

De-westernization of the Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art

FUJIKAWA Satoshi

The Queensland Art Gallery (QAG), Brisbane, initiated the Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art (APT) in 1993. Dr. Caroline Turner, who had been the Deputy Director of the QAG and curated the serial exhibitions from APT1 to APT3, had stated in the catalogue of APT1 that “Euro-Americentric perspectives are no longer valid as a formula for evaluating the art of this region”.

This article clarifies the historical context and the practical activities of the de-westernization of APTs. In 1989, the first Asia-Pacific Economic Cooperation (APEC) was inaugurated at Canberra. The original design of Australia for the Asia-Pacific countries had excluded Canada and USA. Dr. John Clark tells us the ambivalence of Australia, which is “both the extension of Euramerica and also positioned to regard Euramerica as a self-defining ‘other’”.

APEC has been expanded through 1990s and included Russia, Canada, USA, Mexico, Peru, and Chile, which forms the Pacific rim, though, APTs have not invited the artists from these nations but included the ones from India, Sri Lanka, Pakistan, Fiji, Tonga, Samoa, Cook Islands, Niue, Tahiti, Marquesas Islands, Hawaii, and Torres Strait Islands.

The “contemporary” art, in the APT’s view, can not exclude the indigenous people’s works, which are conventionally evaluated as the “traditional artifact” not the “fine art” under the Western modernism.

アジア太平洋現代美術トライエニアルに見る脱欧米中心主義思潮

藤川 哲

二

はじめに

一 アジア太平洋

二 境界の横断者たち

A P T 1

A P T 2

A P T 3

A P T 2 0 0 2

A P T 5

三 地域

四 近代主義

おわりに

はじめに

一九九三年九月、オーストラリア、ブリスベンにあるクイーンズランド美術館がアジアと太平洋地域の現代美術を紹介する国際美術展が開始された。同展は、三年に一回開催されるシリーズ展であり、こうした数年に一度開催する美術展の形式に先鞭をつけたヴェネツィアのビエンナーレ (biennale 二年ごと)、ミラノのトリエンナーレ (triennale 三年ごと) にならって、日本ではイタリア語のカタカナ表記を使用した「アジア太平洋トリエンナーレ」、あるいは「アジア・パシフィック・トリエンナーレ」などの呼称で紹介されてきた。

だが、本稿では、表題の通り「アジア太平洋現代美術トライエニアル」と表記する。同展の現地での表記は「Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art」であり、右に紹介した日本での呼称は「現代美術」を省略してい

る点で不十分であった。また、「アジア太平洋現代美術トリエンナーレ」といった呼称の使用例も見られるが、他方で、英語圏で開催されているシリーズ展のうち、日本の美術雑誌等で長年にわたって紹介されてきたホイットニー・バイエニアル（ニューヨーク、ホイットニー美術館）については、すでにその表記が定着している様子が観察され、ホイットニー・バイエニアルとアジア太平洋現代美術トリエンナーレを同時に論じるような機会には、表記の統一性について齟齬が生じてしまう。そうした状況は避けたいものである。ビエンナーレ、トリエンナーレのような現代美術のシリーズ展は、一九八〇年代以降、地球規模でその開催地域の広がりを見せ、研究対象としての重要性に対する認識も高まってきている。私たちが、複数の国際美術展を比較したり、国際美術展の全体動向について考察する機会は、今後もさらに増えていくに違いない。そうした研究成果の積み上げに備えるため、それぞれの国際美術展について、より整合性のある表記を求める時期にさしかかっている、と言えるのではないだろうか。興味深いことに、アジア太平洋現代美術トライエニアルのほかにも、九九年にイギリスで開始されたリヴァプール・バイエニアル（Liverpool Biennial）、〇一年にニュージーランドで開始されたオークランド・

トライエニアル（Auckland Triennial）など英語圏で新設された国際美術展は、バイエニアル、トライエニアルといった呼称になっており、同じオーストラリアでも七三年に開始されたシドニー・ビエンナーレ（Biennale of Sydney）は、ヴェネツィアに倣って「ビエンナーレ」を使用している。つまり、ここには開始時期による「世代の違い」と呼ぶべきものが現れている、と見ることもできる。以上のような観点から、英語圏の国際美術展で原語表記に「biennial」や「triennial」を使用しているものについては、バイエニアル、トライエニアルという日本語での表記に改めることを提案する。

アジア太平洋現代美術トライエニアルは、二〇〇六年までに五回が開催されている。一九九三年の第一回展、九六年の第二回展、九九年の第三回展、二〇〇二年の第四回展、〇六年の第五回展というように、第四回展までは三年ごと、そして第四回展と第五回展の間は変則的に四年の間を開けて開催された。第六回展は従来通り三年後の〇九年に予定されている。こうしたそれぞれの回について、同展の図録掲載論文や、雑誌等の紹介記事では、略称が用いられている（APT1、APT2、APT3、APT2002、APT5）。第四回展がAPT4ではなくAPT2002と呼ばれていること、そして第五回

展開催までの準備期間が四年設けられたことは、アジア太平洋現代美術トライエニアルが、第四回展を境に一つの転機迎えたことを刻印するものである。

第一回展から第三回展までの展覧会企画に携わり、当時、同美術館副館長および国際企画部長だったキャロライン・ターナーは、第一回展の図録に寄せた「序―地域外主義から地域内主義へ?」において「欧米中心の視角は、もはやこの地域「引用者註」アジア太平洋地域の美術を評価する基準としては有効でない。」と、その結論部分で宣言している^①。アジア太平洋現代美術トライエニアルは、その創設時において「欧米中心主義からの脱却」という姿勢を明確に打ち出して開始された国際美術展である、と言って良いだろう。

本稿は、ビエンナーレやトリエンナーレのような大型の国際美術展が、非欧米圏でも開催されるようになった現在、現代美術における「脱欧米中心主義」がどのような胎し、またその内容はどのようなものであったか、について、アジア太平洋現代美術トライエニアルの過去五回分の展覧会の内容分析をもとに解明する。

一 アジア太平洋

二〇〇五年に刊行されたキャロライン・ターナーの編著『美術と社会変化』の著者紹介に拠れば、彼女がクイーンズランド美術館に勤務したのは一九八二年から一九九五年までである^②。すなわち、第三回展開催ののち、ターナーはアジア太平洋現代美術トライエニアルの企画から離れたと推定される。それは、のちのAPT2002、APT5の図録に彼女の論文が掲載されていないことから裏書きされる。

現在、オーストラリア国立大学人文学研究所の副所長職にあるターナーは、自ら携わったアジア太平洋現代美術トライエニアルと、日本で開催されている福岡アジア美術トリエンナーレを比較した論文の中で、「アジア太平洋」という地域の枠組みについて、興味深い指摘をしている。

「アジア太平洋文化」とは何か。この問いは同地域内に文化的同一性が存在しないという事実のゆえに錯綜している。「アジア太平洋」という用語は造語であって「ラテンアメリカ」に近い定義において、歴史的または文化的共通性を含意することなく使用されて初めて機能する。「アジア太平洋」は問題を孕んだ用語でもある。ある者はアメリカ合衆国および南北アメリカ

大陸を含む。またある者はアジアと太平洋の島々に限定する。オーストラリアが発明したと指摘する者もいれば、日本だと言う者もいる。それは一九九〇年代に一般的な用語となったが、今や新たな地理的現実の前に色褪せつつあり、新しく、より複雑な地域的集合の中に溶解している。特に二十一世紀において、中国とインドの政治的、経済的影響力に結びついた地域内関係の重要性が興隆しているためである。この地域における地政学的地盤は劇的に変化した。この変化は文化交流と、交流そのものの意味に疑いなく影響を及ぼすだろう^③。

ターナーは、右の文章で「アジア太平洋」という用語をめぐる複雑な背景を要約的に示している。私たちはこの圧縮されてしまった背景を再び展開して、つぶさに観察してみることとしたい。

展開の糸口は、一九八九年にオーストラリアのホーク首相の提案で開始された「アジア太平洋経済協力（APEC）」にある。ターナーが観察している一九九〇年代における「アジア太平洋」という地域概念の浸透は、APECの発足によってもたらされたものである、と見て良いだろう。

APECに着目することによって、私たちは、ターナーが「アジア太平洋」という造語の出自をオーストラリアと日本に求めている点にも納得することができる。「アジア太平洋」という地域概念は、アメリカ合衆国の国際戦略において浮上してきた経緯が認められるとはいえ、九〇年代に明確な輪郭を形成しはじめた「アジア太平洋」という地域概念について検討する際には、その参照元となったAPECの発足に、オーストラリアと日本が主導的な役割を果たしたという事実を重く見て良いと考えられるからである。

ターナーが観察した「アジア太平洋」という地域概念の退色と溶解といった状況も、APECの変容と求心力の低下という歴史に重ね合わせることで、その具体相を想像することが容易になる。

APECの前史と発足後の歴史を検証し、「アジア太平洋」という地域概念の形成過程で日本とオーストラリアが果たした役割を解き明かした、大庭三枝『アジア太平洋地域形成への道程』（二〇〇四年）には、両国が国際社会における自国の安定的な同一性を築こうとして、同床異夢を描きつつ、「アジア太平洋」という地域概念を定義／再定義していった様子が丁寧に跡づけられている^④。

