

境界を生きるジレンマを抱えて

中尾智路

アジアの社会は急激に変化している。そして、アジアの社会に生きる女性たちの環境もまた大きく変化している。本展はアジアに生きる女性アーティストだけでなく、様々な理由で祖国を離れたアジアの女性アーティストも含め、女性たちの多様な生き方やその人生を凝縮させたかのような作品の数々を、約30年のなかで見たいとするものである。それは、本展を企画した5人の日本人学芸員による、現在からの選択的な眼差しではあるが、アジアの女性アーティストたちの存在を歴史のなかに位置づけ、男性や欧米中心の視点を相対化する試みであり、同時に、いま、ここで切実な問題に直面する私たちの現実を、女／男の区別なく逆照射するものでもある。展覧会の経緯やアジア内外の動向については、小勝禮子、ラワンチャイクン寿子の包括的な論考に委ねるとして、ここでは本展の出品作品や意義について、私見を述べることにしたい。

*

1984年。イメルダ・カヒーペ＝エンダーヤの《ゴルゴダの地》[106頁]は、この年にフィリピンで制作された。その前年にはマルコス政権最大のライバルであったベニグノ・アキノ・ジュニア上院議員が、国軍で厳重に固められたマニラ国際空港で暗殺され、その後夫を亡くしたコラソン・アキノは100万人の市民が決起した「エドゥッサ革命」によって、アジア初の女性大統領となった。黄色い服に身を包み、L字にした指¹を高々と上げた姿は、今でも鮮烈な記憶として残るが、まさにこのとき、アジアの女性の時代が100万人による地響きとともに幕を開けたのかもしれない。その直後の1988年には、ビルマ(現ミャンマー)でアウンサン・スーチーが大衆衆の前で演説し、「8888民主化運動」の象徴的な存在となり、パキスタンでは35歳のベーナズィール・ブットーがイスラーム諸国初の女性首相に就任した。

本展はこの時代の空気を孕む《ゴルゴダの地》を起点に、アジア各地で制作された作品で構成されている²。その数204点。日本ではこれまでにない規模で開催されるアジアの女性アーティスト展である。また、本展出品作品のうち63点が福岡アジア美術館(以下、当館)の所蔵品となる。それゆえ、これらの出品作品を通して1980年代以降の流れをたどることは、福岡市美術館から始まる当館の歩みとも重なる。福岡市美術館が開館したのは1979年。これを機に「アジア美術展」をほぼ5年ごとに4度開催し、その出品作品を収集することでアジア美術の収蔵品を充実させてきた。この方針はそのアジア・コレクションを基盤に設立された当館にも継承され、1999年の開館以降「福岡トリエンナーレ」を中心により多角的にアジアの美術を問い直してきた³。しか

し、その当館においても、女性アーティストの作品数は極めて少ない。また、アジアの現在を捉えた「福岡トリエンナーレ」でも、第1回展では55組の参加アーティスト中、女性は10人と5分の1にも満たず、女性アーティストの参加が多かった第2回展ですら37組中14人だった⁴。これについては、各国・地域の女性アーティストを巡る社会事情も検証されるべきだが、それとは別に当館の多角的なアジア美術の問い直しに、女性という視点が欠けていたことをも示唆する。その意味において、今回初めてアジア内外の女性アーティストたちを歴史的に振り返る意義は大きい。

実際、アジアの国々に行くと、女性アーティストたちの存在感は男性アーティストにまったく引けをとっていない。その数も近年では男性とくらべて大差ないように思える。筆者は本展開催前にインドのムンバイ、バンガロール、デリーを訪れ、すでに国内外で実績をつんだ女性アーティストたちを調査したが、彼女たちの作品のコンセプトや造形的な強度、表現方法やテーマの多様さには強く印象づけられた。本展ではアルピタ・シンら5人の女性アーティストを紹介しているが、インドにおける層の厚みと広がりとはとても本展に収まるものではない。紹介できないアーティストが数多くいたのが残念である。しかし、こうした状況はどの国でも大なり小なりあり、たとえばフィリピンのアグネス・アレリャーノ、シンガポールのスーザン・ビクターなど、その国の現代美術史において重要なアーティストたちの作品も、運送費や展示スペースなどの問題で出品を諦めている。このように本展で紹介できるのはほんの一握りの女性アーティストにすぎないが、この50人の作品はいずれも、アジアの女性たちが直面する切実な問題やそれに対する多様な生き方を想起させる作品であり、我々もその多様性を損なわないように展覧会をつくり上げようと努めた。

*

本展の第1章から第5章は、こうした女性アーティストたちの多様な関心や表現の諸相を提示しているが、ここでは、若い世代のアーティストを多く含んだ第5章や山城知佳子の作品を通して、本展の意義について触れておきたい。

小勝禮子の論考でも言及されているように、第5章で紹介しているインドのシルパ・グプタは、必ずしも「女性」でくられる展覧会に積極的なわけではない⁵。またバングラデシュのニルーファル・チャマンの作品は、女性特有の問題意識に関与していることが表面的にはわかりにくい。女性アーティストだけを集め、ジェンダーを主題のひとつに据える本展において、こうした傾向のある、特に若い世代のアーティストを

