

# アジア美術の現代性について

ジョン・クラーク

## 1 近代アジア美術

一九九八年にわたしが刊行した『近代アジア美術』*Modern Asian Art* は、十九世紀後半からこの方、インドス河以東のあらゆる国に生まれた現代美術と美術世界現象をめぐって、ある説明の枠組みを与えようとする試みであった。そのためには、二つの落とし穴に用心しなければならなかった。もろもろの現象の間に横たわる相関性や類似性を過度に強調してしまうことで、またもやオリエンタリズム論のステレオタイプを招いてしまふことがひとつ。もうひとつは、「文化本質主義」と密約す

るとまでははっきりといえないにしても、ある特定の文化における現象の特殊性を、暗黙のうちに過度に強調してしまうことである。先に述べたわたしの書物は、単一的な「近代アジア美術」などについて、非現実的な定義を差し出しているわけではない。というのも、そのようなものはこの世に存在していないわけだし、考えとしてもほとんど意味をなさないためである。「近代アジア美術」という言葉に意味があるとすれば、それは（図1、図2）経験論的に豊かにかつイデオロギー的に複雑な言説の場においてであった。この言葉はこれまでアジアの国々では議論されてきたが、（ロンドンやニューヨークといった）欧米の首都では誤って認識されてきた。それがどうして誤って



1. Agus Kamal, *They have not sinned*, 1987, Indonesia



2. Luchia Hartini, *Blue Moon*, 1988, Indonesia

認識されてきたかということとは、とりあえずその本体とは関係のないことである。「第三世界」の、ディアスポラの、「ポスト植民地主義」の、またアジア諸国から亡命した芸術家たちが、欧米で行なっている作業をめぐって、結局は故国で作られる美術ときわめて深い関係にあるとか、両者は似たようなものだとする程度の議論のように、いい加減な立場だけは取るまいと、わたしは考えてきたのである。

「東洋」とか「西洋」といった言葉ではなく、「アジア」とか「欧米」という言葉を用いると、地理的な連続性を超えて、美術の歴史的現象をめぐる、中立的な見取り図を得ることができ

る。かかる現象を支配的文明とかその現下の政治形態（国民国家であれ、世界帝国であれ）に自然と重ね合わせてしまうことが、避けられるのである。さしたる動機づけもないくせに、アジア人にとつての「東」、欧米人にとつての「西」とは何かというわけで、本来的な関係の根拠とか、文化的親近感のもとづくヘゲモニーとかをのんびりと説くことを、この書物ではもはや禁ずることにした。

心得違いのオリエンタリズム論者は、アジア的なるものはどんな概念であろうと、結局は欧米の投影の結果にすぎないと考えているばかりではない。彼らはさらに、アジアの自己定義や相互関係すらをも否定している（図3、図4）。境界を越えた知の移動や、二文化の両側面における創造行為を批評するさいの最新流行は、オリエンタリズム論者の言説（それは西欧の優越感を批判しつつも、それを逆に補強してしまう）の泥沼に嵌まりこんでしまうことが避けられない。結果として彼らは、文化の移動、同化、変形が現実が生じてきたきわめて曖昧な場所を、理解できないものに変えてしまった。権力の状況がもたらすイデオロギー的構造のなかで、知は複雑な様相を示す。それゆえにオリエンタリズム論者の領域で実際に起きていることをめぐって、真理を語ることの可能性を廃棄してしまうことは、多くの欧米・アジアの思想家を、現下にかけていることを知ることができないという行詰まりへと、追いやってきたのだった。「欧米」がそつであるように、「アジア」もまた自己と他者の双

アジア美術の現代性について



3. Raden Salleh (1807-1880), *Shiipwreck off Java, Indonesia*



4. Raden Salleh, *The Capture of Prince Diponegoro by General de Kock, 1857, Indonesia*



5. Juan Luna, *The Spolarium, 1883/1884, Philippines*



6. 百武兼行, *Female Nude, Japan*

方から規定されてきた産物といえる。こうした言葉を用いることは、かかる定義を経験論的にも理論的にも認めることである。それは、その一方をイデオロギー的にもう一方が妥協して作り上げたものだと思なして、排除することではない。

一七五〇年代から一九五〇年代にかけてのように、ひとつの地理的中心をもった文明の、テクノロジイ的、また文化的知が、地球全体にわたって覇権を振るったということは、それ以前にはほとんどありえなかったことである。とはいってもその欧米は、世界の大方が、欧米のヘゲモニーの程度に応じて、アカデミーの油彩とそれにまつわる実践をとまなうモダニズムを取り入れ、

変形してきたということをも、もつとも基本的な次元においてすら、認識できないでいる(図5、図6)。美術においてアジアの近代性は広大であり、さまざまな現象を示しているにもかかわらず、美術史の基本的な方法論となるべき欧米の美術史のテクストでは、一九八〇年代後半までほとんど無視されていた。

「西洋」文化とは、はたして欧米の創始者の所有物なのだろうか？ そうではない。その文化としての移動は、いかに強要されたものであつたとしても、流れの行き着く先で生じた、新たな流れや必要に基づいたものであり、あるものが移動して同化吸収されたときには、そこにアジアのさまざまな文化の側



7. Chalermchai Kositphiphat, Panya Vjinthanasarn and the mural painting team at Wat Phutthaphadipa, 1987, Thailand



8. Djoko Pekik, *My family*, 1860s, Indonesia



9. Anonymous Bengali painter, *Title Unknown*, India



10. K. G. Subramanyam, *Studio*, 1965, India

からの必要性と発展のダイナミズムがあったはずである。一九五五年の時点では、特定のアジアの国の近代美術については、いく通りかのアプローチの仕方があった。第一のものはストレートに生じたことを物語的に記述するタイプであり、そこに若干の批評論争が挟み込まれているものである(図7、8)。第二のものは第一の変形で、美術作品を解釈するさいの象徴的サブテキスト(言外の意味)を作りあげようとする試みであって、美術家本人が美術作品や美術運動について抱いている考えを優先させるインタヴュー資料にもっぱら依拠している。第三のものは、さまざまにミクロの研究を集めて、既存の知識を脱構築

するか、少なくともその配置を変えることである(図9)。最後に第四のものは、イデオロギー的に特定の美術運動を正当化したり、喧伝する目的のための試みである(図10)。わたしは『近代アジア美術』のなかで、第一から第三のタイプにわたるさまざまな要素を集めてみたが、特定の美術文化に話を限定するのではなく、アジアにまたがる領域を分析と比較の対象とした。分析のさいには、どうしても日本の歴史的経験が中心になるところがあったことが否めない。というのも、アジアの近代の美術作品に関するかぎり、もつとも長大で、今のところもつとも重宝な記録をもっているのが日本であるためである。たと



11. S. Sudjojono, *Refugees*, 1947, Indonesia



12. A. D. Pirous, *In him we trust*, 1990, Indonesia

え現代アジア美術の中心が中国やインドにおかれていたとしても、日本は避けて通ることのできない言及対象となるはずだ。『近代アジア美術』には、第四のアプローチの要素もあつた。盲目的な新伝統主義を拒み、本質主義に対しては経験論的に抵抗し、それに反対のイデオロギーを前面に押し出しているためである。その結果として、アジアのモダニズムのひとつの基本をなしている、「西洋スタイル」の美術との接触から来る相対化を、再評価することになった。方法的な前提としても、イデオロギー的信念としても、この書物はそうした相対化を、模倣だとか、非創造的だとか、文化的背信だといったくあいにはと

