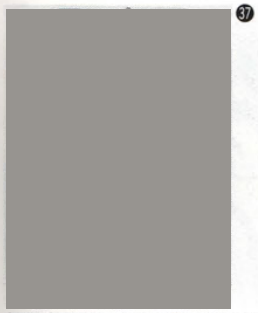
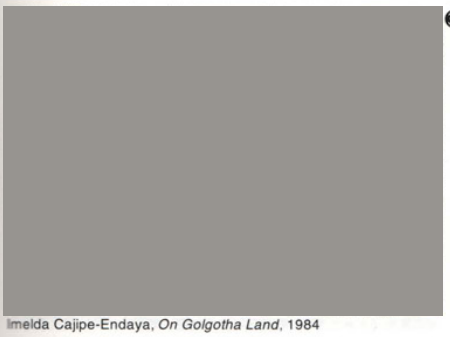


Ofelia Gelvezon-Tequi, *The Fourth Horseman*, 1980



Imelda Cajipe-Endaya, *On Golgotha Land*, 1984

尾崎眞人　撮影：武居台三

て、フィリピン社会に対する評論をしています。

この抽象画は、禅の思想に影響を受けている作家のものです。

これは、インピー・ピラーピル（Impy Pilapil）です。ガラスを使った作品をつくっています。

イメルダ・カヒーペ＝エンダーヤ（Imelda Cajipe-Endaya）の作品で、記号論的なものを表現しています。自然環境から素材をとり、コラージュしています。写真❸❽

これも彼女の作品です。ほとんどの部分がコラージュです。

以上で私の発表は終わります。（拍手）

司会（谷）　ギリェルモさんのいまのご発言は、大体テキストにありますから、どうぞ、後ほどじっくりご覧ください。

次いで、板橋区立美術館の尾**崎眞人**（おざき・まさと）さんにお願いしたいと思います。日本の洋画表現導入の頃は極めて簡略にしていただいて、1920年、未来派美術家協会ができた年ですが、それ以降からをごく簡単にお願いします。今までの3人の方の発言を踏まえたうえで、日本にとっての近代とは何であったかということを、エコール、表現、時代環境を合わせてお話いただけるとありがたいのですが。では、お願いします。

尾崎　おはようございます。時間がないので結論からお話します。1920年代の大正期、日本では〈大正の新興美術〉と言っていますが、大正のアヴァンギャルドというのは、主に表現としてのモデルというものを西洋のモダニズムから受け入れたのではないかという気がします。そして、1930年代から1940年代の戦中は、表現の自由を西洋のモダニズムから受け入れたのではないか。そして、特に1946年以降、1950年代、'60年代の戦後美術を〈前衛主義美術〉と言えると思っておりますが、これは、西洋のモダニズムを反モデルとしたスタイルとして西洋のモダニズムを受け入れたのではないか、というのが私の結論なのです。

江戸時代からの洋画表現の流れはテキストに書いてありますので、それを読んでいただければと思います。明治以降、伝統的な日本画の世界、アカデミックな洋画が、いわゆる官学系の絵画を形成し、そういうものの他に、新たにモダニズムというのが入ってきます。その時に初めて、官学というものと、在野という2つの極分化された状況下で、モダニズムが日本のなかで移植されるようになる、というのは、歴史のなかでよくご存知だと思うのです。そのモダニズム自体が、曖昧模糊とはしているのですが、例えばキュビ・フォービスムというか、キュビスムとフォービスムが一緒になったように混沌としてしまう、そういうものが'二科'のモダニズムのなかからさらに生まれてきます。そういう流れから、大正の新興美術、いわゆる大正のアヴァンギャルドというものが日本で芽生えてきたのではないかと思います。

スライドをお願いします。これは、1912年《裸体美人》。萬鉄五郎（よろず・てつごろう）で、これが日本の近代絵画のモダニズムが見られる最初の作品ということになっております。

次は、1916年《パラソルさせる女》、東郷青児（とうごう・せいじ）ですね。こういうものが二科の新しい美術運動として入ってきます。ただ、当時、まだ最初の新興美術という捉え方ではなく、単にモダニズムという新しい絵画として捉えていたようです。

1919年《生命の流動・音楽的創造（シンフォニー第35番）》、神原泰（かんばら・たい）さんのもので、音楽のイメージで創作された作品です。こういうなかから、アヴァンギャルドというような名前にふさわしい作品が出てくると思います。

1920年《鹿・青春・光・交差》、普門暁（ふもん・ぎょう）です。

これは、1922年《化粧》、尾形亀之助（おがた・かめのすけ）の作品です。

特にそのなかでも、村山知義（むらやま・ともよし）がベルリンからダダイズムや新しい美術を持ち込みました。構成主義の独自の解釈なのですが〈意識的構成主義〉と自ら命名し、総合芸術を展開していくなかで、大正の新興美術が盛んに興るようになります。これが《サディスティシュな空間》、村山知義の作品です。写真㊴

次は、やはり村山たちと同じような大正の新興美術のなかでダダ的な動きをもたらした山上嘉吉（やまがみ・かきち）の《起こらんとしつつある重大な出来事》です。これは筑波大学によって再制作されたものです。

これは、河辺昌久（かわべ・まさひさ）の《メカニズム》です。上の方に『エスプリ・ヌーボー（L'ESPIRIT NOUVEAU）』という雑誌から切り取ったコラージュがいろいろ入っています。この作品の場合、例えば西洋でのダダイズムなどにおけるメカニズム批判といったものではなく、逆にこの場合の“メカニズム”というものは、日本においては、メカニズム礼賛というような意識のなかにあったのではないかと思います。写真㊵

中原実（なかはら・みのる）の《青の周邊》。光のプリズムを分解してそのなかの、青の周りの色の形態、そういうものを分析した作品で、中原実自身は、“理論絵画”というような名称で読んだアトミックシリーズ一連の絵画です。写真㊶

1929年、古賀春江（こが・はるえ）の《海》です。これは、大正の新興美術というよりも、大正期がもたらしたモダニズムの最頂点に立った作品ではないかと思うのです。こういうモダニズムとアヴァンギャルドというものが渾然一体となり、大正期の日本で、ひとつの新しい運動、ムーブメントをつくっていったと言えると思います。ですから、大正期の前衛美術は、モダニズムという形が一方にありながら、そのモダニズムの表現のモデルとして、大正期のアヴァンギャルドというものが自らを形成していったのではないかと考えています。写真㊷

これから昭和に入りまして、シュルレアリスムとアブストラクトという、アヴァンギャルドの2つの流れが日本のなかにも入ってまいります。福沢一郎（ふくざわ・いちろう）の《四月馬鹿》です。

これは、1933年の古賀春江の作品です。

また当時は、こういう作品と、シュルレアリスムの幻想のパターンといいますか、そういうものに視点を置いて、それを移植した作家たちもかなり多くおりました。1936年、藤田鶴夫（ふじた・つるお）の《懊悩》です。

1936年、高松甚二郎（たかまつ・じんじろう）の《少年》。

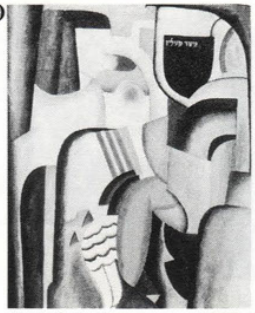
次は、今井大彭（いまい・だいほう）の《背徳》。

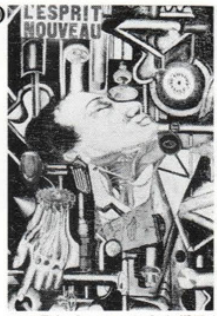
1937年、伊藤久三郎（いとう・きゅうさぶろう）の《振り子》。写真㊸

1937年、大塚耕二（おおつか・こうじ）、《トリリート》。

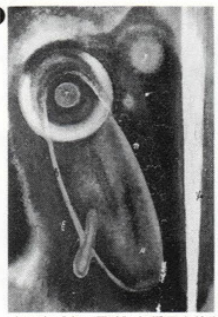
同じく1937年、小牧源太郎（こまき・げんたろう）の《民俗病理学（祈り）》ですね。写真㊹