含めることは、企画内容を曖昧にさせる危険な要因であるかもしれない。しかし、仮に展覧会が企画者を中心軸とし、その意図を忠実に再現するための権威的システムであるとするなら、その中心と距離をもつアーティストを敢えて取りこむことは、「境界」のもつ脱中心性や多元性に着目した本展にふさわしいと言えるのではないか。また、世代間を含めた種々のギャップを自覚し、その間をつなげて、経験や価値観を共有・継承していこうとすることこそ、本展の目指すべき姿とも言える。いまアジアの女性たちの生きる環境は急激に変わりつつある。こうした時代だからこそ、ジェンダーに対する意識の変化そのものを扱うことは、本展にとって大きな意味をもつだろう。また若い世代のアーティストにとって、自分の知らない過去の経験や記憶をいかに継承するのかわという問題は、避けては通れない課題でもある。

ここで思い出されるのが、山城知佳子の《あなたの声は私の喉を通った》[113頁]という映像作品である。作品は冒頭から山城の顔がアップで映し出され、その口からはサイパン島での玉砕の記憶が語られる。しかしそれは年老いた男性の声であり、山城はその語りをただ繰り返すだけである。しばらくすると老人の悲痛な過去にシンクロするかのようになり、山城の頬にも涙が流れる。老人の語りをただ聞くだけではなく、自らの声帯を震わせることでその記憶を身体的に追体験し、自分の中に取り込もうとする切実さがひしひしと伝わってくる。しかし山城の流した涙には、同時にまったく別の感情が混在しているのではないだろうか。それは戦争を知らない世代が本当の意味では老人の語った内容を理解できないという悲しみや悔しさであり、他者と自己、過去と現在の思いの間で宙づりにされたジレンマである。山城はそのことを意識のどこかで敏感に感じとり、反応しているように思えてならない⁶。しかし、このジレンマは「境界を生きる者たち」の宿命であるといえるし、それがもっとも顕在化した場所が、日本とアジアの地政学的境界に位置する山城の生まれ育った沖縄だといえる。

本展は福岡、栃木、三重のほかに、沖縄県立博物館・美術館にも巡回し、沖縄在住のアーティストも3人参加するが、このことは上述した点において、きわめて意味深い。沖縄で生まれ育ったアーティストたちが、アジアというより広い枠組みのなかで自らの立ち位置をどう見定め、どう表現するのか。あるいはアジアの女性アーティストの作品を、沖縄の人々はどう受け止め、どう反応するのか、興味は尽きない。

*

最後に、本展では紹介できなかったウー・マーリーの福岡でのプロジェクトを紹介しておきたい。彼女は台湾において先駆的な役割を担った女性アーティストで、2005年には「第3回福岡トリエンナーレ」に参加し、福岡市東区志賀島の漁村で《黒潮Ⅰ》という地域交流型プロジェクトを展開させた。それは福岡の遙か南からいくつもの国境を越えて流れてくる黒潮の力強さと、海によって結ばれる広大な海洋生活圏に着目したプロジェクトで、当初は《黒潮共和国／His story has become our stories》(彼の物語「歴史」が私たちそれぞれの物語になった)というタイトルが付けられていた。このときウー・マーリーは、私たちの思考があまりに陸を中心としたものになっていると語った。確かにこうした陸中心の思考回路では、海はそれぞれの領土を分断する境界線でしかないし、海を隔てて接する人々や国家は、長い歴史のなかで土地の領有権を巡ってしばしば敵対関係に陥ってきた。だからこそ彼女は発想を逆転し、海を中心に世界を見直し、海(境界)によってつながる他者との共

生意識を提案したのではないだろうか。

本展では「境界を生きる女たち」に着目しているが、境界を生きることは境界が何かと何かの間である以上、ある種のジレンマを抱えて生きることを意味する。しかし、それは優位な立場に立ち、思い通りの権力を行使する者が抱くようなものではなく、ウー・マーリーのプロジェクトが示したように、複数の価値観を単純な善悪で判断することなく相対化し、矛盾をも抱えて生きる者たちのジレンマだ。こうした者たちの生き方、感じ方、考え方にこそ、これからの社会を生き抜く強さとしなやかさを感じずにはいられない。

(福岡アジア美術館学芸員)

¹ L字は、タガログ語の「Laban (闘争)」の頭文字。

² 本展会期中に上映される出光真子の映像作品は1970年代に制作されたものだが、展示会場で常設される作品としては、《ゴルゴダの地》が最初期のものとなる。また、アジア域外で制作されたものも若干含まれる。

³ その経緯については以下を参照。「鼎談 アジア美術館ができるまで」『アジアの美術 福岡アジア美術館のコレクションとその活動』改訂増補版、美術出版社、2002年、133-139頁。

⁴ このときの参加アーティストで、本展にも出品しているのはそれぞれ以下のとおり。第1回：アマダ・ヘン、ナヴジョット・アルタフ。第2回：アーイシャ・ハーリド、アスマナ・ランジット、ピナリー・サンピタック、リン・ティエンミャオ、イン・シウジェン、ソン・ヒョンソク。また、福岡アジア美術館の女性アーティストの収蔵品については、以下の論考に詳しい。ラワンチャイクン寿子「福岡アジア美術館のコレクション—中国系の女性作家を中心に—」『天理大学 中国文化研究』第26号(2010年3月)、79-99頁。

⁵ 本図録16頁、註36参照。

⁶ この点について、渡辺真也氏も「あなたの経験を私は消化したのではなく、喉を通過しただけなのである」と、経験を継承することの困難さを指摘している。渡辺真也「戦争を体験していない私たちのカラダは、戦争体験を受け継ぐことができるか?」『LP』第7号、2009年、56-57頁。