らえてはいない。なぜなら美術とは潜在的に、「開かれた言説」でなければならぬと見なしているためである。

『近代アジア美術』が社会の内部、また社会における美術界の内部において認めえた歴史的变化には、三通りがあつた。

1 社会の発展と、その内部における美術界の発展。その特徴とは「近代的」といえるスタイルである。文化によつてさまざまな過去があるため、それはその文化に内在的なものだともいえるし、同時に欧米やアジアの他の地域の過去と比較をするならば、外在的であるともいえる(図11)。

2 社会的な規模での近代化の過程が制度的に導入され、また強化されること。これは美術を含めての話であり、世代の同一や違いを越えて、知の移行の速度や様式化の度合いを増していった。美術はコミュニケーションのきわめて早いサイクルに巻き込まれた。その結果、新しいタイプの富裕な世代が生まれ、一次産業としての農業から二次産業、さらに最後には三次のサービス経済領域への社会の変換が生じることになった(図12)。

3 アカデミーの写実主義から後期印象派まで、



13. Dadang Christanto, *For those who are poor, who are suffering, who are oppressed, who are voiceless, etc etc*, 1993, Indonesia

さまざまな様式がアジアの美術文化に移植された結果、欧米の美術言説が「近代主義者」と呼んできた美術的対象をめぐって、正式な実践のとらえ直しと、批評機能の導入がなされることになった。こうした様式は、少なくとも一九六〇年代に至る間では(図13)、欧米の起源中心から比較的自律したところで移植され、同化され、変形発展をとげてきた。

『近代アジア美術』において大きな問題意識とは、美術の質なるものは、ある物語のなかに移行すると、そのなかでまた別の意味をもつようになるという事実を究明した点にある。他文化という起源が、しばしば単なる「新しさ」の指標でしかなくなってしまうような文脈。アジアの美術言説において、近代性はまずもって移行と受容によって

築かれてきた。というのも、それが以前から自明なものとされていた他のスタイルや技術を、相対化したためであった。従来のスタイルは、美術言説の内部にあつて無意識的であつたし、またしばしば分節化されもしていなかったのだつた。

日本、フィリピン、インドにおいて、相対化とは、欧米が辺境としてきた場所にあつてすでに完全に吸収同化されてきた言説に対する、さらなるとらえ直しを示していた。少なくとも一九六〇年代までは、しばしば不完全な知識と制限された情報の流れも手伝つてか、美術家たちは自分たちのローカルな言説のための実践において、もっぱらその場で必要な新しいスタイルだけを選んできた。その意味で、欧米のスタイルは単に必要なものでしかなく、アジアの現代美術言説に変革をもたらすに足る要素とまではいえなかった。

多くの場合、美術における近代を定義するのは、もつとも近代的な社会構造、すなわち国家である。植民地国家が近代として定義するものは、ただそれが土着のものではないという理由だけから、限定づけられることがある。この現象はとりわけ十九世紀の変わり目のインドにおいて、はつきりと見ることができ。それはアバニンドラナト・タゴール(図14)のような、社会的にきわめて特権に恵まれていた芸術家がインドのアイデンティティの図像を作り出した時期のことであつた。そのアイデンティティとは、純粹さと精神の充満し、真生でまさに土着的な神話的過去へと回帰するたぐいのものであつて、しばしば



15. Pestonjee Bowmanji, *Parsee Girl*, 1887, India



16. 菱田春草, *Widow and Orphan*, 1895, Japan



17. 小出楯重, *Self-Portrait with Hat*, 1927, Japan



14. Abanindranath Tagore, *Building of the Taj*, complete 1910, India

に携わった美術家たちはイギリスの植民地体制によって、芸術家としての特権を与えられており、アカデミーの訓練を受ける(タゴールの場合は個人的に)ていた。いたるところで見かける彼らの作品は、一目で「インド的」とわかるのだが、スタイル的にも、技術的にも、「イギリス」に多くを負っている。こ

わらず、それら女性

女性の形をとって寓意化されており、イギリスのアカデミーの世界がモデルを意識的に拒否したものである。にもかかわらず、近代アジア美術の言説の過程にあつて、しばしば無視されたり誤解を受けてきた側面として、二重の他者化 double-othering という現象がある。「西洋的スタイル」の絵画として作られることになるもの(図15)が、単に新伝統主義によって他者化される(図16)ばかりではない。またしても移行が生じたので、その移行の元の文化における、いわゆる「西洋」絵画からも、同時に他者化を受ける(図17)ことになり、「ここに二重の他者化が生じてしまう。もっともそれは、しばしばないがしるにされてきた。アジアの近代美術の発展においては、この二重の他者化が重要な役割をはたした。「西洋」絵画として発展したものは「源泉」と「ローカルな伝統」の双方から距離を保っていたために、スタイルの点で最初から特別に自由をもっていた。こうした傾向は最近では、欧米においてポスト・モダニズムと

うした負債は、当時は隠されていたのだが、今でははっきりと判明するまでとなった。



18. Nunelucio Alvarado, *Duta Indi Bala (Land not Bullets)*, 1992, Philippines

関連して論じられたりしてくる（図18）。移行の状況をめぐる歴史的保守主義は、また欧米においてのみ認められつつ、きわめてラディカルな創造性をも合わせもっていた。それは、とりわけ日本で一九二〇年代と一九五〇年代に認められるように、アジア近代美術にあって、さらに後のモダニストの試みを予言的に説明してくれる。

## 2 アジアのモダニズム

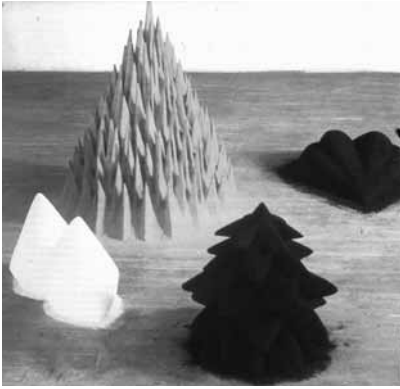
### 場所

一九九〇年代の終りの時点というならば、非欧米世界の現代美術と美術家がすでに欧米において受け入れられていると語ることは、昔と比較してみるならば、安易なことである。アジアの美術家たちは、パリのボンピドゥー・センターにおける「大地の魔術師たち」展にも、ヴェネツィアやサン・パウロのビエンナーレにも参加しているし、急速に国や地域の展覧会の対象

あるいは他のテーマ展の重要な構成要素となろうとしている。こうしたアジア美術家の受入れは、欧米が創造したと思われるモデニティの知的パラダイムと歴史が発展してゆくさいに、近代アジア美術を含みこむようになったという意味に理解できる。中心は移行したかもしれないが、それでもやはり中心であるという立場である。

