

SEAプロジェクト プレイベント 日本は東南アジアの現代美術にいかに関わってきたのか？

シンポジウム 概要

シンポジウム概要

日時：2016年2月27日（土） 17:00～19:30

会場：国立新美術館3階講堂

プログラム：

進行 米田尚輝（国立新美術館研究員）

- 17:00 プロジェクト・イントロダクション 南雄介（国立新美術館副館長／学芸課長）
- 17:05 プレゼンテーション1 後小路雅弘（九州大学大学院人文科学研究院教授）
- 17:35 プレゼンテーション2 古市保子（国際交流基金アジアセンター美術コーディネーター）
- 18:05 プレゼンテーション3 霜田誠二（日本国際パフォーマンスアートフェスティバル代表）
- 18:35 休憩
- 18:45 パネルディスカッション・質疑応答
パネル：後小路雅弘、古市保子、霜田誠二
モデレーター：片岡真実（森美術館チーフ・キュレーター）
- 19:25 閉会のご挨拶 南條史生（森美術館館長）
- 19:30 終了



本シンポジウム開催の目的は、2017年に国立新美術館と森美術館で開催する東南アジア現代美術の展覧会開催に向けて、1980年代以降から現在に至るまで、日本と東南アジアの間に美術をとおしてどのような交流があったのか、東南アジアの近現代美術史において日本がどのような役割を果たしてきたのかを振り返り、その蓄積をどのように展覧会の企画・立案につなげるかを議論する場を設けたい、というものでした。

第1部では、3名の登壇者にプレゼンテーションをしてもらいました。後小路氏には、1979年に開館し、アジアの近現代美術の研究と交流に貢献してきた福岡市美術館と、1999年にその活動を継承した福岡アジア美術館の活動について。古市氏には、1990年のアセアン文化センター設立から続いている国際交流基金の東南アジアでの活動を。そして、1990年代以降、東南アジアのパフォーマンスアートの発展に多大な貢献をしてきた霜田氏には、日本国際パフォーマンスアートフェスティバル（NIPAF）の活動について語ってもらいました。SEAプロジェクトの調査において、東南アジアのアーティストや関係者へのインタビューをした際に、これらの機関や人物の名前が頻繁に言及されたことから、東南アジアの美術界におけるその影響力を実感しました。

第2部ではキュレトリアルチームからの質疑応答を交えながら、パネルディスカッションを行いました。

登壇者



後小路雅弘

九州大学大学院人文科学研究院教授

福岡県生まれ。1978年福岡市美術館準備室学芸員となり、世界初のアジア現代美術展といわれる「アジア美術」展（第1回－第4回、1980－1994年）をはじめ、「美術前線北上中－東南アジアのニューアート」展（1992年）、「東南アジア－近代美術の誕生」展（1997年）など、アジアの近現代美術の紹介に取り組んだ。1999年には学芸課長として福岡アジア美術館の設立に尽力し、開館記念展「第1回福岡アジア美術トリエンナーレ1999」を手がけた。2002年より九州大学へ移り、アジアの近現代美術を研究するかたわら、「モンゴル近代絵画」展（2002年）、「アジアのキュビズム」展（2005年）、「ベトナム近代絵画」展（2005年）のキュレーションに関わった。近年では、「AQAプロジェクト」を立ち上げ、毎年学生とともにアジア現代美術展を企画する。最近の論文に、「〈失われた無垢なわたし〉という他者－東南アジア美術におけるゴーギャンイズム」（『美術フォーラム21』第21号、美術フォーラム21、2010年）、「昭和18年の日本旅行－ベトナム人画家ルオン・スアン・ニーの日記から」（『哲学年報』九州大学、2010年）、「日本軍政と東南アジアの美術」（『哲学年報』九州大学、2013年）などがある。福岡県在住。



古市保子

国際交流基金アジアセンター美術コーディネーター

岐阜県生まれ。国際交流基金において1990年より現在まで、アジアと日本の美術交流事業を手がける。担当した展覧会として「美術前線北上中－東南アジアのニューアート」（1992年）、「アジアのモダニズム」（1995年）、「方力鈞」（1996年）、「ヘリ・ドノ」（2000年）、「イ・ブル」（2003年）など。日本現代美術のアジアへの紹介として「美麗新世界」展（2007年）、「KITA!!」展（2008年）、「Twist and Shout」展（2009年）、「Re:Quest」展（2013年）や、また、アジアのキュレーターとの協働事業として「アンダー・コンストラクション」展（2002－2003年）、「アウト・ザ・ウィンドウ」展（2003年）、「Have We Met?」展（2004－2005年）、「アジアのキュビズム」展（2005－2006年）、「omnilogue」シリーズ（2011－2012年）、「Media/ Art Kitchen」展（2013年）、「他人の時間」展（2015－2016年）などを担当。さらに、アジアの若手キュレーターの情報交流とネットワーク構築を目的に、「アジア次世代キュレーター会議」を2006年から2014年まで実施するとともに、アジアのアートスペース・ガイド（2002、2005、2009年）を作成。東京都在住。



霜田誠二

日本国際パフォーマンスアートフェスティバル代表

長野県生まれ。アーティスト。詩人。現在、武蔵野美術大学造形学部と慶応大学文学部非常勤講師。大阪市立大学二部文学部在学中の1975年からパフォーマンスを開始。1977年1月に東京に引っ越し、全国ツアーを開始。1982年のパリ3ヶ月滞在後、毎年欧米で活躍。1993年に日本国際パフォーマンスアートフェスティバル（NIPAF）設立、国内で様々なアートイベントを企画。中欧へも頻繁に行き、90年代後半からアジアへの普及活動も行う。これまでに世界50ヶ国を超える400の国際芸術祭に出演。各国でパフォーマンスアートのワークショップを開催し、各地の芸術家にこの表現の持つ豊かさと可能性を伝えている。2000年NYベッシー賞受賞。NIPAF国際パフォーマンス・アート・フェスティバル計21回とNIPAFアジア・パフォーマンス・アート・シリーズ計18回の開催を通じて、50カ国400名以上の海外芸術家を招待した。2016年は、9月にネパールでの企画を行う。長野県在住。

主催者・キュレーター



南條 史生
森美術館館長



南 雄介
国立新美術館
副館長／学芸課長



片岡 真実
森美術館
チーフ・キュレーター



米田 尚輝
国立新美術館
研究員



ヴェラ・メイ
インディペンデント・
キュレーター



オン・ジョリーン
インディペンデント・
キュレーター



グレース・サンボー
インディペンデント・
キュレーター



マーヴ・エスピナ
インディペンデント・
キュレーター

写真: 御厨慎一郎

写真協力: 森美術館

SEAプロジェクト プレイメント 日本は東南アジアの現代美術にいかに関わってきたの か？

[シンポジウム概要](#)

[プレゼンテーション概要](#)

[パネルディスカッション \(1/4\)](#)

[パネルディスカッション \(2/4\)](#)

[パネルディスカッション \(3/4\)](#)

[パネルディスカッション \(4/4\)](#)

SEAプロジェクト プレイベント 日本は東南アジアの現代美術にいかに関わってきたのか？

シンポジウム プレゼンテーション概要



開会のあいさつをする南雄介国立新美術館副館長兼学芸課長



文／米田尚樹

後小路雅弘氏は、かつて福岡市美術館と福岡アジア美術館で学芸員として働いた経験から、アジア美術と日本の関わりについて発表しました。福岡アジア美術トリエンナーレの前身である第1回目の「アジア美術展」を企画した1979年には、今日以上にアジア美術に関する情報量が少なく、またそれらにアクセスする方法も限られていました。そのため、調査は東南アジアのキュレーターやアーティストたちに頼らざるをえず、展覧会は日本の美術館のキュレーターが主導権を握るというよりも、むしろ、同氏の言葉を借りれば、「あなたまかせ」なものとして実現されました。その後、継続的にアジア美術に関する展覧会の開催を重ねるにつれ、1990年代以降に紹介した作家たちは社会的・政治的な問題や身近な現実を取り扱う傾向が顕著になり、インスタレーションやパフォーマンスといった手法がアジア諸国に広がっていったということです。同氏は発表を、アジア美術の展覧会を企画することをつうじて、欧米中心のひとつの制度としての美術、ないしは美術館のあり方を見直す視点を絶えず確保することができた、と締めくくりました。

古市保子氏は、国際交流基金におけるアセアン文化センター（1990-1995年）、アジアセンター（1995-2004年）の活動を中心に、その変遷について発表しました。1972年に外務省の管轄下に特殊法人として設立された国際交流基金は、2003年に独立行政法人として改編されました。その分

科として1990年にアセアン文化センターを開設、アジアセンターと名称を変えて活動した後でいったん事業を休止し、2014年に改めて現在のアジアセンターが設立されました。アジアセンターの美術関連事業における主たる目的は、アジア美術に対する日本の鑑賞者の理解を深めること、アジア地域のプロフェッショナル間のネットワークの構築と強化、アジア地域の研究者や批評家たちによるシンポジウムの開催とそれに伴う言説の創造、および日本の現代美術のアジア地域への紹介などです。展覧会の形式は、個展、国別、テーマ別、地域別など多種多様ですが、特筆すべきは、アジアセンターの展覧会事業では多くの場合、複数のキュレーターによって展覧会が企画され、その過程において日本とアジア諸国のキュレーターのあいだに強固な連携が確立されてきたことです。

霜田誠二氏には、世界各地で行っている自身のこれまでの芸術活動について、映像を交えながら紹介してもらいました。1970年代後半から日本でパフォーマンスを中心とした芸術活動を始めた霜田氏は、1993年に日本国際パフォーマンスアートフェスティバル（NIPAF）の活動を始め、96年からはアジア諸国での開催も実現させました。NIPAFのアジアでの展開をつうじて、霜田氏は東南アジア諸国のパフォーマンスアーティストたちに直接的であれ間接的であれ多大な影響を与えています。霜田氏の活動の事例として、ハノイ（ベトナム）で行われたチャン・ルーンによるパフォーマンスや、ヤンゴン（ミャンマー）で行われた霜田氏自身のパフォーマンスが紹介されました。パフォーマンスアートが東南アジア諸国の一部できわめて活発な理由のひとつに、作品が物質として残らないため当局による検閲の眼から逃れられる、という理由を挙げていました。

以上三者のプレゼンテーションのいずれもが、個人的な見解では、いま私たちが進行しているSEAプロジェクトにおいても響き合う部分が多く、またプロジェクトを引き続き進行するにあたって見直すべき点を指摘してくれているようにも感じました。後小路氏も示唆したように、東南アジアの現代美術に関する情報源の欠乏は、主として情報へのアクセスの困難と言語の問題に起因します。SEAプロジェクトでは東南アジアのキュレーターたちと協働することでこの状況を解決しようと試みていますが、いまなお大きな問題として立ちはだかっています。また、国際的文脈から俯瞰すれば、東南アジアの現代美術は、福岡はもちろんのこと、1990年代からはシンガポールやオーストラリアでもその展覧会が積み重ねられてきました。その一方で昨今では、アメリカ（「No Country: Contemporary Art for South and Southeast Asia」展、グッゲンハイム美術館、ニューヨーク、2013年）やフランス（「Secret Archipelago」展、パレドトーキョー、パリ、2015年／「Open Sea」展、リヨン現代美術館、リヨン、2015年）など欧米の美術館でも紹介されています。また、霜田氏が指摘したように、東南アジアの一部の国では検閲を逃れるために物資的痕跡を残さないパフォーマンスが盛んですが、検閲の問題に加えて、東南アジアにはホワイトキューブの展示空間が少ないという事実もこの傾向を助長しているでしょう。そして、こうした表現形式は、もはや美術館やギャラリーといった制度批判の姿勢を示しているというよりも、パフォーマンスアート、ソーシャリーエンゲージドアート、アクティヴィストアートといった身体を用いた表現が東南アジアのみならず国際的に再評価されている状況を顧みれば、むしろ現代美術のひとつの潮流として捉えることができるのではないのでしょうか。

編集: 村上樹里（in between）、佐野明子（国際交流基金アジアセンター）

写真: 御厨慎一郎

写真協力: 森美術館

SEAプロジェクト プレイベント 日本は東南アジアの現代美術にいかに関わってきたのか？

シンポジウム パネルディスカッション (1/4)



片岡

2017年に大規模な東南アジアの展覧会を開催するにあたり、近現代美術の分野において、日本がどのように東南アジアにかかわってきたのかということを一度おさらいしてみる必要があると強く思い、本シンポジウムを開催するに至りました。本日お話しいただくことを踏まえて、それらの蓄積の上に立って次の展覧会づくりを進めていきたいと考えています。

東南アジアの美術に関する状況を見てみると、2015年11月にシンガポールの[ナショナル・ギャラリー・シンガポール](#)がオープンし、東南アジアを中心にしたコレクションの常設展や大規模な企画展などが開催されていて、アジア域内での活動が美術館レベルで徐々に始まる機運が高まっています。古市さんの発表でも、90年代に日本とオーストラリアが牽引するかたちで、東南アジア、もしくはアジアというものを見つめてきたという話がありましたが、そのことに、どのような意義があり、これからいかに日本の立ち位置を見出すことができるのかを議論したいと思っています。

後小路さんは最も早い段階でアジア美術に携わったキュレーターのおひとりですが、途中でも何度かコメントされていたように、日本が東南アジア、もしくはアジア展を開催することにどのような意味があったとお

考えでしょうか。また、展覧会づくりの過程で経験された困難など、お聞かせいただけますでしょうか。



後小路

私が学芸員をしていたのは25年間で、その間に状況も変わってきましたので一律には言えないのですが……。90年代に、それまでの蓄積を踏まえて、[福岡アジア美術館](#)開館へ向けて活動を始めたときには、当時、日本はお金持ちだったので、豊富なお金で、豊富な日本の資金で日本の観客に向けて展覧会をつくっているということを批判されました。あの頃そのような批判は常にあって、国際交流基金が実施していたシンポジウムにおいても同様の批判がありました。でも、日本の自治体が美術館で展覧会をやるということは、どうしても日本の観客に向けて、日本のお金でというところは避けられないし、それは本当に悪いことかどうか、ということはずっと考えていました。悪いことがあるとすれば、日本だけが一方的にそういう力、そういう関係性を持っている。つまり、それぞれの国がそれぞれに自分のところで展覧会を自分の国の観衆に向けてやれるかたちがあればそれは問題にならないわけです。そのような、日本がある意味突出した立場にいて、展覧会を行い、また美術館をつくることへの反省は欠かせない視点だったと思います。



