

出てきちゃうわけですね。

これも、そういう感じですか。

これも、同じ感じですね。

これは波の振動によって電圧効果を起こすというものです。

これは、また次の段階に入って、もう少し形が出てきたような感じの作品ですが、1983年から1984年ぐらいにかけての作品です。いろいろ動いたり光ったり音を出したりするオブジェです。

はい、これはまるで“宇宙家族ロビンソン”ですね。

素材は、コンクリートとか機械の廃材とか、そういうものでつくられています。

これは点在させたインスタレーションということで、あちこちでいろいろなものが無造作に動いたり止まったりというランダムなシステムになっています。全体としては、時計を型どっています。

こういう形で、機械などを使った廃棄物をどんどん増殖させて、いろいろリンクさせて動いたり光ったりします。

これは、実はその後の《Counter》写真④に影響するのですが、こういうような作品も発表しています。

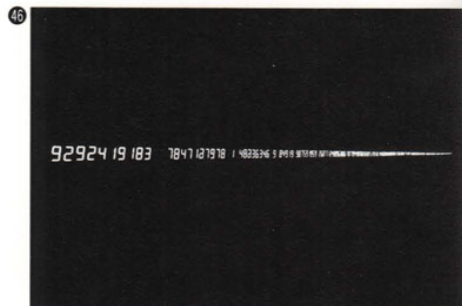
こういう形ですね。写真⑤

いまちょっと見てもらったオブジェとかインスタレーションの類は非常に巨大なものだったのですが、そうしていくうちにどんどん自分のアトリエというか、自分の家なのですが、部屋のなかが一杯になってしまって、それで捨てるしかなくなってしまったという現実がありました（会場笑）。それで、アートの作品をつくって、結局粗大ゴミになっていくというのは一体どういうことなんだろうと思って、非常に悩みました。自分が1か月ぐらい丹精込めてつくったものが、1週間の展示で終われば、大体粗大ゴミに行くわけですよ。

これは厳しい状況だなということで、実は、その問題がきっかけになって、自分のアイデンティティは何かというところを本気で考え出すわけです。その時に初めて日本とかアジアというのをわりと真剣に勉強しました。つまり、それまでは、自分が住んでいるから知っている、感覚的には分かるというレベルのアジアだったり日本だったりしたのです。

ところが、1972年にジル・ドゥルーズ／フェリックス・ガタリ（Gilles Deleuze/Felix Guattari）が『L'Anti-Œdipe（アンチ・オイディプス）』という本を出して、その冒頭に「それは作動する。それは排便をする」というような一節が出てきて、ドゥルーズが示した〈それ〉という概念が非常に東洋的だというふうに感じたわけです。それで、タイトルに〈それ〉、〈エス（ES）〉を使った作品もあるのです。そのドゥルーズの〈エス〉を考えていくにつれ、日本とか東洋を本気で勉強しなければならなかったわけです。そして、日本美術史なども紐解いたりして勉強していくと、かなりいろいろなことが見えてきて、いままで自分がやっていた、ある種ビジュアルだけで受け取っていた西洋のコンテンポラリーアートというのは一体何か、というのが相対化して見えるようになってきたということがありました。

これは、そういうなかで出来てきた作品群です。私自身がこれから美術を続けていこうとする場合に、基本テーマとか制作態度になっていくのは3つのコンセプトだということを発表したかったのです。そのうちのひとつの作品で〈変化し続ける〉ということを表現したかったのです。〈止まってい



宮島達男（Counter Line NO.2）ギャラリーたかぎ蔵（名古屋）撮影：鈴木光彦
Miyajima Tatsuo, Counter Line NO.2, 1989, Gallery Takagi, Nagoya. Photo by Suzuki Mitsuhiro



宮島達男（SEA OF TIME）撮影：広瀬忠司
Miyajima Tatsuo, SEA OF TIME, 1988. Photo by Hirose Tadashi

るモンドリアン〉と相対化して〈動き続けるモンドリアン〉みたいな画像を出しています。これは、液晶テレビなんですけれども。写真④

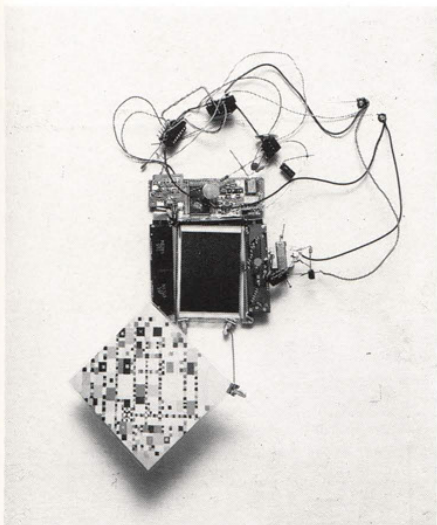
これも、バーネット・ニューマン (Barnet Newman) の赤い作品と対照してあの液晶の所にバーネット・ニューマンのような線が出るのです。それが絶えず震えて動いて色も変化するというものです。

これは、*Clock for 300 Thousand Years* 《30万年の時計》と言って〈永遠に続く〉ということを表現したもので、カウントできれば30万年間動き続けるという作品です。

これは、*It Fucks Everything (Nachi Falls)* 《那智の滝》という作品で〈いろいろなものと関係を結ぶ〉というテーマでつくった作品です。

そしてこれらの3つのコンセプトがひとつになって、いまのカウンターガジェットが考案されました。こういういまの形です。

これで終わります。ありがとうございました (拍手)。



宮島達男《IT GOES ON CHANGING》(Copy of Work by Piet MONDRIAN)
Miyajima Tatsuo, *IT GOES ON CHANGING* Copy of Work by Piet MONDRIAN, 1987

司会(清水) どうもありがとうございました。5人の方に話してもらって、いろいろな話題が出ました。もちろん立場も違うし、いろいろな状況があると思うのですが、そのなかでいくつか気がついたことがあるので、それを中心に話を進めていけたらと思います。

一番重要な問題ではないかと思ったのは、視点をずらすということだと思いのです。最初の黒田さんのお話では、中心と周辺ということがありました。それから、アピナンさんの話は、日本を含めて大国がヘゲモニー争いをしている間に、アジアの大都市ではない地方、例えばフィリピンならバギオなどへ視点をずらしてみれば、まったく違うことが行われている、ということだと思いのですね。宮島さんは西洋美術を格好良いと思った。それは、西洋美術が日本人にとってひとつの理想像を示していたからではないかと思うのですが、その格好良いと思ったところからスタートして作品をつくっていくうちに、ふと視点をずらしてみると、まったく違うものが見えてきたということでした。アーティストとは違う立場ですが、実際、私もひとつの展覧会をつくるということは、常に現実世界をどう解釈していくかということに関係していると思うのです。

それで、黒田さんにまず最初にお聞きしたいと思うのですが、福岡に行かれたということ、それから欧米のアジア人作家を見たということで、自分自身の内部でどういう視点のズレが起きてきたとお思いですか。

黒田 非常に難しい質問です。後にしませんか (笑)。

司会(清水) では、質問の形を変えてみます。つまり、自分がアジアの人間だと思うかどうかということだと思いのですね。日本人として中心にいる、というひとつの括り方がアピナンさんのお話から出てくる可能性もあるわけですが、その中心にいる自分がアジアを見るという話になった場合、自分がアジアの人間だという意識があれば、周辺の方に入るということでもあると思うのです。自分がアジアの人間だと思うか、どうでしょうか。

