

13

ターンブルは、戦後における地域のリーダーとしてのフィリピンのポジションを次のように評価している。「フィリピンが国家主義的な運動を持つようになったのは1870年代まで遡り、アジアの植民地の中で最初に独立を勝ち取った国でもある—この点ではインドにさえ先行する—、一方で、アメリカ合衆国と今も続く繋がりによってフィリピンは、地域のナショナリズムの先導者として認知されるよりも、合衆国のスポークスマンかつ従順な同盟国になってしまっている。これは、スペインとアメリカの植民地時代における強力な社会的文化的影響によって際立ったものとなった。その結果、大多数のキリスト教徒と東南アジア最大の西洋教育型コミュニティが残されたのである。1947年3月、つまりフィリピン独立の数ヶ月後にニューデリーで開かれたアジア関係会議の席上でフィリピンがアメリカに賛辞を送ったことは、他の代表たちに衝撃を与えた。同じく1954年のマニラ条約会議の席上でもフィリピン人は自分たちをアジア人と見なしていないと声明したのである」。

C. M. Turnbull, "Regionalism and Nationalism," in *The Cambridge History of Southeast Asia*, ed. Nicholas Tarling, vol. 2, *The Nineteenth and Twentieth Centuries* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), p. 593.

14

ダグ・ホールは、オーストラリアとアジアの関係の進展におけるAPTの位置について次のように説明している。「政府においては外交的・貿易的な観点で、オーストラリアは常にアジアに力点を置いてきた。しかし、今日ほどオープンにそれが明確化したことはなかった。アジア太平洋地域におけるオーストラリアの位置についての人々の目覚ましい議論、そこにはオーストラリアはアジアになりつつあるという間違った主張も含まれていたが、そこにトリエンナーレの哲学を展開するにあたっての挑戦が横たわっているのである」。

Doug Hall, "Preface," in *Tradition and Change: Contemporary Art of Asia and the Pacific*, ed. Caroline Turner (Brisbane: University of Queensland Press, 1993), xi.

エマニュエル・トーレスは1997年に次のように記している。「オーストラリアについて言えば、その「アジア戦略」はアジアの関心に自らを重ね合わせることでヨーロッパ中心的なイメージから実際的に決別することと見なされる(オーストラリアの首相ボールドウィンが「我々の未来はアジアにある」と言明したように)。20年前に人種差別的な「ホワイト・オーストラリア」の移民政策を取っていた国としては大転換であった」。

Emmanuel Torres, "The Pinoy Visual Artist," in *Pananaw: Philippine Journal of Visual Arts* 1 (1997), p. 14.

れていたが、それは多くの場合、かつての植民地と植民者と間の経済的・政治的依存関係において狭い意味で読まれてきた。地理・文化的空間としての東南アジアはバラバラになり、それぞれの国が孤立した状態で苦しみながら国家という概念の構築に取り組んできたのである。そしてその国家概念は、かつての植民者が果たしてきた重い役割とその影響を拒絶することを必ずしも除外していないかもしれないのである¹³。新たに独立した国とそれとのかつての植民者との間の独立後の支援関係の本質が意味するのは、フィリピンのような国にとってアメリカ合衆国は政治的にも文化的にも参照すべき例として残っているということである。

2 | 1993年

国際主義の1957年、ヴェネチアやサンパウロのビエンナーレに参加した向こう見ずな日々から早送りしてみよう。それは1993年10月マニラである。美学についての「第2回 ASEAN ワークショップ・展覧会・シンポジウム」が、ASEANの文化情報部会によって組織され開催された。この時までにASEAN(東南アジア諸国連合)という政治的グループ、それは地域内の連携強化を主たる目的として1967年初めに結成されたのだが、このASEANが文化や芸術面においても地域の主導権をさまざまに握るようになっていた。そのシンポジウムは、加盟国間の文化的調和のレベルを、評価するまでには至らなくても、それを確立することへの地域の関心が増していることを明らかに示していた。そしてそうすることによって、多くの場合これまでのこの地域の関係を支配してきた政治的なその場しのぎを乗り越えようとしていた。この地域の内外で芸術実践や展覧会実践の急増が見られたという意味で、1980年代後半と1990年代前半もまた重要である。アジアの地理・経済的地図は、冷戦後の楽観主義と中国並びに東アジアの急激な隆盛によって書き換えられた。経済的な総体として東アジアと東南アジアが集散的に立ち現れてきたことはまた、オーストラリアが外交と文化の両面においてその関心=利益(interest)を明確にする助けとなり、1993年のアジア・パシフィック現代美術トリエンナーレ(APT)の誕生へと繋がっていった¹⁴。東南アジアにおいては、APTは興奮をもって受け止められた。ひとつには、APTはアジアそして東南アジアの美術を提示し表象する新しい様式を提供している。オーストラリア・世界・地域の専門家たちや美術史家たちとの対話のネットワークを作り上げて、APTは種々の文化的視点を積極的に含み持つ協働的なキュレーションの枠組みを提案している。それが、ポストヘゲモニーの世界において、オーストラリアに「新しく脱中心化した中心」¹⁵という位置を獲得させる構造になっているにしても、東南アジアの視座から見ると、オーストラリアやAPTへの関心の集中は、ASEANがスポ

ンサーとなる展覧会実践が停滞状態にあるという文脈に位置づけることができる。このような実践には、「絵画・写真・児童画巡回展」が含まれる。アピナン・ポーサーナンはASEANとその文化プログラムについて次のような所見を述べている。

—

ASEANは経済と治安の多国間協働を強化する機運を高めるように仕立てられている。国際的な文化連携、民衆レベルの外交、同質性の追求のために、数百もの異なった文化を結ぶ共通の糸が、「アジアの家族」を浮かび上がらせるべく編み込まれていく。視覚芸術はASEANのつながりを強め、重なり合い連結し合うネットワークへと進むための手段となってきた。熱心で時にゴリ押しでさえあるASEAN諸国間の公的な美術展覧会は、永続的な同志関係による共同体の成果物として受け取られる。それゆえに、時には、これらの国々の社会・政治的問題は、文化外交のために、重視されずに脇へと追いやられるのだ¹⁶。

—

「弛んで、無方向で、…[中略]…無気力で、飽きの来た」¹⁷ ASEANの展覧会とは異なり、APTは、その広大な地理・文化的枠組みにもかかわらず、そしてその広い枠組みに応じて、東南アジア各地のコンセプチュアリズムのための新鮮な基盤を提供した。T・K・サバパシーは1996年に書いた文章で、APTを東南アジアの地域性へのいくつかの視点を引き出す機会として使用した。彼は次のように問うたのだ。「あるいはそれは、アジア太平洋のマッピングが小区域のモザイクの構築へと有効に向かいうる機会なのであろうか。各々の小区域は歴史人口学的に明瞭に区別されるが、隣り合った小区域同士そして離れた小区域同士でさえ、重なり合い接し合っている、そのような小区域のモザイクを」¹⁸。この問いの可能性を図解するために彼は、アーナンダ・クーマラスワミの「後インド(Farther India)」(クーマラスワミの作品では「インドネシア」という語で示される)についての研究を参照しつつ、東南アジアの文化とインド亜大陸の文化との出会いについての問いを再稼働させた。サバパシーが、東南アジアの起源を示す中心としての特権をインドに与える歴史記述を復活させようとしている、と見なすべきではない。この歴史記述的アプローチに横たわっているものは批判であり、それは先に引用したアピナン・ポーサーナンが提起した懸念を共有している。地域性を問うコンセプチュアリズムはしばしば、現代の外交的要求との共犯関係において規定される一方、それらコンセプチュアリズムはおそらく、主催機関や組織の主要な関心事との関係において初めて自己言及的なものとなりえ、歴史的・社会的・政治的な力学がもたらすかもしれないディスカールの可能性に先んじるのである。

1993年のASEANのシンポジウムへと戻ろう。掌中の主題は伝

統的な美学、地域の美学と文化的全体性の探求であった。このようなテーマ選択はフィリピンおよびこの地域の他所で起こりつつあった発展と関連している。それはロベルト・ヴィラヌエヴァやサンティアゴ・ボセ、パス・アバド・サントス、そしてジュニー、およびバギオ・アーツ・ギルドの結成(1987年)などに見られるものだ。しかし、我々が1950年代と60年代の幻滅によってもたらされた歴史的な重荷をこのシンポジウムの背景にしているのは、このシンポジウムが、(1957年のものと違って)今回は西洋のヘゲモニーに単純に対峙するよりもむしろそれを回避する方法を模索しながら、国際主義という厄介な問題と並行して地域性を戦略化する継続的な努力をしていると見なしうからである。アリス・ギリエルモを引用しながらファハルドはシンポジウムを「文化、芸術、ASEAN諸国の美学の全体性の表明、オルタナティブな美的ディスカールを前進させる脱植民地化過程の一部」であり、「この独立した美学こそがシンポジウムの主たる理由である」と述べている。

—

この「ASEANの美学」は、加盟諸国の文化的団結の要請として、ASEANの美術が端役や脚註扱いから主役へと進み出ることを願う脱植民地化過程の一部として、導き出されてきたと思われる。この地域からの芸術が盛り上がってきているように思われるのは、地域の芸術家と芸術研究者が欧米のパラダイムと袂を分かち、土地固有の形式や素材や技術を使って、眼前の環境へ反応しようと試みるようになるのに伴ってのことなのである¹⁹。

—

もしも、1950年代における責務が、国家やモダニティを表現する試みの一部として、アジアは国際的なメインストリームを模倣しつつそれにつながることができるのだということを示して国際的な認知を獲得することにあつたのだとすれば、1990年代にもたらされたのは、美術実践を地域的・地方的環境のうちに位置づけるにあつた新たな信念の発見であった。正統性や起源の問題は、ヘゲモニーや文化帝国主義や、美術の高級(ハイ)/低級(ロー)の定義といった複雑な所与の問題であると見なされる一方で、伝統的な表現形式において見出されるであろう土地固有の美学システムを基礎とする言語や語彙を発展させることによって取り組むことが部分的に可能であるという面もある。シンポジウムは相互に関連した三つのトピックに沿って構成されていた。伝統的な美学の概観、今まさに現れてきている実践、そして視覚芸術における諸戦略の分節化である。美術実践における戦略について話すよう招待を受けた参加者のひとりであるイメルダ・カヒーペ＝エンダーヤは、いくつかの検討事項を概説した。そこに含まれていたのは、メディアそのもののうちにすでに構成的に刻み込まれているアイデアとの関係でメッセージを位置づける必要性、そ

して、階級や性差の関係を含む社会状況に基づく教育的な戦略を展開する必要性である。エンダーヤの所見は、フィリピンにおける幅広い実践を記述したものというよりもむしろ、主には芸術家の表明として受け取ることができる。しかしながら、ここで提案された相互に絡み合った二重の戦略は、フィリピンの現代美術の生命線とも言える争点についてのエンダーヤの見解を反映しているものであった。土地固有の美術実践は、美術制作の形式主義的なカテゴリーに落とされただけのものであるべきでなく、むしろ、社会政治的事案に関する自らの役割を主張することで常にダイナミックなものになるべきなのである。これは、1970年代と80年代にフィリピンで巻き起こった騒々しい発展と政治的美術の論理的出現との関係において理解されるべきものなのである。社会的リアリズムは1972年の戒厳令後に現れた美術動向として人気を博した。その牽引者の存在は、1977年に結成された画家たちのグループ、カイサハン(連帯)である。カイサハンの芸術家たち——パブロ・バエンス・サントス、エドガー・タルサン・フェルナンデス、ヌネルシオ・アルバラドなどが含まれる——の雄々しさと社会性は、1970年代にフィリピン文化センター(CCP)に姿を見せた国際主義的な美術に見られる相対的な超然さとは対照的であった。もしこの「土地固有の芸術」が、社会的疎外をもたらす形式主義の新しい波として見なされたり、あるいは、過去の体制の文化言語の一部であるとして追放されたりすることがなければ、この社会的リアリズムの発展は、政治闘争に共鳴するコンセプチュアリズムの様式でもって土地固有の芸術を展開させていく必要性を伝えている点において、意義深いものとなるであろう²⁰。同時に、ASEANの文化的主導——外交と友好の手段である——の不毛を感じ取ったことによって、東南アジアの批評家や芸術家は、社会的・政治的緊張状態を地域的なものとして位置づけて取り組むことで新たな活力を求めるようになった。実際に、ASEANの展覧会は文化を中和して共通性を探し出し、外交に役立てようとする傾向にあった。伝統的な美学を結集しようとする努力は、より大きな国際的ディスカールに貢献できる言語を展開することと並行したものと見なしう。エンダーヤの提案が意義深いのは、社会的政治的批判が国際主義の流れの一部を担っているということを認識しているからである。ポーサヤンンにとっては、メッセージこそが第一義的に重要であるが、伝統的な美学は、地域的な表現の必要条件と見なされるべきものではない。

—

文化横断的、階級横断的、ジェンダー横断的な諸関係の間の緊張と変動を明らかにするために、芸術家はあらゆる可能性——素描、絵画、彫刻、インスタレーション、パフォーマンス、ビデオ、フィルム、コンピュータ——に対してオープンでなければならない。メッセージの伝達に成功するならば、

15

アピナン・ポーサヤンンは次のように祝いの言葉を述べている。「……現代美術が文化交流の主たる役割を果たす機は熟した……[中略]……脱中心化の中心として新たに指名された全ての場の中から、アジア・パシフィック現代美術トリエンナーレが、オーストラリア・クイーンズランド州のブリスベンで初めて生み出されたのだ」。

Apinan Poshyananda, "The Future: Post-Cold War; Postmodernism; Postmarginalia (Playing with Slippery Lubricants)," in Turner, *Tradition and Change*, p. 5.