「アジアのキュビズムー境界なき対話」展会場風景

2005年に開催した[「アジアのキュビズムー境界なき対話」展](#)（*Cubism in Asia: Unbounded Dialogues*）の後に、韓国とシンガポールが、そのネットワークを引き継いで「アジアのリアリズム」（*Realism in Asian Art*、2010年）という展覧会を開催しましたが、それには日本が参加していなかった。韓国でその理由を聞いたら、日本はどこも引き受けなかったと知り、日本のプレゼンスがどんどん薄れてきている感じがしました。今のシンガポールの話も、とても立派な国立美術館ができて、90年代に私がかかわっていた頃の日本が一方的にヘゲモニーを握っているという状況とは違う。自治体の場合は展覧会を外国に持っていくことは非常に困難なので、共同で展覧会をつくることはとても意味があるし、そういうことが可能になったのも国際交流基金の功績だと思いますけど、対等にできる時代になっているのではないかなという気はします。



片岡

同じ質問を古市さんにも伺いたいと思います。国際交流基金がかかわったアジア関連の展覧会のほぼ全てを手がけてこられて、事業全体の構造において、戦略的に政策提言型の仕事をされてこられたと改めて思いました。そのなかで、日本の立ち位置も含めて、どのような変化を観察されてきたかを聞かせていただけますでしょうか。



古市

まず、このシンポジウムのタイトルにもある「日本としてどうかかわってきたか」という感覚を日本の人たちが持たないようになるのが一番いいというふうに思っています。アジアの人たちと一緒に展覧会をつくったり、協力したりしていく。そのなかでどうやって日本の美術関係者とアジアの人々が、お互いによりよく知り合っていくかたちで地域全体としてできるのかな、というのがずっと思っていることです。今のアジアの状況において、日本の置かれているポジションというのは相対的には低くなっている。そのなかで「日本が」というような感覚で仕事をしないほうが多分いいのだろう、と思います。抽象的ですが、普通に「一緒に仕事しましょう」という感覚で展覧会をする環境づくりができるといい、と思っています。

[パネルディスカッション（2/4）へ続く](#)



SEAプロジェクト プレイメント 日本は東南アジアの現代美術にいかに関わってきたのか？

シンポジウム パネルディスカッション (2/4)



片岡

霜田さんはアーティストという立場でかかわっていらっしゃるので、少し視点が違うかもしれません。展覧会の調査のために、昨年ASEAN各地を訪れ、アーティストやアートを運営している人、80年代、90年代に重要な役割を果たした方々にお会いしたなかで、多くのパフォーマンスアーティストに出会いました。パフォーマンスアートに最初に触れたきっかけは何だったのかと聞くと、10人に9人ぐらいが「セイジ・シモダ」と答えるのを聞いて、霜田さんが、パフォーマンスアートの概念さえなかったところに火をつけてきて、その灯火が今も続いているということを実感しました。ミャンマーでも政治体制が変わろうとしているなかで、より表立って、オフィシャルな場所で彼らがパフォーマンスをできるようになっているのか等、1996年から20年ご覧になってきて、何らかの状況の変化を観察されていますでしょうか。



霜田

僕はアーティストで、何でもやるのがアーティストというふうに思っているんですね。それで、パフォーマンスアートという表現を武器のように持つ、違う表現の方法を持つということは、どこのアーティストにとっていても、豊かになることだと思います。今はインターネットがありますけど、当時、アジアや東南アジアでは、僕のように自由にあちこち飛び歩いている人が持ってくる情報は、その人たちにとってはずっと新

鮮で、映像を見せたり話をしたりするだけで、彼ら自身でその必要性を
どんどん見出していった。もちろん、お金から縁遠いものなので、やっ
ぱり絵に戻っていくとか、そういう人たちもいっぱいいましたが。だけ
ど、先程言ったように、アーティストが持っている純粋なスピリットに
一番近いのはパフォーマンスアートだと言うアーティストたちも確かに
増えてきているので、そういう人たちと一緒に、何か次のステップをや
れば良いなと思っています。



片岡

先程、映像を見せていただいたベトナムの[チャン・ルーン](#) (Tran Luong)、
彼は最近、スウェーデンのウメオ大学 (Umeå University) の美術館
(Bildmuseet) で開催されたベトナム現代アートの展覧会「[Mien Meo
Mieng / Contemporary Art from Vietnam](#)」展 (2015年) をキュレーション
して、高く評価をされたと聞きました。アーティストであり、キュレー
ターであり、そして何らかのオーガナイザーでありという、ひとりの人
が複数の役割を果たしているのも特徴かなと思いました。可能性はとて
も開かれているような気がしますね。



霜田

日本でもそうですが、パフォーマンスのイベントや展覧会をどのように
組織して企画できるのかを知っているのはやはりアーティストなんです
よね。美術館というスペースはいろんな可能性があるけど、結局はクラ
シックコンサートやダンスをやることで終わってしまう。それが、アジ
アでは企画をしているのはみんなアーティストたちですね。



「RUN & LEARN」ワークショップ「Making Space: We Are Where We Aren't」展会場風景 (クアラルンプール)



片岡

古市さんは2014年度から若いキュレーターや作家から企画を集めて、そ
れをブラッシュアップしていくワークショップ「[Run & Learn](#)」を実施さ
れていますが、その企画にあがってくるテーマや彼らの関心事で、何か
「新しいぞ」とか、「昔とちょっとこの辺は違うな」みたいな、そんな発
見はあったりしますか。

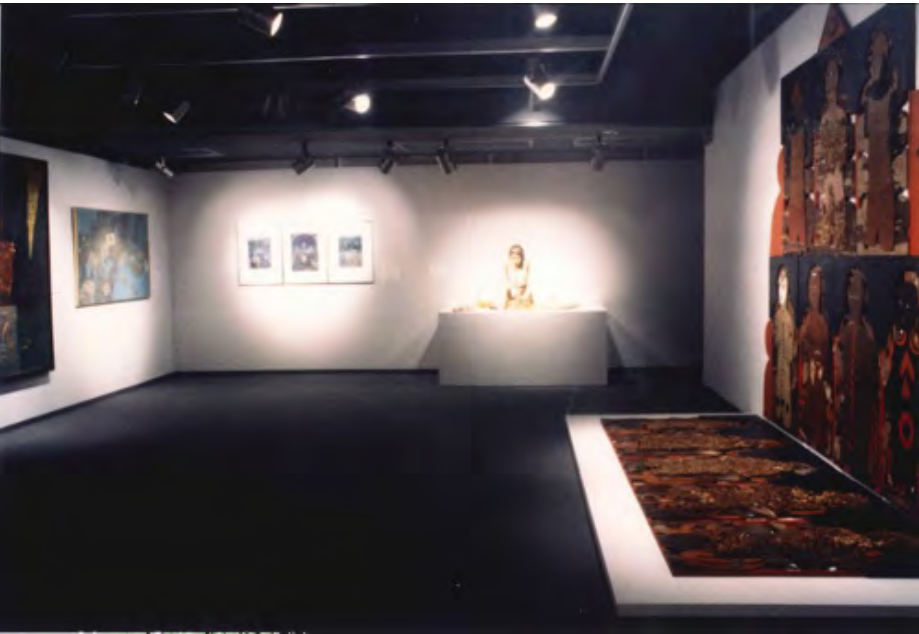


古市

やはりそれぞれの国の状況が今でも違う——ASEANは、私が仕事を始め
た当初は6ヶ国 (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) だったのが、今は10ヶ国になり、後からASEANに加
盟した国 (ベトナム、ミャンマー、ラオス、カンボジア) と先行ASEAN
諸国では背景が違うので、発想する展覧会のテーマも違う。つまり、社
会的・政治的なことも含めながら考える人たちもいるし、コマーシャル
的な要素が勝っているようなところではそれに合わせる企画が出てく

る。変わってきているというよりは、各々ばらばらな関心事を、ばらばらしたまま提示するというのが面白いと思っています。[「アンダー・コンストラクションーアジア美術の新世代」展](#)（*Under Construction: New Dimensions of Asian Art*、2002–2003年）のときからそうですけど、そうすることによってアジアの状況が見えてくる。それと同じ方向性でやっているのが「Run & Learn」です。

ただ、キュレーターという職業・役割もレベルアップをしていかないと、結局、展覧会をしてもその趣旨がそれぞれの国の人たちに伝わらない。先程、後小路さんから「日本のキュレーターが来て、調査して、展覧会して、搾取する」みたいなお話もありましたが、それぞれの国の観客にどうアクセスして美術を広めるか、という課題にも対応していかないといけない。その部分で、我々はどのような役割を果たしていけるかという点も重要です。一方、設備・制度があってもそこでまだ活躍できていない人たちがいて、今後どうやってキャリアをつくっていくかという課題を持っている……というように、それぞれの地域でそれぞれの人たちが置かれている状況が違うので、それに合わせるかたちで、現状維持ではなくどうやって日本を含めて地域全体としてレベルアップしていけるか、そういう人材育成的なことに関して、我々ができることは何だろうというふうには常に思っています。



「物語の棲む杜ーアセアンの現代美術」展会場風景



片岡

個別の社会的、歴史的、政治的な背景の違いは、2017年に開催する展覧会をとおして浮き彫りにしたいと考えているところです。1990年にアセアン文化センターで開催された「物語の棲む杜ーアセアンの現代美術」展（*Narrative Vision in Contemporary ASEAN Art*）のテキストで、後小路さんが、ASEANとくくることがの妥当性について、当時、それぞれの国がナショナルアイデンティティを求めている、そこにしか行き着かないというところを、ASEANというくくりでまとめて見ることで、より複雑に交流し合っていた文化的なものが見えてくるのではないかと書かれていました。ASEAN、もしくは東南アジアという枠組み自体も、その妥当性についてこれまでいろいろと議論がされてきたと思いますが、それについては、今、どんなふうにお考えですか。



後小路

先ほどの私の発表でも、当初ナショナルアイデンティティがメインのトピックであったということをお話ししましたが、実際東南アジアを歩いてみると、国境線というものに縛られない文化の流れや広がり、あるいは国境線の内側にもさまざまな異なる文化があることに気付きます。例えば、マレーシアの若い中国系のアーティストと話をしていて、マレーシアの国民的な女性歌手——マレー系の人ですけれども——のことを話すと、全然名前も知らなくて、でもそのアーティスト自身は、台湾のロックグループの歌に作詞しているという。華僑の広がりとか、イスラム

の広がりであるとか、そのような国境を越えた文化の共通性なり広がり
というものはあって、見ていかないといけないことだと思います。



片岡

みなさん、ありがとうございました。2017年の展覧会を企画するにあたり、4名の東南アジアの若い世代のキュレーターと一緒に調査をしています。全員1980年代生まれで、後小路さんが初めてアジアに行った以降に生まれている人たちです。展覧会のタイムフレームとしても、80年代から現代まで、この近過去を歴史的に見ていく予定で、その時代をまさに生きてきたジェネレーションという立ち位置から、4名に今日のシンポジウムをどんなふうに受け止めたのかを聞いてみたいと思います。

[パネルディスカッション \(3/4\) へ続く](#)



SEAプロジェクト プレイベント 日本は東南アジアの現代美術にいかに関わってきたのか？

シンポジウム パネルディスカッション (3/4)



東南アジアから招いた新しい世代のキュレーター陣も観客席から発言をした。マイクを握るヴェラ・メイと隣で見つめるオン・ジョリー



観客席からの質問に答えるグレース・サンポーと隣に座るマヴ・エスピナ



ヴェラ・メイ

登壇者の皆さん、ありがとうございました。今日の議論では、公的機関の役割が重要なポイントだと感じたのですが、特に後小路さんに基本的な質問をしたいと思います。今までそして現在も、東南アジアの美術を紹介するという展覧会が日本で開催されていますが、日本の一般の観客は、東南アジアとの関係をどのように考えていると思いますか。紹介されている国外の美術作品そして実践は、日本の美術史の延長または一部として捉えられているとお考えですか。

なぜこのような質問をしたかという、日本の存在が東南アジア域内の美術史に様々なかたちで発現していると思うからです。今考えているのは、特にカンボジアの近代史についてなのですが、1950年代にプノンペンの王立美術大学（Royal University of Fine Arts）で「スズキさん」というアーティストが美術を教えていたことや、日本政府が今なおプノンペンの都市開発事業に関与しているといった事実が、カンボジアのアーティストの実践に影響を与えていることは間違いないのです。他の地域でも似た現象が起きている（いた）と想像しますが、これらを踏まえて日本の一般の人たちが、自国の美術史に対し、東南アジアの美術史をどのように見ているのか、ということに単純に興味があります。

もうひとつ重要だと感じたのは、後小路さんがおっしゃった、西洋の美術史とアジアの美術史は異なるという点です。私自身の研究からも、日本の歴史と美術史は欧米のパラダイムや歴史よりも東南アジアのそれにより近いのではないかと考えています。



後小路

まず、日本の一般の人が東南アジアの美術をどのように受けとめ、かわってきたのかというのは、発表で私も言及しましたが、1980年代はやはりすごくエキゾチックなものとして、珍しいものとして見ていました。その後、日本で紹介される作品自体も変わってきて、同じ時代を生きる隣国の人たちがどのように、何を悩んだり、苦しんだり、あるいは喜んだりしているのかという、そういう同時代の隣人の表現として受けとめるようになってきたと思います。みんながそういうふうになったわけではないですが、そういう態度は多少なりとも育まれてきたと思います。



片岡

ありがとうございました。次はジョリーンから質問をどうぞ。



オン・
ジョリーン

私からも後小路さんへ質問したいと思います。先ほど発表のなかで、「福岡アジア美術トリエンナーレ」の前身である「アジア美術展」の頃、参加作家は各国から選ばれ、さらに彼らとの接点（またはコンタクト・ポイント）は、相手側の国立機関や公立の組織に属しているキュレーターたちだったとお話されましたが、これは福岡市美術館の方針として、意図的にそうしたのでしょうか。つまり、当時ナショナルアイデンティティの形成がアジア美術における主要な関心事のひとつだったため、戦略として国立機関所属のキュレーターをコンタクト・ポイントにした、ということなのでしょう。一般的にいうと、ナショナルアイデンティティというものが何らかのかたちで形成されると、それは瞬く間に一般市民に課されるようになります。そこで、出現するようになるのは、その「国が定めた」主要なナラティヴに対しての反発や挑戦的な態度であり、それらは美術の文脈においてはしばしば起こることだと思います。

『ニューヨーク・タイムズ』の記者がこのようなことを書いています。「私は、国の上層部の不正や、これまでに取材した多くの人々の生活を巻き込んだ汚職・買収に失望しました。いまや、私にとっての東南アジアは、素晴らしい人々と悪質な政府、寛大さに溢れている一方、不正や汚職の多くが無罪放免となる悲惨な状態が存在する場所となりました」(*1)。私がお聞きしたいのは、つまり、このような課題をはらむナショナルアイデンティティの諸問題を考えたとき、どのような人物をコンタクトパーソンとして参照することができるのか、ということです。



