼映像作家でもあるデイビッド・ディヒーリ、建築家レム・コールハース、編集者太田佳代子による「Asia: Redefining the City」がある。1996年に東京で開催された本会議は、「Cities on the Move」に「直接」つながるものである。都市と都市部6カ所(バンコク、クアラルンプール、シンガポール、上海、香港、珠江デルタ)に焦点を当てた内容であった。

<http://www.tnprobe.com/eng/act/sym01.html>

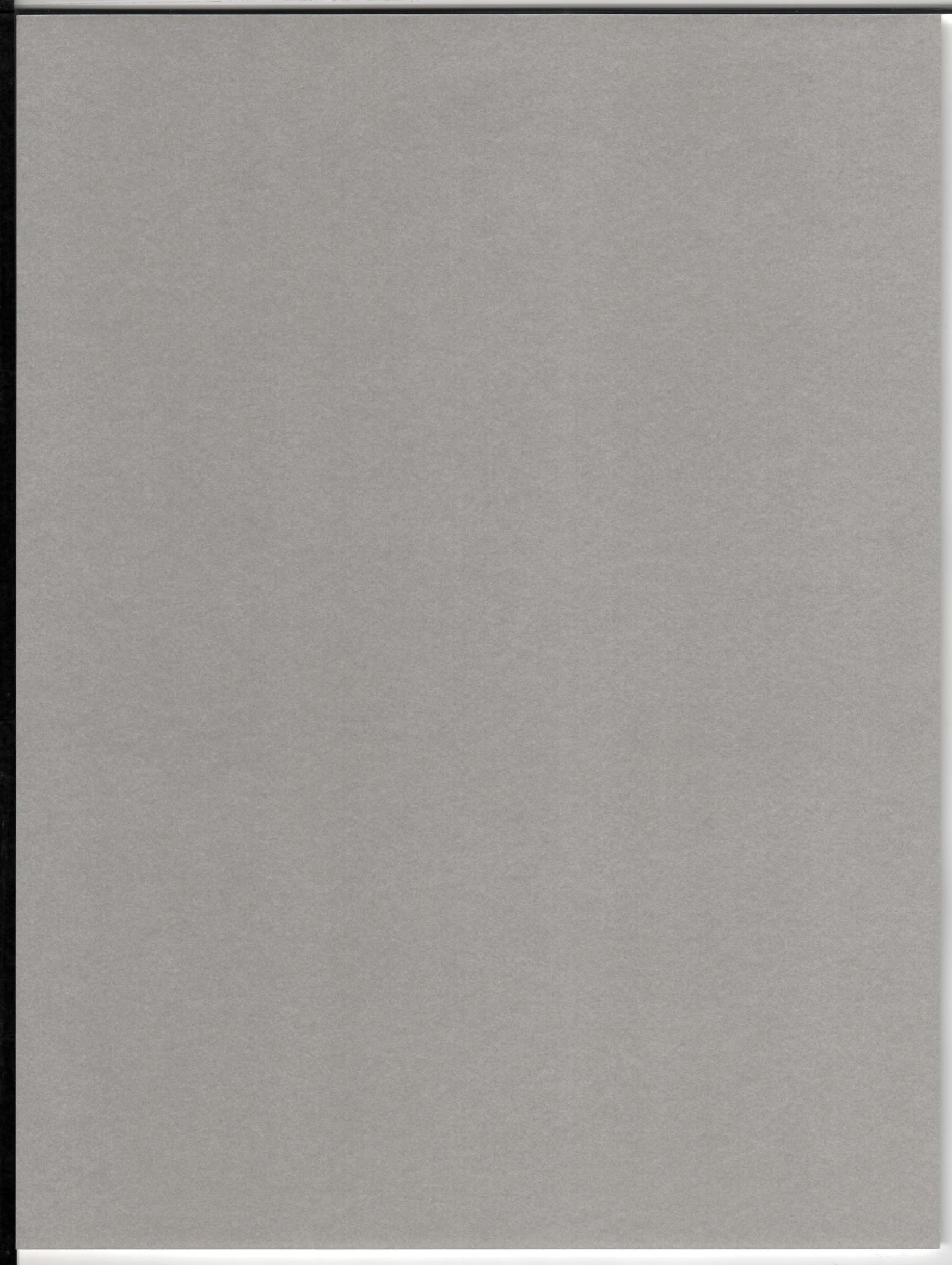
(アクセス2015年6月)

44

ミャンマー、インドにおけるそのようなコラボレーションの例は、次を参照。Grant Kester, *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context* (Durham and London: Duke University Press, 2011).

45

Luc Boltanski and Ève Chiapello, *The New Spirit of Capitalism* (London and New York: Verso, 2005).