16

Apinan Poshyananda, "Traditional Aesthetics in the Visual Arts of Thailand," in *The Aesthetics of ASEAN Expressions*, p. 120.

17

T. K. Sabapathy, quoted by Brenda V. Fajardo, "Rethinking ASEAN Aesthetics: An Overview of the Symposium Topics and Discussion of Emerging Issues," in *The Aesthetics of ASEAN Expressions*, p. 61.

18

T. K. Sabapathy, "Developing Regionalist Perspectives in South-east Asian Art Historiography," in *The Second Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art*, exh. cat. (Brisbane: Queensland Art Gallery, 1996), p. 13.

19

Fajardo, 前掲[17], p. 64.

20

CCPが主導したもののリストには、国家の誇りと歴史のシンボルとして、土着のあるいは民族的なイメージが見取れる公共壁画や記念碑の制作が含まれていた。

Patrick D. Flores, "Unholy Alliance Between Art and Philippines 2000," in *Panawat* 1, p. 77.

21

Poshyananda、前掲[16]、p.129。

キャンバスに油彩でも、コンクリートのスラブでも、大量の金属でも、土地固有の美術素材から作られる作品と同じ程度の効果を持ちうるのだ²¹。

今日の現代美術の作家たちが、多様なテクノロジーと関心事を反映した幅広いアプローチを、形式においてもコンセプトにおいても展開していることからすると、これは正しい。しかし、伝統と社会批判のミックスは別の形でその成功を証明した。主にポーサーヤナン自身は後年キュレーターとして伝統を引き合いに出し、西洋の視線を誘う戦略として用いることとなった。その西洋的な眼差しは、アジア固有の文化的想像力とアジアへの願望、そして非正統的なアジア美術への西洋の一般的な軽視が作り出すものであった。「Traditions/Tensions(伝統/緊張)」(1996-1998年)やAPTの最初の二回の展示(1993年と1997年)は、合衆国とオーストラリア国内におけるエキゾチックで/誘惑的で/悲惨なアジアへのかなり強い関心を実証してみせるものである。

結論

ここまでの限られた議論は、機関とそのメカニズムとその行動を通して表現される政治的経済的諸関係という、より大きな力によって主に定義される一連の文化的相互作用として、地域性を

記述してきた。これらの相互作用において本質的に重要なことは、提案され分節化された交換の流れ(流通貨幣)である。これらの流れ(貨幣)は、それが抽象芸術であろうと伝統的美学であろうと、意味を持って流通しながら、展開しつつ移動している。そこにはまた、広がったり縮んだり変化したりする液体のかたまりのように機能する、補完的で競争的ないくつもの地域性があり、それぞれが個別の形の流れを押し出しているのである。東南アジアの文化は、政治的経済的諸関係の意義や強さに依存しつつ、表現や成員間の討論のプラットフォームを生み出し続けている。この作業は必要となるだろう。我々は個人や共同体や国家についてのさまざまなディスコースに浸透している変化や緊張を認識しそれに対処する一方で、こうした作業の方は共同体や国家と相互に関連するアイデンティティの形成という層を提供しているからである。しかしながら、このようなごちゃ混ぜになった国際的な諸関係が意味しているのは、この作業が地域性のその他の作業と同時並行的に継続するであろうということだ。つまり、国際性の複数性、それは巨大なキャンバスに変な形の円——鋭かったり点線だったり、描かれては消されまた描かれる——が数多く描かれているようなものとして表現されるはずのものなのである。

—
[訳]平芳幸浩]

アジア太平洋における文化の変容 アジア・パシフィック現代美術トリエンナーレと 福岡アジア美術トリエンナーレの比較

キャロライン・ターナー

キャロライン・ターナー

オーストラリア国立大学人文芸術研究所客員シニアリサーチフェロー。1993年クイーンズランド州立美術館副館長としてアジア・パシフィック現代美術トリエンナーレを創設し、1996年、1999年と3回のトリエンナーレを主導した。『Tradition and Change: Contemporary Art of Asia and the Pacific』（編著、クイーンズランド大学出版、1993年）、『Art and Human Rights: Contemporary Asian Contexts』（共著、マンチェスター大学出版、2016年）など、現代アジア美術に関する論考多数。

この論考は、アジア・パシフィック地域の文化領域における変化の過程に関心を寄せたものである。この過程で決定的に重要な側面は、境界や二分法を越えようとする試みであり、キュレーションの実践と言説的な実践のどちらにおいても、共有されたひとつの空間に住みこころとする試みである。筆者はこの過程を「文化の変容」と特徴づけ、その複雑さを比較というアプローチで説明する方法を提示している。キャロライン・ターナーは、二つの場における文化の変容の二つの様態に焦点を当てる。つまり日本の福岡とオーストラリアのブリスベン、および各々の先駆的事例、福岡のアジア美術展と福岡アジア美術トリエンナーレ、そしてアジア・パシフィック現代美術トリエンナーレである。これらのプロジェクトは、1980年代から90年代にかけて構想され、今日まで続いている。この福岡とブリスベンの手引きをじっくりと読み込むことによって肉付けされていくのは、「ダイナミックな現代美術」を背景として生じる「芸術を通じた文化交流」と「文化を横断する出会い」の状況や結果である。創意に富んだこのような雰囲気は、「アジア・パシフィック」や「西洋」といったカテゴリーを再考するための「新たな知的フレームワーク」と呼ぶにふさわしい。そのようなカテゴリーは与件として受け入れられるべきものではなく、問いかけと再構築の一部とならしめられるのだ。福岡とブリスベンを結ぶ比較点を描き出しながら、ターナーはキュレーターや歴史家の理論的立ち位置を概観し、次のような点での類似性を列挙する。展覧会のプロジェクトが美術館を基礎としていること。作品収集とは別に、美術館が展覧会を通して2-3年ごとのプログラムを続けていること。日本とオーストラリアのアジア・パシフィック地域とのアンビヴァレントなつながり。この地域の連帯がいかに戦争と交易によって形成されてきたかということ。福岡とブリスベンは、アジア美術についての調査と作品収集に注力してきたし、いまでも継続しており、現代美術についての欧米型のモデルや「世界全体を均質化していくグローバルな文化」への批判を常に意識してきた。この二つの都市におけるプログラムは、衝突の只中にさまざまな機会と共同性を、そしてひとつになるチャンスを生み出してきたのである。

[PF]

出典 本稿は、当初、ジョン・クラーク教授やその他の研究者の主導のもと2004年2月19日-22日にアジア文明博物館において、シンガポール国立大学のアジア研究所と歴史学部が主催した「Our Modernities: Positioning Asian Art Now (我々の近代性—アジア美術の現在を位置づける)」会議において発表され、ジョン・クラーク、マウリツィオ・ベレージ、T・K・サババシー編集による『Eye of the Beholder: Reception, Audience and Practice of Modern Asian Art (鑑賞者の眼: アジア近代美術の受容、観衆、実践)』（シドニー大学東アジアシリーズ第15巻、ワイルドビオニー出版、2006年）に掲載された。

著者註

本論考は福岡アジア美術トリエンナーレとアジア・パシフィック現代美術トリエンナーレの比較を主眼としている。拙論の初出以後も、両トリエンナーレは開催が続いている。2016年現在の時点で、8回のアジア・パシフィック現代美術トリエンナーレと5回の福岡アジア美術トリエンナーレが開催されてきた。もちろん福岡アジア美術館では1979/80年から1999年の間に多くのアジア美術関連の展覧会が開催されてきた(そのうち4回の「アジア美術展」はトリエンナーレの先行事業である)。福岡でのアジアに関する展覧会はアジア・パシフィック現代美術トリエンナーレよりも早く始まり、またその数も多い。

1993年、著名なアジア史家であるワン・ガンウー(王康武)教授は次のように書いている。

—
芸術的交流はそれに関わる文化を豊かにするものだと私は信じたい。どれだけ豊かになれるのかは、どんな芸術であれ、想像的・感性的要素が、支援あるいは評価する人々の敬意を得られるかどうかによる⁰¹。

同教授のこの言葉はとりわけ福岡アジア美術トリエンナーレとブリズベンのアジア・パシフィック現代美術トリエンナーレの目的に密接に関連するものである。両プロジェクトは芸術を通じた文化交流、またさまざまな国の芸術家と、それぞれの国——日本、オーストラリア——の地元観衆との文化を横断する出会いという基本理念を基盤にしている。こうした点で両者は美術の展覧会以上のものであり、各々の地域における芸術と文化の中でもっとずっと大きな役割を担うことを希求している。

1990年代におけるアジア・パシフィックでの数多くの変容の中に、美術館、国際展そして商業的ギャラリー、研究者のネットワーク、あるいは芸術家自身が運営するスペースなどに支えられたダイナミックな現代美術の出現というものがある。この地域の美術を定義するための新たな知的フレームワークが間違いなく現在構築中なのである。

繰り返し開催される現代美術の国際展というコンセプト——ビエンナーレやトリエンナーレ——は、アジア・パシフィック地域に受け入れられてきた。最も古いのはインド・トリエンナーレ(1968年開始)とバングラデシュ・アジア美術ビエンナーレ(1981年開始)の二つである。2000年の上海ビエンナーレでキュレーターのひとりだったジャン・チン(張晴)は、同展覧会のカタログの中でこう記している。

—
美術の展覧会はあちこちで開かれている。横浜トリエンナーレ、光州ビエンナーレ、アジア・パシフィック現代美術トリエンナーレ(すなわちブリズベンのことである)、シンガポール・ビエンナーレ、台北ビエンナーレなど、国際的な舞台において新たな可能性を開いている。それぞれの展覧会は独自の視点とアプローチで、アジア・パシフィックの文化の現状を積極的に検証し、その未来について議論している⁰²。

「アジア・パシフィックの文化」とは何だろうか。この問いは、当該地域の文化には均質性が不在であるという事実のせいで複雑なものになる。「アジア・パシフィック」という語は構築物であり、「ラテンアメリカ」などの定義と同様の用い方をしておくのが一番よい。対象となる諸地域が歴史あるいは文化の上で同一であるかのような含みを持たせずに、ということだ⁰³。「アジア・パシフィック」とは