後小路

極端に単純化するとそういうことになる部分もあると思いますが、例えば最初、インドネシアはアーティストのグループがパートナーでしたが、やはり税関というか、作品をその国から出して運ぶということで、民間の人にはなかなかそれができないという状況がありました。また、当時は情報が非常に少なかったものですから、まず日本にあるその国の大使館に行って調査のサポートをお願いし、どういうところに行ったらいいのかということから始めて、それぞれの国に行くと、今度は現地の日本大使館に行って、どこに行ったらいいのかと……。まあ、政府ベースに頼ってやらざるを得なかった状況はあったと思います。そのために、ナショナルアイデンティティが問題になったとは私は思っていないです

が、当時ナショナルアイデンティティの問題は、政府お抱え的な、政府系のアーティストだけの問題ではなかったと思います。

それから、我々も各国の調査を積み重ねて、アーティストと直接話をし、作家を選ぶようになって、展覧会に出品する作品も随分変わってきた。その時代の切実な問題を反映している作品を選べるようになりましたが、やはりそこに到達するまでには時間がかかったということです。ですから、そこでナショナルアイデンティティが問題だった、批判されたというよりは、いきなり今日的な同時代の問題に入ってしまったという感じがしています。



古市

今の後小路さんの返答にちょっと補足させていただくと、多分、お話しになったような80年代の状況への応答として、「美術前線北上中―東南アジアのニューアート」展（*New Art from Southeast Asia*、1992年）があって、自分たちの目を見て、自分たちで選んで展覧会をつくるという流れになっていくわけです。



「美術前線北上中―東南アジアのニューアート」展会場風景

ナショナルアイデンティティの問題についても、当時、後小路さんがそのことを強調されて、私はそれにすごく疑問があった。東南アジアの作家が、本当にナショナルアイデンティティだけを考えて作品をつくっているんだろうか、と。それに対する応答としても、「美術前線北上中」展があったわけです。つまり、先程の質問にもかかわるのですが、どう語っていくかというときに、ひとつのラインしかないように見えてしまい、それに対するいろんなオルタナティブがあるというのが見えないんですね。日本で東南アジアの美術を研究している人はだれかというのと、20年たっても後小路さんの名前しか出てこない。そうすると、後小路さんが――これは批判しているわけではありません――おっしゃったことが「正論」となってしまう日本の状況についても、やはり私たちはもう少し考えて、「いやいや、そうじゃないかも、いろんなパターンがあるのでは」ということを提示していく――そういう努力も必要なのではないかと当時思ったわけです。

私たちがずっと活動していて、次世代のキュレーターが出てきている現在でも、例えば、シンガポールで話をすると後小路さんの名前しか出てこないという状況は、学術的な部分がやはりそれに追いついていないという日本における問題のひとつだと思います。

[パネルディスカッション（4/4）へ続く](#)



*1. トーマス・フラー「東南アジアにおける生、死、そして汚職について (Reporting on Life, Death, and Corruption in Southeast Asia)」(『ニューヨーク・タイムズ (オンライン版)』 2016年2月21日、アクセス日：2016年3月)

SEAプロジェクト プレイメント 日本は東南アジアの現代美術にいかに関わってきたのか？

シンポジウム パネルディスカッション (4/4)



閉会の挨拶をする南條史生森美術館館長



片岡

一般の方からも質問を受け付けたいと思います。後ろの席で手を挙げていらっしゃる方、どうぞ。



質問

基本なお尋ねになりますが、東南アジアのキュレーターの方々に2点お聞きしたいと思います。ひとつは、皆さんの国にモダンアートのオーディエンスが多く存在するのか。もうひとつは、日本のアーティストが、支援者や協力者としてではなく、個人として各国のアートシーンに参加し、現地のアーティストと協働することは可能なのか、という質問です。



グレース・
サンボー

インドネシアからきたグレースです。簡単にお答えしますと、モダンアートのオーディエンスは各国に大勢いますし、これは近年になって始まったことではありません。グーグルで検索していただければすぐにお分かりいただけると思います。そして、日本人アーティストが個人で現地のアートシーン内で活動することはもちろん可能です。実際にインドネ

シアでは多くの日本人アーティストが活躍していますし、ほかの東南アジア諸国も同じ状況だと思います。

（グレースによる後記：第1部のプレゼンテーション、第2部のディスカッションをとおして、東南アジア域内でも近代美術や現代美術の活動が盛んに行われていたことは明確であるにも関わらず、このような質問が出てきたことはとても皮肉なことだと感じました）



マーヴ・
エスピナ

少し付け加えますと、日本・東南アジア間の個々のアーティスト同士の交流は、草の根レベルで特に80年代から始まっています。フィリピンについて言えば、バギオ国際アートフェスティバル（Baguio International Art Festival）とVIVA EXCONの影響により、アーティスト主導の交流が特に盛んになったのは80年代後半からでした。

また今日のパネルから、国際交流基金や福岡アジア美術館が行っている組織的な支援の仕組みと、NIPAFのような草の根レベルでのアプローチが見られましたが、いずれも様々なアートの実践や形態に対する支援と言えると思います。

パフォーマンスアートに関しては、東南アジアの多くのアーティストたちにとって、実験的なアートの実践への入り口となっています。まずはパフォーマンスアートから始め、そこから別の方法を探っていく――いわば、現代美術のポキャブラリーを増やしていくなかで、最初に経験するのがパフォーマンスアートだと言えます。それゆえ、霜田さんに助言を受けた作家が、その後より大きな、あるいは確立された組織に属するようになったことはごく自然なことだと思います。



片岡

皆さんからもう少し質問を受けたかったのですが、時間がなくなってしまいました。来年7月の展覧会までにまたこのような機会をつくり、東南アジアのことを理解しながら展覧会づくりをしていきたいと思っています。ここに蓄積されてきた経験や知識を、どのように次の世代に継承できるのかと考えていますので、またいろいろな企画にお越しいただければと思っています。



米田

最後に森美術館、南條史生館長より閉会のご挨拶をいただきたいと思います。



南條

本日は興味深いご発表・議論をありがとうございました。私も国際交流基金に10年ほどおりましたので、当時のことを思い出しました。

アセアン文化センターは1990年に始まり、私はそのころは退職していましたが、そこで開催されていた企画展を見た記憶はあります。観客は少なかったですが、非常に意味のあることが始まったという認識はありました。それが徐々にかたちを変えて、しっかりとした歴史の糸を紡いできたと感じています。後小路さんのお話も、当時の様子が彷彿とさせられる内容でした。



「アンダー・コンストラクション：アジア美術の新世代」総合展会場風景（東京）

国際交流基金のような団体、組織の財源が何なのかということで、ある面ではできることに縛りがあります。後小路さんが、「市の美術館がわざわざ外国に展覧会を持っていくことはできない」とおっしゃっていましたが、国際交流基金も基本的には日本の文化交流が目的なので、本来は日本の文化を外へ出すべきという議論もあります。そういった状況で「アンダー・コンストラクション」展の最初の構想をつくったときに――古市さんも横にいましたが――建畠さん（建畠哲氏）と考えていたことは、それまでの、「日本のものを持っていくか、海外のものを日本に持ってくる」という1対1の対応関係ではない、相互的なことができないかということでした。例えば、タイのキュレーターが周辺の国のアーティストを集めてタイで実施する展覧会に対しても支援をする、というように、違う国同士の間を繋ぐことを日本ができないか、という発想です。

一方で、当時、差異の主張（――アイデンティティ問題――）は非常に大きく、東南アジアのアートにおいては特に出てきましたが、それだけを焦点にしていいいのかと思っていました。つまり、違いを言うだけではなく、一緒に何ができるか、何が共通のものなのか、これを考える必要があると思います。世界の政治情勢を見ると、差異の主張が過激化し、違う相手を排除するという風潮がありますが、これでは世界は成り立たない。アイデンティティを認めながらも、何をシェアできるかという議論をするべきで、そこで文化というのは非常に重要なプラットフォームになる。そういうことを、文化交流やアートの交流においてきちんとやっていくべきではないかと思います。

今日は過去の話もたくさん出てきましたが、過去の事例や議論がどれだけアーカイヴされているのか、歴史化されているのかという大きな懸念もあります。今日行われたような意義のある議論が記録に残り、多くの人たちに理解され、シェアされていく、ということも非常に重要だと思います。ご来場のみなさん、登壇者のみなさん、本日はどうもありがとうございました。



米田

それでは、これをもちましてシンポジウム「日本は東南アジアの現代美術にいかに関わってきたのか?」を終了とさせていただきたいと思います。



編集: 村上樹里 (in between)、佐野明子 (国際交流基金アジアセンター)

写真 (シンポジウム風景): 御厨慎一郎

写真協力: 森美術館

SEA プロジェクト プレイベント2 ヘリ・ドノによるパフォーマンス&トーク+SEAプロジェクト報告：インドネシア編 イベント概要

イベント概要

日時：2016年9月24日（土） 19:00～21:00

会場：森美術館オーデトリウム

主催：森美術館、国立新美術館、国際交流基金アジアセンター

協力：ミヅマアートギャラリー

プログラム：

進行 白木栄世（森美術館エデュケーター）

19:00 第1部 ヘリ・ドノによるパフォーマンス&トーク
ヘリ・ドノ（アーティスト）

20:00 第2部 担当キュレーターによるリサーチ報告
「インドネシア現代アートの今」
プレゼンテーション1 片岡真実（森美術館チーフ・キュレーター）
プレゼンテーション2 米田尚輝（国立新美術館研究員）
プレゼンテーション3 熊倉晴子（森美術館アシスタント・キュレーター）



「SEAプロジェクト」では、ASEAN10か国での調査を通じて、都市化や近代化が進行するなかでの地方都市や地域コミュニティの文化や記憶の維持・再発見へ向けたコレクティブな活動や、公的な現代美術への制度的支援が未発達な状況において自ら状況に変化をもたらそうとするDIY的でパフォーマティブな活動などが、大きな関心事として浮かび上がってきました。そこで、2016年2月のシンポジウムにつづく第2弾として、3都市を舞台にした国際美術展が開催され、アーティストによるコレクティブな活動が一際目立っていたインドネシアに注目したプレイベントを開催いたしました。

まず第1部にて、インドネシアを代表するアーティスト、ヘリ・ドノ氏を招待し、ヘリ・ドノ氏によるワヤン・クリを用いたパフォーマンスとトークを行いました。つづく第2部では「インドネシア現代アートの今」をテーマに、昨年11月にインドネシアを訪れたキュレーター3名による調査報告を行いました。片岡キュレーターがインドネシアという国を構成する民族・言語・文化の多様性や、戦時中から続く日本との関係、ジャワ島を中心とした美術事情を紹介し、米田キュレーターが80年代・90年代を中心に活躍したアーティストを、そして熊倉キュレーターが2000年代以降の比較的若いアーティストを取り上げることで、現代アートに沸くインドネシアの現状について語りました。

出演者



ヘリ・ドノ

1960年、ジャカルタ生まれ。インドネシアの伝統的な影絵「ワヤン」に用いられる奇怪なものや恐ろしい人形を用いながらも、コミカルな要素を含んだ作品で広く知られています。作品に登場する人形は、インドネシア現代社会への批判を表すものであり、世界規模で起きている現代的な政治争いへの皮肉を込めたパロディでもあります。極めて批評的な視点とユーモアが共存し、人生への温かいまなざしを持つヘリ・ドノの作品は、インドネシアを代表する現代アーティストの一人としてヘリ・ドノが世界的に知られるきっかけとなりました。

登壇キュレーター



片岡 真実
森美術館
チーフ・キュレーター



米田 尚輝
国立新美術館
研究員



熊倉 晴子
森美術館
アシスタント・キュレーター

写真: 御厨慎一郎
写真協力: 森美術館

SEA プロジェクト プレイメント2 ヘリ・ドノによるパフォーマンス&トーク + SEAプロジェクト報告：インドネシア編

[シンポジウム概要](#)

[ヘリ・ドノによるパフォーマンス&トーク](#)

[プロジェクト報告 プレゼンテーション1](#)

[プロジェクト報告 プレゼンテーション2](#)

[プロジェクト報告 プレゼンテーション3](#)

SEA プロジェクト プレイベント2

ヘリ・ドノによるパフォーマンス&トーク+SEAプロジェクト報告：インドネシア編

第1部 ヘリ・ドノによるパフォーマンス&トーク



文／
喜田 小百合

2017年夏から開催される「サンシャワー：東南アジアの現代美術展 1980年代から現在まで」のプレイベントの第1部では、出展を予定している作家のひとり、ヘリ・ドノ氏を招き、インドネシアの伝統的な影絵芝居「ワヤン」の手法を用いたパフォーマンスと、「曼荼羅の視点（*Perspective of Mandala*）」と題されたプレゼンテーションが行われました。

インドネシアを代表する現代美術家であるヘリ・ドノ氏は、1960年ジャカルタ生まれ。絵画やインスタレーション、パフォーマンスなど、多岐にわたる媒体で作品を発表しています。伝統文化と現代の感性をシンクロさせつつ、一貫して政治や社会に対する鋭い批評精神を発揮すると同時に、ユーモラスな独自のセンスで観る者を魅了してきました。そのキャリアの出発点になったのが、ワヤンやアニメーションを用いた物語的表現方法です。1970年代に作家としてのキャリアをスタートさせた頃、美術の手法としてのアニメーションに関心を寄せたヘリ・ドノ氏は、「ワヤンはある点では、単純なアニメなんだ。僕たちは、実際、アニメ映画を作るのにワヤン・クリの構造を使うことができる」(*1)と述べています。そしてワヤンを研究することは、絵画やキネティック・スカルプチャーをはじめとする多彩な表現の追求につながりました。

ワヤンの上演時、会場には白いスクリーンと照明セットが仮設され、作家本人によるインドネシア語でのひとり語りと、金属で打ち鳴らされる幻想的なガムランが響き渡りました。スクリーンに映し出されたコミカルな風貌のキャラクターたちの影は、物語の進行と連動して大きくなったりぼやけたりと表情豊かに操られます。今回の物語の中心になったのは、フィンセント・ファン・ゴッホ（Vincent Willem van Gogh、1853-1890）とキ・シギット・スカスマン（Ki Sigit Sukasman、1937-2009）という二人の芸術家です。「ゴッホは日本の浮世絵に興味を抱き、浮世絵を通じて日本文化のみならず仏教への関心も深めました。そして浮世絵を模倣した作品――筆致は元の作品よりも粗いものですが――を制作するに至ります。しかし東洋の精神性を取り入れようとしたゴッホの試みは、当時のヨーロッパで認められることはありませんでした」^(*2)。

