

事実は、さまざまなプロジェクトに窺える。そこにはアーティストたちの発表の場とネットワークの形成、キュラトリアル・プロジェクトの始まり、グローバルな芸術状況を横断するアーティストとキュレーターとの移動、国民国家内で芸術の中心として認知されている場を超えたスペースの活性化、シンポジウムや会議や出版やその他の集会を通しての言説の生産、そして、地域内のアーティストと国外に移住した同輩たちとの間の対話、といったものも含まれている。これら全てが芸術の雰囲気活性化し、さらなる抑揚を与えてきた。その対象とは、近代性の歴史、地域の表象、グローバルなサーキットを横断しつつこの世に広く局在するというあり方の共-生産、自律性と混淆というこれまで大事にされてきた前提、エコロジーのさまざまな行為主体が、繊細な扱いが要求され、かつ一触即発な現代の可感的な生活の世界の中で広く受け入れられ、責任ある立場を得ようとする試み、である。この点において、存在の問題が前景化されるはずである。東南アジアの芸術がこのように認知されるようになったのはどういう理由によるのか？それは美術史の危機の一部であり、それゆえ、単に美術史に新たな要素を含めるあるいは美術史の枠を拡張するといった行為の一機能なのか？あるいは、現代世界において、帰属や共-包含といった用語はまると見直されなければならないのか？

この地域は、近代的なものの生産において、幽霊のようにぼんやりと姿を現す。共通基盤としての、そして共有された歴史としての東南アジアは、類縁性が存在するという信念によって強化された地域性という観点から検討される。こうした類縁性は、地理的なものそして地政学的なものという形で提供される。前者が意味するのは、陸地とその生産高、海洋とその交易、水と森、といった同定化の幅であり、オーストロネシア語族の種族観を通した血統であり、熱帯のモンスーン、その嵐、常にそこに存在する腐敗と湿気、そして、アニミズムをめぐって編まれる気質である。他方で、地政学的なものは、曼荼羅で特徴づけられる国家間の前植民地システムと関連している。つまり、地域間交易、植民地主義、戦争、革命、ナショナリズムとリージョナリズムである。アフマド・マシャディはしかしながら、我々に警告する。そのような地域性は何らかの折り合いをつけることなしに受け入れてはならないし、不均等なものを寄せ集めて、集団としての独自性で巧みに仕上げることで、すっかり出来上がっているものとして捉えられるべきではないと。さらにキャロライン・ターナーは、日本の福岡とオーストラリアのブリスベンの機関や取り組みを比較研究して、この地域性を肉づけしていく。これらの機関や取り組みは、東南アジア地域の国々の根底に横たわる食い違いと共通点を集めて展覧会を開催することで、この地域の座標を決定しようと時間や洞察力を費やしていたのである。

建畠哲は、地域性の一側面を切り出すにあたって、差異あるいは他者性を定義するための媒体としての「対抗主義」を再考する。

彼は等価性を支えとする戦略を堅持しようとし、近代的なものに内在していた批判を回復して、東南アジアの芸術に強い説得力のある批評というモードを割り当てる。そして彼は、その典型をインドネシアの前衛に見るのである。黒田雷児の場合は、日本におけるアジア美術の受容の問題とそれを一般公衆に広める際の障害を詳説する。彼が提案するのは、日本の美術をより広いアジア圏のうちに位置づけるための方法であり、アジアの近代美術の知識と実践をめぐる教育的なモデルに向けて邁進する方法である。諸形式の世界化は時宜を得た反応を要求するであろう。つまり、物事を為すこと、人が物事を作りそれを享受すること、これらの物事について自覚的な考察者が書くこと、これらから成る抑圧されたエコロジーを、手遅れになる前に奪回することを要求するのである。ミシェル・アントワネットはこの世界化の輪郭、それ自身の美術史的方法論を備えたひとつの美術史的世界としての東南アジアの布置を形作る輪郭を描き出す。デヴィッド・テは、この地域のビデオ・アートの歴史を、今後さらなる研究の萌芽となるような仕方で辿りながら、諸形式に「構造化する諸構造」を吹き込んでそれぞれをはっきり区別するという、この世界の特殊な分節法と呼び出してみせる。たとえば、彼はメディア固有性という概念を、再メディア化(再媒介=再媒体化)というコンセプトで修正する。そして彼は、口述性がビデオにおいて果たす中心的役割を位置づけ直す。口述性は、ビデオを技巧やその絶え間ない革新に限定しないようなたぐいのメディア性である。

後小路雅弘が美術史家、教授、キュレーターとして東南アジア研究に対し行ってきたコミットメントは、特筆すべき例外的なものである。本書収録のテキストでは、彼は東南アジアにおける近代的なものとのポストモダンなものとの繋がりを指定する。興味深いことに彼が前景化させるのは、言語としての「ゴーギャン主義」と「リアリズム」であり、その言語を通して東南アジアの芸術はイメージづくりの習慣から逸脱を示し、西洋的なものに類似した何かへと向かったのである。つまり、アカデミックな伝統から近代的なものへと、そしてさらに反近代的なものへと向かったのだ。それゆえ、この高度に媒介された形式は、完全に慣習的でも完全に西洋的でもない何か、つまり完全に伝統の源泉でもなく完全に変化の具体化でもない何かになる。その来歴とその幻想の両方の痕跡なのである。

最後に、世界のこれらの形式は、美術史の中の美術となる。ジュリー・エウイントンは、地方的なものの緊急性、国際的たらんとする欲望、社会的なものの物質性、特殊なものの翻訳可能性、グローバルなものの弾力性、といった幅広い関心を凝縮した範例的な一形式として、「インスタレーション」を同定する。この点において、アピナン・ポーサーヤンが東南アジアから選ばれた美術作品を「グローバル・コンセプチュアリズム」という文脈の中に位置づけた際の方法は示唆的である。この方法は、これらの作

品が「国家的なもの」を超えた美術史において役割を果たし、いわゆる「グローバルなもの」の分野に居を定めるようになる領域を創出する。

塩田純一は時空間のうちに芸術を収容する展示装置へと、つまり芸術をキュレーションする展示装置に関心を向ける。この方面で彼の導きとなっているのは、東南アジアの芸術を表象することがもつ政治性だけでなく、それを理解するための解釈の図式を提供することがもつ政治性でもある。こうして東南アジアは、一定の輪郭を備えた芸術制作の場となる。この場合は、アーティストたちと現地の芸術によって具現化され、日本での展覧会において一堂に会したという点で一貫性を持たされている。そして、それは単なる西洋の模倣のランダムな事例あるいは失敗したモダニズムのバラバラな現象であることをやめるのだろう。

このアンソロジーが目指すのは、ひとつの地域を自分のものとして宣言するというリスクを、長い目で見ればそうした宣言が問題含みであると判断するであろうとも、敢えて引き受ける諸テクストへと深く分け入っていくことで、東南アジアのシルエットをハッキリと描き出すことである。そのリスクは主に、美術史、キュレーションの実践、文化理論といった視点に支えられたもので、その緊急性、不適合性、過剰さという点において歴史的なものとして見られねばならない。本書に登場する著者たちを注意深く見ると、彼らがさまざまな知的信念を持っていることが分かる。クラークは、主に体系学者であり、近代的なものの言語を厳密に解釈し、コンセプトと論理を具体化する実践の諸特性を嵌め込むためのテンプレートを描き出している。サババシーは、考古学の知識を持っているために、芸術作品を綿密に読解し、複数の共鳴と共時的な関係にある図像学的な実体として抽出する。一方で、日本側のメンバーは基本的にキュレーターか、キュレーションの実践に広範囲に関わって来た美術史家である。酒井だけが別だが、日本側の寄稿者は、エウントンやターナーと同様に、美術館の学芸員もしくは大展覧会やビエンナーレのキュレーターである。アピナンもその列に並ぶかもしれない。後小路と同じく彼は、タイでは珍しく、美術史家として訓練を受け大成しているのではあるが、より若い執筆者であるテヤアントワネットはプロの美術史家で、美術史や視覚文化についてのアカデミックなプログラムの中で育成された。

この一揃いのテクストの表面に浮かび上がってくるものは、比較の手続きと比較可能性の潜在的な力である。異なる文脈から来た

分節化をいかに比較するかは、油断ならない任務であり、分節化と文脈についてのしっかりとした把握と同様に、瞬発的な関係を作り上げる生き生きとした精神が必要である。これはまず、作品を渉猟して、ある地平を提示することから始まるのかもしれない。その地平はのちに、正統なものもあれば特異な性質のものもあるような諸々の実践によって深められ肌理を施されていくであろう。この比較可能性の一部を成しているのは、キュレーションの星座的な性質である。それはますます、キュレーションによる介入を通して、グローバルな同時代における東南アジアを体現するようになってきた。それゆえ、危機に陥ったポストコロニアルな美術史の領域において、そして流動化する現代美術のキュレーションにおいて、東南アジアという地域を理解する形式を描き出す責任を負ってきたのは、美術史家でありキュレーターなのだ。最後に、次のことに触れておく価値はあるだろう。つまり、この比較を通じたプロジェクトにおいて、ある程度の一般化は、近代的なものや地域や美術史といった凝固まった慣習を理論化するにあたっては有効であり、不可欠である。とは言うものの、うず高く積み上がったこれらの慣習は、副詞的にも同じく粉碎される。つまりそれらは美術史的に、キュレーション的に、美学的にバラバラにされるのだ。

たとえば国家的なものやグローバルなものといった形成物、地方的なものや西洋的なもの、同時代的なものといった語法、超地域的なもの、半球的なもの、多島海的なものといったさまざまな外観を取る長年の強迫観念から逃れ、それを横切る動き、そういったものたちとの諸関係を、この地域性はいかにして問い正していくか。これが来るべき時代の仕事かどのようなものであるかを告げている。この点において日本の媒介は決定的である。なぜなら日本は、東洋による植民地主義の歴史と、自らがかつて占領したアジアに帰属するという困難な道のりを通して、東南アジアをさらに実演しているからである。これらのテクストが描く軌道、提案されるその読解が描く軌道を超えたところで、後続世代の学者や知識人が将来精錬を行っていくことは確かだ。そうした精錬はより点描主義的に、粒のこまかな細部において、そして望むらくは、アーティストたちと、偶然に満ちた現在の生活の、さまざまなフィールドで活動するその他の者たちとの、より親密な対話において行われるのだ。