大庭の研究から私が学んだ点は、次の三つである。第一点目は、「アジア太平洋」という地域概念形成の端緒に位置づけられるべき、一九六六年設立のアジア太平洋協議会（ASPAC）の存在である。同協議会の提唱者は、韓国の朴正熙大統領^{パク・チンヒ}であった^⑤。ASPACは、ベトナム戦争下にあるアメリカ合衆国の影響を受けつつ、中華人民共和国と北ベトナムといったアジアにおける共產主義国を封じ込める意図に基づいて発足した。そして、その後の米中和解の進展など国際情勢の変化にしたがって存在意義を失い、七二年の閣僚会議を最後に自然消滅する。大庭は、従来のAPEC前史において、ASPACの存在が「反共同盟を目指したあだ花」として排除されてきたことに批評を加え、再考を促している^⑥。また、ASPACは、大庭によって「親米国家で構成された西側同盟」とも言い換えられている^⑦。米国という大樹の下に参集するような「アジア太平洋」像は、欧米中心主義批判によってアジア太平洋現代美術トライエニアルの革新性を自負していたターナーの「アジア太平洋」像とは相容れない、と考えて良いだろう。ターナーの想定していた「アジア太平洋」像は、欧米と対等、場合によってはそれを凌駕していくような「勢い」を期待されるものであったと考えられるからである。APTIにターナー

が寄せた序文の副題「地域外主義から地域内主義へ？」が、「地域外Ⅱ欧米」と「地域内Ⅱアジア太平洋」を対照させていたことが端的にそれを示している。翻って、私たちは、大庭が問題視したASPACの存在を排除する既存のAPEC前史の観点によって、ターナーの「アジア太平洋」像の背後に、複数の共鳴者の存在を窺い知ることも可能である、と言える。

第二点目は、こうした地域概念の形成に、われわれという「ウチ」をどの範囲に設定するか、そしてまたわれわれに入らない「ソト」をどのように想定するかという「ウチ／ソトの論理」が伴っているという分析視角である^⑧。大庭の研究は、この「ウチ／ソトの論理」の観点のもとに、日本とオーストラリアがそのときどきに異なる「アジア太平洋」像を描いてきた歴史を、同床異夢として対比的に整理したものだ。例えば一九八〇年代の日本とオーストラリアがそれぞれに提出した「アジア太平洋」像の違いは、アメリカ合衆国を不可欠なものとして含んでいた日本の構想と、アメリカ合衆国とカナダを排除していたオーストラリア（ホーク首相）の構想の対立というかたちで浮き彫りにされている^⑨。アメリカ合衆国とカナダをソトとして位置づけるオーストラリアの「アジア太平洋」像は、私たちが検討しているターナー

の欧米中心主義批判と重なる部分がある。オーストラリアにとつての「欧米」が、あるときは自らが帰属する集団であり、また別の場面では自らの「他者」として位置づけられもする両義的な概念である点に注目してみたい。オーストラリアが「欧米」を自らの帰属先として想定する場合、その概念を地理的な性格のものとして想像するのは困難なはずである。ヨーロッパとアメリカ合衆国は大西洋を挟んで地理的に結びつけられているが、地球上でのオーストラリアの位置はそうした空間のほぼ裏側にある。したがって地理的に「欧米」から隔絶しているオーストラリアが、自らをその一部として想像する場合、その集合概念は「西洋文明」や「白人国」といった文化的で抽象的な地平に仮構されたものでなければならぬ。シドニー大学の美術史・美術理論学教授ジョン・クラークが、「興味深いことにオーストラリアは、ユーラメリカの拡張であると同時に、ユーラメリカを自ら規定する「他者」とも見なすような位置にある」と述べる¹⁰とき、彼が「ユーラメリカ (Euramerica)」という、一般には大陸移動説で使用される語彙を用いて「欧米」を論じている背景に、大西洋を挟んで結合された地域概念としての欧米とは異なる、文化概念としての「欧米」を指し示そうとする意図を読み取るべきではないだろうか。二億年

前に存在したとされる、ユーラシアと北アメリカが分裂する以前の超大陸ユーラメリカ。オーストラリアにとつての「ユーラメリカ」は、追憶の中にしか存在しない帰属先である、とさえ評したい誘惑に駆られる。かくして私たちは、「ウチ／ソトの論理」という分析視角のもとに、ターナーの欧米中心主義批判が、「アジア太平洋の現代美術」という新たな枠組みの創出のために、必然的に要請されるものであつたろうことを推測できるようになる。同様なウチとソトの表裏一体的な機構を介した自己規定について、酒井直樹は、「対一形象化」という用語を提示している¹¹。

大庭の研究から学んだ第三点目は、「アジア太平洋」という地域概念の彷徨の具体相である。それはターナーの言葉では「地政学的 地^{テラ} 盤^{プラットフォーム}」の劇的な変化」と表現されていたものだ。一九八〇年代半ば頃の日本とオーストラリアは、アメリカ合衆国を含むか含まないかという点、さらにそれ以外にも複数の点で、互いに相異なる「アジア太平洋」地域像を望んでいた。大庭は日豪間の調整努力に加えて、大きく二つの要因を挙げて「アジア太平洋」地域をめぐる事態の打開を説明している¹²。その一つは八九年六月にワシントンのアジア協会で行われたベーカー國務長官（アメリカ合衆国）による講演である。

同演説で、アメリカ合衆国は、アジア太平洋協力構想に対し、主導権はとらないが、支持はする、ということが公式表明された。^⑭ いま一つは、アジア太平洋協力構想に対するASEAN諸国参加の実現である。八九年七月のASEAN拡大相会議において参加の方向が確認された。大庭はASEAN諸国参加が実現した背景を、日豪によるねばり強い交渉以上に、八〇年代後半におけるASEAN諸国自身の経済発展や経済的相互依存の深化によるものと説明している。^⑮ こうして、八九年七月末にオーストラリアから十一カ国の政府へ招待状が送付され、同年の十一月、同国のキャンベラにて第一回APEC閣僚会議が開催された。参加国は、ASEAN六カ国（インドネシア、シンガポール、タイ、フィリピン、ブルネイ、マレーシア）と、日本、韓国、アメリカ合衆国、カナダ、ニュージーランド、オーストラリアの十二カ国だった。その後、九一年より中国、香港、中華台北（台湾）が参加。九三年、メキシコ、パプアニューギニアが参加し、九四年にはチリが、九八年にはペルー、ロシア、ベトナムが加わって、現在の参加メンバーは二十一カ国・地域となっている（二〇〇七年九月開催のAPEC首脳会議に基づく）。こうした九〇年代における参加国・地域の拡大、そしてそれに伴う協議事項や会議、委員会の増加

を指して、大庭は、「APECの肥大化と「アジア太平洋」の曖昧性の増大」と評している。大庭はさらに、APECの肥大化と並行して、九〇年代に「東アジア」という別の地域概念が台頭してきたことによって「アジア太平洋」概念の求心力が弱まったことも指摘している。九〇年十二月に発表された、マレーシアのマハティール・モハマド首相による東アジア経済グループ構想に端を発するこの新たな地域概念は、「アジア太平洋」からアメリカ合衆国、カナダ、オーストラリア、ニュージーランドといった白人国を除外したもので、という見方ができる。こうした人種的な志向は、ASEAN諸国に日本、中国、韓国を加えた「ASEAN+3」（第一回首脳会議は九七年十二月）となつて具体化し、その存在感を強めていった。さらに二十一世紀に入ると、二〇〇二年十一月に「インド・ASEAN第一回首脳会議」が実現したことをその兆候として、ターナーが観察した、中国とインドの影響力の増大によつて、九〇年代に形成された「アジア太平洋」概念の枠組みが「色褪せ、溶解しつつある」ことの実相を確認できる。またこの間、オーストラリアは九六年の政権交代によつて、労働党政権による「アジア参入」路線から、自由党連立政権による「アジアに隣接した白人国」という伝統的なオーストラリアの

あり方へと回帰したことも、合わせて記憶しておかなければならない。¹⁹⁾

以上、私たちは、大庭の丹念な考察を導きとして、「アジア太平洋」地域概念の創出とその後の推移をAPECの前身およびその発足後の歴史と重ねて具体的に確認してきた。また特にその変遷史の中でも、アジア太平洋現代美術トライエニアルの開催国オーストラリアの立ち位置については、今後の考察において参照すべき点を抽出することができたと思う。なお、大庭の研究が○四年八月に刊行されているのに対し、先に引用したターナーの文章は○六年刊行の論文集に収められたものである。刻々と変化している東アジア情勢、そしてアジア太平洋地域の現在を考えるために、さらに三点を補足したい。まず、アメリカ合衆国の「東アジア」に対する関心が拡大してきている、という観測が坂本和一によって提出されている。²⁰⁾坂本は、『フォーリン・アフェアーズ』誌の二〇〇四年七月／八月号に掲載されたジェームズ・ホーグの論文「グローバル・パワーシフト—アジアの台頭を直視せよ」をその兆候を示すものとして挙げている。同論文は、アジアにおける力関係の再編が、今後、中国、そして最終的にはインドを中核として行われると予想されるため、合衆国政府は、そうした変化に対応できるよ