Day 2

Session 3

公的機関の活動と可視化・言説化された「アジア」

90年代の東南アジアのアートシーンを語るとき、日本やオーストラリア、そしてシンガポールの国公立の美術館や行政機関が果たした役割は、東南アジアの域内交流に少なからぬ影響を与えました。各国の美術の歴史的過程の差異や共通の課題やビジョンをつなぐ実践を通して、〈点＝ナショナル〉から「アジア」という面＝リージョナル〉としてアートシーンを可視化するばかりではなく、言説化する道を開いたからです。2000年代に入ってから国際展やアートマーケットの台頭、そして美術館のさらなる進化により、観客や消費者などの受容層が拡大し、「公」に期待される役割も変容しつつあります。本セッションでは、90年代活発になったオーストラリアと日本の東南アジア美術への関心のあり方と、域内におけるシンガポールの活動を、2015年の現時点から検証しました。

その文脈と苦境 シンガポール1996-2006

アフマド・マシャディ

シンガポール国立大学美術館館長

[訳 林寿美]

序文

カプラン「モダニズムと都会性との関わりについて考えを練るにあたり、あるひとつの都市の十年間を選択することをどう思いますか?」⁰¹

地域で美術市場を形成し、美術館の設立まで企てるシンガポールは、現在、極めて特権的な地位にある。その経済状況や、グローバル都市を目指して継続的に行われているプロジェクトから、そうなることは当然と見られてきた。⁰² 今年(2015年)は国立美術館が新たに設立される。おそらくシンガポール美術館に代わって、東南アジアの近代美術を扱う最高機関となるであろう。また、形態と方向性は形成段階にあるが、シンガポール・ビエンナーレは今なおこの地域における主要なイベントである。そしてシンガポールは、ヴェニス・ビエンナーレで恒久的なパヴィリオンを持つ、数少ないアジア諸国のひとつでもある。また、西欧圏の人々に東南アジアを紹介し続けており、直近では、国家文物局の企画により、パリのパレドトーキョーで「Secret Archipelago(秘密の群島)」展を開催した。概して言えば、シンガポールは、地域で芸術を創出し受容する国家、文化の表れであろうと努め、地域という概念が専有的であると同時に生産的であることを示しうる方法を模索している。今年(2015年)3月に始まった「Secret Archipelago」は、「古い伝統にしっかりと根ざしながら、…[中略]…超現代的な世界に飛び込んだ」地域を露わにする展覧会として奨励された。

冒頭の引用は、ジャネット・カプランが「Century City: Art and Culture in the Modern Metropolis(世紀の都市:現代のメトロポリスにおける芸術と文化)」(2009年、テート・モダン)に参加したキュレーターたちに向けて、インタビュー形式で投げかけた問いである。ラシード・アラインが、「他の都市は美術史の見地から紹介されている」のに、ラゴスやボンベイといった第三世界都市は「社会学的見地から」紹介されていると批判したのを受けての発言だった。オル・オギューベは、都市とその地球経済の状況、人口密度、社会の階層化に学芸的な焦点を当て、「Art is relational(アートは相関的である)」ことを示す必要があったならば、その方向転換はいたしかたないと述べた。芸術の価値は、生産と消費のマトリックスのうちどこにあるかを定めることで統御される。とりわけ、芸術様式についての比喩的表現や、芸術が社会的・政治的文脈で占める場所、国家と共同体——ここではアフリカとインド亜大陸における——をより広義に語るための方法については、そうだ。パリの観客に対して「あなたの西洋的な美術の見方、解釈を忘れる」よう説いた「Secret Archipelago」と比較して、このことを考えてみるとよい。ここでは、価値や評価が一時的に宙吊りにされたことで、啓蒙が生じている。期待や受容を複雑化するためではない。

芸術が、かつての中心地であったヨーロッパから分散する兆しを見せ、世界中で行われているビエンナーレでは、主導権に抗ったり、それを求めたりして闘争が起こっている。オリバー・マーヒャートによると、それは「また、独自の正当性を持ちながら想像に過ぎない世界の地図を作成するための合意と承認を得るための闘い…[中略]…と理解されねばならない。この象徴としての闘いは、地域と国家、そして国家を越えたところで、同時に行われている」。⁰³ さらにマーヒャートは、「ビエンナーレは『主導権を握るための装置』とも言える。それは、正当と認められることを目的にした、象徴としての闘いの場で、地域と世界をつなぐものだ」と論じている。⁰⁴ シンガポールは、世界経済とその中心地——ここでは、文化を明確に打ち出すことが先進的とされる——の変動、傾向や力学に基づいて、世界における

01

ジャネット・カプランからギータ・カプラーへのインタビューでの質問。
Lars Nittve, Iwona Blazwick, Janet A. Kaplan, Olu Oguibe, Paolo Venancio Filho, Donna De Salvo, Reiko Tomii, Geeta Kapur and Emma Dexter, "Century City: Conversations with the Curators," *Art Journal*, vol. 60:3, 2001, pp. 48-65 を参照。