—
[訳] 平芳幸浩

東南アジアの 近現代美術から学ぶ

—
加治屋健司

本論集『東南アジア美術の歴史を形づくる』は、主に東南アジアの近現代美術について1990年代以降に書かれた論考を集めたものである⁰¹。編者のひとりとして、本稿では、この論集が編集された背景や趣旨、本書や収録論文の特徴について説明すると同時に、日本で近現代東南アジア美術について考えることの意味について論じたい。

近現代東南アジア美術に対する関心は、近年、世界的に高まりつつある。1996年に、シンガポール及び東南アジアの現代美術に焦点を当てたシンガポール美術館 (Singapore Art Museum) が開館し、2015年には、19世紀から現代までのシンガポール及び東南アジアの近現代美術を扱うシンガポール国立美術館 (National Gallery Singapore) が設立されて、東南アジアの近現代美術の最大のコレクションがシンガポールに生まれた。東南アジアの近現代美術に対する関心は、作品の収集や展示に表れているだけでなく、言説の編制にも向かっている。2011年に、グローバルな視点で美術や視覚文化を扱うジャーナル『Third Text』が「現代性と東南アジアの美術」の特集を組み⁰²、2012年にはコーネル大学東南アジアプログラムが「近現代東南アジア美術」と題する論集を刊行した⁰³。現在シンガポールでも、現代東南アジア美術に関する論集を編集中であると伝え聞く。本論集もまた、そうした言説への関心のひとつを体現するものに他ならない。日本は1980年代から現代アジア美術に関心を向けてきた⁰⁴。興味深いことに、「東洋美術」が中国中心に書かれているのに対し、「現代アジア美術」は東南アジアに重きが置かれてきた。1990年代には、福岡アジア美術館(とその前身の福岡市美術館)や国際交流基金が中心になって、現代東南アジア美術に焦点を当てた展覧会を開催してきた。代表的なものは、「美術前線北上中—東南アジアのニューアート」(1992年)、「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」(1995–1996年)、「東南アジア1997 来たるべき美術のために」(1997年)、「東南アジア—近代美術の誕生」(1997年)等である⁰⁵。その後現代中国美術に注目が集まったが、近年になって、現代東南アジア美術に対する関心が再び芽生えつつある。2014年4月に国際交流基金がアジアセンターを設置したことは記憶に新しい⁰⁶。同センターは、2013年の日・アセアン特別首脳会議で表明された新しいアジア文化交流政策によるものであることから分かるように、アセアンを中心とするアジアとの文化交流を進めることを目指している。近年の展覧会としては、2013年にシンガポール美術館の企画協力のもと、横浜美術館と熊本市現代美術館が「Welcome to the Jungle 熱々! 東南アジアの現代美術」展を開催した。2017年夏には、国立新美術館、森美術館、国際交流基金アジアセンターが企画する東南アジア現代美術の展覧会が開かれる予定である⁰⁷。たしかに、日本国内での変化の兆しの背景には、政府や地方自

—
加治屋健司

東京大学大学院総合文化研究科超域文化科学専攻准教授。日本美術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ代表。ニューヨーク大学大学院美術研究所博士課程修了。PhD(美術史)。専門は現代美術史、表象文化論。主な共編著に、『From the Postwar to the Postmodern, Art in Japan 1945–1989: Primary Documents』(ニューヨーク近代美術館、2012年)および『中原佑介美術批評選集』全12巻(現代企画室+BankART出版、2011–2017年)。アジア美術に関する論考には「日本におけるアジアの現代美術と近代の亡霊」『Count 10 Before You Say Asia: Asian Art after Postmodernism』報告書(国際交流基金、2009年)などがある。

01

いくつかの例外がある。T.K. サマバシーの論考は1983年に発表されたものである。キャロライン・ターナーと黒田雷児の論考は、東南アジア美術ではなく、アジア美術について論じたものである。酒井直樹は、アジアの認識と自己意識について論じており、美術の問題に議論を限定していない。

—
02

“Contemporaneity and Art in Southeast Asia,” *Third Text* 25, no. 111 (July 2011).
同特集の編者はジョアン・キートとハトリック・D・フローレスである。

—
03

Nora A. Taylor and Boreth Ly, eds., *Modern and Contemporary Southeast Asian Art: An Anthology* (Ithaca: Southeast Asia Program Publications, 2012).

—
04

1980年以降の日本における現代アジア美術の受容とその言説の変化については、次の論考で論じた。加治屋健司「日本におけるアジアの現代美術と近代の亡霊」『Count 10 Before You Say Asia: Asian Art after Postmodernism』報告書(国際交流基金、2009年、pp.22–33)。
第二次世界大戦中の東南アジア美術に対する日本の関わりについては、次を参照。後小路雅弘「日本軍政と東南アジアの美術」九州大学人文科学研究編『哲学年報』第72輯(2013年3月)、pp.49–72。
戦中に日本で刊行された出版物は、自らの東南アジア民芸コレクションを紹介した岸本彩星童人の『南方共栄圏の民芸』(造形芸術社、1943年)を除いて(同書の内容を教えてくれた片岡真実氏に感謝する)、過去の東南アジア美術に関心を向けていた。『南方文化展覧會目録』(帝室博物館、1942年)や、フランス文学者の成田重郎がエリー・フォールの『美術史』(1919–1921年)に倣って書いた『共栄圏の文化: 南方の美術』(二見書房、1942年)が扱うのは、過去の美術ばかりである。後者の本で成田は「共栄圏の共通の文化問題としては、芸術史の課題は、別として、大東亜新秩序建設に伴う、いかに今後の新文化を創造してゆくべきか。これこそ、われわれの千年の宿題であらう」と述べている。これは、同時代の東南アジアの人々が行っていた制作に対する無知と無関心を示している(p.258)。戦後になると、文化自由会議の日本支部である日本文化フォーラムが1957年に東横デパートで、東南アジアの作家を含む「アジア青年美術家展」を開催したが、こうした活動は稀であると同時に、イデオロギー的な背景があったことは強調しておくべきであろう。

05

「美術前線北上中—東南アジアのニュー・アート」展は、1992年に国際交流基金等が主催した展覧会で、東京芸術劇場展示ギャラリー、福岡市美術館、広島市現代美術館、キリンプラザ大阪で開催された。「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」展は、1995年に国際交流基金アジアセンターの主催で東京の国際交流フォーラムで開催された後、1996年にマニラ・メトロポリタン美術館、バンコクの国立美術館、ジャカルタのインドネシア教育文化省美術ギャラリーを巡回した。「東南アジア1997 来たるべき美術のために」展は、1997年に国際交流基金アジアセンター等が主催した展覧会で、東京都現代美術館と広島市現代美術館で開催された。「東南アジア—近代美術の誕生」展は、1997年に読売新聞社等が主催した展覧会で、福岡市美術館、広島県立美術館、静岡県立美術館、東京都庭園美術館で開催された。いずれも展覧会カタログが刊行されている。

06

国際交流基金は、1990年にアセアン文化センターを開設し、アセアン諸国の文化を紹介しアジアとの相互理解を深める活動を行っていたが、95年にアジアセンターに改組されて中国やインド等の文化の紹介も手がけるようになった。その後、同センターはアジアの域内交流と共同作業の推進に取り組んできたが、2004年に本体に統合されて、基金は地域を越えた文化交流を目指すようになった。

07

他にも、2015年から2016年にかけて森美術館と広島市現代美術館で「ディン・Q・レ展：明日への記憶」展が開催された。

08

「Welcome to the Jungle」展を開催した横浜美術館は、アジアとの交流を深化させる横浜市の方針に基づいてアジアの美術館との連携を進めており、熊本市現代美術館は本展を「第11回アジア太平洋都市サミット」にあわせて開催した。逢坂恵理子・桜井武「ごあいさつ」『Welcome to the Jungle 熱々! 東南アジアの現代美術』モクシュラ、2013年、p.4。

09

司令部は翌年コロンポに移された。

治体等が関係している政治的な状況がある⁰⁸。したがって、東南アジア美術に対する関心が現に再び高まっているというよりは、関心を育む土壌の整備が再び進みつつあると言った方が正確かもしれない。しかし、展覧会が開かれて、多くの人々の目に作品が触れることによって、東南アジア現代美術に対する関心と理解が進むこともまた事実である。少なくとも、日本の美術館の展覧会やトリエンナーレで東南アジアの作家の作品を目にする機会は、めずらしくなくなったし、この傾向は今後もますます加速していくだろう。日本で出版される本論集も、そうした流れに棹さすものであればと思う。

本論集は、現代東南アジア美術について考える上で役立つ主要な議論を提示することを目指すものである。本書の特徴を説明する前に、まず東南アジアの概念について確認しておきたい。現在、東南アジアと呼ばれている地域は、インドネシア、カンボジア、シンガポール、タイ、東ティモール、フィリピン、ブルネイ、ベトナム、マレーシア、ミャンマー(ビルマ)、ラオスの11ヵ国からなる地域を指している。通説では、東南アジアは比較的新しい概念とされている。東南アジアは、欧米列強によって分断されていたため、それらを包括的に捉える必然性が乏しいと見なされていたのである。この地域が東南アジアと呼ばれるようになったのは第二次世界大戦中で、1943年に連合軍の東南アジア司令部がセイロン(現スリランカ)のキャンディに設置されたことに由来するという⁰⁹。

しかし、この通説に対しては、東南アジア研究者から二つの留保が示されている。

まず、スタンフォード大学のドナルド・K・エマソンが論じたように、「東南アジア」の言葉は19世紀半ばには用いられていた。20世紀に入ると東南アジアに領土を持たないドイツやオーストリアの民族学者によって、その文化的なまとまりを踏まえた研究が行われるようになったとエマソンは述べる¹⁰。実際に「東南アジア」という言葉が普及するようになったのは、先述の司令部の設置によるところが大きかったものの、こうした学術的な関心が、政治状況とは異なる視点を提供していたことはもっと知られるべきであろう。

次に、第二次世界大戦前の日本では、東南アジアは、地理的な範囲が曖昧なまま「南洋」と呼ばれており¹¹、「東南アジア」は戦後になって普及した言葉であるものの、日本と東南アジアの関係史を研究する清水元によれば、第一次世界大戦後の小中学校の地理教科書で「東南アジア[マ]」という言葉が使われていた¹²。第一次世界大戦で日本が、赤道以北のドイツ領南洋諸島を占領したことで、明治以来の南進論に拠点の思想が芽生え、さらなる南進の対象として東南アジアを考える視点が浮上したという。地理的には、それぞれアジア州と太平洋州に属するものと認識されていた「印度支那」と「馬來諸島」または「東印度諸島」が、「東南アジア」として認識されるようになったのである。戦中の日本にお