黒田 東京から福岡への移行ということを言いましたが、あれはやはり冗談の方が50パーセント以上あったかなと思うのですけれども……。私は、自分で自分を規定しようという気持ちは全然なくて、他の人が私をアジア人だと

言うのなら、そうなのでしょう。私は自分で自分を規定するというには、全然関心が無いのです。アーティストとは違うと思いますから。

司会(清水) 自分のアイデンティティには……。

黒田 ええ、全然関心が無いです。

司会(清水) ではアビナンさんにお聞きしたいのですが、地図を広げてみると、日本はアジアの外れにあり、タイは中心に位置するわけです。そのタイにいるということで、自分自身のアジアとの関係について、どういうふうにお考えですか。

ポーサーナン それは、地図の見方によると思いますね。地図学というか世界地図を見ていくと、たくさん新しく生まれた中心があると思うんですよ。例えば、ヨーロッパではストックホルムとかジュネーブですね。タイがアジアの中心であるというふうに言われると、私は非常に面映ゆい気持ちになります。地政学的な境界、地図、場所的に中心であるからといって、それが地域の中心になるとは限らないものです。そこに、どのように力が働くかということが重要なのです。日本は、タイや東南アジア全体からすれば小さい国かもしれませんが、東対東、文化的帝国主義という点から言えば、日本の力は極めて強いものです。

アイデンティティということと言うならば、「日本と中国とタイは、かつて一度も植民地支配のもとに置かれたことはない」とタイの人々でさえも非常に多くの方が力説すると思います。午前中のセッションで、私は、1930年代後半から'40年代にかけて少なくとも数年の間、第2次世界大戦中にタイは日本人によって植民地支配のもとに置かれていたということをつけ加えようと思いました。日本人は数々の良いこと、そして同時に悪いことも持ち込みました。その当時はタイで働く日本人が大勢いて、非常に実りある交流もあったのです。

こうした背景から言えば、「タイは中心に位置する」と言われると、私は緊張を覚えずにはいられません。文化的にも芸術的にも、日本や中国、韓国といった大きな力を持った年長の同胞と比較すれば、私たちはいまだに傍流に位置していると感じています。

司会(清水) 先ほどの話を図式的に解釈すると、身体を使ったアーティストが多いという話が出たと思うのですが、それは、脇へ押しやられているということと何か関係があるのでしょうか。

ポーサーナン 私が身体の使用について語ったのは、芸術表現は必ずしも2次元的な形式や彫刻に限られるものではないということを伝えなかったからです。そしてまた、現代のボディアートは、'60年代の西洋の美術の文脈で解釈されるべきでもありません。つまり、アーティストたちが、新しいメディアやいまのコンテクストのなかで、新しいチャンネルや道を探しだそうとしているということが言いたかったのです。それは、リー・ウエンのパフォーマンスでも見られるように、福岡のアジア美術展でのテーマである〈態度としてのリアリズム〉というようなものかもしれません。ある種の個人的表現

であり、過剰にアジア的でもなければ、アイデンティティを見つけ出そうという試みでもないのです。現代の世界全体のなかで、個人に対する脅威や、いろいろな問題に取り組もうとしている個々の人々の疎外や恐怖というものです。

司会(清水) 身体を使うということについて、宮島さんもそういう地点を通過してきたわけですね。それについてコメントはありますか。

宮島 身体を使うというのは、非常にダイレクトな感情だと思うのです。ですから、ダイレクトな感情を表現したい時に、または、ある形式を突破する時に、必ず肉体というのは出てくるような気がしています。だから、それはおそらくアジアの特色ということばかりでもない、と私は思っているのです。

司会(清水) 西洋美術、いわゆる西洋近代美術は、身体性というよりも視覚・知性を重視するということで発展してきたと思うのです。西洋文明の主流の国でも身体を使うことはある時期から現れ、イブ・クラインが自分の体を使うというようなことをしましたが、本来、西洋の主流というのは知性的なものであったと思うのです。宮島さんも、かなりぎりぎりのところで自分の体を使ったという話でしたが、自分の西洋美術とのかかわり、体を使うところに移行したあたりを、もう一度、もう少し詳しく話していただきたいと思います。

宮島 私は、多分アーティストというのは、常にアイデンティティの獲得競争をしているのだと思います。アーティストは、おそらく人類が生まれてから5万年間ぐらいの美術史というのを、追体験し続けていくのではないかと思います。私自身、あれで完結したと思っていなくて、これからもアイデンティティの獲得競争というのは、ずっと行い続けていこうと思います。

私の考え、アジアに関する考えは、みなさんの手元にあるテキストにまっていますので、それを読んでもらえれば良いと思います。それで、私はなぜパフォーマンスをやっていたのかというと、知識ではない美術史というのは、アーティストの生の肉体のなかに宿っているのではないかと思ったからなんです。アジアというある種の括り方とか、または見方みたいなものは、私自身は最終目的地ではないと思っているのですね。だから、〈ひとつのプロセスのなかのアジア〉という観点を私自身は持っています。個々のアーティストが、非常にアイデンティティの獲得競争をやっていて、それは中国の人でもマレーシアの人でもイタリアの人でも、みんな一緒だと思うのです。例えば、私たちは選んでここに生まれてこなかったということだと思うのです。つまり、たまたま日本という国に生まれたり、たまたま中国に生まれたりという状況で、そこには政治的な問題もあるでしょう。そういうさまざま現実とぶつかりあいながら、その状況にどう対応して、私はどこから来てどこへ行こうとしているのか、自分は何なのかというアイデンティティの獲得競争をアーティストがやっている、ただそれだけのような気がしているのですね。あまり答にはなっていないのかもしれないのですけれど。

司会(清水) なぜこの質問をしたかと言うと、私もアジアを回って見て、身体性ということがひとつのキーワードになっているのではないか、という気が

したからなんです。もちろん、西洋美術でも身体を使うということはあるのですが、何かちょっと違うところがあって。私のなかではまだその考えがまとまってないのですが、宮島さんからそういう話を聞いたので、この問題を自分の問題としても考えてみたいと思っていたところだったのでお聞きしました。

黒田 話が混乱しているかなという気がするので、少し整理させてください。私も先ほど欧米のアジア人作家に関して、自分の肉体を露出させる作品が多いと申し上げましたが、それはいろいろな意味があるのです。イリュージョンではない、あるいはマスメディアに毒されない、生身の身体を主張することもある。欧米人とアジア人というのは、見た目が違い人種が違うわけです。日本のなかで、在日の韓国朝鮮人・中国人は見た目にはほとんど区別が付きませんが、特にイギリスなどでは、白人のなかにインド系の人がいたら、すぐに目立つわけですね。そういう人種的な特徴を強調するという意味もあるわけです。