しかしこの前提を、たとえ冗談でも受け入れてはならない。ここでインド生まれの二人の美術家と、彼らの知的構築を例にとつて、この問題を考えることにしよう。アニシュ・カプール（図19）は、インド生まれでロンドンに住む美術家で、ヴェネツィア・ビエンナーレのイギリス館で作品を発表し、欧米で影響力をもつ批評家と学芸員の手になる「重要」な論文集に取り上げられたり、回顧展の対象にもなった。その一方、N・N・リムゾン（図20）はインドに住むインドの美術家であり、海外で発表したことがあるにもかかわらず、カプールのように欧米でカタログの対象として取り上げられたことはない。前者は差異を含みこむことで、みずからの特権化する欧米の言説の対象に、みことになりおさせた。後者はいかなる欧米の眼差しの対象とはなっておらず、たとえいかに作品が欧米で受け入れられ認識されたとしても、「インド」とレッテルを貼られ、別の言説の対象とされてしまう。リムゾンはインドと欧米のみならず、たとえオーストラリアのような別の場所にあってもそうなのである。この違いは、欧米美術の規範への同化をめぐる、





19. 張曉剛, *White Sand/Red Millet/Many Flowers*, 1982, India



20. N. N. Rimzon, *Departure (still life)*, 1985, India



21. Julie Lluch, *Thinking Nude*, 1988, Philippines

垂直的かつ単一中心的なモデルと、差異をもって作りあげられたさまざまな中心をめぐる水平的、多元中心的言説のあいだの違いであるといえる。後者の言説にあつては、規範への同化やその再構築は求められていない。

近代性はすくえてアジアの美術家のものである。なぜならば彼らはそれを、近代性を求める社会と文化の言説のなかでこそ追求してきたからである。近代性は欧米からの移行という特権のもとに機能しているわけでもなければ、欧米で受け入れられた現代アジア美術や美術家への価値評価にもとつて機能しているわけでもない。

### 帰属

とはいふものの、それはいかなる種類の近代性であろうか？近代性がもし「西洋」の所有物であるとすれば、アジア分化的なかで近代性は異なったもの、新しいもの、あるいは根本的に他なるものだということになるのだろうか？

全体を総括することには時期尚早であるが、この近代性の帰属は三つの立場から理解できる。

まず第一はそれを論争的にとらえるもので(図21)、近代性すなわち「西洋」を引き起こしたり、それを強要したりしてきたものとの弁証法的関係を論じることである。これは近代性の



22. Wang Xingwei, *Again no A-mark*, 1995, China



23. Dede Eri Supria, *Lipstick for Mother*, 1980, Indonesia

もつ植民地的、ポスト植民地的な側面であり、ここでは近代性はサバルタンの反 領有化の軌跡として、また拒否と叛乱として立ち現われる。ここでは少なくとも理論的には、真生さを欠くことがあったり、西洋の近代性に退行するためにみずから内にある要求を解放させたりすることを含んだうえで、外部からの刺激が必要な原因であるゆえに、アジア的近代性が生じるのである。

第二は、さまざまな近代性を、起源の種から派生したものと、系統図のなかに纏めてしまうことである(図22、図23)。この帰属のモデルでは、樹木の枝という枝は、共通の祖先から

派生したものと見なされ、異なる分枝は(ダーウィンの進化論のモデルのように)、異なった場所における異なった状況での種の適応を示していることになる。このモデルの変形として、種の分枝という考えを(グールドの修正によれば)位階的樹木としてではなく、同じ起源の種から生じる変種のさまざまな分枝であると見る立場もある。その場合、種は単一の位階ではなく、平行して複数として存在している。

第三は、美術における近代性を(パフチンの説くように)異質性による対話のなかで、言語の多様性のもとに理解することである。こうした美術言説の対話論的關係は、どこまでも続く相互の相対化を示しているが、それこそが近代性の根本条件であると解釈するものである。帰属とは、いかなる場合においても共通の相対化があつてこそ成り立つ。相対化を許すモードを差し出すのは、植民地支配(インド、フィリピン)や、国内の発展(十九世紀の日本、シヤム、図24)、さらに外部からの接触によって破壊されたとしても言説の統一のアイデンティティを維持せんとしてきた、ある意味での主権国家(中国、図25)といったくあい、さまざまである。

美術史では解釈論的にいって、「伝統」はしばしば「近代性」



24. Araya Rasjarmrearnsook, *Reading to two female corpses*, 1997, Thailand



25. Zhu Yu, *Eating people*, 2000.10.17, 2000, China

に對立するものとされてきた。「伝統的なもの」は「近代的なるもの」があつてこそ可能になつたにもかかわらず、である。とはいふものの「近代的なるもの」が「西洋」からの移行によつて相対化されるにもかかわらず言説として構築される「近代的なるもの」との差異によつて、新伝統主義は、二重に相対化されてきた。こつして近代アジア美術の言説は、単純に「東洋／西洋」の分岐によつてではなく、少なくとも第一の、次に第二の相対化の過程を通して形成されてきたのである。これを「二重の他者化」double othering と呼ぶことにしよう。

### 歴史

日本やインドのような近代アジア美術の分節化では、近代性は「西洋的」リアリズムの移行から出発したわけではない。それは美術言説における多くの原形的近代性や、美術世界の構造のなかに、すでに遠い起源をもっているものである。

さらにいふと、欧米の解釈は習慣的に、美術言説の変化の場において、近代あるいは近代主義モードのいかに多くの側面がスタイルの移行のなかに現前しているかという問題に、触れないようにしてきた。今後その解釈は、近代性／モダニズム／ポスト モダニズムという具合に重なりあつた相対化の過程の幅

と多様性とを理解するように、変わつていかなければならない。この複雑な状況にあつては、いかなる特定のスタイル上のモデルも、その一致も、内発的な美術言説の錯綜した要素と見なすかぎり、いささかも重要ではない。ローカルな運動を国際的な運動へと運動させてゆくだけの対話の空間が残されていなければならないのである(図26)。これは中央がかつて習慣として(植民地的に)ローカルを支配することは違つてゐる。こうした空間があつて

こそ、一九九〇年代中国のポップアーティストである張曉剛（図27）のような作品がもたらす最新ノボスト・モダニズム的快樂が説明できることになる。その言説はシニクに伝統習慣の表層を操り、いつなれば秩序転覆的なパロディをキチンと作品の内部に、そこなわれないように保っているのである。

### 国民国家

多くの近代アジアの文化言説にとって、近代的なるものは植民地あるいは新植民地の支配による歴史的切断によって、過去を相対化するところから開始された。この切断と同じく重要なのは、反植民地運動という形で始まった植民地支配への反発と、



26. Chatchai Puipia, *A day in life*, 2000, Thailand



27. 張曉剛, *Bloodline; The Big family, no.4*, 1995, china

新国家建設のための独立運動である。新国家は、自分の内側にある多様な社会と文化的言説に対して、いかにヘゲモニーを主張しようとも、こうした国家は国民国家を築きあげ、多くの言説を傘下に統合し、多くの場合には人民の指導者を差し出そうとしてきた（図28の劉、図29のスカルノ/スジョジョノ、図30のバスキ）。指導者と人民に分節される望まじき未来のために、近代主義者は戦い、それはしばしば時代の表象の対象となった。これは歴史的によくある場合であって、新しい指導者の表象を借りて新国家の寓意としたり、その指導者を支える人民そのものをしばしば寓意とすることで、あるいは近代アジア美術の主題を想定できるかもしれない。こうした男性像が、国民国家に