ける「東南アジア」の名称は、地理教科書の記述のため中立的に見えるにもかかわらず、実際は政治的な含意を含んでいることを清水は明らかにした。日本語の東南アジアという言葉には、国際的な経緯に加えて、このような別の歴史的な背景があることにも留意するべきであろう。

こうした基本的な前提を確認したのは、東南アジアという概念が中立的なものではなく、さまざまな問題を含んでいることを示したかったからである。東南アジアを題名に含む本論集は、東南アジアという地域を、共通性をもった自明なものを見なしているわけではなく、むしろ、そのカテゴリーの問題に意識的であったり批判的であったりする論文を選ぶように努めた。

本論集には、先述の現代東南アジア美術論集と異なる二つの特徴がある。

まず、本論集が収録した15本の論文は、新たに依頼した書き下ろしではなく、すでに発表された文章である。1983年と2015年の間に、国内外の展覧会カタログ、ジャーナル、単行本などに掲載された¹³。歴史的に重要でありながら今では入手が難しい論考から、近年の新しい研究にいたるまで、さまざまな論考が収められている。もちろん、15本の論文は全く網羅的ではない、重要な論文でありながら再録できなかったものもある。しかしそれらを読めば、現代東南アジア美術研究の概略を知ることができるだろう。

二つ目に、本論集は、全ての文章が英語と日本語の二ヵ国語で掲載されている。原文が英語の論文もあれば日本語の論文もあり、それぞれ翻訳を付けている(ただし、ひとりの著者が英語と日本語の両方で執筆している論文もあるので、この区別は便宜的なものである)。全文章が英語で読める本論集は、英語圏の研究者が東南アジア美術に対する理解を深める助けとなる。とりわけ、日本語で書かれた東南アジア美術論は少なくないが、海外の研究者には入手困難な出版物に掲載されているものもあれば、日本語でしか読めないものもある。ごく一部であるが、本書はそれらのいくつかを収録している。他方、日本の読者は、英語で書かれた近現代東南アジア美術論を日本語で読むことができる。これまで、近現代東南アジア美術の論文は、展覧会カタログに翻訳されて掲載されることはあったが、学術論文や日本で開かれていない展覧会カタログの文章が翻訳されることは稀であった。オーストラリアやシンガポール、フィリピンやタイで、東南アジアの近現代美術に関してどのような議論がなされているかを垣間見ることができる。

本論集に収録した英語論文の執筆者の大半は、英語圏で教育を受けた、東南アジアやアジアの美術の専門家である。それに対して、日本語論文の執筆者は日本で教育を受けており、東南アジア美術やアジア美術の専門家ではない批評家やキュレーターも含まれている。しかし、年代順に読んでみると、その論理や文体の違いにもかかわらず、お互いの主張がかなり響き合っ

ていることが分かる。

では、収録論文の議論を具体的に見ていこう。

本論集に掲載された1980年代の文章はただひとつ、東南アジア近現代美術研究のパイオニアであるシンガポールのT・K・サババシーが1983年に書いた論文である。この論文の中で、サババシーは、東南アジアの近代美術の研究には、西洋の近代美術の前衛史観とは異なるアプローチが必要であることを主張し、「表現と存在の関係」と「表現と環境の関係」の双方を考える必要があると述べる。つまり、作品や作者のような実体、そして社会や社会思想のような文脈を考えることが重要であるというのである。サババシーは、西洋のモダニズムが作品としては退潮していたものの言説としては依然として強力であった時代に、モダニズムとは異なる方法論を考察していた。

アジアの近代美術について重要な著作を発表してきたシドニー大学のジョン・クラークは、再録した1993年の論文の中で、東南アジアには「残酷な歴史的な分断」があるために、その近代美術をひとつのものとして論じることが難しいことを指摘しつつ、各地域の共通点のひとつに、ヨーロッパの伝統的な再現絵画の存在が大きかったことを挙げている。欧米による植民地支配が終わった後、東南アジアの美術家たちは、欧米を「莫大な文化的倉庫」として扱う「消費者の選択という主権」を手に入れ、ヨーロッパの再現絵画の形式を逆手にとって、地域に根ざしたさまざまな創造的表現を生み出すことになったと述べる。一種のアプロプリエーションの形式としての東南アジアの再現絵画という視点は、西洋の近代美術研究とは異なるアプローチの可能性を切り開いた。

当時福岡市美術館学芸員で現在は九州大学教授の後小路雅弘は、1994年の「アジア美術展」のカタログに寄せた文章で、1980年代末以降のアジア美術には、社会的な問題意識に基づいた作品や日常の出来事に目を向ける作品が多いと指摘し、その姿勢を「態度としてのリアリズム」と名づけた。それは、近代が終わって登場した現代の様式を指す言葉であり、現代アジア美術の傾向を概念的な視点で捉えた早い事例であったと言える。

シドニーの現代美術史家であるジュリー・エウイントンは、1995年の論文で、東南アジアでインスタレーションが盛んに作られていることを指摘し、「輸入された文化的実践をうまくその土地固有な姿に変化[させる]」と述べる。その一方で、土地のものをういた美術が、「既存の制度に対する政治的抵抗の支えとなりうるが、一方で国家という名の下に援用されることもありうるのだ」と主張し、そのアンビヴァレントな役割を指摘している。インスタレーションがアジアでよく作られているという言説は、90年代の日本でもしばしば見られたが¹⁵、「土地の固有性」に対する批評的な視線が、エウイントンの議論をそれらと区別している。

多摩美術大学の建昌哲は、1995年に開かれた「アジアのモダニズム」展の展覧会カタログで、多文化主義を基本的に肯定しつつも、その相対主義が引き起こしうる問題点を指摘する。多文化主義の相対主義的な姿勢は、文化的搾取に対する警戒心から、他者の文化をその本来の文脈で把握する以外の理解の仕方を許容しないという偏狭な主張に結びつきかねないという。それを避けるために、アジアを対抗的な価値として主張すべきではないと建昌は主張する。これは、当時の日本に見られた、多文化主義を背景とする「アジア現代美術ブーム」に対する警鐘であると同時に、「土地の固有性」に対するエウイントンの慎重さとも響き合うものだった。

当時バンコクのチュラーロンコーン大学で教えており、後にタイ文化省事務次官にまでなったキュレーターのアピナン・ポーサーヤーンは、1999年の「グローバル・コンセプト・アーツ」展のカタログにおいて、1970年代に始まる東南アジアのコンセプト・アートは、「海外からのインスピレーションあるいは西洋へ追いつきたいという欲求」だけに駆り立てられたわけではなかったと述べる。インドネシアのニュー・アート・ムーヴメントが「ローカルなアート・シーンのうちでの社会的政治的圧力」によって奮い立たせられたように、コンセプト・アートは、「急速に変化する社会への批判と反省のための手段」として用いられたとアピナンは述べる。西洋のコンセプト・アーツに起源を持ちつつも、東南アジアのコンセプト・アートは、それとは異なる展開を遂げており、「西洋版のコンセプト・アーツを却下」しさえすると指摘している。アピナンの論考は、東南アジアにおいて、現代美術の別の系譜があることを歴史的に跡づけると同時に、ホミ・バーバの言葉を使えば、現代美術が「擬態」を通して「アンビヴァレント」になっていくポストコロニアルな状況を巧みに描き出している。

当時、東京都現代美術館学芸部長だった塩田純一(現新潟市美術館館長)は、インドネシア、マレーシア、フィリピン、シンガポール、タイの現代美術を紹介した1997年の展覧会のカタログで、出品作家を三つに分類している。モダニズムの経験を経た後に自民族の文化を参照して制作する作家、流動する社会環境の中で自己のアイデンティティを探究する作家、そして、社会的・政治的な問題に積極的に関与する作家である。このうち二つ目は、1992年に後小路が現代東南アジア美術に見出した「自分探し」の議論を踏まえたものであろう¹⁶。そして、本論文の中で、塩田もまたアピナンと同様に、個人を重視する西洋のモダニズムとは異なる、共同体に根拠を求める別のモダニズムがあることを指摘している。塩田の論文は、多文化主義の主張を踏まえつつ、さらに複数の傾向を東南アジア美術に読み取ろうとする試みだった。

2000年代に入り、現代東南アジア美術の研究は、対象と方法において広がりを持ってきた。コーネル大学の酒井直樹の論文は、

10

Donald K. Emmerson, "Southeast Asia: What's in a Name?" *Journal of Southeast Asian Studies* 15, no. 1 (March 1984), pp. 1-21.

ただし後述するように、他にも以下の文献を参照。ドイツは、マリアナ、パラオ、カロリン、マーシャルの南洋諸島を領有していた。石井米雄「東南アジアの史的認識の歩み」同編『講座東南アジア学第4巻: 東南アジアの歴史』弘文堂、1991年、pp. 1-14。池端雪浦「東南アジア史へのアプローチ」同編『変わる東南アジア史像』山川出版社、1994年、pp. 3-22。

11

それ以外に「南方」「南方圏」とも呼ばれていた。矢野暢「南進」の系譜: 日本の南洋史観」千倉書房、2009年、p. 9。

12

清水元「近代日本における「東南アジア」地域概念の成立: 小・中学校地理教科書にみるI・II」『アジア経済』第28巻6号(1987年6月)、pp. 2-15; 第28巻7号(1987年7月)、pp. 22-38。

13

例外は黒田雷児の論文である。それは、マニラのユーチエンコ美術館で2012年5月に開かれた国際シンポジウム「帰ってきた場所: 文脈を超えて語る—美術に関する著述と教育における学習とネゴシエーション」で発表された英語原稿が元になっている。

14

菅原教夫「アジア現代美術 絵画・彫刻の枠越え、西洋にない独自性」『読売新聞』1994年10月18日夕刊(東京版)、10面、山盛英司「インスタレーション 自由な表現、日本が得意」『朝日新聞』1999年11月6日夕刊、11面。

15

後小路雅弘「自分探しの迷宮: 東南アジア美術、80年代から90年代へ」『美術前線北上中—東南アジアのニューアート展』展覧会カタログ、国際交流基金、1992年、pp. 17-20。

16

Patrick D. Flores, "Turns in Tropics: Artist-Curator," in *The 7th Gwangju Biennale Annual Report: A Year in Exhibitions*, edited by Okwui Enwezor (Gwangju: Gwangju Biennale Foundation, 2008), pp. 262-285.