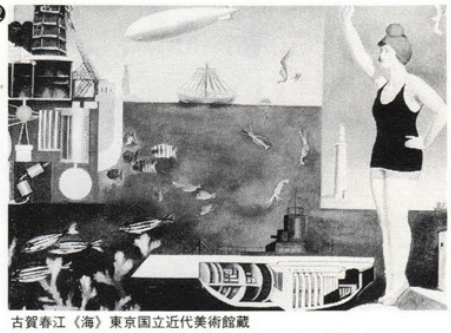
1938年《眠られぬ夜のために》、北脇昇（きたわき・のぼる）。写真㊺

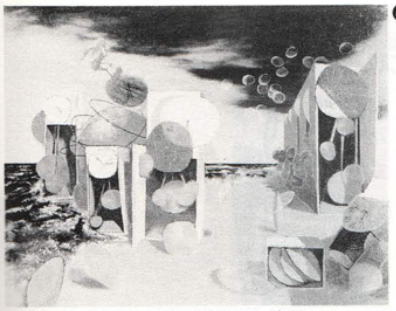
㊴

村山知義《サディスティシュな空間》京都国立近代美術館蔵
Murayama Tomoyoshi, *Sadistic Space*, 1922, The National Museum of Modern Art, Kyoto

㊵


河辺昌久《メカニズム》板橋区立美術館蔵（東京）
Kawabe Masahisa, *Mechanism*, 1924, Itabashi Art Museum, Tokyo

㊶

中原実《青の周邊》板橋区立美術館蔵（東京）
Nakahara Minoru, *The Surroundings of Blue*, 1927, Itabashi Art Museum, Tokyo

㊷

古賀春江《海》東京国立近代美術館蔵
Koga Harue, *Sea*, 1929, The National Museum of Modern Art, Tokyo



伊藤久三郎《振り子》板橋区立美術館蔵（東京）
Itō Kyūsaburō, *Pendulum*, 1937, Itabashi Art Museum, Tokyo

小牧源太郎《民俗病理学（祈り）》京都市美術館蔵
Komaki Gentarō, *Folk Pathology — Prayer*, 1937, Kyoto Municipal Museum of Art, Kyoto

北脇昇《眠られぬ夜のために》京都市美術館蔵
Kitawaki Noboru, *For a Sleepless Night*, 1938, Kyoto Municipal Museum of Art, Kyoto

浜松小源太《世紀の系図》板橋区立美術館蔵（東京）
Hamamatsu Kogenta, *A Genealogy of the Century*, 1938, Itabashi Art Museum, Tokyo

1938年、渡辺武（わたなべ・たけし）の《祈り》。

1938年《世紀の系図》、浜松小源太（はままつ・こげんた）。写真46

次は《鳥》、靉光（あい・みつ）です。。

いま見てきたようなシュルレアリスムの作品、つまり幻想のパターンというものを描いた幻想のためのシュルレアリスムというものと、個人の表現の自由のためにシュルレアリスムという表現を利用していく、という2つのものが、この1930年、1940年の時期のシュルレアリストたちのなかには、よく見えるのではないかと思います。表現の自由をモデルとしたアヴァンギャルドは、そういうところからきております。これは、アブストラクトのほうの作品にも同じようなことが言えます。

1922年、柳瀬正夢（やなせ・まさむ）、《仮睡》。

次は、山口長男（やまぐち・たけお）で、1930年《頭》。写真47

吉原治良（よしはら・じろう）、1934年の《作品》。写真48

村井正誠（むらい・せいせい）、1936年の《URBAIN　NO.1（ウルバン・ナンバー・ワン）》。

オノサト・トシノブ、1937年の《切断された円》。

長谷川三郎（はせがわ・さぶろう）、1937年の《形態》。

次は、池ノ内篤人（いけのうち・あつと）、1938年の《ナイス・モーニング》。写真49

斉藤義重（さいとう・よししげ）、1940年の《トロウッド》。

北脇昇（きたわき・のぼる）、1941年の《周易解理図（泰・否）》。

小牧源太郎（こまき・げんたろう）、1940年の《多義図形》。

こういうアブストラクトに見られるものも、やはり表現の自由を求めて描かれたものが基本的には多いと思います。そういう意味で、この1930年から1940年にかけて描かれたアブストラクトも一部に表現の自由を求めた、それをモデルとしたアヴァンギャルドということが言えるのではないかと思います。

これは1940年の井手則雄（いで・のりお）さんの《胎動・物体詩》という作品です。当時、こういうシュール系のオブジェもつくられておりました。

次は永井東三郎（ながい・とうざぶろう）の《作品B》という1940年の作品です。

それに対して、戦後のモダニズムというものとアヴァンギャルドの関係ですが、戦後、いろいろなエコール、例えば‘青年美術家連盟’、‘実験工房’、‘具体（具体美術協会）’、あるいは‘九州派’などを初めとするいろいろな‘反芸術’のグループ、‘もの派’、あるいはもの派以外のものを利用した作家――もの派と一緒にしてしまうのはちょっと無理のある作家も非常に多いので、このように呼びます――、そういう人たちのもの、作品、例えば、反芸術派とか具体グループなどという作家の作品、一人ひとりの個人的なものを検討しなければならないのですが、敢えて、そうした作家のグループをひっくるめて言うならば、アートに対する概念の否定ということが言えると思います。こういうものも、美術の主流の西洋モダニズムという概念に対して、反モデルとしてのアヴァンギャルドということが言えるのではないかと思います。さらに、もの派などの作家の作品は、モダニズム表現に対する反モデルとして存在するような気がしますし、青年美術家連盟とか実験工房という人たちの作品は、実存主義的なものの考え方をモダニズムのなかに持ち込んで、もう1回再考しようという動きがあるのではないかと思います。そういう意味

で、戦後の作家の人たち、モダニズムと違うアヴァンギャルドの作家の人たちには、西洋モダニズムを反モデルにしている作品が目立つと言えるのではないかと思います。

こちらは、青年美術家連盟のなかで活躍しました桂川寛（かつらがわ・ひろし）さんの《小河内村》、1952年です。モダニズムというものをもう1回焼き直して、非常に民族的なものに変えています。

次は、池田龍雄（いけだ・たつお）さんの《腕》、1953年です。表現主義的なものの要素と、シュルレアリスト的な要素が入ってきております。

尾藤豊（びとう・ゆたか）さんの《失われた土地A》、1952年です。

大塚睦（おおつか・むつみ）さんの《予兆》、1956年。

菊久畑茂久馬（きくはた・もくま）の《ルーレット》、1965年。彼が先ほどお話した反芸術の九州派の作家です。昨日も《奴隷系図》などの作品が紹介されておりました。

これは、立石大河亜（たていし・たいがあ）さんの《共同社会》、1963年です。ブリキと浜辺に打ち上げられた木片だけでつくっております。こういう表現の在り方というものも、西洋のモダニズムに対する反モデルとしてのアヴァンギャルドというものが、ひとつの作品のなかに流れているのではないかと私は思っております。

以上なんですが、早かったでしょうか（会場笑、拍手）。

司会(谷) どうもありがとうございました。各国の国情は違うのですが、おおむねモダニズム受容から今日に至るまでを、もちろんアジアの全域ではありませんが、中国、インドネシア、フィリピン、日本についてお話をいただきました。

