

「アジアにめざめたら…アートが変わる、世界が変わる 一九六〇—一九九〇年代」展

会期 二〇一八年十月十日—十二月二十四日 会場 美術館企画展ギャラリー二階

## 「めざめ」のあと

### 見出された共振するアジア

塩田純一

展示室に入るなり一台のモニターに釘づけになった。シンガポール在住のラジェンドラ・グールの《眼》（一九六七年、図1）と松本俊夫の《つぶれかかった右眼のために》（一九六八年）。ほぼ同時期に制作され、ともに「眼」をモチーフとする映像作品。

前者では、抽象表現主義風絵画を制作中の男とベトナムでの爆撃や抗議運動が交錯。焦燥に駆られた男の顔のアップ。エレキギターに急ぎ立てられるようにカメラは階段を駆け上り、屋上からダイブ、突如終りを告げる。松本作品でも、当時の若者風俗と政治状況——ここでもベトナム戦争だ。そして、学生運動や金婚老の叛乱——がモニタージュされ、時代の喧騒と混沌が映し出される。熱く灼けるような切迫感がどちらにもみなぎっている。五十年の歳月を隔て、思いがけない共振が実現した。

そうした共振は展示室のそこそこで認められる。それはひとえにこの展覧会の構造と方法の賜物である。本展は東京国立近代美術館、韓国現代美術館、ナショナル・ギャラリー・シンガポールの三館による共同企画だが、十数年前にも同じ三カ国の美術館の手で「アジアのキュビズム」展が実現している。今回は日本を含む極東アジア



図1 ラジェンドラ・グール《眼》1967年 アジア・フィルム・アーカイブ蔵

からインドまでの諸国における近代美術から現代美術への移行に焦点が当てられている。アジアの作家たちはかつて受容に明け暮れた西欧モダニズムを懐疑し、政治・経済・社会をも含む固有の文脈で自らの美術を創造しようとした。対象とする期間が四十年にも及ぶのは、上記のような位相が現れるのが各国の事情によって異なるからである。たとえば、日本、韓国、台湾で六〇—七〇年代に生じた事象が、東南アジア、インドでは七〇—八〇年代、中国では八〇—九〇年代と時間差を置いて、現れてくる。

企画者たちが採用したのは、これらの様相をナショナル리티の垣根を越えてすくい上げ、比較するという方法であった。このとき、指標としたのは「めざめ」= Awakenings という概念である。モダニズム批判は美術それ自体の構造や制度の見直しに向かい、観念や物質、あるいは身体をそれ自体の提示を促し、パフォーマンスやインスタレーション、映像が新たな表現メディアとして求められた。批判は当然のごとく社会的・政治的現実へも向けられる。大量生産された消費物資に覆い尽くされた都市の繁栄とは裏腹の貧困と環境破壊という負の側面。あるいは、いくつものアジアの国で顕著であった軍事独裁や開発独裁による自由の抑圧に対する異議申し立て。こうした様々な「めざめ」が、アジアの現代美術を形づくったというのがこの展覧会が提示する基本的な考え方である。

アジアの美術が、日本を含む国際的なアートシーンにおいて注目を集めるようになったのは一九九〇年代であった。まさしくアジアの「めざめ」が一巡し、顕在化した時期に当たる。筆者自身もアジア美術の企画——「アジアのモダニズム」（一九九五年）と「東南アジア一九九七：来るべき美術のために」（一九九七年）——に関わることになったが、今回の展覧会には当時、調査の過程で出会い、出品を依頼した懐かしい名前が並ぶ。筆者の関わった企画は基本的に地域ごとの文脈での紹介であり、今回のような地域を横断する試みとは本質的に異なっている。本展は各国の専門家相互の協働作業ということもあり、設定した文脈にふさわしい作家・作品が慎重な手つきで選ばれている。その意味で、新しい発見に満ちた展覧会といえる。

「めざめ」は美術の構造を疑うことから始まる。

タイのアピナン・ポーサヤナンは挑発的な言説で九〇年代におけるアジア美術紹介を主導したキュレーター・批評家だが、若き日は実作者としても活動していた。ニワトリにモナリザの図版を示し、説明するというパフォーマンス（一九八五年）は、ヨーゼフ・