17

この特集で後小路は、東南アジアだけでなく、インド亜大陸や中国・モンゴルの近代美術(後者はワランチャイグン寿子との共著)についても論じている。前掲の「日本軍政と東南アジアの美術」に加えて、以下の論考も興味深い。

後小路雅弘「東南アジアにおける「美術」の誕生と日本の戦争」『日本美術全集第18巻 戦争と美術』小学館、2015年、pp. 215-217。

東南アジアではなくアジアについて論じたものであるが、東南アジア美術を考える上でも非常に示唆に富むものである。2002年の国際交流基金のシンポジウムでの基調講演がもとになっているこの論文において、酒井は、アジアとは、ヨーロッパがその東方の他者から自らを区別するために作り出されたものだと主張する。アジアの自己意識は、ヨーロッパによる植民地化によるものであると指摘しつつ、こうした二項対立やポストコロニアルな系譜にとらわれることなく、「私たちアジア人」という自己言及的な問いかけをしようだろうかと問う。建畠が警戒した「対抗的な価値」の問題をより大きな認識論的な枠組みの中で歴史的に考察すると同時に、そうした価値を含みうる「私たちアジア人」という言葉の可能性を考えるという困難な問いに酒井は立ち向かっている。

2004年の論文において、当時シンガポール美術館シニア・キュレーターを務めていたアフマド・マシャディ(現シンガポール国立大学美術館館長)は、地域としての東南アジアを考察する際のネゴシエーションの過程を重視している。1957年にマニラで開かれた東南アジア美術展において、国家の建設と結びついた抽象美術に対する熱望があったのに対して、1993年のマニラで開かれたアセアン美術のシンポジウムでは、地域の共通性を求めて伝統的な美学を用いることが示された。マシャディは、こうした主張が政治的、経済的な関係の中でいかに形作られているかを述べて、東南アジアという地域を記述する際に求められる繊細さを明らかにしている。何らかの観念に地域のアイデンティティを措定することは問題含みであるとしても、それがどのように論じられてきたかを歴史的に考察することは重要である。地域に関する言説を政治や経済との関係において歴史的に検討するマシャディの議論は、東南アジアを考察する際のひとつの有効なアプローチを提示している。

オーストラリア国立大学のキャロライン・ターナーは、2006年の論文において、福岡アジア美術館の「福岡アジア美術トリエンナーレ」(及びその前身の福岡市美術館の「アジア美術展」)とブリスベンのクイーンズランド州立美術館の「アジア・パシフィック現代美術トリエンナーレ」を比較する。ともに、戦争の記憶の保有、アジアの周縁という位置、美術館での開催、経済や政治との関係といった特徴を持ち、共通点が多いという。その後始まった「シンガポール・ビエンナーレ」も含めて、東南アジア現代美術の考察には、こうした国際展を分析することがますます重要になるだろう。

本論集のもうひとりの編者であるフィリピン大学ディリマン校のバトリック・D・フローレスは、1970年代末から1980年代にかけて登場した「アーティスト=キュレーター」に関する論文をはじめ¹⁶、さまざまな重要な論文を発表しているが、再録論文では、アジアにおける植民地の解放や国家への熱望において、美術がいかに政治的なものを形成するかについて、インドネシア、フィリピン、インドの絵画を挙げながら考察している。その際、フローレスは親密さ、即

興、苦しみの三つに注目して、それらが個人や集団のアイデンティティを攪乱する様子を描いている。最後に、日本と中国の現代絵画を取り上げて、ポストコロニアル性が国民国家やナショナリズムをハイブリッドなものにして挫折させていることを論じている。フローレスの議論は、美術が、政治的な状況にตอบสนองしているというよりも、別の政治的な状況を作り出していると捉えるもので、東南アジア美術の研究に新たな視点をもたらしている。

後小路は、2010年に美術専門の日本の学術誌で「アジア美術的〈近代〉」という特集を編集し、その中で、東南アジア美術におけるゴーギャンの受容を考察している。後小路は、現代だけでなく近代にも調査を広げており、本論集には採録できなかったが、興味深い論考を他にいくつも発表している¹⁷。

シンガポール国立大学のデヴィッド・テは、2012年の本論文で、東南アジアとシンガポールのビデオ・アートを考察している。テによれば、東南アジアのビデオ・アートは、三つの特徴がある。まず、複数のメディアの間を横断することがしばしば見られるため、西洋のものとは異なり、「メディア固有性」ではなく、「改善=再媒介化」によって特徴づけられる。そして、口述メディアとしての役割があり、口承の伝統とも関係している。最後に、それは、権威への応答をしばしば行うものであり、政治的、社会的な役割を果たしている。こうした特徴は、シンガポールのビデオ・アートには当てはまないとテは言う。シンガポールのビデオ・アートは、「常にトランスナショナル」なものであるとした上で、高度な技術を用いた作品を作る傾向があり、島の地政学への関心があると述べる。個別のジャンルに対する考察もまた、今後ますます求められていくに違いない。

2012年に福岡アジア美術館の黒田雷児がマニラで口頭発表した論考は、もっぱら批判の対象とされてきた近代を再考するものであった。黒田によれば、エリート的な「様式としての近代」がもっぱら知られてきたが、民衆的な「抵抗としての近代」にも目を向けるべきであるという。前者ばかりが目立ってきたのは、それらが現存していて流通しやすく、欧米の議論との関係で論じやすかったからだとして、現在の研究状況を批判する。黒田は、アジア美術の近代を、多様な思想や活動の複合体として理解するべきであると述べ、わら人形としての近代の批判に対する警告を発している。

オーストラリア国立大学のミシェル・アントワネットにも、黒田の議論に通じる近代再考の視点がある。アントワネットの文章は、2015年に刊行された『世界を書き直す美術史: 1990年以後の現代東南アジア美術との出会い』の第1章の抜粋である。アントワネットは、東南アジアの近現代美術に関するさまざまな議論を取り上げて、西洋中心の近代とは異なる、アジアの多様な近代の発展を考察する必要があること、そのことによって欧米を相対化する必要があることを主張する。そして、東南アジアにおいて、近代の帰結として現代があるというよりも、近代への応答のひとつとして現

代があり、近代美術と現代美術が重なり合って同時に存在することを指摘している。

ここまで、本論集を編集した背景や趣旨、本書や収録論文の特徴を説明してきた。近現代東南アジア美術に対する近年の国内外の関心の高まりを受けて、既存の主要な論考を集めて、近現代東南アジア美術を学ぶ上で役に立つ議論を提示することを目指した。

収録した論文を通して読んでまず分かるのは、1990年代末までに登場した議論は、以下のような論点を共有していることである。

1…社会的な文脈との関係が重要であること(サババシ、アピナン)、
2…東南アジアというカテゴリー自体を考察する必要があること(クラーク)、
3…西洋とは別の歴史と論理があること(サババシ、クラーク、後小路、アピナン、塩田)、
4…その別の性質(土地の固有性)の問題を慎重に考察する必要があること(エウントン、建島)が挙げられる。そして、2000年代からは、多少の前後はあるが、1…個別のジャンル(アピナン、テ)、2…作品展示の場(ターナー、マジャディ)、3…ポストコロニアル性(酒井、フローレス)、4…近代再考(後小路、黒田、アントワネット)といった論点も登場して議論が広がっていった。

もうひとつ分かるのは、英語で書かれた現代東南アジア美術に関する考察の大半は、論点や方法論が西洋化しており、研究的な視点が強いことである。これは、たとえば、批評家が今も影響力を持つ日本の戦後日本美術の言説とは大きく異なっている。言説の西洋化には問題がなくはないが、現代東南アジア美術の議論は、西洋の学問的言説の中でますます検討が進み、議論が深化していくことが予想される。現時点での主要な議論を紹介す

ることができたのは、本論集の意義のひとつである。

他方、日本語で書かれた議論もまた変化しつつある。本書は再録しなかったが、かつて日本語で書かれた現代東南アジア美術論には、批評家の率直な意見の表明が少なくなかった。現在では、研究者やキュレーターによる検証作業が増えており、英語圏での議論との乖離は小さくなりつつある。その背景には、展覧会や関連イベントが、文化交流の取り組みから研究調査に基づく活動へと比重を移していることもあるだろう。言うまでもないが、こうした状況の変化は、文化交流が弱まったことを示しているのではなく、反対に、問題を共有して議論する機会が増えることで、より深いレベルでの交流を進めていくことに繋がるものである。編者としては、本論集がその一端を担うことができればと思う。

最後に、日本で東南アジア美術を学ぶことの意味について触れて本稿を終えたい。これまで日本における東南アジアに対する関心は、経済や政治に重きが置かれてきた。東南アジアは、経済進出の対象として、そして中国との均衡において重視されてきた。東南アジアとの文化交流が推進されてきたのは、経済的、政治的な側面での関係構築を深めると考えられてきたからである。だが、これまで見てきたように、文化的な関心とは創造的で多様なものであり、経済的、政治的関係の発展に資するだけではない。お互いの感情や考えを知り認識を深めることで、別の新たな関係性をつくることにも繋がるものである。そして、多様な社会状況で活動してきた東南アジアの作家の芸術実践には、そのための手がかりが豊かに含まれている。本論集が、それを知るための手がかりとなれば幸いである。

Shaping the History of Art
in Southeast Asia

Chapter 2 | **Essays**

東南アジア現代美術の研究に先だって

T・K・サババシー

T・K・サババシー

美術史家、美術評論家。1980年代より東南アジアの美術について幅広く執筆し、東南アジアにおける近現代美術を評価するための重要な歴史研究を行う。また、とりわけシンガポールとマレーシアの作家研究や展覧会カタログでの諸論考は、東南アジアの美術に関する重要文献となっている。現在、シンガポール国立大学建築学科客員准教授として美術史を講じている。

この論稿は、1982年にクアラルンプールで開催された「ASEAN (The Association of Southeast Asian Nations) Exhibition and Art Symposium (ASEAN [東南アジア諸国連合] 展覧会と美術シンポジウム)」の場で発表されたものである。この機会を利用して筆者は、展覧会「Landscapes in Contemporary Art Forms (現代美術としての風景)」の「キュレーション上の戦略」と「斬新な批評」に対しての応答を行った。展覧会は「鋭い批評を交えた議論」を提供できるのだと彼は信じている。この観点から彼は、東南アジアの現代美術についての研究のあり方についての考察に着手する。まず最初に彼が言明するのは、「年表や目録、様式や影響関係」は「美術作品のうちに結晶化した知性」との緊張状態に位置づけられなければならない、ということである。言い換えると、前述の方法論は、出来事、具体化、そして芸術の条件によってもたらされる文脈において処理され見られなければならないのであり、そのような文脈を彼は「subtle activity (繊細な行為)」とも、アルフレド・ハウザーを引用して「原因となるいくつかの線が結びついた節点」とも呼ぶのである。可感的生活におけるこのような複雑な瞬間を評価するにあたって彼が批判するのは、「美術の歴史に対して自覚的であること」のうちにモダニズムの価値を据える西洋前衛の諸前提に、東南アジアの現代美術が適合しているという暗黙の了解である。この自覚は、常に挑戦と打破を要求し続ける。サババシーが主張するのは、モダニズムの基礎はこれだけではないということである。この考えのもとに彼が行うのは、東南アジア地域の芸術制作の基礎となっている二つの提案である。つまり、存在と表現との関係、そして環境と表現との関係である。これらの提案を練り上げて、そこから成果を生み出すようにするには、「包括的な学際的アプローチ」を取らなければならないのだ。

[PE]

出典 || *Architecture Journal* 1983 (Singapore: School of Architecture, National University of Singapore), pp. 1-6.