いまの例でも見ましたとおり、体を使うということは、必ずしも作家のインディビデュアリティを露出させることにはならないのです。もちろんそういう意味もありますが、例えばリー・ウエンの例をとってみても、あれは明らかに人種的な特徴、彼の体つき、それからもちろん黄色という色、そういう個人を越えたものを主張することになるわけです。さらに言えば、体を使う作家といっても、例えばロベルト・G・ヴィラヌエヴァは、パフォーマーではないのだけれど、一種のパフォーミングアーティスト的な仕事をしています。彼は個人の表現としてパフォーマンスをやるだけではなくて、言ってみれば、伝統的なアジアのコミュニティといいますか社会への回帰、もうひとつは生活習慣や、蔡さんも言っていたお祭りとかの伝統への回帰、つまり共同体や伝統への回帰という両方の意味があるのですね。そのへんをちょっと整理しないといけないと思うんです。

と言うのは、宮島さんが「アイデンティティ」という言葉が使われたので、私は、今の文脈で〈アイデンティティの獲得競争〉というのはちょっと妙な感じがしてます。それは、例えば「オリジナリティ」ではないのですか。もしくは、「インディビデュアリティ」ではないのですか。アイデンティティというのは、もっと集団的なものだと思うのですね。あるいは、外から押しつけられるものだと思うのです。それで、さっき私は自分のアイデンティティに関心が無いと言ったのです。そのへんを少し整理をして、インディビデュアルな方向に向かうものと、もっと共同体的なものに向かうものと、両方の方向性が身体表現のなかにはあると考えた方が良いと思うのです。

宮島 ええ、そうですね。オリジナリティといったほうが正しいですね。

司会(清水) いまアジアの作家のなかの身体性ということを言っているわけですが、先ほども言いましたが、もちろん欧米の作家にも身体性を問題にしている人はいるわけで、これは必ずしもアジアの作家の特色であるとは言えないと思うのですね。

もう時間が少なく、討論ができなくて残念なのですが、実は、このメンバーにいろいろと聞きたいことがありました。アジアとはどういう定義なのか、定義可能なのか等々について、いろいろと現実の作品を通じて話し合おうと

思ったのですが、あと5分しかなくなっていました。質問のある方は、お手元の質問票に書いていただいて、次のセッションで整理して、質問にお答えするということになると思います。

ポーサヤーナン 次のセッションで議論するために、ここにいらっしゃる皆さん、ジェンダーについて何か書いていただけますか。私たちは長い間、アジアの男らしさについて語ってきたわけですが、アジアには女性も重要なわけですよ。こうした点についてはまったく話をしませんが、私たちにひとつしか性がないわけではありませんからね。ですから、ここにいらっしゃる女性の立場からの意見を伺うのは重要なことだと思いますので、何かしらのインプットをいただければと思います。

司会(清水) 特に、女性から問題提起があればしていただきたいというアピナンさんの提案です。壇上にいるのは男ばかりですし、会場にいる女性の方からの視点で何か問題提起があれば、お願いします。

最初に黒田さんが言われたことで、中心・周辺がダイナミックに変化していくというのが現代ではないかという話が出たわけですが、アジア内部での人間の動きも大きいですし、また欧米とアジアとの間も非常に複雑に人間が動いたり、入り組んだりしているわけです。最後の質問になると思いますが、アピナンさんにお伺いしたいと思います。アイデンティティの問題等々を考えるアーティストは多いと思うのですが、そういう状況のなかで、今後のアジアの文化の混交というのでしょうか、果たしてアジアのアイデンティティという問題がどこまで有効だと思いでしょか。

ポーサヤーナン ディスカッションに出席されている3人のアーティストの発言を伺っていて、私は非常に楽観的になっています。と言いますのは、アーティスト自身はアイデンティティの問題にさほどこだわっているようには思えないからです。この問題にこだわっているのは、美術評論家や美術史家の方々ではないでしょうか。そういった方々が自分たちのなかで議論するために、分かりやすい直線的なものへと物事をひと括りにしたり、分類したりしたいのです。

私は、政治力学と覇権主義が問題になると思っています。なぜならば、私たちがアジアについて語る時は、つい閉鎖的な社会である自分たちの間だけで語りがちだからです。しかし現実的には、私たちだけではなく、ここにいらっしゃる聴衆の方々、ヨーロッパやアメリカ、オーストラリアの人々との間でも話さなければなりません。例えば「アジア太平洋 (Asia Pacific)」と「太平洋アジア (Pacific Asia)」という言葉を考えてみてください。アジアという言葉のこういった定義すら、黒田さんが示唆したように変化していくものだからです。

オーストラリア、ニュージーランド、パプア・ニューギニアといった国の関係からみれば、私たちは近隣であるというふうにも思われているでしょう。つまり、彼らの視点から眺めてみなければならぬのです。ヴェトナムやカンボジア、ラオス、ビルマといったインドシナもまた、議論の対象外でした。そういったところの情報についても私たちは議論しません。

西洋のコンテクストにおいては、私たちが感じる周辺の階級化・階層化があるのです。黒田さんは東京と福岡の間にあるこうした中心と周辺というコン

テキストを示されましたが、ラングーン、ピエンチャン、プノンペンなどは、経済力が弱いと見なされていますから、さらに周辺に置かれていると感じていることでしょう。

私は、地政的な力関係というコンテキストにおいて、ASEAN 諸国が相互の間でどのように機能し、作用し合っているかについて述べました。加盟6か国に関して言えば、私たちがブルネイについて語ることはほとんどありません。それは、ブルネイには美術が存在しないと思っているからです。装飾美術はありますが、キュレーターたちは、展示するための作品を選ぶのはやっかいだと感じているようです。ですが、アジア的な礼儀正しさのおかげで、私たちはこの6か国に対して問わねばなりません。彼らは多量の石油を持っており、非常に豊かな国ですから、APECとか、いわゆる政治力学上での話はあるわけです。アメリカ人、オーストラリア人、カナダ人もまた、アジアとのかかわりを持っています。私たちは、APECというコンテキストにおいて、アジアを語っています。とすれば、カナダやロンドン、ニューヨークや他の国で生活しているアジア人のことも考慮に入れなければなりません。メキシコ系やアジア系、フィリピン系といった新しい外国系アメリカ人もいます。黄色人種と黒人の国外移住についても語らねばなりません。こうした議論を続けるに当たっては、彼らもまた、この対話のなかの一員であると思わなければならないのです。私たちは、他と切り離されて存在しているわけではありませんからね。

司会(清水) アリス・G・ギリェルモさん、女性の立場からひと言お願い致します。

ギリェルモ 例えば黒田さんのような人ですが、アイデンティティといったことをあまり問題にしていないのですね。しかし、ポーサヤーナンさんがおっしゃったかと思いますが、ある人たちにとっては、階級、ジェンダー、人種、文化、宗教といったようなことの分類についての関心をはっきりさせることは、重要なことなのです。第三世界の人たちが意志決定を独自でやっていくというひとつの方法ですから、アーティストや評論家や普通の人々が、こういった問題の立場をはっきりさせなくてはならないと思います。つまり、ジェンダーという重要なテーマを考えることは大切だと思います。個人の意志決定としてその立場を明確にしないような女性が、いつも、社会において従属的なポジションになっているのです。

司会(清水) ありがとうございます。議論を続けたいのですが、もう時間となってしまいました。このセッションのまとめとその他の質問については、次のセッションに引き継ぐことになっております。どうもありがとうございました。

ACC ありがとうございます。それでは、15分間の休憩に入ります。質問票ですが、セッションⅡとⅢでかなり出てきた問題点があると思いますので、早めにお出しいただきたいと思います。