もうひとりの芸術家スカスマンは、ヘリ・ドノ氏がASRI（Academy Seni Rupa Indonesia、現インドネシア芸術大学（The Indonesian Institute of the Arts; ISI））を中退したあと、ジョグジャカルタで師事した著名なワヤン・クリの達人です。「スカスマンはヨーロッパで10年間暮らし、ワヤンをはじめとする作品にアールヌーボーの様式を取り入れましたが、インドネシアでは伝統を破壊した者にとらえられました。伝統芸術の世界には受け入れられず、その一方で現代アート界からは伝統芸術家とみなされたスカスマンは、孤独感に苛まれました」。ヘリ・ドノ氏は「ゴッホとスカスマンは、作品制作に至った道のりとその皮肉な運命に彩られた生涯が、どこか似て」いることに気づき、「今回、ゴッホとスカスマンが漫画の世界に入り込んだという設定」を思いつきました。「架空の世界で2人は出会い、ひまわりの絵を一緒に描きますが、スカスマンは古代インドの武器チャクラムを、ゴッホはピストルを使って自殺を図ってしまいます。試みが失敗に終わると、今度は凶器を交換して再び自殺を企て、ついに成功。死んだゴッホはミッキーマウスに、スカスマンはワヤンの人形に姿を変えます」。

上映後スクリーンの裏側を覗くと、鑑賞者の側からは単色の影にしか見えなかった人形たちに、じつは鮮やかな色彩を与えられ別世界が存在していたことに驚きました。ワヤンの伝統的な考え方では、裏側のカラフルな世界はあの世で、現世からは白黒にしか見えないとされます。人形師は動きや声を与えることでワヤンに命を吹き込みますが、これは電気を原動力としながら照明や音響と組み合わせられた、ヘリ・ドノ氏の多くのキネティック・スカルプチャーやインスタレーションに登場する彫像にも共通し、紙芝居のように一枚一枚が物語を持つ彼の絵画作品においても、複数並べることでその特徴は明瞭化されます。

プログラムの後半に行われた「曼荼羅の視点」と題されたプレゼンテーションでは、東西の比較から見える東洋的な世界観について、ボロブドゥール寺院を例にした考察が発表されました。宇宙は誰のものでもなく私たちは借りているだけ、というアジアに根強い意識は、多様な言語や民族、無数の島を擁するインドネシアの風土にも通底し、ヘリ・ドノ氏の古い物をリサイクルしたローテクなインスタレーションにも反映されています。最後には2015年の第56回ヴェネチア・ビエンナーレ（The 56th Venice Biennale）のインドネシア館を占領した、巨大な戦車のインスタレーション《Voyage Trokomod》についての言及もあり盛り沢山の内容でした。2017年夏からの「サンシャワー」展では、現代社会の在り方や東洋の世界観についてユーモラスな物語的手法で問いかけるヘリ・ドノ氏の芸術をお楽しみいただければ幸いです。

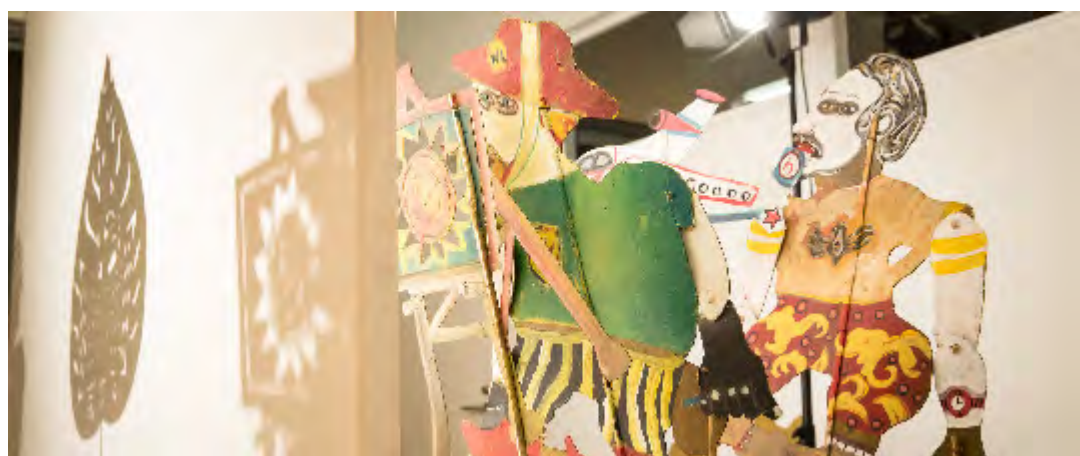
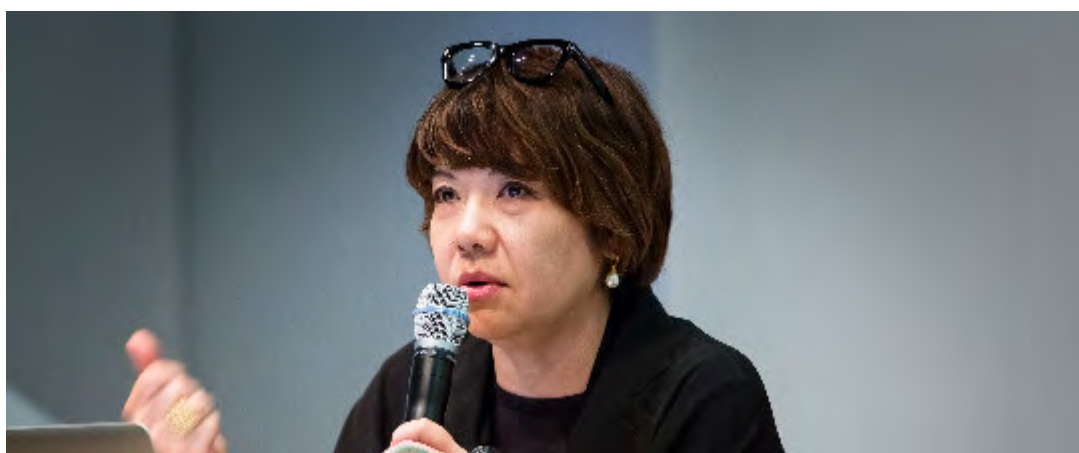
*1. ジム・スパンカット「コンテクスト（文脈）」、[古市保子編『ヘリ・ドノ展：映しだされるインドネシア』](#)、国際交流基金アジアセンター、2000年、p.37

*2. ヘリ・ドノ「ワヤン・レジェンダの上演に寄せてーフィンセント・ファン・ゴッホとスカスマン」（本イベントにて配布）からの引用。以下、同資料より引用。

SEA プロジェクト プレイベント2

ヘリ・ドノによるパフォーマンス&トーク+SEAプロジェクト報告：インドネシア編

第2部 プロジェクト報告 プレゼンテーション1



インドネシア現代美術の状況と国際展



片岡 真実

リサーチプロジェクト「SEAプロジェクト」では、2015年から約1年半かけて東南アジアの10か国で調査を行ってきました。このプロジェクトを開始してもっとも難しいと思ったことは、ASEANに加盟している10か国の歴史、政治、社会的状況がそれぞれ異なっていて、そうした背景を日本のオーディエンスとどう共有できるのかということです。文脈を共有することによって初めて分かってくる作品もありますから、政治、経済、社会、文化といったもののダイナミックな変化を展覧会にも反映させていくことが必要だと考えています。

今回お話するインドネシアは東南アジアのなかでも、非常に大きな地域を占めています。人口2億6000万人、ASEAN10か国内で最大の国です。面積は190平方キロメートル、公用語はバハサ・インドネシア、宗教はイスラム教、キリスト教、ヒンドゥー教、仏教と非常に多様です。すごく面白いと思っているのは、インドネシアの平均年齢が27.8歳だということ。日本はおよそ45歳ですから、若い世代が非常に多いことがひとつの特徴として挙げられると思います。島の手数は1万3000島を超え、民族はおよそ740民族、諸言語が公用語とは別に600近くあり、日本にいるとなかなかイメージできないほどの文化的多様性が一国のなかにある、ということをお話しておきたいと思っています。

アートについては、ジャカルタ、ジョグジャカルタ、スラバヤ、バンドンが重要な都市です。ジャカルタは人口が1000万人を超えており、しかも面積は東京の3分の1ぐらいなので、この比較をするだけでも人口密度が非常に高いことが分かります。バンドン、スラバヤもそれなりに大きな都市です。ジョグジャカルタは街としてはそれほど大きくはありませんが、アートの世界では非常に大きな役割を果たしている現代アートの中心地と言えます。ジャカルタなどの中心地に行くと、東京と変わらない高層ビルが立ち並ぶ煌びやかな街になっています。こういう側面がありながら、例えばジョグジャカルタ近郊のプランバナナ寺院群（9～10世紀）や世界最大の仏教遺跡ボロブドゥール遺跡（8世紀）があるという、非常に長い文化の歴史を有しています。

インドネシアに限らず東南アジアと日本との関係という意味では、戦時中の1941年から45年にかけて多くの国を日本軍が占領していましたが、その事実は日本国内において広く共有されているとは言い難い状況にあります。日本は戦後の45年から70年間、平和な国といわれています。けれど東南アジアを見ると、この70年の間にも様々な政治的変動があったということを抜きにしては美術の理解にも及びません。

主なものを簡単にご紹介しますと、日本軍によるインドネシア占領の時代、日本が行っていた様々な政策のひとつに、インドネシア各地に文化センターとして「啓民文化指導所」を設立、日本の芸術家、デザイナー、音楽家などを派遣し、多様な芸術ジャンルについて指導したり、もしくは公募展などを開催したりしていました。このことは、現在のインドネシア美術関係者のなかでも重要な歴史の一部とされていて、皆さん日本語でそのまま「ケイミンブンカシドウショ」と発音することからも、日本語のまま浸透していることを表しています。

日本軍が撤退した後は初代大統領であるスカルノが独立宣言をしますが、それをオランダが認めず、1949年のハーグ協定のときに初めてインドネシアの独立が承認されます。1955年の「バンドン会議（Bandung Conference）」と呼ばれているアジア・アフリカ会議は、第2次世界大戦後に独立をしたインド、インドネシア、中華人民共和国、エジプトなどの国が中心になって開催した会議で、冷戦時代の大国ではない独立直後の国々が、どういう立ち位置を取っていくかということを確認し、共同宣言を決議しました。その10年後の1965年には軍部と共産党の間で緊張が高まり、「9月30日事件」が起こります。このクーデター自体は未遂に終わりましたが、そのためにスカルノは権限をスハルトに委譲しています。その後スハルトの時代が長く続き、98年に民主化運動が拡大し大統領を辞任するまでのあいだ、軍事政権のなかで様々な表現に対する抑圧もありました。今日パフォーマンスをしていただいたヘリ・ドノさんは1960年生まれですから、こうした変化の時代を生きてきた人です。そのなかでどういう表現に彼自身の経験が込められているのかを理解することは重要だと思います。

アジア全体のアートシーンでいえば、非常に多くの美術館が開館し、ビエンナーレが各地で行われ、アートフェアも様々な場所で開催されています。インドネシアの美術館についてのSEAプロジェクトの調査では、まず、**インドネシア・ナショナル・ギャラリー**（National Gallery of Indonesia）に行きました。1999年に開館したヴィジュアル・カルチャーのための施設で、国立の機関です。ただ、インドネシアでは民間や個人コレクターによる美術館の勢いのほうが強く、ジャカルタにある**アキリ美術館**（Akili Museum of Art）は、ルディ・アキリ（Rudy Akili）さんが2006年に始め、ご自身のコレクションを公開しています。また、来年ジャカルタに**ミュージアム・マチャン**（the Museum MACAN）という美術館がオープンする予定で、これは展示平米が3800㎡ということなので森美術館と国立新美術館を合わせたぐらいの巨大なスペースになる予定です。ここは非常に重要な美術館として機能し始めるのではないかと思います。

私たちが調査に行った2015年11月はインドネシア国内で3つの国際展が開催されていました。1つは、**ジャカルタ・ビエンナーレ**（Jakarta Biennale）で、1974年にインドネシア国内の絵画展として始まり、その後様々なかたちに変化を遂げて、現在国際的にも注目されるビエンナーレになっています。ビエンナーレ・ファンデーションもできているなど、運営母体についても整備が進んでいます。私たちが行ったオープニングの日は5000人ぐらいの若者が集まっていました。倉庫のような場所だったのでほとんど空調もなく、ビデオの部屋に冷房が入っているだけであとは暑いままというような感じでしたが、そういうラフな環境のなかでのびのびと表現をしている様子が窺えました。

それから2つ目が**ジョグジャ・ビエンナーレ**（the Biennale Jogja）。ジョグジャカルタで90年代から開催されていたものが様々にかたちを変えて、今は「Equator／赤道」をテーマに、ジョグジャカルタと同様に赤道上にある国を選んで開催しています。

3つ目がスラバヤのジャティム・ビエンナーレ（Biennale Jatim）です。これはどちらかというとドメスティックな、インドネシア国内のアーティストが非常に多く集まっているものでした。コミュニケーションもインドネシア語がほとんどだったので情報収集という意味では難しかったのですが、スラバヤはジャワ島のなかでは第2の都市ですから、そこで若手の作品を多く見ることができました。





2015年11月インドネシア調査で訪れたビエンナーレの様子。上から、ジャカルタ・ビエンナーレ、ジョグジャ・ビエンナーレ、ジャティム・ビエンナーレ。

インドネシアでは美術館などの整備が日本ほどは進んでいないので、個人のアーティストもしくは支援家がサポートしている様々なインスティテューションがあります。たとえば**チェメティ・アート・ハウス**（Cemeti Art House）は1988年に、ニンディチョ・アディプウルノモ（Nindityo Adipurnomo、1961-）とメラ・ヤルスマ（Mella Jaarsma、1960-）がギャラリーとして設立しました。レジデンスや新作を作るスペースの提供など、ジョグジャのアートシーンのなかでは重要な役割を果たしています。そこから発生した、**インドネシア・ヴィジュアル・アート・アーカイヴ**（IVAA; Indonesia Visual Art Archive）では大量にインドネシアのヴィジュアル・アートに関する資料が集められています。短時間の訪問ではまったく見切れませんが、研究者にとって非常に重要な資料がここに揃っています。それ以外にも、若い世代のアーティストによる集団の活動があり、彼らが展示をするスペースを提供するなどの役割を果たしています。その集団をコレクティブと呼んでいますが、代表的なコレクティブとして、ジャカルタには**ルアンルパ**（Ruanrupa）がいます。ルアンルパは展示やイベントを行ったり、今回はジャカルタ・ビエンナーレのファウンデーションの運営にも携わる活動をしていたり、もしくはコミュニティ向けの活動をしていたり様々な活動を行っています。また、今年シンガポールで始まったアートフェア「アート・ステージ」（Art Stage）が進出しており、ジャカルタにもアート・マーケットが広がっています。

アートのインフラという意味で簡単にご紹介しましたが、インドネシアでは確実に経済成長に伴って様々なことが起こり始めていて、これからより規模を拡大して広がってゆくだろうと思いました。