ARCHITECTURE
JOURNAL 1983
school of architecture
national university of
singapore

展覧会は作品を公けにし、芸術への支援を仰ぐ。それが最初の段階での作用である。次なる段階やそれに関連する段階になると、未知の領域における関与を期待するようになり、そのための支持を促し、見通しを立てるための新しい方法を提案するにいたる。間違っただけかもしれないが、我々の状況を理解するには都合のいい入口だ。なぜなら、ここでの目的は、東南アジアの芸術を新たなアプローチで導くこと、明確な方向性と焦点をもった紹介を行うこと、鋭い批評を交えた議論をすることだからである。このASEAN展は、同地域内諸国の現代美術を形づくる、多様で、かつ共有された概念を概観しようとする組織的試みであることを期待されてきた。この点で言えば、「現代美術としての風景」と題された本展は、十分満足のいくものであり、挑発的である。

満足のいくものであるのは、あやふやな歴史解釈によって組み立てられた、一次元的ないつもの展示方法から脱却し、ひとつの見解やコンセプトを細部まで追求しているのを目の当たりにできるからである。すなわち、その地域の芸術運動に関して長らく暗黙の前提となっていることに光を当て、正しく区別することに重きを置いたのである。現行のアプローチは、ASEAN展の背後にある目的を、明確かつしっかりと、きちんとした構造で達成するために整えられている。また、この変化には、新しいキュレーション上の戦略や、斬新な批評を孕んだ意図を採択したことが反映されている。これまでの展覧会について手短かに述べ、拙論の状況をわかりやすくしよう。

かつての巡回展では、部分を抜き出して凝縮した年表に基づき、漫然と要約された形での美術史を提示してきた。ASEAN各国で絵画が成し遂げてきたさまざまなことを圧縮しようと目論んだのである。蓋を開ければそこには例外なく、1位から10位までの人気作家が並んでいる。

この点について言えば、従来の展示方法は、本質主義的な前提をまとった態度を示しているにすぎない。つまり、展示される作品は、その美的価値と歴史的価値が合致したところの、ある特異な本質を備えているゆえに選ばれるのである。美術作品が意義あるものと言えるのは、表に現れ出た美的価値だけでなく、何が重要だったとか、何が何に影響を与えたとかいった事柄についての理解や文脈を示唆する、原因と結果が連なる生成の連鎖の中の一瞬間を印づけているからだ。

こうした主張は、決して新しくもなければ驚くにもあたらない。事実、それらが批評を駆り立てる衝動を支える核となっている。これまで世間に受け入れられてきた美術史や美術批評、美術に対する理解は、こうした前提に根ざしたものだ。その文脈からすれば、これまでの巡回展には実用的な役割があるのかもしれない。東南アジアの現代美術の実践について妥当な一般論を語る際の中核としての役割である。

「かもしれない」と申し上げるのは、過去のこうした展覧会が含み持っていた意味が未だ表に現れてきていないからである。内容が十分明らかになっていないのだ。現代美術の実践を形づくる問題や目標という観点から、これらの展覧会を解釈する試みはまだなされていない。もしそうした試みが培われていたならば、ASEAN展の掲げる三つの目的のうち二つ、すなわち、地域意識の増進や、さまざまな傾向や発展の比較研究の基盤整備が明確に言語化され、吟味されて、世間で受容されていたことだろう。意識は具体的で明白でなければ、インパクトがないからだ。研究の比較原理は、構造を与え、継続的に論じ、修正を加えなければ、活発で目的に即したものとならない。そうした事態があってこそ、創造的行為や批評活動が促進されるのである。

こうした収穫があるだろうという楽観的な見地に立ち、本シンポジウムで私見を述べる。はじめに、現在開催中の展覧会は満足のいくものであると同時に挑発的であると話した。満足の理由については簡単に触れてある。このシンポジウムに参加している我々は、挑発者だ。そのための許可を得て、活躍の舞台もある。シンポジウムの指針には、包括的で、なるほど野心的な目的が記されている。そうあるべきなのだ。もしも懸命に熱意を持って取り組み、さまざまなインプットが得られ、結果が芽吹くであろう。要するに、今回選ばれた絵画表現である「風景」について、生き生きとした洞察を示唆し生み出す文脈づくりが求められているのだ。それには、骨組みばかりの年表を肉づけするしかない物語や、名前や年記、作品を列挙しただけの退屈な目録、また様式や影響関係の安易な読解を超える何か、美的に特異なものを並べてみせる以上の何かが必要とされている。

誤解されないように言えば、私は特異性を許容できないのではない。創造力そのものを内包する神秘性は特異性という観念を受け入れており、そうした性質を持つ実体を認知することで、議論は揺るぎ、創造的な次元に入っていく。ところが、官僚的な批評のシステムは、こうした早熟な存在を手なずけ、飼いつくすのだ。

年表や目録、様式や影響関係は、批判的認識を持つための主たる道具である。それらと深く結びついているのが、保存や展示、広報、美術品に対する文化的信条についてのあらゆる学問と、それを支えるイデオロギーである。露出の程度はさまざまだが、いずれもこの講壇での口頭発表に登場することだろう。それらは生のままでもそれなりに使えるだろうが、永遠に生煮えの状態では供しなくてはならないわけではない。全ての要素を内在化し、使える形に落とし込んだ後、慎重に、美術作品のうちに結晶化した知性を引き出すため、強弱や周囲との調和を適度に調整しながら用いるべきなのである。

先ほど、文脈づくりということに触れたが、それは、進入路を築こう

と試みることだ。これらの進入路が必然的に集まる中心にあるのが、芸術家が創り出すイメージやその内容、形式、表現様式といった、美術の歴史や批評の指針となる規準である。その基になるのは、表現と存在の間には、目に見える結びつきがあるという認識だ。言い換えれば、美術品の様式と、作者という存在の有様との間に、目に見える関係があるということになる。念入りな文脈づくりは、表面的なレベルにおいては、これらの目的を追求する。より深いレベルでは、互いに連動する複雑性という、さらなる要因が含まれてくる。なぜなら、存在と表現の間と同様に、環境と表現の間にも結びつきがあるからだ。美術作品は特定の場所や時間における価値観やイデオロギー、危急的要求によって形づくられる。創造のプロセスが、繊細な行為の無限の積み重ねであることを、人はつい忘れがちだ。美術作品は、全くもって予想だにしない要素から成り立っている。さる書き手(アルノルト・ハウザー)の言葉を借りれば、「心理学的、社会学的、様式的に、原因となるいくつかの線が結びついた節点」なのだ⁰¹。したがって、その重要性を完璧に理解するためには、それら三つの要因を同時に考え、論理だった解釈へと導かねばならない。

この件全般には、怖じ気づかずにはいられないようなところがある。一方で、三つの要因はさまざまなレベルで常識的に判断できる馴染み深い前提条件である。これらに関する見方は、恐らく各国の報告にも出てくるだろう。その一方で、むやみにしゃちほこばって述べると、それらは手強く、統御不能な困難にまみれたように見えてしまう。この考察を進めると、さまざまな学術領域から得たインプットを要する、包括的で練り込まれた方法論が引き起こされてくる。個々の状況に合わせて応用も変容もできる方法論である。こうしたアプローチや多次元的な考察が急がれていることはいくら強調しても足りないほどだ。なぜなら、もしも芸術という活動それ自体が、アイデンティティや価値観を作り上げ、選択のプロセスを結晶化するための場に参与する権利を主張することであるなら、それについての研究は、ハウザーのいう、その形成を左右する要因を含まねばならないからである。この採択はやむを得ない。とりわけ、東南アジアの現代芸術活動について論じる際には、

現代美術の台頭に必ず、そのもととなる伝統の存在が伴うのは自明のこと。ゆえに、この種の活動の特徴のひとつは、美術史、全ての美術の歴史に対して自覚的であることである。既存の実践の構造や理想に挑み、それを打破して、新しい価値や方向性を誘発しようとする戦略から生まれる自覚だ。前衛という概念、前衛の止めようのない進歩は、上記のような語を用いて劇的に表現される。そして、現代美術についての批評はこれらの前提に深く根ざしたものである。

東南アジアの現代美術の発展は、こうした前提に基づく規準と必ずしも合致しない。それは、新旧をとりもつ調和が存在するかのよ

うな装いを確保し、文化的アイデンティティを守りながら、政治的に独立を遂げたり、自己決定に基づいて新国家を樹立したりする際のプロセスと関わっている。これらのプロセスは、あからさまに、また暗黙のうちに、現代美術運動の目的や意義にとてつもない圧力をかけるのである。

アイデンティティや個性、あるいは、個人的だが公的でもある価値観の表現としての芸術の概念は、こうしたプロセスに左右される。その結果、伝統をどのような感覚で捉えるか、対立するイデオロギーあるいは哲学上の見地、競合する様式上の規範のどれをとるべきかは、型破りな形式を実現しているかどうかだけでなく、共通の野心や意味を象徴するイメージを創造できているかどうかによって決まる。真摯に求められ、守られ、慈しまれてきた一方で、個性や革新、表現力の概念は、個々の芸術家の歩みにおいてのみ顕在化するのではなく、集団的精神を描き出す必要に縛られてもいるのだ。