うに備えなければならない、という主旨のものである。¹⁹⁾そして坂本の主張は、アメリカ合衆国の「東アジア」に対する関与が積極策に転じることに応じて、再び「アジア太平洋」地域の枠組みが、その重要性を増してくる、という点にある。²⁰⁾

次に、○五年十二月、ASEAN+3に、インド、オーストラリア、ニュージーランドの三カ国を加えた「第一回東アジア首脳会議」が開催された。私たちは、「東アジア」地域概念の台頭によって、「アジア太平洋」地域における白人国が排除され、新たな地域的枠組みが求心力を持ち始めたところまでを追っていた。その後の「東アジア首脳会議」の開催は、アジアの南に位置する白人国が「東アジア」に迎え入れられたという視点から、新たな展開として銘記しておくべきであろう。

最後に、○七年十一月、オーストラリア総選挙でハワード保守連合政権が敗北し、十一年ぶりに労働党への政権交代が実現した。この交代によって、オーストラリアの「アジア太平洋」への関与の仕方は、今後再び変化すると予想される。

二 境界の横断者たち

A P E C に着目して「アジア太平洋」という地域概念の変遷を確認してきた私たちは、次に、アジア太平洋現代美術トライエニアルに即して、「アジア太平洋」という枠組みが現実化していく様子を跡づけたい。いま仮に、前節で見た「アジア太平洋」像を、多国間の影響下にある政治的、経済的な枠組みとしての「アジア太平洋」像と呼ぶならば、以下に見ていくのは、オーストラリアの発信による文化的な枠組みとしての「アジア太平洋」像として位置づけることができるだろう。

しかし、第一回展から第五回展までの参加国・地域や作家数を各展覧会図録に記載された情報をもとに確認していくこうとすると、私たちはその道筋が平坦でないことを知る。つまり、第一回展では、ターナーによる「序」の冒頭に、「十二カ国および香港から選ばれた七十六名の美術家による約二百点の作品が集められた」と明確に計上されているが、第二回展以降の事情はいずれも異なっているためである。第二回展図録では、参加国・地域数を集計した数字は記載されておらず、参加作家は「東アジア」「南アジア・東南アジア」「太平洋」という三つの地域別にまとめられている。第三回展図録では、地域

別の枠を廃して、中国、インド、インドネシア、日本、……と国名のアルファベット順に作家を整理するほか、「境界横断」部門と「仮想トライエニアル」部門が設けられ、一部の作家がそうした別枠に組み込まれている。第四回展は、参加作家数が少ないためもあつてか、図録では十六人の作家とパフォーマンス集団一組がアルファベット順に掲載されているのみである。第五回展は、再び作家数を増やしているが、図録における作家の掲載は、やはり作家名のアルファベット順になっており、もはや国別あるいはより広域の地域別という枠組みは、完全に撤廃された様子である。つまり、アジア太平洋現代美術トライエニアルは、その参加作家を国別・地域別の観点で整理することをやめ、個人として遇するという方向へ転換したのだ、と言える。また同時に、国や地域といった下位区分を廃することで「アジア太平洋」という最大の枠組みだけを残した、と見ることもできる。

こうした変化を促した背景には、国際美術展における国別参加制度がつねに批判に曝されてきたことや、近年、国民国家の枠組みが盛んに問い直されていることが想起される。地球規模化をめぐる議論の進展とともに、国民国家の虚構性や弊害についての理解は広く共有されるものとなった。ある作家の作品がある国の文化を代表して

いる、という見方はすでに時代錯誤であると言え、また、そのような視角に基づく文化研究のイデオロギー性や、そうした言説形成を促す文化制度に対しては、倦むことなく批判が加えられている²²。私たちは、国家文化というイデオロギーから自由の身となつて、個人として美術作品と向き合い、個人としての美術家を考える。自国にゆかりの美術家が国際舞台で活躍している様子に勇気づけられることはあつても、他国の美術文化の発展を同じようには尊敬できない、という心性は想像し難い。国際美術展を見て、国家の文化力の優劣を比較するような評論は皆無となつた、と言えるだろう。

ところで、国際美術展の会場で、私たちが発見する美術作品の芸術性が、その作者が生まれ育つた国の経済力や政治力の威光が背景にあつて、より輝いて見える、という考えは、受け入れがたい話ではないだろうか。だが、ヴェネツィア・ビエンナーレの国別参加部門では、国別の展示館にその国から選出された美術家が展示し、各国の文化機関がそれを支援する仕組みになつているため、展示の内容や広報にたつぷりと予算をかけられる「大國」と、そうではない国との違いが避けがたく生じてしまつているのである。また実際には、大國の展示がつねに芸術的に高い達成を示しているとは限らず、逆に小國のつ

つましやかな展示に精神的な充溢を感じ取ることもある。そして、そうした個人的な評価における逆転現象が見られる一方で、ヴェネツィア・ビエンナーレにおいては、国別参加部門にさらに授賞制度の問題が加味されて、大國が獲る、あるいは小國に与えられる、いずれの場合にも批判者が後を絶たないのである。

こうした国別参加制度や授賞制度の問題点は、現在開催されている他の多くの国際美術展においては克服されている、と言つて良い。私たちが検討しているアジア太平洋現代美術トライエニアルもまた、会場では国家や地域の枠組みとは関係なく作品が配置され、展覧会図録ではアルファベット順に掲載される。授賞制度はそもそも存在しない。しかしまた、美術作品を見て、作品の出来る国や地域の経済的な勃興と失速をその背景に重ね合わせて語る習慣は根強い、ということも言える。冷戦終結直後のヨーロッパ美術は閉塞感が漂うと評されたし、バブル崩壊後の日本の現代美術は内向きになつたと言われる。九〇年代前半のアジア美術の台頭は熱っぽく語られたが、九七年のアジア通貨危機を境にその熱は急速に冷めた。だがそうした中でも、中国現代作家の作品価格は高騰し続けており、インドの若手作家に対する期待も高まつている。

他方で、地球規模化した市場では、機関投資家や多国籍企業が、国や地域という枠組みを無効化しながら利益を追い求める。一国の都市部に集中的に海外資本が投入されて株価が高騰していくことが、その国の経済の活況とは同一視できない状況が広がっている。境界を越えるという点では、現代の美術家も同様で、故国を離れて別の国に移り住んでいる作家が少なくない。政治的、社会的理由による離散者として、その経験の作品化が注目される作家もいれば、美術市場における成功者として、複数の都市にスタジオを構えて活動している者もいる。本節では、国別、地域別の分類が必ずしもうまく当てはまらない、こうした作家たちを「境界の横断者たち」と呼ぶこととする。

「境界の横断者たち」が国際美術展に多数登場するようになって、現代の美術家たちを地理的なマトリックス上で一元的に把握しようと試みることは、ますます困難になっている。そうした時代性を反映してか、二〇〇七年に開催されたドクメンタ12（ドイツ、カッセル）では、展示会場の作品キャプションに、作者の出身国や、現在生活している都市についての情報が、一切記載されなかった（図録では確認できる）。このような実験的な試みは、鑑賞者がより直接的に美術作品と向き合うことのできる

展覧会を実現するための配慮としては、一定の評価ができる。私たちもまた、芸術に対する人類的な共感の可能性に信頼を寄せ、歴史や文化を超越した芸術との出会いの法悦感を憧れることにおいては、人後に落ちないつもりである。しかし、地理的な枠組みにとらわれないように、そうした情報を呈示しない、という方法論は、消極的教育の観点に立っていると言え、そこには一定の限界もまた指摘できるだろう。全作家について等しく出身国や活動地の情報を秘匿してみても、すでに名の知られた作家については、鑑賞者の側で既知の情報をもとに地理的、文化的な背景との照合が行われる。そして他方では、無名の作家たちが何の背景も与えられない状態に、宙つりにされるのである。

このような状況下では、スピヴァックが提唱している意味での逆学習インヴェルシブ・ラーニングがうまく成立しているとは言えない。²⁸つまり、展覧会の企画構成の方針や展覧会図録の編集方針として、国や地域の枠組みを無視することと、そうした枠組みを不可視化することは、その意味も作用も異なってくる、というのが私たちの立場である。私たちは、地理的枠組みを通して作品を判断する見方を矯正するためにこそ、地理的枠組みによる整理を省略することができない。したがって、国際美術展の参加国や地域、そして

作家数を「数え上げる」という行為は、忌避されるべきものではなく、むしろ右に見たようなさまざまな問題を浮き彫りにする作業として、より積極的な観点から遂行されるべきものである。

A P T 1

アジア太平洋現代美術トライエニアルの第一回展において、「十二カ国および香港から選ばれた七十六名の美術家による約二百点の作品」が展示されたことは、先に紹介した通りである。この十二カ国一地域は、さらに三つの地域に分類されている。それぞれ、東南アジアが、インドネシア、マレーシア、フィリピン、シンガポール、タイ、ベトナムの六カ国、東アジアが、中国、香港、日本、韓国の三カ国一地域、そして南太平洋が、ニュージールランド、パプアニューギニア、オーストラリアの三カ国となっている。東南アジアの六カ国は、ASEAN六カ国とほぼ重なっており、ASEANに含まれているブルネイからの選出がなく、代わりにベトナムが加えられている、という様子である。APT1の図録で特筆されるのは、キュレーターたちが各国のどの都市を調査したかを明らかにしている点である。それぞれ首都を中心に主