写真: 御厨慎一郎

写真協力: 森美術館

SEA プロジェクト プレイベント2

ヘリ・ドノによるパフォーマンス&トーク+SEAプロジェクト報告：インドネシア編

第2部 プロジェクト報告 プレゼンテーション2



インドネシア現代美術のメモランダム



米田 尚輝

今日は80年代・90年代から活躍しているアーティストのなかでも、FXハルソノ（FX Harsono、1949-）さんとメラ・ヤルスマ（Mella Jaarsma、1960-）さんについてお話したいと思います。

インドネシアのアートシーンの歴史につきましては、片岡さんのお話にもありましたように、ジャカルタ・ビエンナーレの前進となる1974年のジャカルタ絵画展がありました。しかしながらこの74年の展覧会は、絵画や彫刻を大前提とした表現形式が多かったために先鋭的なアーティストたちにとっては非常に不満が残るもので、同年に「黒い12月」といわれる抗議運動が起こります。あたかも絵画展を葬式に見立てるようにして弔いの手紙が届けられたりお花が供えられたりしました。その運動のメンバーを中心として、1975年以降インドネシア・ニュー・アート・ムーブメント (Indonesia New Art Movement) と呼ばれる運動が起きてきます。

そのなかでも特に中心的な役割を果たし、最初期からこういった展覧会に参加していたのがハルソノさんです。私たちがリサーチしたときにインタビューを行い、色々なお話を伺いました。彼は、中国系インドネシア人としてインドネシアを基盤にして活動をなさり、やはり中国人であ

ることをバックグラウンドにして自らの制作についても考えていらっしゃると思います。

たとえば、《Pilgrimage to History》（2013）という作品があります。日本の統治時代の後、インドネシアが独立するまでの過程において、多くの中国人が犠牲になりました。その中国人犠牲者のためのモニュメントである共同のお墓が沢山あり、ハルソノさんはこのお墓の凹凸を白い布にフロッタージュ*して、亡くなった人たちの名前を浮かび上がらせるという作品を作りました。記録することは、ハルソノさんの作品における重要なテーマのひとつですので、共同墓地をグーグル・マップのうえに登録し、記録していくことも行っています。

もうひとつハルソノさんの最近の仕事として《Writing in the Rain》（2011）という作品があります。ご自分のお名前を書いています、雨によって消されてしまってなかなかうまく書けないというものです。国籍事情とスハルト政権体制での「華人同化政策」のひとつに中華系インドネシア人の中国名からインドネシア名への改名がありました。ハルソノさん自身も、18歳のときに中国名を捨ててインドネシアのパスポートをもらいました。そういう経験をモチベーションにして作られた作品です。書かれているのは、ハルソノさんのお名前「胡丰（豊）文」（フー・ファン・ウェン/Hu Fang Wen）ですが、ご自身では漢字で書けるのがこの文字しかもはやないということで、この文字を繰り返し書いていらっしゃいます。

また、ハルソノさんは4年ほど前からDia.Lo.Gueという場所で「EXI(S)T」というプロジェクトを行っています。これは、アーティストだけでなくキュレーターも育てようという意図を持って設立されたプロジェクトです。インドネシアではパブリックな文化施設が日本に比べて限られていますので、キュレーターの数もそんなに多くありません。ハルソノさん曰く「大学にはほとんどそういった教育はなされていない、キュレーターになるためには何をすればいいかほとんど教えてはくれない」ということで、ハルソノさんのような経験豊かなアーティストがキュレーターを育てようという意図で立ちあげられました。



2015年11月インドネシア調査での様子。ジャカルタ、Dia.Lo.Gueにて

もうひとり、メラ・ヤルスマさんというアーティストを紹介します。この方はオランダ出身で、インドネシアのアーティストとご結婚され、インドネシアで現在活動しています。差別やアイデンティティなど、インドネシアの多様な社会の側面で排除されるような弱者、比較的マイノリティにおかれるような人たちについて関心をもっているアーティストです。

たとえば、《High Tea》（2014）という作品があります。お茶はご存知のように17世紀初頭に東インド会社によってヨーロッパにもたらされました。当時、お茶の一大産地である西ジャワでは、もっとも質のよい茶葉

はヨーロッパへ輸出され、現地の人たちはよいクオリティのお茶が飲めないという状況になっていました。そのことを批判する作品です。

もうひとつ、メッラさんの特徴的な作品として、動物や爬虫類といった生物の皮を使ったインスタレーションのシリーズがあります。タイトルは《**Lugang Buaya／Crocodile's Pit**》(2014)です。1965年に起こった軍事クーデター未遂、「9月30日事件」において6人の軍の将校が殺害され、ジャカルタ郊外にあるルバン・ブアヤ (Lugang Buaya) 村の井戸に遺棄されました。「ルバン・ブアヤ」とは「ワニの穴」という意味です。この事件の舞台となった村の名前にちなむワニの皮を使うことで、メラさんこの事件について人々の記憶を呼び起こし、再考することを求めている作品です。実際にこのワニ皮のコスチュームをお客さんに着せて、この出来事についてインタビューをとり、映像として展示しています。

メラさんは、先ほど片岡さんのお話にもありました**チェメティ・アート・ハウス**のファウンダーのひとりであり、展覧会を年10本程度企画なさっています。また、この展示部門とは別に設立されたのが**IVAA**です。2000年前後に、今日でいうところのソーシャリーエンゲイジドアートやパフォーマンスなど、もの、オブジェクトとしての作品が残らない活動という新しい現代アートの形式が発生したことから、それらを歴史化すること、出来事をドキュメントとして残す必要に迫られ、アーカイヴを始めたということです。



2015年11月インドネシア調査での様子。ジョグジャカルタ、チェメティ・アート・ハウスにて

*フロッタージュ：表面がでこぼこしたものに紙を置き、鉛筆などでこすることで、でこぼこのかたちを写し取る手法。

写真: 御厨慎一郎
写真協力: 森美術館

SEA プロジェクト プレイベント2

ヘリ・ドノによるパフォーマンス&トーク+SEAプロジェクト報告：インドネシア編

第2部 プロジェクト報告 プレゼンテーション3



インドネシアのコレクティブについて



熊倉 晴子

2015年11月にインドネシアで10日ほどのリサーチを行った際にもっとも特徴的だと思ったのは、非常に多くのアーティストたちが個人としての制作を行う傍らで、コレクティブ、集団としても活動を行っているということでした。コレクティブとは何人かのアーティストが集まり、共同でひとつの作品を作ったりプロジェクトを行ったりする集団のことです。ここではリサーチで訪れたジャカルタ、スラバヤ、ジョグジャカルタで話を聞いたコレクティブのうちいくつかの活動をご紹介します。

まず、ジャカルタのルアンルパ（Ruanrupa）というコレクティブについてです。さきほど片岡の話にもありましたが、ルアンルパは2000年に設立されたコレクティブで、16年の長い歴史を持っています。様々なアーティストが参加していて、ルアンルパのなかにさらにいくつかのコレクティブが存在するという構造になっています。また、ルアンルパとは人々に対するグループの名前であると同時に、場所の名前でもあります。展覧会を行ったり、OKビデオ・フェスティバルというビデオアートのフェスティバルを主催したり、キュレーターのためのワークショップを行ったり、ラジオ放送の放送局も持っていたりと、非常に多岐に渡る活動を行っています。アートに限られた人々のものではなく、より開かれた多くの人のためのものであるようにということを軸に活動を行

っており、ジャカルタおよびインドネシアのアートシーン全体の中心であるといえます。

2015年の調査では、ルアンルパのギャラリースペースで、他のコレクティブのプレゼンテーションも聞きました。これはジャカルタだけでなくスラバヤでもジョグジャカルタでも同様に、あるコレクティブの場所に集まり、いくつかの他のコレクティブの話を聞くというような形式がインドネシアの調査では特徴的でした。



2015年11月インドネシア調査の様子。ジャカルタ、ルアンルパギャラリーにて。プレゼンターはジャカルタ・ウェステッド・アーティスト。

ジャカルタで出会ったコレクティブの中からは、ジャカルタ・ウェステッド・アーティスト（Jakarta wasted artists; JWA）をご紹介します。《Graphic Exchange》（2015）という作品で、ジャカルタのある通りの大小の商店を訪ねて行って、看板を新しく作ってあげますよというお話をします。コレクティブのメンバーは画家やデザイナーなど様々なバックグラウンドを持っているので、その店主のために新しい看板をデザインし、作成します。その際にその商店がいつできたのか、どういうきっかけで商売を始めたのかなど様々なお話を聞いて、新しい看板のデザインに反映させていきます。そうして無料で看板を作ってあげる代わりに古い看板をもらうという交換を行うのです。譲り受けた古い看板と、インタビューの様子を記録した映像が作品となり、大都市のなかで失われつつある個人商店の営みやその町の風景をアーカイヴィングしてゆきます。

次にジョグジャカルタで会ったふたつのコレクティブをご紹介します。ひとつはエース・ハウス（Ace House Collective）というコレクティブで、2011年に設立されました。若者のポップカルチャーを用いることで現代美術の幅広いアプローチを目指しています。「エース・マート」（Ace Mart）というプロジェクトでは、ギャラリースペースをコンビニエンスストアのような内装にし、実際に販売を行うお店として機能させました。日用品とアートのオブジェクトを同時に売ることによって「アート」と日常的な行為の間のボーダーを壊すような試みです。様々な人にアートにもっと関わってもらうこと、アートの可能性を最大化してコミュニティと関わっていくことを目指したプロジェクトです。

もうひとつがXXラボ（XXLAB）というコレクティブで、女性だけで結成されています。アートの中心地であるジョグジャカルタにおいても、女性のアーティストの数は男性に比べて少ないのが現状です。彼女たちも様々なバックグラウンドを持っていて、デザイナーやプログラマーなどが集まっています。ジェンダーやフェミニズムについてただ議論をするのではなく、女性であることについて多角的に考えるプロジェクトを行っています。オープンソースのソフトウェアを使い、日常的な、どこの家庭にもあるような素材を組み合わせる制作を行っています。例えば「ソイ・カルチャー」（Soya C(O)U(L)TURE）というプロジェクトでは、テンペというインドネシアの大豆製品や豆腐をつくる際に発生する排水が

水質汚染の原因となっている問題に着目し、その排水からつくられたティッシュのような薄い素材を用いてドレスをつくっています。これはアルス・エレクトロニカ（Ars Electronica）*で受賞したプロジェクトで、こうしたことから水質汚染に目を向ける社会的な活動につなげていきたいということでした。



2015年11月インドネシア調査での様子。ジョグジャカルタ、XXLABにて。

最後にスラバヤのワフト・ラボ（WAFT Lab）というコレクティブをご紹介します。ワフトとは、「ふわりと漂う」という意味で、芸術活動ですが、とてもゆったりした空気感をイメージしていて、非常にインドネシアっぽいと思います。彼らは電子機器などを素材として制作しているコレクティブで、イベントも主催しています。スラバヤには秋葉原のような電子部品の有名なマーケットがあり、それが彼らの活動にも非常に影響しています。ジャティム・ピエンナーレに出品していた作品は、人間の身体とデバイスの関係性をテーマにしていました。耳のなかにあるプレスティンという遺伝子が音を適合させることで私たちは音を聞くことができているそうで、そこからヒントを得て、人が触れることで作品が発する音が変わっていくという作品でした。

もうひとつのコレクティブは、これもスペースの名前でもあります。C20（Se Dua O）です。古書店やギャラリースペースもあり、訪れた際にも展覧会が行われていました。インドネシアの人々は多くの場合、車やバイクで移動しています。東京に暮らしていると、歩くことは非常に身近な行為です。けれども、インドネシアは非常に暑い、なかでもスラバヤは特別に暑く、歩くということが人々にとって身近な行為ではないそうです。そのため、スラバヤ市内を歩くという基本的な動作を通して自分たちの街を知るといった試みを行っていました。

ここまでいくつかご紹介しましたが、この他にももちろんたくさんのコレクティブが存在しており、なかには複数に参加している作家もいます。メンバーでひとつの家を借りて、そこをスタジオにしつつ皆で生活しているコレクティブもいます。彼らにとってアートと生活は一体のものになっていて、それをアートに関わる人だけでないより多様なコミュニティと共有していこうとする姿勢が、共通していたように思いました。現在注目を集めているソーシャリーエンゲージドアート（Socially Engaged Art）が極めて自然なかたちで行われているということが、非常に興味深いと感じています。

*アルス・エレクトロニカ：メディアアートに関する世界的な祭典。オーストリアのリンツで毎年開催される。



写真: 御厨慎一郎
写真協力: 森美術館

SEA プロジェクト プレイベント3-1

特別上映+トークショー

「映画から見るシンガポール・マレーシアのアイデンティティ」

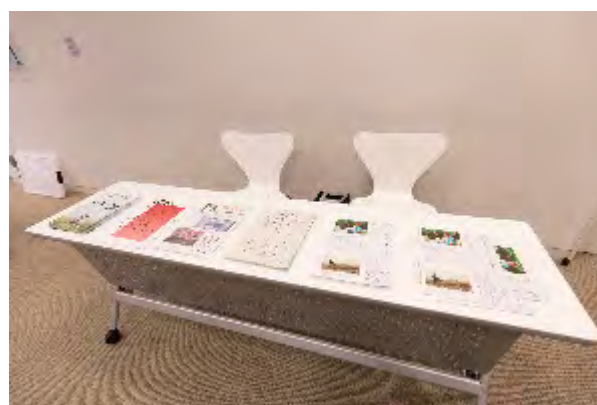
イベント概要

イベント概要

日時：2017年1月22日（土） 13:00～17:55
1月29日（土） 13:00～16:40
会場：国立新美術館 講堂
プログラム：
司会 喜田小百合（国立新美術館アソシエイト・キュレーター）

22日
13:00 イン트로ダクション
13:05 『Sandcastle』上映
14:50 トークセッション
松下由美（映画プレゼンター／キュレーター／プロデューサー）
滝口健（アジア・シェイクスピア・インターカルチュラル・アーカイブ副代表）
片岡真実（森美術館チーフ・キュレーター）
米田尚輝（国立新美術館研究員）
モデレーター：武田康孝（国際交流基金アジアセンター）
16:05 『細い目』上映
18:00 終了