02

独立50周年を迎えるにあたり、「東南アジア・パシフィックのアート・ハブになると急ぐシンガポール」といったような新聞見出しが頻出するようになったほか、「Art Stage(アートステージ)」が毎年開催され、ギャラリー施設「Gillman Barracks(ギルマン・バラックス)」が2012年に設立されるなど、世界都市の仲間入りをしたことを強調するために、芸術文化の消費が位置づけられた。「かつてマラリアを運ぶはじめた島であった国が、今や四頭の『アジアの虎』のうちのひとつになった。そこには富が集中し(『フォーブス』誌によると億万長者が16人いる)、世界で最も豊かな国のひとつである」(2015年3月6日付『フィナンシャル・タイムズ』より)。

立ち位置を定めてはまた定め直すことを繰り返してきた。ビエンナーレは、その意味では中心であることの徴候となる。たとえそれが、文化の分散化や解放への衝動など、自らの論理の範囲内で機能するものだとしても。

第1章

2006年9月に初回を迎えたシンガポール・ビエンナーレは、1990年代以降、アジアのあちこちで始まった数多くのビエンナーレのひとつである。他と同様、それは、観光地としてのシンガポールの潜在能力を世界規模でマーケティングしたり、高めたりするための一般的な試みと見なすことができよう。それによって、何年もかけて文化的インフラを整えるための投資を、正当化しないまでも一本化できるからだ。国家や建国という神話が、歴史を紡ぐ重要な緯糸やモチーフになるこでのビエンナーレは、辺境にあるイギリスの植民地から脱して独立を遂げ、活気ある都市国家へと変貌する「過程」の重要な物語の一部を形成している。そのことは、きちんとした測定可能な現代の指標を伴い、経済的、社会的、文化的転換にからんでさまざまに表現される。シンガポール・ビエンナーレは、「シンガポールが芸術のための活気ある国際都市であることを、しっかり位置づけてきた」⁰⁵と公言され、ビエンナーレ創設時に芸術監督を務めた南條史生によれば、「美術で結ばれた観客と専門家のネットワークをシンガポールで築き、現代美術や現代美術家についての情報を大量に集め、将来、この国が美術のハブになることを可能にした」⁰⁶。マーヒャート曰く、この解放のための闘いは「もはや、かつて植民地支配していた西洋諸国が自国で生産される芸術の魅力に浴していた時のような、ただの形式ではない。反対に、世界中でビエンナーレが行われることで、西洋が中心地から外れるようになるのだ」⁰⁷。そのことは、地域が進化してグローバル・サウスが台頭し、ブリスベンや広州、ヨハネスブルクなどで開催される新規のビエンナーレでネットワークが構築されたことで、よりくっきりと浮かび上がっている。ランジット・ホコステの言葉を借りれば、それらは「同じ問題やテーマ、全く同一の(地政学的な)不確実性を共有する文化を生産する場」を形成し、まとまって「抵抗のためのビエンナーレ」となり、「その形式や手法において、ビエンナーレの普遍的定番であるヴェニス・ビエンナーレへの反対勢力になる」⁰⁸。その際、さらに新しいビエンナーレが、反植民地的、ポストコロニアル的な衝動から生まれ、歴史的支配や統制の構造を回避した提案を自らに課しながらも、同じメカニズムを巧みに展開して、理想化された関係を世に喧伝している。すでに知られた潜在能力でなくとも、その効果は諸刃の剣だ。シンガポール・ビエンナーレについて、マーヒャートは次のように語っている。

昨今、新設されたビエンナーレを“抵抗のためのビエンナーレ”と称するのは、ますます困難になってきている。たとえ、西欧の作品より地元や国内の作品を好意的に扱ったとしてもだ。一例を挙げよう。2006年、シンガポール・ビエンナーレは、世界銀行と国際通貨基金の期間中に創設された。そして、シンガポールは極めて開示的であろうとしてきたものの、ビエンナーレの会期中、公共の場でのデモは全面的に禁止された。同様に、独裁政権下の湾岸諸国で最近相次いで始まったビエンナーレでは、国家、地域、大陸のどのレベルにおいても、ポスト・コロニアル的な独立運動との共通点はほとんどない。独裁政権は、ビエンナーレという形式を利用して自分たちのイメージを高め、石油時代が終わった後の観光産業の準備をしているのだ。⁰⁹

シンガポールの作品とその文脈について書かれるようになったのは、比較的最近のことである。しかしながら、新しい題材は、世界経済の転換を認識した上で、資本主義の発展を維持・推進しようとする要求に応えるための一種の手段にすぎない。

ウィーワンリンは著書『The Asian Modern: Culture, Capitalist Development, Singapore(アジアの近代:文化、資本主義の発展、シンガポール)』(2007年)で、東南アジアの近隣諸国と比較しながら、独立後のシンガポールの経済改革の不調和について論じている。ここでの特異性は、「発展と自由という“テロス(目的)”の一環として、植民地だった過去の価値を維持し」続けたすえの所産として現れ出てきたものであり、実際には、59年に自治権を得た時点から、植民地支配権の委譲や共産主義の脅威、多民族間の摩擦、冷戦下の政治状況、海外資本からの独立維持な

03

Oliver Marchart, "The globalization of art and the 'Biennials of Resistance': a history of the biennials from the periphery," *World Art*, vol.4: 2, 2014, p.264.