奉仕する男性的特権を分節することを求めるように、それに応じて母親をはじめとするさまざまな女性像（図31）が、国民国家的価値の多様性を容れる器として用いられる。また自己犠牲をする大衆の指導者とか身を粉にして奉仕する知識人というのも、同様に女性の側で釣り合いをとるために用いられる。たとえこの対称的寓意がフェミニニストの意向として、めったに記されることがないとしても。

アジア美術の現代性について



29. Henri Cartier-Bresson, *President Sukarno posing in front of Sudjojono's 'Revolutionary Comrades', 1947, Indonesia*



30. Basuki Abdullah, *Basuki painting the portrait of H. M. The King of Thailand, 1972, Indonesia*



28. Liu Chunhua, *Chairman Mao goes to Anyuan, 1968, China*



31. Ravi Varma, *Galaxy of Musicians, ca. 1889, India*



32. *The curator Li Xianting with works by Hu Xiangdong [cabbages] and Chen Wenbo (paintings), 1999, China*

媒介者

美術史は、それが文化批評としてはたす役割から、少なくとも自由になることはできない。アジアにおいては、いかなる近代、近代主義、ポストモダニズム、あるいは単に現代美術の構築も、ある美術を特権的に取り上げる一方で、他を退けてしまふところがある。しかし美術文化どうしの間でなされる密接なコミュニケーションの世界においては、批評家や学芸員、新聞記者、美術史家といった、ふだん現代美術のことで評価の仕事をしている領域で、この手の評価を提供している人々は、つねに「新しいもの」を表に出そうとしている(図32)。

内発的な批評家は、国際的なことによく通じているとともに、自分を中心とする文化言説の内部にあって批評行為に動んできた。だが二十世紀後半には、内発的なレベルから外発的レベルへと、不足する知識を運搬し媒体する「媒介」批評家、学芸員、美術商などが出現するにいたった。こうした媒介者または「門番」の働きがなければ、欧米の言説は、自分たちとは異質のアジア美術を無視したことだろう。その意味で彼らの役割は大切である。しかしながら彼らは内発的レベルから外発的レベルへと向かう代表として自分を規定してはいるものの、前者の複雑さに対して、きわめて限られた表象や少数派の意見しか差し出していない。これは言葉を変えていうならば、近代の美術史が非欧米のある部分を包含するといふときに、こうした媒介者の手になる、いわゆる「同時代の作業」の枠の内側、つまり国際的なレベルへと紹介されている美術の範囲に、全面的であれ部分的であれ依拠できると思ふのは、大きな誤りである。ひとつひとつの内発的な言説を内側から検討してゆくことは、大変だがやりがいのある仕事であり、他の近代性をめぐるこうした美術史にとつて、それは基本的作業だともいえる。それは、これまで外発的なレベルで分節化されてきたような、これこれの作品からこれこれの歴史を事後に仮説するといったことではない。

近代的なものが過去の相対化を内側に含んでおり、モダンイズムが、異なる未来への形式的主観性の地平へと立場を上昇して

ゆくものであるならば、また解釈論的権威がグローバルなレベルに基づくのであれば、そこではこうした相対化は消滅するのみずからの模倣・模倣で終わることだろう。それは、たとえ一見進歩的なスタンスをとっているにしても、上位・配列が、ローカルだが今では「グローバル」なレベルに抽象化されたものを支配するという構造を、またしても作り上げるだけである。近代美術のアジアでの歴史はまず、みずからの諸言説を概念の場で、また実践の場で繋いでいるものの構築に、邁進しなければならぬ。

### 3 ナショナル／トランスナショナルなモダンティ

#### 3 a タイランド

日本／西欧、あるいは中国／西欧、さらにこの点に関して東洋／西洋といった二元論がここで最終的に廃棄されるものであるとするならば、アジア美術の内側の自生のものとしてのモダンティを解釈するために必要な解釈論的根拠を、われわれはいかにして構築できるのだろうか。『近代アジア美術』という書物では、モダンティの西欧的概念を、そのありうるアジア的あり方と比較することで、それを実践してみた。この書物はまた日本の歴史的体験をほかのアジアの国々と比較し、若干の国については特殊な問題の広がりと比較してみた。しかしそこでは



33. Wang Jinsong, *Standard Families*, 1996, China



34. Somboon Hormienthong, *the Unheard Voice*, 1995, Thailand

あえて、二、三のアジア諸国の美術を体系的に研究することだけで、アジア諸国間の相互のモダニティの基準を打ち立てたりはしなかった。一九九九年から二〇〇〇年になされた中国/タイ研究の試みは、中国とタイの最近の美術をめぐる新しい仮説を築く意図のもとになされた。この二つの国はこれまで、西欧的な意味でのモダニティやポストモダニティ、あるいは「中国/西欧」とか「タイ/アメリカ」といった古臭い二元論に依拠するところが少なかったといえる。

研究は助手たちを用いた三組、すなわち六つの小研究からなっている。中国とタイの両国でなされたそれらの研究は、美術界の経済、美術機関、モダニティをめぐる重要な言説に焦点

を絞った。小研究にともなって、テーマ別の研究がなされた。それは一九九九年の中国、二〇〇〇/二〇〇一年のタイ、また二〇〇一年のヨーロッパでのフィールド調査であり、後者は多くの中国人と若干のタイ人美術家の行動を調べるものであった。あらゆるモダニティ理論にとって問題となるのは、「もうひとつのモダニティ」が出現できるように、議論の根拠をつねに広げたものしておくことだ。つまり、西欧のモダニティにとつては「他者である」モダニティを考えるということであり、それはまた西欧のモダニティを「他者」たらしめたり、あるいはそれがまとうている普遍的にして絶対の価値を引き剥がして相対化することもある(図33、34)。

その結果は以下の通りであった。モダニティという概念をもつばら西欧モデルに従って引き出してきた以上、モダニティの概念をアプリアリに西欧的な立場から解釈しないで、どうやって隠されているものを知ることができるのか。方法的帰結から来る直接の答えとは、けつして単純ではない。それはつまり、「もうひとつの」モダニティをめぐる、西欧的アプリアリを適用してしまう前に、それをすでに実在するものとして、少なくとも発生時点において捕らえるということである(図35)。これはよく知られているが十分に論じられてはいない



35. Prasong Luemang, Title Unknown, 1989, Thailand



36. Khrua In Khong, Murals at Wat Sena Sanaram of famous pilgrimage sites, ca1858, Thailand



37. Zhu Yu, Theologie portative, 1999, China

仮説の一変形といえる。多くの文化はそれなりに特有の近代文化の形態をもった、近代社会の発展過程にあるものであるが、同時にその軌跡を払ってしまったり、少なくとも西欧的な方向へと叩いてがなされたりしているというのが、その仮説であり（図36）。それは一八五〇年代の西欧の後期帝国主義的拡張から一九八〇年代の冷戦体制の終りまでを仕切った、世界の地勢学的状況によるものである。

この試みを通して、中国とタイの現代美術が交互に似ていたり異なっていたりする程度がわかり、最終的にはかかる類似と相違がどのようにして、美術におけるモダニティを新しく解釈

いう理論に基づくならば、仮説として次の立場がありうるかもしれない（図38）。中国とタイの美術のあり方は、なるほど「モダン」という既成の「属」のなかの「種」であるが、西欧や日本で発見されたほかの「種」と似ていないというかぎりにおいて、考慮言及しておけばよい。この立場はそうした要素をこの二つの連続体、品種に見られるモダニティのタイプに固有の「種」と定義することにする。