なお、16時45分からセッションⅣを始めたいと思いますので、よろしくお願い致します。

【パネルディスカッション】

セッションIV

アジア思潮のポテンシャル

歴史的な時間軸にかかわる「セッションII」での討議内容と、
美術の現況を巡る「セッションIII」での論議を取りまとめつつ、
グローバルな視点がどう寄与するのか、
またアジアの現代美術が何をどう目指せば良いのか、について探ります。



撮影：武居台三

10月15日(土) 16:45~18:30

[司会]

中村英樹

[パネリスト]

塩田純一

アピナン・ポーサーヤナン

清水敏男

谷 新

ACC 第Ⅲセッションを受けまして、セッションⅣでは「アジア思潮のポテンシャル」ということで、いままでの報告・発表を受けて、パネラーの方々に討論していただきたいと思います。皆さまからいただいた質問票のなかからいくつかセレクトさせていただきまして、それについても話し合っていたきたいと思っております。それでは、司会の中村さんにバトンタッチ致します。よろしくお願い致します。

司会(中村) それでは、セッションⅣを始めます。朝からの議論でお疲れになっているかと思いますが、締め括りのセッションに参ります。

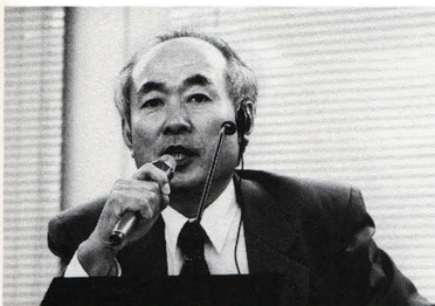
第Ⅲセッションまで話を聞かせていただき、私自身にとってもいろいろな問題点が出てきまして、それを深めていかなければいけないのですが、一番感じていることは、言葉の問題をきちんと整理して概念の規定をしないと、議論を進めづらいかなということです。

このシンポジウムのキーワードとして一番重要だと思われるものを挙げるとすれば、セッションⅡで取り上げられました〈西欧のモダニズム〉という言葉があると思います。また先ほど議論になっていました「アジア」という概念をどう考えるか、という問題があります。また、「モダニズム」に対して「リアリズム」という言葉が使われてきたわけですが、それをどう考えるかという点もあります。さらに、これは中国での言葉の使い方との関係もありますが、「近代」というのはどの範囲で、「現代」というのはどの範囲なのかという問題もあるかと思いますが。それから、先ほど面白いやりとりがあったのですが、「オリジナリティ」と「アイデンティティ」というのはどう違うのかという問題もあると思います。

私たち日本人の場合には、言葉を厳密に規定してから話をするという習慣が、やや少ないという気がしております。今回は特に翻訳や通訳の難しさもありますし、それぞれのバックグラウンドも違いますし、そういう概念規定の問題をしっかりと詰めていかないと、混乱が起こって先に進まないのではないか、という印象を抱いたわけです。これは、ひとごとではなく、まさに私自身がそれを踏まえないといけないだろうと考えているのですが、それは、今後に残された課題だと思います。同時に、これからあとの残された時間のなかでも、そういうことを一応念頭において話を進めていただければ幸いです。

例えば「モダニズム」という言葉につきましても、西洋の近代のなかでの精神構造というような意味合い、それから日本が受容した絵画とか彫刻の形式と言うか、表現形式・様式としてのモダニズムという側面、あるいは、日本に輸入されてそれが日本的な感性とひとつになり、さらに形式美的になってしまったものを指しているような場合とか、さまざまなニュアンスで使われる場合がありますので、そのへんのところも注意しながら考えたいと思います。

また、先ほど中国の栗さんがおっしゃっていたことに関連して言えば、リアリズムという言葉と、後小路さんが使われた〈現実的な態度〉とが曖昧なまま同一視され、西洋の美術史に出てくる、いわゆるリアリズムという様式上の概念や、社会主義リアリズムというような概念と、人間の生存をかけて現在の社会に対応する現実的な態度という意味で使われるような場合のリアリズムとが、少し混同された状態になっている感じがしました。そこを栗さんは整理されて、様式としてのリアリズムと、中国でいま現在起こっている



中村英樹 撮影：武居台三

現実に対しての対応ということを区別されたのだと考えるわけです。

最初に何か堅苦しいことを申し上げて恐縮ですが、締め括りのセッションですので、そのへんを考えながら討論したいと思います。

セッションⅡとセッションⅢの司会をされた谷さんと清水さんも、司会の段階でいろいろお考えになって、問題点を集約され、また、ご自分の意見もあるかと思います。そして、会場の皆さまからもいろいろなご質問をいただきました。セッションⅠについての質問は1件ございましたが、内容についてはではなく、「参加した国に限られた国、限られた地域ではないか。もう少し別の地域の参加も必要だったのではないか」という主催者に対する質問ですので、ここで答えするのは差し控させていただきます。

また、セッションⅡにはいくつかの質問をいただいていますし、Ⅲについては多数の質問をいただいています。それから、セッションⅣのパネリストに対する質問ではなくて、セッションⅢのパネリストに対する質問もごございます。また、外国の方から「今後、アジアの美術に関して実りある展覧会の企画、シンポジウムの企画をしていく場合に、どういう方法をとるのが一番効果的で良いのか」という非常に難しい質問もいただいています。それが分かるか今日のような混乱は起こらないかなと思いますが、とにかく限られた時間ですので、質問をご紹介させていただいて、全部網羅できないでしょうが、できるだけお答えするというご許しをいただきたいと思います。

これからの進行の仕方としては、まず最初に、セッションⅡとⅢの司会をされた谷さんと清水さんから簡単なまとめ、印象、問題点、ご自分の意見、それから質問事項に対してのとりまとめというようなことをお願いします。次に塩田さんをお願いします。塩田さんは、セッションⅠに登場していただいて、そのあと、ずっと受け手側として話をお聴きいただきました。それで、セッションⅡとⅢに関してどういう受け止め方をされて、どういう問題を感じられたかということをお話いただきたいと思います。それから、タイのアピナンさんの発言に移らせていただきます。セッションⅢでアピナンさんは非常に積極的な発言をされましたが、また別の角度から新しい提案を用意していただいているようなので、先ほどの問題を引き継ぎながらご発言をいただきます。そしてさらに第2ラウンドと言いますか、もう一巡する形で討論を続けたいと思います。

では、まず谷さんから、第Ⅱセッションについてお願い致します。

谷 第Ⅱセッションで頭が混乱して、いま非常にしんどい思いをしています。第Ⅱセッションを聴いていただいた方はお分かりでしょうけれども、美術表現についてもウエスタンで考えるような限定的な見方は、アジアでは一概に通用しないだろう、もっと包括的なモダニズムという観点がそこにはあるのだろうということを感じます。

このセッションで、厳密にモダニズム、フォーマリズムという観点で捉えることについて事細かに追求することがどれほどの意味があるのか、ということも逆に考えなければならぬわけです。すなわち、今回は「アジアの美術思潮のポテンシャル」ということですから、言語規定性というものを、まず、フォーマリズムに限定しない大枠としてのモダニズムという観点で押さえる、ということぐらいしかできないということをご理解をいただきたいと思います。