これらの国々では、一様に、モダニズムを受容しながらそこで多様な変化を遂げてきた、というところにひとつポイントが置かれると思うのです。そして、受容の時期、導入したエコール、あるいは受け入れるサイドの宗教、政治体制、宗主国との関係、そういった問題もありまして、とても一概にはすべてを括ることはできない、ということをまず確認しなければいけないだろうと思います。

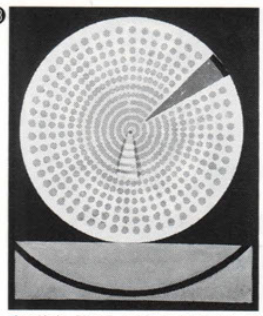
日本を別にしますと、モダニズムが導入されてくる1920年から1930年代以降、今日にかけての動向ということになるわけですが、フィリピンでは、モダニズムとコンテンポラリーという区別が明確な形で出ているとは言い切れないと思います。インドネシアで起こったようなドラスチックな転換点が無かったのではないかということですね。インドネシアの場合、ドラスチックと言って良いのかどうか、ともかくモダニズムとコンテンポラリーという言葉の問題としても、大分事情が変わってくるということがあろうかと思います。

日本については、いま尾崎さんが3つぐらいの観点でまとめてくださいました。つまり、大正期には、モダニズムの受容ということは表現のモデルとして受容したのだということですね。戦中においては、表現の自由を獲得する方向に向いた。それから、戦後はモダニズムを反モデルとして思考するようになった。大体、反芸術の頃からという観点に立てるかと思うのですが、この反芸術までを含めてモダニズムと考えるか、あるいは尾崎さんが考えるように、反芸術からはアンチモダニズムと規定するか、これは各論にいろいろ分かれるところだろうと思うのです。

47

山口長男《頭》板橋区立美術館蔵（東京）
Yamaguchi Takeo, *Head*, 1930, Itabashi Art Museum, Tokyo

48



吉原治良《作品》板橋区立美術館蔵（東京）
Yashihara Jirō, *Work*, 1934, Itabashi Art Museum, Tokyo

49

池ノ内篤人《ナイス・モーニング》板橋区立美術館蔵／寄託（東京）
Ikenouchi Atsuto, *Nice Morning*, 1938, Itabashi Art Museum, Tokyo (trust)

そこでもう少し議論を煮詰めるために、モダニズムの受容、定着、変異のプロセスのなかで各国の特異点のような問題について、少しお話いただけますか。まず、スパンカットさんにインドネシアの場合をお伺いします。

スパンカット　私の意見としましては、ごく初期の頃、モダニズムはラディカルなものして解釈されていたと思います。そして、モダニズムは、いわゆる一般的な美術・芸術作品だけではなく、産業革命、フランス革命、そしてアメリカにおける民主主義の台頭などすべてにおいて見られると思います。こういったアメリカやフランスにおける動きは、インドネシアの人民に対しても、自分たちの独立について考えさせる影響を与えたと思うのです。スジョヨノは発言のなかで「自分にとってモダニティとは、インドネシアにおける独立である」という非常に単純明快な切り口、位置づけをしていたと思うのです。西欧において見られた複雑なモダニティということではなく、スジョヨノにとっては、人民の自由ということだったのです。インドネシアのモダンアートの初期は、政治的な背景によって非常に大きく影響されていたわけです。

司会(谷)　スジョヨノの例を挙げていただきましたが、当然、彼の絵画はシュルレアリスムの表現ではありません。どちらかと言えば表現主義的な傾向の作品ですが、スパンカットさんは、敢えてこれをモダニズムの条件と捉えなくてもかまわないのではないか、と距離を置いて語っているような感じがしますね。モデル・様式に近い形がヨーロッパにあったかもしれないけれども、それにかかわらず、むしろ人民の解放とか人民の自由を表現したのではないか。つまり、人民を描き、あるいは政治的なプロパガンダのために貧しく苦しい生活を描いたという点で、日本のように、ヨーロッパの様式を積極的に順応するような形で導入してそれを超えていくというのではない踏み超え、というものがインドネシアにはあったと考えられるわけです。私も既に、モダニズムの様式によるアジア近代美術の比較検証という通り一遍の解説をしていますが、それだけでは括り切れない事情があるということです。

次は、栗さんに伺います。例えば、昨日スライドに出た作品のような、中国の美術書と西洋美術史の本を洗濯機でミックスし、コンデンスしてしまうというかなり暴力的とも思える表現がありますね。同じように、西欧のエコールが底にあるにしても、受け入れた時期、時代背景、社会的環境などによって、全く異なった表れ方をするというように見受けられたのですが、いかがでしょうか。

栗　ここ数日間、アジア各国の美術について見聞きしまして、私は非常に関心を持ったことがあります。と言いますのは、アジア全体には2つの問題があると思うのです。ひとつは、西側のモダニズムを受容する過程で、アジアが自らの文化の問題に直面した時に、まず、芸術が内包するもの、そのものが重要な変化をしたということです。つまり、文化の新たな焦点が生まれたのです。アジアも西側も、モダニズムが誕生した時に、文化の焦点が変化しているのです。これは非常に重要な問題だと思います。もうひとつの問題は、文化の焦点が変化した後、関連する言語パターン・表現様式もまた、変化したことです。

芸術というのは、ある意味では一種の言語パターンであり、その変化です。

このような意味から、アジアのすべての国のモダンアートを、国際的なモダンアートという言語背景のなかにおいて、考えてみるべきではないかと思うのです。アジアのモダンアートの独特な言語パターン・表現様式とは一体何なのかを考えることは、非常に重要だと思うのです。そのようにして浮かび上がってきた違いや変異こそが、創造性や前途のある言語パターン・表現様式なのです。

谷さんが、黄永砯の作品について触れられましたが、あの洗濯機の作品における表現は、明らかに西側の芸術の影響を受けたものであると思います。しかし、彼は、それに中国の伝統的も取り入れて表現しています。一種の“臨機性”により、西側からの影響に柔軟に対応してきたわけです。中国では、近代を通じてずっと、中国と西側との文化の衝突の問題について議論をしてきました。そして、機知を働かし、臨機応変に、その問題に対して回答してきたのです。しかし、結論を出すのは大変難しい問題ですし、あるいは議論するのは意味がないかもしれません。

中国と西側との文化の衝突という問題について言うならば、ポスト'89年世代の作品には、西側のモダニズムにアーティストたちの創造性が加わった言語パターン・表現様式がはっきりと現れています。それは、例えば〈ポリティカル・ポップ〉というものです。ポップの様式ではありますが、西側のポップとは全く違います。これは、中国あるいはアジアには、多種多様な文化が併存している状態を映し出しているのです。つまり、農業生産方式があり、工業生産方式があり、またポスト工業方式があるというように、いろいろなものが、みんなアジアというひとつの地域に渾然と存在しているわけです。ポリティカル・ポップという表現様式は、このような文化の状態を反映しているのです。さまざまな文化の記憶や、現実の商業文化の衝撃が、中国ではポップという形を通じて映し出されているということです。

そして、このような作品こそが意味を持っていると私は思います。例えば、作品が文化の焦点を備えていても、また、その民族の心理状態を映し出していても、表現様式において創造性を見いだすことが出来なかったならば、そのような作品は、より普遍的な意味を持っているかどうかという角度からは、あまり価値が無いものとなってしまうわけです。ですから、ご覧いただいたスライドのなかに、例えばドイツの表現主義やムンクの影響を強く受けているものがありますが、その影響がスライドで簡単に見いだせるならば、創造性は相対的に弱くなっていると思います。私が作品に望むことは、言語パターン・表現様式において、創造性の転換がはっきりと現れることなのです。お答えになりましたでしょうか。