要都市を訪問している様子が確認できるが、突出して多いのはインドネシア（バリ島〔ウブド、デンパサル〕、ジョグジャカルタ、ソロシテイ、バンドン、ジャカルタ）とパプアニューギニア（ポートモレスビー、ゴロカ、レイ、ラバウル、マダン、マウントハーゲン、ソゲリ）の調査地で、次いで日本（東京、京都、埼玉、福岡）、マレーシア（クアラルンプール、ペナン）、タイ（バンコク、チェンマイ）、中国（上海、杭州）となっている。

こうした情報が公開されていることよって、大都市ばかりを中心に選出された作家が、国際舞台でその国の現代美術の動向を代表するもののように見られていることの問題点に意識をめぐらすきっかけをつかむこともできるだろう。ただし残念ながら、第二回展以降の図録には、こうした調査地の情報は記載されていない。

APT1の参加作家について、「境界の横断者たち」の観点からそのリストを見直してみると、マレーシアのページで紹介されているマツラ・アブドゥル・ラーマンがシンガポール生まれでクアラルンプール在住、香港のページで紹介されている周縁雲（チヨウケン・リユウウン イレーネ・チョウ）が上海生まれで香港在住、ニュージールランドのページで紹介されているロビン・カフキワがニュージールランド人の両親のもとにシドニーで生まれて、現在ニュージールン

ド在住、同じくニュージーランドのページに紹介されているロビン・ホワイトは同地で生まれ、現在はキリバス在住、と出生地と活躍地が異なる作家が四名、見出せる。そのほか、韓国の作家には、ハンブルグで写真を学んだ具本昌ク・ボンチャンや、アングレーム（フランス）で美術を学んだイム・オクサン、ニューヨークに学んだバク・カンウク、デュッセルドルフに学んだ禹順玉ウ・スンジュクらのように欧米への留学経験者が四名含まれていた。

以上の作家も含む七十六名を国・地域別に数えれば、インドネシア九作家、マレーシア六作家、フィリピン九作家、シンガポール二作家、タイ七作家、ベトナム一作家、中国八作家、香港二作家、日本七作家、韓国七作家、ニュージーランド七作家、パプアニューギニア二作家、そしてオーストラリア九作家という選出であった。

さらに地域別に集計し直すと、東南アジア三十四人、東アジア二十四人、南太平洋十八人という構成で、「アジア太平洋」内での作家人数の比率は、アジアの作家が七割六分を超え、太平洋地域の作家は二割四分に満たなかったことが明らかになる。

第二回展図録の巻頭論文で、ターナーは「百名を越える美術家たちが参加している」とのみ記している⁽²⁸⁾。また、すでに述べた通り、図録では「東アジア」、「南アジア・東南アジア」、「太平洋」という地域別に作家を紹介する体裁をとっている。この三つの地域分類は、A P T 1の「東南アジア」、「東アジア」、「南太平洋」がそれぞれ拡張され、順番を入れ替えられたものと見なすことができる。その拡張の様子を具体的に見ていくと、東アジアは、A P T 1の三カ国一地域に台湾が加わって三カ国二地域となり、南アジア・東南アジアは、インドが新たに加わって七カ国に、太平洋については、ニューカレドニア、バヌアツ、トレス海峡諸島が加わって五カ国一地域と、三つの地域分類すべてにおいて参加国・地域数を増やしている。その合計は、「十五カ国三地域」である。

国・地域別に作家数を数えれば、中国六作家、香港二作家、日本五作家、韓国五作家、台湾二作家、インド五作家、インドネシア五作家、マレーシア五作家、フィリピン四作家一組（五名）、シンガポール二作家、タイ五作家、ベトナム三作家、ニュージーランド一組（十一名）、パプアニューギニア三作家一組（二名）、ニューカレド

ニア三作家、バヌアツ一作家、トレス海峡諸島一作家、オーストラリア五作家一組（名前が記載されている人数は二十一名。企画ごとに随時増員あり、とされる）という選出になっている。その合計は「六十二作家四組（三十九名）」。

これらの作家のうち、「境界の横断者たち」には、中国福建省に生まれ、当時東京に住んでいた蔡國強（ツァイ・クオチャン）（現在、ニューヨーク在住）や、パプアニューギニアに生まれ、同地とメルボルンを活躍拠点としていたウエンディ・チョウライ、およびニュージーランドの作家集団「ワカ」（マオリ族の海戦用カヌーを指す）の一員、ニューエ生まれのジョン・プーレが挙げられる。今回、それぞれ、蔡國強は中国、ウエンディ・チョウライはパプアニューギニア、ジョン・プーレはニュージーランドの作家として数えた。

地域別の集計では、東アジア二十作家（二十人）、南アジア・東南アジア二十九作家一組（合計三十四人）、太平洋十三作家三組（合計四十七人）という構成となっており、人数による比率は、総数百一人中、アジアの作家五十四人に対し、太平洋地域の作家が四十七人と、ほぼ同数になっている。

この人数上の平衡化に一役買っているのが、クイーン

ズランドを拠点として活躍するアボリジニの作家集団「キャンプファイア・グループ」（二十一名、増員あり）の選出である。つまり、第一回展と比較したとき、第二回展は、参加国・地域数を増加させ、参加作家数も増員させたほか、アジアと太平洋のそれぞれの地域の作家数を拮抗させた点に、大きな特徴が見られる。

A P T 3

第三回展の図録では、国名のアルファベット順に作家が整理され、さらに別枠で「境界横断」部門と「仮想トライエンリアル」部門が設けられている。

私たちは、先ず国別のセクションについて、第二回展に倣い、「東アジア」、「南アジア・東南アジア」、「太平洋」の三つの地域分類を援用して整理してみたい。東アジアでは、香港の作家が中国に含められて、三カ国二地域から三カ国一地域となっている。南アジア・東南アジアは、新たにパキスタンとスリランカが加わって、九カ国になった。そして太平洋地域は、ニューエが加わり、バヌアツやトレス海峡諸島からの選出がなくなると、五カ国一地域から四カ国一地域へと減じている、といった点が理解される。

次に、国・地域別に作家数を見ていくと、中国四作家、香港一作家、日本三作家、韓国三作家、台湾一作家、インド四作家、パキスタン一作家一組（二名）、スリランカ二作家、インドネシア四作家、マレーシア二作家、フィリピン四作家、シンガポール二作家、タイ三作家、ベトナム三作家、ニュージーランド二作家、パプアニューギニア一作家二組（代表者各一名、一組は人数不明、もう一組は約三十名、合計約三十二名以上）、ニューカレドニア二作家、ニウエ一組（五名）、オーストラリア六作家となっている。

「境界横断」部門は、その名称からも想像がつくように、もともとこうした国・地域別の分類に馴染まない作家たちが存在する、という事実から考案されたものだ。ターナーは、「アジア太平洋トライエニアルの企画をめぐる九年以上の発展史において、地理的区分や表現手段、そしてその他の狭い定義に当てはまらない美術家たちの作品が、つねに問題となってきた」と、同部門新設の背景を説明している。実際、同部門の作家には、故国を離れて活動する者、複数の表現領域をまたいで活躍している者、そして、異なる国の作家たちの組み合わせなどが含まれている。しかし先に詳述した理由を背景に、私たちは敢えてこれらの作家たちについても「数え上げて」

みたいと思う。

同部門には、合計十五作家四組（十六名）が選出されている。図録掲載順に見ていくと、インドネシアから一組、福建省に生まれ、東京とニューヨークで活動する作家一名、上海に生まれ、ナンシーで活動する作家一名、テガル（インドネシア）に生まれ、ダーウイン（オーストラリア）で活動する作家一名、インドネシアの作家とオーストラリアの作家の組み合わせ一組、シンガポールに生まれ、シドニーで活動する作家一名、カラチ（パキスタン）に生まれ、同地で活動する作家とウインブルドンに生まれ、カラチで活動する作家の組み合わせ一組、タイの作家一名、台中に生まれ、ニューヨークで活動する作家一名、マニラに生まれ、モントリオールで活動する作家一名、日本の作家一名、サバナケット（ラオス）に生まれ、ロンドンで活動する作家一名、フィリピンの作家一名、ラホール（パキスタン）に生まれ、ニューヨークで活動する作家一名、インドの作家一名、東京に生まれ、東京とニューヨークで活動する作家一名、ニュージーランドの作家とニューカレドニアの作家の組み合わせ一組、北京に生まれ、シドニーで活動する作家一名、重慶に生まれ、ニューヨークで活動する作家一名という構成である。

それぞれを出身国別に集計すると、「中国四作家、日本二作家、台湾一作家、インド一作家、パキスタン一作家一組（二名）、インドネシア二作家一組（十名）、フィリピン二作家、シンガポール一作家、タイ一作家、ラオス一作家、ニュージーランド一作家、ニューカレドニア一作家、オーストラリア一作家からなる合計十九作家二組（十二名）」という数字が導かれる。合計数が当初掲げた十五作家四組（十六名）から変動しているのは、出身国も活動地も異なる作家同士の組み合わせになっている二組について、それぞれの出身国に分けて数え直したためである。