実はある高名な美術批評家の先達から、こういうご質問がきています。第



谷新 撮影：武居台三

Ⅱセッションで、私の意図したところまでもっていきなかつた点をご指摘されている感じがしますので、ちょっと読ませていただきます。

「『モダニズムとその克服』という視点では、各国の歴史がスタティックにしか捉えられない。図式的に言えば、リアリズムの思想のないアヴァンギャルドはモダニズムになるので、遠近法とは違った形で現実とどう対応するかというリアリズムが、アジアの共通の一貫した課題であり、すべては、その深化の過程として捉えるほうが積極的だと思う（原文のママ）」というご意見です。シンカというのは、進歩の進化ではなく、深まっていくという意味の深化です。

まさに、第Ⅱセッションでの話は、様式としてのモダニズムを受容したということですが、その思想背景までを受容したというのは、ごく一般的に言えばあり得ないわけですね。形式としてのモダニズムを受容した、それがどのように定着して、どの時点で超えたのか。それから、超えようとしたものにどれだけの必然性・内実があったのか。その超えようというモチベーションが、今日の表現とどう結び付いているか、というあたりが、本当はセッションⅡで押さえたかったポイントだったわけです。このご質問も、形式主義・様式を超えるうえで、現実とどういうふうに表示が対応するかという点からリアリズムを捉え、そこにアジアの共通の一貫した考え方があるのではないかと考えています。これは、いま福岡でやっている展覧会のテーマである〈態度としてのリアリズム〉とつながる今日的な課題でもあるわけです。

第Ⅱセッションで申し上げたように、リアリズムということは限定的なウエスタンのエコールのことではなくて、もっと領域を広げた問題であるという捉え方をしておいたわけです。ポイントは、作家たちに内面化し、それから深化していくという構造が果たしてどの程度のものであるか、というところだと思います。

また、第Ⅱセッションでは、言葉の規定をしようとしたのですが十分にできないまま終わったものですから、ちょっとご理解していただけない点があるかと思うのですが、あの時、中国の山水の本とウエスタン・モダニズムの本を洗濯機にかけて一緒にしてしまうという表現についての例証をしました。中国のこの時点においては、美術史的な表現的な問題を完全に外部から突き放してしまって、そういう形にもっていくダダ的な方法が有効だった、という言い方はできると思うのです。しかし、フィリピンと日本、インドネシアもそうでしたが、ある意味ではウエスタンに追随して、それを消化・受容してきたという歴史の過程があります。つまり順応的なウエスタンへの追随の仕方と、中国的なポストモダンの暴力的な、ウエスタンを客体視して突きはねてしまうというふうな生き方の違いというのがあるのではないかと感じます。

そして、日本の順応型を自画自賛してしまうのは心外なところもあるわけですが、言葉を翻訳する時にオリジナルの言語を超えてしまうということがあると思うのです。日本の近代彫刻は、荻原守衛（おぎわら・もりえ）や高村光太郎（たかむら・こうたろう）らが、ロダンのいわゆるブロンズ彫刻によって日本に定着させていくわけです。しかし、高村光太郎という人がロダンを翻訳する際に、ロダンの言語の持っている領域規定性をはるかに超えてしまうという解釈が出てくるわけですね。

どういうことかと言いますと、例えば「自然」というのは、ロダンにとっては客体的なもので、自然というものに近づくことしかできない人間、とそう

いう解釈をするわけですね。しかし、光太郎は、その解釈は十分に踏まえながらも、その領域拡大を図って突き抜けた翻訳をしました。つまり、森羅万象とかあらゆる自然に包まれてある自分、と翻訳したわけですね。これは、客体視した自然とは違った自然観ですね。光太郎の場合、仏教思想が反映して刹那滅という概念が出てきたり、あるいはそこに無限大という概念が出てきたりします。すなわち、もともとの言語をはるかに上回って、言語領域を拡大してしまったということですね。そういうことがあったがゆえに、日本の彫刻の歴史に、ある革命的なひとつのスタート地点を与えたのではないか、という感じがしているわけですね。

しかし、そういうことは日本とかアジアだけの特殊性とは言えないわけですね。例えば彫像というのはボリュームをもった対象としてだけではなくて、それが置かれた空間をも対象にしようという観点を、既にヒルデブランド (Adolf Von Hildebrand) らがやっているわけで、決してウエスタンにそういう考え方が無い、ということではないのです。極論していくと、レスポネントする関係が東方と西洋の間にはあるのだらうと思うのです。

先ほどスパンカットさんがインドネシアの「スニ・ルパ (seni rupa)」を例に挙げて、それが持っているファインアートの意味は西洋におけるファインアートとはまったく違う、という言語領域の問題をお話されていました。非常に分かりにくい問題かもしれませんが、東方の多くの国には多分にそういうことがあるのではないか、という感じがするのです。

司会(中村) どうもありがとうございます。実は、いまの質問者は美術評論家の針生一郎さんでした。谷さんに対して何かおっしゃりたいことがあるそうですので、どうぞ。

針生 例えば、福岡の今年のアジア美術展はリアリズムをテーマにしていますが、それにも現れているように、アジアの美術の現代的な特徴は、現実の矛盾、社会的・文化的な矛盾のただなかから出てきて、その社会矛盾を反映しようとしていることだと思う。そしてさらに、絵画とか彫刻というの絵空事の世界ではなくて、現実そのものを作品化しようというところまで追求している。つまり私が言ったのは、様式としてのリアリズムではなくて、そういう意味でのリアリズムです。もっと大きな目で見れば、西洋の遠近法的なリアリズムと衝突して、それが西洋でも終わろうとしている。そして、アジアの社会的な矛盾・現実の矛盾を、そのまま全体的に捉えるリアリズムを探求しているのがアジアの共通の特徴だ、という考えがあるのです。

だから、そういう角度から見るときで、モダニズムとその克服過程という視点は、それ自体、西洋に押しつけられたもので、それだとモダニズムを様式として捉えているわけです。西洋模倣のモダニズムが終わって、最近では伝統的な要素を取り入れてここまでできましたとか、こっちの国のほうが進んでいるとか、そんなことを知ったり、分かったりしたってどうなりますか。そうではなく、アジアの底流としての共通の課題を取り上げる必要がある。第Ⅱセッションが比較的面白くなくてスタティックな感じだったのは、そういう理由からだ。それは、主催者のせい、司会者のせいかわかりませんが、少なくとも司会が、リアリズムはひとつのエコールだと言ったことに、私は非常に不満です。そして、いまの回答を聴いても、やはり依然として様式として捉えているところがある。

例えば、さつき尾崎さんが出したルポルタージュ絵画は、ポンピドゥー・センターが「前衛芸術の日本 1910-1970 “Japon Des Avant-Gardes 1910-1970”」という展覧会をやるとうとした時に、彼らも一番面白かった。つまり、シュルレアリスムみたいでもあるけれども、日本の現実のなかから生まれた世界に例のないものだ、という意味で一番面白かった。私の経験では、アジアの美術家たちを美術館に案内して、彼らが一番目を輝かせてみるのは、そういう絵なんです。