29日
13:00 イン트로ダクション
13:05 『細い目』上映
14:55 休憩
15:10 『Sandcastle』上映
16:40 終了



開催まで半年を切った2017年1月22日と29日、「サンシャワー：東南アジアの現代美術展 1980年代から現在まで」の第3弾プレイベントとしてシンガポール映画『Sandcastle』（2010）と、マレーシア映画『細い目』（2005）の上映会を開催しました。一度は同一の国家として成立しながらほどなく分裂した両国には、それぞれに複数の民族や言語、宗教が存在し、そこで生きる人々は意識する・しないにかかわらず自らと他者との違いに対峙せざるをえません。かたやそこから浮き上がってくる問題は、分裂後にたどった両国の異なる道のりによって、様相を異なるものにしてもいます。上映された2本の作品では、ともに主人公となる20歳前後の多感な男女が、否応なく直面するそうしたアイデンティティの問題に向き合いながら、同時に自らの青春物語を紡いで、観客の感動を誘いました。22日には映画の内容を入り口に、美術や舞台芸術にも話題を広げた約1時間のトークショーも催しました。登壇者の滝口氏が『Sandcastle』について述べた「シンガポールが抱える大変さというか、自分たちで国をつくっていかなければいけない、常にアイデンティティを確立していかなければいけないという、ある種の重荷みたいなものを感じながら観ていました」という言葉は象徴的です。マレーシアにもいえることですが、こうした国家の状況がさまざまな表現に及んでいることが、トークのなかで確認されました。

7月開催の「サンシャワー：東南アジアの現代美術展」ではASEAN10か国を対象とし、9つのテーマを掲げます。今回のイベントはその一端であるシンガポール、マレーシアのアイデンティティを見つめ、展覧会全体への期待を高める内容となりました。

上映作品

『Sandcastle』（ブー・ジュンフェン監督）



舞台は90年代のシンガポール。18歳のシャンエンは、兵役までの日々を祖父母の元で過ごすことになる。そこで祖父から、死んだ父親が学生時代に反政府運動にかかわっていたという、母からは語られなかった話を聞く。同時に自国の歴史を知り、初恋も経験し、自己と向き合うことに.....。

2016年秋、東京国際映画祭で最新作『見習い』が上映され大きな反響を巻き起こしたブー監督の長編第一作。

2010年／シンガポール／91分

『細い目』（ヤスミン・アフマド監督）



金城武が好きな17歳のマレー系少女オーキッドと、路上でVCDを売り糊口をしのぐ中華系の青年ジェイソン。

市場で出会った2人は、いつしか互いに惹かれあっていくが.....。

マレーシア国内に厳然と存在する民族の壁を越えた作品群を短期間に発表し、2009年に急逝したヤスミン監督の初期作。

2005年／マレーシア／107分／日本語・英語字

トークショー登壇者



滝口 健

オンライン・デジタルアーカイブ「アジアン・シェイクスピア・インターカルチュラル・アーカイブ」副代表／翻訳エディター（PhD）。ドラマトゥルク、翻訳者。アジアン・ドラマトゥルク・ネットワーク創立メンバー。

国際交流基金クアラルンプール日本文化センター副所長、クアラルンプール・パフォーミングアーツセンターコンサルタント（国際プログラム担当）、劇団ネセサリー・ステージ（シンガポール）運営評議員、シンガポール国立大学英語英文学科演劇学専攻リサーチフェローなどを歴任。2002年、キャメロニアン・アーツアワード（マレーシア）特別賞受賞。



松下 由美

映画プレゼンター／キュレーター／プロデューサー

幼少期と高校時代を東南アジアで過ごす。ヨーロッパへ留学・インターン経験後帰国しフリーランスとなる。メディア／映画製作・コンサルティングを行い外国作品のライン・プロデューサーを務める（「99分、世界美味めぐり」など多数）。映画関係の司会・通訳・執筆（「キネマ旬報」他）やキュレーションをするかたわら2009、2012年にSintok シンガポール映画祭を東京で主催。現在は映画を通して若い世代と世界・社会の課題をつなぐ活動、多様性・多言語社会をテーマに取り組んでおり、連携して講義やワークショップを行う教育機関や団体を求めている。

登壇キュレーター・司会



片岡 真実
森美術館
チーフ・キュレーター



米田 尚輝
国立新美術館
研究員



喜田小百合
国立新美術館
アソシエイト・フェロー



武田康孝
国際交流基金
アジアセンター

写真: 川本聖哉

SEAプロジェクト プレイベント3 特別上映+トークショー 「映画から見るシンガポール・マレーシアのアイデンティティ」

[概要](#)

[開催趣旨](#)

[トークショー \(1/3\)](#)

[トークショー \(2/3\)](#)

[トークショー \(3/3\)](#)

SEA プロジェクト プレイベント3-2 特別上映+トークショー 「映画から見るシンガポール・マレーシアのアイデンティティ」

開催趣旨



文／
喜田 小百合

「サンシャワー：東南アジアの現代美術展 1980年代から現在まで」のプレイベントである「映画から見るシンガポール・マレーシアのアイデンティティ」は、国立新美術館開館十周年記念ウィークの同時開催イベントでもあり、展覧会や東南アジアの歴史文化を幅広い層に紹介する目的で企画しました。「サンシャワー展」を構成する9つのテーマのなかでも「さまざまなアイデンティティ」に焦点を当てたのは、リサーチで出会った多くの作家がアイデンティティの問題を頻繁かつ切実に作品化していたからです。また同テーマには結果的にシンガポールとマレーシアの出展作家が多く含まれることから、イベントでもこの2か国の事情に着目するに至りました。さらに、そうした出展作家のほとんどが映像制作に取り組み、何人かは映画監督の肩書を併せ持つという状況に鑑みて、美術作品としての映像にこだわらず商業映画を上映しました。これはたくさんの来場が見込まれる国立新美術館開館十周年記念ウィークに、大衆性があり社会の諸側面を映し出した映画作品を紹介することで、東南アジアの現代美術に関心を持つ層の裾野を広げ、多方面での集客を促すという意図もありました。

今回上映したのは、シンガポールの映画監督であり「サンシャワー展」の出展作家のひとりでもあるブー・ジュンフェン監督の初長編作品『Sandcastle』（2010）とマレーシアのヤスミン・アフマド監督の初期作『細い目』（2005）です。2本の上映の間には、国立新美術館と森美術館のキュレーター2名が映画プレゼンターである松下由美氏と舞台芸術の専門家である滝口健氏を迎えてトークショーを行いました。

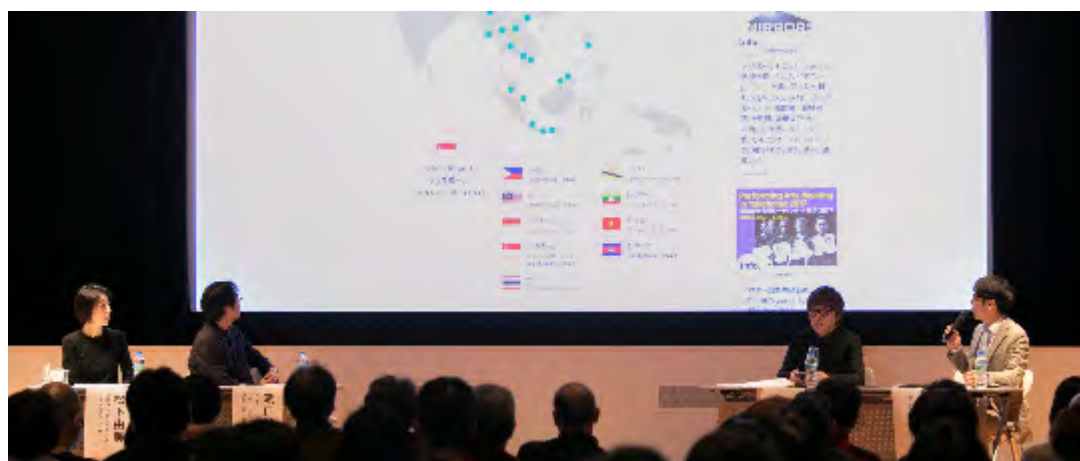
ブー監督の『Sandcastle』は、1990年代のシンガポールを舞台とし、18歳で兵役を迎えた主人公が反政府運動に関わっていた亡き父親の過去を知り、シンガポールの歴史や家族との葛藤に向き合うという物語です。題名どおり「砂の城」のような場所で生活する息苦しさを表現する一方で、丁寧に織り成された物語と程よいエンターテインメント性によって観客を魅了する本作は、現代を生きる日本人にとってもリアリティを持って見ることができます。また、国や個人の忘れられた歴史や物語をすくい取り、見る者に問いを投げかける作風は映画制作のみならず、彼のアート作品にも共通します。「サンシャワー展」への出品を交渉中の《Happy and Free》（2013）は、1963年のイギリスからのマレーシア連邦独立を祝う歌「Happy and Free」が流れるカラオケルームのインスタレーション作品であり、「もし1965年にシンガポールがマレーシアから分離しなかったら」と仮定して連邦独立50周年を祝うというユニークな設定がなされています。

ヤスミン監督の『細い目』はマレー系少女オーキッドと、路上で香港映画などのVCD（ビデオCD）を売ってほそぼそと暮らす中華系の青年ジェイソンの恋物語です。ヤスミン監督は国内に混在する宗教や民族、言語といった壁を軽やかに乗り越える数々の物語を発表しましたが、2009年に51歳の若さで亡くなりました。初期作『細い目』は青春映画でありながらマレーシアの抱える社会的問題を盛り込み、マレー系と中華系のあいだの深い溝や、家族や友人同士で複数の言語が飛び交う様子が描写されています。多様なバックボーンを持つ人々が混在するマレーシア社会を映画で切り取った彼女は、差別のない社会をフィクションとして描くことで、現実をそれに近づける方法を模索していたようにも思えます。分かり合えなさや差異をいかに受け入れるかは、マレーシアに限らず現在どこにいても差し迫った問題であると考え、『細い目』を上映しました。

トークショーでは、両作品を日本で紹介した立役者であり、幼少期を東南アジアで過ごした経験のある松下氏に、同地域の社会状況や映画制作のリアルな事情を話してもらいました。また舞台芸術の研究者でありマレーシアとシンガポールに計17年滞在した経歴を持つ滝口氏からは、同地域における舞台芸術の貴重な映像資料を見せてもらうとともに、アイデンティティについての幅広い見識を聞くことができました。

イベント終了後のアンケートでは、「東南アジアの社会の仕組みや歴史的背景が分かりやすく解説され、深い知識を得られて満足だった」という旨の回答が多く見られました。同時に、「トーク内で紹介された現代アーティストにも興味が湧き、サンシャワー展を見るのが楽しみになった」という感想も集まり、美術以外の関心から来場した方への宣伝効果を実感できました。

SEA プロジェクト プレイベント3-3
特別上映+トークショー
「映画から見るシンガポール・マレーシアのアイデンティティ」
トークショー (1/3)



武田

皆さん、こんにちは。本日はお忙しいなかお越しくださいましてありがとうございます。本日と来週の2回にわたりまして、「映画から見るシンガポール・マレーシアのアイデンティティ」というテーマで、シンガポールとマレーシアの映画をご覧いただく機会を設けました。本イベントは、今年7月から11月にかけて国立新美術館と森美術館で同時開催される「サンシャワー：東南アジアの現代美術展 1980年代から現在まで」のプレイベントです。本日は上映に合わせ、両国の文化・社会事情に詳しいお二方と、展覧会を担当する国立新美術館、森美術館のキュレーターによるトークショーを企画しました。

まず、展覧会の概要と「アイデンティティ」との関係性について、国立新美術館研究員の米田尚輝さんからご説明いただきます。



米田

「サンシャワー展」はテーマによって9つのセクションを設ける予定ですが、「さまざまなアイデンティティ」がテーマのひとつです。私たち主催者は、「サンシャワー展」に向け、2年前から各国で調査を始めました。国立新美術館、森美術館のキュレーターに、東南アジア地域の若手キュレーター4人を加えた14人が手分けして調査を行いました。片岡さんと私

はASEAN10か国すべての国に足を運びましたが、調査を通じて、各国でさまざまな形で「アイデンティティ」を問う作品を制作している作家が多いことがわかり、必然的にこのテーマを取り上げることになったというのが経緯です。実は、「アイデンティティ」セクションのなかでもシンガポールとマレーシアの作家が多く、特にシンガポールの作家たちは自らのアイデンティティを問い直す作品が非常に多いという印象を持ちました。たった今ご覧いただいた『Sandcastle』のブー・ジュンフェン監督もそのうちのひとりです。ブー監督は映画監督として活動するとともに、美術分野でも作品をつくっており、「サンシャワー展」でも彼の作品を展示する予定です。



片岡

「アイデンティティ」セクションでは、国家のアイデンティティをはじめ、文化や民族、個人などさまざまな観点から提起されるアイデンティティに目を向けようと思っています。東南アジア地域の多くの国々は第二次世界大戦後独立したこともあり、「ネーションビルディング」つまり国家建設がこの70年間非常に大きなテーマでした。また、そこには常に多様な文化や言語、宗教がありましたから、展覧会としてその多様性についてもいくつかの角度から紹介したいと考えています。そのひとつが「アイデンティティ」セクションということになります。



武田

では、先ほどご覧いただきました『Sandcastle』の話から始めたいと思います。ブー・ジュンフェン監督は1983年生まれの33歳、シンガポールの映画界を牽引する若手監督です。『Sandcastle』の内容は、シンガポールという国が抱えるさまざまな課題や、シンガポールに生きる人々、社会とアイデンティティとの関係性について、などアイデンティティに関するさまざまな要素が含まれている作品だな、と個人的に感じました。本日まで登壇いただいた松下由美さんは、「[Sintokシンガポール映画祭Tokyo](#)」のプロデューサーとして2012年に『Sandcastle』を初めて日本で上映されましたが、今日改めてご覧になって、アイデンティティの切り口からこの作品をどのように評価されますか。



松下

2009年の第1回「Sintok」ではブー監督を招聘し、短編特集を上映しました。その際彼から「現在準備している長編は、おばあさんが認知症を患った経験から、認知症をテーマのひとつにしている」との話がありました。その後完成したのが『Sandcastle』です。タブーとされていた家族の過去を主人公がたどっていく過程が、シンガポールの歴史を絡めながら描かれています。主人公の祖父母は福建省ーシンガポール華人のマジョリティである中国南部の地域ーをルーツに持ち、互いに福建語を話しています。一方若い世代は標準中国語（華語）や英語を話しています。

『Sandcastle』ではシンガポールには徴兵制があることも描かれています。高校またはそれに準じた教育を終えた後で就く兵役ですが、シンガポール人のアイデンティティ形成の大きな要素になっています。また、愛国心を鼓舞する歌詞の独立記念日用につくられた曲がモチーフとして使われています。そして国が独立した当時や、中国語が学校で禁止されることに抗議する学生たちの映像資料も挿入されています。

本作撮影当時ブー監督は20代前半でしたが、老成した作品となっています。シンガポールのさまざまな課題が「てんこ盛り」であると同時に、成長物語や恋愛といった要素を盛り込み、青春映画として楽しめる作品になっています。



武田

滝口健さんはマレーシアとシンガポールに計17年間滞在され、シンガポールの舞台芸術業界にも深く精通されていますが、舞台芸術の観点から、あるいはご自身の滞在体験から、この『Sandcastle』をご覧になってどのようなことをお感じになりましたか。