「仮想トライエニアル」部門は、インターネット上のウェブサイトや、コンピュータを利用したインタラクティブ・プログラム、ビデオ映像などを活用した作品を紹介している。三作家二組（十九名）が選出されており、その内訳は、中国一作家、韓国一作家、台湾一作家、マレーシア一組（十七名）、オーストラリア一組（二名）であった。

A P T 3における「境界の横断者たち」は、「境界横断」部門に割り当てられた作家に限られていたわけではない。同展図録の国別のセクションで紹介されている作家の中にも、インドネシアのセクションにメラ・ジャル

スマ（オランダ、エメロード生まれ、ジョグジャカルタ在住）が、パキスタンのセクションにエリザベス・ダディ（シアトル生まれ、ニューヨークとカラチを拠点に活動）とイフティカール・ダディ（カラチ生まれ、ニューヨークに留学）の夫妻が、そして韓国のセクションにはハン・ミュンオク（ソウル生まれ、パリ在住）と、キム・スージャ（大邸生まれ、ニューヨーク在住）ら三作家一組（二名）の例が含まれていた。

そうした国別のセクションと「境界横断」、「仮想トライエニアル」の二部門を総合すると、A P T 3は、先ず地域分類については、東アジアが三カ国一地域（変わらず）、南アジア・東南アジアにラオスを加えて十カ国、太平洋地域は四カ国一地域（変わらず）となり、その合計は「十七カ国二地域」となる。

そして国・地域別の作家数は、中国九作家、香港一作家、日本五作家、韓国四作家、台湾二作家、インド五作家、パキスタン二作家二組（四名）、スリランカ二作家、インドネシア六作家一組（十名）、マレーシア二作家一組（十七名）、フィリピン六作家、シンガポール三作家、タイ三作家、ベトナム三作家、ラオス一作家、ニュージーランド三作家、パプアニューギニア一作家二組（三十二名）、ニューカレドニア三作家、ニウエ一組（五名）、オー

ストラリア七作家一組（二名）となり、その合計は「六十八作家八組（七十名）」である。

地域別に集計すると、東アジア二十一作家（二十一人）、南アジア・東南アジア三十三作家四組（合計六十四人）、太平洋十四作家四組（合計五十三人）という構成となっており、アジアと太平洋の人数比は、アジア六割二分、太平洋三割八分である（総数百二十八人）。APT1ほどではないが、再びアジアの作家の数が太平洋地域から選出される作家の数を凌駕している。また、この回は特にアジアの中でも、南アジア・東南アジア地域の作家数がほぼ倍増していることが特筆される。

A P T 2 0 0 2

第四回展は、その略称もAPT2002と変則的であるが、作家数を十六作家一組（十一名）と絞り込み、その分、各作家の出品作品数を増やして、最新作や近作に加え、旧作も含めて展示するというように、歴史的回顧の視点を採り入れていた点で、過去三回とは大きく異なっていた。

図録には、十六作家一組の作家たちがアルファベット順に掲載されているのみである、ということは既に述べ

たが、ここでも先ずこれまでと同様に「東アジア」、「南アジア・東南アジア」、「太平洋」の三つの地域分類で、参加国・地域数を確認する。東アジアについては、香港からの選出がなく、三方国一地域となっている。南アジア・東南アジアは、パキスタン、スリランカ、マレーシア、シンガポール、ベトナム、ラオスからの選出がなく、なつて、APT3の九カ国から大幅減の四カ国。太平洋地域では、パプアニューギニア、ニューカレドニア、ニウエからの選出がなくなつて、四カ国一地域から二カ国へと減じた。つまり、東アジアからの参加国は横ばいだが、他の二地域については半数以下に減じている。その合計は、「九カ国一地域」で、APT3の十七カ国二地域の約半数となつている。

今回も「境界の横断者たち」の観点から、李禹煥（慶尚南道生まれ、日本とフランスで活動）、白南準（ソウル生まれ、在ニューヨーク）、徐道漢（ソウル生まれ、在ニューヨーク）、マイケル・リン（東京生まれ、在台北）、ジョン・グラウンズ（アトランタ生まれ、在シドニー）ら五名が判断の難しい作家として浮かび上がるが、それぞれ李禹煥は日本、白南準と徐道漢は韓国、マイケル・リンは台湾、ジョン・グラウンズはオーストラリアと見なして算出することとした。これにより、国・

地域別の作家数は、中国一作家、日本二作家、韓国二作家、台湾一作家、インド一作家、インドネシア一作家、フィリピン一作家、タイ一作家、ニュージーランド一作家一組（十一名）、オーストラリア四作家となった。その合計は「十六作家一組（十一名）」である。

十六作家と十一名を足した総数二十七人という数字は、APT3の百三十八人と比較すると、百十一人に及ぶ大幅な削減となっていることがわかる。展覧会会場の雰囲気は、がらりと変わっていたことだろう。しかしまた、この大幅な削減を参加国・地域数の半減と比較して考えると、作家数は大幅に減らしたが、参加国・地域数の方は「ある程度維持された」という見方ができる。それは、各国一、二名の選出というかたちで明らかであり、他方でオーストラリアからの四作家が突出して見える。

地域別の集計では、東アジア六作家（六人）、南アジア・東南アジア四作家（四人）、太平洋地域五作家一組（合計十六人）で、三つの地域が平均しているとするこどもでできるだろうし、アジア十人、太平洋十六人という数字からは、太平洋の作家数はアジアの作家数の一・五倍になっている、と言うことも可能だろう。

A P T 5

第五回展は、第四回展の四年後に開催された。この間、クイーンズランド美術館は、待望の新館を増築した。GOMA (Gallery of Modern Art) と呼ばれる新館は、アジア太平洋現代美術トライエニアルの恒常的な開催基盤として位置づけられ、シネマテークやチルドレンズ・アート・センターを併設した、来館者サービス部門を充実させた美術館である。

クイーンズランド美術館は、アジア太平洋現代美術トライエニアルの開催と、その出品作品の購入を通じて、同地域の現代美術に関する独自性の高いコレクションを築き上げた。同館は、オーストラリア国内では後発の美術館であったため、先行館によってすでに充実したコレクションが築かれている伝統芸術や近代美術ではなく、現代美術に特化することで独自性を打ち出そう、というねらいがあった²⁷。GOMA増築の理由としては、そうした経緯で蓄積したコレクションの収蔵スペースと展示空間が不足し始めたことに加え、過去三回のAPTの興行的な成功が挙げられている²⁸。APTはもともと三回分を予定して開始された事業で、その成功を受けて継続が決まった。新館の建設が公式発表されたのは二〇〇〇年で

あり、APT2002が変則的な内容で構成されていた背景には、同時代の作品を中心に構成されたAPT1からAPT3までの出品作品の購入によって、一九九〇年代の現代美術を中心に構成されている同館のコレクションに、歴史的な厚みを持たせようという意図があった、と考えられる。APT5は、新館GOMAの開館に合わせて、一年多い四年の準備期間をあけて開催された。

APT5の図録は、先述の通り、すべての作家をアルファベット順に掲載しており、作家リストを通覧するだけでは、地域別、国別といった枠組みは見えてこない。そこで私たちは引き続き、先ず三つの地域分類に整理し直し、それらの内訳の変化を追うこととする。先ず東アジアについては、香港の作家が選出されている代わりに、台湾からの選出がなく、三カ国一地域となっている。次に南アジア・東南アジアは、APT2002と比較すると、スリランカ、シンガポール、ラオスからの選出が引き続きなく、パキスタンとマレーシアが復活して六カ国となっている。そして太平洋地域は、ニュージーランド、ニウエ、サモア、オーストラリアの四カ国という数字が一端導き出されるが、私たちは、ここでもう一段階、集計の対象範囲を広げてみたい。同展では「パシフィック・テキスタイル・プロジェクト」という名前のもとに、南

太平洋の島々とハワイからテキスタイル作品を集めて展示している。それらの「作者」（出品された二十点について、二十一名分の名前や生没地の情報が記載されているが、作家略歴欄には展覧会歴等の情報はない。なお、二点は作者名不詳で、ゆかりの地名のみ記載されている）は、フィジー、トンガ、サモア、クック諸島、タヒチ、マルキーズ諸島、ハワイなど過去四回のAPTでは参加が見られなかった地域にもおよんでいる。これらを足し合わせた場合、太平洋地域については六カ国四地域、という数字が新たに導き出される（タヒチやマルキーズ諸島は、フランス領ポリネシアとして一括せず、それぞれ独立した二地域として数え、ハワイもまたアメリカ合衆国として数えるのではなく、一地域と数えた。すでに本稿で香港や台湾、ニウエについてそれぞれ一地域と数えてきたのと同様である）。こうして私たちは、APT5については拡張的な算出方法のもとで、総計「十五カ国五地域」であった、と考えることとする。