それから、フィリピンで「社会的リアリズム」という名前が出たけれども、私は、1970年代のタイにも社会的リアリズムがあったことを知っています。韓国の民族・民衆芸術運動も含めて、そういうリアリズムの探究は、様式、エコールとしてのリアリズムだけれど、その根底に社会的な現実と直面しようという底流がある。さらに、絵画や彫刻の形式を超えて、パフォーマンスやインスタレーションなどを通して、ナマの現実を作品化しようとしている。そういうところにアジアの一番面白さがあるという捉え方が必要ではないか。そうでないと、非常にスタティックなアジア美術学者にはなるけれども、アクチュアルな美術の推進力にはならないと思います（拍手）。



清水敏男 撮影：武居台三

司会(中村) ありがとうございます。谷さんも何かおっしゃりたいでしょうが、まとめる時間があつた方がいいだろうと思いますので、後ほどまとめてご発言いただくということでよろしいでしょうか。

実は、後から続々と質問が追加されました。特に清水さんのところにたくさん質問がきていますので、ここで清水さんにバトンタッチをしていただきます。清水さん、よろしいでしょうか。では、お願い致します。

清水 いまお話がありましたように、美術を通してアジアの国を見ると、20世紀に入って西洋といかに対峙していったか、さまざまなレベルで西洋の近代主義を受け入れたり反発したりしているわけです。そういう事実を経て現代にきているということで、現代の話をしましょうというのがセッションⅢだったわけです。非常にシンプルなモデルですが、もともとアジアにはさまざまな共同体が生まれては消え、生まれては消えてきた歴史があるわけです。それが、最終的な大きな力としての近代主義で崩壊しつつあつたのが20世紀ではないか、と私は考えていたわけです。

現在に生きている人間として、それを再編成していくという作業をいかざるを得ないということで、そのなかでさまざまな動きが出てきている。ミクロのレベルでは、個人個人がどのように振る舞うかということですね。アジアというのは、ひとつの国境・国のなかでまとまるものでもない。それに、国境線というのは非常に恣意的であり、植民地主義を引きずっていたりいろいろなありまして、必然的に生まれてきたものではない。そういう国境線で分けられた地域のなかで、各個人がどのように振る舞うかということですね。それからマクロとして見れば、依然として西洋というものがあつて、それとどのように対峙していくかということでしょう。もともと、アジアという言葉はヨーロッパという言葉と対応して、西と東ということのようですが、自分たちでつくった概念ではないにしても、その概念を近代、植民地の過程でどんどん受け入れざるを得なくて、いまの概念無き言葉としてあるわけです。

要するに、西洋と対峙していくなかで、どのようにしてその中身を獲得し

ていくかということだと思うのです。ひとつは、それを乗り越えるという形です。そして、人類不変のものを求めていく。これは、宮島さんのテキストにもあると思いますし、蔡さんの求めているものも、それに近いと思います。もうひとつは、アジアの共同体は過去何百年も確固としてあったわけではなく、生まれては消え、生まれては消えていたわけで、現代としては、またそれをどのように再編成するかということで、共同体としては、さまざまな再編成の仕方があると思います。

ただ、その大きなバックグラウンドとして、政治経済の問題が非常に強く働いている。これは、サバイバル競争でありまして、それは大国主義・覇権主義ですね。アビナンさんが指摘されたように覇権主義でもあるし、また、黒田さんが指摘したように、中心と周辺を分けることによって否応なしに整理をしていってしまうという態度です。それが大きな力として作用していくなかで、個人や共同体などさまざまなレベルでそれに対応して、共通項としての人類・宇宙に対してどうするのかとか、共同体の再編成とかの作業に取り組まなければならないということが第Ⅲセッションで語られたのではないかと思います。ただ、そういうことをアジアという言葉で括れるかどうかということになってきますと、また別の話だと思います。

先ほどもちょっと話が出たのですが、身体性という問題があります。アジアでも身体を使うことはあるわけですが、実は、これは西洋でも出ている問題です。モダニズムというのは非常に長い歴史があって、ギリシャ、ローマにその端を発していると思います。20世紀に入って、モダニズムがどんどん崩れているように見えますが、実はモダニズムは非常に強い力を保っている。「モダニズムは欧米から発した」とひと口に言いますが、そのなかでも非常に偏差があります。モダニズムという強力なイデオロギーに対する周辺部分というものが欧米内部にもあるわけです。20世紀に入って、モダニズムというイデオロギーに対抗するものが欧米内部からも出てきています。すると、アジアであるとかヨーロッパであるという区別はどのへんにあるのか、ということになってきます。

先ほどの第Ⅲセッションでは、アジアのアーティストということで話をしましたが、それぞれの方の話を聞いていると、アジアという言葉の持つ概念に対しての強い思い入れが無いような気がしました。人間の移動によって文化の混交が進んでいるということなのでしょう。混交しているなかで、自分たちの共通の生きる道を見つけざるを得ない、というところまで現在の世界はきているのでしょうか。そこらへんが今後、考えてみなければいけない問題であると思います。

私が第Ⅲセッションで感じたことは、以上のようなことです。ところで、会場から大変な数の質問がきております。これに全部答えるのは非常に難しいと思いますし、いまの話のなかでいくつか答えたものもあると思うのですが……。質問のひとつに、

「このシンポジウム全体を通しての対立項として、西洋と東洋というのが感じられる。そうした対立項のなかで、このシンポジウムの名である“アジア”という記号が何か遊離して感じられ、無理があると思える。芸術というひとつのカテゴリーのなかでの“アジア”というものの意味はひとつではないし、そもそも定義づけ自体、意味がないと思います。いまの世界の芸術のなか、さらには現代美術というもののなかで、“アジア的”であるというものを浮き彫りにすることの必要性を、もう少し詳しく話していただきたい（無記名・原

文のママ)」というものです。

「アジア」という言葉を調べてみますと、〈日の出る所〉と〈日の沈む所〉というのが、「アジア」と「ヨーロッパ」の語源だそうです。それは長い間、広範囲に使われていたわけではなくて、大航海時代にポルトガル人やスペイン人が海岸線を回っているうちに、ここもアジアだ、ここもアジアだということで、ギリシャ時代の概念をどんどん拡大していった。要するに、海の表側からアジアというものをつくっていったのですね。内陸をてくてく歩いて現実の文明に触れながらつくられた概念ではなくて、表から見て、しかも西洋人がつくった概念ということで、その中身というのは、実は空っぽなのではないかという気が私はしているわけです。

この質問では「アジア的であるというものは何か。そしてアジア的であるというものを言う必要性」を問われていますが、私自身は「アジア的とは何か」ということについては答えられないですね。ただ、日本語としてのアジアという言葉には、やはり何か胡散臭いものを感じられるわけです。つまり、明治以降、日本がサバイバル競争で生き延びていくため、常にアジアという言葉を使うことによってアジアを食いつぶしていった、という歴史的事実があるわけです。そして、東洋と西洋という言葉を使う場合、「西洋」に対する「東洋」という、非常に文化的なイメージで、文化的なアイデンティティがあるというような使い方をしているようです。しかし、アジアという言葉については、侵略対象としてその言葉を使っていたということが歴史上あるので、どうもやはり胡散臭いものが、日本語としては感じられてしまうということですね。