—

04

同上。

—

05

Lee Suan Hiang, "CEO's Message," *Belief: Singapore Biennale 2006*, exh. cat. (Singapore, National Arts Council, 2006), p.6.

—

06

南條とともに業務に携わった三人のキュレーターは、ロジャー・マクドナルド、シャルミニ・ベレイラ、ユージン・タンである。南條の挙げた数字は有益だ。「ネットワーク・キュレーターが41名」「アーティストが95人/組」「6割がアジア出身で、中東出身者が5名」「アーティストの6割が40歳以下で…[中略]…そのほとんどが「東南アジア出身」「ヨーロッパ、アメリカ、アフリカ、オセアニアつまりこれも世界の美術との出会いになる」。

Fumio Nanjo, "About the Singapore Biennale," *ibid.*, 2006, p.9.

—

07

Oliver Marchart, 前掲[03], p.265.

—

08

同上。

—

09

同上, p.266.

ど、相互に関連するさまざまな挑戦や戦略に取り組むことで、支えられてきた。それらの試みが功を奏した結果、第二世界で満足することなく、第一世界である先進国の近代性へと移行してきたのである。80年代には、この都市国家は、工業や技術に依存した近代性から離れ、「『特別な日本』(という例)に鼓舞され」[…[中略]…文化主義に方向づけられた]「新しいアジアニズムやアジアの近代性」という言説に至り、地域および世界の経済網の発展を特徴とする「急成長する東アジア資本主義の物語」の登場人物になった。¹⁰ ウィーはその成り行きについてこう述べている。

「発展しつつける」都市国家シンガポールは、多くの点で、アジアにおける近代都市化のイメージ形成に寄与してきた。そこでは、十中八九、東と西の出会い、中心と辺境、新しいものと伝統的なものの融合が謳われている。シンガポールに向けられた批判的反應の典型を見ると、なぜ、東アジアの近代が偽物の近代性、もしくは近代性の変形版と見なされてしまうのかと考えさせられる。¹¹

シンガポールはその功績によって賞賛されてきたが、ウィーが考察したように、批評家らは渋々、その「半ば権威主義的、小市民的で、時に独善的で気取った近代性」が、経済的成功への道を整えた」と辛辣な言葉を投げかけることもあった。こうしたシンガポールとその近代性への相反する見方は、驚きと反発がない交ぜになったものであると、ウィーは、ベネディクト・アンダーソンら批評家の捉え方を要約している。

この「新しい」モデルは、当たり障りなく言えば、西洋に倣いながら未だそこに依存している、多文化のユートピア的理想主義を、ダイナミックでアイコン的に象徴するものとなった。しかしここでは、民主主義的傾向も文化的差異も、歴史と人種差別主義に基づいた『不合理』までもが揉み消され、均質化された上、産業中心の資本主義における近代の穢れなき真実という名の下に、不適切な部分を取り除いている。¹²

さらにウィーは、この「穢れなき真実」は、実現可能にした要因であり所産でもあるものの、必然的に「文化的特質を失った近代性」を伴い、ラテン・アメリカの近代性についてのネストル・ガルシア＝カンクリーニの仮説を覆し、シンガポールは「文化面での近代主義に乏しいまま、社会的・経済的に華麗なる近代化」を遂げた、と続けた。¹³ ここで、「アジア的価値」という概念、ひいてはその到来を告げるかのような「アジアのルネサンス」について、関心を向けてみよう。シンガポールとその政治的指導者たちは、アジア的価値と、アジアの資本力の増大における自らの役割を熱心に唱え、80年代の東アジアの経済発展と共鳴しながら、もっぱら儒教に基づいた考えを抱いてきた。儒教への関心は90年代の半ばには衰退し始め、シンガポールの多民族性に根ざした、より包括的で実際的なものへ道を譲ったが、統治のための言葉上の道具だった「アジア的価値」は、「共有された価値」というかたちでそのまま残されることとなった。社会学者チュア・ビンファット曰く、91年頃に提唱された「共有された価値」は、たとえそこに制度化された法的立場が備わっていても、政府が「社会政策を正当化し、社会秩序を作る」ための手法をもたらしたのである。さらに言えば、このことは、西欧というもうひとつの世界との関連で認識され、個人主義や権利意識、福利主義を重要視しない文化を参照づけて符号化されるべきであろう。そうすることで、「集団的」な「共同体の」責任や「階級社会の受容」を、さらなる成功の核として位置づけられるようになる。チュアにとっては、それが、シンガポールの地理的な位置や民族上の構成、そして相互作用と心理的融合のメカニズムを効果的に推し進めるその小ささに大いに裏づけられた、アジアもしくは「アジアらしさ」という概念への入口となったのだ。またチュアは、できるだけ幅広い公の言説にそれを効果的に配することで、シンガポール人を、自分たちはアジア人であるという新たなアイデンティティに順応させ、明確な社会的関係が生まれると論じている。つまり、「作り変えられた伝統は、文化的に流布しうる」のである。¹⁴