ボイスの《死んだウサギにいか絵画を説明するか》(一九六五年)の明らかなパロディであろう。モナリザはいわば西洋美術の象徴ともいべき作品だし、デュシャンに口髭を描き加えられたモナリザも登場する。まさに西欧モダン・アートの総体であり、それを崇めるアカデミズムと見向きもしない民衆への揶揄でもあろうが、その図式的な性急さは微笑ましくもある。

美術の構造への懐疑は物質や身体の中からさまざまな提示へと進んでいく。韓国のキム・グリムの火を放たれ焼失する芝生や、シンガポールのタン・ダウが現出させる白布とインクと土と水の出会いは、荒削りながら、どこかで李禹煥に通底するところがある。

あるいは、身体に加えられる不条理な暴力性の暗喩。たとえば、台湾の張照堂<sup>チン・シャウダウ</sup>のカメラが捉える風景の中の頭部を欠いた身体。韓国のイ・ゴニョンの添え木で右腕を固定したまま乾パンを食べる行為にしてもそうだ。そして、在日韓国人・郭徳俊やシンガポールの中国系市民アマンダ・ヘンの政治性を抱え込んだ身体によるパフォーマンス。それらに潜むある種の傷ましさに思わず胸を衝かれる。

その傷ましきはマニラのゲイクラブで働き、一家の生活を支える若者を追ったニック・デオカンボの映像作品《オリバー》にも共通する。一方、ゼロ次元やタイのワサン・シッテイケートの都市空間でのアナキーでナンセンスともいえる行為は、それらの対極にあるようにも見えるが、止むに止まれぬその切実さにおいてデオカンボとも共振している。

この切実さはアジアの現代美術を特徴づけるものではないか。本展第三章は、現実変革を求めるアクティヴィズムや集団行動(コレクティヴィズム)に充てられている。モダニズムにおいては、なにもにも依拠しない芸術の自律性と、創造の主体としての絶対的な個人が求められたわけだが、一部のアジアの国々では絵に描いた餅でしかなかったという側面もある。これらの諸国において、なによりも美術が圧政や社会的不正に対する抗議や批判のメディアとして認識されたのは至極当然である。

一九八〇年の光州事件の前後に興り、大きな歴史の流れとなった韓国・民衆美術運動はその典型であろう。これについては、日本では二〇〇七―〇八年に包括的な紹介展が開催され、そのとき出品していたホン・ソンダム、オ・ユン、シン・ハクチョル、チェ・ミンファといった作家が今回も参加している。しかし、今回特筆すべきは、タイ、フィリピン、台湾、インドにおける集団的なアート・アクティヴィズムについての言及がなされ、民衆美術との対比が試みられている点である。また、民衆美術においてはホン・ソンダ

ムの連作木版画の印象が強いが、一九五〇年代シンガポールの生活に根差し、労働を描いた木版画が紹介されている。一九三〇年代、抗日抵抗運動のメディアとして魯迅らによつて始められた木刻運動の流れを汲むものであり、木版画が政治的メッセージを伝えるメディアとしてアジア諸国で広く流布していたことが了解される。

この章には、戦後日本美術において一時代を画したルポルタージュ絵画の有力な画家である山下菊二、中村宏の作品も展示されている。彼らの活動期は民衆美術運動に先行する一九五〇―六〇年代であったが、その同質性は自明であろう。

圧政や社会的抑圧に対する美術を通じての抵抗の表明は、アジア諸国において脈々と続いている。インドネシアのセムサール・シアハアンによる鉄条網の前に身じろぎもせず佇み、静かに抗議する女性労働者たちはその好例である〔図2〕。筆者はそのまっすぐな切実さを評価する。

日本の現代美術にはいつの頃からかこの切実さが失われていったように思う。アクチュアルな現実への関与よりは、作品の形式や造形的完成が優先されていった。それは逃れようもない日本の現代美術の特質となっている。八〇―九〇年代の日本の作品が選ばれていないのはそうした理由からだろう。しかし、3・11以降、一部でアクティヴィズムの思考と活動が顕在化しつつあることも私たちは知っている。

アジアにめざめることで、私たちはアジアをより深く知るだけでなく、日本の現代美術の特異なありようを認識し、そうではない別の姿を想像することができる。アジアの他の国々の美術は日本の現代美術を映し出す鏡であり、参照点であり続けている。

(現代美術、美術批評)



図2 セムサール・シアハアン《工場と監獄の間の女性労働者たち》1992年 ハリマン・シレガル蔵