続いて国・地域別に作家数を確認すると、中国三作家、一組（九名）、香港一作家、日本四作家、韓国二作家、インド六作家、パキスタン三作家、インドネシア一作家、マレーシア一作家、タイ一作家、ベトナム三作家、ニュージーランド三作家、ニウエ一作家、フィジー五作家、ト

ンガ一作家、サモア六作家、クック諸島三作家、タヒチ一作家、マルキーズ諸島二作家、ハワイ三作家、オーストラリア七作家で、その合計は「五十八作家一組（九名）」となっている²³。なお、パシフィック・テキスタイル・プロジェクトの作者名不詳の二名についても、それぞれサモアとフィジーとして計上してある。

また、今回も「境界の横断者たち」の例として、ジャスティン・クーパー（シドニー生まれ、在ニューヨーク）、アニッシュ・カプーア（ムンバイ生まれ、在ロンドン）、パールティ・ケール（ロンドン生まれ、在ニューデリー）、ジョン・プーレ（ニウエ生まれ、在オークランド）、ヌストラ・ラティフ・クレシ（パキスタン、ラホール生まれ、在メルボルン）、クマール・シャハニ（旧インド領ラーカナ〔現パキスタン〕生まれ、在ムンバイ）、タルヴィン・シン（ロンドン生まれ、ロンドンとニューデリーで活動）、マイケル・ステイヴンソン（ニュージラード、イングルウッド生まれ、在ベルリン）、寺岡政美（尾道生まれ、在ハワイ）、照屋勇賢（沖縄生まれ、在ニューヨーク）、シマ・ウラレ（サモア生まれ、在ウエリントン）ら、十一名が確認された。ロンドン生まれのパールティ・ケールとタルヴィン・シン、そして旧インド領ラーカナに生まれたクマール・シャハニら三名を活動拠点のイン

ドに算入したほかは、それぞれ出身国で計上した。さらに、パシフィック・テキスタイル・プロジェクトの「作家」の中にも、スサナ・カーフィ（トンガ生まれ、在シドニー）、トウシ・ルアフトウ（サモア生まれ、在ブリスペイン）、スージー・スギ（日本生まれ、在ハワイ）、タパエル・ウィリアムス（クック諸島生まれ、在オークランド）ら四名の例があったが、それぞれ出身国で計上した。

地域別の集計では、東アジア十作家一組（十九人）、南アジア・東南アジア十六作家（十六人）、太平洋地域三十二作家（三十二人）である。アジア三十五人、太平洋三十二人という数字からは、再び両地域間の均衡を回復している様子が伺える。

以上の分析によって、私たちはAPT2以降についても不可視化されていた国別、地域別の参加作家数を把握し、これらを比較対照することが可能になった。第一回展から順に、次のようにまとめられる。

APT1は、十二カ国一地域から選ばれた七十六作家が参加。そのうち、アジアが九カ国一地域、五十八人。太平洋が三カ国、十八人。

A P T 2 は、十五カ国三地域から選ばれた六十二作家四組が参加。そのうち、アジアが十カ国二地域、五十四人、太平洋が五カ国一地域、四十七人。

A P T 3 は、十七カ国二地域から選ばれた六十八作家八組が参加。そのうち、アジアが十三カ国一地域、八十五人、太平洋が四カ国一地域、五十三人。

A P T 2 0 0 2 は、九カ国一地域から選ばれた十六作家一組が参加。そのうち、アジアが七カ国一地域、十人、太平洋が二カ国、十六人。

A P T 5 は、十五カ国五地域から選ばれた五十八作家一組が参加。そのうち、アジアが九カ国一地域、三十五人、太平洋が六カ国四地域、三十二人。

アジア太平洋現代美術トライエニアルは、第四回展の図録以降、国や地域別に作家を整理することをやめ、アルファベット順に掲載するとともに、もはや国家を代表するものとして作品や作家を考えることは現実に合わない、という考えを明確にしている。例えば、クイーンズランド美術館および G. O. M A の館長を務めるダグ・ホールは、第五回展の図録で、以下のように述べている。

A P T は、「国家」の代表としてではなく、個人とし

て美術家を選出するという成功モデルを継承している。多くの美術家たちが、今や生まれた土地を離れて活躍しており、これまで作家たちの同一性を保証していた場所や文化、そして作品を形成している影響は、ますます不明瞭になっている。したがって、A P T は国家や地理的な境界によって定義された美術を提示するだけ、ということできない³⁰。

私たちが確認してきた通り、回展における「境界の横断者たち」の存在は、第二回展以降、顕著になっており、企画に携わったターナー自身もその問題を十分に認識して、第三回展には「境界横断」部門を新設するまでに至っていた。しかし、まさに地域別、国別の整理を図録上に明示しなくなった第四回展において、作家数を大幅に絞り込みつつも、各地域、各国からの選出は相変わらず平均化していたことが、私たちの分析を通してあらためて判明した。さらに、第五回展においても、中国とインド、そしてオーストラリアの作家数がやや突出しているが、基本的に各地域、各国からの選出数が平均化しているという傾向に変わりはない。私たちが析出してきた数字は、「境界の横断者たち」の存在によって、一定程度の虚構性を免れ得ないことは承知している。しかし、同時に、

アジア太平洋現代美術トライエニアルの第一回展から第五回展までに伏在してきた、各地域、各国の均衡と、そうした平衡関係の上に想定された「アジア太平洋」像とその推移を透視するには、充分なはずである。

三 地域

第一節で見たAPECを基盤として考えられる「アジア太平洋」像と、第二節に確認したAPTが形成してきた「アジア太平洋」像との間の、最も鮮明な違いは、前者がロシア、カナダ、アメリカ合衆国、メキシコ、ペルー、チリといった太平洋の最北から東側までを含んで、環太平洋地域を形成しているのに対し、後者は、それらの国々を含まず、太平洋の西側の国々を中心に、さらにインド、スリランカ、パキスタンを含んでインド洋方面に伸びている点である。

こうした違いは、APECを準備したオーストラリア本来のアジア参入路線を想起することによって、説明がつく。もともとオーストラリアは、アメリカ合衆国とカナダをその構想から排除することを望んでいた。さらに、APTの「アジア太平洋」に含まれていないロシア、メキシコ、ペルー、チリなどの国々について見れば、い

れもAPEC発足後の加盟国であり、第一回のキャンペーン会議に招待されていない点は象徴的でさえある。

ところで、APTにおいて、最も参加国・地域数を減少させた第四回展で、太平洋地域を代表していたのは、ニュージーランドとオーストラリアの二カ国であった。私たちは、アジア太平洋現代美術トライエニアルにおける「太平洋」とは、究極的には、主催国であるオーストラリア自身であるという、極端な仮定について検討しても良いのではないだろうか。冒頭に紹介した通り、APTの第一回展から第三回展までの企画に中心的な役割を果たしたキャロライン・ターナーは、同展が提示するアジア太平洋地域の美術を評価する基準として、欧米中心の視角はもはや有効でない、という立場を明確に打ち出していた。しかしそれは、裏を返せば、現代美術について、西洋、あるいは白人国の評価基準が支配的であるということとを前提とした、未来志向の意志表明、という解釈も可能だろう。意地の悪い見方をすれば、白人国としてのオーストラリアが、その優位性が担保されている現代美術の領域で、後進でありながらも近年目覚ましい発展を遂げているアジアの作家たちを、他の西洋諸国に先駆けて積極的評価する場がアジア太平洋現代美術トライエニアルであり、そうした企画を継続的に主催することによって、

オーストラリアはアジア地域への参入を果たし、交流の密度を高めていくと同時に、現代美術の認定作業を通して同地域に対する文化的優位性を確立するばかりか、西洋文化圏に対しても先進性を獲得する、という計算が、企画者たちの思惑としてあったのではないかと推量してみることが出来る。

実際、ビエンナーレやトリエンナーレのような国際美術展の企画をめぐっては、「文化帝国主義」に対する懸念や批判が絶えないのであって、A P Tについても、シドニー工科大学のフランシス・マラヴィラスによる痛烈な批判がある。マラヴィラスは、アジアと太平洋を結びつけている「アジア＝太平洋 (Asia-Pacific)」のハイフンの部分に着目して、A P Tは両地域を対象化しつつ、自らの存在は不可視化することで、特権的な地位を獲得しようというオーストラリアの欲望を表明したものである、と断じている^③。確かに、ヴェネツィア・ビエンナーレにせよ、横浜トリエンナーレにせよ、同種の国際美術展は、開催地名をその名称に含み込むことが一般的で、「ブリスベン」という地名を含まないアジア太平洋現代美術トライエンニアルは、その点では特殊である。しかしこうした名称の問題については、マラヴィラス自身がターナーによる説明を註に引いて明らかにしている通り、当

初は「ブリスベン・トリエンナーレ」という名称が予定されていたが、ブリスベンの知名度に対して主催者たちは自信を持つことができず、現在の名称を選んだ、という経緯を、それですべての懸念が払拭されるわけではないとしても、一つの事実として考慮に入れておくべきだろう^④。同展が発信する「アジア太平洋」像が、オーストラリアの観点のもとで描き出された地域概念であることは、もともと明白である。そしてマラヴィラスの批判の矛先は、日本、韓国、中国、インド、アメリカ合衆国の、いずれの国が同じような事業を創設したとしても、ついてまわることだろう。つまり、マラヴィラスの論考は、国際美術展を主催すること自体の構造的な問題を指摘している点で、一読に値する。そして私たちは、国際美術展をめぐって、文化帝国主義批判という思考の枠組みが、私たちの感性を硬化させてしまいがちである、という事実にも自覚的でありたいのである。オーストラリアの欲望に端を発した「アジア太平洋」像の実現と蓄積は、その副次的な作用としてどのような積極的な価値を生み出したと言えるだろうか。