残念なことに、われわれはモダニティのいかなる属/科をはっきりと見定めてくれるような文化の分類学をもちあわせていない。生物学においてすら、確実なのは種という概念だけな

するさいのモデルの可能性をさし示してくれるかが、わかった。その新しいモデルは、従来の定義の形を変えたり、体系的に異なったものである。

もうひとつの方法とは、モダニティを原初の種から分岐する種といった分類体系にまとめてしまうことである（図37）。本稿の第2章で論じた、ダーウインの進化論による起源と変種と





38. surojana Sethabutr, *Title Unknown*, 2000, Thailand



39. Zhang Huan, *65kg*, 1994, China



40. Chumpon Apisuk, *performance*, 2000, Thailand

のであって、属とか科、門といった範疇はそのかぎりではない。生物学で明確なのは、種が遺伝子の流れを防ぐ区切りとして設けられているということだけである。したがって、「種」とか「種のごとき集合」といった考えのもとに分類学的に理解されたまさまざまな文化は、垂直的要素において共通しているといえるかもしれない。しかしそれらの要素がおりなす模様は、テクネーと表象の流れを根底から組み立て直すのであって、A「種」とB「種」の間でさえ、異なった働きを見せているのである。

たとえその起源となる「種」を知ることなくとも、「モダニティ」を分類学的な意味で「科」だと見なすことはできる(図39)。美術史においてこつした立場からのアプローチを取ると、最初にある「種」が起源だとか原初だとか想定しなくとも、想

定されうる「モダニティ」の「属」の内部に同じ「種」を見定めることができる(図40)。すなわち最初からして、ひとつの「種」が基準だとか分類上のモデルであって、それによって他の「種」を同じ「モダニティ」という「属」に割りふるというのではないということになる。この考えは本来の西欧のモダニティの考えとも、いかなる文化に特有の本質的モダニティという考えとも、相入れない。多くの場合、どうしてこつした相入れなさが生じるのかというと、この考えが全体として、美術の実践や学芸員の選択といった制度的な基盤をも、ポストモダニズムなりポスト植民地主義の理論における知的基礎をも、もちあわせてこなかつたということを示している。

タイと中国の間では、多くの比較が可能であった。とりわけ重要だったのは、公認と非公認という二分法である。



43. Unknown, American Express advertisement endorsed by Tiger Woods, 2000, Thailand



44. Unknown, Thai rak Thai (Thais love Thais) election poster for Dr Nahathay Tiwpoongaam, 2000, Thailand



41. Ma Liuming, Fen Ma Liuming, 1993, China



42. Navin Rawanchaikul, Treated, ozonated, and Bottled 1994, Thailand

一九八〇 九〇年代の中国では、美術言説において「体制的」と「反体制的」の間に明確な二分法が横たわっていた。その結果として生じたのは、芸術形式として、芸術に関わる者として、また美術学会員として、前者が後者を徹底して排除するという事態だった(図41)。それは一九八〇年六月以降の政治

的弾圧や、文化省のような国家機関による、連続的な文化への干渉を背景にしていたが、同時に原因となっていたのは、第三の美術教育機関に見られる抵抗でもあった。そこではある美術学会員の正しくも指摘によれば、それは新しい美術のために公的な展示会場が存在していないにもかかわらず、なんとかカリキュラムを変更し、美術作品という考えをより新しいものへと発展させようという抵抗であった。タイではこうした二分法は、それほど明確ではなかった。それは主に、一九七六年の軍事クーデタのさいに排除された芸術家たちの社会主義ヒューマニズム美術が、

一九八〇年代には美術システムに大きく組み込まれうるものであったためである(図42)。タイの少数独裁政治と武装左翼の間に合意の妥協が成立

アジア美術の現代性について



45. Vasan Sitthikhet, *Farmers are Farmers*, 1998, Thailand



46. Vasan Sitthikhet, *Title Unknown*, 1995, Thailand



47. San Sarakornborirak, *Head of an old man (My Choy Phopphuet)*, 1958, Thailand

すると、森に入った者はアカデミックな美術界の地位に戻ってきた。社会主義 ヒューマニズム美術は、公式的には「生活のための美術」運動として受け入れられ続けられた。それは独自の組織をもち、シルパコーン大学応用美術学部やプラサンミトゥル教育大学美術学科といった教育機関とも関連していた。加えて、タイの美術学校はけっして特定の形式にもとづく「体制的」美術とは、関係がないように思われた(図43)。中国のように「反体制的」のスタイルや制作が否定的に排除されるということも、絶えてなかった(図44)。かりに「体制的」/「反体制的」の区別があったとしても、それは「安心して見れ

る」と「対決する」といった程度の区別にすぎなかった。ヴァサン・シトヒケットが官僚主義と政治家を攻撃したり、農民に共感を示したりしたときのように、とりわけ論議を呼ぶテーマが「タイ」の生活のステレオタイプを攻撃するさいに、そうした事態が起きた(図45、46)。国家による美術コンペでも、いかにしてシルパコーン大学の「美術」科目とテクニクスの閉鎖性を突破するかということ、議論がなされていた(図47)。しかしながら、一九九九年の国立美術コンペにおいてズタ袋からなる彫刻作品による、貧しいホームレスの表象が物議をかもし、それが困いこまれて受賞したことは、エリート自己賛美



48. Daeteng Buasan, *Desitutes*, 1998, Thailand



49. Liu wei, *You are beautiful*, 1999, China



50. Songsak Tang, *Today*, 1996, Thailand

さらにいえばナルシズムではないかという論議を導くことになった(図48)。そうした美術がラディカルで批判的で、態度変更の効果をもったものとしてではなく、体制のなかに受け入れられてしまうということが、問題となったのである。

一九八〇、九〇年代の中国とタイでは、スタイルのことをさらに詳しく分析することができた。その結果わかったことは、一般に話題としての次のようなことである。アカデミーの再構成と、とりわけ中国においては(図49)、大がかりな恐怖、モダニストの言及としての「伝統」、前衛的フォルマリズムというよりはラディカルなスタンスとしての、奇怪でときに気紛れ

な反対、展覧会の展示のテーマ的トピックとしてのキュレイトアの眼差しの関わり、そして最後に、「批評的」でも「自然」でもある、消費オブジェへの普通の問いかけであった(図50)。

### 3 b 中国

今日の中国における美術と文化の状況をどうお考えですか？

制度的なレベルでいうと、中国が急速に近付きつつある状況とは、多くの都市に大きな美術学校のシステムがあり、省や



51. Lu Guoying *A boy*, 1958, China



52. Konstantin Maximov, *Portrait of Wu Zuoren*, 1956, China



53. Gu Dexin, *Installation*, 1999.5. 8, 1999, China

市、また個人による美術館があつて、商業的画廊の数もどんどん増えていっているという感じである(図51)。しかしながら組織をめぐる法律を作ろうとする初期の試みが改正されたおかげで、財団基金のなかには、美術財団や美術画廊に財政援助を許すところも出てきたし、国によらない美術教育システムも生まれた(図52)。法的に許可されている唯一の美術組織が国に認可されたものであることは、周知のことではあるが。こうした最前線の援助システムに対しては、今後、押せ押せといった感じで要請が強くなるだろうし、美術組織の法的地位は変わることだろう。それは単に、第三の美術教育に参入してそこで美術の経歴を積む、あるいは積みたいと思つる者の数が増えるからである。さまざまな情報源による統計をつぶさに眺めてみると、