これらの主張のうちいくつかについて、例を挙げて説明しよう。芸術と文化の未来について、インドネシア各地で嵐を巻き起こした論争を引き合いに出してみる。それを一瞥すると、この論争が行われた時の熱気と問題の規模が生き生きと伝わってくるだろう。

1930年代末に記した文章の中で、スジョヨノは、仲間の芸術家たちに対して、「現実」「真実」「現代の生活」を描くのではないかと情熱を込めて訴えた。「マジャパヒト王国や古マタラム王国といった時代の太古の美」を追い求めるのはやめよう、「……なぜなら、芸術とは、芸術家が自らどっぷり浸かって変容させた、私たちの日常生活に基づく営みだからである」と⁰²。スジョヨノにとって、過去はまさに死に絶えたものであり、芸術家はそれに足を取られてはならなかった。だが、前を見るだけでなく後ろを振り返ることも必要だと、異なる忠告をする声もあった。

過去についての相反する見方に加えて、その土地に固有の伝統と近代性—後者は西洋化を意味し、個人主義と物質主義として解釈される—のどちらを選ぶかについての立場がはっきりと分かれていたのである。この点について、詩人で戯曲家でもあるサヌシパネは、次のような判断を下している。

—
ヨーロッパ文化は、物質主義、主知主義、個人主義のもとで開花する。…[中略]…個人主義は、経済面で終わりのない競争を引き起こしている。芸術が目指すのは「芸術のための芸術」だ。

—
そして、結論としてこう述べた。

—
……東洋では…[中略]…物質主義や主知主義、個人主義はさほど必要とされない。人間は、自然を克服するため

01

Arnold Hauser, *The Philosophy of Art History* (New York: Knopf, 1958), p. 13.

—

02

Claire Holt, *Art in Indonesia: Continuities and Change* (Ithaca & London: Cornell University Press, 1967).

この発言を含め、ここで扱う議論に関する引用は全て同書から取られている。

の闘いを強いられない。自分の周りの世界と一体感を得ているのだ。

心を奪うような直喩を用いて、パネは西洋をファウストに、東洋を「インドラキラ山で瞑想する」アルジュナになぞらえている。

一方、タクディル・アリシャバナは、近代化が必要だという認識の下で使い古されてきた東洋と西洋についての常套句から神秘性を取り除こうと試みる中で、全体論的な見方を擁護することから始めた。「……彼らが欲した西洋のテクノロジーや科学を、西洋の哲学、芸術、慣習——つまりは、西洋的な生き方や人生観と切り離すことはできない」と論じている。そして素早く一撃を振るい、パネの東洋に対する神秘的な見方を一掃したのである。

飛行機、設備の整った病院、効率のよい銀行、合理化した農業は、ガンディーやタゴールの魂からは生まれようもない。

アリシャバナは、次第に融和的で協調的な姿勢をとり、現代にふさわしい方法で、伝統的な遺産を再解釈するよう求めるようになる。芸術についてはこう述べている。

もしも学校で、科学の知識や、現代の文化が育んだ価値観や精神の категория とあわせて、伝統的な芸術や工芸を教えることができたなら、その二つの文化的要素によって、才能ある生徒が、現代の芸術の傾向を統合し、インドネシアらしい味つけを施したものを生み出せるようになると期待してもよいだろう。

これは、天才を具現する人物が利害関心を抜きに介入することによって、工芸と工業、伝統と近代性、普遍性と個別性が偉大な統合を遂げるという、ヒューマニズム的理想に向けた讃歌である。インドネシアでの議論から抜粋した声明文や姿勢表明は、この国固有のものではない。とりわけ、新しい国家の樹立が加速した今世紀において、アジア諸国で相も変わらず懸案となっている事柄が何であるかについて、遠回しに言及している。私が引用した発言は、一見、単純化されていたり、無邪気だったり、独断的だったり、野心的だったり、不可解だったりするように思えるかもしれない。しかしそれらは、今日きわめて重要な概念についてのヒントを与えてくれる。たとえば、伝統的なものへの取り組み方、近代という概念の理解、芸術家の役割や地位を巡る不安、芸術活動の目的、鑑賞者と美術作品との関係などだ。しかしながら、ここでこうした発言を詳しく読解したいわけではない。これらを紹介したのは、問題の範囲や議論の特色、あるいは、そこに本来備わっている芸術の解釈を広げるための可能性を示したいからである。

もちろん、目的意識を持ってそれらを批評的に読み解くこともできる。我々はこの種の材料を探し求め、確保して、公表すべきであり、芸術を論じる文脈を広げるために、応用して、成文化し、検証し続けねばならない。

妥当と思われる文脈の規定要因として、二案を挙げた。ひとつは存在と表現の関係、もうひとつは環境と表現の関係である。両者を結びつけるのは表現という概念、つまりは美術作品である。この概念から焦点をずらさないことは、きわめて重要である。批評的な方法論は、それがいかなる信念に基づくものであっても、高邁で精妙な仕組みをとろうとも、美術作品の理解を深め、豊かにしないかぎりには、無益なのだ。

東南アジアの現代美術についての批評は、最初の案に根ざしている。それを私は表面的なレヴェルでの解釈と言い換えた。それを司るのは様式という考えだ。用い手がどれほど熟練しているか、慎重であるかによって異ってくるものの、この考え方は、記述を定式化し、いくつも引用することで精度を上げる。なかでもとりわけ肝心なのは、年表を正確に図式化し、絵画がどのカテゴリーに属するかを特定し、影響関係を見抜くことである。他にも、美学的見地の変化を見出し、特定の作品の重要性を主張し擁護したり、個々の作品を分析して、そのメディアや素材、制作過程や技法に対する姿勢を確認したりといったことが含まれる。議論の対象となり、言説のかたちで定式化できる現象としての芸術活動は、こうした特徴に基づくものだ。それらが、批評の構造の文法を作り上げるのである。

この表面的レヴェルで、持続的に歴史が作られ、批評が実践され、公表されることが、きわめて重要だ。確かに、現在行われていることは、すでに認められ、欧米で制度化された伝統や概念、価値観に大きな恩恵を受けており、そうした依存については不安が残る。その点では、批評活動は創作行為と同じく、それぞれの文化に応じて変容するものであることを覚えておくのには意味があるだろう(これはまた別のシンポジウムのテーマとして正式に扱おう問題である。ASEAN展の礎となる公式発表された目的と大いに適合する)。批評活動に関わる既成の伝統や概念、価値観は修正して、その地域に馴染ませる必要がある。東南アジアの芸術活動の文脈を示唆し明示できるよう、上手に操って方向づけねばならないのだ。

こうした手順は二つ目の案、すなわち、表現と環境の関係を採り入れることで、現実味を帯びる。様式の文法に加えて、美術作品を包括的に批評するには、社会学的、心理学的要因からのインプットを必要とする。確かにそれは、正確な情報が必要とされ、包括的な学際的アプローチが求められる点で、かなり高度な要求ではある。にもかかわらず、これらの要因に対して実直になれば、東南アジアにおける現代美術活動の中にある正統的なものを捉える感覚を引き出すことができる。そうした感受性が、東南ア

ジア現代美術に対する冷笑的で弁解めいた態度を根絶する方へと導くのだ。我々はみな、自分たちの社会がどうであったのか、今どうであるのか、そしてどうあるべきかについての認識に影響を及ぼす、複雑で相互に絡み合ったプロセスの渦中にある。社会学や心理学からインプットを得ると、この地域の国々で実践されている現代美術が、これらのプロセスを反映し、そこに参与していることがわかる。つまり、現代美術は、これらのプロセスを個別に表現したものであると主張する正当な資格を有しているのだ。

ひとつの芸術上のアイディアや概念を選び取ることは、私がこれまで大まかに述べてきた文脈を探索するには最適である。風景というのはそれ自体、時間や場所、様式に関して、芸術家に特別な挑戦を掲げるものだ。他の芸術上のアイディアにはできない方法で、内容を明確にすることができる。それゆえ、私が述べてきた問題を議論したり、そこにアプローチしたりするのに至極ふさわしい。思い切って申し上げますと、各国からの報告は、主に、表面的なレヴェルでの解釈に基づいたものになるであろう。いわば、表現と

存在の関連を肉づけするものだ。それは有効である。より深いレヴェルでの解釈、すなわち、表現と環境の関連については、次なる議論で大いに注目を浴びるだろうと期待する。

最後に、今は亡きアーナンダ・クーマラスワミが公にした挑発的な原理を紹介しよう。1936年にボストン大学で行われた演説で、クーマラスワミはこう明言した。

—
 図像学の存在理由を理解して初めて、私たちは最初の原理に立ち返ったと言える……⁰³。

—
 正しく理解され、包括的な幅広さを備えた図像学は、存在と表現、環境が原因と結果としてどのように結びついているかについて、予期せぬ、しかし明確な理解と解釈をもたらしてくれるのである。

—
 [訳||林寿美]

03

Ananda K. Coomaraswamy, *Christian and Oriental Philosophy of Art* (New York: Dover Publications, 1956), p. 41.