司会(谷) 中国は外来語も全部漢字にしてしまいますが、そういう文化の引きつけ構造、磁力がありますね。フランスと、東方では中国が最も文化の牽引力、引きつけの強さがあると思うのです。中国ではあらゆる外来語を漢字に変えていってしまうわけですが、日本はある時期からそれを放棄してしまっている。つまり、外来語も漢字も平仮名も片仮名もみんな併存しているという、ある種、言語的ニュートラルな状態に自ら進んでなってきた、そういうことで果たしてきた近代化ということもあるわけですね。

栗さんは、いい切り口でお話しいただいたと思うのですが、いま起こっている中国の事情を〈文化の記憶〉という言い方をされたのですね。東南アジア諸国、あるいは日本の近代もそうだったかもしれませんけれども、尾崎さ

んが言われるような表現としてのモデルを受容するという形を逸脱してしまっている。つまり、時代的にはあまり使われたくないけれども、ポストモダンからモダニズムは始まっているというようなところが中国の場合はありますから、文化の記憶と言った時に、すでに様式的な近代というものを超えてしまっているということも言えると思うのですね。もうひとつご指摘いただいたのは、商業主義の環境ということでしょうね。経済的な勃興というものとモダニズムは緊密に脈絡をつくっていますが、これは、スタイルは違っても、東南アジア諸国のいまの現代美術勃興の状態とまったく軌を一にするものだと思います。

今度はフィリピンの場合ですが、米国に宗主国が移ってから好むと好まざるとにかかわらず、東南アジア諸国のなかでもいち早く、欧米の近代を表現としてのモデルとして導入してきたわけです。そして戦前から、アーティスト、詩人、文学者も含むザ・サーティーン・モダーンズのようなモダニズムのグループをつくり続けてきた。戦後においても、さまざまなモダニズムのグループやエコールが生起している。その結果として、どんなフィリピンの特異性が生み出されているのかというあたりを、ギリェルモさんに短くコメントをお願いしたいのですが。

ギリェルモ　ネオ・リアリストは、モダニストの第1世代に所属する人々です。ネオ・リアリストのなかに、ロメオ・タブエナ (Romeo Tabuena)、セザール・レガスピ、ヴィセンテ・アマンサラという人が含まれていますが、特徴としては、やはりキュビスムの影響があるかと思います。キュビスムの影響と言いましたが、これは直接的にアナリティカル・キュビスムの影響があったわけではありません。アナリティカル・キュビスムでしたらば、ひとつのフィギュアが分断され、そして抽象的な形で構成されます。しかし、キュビスムの影響を受けたフィリピンのアーティストたちは、フィギュアのもともとの状態をそのまま保持、あるいは保ち続けるというより、むしろフィギュアに近づけたがったわけです。キュビスムというものは、概してある構造的なひとつの理念として、ある種の構図的な趣向として使われていたものです。そして、これは決してこのフィギュアというものを細分化したり切り刻んだりするようなアナリティカル・キュビスムではなく、むしろ、もっと幅広い面、より新鮮な色、そして装飾的な要素を持ったシンセティック・キュビスムと関連づけられたものだと思います。そういったところが、西欧のスタイルのいわばフィリピン化、現地化の特徴のひとつの例と言えます。

しかし先ほど述べましたように、フィリピンにおいては本当のモデルがありませんでしたし、また本来のヨーロッパの作品に直接触れたりできなかったわけです。そういった本はほとんど手に入らなかったので、本のなかでさえ見られなかったのです。そのために、初期のモダニスト世代にとっては、逆に大きな自由、許容範囲が与えられたかと思います。それは、主にヴィクリオ・エダデスの「アーモリー・ショー」の経験によってもたらされたセオリーに基づいていました。それが、フィリピンのアーティストたちにとっては大いなる媒介物になっていたわけです。

植民地の経験は、例えばホセ・ホヤやコンスタンシィオ・ベルナルド (Constancio Bernardo) を含む、むしろ第2世代のモダニストたちに密接な関係があると思います。なぜかと言いますと、彼らは、宗主国政府、つまりアメリカが与えた奨学金制度を利用した最初のアーティストのなかに入るわけで

す。それは、教育的なプログラムだったのです。今世紀の初頭、アメリカの植民地支配の大きな要は、教育活動と公的な学校教育制度、そしてフィリピンにおける大学の設立でした。

この特別なプログラムの美術においては、例えば'ニューヨーク派'のジェスチュアル・アブストラクションですとか、あとはジオメトリック・アブストラクションといったジョセフ・アルバース（Josef Albers）やバウハウスにまで遡るようなところまでがフィリピンに導入されてきました。フィリピンでモダニズム受容の土壌づくりが行われていたかどうか、また、最初は単なる舶来のものでしかなかったかどうか、ということについて、私たちはいまも、そしてこれからも自問自答していくわけです。

しかしながら、ここ10年ほどの経過を振り返ってみますと、次のようなことも言えると思います。つまり、こうしたスタイルもまた同じように現地化されたということです。エルナンド・R・オカンポ（Hernando R. Ocampo）の初期の時代においてさえ、たいした発展はありませんでしたが、フィリピンに土着の芸術作品からモティーフを使うといったアブストラクションが試みられました。また、別のアジアの影響もアメリカの影響を通した形で入ってきました。例えば、ニューヨーク派が、アジアの美というものに関しての二次的な関心を持っていたというようなことです。

司会(谷)　フィリピンにおいての戦後のネオ・リアリストのグループというのが、日本で言えば、戦後のシュルレアリスム、リアリズムの段階でしょうか。当時の論調のなかで花田清輝（はなだ・きよてる）などがやっていたのですが、表現の現実化を目指すという志向です。リアリズムというよりはアクチュアリティ、現実化という切り口の方向に表現の論点・モティーフが変わってくるわけです。具体もそういった直後のひとつのエコールだと思います。

フィリピンの場合は、アナリティカル・キュビスムから包括的なものに変わっていった、とギリェルモさんがおっしゃいました。その背景についてはあまり詳しくご説明はありませんでしたが、包括的ということが非常に特徴になるのではないかと思います。アジア全域に共通させて良いかどうかは分かりませんが、シンセティック・カラーということと、カラーやモチーフはデコラティブであるという点が、表現の分析的な方向から一歩脱却し、何か他の世界・方向を目指そうとした戦後の動きが感じられるような気がするのです。その点、尾崎さんはどのようにお考えですか。

尾崎　谷さんがおっしゃったように、1945年から1950年代にかけてのリアリズムの動きは、完全な行動型へというパターンがよく見られます。それは、いわゆる青美連（青年美術家連盟）の人たちなどを中心とする、いわゆるルポルタージュアートと言われるようなものに一番典型的に見られるのではないかと思うのですけれども、いかがでしょうか。

司会(谷)　私がお伺いしたいのは、いまのフィリピンとかインドネシアの話に比べて、日本の当時の実情はどうであったかということです。

ギリェルモ　恐れ入りますが、ルポルタージュアートについて少しご説明いただけますでしょうか。ルポルタージュアートというのはリアリズムということでしょうか。

司会(谷) これは、尾崎さんが専門ですから、尾崎さんお願い致します。

尾崎 作家たちが現場に行って、現場で取材をして、それを絵画につくるというものです。いわゆるルポルタージュ文学というのが戦後出てくるように、それを絵画のなかで展開していこうという運動が出てくるのです。当時、日本では、そういうものを一括してルポルタージュアートと呼んでおりました。