政府の役割は、経済競争に向けてこうした価値観の有効性を維持するという点から定義づけられよう。そして、そのために充当された国力は、人的資本を変容し進化させる「供給側重視の社会主義」を浮かび上がらせるだろう。この手の文化事業は、再びウィーの言葉を引用すると、「『歪められた』近代性を象徴している。…[中略]…それ

は、資本主義は…[中略]…一枚岩でなく、統合されてもいない(にもかかわらず)…[中略]…『ひとつの』現象であるという事実を覆い隠し否認する。そして、実際は必ずしも観念的ではない対立を露わにしなが、アジアの資本主義の位置づけと、世界の資本主義社会のヒエラルキーの下で続けられる交渉をも明らかにする。地理学と地域のネットワークが強まり脚光を浴びた80年代と90年代は、産業化と近代化が進んだ初期のシンガポールと好対照をなし、都市国家が「再領土化」した時期であるとも言える。国家とそれが包括するものを語る言説として再び取り上げられた「文化」は、過去と同様、経済計画で合理化された原則に従っている。ASEAN(東南アジア諸国連合/1967年結成)やAPEC(アジア太平洋経済協力/1989年結成)といった新興の経済政策は、世界文化の潮流を受け入れる際の安定した指示対象となった。新しい情報芸術省(1990年当時の呼称、現在は文化・社会・青少年省)と国家文物局(1993年設立)が創設された後、93年までに、シンガポール歴史博物館やアジア文明博物館、表面上は国家遺産委員会の前身である国立博物館を再組織化して拡張したシンガポール美術館など、国立の美術館・博物館がいくつも開館した。シンガポールの博物館には歴史があり、そのルーツとなるのが、ラッフルズ博物館(1874年創立)と、間接的ではあるがマラヤ大学附属美術館(1955年創立)である。技術や収集品の蓄積に有益な植民地時代の施設だった両館は、原型として見なされるだけでなく、国家と地域のより新しい提案のための基礎を築いた。ラッフルズ博物館の民族学的収集品は、シンガポール歴史博物館とアジア文明博物館のコレクションの核となり、73年から80年代末まで国立博物館に移管され展示されたマラヤ大学附属美術館のコレクションは、シンガポールとマレー半島南部の近代美術を早くから紹介し、インドや中国の品々と並べて展示されて東南アジアの伝統と生活文化を伝えた。ラッフルズ博物館(1876-1960年)、国立博物館(1960-1993年)、マラヤ大学附属美術館(1955-1973年)の所蔵品は多彩で、集められた品々は、不確かな国の文化政策の影響下にある地域性を予兆していた。例えば、72年に国立博物館の動物学的収集品と民族学的収集品を分けたことで、植民地時代に起こった人類の進化と自然史の合成に邪魔されることなく、国家の歴史を明確に追えるようになった。多分野にわたるプログラムとしてまとまっていなくとも、そこには地域への強い意識が備わっていたのだ。「1972年4月1日、国立博物館が、シンガポールと東南アジアの民族学、歴史、芸術を紹介するようになり、変化が訪れた。こうして国立博物館は人間の科学に特化し、シンガポールとその周辺地域の人々の文化や芸術品、創作物に焦点を絞るようになったのである」¹⁵

第2章

ここで、1996年のシンガポール美術館の設立について触れたい。しかしその話に入る前に、「かつて我々はここにいた」という最後の引用句を別の表現で考えながら、あるいは、植民地時代から、独立後の技術発展の初期、96年、その先にあった2006年、そして今を行ったり来たりしながら、これまで繰り返されてきたものを心に留めておくべきであろう。新たなラッフルズ博物館・図書館が、スタンフォード通り(現在、国立博物館がある場所)に開館した後、1889年に同館のキュレーター、ウィリアム・デイヴィソンは次のように述べた。

博物館の中身を、マレー半島と、動物学的に密接な関わりがあるその周辺諸国の品々に限るのは賢明だと思われる。すなわち、南方のスマトラ島、ジャワ島、バリ島、ボルネオ島を含む、(アルフレッド・ラッセル)ウオレスのいう水深50ファゾム線に該当する地域である。同地域から収集された標本は、オーストラリアなど、浅い海岸線より遠方から集めたものと取り替えられた。唯一の例外は、水深100ファゾム^{編註01}線よりかなり外側にあるココス(キーリング)諸島に関するものだ。予想通り、ここはオーストラリアの動物相と類似しながら、海峡植民地との関わりがあり、その標本をできるだけまとめたかたちで収集するのは、興味深いことだった。¹⁶

これは当時の自然史学を的確に見た上での叙述であるが、政治的にも、地政学が分類を啓発するという点で先見性があった。シンガポール美術館は96年1月20日に新館を開館し、それに伴って「Modernity and Beyond: Themes in Southeast Asian Art (近代性とその先に:東南アジア美術のテーマ)」という展覧会を開催した。地域はどのように

10

C. J. Wan-ling Wee, *The Asian Modern: Culture, Capitalist Development, Singapore* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2007), p.5.