東南アジアのモダン・アート

ジョン・クラーク

ジョン・クラーク

シドニー大学美術史学科名誉教授、美術史家。
 『Modern Asian Art』（ハワイ大学出版、1998年）、
 『Asian Modernities: Chinese and Thai Art of
 the 1980s and 1990s』（ハーバード出版、2010年、オーストラリア・ニュージーランド美術史学会最優秀美術書賞）をはじめ、日本を含むアジア美術に関する著書多数。
 1850年代から1990年代にかけて5世代にわたるアジアの美術家の比較研究である『The Asian Modern, 1850s-1990s』を刊行予定。『Contemporary Asian Art at Biennials』は2017年にシンガポール国立大学出版から刊行予定。

「モダン・アート」そして「東南アジア」という語が指している実践や場を議論するにあたって、筆者はこの両者をきちんと特徴づけることは不可能であると主張する。ジョン・クラークが注意を差し向けるのは、東南アジアの社会状況であり、それを彼は「シビアナ歴史的断絶」という言葉で示す。この地域は高度に差異化された形成体であり、それゆえ、単一の芸術の地理的分布として描こうとする安易な試みには抵抗するのである。彼は次のように問う。「このようにばらばらな歴史を前にして、何がそれらを結ぶことができるのか、あるいはどのような構造的並行性を見出しうるのだろうか」。この不均等はこの地域の条件であるだけではない。それは、モダン・アートの特性そのものを作り上げてきているのだ。この地域と近代的なものは、それゆえ、予め想定された基準として見られるべきものではない。これらのカテゴリーそのものが、知的そして芸術的な作業において精査されるべき問題なのである。クラークによると、この不均等はある共通要素によって部分的に克服されている。それはつまり、「土地固有の形で絵画を語るアカデミックなディスコースが不在であったことと、描写再現力において19世紀半ばから後半のヨーロッパのサロン写実主義の存在が大きかったこと」である。これは複雑な過程を含んでいる。たとえばクラークは、油絵が「植民地のあるいは自ら植民的化する貴族とその後継者たち、つまり植民地時代そしてポスト植民地時代の教養ある中産階級のメンバーたち」にとって地位と特権の源泉だったのではないかと想像する。これはそのまま受け入れるという状況を指し示しているように見える。しかしその一方でクラークが強調するのは、絵画のディスコースという知識の伝達がトリッキーな性質のものであるということである。この伝達は対象である知識の形を「欧米の外で」変容させ、近代の国民国家の内部でアイデンティティをマークする植民地以後の記号体系を運ぶ手段となる。西洋の形式を流用することは、それゆえ、きわめて入り組んだことなのであった。つまりそれは、一方で、起源である西洋への批判を表明する手段であるが、その際の用語法は、もはやモダニズムという連続体の内部にあるフォーマリズムのそれとは異なるし、他方で、世界を苛んでいる問題（その多くは植民地期の歴史にまで遡ることができる）へと、植民地以後の創造的知性が転回することでもあるのだ。

[PF]

出典 || "Modern Art in South-East Asia," in *Art and Asia Pacific* Sample Issue (1993), pp.35-38.

South-East Asia Focus
 Hong Kong • Japan • China
 New Zealand • Australia

東南アジアのモダン・アートが属している文脈は、植民地主義あるいは新植民地主義から続く言葉や文化の差異による残酷な歴史的断絶というものである。これを直接的に指し示すものとして美術学校を例に取ろう。いくつかの国は植民地時代に美術アカデミーを有した。ベトナムでそれに続いたのは、海外のさまざまな「付属品」である。1975年の再統合まで、北部はかつてのソ連と中国、南部にはアメリカ合衆国とフランスが引っついてきた。ロシア語と中国語が、北ベトナムにおける美術ディスクールのための言語としてフランス語に取って代わり、南ベトナムでは英語が取って代わった。その他の国々では、たとえばタイのように、一種の自己植民地主義を経験することとなった。タイの王室は、1890年代と1910年代にイタリア美術とイタリアの芸術家を大量に招き入れたし、1930年代には軍政府の美術学校がコッラード・フェローチの作品を通してイタリアを模範とした。マレーシアは1960年代後半まで自国の美術学校を有していなかったし、インドネシアが美術学校を作るのは1950年代前半のことであった。この地域ではフィリピンが最も早い例で、19世紀前半にまで遡る。このように異なった歴史を前にして、何がそれらを結ぶことができるのか、あるいはどのような構造的並行性を見出さうのだろうか。

おそらく唯一かつ最も重要な連関要素は、どの国においても同時期に、その土地ならではの形で絵画を語るアカデミックなディスクールが不在であったことと、描写再現力において19世紀半ばから後半のヨーロッパのサロン写実主義の存在が大きかったことである。東南アジアでは、写実的なヨーロッパの油絵は、中国や日本といった芸術の理論的あるいは詩的な批評をヨーロッパに並行する形で発展させてきた国のように絵画を語る強力なディスクールと結びつくことはなかった。さらに、タイの仏教寺院の壁画のように、様式的に混濁しながら高度に発展してきた再現表象モードが存在しているところにおいては、道徳的物語の語り統一性が保たれている限り、様式における革新は問題にされなかったのである。

同じように興味深い構造的類似が見出される点は、19世紀半ばから後半にかけて貴族たちがヨーロッパの美術形式を習得することに興味を示したということである。タイのナン王子のように自国で学ぶ者もいれば、ジャワのラデン・サレーのようにオランダで学ぶ者もいた。ヨーロッパのモダン・アートが歴史的に長い時間をかけて先行しながら発展してきたことのマイナーな社会的等価物が、これらの植民地のあるいは自己植民地化する貴族とその後継者たち、つまり植民地時代そしてポスト植民地時代の教養ある中産階級のメンバーたちによる油絵の習得に見出せる。ある程度まで、この前史によって油絵は、独立後の王室あるいはアッパー・ミドルクラスのエリートたちにとっては、継承したあるいは勝ち取った地位を表現する形式として位置づけられることになる。この明瞭な例は

インドネシアの美術家バスキ・アブドゥラーである。彼は1960年代までインドネシアのスカルノのための「宮廷」画家であったし、タイ国王にも仕え、1970年代はフィリピンのマルコスのための画家でもあった。

しかし同時に、系譜の断絶もまた、この地域のさまざまに異なる国々で歴史的に並行して起こってきた。1896年の「独立」以前のフィリピン芸術のスペイン志向とそれ以後のアメリカ合衆国志向との間の断絶、1965年の反共クーデター以降のインドネシアにおける社会主義芸術の喪失、1976年の右翼軍部のクーデター以降のタイにおける社会批判芸術の隘路化あるいは散発的展開が考えられる。意義深いことに、歴史を描き出す美術が人民の苦闘の表象と結びついて生み出されたのは、独立後のインドネシアと1945年以後のフィリピンという比較的自由的な状況においてだけであった。

もちろん、最も大きく長く続いた断絶は、第二次世界大戦後の植民地主義の終焉、あるいは(内部から生じるのではなく)外部から押し付けられた新植民地主義の終焉によってもたらされた断絶である。これらの政治的変化は、ある別の秩序の終焉もまたもたらし、それは最近になってようやく明らかになってきた。欧米の文化的支配はそのアカデミーと反アカデミーの両方の芸術に特権をもたらしたが、植民地のエリートたちによるアカデミー美術の模倣が今やおおびらな国家主義的なディスクールに晒されるにつれ、そのディスクールの力の方もまた、それらエリートの側においては逆向きのオリエンタリズム以上のものとしてはっきりと見なされたのであった。ヨーロッパのアカデミー美術は今やローカルな権力者の美術となったが、この国家主義的な転換はまた、別の矛盾を覆い隠してしまった。というのも、モダニズムの創生神話が、アカデミーの先祖返りに直面しながら、新しい諸形式の発明を通してその自己起源を正当化してきたのであれば、旧植民地に新しい政治的正当性が移動したことで、アカデミーのリアリズムは、欧米の外で挑戦されうであろう。衝突は、世紀の変わり目のヨーロッパの歴史的状況から、欧米の外側に位置する現代世界のトポロジカルな場所へと移った。そこでは、モダニズムのさまざまな様式がすでにアカデミーのレパートリーの一部となってしまっている。ローカルな状況のもとで起源の神話へと接近することは実際、モダニズムそのものにおける起源という概念の終焉を含み持っていたし、そして同時に、周縁から語ることに對して、中心という観点から依然として根拠を与えている民族中心的な考えを露呈させもした。

東南アジアの芸術家たちが受け入れてきた責務の一部は、新しい国家的アイデンティティのための、あるいはその発展と防衛においてなされてきた取り組みのための有意義なアイコンを創り出すことである。これらのアイコンが、1920年代と30年代のタイにおけるような王族的あるいは隠れファシスト的構築様式を持つものであ

参考文献
英語論文(pp.22-23)を参照。

れ、あるいはジャカルタにおいてのように、多言語的文化多様性という文脈において国家的な統一を果たすという取り組みのための巨大な公共モニュメントの設置を伴うものであれ、すぐに分かることは、植地的なもの公式な拒絶は、ポスト植地的な象徴を形作る積極的な導きとは全くなかったということである。1980年代までの東南アジアの多くの都市のあちこちで人々の目に飛び込んでくるものといえば全て、誇大妄想のモニュメント、あるいは、国家的・宗教的尊厳の名において企業が公共的シンボルを利用したモニュメントである。たとえば、バンコクやジャカルタにある党本部の多層の「マレー式」屋根や、国際級ホテルのロビーに詰め込むように発注されたローカルな「風俗画」のことだ。

欧米による公的な政治支配の終焉、そしてモダニズムに内包されていた起源の芸術についての公的支配の終焉が意味するのは、新しいエリートたちが欧米を莫大な文化的倉庫として取り扱うことができるようになったということであり、彼らはそこから消費者の選択という主権を手に入れたのである。ローカルなエリートたちは、1950年代のフィリピンにおいてのように、自分たちが国際的な表現の舞台に登場するためのカーテンコールとして、モダニズムのいくつかの型から自分の欲しいものを選び取ることができた。あるいはまた別のエリートたちは、本当にローカルでヴァナキュラーで民衆のものであることに対する無知を非難し、同輩たちの文化的選択を民族的国家的反逆であると攻撃した。このポジションは、民族の内国的な「オリエンタリズム化」の危険性を孕んでいたし、美的嗜好の諸タイプとあるタイプの芸術を特権化する社会的構造との混同を招く危険性もあった。

多くの芸術論争に与えられた政治的国家的色彩は、もっと直接的な芸術的矛盾を曖昧にしてしまう傾向にあった。たとえば、国家的なもの部族的なものとの間にギャップがあるとしても、「部族的」あるいは「民族的」なもの自体が概念として問題含みであり、共通する象徴的価値として認められている側面を芸術の形式に当てはめることにおいても、それら「部族的」なもののはっきりしているわけでは必ずしもないのである。東南アジアの全ての国々は、芸術家たちがローカルな基盤でローカルな表現でもって出現して幅広い人気を勝ち取っていくのを見てきたのと同じくらい、国家的統合を想定することで部族的地域的差異を無理やり同化していくのを見てきたのである。

同じく隠蔽されているのは——しばしばその隠蔽は、個人的な表現あるいは問題を引き起こさないような装飾主義に関わっている限り芸術家を放任しておくという傾向によってなされるのだが——形式が文化的あるいは宗教的ルーツを持っているというある種の意識のより広い探究である。そういった探究は新しい国の他の構成メンバーの排除を内包していた。イスラームのカリグラフィーの伝統と偶像使用の禁止は、1970年代のインドネシアにおいて、そし