司会(谷) よろしいですか。

ギリェルモ リアリズム、社会主義リアリズムとも関係があるように思えますね。フィリピンでも、新聞を使ってコラージュしてルポルタージュアートに類したものをつくっていました。これはアートテキストだけではなく、写真なども組み合わせており、こうした作家たちの作品でルポルタージューアートに類するものが見られましたが、フィリピンでは主流にはなりませんでした。フィリピンにおいては、むしろ社会主義リアリズムのほうが影響力を持っていました。これは、社会的・経済的なコメントをフィリピンの状況に対して加えようとしたもので、殊に社会主義リアリズムというのは、マルコス政権下において強く現れていました。

ここで重要なのは、社会主義リアリズムは特定のスタイルということではないのです。例えば、いわゆるリアリズムとかそういったようなものではありません。リアリズムというのは鋭い観察に基づいたスタイルですが、これは社会主義リアリストのスタイルのひとつに過ぎないのです。他の社会主義リアリストのスタイルとしては、シュルレアリスムもそうですし、そして表現主義も入ってくるといった状況がありますが、これらに共通したテーマは、社会の不正義に対する抗議といったことです。社会の不正義に対して声を上げて反論していくことは、人々が民主主義や正当な社会に対して持つ願望といったことも含め、未来に対しての見通しを持った理想的な要素をも含んでいるわけです。

司会(谷) リアリズムという言葉ほど、時代環境・地域によって受け入れ方・感じ方が違っていた言葉もないと思うのです。今年の福岡の展覧会は〈態度としてのリアリズム〉ということですが、何かリアリズムという言葉が新しく感じられもするわけです。リアリズムというエコール、というふうに考えてもらわないほうがいいかもしれません。その点について、栗さん、いかがですか。

栗 芸術のなかで現実問題への着目が現れることと、リアリズムとは、大きく違うものだと思います。リアリズムは、西洋で20世紀以前に現れたエコールですが、その基本的な特徴のひとつは、生活の本来の在り方から現実を見つめるということで、一種の言語パターン・表現様式の概念となって現れたことでした。

しかし、私たちがいまここで話しているリアリズムは、西洋のこの概念を大きく超えた概念になっており、たいていは〈芸術のなかで現実を見つめる〉というこの1点を指しているのです。例えば、福岡の「アジア美術展」の出品作品も、多くは芸術の内的な意味として現実に着目しているのであって、表

現形式においてはリアリズムを逸脱しているのです。ですから、この問題を語る前提として、〈作品の内的な意味合いとして、現実に着目すること〉と〈表現形式としてのリアリズム〉とを分けるべきだと私は思います。

司会(谷) 同じ質問ですが、スパンカットさん、お願いします。

スパンカット 栗さんがおっしゃるように、何がリアリズムかということを説明するのは大変難しいと思います。ですが、ルポルタージュアートについて、私は大変興味をそそられました。なぜならば、インドネシアでは、絵を描くことや芸術をクリエイトするにあたっての伝統は、記録をしていくという伝統から発生しているわけです。

植民地時代、オランダ政府は人々の絵を描いて記録をつくるために、二流ではありましたがオランダから数人のアーティストを招きました。これは一種の本当の意味でのルポルタージュ、実録だと思いますね。ルポルタージュアートではありませんし、芸術そのものというようなものでもなかったとは思いますが。

その当時のインドネシアの人々は、一種の記録をつくっていくために、絵を描くことを学んだり、理解したりしていたのではないでしょうか。現在でも、記録というのは理論的なヴィジョンや分析ですが、インドネシアにおいては、絵を描くこととアートの発展との間に関係があったわけです。

インドネシアのモダンアートにおいて、絵を描くということには、リアリズムと言いますか現実の記録をするということがみてとれると思います。つまり、直接的な表現ではなく、いわゆる媒体として何かを伝えるということです。媒体そのものとしては、アーティストと作品の間にはある種の隔たりが有ります。西洋文化のモダンアートにおいては、その距離が無い、つまり画家と作風・表現といったものの間には距離が無いわけです。インドネシアでは、作品が何かを伝える媒体になっていたわけで、そういったことが、初期の頃から現在まで一貫してみてとれるわけです。ある種の様式における作品というのは、個々人の表現をするだけのものではなく、何かを伝えるということなのです。

司会(谷) 第Ⅱセッションも大変入り組んだテーマでしたが、いままで語ってきたように、どの国も、欧米一般で規定するようなモダニズムの水準にはないということですね。さらに、モダニズムという近代絵画あるいは近代の表現というものはどれだけきちんと定着しているのか、ということにすら疑問を発する声もあります。

話が繰り返しで申し訳ないのですが、そのためにも、近代において、私たちはもう一度緻密な検証をしなければいけないのではないかと思っているのです。それは、先ほど出ましたような言語の問題もあります。表現様式の多様な展開が、どういった伝統やそれぞれの作家の思考性に結び付いたり、政治体制に結び付いたり、経済と関係しているのかという検証が非常に希薄であるということですね。括られたアジアというのは、常にウエスタンのサイドからあるわけですね。エドワード・サイード (Edward Said) をベースにして言えば「規定されたアジアというものは有る。けれども、能動的に規定したアジアというものは無い」ということになっているのだと思うのです。それは、すべて歴史的な検証の甘さであり、現在の商業主義の状況下にただ踊ってい

るだけでは具合が悪いということになってくるだろうと思うのです。そういう意味では、アジアは、まだまだモダニズムすら克服していないのではないかという考えを持つわけです。もっとも、ウエスタンの強さは、エドワード・サイードがそういうことを言っても、「いや、アジアのなかにだって欧米を志向して、きちんと西洋をきちんとクリアしようとする、つまりオクシデンタリズムの歴史だってあるではないか」という反論がすぐ出ることだと思うのです。

一方、こういう近代のいろいろなお話を聞くにつけて、アジアからは、そういった体系だったものがなかなか出ないというもどかしさを感じるわけです。しかし、こうした場を通じて、そういうことが今後、促進されていくならば、大変結構なことではないかという感じがします。

他にもいろいろ伺いたいことがありますが、もう時間になりましたので、これで終わりにします。第Ⅲセッション、第Ⅳセッションで、時間があればコメントをしたいと思います。問題が問題だけに一筋縄ではいかないという事情があり、大変お聞き苦しいかったと思いますが、ご清聴ありがとうございました。パネリストの皆さま、ありがとうございました（拍手）。

ACC　パネリストの皆さま、オブザーバーの皆さま、長時間ありがとうございました。アジアと近代という問題は本当に難しく、数時間ではとても語れないと思いますが、大変興味のあるテーマです。

さて、これからお昼に入り、第Ⅲセッションは2時から開始させていただきます。また、質問などがありましたら、お手元の質問票にお書きいただきまして、受け付けにお出しいただければと思います。どうもありがとうございました。

【パネルディスカッション】

セッションIII

現在からの発言

20世紀後半のアジア諸国は、西欧型近代主義を受け入れ、
経済基盤の強化を図ってきました。
しかし、20世紀末の現在、西欧型近代主義の限界が見え始め、
アジアは新しい局面に立ち向かっています。
歴史のプロセスに伴い、アジアの文化は変容を遂げてきたが、
このセッションでは「セッションII」で語られた
アジア各国の歴史的差異を考慮しつつ、
アジア諸国の文化の現状と共に、
アジアはどのように世界的地殻変動に反応しつつあるかを、
美術の現場にいる作家、評論家、キュレイターの発言によって検証します。