問題を孕んだ用語である。人によってはアメリカ合衆国とアメリカ大陸を含めたり、アジア地域と太平洋の島々のみに限定したりする。この用語を考案したのはオーストラリアだと言う人もいれば、日本だとする人もいる。1990年代に盛んに用いられたが、とりわけ21世紀に入ってから、中国やインドのような政治経済的大国の台頭に関連して地域をまたいだグルーピングの重要性が高まるとともに、新たな地政学的現実がより複雑な地域的グルーピングに溶け込むに連れて、次第に衰えていった。この地域における地政学の構造プレートは劇的に変動してきており、それはまた文化的交流、またその交流を名づける語に間違いなく影響するだろう⁰⁴。2002年国際交流基金主催のフォーラム(編註: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」)では、「アジア」もまた問題を孕む概念であると結論づけられた。同フォーラムで壇上に立った水沢勉⁰⁵はこう語った。

—
ナショナリズムの動きという自覚が接点を持って、言ってみれば発火して、アジアとは一体何かということについて既に一世紀以上も前に多くの言説があったということは、アジアを実在論的にどういふものであるかと問うことは別に、一種のディスカールとしての歴史的な事実です⁰⁶。

同フォーラムでは多くの発言者が「アジア」というのは地理的実体というよりも「ヨーロッパ」や「西洋」に対する概念として構築されたものであることを指摘した。しかしながら、多くの現代の書き手たち、たとえばジョン・グレイは、「西洋」というのもまた実体ではなく、アメリカ合衆国を除いては明確な意味を持つことを止めていると言えるのではないかと示唆している。

2004年シンガポールでの「Our Modernities(我々の近代性)」会議において、本論考をはじめて発表した際、私は自分自身の主題そしてシンガポールの聴衆の両方にとって密接な関連のあるエピソードを紹介した。1942年の2月のこと、シンガポールが日本帝国軍の手に落ちる前夜、オーストラリア人の若い兵士リチャード・オースティンは日本語の辞書を探し回っていた。独学で少し日本語を学んだ彼は、チャンギと泰緬鉄道の収容所で抑留されて数年を過ごし、仲間のオーストラリア人捕虜たちのための通訳を務めた。ある時、彼はビルマの捕虜たちを代表して、食糧をもっと増やしてほしいと申し出、追加の配給がないので捕虜たちは具合が悪くて働けないと伝えるため、日本軍の司令官に会いに行かねばならなかった。司令官と話していると、ジャングルの兵舎の中、この日本人兵士の背後で一幅の書が壁に掛かっており、その下には水が入った瓶に花がたった一輪活けてあることに気づいた。司令官がこの書の意味が分かるかと尋ねるので、彼はよく分からないと答えた。「つまりこういうことだ」、この日本人はこう答えた。

01

Wang Gungwu, "Foreword," in *Tradition and Change: Contemporary Art of Asia and the Pacific*, ed. Caroline Turner (Brisbane: University of Queensland Press, 1993), vii.

02

Zhang Qing, "Beyond Left and Right," introduction to *Shanghai Biennale 2000*, exh. cat. (Shanghai: Shanghai Art Museum, 2000).

03

ラテンアメリカとの関連でこの点を論じたものとして以下参照。
Gerardo Mosquera, "Good-Bye Identity, Welcome Difference: From Latin American Art to Art From Latin America," *Third Text* 56 (2001), pp. 25–32.

04

これらの問題を論じたものとして以下参照。
Glen St. John Barclay, "Geopolitical Changes in Asia and the Pacific" in *Art and Social Change: Contemporary Art in Asia and the Pacific*, ed. Caroline Turner (Canberra: Pandanus Books, 2005).

「人生とは儚いものであり、我々は不平を並べることなしに与えられた運命を受け入れるべきなのである。食糧は今までどおり、彼らは仕事に戻らなければならない」。オースティンは後にこの時のことを回想して、その瞬間に全く異なる死生観、そして他者の文化をよりよく知る必要性への理解が何がか生じたと言っている⁰⁷。戦後オースティンは日本語に堪能な外交官、日本美術の収集家そして日本文化の大いなる信奉者となった。両国に親密な関係をもたらした業績を讃えられて、1990年代後半彼は日本における勲章の最高位のひとつである旭日中綬章を天皇より授与された。なぜ私はこの物語を取り上げるのか？多くの点でアジア・パシフィック現代美術トリエンナーレはこのチャンギと泰緬鉄道の収容所で生まれたようなものだからである。その後1987年にオースティンがクイーンズランド州立美術館理事長になり、アジア美術展覧会の開催に尽力したからというだけでなく、第二次世界大戦のせいで、戦後活躍したオーストラリア人の世代は、地理的にアジアの端に位置しているというオーストラリアの現実を突きつけられたからである。同様に、1979/80年にアジアの現代美術を日本で紹介するために始まった福岡アジア美術トリエンナーレ(の前身)もまた、少なくとも部分的には第二次世界大戦の産物であると言える。戦争の話から始めたからといって、これら二つの展覧会は単なる外交的実践にすぎないというような、安直なポートレートを提示するつもりはない。文化交流は当然のことだが歴史的・政治的な力に影響を受ける。今は亡きエドワード・サイードは『文化と帝国主義』の中で書いている。我々は、「わたしたちとは異なるアイデンティティや他の民族や文化」が「階層関係とは無縁の相互影響、横断、吸収、回想、意図的忘却、そしてもちろん闘争をとおして、いかにしてつねにたがいに重なりあっているか」を理解しなければならない⁰⁸。

国際交流基金の古市保子は2003年の展覧会「アンダー・コンストラクション——アジア美術の新世代」の序章である「アジア:協働空間の可能性」と題された文章の中で述べている。

日本においてアジアを語るとき不明確な困難さを感じるのは、戦前の戦争の記憶に結びつく複雑な状況が現在でも整理されない問題として存在するためであろう。近代の西洋帝国主義の東洋版ともいべき日本の東・東南アジアへの侵略戦争と植民地支配の歴史的過去は、アジアの文化交流に単純に進むことができないデリケートな影響を与えてきた。例えば日本の美術事業は、当初対象となるアジア諸国にとって、経済的に優位にある日本のオリエンタリズムの眼差しに基づく文化帝国主義として、ときに域内の美術関係者から批判を受けることになった。批判する側もされる側ともに過去の歴史の記憶に敏感にならざるを得ない⁰⁹。

今日状況は変化している、と古市は論じる。地域(即ちアジア)間の相互依存が高まり、グローバル化する世界の中で「アジア」という概念が地域の人々の新たなアイデンティティの獲得につながると期待されているからだ。他方で、福岡アジア美術館の元学芸課長である後小路雅弘の所見によると、オーストラリアもまたこの地域との関わりにおいて独自の課題を抱えているという。2000年に彼はこう書いている。「日本とオーストラリアは、地理的な意味においてアジアの辺境に位置している。それに加えて、両者は歴史的な意味においても同様に辺境に位置しているのである」。彼は戦時下の日本の役割と戦争の不幸な遺産について述べるが、こう続ける。「一方、オーストラリアはアボリジニの土地に建設された英国植民地の子孫である。彼らもまた排他的な白人優遇政策の負の歴史を抱えている」¹⁰。

日本とオーストラリアはともに1940年代以降変化を遂げてきたが、両国ともにある意味、過去70年あまり一貫して、アジアとの関係においては、域内をうかがう「アウトサイダー」であり続けてきたのだ。福岡とブリスベンの展覧会は多くの点で著しく類似している。両者ともに、ビエンナーレやトリエンナーレの世界ではやや珍しいと言える美術館ベースの展覧会であり、また両者ともに、美術館は変化する世界についての新しい概念を開いていくためのフォーラム、そして観衆が他の文化と関わり、学ぶための場であるという責任を負っているというコンセプトを基盤にしている。両展覧会が述べている到達目標は、アジアに関して各々の出生国[=日豪]における認識を変化させることを堂々と主眼にしている。両者は多数の観客を惹きつけ、鑑賞者中心でありながらもアーティスト主導であり続けてきた。主催会場である二つの美術館は、日本とオーストラリアという二カ国を拠点としているが、いずれの国もいまだかつて完全に自身をアジアの一部と見なしたことはなく、また同地域とは曖昧な関係性を保ってきた。この二カ国には、展覧会が開始された1990年代の時点で人口約125万人だった二都市があり、一方は巨大な都市センターである東京からすると地方にあたる南の地方に、もう一方は亜熱帯のオーストラリア北部、南東のシドニー、メルボルンそして首都であるキャンベラという政治経済的トライアングルからは離れたところに位置している。どちらの都市もアジアへの玄関口となるにうってつけて、貿易やその他経済的理由によるアジアとのつながりがあり、また地方や市の行政機関もこの地域とのつながりに際立った貢献をしようと決意している。両都市にはまた、アジアへの玄関口としての興味深い歴史がある。たとえば福岡は、アジア大陸からの文化的影響を示す考古学的出土品が発掘される場所であり、また13世紀、台風によって失敗に終わったが、フビライ・ハーンの艦隊による蒙古襲来の際の標的でもあった。そしてブリスベンは第二次世界大戦時ダグラス・マッカーサー将軍が司令部を置いていたのである。

05

神奈川県立近代美術館主任学芸員
(2004年当時、2016年現在同館館長)

06

水沢勉「セッションIを始めるにあたって」
『国際交流基金設立30周年記念事業
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』
国際交流基金アジアセンター、2003年、
pp.33。

07

筆者とリチャード・オースティンの会話、
および下記より。
"Interview with Richard Austin",
Adrian MacGregor, *The Australian*, 10
December 1999.

08

Edward Said, *Culture and Imperialism*
(New York: Vintage Books, 1994),
pp. 330–331.

エドワード・W・サイード『文化と帝国主義
2』大橋洋一訳、みすず書房、2001年、
p.237。

09

古市保子「アジア:協働空間の可能性
——アンダー・コンストラクション・プロジェ
クト」『アンダー・コンストラクション——ア
ジア美術の新世代』カタログ、国際交
流基金アジアセンター/財団法人東京
オペラシティ文化財団、2002年、p.10。

10

Ushirohōji Masahiro, "The Asia-
Pacific Triennales [sic] and Fukuoka:
A Comparison," *Artlink* 20, no. 2
(July 2000), p.72.

以下も参照。

[http://faam.city.fukuoka.lg.jp/eng/
about/abt_history.html#b](http://faam.city.fukuoka.lg.jp/eng/about/abt_history.html#b)

両館はそれぞれ1980年代と1990年代を通じてアジア地域の現代美術を探究する重要な展覧会シリーズに着手し、その過程で、組織としてのあり方を変貌させた。両者ともに各々の国でのリサーチ、また展覧会に関わる国々の専門家との連携を特に重視した。そして両者は教育プログラムおよびコミュニティとアーティストの間の相互交流を非常に重要視した。一方(福岡)は他方より多くのアジアの国々、とりわけ貧しい国々を展覧会に含めていたが、他方(ブリスベン)はパシフィック、すなわちメラネシアやポリネシアの美術と土地固有民の美術に大きな力点を置く部分があった。いずれの美術館も、通常国際展では決して見られないような、また「工芸」あるいはフォークアートと見なされるであろうような作品も、現代美術として含めていたのだ。

両館はまた、アジア現代美術の収集にも大きな熱意を注ぎ、ともに新たな建物を持つこととなった(福岡アジア美術館とブリスベンのギャラリー・オブ・モダン・アート[現代美術館])。これについては、上述したアジア関係の展覧会が成功を収めたことが大きな要因としてある。しかし同時にまた両者は展覧会についていくつかの批判も受けてきた。展覧会が貿易や経済の諸問題に結びついているというのがひとつ。もうひとつは、展覧会の中で、文化的関係や外交が芸術と同じぐらい中心的なテーマになっているというものであった。両館は当初のコンセプトを刷新する必要に直面してきている。それでもなおこの二つの美術館は、アジア・パシフィック地域についてコミュニティがもつ知識を拡大した点で、それぞれの地元の観衆に大きなインパクトを与えている。両者ともに認めるところだが、いずれの美術館もアジア・パシフィック地域に属しているにもかかわらず、観衆は、かつてこの地域の歴史や文化、とりわけ地域の中で起きているダイナミックな変化については無知であった。