て後に1980年代のマレーシアにおいて、依然として完全に展開してはいないものの文化的に独特な非形象芸術を発展させようとする興味深い試みの基盤となった。その創始者たちは脇道へ逸れて、エリートたちが好むような装飾物を生産するようになってしまった。コーランからの引用、金の飾り立て、あるいはタイにおいては王族への関連といった購入価値のある諸要素は、参照項の明らかな煌びやかさによって逆説的に、それらの造形的表現的な質を完全に締め出してしまうようである。ロンドンの海外寺院における何人かのタイ人アーティストたちの取り組みにもかかわらず、同時代の権威に対しての社会的批判——それは19世紀の寺院壁画の道徳主義に基礎を持つのだが——その非常に豊かな可能性は、タイ国内においてモダンな芸術表現に結実することはなかったようである。

冷戦、そして二つの巨大権力国家が支配する世界の終結は、ラオス、ベトナム、そして後にカンボジアに、隣国との芸術的つながりを回復させるはずである。美術教育のための施設の供給が増し、美術学校が増え高校で美術を学ぶ機会が増えることによって、東南アジアの全ての国々において、美術に興味を持つ人々の数が多くなっていくはずである。モダニズム芸術を今や生み出している芸術機関がより堅固になっていくにつれ、バンコクやジョグジャカルタで見られるように、特定の美術学校が国の展覧会を支配するという傾向が、より広い幅を持つ小さな展示スペースにおいて反権威的でずっと強い芸術を生み出すはずである。

バンコクやジャカルタのいくつかのスペースはすでに、プロとしての新たな成功者のためのファッションブルなアート・ブティックのようなものになってしまった。しかし、形式主義に起源を持つモダニズム神話の終焉、それは欧米の政治的支配の終焉に伴うのだが、その終焉が意味するのは、この反権威が形式主義的革新を通して権威に対立する位置を占めることはもはやない、ということである。そのことは、芸術の権威が欧米の初期前衛のスタイルと思想に同化することにおいてますます洗練されてきており、自国の美術学校の教師たちがその良い実例となっている。フィリピン、タイ、インドネシアでは、反権威の芸術はその活動を、その主題においてと使用する素材においてとの両方で、環境破壊や売春やAIDSといった社会問題とリンクさせ始めている。これは、新たな正統という信念と創造のためのプロパガンダへと芸術が回帰することを意味しているのかもしれない。この地域の文化的多様性こそが、そしてその多様性が表している美術界の進行の土着的な性質こそが、この創造的な過程が真に開放的な過程であり続けることを保証するはずなのである。

—
[訳||平芳幸浩]

態度としてのリアリズム 90年代のアジア美術

後小路雅弘

後小路雅弘

九州大学大学院人文科学研究院教授。専門はアジアの近現代美術。九州大学文学部卒業後、福岡市美術館学芸員として「アジア美術展」をはじめ、「美術前線北上中—東南アジアのニューアート」展(1992年)、「東南アジア—近代美術の誕生」展(1997年)など、アジアの近現代美術の紹介に組み込み、学芸課長として福岡アジア美術館の設立に尽力、第1回福岡アジア美術トリエンナーレ(1999年)を手がける。2002年から現職。「アジアのキュビズム」展(2005年)、「ベトナム近代絵画展」(2005年)などの企画に関わる。主な論文に、掲載論文のほか「日本軍政と東南アジアの美術」「哲学年報」(九州大学、2013年)などがある。

1994年に福岡市美術館で開催された第4回アジア美術展に掲載された論考で、英語の副題にある同展覧会のテーマ「態度としてのリアリズム」を論じたものである(日本語の副題の「時代を見つめる眼」は一般向けに分かりやすく言い換えたものである)。

1980年代末以降のアジア美術には、社会的な問題意識に基づいた作品や日常の身の回りの出来事に目を向ける作品が多く見られるようになったと後小路は指摘し、自分が生きている現実積極的に関わろうというその姿勢を、「現実主義的な」態度であると述べる。

「態度としてのリアリズム」は、対象を正確に再現する「様式としてのリアリズム」と異なり、現実の対象に向き合う率直さを意味している。

アジアの近代美術は、西洋の近代美術の技術や思想を学んだ上で、非西洋の独自の表現を獲得することを目指したが、その独自性の探求は、しばしば芸術家個人よりもナショナル・アイデンティティに向かったり、アジア的なものを過度に強調することがあった。それに対して、1980年代末以降のアジアの現代美術には、美術家個人の問題意識を感じさせる作品が増えてきたという。絵画や彫刻よりも、インスタレーションやパフォーマンスが増え、自分たちの身の回りの素材を使う作品も目立ってきた。このように、主題、形式、素材の点で新たな表現が登場した現代を、アジアにおける近代の終わりとし新しい時代の始まりと述べて本論を終える。

アジア美術展は、福岡市美術館がおおよそ5年ごとに開催した展覧会であり、1980年に「アジア美術展第2部」として開催した「アジア現代美術展」に端を発する(第1部は、前年に開かれた「近代アジアの美術インド・中国・日本」である)。第4回展は、過去3回の展覧会と異なり、国ごとの展示をやめて、テーマ別の6つのセクション(「社会という現実」「国家、民族、歴史」「都市/消費される欲望」「共同体のイメージ」「環境としての自然」「暴力のあいまいな表れ」)を設けた。1999年に福岡市が福岡アジア美術館を開館してから、アジア美術展は、同館によって福岡アジア美術トリエンナーレとして開催されるようになった。

[KK]

出典 Ⅱ 「態度としてのリアリズム—90年代のアジア美術」『第4回アジア美術展』カタログ、福岡市美術館、1994年、pp.11-16。

0

この現実に向かい合い、これを描くことは「リアリズム」の概念そのものを、もう一度定義することである。このリアリズムは、記憶や欲望が、これまでリアリズムが否定されていた領域に、眼とともに入り込むように誘いかける。それは、過去が現在と混じり合う場所を、伝統が現代意識にもぐり込み、夢が、困難な時代の眠れない夜の経験と矛盾しない場所を、探し求めるのだ。

グラム・モハメッド・シェイク⁰¹

1

「第4回アジア美術展」は、1989年の第3回展から5年ぶりに開催される。参加国は、日本を含めて18カ国と、これまでで最多である。出品作家48作家、出品点数は約130点で、数字的にはこれまでで最小であるが、展覧会の規模が縮小されたわけではない。これはひとつには、大掛かりなインスタレーションの登場など、作品が大型化しているため、展示スペースが同じである以上、作品の絶対数を絞らざるを得ないという物理的な制約による。また、第1回展から15年が過ぎ、当初の状況——日本でも(世界でも)アジアのモダン・アートについて、誰もまとまった形で知る機会がないというような状況——も変わり、アジアの現代美術に触れる機会が増えたことや、アジア美術展自体が、すでにこれまで十分な数の作家を紹介してきたことによって、もはやできるだけ多くのアーティストを紹介する時期は過ぎ、むしろアジアの現代美術状況を良く示すテーマを設定し、それに基づいて絞り込んだ作家のひとりひとりを、それぞれ十分に見せる方が、時代の要請に適っていると判断したためでもある。

今回のテーマは、「Realism as an Attitude(態度としてのリアリズム)」とした。近年のアジア美術に多く見られる社会的なテーマの作品群にスポットを当てたものである。なお、日本語のタイトル「時代を見つめる眼」は、これを一般向けに分かりやすく言い換えたもので、厳密に言えば両者には意味的な違いがあるため、ここでは英語のタイトルに基づいて論を進めていきたい。

テーマについて述べる前に、そして具体的に展覧会出品作を概観する前に、まず美術を取り巻く時代状況についてみておく必要がある。その後で、テーマについて説明し、問題点を整理した上で、展覧会の出品作を概観しておきたい。

2

時代の歯車が大きく、音をたてて回っていくのが感じられる。1989年ベルリンで、二つの政治経済システムの対立を象徴的に表してきた東西を分かち壁が消え去った。冷戦構造が崩壊し、世界は劇的にその枠組みを変えている。アジアにおいても、

いくつかの政権が倒れ、民主化の動きが流血の惨事を生みだしたりした。社会主義体制を堅持する国でさえ、経済の分野で改革・開放を進め、市場経済を導入せざるを得ない状況になっている。

1980年代に華々しい経済成長をとげた「4頭の龍(韓国、台湾、香港、シンガポール)にアセアン諸国が続いて90年代には中国経済の躍進も著しい。

経済成長によって、物理的に豊かな国や地域が生まれる一方で、逆に工業化や都市化による弊害、開発による生活環境の破壊、村落共同体を基盤にした伝統的な価値体系の危機、貧富の差など、それに伴うさまざまな問題も生まれている。物質的な豊かさや情報社会の出現が、そして合理性や利便性の追求が、逆に人々の精神状況に混乱や歪みを生じさせているように感じられる。

一方、18世紀以来の「国民国家」の夢も危機に瀕している。国境線の内側に住む人々が、ひとつの言語、ひとつの文化、ひとつの民族、つまりはひとつの「国民」にやがて統合されていくという、かつての見果てぬ夢が幻想にすぎなかったことが次第に明らかになってきた。「国民」を構成する複数の民族(エスニック集団)が、その民族に固有の性格(エスニシティ)を有しており、お互いにそのエスニシティの相違を認め合い、その上で相互に理解し合う必要が感じられるようになった。それが極端なかたちで現れるときには、世界各地で現に起こっているような、激しい民族紛争や宗教対立となる。

近代化=西洋化も、国民国家の成立も、経済成長も、あるいは国際化の進展も、必ずしも薔薇色の夢だけを運んできたわけではなかった。「近代主義」という価値観が、あらゆる局面で問い直されている時代である。

前回の第3回アジア美術展が開催された1989年からわずか5年間という短い期間で見ても、世界は激しくその相貌を変えつつある。その変化は、国家、社会といった大きな枠組みから、日常の身近な現実にもまで及んでいる。その変化の奔流の中で、アジアの美術家たちは、何を感じ、何を表現しているのだろうか。

3

1980年代の終り頃から、アジアの美術にひとつの共通した態度が広く見られるようになった。それはきわめて「現実主義的な」態度である。たとえば社会的な問題意識に基づいた作品群がある。時にはそれは、政治体制や社会体制による、差別や人権抑圧などに対する抗議のメッセージとなる。フェミニズムやジェンダー(性差)の問題を対象にした作品もあれば、「国家」という枠組みを問題にする作品もある。

たとえばまた、日常の、身の回りのできごとに目を向ける作品群が