撮影：武居台三

10月15日(土) 14：00～16：30

[司会]
清水敏男（水戸芸術館現代美術センター芸術監督）

[パネリスト]
黒田雷児（福岡市美術館学芸員）
アピナン・ポーサヤーナン（美術評論家／タイ）
ズルキフリー・B・ユソフ（美術作家／マレーシア）
蔡國強（美術作家／中国）
宮島達男（美術作家）

※文中に使用している写真は、特別の注釈が無い限り、
各パネリストより提供されたものである。

ACC　第Ⅲセッションは「現在からの発言」ということで、現在ご活躍中の作家及び評論家の方々にお願いしております。司会は、水戸芸術館現代美術センター芸術監督の清水敏男（しみず・としお）さんです。それでは、よろしくお願い致します。

司会(清水)　それでは、午後のセッションを始めたいと思います。私は、司会を務めさせていただきます清水です。昨日の夜のセッションⅠで、大まかで限定されたものでしたが、いまのアジア美術の状況、アジアと言われる地域の現状について話がありました。アジア地域というのは否応なしに西欧と向き合ってきて、そこにモダニズムという形で西欧が入ってきたわけですが、セッションⅡでは、アジアと西欧の関係の歴史、つまり西欧モダニズムの受容の歴史についての話があったかと思います。

このセッションでは、現在、現場を持っている方、アジア美術のそういう状況に直面している方に集まっていただきまして、それぞれの立場から、自分とこの世界とのかかわりについて述べていただくことにしたいと思います。最初に、10分から20分程度でそれぞれの方に話をしていただいて、後半は討論にしたいと思います。

まず、福岡市美術館学芸員の黒田雷児（くろだ・らいじ）さんから、西欧社会、欧米社会、もしくは日本も含まれてくるかもしれませんが、現実に日々そういう社会と対応しているアジア出身、もしくはその血筋を引いているアーティストたちについて話をしていただきたいと思います。では、お願いします。


清水敏男　撮影：武居台三

黒田　ただいまご紹介いただきました黒田です。パンフレットに出ている写真と大分違うかもしれませんが（会場笑）。清水さんが書いた文章のなかに、「このセクションの司会者とこの5名のパネリストは、自分のバックボーンとしての文化圏から離れた経験があるという共通性がある」となっています。しかし、私は他の皆さんのように日本以外で暮らした経験はありませんので、これは多分、私がもともと東京生まれでありながら福岡に10年間住んでいるということで、一体私は東京の人間なんだろうか福岡の人間なんだろうか、そういうアイデンティティの危機に悩んでいるということを、清水さんはおっしゃりたいのではないかと思ったわけであります（会場笑）。


黒田雷児　撮影：武居台三

それは半分冗談でありますが、半分真剣であります。私は別にアイデンティティに悩んだりはしていませんが、私が福岡にいるということで、東京という一応ひとつの自立したというか完結したアートワールド、そういうものを外側から見る視点というものを、ひょっとしたら身につけているかもしれません。それと同じように、私は、中心的なもの、支配的なものの外からそれを見る視点を、福岡にいることによって学んだかもしれません。

アジア現代美術とは、周辺化（マージナライズ）されてきたような国の美術、あるいは第三世界の美術であり、それはファインアートから区別された工芸といったさまざまな美術をも含むわけですが、私は、そのような中心的なものから外れたものに対する見方を許容し、それを受け入れていこうとする態度を何となく身につけていると思っています。そして、仮に日本というなかに限って言えば、東京が中心でありまして、福岡は端っこの方ですから周辺と言えるかもしれない。そうした〈中心と周辺部の関係〉はいろいろなところに見られるわけであります。そして、それは、このシンポジウムについても非常に大事なテーマだと私は思っています。つまり、アジアの美術を

私たちが見る時は、いかにして自分という中心を離れた他者の視線でものを見ることができるかという問題であると思うのです。

しかし、にもかかわらずと言いましょうか、このシンポジウムには、まず南アジア圏からの発言者は選ばれておりません。南アジア圏というのは、簡単に言いますとインドとインドに隣接する国々と考えてください。これは、変にうがった言い方をしますと、日本人にとって近い所だけを、私たちはアジアと考えてしまっているのではないか。近い所、要するに私たちにとって親しみを持つところだけを話そうとしているのではないか、という非常に意地の悪い見方をしてしまいます。と言うのは、南アジア圏の文化は、中国や朝鮮半島の文化と比べれば、私たちとちょっと遠いですね。人種的にも文化的にも、あるいは習慣のうえでも遠いですね。それから、一番近いお隣の韓国人の発表者がいない。なぜ韓国というお隣の国のスピーカーがいないのかと言えば、韓国人というのは、多分私たちがアジアにあまり見たくないものをひょっとして語ってしまうのではないか。それは、やはり韓国を、朝鮮半島を支配したという歴史ではないかと考えるわけです。言ってみれば、アジア現代美術といいながら、決してアジアの大事な部分をカバーしていないし、アジア全体をもカバーしていない。それは、やはり私たちが、日本中心のアジア美術観というものにとらわれているからではないか、と邪推をしているわけであります。そういう見方は超えられなければいけないと思います。

私のテーマは、欧米に在住しているアジア系アジア人作家のことですが、この問題がなぜ大事かといいますと「アジア」というものをどう定義するかということにかかわるからです。アジアの定義というのは、日本一般にとっては、まず地理的な区分がひとつ、もうひとつは文化的な区分、この2つが日本人のアジアというものの概念を規定していると思うのです。しかし、これでは、いま現在の世界的な状況においてアジアを規定できないと私は考えています。例えば、経済的な関係というものがあれば、日本とオーストラリアは、ある一部のアジアの国よりはるかに深い関係を持っているわけであります。また人種ということで言いますと、一番多いのは中国人かと思うのですが、インド系の人も、欧米各地に非常に膨大な人口が存在しているわけであります。そういう人たちを排除して、アジアにいるアジア人作家だけに注目するのは、やはり自己中心的な見方ではないかと思うわけです。そして、非常に大事なことは、中心と周辺ないしは周縁というものの関係が、非常にダイナミックに変わりつつあるということが言えると思います。それは「第4回アジア美術展“4th Asian Art Show, Fukuoka”」のために、東京からいろいろな人が福岡に来てくれた、ということだけではありません。アジアの内部、例えばタイでは、都市化や工業化に従って、どんどんバンコクに人口が集中する、つまりチェンマイからバンコクに行くとかいうような動きが起こるわけですし、また1960年以後、非常に多くの移民がアジアから出ていったわけです。そういう状況を考えますと、中心と周辺という考えは決して固定されたものではなく、どんどん動いていく。そういうところからも、私はこういうテーマを研究しているわけであります。このシンポジウムの1番目の問題点は、アジアは地理的・文化的視点だけでなく、政治、経済、人種などの視点で定義されるべきだということです。

そして2番目が、中心と周辺の関係というものが非常に流動的なものであるということです。

第3点としまして、中心と周辺の関係は、その言い方が示す通り、支配する

ものと支配されるものという関係だということです。そして、それは決して地理的な関係ではなく、明らかに経済的であったり政治的な関係であります。そういう関係というものが、アジアと欧米、あるいはアジアと日本、ひょっとしてアジアの国同士にもあると思います。そして、欧米にいるアジア人作家というものが非常に敏感に感じ、表現してきているのは、こういう白人あるいは西欧中心主義に対するノン・ヨーロピアン（非西洋人）、ノン・コケージアン（非白人）、そういう人種の立場からの主張であります。あるいは、植民地の歴史が残したいろいろな悪い遺産、例えば人種差別もそうだと思いますが、そういうものに対して激しく戦っていると言って良いと思うのです。そのような戦いと言いますか、白人ないしは植民者の支配的な眼差しと言うようなものに対する戦い、プロテスト（抗議）というものは、まだあまり日本のアジア美術の関係者の論議にはのぼっていないのではないかと思うわけであります。