両展覧会を支えるようになった知的理念もまた類似している——欧米の枠組みによって芸術を解釈することの明白な拒絶、そして、芸術に対する新しい、地域の言説に根差したアプローチを開発しなければならないという主張である。これは、日本そしてオーストラリアどちらにおいても稀な立場であったし、実をいうと現在でも稀である。福岡とブリスベンの展覧会から現れた芸術について非常に明白なのは、これらの芸術が、世界全体を均質化していくグローバルな文化に対して根本的な挑戦を突きつけていたということ、また私の考えではそれゆえに、地元の観衆の心とたちまち響きあったということだ。言い換えれば、ローカルなものと地域的なものとを強調することによって、これらの展覧会は同時にグローバル化の力への反抗とつながったのである。福岡のプロジェクトはある意味より大がかりなものであり、美術館がまるまるひとつそれをめぐって造られているし、ブリスベンよりも長いリサーチと取り組みの歴史がある。しかしながらこれらの展覧会とともに、アジア・パシフィック地域における文化横断的な理解を生み出すことへの取り

組みを共有しており、1980年代そして1990年代においてはラディカルなプロジェクトであった。

福岡アジア美術館と福岡アジア美術トリエンナーレ

福岡アジア美術トリエンナーレのルーツの一部は第二次世界大戦、そして東アジア、東南アジアに対する日本の侵略にあると述べた。しかしこのルーツというのはさらに時代を遡るものでもある。1274年そして再び1281年に、モンゴルの皇帝であったフビライ・ハーンは侵攻のための巨大艦隊を、現在福岡市が位置する九州の一部へと派遣した。その度に暴風雨が起きて侵攻を企む軍勢を壊滅させたのである。今日、福岡市は活気ある近代都市であり、今も日本からアジアへの主要な玄関口である。アジア現代美術に特化した美術館を持つ、世界でも数少ない都市のひとつである。アジア現代美術を展示し、アジアとの文化関係を日本の内部で発展させた点において、福岡は世界に先駆けている。

福岡アジア美術館は、福岡市美術館の分館として1999年に正式にオープンした。本館が所蔵していた膨大な現代アジアのコレクションの収蔵庫、そして1979/80年に始まり高い評価を得ているアジア美術展(現在の福岡アジア美術トリエンナーレ)の会場として建設されたものである。アジア美術展はアジアの現代美術に主眼を置いた大規模な展覧会としては世界でも最初であり、福岡アジア美術トリエンナーレとなって完成したばかりだった福岡アジア美術館内の新たな場所に移動する1999年まで5年に一度開催された。1979/80年以来築き上げられてきたコレクションは、アジア美術を概括するコレクションとしては世界でも最良のコレクションである。これに匹敵するのは、主にシンガポール美術館 Singapore Art Museum(および現在のシンガポール国立美術館 National Gallery Singapore)に結集した主に東南アジア美術の見事なコレクションと、ブリスベンのクイーンズランド州立美術館 | 現代美術館の非常に重要なアジア美術コレクションだろう。当初からアジア美術のための場となるべく建てられた福岡アジア美術館は(同美術館の設計は、美術館ウェブサイトの説明によれば、アジア現代美術専門の美術館を福岡市が建設するという当時の市長の発表を承けて1992年に始まった)、複合商業施設である博多リバーラインの7・8階に位置づけられている。市の中心の高級繁華街川端にあるこの豪華なショッピングセンターは、映画館、バー、レストラン、デザイナーズブランドのブティックで有名である。福岡アジア美術トリエンナーレは市の行政や、国際交流基金など数多くの団体からの支援を受けている。トリエンナーレの展示は、多文化包括的な芸術プログラムとアーティスト・イン・レジデンスを通して、日本がアジアに対して伝統的に取ってきた孤立主義(また、アジアと例外的に関わりを持った際の、現在論争的となっている歴史)を克服するという使命を端的に表現している。

福岡の取り組みは東京の国際交流基金アジアセンターよりも早いものであったが、政府系機関である国際交流基金の大きな支援を受けてきた。長年にわたり、トリエンナーレのチーフ・キュレーターを務めてきた後小路雅弘は1997年に行った口頭発表の中で、アジア美術展の起源を説明した¹¹。こうした展覧会を実現してほしいという日本美術家連盟からの要望が、歴史的にアジアとのつながりが強い福岡市美術館へと伝えられたのが発端だったのである。最終的に美術館の専門スタッフがキュレーションを引き受け、もともとは、アーティスト同士が出会うことができ、また、それぞれの国に自国の参加作家や作品の選定が任されている(美術館ベースではないビエンナーレの多くに似たプロセス)といった事実上のフェスティバル形式であったものから、よりフォーマルな美術館ベースの展覧会を創り出した。とはいえ、芸術家を一堂に介させることを重視する姿勢は最大限に保たれた。同館にとってこうした展覧会は次第に中心的な取り組みになっていったので、続いて収集と教育プログラムが始まったのは理の当然であった。これは1980年代の日本においては稀であり、当時多くの美術館は、今なおそうであるが、欧米の美術を収集し展示することに重きを置いていたからである。そのような過程で、美術館のスタッフたちがアジアの美術に関する専門的見解、また知識を大いに発展させていったと後小路は論じている。同館はまた、彼の言葉を借りると、アジアの芸術作品を「欧米の作品との比較」ではなく、むしろそれら独自の文脈の中で見、提示するという方針を進め、観衆は、もともとのおいしみ、すなわち後小路の言葉を借りれば、アジアの美術は「エキゾチック」であり、またアジアは文化的に「遅れている」という思い込みを克服したのだった¹²。1980年代には、福岡市美術館のスタッフは観客から、アジアの現代美術なんて本当にあるのかとよく尋ねられたものだと、後小路は述べている。

1950年代以降の日本の美術は、アジア地域よりも国際的な芸術に自己同一化しており、ゆえに先進世界の大国としての日本のステータスを強化することになった。こうした点で、福岡のアジア美術展は、ローカルで地域的な文脈を重視することで、第二次世界大戦後の日本の美術の主流に反するものであった。福岡の展示では日本内部のマイノリティー、たとえば北海道に固有なアイヌの民や日本に住む多くの韓国人に力点を置いてはいないが、アジアの他文化から土地固有性というアイデアを導入し、多文化主義の諸問題を取り扱ってきている。また同館では「東南アジア—近代美術の誕生」などの歴史的な展覧会も企画され、そこではインドネシアやフィリピンなど、近代美術が発展した国々における日本の戦時下の役割をめぐる諸問題が提起された¹³。

同館の仕事は、アジア地域にとっても国際的にも深い文化的、学術的重要性のあるものである。後小路は、ヨーロッパから輸入されたものとして芸術をとらえるかつての定義から逃れる必要性を記

している。20世紀全般にわたる日本の歴史について説明しながら彼は、オーストラリアでの出版物に向けた論文でこう書いている。「日本は近代化された西洋的国民国家の建設を目指し、『脱亜入欧』のスローガンのもと帝国主義的な侵略戦争をこの地域で行った。これは負の遺産である」¹⁴。後小路は、今日の芸術のためには異なるモデルが不可欠だと強く呼び掛ける。1999年の第1回トリエンナーレの出版物の一冊で、彼はこう述べる。「(アジア美術の美術館の意義は)、その空間や制度を支配する西欧中心主義的な価値体系を見直していくところにその存在の意義があるのである」¹⁵。

「東南アジア—近代美術の誕生」、アジア美術展、福岡アジア美術トリエンナーレは西洋ではなくアジアにとって重要な問題に主眼を置いてきた。日本という文脈においてアジア美術展とトリエンナーレがいかにかラディカルなものであったかは、アート・ワールドの中で明確に認識されてはいない。私の主張は、福岡アジア美術館が間違いなく未来志向の美術館であって、コミュニティに関わりながら、多文化主義などコミュニティの未来にとって社会的重要性のある問題を取り扱っているということである。日本の出生率や人口は減少している中¹⁶、移民という問いが国内で非常に敏感な問題を提起している。私が説明してきた福岡のようなプログラムは、他文化理解を構築する上で助けとなり、そうした理解は長期的なインパクトを与えうる。芸術面でいうと、アジア美術に対する草分け的なリサーチを、同館ほどの規模で行っているところは世界中どこにもないのだが、そうしたリサーチの価値は未だに国際的な文脈で十分に評価されていない。

福岡でのプログラムはコミュニティ、学校、若者を対象にしている。外国調査や育成資金などに力点を置いてきているのは評価に値する。1990年代ブリスベンの共同キュレーションというコンセプトは、(福岡では)作品の選出において明白に原則となってきたわけではなかったが、それぞれの国々の専門家と共同作業を、後小路の言葉を借りれば、「対話」をしようという取り組みが行われている。こうした展覧会の主要な成果のひとつに、交流プログラムの中にレジデンス事業があり、アジア人作家たちをレジデンスに招待して地元市民に関われるよう取り計らっている。地元の日本人が近隣諸国への理解を深めることが狙いである。1999年だけで70を超えるイベントがこのプログラムのもとに開催された。こうした交流は貧しい国々のアジア人アーティスト、キュレーター、そして書き手たちに多くの機会を提供してきたのである。

ミャンマー、ラオス、ネパール、カンボジアそしてモンゴルといった国々の芸術家たちは最近まで国際的な展覧会では決して見られることがなかったが、福岡の展覧会には代表が出ている。こうした芸術家たちの中には国際的な場はいうまでもなく自分の故郷以外で展示した経験が一度もなかった者もいたのである。一例とし

11

後小路雅弘の発表。「シンポジウム「再考:アジア現代美術」報告書」国際交流基金アジアセンター、1997年、p. 43。

—

12

同上、p. 46。

—

13

後小路雅弘「東南アジア—近代美術の誕生」展カタログ、福岡市美術館他、1997年。

—

14

Ushiroshōji Masahiro, "The Asia-Pacific Triennales [sic] and Fukuoka," p. 72.

—

15

後小路雅弘「第1回福岡アジア美術トリエンナーレ1999(第5回アジア美術展)潜在制作全記録」福岡アジア美術館、2000年、p. 5。

—

16

2004年2月24日付のシンガポールの「Straits Times」紙の記事は、日本が将来人口学的ディレンマに直面すると強調している。

17

コンパット・アンラット『第2回福岡アジア美術トリエンナーレ2002』カタログ、p. 98 [作家解説]を参照。

カム・タン・サリアンカムの作品は彼の故郷の慣習をドキュメントしたものであった。また、たとえば《Miss Lao Contest》(2001年)では、伝統衣装を着たミスコンテスト出場者たちがシェル、ホンダ、スズキといったスポンサーのロゴを背景に描かれ、社会に対するコメントを行っている。

テラオスの才能ある芸術家、カム・タン・サリアンカム(1973年生)がいる。ピエンチャンで教師をしているが、2001年、福岡のレジデンス・プログラムで九州大学に三ヶ月間滞在した。当時の彼の言葉から、この機会——長年の夢が実現したもの——が、現代美術を新たな仕方でも理解する上でいかに意味のあるものであったかが明らかである¹⁷。2005年の第3回トリエンナーレでは、同じくラオス出身のカン・ハ・シクナウォンが、地元から最小限の資金援助を得て非常に素敵なアニメーション映像を制作した。これはラオスの子供たちが、よそよそしくて配慮も意味もないような他文化の産物ではなく、ラオスの物語をラオスのテレビで鑑賞する機会を提供するプロジェクトの一環であった。彼が自分のスキルを伸ばしたのは、どこか西側のハイテクなコンピューター・アートで有名な場所ではなくブルガリアだったということは注目に値する。また日本との交流が、彼の理想主義的な芸術上の目標、そしてアニメーション技術に関する専門知識にとって、非常に価値のあるものだったことは明らかである。