美術の制作と消費は、中国社会のどの部分にもまして、よりエリート的活動であるし、ひとりあたりの所得に占める投資額は、いくつかの都市では集中して目立ってはいても、まだまだ個人ひとりあたりでは恐ろしく低い。美術実践のレベルでいうと、美術実践の場で国家の干渉を制限し、表現の領域と教育基準とカリキュラムの双方に自由を与えられるように、言説のレヴェルでの変化に必要とされている。美術作品において人体をモデルにして用いることは、文化部の手によって規制を受けた(図53)(わたしは公に批判したことがある)。ヨーロッパの国の多くでは同じ実践が、医学的実践において三百年以上にわたり法的な対象とされたことこそあれ、文化的検閲は要求されたためしかなかった。第二の、第三



54. Ilya Repin *Portrait of a Doctor*, ca 1890s, Russia



55. Konstantin Maximov, *Hangzhou Evening*, 1957, China



56. Zhan Jianjun, *Raising the House*, 1956/76, China

の美術教育改革が必要なことはあきらかである。第三の美術教育を受けるための学力査定は、一八九〇年代ロシアのシステムが一九五〇年代ソ連に受け継がれたものを基盤としている(図54)。そのモデルもまた、第三の美術教育過程そのものの期間中に発展している(図55)。中国は今では十九世紀のツアーの支配するロシアでもなければ、一九五〇年代のスターリンのソ連でもない。現代中国の文脈にそつた理解こそがなされなければならぬ(図56)。というの、かかる基準や考えは美術展を後退りさせてしまい、中国の政府や商業のエリートのためにあって増加しつつある美術購買力を、一般化した美的趣味に引き戻してしまうからである(図57)。現在の状況は、公認と非公認という、愚かしい二項対立を作り上げてしまったばかりか、

公式的な美術の多くを、中国人の生きた経験のリアリティから不幸にもひどく遠ざけてしまった(図58)。

あなたにとつて中国の美術と文化はどのような意味をもっていますか。いや、こつた言葉つかいでいいのでしょうか。

「中国スタイル」と「西欧スタイル」の違いはとつになくなっていく。多くの実践を区分するためには、「中国的イデオム」のなかにある「保守派」と「モダン派」を区別するだけで充分である。われわれは「中国絵画」を論じたいのであつて、国画／西画の別を論じるのではない。「中国の美術と文化」と

アジア美術の現代性について



59. Chen Ping, *Late Summer*, 1985, China



57. Zhan Jianjun, *song of the Steppes*, 1977-early 1980s?, China



60. He Duoling, *spring beeze has already revived*, 1980, China



58. Zhan Jianjun, *Title Unknown (Ice Maiden?)* 1977-early 1980s?, China

は中国の過去が築きあげてきたすべての価値の継承ということである（その多くは、漢字による幻想的なヘゲモニーを通じたとき、はじめて「中国的」と見なされるのであるが）（図59）。「中国の美術と文化」が、いかに現実に地理学的にも歴史的にも「非中国」に位置しているにせよ、みずからの要請において取り入れることのできる現在や、変化しようとする未来のことはいまでもないことであるが（図60）。今日の政治や知的潮流の多く、さらには一九一九年五月四日（反日民族主義運動）以来、「中国の美術と文化」を現行の権力の関心にあわせてイデオロギーの道具として利用してきた歴史があったが、ここでは分類学用語としての、「中国」という言葉の濫用はさておくことにしよう。現在未来の「中国人」人口の規模にもとづいて、地域とエスニシティの多様性を考えあわせてみると、この「中国



61. Hou Yimin, *Chairman Mao and the miners of Anyuan, 1977*



62. Wang Yugi, *Pastorale*, published in *Meishu* 11-1984

の「という言葉はきわめて排他的な言葉だとわかる。しかし、ある種の差異や、実のところ特権を受けていない者たちをも許容する言説領域を意味するために、「中国の」という言葉を用いるのであれば、それなりにプラグマティックな用法となるかもしれないが、それ以外の場合ではつねにカッコが必要だろう。」

「中国の現代美術のシステムとスタイル 外部の消失？」という論文を、お書きになりましたね。

この論文は今日の中国美術に関して広大な具体的・理論的事項をとりあつかう、複雑なものである。錯綜した議論と一連の

資料を短くまとめるかわりに、わたしはむしろ最初の部分を細部にわたって披露しておきたいと思う。現代美術のなかに残存し連続している歴史的言説に関する部分である。

二十世紀初頭には、中国のさまざまな言説の相互関係をおおきく回顧するためには、とりわけ都合のいい時期であるといえるかもしれない。そうした言説はしばしば二種類の、異なっているが関連する歴史的動機づけに突き動かされていた。この動機づけは今でも死んでこえないが、すっかり衰えてしまったのだが。まずそれは最初に「民族的」であるか、「毛沢東の」「革命主義」であり、それから次に経済的文化的「発展主義」であった(図61)。「民族的」というのは、先行する多くの「愛国主義」の言説に訴えるふりをしながら、レトリックを弄して漢民族、共産党、指導者による統制を説いてきた(図62)。「発展主義」はというと、経済的な余剰の増大にともなうて、なんらかの文化的表現が許されるようなレヴェルにまで、それにふさわしい発展段階に到達しようという考えに基づいている。人民共和国では、「民族主義」から「発展主義」への移行は、一九七六年から七九年にかけて、毛沢東の死と鄧小平の四つの近代化とともに象徴的に行われた。われわれは一応マクロな現象を論じているのだが、こうした言説を、前者における社会主義・革命主義的リアリズムや、後者におけるアカデミックな形式主義(もはや単純に表象的でなければならぬというわけでもなくなった)に基づく、個別のスタイルの解釈コードと重ね





63. Jin Shangyi, *Two Figures*, ca. 1988, China



64. Diego Velasquez, *Toilet of Venus*, ca. 1649-1651



65. Ren Yejing, *Watching the theatre*



66. Vincent Van Gogh, *Promenade at Arles*, 1888

てみてもいだろう。

民族の革命が終りに近いという考えが受け入れられるようになる。それはまずまず発展主義と齟齬を来すことがある。発展主義に通じるスタイルの解釈コードを眺めてみると、硬直して、まずまず生気を欠いた形式主義が、気の抜けた空虚な表現主義を見つけるかもしれない。そのいずれもが形式からくる栄華さや堅固さ、材質のもつしなやかさをもっていない(図63)。ただちにスタイル的に近い先駆者や中国以外の同時代者と比較できるのは、アカデミーの油絵の国際主義の符丁である(図64)。一九八〇年代以降、同じ例が、中国と西欧の質の符丁を証明するものとして語られてきた。もっとも多くの中国人は、

ヨーロッパの美術学校で学んだり、ヨーロッパのスタジオで作業をするさいに、こうした符丁をあきらかに規範として考えてきた(図65、66)。

こうした最初の二つの言説の根底にある別のものが、今となってはじめて、より重要なものとして現れることができるようになった。発展主義はその意味で、それらの先行者、あるいは少なくともその前提条件である。他の傾向は言説としてそれほど簡単にまとめられていないが、わたしの意見を方向づけている解釈コードは、安心して見られる感覚の新しさと、観衆に対決するかのような未熟さの間で異なっているように思われる(図67)。それは公衆の領域における表象の言説であり、あるいは