しかも気をつけなければいけないことは、例えば日本人の朝鮮人に対する態度、あるいは米国人の中国人・日本人に対する態度といったものに、差別的な眼差しというのはもう無いかと言うと、実はそうではなく、日本のテレビなどのマスメディアによってかなり再生産され続けています。つまり、決して私たち自身も、中心から周辺を見るという眼差しから自由になっていないと思うわけです。そのような問題が提起できるかと思うのですが、これで大体時間でしょうか（笑）。

少し時間をいただきましたので、もう一度まとめますと、アジアという地域を考える時に、それをもっぱら地理的・文化的な概念だけで考えるのは無理である。そこには、もっといろいろな要因を考えなればいけない。歴史的な要因、経済的な要因、人種的な要因、まだいろいろあると思いますが、そういうさまざまな視点から考えていかなければいけない。もうひとつは、最初に言いましたとおり、日本中心ではなく、他者の視点に立ってアジアというものを考えていかなければいけない。アジアに生きるアジアの人たちかもしれないし、あるいは欧米の人かもしれない、オーストラリアの人かもしれない、あるいは旧ソ連のロシアの人かもしれない、さらに言いますと在日の外国人かもしれませんが、そういうさまざまな立場、さまざまな階層の人たちからも正当的だと認められ得るような意味でアジアという言葉を使わなければいけない、と私は思っております。

そして、いま言ったのはどちらかというと社会的なレベルの話なのですが、もうひとつ芸術的なレベルでの中心と周辺というような考え方についても、私たちは十分注意をしなければいけないと思います。例えばファインアートとフォークアートの区別、純粋美術と民間芸術、それからアカデミズムとモダニズム、純粋絵画とインスタレーション、そのようなさまざまな対立項がアジアの美術では見られるわけですが、私たちは、絵画よりもインスタレーションの方が面白いとか、ファインアートよりもフォークアートが面白いとか、迂闊にそういうことは言うべきではないと思っています。さらに言えば、アートとノン・アート、芸術と非芸術の区別というものについても、私たちは十分気をつけなければいけないと思います。

つまり、アジアの美術からどういうものを選ぶかということは、それは即ち私たちがどういう視点を持っているかということになります。その時に欧米人的な視点から、つまりアジアの外部からの視点だけで作品を見るのではなく、アジアの内部の視点というものを十分理解したうえで、ものを言った

り、書いたり、キュレーションをしたり、本を出したりしていかなければいけないと思っております。では、スライドをお願いします。

これは「第4回アジア美術展」です。ここに回転しているのは中村政人（なかむら・まさと）さんの《トコヤマーク》であります。そして、下の方にあるのは全部、藤浩志（ふじ・ひろし）の作品であります。この2人について言ったらキリがないのでやめますが、簡単に言えば、いかに日本人ではない他者の視点からものを見られるか、もうひとつは、いかにアートではないノン・アートの視点からものを見るか、そういう考えから選んでみたわけです。写真❶

これは「第4回アジア美術展」の会場です。ニロファール・アクムット（Nilofar Akmut）さんというパキスタン出身の女性作家によるインスタレーション作品です。この作家だけが、今度の「第4回アジア美術展」で唯一欧米に住んでいる作家で、ロンドン在住です。写真❷

ここで、まず当然の問題として、〈アジアにいるアジア人の作家〉と〈欧米にいるアジア人の作家〉とはどういうことが違うか、という問いが提起できます。簡単に言いますと、一般に欧米にいる人たちの方が、はるかに表現素材、表現手段の幅が広い。インスタレーションは言うまでもなく写真、パフォーマンス、ビデオ等のいろいろなものを使っていってしまう。いずれコンピュータを使う作品なども出ると思います。しかし、それはあまり大事なことではなく、欧米にいるアジア作家、特に移民としての体験を表現している作家に関して言えることは、自分の出身文化と欧米の都市文化との間で宙づりになっている、文字どおりアイデンティティが宙づりにされている、欧米に対しては伝統的なアジアの文化を主張しつつ、かと言って本国の人たちに対しては自分が本当にそこに生きていない、どちらにも帰属することができないという一種の喪失観、欠落感、不安と言いますか、頼りなさ、寄る辺なさ――そういうものを表現しているということです。これが第1の特徴です。

第2は、先ほど言いましたように、欧米人がアジア人を見る眼差しというもの、それはよくステレオタイプという言葉を使いますが、そういうものに対して非常に激しい抵抗、批判をしているということです。

第3点として、第2点と関係がありますが、自分のありのままの姿、それは自分の身体であったり、顔であったりするのですが、そういうものを露出させていく。そこによく写真が使われるのですが、そういう傾向が目立ちます。

以上3点が、欧米にいるアジア人作家とアジアにいるアジア人作家との違いだと言えると思います。あとはスライドを紹介します。

これは、パリにいるインド人作家のS・H・ラザ（S. H. Raza）ですが、この人の作品は、インド国内でも評価されており、インドにいるインド人作家とそれほど変わりがないと私は思います。写真❸

これは、昨日も今日も話が出ましたが、いまパリにいる中国人ホアン・ヨンピン（Huang Yongping）大先生であります。先ほどのラザがモダニズム的な作家とすれば、この人は、欧米的な意味でのアヴァンギャルド的な作家であると言って良いかもしれません。写真❹

これは、ロンドンの地下鉄のホームでありまして、マインド・ザ・ギャップ（"MIND THE GAP"）というのがやはり欧米で活躍しているアジアの作家たちのひとつのキーワードかなと思ったのですね。お足元にご注意くださいとか、そういう意味ですが。

これは、一部の人はご存知の、ロンドン在住パキスタン作家ラシード・アラ

❶

（手前）藤浩志《カエルのキャンペーン》（屋上）中村政人《トコヤマーク、ソウル－大阪－福岡》第4回アジア美術展（福岡市美術館）
(front) Fuji Hiroshi, *Frog Campaign*, 1994 (top) Nakamura Masato, *Barber Pole : Seoul-Osaka-Fukuoka*, 1992-94, "4th Asian Art Show, Fukuoka" at the Fukuoka Art Museum

❷

ニロファール・アクムット《へちた性女の陸大亜ドンイ》第4回アジア美術展（福岡市美術館）
Nilofar Akmut, *TNENITNOCBUS NAIDNI EHT FO NEMOW RAED*, 1994, "4th Asian Art Show, Fukuoka" at the Fukuoka Art Museum

❸

S. H. ラザのタントラ的抽象絵画
Tantric abstract painting by S. H. Raza

❹

黄永砯（ホアン・ヨンピン）中国現代芸術展でのインスタレーション（世界文化館、ベルリン）
Huang Yongping, 1993, Installation at the "China Avant-garde" Exhibition, Haus der Kulturen der Welt, Berlin

イーン（Rasheed Araeen）の作品です。写真❺

これは、いまはもう亡くなりましたが、パリ、カナダ、ニューヨークに住み、主にアメリカで活躍した香港生まれの中国人作家の作品です。まさに、アメリカ人が中国人に対して抱くような中国人のイメージを逆利用した作品であります。写真❻

これは、ニューヨーク在住の韓国人の作品です。韓国からアメリカンドリームを抱いてアメリカに来て、それが裏切られていくというようなことをよく表現しております。写真❼

これは、ロサンゼルス在住の中国系作家のインスタレーションです。アメリカにおける中国人労働者の歴史というものをテーマにしております。写真❽

これは、ロサンゼルスにいるフィリピン人作家、マニュエル・オカンポ（Manuel Ocampo）の作品です。この作品は、これまでのいわゆる移民という体験ないしは歴史をテーマとした作品とはちょっと違っておりまして、フィリピンを支配したスペインによるカトリック政策というものを踏まえたキリスト教の像を使っているのですが、一体これはどこの国のどういう文化から出た作品なんだろうかという国籍不明の作品となっております。一種強引な非常に単純化したレッテル付けになりますが、こういう作品を多文化的、マルチカルチュラルな作品と言って良いのかもしれません。写真❾