福岡の展覧会はさまざまな国々、また国際社会の政治問題も探究してきている。2002年の展覧会では9・11とその余波という出来事を複数の作品が主題としていた。しかしながら、展覧会に登場する政治問題が第二次世界大戦の遺産や当の日本の政治問題と関連づけられていることは稀である。ひとつ例外だったのは2002年、日本人アーティストの柳幸典の作品である。観衆の顔写真を撮影して、架空のアジア統合通貨紙幣にコンピューターで転写し、それで観衆が折った折り鶴を使って巨大なベッドメリー(赤ん坊用のモビール)の形をした芸術作品を創るというものである[《大東亜仮想通貨千羽鶴》]。彼の作品が全てそうであるように、複数の意味にとれる。「統合したアジア」という発想は、「大東亜共栄圏」を喚起し、第二次世界大戦(日本美術においてはあまり見られない主題である)を扱った柳の以前の作品とつながる。また、裕福な国が貧しい国を支配していることに触れるものでもある。鶴はまた広島象徴である折り鶴の記憶、そしてアメリカによる核攻撃の影響を喚起する。しかしながら2005年——原爆投下60周年——には、この主題についての作品は一切なかった。

2005年の第3回福岡アジア美術トリエンナーレは、たとえばインドとパキスタンといった現代の政治的緊張にいつそう焦点を合わせたもので、その多くはウルトラハイテクのビデオ・アートという形で伝達された。2005年で群を抜いていたのは韓国のヨンヘ・チャン重工業の作品であった。彼らが提示したのは一見ニュースのように思える作品が対峙しあうシリーズであり、中にはフィクションであるがキム・ジョンイル(金正日)のものという触れ込みの、オーラルセックスの利点を説く論述などというも含まれているのであるが、最終的には、視覚および文字によってあらんかぎりの強調を施しつつ、アメリカが(現在のところは)想像上の先制攻撃を北朝鮮に対

して行い、その必然的帰結として北朝鮮が韓国を報復のために破壊した影響を、委細漏らさず、おぞましく報告して終わる。真におぞましいのは、両国が配備するであろう兵器、またその兵器が人間を含む標的に与える影響を冷徹な正確さで記述しているところである。

アジア・パシフィック現代美術トリエンナーレ (APT)

本稿の後半部分は、私がプロジェクト・ディレクターを務めた、1990年代の三つのアジア・パシフィック現代美術トリエンナーレに焦点を合わせる。私は2000年にクイーンズランド州立美術館を去った。当初からアジア・パシフィック美術のための場となるべく建てられたクイーンズランド州立美術館は、1982年にオープンした、ブリスベン川岸にある大規模なクイーンズランド文化センターの一角に位置する。この美術館は、クイーンズランド州の大きな繁栄、すなわち鉱業、農産業、また観光産業(その割合を大きく占めているのはアジア、とりわけ日本からの観光客である)によって築かれた富のもたらした成果であった。最初の三回のAPTの展覧会の成功を受けて、新しい追加のギャラリー——独立した別棟、つまりギャラリー・オブ・モダン・アート(現代美術館)——が既存のギャラリーの並びに、部分的には拡大する現代アジアコレクションを収蔵するため、またAPTの会場となるために建設されたのである。

1990年代のオーストラリアが、どの西洋の国々よりもアジアの現代美術関連の展覧会を多く開催し、また現代美術を通じたアジアとの文化交流を多く実施していたことは重要な事実である。その結果、オーストラリア国内で現代アジア文化との連絡網と知識の強固なネットワークが構築されてきている。国内での現代アジアに対するリテラシーの変容はいくつものレベルで動いており、現代美術に限ったことではない。今やオーストラリア中に展覧会や交流が広まり、こうした焦点の合わせ方において、APTはもちろん孤立しているわけではなく、ブリスベンもまた唯一ではない。たとえば、オーストラリア国立美術館は2005年にアジア・パシフィック美術にも力点を置いていくと発表し、同地域の美術を専門とするスタッフを公募した。オーストラリア国内でのこうしたアジアへの関心の始まりは、1980年代にパースで行われていた、先駆的なアーティスト同士の交流イベント——「アーティストの地域交流(ARX: Artists' Regional Exchange)」——であり、シドニー・ピエンナーレもまた1970年代から、最近になるまであまり数は多くなかったが、アジアの作家たちを含めていた。1990年代初頭から半ばにかけては、現代アジア美術の重要な展覧会がシドニーの現代美術館、ニューサウスウェールズ州立美術館、西オーストラリア州立美術館、オーストラリア国立美術館で開催されてきている。同時期、メルボルン拠点の組織アジアリンクはオーストラリアとアジア

の関係発展を使命として掲げ、やはりメルボルンを拠点とするアジア・ソサエティのオーストラリア支部は現代アジア美術の展覧会を開催してきた。それでもなお、1989年にクイーンズランド州立美術館が埼玉県立近代美術館とともに進めた日本現代美術の展覧会（私自身も企画に協力した）こそが、アジア現代美術に特化した美術館ベースの大規模な展覧会としてオーストラリアで開催された最初のものであった。

APTは、1990年代初頭にクイーンズランド州立美術館の主導で、ダイナミックに変化するアジア・パシフィック社会をオーストラリア人に知ってもらうこと、この地域の芸術家、批評家、研究者、書き手たちの間に対話を開くこと、オーストラリア自体の多文化社会内部を含めたアジア・パシフィック文化へとかけ橋を架けることを狙いとして始まった。これはアジアとパシフィック両方の現代美術に焦点を合わせた世界で初めての展覧会であり、アジアの現代美術全体に焦点を合わせた最初の美術館ベースの大型プロジェクトであった。1990年代のオーストラリア人にとって我々の隣人の社会や文化についてさらに学ぼうと試みるのは至極当然のことだった。それはかつて今もオーストラリア社会全体にとって関心の対象である。当初からAPTは単なる美術の展覧会以上のものとして構想されていた。我々の観衆の教育、芸術家や芸術機関との連絡のネットワークの創造、今後の展覧会そして常設コレクションのための研究拠点の構築、この地域の美術をめぐる議論のフォーラムという役割を担うといったこともテーマであった。1990年代、このプロジェクトは、常に国の諮問委員会による国のプロジェクトと見なされ、1990年代の10年間、変化と発展を遂げながらも、最初の三回の展覧会には首尾一貫した要素があった。私は1980年代からクイーンズランド州立美術館副館長だったが、この三回のAPTではプロジェクト・ディレクターであった。トリエンナーレのコンセプトの重要な部分として1993年、1996年、そして1999年に開催された会議がある。三度の会議はいずれも、その時点までにオーストラリアで開催された美術会議の中で最大規模のものであり、大学の研究者に加え、地域全体から招かれた芸術家やキュレーターとの協力で進められた。もうひとつの重要な力点として、福岡の交流プログラムにやや似ているが、ブリスベンに芸術家たちが来て、地元の観衆と交流するだけでなく、オーストラリアのそのほかの場所へ旅するというも行われていた。

APTのプロジェクトは、1980年代後半、クイーンズランド州立美術館理事会の新理事長となったリチャード・オースティンの方針を起源とする。彼の戦時下の経験については既に私が述べたとおりである。しかしながら同館のアジアへの関わりは、オースティンが理事長に、ダグ・ホールが館長に就任した1987年にはすでに始まっていた。ブリスベンは、すでに私が言及したとおり、福岡と同様に、アジアへの玄関口としてうってつけなのである。この都市は

第二次世界大戦時にはマッカーサー將軍の司令部であったが、1950年代から貿易を基礎にして日本との強い関係性を急速に確立した。広範囲に及ぶこうした関係は1980年代、有名な出光コレクションに基づく三度の大規模な歴史的展覧会に結びついたのである。1982年私は日本を訪ね、新たにクイーンズランド州の姉妹県となった埼玉県と現代美術を通じた交流を協議するプロセスに着手した。当時埼玉県立近代美術館の館長であった本間正義は素晴らしい導師であり、私たちが始動させた交流展は、共同キュレーションという原則を推進した点で、APTの種を蒔くことになったのである。APTの理念と構成はリチャード・オースティン、ダグ・ホールそして私自身によってまとめ上げられた。私は発表資料を書き、その中で、今からクイーンズランド州立美術館がアジアの歴史的美術作品を購入するのは（オースティンはそうしたいと考えていたのだが）不可能である、かつ、オーストラリアでは近現代アジア美術の収集が著しく欠けている（またホールは、オーストラリア現代美術による美術館のほうにより関心がある、ということを示唆していた）と論じた。異なる国々について、すでに日本美術に関して行っていたような、現代美術の展覧会シリーズ、あるいは地域全体をカバーした大規模な概括的展覧会シリーズを開催出来ると私は論じた。後者の論は、直前にシドニー・ビエンナーレが、アジア美術により集中してはどうかという提案を却下した事実があったため、いっそう説得力があると私は考えた。私はまた、10年間で三回の展覧会を行うことで、私たちが真剣なのだということを地域内でわかってもらおうと論じた。私たちにその地域はアジアのみならず、アジア・パシフィックとして定義される必要があった。

ほかのところで書いたことだが、トリエンナーレの始まりというのは「地図のない旅」あるいは「暗闇の中での跳躍」であった¹⁸。地域の作家たちが参加したいのかどうか、そして私たちの企てがどう受け止められるのか、私たちには見当もつかなかったのである。1991年、トリエンナーレ着手の決定についてはすでに発表されていたが、人文芸術研究所（私の現在の所属機関である）のジョン・クラーク教授主導による会議がプロジェクトの知的側面で強い後押しとなった。クラークは以前から地域から専門家を講演に多く招いていて、私たちは、重要な連絡網を多数形成するとともに、どういふ問題を取り上げるべきかをよりクリアに理解し始めた¹⁹。埼玉の展覧会が私たちの主たるモデルであった。本稿のここまでの部分で、福岡の展覧会をモデルとして言及していない——そうすることはきわめて当然であったはずなのだが、しかしながら、APTの計画の初期段階では、私たちは福岡の実験について殆ど知らなかったし、知っていたことと言えば、1980年代の、最初期のアジア美術展に基づくものしかなかった。振り返ってみれば、1990年代のこの二つの展覧会 [=APTとアジア美術展] がお互い実によく似ていたのは興味深い²⁰、これは当初緊密な協働が行われた結果では

18

Caroline Turner, "Journey without Maps: The Asia-Pacific Triennial," in *Beyond the Future: The Third Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art*, ed. Caroline Turner, Rhana Devenport and Jennifer Webb (Brisbane: Queensland Art Gallery, 1999), p. 19.

19

"Modernism and Postmodernism in Contemporary Asian Art," Humanities Research Centre, Australian National University, Canberra, March 22–25, 1991. 発表原稿の大部分はその後出版された。以下も参照。John Clark ed., *Modernity in Asian Art* (Sydney: Wild Peony, 1993). John Clark, *Modern Asian Art* (Sydney: Craftsman House & Honolulu: University of Hawai'i Press, 1998).

20

Charles Green, "Beyond the Future: The Third Asia-Pacific Triennial," *Art Journal* (New York) 58, no. 4 (Winter 1999), p. 81.

APTについてのさらなる議論として以下参照。

Jen Webb and Tony Schirato, "The Asia-Pacific Triennial: Synthesis in the Making," in "Synthesis," special issue of *Continuum* 14/3 (November 2000), pp. 349-358; and Pat HOFFIE "A New Tide Turning: Australia in the Region, 1993-2003," in *Art and Social Change: Contemporary Art in Asia and the Pacific*, ed. Caroline Turner (Canberra: Pandanus Books, 2005).