A P E C 式の「アジア太平洋」像と、A P T 式の「アジア太平洋」像との、もうひとつの大きな違いを、私たちは A P T 5 の「パシフィック・テキスタイル・プロジェ

クト」に求めてみたい。ちなみに同展は、マラヴィラスの論考が準備された時点では、まだ開催されていなかった。パシフィック・テキスタイル・プロジェクトとして展示されたテキスタイル作品の作者として、図録に名前の挙げられた「作家」たちは、フィジー、トンガ、サモア、クック諸島、タヒチ、マルキーズ諸島、ハワイなど、太平洋上に浮かぶ島々にゆかりの制作者たちである。その二十一人の中には「境界の横断者たち」として、シドニーやブリスベン、オークランドに活動拠点を移した者、あるいは逆に日本からハワイへ移住した者など四人が含まれていることを押さえた上で、私たちは、敢えてこれらの国と地域を「数え上げて」きた。興味深いことに、APECもまた、香港や中華台北を一地域として計上しており、必ずしも「国家」を基本単位とはしていない。こうした観点のもとで、過去五回分のAPTを見直すとき、その第一回展においてターナーが「十二カ国および香港」と表記していたことは、より積極的な意味を帯びてくる。すでに見た通り、第二回展以降、こうした参加国・地域の数は具体的に記載されなくなった。そしてまた、例えば第三回展では、国ごとにセクション分けされる中で、香港が中国に編入されるような事態も確認された。しかし、第二回展においては、クイーンズランド

州に属しつつも、先任権限に基づく自治政府を持つトレス海峡諸島の作家が選出されていた。また、第三回展においては、ニュージーランドとの自由連合関係を維持しているニウエの例を見ることができ（ニュージーランドは、同地域を国家として承認。同時にニウエはニュージーランドから独立していない）。第四回展においても、日本に生まれ、台湾で活躍している作家が取り上げられている。すなわち、確かにアジア太平洋現代美術トライエンアルは、「国家」の代表としてではなく、個人として美術家を選出するという、国際美術展における成功モデルを継承しているが、同時に、国家とは異なる文化的な枠組みを、香港、トレス海峡諸島、ニウエ、台湾といった「地域」という観点から保持してきた、と考えられる。前節までに私たちが可視化してきたのは、こうしたアジア太平洋地域内の、国家とは異なる「地域」という文化の枠組みの存在でもあった。太平洋上には、仏領ポリネシア（タヒチ、マルキーズ諸島）や、アメリカ合衆国ハワイ州など、地理的には隔絶しているながら、欧米国の統治権下に置かれた島々が多数浮かんでいる。そうした地域に、国家の枠組みを離れて、文化的な固有性を見出し、いく視点は、欧米から地理的に隔絶しているながら、あるときはその文化的な帰属性を自認し、またあるときは

否認する、オーストラリアならではの文化理解の作法に深く根ざしたものと考えないではいられない。オーストラリアが「欧米中心主義からの脱却」を標榜して、自国の文化的同一性を探究しようとする意志が、アジア太平洋地域の文化的固有性を探究する方向とうまく重なっていたがゆえに、アジア太平洋現代美術トライエニアルが実現したのだ、という側面にこそ光をあて、真剣に議論する価値がある。

四 近代主義

アジア太平洋現代美術トライエニアルの第一回展を見た印象が、美術評論家の金澤毅によって「率直に言って美術展というより民族博覧会の如きものであった」という言葉で紹介されている³⁴。金澤は、同展に出品されたいた作品群を大きく二つの傾向に分けて整理し、「オーストラリア、ニュージールランド、香港、韓国、タイ、日本」といった国々による「欧米系モダニズム」の作品群、そして「もうひとつのグループは民族的、土俗的表現のほかに、政治的、社会的メッセージを強く見せたもの」と評した³⁵。「民族博覧会の如きもの」という様相は、後者の民族的、土俗的表現による作品群の存在に由来してい

る、と想像される。欧米系モダニズムに基づいた表現と、そうした理念に基づかない民族的、土俗的表現の二種類が混在する会場は、「率直に言って」美術展とは評し難い、ということであるだろう。こうした見方を敷衍すれば、美術作品であるか民族的表現であるかは欧米の近代主義に適合するか否かという基準によって判断される、という見解が導き出される。

A P T が挑戦したのは、まさにこのような欧米中心の価値基準であった。ターナーは、第一回展の序文に、一九九一年にオーストラリア国立大学で開催された学術会議において、東南アジアからの参加者が投げかけた「近代主義とポスト近代主義という概念をいつまで西洋の美術評論家が専有していられるか」という問いを紹介しつつ、アジア太平洋地域の美術が西洋の「派生物／模倣 (Derivative)」であるか否か、という議論に水を向けて、「ヨーロッパと北アメリカという中心のみから発信されていた「国際様式」は今や否定されつつあり、冷戦期の異常事態と見なされるようになった」と結論づけている³⁶。九一年の学術会議とは、ジョン・クラークが主宰した「アジア美術における近代主義とポスト近代主義」である。同会議の成果報告書『アジア美術における近代性の巻頭論文で、クラークは、先ず、文化における近代主

義者とは、域内に新しい文化をもたらす者であったと定義し、そして新しい文化とは、しばしば他者の文化でもあったという側面を指摘して、アジアにおける視覚芸術の近代化の歴史の中で、欧米の前衛芸術の最新動向を紹介し得る者たちが、自国の文化において何が「近代的」であるかを判断する権威としての地位を確保していた、という構図を指摘した⁽³⁶⁾。クラークの論文の眼目は、アジアにおける近代化の実相に目を向けられない限り、アジア美術の近代性は解明できない、という点にある。様式分析の観点から見たアジアの近代美術は、「多くのユーラメリカ人たちにとって、派生物、二流品、まがいもの、偽物 (derivative, secondary, disingenuous and inauthentic)」であり続けてきた⁽³⁷⁾。クラークの問題提起は、単に欧米人にもその価値観の再考を促すのみにとどまらず、欧米の価値観を権威として受け入れているアジアの人々に対しても向けられている。欧米流の解釈が、これまで非欧米圏の美術を「模倣」と見なすことで満足してしまっていたことこそ、その機能不全の兆候であり、アジア近代美術をめぐるとの従来言説を覆すことよって、近代性の新たな言説の可能性が開ける、とクラークは説く⁽³⁸⁾。ターナーの「欧米中心の視角は、もはやこの地域の美術を評価する基準としては有効でない〔強調点〓引用者〕」という宣

言は、こうした欧米中心の近代主義に対する見直しが、九〇年代に入って具体的な成果を生み始めたことと歩調を同じくしている、と考えられる。

A P T 2 の図録では、太平洋地域の美術をめぐって、こうした近代主義の問い直しが提案されている。オーストラリア国立大学教授のニコラス・トーマスは、バヌアツで日常的に使用されている手編み籠を例に挙げて、一般に「工芸品」として「美術作品」から区別されている制作物が、豊かな意味を担っていることを紹介する。同時に、「現代美術 (contemporary art)」の「現代」が、単に「同時代」という中立的な意味ではなく、国際的な美術市場向けに制作されている都市芸術を含蓄している点に注意を向ける。すなわち、そこには先ず「伝統」と「現代」という二分法があり、さらには「伝統から現代へ」という直線的な進歩史観さえも前提とされている、と指摘している⁽³⁹⁾。

アジア太平洋現代美術トライエニアルの第一回展は、「民族的、土俗的表現」を含んでいた。そして、第五回展でパシフィック・テキスタイル・プロジェクトとして紹介された「テキスタイル」もまた、バヌアツの手編み籠と同様に、一般には「現代美術」と見なされる機会の少ない、同時代の制作物である。こうした民族的表現と

しての現代美術を産み出している「地域」は、A P E Cの「アジア太平洋」像とは異なった地域概念をA P Tに形成させた。そしてその背景に、私たちは、オーストラリア独自の文化理解の作法を読み取った。その独自の作法こそ、西洋文化との連続性を自認しつつも、地理的には欧米から隔絶しているオーストラリアが、自国の文化的同一性を探究するにあたって、アジア太平洋地域全体の文化的固有性を探究する道を選び取らせたのである。アジア太平洋現代美術トライエニアルが目指した「欧米中心主義からの脱却」は、欧米を中心化する近代主義によって、「美術」という枠組みから排除されてきた「民族的表現」を、「同時代の美術」という枠組みの中に再び位置づけ直す作業として実現されていった。

おわりに

本稿で紹介したアジア太平洋現代美術トライエニアルの対極に位置するのが、巷間の泰西名画展である。ヨーロッパの古典絵画やフランス印象派、あるいはアメリカ合衆国のポップ・アートなどを紹介する展覧会は、日本に限らず、「美術展」の開かれる国ならどこでも人気が高い、と予想される。そうした人気を支えている価値観