11

同上、p.2。

12

同上、p.6。

13

同上、p.7。

14

Chua Beng Huat, "Asian values: Restraining the logic of capitalism?" *Social Semiotics*, vol. 8:2-3, 1998, pp.217-218.

15

国立博物館が、1976年8月21日に国立博物館付属アートギャラリーを開館した際に刊行した記念小冊子より。頁表記なし。

16

Report on the Raffles Library and Museum for the Quarter Ending 30th September 1889," Kevin Y. L. Tan, *Of Whales and Dinosaurs: The Story of Singapore's Natural History Museum* (Singapore: NUS Press, 2015), p. 45.

編註 | 01

1ファゾム=約1.8m

調査され、どう捉えられたのだろうか。何が、東南アジアとその近代性について考えさせる情報源——情報提供者から出版物にいたるまで——になったのか。この開館記念展が、シンガポールとその先の世界に残した遺産とは何だろう。

同展は、ブルネイ、インドネシア、マレーシア、フィリピン、シンガポール、タイ、ベトナムの、東南アジア7カ国の作家とその作品を紹介するものであった。これは当時のASEAN加盟国に合わせたラインアップであり、95年に加入したベトナムが最後に名を連ねている。その後、カンボジア、ラオス、ミャンマーが続き、99年にASEANは現在の形になった。シンガポール美術館は、美術史家T.K. サバパシーをリーダーにキュレーター・チームを構成し、同館が作品購入計画に積極的に取り組むようになった93年から準備を進め、入手可能な新刊書を頼りに東南アジアのあちこちで情報提供者のネットワークを構築し、美術史家に相談を持ちかけた。福岡での一連のアジア美術展(1979年より、福岡市美術館)や、93年にブリスベンで行われたアジア・パシフィック現代美術トリエンナーレ、そして「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」(1995年、国際交流基金アジアセンター)など、各地で開催された展覧会は、取り組み方や地元キュレーターの関わり方、幹事館のキュレーターが果たす役割がそれぞれ異なり、学芸的なアプローチを探究する指示物として重要であったが、意義深いことに、サバパシーと若手キュレーター・チームの面々がシンガポールにおける独自の受容と発展に関する企画を立てることができたのは、90年代初めに大量に刊行された英語の出版物のおかげであった。モノグラフや新聞・雑誌を含むこれらの出版物は、国のさまざまな歴史を伝えて、その幅広さや内容の濃さを間接的に浮かび上がらせたばかりか、共通のテーマを掲げて最新の傾向を見据えたそれらの歴史を、あれこれ読み解かせたのである。中でも、以下の93年の出版物は重要だった。

- キャロライン・ターナー編『Tradition and Change: Contemporary Art of Asia and the Pacific (伝統と変化: アジア・パシフィックの現代美術)』(クイーンズランド州立大学出版)
- ジョン・クラーク編『Modernity in Asian Art (アジア美術における近代性)』(シドニー大学東アジア研究 第7号(ワイルド・ベオニー社))
- 『Art and Asia Pacific (芸術とアジア・パシフィック)』創刊号

これらの特筆したのは、他の出版物より野心的に、多様な執筆者を集めていたからである。それまで、彼らの著書は国内で読まれ、興味を持たれていないにすぎなかった。オーストラリアの機関や学者たちによる自らの位置づけ自体が興味深い。彼らは、世界経済の順位に劇的な変化が起こり、アジア経済の新たな中心地に目を向け、関与せねばならないと指摘している。¹⁷ だが、このように、少なくとも文化面でアジアを理解せねばならなくなったことで、アピナン・ポーサーナンやエマニュエル・トレス、アリス・ギリエルモ、レッザ・ピヤダサ、ジム・スパンカットらの著述は、たんに各国を代表するものであるだけでなく、互いの類似点や共通体験から、近代性とその文脈、芸術創造の軌跡についての積極的な問題提起となった。これらの出版物を用いて、共通するテーマの特徴をマッピングすることが始まったのだ。95年の『Art and Asia Pacific』(Vol. 2, No. 1)に掲載されたジュリー・エウイントンの論考「Five Elements: An Abbreviated Account of Installation Art in South-East Asia (五行: 語られなかった東南アジアのインスタレーションに関する言及)」を見てみよう。そこには、コミュニケーション、コンピュータによるアクセスや旅が、地球規模で慣習化する中、「熱帯地域」が注目されて、国を越えて広く認知される先住者や芸術家としてのシャーマンがいる地域に「懐の深い環境」を見出すような、現代の戦略としてのインスタレーションの台頭が詳述されている。[どこか別のところで、アストリライトの著書『Soul, Spirit, and Mountain: Preoccupations of Contemporary Indonesian Painters (魂、精神と山: インドネシアの現代画家の心を奪うもの)』(1994年、オックスフォード大学出版)の一章で、ジェンダー、表現、媒介について評した「Women and Contemporary Painters (女性と現代の画家)」についても取り上げたい。¹⁸] 概して、90年代初頭に発表された著述は、近代性とその発生や理解のされ方、それが受容され発展してきた文化的文脈、個性性と普遍性を同時に導き出す非植民地化とナショナリズムについての探究となっている。こうしてテーマに基づいた取り組みは進められ、サバパシーに認可された。