ない。そうした協働は90年代後半になってようやく実現したのである。

APTのキュレーターたちは複数のチームに分かれて働き、特定の国々へと旅をし、そこでその国のキュレーターたちとの共同作業を通じて出品作を選定した。こうした共同キュレーターシップは1990年代のAPT理念の本質を成すものであったが、2000年からはクイーンズランド州立美術館のスタッフが作品を選ぶという異なるモデルが採用されることとなった。私たちが国に焦点を合わせた選定法を採用したのは、国家という枠組みにむやみやみこだわったからとかではなく、当時、国をまたいで作品を選べるキュレーターが地域に殆どいなかったという理由によるということ力を説いておく。私たちが驚いたことに、1990年代初頭のアジアでは、日本、またASEANがある程度行っていたのを除けば、国を横断するキュレーション作業は実に少なかった。しかしながら、そこにはまた別の実務上の配慮すべき点があった。オーストラリアにおいて、「アジア」（あるいは、それを言うなら「パシフィック」も然り）と呼ばれる一枚岩的な場所が存在するといった観念を一掃しようと試みる中で、異なる歴史、異なる同時代の文脈を提示する模索が必要であったのである。文脈は不可欠であった。1990年代のAPTでは多くの場合、これは政治権力や人権という決定的に重要な課題に取り組む芸術家たちを選出することを意味していた。1990年代のAPTでは、こういった課題に関連して並外れた作品が数多く発表されたが、なかでも恐らく最も忘れ難かったのは、1993年ダダン・クリスタントによる、作家自身の父親が命を落とした1965/66年、インドネシアでの殺戮をめぐる《For Those Who Have Been Killed(殺された者たちのために)》と、1999年同じ作家が展示した、インドネシアと東ティモールでの出来事をめぐる《Fire in May(5月の火)》であった。

共同キュレーターシップ、そしてオーストラリア人を基盤としながら専門家と協働するキュレーション・チームというコンセプトは埼玉からきたと私は述べた。しかしまた、クラーク主催の会議の中で、アジアの基調報告者のひとり私たちに、「主にヨーロッパ系白人」のキュレーターとして地域に入って行って、自分たちが興味を持った美術だけを選んだりしないようにと警告した。私たちには、地域において、そして特定の国において重要と考えられている美術の諸問題やアプローチを学び、それに関わっていく必要があったのである。これが意味するところは、この地域の美術について書く際に、オーストラリア人あるいは西洋の書き手のみならず地域の書き手たちを用いることであると私は考えた。また力説しておきたいのは、作品の選出チームにオーストラリアから多数のキュレーターが参加していたということである。オーストラリア政府の芸術財政援助団体であるオーストラリア・カウンシル(オーストラリア芸術協議会)は、トリエンナーレを利用してアジアに精通した若い世代の

キュレーターを育成しようと意図し、こうした調査旅行の実現に特化した多額の財政援助を行った。1990年代のAPTチームのキュレーション・チームはどれもオーストラリア人と地域からのキュレーターで構成され、それぞれのチームには若手オーストラリア人キュレーターが一名配属された。オーストラリア主導で始められたプロジェクトが現在数多く行われているを見れば、この戦略は成功だったことが分かる。私はこれをAPTが収めた中で最も重要な成功のひとつに数えている。「スター」キュレーターの存在が必要だと考えられているようなアート・ワールドにおいては、チームを基盤とした作品選定という考えが十分に活用されないことが実に多いのは残念だと思う。APTも福岡もこうした「スター」キュレーターというアプローチを採用していないし、チーム・ベースのアプローチ、すなわちキュレーターのひとりひとりに力点を置かず、個性を避けるというのが両展覧会の成功に非常に重要であったと私は信じている。事実、ビエンナーレやトリエンナーレのような大規模な展覧会というのはチームを基礎としているのである。問題はチームが全体としてどれだけ結果に対して正当に評価されているかである。

1993年、1996年、そして1999年の三回の展覧会では、延べ300名近い芸術家と35万人の来場者(それぞれ6万人、12万人、15万2千人、ただしこれにオンラインの活動やフォーラムを通じた数が加わる)がAPTに参加した。チャールズ・グリーンが指摘しているように「猛烈に支持するクイーンズランド州の観衆は大いなる熱狂をもってAPTを受け入れている」²⁰。地域から参加したキュレーターや書き手の数も100人単位にのぼっている。プロジェクトは(オーストラリア外務貿易省とオーストラリア・カウンシルからの強力な支援とともに)クイーンズランド州とオーストラリアの両政府から継続して超党派的な政治的支援を受けている。しかしながら最初の展覧会への資金援助は殆どすべて、リチャード・オースティンが、以前仕事上の付き合いのあった日本企業に働きかけて集めたものであり、州政府が一定の額(莫大とは言えないが)を寄付するようになったのは、ようやく最初のトリエンナーレが驚くべき成功を収めたあと、当時の芸術省大臣で州首相であったウエイン・ゴスの熱心な推薦を受けてのことであった。

トリエンナーレはふんだんな財政支援を受けたことは一度もなく、維持していくのは労苦の連続であったが、クイーンズランド州美術館内部の途方もない熱意とひたむきさの精神によって持ちこたえられていた。これは福岡でも同様である。福岡と同じくトリエンナーレは何も私たちの唯一の展覧会プロジェクトではなかった。アジアだけでなく、他にもヨーロッパやアメリカからの展覧会プログラムを並行して実施していたのである。たとえば1996年のAPTを指揮しながらも、私は50のコレクションから作品を借りるマティスの展覧会をキュレーションしていた(私も含めてもともとAPTのオーストラリア人キュレーターはみなアジア美術ではなく西洋美術を専門としていた)。福岡

と同様に、私や他のキュレーターたちが APT に従事することを選んだのは、プロジェクトと参加作家たちを信じていたからである。地元の、そして国際的な観客の反応は、こうした芸術の質を証明している。当初一部では、興味深い作品はないだろう、あるいは質が低いらしいという予想があったのだが、美術の専門家たちも熱狂的に歓迎してくれ、同様に心が浮き立ったのであった。

APT から生まれたものの中で最も成功したひとつに、間違いなく教育的要素があげられる。クイーンズランド州やその他の学校のカリキュラムに展覧会キットが含まれた。3歳から12歳までの子供たちが教育プログラムの対象者となった。「Kid's APT」は1990年代のオーストラリアで、反アジア移民政策を掲げるポーリン・ハンソンの「ワン・ネイション党」の台頭に対する個人的回答であった。トリエンナーレを使ってアジアやパシフィックの隣人たちへの肯定的な理解を作り出そうという教師たちの熱意は疑いなく、オーストラリア社会内部の人種差別勢力と闘うというモチベーションから生じたものである。1999年だけでも、クイーンズランド州美術館での「Kid's APT」に3万人以上の子供が参加し、オンラインの活動に加わった子供はさらに多かった。

福岡と同様、これほど多くの芸術家がクイーンズランドに招かれたという事実は、教育プログラムや観衆の反応の両方において決定的に重要な要素であったと同時に、芸術家にとっての機会がしばしばはるかに乏しい国々から参加した個々の芸術家たちにとっては収穫でもあった。これはクイーンズランドの場合、とりわけパシフィックの芸術家たち、特にメラネシアの芸術家たちに当てはまる。ここでは地元の先住民をオーストラリアへと歓迎し、その参加を得ることも含めて、土地固有性「重視」という手順が重要であった。文化を横断した関わり合いは決して容易ではないが、特筆すべきことには、クイーンズランドでも福岡でも、真の友情と生産的な関わり合いが展覧会から生まれてくるのが常であった。

第3回 APT が収めた成功のひとつに、「Crossing Borders」において分野をまたいだ芸術形態が見られた点がある。キュレーター・チームは相当数の国の中から参加作家を選んだ。彼らは単に地理的な意味でグローバルに流動する人々というだけではなく、作家同士の協働あるいはさまざまな芸術形態の融合を表現していた。音楽と美術といった異なる分野にまたがる作品、ハイアートと大衆文化の区別を再定義するような作品、ウェブベースの「ヴァーチャル・トリエンナーレ」、高級芸術と大衆文化という区別を再定義するような芸術である。いま述べたコンセプトは、福岡でも関心の的となってきた。とりわけ第2回アジア美術トリエンナーレでは「語る手 結ぶ手 (Imagined Workshop)」が開催され、手作りの芸術に焦点を合わせた。福岡ではまたフォークアートと大衆文化に関する展覧会もあった。ニコラス・ジョーズがコメントしているように、1990年代の APT トリエンナーレの作品は「境界を超えて語

る視覚的言語を発見する…[中略]…、手工芸、住まい、家庭生活と結びついた伝統的な芸術の作り方を喚起しているからだ」²¹。

プロジェクト・ディレクターとして初期に私が意図していたことのひとつに、福岡(そしてもちろんシンガポール美術館を含めた地域の他の機関で)でなされてきたように、アジア美術の研究拠点を持つこと、そして APT との連携でアジアの近代美術を探究する展覧会を行うことがあった。これらは1990年代には達成されなかったものの、当時、モダニズムを扱った歴史的な展覧会に備えて調査が行われ、その内容は2002年の第4回 APT に盛り込まれた。

最近では両展覧会(=APTと福岡トリエンナーレ)はともに、変化する芸術制作の性質やビデオやインターネットといった新しいメディアアートの台頭を反映してきている。1999年第1回福岡アジア美術トリエンナーレはこうした方向性に焦点を合わせ、とりわけ2005年の第3回トリエンナーレで顕著であったし、第3回 APT では「Crossing Borders」の鍵となる要素として「ヴァーチャル・トリエンナーレ」というコンセプトがあった。

最初の10年間のキュレーション過程で最も物議をかもししたのは、1999年の APT をアジア・パシフィック地域以外に住んでいる芸術家数名にも開放するという決断であった(これは福岡ではなされていない)。地域内の芸術家たちは、いまだに十分な機会に恵まれていないのではないかとというのが反対意見であった。しかしながら、今日、多くの芸術家たちはグローバルに旅する存在だというのが現実である。また、キュレーション・チームが国別になっているのを理由に、批評家たちの中には、APT の芸術は、各国の芸術運動や国を「代表する」作家というようなことに関係してきたと示唆しようと試みている者もいるが、そういうことではない。とはいえ APT は、地元の問題や地域の社会的変化に、また、自らの所属するコミュニティが新たなそしてより良い未来を築くのに貢献するという、芸術家の個人的な理想主義(これは翻って観衆の心を大いに動かしてきた)といった事柄をめぐる美術に強い力点を置いてきた。オーストラリアも含めてこの地域には常に大きな不平等があり、現在でもそうであり続けているために、こうした力点の置き方はいやがうえにも適切なものとなる。これと同じ理想主義は福岡の展覧会にも浸透してきた。

結論

福岡アジア美術トリエンナーレとアジア・パシフィック現代美術トリエンナーレは多くの境界を越えてきた。そこには、芸術と生活の中のダイナミックな変動と同様、この地域における美術の中に生きている伝統の活力あふれる性質を理解するといったことも含まれる。国家と国民はそれぞれの過去をたずさえて未来へと向かうものであり、美術館は目に見えない遺産や生きている文化を保存し、文化間のコミュニケーションを促すという中心的役割を

22

Jen Webb and Tony Schirato, "Synthesis in the Making," p. 350.