また、セッションⅢで少し出ました「アイデンティティ」と「オリジナリティ」についても質問がきています。私は今年、アジアをずいぶん回りまして、いろいろなアーティストに会ったのですが、彼らの多くはアイデンティティを探しているということで、オリジナリティを探しているわけではないという事実に突き当たりました。アーティストたちといろいろ話したのですが、アイデンティティというのは、おそらく共同体に自分が属するという事であると思います。オリジナリティというのは、共同体を離れても存在し得るというふうを考えております。例えば宮島さんのような仕事は、テキストにも書いてありますが、「自分の求めているのは、ある共同体に属するという事で成り立つのではなくて、その共同体を乗り越えることによって成り立つものだ」ということなのですね。それで、宮島さんは、お話の途中でオリジナリティという言葉に訂正されていました。

私は、アイデンティティという言葉が多用するアジアの作家に多く会ったわけですが、ちょっと気になったことがあります。共同体に属することがアイデンティティを言うことだとすると、その共同体が消滅・崩壊しているなかで、もう一度自分でアイデンティティをつくらなければいけない事態に至っているにもかかわらず、多くのアーティストはそれを〈与えられるもの・見つけるもの〉というふうな使い方をしている、ということがちょっと気になったのです。私としては、「アイデンティティというのはつくるものである」と考えます。それが、アイデンティティの問題のお答えになるかどうか……。まだ質問がたくさんあるのですが、どうでしょうか。

司会(中村) それでは、またあとの発言の時に追加してお答えいただくという事でよろしいでしょうか。

(会場から発言を求める挙手がある)

オブザーバー 記名の質問票なので、お答えいただく時に、誰からの質問なのかを発表していただきたいのですが。

司会(中村) 分かりました。大変たくさん質問をいただいております、実は、いま発言された八田さんからも非常に良い質問をいただいています。では、質問者の名前を発表するというにします。

とりあえず、清水さんの発言は終わらせていただきます。今度は、塩田さんから、両方のセッションをお聴きいただいたうえで、どう受け止められたのか、何が問題であったのかということと、あるキュレーターの方から塩田さんに直接ではないのですが、質問をいただいておりますので、塩田さんからそれについてのコメントもしていただければと考えています。お願い致します。

塩田 では、セッションⅡ、セッションⅢを聴きました感想を簡単にお話したいと思います。私は、美術館の学芸員ですので、学芸員の立場でプラクティカルに感想を申し述べたいと思います。

セッションⅡでは、インドネシア、フィリピン、中国それから日本、それぞれの国のモダニズムの受容の形態について、いろいろご報告がありました。それを聴いて感じますのは、非常にさまざまな近代、モダニティの在り方が有るのだ、ということです。モデルになった西欧の近代というのはひとつであったかもしれないけれども、それが受容される時に、非常に多様な受容のされ方をしていくということが言えると思います。

実は1995年の10月に、アセアン文化センターが〈アジアと近代〉というコンセプトで展覧会を計画しています。タイとインドネシアとフィリピンという3か国の近代・モダニティがどういったものであったのかを、それぞれの国の現代美術を通じて見てみようというのが、展覧会のコンセプトです。その展覧会に私もかかわっておりまして、この7月から8月にかけてタイに調査に行きました。

その時、非常に興味深いアーティストの作品を見ることができました。もう既に亡くなっていますが、1960年代から'70年代にかけて活動していたチャン・セタン (Chang Se Tang) というアーティストです。この人は、まったくの独学で絵を描き、そして詩人でもあります。遺族がチャン・セタンの作品を守っているわけですが、その家族のもとに調査に行きました。非常にアンフォルメル風の抽象画があり、その一方で、フォーヴィスム風の風景画があります。例えば、日本のモダニズムの受容史を考えると、常識的には、このアーティストがおそらくフォーヴ風の風景画を描いて、それからアンフォルメルの抽象画に移っていったという一種の進化論的な展開が予想されると思うのですが、実際にはそうではなくて、むしろアンフォルメル風の抽象画が'60年代に描かれていて、フォーヴの風景画はその後'70年代ぐらいの作品であるわけです。彼は中国系の作家なのですが、このアンフォルメル風の抽象画は中国の墨象からインスパイアされた作品で、私たちが考えるようなモダニズムの受容とまったく異なる展開を示しているわけです。

やはりそれもタイという国に固有な、ひとつのモダニズムの現れ方だと思うのです。それぞれの国にそれぞれのコンテクストがあるわけで、そのコンテクストのなかに入っていくって、そこでそれぞれの営みを見ていく。そうい



塩田純一 撮影：武居台三

う水平の視線でもものを見ていく。そういう態度をとっていくことが必要なのではないか、ということを感じたわけです。そして、今日のセッションでもやはり同じことを感じました。それぞれの国に、それぞれの歴史の必然があって、ああいう過程をたどってきたということだと思います。それには、それなりの意味と重さがあるわけです。

それから、セッションⅢに関して3点ほど感じたことがあります。ひとつは、黒田さんがおっしゃった〈中心・周縁〉の問題です。私は、世田谷美術館でキュレーターをしておりましたが、世田谷美術館は素朴派作品を集めていました。素朴派というのは、美術史の周縁に位置する非常にマージナルなものです。そして昨年、「パラレル・ヴィジョン “Parallel Visions”」という展覧会を開きましたが、これは、ロサンゼルス・カウンティ・ミュージアム (Los Angeles County Museum of Art) が企画した展覧会で、アウトサイダー・アート、つまり精神に障害を持っている人々の作品を集めたものです。実は、そのアウトサイダーのアーティストが、ヨーロッパのモダニズムのメインストリームのアーティストたちに影響を与えてきたということがあり、アウトサイダーとモダニズムとの影響関係を検証するというコンセプトの展覧会だったのです。「パラレル・ヴィジョン」においては“アウトサイダー”という場合、文字どおり、ヨーロッパが中心、つまりインサイドで、その外側にいるのがアウトサイダーである。そういう中心と周縁、内部と外部の関係があるわけです。そして、日本でこの展覧会をやるということもあり、日本におけるアウトサイダーを紹介する小さな展覧会を一緒にやったわけです。しかし、日本はいままでヨーロッパを向いていて、例えばアウトサイダーというようなものを、ほとんど見てこなかったというような構造があるわけです。それと似たようなことが、例えば日本とアジアの関係においても、おそらくあったのだと思うわけです。いま、ようやくアジアが視野に入ってきているわけですね。その視野に入ってきた時にどういう関係を結んでいくのか、支配とか収奪とかいうような関係ではなくて、より民主的な関係をどうやって取り結んでいけるのかということが大きな課題になっていくのではないかと思います。

もうひとつは、「アジア」の定義に関してです。実際ここには、南アジア、西アジアの人たちは来ていないわけですね。アジアをどういうふうに定義するかということが確かに問題だと思います。しかし同時に、ちょっと話が拡散してしまうかもしれないのですが、私たちはアジアを認識し始めているけれど、世界はアジアとヨーロッパ、アメリカだけで構成されているのではなくて、アジアの外にはアフリカやラテンアメリカがあるわけです。それらの国々はどうなるのか。私たちにとって必要なことは、より開かれた関係でアジアを見ていく、さらにはアジアのなかに閉じこもることなく、もっと外の世界も見えていくことではないかなと思います。