滝口

昨年までシンガポール国立大学で教員をしており、20代のシンガポールの学生と話す機会が非常に多くありました。2015年はシンガポール独立50周年に当たりましたが、この年は一年を通じて「シンガポールとは何か」ということがシンガポール国内で非常に多く語られましたし、大学でもそういった議論が活発に行われました。

そういったことを思い出しながら『Sandcastle』を観たのですが、私は非常に重苦しい感じを受けたんですね。どういうことかといいますと、シンガポールは非常に無理をして国を運営している、国として存在するということを非常に無理してやっているという印象を強く持っています。シンガポールは、東京23区ぐらいの大きさの島がそのまま独立した、非常に特殊な国です。1965年にマレーシアから独立したときに、記者会見した初代首相のリー・クアンユー（Lee Kuan Yew、1923-2015）がカメラの前で泣き出したという大変有名なシーンがあります。彼は、独立したらシンガポールはもうやっていけないと信じていたわけですね。いわば追放されるようなかたちで独立をせざるをえなかったという非常に苦しい状況から始まったのが、シンガポールという国なのです。このことは、50周年のときにも一年を通じ繰り返し言及されていました。少しでも気を抜いたらシンガポールという国はなくなる、という危機感を持った言説には、シンガポールで生活してみると非常に多く出くわすのです。

シンガポールの独立記念日には、独立を祝う歌が毎年つくられています。『Sandcastle』では、「National Day Song」と呼ばれるそれらの歌が非常に印象的に用いられています。84年につくられた「Stand Up for Singapore」という今でも非常に愛唱されている歌、そして、冒頭とエンディングで流れる「Home」という歌などですね。愛国心に訴えかけるそういった歌なども利用しながら国と国民をつくっている、そういった実験を重ねている国がシンガポールだと私は思っています。そういったことを含め、シンガポールが抱える大変さというか、自分たちで国をつくっていかなければいけない、常にアイデンティティを確立していかなければいけないという切迫感というか、そうしたある種の重荷みたいなものを感じながら観ていました。



武田

松下さんは実際ブー監督と接するなかで、監督がこの映画にどのような思いを込めようとしたとお考えでしょうか。先ほど少しお話がありました徴兵制の存在など、彼が何を伝えようと思ったのかもう少し詳しくお話いただけますか。



松下

シンガポールでは「良心的兵役拒否」は認められておらず、拒否すると実刑や罰金が科せられるようです。留学をしても戻ってくると刑に服すか、兵役に行くことになります。また、兵役が終わった後も毎年予備役として招集されます。国が小さいので家から通える人もいますし、ほかの国に比べると過酷ではないと言われているものの、若い時期を捧げる軍隊は、シンガポール人男性の人生で大きな位置を占めているようです。

次に言葉とアイデンティティというテーマもあります。シンガポールが独立した際、初代首相リー・クアンユーは、今後国が生き延びるには国際化が不可欠と考え、英語と各民族の言語とのバイリンガルを推進する方針を打ち出しました。しかし、中華系だけをとりてもさまざまな方言があり、華人たちの間の共通言語がありませんでした。そこで1979年に「スピーク・マンダリン・キャンペーン」(Speak Mandarin Campaign)が始まりました。標準中国語を皆で話そうという運動を通じ、人工的にはありますが華人は共通した中国語を話すようになりました。しかし、大陸に行くとアクセントの違いから外国人と言われ、「自分は何人なのだろうか」と苦悩するという話も聞きます。一方で中国からの移民もシンガポールへ流入してきています。主人公が「ぼくたちだって移民じゃないか」と言う台詞がありましたが、同じ中華系であっても、受けてきた教育や環境の異なる最近の移民との間には軋轢が生じることもままあるようです。さらに、現在の若い世代は方言が話せなくなってきました。『Sandcastle』のなかでも、孫は祖父母の言っていることが理解できても、方言を話すことができません。もっとも「スピーク・マンダリン・キャンペーン」以降、標準中国語のレベルは上がりましたし、中華圏の一部として文化・経済的な繋がりや影響力を強化することには功を奏しているようです。



武田

興味深いお話ですね。『Sandcastle』の主人公は、今お話のあった軍隊や言語の問題以外にもさまざまなアイデンティティと向き合っていると感じたのですが、滝口さん、こういった傾向は一般的なシンガポールの同年代の人々にも見られるのでしょうか。



滝口

私の学生がどう感じているのか完全に把握していたわけではありませんが、ひとつ言えるのは、シンガポールはできて50年という若い国です。松下さんからお話があったように、さまざまな実験が繰り返されてきたことは確かだと思うんです。言葉ひとつとっても、国が方針を決め、「英語を話せ」となったら学校教育は全部英語にする。『Sandcastle』で、主人公の父親は中国語での学校教育を廃止するのに反対する運動に参加していましたが、そうした非常にドラスティックな変化を国の一存でやってしまうことがある、それがシンガポールという国だと思います。ただ、それを繰り返すなかで、ある種の断絶というか、たとえば世代を越えると言葉が通じなかったり、家の中でいくつもの言葉が話されたりしています。こうした「実験」の結果自分はここにいるんだということを引き受けたうえで、彼らは大学で勉強しているという前提はあるなど非常に感じます。特に、男子学生は全員兵役を終えてから大学に入学してきます。兵役のあり方についても十分に考えたうえで大学に入り、そのなかで自分たちのありようを考えていく、そうした態度はどの学生に見

受けられます。その意味では、主人公が考えていることは、シンガポールの若者が考えていることをかなり正確に表しているのかなという感じがします。

[トークセッション（2/3）へ続く](#)



トーク開始前に、約150人の来場者に対し、本イベントに来た理由を挙手で尋ねてみたところ、「映画に関心を持っている」「シンガポール、マレーシアの文化や社会に関心を持っている」という方々が大半を占めていた。

SEA プロジェクト プレイベント3-4
特別上映+トークショー
「映画から見るシンガポール・マレーシアのアイデンティティ」
トークショー (2/3)



武田

松下さん、シンガポールの映画界におけるブー監督の立ち位置、認知度、評価について教えてください。



松下

ブー監督は、生真面目なぐらい真摯に作品に取り組んでいます。コマーシャルといった商業的なものは撮らず、映画に集中したいという芯の通った姿勢が感じられます。『Sandcastle』もそうですが、ブー監督はさまざまなシンガポールの課題に切り込みながら、娯楽作品として質の高いものに仕上げる手腕があります。昨年東京国際映画祭で上映された長編二作目の『見習い』でもそれは見て取れます。シンガポールは死刑制度があり、麻薬に関与した場合、単なる運び屋でも極刑となる場合があります。この現実疑問を呈することが映画の出発点だったとしても、それを直接には描かず、絞首刑執行者の師弟関係の物語を通して暗示させるわけです。作品で問題に対して直接的な抗議を表現するのではなく、ストーリーにうまく盛り込むブー監督の手練れは他の分野でも発揮されています。彼は「[Pink Dot Sg](#)」というLGBTの権利のための運動を推進するひとりですが、声高に叫んだりデモをしたりするのではなく、ピンクの服を来て公園に集まるというソフトなアプローチで大きなムーブメントをつくっています。



武田

さきほど米田さんからあった通り、ブー監督は「サンシャワー展」で美術作品を展示する予定ですよね。



片岡

内部でディスカッション中ですが、「サンシャワー展」には《Happy and Free》（2013）という作品を出品する方向で話しています。《Happy and Free》の背景ですが、1963年にマレーシアがボルネオ島のサバとしてサラワクを含めマレーシア連邦として独立しました。シンガポールがその翌々年の1965年に独立していなかったらと仮定し、マレーシアのサバとサラワクの合併50周年を、マレーシアの一部であるシンガポールもともに祝っているという設定でさまざまな関連資料的作品をつくりました。この作品は2013年のシンガポール・ビエンナーレ（Singapore Biennale 2013）のために制作されました。資料展示の奥にはカラオケルームがあって、1963年の合併を祝う歌「Happy and Free」を来場者がカラオケで歌えるようになっていました。シンガポールの人々に対し、彼の考えたストーリーの理解・体験を通じともにお祝いするような立場に来場者を立たせながら、「もしあのとき独立していなかったら」ということを考えさせる作品です。この作品を展示することについて、ブーさんは「日本はカラオケ発祥の地だし、楽しい要素もあるのでこの作品を展示するのが良いんじゃないか」と話していました。



武田

来場者の私たちも会場で歌えるということですか。楽しみです。片岡さん、シンガポールからは他に、どのような作家・作品が出展予定なのでしょうか。



片岡

リー・ウェン（Lee Wen、1957-）というアーティストがいます。彼は1990年代に〈イエローマン〉（*Yellow Man*）という作品シリーズで有名になりました。私も若かりしころ彼のパフォーマンスを見ましたが、黄色人種の表象として全身を黄色く塗って公道を移動していました。どういう文脈に置かれるかによってどのようなアイデンティティを自覚するか、また喚起するかは違いますが、もともとイギリスで彼のパフォーマンスが始まったということもあり、彼は白人社会のなかに置かれることにより自らが黄色人種であるということを意識したことを強調していました。

その他には、アマンダ・ヘン（Amanda Heng、1951-）を紹介予定です。彼女はリー・ウェンと同じくらいの世代で、アーティスト・ヴィレッジ（The Artist Village）でも活動をしていた人です。彼女は女性であるということと、個人的なアイデンティティというものを追求していて、1996年に母との関係に対峙する〈もうひとりの女〉（*Another Woman*）シリーズを発表しました。母娘の関係から、同じ女性である関係に移行して理解を深める写真シリーズです。その20年後、〈20 years later〉（2016）というシリーズを制作しています。白髪になったアマンダと母が、当時と同じポーズで写真を撮るというものです。この両方を相対して展示する予定です。



武田

滝口さんは、先ほどお伝えしたようにシンガポールの舞台芸術シーンについて最もよく知る日本人ではないかと思います。滝口さんからご覧になって、映画や美術とは異なる、舞台芸術における「アイデンティティ」の表象の方法があるとすればそれは何でしょうか。



滝口

事前にそういうお題をいただいていたので、今日は公演の模様を撮影した映像を用意しました。私も参加して制作した、**W!LD RICE**（**ワイルド・ライス**）という劇団の『**Hotel**』という作品です。『**Sandcastle**』のエンドロールを見ると、この『**Hotel**』を書いた劇作家のアルフィアン・サアット（Alfian Sa'at、1977-）とW!LD RICEの名前がクレジットされています。この作品は、シンガポールが独立する前と独立した後の50年ずつ、全部で100年を扱っています。

今流れているのは第1場、1915年、まだイギリスの統治下にあった時代を描いています。ふたりのイギリス人がプランテーション経営のためにシンガポールへやってきます。この作品の舞台となるホテルに到着して、ベルボーイとやり取りをするという場面です。イギリス人が「君たちも英語を話すんだね」と話しかけ、それに対してベルボーイの男性――インド出身でウルドゥー語が母語です――がたどたどしい英語で返事をするというシーンです。

次のシーンはその次の10年、1925年のシーンです。



photos courtesy of W!LD RICE

ペナンの富豪の家でメイドをしている女性が、このホテルで働いていた同じ村の出身者と偶然出会うというシーンです。メイドは主人から虐待を受けているのですが、虐待を取り締まるためにイギリス人の修道女が部屋に踏み込みます。修道女は英語しか話さないので現地で雇われているマレー系の将校と中華系の兵隊のふたりが通訳としてついてきたのですが、伝言ゲームのように翻訳していくうちに情報がどんどんと抜け落ちていく。こういうことが昔からシンガポールではあったという非常にユーモラスなシーンです。

そしてこれが前編、独立前の最後のシーンです。



photos courtesy of WILD RICE

1965年、マレーシアからシンガポールが独立する前夜を描いています。これまでのマレーシアの旗に代わりシンガポールの旗を掲げようという象徴的な場面です。ホテルの従業員が独立に対して不安を訴えるのですが、今はマレー語で会話が進んでいます。でもこの後、中華系の従業員だけになると広東語に変わるんです。



武田

この作品では「言語」のあり方が重要なですね。



滝口

そうですね。ご覧の通り、この作品には非常に多くの言葉が使われています。最終的には9つの言葉——マレー語、タミル語、標準中国語、英語、日本語、福建語、広東語、ウルドゥー語、タガログ語——が用いられました。また、支配者が変わるたびに国歌を歌うシーンが出てくるのですが、そこで歌われた国歌は計4曲——イギリス国歌の「God Save the Queen」、日本占領期の「君が代」、「Negaraku」（我が国）というマレーシアの国歌、そして最後に独立を達成して現在のシンガポール国歌「Majulah Singapura」（進めシンガポール）——です。シンガポールでは言葉が常に複数併存してきたということ、そのような状況ではコミュニケーションをとるということそれ自体が一大事であるということが端的に描かれた作品だと思います。実は、11人の俳優が出演しているのですが、彼らは9つの言葉の台詞を全部暗記して——一人当たり4〜5言語ですが自分が話せない言葉も暗記して——話しているのです。11人のアンサンブルがこれだけの数の言葉の台詞を舞台上で言うという、そのこと自体がシンガポールという国が100年のなかで経験してきた言葉の多様性、それにともなうアイデンティティ形成の苦闘を演劇的に表象していたと思います。

[トークショー \(3/3\) へ続く](#)



SEA プロジェクト プレイベント3-5
特別上映+トークショー
「映画から見るシンガポール・マレーシアのアイデンティティ」
トークショー (3/3)



武田

いろいろと面白いお話が続きますが、ここで、話をシンガポールからマレーシアに移したいと思います。マレーシアとシンガポールはかつてイギリスの統治下にあり、いったんは同じ国として独立しましたが、その後別の国として発展したという経緯があります。現在のマレーシアは、民族構成や経済発展の方法もシンガポールとは異なっていますが、滝口さん、文化の面ではどのような特徴があると言えますか。



滝口

シンガポールは各民族が平等であるという原則のもとで成り立っている国です。対してマレーシアは、「マレー人が特別な地位にある」と憲法に明記されています。ここが両国の一番の違いです。文化に関しては、1973年に制定された「the National Culture Policy」という国家の文化基本法がありますが、そこにははっきりと「マレーシアの文化はマレーの文化を基本とする」と書かれています。この文化基本法は改定されずに、唯一の文化法として存在し続けています。ある意味で、マレーシアにおいてマレー系以外の他の民族は、マレー系の文化、多数派であるマレー人というものを常に意識しつつ、自分たちのアイデンティティを形成するかたちにならざるをえない、というところが一番の特徴だと思います。