23

黒田雷児「紛争と衣装—『多重世界』に飛び込む」『第3回福岡アジア美術トリエンナーレ 2005』カタログ、福岡アジア美術館、2005年、p.16。

24

後小路雅弘「コラボレーションと手わざ—21世紀初頭のアジア・アート」『第2回福岡アジア美術トリエンナーレ2002(語る手結ぶ手)』カタログ、福岡アジア美術館、2002年、pp.108-109。

担っている。そのことは「コミュニケーション—希望への回路」と題された第1回福岡アジア美術トリエンナーレの希望するところでもあったのである。

こうした展覧会は、またグローバル化や近代性を評価するためのレンズを提供してきた。APTに関連してウェブとシラートが論じていることは、福岡にも通じるものだと私は思っている。

……グローバル化は、地方の文化を「圧倒する」というよりも、そこで無批判的に受け入れられることで、複数の効果を生み出してきた。…[中略]…これらの効果はポストモダンでも反モダンでもある²²。

両プロジェクトは芸術家たちに不可欠な機会を提供してきた。いずれのプロジェクトも彼らのコミュニティに重要な変化をもたらしており、芸術交流が、美学的文化的文脈において機能し、隣人たち、またこの地域の変化する性質をよりよく知らしめることを通じて、そのコミュニティを豊かにする力を持っていることを明らかにしてきた。

福岡アジア美術館で学芸課長を務める黒田雷児は「展覧会の狙いを予め用意された『予定調和』に基づく『交流』を実現することに設定する」かわりに、「我々が伝えるべきは、日本、アジアそしてその他の世界の過酷な現実を含んだ『現実の』アジアなのである」と宣言し、2005年の第3回トリエンナーレの本質を伝えている。そしてこのコンセプトはおそらく「多重世界 (Parallel Realities: Asian Art Now)」という展覧会タイトルに集約されている²³。

同様にAPTは、とりわけ1990年代には、この地域の芸術と政治がダイナミックかつ変動する性質のものであること、そして各トリエンナーレ開催に先立つ三年間に制作された芸術作品に特に焦

点を合わせた。こうした点で両展覧会はこの10年間に当該地域で起きた変化のプロセスを映し出す鏡を提供したわけである。人類の苦境がもたらす悲劇や緊張に対して応答することが、芸術家たちの責任のひとつであるのは確かだ。そしてAPTも福岡トリエンナーレも人間性という課題に取り組む芸術家たちを展示したのである。

両プロジェクトの未来は、私が信じるところ、こうしたコンセプトや境界を越えた交流を拡大していくこと、そして、もっと平等であると同時にもっと多元主義的な未来について討論と対話を重ねる機会をさらに生み出すような、相互尊重に基づいた文化同士の出会いがますますテーマとなるように、両展覧会を導いていくことである。2002年、後小路雅弘はこう書いている。

テロも戦争も衛星放送が全世界に生中継してしまうような、グローバルでデジタルな映像の氾濫する時代にあって…[中略]…アートの魅力と力を見つめ直してみたい。

彼は、また世界がまだまだ偏見、暴力そして誤解に満ちていることを認め、こう述べる。

お互いの文化や世界観や価値観を理解し合う努力を、さし当たって、続けることで、その亀裂を埋めていかなければならない。継続的努力を通してこうした亀裂を修復するために働かなければならない(もはや「美術」がそれを可能にすると、無邪気に、単純に、信じるのができないにしても)²⁴。

[訳] 照山貴子、中野勉]

「失われた無垢なわたし」という他者 東南アジア美術におけるゴージャニズム 後小路雅弘

特集: アジア美術的〈近代〉
プロフィールは p. 125 参照
[仲介の感性論] 世界におけるビジュアル・エデュケーション
[資料紹介] 古蹟研究(二)・画僧明譽古蹟(一)

本論考は、2010年5月に刊行された美術専門の学術誌「美術フォーラム21」第21号に掲載された。後小路が編集した本号の特集は「アジア美術的〈近代〉」であり、本論考もその一本として掲載されている。

後小路は、西欧の影響を受けた近代美術が東南アジアに現れた1930年代から50年代にかけて、東南アジアの美術家がポール・ゴーギャンを好んで参照したと指摘する。ゴーギャンが描く南洋は、東南アジアの美術家が画題とする風俗や風景に近いものであった。また、西洋美術の規範を体現するゴーギャンを参照することで、自らの絵画を美術の制度に組み入れることができるという意識が働いたのではないかと考えられる。

しかし、その受容は多様であったと後小路は指摘する。フィリピンの三人組の作品は、様式だけでなく象徴作用においても影響があるが、自然への恵みへの感謝や礼讃を感じさせる点で異なっている。シンガポールやペナンでは、張汝器や楊曼生に構図やモチーフの点でゴーギャンの影響を見ることができる。興味深いのは、ともに、その出自である華人ではなく、異文化のマレー人を描いている点である。彼らは、ゴーギャンと同様、自らを「文明」の側に置いた上で「野蛮」や「未開」の他者を描いているのである。

スペインとアメリカの植民地であったフィリピンの場合、スペイン期以前にあったはずの自己像を、スペインの支配を逃れた地域の伝統的な文化に求めようとする傾向がある。そのような「無垢な姿」に対する探求は、ゴーギャンに代表されるような、文明によって失われた無垢な野蛮な姿を求めるヨーロッパの態度と重なり合うが、それが自己像の探求である点がフィリピン固有の問題であると後小路は述べる。

シンガポールの華人の四大画家によるインドネシアのバリ島への旅行が興味深いのは、彼らの活動が、西洋からも中国からも周縁化された「南洋」に自分たちの「ふるさと」を見出すものであったことである。つまり、野蛮な他者を求めつつも、それが同時に自分探し、新たなふるさと探しでもあったのである。

東南アジア諸国においては、新たな多民族多文化による国民国家建設を目指す中で、ナショナル・アイデンティティの形成という国家的な要請があった。「野蛮」の発見が、「国民」の発見にもなるという、他者像と自己像が一体化するところに、東南アジア近代美術に固有の問題があると後小路は論じている。

[KK]

出典 || 「失われた無垢なわたし」という他者——東南アジア美術におけるゴージャニズム」『美術フォーラム21 特集: アジア美術的〈近代〉』vol. 21、醍醐書房、2010年、pp. 50–56。

01

ベギー・ヴァンスは、ヴァチカンが聖母子を非西洋風に描いたこの作品を1951年まで異端視していたと述べている。『岩波世界の巨匠ゴーギャン』岩波書店、1992年、p.106。

02

"Brown Madonna," in *A Portfolio of 60 Philippine Art Masterpieces* (Manila: Department of Education Culture and Sports, 1986).

03

同上。

04

サンティアゴ・ピラーは、「現地風の家の前に、土地の植物に囲まれフィリピンの服装で立つマリアとイエスを描いた《褐色の聖母》が表紙に選ばれたのは、作者による主題の土着化、つまり東洋化のゆえである」と指摘する。

Santiago A. Pilar, "The Visual Arts (1941-1945): Orientalism and the Longer War," in *Panabon ng Hapon: Sining sa Digmaan, Digmaan sa Sining* (Manila: Sentrong Pangkultura ng Pilipinas, 1992), p. 152.

05

レッザ・ピヤダザ「マレーシアおよびシンガポールにおける初期近代美術(1920-60)の発展」『東南アジア—近代美術の誕生』(福岡市美術館、1997年)、pp. 94-98に詳しい。

06

1995年2月26日、筆者による楊惠民へのインタビューによる。また姚夢桐『新加坡戦前華人美術史論集』(新加坡亞州研究学会叢書5、1992年)を参照。

はじめに—褐色の肌の聖母

母と母の腕に抱かれた幼児が描かれた一枚の絵がある^{fig.01}。周囲には南国らしい植物。母子は褐色の肌をしていて、服装に詳しい人であれば、その衣服によって、彼らがフィリピン人であると判断できるかもしれない。よく見ると、その母と幼児の頭には光の輪が見え、聖母子であることが分かる。聖母の手にはバナナの葉があって、その葉の上に記された文字には、署名年記のほかに「Binabati Kita Maria」とある。アヴェ・マリア(マリアを頌える)を意味するタガログ語であるが、作者は、むしろ同じ意味のタヒチ語「イア・オラナ・マリア」を翻訳したのである。西洋美術の知識があれば、そのタヒチ語から、ゴーギャンの有名な作品を思い出すはずだ。西欧文明に倦んで、南太平洋に「野生」の生命力の輝きを求めた画家が、タヒチの母子を聖母として描き、ヨーロッパのキリスト教社会において物議をかもした絵である^{fig.02 01}。このゴーギャンの絵を翻案し、フィリピン人の姿で聖母子を描いたのはガロ・オカンボ、また黎明期にあったフィリピン近代美術のパイオニアのひとりである。

ガロ・オカンボが、この作品《褐色の聖母》(サント・トマス大学美術館蔵)を描いたのは1938年のことであった。聖母は白人女性でなければならぬと思こんでいる人たちから批判されると、ガロ・オカンボは、こう反論したと言われている。「ラファエロは、聖母のモデルに地元イタリアの娘たちを使った。聖母にフィリピン人を使つてないが、いけぬのか」と。同時に「私は、なによりもフィリピン人の画家である。私は、フィリピン文化に属していることに誇りをもち、その文化の中で自己表現をする」と付け加えた⁰²。自ら「フィリピン人画家」であることを強調し、そのことに誇りをもっていたガロ・オカンボの姿勢には、アメリカの植民地に生きる画家のナショナリティックな心情が感じられ、その点はゴーギャンを参照しながらも、ゴーギャンとははっきり異なる点である。

近代美術の誕生とゴーギャン受容の諸相

東南アジア地域において、西欧モダニズムの影響を受けた近代美術が、はっきりとした胎動を見せ始めるのは、ほとんどの地域が欧米列強の植民地であった1930年代のことである。国や地域によってさまざまな違いは見られるものの、昂揚するナショナリズムを背景に、それまでの硬直したアカデミズムや、素朴な自然主義、あるいは理想化されたエキゾチックな熱帯風景画を批判しながら、内面的な自己表現や絵画の自律性が自覚的に追求され始め、同じ目的で結ばれた美術家のグループや美術学校が誕生していくことになる。この30年代の萌芽的な動きは、1940年代の日本による戦争・占領と、戦後の独立をめぐる混乱による停滞を経

て、50年代になって本格的な開花期を迎える。

この東南アジアの近代美術における初期の時代、1930年代から1950年代を通して、東南アジアの美術家が好んで参照した西欧の美術家がポール・ゴーギャンである。南太平洋のタヒチに「高貴なる野蛮」を求めたゴーギャンの絵画世界は、この時期、何をどのように描くのか、という課題に直面していた東南アジア近代絵画のパイオニア世代にとって、ひとつの規範だった。それは、初期の東南アジアの近代美術がたんにひとりの西欧の画家の様式や画題を取り入れたという問題にとどまらず、ナショナル・アイデンティティの形成を背景に、東南アジアの画家たちが直面していた複雑な問題を明らかにするように思われる。このような東南アジア近代美術におけるゴーギャン受容は、東南アジア各地に認められるが、まずは、さらにフィリピンの状況を見ていこう。

土地の聖母と近代美術三人組

フィリピンは、300年以上にわたってスペインの植民地支配を受けた。ほかの東南アジア諸国でイギリスやオランダの東インド会社による植民地経営が行われたのとは異なり、スペインは、各地に教会を建て、先住民をキリスト教徒にすることで、植民地支配を行った。フィリピン人にとって、キリスト教は篤い信仰の対象であり、同時に植民地支配そのものの象徴でもあるという両義的な存在であった。

19世紀の終わり、ナショナリズムの高まりの中で、フィリピンは短い独立を果たすものの、すぐに、今度はアメリカ合衆国の統治を半世紀に亘って受けることになる。20世紀前半のアメリカ時代、1920年代には、フェルナンド・アモルソロとその一派が全盛期を迎えていた^{fig.03}。彼らは、フィリピンの風俗や女性をおだやかな田園風景とともに、印象派風の外光表現を用いながら、南の楽園としてエキゾチックに理想化して描き、絶大な人気を博した。それは、まさに植民地支配層やアメリカからの旅行者の欲望を満足させるものであった。

その20年代末になって、のちに「フィリピン近代美術の父」として尊敬を集めることになるヴィクトリオ・エダデスがアメリカ留学から帰国し、マニラで個展を開いて留学の成果を世に問うた。この国の近代美術の幕開けを告げる記念碑的な作品《建設者たち》(1928年、フィリピン文化センター蔵)^{fig.04}は、この個展に出品された。この作品は、より自律的な造形性を追求したモダニズムの作品であったが、同時に主題の点でも、アモルソロ派によく見られたコケティッシュな女性像でも、のどかでロマンチックな田園風景でもなく、都市を建設する労働者たちの労働を描いたものであった。1920年代のマニラでは、現実には、田園風景の中に近代的なビルが建ち始め、まさに都市が出現しようとしていた。