もう1点だけお話ししたいと思うのですが、それはリアリズム、あるいはアクチュアリティと言っても良いと思うのですが、現実性の問題ですね。これは、モダニズムにおける芸術至上主義、芸術のために芸術があるというモダニズムの理念がもはや通用しないということなのだと思うのです。やはり、芸術は何のためにあるのか、というその根元のところで問題が提起されている。そして、アジアのアーティストたちは、その根源のところで、自分なりの回答を出している。それが〈態度としてのリアリズム〉というような表現になってきているのではないのでしょうか。

司会(中村) どうもありがとうございました。いまのご発言には、いろいろ重要なご指摘があったと思います。観念的なことを超えて根源のところへ向かっている、というようなお話が締め括りだったと思います。

では、次にアピナン・ポーサーナンさんにバトンタッチをして、先ほど申し上げましたような内容で発言をしていただきます。お願い致します。

ポーサーナン ありがとうございます。最後にお話できて光栄です。できるだけ手短かに丁寧にお話するようにします。

「アジアの精神 (Asian Spirit)」という言葉には、アジア地域に生きる人々によって込められた色合いや感情や雰囲気、つまりその一員であるということの積極的な意味合いが感じとれます。こうした表現は、ややもすれば曖昧で不明瞭なものになりがちですが、ここには、肯定的な結果を出し、調和や親善といった含みがあるのです。いま開催されている広島のアジア大会などのような催しで積極的に表明される兄弟愛や仲間意識が、その良い例でしょう。宗教的、民族的、政治的な差異は、スポーツを通じた親善の精神のために、とりあえず脇の方に置かれてしまうのです。

もし仮りに「アジアの精神」なるものが存在するとすれば、「ラテンアメリカの精神」や「アフリカの精神」、さらには「ヨーロッパの精神」、「アメリカの精神」、「太平洋アジア地域の精神」などがあると想定しなければなりません。ですから、非西欧的な思考や世界観を表すためにこの言葉を用いるとしたら、それはあまりにも単純すぎるでしょう。「アジア」は西欧が考え出した概念であるのならば、「アジアの精神」というものも、西欧から見たアジア理解のために、自分たちが明らかに特殊であるということを表す自己・異国化 (セルフ・エキゾチズム) の結果として議論されるものになります。

個人的には、「アジア思潮 (Asian Thought) のポテンシャル」というテーマの方が、「アジアの精神 (Asian Spirit)」よりも大袈裟ではなく、ディスカッションのテーマとしてはより相応しいと思います。さまざまな共同体や社会の芸術的表現を決定づける要因、つまり人種、ジェンダー、宗教、政治などにおける違いを議論する余地があるからです。それは脱中心的であり、単一を中心を持たないさまざまな思考の複合体として見なければなりません。

そこから生じるさまざまな考え方は、緊張や混乱、分裂などをはらむことでしょうし、キューバの批評家ヘラード・モスクエラ (Gerardo Mosquera) が、ラテンアメリカの〈自己 (self)〉と統合への衝動に関して〈交差複合 (cross-road complex)〉と呼んだものと同じような矛盾の領域 (areas of contradiction) を示すでしょう。均質性ゆえの分裂状態をなおざりにしがちな民俗的適合ゲームにおいては、アイデンティティの探求は、〈信念に基づく行為〉となるのです。そうすると「アジア思潮」は、空想的な国家的統合への意図を助長するために文化的マイノリティの問題には触れないでいるような、「中央/ラテンアメリカの思潮」と重なり合ってくるかもしれません。

家族の離散、移民、新植民主義といったさまざまな問題を考慮に入れてみるならば、「アジア思潮」という言葉は、帝國的な中心地と植民地化された周辺地域との緊張関係として解釈することも可能です。エドワード・サイード (Edward Said) が『Culture and Imperialism (文化と帝国主義)』という本で書いているように、独自の課題と発展のベース、内的形成過程、内的一貫性と外部との関係におけるシステムを持っていながら、決してかみ合わない多



アピナン・ポーサーナン 撮影：武居台三

種多様な経験、そのすべてが共存し、互いに絡み合っているような経験の全体を考察し、すべてを一緒に解釈する必要があります。サイドは、文化的帝国主義は、言語、文学、芸術などさまざまな形で入り込んでくることを示しました。ですから、文化的帝国主義に対する抵抗としてのアジア思潮の可能性ということであれば、最も説得力のある課題となり得ると思います。

文化的帝国主義と新植民地主義は、西洋的事象の純粋な形であると見るべきではないでしょう。冷戦構造と大国覇権主義の崩壊を経た現在、〈東西の対立構造〉といった軸そのものがもはや適切ではないからです。その代わりに〈東対西〉から〈東対東〉への移行、つまり経済的・文化的により弱い立場にある国々を征服しようとする企てが明確になってきています。日本の貿易と美術の輸出の拡大は、こうした事態を指し示す明白な事例です。

『Third Space (第三の空間)』というインタビューのなかで、文化評論家のホミ・バーバハ (Homi Bhabha) は文化的差異に対立するものとしての文化的多様性を論じています。バーバハの〈文化的多様性の創出〉および〈文化的差異の封じ込め〉に関するコメントを、「アジア思潮」というこの特定の問題に関する我々の議論に応用してみようと思います。

文化史や植民地独立後の系列、性に関する位置づけにおける差異が、〈一様ではなく、多彩な、しかも潜在的に相入れない政治的アイデンティティ〉と彼が呼ぶものを生み出しています。ですから、文化における差異性とは、普遍主義的な枠組み内で順応できるようなものにはなり得ないのです。優位に立つ文化が「これらの文化は素晴らしい。だが、私たちはこうした文化を私たちの枠組みのなかにはめこまなければならない」と表明することによって、どのように文化的封じ込めを実践していくかについて、ホミ・バーバハは論じています。

日本の文脈で言えば、ストックホルムのAICA会議(1994年9月)で、東京大学の塚本明子氏が〈日本的器〉という隠喩を用いながら日本独自のものの探求を論じた時の基調演説のなかに、こういった考え方を確認することができます。彼女は、日本の文化に適合するように変形され組み込まれていく多様な外国製の〈中味〉の入った〈器〉のようなもの、という日本人の自己意識をあらわに示しています。彼女はまたいわゆる〈日本人論〉や、独特で真に日本的なものの探求に対しては、批判的な見方をしています。一定不変であることに対しての意見は、自分たちの文化の独自性や特殊性を確認するために必要なのです。

したがって、この演壇の上で3人の日本人のキュレーターと、ひとりの日本人の司会者と一緒に囲まれている私が、居心地の悪さを感じているとしても驚くにはあたりません。私としては、それが何と呼ばれようと、将来の全世界の現代美術に貢献するべくパッケージされたAsian Spirit、あるいはThoughtという「アジア思潮」なるものを生産しようとしている、文化的な器のなかに取り込まれないことを望むばかりです。

では、このセッションで、多少なりとも役立つのではないかと思うことを申し上げます。

まず第1に、先に用意した私のテキストのなかで『Japanese way (日本のやり方)』という副題をつけましたが、ここに参加されている日本のキュレーターやアジア美術展の企画に携わる人々の発言を促したいという意図を込めたわけですので、誤解をなさらないでください。そのなかで、私は、東南アジア地域の美術展がどのように選択され組織されるべきかという方法と方法