武田

米田さん、片岡さんはマレーシアでの現地調査をうけて、アイデンティティの観点からマレーシアの作家をどう見ていますか。



米田

マレーシアもシンガポールと同様さまざまなレベルでアイデンティティを問い直す作品・作家が多い印象です。たとえば、今回出展予定の作家のひとりにイー・イラン（Yee I-Lann、1971）という人がいます。彼女は、中華系とカダサン族をルーツにもつマレーシア人の父とニュージーランド人の母との間に生まれ、オーストラリアで教育を受けました。彼女は写真を中心に作品を展開していますが、たとえば、この《マレーシアナ・シリーズ》（*Malaysiana Series*、2002）は、ある写真館で写真を撮るさまざまな人を、民族や年齢、階級、ジェンダー、人種など、同じカテゴリで集め、それを連続して展示する作品です。彼女の作品はハイブリディティや多様性を表現する作品が非常に多いです。もうひとつ、《うつろう世界》（*Fluid World*、2010）という作品があります。かつて水路を中心に生活をしていた土着の民族たちからインスピレーションを得てつくった作品です。これはバティック（ろうけつ染め）でつくられていて、色々なことが読み取れると思います。たとえば、バティックが女性の職人の仕事だったということから女性性やジェンダーの問題を見出すことができます。あるいは「水」といったモチーフです。イー・イランの故郷であるボルネオ島のサバ州は雨季と乾季が非常にはっきりとしていて、ひどい雨季のときには家まで浸水してしまうような町もあります。そういった町では水害が問題になり過疎化が進んでいたりもします。この作品は文化的な流動性というか「うつろい／Fluid」という作品名が示すように、さまざまなものが根本的に流動していくということを示す作品です。



片岡

ほかには、パンクロック・スウラップ（Pangrok Sulap）という、イー・イランより若い世代のグループがいます。このグループもサバ州出身ですが、州都コタキナバルから内陸に入った町に住んでいます。サバからマレーシアという国を見ると、同じ国であるのにマレー半島がすべての中心のように見えるといいます。サバとサラワクは63年にマレーシアになったにもかかわらず、どこか存在を忘れ去られている、また優劣の関係が存在するという意識が大きくあるようです。彼らの作品は《MA=FIL=IND》（2015）という作品をつくっています。1963年に「マフィリンド構想」という、マレーシア、フィリピン、インドネシアをひとつの国として考える構想がありました。結局実現はしませんでした。彼ら若い世代のキュレーターが「マフィリンド構想が実現していたらどんなことが考えられるか」ということを同世代のアーティストに投げかけてつくられた作品です。



武田

最後に、この後上映する『細い目』（*SEPET*）について話をしたいと思います。『細い目』のヤスミン・アフマド監督（Yasmin Ahmad）は1958年生まれ、長編作品5作品を残して2009年に51歳で急逝しました。松下さんは東京国際映画祭にヤスミン監督の作品が上映された際通訳をお務めでしたし、滝口さんもマレーシア、シンガポールで親交がおありだったとうかがっています。マレーシア映画の歴史における彼女の立ち位置はどのようなものだったのか、またどのようなインパクトを残したのかお聞かせいただけますか。



松下

長編作品としては2002年に『ラブーン』（*RABUN*）という作品があるものの、『細い目』は彼女の初期の作品として大きな注目を集めた作品です。『細い目』の1シーンで「かつてマレーシアには映画の黄金期があったの

に今はどうだ」といった台詞がでてきますが、実際マレーシア映画が長く停滞していた時期がありました。そのような状況のなかで、まさにヤスミン監督が、マレーシア映画が世界の注目を集める潮流をつくったと言えると思います。彼女は広告代理店のアーティスティック・ディレクターとしてすでに独自の優れた作品をつくっていたので、映画デビューしやすかったということはあったかもしれません。けれども、まったく商業的な後ろ盾のないなかで、彼女がこうした注目を浴びることによって、他の人たちも後に続きやすくなりました。あくまでもマレーシアはマレー語の国で、マレー語以外の言語であると外国映画扱いされて税金がかかったり、公開できなかったりなど冷遇されてしまう状況があります。その状況を打破した、とまでは言えませんが、ヤスミン監督は人種を問わず融合して連帯感を生み出し、映画学校などを出ていない人、中華系、インド系の人でも映画を撮るきっかけをつくった人と言えるのではないのでしょうか。



武田

滝口さんには、マレーシアの舞台芸術の作品についても画像をご用意いただきました。作品の紹介もしていただきつつ、マレー系、中華系、インド系のマレーシアの人々がほとんど交わらないかたちで社会を形成するマレーシアにおいて、ヤスミン監督が目指したものはこういったことだったのか、また彼女のマレーシアでの評価についてお話しいただけますか。



滝口

まず、用意した画像ですが、日本でも世田谷パブリックシアターで上演された『Break-ing 撃破 Ka Si Pe Cah』という作品です。マレーシアでは言語の問題もあって民族間を越え演劇がつくられることはあまりありませんが、この作品は、マレー語での演劇、中国語での演劇、英語での演劇をそれぞれ行っている俳優が、ある種の「インターカルチュラルコラボレーション」という形をとってつくった作品のひとつです。お見せしている場面で行われているのは、中華系の若手俳優が、『二つの階級の間で』（Antara Dua Darjat、P. ラムリー監督（P. Ramlee、1929-1973）、1960）というマレーの黄金時代の映画とまったく同じ動作・台詞を演じるという実験です。全員もちろんマレー語での教育を受けていてマレー語を十分話せるのですが、同じマレー語を話しながらも、自分の持つ「華人」という身体性が非常な違和感をもって現れてしまうということを示す面白い実験だったと思います。このように、ある種の越え難さというか、どうしても越えられない部分、わかり合えない部分があるのです。マレーシアでもシンガポールでもそうだと思うんですが、これだけ多くの言語や文化が並存している国で日常を生きていますと、100%自分の思っていることが伝わるということを誰ひとりとして信じてはいないと思うんです。その限界を皆がきちんと見極めたうえで、どうやったら一緒にやっていけるのか、どうすれば一緒にひとつの国や国民としてやっていけるのかということを、演劇や映画や美術の世界でさまざまな人がさまざまな実験を行っているのです。ヤスミン監督の作品群は、さまざまな文化を持った人々がどうやって一緒にやっていけるのかということを絶えず問いかけていたのではないかと思います。



武田

時間があっという間に過ぎてしまいました。「サンシャワー展」期間中も、両会場での展示は展示としてお楽しみいただきつつ、関連イベントとして東南アジア各国、各地の文化や社会、暮らしなどに注目した講演・講座などを実施する予定にしています。最後に展覧会のPRを片岡さんからしていただきましょう。



片岡

冒頭でご紹介したとおり、「サンシャワー展」は、規模的に東南アジアの現代美術を紹介する過去最大の展覧会で、10か国全ての国の作家・作品を紹介します。また対象年代を1980年代から現代までとしましたが、もっとも新しい若い世代を紹介するだけではなく、80年代から現在までの作品の紹介を通じ、世代の変化によって関心事がどのように変化し、そこからどのような社会、経済、歴史の変化を読み取れるかについて考えられる展覧会にしようと考えています。その意味で、来場者にとって読み解きがいのある展覧会になると思います。私たちは往々にして「東南アジア」や「ASEAN」のように一括りにして見てしまいがちです。でも各国の事情はそれぞれ異なっており、その相異を理解していくことが重要だと思っています。また、日本を含めたアジアの他地域の文化的なつながりも強く感じられるのではないかと思います。各国の事情と地域全体がつながるような視点が見える展覧会にしたいと考えています。



武田

どうもありがとうございました。これでトークイベントを終わらせていただきます。ご登壇の皆さん、本日はありがとうございました。



写真: 川本聖哉

企画会議 01

2015.08.03 - 2015.08.04

2015年8月、国立新美術館、森美術館、そして東南アジアのインディペンデント・キュレーター4名が東京に集まり企画会議を実施しました。「SEA プロジェクト」が本格的に始動しました。



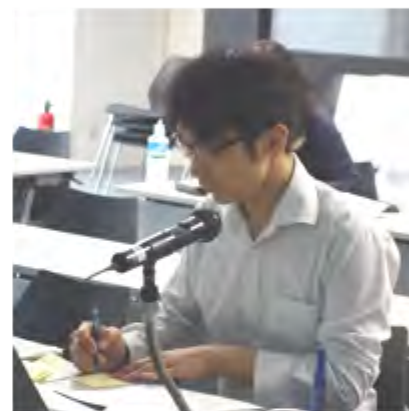
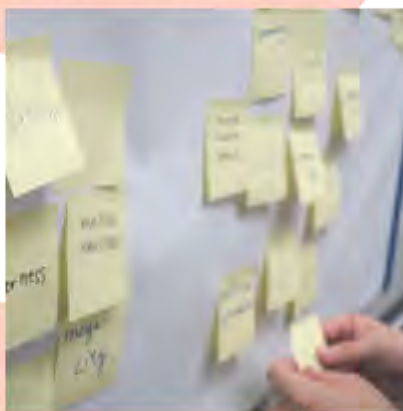
Performance

Time

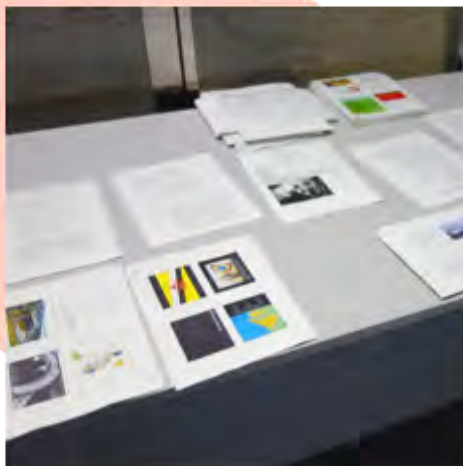
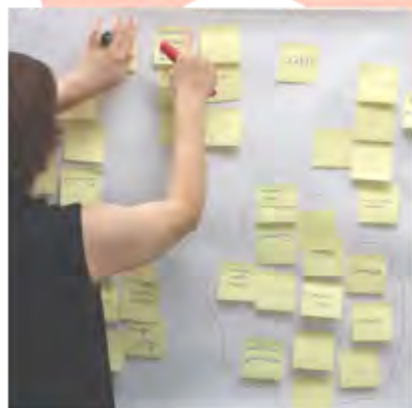
Community

Library

Transforming Cities



History



Identity

Mapping

Collectivity

Conceptualism

Teaching, Learning, Sharing

企画会議 02

2016.02.29 - 2016.03.02

2016年2月下旬、キュレトリアル・チーム全員が国立新美術館に集まり、第2回となる企画会議において、展覧会のコンセプトや構成、作家の選定について協議をしました。9カ国の調査を終えたキュレトリアル・チームからは第1回の企画会議であがった以上に様々なキーワードが提示され、多様な角度から絶え間ない議論が行われました。



Energy of the Streets



*Mapping
&
Migration*

*Spirituality
&
Nature*



*Non-museum
Practices*



What Matters?



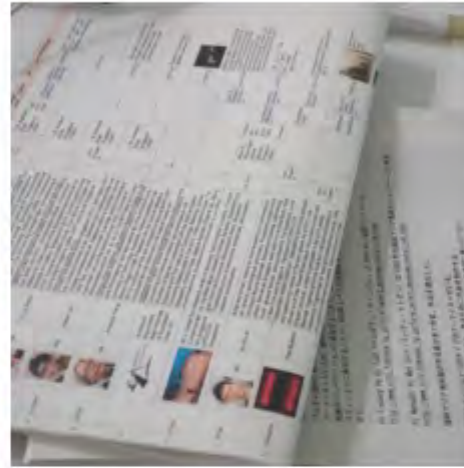
*Belief System
&
Power*



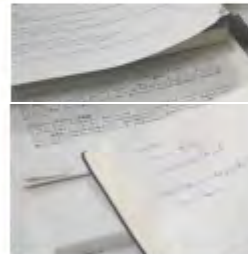
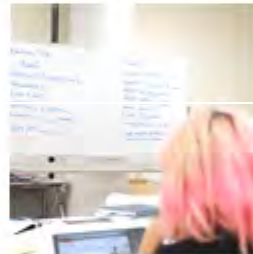


What Matters?

*Belief System
&
Power*



*Kinship
&
Relationship*



*More Urgent
than the Museum*



*Memory
&
imagination of Hardship*



Behind the Development

企画会議 03

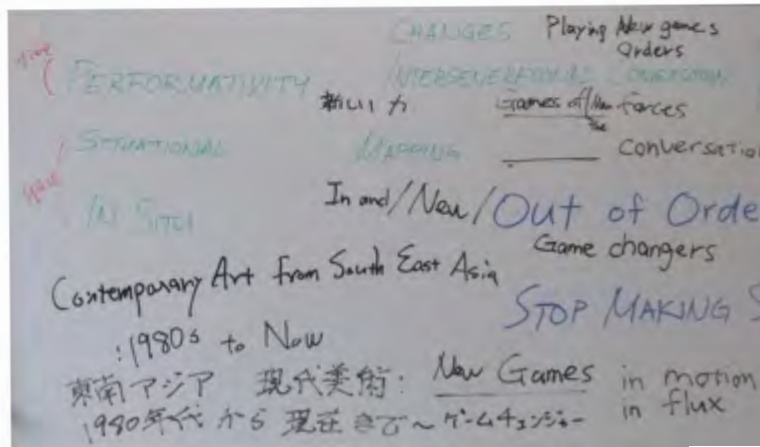
2016.05.23 - 2016.05.26

2016年5月下旬、国立新美術館にて第3回目企画会議を実施しました。タイ調査の報告がなされたあと、作家を再び選定するとともにテーマの設定を行いました（1・2日目）。会議はさらにテーマごとの作家振り分け（3日目）、展示デザイン設計（4日目）まで及びました。これまでの企画会議や10か国での調査を踏まえ、さまざまな視点から東南アジアの現代アートについて、また、1年後の展覧会について意見を交換する濃密な4日間となりました。

day 1



day 2



day 3



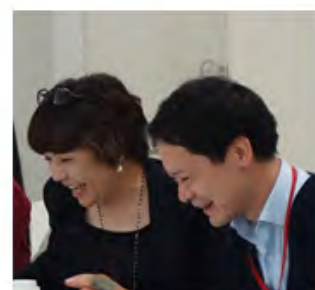
day 4



企画会議04

2016.12.21-2016.12.22

2016年12月末、国立新美術館にて今年度最後となる4回目の企画会議を実施しました。話し合いは作家・作品・展示デザインの確定のみならず、設営のスケジュールや会期中のイベント企画、カタログにまで及びました。目前に迫った展覧会「サンシャワー：東南アジアの現代美術」展に思いをはせながら、キュレトリアル・チームがこれまで以上に多角的な観点から意見を交換し議論を続けた有意義な2日間となりました。



Curatorial Meetings

- 企画会議04
- 企画会議 03
- 企画会議 02
- 企画会議 01