この会場に来ておられるバンクーバーの人はご存知だと思いますが、シャニ・ムートゥー（Shani Mootoo）さんという女性の作家です。この人は、非常に複雑なバックグラウンドをもっております。インド人の両親から、トリニダードトバゴで生まれ、そこで少女時代を過ごしまして、それからバンクーバーに移って、いまもそこで暮らしている。女性の作家で、しかもレズビアンであるという非常に複雑な背景をもっているのですが、ここでもインドの神様の実像とトリニダードの写真とかが重ねられていて、非常に国籍不明なものになっています。つまり、こういう多文化的な経験というものは、いろいろな文化を等しく見通すという能力にもなるのですが、その反面、どこにも帰属できないという深刻な心理的な危機を生み出すことにもなると思うわけです。この人に限らず欧米にいる多くのアジア系の作家、特にこれから2世、3世あるいは4世、さらには混血の作家がどんどん生まれてくると思うのですが、そういう人たちにとって、この問題はますます深刻になると思います。写真❿

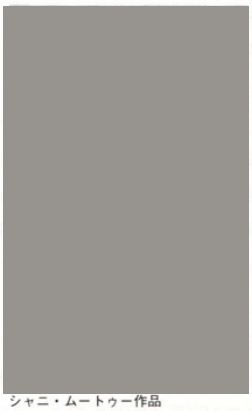
❺ ラシード・アライーン《タブロー・ノワール》
Rasheed Araeen, *Tableau Noir*, 1987

❻ ツェン・クォンチ（左）《自由の女神像、ニューヨーク》（右）《ディズニーランド、カリフォルニア》アジア／アメリカ展（アジア・ソサエティ・ギャラリー、ニューヨーク1993年）撮影：藤本建八
Tseng Kwong Chi, (left) *Statue of Liberty, New York*, 1979 (right) *Disneyland, California*, 1979, "ASIA/AMERICA" Exhibition at the Asia Society Galleries, New York, 1993. Photo by Fujimoto Kempachi

❼ チェ・スンホ（左）《アメリカン・ドリーム》（右）《韓国式ルーレット》アジア／アメリカ展（アジア・ソサエティ・ギャラリー、ニューヨーク1993年）
Choi Sung Ho (left) *American Dream*, 1988-92 (right) *Korean Roulette*, 1992, "ASIA/AMERICA" Exhibition at the Asia Society Gallery, New York, 1993

❽ メイ・スン《地下》ロサンゼルス現代美術館でのインスタレーション（1993年）、同美術館蔵
May Sun, *Underground*, 1991, Installation at the Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1993, Collection of the Museum

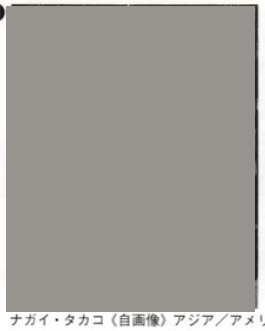
❾ マニュエル・オカンポ《世界でもう一度進め》サランダー・オライリー・ギャラリーでの個展（フレッド・ホフマン企画、ロサンゼルス1993年）
Manuel Ocampo, *Wieder Einmal in Der Welt Voran*, 1993, Solo exhibition held by the Salander O'Reilly Gallery and Fred Hoffman, Los Angeles, 1993



❿ シャニ・ムートゥー作品
Wook of Shani Mootoo

これは、日本生まれの日本人作家なのですが、アメリカで制作している人なのです。ここには「誰が知る我の道のあるべきを」と書いてあって、私たち日本人から見たら、まるで演歌みたいでキッチュだ、と大抵の人は思うでしょう。そして、こういうものが日本の現代文化を代表するとは思えないというのが皆さんの感じ方ではないかと思うのです。しかし、欧米にいるアジアの作家たちというものは、どこかでこういうものを主張する必要があるのだと思うのです。ですから私たちは、それを、日本にいる日本人の視点から、安易にキッチュだとかあるいは模倣であるとか言って切り捨ててはいけないのではないか、と思うわけです。そのためにこのスライドを見せました。写真⓫

一応これで終わります。どうもありがとうございました（拍手）。



⓫ ナガイ・タカコ《自画像》アジア／アメリカ展（アジア・ソサエティ・ギャラリー、ニューヨーク1993年）
Nagai Takako, *Self-portrait*, 1990, "ASIA/AMERICA" Exhibition at the Asia Society Galleries, New York, 1993

司会（清水） どうもありがとうございました。先ほど言いそびれましたが、黒田さんは以前に、アメリカ、ヨーロッパ、カナダにいるアジア人作家の調査に3か月行かれたことがおありです。異文化にいるアジア人が、おそらくアジアにいるアジア人よりも、強烈に西欧という異質な世界との体験をしているという凝縮されたところを、おそらくその3か月の間に見ていらしたのではないか。また冒頭にご本人も言われましたが、福岡という周辺、というか中心をずれたところに住んでいる、そういったことを踏まえて、今日来ていただいたということです。

黒田さんから〈中心と周辺〉という話が出ましたけれども、今度は、タイのチェラーロンコン大学で美術史を教えていらっしゃいますアピナン・ポーサヤーナン（Apinan Poshynanda）さんに、冷戦後の大国のヘゲモニー争い、いわゆる中心ですね、とその一方で、アジアの内部ではどのようなことが現実に起きているのか、ということをお話しいただきたいと思います。お願いします。

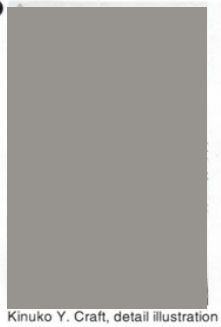
アピナン・ポーサヤーナン　撮影：武居台三

ポーサヤーナン アピナン・ポーサヤーナンです。東京に招かれたことを光栄に思います。いまの黒田さんの発言ですっかりリラックスできましたし、場違いなところにいるという感覚も少しおさまりました。

このセッションⅢ「現在からの発言」とセッションⅣ「アジア思潮のポテンシャル」の両方で話すようにと求められましたので、事前に用意した私のテキストを、関連する2つの部分に分けてお話しようと思います。まずこのセッションでは、大国覇権主義以降のアジア美術について、いくつかのポイントに的を絞ります。では、1枚目のスライドをご覧ください。写真⓬

まず最初に、この参加者のひとりとして、このシンポジウムは何を目的としているのかということを問いたいと思います。「アジア思潮のポテンシャル」について何らかの答えや解決策を期待しているのであれば、表面に現れた事象を拾い上げる段階からは離れて、根元的な問題に立ち向かう必要があります。文化的に組み上げられた個性のない均質社会のために――いわゆるアジアという概念を作り上げているのはこのようなものの見方なのですが――、これらの問題は、キュレイターや評論家、美術史家、アーティストたちが見落としやすいからです。

以下、3つの問題点に簡単に触れましょう。まず「アジア（Asia）」とか「アジア思潮（Asian thought）」といった用語は、複雑で多層的な意味を持っているということです。「アジア精神（Asian spirit）」という言葉はさらにややこしいものと言っていいでしょう。つまり「アジアン・スピリット（Asian



⓬ Kinuko Y. Craft, detail illustration of front cover of *Newsweek* (Jan. 18, 1993)