が、冷戦後を生きる私たちの中で、今後どのように推移していくか、期待をもって観察し、引き続き考察を加えていきたい。

アジア太平洋現代美術トライエニアルは、その最初三回の企画に携わったキャロライン・ターナーの言葉を基にすれば、「欧米中心主義からの脱却」を標榜していたと考えられる。ターナーによる第一回展序文の副題は「地域外主義から地域内主義へ？」^④であったが、同文章のもととなった、同年に刊行された論文集所収の巻頭論文では「国際主義と地域主義」という題が与えられている。ここで、国際主義を地域「外」主義、地域主義を地域「内」主義と言い換えている様子は、再びオーストラリアの地理的、文化的特殊性を想起させる。地理的な連続性のない欧米を文化の基準と考えるあり方は、まさに地域外主義である、と言える。そうした欧米主導の価値観は、文化に限らず、政治や経済においても「国際主義」や「国際標準」と呼ばれてきた。そして、そのような国際主義は、一九八九年十一月のベルリンの壁の崩壊、同年十二月のマルタ会談における冷戦終結宣言、九一年十二月のソビエト連邦の崩壊あたりから現実味をもって議論されるようになったグローバリゼーション（地球規模化）の台頭とともに、「地球主義」や「惑星主義」といっ

た理念に対置され、相対化されるようになった。また同時に、地球主義時代の到来によって、近代国民国家の枠組みは解体され、「グローバル」という造語が端的に示しているように、「地球⇨グローバル」か「地域⇨ローカル」か、という極大と極小の参照枠が焦点化する中、地域主義の重要性が浮上することとなった。以上のような国際情勢の変化とほぼ時を同じくして、オーストラリアが選択した「アジア参入」路線を背景に、ターナーは「国際主義と地域主義」を「地域外主義から地域内主義へ？」と、未来に向かって開かれた不確定性を疑問符で表しつつ、読み替えたものと思われる。つまり、アジア太平洋現代美術トライエンアルにおける「欧米中心主義からの脱却」とは、裏返せば、地理的に接しているアジアや太平洋地域、すなわち隣国、近隣国の文化理解の深化を目指すことであった。こうした外交政策や文化政策の方向転換は、日本語では「脱亜入欧」から「脱欧入亜」へ、と表現されるところであろうが、右に見たような地球規模の地域主義の興隆に照らせば、日本やオーストラリアを含めたアジア太平洋地域に限らず、南アメリカやアフリカについても比較考察してみるべき、意識の変化であると考えられる。

現在、地球規模で開催地域の広がりを見せている国際

美術展を個別、あるいは複数を対比的に考察することによって、「欧米中心主義からの脱却」をめぐる言説を丹念に読み解き、その推移や展開を跡づけ、一つの思潮としての輪郭を描き出すことは、充分可能であると予想される。私たちは、たつた今そうした作業の第一歩を記したばかりであるが、ここでそうした思潮の実態を把握するための作業領域として「脱欧米中心主義思潮」という呼称を提示するものである。

註

- (1) Caroline Turner, "Introduction: From Extraregionalism to Intra-regionalism?" *The First Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art*, exhibition catalogue (South Brisbane: Queensland Art Gallery, 1993): 9.
- (2) "Author Biographies," *Art and Social Change: Contemporary Art in Asia and the Pacific*, Ed. Caroline Turner, (Canberra: Pansanus Books, 2005): 584.
- (3) Caroline Turner, "Cultural Transformations in the Asia-Pacific: The Asia-Pacific Triennial and The Fukuoka Triennale Compared," *Eye of the Beholder: Reception, Audience, and Practice of Modern Asian Art*, Eds. John

- Clark et al., (Broadway: Wild Peony, 2006): 222.
- (4) 大庭三枝『アジア太平洋地域形成への道程』(メルヴア書房、二〇〇四年)。
- (5) 註4 大庭、一九五頁。
- (6) 註4 大庭、五頁。
- (7) 註4 大庭、三六九頁。
- (8) 註4 大庭、一〇頁。
- (9) 註4 大庭、三七二頁。
- (10) John Clark, "Open and Closed Discourses of Modernity in Asian Art," *Modernity in Asian Art*, Ed. John Clark, (Broadway: Wild Peony, 1993): 1.
- (11) 酒井直樹「アジア対—形象化による同一化」、古市保子編『国際シンポジウム2002「流動するアジア—表象とアイデンティティ」報告書』(国際交流基金アジア文化センター、二〇〇三年)、一二二頁。
- (12) 註4 大庭、三七二—三七三頁。
- (13) 註4 大庭、三四五頁。
- (14) 註4 大庭、三四七—三四八頁。
- (15) 註4 大庭、三八二頁。
- (16) 註4 大庭、三八三頁。
- (17) 註4 大庭、三八六—三八七頁。
- (18) 坂本和一「アジア太平洋 (Asia Pacific) コンセプトの有効性」、『立命館経済学』第五五巻第二号 (二〇〇六年)、三五一—三六頁。〈http://risumeikei.zai.koj.jp/koi_pdfs/55202.pdf〉。(2/14/2008)
- (19) James F. Hoge Jr., "A Global Power Shift in the Making," *Foreign Affairs*, 83.4 (July/August 2004). 〈<http://proquest.umi.com/pqdweb?did=660930201&sid=1&Fmt=3&clientId=46253&RQT=309&VName=PQD>〉。(2/14/2008)
- 邦訳=ジエームス・ホーク「グローバル・パワーシフト—アジアの台頭を直視せよ」、『論壇座』二〇〇四年八月号、一五二—一五九頁。
- (20) 註18 坂本、二六頁。
- (21) 註1 Turner, 8.
- (22) ターナーもまた、文化理解における国民国家概念が二十世紀末の争点になっていると述べている。Caroline Turner, "Introduction: Internationalism and Regionalism: Paradoxes of Identity," *Tradition and Change: Contemporary Art of Asia and the Pacific*, Ed. Caroline Turner, (Queensland: U. of Queensland P., 1993): xiv.
- (23) スピヴァックのアンラーニングについては、以下の解説が詳しい。上村忠男「訳者あとがき」、『G・C・スピヴァック』「サバルタンは語るができるか」、『上村忠男訳(みすず書房、一九九八年)、一三八—一四〇頁。同書で

- は「学び知ったことを忘れ去ってゐる (unlearn)」と訳出されている。今回採用した「逆学習」という訳語は、以下の論文より。酒井直樹「第一巻 小序 ナショナル・ヒストリーを学び捨てる」、『酒井直樹編著『歴史の描き方(一) ナショナル・ヒストリーを学び捨てる』(東京大学出版会、二〇〇六年)、VIII頁。
- (24) “Selection Process,” 註1 *The First Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art*: 7.
- (25) Caroline Turner, “Present Encounters: Mirror of the Future,” *The Second Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art*, exhibition catalogue (South Brisbane: Queensland Art Gallery, 1996): 11.
- (26) Caroline Turner, “Crossing Borders,” *Beyond the Future: the Third Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art*, exhibition catalogue (South Brisbane: Queensland Art Gallery, 1999): 188.
- (27) Doug Hall, “Preface,” 註23 *Tradition and Change: Contemporary Art of Asia and the Pacific*: xi.
- (28) Wayne Goss, “Preface,” *The 5th Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art*, exhibition catalogue. Eds. Lynne Secar and Suhanya Raffel, (South Brisbane: Queensland Art Gallery, 2006): 10.
- (29) APT5 図録では「三十七作家二組」と記載されている。これは、パシフィック・テキスタイル・プロジェクトの二十一名を一組と数えているためである。註28 Goss, 10.
- (30) Doug Hall, “It’s All about the Destiny! Isn’t It?” 註28 *The 5th Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art*: 12.
- (31) フランシス・マラヴィラス「未来のカルトグラフィー」(小泉元宏訳)、『暮沢剛巳ほか編著『ビエンナーレの現在』(二〇〇八年、青弓社)、一五二—一九四頁。Francis Maravillas, “Cartographies of the Future: The Asia-Pacific Triennials and the Curatorial Imaginary,” 註29 *Eye of the Beholder*: 244-270.
- (32) 註31 マラヴィラス、一八七頁。Maravillas, 266.
- (33) 金澤毅「アジア・パシフィック時代の夜明け」、『洋上の宇宙—アジア太平洋の現代アート(第30回今日の作家展)』(横浜市民ギャラリー、一九九五年)、六三頁。
- (34) 註33 金澤、同頁。
- (35) 註1 Turner, 9.
- (36) 註10 Clark, 12.
- (37) 註10 Clark, 2.
- (38) 註10 Clark, 16-17.
- (39) Nicholas Thomas, “Contemporary Art and The Limits of Globalisation,” 註29 *The Second Asia-Pacific Triennial of*

Contemporary Art: 17-18.

(40) 註 1 Turner, 8-9.

(41) 註 22 Turner, xiii-xviii.

本稿は、日本学術振興会「平成十七—十九年度科学研究費補助金（若手研究B）「国際美術展における脱欧米中心主義思潮の興隆の経緯についての研究」（課題番号17720020）」による研究成果の一部である。