67. Song Dong, *Art Travel Agency*, China



68. Zhu Yu, *Theologie Portative*, 1998



69. Xu Lele, *Remains of the daydream*, 1996, China

は、いかなる作品が「公共空間」に置かれるかという異議申立  
 さえを服務言説である(図68)(註 実験芸術家のなかには、二  
 百人が二日間見るような特別展示など、「公共」の展示ではなく、  
 「個人」空間の延長であるという者もいる。「個人」空間はしば  
 しば「公共」空間からの必然的な孤立と独立の場として考えら  
 れていて、「公共」空間はそれとはなしに批判されている)。

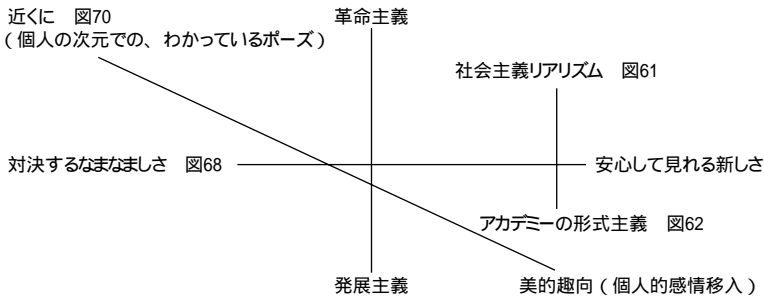
この言説と正確に対応しているわけではないにせよ、対照的  
 なのが、実験的知識や隠蔽と虚偽の無知の宣言である(図69)。  
 一方に世界超絶的で無知の美的趣向がある。それはあたかも、  
 われわれのプライベートな精神にあっては世界についての知識  
 を無視でき、形式の快楽や秘密の感情移入の領域、あまりに多  
 くを提示せず、知っていることを直接的に示さないところから  
 来る優越感などを、ただ単純に披露できるかのようである(図



70. Zeng Fanzhi, *Mask series, no.6*, 1995, China

70)。もう一方には仮面、シニカルな微笑、あるいは虚偽のオ  
 ブジェと現実の連想との戯れがある。  
 ここに言及した解釈コードによって定義された四つの言説の

現代中国美術の六つの言説



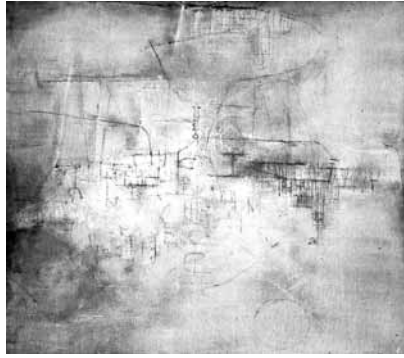
組み合わせは、昨今の中国美術を把握する概念空間を再定義するための作業仮説にすぎない。それは新伝統主義／モダン、中国／西欧、体制的／反体制的といった慣習的な二分法を、たとえそれらの立場がいまだに解釈論的に価値をもっていたとしても採用しない。不幸なことに、こうした二分法が、中国の近代美術をめぐる、多くの中国人・非中国人の歴史議論の場で用いられてきた方法は、けつしてつねに生産的なわけではなかったし、しばしばクリシェの鏡の反映に墮してきたのだ。ここに述べた一組の言説は、こうした鏡の反映から解放されるためのものである。ここに図を掲げるが、軸の配列は仮説であつて、きわめて異なる位置関係や相互関係を論じるさいのよすがとなればと思う。

現代中国美術の六つの言説

上図において、軸の位置は恣意的である。この図が示すのは、「革命主義」と「発展主義」という二つの言説を、ひとつの言説として対等に眺めることができるということだ。しかしそこには、「社会主義リアリズム」と「アカデミーの形式主義」という解釈要素の違いがある。つまりひとつのコードで二重の側面が示されているといえる。

3c フランスにおける中国美術、二〇〇一

一九八九年六月四日の北京での虐殺が中国美術家の新たな



71. Zhao Wuji, *Arezzo*, 1950, China



72. Xiong Bingming, *Catalogue cover of Beijing Exhibition*, 1999, China

エクソダスの指標であるべきことは疑問の余地がないが、それは質的にいって、シンシン(星)集団の芸術家の出発をめぐる一九八〇年代初期の状況とは異なっている。その原因とはおおよかにいって、一九八九年の北京での事件に先立って、5年(またそれ以上)以前に、中国に前衛運動が興隆しており、一九八九年二月にはチャイナ・アート・ギャラリーで中国現代美術展において、それが形成されていたことにある。しかし同時に、フランスの現代美術とこの前衛運動の間で直接の交流が確立されていた。ファンヨンピン、クデシン、ヤンチェチャンという三人の芸術家の展覧会『大地の魔術師』が、一九八九年に

動は中国では一時的に中断されたことになったが、後者は政府の許可が得られ、続行することになった。第一次世界大戦以降、多くの中国人美術家がいつもフランスには滞在していた。これはつまり、二十世紀にあつてフランスとは、ある意味で近代中国美術の想像上の祖国であり、フランスの美術学校と市場が、美術販売や展覧会ということでは、確実な技術や神聖な業績を保証してくれる場所と考えられてきたことを意味している(図71、72)。

一九九〇年代からすれば、そのとき傑出した者と、ワンクビンやマデシエンのような「星」集団の芸術家の仕事とは、区別

ボンビドゥー・センターで開催されることになり、そのための準備がなされたのだ。費大偉という、若い美術史家、批評家が一九八六年に美術学校の交換教授としてフランスに来て、幸運なことにフランスの文化的、キュレーター的なエリート、個人的には文化省のジャック・ラングや国立現代美術センターの当時のディレクターであったジャン・ユベール・マルタンと密接なつきあいをもちことになったことが、情報のアドヴァイスという点で、それに大きく影響していた。前者の活



73. Wang Keping, lidol, 1979, China



74. Wang Keping, Sculpture, 1999



75. Jiang Dahai, Landscape-Green Mountain, China

できる(図73、74)。「星」では他にも、リシユアンがパリに、チュレイレイがロンドンに住んでいた。ワンは一九八二年にパリに到着し、木造彫刻で華々しい活躍を見せて現在にいたる。自然に曲がった木の形を素材として、シュルレアリスティックだったたり、ときにエロティックなオブジェを創作し続けてきたが、以前にもまして大きな作品と格闘するばかりか、この言説をもって才能を大いに発展させ、表現に幅をもたせてきた。中間的な人物としては、いささか年上ではあるが、チャンターハイという油彩の画家がいる。一九四九年に南京で生れ、北京の中央美術学院油彩学科を卒業すると、そこで教鞭をとった。一

九八六年に渡仏し、高等師範美術学校を選んで学んだ。半透明なダークカラーだけを用いて、濃密で密接に転調してゆく絵画のジャンルを築きあげた(図75)。作品は、絶望とまではいわないが、深いメランコリーの念を湛えている。その半抽象的な手法は北宋の水墨画の画面構成と強い類似を示しているが、ツアオウージのように明るい地のうえにアンフォルメル手法で描く画家とは違って、溝や輪郭でこけおどしの遊びに訴えることがない。ヤンペイミン(図76)は高校を卒業すると、一九八〇年に上海からフランスに来、ディジョンで美術を学ぶと、一九八六年に卒業した。一九八二年にはすでに、グループ展に