美術作品を説明したり批評したり、東南アジアについてある程度まで核心に触れつつ、その地域に固有の歴史的環境との関連で美術史を考えたりするための素地ができたと感じた時、テーマに基づく取り組みは一段落した。当然、テーマの選択や組み立てについては、議論や反論の余地が残されているだろう。実際、この(展覧会)カタログの解説文は与えられた仕事に対する猜疑心から生まれている。テーマの概要を説明するにあたり、書き手は、かなり執拗にその有効性を検証しながら、疑問視する姿勢を崩さなかった。その上、彼らは概要や考察の範囲を越えて踏み込み、東南アジア美術の評価や解釈に対してより創意に富んだアプローチを指し示したのである。こうしたことは、粗っぽく未検証でありながら思慮深い態度で表れ出た。テーマを以下に挙げる。

- ナショナリズム、革命と近代という概念
- リアルな表象の伝統
- 抽象の手法
- 神話と宗教：緊張関係にある伝統
- 自己と他者
- 都会主義と大衆文化¹⁸

さらに重要なことに、「Modernity and Beyond」には対になる展覧会があった。美術館のもうひとつの開館記念展「Channels & Confluences: A History of Singapore Art (水路と合流：シンガポール美術の歴史)」である。同館の初代館長クック・キエンチョウ企画によるこの展覧会は、シンガポール美術を編年式に組み立てたものだった。初期の写真スタジオを皮切りに、ヨーロッパと中国の植民地支配下のネットワークを渡り歩く芸術家たちにふれ、国の内外に芸術家集団が形成されて互いに影響し合う様子、伝統的な様式と西洋近代様式の伝来、「南洋地方主義」として公認された様式の展開、多民族性と南洋の遺産に裏打ちされたシンガポールの近代性、さらには現代美術の台頭を紹介していった。決定的だったのは、芸術家集団や美術学校・機関が設立されたことで、独立国家形成の傍ら、比較可能性や親和性が促進されたとは言いえないまでも、文化論研究者リー・ウェン・チョイの批評にあるように、美術史が国づくりに沿うようになったことである。そこに意図があったかどうかはさておき、シンガポール美術館館長のクックは、国際的な相互作用を促す「新しい地域主義」の中心的役割を美術館に担わせることが有効であると考えた。展覧会カタログに寄せた文章の最後で、彼は、シンガポール美術の最高潮がどこにあるかを定める市場の役割について嘆いている(1950年代にチョン・ソーピン、チェン・ウェンシイ、リュウ・カンらが取めた商業的成功と彼らが享受したパトロンからの援助についても、暗に触れている)。シンガポール美術館の「新しい地域主義」は野心に満ち、計画や組織を介して、シンガポール美術の国際化と、それに伴ってシンガポールの芸術家たちが発展するための足場を作った。²⁰

この点について、T.K. サバパシーが「Modernity and Beyond」展に際して述べた言葉は、予兆のようでもある。

…[中略]…これらの(博物館学的、学芸的な)(東南アジアに対する)野心は、当然ながら、ただ(美術館の)設立だけで満たされることはない。設立後も同館には大きな期待が寄せられ、存続する間じゅうそれは続くのである。²¹

同年10月に「Modernity and Beyond」は閉幕し、「Masterpieces from the Guggenheim Museum (グッゲンハイム美術館名品展)」に会場を譲った。その結果、相反する要求に直面しながらも首尾一貫した姿勢を保ち、批判的であらうと努める、国立機関の厳しさと複雑さが明るみに出ることになる。

17

ジョン・クラークは序文で次のように記している。「同書は、オーストラリアとアジアとの興味深い関係が新たな、だがまだ固まっていない姿勢で再定義される中で刊行される。…[中略]…だが我々の政治的指導者は、アジアに“足を踏み入れ”ねばならない、あるいは我々も「アジアの一員」だと主張するようにと強く説いている」。

Modernity in Asian Art, University of Sydney East Asian Studies Number 7, ed. John Clark (Sydney: Wild Peony, 2003). 頁付なし。

-

18

Nora Taylor, "Why Have There Been No Great Vietnamese Artists?"

Michigan Quarterly Review, vol. 44:1, 2005, pp.149-165と並んで、パトリック・フローレスは相対的解釈を差し出している。フローレス曰く、「ここで議論すべきは、父権社会への批判とオリエンタリズムによって、いわば規範の安定性が疑われ、揺らいていることだ。この過程において、もうひとつの歴史がその輪郭を露わにする。それは、ベトナムやインドネシアのように異なる場所の異なるテーマで満たされ、ポストコロニアルの反動の中で形成された歴史だ」。

Patrick D. Flores, "Field Notes From Artworlds," *Third Text*, vol.25:4, 2011, p.388.