エダデスは、そのような近代建築(多くはアールデコスタイルであった)に、しばしば壁画制作を依頼される。彼は、フィリピン大学を出たばかりの二人の若者、ガロ・オカンボとカルロス・フランシスコを助手にして壁画制作を精力的に行った。三人はやがてモダンアートの「三人組(トリウムヴィラーテ)」と呼ばれるようになり、画家と助手と言うよりは、三人の画家の共同作業へと発展した。彼らにとって、ポール・ゴーギャンは「道しるべ(ロードスター)」であり、彼らはゴーギャンの「色彩と平面の大胆な使用を賞賛していた」と言われる⁰³。三人組は、主にアールデコスタイルの建築空間に、それと調和するようなスタイルの壁画を描いた。その大胆な平面性と装飾性の源泉は、確かにゴーギャンに求められよう。三人組の壁画は、残念ながら、そのほとんどが太平洋戦争の戦禍に破壊され、いまは見る事が出来ない。唯一残るのが《相互作用/母なる自然の恵みの収穫》(1935年、個人蔵) ^{fig.05}で、ここにはゴーギャンの代表作《われわれはどこから来たのか われわれは何者か われわれはどこへ行くのか》(1897-1898年、ボストン美術館蔵) ^{fig.06}の影響が明らかに見て取れる。様式的な影響以上に、ゴーギャンの象徴的な語法の影響が分かる。ただし、ゴーギャンの作品が、人間存在への哲学的な「問い」であるのに対し、三人組の作品には「問い」というより、循環する自然の恵みへの感謝や礼賛が感じられる点で異なっている。

さて、ガロ・オカンボが描いた「土地の聖母」は、20世紀初頭のフィリピンで主流だったアモルソロ流の甘美でエキゾチックな女性像、外国人好みのコケティッシュな女性像を、自分たち自身の聖母に置き換えるものだった。その画題は、新たな美術の創造を目指す若者たちの旗印になっていく。早くも翌年にはH・R・オカンボが同工異曲の作品《井戸の聖母》(1939年、パウリノ・ケ夫妻蔵) ^{fig.07}を描いている。また戦後になると、フィリピン・モダンアートの代表的な画家ヴィセンテ・マナンサラが、《スラムの聖母》(1950年、個人蔵) ^{fig.08}で、マニラのスラムの母子をキュビズム様式で描いた。ここでは、光輪がないなど聖母であることは必ずしも明示されてはいない。ガロ・オカンボの聖母像を引き継ぐことで、普通のスラムの母子が聖母子と同義になっている。こうして「土地の聖母」は、さまざまなヴァリエーションを持つフィリピン・モダンアートの定番的な主題となった。さらに《褐色の聖母》は、日本占領期に、軍政によってアジア主義的な観点から改めて評価され、雑誌『新世紀』(Vol. II no.6, 1943年12月) ^{fig.09}の表紙になって、「大東亜共栄圏」建設の象徴的な意味合いを付与されることになる⁰⁴。

戦前の海峡植民地——張汝器と楊曼生

戦前のシンガポールやベナンにおいても、ゴーギャンはひとつの規範であった。英領であったマレー半島では、英国植民地政府



fig.01



fig.02



fig.03



fig.04



fig.05



fig.06

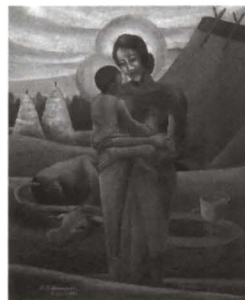


fig.07



fig.08

も、経済的利益を優先し、伝統文化を尊重して、あえて宗教や文化には干渉しないことをはっきりとうたっていた(「バンコール条約」)ため、近代的な意味での「美術」活動は行われなかった⁰⁵。その点は、早くからキリスト教美術の「現地生産」を行っていたフィリピンとは異なる状況であった。美術的な活動としては、わずかに、英国の海峡植民地(ベナン、マラッカ、シンガポール)で、華人たちによって伝統的な書画が制作されていた。1930年代に入ると、日中戦争の混乱を避けて移住してきた中国本土の画家たちや、上海留学から帰国した美術家も現れ、さらには徐悲鴻(シュ・ベイホン)や劉海粟(リウ・ハイスク)ら中国本土の大物画家が、抗日運動の資金作りの目的で、しばしば南下して画会を開いたことから⁰⁶、美術活動も盛んになっていき、シンガポールにおいて華人美術研究会が結成され、また華人子弟の教育のために南洋美術専科学校が設立された。華人美術研究会の会長として、戦前のシンガ

fig.01

ガロ・オカンボ《褐色の聖母》1938年、サントトマス大学美術館蔵、マニラ

fig.02

ポール・ゴーギャン《イア・オラナ・マリア》1891年、メトロポリタン美術館蔵

fig.03

フェルナンド・アモルソロ《水浴の女たち》1935年、フィリピン中央銀行蔵(『Art Philippines』The Crucible Workshop 1992より転載)

fig.04

ヴィクトリオ・エダデス《建設者たち》1928年(『東南アジア—近代美術の誕生』展カタログより転載)

fig.05

三人組《相互作用/母なる自然の恵みの収穫》1935年、個人蔵(『Modernity and Beyond』展カタログ、シンガポール美術館、1996年より転載)

fig.06

ポール・ゴーギャン《われわれはどこから来たのか われわれは何者か われわれはどこへ行くのか》1897-1898年、ボストン美術館蔵

fig.07

H. R. オカンボ《井戸の聖母》1939年、パウリノ・ケ夫妻蔵(『東南アジア—近代美術の誕生』展カタログより転載)

fig.08

ヴィセンテ・マナンサラ《スラムの聖母》1950年、個人蔵(『Art Philippines』The Crucible Workshop 1992年より転載)

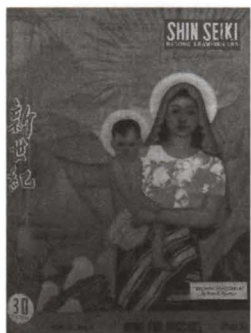


fig. 09
『新世紀』1943年12月号の表紙を飾る《褐色の聖母》(ロベス美術館図書室所蔵)

07

ラワンチャイクン寿子「南洋1950-65—シンガポール美術への道」『近代美術シリーズII 南洋1950-65—シンガポール美術への道』カタログ、福岡アジア美術館、2002年、pp. 32-33。

08

この点については、ラワンチャイクン寿子の論考、前掲註7ならびに「南洋美術考—「他者」再生産と「自己」の獲得」(『ディアルテ』17号、2001年)を参照されたい。

ポール美術界の指導的存在であった張汝器(チャン・ジュチ)の作品《収穫の帰り》(1930年代後半、所在不明) ^{fig.10}を見ると、前景に大きくクローズアップで、民族衣装の二人組の女性を配す構図は、ゴーギャン作品を想起させるものである(たとえば《赤い花と乳房》1899年、メトロポリタン美術館蔵) ^{fig.11}。様式は自然主義的ではあるが、構図やモチーフはゴーギャン的と言えよう。同じ作品の別の作品《マレーの女たち》(1930年代、所在不明) ^{fig.12}も、ゴーギャン《タヒチの女たち》(1891年、オルセー美術館蔵) ^{fig.13}を連想させる作品で、ゴーギャン作品の服装あるいは人物を左右入れ替えたように見える作品である。様式的にもゴーギャンにより近いように感じられる。張汝器は、中国出身でフランスに留学した後、日中戦争を避けて帰国せず、シンガポールに落ち着いていた。その英国の海峡植民地で、華人から見れば、異文化のマレー人を描いた。その意味では、ゴーギャンにならって、自らを「文明」の側に置いた上で、「野蛮」や「未開」を、すなわち他者を描いたとも言えるのだが、その作品からは、異国趣味的な過剰さや官能性は窺えない。眼差しを受け止める受動的な存在というよりは、むしろ強い意志を持った主体的な存在としての女性たちが感じられる作品であり、ゴーギャン作品以上に、女性たちの存在感が際立つ作品になっている。

シンガポールと同様、海峡植民地であるペナンでも近代美術を推進するグループ、嚶嚶芸術社が設立されている。中核メンバーであった楊曼生(ヨン・ムンセン)は、華人美術研究会のメンバーでもあり、シンガポールの画家たちとも交流があった。彼の作品も、ゴーギャンの作品をしばしば想起させる。《休息》(1941年) ^{fig.14}は、作品のテーマは異なるもののゴーギャンの《テ・タマリノ・アトゥア(神の子キリストの誕生)》(1896年、ミュンヘン:ノイエ・ピナコテーク蔵)を明らかに参照していて、ゴーギャンの影響力の強さを思わせる。これほど明白でなくとも、そのモチーフや構図にゴーギャンを思わせる作品が多い。張汝器も同様であるが、同じ華人ではなくマレー人を描く、すなわち華夷秩序からいえば、「夷」つまり中華文明の周縁にある人々を画題として取り上げる態度には、ゴーギャンに通じるところがあるだろう。

この時期のシンガポール、ペナン、二人の指導的存在の画家がゴーギャンに関心を持っていたのは、もちろん偶然ではない。それは、張汝器が日本軍の「大粛正」によってチャンギ収容所で亡くなった後、独立後の画家たちに、よりはっきりと課題として意識されるようになるが、そのことは後に述べる。

失われた無垢な自己像としての「野蛮」

フィリピン近代美術の三人組の中心であるエダダスは、個人としても、ゴーギャンを参照した作品を、数は多くないが描いている。《二人のイゴロットの女》(1940年、フィリピン大学付属ヴァルガス美術館

蔵) ^{fig.15}は、座っている女性と横たわる女性二人の組合せという点で、ゴーギャンの《アハ・オエ・フェイイ(あら、妬んでいるの)》(1892年、プーシキン美術館蔵)を思わせる作品である。

色面による平面的な表現、簡潔なフォルムもそうだが、イゴロットというフィリピン・ルソン島の高地に住む少数民族、主流から見た周縁の人々を描いた点で、ゴーギャンの姿勢に重なり合っている。しかし、その作品には、アモルソロのように「野蛮」に官能性を求めたり、ゴーギャンのように野生の生命力の輝きを見ようとするわけでもなく、あくまで造形的な関心を示すもののように見える。

300年以上スペインの、そして半世紀の間アメリカの植民地であったフィリピンには、外国の影響を取り除いた「本来のフィリピン」とは何か、という問いが根底にある。また一般に、太平洋戦争後に独立を果たすことになる東南アジア諸国の国境線は、19世紀以来の欧米列強の植民地支配の枠組みをもとに決定されたものである。スペインの植民地になる前には国家的な同一性をもたなかったフィリピン(そもそもフィリピンという国名自体スペインのフェリペ王子にちなんだものである)では、スペイン期以前にはあったはずの本来の自己像を、スペインの支配を免れた地域の伝統的な文化に求めようとする傾向がある。そのような「純正なフィリピン」「外来の影響に汚される前の無垢なフィリピン人」もまたひとつの幻想であるにしても、それを求める気持ちには切実なものがある。イゴロットは、スペイン支配に抵抗し続けたルソン島北部の険しい山岳地帯に住むハイランダーと呼ばれるマイノリティである。エダダス自身は、アメリカに留学し都市に住むエリートであり、かなり西洋化した地点から、野蛮な他者でもあるマイノリティを描く。しかし、それは同時に、むしろ失われた無垢な自分自身でもある。そこに植民地エリートとしての微妙な立場がいかみ見える。

それは、18世紀以来ヨーロッパが南太平洋に求めたもの、進歩史観による文明の前段階、進歩した文明によって失われた無垢な野蛮の姿を求める態度とある意味重なり合っているのだが、それがまさに自分自身、失われた自己像の探求であるというところにフィリピン固有の問題がある。

自国のエスニック・マイノリティに注目したエダダスのように、自分たちの身近に野蛮を発見する、あるいは改めてそれを見つめ直すことも、東南アジア近代美術におけるゴーギャン受容のひとつの表れである。アジア太平洋戦争以降、その意味は、政治状況の変化によって変質を見せる。なかでも注目されるのが、シンガポールのいわゆる「四大画家のバリ旅行」である。

「四大画家」たちはバリに何を見たのか

1952年シンガポールから劉抗(リュウ・カン)、鍾泗濱(チョン・スービン)、陳文希(チェン・ウェンシー)、陳宗瑞(チェン・チョンスイ)の4人の画