参加をはじめていた。一九八七年までに彼は毛沢東のアイコンに立ち戻り、巨大で特殊な油彩でそれを描きはじめ、一九八九年ごろになってトゥルニユのミュゼ・グルーズで最初の個展を開催し、作品が批評家に注目された。彼は「ネオ・アヴァンギャルドの規則のもとに、たくみに手腕を發揮した。絵画をインスタレーションのランクに上げたこと。同一性(毛沢東)の強調。クローズアップされた顔のデフォルメによる識別の曖昧化。手法を粹取るさいの変形。形象とモノクロームの等置」といった特徴が、その作品では指摘されている。彼の作品の魅力とは、それとなくわかるが歪んだ形象や、カリグラフィの装飾にふさわしい速度でなされたドリッピング絵画における記念碑的で暗示的な性格に見受けられる。とはいうものの彼が肖像



76. Yan Peiming, *Studio at Dijon*, 2000, China/France



77. Chen Zhen, *Portrait*, early 1980s, China



78. Chen Zhen, *The spasm of the Metro-Womb*, 1997 China

として毛を対象に選んだことには、フランスの批評家の間で毛沢東がひろく知られていたことが関係している。いわく「あるひとつのモチーフを選ぶことは、わたしにとってきわめて意味のあることに思えます。自分のこの作品は、一生の計画だと覚悟しています。顔を描くときは完璧に自動的なのです。」

上海からはもう一人、チェンツェン(図77)がいる。彼は若いころからの血液の病で、二千年にフランスで死んだ。一九七三年に上海美術工芸学校で学び、七十八年に上海演劇学校を卒業した。中国で彼が美術家として向き合っていたことは、いかにして西欧的文脈から中国文化をもう一度読み直していくかという課題だった(図78)。その逆がフランスの場合となった。



79. Huang Yongping, *picture of the artist*, 1977, China



80. Huang Yongping, *VOC*, 1977, China

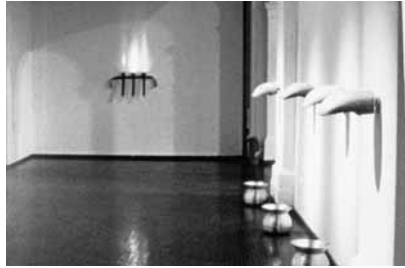


81. Huang Yongping, work for French Pavilion at Venice Biennale, 1999, China

一九八六年にチエンツェンは中国を出てフランスに留学した。彼は自作を、「一種の開かれた建築」、引用を溶融させた、広範囲の探求の場と見なしている。こうしたスタンスを示しているのが、一九八九年にブリエールで作った作品で、森に火を放ち、街のゴミ捨て場で見つけたさまざまな消費材を燃えつきた樹木に吊したものである。「もし地域住民が環境問題に率直であったなら、これは皮肉な干渉だろうな。村はスキャンダルで騒然とし、作者は精神病院に行けといわれたよ。」チエンは自分の美術作品が、心理治療と瞑想の中間にあつて、「世界を批評する」暗喩としてはたればいいと考えている。「中国的思考は物体と要素の『間』で揺れ動くものだ。『物体』でもなく、『場所』でもなく。」彼はみずからを「精神の逃亡者」と見なし、

「脱経験的 transexperience」という言葉を考案して、個人がさまざまな文化と社会、言語のなかで位置をスラしたときに生じるダイナミックで弁証法的な過程を語っている。

ファンヨンピンは一九八九年に『大地の魔術師』展に参加し（図79）、九〇年にはジュアン・ジョザスにあるカルチエ基金で学んだ。九七年にはパリで、同基金で個展を開催、フランス市民ではないにもかかわらず、九九年のヴェネツィア・ピエナーレでフランスを代表した（図80）。一九八二年に杭州にあるツェーチャン（現在は中国）美術学校を卒業し、八六年には福建の廈門でダグイステックなインスタレーションを独力で制作したファン（図81）は、フランスに来る以前からすでに美術運動のポスト一九八五年世代のニューウェイヴとして革新的活



82. Shen Yuan, *Wasting One's Spittle*, 1994



83. Yang Jiechang, *Guillotine II*, detail, 1995-6



84. Yang Jiechang, *The Eye of the Storm*, 2000

動をしていた。フランスに来ると、中国的内容と引用を、「西洋」美術の言説と制度との意識的に弁証法的な関係に基づいて、インスタレーション作品のなかに導入することにした(図82)。ファンはビエンナーレのフランス館の建設に関して、国家的なるものを批評することを目的とするために、屋根に中国の神獣を描くことにした。

ヤン・チェチャンもまた『大地の魔術師』のあとにパリに留まった美術家である。彼は広東からフランスに移ったが、広東ではすでに美術学校の教師であり、現代中国の水墨画の革新運動の中心人物であった(図83)。黒地に黒で描かれたその作品

のいくつかは、たとえばマレヴィッチにも負けず劣らない、崇高なる観念と絵画表彰の関係を示している(図84)。もっとも彼は「西洋」とも「中国」とも、いかなる特別の弁証法的関係を取り結ぼうとしない。作品は中国風でもなければとりわけ理論的だというわけでもないが、純粹絵画として優れたものとして理解されており、ときには深い感動をもたらすものである。

ワン・ドウの作品(図85)は、一九九二年にフランスに来る以前から、中国の歴史に簡単に関連づけられてきた(図86)。それは著名な理論家や作家を一堂に集めたような雰囲気をもっている。彼らが寄稿した書物はみごとに申し分なく二か国語で書かれ、ポール・ヴィリリオのような思想家やイグナシオ・ラモネ(「モンド・ディプロマティック」の編集者)のようなインテリ・ジャーナリストがそこに参加している。ワンドウはニュースとCMを問わず、二次元のマスメディア映像を素材としてとりあげ、それを三次元の彫刻に作り替えて、最初の映像のヴァーチアルな枠組を保ちつつ、その映像を切り取って、そ





85. Wang Du, *Nadja* (original of *La Boxeuse minus right breast*), ca 1999, China



86. Wang Du, *La Boxeuse*, ca 1999, China

の視点の位置を強調する。ワンドゥは一九九二年にローザンヌで観たジェフリー・ディッチの展覧会『ポスト・ヒューマン人間以後』からの影響を認めている。彼はそこに現代中国の特殊な自己認識を加える。「文化大革命の期間中、映像がもつばらプロパガンダのためにのみ使用されているということをめくって、理解が不足していた。というのも、その時期に作られたあらゆる映像は本来的にプロパガンダだったためだ」と、彼は回想している。

「現代を特徴づけているのはテクノロジーの発展であり、そ

れがわれわれの住む環境を築きあげている。われわれは同時代の現実を過去の歴史と比較し、その差異を見定める習慣こそもっているが、過去に住めないのと同じように、この環境の外側で生きることができない。『ポスト・ヒューマン』展は思索に富んでおり、わたしはそこに近付きうる道、同時代のイデオロギーのリアリティを示している道を見出だせるような気がしたのだ。」

(翻訳 四方田大彦)