-

19

T.K. Sabapathy, "Introduction," *Modernity and Beyond: Themes in Southeast Asian Art*, ed. T.K.

Sabapathy, exh. cat. (Singapore: Singapore Art Museum, 1996), p.7.

-

20

Kwok Kian Chow, *Channels & Confluences: A History of Singapore Art*, exh. cat. (Singapore: Singapore Art Museum, 1996), pp.150-155.

-

21

T.K. Sabapathy, ed., *Modernity and Beyond: Themes in Southeast Asian Art*, exh. cat. (Singapore: Singapore Art Museum, 1996), p.5.

第3章

シンガポール美術館について、ノラ・テイラーは次のように評している。

1996年の開館記念展「Modernity and Beyond: Themes in Southeast Asian Art」は、近代以降の東南アジア美術を包括的に紹介する、域内で最初の展覧会であった。同館は今なお、東南アジア全域の美術を扱う、その地域で唯一の美術館である。(しかしながら)未だにシンガポールの官僚主義の泥沼にはまり込み、不完全な政策や指導者の交代、脆弱な計画性、展望の欠如などに度々苦しんでいる。とはいえ、数多くの画期的な展覧会を企画し成功させて、国際的に活躍するキュレーターたちを輩出し、その地域の重要なコレクションを形成していることを自ら示してきた。今なら、東南アジアのアーティストを世界の現代美術の舞台でまとめるだけの影響力があると、胸を張って言えるだろう。²²

テイラーがとりわけ関心を寄せたのは、地域の美術史の解釈を深めた一連の展覧会である。そこには、調査・研究のための物質的文化の指標となる重要作品やコレクションが集められ、主題と興味、域内共通の歴史とそれは別の歴史、一般的傾向と特異性への見方が提示されて、類似点と相違点を比較するなど、展覧会としての力がはっきりと示されていた。彼女が特筆した展覧会は「Vision and Enchantment: Southeast Asian Paintings (幻想と魅惑: 東南アジアの絵画)」(2000年、シンガポール美術館)と、アジア全域の協力の下に実現した「Cubism in Asia: Unbounded Dialogues (アジアのキュビズム: 境界なき対話)」(2006年)、「Realism in Asian Art (アジア美術におけるリアリズム)」(2010年)である。

これまで論じてきたのは、主に、美術館をはじめとする制度や展覧会とその運営内容についてである。それに伴って生じる美術史に関する企画、ネットワークへのアクセスやインフラ、さらには資本主義的イデオロギーとは言わなくても、政策を介して入手可能となった膨大な資料などは、極めて重要な属性だ。だがこの見地からは、学芸的な疑問に答えられず、文脈については受け身のまま、その役割すらはっきり示すこともできない。2006年のシンガポール・ビエンナーレは連携を大いに活用して、中華廟やヒンドゥー教寺院、イスラム教のモスク、キリスト教会、元兵舎や最高裁判所などにアート作品を展示したが、それ自体には間テクスト的な潜在能力があったとしても、国力でそれを手段として利用したとか、秩序を保とうとしたのだらうといった疑念を払拭することはできなかった。「信念」というテーマは、自由民主主義の叫びと同様に反響を呼び起こしたものの、見世物とお祭り騒ぎの間で失われたであろう差異や多様性、論争的となる真実を問題化しなかったために、人々を困惑させたのだ。結局のところ、社会学者チュア・ビンファットが述べたように、シンガポールでは公的な言説と化し、2006年のビエンナーレでキュレーターらが引用した多文化主義は、知的、文化的、政治的論争の場においては、独立後間もないうちに、事実上の効力を失っていたのである。実際、さまざまな民族からの要求を国が認め、慎重に策を講じて権利を配分したことで、多文化主義は秩序と統制に役立つ道具になった。²³ 2006年のビエンナーレに見られた民族的、宗教的空間におけるこれらの「区分け」が、シンガポール国家という概念をすでに形成していたのである。もしもキュレーターが能力を備えた知的な仲介者ならば、この苦境について考え抜かねばならない。

学芸的にはどのような未来が待ち受けているのだろうか。再びリー・ウェンチョイの挑発を見てみよう。

シンガポールは“Sign(記号)-apore”。それはスペクタクルを極めた社会、全てを我がものとする、近代において理想的な“タブラ・ラサ(まっさらな紙)”である。シンガポールは、東と西——大いなる伝統の後継者と最新テクノロジー——の最良の部分だけをただ取り込むだけでなく、グローバル資本主義の次の段階における前衛の一員として権利を主張する。他の場所を訪れるたびに、私はいくつもの一時性を体験する。いつ行っても全く変わらないように見える街並みがそこにある。シンガポールには、ひとつの時間枠しかないらしい。明日を目前にした、急ぎ足の奇妙な現在だ。…[中略]…誰もが同じ足取りで進んでいるように感じられる場所を他には知らな